الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة يحي فارس بالمدية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرّؤيـــــة السّرديّــة وثقافــة الخطـــاب في روايـــات زهـــور ونيـــسي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي
تخصص: الخطاب السردي المعاصر

إعداد الطالبة: سعاد براهمي

إشـراف الأستاذ الدكتور: مسعود ناهليّة

لجنة المناقشة:

الاســـم واللقـــب	الرتبـــة العلميـــة	الجامعـــة	الصفـــة
بلخير دوالي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة يحي فارس المديّة	رئيسا
مسعود ناهلية	أستاذ التعليم العالي	جامعة يحي فارس المديّة	مشرفا ومقرّرا
مولاي مدقدم	أستاذ محاضر (أ)	جامعة يحي فارس المديّة	عضوا مناقشا
بلقاسم عيساني	أستاذ محاضر (أ)	جامعة يحي فارس المديّة	عضوا مناقشا
سعيد تومي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة البليدة 2	عضوا مناقشا
محمد مكاكي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة خميس مليانة	عضوا مناقشا

السّنة الجامعية: 2022/2021م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أتقدّم بعظيم الشّكر والامتنان لأستاذي الفاضل الدّكتور " ناهليّة مسعود" الذي أشرف بمنهج المعلّم النّاقد ووجّه بقلب الأب الحاني، وتابع البحث وهو يزهر ورعاه حتى أثمر أشكره على صبره وسعة صدره.

كما أشكر الأستاذ الدكتور " بن مرزوقة محمد " رئيس لجنة التكوين في الدكتوراه، والشكر موصول لجميع أعضائها

وأعضاء لجنة المناقشة تثمينا لمجهوداتهم .

وعرفانا بالجميل أشكر الرّوائيّة "زهور ونيسي" التي تكرّمت بحفاوة الاستقبال وحسن الضيافة، وجادت بأعمالها الرّوائية مساهمة منها لخدمة البحث العلمي.

إهداء

أهدي بحثي هذا :

إلى نبع الحنان أمّي الغالية، وإلى روح أبي الطّاهرة – رحمه الله رحمة واسعة–

إلى رفيق دربي وسندي وحصني المنيع زوجي الغالي " قريب نوار " الذي لم يدّخر جهدا في دعمي وتشجيعي.

إلى هديّة الرّحمان وقرّة عيني أبنائي

عبد المنعم، أكرم، شهد، باسم.

إلى إخوتي وأخواتي وأسرهم الكريمة وأبنائهم، إلى كلّ الأحبّة والأصدقاء

و إلى الأرواح الطّاهرة التي غادرتنا قبل أن تكتمل الفرحة

عرعار عبد الحق

فزّاع هشام

إلى كلّ من مدّ لي يد العون وشجّعني على المضي قدما لسبر أغوار هذا البحث.

مقدّمة

مقدّمة:

اعتلت الرّواية العربيّة عرش الإبداع؛ لانفتاحها على العالم وعلى مختلف الأجناس الأدبيّة، ولقدرتها على تصوير الواقع والتأثير فيه، واحتواء التّجارب الإنسانيّة، وقضايا وهموم المجتمع والإنسان العربي الذي يعيش مرحلة قهر وإحباط، وهي جنس دائم التجدد من حيث التشكيل الفنّي والموضوعاتي، لذا لها القدرة على استيعاب ومواكبة التغيّرات الفنيّة والحضاريّة.

وقد توسّعت الكتابة الرّوائية لتشمل إبداع المرأة بصفتها عنصرا فاعلا داخل المجتمع، الذي عانت فيه ردحا من الزّمن من التسلّط الذّكوري والتهميش وفرض الوصاية عليها وعلى أفكارها ورؤاها، وضمن التحوّلات الاجتماعية والسياسيّة والتاريخيّة في العالم العربي برزت الرّوائيّة المبدعة التي استطاعت أن تستوعب الذّات الأنثويّة وقضايا مجتمعها وتتبنّي قضايا أمّتها وتدافع عنها، فأسهمت بذلك في بلورتها وتحليلها، وإيصال صوتها، بطرحها ضمن العمل الرّوائي، متوسّلة بالسّرد إثبات وجودها وكسر القيود المفروضة عليها وعلى اللغة، وبذلك أسهمت في تطوير المتن الرّوائي العربي الحديث والمعاصر، كما اقتحمت عالم التّجريب الرّوائي في ظرف وجيز رغم العراقيل التي واجهتها .

ومواكبة لهذا التطوّر شهدت السّاحة الإبداعية الجزائريّة حضورا لافتا للرّواية النّسائية، التي فرضت هي الأخرى وجودها فكرا ورؤية وفنا، حيث أعادت صياغة الواقع الجزائري بمراحله التّاريخية المفصلية، وبمختلف أشكال الصّراع الدائرة رحاها فيه؛ فتعالق بذلك الفنّي بالمرجعي، وهذا الحضور الرّوائي النّسائي دعّمته العملية النقدية؛ التي أسهمت في دفع عجلة الإبداع، وشجّعت على المضي قدما في إثرائه وسبر أغواره، والكشف عن معالم الذّات الأنثويّة في السّرد وإبراز رؤيتها، والتي تحتاج من الدّارس تتبع مكونات الخطاب السّردي واستجلاء معالمه، للتّوصّل إلى موقف الرّوائي من العالم.

والرّؤية السّردية تعدّ من أهمّ أركان الخطاب السّردي، لارتباطها بأحد أهم مكوّنات السّرد الرّوائي ألا وهو الرّاوي، الذي ينهض بالعالم الرّوائي التخييلي، ويكون بذلك مقولة أساسيّة من المقولات السّردية، ويرتكز مفهومها على هويّته، والموقع الذي يحتلّه في السّرد باعتباره بوّابة لدراسة النصّ السّردي، ومن خلال دراسة الرّؤية السّرديّة نستكشف موقع كلّ من الرّاوي والشخصيّات ومنه الرّؤية التي يحملها كلّ منهما للعالم، ودراسة الرّؤية السردية لا تثمر مالم

يتم فيها ربط العمل الرّوائي بمرجعيّاته التي يمتاح منها مادّته، فتبرز رؤية الرّوائي و يتجسّد موقفه.

ومن أبرز الأعلام في النقد الغربي الذين اهتموا بالرّؤية السّردية وبتصنيفاتها تنظيرا وتطبيقا نجد "جان بويون"، "جيرار جينيت"، "تزفيطان تودوروف" و"بوريس أوسبنسكي"، أمّا في النّقد العربي المعاصر فنجد سعيد يقطين، سيزا قاسم ويمنى العيد وغيرهم.

وبما أنّ الرّواية العربيّة تتميز بخصوصيّة المرجعيّات وجب على الباحث مراعاة ذلك في الدّراسة والتحليل، وعدم اتّخاذ الآليات الإجرائية قوالب جاهزة تسلب الرّواية بهاءها الجمالي والدلالي؛ لأنّها تعكس قيّما تتميّز بخصوصيّة حضاريّة تعدّ صورة للمجتمع والأمة.

وعليه اخترت الرّواية النّسائية الجزائريّة موضوعا للبحث، فقد شدّني السّرد النّسائي الجزائري فشعرت برغبة جامحة في الولوج إلى عالمها الروائي واكتشاف مضامينها، والوقوف على جماليّاتها وخصوصيّتها، التي طالما احتدم الصّراع عنيفا حول أحقّيّتها في التّموقع ضمن المشهد السّردي كمنجز نسائي ينافس سلطة أدبيّة ذكوريّة دام بسط نفوذها طويلا على خريطة الإبداع والكتابة، فأوصلني اطّلاعي على العديد من هذه الأعمال الرّوائية إلى أنّ الرّوايات الملتزمة بقضايا وهموم الوطن والأمّة، والتي تسهم في الارتقاء بالذّائقة الأدبيّة، ولا تتوسّل بجسد المرأة مجدا زائفا، هي الأوْلى بالاهتمام والدّراسة.

وقد وقع اختياري على روايات الرّوائية الجزائريّة "زهور ونيسي" التي نالت أحقّيّة السّبق في كتابة أوّل رواية جزائريّة نسائيّة باللغة العربية، فرواياتها التي تعد شاهدا على العصر أعتقد أنّها لم تنل حظّها من الدّراسة الشاملة والنقد والتحليل في البحوث الأكاديميّة، رغم أهميّة ما تطرحه؛ فقد أعادت صيّاغة مراحل هامّة ومفصليّة في تاريخ الشّعب الجزائري، ابتداء من الاحتلال الفرنسي للجزائر 1830م، والنّفي إلى كاليدونيا بلا رجعة 1870م، فسلّطت الضوء على الزوايا المظلمة وباحت بالمسكوت عنه والمُغيّب، مرورا بثورة التّحرير الكبرى، التي كانت خيطا رابطا لجميع أعمالها الرّوائية، وتيمة دائمة الحضور كمرجع ومتخيّل، وصولا إلى مرحلة الاستقلال الذي شكّل في الرّوايات مظهرا للوعي الجمعي الممكن المعبّر عنه فنّيا، فاتحة جرح العشريّة السّوداء، ومصوّرة انتكاسة شعب بأكمله، والذي جسّدت آلامه وآماله من خلاله رؤيتها الفكرية للعالم فنّا روائيّا تجسّدت فيه خصوصيّة السّرد النّسائي ، بقلم امرأة جزائريّة عاشت بين نار الاحتلال ونور الكتابة.

والرّوايات مدوّنة البحث مرتّبة ترتيبا زمنيا كالآتي :

رواية " من يوميات مدرسة حرة " 1978م.

رواية "لونجة والغول" 1994م.

رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" 2007م.

رواية "تغريدة المساء"2015م.

ومنه قام البحث على معالجة إشكاليّة رئيسة نصوغها كالآتي :

إلى أي مدى يمكن للرّؤية السّردية بأشكالها المختلفة أن تعبّر عن دلالات المرجعي في العالم التخييلي، وتعكس رؤية الرّوائية للعالم في سردها النّسائي ؟

وما مدى اهتمام الرّوائيّة الجزائريّة بكيفيّة اشتغال وتوظيف الرّؤية السّردية في الخطاب السّردي ووعيها بأهميّتها في بناء العالم الرّوائي ؟

وانطلاقا من هذه الإشكاليّات تتفرّع الأسئلة التّالية :

- ✓ كيف تعاملت "زهور ونيسي" كروائيّة مع أشكال الرّؤية السّرديّة داخل متونها الحكائيّة؟ وكيف استثمرتها للتّعبير عن رؤيتها وموقفها من الواقع والتّاريخ؟
- ✓ ماهي أشكال الرّؤية السّردية المعاصرة التي برزت في البناء الرّوائي؟ وهل اكتسى خطابها خصوصيّة وفرادة نسائيّة ؟
- ✓ كيف استثمرت الرّوائية هويّة الرّاوي داخل متونها الرّوائية ؟ وما المواقع التي مكّنته من احتلالها وتسخيرها لتحريك العلاقات داخل النصوص السّردية ؟
- ✓ إلى أيّ مدى عكست الرّؤية السّرديّة في تعالق البنى الدّلالية الداخليّة والبنى الذّهنيّة وعي المرأة المبدعة بتجربتها و واقعها التاريخي والاجتماعي والثقافي؟
- ✓ هل كان خطاب "زهور ونيسي" يحمل رؤية نسائيّة مغايرة لخطاب الرجل؟
- ✓ فيم تجلّت ملامح الخصوصيّة في السّرد النّسائي للرّوايات محلّ الدّراسة؟
- ✓ هل استطاعت "زهور ونيسي" أن تزاوج بين المضامين التّاريخيّة الإيديولوجية وبين البناء البنيوي الجمالي لتلك البنى الذهنية؟

وللإجابة عن هذه التّساؤلات تمّ اختيار العنوان الآتي:

"**الرؤية السّرديّة وثقافة الخطاب في روايات زهور ونيسي**" موضوعا للبحث، والذي اعتمدت عليه لإبراز البنى السّردية وعلاقاتها الدّاخلية في تعالقها بالمرجعي فنيّا وفكريّا، ومساءلة

النصّ الرّوائي عن استلهام التّاريخ وكيفيّة تمثّله في الخطاب السّردي النّسائي، مع الكشف عن مظاهر الخصوصيّة فيه والوقوف على رؤية الرّوائية للعالم.

أمّا فيما يخصّ الدّوافع التي كانت وراء اختياري لدراسة الرّؤية السّرديّة واستكشاف ثقافة الخطاب السّردي والتّاريخي والاجتماعي في روايات "زهور ونيسي" كاملة لتحقيق الشّمولية والانسجام وصولا إلى موقفها ورؤيتها للعالم ، فتمثّلت فيما يلي:

- ✓ الرّغبة في التّعريف بالأدب الجزائري والسّرد النّسائي على وجه الخصوص.
- ✓ اقتناعي بأنّ الرّواية العربيّة هي الجنس الأدبي الأقدر على تمثّل الواقع الاجتماعي والتّاريخي والنّفسي.
- ✓ أهميّة الموضوع المطروح وقلة الدّراسات الأكاديمية حول الأعمال الروائية مجتمعة للكاتبة.
- ✓ التعريف بروايات الروائية الجزائرية "زهور ونيسي" التي تعدّ – فيما أعتقد– شاهدة على العصر، و مرآة تعكس جزءا من المشهد السّردي النّسائي في الجزائر.
- ✓ الرّغبة في استكشاف معالم الخصوصيّة في الخطاب السّردي النّسائي الجزائري .
- ✓ محاولة مقاربة النصّ السّردي النّسائي الجزائري بمنهج البنيوية التكوينية .
- ✓ الوقوف على تصنيفات الرّؤية السّردية وأشكالها المعاصرة .

و تحقيقا للغاية المنشودة من البحث سطّرت جملة من الأهداف أهمّها:

- ✓ استنباط دلالات المرجعي في المتخيّل السّردي النّسائي للوقوف على رؤية الرّوائية للعالم.
- ✓ كشف وعي الرّوائيّة الجزائريّة بدور الرّؤية السّردية في بناء الخطاب السّردي الرّوائي وتمثّل الواقع المعيش.
- ✓ استقصاء كيفيّة اشتغال الرّؤية السّردية في الكشف عن رؤية وموقف الرّوائية من واقعها، و إثراء النصّ السّردي النّسائي .
- ✓ إبراز دلالات و خصوصية الخطاب النّسائي دلاليّا وفنيّا .

وعليه اجتهدت في تتبع الجانب النظري والإحاطة بما يخصّ الجهاز الاصطلاحي لمكوّن الرّؤية السّردية، معتمدة على ما قدّمته الدّراسات النّقدية الغربية المعاصرة، وما تمثّله النّقد العربي تنظيرا وتطبيقا، ثم مقاربة كلّ روايات(أربع روايات) "زهور ونيسي"

توخيا للانسجام والشّمولية في الإحاطة برؤية الرّوائية للعالم، والتي لا تظهر معالمها إلاّ في كامل أعمال الأديب، ومن خلال كيفية تمثّل الرّوائية لواقعها بربط النصّ السّردي بسيّاقاته، وذلك قصد إثراء مجال البحث.

والرّؤية السّردية كمكوّن خطابي ليست موضوعا حدثا في الدّراسات النّقدية، فقد سبقت إليه دراسات عدّة، لكنّ جديده في هذا البحث هو تجاوز الدّراسة البنيوية الشّكليّة التي تعزل وتفصل النصّ السّردي عن سيّاقاته وكأنه وجد في الفراغ، إلى ربط الفنّي بالمرجعي وهو الذي يثري الدّراسة ويكشف حقيقة عمق الرّؤية في العمل المدروس.

ومن هذه الدّراسات نجد رسالة دكتوراه تحت عنوان : " الخطاب السّردي في ثلاثيّة مزداد أعمر الرّوائيّة" للطالبة "أشيلي فضيلة"، في (2015)، وقد تناولت مكوّن "الرّؤية السّرديّة" في الخطاب الرّوائي باعتماد المنهج البنيوي، و"زهيرة بنيني" في رسالتها الموسومة ب: "بنية الخطاب الرّوائي عند غادة السمان" مقاربة بنيوية، وذلك في (2008/2007)،

أمّا عن الدّراسات التي عثرت عليها وتناولت روايات الكاتبة "زهور ونيسي" فقد انصبّ اهتمامها بالدّراسة على رواية واحدة في قضية فنية معينة، و منها :

رسالة الدكتوراه : " أنماط السّارد في الرّواية النّسائية الجزائرية " لوهيبة بوطغان" في(2018/2017)، والتي تناولت نماذج روائيّة نسائيّة من بينها رواية " لونجة والغول"، حيث تطرّقت لدراسة الرّاوي العليم فيها، كما درست "نور الهدى حلاب" الرّواية نفسها سنة(2009/2008) في رسالة بعنوان: "السّرد التّاريخي في الرّواية الجزائرية من منظور الكتابة النّسوية نماذج تطبيقيّة"، ونجد رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة " قد حظيت بالدّراسة في رسالة بعنوان : " تداخل الأنواع الأدبيّة في الرّواية العربيّة " لكريمة غيتري في (2017/2016)، وكلّها دراسات اعتمدت المنهج البنيوي.

وما يميّز بحثي عن سابقيه أنّه تناول بالدّراسة جميع الأعمال الرّوائية للكاتبة"زهور ونيسي" تحقيقا للشّمولية والانسجام في ربط التخييلي بالمرجعي وصولا إلى رؤيتها وموقفها من العالم، لذا ولجت هذا البحث من زاوية مختلفة عن الدّراسات السابقة.

وقد فرضت طبيعة الموضوع والأسئلة المطروحة تقسيم البحث إلى مقدّمة وخاتمة يحتضنان ثلاثة فصول هي كالآتي:

مقدّمة : وتتضمّن سيرورة البحث وإشكاليّته وأهدافه والمنهج المتبع.

الفصل الأوّل والموسوم بـ: "**أدوات الرّؤية السّرديّة (المفاهيم والأشكال)**"، وتطّرقت فيه لمفاهيم وأشكال الرّؤية السّرديّة في الدّراسات النقدية الغربية والعربية تنظيرا وتطبيقا، وصولا إلى الأطروحات الدّاعيّة إلى ضرورة تجاوز البنيوية الشكليّة إلى مسار قادر على ربط العمل الأدبي بسيّاقاته التّاريخيّة والاجتماعيّة التي احتضنت نشأته، وما هذا المسار إلّا " البنيويّة التكوينية".

وبما أنّ مدوّنة البحث نسائيّة فقد وقفت على السّرد النّسائي والرّؤية الأنثويّة للعالم؛ من خلال علاقة المرأة بالكتابة كحضور فكري وتفاعل مع الواقع ورفض للتهميش، وما تمتلكه من خصوصيّة للّغة في السّرد النّسائي على وجه الخصوص، وعرض الموقف النقدي من مصطلح الكتابة النسائيّة بين رفض وقبول، ثم تبيان معالم الرّواية النّسائيّة العربيّة وعلاقتها بتيمة الثورة ورؤيتها للعالم، والوقوف على الرّواية النسائيّة الجزائريّة ومسألة الهويّة، ثمّ خصّصت الحديث عن التجربة الإبداعيّة الروائيّة لزهور ونيسي كرائدة لها السّبق في افتتاح باب كتابة أوّل رواية جزائريّة نسائيّة باللّغة العربيّة، وتتبّعت مسيرتها الرّوائيّة.

الفصل الثّاني تحت عنوان: "**الرّؤية السّرديّة في الخطاب الرّوائي لروايات زهور ونيسي**" : وقد تقصّيت فيه تجليّات الرّؤية السّردية باستكشاف أشكالها وكيفيّة اشتغالها وعلاقتها بسيّاقاتها التي احتضنتها، وذلك في كلّ رواية على حدة؛ مراعاة للخصوصيّة التي تكتسيها بنية ومرجعا.

الفصل الثالث الذي تضمّن عنوان "**ثقافة الخطاب في رؤية العالم عند زهور ونيسي**" افتتحته بتبيان معالم رؤية العالم بين التّخييلي والمرجعي، بالوقوف على المفاهيم الأساسيّة لمنهج البنيويّة التكوينيّة عند لوسيان غولدمان، لاستكشاف دلالات المرجعي في العالم المتخيّل لروايات "زهور ونيسي"، بإبراز تفاعل البنيات الدّاخليّة وعلاقاتها ودورها في تشكيل الوعي الجماعي الذي عبّرت عنه الرّوائيّة، وربط هذه البنيات بسيّاقاتها الاجتماعيّة والتّاريخيّة في الواقع.

ثم الوقوف على المرجعي والمتخيّل في الرّوايات، ومساءلة النصوص الرّوائيّة عن استلهام التّاريخ وتبيان دواعيه عند الكاتبة وكيفية تمثّله في الخطاب السّردي النّسائي الذي يحمل خصوصيّة المرجعي بأبعاده الفكريّة والحضاريّة، والوقوف على ملامح الخصوصيّة فيه دلاليّا

وجماليّا، والوقوف على أهمّ القضايا الاجتماعيّة والتّاريخيّة المطروحة كتيمات دائمة الحضور في أعمال الروائيّة، والكشف عن تجليات الأنوثة ومستويات الوعي الاجتماعي.

ثم استجلاء تمثّلات العالم من خلال بنية الخطاب الموازي بالوقوف على دلالات العتبات النصية (العنوان والإهداء) ودورها في الكشف عن عالم الرّوائيّة ومرجعيّاتها، ومنه استخلاص معالم رؤيتها للعالم.

خاتمة: سجّلت فيها ما توصلت إليه من نتائج.

أمّا من حيث المنهج فقد اعتمدت البنيوية التكوينية لدراسة البنية الدّاخليّة للنصوص الرّوائيّة وربطها بالبنى الذّهنيّة، تحقيقا للهدف المنشود من الدراسة؛ والذي يروم ربط الفني بسياقاته ومرجعيّاته التّاريخية والاجتماعيّة والفكريّة، وذلك من خلال فهم العلاقة الموضوعيّة بين النصوص الرّوائيّة المدروسة والواقع الذي احتضنها وأنتجت فيه، ومزاوجة هذا التحليل بالاستفادة من الدراسات البنيوية في الوقوف على الرّؤية السّردية وأشكالها في العمل الروائي وما أنتجته من دلالات، باعتماد تصنيف "جان بويون" لوضوحه ودقته، وعليه الوصول إلى رؤية الرّوائيّة للعالم، حيث كان من الضّروري الإشارة إلى حيثيّات البنيوية السّردية كجسر للمرور إلى البنيويّة التّكوينيّة التي زاوجت بين الشّعريّة السّرديّة والوعي التّاريخي بالعالم والإنسان، فضلا عن الاستعانة بما تيسّر من المنهج السيميائي في دراسة العتبات النصية (عتبة العنوان وعتبة الإهداء)؛ لقدرته على تحليل العلامات واستقصاء دلالاتها الجمالية والسيّاقية، وهذا التّنويع ضرورة فرضتها طبيعة الموضوع .

وبما أنّ النّصوص الرّوائيّة للكاتبة" زهور ونيسي" –على غرار النصوص العربيّة عامّة والجزائرية خاصة– تحظى بخصوصيّة مرجعيّاتها، والبنيويّة الشّكليّة من خلال انغلاقها على داخل النص وعزلها له عن سياقاته ومرجعيّاته لا يمكنها استكشاف خصوصيّته و لا الحفاظ عليها، لذا وجب التّوفيق بين الاتّجاهين للإلمام بدراسة هذه النّصوص السّرديّة الرّوائيّة، والكشف عن مرجعيّاتها التّاريخيّة والاجتماعيّة .

وقد دعّمت البحث عدة مراجع متنوعة كانت سندا علميا ومنهجيا أضاء لي السّبيل، منها :

كتاب "تحليل الخطاب الرّوائي" لسعيد يقطين

كتاب "تقنيات السّرد الروائي" ليمنى العيد

كتاب "بناء الرواية" لسيزا قاسم

كتاب "الراوي الموقع والشكل" يمنى العيد

كتاب "الراوي والنص القصصي" لعبد الرحيم الكردي

كتاب "الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي" لحميد لحمداني

كتاب "جماليات السّرد النّسائي" رشيدة بنمسعود

كتاب "المرأة والسّرد" محمد معتصم

كتاب "100 عام من الرواية النّسويّة العربية" لبثينة شعبان

كتاب "جماليّات الرّواية النّسويّة الجزائرية" لحفناوي بعلي

كتاب "البنيوية التكوينية والنقد الأدبي" لوسيان غولدمان وآخرون ترجمة محمد سبيلا

و خلال مسار البحث واجهتني بعض الصعوبات التي تم تذليلها وتجاوزها بالجهد المضني والصبر، وتتصدرها صعوبة الإمساك بمفاهيم دقيقة للمصطلحات بسبب تعددها وتداخلها.

وفي الختام أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور المشرف" ناهلية مسعود" على ما قدّمه من توجيه وإرشاد، وعلى متابعته المثمرة ونصائحه القيّمة، أسأل الله له دوام الصّحة والعافية .

وآمل أن يكون هذا البحث فاتحة لمجهودات قادمة تضيء ما لم يستكشف بعد .

الفصل الأول

أدوات الرّؤية السّرديّة

(المفاهيم و الأشكال)

الفصل الأوّل: أدوات الرّؤية السّرديّة (المفاهيم والأشكال)

أولا : مفهوم الرّؤية السّرديّة

ثانيا: أشكال الرّؤية السّرديّة

ثالثا:السّرد النّسائي والرّؤية الأنثويّة للعالم

تمهيد:

يتربع السّرد على عرش النّشاط الإنساني، حيث يرسم حياته وملامح أفكاره عبر مراحل مختلفة وضمن فضاءات متنوعة ومتعددة، فهو "حاضر في كلّ الأزمنة، وفي كلّ الأمكنة، وفي كلّ المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أيّ شعب دون سرد، لكلّ الطبقات، ولكلّ الجماعات البشرية سرودها، وهذه السرود تكون في غالب الأحيان مستساغة بشكل جماعي من قبل أناس ذوي ثقافات مختلفة، وإن لم تكن متعارضة"[1].

ومن الأعمال الأدبية التي ترتكز على السّرد وتستوعب كل الاهتمامات والقضايا والأحداث "الرّواية"، لذلك "يحتفي الآن الأدب العربي الحديث بالنصوص السّردية وبخاصة الرّواية احتفاء كبيرا، إلى درجة يمكن القول فيها أنّ عصرنا هو عصر الرّواية، فالرّواية نوع أدبي انتزع الاهتمام، ونجح خلال مدة وجيزة في الاستئثار بالمكانة الأولى في الآداب العالمية، وذلك لا يعود إلى قدرتها في تطوير وسائل السرد وأساليبه فحسب، بل إلى قدرتها الفائقة في تمثيل المرجعيّات الثقافية والنفسية والاجتماعية والتاريخية، وهو أمر فاق قدرة الأنواع الأدبية الأخرى التي انحسر دورها، فكفّت إلى درجة بعيدة عن الإسهام في تمثيل التصوّرات الكبرى عن الذّات والآخر"[2].

وبما أن السّرد هو دعامة العمل الروائي، فإنّه لاقى اهتماما بالغا من طرف الدّارسين، إذ يعد ركيزة عليه تقوم عملية التواصل بين الكاتب والقارئ، فهو الأرضية التي تنطلق مها الدراسات سواء كانت غربية أم عربية، وبما أن الدراسة تستجلي الرّؤية السردية في الرّواية باعتبارها مرتكزا من مرتكزات الخطاب الروائي، وجب الوقوف على الدلالة اللغوية والاصطلاحية لمصطلح السرد.

---

[1]– رولان بارت، تزفيطان تودوروف، جيرار جينيت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م، ص9.

[2]– عبد الله إبراهيم، السّرديّة العربيّة الحديثة الأبنية السردية والدلالية، مكتبة الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص5.

أوّلا : مفهوم الرّؤية السّرديّة:

1- مفهوم السّردla narration :

أ- السّرد لغة:

إذا انطلقنا من الأصل اللغوي للسّرد نلقى له مفاهيم كثيرة ومختلفة، منها ما ورد في لسان العرب لابن منظور، أنه: "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا، بعضه في أثر بعض متتابعا. سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه. و فلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له. و في صفة كلامه صلّى الله عليه وسلّم: لم يكن يسرد الحديث أي يتابعه ويستعجل فيه. وسرد القرآن: تابع قراءته في حَدْر منه.

والسرد: المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه؛ ومنه الحديث: كان يسرد الصوم سردا؛ وفي الحديث: أنّ رجلا قال لرسول الله صلى الله عليه وسلم: إنّي وإن شئت وأفطر. وقيل لأعرابي: أتعرف الأشهر الحرم؟ فقال: نعم، واحد فرد وثلاثة سرد، فالفرد رجب وصار فردا لأنه يأتي بعده شعبان وشهر رمضان وشوال، والثلاثة السرد: ذو القعدة وذو الحجة والمحرم. وسَرَدَ الشيء سَرْدا وسَرَدَهُ وأَسْرَدَهُ: ثقبه، والسِّرَادُ والمِسْرَدُ: المثقب. والمِسْرَدُ: اللسان. والسَّرد: اسم جامع للدّروع وسائر الحَلَق وما أشبهها من عمل الخلق "[1].

فالسّرد هنا بمعنى التّتابع على نسق واحد، وتجد المفهوم نفسه عند الخليل بن أحمد الفراهيدي في معجم العين "سرد القراءة والحديث يسرده سردا أي يتابع بعضه بعضا. والسّرد: اسم جامع للدّروع ونحوها من عمل الخلق، وسمّي سردا لأنّه يسرد فيثقب طرفا كل حلقة بمسمار فذلك الحلق المسرد"[2].

وقد وردت لفظة "السّرد" في القران الكريم، في قوله تعالى: ﴿**وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ (10) أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ (11)**﴾[3].

---

[1]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الثّالث، حرف الخاء والدّال والذّال، مادة (سرد)، دار صادر، بيروت، د ط، ص211.

[2]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، الجزء الثاني، المحتوى (د، ص)، باب السين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، 1434هـ، ص235.

[3]- القرآن الكريم بالرّسم العثماني، برواية ورش عن نافع، دار الوطن، للنشر والتوزيع، القاهرة، سورة سبأ، الآيتان 10، 11، 2005م، ص429.

وقد بين الخليل بن أحمد الفراهيدي معنى لفظة "السّرد" في الآية الكريمة بقوله: "أي اجعل المسامير على قدر خروق الحلق، فلا تغلط فتنخرم ولا تدق فتفلق"[1].

فكلاهما يشتركان في معنى التّتابع، ويؤيّد هذا المعنى الذي ذهب إليه أبو الحسن أحمد فارس بن زكريا في مقاييس اللغة؛ حيث أكّد على أنّ السّرد هو: "توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض"[2].

وفي المعجم الوسيط نجد: "سرد الشيء سردا: ثقبه وهو تقدمه شيء على شيء تأتي به متسقا بعضه في اثر بعض متتابعا، والشيء تابعه ورواه، ويقال: سرد الحديث: أتى به على ولاء جيّد السياق "[3].

وبناء على ما سبق يتّضح أنّ للسّرد مفاهيم مختلفة انطلاقا من أصله اللغوي، منها التتابع والمهارة في النسج والتسلسل والانسجام زمنيا، فضلا عن تتالي الحديث وجودة السيّاق الوارد فيه.

ب- السّرد اصطلاحا:

يعد السّرد من أهم القضايا التي أثارت اهتمام الدارسين لارتباطه بالنشاط الإنساني، وبالعمل الأدبي والروائي على وجه الخصوص، وبما أنّ المصطلحات السّردية منقولة بالترجمة عن النقد الغربي، وجب الاطلاع على مفاهيمه في محاضنه الأولى.

وعليه " لم ينشأ المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث والمعاصر نشأة طبيعية؛ أي لم ينشأ ليلبي حاجة الاستنباط المتولّدة عن حركة علميّة تنتج وتبتكر، وإنّما كان مترجما ومرتبطا بالمصطلح الأجنبي المنتج في مسار تاريخي طويل، وقد أدى هذا الواقع إلى أن تتصف هذه المصطلحات بخصائص مشكلات منها ذاتية المفاهيم وعدم دقتها، واستخدام المجاز والوصف وللمفهوم الواحد مصطلحات كثيرة، وللمصطلح الواحد مفاهيم كثيرة وتداخل المفاهيم"[4]. وإنّ اختلاف مفاهيم مصطلح السرد لأكبر دليل على ذلك، فهو يختلف من دارس لآخر حسب مجال الدراسة، والسياق الوارد فيه، "وترجع بدايات الاهتمام بالسّرد إلى

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ص235.

[2]- أبو الحسن أحمد فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، مادة (س، ر، د)، دار الفكر، د ب، ط2، 1979م، ص157.

[3]- إبراهيم مصطفى واخرون، المعجم الوسيط، مادة (س، ر، د)، مجمع اللغة العربية، ط2، 1972.

[4]- عبد الحميد حسن زراقط في المصطلح والمصطلح السردي ومشكلاتهما في النقد الأدبي العربي –من البحوث المشاركة في مؤتمر العميد العلمي الثاني- السنة الرابعة، المجلد الرابع، العدد 14 شعبان 1436هـ وحزيران 2015م، ص125.

الشكلانيين الروس لاسيما "ايخنباوم" في دراسته حول نظرية النثر، فقد أشار إلىّ أوتولود فيج "Otto Ludwig"وكيف أنه فرق بين شكلين من السّرد، الأولى: السّرد بالمعنى الحرفي للكلمة، وفيه يتوجه الكاتب أو الروائي المتخيل إلى المستمعين، فالحكي يكون أحد العناصر التي تحدّد شكل الأثر الأدبي وفي بعض الأحيان يكون العنصر الأساس.

والثاني: السرد المشهدي، ويكون فيه الحوار بين الشخصيات في الصدارة، ويكتفي من القسم الحكائي "Narrative" بتعليق يحيط بالحوار ويشرحه، بمعنى أنّه يقتصر عمليا على الإشارة المتعلقة بالمشهد وهذا النوع من السّرد يذكر بالشكل المسرحي"[1].

وهو ما يؤيده "جاب لينتفلت" في مقاله مقتضيات النص السّردي الأدبي، حيث عرّف السّرد بأنّه "فعل الحكي المنتج للمحكي أو إذا شئنا التّعميم مجموع الوضع الخيالي الذي يندرج فيه، والذي يستتبع السّارد والمسرود له، ونقصد بالمحكي النص السردي الذي ينتجه السارد، بل أيضا من الكلام الذي يلفظه الممثلون ويستشهد به السارد، فالمحكي إذا يتكون من تتابع وتناوب خِطابَيْ السارد والممثلين"[2]، وهو ما أشار إليه "توماتشفسكي" في بحثه المتعلق بنظرية الأغراض الخاص بالسّرد حيث ميّز بين نمطين له هما " السّرد الموضوعي" "objectif"و"السّرد الذاتي subjectif"، "ففي الحالة الأولى يكون الكاتب مقابلا للرّاوي المحايد الذي لا يتدخّل ليفسّر الأحداث، ولذلك يسمّى هذا السّرد موضوعيّا لأنّه يترك الحريّة للقارئ ليُفسِّر ما يحكى له ويؤوّله...وفي الحالة الثّانيّة لا تقدّم الأحداث إلا من زاوية نظر الرّاوي فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ "[3].

ونجد "جيرار جينيت" يقدم السرد في مجال التعبير الأدبي، بقوله: "إذا ما قبلنا أن نقتصر على مجال التعبير الأدبي فسنخلص دونما صعوبة تذكر إلى تحديد السرد كعرض لحدث أو متوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة"[4]، لكنّه يكشف أنّ هذا التعريف الوضعي المتداول فيه ضرر؛ "لأنه يلغي بكيفية ما

---

[1]– مراد عبد الرحمان، آليات المنهج الشكلي (في نقد الرواية العربية المعاصرة)، التحفيز نموذجا تطبيقيا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2002م، ص28، 29.

[2]– رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، ص98.

[3]– حميد لحمداني، بنية النصّ السّردي، ص47.

[4]– رولان بارت وآخرون، مرجع سابق، ص71.

حدود اشتغال السرد وشروط كينونته"[1]، لذلك نجده يقيم حدودا بين السرد والمحاكاة، وبين السرد والوصف، وكذا بين السرد والخطاب، ويعطي لكل منها مميّزات قد تتداخل أحيانا، وذلك في مقاله "حدود السرد" في كتابه المشترك مع مجموعة من الباحثين الموسوم بطرائق تحليل السرد الأدبي، والسرد عنده هو: "الفعل السردي"[2].

والسرد تبعا لذلك هو الطريقة التي تروى بها أحداث قصّة سواء كانت حقيقة أم خيالية، موجهة من سارد إلى مسرود له، وهو ما يؤكده رولان بارت بقوله: "أي أن هناك مانحا للسرد وهناك متقبّل له... فلا يمكن أن يوجد سرد دون سارد ودون مستمع (قارئ)"[3].

ويقسّم " تزفيطان تودوروف" العمل الأدبي إلى قصّة و خطاب، فيرى أنّه: " في مستواه الأعم مظهران: فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه...فهناك سارد يحكي القصّة، أمامه يوجد قارئ يدركها وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتمّ نقلها هي التي تهمّ، إنّما الكيفيّة التي بها أطلعنا السّارد على تلك الأحداث"[4].

وهذا التّقسيم اقتبسه "تودوروف" من الشّكلانيين الروس، وهو ما يؤكّده "رولان بارت" في قوله: " أمّا تودوروف، وهو يقتبس التمييز الذي أقامه الشّكلانيون الروس، فإنه يقترح الاشتغال انطلاقا من مستويين كبيرين هما بدورهما منقسمان على نفسيهما:
القصة (الدليل l'argument) وتشتمل على منطق الأفعال وعلى تركيب للشخصيات؛ والخطاب الذي يشمل الأزمنة ومظاهر السرد وصيّغه"[5].

ويؤكّد "تودوروف" على خاصيّة التّتابع في السّرد التي تعتبر لازمة له، فيبين "أنّ تتالي الأعمال داخل السرد ليس اعتباطيا، بل يخضع لنوع من المنطق، فظهور المشروع يثير ظهور العقبة، والدمار يثير المقاومة أو الهرب... فعندما نعرف المنطق الذي يخضع له

---

[1]– رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص71.

[2]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر، محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م، ص39.

[3]– رولان بارت وآخرون، مرجع سابق، ص26.

[4]– المرجع نفسه، ص41.

[5]– المرجع نفسه ، ص13.

تتابع أحداث معينة، فإننا لا نبحث له عن تبرير آخر في العمل الأدبي "[1]. وهذه القصديّة في تتالي الأفعال داخل السرد، يسميها "منطق الأفعال الروائية"[2].

كما نجده يستخدم في كتابه الشّعريّة مصطلح "القصّ" مقابل مصطلح السّرد في تقسيمه للسّرد بين مفرد ومكرر بقوله" "القص المفرد حيث يَستحضِر خطاب واحد حدثا واحدا بعينه ...ثمّ القصّ المكرّر حيث تَستحضِر عدّة خطابات حدثا واحدا بعينه"[3]، ويقصد بالمفرد السرد المفرد singulatif، والمكرر هو السرد التكراري répétitif.

وقد فصل معجم اللسانيات القول في مفهوم السرد Narrating فاعتبر أنّه:

1- سرد أو رواية حدث أو أكثر.

2- الخطاب discours (في مقابل القصة story).

3- العلامات الموجودة في السرد التي تقدّم النشاط السردي، وأصله، ووجهته وسياقه (في مقابل الحكي /المروي) narrated"[4].

كما يورد أيضا أن "السرد(narration):

1- خطاب يقدّم حدثا أو أكثر، ويتم التمييز تقليديا بينه وبين الوصف (description) والتعليق(Commentary).

2- انتاج الحكاية، سرد مجموعة من المواقف والأحداث إنّ "السرد اللاحق posterior narration " يتبع المواقف والأحداث المروية زمنيا، ويعد هذا النوع من السرد أحد خصائص السرد الكلاسيكي أو التقليدي؛ السرد المتقدم anterior narration ، وهو السرد الذي يتقدم الأحداث والمواقف زمنيا، كما في السرد الاستطلاعي (الاستشرافي) أو (التنبؤيprédictive narrative)، والسرد الآني (المتزامن simultaneous narrative)، وهو السرد الذي يحدث (افتراضا) في نفس زمن الأحداث والمواقف المروية.

---

[1]- تزفيطان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة، محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996م، ص54.

[2]- رولان بارت واخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص42.

[3]- تزفيطان تودوروف، الشّعريّة، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص49.

[4]- جيرالد برنس، قاموس السّرديّات، ترجمة السيد إمام، مربت للنشر، ط1، القاهرة، 2003، ص121.

- السرد (الحكي) narrative:

السرد(كمنتج وسيرورة، موضوع وفعل، بنية) المتعلق بحدث حقيقي أو خيالي أو أكثر يقوم بتوصيله وأحد أو اثنين أو عدد من الرّواة لواحد أو اثنين أو عدد من "المروي لهم" (ظاهرين بدرجة أو بأخرى)"[1].

وقد انتقل هذا المصطلح النّقدي الحديث "السّرد" من النقد الغربي إلى النقد العربي عن طريق الترجمة، فنجده عند الناقد المغربي سعيد يقطين بأنّه: "المفهوم الجامع لمختلف الممارسات التي تنهض على أساس وجود مادة حكائية"[2].

والسّرد بهذا المفهوم عرفه العرب في تقديم فنون مختلفة كالمقامة والحكاية والخرافة، لكنه لم يظهر كمصطلح قائم بذاته، وجد مضمونا من خلال الممارسة وغاب مصطلحا، وكما يقول سعيد يقطين: "إنّنا نضع المفاهيم كمقابل للتجليات، ونرى أنّ المفاهيم وليدة الوعي بالظاهرة، وامتلاك القدرة على فهمها وتفسيرها، وهذه المفاهيم تتصل بتسمية الأشياء ووضعها في نسق ينظم علاقاتها بغيرها، ويحدّد موقعها منها، أما التجليات فهي الصور الأولية التي تتحقق بها الأشاء، وتتحول إلى ظواهر قارة وثابتة، ولها وجودها الخاص واستقلالها، أو شبهه عن غيرها"[3].

فالسّرد مفهوم جديد في الدراسة الأدبية الحديثة، وهو نتاج التطور الحاصل في الدراسات النقدية للعمل الروائي، جاء هذا المفهوم ليحدد ظاهرة نصية (سردية) ويبرزها في الوعي النقدي، لكن ممارسة السرد أو التجلي "السردي" سنجده قديما قدم النص، كيفما كان جنسه أو صورة إبداعه، ونستدل على ذلك بقول سعيد يقطين عن السرد العربي: "فهو قديم قدم الإنسان العربي، وأولى النصوص التي وصلتنا عن العرب دالّة على ذلك، مارس العربي السرد والحكي، شأنه في ذلك شأن أيّ إنسان في أيّ مكان، بأشكال وصور متعددة، وانتهى إلينا ممّا خلفه العرب تراث مهم، لكن السرد العربي كمفهوم جديد لم يتبلور بعد بالشكل الملائم، ولم يتم الشروع في استعماله الّا مؤخرا وبصور شتى"[4].

---

[1]- جيرالد برنس، قاموس السّرديّات، ص122.

[2]- سعيد يقطين، السرد العربي(مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، 2006م، ص87.

[3]- المرجع نفسه، ص65.

[4]- المرجع نفسه، ص65، 66.

ويلتقي مفهوم "سعيد يقطين" للسرد مع "رولان بارت" الذي يعتبره متجذّرا في تاريخ البشرية حينما يؤكد "بأنه فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[1].

أمّا حميد لحمداني فيرى أنّ السّرد هو الحكي، بقوله: "يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين:

أوّلهما : أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة.

وثانيهما : أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمّى هذه الطريقة سردا، ذلك أنّ قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فانّ السّرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"[2].

وهو التقسيم نفسه الذي اعتمده تودوروف والمقتبس من الشّكلانيين الروس، ويتفقان في أنّ القصة المحكية تستوجب طرفين هما الراوي والمروي له بينهما تواصل، وهو ما يثبته حميد لحمداني بقوله: "إنّ كون الحكي هو بالضرورة قصة محكيّة يفترض وجود شخص يحكي، وشخص يحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أول، يدعى "راويا أو ساردا" وطرف ثان يدعى مرويا له أو قارئا"[3].

وهو ما يؤكده "سعيد يقطين": حيث يرى أنّ السرد هو: "التواصل الذي من خلاله يبدو الحكي (narrative) كوسيلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه "[4]. ويعلّل "حميد لحمداني" هذا التواصل بأنّ: "المبدأ في علاقة الراوي بالقارئ هو مبدأ الثّقة، لأنّ القارئ ينقاد مبدئيا نحو الثقة في رواية الراوي "[5].

و عليه فإنّ : "الرواية أو القصة باعتبارها محكيّا أو مرويّا تمرّ عبر القناة التّالية:

الرّاوي ـــــــــــ القصّة ـــــــــــ المروي لهُ.

---

[1]– سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997م، ص19.

[2]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الحمراء، ط1، أ ب، 1991م، ص45.

[3]– المرجع نفسه، ينظر:

L.Dunartier et Fr : Pour lire le récit. Ed.Ductor, 1980, P89-90.

[4]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 1997م، ص41.

[5]– حميد لحمداني، بنية النّص السردي، ص45.

وأنّ السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما يخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الاخر متعلق بالقصة ذاتها"[1].

ومن هذه التعريفات يتجلى أنّ السرد هو طريقة الروائي في عرض الأحداث.

والملاحظ أنّ كلا من الناقدين المغربيين "سعيد يقطين" و"حميد لحمداني" يستعملان أحيانا مصطلح الحكي كمرادف لمصطلح السرد، فيقول سعيد يقطين أن" السرد "نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور وجعله قابلا للتّداول، سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخييليا، وسواء تم التداول شفاها أو كتابة"[2].

ويبين العلّة في تأخر اهتمام الدراسات الأدبية العربية بالسرد بقوله: "أنّ السرد أحد الخطابات التي تؤثر سلبا بمقولة "الشعر ديوان العرب" فغدت بمنأى عن الاهتمام النقدي والتنظيري في المجهودات التي ترك لنا العرب من خلالها تراثا مهما وهائلا"[3].

ويبين مكانة السرد في الدراسات الأدبية الحديثة بقوله: "إن السرد ديوان آخر للعرب، بل وهنا يمكن أن أجلي مبالغتي، وأقول أنه أضخم ديوان، ولاسيما عندما نتبين أن جزءا أساسيّا من الشعر العربي ينهض على دعائم سردية"[4].

وفي تعريف للناقدة اللبنانية "يمنى العيد" تهتم فيه بإبراز الأفعال (الأحداث) ومنطق ترابطها، حيث تعتبر أنّ الحكاية هي الفعل "على أن المنطق الذي به تتشكل حركة نمو الفعل هو منطق يفصل العمل الروائي، فيقيم بنيته محددا لها نمطا، وقيام البنية في نمطها يعني قيام الحكاية بقول (أو خطاب)، أي بصياغة لا نرى إلى الحكايةّ إلّا بها، أضف أن وصول الحكاية بواسطة الكتابة (لا بواسطة الشريط السنيمائي، أو شريط الرسوم المتحركة مثلا)، يستوجب راويا يروي الحكاية، كما يستوجب وجود قارئ يقرأ ما يرويه الراوي. وبذلك لا تعود مجموعة الأحداث التي وقعت هي الأهم في العمل السردي الروائي، أو في الكتاب – الرواية، بل كيفية الرواية: كيف يروي الراوي الحكاية؟"[5].

---

[1]– حميد لحمداني، بنية النّص السّردي ص45.

[2]– سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، ص72.

[3]– المرجع نفسه، ص70.

[4]– المرجع نفسه، ص72.

[5]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت– لبنان، ط3، 2010م، ص42.

ويؤكد الناقد العراقي "عبد الله إبراهيم" على مبدأ التواصل في السرد قائلا: "يعدّ السرد ظاهرة أدبية تقوم على التواصل، والتراسل، وهي في تفاعل دائم مع سياقها الثقافي، ومع عموم المتلقين لها في المجتمع الأدبي"[1]، وقد حذّر الناقد من دراسة هذه الظاهرة باعتبارها مغلقة على ذاتها، منقطعة عن غيرها؛ مبيّنا أنّ ذلك "يقتلعها من حاضنتها الثقافية، ويعزلها عن مرجعيّاتها التاريخية المنتجة لأفكارها، وموضوعاتها، وأساليبها، فيحسن النظر اليها كظاهرة تواصلية يتحقق فيها الشرط الأدبي، وتؤدي وظيفة تمثيلية بواسطة التخيل"[2].

فالناقد يركز على الجانب التخييلي في السرد وعلى المرجعيّات الثقافية التي انبثق منها، ومنه التركيز على المتلقي الذي يمكنه من خلال السرد التواصل مع الكاتب.

كما يبين" أنّ السرد وسيلة لبناء العنصر الفني"[3]؛ فهو مادة الفن الروائي والقصصي ووسيلة خلقه.

ويرى كلّ من الناقدين التونسيين "جميل شاكر" و"سمير المرزوقي" أنّ اسم السرد يطلق "على العملية التي يقوم بها السارداla narrateur، حين يروي حكاية، وقد خيرنا استعمال عبارة سارد عوض "حاكي" أو "راوي" وذلك لاستناد هاتين الكلمتين إلى التقاليد الروائية الشفاهية بينما تعبّر الكلمة الأولى دون تمييز عن السرد الشفاهي أو الكتابي"[4]، وعليه فالسّرد عندهما هو "العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي (أو الراوي) وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب) القصصي والحكاية (أي الملفوظ) القصصي"[5].

وهما يفرقان في الاستعمال بين السارد الذي يقدم السرد الشفاهي أو المكتوب، ويفضلان هذا المصطلح، وبين الراوي أو الحاكي الذي ارتبط مصطلحهما بالسرد الشفاهي، لكن مصطلح الراوي أقرب إلى فن الرواية من ناحية الاشتقاق.

---

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، ج 1، الإمارات العربية المتحدة، تشرين الأول، ط 1، أكتوبر 2016م، 1438هـ، ص31.

[2]– المرجع نفسه، ص31.

[3]– عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الحمراء، ط1، حزيران 1990م، ص116.

[4]– سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون العامة، العراق، بغداد، ط1، 1986م، ص13.

[5]– المرجع نفسه، ص73.

2- مكوّنات السّرد:

بما أنّ السرد وسيلة لبناء العنصر الفني فإن أنماطه ومظاهره تتعدد" بتعدّد الرؤى التي ترشح عنه، وهكذا فإنّ أساليب السّرد تتعدّد بمقدار تعدّد الرؤى أو زوايا النظر أو البؤر السردية أو المنظورات، وهكذا تبرز ضرورة الوقوف عند الرؤية بوصفها وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية التي تقدم إلى المتلقي عالما فنيا تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى، وهذا يفرض الوقوف عند الراوي التي تنبثق منه هذه الرؤية"[1]، فمن هو الراوي؟

أ- مفهوم الرّاوي*la narrateur :

إنّ القصة باعتبارها محكيا أو مرويا تتطلب راويا يرويها فهي لا تحكي نفسها بنفسها، ولا يمكن تصور عمل سردي دون راو، لذلك نجد أنّ هذا المكون السردي حظي باهتمام النقّاد والباحثين انطلاقا من الغرب ووصولا إلى العرب.

ففي معجم المصطلحات يرد معنى كلمة (Narrateur) عند الغربيين:

"السارد Narrator: الشخص الذي يقوم بالسرد "[2]، ويرى "رولان بارت" أنّ: "السارد والشخصيات بشكل جوهري هي كائنات من ورق"[3]، تتحرك ضمن العمل التخييلي، وقد اتّخذت الدراسات البنيوية الأوروبية ذات الصلة بالراوي من نظريات كل من بروب وباختين ومن المدرسة الشكلية عموما، أساسا لتحليلاتها، وتعدّ دراسة "جيرار جينيت" بمثابة الثّمرة لهذه الدراسات البنيوية في مجال دراسة الراوي وعلاقته بالسرد[4].

فعند جينيت" يتوقف فهم القصة جملة، وكذلك يتوقف الاستمتاع بها وتذوقها على معرفة من الذي يرويها؟ ومتى؟ وأين؟ وكيف؟ ومعرفة من الذي يروي القصة؟ تجرّ إلى تساؤلات أخرى: هل لهذا الراوي خصوصية متميزة؟ أي هل له ملامح ذاتية يحرص الكاتب على إبرازها مثلما يحرص على إبراز خصائص الشخصيات الأخرى في القصة أو الرّواية؟ وفي

---

[1]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ص116.

* مصطلح الراوي له عدة مرادفات اشتغل عليها النقد العربي مثل السارد والحاكي، وقد اعتمدت مصطلح الراوي لأنّه أكثر تداولا في السرد العربي.

[2]- جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، ترجمة، عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 2003م، ص158.

[3]- رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص27.

[4]- ينظر، عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، الطبعة الثانية 1417هـ، 1966م، ص46.

هذه الحالة فانّ دور الراوي لا يقتصر على مجرد نقل المعرفة أي توصيلها، بل يتحول إلى رؤية يتلون العالم الذي ينظر إليه بلون خصائصها الذّاتيّة، كما أنّ الأحداث التي يرويها تعد كبيرة أو صغيرة، عظيمة أو حقيرة، مهمة أو تافهة، حسب اقترابها أو ابتعادها من هذا الراوي، وحسب نوع هذا الراوي، كما أنّ الزاوية التي يقع فيها هذا الراوي قد تخفي جوانب وتظهر أخرى"[1].

كما ينبّه "جينيت" إلى وقوع بعض الدارسين في خطأ الخلط بين الراوي والكاتب(المؤلف)، أو المطابقة بينهما، وبين متلقي الحكاية وقارئ العمل الأدبي، ويعتبر ذلك مشروعا في حالة الحكاية التاريخية أو السيرة الذاتية فقط الحقيقية، يرفضه عندما يتعلق الأمر بحكاية تخييلية يكون فيها الراوي نفسه دورا تخييليا[2]. فالراوي إذا جسر يربط العالم التخييلي بالعالم الواقعي، وعليه فجينيت فرّق وميّز بين الراوي المتخيل والكاتب الواقعي.

وقد اهتمت الدراسات النقدية العربية الحديثة أيضا بهذا المكوّن من خلال دراسة وتحليل مكونات الخطاب السردي الروائي؛ حيث يرى "عبد الله ابراهيم" أنّ الراوي: "هو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي"[3].

ويؤيده في ذلك الناقد "سعيد يقطين"؛ حيث يعتبر الراوي ترهينا سرديا أو صوتا سرديا، يقدم هو والمروي له من خلال الخطاب السردي، وإن لم يكن محدّدا بشكل تشخيصي بأسماء وصفات معينة[4].

ونظرا للأهميّة الكبرى التي يحظى بها هذا المكوّن في الخطاب السّردي يخصص له "عبد الرحيم الكردي" كتابا كاملا للوقوف على مفهومه تحت عنوان (الراوي والنص القصصي)، يبين فيه أنّ الراوي أداة أو تقنية يستخدمها الكاتب في تقديم العالم المصور، فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية مسجلة باللغة ومعطياتها، وهو أيضا أداة للإدراك والوعي، وأداة للعرض، وهو ذات لها مقوماتها الشخصية، وهو بهذا يقف في المنطقة التي تفصل بين

---

[1]– عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص47.

[2]– ينظر، جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص228.

[3]– عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص117.

[4]– ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص383، 384.

المؤلف والشخصيات، والمنطقة الفاصلة بين القارئ والنص، والمنطقة الفاصلة بين العالم الفني المسجل في النص والصورة الخيالية للعالم نفسه التي تتشكل في ذهن قارئ النص[1].

ويعرّفه بأنّه: "واحد من شخوص القصة، إلّا أنّه قد ينتهي إلى عالم آخر غير العالم الذي تتحرك فيه شخصياتها، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها، ويسمح له بالحركة في زمان ومكان أكثر اتساعا من زمانها ومكانها "[2].

كما يفصل بين الراوي والروائي(المؤلف) الذي هو شخصية واقعية، وهو مبتكر الراوي والعالم التخييلي الذي تحويه الرواية، مؤكدا أنّ "هذا الراوي ليس هو المؤلف، أو صورته، بل هو موقع خيالي ومقالي يصنعه المؤلف داخل النص، قد يتفق مع موقف المؤلف نفسه وقد يختلف، وهو أكثر مرونة، وأوسع مجالا من المؤلف، لأنّه قد يتعدّد في النص الواحد، وقد يتنوع، وقد يتطور، حسب الصورة التي يقتضيها العمل القصصي ذاته"[3].

وترى "سيزا قاسم" أنّ: "الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله"[4]؛ فالروائي لا يظهر ظهورا مباشرا فهو: "عندما يقص لا يتكلم بصوته ولكنّه يفوض راويا تخييليا يأخذ على عاتقه عملية القص ويتوجه إلى مستمع تخييلي أيضا يقابله في هذا العالم، فالروائي يتقمّص شخصية تخييلية تتولى عملية القص"[5].

وهو ما تؤكّده "يمنى العيد" من خلال ما توصّلت إليه النظريات الحديثة في تمييزها بين راو وكاتب، فتبيّن أنّ: "الراوي هو وسيلة، أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصّه، أو ليَبُثَّ القصة التي يروي"[6]، والكاتب هنا يختبئ خلف الراوي الذي يعبّر من خلاله عن أفكاره ورؤاه.

ويضطلع الراوي بجملة من الوظائف إلى جانب وظيفة السرد، "فبينما تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال والأقوال والأفكار التي تدير دفة العالم الخيالي المصوّر، وتدفعه نحو الصّراع والتطوّر، فانّ دور الراوي يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم كلّه من زاوية معيّنة، ثمّ

---

[1]– ينظر، عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنص القصصي، ص18.

[2]– المرجع نفسه، ص17.

[3]– المرجع نفسه، ص17، 18.

[4]–سيزا قاسم، بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، د ط ، 2004م، ص184.

[5]– المرجع نفسه، ص183.

[6]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت– لبنان، ط3، 2010م، ص135.

وضعه في إطار خاص، إذ بينما تنتمي سائر الشخصيات إلى عالم الأفعال التي تصنع الحياة، فإنّ الرّاوي ينتمي إلى عالمين آخرين، هما: عالم الأقوال، وعالم الرؤية الخياليّة التي ترصد منها هذه الحياة"[1]، فهو إذا يلعب "دور المنتج"[2] له القدرة على "أنْ يقدّم الشخصيات وسماتها وملامحها الفكرية وعلاقاتها وتناقضاتها، كما أنّ من مهامه تقديم الوقائع المتعاقبة أو المتداخلة أو المتوازية التي تؤلف كيان الحدث في الرواية، ويقوم فضلا عن هذا بتقديم الخلفية الزمانية والمكانية للشخصيات والأحداث، ويسبك جميع هذه العناصر، ويقدّمها إلى القارئ... ومهما كانت أحواله وصفاته، لا بدّ أنْ ينطوي على رؤية خاصة... ولهذا فإنّ الراوي والرؤية كلٌّ واحدٌ متكاملٌ لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر"[3].

ويحدد "جينيت" وظائف الرّاوي وأوّلها الوظيفة السّردية التي لا يمكن لأيّ راوٍ(سارد) أنْ يحيد عنها، كما يقوم بوظيفة الإدارة من خلال تنظيمه للمروي، فضلا عن تأثيره في المروي له (المسرود له) ولفت انتباهه، وهذه الوظيفة يسميها "جينيت" "الوظيفة الانتباهية" أو التواصلية، وكما يضطلع بالوظيفة الانفعالية ويعطيها صفة الأخلاقية والفكرية؛ لأنّها يمكن أنْ تتخذ شكل شهادة في إشارة من الراوي لمصادر أخباره، وتنجم عن تدخّلاته في القصة الوظيفة الإيديولوجية؛ عندما يفسّر ويعلّل[4].

ويرى "تودوروف" أنّ الراوي هو" الفاعل في كلّ عملية البناء"[5]، فكلّ المقولات السرديّة تدلّ عليه، كما يميّز بين الرّاوي والكاتب، ويقرن وجود الراوي بوجود المروي له، بقوله: "وما إن نتعرّف على سارد الكتاب (بالمعنى الواسع لكلمة سارد) حتى يتحتّم علينا أنْ نقرّ بوجود مرافقه؛ أيْ الذي يوجّه إليه الخطاب الملفوظ، وهو الذي نسميه اليوم المسرود له، وليس المسرود له هو القارئ الفعلي تماما، كما أن السارد ليس هو الكاتب ، علينا أن لا نخلط بين الدور وبين الممثل الذي يؤديه"[6].

---

[1]– عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنص القصصي، ص17.

[2]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، انجليزي، فرنسي، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص105.

[3]– عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ص117.

[4]– ينظر، جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص264، 265.

[5]– تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص56.

[6]– المرجع نفسه، ص58.

وبناء على ما تقدّم يبدو التقارب واضحا بين النقاد والدارسين في تحديد مفهوم الراوي كعنصر تخييلي، وكقناع للمؤلف يقدم به رؤاه وافكاره.

ب- المروي Narrative :

إذا كان الراوي من أهم العناصر السّردية التي يقوم عليها السّرد، فإنّ المروي هو أساس السرد وموضوعه، فهو الرّسالة التي يوجهها الراوي إلى مروي له يقوم بفك رموزها، وهذا المروي هو: "فعل الحكي المنتج للمحكي أو مجموع الوضع الخيالي الذي يندرج فيه والذي يستتبع السارد والمسرود له"[1].

و المقصود بالمحكي هو "النص السردي الذي لا يتكون فقط من الخطاب السردي الذي ينتجه السارد، بل أيضا من الكلام الذي يلفظه الممثلون ويستشهد به السارد، فالمحكي إذن يتكون من تتابع وتناوب خطابي السارد والممثلين... وكما أنّ المحكي يوفق بين خطاب السارد وخطاب الممثلين، فإن القصة أيضا تشمل الأحداث التي تكون موضوع خطاب السارد، وكذا الأحداث التي يحكيها خطاب الممثلين، ومن ثمّ فهي تتضمن العالم المسرد والعالم المتمثل به في آن واحد"[2]، وهما وجها المروي اللذان لا يمكن وجود أحدهما دون الآخر في بنية الرواية.

ج- المروي لهle narrataire:

هو الطرف المقابل للراوي، ويعدّ مكونا أساسيا من مكونات السرد الروائي، وقد ورد في معجم مصطلحات نقد الرواية بأنّه: "هو من يتوجّه إليه الراوي بالسرد، فالراوي هو شخصية من داخل النص يتوجه بكلامه إلى مروي له من داخل النص نفسه، ومن مستوى السرد نفسه، يكون الراوي خارج الحكاية التي يرويها، ويتوجه إلى مروي له خارج الحكاية أيضا"[3].

ويسمّيه جينيت: "المسرود له"، ويميّز بينه وبين القارئ: "المسرود له، مثله كمثل السارد، هو أحد عناصر الوضع السردي، ويقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه؛ أي أنّه لا

---

[1]- رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص98.

[2]- المرجع نفسه، ص98.

[3]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص1561.

يلتبس قبليا بالقارئ(ولو الضّمني) أكثر مما يلتبس السارد بالضرورة بالمؤلف"[1]. وهو ما يؤكّده "تودوروف" بقوله: "وليس المسرود له هو القارئ الفعلي تماما"[2].

ويعود سبب اختلاف المروي له عن القارئ إلى أنّ" القارئ لا ينتمي إلى عالم المروي له الوهمي بل إلى العالم الحقيقي، وهو يقرأ الكتاب بينما المروي له يسمع الحكاية، وهو قادر أن يقرأ الكتاب كيفما يشاء (دفعة واحدة أو ينقطع، بدءا من أوّله أو من خاتمته) بينما المروي له يسمع الحكاية كما يقرّر الراوي"[3]، وقد يكون المروي له اسما معيّنا ضمن البنية السردية، فيحضر صراحة "في النص كشخصية من الشخصيات وفي هذه الحال يمكن أنْ يكون شخصية رئيسية أو هامّة أو ثانوية أو مجرد مستمع"[4].

ويعتبر "سعيد يقطين" المروي له صوتا سرديا يقدّم من خلال الخطاب السردي وإن لم يكن محدّدا بشكل تشخيصي بأسماء وصفات معينة[5].

وإذا لم يتعيّن المروي له "الرئيسي في نص الراوية، أي لم يشر النص إليه بأي علامة، فالأفضل اعتباره مندمجا بالقارئ المحتمل، وبالتالي صلة بين الراوي والقارئ الحقيقي (الذي يمكنه في كل وقت أن يرفض التماهي مع القارئ المحتمل)[6]، وعليه فالمروي له يكون "واحدا أو متعددا"[7]، ويكون "متخيلا، لم يأت بعد، وقد يكون (المتلقي) القارئ، وقد يكون المجتمع بأسره، وقد يكون قضية أو فكرة ما، يخاطبها الروائي، على سبيل التخييل الفني"[8]، ويرى "تودوروف" أنّ دراسة المروي له "ضرورية لفهم القصة بقدر ماهي ضرورية دراسة السارد"[9]، لذلك لا تخلو الرواية من مروي له يقابله راو يقدم مرويا يحمل أحداثا مختلفة.

---

[1]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص267.

[2]– تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص58.

[3]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّاوية، ص151.

[4]– المرجع نفسه، ص151.

[5]– ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص383، 384.

[6]– لطيف زيتوني، مرجع سابق، ص151.

[7]– المرجع نفسه، ص151.

[8]– آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق (دراسات– أدب)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015، ص42.

[9]– تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص58.

3- الرّؤية السّرديّة La vision narrative:

تعدّ الرّؤية السّرديّة أساسا يسهم في تشكيل الخطاب السردي، ويركّز على الراوي أحد أهم مكونات السرد الثلاثة(الراوي، المروي، المروي له)، فيحدّد وضعه بطرح جملة من الأسئلة: "من يروي؟ كيف يرى الراوي إلى ما يرويه، وما هي علاقته بمن يروي عنهم؟"[1].

فالرّؤية هنا تتمثل في العلاقة بين الراوي وما يرويه من أحداث و ما يقدّمه من شخصيات ضمن أمكنة وأزمنة مختلفة ومتعدّدة، إذ لا يمكن إدراك المتن الروائي إلّا من خلال الراوي وعلاقته بالمروي له، والبحث في هذه الأسئلة يشكل ما يسمى "بالرؤية السردية"، هذا المصطلح النقدي الذي تعدّدت تسمياته منذ توظيفه، تبعا لتصوّر كلّ باحث ومنطلقاته الفكريّة، و"من هذه التسميات التي عرف بها: وجهة النظر، الرؤية، البؤرة، حصر المجال، المنظور، التبئير، ولعل مفهوم "وجهة النظر" هو الأكثر ذيوعا وبالأخص في الكتابات الأنجلو –أمريكية، إنّ "وجهة النظر" تركز في معظمها رغم بعض الفروقات البسيطة على الراوي الذي من خلاله تتحدّد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلاله أيضا– في علاقته بالمروي له– تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو "يراها"، لهذا السبب نستعمل "الرؤية" ونضيف "السّردية" لحصر دلالتها في اطار تحليل الخطاب"[2].

و يؤكّد النّاقد المغربي "سعيد يقطين" أنّ بدايات القرن العشرين كانت فترة استأثرت فيها الرّؤية السّرديّة باهتمام الدّراسات النقدية، قائلا: "يكاد يتفق معظم النقاد والباحثين على أنّ هذا المفهوم هو وليد استحدثه النقد الأنجلو –أمريكي في بدايات هذا القرن مع الروائي هنري جيمس، وعمقّه أتباعه، وبالخصوص بيرسي لوبوك في كتابه "صنعة الرواية" الواضع الأساسي لأحجار زاوية الرؤية"[3].

وبذلك يعد "بيرسي لوبوك" أوّل من عمل على مقاربة مفهوم الرؤية نقديا، وهذا ما يؤكده "تودوروف" في كتابه "الشعرية"، حيث يبيّن أنّه تم إيجاد السرّ المكين للفن الأدبي من خلال كتاب "بيرسي لوبوك"، "وهو الدّراسة المنهجية الأولى المخصّصة لهذه المسألة، يسمى حيلة التخيل، وللعنوان دلالة، والسرّ في ذلك أنّ للرّؤى أهمية ما بعدها أهمية"[4]. وقول الناقد "سعيد

---

[1]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص134.

[2]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص284.

[3]– المرجع نفسه، ص284، 285.

[4]– تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص50، 51.

يقطين" أن" "لوبوك" واضع حجر الزّاوية، لدليل على أنّه أول من اجتهد في التأصيل لهذا المفهوم.

وترى الناقدة "سيزا قاسم""أنّ أعمال هنري جيمس وكتاباته النقدية فجرت وعيا جديدا بأساليب الصيّاغة لدى النقاد، واختلاف طرق تقديم المادة القصصية على تعقدها وتشعّبها، وقد بنى "برسي لوبوك" كتابه المذكور على أساس أعمال "هنري جيمس" ونظرياته وأهمّها في رأيه علاقة الرّاوي بالقصة"[1]، حيث يصرّح مبيّنا :

"إنّني أعتبر مجمل السؤال المعقّد عن الأسلوب في صنعة الرّواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر– السؤال عن علاقة راوية القصة بها، إنّه يروي القصة كما يراها بالدرجة الأولى والقارئ يواجه القاص ويصغي إليه، وقد تروى القصة بشكل مفعم بالحيوية بحيث... يتجلى المشهد للعيان وتحتله شخصيات الحكاية... فإذا ضعف سلطان الراوية في أيّة لحظة فإن القارئ يُسْتدعَى من المشهد ليرى المؤلف مجردا أمامه، وعند ذاك ستعتمد القصة فقط على إصرار المؤلف المباشر"[2]، وهو بهذا: يميّز بين أسلوبين هما: العرض showing حيث يتجلى حوار الشخصيات، وبين السرد حيث يغلب ظهور الراوي، وهو ما أكّده "تودوروف" في كتابه "الأدب والدلالة"، فبيّن أنّ كلاّ من "هنري جيمس" و"بيرسي لوبوك" "يميّزان بين أسلوبين في السرد: الأسلوب "البانورامي" والأسلوب "المشهدي"، ويشغل كلّ واحد من هذين المصطلحين مفهومين اثنين: المشهدي وهو نفس الوقت التمثيل والرؤية المحايثة (الراوي= الشخصية)، والبانورامي وهو الحكي أو الرؤية الخلفية (الراوي أكبر من الشخصية)"[3].

وهذا التمييز يكشف علاقة الراوي بالقصة وطريقة إدراكها، ويبرز الرؤية السردية، وهو ما يوضّحه الناقد "عبد الله إبراهيم" الذي يرى أنّ هذه الأخيرة "تتجسّد من خلال منظور الراوي لمادة القصة، فهي تخضع لإرادته ولموقفه الفكري، وهو يحدّد بواسطتها أي بميزاتها الخاصة التي تحدّد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها، فهما متداخلان ومترابطان، وكل منهما ينهض على الاخر، فلا رؤية دون راو، ولا راو دون رؤية، وينعكس هذا التداخل مباشرة على بناء

---

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص182.

[2]– بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000م، 1420هـ، ص225.

[3]– تزفيطان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، ط1، 1996م، ص84.

المادة القصصية فالرؤية تحدد إلى درجة كبرى نوع البناء، ونمط العلاقات بين العناصر الفنية، لسبب أساسي وهو أنّها تمتلك هيمنة شبه مطلقة على تلك العناصر، إنّ الرؤية تسفر عن الموقف الخاص للراوي إزاء عالم القصة"[1]، فالأفكار التي يقدّمها مبثوثة في وعي شخصيات و ضمن تفاصيل أحداث وبين أزمنة وأمكنة القصة تستهدف فكر المتلقي بطريقة معينة.

وقد انتقل الاهتمام في دراسة الرؤية" إلى بعض التفاصيل الدقيقة المتعلقة بعناصر البناء، وخاصة الحدث، بوصفه أشمل العناصر الفنية التي تنطوي على علاقات ضمنية كثيرة مع الشخصية والزمان والمكان، وقد حدّد نورمان فريدمان (NORMAN FRIEDMAN) في بحثه الشامل المعنون "وجهة النظر: تطور المفهوم النقدي:

"Point of view: the development of critical concept" علاقات الراوي بالأحداث، بأربع علاقات أساسية لخّصها بواسطة مجموعة من الأسئلة وهي:

1- من يتحدث إلى القارئ؟ هل هو المؤلف وقد استعان بضمير الغائب أو ضمير المتكلم؟

2- ما الموقع الذي يمثله الراوي بالنسبة للأحداث؟ هل يقف خلفها يدفعها إلى القارئ؟ هل يقودها؟ أم يكون في مركزها؟

3- ما الوسائل التي يستعين بها الراوي لإيصال المعلومات إلى القارئ؟ هل يستعين بكلمات المؤلّف و أفكاره ومشاعره؟ أم يستخدم كلمات الشخصية وأفكارها ومشاعرها؟

4- ما المسافة التي يضعها الراوي بين القارئ وأحداث القصة؟ هل يكونان متقاربين؟ أم يكون القارئ بعيدا عن تلك الأحداث؟"[2].

فالأسئلة المطروحة أسئلة شاملة، تثير قضايا مهمة ترتبط بجوهر فنّ القص، كما تثير إشكالات تواجه النقد، لأنّها تثير مجموعة من القضايا الفكرية والجمالية، وتحاول تحديد شرعية الراوي ومرتكزاتها، وبهذا تتسع لتحيط بمجمل العلاقات بين الراوي والأحداث[3].

---

[1]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي ، ص62.

[2]- المرجع نفسه، ص62، 63.

- ينظر: " pont of view –the develpment of critical concept"
Fried man. See a the theory of the novel" p118.

[3]- ينظر، عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص63.

فبعد ثلاثين سنة على ظهور كتاب "صنعة الرواية "لبرسي لوبوك" يأتي "فريدمان" مستوعبا وملخّصا لما سبقه من الآراء حول "الرؤية" ومنظما تصوره الذي يقيمه بدوره على التمييز بين السرد والعرض، وذلك بناء على درجة إرسال القصة، ويقدّم تصنيفا للرؤى أكثر تنظيما ووضوحا، في سبعة أشكال سرديّة تضيف لها" روسم كيون" شكلا ثامنا، ويتميز تصنيفه بالتنظيم والشمول، وكثرة الأشكال[1].

فمن خلال الأسئلة التي طرحها أقام تصنيفاته مجيبا عنها، وقد توالت الدّراسات حول مفهوم "الرؤية السردية" من طرف عدد من النقاد والباحثين، في محاولة للتّأصيل له، وتقديم تصورات حولـه، ومن بينهم النـاقد الفرنسـي "جـان بـويـون" في كتابه "الزمن والرؤيـة" Gallimard : temps et roman .paris. 1946"[2] الذي "يعتبر بحقّ أهمّ الدراسات التي تناولت الرؤية السّردية بنوع من الانسجام والتكامل، ولا يكاد يخلو كتاب أو مقال لباحث أو مشتغل بالتحليل الروائي من الإشارة إليه أو الاستفادة منه عن طريق مباشرة، أو مع إدخال بعض التعديلات على بعض مصطلحاته"[3]. لذلك يعتبره أغلب النقاد المعاصرين أوّل من فصّل القول فيما يعرف بزاوية الرؤية السّردية للراوي[4].

فقد انطلق في حديثه عن الرّواية والرّؤيات من علم النفس، فقدّم تصنيفه الثلاثي للرؤية (مع _ من الخلف، من الخارج)، متجاوزا نوعية الراوي وأسلوب التقديم؛ وذلك بالتركيز على مصطلح محدّد هو "الرؤية"، مبيّنا أنّ العالم النفساني يعرّفنا بأنفسنا، بينما الرّوائي يعرّفنا بالآخرين (الأبطال)، والقارئ ذات، ففي حديث البطل عن نفسه تحليل لذاته.

وينطلق "بويون" من "السّيرة الذاتية" التي يتجسّد فيها الشّكل الأكثر ملاءمة للرّبط بين علم النفس والرؤية؛ لأنّها تتقدم كفهم للذّات في الشّكل الرّوائي، فيميّز في السّيرة الذاتية شكلين هما: الذّكريات(souvenirs)، والتّذكارات(mémoires)، ويتسم تحليل "بويون" بالتميّز والتعمّق في تحليل الرؤيات من المنظور الذي انطلق منه، انسجاما كليا بين مقدّماته السيكولوجية وتصنيفاته وطرائق الكشف عنها[5].

---

[1]– ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب السردي، ص286، 287.

[2]– تزفيطان تودوروف، الأدب والدلالة، ص77.

[3]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص287، 288.

[4]– ينظر، حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص47.

[5]– ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص288، 290.

وفي أوائل الستينيّات ظهرت دراسة هامة للباحث "وين بوث" (wayneg Booth) يركز فيها على نوعية الرواة، والراوي عنده وسيلة تقنية يستخدمها الكاتب للتأثير في القارئ، وهو ما يكشفه تعريفه "لزاوية الرؤية"، "هي بمعنى من المعاني، مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة".

ويتبيّن لنا من خلال هذا التّعريف أنّ زاوية الرؤية عند الرّاوي هي "متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيّلة، وأنّ الذي يحدّد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لابد أن تكون طموحة، أي تعبّر عن تجاوز معين لما هو كائن، أو تعبّر عمّا هو في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له أو على القرّاء بشكل عام، ولا يهمّنا أنْ نتحدث عن مضمون هذا الطموح، ولكن عن الطرق المختلفة لزوايا النظر التي يعبّر بواسطتها عنه"[1]، فالرّاوي وموقفه يعتبران نافذة للمتلقي يدرك من خلالها العالم الروائي، والرؤية إذا لها أهمية بالغة "في نسج المادة الروائية"[2]، من حيث شكلها، وهو ما يتوافق مع الدّراسة التي قدمها "وين بوث" حول النقد الروائي، فقد ركّز على "بلاغة الرّواية" و جهة النظر والمسافة التي تنظر إلى القصة من خلال الضمير الذي تروى به، سواء كان متكلّما أو غائبا، ومن خلال هذا التمييز تتحدّد نوعية الرؤية ووجهة النظر؛ فالضمير لديه ليس معيارا لتحديد الرؤية، وعليه يميّز بين نوعين من الرواة؛ رواة مشاركون كشخصيات، ورواة غير مشاركين، ويبيّن نوعيتهم انطلاقا من علاقتهم الترابطيّة مع القصة.

وقد تميز تصنيفه بالدّقة فيما يخص تجليّات الراوي، وأهمّ إضافة له للحقل السردي استعماله لمصطلح "الكاتب الضمني" تمييزا له عن الراوي، إلّا أنّ البعد البلاغي حال دون وضعه لقوانين عامة، فهو ظل مشدودا إلى الكشف عن طريقة التواصل بين الكاتب والقارئ[3].

أ- مفهوم الرؤية في السّرديات :

وللسّرديين طريقتهم في التعامل مع "الرؤية السردية" المكّون المركزي في الخطاب الرّوائي، حيث تمّ طرح مفهومها بشكل مختلف عن المفاهيم السّابقة، فالناقد "سعيد يقطن" يكشف أنّه

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص46.

[2]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص115.

[3]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص292.

منذ السبعينيات أمكن الحديث عن نوع علمي في تحليل الخطاب السّردي، وأوّل باحث في هذا المجال "تزفتان تودوروف"، "الذي حاول موقعة هذا المفهوم كمقولة سردية ضمن مقولتين أخريين جعلهما مدار تحليل الخطاب السّردي بوجه عام، والخطاب الرّوائي بوجه خاص، في سنة 1966م قام تودوروف بالتمييز بين الحكي كقصة وكخطاب، ومن خلال موازنة بين الجملة والخطاب على صعيد التحليل أبرز إمكان تحليل الخطاب السّردي من جهة الزمن والصيغة والجهة كمقولات للحكي انطلاقا من استيحاء اللسانيات"[1].

وجهات الحكي (aspects) عند "تودوروف" دالة على الرؤية، وهي "الطريقة التي يدرك بها الرّاوي الحكاية"[2]، وذلك في علاقته بالمتلقي، فعندما "يطالع القارئ عملا تخييليا فلا يكون لديه إدراك مباشر للأحداث الموصوفة، وهو يلاحظ الأحداث، كما يلاحظ رؤية رواية لها... إنّ الرؤية تعكس العلاقة بين "هو" (فاعل المنطوق) وبين "أنا" (فاعل النطق) بين الشخصية والراوي"[3]، فالرؤية السردية هي المقولة الثالثة الهامة التي تسمح بوصف الانتقال من الخطاب إلى التخيل؛ "فالوقائع التي يتألّف منها العالم التخيلي لا تقدّم لنا أبدا في ذاتها، بل من منظور معيّن وانطلاقا من وجهة نظر معيّنة، وهذه الألفاظ البصرية استعارية أو بالأحرى مجازية، فالرؤية تحلّ هنا محل الإدراك برمّته، ولكنها استعارة ملائمة، لأن للخصائص المتنوعة للرؤية الحقيقية كلها ما يعادلها في ظاهرة التخيّل"[4].

فالرّوائي عندما يسرد القصة "لا يتكلّم بصوته ولكنّه يفوّض راويا تخييليا يأخذ على عاتقه عملية القص، ويتوجه إلى مستمع تخييلي أيضا يقابله في هذا العالم، فالروائي يتقمص شخصية تخييلية تتولى عملية القص، وقد يكون هذا الراوي غير ظاهر في النص القصصي، وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية"[5]، وهكذا يصبح الراوي مقولة أساسيّة من المقولات السّردية المرتبطة بالرؤية.

وقد استعاد "تودوروف" تصنيف "بويون" الثلاثي للرؤى وأدخل عليها تعديلات، ويرى الناقد "سعيد يقطين" في إنجاز "تودوروف" أنّه "بدأ يأخذ كامل أبعاده في تحليل الخطاب وهو بدوره

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص292، 293.

[2]– تزفيطان تودوروف، الأدب والدلالة، ص81.

[3]– المرجع نفسه، ص77.

[4]– تزفيطان تودوروف، الشعرية ص50.

[5]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص183.

يشدّد على هذا العنصر ويبيّن أهميّته في التحليل وقيمته الإبداعية... وسيعمل لاحقا على تطوير تصوره لهذه الرؤى"[1].

أمّا الباحث السوفياتي "بوريس أوسبنسكي" فيطرح الرؤية "وجهة النظر" بطرق جديدة منذ بداية السبعينيات، وهو يرى أنّها تتعلق بالمواقع التي يحتلّها المؤلف، وانطلاقا منها ينتج خطابه السردي، وهو يقيم ثنائية تتعلق بوجهة النظر الداخلية والخارجية انطلاقا من المستويات الأربعة التي يعاين من خلالها مواقع المؤلف[2].

ومن أبرز النقاد الذين تناولوا هذا المكون تنظيرا وتطبيقا الباحث "جيرار جينيت" في كتابه "خطاب الحكاية" سنة 1972م، والذي استبعد فيه مصطلحي "الرؤية" "vision" ووجهة النظر" point de vue" لما لهما في اعتقاده من طابع بصري، واستبدالهما بمصطلح التبئير "la focalisation" الذي استلهمه من مصطلح الناقدين " كلينث بروكس" و"روبرت بن وارين" تحت مصطلح البؤرة السردية "focus of narration" المقترح صراحة بصفته معادلا لـ" وجهة النظر"[3].

وتسجّل الناقدة "ميك بال" أنّ "جيرار جينيت" "رغم كونه يقدّم "التبئير" بديلا عن باقي المصطلحات الموظّفة، فإنّه لا يقدّم لنا أيّ تعريف له، لكن المصطلحات المستعملة مثل وجهة النظر –حصر المجال– الرؤية، ليست مترادفة"[4]، ومع ذلك قدّم عمليّا " لنظريّة متكاملة للسرد، فهو ينطلق من قراءة لكلّ التصورات السابقة، ومن خلال نقده إيّاها، يقدّم مشروعا منسجما مع ما سبق أن رأينا بعض مقدماته في طرح تودوروف حول تحليل الخطاب السردي باستيحاء التصور اللساني البنيوي فيما يتصل بوجهة النظر، أو "الرؤية" يلاحظ جينيت بدءا طابع الخلط والإبهام الذي يهيمن في أعمال كلّ الباحثين السابقين بين ما يسميه الصيغة والصوت، أي بين من يرى؟ ومن يتكلم؟"[5].

فعلاقة الراوي بما يرويه أطلق عليها جينيت مصطلح "المبئر" الذي يقوم بتبئير "الحكي".

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص293.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص293، 294.

[3]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص198.

[4]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص299.

[5]– المرجع نفسه، ص296.

ثانيا: أشكال الرّؤية السّرديّة :

قد ظهرت تصنيفات للرّؤية السّرديّة، وتنوعت، ولعلّ أبرزها ما قدّمه الناقد الفرنسي "جان بويون" "J. pouillon" في كتابه "الزمن والرؤية"، الذي حدّد ثلاث رؤيات مستفيدا من علم النفس، ليأتي بعده " تزفيطان تودوروف" مستعيدا تصنيفاته مع إدخال تعديلات على شكلها في كتابه "الأدب والدلالة" مستفيدا من اللسانيات، وقد عدّ "الرؤية" طريقة من طرق الحكي، ليظهر صوت تنظيري جديد في بداية السبعينيات، يطرح هذا المكون بطريقة أكثر شمولية، وأكثر اختلافا ويضفي عليه توسيعا؛ هو الباحث السوفياتي "بوريس أوسبنسكي" في كتابه "شعريّة التركيب: بناء النص الفني وأنماط الشكل الفني"، والذي قدّم فيه أربعة مستويات، اعتنى فيها على خلاف سابقيه "بالمؤلف" والمواقع التي يحتلها في إنتاج خطابه السردي.

وصولا إلى الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" في كتابه خطاب الحكاية(1972م G. Genette) الذي عارض مصطلح (وجهة النظر) واستبدله بمصطلح (التبئير) "Facalistion" مقدما تصوره انطلاقا ممّا قدّمه "جان بويون"، "وتودروف" مقدّما ثلاثة أقسام له، ولمعرفة مميّزات كلّ تصنيف، وجب الوقوف عند إنجاز كل باحث على حدة.

1- أشكال الرّؤية السّرديّة في النقد الغربي:

أ- تصنيف الرؤية السّرديّة عند جإن بويون GEAN POUILLON:

اعتمد الباحث "جان بويون" مصطلحا محدّدا هو "الرؤية" واضعا له ثلاثة تصنيفات هي: "الرؤية من الخلف، والرؤية من الخارج، والرؤية المصاحبة"[1]، وكما سبقت الإشارة أنّ الباحث انطلق في حديثه عن الرواية والرؤية من علم النفس، مقدما السيرة الذاتية كنوع سردي، يجسد هذه العلاقة. ويرد تقسيمه كالتالي:[2]

- **الرؤية من الخلف "Voir par d'arrière":**

فالرّاوي في هذه الرؤية يسيّر بمشيئته قصة حياة الشخصيات؛ فيكشف حياتها النفسية، والدّاخلية، مطّلع على أفكارها وأسرارها كإله دائم الحضور.

---

[1]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص168.

[2]- ينظر: Pouillon , gean, temps et roman, Gallimard, Paris 1946 p75.

وينظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص289.

- **"الرؤية مع" vision avec :**

حدّد "بويون" "الرؤية مع" في الفصل الثاني من كتابه بقوله: " إنّنا هنا نختار شخصية محورية، ويمكننا وصفها من الدّاخل، بتمكّننا من الدّخول بسرعة إلى سلوكها وكأنّنا نمسك بها. إنّ الرؤية هنا تصبح عندنا هي نفس رؤية الشخصية المركزية، وفي الواقع تغدو هاته الشخصية "مركزية"، ليس لأنّها ترى في المركز، ولكن فقط لأنّنا من خلالها نرى الشخصيات الأخرى، ومعها نعيش الأحداث المرويّة"[1]، وعليه فالراوي يكون مساويا للشخصية في معرفتها.

- **الرؤية من الخارج "vision du dehors":**

والخارج هنا ليس إلّا السلوك كما هو ملحوظ ماديا، والمنظور الفيزيقي للشخصية، والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه، فالراوي في هذه الرؤية معرفته أقل من الشخصية، إذ يكتفي برواية ما يراه من الخارج كسلوك الشخصيات الذي يعكس نفسيّتها[2]، بطريقة محايدة دون تفسير ولا توضيح.

ب- تصنيف الرّؤية السّرديّة عند تزفيطان تودوروف Tzefitan Todorov :

استعاد "تودوروف" في كتابه "الأدب والدلالة"(1966م) تصنيف "جان بويون" للرؤية، بعد إدخال تعديلات طفيفة عليه، وقد وردت كالتالي:[3]

- الراوي> الشخصية (الرؤية الخلفية): وتستخدم هذه الصيغة في السرد الكلاسيكي، وفيها يعرف الراوي أكثر من الشخصية، دون اهتمامه بتفسير كيفيّة الحصول على هذه المعرفة، فهو مطّلع على أسرار شخصياته ورغباتها التي تجهلها في نفسها، أو معرفة متزامنة لأفكار عدد من الشخصيات، وهو الأمر الذي تعجز عنه هي نفسها.
- الراوي= الشخصية (الرؤية المحايثة): هذا الشكل الثاني واسع الانتشار في الأدب، وخاصة في العصر الحديث، تتطابق في هذه الحالة معرفة الراوي مع معرفة الشخصيات؛ إذ لا يمكنه تقديم تفسير للأحداث قبل أن تجده الشخصيات ذاتها، وهنا يمكن استخدام ضمير المتكلم أو ضمير الغائب في السرد، ويكون بذلك هذا الأخير مدركا من احدى الشخصيات، أو مستبطنا لها.

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص289.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص290.

[3]- ينظر، تزفيطان تودوروف، الأدب والدلالة، ص78، 79.

- الرّاوي< الشخصية (الرؤية الخارجية): في هذه الحالة يعرف الراوي أقل من أيّ واحدة من الشخصيات، ولا يستطيع أن يصف سوى ما يراه أو يسمعه، فالراوي إذن شاهد لا يعرف شيئا، أو أنّه شاهد لا يريد أن يعرف شيئا.

اختلف "تودروف" عن "بويون" في وضع رموز "علاقة رياضية" بين كلّ نوع (صنف) من أنواع الرؤية، أي بين الراوي والشخصية، الرموز كالتالي: (أكبر>، يساوي=، أصغر>)، كما حدد الضمير المستخدم في كلّ نوع.

ج- تصنيف الرّؤية السّرديّة عند بوريس أوسبنسكي(Boris uspensky):

قدم الناقد الروسي "بوريس أوسبنسكي" تصنيفه للرؤية السردية أو ما يطلق عليه وجهة النظر، حيث ناقش الموضوع "بطريقة أقلّ شكلانيّة، ولكنّها كاشفة بدرجة مساوية وذلك في مؤلفه المعنون "جماليات التكوين 1970م"[1]، أو شعرية التأليف"portics of composition"، واختلاف تسمية الكتاب يعود لاختلاف الترجمة.

وتتعلق " وجهة النظر" حسب "أوسبنسكي" بالمواقع التي يحتلّها المؤلف، ومنها ينتج خطابه السّردي، ومن خلالها أربعة مستويات هي:[2]

1- المستوى الشكلي (الأسلوبي) (phrasiolgique).

2- المستوى السيكولوجي (psychologique).

3- المستوى الزماني- المكإني(spatio- temporele).

4- مستوى التقويم الإيديولوجي (ideologique).

انطلاقا من هذه المستويات يقيم الناقد ثنائية لوجهة النظر الداخلية أو الخارجية، وظيفتها الإشارة إلى الموقع السردي داخل العمل الروائي أو خارجه، أو إلى تحديد عمق الرؤية السردية المتجلي في الإدراك الداخلي أو الخارجي للشخصيات.

---

[1]- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة، حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية، 1998م، ص193.

[2]- ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص294.

1- المستوى الشّكلي (الأسلوبي) :

وهو الذي تظهر فيه عناصر التأليف من خلال تنويع وضعياته، متموضعا على التوالي في وجهات نظر مختلف المشاركين في المحكي، ووجهات نظر أشخاص آخرين غرباء عن الأحداث، ويتعلق الأمر هذا بمقاربة شخصية ما من خلال الوصف الشخصي لوضع معين.

ومنه فإن تبني وجهة نظر معينة مرتبط مباشرة بنوع العلاقة التي تقام مع الشخص موضوع الحوار (سخرية أو احترام)، وأنّ هذا الاختيار يؤدي وظيفة أسلوبية أساسية[1]، "والتسميات تتغير كلما اقترب الشيء المسمّى من الشخص الذي يسميه، وبنفس الشكل فإنّ حجم الشيء من منظور معيّن رهين المسافة التي تفصله عن الملاحظ... هذا الاختلاف في وجهة النظر يتضح بصفة خاصة حينما تلتقي أسماء مختلفة (تمثل وجهات نظر مختلفة) في نفس الجملة "[2]، وهنا تبرز خصوصيته وضعية الكاتب التي يعبّر من خلالها عن "مختلف وجهات النظر على المستوى الأسلوبي"[3].

فبرزت تبعا لذلك رؤيتان خارجية وأخرى داخلية، فالخارجية يكشفها خطاب الشخصيات، بينما الداخلية تكشفها مشاركة الراوي كشخصية في الخطاب السردي.

2- المستوى السيكولوجي:

يقسّم "أوسبنسكي" هذا المستوى (المنظور النفسي) إلى قسمين: المنظور الموضوعي (منظور الراوي) والمنظور الذاتي (من خلال الشخصيات)، فيقول: "عندما يصوغ الكاتب بناءه القصصي يختار بين طريقتين: فهو يستطيع أن يبني أحداثه وشخصياته من منظور ذاتي، من خلال وعي شخص ما (أو عدة أشخاص) أو أن يعرض الأحداث والشخصيات من منظور موضوعي، أو بمعنى آخر يستطيع أن يستخدم معطيات إدراك وعي (أو أكثر)، أو يستطيع أن يستخدم الوقائع كما هي معروفة له هو، وقد يذهب إلى استخدام الطريقتين في توافق أو توال"[4].

---

[1]- ينظر، جيرار جينيت، واين بوث، بوريس أوسبنسكي وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، ط1، 1989م، البيضاء، ص81، 82.

[2]- المرجع نفسه، ص83، 84.

[3]- المرجع نفسه، ص89.

[4]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص198، نقلا عن: B.uspenski. poetics of composition. P81.

فهنا قدم وجهة النظر الثابتة عبر رؤية واحدة هي رؤية الراوي الذي يؤهله موقعه للكشف عن أفكار ومشاعر وعواطف شخصياته وعالمها المحيط بها، وأيضا وجهة النظر المتغيرة والمتحولة فتنقل الرؤية من زاوية إلى أخرى، وتعتمد على علاقات الشخصيات وإدراكها حسب موقعها، فتتعدّد بذلك الرؤى[1].

3- مستوى وصف الزمن والمكان:

يتم من خلال هذين المستويين معاينة موقع الراوي، زمانيا ومكانيا من العمل الفني وشخصياته، ويظهر المبدأ السيكولوجي بنفس الدرجة على هذا المستوى، والمكان يحدّد المحكي بإبراز الوضعية البصرية للمشاهد الموجودة خارج الأحداث... بينما على مستوى الوصف الزمني نجد هذا المبدأ يتعلق بخلق إطار للعمل الفني من خلال تقنيتي الاسترجاع والاستباق، ويبدو ذلك من خلال موقع الراوي زمانيا ومكانيا من العمل الفني ومن الشخصيات، وتبعا لذلك تظهر وجهة النظر الداخلية والخارجية[2].

4- مستوى التقويم الإيديولوجي:

في هذا المستوى يركّز "أوسبنسكي" على موقع مجرّد خارجي متعلق بالكاتب، أو موقع داخلي من خلال شخصية مشاركة، حيث يقول: "عندما نتحدّث عن المنظور الإيديولوجي لا نعني منظور الكاتب بصفة عامة منفصلا عن عمله، ولكن نعني المنظور الذي يكون في صياغة عمل محدّد، وبالإضافة إلى هذه الحقيقة يجب أن نذكر أنّ الكاتب قد يختار أن يتحدث بصوت مخالف لصوته، وقد يغيّر منظوره –في عمل واحد– أكثر من مرة، وقد يقيم من خلال أكثر من منظور"[3].

كما يعرّف "أوسبنسكي" هذه الإيديولوجية العامة أو وجهة النظر الأساسية التقييمية التي تحكم العمل الأدبي بأنّها: "منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيا"[4]، وهذا المستوى يظهر في كامل العمل الأدبي، وليس في جزء منه، وقد حاول "أوسبنسكي" تجاوز الحدود الشكلية للبنيوية ليركز على موقع الراوي للكشف عن رؤية العالم من خلال العمل الفني، لذلك يؤكد الناقد "سعيد يقطين" أنّ الباحث "حاول تقديم وجهة نظر متكاملة حول "وجهة النظر" لكنّ

---

[1]– ينظر، جيرار جينيت وآخرون،: نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، ص92.

[2]– المرجع نفسه، ص94.

[3]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص191، نقلا عن: B.uspenski. poetics of composition. P11.

[4]– المرجع نفسه، ص189.

أهمّ ملاحظة يمكن استنتاجها ما انتبه إليه لينتفلت وهو كون أوسبنسكي اهتم أكثر بالتحليل العلمي لوجهات النظر أكثر من اهتمامه بإقامة نظرية نموذجية ... وقدّم فعلا مشروعا قابلا لأن يغتني ويُطَوّر"[1] .

وما سبق يكشف الاهتمام بالسّرد الروائي والوقوف على موقع الراوي الذي بيّن الاختلافات بين الباحثين في التنظير والتقعيد للرّؤية السّرديّة.

د- تصنيف الرّؤية السّرديّة عند جيرار جينيت (Gérard Genette):

يقدم "جيرار جينيت" تصوره بناء على عمل جان بويون و تودوروف، مستبدلا مصطلح "الرؤية" بمصطلح "التبئير" (la focalisation) ويبرّر ذلك بقوله: " ولكي أتجنّب المضمون البصري، فإنّني سألجأ إلى مصطلح التبئير الأكثر تجريدا فعلا"[2].

وقد استلهم هذا المصطلح من مصطلح "البؤرة السردية" (focus of narration) المعادل لوجهة النظر لكل من كلينث بروكس "cleanth brooks" و"روبيرت بن وارين (robert pennwarren) اللذين اقترحا سنة 1943 تصنيفا ذا أربعة حدود يلخّصها الجدول التالي:[3]

	أحداث محللة من الداخل.	أحداث ملاحظة من الخارج.
سارد حاضر بصفته شخصية في العمل. سارد غائب بصفته شخصية عن العمل.	1- البطل يحكي قصته. المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة.	2- شاهد يحكي قصة البطل. 3- المؤلف يحكي القصة من الخارج.

إلّا أنّه يظهر بوضوح أنّ التقسيم العمودي وحده يهم "وجهة النظر" الداخلية أو الخارجية، بينما التقسيم الأفقي يتعلق بالصوت (هويّة السّارد)[4]، لذلك يرى أنّ أغلب الأعمال النظرية حول هذا الموضوع تعاني خلطا مزعجا بين "الصيغة والصوت، بمعنى، بين السؤل: من هي الشخصية التي تحكم وجهة نظرها في المنظور السردي؟ وبين السؤال: من هو السارد؟ وبين: من يرى؟ ومن يتحدث؟"[5].

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص296.

[2]- جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ص59.

[3]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص198.

[4]- جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص58.

[5]- المرجع نفسه، ص57.

وبناء على ذلك فإنّه يقدّم تصنيفا ثلاثيا للتبئير وهو كالتالي:[1]

- **التبئير في درجة الصفر (المحكي غير المبأر):**

والذي يمثّله حسب "جينيت" المحكي الكلاسيكي، والذي يكون فيه السارد كلي المعرفة، ويسميه "بويون" "الرؤية من الخلف"، ويرمز إليه "تودوروف" بصيغة السارد> الشخصية (حيث يعرف السارد أكثر ممّا تعرفه الشخصية، أو بتعبير أدق، يقول أكثر مما تعرف جميع الشخصيات".

- **التبئير الداخلي:**

سواء كان ثابتا، أو متغيرا، أو متعددا (حيث يمكن استرجاع نفس الحدث عدة مرات حسب وجهة نظر عدة شخصيات)، ويسميه "بويون" "الرؤية مع"، ويرمز إليه "تودوروف" بصيغة السارد= الشخصية (حيث لا يقول السارد إلّا ما تعرفه إحدى الشخصيات).

- **التبئير الخارجي:**

وهو الذي نجهل فيه دواخل الشخصية؛ حيث يتصرّف البطل أمامنا دون أن يسمح لنا أبدا بمعرفة أفكاره أو مشاعره، ويسميه بويون "الرؤية من الخارج"، ويرمز إليه "تودوروف" بصيغة السارد< الشخصية (حيث يقول السارد أقل ممّا تعرفه الشخصية).

ويتحدث "جيرار جينيت" عن التبئير ضمن المكوّن السردي الثاني "الصيغة"، والذي يندرج فيه كلا من "المسافة" و"المنظور" لقوله: "المسافة والمنظور، كما سميا وحددا مؤقتا، هما الشكلان الأساسيان لذلك التنظيم للخبر السردي الذي هو الصيغة –مثلما أنّ الرؤية التي أرى بها لوحة تتوقف، تدقيقا، على المسافة التي تفصلني عنها، وتوسيعا، على موقعي من عائق جزئي ما يحجبها كثيرا أو قليلا"[2]. أمّا الصوت "voix" فيفرد له الفصل الثالث كاملا، فاصلا إياه عن الصيغة (Mode).

وقد تعرّض مشروع "جينيت" النظري لانتقادات بصفة عامة، و"التبئير" بصفة خاصة، ومن أهمّ ومن بين النقاد "ميك بالط "Mike bal" التي سعت إلى اقامة نموذج جديد لنظرية التبئيرات، وقد أعابت على "جينيت" عدم تقديمه تعريفا لمصطلح التبئير الذي فضّله كبديل عن باقي المصطلحات، وعدم تمييزه بين (التبئير على) "focalisation sur" بين ذات

[1]– ينظر، جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص59، 60.

[2]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص178.

التبئير (المبئر) وموضوع التبئير (المبأر) أي بين الذات التي ترى وموضوع الرؤية، لذلك قدّمت انطلاقا من هذه الثنائية الترهينات التالية:

1- ذات السرد: الراوي.

2- موضوع السرد: المسرود (المروي).

3- ذات التبئير: المبئر.

4- موضوع التبئير: المبأر.

وهي ترى أنّه عن طريق هذه الترهينات الأربعة يمكن تجاوز بعض المشاكل التي اعترضت تصور جينيت فلم يستطع تجاوزها وحلها[1].

وعلى ضوء الانتقادات الكثيرة التي وجّهت إليه "يستعيد جيرار جينيت سنة 1983م تصوره السردي الذي أقامه سنة 1972م في كتابه خطاب الحكي، معدلا ومنقحا، ومناقشا لهذه الانتقادات في كتابه "خطاب الحكي الجديد"[2].

أما بالنسبة لتعريف التبئير فنقف عليه في معجم مصطلحات الرواية – focalization focalisation "وهو تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته، سمي هذا الحصر بالتبئير لأنّ السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره، والتبئير سمة أساسية من سمات المنظور السردي، لهذا ينبغي تجنب الخلط بين المنظور والصوت: فالمنظور يجيب عن السؤال: من يرى؟، أما الصوت فيجيب عن السؤال: "من يتكلم؟"، ولكن التبئير لا ينحصر في إطار النظر، وإنْ كان النظر هو أهمّ مصادر التبئير، فقد يكون بالسمع أيضا"[3].

لذلك يمكن القول أنّ التبئير مصطلح تقني يقصي كلّ الدلالات النفسية والإيديولوجية التي قد توحي بها المصطلحات الأخرى كالموقع والرؤية ووجهة النظر.

2- الرّؤية السّرديّة في النقد العربي المعاصر:

عرفت السّاحة النقدية العربية ثراء في مقاربات الخطاب السردي والروائي، وحظي تبعا لذلك مكوّن "الرؤية السردية" بالاهتمام البالغ كإحدى أهم المقولات النقدية في مجال السّرديات، ولأهميته البالغة في علاقته الوثيقة بالمكون السردي "الراوي" وما يروي، مما أسهم

---

[1]- ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص299، 300.

[2]- المرجع نفسه، ص304.

[3]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص40.

في إثراء النقد السردي العربي المعاصر، وإن دلّ ذلك على شيء فإنّما يدلّ على تمكن بعض النقاد العرب من النظريات الغربية، واستيعابهم لآلياتها الاجرائية تنظيرا وتطبيقا، فضلا عن معرفتهم باللغة ومعرفتهم السّردية الواسعة فيما يخص ترجمة المصطلح واستعماله، ومن أهمّ وأبرز هؤلاء النّقاد والباحثين نجد:

أ- سعيد يقطين وتحليل الخطاب الروائي:

تناول الناقد المغربي "سعيد يقطين" مصطلح "الرؤية السردية" في كتابه "تحليل الخطاب الراوئي" (1989م) الذي وقف فيه على مكوّنات الخطاب الروائي الثلاثة: الزمن، الصيغة والرؤية السردية، مستهلا بتقديم نظري لمختلف الآراء والتصورات، محلّلا ومعلّقا، ليشكّل تصوّره الخاص به، مستفيدا من نظريات "جيرار جينيت" ، ويصرّح باعتماده على آرائه فيما يخص مقولة "الرؤية السردية"، قائلا: "أحاول الآن تقديم تصور للرؤية السردية، أستفيد فيه بالدرجة الأولى من جينيت (1983م)"[1]، متعرّضا لتطور المصطلح من النقد الأنجلو أمريكي في بدايات القرن العشرين إلى غاية ظهور السرديات. وهو في ذلك يستحسن مصطلح (الرؤية) بدلا من وجهة النظر لأنّه ربط المصطلح بالراوي فقط، والراوي أحد وسائل الروائي في السرد[2].

ويخلص إلى تحديد تصوّره الخاص فيخضع الرؤية السردية إلى جانب مقولتي (الزمن والصيغة) كمكون أساسي من مكونات الخطاب السردي، قائلا: "بالنسبة لي أموقع" الرؤية السردية" إلى جانب المقولتين الأخريين كما سبق أن حلّلتهما وهما الزمن والصيغة"[3].

إلا أنّه اعتمد في العنوان الخارجي لكتابه مصطلح "التبئير"، الذي تبنّاه "جينيت" كمكون ثالث للخطاب الروائي، في حين استعمل مصطلح "الرؤية السردية" في التقسيم الداخلي كمكون من مكونات الخطاب الروائي في مقاربة الأعمال الرّوائيّة التي اختارها موضوعا للدّراسة.

فقام بدراسة جزئيّة لرواية "الزيني بركات" "لجمال الغيطاني" ثم دراسة كلية لأربعة خطابات هي:[4]

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص309.

[2]- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000م، ص25، 26.

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص308.

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص 8.

1- الوقائع الغريبة: إيميل حبيبي.

2- أنت منذ اليوم: تيسير سبول.

3- الزمن الموحش: حيدر حيدر.

4- عودة الطائر إلى البحر: حليم بركات.

واستخرج البيانات المشتركة بين هذه الخطابات على صعيد كلّ من الزمن والسرد والتبئير، مسجلا مجموعة من الخلاصات من خلال علاقة الراوي بالمروي في الخطاب، مازجا النظرية بالتطبيق.

واستنادا على كلّ هذه "المقدمات التي يوضّحها الناقد بشكل منهجي ومنتظم مبينا الخصوصيات والفروقات الدقيقة، بين المنطلقات، والاجراءات، يتحول لصياغة المنظور الذي يقارب من خلاله النصوص الروائية التي تمثّله مدونة الدراسة. ويقترح لذلك منهجية تتعامل مع الأصول المعرفية للرؤية السردية، في خصائصها العامة، والمؤسسة على علاقة الراوي بما يروي، وعلاقته بما يرى، فيقيم التحاما بين مستويين منفصلين في الخطاب النقدي السردي هما الصيغة والرؤية، وهذا الاقتراح المنهجي يقسّمه إجرائيا إلى: رؤية سردية كبرى تحدّد المنطلق التأطيري العام للنص الروائي، أمّا الرؤية السردية الصغرى، فتختص بملاحقة التلوينات الصيغية، في مستوى السرود الصغرى، التي يتألّف منها الحكي"[1].

وخلافا لجينيت الذي تموقع حديثه عن التبئير (الرؤية السردية) ضمن المكون السردي الثاني "الصيغة" الذي يقسّمه إلى "مسافة" و" منظور"، يعتبر "سعيد يقطين" الرؤية السردية مكونا مختلفا عن الصيغ والتي تتضمن الصوت[2].

ويتوصل الناقد "سعيد يقطين" إلى رصد الرؤية بالنظر إلى العلاقة بين الراوي والقصة من خلال شكلين سرديين هما:[3]

1- الراوي غير المشارك في القصة وهو ما يسميه "براني الحكي" الذي سماه جينيت (hétérodiègétique).

---

[1]- عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا، وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الأدب الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، 2005م، 2006م، ص318.

[2]- ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص298.

[3]-المرجع نفسه، ص309، 310.

1-الراوي المشارك في القصة التي يحكي، ويسمى "جواني الحكي" مقابل (homodiégiétique).

ويحدد أربعة أصوات لها علاقة بالشكلين السرديين، هي:

1- الشكل السردي: البراني الحكي، ويضم الصوتين:

أ- الناظم الخارجي: وهو الذي يحكي قصته غير مشارك فيها، ولكن من خلال شخصية من شخصياته.

2- الشكل السردي: الجواني الحكي، ويضم الصوتين:

أ- الفاعل الداخلي: الشخصيات هي التي تحكي الأحداث.

ب- الفاعل الذاتي: تحكي الأحداث شخصية مركزية.

وفي بحث الناقد عن الرؤية السردية يستعمل مفهوم "التبئير" بمعنى "حصر المجال" من خلال اشتغال "الصوت السردي" كراو ومبئر في آن، أي كذات للتبئير، هذه الذات (المبئر)، تكون إما داخلية أو خارجية، ونفس الشيء يكون المبأر موضوع التبئير (سواء كان شخصية أو حدثا أو مكانا...) ومن خلال نوعيّة العلاقة التي يقيمها المبئر مع المبأر يمكن أن نتحدث عن "المنظور السردي" مكان التبئير الذي نحيله إلى نوعية الشكل، و"عمق المنظور" الذي نحيله إلى نوعية "الصوت" وهكذا ففي:

1- الناظم الخارجي: يكون المبئّر برانيا ويقدم المبأر من الخارج، لذا يكون المنظور برانيا وعمقه خارجيا.

2- الناظم الداخلي: يكون المبئر برانيا، ويقدّم المبأر من الداخل بذلك يكون المنظور برّانيا وعمقه داخليا.

3- الفاعل الداخلي: يكون المبئر جوّانيا، ويقدم المبأر من الذات؛ لذلك يكون المنظور جوانيا وعمقه داخليا.

ومن خلال العلاقة بين المبئر والمبأر (المنظور أو التبئير وعمقه) يمكننا تحديد ما نسميه الرؤية السردية، وهكذا سنصبح أمام الرؤى السردية التالية:

1- رؤية برانية خارجية: وهي تقابل عند جينيت التبئير الصفر.

2- رؤية برانية داخلية: وهي تقابل عند جينيت التبئير الخارجي.

3-4- رؤية جوانية داخلية ورؤية جوانية ذاتية: وهما تقابلان عند جينيت التبئير الداخلي"[1].

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص311.

وفي كتابه "انفتاح النص الروائي" (النص والسياق) يتجاوز البنيوية الشكلية إلى ربط النص بسياقه الثقافي والاجتماعي، وقد أشار إلى ذلك في ختام كتابه الأول "تحليل الخطاب الروائي" بقوله: "وعلينا الآن أن نعاين إلى أيّ حدّ يتطابق هذا الخطاب كمستوى نحوي مع النص كمستوى دلالي في علاقته بالبنية النصية والاجتماعية التي أنتج فيها، أي أننا نحاول الانتقال من (البنيوي) إلى (الوظيفي) أو الدلالي، من السرديات إلى السوسيو سرديات... كما نقدم اقتراحا لذلك في (انفتاح النص الروائي: النص و السياق)"[1]. فهو سيستفيد من النظريات التي تحلل "النص في علاقته بالقارئ والسياق الثقافي والاجتماعي الذي ظهر فيه"[2]، ويؤكد ذلك بتعريفه للنص بأنّه: "بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محدّدة"[3].

ومن خلال الكتابين يبدو أنّ مكونات النص الروائي امتداد لمكونات الخطاب الروائي، وهي (الزمن، الصيغة والتبئير) ويعتبر هذا الكتاب بجزأيه (تحليل الخطاب الروائي) و(انفتاح النص الروائي) أكمل وأحدث عرض لمكونات الخطاب الروائي المعاصر، وهو جهد ضخم، واطّلاع واسع على السّرديات الغربية[4].

فالكتاب الثاني (انفتاح النص الرّوائي) يستكمل معالجة المكونات الروائية في مكونين هما: النص والسياق، يدرس الرؤية والصوت في النص الرّوائي من خلال النصوص الرّوائية التي درسها في الكتاب الأول (تحليل الخطاب الرّوائي)، فتوصل إلى أنّ "أبعاد الرؤيات والأصوات دلاليا تأتي لتأخذ منحاها النقدي حيال الذات والواقع عبر تفاعلها النصي مع البنية السوسيونصيّة التي أنتجت فيها، ومع البنية الاجتماعية التي ظهرت في إطارها، يتجلى هذا البعد النقدي في السخرية والمعارضة والتحويل ليس فقط لعالم النص المتشكّل من بنيات إيديولوجية واجتماعية راهنة ولكن أيضا من خلال الموقف نفسه من البنيات النصية التي تفاعل معها كجزء من البنية النصية الكبرى"[5].

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ص387.

[2]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص5.

[3]– المرجع نفسه، ص31.

[4]– ينظر، محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص189.

[5]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص149.

وهو ما أكّد عليه النّاقد بقوله: "وذلك ما نحاول تبنّيه من خلال تركيب عام نستجمع فيه أهم العناصر التي رأينا من خلال تحليل النص الروائي، على مستوى البناء والتفاعل والبنية السوسيونصيّة مع ربطه بالبنية النصية الكبرى في علاقة ذلك بالكاتب والقارئ"[1].

فالناقد تجاوز البنيوية الشكلية لربط النص الروائي بسياقه وبكاتبه ومرجعياته الاجتماعية والثقافية، فإذا كانت "البنيوية قد مارست الشرح على النص من خلال تركيزها على تفسير علاقاته الداخلية وبنيته... وإذا كان الشرح قد تمّ من خلال النموذج اللساني، فإن على التأويل أن يتم من (داخل) النموذج نفسه، ولما كان التحليل البنيوي يقف عند حدود الشرح، فلابد من مفهوم جديد للتأويل، من أجل تجاوز الجانب السّكوني للنص، بتحويله عن طريق التأويل إلى أن يأخذ سيره نحو "مشرق" النص وقصده الحقيقي"[2]. و هو اعتراف بضرورة تجاوز البنيوية الشكلية إلى تحرير النص وربطه بسياقه وكاتبه، كي تستوفي الدّراسة جوانبها.

وعليه يؤكد الناقد "سعيد يقطين" على ربط النص بسيّاقه واستكشاف الرؤيات المعبّر عنها، فيرى "أنّ عمليّة ربط النص بسياقه تقتضي منّا معاينة هذا السياق النصي كما يتجلى من خلال النص، وبالأخص من خلال البنيات الإيديولوجية والثقافية والاجتماعية والأدبية كبنيات نصية. وسنؤطر هذه البنيات النصية من خلال دلالات الرؤى المعبر عنها، والأصوات المجسدة في النص الرّوائي كامتداد للرؤيات والأصوات السّردية في الخطاب"[3].

ب – سيزا قاسم وبناء الرواية :

يعد كتاب "سيزا قاسم" الموسوم بـ(بناء الرواية–دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ–) من «أولى المحاولات الجادّة قي النقد العربي المعاصر، التي سعت للاستفادة من إجرائيات المنهج البنيوي ونظرية السرد»[4]، فاستعانت الباحثة بأعمال «الناقد الفرنسي المعاصر جيرار جينيت G.Genette في كتابه (أشكال 1966/1)، و(أشكال 1969/2)، و(أشكال 1972/3) التي خرج فيها على الالتزام بالمنهج البنيوي، وقال بضرورة الأخذ من المناهج الأخرى كالتأويلية والتاريخية، كما اعتمدت بعض كتابات النقاد البنيويين الروس، وبخاصة

[1]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص149.

[2]– محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص186.

[3]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص133.

[4]– عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 267.

"بوريس أوسبنسكي" في كتابه (نظرية الصياغة: بناء النص الفني ونوعيات الشكل الفني) 1970»[1]، وقد حاولت الباحثة من خلال دراستها للعمل الروائي " إرساء قواعد علميّة لدراسة الرواية دراسة نقدية موضوعية تنطلق من النص الروائي نفسه"[2]، وقد قسّمت بحثها إلى ثلاثة فصول يقوم عليها بناء الرواية، وهي:

1-بناء الزمان الروائي.

2-بناء المكان الروائي.

3-بناء المنظور الروائي.

وما يهمّنا في هذا التقسيم دراستها للمنظور الروائي، وهو المصطلح الذي تبنته الباحثة بدل مصطلح "الرؤية السردية"، "وقد اعتمدت في تحليلها أساسا على انجازات النظرية البنيوية في مجال السرد، وذلك من خلال مفاهيم أساسية هي:

1. الرّؤية السّرديّة
2. الصّيغة السّرديّة
3. الصّوت السّردي»[3].

و الكاتبة تحدّد مفهوم المنظور وأنواعه من خلال العلاقة بين الراوي والشخصيات وبين الراوي والمادة الروائية. و قد استفادت في تحديد أنواع الرّؤية من التقسيم الثلاثي لجان بويون(الرؤية من الخلف، مع، من الخارج). ولأنّها ترى أنّ الرّاوي أسلوب صياغة؛ حيث اعتبرت «جوهر الصيّاغة القصصية يكمن في طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات ومدى إحاطته بالوقائع والحقائق التي يتكوّن منها العالم التخييلي»[4]، وهي ترى أنّ المادة القصصيّة المقدّمة في العمل الرّوائي لا تقدّم مجرّدة أو في صورة موضوعية تقريرية، وإنّها تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور في النقد الروائي مستمد من الفنون التّشكيليّة، وهو مفهوم يتّسع ليشمل الموقف الفكري أو الرؤية الإيديولوجية للكاتب أو الرّاوي.[5]

واعتمدت الصيغة الترميزية التي اقترحها "تودوروفّ فوردت كالآتي:

---

[1]- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 157.

2- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص32.

3- عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 286.

4-سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 181.

5- ينظر، المرجع نفسه، ص 184.

1-الراوي > الشخصية (الراوي يعلم أكثر من الشخصية) ويقابل هذه الصيغة عند جان بويون (الرؤية من الوراء)

2-الراوي =الشخصية (الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية) ويقابل هذه الصيغة (الرؤية مع) عند جان بويون.

3-الراوي< الشخصية (الراوي يعلم أقلّ ممّا تعلمه الشخصيات) ويقابلها (الرؤية من الخارج.[1]

وتبيّن الكاتبة أنّ العلاقة القائمة بين الراوي والشخصية تؤدي "إلى أساليب مختلفة في صياغة النص القصصي، بعضها يتّصل بالبناء الزماني والمكاني للرواية، وبعضها يتصل ببنية الشخصية نفسها، وأخرى لغوية تتصل بوسائل التعبير"[2]، وقد استندت في شرحها للموقع الذي يتّخذه الراوي وعلاقته بالشخصيات إلى "تحديدات جينيت حول التبئير وعلاقة الرؤية السّردية بالصوت السردي»[3]. غير أنّ استفادة النّاقدة من الأطروحات البنيوية لم تدفعها لتفصيلها كما قدّمها منظورها، بل سعت إلى تركيبها ضمن مباحث دراسة المنظور لدى "أوسبنسكي"، وهذا التركيب المنهجي على ما فيه من تباين إجرائي عملت الناقدة على تفسير بنية المنظور من خلاله، خاصّة في مبحثي المنظور والمنظور التعبيري، ففي مبحث المنظور النّفسي تقدّم الناقدة مقترحات "أوسبنسكي" الذي يقسّمه إلى قسمين هما: المنظور الموضوعي الذي يتّصل بإدراك الراوي للأحداث وتقديمها، والمنظور الذاتي الذي يتم من خلال الإدراك الخاص بالشخصيات المتفاعلة مع الأحداث، كما أنّ مظهري المنظور النفسي ينقسمان إلى إدراك داخلي وخارجي.[4] ومن هذا يأتي التقسيم الرباعي:[5]

1-المنظور الموضوعي الخارجي (الرؤية من الخارج).

2-المنظور الموضوعي الداخلي (الرؤية من الوراء).

3-المنظور الذاتي الخارجي (الرؤية مع).

4-المنظور الذاتي الداخلي (الرؤية مع).

1- ينظر، سيزا قاسم، بناء الرواية، ص184.

2- المرجع نفسه، ص185.

3-عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 287.

4- المرجع نفسه، ص 287.

5- سيزا قاسم، مرجع سابق، ص 199.

فالنّاقدة تؤكّد أنّ الشكل الأول يتلاءم مع الرؤية من الخارج، بينما الشكل الثاني يتناسب مع الرؤية من الوراء أو الخلف، أما الشكلين الثالث والرابع للمنظور الذاتي فيقابلان الرؤية مع، ويرى "عمر عيلان" أنّ "هذا التركيب المنهجي يحدث شكلا من التداخل والغموض الذي من شأنه أن يحدّ من قدرة المتلقي على إدراك العلاقات الإجرائية بصورة دقيقة، وإن كنا نعتقد أن الباحثة سعت لهذا الإجراء بهدف التركيز على الجوانب النفسية، فإنّ غايتها أيضا هي أن تقدّم للقارئ العربي الإمكانيات المنهجية المتعدّدة المتاحة، حتى يطّلع على مختلف المقاربات المقبولة والممكنة في مجال دراسة الرّؤية السّرديّة"[1].

وعليه فقد قاربت الكاتبة في بناء المنظور "ثلاثية نجيب محفوظ" بالاعتماد على تقسيم الناقد الروسي "بوريس أوسبنسكي"، لقولها: «اعتمدنا في هذا الفصل على تقسيم الناقد الروسي أوسبنسكي الذي ميّز بين مستويات المنظور في البناء القصصي وقدّم لكل مستوى في فصل مستقل. فيقسّم مستويات المنظور إلى أربعة: المستوى الإيديولوجي والمستوى النّفسي ومستوى الزمان والمكان، والمستوى التعبيري، وسنبحث هذه المستويات الأربعة في الثلاثية.[2]

وقد توصلت الكاتبة في دراستها لبناء المنظور في الثلاثية إلى مايلي:

-المنظور الإيديولوجي: تصل الكاتبة إلى أنّ «قراءة الثلاثيّة تظهر بلا شك عملا متعدّد الأصوات، وأوضح السمات التي تظهر هذا التعدد هو امتناع الراوي عن إصدار الأحكام العامة المنفصلة عن منظور الشخصيات الإيديولوجي، تلك الأحكام التي تشبه الحكم وجوامع الحكم، ويمكنها أن تقف مستقلّة عن النص -إذا انسلخت عنه- محتفظة بدلالة مطلقة. وتختلف الثلاثية في ذلك عن تقاليد الرواية الواقعية، وقد يكون ذلك أحد الأسباب التي تضفي على الثلاثية عصريتها وجدتها"[3]. ويعرف تعدّد الأصوات في الرواية "بالبوليفونية" والتي نادى بها "باختين"، وهي عدم تحيّز المؤلف من خلال الراوي إلى منظومة قيم معينة، وعدم إصدار الأحكام الجاهزة، وترك المجال والحرية للقارئ ليتنبّأ بمصير الشخصيات من خلال تصرفاتها والقيم التي تتبنّاها.

1-عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 287-288.

2- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 188.

3- المرجع نفسه، ص 192-193.

أمّا في المنظور النفسي فتوصّلت الناقدة إلى أنّ «نجيب محفوظ يحذو حذو الروائيين المحدثين في معالجة المنظور بل إنّه أتقن بناءه أفضل إتقان"[1]. وتبيّن قائله: "ولقد قمنا بتحليل تفصيلي لبناء المنظور في الثلاثيّة وحلّلنا كلّ الفصول لمعرفة طبيعة المنظور فيها: هل هو ذاتي أم موضوعي (ولم نقف عند التفرقة بين الخارجي والداخلي واكتفينا بذكر ظهور المونولوج الداخلي حيث أنّ ظهور هذا المستوى للتعبير يمثّل سمة هامة في الرواية). أمّا بالنسبة إلى الموضوعي: هل هو عام أم غير مركّز Non focalized أو مركّز على شخصية معينة، فقد وقفنا به فإذا كان غير مركّز لم نذكر شيئا، و إذا كان فيه تركيز على شخصية معينة ذكرناه "[2]. و يظهر من خلال الدّراسة «أنّ نجيب محفوظ يستخدم المنظور الموضوعي والذّاتي على التّوالي والتّداخل في جميع أجزاء الثلاثية...فالمنظور الذّاتي يمثل الكاميرا وهي مركّبة على عين شخصية من الشخصيات، تنظر من خلال منظورها فترى ما يدخل في مجال هذه العين، ويخفى عنّا ما خرج عن دائرة رؤية هذا الشخص بعينه، أمّا المنظور الموضوعي فالكاميرا خارج الشخصيات قد تنفتح العدسة فترى المنظر الكلّي وتظهر لنا "بانوراما" عامة أو منظر شامل مفتوح أو قد تضيق فتركّز على جانب من الصورة أو تضيق أكثر فترى صورة عن قرب (close up) نتعرّف من خلالها على أدق التفاصيل وعلى خلجات نفس الشخصية وانعكاساتها"[3].

لكنّ الشكل المهيمن على نص الثلاثية هو المنظور الموضوعي؛ وعن ذلك تقول الباحثة: "حيث أنّ محفوظ يستخدم المنظور الذاتي في خمسة وأربعين فصلا من فصول الرواية المائة والستة والتسعين، أما باقي الفصول فتقوم على المنظور الموضوعي"[4]، فما توصّلت إليه الناقدة يعكس في جوهره "الاهتمام بمستوى نظري يتجانس مع أطروحات شعرية السرد من حيث إعادة بناء العلاقة بين موقع الراوي وموقع الشخصيات، والصلة التي تربطها خلال سيرورة السرد، وانعكاس ذلك على شكل السرد في النهاية"[5]، وهو ما ميّز الرّؤية لدى نجيب محفوظ.

1- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 201.

2- المرجع نفسه، ص 201.

3- المرجع نفسه، ص 212.

4- المرجع نفسه، ص 213.

5- عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 288.

وفيما يخص المنظور التعبيري فإنّه يقوم على العلاقة بين من يرى ومن يتكلم؛ "وهذه العلاقة علاقة معقّدة متداخلة حيث إنّ الراوي قد ينقل كلام الشخصية بحذافيره أو قد يصبغه بصبغته الخاصة، ومن هنا تأتي مستويات مختلفة من المنظور التعبيري، فقد يقترب منظور الراوي من منظور الشخصية وقد يبتعد عنه. فالحوار مثلا يعتبر أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية. والسّرد يعتبر أبعد الصيغ عنه؛ فالحوار يقدّم بلا واسطة كصيغة مستقلة قائلها معروف ويعبّر عن نفسه بطريقة مباشرة، أمّا إذا أدخل قول الشخصية في سياق القص وتولى الراوي نقله فيحدث تداخل بين القولين ويصبح الصوت مزدوجا فأيهما يطغى على المستوى الآخر؟ وأيهما يسمع وأيهما يتلاشى؟ كيف ينسج الراوي كلام الشخصية داخل مستوى كلامه هو؟ وماهي التقنيات المستخدمة في هذه العملية؟"[1].

وقد توصّلت الناقدة بعد دراستها للمنظور التعبيري في نص نجيب محفوظ إلى نتيجة هامة تتعلق بأسلوب الخطاب السردي وذلك باستحداثه لأسلوب جديد يتداخل فيه سرد الراوي مع الشخصية؛ حيث "ظهرت في الثلاثية صيغة رابعة في نقل كلام الشخصيات لم تعرفها الرواية الواقعيّة وهي الأسلوب المباشر الحرّ، وهذا الأسلوب يختلف عن الأسلوب المباشر بإسقاط علامات التنصيص وإدخاله في سياق النص القصصي مباشرة دون مقدمات، ويمثل الأسلوب المباشر الحر الصيغة الثانية للمونولوج الداخلي"[2]، فالنص يأتي على لسان الراوي إلّا أنّه يقترب اقترابا كبيرا من أفكار ومنطق ورؤية الشخصية، فيكشف أحاسيسها ومشاعرها. وترى الناقدة أنّ دراسة مستويات المنظور في الثلاثية أظهر "أنّ نجيب محفوظ قد تخطى الأساليب المتبعة في الرواية الواقعية، وأنّ بناء الثلاثية على جميع المستويات يتميز بحداثة الأساليب والتقنيات؛ فقد استطاع أن يوظّف الأبنية المختلفة في تلاحم وتطابق جعل من الثلاثية عملا ناضجا مكتملا متناسقا، عملا استفاد من تقنية المدرسة الواقعية الكلاسيكية ولكنّه لم يقف عندها وإنّما تجاوزها إلى أحداث مراحل الرّواية الحديثة فيما استعمل من تقنيات وأساليب"[3].

1- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 222.

2- المرجع نفسه، ص 227-228.

3- المرجع نفسه، ص 230.

فالعلاقة بين الراوي والشخصية ينجم عنها استحداث أساليب مختلفة ومتنوعة في صياغة النص القصصي، لذلك تعتبر الناقدة "سيزا قاسم" الراوي أسلوب صياغة. وهكذا تناولت الناقدة المنظور في الثلاثية كمظهر بنائي مكون للنص السردي.

ويثمّن "عبد الرحيم الكردي" المجهود النّقدي الذي قدّمته في كتابها " بناء الّرواية"؛ حيث يعدّه "من التجارب التطبيقية المبكّرة والناجحة للمنهج البنائي في تحليل النص الروائي العربي، وكان يمكن أن يكون نواة لنموذج بنيوي عربي في تحليل النصوص، لو أنّ الباحثة حاولت تطويع النماذج البنيوية الغربية، وخرجت قليلا على حدودها كي تتلاءم مع النص العربي، وليس تطويع النص العربي كي يتلاءم مع النماذج الغربية. لكن ذلك لا ينقص من أهمية هذا العمل الرائد وسبقه "[1]. وهي شهادة منه تؤكّد قدرة النّقد السّردي العربي على تمثّل المنهج البنيوي الغربي، لكنّه في الوقت نفسه يوجّه الأنظار والاهتمام إلى مراعاة خصوصيّة النصّ الرّوائي العربي .

ج – يمنى العيد(حكمت صباغ الخطيب) بين "تقنيات السّرد الروائي" و"الراوي: الموقع والشّكل":

تعدّ "يمنى العيد" من النقاد الذين ساهموا في التنظير للسّرد الرّوائي؛ ففي" سيّاق التّقديم والتّعريف بالنّظريّة البنيويّة في ميدان السّرد قدّمت الباحثة يمنى العيد ضمن مسارها النقدي الذي ميزته ثلاثة إصدارات أساسية هي "الراوي الموقع والشكل" (1986) "وكتاب "في معرفة النص" (1983)، وكتابها "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي" الصادر عام 1988"[2].

واختيار كتاب "تقنيات السرد الروائي" للوقوف على دراسة الكاتبة لمصطلح "الرؤية السّردية" مؤسّس على "حقيقة جوهرية تتمثل في أنّ هذا الكتاب يشكّل مرحلة نضج مفترضة لمسار نقدي بدأته الناقدة منذ بداية الثمانينات"[3]، وفي كتابها اعتمدت الكاتبة على ثلاث ركائز"هي ذاتها عناصر العمل السردي الروائي"[4]، وهي الحكاية والقول وزاوية الرؤية والموقع، وهي أساس تقسيمها للكتاب الذي تناولت فيه الفصول الآتية:

1- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص 74.

2- عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 290.

3- المرجع نفسه، ص 290.

4- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص 80.

1- العمل السّردي الرّوائي من حيث هو حكاية.

2- العمل السّردي الرّوائي من حيث هو قول.

3- زاوية الرّؤية والموقع.

4- مقال تحليلي لرواية "أرابيسك".

وبعد دراستها للعمل السّردي الرّوائي الذي قسّمته إلى جانبين، من حيث هو حكاية، وتقديمها لحكاية خرافية محلّلة إياها باعتماد تحليل "فلاديمير بروب" للحكاية. ودراستها للعمل السّردي الرّوائي من حيث هو قول، بتحليل أسطورة أوديب باعتماد ما قدمه "تودوروف" و"جيرار جينيت"، تنتقل في القسم الثاني من دراسة النص السردي إلى الرؤية السردية فتتبنى مصطلح "هيئة القص"، ويبدو هذا القسم مهمّا "حيث الطّرح النظري للسؤال المتعلّق بالتّمييز بين الكاتب والراوي، والوظيفة التي يؤدّيها الراوي في النص وعلاقته بالشخصيات الروائية المختلفة"[1]، فنجدها تطرح التساؤلات التالية:

"من يروي؟ كيف يرى الراوي إلى ما يرويه؟ وما هي علاقته بمن يروي عنهم؟"[2]. وهذا البحث في مقولة هيئة القص في رأي الناقدة " يتجاوز موقفا كان يرى أنّ القصة التي كتبها الكاتب هي تعبير عنه، أو عن شخصه، وبذلك تتحوّل دراسة القصّة إلى دراسة عن الكاتب"[3]، وعليه وجب في رأي الناقدة التمييز بين الراوي والكاتب، واهتمت بالراوي واعتبرته "وسيلة أو أداة تقنية، يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصّه، أو ليبث القصة التي يروي. يختبئ الكاتب خلف الراوي"[4]، وتبرز رؤيته من خلاله.

وقد اعتمدت الكاتبة في عرضها لمفهوم الرّؤية السّرديّة "على دمج التصوّر المنهجي لكلّ من تودوروف و جينيت"[5]، وعليه قدّمت تقسيما لوضعيّات الراوي في علاقته بما يروي وهو مستوحى من تقسيم "جينيت" في مبحث الصوت السردي:

أ- راو يحلّل الأحداث من الداخل .

1- بطل يروي قصته (ضمير ال أنا) حاضر.

1- عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 305.

2- يمنى العيد، تقنيات السّرد الروائي، ص 134.

3- المرجع نفسه، ص 134.

4- المرجع نفسه، ص 135.

5- عمر عيلان، مرجع سابق، ص 305.

2- راو يعرف كل شيء (كلي المعرفة) غير حاضر.

هنا تبدو المسافة مع الأحداث معدومة.

ب- راو يراقب الأحداث من الخارج.

1-شاهد (Témoin) حاضر.

2-راو لا يحلّل، ينقل بواسطة. غير حاضر.

وهنا المسافة مع الأحداث قائمة[1].

وقد درست الكاتبة نماذج روائيّة جسّدت هذه التصنيفات؛ حيث مثّلت للنموذج الأوّل بمقطع من رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، والنموذج الثاني من نص "حكايات الاحتلال والمقاومة" لمحمد عيدة، أمّا النموذج الثّالث فمثّلت له من رواية "تحت شرفة آنجي" لحسن داوود، بينما النموذج الرّابع مثّلت له من ثلاثية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف من رواية "التيه"[2]. و"هذا التّعدّد في اقتناء النماذج ينسجم مع الانتقائية التي تبنّتها الناقدة في منهجها التعليمي البيداغوجي لتوضيح المفاهيم البنيوية، غير أنّ هذا الاجتزاء من نصوص متعددة يفقد الإجراء النقدي انسجامه، وقد يسقطه في التبسيطية التي لا تمكّن القارئ من تشكيل تصوّر شامل عن النص الرّوائي المدروس»[3].

وتنتقل الكاتبة في الفصل التالي لإيضاح الفرق بين زاوية الرؤية والموقع، محاولة البحث في المصطلح، فقد تبنّت سابقا "هيئة القصّ" الذي يعادل لديها زاوية الرّؤية، وعادت إلى دراسة "زاوية الرؤية والموقع، من منظور اتّخذ مسارا للبحث في المصطلح وتنويعاته، والاختلافات القائمة بين كلّ من هيئة القص وزاوية الرؤية، وبين زاوية الرؤية وزاوية النظر، وأخيرا بين زاوية الرؤية والموقع، ثم علاقة الموقع بالصوت السردي. وسعت في مسار تبرير البحث في جدوى المصطلح الذي تهدف لطرحه بديلا عن المصطلحات الأخرى إلى التأكيد على أنّ مصطلح الموقع يتّخذ أبعادا تجعل من الرّاوي لا يتساوى مع باقي مكوّنات النص السّردي، لأنّه الصوت الذي يخبئ خلفه الكاتب، وهو المنطق الواقعي في تثبيت العلاقة بين الأدب والمرجع، من خلال هذه الإشارة نجد الناقدة قد انقلبت على المفاهيم التي قدّمتها طوال

1- ينظر، يمنى العيد، تقنيات السّرد الروائي، ص 138.

2- ينظر، المرجع نفسه، ص 94-104.

3- عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 307.

الكتاب المخصّص لدراسة النقد البنيوي للسّرد"[1]، ففي مقارنتها بين مصطلحي زاوية النظر والموقع ترى أنّ بينهما شيئا من التداخل؛ "فكلاهما يشير إلى علاقة بين الراوي والمروي، لكن وجود مثل هذا التداخل أو التقارب لا يعني أنّ المصطلحين يعادلان مفهوما واحدا فيتماثلان فيه، ومن ثم، يصبحان مجرّد لفظين لمفهوم واحد، إنّ بين المصطلحين فارقا مفهوميا، يجد أساسه في منطلقين نظريين مختلفين في نظرة كلّ منهما إلى النص الادبي: الأول هو المنطلق الشكلي في عزله المفهومي للنص الأدبي، والثاني هو المنطلق الواقعي في تثبيته المفهومي للعلاقة بين الأدبي والمرجعي ومحاولته عبر بحث مستمر ومتطوّر، قراءة المرجعي في حضوره كشكل أدبي مميّز"[2]، وهنا تتبنّى الناقدة المنهج البنيوي التكويني، وتفصّل القول في ذلك في كتابها "الراوي: الموقع والشكل"، حين تتبنّى مصطلح الموقع قائلة: "البعض يسمّي الموقع في النص الأدبي زاوية رؤية، ونحن، بالرّغم من تقديرنا لأهميّة هذا المصطلح، نفضّل استعمال مصطلح الموقع. التفضيل هذا ليس شكليا، ولا مجرد استحسان أو استنساب، بل هو مرتبط بنظرة فكرية للنص الأدبي، أو بمنطلق نظري للمستوى الأدبي في المجتمع"[3]، وتنبّه الباحثة إلى التمييز بين (الموقع) و(زاوية الرؤية) فترى أنّ "مصطلح الموقع هو أكثر إحالة على هذه الهويّة الإيديولوجية التي له. و هو بذلك يخوّلنا أن نرى إلى منطق ترابط الأفعال في النص القصصي، لا كترابط آلي، بل كترابط محكوم بهذه الهوية الإيديولوجية. هكذا يعيد إلينا الكلام على موقع في النص إمكانية استعادة النص من عزلته الأدبية لنرى إليه، كما هو في واقعه المادي، كتابة يمارسها مؤلف له وجوده في المجتمع"[4]. وفي ربطها بين الموقع والمستوى الإيديولوجي ترى "أنّ اختلاف أشكال الوعي يدلّ على اختلاف المواقع الذي يجد سبيله إلى تنويع لغات القول"[5]، وتحدّد هويّة الموقع، مبيّنة أنّه إن كان له هويّة فهي "هويته الإيديولوجية الاجتماعية"[6].

1- عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 310-311.

2- يمنى العيد، تقنيات السّرد الروائي، ص 174.

3- يمنى العيد، الرّاوي الموقع والشكل، بحث في السّرد الرّوائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط الأولى 1986، ص 33.

4- المرجع نفسه، ص 33.

5- محمد عزام، تحليل الخطاب الادبي، ص 294.

6- يمنى العيد، الرّاوي الموقع والشكل، ص 60.

فالناقدة تذهب إلى أنّ خصوصية العمل الروائي لا تلغي مرجعه، فإذا كانت البنيوية بالغت في إلغاء المسافة بين النص ومرجعه وجب التوفيق بين الاتّجاهين للإلمام بدراسة النص السردي الروائي، وربط النص بمرجعياته الثقافية الاجتماعية كما تراه البنيوية التكوينية، فهي تربط النص بسياقه، وهو ما تؤكده الباحثة، حيث ترى أنّ "النصوص الأدبية التي يمكننا أن ننظر في استقلالها كبنية، هي من حيث وجودها في المجتمع، عنصر في بنية هذا المجتمع، إذا كان هذا المنهج البنيوي لا يمكنه أن ينظر بحكم عامل العزل إلى هذه الصفة المزدوجة؛ أي كونه بنية وفي نفس الوقت عنصرا في بنية، فإذا المنهج البنيوي يتحدّد كبنية يقتصر على دراسة العنصر، كمنهج غير قادر على إقامة الجدل بين الداخل والخارج"[1]. وعليه فالناقدة تصف المنهج البنيوي بالقصور؛ بعزله النص الروائي عن سياقه (الاجتماعي والثقافي) الخارجي، وهي بذلك تختار المنهج البنيوي التكويني المعروف عند "لوسيان غولدمان" والذي يتجاوز البنيويّة الشّكليّة فيربط الفنّي بالمرجعي، كما تستقي آراء "ميخائيل باختين" في بوليفونيّته وتعدّد الأصوات في العمل الروائي، والحواريّة التي ينشأ عنها صراع يساهم في استمرار النص السردي وحركيّته، وبالتالي تعدّد المواقع.

وترى يمنى العيد "أنّ الرّواية الحواريّة، وهي تدمج أسلوب الكاتب وإيديولوجيته، وفي إطار مجموع الرؤى تعبّر عن درجة عالية من الوعي الشمولي بالواقع، لأنّها تحقق نوعا من ديمقراطية التعبير داخل الرواية"[2]، فتعدّد الأصوات في الرواية يؤدي إلى تعدّد المواقع، وهذا يخلق رؤية شمولية للعالم، "وبذلك يتخلّى المؤلف عن التحدّث نيابة عن أبطاله، والتعليق على أفعالهم، تاركا مسافة بينه وبينهم، فتتعدّد الرّؤى حول قضيّة واحدة، وتظهر نسبة التصوّر الإنساني للعالم المحيط به، ولحقيقة الأشياء، وبالتالي لإيديولوجيته"[3]، ففي رأي الناقدة "ليس العمل الأدبي هو مجرد موقع ولا هو مجرد قول لموقع، بل إنّ العمل الأدبي إذ ينهض من موقع، هو بنية عالم لا يمكنه أن ينمو إلا بصراعي فيه هو ديناميته، وهو انفتاحه على تعدّد الأصوات وتناقض المواقع أو تفاوتها... إنّ انفتاح الموقع يعني عدم تأطره بذاته، ويعني امتداد النّظر إلى أبعد من حدود الموقع، ذلك أنّ النص الأدبي معني بالنظر

1- يمنى العيد، في معرفة النص، ص 49.

2- يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، ص177.

3- عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 220.

إلى العالم، إلى الأشخاص فيه في اختلافهم وتنوّع أصواتهم، وتفاوتها على حدّ، هو حدّ الصراع والحوار الاجتماعي"[1].

ويرى "باختين" "أنّ الصراع الطبقي الذي تدور رحاه في المجتمع بين الطبقات، يدور صراع طبقي مثله بين هذه اللغات أو اللهجات، ويرى أيضا أنّ الرواية تنقل هذا الصراع اللغوي وتظهره، فباختين يربط بين الوعي الإيديولوجي واللغة، ويرى أنّ اختلاف طبقة عن طبقة أخرى إنما يكون فقط عن طريق الاختلاف في الوعي الإيديولوجي المتجسّد في اللغة، وعلى الروائي أن ينقل هذا الصراع الذي يديره بين هذه العلاقات اللغوية في الخطاب الروائي، فالكلمات والجمل والعبارات تتّخذ الأشكال نفسها التي تتخذها الطبقات المتحدثة بها، فلغة الفلاحين جزء من حياة الفلاحين، وجزء معبّر عن وعيهم، ولغة البورجوازيين جزء من حياتهم ووعيهم الإيديولوجي، بل إنّه يرى أنّ التفاوت بين لغة فلاح ولغة فلاح آخر يتم نتيجة للتفاوت في هذا الوعي»[2].

كما يعتمد على أنّ اللغة في الرّواية جزء من المرجع الرّوائي، أي المجتمع، وأنّ الدّارسين المهتمين بالشّكل الروائي مهما حاولوا فصل أجزاء الرّواية عن المرجع، سواء الرّاوي أم الشخصيات أم الأحداث، فإنّهم لن يستطيعوا فصل اللغة في الرواية عن اللغة في المجتمع، لأنّ اللغة بطبيعتها مؤسسة مرجعية لا يمكن فصلها أو نزعها عن أصولها الاجتماعية"[3].

وهنا تبرز رؤية العالم فالنّاقدة ترى أنّ تعامل الأديب مع الواقع ورؤية العالم قد ترسم له مسارا لم يقصده من موقعه، فتقول: "يخون التّعامل الفنّي مع العالم موقعا كان يقصده الكاتب...يغيّر اتساع زاوية النظر موقعا كان الأديب يريد النهوض منه، وقد يجد الكاتب نفسه يقول، حين يرى من موقع شخصيته ما من عالم شخصياته نقيض ما كان يود قوله"[4]، وهنا يتقاطع رأيها مع رأي "لوسيان غولدمان"؛ حينما يرى "أنّه من الممكن أن يحدث تفاوت كبير أو صغير بين النوايا الواعية للكاتب وبين الطريقة التي يرى بها ويحسّ العالم الذي يخلق"[5]، وقد قاربت الناقدة موقع الرّاوي في السّرد الفني العربي المعاصر من خلال قراءات

1- يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، ص 32.

2 - عبد الرحيم الكردي، السرد الروائي في الرواية المعاصرة، ص 36.

3 - المرجع نفسه، ص 38

4- يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، ص 33.

5- لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص 17

لنماذج روائية متعددة في كتابها "الراوي الموقع والشكل"، فتناولت بنية الشكل والموقع في "أوديب ملكا" لسفوكل، وتجربة إلياس خوري في "رائحة الصابون"، وبين الموقعين في "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، وتعدّد المواقع في "ميرامار" لنجيب محفوظ، كما تناولت الموقع المنفتح على المواقع الأخرى في "التية" لعبد الرحمن منيف.

وتصل الناقدة إلى نتيجة مفادها أنّ "مسألة الموقع، ومن حيث هي في مرجعيّته الاجتماعية، تطرح مسألة فنية؛ هي هنا مسألة فنية السّرد الروائي، كما يمكن القول أنّ مسألة الموقع هي في الرّواية أكثر جدية منها في الشعر"[1].

وفي كتابها "تقنيات السرد الروائي" في القسم الذي خصّصته لزاوية الرؤية والموقع، تحدثت عن "مفهومي هذين المصطلحين فقط، دون أن تتطرق إلى محاولة تطبيقها على نماذج أدبيّة، كما فعلت في القسمين السابقين، وختمت هذا القسم بحديث عابر عن موقع الراوي، بوصفه العنصر المهيمن في العمل الروائي"[2].

ويتبيّن ممّا سبق أنّ الناقدة "يمنى العيد" قد أولت مصطلح الموقع أهميّة أكثر من مصطلح "هيئة القص" و"زاوية الرؤية" بدليل النماذج الروائية التي درستها، وبيّنت مسألة الموقع فيها، وأهميّة الموقع تكمن في ربط النص السّردي الروائي بمرجعه، والحفاظ على خصوصية النص العربي، لذلك ترى أنّ البنيوية عاجزة عن الحفاظ على هذه الخصوصية، بقولها: "ونحن إذ نعيش في مجتمعاتنا العربية ظرفا تاريخيّا صعبا، ظرفا تسقط فيه، باستمرار، ملامح جمال، لا يمكننا أن نرى في النقد البنيوي المقتصر على التحليل مسارا لنقدنا، قد يكون لهذا النقد التحليلي البنيوي حضور، هذا أمر لا يستطيع أحد منعه، غير أنّ وجود مثل هذا النقد أو عدم وجوده لا يعفينا أو لا يعفي النقد، وخاصة ما كان منه يمارس المنهج البنيوي، من بلورة مسار قادر على إقامة العلاقة بين داخل النص و "خارجه" أو قادر على النظر إلى هذا "الخارج" إلى هذا الكل داخل النص ذاته"[3].

وهذا الرفض للبنيوية الشّكلية ليس وليد اليوم بل منذ سبعينيات القرن الماضي؛ حيث "كانت هناك مدرسة نقديّة مستقرة تقوم أسسها على دراسة المضامين الأدبية، واعتبار الشكل أو الصياغة مظهرا من مظاهر هذه المضامين، وكان تركيز هذه المدرسة منصبا على

1- يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، ص 178.

2- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص 83.

3- يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، ص 40.

المضامين الإيديولوجية والسياسيّة في الأدب على وجه الخصوص، وبدأت أعمال هذه المدرسة في الظهور، منذ منتصف الخمسينيات على أنقاض المدرسة التقليدية التي كانت تعنى بتحليل المضامين النفسية في الأدب، والتي كان من روادها العقاد، والمازني، وطه حسين، وغيرهم، أي أنّ هذه المدرسة الإيديولوجية صاحبت ظهور الحركات التحرّريّة ذات الطابع الاشتراكي في الوطن العربي"[1]، ولم يرحّب أتباع هذه المدرسة بالنماذج البنائية بل عارضوها ورفضوها، وكانت حججهم في رفض هذه المناهج البنائية الوافدة تتلخّص فيما يلي:

"أولا: أنّ المناهج البنيوية الأوروبية كانت ثمرة لترف فكري، أفرزته المجتمعات الغربية، التي أوصلتها الأنظمة الرأسمالية إلى طريق ثقافي مسدود، فلم تجد أمامها إلا الارتماء في أحضان العبث واللامعقول، وأنّ هذه المناهج الأدبية وكذلك المذاهب البنيوية النقدية تصرف الأنظار عن الوظيفة الحقيقية للأدب، وهي المشاركة في قضايا المجتمع أو التعبير عنها، وتضلّل النقاد وتلهيهم عن المضامين الثورية في الأعمال الأدبية بقشور الشكل. كما توجّه الأدباء إلى غايات لا تخدم مجتمعاتهم.

ثانيا: أن النموذج الذي يعمل البنيويون على تطبيقه على الأدب هو في حقيقته نموذج ألسني، أي أنّه يخضع التعبير الإبداعي لقواعد لغوية"[2]، وهو ما أكّده "محمود أمين العالم" في دراسته لثلاثية "صنع الله إبراهيم"؛ حيث بيّن أنّ هذا النسق الألسني "يقلّص التجربة الأدبية ذات الخصوصية الخاصة"[3]، هذا من جهة، ومن جهة ثانية من الناحية المنهجية "يفرض قواعد مجال تعبيري معيّن على سياق تعبيري مختلف تماما في خصوصيته وإن اتفق في أدواته»[4].

وتتوالى حجج رفض المنهج البنيوي المتمثلة في:

1- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص 63.

2- المرجع نفسه، ص 63.

3- محمود أمين العالم، ثلاثيّة الرفض والهزيمة، دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم (تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللجنة) دار المستقبل العربي القاهرة، ط الأولى 1985، ص14.

4- المرجع نفسه، ص 14.

"ثالثا: أنّ البنيوية لا تملك أدوات المفاضلة بين الأعمال الأدبية بل هي وصفية تحليلية، تستوي لديها أعظم الأعمال وأردؤها، ممّا يخرجها من حوزة النقد إلى مجال الدراسات الأدبية، أو جماليّات النص.

رابعا: إنّ البنيوية تهمل دور الذوق في الحكم على النصوص، وفي إبراز الجوانب الجمالية فيها"[1]، وهي "عاجزة بذلك عن تحديد أيّة دلالة أو قيمة لهذا العمل، سواء في سياق التاريخ الأدبي، أو سياق التاريخ الاجتماعي"[2].

وهذ المنهج شاع في الدّراسات النقدية العربية "بدافع التقليد أكثر مما كان بدافع تلبية حاجات فكريّة أو فنية أو اجتماعية أو ثقافية في الوطن العربي، يدلّ على ذلك، تلك المفارقة الهائلة بين الرواية ونقد الرواية في السبعينيات والثمانينيات، ففي الوقت الذي كانت الروايات تمزق أهاب الشكل بسبب ما يتفجّر بداخلها من غليان المضامين الساخطة على حياة ما بعد النّكسة، كان النقد يهجر المضامين والدّلالات ويبحث عن البنى والأشكال في هذه الاعمال نفسها، أي أنّه في الوقت الذي كانت الرواية العربية تضحّي فيه بالشكل وتمزقه من أجل المضمون، كانت وجوه النقاد تصوب تجاه الشكل بصورة مبالغ فيها"[3].

والمتأمّل في هذه المفارقة يعتقد أنّ الأمر موجّه لصرف نظر الشّعوب العربيّة عن قضاياها الجوهريّة، بتقزيم مهمّة العمل الرّوائي، التي يرها الكثيرون تقضي بحمل رسالة تنوير المجتمع، والاهتمام بقضاياه الاجتماعيّة والتّاريخيّة، لأنّ الأدب هو الأقدر على تحريك المشاعر و التّأثير في النّفوس، والمساهمة في النّهوض بالأمّة، وهو مظهر حياتها الفكريّة ، ومقياس درجة وعي مثقّفيها.

وليس معنى ذلك "أنّ البنيوية تهمل المضامين الأدبيّة، لكنّها–حقيقة– لا تنبع منها"[4]، لذلك وجب اعتماد منهج متكامل في دراسة الرّواية العربيّة، يحافظ على خصوصيّتها من جهة ويجمع بين الشكل والمضمون ككلّ متكامل دون إقصاء جانب لحساب الآخر من جهة أخرى، وربطها بمرجعيّاتها، لذلك نجد أنّه "عندما اقتصرت البنيوية الشكلية على تحليل النص وحده، دون الرجوع إلى مراجعه النفسية لدى مبدعه، أو ظروفه الاجتماعية، وجدت نفسها

1– عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص 64.

2– محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض والهزيمة، ص 14.

3– عبد الرحيم الكردي، الرّاوي في الرواية المعاصرة، ص 64.

4– المرجع نفسه، ص 65.

أمام الباب المسدود، بسبب هذه الانغلاقية، فحاولت البحث عن مسارب جديدة تخلّصها من مأزقها هذا، فوجدت في البنيوية التكوينية (أو التوليدية) بغيتها، كما وجدت في البنيوية الجذرية (أو النفسية) مسربا ثانيا، وفي البنيوية السّيميائيّة مسربا ثالثا، على الرّغم من أنّ كلّ مسرب من هذه الثلاثة أصبحت اتجاها نقديا مستقلّا بنفسه، فيما بعد»[1].

وقد حرّر المنهج البنيوي التكويني البنيوية الشكلية من انغلاقها؛ حيث أنّ منهج "لوسيان غولدمان" "في تطبيق المادية الجدلية في دراسة الأدب قد حقّق هدفين في وقت واحد: فقد أنقذ البنيوية الشكلية من انغلاقها على النص المنقود وحده، كما أنقذ المنهج الاجتماعي من إيديولوجيته التي كانت تقيّم الأدب من وجهة نظرها هي فحسب، فجاء (المنهج البنيوي التكويني) منهجا علميّا وموضوعيّا يؤكّد على العلاقات القائمة بين النتاج والمجموعة الاجتماعية التي ولد النّتاج في أحضانها، وهذه العلاقات لا تتعلّق بمضمون الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي، وإنّما بالبنيات الذهنية التي هي ظواهر اجتماعية، لا فردية، وهذه البنيات الذهنية ليست بنيات شعورية أو لا شعورية، وإنما بنيات عمليات غير واعية، ومن هنا فإنّ إدراكها لا يمكن أن يتحقّق بوساطة دراسة النوايا الشعورية للمبدع، ولا بوساطة تحليل محايث، وإنّما بوساطة بحث بنيوي، ذلك أنّ الفرد الذي يعبّر عن الطّبقة الاجتماعية، وعن رؤيتها للعالم، إنما يتصرف انطلاقا من هذه البنيات الذهنية التي تسود المجموعة التي يعبّر عنها، وبهذا فإنّ غولدمان يميّز بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا المضامين والأشكال: ففي حين ترى سوسيولوجيا المضامين والأشكال في النتاج الأدبي مجرد انعكاس للوعي الجماعي، فإنّ البنيوية التكوينية ترى فيه إحدى العناصر المكوّنة للوعي الجماعي"[2]. ويقوم المنهج البنيوي التكويني على أساس هو "رؤية العالم" والتي هي "وجهة نظر متناسقة لمجموعة من الأفراد"[3].

فالمبدع يعبّر عن أفكار وعواطف وآمال وآلام الجماعة التي ينتمي إليها (المجتمع) فيكون بذلك النتاج جماعيا وليس فرديا، وهو كشف عن رؤية فكرية وإيديولوجية وليس انعكاسا آليا.

1- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص 225.

2- المرجع نفسه، ص 226-227.

3- المرجع نفسه، ص 226-227.

ثالثا: السّرد النّسائي والرّؤية الأنثويّة للعالم

تمهيد :

توسّعت الكتابة الرّوائيّة لتشغل إبداع المرأة، بصفتها عنصرا فاعلا داخل المجتمع الذي عانت فيه ردحا من الزمن من التسلّط الذكوري، وضمن التحوّلات الاجتماعية والسياسية والفكرية في العالم العربي برزت الكاتبة المبدعة التي استوعبت قضايا المجتمع والأمّة، وأسهمت في بلورتها وتحليلها وطرحها فنيا ضمن العمل الروائي، الذي هو جنس دائم التجدد والتطور، يستوعب مختلف التجارب الانسانية، فاعتمدت السرد وسيلة للتعبير وإثبات الذات والوجود عبر الموقف والرؤية، وكسر القيد الذكوري المفروض على اللغة، فأنتجت أعمالا روائية بصبغة أنثوية، ساهمت في تطوير المتن السّردي العربي الحديث والمعاصر، رغم العراقيل التي واجهتها، فاحتل بذلك ما عرف بالسّرد النسائي موقعا لا يستهان به في المشهد السردي الروائي العربي والعالمي على حدّ سواء، فارضا وجوده، فبات استجلاء معالمه أمرا ملحّا، كونه يحمل خصوصيّة في الإبداع وتشكيل الهويّة، التي تكشفها الرؤية الأنثوية للعالم، والتي اكتسبها من وعي المرأة المبدعة بالتجربة وبالذات والواقع، وتعبيرها عنها بعرض قضايا هامة وحساسة، تمسها وتمس المجتمع والأمة في ظل العمل الروائي، والمساهمة في تغيير الواقع العربي الذي همّش صوت المرأة طويلا، حيث وجدت المرأة في الكتابة الإبداعية متنفسا لمعاناتها والتعبير عن أفكارها وطموحاتها ورؤاها الرامية إلى استكشاف عوالمها، فجاء خطابها يحمل رؤية خاصة مغايرة لخطاب الرجل (بمفهومه الذّكوري المتسلّط)؛ "إذ يعدّ عقل المرأة وما ينتج عنه من رؤى وأخيلة متأثرة بأوضاعها النفسية والجسدية والموضوعية المختلفة الأساس في تشكيل خطاب المرأة المولّد لثقافة مغايرة وجماليّات مختلفة"[1]، فغدا إبداعها الرّوائي ظاهرة تستقطب اهتمام القراء والنقاد.

1 – المرأة وفعل الكتابة (الهويّة والكتابة الأنثوية):

ثارت المرأة من خلال الكتابة والسرد على التهميش الذكوري لذاتها وهويتها ككائن له وجوده وخصوصيته، ورؤيته الخاصّة للعالم، حيث "راح الفكر النّسوي يروّج لكتابة أنثويّة تكون المرأة مركزها، فيتشكّل العالم من منظورها، وذلك يقتضي اختيار لغة خاصّة تعتمدها

1– حسين المناصرة، النّسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2007م/1427هـ، ص 174.

في تمثيل نفسها وعالمها، لكن لا يقصد بالهوية الأنثويّة وبالكتابة الأنثويّة الاقتصار على ذات المرأة فقط، بل زحزحة الهيمنة الذّكورية المتغلغلة في الثنائيات المتضادة السائدة، الرجل المرأة، العقل، العاطفة، القوة، الضعف، إذ تضفي الثقافة السائدة قيمة أعلى على الطرف الأول من تلك الثنائية، وتخفض أهميّة الطرف الثاني"[1]، والذي ساهم في التّمكين لهذه النظرة الدونية لواقع المرأة العربية، "واقع التخلّف الحضاري العربي العام، وتشبّث البنية الذهنية بالتقاليد والأعراف، بالإضافة إلى التوظيف الإيديولوجي للدّين، وأيضا الوضع غير المستقر لبعض الدول العربية سياسيا واقتصاديا، كل هذا جعل المرأة تخضع لشروط الوضع العربي، يدعم ذلك سلطة الثقافة الشعبية المتحكمة –في بعض جوانبها– في الرأي العام"[2].

وعليه فقد "تطلّعت الكتابة الأنثوية إلى الشكّ في معطيات الثقافة الأبوية، وإعادة النظر بالوعي الناقص الذي لازمها عبر التاريخ، فروّج لصلاحيّتها الأبديّة، ثم سحب الثقة عن المسلمات القابعة في ثناياها، وإبطال مبدأ الهيمنة القابع في مفاصلها الأساسية، واقتراح علاقات شراكة تقوم مقام علاقات التبعيّة على قاعدة من الوعي الأصيل بكل من الذكورة و الأنوثة، بوصفهما شريكين وليسا نقيضين، فتكون الكتابة الأنثوية تمثيلا لما جرى كبته، واستلهاما لما جرى استبعاده"[3]، برؤية تعيد من خلالها تقييم الآخر، لذلك "تكشف المرأة عن أنّ عدوّها الحقيقي هو الثقافة، وعن أنّ الثقافات العالمية قد تمادت في تهميش المرأة، وترى المرأة أنّ الدّين قد أنصفها وأعطاها حقها كما تقرّر مي زيادة وبنت الشاطئ ومي غصوب، غير أنّ الرجل بثقافته المتوارثة وسيطرته على اللغة حرم المرأة من حقوقها الإنسانية، وقمّة هذا الحرمان وسببه وخلاصته كانت في حرمانها من حقوقها اللغوية ومنعها من الكتابة"[4]، وذلك عندما استولى على المركز ووضعها هي في الهامش، لحظة "تحقّقت له السيّادة التعبيرية من خلال صناعة الكتابة، راح يصوغ للمرأة على الصورة التي تحلو له حتى صار كتاب (الروض العاطر) هو الخلاصة الثقافية عن المرأة وعواطفها وجسدها، ولم يكتف

1– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي الجزء 6، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع دبي، دولة الامارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، تشرين أول/ اكتوبر 2016م/ 1438هـ، ص 115.

2– زهور كرام، السرد النّسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 17.

3– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربية ج6، ص 115.

4– عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الثالثة، 2006، ص 9.

الرجل بتصوير المرأة حسب ظنونه عنها، بل إنّه –أيضا– تولّى التحدّث بالنيّابة عنها، ومن هنا فإنّ الرجل يكتب المرأة في لغته هو وليس في لغتها، ويستنطقها حسب منطقه ويديرها حسب هواه فيها. ولم تعد المرأة ذاتا لغوية أو ثقافية، ولكنّها صارت مجرّد موضوع أو أداة رمزية قابلة للتوظيف والترميز، والتحميل الدلالي الذي يدور دائما حول قطب مركزي واحد هو الرجل"[1]، لذلك حاولت المبدعة جاهدة أن تخرج من دائرة الوصاية عليها، إلى أفق أرحب حيث إثبات الذات عن طريق الإبداع، فيتغيّر تبع لذلك منطق التعامل معها، ومع وقع علاقتها بالكتابة "لأن الحديث عن المرأة من خلال المسألة الإبداعية يعني تغيير زاوية الرؤية ومحاولة النظر إلى وضعية المرأة عبر الخطاب الإبداعي، إنّها الآخر الذي يتمّ – غالبا– تغييبه في الخطابات أو تأجيله إذا صحّ التعبير"[2]، وبذلك تصبح كتابة المرأة رؤية مغايرة للعالم، بتغيير زاوية الرؤية.

ويؤكّد "محمد معتصم" أنّ مفهوم الأدب تعرّض للكثير من الانتقاد في الغرب على يد الحركات النسائية، "ومحور الهجمة الانتقاديّة يقوم على فكرة أساس مفادها أنّ الأدب ذكوري، وقد ورث حمولة عبر التاريخ ترجح قضايا الذكور وسلطة الرجل في المجتمعات البطريركيّة وتقلل من شان المرأة في الحياة الاجتماعية، وتكرّس الوضعية البائسة للمرأة، وقد نشأ مفهوم الكتابة النسائية ضدا على مفهوم الأدب اعتقادا منهنّ أنّ الكتابة مفهوم جديد ويمكن تحميله الكثير من المعاني والحمولات التي تشدّ من عزم المرأة، وأنّ مفهوم الكتابة بانفتاحه وبخلوّه من المعايير المحدّدة لأبعاده كما مفهوم الأدب، تسمح للمرأة بالبوح والتعبير الحرّ"[3]، ومن هذا المنطق كانت "الكتابة النسائية ميّالة للكتابة السيرذاتية حيث تجد الذات متنفسا لها وتبوح وتعترف بكل ما كانت تحسّ به من ضيْم ومن ضيق في كنف القبضة الحديديّة"[4]، فتشعر بوجودها وذاتها.

وعليه فكتابة المرأة تحقّق وظيفة ذات بعدين؛ فني وفكري تعيد من خلالهما صياغة فكر يعدل موازين النظر إليها كذات فاعلة، وفي النظر إلى سلطة الرجل الإقصائيّة، "وبهذا فأوّل وظيفة للكتابة الأنثويّة هو تغيير مسار تلقّي الثقافة الأبوية من خلال إثارة الشك حول

1– عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص 35.

2– زهور كرام، السّرد لنسائي العربي، ص 21.

3– محمد معتصم، المرأة و السّرد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 7.

4– المرجع نفسه، ص 7.

قصورها في تمثيل عالم المرأة، والتجرُّؤ عليها لأنّها ثقافة إقصائيّة، أبعدت طرفا رئيسا من المشاركة في عمليات التمثيل الثقافي، ثم ينبغي عليها التوغّل في المجاهل التي عجزت الثقافة الأبوية عن دخولها، وهذا يعني تمثيل لخصوصيات الأنثوية، فتكون الكتابة عنها كشفا جديدا لا يراد منه نقض الكتابة الذّكوريّة بذاتها، بل فضح عجزها عن أداء وظيفة شاملة، تستعيد الكتابة الأنثوية تلك الأمشاج المتخيلة التي فشلت الثقافة الأبوية في الاقتراب إليها، وعجزت عن تثمين قيمتها"[1]، فينشأ عن ذلك إبداع يتّصف بخصوصيّة تعكس فكر الأنثى، واهتمامها وتفاعلها مع واقعها، وفي هذا المضمار يحذّر الباحث "عبد الله إبراهيم" من الانزلاق إلى منطقة الثنائيات الضدية؛ والتي ستجرّ الكتابة الأنثوية إلى أن تكون نقيضا للكتابة الذّكوريّة، "وبما أنّ فكرة الأضداد مأخوذة بمجملها من الثقافة الأبوية، وينبغي تجنّب السقوط في شرك الأضداد، فالمرأة لم تكن نقيضا للرجل في يوم ما، إنّما كانت شريكة، لكنّ الثقافة المهيمنة حوّلتها إلى تابع، فوظيفة الكتابة الأنثوية هي تعديل العلاقات بين الطرفين، ومحو التناقضات وإبراز الخصوصيات وملء الفراغات التي أهملتها الثقافة الأبوية"[2]، وهو تأكيد على "أنّه لا يجوز التوهّم أنّ الكتابة الأنثوية ينبغي أن تتوفّر فيها دلالة مضادة للكتابة الذّكوريّة، فذلك إعادة إنتاج لمفاهيم الثقافة الأبوية بصورة مقلوبة، وعليه تكون هذه الكتابة كشفا لما غيّبته الثقافة المهيمنة ودخولا جريئا إلى المناطق التي صمتت عنها، وتوسيعا للمناطق المجهولة فيها"[3].

ويرى "محمد معتصم" أنّ كتابة المرأة في الإبداع تختلف عن كتابة الرجل؛ "حيث تتاح الفرص واسعة للذاتية الفردانيّة، فإنّ الأدب يغتني برؤية جديدة مختلفة ومتميزة، ينعكس ذلك على اللغة، وعلى طرائق معالجة الموضوعات، وعلى بناء العمل عامة"[4]، وهذا يبرز الوعي الأنثوي بالذات، وعلاقتها بالآخر، وبذلك "تكون الكتابة الأنثوية كتابة اختلاف وليست كتابة تضاد"[5]، تبعا لاختلاف الفكر والتركيبة الذهنية والتفاعل مع الواقع بين المرأة والرجل، لذلك يرى "عبد الله الغذامي" أنّ الكتابة حجّة المرأة، تثبت من خلالها ذاتها حين يقول: "ولقد

1- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج6، ص 119.

2- المرجع نفسه، ص 116.

3- المرجع نفسه، ص 117.

4- محمد معتصم، المرأة والسّرد، ص 132.

5- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج6، ص 117.

عبّرت المرأة مجازيا عن عجز الرجل بإزاء قدرتها على فهم الأنوثة، وذلك في حكايات شهرزاد، التي تضمّنت رسالة غير مباشرة إلى الرجل توحي له فيها أنّه لا يعرف المرأة وتقترح عليه أن يترك ذلك لها هي، حيث أنّها الأقدر والأعرف"[1]، حيث تستطيع صياغة رؤيتها الفكرية من خلال تعالق ذاتها بالعالم، فهي تستمد من ذاتها وواقعها حياة ونبضا خاصا مختلفا في إبداعها، وبذلك تكتسب خصوصيتها.

2- المرأة و اللغة (خصوصيّة اللغة في السّرد النّسائي):

تختار المرأة المبدعة لغتها التي بها تصوغ هويّتها، وتنتج وعيها الخاص المختلف، وهو ما يؤكده "عبد الله إبراهيم" في قوله: "تصاغ هوية الكتابة باللغة فتتأسس الهوية الأنثوية بنسق لغوي يختص باستخدام المرأة للغة"[2]، وهذا النّسق اللغوي يحمل خصوصية الكتابة الأنثوية، "وخصوصية الكتابة تعني خصوصية واقع ما، وتفكير ما، وخصوصية الهمّ الذي يمارس حضوره على بعض الذوات الجاملة لجرح تاريخي، وسؤال وجودي والخصوصية تعني أخيرا شروط الحياة، إذ تصير الكتابة وشكلها جسرا نعبر منه كقرّاء لإدراك طبيعة التفكير في هذه الكتابة"[3]، التي تحمل بصمات مبدعها. و بما أنّ الرجل قدّم تمثيله السلبي للمرأة عبر سرده "فلا بدّ أن تختص الأنثى بلغة بديلة تقوم بتمثيل تجاربها، فلا خيار للمرأة إلّا بترسيخ مفهوم أنثوي للكتابة يتخطّى الحبسة التي فرضتها عليها الثقافة الأبوية، وفي كل ما يتصل بالكتابة النسوية، ينبغي مراعاة موقف الأنثى ضمن النسق الاجتماعي، إذ يمكن بالكتابة التي تحتفي بالأنوثة أن يقع تعديل جوهري في موقع المرأة"[4]، ومن هذا الموقع تكتب المرأة بشكل مختلف ومخالف في اللغة والرؤية، يضيف تجربة شعورية وإبداعية، "ولا شكّ أنّ اشتغال الكتابة وفق منطق مخالف لمعيار سابق فيه ألم التجربة، تجربة الكتابة، وفي هذا الألم متعة المعرفة النّاتجة عن شكل الاصطدام بين الرّاهن والمحتمل"[5]، مما يخلق عالما جديدا يؤثّثه الصوت الأنثوي.

1- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص 52.

2- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج 6، ص 117.

3- زهور كرام، السّرد النسائي العربي، ص 34.

4- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي ج 6، ص117-118.

5- زهور كرام، مرجع سابق، ص 34.

ونجد أنّ "الغذامي" يؤكّد أنّه "حينما نترك المجال لصوت المرأة كي تتكلّم وتعبّر فإنّها بهذا نضيف صوتا جديدا إلى اللغة، صوتا مختلفا، ونفتح بابا للنظر ظل مغلقا، فلنستنطق هذا الصوت ولنكشف عن إفصاحه وما يدلّ عليه وما يعلن عنه"[1]، عن طريق اللغة التي يرى أنّها كانت " في الأصل أنثى، وضاعت هذه الأنوثة بعد احتلال الرجل لعالم اللغة، وتحول الأصل الأنثوي ليكون ذكوريّا"[2].

وعليه "تحتاج اللغة إلى امرأة تناضل من أجل أنوثة النص وأنوثة قلم الكاتبة، لكي تردّ اللغة إلى أصلها الأول وتسعى حقا إلى تأنيث المؤنّث"[3] .

وللصّوت النّسائي رأيه النّقدي فيما تكتبه المرأة ، وهو ما يتجلّى من خلال رؤية "زهور كرّام" التي ترى أنّه "ليس كلّ ما تكتبه المرأة يمكن اعتباره إبداعا نسائيا، فقد تكتب المرأة وتجترّ نفس المفاهيم المتداولة، وهي بهذا، تعيد إنتاج نفس الثقافة القائمة على قيم التمييز مع العلم أنّنا لا نستطيع إثبات تمييز مطلق بين كتابة ذكورية وكتابة نسائية، خصوصية الكتابة النسائية لا تلغي تشابهاتها مع الكتابة الذّكوريّة"[4]، لذلك ترى أنّ "الإبداع النسائي هو الذي تنتجه المرأة بشكل يشخّص حساسيّتها الأنثوية ومظاهرها النسائية من خلال موقف يصوغ المفاهيم بشكل يبدو جيدا، ينتج عنه معرفة جديدة بالأشياء "[5].

وعليه فإبداع المرأة لا بدّ أن يحوي خصوصية، ومواطن جمالية تجعلها متفرّدة تقدّم جديدا، وبالتالي تثري الإبداع الإنساني فكرا ورؤية وفنا، وضمن هذه الخصوصية الإعلان عن أنوثة اللغة، فقد "جاءت الأنوثة لتطرح ذاتها كقيمة شعرية (شاعرية) في الخطاب الأدبي، وهذا يقتضي من الكتابة النسائية دورا مزدوجا، فيه –أولا– تأسيس لخطاب أدبي أنثوي حقيقي الأنوثة، ولكنّ هذا لن يتحقّق حدوثه إلا بتخليص اللغة من فحولتها التاريخية"[6]، وتؤكد "بثينة شعبان" أنّه "قد حان الوقت كي يكون للنساء صوت فيما يشكل الكتابة الجيدة، ولا شكّ أنّ كلّ شخص يكتب بشكل مختلف، والنساء يكتبن بطريقة مختلفة عن الرجال،

1- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 8-9.

2- المرجع نفسه، ص 181.

3- المرجع نفسه، ص 183.

4- زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 109.

5- المرجع نفسه، ص 109.

6- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 181.

ببساطة لأنّهنّ مخلوقات مختلفة عن الرجال، ولديهنّ تجارب تاريخية مختلفة، واهتمامات حياتية مختلفة"[1]، وما زال الجدل قائما حول طبيعة ما تكتبه المرأة (إبداع المرأة)، فهل هو الأدب الذي يصدر عن المرأة دون غيرها؟ أم يمكن أن يدخل في كلّ أدب يتبنى قضايا المرأة وهمومها؟

3- الكتابة النسائية العربية وإشكالية المصطلح:

يشهد التاريخ الإبداعي للمرأة العربية على علاقتها الوطيدة بالكتابة "كما أنّ المصادر الأدبية ذات البعد التاريخي سجّلت معطيات اعترافيّة من قبل أدباء (شعراء خاصة) تقر بحضور المرأة المبدعة في التجربة الإبداعية العربية منذ القديم"[2]، وتقدّم الباحثة "زهور كرام" شهادة للشاعر العباسي "أبي نواس" والتي يقر فيها أنّه ما قال الشعر إلّا بعد أن روى لستين امرأة، بقوله: "ما قلت الشعر حتى رويت لستين امرأة من العرب منهنّ الخنساء وليلى فما ظنك بالرجال"[3]، كما يقدّم كتاب "زينب الفوّاز" (1860-1914) "الدرّ المنثور في طبقات ربّات الخدور (الطبعة الأولى 1312هـ، 1895م) صورة ملموسة عن دور المرأة في الكتابة عبر التاريخ، الشيء الذي يعني أنّ علاقة المرأة العربية بالكتابة حين يطرح سؤالا فليس من باب الشك في تجربتها وعطاءاتها في مجال الإبداع، ولكن إثارة السؤال من باب كشف ملابسات هذه العلاقة في كل حقبة تاريخية، وكذا طبيعة السياق الثقافي العام الذي ساهم في إبراز قدرات المرأة الإبداعية مثل حالة الأندلس التي ساهم المذهب الفقهي السائد فيها (المذهب المالكي) في تهيئة المناخ لاحتضان صوت المرأة الإبداعي، ويروى أنّه وجد في الأندلس ستون ألفا من الشاعرات، غير أنّ عملية تدوين/توثيق تجربة المرأة في الإبداع غالبا ما تنحصر في جنس أدبي دون آخر بل في موضوع دون آخر"[4].

وتردّ "بثينة شعبان" إهمال تسجيل إبداع النساء الشاعرات إلى وصفهن بالضعيفات والعاطفيات بالمقارنة مع كتابات الرجال الأكثر قوة، فالكثير من الشعر الذي قالته النساء لم

1- بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية،(1899-1999)، دار الآداب بيروت، الطبعة الأولى 1999، ص 24.

2- زهور كرام، السّرد النسائي العربي، ص 42.

3- المرجع نفسه، ص 42، نقلا عن الريسوني محمد المنتصر، الشعر النسوي في الأندلس، منشورات درا مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1978، ص 25-26.

4- زهور كرام، مرجع سابق، ص 42.

يسجّل، إمّا لأنّه اعتبر ضعيفا أو لأنّه تجاوز حدود الحشمة، ولذلك من الأفضل ألا تقرأه الأجيال القادمة[1]، وترى "زهور كرام" أنّ علاقة المرأة العربية بالكتابة ارتبطت "بمجابهة العادات والتقاليد ورفض تجليات النظام السائد كما نجد مع المبدعة "عائشة التّيموريّة" (1840-1902) التي تعدّ إحدى مؤسسات السياق الأدبي النسائي العربي الحديث سواء بفعل الإنتاج الإبداعي أو بطرح المسألة النسائية ضمن كتاباتها، ويتضح من كتابها "نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال" أنّ زمنها بدأ يشهد سؤال "الأنثى" من خلال رفض الوظائف المبرمجة للمرأة (التطريز-النسيج)، ومحاولة الانشغال بوظائف ثقافية (محافل الكتاب-القلم) مما يشخّص مظاهر خروج المرأة من سؤال الموضوع إلى سؤال الذات، هكذا نجدها تفتخر بشِعرها في ديوانها "حلية الطراز" الذي يبلغ نحو 130 صفحة"[2].

وقد رسمت الأديبة "مي زيادة" (1886-1941) رؤية مستقبلية لأجيال من النساء، وتعدّ أول كاتبة عربية قامت بأول محاولة لتسجيل التراث الأدبي، حيث كتبت سير ذاتية للكاتبات وردة يازجي (1838-1924) وعائشة التيمورية (1840-1902)، وباحثة البادية وهي ملك حفني ناصيف* (1886-1918) وتعتبر من أهمّ الأعمال في التراث الأدبي النسائي، وأصبحت "زيادة" نموذجا يحتذى في الوعي النسائي العربي، وتقارن "بفرجينيا وولف" مثل الكثير من النساء التحرّريات في الغرب وهي تمثل الوعي النسائي الغربي[3]، وتعدّ هذه الأعمال اعترافا بالكتابة النسائية كمولود جديد فرض وجوده على الساحة الأدبية، لذلك نجد "الغذامي" يعتبر أنّ "حادثة المرأة والكتابة لا تقف عند ظاهرها الإبداعي وكأنّما هي مجرد إنجاز ثقافي، ولكنّها تتعدى ذلك لتكون ضرورة نفسية أكثر مما هي ضرورة ثقافية"[4]، وهو ما

1- ينظر، بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص13.

2- زهور كرام، السّرد النّسائي العربي، ص 47.

*مصرية ناصرت قضية المرأة، تشبعت بآراء قاسم أمين، لكنها تخالفه في نظرتها لقضية حجاب المرأة، كانت معاصرة له لكنها تعتبر قريبة من الطهطاوي في دعوتها، وانكبت على المطالبة بالحقوق الاجتماعية، ففي سن مبكرة جدا كتبت ملك قصيدة شعرية أرسلتها إلى مجلة "المؤيد" تطالب فيها بالمساواة بين الرجل والمرأة في مجال التعليم لأنها رأت في العلم مفتاح الكثير من أوجه الصلاح، للمزيد ينظر، رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، ص 31.

3- ينظر، بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية، ص 38.

4- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 136.

يفسّر إبداعها الذي عبَرت من خلاله ظلمة التهميش إلى نور حرية الإبداع وكشف المستور واستحضار المغيّب، وهذا الوضع الجديد للمرأة "جعل المجتمع ينتبه إلى العنصر النسائي"[1]، وهو ما يؤكّد خوض المرأة المبدعة لميدان الكتابة والأدب، فقد أبدعت في نظم الشعر، وفي كتابة الرّواية وغيرها من ميادين الإبداع.

والمرأة العربية حين انخرطت في مشروع الكتابة أرادت تقديم صورة مختلفة، وربما حقيقية عن المرأة "بشرط أن تدفع بقضية المرأة وإبداعها إلى التأصيل التاريخي المفضي إلى الاعتراف بمسألة الإبداع كنوع من التجربة مقصورة في عالم ذكوري لم ينصفها "[2].

ولعلاقة الإبداع "بالمرأة بشكل خاص فقد بدأت تطرح كتابة المرأة سؤالا ضمن لقاءات حول الإبداع العربي مثلما هو الشّأن في الندوة التي نظّمها اتحاد كتّاب المغرب بمدينة مكناس 1983 حول القصة العربية، أوردت محورا لندوة بكاملها أو لملتقى ثقافي، ونذكر في هذا الصدد "ملتقى الإبداع النسائي" بمدينة فاس الذي نظّم سنة 1989 أربع دورات طرح من خلالها الملتقى إشكالية علاقة المرأة بالإبداع (الشعر، السينما/الصورة، الرواية...) والملتقى الذي ينظمه مهرجان سوسة الدولي بتونس حول المبدعات العربيات، ثم ندوة الكتابات الروائية والقصصية النسائية في سورية والتي نظمتها جمعية القصة والرواية في اتحاد كتاب العرب وذلك سنة 1996 بدمشق، بل إنّ علاقة المرأة بالكتابة قد أصبحت سؤالا أكاديميا من خلال اهتمام الجامعات بهذا السؤال مثلما نجده في تجربة الجامعة المغربية، نذكر على سبيل المثال الندوة الدولية "المرأة والكتابة" التي احتضنتها جامعة " المولى إسماعيل " كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس سنة 1996م"[3].

كما انتقل الاهتمام بالكتابة النسائية إلى خارج الأسوار الأكاديمية للجامعات حيث "دخلت بعض دور النشر العربية مجال توثيق انتاجات المرأة العربية مثل مشروع مؤسسة " النور " دار المرأة العربية للنشر بالقاهرة ، والتي أنجزت موسوعة المرأة العربية في القرن العشرين، في مجالات الرواية والمسرح والشعر والقصة القصيرة، ثم الدراسات النقدية، إلى جانب

1- زهور كرام، السّرد النسائي العربي، ص 23.

2-عامر رضا، الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، مجلة اللغة، الكتاب الثاني، العدد الثاني، يناير 2016م/1437هـ، ص 43.

3- زهور كرام، مرجع سابق، ص 23.

المؤتمرات ذات الطابع الحقوقي والتي تطالب باحترام حقوق المرأة في التفكير والتّعبير والعمل والإنتاج "[1]، وهي عوامل ساهمت في توسيع دائرة الاهتمام بإبداع المرأة وأدبها.

وقد تأثّرت المرأة العربية المبدعة بطريقة تأسيس الفضاءات الثّقافيّة الغربيّة، فالغرب "عرف ظهور شكل الفضاءات الثقافية تحت اسم "الصالون الأدبي" الذي ارتبط بالمرأة كمؤسّسة له، نذكر على سبيل المثال: صالون " مدام دوستايل " " Mm Destail" (1766-1817) صاحبة روايات Delphine(1802)، Corinne (1807) وكتب أخرى... والصالون الأدبي الذي أنشأته الكاتبة الأمريكية (1946 – 1874) GERRU DE STEIN في فرنسا (باريس) التي قدمت إليها سنة 1902 حيث بدأت مشوارا طويلا في الكتابة الإبداعية والنقدية، ...إلى جانب " Le Blomm bry Group " الذي أسّسته الروائية والناقدة الإنجليزية " فرجينيا وولف"، (1882، 1941) رفقة زوجها، والذي كان يلتقي فيه مجموعة من الكتّاب مثل :" Forster "[2].

ونجد التأثّر العربي بالنموذج الغربي "وذلك مع الكاتبة مي زيادة(1886-1941)التي أنشأت صالونا أدبيّا اعتبر في مرحلته التّاريخية ظاهرة ثقافية متميزة، أخذت فيها المرأة دور المؤثّر في مجال حيوي تلتقي فيه نخبة من أسماء المجتمع الثقافي الفكري (لطفي السيد – مصطفى صادق الرافعي – عباس العقاد – شبلي شميل)، ويتفاعل فيه الحوار بين أصوات مهيمنة – تاريخيا – وأصوات تخرج – تدريجيا – من الصمت والتهميش التاريخيين"[3]، ويعتبر "عبد الله الغذامي" هذا الصّالون"تحدّيا للرّمز الذّكوري والفحولة الثقافية من جهة بسيادة الرجل على اللغة والمكان، واستحواذ الرجل على ضمير الخطاب اللغوي، واحتكاره المواقع، وتفرّده في إدارتها ، وظهور مي زيادة في الصّالون هو علامة هذا التحدّي، وهو لغة العلاقة الجديدة التي عبثت بالأدوار التقليدية الراسخة"[4]، وتؤكد "زهور كرام" أنّ هذه الظاهرة "كانت مرآة مشخّصة للوعي الحقيقي الذي كان يتحكم في خطاب المثقّف العربي،

---

[1]- زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص23 .

[2]- المرجع نفسه، ص 51.

[3]- المرجع نفسه، ص51.

[4]- عبد الله الغذامي ، المرأة واللغة، ص 146.

كما كانت مجالا تنعكس فيه حقيقة التوجهات والتصوّرات من موضوع المرأة "[1]، لكنّ هذا التحدّي له انعكاسان ظاهري وباطني حسب رأي عبد الله الغذّامي:

" أنّه اكتساح أنثوي لمملكة الرجل، ويظهر حضور أقطاب الرجال إليه وانبهارهم به وبصاحبته، وكأنّما هو تسليم من الرّجل بهذا المتغيّر الحضاري الجديد، ذاك هو ظاهر الصورة، أمّا حقيقة الأمر فهو أنّ المرأة حينما خرجت من عباءة شهرزاد حيث الخدر الخصوصي والنص المغلق، إلى صالون مي ونهار اللغة الساطع، كان وراء ذلك تحوّل نوعي من حال إلى حال، كانت الحال الأولى تقوم على (ذات) محروسة من داخلها ومن حواليها، وهذه الذّات المحروسة هي الذّات الأنثويّة، التي عرفتها المرأة على مرّ القرون وتعودت عليها، أمّا الحال الثّانيّة فهي صفة جديدة تحتاج المرأة إلى مواجهة شروطها والتعرّف على ظروفها، مع ما يلازم ذلك من مخاطر غير محسوبة ومن مفاجآت غير متوقعة "[2].

وما شخّصه "الغذامي" هو الواقع الجديد بتحدّيّاته التي على المرأة أن تجابهها ، لكن "ليس الأمر مقتصرا على حيرة المرأة ومعاناتها لشروط التكيف مع وضعها هذا، ولكنّنا سنجد الرجل – أيضا – يتصدى لهذا الطارئ الثقافي ويحاول سدّ الطريق أمام المرأة بوعي أو بغير وعي"[3]، وهي حواجز كان على المرأة المبدعة تخطيّها من خلال انتزاع الاعتراف بمشروعيّة إبداعها الذي يمثّل صوت فكرها.

- **مصطلح الكتابة النّسائيّة بين معارض ومؤيّد:**

قد كشف الواقع المعيش عبر التاريخ أنّ الكتابة النسائية كانت "موضع نزاع بين الرغبة في الكتابة ، وهي رغبة غالبا ما تكون قوية عند المرأة، وبين مجتمع يبدي اتجاه تلك الرغبة إمّا عداء صريحا أو سخريّة لاذعة أو يكتفي بعدم تقديرها "[4]، الأمر الذي أسفر عن اختلاف الرؤى والمواقف النقدية حول إبداع المرأة بين مؤيد ومعارض وهو ما تؤكده " أمل تميمي" تحت عنوان " القراءة الإيديولوجية لأدب المرأة " :" ظاهرة التصنيف النوعي للأدب ذكوري

---

[1]– زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص52.

[2]– عبد الله الغذامي، المرأة واللغة ، ص 146–147.

[3]– المرجع نفسه، ص 147.

[4]– نعيمة هدى المدغري، النقد االنسوي (حوار المساواة بين الفكر والأدب)، منشورات فكر دراسات وأبحاث ، الرباط ، المغرب، ط1 ، 2009، ص99.

ونسائي، وقد ظهرت في العصر الحديث، وما استتبع ذلك من إشكاليات لهذا التقسيم من رفض وقبول لهذا المصطلح من ناحية وتحيّز بعض النقّاد واهتمامهم وخصوصا الطرف النسائي، وكذلك هناك فئة من النّقاد لم يكتسب الأدب النّسائي مشروعيّته النقدية لديهم باعتبار المضمون، وإنما باعتباره مثلا للأدب تختص به المرأة، وقد ترتّب على هذه النظرة التصنيفية والمتحيّزة ذات الطابع الإيديولوجي أنْ أصبحت فرص الاهتمام النقدي بكتابات المرأة ضئيلة جدا بحجّة أنّ أدب المرأة لا يعكس سوى المشكلات الخاصة بالمرأة "[1]، مع أنّ المرأة المبدعة لها رصيد لا يستهان به في الإبداع ، فهي ترى أنّ "عملية الكتابة هي الشيء الوحيد المنقذ للكتابة من القهر الخارجي، وهي الملجأ للإشباع الداخلي"[2]، لفهم المعرفة والتّعبير عن رؤاها تجاه الحياة والعالم.

وتؤكد "رشيدة بنمسعود" أنّه "قد صاحب صدور مصطلح أدب المرأة أو" الكتابة النسائية " جدل حول مضمون هذه التسمية / الظاهرة التي تتضمن إشكالية تصنيف الأدب على أساس الاختلاف الجنسي "[3]، وكلّ مصطلح له مبرّراته المعرفيّة، وأصوله التي تؤسّس له في مجاله، لذلك يرى "خالد بن عبد العزيز السيفّ " أنّ أيّ مصطلح لا يمكن أن يولد من فراغ، ولذلك فهو ينتمي إلى المنظومة الفكرية والفلسفية التي ولد فيها ومرجعيّته هو الحقل والسياق الثقافي والمعرفي الذي عبّر عنه إبان تشكّله، ويمكن أن يعبّر عن السياق الذي تشكّل فيه بأنّه هو هوية المصطلح، لذلك فكلّ بحث في دلالة المصطلح دون اعتبار لهوية المصطلح يعتبر بحثا غير مكتمل الجوانب، فكثير من المصطلحات ليست مفاهيم عالمية كونية متعالية عن الزمان والمكان، وليست متجرّدة عن الخصوصية التاريخية والحضارية، بل تتحيّز هذه المصطلحات إلى هويات راسخة، سواء كانت فلسفية أو دينية، وتظهر المشكلة عند التعاطي مع هذه المصطلحات تعاطيا بسيطا دون النّظر إلى هوية المصطلح وتحيّزاته، وهنا تظهر أهمية البحث في هوية المصطلح"[4].

---

[1]– أمل تميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 2005، ص 49.

[2]– المرجع نفسه، ص 200.

[3]– رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف)، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002، ص75.

[4]– خالد بن عبد العزيز السيف، إشكالية المصطلح السنوي، دراسة دلالية (مصطلح المساواة، الحجاب، التمكين أنموذجا)، الدار العربية للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية، ط1، 1437 هـ/2016م، ص41.

ويسقط "خالد بن عبد العزيز سيف" هذا التحديد على إشكالية الكتابة النسائية، والمصطلح الدي اختلف في وصفها به، حيث يرى أنّ المصطلح النّسوي على سبيل المثال "تنوّعت هوياته ما بين هويات إسلامية وهويات علمانية، فعند الحديث عن مصطلح "المساواة"في الفكر النّسوي الغربي على سبيل المثال، فإنّ أيّ حديث عن "المساواة" دون الحديث عن هوية المصطلح بمرجعيته الغربية يعتبر حديثا غير علمي؛ لأنّه لا بدّ من استحضار الصراع الذي نشأ في الغرب فيما يتعلق بحقوق المرأة، وأثّر ذلك في تشكل المصطلح بهويته الغربية التي تنظر إلى الفرق بين المرأة والرجل فرقا في النوع لا أكثر، وأنّ النواحي الاجتماعية هي التي وزّعت الأدوار بين الرجل والمرأة"[1]. وينقل رؤية "المسيري عبد الوهاب" التي يؤكّد فيها أن المعجم الحضاري الذي نشأ فيه المصطلح باق مع ترحّل المصطلح، وقد أطلق عليه المرجعيّة الصامتة للمصطلح[2].

و عليه يحذّر "خالد بن عبد العزيز سيف" من الاستخدام الإيديولوجي للمصطلح النّسوي، وما فيه من خطورة على البناء الفكري للمجتمع "فقد يستخدم هذا المصطلح استخداما إيديولوجيا بحتا من أجل تغيير البنية الاجتماعية للمجتمع بدون أي مراعاة لكثير من الأبعاد الدينية المتفق عليها"[3]، لذلك نجد أنّ مصطلح (أنثوية نسويّة) خاصة مصدرها العرب، انتقل عن طريق المثاقفة والاستدمار والاحتكاك الحضاري والثقافي، انتقل هذا المصطلح بحمولته الفلسفية والفكرية إلى العالم العربي، باختلاف درجان التأثّر به وبالتالي تبنّيه.

وفي هذا الصّدد يرى "حسين المناصرة" أنّه "منذ القرن العشرين تحديدا، بدأ الحديث بشكل واضح في الغرب أولا، ثم في الشرق، بعد ذلك عن نظرية خاصة مختلفة ومغايرة في فضاء الكتابة، هي الكتابة النّسويّة التي تتمرّد على كتابة الذكور وكتابة المجتمع، التي تنتج في سياق وعي الذكورة ونفسية الأبوة وسلطة الرجل، ومن ثمّ كان على المرأة أن تخلع ثوب القيم والعادات والتقاليد التي تربّت عليها في تاريخها الطويل، مما جعل كتابتها لا تعبّر عن ذاتها وإنّما عن التمثّلات الاجتماعية والثقافية المفروضة عليها"[4]، وهنا تتجلّى خطورة المصطلح

---

[1]– خالد بن عبد العزيز السيف، إشكالية المصطلح النسوي، ص42.

[2]– المرجع نفسه، ص 42.

[3]– المرجع نفسه، ص45.

[4]– حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 1.

الفكرية، من خلال "سلطة خفيّة يمارسها المصطلح على السياق الثقافي الجديد"[1]، أثناء ترحاله من سياق لغوي إلى آخر، من السياق الغربي إلى السياق العربي، "بخلاف المصطلح العلمي أو المصطلح اللغوي الذي لا تتحمّل بنيته ولا ظروف تشكله أي شحنات إيديولوجية وهذا سرّ من أسرار دلالته"[2]، لذلك وجب الحذر عند استخدام المصطلحات والتنبّه لخلفياتها التاريخية ومرجعياتها عند ترجمتها ونقلها من المجتمعات الغربية والبيئة التي أنتجتها ونشأت فيها إلى المجتمعات العربية، التي تحظى بخصوصيتها التاريخية والدينية وحتى الاجتماعية.

وقد تأثّرت المرأة العربية بالفكر النسوي الغربي الذي حمل بذوره الاستدمار على شاكلة ثورة "نابليون" على مصر، وفي ذلك نوع من "التأكيد التاريخي على أنّ إشكالية الوعي بضرورة تحرير المرأة العربية لها علاقة وصل بوضعية مغايرة، حملها معه هذا الوافد الجديد، ألا وهو الغرب الاستعماري، إذ أنّ الرجوع إلى عصر النهضة وتحديد طبيعة بين العلاقة بين مصر والغرب كافية للبرهنة على ذلك، لقد تمّ اكتشاف المصريين للغرب مع حملة نابليون"[3]، هذا العامل ساعد على تشكّل وعي المرأة المبدعة بذاتها وبمحيطها.

وقد ساهم عامل آخر في نضج الوعي النّسائي، ألا وهو مناصرة الرجل للمرأة عندما دعا إلى ضرورة تعليمها وتنمية وعيها، و تكشف "رشيدة بن مسعود" مصدر الوعي العربي بهذه القضيّة الهامّة، فتبيّن أنّه "مزدوج المصدر وثنائي الأصل، إذ أنّه مرّ عبر وساطتين لكي يصل إلى صاحبة القصة ألا وهي المرأة، لقد التقط رواد النهضة العربية وعيهم بقضية المرأة من خارج مجالهم، أي عن طريق احتكاكهم بالغرب، أنّ الغرب هنا يعتبر المصدر الأول للوعي العربي بهذه القضية، والوساطة الثانية لهذا الوعي تتمثّل في أنّ رواده هم في الغالبية من الرجال أمثال رفاعة الطهطاوي، أحمد فارس الشدياق، محمد عبدو وقاسم أمين"[4]، وهناك مصدر آخر ارتكز عليه وعي بعض المصلحين في العالم العربي، في الجزائر على وجه الخصوص مثل جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، تمثل في تصحيح المفاهيم الخاطئة حول المرأة بالاعتماد على تعاليم الدين الإسلامي الذي كرّم المرأة وأعطى لها حقوقها كاملة غير منقوصة، فأنقذها من جريمة الوأد، وكفل لها حقّها في التعليم والعمل

---

[1]– خالد بن عبد العزيز السيف، إشكالية المصطلح النسوي، ص46.

[2]– المرجع نفسه، ص45–46.

[3]– رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، ص22.

[4]– المرجع نفسه، ص23.

والتجارة، وجعل لها ذمة مالية مستقلة. وبما أنّ الكاتبة "زهور ونيسي" من تلاميذ هذه المدرسة فلها رأيها فيما يخص الكتابة النسائية، الذي صرّحت به في الملتقى الرابع للإبداع النسائي المنعقد في مدينة "فاس" في المغرب الأقصى، الذي تركز حول الكتابة الروائية عند المرأة ، قائلة:

"المرأة العربية أو المبدعة العربية في هذا الملتقى ترفض بشكل مطلق فكرة الخوْصصة بين أدب رجالي وأدب نسائي، وعملية تقسيم قضايا المجتمع بين نسائية وأخرى رجالية، وبالتالي وضع منابر تطول قائمتها، في رأيها أنّ قضايا المجتمع واحدة، إلّا أنّ ما تزخر به الأوضاع الاجتماعية في مجتمعات عربية بين تناقضات وتراكمات فكرية، وتشوهات وتحريفات حضارية، وما أفرزت هذه من آثار ومواقف خاطئة اتجاه المرأة، والمجتمع ككل"[1].

وترى أنّ ما سبق "يجعل من الكتابة والإبداع منابر جديدة تعالج فيها هذه القضايا الفردية والأسرية والمجتمعية بأساليب أدبية إبداعيّة مرنة، بعيدا عن كلّ تشنّج خطابي أو تقريري، منابر جديدة تفتح آفاقا واسعة لمعرفة خبايا المجتمع وخلفياته الذهنية، وأهمّها الجهل بالقيم الحقيقية والجوهرية للحضارة العربية الإسلامية وعوامل التقدم وتطور الانسان فيها، من حرية وعلم وعمل"[2].

وهذا الوعي مكّن المرأة المبدعة من فرض وجودها عن طريق الكتابة، وترى "أمل تميمي" أنّ "الحضور النسائي في مجال الحياة والكتابة، بدأ منذ أواخر القرن التاسع عشر وأصبح يتحقق بشكل أقوى بعد ثورة 1919، كانت المرأة إذا حتى منتصف القرن العشرين قضية شغلت كثيرا من الكاتبات، وكانت قضية تعليمها وتحريرها من الجهل هي أهم قضية أثارت الكثير من البحوث"[3]. و هذا الاهتمام ولّد موقفين من إبداع المرأة موقف رافض وآخر مؤيّد، ولكلّ منهما أدلّته وحججه.

أ- الموقف المعارض:

يقوم موقف المعارضين لمصطلح "الأدب النسائي" على رفض التصنيف الجنسي، فترى "بثينة شعبان" في كتابها "مائة عام من الرواية النسائية" أنّ "عبارة "أدب نسائي" مازالت

---

[1]-زهور ونيسي، روسيكادا والأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 823.

[2]- المرجع نفسه، ص823

[3]- أمل تميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، ص 32.

تستخدم كعبارة مهينة أو على الأقل تنبئ بنقص ما، ويفسّر هذا سبب مقاومة معظم الكاتبات العربيات لتصنيف أدبهنّ على أنّه "أدب نسائي""[1]، رغم أنّ الكاتبة اعتمدت المصطلح في عنوان كتابها.

وتتبنّى لطيفة الزيّات* الموقف نفسه، فتعلّل سبب رفضها لمصطلح الأدب النسائي من خلال قولها:"لأنّ المصطلح يدلّ في العربيّة والآداب الأخرى على نقص في الابداع وانتقاص من الاهتمامات النسائية المحدودة"[2]، إلا أنّها مع ذلك تؤكّد أنّ هذا المفهوم للمصطلح "لا يستند لأي شكل من الأشكال على تمحيص وتفحص للكتابات النسائية بل هو حكم مسبق يعتمد على جنس الكاتبة للنص المكتوب"[3].

وتكشف الناقدة "سوسن ناجي" أنّ السبب في الرفض نقدي، "ولعلّ السرّ في هذه الظّاهرة يرجع إلى أنّ النّقاد و الدّارسين ينظرون إلى كتابات المرأة باعتبارها فنّا لم ينضج بعد، ولم يتبلور في أدبنا بحيث يبدو من الصعوبة بمكان دراسة تطوره"[4]، وتؤيد "رشيدة بنمسعود" هذا الرأي حيث ترى أنّ المشكل يعود" إلى قصور الخطاب النقدي العربي في التنظير لهذه الظاهرة الذي لا يعني نفيا لوجودها وإنّما هو تأكيد على وجود واقع لم يصل النقد العربي بعد إلى إدراكه"[5].

وترفض الناقدة "يمنى العيد" مصطلح الكتابة أو الأدب النسائي؛ حيث "تقرّ برفض التصوّر النقدي الذي يميّز بين الأدب مفهوما عاما والأدب النسائي مفهوما خاصا لتقر بوجود "نتاج ثوري" يلغي مقولة التمييز بين الأدب النسائي والأدب "[6]، باعتبار ما تكتبه المرأة من إبداع يعدّ"وسيلة من وسائل التحرّر، ومحاولة للتخلص من الوضع الفئوي"[7]، لأنّها –أي المرأة المبدعة– تحارب التهميش والتسلط الذّكوري بالإبداع الذي يحمل صوتها.

---

[1] – بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية، ص23.

* لطيفة الزيات: روائية وأديبة وناقدة أولت اهتماما لشؤون المرأة وقضاياها، ولدت في مدينة دمياط بمصر في 8 أغسطس عام 1923.

[2]– المرجع نفسه ، ص24.

[3]– المرجع نفسه، ص24.

[4]– رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، ص 80.

[5]– المرجع نفسه، ص 81.

[6]– بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003، ص 17.

[7]– رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، ص 76.

و يبيّن الناقد "بوشوشة بن جمعة" علّة الرّفض، معتبرا "أنّ النّزوع إلى رفض مصطلح "الأدب النسائي" أو "أدب المرأة" أو "الكتابة النسائية" عند النقاد والكاتبات على حدّ سواء يعود في نظرنا إلى قصور النقد العربي الذي اقتصر على مقاربة هذه الكتابة الظاهرة على الخارج دون أن يسعى إلى تناولها من الداخل بالبحث في أنساقها الفكرية والجمالية"[1]، ويبيّن أنّ هناك صعوبة في إدراك المفهوم "الصحيح للأدب النسائي والذي يفترض ألّا يحدّد من ذات زاوية الرجل بل من منظور المرأة المبدعة، حتى تتجنّب المرأة الوقوع في نفس الفهم الذكوري لهذا اللون من الأدب الذي تنتجه"[2].

وترفض الروائية "زهور ونيسي" تصنيف الأدب إلى نسائي ورجالي بقولها: "في رأيي أنّ الأدب واحد والفن واحد سواء صدر عن أديب أو أديبة، فنّان أو فنّانة، مادام كلا المصدرين المرأة والرجل، يتصل بجذور المجتمع ويكمل أحدهما الآخر ويتطلعان معا إلى آفاق المستقبل الرّحبة"[3]، و تتبنى الكثير من المبدعات هذا الرفض ولعلهن يشتركن في السبب وهو"ما يتوفّر عليه هذا المصطلح من دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الذي يحتقر المرأة ويجعلها دون الرجل، وتابعة له، وهو المفهوم السائد في المجتمعات العربية ويمثل إحدى قناعاتها المحددة لنظرتها للمرأة ومنزلتها الاجتماعية"[4].

و تؤيّد الرّوائيّة "زهور ونيسي" هذا الموقف، حيث تؤكّد أنّ "المبدعات العربيّات يرين أنّ المرأة لا يجب أن يعتريها أي خجل أو شعور بالنّقص من تصنيف بعضهم لهذا الأدب أنّه نسائي وهذا رجالي، على أن لا يكون هذا التّصنيف عنصرا من عناصر التّقييم ؛ في أنّ الأدب الجيّد رجالي والأدب النّسائي رديء، فالزّمن قد تجاوز هذه الحكاية ، لقد أصبح واضحا أنّ تاء التّأنيث التي اهتمّ بها النّحاة، لم تعد معيارا نقديّا في اسم الكاتب المبدع"[5].

ورفضها للتّصنيف القائم على أساس التجنيس يجعلها تقدّم البديل ، حيث ترى "أنّ الأدب الجيّد ليس حكرا على الرّجال، كما أنّ الأدب الرّديء ليس حيّاكة أو نسيجا نسائيّا بحتا،

---

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

[2]– المرجع نفسه، ص 22

[3]– سوسن ناجي، المرأة في المرآة، دراسة نقدية للرواية النسائية بمصر، 1880–1985، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ص 5.

[4]– بوشوشة بن جمعة، مرجع سابق، ص 23.

[5]– زهور ونيسي، روسيكادا والأخريات، ص823.

المرحلة التّاريخيّة الحاسمة التي نعيشها، قد أسقطت كثيرا من المفاهيم الشّكليّة، و بدّلت أولويّات النّقاش والصّراع"[1].

فخوف المرأة من الفهم الذكوري لما تنتجه من أدب، امتزج بخوفها "من لحاق صفة الدّونية بها وبكتابتها في الآن ذاته هو الذي يعلل نزعة رفضها لتسمية "الأدب النسائي""[2] ونجد الرفض ذاته عند "الكاتبة سهام بيومي فإنّها تتّفق –هي الأخرى– مع خناثة بنونة وغيرها من الكاتبات على رفض مصطلح "الأدب النّسائي" بمترادفاته التي تشير إلى أنماط الكتابة تقوم بها المرأة وتشعّب حولها المفاهيم والأطروحات التي تقاربها"[3].

وتلخّص "بثينة شعبان" مسألة الرفض في كتابها "100 عام من الرواية النسائية العربية (1899–1999)"، مؤكدة أنّه "لا تحمل عبارة (امرأة عربية كاتبة) وقعا مشجّعا في العالم العربي، حتى بين الكاتبات النساء أنفسهنّ والسبب الرئيس، هو أنّ مفهوم هذه العبارة يتضمّن تمييزا ضد الكاتبات النساء، يتجاوز بالضرورة الظلم الاجتماعي الذي تتعرّض له النّساء في الحقل الأدبي، ولذلك فإنّ الكاتبات عبر العالم العربي كنّ عبر عقود متحمّسات لرفض تصنيفهنّ بأنّهنّ كاتبات نساء، مفضّلات أن يوصفن ببساطة بأنّهنّ (كاتبات) على أمل أن ينلن بهذا معالجة أكثر جدية وموضوعية لنصوصهن، والحقيقة أنّ بعض النقاد العرب يتعاملون مع الأعمال التي وضعتها النساء بأحكام مسبقة، معتبرين أنّ العمل يحمل طابع السيرة، وأنّه يعالج موضوع الحبّ والزواج والأطفال والافتقار إليهم، ولذلك فإنّه في حدّ ذاته لا علاقة باهتمامات الجمهور، والجمهور هنا يعني الذّكور طبعا، لأنّ اهتمامات النّساء لا يمكن أن تكون ذات طابع عام"[4]، لكن واقع إبداع المرأة ينفي ذلك.

ونجد أنّ "بثينة شعبان" تعلن موقفها الرّافض ككاتبة، قائلة: "لقد رفضت دائما التمييز بين الكتابات النسائيّة وكتابات الرجال رغم شعوري بأنّ النساء والرجال يكتبون بشكل مختلف، والذي أملى عليّ هذا الموقف هو خوفي أنّ مثل هذا المصطلح سيلعب دورا هاما في إبقاء الاعمال النسائية من الدرجة الثانية في الأدب، تماما كما تمّ الإبقاء على المرأة في الدّرجة الثّانيّة في المجتمع والحياة، ولكن الآن، وبعد أن أصبح من الممكن والمحتمل تحقيق

---

[1]– زهور ونيسي، روسيكادا والأخريات، ص823.

[2]– بوشوشة بن جمعة، الرواية النّسائيّة المغاربيّة، ص22.

[3]– المرجع نفسه، ص 22.

[4]–بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية المغاربة، ص 05.

المساواة بين النّساء والرّجال يمكن لنا أن نعترف بالطرق المختلفة التي كتب بها الرجال والنساء دائما، دون أن يعني هذا بأيّ شكل من الأشكال بأنّ أحدهما متفوق على الآخر"[1]

كلّ هذه العوامل دفعت بعدد كبير من المبدعات الى رفض مصطلح " الأدب النسائي" ومع ذلك يبقى ما تبدعه المرأة فارضا وجوده بما يحمله من أفكار ورؤى.

ب- الموقف المؤيّـــد :

تعترف الكثير من المبدعات بأحقيّة المرأة المبدعة في أدب يحمل مصطلح " الأدب النّسائي" أو الكتابة النّسائيّة أو أدب المرأة أو أدب نسوي مع اختلاف التّسمية وفي هذا الاعتراف قوه للكلمة والكتابة والإبداع وبالتالي قوه لإثبات الخصوصيّة.

وهو ما يؤكّده "عبد الله الغذامي" في"أنّ الكتاب النّسويّة سوف تحقق حريتها، وانطلاقها، كلّما تيقّنت المرأة من قوتها، وكلّما كتبت المرأة بوصفها امرأة، وكلّما أصرّت على أنوثتها، فإنها تزداد قوة في نفسها"[2]، وقد أرادت المرأة المبدعة من خلال كتاب النسائية أن تضع بصمتها الخاصة بعد أن وجدت أنّ دلالة (الإنساني) تحجب خصوصيّتها وظهورها، وفي هذا الصّدد يؤكّد "الغذاميّ" أن الإنسانية" ذات دلاله شموليه يتساوى فيها المذكّر والمؤنّث، غير أنّ الفحص التشريحي لدلاله (الإنساني) يكشف عن أنّ كلّ ما هو إنساني في الثقافة هو في حقيقته ذكوري، وكيف تكون هناك دلاله متساوية من التأنيث والتذكير في مصطلح (إنساني)، مع لأنّ الرجل هو الذي سيطر تاريخيا على اللغة كتابه وقراءة وصاغ الثّقافة على مثله وبناها على نموذجه"[3]، وفي هذا اعتراف ضمني بضرورة وجود كتابه نسائيّة تحمل بصمة المرأة المبدعة.

وتتبنّى "زهور كرام" مصطلح" الإبداع النسائي" وتكشف بداياته حيث ترى أنّه" يمكن تشخيص الإبداع النسائي في السياق الثقافي العربي الحديث منذ أواخر القرن الماضي، على شكل الاهتمام بالكتابة عند المرأة، على إنتاجاتها مثلما نجده مع كتاب" الدرّ المنثور في طبقات ربّات الخدور" للأديبة "زينب فواز العاملي"، وانخراط مجموعه كبيره من النساء في مصر والشام في عالم الكتابة، غير أنّ الطابع الاجتماعي-السياسي الذي ميّز المرحلة التاريخية على مستوى طرح المسالة النسائية ضمن سؤال النهضة جعل الاهتمام ينصب

---

[1]- بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية المغاربة، ص24.

[2]- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص54.

[3]- المرجع نفسه، ص46.

أكثر على قضايا تخص المرأة، مثل الدّعوة إلى تعليم المرأة (مريم خالد، وردة اليازجي، ملك حفنى....) وموقف المرأة من موقعها في اللغة (سارة نوفل)"[1].

وترى أنّ الحركات النسائية لعبت دورا بارزا في تكوين وتشكيل وعي المرأة في الوطن العربي، والتي ساهمت بدورها في تحرير العقلية من بعض التصوّرات السائدة حول وصف المرأة بالدونية والنقص والعطالة "[2]، وترى النّاقدة أنّه حين تأخذ المرأة مكانها الحقيقي في الفعل الحضاري للأمّة، فانّ موقعها هذا يسمح لها بالتعبير عن وجهه نظرها، التي تفرض أذنا صاغية، وانطلاقا من هذا الموقع الجديد للمرأة بدأ الرجل يعي سلوك المرأة ويستمع الى صوتها، ورغبتها في الحبّ أيضا"[3]، ونجد أنّ "محمد معتصم" في كتابه "المرأة والسرد" يربط بين قضيه الكتابة والمرأة العربية، فيؤيد مصطلح " الكتابة النسائية"، قائلا :

" والكتابة قضية شائكة، مثلها في ذلك مثل المرأة العربيّة، لا يمكن إدراك جوهرها الباطن إلّا من خلال تجلياتها ومظاهرها السلوكية، وهذا ينبغي أن تضطلع به المرأة المعاصرة، وهذا ما يجب تجذيره في كتاباتها بوعي، وهذا ما يبحث عنه القارئ والناقد في الكتابة النسائية على اختلافها وتنوعها"[4].

كما يثير مسألة الخصوصيّة في إبداع المرأة، ويطرح القضايا والتساؤلات المتعلقة به، ثمّ يعرض رأيه وموقفه، قائلا: " وإذا كان التعبير التالي: " كتابه نسائية" يثير الكثيرة من القضايا من مثل: هل هناك معايير خاصّة، نقديّة تميّز في الكتابة بين ما هو نسائي وبين ما هو رجالي؟ هل نطلق هذا التعبير على كل كتابة صادرة عن امرأة كاتبه؟ ألا يمكن اعتبار بعض كتابات الرجال كتابة نسائية، لما تركّز عليه من أدوار وظيفيّة هامّة للمرأة؟ سواء أكانت المرأة شخصيه محوريه أم شخصيه ثانويّة وهامشيه"[5]، ويحدّد موقفه بقوله: " أقول إذا كان هذا التعبير "الكتابة النسائية" يحتاج في حدّ ذاته إلى تحديد حتى يصبح إجرائيا، فإنّني

---

[1]– زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 22.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص24.

[3]– المرجع نفسه، ص 33.

[4]– محمد معتصم، المرأة والسرد، ص 18.

[5]– المرجع نفسه، ص 18،19.

أرجّح إرساله على كلّ أنماط الكتابة الصادرة عن المرأة سلوكا فاعلا أو منفعلا أو متفاعلا. وذلك من خلال الكتابة النّقدية والإبداعية أو الاجتماعية و الحقوقيّة "[1].

وترى "زهور كرام" أنّ " تناول" الإبداع النسائي" كفكرة تأخذ مصداقيتها العلمية والمعرفية من خلال إعادة إنتاجها عبر النصوص وليس الجري وراء تطبيقها، لأنّها –أصلا– غير محدّدة نظريا خارج التجربة النصية "[2].

وأمّا "عبد الله إبراهيم" فيرى أنّه" ينبغي التفريق بين كتابة النساء والكتابة النّسويّة، فالأولى تكون بمنأى عن فرضيّه الرّؤية الأنثويّة للعالم وللذّات، إلّا بما يتسرّب منها بدون قصد، وقد تماثل كتابة الرّجال في الموضوعات والقضايا العامة، أمّا الثانية فتتقصّد التّعبير عن حال المرأة، استنادا إلى تلك الرؤية في معاينتها للذات وللعالم، ثم نقد الثقافة الأبوية السائدة، وعدّ جسد المرأة مكونا جوهريا في الكتابة، بحيث يجري كلّ ذلك في إطار الفكر النّسوي، ويستفيد من فرضياته وتصوراته ومقولاته، ويسعى إلى بلورة مفاهيم أنثويّة من خلال السرد، وتفكيك النظام الأبوي ويفضح عجزه"[3]. ويتبين في الوقت نفسه قدره الانثى على التعبير عن ذاته.

4–الرّواية النّسائية العربيّة ورؤية العالم:

يعود اختيار المرأة المبدعة للجنس الرّوائي إلى طبيعة هذا الجنس في حدّ ذاته،" و تكوينه الفنّي الإبداعي المنفتح باستمرار على الممكن والمحتمل في اللغات والأصوات والأساليب، إلى جانب كونه أكثر الأجناس الأدبية تشخيصا لمختلف التوجهات بسبب طبيعة تركيبته"[4]، كما أنّ " صوت المرأة من خلال جنس الرواية وفق الوعي بتاريخ اللغة وعلاقه الرجل بالكتابة والمرأة بالشفوي، وكذا تاريخ التهميش الذي يطال حضور المرأة، يجعل منها مجالا لقراءة الثغرات وإعادة كتابة/صياغة التاريخ من خلال زاوية تمّ إقصاؤها منذ أمد بعيد"[5]، وبما أنّ "جنس الرّواية منذ تأسيسه انبنى على الانفتاح المحتمل على النصوص وأنماط الوعي والأصوات، ومختلف أشكال الحوار مع الذاكرة والموروث وأسئلة المستقبل، الشيء الذي يجعل المرأة حين تتعامل مع الجنس الروائي فإنّها تساهم انطلاقا من استعادة الصّوت

[1]– محمد معتصم، المرأة والسرد، ص 19.

[2]– زهور كرام، السّرد النسائي العربي، ص 21.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج 6، ص 5.

[4]– زهور كرام، مرجع سابق، ص 31.

[5]– المرجع نفسه، ص 31.

المغيب في تزكية الزمن التأسيسي للجنس الروائي بكل مظاهره وأبعاده، وهو الإحساس الذي شعرت به مجموعه من المبدعات اللواتي جرّبن الكتابة في أجناس أدبيّه أخرى، فانتقلن إلى الرّواية لعلّها تستطيع أن تشخّص جرح الذّاكرة الأنثوية"[1]، وتسلط عليه الضوء بالكشف عن الرّؤية السّرديّة الأنثوية للذاّت والعالم، وهي" رؤية ترفع اعتراضا جوهريا – ملنا أو مضمرا– ضدّ الرؤية الذّكوريّة التي صاغت الوعي الاجتماعي العام صوغا أحاديا يفتقر إلى التنوّع والتّعدّد"[2].

وتبيّن "بثينة شعبان" في كتابها" 100 عام من الرّواية النّسائيّة العربيّة" " أنّ الرّواية الأولى في الأدب العربي كانت: حسن العواقب أو غادة الزهراء التي ألّفتها الكاتبة اللبنانية زينب فواز ونصرتها عام 1899، وفي عام 1904 نشرت لبيبة هاشم من لبنان أيضا، رواية بعنوان قلب الرجل، وفي السنة نفسها نشرت لبيبة ميخائيل صويا رواية حسناء سالونيك على حلقات في صحيفة الهدى في نيويورك "[3]، وتؤكد بثينة شعبان أنّ هذه الرّوايات تظهر" أنّ النساء العربيات هنّ اللواتي أسّسن هذا النوع الأدبي في الأدب العربي"[4]، وبذلك تؤكد أنّ المرأة العربية المبدعة حازت السبق والرّيّادة في كتابة الرّواية، حيث توصّلت في كتابها أنّ " ثمّة أكثر من عشر روايات كتبتها النساء قد تم تعدادها ودراستها هنا، تسبق رواية محمد حسين هيكل " زينب" التي نشرت عام 1914، والتي يرد ذكرها دائما على أنّها الرّواية الأولى في الأدب العربي"[5].

وبذلك تعكس الرواية تصدّر المرأة المبدعة المشهد الروائي العربي، ولا شك أنّ هذا التوجّه نحو العمل الروائي له ما يبرّره ويؤيّده عند الروائيات العربيات، وهو ما تورده "زهور كرام" في كتابها " السرد النسائي العربي"، حيث تقول :" تقول الكاتبة "عروسيّة النّالوتي" حين تتحدث عن مرحله الانتقال من القصة القصيرة إلى الرواية: انتقالي إلى الرواية نابع من إحساس بأنّ هناك مخزونا في الذّاكرة ، وفي دواخلي لا تسعه القصة القصيرة، فأنا أريد أن

[1]– زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 31.

[2]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي ج 6، ص 6.

[3]– بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص 17.

[4]– المرجع نفسه، ص 17.

[5]– المرجع نفسه، ص 16.

أبنـي الشخصـيات بنـاء يجعلهـا تحمـل هموما عديـدة ومتداخلـة"[1]، وتضـيف مثمّنـة العمـل الرّوائي: " أنا أعتبر أنّ زمننا هذا هو زمن الرواية بشكل حقيقي لا كشعار، وإنّما كضرورة، فالمطمور في ذاكرتها يبني عوالم زاخرة بكلّ ما سكتت عنه حتى الآن ويمسّ المناطق المتفجّرة فيها، وفي العوالم حولها"[2].

وتكشف الكاتبة العراقية "سميرة المانع" تعلّقها بالعمل الرّوائي، الذي من خلاله تحقّق وجودها: "أريد أنْ امتلك ولو على السّطور والورق جزءا من حياتي المفقودة الماضية، أهلي، وطني، أصدقائي، جذوري مع المقارنة مع حياتي الحاليّة، وجدت الرّواية أكثر تسامحا، قادرة على الأخذ بيدي برحابة صدر ورعاية"[3]، كما أوردت أنموذجا عن التّجربة المغربيّة الأولى" مع الكاتبة " مليكة الفاسي" صاحبه مذكّرات الفقيهة 1938، وقصه " الضحية" (1941)، أو ما نجده عند الكاتبة (امنه اللوه) في قصتها " الملكة خناثة" (1954) حيث تستعين بالتاريخ لتستثمر نماذج نسائية إيجابيه مثل نموذج الملكة خناثة التي تمكنت بفضل شخصيتها وقدرتها على التعبير، عن رؤيتها للأمور أن تشارك في تسيير الحكم رفقه الأمير مولاي إسماعيل، أو ما نلتقي به مع القصتين الأوليين للكاتبة التونسية " زبيدة بشير" و "وخواطر حائر" المنشورتين عام 1956 فقد عبّرتا عن ثوره المرأة على القيود الاجتماعية"[4]، وهو موقف الرّفض لواقع قائم .

وتقدّم "بثينة شعبان" اسما روائيا له السّبق في الفنّ الرّوائي بقولها: " وهناك روائيّة سوريّة أخرى كتبت العديد من الرّوايات قبل أن تظهر رواية زينب لمحمد حسين هيكل...وهذه الرّوائيّة هي عفيفة كرم، التي شغلت منصب نائب تحرير جريدة الهدى في نيويورك، ففي مقدّمه روايتها الأولى بديعة وفؤاد (مطبعه الهدى نيويورك، 1906)، تقدّم عفيفة كرم نقاشا ممتعا للرّواية كصنف أدبي، كما تناقش أهمّ خصائصها الأدبية وأهدافها، قد أوضحت بأنّها لا تكتب تحت تأثير أحد، كما أنها لا تكتب من أجل كسب المال أو تحقيق مكانة، بل أكّدت أنّها تكتب رواية إنسانيّة ولمصلحه الإنسانية بشكل عام"[5].

---

[1]– زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 31.

[2]– المرجع نفسه، ص 31.

[3]– المرجع نفسه، ص 31.

[4]– المرجع نفسه، ص 48.

[5]– بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص 53.

كما عالجت الكاتبة مواضيع هامّه ترتبط بحياة المرأة والرجل على حدّ سواء، من أهمّها كما توضّح "بثينة شعبان" " العلاقة بين الهويّة الثقافية والحداثة، ومحاوله خلق علاقه بين الاثنتين دون تجاهل إحداهما أو الغرق في الأخرى، وفي معالجتها للعلاقة بين الغرب والشرق ومكانة النّساء في كلّ منهما، أظهرت الرّوائيّة معرفه عميقة بثقافتها كامرأة عربيّة وانفتاحا ذهنيّا حيال الغرب وحيال ما يجب تعلّمه منه، دون أن يصبح المرء إمّا محافظا منغلقا أو تابعا للعادات ونظم التّفكير المستوردة"[1].

وعليه تؤكّد "بثينة شعبان" أنّ رواية "بديعة وفؤاد" لعفيفة كرم :" هي الرواية العربية الأولى التي تعالج مثل هذا الموضوع، وقد نشرت قبل ثلاثين عاما ونيّف من رواية توفيق الحكيم عصفور الشرق، والتي ادعى جورج طرابيش أنّها الرواية العربية الأولى التي تؤسّس لما أسماه " أنثروبولوجيا حضارية" وقصد بذلك الرّواية التي يتمحور موضوعها حول العلاقات بين الشّرق والغرب"[2].

ويؤكد "عبد الله إبراهيم" على ريّادة المرأة العربيّة في تاريخ الأدب الرّوائي قائلا:" وقد عرف ذلك منذ أواخر القرن التاسع عشر نساء أسهمن في ريّادة الرّواية: أليس بطرس البستاني، و زينب الفواز، ثم لبيبه هاشم، وأجيال متعاقبة من الكاتبات اللواتي ظهرن طوال القرن العشرين"[3].

ويرى أنّ السّرد العربي الحديث شهد" صعودا لافتا للرّواية النّسويّة، ولم يحصل ذلك في معزل عن المكانة المتناميّة للمرأة في الحياة الاجتماعية والثقافية، فقد جاء فضلا عن كلّ ذلك استجابة للوعي الأنثوي الذي عرف طوال التاريخ استبعادا لا يمكن تجاهله وتمييزا ضدّه يصعب إغفاله في المجالات كافّة؛ فالآداب العربيّة القديمة شعريّة وسرديّة، كانت تموج بصور المرأة الجاريّة، التي اقتصر دورها على تقديم المتعة للرّجل"[4]، ممّا انجرّ عنه في رأيه تغلغل الرؤية الأبويّة الذكوريّة في الأدب العربي، وصيّاغة دلالاته الكبرى وبالتّالي تحدّدت علاقة المرأة بالرّجل هي التّابع وهو المتبوع، الأمر الذي ساهم في تأخير ظهور وعي أنثوي

---

[1]– بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص 55.

[2]– المرجع نفسه، ص 56.

[3]–عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج 6، ص 6.

[4]– المرجع نفسه، ص6.

يحدث توازنا، وأنّ ذلك لا يستقيم إلّا بتخطّي هيمنه الرؤية الذّكورية للعالم، وقبول طرف مشارك وليس تابعا له هو الرؤية الأنثوية[1].

كما ينبّه إلى أنّ" التحيّزات النّسويّة المفرطة لصالح الأنوثة قد انحسرت تقريبا في الآداب العالمية الحديثة، التي سبقت الأدب العربي إلى الاهتمام بالقضايا النّسويّة، إذ كانت في معظمها ردّات انفعاليه على استبداد الثقافة الأبويّة، فمن المنتظر والمتوقّع أن تأخذ تجربة السّرد النّسوي العربي في حسابها مخاطر الاندفاعات المتطرّفة التي شهدتها الآداب الأخرى منذ منتصف القرن العشرين، وحاولت نقض الأدب الذّكوري برؤيته الإقصائيّة، إلى درجه المحاكاة الضديّة، أو الانكفاء المغلق على الأنوثة بوصفها ميزة خاصّه بجسد المرأة... بحثا عن توازن المفقود يواجه به الأدب النّسوي ما كرّسته الثقافة الذكورية"[2]، ويساعد على اختلاف ردود الأفعال اختلاف المرجعيّات الثّقافيّه والتّاريخيّة والدّينيّة، ومع هذا الاختلاف فقد " وجد تباين في السّرد النّسوي بين مواقف شديدة الاتّصال بالأنوثة المجرّدة، بوصفها قيمه مطلقه خارج سيّاق الزمان والمكان، ومواقف تربطها بالثّقافة الذّكورية المهيمنة، وأخرى تسعى إلى تطوير نوع من الشراكة"[3].

وتبيّن "زهور كرام" أنّ رواية " ليلى بعلبكي" أنا أحيا" (1958) تعلن بدأيه الاشتعال النقدي والسؤال المعرفي لمصطلح " الكتابة النّسائيّة" ومنذ بداية الخمسينيات مع الأديبة اللبنانية انطلق التّصريح المباشر بالضمير الأنثوي، الذي يعبّر –علانيّة–عن حقّه في القول والكتابة والحياة؛ والذي يعني محاولة لخرق المتعارف عليه فيما يخص الذّات الصانعة للكتابة تاريخيّا (الرّجل) وانتقال المرأة من موضوع الى ذات، وفاعل لها رؤيتها في المعرفة السّائدة ومنتج لصيّغ جديدة للمفاهيم المتداولة[4].

و تقدّم "زهور كرام" نموذجا للرّواية النّسائيّة التي تجسّد هذه الثّورة الفكريّة، من خلال رواية "أنا أحيا" التي تحاكم فيها "ليلى بعلبكي" "واقع هويّتها الأنثويّة التي جعلتها دائمة العطاء وتحاول تفتيت كلّ مظاهر الأنوثة، كما ستتعرض إلى مفاهيم اعتبر الحديث عنها مساسا بالقيم الأخلاقية والأعراف الاجتماعية، التي لا يسمح للمرأة تداولها أو التكلّم عنها مثل "

---

[1]– ينظر، عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، ص 6.

[2]– المرجع نفسه، ص 6،7.

[3]– المرجع نفسه، ص 7.

[4]– ينظر، زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 53.

الجنس" ولذلك ستحاكَم الكاتبة " ليلى بعلبكي" في مجموعتها القصصية "سفينه حنان إلى القمر" (1964)، ونتيجة لما بدأ يفكر/ يكتب به/ عنه الصوت الجديد/ المرأة فقد دخلت هذه الكتابات حيّز السؤال الذي أربك إيقاعا ثقافيا تَعَوَّدَ المرأة ذاتا غارقة في صمتها"[1].

وقد "عبّرت عن هذا الإيقاع مجموعة من الكاتبات مثل الأديبة السّوريّة" كولين حوزي" في" أيام معه(1959) ... كما أكّدت بدورها ضمير" الأنا" علنا في عنوان مجموعه قصصيّة " أنا والمدى" (1962)، والتي تتضمّن نصا قصصيّا يحمل عنوان "يا أنا " "[2].

كما عبّرت الكاتب المصرية" لطيفه الزيّات" عن رؤيتها كامرأة مبدعه وأنثى لها وجودها وموقفها ورؤيتها: " في روايتها " الباب المفتوح" (1960)، حيث تنتقل الشخصية «ليلى" من الفضاء المغلق (البيت) الى الفضاء المفتوح (الجامعة)، ثم الى الفعل الجماعي من خلال المشاركة في التظاهرات ضد الإنجليز، أو ما شخّصته الكاتبة اللبنانية " نور سلمان" في رواياتها التي حملت عنوانا مثيرا "وضحكت" وذلك في أواسط الستينيات لتؤكد ضميرها وتعلنه بكلّ جرأة انطلاقا من العنوان"[3].

وقد عبّرت التجربة الإبداعية الجزائرية "عن إحساس المرأة بضميرها والإعلان صراحة من خلال رواية «آسيا جبار" العطش (بالفرنسية) 1957 حيث الكتابة عن جسد المرأة "[4].

وتعد الرّوائيّة الجزائريّة" زهور ونيسي" أوّل قلم نسائي في الجزائر يخطّ رواية باللغة العربية، ألا وهي رواية" من يوميّات مدرّسة حرّة 1978م"[5]، " وقد كانت بصيغه المتكلم"[6]، وهذا تصحيح لما ذكرته "بثينة شعبان" في كتابها "100 عام من الرواية النسائية"، حيث قدّمت "أحلام مستغانمي" على "زهور ونيسي"، قائله:" وعلى غرار ليلى أبو زيد في المغرب، تعتبر أحلام مستغانمي من الجزائر الرّوائية الجزائريّة الأولى التي تكتب روايتها باللغة العربية"[7] . ويتّضح من مجمل عناوين الكاتبات حسب رأي زهور كرام "أنّها تركّز _في الغالب_ على

---

[1]– زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 53.

[2]– المرجع نفسه، ص 53.

[3]– المرجع نفسه، ص 54.

[4]– المرجع نفسه، ص 55.

[5]– زهور ونيسي، عبر الزهور والأشواك، ص 6.

[6]– المرجع نفسه، ص 6.

[7]– بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية 1899–1999م، ص 194.

شيئين اثنين من جهة ضمير المرأة باعتباره فاعلا في الفكر والحلم والأحاسيس، ومن جهة ثانيّة استشراف المستقبل كأفق لاستثمار مكتسبات حركيّة ضمير المرأة"[1].

لذلك نجد محمد معتصم يرى أنّ " المرأة الكاتبة تنطلق من ذاتها لا من المعايير، ومن ثمّة جاء الحديث عن الصّدق الأدبي واللغة الشعرية، والموضوعات الجديدة، والإسقاط والتباس التّداخل بين الذاتي والموضوعي، والكتابة السيريّة، إنّها عناصر تميز الكتابة لدى المرأة، وتوافق حساسيتها"[2].

وربما تكون تلك بعض ملامح الخصوصيّة في السّرد النسائي الذي أرادت به الرّوائيّة العربية تمثيل عالمها الخاص برؤية خاصّه.

أ-الرّواية النسائية العربية والثورة:

لم تكن القضية الفلسطينية بمعزل عن كتابة المرأة الرّوائية، فقد كانت الحرب والثورة ميدانا رحبا خاضت غماره الرّوائيات العربيات خاصّه بعد حرب 1967 مع الصهاينة، والتي" أطلقت وعيا جديدا؛ لأنّ ما حدث في ذلك الصيف الحار كان زلزالا هزّ العالم العربي، ولم تكن نتيجة الحرب مجرّد هزيمه عسكريّة مذلّة للعرب، بل كانت أيضا انهيارا لأنظمه ومؤسسات وأفكار وإيديولوجيات"[3].

وقد ساهمت هذه التناقضات المريرة التي سادت عقب الحرب " في تمزيق المفكرين والكتّاب العرب ودفعهم إلى أحد اتّجاهين إمّا أن يقبلوا بالوضع الرّاهن، بعد يأسهم من إصلاحه ...أو أنّهم يكرّسون أنفسهم لأعمالهم الإبداعيّة هاربين إلى عوالمهم المنعزلة، بعيدا عن الواقع وقضاياه الملحّة"[4]، متفوّقين على ذواتهم، وقد تأثّروا بالهزيمة لكن التّسمية اختلفت، " وقد يكون أوّل فريق ملحوظ بين الكتّاب الرجال والكاتبات النساء هو أنّ الرّجال سموا نتيجة الحرب " نكسة بينما أسمتها النساء هزيمة بكل صراحة"[5]، وأطلق فيما بعد "على جميع الأعمال الأدبية التي كتبت عن حرب 1967م " أدب النكسة" "[6].

---

[1]-زهور كرام، السّرد النّسائي العربي، ص 54.

[2]- محمد معتصم، المرأة والسرد، ص 133

[3]- بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص 140.

[4]- المرجع نفسه، ص 140.

[5]- المرجع نفسه، ص 140.

[6]- المرجع نفسه، ص 141.

وقد كان للموقف النّسائي حضوره و رؤيته من هذه الحرب؛ فاختلفت طريقة الطّرح والمعالجة، "واستطاعت كاتبات أخريات أن ينفخن الحياة بإحساسهنَّ العميق بالإحباط الذي تحوّل إلى أعمال نثريه ملهمه، ومع ذلك، فإنّ هذه الأعمال التي كتبتها النّساء لا تعتبر جزءا شرعيّا من روايات الحرب، وذلك ببساطه لأنّها تعالج الحرب بطريقه مختلفة عن طريقة الرّجال، ومن بين هذه الأعمال دمشق يا بسمه الحزن للكاتبة السورية ألفه الإدلبي، عصافير الفجر للرّوائيّة اللبنانيّة ليلى عسيران، الدوّامة للرّوائيّة السّوريّة قمر كيلاني، وداع مع الأصيل للكاتبة الفلسطينية فتحيّة محمود الباتع، سأمرّ على الأحزان للكاتبة اللبنانية بلقيس الحومان، ليله المليار للكاتبة السورية غادة السمّان، والمجلّد الثاني من السّيرة الذّاتية لفدوى طوقان، الرّحلة الأصعب"[1].

وهذه الأعمال الرّوائية تكشف خوض المرأة المبدعة غمار التّجربة المؤلمة فالنساء العربيات "لم يكنَّ على هامش الأحداث الاجتماعية والسياسيّة، خلال أكثر الأوقات اضطرابا في تاريخ العالم العربي، بل كنّ منخرطات بعمق في مصير بلادهنّ وشعوبهنّ، وكذلك في التفاصيل الدقيقة لمعاركهن ضد القمع والتمييز"[2]، وضدّ كلّ تهميش يطال القيم السّامية لذلك يعتبر محمد معتصم أنّ "السّرد النّسائي العربي أشكال مختلفة من المقاومة ضدّ التجاهل والإهمال والنّسيان، ومشاركه فعّالة في بناء الذّات العربيّة (الكينونة) والمجتمع، وتنشيط للفكر في زمن تقلّبت فيه القيم وتضاربت وكثرت قلاقله ومشاكله"[3]، وهذه المقاومة أفسحت المجال لتوقّع سرد يتميّز بخصوصيّة الطّرح والموقف والرّؤية.

ب- الرّواية النّسائيّة الجزائريّة وهاجس الهويّة:

حظيت الكتابة النّسائية في الجزائر بموقع هام ضمن الإبداع العربي والعالمي، فالمتتبّع لمسارها" يلحظ أنّها لم تكن بمعزل عن هذا الحراك، فقد شهدت الكتابة صعودا ملفتا للسّرد النّسائي، جاء استجابة للوعي الأنثوي الذي عرف على مدار التّاريخ استبعادا لا يمكن تجاهله وتمييزا يصعب إغفاله، وهو أمر لم يكن ليحدث لولا تنامي مكانة المرأة الجزائرية في ظل الحياه الاجتماعية والثقافية التي فرضها الواقع الجديد في العصر الحديث، إذ لم تعد الكتابة همّا ذكوريّا فحسب، بل اصبحت هاجسا وانشغالا نسائيا، تسائل بها المرأة عالمها

[1]- بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص 141.

[2]-المرجع نفسه، ص 182.

[3]- محمد معتصم، المرأة والسرد، ص 15.

وتستجلي بها ملامح واقعها، وتدافع بها عن حقوقها المسلوبة، وتكشف بها عن خصوصيّاتها التي لا ينازعها فيها الرجل، وتقتحم خلالها مجال التجريب في الكتابة والإبداع الأدبي"[1]، لإثبات حضورها وتميّزها.

وقد اقتحمت الرّواية النّسائيّة الجزائريّة السّاحة الإبداعيّة، فهي كما يرى "حفناوي بعلي" تمثّل" جنسا أدبيّا مستحدثا؛ في خارطة الإبداع الروّائي الجزائري على وجه الخصوص، وفي الخطاب السّردي النّسوي العربي المعاصر عموما، تناولت أسئلة السّرد الحكائي، وهواجس إبداع المرأة/ الكاتبة وشواغلها الذاتيّة والموضوعيّة في آن واحد، حاولت أن تبرز علامات الاختلاف في الكتابة الرّوائية، كما جسّدت راهن وآفاق الإبداع النسوي في المشهد الجزائري، في مقابل المنظور الذكوري، تعكسه ما تكتبه المرأة، وما تمثّله من اختلاف، وتمارس في تصوّراتها الذّهنيّة والحسيّة والمخياليّة، من رؤى ومواقف، وتجارب وكينونة وذات وحياة"[2].

وقد سلكت العديد من الرّوائيّات الجزائريّات طريق الإبداع الرّوائي لإثبات الذات "والتّأكد على حضور الجنس النّسوي في الجنس الأدبي السّردي، من أجل التّحرّر من مختلف أشكال الإلغاء والقهر والإقصاء والاستلاب، باعتبار الكتابة عمليه تحرير وتنوير، وتجسيد للتّجربة والمعاناة، وإشباع لحاجات وتصوّرات وأحلام، وكشف للمكبوت والمسكوت، من حيث هو وعي ومعاينه، واجتراح للممنوع والمقموع، وللصّمت كمتخيّل في فضاء جماعي، و قضايا ورؤى وتصوّرات، وإشكالات قيميّة جمالية، منظومات إشاريّة ومرآويّة"[3].

ويبيّن "حفناوي بعلي" أنّ المنجز الرّوائي للكاتبات الجزائريّات يكشف"عن وجود تماسات عديدة وملامسات وملاسنات بين أسئلة: السردي السيري، وتجلياته في تلك التّقاطعات بين شخصيات النصوص الحكائيّة وتجاربه وتجاربها الحياتيّة، وبين شخصيّات المبدعات وسيراتهن في الوجود الواقعي، واستثمار الكاتبات لسيرهنّ الذّاتيّة، في تشكيل عوالمهنّ الممنوعة والمقموعة عبر الحكايات، وعبر دوال وعلامات وعناصر جمالية، تضفي مياسم

---

[1]– مؤلف جماعي بإشراف حمزة حماده، الخطاب السردي النسائي في الجزائر، قراءه في أعمال زهور ونيسي، جامعه الشهيد حمّة لخضر، الوادي، كليه الآداب واللغات، مخبر بحوث في الادب الجزائري ونقده، مطبعه الأمل المشرق، الوادي، جوان 2021، ص 9.

[2]– حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأثيث بهاء المتخيل، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2015، ص 7.

[3]– المرجع نفسه، ص 7.

ومواسم وفصول ومفاصل الاختلاف"[1]، وعليه كانت الذّات الجزائرية مرجعا لممارسه طقوس الكتابة، فحضرت عدّة موضوعات كانت قيما أساسيّة في المتن الحكائي النّسائي الجزائري كما يرى "حفناوي بعلي" ومن هذه الموضوعات نجد (الحب، الجسد، الجنس)، وهي حواجز كسرتها الرّوائية الجزائريّة في المجتمع الجزائري الذي يعتبر" حديث المرأة عن وفي الجنس محرّما، باعتبار اندراجه ضمن المسكوت عنه في موضوعات الكلام"[2].

وقد خاضت الكاتبات الجزائريات موضوع السياسة، والتي مثلت " سؤالا مركزيّا في الرّوايات للكاتبات الجزائريّات، وذلك بسبب ما كان لها من تأثير عميق في واقع مجتمعهن، ومن آثار على وضع المرأة في مختلف أبعاده النفسية والذهنية والاجتماعية"[3].

كما يحضر الموت "سؤالا مركزيا مؤرقا، محرقا في الرّواية النّسويّة الجزائريّة تشتعل وتتشغل به ذوات الكاتبات في منجزهنّ الروائي، هنا الموت رديف الحياة، وكذا رديف الكتابة، يضفي على العوالم الرّوائية التي تشكّلها الكاتبات أبعادا دراميّة، تمثّل رافدا في إغناء جمالي ودلالي على جلالة ودلالة (الموت)، فيتلوّن المكان(الجزائر) في ماضيه وحاضره بمناخات الفاجعة والمأساة، وإن تعدّدت أشكال الموت، وتنوّعت في الزّمنين: الماضي/ الاستعمار، والحاضر/ الاستقلال"[4]، وهو ما عانت منه المرأة والرّجل على حدّ سواء.

ولقد تضافرت أسباب عدّة لظهور الرّواية النّسائيّة الجزائريّة للوجود، من أبرزها" الظروف الاجتماعية والسياسيّة التي مرّت بها الجزائر في ظلّ صراعاته القائمة وحملات الاستعمار، التي زادها من دائرة التخلّف والجهل، وكان الشيخ عبد الحميد ابن باديس أوّل من أولى اهتماما للمرأة وشؤونها، وفتح إمامها أقساما خاصّة لتعليم البنات في مدرسه التّربية بمدينه قسنطينة، وفي جلّ مدارس جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريين على مستوى التّراب الوطني بمختلف الولايات"[5]. فأنتجت روائيّات أمثال "زهور ونيسي" التي عاشت أحداث الثورة وتفاعلت معها فجسّدتها في أعمالها الإبداعية قصه ورواية ومسرحا.

---

[1]– حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، ص 7–8.

[2]– المرجع نفسه، ص 9.

[3]– المرجع نفسه، ص 10.

[4]– المرجع نفسه، ص 10.

[5]– مؤلف جماعي، الخطاب السردي النسائي في الجزائر، قراءة في أعمال زهور ونيسي، ص 211.

- **التجربة الإبداعيّة الروائيّة لزهور ونيسي:**

تعدّ "زهور ونيسي" رمزا للتّجربة الإبداعيّة الرّوائيّة النّسائيّة في الجزائر، فهي" كاتبه جزائريّة أبصرت عيناها النور يوم 13 من شهر ديسمبر سنه 1936 بمدينه قسنطينة، مدينه الجسور مدينه العلم والعلماء...على يد الشيخ عبد الحميد بن باديس، آمنت بأفكاره الإصلاحية، واحتضنت دعوته لحماية اللغة العربية؛ لتعبّر عن الثورة الجزائرية وتجربتها النضالية الوطنية"[1]، الأمر الذي دفعها أن تكتب" أوّل رواية نسويّه جزائريّة بالعربيّة، مسجلة بذلك تاريخ ميلاد المرأة المبدعة حضورا وهويه، ورمزا للوطن والحرية، في رواية (من يوميّات مدرّسة حرّة) أنتجت الرّواية البِكر، وسجّلت على صفحاتها تاريخ نضالها بنفسها، تجلّت مذكرات تسجيليّه لواقع حقيقي تستدعيه الرّاوية/ الكاتبة من الذّاكرة"[2]. فالفضل يعود للرّوائية في افتتاح باب الكتابة باللغة العربية،" في فتره كانت اللغة الفرنسية رمز تعبير للعديد من أبناء جيلها"[3]، فسجّل التّاريخ بصمتها الإبداعية باللغة العربية النضالية.

كما يعود لها الفضل في افتتاح باب الكتابة باللغة العربية في السّرد النّسائي الجزائري حيث "كتبت أوّل قصّه جزائرية بعنوان "جناية أب" سنه 1955 م "[4]، كما ظهرت مجموعتها القصصيّة الأولى "الرّصيف النائم عام 1967 القاهرة>>[5]، وقصص هذه المجموعة " صورة عن واقع المؤلفة بل لنقل إنّها تقدّم الجزائر أيّام ثورتها التّحريريّة، ولذا جاءت معبّرة عمّا لاقاه الشّعب الجزائري بصموده وكبريائه من أجل نصرة قضيّته"[6]، فهي تستمد أحداثها من ثورة نوفمبر، تحاول فيها الكاتبة أن تعيد إنتاج تاريخها، لذا يمكن القول نّ هذه المجموعة " تنتمي إلى الواقعيّة الثّوريّة"[7].

---

[1] – مؤلّف جماعي، الخطاب السردي النسائي في الجزائر، ص 390.

[2] – حفناوي بعلي، جماليّات الرواية النسوية الجزائرية، ص 70.

[3] – المرجع نفسه، ص 9.

[4] – مؤلّف جماعي، الخطاب السردي النسائي في الجزائر، ص9.

[5] – زهور ونيسي، تغريده المساء، رواية، المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والاشهار، وحدة الطباعة الرويبة، 2015، ص7.

[6] – أحمد دوغان، الصوت النسائي في الادب الجزائري، ص 14.

[7] – المرجع نفسه، ص 19.

وتأتي مجموعتها القصصية الثّانية (على الشاطئ الآخر سنه 1974) بطبعتها الأولى بالجزائر[1]، تواصل فيها قصة النّضال والكفاح ضد المحتل الفرنسي، وتضيف موضوعا جديدا يكشفه الشاطئ الآخر" من البحر الأبيض المتوسط ... وبالتّحديد ... المهجر أو فرنسا، حيث يهاجر الشباب الجزائري طلبا للرزق، ولكن سرعان ما يجعلهم هذا المهجر في دوّامه من القهر والغربة واستلاب الذات"[2]، وبذلك جمعت الكاتبة في مجموعتها بين البعد الوطني والنّضالي، الذي تمثّل في قصص الكفاح والثّورة، والبعد الاجتماعي الذي تعرض من خلاله واقع المرأة الجزائريّة التي تحرّرت من الاستعمار الفرنسي لكنّها ما زالت تعاني قيد التّقاليد الاجتماعيّة[3].

وبذلك يمكن القول أنّ" قصص "على الشاطئ الآخر" تنتمي غالبا إلى الواقعيّة الاجتماعيّة، فهي تجسّد مشكلات واقعها، لا قصد عرضها فقط، وإنّما لمعالجتها"[4]، وأعقبت الكاتبة أعمالها القصصيّة بإبداعات مختلفة، فجاءت مجموعتها القصصية الظلال الممتدّة سنه 1982 وعجائز القمر سنه 1996، و روسيكادا سنة 1999 والساكنة الجديدة 2010، وقدّمت كتابا يحوي مقالات في الأدب والسيّاسة والمجتمع سنه 1999 تحت عنوان نقاط مضيئة، وأعمال مسرحيّة، كدعاء الحمام المسرحية التي عرضت على خشبه مسارح الوطن سنه 2005، و كتابها عبد الحميد بن باديس ونهضة أمّة 2015، ويوميّات دار القصبة " بين الزهور والأشواك" 2012، والدّراما التاريخية كاليدونيا أو النفي بلا رجعه سنه 2018، وقد حوّلت بعض أعمالها إلى إبداعات إذاعيّة وتلفزيونيّة وسنمائيّة، منها مسلسل" فاطمة" في إذاعة "صوت العرب" عام 1967، ومسلسل "عبد الحميد بن باديس" سنه 2017 [5].

وما تزال قريحتها الإبداعية معطاءة، فقد قدّمت كتاب "منمنمات للحبّ والوطن" بطبعته الأولى بالجزائر 2019 منشورات ألفا ، تقول فيه عن أفكارها التي راودتها وهي على أبواب التّأليف: "هي أن أجمع في كتابي هذا نصوصا لغيري لم تنشر، من محاضرات ومداخلات

---

[1]–ينظر، زهور ونيسي، تغريده المساء، ص 7.

[2]–أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص 23.

[3]–المرجع نفسه، ص 26.

[4]– المرجع نفسه، ص 27.

[5]– ينظر، زهور ونيسي، كاليدونيا أو النفي بلا رجعه، دراما تاريخيه، منشورات ألفا، ط1، الجزائر، 2018، ص 6.

مواقـف وآراء فـي قضـايا ذات أهميّـه كبيـره بالنسـبة للقـارئ، بـل والمجتمـع اليـوم وغـدا"[1]، وتضيف أنّ لها شعرا تريد أن تكاشف به القارئ في كتابها هذا: " وكذلك بعض النصوص الشعرية والتي ما فتئت أنظمه انظمها في مناسبات عديدة لا تصل إلى أن تجمع ديوانا ولكنّها تصلح أن تؤكد نظريه هامة، وهي أنّ القدر الخفي للأديب المولع باللغة والموسيقى، هو الشعر أيضا إضافة إلى آراء فلسفيّه في الحبّ والحياة"[2]. وهي بذلك تقدّم جديدا من أجل بناء الفكر والذّات، وقد استشهدت بقول الأديب الجزائري رمضان حمود عام 1906: "ليس التجدّد آلة نهدم بها ما بنته أيدي أسلافنا، ولكنّه قوة متناهية نرمّم بها الماضي ونمهد بها للمستقبل"[3].

أمّا في مجال الرواية فقد أثرت السّرد الروائي الجزائري بأربع روايات قدّمت فيها نماذجا للإبداع الرّائي الجزائري، بخصوصيّة أساليبها ولغتها ومضامينها، فجاءت على التوالي رواية من يوميّات مدرّسة حرّة سنه 1978 الجزائر، رواية لونجة والغول 1994 دمشق، رواية جسر للبوح وآخر للحنين 2007م الجزائر، و آخرا رواية تغريدة المساء 2015م الجزائر.

وقد كان للصّحافة دور بارز في إثراء ثقافة وإبداع الكاتبة "زهور ونيسي"؛ حيث أدارت وترأست تحرير "مجله الجزائرية"، وهي اللسان المركزي للاتّحاد الوطني للنّساء الجزائريّات "أوّل مجله نسائيّة من 70 إلى 1982م"[4]، حيث تقول عنها: " في سنه 1970 دُعيت لتأسيس أوّل مجلة جزائرية نسائية في الجزائر المستقلة، تهتم بقضايا المرأة، وتشكّل منبرا لاهتماماتها، وهو حدث ذو أهميّة قصوى في تلك المرحلة، منبر يُعنى بهذه القوى الاجتماعية الحيّة، المبعثرة هنا وهناك، والتي أفقدتها عنفوانها الثوري أفكار جديدة لكنّها مسمومة، بدأت تدعو في كلّ مرة إلى تقليص وتقزيم دور المرأة النضالي عبر التاريخ، أو على الأقل دورها في الثّورة التحريريّة، وبالتالي ما يمكن أن يكون لها من دور في بناء الحياة السليمة بالمجتمع المستقل"[5].

---

[1]– زهور ونيسي، منمنمات للحب والوطن، منشورات ألفا، الطبعة الأولى، الجزائر، 2019، ص10.

[2]– المرجع نفسه، ص 7.

[3]– المرجع نفسه، ص 7.

[4]– زهور ونيسي، عبر الزهور والأشواك، مسار امرأة، ص 5.

[5]– المرجع نفسه، ص 317.

وكان لهذه المجلّة دور فعّال في تنمية الوعي بقضايا المجتمع لدى الكاتبة، حيث تكشف وتبيّن ذلك بقولها: "المجلّة فتحت لي آفاقا واسعة لمعرفة خبايا المجتمع، وأعماقه الجغرافية والفكرية، وحتى خلفياته الذهنية، وأهمّها انتشار الجهل بالتراث والثقافة والقيم الصحيحة، وعوامل التقدم والتطور الإنساني فيها، وخاصّة في نظرته لوضع وموضوع المرأة في الحياة العامة وتطلعاتها في خدمة المجتمع الجديد"[1]، ويظهر هنا دور الصّحافة النّسائية في فتح المجال أمام الإبداع النّسائي، وهو ما تؤيده "بثينة شعبان"، حيث ربطت بينه وبين الأدب النّسائي، قائلة:" لا يمكن تقييم الأدب النسائي العربي بمعزل عن تقييم الصّحافة النّسائية العربيّة، والتي كانت تمتد لمدة نصف قرن ونيّف الوسيلة الأساسية للكاتبات العربيات، حيث انخرطت النساء بتأسيس ونشر المجلات والصحف بدلا من الكتب"[2].

وللإشارة فقط أنّ أوّل مجلّة نسائية أصدرتها امرأة سورية، وهي "هند نوفل" " عام 1892 بعنوان "الفتاة" في الإسكندرية معلنة بذلك بداية حقبة من الصّحافة النّسائية العربيّة المزدهرة والتي ألقت الضّوء منذ ذلك الوقت على الكتابات النسائية"[3]، فأصبحت منبرا لها ومظهرا لإثبات وجودها وذاتها.

- **المسيرة الرّوائية لزهور ونيسي:**

خاضت الروائية "زهور ونيسي" غمار السّرد الرّوائي لتواصل نضالها ملتزمة بقضايا الوطن والمجتمع وداعية إلى إعطاء المرأة مكانتها التي تستحقّها في مجتمع تشكل نصفه، وزهور ونيسي "واحدة من الكاتبات اللواتي تخطين الحواجز، وخرجن إلى الحياة الثقافية وأسهمن في بناء الحركة الأدبيّة النسائية في الجزائر، ويعود إليها مع ثلّة من الأديبات الجزائريّات الأخريات، نذكر منهنّ جميلة زنّير، وزوليخة السعودي وآسيا رحاحلية وزكية علال ونورة سعدي وأحلام مستغانمي وآسيا جبار... فضل التّعريف بالسّرد النّسائي الجزائري، الذي كانت بداياته محتشمة، ثم ما لبث أن شق طريقه نحو النّضج و التّطور"[4].

يقول "أحمد دوغان" عن الروائيّة "زهور ونيسي": "حين كان صوت المرأة المناضلة في الجزائر يعلو إلى جانب أخيها وزوجها وابنها، غاب صوتها الآخر وأقصد غيابها الأدبي

---

[1]– زهور ونيسي، عبر الزهور والأشواك، مسار امرأة ، ص 329.

[2]– بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص 39.

[3]– المرجع نفسه، ص 39.

[4]– مؤلف جماعي، الخطاب السردي النسائي في الجزائري، ص9.

وبخاصة في الشعر والقصة، على الرغم من كل ذلك ظهرت زهور ونيسي صوتا لا ينافسه أحد، بل استطاع أن يتعدى حدود التقاليد ليكون مناضلا في جبهة التحرير... فكانت تتحمّل مسؤوليتها كمواطنة، ومسؤوليّة قضيّة من خلال الكلمة المقاتلة، وخاصة أنّها اتّخذت من اللغة العربية سلاحا في وقت أحوج ما تكون الجزائر إلى كلمة عربية، ولهذا نقول أنّها حملت أكثر من سلاح في أتون الثورة..."[1]، ويؤكد على تأثرها بثورة التحرير الكبرى وإعادة تشكيلها لها في أعمالها القصصية والروائية، "وإذا تجاوزنا نضالها الوطني والسياسي فإننا نرى أنّ أثر الثورة واضح الملامح في قصصها، وكأنّ صدى هذه الثّورة لا يغادر قلمها، وفي كتابتها يظهر ذلك"[2]، وما باكورة أعمالها الروائيّة "من يوميّات مدرّسة حرّة" إلّا صورة لهذا التأثّر الذي يشعّ نوره في سلسلة رواياتها.

- **رواية من يوميّات مدرّسة حرّة:**

باكورة أعمال الروائيّة "زهور ونيسي" و"أوّل رواية نسويّة جزائرية بالعربية"[3]، استعادت من خلالها الرّوائيّة أحداثا من مخزون الذّاكرة، "وهي رواية ثوريّة جاءت بشكل مذكرات تحت عناوين عدّة سمّتها المؤلفة فصولا ... نرى أنّ الأديبة زهور ونيسي تأتي مرّة على التاريخ لتسجّل وقائعه، وتارة تميل إلى الفنّ لتجمع بين المذكّرات كأسلوب وبين الحوار كرؤية فنية روائيّة"[4].

وفي هذه الرواية تتجلى أنا الأنثى، أنا المرأة المتحدّية لقمع العادات والتقاليد، "تحكي بضمير المتكلم "أنا" أحداثا تعود إلى زمن الثّورة التحريرية، تنتهي بالاستقلال ، تمتزج فيها الذكريات بالتذكارات"[5]، وقد اعتمدت الرّوائيّة في روايتها "على العنصر النّسائي مؤّكدة دور المرأة في الحرب التحريرية، وإسهامها الفعّال في الثورة، وإذا كانت قد ركّزت على ذلك، فإنّها لم تنكر دور الرجل الذي كان الهدف في المقاومة والثورة"[6].

---

[1]– أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص 13.

[2]– المرجع نفسه، ص 13.

[3]– حفناوي بعلي، جماليّات الرواية النّسويّة الجزائرية، ص 13.

[4]– أحمد دوغان، مرجع سابق، ص 95–96.

[5]– حفناوي بعلي، مرجع سابق، ص 70.

[6]– أحمد دوغان، مرجع سابق، ص 97.

وهـي تـرى أنّ "الكتابـة عنـد المـرأة مشـروع حيـاة"[1]، وهـذا المشـروع يتمثّـل الـوطن والثـورة والمرأة، حيث تصرّح قائله: " وفي بلادنا تعتبر الثورة والمرأة والكتابة ثلاثة ينابيع، كلّ ينبوع تغذى من الآخر، واستمد قوته ووجوده من الآخر، ينابيع طهّرت القلب واللسان، ودفنت – إلـى حين– مـا يمكـن أن يكـون فـي بعض الرجـال مـن عنجهيـة تزمّـت، وهـو يـرى رفيقتـه فـي درب الثورة الطويل، يراها في الفجاج والوهاد تنظّف جرحه المتعفّن، وتفضّل أن تنفجر القنبلة الغـادرة فيهـا وحدها، حفاظـا عليـه وعلـى رفاقـه المجاهدين"[2]، فـالثورة التحريريـة كانـت ملهمـا لصـاحبة القلـم السّـلاح، الـرّافض للعبوديـة والاحـتلال، فجـاء إنتاجهـا الرّوائـي يعمّـق الشـعور بالانتماء، ويميط اللثام عن دور المرأة الجزائرية إبّان الاحتلال وزمان الاستقلال، بين الأمل والألم فتمخّض تفاعلها مع مجتمعها وتاريخها "رواية "لونجة والغول".

- **رواية" لونجة والغول":**

هي الرواية الثانية للرّوائيّة، وقد صدرت عام 1994م، وتعدّ من أفضل 100 رواية عربيه فـي القرن الماضـي[3]، تعرض هذه الرّواية "واقـع المجتمـع الجزائري فـي أوجّ الثورة التحريريـة وقبيـل الاسـتقلال، وتصـّور معانـاة الطبقـة الكادحـة المُعْوَزّة، التـي تنتمـي إليهم مليكـة بطلـة الرواية"[4]. فقد عاشت أحداث الثورة التحريرية وتعلقت بها، فأصبحت مصدر إلهامها والخيط الرابط لجميـع أعمالهـا الروائيـة، لـذلك تشيد بعظمـة نـوفمبر، قائلـة: "نـوفمبر... الثـورة التـي لا أستطيع قطعا أن أكون موضوعيّة ... ربما يستطيع أن يكون كذلك من لم يعش هذه الثورة، أمّـا أنـا فـلا أسـتطيع –مهمـا حاولـت–أن أكـون موضـوعية وأنـا أجتهـد فـي الكتابـة عـن أوّل نـوفمبر، وقـد مضـى عليهـا عشـرون سـنة كاملـة .. وأكبـر منكم أيضـا ... أكبـر منـا جميعـا أحياءنا، والذين سيولدون"[5].

وتلتقـي هـذه الرّوايـة مـع سـابقتها فـي الموضـوع المتمثّـل فـي الثّـورة والاسـتقلال، لكنّ حيّـاد الرّاوي فيها لم يمنعه من التورّط في الإعلان عن هويّة صوت المؤنّث، "الذي يجعل الثورة

---

[1]– زهور ونيسي، روسيكادا والأخريات، مجموعه الأعمال الكاملة، دار هومه للطباعة، الجزائر 2007، ص 821.

[2]–المرجع نفسه، ص821.

[3]– زهور ونيسي، عبر الزهور والاشواك، مسار امرأة، ص6.

[4]– المرجع نفسه، ص6.

[5]–أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص103.

امرأة، والبطولة امرأة، والتضحية امرأة، والجمال امرأة، والحرية امرأة، على سبيل تأنيث القضيّة، و إبراز الدّور المؤثّر للمرأة في الثّورة التحريريّة"[1].

وفيها تستلهم الرّوائية التّراث الشّعبي، فتستدعيه عبر تجريبيّه التّناص، باستحضار الحكاية الشعبية" لونجة بنت الغول"، فاستلهمت ثنائيّة المركز والهامش، لكن بطريقه تكسر فيها أفق توقع المتلقي؛ حيث "استثمرت التّراث الشّعبي الجزائري، بمختلف تمثّلاته وأبعاده الدّلالية العميقة، في وضع عنوان لهذه الرواية، فكان عنوانا مراوغا حمّال أوجه، يتطلّب مقاربة العلاقة بين مكوناته وتشفير دلالاتها، وبعد ذلك يتم اختيار الأكثر انسجاما مع مقاصد النص الخفيّة والظاهرة"[2].

و تواصل الرّوائية رحلتها الإبداعية، بعد الاستقلال لتحطّ الرّحال مع رواية جديدة تبني من خلالها جسور الحنين للماضي، وهي رواية "جسر للبوح وآخر للحنين".

- **رواية "جسر للبوح وآخر للحنين":**

تشكّل رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" الصادرة عام 2007، "تجربة سيرة /ذاتية للكاتبة زهور ونيسي، تجربة امرأة مثقّفة واعيّة مخضرمة، شاهدة عيان على ما حدث في ذيّاك الزّمان، وتلك التي تسترجعها عبر زخم الذّاكرة، مترعة بالحنين والأنين، إلى أمكنة ومواطن ومرابع الطفولة، إلى قسنطينة مدينتها الأولى، تمتلك الوقائع والفجائع، وتختزل عبر أزمنة البوح الرصيد المعرفي والتاريخي والأسطوري والثقافي"[3].

وقد شخّصت المكان قسنطينة ورسمت أبعاده التاريخيّة والثقافيّة والحضاريّة على البوح الأنثوي الذي يربط الجسور بين الماضي والحاضر، وتقول في هذا الصدد: "ربط الماضي بالحاضر حتمية يقع تحت طائلتها كلّ مبدع صادق، إنّ هذا الماضي هو كمّه الثّري وتراكماته، وأرضيّته التي يمكن أن ينطلق في تحليقه منها نحو أيّ عوالم أخرى زمنية، وهو في نفس الوقت المرآة العاكسة لنفسه ولغيره وللواقع"[4]، وهذه الجسور بين الماضي والحاضر فكرية ونفسية يتصدرها التاريخ، ويستمرّ الوصل في روايتها الأخيرة "تغريدة المساء".

---

[1]– حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسائية الجزائرية، ص 126.

[2]– مؤلف جماعي، الخطاب السردي النسائي في الجزائري، ص305.

[3]– حفناوي بعلي، مرجع سابق، ص 126.

[4]– زهور ونيسي، عبر الزّهور والأشواك، مسار امرأة، ص481.

- **رواية "تغريدة المساء":**

تُبقِي الرّوائيّة على جسورها بين الماضي والحاضر، في روايتها الأخيرة "تغريدة المساء" الصّادرة عام 2015، والتي تحمل رؤية فلسفيّة للواقع، ورؤية تأملية في خريف العمر للماضي بكلّ آماله وآلامه، وهي عصارة جهد السنين، سيرة ذاتيّة، استثمرت فيها الرّوائيّة الواقع الجزائري وعرضت قضايا هامّة غيرت ملامحه عبر الأزمنة، والمحطّات التّاريخية، فاستقرأت الحاضر في ظلال الماضي، باستحداث تقنيات عبّرت من خلالها عن رؤيتها الفكريّة والفنيّة، متجاوزة البنية التّقليدية في الخطاب الرّوائي، وذلك من أجل التأسيس لمعايير جديدة لعرض الواقع وإعادة تشكيله فنيّا.

وعليه "يرتكز منجز "زهور ونيسي" السّردي في مجمله على تيمة رئيسة تتمثل في الثورة الجزائرية وتجليّاتها على المجتمع، كون الأديبة الجزائرية زهور ونيسي قد عاشت الثورة وأحداثها، وواكبت مرحلة ما بعد الاستقلال، وما فيها من تقلّبات"[1]، ولقد جمعت في ذلك بين المرأة الجزائرية المناضلة والوطن، وما تقاسمه كلاها من ألم وأمل من أجل الحرية، وهي عناصر تعمل على تأثيث العالم الحكائي، وكشف التّفاعل بين الواقعي التاريخي والتخييلي، وبذلك سخّرت أدبها للدّفاع عن قضايا الوطن والمجتمع والأمة، وهموم المرأة أُمّا وزوجة وابنة، ومنحها صوتا حرّا ينقلها من الهامش إلى المركز دون معاداة الرجل، وذلك بتحقيق ذاتها وإثبات خصوصيّتها موقفا وفكرا وفنا برؤية خاصة، فرسمت بذلك صورة للتجربة الرّوائية النّسائيّة في الجزائر.

[1]– مؤلف جماعي، الخطاب السردي النسائي في الجزائري، ص392.

الفصل الثاني

الرّؤية السّرديّة في الخطاب الرّوائي

لروايات زهور ونيسي

الفصل الثاني: الرّؤية السّرديّة في الخطاب الرّوائي لروايات زهور ونيسي

أولا: تجليات الرّؤية السّرديّة من موقع الرّاوي في رواية "من يوميات مدرّسة حرّة"
ثانيا: تجليات الرّؤية السّرديّة من موقع الرّاوي في رواية "لونجة والغول"
ثالثا: تجليات الرّؤية السّرديّة من موقع الرّاوي في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين"
رابعا: تجليات الرّؤية السّرديّة من موقع الرّاوي في رواية " تغريدة المساء".

تمهيد :

تعتبر الرّواية جنسا أدبيّا وارف الظّلال، بحيث يستوعب مختلف التّجارب الشّعوريّة، وكلّ التطلعات الإنسانية، وقد استوعبت الرّواية الجزائرية القضايا المحورية للشعب الجزائري، وعبّرت عنها وكشفت ملامحها، فتعالق فيها التخييلي بالتاريخي والاجتماعي الواقعيين، وكتبت باللغتين العربية والفرنسية، لكنّ الرواية المكتوبة باللغة العربية تأخّرت قليلا في الظهور لأسباب منها الاستدمار الفرنسي، ومحاولته محو الهويّة الوطنية، وفي هذا الصدد يوضح "محمد مصايف" أنّ "الرواية الجزائرية العربية قد ظهرت قبل الاستقلال في شكل غير ناضج"[1]، وفي تقديمه لمحتوى كتاب "عبد الله الركيبي" الموسوم بـ" تطوّر النثر الجزائري الحديث" يبين أنّ المؤلف يؤرّخ" لبدايات الرواية الجزائرية العربية بأوائل السبعينيات، وهذا بالرغم من ظهور بذورها قبل هذا التاريخ، مثل "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو؛ التي تعالج وضع المرأة في البيئة الحجازية، ويرى أنّ من أسباب تأخر ظهور الرواية إلى هذا التاريخ صعوبة تناول هذا الفنّ لاحتياجه أكثر من أيّ فنّ آخر إلى الصبر والأناة والتأمل الطويل، وانعدام تقاليد روائية جزائرية يمكن محاكاتها واحتياج فنّ الرّواية إلى لغة طيّعة مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة، وهو ما كان يفتقده كتّابنا قبل السبعينيّات، ويرى المؤلّف أنّ أوّل رواية جزائرية كتبت بالعربية هي "ريح الجنوب" لابن هدّوقة ، وإن سبقتها رواية "ما لا تذروه الرياح" إلى الظهور، ثم يضمّ إلى الرّوايتين رواية "الزلزال" ورواية "اللاز" للطّاهر وطّار"[2]، هذا بالنسبة للرّوائيين الرجال.

أما بالنسبة للمرأة الجزائرية فقد كانت الكاتبة "زهور ونيسي" رائدة في هذا المجال بروايتها "من يوميّات مدرّسة حرّة" سنة 1978، وسبقت ذلك بمجموعتها القصصيّة "الرّصيف النّائم" وقد كشفت عن معاناتها وعوائق في نشرها في الجزائر، حيث تقول:" إنّ من بين أعمالي الماضية مجموعة قصصيّة أولى طبعت في القاهرة سنة 1967 بعنوان "الرّصيف النّائم" وقدّمت لها أستاذة الأدباء في الكثير من الأقطار العربية الدكتورة سهير القلماوي، قدّمت لها دون تحيّز جنسي، بل بتقييم الأستاذ وإعجاب الأديب المبدع، الذي يفاجأ وهو يرى أنّ شعب الجزائر ليس شعب الانتصار على المستعمر بالسلاح والإرادة والاستشهاد فحسب بل هو

[1]– محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص118.

[2]– المرجع نفسه، ص138.

أيضا شعب العلم والفكر والحضارات العريقة...هذا هو الكتاب الأول الذي طُبع ونُشر في القاهرة، ومع الأسف لم يدخل الجزائر إلا عن طريق تهريب نسخ منه كلّ مرّة من طرف الأصدقاء فقط، لأنّ شركة النشر والتوزيع الفرنسية في ذلك الوقت لم تكن تسمح بإدخال إنتاج مكتوب باللغة العربية... وكانت لا تزال تتحكّم هي وعملاؤها في مجال الكتاب"[1]، وبهذه الرّواية فتح الباب أمام المرأة الجزائرية المبدعة لتعبّر عن ذاتها وواقعها، فسجّل بذلك التاريخ حضور الرّواية النّسويّة المكتوبة بالعربية في السّاحة الإبداعيّة الجزائريّة، وقد توسّلت الكاتبة بالإبداع لإثبات وجود المرأة كمثقفة لها موقفها الخاص ووجودها، ورؤيتها بأبعادها الفكرية والإيديولوجية ضمن إطار زماني له من الخصوصية ما يؤهله أن يكون نافذة على فقرة هامّة من تاريخ ثورة التحرير، يؤازره استحضار لخصوصية المكان، وما يعبّر عنه من انتماء نفسي ووجودي.

فالروائي لا يبدع خارج الزمان والمكان ولا خارج واقعه، لذا فكلّ عمل روائي يحيل على مرجع، وهو ما تؤكده الناقدة "يمنى العيد" في كتابها "الرّواية العربيّة المتخيّل وبنيته الفنيّة" حينما تحاول الإجابة عن سؤال كيف أقول؟ سؤال طرحه" عدد من الروائيين العرب المبدعين على أنفسهم: كيف أقول؟ لئن كان هذا السؤال يعني التجرد من التقليد والمحاكاة، فإنّه يشير في العمق إلى أنّ لنا حكايتنا وأنّ علينا أن نقولها وأنّ قولها لا يستقيم إلا بفني له، إن كيف أقول تعني كيف نبدع رواية تقول حكايات نعيش أحداثها ونعاني واقعها، رواية تستجيب لذاكرتنا وتاريخنا وما تزخر به هذه الذاكرة، وينطوي عليه هذا التاريخ"[2]، وهذا المرجعي هو الذي يعطي الخصوصية و الفرادة للرواية في علاقتها بالذات والتجربة الحياتية الخاصة.

وعليه يمكن القول "إنّه مسارها التاريخي الممهور بزمن المعيش وأمكنته وأناسه، وبتقاليد وهوايات وعادات تسم حياة الناس وتشكّل بكل ذلك مادة السرد وعالم المسرود، الحكاية، أو هذا المختزن في الذاكرة...المعيش الذي شكل الحافز الأساسي لكتابة الرواية، أو الذي استدعت حكايته فنّا يرويه ولا ينقله، أي فنّا يسمح متخيّله بقول غير المرئي، المختلف، أو بقول مالا يسمح بقوله، فنّ يضيء ويستشرف ويمارس، ضمنا، النّقد دون أن يكون نقدا، يفلسف الحياة دون أن يكون فلسفة، ويعيد النظر في التاريخ، تاريخنا، دون أن يكون

[1]– زهور ونيسي، روسيكادا والأخريات، ص3–4.

[2]– يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبينته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص7–8.

تاريخا"[1]، ومن هذا التمازج والتعالق تولد الرؤية، رؤية الكاتب للعالم، وذلك من خلال علاقة التخييلي بالمرجعي.

وفي هذا المضمار تؤكد "زهور ونيسي" على أنّ الرواية عندها «هي تحوّل من تصوير البنية السطحية للواقع إلى التركيز على البنية العميقة للواقع، والكشف عن تعقده، واستعمال الحوار الروائي وسيلة وغاية معا لتفكيك هذا الواقع القريب البعيد وبداخله الإنسان"[2]، فمرجع العمل الفني تعبّر عنه مكونات الخطاب السردي وبنية الرواية، ذلك الأثر" أثر الواقع المعيش وبصفته المرجعية، في تشكل بنية عالم الرواية، أي في كيفية تعالق مكونات بنية عالم الرواية، وفي التوظيف الدلالي لها... كالتعالق مثلا بين الشخصيات باعتبار سلوكاتها، ومنطوقاتها، وانتماءاتها، أو هويّاتها المجتمعية، وأثر هذا الواقع المعيش في الدينامية السردية، أو فيما يخص زمن السرد وسياقاته»[3]، وهذا التعالق يكشف عن رؤية الكاتب وثقافته وأفكاره، وموقفه من محيطه لذلك تعد الرّؤية السّرديّة من أهمّ عناصر العمل الرّوائي، والتي سيتم الكشف عنها في روايات "زهور ونيسي"، وذلك من خلال الوقوف على تجلياتها في موقع الراوي الذي يستوعب الشخصيات ومكوني الزمان والمكان و كذا الأحداث .

أولا: تجليّات الرّؤية السّرديّة من موقع الراوي في رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة"

يعتبر الراوي بوّابة يلج منها القارئ للعالم الروائي، لذلك تتجسد الرؤية "من خلال منظور الراوي لمادة القصة، فهي تخضع لإرادته ولموقفه الفكري، وهو يحدّد بواسطتها، أي بميزاتها الخاصة التي تحدّد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها، فهما متداخلان ومترابطان، وكل منهما ينهض على الآخر، فلا رؤية بدون راو، ولا راو بدون رؤية»[4]، فهو الذي يقود دفّة العالم التخييلي.

وتستفيد هذه الدراسة من أطروحات السّردية الحديثة التي تهتم بالبنى الداخلية للعمل الروائي، لكنها لا تقف عند حدود هذه البنى، بل تتجاوزها لربط الفني بمرجعياته الاجتماعية والفكرية التاريخية، وذلك باعتماد المنهج البنيوي التكويني الذي "يعتبر أنّ الوصول إلى المضمون الإيديولوجي للأعمال الإبداعية لا يتحقق إلا مرورا بعملية تحليل البناء الشكلي في

---

[1]– يمنى العيد، الرّواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، ص8.

[2]– زهور ونيسي، عبر الزهور والأشواك، مسار امرأة، دارة القصبة للنشر، الجزائر، 2012، ص479.

[3]– يمنى العيد، الرّواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، ص9.

[4]– عبد الله إبراهيم، المتخيّل السّردي، ص62.

الإنتاج الإبداعي، ومع ذلك فإنّه لا يقف عند هذا الحدّ مثلما تفعل المناهج البنيوية الحديثة، وإنما ينتقل إلى مستوى الفهم الإيديولوجي والاجتماعي"[1]، فيتحرّر بذلك النص الروائي من انغلاقه على ذاته، ويتم التوصّل إلى رؤية المبدع الخاصّة للعالم، "هذه الرؤية التي تكون في الغالب متوارية خلف البناء السطحي للعمل الرّوائي"[2]، وذلك داخل بنية عميقة، إذ «أنّ المبدع يصوغ عالما من العلاقات التي تدخل في نطاق التركيب الخيالي، إلا أنّ تحليل هذا العالم يكشف في الغالب أنّ له بنية عميقة مقاربة لبنية تفكير الجماعة التي يعبّر عنها المبدع، وهذا ما يفسّر أهمية التحليل البنيوي للأعمال الأدبية، فبدون هذا التحليل لا يمكن التوصّل إلى المضمون العميق، لأنّ هذا المضمون هو وحده الذي يمكن مقارنته بالفكر الجماعي الموازي له»[3].

ومن بين علاقات التركيب الخيالي في العالم الروائي علاقة الرّاوي بالمروي وهو ما يعود على مصطلح موقع، والذي ترى "يمنى العيدّ أنّه يجد أساسه في منطلق نظري في نظرته إلى النص الأدبي، والمتمثّل في « المنطلق الواقعي في تثبيته المفهومي للعلاقة بين الأدبي والمرجعي، ومحاولته عبر بحث مستمر ومتطور قراءة المرجعي في حضوره كشكل أدبي مميّز»[4]، وفي هذا تأكيد على أنّ مصطلح الموقع له أبعاد تجعل الراوي يختلف عن باقي مكونات النص السردي ولا يتساوى معها، وهذه الميزة يكتسبها من كونه الصّوت الذي يختبئ خلفه الكاتب في تمرير أفكاره ورؤيته، وبذلك يكون هو المنطلق الواقعي الذي على أساسه يتم تثبيت العلاقة بين الأدب والمرجع.

وتحقيق لما سبق ذكره نلج عالم روايات الكاتبة "زهور ونيسي"، ونستهلّها بباكورة أعمالها، والمتمثلة في رواية «من يوميّات مدرّسة حرةّ» اتّباعا للترتيب الزمني لصدور رواياتها من جهة، وتحقيقا لمبدأ رؤية العالم من جهة أخرى، والتي لا تظهر في رواية واحدة من أعمال الكاتبة وإنما في كامل رواياتها للوصول إلى رؤية شاملة جامعة.

1- لمحة عن رواية «من يوميّات مدرّسة حرّة»:

---

[1]- حميد لحمداني، الرّواية المغربيّة ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينيّة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م/1405هـ، ص14.

[2]- المرجع نفسه، ص10.

[3]- المرجع نفسه، ص03.

[4]- يمنى العيد، تقنيّات السّرد الرّوائي، ص174.

تعدّ رواية «من يوميّات مدرّسة حرّة» للكاتبة "زهور ونيسي" أوّل رواية جزائرية نسوية مكتوبة باللغة العربية، وباكورة أعمالها الرّوائيّة، وذلك ما يؤكّده "أحمد دوغان" بقوله: "ويأتي الاستقلال لكنّ الصوت النسائي في الأدب الجزائري يظل بعيدا عن الساحة... عدا الراوية ... التي ظلت غائبة حتى عام 1979م لتطل علينا رواية «من يوميّات مدرّسة حرّة»، وكان هناك مشروع رواية في أدب الراحلة (زليخة السعودي) إلا أنّ رحيلها حال دون ذلك»[1]، وبذلك تصدرت الكاتبة "زهور ونيسي" المشهد الإبداعي الروائي النّسائي الجزائري.

تعكس الرواية في بنيتها السّرديّة أحداث ثورة التحرير الكبرى، والتي كشفت من خلالها عن التضحيات الجسام التي قدّمها الشعب الجزائري إبّان فترة الاستدمار الفرنسي للجزائر، من أجل استرداد حريته المسلوبة، واسترداد الأرض المغتصبة، فسلّطت الضوء على الدّور الفعّال للمرأة الجزائرية في نضالها إلى جانب أخيها الرجل ضد المحتل الفرنسي العدو المشترك.

وتؤطّر أحداث هذه الرواية الفترة الزمنية الممتدة من بداية الثورة الجزائرية المسلحة ثورة إوّل نوفمبر 1954م إلى غاية إضراب ديسمبر 1960م وظهور بوادر الاستقلال، وبين طيات هذا النضال تورد الكاتبة يوميّاتها بصفتها معلّمة مستخلفة في مدرسة البنات التابعة لجمعيّة العلماء المسلمين الجزائريين، التي كان لها دور فعّال في نشر الوعي والحفاظ على الهوية الجزائرية دينا ولغة (الدين الإسلامي واللغة العربية)، وبالتالي كان الإطار العام للرواية هو إطار تاريخي تمثل في ثورة التحرير الكبرى.

2- لزوميّات لا بدّ منها:

استهلّت الكاتبة عملها الروائي بجملة من الحقائق تنير بها سبيل القارئ، عنونتها بـ "اللزوميات"، حيث وضحت في أولاها أنّ ما تقدمه يأخذ صفة المذكرات، يوميّات من حياتها خلال ثورة التّحرير لكنها في الوقت نفسه ليست تاريخا للثورة، وإنّما كما تبين أنّ قائلة: "هذه المذكرات، حوار متصل مع النفس طال مسافة زمنية قصيرة عصفت بي، وبالمحيط الذي أتفاعل داخله أحداث على جميع المستويات، والمواقع... فأوّل كلمة قيلت في هذا الحوار

[1]- أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري، ص8.

كانت مع بداية الاستقلال، حتى لا تجرفها عجلة النسيان ودوامة الأيّام"[1]، ويمكن اعتبار هذه اللزومية من دوافع التأليف لديها.

كما تؤكد أنّ مضمون المذكرات ليس استعراضا تاريخيا لفترة من حياتها أو حياة الثورة، " إنّ هذه المذكرات ليست بأيّة حال من الأحوال تاريخا للثورة، أو لكاتبها، ولا أحب أن تُقرأ على أنّها استعراض تاريخي لفترة طويلة أو قصيرة من حياتي أو حياة الثورة، ولا حتى حياتنا جميعا"[2]. ومع ذلك تذكر أنّ أحداث العمل الروائي واقعيّة وشخصياته مستمدة من الواقع المعيش، إلا ما ورد لضرورة التّخييل: "إنّ كلّ الوقائع التي وردت في هذه المذكرات مؤكّدة، إمّا لأنّي ساهمت فيها، وإمّا لأنّي عشتها حقيقة، أو شربت من كأسها المرّة حقّا"[3].

وتضيف أنّ ما تعرضه هذه المذكرات ما هو إلا لقطات سريعة لزاوية تاريخية على قدر من الأهمية عاشت تفاصيلها: "والقول بأنّ ما أعرضه في هذه المذكرات الموجزة جدا، والصريحة جدا، والصادقة جدا، والمباشرة جدا، ما هو إلا لقطات سريعة لزاوية تاريخية هامة عشتها بنفسي، وساهمت في بعض جوانبها بجهد (مناضلة) أحيانا، ومعلّمة (أحيانا أخرى) أو بهما معا في غالب الأحيان"[4]، وهو تصريح مباشر بالمضمون.

أمّا اللزومية الثانية فأكّدت فيها على إبرازها لدور المرأة الجزائرية في النضال، وخوضها غمار التحدي إلى جانب الرجل تؤازره في معركة المصير المشترك، من سيرتها الذّاتيّة ويُستشف ذلك من قولها:" وحيث نجد أنّ هذه المذكرات تقوم في جلّ أحداثها على عنصر تواجد المرأة في تقاسم أدوات وأدوار الفعل، والحدث، ومسألة تكافؤ مع الرجل في ميدان المعركة، فإنّ الاعتبار الأوّل لهذه البديهية، والنظرة هي لتواجدي أنا شخصيّا كمعلّمة حرّة في مدرسة للبنات، وفي حيّ ضيّق، محدود الجغرافية، وبيئة منغلقة على المرأة، وكأنّها محارة لا يمسّها إلا المطهّرون"[5]، ويمكن اعتبار ذلك دافعا آخر لتأليفها الرواية.

وتصل الروائية إلى اللزومية الثالثة، والتي تفسّر فيها، وتزيل الالتباس الذي قد يحدث للقارئ وهو يتصفّح رواية" من يوميّات مدرّسة حرّة"، فتكفي القارئ عناء التّساؤل، فتطرحه

---

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرة، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص17.

[2]– المصدر نفسه، ص17.

[3]– المصدر نفسه، ص18.

[4]– المصدر نفسه، ص18.

[5]– المصدر نفسه، ص21.

"لماذا أوردت لفظة الرواية في غلاف هذه المذكرات؟"[1]، وتجيب عنه:" في اليقين ليس لهذه الكلمة في استعمالي لها أيّة غاية غموضيّة أو التباس، وإنما هو تعبير عن نزوع نحو قول الحق، كما أتصوره أنا، ونزوع العملية ككل سواء كانت أسلوبا، أو صيغة، أو عملا فنيّا، إذ أنّ الانسجام مع النفس والعمل المطروح هو الغاية، وهو المقصود وليس غيره، وقد حاولت أن أربط بين الموقف الفني الروائي، وأواجهه بكل صدق، وبين تقديم بعض تزّاث الثورة من خلال إشارات سليمة الهويّة، واضحة المقصد قد تكزن وافيّة ولكنّها أكيدة بالقطع... وكنت ومازلت أتشوق إلى أن أضع تصوّرا للعناصر التي تكون منها هذه المذكرات، وقد توضّح لي بأنّ ثلاثة عناصر هي مرتكزها، الجذور والأرضية التاريخية للحدث، والأشخاص الذين تواجدوا في هذه الأرضية التاريخية في غضون الحدث ذاته بصفتهم حقيقة وواقعا وليس خيالا أو أسطورة، الصيغة والأسلوب الذي يقدّم به هذا العمل للمجتمع"[2]، وبهذا تؤكد على البناء الروائي لعملها، وتضيف أنّه" من هذه العناصر الثلاثة يقوم بناء القطعة الفنية التي يتم إبداعها، ومن ثم تقديمها للمواطن والوطن، تحت اسم من الأسماء الفنية"[3]، وقد اختارت اسم رواية تحمل بين ثناياها سيرة ذاتيّة.

وكأنّنا باللّزومية تكشف أسس بناء عملها الروائي، الذي يتعالق مع سيرتها الذاتية ضمن إطارين زماني ومكاني، محفورين في الذاكرة الجمعية للشعب الجزائري، فهذا العمل الروائي يحيل على واقع مرجعي تاريخي صاغته الروائية في قالب روائي مركز على جانب سيرتها الذاتية الأنثوية وعلاقتها بالفكر الثوري ضمن خصوصية ثورة أول نوفمبر.

---

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص24.

[2]– المصدر نفسه، ص24–25

[3]– المصدر نفسه، ص25.

3 – خطاب السّيرة الذّاتية في رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة":

إنّ القارئ لرواية "من يوميّات مدرّسة حرّة" يقف متسائلا أهي رواية أم مذكرات؟ مع أنّ الكاتبة أجابت عن هذا التساؤل في لزوميّاتها ومنطلقاتها التّوضيحية في مستهل عملها الإبداعي، لكن ما يجب توضيحه هو تجليات التعالق بين السيرة الذاتية والرواية في هذا العمل الفني، وتحديد العلاقة بينهما يحتم الوقوف عند تعريف وحدّ كلّ منهما، وعليه لا بدّ من العودة إلى معجم مصطلحات نقد الرواية لمعرفة سماتها وخصوصيّتها.

يرى "لطيف زيتوني" أنّ وضع تعريف دقيق للرواية صعب في ظل ازدهارها وتعدد أنواعها، لكن يمكن تقديم تعريف في الصورة العامة؛ يقضي بأنّ الرواية "نص نثري تخيّلي سردي واقعي غالبا يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، وهي تمثيل للحياة، والتجربة واكتساب المعرفة، يشكل الحدث والوصف واكتشاف عناصر مهمة في الرواية، وهي تتفاعل وتنمو وتحقق وظائفها من خلال شبكة تسمى الشخصية الروائية، فالرواية تصور الشخصيات ووظائفها داخل النص وعلاقاتها فيما بينها، وسعيها إلى غايتها ونجاحها أو إخفاقها في السعي"[1]، إذا هذا الجنس الأدبي له شكله الفني وأساليبه الخاصة به .

والرواية بذلك قائمة على التفاعل بين هذه المكونات الروائية، لكن هذه الخصوصية لا تعني الثبات على صورة واحدة، فهذا "ميخائيل باختين" يرى أنّ "الرواية غير خاضعة للتقنين أو التقعيد"[2]، فهي فنّ متجدّد يستوعب أشكالا لا حصر لها من التّجريب، وبالتالي هي تستوعب الأجناس الأخرى، لذلك يقول "عبد الملك مرتاض":" تتّخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، ممّا يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا، ذلك أننا نلقى الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحصينة وأشكالها الصحيحة"[3]، وهذا بمثابة جواز سفر للأجناس الأدبية للمرور عبر الفن الروائي.

---

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص99.

[2]– ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982، ص66.

[3]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية، العدد240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر1998، ص11.

ورواية "من يوميّات مدرّسة حرّة" جمعت بين العمل الروائي التخييلي والسيرة الذاتية الواقعية، وذلك ما تكشفه لزومياتها التي تؤكّد فيها أنّ الأحداث واقعية من صميم أحداث الثورة الجزائرية الكبرى، وهو ما نجده مجسدا في الرواية من خلال مرجعيتها التاريخية؛ ومن أهمها: إضراب الثمانية أيام في جانفي 1957، ومظاهرات 11 ديسمبر 1960، وبذلك جمعت بين خطابين هما الخطاب الروائي وخطاب السيرة الذاتية الذي يمتاح مادّته من التّاريخ الثّوري، حيث تتماهى فيه الأنا الرّاويّة والأنا الفاعلة.

أ-الميثاق السيرذاتي في الرواية :

يورد "فيليب لوجون" في كتابه "السيرة الذاتية" (Le pacte Autobiographie) ميثاقا سماه "ميثاق السيرذاتي"، يكشف فيه عن تجليات السيرة الذاتية في العمل الروائي، فيشترط التطابق بين المؤلف والراوي والشخصية الممثلة للبطل، قائلا:" فلكي تكون هناك سيرة ذاتية (وأدب شخصي بصفة عامة) يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والسارد والشخصية"[1]، وهو ما تحقق في نص الرواية، فالكاتبة هي زهور ونيسي والرّاوية هي نفسها المعلّمة التي تنتخب أحداثا من ذاكرتها، تكشف نضالها بالقلم والفعل ضد المحتل الفرنسي، وهي نفسها الشخصية البطلة التي تحكي ذاتها، فتروي بضمير المتكلم (أنا) دون ذكر الاسم في نص الرواية، مع العلم أنّ الكاتبة أشارت إلى ذلك في لزوميّاتها قائلة: "ما أعرضه في هذه المذكرات، ما هو إلا لقطات سريعة لزاوية تاريخية هامة عشتها بنفسي، وساهمت في بعض جوانبها بجهد (مناضلة) أحيانا، ومعلمّة في أحيانا أخرى، أو بهما معا في غالب الأحيان"[2]، وقد ورد في نص الرواية، سرد الرّاوية عن نفسها، وتبيان سبب امتهانها التعليم في بداية حياتها:

"قمت صبيحة يوم فوجدت من يقول: إنّ فلانة ستغيب بسبب الولادة، ولابد من أن تستخلفيها حتى تنهي إجازتها"[3]، وفي موضع آخر تروي عن ذاتها "أنا كذلك...خجولة متردّدة ... أحسب لكلّ خطوة حسابها"[4]، وقد تمّ التّطابق بين الكاتبة والرّاوية والشّخصية البطلة.

---

[1]-فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتّاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص24.

[2]- زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرةّ، ص18.

[3]- المصدر نفسه، ص32.

[4]- المصدر نفسه، ص39.

ويضع "فيليب لوجون" طريقتين يمكن أن يتحقّق بهما هذا التّطابق، إمّا بطريقة ضمنيّة وإمّا بطريقة جليّة؛ "ضمنيا على مستوى العلاقة مؤلف–سارد، بمناسبة ميثاق السيرة الذاتية، ويمكن لهذا الأخير أن يأخذ شكلين:

أ–استعمال عناوين لا تترك أيّ شكّ حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى اسم المؤلف (قصة حياتي– سيرة ذاتية) .

ب–مقطع أولي للنص يتحمل فيه السارد التزامات أمام القارئ، وذلك بالتصرف مثل المؤلف بطريقة تجعل القارئ لا يحمل أي شك حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى الاسم القائم على الغلاف، وإن كان هذا الاسم غير وارد في النص"[1]، والشكل الثاني هو الذي اعتمدته الكاتبة "زهور ونيسي" في تحقيق التّطابق الذي يتعالق فيه السّيرذاتي والرّوائي، من خلال لزوميتها– وهي ما سمّاه "فيليب لوجون" بالمقطع الأوّل للنص– التي تبيّن بها للقارئ أنّها تقدّم مذكراتها الشخصية في قالب روائي، قائلة: "وحين نجد أنّ هذه المذكرات تقوم في جلّ أحداثها على عنصر تواجد المرأة في تقاسم أدوات وأدوار الفعل، والحدث، ومسألة التكافؤ مع الرجل في ميدان المعركة، فإنّ الاعتبار الأوّل لهذه البديهية، والنظرة هي لتواجدي، أنا شخصيا كمعلّمة حرّة في مدرسة البنات»[2].

وقد جسّدت الكاتبة شخصية المعلّمة والتي هي الرّاوي في الوقت ذاته داخل النص الرّوائي، كما نجد مقطعا أوليّا للنص الروائي يدعم المقطع الأول، وهو خطاب تقديمي للرّواية، يعتبر عتبة نصية موازية، من تقديم وزير الخارجية الأسبق "أحمد طالب الإبراهيمي"، يوضح فيه معالم العمل الروائي وما يحتويه من سيرة للكاتبة، قائلا: «إنّ هذا الكتاب "معلّمة في إحدى المدارس الحرّة" التي قاومتها الإدارة الاستعمارية على الدوام، وهذا يعني أنّ هذه الشهادة آتيّة من معلّمة كانت متفانية–مقابل أجر زهيد– في تعليم تلاميذها اللغة الوطنية، والإيمان بالدين الحنيف، وحب الوطن»[3]. وهو إيضاح يندرج ضمن الطريقة الأولى لتحقيق التطابق.

---

[1]– فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ص 39–40.

[2]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص21.

[3]– المصدر نفسه، ص9.

أمّا الطريقة الثانية، فهي جليّة "على مستوى الاسم الذي يأخذه السارد–الشخصية في المحكي نفسه، والذي هو نفس اسم المؤلف المعروض على الغلاف "[1]، وهما طريقتان للاستدلال على وجود السيرة الذاتية ضمن العمل الرّوائي.

ب – الميثاق الرّوائي:

وبعد عرضه لميثاق السّيرة الذّاتية، يقدّم "فيليب لوجون" الميثاق الرّوائي للوقوف على التّداخل والحدود بينهما، فحدّد مظهرين للميثاق الروائي: " أوّلهما تطبيق جليّ لعدم التطابق(إذ لا يحمل المؤلف والشخصية نفس الاسم)، والثاني تصريح بالتخييل (العنوان الفرعي رواية على العموم، هو الذي يؤدي اليوم الوظيفة على الغلاف مع ملاحظة أنّ رواية تعني في المصطلحات المعاصرة ميثاقا روائيا، في حين أنّ مصطلح محكي غير محدد ومنسجم مع ميثاق السيرة الذاتية)، قد نعترض على ذلك كون الرّواية تتوفر على قدرة تقليد السيرة الذاتية، ألم تتأسّس رواية القرن الثامن عشر بتقليد مختلف أشكال الأدب الخالص(المذكرات، الرسائل، المذكرات الشخصية في القرن التاسع عشر)"[2].

بهذا قدّم معيار التفريق بين السّيرة الذّاتية الخالصة والرّواية، وقد قدّمت الكاتبة في رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة" الميثاق الرّوائي، فصرّحت بالعمل التخييلي وسجّلت على الغلاف عنوانا فرعيا موسوما بـ "رواية"، ووضّحت ذلك في لزوميّاتها، قائلة: "فقد قدّمت هذا النص بصيغة الرّواية... وقد تمسّكت بمقوّمات الفنّ الرّوائي"[3]، وهو التصريح بالتّخييل، وتعدّ هذه اللزوميات عتبات نصيّة موازية للنص الرّوائي، تسهم في إضاءة جوانبه.

وعليه فالنّص الرّوائي "من يوميّات مدرّسة حرّة" جمعت فيه الكاتبة بين التخييل والواقع، فجعلت لهذا النص الرّوائي رغم خصوصيّته الفرديّة مرجعا اجتماعيّا وتاريخيّا يمتاح منه،ويؤكّد "عبد الله إبراهيم" أنّه" لكي تأخذ الرّواية قيمتها الكرى في الثّقافة الإنسانيّة ينبغي النّظر إليها بوصفها ظاهرة أدبيّة تهدف إلى التّمثيل السّردي المتخيّل للمرجعيّات الثّقافيّة والاجتماعيّة والتّاريخيّة"[4]. فالرّواية بذلك لها سماتها العامّة ، وسماتها الخّاصّة ، وهذه الأخيرة

---

[1]– فيليب لوجون، السيرة الذاتية ، ص39–40.

[2]– المرجع نفسه، ص40.

[3]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص26–27.

[4]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، الجزء 1، قنديل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دبي، الإمارات العربيّة المتّحدة، ط1، ص75.

" تضفي طابعها على الرّواية ضمن بنية ثقافيّة معيّنة، وظرف تاريخي معروف"[1]، وعليه فصلة المتخيل بالواقع هو ما ركزت عليه البنيوية التكوينية.

ولتبيان نقاط التقاطع بين الرواية والسيرة الذاتية، وضع الناقد الفرنسي "فيليب لوجون" إطارا للسيرة الذاتية، والذي قد تتشارك فيه مع جنس الرواية، وعليه اعتبر حدّ السيرة الذاتية حكيا استعاديا نثريا يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة، ويعرض هذا الحدّ عناصر تنتمي إلى أربعة أصناف مختلفة، وهي أولا شكل اللغة وفيها حكي ونثري، وثانيها الموضوع المطروق، والذي يتضمّن حياة فردية، وتاريخ شخصية معينة، وثالثها وضعية المؤلف الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية، فيطابق السّارد، أمّا الصنف الرابع فهو وضعية السّارد، وهي تطابق السّارد والشخصية الرئيسية، ويكون فيها المنظور استعادي للمحكي، فإذا توفّرت الشروط السّابقة كان العمل سيرة ذاتية[2]، وهي نقاط تشترك فيها مع الرواية .

وقد اعتبر "فيليب لوجون" السيرة الذاتية اعترافا، وأعطى تسميّة لدمجها بالرّواية، حيث "أنّه بمزج الاعتراف مع الرواية نحصل على السيرة الذاتية التخيلية وأنماط أخرى قريبة"[3]، ويمكن القول أنّ هذا المزج لون من التّجريب الرّوائي، يشي بوعي الكتابة الرّوائيّة.

4- الرّاوي الرّمز في رواية من يوميّات مدرّسة حرّة:

تقدّم رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة" لزهور ونيسي شخصية نسائيّة رئيسية هي الرّوائية نفسها، معلّمة في مدرسة البنات التابعة لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين خلال فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، ومع بداية ثورة التحرير الكبرى، والتي تنتخب فيها من سيرتها الذاتية أحداثا من الماضي تفوح منها رائحة التحدي والمغامرة في طريق النضال لنيل الاستقلال، وتضطلع بمهمة الراوي بضمير المتكلم "أنا"، والذي هو "شكل سردي متطور، وقد تولّد غالبا عن رغبة السارد في الكشف عن طيّات نفسه للمتلقّي عن تطلّع إلى تسجيل ذكرياته غلى قرطاس ليلمّ عليها النّاس»[4]، وروايتها بضمير المتكلم "أنا" علامة نصية دالة على أنّها رواية حاضرة مشاركة في العالم التخييلي للقصة التي ترويها، وبالتالي تكون

---

[1]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، ج1، ص75.

[2]- ينظر، فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ص22-23.

[3]- المرجع نفسه، ص94.

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص187.

المسافة قريبة بينها وبين الشخصيات والأحداث، ويتجلى ذلك من خلال تدخلاتها بتقديم الأحداث والتعليق، وبالوصف.

استهلت الرّاوية التي هي الكاتبة والشخصية المحورية (البطل) بوصف ملامح مكان تواجدها(مدرسة البنات)، حيث تفتح نافذة ذاكرتها على فصل في هذه المدرسة، فتورد مقطعا وصفيا تشدّ به انتباه القارئ، «كان اللوح قديما ومشقّقا وطلاؤه باهت، حتى إنّ الرسم الذي كان عليه أضحى رغم جماله غير جميل...كنت أنظر إليه بإعجاب وإلى نفسي بشفقة... وكأنّني ألوم الزمن... شيء كبير في نفسي يريد أن يتفجر إنّ الرسم شيء ضئيل أمام ما أشعر به في القدرة على صنع أي شيء... متى تعلّمت الرّسم، لا أذكر أبدا أنّي درسته كما تدرس أي مادة، ورغم ذلك فقد رسمت»[1] .

وكأنّني بالرّاوي المشارك الحاضر المطابق للرّوائيّة، يعطي صورة عن معاناتها والشعب الجزائري، فكأن اللوح المشقق هو ما يعيشه الوطن من استدمار واحتلال، هنا تحاور الراويّة نفسها، وتستبطن ذاتها، تنتقدها وتعلن ضمنيا عجزها عن التعبير، عمّا يجيش بداخلها، ففي ظل الدلالة العامة للرواية، يرتسم اللوح وطنا حزينا يشكون الظلم والطغيان فتحاول تغيير الوضع بحل هو رسم طائر ذهبي، لكنه يعجز عن الطيران:

"رسمت طيرا جميلا...ولوّنت أجنحته فأصبح ذهبيا...غير متحرك فوق اللوح الخشبي المشقّق"[2]، فالطائر الفضي لا يقوى على الطيران، وهي صورة الشعب الذي ينشد الحرية لكنّ قيود الاحتلال تكبّله، هي رؤية الذي يعيش الألم ويحاول الفكاك منه، إنّها صرخة ذات مسجونة في عجزها عن التعبير والتغيير، بحكم المحتل وحصاره لكلّ صوت داع إلى الحرية.

فالسرد بضمير المتكلم هنا يخلق نوعا من الانسجام والتمازج بين المضمون السردي والمتلقي، و"يذيب النص السردي في النّاص فيجعل القارئ ينسى المؤلف، وهكذا يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية، فيعرّيها بصدق ويكشف نواياها، ويقدمها للقارئ كما هي لا كما يجب"[3]، فالضمير هنا موقف تتخذه الرّاوية، وتمكّن القارئ من سماع حوارها الداخلي دون وسيط، إنها رؤيتها التي تصرّح بها فتلجأ إلى البوح بها لنفسها.

---

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص31.

[2]– المصدر نفسه، ص31.

[3]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، ص95.

و تنتقل في المقطع التالي إلى وصف المكان فصل المدرسة، فتفصّل في إظهار ملامحه: "كان الفصل واسعا رغم قدم بنائه...ونوافذه عالية...وقد تسلّلت أشعة الشمس إلى صفوفه تحتضن الصغيرات وقد انهمكن في تقليد الرسم، قلا تسمع من كلّ ذلك إلا صرير الأقلام وهي تحاكي الطبيعة من داخل الخيال، أكثر منها من على اللّوح "[1].

فهذا المكان كان الشاهد على البداية المضيئة لشخصية الرّاوية الكاتبة التي لم تصرّح باسمها في ثنايا السرد، وقد اعتمدت صيغة الخطاب المسرود الذاتي لعرض الحدث ضمن الفضاء المكاني والذي أضاءت ملامحه بتصوير الفضاء الزماني:

"كان الشتاء يطالعنا مع النسمات الباردة، ومع رائحة المطر، والسماء الرمادية، كانت تعكس ما في صدور الناس... وربّما جميع النّاس كان كبيرا ما كنت أشعر به لكنّه مبهم غامض مشتت... لا مفهوم له ولا تحديد"[2]. يأتي ضمير المتكلمين في الفعل "يطالعنا" لتوحيد الموقف والرؤى، فما يعيشه الوطن من ألم وقهر تعيشه النفوس ذات التاريخ المشترك، فالجميع يتقاسم وجع الاحتلال كما تتقاسم السماء اللون الرمادي، وهنا تنضوي "أنا" الرّاوية ضمن "نحن" المجموعة، وهو ما عبّر عنه "عبد الرحيم الكردي" في أنّ "كلّ أسلوب يحمل رائحة صاحبه، سواء أكان صاحبه فردا أم جماعة، وأقصد بالفرد المتحدث أو القائل، وأقصد بالجماعة المجموعة التي ينتمي إليها هذا المتحدّث، سواء كانت طبقة اجتماعية أم شركاء مهنة واحدة، أم أصحاب وطن واحد"[3]. و الرّاوية تنتمي للمجتمع الجزائري الذي يوحّده همّ الوطن الواحد المحتل الذي يناضل من أجل استرداد الحرية المسلوبة، لذا كان زمن فصل الشتاء في مستهل الرواية شبيها بالحالة النفسية للرّاوية وللمجتمع الجزائري.

وقد افتتحت سردها بحدث لقائها مفتش التعليم الذي زار المدرسة في أوّل يوم لها في التعليم بصفتها مستخلفة لمعلّمة ستغيب بسبب الولادة، هنا بدت الرّاوية غير مستأثرة بالسرد؛ حيث أفسحت المجال لشخصية المفتش بالظهور، فكان الحوار القصير المقتضب بينهما:

" وعندما دخل الرّجل الفصل، دون أن يدقّ الباب نظرت إليه بفضول... كنت واقفة وقد اسندت جذعي لمكتب قديم، عبارة عن طاولة مستطيلة وضعت على منصة مهترئة فأصبحت مكتبا، وسلّم الرجل بجدية، تصورتها مفرطة... لوت الصغيرات أعناقهنّ نحو

---

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص31

[2]– المصدر نفسه، ص32.

[3]– عبد الرحيم الكردي، السّرد في الرواية المعاصرة، ص141.

الباب... أمرتهن بالاستمرار في الرسم..أومأ لهنّ الرّجل بالعمل آمرا...لم أتحرك من وقفتي...تقدّم الرّجل، ثم قال وقد زادت تقطيبة حاجبيه في جدّيته فأصبح مخيفا:

-ما اسمك وكم عمرك؟

وابتسمت وأنا أردّ التحية دون أن أجيب عن السؤال...

فأعاد السؤال وهو يخرج قلمه من جيب سترته ويستعدّ للكتابة:

-قلنا ما اسمك وكم عمرك؟

فأجبته متحدية:

-ومن أنت حتى تسألني هذا السؤال، دون سابق معرفة... ألا تدري أنك داخل قسم، في مدرسة... ولعنت في نفسي عمي علي البواب المهمل،

-أنا المفتش

-مفتش ماذا؟

-مفتش التعليم

-ومالي ّ أنا ومفتش التعليم؟

-ألست مدرّسة؟

-كلا أنا أستخلف المدرّسة فقط !!

-طيّب، ولكنك تباشرين في هذه اللحظات هذه المهمة...

-أجل ما في ذلك شك... ولكني في الحقيقة لست مدرّسة... و لا يمكن أن أكون مدرّسة في يوم من الأيّام... إنني نلت الشهادة الابتدائية هذا العام فقط"[1].

من خلال هذا المقطع الحواري تبين الرّاوية عدم اختيارها لمهنة التعّليم إنّما الظروف هي التي فرضتها عليها فرضا، لكن رؤية شخصية مفتش التعليم في أنّها تصلح لهذه المهنة أثّرت فيها، وجعلتها تعيد التفكير في هذه الوظيفة، من خلال حكمه: "ولكنّها تصلح أن تكون مدرّسة..."[2]، أثارت هذه الجملة تساؤلات في ذهن الرّاوية لتعيد النظر في باطنها بحثا عن وعي ناقص لتكمل معالمه، كما تفسح المجال لشخصية مدير المدرسة ليعيد على مسمعها بعض ما قاله المفتّش:

---

[1]- زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص33.

[2]- المصدر نفسه، ص34

" أمانينا الصغيرة يجب أن تصمد أمام مبدأ المحافظة على مبدأ اللغة العربية والقيم الوطنية، ثمّ إنّه ليس هناك مجال لإتمام التعليم اليوم....الظروف تحتّم علينا أن لا نبخل بما تعلّمنا... ومن يعرف سورة أو آية أو أي كلمة يجب أن لا يبخل بتعليمها للآخرين...أمام تحديات الاستعمار في عملياته لطمس معالم الجزائر العربية المسلمة"[1].

ومن موقع الرؤية المصاحبة (مع) تقدّم الرّاوية بصوت شخصية المدير رؤية المفتش للدّور العظيم للمعلّم والمسؤولية الخطيرة الملقاة على عاتقه، إنها رؤية فكرية، تمنح للمعلم الجزائري قيمته من خلال دوره الحضاري والتاريخي في مجابهة القوى الاستدمارية الطامحة إلى القضاء على الهوية الوطنية، وهنا تؤدي الرّاوية وظيفية إيديولوجية تتعلق بالاتّجاه الفكري الذي ترمي إليه الرّاوية، كما تتعلق "بالخطاب التنويري أو الأخلاقي أو المذهبي الذي يحمله الراوي في عباراته، وفي طريقة سرده للأحداث"[2]، فالرّاوية من خلال تقديمها شخصية المفتش تؤكد على ضرورة محاربة المحتل عن طريق التعليم الذي بدوره ينشر الوعي ويقضي على الجهل والتهميش، هو وعي المثقف بذاته بوجوده ككائن فاعل وليس مفعولا به، والرّاوية هنا لم تقدم هذه المعلومة إلا عن طريق الشخصية (المفتش)، وقد بدأت بضمير المتكلم وانتقلت إلى ضمير الغائب، ويرى "حميد لحمداني" أنّ "الراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة"[3]، وفعلا الراوية شخصية من شخصيات القصة، بل عليها ترتكز الأحداث لأنها منتخبة من ذاكرتها وذاكرة التاريخ الجزائري، ويسمح الحوار داخل العمل الروائي بتعبير الشخصيات عن نفسها بصورة لا توفرها التقنيات الروائية الأخرى، كما أن تبادل الكلام يحرك المشاعر ويفجر الأفكار ويغيّر الجو الداخلي عند المتحاورين[4].

وتعود الرّاوية إلى السرد بضمير المتكلم المندرج ضمن ضمير المتكلمين "نحن"، وهو توافق قائم بينها وبين جماعتها، جماعة المعلمين والمعلمات "تبادلنا النظرات....دون إلحاح...كانت لغة جد مفهومة التي تبادلناها...التعليقات حولها حرّة، لكنها موحّدة الهدف"[1].

---

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة ، ص35.

[2]– عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص67.

[3]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص48.

[4]– ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص82-83.

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص49.

هذا المقطع تكشف فيه الرّاوية ميثاق وحدة الموقف خلف جدار الصمت، وقد كان هذا الموقف ردّا على اقتراح إقامة حفل في المدرسة، وقد أوردت الرّاوية الخبر نقلا عن أحد أعضاء الجمعية المحلية على مسمع من مدير المدرسة والمعلمين والمعلمات:

" إن الاحتفال يجب أن يكون ناجحا... ناجحا تماما...وأعتقد أنّ نجاحه لا يحصل إلا بتلبية بعض الشخصيات الغنيّة لحضور الحفل... إنّهم وحدهم القادرين على التبرّع، والتنافس فيه، أمّا سكان الحي الأكثرية الله غالب عليهم، رغم استعدادهم الزائد"[1].

هنا وثّقت الراوية مصدر المعلومة، فسلّمت دقة القول لأحدى الشخصيات؛ لتبرز رؤية اجتماعية تفضح الطبقية التي ترسم صورة للمجتمع الجزائري في فترة الثورة الكبرى، فهناك الأغنياء الذين يعوّل عليهم في التبرّع ومساعدة المدرسة في نشاطاتها، وهي فئة قليلة، وبالمقابل تظهر الفئة الهشة الفقيرة، وهي الفئة الغالبة، وتبدو في ثنايا الوصف "الله غالب عليهم" رؤية مأساوية، يلفّها تحسّر مكبوت، وموقف رافض بعبارة التسليم بواقع مرّ لا مفر منه.

هذا الرفض القابع خلف صوت الشخصية يعبر عن موقف محكوم عليه بأن يبقى غائبا، موقف يعبر عن خطاب ذي بعد إيديولوجي يرفض خطابا مضمرا تمثل في الطبقية المقيتة، وبهذا تطفو هموم المجتمع على سطح الكلمات، وهي بالتالي رؤية الروائية الرافضة لواقع قسّم المجتمع غنيا وفقيرا ذليلا محتاجا، وهذه الرؤية "تصطبغ بصبغة الذات المتألمة التي ترى الفرق شاسعا بين ما هو كائن وبين ما ينبغي أن يكون"[2]. إنّه الصراع بين وعي قائم ووعي ممكن، وهذه الطبقية تعمّق الشعور بمأساة المجتمع الجزائري الغارق في الظلم والاحتلال.

وفي مقطع آخر تنقل مشهدا يصوّر المفارقة بين الواقع المعيش المكبّل بالإحباط والبؤس، وما يجب أن يكون، وذلك في سياق حديثها عن مساهمة المعوزين في إنجاح الحفل، وبناء سقف المسجد:

"واحدة فقط، تلك التي أعطتني خمسة سنتيمات، بل عفوية الشعب ونيته الطيبة وإيمانا بالقيام بالواجب، بقدر المستطاع... و اغتنم مدير المدرسة الفرصة، وأعلن عن هديتها بكلمة

---

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص49.

[2]– ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2012، ص48.

طيّبة شجاعة، كادت تغير مسيرة الحفل إلى الدفاع عن الطبقات الكادحة، وباختصار كادت الكلمة تكون خطبة سياسية في حزب من الأحزاب"[1].

فمصطلح "الطبقة الكادحة" تبنّاه أصحاب المذهب الاشتراكي، وهي الطبقة المسحوقة في المجتمع، والرّاوية التي هي الكاتبة، أبانت موقفها ورؤيتها ووعيها بواقعها ومأساته، فما الطبقات المادحة إلا شعار تستعمله الأحزاب كورقة رابحة لتمرير مشاريعها، وترسيخ وجودها، متاجرة بآلامها ومعاناتها، وتقف الرّاوية موقف الرافض لهذا الاستعمال والاستغلال، فهي تقدّم رؤية طبقة كاملة تعاني من القهر، وتبني رؤيتها على جسر يربط الماضي الذي تنقله من ذاكرتها للمتلقي، بالمستقبل الذي هو هدف مرسوم من خلال بناء سقف المسجد، وما السقف إلا دلالة على حماية المعتقد والدين الاسلامي من ترصّد المحتل والخونة له، بقولها:" كل هؤلاء الذين تراهم أعينهم كبيرة كبيرة جدا... لو تعلم أنّ سقف المسجد في الحقيقة إلا بداية...

-أتقصد أننا سنبني فوقه طابقا..

-ربما كان ذلك

كان الهمس دائرا بين معلمين شابّين، كان لهما الدور الكبير في الإعداد للحفل...وصفّق الحاضرون وكبّروا، وزغردت النساء...وبكى بعضهم إيمانا، وبكى آخرون قهرا...وتأمل بعضهم الجميع بعين الرقيب الحسيب، وانتهى الحفل"[2].

الحوار القصير بين المعلمين يحمل رؤية استشرافية لآفاق مفتوحة نحو تعزيز الانتماء والحفاظ على دور المسجد في بناء الفرد الجزائري المسلم، وهذا الحضور للحوار يمثل "التقاء وعيين منفصلين لكل منهما رؤيته الإيديولوجية"[3]، هذا الوعي على اختلاف حامليه يثري العالم الروائي، ويعبّر عن مرجعياته الاجتماعية والثقافية، وهي أساليب مختلفة للتعبير عن أصحابها، وعليه "فإن كل أسلوب يحمل رائحة صاحبه، سواء أكان صاحبه هذا فردا أو جماعة...طبقة اجتماعية أم شركاء مهنة واحدة أم أصحاب وطن واحد"[1]، وبالتالي كشفت

---

[1]- زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص53.

[2]- المصدر نفسه، ص54.

[3]- عمر عيلان، الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001، ص118.

[1]- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص141.

الرّاوية من خلال موقع الشخصيات ورؤيتها عن تأزم الواقع المعيش إبان الثورة وسوداويته رغم الآمال الضئيلة.

5- موقع الرّاوي وتذويب الكتابة:

إنّ الرّاوي الذي هو الكاتبة في رواية: "من يوميّات مدرّسة حرّة" يروي بضمير المتكلم "أنا"، وفي عملية انتخاب لفترات زمنية من ذاكرة فردية وجماعية، تتمازج فيها أصوات روائية تعلن رؤيتها لواقعها ولوجودها، وهذه الخاصية تسم هذا النص الروائي، وهي ما يطلق عليه" تذويب الكتابة، أي حرص الروائي على إضفاء سمات ذاتية على كتابته؛ وذلك من خلال ربط النص بالحياة والتجربة الشخصيتين، وجعل صوت الذات الكاتبة حاضرا بين الأصوات الروائية لتمييز محتوى النص من الخطابات الأخرى، التي تعطي الأسبقية للقيم والأفكار الغيريّة، والحرص على تذويب الكتابة يقترن بتوفير رؤية للعالم تحمل بصمات الذات الكاتبة"[1]، وهو ما جسّده مقطع من النص الروائي يكشف عن استلام الرّاوية (الكاتبة) والشخصية المحوريّة، لدفتر خاص من القيادة العامة فيه أسرار تتعلق بالنضال والثورة لو علمها المحتل الفرنسي لكانت عقوبتها الإعدام، إنهّا رؤية التضحية والفداء، والتعالق مع الوطن، رؤية العمل الثوري الجهادي، والمفارقة أنه تم إيصاله عن طريق الفتى "حمو" الذي يبلغ الثامنة من العمر من والده، وذلك في حوار معه:

" – ماذا قال لك والدك؟

أعطاني هذا لأسلّمه لك.

ثم أخرج دفترا من تحت قميصه الصوفي، كان ملتصقا بجسمه مباشرة... وسلمني إيّاه وهو يقول:

–قال لك: يوم الثلاثاء تسافر الشّاحنة

أخذت وجهه بين يدي وقبلته في خديّه...وهو لاه عني بمتابعة الفأرّة البطلة..."[2].

وتضيف الرّاوية مقدمة إضاءات عن "حمو" لوضع القارئ في قلب الحدث:" كان حمو يبلغ الثامنة من عمره، وهو وحيد والده، الأخ الذي أعمل معه، وتحت مسؤوليته... وتركني "حمو"

[1]– محمد برّادة، الرواية العربية ورهان التجديدّ، مجلة دبي الثقافية، تصدر عن دار الصدق للصحافة والنشر والتوزيع، الإصدار 49، ط1، مايو 2011، ص67.

[2]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص66.

وولى خارجا"[1]، إنّه نوع من تربيّة الوعي المبكّر بالمسؤولية تجاه الوطن في نفوس الأجيال الصّاعدة، هنا لجأت الرّاوية إلى ذاكرتها ومخيلتها لاستدعاء معاني النّضال التي تخلق انسجاما في عالمها الروائي، فهي تلجأ "أكثر فأكثر إلى السيرة والتخييل الذاتي لاستحضار العالم وتمثيله تمثيلا فنيّا"[2].

وهي تسمح لصوت الحارس بالظهور؛ حيث علّق على خروج "حمو" مسرعا وهو يصفق الباب بألوان من السباب والشتم ساخطا: "جيل آخر الزمان، لا يتورّع عن شيء منذ الصغر... ثمّ دخل ليلقي علي محاضرة، عن ضرورة غلق الباب من الداخل، حتى لا يدخل الأشرار من الأطفال...

–آه، لو تعلم يا عمي علي، من يكون جيل آخر الزمان هذا...

قلتها في نفسي، وأنا أحتضن الدفتر"[3].

وتكمل الرّاوية حديثها مع نفسها كاشفة سرّ الدفتر الذي يتشوق القارئ لمعرفته: "كان دفتر وصولات مختومة بختم القيادة العامة لجيش التحرير الوطني، كان حبر الختم أخضر نضرا، كمرج أخضر، لا يوجد إلا في الجنة...هكذا كنت أعتقد وقتها، وممضي باسم المسؤول السياسي... على بياض وحتى يملأ وصلا، وصلا باسم كلّ من يتبرع بمبالغ للثورة... كان الدفتر وقتها يحمل اسم "بيانات" وهو فعلا "بيانات" بالعمل الثوري... وحكما بالفناء والإعدام لكلّ من يتبنى هذا العمل الثوري، بيانات للثورة وبيانات للإدارة الاستعمارية... فخر من جهة، وإعدام من جهة أخرى، وربما هو فخر في كلتا الحالتين بالنسبة لمشاعري البكر، الفوارة أيامها...وشعرت بأعماقي تكاد تنطلق بالسعادة والاعتزاز، أنّ حامل مثل هذا الدفتر، لا يمكن أن يكون إلا مسؤولا"[4].

هذا المقطع يكشف تفاعل الرّاوية مع الحدث، من خلال تعليقاتها وحوارها الداخلي، إنه خطاب الثورة ونداء الواجب، سيف ذو حدّين، كما وصفته الرّاوية الفخر والإعدام، هذه الرؤية تحمل في طيّاتها وعي المثقف بذاته وبدوره، وبعلاقته مع الآخر "المحتل الفرنسي".

---

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة ، ص66.

[2]– محمد برّادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص67.

[3]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص67.

[4]– المصدر نفسه، ص67.

وقد لجأت الراوية إلى الحوار الداخلي (Monologue) تحاور نفسها:" عنها يصدر القول وإليها يعود، وكأنّ الذّات تنشطر إلى شطرين يجالس كلّ منهما الآخر ويقابله، بالتأكيد على محتوى القول أو بمناقضته وتدميره"[1]. وفي هذا المستوى من الحوار"يتمّ التّداخل بين مهارة السّرد وقيمه وبين مهارة الحوار وضروراته، وتداخل المهارتين يثبت بأنّ لكل منهما دورا وقيمة في الخطاب، فالسرد يدفع بالأحداث نحو النهاية، فيساعد على توالدها وعلى تراكم المتواليات السّردية، وعلى خلق الانسجام بين فقرات النص، وبين فصول الرواية، وبين مشاهد القصة، بينما الحوار يضفي على الخطاب القصصي طابع السّجال"[2]، وقد بث حوار الرّاوية مع ذاتها حيوية وحركة تكشف مشاركتها الفاعلة في الحياة ومجتمعها، وهي رؤية فكرية تصور تحدي المرأة الجزائرية للقهر والاستدمار، ومشاركتها الفاعلة في معركة التغيير.

وتنهل الرّاوية من حوارها الداخلي إلى حوار خارجي بين خالد وأمّه التي هي أختها، حيث تسمح لأصوات متعددة بالتعبير عن أفكارها وميولاتها وشعورها، وهو نوع من استلهام واقع المجتمع أثناء الثورة وطرح أسئلته، وقد جعل الروائية تعمد إلى"تذويب السرد وتعديد الأصوات واللغات، مما يجعل الكتابة ملتصقة بذوات الشخوص والمتكلمين داخل الرّواية"[3].

"قال خالد لأمه:

-لماذا لا نذهب للبحر، إنّ الحر شديد....؟

-البحر ليس لأمثالنا يا بني... ألا ترى أنّ العسكر في كلّ مكان محيطين بنا، يعدّون علينا كل حركة وكل همسة...

-ولكنّهم يحرسوننا كذلك يا أمي...

-كلّا يا خالد، إنّهم يحرسون أبناء عمومتهم من الفرنسيين، يخافون عليهم منا...

-إننا لم نؤذهم يوما، ولن نؤذيهم لكنهم يتصورون ذلك لأنهم....

ثمّ سكتت، وقد فطنت أنّها استرسلت في كلام، ربما لن يفهمه خالد...

-لأنهم ماذا، يا أمي؟

-آه، لا شيء يا خالد، فقط لأنّهم هم الظالمون...

-كيف؟

---

[1]- محمد معتصم، المرأة و السّرد، ص185.

[2]- المرجع نفسه، ص185.

[3]- محمد برّادة، الرّواية العربيّة ورهان التجديد، ص67.

–و أين أبوك، لو لم يكونوا ظالمين ولماذا قتلوا والد صديقك مراد...؟

–هيا سأملأ لك الحوض بالماء، واسبح ما شئت من الوقت...

–قولي، أبلّ أطرافي ليس أكثر... مسكين صديقي مراد، سوف لن يرجع أبوه... أمّا أنا فربّما يرجع إلينا..."[1].

كان هذا المقطع الحواري كافيا لكشف مدى الحصار الذي يعيشه المواطن الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي، وتبيان عظم المسؤولية الملقاة على عاتق الأولياء، لتوعية أبنائهم ، وتعرية صورة ذلك الجندي الفرنسي بلباسه العسكري، الذي يبهرهم بسلاحه، وما هو في الحقيقة إلا جلاد مغتصب للأرض، ومشتت للشمل، وميتّم للطفولة، وهي رؤية داخلية تكشف عالمين متصارعين، صراع الموت والحياة، عالم الظالم وعالم المظلوم، المستدمِر والمستدمَر ، فعالم المحتل يمثله الظالم الفرنسي، وعالم الشعب المقهور يمثله الصغير خالد وأمه والرّاوية، وكلّ جزائري يعاني الحصار المادي والمعنوي، ويعاني التهميش والقهر، وهذا الصّراع بين القوتين غير المتكافئتين هو المسيطر في كامل العمل الروائي، بل عمودها الفقري ،كما يبرز الحوار دور المرأة ومسؤوليتها زمن الحرب في التّثقيف والتّوعيّة؛ وهي رؤية تتضمّن تحرير الفكر الذّكوري السّائد من بعض التّصوّرات التي تضع المرأة دائما موضع الدّونيّة والنّقص والتّهميش.

وتكمل الرّاويّة ما تبقّى من حوار خالد وأمّه، مازجة إيّاه بالسّرد: "وسرعان ما انزوى في ركن من البيت ، وفتح جريدة فرنسيّة ، بدأ في تهجيّة عناوينها بحماس:

–" الجزائر فرنسيّة، وسوف تبقى فرنسيّة"

–اسكت يا خالد (غمّة تغمّك)، قال: الجزائر فرنسيّة...قال ..."[2]

يكشف هذا الموقف التّضليل الإعلامي الذي كانت تمارسه السّلطات الفرنسيّة إبّان الاحتلال، وما ردّ الأم إلّا رفض لهذه السياسة المخرّبة للفكر خاصّة الصّغار، الفئة المستهدفة لأنّها تمثّل المستقبل،وقد استعملت الكاتبة بصوت الأمّ اللهجة العامية في الدّعاء على ابنها، وهو نوع من الانعكاس الفكري للحمولة الاجتماعيّة لشخصيّة الأمّ.

---

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص85.

[2]– المصدر نفسه، ص 86.

وعليه يعمل الحوار بين الشخصيات على "تنويع وجهات النظر"[1]، فلغة الحوار تعمل على بناء لغة الشخصيات الروائية "بناءَ واقعيا يعكس ثقافتها وبيئتها"[2]، وهذه الرغبة " تفرض أن تتكلم الشخصية بلهجتها، ولكنّ الفرق بين اللغة الفصحى (لغة السرد الروائي) واللهجات العامية (اللغة الواقعية المفترضة للشخصيات) يجعل استخدام العامية نوعا من الثنائية اللغوية داخل الرواية الواحدة"[3].

وتستمر الرّاوية في إظهار ملامح الرؤية الفكرية لتعليم المرأة وتثقيفها ضمن خصوصية زمن الثورة التحريرية الكبرى، وتحت ضغط الأفكار السائدة في المجتمع حول إلزام المرأة بالمكوث في البيت، فتسرد الرّاوية هذا المقطع :

"فنحن مجموعة من الفتيات، نعلّم فتيات أقلّ من سننا، لقد قال أحد المعلمين الكبار، ممّن زاروا المدرسة، وهو الشيخ العربي التبسي...الذي استشهد فيما بعد:" إنّنا جيل يعلّم نصفه الثاني... لم افهمها في وقتها... لكن اليوم وبعد أن أصبحت مجموعتنا تعلّم...وتعلّم وتعلّم فقط دون اعتبار لسنّ، أو أيّ اختلاف أخر...تذكرت ملاحظة ذلك المربّي الكبير... فقد كنّا فعلا نعلّم نصفنا الثاني... تذكرت لويزة، لأنها لا تعلّم معنا بانتظام... ولكن رغبتنا في ذلك تدفعها حتى لمخالفة أهلها المتشدّدين"[4].

تقدّم الرّاوية ضمن رؤيتها التي تجسّدها لغتها لغة أخرى تحمل الرؤية الفكرية نفسها، الداعمة لكسر جدار التهميش الذي تعاني منه المرأة الجزائرية إبان الاحتلال، إنها لغة الإصلاح التي يدافع عنها أحد العلماء المنتسبين لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، التي كان لها الدور الريادي في الإصلاح والحفاظ على هوية الجزائر لغة ودينا وانتماء، وبهذا يتكشّف التعالق الحاصل بين النهضة في الجزائر والخطاب النسائي، فالكاتبة "زهور ونيسي" التي هي الرّاوية بهذه الرؤية تدعّم هذا المسار النهضوي الاجتماعي الذي اعتمدت في صياغته على النظر إلى وضعية المرأة اجتماعيا، في محاولة 'إعادتها إلى وضعها الصحيح في المجتمع من خلال التعليم والتربية "[1].

---

[1]– لطيفة زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص82.

[2]– المرجع نفسه، ص82.

[3]– المرجع نفسه، ص82.

[4]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرة، ص91.

[1]– زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ص24.

وهذا الطرح يكشف عن وعي الخطاب النسائي الذي يتضمنه هذا المقطع وباقي فصول نص الرّواية، ويستشفّ منه دعوة إلى "تحصين المرأة علميا وتكوينها تربويا حتى ينضج وعيها"[1]، وتتموقع في مكانها الحقيقي الذي يمكّنها من أداء دورها الحضاري نحو التغيير في المسارين الاجتماعي والسياسي الثوري.

وقد تداول في الحضور داخل النص الرّوائي كلّ من السرد والوصف والحوار، وكان للحوار خاصة الداخلي حضورا لافتا للانتباه؛ حيث بلغت مقاطعه أربعة وعشرين مقطعا موزّعة على الفصول الثمانية، والرّاوية في حوارها الداخلي تسلط الضوء على عالمها النفسي، ضمن بوح صامت، وفي هذا الحوار تكون أمام "ضمير مغلق"[2]، على حدّ تعبير "ميشال بورتو"، ويتجلى هذا الضمير في المقطع التّالي: " وأنا اليوم هل يعتبر وضعي وأنا مدرّسة أبلغ من العمر سبعة عشر سنة نجاحا أم فشلا؟... وعلى العموم سواء كان هذا نجاحا أو فشلا فلا اختيار لي فيه، وبالتالي لم يترك بنفسي لا سعادة النجاح، ولا مرارة الفشل "[3].

هنا يمتزج الحوار الدّاخلي بالسّرد، ويظهر نوعا من الحيرة لدى الرّاوية، والتي تكمل حوارها النفسي، بإجابة تثبت بها سعادتها مع مرور الأيام:

" وأسعدتني جدا... مع مرور الأيام، الوجوه، وجوه تلميذاتي، وهي تمتلئ بالابتسامة العذبة المرحة...ولسان حالها يردّد دون ملل أو توقف...في كل همسة وفي كل حركة.

"–إنّك الأمّ والأخت والمدرّسة... إنك مصباحنا في طريق لا نعرف عنه شيئا...فردّينا إلى النور فردّينا إلى النجاح..."

وأشعر بالرثاء لنفسي إنّني يا حبيباتي أحتاج مثلكنّ إلى من يقودني... يأخذ بيدي... إلى الطريق الصحيح"[1].

وقد تمكّنت الرّاوية من فتح الضمير المغلق في حوارها الداخلي "أنا" بالانتقال إلى استعمال ضمير المخاطب، "الذي يمكن أن يوصف في الرواية بأنه الشخص الذي تروي له قصته

---

[1]– زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص24.

[2]– ميشال بورتو، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة، فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986، ص86.

[3]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص41.

[1]– المصدر نفسه، ص41–42.

الخاصة به"[1]، فالرواية جمعت بين الضمائر الثلاثة "الأنا" الذي يعكس نظرتها، وضمير الغائب "هنّ" العائد على التلميذات، وضمير المخاطب "أنت" وهو إيهام بتعدد الأصوات التي تمنحها الرّاوية صفة الحضور؛" فتتكامل وتتداخل في علاقات حوارية وتتعايش في وعي الأفراد"[2]، وكل ذلك في عالم الروائية الداخلي.

ومن الحوار الداخلي إلى التعليق على المشاهد السردية والأحداث، فبما أنّ الرّاوية / شخصية مشاركة ممثلة في الأحداث فإنها تمتلك القدرة على التحكم في أسلوبين هما العرض المباشر، والتعليق الذاتي وهو ما يظهره المقطع التالي:

"ويذوب الفرد داخل المجموعة، ولا يكاد يأخذ من اهتمامنا إلا القليل، إنه ليس وحده الذي يستأثر بالاهتمام، ولا بالتأمل والتقديس، في هذه الأيام وقد امتلأت الأجواء برائحة التحدي، واهتزت الحنايا بدقات غريبة صاخبة تعلو، وتعلو، ثم تهبط لتتعالى من جديد، إنها طبول نار ستأكل الأخضر واليابس، ولا مفر منها أبدا... إنها المصير والقدر... مصير الجميع وقدرهم أينما كانوا..."[3].

هذا المقطع أوردته الرّاوية بعد حوارها مع أحدهم استفزّها وسخر منها، ولكنه فيما بعد قبض عليه وقضى نحبه في سجن الاحتلال، فتجاوزت الحدود الضيقة إلى الأوسع بتعليقها، وأبرزت تفاعلها مع الحدث المنتظر وهو الثورة، وهذا الأسلوب الذي اعتمدته الراوية يقرّب المساقة بينها وبين الأحداث، "عندما يكون الراوي ممثلا في الحكي، يمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق، أو التأملات، التي تكون ظاهرة وملموسة، إذا ما كان الراوي شاهدا، لأنها تؤدي إلى انقطاع في مسار السرد، وتكون مضمرة ومتداخلة مع السرد"[1]، فالراوية مشاركة في صناعة الحدث، وكثيرا ما تعلّق عليه مستعينة بمحمول الذاكرة لإثراء العالم الروائي بإعادة تشكيلة وفق رؤيتها الخاصة، والتعليق يعتبر مظهرا من مظاهر حضور الراوي في الحكي، ومنه تعليقها:

«ذات خميس من شهر أكتوبر، ...قد رجعنا للمدرسة، وبعضنا لم يرجع، دون أن نجرؤ على السؤال عنه، إلا بهمس، ومع زملاء معيّنين...تغلغلت الثقة بيننا، فأصبحنا، وكأننا

---

[1]– ميشال بورتو، بحوث في الرواية الجديدة، ص68.

[2]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نفد الرّواية، ص83.

[3]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص72.

[1]– حميد لحمداني، بنية النص السّردي، ص49.

نفس، ومشاعر، وتطلعات واحدة...كان الجو جميلا، رغم ميله إلى البرودة... كأن الجميع يتنبأ أنه سوف لن يكون كغيره مما سبق من الفصول، وببساطة لأنه مليء بالأحداث، مزخم بالتوقعات، والإرهاصات... فقد أضرب كل الطلبة الجزائريين عن الدراسة الفرنسية وأقبلوا بحماس على التسجيل، في المدارس الحرة، لاغتنام الفرصة، وتعلم العربية... فهي في النهاية لغتهم الوطنية، ولا بدّ من تعلمها وإتقانها، ومحاربة العدو، بأسلوب آخر، للمحافظة أكثر وبإلحاح على الشخصية الوطنية، وقيم الوطن الحضارية... ولو أنّها ليست لغة الخبر...هكذا كان منطقهم .... منطقا جميلا ساميّا رائعا... ملتزما... حتميّا "[1].

إنّ التعليق على الحدث يكشف تبنّي الرّاوية لرؤية الطلبة الجزائريين، فهي تؤيد موقفهم الرافض للدراسة الفرنسية، والإقبال على دراسة اللغة العربية، إنهما موقفا متصارعان، وخطابان يحمل كلّ منهما إيديولوجية ورؤية فكرية، وتعرض الوجه الآخر، الموقف المعارض الذي يمثله المحتل الفرنسي: "رد فعل الاستعمار، قمع وتعذيب، كلّ من وصلت إليه أيديهم، بعد الإضراب العام، والتحاق معظم الطلبة الشباب بالكفاح المسلّح"[2].

في هذا المقطع تعرض الرّاوية تصارع الأفكار والتصادم بين النضال والقمع، إنها ثنائية الحياة والموت، حيث صراع الوجود واللاوجود، وفرض منطق القوة على منطق الحقّ، فالرّاوية تكشف تفاعلها مع الأحداث، وهنا يتحقق عنصر تذويب الكتابة؛ "من خلال عناصر مختلقة مثل التخييل، ومحمول الذاكرة، وتخصيص الفضاءات واللغة، مع حرص الراوي على إبراز ذاتيته المتفاعلة، حتى لا تكون علاقة كتابته بعالمه الروائي علاقة استنساخ ومحاكاة، بل علاقة تأويل ورؤية وإعادة خلق"[3]، وهذا يظهر "العالم القصصي المصور منظورا من زاوية خاصة، ومعروضا من وجهة نظر ذاتية، هي زاوية الراوي المشارك في الأحداث"[1]، وعليه فقد أبرزت الرّاوية بصفتها تجّسد شخصية المعلّمة، دور المثقف وموقفه من القضايا المصيرية، والتناقضات الاجتماعية في الاستبداد وقمع المحتل لكل صوت ينادي بالحرية والاستقلال.

---

[1]– زهور ونيسي، من يوميات مدرسة حرة، ص88–89.

[2]– المصدر نفسه، ص89.

[3]– محمد برّادة، الرّواية العربيّة ورهان التجديد، ص68.

[1]– عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص135.

وإلى جانب الرؤية من الخلف والرؤية المصاحبة تتكشف صورة الرؤية من الخارج، وهي قليلة جدا بالمقارنة مع سابقتيها في مقاطع وصفية، لكنها تتداخل حول الحدث الواحد مع سابقتيها، حيث يتنوع الوصف بين الأمكنة والأزمنة والشخصيات، ومن وصف الشخصيات وصف الراوية لصديقتها عائشة: "كانت عائشة طويلة هيفاء... أبدو بجانبها كعصفورة بجانب نعامة، حساسة رقيقة... خضرة عينيها الواسعتين تجعلك تسبح في عالم من الآمال الحلوة، والدنيا الجميلة الطيبة، أوسط إخوتها، ومصطفى أحبهم إلى قلبها...جاء إلى الدنيا بعدها، فاعتبرته أكثر إخوتها، أخوّة والتصاقا بها "[1].

اعتمدت الرّاوية في هذه الرؤية على الوصف الخارجي لملامح الشخصية، و"معرفة الراوي هذا تتضاءل، وهو يقدّم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي، وهذه الرؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثانية"[2]، ففي نهاية المقطع الوصفي تبرز الرؤية من الخلف في قول الرّاوية: "اعتبرته أكثر إخوتها أخوة والتصقا بها"، حيث اخترقت وعي الشخصية ومشاعرها بمعرفة مدى حبّها لأخيها وتفضيله على بقية الإخوة، والوصف هنا اكتسى وظيفة التوضيحية "أي أن يكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سيّاق الحكي "[3]، كما يدل الوصف على "الإيهام بالواقع"[4]، وهي طريقة لإقناع القارئ ووضعه في الصورة، وكأنّه يرى الموصوفات حاضرة في أمامه.

ويأتي مقطع وصف شخصية مصطفى ليوضّح معالم هذه الشخصية، ويعلّل تطوّر الوعي لديه بالذّات وبالدور الحضاري والتاريخي له في فترة الثورة على المحتل: "مصطفى...ليس بعيدا جدا عندما رأيته...مطأطئا على رأسه، ينتظر أن أسلّمه الكرة، التي سقطت منه، ومن زملائه داخل فناء المدرسة، إثر قذفة قوية... صبيّا يافعا كان...وأصبح في أيّام قلائل شابّا متزنا، ويتحمل مسؤوليته...لم يكن للعمر وتقدّمه، أو تأخره قيمة في ظروفنا تلك... وها هو مصطفى أيضا رئيسا لفرقة الفداء في الحيّ... أمر جديد، وحدث هام"[1].

---

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص64.

[2]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص293.

[3]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص79.

[4]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص184.

[1]– زهور ونيسي، من يوميات مدرسة حرة، ص157، 158.

وتظهر الرّواية وعي مصطفى، الذي يتجلى في الرسالة الثورية والفكرية التي تحملها الطّبقة الواعية، والمتمثّلة في "المجاهدين"، وكلّ من يحمل فكر النضال ضدّ المحتلّ، وقد حاول المحتلّ اغتيال هذا الوعي عن طريق الاعتقال والإعدام، اعتقال مصطفى وإعدامه، وقد علمت الرّاوية بالخبر من أمّه (خالتي شريفة): «وجاء يوم... كنت في طريقي إلى المدرسة، عندما قابلت أمّ مصطفى، ودموعها تسبق خطواتها، تبحث في حيرة وهلع عن سيارة أجرة...

-خالتي شريفة....خير، ماذا حدث؟

-مصطفى...أعدم فجر اليوم

-من قال ذلك؟

-سمعها الجيران من المذياع...»[1].

يتجسّد الوعي في تلك الطبقة، والتي مصيرها الإعدام هنا تقدّم الرّاوية الخبر عن طريق الأمّ وهي مصدرها المعلن عنه، وقبله الجيران وقبلهم المذياع، إذا حدّدت الراوية مصادر الحدث، فهي تروي على مسافة بما تروي، فكما تقول "يمنى العيد" نّ هذا النّوع من الرّواة "يبقى خارج ما يروي، ما يرويه من أحداث لم يقع في حضوره، كما أنّه ليس شاهدا على ما يروي. ليس عينا تشهد وتروي، ما يرويه أحيانا ما رواه آخرون، أو ما سمعه من آخرين، وهو بهذه الوسيلة يسعى لأن يكون مقنعا، ثمة قنوات تصله بما يروي»[2]، لكن هذا النوع قليل في نص الرّواية.

وتختم الرّواية سردها بزغرودة الملايين ديسمبر 1960، وهو عنوان الفصل الثامن والأخير، حيث تستأنف استعمال ضمير المتكلم (أنا) كخيط شعوري رابط لجميع الفصول، فهي الراوي وهي الشخصية وهي الكاتبة، تصل إلى محطتها الأخيرة في مخزون ذاكرتها عن ماضيها إبان ثورة التحرير الكبرى، بدأت بوعي بسيط معلّمة مستخلفة لأختها التي أنجبت عقبة وطارق، وهما اسمان لهما من الدلالة الكثير في بعدها الديني والحضاري والتاريخي، دلالة رفض التسلّط ومحاربة الطّغيان ، و قد عبرت مرحلة النضال السردي مع مناضلي جبهة التحرير الوطني لتكتسب وعيا مكّنها من النضال في سبيل التغيير ألا وهو الحرية، وصولا إلى سنوات الحصاد والخبرة، بالإعداد لمظاهرات الثمانية أيام:

---

[1]- زهور ونيسي، من يوميات مدرسة حرة، ص164.

[2]- يمنى العيد، تقنيات السّرد الروائي، ص 159.

"فها هو الأمر بالإعداد لما يسمى بأكبر مظاهرات شعبية تحصل في البلاد...فهو أمر معناه أيضا وببساطة، أن يتحرك الشعب وبحماس إلى استفزاز رصاص الإدارة الاستعمارية، ودباباتها، وسجونها، وجلاديها»[1]، وكانت الحناجر تعلوا أصواتها بعبارات "الجزائر عربية...الجزائر جزائرية...الجزائر مسلمة...يحيا جيش التحرير...تحيا جبهة التحرير...رحم الله الشهداء...تحيا الثورة»[2] ، هذه عبارات المتظاهرين تنقلها الرّاوية لكشف رؤية الشعب الثائر الحامل فكرة التغيير والتحرر، وهو الوعي الممكن الذي صقلته المعاناة وكل أنواع القمع، وتعلّق الرّاوية على الحدث قائلة: "إنه الشعب...إنها انتفاضة الصبر المخزون... بها إنها نفاذ الصبر...»[3].

هنا تشارك الرّاوية الشعب المنتفض موقفه الداعم للثورة، الرافض للاحتلال، رؤيتها السردية تعبر عن صراع بين رؤيتين إيديولوجيتين؛ إيديولوجية النضال والتي يمثلها كل من مصطفى وصفية وكل مناصر ضد الاستدمار، لأنه يحمل وعي التحرر والتمرد على قيود التبعية والاضطهاد، ضد إيديولوجية القمع والمتمثلة في سياسة الاعتقال والإعدام، وتمثلها السلطة الفرنسية المحتلة للجزائر، والتي يكشف عنها المقطع التالي: «وانطلق رصاص المستعمر...من وراء أستار نوافذ الفيلات، والشقق الأنيقة...من تحت رفوف الأبواب الحديدية، من الفرنسيين المدنيين، فقد كانوا مسلحين جميعا...من رشاشات الجنود المرتزقة والجيش المستأجر...اختلط الدم... بالمطر... بالوحل ... بالأشلاء... وازداد الدفاع البركان... وذبت مع من أعرف من الحي... ومن لا أعرف في الملايين الهادرة...»[4].

وهكذا تؤكّد الرّاوية المشاركة والرّاوية بضمير المتكلم "أنا" على تقاسم الألم والتجربة الجماعية، التي عاشتها رفقة زميلاتها ورفيقاتها، ومع الشعب الجزائري الرافض للاستدمار من خلال النضال والجهاد والتحدي، الذي تمازج فيه الألم والأمل، ويجسد ذلك ضمير المتكلمين "نحن"، ضمير الجماعة، وقد لجأت الراوية إلى هذا الالتحام لتدعم رؤيتها الفكرية التي يتبناها الشعب الجزائري الواعي بدوره الحضاري تجاه وطنه وهويته.

---

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص172.

[2]– المصدر نفسه، ص180.

[3]– المصدر نفسه، ص181.

[4]– المصدر نفسه، ص181–182.

وتختم بالتأكيد على دور المرأة الجزائرية في معركة التحرير، ومعركة إثبات الذات، من خلال شخصية صفية قدوة الرّاوية والتي تحمل هم الوطن بين ضلوعها، والتي كان وعيها مصيره السجن والتعذيب:" وعندما استنطقت صفية مع من سجن...في معتقل بني مسوس... للمرّة الثّانية قالت للضّابط، الذي حاول أن يستل منها أسماء بعض الذين قادوا المظاهرات: اذهبوا إلى الحي...ودقوا الأبواب، بابا، بابا... فكلّ الشّعب خرج وتظاهر، دون قيادة أحد..."[1].

كشفت الرّاوية عن موقف صفية المرأة الواعية المثقفة، التي حملت مسؤولية نضالها وعملها الثوري، من خلال موقفها في كتم الأسرار فكرا وسلوكا، وهي بذلك رمز فاعل يحتذى به في معركة التحرير، وصورة عن المرأة الجزائريّة التي تحمّلت مسؤوليّة الدّفاع عن الوطن والأرض والعرض إلى جانب أخيها الرّجل، وهي رؤية تبرز من خلالها الرّوائيّة نظرتها للوجود الأنثوي داخل المجتمع الجزائري.

وبناء على ما تقدّم نصل إلى أنّ الكاتبة "زهور ونيسي" حرصت في روايتها «من يوميّات مدرّسة حرّة» أن تتقمص دور الراوي والشخصية المشاركة في الحدث، باعتماد ضمير المتكلم "أنا"، وقد نوعت في رؤاها السردية، بين الرؤية من الخلف، والرؤية المصاحبة، والرؤية من الخارج والتي كانت أقل حضورا، وقد برزت مشاركتها في الأحداث وبنائها من خلال اعتمادها طريقة السيرة الذاتية، والبوح بما تحويه الذاكرة ذات الحمولة التاريخية والاجتماعية، في تعالق مع الوطن، حيث تتّخذ الكاتبة الرّاوية الأنثى من نفسها أنموذجا ورمزا للمرأة المناضلة المتحدية لواقع تكبله الموروثات الاجتماعية التي تضيّق على المرأة، وتحدّ من حريتها، فكسرت بضمير المتكلم حاجز الصمت، وأعلنت حضورها بضعفها وانكسارها، وبإصرارها على تحدي قوى المحتل القاهرة، فكسرت أفق توقعاته. فاتسمت مواقفها برؤية ثورية على كل القيود إلى جانب أخيها الرجل، محافظة على مرجعيتها الدينية ومقومات الهوية الوطنية، وتجسيد هوية الأنثى، من خلال محاور ثلاثة: علاقتها بذاتها، ببوحها وحواراتها الداخلية التي هي بمثابة اعترافات جريئة، وعلاقتها بمحيطها واتحادها مع بنات جنسها وشعبها كافة، وتقديسها لكيانها الأنثوي الذي لا يناقض الرجل وإنّما يكمّله،

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة ص182.

وأخيرا علاقتها بالمحتل من خلال صراعها ضدّه، الحق ضد الظلم، وفي كل ذلك تقاسم مجموعتها الشعب الجزائري، تقاسمه الحلم بالحرية، وتشاركه الألم والأمل.

ثانيا: تجلّيات الرّؤية السّرديّة من موقع الرّاوي في رواية "لونجة والغول"

1 – لمحة عن رواية "لونجة والغول":

تعد رواية "لونجة والغول" للروائية "زهور ونيسي" الثّانية بعد رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة"، وقد صدرت "سنة 1992"[1]، تعرض صورة الثّورة والاستقلال وتكشف صورة المرأة الجزائرية في تعالقها مع الوطن جرحا وذاكرة ومأساة، وحضورا يتجاذبه الخنوع والتّحدي، فتسجل موقف الهزيمة والرفض، وموقف النّضال ضد المحتلّ الفرنسي، وضد العادات والتقاليد الاجتماعية.

تتّسم الرّواية بخصوصيّة ورمزيّة في العنوان، تستمدها من التراث الشعبي الجزائري، بحمولته الفكرية والحضارية كمظهر من مظاهر الحياة العقلية له، إنها الأسطورة ، إنها المفارقة بين الجمال والخوف، فهل "لونجة" في الرواية هي الفتاة الجميلة التي يستحوذ عليها الغول رمز الخراب والدمار؟ أم أنّ هناك دلالات أخرى يحملها النص الروائي؟ عنوان مستفز ومشوق يستثير فضول القارئ.

وتمهد الكاتبة للنص الروائي بعتبة توضيحية موازية، والمتمثّلة في الخطاب التّقديمي، تضيء بها معالم الرواية، وترشد القارئ، تحت عنوان" القارّة إفريقيا"، تصف جمالها، وتسلط الضوء على جوهرتها الجزائر وتمر إلى العمق حيث القصبة: " في الرأس كانت القصبة نقطة بيضاء في جبين البكر السمراء، تبدأ الرؤية منها، وتنتهي إليها، جوهرة شفافة بلورية... نقطة بيضاء في رأس شامخ، تضرب قدماه في عمق التاريخ، و الحضارات البائدة، والقادمة... هذه هي القصبة التي تجري فيها أحداث هذه الرواية، القصبة في كل مدينة من مدن الجزائر، ومدن الوطن العربي"[2]، والغرض من هذا التمهيد يكمن في تحديد الإطار المكاني لأحداث الرواية، لما له من علاقة بخصوصية زمن الثورة التحريرية الكبرى الذي تتشارك فيه مع رواية " من يوميّات مدرّسة حرّة".

---

[1]– زهور ونيسي، روسيكادا والأخريات، ص1028.

[2]– المرجع نفسه، ص385.

تتوزع رواية "لونجة والغول" على سبعة فصول، دون عناوين. شخصيتها الرئيسية (البطل) (مليكة) أنثى للدّلالة على الحضور النسوي في المشهد السردي، تعيش ضمن عائلة فقيرة، يكثر أبناؤها، عائلها الوالد "عمي محمد"، يعمل حمّالا في الميناء الذي تسيره السلطات الفرنسية، كان يفضي بمكنوناته لرفاق الألم والمعاناة، خاصة "عمي سحنون" الرفيق المقرب الذي يحمل فكرا ثوريا داعيا للتغيّير، وفي هذه الظّروف تندلع الثّورة التحريرية الكبرى وتفتح أبوابها لتلبية نداء الواجب، وفي وقت خطبة مليكة من أحمد، يلتحق أخوها رشيد بصفوف جبهة التحرير الوطني، في ظل اعتراض والده، بعدها تتزوج مليكة، لكن فرحتها بحملها لم تكتمل بسبب مغادرة أحمد لهم منضما إلى رفاقه المجاهدين، حيث يتوّج بالشّهادة، وتنقل خبر استشهاده (خالتي البهجة) لزوجته مليكة التي يعتصرها ألم الفراق.

وتتوالى الأحزان لتتّفاقم بانفجار الميناء واستشهاد والد مليكة رفقة أصدقائه لينهي الموت معاناتهم مع الفقر، وتضع مليكة مولودها لتمتزج فرحتها بحزنها على وفاة زوجها، ولتضميد جراحها تعرض عليها عائلة زوجها الزواج بابنهم (كمال)، ورفض مليكة رفضا قاطعا للأمر في البداية، ولكنها تقبل العرض بعدها حماية لنفسها ولابنها من حياة البؤس والشقاء والوحدة. وتبدأ مفاوضات جبهة التحرير الوطني مع السلطات الاستعمارية الفرنسية، ويحين وقت ولادتها، لكن الموت لم يمهلها فرصة للسعادة مع زوجها كمال وابنها وابنتها (نوارة) التي وسمها والدها بهذا الاسم، ترك موتها في نفس زوجها كمال جرحا غائرا، لكن فرحة استقلال الجزائر وأهازيج الاحتفالات بالنصر خففت من وطأة الألم، وفي الختام يزور قبرها وتتجدد الأحزان في قلبه.

2- تجليات الرّاوي العليم في رواية "لونجة والغول":

يتجلى الراوي في رواية "لونجة والغول" قريبا جدا مما يروي، لصيقا بالشخصيات، مخترقا ذواتها، مطلعا على مشاعرها وأفكارها السرية، حيث ينقل جلسة العشاء للعائلة في المقطع الاستهلالي، وكأنه فرد منها يرى ويسمع: " نظرات مليكة لوالدها كانت تبدو خالية من كل معنى أو حياة، رغم ما كان يزخر به الصدر الصغير من انفعالات وتساؤلات، لو خرجت ووجدت طريقها سهلا إلى اللسان، لانتفض جميع أفراد عائلتها، وتفرق مجلسهم هذا الكئيب"[1].

[1]- زهور ونيسي، الرواية -2- (لونجة والغول)، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م، ص137.

يبدو الراوي عليما بدواخل الشخصيات، وهو يروي بضمير الغائب (هو)، "وهذا يعني اصطلاحا أنه راوي غير حاضر"[1]، فالروائية رغم صفة عدم حضورها إلا أنها تدخل في سردها فتروي عن طريق الراوي من الداخل، وإلا من أين للراوي أن يعرف ما يحمله صدر مليكة من انفعالات وتساؤلات مكبوتة، ومن أين له بمعرفة كآبة المجلس وخلو نظرات مليكة من الحياة، "لا بدّ إذن من تبرير فني يخول له الظهور بمظهر العارف، أو بمظهر الذي يرى ويروي، أو يسمع ويروي، أو لا بدّ من وسيلة تخفيه إذ يسرد، خلف الشخصيات، وإلا انكشف تدخله، وبان أن من يروي هو الروائي الذي (ولأنه روائي)، يعرف كل شيء، إذ ذاك يصعب على القارئ تصديق ما يقوله، إلا إذا كان على استعداد مسبق بقبول ما يقوله الروائي القبول هو هنا قبول مسبق وجاهز يقوم على مستوى الموقف لا على مستوى الفني، القادر على الإيهام بحقيقته"[2]، فلا بدّ من مصادر يعتمد عليها الروائي في معرفته الكلية، إما أنه سمع، وإما أنه رأى ما يرويه، فالراوي بذلك "شخصيته ظل فني للكاتب"[3]، يمرر عبره أفكاره ورؤاه.

وفي مقطع حديث الراوي عن اجتماع العائلة حول العشاء، وذكره للطبق الذي يوضع أمامهم يكشف أنه راو يحلل الأحداث من الداخل ويتحكم بخيوط السرد جميعا في يده: " المجلس كان يلتئم كل مساء حول العشاء، اقتضت طبيعة الحياة أن نطلق عليه كلمة مجلس وعشاء، حتى ولو كان، وفي أكثر الأحيان، مجرد تجمع حول طبق من العدس، تطفو قشوره فوق مرقه الأسود، وتتماوج وكأنها تتحدى المجموعة الصغيرة الطافية على سطح الحياة"[4].

وكأن الراوي هنا حاضر بين أفراد العائلة، بكاميرا تسجل تفاصيل عشاء العدس، فلديه قدرة الحاضر على الرؤية والمعرفة، فعبارة " المجلس كان يلتئم كل مساء" تنبئ بمعرفته المسبقة وقربه للحدث والشخصيات، وهو بذلك "يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل"[1]، وعن طريق تواجده في زمان ومكان الحدث مع الشخصية "يسقط المسافة بينه

---

[1]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص147.

[2]– المرجع نفسه، ص147.

[3]– المرجع نفسه، ص148.

[4]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص137.

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص47.

وبين الأحداث"[1]، ويقدّم رؤيته بأسلوب ساخر متهكم ويبرز موقفه الرافض للطبقية التي كشف عنها " طبق العدس"، والذي يعتبر مظهرا للفقر والحرمان والعوز، وهو وضع للعائلة يراه الراوي أفضل من أزمة قادمة، يعلن عنها بصوت العدس بضمير المتكلم "أنا": " حتى أنا طبق العدس الرخيص ربما لن تجدوني على مائدتكم غدا، فتكتفون بالخبز الحاف، حامدين الله على كل حال"[2].

فالراوي يقدم رؤية تهكمية على وضع متأزم، ويجسد ألم طبقة اجتماعية مسحوقة، رؤية استشرافية للمستقبل ينتقل فيها الراوي العليم عبر الزمن من الحاضر إلى المستقبل، ليكشف سوداويته التي تزيد الفقر فقرا، وتزيد مأساته ومعاناته، بحرمانه من الحياة الكريمة، فقد جعل للعدس صوتا يعبر من خلاله عن رؤيته المأساوية لمستقبل الفقراء.

يواصل الراوي العليم في مقطع لاحق سرده بضمير الغائب "هو"، فيخترق وعي شخصيّة مليكة، ويعلن عن معاناتها، وينفذ إلى قلبها، ليزيح الستار عن مشاعرها، ويفضح أفكارها السرية، فيبين أنها أول من أدرك وضعية عائلتها المزرية قبل غيرها: "وبقدر ما كانت نظرات مليكة خالية من كل معنى مكشوف، فإن جوارحها كانت تحمل من الألم الكثير، ومن كتمان هذا الألم أكثر، وكأنها الوحيدة التي أدركت قبل غيرها من أفراد هذه الأسرة، الوضعية المزرية التي تعيشها هي وأخواتها وأبوها، وحتى جيرانهم..."[3]، الراوي العليم يمعن في فرض سلطته على الشخصية فيبادر إلى البوح بما تكتمه، وربما لم يكن لها وعي به، ويرى "حميد لحميداني" في هذا النوع من السرد: " أن العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية، هي ما أشار إليه " توماتشفسكي" بالسرد الموضوعي"[4]، والذي يكشف في هذا المقطع عن ثورة مضمرة على الفقر والمعاناة، في صرخة مليكة، صرخة مكتومة في الأعماق، فأسرتها نموذج عن الطبقة المسحوقة المحرومة الكادحة الفقيرة، لذا تأتي تساؤلات مليكة تحمل موقفا رافضا للوضع، إنه نوع من التمرد على غياب العدالة الاجتماعية:

---

[1]– يمنى العيد، تقنيّات السّرد الرّوائي، ص138.

[2]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص137.

[3]– المصدر نفسه، ص137.

[4]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص47.

" لماذا وجد الفقر؟"[1]، وتستمر التساؤلات : " لماذا خلق الناس كذلك، فريق غني والآخر فقير، وكلاهما يملك عقلا، وسواعد، ومروءة...أليس من العدل أن يتداول الناس على الفقر والغنى؟"[2]، إنها تساؤلات الذات الواعية التي تدرك محنتها لكنها تعجز عن التغيّير، يورد الراوي هذه التساؤلات بصوت شخصية مليكة، التي تجري حوارا داخليا تناقش فيه مسألة وجودية مع ذاتها، هي ثورة الوعي العاجز، ثورة مكتومة تنطق بصمت الفقير على الوضع الاجتماعي المكبل لقدرات الفقراء، وإذلالهم بإهانتهم بالظلم وسلب كرامتهم، فالراوي يفسح المجال لصوت الشخصية بالظّهور، ويبرز الملامح الفكرية لها وصراعها بين وعيها بوضعها وسلطة واقعها، فهذا الراوي "يتميز بقدرته العالية على استبطان الشخصيات، والغوص في دخائلها وأسرارها الدفينة"[3]، وكأنه شبح لا يظهر إلا سرده.

وقد تعرض الراوي العليم من خلال تساؤلات شخصية مليكة إلى تحليل ومناقشة ظاهرة الفقر، وكشف من خلال حوارها الدّاخلي على مدى الألم الذي تتركه كندوب في قلوب الفقراء، والشعور بالتمييز العنصري الذي ينغص عليهم حياتهم، والذي يدفعهم إلى الثورة والتمرد على قوانين البشر غير العادلة، وتقدم شخصية مليكة رؤية تقترح من خلالها حلا:

" كل مرة تذوق جماعة الفقر وتذوق جماعة أخرى الغنى، هكذا بالتداول، ساعتها فقط، نرى أن الفريقين أقدر على الصبر، أما بهذا الشكل فلا يمكن التمييز، ويصبح بعضهم أهل فقر وصبر، والبعض الآخر أهل غنى... يجهلون ما معنى الألم والحرمان"[4].

والراوي بعرضه لهذا الحوار الفكري مع النفس" قادر على كشف الأسباب والعلل، والروابط التي تصل بعضها بالبعض الآخر، مما يجعل البنية القصصية المصاحبة له بنية تميل إلى العمق والتأثير، ويجعل الأسلوب المصاحب له أسلوبا تحليليا، يهتم بالبواطن أكثر من اهتمامه بالظّواهر"[5]، حيث يتموقع في الأعماق ليظهر رؤيته الرافضة للدونية والظلم من خلال شخصية مليكة، وكأنها هو، إنها تطرح بديلا فكريا، اجتماعيا، يقوم على أساس تفعيل

---

[1]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص138.

[2]– المصدر نفسه، ص138.

[3]– عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنّص القصصي، ص108.

[4]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص138.

[5]– عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنّص القصصي، ص108.

مبدأ العدل والمساواة، وهما دعامتان يفتقر لهما واقع مليكة، ومن خلفها الراوي الذي هو قناع الكاتبة.

ويردف الراوي هذا الموقف بتعليق يؤيد من خلاله الرؤية الفكرية الرافضة للظلم والاستغلال : " لقد خلق الله الإنسانية متساوية وخلق الخير، وسخر الطبيعة للجميع، لكن أحد الفريقين يبدو أنه تسلط على الآخر، واستعمره واستعبده، وأفقره، ثم قال: هذه هي الدنيا فيها الفقير وفيها الغني، ولا بأس من الإحسان والصدقة من فريق غني إلى فريق فقير، هذه هي الدنيا لنرض بها كما هي، ولا داعي للمجادلة..."[1]

يتدخل الراوي بتعليقه رغم أنه غير ممثل في الحكي، ويرى "حميد لحمداني" أن التعليق من طرف الراوي " قد يؤدي إلى تصديع البناء الخيالي الذي أقامه الراوي نفسه، إذ يصعب بعد هذا على القارئ أن يصدق بأن الأبطال لديهم حرية الحركة والتصرف"[2]، رغم أنه في ثنايا السرد يحاول كسر رتابته، بفسح المجال لصوت الشخصيات ليبدو غير متسلط، ويبدو ذلك جليا في المقاطع الحوارية، الحوار الخارجي بين الشخصيات، في حوار والدة مليكة مع جارتها: " قالت إحدى الجارات لأمها:

- يا سعدك يا الزهرة، أعطاك الله البنية جميلة كالقمرة الله يبارك...
- وما فائدة الجمال مع الفقر يا جارتي العزيزة؟...

ردت أم مليكة، لكن الجارة استمرت قائلة:

- لماذا تهونين من قيمة هذه النعمة؟ لعلك تخافين الحسد؟ مليكة مثل ابنتي تماما، ولو كنت أمها حقيقة، ولي فيها حق التصرف، لاشترطت فيمن يطلبها كل مال الأرض...
- مرة واحدة، هكذا ما أكبر أحلامك...
- الله يسعد أولادنا جميعا ويصلحهم...

قالت المرأة"[3]

اكتفى الراوي هنا بتوزيع الأدوار على الشخصيتين(ردت، قالت، استمرت) فخطاب الشخصيتين هو الغالب في هذا المقطع، والذي ورد فيه بعض التعابير باللهجة العامية (كالقمرة الله يبارك، الله يسعد أولادنا جميعا) وهو نوع من الإيهام بالواقعي، وإقناع القارئ

[1]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص138.

[2]– المصدر نفسه، ص143، 144.

[3]– المصدر نفسه، ص144.

ولفت انتباهه، ونقله إلى العالم الروائي بتمثله لخصوصية المرجعي الاجتماعي والثقافي المتعلّق بالمجتمع الجزائري، والذي سكن كل مقاطع النص الروائي.

ويعود الراوي لفرض هيمنته على السرد من خلال خطابه واستعماله لضمير الغائب "هو"، يحلل نظرة مليكة لوضع الأسرة الفقيرة، ويقارن بين وعيها بذاتها وواقعها، ووعي أخيها رشيد الذي اتّسم باللامبالاة:

" لماذا تدرك مليكة وحدها كل هذا؟ ولماذا لا تكون مثل أخيها رشيد، يأكل ويشرب، ويفرح، ويغضب، ويحتج أيضا على الأكل السيء، واللباس القديم، إنه ليس مسؤولا عن حالة والديه، ثم لماذا جاءوا به إلى هذه الحياة وهم يعلمون أنهم غير قادرين على رعايته؟ على تربيته؟ على سلامة نفسه وروحه فيما بعد من الأيّام؟"[1]

الراوي في هذا المقطع يستبطن شخصية ووعي مليكة، ويبوح بالتساؤلات التي تكتمها، وهذا يكشف صفة أنه عليم بدواخل شخصياته، ويعطي الفرصة لصوت مليكة بالظهور: " لماذا تلومهم يا ولد...؟ إنّهم كذلك تربوا، ولم يكونوا لا هم ولا أجدادك أسعد منك يبدو أنّ اللعنة الأبدية قد اختلطت بأنفاسهم، إن مجرد التفكير في مثل هذه الأمور يقربك من العقوق..."[2].

هنا تظهر رؤية الوعي بالواقع لدى مليكة، التي تعلل إدراكها للوضع الاجتماعي المتردي لأسرتها، وتبرز توارث الفقر والمأساة وضمنيا تعلن موقفها الرافض للاستسلام لهذا البؤس، فهو وعي مقيد لا تملك معه أسباب التغيير والانفلات من القيود.

ويعود الراوي للمقارنة بين وعيين آخرين، وعي مليكة ووالدتها المستسلمة لوضعها: "لماذا تدرك مليكة كل ذلك؟ وتفكر فيه؟ لماذا لا تكون مثل أمها؟ امرأة مسالمة، لا تشبع ولكنها تدعي الاكتفاء، لا تتذمر، مطيعة لزوجها، حنونا على أطفالها السبعة، السبعة، ورغم ذلك، فهي غير مكتفية بعددهم ، إنها حامل، يسبقها بطنها إلى الأمام، في كل حركة تقوم بها... مليكة لا تتذكر، أنها رأت أمها فترة هكذا، دون هذه البطن المنتفخة تارة، أو مخرجة ثديها ترضع به أخا لها أو أختا، ورغم ذلك فها هي لا تشكو من كلّ ذلك"[3].

الخطاب المسرود الذي يقوم به الراوي هنا ينقلنا من تساؤلات مليكة إلى حدث حمل والدتها المتتالي الذي يعرفنا على موقفها المستسلم، والمساهم في تردي الوضع ، ويقدم

---

[1]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص138.

[2]– المصدر نفسه، ص139.

[3]– المصدر نفسه، ص139.

الراوي تعليلا وتبريرا لهذا الموقف السلبي للوالدة، وذلك من خلال تسليط الضوء على صفاتها وملامحها وحالتها النفسية ،من خلال استرجاع لفترة ماضية بعيدة من حياتها:

" لقد كانت ومنذ صغرها البعيد، تعيش اليتم المبكر، والوحدة النفسية، عالة على عمّ له من الأطفال تسعة "[1].

يبيّن الرّاوي أنّ البؤس والفقر موروثان في هذه الأسرة، فمعرفته تخللت مسيرة العائلة من الماضي البعيد إلى الحاضر، هو مهيمن على كامل العمل الحكائي، حيث تظهر براعته في تتبع التفاصيل الدقيقة لحياة الشخصيات، والبوح بدواخلها ومعاناتها النفسية، واشمئزازها من وضعها المأساوي، فالراوي ينتقل من حاضر مليكة إلى ماضي والدتها، حيث يخترق الأزمنة والأفكار والمشاعر، في حركة العارف العليم بكل شيء، وهو يتساءل عن اختلاف شخصية مليكة؛ حيث يريد التأكيد على أنّ تكوينها الفكري، ورؤيتها للتغيير تختلف عن البقية المستسلمة للواقع المر كأمها وأبيها.

وبناء على ما سبق يمكن القول أنّ الراوي في" لونجة والغول" عارف عليم بكل شيء، وهو "يتميز بقدرته العالية على استبطان الشخصيات والغوص في دخائلها واسرارها الدفينة"[2]، فشخصيات العمل الروائي شفافة بزمانها ومكانها بالنسبة له .

ولإكمال المشهد السردي وربط الأحداث ببعضها ينتقل الراوي إلى إلقاء الضوء على شخصية والد مليكة ، الذي يعاني الفقر والحرمان والعوز، وقهر الاحتلال المذلّ:

"أبوها أيضا حاله من حال أمها، ها هو يمسح شاربه بعناية، وهو يحمد الله المرة بعد المرة"[3]، ويتجاوز الراوي السرد الآني بدليل المؤشر السردي " ها هو" وللإشارة إلى قربه من الوالد، واستعماله الفعل المضارع " يمسح"، يتجاوز ذلك إلى التحليل النفسي لطبيعة هذه الشخصية، ولمواقفها السلبية من وضعها المتردي والمتأزم:

" والد مليكة رغم هذه العادة من الحمد والشكر والتبتل والاستغفار، بمناسبة ودون مناسبة، لم يكن من الرجال الذين يسهل التفاهم معهم دائما، إنه لا يبدو راضيا إلا في الحالات القليلة، وطبعه الانفعالي كثيرا ما أدى به إلى القنوط والتشاؤم، والشعور الدائم بالغبن والظلم"[1]،

---

[1]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص140.

[2]– عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنص القصصي، ص108.

[3]– زهور ونيسي، الرواية –2– (لونجة والغول)، ص141.

[1]– المصدر نفسه، ص141.

يظهر من هذا المقطع مستوى الراوي العليم الذي يحتل موقع الرؤية من الخلف، فهو يعلم ما تعانيه شخصية الوالد من يأس وتشاؤم، ووجع نفسي، وكأنه ذاته الثانية يبدو لصيقا به، وهو يكشف عن التناقض في وعيه، ذلك الشرخ بين القول والفعل، والمفارقة بين ما هو كائن من قول، وما يجب أن يكون من فعل.

وعليه فإن الراوي يقدم صورة للوعي المشوه في المجتمع الذي يعاني أفراده التهميش والفقر والحرمان، في ظلّ الاحتلال، فالراوي يقف موقف الرافض لهذا النموذج المتناقض، وهو بذلك يتحدث عن والد مليكة من موقعه هو لا من موقع الوالد، فهو ينوب عنه في وصف حالته النفسية المتأزمة، والتي زاد طينتها بلة كثرة الأولاد، وضيق العيش، لم يترك فرصة لهذا الأب كي يعبّر عن نفسه وأفكاره بأفعاله:

" وملامح وجهه تتقلّص وتضطرب وتتناقض، مرّة يبدو حنونا عطوفا، ومرّة أخرى تبدو وكأنها تلعن اليوم الذي أصبح فيه أبا مسؤولا عن هذه المجموعة البشرية الصغيرة، أهو نحسهم، أم هم نحسه؟ إنه لا يدري، ولعله لن يفهم شيئا أبدا"[1]. يستخدم الراوي هنا قرينة لغوية هي "لعل" والتي توحي بمحدودية الرؤية، واستعملها ليقنع القارئ بأن سلطته غير مطلقة بل هي محدودة في السرد، وهو نوع من الإيهام يسميه "جيرار جينيت" " الخرق المؤقت للشفرة"[2]، وبسبب لجوء الراوي إلى هذا النوع من الخرق تبنى الرؤية الخارجية من خلال وصف الحالات الداخلية كالأفكار والأحاسيس دون التأكد منها، فتبقى رهن الاحتمالات، والراوي هنا يروي وهو غائب عن الحكاية، لا اسم له ولا يوجد ما يدل عليه.

ولا يلبث أن يعود إلى الخوض مرة أخرى في دواخل وأفكار الشخصية (والد مليكة)، فيكشف ألمه وشعوره بالمرارة لأنه لم يختر حياته؛ فهو يشعر بهزيمة نفسية، وهي نوع من الصراع الداخلي وعجز عن تغيير الواقع، إنه البحث عن الذات الضائعة:

" أربع بنات، وثلاثة ذكور، وأمهم، وهو تاسعهم، والفقر حليفهم الطبيعي، لا يجب أن يكذب، أو يوهم نفسه، بأن هؤلاء الأطفال قد جاء بهم عن رغبة أو إرادة، إن ذلك لم يحصل أبدا، نتيجة رغبة أو حب أو استمتاع، إن شيئا من ذلك لم يقع البتة، هل هي العادة؟ هل هي حالة فراغ لكل ما في نفسه من مشاعر القلق والتوتر والخوف من الأيام... هل هو

---

[1]– زهور ونيسي، الرواية –2– (لونجة والغول)، ص141.

[2]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص43.

الخوف من الدين؟ كم مرة فسر لهم الإمام أن التوقف عن الإنجاب حرام... وأنّ ذلك بمثابة قتل للنفس التي حرم الله قتلها، كذلك ها هو يراهم يوميا يقتلهم الحرمان..."[1].

يكشف الراوي عن وعي خاطئ يلتهم فكر والد مليكة، ألا وهو الفهم الخاطئ لتعاليم الدين الإسلامي، وتفسيرها من فكر ومصدر عاجز عن ربطها بفقه الواقع، وكأن الفتوى قالب جاهز يطلق على كل الحالات دون مراعاة لخصوصية الوضع والزمان والمكان، إنه الاحتكام لسلطة الموروث الاجتماعي، فالراوي من خلال هذا التحليل يرصد بعمق واقعه الاجتماعي، إنها حياة لا هدف تصبو إليه، ولا وعي لا بالذات ولا بالآخر، إنه يرصد فقر التفكير والتبعية العمياء لفكر عاجز، فالراوي هنا وكأنه أمام كتاب مفتوح، وهذا بفضل ضمير الغائب "هو" الذي مكنه من الإلمام بجميع جوانب الشخصية الداخلية والخارجية؛ تفكيرها، ألمها، أسرارها المكتومة، وخيبة أملها، على خلاف ضمير المتكلم، الذي " لا يتيح الفرصة للراوي كي يدور حول الشيء الموصوف من جميع جوانبه"[2]، ويركز على زاوية واحدة، مبرزا الذات الساردة للراوي، على العكس"عندما يكون السرد بضمير الغائب فإن ذات السارد وصورته ربما يتواريان خلف الخطاب السردي، أو يبتعدان عنه فيبرز الموضوع، بل تختفي صورة السارد تماما ويصبح عنصرا ثانويا، بل ربما يختفي دورها بالنسبة لدور العالم القصصي"[3]، فالراوي يتوارى ويبرز دواخل الشخصيات، ويبرز ضمير الغائب، حيث " لا يشترط في الراوي أن يكون اسما متعينا، إذ قد يتوارى خلف صوت أو ضمير، يصوغ بوساطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع"[4]، وهذا ما يتجلى في رواية "لونجة والغول".

وعليه فالأفكار والمواقف التي يرفضها الراوي العليم ومن خلفة الكاتبة، يكون مصدرها الشخصيات – وطبعا– عن طريق سلطته، أما التي يؤيدها فتنبثق عن وعيه كراو يحلل ويعلق ويتبنى المواقف والرؤى، وما تحليله لرؤية " والد مليكة" للإنجاب إلا أفكار موروثة منذ القدم، مترسخة في الوعي الجمعي لفئة فرض عليها جهلها تبعية لتأويلات خاطئة؛ تجعل من

---

[1]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص142.

[2]– عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص134.

[3]– المرجع نفسه، ص134.

[4]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دبي، الإمارات، 2016م/1438هـ، ص13.

المرأة وعاء للإنجاب وتختصر وظيفتها في الرضاعة والطبخ والتنظيف، وكأنه لا يحق لها أن تنعم بشيء من الراحة أو السعادة من خلال اختياراتها هي لما تريد:

" ولا يمر عليها العام، إلا وهي حامل أو نفساء، لا تشعر بالسعادة وهي تفكر في أنها ستأتي للدنيا بطفل، لأن حاجات هذا الطفل غير متوفرة، فيصبح المجيئ بطفل مصدرا للقلق والهم، بدلا من أن يكون مصدرا للفرح والأمل، إنها مؤمنة، وكلما كانت حاملا، كانت تردد:

- إن كل طفل يأتي برزقه معه...

تقول ذلك، وهي تدرك جيّدا أنّ ذلك غير صحيح "[1].

الراوي يطرح قضية بالغة الأهمية، ويناقش تداعياتها السلبية على الأم كامرأة لا حول لها ولا قوة، أمام معتقدات يخطئ الناس فهمها ويؤولونها على غير وجهها، فهي تعي آلامها لكنها تعجز عن إيقافها أو تغيير وضعها، تتألم وتستسلم للمعاناة وكأنها قدرها الذي لا مفر منه، إنها رؤية تحمل الرفض للواقع المعيش، وتعيش صراعا داخليا يشاركها الراوي معرفته، وبذلك هو راو يعرف كل شيء؛ " راو يكشف الكاتب ويسقط المسافة الضرورية، والتي على الكاتب أن يقيمها كشخص له أفكاره وأحاسيسه وذاتيته، وبينه كفنان قادر على أن يصور شخصياته بما يخصصها لهويتها ويميزها بحقيقتها واختلافها عنه من جهة، وعن بعضها البعض من جهة ثانية"[2]، فشخصية الأم تتشارك مع شخصية "محمد" زوجها في الشعور بحالة القهر المتجذر في كيانهما وحياتهما، فألمها يتصارع بداخلها بين جدران البيت، وهو ينقل همه إلى الميناء ليطعمه حتى يكبر ويلون حياته بسواده الكئيب، حيث عمله المتعب الشاق في زمن الاحتلال والقهر، والمقطع التالي يصور ذلك:

" كان القارب يخترق طريقه بين عشرات القوارب الأخرى المحملة بالأسماك المتنوعة قبل فرزها، وقد وقف الرجال صفا في انتظاره، وبينهم محمد، إنهم رفاق هذا العمل الشاق المضني، والذي لا فائدة كبرى ترجى من ورائه حتما، يصبحون حمالين ويمسون كذلك، لا شيء يبدو في سبيله إلى التغيير، إنّ هذا هو رأيهم جميعا، ولكنهم لم يفكروا يوما تفكيرا جديا في تغيير وضعهم هذا، مكتفين بالتذمر والشكوى"[3].

---

[1]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص142.

[2]– يمنى العيد، تقنيّات السرد الروائي، ص140.

[3]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص155.

الراوي هنا يبدو وكأنه أحد الحاضرين في الميناء، قريبا مما يروي، يرى صف الحمالين وهم ينتظرون وصول القارب، ويقرأ أفكارهم وشكواهم ويأسهم، ويروي في الزمن الحاضر أي أنه ينقل الحدث مباشرة وفي حينه، بدليل استعماله للأفعال المضارعة (يخترق – يصبحون – يمسون)، وهو بذلك " ينظم زمن قصة، ويبنيه وفق ضرورات اتساقه مع المكان الذي تعيش فيه الشخصيات، أو مع المحيط الاجتماعي الذي ينسج علاقاتها في ما بينها"[1]. فالحمالون يجمعهم الميناء، واليأس الجاثم على قلوبهم، فلا جديد في حياتهم يبهج، ولا دافع في نفوسهم يرقى بها إلى التغيير، إنه الموت البطيء للطبقات الكادحة، يصورها الراوي من منظور رؤية مأساوية متشائمة، ويبرز عدم قدرتهم على التغيير أو حتى التفكير فيه، بجهلهم وعجزهم الذي يزيده المحتلّ الفرنسي قهرا حين يفرض لغته الفرنسية على كل من يريد العمل : "لغة الخبز هي الفرنسية، ومن تعلمها ضمن الخبز، ومن أتقنها ضمن خبزا أبيض، لغة الحياة، وعداها فهو للآخرة"[2].

وهذا المقطع يقدم فيه الرّاوي مظهرا ثقافيا وموقفا إيديولوجيا، تمثل في تهميش اللغة العربية لغة القرآن ولغة الشعب الجزائري المسلم، هنا يبرز الصراع قويا بين هوية الشعب المحتل وتسلط الاستعمار الفرنسي، ويساهم في ذلك جهل الشعب لقيمه، ومساهمته في الانحراف بالدور الحضاري للقرآن الكريم ولمبادئه، وهو ما يوضحه المقطع التالي:

"فمتى كان كتاب الله مصدرا للرزق، اللهم إلا عند كتّاب الحروز والرّقيات، في زمن كل ما فيه بلغة المستعمر، التعامل، والمعاملات، والإدارات والمدارس، والحياة في جميع مجالاتها"[3].

يحلل الراوي واقع التهميش والاستضعاف الذي يعانيه "محمد"والد مليكة وكل الجزائريين، في ظل التسلط الفرنسي وتسلط الجهل، ويجسد الراوي من خلال هذا الواقع تصارع ثنائية حضور الجهل وغياب الوعي الجمعي بالذّات وبالهوية.

وعليه كشفت الرؤية من الخلف عن طريق الراوي العليم تجذر السلبية في نفوس المقهورين، وعدائهم للتغيير، أو حتى لمجرد التفكير فيه، لأنّهم كما بين الراوي لا يملكون مقوماته، والمتمثلة في العلم والحجة، والوعي بالذات وبالآخر، رغم ما يتبادر إلى أذهان

[1]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص140.

[2]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص156.

[3]– المصدر نفسه، ص156.

البعض في لحظة يلامس فيها الوعي جوانب تفكيرهم، يقول الرّاوي : " وماذا لو تغيرت هذه القوة البدنية إلى قوة عقلية...؟"[1]، يورد الراوي بالصوت الجمعي رؤية عابرة للفكر، تحمل بذور ثورة كامنة في العمق اللاواعي للمقهورين وللطبقة الكادحة التي يمثلها الحمالون في الميناء، ويأتي صوت محمد والد مليكة يعلن انطفاء جذوة هذا الوعي بقوله:

" إننا نأكل القوت وننتظر الموت..."[2]، ويردف الراوي معلّقا: " وهو لا يعلم أنّ الحياة بهذا الشكل، بهذا الخنوع والقناعة المفرطة، والركود المبرر كل مرة، تصبح موتا كلها، ولا رائحة للحياة فها، إلا من حيث ملء البطن، مثلنا في ذلك الحيوان، أيّ حيوان..."[3].

وعليه فإنّ الكاتبة "زهور ونيسي" استلهمت الواقع الجزائري إبان الثورة وجسدته في النص الروائي، والذي يعطي صورة عن ملامحه وخصوصيته، والرواية كما يعتبرها "عبد الله إبراهيم" " تسهم في صوغ الهويات الثقافية للأمم، بسبب قدرتها على صوغ التصورات العامة عن المجتمعات، والحقب التاريخية، والتحولات الثقافية"[4].

فالراوي هنا يكشف رؤيته للواقع الاجتماعي المنسلخ من آدميته، ويظهر التحولات الاجتماعية والفكرية خلال فترة مأزومة من تاريخ الجزائر، من خلال نموذج يعيش صراعا بين قيمه التاريخية والدينية وبين سلطة المستعمر، وبينهما عجز صنعه الفقر والجهل.

إنّها رؤية تكشف وعيا عاجزا عن التّغيير، تقابله رؤية فكرية وإيديولوجية تقف موقفا رافضا لهذا الانسلاخ، ورافضا للاحتلال، يحمل فكرة الثورة والتغيير، وتمثّلها شخصية "عمي سحنون"، والذي يسلط عليه الراوي الضوء فيقدمه من خلال صوته الذي يصف به المحتل الفرنسي: " غزاة محتلون..."[5]، وهذه الرؤية تضمر ثورة تقضي بإزالة الغزو والاحتلال يوضّحها الراوي بتعليقه قائلا:

---

[1]– زهور ونيسي، الرّواية–2–(لونجة والغول)، ص156.

[2]– المصدر نفسه، ص156.

[3]– المصدر نفسه، ص156.

[4]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، الجزء 5، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2016م/1438هـ، ص05.

[5]– زهور ونيسي، الرّواية–2–(لونجة والغول)، ص 158.

" هكذا صحّح لهم مرّة أفكارهم عمي سحنون، أحد الرفاق في الميناء، إنهم لم يفهموا الكلمة، لكنهم فهموا أن هؤلاء البشر يحكمونهم أكثر من قرن، ويتصرفون بأقدارهم، كما يتصرفون بكل الثروات والخيرات، وهذه الأرض الطيبة، والبحر الذي لا حدود له"[1].

شكّلت عبارة شخصية "عمي سحنون" موقفا إيديولوجيا فكريا، يقضي بتصور الآخر المحتل، وتصحيح المسار الفكري للجماعة التي يعيش ضمنها، لكنه يخالفها في الموقف والرؤية، فأفكارهم تتسم بالانهزامية، وأكبر دليل على ذلك وصفهم لرب عملهم في الميناء ب" المعلم الكبير"، فيقدم الراوي معلومات توضيحية عنه :

" صاحب الشركة الفرنسية معمّر، إنه لا يملك فقط شركة الصيد هذه، ولكن له مساحات شاسعة من أجود الأراضي الزراعية في سهول متيجة"[2].

يقدّم الراوي رؤية استصغار الذات مقابل تعظيم الآخر المحتل، فكرة متوارثة ولا سبيل إلى استئصالها في نظر الراوي، إلا بمحاولة المعرفة وكسر سيف الجهل والقهر والاحتلال المسلّط على رقاب الكادحين.

ويورد الراوي تعليقا يبين فيه سبب غياب الوعي المعرفي لدى هذه الطبقة الهشة، قائلا:

" الرغبة في الفهم كبيرة والتعطش للمعرفة لا يرويه ما يأتي من الأيام لقد حرموا من كل ذلك، فحتى تلك المدارس القرآنية المتواضعة، والتي فتحت عقول أبنائهم وأجدادهم، وعودتهم على استعمال الحرف العربي، أغلقت وشمّعت أبوابها... والمدارس الأخرى في المدينة كانت مقاعدها من حظ أبناء الموظفين والأطباء والمحامين من الجزائريين، والذين لم يكن يهمهم التميز عن الفرنسيين، في زيهم، ومظهرهم، ونمط حياتهم، بل كانوا يعملون كثيرا للقضاء على هذا التميز"[3].

يكشف الراوي العليم من خلال سرده التهميش المضاعف للطبقة الكادحة المحرومة من حقها في العلم والمعرفة، في زمن الغول، الذي فرض عليهم سجن الجهل والعزلة والخوف من المواجهة والتغيير.

---

[1]– زهور ونيسي، الرواية–2–(لونجة والغول)، ص158.

[2]– المصدر نفسه، ص159.

[3]– المصدر نفسه، ص171.

وتتسارع وتيرة السّرد حيث ينتقل الراوي إلى الإعلان عن حدث يعتبر نقطة تحول في مسار الأحداث، ومسار الوعي الجمعي للجزائريين، والمتمثل في انطلاق الثورة من الجبال، وهنا يفسح الراوي المجال لأصوات المتسائلين:

- هل هي الثورة على الفرنسيين...؟
- هل هو الأمير عبد القادر يظهر من جديد...؟
- هل هي حوادث الخامس من أوت جديدة...؟
- هل هي حوادث الثامن من ماي 1940م[1] أخرى...؟
- هل هو الجهاد الذي تكلم عنه الآباء...؟
- ولكن من أين لنا بالجيش والعتاد والسلاح...؟"[2].

إن الراوي في هذا المقطع شبه الحواري يربط الفني بالمرجعي، من خلال ذكر أحداث تاريخية واقعية مفصلية في تاريخ النضال الجزائري ضد المحتل الفرنسي، وهو ما يؤكد أن الثورة التحريرية امتداد و استمرار لما سبقها، وهذا المقطع يكشف عن رؤية واعية تحمل في طياتها انقلابا على مفاهيم الخضوع والخنوع، والاحتجاج على التهميش والدونية والقهر، إنها ثورة المجاهدين في الجبال، والذين يصفهم المحتل في إعلامه بقطاع الطرق، إنها الرغبة في التحرر، وهذه الفئة تحمل وعيا ممكنا هو التغيير نحو الأفضل، وربط الكاتبة للروائي بالمرجعي يعطي للرواية شرعيتها الثقافية، ولأن هذه الشرعية "ينبغي أن تمنح من السياق الاجتماعي الحاضن لها"[3]، وما العمل الروائي إلا تعبير عن واقع اجتماعي وتاريخي.

ومع وجود المرجعية المتمثلة في الأحداث التاريخية إبان ثورة التحرير والتي تعرضها الرّواية، إلا أنّ الروائي يمارس "عملية بناء ولا ينقل هكذا عن الواقع، وإن كان الواقع مرجعا له، يبني الروائي عالمه أشخاصه، وله زمانه، وله أفعاله، وهو إذ يبني هذا العالم، ويجهد لمنحه طابع الحقيقي، يجهد أيضا ليظهر بمظهر الناقل، أو الراوي لهذا العالم لأنه بذلك... إنّما يمارس وظيفة فنية هي وظيفة الإيهام باستقلالية هذا العالم، وبالتالي بحقيقته"[4]، والراوي

[1]- حوادث8 ماي 1945م هو التّاريخ الصّحيح لكن في الرّواية أوردت الرّوائيّة تاريخ 1940م لدلالة ارتأتها .

[2]– زهور ونيسي، الرواية–2–(لونجة والغول)، ص172.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، ج5، ص06.

[4]– يمنى العيد، تقنيّات السّرد الروائي، ص140، 141.

هنا يروي مقنعا القارئ بحقيقة استقلالية عالمه المروي، فيفسح المجال للشخصيات تعبر عن رأيها وموقفها من الحدث الجديد المتمثل في ثورة التحرير:

" إذا استمر الوضع على هذه الحال أياما، فمعنى ذلك أنها لن تهدأ أبدا، بين العرب والفرنسيين...

- فلنصلّ إذا على أرواحنا وعلى أبنائنا صلاة الجنازة، إننا سنكون أول الضحايا... عندما تأتي فرنسا بطائراتها، وتقصف المدن...

- ولماذا تقصف المدن، يا أهبل؟ عليها إن كانت قوية حقا، أن تقصف الجبال التي يحتمي فيها المجاهدون، الذين يضربونها، وأشعلوا الثورة ضدها...

- ألم يشعلوها من أجلنا جميعا؟ من أجل حريتنا جميعا، الشعب بأكمله"[1].

التزم الراوي الحياد واختفى في هذا المقطع الحواري ليترك للشخصيات المتحاورة الحرية في إبداء رأيها، وقد تمخض الحوار عن صراع بين توجه الشخصيات، "وهكذا يوهم الحوار/ القول بصراع بين الشخصيات، وبأنّ حوار الأصوات هو فعلا صراع المواقع في النص أو صراع الإيديولوجي فيه"[2]. فاختلفت تبعا لذلك المواقف، فمنها المؤيد للثورة، ومنها المتخوف من تداعياتها، مدعيا أنه ليس مسؤولا عنها، وأصحاب الموقف المؤيد هي شخصيات تتجاوز حدود الموقف الفردي إلى ما يمكن تسميته بالوعي الطبقي، وهي تسمية أطلقها "لوسيان غولدمان" على التماسك والالتحام من خلال الموقف عند مجتمع ما، "وهذا الوعي يعمّق اتجاها موحدا للعواطف والتطلعات والآمال، والأفكار عند أفراد الطبقة الواحدة"[3]، فالمصير المشترك للجزائريين وسلطة القمع والاستبداد ولدت في دواخلهم وعيا اجتماعيا يقضي بضرورة التخلص من المحتل، فكانت الثورة رغم خنوع البعض للذل بسبب الجهل والفقر اللذين كبلا الفكر، فالمجاهد الجزائري حسب ما ورد في الحوار يذوب في فكر المجموعة المحققة لحلم الاستقلال، حمل راية الوعي الجمعي، وهو ما يدعوه غولدمان: "الفرد المتجاوز لفرديته"[4]، فالراوي يورد فكرة الثورة في الجماعة الواحدة، التي يوحّدها الألم والأمل، فالألم

---

[1]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص172، 173.

[2]– يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، ص66.

[3]- Lucien GOLDMANN: le dieu caché, Etude sur la vision tragique dans les pensées de pascal et dans théâtre de racine, Edition Gallimard, Paris 1979. p16.

[4]-Ibid, p33.

وحده يصنع العظماء لإخراج المجتمع من وحل الاحتلال والتبعية، وهو ما يعبّر عن طموح الجزائريين الراغبين في التغيير.

فالموقع الذي اتخذه الراوي العليم مكّنه من كشف نوايا الشخصيات، والاطلاع على أفكارها السرية، وحتى مشاعرها التي تكتمها، ولا تبوح بها لغير نفسها، وذلك من خلال حوارها الداخلي؛ الأمر الذي يمكن القارئ من تلمس ملامح رؤيتها للعالم، وموقفها الفكري تجاه نفسها (وعيها بذاتها)، وتجاه مجتمعها بكل تغيرات أحداثه.

وينقل الراوي من موقعه هذا صراعا داخليا مؤلما تعيشه مليكة؛ وهي مكتوية بواقعها الذي يشده الفقر إلى الظلمات، عندما تقدم لخطبتها خاطب :

" تقدم لمليكة خاطب، نعم خاطب يطلب الزواج من مليكة، لكنه ليس سليما ابن الجيران، صاحب النظرات الدافئة العاشقة"[1]، قالتها مليكة في نفسها بمرارة:

" وهل للفقراء والمحرومين الحق في الاختيار... الحبّ ... ومتى اجتمع الحب والحاجة؟"[2]، يكشف الراوي رؤية مأساوية سوداوية نسجتها خيوط الأزمة والواقع المر المحبط للأحلام والآمال، الذي يجر مليكة إلى الاستسلام لرغبة والدها المنهوك، وموقف مليكة يحوي رفضا مكتوما لم ينعكس في أفعالها، رغم وعيها به، ورغم رغبتها في التغيير، لكن ظروفها كبلتها وسجنتها في ذاتها، فيورد الراوي خطابها بصوته، وهو في هذه الرؤية " ليس خلف شخصياته ولكنه فوقهم، كإله دائم الحضور"[3]، ويستهل بوصف وقع القرار في نفسها: " ترك القرار القاسي في نفسها تساؤلات أكثر قساوة:

- هل هو حلم وضاع، تلاشى، صدمة الواقع؟ أم هو شيء جميل مر أمامها كما تمر الأشياء الجميلة؟ ...إنّها لا تذكر أنها تأملت وجه سليم، قوامه، شبابه، أو تبينت حركاته..."[4]،

يعلن علمه بما تشعر به رغم عدم حضوره ، فيذكر معها علاقتها وحبها لسليم، ذلك الحب المكتوم خوفا من العادات والتقاليد، فحتى الراوي لم يرحم حرية مليكة، حيث يتدخل بتعليقاته عقب خطابها، إنه قمع الصوت فنيا، وكشف رؤية صاحبه فكريا واجتماعيا، فالراوي يعرض

---

[1]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص175.

[2]– المصدر نفسه، ص176.

[3]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص289.

[4]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص177.

فكرة التسلط، بطريقة أكثر تسلطا، فهو الراوي العليم، فقلما يفسح لشخصياته المجال لتعبّر عن نفسها وتحكي أقوالها وأفعالها بصوتها دون تدخل منه، دائما يتم تدخله.

ومن خلال ما سبق يبين الراوي صورة قمع المرأة إبان الثورة، ومصادرة حقها في الاختيار، اختيار شريك حياتها، حقها في الحب، هنا يبرز صراع النفس بقيمها الخاصة والموروث الاجتماعي الذي يتبناه التسلط الذكوري، وهذا الصراع يعطي حيوية للأحداث ويشعل جذوة الفكر، ويبث حياة التغيير فيه.

ورغم غلبة رؤية الراوي العليم، الرؤية من الخلف في رواية " لونجة والغول"، إلا أن الرؤية من الخارج قد وجدت مكانا تتموقع فيه في النص الروائي، من خلال وصف خارجي لملامح شخصية "أحمد خطيب مليكة":

" زارهم يوما أحمد، الخطيب، إن اسمه أحمد، شاب في العقد الثالث، فيه ملاحة ربما يكون مردها للشباب أكثر من أي شيء آخر، والشباب نصف الجمال، جاء يرافقه والده، كان يرتدي قميصا نظيفا مكويا، وحذاء بدا يلمع لمعانا مثيرا للانتباه، لم تر مليكة لون عينيه، كان شعره أسود فاحما، مسرحا على شكل أبطال السينما، براقا من كثرة الدهن، مفروقا من الوسط، لم يكن يتعثر في مشيته، رغم أنه دخل مطأطئ الرأس"[1].

ينقل الراوي وصفا دقيقا للملامح الخارجية لشخصية "أحمد"، وهو بذلك " يروي من خارج، عن مسافة بينه وبين ما، أو من، يروي عنه، مثل هذا الراوي هو بمثابة العين التي تكتفي بنقل مرئي في حدود ما يسمح به النظر"[2]، وهذا الوصف الدقيق يوحي بأن الراوي شاهد لكنه غير حاضر، "فهو غائب في بنية الشكل، تماما كما المخرج الذي لا نراه إلا في أثره"[3]، فهو يصف الحركات والألوان التي يراها، فعبارة " قميصا نظيفا مكويا، وحذاء بدا يلمع لمعانا مثير للانتباه" تشير إلى أن الراوي اعتمد على الرؤية من الخارج وهذا النوع من الرؤية يعتمد فيها الراوي كثيرا " على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال"[4]، وهذا الوصف يكشف عن جانب من شخصية أحمد.

---

[1]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص178.

[2]– يمنى العيد، تقنيّات السرد الروائي، ص151.

[3]– المرجع نفسه، ص152.

[4]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص48.

ويعود الراوي لموقعه كراو عليم يخترق جدران المنازل ويكشف وعي الشخصيات، لنقل مشهد فرض الوصاية على المرأة، وقمع حرية الاختيار لديها، من خلال شخصية مليكة:

" وتمت الخطبة وقراءة الفاتحة... لم يطلب منها أحمد أن تدخل ليراها الخاطبون، أو لترى هي الخطيب، وكأنّ الأمر لا يعنيها أبدا، واستسلمت لذلك مؤكدة أن الأمر لا يعنيها فعلا... وعادت إلى المقارنة، بعد سرحة قصيرة، ماذا ستجني من حياتها مع شاب مثل سليم؟ ليس له عمل بعد، ولايزال يأخذ مصروفه من والده... الزواج بالنسبة إليها شيء آخر إنه عملية إنقاذ لنفسها من حياة تشقيها"[1].

إنّ ما سرده الراوي واستبطانه لوعي مليكة يكشف صراعا نفسيا تعيشه الشخصية بين ما تريده وما هو كائن، بسبب سيطرة وتحكم الموروث الاجتماعي في فكر العائلة، "على اعتبار أن العقلية الذكورية في التاريخ كانت هي العقلية الثقافية المهيمنة على المجتمع، وغابت في المقابل عقلية المرأة المؤثرة"[2]، المقررة لمصيرها، فقد عرض الراوي ومن خلفه الكاتبة صورة للبنية الثقافية غير المتوازنة والمشوهة التي تهمش المرأة وتفرض عليها الوصاية، والمقطع التالي يبرز إفرازات هذه الثقافة:

" من عنده بنت عنده قنبلة موقوتة، وحتى لا تنفجر القنبلة لابد من الإسراع بوضعها في مكانها الصحيح، بيت الزوجية، والتخلص من تبعاتها، هذه هي المفاهيم، وهذه هي العادة، وهذه هي الذهنية المتفق عليها"[3]

فقد أورد الراوي رؤية المجتمع الجزائري التي تحمل نوعا من الاقصاء غير المشروع في ذهنية يحكمها التخلف، فالله تعالى كرّم المرأة بإعطائها حقوقها كاملة، لكن الممارسات الذكورية المضطهدة للمرأة أجحفت وحرمت الأنثى من التمتع بتلك الحقوق.

وعليه يمكن القول أنّ الكاتبة "زهور ونيسي"عن طريق الراوي لم تكتب ضد الرجل كرجل، بل تكتب ضد وعي ذكوري سائد، وهو ما عبّرت عنه "يمنى العيد" في حديثها عن خطاب المرأة العربية الأدبي:" لم تكتب المرأة ضد الرجل الانسان حين تناولت في كتاباتها الإبداعية العلاقة بين الأنوثة والذكورة، بل كتبت ضد إيديولوجيا السلطة الذكورية فالنسائي في الخطاب الأدبي العربي، يضمر معنى الدفاع عن الأنا الأنثوية بما هي ذات لها هويتها المجتمعية

---

[1]– وهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص179، 180.

[2]– حسين المناصرة، النّسويّة في الثقافية والإبداع، ص12.

[3]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص181.

والإنسانية، ومن موقع الندية، يواجه "النسائي"لا الرجل بصفته الإنسانية، بل آخر هو تاريخيا، قامع ومتسلط"[1]، وهذه الرؤية جسّدها الراوي من موقعه كراو عليم جعل من السّرد نظاما تواصليا مع القارئ.

3 – الفعل الرّوائي وصراع المواقع :

ينمو الفعل الروائي في "لونجة والغول" صراعا بين موقعين، يصوّره الرّاوي العليم بنقل الأحداث مع قليل من الأقوال، فيتحدّد هذا الصراع بصفته اختلافا تناقضيا بين موقعين؛ موقع شخصية رشيد مقابل موقع شخصية والده، ولكلّ منهما قوله الذي يحدد معالم رؤيته للثورة والجهاد ضد المحتل الفرنسي، ويمكن تحديد حدّ هذا الاختلاف التناقضي بأنه العلاقة بالوطن (الجزائر)، التي تعاني من نير الاحتلال الفرنسي، فتختلف علاقة رشيد بوطنه عن علاقة والده به، واختلاف العلاقة يؤدي إلى اختلاف الرؤية الفكرية وموقع النظر بين الشخصيتين، حيث تتمثل علاقة رشيد بوطنه في علاقة الانتماء لزمن يوقن بالتغيير، ويمرّ بمرحلة المخاض العسير الذي سيتمخض عن آمال في التحرر والتحول، يدخل رشيد ليطرح على والده فكرة التحاقه بإخوانه المجاهدين في الجبال:

"... مخاطبا أباه في لهجة اختلط فيها الخوف بالشجاعة والتردّد بالإرادة، إرادة شاب مقبل على عالم الرجولة:

- أبي ... أريد أن أعلمك بأمر مهم... سأغادر المنزل الليلة لن أرجع.
- لأنني لا أعرف هل سأرجع أم لا.

تحفز الجميع، وقد بهتوا من الخبر، خبر خطير هذا، وجديد كل الجدة، نظروا إليه نظرة من سيفقدون قطعة منهم، وجزء منهم، ولأول مرة.

- إنني مطارد في المدينة، وستبدأ الشرطة في البحث عني هذه الليلة..."[2].

لكن والده رد عليه بسخرية واستهزاء: " ستصعد إلى الجبل، أليس كذلك؟ تذهب للمجاهدين، ما شاء الله، فما لم تستطع أن تعمله معي، وتعينني على هم الحياة، أردت أن تقوم به مع المجاهدين ... وماذا سيصنع بك المجاهدون...؟ وهل كل واحد يستطيع أن يصبح

[1]– يمنى العيد، الرّواية العربية المتخيّل وبنيته الفنيّة، ص146.

[2]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص185.

مجاهدا...؟ إنّ الجهاد لم يخلق لأمثالك... بل خلق لرجال معينين، وقفوا أنفسهم عليه، فلا عائلات لهم، ولا زوجات، ولا أولاد، ولا مسؤوليات..."[1].

يكشف الراوي من خلال حوار الأب وابنه عن الوعي بالذات من طرف رشيد، والوعي بضرورة التغيير المتمثل في الثورة، الذي تقابله رؤية الوالد المكبل بواقع تحكمه المسؤوليات، والفقر والحاجة، فظروف الاحتلال واحدة، والمعاناة مشتركة، لكن انعكاساتها على النفس مختلفة، وهذا يظهر تفاعل وعلاقة كل منهما بالواقع المشترك، الذي تشكل أفعالهما وأقوالهما وردود الأفعال فيه حركة الفصل في النص الروائي؛ لأنّها وعي وموقف ورؤية، ويفسح الراوي المجال لأصوات أخرى بين هذين الموقعين؛ بإبراز موقفهما؛ ومنهم الشيخ سحنون الذي يؤيد الجهاد والالتحاق بالثوار، فيوضح الأمر لصديقه "محمد" والد رشيد:

"إنّ لكلّ واجب رجاله، وأصحابه، وما يمكن أن تفعله أنت بخدمة هذه الأسرة يساوي أهم الواجبات التي يأمر بها المجاهدون المواطنين من أمثالك"[2]، ويثير هذا الموقف صراعا داخليا في نفس الوالد يحاول معه تغيير موقعه لكن الظروف تعجزه:

" وكم طرح سي محمد السؤال على نفسه:

- ولماذا أبقى أنا دون تغيير...؟

وسرعان ما تأتيه الإجابة بصورة قاطعة:

- وكيف تطمع أنت في التغيير... أب لسبعة أطفال، كلهم في حاجة إلى كلّ شيء "[3].

فهنا ينمو القول نموا صراعيّا بين الموقعين، فالتساؤل يعني وعيا جديدا بالذات وتغيرا في الرؤية، وتأتي رؤية الابن رشيد لتعدّل مسار تفكير الوالد:

"إنّ القوة تحتاج الشباب ليجاهدوا ويدخلوا المعارك، لا ليحصلوا على الخبز والماء، ويتحسروا على الزمان، إنّ المعركة اليوم، ليست مع الخبز ولقمة العيش، إنها مع المستعمر، إنه السبب في مآسينا وآلامنا، وهو مصدرها، ولا بدّ أن نقضي على المصدر"[4]، وهنا يبيّن الراوي عن طريق الحوار رؤية تجمع بين الوعي بضرورة التغيير، والفعل الذي يعكس مستوى الوعي في الواقع المعيش.

---

[1]- المصدر نفسه، ص186.

[2]- زهور ونيسي، الرواية -2-(لونجة والغول)، ص187.

[3]- المصدر نفسه، ص188.

[4]- المصدر نفسه، ص188.

ويضيف الراوي موقفا مؤيدا لموقع رشيد، من خلال شخصية أخته مليكة التي تعي واقعها وضرورة تغييره، لكنّ قيود المجتمع تكبّلها:

"لقد أدركت مليكة أنّ التغيير الذي أرادت لأسرتها بدأ يحصل بأي شكل، المهم أن التغيير بدأ يحدث أولا بخطبتها، وثانيا برحيل أخيها العزيز، لكنها لم تدرك أن هذا التغيير سيحصل ومع جميع الناس وداخل كل الأسر، ووسط كل الأحياء والأزقة، وفي كل البلاد دون استثناء أي شبر منها... زلزال لم يقتلهم بل أحياهم، أحيا فيهم المروءة والرجولة والنخوة، أحياهم حتى وهم يسقطون كل يوم شهداء، الواحد تلو الآخر، والجماعة تلو الجماعة "[1].

عبّر الراوي عن شعور مليكة، ووعيها بالتغيير، وسعادتها به، وهي المرأة المكسورة الجناح، إنها ثورة الأنثى على واقعها، ورؤية فكرية إيديولوجية تحسم الصراع مع الفقر والقهر، إنه خطاب الذات مع التغيير، الذي يستجيب لخطاب الجماعة الواعية بموقفها الفكري والحضاري من خلال رؤية استشرافية للراوي الذي أعلن عن تغيير مستقبلي شامل للجزائر تجهله مليكة يمر على جسر الشهداء، وهنا يبرز الصراع مع المحتل أكثر؛ إنه صراع التحرر ضّد الاستعمار وكلّ أشكال التسلط والقمع.

ويحافظ الراوي على موقعه كراو عليم، فينفذ إلى غرفة مليكة وزوجها، ليصور الحياة الجديدة لهما، وما يكتنفها من سعادة غامرة، وهي جزء من رؤيتها للتغيير التي تملكت فكرها وكيانها، بدأت تتجسد واقعا:

"الغرفة الصغيرة تضم مليكة وزوجها أحمد، ومزيدا من المحبة والرعاية، ... و قد استطاع أحمد بحكمته وهدوئه ونضجه أن يكسب محبتها... أحبت مليكة فيه كل ذلك... وأدركت أن ما تعيشه اليوم هو الحبّ الحقيقي"[2].

لم يترك الرّاوي الفرصة للشخصيتين أن تتحاورا، وتبديا حبهما فيكتشف القارئ من خلال المناجاة عمق الصلة التي تربطهما، فهو بذلك يمتلك زمام السرد، ويتجاوزه إلى التعليق والتعقيب على مواقف الشخصيات، وعليه فالراوي في "لونجة والغول" كان متسلطا؛ حيث لم يمنح شخصياته حق التعبير عن مشاعرها وميولاتها، فهو يتولى التعبير عن ذلك، إلا في

---

[1]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص188، 189.

[2]– المصدر نفسه، ص191.

القليل، كحوار مليكة المقتضب مع زوجها أحمد حين عودته متأخرا على غير عادته، وقد مهد له الراوي بلغته السردية الإخبارية:

"كانت تخاف عليه من شرطة الليل خصوصا فالتّجوال ممنوع بدءا من الساعة الثامنة مساء، إنّها الحرب، وحالة الحصار لا تنتهي؛ قال لها مرة عندما لاحظت ذلك وأظهرت خوفها عليه:

- لا تخافي إنّني اتّخذ طرقا جانبيّة... إنّ هذه الدّروب الملتوية والمخفية هي أحسن ما في القصبة...
- أين كنت؟ ولماذا تتخلف هكذا؟ ومع من كنت؟..."[1].

فالراوي هنا ينقل الحدث وما يحمله في طياته من مشاعر، وجزءا من الحوار ثم يدعمه بلغة سرده ليكتمل المشهد، وتصل الدلالة للمتلقي، فالحوار غير قائم بذاته، لذلك اصطبغت الرواية بأسلوب السرد.

ويسرد الراوي مخاوف "أحمد" المكتومة بين ضلوعه: "أ يقول لها أنها ربما بين لحظة وأخرى، تصبح أرملة... أيقول لها أنه فوق ذا وذاك، هناك تلك الآلة الضخمة الشريرة التي تقتل الناس، تنتظرهم في ذلك السجن الكبير، يساقون إليها مكتوفي الأيدي معصوبي العيون"[2].

فالراوي هنا يخترق قلب أحمد وفكره، ويكشف مخاوفه، والمخبوء من احتمالات استباقية لمستقبل يراه وشيكا، وهي رؤية تكشف عن معاناة الثوار الجزائريين، ومصيرهم إن وقعوا بين أيدي الجنود الفرنسيين، إنّها المقصلة والإعدام، رؤية ثورية رافضة لكل أشكال العنف، واستشراف من الراوي لعودة الألم والمعاناة لقلب الأنثى والمرأة والزوجة مليكة، فالراوي حاضر في كل الأمكنة والأزمنة، فهو ينتقل من حاضر سعيد بين الزوجين إلى مستقبل حزين تنبأ به، وهو الفراق؛ فزوجها قد التحق بصفوف المجاهدين مثل أخيها رشيد، ويورد الراوي أنها تستقبل الخبر وهي حامل:

---

[1]– زهور ونيسي، الرواية –2– (لونجة والغول)، ص192.

[2]– المصدر نفسه، ص194.

"ويأتي اليوم المتوقّع... لتعلم مليكة ومن رجل غريب... أن زوجها، حبيبها، قد التحق بالمجاهدين، وعليها أن لا تنتظره حتّى تنتهي هذه الحرب، وتستقلّ البلاد"[1]، ويزيد هذا الخبر في تشويق القارئ لاستكشاف ما سيحدث.

ويقدّم الراوي شخصية (خالتي البهجة)، واصفا ملامحها وفاتحا ذاكرتها لانتقاء أحداث أوردها مختصرة ساهمت في تكوين شخصيتها:

"وتأتي الأخبار متتالية ... هذه المرة كان مصدر هذه الأخبار (خالتي البهجة) ... هذه طليقة كهلة تعمل (طيابة في حمام الحي) لم تنجب في حياتها، تطلقت شابة لتقوم بتربية أبناء أخيها المتوفي بمرض خطير ... وبالإضافة لعملها الدائم هذا في حمام الحي الكبير كانت متطوعة لمساعدة جميع الناس، كل أنواع المساعدة متطوعة لها ومستعدة: السؤال عن المرضى، والغائبين، اكتشاف العرائس من الفتيات والعرسان من الفتيان، بيع الذهب، شراؤه، رهن القديم والجديد من الحلي والأثاث، النصيحة الصادقة في كل المجالات وفي كل الأوقات..."[2].

قدّم الراوي أنموذجا للمرأة الجزائرية المقهورة ماديا، ومعنويا، وما لحق بها جراء ظروفها الاجتماعية القاسية، لكنها صمدت وتموقعت ضمن المشهد الإنساني، وصنعت لنفسها وجودا بين الناس، وضعها الراوي في طريق مليكة لتأثيرها لاحقا في قراراتها، وفي سير الأحداث.

4 – الرؤية بين الولادة والموت:

يسرد الراوي حدث انفجار الميناء الذي تسبب في وفاة والد مليكة:

"انفجرت الدنيا حولهم انفجارا عنيفا، هزهم كما هز الرصيف الذي كانوا عليه، والمستودعات ومخازن البضائع، وكل ما حولهم... لقد وضعت لهم قنابل بلاستيكية، حدّد لانفجاراتها وقت تجمّع العمال، ساعة راحتهم، حتى لا ينجو منهم أحد، من الستين عاملا ...إنهم الفرنسيون القاطنون بالجزائر، لم يهضموا أنهم وفي يوم من الأيام، وحسب هذه الوتيرة من الكفاح البطولي لهذا الشعب سيخرجون من هذه الأرض...لأن هذه البلاد ليست بلادهم، رغم أجيالهم التي ولدت فيها..."[3].

---

[1]– المصدر نفسه، ص193.

[2]– زهور ونيسي، الرواية –2– (لونجة والغول)، ص198.

[3]– المصدر نفسه، ص205، 206.

يعرّفنا الراوي على حدث الانفجار، وعدد القتلى وزمنه، ومسببه، فهو يعلم كل شيء عن عالمه التخييلي بأحداثه وشخصياته، ينتقل عبر الأمكنة، ليضمن التلاحم بينها وبين الشخصيات حيث يكشف تداعيات وفاة الوالد وتفكك أسرته:

"محمد اليوم لا يحس بفقر، ولا يشعر بغبن وأطفاله لا يجدون أي حرج مع أمهم، وهم يغادرون المدارس، الواحد تلو الآخر، لكسب قوت يومهم، كل بوسيلته الخاصة، والدهم كان آخر خيط يمسك بهم، ويمنعهم من الضياع، مهما كانت شدّة الظّروف... ماسح أحذية، حمّال، سارق، إنّ ذلك لا يغيّر من الأمور شيئا، وما أسعد مصير أخيهم رشيد بالنسبة لمصائرهم..."[1].

فالراوي يكشف أهميّة التماسك الأسري في المجتمع الجزائري إبان فترة الاحتلال وقيام الثورة، ودور الأب في الحفاظ عليه، من خلال تعرية تداعيات فقدان الحصن المنيع لهذه البنية الاجتماعية الحساسة والهامة، إنها رؤيته الاجتماعية التي تحمل موقفا رافضا للتصدع الأسري، وما أسرة "محمد" إلا مثال عن ذلك، فقد كانت متماسكة شكلا فقط، لأن سيطرة الوالد فرضت حماية وهمية، سقطت بمجرد وفاته، فلو غرس قيما في أبنائه لما كانت هذه حالهم، إنه موت السطوة وولادة الانفلات المكبوت، رؤيتان متناقضتان متصارعتان تعري هشاشة العلاقات القائمة على التسلط مقابل الخوف ، ويستمر الراوي في الإعلان عن الولادة الجديدة:

"يولد الابن، ويموت الأب، ويخلف الابن الأب، ويحمل اسمه أليس اسم محمد وأحمد واحد"[2]. هنا عبّر الراوي عن الألم الذي تعيشه مليكة لحظة ولادتها، فهل تفرح لمولودها أم تحزن لوفاة زوجها، "هكذا جاء طفل مليكة، أخرجه الحزن وزفرته الآلام الحادة، التي عانتها الامّ الشابة، عشية أحد الأيام"[3].

يقدّم الراوي نوعا من الموت مع الحياة، إنه حزن إلى حد فقدان الإحساس بالمحيط ومن فيه: " هذا ما لم تعتقده مليكة وهي تضع طفلها دون فرحة الأمهات، بأول مولود لهن، وقد

---

[1]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص207.

[2]– المصدر نفسه، ص219.

[3]– المصدر نفسه، ص220.

سمعت بموت أبيه، زوجها أحمد، كانت كمن اختلطت عليه مشاعر المولد والمأتم في وقت واحد ... فهل تغلب الحياة الموت في هذه الحالة"[1].

يسرد الراوي تنامي الألم مع الأحداث، حيث يدفع بها لتشكل وعي الشخصية بذاتها وبواقعها، مات الأب محمد ومعه تسلطه الأبوي وترك ابنته مليكة ليحيا في نفسها التغيير، واستشهد زوجها أحمد ليخلفه ابنه الذي يحمل اسمه، ويخلفه صراع في نفس زوجته بين ألم الموت وفرحة الولادة.

وينقل الراوي صورة أخرى للموت والولادة، يبرز من خلالها رؤيته لواقع يموت فيه رمز القهر والتسلط المتمثل في الزوج الذي سلب زوجته إرادتها وحريتها، من خلال مشهد تشييع جنازة أحدهم والذي كما يقول الراوي:

" بقى يعاني من آثار التعذيب إلى أن مات، مات بين أهله، هل هي صدفة أم حظ"[2]. فقد أخذته قوات الاحتلال خطأ للتعذيب حيث تم الخلط بينه وبين أحد الفدائيين، وهذا الرجل كان مثالا للتسلط، وكان يفتخر دائما بقوله:

"إن زوجتي لا تخرج من البيت، فهي معززة مكرمة، لا تعرف لون الباب الخارجي للبيت، مثل بعض النساء المحلّقات"[3].

هنا يعرض الراوي صورة للموروث الاجتماعي المشوه، الذي شكّل إكراهات حدّدت معالم عالم الأنثى، فقد تجسّدت من خلال النّظرة الدّونية للمرأة من خلال الزوج المتباهي بحبس زوجته، فالراوي سرد موته ليعلن ميلاد حريتها، وتعود لها الروح المسلوبة قهرا، وكأنها بعثت من جديد، لكنه بعث المعاناة، ومن خلال صورة أخرى لإذلال المرأة، ومصادرة الاختيار لديها، معاملتها كالبضاعة في سوق العرض والطلب، من طرف صنف من الرجال وسمه الراوي بالغول:

"ها هي جارتهم زميلتها بالأمس في المدرسة، تزوجت الأسبوع الماضي، إنّها في مثل سنها تبلغ الثامنة عشرة، أما زوجها فيبلغ الأربعين، يعيد الزواج، بعد أن طلّق زوجته الأولى، لأنها مريضة، أصبحت لا تقدر على الاستمرار في الإنجاب، وهو يريد أطفالا آخرين... جيبه أصبح ملآن أكثر من السابق، يبدو أن ظروف الموت جعلته يثرى، يشتري ويبيع، فاشترى

---

[1]– المصدر نفسه، ص219.

[2]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص223.

[3]– المصدر نفسه، ص224.

زميلتها بالأمس (فاطمة)، هذا المخلوق الذي تخشاه البنت طول حياتها، يجعلونها تخشاه، إلى أن تزف إليه، إنه المخلوق اللعين الذي طالما تحذر البنات من الاقتراب منه أبدا، ولا الانفراد معه، إلا تحت شعار خطبة أو زواج ... أخيرا ستكشف عن هذا الغول أو هذا الملاك"[1].

يقوم الراوي العليم بسرد يكشف به ملامح الفتاة التي اشتراها – على حد تعبيره– الثري الذي تخلى عن زوجته المريضة العاجزة عن الإنجاب، وأوجعها بالطلاق، فالراوي اخترق جدران المنزل، واخترق وعي الشخصيات ليكتشف رؤيتها، ويحلل مواقفها، ويبرز ما تعانيه المرأة في حي القصبة، حيث تعيش الأنثى أقسى صور ضغط الموروث الاجتماعي الذكوري المتسلط، وعليه يمكن القول: "أن صوت السارد في السرد العربي النسائي عال واضح وصريح ويذهب رأسا إلى مراده، ويظهر مشاركته الفعلية في عملية السرد وتركيب الأحداث وتنظيمها، ويعلن كذلك انخراطه الصريح في ما يجري في الحياة، فإنه لا يخفي كذلك قدرته على مساءلة العوالم الدفينة للنفس البشرية والبحث عن الأسباب الحقيقية الكامنة خلف السلوك الاجتماعي للرجل والمرأة على حد سواء"[2]؛ لتشخيص الداء الاجتماعي، ومحاولة التغيير بإيجاد الرؤية التي تجعل من المرأة طرفا فاعلا في الحياة لا مفعولا به.

كما ينتقل الراوي إلى سرد صورة أخرى لمعاناة المرأة الجزائرية إبان الثورة، حيث يصور امتزاج ألم النساء اللواتي أعدم أزواجهن في سجن "بربروس" الجاثم على قلب حي القصبة، بالزغاريد المعبّرة عن التكريم بالاستشهاد: " زغاريد، دموع، تكبير، تسبيح من طرف المارة القلائل، شقت جدران البيوت المجاورة للسجن الكبير، إنها تحية كل فجر، في دروب حي القصبة، أين يولد الفداء وأين يستشهد..."[3].

يقدّم الراوي رؤية ثورية تجمع بين الألم والأمل، إنه الطريق الوحيد نحو النصر، وتنطوي تحتها رؤية الأنثى للتضحية وخصوصيتها في المجتمع الجزائري المسلم الذي يقدس الشهادة في سبيل نصرة الحق والوطن،" فإذا كانت الشخصيات تعي الأحداث فإنّ الراوي يعي الأحداث ويعي الوعي بالأحداث لدى الشخصيات، هي رؤية كبيرة تستوعب الرؤى الأخرى

---

[1]– المصدر نفسه، ص224.

[2]– محمد معتصم، المرأة والسّرد، ص10.

[3]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص245.

وتقومها من موقع زماني ومكاني وفكري يختلف عن موقعها"[1]، وبذلك تقدم الرؤية السردية متكاملة شاملة لموقع الراوي وموقع الشخصيات.

5 – الغول بين سلطة الحضور ورفض الغياب:

يكشف الراوي العليم في "لونجة والغول" وبضمير الغائب ملامح الغول الذي يحيل على دلالات الخوف من خلال حالتين أولاهما: السلطة الذكورية التي ما فتئت تحاول فرض هيمنتها على الذات الأنثوية، وتغيب حضورها الفعلي والفعال في المجتمع؛ بفرض الوصاية على فكرها واختياراتها، وثانيهما المحتل الفرنسي وصور تخويفه و قمعه لمحاولات تحرر الشعب الجزائري، والمقطع التالي يضمر رؤية اجتماعية تنبش في جذور الهيمنة الذكورية على المرأة؛ وذلك عندما كانت مليكة تعيش صراعا بين سلطة والدها ورغبتها المتمثلة في حبها لسليم جارهم:

"وتصورت نفسها، تخبر أمها أنها لا تقبل الزواج من هذا الخاطب لأنها تفضل ابن جارتهم سليم، وهو يحبها، فتندهش أمها المسكينة، وتلوذ للدموع كعادتها، ولا تقدر حتى على مواجهة زوجها بهذه الحقيقة السخيفة، مالها هي وتعذيب أمها، أو إقلاق أبيها، فلترض بما كتب الله لها، ولا داعي لهذا الصراع الذي لا جدوى ترجى من ورائه"[2].

الراوي افتتح هذا المقطع بعلامة سردية وهي " تصورت" تدل على إحالة القارئ على رؤية شخصية مليكة، التي عاشت تجربة الوعي بالذات الأنثوية المقهورة، فليس لها الحق حتى في اختيار شريك حياتها، والبوح والتصريح بذلك، كما يورد وضعية أخرى يتجسد فيها تشيّؤ المرأة في الوعي الذكوري المتسلط المتجذر في الضمير الجمعي للمجتمع، وذلك من خلال اعتبارها ميراثا يحق التصرف فيه، وهو ما يقدمه حوار العجوزين مع مليكة حيث يقترحان عليها الزواج من كمال: " باختصار يا مليكة، إننا نتمنى زواجك من كمال ...إنّه أخو أحمد، وعم طفلك اليتيم، سيكون له مثل أبيه أو أكثر إنك تعرفين طيبة كمال وأخلاقه...

وبدهشة كبيرة قالت مليكة:

---

[1]– عبد الرّحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006م/1427هـ، ص119.

[2]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص176.

- هل طلب منكم كمال ذلك...؟
- كلا، لا تغضبي هكذا؟ إننا نحن الذين فكّرنا في الأمر ... و أردنا أخذ رأيك قبل أن نعرض الأمر على كمال...

صمتت مليكة برهة لتمسح دمعة سقطت دون وعي منها ثم قالت بحزم:

- كلا يا أمي ... إن هذا لن يحدث أبدا، ولا داعي لإعادة هذا الكلام مرة أخرى، لا على مسامعي ولا على مسامع كمال "[1].

يفسح الراوي المجال لحوار الشخصيات، ويبين موقف مليكة الرافض، فوعيها قد نما بفعل الأحداث الماضية، رفضت هذا النوع من التوريث، ولو عن طريق الإيهام باختيار زائف، فالحوار يبين أنّها استطاعت تغييب سلطة الغول، وفرض ذاتيتها، ولو بإبداء رأيها.

ويستحضر الراوي شخصية خالتي البهجة مصدر أحداثه وأخبار حي القصبة، في حوار قصير مع مليكة تقنعها فيه بوجهة نظر العجوزين، معللة ذلك باكتساب المرأة للحماية في زمن الحرب، خوفا من اعتداءات العسكر:

"إنّهم خيرا ما فعلوه يا مليكة، إنّ الزمن صعب، ولا بدّ للمرأة من رجل يحميها، يسترها، يحافظ عليها، إنه ليس زواجا بالمعنى الذي تعرفين، إنه واجب... أليبس ذلك أحسن من الاعتداء على شرفهنّ من طرف جنود الاستعمار؟"[2]. يقدم الراوي رؤية شخصية خالتي البهجة التي تشخص داء شاع أيام الثورة، ألا وهو الخوف من الاغتصاب وتدنيس جسد المرأة من الغول الأكبر وهو المحتل الفرنسي، ويقدم الراوي رد مليكة مقتنعة بما سمعت:

"سامحيني، إنّني لا أعاند، ها أنت ترين أنّني رضخت لرغبة الجميع وتزوّجته، فماذا بعد؟"[3]، كشف الحوار عن موقف مليكة الذي تغير من الرفض إلى القبول، لأن واقعا أكبر يفرض سلطته ويتحكم في خياراتها، وهذا ما عبرت عنه رؤية الرجال الذين حضروا زواج مليكة: "تكلّم الرجال قليلا، وكأنّهم يصدرون قرارا لا بدّ من إتمام إجراءاته، في هذا الظرف بالذات، إنهم أدرى بمصلحة الأبناء والبنات في هذا الزمن الغول"[4].

---

[1]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص227، 228.

[2]– المصدر نفسه، ص237.

[3]– المصدر نفسه، ص237.

[4]– المصدر نفسه، ص235.

الحوار سمح لأصوات الشخصيات بالتناوب في تقديم وتيرة السرد، والإعلان عن أحداث جديدة غيرت موقف شخصية مليكة.

وبالعودة إلى الحوار، تبرز معاناة أخرى للمرأة وهي الخوف من الاغتصاب كظاهرة تشعر الأنثى بالضعف وقلة الحيلة، واستصغار الذات التي صارت متعة لا غير، وعليه فقد" تشكلت دونية المرأة في الوعي الذكوري أيضا، من خلال الموازنة بينها وبين الأشياء الجميلة الممتعة في الحياة"[1]، و يتمّ رفض هذه الدونية بتقديس جسدها بالزواج، وهي رؤية اجتماعية تسمو بالأنثى، وتفرض لها موقعا محترما داخل المجتمع.

وهناك رؤية أخرى يقدمها الراوي من خلال شخصية الرجل الذي طلق زوجته لأنها مريضة، ولم تعد قادرة على الإنجاب رغم أن له أطفالا منها، لا لشيء إلا أنّه "يريد أطفالا آخرين"[2].

فالراوي هنا يسرد الحدث كاشفا عن نظرة بعض الرجال لدور المرأة، حيث يحصرونه في الإنجاب والمتعة، وهو يقف موقفا رافضا لهذه النظرة، ويبدو ذلك من قوله: "اشترى فاطمة"[3]، فهي شيء أو سلعة للمتعة، والراوي بذلك يعري واقعا اجتماعيا مأساويا عاشته المرأة الجزائرية زمن الاحتلال الفرنسي للجزائر وتحديدا في حي القصبة، وبذلك يبرز الحضور الأنثوي العاجز عن التغيير لافتقاره للوعي والقدرة على الفعل.

وتنتقل دفة السرد في الفصل السادس إلى شخصية كمال الراوي المشارك من خلال حوار مطول مع زوجته مليكة، وذلك من خلال المنظور الذاتي، والذي "يتمثل في إدراك شخصية من الشّخصيات للعالم الذي حولها، دون الخروج عن إطار هذا الوعي، فتقدم الحقائق والوقائع مدركات وانطباعات، لا حقائق مستقلة عن الذات المدركة"[4]، فتكشف الشخصية عن وعي ذاتي، ورؤية ثورية نابعة من إدراك عقلي لوجوب الانخراط في صفوف المجاهدين، لاسترداد الحرية المسلوبة، إنه الاعتراف الذي قدمه كمال لزوجته:

"من يصدق أنني سأتغير لهذال الحد؟ أنني سأقوم بكل هذه الأعمال بالأمس فقط، كنت أشعر أنني لن أكون مثل الآخرين أبدا، هم خلقوا كذلك، شجعانا، أما أنا فخلقت عاقلا،

---

[1]– حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص32.

[2]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص224.

[3]– المصدر نفسه، ص224.

[4]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص212.

محتاطا، جبانا، الشجاعة والعقل لا يجتمعان... كان عقلي يغلب دائما عاطفتي وحماستي، كان أحمد رحمه الله، دائما بيني وبين هؤلاء جميعا، كان استشهاده هو العقل الذي يقود حركاتي وسكناتي ... بالأمس فقط خرج الناس جميعا ... ينادون بحرية البلاد كلّهم كلّهم في مظاهرات شعبيّة عارمة... هزة زلزالية كانت زلزلت كل ما بقي من شك في ثورة الشعب، رغم ما وضع للناس من برامج للتسلية، مسارح، غناء، كباريهات، نقل بالمجان، حتى يوهم الرأي العام بأن الشعب والثورة اثنان لا يلتقيان...إلا أنا يا مليكة بقيت في البيت وحدي، أحرس أحمد الصغير، هل تذكرين؟ "[1].

يكشف اعتراف الشخصية بتنامي الوعي لديها، وتطوره، من الماضي إلى الحاضر لتغيير وضع قائم (الاحتلال) بوضع آخر (التحرر)، عن طريق الثورة، فيحلل الأحداث من الداخل، وهو بهذه الصورة " يروي قصة بضمير الأنا، وهو بهذا المعنى راو حاضر"[2]، كسر حاجز الصمت بصوت الأنا، وتجاوز الاستسلام للواقع المهين، وتخطى حياديته السلبية، إلى المشاركة الإيجابية في صناعة الحدث، داخل العمل الروائي، وداخل المجتمع بثورته على الغول الذي يجسده الفكر الاستعماري الفرنسي، وهنا يتراجع صوت الراوي العليم لصالح صوت الشخصية لتقديم رؤيتها بصوتها ووعيها بذاتها دون وساطة الراوي، وهنا تتجلى وساطة الراوي في أن "يأتي بالشخصيات إلى نطقها ويفسح لها مجال الكلام عن ذواتها، وإمكانية ممارسة أفعالها في نطاق زمن هو زمنها الذي تصنع"[3].

وفي خضم الانفعالات الثورية يعود الراوي إلى استلام دفة السرد، فيرصد صورة أخرى لحضور "الغول" الرمز في المجتمع الجزائري إبان الثورة، وهنا يتجلى في العجز المادي وقلة ذات اليد، رؤية يصورها مشهد العجوز سائق عربة الطماطم:

"سائق عربة حمار يمرّ... ضايق مليكة وابنها في المرور للرصيف... العربة مليئة بطماطم معطوبة، يبيعها لمعطوبي الجيوب، تزيد من التهاب أكبادهم"[4]. فالراوي ينتقل بين الأمكنة ويكشف الأسرار، يجول في السوق، ليسلط الضوء على سائق العربة، "سائق عربة الحمار كذلك جائع مثلهم، لذلك كان يسرع، وكاد يصيب مليكة وابنها بحوافر حماره، ولماذا لا يسرع

---

[1]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص241، 242.

[2]– يمنى العيد، تقنيّات السّرد الرّوائي، ص137.

[3]– المرجع نفسه، ص141.

[4]– زهور ونيسي، الرواية –2– (لونجة والغول)، ، ص248.

ليبل بلعومه بلقيمة جديدة مدهونة، إنه بعيد عهد بالدهن واللحم، فلقيمة الخبز التي يزدريها كل يوم لتتكوّم في فمه، ولا تنزل إلى المعدة، إلا إذا أدخلها بجرعة ماء، تكاد تجرح بلعومه وتهرئه"[1].

يكشف الراوي عن علمه بما مضى من أيام سائق العربة المعدم، فيتتبّع حتى اللقمة في فمه، فهو لصيق بشخصيات العمل الروائي، لذا فهو يعرف سر إسراع سائق العربة، وسر اللقمة المدهونة والتي تنتظره في المقبرة:

" إنهم جميعا، يقصدون اتجاها واحدا، " سيدي عبد الرحمان"، مقبرته، يقصدون بركته، ونذر النذور، جميعهم يحسن عملية الانتظار، انتظار لقيمات يجود بها أحدهم... وسيدي عبد الرحمان الرجل الصالح هو معبرهم إلى الله "[2]. يسرد الراوي حدثا، يصور المعتقدات الخاطئة الموروثة حول الأولياء الصالحين، وتحكم هذا الموروث في أفكار الناس، ومعتقداتهم، وهي صورة أخرى للغول في تسلّطه وقهره للفكر والوعي، والراوي هنا: " يمتلك قدرة غير محدودة لكسب الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصيات"[3].

ويصل الراوي في سرده للأحداث إلى لحظة الانفراج بقوله:" تباشير الفجر بدأت تلوح بانفراج الأزمة، وإقبال الفرج، أحاديث الناس كثرت عن قرب الاستقلال، وعن مواقف زعماء الثورة في المفاوضات مع الاستعمار، كما كثرت العمليات الفدائية، ونشط العمل المسلح"[4]. والراوي لا يجزم بالحدث الاستباقي المتمثّل في الاستقلال؛ لأنّه قدّم له بقوله: " أحاديث الناس كثرت"، فهو بيّن مصدر علمه بالحدث، وقام برصد ردّة فعل المحتل على الثورة بمحاولة تقسيم الجزائر، من خلال قوله: " يقولون أنّ أحد زعماء الثورة، قام من طاولة المفاوضات لأن الاستعمار أراد أن يقسم البلاد إلى شمال وجنوب، قال لهم الزعيم بعد أن سألوه عن سبب مغادرته لطاولة المفاوضات:

---

[1]– المصدر نفسه، ص248.

[2]– زهور ونيسي، الرواية –2–،(لونجة والغول)، ص248.

[3]– عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص119.

[4]– زهور ونيسي، الرواية –2–،(لونجة والغول)، ص256.

إنّني من مواليد الجنوب، وفي هذه الحالة لا داعي لإتمام المفاوضات، إننا وفد واحد، يمثل ثورة واحدة، ودماء أهل الجنوب لا تتميز عن دماء أهل الشمال، لها لون واحد، وكلها سالت لإنسان واحد، من أجل حرية واحدة، لشعب واحد"[1].

يورد الراوي بصوت شخصية الزعيم المجهول خطابا ثوريا يتضمّن رؤية وحدة التراب الوطني، وهو الأساس الذي قام عليه معمار رواية "لونجة والغول"، ومنه يظهر الوعي الثوري الذي تحمله الشخصيات الثورية الساعية للتغيير الفعلي للواقع المأساوي.

ويسرد الراوي تنامي هذه الرؤية التي هي امتداد لانتشار الوعي الثوري والذي تجسده شخصية "كمال" مع رفاق النضال الذين يستضيفهم في بيته: " كثرت العمليات، كما كثر الرجال الذين يستضيفهم كمال في البيت، إنهم يحسنون الحديث..."[2]، وقد دار بينهم حوار مطول، يعد الفريد من نوعه في النص الروائي من حيث الطول، وقد سرد فيه المتحاورون بشاعة الجرائم التي ارتكبها الغول (المحتل الفرنسي) ضد الجزائريين:

"ما قيمتنا دون تفكير؟ إن منظر الجثث وهي مكوّمة فوق بعضها بعضا كالحجارة لن تمحى من ذاكرتي ما حييت "[3]. والملاحظ أنّ الراوي في تمهيده للحوار بين الشخصيات، لم يذكر الأسماء وإنما اكتفى بقوله: (الأول، الثاني، الثالث، الرابع) في دلالة لسريّة اللقاءات والتكتم على المعلومات الخاصة بالشخصيات، وإلا كيف يكون راويا عليما ويجهل أسماء هذه الشخصيات، ويسرد مشهدا بشعا يلحق بالجرائم المرتكبة: "لم أتصور مثل هذه الثورة والهيجان من السكان الفرنسيين، لقد قتلوا حتى خادماتهم الجزائريات، دفنوهم في الأقبية، رغم العلاقات الإنسانية التي كانت تربطهم..."[4].

وتعتمد الشخصية السّرد الذاتي لأنها هي الراوي، وهو: " أحد شخوص الرواية، يقدم ما يشاهد من أحداث... وتسمى الرؤية هذه بالرؤية الداخلية ويسمى الراوي هذا بالراوي المشارك

---

[1]– المصدر نفسه، ص257.

[2] – زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص257.

[3]– المصدر نفسه، ص259.

[4]– المصدر نفسه، ص259.

أو المصاحب "[1]. ونجده هنا يستعين بضمير المتكلم "أنا" (ذاكرتي – لم أتصور)، وتتسم هذه الرؤية بنوع من " الانحياز الفني المختلف في الرواية"[2].

ويعطي الرّاوي لشخصيّاته بعضا من الحريّة في نقل الأخبار المتمثّلة في جرائم المحتلّ الفرنسي ضدّ الجزائريين العزّل كانتقام من ضربات المجاهدين الموجعة، فبصوت كمال يتم نقل خبر وفاة " خالتي البهجة":

" آه نسيت؟ خالتي البهجة المسكينة يرحمها الله مع جميع الشهداء، لقد تعرّفت على وجهها بين جثث الذين ماتوا في الحمام، عندما كنت أساعد أحد اصدقائي في البحث عن ابنته"[3].

لقد أصبح الراوي في ختام العمل الروائي يتيح للشخصيات سرد الأحداث، لأنها شاركت فيها وتفاعلت معها، وكأنّ هناك وعي يتنامى تتقاسمه الشّخصيّات والرّاوي معا.

وللراوي وقفة مع شخصية خالتي البهجة التي استثمرت المقاومة عملها في الحمام لصالحها، حيث يقول: " إنّها أصبحت عضوا دائما في المقاومة، وعندها أوراق، وشهادات تثبت ذلك... شهادات تحافظ عليها أكثر من قطعة الذهب الثمينة التي تسكن جيدها، تغير مخبأها كل مرة حتى لا تضطر لحرقها عندما تهجم دوريات الجنود على البيوت لتفتيشها "[4].

يكشف الراوي أسرار الشخصية، عالمها، وتطور الوعي لديها الذي أوصلها إلى النضال ضد المحتل الفرنسي، يسلم لها الراوي دفة السرد لتبوح بمسافة التحول في حياتها بين الماضي والحاضر، وهي "مسافة تنهض عليها الذاكرة"[5]، سيؤهلها ذلك كشخصية تروي عن ذاتها: " أن تبني عالما روائيا"[6]، حيث تقول مخاطبة مليكة: " كنت أجمل النساء يا مليكة. وضحكت خوف المبالغة...

- بعض الرّجال يهون الجمال عندهم، عندما يخيرون بين الجمال والإنجاب، لست أدري هذا؟ لكن هذا ما حصل لي مع زوجي الأول ثم زوجي الثاني، ولو أن الثاني ... وزوجي الثاني لم يرد الاستغناء عني لكن ضغوط العائلة هي التي غلبته وغلبتني،

---

[1]– عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص119.

[2]– المرجع نفسه، ص119.

[3]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص261.

[4]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص255.

[5]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص114.

[6]– المرجع نفسه، ص146.

وأحبني كثيرا وأحببته أكثر... رجوته أنْ يطلّقني ويحقّق رغبتهم في التزوج من أخرى غير عاقر..."[1]. تسرد الشخصية من ذاكرة أوجاعها، وهي تجربة شعورية قاسية ساهمت في تنمية الوعي بالذات لديها، ثم يربط الراوي بين شخصية خالتي البهجة والتراث الشعبي، من خلال الأغنية التي ردّدتها:

" تتوقف خالتي البهجة فجأة عن سرد حكاياتها، ثم تدندن بلحن حزين خافت: " الجندي خويا ما تعدّيش عليّ، تشوفك فرنسا وتقتلك بالغدرة... الجندي خويا..."[2]. إنّه التّراث الشعبي الذي يكشف وعيا جمعيّا بالواقع، يساهم في ترسيخ الفكرة في الأذهان، ويساند الثورة ويستنهض همم المجاهدين، كما يؤيّد الرؤية الثورية، ويقف موقف الرافض لسلطة وحضور الغول (المحتل الفرنسي).

وتختم الكاتبة زهور ونيسي روايتها "لونجة والغول" بوفاة "مليكة" وهي تلد بنتا، يعلن عن الخبر الطبيب الذي فحصها: " أنا آسف، الجنين بخير، لكن الأم ... البركة فيكم..."[3]. ويعلّق الراوي على المشهد، وهو يستكشف العوالم النفسية لشخصية كمال وهو يفقد زوجته ويستقبل ابنته، يعيش تجربة شعوريّة تمتزج فيها الحياة والموت: "وسط هذا الجو المليء بذكر الموت، يخجل كمال من إظهار حزنه ولوعته وعذابه، إنه كاد أن يكون أسعد الناس، الحرية على الأبواب وهو حي يرزق، ومليكة تلد له بنتا، لكن أين هو من مليكة؟ تركته، رحلت عنه، رحلت دون سابق إنذار"[4]. إنّه سرد مشحون بمشاعر الحزن والألم، تكسوه فرحة مكتومة بالبنت: " أريد بنتا يا مليكة، جميلة مثلك، أسميها نورا، وأناديها نوّارة"[5].

يعلن كمال بصوته عن اسم ابنته نوّارة، التي تعالق وجودها وقدومها بتحقّق حلم شعب بأكمله، والذي عبر جسرا من الآلام والمعاناة، ذلك ما يورده الراوي في هذا المقطع:

" تباشير الفجر تعلن عن نفسها، والنصر بدأ بنسج لحظات الفرح... إنّ هذه الحرية لا يمكن أن تستقبل إلا بالفرح والزغاريد... الحرية عروس... يجب أن تدخل كلّ بيت... الكلّ دفع مهرها، فجاءت غالية بغلاء مهرها... هذه الحرية التي بدا على الجميع أنه بانتظارها، يحيك

---

[1]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص255، 256.

[2]– المصدر نفسه، ص256.

[3]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص272.

[4]– المصدر نفسه، ص272.

[5]– المصدر نفسه، ص272.

ألوانه، ويستعد لذلك اليوم... استرجاعها من رحم الزمن القاسي، الولادة كانت قيصرية... يضعان معا الحكاية، الأسطورة، حكاية الزّمن الماضي والآتي حكاية العشق الأبدي بين الشعب والوطن..."[1]. يصف الراوي ثمن الحرية والوعي الممكن الذي تمكّن من الحصول عليها.

وقد كشف الراوي العليم سرّ "لونجة والغول" في نهاية العمل الرّوائي التخييلي بصوت كمال زوجها وهو يزور قبرها: "لماذا لا يكتبون: هنا يرقد الألم، العذاب، الشباب، الجمال... مليكة أنت لست مليكة يا مليكة، أنت لونجة بنت الغول..."[2]. ويستمر يحكي القصة الشعبية "يقولون إنّ الغول سرق أمها الجميلة في يوم من الأيام، على جواد أبيض له جناحان، يطير ولا يسير كسائر الجياد، وزوجها، تزوجها غصبا عنها، ولأنه تزوجها دون رضاها، فقد وضعت له ابنة جميلة مثلها، ولا تشبهه في شيء... هذه الفتاة هي أنت يا مليكة"[3].

فالكاتبة أدخلت المادة الأسطورية وضمنتها روايتها، حيث قامت بتجسيد جديد لشخصية "لونجة" في هيئة مليكة، التي تحملت القهر والفقر وفجعت في والدها وأخيها وزوجها، ترحل لتخلّف نوّارة الرامزة للنصر والاستقلال.

إنها رمزية التراث القابع في أعماق التاريخ الجزائري، يتجدّد نصرا، ويزيح ستارة إثبات الذات المقهورة لوجودها عبر الزمان والمكان، يكشف الراوي من خلال العمل الروائي صراع الحياة والموت، وقد انسحب هذا الراوي العليم ليترك المجال للصوت الحر المشارك، صوت شخصية كمال، يجل حضور زوجته (المرأة – الأنثى) حية وميتة.

إنّ رواية "لونجة والغول" جسّدت الواقع الجزائري بأبعاده الاجتماعية والنفسية والتاريخية، أثناء ثورة التحرير الكبرى، وقد ركزت على إبراز دور المرأة في النضال والجهاد إلى جانب الرجل، الذي اتخذ موقعين متناقضين، أحدهما: أنه كان سندا للمرأة حبيبا وزوجا وابنا، وثانيهما: أنه كان سلطة وقهرا وعبودية، أبا وزوجا أيضا، كل ذلك بين براثن التّخلف الاجتماعي، الذي كانت تمثله طبقة غمرها الجهل والفقر والانهزامية. و قد أطّر الراوي العليم العالم الروائي، منهيا الصراع بانتصار جيل الثورة، والذي كان مشحونا برؤية فكرية ثورية، رافضة للقمع، والذل والتسلط بكل أشكاله، انتصر على الاستعمار الفرنسي.

---

[1]– المصدر نفسه، ص275.

[2]– المصدر نفسه، ص279.

[3]– زهور ونيسي، الرواية –2–(لونجة والغول)، ص280.

شخّص الراوي رمزية لونجة من خلال شخصية مليكة، نموذج المرأة المضحية من أجل سعادة أبنائها، عاشت المأساة، وحلمت أن تكون مجاهدة في الجبال لكن حياتها ما كانت لتسمح بذلك، ومسؤولياتها تكبلها، حملت وعيا يهدف إلى التغيير، واحتلت موقعا يحمل هوية فكرية وإيديولوجية تثمّن معنى الحرية والتضحية.

ثالثا: تجليات الرّؤية السّرديّة من موقع الرّاوي في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين"

تحتل رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" المرتبة الثالثة في روايات الكاتبة "زهور ونيسي"، بعد روايتي "من يوميّات مدرّسة حرّة" و"لونجة والغول"، وقد صدرت في الجزائر سنة "2007م"[1]، تربط فيها الروائية جسور التواصل بين الحاضر المتأزم والماضي بكل حمولته الاجتماعية والنفسية والتاريخية، مستثمرة البعد المكاني لمدينة الجسور المعلقة (قسنطينة)، حيث تكشف عن تجربة شعورية واعية يتعالق في ذاتها الواقع المتأزم والذاكرة الثورية والتاريخية، مشكلة رؤيتها للعالم والواقع بتحولاته المختلفة، في جدلية ومفارقة عجيبة بين حاضر الاستقلال وماضي الثورة، وتعد هذه الرواية نقطة تحول في المسار الروائي للكاتبة شكلا ومضمونا، رغم اشتراكها مع سابقتيها في المرجع التاريخي والمتمثل في ثورة التحرير المباركة؛ إذ يعتبر الخيط الشعوري الرابط بين أعمالها الروائية.

1- لمحة عن رواية "جسر للبوح وآخر للحنين":

تفتتح الرّواية بنهايتها؛ حيث يعود كمال العطار الرجل المجاهد في عقده السادس من العمر، إلى مدينة قسنطينة بعد غياب أربعين سنة، والذي جعله يشعر بالغربة بين جسورها المعلقة، وليزيح الهموم عن خاطره يلوذ بتاريخها مستأنسا، كما يفتح أبواب ذاكرته ليمد جسور الحنين للأهل والأصدقاء والأحبة.

يتذكر والديه في الحي الشعبي بمدينة الجسور المعلقة، حيث كانوا يعيشون جميعا، كما يتذكر حبيبته اليهودية راشيل، التي تعلق قلبه بها، وحلم بالزواج منها، لكن والدته عتيقة رفضت رفضا قاطعا، معتبرة هذا الزواج خيانة للجزائر ولفلسطين، ولوالده الذي كافح من أجل حريتهما، لتشرع الأم في البحث عن دواء لداء ابنها قاصدة قبور الأولياء الصالحين، وبعد فترة تزوج كمال العطار من فتاة أخرى تدعى نفيسة، وعند ولادتها تفارق الحياة، ويعقبها والد كمال ليتضخم حزن كمال ويزيد همه، وتنساب الذكريات الحاملة معها صديقه مراد الذي

[1]- زهور ونيسي، عبر الزهور والأشواك، مسار امرأة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2012، ص7.

كبر معه، ودرس معه بالابتدائي، ثم الثانوي والتحقا معا بالعمل الفدائي، عندما اندلعت ثورة التحرير، ودعا قادتها طلبة الثانوي والجامعة للإضراب عن الدراسة بالمدارس الفرنسية، ليلبوا النداء رافعين شعار "الشهادة لا تجعل منا جندا أفضل"، وقد نهلوا قبل ذلك من معين العربية بمدرسة ابن باديس.

يلتقي بعدها كمال بفتاة أخرى اسمها مريم، تسكن في قلبه وتنسيه راشيل، وتتوج البلاد بالنصر، لتطرد فرنسا من الجزائر، ويبقى كمال ساكنا ذاكرته، ينتخب منها أحداثا تكشف مآسي ما بعد الاستقلال، حيث حولت الأطماع المتنافسين على الحكم إلى مفسدين، يهددون أمن البلاد واستقرارها، وتختم الرواية بنهاية مفتوحة كما عالم كمال العطار، بقي مفتوحا على كل الاحتمالات، وفي ذلك استفزاز لخيال القارئ.

2- طبيعة الرّؤية السّرديّة في رواية "جسر البوح وآخر للحنين"

تواصل الروائية "زهور ونيسي" الاعتماد على الراوي العليم غير المشارك في أحداث العمل الروائي في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" على غرار الرواية السابقة " لونجة والغول "، لكنه لا يستأثر بها وحده، بل يحتضن الشخصية المحورية (كمال العطار) ويتقاسم معها رواية الأحداث من بوح الذاكرة عبر جسري البوح والحنين، لإبراز رؤيتهما للواقع المتأزم، ضمن جديلة الرفض للمحتل والفساد في إطار التاريخ الثوري، والهزيمة التي يجسّدها تردي الواقع الاجتماعي الحاضر، وبذلك تتنوع الرؤية السردية بين الرؤية من الخلف والرؤية مع والرؤية من الخارج، انطلاقا من اختلاف وتفاوت مواقع الرّاوي الإيديولوجية والفكرية وصراعها.

أ-الرؤية من الخلف وسر الحنين مع الرّاوي العليم:

يلج القارئ العالم التخييلي لرواية "جسر البوح وآخر للحنين" عن طريق بوابة الراوي العليم، الذي تمكنه مؤهلاته من التحكم فيه، وفي سرد أحداثه وتقديم شخصياته ضمن أزمنتها المختلفة وأمكنتها المتعددة والمتنوعة، والكشف عن كوامن النفوس واختراق أفكارها السرية وإفشاء أسرارها ، ورصد تصرفاتها وتفاعلها مع الأحداث المختلفة وتسجيل رؤاها الفكرية .

يرصد الراوي العليم أول حدث في العمل الروائي، من خلال شخصية "كمال العطار" وهو يحط رحاله بمحطة المدينة التي وصل إليها عن طريق القطار، متتبعا خطواته ونظراته وكذا شعوره:

"عندما لفظ القطار كمال العطار مع الآخرين، ومع بقايا وقود محترق كانت عيناه تنظران في كل الاتجاهات، كان تائها يبحث عن قريب أو صديق ينتظره في مدينة يبدو أنها أكلت كل الأصدقاء، كان يريد ان يتأمل كل شيء ليس بعينه فقط، بل بقلبه وعقله، يتأمل ويتفحص تماما كما نفعل مع حبيب اشتقنا له كثيرا، أو نخاف عليه كثيرا أو عزيزا نريد التعرف عليه لأول مرة... هاهو رصيف المحطة قد ضاق أكثر، واغبر، وتآكلت حجارته"[1].

يكشف هذا المقطع الاستهلالي للنص الروائي عن إحاطة الراوي بما يروي، فهو مطلع عن قرب على حركات وسكنات كمال العطار، وعلى رغباته، من خلال قوله: "يريد"، وهو فعل قلبي غير محسوس، لذا فالراوي استطاع اختراق تفكير الشخصية وما نتمناه، وكذا قوله: "يريد أن يتأمل...بقلبه وعقله". فالراوي مندمج مع وعي الشخصية، لكنه غير حاضر، فلا يظهر منه إلا صوته، يروي بضمير الغائب "هو"، وعليه فهو راو يعرف كل شيء، "يسقط المسافة بينه وبين الأحداث "[2]، وهو ما يؤكده المقطع السردي التالي: "وعندما صدمه أحد الحمالين بحقيبته فوق رأسه ودون أن يعتذر يبدو أنه تعود على إيذاء الغير دون اعتذار، تساءل كمال العطار بانزعاج : ما بال الناس يعشقون كثرة الأمتعة في السفر؟ ها هو يهرب بتبريرات عقيمة، ويرجع نية الأذى لكثرة الأمتعة، إن ذلك غير صحيح، الذي تعود الأذى، تعود عليه حتى مع قلة الأمتعة أو بدونها، وعن قصد ودون قصد"[3] .

الراوي هنا يكشف نية الحمّال في الأذية لأنه تعود على ذلك، فهو عليم بنمط حياته، حيث يكرر هذا التصرف مع الجميع دون اعتذار، فالراوي في هذا المقطع يتعدى قدرته على الرؤية والمعرفة، فيصرح بالنوايا والتي لا يعلمها إلا صاحبها، لأن محلها القلب(وهي تدور في خلده)، فيعلم، ولا ندري كيف، فهو لم يقدم تبريرات ولا تفسيرات لسبل علمه بالحدث إلا أنه الكاتبة، إذا الروائية الكاتبة حاضرة هنا في هذا المقطع والذي سبقه، بشكل مكشوف ويعمد الراوي إلى التعليق على الحدث وتصحيح ما اعتقده كمال في تبريره لموقف الحمّال، بأن أذية الناس تصح عادة عند البعض ، وهنا يقوم الراوي بوظيفة "التقويم"[1]، من خلال نقل أفعال وأقوال الشخصيات، "وكذلك مناقشة سلوكياتها وبيان درجة صوابها أو خطئها، ثم تأييد

---

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، رواية، الطباعة العضوية، منشورات زرياب، د ط، 2007، الجزائر، ص5.

[2]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص138.

[3]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص6،7.

[1]– عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص63.

فكرها أو تقييده أو تطويره"[1]، كما فعل الراوي العليم حينما قوم سلوك الحمّال بتقويض فكرة اللامبالاة ورفض أذية الناس، وتقويم اعتقاد كمال العطّار، فالحدث واحد لكن اختلف باختلاف موقع كل من الراوي والشخصية، فالراوي يحكي الأحداث فور وقوعها في الوقت الحاضر، بدليل قوله: "ها هو رصيف المحطة قد ضاق أكثر"[2]، "ها هو يهرب بتبريرات عقيمة"[3]، لذلك سوغ له قربه من الشخصية وزمان الحدث ومكانه أن يعلّق ويقوّم الفعل.

وينتقل الراوي إلى كشف ما في حقيبة "كمال العطّار"، ويبرر أدبه: "حقيبته الصغيرة كان يحملها بنفسه، ولم يؤذ بها أحدا، كانت تحوي منامة وأدوات حلاقة وكتابا ودواء للصداع، وداخله شعور مبهم لكنه مائل للفرح، ها هي مدينته، الحبيبة كما تركها منذ أربعين سنة لم تتغير تماما كما يراها اليوم وكل مرة في الأحلام"[4].

فالراوي يتعاطف مع شخصية "كمال العطّار"، ويكشف جانبها المشرق والراقي، يصوره مترفعا عن أذية الناس مقارنة بالحمّال، وهي رؤية تأييد، وهذه الرؤية "تصنع اللغة ذات القيمة التي تصاغ بها الأحداث، فاللغة توصل المعاني، لكنها إلى جانب ذلك تنقل رائحة المخاطِب إلى المخاطَب، وتنقل درجة غضبه أو رضاه، وتنقل اتجاهاته وميوله"[5]، وبما أن الراوي يتولى بنفسه سرد الأحداث فإنه يسردها من وجهة نظر المؤيد لشخصية كمال، والمعارض لموقف الحمّال، وبذلك يجعل القارئ يتعاطف مع الأول، وينفر من سلوك الثاني. كما أن الراوي يبدو أكثر معرفة من شخصية كمال، "فهو يرى ما يجري في ذهن بطله وما يشعر به في نفسه، فليس لشخصياته الروائية أسرارا"[1]، لذلك يكشف ما يشعر به "كمال العطّار" من مشاعر غير واضحة لكنّه يؤكّد أنها تميل إلى الفرح، وكأنه يسكن قلبه.

وهنا تتجلى شمولية معرفة الراوي العليم بداخل شخصياته، كما يبوح لنا بمدة غياب "كمال العطّار"عن مدينته، التي كان يراها مرارا في أحلامه، فهذا البوح بسرّ الحلم يبين مدى سيطرة الراوي على العالم الروائي التخييلي، واطلاعه على أسرار الشخصية، "وهذا النوع من الرواة

---

[1]– المرجع نفسه، ص63.

[2]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص5.

[3]– المصدر نفسه، ص7.

[4]– المصدر نفسه، ص7.

[5]– عبد الرّحيم الكردي، الرّاوي والنصّ القصصي، ص24.

[1]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م/1438هـ، ص77.

يتخذ لنفسه موقعا ساميا يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات، فيعرف ما تعرفه وما لا تعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه"[1]، فالراوي هنا يستعمل الرؤية من الخلف وأوّل مؤشّر على هذه الرؤية هو استعماله ضمير الغائب في السرد، ومظاهر هذه الرؤية أنه على معرفة شاملة وكلية بشخصية البطل كمال العطّار، بل إنه يملك معرفة أكثر منه، فهو يعرف ما يدور بخلده، ويحدد شعوره المبهم، وهو فوق ذلك حاضر في جميع الأمكنة، بدأ بالمحطة، وانتقل إلى المدينة ،وبينهما عبر أحلامه المتكررة، وعند انتقاله إلى المدينة قسنطينة –عروس الأماكن لديه– كان الراوي كظله، يصور ما يراه البطل فيها، ويخبرنا عن سبب التسمية مستلهما التاريخ كمصدر لمعلوماته:

"قابله تمثال الرجل الروماني منتصبا، والذي أطلق على المدينة اسمه نرجسية، وفخرا، مدعيا أنه غيّر اسم المدينة من "سيرتا" إلى "قسطنطين"... "قسطنطين" القائد الروماني، واقف بتنورته القصيرة وفي خصره خنجر، كان أهم سلاح يمتشقه فارس محارب..." [2]. فالراوي يعرف ما يقع خارج الشخصية، ما هو كائن في الفضاء الخارجي (المدينة) رغم أنه غائب غير مشارك في العالم التخييلي للرواية، وهو بذلك يقدّم رؤيته المتمثلة في عراقة المدينة وامتداد جذورها عميقا في التاريخ، ويضمنها رؤية فكرية إيديولوجية من خلال تعليقه على السلاح الذي يحمله التمثال:

"فما بالهم اليوم يهزؤون من العرب وهم يحملون خناجرهم للزينة، وكأن الأمر جديد عليهم، بل ويرمز للتخلف والإرهاب"[3]. يقارن الراوي بين زمنين وفكرين ورؤيتين، يشتعل بينهما فتيل الصراع، فالرّومان الذين كانوا غزاة بالأمس، يتهمون العرب اليوم بالإرهاب لأنهم يدافعون عن أرضهم وممتلكاتهم، فهي رؤية تكشف الازدواجية في الخطاب، فهنا تبدو لنا إيديولوجيتان متصارعتان، إيديولوجية غربية في مواجهة إيديولوجية عربية، فرؤية الراوي تعبر الزمن الحاضر إلى الماضي لرصد جملة التحوّلات التاريخية والفكرية في مدينة قسنطينة، وفي العالم أجمع، وهنا تتبنّى الكاتبة من خلال الراوي رفضها للعنصرية الفكرية التي ينادي بها الغرب ، وتنتقد التهمة الملصقة بالعرب ،

---

[1]– عبد الرّحيم الكردي، الرّاوي والنصّ القصصي، ص101.

[2]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص7.

[3]– المصدر نفسه، ص7

كما يستبطن الراوي إيديولوجيات وطنية متصارعة من خلال المقطع السردي التالي: "التمثال كما تركه لم يهدم كما هدم الكثير من أشياء التاريخ الجميلة، لعلهم بدأوا يعرفون قيمة التاريخ؟ لقد ساح في كثير من البلاد والأقطار والقارات، وشاهد بعض الشعوب تصنع لنفسها تاريخا، وتبتكر شخصيات تاريخية من العدم، من لا تاريخ، وحتى تظهر بالمظهر الحضاري العريق، أمام الشعوب والأمم الأخرى، وفي بلاده رآهم يتلفون التاريخ بإهمالهم، يختزلونه، ويشوهونه عندما لا يرضي أمزجتهم أو قناعاتهم السياسية والفكرية، يحرقون المعالم الحضارية فقط لأنها رمز لمرحلة أو زمن لا يلائمهم، ولا يستجيب لغاياتهم، متجاهلين أن التاريخ كلّ لا يتجزأ"[1].

يظهر الراوي علمه بتشويه البعض لتاريخ الوطن؛ لأنّه لا يتلاءم وفكرهم وتوجههم، وهنا يبرز الصراع بين هؤلاء، والداعمين للحضارة والمؤمنين بضرورة الحفاظ على كل ما يمت بصلة للتاريخ، وهنا يتبنى الراوي موقفا رافضا لعدم تقبّل الآخر لمجرد أنّه مختلف، فالراوي هنا ناب عن شخصية "كمال العطّار" في تبيان المفارقة العجيبة بين من لا يملك تاريخا فيحاول استنباته واستحداثه من العدم، ومن يملك تاريخا عريقا فيلجأ إلى تشويهه وتهديمه، وهي رؤية رافضة للواقع الاجتماعي والفكري المتأزم والمهزوم نفسيا.

وعليه تبدو قدرة الرّاوي الفائقة على التّنقّل عبر الأزمنة والأمكنة التي زارها "كمال العطّار" ونقل لنا ما شاهده من شعوبها، وهو يعلل ويبين الآثار السلبية لإهمال التاريخ، فهو عليم بكل الأحداث التي وقعت وتقع في المدينة.

وقد أورد الراوي تعليقا يبين فيه أسباب وعلل الحفاظ على التاريخ ومظاهره حتى وإن لم يعبّر عن توجهات الشعب والوطن، بقوله: "إن الحضارة لا يمكن أن تنمو من طرف شعب واحد، أو ثقافة واحدة، إنها ذلك التلاقح والتفاعل الإبداعي بينهما، مع اختلاف إنسانها، أو مذهبها، إنها هذا الأمر الجميل الذي يحصل للإنسان هنا وهناك، وهنالك يفنى الإنسان وتمر الأجيال لتبقى تلك الحضارة تركة للعالم أجمع وثراء للإنسانية كلها... ويبدو أن أهل مدينته يدركون ذلك، ليس بهذا المعنى، ولكن على الأقل بمعنى أن هذا ماضيهم، تاريخهم مهما

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص8.

اختلف البشر الذين مروا على هذه الأرض عنهم اليوم، عن قناعاته وتوجهاتهم...لكن عندما لا يعجبهم شيء يعدمونه من حياة التاريخ"[1].

فالراوي العليم هنا حلل وعلل فكرة الحضارة والحفاظ على الموروث التاريخي، ثم نسب هذا الوعي والإدراك لأهل المدينة، فقد غاص في فكر أهل المدينة وغاص بين ثنايا وعيهم، وهذا النوع من الرواة "قادر على كشف الأسباب والعلل والروابط التي تصل بعضها بالبعض الآخر، مما يجعل البنية القصصية المصاحبة له بنية تميل إلى العمق والتأثير، ويجعل الأسلوب المصاحب له أسلوبا تحليليا، يهتم بالبواطن أكثر من اهتمامه بالظواهر"[2]، وهو بذلك يقدم رؤيته العميقة والجدية للمجتمع الجزائري وعلاقته بتاريخه، ويكشف جزءا هشا من البنية الاجتماعية، فينتقد الشرخ الفكري الذي خلخل نظرتها للتاريخ وساعد على إهماله وتشويهه.

وهنا تظهر مقدرة الراوي العليم من خلال" معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد، وذلك ما لا تستطيعه أيّ من هذه الشخصيات"[3]، كما سبق في قوله:" ويبدو أن أهل المدينة يدركون ذلك"، وهو بذلك يعلن حضوره كسلطة عالمة عارفة بكل شيء. فهو لم يترك المجال لشخصية البطل بالقول أو التحليل واستأثر هو بذلك، والذي يمكن اعتباره نوعا من التسلط اللاواعي الذي يسلب الشخصية حق القول والتعليل .

اعتمد الراوي على ذاكرة شخصيّة "كمال العطار" من خلال الاسترجاع كمصدر يعتمده ليضيء جوانب شخصيته، ويعرفنا بعائلته، وأهله وأصدقائه، ويبرز رؤيته الفكرية التي يصورها موقفه من الواقع المتناقض والتاريخ بعد الاستقلال، فغاص في وجدانه وهو على إحدى الجسور المعلقة لمدينة قسنطينة منتخبا أحداث الماضي، استدعاها الحنين القابع بين حناياه: "وعندما كان على الجسر، تذكر أنه لازال يحتفظ بصورة له مع والده على الجسر، كان يبدو صغيرا جدا كنقطة وهمية في فضاء عامر بالأفلاك"[1]. وهنا يبرز الراوي حنين كمال إلى والده، لكنه ينوب عنه في التعّبير عن ذلك، ويكشف معاناته، فأمام كل معلم تتألم نفسه وتتوجّع ذاكرته المحمّلة بصورة المدينة، التي كانت جميلة فيما مضى:

---

[1]– المصدر نفسه، ص8.

[2]– عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنص القصصي، ص108.

[3]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص77.

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص9.

" كان الطريق المقابل بعد انتهاء الجسر يبدو ضيّقا، ثم تصوّر أنه أوسع طريق على الأرض، إن السيّارات الآن تسير في اتجاه واحد، رفع رأسه دون وعي منه لنوافذ البيوت والشرفات وجدها عبث بها القِدم، لا تجديد ولا ترميم، تراث عمراني يعود إلى بداية القرن التاسع عشر، لكنه لم يصنّف في باب التراث الحضاري، بل صنّف في باب لا شيء مهمّا"[1]. هنا تبرز الرؤية الانتقادية للوعي الغائب أو المغيب للقائمين على تراث المدينة ، حيث توجه لهم أصابع الاتهام بإهمال وتغييب حضارة ضاربة في القدم ،وهنا تظهر شخصية الكاتبة مدافعة عن مدينتها ومسقط رأسها فهي "**من مواليد قسنطينة في 13 ديسمبر 1936**"[2]، حيث تظهر سيطرتها على الراوي الذي اختارته ليروي أحداث العمل التخييلي، لأن الشعور بالانتماء الذي يجسّد الوجود والوعي والحضور الفعّال غالبَها، فانبرت تكشف موقفها الرّافض لإهانة حضارة مدينتها العريقة، وتدافع عن أصالتها بين المدن، وتعلل قائلة: " لذلك أجد أنّ لمدينتي قسنطينة، كمكان، حق الحب والولاء والتكريم علي وعلى أبنائها الذين أنجبتهم وشرّفوها ديْن كبير كمدينة، كمسقط رأس، كنسب ، كأهل، كطفولة، كمرتع وكقاعدة صلبة للانطلاق نحو العوالم الأخرى زمنية كانت أم مكانية "[3]. تجسّد الكاتبة من خلال عملها التخييلي وعيا ناضجا، يكشفه خطاب الأنثى التي ترى الوطن مرجعا وانتماء وكيانا ينبض بالحياة منه تستمد الوجود والحضور في واقعها وفي عملها الرّوائي.

وضعت الروائية شخصية "كمال العطّار" داخل فضاء حزين من فضاءات مدينة الجسور المعلقة، فضاء يستفز وعيه بالتاريخ، ويحرض فكره على مقارنة ما آلت إليه عمارة المدينة بعد جمال، فيجعل الراوي من هذه المفارقة رحلة عكسية عبر الزمن، من الحاضر المسودّ إلى ذاكرة الماضي الجميل، متتبعا خطوات ونظرات البطل في الطريق عبر الجسر، وبين البيوت والبوح بانعكاس ما يراه على شعوره، فيكشف موقفه الرافض للإهمال، والتشويه الذي طال وجه المدينة العمراني، وهي رؤية واعية تهدف إلى التغيير، والمتمثل من خلال ثورة البناء، وهو نوع من الوعي بالذات وبالوجود، وبأهمية الحفاظ على الهوية التاريخية لمدينة قسنطينة الضاربة بجذورها في أعماق التاريخ (تراث عمراني يعود إلى بداية القرن التاسع عشر).

---

[1]– المصدر نفسه، ص10.

[2]– زهور ونيسي، عبر الزهور والأشواك، مسار امرأة، ص5.

[3]– المرجع نفسه، ص17.

ويصل "كمال العطّار" حيث المطبعة لكن الراوي العليم يكمل سرد الأحداث، باستعادتها من الذاكرة، عائدا بالزمن إلى وقت الاستدمار الفرنسي، حيث أصبح المكان محفّزا للذّاكرة: "هاهي المطبعة، كانت وقت الاستعمار تطبع جريدة باللغة الفرنسية "لاديباش" واليوم كتبت على بابها كلمة "النصير" بالحرف العربي، جريدة الجزائر المستقلة، في هذه المدينة المتعددة الأصول والأبعاد، كان الحرف العربي سائدا، حتى أيام الاستعمار، عبر صحافة رائدة وفكر راق، نابع عن حركة النهضة الإصلاحية، وإمامها الفذ سليل صنهاجة "ابن باديس"[1].

فالراوي يسرد من الذاكرة الثورية لمدينة قسنطينة ؛ حيث تحدى الحرف العربي محاولات الاستدمار الفرنسي محوه والقضاء عليه، واستبعاده، وذلك بفضل جهود حركة النهضة الإصلاحية و إمامها عبد الحميد بن باديس، وهي رؤية تؤكد على الدور التاريخي للمدرسة الباديسية في الحفاظ على الهوية الوطنية، والراوي بذلك علل سيادة الحرف العربي زمن الاحتلال، وهنا أيضا تتجسد رؤية تثمين المرجعية الدينية والتربوية لدى الكاتبة، التي ما فتئت في غير موضع تشيد بالدور النهضوي الحضاري الإصلاحي للعلامة ابن باديس، حيث تعترف قائلة:

" إن إحساسي بمشقة الكتابة عن هذا الرجل المعلم، ومحيطه التربوي والعلمي، إحساس عميق فيه من الإكبار والتقدير والإعجاب والحب، خصوصا وأنني أجد نفسي اليوم و أنا محسوبة عليه وعلى نهضته العلمية ، ثمرة يانعة من ثماره ، وامتدادا شريفا نبيلا لنضاله و أهدافه "[2]، وهو اعتراف بالفضل وتأكيد على الدور الريادي لجمعية العلماء المسلمين، الذي أبى إلا أن يشهد عليه الفن الروائي ويكون أحد ثوابت رؤاه عند الروائية .

وينتقل الراوي إلى اختراق الذاكرة التاريخية لمدينة قسنطينة، مستعملا الرؤية من الخلف، والتي يبرز فيها مؤشر الضمير الغائب في سرده، وتتجلى مظاهر الرؤية من الخلف في معرفته لعشّاقها ومحبيها، وكذا اطلاعه على فشل الحملات التي شنّت على المدينة لامتلاكها، واختراق وعي قادتها ومعرفة نواياهم، وما يشعرون به من مشاعر تعتمل في النفوس، وما يفكرون به:

---

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص10.

[2]– زهور ونيسي ، عبر الزّهور والأشواك ، مسار امرأة ، ص 96،95.

"ماسينيسا فارسها المغوار، عشقها أما فاتنة في الزمان..."سيزار""سيفاقس" وعشاقها المقربون، و"ماكس" عدوها وآسرها ومشوّه وجهها الوسيم... "قسطنطين" "بوربون" "كلوزيل" وهو يفيق من حلمه الأهوج على جدران تلالا وهضابها الخضراء...كل الحملات التي شنّت لامتلاكها باءت بالفشل، حتى تلك التي جاءت باسم الأخوّة والدين، و"حمودة باشا" فارس جارتها تونس، يكاد يهلك وهو يحاول أن يحتل جبل منصورتها، يرجع مخذولا إلى بلاده، لأنه نسي أنها المنصورة منذ "عقبة بن نافع" "[1].

في هذا المقطع السردي عبر الراوي أزمنة مختلفة ومتعددة، حوت أحداثا شكلت حلقات مفصلية في تاريخ المدينة، وهو بذلك يقدم رؤية تجسد القيمة التاريخية التي اعتمدها كمرجعية يرسم من خلالها ملامح العمق الحضاري لمدينة قسنطينة، هذه المدينة التي تمثل لكمال الأمل والألم في الوقت نفسه، هو فيها ويحنّ إليها، إلى كل ما يثير في نفسه مشاعر الارتباط بنسماتها وأرضها سعادته فيها وحتى تعاسته، فيعود إلى ذاكرته يتلمّس جمالا قد ضاع منها:

"غادرها وهو لا يهاب شيئا، ورجع إليها وقد عرف كل أنواع الخوف، أصبح قادرا على شمّ الخوف من بعيد، أربعين سنة عاشها ملآى بالمفاجآت والأحداث، والحلو والمر"[2]. إنها رؤية تحمل ثورة للماضي على الحاضر المتصدّع.

بالإضافة إلى ما سبق نجد أن الراوي العليم بكل شيء "يتميز بقدرته العالية على استبطان الشخصيات والغوص في دخائلها وأسرارها الدفينة"[3]. وهو ما يتجلى في أغلب المقاطع السردية للعمل الروائي، ومنها السرّ الذي كان يخفيه "كمال العطّار" –بين جنبات قلبه– عن زوجته التي اختارها له والده:

"زوّجه والده ثم مات بعد عام... ابنة عائلة كريمة من جيرانهم، لم يحبّها لكنّه كان يعيش معها، كان يحبّ فتاة أخرى تقطن أحد الأحياء اللصيقة بحيّه "سيدي جليس"... لقد كانت فتاة عادية وأكبر منه سنّا أيضا، وكانت فوق هذا وذاك يهوديّة...ورغم ذلك كان يراها أجمل الخلق جميعا...الحبّ صوّرها كذلك، ولا اعتراض على سلطان الحبّ"[1].. فالراوي العليم "راو

---

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص13، 14.

[2]– المصدر نفسه، ص12.

[3]– عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص108.

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 30–31–32.

يرى الأشياء لكنّه لا يُعلم أحدا بمكان وجوده"[1]، مسيطر على السرد متتبع للحدث مطّلع على الخفايا؛ حيث يخترق صندوق الأسرار لشخصية "كمال العطار" فيكشف سرّ حبّه لليهودية راشيل ، ويبرّر ذلك بسلطان الحبّ .

اخترق الراوي موطن الكتمان لشخصية "كمال العطّار"، وعرف سره الذي جعله يعيش صراعا داخليا، نغّص عليه حياته، واستدعى به احتمالات مخيفة، تمكّن الراوي من كشفها مبينا رؤية الأسرة الجزائرية المسلمة لليهود، الذين كان بعضهم يعيش في مدينة قسنطينة، وحدود علاقتهم بهم، مبرزا موقفها الرافض لمصاهرتهم، وعلّل الراوي هذا الرفض بالمرجعية الدينية والمنطق العقدي، وهذا يبرز الصراع الإيديولوجي الذي يرسم ملامح المجتمع القسنطيني في العالم الروائي التخييلي، وفي الواقع كمرجعيّة للمتخيّل السّردي:

"يهوديّة، هكذا مرة واحدة، إنك تقضي علي يا بني، قبل الأجل...تصور والده يقول ذلك، وهو الرجل التقيّ الحافظ للقرآن، المقيم لشعائر الدين، والمحافظ على التقاليد، والوطني المحافظ على الدين والعروبة، بل إنه تصّوره لا ينطق وإلى الأبد عندما يعلم أن ابنه الوحيد يحب يهودية، تصوّر نفسه لحظة أنه اعترف بسرّه هذا، وأنّ والده لفظ أنفاسه الأخيرة عندما سمع ذلك"[2].

وهنا قدّم الراوي رؤى متباينة حول حدث واحد وهو فكرة زواج البطل "كمال العطّار" الجزائري المسلم من راشيل اليهودية، ووقوفه حائرا في صراع بين حبه لها ونظرة والده لليهود وما تحيل عليه صورتهم من حمولة تاريخية تتمثل في اغتصابهم للمقدسات في فلسطين مهبط الأنبياء، والذي جسد جدليّة علاقة الأنا المسلم بالآخر اليهودي، وليفسح الراوي المجال لشخصية الوالد بإبداء رأيها، وإبراز رؤيتها وتعليل ما تصوّره "كمال العطّار" من رفض لليهود ومصاهرتهم، فتح باب الذاكرة التي تؤسس لموقف فكري عقدي:

"رجع بذاكرته، وقد كان صبيا، كان اليوم عيدا، عيد الأضحى، دخل البيت فوجد والده يرتب كومة، بل جبلا من جلود أضحيّات العيد...جمعها من سكان الحيّ جميعا...ليقول له كمال مندهشا:

-ما هذا يا أبي، اشتريت كلّ هذه الجلود ولماذا؟

---

[1]- المصدر نفسه، ص32.

[2]- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص124.

–تريد أن تعرف يا كمال؟ إنني أنفذ ما اتفقنا عليه في الاجتماع الذي عقدناه بجمعية ابن باديس، جمع كل الجلود وبيعها لمصنع الجلود أو "الدباغة"، وإرسال ريعها لإخواننا في فلسطين الذين احتل اليهود أرضهم، يجب أن نفعل مع إخواننا العرب، ما يفعله اليهود في الخارج مع إخوانهم، ألا تراهم يفعلون ذلك بكل مستوياتهم، ويأتي هو اليوم وينوي القضاء عليه بخبر حبّه لليهوديّة، حيث يجمع بين قلبين قلب مسلم، وقلب يهودي، فجأة هكذا دون حدود أو رسوم، يبدو أن القلوب لا تعترف لا بالسياسة ولا بالدين ولا بالتاريخ"[1].

يكشف الراوي من خلال الخطاب المباشر لقول شخصية الأب، العلاقة التاريخية التي تربط الجزائريّ بالفلسطينيّ، وتبيان دور جمعيّة العلماء المسلمين في دعم القضيّة الفلسطينيّة ماديّا ومعنويّا، وقد دعّم الراوي هذه الرؤية برؤية الأم التي يعكس من خلالها البعد الحضاري لتشكل صورة اليهودي في وعي الآخر المسلم الجزائري في العمل الرّوائي، من خلال حوارها مع ابنها عندما كاشفها بسرّه، ورغبته في الزواج من يهوديّة:

–"يهودية؟ ولماذا لم تحبّ كلّ النساء جميعا، وتنسى هذه اليهودية؟ وتسكت ثم تضيف:

–نصرانية ولا يهودية، إن اليهود لعنهم الله في كتابه العزيز، أعداؤنا وأعداء نبينا وديننا منذ الأزل، وإلى أبد الآبدين، ما الذي تريد أن تفعله بوالدك يا كمال، أبوك وطنيّ مكافح من أجل حرية الجزائر وفلسطين، ويحزّ في نفسه اليوم أن تنسى ذلك، حتما تريد أن تقضي عليه قبل الأوان، يهوديّة هكذا مرة واحدة، ولماذا ينفذ السهم في ولدي دون غيره من الشّباب، لماذا يا رب؟

–تقول أنك تحبّها...متى وكيف، وأين؟

–و تبكي أمه كما لم تبك في يوم من الأيام.

ولا يجيب، يسكت دهرا بعد أن نطق كفرا، لا يجيب، ولم يجيب إنها الحقيقة التي عاشها منذ أكثر من عامين، وكتمها كجمرة قابض عليها بقلبه "[1].

لم تختلف رؤية الأم عن رؤية الأب في علاقة المسلم باليهودي، وهذا الرفض له ما يؤيده ويدعمه تاريخيّا، وعليه فضّلت الأم النصارى على اليهود. وهنا يتأجج الصراع وتبرز رؤية الراوي الذي صنّف قول "كمال" في خانة الكفر، ليلج عالمه وذاكرته ويعلن أن حبّه لراشيل

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص33.

[1]– المرجع نفسه، ص35.

بدأ منذ أكثر من عامين كاتما إياه يكتوي بناره، ويبرز من خلال المقطع الحواري وعي المرأة الجزائرية بذاتها وهويتها وموقفها من الآخر اليهودي الذي تجسده راشيل ، وكذا موقفها من القضية الفلسطينيّة.

وتتسارع وتيرة الأحداث التي تساهم في تنمية وبناء وعي "كمال العطّار" الذي صور الراوي صراعه الداخلي، فالجميع يرفض فكرة زواجه بيهوديّة، وهو لا يحاورهم لإقناعهم، بل يحاور نفسه، فبقيت رؤيته طي الكتمان: "ماذا ستفعل، وكيف تتصرف وأنت لا قدرة لك على إغضاب والديك، أو حتى أهلك أو جيرانك؟

ورغم ذلك تساءل:

–لماذا يخلطون بين الأمور هكذا، ألسنا بشرا بقلوب وعقول، قبل أن تصنفنا الوراثة إلى شعوب وعقائد وقناعات؟"[1]. فالراوي العليم استطاع أن "يشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات"[2]، حيث تمكن من إبراز موقف "كمال" من زواجه من راشيل اليهودية، فهو يتخذ موقفا مؤيدا لزواجه منها، فاصلا بين مشاعره وانتمائه، متنصلا من الاحتكام إلى المرجعية الدينية، متمسكا بالبعد الإنساني دون سواه.

ومن الماضي يعود الراوي إلى الحاضر عبر ذاكرة "كمال"، وما تعيشه فلسطين جرّاء بطش اليهود، وما يقترفونه في حقها من جرائم:

" وقفز ذهنه عائدا للحاضر، لليوم، والأحداث اليوم الساخنة، ليصدمه ذلك الجدار الكبير العالي السّميك، والذي أسّس تاريخا وثقافة وسياسة، بل أنه يبنى كل يوم بالأحجار غير الكريمة، فيقسم الوطن الفلسطيني الواحد إلى بؤر بئيسة مبعثرة، لا هي بالمجتمعات ولا هي بالزنزانات، ولا الذين هم فيها من صنف البشر... وفي المقابل هنالك تلك الحجارة المقدسة الكريمة، و"محمد الدرّة" ورفاقه من أبناء الأرض السليبة... وقد رضعوا النضال والتضحية مع المياه الكدرة لمخيمات اللاجئين عبر الشتات"[1].

من الذاكرة ينتقل الراوي عبر الأمكنة ليصل إلى فلسطين المحتلة ويدخل المخيمات التعيسة، ويصف وضعهم فيبرز له "محمد الدرّة"" كشاهد على المعاناة والتضحية، وهو بذلك يرصد التحول الفكري والذهني الذي يعيشه "كمال العطار" والصراع الذي يعتلج بداخله دون

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص50.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص186.

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص51.

أن يتشاركه مع أحد، وتأثير الواقع الفلسطيني في نفسه، وفي مقارنة خاطفة بين ما يراه ويسمعه، وما كان يعتقده في الماضي ويردده، فقد فتح باب ذاكرته من جديد على بوح خفي مع النفس:

" وتعود به الذاكرة من جديد إلى الماضي، وما كان وقتها يردد لنفسه:

-هذا مسلم، وهذا يهودي، وهذا مسيحي، وهذا بوذي، وهذا لا هذا ولا ذاك، ما شأني أنا والدين، ثم ما دخلي أنا في أنها يهوديّة، وقومها قد سرقوا قومي في المشرق أرضهم...لماذا يخلطون الحبّ بالسياسة، والإنسانيّة بالعداوات التاريخية"[1]. يعيش "كمال العطار"صراعا وضبابية في الرؤية، و الراوي بذلك يقارن بين رؤيتين لكمال العطار، رؤية في الماضي يؤطرها حبّه لليهودية راشيل، ورؤية في الحاضر تنامى معها الوعي بالانتماء والعقيدة، وإيمانه بقضية فلسطين التي هي جزء من كيان الأمة العربية الإسلامية، وزادت هذه الرؤية وضوحا ونضجا بعد تأمله موقف "الشيخ ريمون" اليهودي، شيخ الموسيقيين بمدينة قسنطينة، الذي خان الجيرة ولاءً لبني دينه اليهود:

" ويبقى الشيخ ريمون حبيبا إلى قلوب أهل المدينة، إلى أن يختار معسكر العدو ضد جيرانه أو أحبائه، وهم في كفاحهم من أجل الحرية، يختار خيانة أهله وجيرانه ليتسلّح مع المتسلّحين في الذكرى الثامنة لزرع إسرائيل في فلسطين، ويلطّخ يديه بدماء أكثر من مئة من جيرانه وأحبابه في المدينة، ليقتل هو بعد ذلك بيد مراد أحد رفاق كمال، كما يقتل كل خائن للوطن ... لتنتقم له بسرعة الإدارة الاستعمارية بخطف واغتيال مجموعة من المناضلين والمثقّفين، من بينهم الكاتب الكبير " أحمد رضا حوحو"[2].

و من خلال ما سبق الروائية تقف موقفا مؤيدا للقضية الفلسطينية، كاشفا دعم الاحتلال الفرنسي لليهود الذين اتصفوا بالغدر وعدم ائتمان جانبهم،

فالراوي يروي أحداثا متتالية يبرز من خلالها موقف "ريمون" المؤيد لليهود والذي يتسبب في مقتل الكثير من الجزائريين ومساندة السلطات الاستدمارية الفرنسية لتوجهه، واغتيالها للأصوات المناضلة المثقفة الداعية للتحرر، وهنا يبرز الصراع الثقافي التاريخي الذي يكشف تعالق الذات بالتاريخ، والذي يؤثر في تشكل وعي كمال العطّار من جديد، وعليه فالراوي

---

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص51.

[2]– رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد، ص58

العليم هنا يتجلى تفوقه " في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد وذلك ما لا تستطيعه أي من هذه الشخصيات"[1]، كما " تستوي في ذلك عنده جميع الشخصيات فكأنها كلها من أكبرها شأنا إلى أقلها شأنا كتاب منشور أمامه يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها"، بذلك يقدم رؤاها المختلفة ومواقفها المتصارعة، فتتشكل الرؤية السردية من موقعه والشخصيات.

ب- "الرؤية مع" عبر جسر البوح:

يسلّم الراوي العليم دفّة السّرد لشخصيه " كمال العطار" ليبوح بذكراه، ويستعيد محطات من حياته، التي ساهمت في تكوين شخصيته، وتشكيل رؤيته، حيث يروي الأحداث ويقدم الشخصيات ويحاورها، فيعود بذاكرته إلى يوم غادر مدينته قسنطينة، ويفصح عن المدة الزمنية التي تفصله عن الذكرى:

" قبل أربعين عاما حملت حلمي بين أضلعي، وخرجت من باب جسورك العائمة في فضاء الأخيلة والأساطير، دون أن أدير رأسي إلى الوراء خوفا من الضّعف والتردّد"[2]. فقد قدّم الزمان والمكان والحدث بصوته، ويروى هنا بضمير الأنا، فيظهر شكل الرؤية مع حسب تسمية "جون بويون"، "فالأحداث والشخصيات والمكان والزمان تقدم كلها من خلال منظور شخصية بعينها من الشخصيات"[3]، وهي هنا شخصية كمال العطّار المشارك في أحداث العمل الروائي التخييلي، يبوح بأسراره وصراعاته الداخلية، فيناجي معالم مدينته في سره: " الفضل لجسورك وهي تستجديني لتربط خطواتي مع الطريق، لكنها قبل ذلك قد ربطت الأفكار والأماني العذبة، رغم مظهرها الخطير"[1]، فهو يربط بين جسري البوح والحنين من خلال الجسور المعلقة لقسنطينة، فتستنير ذاكرته لتستدعي الأفكار والأماني التي لم تتحقق، وأهمها لديه، زواجه من راشيل اليهوديّة، فيستذكر ردة فعل أمه حين سمعت رغبته تلك: " عندما علمت أمّي بحبّي للفتاة اليهوديّة نذرَت أنها لو أشفى من الداء، داء الحب الخطير، لزارت أهم وال صالح خارج المدينة "سيدي محمد الغراب" طبعا بعد تقديم آيات الطاعة والاعتراف بشمعة ومنديل وطمينة، وطبق كسكسي للمريدين حول قبة "سيدي راشد" الخضراء

---

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص186.

[2]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص16.

[3]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص186.

[1]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص37.

داخل المدينة... فهم يزورونه كل أسبوع تقريبا، ولا يستغنون عن بركته"[1]، يروي كمال العطّار ما حدث في الماضي فيبرز رؤية والدته التي تعتبر الزواج باليهوديّة داء وجب علاجه، وهو رفض للآخر اليهودي على خلفية احتلال الأراضي المقدّسة، كما يكشف تأثير الموروث الاجتماعي وسيطرته على العقول التي تعتقد النفع والضرر في الأموات، فالراوي " كمال العطّار"البطل يروي من مسافة، فهو راو في الزمن الحاضر عن نفسه البطل في الزمن الماضي، وهذه المسافة تسميها "يمنى العيد" " مسافة التحول وهي أيضا مسافة العين التي تنظر فيما تجعله موضوعا لرؤيتها ولكلامها، وهي بهذا المعنى، مسافة تنهض عليها الذاكرة"[2]. فلولا تغيّر" كمال العطار" وتبدّل حاله وشخصه ومشاعره لما روى عن نفسه، فهو يتّخذ من نفسه وغيره موضوعا لسرده، فيبني من خلال هذا التحول عالما روائيا.

كما يقدّم رؤيته لسلطة الفكر الأبوي المتحكّم في مصائرهم، لكن هذا الفكر تعدّى التحكم في المرأة كما تجسّد داخل المجتمع الجزائري في الروايتين السابقتين، فقد تعدّى في هذا العمل الروائي الرجل الابن المتمثل في شخصية " كمال" الذي استعاد موقف والده المريض الذي فرض عليه الزواج من فتاة لا يحبّها، فكشف من خلال ذلك موقفه الرافض لهذا التسلط:

" أليس هذا ظلما كافيا لخرق حقوق الإنسان؟ هذا الفكر الأبوي الذي ما نفتأ نتجرعه كلّ مرة، وكأنّ الدنيا قد تجمّدت به، لا تتحرك ولا تنمو ولا تتطور، لماذا يفرض الكبار علينا نحن الشباب قناعاتهم؟ لماذا يريدون منّا أن نكون نسخا طبق الأصل منهم ومن أسلافهم، أليست جريمة في حقنا أن يفعلوا معنا ذلك؟ ورغم ذلك فالجريمة كل الجريمة في عقوقهم بمخالفة رغباتهم وأوامرهم... إنّها جريمة دينيا واجتماعيا... لقد اتّفق الجميع على ذلك وهذا يكفي كمبّرر "[1].

يبدي "كمال العطّار" موقفا رافضا لمعتقدات المجتمع الموروثة، التي تلغي فكر الشباب وتفرض عليه رؤاها، والراوي الشخصية هنا يملك سببا لإقناع القارئ، لأنه مشارك في الأحداث من مدة زمنية، وبالتالي هي" أحداث جرت فيها وبرّرت مبدأ السرد أو شرعيته "[2] .

---

[1]– المصدر نفسه، ص94.

[2]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص144.

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص79.

[2]– يمنى العيد، تقنيات السّرد الرّوائي، ص146.

وهو بذلك يمتلك المعرفة الكافية لسرد حدث عاشه وتفاعل معه، وعليه تسلّط الروائية الضوء على صراع الأجيال، الذي يُتّهم فيه الآباء بفرض الوصاية على فكر الأبناء؛ بمصادرة حقهم في التفكير وحرية الاختيار، وهو نوع من رصد حالة للتحوّل في المجتمع الجزائري .

ويعود الحنين ليدفع كمال العطّار لمناجاة مدينته قسنطينة، مناجاة الشوق والحنين للأهل والأحبة، ويزيح السّتار عن عالمه الذاتي، ومشاعره الفيّاضة، معتمدا ضمير المتكلم "أنا" : " مدينتي، دعيني أرقّع ثقوب القلق في نفسي بذكريات حتى لو كانت أليمة... دعي صوت أحبائي يأتيني دون أن يستأذن السّمع، وفي هدوء الحزن البعيد ينقر طبلة أذني، فيصبح هو كلّ ما في العالم من أصوات، ساريا عبر شرايين العقل وذبذبات القلب الهرم"[1].

ويبوح البطل بحنينه للماضي بكل حمولته في خصوصية تفرضها السنّ المتقدمة، ومن الأصوات التي يطرب لسماعها عبر الذّاكرة، الشاب "حميد" الصديق المقرّب:

" أما الشاب حميد ابن جارتنا مسعودة فقد كان صديقا لنا وأخا، لكنّه كان أعمى فاقدا للبصر، يتيم الأب، الذي ورث عنه ضعف البصر إلى أن أصبح أعمى نهائيا، كان حميد خفيف الظلّ، قويا جميلا وسيما، يأخذ العاهة التي يعاني منها مأخذا غريبا، يختلف عن أيّ مكفوف قابلناه، وأنت معه لا تشعر أنّك مع أعمى أبدا، إنّك تشعر وكأنّك مع شاب لا ينقصه شيء، في كلامه أو حواره أو سلوكاته... بدأت علاقتي بحميد في شكلها القوي، عندما حاولت يوما مساعدته على الدخول للبيت المشترك... ومعه فقط عرفت ما الفرق بين الشكل وبين الجوهر والمضمون"[2]، هنا تبني الشخصية عالما روائيا من الذاكرة، "والعالم التخييلي المتمثل في هذا النوع من القص هو عالم ذاتي مرتبط بشخص ما في زمان ما ومكان ما"[1]، وقد ساهم البطل في تسليط الضوء على شخصية حميد وتقديمها للقارئ، ووصفها والتفاعل معها بشكل إيجابي، كما قدّم شخصية " مراد" صديق العمر:

" هنالك شخصيات تثير الانتباه، تعبر أيامنا، فنشربها، ونختزن تفاصيلها قد نكرهها أو نحبها، من هذه الشخصيات، صديقي مراد بل أخي الذي لم تلده أمي، وصهري فيما بعد، لأنّني تزوجت أخته، التي تشبهه كثيرا " نفيسة"، صديقي مراد شاب جميل شكلا وروحا، وإلا لم أكن لأحبّه كل هذا الحبّ، لكن بعض سلوكاته كانت دائما تخلق في ذهني علامات

---

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص85.

[2]– المصدر نفسه، ص127، 128.

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص186.

استفهام كبيرة، كان يتصرف كشخص كبير وعاقل، وليس لأحد أن يملي عليه تصرفاته، ولا أن ينتقدها"[1].

يبدو أنّ "عملية التذكّر ساهمت في دفع عجلة الأحداث، والكشف عنها جملة واحدة، فما عرضه الراوي العليم في صفحات اختزله " كمال العطار" في أسطر، قدم أحداثا عاشها، وشخصيات يعرفها معرفة دقيقة، يصفها خارجيا ويكشف دواخلها ومشاعرها فيجمع بذلك بين الرؤيتين؛ الرؤية من الخارج والرؤية مع، فالعالم الروائي التخييلي المصوّر هنا نجده" منظورا من زاوية خاصة ومعروضا من وجهة نظر ذاتية، هي زاوية الراوي المشارك في الأحداث"[2]، فيكون بذلك أكثر إقناعا للقارئ بحكم التّجربة الخاصة، ومعايشته الأحداث والشّخصيات، وبذلك تتّسع رؤية الراوي المشارك لتشمل الجوانب الذّاتية والاجتماعية والإنسانية.

ج- "الرّؤية من الخارج" والرّاوي المشارك:

الراوي "كمال العطّار" الذي بدأ سرد الأحداث من مخزون الذاكرة بضمير المتكلم ينتقل إلى اعتماد ضمير الغائب، من خلال استبطانه للشخصيات وسرد ما وقع لها من أحداث ، ضمن أزمنة وأمكنة مختلفة ومتعددة، ومن هؤلاء شخصية صديقه مراد، حيث يكشف عن جانبه النفسي، وينفذ إلى أعماقه:

" مراد ناصع الوضوح، صريح مباشر لا يتعب معه محدثه بالبحث والسؤال، يفهمه بسرعة، لأنه لا يراوغ ولا يداري، صديقي كالمرآة تظهر لك كل شيء على حقيقته"[1]، يركز كمال العطار على الصفات النفسية لصديقه مراد ليعلل تأثره به وحبّه له، ويدعم هذا الارتباط بصحبته الدائمة :

" كنا في بعض سهرات الصّيف نخرج معا بعد العشاء لنتفسح على أرصفة ساحة " لابريش" هاربين من الغرف الضيّقة والبيوت المغلقة"[2].

فالراوي هنا رغم أنه يروي بضمير الغائب، إلا أنه يروي بنفس رؤيته كبطل متكلم عن الأحداث، وعن صديقة مراد، وبالتالي يتحقق التطابق في هذا السرد بين الراوي الغائب والبطل، فالرؤية واحدة رغم اختلاف الضمائر (لا يتعب، يفهمه، لا يراوغ، لا يداري،

---

[1]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص17، 108.

[2]- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص135.

[1]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص108.

[2] - المصدر نفسه، ص108.

صديقي، نخرج، نتفسح)، وعليه فإن الراوي حافظ على مبدأ (الراوي يساوي الشخصية الروائية) المحققة للرؤية مع.

وتكثر المقاطع السردية التي يجمع فيها الراوي المشارك " كمال العطّار" بين ضميري المتكلم والغائب، وهذا يجعل رؤيته موازية لرؤية الراوي العليم، فهنا يتشاركان رواية الأحداث وتقديم الشخصيات، ومن بين الشخصيات التي اختلفت الآراء حولها، وتناقضت الرؤى، إيجابا وسلبا، "خالتي زوينة"، التي يعرفها " كمال العطّار"، فيقدّمها للقارئ بحكم هذه المعرفة:

" في بيتنا المشترك بالقصبة، حالات ونماذج مختلفة، ومن هذه النماذج شخصية " خالتي زوينة الخضراء" جارتنا، هي امرأة في الخمسين، قصيرة القامة، جميلة الوجه، وأطراف جسمها هي أقرب لأطراف أجسام الأقزام من أطراف العادي من الأجسام البشرية، كان كل شيء فيها صغيرا... كانت خالتي زوينة، أول من قصدت والدتي عندما كنت أعاني من أزمة حبّي لراشيل، قصدتها شاكية باكية لتطمئنها المرأة الخضراء المتأرجحة بين الطفولة والنضج، بأنني سأشفى وسأتزوجها كما تحب أمي لي"[1].

يقدم كمال العطار جارتهم فيصفها من الخارج فهو في هذه الحالة " يصف ما يراه"[1]. والذي يبين الرؤية من الخارج، حيث تركز الوصف على مظهرها الخارجي، وخلا من " وصف المشاعر النفسية الداخلية"[2]، ويدعم هذه الرؤية بوصف محتويات غرفتها:

"غرفتها كانت واسعة جدا على شكل مستطيل، تعيش فيها وحدها، وقد فرشتها بشكل مختلف عن أفرشة الغرف الأخرى في البيت الكبير، ستائرها خضراء، وسجادها أخضر، والصندوق الحاوي لأشيائها النادرة قد زينت رسوماته بالطيور الخضراء، والأوراق والزهور والنجوم الخضراء، لتلبس هي في هذا الجو الأخضر لباسا أخضر، ومنديلا أخضر، يخفي شعرها الأحمر ذي الضفائر التي يفوق طولها ذراعيها"[3].

فالراوي هنا يصف محتويات الغرفة، وحجم أشيائها(شكل مستطيل، البيت الكبير، الضفائر... طولها...) واللّون الغالب على هذه الغرفة (الأخضر)، وهذه الرؤية الراوي فيها

---

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص118، 119.

[1]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص82.

[2]– المرجع نفسه، ص84.

[3]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص118.

هو الشخصية، كما يغلب عليها مؤشرات أهمها استعمال ضمير الغائب، ومظاهر أبرزها الوصف الخارجي الحسّي للفضاء، والوصف الخارجي المحايد للشخصية، بالإضافة إلى عدم معرفة السارد بمشاعر وأفكار الشخصية، وهيمنة عالم الأشياء على عالم الإنسان[1]. لكن هذه الرؤية قليلة جدا مقارنة بالرؤية المصاحبة، والتي رافقت رواية " كمال العطّار" لماضيه، وحنينه له، حيث يبرز موقفه ورأيه في شخصية " خالتي زوينة" في قوله: " وجاءت من جنة خضراء"[2]. فهو موقف إيجابي يرفع فيه من مكانة هذه المرأة، وبالمقابل يعرض رؤية الآخر لها والتي تناقض رؤيته الخاصة: " كان والدي وجيرانه لا يؤمنون بهذه الخرافات والشعوذات، التي كثيرا ما تقع النساء فريسة سهلة لها، وكأنهم كانوا الأقدر على الفهم من النساء، في ذلك الوقت، وأكثر وعيا منهنّ، بسبب الدروس التي كانوا يتلقونها في المساجد ودور العلم، رغم أن النساء أيضا ومنهنّ أمي كنّ يتلقين الدروس كل مساء في الجامع الأخضر على يد الإمام ابن باديس، لكن ربما لم يكن ذلك كافيا، مثل الذي كان يتحصل عليه الرجال، أو كان أضعف من قوة وقهر العادات السائدة"[1].

يكشف " كمال العطار" رؤية رافضة للشخصية " خالتي زوينة" وقد علّل ذلك بممارستها للشعوذة، وهي ممارسات تعكس المستوى الفكري والاجتماعي للعديد من النساء في المجتمع الجزائري، والذي واجهته جهود جمعية العلماء المسلمين عن طريق التوعية والتثقيف والتعليم، و رفض مظاهر التخلف التي يعكسها الفكر الخرافي في الموروث الاجتماعي ، ومن خلال هذه النماذج تكشف الروائية هشاشة الطبقة الاجتماعية المتمسكة بالخرافات والتي تعتقد ضرها ونفعها ، والتي لها تأثيرها السلبي على المجتمع ؛ من خلال تشويه فكره ومعتقده والتسبب في تصدع لبناته .

ومن الشخصيات التي يقدمها " كمال العطّار" حينما يعود بذاكرته لماضيه، ويقف منها موقفا رافضا لسلوكاتها كأنموذج للعنف الجسدي، والقهر الاجتماعي، شخصية " عمي أحمد شمينو" فيروي عنه مستبطنا إياه كاشفا عن ملامحه النفسية من خلال ما يظهر من عنفه تجاه اسرته:

---

[1] – ينظر، محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص84.

[2]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص119.

[1]– المصدر نفسه، ص119.

"من النماذج التي علقت بذهني جارنا " عمي أحمد شمينو" ، يسمّى كذلك لأنه يعمل بمحطة السكّة الحديدية في تنظيف عربات القطارات المارة بالمحطة كل يوم، " عمي أحمد شمينو" كنت أكرهه كرها شديدا، وكذلك كان صديقي مراد لا يحبه، بل يتمنى موته كل مرة، كنا نكرهه جميعا، لأنه كان رجلا قاسي القلب، قبيح الروح، كان دائما غاضبا مكفهر الوجه، مضطرب الأحوال، وكان كثيرا ما يصبُّ غضبه وغيضه على أقرب الناس إليه، ابنه" صلوح" الذي كان فتى رقيقا وديعا، فكان كل مرة يشبهه بالبنات، ويعيره لأنه كان يتحمل أذى أقرانه، ولا يردّ عليهم بالمثل، ولا يؤذي أحدا، كان يضربه كل مرة بسوط مصنوع من جلد الحيوان... كان "صلوح" معذبا أبدا، إن لم يكن بالواقع فهو معذّب بالخيال..."[1].

يجمع " كمال العطار" في روايته للحدث الضميرين الغائب والمتكلم، فضمير الغائب يصوّر من خلاله مأساة الفتى " صلوح" الناجمة عن تسلّط والده، الذي كشف بعنفه توتر علاقته بابنه، وبزوجته أيضا التي صبّ عليها غضبه بعد ما هرب ابنه من البيت: " وعمي أحمد شمينو بدل ان يبحث عن ابنه ليرجعه للبيت، كان يعكس حزنه وخطأه في الشجار مع زوجته، متهما إياها بأنها هي التي أفسدت الولد وشجعته على الهرب، إلى أن هربت منه هي أيضا عائدة إلى أهلها بإحدى دواوير جيجل"[1]، يقدّم الراوي الشخصية رؤية اجتماعية ترصد ملامح التفكك الأسري، وتشخص الوضع داخل الأسرة الجزائرية التي يأسرها العنف ويحكم علاقاتها ، كما يكشف صورة للعنف الذي تتعرض له المرأة ، و الإهانة التي تذلّها وتكسر حضورها وتلجم صوت حريتها ، فكل هذه المظاهر تتضافر لتنخر كيان الأسرة وتحدث الشرخ الذي يسقي بذور خراب ودمار المجتمع الجزائري ، ويهدد وحدته وتماسكه.

وقد استأثر الراوي الشخصية بتقديم أغلب الشخصيات التي تربطه بها علاقة فقد عاش وتفاعل معها سلبا وإيجابا، وهو ينتخبها من ذاكرته، و يبرز ما تركته فيها من بصمات تستحثه على التذكر، ولأهميتها في حياته الماضية وتأثيرها في فكره ووعيه كان لها حضور قوي في الذاكرة حيث احتلت عدة صفحات بدأ من الصفحة 117 إلى الصفحة 133، وهو حضور يكشف أهمية العلاقات الإنسانية في تكوين فكر الفرد ووعيه ، والتأثير في توجهاته وأحاسيسه.

---

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص125، 126.

[1]– المصدر نفسه، ص126.

ويعتلي الراوي الشخصية منبر الاعتراف ليبوح للقارئ بسرّه، بالتحول الذي مسّ وعيه وفكره، محاورا نفسه، ومعتمدا ضمير المخاطب: "وهل كلّ فكرك القديم عقيم؟ لا تعتقد ذلك، وإلا قطعت جذورك عن الأرض، فماتت فروعك لتموت بعد ذلك موتة خائبة، فتصبح لا أنت بالقديم، ولا أنت بالحديث، ولا أنت بالموجود أصلا"[1]. إنها رؤية انتقادية للذات المتنصّلة من جذورها، ومساءلتها في ظل مجتمع مقزّم للذات منبهر بالآخر، حيث يوسّع دائرة رؤيته متجاوزا ذاته إلى كشف مظاهر التبعية للمحتل رغم الاستقلال والتحرر من قيوده الماضية: "ما هذا اللهاث على الغرب؟ والإعراض عن الشرق؟ أليس من الشرق تشرق الشمس، وتطل بنورها على البسيطة؟ ... ما هذا الإقبال على بلد مستعمر، سبق ورفضنا منه كل شيء؟ تاريخه، نظامه، لغته، وكل أمر يتعلق به، من قريب أو بعيد، عدو لم يترك لشعبنا أية فسحة منطقية أو موضوعية أو إنسانية ...عدوّ احتل الأرض واستعبد الإنسان، وشوّه التاريخ، وشكّك في الهوية... دفعنا دفعا بتطرفه إلى القطعية"[2]، يرصد الراوي المشارك " كمال العطار" التناقض بين الماضي الذي جاهد فيه الجزائريون للتخلص من المحتل الفرنسي والحاضر، الذي يتمثل في زمن الاستقلال وعودة البعض إلى أحضان هذا العدو، فيصوّر بذلك قطيعة الأنا الثورية مع "هو" المحتل من جهة، وقطيعة " أنا" الهوية والتاريخ مع الأطماع الشخصية، وهي رؤية رافضة للواقع المتأزم زمن الاستقلال.

وبناء على ما سبق يبدو أن جسر البوح والحنين تم عبوره من طرف راويين؛ راو عليم استعمل الرؤية من الخلف، معتمدا على ضمير الغائب في سرده، واتصف بمعرفة شاملة للعالم الروائي بأزمنته المختلفة وأمكنته وشخصياته، سواء المعرفة الخارجية أو الداخلية؛ كنفسية الشخصيات وما يدور بفكرها وشعورها، والراوي بذلك يعرف أكثر مما تعرفه شخصياته ، والراوي الثاني هو شخصية " كمال العطار" البطل المشارك في الأحداث، والذي اعتمد على ذاكرته يسرد منها سيرته الذاتية بضمير المتكلم "أنا" المهيمن على شكل الرؤية السردية والمتمثلة في "الرؤية مع" حيث يسرد عن نفسه، ويكشف حواراتها فيبوح برغباته وأحلامه ويقارن بين ماضيه السعيد وحاضره المتأزم، كما يخاطب مدينته قسنطينة مستخدما ضمير المخاطب، فيتحسّر على معالمها التاريخية المهملة والمهمشة، وما يميز سرد الراوي

---

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص213.

[2]– المصدر نفسه، ص214.

المشارك تداخل الضمائر، فالأنا لديه تتداخل مع ضمير الغائب حيث يسرد عن الشخصيات، وهمومها ومعاناتها التي يتشارك معها فيها أحيانا، ويقف موقفا معارضا لها أحيانا أخرى، ويحاور نفسه مستخدما ضمير المخاطب، كما نجد حضورا محتشما لشكل الرؤية من الخارج، والتي لم تتعدى وصف ملامح الشخصيات الخارجية حين تقديمها لتسليط الضوء فيما بعد على مواقفها، ومساهمتها في الأحداث ودفعها نحو التنامي كجزء من تركيبة العالم الروائي.

وقد تعالقت الهموم الذاتية بالهموم الوطنية وهموم الأمة في رواية "جسر للبوح آخر للحنين "فتجاوزت الشخصيات ذواتها؛ لتقدم رؤاها وأفكارها حول القضايا المصيرية من خلال الأحداث، حيث رسمت الثورة ملامح مجتمع رافض لكلّ أشكال الظلم والقهر، فتجسدت فكرة تأييد القضايا العادلة في القضية الفلسطينية، وانتقاد التخلف عن الركب الحضاري من خلال رفض تشويه التاريخ وتهميشه، فتشكلت رؤية فكرية ثورية تحملها الذات الواعية التي تعيش صراعاتها المستمرة مع كلّ أشكال الجهل والتخلف، كما تصوّر دور الذاكرة في ربط الماضي بالحاضر، وصناعة وعي جديد من خلال التعالق بينهما .

رابعا: تجليات الرّؤية السّرديّة من موقع الرّاوي في رواية "تغريدة المساء".

1- لمحة عن رواية "تغريدة المساء":

تعد رواية "تغريدة المساء" الرابعة في روايات الكاتبة "زهور ونيسي"، صدرت سنة 2015 عن المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار بالجزائر، تضم 159 صفحة، تحمل رؤية فلسفية للواقع، ورؤية تأملية في خريف العمر للماضي بكل حمولته التاريخية والاجتماعية والثقافية ، هي عصارة جهد السنين، استثمرت فيها الروائية الواقع الجزائري بمختلف تغيراته عبر أحداث وشخصيات تستمد وجودها ورؤيتها من التاريخ، ومن ماضيها في شكل يسمح للتقنيات الحداثية أن تعبر عن رؤيتها الفكرية للعالم، متجاوزة البنية التقليدية في الخطاب الروائي، في محاولة لتأسيس معايير جمالية جديدة لعرض الواقع، وعرض أفكار أكثر عمقا ووعيا، انطلاقا من العنوان، باستثمار رمزية الكلمة، حيث يجمع بين واقع يكشف عن تطور في وسائل الاتصال والإعلام (تغريدة) لإحدى مواقع التواصل الاجتماعي (تويتر)، ويعكس وعي الروائية بواقعها من خلال مسايرة تغيراته ورصدها واستثمارها في العمل الروائي التخييلي، فالعنوان هنا خطاب يضم إيقاعا زمانيا من خلال التغريدة المتموقعة في المساء؛

وهو آخر وقت في النهار، آخر العمر، آخر الأوجاع والهموم، ينقلها الراوي رسائل من أماكن مختلفة وأزمنة متعددة كتغريدة عصافير (التويتر)، وعليه يتساءل القارئ ما فحوى هذه التغريدة؟ ولماذا تموقعت في المساء؟ وما المواقع التي تحتلها والرؤى التي تتضمنها؟

استثمرت الروائية أحداثا تاريخية شكلت مسيرة شعب بأكمله ألا وهو الشعب الجزائري، في تعالق مع الامتداد العربي والعالمي، وتعالق التخييلي بالواقعي، عبر الذاكرة الموجوعة انطلاقا من أسرة" أحمد" و "حبيبة" اللذين التقيا في بدايات فترة الاستقلال، جمعهما فكر الجهاد والنضال ضد المحتل الفرنسي، فتقاسما مشاعر الإعجاب والتقدير والاحترام، حيث وجد "أحمد" ضالته المنشودة في "حبيبة" المرأة المعلمة المناضلة والكاتبة التي اختارت الفن الروائي وسيلة للتعبير عن هموم وطنها، هي الحبيبة التي منحته الأبناء والأحفاد، أكبرهم "عمار" على اسم جد والده المناضل ضد الاحتلال الذي نفي إلى " كاليدونيا الجديدة " سنة 1874م بغير رجعة؛ نفته فرنسا إلى مستعمرتها الجديدة في استراليا مع الكثير من الأفارقة.

وهذا الجد الذي أدخل دار الأيتام، و حرم أمه و وهي حية لأنها تزوجت رجلا آخر بعد غياب زوجها القابع في سجون فرنسا لجريمة لم يرتكبها، أمه التي حرم حنانها كان يزورها في العطل وهو في سن السابعة، فقد رافق الحزن صغيرا. أما آخر العنقود فكان "مراد" الذي يدرس بجامعة الجزائر ،ارتبط بسميرة التي أحبها حبا كبيرا ،ابنة الشهيد وهو ما كانت تعتز وتفخر به كثيرا ، والذي كان سبب خلافها مع "مراد"، الذي أراد أن يسافرا معا إلى فرنسا بعد زواجهما؛ لإكمال دراسته، حيث رفضت السفر إلى التاريخ الذي قتل أباها وعذب الجزائريين وانتهك الأرض والعرض وحاول تدمير الهوية الإسلامية الجزائرية، وبتدخل الأم "حبيبة" حلت المشكلة وأقيم حفل الزفاف البهيج وسافر الزوجان الشابان إلى " كندا".

"حبيبة" الزوجة والصديقة والحبيبة كما يراها ويحسها زوجها " أحمد" تقدس العمل وتعتبره بوابة لحرية المرأة وحصنها ، وترى في الكتابة و الإبداع عالما آخر تنهل منه سعاتهما وتقدم رسالتها كمثقف يعيش هموم الوطن فتسكنه ويسكنها، كانت سنده وأنسه في شيخوخته، التي سكنها التشاؤم والهلع من المجهول القادم، فبعد نضاله أثناء ثورة التحرير الكبرى، ومعايشته الشعور الوطني الذي هو وقود المجاهدين والمناضلين في سبيل الحرية واسترداد الكرامة المسلوبة والأرض المغتصبة، دخل عالم الاستقلال والحرية، وحينها طلق العمل السياسي، مكتفيا باهتمامات أخرى يعيش منها.

وأجرى عدة عمليات جراحية باءت كلها بالفشل، حيث بقي بصره ضعيفا، كما ضعف إيمانه بمن استغلوا اسم الثورة لتحقيق مآربهم الضيقة، وقد آمن بمقولة "الثورات يصنعها الشجعان ويستغلها الانتهازيون"، ما أثار في نفسه مواجع الماضي فاستدعى أحزانه عبر ذاكرة الطفولة، عندما غادر مع والديه القرية نحو المدينة التي سلبته أمه، فانكسر قلبه الصغير وسكنته الأحزان والآلام بدل الفرحة التي لا يتذكرها إلا مع أيام الشباب بين النخيل في قريته الصحراوية الجميلة ، الفرحة التي لم تكتمل، فقد لطختها دماء العشرية السوداء، ودخول البلاد في دوامة الإرهاب سنوات التسعينيات، حيث كثرت المجازر وانتشر التقتيل، ودب الرعب والخوف في نفوس الجزائريين، التي حدث فيها شرخ سببه التطرف الفكري؛ حينما تكالب على الجزائر أعداؤها الذين كانوا يغذون هذا التطرف، وما حل بالعالم العربي من الوافد الجديد الذي سمي" الربيع العربي"، والذي يقف منه الزوجان المثقفان موقفا رافضا؛ لأنه في نظرهما "خريف عربي" يحمل تغييرا وهميا يخلخل أبنية الشعوب النفسية والاجتماعية والثقافية، ويهدم التاريخ بصناعة إيديولوجية غربية مدمرة.

في تلك الفترة شعر "أحمد" بالشرح الدموي يمتد إلى عائلته ويهز أركانها؛ فأخوه "عزيز" صاحب اللحية الكثيفة واللباس الأفغاني كثيرا ما كان يذكره ببشاعة المجازر التي وقعت، فهو يتبنى فكرا متطرفا تكفيريا متشددا حتى في حياته الخاصة؛ إذ يعتبر المرأة ملكا لزوجها وما تملك ليس لها الحق في العمل مكانها البيت، وهو ما تسبب في طلاقه المتكرر لزوجاته، ومقاطعة أصدقائه القليلين له،هذا التفكير أحدث له اضطرابا وكآبة وضياعا أدخله مستشفى الأمراض النفسية في آخر أيامه، التي انقطع فيها عن الصلاة وعن كل ما يربطه بالعالم الخارجي ، متقوقعا على نفسه وعالمه الداخلي، كل ما حدث جعل "أحمد" يعيش القلق الدائم وضغوطا نفسية، لا يخفف من وطأتها غير زوجه "حبيبة" التي يأنس بمحاورتها وعرض آرائه الفكرية وفلسفته في الحياة، وتذوقه لكتاباتها الروائية التي يشعر أنها تعيد من خلالها صياغة وطنها وجراحه التي ما فتئت تندمل، وحفيدته " ملاك" الطبيبة التي تبذل قصار جهدها لعلاج مرضاها، كانت هي البلسم الشافي لجراح الماضي وقساوة الحاضر وعذابات سن الشيخوخة، هذه السّنّ لها أحكامها وحالاتها، فهي التي جعلته يشعر في كثير من الأحيان أن كل يوم هو الأخير وأن كل ليلة هي الختام، وكان يفضل العزلة مع زوجته

في كوخهما الذي يشعر فيه بالسعادة بعيدا عن ضوضاء المدينة ، وبين طيات الكتب التي اقتنياها على مدى خمسين سنة ، والتي تشعر"حبيبة" بالراحة وهي تقلب صفحاتها الورقية .

2- الراوي الفيلسوف في رواية "تغريدة المساء":

يرصد الرّاوي في مستهل الرّواية عن طريق الضّمير الجمعي "نحن" وطأة الأفكار السوداوية على صاحبها في خريف العمر، وهي الحالة التي تجسدها شخصية "أحمد"، إنه ينقل بصوته ما يدور في ذهن "أحمد"، ويخترق أفكاره ليبوح بأسراره المكتومة:

"يحدث ونحن في مرحلة معينة من العمر أن تستولي على أذهاننا أفكار معينة، تتحكم فيها بشكل شديد الوطأة، ولا تترك لأفكار أخرى غيرها أن تحتل مكانها، أفكار تبعث على التشاؤم أكثر مما تبعث على التفاؤل، أفكار تحاول أن تكون هي آخر الأفكار التي من الممكن أن تنتجها عقولنا، مثل هذه الأفكار كانت قد سكنت ذهن "أحمد"، ومنذ مدة ليست بالقصيرة، سكنت ذهنه وأقامت فيه لا تكاد تفارقه، وبدأت تنغص عليه ساعات نهاره وليله"[1].

للوهلة الأولى يبدو الراوي مشاركا في الأحداث لكن يظهر العكس عند ما يكشف أن ما يرويه و يعترف به هي أفكار أحمد من خلال عبارة (مثل هذه الأفكار كانت قد سكنت ذهن "أحمد")، وهو نوع من كسر أفق التوقع لدى القارئ، وبتالي التأثير فيه وتشويقه، فالراوي في هذا المقطع يروي ما يدور في خلد "أحمد" ويعلن عن ذلك باستعمال "ضمير الغائب" وهو مؤشر على "أنه راوي غير حاضر"[2]، يسلط الضوء على هذه الشخصية وما تعانيه لتحديد ملامحها النفسية والفكرية؛ لتفسير مواقفها المستقبلية الأمر الذي يدفع بعجلة الأحداث وبذلك اختلف الاستهلال في هذه الرواية عن الروايات السابقة، والتي قدمت للأحداث بوصف إطاريها المكاني والزماني، لكن الراوي لا يغفل ذلك، فيورد وصفا لغرفة "أحمد":

"كانت الغرفة مشرعة الناقدة على حديقة بالحي صغيرة، زينت ساحتها ببعض النخلات والصفصافات المظللة للأطفال الصغار وهم يمرحون فيها بدءا بكرة القدم التي لا لعبة أفضل منها في نظرهم، رغم عنفها في كثير من الأحيان، ساحة بيت أحمد كانت أيضا تحوي نخلة

[1]- زهور ونيسي، تغريدة المساء، رواية المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، الجزائر، 2015م، ص9.

[2]- يمنى العيد، تقنيّات السرد الروائي، ص147.

عالية أكبر من النخلات الأخريات، كان جريدها يكاد يغطي الدرج والرواق الخارجي، نخلة عظيمة ما فتئت ترقص رقصة "مالوفية" أندلسية قريبة جدا لنفس زوجته حبيبة... نخلة بعظمتها كثيرا ما كانت معلما لمن كان يقصده من الزوار "[1].

كشف الراوي من خلال تصويره للمكان ملامح شخصية "حبيبة" زوجة أحمد التي تحب "المألوف" وهو تراث غنائي قسنطيني، وذلك من خلال علاقتها بالمكان الموصوف، وكأنه يشي بميولات داخلية لا تعرفها غير حبيبة، وبذلك "يمسى الفضاء الروائي عنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد، وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها"[2]. فالراوي أعطى للمكان بعدا دلاليا يرسم من خلاله ملامح الشخصية التي يروي عنها؛ فيكشف التعالق الحاصل بين شخصية "حبيبة" والكاتبة "زهور ونيسي" المولودة بمدينة الجسور المعلقة " قسنطينة" من خلال حبها للمالوف وهو استدعاء لدلالات اجتماعية و مؤشرات ثقافية تميز ملامح الشخصية "حبيبة"، كما يكشف المقطع الوصفي عن موقف قابع بين ثناياه ، موقف حبيبة من لعبة كرة القدم التي تميط فيه اللثام عن جانبها السلبي والمتمثل في العنف من خلال عبارة (رغم عنفها)، وبذلك كشف الراوي عن رؤية "أحمد وحبيبة" لخصوصية المكان الذي أضحى حافزا للتذكير واستعادة الماضي:

" نظر أحمد بتأمل إلى نخلته وقد هزت جريدها نسمات خريف قادم، منظر جميل هادئ، حمل إليه بعض الذكريات البعيدة عندما كانت قريته تبدأ ممارسة طقوسها، كان الشباب يبدؤون ممارسة طقوس أخرى خجولة، كانت ظلال النخيل في قريته الأصلية بإحدى الواحات ملجأ الشباب، وقد فروا من تعنيف الكبار وتوجيهاتهم المزعجة كل مرة... وعوض أن تحضنهم قلوب أوليائهم بالحوار والتفهم، ها هي النخلة المعطاء الحنون تعوضهم وتمدهم بالأمان النفسي والروحي وحتى الغذائي "[1].

يروي الراوي ماض يحن إليه "أحمد" وقد كانت النخلة همزة الوصول بين حاضره وماضيه، تحت ظلالها يبوح برؤية رافضة للإهمال الأسري للأبناء، وتخليهم عن مسؤولياتهم في توجيههم ومحاورتهم، وتحريم الحب من المنظور الاجتماعي المقيد بعادات "العيب":

---

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص10.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص33.

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص11.

"حكايات الصّبايا لم تكن لتنفرج عنها الصدور الكواعب، لم تكن ترى النّور، لأنّ النّور يصبح هنالك نارا حارقة، لكل حكايات الحب والعشق والهيام، بل وحتى الإعجاب... تبقى فكرة مجردة محرمة لا تحمل وجودا ولا لونا "[1].

يقدم الراوي رؤية المجتمع للعلاقات العاطفية وما تعانيه الصبايا من الكبت العاطفي، وهو هنا يبدو عليما من خلال اختراقه ذاكرة "أحمد" وعبوره من الحاضر إلى الزمن الماضي، وهو بذلك "ينتقل في الزمان والمكان دون معاناة"[2]، كانتقاله إلى فترة صبا "أحمد" حيث فقد والدته بالمدينة، وهي ذكرى حزينة تفسر ملامح الكآبة التي كثيرا ما ترتسم على وجهه، إنه في شيخوخته يحن لماضيه بكل حمولته النفسية والاجتماعية ، فهو أنيسه:

"إنّه يحنّ إلى حيث شب وترعرع وجرى وراء الكرة المصنوعة من الجوارب المثقوبة الرثة لسكان الحارة من الجيران، ليمزق حذاءه عدة مرات، فيعنفه والده كل مرة، وهو يطالبه بإصلاح حذائه، وليس بشراء حذاء جديد، إنها حارته الحبيبة بعد أن ترك والده القرية إلى المدينة التي سلبته زوجته ويتمت طفله، ناقما عليها، وقد حز في نفسه ذلك كثيرا، كم ضاقت نفسه اليوم أن يرى كل ذلك أمامه، والوجوه التي لم يبق منها في ذاكرته إلا الباهت المبعثر"[1].

في هذا المقطع ينقل الراوي حنين "أحمد" لماضيه الذي يستأنس به، يحن إلى المكان ببعديه الاجتماعي والنفسي، إلى أصدقائه الذين لم يبق من صورهم إلا أطياف وظلال باهتة، والراوي بذلك " يرى ما يجري خلف الجدران، كما يرى ما يجري في ذهن بطله وما يشعر به في نفسه، فليس لشخصياته الروائية أسرار"[2]. يعرف ما حدث لها في صغرها وشبابها، وما تعانيه في شيخوختها، وعليه نجد أن الراوي يستعمل الرؤية من الخلف من خلال استعماله لضمير الغائب في سرده، ومن بين مظاهر هذه الرؤية من الخلف أنه على معرفة شاملة بشخصية "أحمد" عبر فترات حياته، وعليه يمكن القول أن تقنية الاسترجاع التي تشكل فيها الذاكرة حلقة وصل بين الماضي والحاضر هي ركيزة البناء الروائي من

---

[1]– المصدر نفسه، ص11.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص185.

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص12، 13.

[2]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص77.

خلال كسر خطية الزمن، والتي بدورها تعد أحد ملامح تجاوز البنية التقليدية في الخطاب الروائي عند الروائية " زهور ونيسي "في "تغريدة المساء" .

و لا يكتفي الراوي بنقل جزء من ماضي "أحمد"، بل يمعن في اختراق ذاته وفكره، فينقل حواره الداخلي الذي يكشف حالته النفسية المتعبة، وخوفه من المستقبل في ظل شيخوخته:

" لماذا هذا الحنين للماضي، رغم أنه أيضا قد حمل لنا في طياته الكثير من التعب، ولم يكن أبدا ربيعا كله؟ هل لأننا كنا نحن ذلك الربيع بشمسه وإشراقه القادر على دحر كل ما هو غيم أسود وسحاب ثقيل؟ أسئلة كثيرة أحرقت ذهنه المتعب، وجد لها الإجابة الذاتية البسيطة والمعقدة في آن: بل لأن حاضرك اليوم يا هذا هو شيخوخة مثقلة بكل طبقات الغيم الأسود والسحاب الثقيل، إنك في الحقيقة لا تحن إلى الماضي كماض بل تحن إلى شبابك في ذلك الماضي محاولا الهروب من شيخوختك اليوم"[1].

يترك الراوي المجال لأحمد بأن يحاور ذاته باستخدام ضمير المخاطب؛ فيكشف ضعفه لأن شبابه وشيخوخته تؤرقه، فيعترف بذلك لنفسه، إلا أن هذا الاعتراف علمه الراوي العليم الذي له قدرة المعرفة، حيث "يرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما في خارجها، ويشق قلوب الشخصيات و يغوص فيها ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات"[1]، فيجعلها كتابا مفتوحا أمامه لا يخفى عليه منه شيء، وهو ما يؤيده المقطع التالي؛ الذي يزيح فيه الراوي الستار عن أول لقاء بين الزوجين أحمد وحبيبة، وما أحبه فيها:

"عندما التقى أحمد بحبيبة كانا شبابا، أحب فيها آراءها الشجاعة، ونظرتها الآملة المتفائلة للحياة، أحب نشاطها وحيويتها، وهي تجمع في اليوم الواحد دور المعلمة والطالبة والمناضلة دون قلق أو تذمر... وأحبت هي فيه حبه لها... أنجبت له أبناء رائعين، سمت البكر منهم على اسم جد والده الضائع مع المنفيين الجزائريين إلى "كاليدونيا الجديدة" عمار لم تعترض على رغبة أحمد في هذه التسمية رغم أنها كانت تتمنى اسم نبيل"[2].

يعود الراوي في هذا المقطع إلى استعمال ضمير الغائب "هو"؛ والذي يعد الغالب في الرواية؛ كونه "سيد الضمائر السردية"[3] فيها، فهو يتيح للراوي حرية نقل الأحداث بأزمنتها

---

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص14.

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص186.

[2]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص16، 17.

[3]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص153.

وأمكنتها، ورؤى الشخصيات فيصور حب أحمد لصفات الأنثى المثقفة المتعلمة المناضلة، ويجسد صورتها في نظر الرجل المثقف، فضلا عن فتحة بوابة التاريخ لكشف عمق معاناة الجزائريين إبّان الاحتلال الفرنسي، وإبراز الموقف الرافض لإهمال تاريخ هذه الجرائم التي تهدف للتوسع الاستعماري:

"عملية نفي بعض الأهالي الجزائريين إلى " كاليدونيا الجديدة" بدءا من عام 1874م، كانت من أهم المحطات التاريخية التي أهملها التاريخ، لقد كان القصد منها، ليس فقط إفراغ ونهب الأراضي من أصحابها و ملاكها الأصليين، ونفي زعامات المقاومة التي كانت تتصدى للاستعمار من عائلات "الحداد" و"المقراني"، و" بوزيان" وغيرهم، إنما كانت أيضا لكي يضيف الاستعمار لمستعمراته الكثيرة هنا وهناك، مستعمرة في أراض جديدة بأقاصي الأرض ب"أستراليا" اسمها " كاليدونيا الجديدة"، عمرها بالأسرى والمساجين والمحكوم عليهم بالإعدام من مستعمراته الإفريقية الأخرى، ومنها الجزائر، وعمل بكل الوسائل النفسية والسيكولوجية أن ينسيهم هوياتهم وتاريخهم وماضيهم وأهاليهم، ويصنع منهم مجتمعا فرنسيا جديدا في أرض جديدة"[1].

يبدو الراوي العليم مطلعا على الحقبة التاريخية، من خلال تفصيله القول حول الحدث، بصوته المهيمن على مجريات الأحداث، يحلل ويعلل، ويساعد في ذلك السرد بضمير الغائب "هو"؛ الذي يعد "وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار، و إيديولوجيات، وتعليمات، وتوجيهات، وآراء؛ دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا"[1]، فيقدم رؤيته الرافضة للمحتل الفرنسي ولأساليبه، و يبرز تعالق التخييلي بالواقعي التاريخي؛ المتمثل في أحداث سنة (1874م) بداية النفي إلى كاليدونيا* لربط الفني بالمرجعي؛ كنوع من الإسهام في فضح جرائم المحتل في حق الإنسانية جمعاء، والجزائر على وجه الخصوص، وكشف التاريخ المشترك لقارة إفريقيا التي تعرضت لأبشع أنواع النهب والاستلاب الحضاري ، والراوي بذلك يحفظ الحدث بسرد مجرياته، ويفضح جرائم فرنسا، وتتوسع معرفته بذكر زعماء المقاومة الجزائرية، مستدعيا زمنها وأفعالها، وموقفها الرافض للاستدمار ويقدم بذلك

---

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص20.

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص153.

* صدر للروائيّة " دراما تاريخية" حول هذا الموضوع تحت عنوان " كاليدونيا أو النفي بلا رجعة"، منشورات ألفا الجزائر سنة 2018، ط1، صورت فيها المأساة التي عاشها الشّعب الجزائري من طرف المحتل الفرنسي.

رؤيتها الواعية بذاتها وواقعها وتاريخها، رؤية التغيير وسبيلها الثورة، رؤى تناقض رؤية المحتل القائمة على السلب والقهر والاستغلال والظلم، هي ثنائية يقوم عليها البناء السردي، وبذلك يتخذ الراوي موقعا خلف الأحداث التي جسدت صراعا تاريخيا بين ثنائيات الخير والشر، الحياة والموت، البقاء والفناء، وهي ثنائيات أكدت عليها الروائية في الدراما التاريخية، التي كشفت فيها عن تاريخ ضائع في قولها في عتبة الإهداء:

" أيّها الشّهيد عبر الأجيال اغفر لنا جهلنا بالتّاريخ ولا تلمنا كثيرا، لقد نهب الاستعمار منا كل شيء حتى التاريخ...وما هذه الجريمة المأساة إلا جزء ضئيل مما عاناه شعبنا من ويلات المستعمر الفرنسي البغيض عام 1874، رصدناها لكم في هذه الدراما التاريخية للذكرى والتاريخ"[1]، تريد الروائية إعادة بعث الوعي بالتاريخ المفقود والمشوه، وهو موقف فكري ينم عن حضور قوي في الوطنية، رسمت خطاه بالفن الروائي ودعمته بإبداعاتها المتنوعة في مؤلفاتها.

وتفصل القول في عتبة التمهيد الذي يتقاطع مع ذكريات حبيسة : "لقد قرر الاستعمار الفرنسي وكإجراء انتقائي، نفي كل من شاركوا في الانتفاضة الشعبية عام 1871/1870 والتي قادها الشيخ المقراني والشيخ الحداد، بنفيهم إلى كاليدونيا الجديدة، في أقصى شرق المحيط الهادي، وبالضبط على بعد اثنتين وعشرين ألف كيلومتر من الجزائر.... إن هذا النفي بلا رجعة للمقاومين والمجاهدين، والذي يبدأ في منتصف القرن التاسع عشر، لم يتوقف بل استمر في ثورة الأوراس عام 1916 بل وحتى خلال الحرب العالمية الأولى"[1].

وهنا يتجلى ربط الروائية للعمل التخييلي بسياقه الخارجي التاريخي ببعده الواقعي، لتكشف عمق المأساة التي عاشها الشعب الجزائري، وهذا التصوير الذي يتعالق فيه الفني بالتاريخي هو الأقدر على إيصال التجربة والتعبير عن المواقف والرؤى، فالكاتبة استطاعت رصد أبرز التحولات التاريخية منذ بدايات الاحتلال الفرنسي في الجزائر.

3- الراوي العليم بين التخفّي والتجلي:

يترك الراوي العليم المجال لصوت الشخصيات بالظهور والتموقع في العالم الروائي التخييلي، وإبداء رأيها والتعبير عن أفكارها والكشف عن مشاعرها واستبطان ذواتها، من

[1]- زهور ونيسي، كاليدونيا والنفي بلا رجعة، دراما تاريخية، منشورات ألفا، الطبعة الأولى، الجزائر 2018، ص7.

[1]- المرجع نفسه، ص9، 10.

خلال حواراتها الداخلية والخارجية، وذلك تبعا لرؤية الكاتب التي تحدد نوع الحوار في النص الروائي، الحوار الذي يسهم بحيويته في رسم ملامح الشخصيات، والكشف عن توجهاتها ورؤاها التي قد تكون مدعمة لرؤية الكاتبة أو مناقضة لها، وعليه: " إن وجود صوت لا يعني بالضرورة أنه صوت الكاتب، قد يكون صوت الراوي ليس صوت الكاتب وقد يكون كذلك، تتعدد زوايا الرؤية التي منها يسرد الراوي، وبالتالي تتعدد هوية "الرواة" وبهذا التعدد تتعدد امكانيات التشكيل لعناصر بنية النص"[1]، ويتم إثراء الرؤى المتصارعة .

أ- معالم التخفي وحوار الرّؤى:

وتجدر الإشارة هنا إلى أن بروز صورة الراوي وسيطرته لا يحول دون وضوح الشخصيات، لكن ارتفاع صوته يخفت أصواتها ويحجبه، ويجعل أسلوب التقارير السردية والأساليب غير المباشرة هي الغالبة، بينما عندما ترتفع أصوات الشخصيات ينخفض صوت الراوي ويسود الأسلوب الحر المباشر، أي أسلوب الحوار، والذي يعد دليلا على اختفاء واستتار الراوي، بإعطائه مساحة لحرية الشخصيات[2].

وبذلك "يطرح تعدد الصوت الراوي مسألة تغير نمط البنية الفنية حين يعني تعدد زوايا الرؤية، أو حين يعني تعدد المواقع لزاوية الرؤية، وليس حين يكون تعدد الأصوات تعددا تماثليا، أو تكراريا، لموقع الرؤية الواحدة "[1].

يعد الحوار الخارجي علامة فارقة في النص الروائي "تغريدة المساء"؛ حيث حظي بحضور مكثف الأمر الذي لم تشهده النصوص الروائية السابقة للكاتبة زهور ونيسي، فقد اتسع مجال حرية الأفكار ليشمل وجهات نظر اجتماعية وسياسية وأخلاقية ودينية مختلفة، وآراء فلسفية حول الحياة والموت، وبمعايير تحتكم إلى درجة وعي الشخصية بذاتها وواقعها وتجاربها دون وصاية الراوي أو توجيهه، ومن أبرز نماذج هذا الحوار، ما دار بين الزوجين "حبيبة" و"أحمد":

" دخلت حبيبة الغرفة من جديد، وابتسامة عريضة تملأ وجهها قائلة:

- ما رأيك يا أحمد؟...
- ولم تكمل جملتها لأنه قاطعها؟

---

[1]- يمنى العيد، في معرفة النص، ص80.

[2]- ينظر، عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنص القصصي، ص82.

[1]- يمنى العيد، في معرفة النص، ص80.

- وما رأيك أولا في فنجان قهوة آخر؟
- رأيي ليس من رأيك، لقد منعك الطبيب من الإكثار من الكافيين...
- وماذا أفعل معك؟ إنك أحسن من يعد القهوة...
- ولكنني أيضا أحسن من يحسن الاستماع... ألا تريد أن تتحدث قليلا ؟
- مرحبا بحديثك و بالقهوة أيضا...فيم تريدين أن نتحدث؟
- فيما يشغلك يا حبيبي، و يعتمل في صدرك منذ مدة.
- إذن فقد لاحظت ذلك...

ويسكت لحظات ثم يواصل:

- إنها مجرد أفكار غير مهمة، وتهيآت وتخيلات، تتصارع فيما بينها، فتفقدني الكثير من الأحيان صفاء الذهن وراحة البال...
- وما هي هذه الأفكار؟
- أفكار عن الحياة والموت، بل الحياة بعد الحياة، والموت قبل الحياة...و اغتراب الجسد، وغربة الروح، وتغرب الفكر...
- إن معظم من عرفت يا حبيبة تافهون لا يتعدى اهتمامهم بطونهم وجيوبهم وأطماعهم في المناصب والمزايا...

قالت حبيبة:

- و ماذا جنيت أنت من الفكر والجدية والابتعاد عن التفاهة كما تقول؟
- ماذا جنيت؟ لقد كسبت على الأقل احترام نفسي لنفسي.
- لكنّك خسرت الكثير من الجوانب السّعيدة للحياة – هناءك، راحة بالك، ابتسامتك.
- هذه هي التفاهة نفسها.

قالت بحدة:

- كلا، بل إنها الفهم الصحيح، والأسهل للحياة، إننا لا نجني من التشاؤم، والتفكير والغضب إلا وجع الرأس وخسارة الساعة واليوم.

قال أحمد وهو في حالة اندهاش من حالة الجدية الغريبة التي بدت على وجه زوجته:

- أي والله، هكذا تفسرون الاهتمام بقضايا الإنسان إذا؟

- من قضايا الإنسان أيضا، أن توفر لنفسك ومن حولك ساعات من السعادة والأنس، إن الحياة قصيرة يا أحمد حتى نقضيها كلها في صراع مرة مع أعدائنا ومرة مع ذواتنا... هذه هي فلسفتي يا رفيق عمري، ولكل واحد منا فلسفته.
- ربما أنت على حق.

قال أحمد ذلك وكأنه يريد أن ينهي النقاش "[1].

يكشف هذا الحوار الفكري رؤية "أحمد" الفلسفية للحياة والموت، وللوجود وعلاقة الجسد بالروح، وتساؤلاته القلقة حولها، وموقفه الرافض لاهتمامات البعض المحصورة في إشباع رغبات النفس المادية وشهواتها، دون إشباع نهم العقل بفكر يحرره من حيوانيته ليرتقي عن ثقافة الاستهلاك، الأمر الذي جعله يعيش حالة من التوتر، وهو في سن الشيخوخة حيث نضج الفكر واتزان الموقف، وقد قوبل موقفه بالرفض من طرف شريكة حياته "حبيبة"؛ إذ تراه متشائما يتعب تفكيره في صراع عقيم يخلق جوا من التشاؤم، وينغص عليهما لحظات السعادة، فترى أن الأولى في هذه المرحلة من العمر الاهتمام بالنفس وسعادتها لأن الوقت قصير.

وهذا الحوار يتضمن رؤية تقدير المرأة المثقفة من خلال حوار الفكر والحجة، والرفع من قيمتها كحبيبة وزوجة وصديقة ومحاورة، بعيدا عن ثقافة الاستعلاء والوصاية، فالكاتبة تقدم نموذج الرجل الواعي المثقف الذي لا تشعر معه بالاستلاب الاجتماعي، ولا التهميش بدافع التسلط الذكوري، كما تعرض نموذجا للمرأة المثقفة المتجردة من الشعور بالدونية والغبن وتقزيم الذات، فيها رؤية فكرية تجعلها تقارع الرجل الحجة، وتعيش معه مكرمة معززة لها استقلاليتها هذا من جهة، ومن جهة أخرى شعورها بقدرة استيعاب الرجل ومشكلاته من خلال ارتكازها على بنيتها النفسية المختلفة عنه، وهو ما تؤكده الكاتبة على لسان شخصية "حبيبة" وتحاور ذاتها ضمن حوار زوجها:

" لماذا تمسح المرأة للرجل أخطاءه دائما؟ رغم أنها قد تكون قد تعذبت كثيرا من بعض أخطائه؟ خصوصا عندما يكون الخطأ على درجة كبيرة من الخطورة؟ هل لأنها تعتبره طفلا

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص30، 31، 32، 33.

دائما لا يختلف عن أحد أبنائها الذين كثيرا ما تتسامح معهم؟ ربما هذا الشعور يسهل كثيرا للمرأة أن تتسامح، أن تعفو، أن تصفح، أو تبرر عفوها المتواصل"[1].

هل هو الصراع الدّاخلي الذي لا تريد الاعتراف به ؟ أم أنها وسيلتها للتعايش مع الرجل الزوج، هي رؤية فلسفية لعلاقة المرأة بالرجل، تقدم لها تحليلا يرضيها ،يجسد تصالحها معه ، لكنه يبقى مفتوحا على آراء كثيرة .

وما هذا الحوار إلا نوع من المقاومة من خلال الإبداع الروائي، " لقد كانت الكتابة لدى زهور ونيسي وسيلتها للاندماج في المجتمع؛ لتصبح عنصرا مختلفا ثقافيا فاعلا فيه، وكانت الكتابة لديها منفذا إلى الحرية والعدالة الاجتماعية، إنها صوت المقاومة، كان ذلك منها استبعادا لتهميش المرأة المثقفة، والاعتراف بإنتاجها العلمي والإبداعي، صورت واقعها بمنظارها الخاص بعيدا عن النمذجة على أن الإبداع مساحة جمالية لا ينبغي أن يخضع لأية تصنيفات جنسية مسبقة كحدود وهمية"[2]، وهو ما يكسب النص الروائي وكاتبته فرادته و خصوصيته .

كما يصور الحوار رؤيتين متناقضتين للزوجين، إحداهما متشائمة والأخرى متفائلة، تحاول فيها الزوجة "حبيبة" المتفائلة التخفيف من وطأة الأفكار على زوجها، وهو يعاني رهاب سن الشيخوخة، والذي يعكس رؤية تعمق الإحساس لدى المتلقي بالآلام وعذابات هذه السن وهواجس صاحبها.

و يبقى الحوار مستمرا بين الزوجين، لكنه هذه المرة يتطرق لمرحلة مأساوية في تاريخ الجزائر، ألا وهي مرحلة العشرية السوداء التي نكل فيها الإرهاب بالفكر والإنسان والطبيعة بتغذيته فكر التطرف والعنف:

"قالت حبيبة:

- أحمد لقد سأل عنك أخوك عزيز...

- عزيز؟ لا تذكري اسمه أمامي أرجوك، إنه لو لم يكن أخي لقطعت صلتي به نهائيا.

ويسكت أحمد برهة ثم يتابع وكأنه يستعرض شريطا مؤلما:

---

[1]– المصدر نفسه، ص31.

[2]– مؤلّف جماعي، الخطاب السردي النسائي في الجزائر، ص437.

- إنه يذكرني كل مرة بأبشع الأحداث التي مررنا بها، وكلما أردت طردها من ذهني أو محوها، أجدها ملتصقة عالقة مثلما تلتصق حشرة العلق بلسان البقر.
- إنني عندما أرى لحيته الكثة أتصور أن كل شعرة فيها هي سيف لمجزرة من المجازر التي اقترفت خلال عشريتين كاملتين، جزء هام فيها من أعمارنا سرق منا، لم نعشه إلا خوفا ورعبا وقلقا على هذا الوطن، مجازر اقترفت من طرف هذه الجماعات المتطرفة"[1].

يعرض هذا المقطع الحواري موقف أحمد الرافض للإرهاب والتطرف لكنه يربط بين هذا الإرهاب واللحية، فيقع ضحية تعميم الحكم، وهو موقف إدانة لجهة على حساب جهة أخرى، ويضيف:

" هل من المنطق أن يطلق على مثل هؤلاء الناس صفة الإنسانية فما بالك عندما نرفق أسماءهم بدين أسس على التقوى والسلم والتسامح، واحترام الإنسان لأخيه الإنسان مهما اختلف العرق والدين"[2]، فتعدد الأصوات هنا يكشف هوية الشخصية ونمط تفكيرها المنعكس على سلوكها فيستنكر أحمد انتماء هؤلاء الإرهابيين إلى جنس البشر، كما يستنكر ادعاءهم الإسلام دين التسامح والتقوى، وهو بذلك يميز بين الإسلام كدستور ومصدر للصلاح الدنيوي والأخروي، وبين واقع المسلمين الذي يتم فيه تشويه تطبيق تعاليم الدين الإسلامي والفهم الخاطئ لمقاصدها.

وهو ما أوردته الروائية في سيرتها عبر الزهور والأشواك، عندما استدلت على الفكرة بموقف مولود قاسم: " لقد آمن بقدرة وعبقرية الفكر الإسلامي الصحيح، وما يمكن أن يساهم في بناء الحضارة الإنسانية، وما يمكن أن يضيفه لخير البشرية جمعاء، عندما يكون خاليا مما علق من شعوذة وزندقة ودروشة... هكذا كان مولود قاسم يحب الإسلام، لكنه كان ينتقد شديد الانتقاد بعض المسلمين والعلماء، إنهم في نظره لم يكونوا في مستوى عظمة الإسلام وشموخه وقيمه النبيلة السامية، لأنهم لم يفهموه كما يجب، ولم يستطيعوا إدراك غاياته، وعندما طبقوه لم يطبقوه في جوانبه الفاعلة المؤثرة والقادرة على مفهوم المسايرة والمواكبة

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص33، 34.

[2]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص34.

الدائم، بل اكتفوا فقط بالجوانب الطقوسية الشكلية فيه، أهملوا جوهره، بتشويه مبادئه الإنسانية الشاملة للإنسانية في العلم، والعمل، والعدل، والمساواة، والحرية"[1].

هذه الرؤية تكشف خطر التطرف الديني على الفكر و الإنسان .لكن رؤية أحمد تبقى ناقصة لأن الصورة مبتورة ينقصها الإجابة عن سؤال: لماذا حدث ما حدث؟ فهو قد عرض صورة عن قساوة الأزمة التي عاشها الشعب الجزائري جراء التقتيل وكثرة المجازر وما نشرته من خوف ورعب وقلق بين الناس، لكن لم يتم التعرض في الحوار إلى تحليل الظاهرة ومساءلتها (الأزمة) وذكر أسبابها ليقف القارئ على حقيقتها.

و تردّ الزوجة حبيبة لتميط اللثام عن الأيادي الخفية المتسببة في المأساة الوطنية:

" ولكنه يا أحمد أخوك شئت أم أبيت، والعيب والخطأ ليس في مثله من الشباب، بل في تلك الدول التي سخرت طاقاتها وأموالها لخلق مثل هذا التطرف المدمر، من أجل مصالح اقتصادية وسياسية ومذهبية، كوسائل للهيمنة على غيرها من الدول الأخرى، إنه شكل جديد من الهيمنة والغزو والتوسع الثقافي والمذهبي، استعملنا فيه كوسائل نحن وتراثنا الجميل النبيل والذي أصبح في نظر الآخرين غير جميل ولا نبيل"[2].

حملت "حبيبة" المسؤولية للدول الصانعة للتطرف الطامعة في الهيمنة، دون تحديدها أو تسميتها، وهنا يبرز الصراع الذي تغذيه مطامع الهيمنة والتوسع الثقافي والمذهبي، ويستعمل فيه الإسلام كذريعة لتشويهه، وهنا تبرز رؤية رفض الآخر وقطع جسور الحوار معه، ومحاولة فرض أفكاره بقوة التخويف والعنف.

تحمل شخصية حبيبة رؤية انصاف الآخر من خلال عدم التعميم في الأحكام، في حوارها مع زوجها:

" ومع ذلك يا أحمد ليس كل من ربى لحيته إرهابي.

-أعلم ذلك، ولكن هذه الأشكال ارتبطت فجأة بمرحلة مظلمة وظالمة في حياتنا.

-أنسيت يا حبيبتي؟ خمسون رصاصة في جسد واحد لأحد العلماء الأساتذة، ألا تكفي رصاصة واحدة للقتل؟ إن وسيلة القتل عند هؤلاء ليس الرصاص بل هو القناطير من الحقد والغل والجهل وشهوة الدمار، خمسون كيلو من الألغام لتدمير مدرسة وطفل وبراءة، خمسون

---

[1]- زهور ونيسي، عبر الزهور والأشواك، مسار امرأة، ص273، 274.

[2]- زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص34.

كما من العداء للعلم والتقدم والنور والإنسانية، فهل أمر الإسلام بذلك؟ أية متعة هذه، وأي جهاد هذا في بتر الرأس البشري عن الجسد بواسطة فأس أو سيف صدئ؟..."[1].

رصدت الكاتبة من خلال موقف شخصية "أحمد" ورؤيته شريحة من المجتمع الجزائري في فترة العشرية السوداء سنوات التسعينيات، هذه الشريحة تتصف بالجهل والحقد والغل متعطشة للدماء من خلال ممارساتها اللاإنسانية (مجازر، القتل، بتر الرأس البشري عن الجسد)، هذه الفئة صورتها معادية لمنابر العلم والنور (المدارس)، والسؤال المطروح هنا: ما الذي أوصل هذه الفئة إلى هذا الانحطاط؟ ولم يحدث ذلك؟ هل هذه كل وجوه حقيقة الأزمة التي عانى منها المجتمع الجزائري نفسيا واجتماعيا في تلك الفترة المظلمة؟ هل يكفي الوصف وحده لتشخيص الوضع روائيا؟ ما الدّوافع الحقيقية وراء كل هذا الإجرام والتنكيل؟ هل هؤلاء ولدوا إرهابيين يقودهم الجهل والحقد دونما دافع لاستثارة هذه الأحقاد في دواخلهم؟ هل صراعهم مع المجتمع ككل؟ أم أن هناك أطرافا أخرى؟ لماذا أقصت الروائية السلطة من معادلة المجتمع الجزائري؟ وما دورها في العمل الروائي التخييلي كطرف فاعل في المجتمع؟ هل كانت طرفا محايدا؟ إن تبني الكاتبة فلسفة وإيديولوجية معينة لا ينفي اتباع مبدأ التجرد والحياد تجنبا للرؤية الأحادية المقصية لعناصر فاعلة وقت الأزمة، فتعدد الأصوات والرؤى يستوجب طرا متعددا للأفكار المختلفة المتحاورة ، طرحا ثلاثي الأبعاد كي تتضح الصورة.

يصور الحوار صراعا وتضادا في الرؤى بين شخصيتي "أحمد" وأخيه "عزيز" الذي اختار فكر التطرف، لكن الروائية من خلال الفعل السردي لم تعمد إلى مساءلة حياة عزيز لاستقصاء عوامل تطرفه خاصة وأن أخاه "أحمد" على مستوى من الوعي والثقافة، لم يتم ذكر أسباب تبنيه لفكر عدائي للمجتمع وقيمه، ولا ذكر ملامح التحول في شخصية "عزيز" التي أحدثت شرخا في فكره وذاته وبالتالي في أسرته، إلا ما ورد من حوار له مع صديقه الحميم " يزيد" في مدينة باب الواد، حيث مهد له الراوي بوصف لمظهر الصديقين، لإجراء مقارنة بينهما تعكس صراعا فكريا يعيشه المجتمع الجزائري في تلك الفترة:

" عزيز كان يرتدي جلبابا أفغانيا، ويضع طاقية بيضاء على رأسه، ويربي لحية طويلة غير مهذبة، يمسح بيديه عليها مرة بعد مرة، ويقول همسا بين شفتيه دون أن يسمعه أحد ربما يكون استغفارا أو تسبيحا أو حوقلة أو لا شيء البتة... أما يزيد فكان يختلف في الهيئة عن

[1]– المصدر نفسه، ص35.

عزيز، كان يرتدي لباسا عصريا، سروال "جين" وسترة جلدية على قميص أبيض، ولا يضع على رأسه شيئا، وقد زين وجهه بلحية خفيفة مهذبة تكاد تنتمي إلى الموضة الحديثة، أو إلى موضة الاشتراكيين القدامى"[1].

بدا ظهور الراوي جليا من خلال وصفه لشخصية "يزيد" حيث فضل موضة الاشتراكيين القدامى على اللباس الأفغاني رغم أن كليهما ليس جزائريا، واللباس الأفغاني الذي يرتديه "عزيز" له دوافعه وأسبابه التي لم تتطرّق لها، وقد اعتبرته الروائية مظهرا للتطرف، وهذا الوصف يشي بإعجاب الراوي وتأييده لموضة الاشتراكيين القدامى والتوجه الاشتراكي.

نجد تعليل وتحليل ظاهرة اللباس الأفغاني في سيرة الروائية "عبر الزهور والأشواك"، التي كشفت فيها عن المؤامرة التي حيكت ضد الهوية الجزائرية عن طريق العنف والإرهاب، وتجنيد ضعاف النفوس فقراء التفكير لإحداث الشرخ الثقافي والحضاري:

"في تلك السنوات السوداء التي انتشر فيها الإرهاب الفكري قبل الجسدي، كان المثقف الجزائري هدفا أولا لهجماته، لأنه يمثل ضمير الأمة وتاريخها وحضارتها ومستقبلها المشرق، والإرهاب لا يريد هذه الثقافة ولا هذه الحضارة، بل يريد فكرا مريضا متطرفا أملته عليه الدول الكبرى، وجندته للحرب في أفغانستان من أجل مصالحها الكبرى بحجة محاربة الشيوعي وحماية أفغانستان المسلمة، لتقضي به بعد ذلك على الإسلام في كل البلدان الإسلامية الأخرى، إنه العداء الحقود على الإسلام ومبادئه الجميلة النبيلة"[1].

وميل الرّوائيّة للباس "يزيد" يعمل على "بروز الطابع الذاتي على القص، فالأشياء والأقوال والأفكار الموجودة في القصة تصبح منظورة من جانب واحد فقط، وهذا الجانب له زاويته الخاصة وله موقعه الخاص"[2]، مما يكشف النظرة التي تقدم بها القصة" في ظل هذا الراوي نظرة أحادية نسبية ذاتية"[3]، من خلال وصف الراوي وتعليقه على مظهر عزيز بالاستهجان " يربي لحية غير مهذبة" وفي المقابل استحسانه مظهر "يزيد" بقوله: " لباسا عصريا – زين وجهه بلحية خفيفة مهذبة– الموضة الحديثة" فهو بذلك يوجه رأي المتلقي ويحاول التأثير عليه، وإقناعه بوجهة نظره، ورؤيته الرافضة لشخصية "عزيز"، وهنا علا صوت الراوي على

---

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص42.

[1]– زهور ونيسي، عبر الزهور والأشواك، ص434، 435.

[2]– عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنص القصصي، ص 86.

[3]– المرجع نفسه، ص86.

جميع الأصوات، وفي هذه الحالة "تصبح الزاوية التي ينطلق منها هذا الراوي قريبة جدا من زاوية المؤلف"[1] ، فالمتلقي يجب أن يتأثر بأقوال وأفعال الشخصيات التي تقوم بها في غياب الراوي من خلال الحوار، الذي يبرز صوتها ورؤيتها دون وصاية، وكما يقول عبد الله أبو هيف أن " نجاح الرواية في الامتلاك المعرفي للواقع أكثر من بقية الأجناس السردية والغنائية، لأنها تقارب طبيعة البحث ولأنها فن تعدد الأصوات، فلا تقول وجهة نظرها من صوت واحد هو صوت المؤلف أو إحدى الشخصيات"[2].

ويأتي حوار "عزيز" وصديقه يزيد كاشفا لرؤية كليهما حول عمل المرأة ودورها في المجتمع ونظرة الوصاية الإقصائية التي يحملها "عزيز":

" قل لي يا يزيد هل كفرت أنا اليوم حتّى ترفضني الفتاة التي أحببت منذ الثانوية، ما الذي غيرها وبدل أفكارها؟"

يزيد وقد تأثر لمحنة صديقه:

- سامحني يا أخي، ربما ليست هي التي تغيرت بل أنت الذي تغير.

عزيز بلهجة عنيفة:

- وما الذي تغير فيّ ألأنّني رجعت إلى الله، والى القيام بدوري كمسلم حقيقي؟
- ما هذا الكلام يا عزيز؟ وهي أليست مسلمة حقيقية وأنا أمامك، وكل هؤلاء الناس، أليسوا مسلمين حقيقيين؟

ويسكت يزيد لحظات ثم يضيف:

- ألأنك لبست جلبابا عريضا وطاقية بيضاء، وأطلت لحيتك، أصبحت أحسن من المسلمين الآخرين؟
- أعرف يا يزيد أعرف، لكنها لم تشر إلى هذا كله عندما قررت أن نفترق:
- وإلى ماذا أشارت وما هي أسبابها؟
- السبب الرّئيسي يا أخي هو أنني خيرتها بين الزواج أو العمل، وأخبرتها بقراري أنه يجب أن تتوقف عن العمل.

---

[1]– المرجع نفسه، ص109.

[2]– عبد الله أبو هيف، أزمة الذات في الرواية العربية، مجلة عالم الفكر، العدد4، الكويت، 1996، ص226.

- في هذه الحال يا عزيز، فإنها ليست هي التي رفضتك، بل أنت الذي وضعت لها شرطا مجحفا مس بكيانها كله.
- كيف ذلك؟
- اسمع يا عزيز: لقد نسيت أو تناسيت أن المرأة إنسان حر له كيان، وله شخصيته، وله رغبات وأهداف مثل الرجل تماما "[1].

كشف حوار "يزيد" مع صديقه "عزيز" عن مظاهر تأزم الذات عند هذا الأخير، وتمزقها، وتشوش الفكر والوعي بالذات والآخر، والصراع القائم في نفسه بين المظهر والفكر والوجود، فرفض عزيز لعمل المرأة التي ينوي الزواج بها، فيه عدم وعي بذات المرأة ووجودها، وفيه نوع من فرض الوصاية عليها، وحرمانها من حقها في العمل وإثبات الذات، وقمعها بمصادرة رأيها واختيارها باسم الفهم الخاطئ للدين الإسلامي، وفي المقابل يبدو موقف صديقه "يزيد" رافضا لهذا الفهم الخاطئ، ومقدما الرؤية الصحيحة المتمثلة في حرية المرأة ككيان له حضوره وخصوصيته، وكإنسان له رغبات واختيارات، وأهداف يسعى لتحقيقها مثله مثل الرجل ، وهاتان الرؤيتان تجسدان صراعا بين شريحتين من الشباب كل منهما يحمل نمطا معينا من التفكير، يحيل على ثقافة توجه تصرفاته وأقواله واهتماماته.

و من مظاهر فرض الوصاية على المرأة، و مصادرة حقّها ورأيها تعليل"عزيز"رفضه عمل المرأة:

" عزيز مقاطعا صديقه:

- و لكن وظيفة المرأة أن تكون بالبيت تربي أبناءها وتقوم على راحة زوجها، هكذا يقول الدين.
- لاتكمل يا صديقي، إنه ليس الدين الذي قال ذلك، بل نحن الرجال الذين قسمنا العمل والحياة حسب رغباتنا منذ بدء التاريخ، وقررنا من هو الحر ومن هو العبد، ومن له حق القرار، ومن يرضخ للقرار.

عزيز منفعلا:

- ها أنت تتكلم مثل الشيوعيين الملاحدة...

يضحك يزيد ويقول:

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص43، 44.

- والله لقد توقعت أن تقول ذلك، فهذه هي حجتكم، عندما تعجزون عن مواصلة الحوار مع غيركم تلصقون كل شيء في الدين وتكفرون كل من يختلفون معكم "[1].

عملت الروائية على إعادة بناء واقع مأساوي بدت مظاهر تمزق الذات فيه وتأزمها جلية من خلال شخصية "عزيز"، الذي بدأ بفكره المنغلق على ذاته غريبا عن واقعه وعن مرجعية وطنه وهويته، لقد قامت الروائية بعملية تعرية للذات المستلبة المقلدة دون وعي ولا علم، وهذا مقارنة بين وعي الذات ووعي الآخر، الأمر الذي شكل أزمة الفكر والإيديولوجيا التائهة بين التعصب للفهم الخاطئ للدين وتفسيره حسب الأهواء و الميولات، وبين محاولة تشويهه وإقصائه مما شكل أزمة عميقة يهتم العمل الروائي باستقصاء أبعادها، والروائية كمثقف يلتزم بقضايا وطنه ومجتمعه، تعي دورها في معركة البناء، "فالحقيقة الأساسية هي أن المثقف فرد يتمتع بموهبة خاصة تمكنه من حمل رسالة ما أو تمثيل وجهة نظر أو موقف أو فلسفة ما أو رأي ما، وتجسيد ذلك والإفصاح عنه إلى مجتمع ما وتمثيل ذلك باسم هذا المجتمع"[2]، لذلك ارتأت الكاتبة استقصاء جوانب الأزمة بالسماح للشخصيات المدانة التي تمثل التطرف بإبداء رؤيتها وفكرها، واستثمرت الحوار لكشف وجهات النظر المتباينة، ورصد تحول هاجس الفكر المعطوب إلى اغتراب الذات عن الواقع، اغترابا اجتماعيا وثقافيا ونفسيا، من خلال تناقض القيم بين الذات والمجتمع الأمر الذي جعل "عزيز" يقف مع مجتمعه على طرفي نقيض، بالإضافة إلى الاغتراب الأسري المتمثل في كسر علاقته بأخيه "أحمد"، وتفكك أسرته بعد تطليق زوجته التي أراد الاستيلاء على منزلها باسم الفهم الخاطئ للدين، وذلك ما يكشفه حواره مع أخيه "أحمد"، وهي رؤيته التي تجسد حضوره، وعليه" الرؤية هي موقع يحدد وجه العالم المتخيل"[1] :

" قال أحمد ذلك لأخيه عزيز، وهو يزوره ثاني أيام العيد، كان عزيز وحده وغير مرفوق بزوجته:

- أين هي زوجتك يا عزيز؟

يتلعثم عزيز، ثم يستجمع قواه ويرد:

- راحت لحالها.

---

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص44.

[2]– إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر، محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص43.

[1]– يمنى العيد، في معرفة النص، ص80.

- كيف ذلك؟
- لقد طلقتها...
- متى ولماذا؟
- وقع بيننا خلاف ولم نتفق...
- على ماذا وقع الخلاف أيضا؟
- على قضية السكن...
- أليس سكنها حسبما علمت؟
- نعم، سكنها، ولكني ما دمت زوجها فقد طلبت منها أن تكتبه باسمي، وما دمت زوجها فقد أصبحت رجل البيت.
- بالله عليك يا أخي، كم أنت نذل، أنت لست أخي أصلا، بسلوكاتك هذه، أنا بريء منك إلى يوم القيامة.
- لماذا؟ وما الغرابة في الأمر؟ ألسنا زوجين وعليها أن تثق بي في كلّ هذه الأمور.
- كيف تثق بك؟ و أنت تريد أن تسرقها وتسلب منها سكنا هي صاحبته ومالكته ولست أنت؟"[1].

جسّد الراوي الحدّ الفاصل بين ثقافة المتحاورين والفكر الهش الذي يتبناه "عزيز" في تصوره للعلاقة بين الزوجين، واعتقاده أحقيته في امتلاك زوجته ومالها لمجرد أنه زوجها، وهو فهم خاطئ للقوامة، يحدث ذلك في ظل تغييب المفاهيم الإسلامية الصحيحة القاضية بحفظ الحقوق بين الزوجين، وإعطاء المرأة حقها كاملا غير منقوص.

قام الحوار على الرأي والرأي المضاد؛ حيث غابت حجة عزيز الذي اعتمد على فتوى إمام من البقاع المقدسة (السعودية) دون تبين وجه الصواب فيها، بينما استند "أحمد" إلى الشرع الإسلامي الذي دعا إلى حفظ أموال الزوجة، وعدم أخذها دون وجه حق:

" إن الكثير من أصدقائي فعلوا ذلك، إن الزوجة وما تملك ملك لزوجها، هذا هو شرع الله – أي شرع هذا الذي درسته أنت وزمرتك، إن الشرع الإسلامي يمنع الزوج منعا باتا من الاستيلاء على أملاك وأموال زوجته، إلا برضاها، أي شرع هذا الذي تعلمتموه؟

– لقد أفتى لنا إمام من البقاع المقدسة بذلك...

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص152، 153.

- وهل بلادنا خالية من علماء الدين والإفتاء حتى تلجأوا لهؤلاء ومعظمهم متطرفون أو دعاة لمذاهب سياسية أكثر منها دينية؟
- المهم أنني طلقتها...

قال أحمد بلهجة يائسة:

- لتبحث عن فتاة أخرى تبتزها باسم الدين، والدين براء منك ومن أمثالك"[1].

عبّر "أحمد" عن استيائه من موقف وفكر أخيه "عزيز" الذي رآه قد وقع فريسة سهلة في شرك التطرف والمذاهب المتاجرة بالدين ؛ حيث تنكر لقيم الإسلام السمحة، وأحدث شرخا في ذاته ومجتمعه.

وقد ساهم الحوار في بعث الحدث وكشف عمقه و جسد تداعياته من خلال التعارض بين وجهات النظر، مما ساعد على إثراء بنية النص الروائي، وبذلك يمارس تأثيرا على المتلقي في دفعه إلى اتخاذ موقف إما مؤيد أو معارض للفكرة المطروحة وعليه يحدث تفاعلا مع الحدث، وترى يمنى العيد أن الراوي الذي ينفتح موقعه على أصوات الشخصيات، بما فيها صوت السامع الضمني، فيتيح لهم حرية التعبير الخاص بهم عن طريق أقوالهم المختلفة والمتفاوتة والتي تشكل نقيضا للأصوات الأخرى، يكشف فيها الفني عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق والتعبير[1].

وعليه فإن الحوار غدا مكوّنا أساسيا من مكونات بنية الخطاب السردي لرواية "تغريدة المساء"، وأحد عناصر بنائها، وقد اتخذته الروائية وسيلة للتعبير عن رؤاها السياسية والاجتماعية والثقافية، الرافضة لكل أشكال التطرف الفكري والإيديولوجي، وكذا التعبير عن تجربتها الشعورية والفنية، فشكل الحوار مع بقية العناصر الفنية نسيجا متكاملا ومحكما للبناء الروائي، وقد أضفى حركية وحيوية في تطوير أحداث الرواية، وكشف عن الملامح النفسية للشخصيات الروائية، وتعارض مواقفها ورؤاها في علاقتها مع الآخر، فرصد جملة من التحولات الفكرية لشريحة انحرفت عن قيم المجتمع الجزائري، فساهم في تعرية وعيها وفكرها المتطرف، وقدم البديل المتمثل في الفكر المعتدل المستمد من الدين الإسلامي.

---

[1]– المصدر نفسه، ص153.

[1]– يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، ص11.

وبناء على ما سبق يتضح أن الحوار الخارجي كان معلما بارزا من معالم خفاء الراوي، وقد ساهم في تشكيل وتنوع بنية النص الروائي" تغريدة المساء"، وكشف الرؤى الفكرية المتصارعة، فقد قفزت الروائية قفزة نوعية من الراوي العليم المتسلط المسيطر على العالم الروائي في رواياتها السابقة إلى تعدد الأصوات، وحرية الشخصيات، فلعل نضج التجربة لديها، وتقدمها في السن بلور خبرتها وانعكس إيجابا في عملها الروائي "تغريدة المساء"، الذي حوى رؤى فكرية وفلسفية عن الذات والحياة، وهو ما تؤيده رؤية أحمد الذي يستدل على ذلك بقوله:

" أذكر أن الفيلسوف الألماني "نيتشة" قال يوما وهو شيخ: "إن الشعوب تنتج الشعر والأساطير، في شبابها وفتوتها، والفلسفة والمنطق في انحلالها وشيخوختها"[1]. وترد حبيبة مفسرة لجوء الفكر للفلسفة :" جميل جدا أن نفكر ونتفلسف حتى ننسى الرداءة التي وصل إليها هذا الكوكب الذي شيئا فشيئا أراه يفقد رشده"[2].ويؤكد هو هذا التعليل بسطحية تفكير الكثيرين، واعتمادهم مبدأ " الغاية تبرر الوسيلة" حتى فقدت الغايات قيمتها:

" الحياة كلها أصبحت سطحية لا عمق فيها، متسارعة أيامها ولياليها، لأن إنسانها أصبح كذلك، لا يعرف الصبر والجلد، يريد الغايات بأسهل الطرق، حتى لو فقدت هذه الغايات سموها وشرفها"[1].

إنها تأملات الذات لعمق الحياة وحكمة الوجود، إنها نظرة المجرب، حيث تختلف درجة الوعي باختلاف زاوية النظر بعدا وقربا ضيقا واتساعا.

تحاور حبيبة زوجها أحمد: " تصوّر أنني أعدت قراءة العديد من الكتب التي قرأتها منذ ثلاثين وأربعين سنة، وكأنني قرأتها لأول مرة، بفهم آخر وتحليل أعمق.

–يحدث ذلك لأن للسن والوعي والتجربة دخل في تلقينا للأفكار، وكل هذه الأفكار التي أعدت قراءتها، ألا ترين أنها ذات مستوى رفيع لا تجدين مثلها اليوم، حتى لو كان بعض أصحابها متوجين بالشهادات العليا؟"[2].

---

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص141.

[2]– المصدر نفسه، ص141.

[1]– المصدر نفسه، ص158.

[2]– المصدر نفسه، ص157، 158.

فالحوار في نص "تغريدة المساء" يحتل حيزا واسعا إلى جانب وظيفته التواصلية بين الشخصيات، والبوح بمواقفها ورؤاها وأفكارها، يتعدى المجال الاجتماعي إلى المجال الفلسفي حيث تطرح أسئلة الذات في عبورها نحو الآخر، وتشريح درجة وعيها وعمق الطرح لديها، فتبرر رؤى رافضة لواقع تتصدره المظاهر الخادعة (أصحاب الشهادات العليا) مظهر لا يعكس جوهرا حقيقيا راقيا، إنما يعكس خواء وفراغا يجسد مجتمعا مفارقا لقيمه الأصيلة، فينتج بذلك صراعا فكريا وفلسفيا تعيشه الذات الممزقة والمستلبة ثقافيا واجتماعيا.

كما يكشف الحوار تصادم صوتين آخرين حول السفر إلى فرنسا (المستدمر التاريخي) لإتمام الدراسة، حيث يتجلى الصراع واضحا بين "مراد" ابن "حبيبة وأحمد" وخطيبته "سميرة" حفيدة الشهيد، ترفض "سميرة" فكرة السفر إلى فرنسا تحديدا لأنها البلد الذي استعمر الجزائر وقتل جدها وأجداد آخرين كثيرين، حيث تقول: " إن الإنسان لا يمكن أن يعيش منفصلا عن أفكار كان قد اقتنع بها، وتربى عليها منذ الطفولة الأولى، ونظرتي هذه للهجرة أو اللجوء إلى هذا البلد بالذات نظرة صحيحة، قل لي نهاجر إلى بلد آخر، ربما تقبلت الفكرة أما إلى هذا البلد فلا..."[1].

ويردّ عليها قائلا :

- سميرة... حبيبتي، إننا لا نصل إلى مراتب الإنسانية الحقة إلا حين نقبل الحياة مع أي إنسان آخر، بقطع النظر عن جنسه أو لونه أو دينه أو وطنه.
- إنك يا مراد تأخذ الأمور بكلياتها هكذا كنظريات ومفاهيم عامة، وتهمل ما بداخلها من تفاصيل هامة، لا يمكن تجاهلها أبدا لأنها تتصل بمشاعر وأحاسيس كل واحد من الناس...
- أفهمك، ولكن الجزائريين عندما يختارون هذا البلد بالذات فإنما ذلك من أجل اللغة، وليس من أجل أمر آخر"[1].

ينتح صراع الموقفين من منطلق عداوة المستعمر التي يجب أن يعيش بها الجزائري ويتخذها مرجعا يحدد علاقته به، مقابل التنازل عن ذلك الفكر بدعوى ما يسميه "مراد" الإنسانية الحقة، هو صراع جيل الاستقلال، وتضاد الرؤى تبعا للقناعات ومتطلبات الحياة،

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص133.

[1]– المصدر نفسه، ص133.

وهنا يبرز البعد الثوري لدى المرأة التي ترى في أفكارها ومعتقداتها بنات لها، تربطها بهن صلة الدم بالوريد، فعداوة "سميرة" لفرنسا تراها وفاء لوالدها الشهيد، الذي استشهد ليحافظ على هويته ومرجعية وطنه الدينية، وعلى لغة الضاد، ولتؤكد "سميرة" ذلك تنبري مذكرة خطيبها "مراد" بالخلفية التاريخية التي تؤيد أفكارها ورؤاها الرافضة لمد جسور التعالق مع فرنسا:

"لكن الأجنبي ونحن عنده ومعظمهم من الأقدام السوداء، لا يرون فينا إلا أعداء الأمس، المنتصرين عليهم، إنهم لا يرون فينا إلا ذلك الأجنبي الغريب الذي جاء يزاحمهم قوتهم وعملهم وأرضهم بشكل عام، إننا سنبقى أجانب بالنسبة إليهم، حتى ونحن نتكلم لغتهم أحسن منهم، ونتبنى سلوكاتهم وحضارتهم كلها... أنسيت يا مراد، أنّها في بداية احتلالها لبلادنا منعت علينا استعمال لغتنا بالقانون، وأغلقت مدارسنا، وحولت مساجدنا إلى كنائس ومسحت بالقوة الكثير من العائلات؟"[1].

فالحوار يكشف بعض الحقائق التاريخية أثناء احتلال فرنسا للجزائر، هذه الحقائق جرائم عززت رؤية "سميرة" في رفض هذا المحتل، وهو محرك عميق لصراعها مع فكرة نسيان هذا التاريخ واعتباره من الماضي، والتي يدعمها مراد بقوله:

" نعم، لقد حصل ذلك، لكننا اليوم أبناء جيل جديد منفتح على العالم، متعطش للتطور، إن كل ما ذكرته وغيره أصبح اليوم تاريخا..."[1].

هنا يتخلى مراد في رؤيته عن إدانة المستعمر بجرائمه، في سبيل تحقيق طموحه في إكمال دراسته في عقر دار فرنسا، ويعتبر جرائمها تاريخا لا يبني عليه حياته وأفكاره، حينها يحتدم الصراع ويصل ذروته برد "سميرة":" نعم، هو تاريخ، لكن من المفروض أن يكون أساسا لتاريخ جديد، وإلا فإننا نعيد صنع تاريخ قديم، وبأيدينا وليس بأيدي المستعمر..."[2].

طرحت "سميرة" فكرة الغزو الفكري والاستلاب الحضاري، والثقافي التي تراها مجسدة في فكر "مراد"، وهي بذلك تدافع عن وجود حضاري وإرث قدمت في سبيله القوافل من الشهداء، ومن خلال ذلك نجد أن الخطاب في رواية "تغريدة المساء" يستبطن دور المرأة وعلاقته بقضايا الثورة التحريرية، وقضايا الهوية والمجتمع وتعالقه بالوطن حيث تبرز ظاهرة تكثيف

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص133، 134.

[1]– المصدر نفسه، ص134.

[2]– المصدر نفسه، ص134.

الوعي النسائي، فالمرأة كما أبرزها الحوار، تناقش وتدلي بدلوها في قضايا إثبات الذات، و القضايا المصيرية، فهي لم تكن تعيش على الهامش، فلها موقف، تقارع الرجل الحجة بالحجة، وهنا يتجلى الوعي في عدم التبعية، والدفاع عن أفكارها وما تعتقده صحيحا، وإن تعارض مع عواطفها وميولاتها، تتقاطع درجة وعي المرأة في التخييلي بدرجة وعي الروائية التي تدرجت في بناء نصوصها الروائية، إلى أن توجتها بوعي فني وإن صح القول ديمقراطي أتاحت فيه الحرية للرؤى بأن تتجلى دون وصاية الراوي وأن تتصارع فيها الأصوات وكأنها ثورة على الصوت الواحد والموقع الواحد.

وعليه تتعدد الرؤى، حيث "تصور الصراع الفكري والحياتي، ذلك أن النص الروائي مهما كان أحادي الرؤية، فإن رؤى أخرى لابد أن تتسلل إليه من خلال الحوارات المتبادلة بين الشخصيات المختلفة في رؤاها وأفكارها، أو من خلال الرؤية الفكرية للمؤلف، والتي قد تتعارض مع رؤى بعض شخصياته"[1].

و يعدّ تأسيس الرّواية على الحوار مظهرا من مظاهر التطور والتحول في الرواية العربية، حيث يتسع فيها الحوار "ليشمل مختلف مستويات اللغات الاجتماعية المتعايشة والمتصارعة، ولم يعد السرد قائما على فكرة الإيهام بالواقع من خلال سارد عالم بكل شيء، لقد تعددت منظورات الحكي ووجهات نظر السرد، مما تيسر التقاط التعقيدات والتشابكات القائمة في واقع المجتمع وفي خطاباته واتجاهاته الفكرية والإيديولوجية"[1]، والأفكار المطروحة من خلال الحوار تجسد خصوصية المجتمع الجزائري، الذي يمثل سياق اجتماعيا وثقافيا كتبت ضمنه هذه الرواية.

ومن خلال تخفّي الراوي وحضور الحوار استطاعت "زهور ونيسي" تجسيد واقع معيش يعاني مخلفات الأزمات والانكسارات التي مر بها الشعب الجزائري، فتعالق التخييلي والواقعي في نصها الروائي وأبرز أكثر من وعي داخله، وبذلك يكتسي خصوصية تميز بها الأدب النسائي، وفي هذا الصدد ترى يمنى العيد "أن خصوصية أدب المرأة ليست خصوصية فنية،

---

[1]– محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996، ص77.

[1]– محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1996، ص66.

بل هي خصوصية صادرة عن وعي محدد لدى الكاتبة التي تنتمي إلى فئة اجتماعية، تعيش ظروفا تاريخية خاصة"[1].

وبذلك تعد رواية "زهور ونيسي" نموذجا لتطور الرواية العربية، حيث تموقعت ضمن المشهد السردي الروائي المعاصر من خلال أبنيتها ورؤاها، يرى محمد برادة أن "الرواية يرتبط ازدهارها وتطورها بقدرتها على أن تكون ملتقى للأصوات المتعددة وللغات المتباينة والمتصارعة وللخطابات والحوارات الكاشفة للأفعال وخلفياتها الإيديولوجية، والديمقراطية هي التي ستيسر لها مستقبلا إذا استطاعت أن تذهب بعيدا في تجلية واستكشاف الأصقاع المجهولة داخل المجتمعات العربية"[2]، وقد استطاعت الروائية من خلال القضايا المطروحة قضايا مجتمعها المصيرية والتي أدار الصراع حولها شخصيات مختلفة، أن تنتج عملا فنيا مستوحى من طبقات أساسية في المجتمع الجزائري، حيث كشفت عن تحولاته وعن رؤيته للعالم الذي يجسد وعيه خلال مراحل تاريخية حاسمة ومفصلية، وعليه فإن "زهور ونيسي" في استكشافها للواقع والتاريخ الجزائري مكنها من جعلهما مادة لبناء روايتها، من خلال تشريح هذا الواقع واستثمار التاريخ، وإعادة تشكيله تخييليا.

ب-معالم التجلّي:

رغم خفاء الراوي في ظلّ حرية أصوات الشخصيات عبر الحوار، إلا أنه يعود فيتجلى حاضرا من خلال سرده للأحداث وانحيازه لرأي بعض الشخصيات، وتأييد موقفها وتبنيها، وهو ما تكشفه تعليقاته، ومنها اختراقه وعي "يزيد" صديق "مراد"، وكشفه مشاعره و ما يعتقده في صديقه ، حيث يميط اللثام عن أسباب انحرافه الفكري، وإجراء مقارنة بين زمنين تتبدى عبرهما ملامح التحول :

" ورغم ذلك فهو لم يكف عن حبه، ويعتقد دائما أن صاحبه لم يكن كذلك قبل اليوم، وأنه في الحقيقة كان ضحية أفكار ما فتئت تنتشر بين أوساط الشباب، وقد وجد لديهم فراغا ثقافيا وفكريا رهيبا، فملأته بأفكار التحريم والتجريم والترهيب بعذاب القبر، وقمع الحريات وخصوصا حرية المرأة"[1]، وهو هنا يرسم معالم انحراف الفكر داخل المجتمع الجزائري، والتطرف الديني الذي وجد في الجهل تربته الخصبة وضالته المنشودة، والراوي بذلك قدم

[1]- رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، ص76.

[2]- محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص71.

[1]- زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص46، 47.

رؤية مختلفة للحياة والوجود تكشفها الفتاوى الجاهزة غير المؤسسة (تحريم وتجريم) التي لا تمثل الإسلام لا دينا ولا عملا، وإنما تمثل فهما خاطئا له، مقابل جهات تحاول محو الفكر السليم لفئة من الشباب الجزائري أو دفعه نحو التطرف، وإلصاق التهمة بالإسلام والمسلمين.

وينتقل الراوي إلى إبراز رؤية تثمّن الموروث المادي الحضاري، الذي يجسد وعي الذات بانتمائها للمكان بخصوصيته وبأبعاده التاريخية والحضارية، في مقطع يشيد بجمال النقوش التي تزين النحّاس:"وحرفة النحاس في المدينة تحتاجها كل البيوت، لا يخلو بيت من الأواني النحاسية إن للاستعمال أو لتزيين البيوت، لقد كانت الأحلام الإنسانية في تلك النقوش تأخذ مداها كهدير الوادي الذي يشق المدينة، والمحفوف بأجنحة الجسور الطائرة، وأحجاره المدفونة حبات لؤلؤ نادرة تنسج على أصداء اللحن الأهوج، والذي يداعب صدر النقاش المبدع، وهو يدندن مقاطع الغزل والاشتياق، وهو يبدع نحاسا كان أو نسيجا أو خشبا أو حديدا، أو حتى ألوانا على جدران لا تزال شاهدة على عراقة الإنسان والمكان"[1].

تدخّل الراوي هنا يرفع من قيمة مهنة النحّاس، ويثمّنها، فيستفيض بلغة شعريّة ميّزت البناء السردي في هذا النص الروائي، والتي استحضرت وعي مقاومة التحريف والتزييف، كما استدعت دلالات مكثّفة في وصف جمال النقوش وتأريخها لمدينة الجسور المعلّقة "قسنطينة"، وبها يربط الراوي بين جمال الحرفة وعراقة المكان، وما الراوي هنا إلا الكاتبة "زهور ونيسي" في تعالق ذاتها بمسقط رأسها، وفي هذه الحالة "تصبح الزاوية التي ينطلق منها هذا الراوي قريبة جدا من زاوية المؤلف، إلى درجة أن الراوي قد يمتزج بالمؤلف في بعض الأحيان"[1]. وهو امتزاج يبرزه الانتماء الجارف للمكان ولحضارته التي بقيت مهنة النحاس وغيرها شاهدا على الوفاء لها متحدية عوامل التشويه والتحريف، حيث تعتبرها الكاتبة نوعا من أنواع المقاومة: "...قاومت الفنون أشد المقاومة، حيث صمد نقاش النحاس، والصباغ، والدباغ، والحراز، وطراز المخمليات... لقد كان صمودا لأشياء جميلة، وأفكار أكثر جمالا ونبلا وقيما تميز شخصية عن أخرى، قيما تدافع عن الحق في الحياة لشعب كان يهدّد كل يوم ببديل جديد، بديل يستعمل كل الوسائل، حتى وسيلة النار والدمار والإبادة"[2].

---

[1]– زهور ونيسي ، تغريدة المساء، ص109.

[1]– عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنص القصصي، ص109.

[2]– زهور ونيسي، عبر الزهور والأشواك، ص20، 21.

وهذا النوع من الرواة يمكن أن يطلق عليه "الراوي الناقد"[1]، فهو لا يقف عند نقل الأحداث بل "يتدخّل تدخلا مباشرا ليظهر بهجته بالحدث"[2]. وفيه تأثير على القارئ، والكاتبة بذلك تقدم رؤيتها الفكرية كمثقفة تعي الدور الحضاري للمكان ومتعلقاته، إنها قسنطينة بعاداتها وتقاليدها وبعديها التاريخي والحضاري، تجسد الهوية وكأنها كائن حي يرسم ملامح وعي سليم يقود إلى الاعتزاز بالتراث، الذي يشكل رؤية استشرافية تقوم على التخلص من عقدة الدونية والنقص وتقزيم الذات مقابل تعظيم الآخر، وعليه يمكن القول أن المكان لعب دورا محوريا في تشكيل الرؤية.

وفي تعليق آخر يحلل الراوي ويفسر دموع حبيبة التي ذرفتها عقب حوار لها مع زوجها حول "الربيع العربي" وما آل إليه حال الأمة :

" كانت عبرات من أجل الأمة، وعبرات أخرى خوفا على زوجها من أن يتوقف قلبه من شدة الانفعال، كيف لا وهو من الذين ساهموا في تحرير بلاده التي ردت للإنسان العربي شرفه الضائع "[3].

يؤيد الراوي موقف الزوجين الرافض لنشر الفتنة بين الشعوب العربية والإشادة بالدور الريادي للجزائريين الذين يعود لهم الفضل في تجسيد القيم الإنسانية النبيلة، من خلال الثورة التحريرية الكبرى، التي ردت الكرامة المسلوبة للإنسان العربي.

وتأتي فلسفة الراوي في الحياة تعكس رؤية الكاتبة ووعيها بواقعها ومشكلات مجتمعها، وهي بذلك تجسد موقفا من خلال إعادة إنتاج الصراع الواقعي في النص الروائي،صراع الذات مع تحديات الحياة وقدرتها على التأقلم معها، وطرح جدلية السعادة المطلقة ومعاييرها:

" يبدو أن معظم الحياة مشاكل ومصاعب، وكل واحد منا له في كل ذلك نصيب، وكل واحد منا يتصور أن مشاكله هي الأكبر والأعظم، وأن وجعه يفوق أوجاع الآخرين، هي أحاسيس واستعدادات حسب قوة النفس وتحملها، وحسب نظرة كل واحد منا إلى كل ذلك، وقدرته على التمييز والمصالحة مع هذه الاختلالات والمضادات التي تصادفه، فإذا هو قام بمقارنة مع ماله وما لغيره، استطاع أن يفهم الكثير من الأمور التي تبدو في نظره قطيعة، ليجدها بعد

---

[1]– عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنص القصصي، ص109.

[2]– المرجع نفسه، ص109.

[3]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص126.

ذلك نسبية، فينظم حياته حسب ذلك، فلا يشقى تماما، ولا يسعد تماما، إذا كان هناك ما يسمى السعادة المطلقة"[1].

يقوم الراوي بكشف علاقة الفرد بمجتمعه، وتشكيل وعيه وتكوين رؤيته داخله ، وموقفه منه ومن قضاياه المختلفة ، من خلال احتكاكه وتأثره به وبمتغيراته سلبا وإيجابا، وصراعه مع الطبقات المختلفة باختلاف تصوراتها ورؤاها.

وبناء على ما سبق يمكن القول أن النصوص الروائية للكاتبة زهور ونيسي اشتملت على بنية دالة متماسكة، من خلال الرؤية السردية التي بدت في هياكل عناصر ومكونات العمل الروائي منتظمة فيما بينها؛ حيث قدمت دلالة شاملة في سياق إيديولوجي فكري وتاريخي داخل النص الروائي، ويتضح تعالق البنى العامة التي قامت عليها الروايات في كونها تتجاوز الفرد لتعبر عن المجتمع الجزائري الذي تنتمي إليه أو إلى طبقة بعينها، من خلال التعالق الحاصل بين الواقع الاجتماعي والتاريخي الذي تنطلق منه الروائية مع البعد التخييلي، فتنوعت بذلك الرؤية السردية بتنوع الاتجاه المضموني للروايات ولأسلوبها ولغتها، حيث بدأت مع باكورة أعمالها الروائية :

– "من يوميّات مدرّسة حرّة" واختارت الروائية ضمير المتكلم "أنا" منتخبة أحداثا من الذاكرة ضمن الإطار الزماني الخاص بثورة التحرير الكبرى ، مازجة الخطابين الروائي والسير ذاتي (يوميات) لتحقيق (الرؤية المصاحبة) التي جسدت عمق المشاركة الفاعلة للمرأة في معركة التحرير ضد المحتل الفرنسي، فسلطت الضوء على حضور الصوت الأنثوي ضمن التحديات التي يعيشها الشعب الجزائري إبان الثورة، من خلال ثنائية العمل والتعليم لتنمية الوعي لدى الطالبات اللواتي حظين بمدرسة للبنات هي ثمرة جهود "جمعية العلماء المسلمين الجزائريين"، والتي كان لها أثرها الواضح كمصدر في تشكيل وعي ورؤية الروائية ،من خلال التأثر بأفكارها ومبادئها، ومشاركتها في الجهود المبذولة للوقوف في وجه محاولات تشويه الشخصية الجزائرية بمرجعياتها التاريخية والدينية ، من خلال استثمار شعارها " الإسلام ديننا، والعربية لغتنا، والجزائر وطننا "، ولتحقيق أبعاد وقيم اجتماعية ودينية أهمها قيمة الجهاد لتحرير النفس والوطن والحفاظ على مقومات الهوية الوطنية، وهذه القيم كانت خيطا شعوريا ومبدأ تدافع عنه إلى آخر رواية لها "تغريدة المساء".

[1]– المصدر نفسه، ص154، 155.

– تبدي الروائية تحيزا لتعميق الشعور بقداسة الثورة التحريرية؛ حيث اختارت الراوي العليم الذي يجسد شكل الرؤية من الخلف في الرواية الثانية "لونجة والغول" للتعبير عن مدى التسلط الذي مورس على الشعب الجزائري خلال فترة الاحتلال الفرنسي، فانعكس **الواقع** المستبد على وعي المؤلفة، حيث بدت مسيطرة على السرد ومخترقة وعي شخصيات العمل الروائي بواسطة الراوي العليم الذي فوضته من خلال موقعه السامي الذي يفوق مستوى وإدراك الشخصيات، ويفوق معرفتها ورؤيتها، فهو صاحب الصوت الغالب الذي يروى بضمير الغائب "هو"، حيث جسدت الكاتبة رؤيتها المنتقدة للوعي المشوه لطبقة في المجتمع الجزائري، محتكمة للموروث الاجتماعي المقدس للفكر الذكوري المتسلط وهيمنته، واستسلام المرأة لواقع مرّ تحت ضغط ديني مغلوط ومشوه يحتكم إلى فقر التفكير، الذي يهمش المرأة ويفرض الوصاية عليها، ويحرمها التعبير عن رأيها، ويقزم حريتها، ويحصر وجودها في الزواج والإنجاب من خلال نماذج نسائية مقهورة.

ورصدت بالمقابل نماذج أخرى صورت من خلالها البعد الثوري للذات الأنثوية، التي تجسد رؤية ثورية يدفعها وعي بالذات وبالآخر، دور المرأة الواعية الفعال في تحدي القهرين الاستعماري والذكوري المسيطر، والأنثوية الثائرة حيث جسدت الصراع بين ثنائيات الخير والشر، الحرية والعبودية، المركز والهامش، الحضور والغياب، الولادة والموت، المؤنث والمذكر، العدل والظلم، الذي يجسده العنوان الرمز "لونجة والغول"، وما يحمله من أبعاد رمزية وذاتية، فضلا عن رؤيتها في رد الاعتبار للفهم الصحيح لتعاليم الدين الإسلامي، الداعي لإنصاف المرأة، وبذلك رصدت مرحلة تاريخية هامة مرت بها الجزائر، والتي عرفت خلالها تحولات اجتماعية وثقافية ونفسية ساهمت في تشكيل وتكوين وعي الذات الجزائرية، الأمر الذي يكشف رؤية الروائية الفلسفية والفكرية كامرأة متصالحة مع نفسها، فلا تختلق حربا ضد الرجل بل تحاول كشف الحدود معه، ومدى التعالق الوجداني والفكري الذي شعرته ذات الأنثى في كنفه.

– تجسدت رؤية الهروب من حاضر الاستقلال المتصدع فكريا واجتماعيا إلى ماضي ثورة التحرير الكبرى عبر الذاكرة الموجوعة ، في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" من خلال المزاوجة بين الرؤية من الخلف والرؤية المصاحبة، وهي رؤية ثنائية قامت على تناوب الأصوات وتعدد الرؤى، وهو ما ميز نص هذه الرواية عن سابقتيها كنوع من التحول والتطور

في البناء الروائي؛ حيث تقاسم الراوي العليم السرد بضمير الغائب "هو" مع شخصية "كمال العطار"، التي عبرت بحرية وبصوتها عن رأيها وفكرها ورؤيتها مستعرضة مراحل من سيرتها الذاتية، والتي تتقاطع مع مراحل تاريخية هامة في تاريخ الجزائر ومدينة الجسور المعلقة "قسنطينة" ببعديها الحضاري والتاريخي .

كان لتغير ملامح المكان دور فعال في تشكيل وعي البطل وتغير مفاهيمه ورؤيته، عبر بوح الذاكرة كمكون فاعل لمضمون الرواية ولبنائها الفني ، ركيزته الاسترجاع؛ حيث ترتسم فيها ملامح البؤس والفقر والجهل، ممتزجة مع الحب والخرافات الموروثة بحمولتها الاجتماعية المتسلطة ، يتصارع فيها الزمنان الحاضر والماضي، كل ذلك عبر توليفة جملة من الضمائر، يتصدرها ضمير المتكلم "أنا" كتيمة تعلن التمرد على القمع والتسلط، ثم ضمير المخاطب"أنت" كمؤشر على التحاور مع الآخر واتخاذ موقف منه (الحبيبة ببعديها المكاني والإنساني، القضية الفلسطينية، التواجد اليهودي في مدينة قسنطينة، السلطة الأبوية ، الأصدقاء، الجيران، الخرافات، المكان والزمان كحضارة وتاريخ، الأنا كفكرة وموقف...) وأخيرا ضمير الغائب "هو" لرفض الحاضر في ضوء الاسنجاد بالماضي، وهذه الضمائر كانت جسر البطل " كمال العطار" للبوح والحنين ، لتتشكل بذلك ظاهرة سردية ينتظم فيها حضور الذات المتأزمة جراء واقع مأساوي، مفارق لقيمه الأصيلة، التي شكلت وعي الجزائري الحر المدافع عن ثوابته وهويته، ورسمت حدود وعيه بالآخر انطلاقا من اختلاف المواقع الفكرية والإيديولوجية، كما ارتسمت فيه ملامح الحضور الأنثوي بأبعاده الإنسانية والثقافية والاجتماعية وكذا الدينية؛ الأنثى ذات الوعي الثوري، والأنثى المقهورة المستكينة الخاضعة للتسلط والذل، وعليه فالروائية جسدت رؤية فكرية رافضة لكل أشكال القهر والتهميش، والعالم الروائي للروائية له ما يبرره في مرجعه الواقعي والتاريخي .

– تكشف الرّواية الأخيرة للروائية "زهور ونيسي" " تغريدة المساء" عن تطور مفهوم السرد عند الكاتبة، والذي تجلت ملامحه منذ الرواية الثالثة "جسر للبوح آخر للحنين"، كما تعد نقلة فنية متميزة ومختلفة عن الروايات السابقة؛ حيث أنها اعتمدت كثيرا في مشوارها الروائي على الراوي العليم راو خارجي غير مشارك، كان يحرم الشخصيات حقها في التحدث عن نفسها، فلجأت في المراحل الأخيرة إلى الحوارية كنوع من التطور الملموس في البناء الروائي؛ حيث تراجع دور الراوي العليم ليفسح المجال لحوار الشخصيات، وانعتاق أصواتها للتعبير بحرية

عن أفكارها ومواقفها التي تجسد رؤاها المختلفة عن الواقع الجزائري والعربي على حد سواء، وهي ميزة من حيث المضمون؛ إذ تجاوزت رؤيتها الشأن الداخلي إلى العلاقات الخارجية، خاصة الصوت الأنثوي الذي سجل حضورا وفعالية للمرأة كفكر وموقف ورؤية من خلال الحوار مع الذات (الحوار الداخلي) والحوار الخارجي، متجاوزا مفاهيم الاستسلام والخضوع، تمثله أهم الشخصيات "حبيبة" الروائية المثقفة والزوجة المتفهمة، و"سميرة" التي تحمل ميراث الشهداء، وخطيبة عزيز الرافضة للتطرف الفكري، وهو ما يتناسب مع المرحلة التاريخية لحياة المرأة في عصر العولمة بانتقالها من الهامش إلى المركز، وضرورة اتخاذ موقف عملي تجاه الآخر الذي يهدد أمنها واستقرار مجتمعها (فرنسا بحمولتها التاريخية بماضيها وحاضرها، الرجل المتسلط، الإرهاب)، عبر أبواب الذاكرة في مرحلة الشيخوخة باستدعاء مرحلتي الطفولة والشباب، وتعالقهما مع أهم الأحداث التاريخية التي مرت بها الجزائر خلال فترة الاحتلال، بالوقوف على المسكوت عنه في تاريخ القهر والتهجير المتعمد للجزائريين وللأفارقة، لتجسيد رؤية فكرية وفلسفية حول الحياة والوجود.

وعليه قد غلب الحوار الخارجي عن طريق الراوي المشارك في الأحداث، وبذلك تمثل الرواية من الداخل أهم التحولات في المسار الروائي لزهور ونيسي، حيث أثّرت رواية الشخصيات للأحداث على لغة السرد والوصف والحوار، فكشفت عن التحليل الفلسفي المعمّق للأفكار عبر تقنية الاسترجاع التي سجلت حضورا مكثفا، والتي تعد أحد ملامح تجاوز البنية التقليدية في الخطاب الروائي لهذه الرواية، وقد ساهمت في نمو وعي الشخصيات بين ماضيها وحاضرها، عبر مقارنة ارتكزت على خلخلة خطية الزمن.

-كانت الذاكرة معبرا زمنيا من الحاضر إلى الماضي، يجمع روايات الروائية "زهور ونيسي" قوامه تقنية الاسترجاع؛ حيث التاريخ والطفولة والشباب، وهو مؤشر على الارتباط الحميمي بالثورة الكبرى وبقيمها الإنسانية التي جسدت رؤية شعب بأكمله.

الفصل الثالث

ثقافة الخطاب في رؤية العالم عند زهور ونيسي

الفصـــل الثـــــالث:
ثقافة الخطاب في رؤية العالم عند زهور ونيسي

أوّلا : معالم رؤية العالم بين التخييلي والمرجعي

ثانيا : المرجعي والمتخيّل في روايات زهور ونيسي

ثالثا : تمثّلات العالم من خلال بنية الخطاب الموازي

تمهيد:

ممّا لا شكّ فيه أنّ للكاتبة "زهور ونيسي" رؤيتها الخاصّة للعالم، وموقفها كمثقّفة وروائيّة من المجتمع والواقع المعيش بمختلف تغيّراته، فقد طرقت أبواب التّاريخ الجزائري، وخاضت تجارب اجتماعيّة مختلفة من خلال نصوصها الرّوائيّة، فتمكّنت من تمثّل هذا الواقع فنيا، فأكسبت نصوصها الرّوائيّة المتتاليّة خصوصيّة المرجع، وهذا ما سيتقصّاه هذا الفصل تكملة لمسار البحث الذي انطلق من دراسة البنى الدّاخليّة للنّصوص الرّوائيّة وربطها بالبنى الذّهنية للمجتمع الذي عاشت الرّوائيّة تقلّباته وتناقضاته ونشأت ضمنه رواياتها، وتأثّرت بأفكاره وتطلّعاته، وشاركته آماله وآلامه عبر مراحله التّاريخيّة المختلفة.

إنّ الوقوف على رؤية العالم عند الرّوائيّة يقتضي كشف دلالات المرجعي في العالم المتخيّل للرّوايات، وذلك بإبراز أهمّ القضايا الاجتماعيّة والتّاريخيّة التي حظيت بحضور مكثّف كتيمات تساهم في تشكيل وعي الرّوائيّة، ومن ثم رؤيتها للعالم، وبما أنّ مدوّنة البحث من إبداع نسائي وجب الوقوف على تجليّات الأنوثة ، والكشف عن صور حضور المرأة في العمل الرّوائي، ودورها في المجتمع ومدى مساهمتها في صناعة التّاريخ تأثّرا وتّأثيرا، والوصول إلى الكشف عن تمثّلات العالم من خلال بنية الخطاب الموازي، باستنطاق بنية العنونة والإهداء لما تضمره من إحالات مرجعيّة تاريخية واجتماعيّة وثقافيّة، وبذلك تكون روايات الرّوائيّة إحدى العناصر المكوّنة للوعي الجماعي.

أوّلا: معالم رؤية العالم بين التخييلي والمرجعي

إنّ ربط النص الرّوائي بمرجعيّاته وإقامة العلاقة بين داخله وخارجه يحتاج إلى منهجية جديدة في الدراسة تتجاوز كشف الدلالات في النص إلى البنيات الذهنية، والثقافية التي هي «بنية صراعية، وعليه فنحن لا يمكننا أن نرى إلى هذه الدلالات إلا في نطاق هذه الصراعية التي يحدد الموقع منها وفيها قيمة جمالية للنص. قيمة ترتفع بالملمح الجمالي الناهض في علاقات التناغم والتوازن، تعمقه وتخلده»[1].

وقد تبنّى"لوسيان غولدمان" (1913-1970) هذا المنهج، ويعتبر نشاطه "الفلسفي والنقدي امتدادا فكريا لأعمال جورج لوكاش (1885-1971)، وقد استطاع أن يفهم الأبعاد الفلسفية

[1]-يمنى العيد، في معرفة النص، ص 40.

والنقدية لهذا المفكر، خاصة وأنهما ينتميان معا إلى المدرسة الماركسية"[1]، لكن أعمال "غولدمان" تميزت "بتركيزها على علم اجتماع المعرفة وعلم اجتماع الأدب، وجددت كتاباته النقد الماركسي وأضفت عليه قيمه معاصرة، تتجاوز إطاره الدّوغمائي. وقد أهله اطلاعه الواسع على الفلسفة الألمانية لابتكار منهجية جديدة في الدراسة الأدبية تدعى "السوسيولوجيا الجديدة للأدب"، ولكنّه اتباعا للموضة الشائعة أسماها: "البنيوية التكوينية""[2] وهي "منهجيّة تحاول البحث عن العلاقات الرّابطة بين الأثر الأدبي وسياقه الاجتماعي–الاقتصادي الذي سبق تكوينه"[3].

ويتكوّن هذا المصطلح من "مفهوم البنية (Structure)، ومفهوم التكوين (Genèse) هما الأساس الذي تقوم عليه "البنيوية التكوينية" (Structuralisme génétique) من حيث أنّ المرحلة الأولى هي المتعلقة بدراسة البنية، وفهمها، وأنّ المرحلة الثانية هي المتعلقة بدراسة التكوين أي ربط العمل بالبنى الفكرية الموجودة خارجه، أي تفسير هذا العمل، وإدراك وظيفته ضمن الحياة في الوسط الاجتماعي»[4]، الذي يعيش الأديب تحوّلاته.

- **المفاهيم الأساسيّة لمنهج البنيوية التكوينية:**

حدّد "لوسيان غولدمان" ركائز أساسية للمنهج البنيوي التكويني، لاستكشاف رؤية شاملة للعمل الروائي، تسمى رؤية العالم، والتي يتمّ الكشف من خلالها عن الأبنية الفكرية الإنسانية وتفاعلها مع الأبنية الجمالية وأثرها في النصوص الروائية، باعتبار الخطاب الروائي يتّسع لاحتواء جميع التحوّلات التاريخية والاجتماعية أكثر من بقية الأجناس الأدبية، والبنيوية التكوينية "تسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيّة بدون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدليّة التّفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجدّدها مع المنهج البنيوي التكويني، لا يلغي "الفني" لحساب الإيديولوجي، ولا يؤلّه باسم فرادة متمنعة

[1]– محمد نديم خشفة، تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1997، ص9.

[2]– المرجع نفسه، ص 9.

[3]– المرجع نفسه، ص 9.

[4]– حميد لحمداني، النقد الروائي و الإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 68.

عن التحليل"[1]. لذلك تشكل البنيوية التكوينية*"فلسفة متكاملة ذات منظور نقدي يتجاوز "سلبية" النقد إلى استشراف إيجابية تنسجها الجدليّة القائمة بين الذات والموضوع، تلك الجدليّة الممثّلة لجوهر كل علم تكويني. فداخل كل بنية توجد بذرة نافية لها، بذرة تؤشر على ما ستكونه»[2]، أي بنيات جديدة تحلّ محلّ البنيات القائمة؛ وهذا من خلال ربط الفني بالمرجعي، أي مرجعياته الاجتماعية والتاريخية والثقافية.

ونجد عند "غولدمان" صيغا متكاملة المعالم يستند فيها إلى أفكار "لوكاش" حيث أعاد بناء أفكاره، مع تأسيس عدد من المفاهيم المحددة وبلورتها: كمفهوم رؤية العالم، ومفهوم الفهم، ومفهوم التفسير، ومفهوم البنية الدّالة، ويرى أنّ الرواية تعبير عن "رؤية العالم"[3].

و ينطلق"غولدمان" من مجموعة من المبادئ العميقة والمتشابكة والتي يمكن إيجازها في النقاط التالية:[4]

أولا- يرى غولدمان أنّ الأعمال الأدبية لا تعبّر عن الأفراد، وإنّما تعبّر عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، ولمنظورها الجماعي، فكلّما كان الأديب على درجة عالية من القوة والعمق، كان تجسيده للمنظور الجماعي أوضح وأقوى.

ثانيا- إنّ الأعمال الأدبية ذاتها تتميز بأبنية دلالية كلية، وهذه الأبنية الدلالية تختلف من عمل إلى آخر، وهو يفهم من العمل في إجماله، لذلك يمكن إيجاد التناظر بين الوعي الجماعي من ناحية والبنية الدلالية من ناحية أخرى، وفي نهاية دراسة العمل الأدبي يتم الوصول إلى تكوين صورة عن بنيته الدلالية الكلية، وهذه الصورة هي المقابل المفهومي والمقابل الفكري للوعي والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب، وتعدّ نقطة الاتصال بين البنية الدلالية، والوعي الجماعي الطبقي أهم الحلقات عند غولدمان والتي يطلق عليها مصطلح (رؤية العالم)، فكلّ عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبي المنفرد فحسب، لكن الانتاج الكلي للأديب. لذلك يهتمّ غولدمان "بالدرجة الأولى بالجانب الكيفي

---

[1]- لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، راجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، ط 2، 1986، ص 7.

* يسمّى المنهج التوليدي في المشرق، والمنهج التكويني في المغرب العربي، للمزيد ينظر، صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، ص59.

[2]- المرجع نفسه، ص8.

[3]- حميد لحمداني، النقد الرّوائي والإيديولوجيا، ص 66.

[4]- ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط 1، 2002، ص 57-59.

وليس الجانب الكمي الذي كانت تهتم به مدرسة سكاربيه"[1]، وذلك عندما "جعل مستوى الأديب يتمثّل في قدرته على صياغة رؤية العالم، وهي التي تعبّر عن الوعي الجماعي المتحقق والممكن»[2]. وهذه الرؤية يجسّدها العمل الإبداعي.

1- رؤية العالم La vision du monde:

مصطلح رؤية العالم هو الأساس الذي يرتكز عليه منهج البنيوية التكوينية، أسسها وقد اعتمده فلاسفة قبله من أمثال "ديلتاي" و"لوكاش"، حيث يرى أنّ رؤية العالم تعني "إدراك المبدع لمشاكل حياته ومشاكل عصره بغريزة فنية مؤكدة"[3]، والأعمال الرّوائية تجسّد الرؤية للعالم لطبقة معينة، وذلك انطلاقا من بعدين "الأول اجتماعي منطلق من الواقع المعيش، والثاني فردي منطلق من خيال الفنان، والرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي ولا مباشر، تؤثّر في الفرد "الكاتب المبدع" وهو يعيدها بدوره إلى المجموعة"[4]، فالكاتب يعيد بناء واقعه بخياله وإبداعه، وهذا يتطلب تميزا وفرادة، لذلك "فالرّؤية للعالم تختلف عن أشكال الوعي البسيطة التي نجدها منتشرة في الواقع الاجتماعي لدى كلّ الطبقات دون استثناء، فهي درجة من الوعي لا يملكها عامة الناس، بل تجد مجالها عند الصّفوة المثقفة وكبار الكتاب والفلاسفة الذين يستطيعون التنظير للطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها »[5]. ومن أجل تحديد خصوصيّة الرّؤية للعالم فإنّ "غولدمان" قد قدّم "تمييزا بين أشكال الوعي المتداولة في الطبقات الاجتماعية هي الوعي الواقع، والوعي الممكن"[6]، والتي تكشف مستوى التفكير وحدود التّغيير داخل المجتمع.

---

[1]- صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، ص 57.

[2]- المرجع نفسه، ص 60.

[3]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الحطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط ، 2008، ص 257.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقلا عن: جمال شحيد، في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1982، ص 38.

[5]- المرجع نفسه، ص 259.

[6]- المرجع نفسه، ص259.

2- الفهم والتفسير La compréhension et l'explication

ولا يمكن أن يتحقق الاندماج بين الفني والمرجعي إلا من خلال عمليتين أساسيتين هما: الفهم والتفسير.

أ- الفهم La compréhension:

وهي العملية الأولى التي ينطلق فيها الدّارس من كشف العلائق بين البنى الدلالية البسيطة، ويرى "غولدمان" أنّ مهمة ودور عملية الفهم يكمن في "توضيح البنية البسيطة نسبيا والمحاكية للأثر الأدبي"[1]، ويوضح أنّه "انطلاقا من أبسط بنية يجب أن نحلّل نصا ما أو على الأقل جزءا معتبرا من هذا النص... وتسمّى العملية تأويلا أو فهما، ونؤكد على أنّها ملزمة بالخضوع إلى قاعدة أساسيّة مفادها أن نأخذ بعين الاعتبار كامل النص دون إضافة شيء إليه"[2]، كما يؤكد أنّ "الفهم قضيّة تتعلق بالانسجام الداخلي للنص، وهو ما يفترض ان نتعامل حرفيا مع النص كل النص، ولا شيء غير النص، وهو البحث داخل النص عن البنية الدلالية الشاملة»[3]. ولا بدّ أن تؤخذ الدلالات من النص دون غيره في هذه المرحلة، وهو ما يتعلق «بالتماسك الباطني للنص"[4].

ب- التفسير L'explication:

ويمثّل كل من الفهم والتفسير مقولة واحدة داخل المنهج البنيوي التكويني، ويعرّف غولدمان التفسير بكونه عملية "إدراج بنية دالة في بنية أخرى أوسع منها تكون فيها الأولى جزءا من مقوّماتها»[5]. وتتجلّى مهمّة هذه العملية في "إقامة العلاقة بين الأثر الأدبي والواقع الخارجي"[6]، بحيث يتم في هذه المرحلة "الربط بين البنية الدالة وبين إحدى البنيات المتصارعة في الواقع الثقافي للمجتمع"[7]، وبهذا يكون هناك تكامل بين مرحلتي الفهم

---

[1]- محمد نديم خشفة، تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، ص 15.

[2]- محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية (دراسة في نقد النقد)، منشورات ضفاف، بيروت، ط 1، 2015م/1436هـ، ص 152، نقلا عن:
Lucien GOLDMANN, sciences humaines et philosophie Gonthier, 1966. p156

[3]- المرجع نفسه، ص 153.

[4]- محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي، ص 230.

[5]- المرجع نفسه، ص 155، نقلا عن جمال شحيد في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ص 117.

[6]- محمد نديم خشفة، تأصيل النص، ص 11.

[7]- حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 68.

والتفسير، يقوم فيها نتائج المرحلة الثانية على ما تقدمه المرحلة الأولى وبذلك تسعى البنيوية التكوينية "إلى تحقيق وحدة بين الشكل والمضمون، بين حكم القيمة وحكم الواقع، بين التفسير والفهم، بين الغائيّة والحتمية، وحتى إذا ما بقي العديد من نواياها في مستوى الآمال»[1]

والعلاقة التي يحققها التفسير مع واقع خارج النص لا توضع مع فرد "بل مع (ذات مفارقة للفرد) أي ذات تتجاوز الفردية الذاتية إلى المجموعة الاجتماعية التي ينتمي إليها المؤلف أو التي يصورها العمل الفني. ولا يجب أن يفهم من هذا أنّه إلغاء لشخصية الكاتب، بل إن ما في الأمر هو كون العلاقة بين النص والمؤلف ليست دائما تلازمية. وإذا تناولنا تلك الأبنية الخارجية مقام النص المدروس فإن ما كان تفسيرا يصبح فهما، وسنضطر لإدراجه في بناء أكثر شمولية لتتناوله بالتفسير»[2]، وهذا يعني أنّ اكتمال فهم وتفسير البنية الدلالية مرهون بربط "النص بمستويات الوعي السائدة في الواقع الاجتماعي كي يكتسب التحليل معنى رؤيويا متكاملا على الصّعيدين الداخلي النصي والخارجي الاجتماعي»[3].

ونجد أنّ غولدمان "لا يعتبر الأثر الأدبي انعكاسا للوعي الجماعي، ويرفض كلمة الانعكاس، ويفضل عليها تعبير "الرابطة الوظيفية" التي تبرز تساوقا أو ترادفا بنيويا بين الآثار الأدبية وبين توجهات الوعي الجماعي للفئة الاجتماعية»[4]، وبهذا فإن غولدمان يميز بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا المضامين والأشكال؛ "ففي حين ترى سوسيولوجيا المضامين والأشكال في النتاج الأدبي مجرد انعكاس للوعي الجماعي، فإن لبنيوية التكوينية ترى فيه إحدى العناصر المكونة للوعي الجماعي"[5]. فالنّص الرّوائي لا يطابق الواقع ولكنه فقط "يمكن أن يماثل بنية أحد التصورات الموجودة عن العالم في الواقع الثقافي والفكري "[6].

وعليه فإنّ غولدمان ينطلق في بناء وتطوير نظرية الرواية من كون الرواية "تعبير عن "رؤية العالم"، وهي رؤية تتكون داخل جماعة أو طبقة معينة في احتكاكها بالواقع، وصراعها مع الجماعات الأخرى"[1]، ويكمن دور المبدع في "إبراز هذه الرّؤية وبلورتها في أفضل صورة

---

[1]– لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص 46.

[2]– محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، ص 157.

[3]– المرجع نفسه، ص 157.

[4]– محمد نديم خشفة، تأصيل النص، ص 11–12.

[5]– محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 227.

[6]– حميد لحمداني، النّقد الروائي والإيديولوجيا، ص 67.

[1]– المرجع نفسه، ص 66.

ممكنة ومتكاملة لها، أي أنّه يعبّر من خلالها عن الطموحات القصوى للجماعة التي ينتمي إليها أو يعبّر عن أفكارها، وهذا يعني أن المبدع ليس هو صاحب الرؤية الفكرية في العمل الروائي، ولكنّه مبرزها وموضّحها فقط"[1]. ولا يكتمل فهم البنية الدلالية إلا بعد "ربط النص بمستويات الوعي السائدة في الواقع الاجتماعي كي يكتسب التحليل معنى رؤيويا متكاملا على الصعيدين الداخلي النصي والخارجي الاجتماعي، وهو ما يشكل مضمون الركن الثالث من أركان هذ المنهج»[2].

3- مستويات الوعي :

يميّز"غولدمان" بين مستويين من الوعي الاجتماعي هما "الوعي الواقع والوعي الممكن"[3]، ويقرّ بصعوبة تدقيق معنى هذا العنصر، بقوله: "أنّ موضوعة الوعي هي من بين الكلمات الأساسية المستعصية على التحديد الدقيق"[4]، ويرجع مصدر هذه الصعوبة بكلّ تأكيد على الوعي، نتيجة لكوننا عندما نتحدث عنه، فإنه يكون موجودا باعتباره "الذات" و"الموضوع" في الخطاب"[5]، مما يجعل مستحيلا الوصول إلى أيّ تأكيد يكون في آن واحد خالصا وصحيحا من حيث الصلابة، لكن مع ذلك فإنّ "غولدمان" اقترح تعريفا يتسم بميزة مزدوجة يوضح الصلة الوثيقة بين الوعي والحياة الاجتماعية وييسر الجانب المنهجي، مفاده أنّ الوعي «مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل»[6]، ولتوضيح ذلك جعل"كلّ واقعة اجتماعية هي من بعض جوانبها الأساسية، واقعة وعي، وكذلك كل وعي هو قبل كل شيء تمثيل ملائم لقطاع معين من الواقع على وجه التقريب»[7].

أ- الوعي الواقع La conscience réelle:

وتقابله عدة مسميات أخرى كالوعي القائم أو الوعي الفعلي، ويعرّفه "غولدمان" بقوله: "الوعي القائم هو وعي ناجم عن الماضي بمختلف أبعاده، وظروفه وأحداثه، عندما تسعى كلّ مجموعة اجتماعية لفهم واقعها انطلاقا من ظروفها الواقعية، الاقتصادية والفكرية و

---

[1]- حميد لحمداني، النّقد الروائي والإيديولوجيا، ص 66.

[2]- محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، ص 157.

[3]- حميد لحمدان، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 69.

[4]- لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص 33.

[5]- المرجع نفسه، ص 33.

[6]- المرجع نفسه، ص 33.

[7]- المرجع نفسه، ص 35.

المعتقديّة"[1]. ويقدّم لذلك مثالا توضيحيا من الواقع المعيش: "الوعي القائم (الواقعي) للفلاحين الفرنسيين فيما بين سنة 1848 و1851، وذلك الوعي الذي كان عاملا ذا أهميّة خاصة في نجاح الانقلاب ضد الدولة في شهر ديسمبر، إنّ ذلك الوعي هو حصيلة فعل تضافرت لإنجازه عوامل كثيرة تاريخية واجتماعية"[2]، وينتج عن الوعي القائم في حالات تميز الجماعات والطبقات مستوى آخر من الوعي أكثر عمقا أطلق عليه غولدمان "الوعي الممكن".

ب- الوعي الممكن La conscience possible:

وهو الوعي المتطور عن الوعي القائم والذي "يمنح بعدا آخر لمعالجة الأزمة، ويعيد للمجموعة الاجتماعية مشروعية طموحاتها التي تصطدم كل يوم بما يفرضه الواقع، وهذا أمر منتظر الحدوث، لأن الوعي بالواقع اليومي المعيش لا بدّ أن يثير في أفراد المجتمع وعيا مضادا بإمكانية تغيير ما هو سائد بقوة الطبيعة والتاريخ وتكييف القوانين المعرفية المفروضة والمتوارثة، وزرع إمكانية التطلع لما هو أفضل ويمكن التحقق إذا أخذت الأمور مجرى مختلفا"[3].

ويؤكد غولدمان أن الوعي الممكن هو الذي "يجسّد الطموحات القصوى التي تهدف إليها الجماعة، وهناك علاقة وثيقة بين الوعي الواقع، والوعي الممكن، غير أنّ الوعي الممكن هو المحرك الفعال لفكر الجماعة، بل هو الذي يرسم مستقبلها، ويعطيها صورتها الحيوية في الحاضر والمستقبل وعادة ما يكون الوعي الممكن في غير متناول الناس العاديين الذين يندمجون في الجماعة، ولكنه فقط في متناول الأشخاص ذوي الثقافة العالية، كالفلاسفة، والأدباء، والسياسيين"[4].

ويربط بين الوعي ورؤية العالم بقوله: "كبار الكتّاب هم الذين يعّبرون بطريقة متماسكة نوعا ما عن رؤية كونية تتماشى مع أقصى وعي ممكن لطبقة اجتماعية"[1]، وبالوعي الممكن

---

[1]- محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية، ص 160، نقلا عن:
Lucien GOLDMANN, Marxime et sciences humaines et philosophie, p126

[2]- لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص 37.

[3]- محمد الأمين بحري، مرجع سابق، ص 161.

[4]- حميد لحمداني، النقد الرّوائي والإيديولوجيا، ص 69، ينظر:
Lucien GOLDMANN, pour une sociologie du roman, édition Gallimard, collection idée, Paris, 1979. p41

[1]- محمد نديم خشنة، تأصيل النص، ص12.

تتمكّن الطبقات الاجتماعية المثقفة من المساهمة في تحضّر المجتمعات، لذلك "تنطلق البنيوية التكوينية من الفرضية القائلة بأن كل سلوك بشري هو محاولة لتقديم جواب دلالي على موقف معين، وغايتها خلق توازن بين الذّات الفاعلة وبين موضوع الفعل أي العالم المكتنف بها... بحيث أنّ كلّ توازن مقبول نوعا ما بين البنيات الذهنية للذات والعالم الخارجي يهدف إلى موقف يغيّر أثناءه سلوك البشر العالمَ. وأنّ هذا التغيير يجعل التوازن كلّا كافيا، ويولّد نزوعا نحو توازن جديد، سوف يتم تجاوزه أيضا[1]"، وهكذا يتم تفكيك المفاهيم القديمة واستبدالها بمفاهيم جديدة ينتج عنها تطور المفاهيم وتغيير تشكل رؤية العالم.

4-البنية الدالة La structure significative:

إنّ الأعمال الرّوائية تمثّل بنية كليّة لأنّ دلالتها تكمن في كليّتها النّاتجة عن تعالق بناها الجزئية،"وهذه البنى بطبيعتها لا تتموقع في أجزاء من الرّواية؛ بحيث لا يمكن أن نقول أنّ الزمن يقع في هذه المنطقة والفواعل تقع في المنطقة المجاورة والخطاب الرّوائي يقع في المنطقة الثالثة، وإنّما كلّها تسري عبر مواقع النص الروائي بأكمله، ولا تتركّب البنية الكليّة إلّا من طبيعة الشبكة المتداخلة والمتراتبة والمنظّمة في هذه البنى الجزئية»[2].

وربط هذه البنى بسياقها الاجتماعي والتاريخي، والبنية المقصودة عند غولدمان "هي ذلك الترابط الحاصل بين رؤية العالم التي يعبّر عنها النص في الواقع، وعناصره الداخلية، شكلية كانت أو فكرية"[3]، وبالتالي تقوم البنية الدالة على ذلك الارتباط بين البنية الاجتماعية للنص من خلال قيمه الثقافية والفلسفية، وبين الطبقة الاجتماعية التي تماثلها في الواقع[4].

ونجد أنّ "غولدمان" "يتفق مع "بارت" في دراسة البنية الداخلية للنص أولا، ويتفق مع "مورون" بضرورة دراسة الحياة الانفعالية للمؤلف، ولكنّه يتجاوزهما بالتّأكيد على إدماج الأثر الأدبي ومؤلفه في بنية أوسع هي البنية الاجتماعية والذهنية الثقافية اللتين يمثّلهما أو ينتمي إليهما"[1]، وبالتالي تتحقق خاصيتي الشمول والتماسك.

---

[1]- محمد نديم خشنة، تأصيل النص، ص58.

[2]- المرجع نفسه، ص 97-98.

[3]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الحطاب السردي، ص 262.

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص 263.

[1]- محمد نديم خشفة، مرجع سابق، ص 15.

ثانيا: المرجعيّ والمتخيّل في روايات زهور ونيسي

تجاوزت اهتمامات الكاتبة "زهور ونيسي" في رواياتها هموم الذّات الأنثويّة إلى قضايا الوطن والأمّة؛ باعتبارها مرجعيّة من مرجعيّات نصوصها الرّوائيّة وسيّاقاتها بمحمولاتها التاريخيّة والاجتماعيّة والسياسيّة، فحتّى عندما انطلقت في روايتها الأولى محمّلة إياها سيرتها الذّاتية عرضتها في تعالقها بثورة التّحرير الكبرى، وبداياتها لإثبات وجودها ونضالها كامرأة جزائريّة تتحدّى مع مثيلاتها كلّ أشكال التسلّط والوصاية؛ لكسر حاجز الخوف والجهل الذي عزل الشّعب الجزائري عن الوعي والتعلّم.

فكان بذلك التّاريخ الجزائري قيمة حاضرة بقوة كمرجعيّة تمتاح منها هويّة تخاف التشوية، و تكشف من خلالها أبرز التحوّلات الاجتماعيّة والفكريّة التي عاشها الشّعب الجزائري، بكلّ طبقاته، والتي ساهمت في تشكيل وعيه، فعلاقة الرّاوية بالتّاريخ" مدخل مهمّ لإدراك خصوصيّة الخطاب الرّوائي، ومنزلته من سائر ضروب الخطاب المعرفي"[1]، وهذه الخصوصيّة هي التي تكسب الرّوائي فرادته؛ من حيث الرّؤية التي يقدّمها من خلال عمله التخييلي.

1-استلهام التاريخ و دواعيه عند زهور ونيسي :

تستند "زهور ونيسي" على محطّات من التّاريخ الجزائري كمادّة لعالمها الرّوائي التخييلي، للكشف عن الآمال والآلام التي خاضت غمارها قلوب الجزائريين، ولاستنباط أنماط الوعي التي افرزها تفاعلهم مع التّغيّرات التّاريخيّة منذ بدايات الاحتلال الفرنسي إلي قيام ثورة نوفمبر، وما شهدتها مرحلة ما بعد الاستقلال من تقلبات وانقسامات، ولعلّ أهمّ الدوافع التي حدت بالكاتبة إلى استلهام التّاريخ، واستنطاق أوجاع الفكر الجزائري الممتحن في أرضه وكرامته وهويته، ما يلي:

أ-شعبيّة ثورة التّحرير الكبرى:

لقد هيمنت تيمة الثّورة في روايات"زهور ونيسي" من خلال الإشادة بها و"سرد بطولاتها، وتعريّة المواقف وفضحها؛ إذ استطاعت بفضل الوعي السيّاسي والاجتماعي لواقع يضجّ

[1]- محمد القاضي، الرواية والتاريخ،، دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008، ص 62.

بالتّناقضات والتطّاحنات أن تشكّل خطابا أدبيّا له حضوره، وآلياته ومآلاته"[1]، ويظهر ذلك من خلال تصويرها لأحداث جانفي 1957م، ونجاح إضراب الأيّام الثمانية الذي أوردته في رواية (من يوميّات مدرّسة حرّة) ، والذي عبّرت عنه قائلة:" رغبة واحدة ...أن ينجح الإضراب، أن يتأكّد الاستعمار أنّ الشّعب هو جبهة وجيل التّحرير...وأنّ الثّورة من الشّعب وإليه...وأنّ الثّوار الذين يكيلون للاستعمار كلّ يوم الهزائم الشّنيعة إنّما هم أبناء هذا الشّعب...هذه الأسرة العريضة المتناثرة هنا وهناك، في الأرياف، والمدن وفي الأحياء القصديريّة...تتحمّل يوميّا العذاب، والآلام، والفجائع، من أجل غد جميل جدا، تأكّد لهم جميعا أنّه اليوم المنشود.... يوم الانعتاق، والحرّية...وكلّ ما عداه رخيص، لا قيمة له "[2].

تؤكّد الرّوائية هذا الدافع فنيّا، من خلال مواقف الشخصيّات التي تجسّد وحدة الشّعب في النّضال ضدّ المحتلّ، وعن أهميّة تلك الوحدة يقول محمّد مصايف:

" انطلاق ثورتنا الاجتماعيّة لم يكن من الفراغ إذن، بل كان من تجربتنا الوطنيّة الغنيّة التي عشناها أثناء الثّورة المسلّحة، وأوّل مميّز لهذه التّجربة أنّها كانت من صنع الشّعب الجزائري كلّه... ولعلّ قليلا من الثّورات في العالم المعاصر تصل إلى مستوى الثّورة الجزائريّة في الشعبيّة وشموليّة النظرة"[3]، وهو ما دفع بالرّوائية إلى استلهام أحداث الثّورة الجزائرية مادة لإعمالها الرّوائية، وبما أنّ الثّورة من صنع الجميع فلا بدّ للفرحة بالنّصر أن يتذوّقها الشّعب كلّه، وتعبّر عن ذلك في رواية "لونجة والغول" قائلة على لسان الرّاوي:

" الحرّية عروس.. يجب أن تدخل كلّ بيت، عروس من نوع خاص الجميع دفع مهرها، فجاءت غاليّة بغلاء مهرها، عروس تدخل الفرحة والبسمة إلى كلّ النفوس، تشفي المريض، تحرّك المُقعد، تنير طريق الأعمى، تجعل من الشّيوخ شبابا، هذه هي الحرّية التي بدا على الجميع أنّه بانتظارها...يحيك ألوانه، يستعدّ لذلك اليوم، يوم قدومها، استرجعها من رحم الزّمن، القاسي، الولادة كانت قيصريّة، لتزفّ إليه ويزفّ إليها، يتحدان يذوبان، يضعان معا

[1]– مؤلّف جماعي، الخطاب السردي النسائي في الجزائر، ص 392.

[2]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص139 .

[3]– محمّد مصايف، النّثر الجزائري الحديث، ص15.

الحكاية، الأسطورة، حكاية الزّمن الماضي والآتي، حكاية العشق الأبدي بين الشّعب و الوطن "[1].

ب- الدّفاع عن الثّوابت الوطنيّة:

ويتجلّى لنا دافع آخر يتمثّل في الدّفاع عن الثّوابت الوطنيّة، وإبراز القيم التي من أجلها قامت الثّورة، ويتصدّرها استرجاع الأرض والدّفاع عن ثوابت الهويّة الوطنيّة والانتماء للإسلام، وقد لخّصت ذلك في رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة"، فمهمّة التّدريس قائمة على "مبدأ المحافظة على اللغة العربيّة و القيم الوطنيّة...الظروف تحتم علينا أن لا نبخل بما تعلّمناه... ومن يعرف سورة أو أية أو أيّ كلمة يجب أن لا يبخل بتعليمها للآخرين، أمام تحديّات الاستعمار في عمليّاته لطمس معالم الجزائر العربيّة المسلمة"[2].

وتكشف الرّوائيّة عن الثّورة الفكريّة التي خاضها أبناء الشّعب الجزائري ضد الاستلاب الحضاري، وقد انطلقت من "المدرسة الحرّة" لجمعيةّ العلماء المسلمين، التي كانت حصنا للغة العربيّة والإسلام، لذلك آثرت الرّوائية الكتابة باللغة العربيّة؛ لتعبّر بلغة الوطن عن أوجاعه و آلامه، وبذلك كانت بمنآ عن إشكاليّة الكاتبة باللغة الفرنسية و الهويّة المعلّقة .

ج- الوفاء لدور جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريين:

تؤكّد الكاتبة في أعمالها الرّوائية الأربعة على الدّور البارز "لجمعيّة العلماء المسلمين الجزائريين"، وعلى تحدّيها للمحتلّ الفرنسي من خلال إنشاء أوّل مدرسة حرّة لتعليم البنات في مدينة "قسنطينة"، والحرص على تربيّة النشء الجزائري على التّمسّك بقيّمه والثّبات على مبادئه في مختلف ربوع الوطن؛ للحفاظ على ثوابت الهويّة الوطنيّة، وعنها تقول الرّوائيّة:

"جمعية التّربيّة والتعليم، والتي تعلّمت فيها أبجديّات القراءة والكتابة، هي لبنة نموذجيّة لبناء شامخ في المؤسّسات التربويّة والتعليمية، موزّع عبر ربوع الوطن بقيّادة عبد الحميد بن باديس، وبنضال وتضامن مادي و معنوي لأبناء الشّعب نفسه، أليس هو الذي سيستفيد

---

[1]- زهور ونيسي، الرواية2(لونجة والغول)، ص275.

[2]- زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص35،36.

أبناؤه من ذلك"[1]. فقد انطلقت الكاتبة برسالة التّعليم من هذه المدرسة، التي شكّلت الفضاء الرّوائي في روايتها الأولى من"يوميّات مدرّسة حرّة" وكانت مخبأ للفدائيين، ومنبرا لتعلّم أبجديّات النّضال ضدّ المحتلّ الفرنسي، وتؤكّد ذلك بعبارتها:

"مدرسة واحدة للتّعليم هي المدرسة الحرّة"[2]، فتعيد بذلك تشييد عمران التّاريخ داخل العمل التخييلي، وروايات "زهور ونيسي" خرجت للنّور منذ 1979م إلى أخر رواية لها في عام 2015من وهي عبر رحلتها تتغذّى من التّاريخ الجزائري، وهو أمر يكشف التّواشج بين التّاريخي والرّوائي، وهي بذلك تؤكّد على الدّور الحضاري لهذه الجمعية قائلة:

"فحركة ابن باديس النّابغة من قضايا واهتمامات الشّعب الجزائري في كامل التّراب الوطني، وليس في قسنطينة فحسب، والمتفاعلة مع تطلّعاته، هذه الحركة وإن كانت في ظاهرها جمعيّة دينيّة، عملت منذ إنشائها بمنهج تعليم و ترشيد الشّعب، ومحاربة ذلك الكمّ الهائل من الشّوائب و الخرافات، التي علقت بالفكر الدّيني للأمة، إلّا أنّها في الواقع كانت قد اختارت في عملها منهجية وإستراتيجيّة الرّؤية الشّموليّة لجوانب المجتمع الجزائري فكرا وسياسة واجتماعيا واقتصاديا"[3].

وقد جسّدت الرّوائيّة أفكارها وما تؤمن به وتعتقده في روايتها "جسر للبوح وآخر للحنين"، حين كشفت عن دور"جمعيّة العلماء" في حثّ الشّعب الجزائري –رغم محنة الاحتلال –على مساعدة ومساندة إخواننا في فلسطين، على لسان والد "كمال العطّار" في عيد الأضحى المبارك، مقدّما رؤيته لابنه:

"إنّني أنفّذ ما اتفقنا عليه في الاجتماع الذي عقدناه بجمعيّة ابن باديس، جمع كلّ الجلود وبيعها لمصنع الجلود، وإرسال ريعها لإخواننا في فلسطين الذين احتلّ اليهود أرضهم "[1]. وهو موقف من الواقع فقد عاشته الرّوائيّة بنفسها، وذكرته في سيرتها الذّاتيّة وعملت على إعادة صيّاغته فينا.

---

[1]– زهور ونيسي، عبر الزّهور والأشواك، ص 101.

[2]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص 79.

[3]– زهور ونيسي، عبر الزّهور والأشواك، ص 97.

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 33.

وتؤكّد في غير موضع أنّ حركة ابن باديس" كانت مشروعا اجتماعيّا وسياسيّا متكاملا يقود المعركة الحضاريّة للأمّة، بدءا بالتّربية والتّعليم والتّوجيه والتجديد والتّنوير، مبادئ وأهداف مهّدت مع مبادئ وأهداف الحركات والأحزاب السياسيّة الأخرى، السّبيل لجيل نوفمبر العظيم ليفتكّ فيما بعد بثورته التّحرير الكبرى مصيره و مستقبله"[1]، الأمر الذي دعاها إلى إبراز هذا الدّور في أعمالها الرّوائية، وما ساعدها في ذلك أنّها درست في المدرسة الحرّة لجمعيّة العلماء و درّست فيها، فعرضت سيرتها الذّاتية منتخبة هذه المراحل من الماضي؛ لإضاءة الحاضر، وبذلك تحقّق التّكامل بين المتخيّل والمرجعي، لارتباط الرّواية بذات الكاتبة خاصّة في سيرتها الذّاتية، و بهذا نجد أنّ "التّاريخ في الرّواية مسوّغ للعالم التخييلي يكسبه مناعة تعصمه من أن يصبح خياليّا، وهذا مقوّم مهمّ من استراتيجيا الرّواية، التي مهما شطت بها النّزعة إلى مجافاة الواقع، تظلّ دائرة في حيّز محاكاة الحياة ومشاكلة الإنسان"[2]، فيتداخل بذلك الفنّي بمرجعيّاته وسيّاقاته التي نشأ في أحضانها.

د- الالتزام بقضايا الوطن والشّعور بالانتماء:

تعتبر الثّورة التحريريّة تيمه دائمة الحضور في روايات "زهور ونيسي"، كخطاب يرتكز عليه البناء الرّوائي، وقد أدركت الرّوائية مسؤوليّتها كمثقّفة إزاء القضايا الوطنيّة، وقد ظلّ الأدب الجزائري "وفيّا للرّوح الوطنيّة متمتّعا بحصانته الذّاتية ضد الأفكار المتخلّفة والانهزاميّة، مجسّدا لقناعات فكريّة واضحة، نابعة أساسا من بعد وطنيّ حضاريّ، فكان أن امتدّ أفقه إلى قضيّة العرب والمسلمين، قضية فلسطين ليتقاسم مع إخوانه آلام الجرح"[1]، وهي رسالة مقدّسة يحملونها لتصل الأجيال التي لم تعش التجربة و لم تكتو بنارها .

وتصف الرّوائيّة ثورة نوفمبر المجيدة عبر شخصية "أحمد" في رواية "تغريدة المساء"، قائلة: " لقد كانت الثّورة يا عزيزتي موجا من البشر يتبعه موج، وإعصار يتلوه إعصار ودماء مسفوكة كلّ ساعة و كلّ يوم، لم تترك للمستعمر أن يلتقط أنفاسه حتى تحقّق النصر للوطن والهزيمة للاستدمار"[2]. فالرّاوية عاشت أحداث الثّورة و تفاعلت معها، وهي تنقلها للقارئ بعين

---

[1]- زهور ونيسي، عبر الزّهور والأشواك، ص97.

[2]- محمّد القاضي، الرّواية و التاريخ، ص 62.

[1]- بلقاسم بن عبد اللّه، الأدب الجزائري وملحمة الثّورة، منشورات الحضارة، الجزائر، ط1، 2001، ص 106.

[2]- زهور ونيسي، تغريده المساء، ص73.

الشّاهد على العصر، لذلك تعدّ الثّورة التحريريّة معينا لا ينضب ماؤه بالنسبة للأديب الجزائري، وعن ذلك يقول بلقاسم بن عبد الله:

" لقد شقّت ثورة نوفمبر الخالدة أمام الأدباء طريق إثبات الذّات، فعادوا من جديد إلى واقع وطنهم يغترفون من منبعه الفيّاض، ويلتمسون من خلاله معالم الشّخصية الجزائريّة التي حاول الاستعمار جهده أن يطمس شخصها، ويقوّض مقوّماتها الرّاسخة الجذور، الأصيلة أصالة هذا الشّعب"[1]. لذلك تعدّ الكتابة عن الثّورة إحياء للذّاكرة الجماعية، تقدّم من خلال العمل الرّوائي تجربة إنسانيّة عميقة ذات أبعاد حضارية، ذلك أنّ " أدب الثّورة لا يتوهّج إلّا في قلب المعركة نفسها، حيث يعانق المقاتل وجدان الأديب، وهو يساهم عن كثب في معركة التّحرير دفاعا عن الوطن والحرّية"[2]. وهو ما تمثّلته الرّوائية، حيث تقول في نصّها التّقديمي لروايتها الأولى من "من يوميّات مدرّسة حرّة":

" أستطيع أن أزعم أنّني عشت حرب التّحرير على أعصابي خلالها وبعدها أيضا... وكلّ كلمة في هذه المذكّرات، أو ما أكتبه أو أقوله يصدر من داخل النّفس؛ باعتباره عنصرا أساسيّا في وجود كنت أحياه ولا أزال... عبر ذكريّات عزيزة غاليّة"[3]. فما تقدّمه الرّوائيّة من أحداث عن ثورة التّحرير الجزائريّة هو رسالة إلى الوطن العربي خاصّة والعالم عامّة؛ لإيصال تجربة شعب طال ظلمه تحت وطأة استدمار دام قرن وأزيد من ربع قرن من الزمن، لكنّه أي هذا الشّعب انتفض ليقتلع الظّلم والاستعباد، بثورة حّققت له النّصر وّالحرية، وبذلك سخّرت الرّوائية قلمها لخدمة قضيّة وطنها؛ فدافعت عنها وصوّرت مسيرتها، وأشادت ببطولاتها، كما تبنّت موقفها ورؤيتها القاضيّة برفض القهر والقمع والاستعباد، وهي مسؤوليّة الأديب تجاه وطنه ومجتمعه،" فمن غير الطّبيعي أن ينفصل الأديب عن هذه الحياة؛ فهو عضو في مجتمع، يهمّه ما يهمّ هذا المجتمع، ينعم إذا نعم وتوفّرت لأفراده الحياة الكريمة، ويشقى إذا شقي المجتمع وانعدمت فيه وسائل العيش الكريم... وهذه العضوّية هي التي تجعله على اتّصال دائم بمشاكل الآخرين التي هي مشاكله في نهاية الامر"[1]. فهو لسان

---

[1]– بلقاسم بن عبد الله ، الأدب الجزائري و ملحمة الثورة، ص107.

[2]– المرجع نفسه، ص 108.

[3]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة ، ص19.

[1]– محمّد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 93.

حال وطنه ومجتمعه وصوته، غير أنّ هذا الالتزام يتطلّب وعيا من الرّوائي و الأديب، "هذا الوعي هو الذي يجعله يحسّ بضرورة انتمائه إلى المجموعة "[1].

وعليه يمكن القول أنّ روايات "زهور ونيسي" في احتضانها لموضوع الثّورة و قضايا الوطن شكّلت إيديولوجيتها الخاصة ضمن الإطار الوطني النّضالي، على غرار الأدب الجزائري، وذلك "من خلال معانقته لقضايا الواقع، واحتضانه لهموم الجماهير والتصاقه بالتّربة والتحاقه بحركة الثّورة ؛ ممّا أكسبه خصوصيته المميّزة ومناعته وقناعته الذّاتية، فرفع لواء رفض القهر والظّلم والتنديد بالاستغلال والاستعمار"[2].

وهذا الاهتمام بالتّاريخ الجزائري يسهم في بناء وعي الفرد، والجيل الجديد الذي "لا ينبغي أن يكون مقطوعا عن أرضه وماضيه، ولا عن ثقافته وحضارته، وعلى كاهل الأديب تقع مهمة تنويره وتوعيّته بهذه الحضارة وما تشتمل عليه من خصوصيات"[3]، والرّوائي على وجه الخصوص يعد جزءا من كلّ، فمن خلال تجاربه المتعالقة مع التّاريخ يرسم صورة للوطن تبقى معلما سرديّا وجسرا تتوسّله الأجيال للعبور إلى ما لم يدوّنه التّاريخ.

والرّوائية "زهور ونيسي" أولت اهتماما بواقعها وبتاريخ الوطن، كاشفة بطولاته وتضحيّات الشّعب الجسام، وقد جسّدت بذلك ملامح الواقعيّة التي" تتبلور في إعطاء المزيد من الاهتمام الفنّي بالواقع المعيش للنّاس، والدّفاع عن كيانه مع الاهتمام بتمجيد النّاحية الإيجابية وعلى وجه الخصوص طبقة العمال"[1]، وهو ما نستشف منه مظاهر الالتزام في الأدب، وترى "زهور ونيسي" أنّ" الواقعية هي أصدق وأجمل المدارس الأدبية في العالم"[2]، وتستشهد في ذلك بالأدب الفرنسي، الذي ترى أنّه لم يكن له الشّأن العظيم، إلّا بنبوغ وبروز "إميل زولا" وأمثاله من خلال كتاباته الواقعيّة عن آلام وعذابات العمال في المناجم تحت الأرض [3].

---

[1]– محمّد مصايف، النثر الجزائري الحديث، ص 93.

[2]– بلقاسم بن عبد الله، الأدب الجزائري وملحمة الثورة، ص 109.

[3]– محمد مصايف، مرجع سابق، ص 94.

[1]– رجاء عبيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية،د ط، 1988، ص 125.

[2]– زهور ونيسي، منمنمات للحب والوطن، منشورات ألفا، الجزائر، ط1، 2019، ص 179.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص179.

ونجد أنّ الكاتبة التزمت بقضايا النّضال الثّوري عبر مسيرتها الرّوائية، كما سلّطت الضّوء على اختلالات ما بعد الاستقلال، وصعود طبقة الانتهازيين المستفيدين من إنجازات الثّورة، وصولا إلى فترة العشريّة السّوداء وويلاتها، والكشف عن دور المرأة الواعيّة في كلّ هذه المراحل التاريخيّة الحاسمة، وتؤكّد الرّوائية على انتماء كتاباتها للأدب النضالي الملتزم ، بقولها:

"وقف الأدب النّضالي الجزائري صامدا على جبهات الصّراع مع الاستعمار قبل الاستقلال، ثم مع أذنابه بعد الاستقلال، تجاه الانتكاسيين والانتهازيين والوصوليين الذين عملوا على التّمكين لقيم مستوردة، تجهض آمال النّاس وطموحاتهم، دون أن يدير الأدب الجزائري ظهره لأهمّ القضايا العربيّة، وخصوصا القضيّة الفلسطينيّة، وحتى قضايا التّحرّر الأخرى في العالم"[1]، وهذا الإسهام والتعمّق في حياة المجتمع هو ما تدعو إليه الواقعيّة الاشتراكيّة التي تراه ينجي المجتمع "من الضّياع والانفصال عن الجماهير وعدم الالتحام بالشعب"[2]، وهو ما تجسّده روايات "زهور ونيسيّ، التي تضع قضيّة النّضال الثّوري، والاهتمام بقضايا الشّعب موضع حجر الأساس في كتاباتها وأعمالها الرّوائيّة خاصّة:

" وهنا أريد أن أقف وقفة قصيرة مع قضيّة نضال الشّعب الجزائري، وداخله نضال المرأة الجزائريّة، هذه القضيّة التي كانت ورغما عنّي محور كتاباتي القصصيّة والروائية وحتى المقالة، كانت هي أهمّ القضايا خصوصا في المرحلة الأولى للاستقلال"[3]، ثم تقدّم شهادتها التي تؤكد فيها على التزامها بالنّضال الثّوري الذي يجعل أعمالها الرّوائية والإبداعية الأخرى داعمة لقضايا الشّعب الجزائري:

" لقد كانت كتاباتي في تلك المرحلة متجذّرة في الواقع، فلم أكن أكتب من فراغ، ولا من خيال، لأنّ أبطال وبطلات كتاباتي كلّهم واقعيون، لقد عشت معهم وعملت معهم أو كنت شاهدة على أعمالهم سواء أيّام الثّورة أو بعد الاستقلال"[1].

---

[1]– زهور ونيسي، منمنمات للحب والوطن، ص 181–182.

[2]– رجاء عبيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، ص 131.

[3]– زهور ونيسي، منمنمات للحب والوطن، ص 182.

[1]– المرجع نفسه، ص 182.

وللكشف عن تجلّيات الالتزام عند "زهور ونيسي" في رواياتها، نقف على أهمّ القضايا التاريخيّة والاجتماعيّة في المجتمع الجزائري، التي سلّطت عليها الضوء.

2 – القضايا الاجتماعية في روايات زهور ونيسي:

اهتمّت الرّوائية "زهور ونيسي" بعدّة قضايا اجتماعية كان لها أثرها في تشكيل الوعي الجمعي للشعب الجزائري، خلال فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر وبعد الاستقلال، ومن أهمّها وأبرزها الفقر والحرمان، الجهل، الأمية ومنابر العلم والهجرة.

أ– الفقر والحرمان:

تجسّدت صورة الطّبقة الكادحة المحرومة مأساويّة أثناء فترة الاستعمار الفرنسي، الذي استولى على خيرات البلاد، وحرم أهلها منها، فتسبّب في انتشار ظاهرة الفقر، التي تعدّ من الظّواهر الاجتماعيّة الأكثر حضورا في روايات الكاتبة، وقد بدأت تجلّياتها ابتداء من الرّواية الأولى "من يوميّات مدرّسة حرّة"، والتي جمعت بين السّير ذاتي والرّوائي، كشكل من أشكال التّجريب والتّجديد؛ نظرا للتّداخل الأجناسي بين جنس الرّواية والسّيرة الذّاتيّة، حيث صوّرت الواقع المعيش انطلاقا من مدرسة البنات، التي حملت لواء تعليم المرأة والنّضال ضدّ المحتلّ، فكشفت عن الحرمان الذي كانت تتجرّعه ، وجسّدت ذلك من خلال صورة تلميذات المدرسة الحرّة:

"كانت معظمهنّ فقيرات... ينتعلن أحذيّة باليّة، ويلبسن ملابس حال لونها من الغسيل... و قد تورّدت خدودهنّ واحمّرت أنوفهنّ، وتقلّصت أصابعهنّ على الأقلام، في حالة من يعاني البرد أو خوفا مبهما أكثر من الدفء والطمأنينة... كنت مثلهنّ... "[1].

يحمل هذا المقطع بين ثناياه خطابا أنثويّا رافضا للانكسارات النفسيّة التي يسبّبها الفقر في بلد الخيرات زمن الاحتلال، فهذا الحرمان يعرقل مسار التّعليم ويكبّل الطّموحات، وبالتّالي يحقق هدف المحتل المتمثّل في تجهيل الشّعب وخاصة المرأة؛ لخطورة مهمّتها التربويّة، فعلى عاتقها تقع مسؤوليّة تنشئة الأجيال، التي يعوّل عليها في عمليّة البناء والدّفاع عن حمى الوطن، وما أضافته "ونيسي" في آخر المقطع:" كنت مثلهن"، هو تصريح

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص 35.

بتقاسمهنّ حالة الفقر والعوز، وكذا حالة البرد التي تشي بغيّاب التّدفئة في المدرسة، وهو وضع لا يشجّع لا على التعلّم ولا على التّعليم، لكنّ نضال المرأة الجزائريّة تحدّى هذه الظّروف محاولا تجاوزها نحو تحقيق التّغيير المنشود.

وتورد صورة أخرى خارج المدرسة، في إحدى الأسر الجزائريّة التي نكّل الاحتلال بها، وزجّ بعائلها في السجن، تاركا لها المعاناة والحرمان:

"قالت خالتي ربيحة بعد مدّة من أخذ زوجها للسّجن: بصراحة لست بخير...هو ذهب وغطّى رأسه... لست أدري أين؟ وأنا بقيت للمحن ... مصطفى يهدّد بترك المدرسة فريدة لا تكفّ عن البكاء، والصّغار أحدهم يبكي من الجوع والآخر يبكي المرض...وأنا بينهم كالمجنونة، فكرة الخروج للعمل لا تكاد تفارقني، ولكن عندما أفكر قليلا، أتذكّر أنّني لا معرفة لي بشيء، سوى خدمة الأجانب... وهذا ما لم أستطع هضمه "[1]. وهنا تجسّد الرّوائيّة معاناة المرأة الجزائريّة أثناء الاحتلال، وهي تتجرع مرارة البؤس الاجتماعي والفقر والحرمان، ولا تجد طريقا أمامها سوى الخدمة في بيوت الأجانب، وهي الفكرة التي لم تتقبلها لما فيها من إهانة.

وفي رواية " لونجة والغول" تحلّل الرّوائية نفسيّة "مليكة" التي تعاني وأسرتها حالة فقر مدقع، أثّرت عليها واستولت على تفكيرها:

"إنّ جوارحها كانت تحمل من الهمّ الكثير، ومن كتمان هذا الألم أكثر، وكأنّها الوحيدة التي أدركت قبل غيرها من أفراد هذه الأسرة الوضعيّة المزريّة التي تعيشها هي وإخوتها وأبوها وحتى جيرانهم "[1].

وتدخل "مليكة" حالة من التذمّر، فتطرح في سرّها جملة من الأسئلة، في محاولة يائسة لتحليل الظّاهرة:" لماذا وجد الفقر؟ ألامتحان بعض البشر واختبار قدرتهم على الصّبر؟ و في هذه الحالة لماذا يُختبر البعض ولا يُختبر البعض الآخر؟ كان من الأفضل أن لا نضع الغنيّ بجانب الفقير، ولكن كيف تتميّز الأشياء، أليس بأضدادها؟ لا بأس، أليس من الأعدل

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة ص 87.

[1]– زهور ونيسي، الرواية –2– (لونجة والغول)، ص 137.

أن يتداول الناس على الفقر والغنى؟"[1]. وهذا الوضع يكشف أنّ الجزائري كان يعيش صراعا داخليّا فكريّا وفلسفيّا، يزيد وضعه سوءا، فضلا عن الصّراع الطّبقي الذي أصبح هو الآخر ظاهرة تنهش استقرار الإنسان الجزائري المحروم من خيرات بلاده، التي يتنعّم بها المحتلّ الدّخيل.

تصوّر الرّوائية وضعيّة مزريّة للأسر الجزائرية أثناء الاحتلال، وتكشف تأثيراتها على المرأة على وجه الخصوص، فهي التي تبقى مع أولادها وهي تراهم يتألمون جرّاء المرض والحاجة، مع شعورها بالعجز، فإن سُجِن الوالد تعذّبت، وإن استشهد تحمّلت بعده المسؤولية، في ظلّ انعدام فرص العمل ومع تفشّي الجهل والأمية والقه، لذلك نجد أنّ انعكاسات البؤس الاجتماعي جعلتها تعيش توترا دائما، معه يهتزّ كيانها وقلبها، في ظلّ المداهمات وحالة الرّعب والخوف التي يثيرها جنود الاحتلال كلّ مرة بحثا عن الفدائيين.

كما استطاعت الروائية أن تجسّد حالة المرارة التي يعيشها الجزائريون من خلال صورة عمّال الميناء ومن بينهم "محمد الحمّال" الذين يشعرون بالعجز أمام خيرات بلادهم المنهوبة:

" لقد تعوّدوا أنّ كلّ هذا الجمال المحيط بهم، وكلّ هذه العظمة الطبيعيّة، وكلّ هذا الخير، إنّما يملكه ويتصرّف بأقداره بشر غيرهم، بشر غزوا وأخذوا وامتلكوا...غزاة محتلون "[2].

تكشف الرّوائيّة الوعي القائم المتمثّل في الشّعور بالظلم مع العجز عن ردّه، إنّه رفض يكبّله الفقر والحرمان وقلّة ذات اليد، فالجزائريّ أثناء الاحتلال يعيش قيدين، قيد الاحتلال وقيد الفقر، وهو ما يبرز ظاهرة البؤس الاجتماعي داخل الأسر الجزائرية إبان الاحتلال الفرنسي وإبان الثورة.

ب- الجهل والأمّيّة ومنابر العلم:

يعدّ كلّ من الجهل والأمّية من أبرز القضايا الاجتماعية التي حظيت بحضور مكثّف في الأعمال الرّوائية للكاتبة "زهور ونيسي"، والتي تعرّضت لها عند إيراد فترة الاحتلال على وجه الخصوص، حيث تفنّن الاستدمار الفرنسي في تجهيل الشّعب الجزائري والتضييق على تعليم

[1]- زهور ونيسي، الرواية -2- (لونجة والغول)، ص 138.

[2]- زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص 158.

اللغة العربية؛ لتسهل السيطرة عليه واستعباده، حيث تسرد الكاتبة من محمول الذّاكرة أيّام الطّفولة في رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة" سنة 1943م، عندما كان عمرها لا يتجاوز السّابعة، حين أراد المعلّمون والمعلّمات في المدارس الحرّة إقامة حفل في المسجد بمناسبة وطنيّة، فتقول:

" أعدّوا للحفل الأناشيد والأشعار والمسرحيات... ولكن قوّة كبيرة من الإدارة الاستعماريّة منعت هؤلاء النّاس من الاحتفال بمناسبتهم السّعيدة، وكان أن تحدّوا القوّة الإداريّة، واستمرّوا في إقامة الحفل، لكنّ سهرتهم انتهت في القسم، والشّرطة الاستعماريّة تحقّق معهم... وكنت معهم، لأنّني ألقيت نشيدا وطنيا"[1].

وهكذا صوّرت الرّوائية التّضييق على المدارس الحرّة، وانتهاك إنسانيّة الطّفولة، كما تقدّم صورة أخرى لتحدّي الجهل، بطلها هو والدها الذي كان يعمل بنّاء، ويحاول محو أمّيّته بارتيّاد المدرسة الحرّة مساء، وكانت غيرته على الدّين الإسلامي وعلى لغة القرآن تدفعه للاحتفاظ بأيّ ورقة تحمل الخطّ العربيّ، فتستدعي الحدث من الذّاكرة ، قائلة:

"يأتي بها في جيبه لنتعاون على قراءتها...وكم كان يغضب ويسبّ ويلعن عندما تكون الورقة من مصحف شريف، حينذاك تضعها أمّي داخل المصحف الموجود دائما بالبيت "[2].

قدّمت بذلك الرّوائية أنموذجا عن الوعي الذي تملكه فئة أمّيّة، بمحاربة أمّيّتها والسّعي للتعلّم، وإعطاء القدوة للأبناء في تقديس المرجعيّة الدينيّة والهويّة الوطنيّة؛ المتمثّلة في التمسّك باللغة العربيّة التي يحاربها المحتل الفرنسي، ويغلق المدارس القرآنية لتجهيل الشعب، وتعبّر عن ذلك في رواية " لونجة والغول":

"الرّغبة في الفهم كبيرة، والتعطّش للمعرفة لا يرويه ما يأتي من الأيام، لقد حُرِمُوا من كلّ ذلك، حتّى تلك المدارس القرآنيّة المتواضعة، والتي فتحت عقول آبائهم وأجدادهم، وعوّدتهم على استعمال الحرف العربيّ، أغلقت وشمّعت أبوابها، فلم يكن لهم حظّ فيها، والمدارس الأخرى في المدينة، كانت مقاعدها من حظّ أبناء الموظّفين والأطبّاء والمحامين، الذين لم

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص52.

[2]– المصدر نفسه، ص 36.

يكن يهمّهم التميّز عن الفرنسيين، في زيّهم، ومظهرهم، ونمط حياتهم، بل كانوا يعملون كثيرا للقضاء على هذا التمييز"[1].

تسلّط الرّوائيّة الضّوء على الصّراع الطّبقي داخل المجتمع الجزائري زمن الاحتلال الفرنسي، حيث طبقة الكادحين الفقراء المحرومين المعزولين عن منابر العلم، وطبقة المنحازين أو إن صحّ القول المعجبين بالمحتلّ، الذين يسعون للتّشبّه به، الأمر الذي يهدّد وحدة الصّفّ، ويساعد على الفرقة والتّشتّت، رؤيتان متصارعتان ووعيان متناقضان، وتصدّع واغتراب داخل الوطن الواحد، وبذلك تتعدّد جوانب المعاناة وتتعمّق المأساة، وهذه الصورة تجسّد ملامح الواقعيّة عند "زهور ونيسي" التي تظهر من خلال" إعطاء المزيد من الاهتمام الفني بالواقع المعيش للناس"[2]. و هو ما يساهم في تشكيل الرؤية الاجتماعيّة للكاتبة تجاه واقعها، حين تنقل صورة التأزم الاجتماعي والقهر الذي رافق فترة تاريخيّة حاسمة في تاريخ الجزائر، وبتجسيدها لهذا الواقع فإنها ساهمت في تعريّته من جهة، وتحديد موقفها منه، برؤية رافضة لهذا التأزم داعيّة إلى تجاوزه من خلال النّماذج التي تمتلك وعيا به تتحدى المحتل(الآخر)، وتسعى إلى التغيير الجذري.

أمّا في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" فتقدّم الرّوائية نموذجا للوعي الممكن، الذي تمكّن حاملوه من التغيير؛ بفرض اللغة العربيّة التي حاول المحتلّ محوها من ألسنة الجزائريين، هذا النموذج المناضل هو حركة النّهضة الإصلاحية:

"ها هي المطبعة، كانت وقت الاستعمار تطبع جريدة باللغة الفرنسيّة " لادييباش"، واليوم على بابها كلمة "النّصر" بالحرف العربيّ، جريدة الجزائر المستقلّة، في هذه المدينة المتعدّدة الأصول والأبعاد، كان الحرف العربيّ سائدا، حتى أيّام الاستعمار، عبر صحافة رائدة وفكر راق، نابعة عن حركة النهضة الإصلاحية، وإمامها الفذّ سليل صنهاجة " ابن باديس" "[1].

وتؤكّد الرّوائية على النموذج المدافع عن قداسة اللغة العربية من خلال والد" كمال العطار"، الذي عثر على ورقة مكتوبة بالحرف العربيّ،" يمسح عنها الغبار، تم يضعها فوق

[1]– زهور ونيسي، الرواية –2– (لونجة والغول)، ص 171.

[2]– رجاء عبيد، فلسلفة الالتزام في النقد الأدبي، ص 125.

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 10.

جبينه بعد أن يقبلها"[1]، وعند عودته للبيت يطلب من ابنه قراءة الورقة رغم أنّه يعرف القراءة، لإشراك ابنه الصغير في الاهتمام بالحرف وتمجيد لغة القرآن،" التي حاربها المحتل مثلما حارب كل ناطق بها"[2].

وتكشف الرّوائيّة عن مظاهر خطيرة للجهل عند الكثير من أهل مدينة "قسنطينة"، وهي ظاهرة منتشرة في ربوع الوطن، ومنها طلب البركة من قبور "الأولياء الصّالحين"، وقد أوردت نموذجا هو قبر "سيدي محمّد الغراب"، وارتباطه بمعتقد النّفع، حيث تتمّ زيارته طلبا للبركة، هي زيّارات مقدّسة في نظرهم، فيروي "كمال العطّار" نذر أمّه الذي عزمت عليه لهذا الولي الصّالح إن هو شفي من حبه لليهوديّة "راشيل":

"عندما علمت أمّي بحبّي للفتاة اليهوديّة، نذرت أنّها لو أشفى من هذا الدّاء، داء الحبّ الخطير، لزارت أهمّ وال صالح خارج المدينة "سيدي محمّد الغراب"، طبعا بعد تقديم آيات الطّاعة والاعتراف بشمعة ومنديل وطمّينة، وطبق كسكسي للمريدين حول قبّة "سيدي راشد" الخضراء داخل المدينة، جارهم ببركته الوفيرة، فهم يزورونه كلّ أسبوع تقريبا ولا يستغنون عن بركته "[1].

تشخص الرّوائية هذه الظّاهرة الاجتماعيّة من خلال والدة "كمال العطار"، للتّدليل على أنّ المرأة أكثر تأثّرا بهذه الخرافات، وهي التي تعمل على نشرها، وهو خلل في التركيبة الفكريّة للمجتمع، كما أنّ طلب البركة من هذه القبور نوع من الشرك بالله تعالى، وتؤكّد الرّوائية أنّ هذه الظّاهرة تعد موروثا اجتماعيّا، من خلال قول الراوي وهو يصف حالة الأمّ وهي في حضرة قبر الولي الصالح :

" كانت قد دخلت عالمها الغريب، والحبيب إلى نفسها، عالما كثيرا ما دخلته قبلها أمّها وجدّتها "[2].

وتضيف ظاهرة أخرى تجسّد الجهل الذي سكن عقول النّساء خاصّة وترجمته ألسنتهنّ:

---

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 11.

[2]– المصدر نفسه ، ص 11.

[1]– المصدر نفسه، ص 94.

[2]– المصدر نفسه، ص 96.

"كانت نساء عائلته، ونساء المدينة كلهنّ يشربن القهوة، ويفضّلنها ويقسمّن بها: " وحقّ هذه الشاذليّة"؛ نسبة لشيخ المعلّمين" لحسن الشاذلي" الإمام المشترك شرق الجزائر وغرب تونس، عندما كانت الأرض مغربا واحدا، لحسن الشاذلي الذي كان يناول طلبته بالزاوية القهوة بنّا، حتى يتحمّلوا السّهر للحفظ، حفظ علوم الدّين والدّنيا، لقد كان ذلك نوعا من جهاد النّفس من أجل العلم "[1].

شخّصت الرّوائيّة مظاهر الجهل والتّخلف التي عانى منها المجتمع القسنطيني، لكشف البنية الفكريّة له، ومدى تأثير الموروث الاجتماعي في السّلوك والمعتقدات، وقد قدّمت رؤيتها من أجل التغيير في نهاية المقطع السردي، حيث أنّ العلم هو الدّواء، لذلك أولت اهتماما كبيرا لقضيّة تعليم المرأة لأنّها أساس بناء المجتمع، صلاحه أو فساده.

ج- الهجـــرة:

عرضت الرّوائية موضوع الهجرة وخاصّة إلى فرنسا، في عهد ما بعد الاستقلال، وحاولت الوقوف على أسبابها وخفاياها، من خلال حوار شابّين أو بالأحرى خطيبين وذلك في رواية "تغريدة المساء"، التي فتحت فيها المجال لحوار الرؤى الفلسفيّة والفكريّة في ظلّ العولمة والتقدّم التكنولوجي، وبالتّالي الكشف عن موقف المثقف من هذه القضية ودوره في المجتمع من حيث التأثّر والتأثير،" فحين تتعدّد الشّخصيّات في الرّواية، تتكاثر الآراء، وتتعدّد المواقف فتتباين وجهات النظر، فإذا بنا نسبح بفضل الكاتب الرّوائي بين العديد من وجهات النظر، في محيط من الشّخصيّات الرّوائيّة المتباينة، برغم تجاوبها وتنافرها معا، وبطريقة متداخلة وكأنّها أصداء نفسيّة لضمير الشّخصيّة الأساسيّة بالرّواية، ويصبح الأمر أشدّ صعوبة وأعسر مشقّة إذا كانت هذه الشّخصيّة الأساسيّة في الرّواية شخصيّة مثقّفة "[1].

وعليه تتجلّى المواقف متباينة من قضية الهجرة في رواية" زهور ونيسي"، فالشّخصيّات المثقّفة المتحاورة لم تكن مرآة عاكسة للأفكار والقناعات، فحوار "مراد" و "سميرة" حول الهجرة لإتمام الدّراسة كشف الأبعاد التاريخيّة والاجتماعيّة وكذا النفسيّة لهذه القضية:

---

[1]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 104-105.

[1]- عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة (1882-1952)، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط 1، 1985، ص 11.

"كان مراد مكفهرّا وعلامات الإحباط باديّة على محيّاه الذي كان بالأمس ضاحكا متفائلا... سلّمت عليه سميرة وعيناها تتساءلان:

- ما الأمر يا مراد، هل أنت مهموم؟
- كلّا، لا تفزعي لست مريضا؟ لكنّني أكاد أختنق من القلق والهمّ...أكاد أنفجر يا سميرة لقد فشلت كلّ محاولاتي في الحصول على المنحة لإتمام دراستي في الخارج.
- دراستك في الخارج؟ إنّ هذا الأمر لم يسبق و تحدّثنا فيه قبل اليوم"[1].

و يبدأ الحفر عميقا في فكر كل من "مراد" و"سميرة" من خلال الحوار الدائر بينهما، للوقوف على الخلفيات الفكريّة والتاريخيّة التي يتمّ الاحتكام إليها لتحديد موقف مؤيد أو رافض للهجرة إلى خارج الوطن، وخاصة إلى فرنسا، ويأتي تعليق الرّاوي العليم مخترقا ماضي شخصيّة "سميرة" وفكرها وقناعاتها الدّاخليّة؛ ليضيء ملامحها للقارئ ، ويعلّل موقفها:

"لكنّه لم يفكّر أنّ سميرة هذه حفيدة الشّهيد، وقد تشبّعت في تربيّتها بهذه الدّرجة من حبّ الأرض والوطن، وفي نفس الوقت بالتّنكر لهذا الذي استعمر واحتلّ هذه الأرض وهذا الوطن وقتل جدّها وأجداد آخرين كثيرين "[1].

انطلاقا من هذه الخلفيّة التاريخيّة تحدّد"سميرة" موقفها الرّافض للهجرة إلى فرنسا دون غيرها، قائلة: "إنّ الإنسان لا يمكن أن يعيش منفصلا عن أفكار كان قد اقتنع بها، وتربّى عليها منذ الطّفولة الأولى، ونظرتي هذه للهجرة أو اللجوء إلى هذا البلد بالذّات نظرة صحيحة، قل لي نهاجر إلى بلد آخر، ربّما تقبّلت الفكرة أمّا إلى هذا البلد فلا "[2].

لكن "أحمد" يصدمها بموقفه المناقض لفكرتها؛ انطلاقا من مبدأ التعايش الإنساني، قائلا:

"سميرة...حبيبتي إنّنا لا نصل إلى مراتب الإنسانيّة الحقّة إلّا حين نقبل الحياة مع أيّ إنسان آخر، بقطع النظّر عن جنسه أو لونه أو دينه أو وطنه... ولكنّ الجزائريين عندما يختارون هذا البلد بالذّات فإنّما ذلك من أجل اللغة، وليس من أجل أمر آخر"[3]. وكلّ من هذين

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص 129.

[1]– المصدر نفسه ، ص 132.

[2]– المصدر نفسه ، ص 133.

[3]– المصدر نفسه ، ص 133.

الموقفين يصدر عن شخصيّة مثقّفة، و" تشكّل السّمات العامّة للمثقّف يتبع عادة السّمات النفسيّة والفكريّة الموروثة أو المكتسبة، من طبيعة النّسق الاجتماعي والحضاري الخاصّ والمحدّد، الذي ينتمي إليه هذا المثقّف أو ذاك "[1]، وهو ما يشكّل خلفيّته الفكريّة، وعليه تردّ"سميرة"على" أحمد" انطلاقا من الفكر الذي تشبّعت به:

" نعم هذا صحيح، ولكنّ الأجنبيّ ونحن عنده ومعظمهم من الأقدام السوداء لا يرون فينا إلا أعداء الأمس، المنتصرين عليهم، إنّهم لا يرون فينا إلّا ذاك الأجنبيّ الغريب، الذي جاء يزاحمهم قوتهم وعملهم وأرضهم بشكل عام، إنّنا سنبقى أجانب بالنسبة إليهم، حتى ونحن نتكلّم لغتهم أحسن منهم، ونتبنّى سلوكاتهم وحضارتهم كلّها، إنّك عندهم لا تزيد عن أنّك الأجنبي غير المرغوب فيه، وربّما أكثر من أيّ أجنبي آخر، فقط لأنّك هزمته بالأمس وانتصرت عليه"[1].

يتضمّن الحوار موقف إدانة للتّبعية للآخر؛ الذي يثقل الذّاكرة التاريخية بصورة المحتلّ الغاصب، وكأنّنا بمقولة "ابن خلدون" في هذا السيّاق تتجسّد معكوسة الدّلالة في الواقع المعيش "المغلوب مولع بتقليد الغالب"، فموقف شخصيّة"سميرة" نابع من انعكاسات الممارسات الوحشيّة للمحتلّ على الشّعب الجزائري، وحمولة تاريخيّة دامت قرابة قرن وربع من الزّمان، وهو ما تستعيده عبر الذّاكرة الموجوعة؛ لتوقظ به فكر "مراد" وتنبش به الجرح التّاريخيّ النّازف، قائلة عن العدوّ التّاريخيّ "فرنسا": " أنسيت يا مراد، أنّها في بداية احتلالها لبلادنا منعت علينا استعمال لغتنا بالقانون، وأغلقت مدارسنا، وحوّلت مساجدنا إلى كنائس، ومسحت بالقوّة الكثير من العائلات "[2].

انتهجت الرّوائية في استنطاق قضايا الواقع طريقة الحوار، القائمة على تباين الرؤى ممّا يترك مساحة للاختيار لدى القارئ، من خلال تفاعله وتأثّره، وبالتالي انحيازه لموقف معيّن، وعليه فالرّواية "ليست مجرّد فكرة أكثر ممّا هي منهج لبناء مشاعر مؤثّرة وتجسيدها عن طريق تسلسل ما"[3]. وهذه المواقف الفكريّة ليست قائمة بذاتها، وإنّما هي جزء من تشكيل

[1]– عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، ص 30.

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص 133–134.

[2]– المصدر نفسه ، ص 134.

[3]– عبد السّلام محمد الشاذلي، مرجع سابق، ص33.

للمحيط الاجتماعي والثقافي للمجتمع الجزائري، وقد قدّمت الرّوائية من وجهة نظر "مراد"، الذي يمثّل فكرا معيّنا وتوجّها تتبنّاه فئة داخل المجتمع، موقفه من التاّريخ والحداثة، قائلا:

" لكنّنا اليوم أبناء جيل منفتح على العالم، متعطّش للتّطوّر، إنّ ما ذكرته وغيره أصبح اليوم تاريخا...إنّها رواسب لا تزول بزوال الاحتلال، لكنّنا اليوم نحاول أن نأخذ الإيجابيّ الصّالح لنا، ونترك السّلبي، يجب أن نطوي صفحة الماضي يا سميرة "[1].

ولكنّ "مراد" رضخ في النّهاية لرأي "سميرة" وسافر بعد الزّواج إلى "كندا"، و ذلك بعد العودة للوالدة "حبيبة" المرأة المثقّفة الرّوائية، التي كانت تتبنّى موقفا مقدّسا للثّورة والوطن، وهي تستثمره وتبديه في كتاباتها، لأنّها عاشت ويلات الاحتلال وذاقت مرارته، لذلك من منطلق تجربتها الشعورية تؤيّد موقف "سميرة" الرافض للهجرة إلى "فرنسا" دون غيرها، قائلة:

" أمّا أنا يا أحبّائي فهذه وصيّتي، إذا مرضت فلا تعالجوني خارج بلادي، إنّ كلّ الأرض أرض الله، أنا لا أريد أن أرجع يوما إليهم مستجديّة منهم العلاج، وقد كنت بالأمس أحاربهم، إنني بذلك أعطيهم فرصة للتشفّي منّي ومن شهدائي وشعبي كلّه "[1].

تعيد الرّوائية بناء الواقع من خلال صراع "الأنا" و "الآخر"، حيث تعلّل الشّخصية "حبيبة" وصيّتها بقولها:" إنّني أستحي وأنا بين يدي طبيب يعالجني، وهو يقول في نفسه ناظرا إليّ كمريضة: هه، أخيرا، إنّه ليس لكم غيرنا، لا للعلاج و لا للعمل، لا للدّراسة ، ولا لأيّ أمر آخر، لقد أتعبتم أنفسكم في حرب دفعتم فيها مئات الآلاف من الضّحايا، ثمّ في النّهاية رجعتم إلى أحضاننا، لغة وحضارة وانتماء "[2].

وبذلك اختزلت الشخصيّة المثقّفة موقف جيل بكامله، جيل الثّورة الذي ذاق مرارة الاحتلال وقهر الظّلم، فالحوار كشف عن صراع فكريّ بين الأجيال، فليس من عاش الألم كمن سمع عنه، وعليه يختلف الوعي بالتّاريخ والهويّة وبالذّات من جيل إلى آخر.

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص 134.

[1]– المصدر نفسه، ص 146.

[2]– المصدر نفسه، ص 146.

ويؤيد رفقاء النّضال مواقف بعضهم البعض؛ لاشتراكهم في التّجربة، فيختم "أحمد" زوج "حبيبة" النّقاش ردّا على تعليقها القائل: "إنّها لعنة الهجرة من جديد يا أحمد، ثمّ هل هي لعنة هجرة أم لعنة تهجير؟

–نتيجتها واحدة يا عزيزتي، بدءا من الهجرة إلى بلاد المسلمين، هروبا من الاستعمار والتّكفير، ثمّ التّهجير من الأرض غصبا إلى أقاصي الأرض في كاليدونيا لأجيال كثيرة من الجزائريين، ثمّ التّهجير عنوة للرّجال إلى بلد المستعمر، لبناء حضارته من عمران وجسور وطرقات بسواعد الشّباب، لأنّه أصبح لا يجد ما يأكله في بلاده وقد أخذت منه أراضيه ومقدراته، أليست هذه لعبة الهجرة من جديد "[1].

تم اختزال أسباب ظاهرة الهجرة والتهجير التي يعيشها الشّباب الجزائريّ في زمن العولمة، والإشارة إلى أنّ جذورها تعود إلى فترة الاحتلال الفرنسي، وبذلك يتقاطع التّاريخي والاجتماعي في ذات الفرد الجزائري، لكنّ ما يعيشه اليوم حسب رأي الرّوائية "حبيبة" مختلف؛ فهو:

"هجرة من نوع خاّص، مصدرها تبعيّة طوعيّة للغرب من طرف الأجيال الجديدة، نتيجة عولمة متوحّشة مفروضة على العالم كلّه، وليس علينا فقط، إنّ العالم اليوم أصبح بلا حدود وبلا أسقف، إنّه لم يعد يسرق الأوطان بل يسرق عقول وأدمغة الأوطان "[1].

وبهذه الرّؤية تحمّل الرّوائيّة الجيل الجديد تبعية الهجرة، وتتّهمه ضمنيّا بتهمة التقصير في خدمة الوطن وبنائه، وهو في رأيها – بما فيهم ابنها – يحدث قطيعة مع مرجعيّاته التاريخيّة ومع هويّته الحضاريّة، وبذلك سلّطت الضوء على الشّعور بالنّقص، وتقزيم الذّات؛ حيث" تمثّلت العقدة النفسيّة لدى المثقّف من خلال شعوره الضّمني بتفوّق الأجنبي ثقافيّا وحضاريّا وسياسيّا "[2].

وقد جسّدت الرّوائية الاختلالات الاجتماعيّة المتجذّرة في الواقع الجزائري، والتي عاشتها أجيال متعاقبة، وهناك أسباب ربما لم تطف على سطح النقاش، من أهمها انحطاط الوضع

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص 147.

[1]– المصدر نفسه، ص 147–148.

[2]– عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، ص472.

الاقتصادي لهذا الجيل، وغياب العدالة الاجتماعيّة، فضلا عن تهميش الطّاقات والإطارات المبدعة الأمر الذي دفعه للهجرة مكرها لا عن اختيار.

3- تجليات الأنوثة و مستويات الوعي في روايات زهور ونيسي:

شكّلت قضية المرأة موضوعا محوريا لدى الكاتبة "زهور ونيسي"؛ حيث كشفت عن صورتها بأبعادها التاريخيّة والاجتماعية في عالمها الرّوائي، الذي ينشأ في أحضان مجتمع كثرت تناقضاته وتحولاته التاريخية حيث يحتكم إلى الموروث الاجتماعي والهيمنة الذّكوريّة، فهمّش المرأة وحصر دورها في الوظيفة البيولوجيّة، فسلّطت الكاتبة الضوء عليها للوقوف على معاناتها وتحدّياتها، و أشكال نضالها التي تبرز دورها، خاصة في فترة الاحتلال الفرنسي؛ فأبرزت مشاركتها الفعّالة في معركة تقرير المصير إلى جانب الرجل.

أ- صورة المرأة المثقّفة الواعيّة والوعي الممكن:

انطلقت الروائيّة في تصوير ملامح المرأة الجزائريّة في عالمها الروائي التخييلي من ذاتها، في باكورة أعمالها الروائيّة "من يوميّات مدرّسة حرّة"، كمدرّسة في المدرسة الحرّة التابعة ""لجمعيّة العلماء المسلمين الجزائريين" التي لم تدّخر جهدا في تعليم المرأة وتكسير حاجز الجهل الذي يكبّل قدراتها ومواهبها، انطلقت من صفّ للبنات كمستخلفة لأختها المعلّمة التي تغيّبت بسبب الولادة، ورغم ثقل المسؤوليّة الملقاة على كاهلها، إلا أنّها وبعد حوار طويل مع نفسها قرّرت أن تتحدّى واقعها ومجتمعها، لوجود دافع ذاتي يقدّر قيمة ميراث الأنبياء، قائلة:" قوة بداخلي تدفعني لعدم الرّفض... قوة بداخلي تشعرني أنّ ما سأقوم به هو الواجب... والواجب الذي لا هروب منه"[1]، إنه استشعار للمسؤولية من فتاة ما تزال في مقتبل العمر، تساهم في تنوير عقول البنات، متحديّة قهر الاستدمار وقيوده المفروضة على اللغة العربية وعلى كل محاولة لتجاوز خط الجهل، وتتولى الذّات الأنثويّة "سرد حكايتها وتمثيل تجربتها بقلمها وصوتها وبأحاسيسها ومشاعرها...باحثة عن هوية بديلة وتحرّرها من الآخر،

[1]- زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص 36.

كي تتمكّن من إعادة تنظيم وترتيب القيم الاجتماعيّة والسياسيّة والثقافيّة التي تؤطّر وجودها في المجتمع"[1]، وهكذا تتموقع لتأدية دورها الحضاري.

تكشف الرّوائيّة أنّ الدّافع الذّاتي يحملها على المطالعة و تنمية قدراتها وتثقيف نفسها لمواجهة الجهل، خاصة مطالعة جريدة "البصائر" الصادرة عن جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في قولها:" كلام كثير جدا أو جميل...يبهر النّفس ويبعث الحرارة في القلب وكنت أعرف معظمه تقريبا من الصّحيفة التي كنت أتباهى بقراءتها، البصائر، فأنا اعتبر من القلائل من يعرف لغة القرآن... كما يحلو للأهل والجيران أن يردّدوا دائما بفخر واعتزاز[2].

ويشكّل الدّعم الأسريّ حافزا مهمّا في خوض غمار التجربة دون تردّد، وهو ما يجسّده التفاف الأهل والجيران حولها والافتخار بتميّزها، ودعمها، ممّا زادها ثقة بنفسها وبقدراتها، وهذا الالتفاف الجماعي الاجتماعي يمكن اعتباره "واقعة وعي"[1]، تتضمّن محاولة لتقديم البديل وتغيير الواقع المتردّي، بتشجيع المعلّمة الحاملة لرسالة العلم لكسر القيد المفروض على الوجود الجزائري بفكره ولغته، وهذا السّلوك ينبئ عن وجود بنيات ذهنيّة رافضة للقمع وتصبو إلى التّحرّر، وبذلك يمكن القول أنّ موقف المرأة المعلّمة تشكّل في الوسط الدّاعم لها وهو جزء منه، وعليه فإنّ الفرد يتصرّف"على وجه العموم"انطلاقا من نفس البنيات الذّهنيّة التي تسود الجماعة"[2]، وقد حرصت المعلّمة الشّابة أن تكون قدوة لمن تعلّمهنّ، بقولها:" فأنا المثال الحيّ الذي يجب أن يقتدى به... في مختلف جوانب الحياة الخاصّة والعامّة...و سرعان ما تأقلمت على حياة الجديّة والعمل وأحببتها بعد أن أصبحت أمل الأولياء، في أن تكون بناتهنّ مثلي... وأدركت أنّ كلّ نجاح مهما كان مستواه هو نجاح أكيد بالنسبة لمستواه"[3]، وبهذه الإيجابيّة والوعي بالذّات وبقداسة رسالة التّعليم في زمن الاحتلال والقيود، بدأت رحلتها مع التّعليم والنّضال الاجتماعي والذي أهّلها فيما بعد للنّضال الثّوري إلى جانب أخيها الرجل.

---

[1]– مؤلّف جماعي، الخطاب السّردي النسائي في الجزائر، ص 43.

[2]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص 36.

[1]–لوسيان غولدمان وآخرون، البنيويّة التكوينيّة والنّقد الأدبيّ، ص35.

[2]–المرجع نفسه، ص45.

[3]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص 43.

كما قدّمت الروائيّة نموذجا آخر للمرأة الواعيّة بدورها، المتفانية في عملها، التي تحدّت مجتمعا بأكمله، وخرجت للعمل، تاركة بصمتها فيما تقدّمه، إنّها "صفيّة" صديقة العائلة، وعنها تقول الروائيّة: "وصديقتي بل صديقة كلّ العائلة "صفيّة" كانت من ذلك النوع من المناضلات، الذي يتصور أنّ على كاهله يقع كل شيء...فكانت سواء وهي تدرّس في بداية الثورة بالمدرسة أو بعدها، وهي تدرّس الخياطة والتدبير في أحد مراكز الحيّ، كانت تبذل كلّ ما في جهدها، لتقوم بكلّ ما يوكل إليها من عمليّات اجتماعيّة، أو فدائيّة، معروفة لدى الجميع... وكأنّها الرمز، لكلّ ما من شأنه إنقاذ، وتعاون، وشهامة، لم يمنعها من ذلك مرضها، ولا ظروفها الاجتماعية، ولا سلطة والدها المتطرفة "[1].

فشخصيّة "صفيّة" نموذج يحتذى من واقع عايشته الرّوائيّة، جسّد نوعا من التغيير الذي تركت بصمته المرأة الجزائرية رغم قيود العادات والتقاليد والاحتلال، وما خطواتها في طريق التغيير إلّا انعكاس للوعي الممكن لأنّ"الوعي بالواقع اليومي المعيش لا بدّ أن يثير في أفراد المجتمع وعيا مضادّا وإمكانيّة تغيير ما هو سائد بقوّة الطبيعة والتّاريخ "[1]، وبهذا تحدث التّحوّلات الاجتماعيّة عبر التّاريخ، وما شخصيّة "صفيّة" إلا صورة للمثقفين والمثقفات في المجتمع الجزائري المناهضين للمحتل .

كما تتجلّى صورة الوعي الأنثوي في رواية "تغريدة المساء" في امرأة مبدعة اختارت الكتابة الروائيّة وسيلة للتعبير عن واقعها ورفض قيوده ، والانفتاح على الآخر، يصفها الرّاوي قائلا :"ذات ملاحة وأناقة ومستوى علمي كبير، عاملة تقدّس العمل، وتعتقد أنّه هو الحرّية التي تطالب بها المرأة أمس واليوم وغدا"[2]، أحبّ فيها زوجها صفات قلّما تجتمع لامرأة، هي الأنثى المثقفة المتعلّمة المناضلة، تتّسم بالتّفاؤل الذي به تواجه متاعب الحياة، يعبّر زوجها "أحمد" عن مكانتها لديه فيعترف لها قائلا :"إنّك لست الزّوجة والحبيبة الوحيدة في حياتي فحسب إنّك أيضا الأمّ والأخت وكلّ الأهل، إنّني لم أظفر بصداقة وإخلاص الرّجال من حولي بل إنّني كثيرا ما صدمت فيهم"[3]، هي أمّ و جدّة، تقاسمت مع زوجها مراحل تاريخيّة

[1]– زهور ونيسي ، تغريدة المساء ، ص 116،117.

[1]– محمد الأمين بحري، البنيويّة التكوينيّة من الأصول الفلسفيّة إلى الفصول المنهجيّة، ص161.

[2]–زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص17.

[3]– المصدر نفسه، ص41.

هامّة، حيث عاشت آلام وآمال ثورة التحرير الكبرى، لذلك اختارت تخليد ذكراها في رواياتها، حيث تصرّح قائلة:" إنّ الرّواية عندي ليست فنّا ثابتا، إنما تجربة و وحدة انطباع، إنّها نص يستوعب السيّاسة والتّاريخ بأسلوب إبداعيّ، إنها الشّكل الأدبيّ الذي بإمكانه تجاوز كلّ الأوضاع، إنّها مغامرة مفتوحة أبدا، إنّها شكل من جهة، وكلّ الأشكال من جهة أخرى"[1]، يتجسّد لديها الوعي بالفنّ الرّوائي وسيلة للتعبير عن آمال الشعب في التّحرّر، وفي إثبات وجود الذّات الأنثويّة كقوّة فاعلة تمثّل طبقة اجتماعيّة واعيّة بدورها الحضاري .

تتبادل النّقاش الفلسفي، وتطرح رؤاها الفكريّة بحريّة ودون تردّد، توجّه أبناءها؛ ويظهر ذلك في موقف رفضها سفر ابنها إلى بلد المحتل التاّريخي فرنسا، وموافقتها على سفره إلى كندا لإتمام دراسته، تؤدي دورها، وتدلي بدلوها في القضايا المصيرية، فهي لم تكن تعيش على الهامش، فلها موقفها ورؤيتها الخاصة الناتجة عن قناعاتها، ليست تابعة، وهنا يتجلّى لنا وعي المرأة بذاتها وبمجتمعها، وبالآخر.

وتتجلّى لنا صورة أخرى للمرأة المثابرة العاملة، إنّها الحفيدة الطّبيبة "ملاك" ناجحة في دراستها، تترفّع عن النّقاشات التّافهة السّخيفة، تسهر على راحة المرضى، وتقدم خدماتها دائما دون ملل أو كلل:" إنّها تحقق كل يوم إنسانيتها مع المرضى، ترعاهم ليلا و نهارا، دون أن تتقيّد بالزّمن، فكانت أحيانا تقبل الرّقابة الطّبيّة الليليّة في المستشفى أكثر من ثلاث مرات في الأسبوع، لتأتي بعد ذلك منهكة من التعب، وقلّة النّوم دون أن تفارق الابتسامة شفتيها، وكأنّها تحصد السّعادة والهناء من كثرة التّعب والإجهاد وراحة المرضى"[1]. تكشف هذه الصورة عن امرأة تحمل رسالة يدفعها الضمير الحي لتأديتها، وهي بذلك تصنع لنفسها وجودا، كما أنّها تحدث فارقا في حياتها وحياة الآخرين.

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص 57.

[1]– المصدر نفسه، ص 62،63.

ب- صورة المرأة الثّورية المناضلة والوعي الممكن:

تنطلق الرّوائيّة من ذاتها في سيرتها الذّاتية التي تضمّنتها رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة"، فتكشف عن الأنثى الثّوريّة داخلها بوعي منها للعمل في صفوف المجاهدين، وهي نقطة تحوّل في مسار المرأة الجزائريّة لإثبات ذاتها والمساهمة في الدّفاع عن وطنها، فثورتها لم تكن ضدّ المحتل فحسب بل كانت ضدّ كلّ تهميش وتجاهل لكيان الأنوثة ووجوده، بما في ذلك بعض العادات والتقاليد البالية التي تفضّل الذكر على الأنثى، وتحصر دور المرأة في الإنجاب وأعمال البيت وتربيّة الأبناء، فتقدّم صورة عن المرأة الثوريّة المناضلة، من خلال دورها في مساعدة المجاهدين، وتيسير سبل إخفائهم عن العدوّ الفرنسي، حين تقول عن حدث تواري "سي إبراهيم"عن الأنظار في مدرسة البنات: " لو علم الجنود بوجوده عندنا، قبل انبلاج الصباح... ثم كيف سيخرج غدا من المدرسة؟ ...وماذا لو حاصر الجنود الشّارع ؟ ومدرستنا من ضمن الشّارع..."[1]، فما تقوم به المعلّمات من جهد جبّار فيه من المخاطرة ما يهدّد بإزهاق أرواحهنّ.

وتؤكّد الرّوائيّة بذلك على التّلاحم والتّعاون في تقسيم أدوار النّضال والجهاد بين المرأة والرجل، فالكلّ معنيّ بالثّورة والتغيير، وتصرّح قائلة : " ويذوب الفرد داخل المجموعة، ولا يكاد يأخذ إلاّ القليل القليل في هذه الأيام، وقد امتلأت الأجواء برائحة التحدّي"[2]، فروح الجماعة وصورة الوحدة هي الغالبة. كالأسرة الواحدة والعائلة التي تثبت بجذورها وتمتد عالية في السماء بفروعها، والاشتراك في العمل النضالي كان له مذاقه الخاص ومتعته عند المعلّمة الرّوائية، رغم مخاطره، ويبدو ذلك في المقطع التالي: "إنّني أذكر عندما كانت تصلني رسالة من القيّادة مغلّفة ب" السكوتش" تعرق كفّاي وعمودي الفقري عند لمسها أوّل مرّة... ويجفّ عرقي و أنا أهمّ بفتح الرّسالة"[3].

كان شعور الانتماء الممتزج بالنضال الثّوري لدى المرأة الجزائريّة خاصّا ومتميّزا، حيث يحصل في ثناياه الفخر والاعتزاز، وخوض غمار تجربة الخطأ فيها يعني المقصلة والثمن

[1]- زهور ونيسي ، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص126.

[2]-المصدر نفسه، ص72.

[3]-المصدر نفسه، ص138.

هو حياتها، ويتجسّد هذا المعنى في موقف استلام ظرف من القيّادة، فعندما أحضر لها الفتى "حمّو" الذي يبلغ الثّامنة من عمره، وهو وحيد والده المسؤول القيادي، دفترا سريّا، كانت تنتابها الرّهبة والفخر في آن، وتسترجع الحدث قائلة :"أخرج دفترا من تحت قميصه الصوفي، كان ملتصقا بجسمه مباشرة... وسلّمني إيّاه، وهو يقول:

– قال لك: يوم الثلاثاء تسافر الشّاحنة... كان دفتر وصولات مختومة بختم القيّادة العامّة لجيش التّحرير الوطني، كان حبر الختم أخضر نضرا، كمرج أخضر، لا يوجد إلاّ في الجنّة... وممضي باسم المسؤول السيّاسي... على بياض وحتى يملأ وصلا، وصلا باسم كل من يتبرّع بمبالغ للثّورة، كان الدّفتر وقتها يحمل اسم "بيانات" وهو فعلا "بيانات" بالعمل الثّوري، بيان للثّورة ، وبيانات للإدارة الاستعماريّة، فخر من جهة، وإعدام من جهة أخرى"[1].

يجسّد المقطع السّردي صورة للتضحيّة في سبيل حرّية الوطن، التضحية بالغالي والنفيس من امرأة ما تزال في ريعان الشّباب، تحتضن ثورة هي الموت فتقبل عليها كما الحياة، إنّه دور المرأة الجزائريّة الثوريّة في زمن الموت، إنّه حبّ مقدس تجاوز حب الذّات، وهذه الصّورة لا تتمثّلها إلاّ عاطفة الأمومة، التي فيها تضحّي الأمّ بنفسها في سبيل حياة وسعادة أبنائها، وهنا يتجلّى الالتزام عند الرّوائيّة في بعدين أوّلهما البعد الفنّي بمعالجة قضايا المرأة وهمومها متعالقة بالوطن، وثانيهما البعد الاجتماعي الثوري في القيم التي تتمثّلها المرأة أثناء الثورة من أجل التّغيير المنشود، "ولا شكّ أن التغيير الإيجابي المرجو لن يتحقّق في أيّ مجتمع، إلاّ بتحرير الإنسان من أي استغلال مهما كان نوعه، ومساهمة كلّ من المرأة والرجل في تأسيس وبناء قيم حضاريّة واجتماعية، نابعة من أسس تربويّة أصيلة، والتخلي عن كل الرّواسب القديمة"[2]، لذلك تشترك كل من المرأة والوطن في هدف التحرّر من القيود الاستدماريّة والاجتماعيّة.

فقد كانت المرأة الثوريّة ترى في الوطن المعشوق الأكبر، الذي يستحق التّضحيّة, فرفعت بذلك شعار التحدّي إلى جانب المجاهدين والانخراط في صفوفهم، وتحمّل مسؤوليّة تحرير

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّة حرّة، 66.

[2]– عجناك (بشي يمينة)، قضية المرأة في الخطاب النسائي في الجزائر، كتابات زهور ونيسي أنموذجا، مجلة اللغة العربيّة وآدابها جامعة البليدة2 الجزائر، العدد 16 ، جمادى الثاني 1438 هـ الموافق ل مارس 2017، ص177.

الوطن، وقد اختارت الروائيّة أسماء رمزية لشخصياتها تساهم في إكمال رؤيتها وأفكارها الثوريّة، ومن بين هذه الأسماء " عائشة، باية، فاطمة، ربيعة، مليكة، نجيّة، لويزة، ربيحة"، وهي أسماء لها مرجعيات تاريخيّة ودينيّة توحي بدلالات التحدّي والصمود والأصالة.

كما تقدّم الرّوائيّة نموذجا استثنائيا في درجة الوعي وتحمّل المسؤوليّة، نموذجا للمرأة المجاهدة التي لم تغرها شهوات الحياة الدنيا وزينتها، فتجرّدت منها لتلبس اللّباس العسكري ملتحقة بزوجها و بصفوف المجاهدين في سبيل الله لتحرير الجزائر، تاركة فلذة كبدها عند جدّتها تحمل تاريخها وسام شرف وتاجا تفخر به، وقد أوردت ذلك على لسان "الحفيدة جهيدة":

"اسمي جهيدة ... هذه جدّتي أمّا أمّي وأبي فإنهما في الجبل مع المجاهدين... وفي البيت صورة لأمّي بلباس عسكري"[1].

يقدّم هذا النموذج أروع مثل للتضحيّة في سبيل المبدأ و الوطن والواجب الثّوري، كشفت فيه المرأة الجزائريّة إبان الثورة عن وعي ممكن، ولعبت دورا لا يقلّ عن دور الرّجل، فهي المجاهدة المناضلة الدّاعمة للثورة الولود، حيث تتّحد الأنوثة والثورة ويشتركان في المخاض العسير، فكلاهما تمخّض فولد حريّة ونصرا، والذي يعتبر امتدادا لإثبات الوجود الايجابي، ولرفض التسلّط والوصاية بكل أشكالها، وهي رؤية تكشف عن تحرّر فكر الرجل الذي فتح المجال لنضال المرأة وقبلها إلى جانبه في جبال الثّورة، "ولاشكّ أنّ هذه الثّورة الفكريّة والاجتماعية الشّاملة التي نستشفها في كتاباتّ "ونيسي" هي الكفيلة بتغيير نمطية التفكير والسّلوك، ممّا سيؤدي حتما إلى التغيير الاجتماعي، الذي يستوجب بدوره تحرير ذات الرّجل وذات المرأة"[2].

وبناء على وعي المرأة الثوريّة المناضلة، التي تجاوزت واقعا مكبّلا بقيود الموروث الاجتماعي وقيود المحتلّ، وحقّقت نقلة نوعيّة تعدّ حلقة من حلقات التحرّر في مسيرة المرأة الجزائريّة أثناء ثورة التّحرير الكبرى، جاز أن نستعير مقولة "محمد برادة" ونسقطها على هذا النموذج من الإبداع النسائي للكاتبة "زهور ونيسي"، والمقولة تؤكد أنّ "الإبداع العربي يندرج

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص78.

[2]– عجناك (بشي– يمينة)، قضيّة المرأة في الخطاب النّسائي في الجزائر،،ص177.

ضمن العوامل الفاعلة في مجال مجاوزة الوعي القائم واستبداله بوعي ممكن كامن في قوى المجتمع المدني وطلائعه المختلفة، بعبارة أخرى مهما استفحل التردّي وتعاظمت السّديمية، فإنّ السّلطة الاستبداديّة لا تستطيع أن تحتل مجموع إمكانيات المواطنين، ولا أن تعطلها، إذ تظل دائما مراكز وعي مناهض، تقاوم ما هو كاتم للأنفاس ومعاد لحريّة المواطن وحقوقه، والإبداع، على الرّغم من اختلاف أشكاله ووسائله، يلتقي موضوعيا مع قوى المناهضة والرّفض المتطلعة إلى بلورة وعي جديد"[1]، وهذا الوعي الذي تحمله المرأة الثّوريّة الجزائريّة، والذي يستهدف تحرير الوطن من الاستدمار كحلّ جذري، هو وعي ممكن لأنّه "يرتبط بالحلول الجذريّة التي تطرحها الطّبقة الاجتماعيّة لتتجاوز مشكلاتها، وتحقّق التّوازن المنشود[2]".

ومن صور النضال في رواية "لونجة والغول" الذي يعكس وعي المرأة الجزائريّة بقضيّة التحرّر، تلك المجاهدة زوجة الشّهيد الذي كان فدائيّا، قبض عليه ونفّذ فيه المحتلّ حكم الإعدام بالمقصلة، المرأة التي تعكس بلباسها (الحايك)–الذي يعكس التراث الجزائري– تروي قصّة التحاقها بصفوف المجاهدين: "انخرطت في تنظيم الثّورة، وشاركت في إحدى العمليّات الفدائيّة بالمدينة، وعندما قبض على زميلي في العمليّة عذّب كثيرا لكنّه لم يذكر اسمي، لكنّني أصبحت متابعة من طرف الشّرطة فأمرت بالالتحاق بالجبل"[3]، وهي بوعيها وبجهادها تثأر لجيل كامل سلبه المحتلّ حياته وقد اختارت درب الكفاح بالسّلاح عن قناعة، وإيمان بأنّ من فرّط في تاريخه فرّط في وجوده، ومن بوابة الذّاكرة تكشف أصالة مبدأ الجهاد والتضحية في عائلتها:

"فقد استشهد والدي وعمّي في أحداث سنة 1945م بخرّاطة، واستشهد قبل ذلك بكثير جدّي لأمّي في ثورة الزّعاطشة بالجنوب، لكنّي لا أعتقد أنّه ثأر أو حقد، بقدر ما هو كفاح من أجل الحقّ، حقّنا في أرضنا وحرّيتنا، وسينتهي حتما كل ذلك، بمجرّد أن يتحقق نصرنا، ونستردّ حرّيتنا فوق أرضنا، إنّنا شعب يحبّ السّلم، ويكره الحرب، إنّ الحرب فرضت علينا

[1]– محمد برادة، الرواية العربيّة ورهان التجديد، ص 23.

[2]–محمّد الأمين بحري، البنيويّة التكوينيّة من الأصول الفلسفيّة إلى الفصول المنهجيّة، ص162.

[3]– زهور ونيسي، الرواية 2 (لونجة والغول)، ص211.

فرضا"[1]، يمثّل هذا النموذج وعيا للمرأة بذاتها وبقضيّتها، وبدورها أثناء الثّورة، كما يكشف رؤية فكرية واضحة المعالم،تتمثّل في الإيمان بالثّورة كحلّ جذري للاحتلال، رغم الحصار المفروض، ومعاناة الفقر والقهر.

وقدّمت في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" تجربة للمجاهدة "زليخا" التي عاشت المعاناة مرّتين، مرّة أثناء الثّورة، والمرّة الثانية بعد الاستقلال حين توفي زوجها "المجاهد" "متأثّرا بجراحه التي تورّمت، بين زنزانات السّجون، من سجن "الكدية" بقسنطينة إلى سجن "لامبير" بالأوراس، فلم يعش من الاستقلال إلا بعض الشهور"[1]، وقد ترك لها ابنا غرّرت به الجماعات المتطرّفة، وعنها يقول جارها الجديد "كمال العطّار":"ومن يومها، والجارة المجاهدة "زليخا" تكتم أوجاعها، وتعزّي نفسها بحفيدها صاحب الخمس سنوات، بعد زواج أمّه، وتعيش بمنحة مالية من وزارة المجاهدين لا تكاد تكفي بحاجاتها وحاجاته"[2].

تنتقد الروائيّة الوضع الذي آلت إليه المجاهدة "زليخا" زمن الاستقلال، فهي المرأة التي ضحّت بشبابها لتساهم في معركة التحرير، والآن تعاني التهميش، وهي رؤية رافضة لموقف النّكران، وللمعاناة التي يعيشها بعض المجاهدين والتي تتنافى وما قدّموه في الماضي ليستقرّ الوطن في الحاضر والمستقبل .

كما تورد "زهور ونيسي" في رواية "تغريدة المساء" نموذجا آخر لنضال المرأة الجزائرية، لكن هذه المرّة نضال يخترق قلب الإدارة الفرنسيّة، يتطلب جرأة كبيرة، تمثّله شخصية "فضيلة ع"، والتي تورد الروائيّة قصتها قائلة:" لقد قدّر لصديقتي "فضيلة ع"، أيام ثورة التّحرير أن تكون في خدمة مسؤول كبير، يعتبر من قادة الثّورة بالعاصمة، وبصفتها سكرتيرة في إحدى مصالح الولاية "لابريفيكتور" بالعاصمة، فقد طلب منها هذا المسؤول أن تكون عينا له في هذه المصالح، بل إنّ الأمر لم يقتصر على ذلك فحسب بل تعدّاه إلى أنّها أصبحت تأتيه بنسخة عن كلّ وثيقة تراها هامّة، لكنّه لم يكتف بذلك، بل طلب منها...أن تزوّده بكل ما كان يمرّ على مكتبها من وثائق ورسائل وأخبار مكتوبة، أو تكون قد سمعتها "[3]، وبذلك

---

[1]– زهور ونيسي، الرواية 2 (لونجة والغول)، ص 213.

[1]– زهور ونيسي، جسر البوح وآخر للحنين، ص 196.

[2]– المصدر نفسه، ص 201.

[3]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص 70.

ساهمت بالمعلومات في تنوير القيّادة الثّوريّة، رغم خطورة مهمتها. وبذلك كان نضال المرأة الجزائرية ضدّ المحتلّ الفرنسي تيمة دائمة الحضور، ومرتكزا قامت عليه روايات "زهور ونيسي" في تعالقه مع أهداف ثورة التّحرير الكبرى.

ج- صورة المرأة المضطهدة والوعي القائم:

إنّ التّسلّط الذكوري يضعف حضور المرأة، ويقزّم دورها من خلال الوصاية المفروضة عليها، كما يحطّم نفسيتها، فتغيب عن السّاحة الاجتماعيّة والتاريخيّة وعن التحديات الحضاريّة، وما حمْلُ الرّوائيّة لقلم الإبداع الروائي إلّا وجه من وجوه مقاومة الرّفض والمقاومة، ومن خلال عالمها الروائي التخييلي الذي يمتاح من مرجعيّات تاريخية واجتماعية واقعيّة، تزيح النّقاب عن مظاهر الاضطهاد والقهر للأنثى، فتستدعي مشاهدا من الذّاكرة المقهورة لتعبّر عن الألم الذي يعتصر الأمّ كلّما عيّرت بالعجز عن إنجاب الذكور، باعتبار إنجاب الأنثى عيبا وعارا من منظور الموروث الاجتماعي، وعنها تروي الرّاويّة الرّوائيّة :" ودخلت الفصل...لم تنتبه إليّ واحدة منهنّ، فقد كانت أنظارهم جميعا نحو زميلة لهم تغطي وجهها بيديها، وتشهق...وكانت تبكي بحرقة، ودهشت للحظة، ثم اقتربت لأسألها:" نعم...ما بك ربيعة؟

- أمّي يا سيّدتي...
- ماذا بها أمّك أيضا؟
- وضعت بنتا...
- مبروك عليكم ...ألهذا تبكين؟
- ولكنّها البنت السّادسة.
- السّادسة...وماذا يعني ذلك...وحتى العاشرة، إنّها مشيئة الله...
- ولكنّ أبي أصرّ على أن أمّي هي التي تريد أن تنجب الذّكور...
- أبوك قال ذلك...يبدو أنّه غير عاقل...
- لقد عيّرها بجارتنا، حيث الذّكور عندها أكثر من البنات...
- ولكنّه أمر، لا حق لنا في اختياره...بنت...ولد...هذا أمر لا دخل لنا فيه"[1].

[1]-زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص 100.

تسلّط الرّوائيّة الضّوء على ظاهرة تفشّت في أوساط المجتمع الجزائري، والتي تحمّل مسؤولية إنجاب البنات للمرأة، ما يكشف واقعا جاهلا متشبثا بموروث اجتماعي يعاني خللا في بنائه الفكري، وتنعكس هذه الرؤية سلبا على الأمّ وبناتها بالشّعور بالقهر و الإهانة و الدّونيّة.

وتتقاسم الرّوائيّة الألم مع تلميذتها بصفتها الرّاوية بضمير المتكلم "أنا"، فتسترجع محطّات من ماضيها، حين بلغت السّنة الثّامنة من عمرها عاشت حالة نفسيّة جعلتها تتجرّع ألم القهر الذي تعيشه والدتها، التي لم تكن تنجب ذكورا، قائلة:" لم تكن أمّي قد ولدت ذكورا بعد...و كنت أشعر أنّ ذلك يسبّب قلقا لها وإن لم تظهره صريحا...كانت رتبتي الثّالثة بين خمس أخوات، وكنت أدرك نوعا ما حالة القلق الذي كانت تعانيه أمّي، عند سماع ملاحظة من هنا، أو من هناك..."[1].

وما يزيد ألم الروائيّة الرّاوية تعيير عمّتها الوحيدة لأمّها بالعجز بقولها:" وكثيرا ما يحدث ذلك عندما تزورنا عمّتي... عمّتي الوحيدة...فقد كان حديثها مغلّفا في طابع من الرّثاء، والشفقة على أخيها الذي لم يرزق بالذّكر، كانت أمّي لا تجيبها أبدا، ولا تتأثّر كثيرا أيضا، لأنّها تشعر أنّ والدي سعيد ببناته...و مؤمن بمشيئة الله... ويحمل دائما شعار الرّضا والثّقة لكلّ من يتمنّى له أن يرزق بطفل، عندما تكون أمّي حاملا "[2].

لكن عزاؤها الوحيد هو الموقف الواعي لوالدها الذي يشكّل ثورة وسط مجتمع يقدّس الذكور، حينما يردّ على أخته قائلا:" والبنت مالها...أنّ الرسول(صل الله عليه وسلم) أبو البنات...والبنت لا خوف عليها وقد بدأت تتعلّم..."[3]. هنا تكشف الروائيّة عن حضور نوع من التجانس بين فكر الأب و الشّرع الإسلامي، فالبنت والذكر كلاهما سواء، وبعد نموذج الوالد هنا كسر للفكر الذّكوري المتعالي، تذكر الروائيّة أنّ جملة والدها الأخيرة:" عبارة عن ثورة... فهو في نظر الأهل والجيران يأتي منكرا، ثم يعلن عنه دون استحياء، البنت تخرج

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص 105.

[2]– المصدر نفسه، ص 105،106.

[3]– المصدر نفسه، ص 106.

من البيت، وتتعلّم في المدرسة...مدرسة مختلطة، وعمرها أربعة عشر سنة...خروج عن العرف والقانون "[1].

وعليه يظهر صراع فكري بين الوعي القائم المستكين للسّلبيّة والوعي الممكن الذي ينتهج سبيل التغيير، بين الوجود والعدم، والغلبة لمن يفرض سلطته، وترى الروائيّة أنّ التّعليم هو مفتاح قيد الأعراف الاجتماعيّة المجحفة في حقّ المرأة. ويبقى موقف العمّة مشهدا يؤرّق الذاكرة، يرتبط بتقزيم الأنثى واستصغارها مقارنة بالذّكور، مجسّدة في تعليقها على الأواني التي سقطت من بين يدي البنت وانكسرت:

"يا غَبْنِي على خُويا... البنات والخسارة..."[1].

والرّوائيّة بهذه النماذج تسعى إلى تفكيك المعتقدات الخاطئة "في الثقافات الاجتماعيّة والإيديولوجية الذّكوريّة السّائدة في المجتمع الأبوي، المتشكّل من طبقة الرّجال المسيطرين على النساء"[2]، وفكرة السّيطرة متجذّرة لدى الرّجل، و الجميع يدرك" بأن التّاريخ لم يعط المرأة من الحريّة ما أعطى الرّجل"[3]، وبذلك تفشّت سلوكات ذكوريّة تقلّل من الوجود الأنثوي، وهذا "السّلوك البشري سلسلة من الأجوبة أو الرّدود ذات الدّلالة على مواقف تواجّهها الذّات، وتحاول أن تقيم نوعا من التّوازن بينها وبين العالم المحيط بها، ولكن تلك المواقف تتغيّر بتغيّر المحيطة بها ممّا يدعوها الى إقامة توازنات جديدة تستجيب للمواقف الطارئة"[4]، وعليه تختلف مواقف الطّبقات الاجتماعيّة باختلاف منطلقاتها الفكرية وميولاتها النّفسيّة، وعليه تختلف إجاباتها ورؤاها.

وتتجلّى قضيّة أنثوية أخرى في رواية "لونجة والغول"، تعكس القهر الذي تعيشه وتتعرّض له المرأة العاقر، في مجتمع تقوم فيه علاقة الرجل بالمرأة على أساس المصلحة والنفعيّة؛ القائمة على الإنجاب والقيّام بأعمال البيت وتربيّة الأولاد، وتتجسّد من خلال شخصيّة (البهجة):

---

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة ، ص 106.

[1]– المصدر نفسه، ص 107.

[2]– حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 70.

[3]– المرجع نفسه، ص 2.

[4]– محمّد نديم خشفة، تأصيل النّص، ص55.

"(خالتي البهجة) هذه طليقة كهلة تعمل(طيّابة في حمّام الحي) لم تنجب في حياتها، تطلقت شابة، لتقوم بتربية أبناء أخيها المتوفي بمرض خطير"[1]، ويكشف هذا النموذج تحميل الأنثى تبعات العقم، وحصر قيمتها ودورها عند الرجل في الإنجاب، وكأنّها آلة لا غير، لا اعتبار لمشاعرها ولا لإحداث شرخ في ذاتها، والمجتمع يساند هذا الموقف، ويؤيّده في أغلبه، وعليه" فالفئات الاجتماعية تؤثر في وعي الفرد وتولّد بنيته"[1]. والرّوائيّة بذلك "وسيط بين الأثر الأدبي وبين الفئة الاجتماعية"[2]، ففئات المجتمع التي تعيب على المرأة عقمها وتتهمها بالعجز تؤسس لثقافة ذكوريّة مضطهدة للمرأة، فالدّين الإسلامي قد أكرم المرأة وأعطاها حقّها "غير أنّ الثّقافة والتّاريخ قد بخساها هذا الحق"[3]، والثقافة هنا إنتاج ذكوري، وأَد البنت في العصر الجاهلي، واستعاد سلطته بوأد مشاعرها واستلابها.

ويأتي النموذج التالي ليعمّق الشعور بالإهانة وبالتّهميش، وتجسّده الفتاة "فاطمة" بنت الثامنة عشر ربيعا:" أمّا زوجها فيبلغ الأربعين، يعيد الزواج، بعد أن طلّق زوجته الأولى لأنّها مريضة، أصبحت لا تقدر على الاستمرار في الإنجاب، وهو يريد أطفالا آخرين...جيبه أصبح ملآن أكثر من السّابق...يشتري و يبيع إلى أن أصبح غنيّا بمفهوم الحيّ الشعبي الفقير، فاشترى...(فاطمة) "[4].

يكشف هذا النموذج ملامح الفهم الخاطئ للدّين الإسلامي فيما يخص تعدّد الزّوجات، والتوسّل به لإشباع رغبات الرجل، وجعل المرأة تابعة له مسلوبة الإرادة، سلعة يشتريها متى شاء، وبطريقة غير مباشرة تقدّم الرّوائيّة حلولا ضمنيّة تستهدف إعادة تشكيل الفكر الاجتماعي، و إعادة المكانة للمرأة.

وبهذا يمكن القول أنّ الكاتبة "زهور ونيسي" حاولت "في رؤيتها للالتزام من خلال كتاباتها تبني جملة من المواقف التي حدّدتها بإدراك ووعي بالقيم الإنسانيّة والاجتماعيّة، والبحث عن القيم المثلى التي تصل بها إلى تحقيق المراد الموصول إليه للتغيير نحو

---

[1]– زهور ونيسي –2– (لونجة والغول)، ص 198.

[1]– محمد نديم خشفة، تأصيل النص، ص 17.

[2]– المرجع نفسه، ص 15.

[3]– عبد الله الغذامي، المرأة واللّغة ، ص 16.

[4]– زهور ونيسي، الرواية_2_ (لونجة والغول)، ص 224.

الأفضل، وهذه بدورها رؤية شاملة"[1]، وقد حاولت أن تتحرّى مسارها في جميع رواياتها، حيث "انفتحت على أعماق المجتمع وأوضاعه، وهذه الرؤية خاضعة لإرادة زهور ونيسي الفرديّة في الكشف عن الهمّ الجماعي، والتعبير عنه في أكثر مراحل الشعب الجزائري التاريخيّة ألما"[1]، وبذلك تجلّى المرجعي في ثنايا الروائي التخييلي برؤية نسائيّة.

3- القضايا التّاريخيّة في روايات زهور ونيسي:

شكّل التاريخ مرجعا للعمل الروائي التخييلي عند "زهور ونيسي" مما أكسبه خصوصيّة تجلّت في التوظيف، فرواياتها لا تعيد كتابة التّاريخ، وإنّما تقصد وظيفيته، لتقديم رؤيتها للعالم، وعليه فإن الرّواية والتّاريخ يلتقيان في"أنّ كلّا منهما خطاب لغوي، وأنّ هذين الخطابين إيديولوجيان ضرورة، فإذا كان الرّوائي يمثل كونه التخييلي في ضوء قناعاته ورؤيته للكون، فإنّ المؤرّخ يعرض الوقائع الماضيّة لإبراز القيم الرّاهنة"[2]، وعليه فقد مزجت الروائيّة بين الواقع و التخييل في العالم الروائي الخيالي،" فالتاريخ الحقيقي ماثل في الرواية ممتزج بقصة متخيّلة متواشج معها"[3]، وفي هذا السيّاق وجب مساءلة النصوص في الرّوائيّة للكاتبة "زهور ونيسي" عن أهمّ و أبرز الأحداث التاريخيّة(المرجعيّات) التي تم تخييلها.

أ- ثورة التحرير الكبرى:

سجّلت تيمة الثّورة حضورا مكثفا في الروايات الأربعة، حيث قدّمت الروائيّة سردها الذّاتي في رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة" في إطار عملية استدعاء عبر الذّاكرة لأحداث الثورة المتزامنة وفترات هامّة من حياتها، بزمانيّتها ومكانها وشخوصها، المستمدّة من الواقع المعيش، وهو ما تؤكّده في خطابها التقديمي لنصّ الرّواية قائلة:" وقد حاولت أن أربط بين الموقف الفنيّ الرّوائي، وأوجّهه بكل صدق، و بين تقديم بعض تزّاث الثّورة من خلال إشارات

---

[1]- مؤلّف جماعي، الخطاب السّردي النسائي في الجزائر، ص 293.

[1]- المرجع نفسه، ص 293.

[2]- محمّد القاضي، الرّواية والتاريخ، ص 67.

[3]- المرجع نفسه، ص 68.

سليمة الهويّة، واضحة المقصد قد لا تكون وافيّة ولكنّها أكيدة"[1]، كما أشارت للرّكائز التي عليها قامت مذكّراتها بقولها:" وقد توضّح لي بأن ثلاثة عناصر هي مرتكزها:

- الجذور والأرضيّة التّاريخيّة للحدث.
- الأشخاص الذين تواجدوا في هذه الأرضيّة التاريخيّة في غضون الحدث ذاته بصفتهم حقيقة وواقعا، وليس خيالا أو أسطورة.
- الصيغة والأسلوب الذي يقدّم به هذا العمل للمجتمع "[1].

وبهذا استحضرت الرّوائيّة واقعها المعيش بتفاصيله الدّقيقة، وهنا تبرز الخصوصيّة الأنثوية في وقوفها على دقائق الأمور، فالفترة الزمنيّة بدأت مع عمر الرّوائيّة الذي بلغ الربيع السابع عشر، وهو ما يوافق بدايات الفترة التاريخيّة للثّورة 1954م، فقد تعمّدت الرّوائيّة تحديد الإطار الزّماني لأنه تأريخ حقيقي لتاريخ مفصلي في حياتها وحياة الوطن الأمّ "الجزائر"، فالرّوائيّة تؤرّخ لتلك الفترة الزّمنيّة بما تستحضره من أحداث ومشاعر وذكريات تجمع صوّرا تعزّز طبيعة السّرد، وقد امتدّت الفترة الزمنيّة في العمل الرّوائي من 1954م إلى غاية ديسمبر 1960م، مستثمرة تداعيات حوادث 20 أوت 1955م، وأثرها الأليم على كل الجزائريين حيث تقول:" فقد اندلعت النّار...قويّة لاهبة لتأكل الأخضر واليابس في شرق البلاد...وفي شوارع سكيكدة، والسمندو ووادي الزّناتي بالخصوص...وتورق أوراق الضحايا في كلّ مكان وكأنّها أعراس ربيع بهيج"[2].

والملاحظ أنّ ترتيب الزّمن ورد خطيّا، حيث تضمن كلّ عنوان فرعي تاريخا معيّنا كالآتي:

مدرّسة رغم أنفك (بدايات الروائيّة في التعليم)، سقف المسجد ربيع 1955م، أعراس الدم صيف عام 1955م، مدرسة واحدة للتّعليم هي المدرسة الحرّة صيف 1956م، عندما يذوب الأفراد في المجموعة شتاء 1957م، ونجح الإضراب جانفي 1957م، الفجر العنيد 18 فيفري 1958م، زغرودة الملايين ديسمبر 1960م).

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص 24.

[1]– المصدر نفسه، ص 25.

[2]– المصدر نفسه، ص 73.

وقد عرضت الروائيّة عبر هذه التواريخ مسيرتها النضاليّة، وكشف معاناة المرأة الجزائرية من قيدين أوّلهما قيد العادات والتقاليد والسّلطة الذّكوريّة، وثانيهما قيد الاحتلال، وهو ما يكشف التكامل بين المتخيل والمرجعي، فضلا عن التعبير بلغة شعريّة تقوم على الانزياح، كقولها:" كان الشّتاء يطالعنا مع النّسمات الباردة ومع رائحة المطر"[1].

وقولها أيضا:

"عدد ضحايا أعراس الثّورة يعلو، ويعلو... إلى أن يعجز النّاس عن العدّ ويتساوى السبّاقون للموت ميتة شريفة رائعة، أذهلت الاستعمار، وقلبت الموازين، لم يعد يدّعي بعدها أبدا أنّ الثورة انتهت...وقضي عليها، بل أنّ مرحلة الشكّ عند الاستعمار وعند قوّاته في قدرة الثّورة، زالت ودخل بعد 20 أوت 1955م إلى مرحلة اليقين، وأنّه أمام ثورة شعبيّة عارمة"[2]. وعليه فصيّاغة الحدث التّاريخي بلغة شعريّة يساهم في التّأثير في القارئ الذي تجتمع لديه المتعة الفكرية والفنيّة؛ والتي تنشأ من تعالق الرّوائي بالمرجعي، فالمقروء يحيل " لدى القراءة على مرجعي، هو المعيش الذي شكّل الحافز الأساسي لكتابة الرّواية، أو الذي استدعت حكايته فنّا يرويه ولا ينقله، أي فنّا يسمح متخيّله بقول غير المرئي، المختلف، أو بقول ما لا يسمح بقوله "[3]. والرّوائيّة تنبش في أعماق الحدث التّاريخي لتستلهم عوامل القوّة التي تربط جسور الحاضر بالماضي.

أمّا في رواية " لونجة والغول" فقد سلّطت الرّوائيّة الضوء على معاناة الجزائريين أثناء الاحتلال الفرنسي للجزائر، بما في ذلك ثورة التّحرير الكبرى، من خلال أسرة فقيرة يعمل عائلها "محمّد" حمّالا في الميناء، يصارع الحرمان والقهر والتسلّط، وسطوة العادات والتقاليد، المفروضة أيضا على الرّجل؛ حينما تحرّم عليه التعبير عن حزنه والتنفيس عن نفسه بالبكاء، لاعتباره إيّاه يتشبّه بضعف المرأة، وهذه الرّؤية يجسّدها استرجاع "محمّد" لمراحل طفولته حين تعثّر وسقط على الأرض فبكى، فقال والده لأمّه: " دعيه...دعيه يبكي كالبنات، إنّه ليس رجلا، ولن يصبح رجلا أبدا، ما دام قد سمح لنفسه بذرف الدّموع كالنّساء"[4]، ويأتي

---

[1]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص 32.

[2]– المصدر نفسه، ص 73.

[3]–يمنى العيد، الرواية العربيّة المتخيّل وبنيته الفنيّة، ص8.

[4]–زهور ونيسي،الرّواية–2–(لونجة والغول)، ص148.

تعليق الرّاوي على هذا الموقف يحمل رؤية رافضة لهذا التّطرّف الفكري الذي يقلّل من قيمة المرأة، ويدين دموعها التي يعدّها ضعفا، قائلا:" منعوه من البكاء ومنعوا غيره من الرّجال، لماذا؟ أليس البكاء إحساسا مثل الأحاسيس الأخرى، أليس وسيلة للتّنفيس والتعبير؟ وإلّا لماذا خلق اللّه الدّمع للمرأة والرّجل، ونتّهمه بضعف في الرّجولة إذا هو سقطت دموعه، الدّموع رحمة وانفراج لسحب النّفس المعذّبة "[1]. وفاضت دموعه بسبب الفقر والاستعباد، يبكي وضع البلاد التي ضاعت خيراتها وأهلها جياع.

و تصوّر الروائيّة استغلال المستوطنين الفرنسيين لخيرات البلاد وتشغيل أهلها بأجر زهيد لا يضمن لهم حياة كريمة وتقارن بين زمني السيّادة والعبوديّة: "هاهم رفاق محمّد من عمّال الميناء، شباب وشيوخ، يبدون جميعا نسخة مكررّة عنه... في أزمنة مختلفة، في حالة سيّادة مرّة، وفي حالة عبوديّة مرّة أخرى: ألم يمرّ من هنا(الريّس حميدو) والأبطال أمثاله؟ أمراء و ريّاس البحر كلّه، قادة شواطئه وأساطيله، عندما تُذكَر أسماؤهم يذكر الخير، العدل، والحريّة لعموم سكان حوض البحر الأبيض المتوسط"[2]، وهنا نستشفّ وحدة الموقف ووحدة الفكرة التي تمخّضت عن وعي بالتغيير.

والروائيّة لم تحدّد الإطار الزّماني بالسنوات، إلّا أنّ هناك إشارات تحيل على الاحتلال، تعدّ أطرا تتحرّك ضمنها الشخصيّات، وقد حدّدت المكان سلفا في الخطاب التّقديمي للرّواية:" هذه هي القصبة التي تجري فيها أحداث هذه الرّواية، القصبة في كلّ مدينة من مدن الجزائر، ومدن الوطن العربي"[3].

وأثناء وصف الميناء تشير إلى سيطرة الاستعمار الفرنسي عليه: " كانت المراكب الرابضة على الرّصيف جديدة، وهياكل الميناء مجهزة تجهيزا جديدا، مراكب ذات صبغة تجاريّة واسعة، صاحب هذه الشراكة فرنسي معمّر، إنّه لا يملك فقط شركة الصّيد هذه ولكن له أيضا مساحات شاسعة، من أجود الأراضي الزّراعيّة في سهول (متّيجة)... لا يعرفون له وجها سوى أنه (معلّم كبير) سمعوا عنه، عن حياته، عن أبيه وجدّه، وجدّ أبيه، المدفونين في

[1]– زهور ونيسي، الرواية 2_(لونجة والغول)، ص148.

[2]– المصدر نفسه ،ص 137.

[3]– المصدر نفسه، ص 136.

مقبرة الأجانب، عن القصور التي يملكها، عن السيارات، عن الخيل، عن الخدم والحشم، عن أنّه لا يتعامل بتجارته إلا مع أبناء عمومته وراء البحر، وأنّ له الكلمة المسموعة عند الحكّام هنا وهناك"[1].

إنّ ذكر أجداده يكشف وجودهم منذ بدايات الاحتلال الفرنسي للجزائر، واستمرار سيطرتهم على خيرات البلاد أثناء الثّورة عام 1954م، والتي طرح العمّال عدّة تساؤلات عن الذين فجّروها، وهذه التساؤلات استعادت جملة من الأحداث التاريخيّة سجّلها التاريخ:

"هل هي الثورة على الفرنسيين...؟

-هل هو الأمير عبد القادر يظهر من جديد...؟

- هل هي حوادث الخامس من أوت جديدة...؟

- هل هي حوادث الثامن ماي 1940 أخرى...؟

- هل هو الجهاد الذي تكلّم عنه الآباء...؟

- ولكن من أين لنا بالجيش والعتاد والسّلاح...؟"[2]، هنا يختزل ذكر الحدث فترات زمنية طويلة بتحولاتها وصراعاتها، ومراحل كشفت الوعي بالتغيير الذي تجسّد في الثّورات ضدّ الاحتلال والاستعباد، و يظهر تخييل التّاريخي؛ حيث تحيل هذه الأحداث على وقائع حقيقيّة سجّلها تاريخ الجزائر، وردت عبر حوار الشّخصيّات، الذي يكشف موقفها ورؤاها ممّا حدث ويحدث، ويكون إرهاصات للمستقبل، والرّواية بذلك "فنّ يضيء ويستشرف ويمارس، ضمنا، النّقد دون أن يكون نقدا، يفلسف الحياة دون أن يكون فلسفة، ويعيد النّظر في التّاريخ، تاريخنا، دون أن يكون تاريخا"[3].

وجسّدت الروائيّة التفاف الشّعب حول الثّورة، بالانخراط في صفوف المجاهدين والمناضلين، والقيّام بالعمليّات الفدائيّة، فقوبل ذلك بكثرة التفجيرات وفتح السّجون وتعليق المشانق، وقد دفع الجزائريّون أرواحهم في سبيل هذا التّغيير الجذري، وهو ما جسّده زوج

[1]- زهور ونيسي، الرواية- 2-(لونجة والغول)، ص 159،160.

[2]- المصدر نفسه، ص 172.

[3]- يمنى العيد، الرّواية العربيّة المتخيّل وبنيته الفنيّة، ص8.

البطلة "مليكة" ووالدها والكثير ممّن تعرف، فيأتي صوت من داخلها: "لابدّ من ممارسة الحياة، بتحدّ وإصرار...الوصول إلى الهدف بعيد وبعيد جدّا برغم يقين الجميع من الوصول إليه، لابدّ من ممارسة الحياة، حتى المجاهدين في الجبال، حيث المناطق محرّرة يعيشون ويتزوجوّن ويتّصلون بأهاليهم، إنّ ذلك يجعل نفسهم طويلا، للقتال والثّورة، للاستمرار في هذه الحرب، حتّى النصر، ومهما طالت الأعوام"[1].

رسمت الرّوائيّة بلغتها السّرديّة تعالق حدث الثّورة بحياة الشخصيّات التي جسّدته، لتنسج النص، لأنها تقود جميعها إلى التغيير كلّ حسب وعيه وثقافته وقناعاته الفكريّة. وتحيلنا نهاية الرّواية التي صنعها تعالق الفرح والحزن، حيث موت " مليكة " هو إعلان النّصر والاستقلال، إلى تساؤلات جالت بخاطر كمال زوج "مليكة ":

"ماذا لو لم تمت مليكة، وبقيت بجانبي، تعيش هذه الفرحة؟...لماذا لا يكتبون هنا يرقد الألم، العذاب، الشباب، الجمال...؟"[2].

وتقوم الرّوائيّة في نهاية الأحداث بفكّ شيفرة " لونجة والغول"، لتؤكّد أنّ " لونجة" هي مليكة(الجزائر) تبقى في عالم الخلود ببقاء ابنتها "نوّارة" (الحرية)، والغول هو المحتلّ و كلّ قيد عانت منه الجزائر.

ب- النفي إلى كاليدونيا بلا رجعة:

يعدّ هذا الحدث وجعا للذّاكرة الجماعيّة في رواية "تغريدة المساء"، وقد تمّ عرضه عن طريق تقنية الاسترجاع، عبر ذاكرة "أحمد"، الذي فتّح بوّابة الماضي ليستلّ أحداث مأساة جدّ والده ومأساة الكثير من الجزائريين، وقد حفّز استحضار الحدث قبول "حبيبة" زوجة "أحمد" تسمية ابنها على اسم الجدّ المنفيّ: " أتدرين يا حبيبة أنّني أحببتك أكثر وأنت توافقين على تسمية ابننا على جدّي؟ إنّ حكاية جدّي هذا وأجداد آخرين مثلي، كبيرة وعميقة في التّاريخ،

[1]- زهور ونيسي، الرّواية-2-(لونجة والغول)، ص224,

[2]- المصدر نفسه، ص 276،279.

وهي عالقة بذهني أبدا، ولن أنساها ما حييت لأنّ والدي ومنذ صغري، ما فتئ يحفر في ذهني بعض أطراف هذه الحكاية"[1].

ويكشف "أحمد" حالة اغتراب الجدّ، حين غابت رسائله فهي لا تصل كما تصل رسائل الآخرين، وعلى مدى سنوات لم تصل إلّا واحدة للعائلة، لكنّها من رفيق له، من خلالها اكتملت الأحداث ونقلت أخباره: "في رحلة العذاب والنفي بلا رجعة، كانوا على ظهر سفينة أقلعت من ميناء "سكيكدة" ومرّت في طريقها بمدينة "طولون" كانوا جميعا مقيّدي الأرجل بأغلال صدئة لمدّة ستّة أشهر كاملة، مسافة الرّحلة البحريّة، في أقفاص حديديّة، وكأنّهم حيوانات متوحّشة، كانوا صائمين خوفا من جرّهم للكفر، وهم من بين أيدي الكفّار، كانوا ضعافا منهارين، في أجسامهم، لكنّ عقولهم وقلوبهم كانت صلبة كالحديد"[1]. تحدّد الروائيّة الإطارين الزّماني والمكاني للحدث الذي يشهد على جرائم المحتل الفرنسي، ومعاناة الجزائريين التي لم تنقص من قوّة عزيمتهم وثباتهم على المبدأ.

وما يعمّق الشعور بفداحة الجرم النّهاية المأساوية للجدّ "عمار":" وعندما وصلت السفينة إلى "كاليدونيا" لم يكن فيها جدّ والدي الذي هو جدّي أيضا بشكل غير مباشر لأنّه لم يصل أبدا، لقد مات على ظهر السّفينة قبل يوم من الوصول، ودفن برمي جثّته وليمة للأسماك في أكبر وأعمق المحيطات"[2]، وقد ذكر "أحمد" مصدرين للحدث التّاريخي هما: والده ورسالة رفيق جدّه.

وقد ركّزت الروائيّة في تخييل الحدث التاريخي على انعكاساته النفسية، وبذلك يتقاطع المرجعيّ والجماليّ، فضلا عن تعدّد الأصوات والاعتماد على الحوار في نقل الحدث التّاريخي، بعيدا عن سلطة الرّاوي العليم، "وبتقنية الانزلاق في الأصوات هذه تتأكد خصوصيّة النص؛ الذي يفارق أحاديّة الإخبار التّاريخي إلى شعريّة التأثير الرّوائي"[3]، والذي يتجلىّ أيضا في تصوير دلالات موت الجدّ دون قبر له:" اعتقد أنّه أصبح أثقل من جسمه

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص 18.

[1]– المصدر نفسه، ص 18.

[2]– المصدر نفسه، ص 18،19.

[3]– محمّد القاضي، الرّواية والتّاريخ، ص 42.

المعذّب، ومظلّته كانت هويّته الممنوعة، والتي رغم ثقلها التّاريخيّ، أصبحت لا تحجب الشّمس ولا تقيه من العذاب أو الموت"[1].

ويكشف هذا المقطع عن رؤية شخصيّة "أحمد" التي تجلّ الموت كحدّ فاصل لما وراءه، كما يبيّن الدّور الحضاري للهويّة، وتحدّد الرّوائيّة زمن بداية الحدث والهدف منه: "عملية نفي بعض الأهالي الجزائريّين إلى "كاليدونيا الجديدة" بدءا من عام 1874م، كانت أهمّ المحطّات التّاريخيّة المسكوت عنها والتي أهملها التّاريخ، لقد كان القصد منها ليس فقط إفراغ ونهب الأراضي من أصحابها وملّاكها الأصليّين، ونفي زعامات المقاومة التي كانت تتصدّى للاستعمار من عائلات "الحدّاد" و "المقراني" و "بوزيان" وغيرهم، إنّما كانت أيضا لكي يضيف الاستعمار لمستعمراته الكثيرة هنا وهناك، مستعمرة في أراض جديدة بأقصى الأرض ب"استراليا" واسمها "كاليدونيا الجديدة"، عمّرها بالأسرى والمساجين والمحكوم عليهم بالإعدام من مستعمراته الأفريقيّة الأخرى، ومنها الجزائر"[1].

إنّ تخييل التّاريخي يكشفه الزّمن الرّوائي القائم على الاسترجاع عبر الذّاكرة، و الذي يبدو هنا مفارقا للزّمن التّاريخي القائم على الخطيّة، لذلك نجد أن هناك فرقا بين الرّوائي والمؤرّخ في نقل الحدث والتعامل مع مجرياته، وكذا الهدف من عمل كلّ منهما، وهو ما يؤكّده "فؤاد نجم"؛ حيث يرى أنّ لكلّ منهما أسلوبه ولغته في التّعامل مع الواقع والأحداث، كما أنّ الزّمن الرّوائي هو زمن تخيّلي قبل كلّ شيء، على الرّغم من محاولة الكاتب الواقعي أن يخلص للواقع من خلال تمثّله محتكما إلى رؤيته وإلى حاجات الخطاب المسرود، بينما يبقى المؤرّخ أسير الحدث لغة ومنهجا، وإذا كان التّاريخ هو ما كان فإنّ الرّواية هي ما يمكن أن يكون[2]. وهذا الاختلاف يعطي للرّواية المستلهمة للتّاريخ خصوصيّتها.

وتنتهي أحداث النّفي إلى كاليدونيا، ولكن تداعياتها على الشّعب الجزائري تحيي جرح الذّاكرة، وتعيده من خلال منظر الأحفاد وهم يعودون إلى الوطن بعد تحريره من سلطة المستدمر الفرنسي، وهو ما تؤكّده الرّواية:

---

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص19,

[1]– المصدر نفسه، ص 19،20.

[2]–ينظر، زياد الأحمد، الرّواية تسابق التّاريخ، صحيفة العرب اليوميّة، السّنة42، العدد11612، لندن، 2020/02/09، ص11.

" وبعد اندحار المستعمر، رجع بعض أحفاد هؤلاء المهاجرين قسرا إلى البلاد، بلاد أجدادهم التي تحرّرت وانتصرت على المحتلّ الذي عذّب وقتل وهجّر أجدادهم، وكلّ واحد من هؤلاء الأحفاد يحمل ذكرى من جدّه، إمّا مصحفا أو مسبحة أو برنوسا أو عمامة بيضاء مهلهلة كالذّاكرة المهلهلة، إلّا جدّ أحمد فقد صدقت فيه كلمة: النفي بلا رجعة لأنّه كان قد مات تعذيبا وكان وليمة لأسماك المحيطات الكبرى"[1].

فالرّوائيّة تمزج الحدث التاريخي المتمثّل في "النفي الى كاليدونيا" بمجريات حياة أسرة "أحمد" و "حبيبته"، فتربط ماضي الاحتلال وانعكاساته على حاضر الاستقلال؛ فتداعيات الحدث تتعدّى حدود الزّمان والمكان، فانطلاقا من الماضي تبنى تصورات الحاضر, وقد حققت الرّوائيّة هدف إحياء التّاريخ في الذّاكرة الجماعيّة؛ من خلال استحضار محطّات القهر والاستبداد، وينتقل "أحمد" من خبر الرّسالة ليعود من الذّاكرة إلى حاضره؛ حيث زوجته وابنه "عمّار"، حين خاطبته قائلة:" خذ يا أحمد "عمّار" حفيد جدّك، فلربّما يشعر بدفء جدّك الذي حفظت عنه هذه الحكايات وكل حكاية بألف واقعة...إنّه التّاريخ، أليست الأحداث والوقائع الحقيقيّة هي التي تصنع التّاريخ؟"[2]، وبذلك احتلّ التاريخي موقعه في البناء الرّوائي، للربط بين فترة الاحتلال وفترة الاستقلال بإحياء اسم جدّه من خلال ابنه "عمّار" لتبقى الذكرى حاضرة في الأذهان.

وبذلك تكون الرّواية في استلهامها للتّاريخ محاولة لتأكيد" الخصوصيّة الاجتماعيّة والوطنيّة والثقافيّة والقيميّة في مواجهة الآخر الغربي"[3]، الذي يتمثّل في الماضي المحتل الذي حارب هذه الخصوصيّة وعمل جاهدا على تشويهها ومحوها.

ج- ظاهرة الإرهاب (أحداث العشريّة السّوداء) :

تكتسي النّصوص الرّوائيّة للكاتبة "زهور ونيسي" خصوصيّة من حيث موضوعاتها المستمدة من واقعها ومحيطها وتاريخ الجزائر، ومن خصوصيّة أدوات الخطاب التّخييلي، فقد

---

[1]- زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص 20

[2]- المصدر نفسه، ص 19.

[3]- محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمنها، مقاربة مبدئيّة عامة، مجلة فصول م 12، العدد 1، إصدار 1 يناير 1993م، ص 18.

جسّدت الرّوايتان الأخيرتان "جسر للبوح وآخر للحنين" و" تغريدة المساء" تحوّلات هامّة على مستوى المضمون والشّكل أيضا، وذلك نتيجة لمستجدّات مرحلة التسعينيّات التي شهدت تحوّلات اجتماعيّة وسيّاسيّة شكّلت منعرجا خطيرا في تاريخ الجزائر المستقلة، رسمت ملامحه بروز ظاهرة الإرهاب، وما انجرّ عنها من عنف وتقتيل وسفك للدّماء، وهو ما تجلّى في هاتين الرّوايتين اللّتين تشتركان في مرجعيّة واحدة هي أحداث العشرية السّوداء، وانعكاساتها النّفسيّة والفكريّة على الفرد الجزائري، إلى جانب مرجعيّة ثورة التحرير الكبرى، و"قد كانت أحداث الأزمة الجزائريّة في التسعينيّات هي المادّة الدّسمة لعشرات الأعمال الرّوائيّة التي صدرت تباعا خاصّة منذ سنة 1990، وحاولت تفكيك الأزمة الجزائريّة، وتحليل مختلف أبعادها السيّاسيّة والدّينيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة، وبذلك مثّلت منعرجا هامّا في الكتابة الرّوائيّة في الجزائر في العصر الحديث "[1]، وهو ما يكشف تعالق الفنّي بالمرجعي.

ففي رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" تنفتح الذّاكرة على عدة أحداث في الماضي، من أهمّها انعكاسات الفكر المتطرّف على الجزائريين، من خلال قصّة شخصيّة تغيّرت سلوكاتها بتغيّر أفكارها منذ التحاقها بما يسمّى "الجماعات"، وهي الأخبار التي تناقلها النّاس، فبعد وفاة والده المجاهد بعد شهور قليلة من الاستقلال متأثّرا بجروحه في سجون المحتل، بقيت أمّه المجاهدة "زليخا" لتربّيه وتعلّمه، لكنّه اصطدم بالبطالة بعد تخرّجه:

"إلى أن تحوم حوله جماعة تسمّي نفسها "الجماعات" لتتغيّر عادات الشّاب، بعد معرفته لهؤلاء النّاس، من شابّ عادي مؤمن مسلم بالوراثة والتّقاليد، إلى مسلم غير عادي، إن في الشّكل أو في المضمون، أصبح يصلّي كثيرا ويصوم أكثر، ويدعو النّاس، وكأنّه نبيّ، ولا يلبس ما يلبس النّاس، ولا يسلك سلوكات النّاس، ولا يفكّر كما يفكّر النّاس، إنّما يفكّر كما تملي عليه "الجماعات" "[2]. اعتمدت الرّوائيّة على وصف سلوكات الابن التي خالفت ما ألفه النّاس، وخالفت ما كان عليه هو، واعتبرتها مؤشّرا لتغيّره، وصرّحت أنّ سبب هذا التغيّر هو اتّباعه " للجماعات"، لكنّ الوالدة لم يزعجها هذا التغيّر، بل اعتبرته اهتداء إلى سواء السّبيل، لكنّها لم تتساءل عن مصدر أمواله ، وقد تبدّلت حاله مع زوجته المعلّمة، فكثر

[1]–عبد الحميد هيمة ،المأساة الوطنيّة في الرّواية الجزائريّة ، قراءة في نماذج من الرّواية الجزائريّة الجديدة ، مجلة العلوم الإنسانيّة ، جامعة محمّد خيضر بسكرة ، العدد29، فيفري2013، ص224.

[2]–زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص200.

شجاره معها بسبب عدم ارتدائها للحجاب، مع أنّه لم يسبق أن طرح عليها الموضوع، لكن هذه المظاهر لا تعدّ مؤشّرا على التطرّف إذا لم تقترن بأذيّة النّاس وإلحاق الضّرر بهم، ويشي هذا الخطاب المناهض للإكثار من العبادة بكثرة الصوم والصّلاة إلى نوع خفي من التطرّف في رفض الآخر، وبالتّالي يبرز خطابان متعارضان في الظّاهر لكنّهما مشتركان في مبدأ التطرّف، لكنّ ما وجدته الشّرطة عند مداهمة بيته والقبض عليه أكد مخاوف النّاس؛ التي اعتبرت تغيّره غير عادي، وأنّه جزء من تشكيل إرهابي، وقد رصدت الرّوائيّة ذلك في قولها:

"عندما جاءت الشّرطة لتفتّش البيت، وتقبض عليه بعد أن عثرت على كميّة من الأسلحة و الأموال، وقائمة بأسماء المحكوم عليهم بالإعدام، من طرف الجماعة التي تسمّي نفسها "الجماعات" قائمة تحتوي أسماء بعض أصحابه وجيرانه"[1]، فالتطرّف الفكري عنف ضد الآخر بأشكال مختلفة، و"من هنا مارست هذه الجماعات عنفها على النّاس، وفرضت وصايتها عليهم، يترصّدون حركاتهم وسكناتهم "[2]. ويعلّق البطل "كمال العطّار" كاشفا موقفه الرّافض للمأساة الوطنيّة التي أسماها " فتنةّ ":

"إنّهم لم يتركونا نرتاح، إنّ ما كنّا فيه جهاد أصغر وهو عبارة عن بداية لبناء وطن وترميم أمّة، بعد أن قبرت الأمّة أكثر من قرن وربع قرن، وألغيت من حركة الزّمان، لكنّ الفتنة لم تتركنا نكمل المشوار "[3]، وهو القلق الذي يستبدّ بالجزائريّ الذي انتقل من عنفوان الثّورة إلى نار الإرهاب، جاهد وضحّى بالغالي والنّفيس ليخرج الخوف القادم من الخارج، فعاد إليه من الدّاخل، وهنا انفتح التخييل التاريخي على كتابة " تبحث في طيّاتها عن العبر المتناظرة بين الماضي والحاضر، وعن التماثلات الرّمزيّة فيما بينها "[4].

وتعود الرّوائيّة لتفسح المجال للأمّ الأرملة التي عاشت في أتون المحنة واكتوت بنارها، والتي فجعت في فكر ابنها الوحيد، لتقدّم شهادتها من ذاكرة الوجع والحسرة:

---

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص201.

[2]– عبد الحميد هيمة، المأساة الوطنيّة في الرواية الجزائريّة، ص234.

[3]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص203.

[4]–عبد الله إبراهيم، التخيّل التاريخي، السّرد والإمبراطوريّة والتجربة الاستعماريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، 2011، ص5.

" لقد أصبح ولدي كبدي، يمنع عليّ أنا أمّه، حتّى الصلاة في نفس المكان الذي يصلّي فيه هو سيّج المكان بحدود وهميّة، حتّى لا يطأه أحد من العائلة، وكأنّنا كفّار أو شياطين أو مناجيس، إنّه هدّد زوجته التي كان يكاد يعبدها بالذّبح، لأنّ أميره في الجماعات فعل ذلك مع زوجته، ويأمرهم أن يفعلوا ذلك مع زوجاتهم، حتّى هربت المسكينة إلى بيت أهلها، وظلّ يلاحقها لولا أن قبض عليه..."[1]. وهنا كشفت الرّوائيّة الفهم الخاطئ للدّين ولتعاليمه السّمحة، و الذي أحدث شرخا في بنية المجتمع الأساسيّة ألا وهي الأسرة، وخلق نوعا من الاغتراب النّفسي ومفارقة الذّات لمرجعيّاتها الدّينيّة والتّاريخيّة، وقد تحسّرت الأمّ على حاضر ابنها المخزي، الذي لا يمتّ بصلة لماضيها وأبيه كمجاهدين ضد كلّ أشكال العنف والاستبداد، وهو ما يبيّن أنّ "وجود الماضي في قلب الحاضر يكون مهمّا بمقدار تحوّله إلى عبرة للتّأمّل، وتجربة داعمة للمعرفة "[2]، وقد كان مصير الابن المتطرّف السّجن، حيث تبوح أمّه " لكمال العطّار" بالمفارقة العجيبة التي عاشتها و هزّت وجدانها، إنّها المفارقة التي جسّدها فكر الوالد وفكر وابنه، قائلة :

"وها هو اليوم في السّجن، السّجن الذي سكنه والده يوما؛ من أجل قضيّة الحريّة، يسكنه هو اليوم من أجل قضيّة لم تخطر ببال أحد قبل اليوم "[3]، ألا وهي قضيّة الإرهاب.

و تحدّد الرّوائيّة مظاهر العنف والدّمار الجسدي والنّفسي التي عاشها الجزائريون بكل مستوياتهم وعلى اختلاف أعمارهم إبّان هذه الفترة الدّاميّة:

"وعيون الطّفلة في الخامسة تحرم من ذرف الدّمعة المتمرّدة على الأب العبقري، وهو يذبح بالبيت أمامها...خضاب العرائس خطوط باهتة من بقايا الذلّ والاغتصاب، والثّوب الأبيض عاف البياض أصبح كفنا ...والعريس الموعود شدّ الرّحال على درب الحقد الأكثر سوادا، والأمّ ثكلى مفجوعة في كلّ الحالات "[4]، هنا تختزل الرّوائيّة كل الآلام لتسكنها قلب الأمّ المرأة الجزائريّة التي عاشت الألم مرارا وتكرارا من الاحتلال إلى الإرهاب، وبتأمل العلاقة

---

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص205.

[2]– عبد اللّه إبراهيم، التخيّل التّاريخي، ص5.

[3]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص205.

[4]– المصدر نفسه، ص210.

الوثيقة التي تتداخل فيها خيوط التّاريخي والرّوائي "يمكننا أن نسلّم بالدّور الفعّال لخيال المبدع، بما يساهم في خلق جديد، وكشف للمستتر خلفه "[1]

والرّواية أدانت من أسمتهم "الجماعات"، ولم تنسب الإرهاب والتطرّف إلى أيّ طرف آخر، ولم تحدّد موقف السّلطة من هذا العنف، فضلا عن عدم استقصاء الأسباب الحقيقيّة لهذا الانقلاب الفكري والانفلات الأمني، واختزلت التطرّف الفكري والعنف في شخصيّة واحدة تبقى مجرّد ظل لأفكار متطرّفة ولاسم مبهم المعالم هو "الجماعات".

أمّا في رواية "تغريدة المساء" فتدور أحداثها حول قصّة زوجين مجاهدين بلغا سنّ الشيخوخة، هما "أحمد" وزوجته الرّوائيّة "حبيبة" يفتحان باب الذّاكرة لاسترجاع ماضي الشّباب، والجهاد ضد المحتلّ الفرنسي، والاضطرابات التي سادت سنوات الاستقلال وما بعدها، ليستحضر "أحمد" قصّة أخيه "عزيز" الذي أحدث شرخا في الأسرة بسبب تطرّفه الفكري، وتبنّيه لأفكار التغيير القسري الذي يريد فرضه على المجتمع، على أساس أنّه يمثّل الإسلام، وبطبّق أحكامه، وقد صرّح بذلك في حواره مع صديقه "يزيد" الذي طالما نبّهه إلى أنّه يسير في الطّريق الخطأ :

"وما الذي تغيّر فيّ ألأنّني رجعت إلى اللّه، وإلى القيّام بدوري كمسلم حقيقي ؟

ويسكت يزيد لحظات ثمّ يضيف :

– ألأنّك لبست جلبابا عريضا وطاقيّة بيضاء، وأطلت لحيتك، أصبحت أحسن من المسلمين الآخرين ؟"[2]، ويكشف هذا المقطع الوصف الشكلي لشخصيّة المتطرّف الذي يعدّ في نظر الرّوائيّة من خلال شخصيّة "يزيد" مؤشرا للتطرّف الدّيني، ويضاف لهذا الوصف ما قدّمه الرّاوي : "ويربّي لحية طويلة غير مهذّبة "[3]، وتكشف رؤية أخيه "أحمد اقتران تهمة الإرهاب والتّطرّف باللّحية في قوله :

---

[1]– وردة كبابي، الرّواية العربيّة الجزائريّة في تسعينيّات القرن العشرين، دراسة سوسيو بنائيّة، أطروحة دكتوراه العلوم، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة باتنة،2017م،2018م ، ص122.

[2]–زهور ونيسي، نغريدة المساء، ص44.

[3]–المصدر نفسه، ص42.

" إنّني عندما أرى لحيته الكثّة أتصوّر أنّ كلّ شعرة فيها هي سيف لمجزرة من المجازر" [1].

لكنّ زوجته "حبيبة " المرأة المثقّفة الواعيّة تردّ قائلة : " ومع ذلك يا أحمد ليس كلّ من ربّى لحية هو إرهابي"[2]، وهذا الردّ عمل على حفظ التوازن الفكري في طرح ظاهرة الإرهاب، وتخلّص من فكرة العنف الفكري المضاد، كما أنّ هذا الشّابّ قد انفصل عن خطيبته بسبب معارضته لعملها، ففي اعتقاده أنّ النّساء خلقن للبيت وتربيّة الأولاد والقيّام على شؤون الرّجال، و يجيز لنفسه امتلاك بيت زوجته بحجّة أنّه الزوج، وهو فهم خاطئ للقوامة، ويرد ذلك في قوله :"نعم، سكنها، ولكنّي مادمت زوجها فقد طلبت منها أن تكتبه باسمي، ومادمت زوجها فقد أصبحت رجل البيت"[3] .

وقد كشفت الرّوائيّة انعكاسات التطرّف الفكري على الأسرة الجزائرية، حيث انقطعت الصلة بين الإخوة "عزيز "و"أحمد"، فيقول "عزيز" لصديقه "يزيد" الذي تركه هو الآخر: " تصوّر فحتّى أخي أحمد الذي اعتقدت دائما أنّه سندي وصديقي وبمثابة والدي رحمه اللّه، أصبح لا يحتمل رؤيتي"[4].

لقد كانت الرّوائيّة حريصة على انتقاء مظاهر العنف والتطرّف الفكري، التي تساعد في تشخيص ملامح المأساة الوطنيّة، فليس من السّهل استحضار أوجاع الجرح الدّامي، وليس من السّهل"النّبش في ذاكرة التّاريخ، ومحاورة ثقافة الخوف، وتشريح أزمة الإرهاب التي ألمّت بالجزائر، حتّى كاد المآل يكون الهلاك المحقّق، في عشريّة اصطلح عليها السّوسيولوجيّون بالعشريّة السّوداء أو الحمراء"[5].

وقد وقفت الرّوائيّة على الأسباب التي أدّت بالشّباب إلى الالتحاق بالجماعات الإرهابيّة، من خلال رؤية شخصيّة "يزيد" الصّديق "الذي تأسّف لحال صديقه الذي لم يكن كذلك قبل اليوم:

---

[1]– زهور ونيسي، نغريدة المساء، ص34.

[2]–المصدر نفسه، ص35.

[3]–المصدر نفسه، ص152.

[4]– المصدر نفسه، ص43.

[5]– وردة كبابي، الرّواية العربيّة الجزائريّة في تسعينيّات القرن العشرين، ص20.

وأنّه في الحقيقة كان ضحيّة أفكار ما فتئت تنتشر بين أوساط الشّباب، وقد وجدت لديهم فراغا ثقافيّا وفكريّا رهيبا فملأته بأفكار التّحريم والتّجريم والتّرهيب بعذاب القبر، وقمع الحرّيّات وخصوصا حريّة المرأة "[1]. وتضيف سببا خارجيّا هدفه عدم استقرار الجزائر، ويرد ذلك من وجهة نظر "حبيبة" :

"ولكنّه يا أحمد أخوك شئت أم أبيت، والعيب والخطأ ليس في مثله من الشّباب، بل في تلك الدّول التي سخّرت طاقاتها وأموالها لخلق مثل هذا التّطرّف المدمّر، من أجل مصالح اقتصاديّة وسيّاسيّة ومذهبيّة، كوسائل للهيمنة على غيرها من الدّول الأخرى، إنّه شكل جديد من الهيمنة والغزو والتوسّع الثّقافي والمذهبي، استعملنا فيه كوسائل نحن وتراثنا الجميل النّبيل والذي أصبح في نظر الآخرين غير جميل ولا نبيل ..."[2]. إلّا أنّ الروائيّة كما سبق وأن أشرنا قد استثنت السّلطة من معادلة هذه الأزمة، فلم تشر لا إلى موقفها ولا إلى دورها، فقط كشفت معاناة الجزائريين الجسديّة والنفسيّة من التقتيل، خاصة المثقّفين وعرضت ذلك من وجهة نظر "أحمد" قائلا :

"خمسون رصاصة في جسد واحد لأحد العلماء والأساتذة، ألا تكفي رصاصة واحدة للقتل ...خمسون كيلو من الألغام لتدمير مدرسة وطفل وبراءة خمسون كمّا من العداء للعلم والتّقدّم والنّور للإنسان، فهل أمر الإسلام بذلك ؟ أيّة متعة هذه وأيّ جهاد هذا في بتر الرّأس البشري عن الجسد بواسطة فأس سيف صدئ؟"[3]. ترسم الرّوائيّة صراع الحياة والموت، البقاء والفناء في العالم الرّوائي التخييلي، فتستحثّ ذاكرة القارئ على استعادة أحداث تاريخيّة واقعيّة حفرها الإرهاب في الجسد الجزائري، يمثّل زمنها الخوف والرّعب والدّمار، إنّه زمن المحنة "محنة الوطن المتألم تحت سطوة واقع مأساوي، أغرق المجتمع الجزائري في حمّام من الدّم، فأدّى إلى خلخلة القيّم والأفكار، وزعزع العقل والمنطق الإنسانيين، وأحدث شرخا في المخيّلة الجمعيّة"[4].

---

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص47.

[2]– المصدر نفسه، ص34.

[3]– المصدر نفسه، ص35.

[4]– وردة كبابي، الرّواية العربيّة الجزائريّة في تسعينيّات القرن العشرين، ص20.

والرّوائيّة "زهور ونيسي" باستلهامها لأحداث "العشريّة السّوداء" تؤرّخ فنيّا لها، في تعالق للبعدين الجمالي والتّاريخي، وعليه "يمكن اعتبار الرّواية مصدرا غير تقليدي للتّاريخ، لأنّها الأقدر على التّغلغل في طيّات المجتمع وخبايا النّفوس، والأقدر أيضا على إنطاق المسكوت عنه في الخطاب الثّقافي والسيّاسي والاجتماعي العام"[1].

وهكذا عبّرت الرّوائيّة عن الخوف الذي سكن حياة الجزائريين، واغترابهم داخل المجتمع، وتبقى" الكتابة عن موضوع المأساة الوطنيّة في الرّواية الجزائريّة مغامرة فيها الكثير من الجرأة؛ لما يشوب الموضوع من غموض وعدم وضوح الرّؤية، ولذلك فعلى الرّغم مما كتب حول هذا الموضوع فإنّه مازال بحاجة إلى القراءة الموضوعيّة المتأنّية والعميقة "[2]، ورغم أنّ الرّوائيّة عاشت الأزمة وتداعيّاتها إلاّ أنها لم تسائل جميع أطرافها، ولم تتغلغل بما يوضّح الرّؤية أكثر في عمق المأساة أسبابا ونتائج

ثالثا: تمثّلات العالم من خلال بنية الخطاب الموازي

نسجت الرّوائية "زهور ونيسي" عالمها الرّوائي التخييلي في رواياتها الأربعة ضمن سياقات تاريخية واجتماعية مختلفة، عاشت مراحلها المحورية والهامّة في تاريخ الجزائر، وتحوّلات اجتماعية هزّت كيان المجتمع الجزائري، فتأثّرت بصراعات كل مرحلة وتمثّلتها فنيا في رواياتها، فاتّسمت أعمالها ببعدين أحدهما فردي هو خيالها، وثانيهما اجتماعي تمثل في واقعها المعيش؛ للتعبير عن "رؤيتها للعالم"، وهذا دليل على العلاقة القائمة بين السيّاق الاجتماعي والنص الأدبي، "إن العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا تتعلق بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني، بل تتعلق فقط بالبنيات الذهنية، أي بهذه المقولات التي تنظم في نفس الوقت الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية والعالم المتخيل المبدع من طرف الكاتب. ليست هذه البنيات الذهنية ظواهر فردية بل ظواهر اجتماعية، وهي لا تتعلق بالمستوى المفهومي، أو بالمضمون، أو بالنوايا الشعورية ولا تتعلق بإيديولوجيا المبدع، بل تتعلق بما يرى، بما يحس"[3]، وعليه فكلّ مكوّن من مكوّنات العمل الروائي

---

[1]– زياد الأحمد، الرّواية تسابق التّاريخ، ص11.

[2]– عبد الحميد هيمة، المأساة الوطنيّة في الرّواية الجزائريّة، ص224.

[3]– لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص 45.

تستحضر ما يماثلها أو ما تعبّر عنه في الواقع المعيش، ومنه يتحدّد موقف الرّوائية من عالمها الذي هو رؤيتها للعالم.

للكاتبة "زهور ونيسي"موقفها الفكري والجمالي من العالم، ووجهة نظر كشفت عنها الرّؤية السّرديّة التي أبرزت موقع الرّاوي و الشّخصيّات ضمن الإطارين الزّماني والمكاني في الفصل السّابق، وكشفت عن تعالق الفني بالمرجعي، وانطلاقا مما سبق وجب استكمال استقراء هذا التعالق، بالوقوف على كيفية تشكل رؤية العالم في الروايات واستكشاف العناصر التي صنعت هذه الرؤية. وأوّل ما يطالعنا من النصوص الرّوائيّة عتباتها النّصية وأبرزها عناوينها؛ فهي تمثّل رؤية للعالم مختصرة ومختزلة لما يحتويه النص الروائي من أفكار ومواقف وشخصيات وأزمنة وأمكنة، وخصوصيّة اتّسمت بها لغة الخطاب السّردي، تعيد بها صياغة الواقع المعيش وبالتالي الكشف عن جديد الرّوائية في الصياغة الجمالية للخطاب السّردي الأنثوي، والذي يجسّد بدوره حضورها ورؤيتها الفكرية كأنثى مثقّفة تحمل رسالة فكرية وفنّية، تعبّر عن مجتمعها وعن قضايا الوطن وعن عالم المرأة الجزائريّة وما تختزنه من طاقات إبداعية، مقابل ما يعكسه الخطاب الذّكوري الذي طالما سيطر وهيمن على السّاحة الأدبيّة بشكل عام.

- **تمظهرات العتبات وسيّاقاتها الدّلالية والجماليّة :**

تعتبر العتبات في الكتابة الأدبية عموما وفي العمل الروائي خصوصا بوّابة لقراءة النص الأدبي، فهي كنصوص موازية تتضمن خطابات تحتاج إلى استكشاف، وتقنية لجذب القارئ واستفزاز فضوله، وهي بنية دالّة من بنيات النص.

ويرى الإدريسي أنّ "عتبات النص بنيات لغوية وأيقونيّة تتقدّم المتون، وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القرّاء باقتنائها، ومن أبرز مشمولاتها: اسم المؤلف، والعنوان، والأيقونة، ودار النشر، والإهداء والمقتبسة والمقدمة"[1]، وهي بحكم موقعها الاستهلالي تضطلع بجملة من الوظائف في علاقتها بالمتن، إذ"تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبيا وأسلوبية ومتفاعلة معه دلاليّا وإيحائيّا، فتلوح بمعناه دون أن

[1]– يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، ط1، 1436هـ، 2015م، ص 21.

تفصح عنه، وتظل مرتبطة به ارتباطا وثيقا على الرغم من التباعد الظاهري الذي قد يبدو بينهما أحيانا"[1]، وبذلك تضفي على الكتاب خصوصية تميزه عن غيره.

وفي محاولة للبحث عن العلاقات الرابطة بين روايات "زهور ونيسي" وسياقاتها الاجتماعية والتاريخية التي نشأت فيها، وسبقت تكوينها، يتم استجلاء مكونين رئيسيين من مكونات العتبة النصية الموازية للنصوص الروائية والتي لا تشكل جزءا من متونها، العنوان كمكون خارجي والإهداء كمكوّن داخلي، وما تحمله من خطابات ضمنية متنوعة.

1-خطاب عتبة العنوان النصية:

يشكل خطاب عتبة العنوان النّصية "ثاني أهم عتبات النص بعد اسم المؤلف، وقد تزايد الاهتمام بدراسته، وتحليله في الخطاب النقدي الحديث لكونه يمثل مكونا داخليا ذا قيمة دلالية عند الدارس، فهو سلطة النص وواجهته الإعلامية "[2]. والعنوان يضمّنه المؤلّف قيّما يقصدها دون غيرها، وهو ما تجسّده عناوين روايات "زهور ونيسي" الأربعة: "من يوميّات مدرّسة حرّة"، "لونجة والغول"، "جسر للبوح وآخر للحنين" و"تغريدة المساء"، فقد حوّلت نصوصها إلى بنية مختصرة لها بعدين جمالي ودلالي، به تحدّد هوية النص وتشير إلى مضمونه، ولاستجلاء دلالات هذه العناوين نقف على مستوياتها المعجميّة والنّحويّة والدّلاليّة والبلاغيّة.

أ- دلالات عتبة العنوان في رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة":

اختارت الرّوائية "زهور ونيسي" عنوانا لروايتها الأولى"من يوميّات مدرّسة حرّة" والذي يستوقفنا مستفزّا القارئ : لماذا بدأت الكاتبة العنوان بحرف الجر "مِنْ" الذي يفيد التبعيض؟ لماذا ورد "من يوميّات" ولم يرد "يوميّات"؟

من الواضح أنّه علامة دالّة على فترة زمنيّة فيها استرجاع لفترة ماضية من حياتها، وقد أفاد معنى التبعيض الجزئيّة والانتقاء من مسيرة طويلة حافلة بالنّشاطات التي ليس في وسع الكاتبة أن تسردها كلّها، فتتوقّف عند أهمّها، واليوميّات من أشكال السيرة الذاتية، كالمذكرات، فنحن أمام سيرة ذاتية نسائيّة، بدليل لفظة "مدرّسة" والتي تحيل على المرأة التي اختارت التدريس مهنة لتأدية رسالة، وإثبات وجودها وذاتها بدور فاعل في الحياة.

---

[1]- يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي، ص 21.

[2]- المرجع نفسه، ص 61، نقلا عن: رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص 82.

- **المستوى المعجمي :**

و نقف فيه على دلالة العنوان المعجميّة بالبحث عن أصل الكلمة فيه؛ ونجد أنّ عنوان " من يوميّات مدرّسة حرّة" يحتوي على مفردات هي :

من، يوميّات، مدرّسة، حرّة.

مِن: "ومِن، بالكسر: حرف خافض لابتداء الغاية في الأماكن، وذلك قولك من مكان كذا إلى مكان كذا وكذا، وتكون أيضا للتبعيض، تقول: هذا من الثّوب وهذا الدّرهم من الدّراهم، وهذا منهم كأنّك قلت بعضه أو بعضهم "[1].

يوميّات : وأصلها كلمة يوم، وفي المعجم" اليوم: معروف مقداره من طلوع الشمس إلى غروبها، والجمع أيّام "[2].

وقد وردت لفظة يوميّات في المعجم بأنها "خواطر ووقائع ومشاعر وأخبار يدونها الكاتب، يوما بعد يوم "[3] .

مدرّسة: وهي المعلّمة التي تقدّم الدّروس لتلاميذها.

حرّة: ورد في لسان العرب لابن منظور "الحُرُّ بالضمّ: نقيض العَبد، والجمع أحرار وحِرار؛ الأخيرة عن ابن جنّي.

والحرّةُ: نقيض الأَمَة، والجمع حِرار.

والحرُّ من النّاس أخيارهم وأفاضلهم ، وحرِّيَّة العرب: أشرافهم.

ويقال هو من حرِّيَّة قومه أي من خالصهم. والحرُّ من كلّ شيء أعتقه، وفرس حرّ: عتيق، وحرّ الفاكهة: أخيارها .

والحرُّ: كلّ شيء فاخر من شعر أو غيره. وحرّ كلّ أرض: وسطها وأطيبها.والحرّ والحرّة: الطّين الطّيّب. والحرّ: الفعل الحسن. والحرّة: الكريمة من النّساء. ويقال لأوّل ليلة من الشّهر: ليلة حرّة"[4].

---

[1]– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث عشر، مادة (من)، دار صادر، بيروت، د ط ص422.

[2]– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني عشر، حرف الميم، مادة (يوم)، دار صادر، بيروت، د ط، ص649.

[3]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات الرّواية، ص 179.

[4]– ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، حرف الرّاء، مادة (الحرّ)، دار صادر، بيروت، د ط، ص281،282.

ويمكن أن نجمع لكلمة(حرّة) من المادة (حرّ) المعاني التالية: " المرأة الكريمة، ذات الأصل الطيّب والفعل الحسن، غير الأمة، وعليه يمكن اعتبار هذا الأساس المعجمي للمادة التي اشتقّ منها العنوان.

- **المستوى النحوي :**

وإذا وقفنا على العنوان من حيث بنيته النّحويّة ألفيناه شبه جملة (جارا ومجرورا)، يتألّف من حرف الجرّ"من" والاسم المجرور"يوميّات" مضافا إلى لفظة "مدرّسة" والموصوفة بالصّفة "حرّة"، وشبه الجملة في محل رفع خبر لمبتدأ محذوف، يمكن تقديره باسم الإشارة "هذه"، والذي يحيلنا على الرّواية، والجملة تامة "هذه الرّواية من يوميّات مدرّسة حرة".

وعليه فقد ورد العنوان جملة اسميّة فيها حذف نحوي، حيث اكتفت الرّوائيّة بشبه الجملة "الجار والمجرور" للدّلالة على فترة زمنية مضت، تنتخب منها ما تراه مهمّا من أحداث، وحرف الجرّ "من" أفاد التبعيض، بعض هذه الأحداث، فما عرضته من سيرتها الذاتيّة في المتن لا يشمل كل الأحداث بتفاصيلها، بل بعضها، ممّا يقيم ويشكلّ تماثلا مع شبه الجملة "من يوميّات"، ففي النحو تعني "شبه الجملة" "ما يقرّب الشيء من التّمام ويبعد عنه النّقص"[1]. وشبه الجملة هنا "يغني عن ذكر الجملة، ويقوم مقامها"[2]، وقد وردت خبرا وهو المسند ويشمل الوحدة الثانية من العنوان، أما الوحدة الأولى المحذوفة من العنوان فتشغل موقع المبتدأ وهو المسند إليه، وقد جعل سيبويه "عمليّة الإسناد معيارا ثابتا في تحليل الظاهرة النحويّة، وهي علاقة ينتفي المعنى دونها، لأنها هي المعنى"[3].

وعليه فحذف المبتدأ لم يخل بالمعنى، بل فتح مجالا للتأويل، من خلال "ثغرات خلّفها الحذف النحوي الذي أملته ظروف تدقيق العنوان... بحيث أنّ الفجوات النحويّة هي شكل لغوي مواز لفجوات نفسيّة صادمة للمتلقي، ممّا يطرح مسألة الغموض الدّلالي للعنوان، كما

---

[1]– أحمد رجب حمدان، وهبة عبد الكريم مطر، شبه الجملة عند سيبويه، دراسة تركيبيّة دلاليّة، حوليّة كليّة اللغة العربيّة بالمنوفيّة، بغداد، العدد 33، إصدار 2018، ص 618.

[2]– المرجع نفسه، ص 619.

[3]– المرجع نفسه، ص 610.

تطرحه عناوين المحكيات الحديثة"[1]، وبهذا ينفتح عنوان "من يوميّات مدرّسة حرة" على عدّة تأويلات وقراءات.

- **المستوى الدّلالي والبلاغي :**

من أهمّ التأويلات والدّلالات المستنبطة من العنوان، أنّه يعكس "معاناة المرأة / المعلمة والمناضلة أيام الثورة التحريريّة في مواجهة الاستعمار الفرنسي، والمجتمع الذكوري على حدّ سواء، فالكاتبة تعلن في يومياتها عن رؤية نسائيّة من خلال تركيزها على قضايا اجتماعيّة تهمّ المرأة، كفرد اجتماعي له كيان مستقل، وبالكشف عن رغبتها في البحث عن مجال لا تكون فيه الذّات الأنثويّة مجرّد أداة وظيفيّة مسلوبة الإرادة"[2]، وهي دلالات نجدها مبثوثة بين ثنايا النص الرّوائي، حيث تقول الرّوائيّة:

"ومن خلال مدرسة صغيرة متواضعة البناء ... وتلميذات فقيرات في حي شعبي حقير...وسكان بسطاء أميين... وحياة محرومة جافّة، لم أكن أتصوّر أنني سأعرف من الحياة أسمى معانيها... وأروع قيمها... وأعلى مثلها ممثّلة في تضحيّة أمّ لتعليم ابنها...وصمود أب لتعليم ابنته أمام ضغوط الفكر المتخلّف... وفي معلّم يعطي ويعطي دون أن يسأل عن النّتيجة.... وكأنّ العطاء هدف في حدّ ذاته"[3].

كما نجد انعكاس دلالات العنوان في قول الرّاوية الكاتبة:

" إنّني كامرأة كيف أقوم بأعمال تعليم البنات في مدرسة للبنات حرّة، يضيق مجال الحركة والتصرّف والفعل أمامها؟ وليس من ينكر ذلك، فقد كانت أياما قاسيّة، اضطربت فيها كثير من المواطن، وحلّ الارتباك في كثير من المواقع والأحداث، وبرزت الصّراعات وهذا ليس غريبا على أيّة ثورة، وبخاصّة على نزول المرأة للعمل داخل تنظيماتها السريّة"[4].

وعليه فعنوان "من يوميّات مدرّسة حرة" يختزل السيرة الذاتيّة للرّوائيّة "زهور ونيسي"، ويحيل على المتن الرّوائي الذي يحمل خطابا روائيّا رافضا للعبوديّة والاستعباد، وبذلك تشكّل

---

[1]– شعيب حليفي، النص الموازي للرّواية(استراتيجيّة العنونة)، مجلة الكرمل، العدد 46، إصدار 1 أكتوبر 1992، ص 93.

[2]– مؤلف جماعي، الخطاب السرّدي النسائي في الجزائر، ص 39.

[3]– زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص42.

[4]– المصدر نفسه، ص 20.

العناوين الرّوائيّة "علامات عبور هامّة إلى أفضيّة النص الداخليّة"[1]، التي تحمل قيّما ثابتة في فكر الرّوائيّة، تتعالق وثبات الجملة الاسميّة للعنوان، فالأحداث المسترجعة عبر مخزون الذّاكرة ذات مرجعيّات تاريخيّة ثابتة أيضا، لأنّها تمثل هويّة امرأة ثائرة على كلّ أشكال الظّلم والقهر، وقد أضاءت الرّوائيّة في خطابها التقديمي ملامح هذه اليوميّات بقولها: "هذه المذكرات، حوار متصل مع النفس طال مسافة زمنيّة ليست قصيرة عصفت بي، وبالمحيط الذي أتفاعل داخله وأحداث على جميع المستويات، والمواقع...فأول كلمة قيلت في هذا الحوار كانت مع بداية الاستقلال، حتى لا تجرفها عجلة النّسيان"[2]، ويعد هذا التوضيح "مرجحات أخرى سياقية (خارجية) عن بنية العنوان"[3] لتقريب دلالته والإسهام في فكّ غموضه.

ويأتي لفظ "حرّة" كوصف للمدرّسة التي تعيش يوميّات تاريخية مخضّبة بالألم والأمل، تخصّ مدرّسة تتصف بالحرّية في زمن الاحتلال والقهر والاستعباد، إنها مواجهة وتحد تجسده المرأة الجزائرية المثقّفة، فهنا نجد تعالقا بين صورة المرأة وهي تؤدي وظيفتها في المجتمع كأم وأخت وزوجة وابنة، وبين وظيفة التوعية والتثقيف في زمن الحصار والقيد، فما العلاقة بين هذه الوظيفة والحرّيّة؟ إنّها رسالة فكرية رافضة للاستسلام والتسلط بأنواعه، يتجلى هنا الوعي الممكن في مواجهة الوعي القائم أو الواقع، فيه إقرار بصناعة ذات لم ينصفها لا المجتمع ولا المحتل، ذات تسعى نحو التغيير الحضاري بتخليص الإنسان الجزائري الحرّ من قيد المحتل، وقيد التقاليد السّلبيّة المهيمنة التي سلبت المرأة حقها في التعبير عن ذاتها، ذات صاغت موقفها ورؤيتها من خلال الذّاكرة الأنثويّة التي احتفظت وتحتفظ بصورة الموقف الرافض للمحتلّ من طرف المرأة الواعيّة الحرّة، الرّافضة لتسلّط الواقع، لذا ربطت الرّوائيّة في العنوان بين مهنة التنوير والحرّية، وبين جزء من مذكّرات وذكريات تحمل معنى التحدي في زمن القيود.

---

[1]– عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة الرّوائيّة العربيّة، ص 40.

[2]– زهور ونيسي، من يوميات مدرسة حرة، ص 17.

[3]– محمد يازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011م/1432هـ، ص 22.

وعليه فالتّركيب لا يدرس بعيدا عن دلالته، لأنّه "لا ينعزل عن السيّاق الذي يعتمد على ما حول النص من ظروف خارجيّة تفرض نفسها عليه"[1]، وبالتالي نجد أنّ عتبات النص عموما "لا يمكنها أنّ تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصيّة النصيّة نفسها، وبمعزل أيضا عن تصورات المؤلف للكتابة واختياراتها التصنيفيّة المحددة لقضاياها الأجناسيّة"[2]، فقد جمعت الرّوائيّة تبعا لذلك بين الرّواية والسيرة الذاتية كملمح للتّجديد والتّجريب الرّوائي، وهكذا ليتبيّن "أنّ العنوان موضوع تأويلي قبل أن يكون مفتاحا تأويليا"[3]، واليوميّات هنا تعيّن مجموع النص، إذ "يتضمن العنوان النص ويتضمن النص العنوان"[4]، وهو ما يكشفه الخطاب التقديمي للرّوائيّة بقولها: "أنّ ما أعرضه في هذه المذكّرات...ما هو إلّا لقطات سريعة لزاوية تاريخيّة هامّة عشْتُها بنفسي، وساهمْت في بعض جوانبها بجهد (مناضلة) أحيانا، و"معلّمة" أحيانا أخرى... أردت بهذه المذكّرات لفت أنظار القرّاء جميعا إلى أمر له شأنه، ووزنه في تقدير ما يكتب أو يقال عن الفترة الزمنية التي عايشتها من خلال حرب التّحرير، وفي حيّ واحد من أحياء ومناطق الوطن الواسعة"[5]، هنا يبرز تعالق خطاب العنوان بالواقع التّاريخي والاجتماعي للرّوائيّة.

- **وظائف عتبة العنوان:**

حقّق عنوان "من يوميّات مدرّسة حرّة" عدّة وظائف باعتبار أنّ العنوان "لا يوضع اعتباطا وإنّما تؤطّره خلفيّة ثقافيّة عامة"[6]، تجعله مكتنزا بدلالات تدعّم مكانته عند القرّاء.

ولتحديد وظائف العنوان وجب العودة إلى "جيرار جينيت"، فقد انطلق من الدّراسات التي سبقته، خاصّة ما وجده عند كلّ من "لوي هويك" و"شارل غريفل"، ليجعلها منطلقا له في التّحليل، فعدّل فيها ووضع بعض الملاحظات المكمّلة لما سبق، وحدّد تبعا لذلك ثلاثة

---

[1]– أحمد رجب حمدان، وهبة عبد الكريم مطر، شبه الجملة عند سيبويه، ص625.

[2]– عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدّلالة)، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 16.

[3]– محمد يازي، العنوان في الثقافة العربية، التّشكيل ومسالك التّأويل، ص 23.

[4]– يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص 63.

[5]– زهور ونيسي، من يوميات مدرسة حرة، ص 18.

[6]– شعيب حليفي، النص الموازي للرّواية، ص 98.

وظائف للعنوان هي التّعيين (désignation)، تحديد المضمون (indication du contenu) وإغراء الجمهور (seduction du public)[1].

ويؤكد جينيت على أنّه "ما من ضرورة تدعو إلى أن تجتمع كلّها في العنوان"[2]، وقد أعاد ترتيبها حسب تصوّره النقدي القائم على قدرة العنوان على التعبير عن مضمون العمل.

- **الوظيفة التعيينيّة (F. Désignation):**

أصبح عنوان" من يوميّات مدرّسة حرّة" سمة لأوّل نصّ روائي نسائي كتب باللّغة العربيّة في الجزائر، وهو بذلك بمثابة بطاقة تعريف، ويرى "جينيت" أنّ هذه الوظيفة "تعدّ ضروريّة وواجبة الحضور في أيّ عنوان"[3]، وهذا العنوان بمثابة هويّة للنّص الرّوائي، يعرف به، ويتداول بين القرّاء، فيصبح علامة دالّة عليه يبعث على اقتنائه.

- **الوظيفة الوصفية (F. Descriptive)**

وهذه الوظيفة يسميها "جينيت" "الوظيفة الإيحائية (connotation)"[4]، فالعنوان وصف ما تضمّنه النص الرّوائي من أحداث انتخبتها الكاتبة من زمن ثورة التّحرير الكبرى، وقد وصفتها ب"يوميّات"، تتقاطع مع سيرتها الذّاتيّة، ومع موقفها كمدرّسة حرة ترفض العبوديّة زمن الاستعباد والقمع.

- **الوظيفة الإغرائيّة (F. Séduction):**

وهي وظيفة تعدّ مرتكزا لنشر العمل الإبداعي وبيعه، فالعنوان المغري هو الذي يجلب القرّاء من خلال إثارة الفضول لديهم، وتحمل هذه الوظيفة قيمتين هما "قيمة جماليّة تنشرط بوظيفته الشعريّة التي يبثّها فيه الكاتب، وقيمة تجاريّة سلعيّة تنشّطها الطّاقة الإغرائيّة التي تدفع بفضول القرّاء للكشف عن غموضه وغرابته"[5]، ويتمثّل وجه الإغراء في هذا العنوان في

---

[1]– ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008م/1429هـ، ص 74.

[2]– المرجع نفسه ، ص 74.

[3]– المرجع نفسه ، ص 75.

[4]– المرجع نفسه ، ص82.

[5]– المرجع نفسه، ص 85.

شدّ انتباه القرّاء لهذه اليوميّات التي تحيل على مذكّرات الكاتبة وما تحويه من أسرار ومفاجآت، تغري بالاطّلاع عليها؛ فالنّاس مولعون دائما بكشف المستور.

- **الوظيفة الإيحائية (F. Connotative):**

وظيفة تحيل على دلالات غائبة ثاويّة خلف العنوان، و"هي أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفيّة"[1]، وعنوان "من يوميّات مدرّسة حرّة" يحمل عدّة دلالات وإيحاءات من خلالها "يوقظ حبّ الاستطلاع ويؤجّج رغبة الكشف"[2]. لذا يمكننا القول أنّ الرّوائيّة كسرت بعنوان روايتها سلطة المستدمر الذي سلب الشعب الجزائري حريته وأراد تجهيله من خلال بنيتي "مدرّسة" و"حرّة"اللتين تحملان دلالات يجسّدها الصراع الذي دارت رحاه على أرض الواقع، وعاشت الرّوائية ويلاته، فاشتقت لبنات العنوان وكذا المضمون من حيثياته، وأعادت صياغته فنيا، وجسدت رؤيتها وموقفها في جملة العنوان المختزلة لمضامين النص الرّوائي، لذلك فعلاقة العنوان بالنص صارت "علاقة سؤال يمتد من العنوان إلى النص ومن النص إلى العنوان، بل وأيضا إلى خارج النص في علاقاته بالمحيط الاجتماعي والثقافي والحضاري العام"[3]، وهو ما يكشفه تعالق عنوان رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة" مع نصه.

من الواضح أن الفترة الزّمنيّة "من يوميّات" المسترجعة من الذّاكرة الجمعيّة تحتضن فترة الثّورة التّحريريّة الجزائريّة التي قادها الشّعب الجزائري ضد المحتلّ الفرنسي، وهي مساحة تفاعل بين الرّوائيّة وبين المجتمع وظروفه المختلفة، وتحولاته التّاريخيّة المهمّة، وعليه فقد حقّق العنوان الوظيفة الإيحائيّة.

و الجدير بالذّكر أنّ عنوان "من يوميّات مدرّسة حرّة" لا يوجد فيه انزياح للغة، وإنّما فيه من الإيجاز والإيحاء ما يبرز بلاغته، لأنّ الخفاء يكمن في مضمون "اليوميّات" التي يتعالق فيها الزمان بالمكان، والموقف الواعي الذي يختزله تركيب "مدرّسة حرّة".

---

[1]– بسّام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 87.

[2]– المرجع نفسه، ص49.

[3]– يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص 64.

ب- دلالات عتبة العنوان في رواية " لونجة والغول":

يستوقفنا عنوان الرّواية الثّانية من روايات "زهور ونيسي" "لونجة والغول"، والقائم على جدليّة المتخيّل والواقعي، والذي يلقي بظلال تساؤلات على القارئ، فهو عنوان منفتح على التّراث الشّعبي، يكشف منذ الوهلة الأولى عن تناصّ مع الحكاية الشّعبيّة الجزائريّة "لونجة بنت الغول"، وهو ما يتوقّعه القارئ في نصّ الرّواية، لكنّه يفاجأ أثناء القراءة "بخيبات الانتظار"[1]. فإذا "كان الانسجام في الفكر الكلاسيكي يعني عدم الخروج عن النصّ، أي تحجيم سلطة التّأويل وتقلّل من الاستعارة بوجهها الأكثر غرابة، فإنّ العنوان الرّوائي الحديث يكسر هذا الانسجام فنّيا، فلم يعد يعبّر بالضّرورة عن الحدث أو الشّخوص، بقدر ما صار يشّكل عصيانا على النص"[2]، وهذا العصيان هو الذي جسّدته الرّوائيّة "زهور ونيسي" في "لونجة والغول"، التي صدرت سنوات الجمر والنّار في تاريخ الجزائر؛ لتفتح أبواب التّخييل والتّأويل واسعة أمام المتلقي، وهذا العنوان" يعدّ نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلاليّة وأخرى رمزيّة، تغري الباحث بتتبع دلالته ومحاولة فك شيفرته الرامزة "[3].

- **المستوى المعجمي:**

يتكون العنوان من مفردتين هما: (لونجة) و(الغول)

لونجة: اسم علم، أطلق على شخصيّة في التّراث الشعبي.

الغول :

ورد في لسان العرب لابن منظور عدّة معان للفظة (غول)

"غول : غاله الشيء غولا واغتاله: أهلكه وأخذه من حيث لا يدر.

والغول: المنيّة. واغتاله: قتله غيلة والأصل الواو.الأصمعي وغيره : قتل فلان فلانا غيلة أي في اغتيال وخفية .

---

[1]- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربيّة، ص 39.

[2]- شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية (إستراتيجية العنونة)، ص 90.

[3]- بسّام موسى قطّوس، سيمياء العنوان، ص33.

وقال ابن السكيت: يقال غاله يغوله إذا اغتاله، وكلّ ما أهلك الإنسان فهو غول، وقالوا: الغضب غول الحِلم أي أنّه يهلكه ويغتاله ويذهب به. ويقال : أيّةُ غول أغْوَلُ من الغَضَبِ.

والغول: كلّ شيء ذهب بالعقل .

وأتى غولا غائلة أي أمرا منكرا داهيا. والغوائل الدّواهي."[1]

- **المستوى النّحوي:**

فمن خلال البنية النحويّة للعنوان، نجده يتكون من اسمين هما (لونجة) و(الغول) يربطهما حرف العطف "الواو" الذي يقتضي مطلق الجمع بين المتعاطفين، والاسم "لونجة" مبتدأ حذف خبره ، والذي يمكن تقديره كالتالي (حكاية الزمن)، ولفظة (الغول) اسم معطوف على ما قبله فيأخذ بذلك حكمه الإعرابي، ويكون العنوان (لونجة والغول حكاية الزمن) حيث واصلت الروائيّة في هذا العنوان الاشتغال على آلية الحذف النّحوي، ولكن هذه المرة مع حذف الخبر، "والحذف يقود إلى نوع من الغموض والإيهام المقصود من طرف الكاتب"[2]، فيفسح المجال للإجابة عن التّساؤلات الناجمة عن غيّاب الخبر، وهذا "النّقص الدّلالي الذي يجتاح العناوين بحذف الخبر من شأنه أن يحقّق الوظيفة الإستراتيجيّة للعنوان باستقطاب اهتمام المتلقي وإثارته، ولذلك يعدّ الحذف خاصيّة مكوّنة للعنوان"[3]، وهو ما توفّر في هذه الرّواية وسابقتها.

كما يمكن تأويل الحذف من منظور أخر؛ حيث يكون المحذوف هو المبتدأ، وخبره الاسم (لونجة)، والمعطوف (الغول)، وبالتالي يقدّر العنوان بالصيغة التالية (حكاية لونجة والغول).

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، المجلد الحادي عشر، حرف اللام، مادة (غول)، ص507.

[2]– شعيب خليفي، النص الموازي للرواية، ص 93.

[3]– خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، 2007، ص 314.

- **المستوى الدّلالي والبلاغي:**

هناك تناصّ في العنوان؛ حيث تتلمّس الرّوائية ذاكرة التّراث الشّعبي، فتستعير من حكاية "لونجة بنت الغول" عنوانها، لكنّها تضمّنه دلالات ذات أبعاد تاريخيّة واجتماعيّة، فتسقط الحكاية الشعبيّة على فترة تاريخيّة عاشها الشّعب الجزائري ألا وهي فترة الاحتلال الفرنسي.

وقد ورد العنوان المختزل دون مدعّم ثانوي يوضّحه، وهذا الغموض في العنوان "يعدّد المعنى ويعطيه فرصا عدّة للتّأويل"[1]، من خلال المحمول الثقافي والفكري للقارئ، فاسم "لونجة" في التراث الشعبي الجزائري يقدم حكاية خرافيّة، كشفت عنها الروائيّة في ختام النص الروائي على لسان زوج "مليكة" المرأة الرمز التي جسّدت معاني التضحيّة وحاولت مرارا التغلب على واقع الظلم والقهر المتمثل في الاحتلال الفرنسي، وسلطة الموروث الاجتماعي، حيث يقول: "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 جدّاتنا، تلك الفتاة الجميلة، التي لا يمكن أن يصل إليها أحد، لأنها تسكن قصرا عظيما، عاليّة أبراجه، تناطح السّحاب، هو قصر الغول ..."[2]. ويكمل الزّوج محاورا زوجته "مليكة" في قبرها:" فليكن

–فليكن ... لكن لماذا لا يصل إليها أحد؟

–لا يصل إليها أحد، لأن أباها هو الغول نفسه يا مليكة ...

–تريدين أن تعرفي؟ حسنا، يقولون إنّ الغول سرق أمها الجميلة في يوم من الأيام، على جواد أبيض له جناحان، يطير ولا يسير كسائر الجيّاد، وتزوجها، تزوجها غصبا عنها، ولأنّه تزوجها دون رضاها، فقد وضعت له ابنة جميلة مثلها، ولا تشبهه في شيء..."[3].

ومن خلال ملامح الحكاية الخرافيّة التي تلقي بضلالها على الجملة الاسميّة "لونجة والغول"، يمكن ملء الفجوات التركيبيّة والدلاليّة التي خلّفها الحذف في العنوان فأنتجت

[1]– شعيب حليفي، النص الموازي للرواية – استراتيجية العنوان– ص 93.

[2]– زهور ونيسي، الرواية _2_(لونجة والغول)، ص 279.

[3]– المصدر نفسه، ص 279.

غموضا فنيّا، لأنّ"الحذف يشتغل على المستوى التركيبي للعنوان بينما يشتغل الغموض على المستوى الدلالي"[1].

وعليه يحمل اسم "لونجة" دلالات المؤنث، الخجل، البراءة، الجمال والخير، بينما يحمل اسم "الغول" دلالات المذكّر، الخبث، القبح والشرّ، وهي ثنائيات ضديّة تكشفها المرجعيّة التراثيّة للحكاية الخرافيّة التي يعبّر عنها العنوان، وبذلك يكون تركيبه التام "لونجة والغول متناقضان نقيضان"،أو"حكاية لونجة والغول"، كما يحمل العنوان "جملة من الأبعاد الصراعيّة والتضاديّة المحتدمة جمعت بينهما "واو العطف" وانفتحت هذه الثنائيات على صراعات ظاهرة وأخرى خفيّة مضمرة"[2].

وعند تحليلنا لعنوان الرّواية "لونجة والغول" اعتمادا على ما سبق، نجد أنّ "لونجة" تمثل الفتاة الجميلة البريئة التي تعيش في عزلة عن العالم، عند الغول الشرير، إلى أن ينقذها الفارس الوسيم ويتزوّجها، وهذه حكاية "منتشرة في كل ربوع الجزائر باعتبارها من أشهر الحكايات الخرافيّة التي ترويها جدّاتنا ولو باختلافات بسيطة جدا من منطقة لأخرى"[3]. بينما الغول" نتمثّله في تراثنا وخيالنا الشعبي الجمعي مخلوقا غامضا مخيفا لا نعرف له شكلا أو ملامح محدّدة ولكننا نتصوّره – بصفة عامة– قبيح الشكل، شرير الأفعال يتميز بالخبث والمكر والدّهاء"[4]. وعليه تكشف هذه القراءة ثنائيات ضديّة ترسم ملامح الطرفين، وهذا التحليل للعنوان انطلق من مستوى "ينظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلّة لها اشتغالها الدّلالي الخاص"[5].

لذا لابد من الانتقال إلى تحليل ينطلق من مستوى ""تتخطّى فيه الإنتاجيّة الدّلاليّة لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلائليّته دافعة ومحفزة انتاجيّتها الخاصّة بها"[1]

---

[1]– شعيب حليفي، النص الموازي للرواية، ص 94.

[2]– مؤلف جماعي، الخطاب السرّدي النسائي في الجزائر، ص 302.

[3]– المرجع نفسه، ص 302.

[4]– المرجع نفسه، ص 302.

[5]– محمد فكري الجزّار، العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي(دراسات أدبيّة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص8.

[1]– المرجع نفسه، ص 8.

، لأنّ الرّسالة الفكريّة والفنيّة الموجهة من العمل الروائي إلى المتلقي تتضمن العنوان والنص الرّوائي معا.

فإذا كان الغول في الحكاية الخرافيّة الشعبيّة يحبس "لونجة" ويمنعها من التواصل مع العالم الخارجي، فإن العنوان يحيلنا في نص الرّواية إلى "غول" الموروث الاجتماعي وسلطة العادات والتقاليد التي تحصر مهمّة المرأة في الانجاب وأعمال البيّت، وتفرض علها الوصاية في شؤونها الخاصة، فلا رأي ولا حريّة لها في اختياراتها وفي التعبير عن أفكارها، ويحتكمون في ذلك إلى الفهم الخاطئ للدين "فلا يعترفون بإبداع المرأة أو حقّها في توصيل صوتها وأفكارها (لأن صوت المرأة عورة / النساء ناقصات عقل ودين ... إلخ) وغيرها من الحجج والعبارات الجاهزة التي تستعمل كحجج مبرّرة لسلامة تصوّراتهم لا تقبل النقاش أو الدحض أو حتى المراجعة"[1]، بالإضافة إلى "غول" الاحتلال الفرنسي الذي فرض وصايته على الجزائر وهي دلالة أخرى للفتاة "لونجة" حيث عزلها عن العالم ما يقارب قرنا وربع قرن من الزمان وفرض عليها لغته ومنطقه وفكره، وسلبها الأرض والحريّة والثروات، وحقها في تقرير المصير.

والفارس الذي أنقذها هو "الشعب الجزائري" من خلال ثورة التحرير الكبرى التي استعادت الحريّة المسلوبة، وطردت المحتل "الغول" من أرض الشهداء، وعليه فإنّ "لونجة" هنا ترمز إلى الوطن أيضا، لذلك نجد أنّ "العنوان الفني يتميز بخصائص محدّدة، تميل نحو ما هو بلاغي، في محاولة التقاط جوهر الشيء، وليس الشيء في ذاته، عناوين سوريالية تميل نحو ما هو استعاري، وتؤدي وظائف متعددة ومتراكبة في آن"[2]، ويمكننا القول أنّ عنوان " لونجة والغول" "يحقق مضمونا يتراوح بين البوح والكتمان"[3]، حيث اكتسب النص الإبداعي بذلك "طاقة جمالية وإبداعية، تجعله دائم الانبثاق، وله تلك القدرة الكبيرة على إحداث التأثير والتجاوب في مختلف المراحل التاريخيّة"[4]، ويتّسم ببنيتة المختزلة الموجزة المنفتحة على

[1]– مؤلّف جماعي، الخطاب السرّدي النسائي في الجزائر، ص 303.

[2]– شعيب حليفي، النص الموازي للرواية الاستراتيجية، ص 90.

[3]– المصدر نفسه، ص93.

[4]– مؤلّف جماعي، الخطاب السرّدي النسائي في الجزائر، ص 305.

دلالات عدّة، فيه "مقصديّة من نوع ما"[1]، تقود هذه المقصديّة إلى مرجعيّة تاريخيّة ، والتي كشفت عنها الرّوائيّة في نهاية الرّواية بقولها :"هذه الفتاة هي أنت يا مليكة ، عفوا بل هي لونجة، مليكة أو لونجة ، كلاكما واحدة يا مليكة ، تتكرّران في الزّمان والمكان، وتولدان كلّ مرّة من رحم العذاب والجمال، تدخلان كلّ مرّة عالم الخلود"[2]، فلونجة هي الجزائر التي تحرّرت من ربقة المحتلّ، هي كلّ امرأة جزائريّة دافعت عن ذاتها وهويّتها، ووقفت ضد كلّ أنواع التّهميش والاستعباد، والعنوان بهذا يحمل رسالة للمتلقّي تتضمّن رؤية الرّوائيّة للعالم، وهذه الرّسالة قائمة في العلاقة بين كلمتي "لونجة" و"الغول" الجملة الاسمية، فهو هنا علامة ذات دلالة مكثّفة لا بدّ منها لولوج النصّ، وهذا العنوان من العناوين المبنيّة "بطريقة رمزيّة أو مجازيّة ممّا يدفعنا للتّأويل، لإيجاد ألوان من التّطابق أو شبه التّطابق بين النصّ وعنوانه "[3].

وجانب العنوان البلاغي كشف عن بعد جمالي ساهم في شدّ انتباه المتلقّي وكسر أفق التّوقّع لديه؛ حيث انزاحت اللغة إلى دلالات مجازيّة نقلت المعنى من سيّاق إلى آخر؛ من سياق خارج النص إلى سياق داخله، وهو المفارقة بين العنوان والنصّ الرّوائي، وهنا تتجلّى الاستعارة التصريحيّة؛ إذ شبّهت الرّوائيّة شخصيّة "مليكة" و "الجزائر" في تحدّيهما لكلّ أشكال الظلم والقهر والاستعباد، وانتصارهما في النّهاية، بشخصيّة "لونجة" في التّراث الشّعبي الجزائري، وشبّهت المستدمر الفرنسي والعرف الاجتماعي وإكراهاته بشخصيّة "الغول"، فحذفت المشبّه وصرّحت بالمشبّه به؛ لإثارة الفضول في نفس المتلقّي، وبالتّالي العمل على استجلاء الدّلالات الخفيّة والوقوف عليها من خلال البحث في ثنايا العنوان، وتتبّع معالم النّص الرّوائي .

وعليه فالميزة التي يكتسيها هذا العنوان هو اختلافه ظاهريا عن نصّه الرّوائي، حيث نجد فيه تناصّا مع عنوان قديم في التراث الشعبي هو حكاية "لونجة والغول"، لكنّ تمت استعارة دلالات هذه الحكاية وتم إسقاطها على فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر،والكشف عن التناقضات التي يعيشها ويعاني منها كلّ من المرأة والوطن، وبالتالي نجد أنّ التناص وهب

---

[1]– مؤلّف جماعي، الخطاب السردي النسائي في الجزائر، ص31.

[2]– زهور ونيسي، الرّواية–2–(لونجة والغول)، ص 280.

[3]– محمد يازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، ص15.

العنوان قيمته من خلال بث دلالات متعدّدة ومختلفة للإجابة عن التساؤلات التي يطرحها القارئ حين يعترضه ويحاول فكّ شيفرته.

- **وظائف عتبة العنوان:**

اكتسى عنوان "لونجة والغول" خصوصيّة استمدّها من رمزيّته وإيحاءاته، وقيّامه على تناصّ مع التّراث الشّعبي في الحكاية الخرافيّة الجزائريّة، وقد حقّق جملة من الوظائف باعتبار أنّ العنوان "لا يوضع اعتباطا وإنّما تؤطّره خلفيّة ثقافيّة عامة"[1]، من خلالها تتكشف مقاصده، ومن الوظائف التي حقّقها نجد:

- **الوظيفة التعيينيّة (F. Désignation):**

وتختص هذه الوظيفة بتسميّة العمل المراد دراسته، وقد عيّنت "زهور ونيسي" عنوانا لروايتها الثّانية ووسمته بـ "لونجة والغول"، ويرى "جينيت" أنّ هذه الوظيفة "تعدّ ضروريّة وواجبة الحضور في أيّ عنوان"[2]، وهذا العنوان بمثابة هويّة للنّص الرّوائي، يعرف به، ويتداول بين القرّاء، فيصبح علامة دالّة عليه يبعث على اقتنائه.

- **الوظيفة الوصفية (F. Descriptive)**

قامت الرّوائية بالتلاعب بالعنوان الذي لا يصف النص الرّوائي، فهو انزيّاحي، يحمل دلالات كثيرة من خلال تناصّه مع التّراث الشعبي، ويكشف النص الرّوائي عن دلالات يوحي بها العنوان ، فيجسّد الجمال الأنثوي والفكري لشخصيّة " مليكة" التي تعكس شخصية "لونجة"، والقلح الذي تجسّده شخصيّة الغول .

- **الوظيفة الإغرائيّة (F. Séduction):**

وهي وظيفة تعدّ مرتكزا لنشر العمل الإبداعي وبيعه، فالعنوان المغري هو الذي يجلب القرّاء من خلال إثارة الفضول لديهم، وتحمل هذه الوظيفة قيمتين هما "قيمة جماليّة... وقيمة تجاريّة سلعيّة تنشّطها الطّاقة الإغرائيّة التي تدفع بفضول القرّاء للكشف عن غموضه

[1]– شعيب خليفي، النص الموازي للرّواية، ص 98.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 75.

وغرابته"[1]، وهو ما توفّر في عنوان "لونجة والغول" فهو بخلفيّته العجائبيّة يثير غرابة وتساؤلات في نفس المتلقّي من خلال فجواته التركيبيّة والدلاليّة، و هو بذلك يغري القارئ ويثير فضوله، لذلك يمكن أن نسقط عليه ما ذهب إليه "بسّام موسى قطوس"؛ في أنّه أحيانا تعانقك الدّهشة منذ الإطلالة الأولى على العنوان ، من حيث هي ترتكز على أسس فنّيّة وجماليّة وإبداعيّة تستهدف التّجديد والابتكار، فينطلق القارئ من خلفيّة أسّسها العنوان من خلال إيحاءاته و إغراءاته[2]. و هو ما يحقّقه عنوان "لونجة والغول".

- **الوظيفة الإيحائية (F. Connotative):**

وظيفة تحيل على دلالات غائبة ثاويّة خلف العنوان، و"هي أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفيّة"[3]، وعنوان " لونجة والغول" مثقل بالإيحاءات الرمزيّة، فلفظة "لونجة" تحيل على الأنثى المرأة الجميلة، بينما لفظة "الغول" تحيل على الخوف والرّعب والشرّ، وهما نقيضان، اجتماعهما معا يصنع المفارقة ويثير فضول القارئ، لذلك يختزل هذا العنوان عدّة دلالات وإيحاءات وبالتّالي هو "يوقظ حبّ الاستطلاع ويؤجّج رغبة الكشف"[4].

وعنوان "لونجة والغول" يبدو من الوهلة الأولى أنّه يحيل على حكاية شعبيّة خرافيّة، لكنّ النّص الرّوائي يكسر أفق توقّع القارئ، فيفاجأ بنصّ يجسّد النّضال الثّوري للشّعب الجزائري، وعليه يمكن القول أنّه عنوان "يخفي أكثر ممّا يظهر"[5]. وبذلك يعتلي القارئ عرش التّأويل لاستكشاف الدّلالات الخفيّة .

- **الوظيفة الجماليّة:**

وتتمثّل هذه الوظيفة في حسن اختيار ألفاظ العنوان من جهة ، وجمال التركيب الذي حقّق الوظائف السّابقة من جهة ثانيّة، فضلا عن الانزيّاح اللغوي من الحقيقة إلى المجاز و"المجاز تجاوز"[6]، وقد تجاوزت الرّوائيّة الدّلالات اللغويّة إلى توليد دلالات مجازيّة حقّقت

---

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات ص 85.

[2]– ينظر، بسّام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص 60.

[3]– المرجع نفسه، ص 87.

[4]– المرجع نفسه، ص49.

[5]– المرجع نفسه، ص 50

[6]– أدونيس، الشّعريّة العربيّة، دار الآداب ، بيروت، ط 2، 1989، ص75.

جمالية وشعرية العنوان، إذ حوّلت دلالات كلّ من "لونجة" و"الغول" المتعارف عليها في الحكاية الخرافيّة إلى دلالات تنبثق من السّيّاق التّاريخي والاجتماعي لثورة التّحرير الكبرى، و عليه تكمن جماليّة عنوان "لونجة والغول" في إثارة انفعال المتلقّي، وتحريك مشاعره، وقد يتجاوز التّأثير إلى الفكر، وبالتالي يظهر البعد الحجاجي في الإقناع، لاسيّما وأنّ العنوان فيه تناص مع الحكاية الشّعبيّة الخرافيّة.

ج- دلالات عتبة العنوان في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين":

يبدو عنوان "جسر للبوح وآخر للحنين" عنوانا مكثّف الدّلالة، منفتحا على قراءات متعدّدة ومختلفة، يتم استكشافها والوقوف عليها من خلال المكونات الآتية:

- **المستوى المعجمي:**

يتكوّن العنوان من جملة من المفردات، هي على التوالي: جسر، البوح، آخر، الحنين.

جسر: ورد في لسان العرب أنّ" الجَسر والجِسر: لغتان، وهو القنطرة ونحوه ممّا يعبر عليه، والجمع القليل أجسر والكثير جسور"[1]

البوح:

"بوح: البَوحُ: ظهور الشيء.

وباح الشيء: ظهر ، وباح به بوحا وبُؤُوحًا و بُؤُوحةً: أظهره وباح ما كتَمتُ،وباح به صاحبه.

وباح بسرّه: أظهره و رجل بؤُوح بما في صدره وبيحان وبيِّحان بما في صدره، وأصلها الواو. وفي الحديث: إلا أن يكون كفرًا بواحا أي جهارا، وأباحه سرًّا فباح به بوحًا: أبثَّه إيَّاه قلم يكتمه؛ وفي الحديث: إلا أن يكون معصيّة بواحا أي جهارا. يُقال : باح الشّيء وأباحهإذا جهر به " [2].

[1]- ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الرّابع، حرف الرّاء، مادّة (جسر)، ص.137

[2]- ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الثاني، حرف الثّاء و الجيم و الحاء، مادّة (بوح)، ص416.

آخر:

" الآخر، بالفتح: أحد الشّيئين وهو اسم على أفْعَلَ، والأنثى أخرى إلّا أنّ فيه معنى الصّفة لأنّ أفعل من كذا لا يكون إلّا في الصّفة .

والآخر بمعنى غير كقولك رجلٌ آخَرُ وثوب آخَرُ، و أصله أفعل من التّأخّر،فلما اجتمعت همزتان في حرف واحد استُثْقِلتا فأُبدلت الثانية ألفا لسكونها وانفتاح الأولى قبلها.

ومعنى آخر شيء غير الأول"[1].

الحنين:

ورد في لسان العرب أنّ الحنين هو: " الشّديد من البكاء والطّرب، وقيل: هو صوت الطّرب كان ذلك عن حزن أو فرح .

والحنين:الشَّوْقُ وتَوَقانُ النّفس، والمعنيان مقتربان، حنَّ إليه يحنُّ حنينًا فهو حانٌّ.

وحنَّتِ الإبلُ: نزعت إلى أوطانها أو أولادها ، والنَّاقة تحنُّ في إثر ولدها حنينا تطرب مع صوت، وقيل: حنينها نزاعها بصوت وبغير صوت،والأكثر أنَّ الحنين الصّوت.

و أصل الحنين ترجيع النَّاقة صوتها إثر ولدها"[2].

- **المستوى النّحوي:**

تقوم عتبة العنوان في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" على دالّ "الجسر" الذي يعبّر عن المكان، وتفرّعه بين دالّين آخرين، وهما (البوح والحنين)، وتعدّ هذه الدّوال مفاتيح للنص الرّوائي، وانطلاقا من المظهر التركيبي لهذه العتبة النصيّة، نجدها تتكون من جملتيّن اسميتيّن، وهو ما يكشف عن ثنائيات يقوم عليها البناء الرّوائي، انطلاقا من العنوان "الممتلك لبنية ولدّلالة لا تنفصل عن خصوصيّة العمل الأدبي"[3].

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الرّابع، حرف الرّاء، مادة (آخر)، ص12،13.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الثّالث عشر، حرف النّون والهاء، مادّة(حنن)، ص 129.

[3]– عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدّلالة)، ص 17.

وتتكوّن الجملة الاسميّة الأولى من المبتدأ(جسر) والخبر شبه الجملة الجارّ والمجرور (للبوح)، والجملة الثانيّة هي أيضا تكافئ الأولى في تركيبها النحوي، كتقابل بين مكانين في زمنين مختلفين، وتتألّف من المبتدأ (آخر) والخبر شبه الجملة جار ومجرور (للحنين)، والرابط بين هذين الجسرين الثابتين ثبات الجملة الاسميّة هو حرف العطف "الواو" للجمع بينهما، وقد ورد المبتدأ نكرة، والتنكير في اللغة يفيد الكثرة والتعدّد، ويرى سيبويه أنّ النّكرة فيها خفّة، وهي أكثر تمكنا من المعرفة، حين يقول :"واعلم أنّ النّكرة أخفّ عليهم من المعرفة، وهي أشدّ تمكّنا، لأنّ النّكرة أول، ثم يدخل عليها ما تعرف به، ومن ثمّ أكثر الكلام ينصرف إلى النّكرة"[1]، كما أنّه يرفع من قيمة الاسم، ويورد ذلك في مؤلّفه "الكتاب" قائلا :

"و اعلم أنّ بعض الكلام أثقل من بعض، فالأفعال أثقل من الأسماء لأنّ الأسماء هي الأولى وهي أشد تمكّنا...ألا ترى أنّ الفعل لا بدّ له من اسم، وإلاّ لم يكن كاملا، والاسم قد يستغني عن الفعل"[2]، و بذلك اجتمعت صفتا التمكّن والخفّة في الاسم النّكرة "جسر" الذي يعدّ الدّال المركزي في العنوان، فأيّ جسر تقصد الرّوائيّة؟ وهل هو جسر حقيقي أم مجازي؟، فغموض دلالة لفظة "الجسر" يدفع القارئ إلى خوض مغامرة التأويل، والجسر يحيل على مكان العبور من ضفّة إلى أخرى، لكن جسر الرّوائيّة في عنوانها ليس ملموسا مرئيا حقيقيا، بل هو معنوي بدّلالة أنّ عابره هو البوح والحنين حيث تم إسناد كلّ من البوح والحنين (الخبر) إلى (المبتدأ) "الجسر" المسند إليه ، وهنا كشْف لمركزيّة المكان، ومحوريّته في البناء الرّوائي.

- **المستوى الدّلالي والبلاغي :**

فإذا كان الجسر يحمل معنى العبور والرّبط والوصل، فإنّ لفظتي "البوح والحنين" تحملان على التوالي مدلولي كشف خبايا النفس التي تشعر بضيق وعزلة، للتنفيس عنها، والتخلّص من الضغوطات النفسيّة والاجتماعيّة، والتي تثير في الأعماق مشاعر الشوق وتوق النفّس لمرابعها الأولى، ولذكرياتها، وإذا بحثنا عن ملامح لفظة "جسر" في البيئة الجزائريّة حيث

[1]– سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ج1، الهيئة المصرية، مصر، ط1، 1975، ص22.

[2]– المرجع نفسه، ص20–21.

ولدت الكاتبة "زهور ونيسي" ألفينا مدينة الجسور المعلّقة "قسنطينة" مسقط رأسها ومحضن طفولتها وشبابها قبل انتقالها للعيش في العاصمة.

وعليه بدا اشتغال الكاتبة على آليّة الحذف المضموني، والذي يتعلّق "بحذف محتوى العنوان وتكسيره، بحيث أنّ مضمون العنوان الرّوائي يحقق مضمونا يتراوح بين البوح والكتمان"[1]، فالقراءة الأوليّة للعنوان توهم باكتماله، لكن بعد تأمّله ومحاولة فكّ شيفرته يتبيّن ما فيه من فجوات دلاليّة أوجدها الحذف المضموني، لأنّ هذا العنوان ذو توجّه "بلاغي نحو الاستعارة"[2]، فالجسر يكون ماديا كوسيلة للعبور، والرّبط بين الأماكن لوصلها وتقريب المسافة فيما بينها، لكن هنا استعير الجسر لعبور المشاعر ولبوح ما كتم في النفوس وما اعتلج فيها، وهو ما يعكسه نصّ الرّواية، حيث يحمل دلالات العنوان بين ثناياه، فضلا عن تشبيه كلّ من البوح والحنين بالإنسان العابر للجسر، وهما معنويان تم تجسيدهما عن طريق التّشخيص لتقريب المعنى إلى ذهن المتلقّي، وفتح المجال أمام خياله لتتبّع الدّلالات الكامنة في العنوان.

فشخصية "كمال العطار" الرّاوي المشارك، والبطل الذي يتمثّل مدينة "قسنطينة" حبيبة يغازلها ويصوّرها شخصا يلبس عباءة التّاريخ، فيعبر بحنينه وبوحه جسور الزمن مخترقا الحاضر إلى الماضي، ومن هذا الماضي يعود البطل بعد أربعين عاما من الغيّاب، ليجد مدينته ومسقط رأسه وحبيبته قد عبث بها الزمن وغيّر ملامحها، وهو يعبر جسورها يعتلي جسور الذّاكرة الموجوعة بحثا عن المدينة التي عشقها، وعاش صغيرا بين أحيائها، ونبض قلب الشباب بين أبوابها السبعة، فيبوح بشوقه لها، ويعبّر عن رغبته في استعادة ما كان جميلا فيها، ويبوح لها بأسراره النفسيّة والاجتماعيّة، كما يحمل الجسر أحداثا تاريخيّة تعبر معه، ومع أشواقه وحنينه، وبذلك يبدو العنوان "حامل معنى وحمّال وجوه، موازٍ دلالي للنص، وعتبة قرائيّة موازيّة، توجه المتلقي نحو فحوى الرسالة ومضمونها"[3].

---

[1]– شعيب حليفي، النص الموازي للرواية – استراتيجية العنونة – ، ص 93.

[2]– المرجع نفسه، ص 92.

[3]– محمد يازي، العنوان في الثقافة العربية، ص 19.

فقد تعالق المكان بالزمن والتاريخ، وعبر الجميع جسور الوطن، وبذلك شكّل المكان أهميّة كبرى في بناء العنوان، وتوليد دلالات متعدّدة ومختلفة، وبذلك حقق وظيفة حمله لمضمون النص، من حيث أنّه "يحقق حقيقة النص، فهو كقوة، علامة دالة...بمعنى أنّ العنوان الرّوائي كتخيّل يعكس انبناء النص على التخيّل، التوازي بين العنوان والنّص"[1]، لذلك تتجلى مدلولات العنوان بين ثنايا النص الرّوائي، ومنها ما ورد في قول الرّاوي عن "كمال العطار" :

" وعندما كان على الجسر، تذكّر أنّه لا زال يحتفظ بصورة له مع والده على الجسر"[2].

وفي مقطع آخر يقول "شاهد النّاس يتحرّكون بتلقائيّة غريبة، كلّ يعرف إلى أين يقصد، كانوا جميعا لا يشعرون أنّهم معلقون مع الجسر "[3].

وبذلك كان العنوان عتبة وفاتحة نحو التخييل حيث عكس "حمولات دلاليّة مكثفة داخل بنية النص الرّوائي، كونه العلامة اللسانية الأولى التي يقاربها القارئ على سطح الغلاف، حيث تتشابك أمامه وتتداخل مختلف الدّلالات السيميائيّة والرمزيّة المحيلة على عوالم التأويل"[4].

وتتكرّر لفظة "الجسر" كثيرا في النص الرّوائي كونها اللبنة المحورية التي أسّس عليها: "كان الطريق المقابل بعد انتهاء الجسر يبدو ضيّقا "[5]. وقل الرّوائيّة تعدد معالم المدينة التّاريخيّة:

"وأيُّ بركة مع مدينة تقدّس الرّقم السّابع..أبوابها سبعة، وجسورها سبعة، ووصاياها سبعة، وأعراسها سبعة أيّام وسبع ليال، وكلّ أحداثها من "سان دونا" البربري المشاكس للحكم الرّوماني، إلى مسك ختام الأحداث ثورة التّحرير"[6].

فالجسر هنا مكان مادي يحمل دلالته الحقيقيّة ويحيل على معالم "مدينة قسنطينة" مدينة التاريخ والحضارة، بماضيها العتيق وحاضرها المتأزّم.

---

[1]– شعيب حليفي ، النص الموازي للرّواية – استراتيجيّة العنونة–، ص 97.

[2]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 9.

[3]– المصدر نفسه ، ص 9.

[4]– حبيب بوهرور، العتبات وخطاب المتخيل في الرّواية العربيّة المعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد السادس عشر، 2016م/1437هـ. ص 213.

[5]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 10.

[6]– المصدر نفسه، ص12،13.

كما يحضر الجسر المجازي في قول "كمال العطار": "هاهي مدينتك اليوم، جرّب وخذها بين يديك، الثمها بعينيك، المسها بقلبك الأخضر برعما يفجر صخر جسور التاريخ، هدهدها، انظر ملاءتها السوداء ذات الثقوب، والألف حكاية وحكاية، لتنتصر في لونها حكاية البعث الفاطمي، ليس كمذهب فتنة لكن كدين صحيح، يمتد ويمتد حتى يصل إلى إقامة أكبر معلم ورمز للدّين الأزهر أبدا تنسمها عبيرا فيه كبرياء الرّوح، تنشقّ عطر تربتها النّديّة الحنون، قلّدها وساما للعطر وآخر للنّعم، الألف ألف ألف عام من الزّمن، أنصت إلى لحنها الأهوج وهو يسري أنفاسا في صدرك، ووترا مكسورا في كبدك"[1].

تعالق العنوان والنص الرّوائي جليّ في هذا المقطع، فهو يعكس مكوناته ودلالاته، حيث أبرز المكان "الجسر" كنص مواز يضم الأزمنة والأحداث والشخصيات، فالجسر هو "قسنطينة"، وهو ثورة التحرير الكبرى التي عبر من خلالها الشعب الجزائري من ضفّة الاحتلال الى ضفّة الحريّة والاستقلال، كما أنّ الجسر هو ذلك المعبر الرمزي الذي تمرّ عبره الأشواق إلى الماضي السعيد.

والجسر هو المرجعيّة التاريخيّة والفكريّة التي حدّدت علاقة "كمال العطار" والجزائريين بالآخر المتمثل في الاحتلال الفرنسي من جهة، وباليهود من جهة ثانية، والجسر هو ذلك الرّابط المعنوي الذي يجعل من الآخر المتمثل في فلسطين قضيّة أمة، تعبر الجسر كحضور تاريخي وحضاري، وكذلك الجسر هو الرّواية التي عبرت من خلالها أفكار ورؤى الكاتبة "زهور ونيسي"، التي رسمت ملامح موقفها من التاريخ الذي أهمل بعد الاستقلال، وقد عبّرت عن رفضها لذلك التهميش من خلال الثنائيات الضديّة انطلاقا من تقابل الأزمنة (ماض وحاضر) ، وتقابل الأمكنة (جسور قسنطينة وجسور التاريخ)، والتقابل بين الحقيقة والمجاز، الواقع والتخييل، وذاك الذي خلق التعالق بين العنوان ونصه الرّوائي.

وتعلّق الكاتبة بالمدينة وجسورها يوحي بنوع من الكتابة السيرذاتيّة التي يشي بها كلّ من البوح والحنين لمسقط رأسها، بأبعاده التاريخيّة والحضارية.

- **وظائف عتبة العنوان:**

وبناء على ما سبق نستنتج أن عنوان "جسر للبوح وآخر للحنين" أدّى جملة من الوظائف تتفاوت في درجة الحضور فيما بينها.

[1]– زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 13.

- **الوظيفة التعيينية(F. Désignation):**

وسمت الرّوائيّة روايتها بعنوان" جسر للبوح وآخر للحنين"، عنوان يميّزها عن غيرها من الأعمال الرّوائيّة، ويكون دليل القارئ والبائع، وكل من يريد اقتناء الرّواية. ويكمن دور العنوان في التمييز والتّخصيص وحصر الحيّز المكاني أو الدّلالي للعمل[1]. وعليه فهذا العنوان"بمثابة اسم للكتاب"[2]، و به يعرف.

- **الوظيفة الوصفية F. Descriptive):**

ساهم العنوان في وصف النص الرّوائي، والكشف عن بعض ملامحه من خلال علاماته المتمثّلة في "الجسر، البوح والحنين"، والتي تعدّ جسرا للعبور إلى أفضيّة النص، وهذا الوصف يهيّء فكر المتلقّي لمواجهة مضمون النص، الذي يعدّ فيه المكان "قسنطينة وجسورها المادية والمعنويّة والتّاريخيّة"أساسا للبناء الرّوائي، وبهذا "يشكّل العنوان أول اتّصال نوعي بين المرسل والمتلقّي"[3]، وعتبة أولى للنص.

- **الوظيفة الإغرائيّة (F. Séduction):**

إنّ وظيفة الإغراء التي تجذب القارئ وتغريه بقراءة النص، تتمثّل في هذا العنوان في الانزيّاح اللغوي، وانفتاحه على دلالات مختلفة ومتعدّدة، تدفع بالمتلقي إلى استجلائها؛ لكشف الغموض الذي يساعد على شدّ انتباهه محاولة منه لملء الفجوات التي خلّفها الحذف الدّلالي، ويشكّل بذلك عنوان "جسر للبوح وآخر للحنين" بأبعاده الدّلاليّة والرّمزيّة إغراء للمتلقي لقراءته، وإغراء للباحث "بتتبّع دلالته، ومحاولة فكّ شيفرته الرّامزة"[4].

- **الوظيفة الإيحائية (F. Connotative):**

الوظيفة الإيحائية تكمن في قدرة العنوان على عدم البوح بما يكتنزه من دلالات خفيّة، إلا بعد عمليّة استنطاق لها، و"هي أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفيّة"[5]؛ لاشتراكهما في إضاءة النص، وعنوان "جسر للبوح وآخر للحنين" مثقل بالإيحاءات الرمزيّة، القائمة على الثنائيات الزمنيّة والمكانيّة، وهذه الإشارة تثير فكر المتلقي وتستحثّه على البحث عن هذه الدّلالات.

---

[1]– ينظر محمد يازي، العنوان في الثّقافة العربيّة، ص8.

[2]– عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرّواية العربيّة، ص45.

[3]– بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص36.

[4]– المرجع نفسه، ص 33.

[5]– المرجع نفسه، ص 87.

وعليه يمكن القول أنّ هذا العنوان "يخفي أكثر ممّا يظهر"[1]؛ لكونه"لافته دلاليّة ذات طاقة مكتنزة، ومدخل لابدّ منه لقراءة النص"[2]. ويمكن عدّه من العتبات التي أضحت ظواهر نصيّة معقّدة وملتبسة، استجابة لتطوّر الخطاب الرّوائي، فهي لا تبوح بكلّ مدلولاتها ولا تجلي ما هي حاملة له، فمدلولها كامن في منطق تكوّنها، و في ما تشي به من معان ودلالات كامنه غير تلك الظّاهرة[3].

- **الوظيفة الجماليّة:**

تميّز عنوان " جسر للبوح و آخر للحنين" بانزياحه وباتساعه الدّلالي، فقد جمع بين جماليّة الصياغة واكتنازه بدلالات نصّه؛ حيث جمع بين جلال المعنى وجمال المبنى، وتميّز بتعدّد دلالاته، وعليه "فالجماليّة الشّعريّة تكمن في النص الغامض الذي يحتمل تأويلات مختلفة ، ومعاني متعدّدة"[4]، ويمكن عدّ ذلك مظهرا للتجديد عند الرّوائيّة، تتجاوز فيه صيغة العنونة المستهلكة الجاهزة، إلى عنونة مستفزّة مغريّة للمتلقّي، تشعره بالمتعة الفنيّة وتحترم ذائقته وهو يتخذها جسرا يعبره للنصّ الرّوائي.

د- دلالات عتبة العنوان في رواية "تغريدة المساء":

استمدّت الرّواية الجزائريّة قالبها من تجدّد رؤى كتّابها، ومواكبتهم لتطوّرات الواقع بمختلف جوانبه، وهو ما تكشفه رواية "تغريدة المساء" "لزهور ونيسي"، من خلال عنوانها المساير لركب الحداثة شأنها شأن الإبداع في العالم العربي والغربي على حدّ سواء، وقد تجلّى التّجديد في عنوان هذه الرّواية الصّادرة في 2015م، حيث استثمرت فيها الواقع الجزائري بمختلف تغيّراته بأحداث وشخصيات تستمدّ وجودها من التّاريخ، ومن الواقع في شكل يسمح للتّقنيات الحداثيّة أن تعبّر عن رؤيتها الفكريّة متجاوزة المألوف في عنوانها، جاعلة المتلقّي طرفا في العمل التّخييلي، من خلال عملية التّأويل التي يقوم بها إزاء العنوان، وعنوان الرّواية "تغريدة المساء" خطاب يضم إيقاعا زمنيا من خلال التغريدة المتموقعة في المساء وهو وقت آخر النّهار، فيه تبث التغريدة.

---

[1]- بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص 50.

[2]- المرجع نفسه ، ص32.

[3]- ينظر، عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرّواية العربيّة، ص10.

[4]- أدونيس، الشّعريّة العربيّة، ص54.

- **المستوى المعجمي:**

ويتكون العنوان من مفردتين هما: (تغريدة _ المساء)

الأولى تغريدة:

فتغريده من أصل كلمة غرّد

وقد ورد في لسان العرب لابن منظور:

"والفعل غرّد يغرّد تغريدا. الأصمعي: التّغريد الصّوت.

و غرد الطّائر، فهو عرد، والتّغريد مثبه.

وغرّد الإنسان: رفع صوته وطرَّب، وكذلك الحمامة والمكّاء والديك والذّباب"[1].

فالمعنى المعجمي لكلمة "تغريدة" يعني الصوت الجميل والمطرب، وهذه التغريدة في آخر النّهار، مرتبطة بآخر زمانه، فلماذا تموقعت في المساء دون غيره من الأوقات؟ وما مضمونها؟

وتحيل هذه اللفظة "تغريدة" على موقع من مواقع التواصل الاجتماعي، ويعدّ "تويتر (بالانجليزيةTwitter) موقع تواصل اجتماعي، يسمح للمستخدمين بتبادل الأفكار، الرّوابط، والصور والفيديو، كما يعرض الأخبار المختلفة من أي مكان في العالم، حيث أنّ كلّ مشاركة في تويتر تسمّى تغريدة (بالانجليزية Tweet) ويمكن أن تحتوي على صورة، أو فيديو أو كلمات، ومن الجدير بالذّكر ضرورة امتلاك بريد الكترونيّ بالإضافة إلى الاتّصال بالإنترنت للتسجيل في تويتر"[2].

وقد تمت"برمجة موقع تويتر باستخدام لغة تدعى روبي (بالانجليزية Ruby) عام 2006 م من قبل إيفان ويليامز (بالانجليزية Evan Williams) وبيزستون (بالانجليزية Biz Stone)، في البداية كان تويتر برنامج رسائل قصيرة مجّانية (SMS) ، وقد افتقر تويتر في بدايته إلى الإيرادات التي يمكن تحصيلها من الإعلانات أو رسوم العضويّة، إلاّ أنه في عام 2009م لوحظ زيادة في عدد الزوار بنسبة % 1300 وفي عام 2010م تمّت إضافة خدمة

[1]– ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الثّالث، حرف الخاء والدّال والذّال، مادة (غرّد) ، ص324.

[2] -How to use Twitter : www.digitalwrite.com retrieved 23-07-2020.

التغريدات المروجة (بالانجليزية Promoted Tweets) وهي إعلانات ستظهر في نتائج البحث لتصبح المصدر الأساسيّ لإيرادات تويتر"[1].

لذلك نجد لفظة "تغريدة" تحيل على التويتر، ففيه يعبّر المرء عن أفكاره ويتواصل بمجامع العالم الخارجي، وكذلك الرّوائيّة اعتمدت هذه اللفظة لإرسال تغريدات تضمّنها رسائل للقرّاء، وقد أكدّ حميد لحمداني على ضرورة ربط العنونة بروح العصر[2]. وهذه التغريدات تموقعت في المساء للدّلالة على آخر العمر وخريفه، مقدمة خلاصة تجاربها في الحياة ورؤيتها لما مضى من حياتها وتجربتها.

- **المستوى النحوي:**

وعنوان رواية "تغريدة المساء" نجده قد ورد "مثيرا، مختصرا، ومركزا"[3]. ومن حيث التركيب النّحوي هو جملة اسميّة تتألف من مفردتيّن: تغريدة ، مكوّن حركي صوتي، المساء: ظرف زمان، وعند تفكيك جملة العنوان الإعرابيّة نجد أنّ: تغريدة هي المكوّن الفاعل والرّكيزة الأساس في السرد، والرمز والعلامة التي تضمر دلالات يكشفها التأويل والإحالة على النص الرّوائي، وهو جملة اسمية مكوّنة من خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هذه" مرفوع وعلامة رفعه الضمّة، وهو مضاف، و "المساء" مضاف إليه مجرور وعلامة جرّه الكسرة.وقد احتوى العنوان رمزيّة دلاليّة دالّة على الثبات الذي منبعه الجملة الاسميّة، والإضافة النحويّة تحيل على مدى الترابط الوثيق بين الزوجين "حبيبة" و "أحمد" فكلاهما مؤنس للآخر مكمّل له، والثبات الذي تدل عليّه الجملة الاسميّة يحيل على الثبات في الأفكار والقناعات والمشاعر و الأحاسيس التي تترجمها حكمة سن الشيّخوخة المختزل لتجارب الماضي.

وبذلك نجد أنّ عنوان "تغريدة المساء" يحقق "وظيفة نصيّة"[4]، باعتباره مدخلا يلج منه القارئ إلى النص الرّوائي.

---

[1] -Twitter, www.britannica.com , 19-02-2009, retrieved 23-07-2007.

[2]– ينظر، حميد لحمداني، عتبات النص الأدبي – بحث نظري – علامات، ج 46، م 12، شوال 1423هـ، ديسمبر 2002، ص 19.

[3]– شعيب حليف، النص الموازي للرّواية، ص 97.

[4]– المرجع نفسه، ص 98.

- **المستوى الدّلالي والبلاغي:**

وفي مقاربة للمستوى الدّلالي أو السياقي لعنوان "تغريدة المساء" نقف على تجلياته عبر النص الرّوائي، والذي تكون فيه العلاقة بينهما "علاقة تفاعليّة دون أن ينفي ذلك وجود استقلاليّة لكل جانب عن الآخر"[1]، فنجد أن النص الرّوائي يتعالق دلاليا مع عنوانه، فيملأ ما فيه من فجوات ويشيء بدلالات رموزه فتحيلنا "تغريدة المساء" على أواخر عمر "حبيبة" وزوجها "أحمد" اللذين يعيشان خريف العمر وهو دلالة "المساء" فيتذكران ثورة التحرير وفرحة الاستقلال وتقلّباتها، ويتألمان لذكرى سنوات الإرهاب والجمر، في مساء بارد، ويتجلىّ انعكاس العنوان في التغريدة الآتية: "إنّك في الحقيقة لا تحن إلى الماضي كماض، بل تحنّ إلى شبابك في ذلك الماضي محاولا الهروب من شيخوختك اليوم"[2].

كما تطالعنا تغريدة أخرى تكشف العلاقة الوطيدة بين شيخوخة "أحمد" و"حبيبة" ونخلتهما العجوز التي تشاركهما مشاعر أواخر الأيام (المساء آخر اليوم):

"البيت أبيض وفيه نخلة عالية عجوز"[3]، وهو ما يطابق واقع الرّوائيّة وزوجها ، فلهما في الحقيقة البيت نفسه بنخلته الباسقة، والتي شهدت مراحل تاريخيّة هامة، وردت في الرّواية كمرجع لها.

وتؤكد ذلك تغريدة وصف حاضر الشيخوخة (المساء):

" حاضرك اليوم يا هذا شيخوخة مثقلة بكل طبقات الغيم الأسود والسحاب الثقيل"[4].

وهذه الشيخوخة يحاصرها ألم الحنين لأيام الصبا، والماضي بكل تناقضاته، وأفراحه، وهو ما تصرّح به التغريدة التالية :

---

[1]– شعيب حليف، النص الموازي للرّواية، ص 23.

[2]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص14.

[3]– المصدر نفسه، ص 14.

[4]– المصدر نفسه، ص 14.

"ها هو الحنين إلى المكان كهندسة اجتماعيّة ونفسيّة مرّة أخرى يطغى على نفوسنا ويؤثر في مشاعرنا وأحاسيسنا، ونحن في هذا العمر المتقدّم، تأثرنا به ماضيا، وها نحن لا ننجو منه في الحاضر، فهل هو الحنين للمكان أم للزمان أم للشباب الضائع"[1].

كما نجد أنّ التعالق الدّلالي للعنوان مع المتن الرّوائي تؤكده التغريدات المتواليّة تباعا؛ لتجسيد الرّؤية الفكريّة والإيديولوجية للرّوائيّة في مساء خريف العمر، لأنّ ما تقدمه في المتن الرّوائي يشكل جزءا هاما من سيرتها الذاتيّة في تعالق المرأة المبدعة مع الوطن كتيمة دائمة الحضور في تغريداتها؛ التي تميط اللثام عن قناعات راسخة، واعتقادات ثابتة حول الذّات والحريّة والتّاريخ:

" ما معنى حريّة الفرد دون حريّة الوطن"[2]، وهي تغريدة تجسّد قناعة توصلت إليها الرّوائيّة كرؤية فلسفيّة تمثل خلاصة تجاربها، والتي تؤكدها بقولها : "إنّ القناعات هي نتاج للأفكار القديمة والحديثة، ونتاج للتّراث الفكري بما فيه من إيجابيّات وسلبيّات"[3].

وبما أنّ الرّوائيّة تستعيد وشخصيّاتها الماضي، مستلهمة التاريخ الجزائري بكلّ حمولته الحضاريّة، تربط زمانها "المساء"، شيخوختها بالمكان الأوسع المفتوح ألا وهو الوطن الأم "الجزائر" حيث دارت الأحداث بين الماضي والحاضر، تورد الرّوائيّة تغريدة عنه في حوار داخلي: "هل قدرنا في هذا الوطن أن نعيش الجرح النازف، ونشرب الجرح النازف، ونكتب من الجرح النازف؟ إنّ الحرب لا تنتهي أبدا على هذه الأرض"[4].

فقد حوّلت تعالق الزمان بالمكان إلى أداة للتّعبير عن تغريداتها وعن موقفها من العالم، فمشاعر التقديس للمكان "الوطن" ولثورة التحرير الكبرى هي مؤشر الشّعور بالانتماء وامتلاك الهويّة، فالمكان في تغريدتها لم يحضر جغرافيا فقط بل حضر بحدثه التاريخي وفي انتصاره على الاحتلال الفرنسي، وعلى الإرهاب، وكوعي حقّق التغيير المنشود، والمتمثّل في الحريّة واستعادة الأرض المسلوبة:

---

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص 13.

[2]– المصدر نفسه، ص 96.

[3]– المصدر نفسه، ص 96.

[4]– المصدر نفسه ، ص 28.

"إنّ حربهم علينا ظلم و احتلال، وبغي وليست حربا مقدّسة كما يدّعون... ثورتك وحربك وحدك هي المقدّسة، لأنّها حرب وراءها قضيّة عادلة "[1].

وتختم رؤيتها الفكريّة والفلسفيّة، بتغريدة عن ثنائيّة الموت والحياة، باعتبار الموت نهاية للمساء، وللحياة، قائلة: "إنّ إنكار خلود الرّوح بعد الفناء الجسدي يجعل من النهاية وليمة للشرّ والفناء"[2].

وقد حملت تغريداتها المسائيّة خبرة سنين من الألم والأمل دعّمت بها رؤيتها الفكريّة النابذة للعنف والتطرف، والكشف عن دور المرأة الواعيّة المثقّفة في إحداث التوازن النفسي في الأسرة والمجتمع.

تميّز عنوان "تغريدة المساء" بانزياح لغته من الحقيقة إلى المجاز، مشكّلا معبرا جماليّا للنصّ الرّوائي، حيث تمّ إسناد "تغريدة "إلى "المساء"عن طريق التّركيب الإضافي، وهي إحالة خرجت عن المألوف؛ فالتّغريدة خاصيّة للطّير، فكيف تسند للمساء الذي هو مكوّن زمني؟ وهنا مكمن الانزياح؛ فقد استعانت الرّوائيّة بالاستعارة المكنيّة، لتثير خيال المتلقّي، بجماليّة تشبيه المساء بالطّائر، الذي يطرب بصوته ويعبّر عن خلجاته بتغريداته، فحذفت المشبّه به "الطّائرّ، ورمزت إليه بشيء من لوازمه وهو "تغريدة"، والتي أضفت على المساء لازمة الطّائر الغرد فجعلت فيه حركة وأضفت عليه حيويّة، من خلال تشخيص المعنى، وهنا نستدل بقول "أدونيس" على مجازيّة اللغة، فكما أنّها" تجوز نفسها إلى ما هو أبعد منها، فإنّها تجوز الواقع الذي تتحدّث عنه إلى ما هو أبعد منه، كأنّ المجاز في جوهره، حركة نفي للموجود الرّاهن، بحثا عن موجود آخر"[3]، وبهذا تحقق انزياح لغة العنوان من الحقيقة إلى الدّلالة المجازيّة، التي أنتجت معنى جديدا من خلال العلاقة القائمة على المشابهة بين العلامتين "تغريدة" و"المساء".

---

[1]– زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص 29.

[2]– المصدر نفسه، ص 159.

[3]– أدونيس، الشّعريّة العربيّة، ص75.

- **وظائف عتبة العنوان:**

وقد قدّم العنوان "إضاءة غير مباشرة للموضوع"[1]، الذي تضمّنه النصّ الرّوائي، فحقّق وظائف متعدّدة من أهمّها الوظيفة التعيينيّة، والتي "تساهم في إبراز هوية النصّ وانتمائه"[2]، فضلا عن الوظيفة الوصفيّة، حيث حذف منه المبتدأ الذي يحيل على النص الرّوائي "هذه تغريدة المساء" فيأتي النص الرّوائي ليسدّ ثغرة الحذف النحوي الخاص بحذف المبتدأ.

كما حقق وظيفة الإغراء، حيث أنّ عنوان "تغريدة المساء"، يتّسم بجاذبيّة من خلال خوضه غمار التجريب بملامسة لفظة "تغريدة" لواقع المتلقي، والتي تستدعي موقع التواصل الاجتماعي (Twitter) في ذهنه كلما قرأ العنوان، فيدفعه ذلك إلى فضول الاطلاع على النص الرّوائي للإجابة عن التساؤلات التي تنجم عن قراءة العنوان.

وعليه نتوصل بعد هذا التحليل لعناوين روايات "زهور ونيسي" إلى أنّها تتّسم بتفردها بمجموعة من الخصائص المتعددة، التي حققت جملة من الوظائف، والتي تندرج ضمن تحديدات "جيرار جينيت"، والتي تؤطره وظائف التسميّة والتعيين والإغراء، فضلا عن الوظيفة الجماليّة التي تكشف وعي الرّوائيّة بأهميّة ودور خطاب عتبة العنوان.

وقد اشتركت العناوين الأربعة في الوظيفة الإحاليّة (Connotative)، والتي تحيل على المرجعيّات التاريخيّة والاجتماعيّة التي نشأت ضمنها النّصوص الرّوائيّة وهي مرجعيّات يتعالق فيها الوطن مع المرأة كذات منكسرة من جهة، وفاعلة من جهة أخرى، كما تحيل على الزّمن الماضي بحمولتّه الفكريّة والحضاريّة، هو ماضي ثورة التحرير ضمن الأطر المكانيّة المختلفة، ومن أهمّها مدينة الجسور المعلقة "قسنطينة"، كمكون ساهم في بناء العالم التخييلي.

كما أنّ الرّوايات نصوص أدبيّة متخيلة "تؤثث عناوينها بالبلاغة، والإشراقات الشعريّة، كما تعمد إلى لعبة المراوغة و الإيهام"[3]، وعليه فعناوين روايات "زهور ونيسي" تقاسمت فيما بينها اسميّة الجملة الدّالة على الثّبات الذي يحيل على ثبات قيمة ما تسترجعه عبر الذاكرة من قيم

[1]– شعيب حليفي ، النص الموازي للرواية (إستراتيجية العنونة)، ص 97.

[2]– المرجع نفسه، ص 99.

[3]– المرجع نفسه، ص 97.

تاريخيّة وحضاريّة ميّزت الشعب الجزائري بتاريخه وتراثه. كما حافظت على "هوية النصوص المركزيّة"[1]. وكانت منطلقا يؤسّس عليه القارئ خلفيّاته في قراءة النّصوص الرّوائيّة.

كما أنّها فيما بينها تشكل بنيات روائيّة منسجمة، فقد أحال عنوان "من يوميّات مدرّسة حرة" المتلقي على الزمن الماضي بحمولة ذكرياته التّاريخيّة، وأحال عنوان "لونجة والغول" على الشخصيات، بينما ارتكز عنوان "جسر للبوح وآخر للحنين" على قيمة المكان الحضاريّة " جسور مدينة قسنطينة" كتاريخ ومرجع، أمّا "تغريدة المساء" فجمعت بين الحدث والزمن، وعند اجتماع الإحالات الدّلالية نتحصل على بناء روائي يجمع بينه خيط تاريخ الجزائر وثورة التحرير الكبرى على وجه الخصوص، وكأنّها وهي مجتمعة تشكّل خطابا روائيّا جامعا يشي برؤية الرّوائيّة للعالم.

وبذلك شكّلت أعمال "زهور ونيسي" الرّوائيّة من خلال خطاب العنونة قانونها الخاص بها، كما تؤسّس قانونها الذي يستحضر فيه عنوانا رئيسيا دون وجود عناوين فرعيّة، باستثناء رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة" التي استعانت فيها الرّوائيّة بعناوين داخليّة لفصول اعتمدت فيها الترتيب الزّمني للأحداث التّاريخيّة، واستغنت عنها في بقيّة الرّوايات كنوع من التجديد والبعد عن المباشرة في عرض الفصول الرّوائيّة، ناهيك عن إثارة انتباه المتلقّي، وكلّ العناوين ساهمت في إبراز هويّة نصوصها الرّوائيّة، وكانت ذات حمولات دلاليّة متعدّدة من خلال انزياحاتها واختلافها عن العناوين التقليديّة المباشرة، وعليه فالكاتبة واعية بقيمة العناوين التي وسمت بها نصوصها الرّوائيّة.

2- خطاب عتبة الإهداء النصّية:

يعد الإهداء من النصوص المحيطة الداخلية*، ومن العتبات التي تضيء النص، " فهي تشكل علامات عبور هامّة إلى أفضية النصّ الدّاخلية"[2]، فتساعد المتلقّي على فهم توجّه المبدع، والكشف عن البنيات الدلالية الخفية للنص الأدبي، و"يعتبر الإهداء تقليدا ثقافيّا

[1]- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 52.

* إن وصف بعض العتبات والنصوص المحيطة بكونها "داخلية" أو "خارجية" لا يتعدى التصنيف الذي تشغله هذه العتبات على مستوى الحيز الورقي والموضعي، فهو بالتالي تصنيف متعلق بحدود الكتاب المادية المألوفة والمتعارف عليها، للمزيد ينظر، عبد المالك أشهبون عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 39

2 – المرجع نفسه، ص 40.

عريقا، ولأهميّة وظائفه وتعالقاته النصيّة فقد حظي أيضا بالدّراسة والتحليل"[1]، والإهداء" هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين"[2].

ويفرّق "جينيت" بين إهدائين" إهداء خاص يتوجّه به الكاتب للأشخاص المقرّبين منه، يتّسم بالواقعيّة والماديّة، وإهداء عام يتوجه به الكاتب للشّخصيات المعنويّة كالمؤسّسات والهيئات والمنظّمات والرّموز مثل (الحرّية، السّلم، العدالة....) "[3]، وبذلك يحمل الإهداء قصديّة المبدع، ويشير إلى مدلولات داخل النص، لذلك قد يسيء وضع العتبات باعتباطيّة الوصول إلى فهم النص و"يعوق عملية التواصل، إذ أنّ فائدة العتبات تنبسط بحصول تفاعل وانسجام بينها وبين النص على المستوى المعجمي والدّلالي"[4]وعليه "لا يمكن تصور الإهداء اعتباطيّا إذ إنّه يختار المُهدَى إليه عن وعي وقصد، ووجود علاقة بين الطرفين، أو رغبة المؤلف في التّعبير عن مشاعره أو مكبوتاته ... ، فكلّ لفظة مقصودة ومختارة بعناية، فهو نافذة يطلّ من خلالها القارئ على جانب من شخصيّة المؤلّف، أو جانب من علاقاته ورغباته، فلعلّ هذه العتبة متفردة بصفتها الودية ممّا يجعل القارئ متعاطفا مع المؤلف ومتلهفا للمزيد، ما يحفزه على قراءة النص "[5]، واستكشاف دلالاته الخفية.

وبناء على هذه المعطيات النظريّة، يمكن الوقوف على بعض خصوصيّات خطاب عتبة الإهداء في روايات "زهور ونيسي،" سواء تعلّق الأمر بطرائق الصّوغ أم بأفق الانتظار الذي تفتحه أمام القارئ، وبذلك تكتسي هذه العتبة أهمّيتها حيث تستحضر قصدية عنوان الرواية وتعمل على تأكيدها منتقلة في ذلك من البعد التخييلي الذي ينطوي عليه العنوان إلى بعد واقعي مرجعي تتضمنه صيغة الإهداء في الرواية "[1]، وهي الصيغة التي حدّدتها الكاتبة لكلّ رواية من رواياتها، عدا الرّواية الثّانيّة "لونجة والغول" والتي لم فيها إهداء.

---

[1] – عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، ص 26.

[2] – عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 93.

[3] – المصدر نفسه، ص 93.

[4] – عيسى عودة برهومة وبلال كمال عبد الفتاح، سيميائيّة الإهداء: دراسة في نماذج من الرواية العربية، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، مج 4 ، ع 32 ، الإسكندرية، ص 677.

[5] – المرجع نفسه، ص 678.

[1] – عبد الفتاح الحجمري، مرجع سابق، ص28.

أ- دلالات عتبة الإهداء في رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة":

قدّمت "زهور ونيسي" في رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة" إهداء جعلت منه جسرا تواصليا للولوج إلى عالم النص الروائي من جهة، ولعبوره نحو العالم الخارجي من جهة ثانية، حيث صاغته وجيزا مكثف الدلالة له ارتباط وثيق بالمتن الروائي، وصيغته:

" إلى جبهة التّحرير الوطني

القائد الأسطورة للشّعب الجزائري

البطل ... تحيّة برّ و وفاء

المؤلّفة "[1].

وقد ورد في مستهلّ العمل الرّوائي، في الصفحة الثّانية التي تلت العنوان مباشرة، وهو إهداء عام إلى "جبهة التحرير الوطني" التي قادت الكفاح ضد المحتل الفرنسي للجزائر ووسمته بالأسطورة، لأن ثورة الشعب الجزائري أصبحت رمزا في وجدان الأمة لما حقّقته من قيم وانتصارات، وأيضا للمكانة التي تحتلها "جبهة التحرير" في نفس الرّوائية، وهذه الجبهة كانت قائدا للشعب الجزائري الذي وصفته بـ "البطل"، لما قدمه من تضحيّات في سبيل حريته، فالقاسم المشترك هو الإشادة ببطولات من ضحّى بالغالي والنّفيس أثناء ثورة التحرير الكبرى، وهو الخيط الرّابط للمتن الرّوائي، حيث عرضت الرّوائية مراحل من حياتها خلال فترة ثورة التّحرير، التي عاشت وعايشت فيها ألوان القمع والاضطهاد، مقابل رفض هذا الشّعب البطل لكل أنواع الاستعباد من خلال تفجير الثورة ضد المحتلّ الفرنسي، والإهداء هنا يكشف عن رؤية الكاتبة الفكريّة، وموقفها من الصّراع الدائرة رحاه في الجزائر، إذ تؤّيد الدّفاع عن الأرض والكرامة والهويّة، وترفض التبعيّة والمهانة، وقد ضمّنت إهداءها "تحيّة برّ ووفاء" ، من خلال عدم نسيان هذه التضحيات وإحيائها من جديد، بتسجيلها فنيا، وبذلك يرى "جينيت" أنّ الإهداء "ممارسة اجتماعيّة داخل الحياة الأدبيّة، يستهدف عبرها الكاتب مخاطبا

[1] – زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص 5.

معينا، ويشدّد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل وبعد صدوره"[1]. وهو ما جسّدته الرّوائيّة في هذا العنوان.

لذلك لم يخل إهداء الرّوائيّة "زهور ونيسي" في روايتها من القصدية، حيث أرادت تخليد الوجود التاريخي للمهدى إليه، عبر الفنّي الروائي، وبذلك يعتبر هذا الإهداء "نصا مصغرا مساعدا على فهم محتوى الرّواية في أوجهها الخاصة "[2]، وكذلك جسرا لاستكشاف العوالم الدّاخلية للكاتبة، والجدير بالملاحظة في هذا الإهداء هو طابعه السيّاسي الموسوم بالحماسة الوطنيّة، فالرّوائية أرادت ترجمة مرحلة تاريخية هامة ومفصلية، أوجزت فيها تاريخ الجزائر؛ وذلك تأكيدا على هويّتها وانتمائها، وهو ما يكشف تعلق "زهور ونيسي" بهذه الهيئة التي قادت الثّورة التّحريريّة نحو النّصر، وهو دافعها نحو كتابة سيرتها الذّاتية في شكل روائي، وهو ما يتجلّى في آخر الرواية وفي آخر صفحة كتأكيد على الإهداء:

" وكانت جبهة التحرير الوطني ... هي القائدة الأسطورة لكلّ الشّعب بطلائع الشّعب... "[3]. وبذلك تبدأ روايتها برفع آيات الامتنان والعرفان للقائد الأسطورة وتنتهي بالتأكيد على ذلك، مما يساهم في استمالة تعاطف القرّاء، وتفاعلهم مع القضيّة المطروحة؛ "وهذا ما يضمن للكاتب توسيع مساحة القراءة "[4]، وكذلك ضمان ترويج العمل الرّوائي، و"تيسير انتشاره بما يمكّن هذه الأفكار من الشّيوع والإشعاع "[5]، وبالتّالي خلق مساحة تفاعل بين الرّوائي ومحيطه الخارجي.

- **وظائف عتبة الإهداء في الرواية:**

وقد حقّق الإهداء في رواية من "يوميّات مدرّسة حرّة" عدّة وظائف؛ من خلال تعالق فكر الّروائية بالمهدى إليه كمناضلة في "جبهة التّحرير الوطني" من جهة، وكشاهدة على العصر في ثورة التّحرير الكبرى من جهة أخرى، وبذلك تجلّت عدّة وظائف أبرزها:

---

[1] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 199.

[2] – المرجع نفسه، ص 205.

[3] – زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص 182.

[4] – عبد المالك أشهبون، مرجع سابق، ص 225.

[5] – المرجع نفسه، ص 225.

- **الوظيفة الدّلاليّة:** الوظيفة الدلاليّة هي" الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمُهدَى إليه، والعلاقات التي سينسجها من خلاله"[1]، حيث نسج الإهداء في رواية " من يوميّات مدرّسة حرّة "وشائج الانتماء والهويّة بين الكاتبة والمُهدَى إليه، وأبرز دلالته كنواة مركزيّة حولها تدور أحداث العمل الرّوائي، وبهذا تختزل عتبة الإهداء خصوصية اللحظة التّاريخيّة كتخييل ومرجع.

- **الوظيفة التّداوليّة:** كما حقّق الإهداء الوظيفة التّداولية؛ وهي" وظيفة مهمّة لأنّها تنشّط الحركة التواصليّة بين الكاتب وجمهوره الخاصّ والعام، محقّقة قيمتها الاجتماعيّة و قصديّتها النفعية في تفاعل كل من المهدي والمُهدَى إليه"[2]، وهو ما يكشفه إعلان الرّوائية عن إهدائها صراحة، وعن العلاقة التي تربطها بجبهة التّحرير الوطني من خلال برّها ووفائها لها كقائد يستحق التّكريم بهذا الإهداء، وبذلك يشارك القارئ في فكّ الدّلالات والشّفرات الكامنة خلف اللّفظة والعبارة، ويبيّن "جينيت" أنه "ليس من قبيل المصادفة أن يكون إهداء الكتاب/العمل معلنا(بصدق) عن العلاقة التي تربط الكاتب ببعض الأشخاص (أفرادا أو جماعات) التي تظهر من خلال الوظيفتين طبيعة العلاقة بين المهدى و المهدى إليه (الخاص والعام)"[3]. وقد ميّز الإهداء هذا العمل الرّوائي وربط جسور تواصل تمتدّ عبر الأزمنة لتكون شاهدا على علاقة المُهدِي و المُهدَى إليه.

- **الوظيفة الإيديولوجية:** ولا يمكن إغفال الوظيفة الإيديولوجية و المتمثّلة في اختيّار "زهور ونيسي" للمُهدَى إليه من ناحية النّضال السياسي، الذي اشتركت فيه مع المنتمين لجبهة التّحرير الوطني، والتّضحيات الجماعيّة للشّعب الجزائري، ومعاناته التّقتيل والتّنكيل من طرف الاحتلال الفرنسي إلى غاية تحقيق الاستقلال.

ب- دلالات عتبة الإهداء في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين":

يتميّز الإهداء في رواية "زهور ونيسي" الموسومة بـ"جسر للبوح وآخر للحنين" بنوع المُهدَى إليه، وخصوصيته والمتمثل في "المكان" وهو "مدينة قسنطينة" مسقط رأس الرّوائية، ومهد

---

[1] – عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص ، ص 99.

[2] – المرجع نفسه، ص 99.

[3] – المرجع نفسه، ص100.

ذكرياتها وأوجاعها وأحلامها التي جسّدتها تخييليا في نصّها الرّوائي، من خلال شخصيّة "كمال العطّار" الذي عاد بعد أربعين سنة لمدينته الحاضرة الغائبة في وجدانه، وقد وردت صيغة الإهداء كالآتي:

" إلى قسنطينة ... المدينة المستعصيّة

دوما على الامتلاك

الكاتبة "[1].

وبذلك خصّصت المُهدَى إليه "قسنطينة" مدينة الجسور المعلقة،التي تكشف تعالق الإهداء مع العنوان في بؤرة "الجسر" كدلالة محوريّة حولها تدور أحداث الرّواية، كجسور حقيقيّة ومجازيّة تاريخيّة.

هنا يحتل دالّ "قسنطينة" بؤرة الإهداء، والذي منه تتفجّر دلالات عدّة مبثوثة بين ثنايا النصّ الرّوائي، قصدتها الرّوائية لتكشف مكانة هذا المكان؛ كتاريخ وحضارة ووجود وانتماء وهوية، فهي مدينة العلم والعلماء، مدينة الرّمز العلّامة عبد الحميد بن باديس وجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، فجسورها عبرتها عدة حضارات وتعاقبت عليها المحن والأزمات، بدءا من التّاريخ القديم مع "قسطنطين" القائد الرّوماني، مرورا بالاحتلال الفرنسي، ووصولا إلى مسك ختام الأحداث، ثورة التحرير الكبرى، وبعدها تأتي تناقضات الحاضر والماضي في فترة الاستقلال، وقد كان كلّ من مرّ عليها من الغزاة أراد امتلاكها لكنّها تبقى مستعصية على الامتلاك، هذه المعاني والدّلالات كلّها مبثوثة بين ثنايا النصّ الرّوائي.

وتؤكّد الرّوائية من خلال إهدائها على الصّلة الوثيقة التي تربطها بمدينة "قسنطينة"، خاصّة وأنّها عرضت في نص الرّواية تعرّض هذه "الحبيبة" لعمليّات تخريب لمظاهرها العمرانيّة التاريخيّة، ولقيّمها الحضاريّة، فشعرت بالخيبة والإحباط، وقد عبّرت عن تلك الدّلالات عن طريق شخصية "كمال العطار" في قوله:

[1] – زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 2.

" كل الحملات التي شنت لامتلاكها باءت بالفشل "[1].

ويغازلها عند عودته إليها بعد طول غياب:

" أحبّك أيّتها الحسناء بأخاديدك، وتجاعيدك وأدغال حناياك "[2].

الإهداء يعكس رؤية الرّوائية لواقعها وللعالم، فقد شعرت بخوف داخليّ يجتاحها بعد تغيّر ملامح مدينتها فعبّرت بصيغة المتفائل المتحدّي لكلّ أشكال العنف والتّخريب والاستبداد؛ فجاء إهداؤها يمثّل انزياحا عن النّمطية وعن النماذج التقليدية المباشرة، حيث بثّت الحياة في المكان "قسنطينة"، فوردت حواريّتها معها كإرهاصات وبدايات للانفتاح على الآخر في النص الرّوائي، الذي تقاسم فيه رواية الأحداث كلّ من الرّاوي (العليم) وشخصيّة "كمال العطار"، كتطّور في المسار السّردي في أعمالها الرّوائية.

وقد كان للواقع بحمولته التاريخيّة والاجتماعيّة تأثيره وحضوره في النص الروائي "جسر للبوح وآخر للحنين"، والذي تضمّنه الإهداء وعبّر عنه، فالرّوائية في الإهداء انتقدت هذا الواقع الذي يتمّ فيه تشويه التّاريخ وإهمال الموروث الحضاري للمدينة، فجاءت النّقاط الثلاث المتتالية(نقاط الحذف) بعد ذكر "قسنطينة" دالّة على حذف مضموني، فهي فجوات دلاليّة تحيل على مراحل تاريخيّة هامة، فيها الهدم والبناء، تدفع القارئ إلى تفعيل عملية التأويل.

فالإهداء بذلك موقف ورؤية، لذلك نجد أنّ المراحل التاريخيّة بانكساراتها وانتصاراتها"باتت في حاجة ماسّة إلى الإهداءات المنفلتة عن الجاهز والنمطي، إهداءات تنتقد الواقع والأوضاع المزرية بطريقتها الخاصة، وبأسلوبها المتميز...وذلك كلّه من أجل تفعيل محفل الإهداء، وتحديث مضامينه في إطار تنوير باقي مكونات الخطاب الرّوائي"[3]، والرّوائية انطلقت من واقعها وعادت بخطاب إهدائي خاص"بوصفه تعبيرا عن وقائع مبنيّة على علاقات اجتماعية ونفسية معينة"[4]، تدعمها المرجعية التاريخية.

---

[1] – زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 14.

[2] – المصدر نفسه، ص 15.

[3] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 234.

[4] – المرجع نفسه، ص 221.

- **وظائف عتبة الإهداء في الرواية:**

حقّق الإهداء جملة من الوظائف، أهمّها :

- **الوظيفة الدّلاليّة:** حقّق الإهداء في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" وظيفته الدّلاليّة من خلال إضاءته لما سيأتي في النصّ الرّوائي، وكأنّه يقوم بدور استشرافي، فيملأ فجوات لاحقة، ويفكّ شفرات النصّ، بما "أنّه ميثاق يؤكد أهميّة هذه العتبة في تحديد بعض الدّلالات ومكوناتها النصّية[1]. ويحمل هذا الإهداء بين ثناياه تقديرا وتقديسا لمكانة المُهدى إليه "مدينة قسنطينة"، وهو يوحي برمزيّة جسور البوح والحنين التي يتم عبورها في مدينة الجسور المعلّقة.

- **الوظيفة التّأثيريّة:** يؤدي الإهداء هنا وظيفة تأثيريّة، وقد تضمّن بذلك خطابا تحفيزيا، يستثير غيرة كل الجزائريين على حضارة إحدى مدنهم التاريخيّة العريقة مدينة الجسور المعلّقة "قسنطينة"، التي تمثّل إحدى المراحل والمحطّات التّاريخيّة الهامّة في تاريخ الجزائر، وهذا الخطاب التّحفيزي نجد صداه في ثنايا النص الرّوائي.

- **الوظيفة الإيديولوجية:** تضمّنتها عبارة "مستعصية دوما على الامتلاك" ونقاط الحذف، فالأولى ردّ وموقف صارم ضدّ الذين يحاولون تشويه تاريخ المدينة وتدمير منجزاتها الحضاريّة، وبالتالي فرض سلطة وسيطرة من أي نوع، أمّا الثّانية فتضمر مراحل الانكسار التي عاشتها الرّوائية مع مدينتها، وخيبة أملها في العدل والإنصاف.

- **وظيفة البوح والمكاشفة:** والتي تكشف عن بوح الأنثى" إذ تتمكّن الذّات من التنفيس عما يجيش في صدرها"[2]، فيتجسّد المعنى قائما لإثبات الرؤية ووجهة النّظر، والكشف عن مكنونات النّفس وخلجاتها.

- **الوظيفة الجمالية:** والتي تعكسها لمسة التجديد التي تكسر القوالب الجاهزة المستهلكة في الإهداءات، في تعالقها مع الصّوغ اللغوي الذي يحرّض القارئ على التّأويل، فالرّوائيّة وكأنّها تخاطب شخصا يمتلك القوّة والقدرة على أن يبقى ثابتا صامدا على مرّ التّاريخ، ويظلّ حرّا يأبى أن يمتلكه الغير، فهذا التّشخيص يعمل على إثارة خيال

[1] – عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، ص 27.

[2] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 240.

القارئ من جهة، و يشوّقة لقراءة النّص من جهة ثانيّة، لأنّ هذا الإهداء كان بمثابة مفتاح لولوج النصّ الرّوائي.

ج- دلالات عتبة الإهداء في رواية "تغريدة المساء":

بدا الإهداء مختلفا وموجزا في الرّواية الرابعة لزهور ونيسي "تغريدة المساء"، مقارنة بسابقاتها، حيث وردت صيغته كالآتي:

" إلى الذين يتأمّلون ويفكّرون ويعتبرون

زهور ونيسي"[1].

إهداء يبدأ بخطاب يخصّ اسم موصول يخصّ الجمع، ويخصّص الفئة المثقفة الواعيّة، وقد حصرتهم في "المتأمّلين، المفكّرين والمعتبرين" وهذه صفات العقلاء، وهو بالتالي إهداء عام، والمقصود بالعام هنا ما "يتحدّد في العلاقات العامّة التي يربطها الكاتب مع الآخر الاجتماعي والثقافي والسياسي"[2]. ويدخل القارئ الضمنيّ في هذا الإهداء، لأن تفاعله بمحاولة فكّ شيفرته يعتبر تأملا ومساهما في بناء دلالته.

وقد لقي هذا الإهداء كغيره من الإهداءات عناية فائقة من الرّوائية؛ حين تفكر"في الشخصيّة التي يوجّه إليها الإهداء، وعند انتقاء المفردات، ثم صياغتها ... كما يلقى عناية يمكن أن تعدّ من قبيل الفضول عند المتلقي العابر...ويقف محلّلو النّصوص أيضا عند هذا الخطاب"[3]، خاصّة إذا كان العمل إبداعيا؛" لسبر أغوار النّصوص التي حملها هذا العمل، وما يمكن أن يقدّمه من إضاءات تعين في عمليات القراءة بكل تعقيداتها"[4].

والسّؤال الذي يطرح نفسه هنا، لماذا هذا التغيير الجذري في مضمون وصيغة الإهداء الذي خصّت به هذه الرّواية؟ رغم أنّها تحمل بين ثناياها استلهام التاريخ الجزائري بثورته التحريرية الكبرى، وبما قبلها من تاريخ مسكوت عنه يضرب بجذوره إلى بدايات الاحتلال

[1] – زهور ونيسي، تغريدة المساء، ص 8.

[2] – عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 97.

[3] – مصطفى أحمد قنبر، الإهداء دراسة في خطاب العتبات النصية، المركز الديمقراطي العربي، برلين، ألمانيا، ط1، 2020، ص 27.

[4] – المرجع نفسه، ص 27.

الفرنسي والنّفي إلى كاليدونيا عام 1874م. فمتى يصل الإنسان إلى مرحلة التفكّر والتأمّل والتدبّر، وبالتالي الاعتبار مما مضى؟ إنّ النّضج الفكري تتوّج به السنين أواخر العمر، و هو ما قامت عليه الرّواية، فألفاظ الإهداء قليلة تمثل تغريدة تصدر عن العقل الواعي في "المساء" والذي يحيل على أواخر العمر، وهذه التغريدة رسالة قصيرة للعقلاء.

وهذا يكشف التّعالق الدّلالي والتّناغم بين الإهداء والعنوان، وكأنّ الرّوائية قصدت وضع مفاتيح في يد القارئ للولوج سريعا إلى داخل النصّ الرّوائي، الذي يحمل رؤية فلسفيّة لمراحل تاريخيّة مر بها الشّعب الجزائري، ساهمت في تشكيل وعيه و وعي كل مثقّف ملتزم بقضايا وطنه، كما تحمل رؤية تأمليّة في خريف العمر، للماضي بكل حمولته التاريخيّة والثقافيّة والاجتماعيّة، هي عصارة جهد السنين، استشعرت فيها الرّوائية "زهور ونيسي" واقعها وماضيها بكل تحولاته حيث جسدت أوجاع الماضي تخييليا، برصد التحوّلات التاريخيّة وعلى رأسها ثورة التّحرير الكبرى، وأفراح الاستقلال، والأزمات التي تلته وصولا إلى العشرية السّوداء وسنوات النّار والدّمار، وأزمة الفكر المتطرّف وتداعياته السّلبية على الأسرة الجزائرية، وعلى المرأة الجزائرية خاصّة؛ والتي اجتمعت عندها الآلام والمآسي؛ لأنها الأمّ والأخت و الزّوجة والبنت، فكل مفقود ومقتول ومغتال هو جزء منها.

وبذلك يكون النصّ قد عكس دلالات الإهداء، والذي يحيل على المرجعي و السياق الذي ولد من رحمه .

- **وظائف عتبة الإهداء في الرواية:**

يحمل الإهداء" مجموعة من الرّسائل والدّلالات في طبيعة العلاقة بين المؤلّف (المُهدِي) و المُهدَى إليه، فضلا عن القارئ أو المتلقي العام"[1]، والرّسائل التي قدّمها إهداء "تغريدة المساء" حقّقت جملة من الوظائف أهمّها:

- **الوظيفة الإيديولوجية:**

وعليه يمكن القول أنّ هذا الإهداء ذو طابع فكري، وهو" شكل من أشكال تحقّق مفهوم الكتابة عند الرّوائي، وعتبة إضافيّة من عتبات توجيه القارئ إلى نوعيّة النزوع الأدبي والفني،

[1]– مصطفى أحمد قنبر، الإهداء دراسة في خطاب العتبات النصية، ص 35.

ولم لا الفلسفي للكاتب"[1]، فقد تفنّنت الرّوائية في الصيّاغة التعبيريّة، وشحنت هذه الصياغة بدلالات "فنية وثقافية تشيء بالحساسية الفنية والفكرية"[2]، التي وعتها و جعلتها منطلقا.

- **الوظيفة الدّلالية:** والمتمثّلة في دلالة الإهداء ومكانته عند المُهدَى إليه، خاصّة وأنّه هنا من ذوي الفكر الراقي والعقل الراجح، كما ساهم في مدّ جسور التّواصل معه على المستوى الفكري والثقافي والإيديولوجي، ويحمل هذا الإهداء تقديرا وتثمينا لمجهودات المفكّرين وذوي العقول الرّاجحة ، ويكشف مكانتهم ودورهم وأهمّيتهم داخل المجتمع.
- **الوظيفة التّداوليّة:** والتي تقوم بتنشيط "الحركة التّواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاصّ والعام، محقّقة بذلك قيمتها الاجتماعيّة وقصديّتها النّفعية في تفاعل كلّ من المُهدِي والمُهدَى إليه"[3].وقد تعدّت الرّوائية "زهور ونيسي" ذاتها في إهداءاتها؛ فأقامت جسور تواصل مع واقعها من خلال هذه الإهداءات التي حمّلتها دلالات تعدّ موقفا من الواقع والعالم، ووجهة نظر فنيّة وفكريّة، وكشفت عن علاقتها وقربها من المفكرين .

والجدير بالذكر أنّ رواية "لونجة والغول" وردت دون إهداء، رغم أنّها تستلهم التّاريخ الجزائري (ثورة التّحرير الكبرى) مادّة لها كسابقتها، وتتمثّلها فنّيا، لكن الروائية اكتفت بنصّ تقديميّ موسوم بـ " القّارة إفريقيا"، كشفت فيه عن مكانة البلد القارة وتقصد "الجزائر"، فربّما وجدت فيه الرّوائية بديلا عن الإهداء، ويبقى الإهداء في رواياتها حلقة وصل، بينها وبين المهدى إليهم و كلّ من يطّلع عليه أو يحلّله للوقوف على دلالاته.

وعليه فقد تمكّنت الرّوائيّة من صياغة رؤيتها للعالم؛ والتي عبّرت عن الوعي الجمعي القائم والممكن من خلال تلك العلاقة القائمة بين أعمالها الرّوائيّة في أبنيّتها الجمالية وبين البنى الفكرية الموجودة خارجها، وقد اتّسع خطابها الرّوائي ليحوي التّحوّلات التّاريخيّة والاجتماعيّة والنّفسيّة التي عاشها المجتمع الجزائري، والتي تقاسمتها الرّوائية معه من خلال سيرتها الذّاتيّة، وهو إدراك منها لمعاناته ومشكلاته وآماله وطموحاته، فهناك ارتباط بين البنية

[1] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 228.

[2] – المرجع نفسه، ص 228

[3] – عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 99.

الاجتماعيّة للنّصوص الرّوائيّة لزهور ونيسي من خلال قيّمها الثّقافيّة والفلسفيّة، وبين الطّبقة الاجتماعيّة التي تماثلها في الواقع المعيش، وهو ما أكسب المرجعي والمتخيّل خصوصيّتهما.

وقد عبّرت الرّوائيّة عن الوعي القائم والوعي الممكن لمختلف طبقات المجتمع الجزائري عبر فترات زمنيّة مختلفة والصّراع الفكري القائم بينهما؛ الوعي القائم المستكين للسّلبيّة والوعي الممكن الذي ينتهج سبيل التغيير، وبذلك صوّرت الرؤّية الجماعيّة تجاه القضايا المصيريّة، كما كشفت عن التّموقع الأنثوي عبر كلّ هذه التّحوّلات من خلال صورة المرأة الجزائريّة مثقّفة ومناضلة ومقهورة، من خلال مواقفها الفكريّة حسب مستويات وعيها بذاتها وبمجتمعها وأمّتها، وبذلك تجسّد التّناظر بين الوعي الجماعي المعبّر عنه والبنية الدّلاليّة، وهو ما يشكّل صورة عن البنية الدّلاليّة الكلّيّة لجميع روايات الكاتبة.

كما استطاعت الرّوائيّة أن تجسّد رؤيتها للعالم من خلال بنية الخطاب الموازي؛ بإقامة علاقة بينه وبين هذه الرّؤية، بما أضمرته العتبات النصيّة(العناوين والإهداءات) وما أحالت عليه من خطاب التّحدّي الذي تميّزت به الطّبقة الواعيّة بما فيها المرأة المثقّفة الواعيّة بدورها الحضاري في زمني الاحتلال والاستقلال، وما تجسّد من خلال الوعي القائم في رفض كلّ أشكال التخويف والعبوديّة والتّهميش، وما نتج عن هذا الوعي من ثورة وحّدت تطلّعات المجتمع الجزائري الذي تبنّت الكاتبة همومه وآلامه وآماله، وهو ما حقّق خصوصيّة المرجعي في علاقته بالتخييلي، وبالتّالي خصوصيّة رؤية الرّوائيّة للعالم .

خاتمة

خاتمة :

في نهاية المطاف نحط الرحال لنسجل ثمرة مجهوداتنا في البحث والتحليل، لقد توصلنا بعد الغوص في أعماق النصوص الروائية وتحليل الرؤية السردية باستهداف بناها الداخلية ومكوناتها الفكرية والجمالية وربطها بسياقاتها الاجتماعية والتاريخية، إلى النتائج الآتية :

1- عكست النصوص الروائية وعيا بالسّرد لدى الروائية؛ حيث ظهرت جميع أشكال الرؤية السّردية لكن بنسب متفاوتة، إذ سيطرت الرؤية من الخلف بسيادة الراوي العليم على العالم الروائي التخييلي، وهو الغالب في رواية "لونجة والغول" التي يتقاطع فيها ذلك مع سيطرة المستدمر على الأراضي الجزائريّة وخيراتها، وبالمقابل خفت صوت الرّاوي العليم في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" متقاسما دور الرّاوي مع شخصيّة البطل، وفي ذلك إشارة إلى الانتقال من زمن الاحتلال إلى مرحة الاستقلال؛ حيث بدأ الصوت الجزائري يتحرّر من القيود المفروضة عليه تاريخيّا واجتماعيّا.

2- استطاعت الرّوائية "زهور ونيسي" من خلال تمكين أصواتها المتكلّمة في الرّواية من ممارسة البوح والتعبير عن همومها الفرديّة والجماعيّة في مشاهد من البوح الذاتي، عبر تدخّلات الرّاوي والمشاهد السّردية التي مكّنت فيها الشخصيات من الإفضاء أن تبلور فنا روائيا، يحمل خصائص أنثوية تقوم على ممارسة الاعتراف والبوح بربط جسور الحاضر بالماضي فنيا وفكريا .

3- احتضنت الرّؤية السّرديّة بأشكالها المختلفة دلالات المرجعي التاريخي والاجتماعي الذي تشكّلت فيه الأعمال الروائية، فعبّرت عن موقف الرّوائية من عالمها وواقعها؛ حيث أبرزت ملامح خصوصيّة المجتمع الجزائري بتاريخه وأفكاره وموروثه الاجتماعي بانعكاساته السلبية والإيجابية على الوعي الجمعي، ومن هنا تحقق الانسجام في التعالق بين الذات الراوية والهم الجزائري، فرؤيتها ليست نتاجا فرديّا، وإنما رؤية جماعية؛ فالثورة الجزائرية على المحتل الفرنسي كانت وعيا ممكنا استشرفه حملة رسالة الحريّة والجهاد فغيروا الواقع بالاستقلال.

4- حرصت الكاتبة "زهور ونيسي" في روايتها «من يومياّت مدرّسة حرّة» أن تتقمّص دور الراوي والشخصية المشاركة في الحدث في الوقت نفسه، باعتماد ضمير المتكلم "أنا"(كشاهدة مرة وكمتكلّمة من عمق الذّات مرّة أخرى)، وقد نوّعت في رؤاها السّردية، بين الرّؤية من الخلف، والرّؤية المصاحبة، والرّؤية من الخارج والتي كانت أقل حضورا، وقد برزت

مشاركتها في الأحداث وبنائها من خلال اعتمادها طريقة السيرة الذاتية، والبوح بما تحويه الذاكرة ذات الحمولة التاريخية والاجتماعية، في تعالق مع الوطن حيث تتّخذ الكاتبة الرّاوية الأنثى من نفسها أنموذجا ورمزا للمرأة المناضلة المتحدية لواقع تكبّله العادات والتّقاليد الاجتماعية التي تضيق على المرأة، وتحدّ من حريتها، فكسرت بضمير المتكلم حاجز الصمت، برؤية ثورية على كلّ القيود إلى جانب أخيها الرجل، وتجسيد هوية الأنثى، وثورتها على المحتل من خلال صراعها ضده، الحق ضد الظلم، وفي كل ذلك تقاسم مجموعتها الشعب الجزائري، الحلم بالحرية، وتشاركه الألم والأمل.

5- جسّدت الرؤية السّردية في نص رواية "لونجة والغول" الواقع الجزائري بأبعاده الاجتماعية والنفسية والتاريخية، والصراع الدائرة رحاه أثناء ثورة التحرير الكبرى، وقد ركّزت على إبراز دور المرأة في النّضال والجهاد إلى جانب الرجل، الذي اتخذ موقعين متناقضين، أحدهما: أنّه كان سندا للمرأة حبيبا وزوجا وابنا، وثانيهما: أنّه كان خاضعا للأعراف الظّالمة التي جعلت منه سلطة وقهرا وعبوديّة، أبا وزوجا أيضا، كل ذلك بين براثن التخلف الاجتماعي، الذي كانت تمثله طبقة غمرها الجهل والفقر والانهزامية تحمل وعيا قائما، كل ذلك تجلّى من خلال تحليل هوية الرّاوي العليم المهيمن على العالم الروائي، حيث حسم الصّراع لصالح جيل الثّورة الذي تغلّب على قيود المحتل وتحقيق الاستقلال، والذي كان مشحونا برؤية فكرية ثورية، رافضة للقمع، والذلّ والتّسلّط بكل أشكاله وهي الطبقة الواعية التي جسّدت الوعي الممكن.

6- حملت الرّواية النّسائيّة برؤية "زهور ونيسي" لواء التّعبير عن هموم المجتمع ورامت التغيير؛ فقد كشفت رواية "لونجة والغول" بكلّ أبعادها الرّمزيّة نقدا للذّات وللواقع المستكين لقهر العرف الاجتماعي وإكراهات الاستدمار الفرنسي، تقابله رؤية ثورية تروم التغيير فتجسد بذلك أنواعا متباينة من الوعي.

7- لقد أعادت الرّوائيّة صياغة واقعها والصراع الدائر فيه بتنويع الرواة في سردها، حيث اختلفت هوياتهم ومواقعهم، وعلاقاتهم بالشخصيات والأزمنة والأمكنة، فتباينت تبعا لذلك مواقفهم و رؤاهم، وهو ما تمثلته رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" التي تعتبر مرحلة جديدة في التجربة الرّوائية لزهور ونيسي؛ من حيث الانفتاح على الصوت الآخر ففد تحرّر العالم الروائي التخييلي من قيد الرّاوي العليم؛ حيث تمّ عبور الجسر من طرف راويين، عليم

ومشارك تقاسما السّرد والهموم والمواقف، فتنوّعت الضمائر بين متكلم وغائب ومخاطب، وكانت الذاكرة جسرا عبره البطل "كمال العطار" من الحاضر المتأزّم إلى الماضي بكلّ حمولته الاجتماعية والتاريخية والنفسية، باستثمار البعد المكاني والحضاري لمدينة قسنطينة، وبذلك تعالقت البنى الدّلالية الداخلية بالبنى الذهنية للطبقات الاجتماعية المعبّر عنها فنيا.

8- إنّ تعدّد الأصوات شكّل ملمحا جديدا في الرّواية الأخيرة لزهور ونيسي" تغريدة المساء"؛ حيث أنّ رؤية الكاتبة لم يتم التعبير عنها بصوت واحد، إنّما شكّلت العلاقات القائمة بين الشخصيات الرّوائية عن طريق الحوار الذي ساهم في تشكيل الفضاء الروائي رؤية الكاتبة للواقع الجزائري المعاصر، حيث جسّدت تقديسها لقيم الحرية من خلال حرية الشخصيات المتحاورة في التعبير عن رؤاها وأفكارها دون وصاية الرّاوي العليم .

9- تعتبر الذّاكرة رافدا لتأثيث حاضر الشّخصيّة عبر قناة الاسترجاع لتكسير خطيّة الزّمن تماثلا والانكسارات التي يعيشها الواقع الاجتماعي الجزائري، فضلا عن قراءة الثقل التاريخي في معطيات الحاضر، واستقراء الحاضر في ظل مخزون الذّاكرة في كلّ من روايتي " جسر للبوح وآخر للحنين " و" تغريدة المساء".

10- خلقت الرّوائية جسرا تواصليا بين النص الروائي والقارئ الجزائري على وجه الخصوص، من خلال اشتراكها معه في المرجعيّات التاريخية، مع الاختلاف في التّعبير عن الرؤية.

11- تجاوزت الروائية فكرة كون المرأة جسدا مغريا إلى حضورها الفعّال فكرا ورؤية داخل النص الروائي، وموقفا متحرّرا من قيود المحتل، والعرف الاجتماعي بإكراهاته المختلفة والذي يكرس ثقافة الذكورة وفرض السّيطرة والوصاية عليها، لذا اكتسبت المرأة من واقعها وعيا مكّنها من ربط وشائج الفكر بين الأنثى المبدعة والكتابة، كشكل من أشكال الحضور خاصّة في الرواية الأخيرة " تغريدة المساء" التي تحمل رؤى فلسفية عن الحياة والموت والعلاقات الإنسانية .

12- تعدّ "زهور ونيسي" من خلال الأعمال الرّوائية المدروسة روائيّة ملتزمة بقضايا وطنها تعي دور المثقّف والمبدع تجاهها؛ بدليل الحضور المستمرّ والمكثف لتيمة الثورة الجزائرية، وقضايا المجتمع والمرأة والتاريخ، فتجعل القارئ يعيش ويتفاعل مع آلام و آمال المجتمع الجزائري من خلال العلاقات القائمة بين شخصيات العمل الروائي، حتى أثناء استرجاعها

ليوميّات الماضي لسيرتها الذاتية في رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة" انتخبت زمن الثورة وأوجاع الاحتلال .

13- قامت رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" على الثنائيات الضدية والتقابلات النصية، انطلاقا من العنوان وثنائية الجسر التي تحيل على مدينة قسنطينة المكان الذي استثمرته الرّوائية بمحمولاته الحضارية والتاريخية وعملت على تشخيصه، والتحوّلات التي مسّت جماله بين زمنين ماض تجسّده ثورة التّحرير الكبرى وحاضر الاستقلال وانتكاساته الاجتماعية، والصّراع النفسي الذي ولّدته أنواع الوعي المتقابلة هي الأخرى، فالوعي الممكن الذي به تحقّق التّغيير ومن ثمّة الاستقلال، والوعي القائم الذي في ظلامه تضيع مكتسبات الثورة ، وعليه تبرز رؤية الروائية لواقعها المتناقض و المتأزّم فكريا وحضاريا .

14- تنوّعت عناوين روايات "زهور ونيسي" من حيث بنيتها اللغوية والفنيّة بتنوّع نصوصها شكلا ومضمونا.

15- شكّل خطاب العتبات النّصيّة (العنوان والإهداء) في الرّوايات مدوّنة البحث ملمحا دلاليّا وجماليا يكشف وعي الرّوائيّة بأهميّتها وموقعها كنصوص موازيّة لولوج النص الرّوائي، كما عبّرت هذه العتبات عن مرجعيّات تاريخيّة واجتماعيّة ونفسيّة خاضت الرّوائيّة تجربتها.

16- خاضت الرّوائية تجربة التّجريب في رواياتها ممّا أكسبها خصوصية جمالية ودلالية انطلاقا من أوّل رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة"، حيث اتّسمت بالتّداخل الأجناسي بين الروائي والسير ذاتي، والتّناص مع التراث الشعبي في رواية "لونجة والغول" التي كسرت بدلالاتها النصية أفق التوقّع لدى المتلقي، ومزاوجة الفصحى بالعامية في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" متماهية مع السيّاقات الاجتماعية التي أنتجت فيها، ونجدها مع الأمثال والأغنية الشعبية متناثرة بين ثنايا النصوص السّردية، وقد اتّسمت وتميزت الرواية الأخيرة "تغريدة المساء" بجمال اللغة الشعرية والبعد الفلسفي والحضاري للقضايا المطروحة، وارتكاز الرّاوي على محمولات الذاكرة عن طريق تقنية الاسترجاع والتي كسرت خطية الزمن فيها .

17- تنوعت القضايا المطروحة في الروايات بين تاريخية واجتماعية ودينية وفلسفية، وذلك يوحي بنظرة شموليّة للواقع الجزائري، ويكشف اهتمام الروائية بقضاياه، وقد شهدت تيمات "الثورة، التاريخ ، المرأة والدين" حضورا مكثّفا بل هي المقولات الأساس التي قام عليها البناء

الرّوائي التّخييلي المتماهي مع السيّاقات الاجتماعيّة والتاريخيّة والفكريّة التي أنتجت فيها، فهي جزء من واقع المجتمع الجزائري.

ملاحق

الملحق رقم 01: ترجمة للرّوائيّة "زهور ونيسي" عبر الزهور والأشواك

1- المولـــد و النشأة:



* بمدينة الجسور المعلقة ، المدينة التي تفوح بعبق التاريخ، ولدت الرّوائية "زهور ونيسي" في 13 ديسمبر 1936م، بين أحضان حيها " سيدي جليس"، تسكن أسرتها في دار كبيرة " دار القرقري " تتشاركها عائلات عدة .

* تربت زهور البنت الوسطى بين أخواتها الأربعة ، في كنف أسرة متواضعة شغوفة بحب العلم وتقدير أهله، غمرتها أمها " زكية ونيسي " بحبها وعطفها وحنانها كأخواتها دون تمييز بينهن ، وأغدق عليها والدها "علي ونيسي" الرجل البسيط البنّاء، من اهتمامه ورعايته ،فعرفت النور كحبة تتوسط عقدا.

* نشأت في أسرة محافظة ، كان والدها حافظا للقرآن الكريم رغم أمّيته، يحضر دروسا مسائية لمحو الأمية في مدرسة التربية والتعليم فتأثر بأفكار الإمام "عبد الحميد بن باديس"، ورغم إنجابه للبنات إلا أنه يعتز ويفخر متجاهلا ومتحديا نظرة المجتمع التي تعتبر ذلك منقصة، فساهمت هذه المفاهيم في تكوين شخصية ابنته زهور وتأثّرها بأفكاره الدّاعية للنهضة.

*التحقت هي وأخواتها بالمدارس في وسط اجتماعي محافظ منغلق، حيث أعطى والدها المثال الجميل لكثير من الآباء و الأمّهات ، فتركهنّ يتعلمن في أول مدرسة حرّة، جمعية التربية والتعليم الإسلامية بقسنطينة، هي الوحيدة التي كانت مستقلة عن مدارس الاستدمار الفرنسي، في بنائها وتمويلها وتسييرها وبرامجها، وخاصة أهدافها ، هذه المدرسة أسسها رائد النهضة الجزائريّة الإمام المجاهد العلاّمة "عبد الحميد بن باديس"، الذي فضّل التمهيد للكفاح المسلح ضد الاحتلال بالتّربية والتعليم للحفاظ على ثوابت الهوية الوطنية.

* كما ساهمت الأحداث التاريخيّة والتفاعل معها من طرف أسرتها ومحيطها في توعيتها وترسيخ الحسّ الوطني في نفسها وهي ابنة الثامنة؛ فقد عاشت تداعيات أحداث مجازر 8 ماي 1945، تقول: " وهكذا كنت، كلّما مرّ عام إلا وهربت من مرحلة الطفولة البريئة

السعيدة، رغم كل شيء ، لتقبّل مراحل أخرى من العمر يصبح الفكر فيها سيّد الإنسان، وتصدق المقولة، كلما فكرت تعذّبت ، وكلما فهمت تألمت" .

2- في معهــد ابن باديس :

* تلقّت "زهور ونيسي" تعليمها الأوّلي في المدرسة الحرّة مدرسة التّربية والتعليم الإسلامية في قسنطينة والتي كانت أوّل مدرسة لجمعيّة العلماء المسلمين؛ التي كانت مرجعا بقيّمها ومبادئها لوعي الكاتبة، حيث قالت عنها: أنّها لبنة نموذجيّة لبناء شامخ من المؤسّسات التربويّة و التعليميّة، موزّع عبر ربوع الوطن بقيادة العلاّمة عبد الحميد ابن باديس .

* درست على أيدي الكثير من الأساتذة منهم محمد الصالح رمضان، عبد الرحمان شيبان ، محمد بن العابد الجلالي، أحمد حماني، الصادق الجموعي، الصادق عبد الوهاب، الصادق حماني، وكلهم كان له دور في ثورة التحرير إن سجنا أو نفيا أو استشهادا ، كما كان للمرأة حضورها في تلك الفترة المفصلية . فقد كان لها شرف اغتراف العلم على أيدي أولى معلمات اللغة العربية في تاريخ الجزائر الحديث، بمدينة قسنطينة، عيّن بتوصية من الإمام عبد الحميد ابن باديس لكفاءتهنّ، كأول لبنة لدخول المرأة ميدان التربية والتعليم، وهن على التوالي "حورية عريبة" و"عقيلة كحلوش" أمّا المعلّمة الثالثة فهي الأخت الكبرى لزهور ونيسي "نعناعة ونيسي" .

* تعلّقت "زهور ونيسي" باللّغة العربية من خلال هذه المدرسة وقد كان لها انعكاساتها في أعمالها الإبداعيّة وفي مواقفها من التعريب، وترى أنّها سمّيت بمدرسة التّربية لأنّ هدف التربيّة فيها يسبق هدف التعليم .

3- حياتها الأسريّة :

*ومازالت الأيام تخبّئ لها في جعبتها الكثير، وهذه المرّة خاضت تجربة عمّقت في نفسها وفكرها ألم عدم احترام المرأة والعبث بمشاعرها وبإحساسها، وهي ما تزال في ريعان الشّباب، ففي الثّامنة عشرة من عمرها، تزوجت من شاب وطنيّ هو المجاهد والمثقّف " محمد الطاهر فضلاء" ، من المعلّمين بالمدارس الحرّة ، و المتخرّجين أيضا من جامع الزيتونة ، وهو ما اعتبرته العائلة فخرا وشرفا.

* لكن تجري الرّيّاح بما لا تشتهي السّفن، فقد اكتشفت وهي حامل بوحيدها "هشام" ثمرة زواجها الأوّل، أن الزّوج الوطنيّ الخلوق متزوّج وله طفل في مدينته، فصعقها الخبر الذي

حطّم سعادتها بحملها ، وقرّرت الانفصال رغم وساطة الشيخ " عبد اللّطيف سلطاني" للصّلح بينهما ، و التي باءت جهوده فيها بالفشل ؛ لأنّها صمّمت على قرارها فزواجها في نظرها بنيّ على الغشّ والخداع، وانفصلا رغم تمسّك زوجها بها؛ حيث سعى سعيا حثيثا للحفاظ على رابطة الزوجيّة دون جدى، حتّى أطلقوا عليه " مجنون زهور"، لكن ابنهما عاش بين عائلتيهما في سلام.

*وتبتسم الأيّام لزهور ونيسي المرأة المطلّقة في يومها العالمي الثّامن من شهر مارس وفي سنّها الخامس والعشرين، وفي بدايات الاستقلال لتتعالق الأفراح وتنقشع غيوم الهموم؛ فقد تزوجت من المجاهد " أحمد جابر "شاب طموح من ولاية بسكرة .

4- مسيرتها في حقل التّربيّة والتّعليم :

* تحصّلت من مدرسة جمعيّة العلماء على الشهادة الابتدائية العتبة الأولى لأبواب العلم والمعرفة ، سيّما وأنها متوجة بشعار" الإسلام ديننا، والعربية لغتنا، والجزائر وطننا " مرفوعة الهامة بالمرتبة الأولى، على مستوى الوطن، مختومة بإمضاء شهيد العلماء- فيما بعد- الشيخ العربي التبسي، وذلك سنة 1954م .

* في هذه المدرسة بدأت زهور ونيسي تخطو الخطوات الأولى نحو تحقيق حلمها، بدأت تتلمس أبجديات الكتابة والقراءة لتتفتق الشرنقة، ولينطلق الحلم من المجرد إلى الواقع، لتنشر لها أول محاولة كتابة نص في جريدة البصائر الناطقة باسم الحركة عام 1954، حيث كانت المحاولة أحسن تحرير نص في امتحان الشهادة الابتدائية على المستوى الوطني، وبذلك سجلت بصمتها الإرهاصات الأولى لإبداعها.

* وبعد نيل الشهادة كلفت بمهمة حراسة وتلقين التلميذات الحروف الهجائية، في أحد فصول المدرسة الحرّة، في الحيّ الذي تقطن فيه مع أختها زوجة مدير المدرسة "مدرسة الصادقيّة بحي "كلوسلامبي" سابقا" المدنيّة" حاليا ، أحد أكبر أحياء العاصمة، استخلفت أختها لأنها وضعت توأما "عقبة وطارق" تيمنا بالفاتحين المسلمين، الأول ذلك العربي الفاتح لشمال إفريقا"عقبة بن نافع" والثاني ذلك الأوراسي الفاتح للأندلس "طارق بن زياد" ومن يومها وهي تدرّس من جهة، وتكمل دراستها من جهة أخرى .

* رفعت المدرسة الحرّة التحدي ضدّ نظام التّعليم الاستدماري، حتّى فيما يراه البعض بسيطا، فتذكرُ أحد مشايخ جمعية العلماء، وهو العلاّمة الشّيخ العربي التّبسي قبل استشهاده بأيّام

قليلة، حيث لفت انتباهها في زيارته للمدرسة إلى ضرورة تدوين التّاريخ الهجري على السبّورة حتى تعيه البنات ويفقهن أهميّته، قائلا بفخر مشجعا لها : "إنّني جدّ سعيد، وأنا أرى أمامي جيلا يعلّم نصفه الثاني"، لقد راهنت جمعية العلماء على المرأة الجزائرية وكسبت الرّهان ، في محيد وعصر يعتبر خروج المرأة من البيت وتعلّمه وعملها، من الطّابوهات الأكثر رسوخا في ذهنيّة المجتمع.

* بعد عام ونيّف بدأت زهور ونيسي المعلّمة تتقاضى أجرا مقابل تعليمها للبنات، وقدره ثلاثة آلاف فرنك قديم، أي ما يعادل اليوم ثلاثين دينارا حينها بدأت ملامح العمل النضالي تتجلّي.

* التحقت بالجامعة وتحصّلت على الشّهادة الجامعيّة الأولى في الأدب من معهد اللّغة والأدب العربيّ بجامعة الجزائر.

* عيّنت في "مدرسة الثّعالبيّة" بالقصبة، مباشرة بعد حصولها على الشّهادة الجامعيّة الأولى في الأدب، من معهد اللّغة والأدب العربيّ بجامعة الجزائر؛ حيث درّست فيها من سنة 1966م إلى سنة 1969م، وذلك في عهد أحمد طالب الإبراهيمي وزير التربيّة الوطنيّة، و في عام 1969م تحصّلت على شهادة اللّيسانس في الفلسفة .

* ولم يكن حظّها من مسؤوليّات التعليم ليتوقّف؛ ففي عام 1972م عيّنت لتمثيل التّعليم الثّانوي في اللّجنة العليا لإصلاح التّعليم ، وقد كانت اللّجنة مشكّلة من عدّة إطارات ، من بينهم المؤرخ أبو القاسم سعد الله، والأستاذ أحمد حمّاني، والأستاذ عبد الرحمان شيبان، وقد كان حينها المجاهد الدكتور"أحمد طالب الإبراهيميّ وزيرا للتّربيّة الوطنيّة، كما عملت لمدّة عامين ككاتبة للأستاذ "أحمد توفيق المدني"كأوّل وزير للأوقاف .

5- نضالها في جبهة التحرير الوطني :

* أصبحت المدرسة الحرّة مركزا للفدائيين مع بداية اندلاع ثورة التحرير1954م، وفتحت أبواب التجنيد السرّي ، وكانت بدايات "زهور ونيسي" كهمزة وصل لتسليم وثائق للمناضلين تحمل بيانات بالمشاركة في دعم الثّورة، مختومة بختم القيّادة العامّة لجيش وجبهة التّحرير الوطني .

* تجنيدهم من طرف القيّادة قيّادة الجبهة للولاية الرّابعة بحي"المدنيّة" تحضيرا للإضراب التّاريخي لثمانيّة أيّام كاملة، والقيّام بالتّمويل بالمواد الغذائية لأسر المجاهدين والشّهداء حتى لا يكسر الإضراب بسبب الحاجات الاجتماعية الملحّة .

* وأيضا لإنجاح المظاهرات الوطنيّة الشاملة في 11 من ديسمبر 1960م، وقد ذكرت الروائية كل كلّ هذه الأحداث في باكورة رواياتها " من يوميّات مدرّسة حرّة" ، وتؤكّد أن الأديب الجزائري كان يكتب : " من واقع الجرح "؛ لأنه عاش الثورة واكتوى بنارها فتفاعل معها واعتملت في نفسه تجربة شعورية خلاّقة، فالإبداع يولد من رحم المعاناة .

* وتستمرّ المسيرة النّضاليّة للكاتبة؛ فبعد أن كان العمل الثّوري أثناء الثّورة سرّا، تحتفظ به كل واحدة من رفيقاتها في نفسها، أصبح علنيا صريحا يحمل قوة التحدّي ، فقد انكشفت الأمور بنظام وقف إطلاق النّار في 19مارس 1962م، وبدأت مسيرة العمل النضالي بعد الاستقلال لإزالة رواسب الاستدمار الفرنسي، فيعود الجميع صفّا واحدا في الكثير من المشاريع الاجتماعيّة، تأسيسا وممارسة.

* في السنوات الخمس الأولى للاستقلال أسّست القيّادة صندوق التضامن الوطني، وكانت زهور ونيسي من بين القائمين على المشروع في مركز التضامن بوزارة الأوقاف، وتعتبر أن صندوق التضامن- الذي شهد استجابة واسعة من المواطنين- يعتبر شكلا من أشكال الاستمرار في الكفاح من أجل إخراج الجزائر من رواسب الاستدمار المختلفة .

* كما نالت عضويّتها في اللّجنة المركزيّة للحزب عام 1984م، واعتبرته شرفا معنويا، واعترافا من القيّادة بنضالها الدّائم.

6- مناضلة نسائية:

* ومع مرور الزّمن تخطت مواجعها و آلامها، وقد ساعدها على ذلك اهتمامها بشؤون المرأة أثناء الثورة وبعدها، فبعد الخامس من جويلية 1962م تم التحضير للمؤتمر الأول للاتّحاد النّسائي ، والذي تأخر انعقاده إلى عام 1966م، وتم تنظيم عدة ندوات وملتقيات ، منها ملتقى النساء العربيّات والإفريقيّات، و الذي عقد عام 1968م، وكانت القضية الفلسطينيّة حاضرة من خلال الوفد الفلسطيني، فهي جرح العرب والمسلمين النازف، خاصة الجزائريين، فنحن معها ظالمة أو مظلومة، مبدأ خلّده الرئيس الرّحل "هواري بومدين"، الذي كانت معرفتها الحقيقية بشخصه عام 1963م؛ عندما كانت تساهم في تحرير مجلّة الجيش اللّسان

المركزي للجيش الوطني الشّعبي وقد أعجب الرئيس بمقالاتها، وكانت من أقلام المجلّة إلى جانب زوجها الثاني " أحمد جابر" والدكتور "عبد اللّه الرّكيبي" والدكتور "محي الدين عميمور".

* ومنها تأسيس الاتّحاد النّسائي، وشبيبة جبهة التّحرير، وتأسيس أول مجلّة نسائيّة في الجزائر عام 1970م؛ لسان حال الاتّحاد النّسائي، وتهتم بقضايا المرأة، وقد كان للقضيّة الفلسطينيّة الرّكن الأساسي في المجلّة، ولم يتوقف الاهتمام بالوطن فقط؛ فقد تجاز إلى المرأة عربيّا وعالميّا؛ حيث حضرت زهور ونيسي المؤتمر الثّني للنساء الإفريقيّات والآسيويات عام 1972م، في"أولان باطور" عاصمة منغوليا.

* حضرت بعدها المؤتمر العشرين لإتحاد الكتاب و الأدباء العرب في ديسمبر 1997 بدمشق بسورية ، لتمثيل الوفد الجزائري.

* كما سافرت إلى الكويت عام 2001 بعد تلقيها دعوة للمشاركة في حلقة دراسيّة بين النّساء العربيّات المبدعات، والتي نظّمتها المنظّمة الإسلامية للتّربية والعلوم و الثقافة "الإسيسكو" بالتنسيق مع منظّمة "اليونسكو"، للتّشاور بين المبدعات و المسؤولين عن المشاريع الثقافية.

7- على رأس الوزارة :

* تقلّدت عدّة حقائب وزاريّة ؛ فكانت أوّل وزيرة في تاريخ الجزائر.

* وتتعدد المهام والمسؤوليات من الاجتماعيّة إلى السيّاسيّة؛ فبعد إكمال دراستها الجامعيّة العليا ، رشّحها حزب جبهة التحرير الوطني لعضويّة المجلس الشعبيّ الوطنيّ، أول مجلس وطنيّ منتخب في فترته الانتخابيّة الأولى عام 1977م إلى عام1982م، وهي وقتها تعمل تحت مسؤوليّة المجاهد "محمّد الشّريف مساعديّة مسؤول الإعلام بالحزب، كمديرة لمجلّة "الجزائريّة"؛ وكانت هذه الفترة أهم الفترات في تاريخ البرلمانات الجزائريّة.

* وتستمر تجربتها في خوض غمار السيّاسة ليسجّل التاريخ اسمها كأوّل امرأة وزيرة في تاريخ الجزائر ، تبوح للقرّاء بأنّ تلك صفة كثيرا ما ردّدها الجميع أمامها إعجابا واندهاشا؛ فقد اختارها الرّئيس الرّاحل "الشّاذلي بن جديد" شهر جانفي عام 1982م على رأس كتابة الدولة للشّؤون الاجتماعيّة ، وهذا الحدث الهام غيّر في بعض سلوكاتها التي كانت تتّسم بالحرّيّة والسّرعة والتّلقائيّة.

* وفي عام 1986م تسلّمت الحقيبة الوزاريّة للتربيّة حيث كانت فترة صعبة متشابكة بحمولتها التاريخيّة.

* أكتوبر 1988م كانت قد حضّرت ملف تقاعدها مع السيّد "عبد العزيز باري"، المدير برئاسة الجمهورية محاولة أن ترتاح من أتعاب المسؤولية، وأن تعطي بعضا من الوقت لعائلتها الصغيرة والكبيرة، قد حُرموه تحت وطأة العمل الحكومي وقبله العمل النضالي والنيّابي المتواصل، وعند دخول سنوات الجمر والإرهاب توجّهت مع زوجها لمسقط رأسه "بسكرة"، إثر تعرض بيتها في العاصمة للهجوم والرشق بالحجارة، و لأن المثقّف في رأيها أصبح هدفا للفكر المتطرّف.

* وفي عام 1997م تم تعيينها كعضو بالثلث الرئاسي لمجلس الأمّة الجزائري.

*تم تعيينها عضوا في المجلس العلمي للدراسات والبحث في الحركة الوطنيّة وثورة التّحرير.

8- رحلتها في عالم الكتابة والإبداع :

*وفي خضمّ مسيرتها كان القلم الإبداعيّ رفيق دربها وسلاحها الذي لا يخونها ؛ فهي تَعتبر الكتابة حالة إدمان مرغوبة لأنّها نافذة تنفيس الفكر والروح، وتبوح بسرّها للقرّاء، أنّ مفتاحها كروائيّة وقصّاصة، وبشكل عام ككاتبة، كان دوما المرأة والإنسان ليس كموقف سيّاسيّ واجتماعيّ فقط، وإنما كجرح وكذاكرة وكحالة إنسانيّة، ويبقى التاريخ الجزائري والثورة خيطا شعوريا يربط جميع أعمال الروائية، وتيمة دائمة الحضور يمتزج فيها الفن بروح الشهداء؛ ومنهم ديدوش مراد القائد الذي قال:"إذا كُتبت لنا الشّهادة فدافعوا عن ذاكرتنا "، وهي بإبداعاتها تستجيب للنداء.

تعدّدت إبداعات الكاتبة زهور ونيسي وتنوّعت بين القصّة والمسرح، والرواية والمقالات، ترجمت إلى عدّة لغات أجنبية؛ منها الإنجليزيّة، الفرنسيّة، الرّوسية والنرويجيّة، فكانت أعمالها بافذة يطلّ منها الآخر على المجتمع الجزائري عبر مراحل تاريخية مفصليّة، وعلى علاقة الجزائر بالقضيّة الفلسطينية.

نالت عدّة تكريمات وأوسمة جزائريّة وعربيّة، منها تكريم وزارة الإعلام والثّقافة عام 2003م، وتكريم المجلس الأعلى للّغة العربيّة عام 2005م، وتكريم المجلس الإسلامي الأعلى عام 2010م، وتكريم ديوان أهل القلم "بيروت عاصمة عالميّة للكتاب"عام 2009م وغيرها كثير،

كما حوّلت بعض نصوصها إلى أعمال إبداعيّة ، وتلفزيونيّة وسينمائيّة[1]، منها مسلسل" فاطمة" في إذاعة "صوت العرب عام 1967، ومسلسل "عبد الحميد بن باديس" عام 2017م.[2]

صدر لها حسب الترتيب الزمني :

* الرّصيف النّائم مجموعة قصصيّة 1967 القاهرة .
* على الشّاطئ الآخر مجموعة قصصيّة 1974 الجزائر.
* من يوميّات مدرّسة حرّة، رواية 1978الجزائر.
* الظّلال الممتدّة ، مجموعة قصصيّة 1982.
* لونجة والغول، رواية (من أحسن100 رواية عربيّة في القرن العشرين)1994 ، دمشق.
* عجائز القمر، مجموعة قصصيّة 1996 الجزائر.
* روسيكادا والأخريات، مجموعة قصصيّة، 1999 الجزائر.
* نقاط مضيئة ، مقالات في السيّاسة والأدب والمجتمع، 1999 الجزائر.
* دعاء الحمام، مسرحيّة عرضت على خشبة مسرح الجزائر 2005.
* جسر للبوح وآخر للحنين، رواية 2007 بالجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة.
* السّاكنة الجديدة ، مجموعة قصصيّة، منشورات ألفا، 2010 الجزائر.
* بين الزّهور والأشواك، يوميّات دار القصبة 2012 الجزائر.
* عبد الحميد بن باديس ونهضة أمّة، منشورات ألفا، 2015، الجزائر.
* تغريدة المساء ، رواية ، منشوراتANEP ، 2015، الجزائر
* كاليدونيا أو النفي بلا رجعة، دراما تاريخيّة، منشورات ألفا، 2018. الجزائر.
* منمنمات للحب والوطن، منشورات ألفا، 2019، الجزائر.

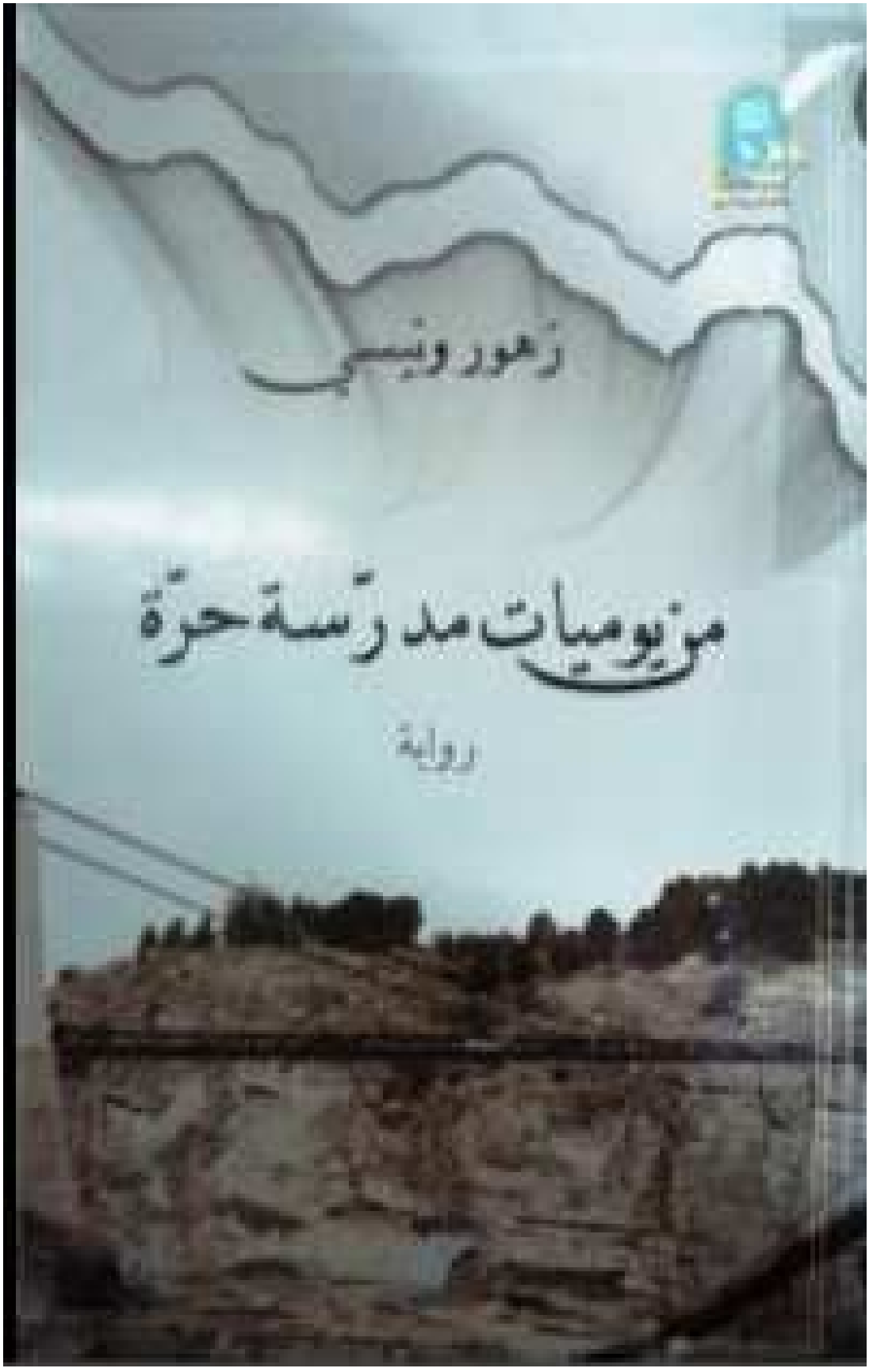
وما تزال مَلَكة الإبداع لدى الرّوائية معطاءة بقلم مبدعة جزائرية .

[1] - ينظر، زهور ونيسي ، عبر الزّهور والأشواك ، مسار امرأة .

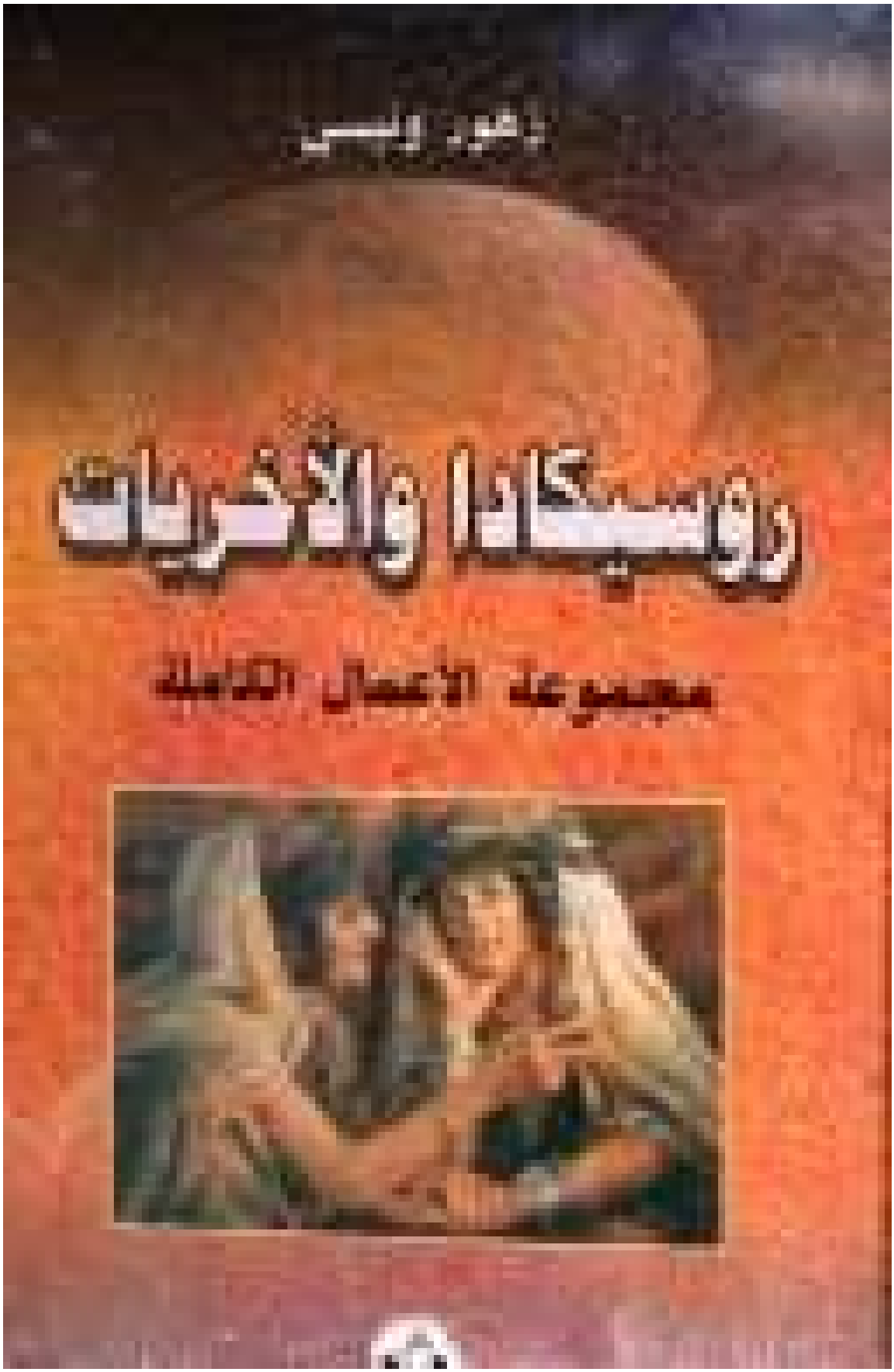
[2] - ينظر، زهور ونيسي ، كاليدونيا أو النفي بلا رجعة ، دراما تاريخيّة.

الملحق رقم 02: الأعمال الإبداعية لزهور ونيسي

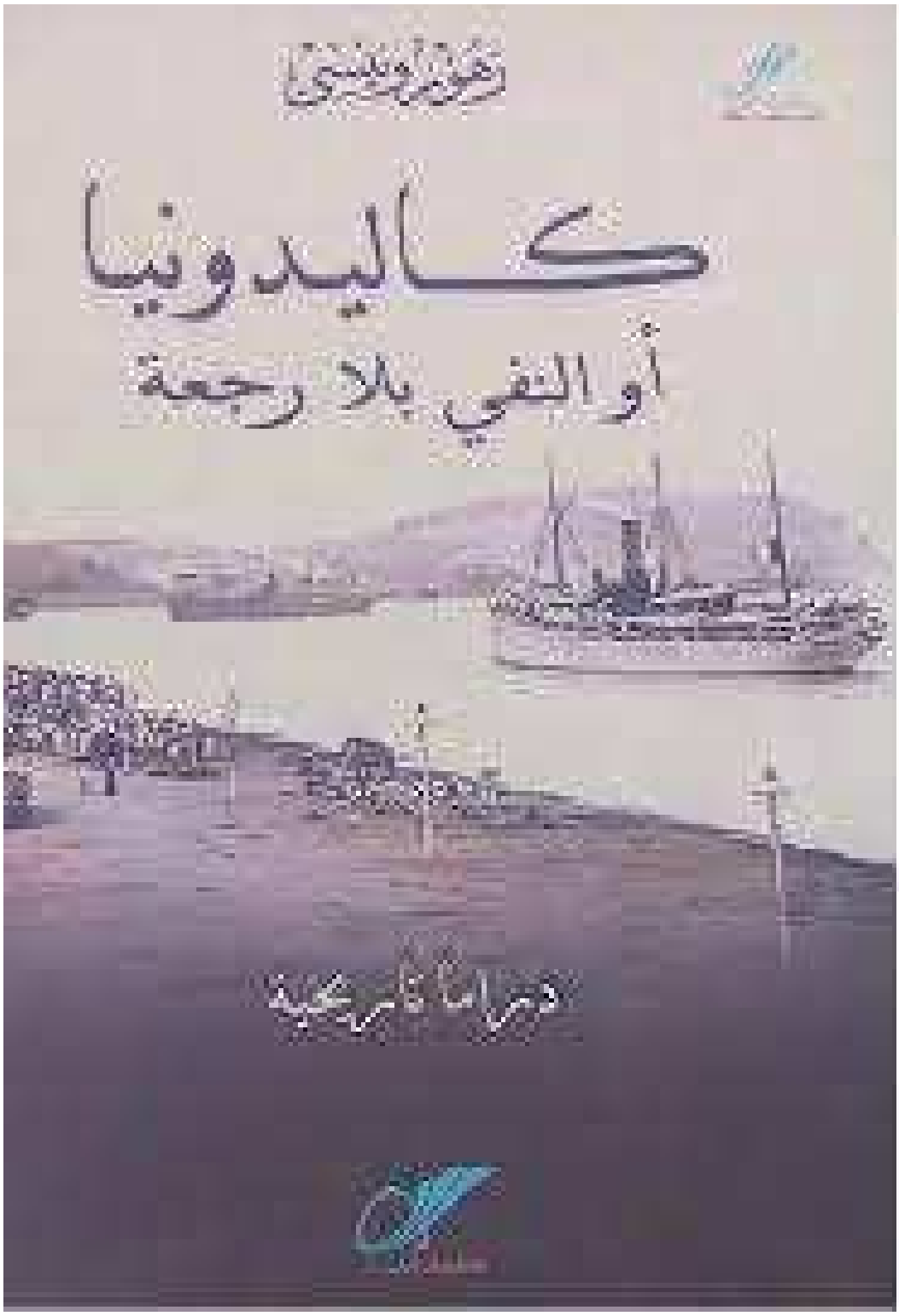
زهور ونيسي، من يوميات مدرسة حرة



زهور ونيسي، روسيكادا والأخريات



زهور ونيسي: كاليدونيا والنفي بلا رجعة



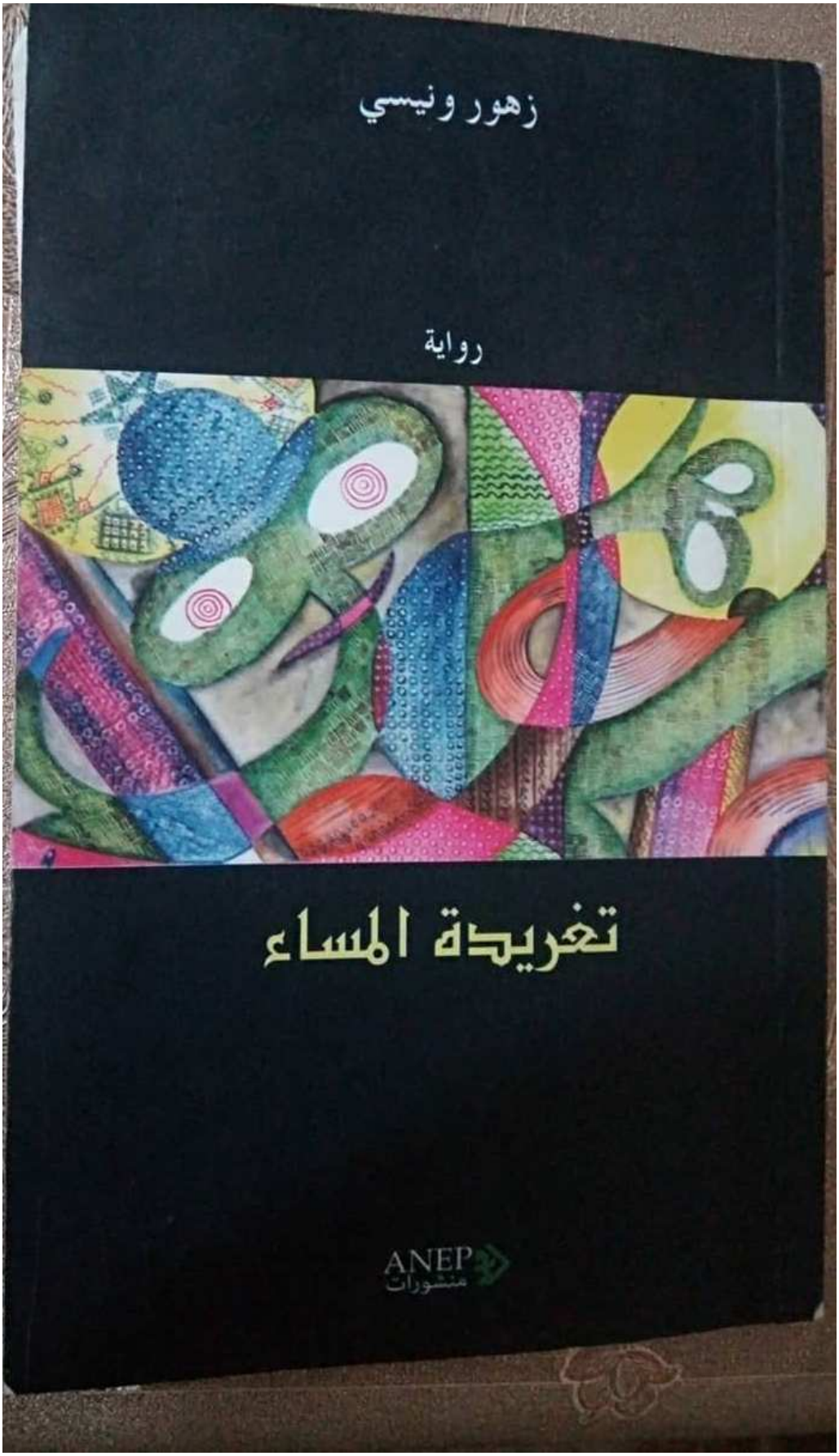
زهور ونيسي، لونجة والغول



زهور ونيسي، حسر للبوح وآخر للحنين



زهور ونيسي، تغريدة المساء



قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القران الكريم، بالرسم العثماني، برواية ورش عن نافع، دار الوطن، للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005م.

أولا- المصادر:

1. زهور ونيسي، من يوميات مدرّسة حرة، موفم للنشر، الجزائر، 2007.
2. زهور ونيسي، الرواية -2- (لونجة والغول) ، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م
3. زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، رواية، الطباعة العضوية، منشورات زرياب، دط، الجزائر ، 2007.
4. زهور ونيسي، تغريده المساء، رواية، المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والاشهار، وحده الطباعة الرويبة، 2015.

ثانيا- المراجع:

أ- المراجع العربية

1. أمل تميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 2005.
2. آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق (دراسات- أدب)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015
3. بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية (1899-1999)، دار الآداب بيروت، الطبعة الأولى 1999.
4. بسّام موسى قطّوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1، 2001.
5. بلقاسم بن عبد اللّه، الأدب الجزائري وملحمة الثّورة، منشورات الحضارة، الجزائر، ط1، 2001.
6. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003
7. جمال شحيد، في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان دارين رشد، بيروت، ط 1، 1982.
8. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990

9. حسين المناصرة، النسوية الثقافية والإبداع، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن ، ط1، 1427هـ، 2007م.
10. حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأثيث بهاء المتخيل، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2015.
11. حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1405هـ/1985.
12. حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الحمراء، ط1، أ ب، 1991م.
13. حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ، آب 1990.
14. خالد بن عبد العزيز السيف، إشكالية المصطلح السنوي، دراسة دلالية (مصطلح المساواة، الحجاب، التمكين أنموذجا)، الدار العربية للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية، ط1، 1437 هـ/2016م.
15. خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، 2007.
16. رجاء عبيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندريّة، د ط، 1988.
17. رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية بلاغة الاختلاف)، افريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002
18. الريسوني محمد المنتصر، الشعر النسوي في الأندلس، منشورات درا مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1978.
19. زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط 1، 2004.
20. زهور ونسي، عبر الزهور والأشواك، مسار امرأة، دارة القصبة للنشر، الجزائر، 2012.

21. زهور ونيسي: كاليدونيا والنفي بلا رجعة، دراما تاريخية، منشورات ألفا، الطبعة الأولى، الجزائر 2018.
22. زهور ونيسي، روسيكادا والأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.
23. زهور ونيسي، منمنمات للحب والوطن، منشورات ألفا، الجزائر، ط 1، 2019.
24. سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م.
25. سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997م، بيروت.
26. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص05.
27. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد– التبكير)، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 1997م.
28. سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون العامة، العراق، بغداد، ط1، 1986م.
29. سوسن ناجي، المرأة في المرآة، دراسة نقدية للرواية النسائية بمصر، 1880–1985، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1.
30. سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ج1، الهيئة المصرية، مصر، ط1، 1975.
31. سيزا قاسم، بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، د ط ، 2004م.
32. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1 2002.
33. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008م/1429هـ

34. عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، الطبعة الثانية 1417هـ، 1966.
35. عبد الرّحيم الكردي، السّرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظلّه) نموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006م/1427هـ، ص119.
36. عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة (1882-1952) دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط 1، 1985.
37. عبد الله إبراهيم، التخيّل التاريخي، السّرد والإمبراطوريّة والتجربة الاستعماريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، 2011.
38. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة –الأبنية السردية والدلالية- مكتبة الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
39. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الحمراء، ط1، حزيران 1990م، ص116.
40. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي الجزء 1، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دبي، الإمارات، 2016م/1438هـ.
41. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي الجزء 6، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع دبي، دولة الامارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، تشرين أول/ اكتوبر 2016م/ 1438هـ.
42. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج5، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2016م/1438هـ،
43. عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الثالثة، 2006.
44. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدّلالة)، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.
45. عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001.

46. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط ، 2008.
47. محمّد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية (دراسة في نقد النقد)، منشورات ضفاف، بيروت، ط 1، 1436هـ، 2015م.
48. محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008.
49. محمد يازي، العنوان في الثقافة العربية، التّشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1432هـ، 2011م.
50. محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1996.
51. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1438هـ،2010م.
52. محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996.
53. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
54. محمد فكري الجزّار، العنوان و سيميوطيقا الاتّصال الأدبي(دراسات أدبيّة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
55. محمّد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983
56. محمد معتصم، المرأة والسّرد، دار الثّقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
57. محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000.
58. محمد نديم خشفة، تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 1997.

59. محمود أمين العالم، ثلاثيّة الرفض والهزيمة، دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم (تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللجنة)، دار المستقبل العربي القاهرة، ط الأولى 1985.

60. مراد عبد الرحمان، آليات المنهج الشكلي (في نقد الرواية العربية المعاصرة)، التحفيز نموذجا تطبيقيا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2002.

61. مصطفى أحمد قنبر، الإهداء دراسة في خطاب العتبات النصية، المركز الديمقراطي العربي، برلين، ألمانيا، ط 1 ، 2020.

62. مؤلف جماعي بإشراف حمزة حماده، الخطاب السردي النسائي في الجزائر، قراءه في أعمال زهور ونيسي، جامعه الشهيد حمّة لخضر، الوادي، كليه الآداب واللغات، مخبر بحوث في الادب الجزائري ونقده، مطبعه الأمل المشرق، الوادي، جوان 2021.

63. ناصر نمر محي الدّين، بناء العالم الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2012.

64. نعيمة هدى المدغري، النقد النّسوي (حوار المساواة بين الفكر والأدب)، منشورات فكر دراسات وأبحاث ، الرابط ، المغرب، ط1 ، 2009.

65. يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط 1، 1986.

66. يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبينته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

67. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ط3، 2010.

68. يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت–لبنان، ط1، 1436هـ، 2015م.

ب–المراجع المترجمة إلى اللغة العربيّة:

1. إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، تر، محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

2. بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000م، 1420هـ.
3. تزفيطان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة، محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط1، 1996م.
4. تزفطان تودوروف، الشعرية، ترجمة، شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990.
5. جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر، محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.
6. جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، ترجمة، عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.
7. رولان بارت، تزفيطان تودروف، جيرار جينيت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
8. لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، راجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت–لبنان، ط 2. 1986.
9. ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، دراسة الرّواية، مسائل في المنهجية، ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982.
10. ميشال بورتو، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة، فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986.
11. والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة، حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية، 1998.
12. واين بوث– بوريس أوسبنسكي وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، جيرار جينيت، ترجمة: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر،الدار البيضاء ط1، 1989.

ج. المراجع باللغة الأجنبيّة:

1. B.uspenski. poetics of composition, trans. v. zavarin and s. wittig , berkeley. University of California press, 1973.
2. Lucien GOLDMANN, Marxisme et sciences humaines, édition Gallimard, Paris,1979.

3. Lucien GOLDMANN, Pour une sociologie du roman, édition Gallimard, collection idée, Paris, 1979.
4. Lucien GOLDMANN, sciences humaines et philosophie, Gonthier, 1966.
5. Lucien GOLDMANN: le dieu caché, Etude sur la vision tragique dans les pensées de pascal et dans théâtre de racine, Edition Gallimard, Paris 1979.
6. pouillon: temps et roman. Édit a gallimard. Paris 1946.

د- الدوريات والجرائد:

1. أحمد رجب حمدان، وهبة عبد الكريم مطر، شبه الجملة عند سيبويه، دراسة تركيبيّة دلاليّة، حوليّة كليّة اللغة العربيّة بالمنوفيّة، بغداد، العدد 33، إصدار 2018.
2. حبيب بوهرور، العتبات وخطاب المتخيل في الرّواية العربيّة المعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد السادس عشر، 1437هـ ، 2016.
3. حميد لحمداني، عتبات النص الأدبي – بحث نظري – علامات، ج 46، م 12، شوال 1423هـ، ديسمبر 2002.
4. الرواية العربيّة ورهان التجديد، مجلة دبي الثقافية، تصدر عن دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإصدار 49، ط 1، ماي 2011.
5. شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية(إستراتيجية العنونة)، مجلة الكرمل، العدد 46، إصدار 1 أكتوبر 1992.
6. عامر رضا، الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، مجلة اللغة، الكتاب الثاني، العدد الثاني، يناير 2016م، 1437هـ.
7. عبد الحميد حسن زراقط في المصطلح والمصطلح السردي ومشكلاتهما في النقد الأدبي العربي –من البحوث المشاركة في مؤتمر العميد العلمي الثاني- السنة الرابعة، المجلد الرابع، العدد 14 شعبان 1436هـ وحزيران 2015م.
8. عبد الحميد هيمة، المأساة الوطنيّة في الرّواية الجزائريّة، قراءة في نماذج من الرّواية الجزائريّة الجديدة، مجلة العلوم الإنسانيّة، جامعة محمّد خيضر بسكرة، العدد29، فيفري2013.

9. عبد الله أبو هيف: أزمة الذات في الرواية العربية، مجلة عالم الفكر، العدد4، الكويت، 1996.
10. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت، العدد 240، 1998.
11. عجناك (بشي) يمينة، قضية المرأة في الخطاب النسائي في الجزائر، كتابات زهور ونيسي أنموذجا، مجلة اللغة العربيّة وآدابها جامعة البليدة2، الجزائر، العدد 16 ، جمادى الثاني 1438 هـ الموافق ل مارس .2017
12. عيسى عودة برهومة وبلال كمال عبد الفتاح ، سيميائيّة الإهداء: دراسة في نماذج من الرواية العربية، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، مج 4 ، ع 32 ، الإسكندرية.
13. زياد الأحمد، الرّواية تسابق التّاريخ، صحيفة العرب اليوميّة، السّنة42، العدد11612، لندن، 09-02-2020.
14. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديدّ، مجلة دبي الثقافية، تصدر عن دار الصدق للصحافة والنشر والتوزيع، الإصدار 49، ط1، مايو 2011.
15. محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمنها، مقاربة مبدئيّة عامة، مجلة فصول، م 12، العدد 1، إصدار 1 يناير، 1993.

هـ-الرسائل والأطروحات:

1. عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا، وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الأدب الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، 2005م- 2006م.
2. وردة كبابي، الرّواية العربيّة الجزائريّة في تسعينيّات القرن العشرين، دراسة سوسيو بنائيّة، أطروحة دكتوراه العلوم، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة باتنة،2017م-2018م.

و- الموسوعات والمعاجم:

1. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (س، ر، د)، مجمع اللغة العربية، ط2 .

2. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الثاني، حرف الثّاء و الجيم و الحاء، مادّة (بوح)، دار صادر، بيروت، د ط.
3. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الثّالث، حرف الخاء والدّال والذّال، مادة (سرد)، دار صادر، بيروت، د ط .
4. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، حرف الرّاء، مادة (الحرّ)، دار صادر، بيروت، د ط.
5. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلد الحادي عشر، حرف اللام، مادة (غول)، دار صادر، بيروت، د ط.
6. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني عشر، حرف الميم، مادة (يوم)، دار صادر، بيروت، د ط.
7. أأبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الثّالث عشر، حرف النّون والهاء، مادّة(حنن)، دار صادر، بيروت، د ط.
8. أبو الحسن أحمد فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، مادة (س، ر، د)، دار الفكر، د ب، ط2، 1979.
9. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، الجزء الثاني، المحتوى (د، ص)، باب السين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، 1434هـ.
10. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، انجليزي، فرنسي، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

ز.المواقع الالكترونية:

1. How to use Twitter : www.digitalwrite.com retrieved 23-07-2020.
2. Twitter, www.britannica.com , 19-02-2009, retrieved 23-07-2007.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ-ح
الفصل الأوّل: أدوات الرّؤية السّرديّة (المفاهيم والأشكال)	
تمهيد	11
أوّلا : مفهوم الرّؤية السّرديّة	12
1- مفهوم السّردla narration	12
أ- السّرد لغة	12
ب- السّرد اصطلاحا	13
2- مكوّنات السّرد	21
أ- مفهوم الرّاويla narrateur	21
ب- المروي Narrative	25
ج- المروي لهle narrataire	25
3- الرّؤية السّرديّة La vision narrative	27
أ- مفهوم الرؤية في السّرديات	31
ثانيا: أشكال الرّؤية السّرديّة	34
1- أشكال الرّؤية السّرديّة في النقد الغربي	34
أ- تصنيف الرؤية السّرديّة عند جإن بويون Gean Pouillon	34
• **الرؤية من الخلف "Voir par d'arrière"**	34
• **"الرؤية مع" vision avec**	35
• **الرؤية من الخارج "vision du dehors"**	35
ب- تصنيف الرّؤية السّرديّة عند تزفيطإن تودوروف Tzefitan Todorov	35
ج- تصنيف الرّؤية السّرديّة عند بوريس أوسبنسكي(Boris uspensky)	36

1- المستوى الشّكلي (الأسلوبي)	37
2- المستوى السيكولوجي	37
3- مستوى وصف الزمن والمكان	38
4- مستوى التقويم الإيديولوجي	38
د- تصنيف الرّؤية السّرديّة عند جيرار جينيت (Gérard Genette)	39
• التبئير في درجة الصفر (المحكي غير المبأر)	40
• التبئير الداخلي	40
• التبئير الخارجي	40
2- الرّؤية السّرديّة في النقد العربي المعاصر	41
أ- سعيد يقطين وتحليل الخطاب الروائي	42
ب – سيزا قاسم وبناء الرواية	46
ج - يمنى العيد(حكمت صباغ الخطيب) بين "تقنيات السّرد الروائي" و"الراوي: الموقع والشّكل"	52
ثالثا: السّرد النّسائي والرّؤية الأنثويّة للعالم	62
1 - المرأة وفعل الكتابة (الهويّة والكتابة الأنثوية)	62
2- المرأة و اللغة (خصوصيّة اللغة في السّرد النّسائي)	66
3- الكتابة النسائية العربية وإشكالية المصطلح	68
• مصطلح الكتابة النّسائيّة بين معارض ومؤيّد	72
أ-الموقف المعارض	76
ب-الموقف المؤيّـــد	80
4-الرّواية النّسائية العربيّة ورؤية العالم	82
أ-الرّواية النسائية العربية والثورة	88
ب- الرّواية النّسائيّة الجزائريّة وهاجس الهويّة	89
• التجربة الإبداعيّة الروائيّة لزهور ونيسي	92
• المسيرة الرّوائية لزهور ونيسي	95
• رواية من يوميّات مدرّسة حرّة	96

• رواية" لونجة والغول"	97
• رواية "جسر للبوح وآخر للحنين"	98
• رواية "تغريدة المساء"	99
الفصل الثاني: الرّؤية السّرديّة في الخطاب الرّوائي لروايات زهور ونيسي	
تمهيد	102
أولا: تجليّات الرّؤية السّرديّة من موقع الراوي في رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة"	104
1-لمحة عن رواية «من يوميّات مدرّسة حرّة»	106
2- لزوميّات لا بدّ منها	106
3 - خطاب السّيرة الذّاتية في رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة"	109
أ-الميثاق السيرذاتي في الرواية	110
ب – الميثاق الرّوائي	112
4- الرّاوي الرّمز في رواية من يوميّات مدرّسة حرّة	113
5-موقع الرّاوي وتذويب الكتابة	120
ثانيا: تجلّيات الرّؤية السّرديّة من موقع الرّاوي في رواية "لونجة والغول"	131
1 – لمحة عن رواية "لونجة والغول"	131
2- تجليات الرّاوي العليم في رواية "لونجة والغول"	132
3 - الفعل الرّوائي وصراع المواقع	151
4 - الرؤية بين الولادة والموت	155
5 - الغول بين سلطة الحضور ورفض الغياب	159
ثالثا: تجليات الرّؤية السّرديّة من موقع الرّاوي في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين"	167
1-لمحة عن رواية "جسر للبوح وآخر للحنين"	168
2- طبيعة الرّؤية السّرديّة في رواية "جسر البوح وآخر للحنين"	169
أ- الرؤية من الخلف وسر الحنين مع الرّاوي العليم	169

ب- "الرؤية مع" عبر جسر البوح	182
ج- "الرّؤية من الخارج" والرّاوي المشارك	185
رابعا: تجليات الرّؤية السّرديّة من موقع الرّاوي في رواية "تغريدة المساء".	190
1- لمحة عن رواية "تغريدة المساء"	190
2- الراوي الفيلسوف في رواية "تغريدة المساء"	193
3- الراوي العليم بين التخفّي والتجلي	198
أ- معالم التخفي وحوار الرّؤى	199
ب-معالم التجلّي	216
الفصل الثّالث: ثقافة الخطاب في رؤية العالم عند زهور ونيسي	
تمهيد	225
أوّلا: معالم رؤية العالم بين التخييلي والمرجعي	225
• المفاهيم الأساسيّة لمنهج البنيوية التكوينية	226
1- رؤية العالم La vision du monde	227
2- الفهم والتفسير La compréhension et l'explication	229
أ- الفهم La compréhension	229
ب- التفسير L'explication	229
3- مستويات الوعي	231
أ- الوعي الواقع La conscience réelle	231
ب- الوعي الممكن La conscience possible	232
4-البنية الدالة La structure significative	233
ثانيا: المرجعيّ والمتخيّل في روايات زهور ونيسي	234
1-استلهام التاريخ و دواعيه عند زهور ونيسي	234
أ-شعبيّة ثورة التّحرير الكبرى	234
ب- الدّفاع عن الثّوابت الوطنيّة	236
ج- الوفاء لدور جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريين	236

د- الالتزام بقضايا الوطن والشّعور بالانتماء	238
2 - القضايا الاجتماعية في روايات زهور ونيسي	242
أ- الفقر و الحرمان	242
ب- الجهل والأمّيّة ومنابر العلم	244
ج- الهجـــرة	248
3- تجليات الأنوثة و مستويات الوعي في روايات زهور ونيسي	253
أ- صورة المرأة المثقّفة الواعيّة والوعي الممكن	253
ب- صورة المرأة الثّورية المناضلة والوعي الممكن	257
ج- صورة المرأة المضطهدة والوعي القائم	262
3- القضايا التّاريخيّة في روايات زهور ونيسي	266
أ- ثورة التحرير الكبرى	266
ب- النفي إلى كاليدونيا بلا رجعة	271
ج- ظاهرة الإرهاب (أحداث العشريّة السّوداء)	274
ثالثا: تمثّلات العالم من خلال بنية الخطاب الموازي	281
• تمظهرات العتبات وسيّاقاتها الدّلالية والجماليّة	282
1-خطاب عتبة العنوان النصية	283
أ- دلالات عتبة العنوان في رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة"	283
• المستوى المعجمي	284
• المستوى النحوي	285
• المستوى الدّلالي والبلاغي	286
• وظائف عتبة العنوان	288
ب- دلالات عتبة العنوان في رواية " لونجة والغول"	291
• المستوى المعجمي	291
• المستوى النّحوي	292
• المستوى الدّلالي والبلاغي	293
• وظائف عتبة العنوان	297

ج- دلالات عتبة العنوان في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين"	299
• المستوى المعجمي	299
• المستوى النّحوي	300
• المستوى الدّلالي والبلاغي	301
• وظائف عتبة العنوان	304
د- دلالات عتبة العنوان في رواية "تغريدة المساء"	306
• المستوى المعجمي	307
• المستوى النحوي	308
• المستوى الدّلالي والبلاغي	309
• وظائف عتبة العنوان	312
2- خطاب عتبة الإهداء النصّية	313
أ- دلالات عتبة الإهداء في رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة"	315
• وظائف عتبة الإهداء في الرواية	316
ب- دلالات عتبة الإهداء في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين"	317
• وظائف عتبة الإهداء في الرواية	320
ج- دلالات عتبة الإهداء في رواية "تغريدة المساء"	321
• وظائف عتبة الإهداء في الرواية	322
خاتمة	226
ملاحق	331
الملحق رقم 01: ترجمة للرّوائيّة "زهور ونيسي" عبر الزهور والأشواك	332
الملحق رقم 02: الأعمال الإبداعية لزهور ونيسي	340
قائمة المصادر والمراجع	347
فهرس المحتويات	358

الملخّص:

استهدفت هذه الدّراسة الموسومة بـ: "**الرّؤية السّرديّة وثقافة الخطاب في روايات زهور ونيسي**" الوقوف على صدى الواقع الاجتماعي والتّاريخي والفكري بكلّ أبعاده في الأعمال الرّوائيّة مجتمعة للكاتبة الجزائريّة "زهور ونيسي"، تحقيقا للشّمولية والانسجام، والرّوايات مدونة البحث هي :

- من يوميّات مدرّسة حرّة، 1978، الجزائر.
- الرّواية –2– "لونجة والغول"، 1994، الجزائر.
- جسر للبوح وآخر للحنين، 2007، الجزائر.
- تغريدة المساء،2015، الجزائر.

وقد اتّبعتُ منهجيّة في طرح الموضوع لتحقيق غاياتها، فوضعت ثلاثة فصول تتوسّطها مقدّمة وخاتمة.

ففي المقدّمة عرضت سيرورة البحث من إشكاليّة إلى تبيان الأهداف والمنهج المتّبع.

وفي **الفصل الأوّل** الذي وضعت له عنوان "**أدوات الرؤية السّرديّة (المفاهيم والأشكال)**" قدّمت فيه فرشا نظريا يشتمل المصطلحات المتعلّقة بالرّؤية السّرديّة وهي السّرد الرّاوي المروي والمروي له، ثم الرؤية السّرديّة كمكوّن أساسي من مكونات الخطاب السّردي، والوقوف على مفاهيمها وأشكالها المعاصرة في كلّ من الدّراسات النقديّة الغربيّة، والعربيّة تنظيرا وتطبيقا.

وقد تناول البحث بالعرض أهمّ الأطروحات الخاصّة بتصنيفات الرّؤية السّرديّة، وأبرز المنظّرين لها في النّقد الغربي وهم "جان بويون"، "وتودوروف"، "وبوريس أوسبنسكي"، "وجيرار جينيت"، ثم تتبّعت تصوّر النقد العربي لتحليل الخطاب السّردي، واشتغاله على مكوّن الرؤية السرديّة تنظيرا وتطبيقا، وأبرز النّقّاد "سعيد يقطين" "سيزا قاسم" و"يمنى العيد"، وتطرّقت للأطروحات الدّاعيّة إلى ضرورة تجاوز النّقد البنيوي إلى مسار قادر على إقامة العلاقة بين التخييلي والمرجعي.

وبما أنّ مدوّنة البحث نسائيّة فقد تطرّقت للسّرد النّسائي والرّؤية الأنثويّة للعالم؛ من خلال علاقة المرأة بالكتابة كحضور فكري وتفاعل مع الواقع ورفض للتهميش، وما تمتلكه من خصوصيّة للّغة في السّرد النّسائي على وجه الخصوص، كما تتبّعت الموقف النقدي من

مصطلح الكتابة النسائيّة بين الرفض والقبول، ثم تبيان معالم الرّواية النّسائيّة العربيّة وعلاقتها بتيمة الثورة ورؤيتها للعالم، والوقوف على الرّواية النّسائيّة الجزائريّة ومسألة الهويّة، ثمّ خصّصت الحديث عن التّجربة الإبداعيّة الرّوائيّة للكاتبة "زهور ونيسي" كرائدة لها السّبق في افتتاح باب كتابة أوّل رواية جزائريّة نسائيّة باللّغة العربيّة، وأتبعتها بمسيرتها الرّوائيّة.

أما **الفصل الثاني** "**الرّؤية السّرديّة في الخطاب الرّوائي لروايات زهور ونيسي**" فتمّت فيه مقاربة الرّؤية السّرديّة في الخطاب السّردي لروايات "زهور ونيسي"، وتتبّع أشكالها المختلفة والتي تنوّعت بين الرّؤية من الخلف، والرّؤية مع(المصاحبة)، والرّؤية من الخارج، بالوقوف على تجلّياتها في النّصوص الرّوائيّة وكيفيّة اشتغالها، واستكشاف المواقع التي احتلّها الرّاوي وملامح هويّته بين الخفاء والتّجلي، وعلاقته بالشّخصيات والأزمنة والأمكنة التي تشكّل فضاء العمل التّخييلي، والكشف عن ثقافة الخطاب السّردي الرّوائي عند الرّوائية، من خلال نصوصها السّرديّة التي عبّرت عن مراحل تاريخيّة هامّة ومحوريّة، ساهمت في تشكيل الوعي الجمعي للشّعب الجزائري، وبالتالي إبراز البنى السّردية وعلاقاتها الدّاخلية في تعالقها بالمرجعي فنيّا وفكريّا.

بينما **الفصل الثالث** الذي ورد تحت عنوان "**ثقافة الخطاب في رؤية العالم عند زهور ونيسي**" افتتحته بتبيان معالم رؤية العالم بين التّخييلي والمرجعي، بالوقوف على المفاهيم الأساسيّة لمنهج البنيويّة التكوينيّة عند "لوسيان غولدمان"، لاستكشاف دلالات المرجعي في العالم المتخيّل لروايات "زهور ونيسي"، بإبراز تفاعل البنيات الدّاخليّة وعلاقاتها ودورها في تشكيل الوعي الجماعي الذي عبّرت عنه الرّوائيّة، وربط هذه البنيات بسيّاقاتها الاجتماعيّة والتّاريخيّة في الواقع.

ثم الوقوف على المرجعي والمتخيّل في النصوص الرّوائيّة، ومساءلتها عن استلهام التّاريخ وتبيان دواعيه عند الكاتبة، وكيفيّة تمثّله في الخطاب السّردي النّسائي الذي يحمل خصوصيّة المرجعي بأبعاده الفكريّة والحضاريّة، وإبراز ملامح الخصوصيّة فيه دلاليّا وجماليّا، وعرض أهمّ القضايا الاجتماعيّة والتّاريخيّة المطروحة كتيمات دائمة الحضور في أعمال الروائيّة، والكشف عن تجليات الأنوثة ومستويات الوعي الاجتماعي.

ثم تبيان تمثّلات العالم من خلال بنية الخطاب الموازي باستكشاف دلالات العتبات النصية (العنوان والإهداء) ودورها في الكشف عن عالم الرّوائيّة ومرجعيّاتها، ومنه استخلاص معالم رؤية الرّوائية للعالم.

وقد سجّلت في الخاتمة أهمّ النتائج التي توصّل إليها البحث.

الكلمات المفتاحيّة : الرّؤية السّرديّة، الرّاوي، المروي، الرّواية، الخطاب السّردي، الرّؤية من الخلف، الرّؤية مع (المصاحبة)، الرّؤية من الخارج، السّرد النّسائي، الرؤية الأنثويّة، الواقع الاجتماعي، البنيات الدّاخليّة، التّخييلي، المرجعي، الوعي الجماعي، رؤية العالم.

Abstract:

This research titled : "Narrative vision and culture of discourse in the novels of "Z'hour Ounissi", aimed to identify the reflect of the social, historical and intellectual reality in all its dimensions in the combined novel works of the Algerian writer " Z'hour Ounissi ", in order to achieve comprehensiveness and harmony, the search novels are:

- From **THE DIARY OF A FREE TEACHER**, 1978, Algeria.
- The Novel -2- " **LOUNDJA AND EL GHOUL** ", 1994, Algeria.
- **A BRIDGE TO REVEAL AND ANOTHER TO NOSTALGIA**, 2007, Algeria.
- **EVENING TWEET**, 2015, Algeria.

I followed a methodology in presenting the subject to achieve its objectives, and developed three chapters with an introduction and a conclusion in the middle.

In the introduction, the research process was presented from a problem to clarifying the objectives and the followed approach.

In the first chapter, which was entitled "Tools of narrative vision (Concepts and forms)", I presented a theoretical declination that includes the terms related to the narrative vision, which is the narration of the narrator and the narration of the narrator, then the narrative vision as an essential component of narrative discourse, and to identify its contemporary concepts and forms in each of Western and Arab critical studies in theory and application.

This research dealt with the presentation of the most important theses related to the classifications of narrative vision, and the most prominent theorists of it in Western criticism, namely, Jean Bouillon, Todorov, Boris Uspensky, and Gerard Genet. Narrative theory and application, and the most prominent critics "Saied Yaktin" "Sezar Kassem" and "Youmna El-Eid", and addressed the theses calling for the need to move beyond structural criticism to a path capable of establishing the relationship between the imaginary and the reference.

given that the object of the research is feminist, it touched upon the narrative and the feminine view of the world; Through the woman’s relationship with writing as an intellectual presence, interaction with reality and rejection of marginalization, and the specificity of language in the women’s narrative in particular, I also traced the critical position on the term “women’s writing between rejection and acceptance,” and then clarifying the features of the Arab

women’s novel and its relationship to the theme of the revolution and its vision of the world, and standing on the Algerian women's novel and the question of identity, then she devoted about the novelistic creative experience of the writer " Z'hour Ounissi " as a pioneer who first opened the door to writing the first Algerian women's novel in the Arabic language, and followed her with her novelistic career.

In the second chapter, “The Narrative Vision in the Narrative Discourse of the Novels of " Z'hour Ounissi " in which the narrative vision in the narrative discourse of the novels of " Z'hour Ounissi " was approached, and its different forms were followed, which varied between the vision from behind, the vision with (accompaniment), and the vision from the outside, through In the narrative texts and how they operate, exploring the locations occupied by the narrator and the features of his identity between invisibility and manifestation, his relationship with the characters, times and places that constitute the space of the imaginary work, and revealing the culture of the narrative discourse of the novelist, through her historical texts that contributed to important narrative phases, Forming the collective consciousness of the Algerian people, and thus highlighting the narrative structures and their internal relations related to the artistic and intellectual reference.

While the third chapter, which came under the title "Culture of Discourse in the Vision of the World at " Z'hour Ounissi ", I opened it by clarifying the features of the vision of the world between the imaginary and the referential, by standing on the basic concepts of the structural approach of "Lucian Goldman", to explore the connotations of the reference in the imaginary world of the novels of " Z'hour Ounissi ", by highlighting the interaction of internal structures and their relationships and their role in shaping the collective consciousness expressed by the novelist, and linking these structures to their social and historical contexts in reality.

Then standing on the reference and the imagined in the narrative texts, and questioning it about the inspiration of history and explaining its reasons for the writer, and how it is represented in the women’s narrative discourse that bears the privacy of the reference in its intellectual and civilizational dimensions, and highlighting the features of privacy in it semantically and aesthetically as the most important social and historical issues in the permanent thesis. The novelist, revealing manifestations of femininity and levels of social awareness.

Then show the representations of the world through the structure of parallel discourse by exploring the semantics of the textual thresholds (title and

dedication) and their role in revealing the world of the novelist and its references, and from it extracting the features of the novelist's vision of the world.

In the conclusion, we found the most important results of the research.

Keywords: narrative vision, narrator, narrated, novel, narrative discourse, vision from behind, vision with (accompaniment), vision from outside, women’s narrative, female vision, social reality, internal structures, imaginative, reference, collective awareness, world vision .