الجمهوريـــــــة الجزائريـــــــة الديمقراطيـــــــة الشعبيـــــــة

وَزارة التعليـــم العالي والبحث العلمـــــي

جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي **تخصص:** البلاغة العربية وشعرية الخطاب

عنوان الأطروحة:

شعرية الكتابة الروائية النسائية الجزائرية المعاصرة

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في الطور الثالث (ل م د) في البلاغة العربية وشعرية الخطاب

إعداد الطالب:

عبد الله ركاب

إشراف الأستاذ :

أ.د فاتح حمبلي

أعضاء لجنة المناقشة

الأستـــاذ(ة)	الرتبـــة العلـــمية	الجامعة الأصـــلية	الصـــــــفة
بلقاسم دكدوك	أستاذ التعليم العالي	العربي بن مهيدي "أم البواقي"	رئيـــــســــــــــا
فاتح حمبلي	أستاذ التعليم العالي	العربي بن مهيدي "أم البواقي"	مشـــــرفا ومقرّرا
باديس فوغالي	أستاذ التعليم العالي	العربي بن مهيدي "أم البواقي"	عضــــــوا مناقشا
رشيد بلعيفة	أستاذ محاضر –أ-	عباس لغرور "خنشلة"	عضــــــوا مناقشا
ليلى بلخير	أستاذة محاضرة –أ-	العربي التبسي "تبسة"	عضــــــوا مناقشا
طارق ثابت	أستاذ محاضر –أ-	الحاج لخضر "باتنة"	عضــــــوا مناقشا

السنة الجامعيـــة :2016م/2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـداء

إلى أميرتي، سيدتي، وسر النجاة:

"أمـي" ثم "أمـي" ثم "أمـي"

إلى نبراس حياتي، ودليلي، الغالـي:

"أبـي"

وصية ربانية ثم نبوية أن أبرهما .

مقدمة

تستدعي قراءة الكتابات النسائية تفعيل الحواس؛ لاستكناه العوالم التخييلية السردية المتفرعة الروافد، ومجاراة الحركة المتداخلة للعملية السردية التي تحكم قبضتها على ما يسح فيها من شظايا تتراص لتشكل رؤية كتابية، تمضي بالقارئ إلى سبل تستمد تواجدها من اليد الخفية للمبدع الخالق لفضاءات تؤثث وفق أبعاد تبئيرية تسعى إلى كسر الكائن والبحث عن الممكن الناشئ في مخيال المبدع؛ ليقدس الذات الكاتبة المؤسسة للتعددية الخطابية المختزلة تحت السلطة العنوانية.

وتخضع الكتابة الروائية النسائية لسلطان التشظي، والبحث عن الفردوس المفقود نتيجة الصراع الكثيف ضد الأنا الأنثوية، والآخر الذكوري الباسط لسطوته على الفضاء الحياتي والإبداعي النسائي، الأمر الذي استدعى الدخول إلى عوالم الكتابة من فجوة ضيقة ازدادت اتساعا مع الوقت، لتبشر بميلاد كتابات نسائية تحمل من الخصوصية ما يميزها عن الآخر الذكوري، فاشتغلت على تأنيث اللغة في الضمائر، والأصوات، واستعمال لغة العواطف والوجدان، والكتابة من الداخل الذي تعرف خباياه أما الخارج فيحتكره الرجل وبانفتاح المرأة على الفضائين أفرز ذلك كتابة من زاويتين داخلية –عالم المشاعر والوجدان– تفقهها وخارجية –معترك الحياة– تستثمرها، وتسعى للتمرد عليها لإثبات وجودها، وهذه الخصائص جاءت كأسباب رئيسة لدخولنا إلى عالم الكتابة الروائية النسائية الجزائرية، عبر بعض الأصوات المختارة للدراسة.

وتمنح خصوصية الكتابة النسائية القارئ/الناقد فرصة التنويع الدراسي للمدونات وتوليد قراءات من تشظيات النص الخالقة لشعرية الكتابة التي تتشكل، وتنمو تحت رقابة مكثفة قائمة على وعي بالكتابة الروائية التي تُنْتَقَى لتكون جسدًا لطرح جملة من الإشكالات المعرفية، الثقافية، والفنية، الدائرة في فلك انشغالات الذات، ونظرتها إلى الآخر بمختلف أشكاله.

ومن هنا يأتي هذا الموضوع الذي يبرز في البحث في عوالم الرواية النسائية الجزائرية بتسليط الضوء على العوالم الخفية للكتابة النسائية من خلال ملامسة مظاهر الشعرية المبثوثة في متن هذه النصوص، وما يحيط بها من عتبات. وموضوع الأطروحة يتمحور حول إشكالية تؤطرها جملة من الأسئلة هي:

- **ما السمات البارزة في الكتابة الروائية النسائية الجزائرية؟**
- **ما حظ هذه الكتابات من الشعرية على مستوى اللغة والأسلوب؟**

وتبعا لذلك نتساءل:

- **إلى أي مدى عبر العنوان عن علاقاته السيميائية والدلالية بالنص (المتن)؟**
- **وما علاقة مكونات البناء السردي الأخرى -الشخصيات والأمكنة- بالتعبير عن التجربة النسائية؟**

هذه الأسئلة وغيرها حاولنا الإجابة عنها من خلال مدخل، وأربعة فصول، تتصدرهم مقدمة، وتتذيلهم خاتمة، وجاءت كالآتي:

المدخل: عنون بـ "الجهاز المفاهيمي و الاصطلاحي للبحث" و تضمن الحديث عن الشعرية كمصطلح ومفهوم، و كذلك الكتابة و ما تجاذبه من تعريفات، و الثابت أن المصطلحين لم يستقرا بعد على صورة واحدة، ثم وقفنا مع الكتابة كمصطلح مرتبط بما تكتبه المرأة، وفي آخر المدخل مررنا إلى الرواية الجزائرية بصفة عامة لنحدد المسالك التي خاضت فيها منذ نشأتها، والتي اشترك في تشييد صرحها الرجل والمرأة.

الفصل الأول: عنون بـ"سلطة العنوان و تشظي الدلالة"، و فيه انطلقنا من الحديث عن البنية النصية للعنوان المركز قبل أن نشرع في دراسة صورته النسيجية، واضعين إياه كنواة تسبح في مدارها العتبات النصية دون أن نتجاوز العلاقة الموجودة بينه والنص الأصل.

الفصل الثاني: "تموقع الشخصيات وتوزيع الأمكنة في الرواية" انطلاقا من عنوان هذا الفصل قسمناه مبحثين: **الأول** تمحور حول الشخصية وكيفية انتقاء صفاتها وتشكيلها أما **الثاني** فجاء معنونا بتأثيث الأمكنة، وفيه توقفنا عند العملية الاختيارية للأمكنة في الرواية وربطناها بالمبحث السابق فجاءت الأمكنة موزعة وفق حالة وثقافة الشخصيات، وهذا هو معيار التأثيث.

الفصل الثالث: عنون بـ "الذات بين رغبة الباطن وعنف الخارج" وتضمن هذا الفصل الوقوف عند أوجه الصراع في الرواية، والتي تعد الذات محورها بانقسامها بين رغبة تود

تجسيدها، وحواجز تحول دون تحقيق ذلك، فقسمناه بذلك مبحثين: الأول تحدثنا فيه عن المحطات التي تنتصر فيها الذات، وتثبت وجودها بممارسة سطلتها، في حين أن الآخر تتبعنا فيه المواضع التي يعلو فيها صوت الآخر على صوت الذات فيجبرها على الخضوع له، وفقدان القدرة على الاستمرار.

الفصل الرابع: عنون بـ "ديـنامية الأمكنـة بين الذاكـرة والأنسـنة" وقسمناه مبحثين: في **الأول** اخترنا الوقوف عند الذاكرة، وما لها من صلة بالشخصية والزمن في الرواية معتبرين المكان مركزا لها بما يحمله من ذكريات تستدعيها الشخصية حينما تقف على أمكنة مرت بها منذ زمن من زاوية، و من زاوية أخرى نجدها تحمل الأمكنة معها في ذاكرتها، فتحيا بها، رغم بعدها عنها. أما **الآخر** فكانت الأنسنة عماده، و فيه تحدثنا عن كيفية جعل الأمكنة فاعلة في السرد من خلال تأثيرها، وتأثرها بالحركية الحدثية ومشاركتها بتقمص الأدوار كالشخصيات و هنا ركزنا على جماليات التوظيف الاستعاري في التعامل مع الأمكنة، وقدرته على كسر صفات الثبات الملازمة للأمكنة، وجعلها أكثر حركية.

واختُتِم البحث بخاتمة أجملنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

أما المنهج المتبع فقد عمدنا إلى الأخذ من ما قدمته بعض المناهج والدراسات النقدية المنضوية تحت رداء الشعرية –عن قصد– لاستكناه خبايا النصوص المسقط عليها، والتي تخاتل وعي ولاوعي متلقي الكتابة الروائية النسائية التي استغنت من فرادة تميزها الجنسي –الروائي– المتشبع من روافد الإدراكين الفردي والجماعي، وما تخفيه أسوار الذاكرة المتلاقحة وَالمتمايزة عنها، بحكم الزمن أو التركيبتيْن الثقافية والفكرية. ويظهر في هذه الدراسة الجانبان الأسلوبي والبنيوي من الشعرية أكثر بروزا عما سواه من المناهج المتتبعة لجمالية الكتابة الروائية، دون أن نتجاوز استثمار المنهجين الاستقرائي والتحليلي المستعان بهما للتعمق أكثر في النصوص، وملامسة جمالياتها.

وكأي بحث أكاديمي صادفتنا العديد من الصعوبات، أهمها ضبط إشكالية البحث فموضوع الكتابة الروائية النسائية بانفتاحه على التعددية الطرحية لا يستقر عند درجة واحدة خاصة إن رُبط بالشعرية، التي تفتح المجال للخوض في كل جزئية من جزئيات العمل

الإبداعي، وما تثيره من أهمية تطالب القارئ بالوقوف عندها. ولكن المساعدة التي وجدناها في بعض الدراسات التي تناولت موضوع الكتابة الروائية النسائية، أو موضوع الشعرية هوَّنت بعض الصعوبات، ومنحتنا نَفَسًا ساعد على المضي قدما في البحث، ونذكر منها:

- سرد المرأة وفعل الكتابة، لـ "لأخضر بن السائح".
- موسوعة السرد العربي، لـ "عبد الله إبراهيم".
- الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، لـ "سعيد بن بوزة".
- الكتابة النسائية أسئلة الاختلاف وعلامات التحول، مقاربة تحليلية في خصوصية الخطاب الروائي النسائي العربي المعاصر، لـ "فاطمة مختاري".
- الحذف والإضافة في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي شعرية التناص لـ"فتيحة شفيرة".

ولئن كانت هذه الدراسات تناولت موضوع التجربة الكتابية النسائية إلا أنَّها في تقديري لم تلامس العوالم الخفية في الكتابة النسائية الجزائرية على وجه الخصوص ومن هنا انصب موضوع الأطروحة على محاولة تفكيك مغاليق النص، ورصدها، وجمع شظاياها، تماشيا والطاقة الهائلة التي ترسلها العملية التأسيسية المحكمة للنص الروائي، هذا النص الذي أصبح قلعة يصعب دَكُ أسواره، لانفتاحه على العديد من الأجناس وعلى رأسها الشعر الذي أفضى إلى تعميق الكثافة الدلالية، وتنويع المسارات اللغوية المكتسبة لجمالياتها من التفاعلات النصية التي ينأى فيها كل نص بتكتمه، وانغلاقه على نفسه مقارنة بانفتاح النص الأصل؛ لزج القارئ في زاوية معتمة تتضح بامتلاك آليات التفكيك التدريجي للنص كبنية ودلالة واحدة، تضم في أحشائها نصوص مفصولة عن عالمها الأصل لتحل بالجسد الجديد، وتؤسس أجواء مغايرة، تسمو بالنص الحالَّة فيه بلغتها ومعانيها.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى الأستاذ الدكتور (فاتح حمبلي) الذي تحمل مسؤُولية الإشراف على هذا البحث، و متابعتي بالتوجيه، و كذلك على منحه لي مساحة من الحرية لأقول على قدر رؤيتي، وإلى كل من أسهم بشكل أو بآخر في إنجاز هذا العمل من زملاء وأصدقاء.

المدخل

الجهاز المفاهيمي والاصطلاحي للبحث:

1- الشعرية إشكالية المفهوم والمصطلح.

2- الكتابة النسائية.

3- حظ الرواية الجزائرية في المشهد الإبداعي.

تقوم كل دراسة على ما يتضمنه عنوانها من مصطلحات، تعبر عن المسالك التي ستتسرب عبرها، دون أن تشذ عنها، للحفاظ على قيمة البحث، والبقاء في دائرته الاصطلاحية التي يجب أن يقف عندها أي باحثٍ تنظيرًا، قبل الغوص في الجانب التطبيقي باعتبارها مفتاحا للولوج إلى النصوص وتفكيك مغاليقها، بعد فهم معانيها، وكيفية اشتغالها ولن يتم ذلك إلا من خلال رصد أهم المصطلحات التي يقوم عليها البحث، وهنا سنقف عند كل من الشعرية والكتابة، والكتابة النسائية، والرواية الجزائرية، باعتبارها مصطلحات أعلن عنها في عنوان البحث، ويتوجب الوقوف عندها في المدخل التنظيري لتحديد مفهومها ووظيفتها.

1- الشعرية: إشكالية المفهوم والمصطلح:

الشعرية في معناها اللغوي مشتقة من الكلمة الإغريقية: (Poiétikos) الدالة على الإبداع، والابتكار، والخلق، في حين أنَّ صيغتها التأنيثية: (Poiétiké) تحمل المفهوم الذي خطه أرسطو في كتاب "فن الشعر". وأخذت الكلمة تتطور وتضيق تدريجيًا متخذة من صناعة الشعر مجالها الاستعمالي المحدود، فمن دِلَالَتها على «الملكة أو الموهبة الشعرية" أصبحت تدل على نظام تعبير خاص بشاعر ما، أو تدل على "نظرية صناعة الآثار العقلية».[1] هذا في اللغات اللاتينية أما في اللغة العربية فتأخذ بنيتها اللفظية من كلمة "شعر" مضاف إليها "ياء" النسبة، و"تاء" التأنيث، للدلالة على كل ماله صلة بجمالية الشعر كفن أدبي.

أما معناها الاصطلاحي فقد تنوع بتنوع الرؤى، والأيديولوجيات التي يتبناها النقاد والمفكرون الذين استقطبتْ "الشعريةُ" اهتمامهم، لحظة إثارتها جدلا واسعا في الساحة النقدية، جاء نتيجة زئبقيتها، واشتباك معانيها، وتنوع تعريفاتها، واكتنافها اللبس، واختلاف مفهومها، ودلالتها من باحث إلى آخر، كل حسب درجة وعيه بها ومنهجه في الدراسة الأمر الذي جعل الدراسة الأدبية الحديثة تسير في اتجاهات مختلفة فرضت نفسها على دِلالة المصطلح النقدية. إلا أنَّ هذا الاختلاف لم يُخرج "الشعرية" عن معناها العام المتمثل في البحث عم يتحكم في العمل الإبداعي من قوانين وما يجعله متميزا؛ إذ يرى (تودوروف):«أن الشعرية وضعت حدا للتوازي القائم بين التأويل والعلم القائم في حقل

---

[1] ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، 2008م، الجزائر ص272.

الدراسات الأدبية. وهي لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل».[1]

تعرض لهذا المصطلح كل من النقدين: الغربي، والعربي، قصد وضع مفهوم له مضبوط انطلاقا من الخلفيات الفكرية، والثقافية المستمدة من التراثين الغربي والعربي وكذلك التأصيل له، وتكييفه وطبيعة الدراسات النقدية، في ظل ما أثير من تساؤلات حوله نذكر منها: ما هو المورد الأول لهذا المصطلح، وما المعنى الذي حمله؟. كيف تعامل النقاد الغربيون معه؟ وما موضوعه حسب منظورهم الخاص؟. كيف تلقاه النقد العربي، وما المصطلح الموازي له؟. هل تتفق الشعرية الغربية والشعرية العربية التي وجدت لدى النقاد العرب القدامى من حيث المعنى؟ وما المجال الذي انشغلت به الشعرية؟.

سنقف هنا مع بعض تلكم الإجابات التي قدمها النقاد للإلمام بمصطلح الشعرية مفهوما وموضوعا، مقسمين إياها إلى قسمين: إشكالية المصطلح، واشكالية تعدد المفاهيم.

1-1 إشكالية تعدد المفاهيم:

الشعرية مصطلح قديم حديث، يعود استعماله الأول إلى الفيلسوف اليوناني (أرسطو.Aristote) في كتابه الموسوم بـ "فن الشعر" "Po-etiks"؛ أو "في الشعرية" الذي بنى شعريته على نظرية المحاكاة، قبل أن ينتقل هذا المصطلح إلى النقد الحديث على يد "الشكلانيين الروس"، ويتمظهر في الساحة النقدية بمفاهيم متعددة، ممثلة في "نظرية التماثل" عند (رومان ياكوبسون. Roman Jakobson) و"الانزياح" عند (جون كوهين. Jean Cohen)، و"البلاغة الجديدة" مع (ج. جينيت. G. Genette) وغيرها من الشعريات الغربية.

يمثل كتاب أرسطو المحاولة الأولى للتنظير للأدب؛ وتحدث فيه عن مسألة الأجناس الأدبية –الملحمة والدراما–، واعتبر الفن "محاكاة"، وتتعلق شعرية (أرسطو. Aristote) بـ"نظرية المحاكاة" التي اهتمت بـ «أثر الشعر في القراء أو المتلقين، وهو جانب هام بلا شك في جوانب الظاهرة الإبداعية»[2] لأن الغاية المرجوة منه هي (التطهير). ومصطلح المحاكاة استعمله (أفلاطون Plato)، ونقله عنه تلميذه مع تباين في الرؤى بينهما حوله لكن الأهم هو سعي أرسطو لتقنين وعلمنة الإبداع، وتحديد عناصره عند المبدع، فهو «يرى أن

[1] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، دط ،1998م، إربد، الأردن، ص201.

[2] شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر، ط1، 1986م، بيروت، لبنان، ص47.

الاعتماد على الصناعة واجب. ولا شك... أنَّ... القواعد العامة... ستعين الشاعر أي عون على التأليف الأدبي الممتاز».[1] وهناك من النقاد من نفى عن كتاب (أرسطو.Aristotle) فكرة وضع أسس نظرية الأدب، واعتبر أن مجاله التمثيل وليس الأدب، ويعتبره نقاد آخرون «الركيزة الثابتة لنظرية الأجناس».[2]

وقد انقسم النقاد إزاء مفهوم الشعرية عند (أرسطو.Aristotle) إلى مجموعتين فمن وجهة نظر الأولى أصبحت "الشعرية" مستقلة عن رغبات ومتطلبات المبدع، فاتجهت نحو التشديد على ماهية الشعر، ومن وجهة ثانية ركزت على ما يجب أن يبقيه الشعر من تلك المتطلبات، وأن يتطابق مع مجموعة مُتصورة مسبقاً من الأشكال، والموضوعات، وأنماط الأسلوب بالوزن والتنظيم وأنواع المضمون.[3]

وتمثل اللسانيات الحديثة بمفاهيمها اللغوية، وبمنظومة مناهجها النقدية، الأرضية الصلبة التي انبنت عليها أركان النهضة العلمية في مناهج الدراسات الأدبية، بإعادة النظر في الأحكام المعيارية التي أنتجتها مختلف العلوم الإنسانية.

ولم تكن البلاغة والدراسات النقدية الانطباعية، والحدسية بمنأى عن هذا التمحيص والتعديل، لخلوها من الموضوعية، وعدم اتسامها بالعلمية أثناء تحليل النصوص الأدبية على حد تعبير "الشكلانيين الروس" الذين دعموا وجهات نظرهم باللسانيات الحديثة ففقدت معهم الصورة الشعرية مفهومها القديم الذي يعطيها سمة الهيمنة على الشعر وأصبحت وسيلة من وسائل متعددة للغة الشعرية، وكبديل قامت "الشكلانية" ببلورة مفاهيم كلية تنطوي على قوانين الأعمال الأدبية، وأجملت هذه المفاهيم بمصطلح واحد هو "الشعرية" –آخذة إياه عن (أرسطو. Aristote)– واستعملته "الشكلانية" حينما اهتمت بالنص الأدبي أواخر القرن العشرين،[4] متأثرة بما قدمه اللغوي (ف.دي سوسيرF. de Saussure) في المجال النقدي حين ميز بين "اللغة والكلام واللسان" ، وحكم باعتباطية العلامة اللغوية.

وتجلى اهتمام "الشكلانية" بالنص الأدبي عبر تفعيل الدراسة النقدية للنص، بالبحث

---

[1] المرجع نفسه، ص48.

[2] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر، عبدالرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، دط، دت، بغداد، العراق ص3.

[3] بتصرف، عبد الكبير الشرقاوي، شعرية الترجمة، الملحمة اليونانية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، ط1، 2007م، الدار البيضاء المغرب، ص165- 170.

[4] بتصرف، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1 1994م، الدار البيضاء، المغرب، ص5.

عن القواعد التي يتأسس عليها، والخصائص التي يتميز بها عن غيره من الناحية الشكلية. فعزلته عن سياقاته الخارجية وغاصت فيه لذاته –النص– وبذاته –اللغة– بعيدا عن المؤلف بحثا عن القيمة الجمالية، والفنية الكامنة فيه، والمحققة لأدبيته، وردت الجانب الجمالي فيه إلى تفاعل عناصره في شكلٍ واحد، لا في انفراد كلٍ على حدى، أما معنى كل عنصر فيتحدد بعلاقته وبقية العناصر، هذا ما أضفى على الطريقة التحليلية –الخطاب النقدي– للمدرسة سمة "العلمية" و"الموضوعية".

وقد أفرزت اجتهادات نقاد المدرسة «خلق علم أدبي مستقل ينطلق من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية، ويبحث عما يجعل من عمل أدبي عملا أدبيا، ويتخذ من الأدبية "Litterature" موضوعا له، وليس الأدب».[1] وقد عمقت البنيوية الطرح الذي قدمته الشكلانية الروسية –لالتقائهما في طبيعة النظرة إلى النص الأدبي، كبنية لغوية مستقلة– بإقصاء المؤلف، وانفتحت الدراسة الأدبية على القارئ، وأفق توقعه، والتأويل، والتفكيك وكل ما له صلة بنقد ما بعد الحداثة، فكثرة التساؤلات في الساحة النقدية، بتنوع اتجاهاتها ورؤاها، حول موضوع الشعرية.

فهذا (ر. ياكوبسون.R. Jakobson) زعيم "حلقة موسكو" التي أولت أهمية للشعرية واللسانيات، وبحثت في شؤون 'الأدبية' التي تمثل موضوع علم الأدب، يربط الشعرية باللسانيات قصد منحها صبغة علمية، باعتبار أن اللسانيات علم يحاول فهم اللغة من وجهة نظر بنيتها الداخلية، وأنها منهجية للأشكال اللغوية ستستمد منها الشعرية المنهجية أثناء معالجة الأشكال الشعرية.

ويعرف (ر. ياكوبسون.R. Jakobson) الشعرية بأنها «ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، إنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»،[2] ويطرح (ر. ياكوبسون.R. Jakobson)

---

[1] ينظر، تزفتيان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر، إبراهيم الخطيب، دار الأبحاث العربية، دط 1982م، بيروت، لبنان، ص31-35.

[2] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر، محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1988م، الدار البيضاء المغرب ص35.

تعريف آخر لـ "الشعرية" قائلا: «يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها، الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص».[1]

فهو بذلك لم يحصر "الشعرية" في خانة الشعر فقط، بل أعطاها مجالا أوسع للدراسة شمل الخطابات الأدبية جميعا، لتتعلق بذلك شعريته بالنظرية اللسانية التواصلية التي تعتبر الخطاب الأدبي رسالة، وهو أحد عناصر الحدث التواصلي المتمثل في كون «المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه. ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي بادئ ذي بدء، سياقاً تحيل عليه وهو يدعى أيضاً المرجع، باصطلاح غامض نسبياً، سياقاً قابلاً لأن يدركه المرسل إليه، وهو إمّا أن يكون لفظياً أو قابلاً لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة بعد ذلك نسقاً مشتركاً كليا أو جزئياً، بين المرسل والمرسل إليه، (أو بعبارة أخرى بين المسنن ومفكك سنن الرسالة)، وتقتضي الرسالة، أخيراً، اتصالاً، أي قناة فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل، والحفاظ عليه».[2]

ولكل عنصر من العناصر الستة في الحدث اللساني وظيفة يمكن أن تطغى إحداها على الأخرى بحسب طبيعة الخطاب، وتعد الرسالة كحدث لساني –تقابلها الشعرية كوظيفة لسانية– النقطة المركزية في شعرية (ر. ياكوبسون.R. Jakobson)، وهي العنصر المهيمن على بقية العناصر، وبها تتحقق أدبية الخطاب، وفيها تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية، بحكم غلبتها على بقية الوظائف.

أما (ت. تودوروف.T. Todorov) فتحدث عن موضوع "الشعرية" قائلا: «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة، وعامة ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاته الممكنة. ولكل ذلك فإن هذ العلم ... يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية».[3]

فالمادة الأدبية ليست المعنية بالدراسة وإنما الخصائص التي ينبني عليها الخطاب وبحضورها يضمن الخطاب تميزه، وفرادته عمن سواه، وصاغ (ت.تودوروف T.Todorov) للشعرية ثلاث مقولات تتحدد من خلالها هوية هذا المصطلح، فاعتبرها: «1–كل نظرية

---

[1] المرجع نفسه، ص78.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص90.

[3] ترفتيان تودوروف، الشعرية، تر، شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، 1990م، الدار البيضاء، المغرب ص23.

داخلية للأدب. 2- اختيار المؤلف ضمن مختلف الإمكانات الأدبية المتاحة (في النظام الموضوعاتي، في التأليف، في الأسلوب...إلخ). 3- القوانين المعيارية التي تتجزها مدرسة أدبية ما، وهي مجموعة من القواعد التي ينبغي التقيد بها أثناء الممارسة الإبداعية».[1]

فالشعرية عنده مقاربة داخلية للأدب، ولا تتحدد بنوع أدبي معين بل يكون مدار انشغالها الخطاب الأدبي بوصفه إبداعا. ويستعين (تودوروف. Todorov) في شعريته - المهتمة بالبنيات المجردة للأدب- بالعلوم الأخرى باعتبارها تتقاطع معها في مجال واحد هو الكلام، ويجعل بذلك من الشعرية دراسة منهجية تأخذ من العلوم الأخرى آلياتها، قصد «اكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدد أدبية النصوص، واكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ في العملية التي يتفهم بها أدبية النصوص».[2]

شكل النص موضوعا للشعرية عند "المدرسة الشكلانية" بفروعها، لكنه يستبدل بـ"جامع النص" مع (جيرار جينيت. Gèrard Genette) في كتابه "مدخل لجامع النص" إذْ يقول «ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدةٍ. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية».[3]

ويتموقع "جامع النص" أو "الجامع النصي" أو "جامع النسيج" «باستمرار فوق النص وتحته وحوله»،[4] فشعريته تهتم بالعلاقة التي ينسجها النص مع بقية النصوص المجاورة له، لدرجة التداخل فيما بينها، فيحضر بذلك في النص الواحد مجموعة من النصوص ليصبح عبارة عن تركيب مفتوح غير منعزل، ويردف (ج. جينيت. G. Genette) قائلا: «لا يهمني النص حاليا إلا من حيث "تعاليه النصي"؛ أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة

---

(1) ترفتيان تودوروف وأوزالد ديكرو، المعجم الموسوعي لعلوم اللغة، ص106، نقلا عن، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح النقدي ص273.

(2) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر، تق، جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 1991م، القاهرة مصر، ص113.

(3) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر، عبدالرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، دت، دط، بغداد، العراق ص5.

(4) المرجع نفسه، ص92.

خفية أم جلية مع غيره من النصوص، هذا ما أطلق عليه "التعالي النصي" وأضمنه "التداخل النصي" بالمعنى الدقيق (و"الكلاسيكي" منذ جوليا كريستيفا)».[1]

ويلاحظ أنَّ موضوع الشعرية عند (ج. جينيت.G. Genette) ينحصر في دائرة التنظير للأَجناس الأدبيّة، وصيغ التعبير، وأَصناف الخطابات، ويعتبرها «بلاغة جديدة»[2] و«علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة، وأحيانا غير يقينية. ومن ثمَّ فإنّ اعتبار وإعادة اعتبار التحديات والتقسيمات المتتالية، طوال التاريخ، للحقل الأَدبيّ، يجعلنا منقادين ثانية إلى التساؤل المثير الذي كان وضعه رومان ياكوبسون منذ عهد قريب في صلب كلّ شعريَّة، وهو: في أيّ شيءٍ تنحصرُ أدبيّة الأدب؟».[3]

أما (جون كوهين.Jean Cohen) فيعتبر "الشعرية" "علم موضوعه الشعر" من باب أن الشعر (جنس من اللغة)، وموضوعها كعلم للغة «ليس اللغة على وجه العموم وإنما شكل خاص من أشكالها، وإنما يعد الشاعر شاعرا لا لأنه فكر أو أحس ولكن لأنه عبَّر، وهو ليس مبدع أفكار وإنما مبدع كلمات»،[4] فهو في شعريته لا يُسائِل المحتوى بل يسائل العبارة، وانتقال المساءلة من الموضوعات التي تعالجها إلى كيفية التعبير عن الموضوعات.

والفرق بين الشعر والنثر حسب (ج. كوهين. J. Cohen): «فرق ذو طبيعة لغوية أو شكلية، وهو فرق لا يوجد في جوهر الرنين الصوتي، ولا في الجوهر الفكري، لكن في نمط العلاقات الخاصة الذي توجدها القصيدة بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات بعضها ببعض من جهة أخرى. هذا النمط الخاص للعلاقات يتميز من خلال جانبه السلبي وكل وسيلة من وسائله، أو كل ((صورة)) تشكل خاصة من خواص اللغة الشعرية، لها طريقة مختلفة تبعا للمستوى في انتهاك قانون اللغة العادية».[5]

---

[1] المرجع نفسه، ص90.

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص270.

[3] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص10.

[4] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الولي محمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، دت، الدار البيضاء، المغرب، ص48.

[5] المرجع نفسه، ص197.

يمثل "الإنزياح" الذي تحدث عنه (ج. كوهين.J. Cohen) نقطة أساسية في شعريته فالشعر عنده انزياح عن قانون اللغة العادية، ووظيفة الشعر عنده إيحائية أما النثر فإدراكية، و«النظرية الإيحائية للغة الشعر ليست جديدة...فقد تحدث عنها من قبل (فاليري):((هناك مظهران للتعبير اللغوي، نقل حقيقة، وتوليد عاطفة، والشعر هو حل وسط أو نسبة معينة بين هاتين الوظيفتين))»[1] ليجعل بذلك من الفرق بين الشعر والنثر محورا لنظريته باحثا عن الأسس الموضوعية التي يُستند إليه لحظة تصنيف النص في خانة الشعر أو النثر.

يُلاحظ أن مفهوم "الشعرية" الغربية منذ زمن (أرسطو. Aristo) إلى أن تناوله النقاد الحداثيون الغرب لم يخرج عن دائرة مفهومه العام المتمثل في البحث عن القوانين التي تجعل من عمل ما عملا إبداعيًا، ولم يلق المصطلح تناقض بين النقاد من حيث القبول والرفض، بل استقبلوها وأحاطوا به، بطرح مفاهيم متعددة، تُغذَى من الخلفية الفلسفية والفكرية لكل ناقد.

هكذا تعامل الغرب و"الشعرية"، وهنا نتساءل عن كيفية تلقي العرب لهذا المصطلح الذي تعود جذوره الأولى إلى مُنشئه (أرسطو. Aristo) في الثقافة الغربية وهل أخذوه كما هو أم أنهم حاولوا التأصيل له من التراث العربي؟. كيف تعامل النقاد المعاصرون العرب وهذا المصطلح؟ وما هو المصطلح المكافئ له إن ترجم إلى اللغة العربية؟.

1-2 إشكالية المصطلح:

لا يختلف إثنان في أصول "الشعرية" كمصطلح نقدي قديم حديث، أصلَ لَهُ الفيلسوف اليوناني (أرسطو. Aristo)، ثم أتمت "المدرسة الشكلانية" فكرته لكن بطرح مغاير لما كان في زمنه، ثم اكتسب هذا المصطلح في ضوء المناهج النقدية الحديثة معانٍ متعددةٍ، فأصبح لكل ناقد شعريته الخاصة حسب توجهه النقدي شرط ألا يبتعد عن مجالها العام المتمثل في الكشف عن مواطن الجمال في العمل الإبداعي.

---

[1] المرجع نفسه، ص202.

أتت "الشعرية" العربية المعاصرة إلى الوجود متأثرة بالثقافة الغربية، فكرا، ونقدا إذ نُقل هذا المصطلح إلينا بمفهوم واحد -غالبا- وعرف مصطلحات متعددة رغم المحاولات المتعددة التي قام بها النقاد العرب "رغبة منهم في الظفر بمعادل عربي قديم لهذا المفهوم الغربي الحديث، قد يحقق اكتفاء نقديا ذاتيا. وعلى صعوبة هذا الصنيع منطقيا؛ لأن أجدادنا القدامى لم يكونوا مطالبين بالإجابة المتقدمة على الأسئلة التي يطرحها عصرنا".[1]

وسنسوق بعضًا من الأصوات النقدية العربية التي رجع إليها النقاد لفض الاختلاف القائم حول المصطلح، على غرار (الفارابي)، و(ابن سينا)، و(ابن رشد)، و(حازم القرطاجنّي)، لأن هؤلاء تعاملوا و"الشعرية" على أنها بحث عن مواطن الجمال في النص الشعري، واستنباط قوانينه وشروطه، ثم توالت البحوث والدراسات الحديثة تبعا لاحتواء المصطلح والمفهوم.

فذا (الفارابي) يقول: "... والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبة أولا ثم الشعرية قليلا قليلا".[2] يبين (الفارابي) بقوله هذا جملة الصفات التي تبرز في النص مؤدية إلى شعرية الأسلوب، عبر ترتيب وتحسين الألفاظ ليكتمل المعنى.

أما (ابن سينا) فيقول: "إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ، المحاكاة (...) والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيرًا يسيرًا تابعة للطباع. وأكثر تولدها من المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل منهم وقريحته في خاصته بسبب خلقه وعادته".[3]

---

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص292.

[2] الفارابي، أبو نصير، كتاب الحروف، تح، محسن مهدي، دار المشرق، ط2، 1990م، بيروت، لبنان، ص141.

[3] ابن سينا -(فن الشعر) من كتاب الشفاء- ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو، تر وتح، عبد الرحمن بدوي، دط، دت بيروت، لبنان ص172، نقلا عن: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص12.

فمفهوم "الشعرية" عنده "يتخذ منحى نفسيًا يرتبط بغريزة الإنسان الذي تحقق له المحاكاة والتناسب تلك المتعة، وتفسيريا يعالج أسباب جنوح الغريزة إلى ممارسة الشعر". [1]

ينقل (ابن رشد) قول (أرسطو. Aristo): "وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها معنى الشعرية إلا الوزن فقط، كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أنبادقليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أوميروس"،[2] وهكذا تمثل "الشعرية" عنده "الأدوات التي توظف في الشعر فيشك –عبر ذلك– في شعرية بعض (الأقاويل) التي لا تستخدم من أدوات الشعر إلا الوزن"،[3] فهو يبني بذلك شعريته على ضرورة حضور كل الأدوات اللغوية، والدلالية، والموسيقية في النص الشعري.

يقول (حازم القرطاجني) –وهو من رواد الشعرية العربية– متحدثا عنها: "وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع".[4]

ويقول أيضا: "وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته"،[5] وفي القولين إشارة إلى القواعد والقوانين المتحكمة في الشعر، والتي تجعل من النص شعريا، وفيهما اقترب (حازم القرطاجني) من المفهوم العام "للشعرية"، إذ "ينكر أن تكون ((الشعرية في الشعر)) نظما للألفاظ والأغراض بصورة اعتباطية، فهو يبحث عن ((قانون أو رسم موضوع)) –كما

---

(1) المرجع نفسه، ص12.

(2) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو (فن الشعر)، من كتاب (فن الشعر) لأرسطو، تر، تح، عبد الرحمن بدوي، دط، دت، بيروت لبنان، ص240، نقلا عن، المرجع نفسه، ص12.

(3) المرجع نفسه، ص12.

(4) القرطاجني أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، دط 1986م، بيروت، لبنان، ص117. نقلا عن، المرجع نفسه، ص12.

(5) حسن ناظم، مفاهيم في الشعرية، ص12.

يعبر- يمنح الشعر شعريته»[1] لكنها "لم تتبلور مصطلحا ناجزا ولم تكن ذات فاعلية إجرائية".[2]

يبدو أن الشعر، ونظمه، وما يجعل منه عملا إبداعيا، يسمو إلى أعلى مراتب الجمال كان من أولويات الخطاب النقدي القديم ، فَتَذَوَقَهُ النقاد القدامى في زمنهم، وأقاموا له الحدود والمعايير التي يتميز بها عن غيره من النصوص.

أما الحديث عن "الشعرية" في الخطاب النقدي العربي المعاصر، فيضعنا أمام إشكالية عرفها المصطلح، كغيره من المصطلحات الوافدة إلى النقد العربي، من حيث الترجمة. إذ وردت ترجمته بـ (الشعرية) عند (حسن ناظم، صلاح فضل، أدونيس...) وبـ(الشاعرية) مع (سعيد علوش، عبد الله الغذامي...)، و(القول الشعري) مع (محي الدين صبحي)، و(الأدبية) مع (رابح بوحوش، سامح الرواشدة)، و(الماء الشعري/ الشعريات/ الشعرانية/ أدبية الشعر) عند (عبد الملك مرتاض)، وقد أحصى (يوسف وغليسي)، العديد من الترجمات لمصطلح "الشعرية" "Poétique"،[3] ويثبت ذلك وجود اضطراب في الساحة النقدية العربية وعدم اتفاق حول مصطلح واحد مترجم لكلمة "Poétique".

وقد استوقفنا تخريج عميق لهذا المصطلح الجديد، لـ (عبد السلام المسدي) مفاده أنه "ينغرس في حلبة تمحيض الأسماء بما هو صورة للظاهرة الفنية أكثر مما هو وصف عارض لها وأنَّ ((هذا الاسم النعتي))، إذا جاز لنا التعبير، أوقل هذا ((النعت الاسمي)) وهو ((الشعري)) ينسلك في خانة اشتقاق الاسم، من الاسم وذلك عبر آلية المجاز في نطاق أحد قوالبها وهو إطلاق الصفة وإرادة الموصوف بها: فمصطلح الشعري يعني الحدث الشعري أي الموجود الشعري في حد ذاته، وكل ذلك توسل باللغة لأداء ما هو كامن في المجردات مما يتصل ببؤرة الحس في مكمن الإبداع".[4]

وعند (عبدالله الغذامي) تمثل "الشعرية" "نظرية البيان"، ويضع "الشاعرية" كمصطلح مكافئ لها. والتي تبتغي أن تكون ((مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر

---

(1) المرجع نفسه، ص13.

(2) المرجع نفسه، ص13.

(3) ينظر، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص282-283-284.

(4) عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر، دط، 1994م، تونس، ص91.

وفــي الشعر، ويقوم في نفس العربي مقام "Poetics" في نفس الغربي. ويشتمل –فيما يشمل–مصطلحي ((الأدبية))، و((الأسلوبية...))، وقد خص هذه المسألة بمبحث عميق من مباحث كتاب (الخطيئة والتكفير)، ورأى فيه أن ((الإنشائية تحمل جفاف التعبير المدرسي))، مثلما رأى أن مصطلح الشعرية ((يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو ((الشعر)) ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن))، وقد أبدى هذا الأخير تعلقا كبيرا بمصطلح (الشاعرية)، زارعا إياه في كل حال أو مقام من كتبه المتلاحقة.(1)

يقدم (كمال أبو ديب) "الشعرية" ك "وظيفة من وظائف ما يسميه بـ (الفجوة، مسافة التوتر) وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته كما يرى على "الشعرية" بل إنه لأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤية الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن –وقد يكون نقيضا– التجربة أو الرؤية العادية اليومية"،(2) وتتمظهر الفجوة: مسافة التوتر على أنها "فضاء تصوري مفهومي يقوم على مبدأ العلاقة التي تضبط عناصره المناقضة، وغير المتجانسة بما يضفي عليها صفة التجانس والوئام في داخل سياق معين".(3)

ورغم التعدد المفاهيم والقرائي لمصطلح الشعرية إلا أنها ميدانيا تُعْتَبَرُ "إحدى المناهج النقدية واللغوية الحديثة التي يتسع نشاطها النقدي ليشمل جميع عناصر العمل الأدبي، وما ينشأ بينها من علاقات ووشائج تتوازى وتتقاطع بشكل يحدد سماته الفنية"(4) التي لا تقف عند مستوى واحد خاصة في ظل التلاقح الفني بين الأجناس؛ إذ تلتقي الرواية كجنس أدبي بالعديد من الفنون على غرار الفن التشكيلي الذي أصبح أحد الروافد المعرفية التي يُستفاد منها، يضاف إلى ذلك الأنساق الثقافية التي تدخل عالم الكتابة الروائية النسائية والمُستثمرة لما فيها من معطيات مجتمعية توظف في إطار ثنائيات منها الهدم ثم البناء وهذا يكون على مستوى البنية، أما الأسلوب فللسرد النسائي آليات –لعب نصية– تسخر

---

(1) بتصرف، يوسف وغليسي، تحولات الشعرية في الثقافة النقدي العربية الجديدة، (بحث في حفريات المصطلح)، مجلة عالم الفكر ع3، مج 37، مارس–يناير 2009م، الكويت، ص29.

(2) حامد سالم درويش الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات درجة دكتوراه، إشراف، سامح الرواشدة، جامعة مؤتة، 2006م، العراق، ص62.

(3) المرجع نفسه، ص63.

(4) محمد صلاح زكي أبو حميدة، دراسات في النقد الأدبي الحديث، جامعة الأزهر، دط، 2006م، غزة، فلسطين، ص7.

لتقديم نص يسعى لاكتساب جماليته من خصوصيته الأنثوية أو القاضوية، بحمله في ثناياه الكثير من المتضادات التي تقدم وفق نظرة تبئيرية للممكنات تمنحها اللغة الشعرية أحقية السمو بالنص إلى أعلى مراتبه المتجلية في الحصول على اعتراف من القارئ/الناقد بسيادة تلكم الخصوصية الجمالية في العمل الإبداعي ككل.

وهنا تكون الشعرية هي المفتاح الأنسب للدخول إلى عوالم الكتابة الروائية النسائية واستكشافها على ضوء الآليات التي تمنحها للقارئ/الباحث، باعتبار أنها "لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوز إلى ما هو خفي وضمني، ولذلك فإن (الكثير من خصائص الشاعرية لا يقتصر انتماؤها على علم اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات أي إلى علم السيميولوجيا العام)".[1]

وفي هذا الانفتاح إتاحة لفرصة استثمار التعددية المنهجية والرؤيوية في معاينة النص، والسعي لترويضه استنادا إلى ما تقدمه الشعرية من آليات يُعْتَدُ بها في إطار التفاعل الأدائي بين القارئ والنص الواقع بين يديه دون أن يسلم نفسه حفاظا على قداسته وبقائه المستمد من لعبة اللغة المُشَكِّلَة لغياهب النص المتجلية في ثنائية كثيرة منها: الغياب والحضور، الغموض والوضوح، النقص والكمال، والمتجلية في تراكيب الرواية: حدثها وما تضمنه من شخصيات، وأمكنة، وأزمنة، يضاف إلى ذلك الصراع أو التوافق الفكري والثقافي الذي يلصق بجدران الكائنات السردية.

2- الكتابة النسائية:

يستدعي مصطلحي: (الكتابة) و(النسائية) تتبع نقاط الالتقاء بينهما، استجابة للتساؤل التوافقي المنطلق من العلاقة القائمة بينهما، وعن سبب تجاوز المصطلحات المتعلقة بالإنجازات **الجنوسية** الأنثوية؛ على غرار النص، والخطاب، والإنزواء إلى (الكتابة) والاكتفاء بها كمصطلح يمثل أحد أبرز المجالات التي دخلها الصوت النسائي لتبليغ الآخر القضايا التي تؤرقه، ومشاركته في إيجاد حلول للأزمات المشتركة التي تعاني منها المنظومة الاجتماعية، وفي هذا المقام ننقاد للحديث عن جانبين بارزين يساعد الوقوف عندهما على تبيين الصورة المنقوشة في الذاكرة الجماعية والفردية عن المرأة، وبعض المواقف

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الثقافي الأدبي، ط6، 2006م، جدة، السعودية، ص22-23.

المتشكلة عن لحظة دخولها عالم الكتابة، دون أن نغفل عن الوقوف عند مفهوم الكتابة التي أصبحت هي الأخرى تتجاذبها القراءات النقدية والاصطلاحية.

1-2 الضدية التاريخية/الذكورية:

ظل الحضور النسائي في المجتمع مغيبا لفترة زمنية طويلة لأسباب كثيرة مجدتها الثقافة الذكورية، وسنتها كقوانين لتعطيل الحركية الأنثوية، ومنعها من إبراز فاعليتها وقدرتها على المشاركة في دفع حركة التنمية، والإبداع في مختلف المجالات، وهو الأمر الذي لقي معارضة شديدة دفعت إلى ظهور تيارات فكرية تطالب بفتح المجال أمام المرأة لتقول آراءها وتساهم في إسماع صوته.

والتاريخ يحمل صفحات توارثت فيها المجتمعات أفكار أصبحت قوالب تخريج للأفراد على تباين منازلهم وأجناسهم؛ فحين تخضع المجتمعات لفترة طويلة من حياتها للاستبداد ومفاهيمه، تصاب بالخنوع، والقنوط، وتستسلم لقدرها، ويصعب عليها التمييز بين أوجه الظلم وأوجه العدالة. ومع تتابع الأجيال، وتناسل الاستبداد، وتوجهاته، تُؤسر المجتمعات في لا وعيها لتعدَّ نمط حياتها حالة طبيعية، لا تسعى لتغييره، وإنما تدافع عنه من دون أن تعي المجال الآخر من الحياة الذي تسوده الحقوق والواجبات. ولعل النساء أكثر الفئات الاجتماعية تعرضا للتغييب، والظلم الذي يستمد توجهاته من الموروث، والأعراف والقيم الاجتماعية، والدينية المضللة، وأصبحن لا يميزن بين الحقوق والواجبات.[1]

والمتتبع لتاريخ هذا التغييب يجد أن العادات والتقاليد قد طغت على الأفكار الدينية وطمستها تماما، بل حلت محلها لتكسبها صفة القداسة الدينية؛ ونموذج ذلك ما جاءت به المسيحية من أفكار جديدة تدعو إلى المحبة، والمساواة، والإحسان، ومساعدة المساكين... ومع ذلك لم تسهم الأيديولوجيا المسيحية في تحرير المرأة، وإنصافها، ورفع نير العبودية عنها، الذي فرضه الرجل الوثني اليهودي رغم اندفاعها للدخول في هذه الديانات الجديدة. وقد أكد القديس (بولس) هذا الخضوع المستمد من التراث اليهودي من جهة، ومن التراث اليوناني والروماني من جهة أخرى، أكثر مما استمده من أفكار (المسيح) ومواقفه وأقواله وهو الدرب نفسه الذي سلكه اللاهوتيون وآباء الكنيسة الذين أخذوا من أسانيد العهد القديم ومذاهب الفلاسفة، ودعموا أفكارهم ثم لخصوها في مركب يشمل الخصائص الأساسية للمرأة

---

[1] ينظر، صاحب الربيعي، المرأة والموروث في مجتمعات العيب، دار صفحات للدراسات والنشر، ط1، 2010م، دمشق، سوريا ص76.

أو (نموذج الأنثى)، ومن بين تلكم الصفات: السطحية، الضعف...، وهكذا كانت العادات والتقاليد، والأعراف الاجتماعية أقوى من الأفكار الجديدة، وهي عادات تفضي في النهاية إلى أحقية الرجل في الملكية.[1]

والجدير بالذكر هنا تقديم نظرة الفلاسفة الكبار إلى المرأة لما في ذلك من انعكاس على الفكر الإنساني عامة، والإسلامي خاصة؛ فهذا (أفلاطون) في محاوراته السياسية الكبرى "الجمهورية والقوانين"، لم يخرج عن النظرة التي وردت في التراث اليوناني للمرأة ذي النبرة العدائية؛ إذ نجده يخفي دور المرأة في الحياة السياسية، أو إدارة شؤون الدولة، وكذلك إلغاء رأيها في الزواج، وحقها في المراث، ووضعها جنبا إلى جنب والأطفال والحيوانات والمخبولين...، ويقول متحدثا عن الطبيعة البشرية بعد تقسيمها إلى نوعين، أنَّ «الجنس الأسمى وسوف نسميه من الآن وصاعدا باسم 'الرجل'... ولكن من فشل منهم واستعبدته شهواته وعاش شريرا رذلا.. فإنه سيتحول في ميلاده الثاني إلى امرأة»،[2] وبذلك حسب رأيه تكون المرأة ذكرا ممسوخا ومشوها.

أما (أرسطو) فهو الآخر لم يبتعد كثيرا عن الطرح الأفلاطوني، فقد «بذل جهده ليضع نظرية فلسفية عن المرأة يستمد دعامتها الأساسية من الميتافيزيقا، ثم راح يطبقها في ميدان البيولوجيا أولاً، والأخلاق والسياسة بعد ذلك ليثبت فلسفيا صحة الوضع المتدني للمرأة الذي وضعتها فيه العادات والتقاليد اليونانية»،[3] فأقر أن المرأة انفعالية، وعاطفية لا تصلح للقيادة أو الرئاسة...، رغم وجود نساء راجحات العقل، وذوات بصيرة قوية.

وقد كان «لنظرية أرسطو تأثيرها الهائل وسيادتها على الفكر البشري طوال العصور الوسطى، مسيحية وإسلامية معًا، وغلبتها على عقول المفكرين، أو قل: إنها لاءمت هواهم وسايرت عاداتهم وتقاليدهم وأعطتهم الأساس الفلسفي الذي يبقي وضع المرأة مترديا».[4]

ونجد في التراث الإسلامي من الفلاسفة من تبنى أفكار الفلسفة اليونانية، وأسقطها على الواقع الاجتماعي الذي طغت فيه العادات والتقاليد والأعراف، وتُقَدَّمُ فيه منفعة الرجل وإشباع غروره بأنه السيد على الكثير من الأفكار السامية، وهذا الكلام يتنافى مع تعاليم الدين الإسلامي التي أنصفت المرأة، وأخرجتها من دائرة العبودية، والظلم الذي كانت تعيشه

---

[1] بتصرف، إمام عبد الفتاح، الفيلسوف المسيحي والمرأة، مكتبة مدبولي، ط1، 1996م، القاهرة، مصر، ص169-170.

[2] إمام عبد الفتاح، أفلاطون والمرأة، مكتبة مدبولي، ط2، 1996م، القاهرة، مصر، ص120.

[3] المرجع نفسه، ص7.

[4] المرجع نفسه، ص111.

في الجاهلية، "فلا وأد للأنثى، ولا غضب و لا اكفهرار للوجه إذا أنجبها الأب، ولا حرمان من الميراث، ولا إكراه في زواجها، ولا وصاية على مالها، ولا حجر على تفكيرها أو تجارتها أو ثقافتها أو تعليمها...».[1]

وفي وصيةٍ لـ (خير الدين نعمان بن أبي الثناء) تضاف إلى قائمة الضديات يوصي فيها بمنع المرأة من الكتابة، قائلا: "فأما تعليم النساء القراءة والكتابة فأعوذ بالله، إذ لا أرى شيئا أضرَّ منه بهن، فإنهن لما كن مجبولات على الغدر، كان حصولهن على هذه الملكة من أعظم وسائل الشر، والفساد...».[2] وفي هذا القول إقصاء ورفض للخطاب الأنثوي وفق منظور دوني لكل ما تكتبه المرأة، وعدم قبوله، أو بالأحرى عزل للأنثى حتى لا تكتب. يقول (عبد الله محمد الغذامي) في هذا السياق لكن من وجهة نظر مخالفة لما قيل: "إن موقف الدين بوصفه وحياً منزلاً وبوصفه دين الفطرة يعطي المرأة حقها الطبيعي ولكن الثقافة بوصفها صناعة بشرية (ذكورية) تبخس حقها وتحيلها إلى كائن ثقافي مستلب. وهذا ما يجعل تاريخ المرأة استشهاداً طويلاً – كما تقول مي زيادة".[3]

هذه الآراء التي قدمها فلاسفة كبار ومفكرين تمثل القاعدة الصلبة التي تأسست عليها نظرة الآخر بتعدد أشكاله إلى المرأة، وبها تم رسم تاريخ الانحطاط الذي عاشته المرأة في المجتمعات اليونانية، والعربية قديما، في ظل أفكار تستمد طاقتها من تصورات نسبية اتُخذت فيما بعد كمنطلق للتنظير، والتقعيد في مجالات متعددة تكون المرأة فيها مغيبة وضمن خانة الضعفاء، والماكثين تحت سلطة ذكورية، تلغي الأفكار الدينية السامية وتلغي كذلك دور الأنثى، وتضعها في الهامش، لأنها مخلوق ضعيف –حسب نظرتهم– لا يحق له المطالبة بحقوقه، أو التصرف والتغيير. فالمجتمعات البطريركية منحت حقوق المرأة للرجل لأنه المدافع عنها ضد الأهوال المحيطة بها، والمنفق عنها، والمتصرف في مالها، لنقص فيها، وهذا الكلام تغلغل بقوة في أواسط المجتمعات التي يتولى السيادة فيها الفحول.

وبتوالي السنون، وتسجيل التاريخ لزمن الأنثى المنبوذة في ظل سلطة الرجل بمختلف الثقافات، والمنظومات الفكرية، أصبحت المرأة ضمن قائمة المستضعفين ولا يُمَّكَنُ لها في الحياة، فمنعت من الإعلان عن موقفها، ورأيها في الحياة، لأن الأفكار والعادات

---

[1] المرجع نفسه، ص5-6.

[2] محمد رضا الأوسي، الخطاب الروائي النسوي العراقي، دراسة في التمثيل السردي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 2012م، بيروت، لبنان، ص32-33.

[3] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996م، بيروت، لبنان، ص17.

والتقاليد القديمة، ذات الطابع الديني **المفلسف** وضعتها في زاوية معزولة بعيدة عن الوجود فتشكل نتيجة ذلك كبت لما تحمله من آراء وتطلعات، لفترة زمنية طويلة، ساد الذكر فيها ونُفيت فيه الأنثى إلى المناطق العتمة، إلى غاية القرن العشرين الذي ظهرت فيه مجموعة من الأصوات تندد وتطالب بإرجاع الحقوق المطمسة، وفتح المجال أمام المرأة للتعبير وإبداء موقفها من الحياة وما يحدث في المجتمع من تغيرات.

2-2 الحركة النسائية:

تشكل لدى المرأة خلفية معرفية **انتقادية** في ظل التهميش الذي مارسه المجتمع وتوالي تجارب الصد والقهر، مكنتها من الانطلاق في سبيل "تشكيل هوية أنثوية مختلفة عن الهوية الذكورية بناء على الأدوار والوظائف الاجتماعية، لا بقصد التمايز لكن بهدف التمييز"[1] تحت مصطلح النسوية (Feminism) الذي عرفه (عبدالله إبراهيم) في قوله: "النسوية هي كل جهد نظري أو عملي يهدف إلى مراجعة أو مساءلة، أو نقد، أو تعديل النظام السائد في البنيات الاجتماعية الذي يجعل الرجل هو المركز، وهو الإنسان، والمرأة جنسا ثانيا، أو كائنا آخر في منزلة أدنى، فتُفرض عليها حدود وقيود، وتمنع عنها إمكانات المشاركة لأنها امرأة، وتبخس خبراتها لأنها أنثى، لتبدو الحضارة في شتى مناحيها إنجازا ذكوريا خالصا، يؤكد، ويوطِّد سلطة الرجل، وتبعية، أو هامشية المرأة".[2]

تأرجح هذا الجهد بين الرفض و القبول، لما فيه من تعارض والنواميسَ التي تتحكم في المجتمع؛ إذ "يعدها كثيرون مروقا عن قاعدة معيارية للفكر الإنساني العابر لفكرة الجنس البيولوجي والاجتماعي، فيما يراها آخرون تنويعا خصبا يدفع برؤى جديدة تثري لوحة الفكر الإنساني بمنظورات مبتكرة، فتتفتح آفاق أخرى أمام الفكر غير التي كرسها التفكير الذكوري الشائع".[3]

ويثير موضوع "النسوية" في الأدب والنقد الكثير من الإشكاليات التي قد تدفع الكثيرين إلى التصريح بعدم جدوى إثارته، وتدفع البعض إلى الاستخفاف بهذا الموضوع بل واتخاذه مجالا للتندر والسخرية، الأمر الذي يصدر في أحيانٍ كثيرة عن جهل فاضح وعدم دراية بالموضوع.

فالمرأة وهي تسعى لتشكيل هويتها، وتأسيس خطاب أنثوي السمات، قد تصطدم بآخر، يمنعها من فرض وجودها، وإسماع خطابها، و هذا الآخر ليس بالضرورة أن يكون من غير جنسها، فقد تكون المرأة في أكثر من موضع، المقصودَ بالآخر المناقض والرافض لتحررها، أو قد يكون المستعمر هو الحائل دون طموحاته، فالآخر النقيض متعدد، لتعدد **طبائع** المجتمعات، وتنوعها.

---

(1) عبدالله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دط، 2008م، بيروت، لبنان ص248.

(2) المرجع نفسه، ص248-249.

(3) المرجع نفسه، ص249.

إن هذا السعي لقي تأييدا ومعارضة من قبل المجتمع، أو بالأحرى من النساء الكاتبات نفسهن؛ فمن النساء من ترفض فكرة التفريق بين الأدب الذي يكتبه الرجل، والذي تكتبه المرأة، فالكاتبة (دلال حاتم) تقول: "ليس هناك أدب نسوي وآخر رجالي، بل هناك أدب وموهبة، مع اعترافها بأنَّ هناك مواقف وقصص تكون فيها الكاتبة أقدر على سرد أغوار المرأة لكونها امرأة، كما أنَّ الرجل قادر على تصنيف حالات وضع الرجل أكثر من المرأة على الرغم من وجود نموذج من أدباء استطاعوا الدخول إلى العوالم الأخرى مثل الكاتب يوسف إدريس الذي كان بارعا في وصف المرأة".[1]

وتشاطرها (نادية خوست) الفكرة ذاتها بقولها: " برأيي أنَّ هناك مدارس أدبية في العالم، وبين تلك المدارس لا توجد مدرسة تدعى الأدب النسائي، وبالتالي يصنف الأدب الذي تكتبه المرأة في مدرسة من المدارس الأدبية التي يشترك فيها النساء والرجال على حد السواء".[2]

يحرر هذا الرأي وما تضمنه الكتابة من القيود الجنسية، وحصرها في إطار ذكوري يقابله أنثوي، ويعترف بعدم وجود أدبية نسائية، ويكتفي بالقول أن مجال الإبداعي مفتوح ولا إضافة سيقدمها هذا التقسيم الجنوسي، وهذه آراء تتشاطر النظر إلى الأدب النسائي مما يحافظ على درجة التوتر وعدم استقرار المصطلح لتضارب التوجهات وصراع الأيديولوجيات.

3-2 الكتابة وتأنيثها:

تمثل المحاولات المتكررة لتصنيف الكتابة على أساس الجنس أحد أهم المبادئ التي قامت عليها الكتابة النسائية، بمطالبتها بتخصيص عالم للأنثى يقيها التجاوزات الذكورية ويمنحها أحقية الدفاع عن حقوقها، وإعلاء صوتها، وصنع أسلوب كتابي أنثوي تتميز به عن الذكوري. فالكتابة والتأنيث مصطلحان يلتقيان في العديد من النقاط سنقف عندها بعد الحديث عن مفهومهما.

---

(1) يحيى الصوفي، أدب المرأة في العالم العربي، القصة السورية.
http://www.syrianstory.com/comment13.htm

(2) المرجع نفسه.

1-3-2 مصطلح الكتابة:

مجمل التعريفات التي قدمها المعاصرون للكتابة لا تخرج عن دائرة الممارسة الإبداعية الاختلافية، لتكون بذلك شكلا من أشكال اللذة التي يمارسها الكاتب، وينغمس فيها، حسب (رولان بارت Roland Barthes)، يضاف إلى هذا اتسامها بـ "صفة الانغلاق الغريب عن اللغة المحكية".(1)

فالكتابة عند (ر. بارت R.BARTHES) ليست، "وسيلة اتصال ولا طريقا لاحبة تَعْبُرُها مقصدية اللغة، إنها فوضى تنثال عبر الكلام وتمنحه هذه الحركة المفترسة التي تحفظه على حالة وقف تنفيذ أبدية، والكتابة على العكس، لغة صلدة تعيش على ذاتها وليست مكلَّفة أبدا بأن تضفي على ديمومتها منظومة من التوابع المتحركة"؛(2) فهي استخدام خاص فيه الكثير من التلذذ، والاستمتاع، واستقطاب اهتمام القارئ وغوايته.

فالكاتب ينتج عملا للقراءة فقط، وما إن يجلس "للكتابة حتى يفقد إحساسه بالمكان ويتحول بوساطة ما يدعوه (ر. بارت R.BARTHES) بـ ((النبضات اللغوية)). وهذه هي إما صوت ((جسده)) أو صوت حياته النفسية إن صح التعبير، أو صوت اللغة ذاتها".(3)

أما (ت. تودوروف T. Todorov) فيضع للكتابة معنيان؛ ففي الأول المسمى "المعنى الضيق" يعتبر أن كلمة كتابة تعني ((النظام المنقوش للغة المدونة))، في حين أن الثاني وهو المعنى العام تمثل ((كل نظام مكاني ودلالي مرئي)).(4)

ويؤكد (جوناثان كلر) أن الكتابة تقدم اللغة بوصفها سلسلة من العلامات المرئية التي تعمل في غياب المتكلم، فهي على نقيض الكلام تتجسد عبر نظام مادي من العلامات بينما يقتصر الكلام على الصوت. إن الكتابة كما هو معروف لا تفترض حضوراً مباشرا للمتكلم فالعلامات المكتوبة أو المنقوشة على الورق تختلف عن الأصوات المشكَّلة في الهواء أثناء التكلم لأن الأخيرة تختفي بانتهاء الحديث ولا تمتلك خاصية البقاء إذا لم تسجل وكل هذا من خصائص الكتابة.(5)

---

(1) رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر، محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م، حلب سوريا، ص27.

(2) المرجع نفسه، ص27.

(3) جون ستروك، البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر، محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط 1996م، الكويت، ص83.

(4) ينظر، عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي، ط2 1996م، الدار البيضاء، المغرب، ص132.

(5) عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص132.

أما (بول ريكور) فيقدم الكتابة كمصطلح مكافئ للنص في قوله: "ألا فلنسم نصا كل خطاب ثبتته الكتابة"،[1] ويعتبر أن "التثبيت بواسطة الكتابة يعد جزءًا من النص نفسه"[2] وهنا تتجلى الكتابة كوسيلة لتثبيت الخطاب بنقله من صورته الملفوظية إلى الكتابية؛ بمعنى أن النص هو الخطاب بعد أن يثبت بالكتابة، وهذا يضعنا أمام ثنائية الخطاب والكتابة كمعادل للنص المتشكل من حضور التركيبة التوافقية لكلاهما؛ أي أنهما شرطا وجود النص. وكذا خاصية تضاف إلى جملة القراءات المقدمة لمصطلح الكتابة، وفي طرح (بول ريكور) حتى وإن أخذناه من ذيل طرحه، إلا أنه لا يشذ عن الدلالة التي تحملها الكتابة بل يضيف إلى الذاكرة القرائية دور الكتابة في تدوين الخطاب وما يحمله من أفكار وقضايا متنوعة تنوع المجالات التي يخوض فيها.

ومن التثبيت عند (بول ريكور) إلى التمرد، وهي الصفة التي ألحقها (نزار قباني) بالكتابة، ورفض المنجزات الجاهزة، والتسليم بكمالها على الإطلاق، أو تقديسها بحكم الأسبقية الزمنية أو الإبداعية، ليضع لها صورة تليق بأهميتها، فاعتبرها: "عملا انقلابيا" وهي بهذه الصورة تمثل عملية هدم السابق ثم بناء الجديد على أنقاضه وفق نظرة هادفة تقوم على مبدأ أن الانقلاب عما سبق يمثل مسعى جدي لبعث كتابة جديدة وحقيقية، وإلا كانت مجرد نقل شرح، ونسخ لما سبق. لتكون بذلك الكتابة الحقيقة عند (نزار قباني) "نقيض النسخ ونقيض النقل ونقيض المحاكاة (...) ومهمة الكاتب الانقلابي صعبة ودقيقة لأنها تتعلق بإلغاء نظام قائم أو إعلان نظام بديل"،[3] بل تتجاوز ذلك لتتجلى كمرحلة تأسيسية لنص جديد له خصائص يَتَمَايَزُ بها عن سابقه.

وتستمر صفة اللاستقرار على المنجز الكتابي لتظهر هذه الصفة ملازمة للكتابة حتى تكون شرطا أساسيا فيها ترغم الكاتب على تقصي الجديد، والتعمق في الكائن لخلق نص مضاد أو موافق، لكن ضمن خصوصية إبداعية جديدة تجنب الكاتب الوقوع في مأزق التقليد نجد ما يتوافق مع هذا الكلام عند الناقد (عبد الله الغذامي) الباني تصوره على كون الكتابة "عمل تحريضي ومضاد" وتنبثق هذه الرؤية من كون الكتابة "تحرض الذات ضد الآخر وهي في الوقت ذاته تحريض للآخر ضد الذات ... إنها الكتابة الهدف والمنطلق:

---

(1) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م، حلب، سوريا، ص127.

(2) المرجع نفسه، ص127.

(3) نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، منشورات نزار قباني، بيروت 1975م، ص1، نسخة الكترونية.

منها وإليها، والمنتصر الوحيد هنا هو الكتابة فهي الباقي بعد أن يفنى الكاتب الفاعل ويتغير القارئ المنفعل».[1]

أما كونها "عملا مضادا" فيتجلى ذلك «من خلال مسعاها إلى تجاوز كل الآخرين ومحاولة نفيهم بواسطة اختلافها عنهم وتميزها عما لديهم. كما أنها عمل يتضاد مع الذات الكاتبة من حيث إن الكتابة كإبداع هي ادعاء كوني يفوق الذات الفاعلة، ويتمدد من فوقها متجاوزا إياها وكاسرا ظروفها وحدودها ... ويتحول الكاتب من فرد عادي إلى نموذج ثقافي»[2]. و تتضاد أيضا مع الذات « من خلال كونها عملا انتقائيا يصطفي من الفعل ومن الذاكرة أي من الذات أجمل ما فيها أو أقبح ما فيها. المهم أنه ينتقي منها أشياء وهو انتقاء لا يتم إلا بإلغاء أشياء أخر».[3]

هذا الخروج الصريح عن التبعية الإبداعية تجلى تحت غلاف التمرد على حصرِ الكتابة في الصوت الذكوري، فكتبت المرأة نصوص تؤسس عبرها لعمل جنسوي أنثوي يشارك الآخر في بناء صرح العوالم الإبداعية، ومن بينها الرواية هذا الكيان المنفتح على التعدديات: الثقافية، الصوتية، والأيديولوجية وحتى الأجناسية، وبذلك قُدِمَ للفكر والوجود نص طمس لزمن يحمل اسم الكتابة النسائية.

2-3-2 تأنيث الكتابة:

الكتابة كمصطلح عرفت مفاهيم متعددة من كونها عملا انقلابيا، إلى تحريضي مضاد، أو اختلافي، أو علمٍ، وهذه المفاهيم تتوافق والغايةَ التي تسعى إليها المرأة من وراء دخول عالم الكتابة –بمختلف أشكالها شعرًا كانت أو نثرًا بعد أن كانت حكرا على المؤسسة الذكورية لزمن– استجابةً لنداء إثبات وجودها في المجتمع على اختلاف مستوياته عبر اللجوء إلى خلق خطاب له ميزات خاصة، تتمايز أو تتضاد، وتلك التي يتضمنها الخطاب الذكوري.

فهي ترفض بذلك «الخطاب الذي يمارس سلطته من خلال تحالفه مع قوى متسلطة صادرت التاريخ، والثقافة»[4]؛ لأن أي تواطؤ «مع تلك القوى ينحدر به، ليكون أداة لتزييف الوعي، وتشويهه، وليس أداة للمقاربة الموضوعية كونها تعبيرا عن إرادة القوة أو السلطة

---

(1) عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، ط1، 1991م، بيروت، لبنان، ص7.

(2) المرجع نفسه، ص7.

(3) المرجع نفسه، ص7-8.

(4) محمد رضا الأوسي، الخطاب الروائي النسوي العراقي، ص31-32.

وفي ظل العلاقات التراتبية للنظام البطرياركي الذي حكم على الذات الأنثوية بالدونية تصبح كتابـاتها دخولا في منطقـة "محظـورة"، و"انتـهاكـا" لميدان ظل ردحا من الـزمن حكـرا علـى الرجل». [1]

تعكس الكتابة النسوية رغبة التيار الأنثوي الصريحة في التمرد على الأفكار والقيود التي وضعها الآخر، ومنعَت تفردها في العملية الإبداعية، فهي بطريقة أو بأخرى تريد استرداد الحريات المستلبة، وتجنيس اللغة بالاعتماد على تأنيث الضمائر والأصوات ومنحها القدرة على التحكم في العوالم الواقعية أو التخيلية. إنَّها تسعى إلى تأكيد قدرتها على الإبداع بخرق «اتفاقية الصمت التي فرضها عليها مضطهدوها» [2]، بوضع اسمها على صفحات الإبداع، والتغيير، إلى جانب الرجل، أو أعلى على قدر الطرح الثقافي، والإبداعي الذي تقدمه للرقي بذاتها، أو بذوات جنسها، وهو الأمر المركزي الذي تدور حوله الكتابات النسائية التي استمدت مفهومها من «فحص الهوية الأنثوية، وتحديد طبيعتها وشروط تكونها»[3].

لم تقف الكتابة النسائية عند فكرة «البحث في الفكر الأبوي في تحيزاته المضادة للمرأة ... إذ فتحت ناقدات نسويات من أمثال: هيلين سيكسو، ولوسي ايريغاري، وجوليا كريستيفا، نوافذ الجدل حول الهوية، والذات الأنثوية، وكيفية التعبير عنها بكتابة تقوم بتمثيلها في ضوء شرط الأنوثة». [4]

والذات الأنثوية حينما «تكتب إنما تفعل ذلك لكي تدلَّ على ما هو مفقود منها»[5] ويتجلى ذلك في سعيها الصريح إلى تأنيث الكلام، بإيجاد كتابة تعبر عن هوية المرأة بلسان أنثوي حيث اقترحت «(لوسي إيريغاري) فكرة "الكلام المؤنث" باعتباره نقيضا للتراكيب اللغوية التقليدية المشبعة بالحس الذكوري، فيم تدعو (ديل سيسندر) إلى رفض الدور الصامت للمرأة في إطار ما تسميه «باللغة التي صنعها الرجل»[6]، و هكذا تعتبر النسوية تدريجيا

---

[1] المرجع نفسه، ص31-32.

[2] المرجع نفسه، ص31-32.

[3] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مج2، ص250.

[4] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مج2، ص250.

[5] عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، ص8.

[6] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مج2، ص251.

الكتابة مفهوما جديدًا «يمكن تحميله الكثير من المعاني والحمولات التي تشد من عزم المرأة».[1]

رغم تضارب الرؤى التصنيفية للكتابة النسائية إلا أنه يمكن النظر إلى هذه الأعمال من زاوية كونها إنتاجية نصية تحمل من الخصوصية ما يمنحها القدرة على الظهور بصورة تختلف في عن الكتابة الذكورية وفق توظيف جملة من الآليات أثناء تشييد عوالمها الكتابية لاعتبارات منها أنَّ الأدب مجال واسع يتيح الفرصة لمساءلة الآخر انطلاقا من الذات، كما أنه حيز مميزٌ للبحث، والإبداع، يتسع للأصوات الذكورية، والأنثوية ضمن إطار يجمعهما رغم وجود اختلافات بينهما تساهم في كسر الرتابة النصية بالتنويع في الطرح، ومعالجة قضايا تطرحها الأطر الثقافية، والاجتماعية، فيُتخذ منها موضوعا للكتابة التي تشرع في التفكيك ثم التركيب في ظل الخلفية المعرفية للمبدع.

[1] محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافية، مؤسسة للنشر والتوزيع، ط1، 2004م، الدار البيضاء، المغرب، ص7.

3- حظ الرواية الجزائرية في المشهد الإبداعي:

قبل المرور للحديث عن الروايات التي كتبتها المرأة الجزائرية نقف عند نقطة مهمة تتمثل في كون التعامل مع النصوص الإبداعية النسائية سيأخذ التحليل والدراسة من منظور مركزي يتمثل في اشتراك اللسان الأنثوي واللسان الذكوري في الغاية التي تجمعهما لحظة الكتابة، والمتمثلة في تبني هموم العصر وقضايا المجتمع، وطرحها عبر مساحات نصية متفاوت من حيث الطول واللغة، ويرد هذا إلى أن تأنيث اللغة أو تذكيرها لا يفض إلى نتيجة تزيد في عمر الكتابة، وإنما هي بمثابة قصر، ووأد، وتقسيم، أو تجزئة لا منطقية للأدب عموما، والرواية على وجه التخصيص، والأجدر تقديم النتاج من باب الوقوف عند طريقة كتابة وأخرى، ومهما كان لتلكم النسويات من توجهات وأيديولوجيات فهذا لن يمنعهن الحديث عن المجتمع واسماع صوتهن عبر روايتهن، وهذا الطرح نجده في المرحلة الأخيرة للكتابة النسائية، وهي المرحلة التوفيقية التي تتبنى فيها المرأة قضايا العصر، وتشارك الرجل في البحث عن حلول لها.

إن للأيديولوجيات المتبعة في مجتمع ما انعكاس كبير على الجانب الإبداعي، فقد يقيد المبدع، أو يقلد ويرفع إلى أعلى المراتب، وفي هذا المقام سوف نقف عند التجربة الإبداعية الجزائرية في مجال الرواية على وجه التخصيص، ونرجع إلى الماضي في شكل مسحة تاريخية للتطور المضموني قبل التطور الشكلي، كون الجزائر تمثل كيانا اجتماعيا متميزا، له صفات وخصائص يتفرد بها عن غيره من المجتمعات؛ إذ يلفي الباحث في هذا الفضاء الجغرافي والتاريخي، تنوع جنسي منه العربي والأمازيغي، والمتكلم باللغة العربية أو الأمازيغية أو الفرنسية، وتمثل هذه الأخيرة الآخر الاستعماري الاستدماري، ولهذا التنوع الجنسي واللساني أثر على ما النسيج الثقافي الجزائري، مما أفضى بالضرورة إلى تنوع موضوعاتي.

يقوم أي عمل إبداعي مقام الرافض، والمندد، والمتسائل عن المستقبل، حينما يكون صاحبه يعيش في كنف حيز يشهد الكثير من التغيرات، والتقلبات، أو بالأحرى في مجتمع لا يعرف للاستقرار سبيلا، والرواية الجزائرية كجنس إبداعي طرحت موضوع الرفض عبر مساحاتها النصية المتفاوتة الطول، رفضا للمستعمر، سواء ما تعلق بتلكم النصوص التي كتبت باللغة العربية أو بلغة المستعمر، المهم في ذلك المقام إسماع صوت الشعب الجزائري

باللغتين، الصوت الصارخ في وجه الظلم والاستعباد، المتشبع بؤسا، والغارق في أنهار الفاقة، نتيجة سياسة السلطة الاستعمارية، وفي هذا الإطار التاريخي طبعت الأعمال الروائية ببصمة تصويرية ناقلة لواقع مؤلم، تمثلها أعمال كل من (محمد ديب ومولود فرعون...) الذين أوصلوا أصواتهم إلى أبعد مكان، على اثر كتابتهم باللغة الفرنسية، أما من كتبوا باللغة العربية فنذكر منهم: (أحمد رضا حوحو، نور الدين بوجدرة ...)، وقد تبنوا نفس القضية، ولم ينؤوا عن الهم الذي يعاني منه المجتمع الجزائري واتخذوا من تلكم التغيرات نبعا تُسقى منه أعمالهم، ولا يمكن انتقاص هذه الأعمال من الناحية الفنية، لما يمتلكه الروائيون الجزائريون من فكر، وترسانة فكرية تتيح لهم تشييد معمارية النص، وإخراجها للقارئ ناضجة.

وبعد مرحلة الاستعمار فُتِحَت آفاق جديد أمام الكُتَابْ لأن الحديث عن المستعمر أصبح من الماضي، والحاضر يحمل نفحات جديدة ناتجة عن خروج القيد الاستعماري، منها تحرير المرأة والجماهير، وتحسين الأوضاع، إلا أنَّ أثر ذلك الزمن الأسود لم يهجر مخيلتهم وبقي ويطاردهم كطيف يأبى التلاشي والاضمحلال، فامتزجت نصوصهم بالماقبل والما بعد كما أنَّ القيد لم يطل الغياب وعاد تحت عنوان آخر، أفرزه التمذهب السلطوي إذ انعكست النبرة السياسية التي اتبعتها الدولة على الأعمال الروائية، فكتب الرواة في ظل الحزب الواحد، والاشتراكية المتبناة من قبل الدولة فحملت نصوصهم في طياتها، مضامين تعالج التوجه الأيديولوجي الذي تنتهجه البلاد محترمة إياه، ومصورة حياة الشعب الجزائري، مركزة على مظاهر الرقي والتخلف في مجتمع حديث التحرر من قيود المستعمر ليجد نفسه أمام قيود أخرى أحس بها الكتَّاب الذين كتبوا ضمن نطاق ضيق لا يتسع لأحلام وطموحات الكثير منهم.

كان للتحولات السياسية التي عاشتها الجزائر أثر كبير في الحركة الأدبية، إذ بلغت درجة النضج، والتميز في الكتابة الروائية على الرغم من أن عمرها الأدبي يعد قصيرا موازاة بالرواية العربية في نشأتها وتطورها، وتأخر ظهور الرواية العربية في الجزائر بشكل ناضج إلى ما بعد الاستقلال، عكس المكتوبة باللغة الفرنسية، ويرد ذلك إلى أسباب عديدة أهمها ما تعرضت له الثقافة العربية في الجزائر من استئصال وإبادة، وعدم توفر الظروف المادية والنفسية، والذهنية لكتابة الرواية وقراءتها.[1]

---

[1] ينظر، عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري، الدار العربية للكتاب، دط، 1974م، الجزائر، ص16.

وتعتبر الرواية الجزائرية رافد أساس من روافد الرواية في المغرب الكبير خاصة وفي العالم العربي عامة، إلا أنها لم تلق بعد ما يستحق من الدراسة والبحث. ولقد ظهرت الرواية الجزائرية أول ما ظهرت، كجنس أدبي حديث باللغة الفرنسية، عقدين أو أكثر قبل أن تظهر باللغة العربية. ونجحت الرواية باللغة الفرنسية أن تخطو خطوات متقدمة ومتميزة على يد كتاب من بينهم (مولود فرعون)، (محمد ديب)، و(مولود معمري). واستطاع هؤلاء الروائيون في نظر الناقد المغربي (محمد برادة) أن يؤسسوا "الحداثة الروائية بالفرنسية في فترة موازية لنفس التجربة التي تحققت باللغة العربية في أقطار الشام ومصر منذ الثلاثينيات" ومن خلال الكتابة تفاعلوا مع شعبهم المستعمر واستوحوا ذاكرته وتاريخه. وإلى اليوم مازالت الجزائر تقدم أصواتا روائية بالفرنسية تفرض نفسها داخل وخارج وطنها الأصل. وبالرغم من أن الرواية بالعربية في الجزائر قد ظهرت متأخرة، وعمرها قد لا يتعدى نصف قرن، فإنها قد حققت تراكما نوعيا من السبعينات إلى اليوم يستحق الاهتمام والعناية، خاصة وأنها عرفت تحولات هامة من الثمانينات إلى بداية الألفية الثالثة. ويمكن أن نزعم أن مرحلة التسعينات وبداية الألفية الثالثة قد شهدت ظهور رواية جديدة باللغة العربية على يد جيل نشأ وسط أحداث العنف الدموي والمأسوي من كتابه: (بشير مفتي)، و(عز الدين جلاوجي)، و(أمين الزاوي)، و(أحلام مستغانمي)، و(كمال قرور)، و(عبير شهرزاد) ... ومن أهم خصائص رواياتهم التحرّر من قيود الرواية الكلاسيكية، والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن، وإسماع أصوات الذات المقموعة والانغماس في قضايا الواقع والتباساته، والعناية بالطرائق الفنية والجمالية، والنزوع إلى التجريب والوعي بالكتابة من حيث هي مغامرة في حد ذاتها.[1]

ويرد واسني الأعرج الأسبقية الزمنية للرواية الجزائرية العربية إلى رواية (غادة أم القرى) لصاحبها "أحمد رضا حوحو" التي وُلدت خلال أربعينيات القرن الماضي، وتلتها أعمال أخرى كتبت في حقبة زمنية حرجة عاشها الشعب الجزائري، نذكر منها رواية (الطالب المنكوب) لـ (عبد المجيد الشافعي) التي طبعت سنة 1951م، و(الحريق) ل(نور الدين بوجدرة) المطبوعة سنة 1957م.

---

(1) بتصرف، حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف، ط1، 2009م، الجزائر ص101-102.

وللحديث عن وضع الأدب النسوي الجزائري، لا بد من الإشارة إلى وضعية الأديبة التي هي قبل كل شيء امرأة. ووضع المرأة في المجتمع الجزائري وضع معقد قليلا إذ إنَّ المرأة الجزائرية كانت في وضعٍ منغلقٍ، فلا يسمح لها بأن تشارك، ولا أن تؤثر في الحياة الاجتماعية ناهيك عن السياسية والثقافية. وتأخرت نهضة المرأة الجزائرية في ظل هيمنة الجو المحافظ المتشدد الذي كان يستنكر وجود المرأة في نص أدبي، فضلا عن أن تكون المرأة هي مبدعة ذلك النص، إلى أن... هبت طائفة من رواد النهضة الجزائرية ومجموعة من الشباب المتنوِّر لأجل إخراج المرأة من هذا الوضع الثقافي المزري؛ إذ تأسست جمعية (الشبان الجزائريين لتثقيف المرأة المسلمة)، داعية إلى تعليم المرأة المسلمة الجزائرية تعليما إسلاميا ينهل من مناهل العلوم الحيوية، وكل ما يراه نافع من المدنية الحاضرة، في حدود ما يخرجها من "معمعة الجهل والانحطاط"، ويعز قوميتها العربية، ... ومن الحقائق التاريخية التي ينبغي أن نصدع بها، أنَّ الوعي الثقافي العربي النسوي قد بدأ بتشكل في أحضان جمعية العلماء المسلمين الجزائريين عام (1931م) والتي حاربت الجهل، بتعليم المرأة وتثقيفها وتنشيطها.[1]

تراكمت الضغوطات النفسية، والاجتماعية لدى المرأة فشكل ذلك رغبة قوية، ووعي بالمتغيرات، والثوابت من حولها، مما حفزها على دخول عالم الكتابة لاستعادة اللغة وامتلاكها، -من منطلق الوعي بالأصول الأولى- والتحقق من أنَّ الكتابة الروائية ليست حكرا على الرجل، فهي لمن يملك ذاكرة مكتوبة زاخرة ومثخنة، لأن الحكايات وهي تنشد جمهورا واسعا من القراء تتخذ من التدوين عتبة لها يلج منها هؤلاء، وإلا فكيف نفسر اتصالنا بها رغم تباعدنا عنها تاريخيا، فالمسافة الزمنية تتضاءل، وتتقلص من خلال فعلي التدوين والقراءة.

وتعتبر الرواية كضرب من ضروب الكتابة أحد الفنون الأدبية التي دخلتها المرأة لإثبات حضورها، لاعتبارات منها كون الرواية "ديوان العرب في الوقت الراهن، لما تتمتع به من قدرة على الإلمام بالمجتمع، ومواكبة مستجدات العصر. فالرواية هي الأكثر قدرة

---

[1] ينظر، يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2013م، الجزائر ص69.

على تحري رؤى العالم وآفاقه، و... تقديم تصور يقارب المعالجة وفق خطية فنية، تمثل قمة العملية الإبداعية".[1]

وفي فترة التسعينات انطلقت الرواية المعاصرة في الجزائر، مع جيل من الشباب الذي كتب الرواية لأول مرة في ظروف اجتماعية وأمنية متأزمة، عالجت هذه الروايات صورة الموت اليومي، والدمار الذي طال الوطن. فجاءت كتابة المرأة جزءا لا يتجزأ من هذا الوضع المفجع، لذلك ارتأت الكاتبة أن تتقرب من أدب الأزمة من خلال إبداعها... وشكل هذا المنجز ظاهرة جديدة في الساحة الأدبية الجزائرية التي لم تعهد المنجز النسوي بهذا الكم الهائل، لأن الكتابة الروائية باللغة العربية في هذه الفترة انحصرت في اسمين بارزين هما: الكاتبة زهور ونيسي، و الكاتبة أحلام مستغانمي.[2]

مثلت مرحلة التسعينيات من القرن الماضي، نقلة نوعية للكثير من الصحافيات اللواتي تحولن من مجال الإعلام إلى مجال الإبداع الأدبي مثل: الكاتبة فضيلة الفاروق والكاتبة ياسمين صالح، والكاتبة زهرة الديك.. وكلهن اشتغلن كصحافيات في فترة الأزمة التي عاشتها الجزائر، ووقفن على بشاعة الحرب...! وربما هو الحافز الذي فجر اللغة لديهن في شكل إبداع.[3]

جاء هذا الانفتاح على الكتابة عامة، والرواية خاصة نتيجة سعي الحركة النسوية باتجاهاتها المتعددة، وجنسياتها المختلفة، إلى منح الرواية صفات أنثوية، والإبداع فيها بإيجاد فضاء خاص بها، لها فيه عالمها الخاص، ولغتها الخاصة التي تنفرد بها، وتميزها عن الكتابة الذكورية؛ إذ قامت عبر عملية السرد بالغوص، والحفر في باطن النفس البشرية وفي ثنايا الذاكرة، فالتجت، ثم لجأت إلى تأثيث عوالمها السردية انطلاقا من الممكنات الداخلية التي تفقه قيمتها، ودلالتها، فحكت عن عالم الأحلام، وعن الذاكرة المنفية، وهي عوالم باطنية.

كما اتخذت من القضايا المحرمة التي لم تصلها يد الكتّاب الذكور الذين احتكروا –أو كادوا– العالم الخارجي موضوعا لها، فهندست بذلك تضاريس عالمها الخاص الذي لا يمكن

---

[1] الأخضر السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، مختارات دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، دط، 2008م، الجزائر ص13.

[2] ينظر، فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع ط1، 2012م عمان، الأردن، ص11.

[3] المرجع نفسه، ص11.

للرجل أن يُمرِدَهُ للقارئ بالاحترافية التشكيلية التي تطرزها الأنثى، في إطار الرقابة الفردية نقصد بها آليات التخريج، والجماعية الممثلة في أعين الآخر/المجتمع الذي تفضل الكاتبة أن تمنحه أمكنة، وأزمنة تتناسب مع تركيبته الثقافية، فجاءت أغلب الأمكنة المفتوحة ذكورية في حين أنَّ المغلقة أو شديدة الانغلاق أنثوية حتى وإن كانت الذوات الحاضرة فيها ذكورية ويتجلى ذلك من خلال اللغة الدالة على حقل العواطف، والوجدان الذي تتميز به الكتابة الأنثوية عن الذكورية كخاصية مميزة لها. وهذه المحطات الحاضرة في الكتابة النسائية تمنحها خصوصية سنتتبعها في الفصول القادمة التي ستتناسل من هذه الأفكار المهندسة للإطار العام للكتابة الروائية النسائية.

الفصل الأول

سلطة العنوان وتشظي الدلالة:

1- العنوان في الدرس النقدي.

2- بنية عناوين الروايات.

3- تعالقات العنوان المركز.

تعد مرحلة ما قبل ميلاد النص مرحلة مهمة بالنسبة للكاتب المولي لكل عنصر من العناصر المكونة لعمله اهتمامًا مركزًا، يفرز رسالة يرسلها إلى القارئ عبر نظام علاماتي متراص يسند بعضه بعضًا، تركيبيًا، ودلاليًا، فيظهر فيها المتن محاطا بعتبات نصية تتكافأُ معهُ سيميائيًا «إلى الحد الذي يجعل الاهتمام بواحد منهما، دون الآخر، إهدارًا ليس لما أهمل فحسب، وإنما لما تم الاهتمام به كذلك».[1]

هذه المكانة التي ترجمتها العلاقة بينهما جعلت للعتبات النصية أهميةً بالغةً في الدرس النقدي المعاصر نالتها من الدور الذي تؤديه والمتمثل في إبراز جانب أساسي «من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية، ولبعض طرائق تنظيمها، وتحققها التخييلي. كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكِّن النص من الانفتاح على أبعادٍ دلاليةٍ تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها».[2]

أسالت هذه القيمة الدِلالية والبنائية لعابَ الدراسات النقدية المعاصرة، فالتفت حولها وحطت أثقالها التنظيرية، والتطبيقية على كاهلها لحدٍ مكَّنها من امتلاك نظرية زاحمتْ بقية النظريات في الميدان الفكري والنقدي، مستوقفة، ومحللة هذه العتبات المتمثلة في: العنوان الرئيس، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، اسم المؤلف، الغلاف، الإهداء، المقدمة، الخاتمة كلمة الناشر وغير ذلك من العناصر النصية الموازية. وتجتمع هذه العتبات محيطة بالنص قصد التعريف به، والإعلان عن هويته، وجنسه للقارئ.[3]

يظهر العنوان في اللوحة التصنيفية السابقة أحد العتبات النصية الموظفة للتعبير عن هوية ما يتصدره بحضوره الرمزي المشفر للمقاصد الكتابية التي تجبر المقترب من حرمه على البحث عن الآليات التحليلية المساعدة على تبيُنِ مكوناته، وإجلاء معانيه المُكثَّفة لتمارس وظائف عدة تتحقق أثناء العملية التواصلية التي يكون المتلقِي فيها الطرفُ

(1) محمد فكرى الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصري العامة للكتاب، دط، 1998م، مصر، ص8.

(2) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، ط1، 1996م، الدار البيضاء، المغرب، ص16.

(3) بتصرف، خالد حسين حسين، سيمياء العنوان، القوة والدَّلالة «النمور في اليوم العاشر» لزكريا ثامر، مجلة جامعة دمشق، مج21 ع3-4، 2005م، سوريا، ص350.

المستهدفُ؛ لأنه الناقد الأول لتلك العلامة التي تستوقفه، وتجبره على تأملها وفق آفاقه التحليلية، والتأويلية، قبل العزم على دراستها وفق ما قدمه الدرس السيميائي الذي أولَى العلامة اهتماما كبيرا باعتباره ذلك "العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات سواءً أكانت لغوية أم أيقونية أم حركية".[1]

الصورة التي يظهر بها العنوان على الغلاف تجعله منه "خطابًا قصيرًا"، يحمل طاقة دلالية كثيفة شُحنت، وضُغطت فيه ليصبح ذو قابلية لاحتواء عناصر الرواية على تنوعها وربما أكثر من هذا بالإحالة إلى ما لم يقُلْه النَّص ليؤدي بذلك "دوراً في التدليل والمساهمة في فهم الدلالة، لأن العنوان، هو المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره، وتشعباته الوعرة"[2] التي تبقى رهينة قدرات القارئ، ومدى استيعابه لجمالياته التي تُتَذَوَقُ من خلال القراءة المدققة والمنبثقة من رؤية سليمة وممنهجة لهذه العلامة النصية ذات الطابع الغوائي الناتج عن زئبقيتها وامتناعها عن الخضوع التام للمقاصد التي يحصلها القارئ بعد تشكيله نسيج تأويلي يبرز العنوان في مركزه بممانعته.

1- العنوان في الدرس النقدي:

تعددت الأصوات المهتمة بالعتبات النصية في الدرس النقدي المعاصر على اختلاف اصطلاحاتها، إلا أنها ضمنيا تبقى مرتبطة بما يحيط النص، ومن الذين اهتموا بهذه العتبات الناقد الفرنسي (ج. جينيت. G. Genette) الذي أَولَى أهمية كبيرة للنص الموازي واعتبره "كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح

---

[1] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دراسة، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2011م، دمشق سوريا، ص15.

[2] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج25، ع3، مارس 1997م الكويت، ص90.

لكل منا دخوله أو الرجوع منه».[1] كما اعتبره جزءًا من المتعاليات النصية* التي هي موضوع الشعرية عنده، والتي «تدرس التعالي النصي (Transcendance textuelle du texte) أو المتعاليات النصية (Transtextuealité)، ومفهوم التـعالي النصي هـو حسب (ج. جينيت G. Genette) كل الذي يجعله في علاقة، ظاهرة أو مخفية. مع باقي النصوص، فالتعالي النصي، يتجاوز، إذًا، ويضم المعمارية النصية (L'archtextualité) وبعض الأنماط الأخرى».[2]

يقصد (ج. جينيت. G. Genette) بالنص الموازي: العنوان الأساس، العنوان الفرعي العناوين الداخلية (intertitres)، المقدمات، الملحقات، أو الذيول، التنبيهات، التوطئة التقديم، الفاتحة، الملاحظات الهامشية، تحت الصفحات، النهايات، المنقوشات الكتابية العبارات التوجيهية. فكرة الكتاب (وهي عبارة توضع في صدر الكتاب وتلخص فكرة المؤلف) الأمثلة، الشروح، الإهداءات، الرباطات الملفوفة، وأيضا الأنماط الأخرى من العلامات والإشارات الثانوية، مثل المخطوطات المنسوخة، أي توقيعات المؤلف وكتابته الخطية الأصلية. كل هذه المعطيات تحيط بالنص من الخارج أكثر من الداخل. و هـي عبـارة عـن عتبات أولية بها ندخل إلى أعماق النص وفضاءاته الرمزية المتشابكة.[3]*

ويقف (ليوهوك LEOHOEK)* -أحد أقطاب العنونة- عند العنوان معرفا إياه قائلا: أنَّه «مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرا جينيت من النصّ إلى المناص)، منشورات الاختلاف، ط1، 2008م، الجزائر ص43-44.

[2] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص105.

- "للمتعاليات النصية خمسة أنماط هي، المناص، الميتانص، النص اللاحق، معمارية النص، وهي الأنماط التي تحدث عنها (ج. جينيت)، مؤكدا على وجود علاقة تداخل بينها، أما الأكثر شيوعا وذيوعا، النص الموازي، الذي أفرد له (ج. جينيت) كتابا سماه ((عتبات)) Seuitls".

  ينظر، المرجع نفسه، ص103-104.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص105.

- من جملة النقاط التي ذكرها (ج. جينيت) حول المناص/النص الموازي، سوف نهتم في دراستنا ببعض النقاط التي نراها مهمة للبحث ككل، وهي، العنوان الرئيسي، الإهداء، العناوين الداخلية، الفاتحة النصية، دون أن نغفل عن الوقوف عند الغلاف، الذي يحمل هو الآخر في طياته خطاب سردي، تلعب فيه لغة الألوان دور كبير في إثراء العمل الإبداعي وتتمظهر أمام القارئ ببعدها الرمزي والجمالي.

النص لتدل عليه وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف»[1]، و لتقربه من مكنونات النص، وتفتح له باب بناء آفاق تخيلية في إطار هذه العتبة، وصورتها وطبيعة علاقتها بالنص في ظل الانفتاح الدلالي للعنوان. وبهذا يكون العنوان نواةً دلاليةً تؤسس للنص، وتهبه مشروعية الوجود، ومنه تنطلق الشرارة الأولى لفعل القراءة، وبه تبدأ رحلة البحث عن المعنى انطلاقا من قدرته على تحقيق أعلى فعالية تلقي ممكنة يتجاوز بها باقي العتبات النصية حضورًا، وتظهر هذه الفاعلية تحت سقف الوظيفة المُظهِرِ بها.

تعتبر وظيفة العنوان أحد المباحث المعقدة للمناص، والتي استوقفت الدارسين أثناء تحليلهم، فاتجهوا إلى ما قدمه (ر.ياكوبسون.R. Jakobson) من وظائف لغوية تواصلية واعتمدوها سبيلا للمقاربة، ووجد السيميائيون في الوظائف التي قدمها مجالا للبحث رغم تعقيدها، واختلاف وجهات مقاربتها. وممن تعاملوا مع الوظائف (شارل غريفل) الذي حصرها في ثلاث هي: 1- تسمية النص/ الكتاب. 2- تعيين مضمونه. 3- وضعه في القيمة أو الاعتبار. في حين أنَّ (هـ. ميترون) جمع بين نظامية (هويك) و دقة (دوشي) في تحديده لوظائف العنوان المحصورة في ثلاث وظائف، هي: 1- الوظيفة التعيينية/ التسموية. 2- الوظيف الإغرائية أو التحريضية (والتي جمعها ""هويك" في الوظيفة التداولية). 3- الوظيف الإيديولوجية. أما (ج. جينيت. G. Genette) فقد جعل من التعميم الوظيفي منطلقا له، ورأى أن للعنوان ثلاث وظائف هي : 1- التعيين (désignation) 2-تحديد المضمون (indication du contenu)، 3- إغراء الجمهور (séduction du public)، بعد أن وضع بعض الملاحظات المعدلة والمكملة لما سبق.[2]

---

(1) عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ص67.

- (ليوهوك) هو أقطاب "علم العنونة"، انكب على الدراسة التفصيلية للعنوان ومستوياته التركيبية وأبعاده الدلالية مستقصيا العلاقات الجلية والخفية التي توجد بين رموز العنوان والتيمات (Thémes) التي يحيل عليها.

ينظر، عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص17.

(2) بتصرف، عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص73-74-75.

تساعد هذه التعددية التنظيرية والرؤيوية للعنوان القارئ على دراسته وفق الأسس الموضوعة له، وهنا سننحى إلى دراسة هذه العتبة النصية، دون التركيز على توجه ناقد واحد إذ سنتتبع كيفية تَشُكِلِ شعريتها انطلاقا من تركيبها، ودلالتها، آخذين بعين الاعتبار ما قدمه الدرس النقدي لهذه العتبة، لحظة ما تتطلب الأمر ذلك.

يمثل المستويان التركيبي والدلالي مفتاح الولوج إلى تأسيس علاقة تبادلية بين العنوان وبقية العتبات النصية–المنتقاة منها–، والمتن الروائي، وهي النقاط التي نراها قريبة من هذه العتبة، وذات قدرة على التأسيس لتوَاصلٍ دلاليٍ وبنائيٍ للعمل الإبداعي، انطلاقا من كون كل عتبة خطابا قائما بذاته، يحمل أحقية الترابط مع بقية العتبات التقاءً، وتعارضًا، خاصة وأنَّ لحظة الانتقال من العنوان الرئيس إلى بقية العتبات النصية تمثل دخولاً في أحضان نسيج نصي جديد له أبعاده الرمزية، والاستعارية المتصلة بالعنوان في نقاط، والمنفصلة عنه في أخرى، مما يخلق مفارقة تزيد في شعرية هذه العتبة النصية المنبنية على التشظي الدلالي لتتمكن من احتواء العمل بأكمله بداية بعتباته النصية.

2- بنية عناوين الروايات:

تقدم النصوص كنتيجة لجهاز مبني من القواعد، والعلاقات التي تسهم في تنظيم البنى التي يخضع لها شكل المعنى، وتأتي وفق مستويين متراتبين، هما المستوى السطحي، وهو القابل للملاحظة، والذي ينظم المحتويات القادرة على التمظهر في شكل خطابي، والمستوى العميق وهو الذي تفرزه هذه البنيات السطحية، وتكون وسيلة إلى النفاذ إليه.(1)

وتمثل كل من تركيبة العنوان ودلالته مستويين لا بد أن يقف عندهما كل دارس متأملاً فيهما، ومحللاً، لفهم هذه الرسالة الملفوظية القائمة على مستوى سطحي هو التركيبة –النحوية والصرفية–، وعميق هو المعنى المحمَّل فيها، وبالتقائهما يُؤسس لعلاقة تواصلية بين القارئ والنص المنضوي تحته، لقصدٍ إرسالي "يؤسس أولا: لعلاقة العنوان بخارجه سواء كان

(1) عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، دراسات سيميائية، دار التنوير، ط1، 2013م، الجزائر، ص25.

هذا الخارج واقعاً اجتماعيًا عامًا، أو سيكولوجيا، وثانيًا: لعلاقة العنوان، ليس بالعمل فحسب بل بمقاصد المرسل من عمله أيضًا، وهي مـقاصد تتضمن صـورة افتـراضية للمستقبـل على ضوئها –كاستجابة مفترضة– يتشكل العنوان لا كلغة ولكن كخطاب».[1] وفي التشكلين مقاصد تُرتب مسبقا للتبشير بهذا المولود الذي يمكن تتبعه على المستوى التركيبي، والدلالي والمعجمي، وما بينها من صلة تؤسس لخطابيته.

2-1- المستوى التركيبي:

يعد المستوى التركيبي أحد المجالات الدراسية التي اهتمت بها الشعرية قصد الكشف عن «القواعد التركيبية والقوانين اللغوية التي أنتجت ذلك الناتج، وكأن المستوى التركيبي يشكل بداية التحليل الشعري ونهايته في الوقت نفسه، أو هي الوسيلة والغاية التي تبحث فيها الشعرية، بل إن الكلمة اللغوية التي هي وحدة مكونة للبنية التركيبية تأخذ النظرية الشعرية بعداً إضافياً بحيث تصبح هي في ذاتها هدفاً للتحليل».[2]

فالواقف أمام عناوين الروايات يجدها تتمظهر بتراكيب مختلفة من رواية إلى أخرى متأرجحة تركيبيا بين إسمية وفعلية الجملة، وبين جملية، ومفردية الصيغة والعناوين التي سندرسها تحضر فيها هذه التمظهرات؛ إذ تقدم الكاتبة (مليكة مقدم) رواية تحت عنوان (الممنوعة)، والمتكون من مفردة وحيدة معرفة في صيغة المفرد المؤنث لفظيا، عبر جملة اسمية تتميز بحضور المسند (الممنوعة) وغياب المسند إليه المقدر بضمير الغائب (هي) وهو عنوان «ذو وظيفة تشويقية؛ لأنه يمثل فخا سرديا، هدفه الإيقاع المبكر بقارئه من خلال ما يختزنه من طاقه إغراء وجذب»[3]، ويرد هذا التشويق إلى الضمير الغائب المكمل لبنية الجملة نحويا، «حيث يجهل القارئ منذ الوهلة الأولى على ماذا أو على من يعود هذا الضمير»[4] الذي قُدِرَ بصيغة المؤنث الغائب يضاف إلى هذا ما تحمله الجملة الإسمية

---

[1] محمد فكرى الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص21.
[2] محمد صلاح زكي أبو حميدة، دراسات في النقد الأدبي الحديث، ص7.
[3] محمد فكرى الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص83.
[4] المرجع نفسه، ص 83.

من دلالة على الثبات والدوام، واستمرار المنع كوصف ثابت ملازم للذات الأنثوية المُعْلَن عنها نحويا بـ(تاء التأنيث)، لتجسد الكاتبة أحد أهم قوانين العنونة الناصة على اقتصادية المعجم؛ إذ "كلما تقلص المستوى المعجمي للعنوان أضحى دالُّ العنوان حراً في الانزلاق وإنتاج الدلالات، فيغدو العنوان محفزاً للقارئ إلى محاولة حسمٍ دلالي عبر قراءة النص والبحث عن القرائن اللفظية والدلالية للعنوان".[(1)]

وفي رواية أخرى للروائية (مليكة مقدم) تضع القارئ أمام نص "يحمل ملايين الذكريات، ولا يقف عند حدود السذاجة والبراءة، بل يترك المجال فسيحا لامتدادات المعاني المكتنزة، لتقفوا آثار مجالات البصر الأكثر بعدا من مسافة الأنف"[(2)]، وعنوان هذه الرواية المتمثل في (أدين بكل شيء للنسيان) من العناوين غير المألوفة على المستوى التركيبي والموجهة "إلى ذهن القارئ تستفزه وتشاكسه، ولا تدع له مجال الاطمئنان إلى تصوراته القبلية حول مفهوم هذا العنوان"[(3)]، إذ تعتمد الكاتبة على الصيغة الفعلية لعنوانها "تحقيقا لعنصر الابتكار والطرافة"[(4)]، فجاء العنوان نحويا جملة فعلية ممتدة، يحضر فيها الفعل (أدين) ثم جار ومجرور معرف بالإضافة، ثم جار ومجرور، إلى جانب حضور ضمير المتكلم (أنا) الذي جاء مستترا يشغل مرتبة الفاعلية مخالفة الاستراتيجية المتبعة في العنوان السابق، مقدمة عنواناً طويلاً تصدره فعل ماضٍ هو (أدين) للدِّلالة على حدوث الإدانة ثم انقطاعها، لتتجدد بعد ذلك حسب المقام المستدعي لتنشيط الحدث من جديد، فالذات الفاعلة تدين بكل شيء للنسيان الذي يوجه صوبه فعل التَمْلِيكِ الذي لا يستقر، وإنما يزيد مرة ويخف قليلا، ثم يزيد، وهكذا تحدُث الإدانة، وهذا من خصائص الجملة الفعلية التي تدل على التجدد والحدوث.

---

(1) خالد حسين حسين، **خطاب العنوان واشتغالات القراءة الجدلية ومستويات التركيب**، مجلة الرافد، الشارقة.
http://arrafid.ae/188_p18.html

(2) عبد الله حمادي، أصوات في الأدب الجزائري الحديث، ط1، 2001م، قسنطينة، الجزائر، ص304-305.

(3) عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص82.

(4) المرجع نفسه، ص82.

ويجد القارئ في رواية (عرش معشق) للروائية (ربيعة جلطي) عنوانا يتشكل من جملة إسمية يحضر فيها كل من المبتدأ والخبر كطرفين أساسين للجملة التي لا تنأ عن دلالة الثبات؛ فكلمة (معشق) المجردة من التعريف جاءت لفظة لتوضح وتحدد الموصوف المتمثل في المبتدأ (عرش) الذي هو الآخر جاء نكرة، وكائنا تحت هذه الصفة، والثابت في العنوان هو صفة الجمال غير المنفصلة عن كلمة (عرش).

والكاتبة بانتقائها لطرفي الجملة، ضيقت السبيل نحو تقديم تأويلات فضفاضة قد تمس بقداسته؛ إذ عمدت أثناء خلقه إلى تجريد طرفي الجملة من (أل) التعريف، لتفسح المجال للنكرة لتعبر عن حالة اللاتعيين من الوهلة الأولى، محملة اللفظة دلالات متعددة في ذاتها وخالقة بذلك لحظة اضطراب لدى القارئ الذي تقذف به مفردتي العنوان إلى تأويلات دلالية لا تركيبية.

تقدم الكاتبة (فضيلة الفاروق) روايتها المعنونة بـ (أقاليم الخوف) جاء عنوانها مشكلا من اسم معرف بالإضافة، وقع خبرا لمبتدأ محذوف يمكن تقديره بـ(هذه/تلك)، لتكتمل الجملة الاسمية تركيبيا، وفي الجملة ثبات لعاطفة الخوف واقترانها بالمكان الذي تدل عليه كلمة (أقاليم)، وتقييد له بـ(الخوف) المستمر معه على وتيرة واحدة، وفي تأويل آخر يمكن اعتبار العنوان (أقاليم الخوف) مبتدأ وخبره [النص] ذاته، فيكون مضمون الرواية من وقائع وأحداث ذات دور إخباري عن ما في المسند إليه.

الملاحظ عن العناوين –المعنية بالدراسة– غياب العنوان الفرعي عنها الذي يعتمده بعض الروائيين، إضافة إلى غلبة الجمل الاسمية عليها من الناحية التركيبية، وغياب أحد ركنيها حذفا، مما يتيح الفرصة للمتلقي لتقدير هذا المغيب لضرورة إبداعية، وفنية تفرضها طبيعة العنوان المائل إلى الإيجاز، والتكثيف لإثارة ثقافة المتلقي، وللقارئ أيضا إمكانية تقدير ذلك المحذوف بالعنوان ثم جنس العمل واسم صاحبه مسبوقا بلام الجر، فيقع العنوان مبتدأ وما بعده خبر له، أو يكون على صيغة أخرى بقولنا (عنوان الرواية ...) فيقع هنا

العنوان خبرا، والحذف النحوي له تأثير على دلالة العنوان الذي يكون غير مكتملا نحويا ودلاليا.

فعَمْدُ الروائية إلى هذا النوع من التشكيل فيه غاية تستدعي الوقوف عندها لمساءلتها والبحث في المضمر المخفي الذي يكمل تركيب العنوان مع دلالته، كما أنَّ العناوين من حيث التركيب تميل إلى الصياغة القصيرة له من الطويلة، عدا العنوان الذي اتخذ من فعلية الجملة شكلا له وهو عنوان رواية (أدين بكل شيء للنسيان)، وفي تركيبة العنوان دفعٌ إلى السعي للتعرف على دلالاته، فالكلمة حينما تلقى منفردة على الغلاف تكون موقوتة ومثيرة لانتباه المتلقي الذي حتما سيسائل هذه العناوين، لماذا اختِيرَت هي بالتحديد لتكون الصوت المعلن عن وجود العمل الإبداعي. وهذا ما سيقودنا إلى البحث في الجانب المعجمي والدلالي لهذه العناوين المتنوعة والمثخنة بالدلالات.

نلحظ من خلال التركيبة اللغوية للعناوين تنوعها من حيث الإفراد والجملة أو من جانب التنكير أو التعريف، والحذف والاتمام، وفي هذا التنويع تفتح لنا الرواية التعددية التركيبية التي تتميز بها استراتيجية العنونة التي لا تلبث عند صيغة واحدة، وهنا نلمح إلى ظاهرة الأسماء النكرة والدالة على الكثرة المتماشية مع الآتي الذي هو القصد الذي تبتغيه الكاتبة من وراء هذه الصيغة، ويظهر في كلمات عدة على غرار: عرش، أقاليم وغيرها، وهذا ما يربطنا بالطرفين المعجمي والدلالي للعناوين.

2-2- المستوى المعجمي/الدلالي:

تمثل عملية انتقاء الكلمات وجمعها في شكل نسيجي دلالي، تتواشج فيه بمعانيها المعجمية، خلق لدلالات جديدة تدخل في عملية تفاعلية ضمن بنية تركيبة تستقطب انتباه القارئ وترتحل به إلى عوالمه الدلالية الزئبقية المفجرة من العلاقة الموجودة بين الجانب المعجمي والدلالي للعنوان.

أما العلاقات الدلالية الحاضرة فيه فهي متعددة منها: التضاد أو التنافر أو الترادف أو اشتمال علاقة الجزء بالكل أو العكس ذلك أنَّ معنى الكلمة في النص مرهون بـ«محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في نفس الحقل المعجمي»[1] ومن العناوين ما يتخذ من الكلمة المفردة شكلا له، مثيرا في نفس المتلقي الكثير من التساؤلات حول ماهيته، والمقصود به ومنها ما دون ذلك.

والروائي بدوره ينتقي لعمله العنوان الذي يتميز بهذه الصفات الشائكة المُوقعة بالمتلقي في فخ اللاإمساك بالمعنى، وموضوع علاقات الكلمات ببعضها داخل النظام اللغوي قسمها (ف.دي سوسير F.de Saussure) إلى «نوعين من العلاقات، أما الأولى فهي "علاقات تعتمد على الطبيعة الخطية للغة لأنها مرتبطة ببعضها البعض وهي العلاقات السياقية أو السنتاكمية، أما الثانية: العلاقات الإيحائية فتنشأ عن طبيعة لغوية خالصة" فالكلمات التي تشترك في أمر ما ترتبط معا في الذاكرة، وتتألف منها مجموعة تتميز بعلاقات متنوعة».[2]

فالعنوان يتشكل من جانبين جانب معجمي، وآخر دلالي؛ أما المعجمي فيتيح للقارئ فرصة البحث والغوص في المعاني التي ترسلها الكلمات بالرجوع إلى وجودها المعجمي الذي لا يبتعد كثيرًا عن الجانب الدلالي، وإنما يوصل إليه من قريب أو بعيد، والعلامات اللغوية في ظل الدراسات المعاصرة لا تستقر عند معنى واحد بل تفتح آفاقًا تَوُقَعِية كثيرة أمام القارئ، ويرد ذلك إلى طبيعة صياغتها، والوظيفة المنوطة بها.

فالكتابة ممارسة إبداعية، والعنوان جزء من هذه الممارسة التي «جوهرها العدول وخرق المألوف، و المغامرة في الدلالة، و إيجاد علاقات وجودية مغايرة بين الأشياء حيث تتولد عن هذه الانزياحات، على مستوى صياغة العنوان، دلالات جديدة عذراء تنفتح على أكثر من قراءة وتأويل»[3]، وهذا ضرب من ضروب الأداء الوظيفي للعنوان الذي يسعى إلى تحمل

---

[1] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط1، 1982م، الكويت، ص98.

[2] محمد فكرى الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال، ص28-29.

[3] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص124.

أكبر قدر من الدلالات، مما يمنحه صفة التحول "من مجرد ملفوظ عابر إلى ملفوظ يشكل نبراسا يضيء طريقة الكتابة، ويشير إلى ما هو آت. إنه مادة تذكي **ألق** الإيحاء بكل ما هو محتمل، وتضفي عليه نفحة الإشراق، فيغدو العنوان تعابير رقيقة الإيقاع، ملفوظة في لغة شاعرية باعتبارها لغة الصور الشعرية، ولغة الترميز والأقنعة ولغة النطق الباطنية في الذات الإنسانية".[1]

يعلن عنوان رواية (الممنوعة) عن وجود هذه الرواية، واسما إياها، ومحيلا عن جنس يقبع في ظل شبكة تقييدية تعكسها دلالة الكلمة الآخذة اشتقاقها من مادة (مَنَعَ) التي تعني (حَرَمَ)، وجاء "في الحديث اللهم من منعت ممنوع، أي من حرمته فهو محروم".[2] ويحمل العنوان دلالة حسية عبر مفردته (الممنوعة) تحيل ذهن القارئ إلى شخص يقبع في منطقة يحكمها صوت التحريم، إضافة إلى دلالته على انتماء هذا الصوت المقيد إلى الجزء الأضعف في العلاقة التواصلية، كون هذا الأخير يشير بتأنيثه إلى ذات محملة بالضعف ومسلوبة الإرادة، كما يعلن عن جانب مساءلاتي بصيغ ضمنية للآخر الذي يمثل المانع لما تصبو له الذات الأنثوية.

وفي كذا مقام يقيم العنوان شوكته في حلق القارئ، ويفتح المجال للتأويل، والانفتاح على أكثر من دلالة، فلا يستقر عند دلالة تقديرية واحدة للخفي المتبقي بل يتشعب إلى أكثر من معنى، مما يزيد درجة انفعال القارئ، الساعي لتحصيل إجابة للخطاب التساؤلي: هي الممنوعة من ماذا؟ أو هي الممنوعة عن ماذا؟ وبالإجابة عليه يُمنح الآخر المقدَّر دلالة استعبادية تبطش بالذات المؤنثة المعلن عنها عبر تاء التأنيث الملحقة بكلمة العنوان، وهنا تبرز شعرية العنوان من خلال أدائه وظيفة إرباكية تشتيتية للقارئ الذي يقف محتارا أمام الدلالات التي يحيل إليها، وفي خضم هذا التشظي الدلالي تزداد وتيرة التشويق، والرغبة

---

[1] المرجع نفسه، ص127.

[2] ابن منظور، لسان العرب، تح، عبد الله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلى، دار المعارف، دط، دت، مج5 القاهرة، مصر، باب القاف، ج41، ص4377.

لاستكناه ما وراء الغلاف، وفك شفرة العنوان الذي لا يطاوع القارئ، ولا يسلمه المعنى اليقيني الذي يبقى منفلتا.

وعلى مستوى آخر نجد عنوانا مركبا من دالين لغويين، هو (أقاليم الخوف) للروائية (فضيلة الفاروق) الذي يعلن من الوهلة الأولى عن حضوره محملا بنبرة اللاتوافق والصراع بين كتل مختلفة تفصح عنها مفردة (الخوف)، ضمن نطاقات جغرافية عديدة تعكسها كلمة (أقاليم) التي جاءت على صيغة منتهى الجموع، على وزن (أفاعيل) الدالة على المبالغة والكثرة، وتعدد الأماكن التي تصل بينها حلقة نفسية سلبية واحدة هي عاطفة الخوف.

وهذه الدلالات تشترك والمعنى المعجمي لمفردات العنوان إذ جاء في لسان العرب معنى لفظة (أقاليم) تحت مادة (قَلَمَ): "والإقليم: واحد أقاليم الأرض السَّبْعَةِ. وأقاليم الأرض أقسامها،...كما سُمِّي إقليما لأنه مَقْلُومٌ منَ الإقليم الذي يُتاخِمه أي مقطوعٌ"[1]، والمعنى المعجمي يرسل إيحاءات بارتباط هذه الكلمة بكل ما له صلة بالتقسيم والقطع، وهذا يجعلنا نوصد الحلقة بالكلمة الثانية من العنوان التي وقعت مضافا إليها وهي كلمة (الخوف) التي تشتق من كلمة (خَوَفَ) و"الخَوْفُ: الفَزَعُ، خَافَهُ يَخَافُهُ خَوْفًا وَخِيفَةً وَمَخَافَةً (...) وخوف الرجل إذا جعل فيه الخوف، وخوفته إذا جعلته بحالة يخافه الناس. ابن سيده: وخوف الرجل جعل الناس يخافونه. وفي التنزيل العزيز (إِنَّمَا ذَلِكُمُ الشَّيْطَانُ يُخَوِّفُ أَوْلِيَاءَهُ فَلَا تَخَافُوهُمْ وَخَافُونِ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ)، أي يجعلكم تخافون أولياءه؛ وقال ثعلب: معناه يخوفكم بأوليائه قال: وأراه تسهيلا للمعنى الأول، والعرب تضيف المخافة إلى المخوف فتقول أنا أخافك كخوف الأسد أي كما أخوف بالأسد".[2]

فكلمة (الخوف)، تومئ إلى اشتراك الفزع بين الأقاليم، فهي تحمل من الطاقة الدلالية ما يؤهلها لتكون الصفة السائدة في الأماكن غير المعلن عنها، والحَالَّةِ بها لتسمها بالخراب والظلام، والموت على حساب الاستقرار، والحياة، فبحضور الأول في المتن السردي يؤدي

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، باب القاف، ج41، ص3730.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مج3، باب الخاء، ج15، ص1290-1291.

بالضرورة إلى إقصاء الثاني الذي سيكون مطلبا تطارده الشخصيات قصد تحصيله في واقع تملأه أحداث تدميرية لا تعرف الحواجز، كما أن عنوان الرواية بصيغته التي ورد عليها ينهض على مؤشرين دالين هما: المكان والإحساس، و"منهما يتشكل حكيها ويتولد ويتشعب إلى حد التوهان، واستنادا إليهما تتأسس أنساق خطابها: أزمنة تتداعى، وصيغ تتداخل حد الالتباس، ورؤى تتعدد وتتماس إذ تتعالق وتتقاطع مع بعضها البعض".[1]

من الناحية المعجمية لعنوان رواية (أدين بكل شيء للنسيان) للروائية (مليكة مقدم) نجد معاني عدة لكلمات العنوان نبدأها بالكلمة الأولى (أدين) والتي وردت في لسان العرب تحت مادة (دَيَنَ) "دِنْتُهُ أُدِينُهُ دِينًا: سُسْتُهُ. ودِنْتُهُ: مَلَكْتُهُ. ودُيِّنْتُهُ أَي مُلِّكْتُهُ. ودَيَّنْتُهُ الْقَوْمُ: وَلَّيْتُهُ سِيَاسَتَهُمْ، (...) وقَوْلُهُ تَعَالَى: «فلولا إنْ كنتم غَيْرَ مَدِينِينَ تَرْجِعُونَهَا إنْ كُنْتُمْ صَادِقِينِ» قال الفراء: غَيْرَ مَدِينَيِنَ أَيْ غَيْرَ مَمْلُوكِينَ، (...) قَالَ أَبُو عُبَيْدٍ قَوْلَهُ دانَ نَفْسَهُ، أَيْ أَذَلَّهَا وَاسْتَعْبَدَهَا، وَقِيلَ: حَاسَبَهَا"[2]. أما كلمة (النسيان) فوردت تحت مادة (نَسَا) "النِّسْيانُ، بِكَسْرِ النونِ: ضِدُّ الذِّكْرِ والحِفْظِ، نَسِيَهُ نِسيًا ونِسْيَانًا (...) وَقَوْلُهُ عَزَّ وَجَلَّ: «نَسُوا اللَّهَ فَنَسِيَهُمْ» قَالَ ثَعْلَبٌ: لا ينسى الله عَزَّ وَجَلَّ، إنَّما مَعْنَاهُ تَرَكُوا اللَّهَ فتَرَكَهُمْ".[3]

فعنوان الرواية يحمل معجميا معنى الترك، وكل ما له صلة بالتمليك، أما دلاليا فيؤدي وظيفة المراوغة، والإيحاء في زمن واحد، ليولد تراكمات دلالات متعلقة برغبة النسيان وتجاوز عتبة الماضي الذي يمارس سلطته على مخيلة الذات كلما اصطدمت بشيء يفعل ذاكرتها، ويضيء الزوايا المعتمة التي نفي إليها اللامرغوب الذي يحرج الناسي/الذات ليتولد عن ذلك صراع بين الرغبة والذات، فيمثل الأولى الطاقة الذاكرية في حين الثاني هروب البطلة إلى أمكنة الظل التي تتيح لها التطقي بالنسيان قولا لا فعلا.

(1) بوشوشة بن جمعة، جمالية بنية الخطاب السردي في رواية، تماسخت دم النسيان، نقلا عن، عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص81.

(2) ابن منظور، لسان العرب، باب الدال، ص1469.

(3) المرجع نفسه، ص4416.

ويظهر فضح النسيان وإهمال سلطته في الأسبقية التي تصدرت العنوان بإدانته ليكون جزءًا من الذكريات وليس قاتلا لها، فيُقحم في سلسلة بدايتها ذِكْرَوِيَةٌ يتوسطها النسيان كتيمة مهملة الفاعلية الحدثية، ومكتفية بالعملية التزينية؛ ليفتح بذلك العنوان شهية المتلقي للدخول إلى ما وراء هذه العتبة الزئبقية المانعة المراوغة لقراءات المتلقي/الناقد المتواجد في حرمها المقدس.

ويزداد العنوان قداسة بوجود المجاز فيه، لما يحمله من طاقة تخييلية، ترسم للقارئ صراطا ممردا بالممكنات التي تفجرها قدراته القرائية انطلاقا من غواية العتبة التي شُيِدَت وفق تراتبية توالدية، تمنح المقترب منها حاجته لا حاجتها التي تتجلى كغاية تنشدها الكاتبة عبر تعتيم الرؤية الدلالية.

فالربط بين النسيان وما يحمله من دلالة معنوية/نفسية، وكلمة (أدين)، تجعل اللفظة الأولى في صورة المحسوس الذي يحمل دور التخفيف، وكسر الحضور الكثيف للذكريات فذكر النسيان يدل على وجود ما يمنع الذات من الاستمرارية والسير قدما ويقيدها في زاوية واحدة يمثلها الماضي، ويشير العنوان هنا إلى وجود صراع بين رغبتين أولها تمثلها رغبة الذات في التخلي عن الكثير من الوقائع ذات الصورة السوداوية، والثانية التي تتعارض والسابقة المتمثلة في الحضور القوي الذي تمارسه الذاكرة بكل ما تحمله من دلالات، أما عبارة "كل شيء" فتضعنا أمام معنى العموم؛ أي كل ما له صلة بحياتها.

إحالة هذه المحطات التي عاشتها البطلة إلى خانة (النسيان) تمنع المتلقي من الوصول إلى المعنى المقصود، فتتشظي به التأويلات، و مرد ذلك إلى حضور الإبهام في العنوان فالرسالة في كذا محطات غير مكتملة المعنى، ولا تسلم المعنى للمتلقي طازجا، مما يستدعي حتمية الدخول إلى النص لاستكماله.

يحدثنا لسان العرب عن معنى كلمة (عرش) التي وردت ضمن مادة (عرش) حاملة معاني كثيرة نذكر منها قوله: (العرش: سرير الملك، وقيل: العرش على ما قاله الجوهري

بناءٌ يبنى من خشبٍ على رأس البئر يكون ظلالا، والعرش أيضا السقف، والعرش ملكٌ العرش البيت والمنزل)[1]، أما كلمة (معشق) فهي مأخوذة من كلمة (عَشَقَ) الدالة على (فرط الحب، وقيل: وقيلَ: هُوَ عُجْبُ المحب بالمحبوب، والعشقةُ: شجرة تخضر ثمَّ تَدقُ وتَصْفَرُّ عن الزجاج).[2]

يقدم المعنى المعجمي صورة واضحة عن معنى كلمتي (عرش)، و(معشق) المشكلتان للتواجد العنواني لرواية (ربيعة جلطي) الموسومة بـ(عرش معشق)، وهذا العنوان –كبقية العناوين– يحمل الكثير من الدلالات المُستَقْطَبَةُ منه؛ ففيه دلالة بارزة ومهمة تتمثل في علو المكانة وقداستها عند الآخر، كما أنه يحيل تصور المتلقي إلى مكان، وهذا المكان له ميزاته الخاصة؛ فالعرش يمثل عالما ممردا عاليا، يقبع فيه ذو هيئة راقية ومكانة سامية، وقداسة لا تضاهيه، يُسيِر ويَأْمُر فيُجاب، أي أنها منبر سلطة.

وكلمة (العرش) وردت في النص القرآني في قوله تعالى (إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ)[3]، وقوله: (الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى)[4]. فصفة العظمة ملازمة للفظة، كما أنها تحمل دلالة دينية فالعرش خلقه المولى عز وجل بيده الكريمة، وهذه الكلمة التي تحضر في عنوان الرواية تحمل صفتي القداسة الوجودية، عند الخالق والمخلوق، وألحقتها الكاتبة بكلمة (معشق) التي أخذت من كلمة (عشق)، وفي هذا الربط بين الكلمتين صورة لمجلس حكم مزين، تتربع عليه ذات حاكمة، وفضاء تمارس فيه طقوس السيادة؛ فهو مصدر للحياة كما أنه مقعد للمأساة حينما تتعارض الأهواء، وتتصارع لأجل الحصول عليه.

تكسب الكاتبة عنوانها الكثير من الدلالات التي يصعب الإمساك بها مرة واحدة، فسمة الزئبقية بارزت فيها، لأن القارئ كلما أحس أنه قد تلقى المقصود بالعنوان يجد نفسه أمام

---

(1) ينظر، ابن منظور، لسان العرب، باب العين، ص2880–2881.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص2985.

(3) سورة النمل، الآية:23.

(4) سورة طه، الآية:5.

دلالات أخرى تفرض وجودها، وتستدعيه إليها، وهذه العناوين تتسم بصفة تجمع بينها، وهي الحضور السوداوي الذي يكاد يكون السائد فيها.

حضر سواد المجتمع عند (مليكة مقدم)، وسواد المكان مع (فضيلة الفاروق)، في حين أن (ربيعة جلطي) نجدها قد اختارت لروايتها عنوانا لا يقل مكانة، وكثافة عن سابقيه، إلا أنَّ نبرة الحزن لم تُعلن عبره مثلما أُعْلِنَ في الروايات الأخرى، وما يمنحه تميزه إحالة كلمات العنوان إلى وجود نوع من الصراع حول الملكية التي تبقى مفتوحة على التساؤل كبقية العناوين، وهذه ميزة ثابت للعنونة انطلاقا من عملية القراءة التي «تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي: إنها تكوّر المكتوب على نفسه، فهو لا يزال بها يدور، حتى لكأن كل بداية فيه تظل بداية. ولذا كانت نصوص القراءة هي نصوص البدايات المفتوحة: إنها تكتب، وتقرأ. ولكنها لن تبلغ كمالها كتابة وتمامها قراءة. و لعل هذا هو السر في أنها كانت نصوص لذة»[1] فاللذة تتحقق وصِفة العنوان الزئبقية المثيرة لتساؤلات جديدة كلما شارفت القراءة على الانتهاء في شكل بنية توالدية، تمهد للغموض كلما اقترب القارئ من حل العقدة الأولية للعنوان.

3- تعالقات العنوان المركز:

يمتلك عنوان الرواية قدرة انفجارية تحفر في مخيلة المتلقي، وتحفز ذاكرته على البوح وفتح المجال للسيل القرائي المرتبط بالهالات الدلالية التي يولدها من خلال تفاعل معاني مفرداته، ويفرضها على القارئ الذكي، غير المتوقف عند سطحية المعاني، النابش في الأعماق بحثا عن تشكلات جديدة، تساعده أحيانا على قول ما لم يقله الكاتب ضمن أطرٍ تؤسس خلاله صحة القراءة النصية، والميزة التي يلامسها المقترب من صرح العنوان قدرته الإيمائية إلى وجود علاقة تربطه بما وراء الغلاف، ضمن نسيج نصي يبدأ بالعنوان ويمتد إلى باقي العتبات النصية والنص الأصل، في هيأة عملية تراسلية موسعة تضمن للعمل الإبداعي تواشج عناصره، وهو ما سنتتبعه في النقاط الآتية الذكر.

3-1- العنوان/البداية السردية:

---

[1] رولان بارت، لذة النص، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1992م، حلب، سورية، ص11.

تشحن الكاتبة كل ما **يحط** بالنص الأصل برموز تكستي صفة الغموض، والزئبقية – بدءًا بالعنوان، الغلاف، الإهداء، فالفاتحة النصية، وكلها تمثل عتبات تحيط بالنص– تلمح إلى مضمونه دون التصريح، والإعلان عما يتناسل داخله من أحداث، فالكاتبة لا تقتل القادم بتقديمها له، بل توظف كلمات مفتاحية لا تكتمل دلالتها إلا بالسير قدما نحو المتن الروائي لتوقع القارئ في فخ النص، فيجد نفسه مجبرا على التساؤل عن سبب تلكم النظرة السوداء للآخر، وعن طبيعة العلاقة بينهما، وعن موقع الأنثى باعتبارها كاتبة نص، وراوٍ له داخل العالم السردي، وكذلك عن كيفية تحريكها لجزئياته اللغوية، والدلالية، إضافة إلى التساؤل أيضا عن القوانين التي يفرضها الآخر، ومدى تضادها ورغبات أبطال الرواية.

ومن المكونات البنائية التي يلتقي بها القارئ قبل الولوج إلى أعماق النص بعد العنوان "البداية السردية" التي لا تقل مكانة عن باقي النصوص الموازية، إذ تشاكس فيها الكاتبة المتلقي بوضعه أمام حدث سردي مكثف تؤدي فيه اللغة الشعرية دورا كبيرا، تستدرجه عبرها إلى النص في جو يُتَجَاوَزُ فيه اللغة المعيارية، إلى اللغة الشعرية.

وتمثل البداية السردية حلقة وسطى تربط بين العنوان والنص الأصل، لأنها «تفتح السبيل لما يتلو وتسوِّغ النص وتقدِّم إشارات أجناسية وأسلوبية، وتبنيّ عالما تخييليًا، وتوفر معلومات أكثر عن الحكاية المروية»[1]؛ فهي تعمل في العمق على «ضبط مختصر للرواية أي محاولة تقديمها ملخصة بدقة، وشمولية، ففي أكثر من نص روائي يكفينا التعامل مع البداية لمعرفة مجريات الأحداث ولواحقها... وانطلاقا من هذا الملخص المختصر يتم تفصيل وعرض القضايا المخبر عنها».[2]

تختلف البداية من جنس أدبي إلى آخر، «فإذا أخذنا بعين الاعتبار قصة قصيرة فإنه يمكننا القول بأن البداية واحدة، ومنها يتسنى الدخول إلى فحوى النص لإدراك طريقة بنائه ومعناه الكامن. أما النص الروائي يمتلك أكثر من بداية. ثمة البداية الأصل أو الرئيسة وهي

(1) خالد حسين حسين، سيمياء العنوان، القوة والدّلالة «النمور في اليوم العاشر» لزكريا ثامر، ص355-356.

(2) صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1994م، سوريا، ص18.

بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص. كذلك توجد بدايات أخرى يمكن القول في حقها بأنها ثانوية، وتتعلق بالفصول المشكلة للنص الروائي. إن البداية الثانوية تعضد ما هو أصلي ورئيس، كما تتوع عليه تفاديا للتواتر الممكن حدوثه على مستوى السرد». [1]

ومع ما تقدمه الفاتحة النصية من إضاءات للقارئ حول مضمون الرواية، يجد الروائي نفسه مجبرا على وضعها، كونها هي الأخرى –إلى جانب بقية العتبات– تشحن أفق المتلقي بأسئلة، حول الآتي الذي لن يقبض عليه ما لم يدخل إلى العالم السردي، منتقلا «مما هو واقعي نحو الخيالي الواقعي»[2]، ليقيم «صلته مع واقع لغوي يختار كمتكإٍ له الفن على مستوى الرؤية والإدراك، كما التأثير في الآخر»[3]، فالرواية التي تولد بين يدي الكاتب «لا يمكن أن تكون نسخة مصورة للواقع، ولكنها، ودائما، اصطفاء لما هو مدرك. فلتمتد تلك الخطوة المعممة إلى أنماط يمكن لتمددها أن يغدو أكبر شيئا فشيئا، بقدر ما يكون فهمها أضعف». [4]

تأتي بداية رواية (أقاليم الخوف) في شكل إعلان عن وجود علاقة بين ذات مجهولة مع مكان محدد هو المشرق؛ إذ جاءت البداية على لسان الساردة قائلة:

«لا أحد يعرف الشرق كما أعرفه أنا.

ارتويت بمائه، وهوائه، وترابه، وتذوّقته، وتناولته، حلوه ومرّه. تنفسته، واستنشقت رائحته حتى ما عدت أرغب في رائحة تملأ رئتي غير رائحته. عانقته، طوقته، أخذته بين يدي، ملأت أحضاني به، ومارست معه كل أنواع العنف والعشق. مارست معه الحب الذي يبلغ أقاصي اللذة، عرفت الذروة معه، وخبرت كل ما كنت أجهله في الحياة معه.

---

[1] المرجع نفسه، ص17.

[2] صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص18.

[4] مجموعة مو، بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، تر، سمر محمد سعد، مركز دراسات الوحدة العربية ط1، 2012م بيروت، لبنان، ص30.

كنت الأنثى التي نزلت من الجنة إلى الأرض.

أكلت الثمار المحرمة، رغبة في امتلاك الكون في جنتي تلك، أكلتها وأقلعت بعورتي المكشوفة نحو الشرق.

كنت أظن الشرق مجرد جسر للعبور.

جحيم ما ربما..

عقاب ما..

معبر للعودة إلى جنتي من جديد محمّلة بالثروة، وبصكوك غفران وهمية».[(1)]

يحضر في البداية السردية صوت السارد المعلن على لسان البطلة عن معرفتها السابقة للمكان –ممثلا في الشرق– معرفة عميقة لكل مكوناته من: (ماء/ هواء/ تراب) ومرورها بتجارب حياتية في أرجائه، والتي تأرجحت بين اللين والعنف، إلا أنها رغم ذلك تتخذ موقفا يسوده رضًى عن المكان بكل ما يحتويه –وهذا الانطباع حول المكان يختلف عن الصورة التي قُدمت عن المكان في البدايات السابقة– فالذات هنا على توافق مباشر مع المكان تتبادل أو بالأحرى تتقاسم معه الذكريات، و تعتبره منبع خبرتها في الحياة، ثم تأخذنا إلى مفارقة أخرى مستعملة فعل الكينونة (كنت) مسترجعة **أحداث** تتسم بالعقابية لأنها تعود على الذات بالسلبية، نتيجة تجاوزها للمحرم، تحت سلطة رغباتها، فـ (النزول من الجنة–أكل الثمار المحرمة–رغبة الامتلاك–العورة المكشوفة–جحيم).

في هذه الجمل المفتاحية التي تضمنتها البداية السردية، إحالات دلالية على أن النص جسد للعديد من المشاهد المرفوضة والصراعات التي تكون ضد الأنثى و الأنوثة التي مثلها ضمير المتكلم (أنا) العائد على البطلة، والكشف عنه بقولها (كنت الأنثى)، كما أن ذكر الجنة/الجحيم –وما تحمل الكلمتان من تضاد، ودلالات اجتماعية ونفسية عميقة–، يحيل

---

(1) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص9–10.

على الجانب الديني الذي قد يكون عائق أحيانا أمام الساردة، المتلهفة للتملك، وممارسة الحرية كما تبدو لها، إلا أن ورود كلمة (أظن) يحدث إرباكا وتصادما بين ما كان مبرمجا وما وجد، فهنا تتضمن البداية وجود تضاد بين الجانب المتخيل والكائن/الواقعي. وفي هذه البداية أيضا معطى زمني ومكاني، يتمثل في تواجد بطلة الرواية في الزمن والمكان الخطأ الذي سيكون له انعكاس على حياتها، فالحديث عن الطرد يومئ بوجود رفض مباشر لها من قبل الآخر، وهو ما ستتحدث عنه الرواية مجيبةً عن سؤال وضع الشخصيات، وطبيعة العلاقة بينها، وسيمات الحيزين الزماني والمكاني اللذين تتحرك فيهما.

في المشهد المقتبس من الرواية تحضر الدقة، والشمولية –كخاصية للبداية السردية– أثناء عرض جملة من القضايا معممة والتي ستعالجها الرواية مثل حضور الأنثى في الشرق وهو وسط تتصارع فيه الأيديولوجيات، والثقافات، والأديان، لتجسد بذلك البداية في هذه الرواية "حالة من السكون والاستقرار على مستوى السرد الروائي. عن هذا السكون يتحقق التحول نحو التفصيل وتداخل الأحداث، الأزمنة والشخصيات بغية الامتداد بخيط السرد»[1] وقبل أن نغادر الحديث عن بداية رواية (أقاليم الخوف)، نلمس وجود صلة وثيقة بين العنوان الرئيس والبداية السردية التي تقدم للمتلقي إجابات عن بعض التساؤلات التي أثارها العنوان فالإقليم في الرواية هو الشرق، والخوف مصدره اللاثبات الذي يعرفه من زمن إلى آخر ورغم ما قدمته لنا البداية من محطات إنارية للقادم، إلا أنها فتحت أمام المتلقي أفقًا آخر وفضولا آخر مثل الذي أثاره العنوان الرئيس من قبل، حول الجنة التي تصورتها الذات الساردة والجحيم، وكذلك عن صورة الشرق الذي عرفته، فارتاحت له ثم عقبت بنبرة أخرى مضمونها أنه أظهر وجها غير الذي عرفته، وهنا يجد المتلقي نفسه مجبر على المرور وخوض مغامرة الغوص فيما بعد البداية.

---

[1] صدوق نور الدين، البداية في النص السردي، ص18.

وتقدم الكاتبة (ربيعة جلطي) في بداية روايتها (عرش معشق) بالقول على لسان السارد:

«هكذا بدأ الأمر جئت.. غصبا عني جئت. أتدري أنهم سلوني من قوقعتي مرغمة، كما يفعل الطائر بحلزون يزحف هادئًا متنسكا داخل قوقعته، يواصل رحلته الأبدية لا يسبب ضررا لأحد، مسالما باحثا عن قوت يومه مثل بقيت الخلق. تبرق عين طائر تراقبه من علياء شجرة أو من فوق سور ما أو من تحليق منخفض مهددٍ. الطائر فيزيائي وكيميائي كبير، لا يخطئ حساب المسافة ولا قوة دفع الجناح.

يهوي عليه، يلتقطه من طرف شفة القوقعة، يضرب سقفها الهش بأديم الأرض ضربات عدة

طق طق طق..

(...)

مثلما حدث لي تماما، بقيت قوقعة الحلزون المسكين خالية منه، مكسورة الخاطر ترنو لساكنها سيء الحظ، الذي لم يكن في المكان المناسب ولا الوقت المناسب. وهو يترنح في الفضاء ليغيب مع ظل الطائر في غيهب المجهول.

أنا أيضا مرغمة جئت، كسروا قوقعتي اللينة فوق ظهري، فوجدت نفسي في العراء».[1]

تظهر الساردة في البداية السردية عودة إلى مرحلة الميلاد، مرحلة الخروج من عالم معلوم إلى عالم آخر مجهول، ليس طوعية وإنما تحت صوت العنف الذي يعتبر الحد الفاصل بين العالمين، مما فرض وجود حالة رفض للعالم الجديد الذي جاءت إليه. ولحظة الميلاد تعتبر لحظة نفي واغتصاب لموطنها الأول –الرحم– الذي ألفته، وألفت الحياة فيه

---

[1] ربيعة جلطي، عرش معشق، منشورات الاختلاف، ط1، 2013م، الجزائر، ص9.

فلحظة السلب التي بدأت بها الكاتبة محكيها، تنبئ بوجود علاقات تضادية بين الساردة – نجود– والعالم المحيط بها، وأنها سيئة الحظ ومنبوذة فاقدة للإرادة في العالم القادمة إليه وفي المقطع السردي تعريف بالشخصية، بيد أن ما سيأتي بعد لحظة الميلاد هو ما ستجيب عليه الرواية.

في حين قدمت (مليكة مقدم) في روايتها (الممنوعة) بداية "تشي بما سيأتي في اللاحق دون أن تصدنا عن التعامل مع الرواية بكاملها، أو عن المتبقي منها"[1]؛ إذ قالت في بداية الرواية على لسان بطلة الرواية:

«ولدت في درب القصر الوحيد درب بلا اسم. تلك هي الفكرة الوحيدة التي انتابتني أمام هذه الفيافي التي غطت ارتباكي بشلال من الضحكات الصامتة.

لم أكن أتصور أبدا بأنني أستطيع العودة يوما إلى هذه المنطقة. ومع ذلك لم ابتعد عنها بشكل نهائي أبدا. كل ما فعلته هو أنني ألحقت الصحراء والحزن الشديد إلى جسمي المهجر وبقيت مجزأة بينهما».[2]

يقدم السارد المتكلم –الذي يدل عليه ضمير المتكلم (أنا)– البداية السردية، والمتمثل في (سلطانة) أحدى شخصيات الرواية، وفيها تعود بنا إلى مرحلة الولادة، المرتبطة بالمكان الذي هو (القصر) المحيل على بيئة فقيرة وبسيطة، والفاقد هويته بعدما ذُكِرَتْ في عبارة (درب بلا اسم)، في هذا التناقض فجوة: مسافة توتر بين معنيين أو تصوريين للمكان له هوية وليست له، فقبول المكان ورفضه ينم عن وجود تعارض بين الذات والمكان، في قولها (الفيافي التي غطت ارتباكي) والدال على عدم التقبل، لحظة الالتقاء بعالم آخر يختلف عن الذي كانت فيه.

---

(1) صدوق نور الدين، البداية في النص السردي، ص20.

(2) مليكة مقدم، الممنوعة، تر، محمد ساري، منشورات الاختلاف، ط1، 2008م، الجزائر، ص7.

فالمكان في البداية السردية موسوم بالوحدة وفقدان الهوية التي فقدها حين غُيِبَ اسمه وجاء في صورة النكرة المرفوضة التي هُجِرَة لزمن، ثم يعلن السرد عن رجوع الذات بعد غيابها عنه ليرتسم في صورة جديدة مغاير للسابقة، وهو إعلان ينير المسار السردي يوضح بعض المعالم التي تعيد للمكان هويته.

تقدم الكاتبة لحظة التقاء (سلطانة) بمسقط رأسها الذي غادرته، فعوض أن تكون اللحظة إظهار لفرح الرجوع بعد الغياب، نجدها كئيبة شديدة الحزن، وتلمح الساردة إلى وجود صراع ولاتقبل بينها والمكان الذي جعلته من الماضي، وفي هذا التقديم إشارة إلى أن مضمون الرواية يتمحور حول صراع بين البطلة والحيز المكاني الذي ستدخله، وما يحتويه من مفارقات، وتناقضات، كانت سبب الحزن الشديد الذي نحت في ذاكرتها، وهو ما سيفصح عنه النص الروائي عبر مشاهده، لأن الصورة لم تكتمل عند البداية السردية التي قدمت للمتلقي نقاطا مهمة منها: الصراع مع المكان، رفض المكان، الهجرة، العودة، وهي نقاط مفتاحية، تثير تساؤلاً حول سبب المغادرة/العودة والنظرة السوداوية للمكان، أو بصيغة أخرى حول من هم متواجدون به، وفي هذا المد والجزر الحاد بين الذات الساردة والمكان ورغبتها الرافضة الواردة في البداية السردية، تحضر إضاءة لنقاط معتمة نتجت عن كثافة العنوان فكلمة (الممنوعة) والتي هي العنوان الرئيس تعود على (سلطانة) التي عادت إلى مسقط رأسها بعد زمن، وهنا يجد المتلقي إشارة ضمنية إلى رغبة المواجهة، لأن في العودة بعد الرحيل تحدٍ للمكان وما يحتوي من متناقضات ومتغيرات.

3-2- العنوان/النص:

يترأس العنوان النص بحضوره على عرش الغلاف، معلنا "عن وجوده بصفته «نصا مصغرا» «Microtexte» مولِّدا لسننه الخاص. باعتباره مكونا متميزا، في سياق فضاء صفحة العنوان «Page de titre» الزاخر بالعلامات اللغوية والتشكيلية، لا يفترض العنوان الاستقلال التام عن النص؛ فهو بالتالي عنصر من مجموعة العناصر المكونة للخطاب الروائي برمته (صورة الغلاف، الإهداء، الخطاب الافتتاحي، النص المركزي التذييل...)"[1] وكونه عنصرا يدل على وجود علاقة تربطه ببقية العناصر متحاورا معها آخذا ومضيفا دلاليا، ولإضاءة العنوان الرئيس، يمكن الرجوع إلى متن النص/الرواية، حيث نلتقي بخيوط ترتب العلاقة القائمة بين العنوان والنص الذي يكون "بمثابة رأس للجسد والنص تمطيط له وتحوير، إما الزيادة أو الاستبدال أو النقصان، أو التحويل".[2]

إن العنونة بالنسبة للسيمولوجي بمثابة بؤرة ونواة للرواية. يمدها بالحياة والروح والمعنى النابض كما يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، كما أنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه؛ إذن هو المحور الذي يتوالد، ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية العمل الإبداعي، فهو -إن صحة المشابهة بمثابة الرأس للجسد- والأساس الذي تبنى عليه، غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه. وإما أن يكون قصيرا وحينئذٍ، فإنه لا بد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه.[3]

يُمَدُ الخيط من العنوان إلى الرواية، لتُتَمِمِ دلالته، وتتكفل بترجمة ما يحمل من معاني ودلالات عميقة، تتكتل بقيمتها التاريخية، والإنسانية، والروحانية في مركز واحد، إذ يرى (رولان بارت) أن "العناوين عبارة عن أنظمة سيميولوجية، تحمل في طياتها قيما أخلاقية

---

(1) عبد الملك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص14.

(2) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص107.

(3) بتصرف، المرجع نفسه، ص107.

واجتماعية، وأيديولوجية»[1]، ويعطي ما يحيط به أبعاد ودلالات، يضيف قائلاً: "يبدو اللباس، السيارة، (...) الأثاث (...) أشياء متنافرة جدا. ما الذي يمكنه أن يجمع بينها؟ إنه على الأقل: كونها جميعا، أدلة. فعندما أتنقل في الشارع أو في الحياة– أصادف هذه الأشياء فإني أخضعها للقراء، بدافع الحاجة، دون أن أعي ذلك لنفي النشاط الذي هو نشاط قراءة. يقضي الإنسان المعاصر وقته في القراءة. إنه لا يقرأ أولا، وبصورة خاصة، صورا إيماءات وسلوكات هذه السيارة تطلعني على الوضع الاجتماعي لصاحبها،..».[2]

فالعلاقة بين العنوان والنص علاقة شاملة لا تقف عند بعض الجزئيات، بل تتجاوزها إلى حد تشكيل كيان متكامل من جوانب متعددة، يكون النص الأصل أحدها رفقة ما يحيط به من نصوص أخرى تقاسمه حقها في الوجود بتضمنها دلالات متعددة تثري العمل الإبداعي وتمنحه أحقية الفرادة والتميز.

ويقف الدرس السيميائي عند العلاقة بين العنوان والنص فيقر بوجود "علاقة إنسيالية بين العنوان والنص، مما يشكلان معا بنية شاملة. وبالتالي يعزى ذلك بالقول مع (جيرار فينيبه Gerard Vigner): "إن العنوان والنص يشكلان بنية معادلية كبرى: ((العنوان: النص)). أي أن العنوان، بنية رحمية تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص، وأبعاده الفكرية والأيديولوجية وهكذا يكون عنوان نص شعري، أو رواية ما (يعلن عن نفسه كجملة أولى في النص مؤكدا تبعيته (...) لأن الجملة الأولى تتمة منطقية للعنوان الذي يشير إلى بطل الرواية أو إلى حدثها الأساسي كما يقول ليو. هويك. أو قد يعلن العنوان عن نفسه ((كعنصر نصي يلد الرواية في عملية دقيقة جدا، أو كحافز)) بتعبير (كلود دوشيه)".[3]

---

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص99.

[2] المرجع نفسه، ص99–100.

[3] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص106–107.

يوضع العنوان على رأس العمل الإبداعي ليؤدي وظائف عدة؛ لا ليحكي النص "بل على العكس إنه يمظهر ويعلن نية (قصدية) النص، ولهذا الإعلان أهمية خاصة في تشكيل مظاهر التناسق الحكائي المعين لخصوصية وأشكال صوغ الكتابة وعوالمها الممكنة"[(1)]، فهو إعلان مسبق عما سيأتي لا تصريح مفصل به، ومن الروايات التي نجد فيها وظيفة مرجعية للعنوان رواية (أدين بكل شيء للنسيان) للروائية (مليكة مقدم)، ومن بين المشاهد التي تحيل على العنوان نجد قول الذات الساردة:

"سألت الأم بنظرة فاحصة: ((أين كنت؟)) قبل أن تعلن بصوت خفيض: ((مات الرضيع)). ستتذكر سلمى هذه الجملة إلى أبد الآبدين. لن تنسى ثقلها أبدا. بيد أن ساطورا وقع على رأسها، لم يحصل هذا. انمحى مشهد الاختناق من ذاكرتها، محاه الرمل والريح. أي جانب ضاع إذن من حياتها ومن عواطفها؟".[(2)]

"وعت سلمى، شيئا فشيئا، ما هي مدينة به للنسيان. إنه أصل هذا التنكر الذي شكلها، وأصل العلاقة الخاصة بأمها، تلك العلاقة التي لا تمت بصلة إلى الخلافات المألوفة بين الأم والبنت.

أصبحت سلمى أرقى منذ ذلك الاغتيال، أصبحت تهرب. كـانت تتسلل خفية لتفلت من الشعور بالاختناق.

لم تستطع كل هذه الاعتبارات القضاء على ارتباك سلمى، تحاول مجددا أن تطمئن نفسها: ((وقع لي حادث حيوي للذاكرة))، لكنها تقاوم هذه المعادلة التي تذكّر بحادث الوعاء الدماغي".[(3)]

نواجه في المشهد السردي الأول حوارا بين أم وابنتها، وفيه طرح سؤال ولم يصرح بالجواب، من قبل البنت، ثم تلاه تصريح بصوت خافت دلالة على وجود رقابة، وتضمن

---

(1) عبد الفتاح الجحمري، عتبات النص، البنية والدلالة، ص16.

(2) مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، تر، السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، ط1، 2012م، الجزائر، ص15.

(3) مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص27.

التصريح نبأ وفاة الرضيع، وفي هذا الحدث حكاية جنائزية تم التستر عليها بتجنب الإعلان عن الموت، فجاء إيقاع الخبر خافة سرديا مسكوتا عنه حكائيا، كما لو أنّ الميت غير مرغوب فيه، إضافة إلى غياب جو الحزن الذي يرتبط بكذا حدث عادة مما خلق فجوة: مسافة توتر بين ما يتوقع القارئ وما قدمته الرواية، وهنا نلمس شعرية في تكوين مفارقة تثير تعجب القارئ، ثم نجد في المشهد نفسه إظهار لعلم البنت الصغيرة بموت الرضيع، إلا أن تعاملها مع الحدث أخذ طابعا آخر فهي لن تنساه، وفي هذه النقطة إشارة إلى ما يؤرق (سلمى) وما تريد نسيانه، فـ (كل شيء) المذكور في العنوان الرئيس يختصر في "موت الرضيع/ قتل الرضيع".

فالثقل والكثرة التي يدل عليها العنوان ليست متعلقة بالكم الحدثي بل هي متعلقة بوقع حدث في نفس طفلة صغيرة، هو(مشهد الاختناق) الذي سيكون جزءًا من حالة الضياع التي ستعيشها البطلة، فنحن في هذا المشهد أمام صدمتين: جفاء الأم/ قتل الأم للرضيع، وفيها انهيار لجزء من المنظومة الأسرية، وهذا المشهد الذي يعود إلى مرحلة طفولة (سلمى) أضاء جانبا من العنوان، وفي المشهد الثاني يحضر صوت السارد مقدما صورة عن (سلمى) بصيغة الغائب (هي)، في أوله اعتراف بوعيها بالشيء الذي هي مدينة به للنسيان، الأمر يتعلق بالفجوة الموجود بينها وأمها، دون أسباب، فالشخصية هشة تعاني من فقر عاطفي وتكرر للصدمات التي يلزمها مشهد اغتيال الرضيع.

تقدم الكاتبة خطابا مربكا، عبر هذه العتبة، إذ يفهم معجميا أنها إشارة إلى خشبة ملكية تحمل من القداسة والرفعة ما يمنحها حق أن تكون مرغوبة، وهو ما تعلنه كلمة (معشق) التي هي من مشتقات كلمة (عشق)، ذات البعد الغريزي العاطفي، الشهواني، السلطوي ولكن التساؤل يطرح حول، ماهية هذا العرش، هل هو مقام ملكية، أم أنَّه شيء آخر؟ و بالدخول إلى الرواية بحثا عما يرتبط بالعنوان من معاني وورود هذه الكلمة داخلها يستوقفنا، كلام لبطلة الرواية قائلة:

«أقف أمامه أطيل النظر فيه، سلطان مصنوع من خشب منقوش تتوسطه مرآة صغيرة حولها نجم ثماني الأضلع وتملأ مساحاته زجاجات معشقة بمختلف الأحجام والألوان...».[1]

في هذا المقطع تقدم لنا الذات الساردة صورة مفصلة عن العرش الذي هو بمثابة قطعة خشبية، مزينة بالزجاج، استحقت في منظور الكاتبة أن تكون عنوان الرواية ليكون بذلك العنوان متعلقا بشيء أُلصقت به العديد من المعاني، وما يلفت الانتباه أيضا وصف هذا المجسم بالهيكل الزجاجي المعشق، والهيكل العجيب، مما يستدعي تركيبات ذهنية تخييلية لدى القارئ تحرضه على طرح تأويلات قد تجمع بين الغرائبي الأسطوري، والواقعي ويأخذ المجسم هذه القيم الدلالية من المكان الذي وضع فيه، إذ تعلن عنها الساردة في قولها:

«ولعل أقوى اللحظات وأعمقها حين لمست بيدي الهيكل العجيب، الذي يتوسط مدخل البيت مثل سلطان مهيب. تؤثره خالتي حدهم وزوجها بوعلام على كل ما عداه مما يزخر به البيت».[2]

«أصابني دوار ودوخة كدت أسقط على إثرهما.

هيكل الزجاج المعشق..؟ عرش نجود أختي..؟ عالمي..؟ الموسيقى الأقرب إلى وجداني؟ سمفونية الآذان والأجراس، والمدائح والقوسبيل..؟».[3]

فـ(العرش المعشق)، عدا كونه جزءًا من الأثاث، فهو يصور لنا جملة من المبادئ والقيم الجمالية المَانحةَ للعنوان كخطاب موجز التميز والفرادة؛ لأن استنطاقه انطلاقا من المتن الحكائي يمنحنا فرصة فك شفرته –ليس الحسم في معناه– والولوج إلى أعماقه كونه نصًا موازيًا، له من القدرة الإيحائية ما يستحق الوقوف عنده، والنظر إليه من جوانب متعددة.

---

(1) ربيعة جلطي، عرش معشق، ص24.
(2) المرجع نفسه، ص24.
(3) ربيعة جلطي، عرش معشق، ص138.

ومن المعاني التي ربطتها الكاتبة بالهيكل المعشق، فكرة تصالح الأديان، إذ نُحِت ومُرِدَ على مرأى عين أئمة، وقساوسة، وحاخامات، كما تشير أيضا إلى ما يحمل من حكايا فانتازية حينما تربطه ببطلة الرواية (نجود) التي ترى أن روح أختها المتوفاة تخرج منه لترشدها، وتكمل له النقائص التي تعيشها، نتيجة حرمان متعدد الأشكال.

دون مغادرة العلاقة التراسلية التي تُخلق بين العنوان والنص، ترتب البطلة لرحلة نحو المجهول، آخذة معها الهيكل المعشق كإشارة خفية إلى قدرة المرأة ممثلة في شخصية (نجود) على حماية الوطن في أصعب الحالة، و لو حاولنا الربط بين ما يقدمه النص من معاني وأفكار، نجد أن الكاتبة تحاول تثبيت قصده برمته في العنوان لأنه «النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج نصه، وهذه النواة لا تكون مكتملة. ولو بتذييل عنوان فرعي، فهي تأتي كتساؤل يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي، كإمكانية الإضافة والتأويل»[1]، وهذه المركزية الدلالية التي يشغلها العنوان، ويتقاسمه مع بقية العتبات، تساهم في بناء الأبعاد الدلالية والمرجعية للنص.

في رواية (الممنوعة) يساعدنا غموض العنوان، وما أثاره لدينا من قراءات على اتخاذها كجسر نمر عبره إلى النص لاستقصاء مدى توافق هذه القراءات الاستباقية، أو تعارضها إذ وجدنا في أكثر من موضع ذكرٌ للعنوان ضمن سياقات نصية مختلفة تحضر في هذه الكلمة محافظة على دلالتها لتفرض بذلك وجودها على المستويين الخارجي والداخلي، ومن المشاهد السردية التي تحضر فيها كلمة (الممنوعة) باشتقاقاتها اللغوية الخادمة للعنوان الرئيس والواصلة النص به، قول الذات الساردة:

«أضحت تهديدات وممنوعات الجزائر تحدث في نفسي هلعا لا مثيل له. لذلك هربت من كل شيء».[2]

«سيدتي لا تستطيعين المجيء. ممنوع.

---

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص 109.

[2] مليكة مقدم، الممنوعة، ص47.

شدني صالح من ذراعي.

ممنوع؟ من منعه؟

لا تستطيع المجيء! الله يحرم ذلك!». [1]

في المقطع الأول نلاحظ أن الممنوعات بصيغتها الجمعية تشير إلى جملة من القوانين والأعراف والحواجز الشائكة التي رسمها المجتمع لضبط وإخضاع الفرد، كما جاءت هذه الممنوعات مقترنة بالمكان الذي هو الجزائر موطن البطلة، المنتحل صفة الاستهجان لا الحماية، في ظل التغيرات السياسية، والاجتماعية التي عرفتها البلاد أيام العشرية السوداء وهو أيضا الحيز الذي تتحرك فيه بطلة الرواية التي تعاني من تضييق يسر لها سبيل الهروب كحل أولي للتخلص من القيود المسلطة عليها.

وفي المقطع الثاني توضع الذات المعنية في بوتقة ضيقة، حينما يخاطبها (رئيس البلدية)، بنبرة الرفض، والمنع؛ رفض وقوفها في موكب الدفن، ومحاولة منعها من الاستمرار في السير وراء جثمان الميت، متذرعا بعذر ديني، ليتشكل بذلك قيدين هما: قيد السلطة السياسية والقيد الديني الذي استند إليه رئيس البلدية لكسر رغبة (سلطانة) في حضور مراسيم الدفن، واللسان السان لهذه القوانين تمثله فئة متعصبة من المجتمع تتحكم في دورته الدموية وتنظم حياته وفق منظورها الذي تراه صوابا وسدا منيعا يقي المجتمع الجزائري الانفلاتات ويتراءى هذا القانون للذات الأنثوية مانعا ومقيدا لحقها المتمثل في الحضور وتكريسا لمبدأ تغييب الصوت الأنثوي.

تدين (سلطانة) بطلة رواية (الممنوعة) المجتمع الجزائري، وتحمله المسؤولية الكاملة لما حصل لها، عبر مراحل حياتها، بدءا من الطفولة إلى المرحلة الثانوية؛ إذ كان لصوت المجتمع المرتفع وقع على نفسها، وتجلى أمامها بكل قوته مخرصا إياها الأمر الذي شكل لديها فكرة سوداوية عما يحيط بها، فبدى كل ما يتعارض ورغبتها قانون منعٍ.

---

[1] المرجع نفسه، ص22.

وبتكرر تلكم الممنوعات نقش في ذهنها ولاوعيها خلفية معرفية عن الممنوعات التي فرضت عليها الهجرة نحو فرنسا للتخلص من قيود المجتمع، ورقابته، ومن هنا انتقت الكاتبة عنوان روايتها، ولكنها لم تأخذ الأحكام كخطاب موجز، بل قدمت الذات المسقط عليها الحكم، وتركت الحديث المفصل للمتن الروائي.

بعد الوقوف عند بعض العناصر التي أشرنا إليها؛ نجد أنَّ العنوان يتصل بالنص الروائي، وحاضر في كل المشاهد السردية الواردة بين دفتي الغلاف، مؤكدا قوته «وسلطته في كونه النواة التي ينطلق منها النص ويرتدُ إليها»[1]، كما نرى أن (مليكة مقدم)، حمَّلت عنوان روايتها معنً رمزيًا يعبر عن واقع جزائري يسوده التحريم، ومنع للمرأة من التحرك بحرية، وإبقائها في الظل، تحت لواء الحريم الذي كان سائدا قبل مجيء الإسلام، مما أدخلها في حالة نفسية معقدة نجمت عن كبتها لرغباتها التي ستنفجر والأيام تعبيرا عن الرفض الصارخ للوضع القائم، والواقع القاتم، المغيب لحضورها في أصغر مساحة نصية فرضت نفسها على النص، حيث لا نمر على حدث من أحداث الرواية إلا وعثرنا على صلة له بالعنوان.

أما رواية (أقاليم الخوف) فيحمل عنـوانها من الإثـارة ما سيدفع الـقارئ إلى البحث عن الأماكن المقصودة، والمنضوية تحت كلمة "أقاليم" التي جاءت مطلقة، وعامة، مما زاد الغموض حدة؛ فهي لفظة تحيل إلى تحديد جغرافي معمم لم يفصح عن هويته التي لن تتضح معالمها إلا بعد المرور إلى دواخل النص قصد الكشف عن طبيعة توظيف الحيز الجغرافي المبهم، بصفة العموم، «مع فتح أفق القراءة على أكثر من احتمال وتأويل للإحاطة بالعنوان ورصد ما يمكن من إضاءة متاهات العنوان المشكلة مسبقًا.

[1] خالد حسين حسين، سيمياء العنوان، القوة والدَّلالة «النمور في اليوم العاشر» لزكريا ثامر، ص361.

وبالاقتراب أكثر مما وراء هذه العتبة للتخفيف من غموضها، نجد الكاتبة على لسان شخصياتها تضع جغرافيا الخوف وتاريخ اللااستقرار، ضمن محطات سردية، لها صلة وثيقة بالعنوان، مثل قولها:

«كنت أحاول أن أضمد جراحي من لوعة الشرق حين تعرضنا لانفجار عنيف إثر هجوم انتحاري في ((شرم الشيخ)) بمصر ذهبت ضحيته والدتي وأخي الوحيد أسعد، والدي ظل معطوبا يعاني الإعاقة في قدميه».[1]

«وصلت أول مرة إلى بيروت في خريف 1993 حين كانت حرب بيروت تضع أوزارها».[2]

«الشرق كان يعطينا شعورا بالخوف على أننا غير محصنين، غير محميين مخترقون، عزَّل وكأننا نعيش في خلاء تجتمع فيه كائنات مسعورة مستعدة فقط لجزِّ رؤوسنا لأسباب تافهة، كأن يبدو شعر المرأة مثلا، أو حين يختلي رجل بامرأة، أو حين يسمع الموسيقى أو.. أو..».[3]

«كان فيروس الاكتئاب قد تغلغل في أعصاب (نوا) بحلول العام 2004 بسبب تغطيته لأحداث ((سقوط بغداد)) فيما أنا غادرت تماما عالم الصحافة».[4]

«هنا دارفور. هنا ليبيا. هنا تشاد. هنا مصر. والحرب هنا (يضع إصبعه على دارفور ويردف): إذن هناك من يستفيد من هذه هنا وهنا وهنا! تجار الأسلحة والأعضاء البشرية والرقيق».[5]

---

(1) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، رياض الريس للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، بيروت، لبنان، ص11.
(2) المرجع نفسه، ص13.
(3) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص47.
(4) المرجع نفسه، ص52.
(5) المرجع نفسه، ص56-57.

في الفقرة الأولى تبدو الذات الساردة جريحة انفجار، عرفته إحدى مدن (مصر) وكانت بداية انكسارها ودبِ الخوف –واستقراره في وعيها ولا وعيها– من كل ما له صلة بالحروب والعمليات الإرهابية التي أفقدتها منبع الحنان وجناحها الثاني، في حين أن الجناح الأول هو الآخر الذي يعيش لحظات كئيبة جراء ذلك الحدث، ومن (مصر) تنتقل البطلة إلى إقليم آخر هو لبنان التي تنزف من النزاعات الداخلية الطائفية، والمعتقداتية، والحدودية مع (إسرائيل).

لا تتوقف عند هذا المكان بل تنقلنا إلى (بغداد) عاصمة (العراق) التي سقطت تحت قصف السلطان الأمريكي، وخلف ذلك ما خلف من الدمار، والانهيارات النفسية والاجتماعية، وتزداد تعمقا حينما تطرح ما عاشته (السودان) من انقسامات داخلية، بداية بإقليم (دارفور)، ثم (باكستان، أفغانستان).

كل هذه الأماكن دارت بها صراعات كارثية، زرعت الرعب فيمن يقيمون داخل جدرانها، ومن يدنونا منها، وهي تتعالق والعنوان الذي ورد مبهما، و تعمدته الكاتبة حرصا على عدم مد القارئ بمعلومات كافية تمكنه من التعرف على الأمكنة المقصودة من وراء لفظة (أقاليم)، وهنا تظهر الوظيفة التشويقية للعنوان الذي مارس سلطته على القارئ مجبرا إياه على الدخول إلى النص.

يبدو أن الكاتبة قد اختارت العنوان الأنسب لما يدور بين دفتي الرواية، فكلمة (أقاليم الخوف) تمثل خطابا مأسويا، يعكس نيل كل بلاد قسمتها من الخوف، ليعم هذا الإحساس المربك والمكبل للذات، الكثير من البلدان المسلمة، كما لو أن القسمة أنصفتهم، وأذاقت كل دولة جرعة تفقدها كيانها، وتنسيها هويتها، فأصبح الإسلام رمزا للإرهاب، وإثارة المشاكل أينما حل معتنقه، والمسيحي هو الآخر موضوع في إطار أحمر، في زمن لا يعرف فيه الموت مذهبا ولا دينا، وأصبح الشرق نقطة سوداء في العالم تعيش توترا مستمرا، شاحنة أهله الإحساس بالإحباط، وفقدان الأمل في تحسن الأوضاع.

فالواقف عند روايتي (الممنوعة)، و(أقاليم الخوف)، يلمس هيمنة مطلقة للزمن الأسود على جسد الرواية انطلاقا من أولى عتباته الممثلة في العنوان الذي يعبر عن نفسه وعما يتصدره، محملا بطاقة دلالية كثيفة، يستنشق منها النص عبيره، دون أن تطأ قدمه خارج هذه العتبة الأيقونية، المعدة للانفجار.

وفي أخذ الروائيات من حقل القلق، والحيرة، غاية جمالية، تتمثل في إنتاج دلالات الانتظار، والترقب حينا، والانفلات والصراخ في وجه القهر أحيانا أخرى، وهو ما لن تبتعد عنه بقية العناوين.

3-3- العنوان/العناوين الداخلية:

ينفتح العنوان باعتباره نصا موازيا على ما يحيط به من نصوص متفاعلا معها في صورة استدعائية قصدية لبناء رسالة خطابية -تعبر عن توجه الروائي- معلنا عنها بعنوان فيكون إعلانا «عن القصد الذي انبنى فيه (إما واصفا بشكل محايد، أو حاجبا لشيء خفي أو كاشفا غير آبه بما سيأتي، لأن العنوان يظهر معنى النص، ومعنى الأشياء المحيطة بالنص، فهو من جهة يلخص معنى المكتوب بين دفتين، ومن جهة ثانية، يكون بارقة تحيل على الخارج، خارج النص».[1]

يمارس العنوان الرئيس حضوره في الرواية بأكملها، من الغلاف وما يحتويه إلى المتن وما يحكيه، باسطا سيطرته، ومادا خيوطه في شريان العناوين الداخلية التي تكون «شديدة الصلة بالعنوان الرئيسي من جهة، وبالنص الروائي من جهة ثانية، فهي تعمل على استعادة الحدث/الأحداث، أو تكثيفها، أو تخلق فضاء يوهم القارئ، كما أنها تشكل علامات/بؤر نصية ماكرة ومخاتلة، تتجاوز وظيفتها التحديد الفقراتي للنص لتطول وظائف أخرى تستمد من سياق نسيج النص الروائي كله»[2]، فهي بذلك تتجاوز كونها معلما يشير إلى مضمون الجسد الذي ترأسه، بتقاسمها والعنوان الرئيس الجانب الوظيفي، والدلالي، لتكون بذلك حاملة للدلالات وذات قدرة على استوقاف القارئ، وارباكه، ووضعه في بوتقة يفقد فيها توازنه التخيلي، مما يضطره إلى التوقف ومراجعة نفسه لفك شفرة العنوان الداخلي من خلال ربطه بالعنوان الرئيس، وما سبقه من عناوين، دون التغاضي عن المضمون السردي.

تماثل العناوين الداخلية العنوان الرئيس من حيث الوظائف، مع مراعاة خصوصيات كل منهما، وتعتبر الوظيفة الوصفية هي الوظيفة الرئيسة عند (ج. جينيت. G. Genette) التي تتخذها العناوين الداخلية، وهي الوظيفة التي حقق ودقق فيها (جوزيب بيزا) في الوظيفة اللسانية الواصفة لأنها تمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وفصولها من جهة

---

(1) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص109.

(2) عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص141.

والعناوين الداخلية وعنوانها الرئيس من جهة أخرى، لأن العناوين الداخلية كبنى سطحية هي عناوين واصفة/شارحة (méta–titres) لعنوانها الرئيس كبنية عميقة، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيس، لتحقق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين (الداخلية والرئيسة) والنص بانية سيناريوهات محتملة لفهمه.[1]

وفي الحالة التي يكون فيها الروائي مجبرا على خلق عنوان لعمله الإبداعي يمنحه صفة التواجد بين أقرانه، نلفي أن العناوين الداخلية ليست ضرورية وإنما يكون حضورها محتملا "وليس ضروريا وإلزاميا في كل الكتب، إلا ما كانت تحتاج إلى تبيان أجزائها وفصولها ومباحثها، فتوضع هذه العناوين لزيادة الإيضاح، وتوجيه القارئ المستهدف ويمكن أن يلجأ إليها الناشر لضرورة تقنية طباعية، كما يعتمدها الكاتب لداع فني جمالي"[2] ويحدث ذلك مع لحظة تقسيم العمل الإبداعي إلى فصول ومشاهد...، فيضع لكل منها عنوانا يعمل "إما على تكثيف فصولها أو نصوصها عامة، و إما تفسيرها، و إما وضعها في مأزق التأويل، فغالبا ما كانت العناوين الداخلية للأعمال الأدبية الكلاسيكية تحمل إما اسم البطل أو السارد، وإما اسم المغامرة التي يقوم بها هذا البطل أو البلد الذي هو فيه أو تأتي في جملة معبرة...، أما في الحقبة المعاصرة فيرى (ج. جينيت.G. Genette) أنها أحدثت تغييرات فيها تماشيا مع تطور الأجناس الأدبية، منها الرواية والرواية الجديدة خاصة التي تكون بعض فصولها مرقمة أو تحمل عنوانا أو حرفا أبجديا إلى غير ذلك من التقنيات الكتابية الجديدة".[3]

إن هذه العناوين الداخلية تمثل نصا مستقلا استقلالا جزئيا، لها بنية جمالية واستعارية ورمزية، مما يمكننا من إثارة الشكل كما الدلالة، وبالتالي إيجاد علاقات وجودية محتملة بين مكونات هذه العناوين التي يحتويها الفضاء الروائي، ويؤطرها الخيال وتضبطها الوظيفة المنوطة بها؛ فاستعاب دلالة العنوان الداخلي بكل مشمولاته يحتاج من المتلقي

---

(1) ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ص126-127.

(2) المرجع نفسه، ص125.

(3) المرجع نفسه، ص125.

إلى ضرورة تمثل الصور البلاغية التي يتأسس عليها الملفوظ بكل مكوناتها وإيحاءاتها لضمان استيعاب مناسب لطبيعة الإنجاز القولي الذي تتكون منه العناوين الداخلية المنزاحة.[1]

تجدد العناوين الداخلية فوضى القراءة عند لقائها بالقارئ الذي فرغ من الوقوف والعنوان الرئيس ليجد نفسه أمام عتبة أخرى تطالبه ببناء علاقة معها قبل الغوص في النص المدرج تحتها، لتكون بذلك العنونة الداخلية ثاني لعبة نصية تستوقفه وتستفزه قبل السماح له بالدخول إلى ما بعدها، وهنا يلفي نفسه أمام صرح من التأويلات والقراءات التي تتوسط العنوان الرئيس و النص القادم، فهي –العناوين الداخلية– أشد إرباك للقارئ لانفتاحها على التكثيف الدلالي الآخذ لطاقته من قدرة الروائي التخييلية باعتبار أن العنوان ثمرة إدراك عميق للنشاط التخيلي، ووعي بالفكرة البنائية المنبثقة من رغبة مقدسة عند الروائي فحواها الإيقاع بالقارئ في شرك عمله انطلاقا من العنوان المنفلت من دلالته الظاهرة في تركيبه المعجمي والدلالي إلى أخرى بعيدة عن المتوقعة، تخرق أفق توقع القارئ لتضعه أمام ظواهر تختلف عن التي شكلها لحظة مواجهة العنوان.

من بين الروايات الحاضرة في البحث سنتخذ من رواية (أدين بكل شيء للنسيان) نموذجا لدراسة العناوين الداخلية لتضمنها جملة من العناوين المتنوعة، وسنقف في هذا المبحث عند الجانب الصياغي والوظيفي والدلالي المشكل لهوية العناوين الداخلية التي لا يمكنها التملص مهما حاولت من الإحالة على جانب من دلالة العنوان الرئيس، حتى إن أبقت لنفسها ما يقيها الوقوع في النمطية الإخبارية التي تنأى عنها استراتيجية العنونة وإن دنت منها في مضمون النص لكن سرعان ما تنزاح إلى مسارات حدثية تخلخل مركزية العنوان لاعتبارات من بينها المحافظة على قداسة العنوان كنص يتمطى بإيحاءاته الدلالية المحيلة إلى القادم والمتصلة بالسابق.

---

[1] بتصرف، عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص140.

وقد نحى بنا البحث إلى الانزواء وعلاقة قائمة على ثلاثية فاعلة في تشكيل كينونة العمل الإبداعي، تجمعها حلقة دائرية سابحة في مدارها تتمثل في العنوان الرئيس والعنوان الداخلي و النص المنضوي في ظله، و قصد تتبع هذه الحركية التي تفضي فيها كل نواة إلى أخرى دون أن تنأ عن الوظيفة المنوطة بها، وتنطلق قراءتنا من المتاح الإغرائي القرائي القائم على قدرة العتبات "على تحريك آليات الفضول إما بتكثيف الدلالات أو اختزالها أو وضعها، و وضعنا، في مأزق التأويل. . . بما يضعنا و القارئ موضع انتظار وينبهنا إلى القادم، ويحرضنا عليه".[1]

يمثل عنوان الرواية (أدين بكل شيء للنسيان) إحالة إلى فحولة الذاكرة التي أثبتت وجودها في العتبات النصية و السياقات الحكائية المؤطرة من قبلها، و يكشف العنوان عن العلاقات المتشابكة التي تربطه بالعمل الإبداعي ككل والمتجلية في صورة دائرة دلالية يظهر العنوان الرئيس كنواة متحكمة في الدلالات المتحركة في مداره دون أن تفتقد قيمتها الفنية والجمالية لحظة الانزياح أو تعمقها في الإبهام وإغراق القارئ في دوامة التأويلات التي تبقى مستمرة متوالدة عن بعضها كإنتاجية نصية ترفض الاعتراف بأحادية الدلالة لتبقي على زئبقيتها ومرونة تشكلها على قدر القراءة المسقطة عليها.

تخلق اللحظة الانتقالية من العنوان الرئيس إلى العناوين الداخلية فضولا مضاعفا لدى القارئ، يسبقه بناء أفق توقع آخر حول دلالة المولود الجديد، وتقود هذه التساؤلات التي تفرضها هذه الحركة إلى خلق شعرية العتبات النصية عبر عمليتي الهدم والبناء فقراءة عنوان مثل (أدين بكل شيء للنسيان) للروائية (مليكة مقدم) يتيح للقارئ فرص تشكيل صورة يتنازع فيها المتخيل والمحكي من خلال الرؤية السطحية للعنوان الذي يكون مرتبطا بتعيين جنسي هو كلمة (رواية) والتي تفرض عليه فتح تفريعات كثيرة في مخيلته لتوقع ما هو آتٍ وبذلك يتم استثمار الخيال لدى القارئ لخلق وتركيب عالم حكائي على مقاس العنوان الرئيس.

---

[1] عبد العزيز غوردو، فينومينولوجيا المكان -ما لم يرد عند باشلار-، مطبوعات الهلال، ط1، 2001م، وجدة، المغرب، ص66.

فمن العنوان المعلن عن هوية الرواية نبني تصورنا الأولي على حضور النبرة الانهزامية، والتي تظهر فيها الذات ضحية تراكمات حدثية مأساوية، تترجمها الصيغ الكلية المصرح بها، ثم نصطدم بكلمة (النسيان) لتنقلنا إلى جو صراعي، تظهر فيه الذات كضحية لقطبين هما: الذاكرة، والنسيان، وفي هذه القراءة الأولية نجدنا لم نقع على المعنى المحمل للعنوان، ويرد ذلك إلى الغموض الذي يكتنفه، فنسائل أنفسنا حول الأشياء وطبيعتها، وسبب دفنها في دائرة النسيان، و عن جنس الذات المُدِينة و سبب الإدانة، و هنا تحدث لحظة الإرباك التي تنفجر منها شعرية العنوان الذي تهدف من ورائها الكاتبة إلى الارتحال بالقارئ إلى عوالم النص تحت صدمة اللقاء الحامل لصفات الإرشاد، والإغراء المثير للذة البحث عن المسكوت عنه –الموحى به– في ظل المعلن عنه –الواصف لموضوع النص–، كلحظة إنتاجية، ومؤسسة لهيكل عمارة القراءة قبل التدرج في وضع تفاصيلها المتنامية، وتوافد التشكلات الصورية.

وبهذه الازدواجية القرائية يجد القارئ نفسه مجبرًا على الانفتاح أكثر على أكبر قدر ممكن من الدلالات، وتهيئتها لمجاراة ما يضمره النص من مدلولات؛ إلا أن هذه الاستعدادية تصاب **بخلل حيوي** حين يجد القارئ النص منقسما إلى نصوص، وكل نص يعتليه عنوان فيجبر على التريث، وإعادة ترتيب تأويلاته السابقة للعنوان الرئيس، وهذه الحركة الانتقالية تمثل لحظة انزياحية تأخذ شعريتها من تَشَظِّيَة السابق، و تهيئة الأجواء لاستقبال القادم من عناوين داخلية.

فالقارئ للرواية المتضمنة لعناوين داخلية يقع في **مأزق التوفيق الدلالي** بين الأطراف الثلاثة: العنوان الرئيس، العنوان الداخلي، النص، خاصة وأنَّ العناوين الداخلية في الرواية الجديدة لم "تعد... ملفوظات إخبارية محضة «Enoncés informatifs» تلخص الحدث القادم وتقدم عنه فكرة مسبقة بل غدت ملفوظات استعارية جد ملتبسة»[1]، تماثل العنوان الرئيس من حيث الصياغة والدلالة والوظيفة. وبالعودة إلى رواية (أدين بكل شيء للنسيان)

---

[1] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص165.

-وهي الرواية المحتوية لعناوين داخلية بين الروايات المدروسة- نجدها تضمنت اثني عشرة فصلا لكل عنوانه، وتنوعت صياغتها فنجد منها: المفرد المعرف كـ: "المواجهة، ضدك" والمركبة المتأرجحة بين الاسمية -السائدة- والفعلية كـ: "هذه الريح المسكونة، الموت غير المسجل، الحادث الحيوي للذاكرة، كنا مضطرين إلى إخفاء كل شيء، قابلة البحر، الأسبوع الوحيد معها وحدها، أنت تشغلين مكاني، لا قطرة واحدة من حليبها، الصحراء المحولة، ألم الأم".

بعد تأمل العنوان الرئيس و بناء تصور لمدلولاته يلتقي القارئ بالعنوان الأول في الرواية: **(هذه الريح المسكونة)** المنفتح على دلالات متنوعة تظهر على سطحها دلالة أقرب لملامسة نوايا الروائية المضمنة للعنوان وهنا يضع القارئ أفقه على هذه الدلالة الأولية عند قراءته إلا أنه ينصدم بانفتاح النص على دلالات أخرى تكثف في العنوان لتؤدي الوظيفة الإيحائية، التي لا تسلم بأحادية الرؤية/التأويل.

وبقراءة للعنوان نجد أن الريح الموصوفة بالمسكونة تحمل دلالة المكانية المنزاحة عن الثبات إلى الحركية، لتخاتل الكاتبة بهذا العنوان خيال المتلقي الذي يجد في هذا الانزياح الدلالي تأسيسا لعلاقة بين الريح كظاهرة طبيعية غير ثابتة واللاوعي/الوهم الذي ترتحل إليه الذات محملة بعنف الأمكنة الماضوية، ونستشف هذه الدلالات في قول الذات الساردة:

«يكبر حقل المشهد. مدفأة سوداء تهرّ. الأرضية من الطين المطروقة، الريح تهدّد تخرم الباب، تسرّب الرمل من كل صدوع الألواح، إنها لاذعة.

تحملق سلمى، تنظر إلى مدخنتها المعدنية التي تشخر منسجمة مع عاصفة الليل تسمع الريح الرملية تزأر في ريح الشمال، ((الأمر خطير... هل أنا مصابة بجشاء هذياني؟))».[1]

---

[1] مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص7.

في هذا المشهد السردي تقربنا الكاتبة من دلالة العنوان باستحضارها للمكان المسترجع الصحراوي بتوظيف كلمة (الرمل)، ثم انتقالها إلى الحديث عن مكان إقامتها الذي هو الآخر تلامسه الرياح، كما أنها تحيل إلى الإطار الزمني الذي هو فصل الشتاء والمحال إليه بالمدفأة/المدخنة المرفقة بصوت غير مستصاغ من قبل (سلطانة) التي تشكل صراعا بين الريح الرملية الحاضرة بعنفها المتنامي وريح الشمال، لتظهر عبر هذه التركيبة الجملية الحضور المستمر لريح الجنوب التي قدَّمت لها في أول المشهد لتكون ساكنة في ريح الشمال بحمولتها الحدثية المأسوية، والدال على ذلك الفزع الذي أظهرته البطلة بإسكانها المكان والجو أمكنة أخرى وأجواء أخرى متسربة من ذاكرتها الخاضعة للسلطة الماضوية.

من خلال هذه القراءة للعنوان، سنحاول الربط بينه والعنوان الرئيس و كيفية حضوره داخل هذه العتبة، التي أحالت دلاليا إلى المكان المهجر إلى النسيان –وهي الكلمة الحاضرة في العنوان الرئيس– بحكم إقامتها بأمكنة بعيدة عن التي نشأت بها، إلا أنها لم تستطع الفرار من ذاكرتها التي تربطنا ضديا بالعنوان الذي يوحي بقدوم ذكريات ستسردها البطلة وفي هذه العتبة الأولى تجيبنا على السؤال نسيان ماذا؟ فنجد الإجابة تحت هذا العنوان والمقصود هنا نسيان المكان.

إلا أن المكان في هذا المقام يمثل جزءًا من التعميم الوارد في العنوان الرئيس، وهذا يستفزنا للبحث عن بقية الأشياء في بقية العناوين، ففي العنوان الثاني **(الموت غير المسجل)** يتجلى حدث آخر تراجيدي يمثل انتقالا غير متوقع من قبل القارئ إلى نمط عنواني آخر لارتباط العنوان الأول بالمكان، في حين أن الثاني ينفتح على حادثة القتل التي تفجر تساؤلات حول هذه الحادثة التي تبعث بالقارئ إلى العودة إلى بداية الرواية؛ إذ يجد فيها إشارة إلى مولود تم قتله، وهذه التواشجية التي يخلقها العنوان الثاني مع العنوان الأول تحت سلطة الرئيس تزيد في شعرية العنونة التي لا تقبل الانفصال عن النص السابق لتؤسس الكاتبة لعلاقة التداخل بين النصوص من خلال الاستباق والاسترجاع كتقنية تستثمر للربط بين النصين.

وتثبت هذه الجملة دلالتها باسميتها في ذاكرة البطلة، التي تظهر أن حادثة الموت تمثل هدف يجب إقامة حد لتوافده إلى حاضرها، وتأريقها، عبر تفعيل النسيان الذي يبدو أنه شبه معطل في ظل نشاط الذاكرة الجامحة، التي أعادت وشكلت أمامها اللحظات المحيطة بلحظة القتل، إلا أنها لم تلم بجزئيات الحادثة، ومنحتها صورة ضبابية عنها، وهو الأمر الذي استفز (سلمى) وغرس بين أضلعها تراسلية استفهامية أخرى حول جنس المولود، وحيثيات متعلقة بالقضية، ويظهر ذلك في قول الذات الساردة:

« تناولت سلمى ويسكي آخر لتصمد أمام هذا النوع من إعادة التمثيل الذي بلا شاهد، بلا أشرطة، بلا قاض، المتأخر جدا في حياتها، في ليل الذاكرة».[1]

ترتب الكاتبة من خلال هذا العنوان للنسيان عبر استجماع الجزئيات المتناثرة في ذاكرة البطلة بدايةً بالمكان/الصحراء ثم الموت، كثنائية تأطيرية للحكي المتشظي لتنشيط الكتابة الاسترجاعية فتغدو بذلك كتابة ضد النسيان الذي نجده مصرحا به في طيات النص الموالي المعنون بـ(**الحادث الحيوي للذاكرة**) الحاضر باسميته للدلالة على استمرارية وثبات تشكل حادثة القتل في المساحة التي تسيطر عليها الذاكرة، و الممتدة إلى واقع (سلمى) المحيلة إلى العنوان الرئيس، لتكون العلاقة بينه وهذا الفصل على مستوى العنوان والنص، أما مضمون هذا النص فتنشط فيه الكاتبة ذاكرة البطلة وتفتح المجال لتسيل الأحداث الماضوية المرتبطة بمراحل من حياتها لتخلص إلى نتيجة، جاءت في قول الذات الساردة:

«وعت سلمى، شيئا فشيئا، ما هي مدينة به لهذا النسيان. إنه أصل هذا التنكر الذي شكلها، وأصل العلاقة الخاصة بأمها، تلك العلاقة التي لا تمت بصلة إلى الخلافات المألوفة بين الأم والبنت.

أصبحت سلمى أرقا منذ ذلك الاغتيال، أصبحت تهرب. كانت تتسلل خفية لتفلت من الشعور بالاختناق.

---

[1] مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص16.

لم تستطع كل هذه الاعتبارات القضاء على ارتباك سلمى، تحاول أن تطمئن نفسها: ((وقع لي حادث حيوي للذاكرة))، لكنها تقاوم هذه المعادلة التي تذكّر بحادث الوعاء الدماغي».[1]

يظهر العنوان كمحاولة حثيثة لإيقاف الانهيار النفسي للبطلة حين تعتبر تدافع الذكريات مجرد (حادث حيوي للذاكرة)، وتحمل هذه الجملة من الدلالات ما يدفعنا إلى بناء تصور حول شخصية (سلمى) التي أصبح حادث القتل، والأمكنة، ومراحل حياتها، تتشكل بطريقة أكثر حدة مع تنامي السرد الذي تفقد فيه القدرة على التحكم في ذاتها التي سيطر عليها اللاوعي المرخي للتدفق الحدثي الماضوي على حساب الحاضر الذي أصبح خاضعا لصوت الذاكرة المضادة للذات.

يتولد العنوان الموالي من سابقه والموسوم بـ(**ضدك**) بصيغته المفردة المعرفة المنفتح بها على أكثر من دلالة انطلاقا من سابقيه، فالضدية تبقيها الكاتبة مرتبطة بسلطة الذاكرة على البطلة، إلا أنها في هذا النص تتعمق أكثر تلبية لتراسلية العنوان داخل النص وقبل المرور إلى النص، يستوقفنا الضمير المتصل (الكاف) الدال على المخاطب والعائد على (سلمى) لتكون بذلك الذات نقطة مركزية مستهدفة من الآخر الذي تظهره العناوين السابقة وليد بيئتها المولدية، وهكذا تقحمنا الكاتبة من خلال عنوانها إلى فضاءات جديدة توحي ببداية حكاية تختلف عن سابقتها، بنقل الأحداث إلى سياق يجمع بين الفضاءين الداخلي والخارجي.

وفي مفردية العنوان إيقاض لتساؤلات كثيرة حول الطرف المضاد الذي يمكن أن نربطه والأشياءَ التي تسعى البطلة لنسيانها، وهنا يكون العنوان الداخلي امتدادا للرئيس؛ ففي قول الذات الساردة في النص المنضوي تحت العنوان الداخلي:

---

[1] مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص26-27.

"كانت دائما تسرع في الانسحاب عندما تدرك أنها تتقدم نحو متطلبات كبرى للحرية. كلّ هذا لتجد نفسها عرضة للعتمة الكبرى، مع نفسها، ومع البلوغ، في صدام مع كل ما فيها من أمور بالية. سرّ قذر يدس بداخلها الشك في جبنها، في دجلها. ها هي المأساة تقبض عليها من جديد، دون أن تقدر على النسيان مرّة أخرى".[1]

تظهر البطلة في المشهد منهزمة لشدة توافد الأصوات المضادة إلى وعيها ولاوعيها بداية بالشك في قدرتها على تجاوز الذكرى الضدية الحاضرة بدلالتها في كل مفاصل الرواية، ونلمس في المشهد توظيفا لكلمة (حرية) التي أصبحت مطلبا مهما مع تنامي الخوف من السطوة القوية للماضي المستدعي لكل الخيبات التي تقف في وجه (سلمى) لتحول دون استقرارها، وبهذا تتجه الكاتبة عبر هذا العنوان إلى إثبات قدرته على اختصار الكثير من الدلالات وإخفائها في جوفه، فهو بجملته "لا يحكي النص، بل على العكس إنه يمظهر ويعلن نية (قصدية) النص"[2]، ولا يصرح بمضمون النص، ويثبت ذلك التساؤلات المثارة حول الأطراف المضادة للأنا التي وجدنا منها في المشهد الهلوسات القارَّة في مخيلة البطلة.

وبالتعمق في النص نجد البقية الممثلة في ثقافة الأمكنة التي نزلت بها إضافة إلى بعض المشاهد الاسترجاعية التي ظهرت فيها (سلمى) مطاردة من قبل أيدي الدولة، وبهذه الانفتاحية على التعددية الدلالية تثبت للعنوان الوظيفة الإيحائية التي تسمو بالعنوان كخطاب فوق منزلة التعيينية.

تظهر هذه الأطراف المشكلة للضدية وجود علاقة بين العنوان الداخلي والعنوان الرئيس للرواية الذي يختصر تلكم الرغبة القوية لدى الذات، لإلحاق هذه الأنماط النفسية والاجتماعية المنغصة لحياتها إلى دائرة النسيان الذي يكتسب صفة القداسة باعتباره الفضاء الوحيد الذي

---

(1) مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص29.

(2) عبد الفتاح الجحمري، عتبات النص، البنية والدلالة، ص18.

يمكن أن تُهجر إليه الذات مآسيها التي يشي بها العنوان، وتربط عقدتها الحكاية المتناسلة منه.

ومن الضدية إلى اللقاء المباشر الذي نجده في المستوى السطحي للفصل المعنون بـ**(المواجهة)**، وفي هذه الصيغة العنوانية تضعنا الكاتبة أمام عنوان على صورته المفردة المعرفة بـ(ال)، إلا أن هذا العنوان يظهر بصورته الانزياحية المنتشية بحذف أحد ركني الجملة باعتبار أن العنوان المفرد غير مكتمل بهذه الصيغة التي ورد عليها، فينفتح السياق للتأويل لتقدير العنوان كخبر لمبتدأ محذوف –بداية المواجهة– أو خبر محذوف –المواجهة الأخيرة–.

وبالعودة إلى السياق السردي والوقوف عند طبيعة التنامي السردي للأحداث، نجد أن صورة العلاقة بين البطلة (سلمى) وأمها غير مستقرة بوجه ثابت، لتظهر الوظيفة التعيينية على العنوان كوظيفة غالبة، ويُرد هذا إلى مضمون الفصل الذي تسرد فيه الكاتبة المواجهات المتنوعة التي احتواها النص إلا أنَّ العنوان جاء بصيغته الفردية الناحية بالقارئ إلى تشكيل أفق توقع يُبنى على أحادية المواجهة، إلا أن النص ما يلبث أن يكسر ذلكم التصور المسبق ليجد نفسه أمام عنوان يثبت وجوده في زاوية من المحطات الاصطدامية بين البطلة والمجتمع وثقافته وأفكاره وتضاريسه.

ففي النص إلى جانب مواجهة البطلة الأم نجد (سلمى) تواجه المكان في قول الذات الساردة:

"تبدأ المواجهة أولا مع هذا المكان: كان القلق الموصول بالحب الذي حملته سلمى إلى الصحراء ملازما لسمّ السرّ الذي يلبد فيه منذ عقود".[(1)]

وفي هذه المتتالية الجملية تضعنا الكاتبة في عين البطلة التي تقف ناظرة إلى المكان المتسم بالاضطراب المستكين في ذاكرتها، وتدل كلمة (أولا) على بداية التحول السردي

[(1)] مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص39.

والحدثي من الاستقرار إلى الحركية الداخلية والخارجية على مستوى عملية السرد، ويتجلى هذا النمط في الحوار الباطني الذي تشد حباله لحظة ما قبل الانفلات للمواجهة –التي تمثل المظهر الخارجي للسرد– في قول الذات الساردة:

«يمكن للاستنطاق أن يبدأ. لقد جاءت سلمى من أجل هذه اللحظة. يجب أن تستغلها: ((أريد أن تحدثيني عن موت زهية)) أجابت الأم على مضض.(...)».[1]

وبين المواجهتين تستدعي العلاقة بين العنوان الرئيس والداخلي تجلي هذه الصلة فتكون المواجهة تفجيرا لشيء من الأشياء التي تدين بها للنسيان، لتتم بذلك علاقة بين العنوانين مع النص في ظل سلطة يتقاسمها الأطراف الثلاثة.

وفي فصل آخر تعنونه الكاتبة بـ**(كنا مضطرين إلى إخفاء كل شيء)** ليداعب مخيلة المتلقي بما يحمل من المشاكسة الموقعة به في فخ الخيبة التوقعية، فبقراءة هذا العنوان يتضح لنا أنه على علاقة بالعنوان الرئيس، وأنه سابق لحكاية على وشك الوقوع بين يدي المتلقي الفطن، والتي ستكون على شكل اعتراف بالأشياء التي تمثل نقطة التقاء لفظية بين الخارج الذي يتشكل في مخيلة القارئ لحظة الاصطدام به، والداخل المفضى إليه عبر عملية السرد المتناسلة من الحضرة العنوانية الممارسة لسلطتها المتشظية في الإطار الممكن لهذه العتبة الداخلية الواصلة بين الرئيسة وما ينضوي تحتها، وبالعودة إلى النص والقيام بعملية استقصاء لهذه الأمور المخفية، نجد دلالة العنوان تأخذ منعرجا آخر ينزاح عن قراءتنا الأولى التي تمثلناها له.

يحضر هذا العنوان في الرواية بخبريته، واكتمال تركيبته النحوية التي تنأى عن كل تأويل أو بحث عن جزء محذوف، وتجلي انزياحيته الدلالية المساهمة في إثبات شعريته المنفجرة من تلاعبه بمخيلة القارئ الذي يستشعر وجود أنا جماعية متفقة على أمر الإخفاء

---

[1] المرجع نفسه، ص46.

المتعلق بأشياء كثيرة لم يصرح بها في العنوان لتُبقي الكاتبة على قداسته المنفجرة من إيحائه لا تصريحه بما يتناسل منه من دلالات تؤطر الجو العام للنص/الحكاية.

وما نلمحه أيضا في عنوان هذا الفصل الحضور التناصي؛ إذ ذكر العنوان في الفصل السابق كاعتراف أفضت به الأم تحت المساءلة التي فجرتها البطلة لتتجاوز أزمة نشاط الذاكرة، وهنا تستعمل الكاتبة الاعتراف المسبق كعنوان لتخلق علاقة مع مضمون عنوان النص السابق، وهنا يكون هذا العنوان مرتبطا بالنص السابق أكثر من الذي يعتليه، إلا أن هذه العلاقة تعتبر جزءًا من الاستراتيجية المتبعة في العنونة دون أن تخذل النص الذي تعتليه، لأنه يثير أسئلة تجعل منه مكونا غير منفصل عن بقية مكونات النص، ومراتبه القولية، وبذلك يمنعنا من التسليم باعتراف الأم، ويوجهنا إلى مساءلته عن الأشياء التي تم إخفاؤها، وبالعودة إلى النص نجد قول الذات الساردة تصف الحالة التي آلت إليها (سلمى) التي وجدت نفسها تصارع أطرا ثقافية جديدة، تختلف عن تلك التي طالما حملتها في حقيبتها خلال المدة المقضية بعيدا عن أسرتها، ومن النص نأخذ هذا المشهد الذي يحضر فيه العنوان بصورته النصية/التركيبية الكاملة دون أن يسلم نفسه للقارئ:

«بقيت هناك تحرق دمها: لم تسجل إذن ولادة الصبي في البلدية، لم يوجد، فقط. ((كنا مضطرين إلى إخفاء كل شيء!)) كيف يمكن للأم أن تنام بعد هذا الاعتراف؟ ((ماذا كنت تريدين أن نفعل؟)) تزويج زهية بأحد الأعمام، قتل رضيع، الأمر مختلف عن إجهاض في نهاية الأمر. لماذا لم يفعلوا هذا؟ أكانت مواجهة الفضيحة العائلية... لا تتطلب حلول أخرى شجاعة، ماعدا اغتيال الرضيع؟... صلابة العادة الظلامية أكثر حتمية، تحيلها الجملتان النهائيتان للأم على هذا بالذات: ((ماذا كنت تريدين أن نفعل؟ كنا مضطرين إلى إخفاء كلّ شيء!))».[1]

[1] مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص49.

تفتح الكاتبة في هذا المشهد المجال لتقديم الأشياء التي اضطرت الأسرة إلى إخفائها بأسلوب هادئ لم تتوقعه (سلمى) المنتقلة من حالة الانفعال إلى الهدوء تحت سلطة برودة إجابة الآخر، والتي لم تتوافق وأفق توقع البطلة لتجد نفسها في دوامة من تساؤلاتٍ تفصح من خلالها عن الأشياء المخفية، والمشار إليها في العنوان إلا أن التصريح الذي تضمنه المشهد لم يُعِنْ القارئ على القبض على التفاصيل التي أوحى بها العنوان.

تظهر الوظيفة التعيينية في عنوان الفصل السابع الموسوم بـ**(قابلة البحر)**؛ إذ تتناسل الأحداث من العنوان في إطار مكاني، وتظهر البطلة أمام هذا المكان الواسع واصفة إياه ومحاورة نفسها حول مصير القادمين عبره إلى أوروبا، إلا أن ما يلفت انتباهنا في العنوان كلمة (قابلة) التي تعود معجميا على المرأة التي تساعد الحامل عند الولادة، وتتلقى وليدها عند الوضع، تضاف إليه كلمة (البحر) ليكون هو الحامل وهي القابلة.

تفرض هذه التركيبة الرجوع إلى النص الذي يظهر أن فرنسا هي التي تستقبل المهاجرين، وبطلة الرواية أحد الوافدين إليها، إلا أن هذه القراءة لا توصلنا إلى دلالة المقصودة بالضبط ليحافظ بذلك العنوان على حصته من الغموض المتخفي بالتعددية الحدثية في النص.

وفي الحركة التي تقوم بها البطلة أثناء مقابلة البحر إحالة إلى العنوان الرئيس للرواية إذ تنشط ذاكرة (سلمى)، وتستعيد أشياء عاشتها في قريتها المولدية قبل أن تخرج منها، وهنا يكون العنوان الداخلي عتبة مرور إلى النص بعد الوقوف عند الرئيس، وهي العلاقة التي تشتغل عليها الكتابة الروائية النسائية التي تمنح هذه العتبات أحقيتها في التواجد، وتقاسم الدلالة المكونة للإطار العام للعمل الروائي بمختلف تشعباته التي تبقى مخضعة لحتمية الدوران في مدارات العنوان الرئيس.

وفي إطار زمني تمهيدي للآتي تعنون الكاتبة أحد فصول روايتها، فتسمه بـ**(الأسبوع الوحيد معها وحدها)**، لتخاتل مخيلة القارئ مبكرا قبل ولوجه إلى النص، وتفتح شهيته

التأويلية ليرسم خريطة تخيلية لتلقيه على قدر طاقته اللغوية التركيبية والدلالية التي تهندس العنوان الاسمي التركيب، فكلمة (الأسبوع) المفاتحة تضبط المدة التي جمعت المتكلم الخفي بالغائب الظاهر لفظيا، والمحال إليه بالضمير المتصل (الهاء) في موضعين مع محافظته على صيغته الإضافية في: (معها وحدها)، وتصف الكاتبة المبتدأ بكلمة (الوحيد) من باب تقييد الفترة الزمنية حدثيا، فتتجلى أمام المتلقي بصورة الجدة؛ فقولها: (الأسبوع الوحيد) دلالات على أن الحدث ليس له قبل ليكون هنا نقطة الانفلات من الوحدة إلى اللقاء، كما يُلحظ على العنوان تركيبيا ذكر كلمة و ما يكافئها كضرب من التكرار للتأكيد، وإبراز جزء من اللقاء الذي أثث له زمانيا وحدثيا، دون التصريح بالآتي، والاكتفاء بإشارات مقتضبة تحفظ للعنوان حرماته التي تغري القارئ، وتدعوه إلى البحث عن محتوى الزمن المعلن عنه في العنوان.

فهو بهذه الصيغة يلخص حدثا جمع بين البطلة و والدتها التي انفردت بلقائها في فرنسا، حين سافرت لطلب المساعدة من (سلمى) لإتمام مراسيم زفاف ابنتها، ويلخص العنوان الفترة الزمنية التي قضتها البطلة رفقة والدتها منذ حادثة القتل، وبعد اعترافها بما حدث، وسبب الجريمة المرتكبة، وهذه هي المحطات المحورية التي تضمنها الفصل المتشبع بالصدامات، وهنا يرتبط العنوانان حدثيا؛ إذ يظهر اللقاء بعد المواجهة، لتخلق الكاتبة بذلك ترابطا بينهما يصلهما بالعنوان الرئيس، فيظهر الأول نهاية صراع مع الذاكرة والحدث المتكرر التشكل أمامها، في وعيها وحلمها، ووضع لقواعد النسيان بعد إخماد حيوية الذاكرة أما الثاني فيتم من خلاله كدال/عنوان، ومدلول/نص الإعلان عن صلح مع الأنا المتمردة على الذاكرة، والمطاردة للنسيان، ووضع أوزار التصورات المتعلقة بالأم التي أصبحت أكثر قربا من (سلمى) المنتشية بانتصارها على مأزق التذكر.

يدفعنا الحوار القائم بين (سلمى) وأمها إلى الوقوف مع عنوان آخر هو **(لا قطرة واحدة من حليبها)**، تنكر من خلال زاويته الدلالية فضل الأم عليها، لتعلن عن تملصها من العلاقة الفطرية الجامعة بينهما، وفي هذه الصيغة التصريحية تصنع البطلة فضاءً يناسب حالتها

النفسية المستقرة عند رفض الأم، والمثبتة باسمية البنية النحوية للعنوان، لتمتد إلى الحيز الدلالي المتواشج معها فتخرج بذلك الأم من الـقالب الملائكي إلى آخر شيطاني يضفي على العمل الإبداعي شعرية تتفجر من المفارقة الصورية التي تخالف فيها الأم المُقَدَمَةُ سَرْدِيًا تِلْكُمُ الخلفية التي يحملها القارئ عنها.

وبالوقوف مع البنية العنوانية المستغنية عن خبر الأداة النافية للجنس (لا)، والمكتفية بالاسم الموصوف بكلمة (واحدة) قصد التقليل إلى حد التأكيد على تغييب الصلة بين الطرفين، يضاف إلى ذلك استعمال حرف الجر (من) الذي تتشابك فيه الدلالتين التبعيضية والجنسية، وكلاهما يشاطر الأداة دلالة، فكملة (حليب) المجرورة بالأداة، تحملنا إلى الوقوف عند جنس القطرة التي حصرت في الحليب، أما التبعيض فيحيل إليه النفي المتصدر للعنوان الذي تؤكد من خلاله الكاتبة على شدة إنكار البطلة الصلة بينها وأمها قاطعة أولى حلقات الوصل بينهما.

وبتتبع أثر مفردات العنوان ضمن السياق السردي المتوالد عنه نلتقي بخيط يربطنا به في قول الذات الساردة:

"كانت سلمى تلقي عليها ذات مرة مقطع موحى. وكانت هذه الجدة مندهشة قبل أن تصيح فرحا: ((لكن لسانك لسان امرأة، أيتها الصغيرة هؤلاء المغتابون يعتقدون أنك ستصوتين بدل أن تتكلمي!)) توقفت عن دعك خبرها وحكت لها: هل تعرف سلمى أن أمها لم يكن لديها حليب أثناء ولادتها؟ وأنها أوشكت أن تموت جوعا وهي رضيعة؟ يجب القول بأن العائلة في الصحراء كانت تعيش حياة الفاقة الكبيرة. لم تنقذ من الموت إلا بإحسان الخال بلال. اشترى هذا السخي عنزة لأولياء سلمى حتى يتمكنوا من تغذيتها".[1]

يظهر هذا المقطع السردي جانب من حياة البطلة التي لم ترضع أمها لأسباب دلت الذات الساردة على جزء منها يتمثل في فقر الأسرة، وكذلك كيفية انقاذ حياة (سلمى) حين

---

[1] مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص87.

ابتاع الخال عنزة للأسرة، ومن هذه الحادثة الحيوية نصل النص بالعنوان الداخلي الذي يتجلى أمام القارئ بصورته الحقيقة المحالة حدثيا إلى أن البطلة لم تأخذ منها و لو قطرة من حليبها، وبهذه الحركة السردية تضعنا الكاتبة أمام عنوان أُخذ من حادثة ثانوية ماضوية تحمل في ظاهرها عدم القدرة على إدانة الأم، إلا أن سياق العنوان داخل الرواية يصنع في مخيلة القارئ استمرارية الصراع بين (سلمى) وأمها التي تجردت من الإطار العائلي وهيأت لنفسها أجواء الاستقلال الاجتماعي الذي منحها القدرة على التحكم في مصيرها أثناء غياب السلطة الذكورية الآمرة الناهية التي يمثلها الأب المعلن عن وفاته سرديا.

منحت الحرية الاجتماعية البطلة فرصة الاستقرار خارج المكان المولدي، ونجد هذا الحكي ضمن الفصول السابقة للفصل الحادي عشر المعنون بـ**(الصحراء المحولة)** والذي يراسل العنوان الرئيس دلاليا؛ وتكمن هذه العملية التراسلية في طبيعته الدلالية التي تشي بوجود ما قبل وُضِع في خانة النسيان، و ما هو كائن يُبَأَرُ سردياً، و تكمن نقطة اللقاء في مكان حُوِلَ، والذي يعتبر أحد الأشياء التي تستعيدها الذاكرة لتقارن بين الماضي والحاضر.

يتجلى العنوان أمام القارئ بتركيبته النحوية المكونة من كلمتين وردتا معرفتين بـ (ال) وما يحمله التعريف من أهمية ترجع إلى تمكين ذهن المتلقي من إدراك المعرف بحقيقته أو ما يتميز به، فتتجلى مبدئيا العلاقة القائمة بين الكلمتين اللتين تتشاطران الثياب المُومَأُ إليه بتعريف الكلمتين، وهذا ما يحيل إلى التعمق في دلالة الكلمتين وما تخلقانه من شعرية لحظة التقائهما.

ينفتح العنوان على مفارقة ضدية تنبجس من الجمع بين الثابت والمتغير؛ فكلمة (الصحراء) وهي المكان المقدس لتقوقعه وطلسمية صورته في مخيال المتلقي، كما تحافظ على حضورها بصورتها المطلقة، والمثبتة في مخيلة القارئ، من حيث ثقافتها وطوبوغرافيتها انطلاقا من تقديمها منسالة من أي تحديد اسمي، وهو الأمر الذي جعلها ثابتة بإبهامها المفعل للانفتاحية الدلالية المحيطة بها. في حين أن الكلمة الواصفة لها، تأخذ منحى آخر

مضاد، يحيل إلى حركية زمنية، فكلمة (المحولة) بتعريفها تعلن عن وجود قوة أعلى من قوة المكان تمكنت من كسر صورته القديمة لتمنحه شكلا جديدا ينم عن ديناميةٍ خارجية أَحْدَثَتْ في المكان، وما يحتويه، وأقحمته في إطار آخر لا تصرح به الكاتبة لتساهم في تفعيل الحركة التخيلية لدى المتلقي ليطارد دلالات العنوان الذي يحتمي بغموضه لمشاكسة المقترب من حَرَمِهِ.

وبالبحث عن خيط يربط بين العنوان وما ينضوي تحته، تموه الكاتبة القارئ الذي يجد نفسه أمام أحداث متداخلة تنتقل به من مكان إلى آخر، ومن نظرة إلى أخرى، تصعب الوصول إلى دلالة العنوان الذي يبقى محافظا على غموضه النسبي المميز له لاعتبارات أسلوبية وجمالية، منها التوالدية التخيلية للنص السردي من العنوان، وبين هذا وذلك تضمن الكاتبة النص إشارةً وَمْضِيَةً تصلنا بالعنوان في قولها على لسان الذات الساردة:

«لم تكن سلمى تتصور بتاتا، وهي خارجة من بيتها صباحا، أن يوم وفاة أمها سيكون أوّل عيد من وقت طويل. نوعا من الحج إلى مذاق الطفولة، مذاقها هي التي ماتت ليلا، هي التي توجد تحت التراب في هذه الساعة. (...) لكن التحوّل طبيعة أخرى بالنسبة لها، أصبح ذهنها بعيدا بمجرد ملامسة الإيحاء. لا سيما أنها لا ترغب في تمديد المناجاة التي دفعتها الأم إليها. هذه المناجاة المسائية الطويلة في العتمة.»(1)

وفي هذا المقطع السردي يخص التحول البطلة (سلمى) التي عادت إلى الصحراء حين وفاة أمها، وهو الحدث الذي أوقفها للتأمل في المجتمع الذي فارقته لزمن لتجده بصورة مختلفة عن تلك الطفولية التي حفظتها ذاكرتها، قبل أن تغادر المكان الطفولي، وهنا نلمس جانبا من العنوان (الصحراء المحولة)، ليكون النص محتوٍ له ومحيط به، فيظهر مركز العملية السردية الدائرة حوله، والمجسدة لنقاط التغير بعين البطلة، المتنقلة بين السياقات الثقافية والاجتماعية، ويبرز في النص المعنون تحول أقوى دلالة تتمثّل في وفاة الأم وهي

---

(1) مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص97.

زاوية التغير التي بدلت النظرة المسبقة للصحراء من كونها فضاء لمصارعة الأم والحادثة التي ارتكبتها، إلى الدخول في لحظة استقرار في قولها: **(لا سيما أنها لا ترغب في تمديد المناجاة التي دفعتها الأم إليها)**، وهذه الجملة تجلي جانبا من التحول الطارئ في حياة البطلة، ليكون بذلك التغير مفتوحا على أكثر من سياق إلا أنها تبقى قريبة من البطلة لمركزيتها سرديا.

تختتم الكاتبة روايتها بفصل عُنْوِنَ بـ**(ألم الأم)**، والذي جاء نحويا مكونا من مبتدأ معرف بالإضافة، وخبر محذوف، وهذا ضرب من الانزياح التركيبي الذي تُحْذَفُ فيها أحد أطراف الجملة، فتتشعب بالقارئ السبل، ويسلك عدة مذاهب تحت سلطة التشويق "إلى المراد فيرجع قاصرا عن إدراكه، فعند ذلك يعظم شأنه ويعلو في النفس مكانة"[1] وفي هذا العنوان تكسر الكاتبة أفق توقع القارئ بعد سلسلة من العناوين والأحداث؛ إذ نلمس فيه حضورا للأم التي أعلن سرديا عن موتها، وبربط الألم بها تخلق الكاتبة ضربا من المفارقة، فيتساءل المتلقي عن طبيعة الألم الذي أصيبت به الأم، ويبني تصورا أساسه استرجاع أحداث ماضوية من حياة الأم، لتكون الأحداث القادمة خاضعة للإطار الزمني الماضوي، المتناسل من دلالة العنوان المتشظية والإغوائية.

وبالدخول إلى النص نجد الكاتبة تقدم بنية حكائية توالدية تتحرك فيها البطلة، وهي أمكنة متباينة، من المقبرة إلى القرية، مستعيدة ذكريات الأمكنة التي تمر بها قبل أن تستقر بين أفراد الأسرة، ثم تتجه إلى مدينة وهران عائدة إلى فرنسا، منهية رحلتها مع الذاكرة وبين ثنايا النص نلامس ما يتصل بالعنوان في قول الذات الساردة:

"(...) ليكن في علمكن أنها صرحت لي شخصيا: ((سأصبح هرابة بدوري، بعد مكة سأعود إلى بيت ابنتي في فرنسا، ابنتي طبيبة، لا تعرف سوى لعمل والقراءة والتجوّل. لا

---

[1] هدية ديلي، ظاهرة الانزياح في سورة "النمل"، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، إشراف، رابح دوب، 2006م-2007م، جامعة قسنطينة، الجزائر، ص127.

داعي خاصة لأن يطرح عليها سؤال لماذا لم تنجبي أطفالا؟)) (...) ... ما على أبنائي وبناتي الآخرين إلا أن يهتموا بتربية أبنائهم. تعبت اليوم. أنا أيضا بحاجة إلى متنفس.»[(1)]

تعترف الأم في هذا المقطع السردي برغبتها في تقليد ابنتها حين استعملت كلمة (هرابة)، و في توظيفها إحالة إلى حضور دافع خفي يكون أكثر تجلٍ حينما تظهر رغبتها في ترك القرية، والبحث عن فضاء آخر يكون أكثر أريحية بعيدا عن المعاناة والآلام المتراكمة نتيجة دونية المستوى الاجتماعي واتكال أبنائها عليها. ومن هذه المتتالية الجملية التي اعترفت بها البطلة نشدُّ النص بالعنوان الذي يظهر أكثر اتصالا دلاليا بهذه الجزئية التي تضمنها الفصل، وفي هذه المحطات التي ترغب الأم في أن تعيشها، أو تبتعد عنها إحالة إلى العنوان الرئيس للرواية (أدين بكل شيء للنسيان)؛ إذ تغدو بعض (رغبات) الأم عبارة عن أشياء ترغب في إحالة إلى دائرة النسيان حين تنتقل إلى العيش مع ابنتها، فتكون بذلك الأم مَدِينَةً للنسيان الذي سيحول دونها وذكرياتها مع المعاناة داخل القرية، وبين الأبناء فتفك بذلك وثاقها بالمكان وحمولته، لتنهج نهج ابنتها في الحياة، وبهذه التراسلية النصية تثبت العلاقة بين العنوانين والنص.

وبهذه الطريقة تراوغ الكاتبة الوظيفة التعيينية للعنوان، فتفتح المجال للوظيفة الإغرائية التي تبدو أكثر حضورا عندها على مستوى العنونة الداخلية على حساب بقية الوظائف التي تأتي متدرجة في السلم التصنيفي؛ إذ قلما نجد عنوانا يؤدي وظيفة تعيينية حتى وإن أظهرتها ما تلبث أن تكسر أفق توقع القارئ ليجد نفسه أمام نص يتباعد تدريجيا عن العنوان الذي يترأسه ليبني علاقة تمهيدية ومضمون الفصل الآتي الذي يتناسل من ذيل سابقه. ويُردُ ذلك إلى اشتغال الكاتبة على هذه العتبة التي أظهرت قدرة على الارتحال بالقارئ إلى عوالم التأويل التي تنشدها الكتابة النسائية الرافضة لفكرة الجاهزية، أو تسليم المعنى للمتلقي الذي يجد نفسه مجبرا على الدخول في متاهات العتبات النصية قبل الغوص أكثر في ما بعدها لتغدو عملية القراءة مغامرة نصية وميتا نصية أكثر منها ترفيه.

---

(1) مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص108.

تشكل العناوين الداخلية والنصوص المنضوية تحتها إنتاجية نصية متوالدة عن العنوان الرئيس المؤطر للعمل الإبداعي ككل؛ إذ وجدنا بتتبعنا للعلاقة القائمة بين الرئيس والداخلي والداخلي بالنص، إضافة إلى النصوص المجاورة علاقة تواشجية تتراسل فيما بينها لتعلن عن خضوعها لسلطة العتبة المفاتحة للمتلقي، والمخضعة الآتي لسلطتها.

3-4- العنوان/الغلاف:

يعتمد النص الأدبي –في وجوده كنص أدبي– على شاعريته. على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى، ولكن (الشاعرية) هي أبرز سماته وأخطرها. وقد توجد الشاعرية في نصوص غير أدبية (أو نصوص لم يقصد منشئوها أن تكون أدبًا)، فهي ليست حكرا على النص الأدبي، ولكنها تستأثر به ويستأثر بها، لأنها سبب تلّقيه كنص أدبي وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية [(1)]. وتظهر صورة الغلاف في الـرواية بما تحتويه من مؤشرات كنص يفرض وجوده في العمل الأدبي، ويدعو إلى الوقوف عنده، ومنحه أحقية القراءة واستنطاقه في إطاره الإبداعي، و في ظل علاقته بأطراف الرواية بداية من عنوانها إلى مضمونها.

فصورة الغلاف أصبحت ضرورة من ضرورات النص الروائي، مثل التحكم في التخيل والاستهلال، والدقة النحوية، وعلامات الترقيم، والسيطرة على اللغة، سرداً وحواراً ووصفاً وعلى التقنيات الحداثية التي هي سلاح ذو حدين؛ قد ترتقي بالعمل أو تهدمه في آن. وضرورات النص الروائي هنا بعضها يخص الكاتب لإنجاز بناء حكائي ذي فنيات خاصة وبعضها يخص الكاتب والمتلقي معاً، وصورة الغلاف واحدة من الضرورات التي تخص الاثنين معاً، يحتاج إليها المتلقي بنفس درجة حاجة الكاتب لها فالتفكير في مكوناتها ومحاولة تفسيرها يجعل القارئ مشاركاً فعالاً في كتابة النص الذي يأبى – الآن – أن يأتي كاملاً من مؤلفه، ويصر على أن يكون نبتة لا تنمو إلا بقراءة متلقٍ قادرٍ على تخيل ما لم

---

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة، دط، 1998م، القاهرة، مصر ص24.

يخُض فيه الكاتب، الكاتب الذي أرى حرفيته أصبحت تكمن في مدى استغلاله طاقات المتلقي الذهنية والتذوقية.[1]

ويُعتبر الفن التشكيلي أحد الحقول المعرفية التي استثمرتها الرواية لبناء عالم متكامل يمزج بين اللغوي وغير اللغوي، وهو الجانب الذي أولته السيمياء أهمية كبيرة، كونه يمثل خطابات موجهة من مرسل/كاتب إلى مرسل إليه/قارئ، لابد من التأثير فيه ليتحقق نجاح العملية التواصلية، ومن بين الفضاءات التي تتصل فيها الرواية -غالب- والفن التشكيلي صفحة الغلاف التي تتضمن جملة من النصوص الموازية/العتبات المحيطة بالنص المتصلة به، المنفصلة عنه دلاليا، تحت سلطة الكاتب الذي يؤثث عمله الإبداعي، فيضع ما يخدم المعنى العام على مستويات متعددة، وبذلكم تكلف كل عتبة بوظيفة تؤديها لإنجاح العمل الذي أمسى كبيت العنكبوت محكم النسج، وأي خلل أثناء سبك خيوطه يؤدي إلى إسقاطه خارج حلقة الإبداع.

تختلف نوعية اللوحة/ الصورة المنتقاة للتتربع على غلاف الرواية من عمل إبداعي إلى آخر، فقد تكون تجريدية هدفها التعبير عن شكل نقي مجرد من التفاصيل المحسوسة ولا تربطها أية صلة بشيء واقعي، أو واقعية تعبر عن حدث، أو مجموعة أحداث تقدمها الرواية، وقد تكون لوحة جامعة لهما، فيُمزج بين الواقعية والتجريدية في لوحة فنية، ومن الروائيين من يختار صورة فوتوغرافية لتطبع على الغلاف، حيث تبدو الصورة حقيقية وهذا النمط من الأغلفة قد يحجب حركية العنوان الذي يحمل في طياته حركية متوترة لا يمكن للصورة الفوتوغرافية تجسيدها، أما تلك الألواح التي تلتقي فيها الألوان متمازجة الخطوط ومتقاطعة ومتداخلة الأشكال، فتعرف باللوحة السريالية، وهي نمط لا يخدم دلالة العنوان

---

[1] أبو المعاطي الرمادي، سيميائية الغلاف... تفضح استلاب شخصيات المحيميد جسديا ونفسيا. نشر في الحياة يوم 28-09-2010م. http://www.sauress.com/alhayat/185739

المباشرة، إذ تكون معزولة عنه، ومنهم من يفضل أن يقدم عنوان روايته بخطوط عادية وحيدا يحتل فضاء لوحة الغلاف، فقيرا إلى مؤازراته من عناصر النص الموازي.[1]

فالغلاف يمثل فضاء تلتقي فيه الإشارات اللغوية وغير اللغوية، متراصة لتتشييد العالم السردي، ورسم معالمه الدلالية بشكل قبلي –يسبق المتواجد بين دفتي الغلاف– يجبر القارئ على تركيب مشاهده الأولية انطلاقا من الغلاف الممثل للجسد الذي تلتقي، وتتماهى فيه الكتابة واللوحة الفنية التي تمارس هي الأخرى سلطتها على المتلقي؛ فهي لا تنفث تأثيرها «القوي من خلال السرد الذي يعتمد على تسلسل الأحداث، كما تفعل القصة، بل من خلال الانطباع الذي يوحي به الشكل واللون والظل، وتلاقي الخطوط أو تقاطعها أو توازنها والذي يجعل له الطاقة الخلابة ليس الأشياء في ذاتها، فهي نفسها قد تكون في هذا الفن حقيقية أو خيالية، لكن الرؤية هي التي تجعلها بهذه الهيئة أو تلك».[2]

تنتقي الكاتبة لوحة فنية للغلاف ترسل عبرها خطابا يتعالق ومضمون الرواية، بطريقة مباشرة، أو رمزية، مستغلة طبيعة اللوحة/الصورة التي انتقتها لتتموضع على الغلاف لتشكل مع العنوان اللقاء الأولي بين الكاتبة و المتلقي الذي تثيره الصورة المنتقاة، وتستدعيه إلى تركيب صورة عن طبيعة المشاهد القابعة وراء الغلاف، والتي تسعى الكاتبة لإيصالها من خلال الربط بين عتبة الغلاف والعنوان والمتن المتوالد عنه.

وفي ظل هذه العلاقة المتشكلة بين العنوان والغلاف يعمل المبدع على إقحام المتلقي في متاهات التأويل نتيجة تأثره بالعالم البصري المجسد على الغلاف هذا الذي يدفعه إلى الحلول في الصورة المحيطة بالعنوان، والتعمق في عوالمها على قدر قوتها الدلالية التي ترسمها الألوان المتداخلة أو المنفصلة، القاتمة أو الفاتحة...، وترافق هذه الحركية التخييلية ارتباكا يرد إلى العجز عن تركيب دلالة ثابتة لها، وربطها ببقية العتبات والنص الأصل فهي

---

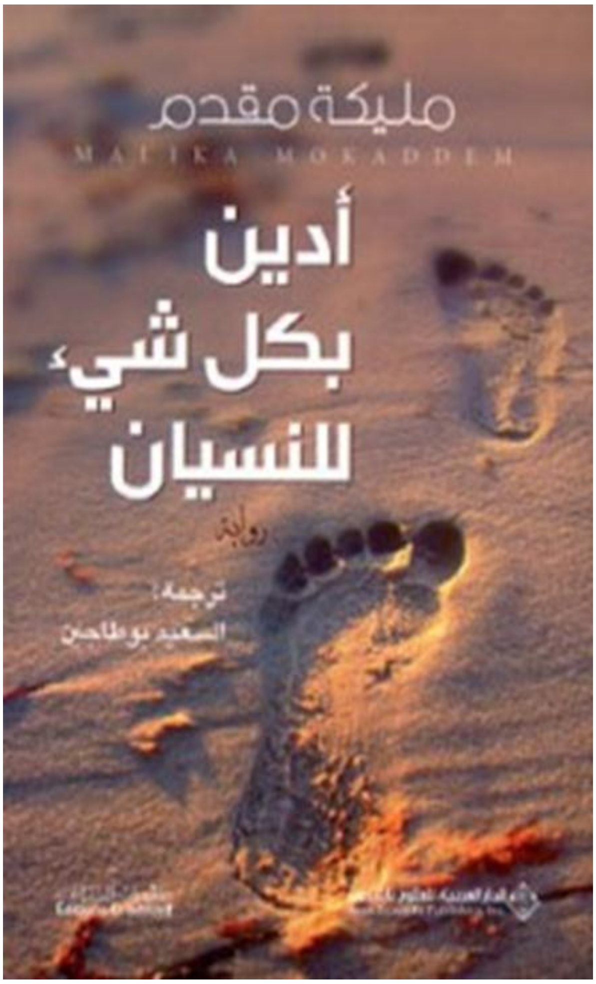
[1] بتصرف، فرج عبد الحسيب محمد مالكي، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية، (دراسة في النص الموازي)، رسالة ماجستير إشراف، عادل الأسطة، 2003م، نابلس، فلسطين، ص49-50-51.

[2] عبد الرحيم الكردى، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، 2005م، القاهرة، مصر، ص88.

بمختلف التشكلات التي تظهر بها على الغلاف تكون أكثر تأثيرا على المتلقي الذي يجد نفسه مطالبا ببذل جهد لتقديم تأويل للوحة/الصورة ووصلها بالنص الأصل.

فكما يستوقف العنوان المتلقي بغموضه وقدرته على الإيقاع به في شرك الدهشة كذلك تفعل اللوحة/الصورة عبر لغتها المتشابكة المعقدة، لغة الألوان التي تحمل في طياتها دلالات، ترتبط بالعنوان قبل النص الأصل، فالعلاقة بينهما تعقد في هذا الفضاء، فيرتسم في مخيلة المتلقي وجود خيوط بينهما، فيكون بينهما حوار يخلقه المتلقي عبر تأويلهما معا للوصول إلى النص الروائي، فاللوحة التي توضع على الغلاف «عنصر مهم من عناصر النص الموازي، وهي في الوقت ذاته تساعد العنوان في أداء وظائفه المتعددة، وقد يصل الأمر إلى تشكيل انحراف كلي في فهم دلالته»[1]، فاللوحة الفنية/الصورة تحمل دلالات كما يحمل العنوان هو الآخر، وقد يوجه أحدهما الآخر نحو المعنى المقصود أو الفكرة التي انبنت عليها الرواية.

[1] فرج عبد الحسيب محمد مالكي، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية، ص51.



اختارت الكاتبة (مليكة مقدم) لروايتها (أدين بكل شيء للنسيان) غلافا متميزا، بدأته بذكر اسمها في أعلى/منتصف الغلاف، ثم أسفله إلى اليسار وضعت عنوان الرواية بخط كبير متباين ولون أبيض ساطع، ثم تلته بذكر اسم المترجم بخط صغير جدا، وفي أسفل الغلاف ذكرت داري النشر، وجاءت هذه العتبات مذكورة ضمن المستوى الأول من الغلاف أما المستوى الثاني، فنجد صورة وضعت كخلفية للغلاف، وفي الصورة خطاب موجه للمتلقي تضمن **رمل** وآثار سير لخطوتين تدلان على وجود ذات فاعلة بصفة مؤقتة في المكان المعلن عنه بالرمل المحيل على الصحراء.

ففي الصورة علاقة وطيدة بين الأداة والموضوع، ووجود أثر القدمين بصورة متكررة ومنتظمة باتجاه عمودي خلقه خط متوازي ثابت دون ظهور أطراف أخرى تشارك في المسير لتؤكد الصورة على وجود ذات واحدة منفردة بخطواتها في الصحراء المنفتحة على المجاهيل وزاوية النظر تؤكد أن السائر غير منتظم الخطى لأنها جد متقاربة على المستويين الأفقي والعمودي، لتحيل إلى ثقل في السير ناتج عن ارتباك أو تأمل.

أما من حيث التباين تظهر الخطوة الثانية، أو الموجودة في البعد الثاني أقل وضوحا من الأولى، كما لو أن الصورة تقدم مشهدا لحركية زمنية مضطربة متأرجحة بين المضي قدما والتمسك بالذكريات، وتغليبها على الحاضر الذي سيكون ضئيلا حضوريا أمام التداعي

القوي للمشاهد الماضوية التي تومئ لها لغة الألوان المشتغلة على تقنية الإظهار والإخفاء، وكذلك التنسيق الضوئي المبرز لأحادية الأثر على الرمل.

وهنا نلامس العنوان الملاحق لتمظهرات الصورة ببعدها الإشاري الإشهاري المستقطب لانتباه القارئ صوب الظاهر المحاط بتمويهات بصرية تساهم في خلق تناسق بصري بين الإشارات اللغوية الممثلة بالعنوان وما تبعه من كلمات، وغير اللغوية المتفاضل على بعضها بالألوان لمجاراة دلالات العنوان من جهة، والتمهيد لدخول المتخيل السردي من جهة أخرى لاعتبارات عدة يتقدمها الاستباق الإشاري للمحيط الذي ستدور فيه أحداث الرواية.

وفي صورة الغلاف يظهر الفراغ بامتداده الواسع حول أثر القدمين كتمهيد للارتحال بمخيلة القارئ إلى فضاء مكاني أنسب ما يقال عنه أنه متماهي في الانفتاح على المجاهيل التي تلاصق أو تلاحق الصحراء في المخيال الثقافي والاجتماعي. كذلك يمكن الربط بين المكان بامتداده، والذاكرة بانفلاتها من القيود الكابحة لجماحه، وهذا الطرح نستقيه من إدانة الكاتبة للنسيان الذي يصبح مهملا تلقائيا بتذكر الأشياء التي ألحقت به لتبقى في الظل إلى أن تظهر تحت ضغط حادث ما يدك قلاع النسيان لتحرير الأشياء المُرَحَلَةُ إليه.

وتظهر الرواية في إفراد ضمير المتكلم في العنوان في قولها: (أدين) وهو ضمير المتكلم المطلق المتجرد من الإسنادية الجنسية، لنصل بهذا الصورة بالعنوان من خلال الأثر الموجود على الرمل والدال على حضور وإنفراد ذات ما بالمكان، وهذا التغييب المقصود يدفع المتلقي إلى تشكيل صور متعددة عنه/عنها، دون الامساك بهوية الضمير الذي يُتْرَكُ للنص السردي لإظهاره، ومادام المقام يستدعي منا مكاشفة العلاقة بين العنوان والصورة فإن التصريح بالذات المقصودة بالضمير –في العنوان– يتجلى كضرب من الاستحالة القرائية لاعتبارات تقنية، وجمالية في الرواية، تحفظ لكل عنصر حدوده النصية مع قابلية التجاوز لكن بصفة نسبية تتجلى لحظة تقاسمه وبقية العناصر عملية تشكيل العمل الإبداعي البنائية والدلالية.

أما رواية (الممنوعة) للروائية (مليكة مقدم) فقد افترش عنوانها لوحة تشكيلية تتداخل فيها الألوان في طبعتها الأولى الصادرة بتاريخ 2008م عن الدار العربية للعلوم ناشرون ويلوح اللون الأخضر في اللوحة بمساحته المتمادية في الحضور في المستوى الأخير إذ نجد في البعد الأول إطارا يحتوي لوحة تشكيلية تتداخل فيها الألوان، وأسفلها عنوان الرواية مكتوب بلون أبيض بارز، وبخط عريض، في حين أن اسم الكاتبة كتب في المساحة التي احتلتها اللوحة التشكيلية –التجريدية– بلون العنوان نفسه، ليظهر كل منهما في عالمه الصوري أو البصري وأسفل العنوان نجد اسم مترجم الرواية مكتوب بلون أسود، أما التعيين الجنسي فنجده يتوسط إطارًا أسفل الغلاف بلونه الأبيض الصغير على غرار بقية الروايات المنتقاة للدراسة، في حين أن داري النشر قد وُضعتا على رأس الغلاف يمينا وشمالا لتشتركا المساحة البصرية واسم الكاتبة.

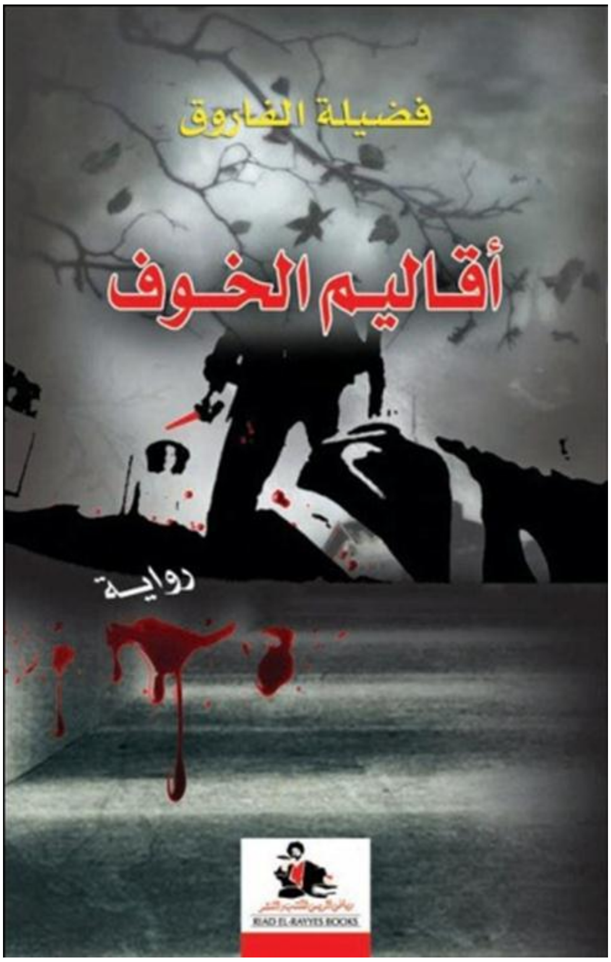
وفي هذا التوزيع تحضر القصدية التي تعمد إليها الكاتبة لتخلط أوراق المتلقي القرائية فلو كان عنوان الرواية موجودًا فوق اللوحة التشكيلية، والاسم أسفله بأبعادها الماورائية، لكان تلقي العنوان أكثر لكن بهذه المنهجية يجبر الناظر على توزيع بصره على المستويين الفوقي والتحتي <u>**الذين يتقاسمان**</u> الغلاف في الأول اللوحة وفي الثاني العنوان واسم الروائية، وبهذا التقسيم ترغمنا الكاتبة على الوقوف مع العنوان الرئيس وعلاقته بالغلاف كما هو مُهَنْدَسٌ له لتكون كلمة (الممنوعة) بصيغتها التأنيثية المبهمة الملامح في مساحة أحادية اللون للدلالة على استقرار المعاني التي تحملها هاته الكلمة.

وللمنع صلة بوجود نبرة صراعية تشحن العوالم التخييلية في الرواية، ويُظهر التداخلي اللوني في غلاف الرواية شطرا منها نلمس ذلك في الإحالة إلى غرفة بابها مفتوح إلى الداخل، وهو ما نجده في البعد الثاني في اللوحة التشكيلية –التجريدية–، كما نلمح أيضا لونا أصفرا يومئ إلى ما خـارج الغرفة، و يظهر لصيـقا بالبـاب دلالـة على الحضور التقييدي في اللوحة لاعتبارات؛ منها أن اللعب على الألوان يمكن الرسام من الإمالة للدلالة على بُعدِ المسافة، أما هنا فنجد تجاوزًا لتقنية التضليل للزيادة من حدة انغلاق المكان على نفسه.

أما اللونان الأحمر والأسود الدالان على العنف فيمكن خلق صلة بينهما مع الدلالة التي يشي بها العنوان؛ إذ إنهما يمتدان بحضورهما السلطوي في البعدين الأول –داخل الغرفة–، والثاني –خارج الغرفة– ليفعم العالم البصري بالكآبة، والحزن، وهما نتيجة حتمية لتقييد الذات الأنثوية المعلن عنها في العنوان، لترتبط بذلك المزاجية التي تفرزها الحواجز بالتداخلي اللـوني الكثيف الـذي يزداد غموضا كلما تعمقنا في الربط بين الألوان الحاضرة في اللوحة، والمحصورة في الزاوية السفلى على يسارها ببعضها البعض بتموجاتها وانكساراتها. نلمس في هذه الفوضى اللونية خلق جمالية فنية تتصارع فيها الدلالات لتقرب الصلة والعنوان الرئيس للرواية المختزل لما تصارعه الذات الأنثوية.

وفي انتقاء هذه الصورة لتتصدر الواجهة الأمامية للرواية قيمة فنية، وجمالية، تظهر ذلك التواشج الموجود بين العنوان بتموضعاته، والألوان بتشكلاتها خالقة ضربا من المراسلات الإيحائية المسطرة لاستقطاب انتباه القارئ، واستدراجه لمعرفة ما وراء هذه الصورة المعبرة عن غموضها بوضوحها الذي يمنح المقترب من حرم الرواية مبدئيًا بعض الخيوط المنتشية والمهندسة للإيقاع به.

وفي رواية أخرى للروائية (فضيلة الفاروق) نلتقي بلوحة فنية تشترك ورواية (أدين بكل شيء للنسيان) من حيث الهيكلة الشكلية، ونقصد بذلك ظهور الأمكنة الموحشة على واجهة الرواية مع تباين في نقاط أخرى تتراسل وعنوان الرواية، أو النص القابع وراء الغلاف.



تقدم الكاتبة (فضيلة الفاروق) للقارئ رواية تحت عنوان (أقاليم الخوف)، بلوحة فنية على الغلاف، يمكن أن يصنف ضمن الأغلفة التي تجمع لوحتها بين التجريدية والواقعية لأن المتلقي يواجه غلافا يعلن عن حدث مأسوي يسوده السواد والدموية، دون تقديم التفاصيل الدقيقة، وقبل الحديث عن اللوحة المصدرة، نجد الغلاف الخارجي متضمنا في وسط أعلى الصفحة اسم الكاتبة، وأسفله مباشرة عنوان الرواية، بخط متفاوت البروز حيث نجد العنوان بارزا بقوة على الصفحة، مقدما الرواية للقارئ عبر حضوره النصي على الغلاف في حين أن اسم صاحبة العمل الإبداعي جاء أقل منه حجما، ونجد أيضا جنس العمل "رواية" كتب بخط صغير، ومائل على يسار الغلاف.

التباين القوي للعنوان الرئيس يفرض وجوده على بقية العتبات الموجودة، واختير اللون الأحمر ليكتب به؛ للدلالة على قيمة هذه العتبة، وعما تحمله هذه العتبة من دلالات ثقافية وأيديولوجية، وتاريخية، تقولها الصورة الموجودة في المستوى الثاني للغلاف –إن اعتبرنا العناصر المذكورة آنفا ضمن المستوى الأول–، والتي تتدرج ضمن ثلاث مستويات:

أولها: فيه صورة دم متواجد وسط فضاء قائم على الضوء الخاضع لحضور اللون الأحمر الأكثر بروزا، والظل الأضعف حضورا في هذا المستوى.

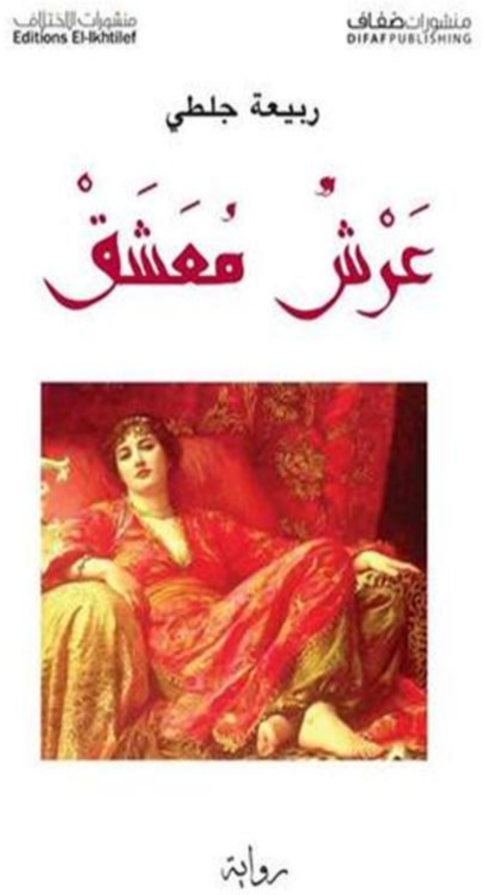
ثانيها: فيه شخوص أحدها يقبض على سلاح، وأنثى متضائلة البروز، وفي هذا المستوى يظهر طرفي الصراع ذكر/أنثى.

ثالثها: تضمن تدرجا ضوئيا يحتوي خطوطا متشابكة تتخللها أشكالا ذات أحجام متنوعة تنوع الصراعات التي تشي بها الصورة المحملة بدلالة كثيفة عن وجود فضاء يسوده العنف والصراع.

في ظل هذا التركيب المثخن الدلالة نلفي الغلاف يقترب من دلالات العنوان الذي تحضر فيه المكانية التي تتجلى أمام المتلقي؛ فالتداخلات الشكلية في الغلاف تتكلم فيها الألوان، لترصد جوا من الاضطراب، والعنف الذي تُدِلُ عليه الكاتبة بكلمة (الخوف) وفي النمط المنتقي للتعبير عن مضمون الرواية دقة، وقصدية تثير في ذهن المتلقي وجود أحداث مأساوية، وجانب فجائعي، لا يعرف إلى الاستقرار سبيلا.

كما أن العنوان (أقاليم الخوف) يلتقي من حيث التعددية المكانية والصورة التي تقدم على ثلاثة أبعاد؛ وجود أشواك ودم وسلاح، وعنف في الصورة، وهذه العناصر كلها تؤسس لعلاقة متينة بينها، مما يولد جمالية عالية، تظهر عبر التقاء دلالات كل من العنوان والغلاف، لحد التطابق بين العلامة اللغوية والعلامة البصرية.

تقدم الكاتبة (ربيعة جلطي) في روايتها (عرش معشق)، فضاءً غلافيا يسود فيه اللون الأبيض، متبعة هندسة مَوْضِعِية، لمحتويات الغلاف الذي تستوقفنا فيه هذه العتبة ذات الترتيب التنازلي؛ إذ نجد اسم الكاتبة جاء أسفل داري النشر الموجودتين في أعلى الغلاف مكتوب بلون أسود بحجم أصغر من العنوان الذي كتب بلون أحمر – الحامل لدلالة متضادة حب/عنف– متوسط الغلاف، وواقع فوق صورة محاطة بالبياض



لامرأة تجلس على كرسي أشبه بعرش ملكي، نلامس فيها -الصورة- العنوان.

في هذا الانتقاء الدقيقة للصورة تجسيد لنمط الغلاف الفوتوغرافي الذي يتخذ من الصورة الفوتوغرافية لوحة له، ففي الصورة يجتمع اللون الأبيض، الأحمر، والأصفر وجاءت مشعة نقية مضيئة، صافية، مما خلق تناسقا وجمالية، وفي الصورة مستويين بارزين هما:

المستوى الأول: جسد امرأة.

المستوى الثاني: ستار، وخطوط عمودية توحي بالانسياب والليونة.

ولحضور الجسد الأنثوي معاني عديدة، تنطق بها الصورة التي تمثل خطابًا يسرد حكاية بلغة الألوان، فهي ترحل بذهن القارئ إلى عالم "ألف ليلة وليلة" الذي تحكم فيه الأنثى سلطتها، بحكي يلتقي فيه الواقعي بالفانتازي، والذي كان الوسيلة الأنسب لكبح جماح العنف الذكوري.

ومسافة كتابة العنوان فوق الصورة جاءت متناسقةً، كما لو أنه يتخذ من الصورة عرشا له، ناطقا باسمها ومظهرا سلطته على الصورة دلاليا، ففي غلاف الرواية علاقة واضحة بين العنوان و الصورة، فكلمة (عرش) التي تحمل معنى (الكرسي) أو ما يدنو إليه تظهر في المشهد البصري الذي اختارته الكاتبة ليكون غلافا للرواية بمثابة تمهيد لما سيكون في النص من أحداث؛ إذ إن السلطة سوف تكون أنثوية، ويُظهِر ذلك جلوس امرأة على العرش في الصورة إلى جانب ذلك نلمس حضورا مكثفا للون الأحمر في الصورة والذي يحمل دلالتي العنف والعشق، ومن خلال هاتين الكلمتين نتبين حضور الكلمة الثانية من العنوان في اللون الظاهر بقوة في الصورة بصريا، فكلمة (معشق) تحيل إلى المبالغة في البروز ولوحة الغلاف يحضر فيها الجسد الأنثوي حضورا قويا لاحتلاله المساحة الأكبر من الصورة.

المتلقي الواقف أما رواية (عرش مشق) يلمس وجود صلة كبيرة بين العنوان والصورة وإعلان عن وجود بعد سلطوي داخل الرواية لكنه ليس مطلقا لوجود اللون الأسود في البعد

الأخير للألوان الحاضرة في الصورة، فالسواد المتضائل الظهور يدل على وجود فضاء مشكل وراء الستار يبقى مخفيا بلونه، ومبتعدا عن التعيينية، لسيادة اللون في منطقة بعيدة عن الإضاءة تفتح شهية المتلقي، للبحث عن مضمونها في ظل عالم تخييلي لا يتعارض وبقية العوالم.

فالكاتبة ترسل عبر هذه الصورة إماءات لما يدور وراء الغلاف، وهي بذلك وظفت الصورة لإثارة فضول المتلقي لاكتشاف المغيب الذي قد يلمح إليه العنوان الذي يعتبر مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي، وهذا يعني أنه علامة ضمن علامات أوسع هي التي تشكل قوام العمل الفني باعتباره نظاما، ونسقا يقتضي أن يعالج معالجة منهجية أساسها أن دلالة أية علامة مرتبطة ارتباطا بنائيا لا تراكميا بدلالات أخرى، ومن ثم فإن العنوان قد يجسد المدخل النظري للعالم الذي يسميه، ولكنه لا يخالفه؛ إذ إن العلاقة بين الطرفين قد لا تكون مباشرة كما هو الشأن في الآثار الفنية التي يحيل فيها العنوان على النص و النص على العنوان، وفي هذا الحال فإن العنوان يتحول من كونه علامة لسانية أو مجموعة علامات لسانية تشير إلى المحتوى العام للنص إلى كونه لعبة فنية، وحوارية بين التحدد واللاتحدد، بين المرجعية المحددة بين الدلالات المتعددة، وذلك في حركة دائبة بين نصين متفاعلين في زمن القراءة.(1)

تظهر أغلفة الروايات المدروسة، وما تحويه من لوحات فنية، وتنسيق وتوزيع للعتبات عليها وعيا كبيرا بأهمية هذه العتبة التي تبرز للمتلقي بعدا بصريا فيه من الدلالة ما يسمح بإرشاده إلى مضمون النص أو إبعاده عنه بغية زعزعة حضوره الذهني، و إدخاله في متاهات التأويل، قصد لم شمل فكرة حول الرواية وما تسعى الكاتبة لإيصاله. ومما يلمسه المتلقي في الرواية النسائية الجزائرية، تلكم القدرة التي تمتلكها الأصوات الكاتبة والمتمثلة في ربط العتبات النصية ببعضها البعض؛ إذ نجد علاقة جلية بين العنوان ولوحة

---

(1) بتصرف، فرج عبد الحسيب محمد مالكي، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية، ص271.

الغلاف يلتقي فيها التصور الذهني للعنوان بالبصري الذي يتكامل معه ليشكلا حكاية غير مكتملة المعالم تدفع المتلقي إلى العبور إلى النص الأصل عبر هذه العتبات.

عملت اللوحات المنتقاة على تفعيل الحكي البصري على لسان الألوان عبر تداخلاتها وتشكلاتها المختلفة من لوحة إلى أخرى، فتراسلت والعنوان لتخلق علاقة متشابكة بينهما فعبر أحدهما عن الآخر في غالب الأحيان. وعبر هذه القدرة التواصلية بين العنوان الرئيس بنمطه اللغوي، والصورة بنمطها غير اللغوي، نلامس شعرية الممارسة النصية في الكتابة النسائية انطلاقا من لوحة الغلاف التي تُجَارِي النبرات التي يومئ إليها العنوان لينشأ تجاذب بينهما نتج عن تشبع كلٍ منهما تأويلاً من قبل القارئ الفضولي الساعي إلى استكشاف خصوصيتهما، برفع العنوان إلى اللوحة التشكيلية للقبض على معناه، واللوحة إلى العنوان لفهم مغزاها وبعدها الدلالي.

تظهر العلاقة القائمة بين العتبات النصية قدرة على تجاوز الطابع التجاوري إلى فضاءٍ أكثر اتساعا يساهم في التغذية الدلالية للعتبات من خلال التحاور القائم على مد خيوطٍ تفرض على القارئ المتأمل الانصات إلى تلكم الهمسات التخاطبية المُجلية لتماسكها عبر تراسلات تتأرجح بين المتوقعة واللامتوقعة، على غرار ما وجدناه بين العنوان الرئيس –الذي انحصرت الدراسة حوله– والنص الأصل، وبينه والبداية السردية، أو العناوين الداخلية أو صورة الغلاف، فكان من الدلالات ما هو ظاهر يكشف عن علاقته بالعنوان للقارئ في حين أن الأخرى تتخذ من الصمت حجابا تتستر به لتؤدي الوظيفة الإغرائية أو الغوائية القائمة على استفزاز المتلقي ودفعه إلى النبش في الممكنات النصية، فكان أن وجدنا حضورا قويا للعنوان الرئيس في كل المحطات التي استوقفتنا أخذها من مركزيته –التي منحته القدرة على مراقبة أطراف العمل الإبداعي وتقييدها في إطاره النسيجي–؛ فجاء محاورًا، ومعلنًا عن سلطته، وقدرته على احتواء العمل الإبداعي بدءًا بعتباته بنائيًا، ودلاليًا فكان الصوت الهامس في أذن القارئ، والحريص على استمرار العملية الاتصالية به حيثما وَقَعَتْ عينه أو فُعِلَتْ حواسه.

تحمل العناوين إيحاءات بالعنف، والاضطراب، تعبر عنها البداية السردية أو اللوحات المتواجدة على الأغلفة، والتي تنتشر في زوايا النص الظاهرة أو المخفية، وهو الأمر الذي سنبحث فيه في الفصل الثاني من الدراسة.

الفصل الثاني

تموقع الشخصيات وتوزيع الأمكنة في الرواية:

1- الشخصية: الصورة والدلالة.

2- تأثيث الأمكنة/تهيئة الفضاء لحركية الذوات.

تمثل الرواية عصارة إنتاج مخيلة الكاتبة، وعمق ثقافتها المتراكمة، فهي وليدة عملية تجهيزية تقوم –نسبيًا– على نقل حدث من عوالم واقعية إلى خيالية ممكنة في صورة انزياحية، يُتَجَاوَزُ فيها الواقع؛ لِيُؤَسِسِ العمل كينونته، وهويته القائمة على عملية الانتقاء والتشكيل التي تجهز عبرها الروائية عالمها السردي، بالوقوف عند **الأطراف المفعلة** لحركية السرد، و**الإطار** الذي تتحرك فيه على امتداد **زمني** تتلاعب به الروائية تقديما وتأخيرا لاعتبارات تقنية، تستقيم عليها الكتابة الروائية، في إطارها التقنيني، وسعيا لإحداث الدهشة في نفس القارئ، وإثارته، لتحقيق شعرية الكتابة، المُفجرة من التقلبات اللغوية والدلالية المتباينة من مشهد تخييلي إلى آخر. يسعى فيها الخيال إلى الهدم والتدمير بواسطة الصورة الشعرية قصد إعادة البناء والتشكيل. وهدم السائد المألوف والرتيب، وبناء المفترض والممكن والغريب، بإخراج العوالم المتخيلة من حالة الإمكان إلى حالة التحقق والوجود. لتكون بذلك الصورة الشعرية هي الوسيلة الممكنة من بناء عالم متخيل يرشح بالدهشة.[1]

والمتابعة التأطيرية في الرواية تحضر مع كل عناصرها؛ فبعد اختيار الشخصيات تضع لها الكاتبة ما يناسبها من أمكنة، تظهرها على توافق أو تضاد معها على قدر الرسالة التي تسعى إلى تبليغها من خلال العلاقة التفاعلية بين الذوات والأمكنة التي تركز فيها الكاتبة على نقاط محددة، وتهمل البقية عن قصد، وتخلق مفارقات توافقية، وأخرى تضادية تتجلى عبر مواقف الشخصيات، وهذا ما يدفعنا إلى تتبع هذه الزوايا التي تسلط عليها الكاتبة الضوء لتُجْلِي أبعادها الدلالية، والجمالية.

1- الشخصية: الصورة والدلالة:

الكتابة الروائية نشاط إنساني «يتخطّى الراهن المعروف ويولد الجديد غير المعروف»[2]، تظهر فيها الشخصية كوعاء تًصب فيه رؤى الكاتبة، وتوجهاتها، بداية بالصورة –اسمها وثقافتها– التي تظهر بها، إلى الأدوار المنتظرة التجلي مع تطور الحركية السردية، ضمن زوايا محددة تُبَئِرُ لها الكاتبة. يدفعنا هذا إلى البحث في الجانب المتعلق بالشخصية التي لم يصبح اسمها مجرد لمسة أيقونية تضمن لها وجودها داخل الرواية بل

---

[1] بتصرف، محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، منشورات محترف الكتابة ط1، 2014م فاس، المغرب، ص84.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج1، دار الساقي، ط7، 1994م، بيروت، لبنان ص146.

تتجاوزه إلى بعد آخر قاضويٍّ، يستثمر فيه الاسم لإيقاف القارئ عند أحد الأحداث المستقطبة لاهتمام الكتابة النسائية، وأبرزها تشكيل الهوية الأنثوية المطمسة أمام تنامي العنف الثقافي والمكاني.

والروائية أثناء بنائها للعالم السردي، تسعى من ورائه لإيصال فكرة ما إلى المتلقي وإقناعه بمضمونها، عبر ما يتخيله وهو يقرأ الرواية، ويتتبع تحركات الشخصيات داخلها حاملة لأسماء، ومؤدية لوظائف، وظاهرة بطباع تتواشج ودلالة الاسم؛ "فالاسم يفسر طبيعة الشخصية الروائية، ويفسر موقعها في السلم الاجتماعي، ويفسر دلالتها في الحدث الروائي الذي جاءت في سياقه بالنفي أو الإثبات ويفسر منزعها واتجاهها الأيديولوجي"[1]، كما "يتوخى الروائي أن تكون أسماء شخصياته متناسبة مع مسمياتها، بحيث تحقق للنصّ احتماليته ومصداقيته، فلا يسمّي (الأمين) مثلا بـ(الخائن)، ولا (الكذاب) بـ(الصادق) إلا إذا أراد المفارقة"[2].

فما يوضع للشخصيات من أسماء، وصفات، ووظائف، يكون بعد تخطيط محكم وحسن تدبر تقوم به الكاتبة، ليناسب دورها وتفاعلها مع باقي الشخصيات التي تجمع بينها علاقات تتأرجح بين التوافق والتضاد، أو السكون حسب المقام السردي الذي تظهر فيه. والأسماء في الرواية تختلف عن تلك المتواجدة في الواقع، لأن الأولى تبقى ورقية، تُصْنَعُ لتحمل دلالات فنية، تُشحن بها لتُؤَدِي الدور المنوط بها.

ومن الأسماء إلى الأدوار التي تُلْبس بها كل شخصية في الرواية تختار الكاتبة كلمات سَتُقَالُ على لسان شخصيات أو سارد ستتحول "إلى (إشارة) لا لتدل على معنى، وإنما لتثير في الذهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها صورًا لا يمكن حصرها"[3] وسنتتبع هنا المعجم السردي المرتبط بطبيعة المهنة أو المستوى الثقافي الذي يَتَمَايَزُ بِخِطَابِيَتِهِ من شخصية إلى أخرى، يضاف إلى هذا عمل الكاتبة على التداخل الأجناسي، أو الهوياتي للشخصيات والقصد هنا يتعلق بالحضور الأجنبي في البيئة السردية المحكي عنها، ودوره في إثارة فوضى تخلق جمالية سردية بحضورها الضدي، وتُصَعِّدُ من وتيرة الإيقاع القائم على "مبدأ

---

(1) عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، موفم للنشر والتوزيع دط، 2000م الجزائر، ص51.

(2) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 2005م، دمشق، سوريا ص18.

(3) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص26.

(التعارض الثنائي) بين العناصر: الحركة في مقابل السكون، والتوتر في مقابل الاسترخاء والارتداد في مقابل التعاقب».[1]

ومن الأسئلة المثارة حول الشخصية والمحاول الإجابة عليها في هذا المبحث: هل تأخذ تسمية الشخصيات بعداً يتجاوز كونـها مجـرد أسـماء أم أنـَّها تنفتح على قاضوية الاسم في الرواية النسائية؟ ما أثر المستوى الثقافي للشخصيات على المعجم السردي، وباقي العناصر المؤثثة للعمل الروائي؟ كيف تستدعي الروائية الآخر الأجنبي إلى الرواية؟ وما هي الوظيفة المنوطة به؟

1- 1- المستوى الثقافي للشخصية:

تضع الكاتبة تصورا عاما ثم دقيقا حول الشخصيات التي ستضمنها عملها الروائي فتنتقي منها فئة مقصودة من المجتمع، تمنحها أحقية التـواجد، والتموقع في الرواية، لتعالج من خلالها قضية ما، وتُبرز ذلك من خلال مواقفها، ورؤاها، وتفاعلها مع الآخر، مستثمرة المرجعية الثقافية، والتاريخية، والدينية، باعتبارها منابع تردها الشخصيات لتشكيل أيديولوجيتها التي تظهرها بحركيتها السردية المعبرة عن أوضاع اجتماعية، وسياسية، وفكرية تمثل سرديا، لتعبر عن قضايا تكون المرأة أحد محاورها.

تكلف كل شخصية داخل الرواية بدور تؤديه لتساهم في تنمية السرد أو كسر خطيته انطلاقا من الوظيفة المنوطة بها، وتحيط الكاتبة القارئ بفكرة عن هيئتها ومستواها الثقافي وطبيعة مهنتها لتهيئها لدخول العالم التخييلي بما يحتويه من أمكنة، وأحداث تتشكل وفق ظهور الشخصيات أو اختفائـها؛ فشخصية "الطبيبة" التي اعتمدتـها الكـاتبة (مليكة مقدم) في روايتي (الممنوعة) و(أدين بكل شيء للنسيان) لتقديم كل من (سلطانة مجاهد) و(سلمى مفيد) على التوالي، تمثل الـذات الأنثوية المثقفة، و المنبعثة من مجتمع تقليـدي محافظ على عاداته، و تقاليده، و مستمسكا بهويته خرجت منه لتكمل دراستها، و هي تحمـل رغبة في التغيير، والثورة على ثوابت رأتها في مرحلة الطفولة تتعارض مع التصور الذي تحمله عن الحياة و المجتمع، فهي شخصيات ناضجة فكـريا، منفتحة على آخـر يمجد التحـرر من الرقابة الدينية، والاجتـماعية، وممـارسة أي فعل تحت شـعار الحرية التي تراها مفقودة في مجتمعها الأم الذي عادت إليه قادمة من (فرنسا) بعد عشرة سنوات من الغياب خاصة

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص25.

وأنها تقدم فاقدة لأسرتها مما يعني أنَّ المكان المقصود ليس البيت بل أمكنة أخرى مؤقتة قد يتبادر إلى مخيلة المتلقي أنها فندق أو ما ماثل ذلك من الأماكن المؤقتة.

ساهمت مهنة الطب في تكوين المكان المتخيل؛ إذ نرى الشخصيات تتحرك في أمكنة محددة، فمثلا شخصية (سلطانة مجاهد) اتخذت من العيادة التي كان يعمل بها (ياسين) صديقها المتوفى مكانا لبداية ممارسة مهنتها، وسلطتها على المجتمع، وهذه المنزلة التي حصّلتها تتوافق مع اسمـها المخـتار بدقة متناهية ليتناسب مع الدور المنوط بها، والدال على رفعة المكانة، والتشبث بمبادئها، والنضال لأجل تحقيقها، فالمكانة الاجتماعية التي يحيل عليها الاسم ملحق باللقب يربطنا بمرحلة زمانية يفجرها اللقب بكثافته، ورمزيته، وهي مرحلة ما بعد الثورة الجزائرية الفترة التي ولدت فيها الشخصية، وهذه المعاني تساهم في بناء ملامحها انطلاقا من اسمها.

وبالعودة إلى تحصيلها العلمي نجد أنها الوحيدة القادرة على مواصلة النشاط الذي كان يمارسه (ياسين) بعلاج مرضى القرية، ونلمح كذلك قدرتها على التغيير المُتجاوز للعيادة إلى حياة الأفراد الذين يقصدونها لاستعادة عافيتهم، والتخلص من الأمراض الجسدية، والنفسية. فالمهنة في الرواية تحدد الأماكن المتكررة الحضور والمتباينة بين المهنية –العيادة– والاسترجاعية –الفندق– والحميمة بحكم عودتها إلى قريتها المولدية.

الزاد المعرفي، والثقافي الذي عادت به (سلطانة مجاهد) إلى قريتها خلق شخصيات مضادة ومعارضة لها؛ فتلونها بثقافة الآخر، ومواصلة الظهور باللباس، والهيأة المعتاد عليها في (فرنسا) تتعارض مع طبيعة الحياة في القرية، وكذلك يلفت الانتباه إليها ويجرها للوقوع في صدام بدأً بوصولها إلى المطار، وركوبها سيارةٍ شهدت استجوابًا لها من قبل سائق أظهر تذمره من عدم إجابتها على أسئلتهِ مما اضطره إلى تحريض الأطفال عليها، وكذلك نجد شخصية أخرى تحمل ثقافة دينية وسياسية هي رئيس البلدية (بكّار) المنتمي إلى التيار الإسلامي، والرافض للصورة التي تظهر بها –(سلطانة مجاهد)– أمام الناس، وكذلك السلوكات التي تمارسها مثل: (شرب الخمر، التدخين..)، وهي أفكار غريبة لا يتقبلها المجتمع التقليدي المنغلق على نفسه. ومع التعارض الذي وجدته (سلطانة مجاهد) في البيئة المتجـددة تقدم الكـاتبة (صالح آكلي) الممـرض كشخصية مسـاندة للبطلة تسـاعدها على التعرف على المكان وثقافته، وتعمد الكاتبة أثناء تقسيمها للأدوار إلى منح (سلطانة)

كجنس أنثوي السلطة، في حين أن الجنس الذكوري ممثل في الممرض تضعه أدنى درجة منها ليكتفي بالمساعدة، والرضوخ لأوامرها من باب تهميش الذكر في المجتمع القروي بداية بالأقرب مكانيا ثم الامتداد إلى بقية الشخصيات.

نلاحظ في النص أنَّ تقارب المستوى الثقافي بين الشخصيتين ساعد على خلق توافق بينهما عكس باقي الشخصيات المنتمية للمكان من عامة المجتمع، والمُظْهِرةُ لنبرة ضدية يضاف إلى هذا تلكم النبرة الرافضة لـ(بكّار)، والمتحيزة لصالح (سلطانة مجاهد) التي تمثلها نسوة القرية اللائي وقفن في وجهه، ووجه النظام السياسي المعتمد على أحادية الحزب تضامنا معها، كونها ابنة امرأة تسبب رئيس البلدية في موتها، وكذلك انتماؤهن الجنسي وحاجتهن إلى تواجد الجنس الأنثوي، ومشاركته في النشاطات الاجتماعية، والخروج من قيد سلطة حزبية دامت ثلاثين سنة، تقول إحدى النسوة:

«- يا ابنتي، نعرف من أنت. نحن جد مسرورات أن تصبح سلطانة مجاهد امرأة جميلة، وفوق ذلك دكتورة. لا ينبغي أن تخضعي لهؤلاء الطغاة! إننا بحاجة إليك، نحن النساء إلى غاية اليوم، الأطباء الذين مروا من هنا كلهم رجال. أنت من لحمنا. تستطيعين فهمنا. قبل قليل جاءت المدرِّسة والقابلة خصيصا للتضامن معك. لم يسمح لهما عملها بالبقاء لمدة أطول. لكنهما طلبتا منا أن نبلغك بمساندتهما المطلقة. يكفي أننا تحملنا ثلاثين سنة رجال الحزب الواحد. لا نريد أن نسقط ثانية في استبداد أكثر شراسة، استبداد الأصوليين. ماذا يظن هؤلاء المتدينون المزيفون؟ هل هم أنبياء لإله جديد كنا نجهله إلى حدِّ اليوم؟».[1]

تشير الكاتبة في هذا المقطع السردي إلى نمو الوعي بالمتغيرات السياسية، والاجتماعية داخل الوسط الأنثوي، وجاء ذلك من خلال المقارنة بين مرحلتين سياسيتين مَثَّلَ الأولى سيادة الحزب الواحد سنوات ما بعد الثورة، وانحصار النشاطات في زاوية واحدة تم فيها إخضاع كل القطاعات لأيديولوجيا واحدة نُعِتَتْ بالمستبدة، وهو ما أثار حفيظتهن، وأجبر النسوة على إظهار استيائهن منه بالإعلان عن الرغبة الشديدة في التخلص من القيود السياسية المنعكسة عليهن سلبا في قولهن بصيغة جمع المتكلمين (**لا نريد أن نسقط ثانية في استبداد أكثر شراسة**)؛ وتوظف الكاتبة في هذه الجملة كلمة (نسقط) للدلالة على وجود

[1] مليكة مقدم، الممنوعة، ص178.

إرادة جماعية للخروج من قبضة حكم بطـريـركي يمثل عائــقا لتحــركاتــها، و يظهر ذلك فــي انحصار عدد النســوة المتعلمات في المعلمة، والقابلة فقط، اللاتان تمثلان الفئة المثقفة من المجتمع النسوي المتكتل، والمتفق حول نظرة واحدة أيديولوجيا نابعة من رحم المعاناة المرتبطة بطبيعة النظام الحاكم.

اتفــاق النســوة على نصــرة (سلطانة مجاهد) جـــاء نتيجة أحـــداث مــاضوية تكثفت في اللاوعي الأنثوي لتنفجر مع ارتفاع درجة الصراع بين البطلة، وساسة البلدية/ الطبقة الحاكمة على رأسهم (بكـّار) الــذي تَعْلَمُ نسوة القرية مــاضيه الأسود، المجسد في انخراطه في مأساة تعيشها البطلة –حينما تسبب في قتل أمها– ليكون بذلك النقطة المستهدفة من قبل الآخر/الأنثوي الـراغب في تعـديل مسار الحياة الاجتماعية، وإثبات رؤيته الخاصة للعالم من حوله، بتقديم رؤية جديدة تمنحه أحقية الوجود المُبَرْهَن عليه بالوقوف في وجه (بكَّار) والرد عليه باسم المجموعة المتماهية مع الفرد الممثل بـ(سلطانة مجاهد).

تستثمر الكاتبة الوعي المنتشر في الأوساط النسائية لتضع القارئ أمام نص يتناص وأحداث تاريخية هي نهاية حكم الحزب الواحد، وفتح المجال للتعددية الحزبية، وظهور التيار الإسلامي الواصل إلى السلطة، وتحيل إلى ذلك باستخدام مجموعة من الألفاظ من المعجم التاريخي والسياسي والديني مثل قولها: **(تحملنا ثلاثين سنة رجال الحزب الواحد استبداد الأصوليين، المتدينون المزيفون).**

تمد هذه الجمل النص بدلالات تساهم في تخصيبه وانفتاحه على وقائع حياتية تجمع بين الماضوية والآنية، وكذلك تهب المتلقي ما يتوافق مع تصوره للحياة، ومعرفته التاريخية فخطاب المرأة في المشهد السردي مبني على أسس فكرية، وحضارية، تشكلت مع تعاقب المراحل الزمنية التي كانت فيها مكتفية بسكونها، ومراقبتها للأحداث عن كثب إلى أن حانت فرصة الإعلان عن وجودها، ورفضها الذي أنزل الطبقة الحاكمة إلى أدني المنازل، ويظهر ذلك عبر حكمــها على المتــدينين بالزيف، وهــي مفــارقة عـــاشــها المجتمع تحت سلطة من وُضِعُوا لحمل طموحات فرد وجد نفسه مضطهدا، مستغلا، ومسيطرا عليه بحجة تقديس الآخر الحاكم بلسان القوة والدين.

يبين التنويع النصي في الرواية قدرة الكاتبة على توظيف مرجعياتها الفكرية، واستثمار خلفيتها المعرفية لتشيد عالم الرواية الذي أضفت عليه حيوية وجمالية، جاءت نتيجة تفاعل النصوص فيما بينها لتخدم الإطار العام للرواية، فالحديث عن الجانب السياسي، والتغيرات التي شهدتها تركيبة المجتمع الجزائري المتمثلة في نهاية فترة حكم الحزب الواحد، ومجيء التيار الإسلامي برئاسة (الجبهة الإسلامية للإنقاذ)، وظهور فئة من النسوة في المجتمعات التقليدية تطالب بحقوقها، وتلمح إلى رغبتهن الشديدة في الانفتاح على الآخر، والخروج من قوقعة التبعية، جاء كل ذلك نتيجة انتشار الوعي المُقدم لـه بعودة (سلطانة مجاهد) إلى قريتها المولدية، ووقوفها في وجه الطبقة الحاكمة بإظهارها قوة وقدرة على المواجهة انطلاقا من تحصيلها المعرفي، وإلمامها بخبايا المجتمع، وعنفه الذي أجبرها على الهروب.

أما (سلمى مفيد) بطلة رواية (أدين بكل شيء للنسيان) فتقدمها الكاتبة من خلال التركيز على رسم ملامحها الداخلية التي تبدو منهارة أمام تكرار حدث حفظته ذاكرتها منذ مرحلة الطفولة؛ يتمثل في قتل أمها رضيع خالتها على مرأى عينها دون أن تدافع عنه، وهو حدث أجبرها على العودة إلى القرية المولدية للبحث عن السبب، وإقناع نفسها، لتتجاوز محنتها حتى وإن كانت البطلة غارقة في مراجعة نفسها، وبناء طريقة للتحرر من قيد الماضي.

الكاتبة في نصها لم تغفل الجانب الفكري والجسدي، فقدمتها عبر إيماءاتها السردية ناضجة فكريا، ويظهر ذلك مع تحليلها للظواهر الاجتماعية التي يعيشها أهل القرية، إضافة إلى تقدمها في السن –المحيل إلى خبرتها الحياتية– ورفضها فكرة الإنجاب نتيجة عقدة نفسية خلقتها بيئتها المولدية؛ فهي شخصية عاجزة أمام تضخم الذكريات، وبالعودة إلى اسم البطلة نجده يقدم صورة يتضاد فيها مع الدلالة العامة له؛ فالمقصود بـ (سلمى) الناجية والخالصة إلا أننا نراها في النص عالقة في وهن الذاكرة المتضخم إلى أن تتخلص منها في آخر الرواية، ليتمظهر الاسم كما لو أنه قدر مرغوب فيه، يضاف إليه اللقب بدلالاته الإنسانية، فكلمة (مفيد) تشير إلى الإيجابية، والقدرة على دعم الآخر الذي لا يظهر بقوة حضور الأنا الجريحة الممثلة في بطلة الرواية المستفيدة الأولى من تنامي الأحداث وتأزمها.

تختلف (سلمى مفيد) عن (سلطانة مجاهد) بطلة رواية (الممنوعة) من حيث الأمكنة والهدف، وتشاركها في أخرى مثل المهنة؛ ففكرة الهروب، ومغادرة القرية، والبحث عن فضاء

يتماشى مع ميولاتها إلى غاية الاستقرار بفرنسا تمثل نقطة التقاء إلا أن (سلمى مفيد) تعود بعد خمسة عشر سنة من الغياب تحت سلطة الفعل الذاكري المتكرر، ووجهتها هي البيت الذي وقعت به الحادثة، والطرف المضاد هو الأم المُعلن لحظة استجوابها عن خضوعها لآخر/ذكوري –زمن وقوع الحادثة– فرض عليها قتل الرضيع غير الشرعي لتظهر طريقة تعامل المجتمع مع اللقطاء، وجانب من الحياة في مجتمع متعدد العقد النفسية.

يشهد النص تنوعا متباينا من حيث الملفوظات نتيجة التنوع الاجتماعي الذي يشهده المكان؛ فكلام الطبيب يلتقي في موضع مع كلام أحد العامة، ويختلف في كثير من المواضع خاصة إذا تعلق الأمر بالنشاط الذي يمارسه؛ إذ "يطرح باختين اللغة والخطاب معا في قلب العلاقات الاجتماعية بوصفها علاقات تخاطب وكلام، حيث يوجد تماثل وتفاعل بين المجتمع في آن والممارسة الخطابية في آن آخر، ومن ثم يربط الخطاب ارتباطا وثيقا بالمعيش الاجتماعي، ويصبح من الواضح تماما أن القول في الحياة ليس مكتفيا بذاته، فهو يخرج من موقف معيش ذي طبيعة خارج لفظية extra verbale ويحتفظ بعلاقات محدودة به، وأكثر من ذلك فإن القول يكتمل لحظيا بالعنصر المعيش نفسه، ولا يمكن أن يفصل عنه دون أن يفقد معناه»[1].

تستغل الكاتبة طبيعة مهنة الشخصيات لتوظفها على المستوى المعجمي؛ إذ نلتقي في الرواية بمصطلحات علمية، وتشخيص لحالات مرضية من صميم النشاط الذي تمارسه بطلة الرواية، هذا ما نجده في حديث (سلمى مفيد) عن حالة إحدى المريضات بالمستشفى قائلة:

"لم يبين مخطط القلب الكهربائي سوى مقطع من الصدر وجزء من الشريان الأيمن، ولم يبرز تخطيط القلب ما يدعو للقلق، بيد أن تسجيل نشاط القلب خلال يوم كامل، والدورة البيولوجية ليوم وليلة أمر يفرض نفسه في هذه الحالة، سيسمح هذا بالكشف عن اضطرابات الدورة، وإذا كانت عابرة فإنها تقدم تشخيصا يشغل البال".[2]

---

[1] عبد الرحمن حجازي، مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، ص133، نقلا عن، إيمان مليكي، الحوارية في الرواية الجزائرية، (الغيث) لـ محمد ساري، (مرايا متشظية) لـ عبد الملك مرتاض، (دم الغزل) لـ مرزاق بقطاش، نماذج، رسالة ماجستير إشراف، عبد الله العشي، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2013م، الجزائر، ص198.

[2] مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص8.

أما (سلطانة مجاهد) المُواصلة لنشاطها حين عودتها إلى الجزائر عكس (سلمى مفيد) فتقدم للقارئ حالات مرضية لاحظتها وهي تعـاين المــرضى الذين يعانون من الفقر والجهل، مما أدى إلى سوء حالتهم الصحية، وتعدد أمراضهم المُشيرة إلى ثقافة بيئتهم المتشبعة بالتناقضات، والاختلاط الجنسي الذي تمخضت عنه أمراض تجاوزت الجانب الجسمي إلى النفسي، تقول الطبية:

«أرى جربا قديما، ملوثاً إلى درجة أن المريض لم يكن إلا حكة شديدة، قشرة تتشقق وتنزف (...) أرى رجلا له قرحة الأست، بدون شك مرض السلفس (...) أطعمته بإبرة قوية من الإكستونسيلين، حقنة مؤلمة بسبب الدواء نفسه. (...) أرى كولشيت حادة التهاب الروح والكينونة عند فتاة في السادس عشر من عمرها. تزوجت منذ حين. أرى كولشيت مزمنة صراخا أبكم وغرغينة الحياة اليومية عند أم ولودة: إحدى عشر طفلا والزوج الذي لا يريد سماع شيء اسمه: حبوب منع الحمل.(...) أرى عددا من المراهقين بإصابات قلبية متأتية عن ذبحة لوزية لم تعالج بالقدر الكافي. هؤلاء الـذين يحـتاجون إلى البينيسيلين لمدة طويلة ومتواصلة».[1]

استغلال المعجم الطبي وتوظيفه داخل الرواية يساهم في تقريب الصورة للقارئ بملامسته للعالم المتخيل المنقول عبر النص بذكر أسماء أدوية، وأمراض، أو أعراض طبية ساعدت على توظيف لغة علمية داخل الرواية تلتقي بأخرى أدبية.

فالـكاتبة تنـتقي مـن المخزون الثــقافي، والفكـري لكل شخصية، وتستعمـله للتعبير عن فكرتها، واستظهار قدرتها على التنويع، كما أن تقنية التعمق في وصف الحالات المرضية، وتقديم الأدوية المعالجة، يخلق داخل النص الأصل نصاً سابقا تستدعيه الكاتبة لأغراض؛ منها الحديث عن وضعية مجتمع تقليدي تنتشر به الأمراض نتيجة التمزقات العميقة للنسيج الاجتماعي، والأخلاقي فُسِرَتْ أسبابها من خلال الوصف الدقيق لأعراضها وكـذلك السعي لإيصــال فكرة إلى القـارئ عن الطريقة التي يفكر بها قاطني تلك المنطقة مـن خلال الأمراض المنتشرة بينهم؛ فتشخيص الحالة، والتدقيق في وصفها، يربط القارئ بالخلفية المعرفية، والزاد الثقافي الذي تمتلكه الكاتبة، وتنهل منه لتضع عبره بصمتها

(1) مليكة مقدم، الممنوعة، ص133-134.

الخاصة في الرواية بتقديم نص متعدد الأصوات، يتقدمها الصوت الطبي المتماشي مع طبيعة البطلة التي تعتبر لسان الكاتبة داخل النص.

يمتد الجانب المهني للشخصية إلى وظيفتها في الرواية؛ فكل من (سلطانة) و(سلمى) وظيفتهما الأساس إنسانية أيديولوجية تظهر في علاج الناس والنصح لهم، والوقوف على العلاقات السياسية والاجتماعية بمختلف تمظهراتها المائلة إلى السلبية، وكذلك الانتقاص من الشأن الديني برفض ما يقيد حركية الشخصيات تحت إيقاع التحريم، والمنع والاختفاء أيضا وراء قناع الدين لتقديس الفساد الأخلاقي –هذا الذي وجد مع شخصية (بكّار)–، كما نجد اتفاق الشخصيتين في نظرتهما إلى الصحراء كمكان مولدي دفعهما إلى الهروب منه للاحتماء بالآخر مع المحافظة على ذاكرة الأمكنة الثقافية والجغرافية بصورتها السلبية.

في رواية (عرش عشق) ينبني الحكي على شخصيات محدودة المستوى الدراسي، وهنا سيقتصر الحديث عن شخصيتين هما: (نجود/زليخا)/ وخالتها (حدهم) بطلة الرواية الملازمة للبيت قرب خالتها، وإظهار ثقافتهما على قدر تحصيلهما المعرفي؛ إذ تظهر الكاتبة بطلة الرواية متشعبة المعارف، وملمة بالكثير منها، فهي البنت المرتبط وجودها بزوايا البيت المطردة، لتبدو مطلعة على الثقافة العربية والفرنسية بحكم طبيعة المكان الذي تقيم فيه والمحتوي كتبا، وأشرطة، ورثها زوج الخالة عن أمه المجاهدة (نورة)، إلى جانب هذا تكمل تكوين شخصيتها حينما تصورها متفننة في تحضير العديد من أنواع الحلويات، وتقديم الإكراميات للضيوف كضرب من إثبات تفوقها المعرفي على الآخر، وتجاوز عقدة الجسد القبيح المُوظف في النص بجوانبه المتأرجحة بين تأريق (نجود/زليخا) والخالة –الشخصية المساعدة– التي تظهرها الكاتبة ملازمة للبيت، كون المحطات السردية التي ذكرت فيها شخصية الخالة كانت داخل المنزل عدا فترات خرجت فيها –وهي قليلة– من البيت قاصدة ضريح (لالة خضره العونية) طلبا للجمال لـ(نجود/زليخا) المكتملة القبح.

وعبر هذه الحركية السردية التي قامت بها الخالة تظهر الكاتبة جانبا من ثقافة المجتمع الجزائري عامة، والوسط الأنثوي خاصة، والمتمثل في اللجوء إلى أضرحة تمتلك قوة فوق طبيعية –حسب الآراء المحيطة بالخالة– تساعدها على تغيير الكائن، ونيل ما هو أفضل وهنا تستند الكاتبة إلى معتقد الخالة لتضع القارئ أمام مشهد يغني الرواية على المستوى

الحدثي، والفني، بانفتاحها على الجانب العجائبي الذي تخترق فيه الطبيعة لتمرر إلى النص حكايات ثانوية تساهم في إثراء العالم السردي، وتنميته، وتثبيت جانب من طبيعة تفكير وثقافة الشخصيات في مخيلة القارئ.

في رواية (أقاليم الخوف) للروائية (فضيلة الفاروق) يجد القارئ أحداثا وشخصيات لا تمت بصلة إلى الجزائر؛ إذ تهندس الكاتبة عالمها السردي وفق أزمنة، وأمكنة، وشخصيات تنتمي إلى المشرق العربي الذي يمثل الجسد المستهدف من قبل الآخر/الأمريكي الساعي إلى فرض سلطانه على المنطقة المقدمة ضمن الرواية كميدان للصراعات، كما نلفي أيضا الكاتبة قد اختارت أدوارا للشخصيات تساعدها على التفاعل والبنية الحدثية للرواية التي تظهر فيها الكاتبة قدرتها على الغوص في الأماكن، وكشف ثقافتها، وأيديولوجيتها، وهي بمثابة مرتكزات معرفية؛ خاصة تلكم الأمكنة الشاهدة على نزاعات عقائدية، وحروب دموية أشعلت تحت راية دَمْقَرَطَةْ الدول، وتنميتها لتلحق بركب العصرنة، بداية من لبنان إلى بلدان أخرى يجمعها انتماؤها الديني/ الإسلامي -عموماً- عرفت تغيرات على مستويات كثيرة في مقدمتها السياسي، والاقتصادي، والثقافي، لتنقل بذلك للقارئ رؤيتها للأشياء والعالم بأعين شخصيات مُنِحَتْ أدوارا تتناسب مع الإطار المكاني، والزماني المُتحركِ فيه.

تجمع الرواية بين شخصيات مسلمة، وأخرى مسيحية متعددة المستويات، تنتمي إلى طبقات مختلفة، إذ تلجأ الكاتبة إلى الحديث عن عادات وتقاليد كل مجموعة سواء كانت: دينية تظهرها الذات الساردة من خلال تصوير العوالم الخفية للأسرة، أو معيشة يمثلها طابع الحياة الاجتماعية في نسيج روائي ممتع يحدثنا من خلال الشخصيات عن جوانب من الثقافة الإسلامية في الأسر اللبنانية مثل: الحجاب والصلاة.

وكذلك تدخل الكاتبة القارئ إلى الأسر اللبنانية لتثريه بمكنونات المجتمع الأنثوي الممثل بالشخصيات الحاضرة أو الغائبة عن حركية الأحداث، وفي هذا المقام سنتوقف عند بطلة الرواية (مارغريت)، هذه الشخصية المختارة لتكون النواة المركزية للرواية، والمفجرة لأحداثها حيثما ظهرت أو تعلق المشهد بها.

تحمل بطلة رواية (أقاليم الخوف) (مارغريت) طريقة خاصة في التفكير منحتها إياها الكاتبة على قدر الفضاء المُتحرك فيه، مراعية تكوينها الاجتماعي وانتمائها الديني، كل تلك

الجوانب ساهمت في بناء هذه الشخصية التي يجدها القارئ تظهر بأشكال متعددة أهمها التقديم الذي وضعته الذات الساردة في أول الرواية، حينما أتت البطلة من (أمريكا) قاصدة (لبنان) مع زوجها ذي الأصول اللبنانية، ممهدة بذلك لعملية التـواصل مع المـكان ممثلا في المشرق العربي؛ إذ تقول في صورة استرجاع تصف فيه نفسها، وتنور القارئ باطلاعه على جزئها الأسري:

«وقبل الثاني عشر من تموز/يوليو 2006.

كنت أحاول أن أُضمِّدَ جراحي من لوعة الشرق حين تعرضنا لانفجار عنيف إثر هجوم انتحاري في ((شرم الشيخ)) بمصر، ذهبت ضحيته والدتي، وأخي الوحيد أسعد والدي ظل معطوبا، يعاني الإعاقة في قدميه.

أنا نجوت.»[(1)]

تكتمل مأساة البطلة بعد وفاة والدها، وبذلك تكون ضمن العالم السردي منفردة دون انتماء أسري، عدا زوجها الذي عادت رفقته إلى (بيروت) زمن وضع حرب (لبنان) أوزارها/1993م، تقول:

«جئتُ أنا وزوجي أياد الذي قرر العودة نهائيا إلى لبنان، بعد أن قضى سبعة عشر سنة في نيويورك، وكنتُ قد قررت أن أبني أسرة معه تعطي الحياة لجذوري اللبنانية لكنني سرعان ما غيّرت رأيي، فقد وجدتني أسبح في هلام من الصدامات الثقافية والفكرية مع بعض أفراد عائلته، ثم وجدتني أكتشف (أَياداً) آخر غير الذي عرفته غي نيويورك.»[(2)]

يظهر المقطع السردي عدم تقبل البطلة للمكان العائدة إليه، وما يحتويه من حمولة ثقافية، وفكرية، إضافة إلى انصدامها بتغيرٍ مس شخصية زوجها الذي فرض عليه المجتمع سلطته، فأُخْضِعَ لنواميس وضعت البطلة أمام شخصية جديدة تختلف عن تلك التي عرفتها خارج المكان المولدي، والمتأرجحة بين إقناع الأنا بالتمسك بالثقافة الغربية أو إقناع الآخر/الأسرة من خلال إظـهار انتـمائه الديني واحترامه، عبر المـحافظة على سمو

---

(1) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص11.

(2) المرجع نفسه، ص13.

أخـلاقه، وتعاملاته المنبعثة من التعاليم الإسلامية، وهذه الازدواجية الجديدة في شخصيته أدت إلى اضطراب العلاقة الزوجية بينهما.

فعبر كل هذه التغيرات تبني الكاتبة شخصية البطلة المائلة إلى التحرر من القيود الدينية، والذكورية واختراقها أو تجاوزها، وهو ما نصادفه في قول (مارغريت) بعد أن أحست بقوة ضغط المحيط الأسري وضيقه، وكذلك صعوبة التـوافق مع المحيط الجـديد المتعمق في بوتقته، والمتمسك بقيود يــراها الأمثل للتــعايش مع معطـيات الحـياة، مفضلة العـودة إلـى المكان الأكثر تماشيا مع تكوينها الثقافي والفكري:

«عشت بين آل منصور لمدة سنتين، قبل أن أعود إلى نيويورك وألتحق بعملي من جديد كصحافية في الجريدة نفسها التي كنت أعملُ فيها سابقا.»[(1)]

في هذه المتتالية الجملية تقدم الكاتبة للقارئ صورة عن طبيعة المهنة التي تمارسها بطلة الرواية قبل القدوم إلى (لبنان) رفقة زوجها، الذي ستنفصل عنه مع تنامي الأحداث لترتبط بأحد أصدقائها القدامى الممتهن للصحافة مثلها، ويلاحظ القارئ للرواية أن (أياد) زوج (مارغريت) ارتبط حضوره سرديا باللحظات التي كانت الكاتبة تُعَرِّفُ فيها القارئ بطبيعة الحياة داخل أسر مشرقية تعمقت فيها لنقل التناقض الصارخ الذي يعيشه المواطن العربي اللابس لرداء الإسلام، والمحتمي بعادات، وتقاليد تراها البطلة بالية، وغير صالحة للحاضر السردي، أما الشخصية الذكورية الأخرى متمثلةً في (نوا) فتقرن الكاتبة حضورها بفكرة الحرية الفكرية، والرغبة الجامحة في استكشاف البلدان المتضررة من الحروب قصد تغطيتها إعلاميا، وتحتك البطلة بهذه الشخصية الثانوية لتفجر جزءا من نظرتها إلى العالم وتطور الأحداث، وطبيعة السياسات المنتهجة في الدول، إضافة إلى التدقيق في مواطن الفساد بتلكم الدول التي لا يجد أصحابها مفرا لهم إلا قصد (بيروت)، ونلمس هذا في كلام البطلة التي تظهر عالمة، ومتابعة للفوضى السياسية، والاقتصادية التي تعيشها الدول المجاورة لـ(لبنان) أو المطلعة على تكوينها الثقافي، والأيديولوجي، والمعجبة به، إذ تقول:

«(...) حملت حقيبتي وسافرت بعد سنة، ذهبت للقاء ((نوا)) في عيد العشاق هناك إذ كانت أفغانستان تعيش تحت رحى حرب جديدة وعنيفة بعد أن دُمرت تماماً وسيطر

---

(1) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص19.

عليها طالبان، وكان ((نوا)) لا يجد وقتاً كافياً للعودة إلى أميركا، فبيروت قريبة ومختلفة عن كل الدول التي تحيط بأفغانستان، فهي المتنفس القريب للخليجيين، ورجال الأعمال والجواسيس ومبيضي الأموال والمنفيين، والهاربين من أنظمة دولهم، والمقموعين من مجتمعاتهم، وآخرين كلهم يأتون هنا ليعيشوا في بلد عربي لا يقمعون فيه بعضهم يهرب من القانون، وبعضهم يهرب من الظلم، وفي كلتا الحالتين بيروت كريمة، ومضيافة وتعرف متى تغض البصر.»(1)

يظهر المقطع السردي إخضاع الكاتبة اللغة لطبيعة التوجه الثقافي الذي تنتمي إليه البطلة، فاللغة المستعملة دقيقة تتبع الكليات، والجزئيات على المستويين اللغوي، والدلالي ويظهر ذلك حديثها عن حدث تاريخي يتمثل في الصراع بين الأمريكان وطالبان بأفغانستان الذي يغطيه (نوا)، وكذلك عن مدينة (بيروت) الظاهرة كمقصد للعشاق، ويؤكد ذلك قولها: (ذهبت للقاء ((نوا)) في عيد العشاق)، وكذلك تمثل وكرا، وملاذا لملَّاك الأموال، وأقطاب الفساد، والمهمشين، كل هذه الفئات تلبي غاياتها في مكان يتناسى خلفياتهم، وأحيانا يترفع عنها.

نلمس في لغة الكاتبة خصوصية تعبيرية عن المناخ الذي تعيشه (بيروت) المنفتحة على الآخر بمختلف تمظهراته؛ فهي ترصد عبر اللغة، وبدقة مدينتها المتقبلة، والحاضنة للآخر مهما كانت صورته، وأيديولوجيته، أو نشاطه، وهنا تلتقي لغة المكان بلغة النص مزيلة الحواجز بين الأشخاص، والثقافات في ظل السلطة الممارسة من قبل (بيروت).

تساهم الخلفية الثقافية والمعرفية للبطلة في تنمية السرد، ومنح صفة التميز انطلاقا من نظرتها إلى الأشياء، وعدم اكتفائها بالمراقبة، وتجاوزها إلى مرحلة فاعلية منحت النص روحا متلونة تلون المواقف التي تعايشها البطلة، والمنعكسة على المعجم السردي المتقيد بتوجهها، وقدرتها اللغوية المهندسة وفق تصور مسبق، يرقى بالخطاب السردي، ويزيد كثافته اللغوية وقدرته التبليغية؛ إذ يجد القارئ نفسه وهو يقرأ كلام البطلة أمام شفرات نصية ومشاهد تستمد طاقتها الدلالية من تقلبات يعرفها المجتمع المشرقي/المسلم تُستثمر لزيادة "فاعلية الصورة البلاغية المستمدة منه، وتشكيلات شعرية مشفّرة تضيء أفق النص المؤنث فتزيل

---

(1) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص39.

الحجب الفاصلة بين الأنا والآخر، من خلال التشكيل المتجانس الإيقاع والدلالة»[1] إضافة إلى هذا تشكيل مشاهد شعرية جامعة بين الماضوية متمثلة في ثقافة مكان النشأة، وثقافة المكان المولدي، وأخرى آنية تتمثل في اطلاعها على مجريات الأحداث، والتغيرات التي تعيشها الأمكنة، والأنظمة السياسية، والاقتصادية، والمُشَكِلَة مجتمعةً جزءًا من عالمٍ سرديٍ يحافظ على ارتباطه مع العنوان الرئيس للرواية.

تخرج البطلة من عالم الصحافة الذي تصفه بـ«**مسرح الجريمة التي لا تنتهي والتي تضيء عليه الصحافة يوميا**»[2] لتدخل عالم الموضة، إلا أنَّ تطور الأحداث وتشابكها يضعنا أمام شخصية متعددة الصور مما يساهم في زيادة جمالية السرد، وإرباك القارئ المُنصدم بلحظة كشف البطلة عن هويتها الحقيقية، وطبيعة المهنة التي تمارسها وغير المُظهرة عبر المساحات النصية التي ظهرت فيها البطلة، محافظة على فكرة انتمائها إلى إحدى الأسر اللبنانية، وامتهانها للصحافة لزمن، وفقدانها لأسرتها إثر انفجار بـ(بيروت) وهذا الأمر يتعارض وقولها:

«**وما أتذكره في الخامسة من عمري على أنه صور لبيروت وكورنيش تزينه أشجار النخيل، لم يكن سوى صور غير واضحة للإسكندرية، كنتُ رضيعة حين وجدني نديم نصر مع أخي، في أحد المخيمات، ننحدر من عائلة فلسطينية.**»[3]

تنقلنا هذه الكلمات إلى عالم لم يسرد، وأحداث لم تركب ضمن المتخيل العام داخل أوائل المشاهد السردية للرواية، وتكمل البطلة تقديم نفسها في شكل خطاب موتر للقارئ الذي يجدها طرفا في معادلة غير متوقعة؛ إذ تقول:

«**جُنِّدْتُ في ((منظمة النسور السوداء)) بعد انفجار شرم الشيخ وأرسلت إلى الشرق الأوسط تحت غطاء منظمة نسائية تدعم مشاريع إنمائية، كانت مهمتنا أن نقمع أي بوادر للنهضة في المنطقة، وكنت عنصراً فعّالاً في مشروع ((حقول البذور الذكية)) الذي نجح معنا بشكل مدهش في بيروت، وأردت أن أعرف لماذا فشل في بغداد. بالطبع وظفت ((نوا)) دون أن يعرف بذلك ووظفت ((ميتش)) دون أن يعرف أيضا. كنت الرئيسة المباشرة لهما، ولم أكن مرؤوسة من أحد.**»[4]

---

(1) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص195.

(2) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص53.

(3) المرجع نفسه، ص116.

(4) المرجع نفسه، ص116–117.

في هذه المتتالية الجملية تميط الكاتبة اللثام عن وجه البطلة التي بقيت طيلة الرواية مُطَّقِيَةً بصورة المرأة الصحافية أو المهتمة بالأعمال الحرة شاغلة بذلك مخيلة قارئٍ بقي يتابع عن كثب تطور أحداثٍ حافظت فيها البطلة على هدوئها رغم ما شاهدته من مواقف أظهرت الشخصيات تفاعلها معها إيجابا وسلبا، خاصة تحركات (نوا) الذي تُظْهِرُهُ الكاتبة أكثر اندماج مع ما يحيط به من وقائع تعيشها بلدان زارها أو اطلع عليها.

كما نعثر في النص على بعض المحطات السردية التي تُجْبَرُ فيها (مارغريت) على الانفصال عن وعيها فَاتِحَةً المجال لانسياح ما يقبع في لاوعيها من خلفيات عن المشرق بلسان السارد المُنفلت من رقابة الأنا ليعلن عن النقاط المعزولة في ذهن الشخصية التي تهندس عبرها الكاتبة عالمها الروائي المنبني على استكشاف المشرق على المستويين السطحي والعميق.

يأتي المقطع السردي الأخير كبوح بطبيعة النشاط الذي تمارسه البطلة، وهنا نجد تميزًا تنفرد به هذه الشخصية مقارنة بالشخصيات الواردة في الرواية الأخرى، والفرق يكمن في العزف على وتري التعتيم، والتصريح بالهوية الحقيقة للشخصية الرئيسة التي فضلت الكاتبة أن تجعلها عنصرا منفلتا من الرقابة السلطوية ضمن النص، وكذلك خارجه المُثبت حينما تفاجئ القارئ بكلامها، وتدخله إلى غرفة اعترافها بالطريقة التي تهدم به المشاريع التنموية، والنهضوية في دول الشرق الأوسط –بحكم الأمكنة المحتوية للأحداث– تحت راية الدفاع عن حقوق الإنسان، وهي الخدعة التي عاشها المجتمع العربي واقعا قبل أن تنتقل إلى المتخيل السردي.

أثر المستوى الثقافي لـ(مارغريت) على اللغة السردية في الرواية التي تبرز منساقةً في سيل واحد يتصل من بعيد أو قريب بالمجتمع النسوي الذي سردت البطلة صورةُ بلغة تمزج بين العامية/المحلية، والفصحى كضرب من التنويع اللساني المُوَلَّد لجمالية خطابية تمد القارئ بجزء من هوية المكان، إضافة إلى إدخاله إلى العوالم التخيلية واكتشافها عبر اللسان المحلي الذي يمتلك قدرة على تزويد النص بدلالات رمزية تنبع من التوظيف التركيبي للفظة تنقل الحدث بثقله أفضل من استعمال اللسان الفصيح؛ خاصة تلك المشاهد المرتبطة بالحديث الداخلي الخالي من الرسميات، والمستسلم للسليقة المحلية.

نلتقي كذلك في بعض المشاهد السردية ببعض الكلمات المكتوبة باللغة الإنجليزية وهذا يرد إلى طبيعة التكوين الثقافي للبطلة المُعلنة منذ البدايات الأولى للرواية تلونها

بمظاهر الحـياة، والثـقافة الغربية/ الأمريكـية المتــحررة من القيـود الدينية، والذكورية والــناقمة على الطقوس التي يمارسها المسلمون، ويُظْهِرُ ذلك امتعاضها من حديث أسرة (آل منصور) التي اختارتها الكاتبة لتكون نموذجا للأسرة المشرقية غير المالكة من الإسلام إلا القشور، إضافة إلى الحضور الديني حين اقترن السرد بالحديث عن طريقة الاحتفال بعيد العشاق المرفوض من قبل المفتيين.

يمثل المستوى الثقافي للشخصية أحد العناصر التي تعمل عليها الكاتبة لضبط معجمها السردي المُتنوع بتنوع المسار الذي انتهجته الشخصية، فكان المعجم الطبي حاضرا بقوة عند (مليكة مقدم) إذ أظهرته لصيقا بالذات الأنثوية المُتربعة على عرش النص بسلطتها التي مُنِحَتها لما تحمله من زاد ثقافي سُخِرَ لتحكم قبضتها على أمكنة تظهر فيها.

ونجد السلطة ذاتها في رواية (أقــاليم الخوف) التي تظهر بطلتها مرتحلة من مكان إلى آخر في إطار امتهانها الصحافة، فجاء المعجم المستعمل في الرواية ذو قراءة ماسحة يتتبع الأحـداث من مكــان إلى آخــر، متْبـعا بـإحصــاءات تعــدد محــطات وطأتها أقدام البطلـة، وتجتمع شخصيات الروايات الثلاثة في سمو مستواها المُوظف لتوجيه نظرة دونية إلى المجتمعات المولدية، فاعتبرت (سلمى مفيد)، و(سلطانة مجاهد) المجتمع الجزائري غارقا في تخلفه، وأمراضه مقارنة بالفرنسي الذي تشبعت بثقافته، و(مارغريت) الصحفية الأمريكية العائدة إلى مجتمع لبناني اعتبرته متقوقعا، ومستكنا تحت سلطة الأعراف والتقاليد المفروضة عليه، والمنعكسة على نمط معيشته، والمنغصة عنها معيشتها نتيجة تصادم الأفكار والمبادئ التي تمثل غايتها للتحرر من القيود المجتمعية.

أما في رواية (عرش معشق) فجاءت الشخصية بصورة بسيطة بساطة مستواها الثقافي وهو ما استثمرته الكاتبة للدخول إلى عوالم الذات الأنثوية الباطنية، وتجلى ذلك مع شخصية الخالة المُتجهة إلى الأضرحة للبحث عن ضالتها، وهنا تفتح الكاتبة عبر طريقة تفكير الشخصية المجال للحكي عن ثقافة يقدسها المجتمع الجزائري، ساهمت في إغناء الفضاء التخييلي، وتنويع الخطابات المرتبطة بدرجة وعي الشخصيات.

1-2- وظيفة الشخصية الأجنبية:

تلتقي في العالم السردي شخصيات محلية، وأخرى أجنبية، تستدعيها الروائية، وتفعلها لتتماشى مع التناسلات الحدثية المغطية لفضاءات تتنوع بتنوع الشخصيات المنتقاة في الرواية، ولما كانت الكتابة النسائية تقوم على عدة مبادئ أبرزها رفض المؤسسة الأبوية/الذكورية التي نشأت تحت سلطانها، نجد أن الحضـور الغـربي في الـرواية يحيل إلى تلكم الاستدعاءات التي تلجأ إليها الروائية لتعويض الشخصيات النقص الذي أشعرها به المجتمع، الذي ولدت فيه، وعانت من قيوده، وهذه التوجهات والقضايا التي تتبناها الكتابة النسائية تفرض عليها هندسة عوالمها السردية وفق مبدأ الضدية، وربطها بالأنا الـهوياتي وفي المقابل تخلق آخرا إيجابيا توافقيا يساعد على التخلص من مأزق انغلاق الذات الجماعية، وهذه المتفرقات تستدعي منا تتبعها في الروايات، قصد تبيان التوظيف الحدثي للشخصية الأجنبية، ودورها على مستوى المضمون أو البنية.

لا تُغْفِلُ الكاتبة (مليكة مقدم) حضـور الشخصـية الغربـية في روايتـيها، وبالعـودة إلـى العملين نلمس حضورا متواترا للمكان محملا بثقافته الخاصة المُنعكسة على طريقة تفكير، وتكوين الشخصيات المُعتمد عليها لتحريك الأحداث ضمن مكانين هما: الجزائر وفرنسا، وهي الأمكنة الكثيرة الحضور في الروايتين مع تباين في الصورة المقدمة عنهما ففرنسا تمثل الفضاء الفردوسي الذي تجد فيه الشخصيات حريتها بعد الهروب من المكان المولدي الجزائر، وأمام هذا التداخل المكاني تخلق الكاتبة شخصيات من قلب المكان لتحكم نسج أحداث روايتها.

يحضر الآخر الذكوري، والأنثوي، في الـرواية النـسائية بثـقافته، وهـويته المتعالية على الأنا الجزائرية بحكم العلاقة التاريخية بين البلدين؛ ففرنسا المحتلة هشمت الثقافة المحلية، وأغرقت الشعب الجزائري في دوامة الجهل، والتخلف الفكري، والثقافي، لتبقى هي الوجهة المثلى، والعليا، لطالبي العلم قبل خروجها، وبعده؛ إذ تتخذ الشخصيات في الرواية من الآخر ملاذاً للتحرر، وإعادة تشكيل ذاتها.

تركز الكاتبة في تقديم طرحها على الشخصية الأنثوية التي تستدعي بالضرورة حضور الآخر/الغربي الخادم لكينونتها، ليكون بذلك عاملا مساعدا أكثر منه مضادا أو معارضا فشخصية (فانسان) في رواية (الممنوعة) تضعه الكاتبة على رأس عنونة شطر فصول روايتها ليتقاسم البناء السردي للرواية مع البطلة (سلطانة)، وتظهر هذه الشخصية الحديثة

القدوم إلى الجزائر المثقلة بعاطفة الكره للآخر/ الجزائري، والأنثوي، مثالية في تعاملها مع أهل القرية التي يتسارع أهلها لتقديم الإكراميات لها، والاحسان إليها كلما وقعت عينهم عليه، ويثبت ذلك طريقة مُحاورة البنت الصغيرة (دليلة) التي وجدت في حوارها معه فضاءً رحباً للتعبير عما يجيش في صدرها، لتكون بذلك صورة الآخر/الغربي في المشاهد السردية ملائكية أمام تنامي العنف مع الشخصية المحلية، ولا تقف الكاتبة عند تقديم الشخصية للقارئ متشظية، ورافضة على المستوى الداخلي بل تتجاوزه إلى الخارجي فتقدمها متسامحة، ومتفهمة للآخرين الذين تتعايش معهم، ونلمس ذلك في حركتها داخل القرية وعدم تعرضها لمضايقات مباشرة على امتداد الحكي.

لا نلمس في رواية (أدين بكل شيء للنسيان) الحضور الكثيف للشخصية الأجنبية مثل رواية (الممنوعة)؛ بل تكتفي الكاتبة بإدماجها في الحكي كلما ضاقت بالشخصية البطلة -(سلمى مفيد)- السبل، والتي وجدت متنفسًا لذاتها في أحضان الآخر الذي تقبلها، وساعدها على الخروج من بوتقة التخلف، ويثبت ذلك مع المواقف الوصفية للأمكنة التي عادت إليها البطلة البَادِية باهتةً غارقةً في تخلفها بكل ما تحتويه من أشياء، وسلوكات المتواجدين بها. في هذه الرواية أيضا يحضر الآخر/الغربي -الفرنسي- الذكوري إلى جانب الذات الأنثوية وفي كذا محطة سنكتفي بالوقوف عند شخصيتين تنقل الكاتبة عبرهما رؤيتها للدور الذي يؤديه الآخر في المتخيل السردي.

أما الشخصية الأولى فتتمثل في زوج (سلمى) (قومي) الذي ارتبط حضوره بحادثة وفاة أمها يوم العيد، الأمر الذي عقد إجراءات المغادرة بإيجاد تذكرة السفر لتظهره الكاتبة في موقف المساعد، ويظهر ذلك في قولها:

«مازال قومي على الخط: ((إن لك تذكرة باسمك في شباك الخطوط الجوية الجزائرية في ماريينان. عليك أن تكوني هناك في الحادية عشرة وثلاثين دقيقة على الأكثر. اطلبي فلانا. هناك مشكل حقيقي بالنسبة إلى رحلة بشار. تمّ تحويل كل طائرات الصحراء باتجاه مكة، الحج محتوم. سنرى ذلك بعد وصولك))».[1]

---

[1] مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص93.

في هذه المتتالية الجملية السردية يقدم (قومي) المساعدة للبطلة كي تستكمل رحلتها وبالتمعن في هذا الموقف الذي تقدمه الكاتبة نجد أن الشخصية الأجنبية الموظفة في السرد تعكس رؤيتها –الكاتبة– وقدرتها على فهم العلاقات الاجتماعية السائرة في المجتمع الغربي مسلطة الضوء على الاهتمام الذي يوليه الرجل بالجنس الأنثوي عبر ممارسة حضوره المتواصل، والثابت لحظة اضطراب البطلة، لتتخذ الكاتبة من هذه المرحلة الانكسارية في مسار السرد فرصةً لاستدعاء الآخر الذكوري الأجنبي، لملء فجوة خُلِقَتْ مع تنامي الحكي وظهور عجز الذات الأنثوية عن قلب التحول الحدثي لصالحها.

لتكون بذلك الشخصية الأجنبية الموظفة في الرواية أحد المنافذ السردية التي تعمد إليها الكاتبة لخلق نوع من الاستمرارية، وترميم الخيبة التي تصاب بها الذات الأنثوية، والمكتفية سرديا بإظهار هواجس، وتناقضات باطنية تعاني منها، مُفرِغةً الساحة الخارجية للحركة الذكورية الممثلة بشخصية (فومي) التي صنعتها الكاتبة لتكسر بها الفكر الشرقي الجاهل للمعالم النفسية للأنثى –على قدر ما هو وارد في الرواية– وتقيم على أنقاضه آخر غربي يتجلى بصورته المثالية الخالقة للجو الذي تنشده البطلة حين تتفرع بها السبل، ويظهر ذلك الحركية التي أظهرها (فومي) لإخراج (سلمى) من دائرة التفكير في كيفية الوصول إلى مدينة (بشار)، لتظهر هذه الشخصية بحمولتها الثقافية، ودلالة حركاتها، قدرة الكاتبة على استثمار الآخر الأجنبي لتنمية سردها.

وفي إحدى الحكايات المتناسلة عن الحكاية المركزية تلتقي (سلمى) بامرأة على متن طائرة، فيها يفتح المجال بينهما لتقديم أحداث عاشتها المرأة في الجزائر ثم فرنسا، وتعقد الكاتبة عبر هذه الشخصية مقارنة بين الرجل في الجزائر الممثل بشخصية الأخ والرجل الفرنسي وهو زوجها –الشخصية الثانية– الذي احتواها، وأنقذها من الضياع، وساعدها على إعادة بناء حياتها، وإكمال دراستها، وتعويض ما ضيعته في بلدها الذي يواصل الظهور في الرواية بصورته العنيفة، فالكاتبة لا تقف عند عرض الشخصيات بل تتجاوزها لانتقاد المجتمع الذكوري الجزائري الذي منعها من استعادة ابنتها التي تركتها قبل زمن وحاول قتلها تحت وقع الانحلال الخلقي.

يمثل الآخر/الفرنسي الملاذ الوحيد لأم (بوعلام) في رواية (عرش معشق) بعد أن اشتد الصراع بين الجيش الفرنسي والمجاهدين الجزائريين؛ إذ تركت هذه الأخيرة ابنها في مأوى

تشرف عليه امرأة فرنسية أظهرها الحكي في صورة إيجابية، أفرزها اهتمامها بالأطفال الذين فقدوا ذويهم أثناء الثورة، أما بعدها فتضع الكاتبة أمام القارئ البيت كفضاء تسوده الثقافة الأجنبية متمثلة في الأسطوانات، والكتب التي تركها المعمرون لحظة فرارهم من الجزائر.

توظف الكاتبة هذا الموروث لتقديم واقع الجزائر المستقلة، متخذة من والدة (بوعلام) نموذجا للمجاهدة الفرحة بانتصارها والمستمتعة بما يحتويه المنزل ثم تنتقل إلى (نجود/زليخا) التي وجدت في البيت متسعا لتكوين نفسها، والانفتاح على الثقافة الغربية بقراءة الكتب الفرنسية المرتبطة بثقافة البيت الأولى، والعربية الوافدة عليه الموجودة على رفوف المكتبة وفي هذه الحالة تبدي الكاتبة عنايتها بالحضور الأجنبي بتواجده، أو بمخلفاتهِ المُستمر تأثيرها في الأنا، وهنا يقتصر التأثير على شخصية البطلة لتكون ثقافة الآخر هي السند الوحيد للخروج من فوضى الجهل المفروض عليها، والدخول في صف المتعلمات.

تداوم الكاتبة على إظهار الصورة المثالية للآخر/الغربي في روايتها، بدءا بالشخصيات التي جاءت لتكمل النقص الذي تشتكي منه الذات الأنثوية إلى المكان المكتمل النضوج والمتضاد مع طبيعة الحياة في المجتمع الجزائري المحافظ على ارتباكه الاجتماعي والسياسي.

في هذا النوع من الروايات المنضوية تحت غلاف الرواية الجديدة يجد القارئ نفسه أمام رواية لا تزيد توتره «ولا تدفعه إلى توهم الحقيقة، ولا إلى الاندماج مع بعض الشخصيات أو مع العالم الروائي، بل تدفعه إلى التفكير من جديد في كل ما يقرأ. كأن القارئ يقرأ وهو منفصل بدرجة ما عما يقرأ ويراقب، أو كأنه يقرأ ويراقب، وهذا يمكنه من النظر نظرة نقدية للرواية ودلالتها الكلية، ويدفعه إلى التأمل (في مغزى التجاور والتنافر والتوازي والانحرافات) لا للاندماج».[1]

فظهور الشخصية الغربية في الرواية النسائية يرتبط بتشظي أبنية المجتمعات العربية التي تَفْقِد فيها الذات الأنثوية –باعتبارها الشخصية الرئيسة في الروايات النسائية– وحدتها مع ذاتها، لتسيطر عليها رغبة التمرد على المجتمع الذكوري بالبحث عن بدائل، تكملها باللجوء إلى الآخر معوضة النقص، وهذا الذي أثبتته الروائيات في نصوصهن باستحضار

---

[1] شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، رقم 355، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، شتنبر 2008م، الكويت، ص16.

الآخر/الأجنبي الذي يبدو مفرغ الإرادة، ومسايرا، أو مكملا للذات الأنثوية –في النماذج الروائية التي وقفنا عليها– حتى أن الثنائيات الضدية للشخصيات تظهر الشخصية الذكورية الجزائرية عالقة في جهلها، وعقدها، في حين أن الآخر/الفرنسي يبدو منفتحا مثقفا، وتبدي الشخصية الروائية–الأنثوية– استياءها من تمسك المجتمع بعاداته، وتقاليده التي تظهر كـعائق أمامها في حين أنها لا تجدها في المجتمع الغربي المتحرر مـن القيود الـسائـدة فــي المجتمعات العربية.

أدى التـقوقع والانـطواء الذي فرضته أسرة (آل منصور) على ابنها العائد من أمريكا إلى اتجاهه نحو المجتمع، والبحث عن أمكنة تمنحه فرصة استعادة الحرية التي عاشها قبل العودة إلى لبنان رفقة زوجته ذات الأصول اللبنانية التي ارتبطت به في ظل ثقافة غربية كاسرة للقيود الدينية التي أصبحت عائقا أمامهما بمجرد أن امتزجا بأسرتهِ المتـدينة والخاضعة للسلطة الأنثوية الممثلة بشخصية الأم (أم وهب)، إضافة إلى ابنتها (شهد) التي ترد إليها كل شئون الأسرة، وتقدمها الكاتبة متمسكة بفكرة التباهي بتعاليم الإسلام أمام الأسرة، وساعية إلى ترغيب (مـارغريت) إلى اعتناق الإسلام، وتوجز الكاتبة تقديم الأسرة في قولها مستغربة على لسان الذات الساردة:

«الغريب في آل منصور هو سرعة التلّون، إذ فقط شهد لها وجه صارم واحد وتعيش حياتها كأنها ضابط سام في الجيش».[1]

هذا الإطــار المحيـط بشخصيتي (أيــاد) و(مـارغريت) خلق حـاجـزا بينـهما أدى إلــى الانفصال الذي يمثل بداية محطة سردية أخرى في حياة البطلة المرتبطة بـ(نوا) الصحفي الأمريكي الذي كـانت تعرفه في مـا مضى، وهو شخصية أجنبية توظفها الكاتبة في نصها حين الوصول بالأحداث إلى درجة تثبت من خلالها عجز الشخصية الذكورية الشرقية أمام قوانين مجتمعها المنبعثة من العـادات، والتقاليد، يضاف إليها الجانب الديني والتي منعتها من الاستمرار قدماً معَ ما ألفته في المجتمع الأمريكي. ونلتقي بهذا الاستدعاء في قول البطلة:

---

[1] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص16.

"قضينا أسبوعين في ماليزيا مثل حلم جميل، لكن ليس لأن أياد معي بل لأني التقيت صديقاً قديما لي اسمه ((نوا))، كان يغطي أحداث أفغانستان وجاء إلى ماليزيا لأخذ قسم من الراحة".[1]

ومن خلال هذه العبارة تنطلق الكاتبة في بناء عالم بطلة الرواية على أساس العلاقة الجديدة التي تُظهِرها أكثر أريحية لها، وهذا الإحساس تُجمع الرواية، وبقية الروايات – المدروسة– على استحضاره مع حضور الشخصية الأجنبية التي تبقى الملاذ الأنسب للأنثى المشرقية المتأكدة من عدم توافق تفكيرها مع الأيديولوجيات التي يتبناها المجتمع الذكوري المشرقي أو تفرض عليه.

تضع الكاتبة الآخر الأجنبي في زوايا تشهد انحـرافـات سـردية تتأرجح بين الانتقال من حدث مأسوي إلى آخر مثالي على العموم، كونها السراج الذي تضيء به الكاتبة حياة شخصياتها كلما امتد السرد في عتمته، وهذا التنقل يوظف لكسر التسلسل الزمني أو خطية السرد بالرجوع إلى الخلف، وتجاوز الواقع السردي إلى عالم الأحلام الذي تعيد فيه الذات ترميم ما فقدته، والأمر هنا يتعلق بشخصية (رايتشل) التي تقدمها الذات الساردة في قولها على لسان البطلة:

"حتى حين تعرفتُ على ((رايتشل)) زوجة صديق قديم لأياد لم أجد فيها الأمريكية البسيطة، بساطة الشعب الأمريكي الذي أعرفه، كانت تنشط من أجل محاربة بعض المـقاهـي والمـطاعم والمنتـوجات الأمـريكية التي يعـود ريـعها حسب مـا تقـول إلـى إسرائيل..!".[2]

ففي هذا الكلام نجد مفارقة تتشكل من الانتماء الهوياتي لـ(رايتشل) المرأة الأمريكية القادمة من دولة يشهد التاريخ بمساندتها وحمايتها المطلقة للوجود الإسرائيلي في منطقة الشرق الأوسط، ومن رغبتها في الدفاع عن الدولة الفلسطينية بمقاطعة المنتوجات الإسرائيلو–أمريكية خدمة للسلام، وإيقافا للمد اليهودي في المنطقة، وهذا التصرف يثبت سرديا إيجابية الآخر الأجنبي الذي تستدعيه الكاتبة لتعرج بالسرد إلى مسار آخر تمد فيه النص بحكاية ثانوية مضمونها طبيعة العلاقة بين المسلمين واليهود في الماضي، وهنا

---

[1] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص31.

[2] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص34.

اختارت الكاتبة النموذج الأعلى للمسلمين، والمتمثل في شخص النبي (محمد)صلى الله عليه وسلم المحسن إلى جاره اليهودي، ثم انتقلت إلى الحديث عن معاملة (هتلر) لليهود، وكل هذه الاستدعاءات النصية نقلتها البطلة من (شهد) التي يثيرها موضوع العلاقة بين الطرفين مقدمة رأيا تعارض مع ما قالته (رايتشل) حول الرؤية المستقبلية لطبيعة العلاقة بين الدولتين الفلسطينية والإسرائيلية.

تظهر الشخصيات الأجنبية في الرواية النسائية الجزائرية مكتملة النضوج ملمة بالعالم الذي تتحرك فيه من الناحية التاريخية، والجغرافية، تضاف إليها المعتقداتية، ويثبت ذلك المعلومات المتنوعة التي تقدمها الكاتبة على لسان السارد –المحافظ على علمه– حينما تظهرها سرديا ضمن النقاط التي تكون فيها الشخصيات المحلية مضطربة، أو الأحداث آيلة إلى الخفوت فترفع من وتيرتها، مولدة معها حادثة جديدة تربك القارئ حينما تسمو به إلى أمكنة تجهز طبيعة الحياة فيها من خلال أسمائها؛ ونجد منها حديث (نوا) عن الدول والمدن التي تعاني من ظاهرة العنف الداخلي الناتج عن الممارسة السلطوية الأمريكية المباشرة أو غير ذلك بالمنطقة، وكذلك (رايتشل) المدافعة عن المضطهدين، وفي هذا التشكيل البنائي، والفني للشخصية تفجر الكاتبة ازدواجية الشخصية الأجنبية/الغربية المتملصة من ثقافة ساسة بلدها، والمتعاطفة مع الآخر/ العربي، وفي المقابل تضع الشخصية العربية في خانة الفشل، والانبهار من الثقافة الأخرى، والانسياق وراءها، وهذا يلفت انتباهنا إلى الجانب الرؤيوي للأنا الغربية إلى الآخر الشرقي والعكس.

ساهم توظيف شخصية الآخر/الغربي في ترصيع النص من خلال تداخل العلاقة بين النص الأصل والنص اللاحق المرافق لحضور (رايتشل) أو (نوا) داخل العالم السردي، مما زاد في شعرية الرواية التي يلتقي فيها الجانب التخيلي بالتاريخي عبر استحضار الشخصية الأجنبية وحمولتها الثقافية.

1-3- استراتيجية تسمية الشخصية:

الشخصية في ظل تواجدها ضمن العالم السردي تضع لها الكاتبة اسما تتميز به عن باقي الشخصيات، وتهيئ الأرضية المناسبة لميلاده، والأنسب لتشكله، وتطوره عبر العمل الروائي، وهذا الأمر يرتبط بطريقة تقديم الشخصية في الرواية من حيث دورها

أو ثقافتها التي يرى (محمد عزام) أنها تقدم وفق طريقتين: «طريقة مباشرة، وذلك عن طريق الوصف الجسدي، والنفسي للشخصية، وطريقة غير مباشرة: حيث يمدنا (الرواي) بالمعلومات حول الشخصية بالشكل الذي يقرره الروائي. وهنا تبرز هيمنة السارد العليم في مجال السرد ومهمته أن يرينا (الشخصية) التي يصنعها الروائي، وكأنما هي شخصية محتملة، وذلك عن طريق ضمير الغائب الذي رسخته تقاليد الكاتبة الكلاسيكية، حيث يسمح هذا الضمير للراوي باتخاذ مسافة مناسبة من الشخصية التي يقدمها، ويبعده عن التداخل المباشر في السرد».[1]

تتجاوز الكاتبة مرحلة التسمية الأولية للشخصيات، وتفسح المجال داخل الرواية لتقديم الغاية من اطلاق الاسم عليها، والمُساعدة على ربط الحادثة بالعديد من الأحداث التي يكون موضوع التسمية فيها النقطة المساعدة على التنويع السردي، فيتجلى الحدث في صورة حكاية ثانوية تتوالد عن حكاية مركزية تستغلها الكاتبة للتلاعب بعنصري الزمان والمكان ليجد القارئ نفسه أمام وقائع مختلفة تتأرجح بين الماضي والحاضر، وأمكنة مختلفة عن التي يتحرك فيها أبطال الرواية، وهنا أيضا يلفت انتباهنا قدرة الكاتبة على استغلال هذه الحركية لتزويد القارئ بمعلومات عن الشخصية الرئيسة، والمحيطة بها في الزمنين الماضي أو الحاضر، سواءً حظيت باسم أو لقب بحكم المهنة أو القرابة أو غير ذلك.

تجمع الكاتبة (ربيعة جلطي) في روايتها (عرش معشق) بين التقديم الجسدي، والنفسي لشخصياتها الرئيسة، وتوليها أهمية كبيرة فتعتمدها كساردٍ عليم مع إفساح المجال لبعض الشخصيات لإظهار صوتها حينما يتصل السرد بحياتها الشخصية البعيدة عن أنظار الآخر.

وتمثل (نجود) في الرواية النقطة المحورية التي تدور حولها وتترابط معها حياة بقية الشخصيات الآنية الحضور، والمساهمة في تكوينها الوجودي، أو تشكيل هويتها التخييلية وقبل الحديث عن وظيفتها داخل النص يستوقفنا اسمها الذي ينشطر بالحكي ومعه تنشطر الشخصيات من حولها إلى جانب اسم الخالة (حدهم)، وكذلك (عبدقا).

تظهر التسمية في الرواية كقضية اجتماعية تمارس ثقلها على الذوات التي نجدها بين متقبلة مكتفية بالصمت أو متمردة عليها، ومن خلال هذا الاضطراب الحدثي تثير الكاتبة قضية الأسماء ودلالتها في المجتمع الجزائري على لسان الذات الساردة. ومن بين هذه

---

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص19.

الأسماء نجد اسم الخالة (حدهم) المسماة من منطلق خلفية اجتـماعية دينية تحمل في طيتها كرها دفينا للجنس الأنثوي، وتفاؤلا ظاهرا بقادمٍ ذكوري مبارك؛ فالاسم يلتقي من قريب وكلمة (الحد) التي تعني التوقف، والكف عن القيام بشيء مـا، والبت في استمراريته، لما يحمله من صفات لا تتوافق والأفكار المتبناة في المجتمع، أو يستدعى في النص الروائي لبناء آفاق توقعية جديدة مرجوة تبشر بقدوم شيء ما يختلف عن سابقه يكسر أحد الثوابت.

في مقطع سردي تضع الكاتبة على لسان الذات الساردة صورة لسبب هذه التسمية قائلة:

«"حدهم" اسم ألصقه جدي على جبين ابنته الخامسة، أملا أن تكون "حدّا" لولادة البنات تبعا لعادة القديمة في التبرك بالأسماء. تيمنا وأملا من جدي أن تكون "حدهم" الحد الفاصل بين الإناث اللواتي ولدن له، والذكور الكثر القادمين. لعل وعسى يأتي بعدها مباشرة ولدٌ ذكرٌ، مرفوع بالتنوين الظاهر في وسطه. إلا أن الرياح لم تجر بما يشتهي جدي التقي. ولم تكن خالتي حدهم مدخلا لسلسلة من الذكور».[1]

تظهر الساردة في المقطع السردي خيبة أمل، وانكسار أفق توقع "الجد" الشخصية التقليدية المشبعة بالثقافة الدينية والذي فشل في تغيير مسار جنس أسرته ببعث الذكور وإخفاء الإناث باصطلاح اسم "حدهم".

فالرغبة التي يفرضها الجو العام للأسرة، خلق شعرية في السرد المؤسس على إعادة ضبط توجيه أشرعة قدر الأسرة، ويظهر ذلك في جمل استعملتها الكاتبة للإحاطة بدلالة الاسم، وتحميله دلالات كثيفة؛ فهو لم يُختر، ولم يُنتق من باب الاستبشار بالمولود الجديد بل وضع حتما لإيقاف السيل الأنثوي الذي يمثل هاجس لا بد من التخلص منه.

فالاسم قدم في أرضية ذات خلفية ثقافية ودينية، تتمثل في ظاهرة التبرك بالأسماء وبعثها بدلالتها التي حملتها انطلاقا من ذاتها أو أخذت صفتها ممن أطلقت عليهم فيما مضى، ويظهر الاسم في هذا المقام كمنتوج جمعيٍ يفسر ذهنية المجتمع البسيط التركيب والمؤمن بالعجائبيات، والمعجزات التي تحدث من وراء ممارسة مثل هذه الطقوس.

الكاتبة اختارت الكلمة المعبرة بقوة وبدقة عن الرغبة في قولها متحدثة عن الاسم: "ألصقه" ليكتسب بذلك الاسم صفة الطلسمية التي يُتَوَقَعُ منها إحداث المتفق عليه، وتجاوز

---

[1] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص20.

التوقعات؛ أي تحويل المسار الجنسي داخل الأسرة الأنثوية التشكل إلى أخرى تلغي هذه الصفة بميلاد الذكور.

يشير المشهد السردي إلى وجود توتر داخل الأسرة، وخوف من تأنيثها، على حساب الذكورة التي يمثلها الجد منفردا، و يلمس المتلقي ذلك في تجاوز الكاتبة الحديث عن الاسم إلى الوقوف عند اهتزاز، واضطراب المؤسسة الذكورية الضعيفة أمام التزايد الأنثوي؛ فالجد وصف بالتقي المتشبع بالتعاليم الدينية إلا أنَّ السلوك الذي قام به يومئ إلى وجود رغبة في الانبعاث من جديد عبر الجسد الذكوري الغائب عن الأسرة، وضمان استمرارية الاسم وحمايته من الزوال.

وقد يتساءل القارئ عن موقف الأم في كذا مقام حدثي، وانطباعها الخاص حول ما تلد إلا أن الكاتبة تتدارك ذلك، وتمنحه صورة عن موقفها بقولها على لسان الأم:

«- لا أحب خبر ولادة البنات فاقبلوني كما أنا إذا أردتم أن لا أكذب عليكم. وأنا لا أريد أن أكذب على أحد. ولا أجامل أحد. ولست مجبرة على ذلك».[(1)]

ففي موقف الأم يظهر رفض للأنثى في الأسرة، وهو ناتج عن تكرار ولادتها لهن، مما خلق عندها نوعا من النفور من تواجدهن حولها، ومجيئهن إلى الحياة؛ فولادتهن بالنسبة لها تمثل رحلة فاشلة مهما كان جمالهن، وقدرتهن على العطاء، والتكيف مع الظروف المختلفة فالرفض هنا مشترك بين الأب الأم، ويبدو أكثر تجليا على لسان الأم التي عبرت عن رأيها بكل صراحة دون تزييف أو تصنع، في حين أن أمل قدوم مولود ذكر إلى الأسرة يمثل هدفا مشتركا بين كل الأفراد.

ويعكس الحراك الذي تقوم به الذات الساردة في الرواية، وتوقفها عند اسم الخالة وجود وعي تحمله الكاتبة، لما يدور في المجتمع الجزائري، فأظهرت حضور السلطة الذكورية التي تحدد جزءًا من هوية الجنس الأنثوي المرتسم في هيأة الورقة المُقَادة. وعبر تنامي السرد تخبر الذات الساردة المتلقي، بزواج الخالة "حدهم"، وعدم إنجابها، مرد ذلك إلى العقم الذي ابتليت به، وهنا تستوقفنا نقطة مركزية تجمع بين ماضي وحاضر هذه الشخصية؛ فعقمها يبدو كما لو أنه امتداد لرغبة والدها في تسميتها بهذا الاسم، ف "حدهم" تظهر في العالم السردي منفردة تعيش في منزل كبير بمفردها في ظل غياب زوجها المتكرر، ليصبح الاسم

---

(1) ربيعة جلطي، عرش معشق، ص64.

كما لو أنه لعنة أصابتها، فلم تبشر لا بالذكر، ولا الأنثى، ولا الاستمتاع بحياتها في ظل رجل يخفف عنها مصابها، وينسيها وحدتها.

تعاملت الكاتبة مع هذا الاسم بأسلوب راقٍ، فقدمت للقارئ شخصية تحمل صفة اسمها لكنها غير متمردة، يظهر عليها الهدوء عبر المسار السردي، عكس بطلة الرواية التي تعيش في كنف الخالة "حدهم" بعدما فقدت والديها؛ إذ تقدم شخصية (نجود) كنموذج حي لظاهرة ترسخت في ذهنية المجتمع الجزائري تتعلق بتوارث الأسماء، فالاسم ألصق بالطفلة في ظل ظروف اجتماعية، وسياسية عصفت بالجزائر لعقد بأكمله انجر عنها تيتم أطفال كثر وفقدانهم الحماية الأسرية ليتم تبادل الأدوار، فيجدوا أنفسهم في محيط أسري جديد ليس الذي تمنوهُ.

فالبطلة "نجود" تحمل اسم أختها التي توفيت، وهي عادة وضرب من التقاليد المنتشرة في المجتمع الجزائري، ليقدر لهذا المولود الجديد أن يكون شبه مماثل لمصير الخالة "حدهم"، واللتان سيجمعهما مكان واحد؛ إذ إن الكاتبة تقدم للقارئ مشهد تسمية الفتاة قائلة:

"قد لا يعجبهم سماع أي شيء عني يذكرهم باختفاء أمي وأبي. بابنتهم التي ربما كنت سببا في هلاكها، وفي أبي الذي لم يرني ولم يحقق حلمه في الأبوة.. جئت فذهبا معا..

- سموها نجود والسلام!!

هكذا قرر جدي الحاج التقي...

سأكون نجود إذن.." نجود" اسم أختي التي سبقتني إلى الحياة.. سبقتني إلى هذا العالم بخمس سنوات، إلا أنها توفيت بعد شهور من ولادتها، بعد أن نفذت أمي أثناءها من موت محقق بأعجوبة، بسبب ولادة عسيرة أخرى..".[1]

تضع الكاتبة القارئ في جو تسمية المولود الجديد الذي يسوده حزن شديد بسبب فقدان الأب المقتول على يد الإرهاب، وموت الأم المتأثرة بموت زوجها، ولقيت هي الأخرى حتفها حين ولادة ابنتها، فالشخصية هنا ولدت في جو جد حزين، كانت الأسرة تعيش فيه حالة اضطراب شديد، وفاقدة للوعي بالحي مهتمة بالميت، مما أفرز بعث اسم ميت إلى الحياة وإلصاقه بالوافد الجديد على الأسرة الذي يستوقفه اسم ليس له، فيبحث عن اسم آخر يناسب مقامه، ويثبت وجوده.

---

[1] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص21-22.

تختار البطلة لنفسها اسم (زليخا) إيحاء برفض البقاء تحت اسم ميت، وهي بذلك تصنع اسما آخرا يناسبها، ويخرجها من بردة ليست على مقاسها، وهو ما نجده عبر تنامي أحداث الرواية؛ إذ تقول (نجود) صانعة اسم (زليخا) لنفسها:

«"نجود" اسمها الذي أحمله منذ سنين، لم أشعر به يوما ملتصقا بروحي، بل كنت أحس دوما أنه ثوب فضفاض، يلزمه الكثير من الترقيعات كي يصبح على مقاسي. اسمها هذا من اختيار أمّنا».[1]

وفي هذا المقطع تظهر عدم ارتياحها لهذا الاسم، وفي مقطع آخر بعد رصد الأسباب الدافعة لذلك، وإقناع نفسها بضرورة بعثها على لسانها، تعلن عن اسمها قائلة:

«قررت بيني وبين نفسي أن أختار اسما آخر لي.. ألست حرة، على الأقل في اختيار اسم خاص بي، على مقاسي.؟

لم أختر من مصيري لحد الساعة ولكم تأخرت. سأبدأ الآن فقد حانت الساعة.

ولأن الشمعة لا تضيء برأسين. سأخص رأسي وحده باسم.

سأسمي نفسي زليخا. أنا من الآن زليخا ولست نجود..

زليخا.. لا أريد أي حرف يذكرني بأنني نجود، لا حرف منه يتشابه أو يتقاطع مع اسمي الجديد:

- زليخا..!!!

لا تقاطع ولا تلاق ولا حتى إيقاع.. حروف جديدة منتقاة بدقة على موسيقى مختلفة.. زليخا!

- صباح الخير يا زليخا.

هكذا أقول وعيني في عين المرآة».[2]

في المقطع السردي يستشعر القارئ تلك «**الشعرية الصافية**»[3] التي تنبجس من ذات رافضة أن يحمل جسدها ثقل الاسم الذي قيد به، وتقدم رغبتها الصريحة في التحرر منه فانتقت من الأحرف ما لا يقترب من اسمها السابق، وتقدم حجتها حينما شبهت نفسها

---

(1) المرجع نفسه، ص52.

(2) ربيعة جلطي، عرش معشق، ص57.

(3) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص143.

بالشمعة التي لا تتقبل أن تحمل على رأسها شعلتين، فالتصاق اسم (نجود) بها جعلها تعيش حياة ليست لها.

وتحضر في النص أداة النفي (لا) التي وردت في أكثر من موضع، مقترنة بكل ما له صلة بالاسم السابق، مما خلق جوا رافضا متملصا من فكرة البقاء في الثوب الذي ألبسته إياها العادات السائدة التي فرضها السياق الزمني الذي جاءت فيه البطلة إلى الوجود.

وتكتمل قيمة الاسم الذي اختارته الذات الساردة لنفسها حينما تسمعه من (عبدقا) إذ تحس باكتمال تموضعه عليها، وتواجده بالعالم الخارجي بعدما كان حبيس خيالها في قولها:

«**عبدقا أول رجل يناديني باسمي الحقيقي الجديد:**

- زليخا.

ولد اسمي على لسانه. يا له من ترف لي. بدا لي اسما رائعا أجمل أسماء نساء اليابسة قاطبة..».(1)

يلاحظ في هذا المقطع الحضور الذكوري مرة أخرى في مقام التسمية، فبعد أن سماها جدها التقي، باسم تراءى لها ميت، ولا يسع وجودها، تنقلنا الكاتبة إلى لحظة ميلاد الاسم الحي على لسان (عبدقا) الذي تكتمل قيمته حينما ينطق به. فتتعرف الذات الأنثوية على وجودها الفعلي في ظل الذات الذكورية التي تهبها ذلك، ولا يلمس القارئ في المقطع السردي الأخير نبرة الامتعاض من تواجده على لسان (عبدقا)، بل هناك توافق تام بينهما، وما يلفت الانتباه أيضا انتقال الكاتبة بالشخصية من المتخلية إلى المرجعية؛ فالاسم الذي اختارته البطلة لنفسها اسم قديم يثير في نفس القارئ انطباعا حول الاسم الذي يرتبط بامرأة عـزيـز مصـر التي زجت بـ (يوسف) عليه السلام في السجن، وفي اشتقاقه اللغوي إحالة إلى التقدم والمشي، وورود مثل هذا الاسم في السرد النسائي، يضخ في العمل دلالات متعددة تقترن بالاسم المنتقى مع التي يتوقعها القارئ خلال الرواية.

باصطلاح الاسم الجديد، تكون البطلة قد خطت خطوة صوب طمس الذكريات الجميلة التي يحملها اسم (نجود) في مخيلة الشخصيات المحيطة بها، لتفتح المجال لـ(زليخا) وما تحمله من صفات، كضرب من إثبات الذات، وتميزها عن الآخر –حتى وإن كان ميتًا– فتقدمها الكاتبة من خلال السرد، في أقبح صورها الخَلقية، فهي أقرب للشخصية الممسوخة منها إلى العادية، وفي الصفات التي تكسبها الكاتبة بطلة الرواية، إثارة لقضية تهميش القبيح

---

(1) ربيعة جلطي، عرش معشق، ص166.

وعدم تقبله، مما يضطره إلى خوض رحلة البحث عن ذاته، وبنائها بعيدا عن أعين الآخر وهو ما كان مبدئيا بخلق الاسم الذي يتناسب وميولها، كونه قصديا غير اعتباطيا حينما يدخل العالم السردي.

وفي مقطع سردي آخر من نفس الرواية تقدم الكاتبة اسم (عبدقا) اختصارًا لاسم (عبد القادر)، وفي ذلك إحالة إلى البيئة التي تقيم بها هذه الشخصية، والمتمثلة في الغرب الجزائري –هذا من الناحية الجغرافية– كما يثير الاسم بدلالته الدينية استدعاءات أخرى تاريخية، وأدبية، وسياسية، تتصل بالتسمية التي تحيطها الكاتبة بآراء تتجاذب أحقية الاختيار ثم تفصل في النقاش بتغليب الحضور الذكوري والرضوخ لصوته؛ إذ يقول (عبدقا) مستخدما ضمير المتكلم لتقديم الحادثة:

"علمت أن بعد ولادتي كانت أمي ترغب في تسميتي زيدون لكن أبي رفع عصاه عاليا وكأن على رأسها نارا وأقسم بأغلظ الإيمان أن ابنه لن يحمل سوى اسم عبد القادر تاجا على رأسه..

لم يفعل أبي ذلك من باب التشدد أو الخلاف، تبين أنها كانت قناعة راسخة زمنا طويلا لديه والجميع كان يعلم بها.

اختار لي أبي اسم "عبد القادر"، فعل ذلك بكامل وعيه وقناعته وتحقيقا لرغبته الدفينة. سماني كذلك تيمنا بعبد القادر بن محي الدين مؤسس الدولة الجزائرية..».[1]

في هذا المقطع السردي تنشط ذاكرة (عبدقا) فيسترجع حدث تسميته، بهذا الاسم على لسان أبيه –الشخصية المشبعة بالعادات والتقاليد– المنبعث من مجتمع يعلو فيه صوت الأب فوق كل صوت، وهو الذي تعارض مع رغبة الأم في تسمية ابنها (زيدون)، فكان أن سمي (عبد القادر) تيمنا بالأمير الجزائري، الشخصية التاريخية، والسياسية، والدينية، وهذه الخطوة تحيل إلى ظاهرة التبرك بالأسماء التي تمثل جزءًا من الهوية الثقافية للبيئة التي ولد بها (عبدقا).

فأمنية الأب ورغبته الشديدة في بناء فرد قوي، وفعّال متشبع بروافد الثقافات يتحقق حينما تفسح له الكاتبة المجال ليحدث القارئ عن الكم الهائل من المعارف التي حصّلها جراء إدمانه المطالعة، وملازمته المكتبة، وأخذه الكثير عن أمه الظاهرة في ثوب المرأة المثقفة المتصلة بهويتها الاجتماعية، والثقافية، والأدبية.

---

[1] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص112-113.

استوقفتنا ظاهرة التسمية في رواية (عرش معشق) التي يتجلى فيها حضور الخلفية الثقافية، والمعرفية للشخصيات التي أطلقت هذه الأسماء على أبنائها، وهنا تقدم الكاتبة مناسبات التسمية الضاجة باختلاف الآراء، وانتصار الطرف الذكوري على حساب الأطراف المعارضة؛ فبين ميول الأب إلى الجانب التاريخي، والأم إلى الجانب الأدبي والفني، يحدث صدام يتمخض عنه ثبات الوجهة التاريخية الملحقة بالمولود الجديد المشتكي مع تنامي الأحداث من ثقل الاسم عليه؛ لأنه يجاري الحضور الرمزي، والدلالي للشخصية التاريخية والوطنية التي نشدها والده فيه.

تقدم الكاتبة على لسان الذات الساردة موقفا من طريقة تسمية المولود الجديد في الأسر الجزائرية الريفية، التي يتوقف عندها تدرج الزمن حين فقدان شخص عزيز، إضافة إلى نبرة الرفض الشديدة الملموسة في تجاوز زمن الوقوف عند البنت، وتسميتها باسم يليق بها مما اضطرها إلى البحث عن اسم بديل يخرجها من الإحساس بالعدم.

كذلك استظهرت الذات الساردة السلطة الذكورية ضمن العمل الإبداعي، وقدمتها ممتلكة للأحقية المطلقة في عرض الاسم، وإلصاقه بالمولود الجديد دون الأخذ برأي الآخر/الأنثى المُجرَدِ من الإرادة، إضافة إلى توظيف الكاتبة التراث بمختلف تشكلاته لحظة التسمية.

إذا كانت هذه الميزة التي تنفرد بها الكاتبة (ربيعة جلطي) في تقديم شخصياتها التي اصطنعت لها أسماء ووظفتها لتقديم جانب من الثقافة الشعبية للمجتمع الجزائري الوارث لذهنية التسمية المتوارثة أو المتولدة من صفة خِلقية أو خُلقية تظهرها الأحداث كسمة ملازمة لإحدى الشخصيات على مدى المساحات السردية. كما نلاحظ غلبة الأسماء العربية على الأجنبية في رواية (عرش معشق) وهو الأمر الذي نجده غائبا عن روايتي (الممنوعة) و(أدين بكل شيء للنسيان) اللاتين يظهر فيهما حضور متكافئ للاسم الأجنبي والاسم العربي، مع عدم التركيز على مناسبة التسمية أو الحكي عن معاني الأسماء، عدا شخصية (فانسان) التي تحمل اسما أجنبيا تختاره الكاتبة ليمارس حضوره داخل الرواية على مستوى العنونة الداخلية أو الأحداث؛ كونه أحد أبطال الرواية، والمكمل للأحداث السردية المتزايدة النمو مع الشخصية الرئيسة الأولى (سلطانة مجاهد)، وهنا تبقي الكاتبة على الحضور الأجنبي التنويري داخل الرواية لارتباط دلالته بتشكيل المنافذ الملائمة للخروج من المآسي

التي تعيشها البطلة، والغاية من دخولنا إلى رواية (الممنوعة) هو توقف الكاتبة عند معنى اسم بطل الرواية الذي تربطه الكاتبة بمرجعية دينية عن طريق التصريح، والمماثلة، ويظهر ذلك قول السارد:

« - **اسمي فانسان.**

- **ماذا تعني كلمة فانسان؟**

- **لا شيء، إنه اسم قديس، مثل الولي الصالح**».(1)

تعلن الكاتبة في هذه الجمل عن دلالة اسم الشخصية مستدرجة القارئ إلى التمعن في حركاتها، وسكناتها، ودورها داخل الرواية بحكم الإطار المكاني والزماني الذي تُظْهِرُها فيه، متفاعلة مع الشخصيات الأخرى داخل الرواية. ولو حاولنا الربط بين دلالة الاسم وكيفية تعامل أهالي القرية مع الضيف الأجنبي، فسنلمس ضربا من الإجلال والاحترام -الذي يحظى به الرجل الصالح بين الناس في المجتمعات الصغيرة، فـ (فانسان) تطلبه الأيدي وتلاعبه ضحكات الأطفال على استحياء، انطلاقا من خضوعهم للسلطة الثقافية، والدينية التي تتحكم في سلوكات أهل المنطقة، فالمقام الذي وضع فيه (فانسان) والهدوء الذي يظهرُه وتصرفاتِهِ، يتوافق ودلالة الاسم الذي أعلنت عنه الكاتبة أثناء تقديمه للقارئ. في حين أننا نجد الروائيات -في النماذج المدروسة- يتجنبن الحكي عن حادثة التسمية ودلالة الاسم عند الشخصيات الأجنبية، كون هذه الشخصية الموظفة ضمن الرواية القصد منها هو تكملة الشخصيات الرئيسة مهما كانت درجة حضورها السردي، ودلالتها، وتحولاتها الحكائية.

الموت وتغييب الاسم عن والدي أبطال الرواية يمثل أحد القضايا التي نصادفها في الروايات النسائية، وكذلك هو جزء من التركيب اللساني، والدلالي للعالم السردي؛ فبطلة رواية (الممنوعة) (سلطانة مجاهد) لم تقف كثيرا عند هذا الجانب، وفضلت الكاتبة أن تقدمها للقارئ مجردة من انتمائها الأسري، لتتفرد بمواجهة مباشرة مع المكان وحمولته الثقافية ويتجسد ذلك حينما يلمح السارد إلى حادثة موت أمها واختها دون التعمق في الحكاية مغلقة بذلك دينامية هذه الشخصيات، وتأثيرها في تنامي السرد. في حين أن بطلة رواية (أدين بكل شيء للنسيان) (سلمى مفيد) تدخل في صراع غير مباشر -غالبا- مع شخصية الأم التي

---

(1) مليكة مقدم، الممنوعة، ص40.

تلتقيها بعد غياب، فتصورها مناقضة للصورة المثالية التي يحملها القارئ عنها إلى أن تنهي الكاتبة حضورها بالإعلان عن موتها، وفك العقدة التي أرقت البطلة.

ينتشي النص الروائي عند (فضيلة الفاروق) بالحضور الاسمي للشخصيات التي تضعها الكاتبة ضمن الشخصيات الثانوية، ويقدمها السارد على لسان البطلة في قولها:

"أبناء الحاجة أم وهب، ستة، هم: وهب وشهد، وشمائل، وأياد، وجيلار، ونورا وكلهم يحترمونها، ولا يغضبونها، وإن تطلب الأمر أن يكذبوا عليها فهم يعلمون ذلك".[1]

في هذه العبارة يجمع السارد أسماء الشخصيات المحيطة بالبطلة، ثم تقوم بتقديمها للقارئ على قدر حضورها السلطوي في البيت الجامع لأفراد العائلة، فـ (شهد) إحدى بنات الأسرة أعطيت الضوء الأخضر لممارسة سلطتها، تقول الذات الساردة أن لها:

"صلاحيات كثيرة في العائلة، فرأيها جد مهم قبل اتخاذ أي قرار بالنسبة لكل أفراد العائلة، على الرغم من أنها أنثى، (...) فشهد التي لا يظهر منها إلا الوجه واليدين، هي العقل المدبّر وقلب آل منصور، ولعل ذلك ليس فقط لقوة شخصيتها، بل لثراء زوجها الحاج عبدالله الذي منحها سلطة المال، فهو تاجر أجواخ".[2]

فشخصية (شهد) تحمل على مستوى التسمية والتعيين إيحاء بالمعاينة، والحكم والإدراك، وهذه الدلالة الإيحائية تتماشى مع رغبتها في تسيير شؤون البيت، وتقويم سلوكات الآخرين أو الحكم عليها، ويظهر هذا في رغبتها الشديدة لإدخال (مارغريت) –بطلة الرواية– إلى الإسلام، وإنقاذها من العذاب لانتمائها المسيحي الذي تراه سبيلا ضالا، "وإذا تتبعنا المسار السردي للشخصية/الاسم نكتشف هذه السمة الدلالية في المواقف والأحداث المعينة التي تشكل للقارئ مدلولا إيحائيا يعادل الاسم/الدال، غير أن استحضار هذه السمة لا يقتصر الدور فيها على القارئ في التقاطع بين المستويين اللغوي والنصي، بل قد يملك النص ذاته صفة التعيين وإحالة الاسم/الدال على معنى دلالي محدد"[3]، ونجد هذا أيضا

---

(1) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص16.

(2) المرجع نفسه، ص14.

(3) نبيلة بوشنادة، الشخصية من المستوى المحسوس إلى المستوى المجرد في رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، مجلة المخبر، ع7، جامعة بسكرة، 2011م، الجزائر، ص113.

حين الحديث عن شخصية (شمائل) التي يوحي اسمها بالشمولية، التنوع، والقدرة على الإلمام فهي:

"سيدة تشبه النساء العاديات ولا شيء يميزها سوى أنها سيدة قوية تعتمد على نفسها، وليست بحاجة لأحد".[1]

فمن خلال هذه المواصفات التي تحملها ينشأ توافق بين دورها في النص ومدلول اسمها المحيل عليها.

استثمار الاسم، والخلفية المعرفية، والشخصية الأجنبية لتوليد الحكي تمثل آليات اعتمدتها الروائية لطرح العديد من القضايا الحساسة في المجتمع المنفتح على الثقافة الأجنبية، والمنغلق على ذاته، والمقدس لتناقضاته؛ فجاء تفعيل الاسم كقضية محورية للبطلة منبعا لمتتاليات مشهدية نقلت القارئ إلى عوالم الذات الداخلية، وصراعتها مع أناها المتشظية إلى قسمين: تمرد على الآخر الذكوري، وبحث عن هوية تصنعها من خيالها لذاتها ومن ذاتها، فشكلتها، وبشرت بميلادها في الأمكنة المظلمة التي لا تصلها الأعين من حولها، وكان الحوار الداخلي الأبرز سرديا على حساب الخارجي الذي لم توظفه الروائية كثيرا لعدم تناسبه والمشاهد السردية.

في حين أن الخلفية الثقافية للشخصيات استغلت لإبراز المكانة التي تحتلها الشخصية على قدر تحصيلها العلمي الذي وظفته الروائية كسلاح تدافع به الذوات عن نفسها أمام الآخر الأقلُ مستوً منها، وهنا تنتصر الروائية لشخصيتها التي كسرت العديد من الثوابت التي مجدتها البيئة القروية لزمن، لدرجة أنها نحت إلى اعتبارها نواميسا تخضع، وتسير هذه المجتمعات المنغلقة على نفسها، وكان في هذا الانتقاء قصد يتمثل في خلق صراع بين الشخصيات يساهم في تنشيط الحركية السردية، خاصة وأنَّ الصراع كان مؤسسا على خلفيات يتبناها كل طرف، انتصرت فيها الأنثى على الجهل، وخصبت العقول النسائية في القرية المستيقظة من غفلتها واقفة في وجه السلطة الممارسة باسم الدين والعنف.

أما الشخصيات الأجنبية في الرواية النسائية فوجدناها موظفة بدقة، وفي مواضع لا تصلح لها إلا هذه الشخصيات ذات الطابع المسالم التي جاءت في كل المشاهد السردية

---

(1) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص17.

تقريبا مخلصة للذات الأنثوية من مآزق تعرضت لها في بيئتها الأم، ويلاحظ أيضا على هذا النمط من الشخصيات أنها مؤقتة، وليست مقيمة بالأمكنة التي تشهد كثافة حدثية، فهي تستدعى لزيادة الحركية السردية وزيادة وتيرة الحكي كلما خفت، فهي شخصيات مثقفة ومتفهمة، ومتوافقة مع توجه الذات الأنثوية في الـرواية، ولا تعـرف سبيلا إلى المـعارضة أو الضدية التي حصرت في الشخصية المحلية.

هذا التميز الذي عرفته الشخصية من حيث الانتقاء، والتقديم، والتوزيع على مشاهد الرواية خلق لدى القارئ للرواية النسائية آفقًا توقعيةً تتجاوز الشخصية إلى مساءلة الكاتبة عن الأمكنة، وكيفية تأثيثها، وهل هي متوافقة مع طبيعة الشخصيات، وتصوراتها، وحالاتها الاجتماعية، والنفسية؟

2- تأثيث الأمكنة/تهيئة الفضاء لحركية الذوات:

تتطلب عملية تأثيث المكان من الكاتبة العزف على وتري الحضور، والغياب، فيجسد الحضور عبر اللغة التي "تلعب دورا أساسيا في إرشاد القارئ إلى هذا العالم أو ذاك؛ لكن إذا كانت اللغة صيغة عرض العالم، فإنها ليست شيئا أو حدثا في هذا العالم»[(1)]. وهكذا تكون اللغة هـي الضامن لحق تـواجد الأمكنة فـي النص لتأدية وظيفة تفاعلية مـع بقية الموجودات التي منحتها اللغة أحقية التواجد، والانكشاف داخل العالم السردي، ولا تتوقف الكاتبة عند هذه النقطة فحسب بل تتجاوزها إلى مراتب أخرى، فيُشحن المكان بحمولة دلالية -حد الثخن أحيانا- تبرزها الاطـلالات المستمـرة لـه عبر المـساحة النصية، مما يستلزم من القارئ أن يتوقف أمام هذا الصرح الذي شيدته الكاتبة متأملا، ومحللا، لأن المكان يتجلى كـ"وظيفة حكائية، ومكوّن مهما في الآلة الحكائية، ففي حيز المكان تشدو المرأة المبدعة في مدى الفن الروائي النسائي، وتتّخذ منه فاعلية الإسقاط وحركته، حيث ينشط المخيال السردي ببوحه النازف، ويغدو التخيّل والتذكر والنجوى فضاءً تبحر فيه المرأة إلى الضوء والمدى الرحيب»[(2)]، وهذا يحيلنا إلى التنويع المكاني بين الموجود والمخيل لدى الذوات التي تحضر المكان، وتكتمل دلالته بتواجدها فيه كفاعلية تستنطق الذاكرة، وتظهر ترسبات، وحركية الزمن **المسرمد** وجوديا في الواقع والمتخيل سرديا يضاف إلى ذلك تشكيل

---

(1) عثماني الميلودي، العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني، بحث في الطبيعة والمحتويات والأسلوب، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، ط1، 2013م، الجزائر، ص78.

(2) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص349.

الهوية الفردية أو الجماعية بارتباط الذوات بالمكان الآني أو المسترجع أو المتوقع على حسب مسالك السرد.

وينهض تأثيث المكان في الرواية على أسس محددة ومضبوطة، توضع على وعي دقيق، لتكون خادمة للحكي، وممثلة للهوية المكانية بكل ما تحمله من دلالات تاريخية ثقافية، وأيديولوجية، تُهَيَأُ لتُؤطر حراك الشخصية الآخذة جانبا من هويتها مما يقدمه المكان الذي يوازي نمو الشخصيات عبر المساحة السردية، مع تبادل التأثر والتأثير.

أما فكرة **تأثيث المكان** فتتوزع عبر العمل الإبداعي بأكمله من بدايته إلى نهايته، وكلما استدعى المقام ذلك، ونحن أمام الروايات المنتقاة للدراسة نجد الكاتبة تولي المكان وتجهيزه أهمية بالغة، لا تقل عن الاهتمام بالعناصر الأخرى، إلا أنه في كل عمل تستقطب اهتمامنا مقاطع سردية يُهتم فيه بزوايا محددة، يُسقط عليها الضوء لفاعليتها في السرد، ومساهمتها في إغناء العالم السردي، والتأثير في الشخصيات أو التلميح إلى وضعها التاريخي أو الثقافي، أو الحضاري، وتتفاوت هذه العملية على قدر اهتمام الكاتبة به، ووعي الشخصيات بما يحيط بها إذ تستدعي حضور ما يخدمها، ويتوافق مع حركيتها ضمن المشاهد السردية التي تظهر فيها. وللأشياء ضمن العمل الإبداعي «سلطة خفية أو سلطة من نوع خاص (...) فالشخصيات تقدم من خلال وصف دقيق ((لأشيائها)) و((أثاثها)) لا من خلال الحركة والفعل».[1] فحضور أشياء وغياب أخرى يكون ناتج عن زاوية نظر الكاتبة، وكيفية هندستها للعالم السردي الذي تثريه بكل ما يخدمه، ويساهم في تنميته، وزيادة جماليته، المكثفة قصد إحداث المتعة، واللذة، والتأثير لدى القراء على قدر طاقتهم القرائية.

وتستغل الكاتبة تواجد هذه الأشياء في العوالم التخييلية لتخلق شعرية الكتابة الروائية من شعرية الأشياء التي «تتحرر من الضوابط المعيارية، وتتجاوز الثوابت الوضعية، كما تتفلت من منطقية الحكي، وتتحوّل إلى كائن زئبقي لا يمكن القبض عليه، ذلك أنّ «النص السردي القصصي، ليس صورة تحاكي الواقع المرجع؛ حتى عندما تكون حكايته حكاية عن الواقع، ذلك أن النص خطاب لغوي، أي نظام من العلامات دال، ومن ثم، فهو مفارق لواقعه المرجعي الذي قد لا يكون موجودا في إدراكنا إلا من خلال جسده اللغوي».[2]

---

[1] شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية، ص127.

[2] شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية، ص77.

من الأمكنة التي تنتقيها الكاتبة لتتحرك فيها الشخصيات والمنتمية إلى الفضاء المديني البيت الدائم الحضور، والمدرسة المؤقتة، ومن الطبيعة البحر، والجبل، ولا تنفي الكاتبة في نصها المكان الريفي –رغم سيطرة المدينة– الذي تنحدر منه شخصيات تصبح مع تنامي السرد فعَّالة في الحكي، ومؤثرة في باقي الشخصيات، كما نجد الكاتبة تحرك ذاكرة إحدى الشخصيات لتخرج من الحاضر السردي، وتتجاوزه إلى الماضي الذي ينفجر بأمكنته ودلالاته التاريخية، الجامعة بين الجزائر والشام وفرنسا، إلا أنَّ هذه الأمكنة تبقى مساعدة ومضيئة لهوية وأصل بعض الأشياء التي تسمو قيمتها بسمو المكان الذي صُنعت فيه. تتباين الأمكنة في الرواية المنتقاة للدراسة، وسنتتبع بعض الموصوفة منها على لسان السارد أو أحد الشخصيات

2-1-البيت/ الغرفة:

يرسو الحكي بتمفصلاته كثيرا عند البيت الذي يعتبر «من أهم العوامل التي تدمج أفعال وذكريات وأحلام الإنسانية. ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة. ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت دينامية مختلفة كثيرا ما تتداخل، أو تتعارض وفي أحيان تنشط بعضها بعضًا. في حياة الإنسان ينحى البيت عوامل المفاجأة ويخلق استمرارية. ولهذا فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتًا».[1] فالبيت داخل المتخيل السردي تستثمره الروائية لتنقل القارئ إلى عوالم مغلقة تعود إليها الذوات هروبا من ضغط الخارج المنفتح على العنف، وهنا تمنح الكاتبة هذه الأمكنة الضيقة أبعادا أخرى تتساير مع حالة الشخصيات النفسية، فتمتد اتساعا لحظة الراحة، وتزداد وطأةً وضيقا أكثر مما هي عليه لحظة الحزن، وفي هذه الحالة تُوَظفُ الجانب النفسي لتفعل السرد، وما يحضر من أمكنة وأحداث.

البيت والغرفة أمكنة ظاهرة بباطنها لا بخارجها، وهذه السمة تتوافق مع طبيعة السرد النسائي الميَّال إلى سرد فوضى وأحلام الذوات المنسوجة في عوالمها الباطنية التي تتأى فيها بحريتها عن الرقابة الخارجية التي تحول دون ممارستها لرغباتها، وهذه العملية ليست إلا استراتيجية تعتمدها الكاتبة لتبرز جمالية النص.

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، والتوزيع، ط2، 1984م بيروت، لبنان ص38.

وبالعودة إلى رواية (أدين بكل شيء للنسيان) نجد أنَّ تأذي بطلة الرواية (سلمى مفيد) من ثقافة المجتمع يدفعها إلى المزج بين المكانين: الحلمي/المسترجع، والواقعي/الآني، مما أفقدها القدرة على تصنيف مشاعرها التي تجدها تميل إلى الماضي بحكم سلطته المضمونية في قولها:

«يكبر حقل المشهد. مدفأة سوداء تهرّ. الأرضية من الطين المطروق الريح تهدّد تخرم الباب، تسرّب الرمل من كل صدوع الألواح، إنها لاذعة.

تحملق سلمى، تنظر إلى مدخنتها المعدنية التي تشخر منسجمة مع عاصفة الليل تزأر في ريح الشمال...».[1]

تؤثث البطلة في هذا المشهد للبيت الطفولي الذي يعتبر الحامي لـ«أحلام اليقظة والحالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء.»[2] إلا أن هذه الصفة لا نلمسها في العلاقة الموجودة بين (سلمى) والبيت المستقر في مخيلتها بسوداويته المأخوذة من طبيعة المكان الذي تدل عليه هذه الكلمات المتوافقة دلاليا: (سوداء تهر، الريح تهدد، تخرم الباب، لاذعة) وعبر هذه المتواليات تنقل الذات إحساسها الملحق بالأشياء من حولها، فهي تختار منها ما يمكنه أن يلفت انتباه القارئ، ويثير دهشته بـأنسنتـها للأشياء لتؤسس لخطاب يمتلك قدرة على ترويض مخيلة القارئ، ونقله إلى المكان المُشَيَّءِ، والمُؤَنْسَنِ عبر لغة ذات صبغة انزياحية تروم أسر القارئ وكسر آفاق توقعه، بطريقتها التأثيثية المتلاعبة باللغة التي «بها تنتقل الأفكار من مجردها إلى حضورها، والتصورات من تخيلها إلى تمثيلها»[3].

أما المكان عند الكاتبة (ربيعة جلطي) في روايتها (عرش معشق)، فيؤثث وفق الإطار الزمني الذي يتعلق به، وفي صورة استنطاق للذاكرة يرجع (بوعلام) إلى زمن ما بعد الثورة الجزائرية، فيصف لنا المنزل الذي يعيش فيه رفقة أمه وزوجها (يزيد)، ويقف عند ما يحتويه من أشياء، بدءًا بمكتبة البيت قائلا:

«في مكتبة البيت كنز كبير من الأسطوانات والكتب، أخبرني يزيد أن جميع ما يملأ البيت من أثاث وكتب ولوحات وأسطوانات وأجهزة وغيره وجدته أمي بداخله حين انتقلت إليه لتسكنه بعد رحيل الفرنسية مدام دوبون بعد الاستقلال.. قال إن أمي لم تضف له

---

[1] مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص7.

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص37.

[3] منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998م، الدار البيضاء، المغرب، ص9.

سوى الهيكل ذي الزجاج المعشق الذي حذرني يزيد من لمسه خشية أن يحدث له مكروه..».[1]

في هذا المقطع السردي تشكل الكاتبة مكانا تخييليا يتمثل في أحد أجزاء البيت الذي سكنته والدة (بوعلام) بعد رحيل (مدام دوبون) منه، مسلطة الضوء على بعض الأغراض دون سواها، لتدل على وعي السارد الذي يرى أن ما يتواجد داخل المكتبة ذو قيمة كبيرة وفي حضور الكتب واللوحات والأسطوانات إشارة إلى الحضور الكثيف للثقافة الفرنسية التي ورثتها الأسر الجزائرية بعد خروج المعمرين من منازلهم، وتركها وراءهم –هروبا نحو وطنهم بعد استقلال الجزائر– ليدخلها بعدهم الجزائريون ويستقروا بها.

فالمكان الذي وقفت عنده الكاتبة ليس من باب الصدفة، بل تصبو من ورائه إلى ذكر أجزاء، وإخفاء أخرى، وفي المذكورة منها دور فعال في التكوين الفكري، والثقافي، لمن سيسكنه أو يمر به؛ إذ إن المتلقي يلمس من وراء هذا التراكم الثقافي الفرنسي الممثل في الأشياء الظاهرة غياب الهوية الجزائرية وحضور قوي للفرنسية، ويؤكد ذلك بقاء المكان على حاله الأولى دون إحداث تغيير فيه، عدا "الهيكل ذي الزجاج" الذي أضافته الوالدة المجاهدة.

ولا تقف الكاتبة عند المكان وما يحتويه من أشياء بل تنقل القارئ إلى ما يحدث داخله ليشاهد كيفية استغلال المكان، إذ تنقل على لسان (بوعلام) حال حضور ضيوف الوالدة بالمنزل قائلا:

«أراقب أحذيتهم البيضاء والبنية، والسوداء وبنطلوناتهم ذات القماش الرقيق حتى ليكاد يبدو شفافا تحت الضوء القوي النافذ من خلف الستائر وأردية زجاج الشرفات يحركون أقدامهم بخفة وذوق، وتتلوى سيقانهم بمهارة وهارمونية، وتدور ساعاتهم البراقة في معاصمهم بينما هم يدفعون الهواء خلفهم وأمامهم في محاولة جادة لملاحقة الإيقاعات المختلفة.

تنغ تنغ.. تنغ تنغ.. تنغ تنغ.. تنغ تنغ..

واخيرا يستلقون على الأرائك من تعبهم الجميل ضاحكين.

(...)

---

[1] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص152.

أخيرا نقف معا أنا ويزيد وسط الصالة الفارغة إلا منا، مازال يملأها مزيج من عطور مختلطة بروائح تبغ الغليون العطرة وتبغ السيجار القوية وروائح أجساد تعرّقت من شدة حركات الرقص، السريعة منها والبطيئة الساخنة.. كم تبدو الصالة واسعة".[1]

وفي هذا المقطع تنتقل الكاتبة إلى جانب آخر من التأثيث، فتكمل الصورة للقارئ بتقديم شخصيات مجهولة الأسماء، متباينة الصفات، هي سواعد الثورة التي يجمعها منزل المجاهدة (نورة) والدة (بوعلام) في جو يسوده الاستمتاع بمعطيات الحياة، وتعويض الحرمان الذي عاشوه أيام الاستعمار، فالكاتبة في هذا المقطع عبر اللغة الشعرية الإيحائية تزين شخصياتها بذكر ما تلبسه، وتتمايس فيه، من أحذية، وساعات، وملابس فاخرة يغازلها الضوء، وعطور وفي كل ذلك إشارة صريحة إلى أن هذه الفئة من المجتمع، فئة غنية، ذات نفوذ، وسلطة في البلاد.

في المقطعين السرديين السابقين نجد أن الكاتبة قد أثثت المكان وفق رؤية شعرية تجمع بين التاريخي، والفكري، والفني، والحضاري، ضمن نطاق مكاني واحد، متجنبة وصف ملامح الأوجه، ومركزة على ما يغني المشهد السردي، كاستراتيجية تجاوزية تصبو من ورائها الكاتبة إلى عدم إقحام شخصيات جديدة تتقاسم الحدث، وتأخذ جانبا من دلالة المكان الذي منحت فيه السلطة لـ(بوعلام) كي ينقل ما فيه للقارئ كامتدادٍ لمرحلة تشكيل وعيه بالأمكنة على مدى الحكي.

وما يزيد عملية التأثيث شعرية، وجود فجوة: مسافة توتر نشأت عن الأشياء التي انتقتها الكاتبة، وأحاطت بها الشخصيات التي تمثل فئة المقربين من المجاهدة (نورة) التي ناضلت لتحرير الجزائر، ورفع ثقافتها على الثقافة الاستعمارية، إلا أن ذلك لم يحدث، مما أوجد تناقضًا بين الهدف المبتغى من قبل الثورة، وما هو كائن بعدها؛ فحضور الكتب والأسطوانات، واللوحات الحاملة للثقافة الفرنسية تتضاد مع ما نشدته الثورة الجزائرية والمتمثل في إعلاء اللسان العربي، وتمجيد الثقافة الجزائرية، وفي الجمع بين المتضادين في المشهد خلقٌ لمسافة توتر تنفجر منها شعرية المشهد السردي.

يظهر أن الكاتبة (ربيعة جلطي) قد أثثت المكان انطلاقا مما هو كائن، عائدة في ذلك إلى التاريخ وما حمله من أحداث جاءت بعد الاستقلال، دون أن تُغفِل العاهات التي تركتها السياسة الفرنسية، والمتمثلة في القضاء على الهوية الفردية، والجماعية، وزعزعت الثقافة

---

[1] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص152-153.

المحلية، وإحلال الأجنبية موضعها، وهو ما دلت عليه الأشياء التي تحيط بشخصيات الرواية وتلبسها، وكذلك طبيعة المنزل الذي تقيم فيه؛ فوضعها الشخصيات في مكان غير الذي نشأت فيه يدل على تنكر الفرد لماضيه، وأصله، ورغبته في تجديد وتغيير نمط الحياة وإثبات أفضلية حياة المعمرين على حياتهم.

أما (نجود/زليخا) فتتخذ من الغرفة مكانًا حرا يسمح لها بإعادة ترتيب أحلامها وأحزانها، وتجاوز عاهة القبح التي تلاحقها، وتعكر عليها صفو حياتها، وتجبرها على المكوث في الأمكنة المغلقة، بداية بالمنزل الذي تعيش فيه رفقة خالتها (حدهم) إلى غرفه المتعددة، ثم بيت الجارة الذي تدخله بعد وفاتها لتقدم يد العون لـ(عبدقا)، وبذلك تغلب الأمكنة المغلقة على المفتوحة في الرواية، وتؤطر حركية البطلة ضمن هذه الزوايا المنغلقة على دواخلها انغلاق البطلة على ذاتها، ليكون المكان امتدادا لصورة الذات، والذات صورة مصغرة للمكان.

تتبع الكاتبة تقنية تأثيث تضع عبرها القارئ في قلب المكان، وذلك عبر ذكر ما يستقطب نظره ويضعه وراء المنظار الذي تنقل عبره الكاتبة ما يحدث في المكان على لسان البطلة، ومن الأمكنة الواردة في رواية (الممنوعة) غرفة إقامة (ياسين) التي تصفها البطلة (سلطانة) قائلة:

«(...) . أغلقت الباب. أدرت بصري داخل الغرفة. النافذة، بتلك الناموسية الأبدية التي يتسرب منها الضوء وينعكس هنا وهناك على آلة الكشف الشعاعي التي غزاها الصدأ في أماكن متعددة، وعلى المئزر الرصاصي الذي يحمل شقا واسعا مغطى بلصقة مشمعة وعلى الحوض الذي لا يسيل الماء من الحنفية إلا نادرًا، وعلى الخزانة الحديدية الصغيرة الزججة، وعلى تلك القارورات القليلة اليتيمة، وعلى العربة الفارغة من الأدوات الطبية وعلى البلاط القديم. المشجب، المئزر الطويل، الكفن المملوء هناك. الكفن المهمل هنا البياض الشاحب. المكتب بجانب أريكة قديمة، تقابله ثلاثة كراسي من جلد (سكاي). وفي عمق الزاوية، وطاولة الفحص. أجلس على الأريكة، أدفعها نحو الجدار. لامس المئزر ظهري كتفي، رقبتي ورأسي. داعبته، شممته، أدخلت فيه وجهي. هل هي رائحة ياسين؟ لم أعد أعرف كيف هي رائحته. مازالت رائحة الجثة تشد مناخيري».[1]

[1] مليكة مقدم، الممنوعة، ص19-20.

حالة الحزن التي تعيشها البطلة أثثت لها الكاتبة مكانياً بوضعها في مكان مغلق لتنفرد بذاتها وذكرياتها التي يمكنها ضيق المكان، وانغلاقه من استعادتها، وترتيبـها لتتماشى والحدث الآني كضرب من الممارسة الحلمية التي تفعلها الصدمة، لترتحل الذات إلى الذاكرة وتـؤسس واقـعا متخيـلا يمتـزج بالأحـلام كمـحاولة لتـجاوز عتمـة المـكان، ومـا يحتـويه من أحداث، وهنا يحيلنا (غ. باشلار G. Bachelard) إلى العلاقة المتشكلة بين الأمكنة المغلقة والذكريات قائلا: "إن مكانا مغلقا يجب أن يحتفظ بذكريات، ويتيح لها في الوقت ذاته الاحتفاظ بقيمتها الأساسية كصور(...) وحين نستـدعي هـذه الـذكـريـات فـإنـنا نضيف إلى مخزون ذكرياتنا من الأحلام".[1]

تظهر الغرفة في المشهد السردي كمكان مغلق يزداد عتمة بقيام البطلة بإغلاق الباب ليظهر بصورته الموحشة المنغلقة على الحدث الجنائزي المتمثل في موت (ياسين)، والمنفتح على الذكريات الصامتة التي تعيد تشكيلها دون التصريح بها، ونلمس ذلك في الجولة الداخلية التي قامت بها مقدمة ما يحتويه المكان من أثاث أصبح يشكو منفردًا غياب رفيقه فالغرفة في هذا المقطع السردي عالم مشتت يتخذ من الجثة مركزا له، تأسر مخيلة (سلطانـة)، وتسيطر على رائحة المـكان الـذي أصبـح الـوعاء الـحامل لـها كـما كـان فـي المـاضي، ويظهر السارد تعاطف الأشياء مع الجثـة المتماهية في القدم معلـنا عن دنو أجلها، ونهاية مدة صلاحيتها، لتتزامن مع نهاية حضورها السردي.

في هذا المقطع تمتد سلطة المكان لتسيطر على (سلطانة)، وترغمها على التفرد به لإعادة ترتيب اللحظات المتزاحمة في مخيلتها؛ فاقترابها من مئزر (ياسين)، وتفحصها المكان جيدا، يفجر أحداثا ماضوية أصبحت بمثابة هاجس يطرد راحتها، ويفتح أمامها سبلا متشعبة، ترتبط كلها بشخصية (ياسين) الذي مارس مهنة الطب في منطقة نائية بقلب الصحراء، وبالتحديد في المكان المولدي للبطلة، لتتراكم بذلك الأحزان انطلاقا من اللقاء الذي رتب له حدثيا، وكانت الغرفة التي تتواجد بها الجثة بداية لها، لتبدأ الأزمات والصراعات مع الصورة الموحشة التي لمستها في معدات العلاج المتواجدة بالغرفة، والمتوحدة في صفتي القدم والاهتراء، فالسارد في هذا المشهد يضع القارئ وسط أشياء تعلن عن الجانب

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص37.

الاجتماعي المتأزم، والإهمال الذي يعرفه القطاع الذي يشغله (ياسين)، لتكون بذلك الغرفة رغم انغلاقها وصغر حجمها صورة حية عن ثقافة البلاد المهمشة للمناطق النائية.

كما أن الكاتبة استعملت لغة شعرية تحمل القارئ إلى واجهة سوداوية، يثبتها ترصيع المقطع السردي بكلمات تحمل الوضع السائد في المكان إلى مخيلة القارئ، حتى يكاد يلمس ما يتواجد بداخل الغرفة، ويشم رائحة الجثة المكفنة، باستعمال لغة مجازية انزياحية، يرتبها المجاز بحضوره الكنائي الكثيف في المقطع السردي كتلميح إلى عدم قابلية المكان أداء الوظائف المنوطة به.

إلى جانب تكرار النعوت المختزلة في حقل دلالي واحد يجمع نبرتها الحزينة، وكذلك حرف الجر (على) الدال أصلا على الاستعلاء، بشكل ملفت للانتباه، ساعد تواجده المتكرر في المقطع على توجيه القارئ بعين السارد إلى الأمكنة الموحية بالوضع الذي تعرفه الغرفة كما أدى التكرار في المقطع السردي وظيفة "توليد الإيقاع لإبراز قيم شعورية ولتحقيق أبعاد جمالية كما يعبر التكرار عن ترسخ العبارة في نفس قائلها وإلحاحه في إيصالها إلى ذهن المتلقي ثم إن الإيقاع في الرواية غير مشروط بالوزن، وإنما يتجسد هذا الإيقاع في ظاهرة التكرار والترديد بمختلف أشكاله، ترديد حروف، كلمات، مقاطع حركات تراكيب وبهذا صار الأنا الغنائي لدى الرواية مسيطرا على الذات، و هو الصوت المسموع المعبر عما في نفسها من خلجات ضاق بها الصدر، ولا يسعها إلا الشعر أو النظم".[1]

فالكاتبة تستوقف القارئ مليًا عند الأشياء التي جمعتها، و وضعتها لغويا على مقربة منه، الذي يتبين له كما لو أنه يسير بينها.

فالبيت هو المكان الحميمي الثاني بعد الرحم الذي يُلقى فيه الإنسان، فيعقد معه علاقة تواصلية، ليغطي كل التغيرات التي يعرفها، ويؤمن له الحماية، ويسع حياته، وينحت على جدرانه ذكرياته، ويبني في حضنه أحلامه، وتطلعاته، وبالعودة إلى رواية (عرش معشق)، تقدم الكاتبة البيت في صور مختلفة؛ فالبيت الذي تقيم به بطلة الرواية (نجود) إلى جنب خالتها وزوجها، لا يرتبط بالمرحلة الطفولية لكل الشخصيات، بل يحضر في ذاكرة (نجود)، و(بوعلام) زوج الخالة الذي يقدم تاريخه حين سكنته أمه بعد خروج صاحبته الفرنسية منه أيام الاستقلال، تاركة كل أغراضها خلفها، ثم أُخذ من الأم حينما صدر قانون

---

[1] حسين عمارة، اللغة الشعرية ودورها في تشكيل جمالية المكان رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي -أنموذجا- مجلة المقاليد جامعة ورقلة، ع1، جوان 2011م، الجزائر، ص174.

تأميم الأملاك، عام 1965م، وكان لهذا الحدث وقع في نفس (بوعلام) وأمه، ثم عاد ليمتلكه من جديد انتقاما لأمه، وسكنه ثم جاءته (نجود) بعد وفاة والديها خلال العشرية السوداء لتقدمه للقارئ مركزة على (الهيكل المعشق) أحد الأشياء المتواجدة بالمكان رفقة المـرآة، وهي النـقاط الـبارزة في البيت، تضاف إليها الأشياء التي تستعيدها (نجود) من مرحلة الطفولة لكنها لا تظهر بقوة.

فالبيت وما يحويه من آثاث، يعود بالقارئ إلى أزمنة ماضوية، وفي ذلك تجسيد للذكريات، ودفـء الحياة، فهو فردوس (بوعلام) مقارنة بالبيت السابق الذي أومأ إليه السارد حينما تعلق الأمر بسوء خلقه، المرتبط بإقامته في مأوى الأيتام أيام الثورة لحظة تخلي أمه عنه بدافع الكفاح المسلح ضد المستعمر، والمأوى هنا يمثل البيت الفاقد للحميمية؛ بسبب غياب العطف الأبوي، وتراكم الذهنيات داخله، إلا أن الكاتبة لم تقف عنده واصفة، بسبب الحضور القوي للبيت الذي يقيم به ضمن المتخيل السردي.

أما الدلالات التي يومئ إليها البيت؛ فمنها الحقبة الاستعمارية، ومرحلة التأميم والعشرية السوداء، وهذه المراحل التاريخية الثلاث، عاشت الجزائر خلالها حالة اضطراب انعكست على الشخصيات التي نمت محملة بعاهات نفسية، وذاكرة سوداوية –في مـاضيها– أمـا بحاضرها فالبيت بقي مظللا، ويحدثنا عن ذلك صمت الذات، وما فيه من إيجابيات كتكوين (نجود) ثقافيا، ليكون حاضنا متميزا للشخصيات، وحافظا لذاكرتها.

تدقق الكاتبة في وصف أحد الأشياء المتواجدة بالبيت، وتقيم عليه سردها مانحة إياه صفة القداسة، وهو الأمر الذي يظهره انطباع الشخصيات، ونظرتهم إلى المجسم الذي تضعه الكاتبة قرب باب البيت –المكان المغلق– الذي تقيم به بطلة الرواية (نجود/زليخا) إلى جانب خالتها (حدهم)، وزوجها (بوعلام)، ولأهمية هذا المجسم تقدمه الكاتبة في قولها على لسان البطلة:

"في كل بيوت الناس توجد نقطة مركز الثقل، يكتشفها سكانه أحيانا آجلا وأخرى عاجلا، وهناك من سوء طالعهم لا يكتشفونـها أبدا. نقطة ارتكاز لا يظل السقف معلقا دونـها، ولا الجدران واقفة. نقطة ارتكاز تنظم مجرى الهواء، والمزاج، وانسكاب الضوء والظلمة.. تربط المكان بالنجوم وحسابات الفلك المعقدة، وتضبط التوازن واللاتوازن وتحصي دخول وخروج الفصول وأشياء غريبة ومدهشة.

أما نحن فعيون الزجاج المعشق هي نقطة ارتكاز بيتنا، فكأنما هي بمثابة الشمس وجميع سكانه وأثاثه وموجوداته تدور حولها أتخيل أننا سنفقد الوزن والتوازن إن نحن ابتعدنا عنها، وإذا نحن اقتربنا كثيرا نحترق.

أنا وخالتي وبوعلام، ثلاثتنا تربطنا بها وتشدّنا جميعا إليها بحبل سري خفي، فلا نطيق لها فراقا».[1]

تضع الكاتبة (الهيكل المعشق) في مقدمة الأشياء المتواجدة في البيت، وأكثرها بروزا مرد ذلك إلى القيمة التاريخية التي يحملها، فيتراءى لنا أنه النواة التي تدور في مجالها بقية الأشياء، والأمكنة المتواجدة بالبيت أو خارجه، فوجوده داخل البيت يمثل نقطة التقاء، وتَجَمُعْ الرؤى الظاهرة، واختلافها داخليا على قدر القيمة الدلالية التي تقرنها الشخصية به.

ويلفت انتباهنا في النص التمهيد الذي صاغته الكاتبة لتقديم (الهيكل المعشق) بحديثها عن النقطة المركزية التي يقوم عليها أي بيت، حاشدة في حديثها عنه، مجموعة من الجمل الموحية بعمق الأهمية التي يكتسبها المكان بتواجد مثل تلك النقطة، ويلاحظ على التمهيد تكرار جملة (نقطة ارتكاز) التي تسمو من خلالها الكاتبة بمخيلة القارئ شيئًا فشيئًا ففي المدار الأول الذي وردت فيه، تُحَدِثُنا البطلة عن الجانب الملموس منه، والذي يمكن أن يدركه العقل، ويستشعره الجسد، ممثلا بـ(السقف) و(الجدران) التي تجتمع لتشكل المنزل المكان الأول للحياة، وهو هنا "جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأول»[2]، وفي المدار الثاني نجد (الهواء المزاج، الضوء، الظلمة) وهي النقاط التي ترتكز عليها حياة الشخصية الباطنية/النفسية والظاهرية، ليرتسم عبر هذه النقطة كمركز للكون بمختلف مظاهره، ويساهم بوجوده في تحقيق توازن المكان وإكمال صورته.

في المواضع التي استوقفتنا وجدنا أمكنة وأجزاء منها تستحضرها الكاتبة لتأثيث عالمها السردي؛ إذ لا تقف عند ذكرها بمسمياتها فقط بل تتجاوزها إلى استعمال لغة شعرية محملة بطاقة إيحائية تفجرها من خلالها القيمة الدلالية للمكان، ومكانته عند الشخصية وموضعها منه في العالم السردي عبر مساحته النصية، إضافة إلى اشتغالها على "انتهاك الحدود بين الواقع والمتخيّل، واستنطاق الغريب والمجهول واللامتوقع».[3]

---

[1] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص27.

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص38.

[3] حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، ص124.

يتعالق حضور الأمكنة في الرواية بعنصر الزمن بمختلف أنواعه، من زمن طبيعي إلى نفسي، أو من الواقعي إلى التخييلي، ويُلاحظ على الكتابة النسائية الحضور القوي للزمن النفسي؛ كونها تغوص في أعماق الذات لاستكشاف المسكوت عنه ممجدة الكتابة الداخلية القائمة على ما تعيشه الشخصية، من صراع داخلي ناتج عن ضغط الوسط الذي تتحرك فيه، فتظهر متشظية، وفي حالة ضياع «بين أزمنة ضاغطة؛ ماضي مضطرب وحاضر مشوه يفضي إلى مستقبل ضبابي، هو الابن الشرعي لحاضر مأزوم»[1]، وهذه التغيرات التي تمر بها الشخصية، تدفعها إلى استرجاع أو صناعة أحداث تتجاوز من خلالها فوضى الحاضر.

والغاية من الحديث عن الزمن داخل النص هو كون المكان مرتبط بالشخصية حيثما حلت أو ارتحلت، فبرجوعها إلى الماضي تقدم المكان الذي دارت فيه الأحداث، وكذلك الأمر حينما تتجه إلى الحلم؛ إذ هو الآخر يمد النص بأمكنة تخييلية، تسافر الذات إليها ذهابا أو رجوعا، كصورة انعكاسية لامتداد الصراع بين الشخصية والبيئة المنتمية إليها التي تدفعها إلى اصطناع أو تذكر الفضاءات المتماشية مع درجة توترها أو انفعالها.

وتتباين الأمكنة داخل العمل الروائي الواحد، من حيث الحضور أو الغياب، وكذلك من حيث حمولتها الدلالية، فالتغير ميزة حاضرة في المكان على قدر المرحلة الزمنية التي ذكر فيها، فالبيت أيام الحرب ليس كأيام السلم، ومنزل الطفولة يختلف عن الشيخوخة والماضي ليس كالحاضر ضمن المتخيل السردي.

2-2-المدينة/ الريف:

نال الحديث عن الفضاء المديني أو الفضاء الحضري داخل الرواية عناية، واهتماما خاصا من قبل الروائيين والنقاد سواء على مستوى هندسة الفضاء النصي أو على مستوى فضاء المتخيل السردي، أو فضاء المحتوى، حيث تلعب الروابط الطوبوغرافية للفضاء النصي أو للحدث المتخيل دورا هاما في إضفاء خاصِّية الفضاء على البنى المكانية للرواية وذلك أن الرواية تقترح على القارئ عالما أو كونا، حيث يتحول المكان إلى فضاء تتداعى خلاله الأماكن، لتتجاور وتتقاطع، أو يحتوي بعضها بعضا، ويحكمها نظام من العلاقات

---

[1] فريدة إبراهيم، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، ص110.

الفضائية المخططة بين الأماكن والبيئة وديكور الأحداث والأشخاص الذين يقتضيهم فضاء الرواية.[1]

الرواية كفن يمتد نسيجه في الزمان والمكان حتى يشمل حيوات أشخاص متعددين ويستمد قدرا من حيويته من المقابلة بين الطبائع، واختلاف الظروف التي تميل حين تصور الحياة في الريف إلى عدم إهمال المدينة، (...)، ولأنه لا شيء يوجد في عزلة، فكل شيء مرتبط بكل شيء في الحقيقة، والقرية، أو الريف كبيئة نعرف أن إيقاع الحياة بها نتيجة للعزلة بطيء، ومن ثم يحتاج إلى ما يقاس به ويوضحه، ويوضح موقعه من حركة الحياة المحكومة بالمدينة، لكل هذه الأسباب يندر أن نجد رواية تجري بكاملها في الريف دون ربط ما بالمدينة، أو إشارة لحدث ما معاصر يجري في المدينة.[2]

فالأمكنة في الرواية تتداخل بصورتيها المدينية والريفية المؤثر على تشكيل الفضاء المكاني، وما يحتويه من علاقات اجتماعية وسياسية، يحضر هذا التوزيع بقوة في الكتابة الروائية؛ إذ تقسم الكاتبة المشاهد على هذين المحورين لتساير التغيرات الحدثية والثقافية للشخصيات، وكذلك الزمنية التي تظهر مع ارتحال الذوات إلى ماضيها لتحدثنا عن أمكنة مرت بها، وسنتتبع –في هذا المبحث– عملية تأثيث كل من الفضاءين المديني والريفي.

تجمع الكاتبة في روايتها الأمكنة المتعالقة بعضها ببعض لدرجة يرى فيها القارئ تحرك الأمكنة بتحرك الشخصيات، وامتدادها في الماضي السحيق، ومحافظتها على خصوصيتها وصوتها التقليدي، فالكاتبة تولي اهتماما بالمكان الريفي المنغلق على نفسه، وتستثمره لبناء حكيها، وطرح رؤيتها الضدية التي تُبْدَأُ بتأثيث الأمكنة الخادمة، وإظهار المفتوحة أكثر بروزا في العمل من تلك المغلقة التي تنعزل فيها الشخصيات لممارسة حريتها مما يُعَلِّمُ على استمرار خجل السرد النسائي واختبائه في المناطق المغلقة خوفا من الرقابة الجماعية.

تكتفي الكاتبة (مليكة مقدم) في روايتي (الممنوعة) و(أدين بكل شيء للنسيان) بالريف كمكان يحتوي مجريات السرد، ولا تتجاوزه إلى سواه إلا عن طريق الذاكرة التي تساعدها على استرجاع الأمكنة الكبيرة ممثلة في المدن كلما اقترن الحكي باشتداد التوقع في المجتمع الريفي، في حين أنَّ الكاتبة (ربيعة جلطي) تتخذ من المدينة مسرحا لأحداث روايتها (عرش

---

[1] الطاهر رواينية، الفضاء والدلالة، اشتغال مدينة قسنطينة في رواية "الزلزال" للطاهر وطار، مجلة إنسانيات http://insaniyat.revues.org/3194?lang=ar

[2] ينظر، محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، سلسلة عالم المعرفة، رقم 143، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب نوفمبر 1989م، الكويت، ص150.

معشق) في عموميته، ثم تستوي على الأجزاء المكونة للمدينة فتسلمها للقارئ تدريجيا لتربكه وتشتت انتباهه عبر التلاعب بزمن الأحداث التي يثبت فيها المكان ويتغير.

في رواية (أدين بكل شيء للنسيان) يساهم تحرك البطلة، وتغير المشاهد السردية في إطلاع القارئ على أمكنة أخرى احتوت أحداثا تتأرجح بين الآنية والمسترجعة، ونجد ذلك في تبعات الواقعة التي شاهدتها (سلمى) في طفولتها؛ إذ تضع الكاتبة القارئ أمام أمكنة تتماشى مع أجواء الجريمة المرتكبة في قولها:

"توجهت عشية الجريمة مباشرة نحو زهية بعد أن أعادني أبي إلى البيت وسألتها: ((أين هو الرضيع؟)) أجابتني زهية باكية: ((في المقبـرة)). قمت في وسط الليل وذهبت إلى هناك. (...) كنت أسير ليلا نهارا في كل مكان وأذهب للنوم في إحدى حفر الكثيب في ساقية الوادي، مختبئة خلف القصب(...). تم إلحاقي بالمدرسة بعد استنفاد كل الوسائل، أرادوا فقط التأكد من بقائي هناك بدل التشرد". [1]

وفي مقطع سردي آخر تعود البطلة إلى المرحلة الجامعية لتنقل أمكنة يحتويها الفضاء الجامعي قائلة:

"عندما كانا يضيقان من كارثة المطعم وأجواء مطاعم المدينة التي تراقبها الشرطة كان قومي وسلمى يذهبان لشراء السمك من المسمكة مع الأصدقاء ويسلكون طرقات الشواطئ. التقت سلمى بقومي في اليوم الذي جاءت للتسجيل في جامعة وهران، كان ذلك في مطلع أيلول من سنة سبعين.

بعد خروجها من مكاتب كلية الطب جلست سلمى على مقعد في الممر المحاط بالنخيل، مرهقة من قلة النوم -لم تنم البارحة، وقليلا ما نامت في الأيام السابقة- ومرهقة بفعل النشوة". [2]

فالأمكنة المذكورة في رواية (أدين بكل شيء للنسيان) تنقسم إلى قسمين: المستدعية والآنية، ونجد البطلة تتعمق في الماضية منها، وتقدمها للقارئ لتؤسس بذلك للمشاهد المأسوية التي تعيشها في حاضرها، فيظهر بذلك البيت، والمقبرة، والمدرسة، والكثيب كأمكنة مسترجعة، ومساحات ترتبط بالقرية المُهَجَّرَةُ إلى الذاكرة السوداء، في حين أنَّ الجامعة المطعم، المسمكة، طرقات الشواطئ، الكلية، والممر المحاط بالنخيل، تظهر كأمكنة أقل

---

[1] مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص24-25-26.

[2] مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص18-19.

تقييدا من سابقتها باعتبار أنها جزءٌ من الفضاء المديني الحامل لثقافة الانفتاح على التعددية الفكرية، والثقافية المغيبة عن القرية المولدية.

تمثل المدينة في الرواية بداية أولية للتحرر من الثقافة المحلية لظهورها كنقطة عبور أكثر منها مكانا للاستقرار، ويثبت ذلك حضورها السردي؛ إذ تحيلها الكاتبة إلى صفتها المؤقتة حينما تغادرها (سلمى مفيد) مبقية على (المطار) الذي يحضر معه اسم المدينة وجزء من ذاكرتها، حينما تسافر البطلة ذهابا –إلى فرنسا– أو إيابا –إلى الجزائر– وهنا يكتمل تصور البطلة للجزائر عبر العملية التأثيثية للأمكنة لتتسع دائرة التحرر، ملغية مدينة (وهران) التي يعلن ضمنيا عن عدم قدرتها على إيفائها حقها بإحساسها بوجودها وكينونتها، وهذه السمة التحررية تحضر بقوة في النص السردي للروائية (مليكة مقدم) المُعتمد على ضمير المتكلم المتعلق بالذات/الأنا الجريحة في بيئتها التي أجبرَتها على البحث عن الآخر المناسب لآفاقها، لتكون بذلك الكتابة النسائية رحلة بحث عن «التحرّر والانعتاق، انعتاق الذات، وبحثها الدائب عن إمكانات تحقّق الفعل، والإسهام في البناء والخروج من منطقة الظل».(1)

وفي إطار البحث عن نفس جديد للحياة تظهر المدينة في الرواية كمكان ينشده (عبدقا) الشاب اليافع المتشعب الرؤى نتيجة اهتمامه بقراءة الكتب التي كونت لديه رغبة في مغادرة المدينة الصغيرة المولود بها قاصدا مدينة كبيرة تقدمها الكاتبة على لسانه في قوله:

«سرت طويلا في شوارعها الكبيرة، وأحيائها العريقة، الشعبية منها وذات الطابع الأوروبي الضارب في التمدن. ومررت بمناطق الفيلات الحديثة التي شيدها الأثرياء الجدد. زرت الحدائق العامة والمكتبات والآثار والمساجد العريقة والكاتدرائية والكنائس والكنس القديمة، وارتدت شواطئ المدينة هذه، ورحت أكتشف أشد الأمكنة إغراء فيها لشاب مثلي. ارتدت معاهرها وكبريهاتها ومراقصها.. دون أن أخبر أحد».(2)

تؤثث الكاتبة العالم الذي تتحرك فيه الشخصية وفق رغبتها في اكتشاف المدينة والوصول إلى قمة الانتشاء بمعرفة مكان كان حبيس مخيلتها، وبضمير المتكلم المفرد والأفعال الماضية، تقدم الكاتبة المناطق التي شاهدها (عبدقا) مرتبة إياها وفق قصدية

(1) محمد معتصم، جماليات السرد النسائي، (مقال الكتروني)، نقلا عن، الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة ص278.

(2) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص116-117.

بنائية، وأخرى جمالية، ترسم عبرها تاريخ المدينة، وثقافتها، بادئة بفن العمران الذي تظهر فيه البصمة الأوروبية المتوارثة عن المستعمر الفرنسي التي تنافسها المنازل الفاخرة المبنية على يد أثرياء المنطقة للحفاظ على الطابع العمراني الراقي للمدينة، ثم تنتقل إلى الجانب الثقافي، الحضاري، الديني، والسياحي، وعَلَّمَتْ لكل منها بمكان مع التشديد على ارتباط ظاهر المدينة تاريخيا بمعتقدات نلمسها في صيغ الجمع المتنوعة بين منتهى الجموع، والقلة والكثرة دلالة على كثرة الحركة والتجوال في المكان، لاستفراغ الرغبة التي كانت مكبوتة تحت صوت القرية، ثم تفسح المجال لاكتشاف الجسد بتعدادها لأماكن اللهو والعبث، وبهذه العملية التأثيثية للمكان الذي تتحرك فيه الشخصية تصنع الكاتبة شخصية (عبدقا) انطلاقا من المكان الذي يبدي البطل تناسيه ساعيا إلى تجاوزه بكل ما يحمله من مبادئ وقيم، ومتمسكا بالمدينة الكبيرة، وما يدور داخلها من مشاهد تشهد على التنوع الثقافي والحضاري للمكان.

يلاحظ في المقطع السردي قدرة الكاتبة على المحافظة على رقي لغتها، ومسايرتها لحالة الشخصية الوجدانية/الباطنية الدافعة إياها صوب استكشاف الممكن عبر ملامسة الأمكنة المحفوظة في الخيال قبل القدوم إلى المدينة، ويُظهرُ ذلك الإحالة على الفاعل باستعمال ضمير المتكلم المفرد (التاء) الملحق بالأفعال الملزمة بالصيغة الماضوية للدلالة على اكتمال الرحلة الاستكشافية التي زار فيها (عبدقا) أمكنة عدة أدرجها ضمن دائرة الماضي، وفي ذلك إنهاء لزمن التحرك بها، وتمهيد لبداية جديدة تشبع رغبته المتنامية في اكتشاف الأمكنة.

تحيل الأفعال الماضية الموظفة في المقطع السردي إلى معطيات زمانية، وأخرى مكانية تترجمها الحركية التي تنثرها الشخصية في المشهد، ومن الأفعال قوله: (سرت مررت، زرت ارتدت، اكتشفت، ارتدت)، إذ بدأت الحركة بإيقاعٍ بطيءٍ ثم تسارع ملائمةً لطبيعة المكان وقيمته عند الشخصية، فكلمة (ارتدت) تكررت مرتين، وفي موضعين تختلي فيهما الذات، وتنفس عن رغباتها الدفينة، مما خلق إيقاعًا موسيقيا في النص يضاف إليه التعمق شيئا فشيئا في عالم الشخصية الداخلي بسماع اعترافها المُقِيد للقارئ نحو عوالمها المظلمة التي يمتزج فيها المباح بالمحظور.

إلى جانب تأثيث المكان في هذا المشهد نلفي الكاتبة تكثف لغتها، وتغنيها دلاليا ليتمظهر النص ضاربا في أعماق الشعر بإيقاعه ورمزيته. المنبعث من التنويع في الأمكنة

التي يضج بها النص السردي، وتحتك بها شخصيات تحمل في طياتها الكثير من الدلالات التي تلتقي مع العناصر الأخرى لتشكل متخيلا سرديا، يلتقي فيه القارئ بشخصيات متفاعلة مع بعضها البعض متأثرة ومؤثرة في المكان الذي تتحرك فيه، ويستوقفنا تأثيث المكان في رواية (الممنوعة) لـ(مليكة مقدم) التي يمارس فيها المكان سلطته المطلقة على بطلة الرواية التي كانت تقيم بـ(فرنسا).

فطبيعة المهنة أو النشاط الذي تمارسه الشخصية في رواية (الممنوعة) يساعد الكاتبة على تأثيث المكان في الرواية فيقدم للقارئ فكرة أولية عن الأشياء والأمكنة المتواجدة قرب الشخصية، فالفلاح كشخصية في الرواية يمهد لتواجد مجموعة من الأمكنة التي ترتبط بثقافته وتتماشى مع طبيعة نشاطه، فيبدو مرتبطا بأرضه التي تحفظ وجوده، والمعلم يحيل إلى وجود المدرسة وحوله التلاميذ، والطبيب يحضر في خيال القارئ بصورته الإنسانية الخادمة للمجتمع، والمتحرك ضمن فضاء بارز لا تخالفه الكاتبة إلا لغاية خلق مفارقة في النص تزيد من شعريته، وتثير في نفس القارئ تساؤلات حول هذا المتغير الجديد الذي لا يتماشى مع تصوراته المسبقة.

يظهر المستشفى في الرواية كنقطة مركزية تلتف حولها بقية الأمكنة؛ مرد ذلك إلى التأطير المكاني الذي عمدت الكاتبة بوضعه إلى تنظيم نسيجها النصي، فجاءت أغلب المشاهد السردية واقعة بالمستشفى الظاهر بصورته الحركية نتيجة توافد أهل القرية إليه، فهو مكان محتوٍ للأزمات الفردية، والجماعية، الناتجة عن المضاعفات المرضية الجسدية، أو الذهنية مع التركيز على هذه الأخيرة التي أولتها الكاتبة أهمية كبيرة جاعلة منها البؤرة المفجرة لدلالات النص المعبرة عن هموم الذات الأنثوية، ونقطة البدء المساعدة على زيادة الدينامية الحدثية التي يعرفها المكان، والمُعتبرةُ ضرباً من العملية التأثيثة له.

وتقودنا الكاتبة بعين بطلة الرواية لرؤية الأمكنة التي تصادفها، وتستوقفها كضرب من التأثيث المكاني قبل أن تصل إلى المستشفى الذي يمثل المكان المقصود، فتبدأ بنظرة تأملية للبطلة قائلةً:

«من فوق السلالم تأملت مطار (طمار) الصغير. توسعت البنايات. وكذلك المدرج».[1]

يحضر المطار في الرواية بصفته المؤقتة، والفاصلة بين مكانين ترتبط بهما حياة البطلة: المكان المولدي وهو القرية/عين النخلة الذي ترسمه مليئًا بالمآسي، والتشوهات

---

(1) مليكة مقدم، الممنوعة، ص7.

الاجتماعية، ومدينة (مونبوليبه) الدافئة البعيدة عن دائرة الأحزان المؤرقة للبطلة. وبالخروج من المطار تستمر الكاتبة في تأثيث الأمكنة جامعة بين الآنية، والماضوية التي تفجرها حيوية الذاكرة، على قدر تأثيرها واحتوائها للشخصيات.

تنتهي (سلطانة) إلى تجديد اللقاء مع الأمكنة التي عاشت بها مرحلة الطفولة والمَحشُودة من حولها، بداية بالطريق الذي سلكته نحو القرية الذي ذكرها بأيام دراستها الآخذة طابع المعاناة في رداء المغامرة، ثم المستشفى الذي هو منتهى غايتها الأولية فيظهر في قولها:

"انتصب المستشفى على يميني، أصغر قليلا وأقدم من الصورة التي رسخت في ذاكرتي".[1]

يتجلى في العبارة تناقص حجم المكان مقارنة بالصورة العالقة في ذاكرتها، ومرد ذلك إلى تعدد الأمكنة التي مرت بها، وطول مدة البعد عن القرية المولدية، ولتزيد الكاتبة توتر الأحداث تنقل القارئ إلى المقبرة –كرمز للثقافة الدينية– التي تدخلها البطلة ورجالَ القرية لإكمال مراسيم الدفن، لتعود بعد ذلك إلى البيت الذي أقام به (ياسين) قبل وفاته، وهو مكان يشهد استعادة أحداث ماضية ترتبط بالتكوين الطفولي لـ(سلطانة) المتحركة في أمكنة متباينة تباين دلالتها المقترنة بالذاكرة، والهوية الفردية، والجماعية، ويمكن حصرها في القرية التي تحتوي البيت، الشارع، والمستشفى، وهي أمكنة كثيرة الحضور بالرواية، يضاف إليها الفندق الذي يقيم به (فانسان)، وكذلك الكثيب المتواتر الحضور في النص السردي.

يحافظ الشارع كمكان مفتوح في الرواية النسائية على مظهر العنف الذي يبدو لصيقا به، إذ نلتقي بهذه الظاهرة في رواية (الممنوعة) التي تجتمع فيها الشخصية الرئيسة بأخرى من العامة لا تتعمق الكاتبة في وصفها، وتكتفي بنقل ثقافتها من خلال سلوكاتها المعبرة عن ثقافة المكان المنفتح على كل التشوهات الأخلاقية، والاجتماعية والواقف كحاجز أمام حرية تحرك (سلطانة)، أو بقية الشخصيات الأنثوية المكتفية بالبقاء وراء الجدران تحت السيادة الذكورية السائدة في المكان، تعبر عنه بطلة الرواية قائلة:

"ألقيت نظرة فزع إلى الشارع. يعج أكثر بكثير مما كنت أراه في كوابيسي. بلا خجل يفرض الشارع تفضيله للذكور شاهرا عنصريته الصارخة تجاه الإناث. إنه حامل بكل

---

[1] مليكة مقدم، الممنوعة، ص16.

المكبوتات، منخور بكل الحماقات ملوث بكل الشقاءات. جاثم في قبحه تحت شمس بيضاء، يعرض تقززاته أخاديده، يتخبط داخل المزاريب مع جمع من الأطفال».[1]

تظهر البطلة فضولها لرؤية الشارع في هذا المقطع بنبرة مضطـربة تعبـر عنـها بكلمـة (فزع) الدالة على استقرار الخوف داخلها، ثم تناميه بعد تجلي الفرق الكبير بين مـا يقبع في مخيلتها، وما تراه في المكان الذي توظفه الكاتبة في نصها لتخلق توازنًا حدثيًا يتماشى مع خلفيتها المسبقة عن المكان قبل أن تهرب منه، أو لتمهد لبناء حدث آخر يكون مخالفا لما هو ثابت، ويتجلى ذلك حينما قررت (سلطانة) الخروج والسير في شوارع القرية- كاسرة سلطة الهيمنة الذكورية عليه- بعد مدة من بقائها في المستشفى، لتصل إلى بيتها الذي ولدت فيه واسمة إياه بالصمت بعد موت أمها وأختها، وسيطرة الفراغ على أركانه.

تغوص البطلة في الشارع فتنقل بدقة متناهة ما يحتويه على المستوى النفسي فتظهره معقداً متحيزا لجنـس دون آخـر، متباهٍ بتخلفه، وعلى المستوى الطبيعي تركز على احتوائه الأخاديد، والمزاريب، أما ذكرها الأطفال في المشهد فلقصد الربط بين زمنين هما زمن طفولتها المشوهة، وزمن الطفولة الآنية التي تراها بقيت على حالها دونما وجود تغير بين الزمنين.

تذكر البيوت في الرواية على قدر الشخصيات المحيطة بكل من (سلطانة) و(فانسان) باعتبـارهـما الغـريبين عن المنطقة، وبهذا البعد الثقافي تزيل الكاتبة عبر المكـان اللـثام عن جانب من العادات والتقاليد الناصة على إكرام الضيوف بفتح المنازل لهم والاهتمام بهم ونجد هذه الميزة التأثيثية مع الشخصية الأجنبية التي يمطرها أهل القرية بالعزائم لترجمة مدى احترامهم ومودتهم، ولتظـهر كـذلك بـذكر هـذه الأمكنة جـانب مـن الالتـزام الأخـلاقي والديني في التـعامل مـع الآخر المحصور في شخصية (فانسان) لثبات غربته عن الديار، في حين أن (سلطانة) يبقيها السرد على صورتها المنبوذة لتتشبع بالحس الإغترابي، المساعد على تنامي الحكي وتوالده.

و في رواية (أقاليم الخوف) يسود الفضاء المديني المتخيل السردي؛ إذ تظهر مدينة (بيروت) أكثر حضورا من المدن الأخرى المتأرجحة بين العربية والغربية، ففي مقطع سردي تطلعنا البطلة على الأجواء السائدة في البلد/لبنان المُقدمة كقبلة للعشاق، والفارين والفضوليين، لكنها تركز أكثر على الجانب الجمالي للمكان المتزين مع وقت العيد في صورة

---

[1] المرجع نفسه، ص11.

مشهد استردادي يعلن عنه استعمال الفعل الماضي (كان) الناقص نقص الفرحة جراء الحروب، والصراعات، والصدامات الطائفية المشظية لجسد البلاد، تقول البطلة:

"كان عيد العشاق، وكان ذلك البلد الصغير يحتفل بالحب، على أنقاض أحزانه بطريقته، محلات الزهور عاجّة بالعشاق والمغرومين، محلات الهدايا الحمراء غاصة بالمراهقين، وفيما الفتاوى تلاحق المشاعر الإنسانية في موعد يتيم للحب مثل هذا الموعد النادر يحتفل الناس غير مبالين بوعيد رجال الدين على اختلاف طوائفهم. وأنا مع ((نوا)) وهو يطوقني في شارع الحمرا، النابض عشقا، (...).

تناولنا العشاء في مطعم رومانسي صغير يقدم أكلا فرنسيا، في زاوية من زوايا شارع الحمرا، ثم ترجلنا شبه ثملين إلى شقتنا في شارع المقدسي، نمتُ على كتفه، نوما لذيذا لم أتذوقه منذ قتلت عائلتي في شرم الشيخ".[1]

تمتزج الأمكنة ممثلة في المحلات والشوارع بالرغبات العاطفية الساعية إلى التجرد من القوانين الدينية التي أصبحت قيودا تحول دون حرية حراك الشخصيات، ويظهر ذلك آراء المتدينين الحريصين على وضع الحواجز باسم الدين الرافض للانزياحات الأخلاقية التي يفرزها الإغراق في الاحتفال بعيد العشاق، وهو ما لم تهضمه البطلة واعتبرته شبحا يهدد الاستقرار الإنساني الذي تجاوزه الناس دون الاهتمام بأمر الرافضين والمنددين.

تؤثث الكاتبة المكان في المقطع السردي وفق حدث سائد يمثل نقطة التقاء الأمكنة والأهواء، فنجدها تختار أمكنة شبه مغلقة تتمثل في المحلات المتزينة بالزهور، والعشاق والمستعدة للاحتفال، كما تنتقي اللون الأحمر لتزيد شاعرية الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات المرتبطة بوثاق العشق الذي تنتقيه الكاتبة للتعبير عن الرغبة المتجددة داخل أفراد المجتمع لتجاوز المشاهد المأساوية التي يفرضها الواقع، والاستعداد لبناء واقع جديد يسوده السلام، والتحاب بين الأفراد، متجاوزين نداءاتٍ رفعها الدينيون لمنع هذه الاحتفالية باسم التحريم، وهو حاجز تظهره النصوص السردية النسائية -بصفة عامة- كأحد أهم العوائق الحائلة دون تحقيق الذات وجودها، واستشعار كينونتها المتشظية بين الأمكنة والمتغيرات السياسية، والثقافية التي تعرفها البلاد العربية ممثلة بالشرق عموما، ومدينة بيروت على وجه التخصيص ضمن رواية (أقاليم الخوف).

---

[1] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص41-44.

لا تقصي الكاتبة المواطن الجميلة في حديثها عن مدينة (بيروت) التي تتقاسم الأجواء السردية مع القبيحة؛ فتظهر المدينة كفضاء متزين بالجمال، الحب، التآزر، وتعايش الأديان وتتزايد جماليتها حينما تحملها البطلة في لاوعيها لتجد نفسها مجبرة على العودة إليها بين الفينة والأخرى.

تحافظ الكاتبة على وفائها للكتابة الاسترجاعية أثناء تأثيثها للمكان في خضم تنامي الأحداث؛ إذ تمزج الأمكنة في مشهد واحد تحضر فيه الماضية كمرصع للحاضرة المنفك مؤقتاً من بوتقة البؤس، نلامس ذلك في استدعائها للمكان الجنائزي المنتمي لماضي البطلة المؤلم لتعقد مقارنة بين الإحساس الآني الذي تعيشه بعد جولتها مع (نوا) والحدث الذي أنهكها، وشتت كينونتها، المتمثل في الانفجار الذي عاشته بمدينة (شرم الشيخ) والمستدعى من الذاكرة الطفولية المتألمة، وهنا تظهرها البطلة رحلتها رفقة (نوا) كمتنفس لها يعود بها إلى لذة ما قبل الانفجار، لتنفي السوداوية الملازمة لمخيلتها إلى دائرة النسيان مكتفية بالغوص في الأمكنة التي تزورها رفقته، والمنحصرة في المحلات والمطعم والشارعين: الحمرا والمقدسي، تضاف إليهما الشقة، وهي أمكنة متباينة تنتقيها الكاتبة لتأثيث الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيتين، وتقترحها على هذا الوجه لانفتاحها على الاستقرار والطمأنينة تماشيا مع الإطار الزمني/ عيد العشاق، والإطار المكاني/ مدينة بيروت الراغبة في الخروج من دائرة الأحزان.

وفي مقاطع سردية أخرى تنتقل الكاتبة إلى فضاء مديني يتضاد نسبيا مع ما هو موجود في (بيروت)، إذ تنتقل القارئ إلى عالم يسوده العنف رابطة ذلك بشخصية (نوا) الصحفي الساهر على تغطية أزمات تعيشها الدول التي وصلت إليها اليد الأمريكية وفي مقطع سردي تقارن البطلة بين المدن في العالم حاصرة إياها في نموذجين قائلة:

"في مدن أخرى نحبُّ الله، ونستمتع بطبيعته، ونعشق كونه، وفي مدن الشرق هذه نخاف من الله، نرتعب منه، فنتصرف كأننا لصوص نسرق مُتع الحياة متى سنحت لنا الفرصة، ونبتلعها وكأننا نبتلع الممنوعات".(1)

يقودنا فهم البطلة للمدن إلى تشكيل صورة الأنا والآخر، فنحصر البؤس في الثاني الممثل للأمكنة المولدية التي أقامت بها هروبا من المصير السلبي المعقود في ناصية الشرق. وهنا نصادف مدينة عربية تستحضرها الكاتبة من خلال حدث قاد إلى تأزم

(1) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص47.

الأحداث، وارتفاع وتيرة السرد، والمتمثل في تعرض (نوا) للاختطاف بـ(بغداد) لتعيدنا بذلك إلى مرحلة تاريخية واقعية عاشتها المدينة فعلا زمن التواجد الأمريكي بها؛ إذ تنتقي الكاتبة هذا المكان كونه الأنسب لالتقاء كل الروافد السردية التي تضمنتها الرواية.

الصراع، والحروب، والقتل، والدمار، والحب، والطائفية هي القضايا التي تضمنتها الرواية، ونجدها أكثر اجتماعا في المدينة المختارة لتؤثث المشاهد المتبقية من عمر الرواية فحب (نوا) هو الذي قادها إلى دخول هذه المنطقة، والانتقال من مكان إلى آخر بحثا عنه –تاركة المدن المستقرة لتدخل إلى المضطربة– ثم سعيها لفك الألغاز التي تركها وراءه بعد التيقن من عدم عودته، لتمنحنا هذه الحركية الحدثية أمكنة متعددة تتماشى مع طبيعة الحدث إلا أن أكثرها بروزا كانت الفنادق، وشوارع المدينة، ومن المشاهد المحِيلة إلى أجواء المدينة ننتقي قول السارد على لسان البطلة:

"في فندق ((الميرديان)) المطوق بالحواجز والحرس، تناولنا العشاء أنا و((ميتش)) في غرفتي،

(...) بلغنا أطراف بغداد الشرقية، بعد صراع مرير مع الحواجز والاكتظاظ.

رائحة العرق البشري والغبار والبارود تتجوّل في الأجواء كأنها كائنات مرئية، الجنود الأمريكان مرات، والشرطة العراقية مرات أخرى.

(...) أمام تلك المساحة الشاسعة من الرمال، رُسِمَت حدود بالأسلاك الشائكة في رقعة معينة. داخل المنطقة المطوقة خيمٌ بُنّية صغيرة، ومبنى غريب، بدا مهجوراً للوهلة الأولى، وعلامات تحذير، أ كبرها على المدخل: ((خطر مواد إشعاعية))".[1]

تمثل المتتاليات الجملية مع بعضها البعض أجواء المدينة التي تتحرك فيها البطلة؛ إذ هي بهذه الكلمات تغطي المكان، وتؤثثه لتقترب من القارئ المُندمج معها مرافقا إياها عبر المحطات التي تنزل بها، بدايةً بالفندق كمكان مؤقت للإقامة، ثم أطراف المدينة للدلالة على تجنب الدخول إلى أعماق المدينة التي أكلتها الحرب من جهة، ومن جهة أخرى صرف نظر المتلقي إلى الأمكنة الموالية، والمحتملة لاحتواء حلول الألغاز التي تركها (نوا) خلفه.

فالبطلة تنتقل من البحث عن (نوا) إلى السعي لاكتشاف الأمكنة المؤشر عليها في وصيته، وهنا يأخذ السرد مسارًا آخر تتشكل معه الأمكنة لتتماشى مع غايات الشخصيات التي تتحرى السرية التامة أثناء تحركها، ولإكساب الحدث أهمية، وإثارة، ترتقي

---

(1) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص84-85-86.

بالوتيرة السردية الكاتبة فترتب المشاهد السردية لتجعل من المدينة موضوعا للقهر المتنوع أما لمسايرة رغبات الشخصيات فتستحضر الحواجز، والحرس، والجنود، والشرطة كأطراف مشاركة في تأسيس أجواء النص المخلخلة نتيجة اضطراب داخلي تعيشه (مارغريت) ومن يرافقها في مغامرتها داخل الفضاء المديني الفوضوي.

تمزج الكاتبة بين اللغة التوصيلية والشعرية في المشهد السردي ممركزة للشعرية التي تمثل نقطة انحراف ينتقل فيها المعنى بين النوعين لتشكيل صورة المكان؛ إذ تتجسد اللغة التوصيلية في نقل الرواي لتحركات الشخصية من مكان إلى آخر وأفعالها، بداية بتناول العشاء، ثم الخروج من الفندق إلى المرور بالحواجز، ووصف الأمكنة التي مرت عليها في حين أن اللغة الشعرية تكمن في خروج الكاتبة بالقارئ إلى ساحة الخيال حيث تقدم المكان بصورته الذهنية الموحية بانفجار حواس البطلة، فَتُقْدِمُ على رسم المشهد بالكلمات في قولها:

(رائحة العرق البشري والغبار والبارود تتجوّل في الأجواء كأنها كائنات مرئية).

هنا تكتسح البطلة الأمكنة بمخيلتها انطلاقا من حاسة الشم فتشكل الروائح المنبعثة من عنف المكان المطلق –لخوف ضمني يسكن البطلة– في هيئة كائنات تترصد تحركاتها موحية بالخوف الباطني الملازم لها والذي أجبرها على تفجير هذه الهواجس لتقاسمها التواجد بالمكان، والخوف هنا ليس «الخوف الإنساني، بل هو الخوف الكوني، الخوف الكوني – الإنساني»[1] الذي فقدت فيها (مارغريت) الإحساس بوجودها أمام تزايد الموانع ويتجسد كذلك في عمومية النظرة السوداوية الملازمة للشرق والملاحقة لها قبل المجيء إليه وبعده. إنها خلفية وآنية مضطربة تسكن مخيلة (مارغريت) المتمسكة برؤيتها الدونية لها وبارتفاع وتيرة الخوف تتزايد الكثافة الدلالية للكلمات والجمل ليظهر المقطع النصي المقتبس في هيئة «مجموعة من الصور السردية الوصفية المتوالدة من بعضها انطلاقا من الكل إلى الجزء ومن العام إلى الخاص، مكونة– بذلك "مشهدا" مرئيا حيويا، تجمع فيه اللغة بين عدة وظائف كالعرض والتمثيل والتشخيص والإيحاء والرمز»[2].

يمثل الحنين إلى المكان المولدي موضوعا طرقته البطلة مع والدها في بدايات البناء السردي للرواية، متغاضية عن ذكره وتجاوزته نصيا ثم تعود لمفاتحته سرديا لتستكشف

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص50.

[2] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص98.

وجودها باستدعاء الضيعة التي تمثل فضاءً منفتحا على الصفاء وبساطة العيش دلاليا، إلا أن السؤال الذي يختال إلى ذهن المتلقي هو الكيفية والغاية من إدخال هذا المكان ببساطته إلى المتخيل السردي ليتقاسم التأثيث المكاني مع المدينة، ونلامس الإجابة في المقاطع السردية الآتية التي يقول فيها السارد على لسان (مارغريت):

"لم أشعر بالاستقرار في بيروت، كما أن علاقتي بأيّاد اهتزت كثيراً بسبب الازدواجية الجديدة في شخصيته، وغير ذلك كان الملل قد أعياني وأنا أقضي وقتي في البيت أو مع نساء العائلة، والاستماع إلى الأسطوانة نفسها من تلك الأحاديث التي لا تتغيّر حول الملبس والمأكل والمشرب وكأنها الثالوث المحوري للحياة.

حتى حين بحثتُ عن جذور أبي في قريته الجبلية المسيحية، لم أجد ما توقعته فبيت جدي قصفته مدافع لبنانية أيام الحرب وظلَّ طللاً شاهداً على الحرب(...).

لا حميمية في مجتمعات القرى، يَمُدُّ الواحد يده، ويفتح باب جيرانه ويدخل، يشرب القهوة، ويتناول الغداء إن شاء، ويغادر.

(...) كنت أهرب من ضجيج بيروت إلى الضيعة ليرتاح رأسي، أو كما تقول أوليفيا:

- ((لأن هون أنتِ)).

(...) في الضيعة تنتشر الأخبار بسرعة بين النَّاس فهم يشكلون أسرة كبيرة، وحياتهم الاجتماعية تقتصر على التهاني والتعازي وزيارة المريض ولكن هذه الأشياء في حدّ ذاتها تعطي الحياة طعماً خاصاً».[1]

تظهر الكاتبة الضيعة كمكان تلجأ إليه البطلة هروبا من فوضى المدينة وروتين الحياة داخل أسرة (آل منصور)، وفتور علاقتها مع زوجها، إلا أنها تتصدم بما وجدته مظهرة خيبة توقعاتها؛ إذ وجدت الأمكنة التي وصفها والدها قد خربت نتيجة الدمار الذي لحقها، مومئة إلى بقاء رائحة الموت في المكان المرتبط بكلمة (طللا)، والتي تلازم النبرة الحزينة، وتحيي الماضي كلما استوقفت الناظر إليها، ورغم ذلك تبقيها على فطرتها الأولى بملازمتها للهدوء الذي ينشده قاطنوا المدن، ليرتبط حضورها سرديا بالاستقرار رغم ما تحفظه الذاكرة من حروب دموية عصفت بالمكان.

تؤثث الكاتبة للمكان، فتقدم صورة عن الجانب الثقافي، والاجتماعي؛ فالضيعة المرسومة في المشهد السردي متقوقعة على نفسها، ومتمسكة بعاداتها وتقاليدها، المتمثلة

---

(1) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص20-21-22-23.

في ولوج الناس منازل بعضهم دون بروتوكولات تكدر صورة السجية التي ألفوها، وتقديم يد العون، يضاف إلى ذلك قرب الناس من بعضهم البعض لدرجة يُغَيَّبُ فيها موثق السرية ليحل مكانه العلنية، وهذه السمات المميزة للمكان حشدتها الكاتبة لتقدم موقف (مارغريت) من هذا الفضاء الصغير الذي يشكل بمحتواه العقائدي، والتاريخي، والاجتماعي معمارية حكاية ثانوية توالدت سرديا من خاصرة الحكاية الرئيسة المرتبطة بالمكان المديني.

2-3-الفضاء الطبيعي:

لا يتوقف الرواي في رواية (عرش معشق) عند الاهتمام بالمظاهر العمرانية للمدينة وما ينشط داخلها من تحولات أفرزها تصادم الرؤى الفكرية، والأيديولوجية، ليرسل عبر الوصف جانب من المظاهر الجغرافية المترابطة مع الفضاء المديني، والحاملة في طياتها الهوية الثقافية، والتاريخية للمكان بامتداده العمراني والجغرافي.

تلفت الكاتبة (ربيعة جلطي) في روايتها إلى دقة الاهتمام باللغة دون إهمال المضمون فتغدو اللغة حاملا، وخادما للقضية المحورية، والفرعية التي تثيرها الرواية؛ إذ نلتقي بأمكنة يُسلطُ عليها الضوء خدمةً للحدثِ، وتأطيرا للعالم السردي، والأمر هنا يتعلق بالطبيعة الجغرافية التي تستدعي منها الكاتبة الجبل والبحر في عدة مواضع سردية، وجاء الجبل رامزًا للحماية، والثبات، قدمته الكاتبة كمكان مسترجع، وآخر آني؛ أما المسترجع فارتبط ذكره بتأطير تاريخي وذاتي، يتعلق بحياة (بوعلام) الذي عايش زمن الثورة حين كانت أمه وباقي المجاهدين يتخذون من الجبل مأوى لهم، ومركزًا لرسكلة الثورة، أما في الآني فنجد جبلين هما: (المرجاجو) بمدينة وهران، وآخر بتلمسان، ويظهران مرتبطان بالجانب الديني أكثر من بقية الجوانب، في حين أن البحر يظهر رامزا للراحة والطمأنينة، ويمثل المنفذ الوحيد لـ(نجود/زليخا) الواقفة أمامه متأملةً لجمالهِ، ومفضيةً له عن بعد قبل أن تبحر فيه رفقة (عبدقا) بحثا عن مكان أوسع لاحتواء أحلامهما.

بالعودة إلى الرواية نجد الروائية تسلط الضوء على نقاط محددة في قولها على لسان بطلة الرواية (نجود/زليخا):

«**عادة ما تغويني مشاهدة البحر من أعلى ممر جبهة البحر وأنا أقبض على شباكه الأخضر الغامق. وكأنه حزام يزين خصر المدينة. ومنه أشاهد جبل المرجاجو يتراءى من بعيد، يطل على وهران من جهة اليسار، ويظهر معلم سانتا كروز شامخا، يتلألأ وكأنه طائر أسطوري الجمال يتهيأ للطيران.**

إنه محج العشاق».[1]

تؤثث الكاتبة المكان بعين البطلة المتمركزة وسط العالم المحيط بها، فتحدثنا عن علاقة تربط المدينة بالبحر في هدوئه الذي زادها جمالاً، وفي هذا الجانب تكون عين البطلة متجهة إلى الأسفل قبل أن تنقلها إلى الأعلى لتصور لنا الجبل الحامي للمدينة من جهة اليسار، وما يحتويه من رموز دينية، وتاريخية، يمثلها معلم (سانتا كروز) المقدس من طرف الوافدين إليه، وتحضر هذه الرفعة المكانية في الحكم الذي قرنته البطلة بالمعلم معتبرة إياه محجاً للعشاق، ففي هذا المشهد يمتد الحضور الديني برموزه ليضفي على الأمكنة صورة القداسة فينقلها من دلالتها الطبوغرافية إلى المعتقدية، الثقافية، والفنية.

نلمس في هذا الترتيب المكاني دقة اختيار الكاتبة للأمكنة التي ستتحرك فيها الشخصيات بخلفيتها الفكرية، والثقافية المتصلة بدلالات المكان الثابتة في الواقع قبل أن توضع في العالم المتخيل الذي تتحكم الكاتبة في تأثيثه من حيث الإظهار، والإضمار فنراها تحكم قبضتها على نسج الأحداث لتظهر أمام القارئ متكاملة حدثيا، ومتناسقة دلاليا انطلاقا من الوعي المسبق بالحجم التاريخي، الديني، والتراثي للمكان المحتوي لتحركات الشخصية التي يربطها بالمكان المحيط بها خيوط، تعتبر جزءاً من البنية المحكمة للخطاب الروائي، نجد هذا الامتداد في النظرة التأملية الهادئة التي وصفت من خلالها (نجود/زليخا) جبل (المرجاجو) الذي أخرجته الكاتبة من وجوده الواقعي، ونقلته إلى العالم التخيلي، ليتجلى في النص بصورته المقدسة، والمتعددة المعاني، لما احتواه من رموز دينية وتراثية، تتمثل في الكنيسة المُعتلية قمته، والمُستثمرة لتقدّم للقارئ نموذجًا عن المكان المقدس مؤثثة بذلك المكان المديني المحتوي لأغلب أحداث الرواية. وتقدمها الكاتبة من خلال حكاية ثانوية تصورها البطلة من عدة زوايا قائلة:

«(...) كانت السيارة تتسلق الجبل مثل نملة نشطة وسط الغابات الكثيفة المترامية التي عادت إلى النمو والاخضرار بعد فترة احتراق الأخضر واليابس أثناء عشرية الإرهاب السوداء.. الجبل هذا الكائن الأخضر يعود إلى وقفته بشموخ من جديد يؤكد أن الحياة تنتصر.

(...)أعشق هذا المكان المرتفع السامق الشامخ، المدوخ الهادئ الحاني على مدينتي. لا قيمة للمدينة دونه.. من جبل المرجاجو يبدو جبل السباع على مد العين

---

[1] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص76-77-78.

ويظهر المرسى وهو يعانق مياه المتوسط.. يأتيه سكان وهران وكذا زوار من المدن والقرى القريبة. يلتجئ الناس إليه ربما ليلقوا من عليائه بكل ما ينغص عليهم صفوهم ويملأ صدورهم بالنكد.. وليس بعيدا هناك ألمح رؤوسا وسط الحشائش العالية إنهم العشاق (...)ربما إنهم هكذا يبحثون عن قطعة عذراء من الزمان والمكان للاختلاء بالحلم وتذوق الرومانسية. (...).

هناك أيضا أرى سياحا إسبانا، يزورون بكل خشوع سانتا كروز يستفسرون عن زمن مضى ويستذكرونه بكل فخر وألم، لأجداد لهم كانوا هنا. كما تقول مهدية وكما أخبرني "عبدقا" ابن جارتنا الذي يعرف كثيرا عن ملابسات التاريخ».[1]

تتحرك عين البطلة في العديد من الأرجاء ناقلة للقارئ صورة عن الجبل، وما يحيط به من أمكنة، مدققة في وصفها: هندسيا، جغرافيا، تاريخيا، وثقافيا، لتظهره بصورته الآمنة المقصودة من قبل الناس لما يحتويه من ميزات تسمح لهم بالتحرر من الثقل الداخلي الذي يعانون منه، كما أن الكاتبة لا تغفل الحديث عن الامتداد، أو التقاطع التاريخي للجبل والمتخيل، والأمر هنا يتعلق بذكرها لتوافد الزوار من (إسبانيا) التي تربطها بالمدينة علاقة تاريخية وطيدة تبدأ على أقل تقدير من أيام دولة الأندلس إلى غاية الاحتلال الإسباني للمدينة، ثم حديثها عن العشرية السوداء –التي ربطتها الكاتبة حدثيا بلحظة ولادة بطلة الرواية (نجود/زليخا)– وتجتمع كل هذه الحركية الزمنية المتأرجحة بين أحداث تاريخية معلن عنها، وأخرى أومأت إليها بتوظيف جبل (المرجاجو) ذي البعد الرمزي، لتحيل على عراقة المدينة المحتمية به، والمنفتحة على الآخر الزائر لها، والساكن فيها، بما يحمله من تنوع ثقافي تستثمره الكاتبة لبناء عالمها السردي، رابطة بين المكان بثباته، والزمان بحركيته.

يوحي ذكر الجبل بوجود خطاب تحتي، يحيل إلى ترتيب البطلة لآفاق توقعية، تبنيها رغبةً في ترميم ما أفسده الزمن، وإعادة توازنها الذي فقدته جراء قبحِ مظهرها؛ وهو قبحٌ كان لصيقا بالجبل أثناء إقامة الإرهاب فيه زمن ولادتها، قبل أن يصبح مقصداً للعشاق، ومتنفسا يأتيه الناس من كل حدب وصوب، لما يحتويه من ميزات، فالجبل في هذا المقطع السردي يغني النص بإحالاته الدلالية المثيرة لتشعب القراءات، والتأويلات، حول علاقته كمكان بأحداث الرواية، وشخصياتها التي تحكم الكاتبة ربطها به على المستويين السطحي والعميق.

---

[1] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص76–77–78.

تهتم الكاتبة بالمستوى اللغوي لحظة رسم العلاقة القائمة بين الجبل –بجغرافيتهِ ودلالاتهِ– والشخصيات، متخذة منه منبعا لتفجير طاقة النص الشعرية، والمنبعثة من نقطة التقاء (نجود/زليخا) بالمكان، لتهوي بالقارئ في دوامة من الإيحاءات، عابثة بمخيلته مستدعية إياه إلى استكشاف مجاهيل كثيرة بعين البطلة، وهذه الثخانة اللغوية تعين القارئ على تذوق جمالية اللغة الجامعة بين صفتي السرد، والإيحاء؛ فـ (السيارة النملة، والغابة المترامية، والجبل الكائن الواقف المنتصر)، وجمل أخرى تضمنها المقطع السردي ترتحل بالقارئ إلى عوالم تتشكل على يد التخييل، تصل به إلى لحظة الانتشاء الذي تحدثه اللغة الشعرية بانزياحاتها، ومفارقاتها الجميلة التي تنحو باللغة السردية إلى معارج الجمال والفَتْنِ المترجم من خلال التوقف عند التركيب السحري للكلمات، والجمل الحاملة لدلالة واحدة تتوالد عنها دلالات متعددة بين يدي القارئ المتذوق، والمتمعن في انشطار، واندماج الدلالات.

كما يحضر الجبل في موضع آخر من الرواية ضمن حكاية ثانوية، تتعلق بالخالة (حدهم) التي وجدت نفسها عاجزة أمام تنامي قبح ابنة أختها (نجود/زليخا)، فتحمل الكاتبة من هذه الحالة النفسية خيطا، تستحضر من خلاله الموروث الشعبي المحلي المتمثل في الإيمان بالمعجزات التي تحدثها الأضرحة المقصودة من قبل الناس لفك أزماتهم، وتحقيق غاياتهم عبر ممارسة جملة من الطقوس، تفرضها طبيعة المكان المقصود، والغاية المنشودة والحديث هنا يتعلق بموضع ضريح ولية صالحة فوق جبلٍ أصبحَ مقصد الناس الذين تصورهم الخالة خاضعين لسلطة المكان، وما يحتويه من قوة خارقة، وفي تقديمه للقارئ تقول الكاتبة على لسان الخالة:

"إحدى صديقاتي المقربات، بعد أن أسرَرْتُ لها بما يطحن قلبي نصحتني أن نقوم معا بزيارة ضريح "لالة خضرة العونية"، وهي ولية صالحة ترقد على جنب جبل قرب مدينة تلمسان. ذاع صيتها وسبق لي وأن سمعت عن سر بركات زياراتها الشيء الكثير، قيل إنها نزحت من بلاد الصحراء البعيدة وأن مفتاح بركاتها قوي ويمكن أن يحدث المعجزة".[1]

ففي هذه الوقفة الوصفية تؤثث الكاتبة المكان بالحديث عما يحتويه، فتقدم الضريح على كل من الجبل، ومدينة (تلمسان)، لتظهر التدرج القيمي للأمكنة التي يظهر الضريح فيها الأكثر بروز؛ كونه المكان المقصود والذي ترصد الكاتبة أهميته من خلال تقديم الأجواء

---

[1] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص66.

الداخلية للشخصية -الخالة- التي تبني موقفها على معلومات زودتها بها إحدى صديقاتها وتستمر الكاتبة في تقديم المكان بأكثر دقة على لسان الخالة القائلة:

«وصلنا بعد ساعات الطريق، مكان هادئ. قبة خضراء تتوسط الجبل المغطى بالأشجار الخضراء في تنوع درجات اللون الأخضر العديدة. ترتاح عند خصره. رأيت نساء كثيرات. جميع الزائرات كن نساء من مختلف الأعمار، جئن من كل أنحاء البلد، من كل فج عميق، كل منهن تحمل في صدرها أمنية ورغبة دفينة».(1)

تبسط الكاتبة هنا نظر البطلة لتقدم الجبل في وقاره، وجماله، وعزلته، وزينته، بعيدٌ عن غوغاء المدينة، مع التركيز على اللون الأخضر السائد في المكان، بداية بالقبة التي تشير عبرها إلى الضريح المتواجد بمنطقة مخضَّرة بكثافة أشجارها، كما لا تهمل الكاتبة موضعة الضريح؛ إذ اختارت له مكانا يليق بقيمته، فجعلته في مركز الجبل، وبمكان بارزٍ، ليراه كل من يقصده، فاكتسب بذلك قداسة تمتد لتعم المكان بأكمله، وهو الأمر الذي تؤكده الكاتبة بحديثها عن عدد الوافدين إليه، مسلطة الضوء على الجنس الأنثوي الغالب على نسبة الحضور.

تصبو الكاتبة من وراء حضور الرمز المعتقداتي في المكان إلى زيادة لغة النص شعرية، تربك القارئ، وتثير فوضى دلالية تحتاج إلى تروٍ لإعادة تركيب الصورة في مخيلته؛ فالجبل الذي يحمل الكنيسة قريب من مدينة (وهران)، وشاهد على تغيرات تاريخية حاسمة عاشتها البلاد على مر الزمن، فارتبطت صورته بالعنف قبل أن يصبح مقصدا للعشاق على حد تعبير السارد.

أما الجبل الحامل للضريح فهو منعزل بعيد عن مدينة (تلمسان)، يسوده الهدوء ولم يقترن ذكره في الرواية بالعنف، بل قدم مباشرة مقصدا للزوار المتبركين، والممارسين لطقوس اعتادوا عليها.

ونلمح في هذه العملية التأثيثة للمكان قدرة الكاتبة على الربط بين المكان بجغرافيته ورمزيته التاريخية، أو الدينية، وعلاقاته بالبطلة؛ فالمقام الذي كانت فيه (نجود/ زليخا) لا يماثل الكيفية التي قدمت بها الكاتبة الجبل على لسان الخالة (حدهم)، وهي بذلك تراعي الكثير من المستويات، أبرزها الصورة التي قدمت بها شخصياتها؛ فزاوية الرؤية مختلفة بينهما اختلاف تفكيرهما، أو نظرتهما إلى الحياة.

---

(1) المرجع نفسه، ص66.

تحاصر الصحراء الشخصيات في روايتي (الممنوعة)، و(أدين بكل شيء للنسيان) لتظهر كفضاء مطبق عليها بكل ما يحمله من قساوته، فقره، غناه السوسيو–ثقافي، ورمزيته. تستثمر الروائية هذه الميزات بما تحمل من دلالة لتفعيل العملية السردية، والتأثير في القارئ الذي يجد أن الذوات تدخل في صدام مباشر مع الصحراء، رغم تسليمها شبه المطلق بعجزها عن مواجهتها، لتثبت بذلك الكتابة بالمكان الذي يصبح موضوعا، وأداة تستثمرها الكاتبة للخوض في تشييد عالمها الحكائي، و"الصحراء التي تتحدث عنها الكتابة الأدبية ليست بالضرورة مجرد صورة مطابقة للصحراء كفضاء طبيعي وسوسيو ثقافي بل قد تكون **صورة متخيّلة** يمتزج فيها الخيال والواقع."[1].

تظهر إحدى القرى الموجودة بمدينة (بشار) –ذات الطابع الصحراوي– فضاءً لأغلب أحداث الرواية، فيما تأتي بقية الأمكنة مقارنة بها في صورة مؤقتة، أو عابرة، تنزل بها الشخصيات قبل الوصول إلى القرية، وهو ما نراه في الروايتين؛ فهذه (سلطانة مجاهد) بطلة رواية (الممنوعة) تقول عن الفضاء الصحراوي: "(...) **لا تبتعد واحتي إلا بكيلومترات قليلة. قصر من تراب، قلب متشابك، محاط بالكثبان والنخيل**".[2]

تعتمد الكاتبة على التبئير للمكان من الخارج بوقوفها خارج القرية، لتكون بذلك ضمن فضاء أكثر اتساعا، لتطلع المتلقي على النقاط القريبة من الشخصيات، والمعدمة أمام الحضور المتنامي الامتداد للصحراء، ثم تضيّق الرؤية فتحصرها في نطاق المكان المقصود، بتزويم الصورة، وذكر الأشياء الدالة على العلو لتتجلى بذلك الكتابة بالمكان الذي يصير أداة، وغاية في الوقت ذاته؛ ففي المتتالية الجملية نجد أن كلمة (الكثبان) أو (النخيل) تظهر في مخيال المتلقي بارتفاعها على حساب الواحة التي تكون أقل بروزا لكن هنا تقدمها الكاتبة متوسطة الصحراء، لتحكم قبضة الوصف الداخلي، والخارجي، ممهدة لهدم ما وراء أسوار الممكن الذي تمثله الواحة؛ المكان المولدي للبطلة التي تتسارع نبضات قلبها مترجمة النبرة التوترية السائدة في عالمها الباطني، والممتدة إلى المكان من حولها ليلحق بعالمها الداخلي رغم تكاثفه، وتماديه، لتَرْكُزَ بذلك الصحراء في جوف الشخصية وتعلن بداية الصراع الداخلي، المستهدف عوالمها الداخلية، ممثلة في ذكريات، وطموحات تتصل بالصورة التي

---

[1] حسن المودن، الرواية والتحليل النصّي، ص65.

[2] مليكة مقدم، الممنوعة، ص7.

تظهر بها الصحراء، وهنا تظهر الكاتبة كيفية توظيف الأمكنة لخدمة الشخصيات وفق عملية تبادلية، تساهم في تفعيل الأمكنة، واستثمارها بمجرد دخولها إلى النص.

وفي مشهد آخر تتحدث الكاتبة عن الصحراء في إطار الـما قبل لتقدم للقارئ جانبا من العلاقة بين البطلة والمكان/الصحراء أثناء تواصلها معها فتقول:

«(...) يكتسح الغبار الرملي داخل التاكسي. وكانت رائحة هذا الرمل هي قُبلة الاستقبال الوحيدة. وهي معطرة بتلك الحشيشة التي تلألأ داخل مرق القمح المتفتت».[1]

وعن صورة المكان في نظر أهله أو الآخر تقول:

«لماذا جاء هذا القبائلي؟ أولاد الصحراء أنفسهم حينما يصبحون أطباء أو مهندسين يهاجرون نحو الشمال أو إلى الخارج. لا يأتي الناس إلى هذا المكان إلا للسجن أو بسبب عقوبة تأديبية. نحن أهل الجنوب لسنا في نظر أثرياء التل إلا عقابًا أو سجنًا أو نفاية».[2]

«(...) ظننت نفسي لمجابهة الصحراء، فيما كانت نبرة صوت غير مألوف بأن تلصق بأذني طنانة! بدت محاولتي الساخرة فارغة. ارتفع ضغطي. نهضت بخفة. أتجه نحو النافذة. على يساري، القرية ثم القصور نائمة. في الجهة المقابلة، تنتصب، واقفة، الشفرة الأولى للمكثبة الغربية وواحة النخيل. في الضوء الصباحي الخافت، تنتصب أشجار النخيل، تتموج الكثبان الرملية. ويتأخر بقايا الليل بين الخطوط المقوّسة والمستقيمة. طردت هذه اللوحة، بألوانها الحالمة، مخاوفي. تهت في تأملها لحظة. ثم عـدت أتمدد على السرير».[3]

في ظل الفوضى التي يعرفها المكان الذي تقيم به (سلطانة)، أو (فانسان)، تحظي الكاتبة الفضاء الطبيعي ممثلا في الكثبان أحقية التواجد في العالم السردي، فتقدمها هادئة حينا، ومضطربة أحيانا أخرى على قدر الحالة النفسية للشخصيات الناقلة لصورة عن نبض الأمكنة التي تمر، أو تقيم بها؛ ف (ياسين) اتخذ من الكثبان مصدرا للإلهام وممارسة هواية الرسم التي أَلِفها لحظة التقاء الفراغ الصحراوي، ويظهر ذلك الصورة التي رسم فيها البنت الصغيرة (دليلة) الداخلة في حوار مع (فانسان) القادم من فرنسا، والمتخذ من الكثيب مكانا

---

[1] المرجع نفسه، ص13.

[2] مليكة مقدم، الممنوعة، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص26.

لتجديد أنفاسه، لتكتمل بذلك صورة المكان في مخيلة القارئ الجامع بين هدوئه، وسحره حين يقترن السرد بالمكان البعيد عن ضوضاء المدينة أو القرية.

تحرص الكاتبة على توافق كل من الأمكنة، وتوجهات الذوات في المشاهد السردية التي تؤسس لها عبر عملية الانتقاء، والتشكيل التي تضع القارئ أمام ثقافة فرد، أو مجتمع تتجلى مظاهرها على ضوء ما يمنحه النص، ويتخيله المتلقي لحظة تركيب الأجزاء المقدمة تدريجيا على مدى امتداد العمل الإبداعي، ومن هذه التداخلات المفصلية تتفجر شعرية الكتابة من جانبين: توافق، أو تنافر، يدهش المتلقي، ويشده إلى الزوايا التي ترتكز عليها أحداث الرواية، وهذا ما يحضر في الشخصيات، وطبيعة المعجم الذي تستعمله؛ إذ تنم ألسنهم عن وضعيتهم، وصورتهم، إضافة إلى زادهم الثقافي الذي توظفه الكاتبة لتصلهم بالأمكنة التي ينتمون إليها، والتباين نلمسه في التمايز الموجود بين الفضاءين: المديني والريفي، وكذلك البيت المنغلق على نفسه، والغرفة الأشد انغلاقًا، والمُرْتَبِطُ ظهورها سرديا بلحظة انكسار الذوات، أو هروبها إلى هذه العوالم لإعادة تشكيل آفاق جديدة، تتجاوز عبرها الصدمة الملاقاة، لبعدها عن الأنظار، وفي كذا أمكنة تشرع الكاتبة في تقسيم الأشياء أمام القارئ، وهي قريبة منه، ليستشعر الأجواء الحدثية التي تتنامى ذهابا، أو إيابا، خاضعة لقضايا رئيسة، وأخرى ثانوية، ومنها ما وجدنا عند حادثة تسمية الشخصيات، وما في ذلك من حسن للنسج، والتمهيد لنمو الحركية السردية.

تمثل العملية الانتقائية، ثم التشكيلية، أو التركيبية على مستوى الشخصية فِعلَ تقسيمٍ للأدوار، وربطها باسمها، مهنتها، وانتمائها الاجتماعي، والثقافي، مما يمنح القارئ تصورا آنيًا، يربطه بآخر مسبق، تكدس في مخيلته إلى أن التقى بالنص الذي يفعل تلكم الترسبات المسبقة، ويستدرجها إلى الظهور ضمن سياق تخيلي تؤطر له الكاتبة، ونلفي ذلك – على سبيل التمثيل لا الحصر– في حضور الرمز التاريخي الممثل في الثورة، والوثيق الصلة بالنظرة الضدية إلى الآخر الفرنسي، الحاضر في النص بضديته التي تنشد من ورائه الكاتبة كسر رتابة الثقافة المحلية، وإحداث تعديل في المفاهيم من خلال العملية الكتابية القائمة على الهدم ثم البناء، وهذه العملية التأسيسية للخطاب السردي تتمظهر على عناصر أخرى تتشابك مع الشخصيات، لنمذَجة العالم السردي، ونقصد هنا الأمكنة وكيفية توزيعها، وربطها بالدينامية الحدثية.

هذا الانتقاء والتشكيل الدقيق يمنحنا تأشيرة الوقوف عند الأبعاد الثيمية، والجمالية، لكل منهما على حدى في الفصلين القادمين، بدايةً بالذوات: علاقتها ببعضها، وبمحيطها الاجتماعي، الثقافي، والأيديولوجي، وكيفية تَكَيُفِهَا مع المتغيرات، أو الثوابت في ثوبها النصي المثبت لشعريته، أما الأمكنة فسنتتبعها من حيث علاقتها بالزمن، وانتقالها من دورها التأطيري إلى أدوار أخرى تمنح الكتابة الروائية أبعادا جمالية تبرزها التمظهرات المتباينة لها.

الفصل

الثالث

الذات بين رغبة الباطن وعنف الخارج:

1- انتصار الذات.

2- انكسار الذات.

عرفت الرواية الجديدة توسعا، وانفتاحا كبيرا على مختلف الأجناس، والثقافات، والبيئات مما منح الروائيين مادة دسمة من الأسماء تمكنوا من استثمارها بحمولتها الدلالية الثقافية والتاريخية، ووظفوها في أعمالهم المتشبعة من روافد المعرفة، والهويتين الفردية، والجماعية عبر الأزمنة؛ فما عاشته الدول العربية عامة، والجزائر بصفة خاصة من تغيرات تاريخية وثقافية، قرب بين الثقافتين الأصلية والوافدة، وجمعهما ضمن حيز جغرافي واحد، لاسيما حينما يستحضر في الرواية موضوع الثورة، والحروب التي عاشها العالم العربي، إلى جانب النزوع نحو التراث، وما يحمل -هو الآخر- في طياته من شخصيات، ارتسمت معها أحداث، وأمجاد حفظها العقل، ومنحها العمل الروائي أحقية الانبعاث من جديد ضمن المتخيل السردي، محملة بدلالات عرفت بها في الواقع أو أكسبها إياها الخيال بمنحها قوى فوق طبيعية، وغير ذلك من الخوارق، أو أُضفِيت عليها حينما دخلت إلى العالم السردي المنبني على التخييل. كل هذا استثمره الروائيون لإغناء المادة الحكائية فجمعوا بين الأصالة والمعاصرة، الماضي بثوابته، والحاضر بمتغيراته.

والكاتبة عبر النص الروائي تسعى إلى كسر جدار الصمت، وإثبات وجودها وفاعليتها كطاقة مغيّبة ظهرت لتقف في وجه الهيمنة الذكورية، كما جاءت لتحرير الذكورة من عوائق كبّلتها وكبّلت سردها ليس على أساس التجاوز والاختراق فحسب بل والمصالحة، والتّفاهم والتعاون المتنوع، والتكامل[1]، وبهذا تتجلى الرغبة الأنثوية في أسمى صورها بسعيها عبر الممارسة الإبداعية إلى توسيع نطاق الممارسة النصية وليس حصرها في إطارها الجنسي الأنثوي المقدس للجسد، والمعلي من شأنه سرديا على حساب القضايا الأخرى، وهذا ما أغفلته العديد من الدراسات التي استوقفها النص الروائي النسائي وسنتتبع -في هذا الفصل- الانفتاح القاضوي للسرد النسائي، بالوقوف عند عنصرين مهمين يتعلقان بأصوات ذوات - داخل الرواية- يمثل كل واحدٍ منها إعلان عن إحدى القضايا الحائلة دون خلق توافق بين أفراد المجتمع على اختلاف أجناسه وأعراقه.

ومن الأسئلة المحيطة بتتبع تمظهرات توتر الذات في الرواية، والمُحاولِ الإجابة عليها في ثنايا هذا الفصل: هل يشكل خفوت الأنا أمام سلطة الآخر نهاية مسيرة أم بداية صراع على مستوى آخر؟ ما هي المنافذ التي تشكلها الذوات لتجاوز ضغط الأنا أو الآخر؟

1- انتصار الذات:

(1) بتصرف، الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص6.

بين الروائي وشخصيات روايته صلة وثيقة تنبثق من كونها فكرته، وكلمته داخل الرواية؛ فهو يقوم «بخلق أصوات تخدم أهدافه، هذه الأصوات هي جميع الشخصيات الماثلة في الرواية، ويعمل الكاتب الحقيقي على أن يقول كلمته من خلال كلمة الشخصية، وبهذه النمطية يجعلها –بطريقة غير مباشرة– تعبر عن مقاصده، مع الملاحظ أنه يبرز وجهة نظره مع وجهة نظر الشخصية، فلا يرغمها على رأيه كرها، بل يجعلها تخدمه وتدلي باتجاهه أثناء قول كلمتها، لأن المؤلف هو أحد الشخصيات المشاركة في الرواية، ومن خلال هذا تسهم جل الأصوات –بما فيها صوت الكاتب الحقيقي المتخفي– في خلق حوارية الرواية».[1]

هذه التعددية الصوتية تستثمرها الكاتبة لتقديم أكبر قدر ممكن من رؤى تتقاسمها الشخصيات، كما تحافظ الكاتبة على اقتراب السارد من الشخصية الرئيسة التي تتقاسم معه تقديم المشاهد سردا، أو وصفا، «فالراوي المشارك يؤدي دورين؛ دور البطل ودور الراوي الذي يتبنى منظور الشخصية المحورية فيرى من خلال منظورها، وهذا الموقع الذي يحتله يجعله لا يعلم إلا ما تتيحه له الشخصيات. فدرجة معرفة الراوي هنا تساوي معرفة الشخصية التي تتقمص دورها، لذلك يأتي التبئير من الداخل»[2]، وهي الزاوية الأنسب للسرد النسائي المعتمد على البحث في عالم الشخصية الباطني، المُقصى عن البعد السطحي، لأسباب هي قضايا المحورية للكتابة النسائية تمثل «وسيلة للتخلص من الهيمنة كيفما كان نوعها: هيمنة المجتمع، هيمنة الرجل، وهي مقاومة كل أشكال السلطة، وطرح لمشاكل الحياة اليومية وعرض لألوان القهر الاجتماعي الذي يعاني منه النَّاس، فلا هم يستطيعون التخلص منه ولا هم يستطيعون تقبّله».[3]

تُقْدِمُ الكتابة النسائية على الغوص في أعماق الشخصية الفردية الواقفة على حافة المواجهة مع العالم الخارجي؛ فهي تسعى إلى كشف المخبوء، وإظهار محاورات تتأرجح بين الوعي، واللاوعي، بتفاوت بينهما يظهر مدى التجاوب مع تجارب عاشتها في ماضيها أو حاضرها الورقي على المستويين: الذاتي/الفردي والجمعي/الإنساني ف«السرد النسائي يتواصل، بشكل إبداعي خلّاق، بمعمارية الخيال يصنع للذات فرصة التعبير عن معاناتها وإدراك الوضعيات الجديدة لكينونتها، عبر صوت الساردة الواضح والذي منح المتون الروائية

---

(1) إيمان مليكي، الحوارية في الرواية الجزائرية، ص152.

(2) فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، ص163.

(3) نجاة المريني، علامات نسائية في نبوغ المرأة المغربية، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2006م، الدار البيضاء، المغرب، ص27.

إمكانية تكسير زمن السيرة الذاتية والتأسيس لإمكانات سردية أخرى كالانتقاد بالسخرية ومقاومة التهميش بالبوح والاعتراف، والسفر في الذات عبر التدفق الشعوري والحكي».[1]

التخلص من الهيمنة، والسلطة المكبلة لحركيات الذوات يمثل غايتها الأسمى المتطلب تحقيقها بالتمرد على القيود، والسعي لإيجاد منافذ تمنحه أحقية فرض وجودها وإسماعها صوتها للآخر، أو الفرار منها إلى عوالم تكون كفيلة بأخذ نفسًا يمنحها القدرة على الاستمرارية، والتعايش مع الآخر، ومن هذا تتباين تمظهرات انتصار يتحكم في ميلادها قدرة الذات على الانفلات من قبضة الآخر.

1-1- التصالح مع الجسد:

الاشتغال على الجسد في الرواية يعتبر أحد النقاط المستقطبة لاهتمام الروائيين فتناولها كلٌ وفق أبعاده الرؤيوية، وأخذ هذه القيمة انطلاقا من مركزيته، فهو رغم تشعب الرؤى إليه يبقى «المدار الذي تنتظم حوله كل مكونات الرواية وعناصرها. فهو منبعها ومصبها في الآن نفسه. فهو حاضر في كل تضاعيف الرواية، بل وفي كل تفاصيلها الصغيرة والكبيرة».[2] والكتابة الروائية النسائية بدورها اتخذت منه ثيمة، أو ركيزة تنطلق من خلالها لتأسيس جوانب من عوالمها التخييلية، معتمدة على السرد من ورائه، وسنقف على كيفية تجاوز الذوات، أو عقدها تصالحا مع جسدها، كون هذا الأخير أصبح يمثل حاجزا يحول دون اندماجها في المجتمع، واتفاقها مع عوالمها الباطنية.

لا يخلو نص سردي نسائي من صفة الاضطهاد، وإرهاق الآخر المتسلط عللا لذات المفردة الفاترة أمامه، مما يفرض عليها البحث عن مواطن للاستقرار، والبناء، وترميم ما تم هدمه من قبل الآخر، المتمادي في تهميشها، وهذه الصفة تثبت تواجدها بقوة في رواية (عرش معشق) مع شخصية (نجود/زليخا) التي تجد نفسها مجبرة على إيجاد حلول لتجاوز قبح جسدها الذي أجبرها على الانزواء بعيدا عن الأنظار بعد فشل محاولاتها لخلق توافق مع المجتمع، وهنا تخلق الكاتبة عالما موازيا، يمكن البطلة من تكملة النقص الذي تشعر به، ويظهره السرد النجواني الملازم للبطلة لإشراك القارئ في عالمها المثالي الخاص المفرغ من السلبيات، والمتوافق مع تصوراتها.

---

[1] عبد النور إدريس، الرواية النسائية والواقع (بين سوسيولوجيا الأدب ونظرية التلقي)، مطبعة وراقة سجلماسته، ط1، 2005م مكناس، المغرب، ص67، نقلا عن، الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص306.

[2] سعيد بن كراد، النص السردي، نحو سيميائيات للإيديولوجيا، ص111. نقلا عن، إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي العربي الجسد، الهوية، الآخر، مقاربة سردية أنثربولوجية، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، ط1، 2013م دمشق، سوريا، ص25.

تحرك الكاتبة الأحداث الدائرة حول البطلة انطلاقا من إحساسها باضطراب باطني وخوف من تشتت هويتها، الناتج عن فقدانها اسمها، وسيادة قبح شكلها، هذه التراكمات السلبية زادت وتيرة القلق الذي لا يتشكل إلا إذا أصبحت الذات واعية بالمتغيرات حوله، فتقع في مأزق الانتماء، فتظهر لديها رغبة صريحة في تجاوز الكائن إلى الممكن عبر مقاومتها لحواجز تلفها، وتسعى لتحطيمها، وكلما ازدادت حدتها زادت معها رغبة التمرد عليها، وعبر هذه الإرادة يتأسس خطاب أنثوي ذو صبغة انفجارية في وجه الآخر لكن وفق أسلوب خاص تتبعه الكاتبة لتعكس صورة عدم تكافؤ القوى وتفضيل الابتعاد إلى عوالم بعيدة عن رقابة الآخر، ليتم بذلك تأسيس وجود أنثوي كما يُشْتَهَى أن يكون، مخالف لما هو كائن.

فحمل البطل لاسم أختها ضيَّق عليها دائرة الحراك وسط أسرة تقدس الماضي متجاوزة الحاضر؛ فنظرة الخالة إلى (نجود) تجبرها على المقارنة بين صورة أختها المتوفاة المكتملة الجمال، وصورتها المكتملة القبح، لتخلق هذه المفارقة الضدية فكرة أن هذا الاسم ما عاد يصلح لاحتواء جسدها، ولا بد من البحث عن بديل يساعدها على تجاوز أزمة خلقها عدم توافق الاسم، والصورة الذهنية المحفوظة في الذاكرة الجماعية، والمفجر من خلال تعليقات الخالة (حدهم)، وزوجها (بوعلام) على تنامي قبح (نجود).

تنامي الإحساس بضيق الاسم أجبر البطلة على البحث عن اسم بديل تثبت به وجودها وتتخلص عبره من التصنيف القبوري الذي وضعها المجتمع فيه، فتنتهي وجود (نجود) وتبعث ذاتها باسم اختارته هو (زليخا)، وهو الاسم المنتقى لتحدد به هويتها، وانتماءها وتحطم حواجز التبعية لسلطة مجتمع أفقدها الإحساس بكينونتها، وجردها من حقها في أن تعيش حياة طبيعية، تحمل فيها اسما يتعايش وقبحها، ولا يضعها في كفة مقارنة أثقلت كاهلها وعمقت إحساسها بالعدم، لغياب نقاط تشابه مع أختها.

تتخذ (نجود/زليخا) من **أحلام اليقظة** عالما لها لإثبات وجودها، فنجدها تركب، تحلل وتضيف إلى شخصيتها ما يمنحها قناعة شخصية بكمالها، وإقصاء قبحها، بإيجاد بدائل لا تحضر في الشخصيات المحيطة بها، ولكن هذا الترتيب لا يتجاوز العالم الداخلي للبطلة بيد أنها تكتفي به كحل يقيها البقاء في دوامة تظهر فيها الطرف الأضعف والمضطهد، فنجدها تعلن عن قدرتها في التمرد على جسدها، وتجاوز قبحه في قولها:

«**يحدث أحيانا أن أتمرد على نفسي، وعلى صورتي القبيحة التي تواجهني بإصرار وبرودة دم، وعلى واقع الحال وعلى كل تلك الأفكار التي تشبه صخورا تهوي علي**

لتسحقتني. أرفع رأسي المغروس فوق جسدي الطويل يعلو فضاء الغرفة. يكاد يصل السقف أقلب شفتي وأتمتم بشيء من الغلو والكبرياء:

- هه؟ وعلاش أنا مالي.. أنا زليخا أنا!».[1]

يكشف الحوار الداخلي عن انفجار لسكون دام زمناً إلى أن أثبتت البطلة وجودها ببعث اسم لها، متخلصة من اسم ألحقته بها بيئتها، بتسميتها على أختها المتوفاة ثم تتوالى مشاهد سردية تحضر (نجود/زليخا) في أغلبها كذات ساردة، ومتعمقة في ذاكرة، مخيلة وأحلام الشخصيات المتحركة، أو الثاوية، كل حسب طبيعة الدور المنوط به، وهنا في هذا المقطع السردي تستدرجنا الذات الساردة إلى تخلصها تدريجيا من عقد شكلها بداخلها مجتمع نبذها ورفضها لقبح جسدها، فتفصح عن التمرد عليه وعلى نفسها رافعة رأسها صوب السماء في هيئة توحي باستعادة كرامتها المفقودة، قائلةً باللهجة المحلية: (**هه؟ وعلاش أنا مالي.. أنا زليخا أنا!.**)، بداية بضحكة استنكارية استعلائية يدل عليها تكرار حرف (الهاء) المناسب للصورة الذهنية المتشكلة في مخيلة القارئ على قدر المقام الموظفة فيه، وباستفهام مجازي يخرج عن معناه الحقيقي إلى آخر مجازي، يفيد إنكار النقص عن نفس تعتبرها أولها تمردت عليه، وتثبت الذات علو منزلتها بتكرار ضمير المتكلم المفرد (أنا) الدال على إثبات الانتماء، واستعادة جزء من هويتها، المتلخص في توسط الاسم الضمير المكرر وكذلك تحدي ومقاومة الآخر، وما في ذلك من استشعار وإثارة للدلالات النفسية المتناسبة مع إيماءات (زليخا) الجسدية المتخلصة من وهن الخوف من الآخر حيث تدخل البطلة في صراع غير مباشر معه، وهي المستجمعة لصفات البنات المجاورات لها، ولتنتقدهن رغم تفوقهن الدراسي، وهنا نستشهد ببعض الأفكار التي حشدتها البطلة لإثبات تفوقها على الآخر تقول:

«(...) هل قرأت مثلي لغوستاف فلوبير ولبلزاك ولستاندال. وهل التهمت الكتب مثلي التي كانت تأتي لي بها المدرسة الخاصة لإحسان عبد القدوس ونزار قباني ويوسف إدريس ونجيب محفوظ وغيرهم لا أظن. (...)

أنا زليخا.. من منهن مثلي.. صحيح أنني لست جامعية مثلهن ولكنني قرأت كتبا كافية كي لا أصنف بين الجهلة. ثم هل الشهادات الجامعية وحدها المقياس الذي يجعل من الفرد شخصا مهما؟

---

[1] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص99.

ثم تعالوا أقول لكم صحيح أن ليس لي شهادات جامعية عليا مثلهن لكنني أستطيع ما لا يقدرن عليه، أتفنن في صنع الحلوى بكل أشكالها وأنواعها الصعبة (...) بشهادة بوعلام زوج خالتي الشحيح في المدح، والذي لا يدخر جهدا في انتقادي والانتقاص من شأني».[1]

يعرف السرد بأنَّه "متوالية من الأحداث أو الأفعال الكلامية ترتبط وتتركب مكوناتها عبر الانسجام أو عبر التفكك أو عبر التداخل بحسب رغبة الكاتب. وما يشترطه منطق ونظام الخطاب، وزمن الأفعال والأحداث ومن ثمة ظهور الصيغ السردية المختلفة والمتعددة»[2]، وهذا ما نجده في المشهد السردي المأخوذ من الرواية المبدوء فيه بتقديم رغبة بطلة الرواية في التخلص من شوكة الشك في وجودها بكسر حاجز القبح، ثم تتابع السرد فتواجه الآخر بإظهار نقائصه، والتمايس بما تمتلكه، وتكتسبه من معارف وحرف.

يوسع السارد دائرة الخطاب، فينتقل من استعمال ضمير المتكلم إلى المخاطب الجمعي في قوله: **(ثم تعالوا أقول لكم صحيح أن ليس لي شهادات جامعية عليا مثلهن لكنني أستطيع ما لا يقدرن عليه)** في هذه العبارة تستميل البطلة المتلقي باستعمالها صيغة الأمر للفت الانتباه إلى زاوية حيوية في السرد، تتمثل في الاعتراف بعدم تفوقها الدراسي كخطوة للهدم، ثم إعادة البناء عبر توظيف الحرف **(لكن)** الذي يفيد الاستدراك، ويأتي هذا في سياق تعويض ما فقد وتداركه لإعلاء الذات والنيل من الآخر.

تأخذ البطلة فكرة تحدي الجنس الآخر باحتكامها إلى قدرتها على المطالعة، والتوسع في تحصيل المعارف، لتقدم بذلك ميولها الكبير إلى التزود المعرفي، وهو الملاحظ من خلال تنوع زادها الثقافي؛ فهي متسلحة بالثقافتين: الفرنسية، والعربية، المعلن عنهما عبر تقديم جملة من أسماء الأدباء والشعراء من كلتا الثقافتين، ويتوسطهم شاعر المرأة (نزار قباني) مع ترك القائمة مفتوحة بتوظيف كلمة **(غيرهم)** في النص.

ثم تنتقل الكاتبة إلى الحديث عن تفوق البطلة في أشغال البيت، وهي نقطة تراها البطلة الحاسمة في قضية تفوقها على الآخر الحامل لشهادات جامعية ترى أنها ليست الأنسب لتحقيق الحضور القوي على مستوى البيئة التي تعيش بها، ويتجلى اقتناعها بتفوقها إلى أن

---

[1] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص99-100.

[2] محمد معتصم، المرأة والسرد، ص182.

تستحضر الآخر الذكوري الممثل فـي شخصية زوج الخالة الشـاهد لـها ببراعتها في صناعة الحلوى، والقيام بأشغال المنزل.

تقتحم (نجود/زليخا) عالم الأنوثة ممثلا في عالم المساحيق، وأدوات التجميل إدراكا منها أنّ هذه المستحضرات ستساعدها في إحداث تغيير كبير على شكلها، وبادرت هذه الفكرة مخيلتها حين أخذ شكلها مسارا غير محمود، تعاظم فيه قبحها، مما أجبـرها على الـبحث عن وسيلة لإخفائه عن الأنظار، أو التقليل منه. وتؤثث الكاتبة لذلك حدثيا بغياب الخالة عن المنزل، لتنفرد البطلة بوجودها، وتدخل في صراع مع قبحها المُحَاوَلِ طمسه لإرضاء مخيلتها، وتطويع جسدها لرغبتها، إذ تقول متحدثة عن مغامرة قامت بها:

«في غياب خالتي.. وضعت مسحوق التبييض على وجهي وعلى الجزء الأسفل من ذراعيّ، ورسمت سطرين من الكحل حول جفني، ومسدت شعري بالمليّن. ووضعت قليلا من الحمرة الباهتة على أطراف أصابعي ثم مسحت بها خدي. وبقلم أحمر غامق مثير رسمت بصعوبة حاف شفتي. (...) شعرت بشيء من الزهو. مسحت بكفيّ على كتفيّ وصدري وكأنني أعانق نفسي. ثم وضعت يدي على جانبي خصري مثلما تفعل عارضات الأزياء عادة، وصرت أذرع الغرفة مثلهن ذهابا وإيابا، أميل في مشيتي ثم أدير رأسي بشيء من الغنج، وكأنني أطوح بشعري الوهمي المنسدل إلى الخلف، (...) يا له من إحساس غريب وكأنني أقف فوق النجوم.. ».[1]

يظهر السـرد (نجود/ زليخا) بجسدٍ نـاقص، مركب تـركيـبة عجيبة تـؤرقها، وتتـضاد مع نظرتها إلى ملامح الجسد الأنثوي، الأمر المشكل لديها نفورا منه، والباعث بفكرة تجاوزٍ ترسخت تدريجيا في الرواية، لتصبح مبدأً تتبناه الذات لمواجهة ذاتها قبل التوجه إلى الآخر المضاد -على عمومه- ضدية غير المباشرة -غالبا-، فهي عبر هذه العملية التخيلية تسعى إلى اختراق المستحيل المتمثل في تغيير صورة جسدها، وإيجاد ممكنات ترضيها وتمنحها إجابةً تبدأ من خلالها امتلاك القدرة على فك الأحـاجي التي يرسمـها جسـدها للآخر الـعاجز عن إيجاد ما يرضيه فيها، وهنا الأمر يتعلق -نسبيا- بالخالة الدائمة الحضور رفقتها في المنزل.

يمثل خروج الخالة من المنزل انفتاحا للفضـاء، وتحرر (نجود/زليخا) من الرقابة لتشرع في ممارسة سلطتها على المكان، وجسدها؛ إذ توصلنا الروائية في هذا الزمن إلى الأمكنة

---

(1) ربيعة جلطي، عرش معشق، ص89.

الممنوعة في ظل حضور الخالة، ويظهر ذلك في انتهاز البطلة الفرصة لتغيير شكلها وإخفاء مواطن القبيح من جسدها، ويتجسد ذلك بدخولها إلى عوالم أنوثة لا تشترك فيها إلا مع ذوات جنسها. فهي تخطو خطوة نحو استعادة توازنها، والإحساس بهويتها المطمسة تحت حاجز القبح، كما تريد أن تجسد رغبة مكبوتة تتمثل في إظـهار ما يمنحها أحقية الانتماء إلى جنسها الملغى ظاهريا، فهي تبحث عن ما " ينبغي أن يفيض ليعطي المرأة أنوثتها".(1)

تركز (نجود/زليخا) في المشهد السردي على ملامسة أمكنة من جسدها، وإخضاعها للتغيير، فتتوجه إلى الوجه، الشعر، ثم أجزاء أخرى من الجسد تحسنها باستعمال مواد الزينة وتختم الواقعة باستدارة الجسد كنوع من الاحتفالية باكتمال أنوثتها، وطمس مواطن القبح. وهنا تفعل الكاتبة السرد لتأهيل العوالم الخيالية؛ كي تحتوي أحلام تبنيها البطلة لتجاوز قبح شكلها الممثل لعقدة يجب فكها، أو تجاوزها ضمن واقع تظهره الذات الساردة غير متقبل لفكرة اندماجها، وتعايشها مع أفراده الأمر الذي نحى بها إلى اختلاق عوالم تخيلية تبعدها عن الأعين، وتمنحها لذة الاستقرار، وبذلك "يخلق السرد لديها إمكانات جديدة، ويحـررها من تبعية عالم "الخباء" إلى عالم "الخيال"، فتعيش في عالم افتراضي متخيل مواز لعالمها الواقعي، فيه تعويض عما هو مفقود، ومختزل، ومستبعد، فهي نظيرة "شهرزاد التي ينبغي عليها، لكي تعيش، أن تستغرق إلى الأبد في نسج عوالم تخيلية"".(2)

يمثل القبح العقدة التي تسعى البطلة لتجاوزه، والانتصار عليها من خلال ابتكار أساليب تهبها إمكانيات، وقدرات تتميز بها عن بنات الحي، وجاراتها؛ فهي تبني خصوصياتها انطلاقا من خلق ميزات تنفرد بها، وتمنحها أحقية التعالي، والتغنج على حساب جسدها القبيح الذي فككت قيوده انطلاقا من عوالمها الباطنية، وحوارها الداخلي ليتجلى الانتصار للذات بصوتها بعيدا عن الآخر، وهنا تكتفي الكاتبة بمنح الفضاء الداخلي للبطلة لتمارس طقوسا تحررها من عقدة جسدها، وهو الحال الذي تم لها؛ فبعد استغراقها في تركيب هذه اللحظات الانتقالية تكتسب (نجود/زليخا) نفسا جديدا يمنحها القدرة على الاستمرار مهملة شكلها مهتمة بباطنها، ومواهبها.

وفي رواية (الممنوعة) التي تعنون فصولها باسم شخصيتين رئسيتين هما: (سلطانة) و(فانسان) اللتين تجمعهما صحراء الجزائر رغم اختلاف الغاية من الاستقرار في هذا

---

(1) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مج2، ص400.

(2) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مج2، ص400.

المكان، وتسلط الكاتبة الضوء على شخصية (فانسان) منطلقة من حادثة وقعت له بأحد المستشفيات ب(باريس) حين زُرِعَت له كلية، تبين في ما بعد أن صاحبتها جزائرية مما أجبره على البحث عنها، واستكشاف المكان الذي أتت منه. كرغبة للتخلص من الأسئلة الوجودية التي تثيرها ذاكرته، ويطالبه جسده بالإجابة عليها.

تمثل محاولة التخلص من الماضي والاستماع إلى الحاضر سبيلا يسلكه (فانسان) ليعوض به حرمانا عاشه بسبب مرضه المزمن، إذ يقول:

«إن السماء في هذه الجهة فريدة من نوعها. نشعر بها كبيرة، نحتمي بها، ينتابنا إحساس بأننا بداخلها في أي مكان وبأننا يمكن أن نطير بمجرد المشي. نتخيل أنفسنا حبة رمل في رغوة ضوء، غبار شمس ثملة من اللمعان. أو ربما كائن السلف الخرافي الذي يبتعد مرحاً، امتصه حلم مزرق ضخم. ولكنني أريد أن أعيش كل هذه الأحاسيس بلا تصوف، بلا غرائبية. الوقت الكافي للتمتع بها. الوقت الكافي لأفرح بهذه الأشياء.

أتمشى في الشوارع. أتيه في ضجيج الأحياء. أذوب في جمهور الأطفال. يشكلون حاشيتي. أقدامهم حافية. نظراتهم عارية. كلماتهم عارية. أتوقف، يتزاحمون، يتشاجرون يتناقشون، يتخالفون ويحاصرونني بالضحكات والأسئلة. أجيبهم، أتيه، استعيد توازني».[1]

بهذه اللغة العميقة الكثيفة الحافرة في المسكوت عنه، والمبهم المنبجس من نظرة تأملية لفضاء تتصاغر فيه الذات أمام تمادي عظمته، ينفلت (فانسان) من قيد الجسد بملامسته الطبيعة وتواصله مع كون تُنتقي منه سماءه كرمز لبناء أمل جديد، وارتحال الروح من الجسد وتوحدها مع الهواء، والأرض/الرمل، لتدخلنا الكاتبة بكلمات الشخصية في عالم متخيل يتجاوز الواقعية إلى ممارسة صوفية يعبر عنها (فانسان) حينما يكتشف جمال مكان جديد يتناغم مع ميولاته؛ فهو يعيش اللحظة محملة بعبير أمل يستشعره بعد أن امتلك القدرة على الحركة بحرية، متحررا من أجهزة رافقته زمن مرضه.

هذا الإحساس الذي تنقله الكاتبة بلغة تستمد طاقتها الشعرية من التخلص من قيود الجسد، والتعمق في العالم المتشكل من الطبيعة، والأحياء الشعبية، الضاجة بالحياة والحركة المستمرة، نتيجة اجتماع الأطفال حول الوافد الجديد إلى المنطقة، المتلذذ بالتفافهم حوله مشاكستهم له، وتقبله لهم حد فقدان توازنه، دون أن يلم به استياء من الوضع الذي يعيشه لتكتمل بذلك صورة التوحد مع المكان، وما يحتويه حد التماهي.

---

(1) مليكة مقدم، الممنوعة، ص61.

يستشعر القارئ تدافع الأحاسيس في النص فتتجلى فيه اللغة الشعرية المتسارعة الإيقاع، المشفرة، والغائصة في التشكيل الرمزي، المستفز للقارئ، والمثير للدهشة أمام تعدد الدلالات المتولدة عن العلاقة التفاعلية بين الكلمات، والجمل، فهي لغة تتناغم مع الحياة الجديدة التي يعيشها (فانسان) الباحث عن حياة جديدة، والساعي إلى تذوقها كما يشتهيها معبراً عن المتخيل، والواقعي؛ فهو يستدعي النص الأسطوري عبر شخصية (السلف الخرافي)؛ هذا الكائن الخرافي الذي يتوحد مع السماء، وذلك ليمرر للمتلقي صورة في منتهى الدقة في حديثه عن حبة رمل ترسل بريقها، وهي تطير في الهواء ضمن مسار نوراني تتوسطه، وكذلك السير في الهواء، وهذه المتواليات الجملية تنبعث من موروث ثقافي عجائبي تنفصل فيه الروح عن الجسد كضرب من الممارسة الصوفية.

رغم أن البطل يبدي رغبته في أن يعيش أحاسيس ذكرها بعيدا عن الحالات الصوفية إلا أن النص الموالي يقتحمه بكلمات تأخذ من المعجم الصوفي دلالاتها ويظهر ذلك في كلامه –الأقرب إلى الواقع– عن جولته في المكان مستعملا ضمير المتكلم المفرد ومحافظا على فعلية الجمل بزمن المضارع الدال على الحركية، والاستمرارية، المتوافقة مع رغبته المطلقة في التواصل مع العالم من حوله، والتدرج في التوحد معه، لحد فقدان تواجده يقول: **(أتمشى في الشوارع. أتيه في ضجيج الأحياء. أذوب في جمهور الأطفال)** في هذه الجمل يلمس القارئ تسارع أنفاس تدفعها رغبة دفينة في الذات نحو اللاتوزان المحقق للَّذة المطلقة في نفس (فانسان) المتفاعل، والمستمتع بالضياع بين نظرات وضحكات الأطفال.

استفادت البنية الفعلية لهذا النص من بلاغية الألفاظ، حيث استعملت استعمالا مجازيا فانزاحت الألفاظ عن معانيها الحقيقية لتساهم في رسم جمالية هذا النص [1] الذي ينتقل فيه البطل من عالمه الداخلي إلى الحديث عما يحيط به في صورة خضوع لطلبات أطفال كانت تزيده استشعارا لبساطة الحياة، فدقق في وصفهم؛ جسديا، ونفسيا، مستعملا ضمير الغائب الجمعي (هم) للدلالة على الكثرة، بلغة مجازية تتبدّى في عري كلماتهم، ونظراتهم المتناسبة مع حالتهم الاجتماعية، المعلن عنها بادئ الأمر بقوله **(أقدامهم حافية. نظراتهم عارية. كلماتهم عارية)**، فهو هنا تائه في بساطة حياتهم، حواسهم، ونشاطهم الكاسر لصمت المكان.

---

[1] ينظر، محمد تحريشي، أدوات النص، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 2000م، دمشق، سوريا، ص22.

تجاوز الجسد في الرواية النسائية يمثل هدفا تتبنى عليه الحركية السردية؛ إذ يأخذ من الحكي مساحة نصية، تسعى فيها الذات إلى خلق تصالح معه، بتفكيك حواجزه المغروسة في أعماق الذات من قبل الآخر الثقافي، المقدس لسلب الذات حريتها بأسرها وراء قضبان الجسد القبيح، كما هو الحال عند (نجود/زليخا)، أو التكيف معه، وهذا ما حدث مع (فانسان) الذي وجد نفسه مجبرا على التعايش مع القطعة المزروعة بداخله، وهنا يتجلى الخضوع للجسد، والتعايش معه أكثر من البحث عن طريقة لتغييره، كما لو أنَّ الصورة الظاهرية له ثابتة، والانتصار عليه يتم من خلال خلق جو توافقي معه للمحافظة على الرغبة في الاستمرار، ورسم مصير الذات، وتحقيق أهدافها.

1-2- الهروب نحو الآخر:

يظهر الهروب في العوالم السردية النسائية كوسيلة تعتمدها الذوات لتجاوز الاضطهاد الخارجي، المتحول تدريجيا إلى اضطهاد ذاتي، ينحى بها إلى مسالك تثبط من عزيمتها وتفرض عليها الانخلاع من مبدئها، والانقياد للسلطة المحيطة بها، وهنا توظف الكاتبة هذه الفكرة -الهروب- لتكسر أفق توقع القارئ، وتقدم له صورة عن حلول تنتهجها الذوات للتخلص من أزمة الأنا، وصناعة استقرارها في فضاءات جديدة، تلامس فيها الحقيقة المتجددة ،انطلاقا من رؤيتها الباطنية للعالم من حولها، ويظهر الهروب في مواضع عدة في الروايات لدى كلٍ من الطرفين: الذكوري، أو الأنثوي.

تمثل شخصية (عبدقا) الطالب المجتهد، المتطلع لتوسيع بحوثه، واثبات وجوده بحماية أحلامه من الاضمحلال في سياق سوسيو-ثقافي تنتشر فيه البطالة والفقر وتهمل فيه الأدمغة المنتجة، مما أجبره على التفكير في الهجرة غير الشرعية مجسدا بذلك فكرة هجرة الأدمغة تجسدها الكاتبة في شخصية (عبدقا)، الحامل لنظرة سوداوية تجاه وضع المثقف في الجزائر، فهو لا يرغب أن توأد طموحاته أمامه، بل يبحث عن بيئة تحتويه، تدعمه وتحترم ما سيقدمه، وهنا تظهر صورة الآخر الإيجابية، المتوافقة مع غاياته الفكرية؛ إذ تقدم الكاتبة بضمير الغائب المعبر عن تجاهل (عبدقا) وتغييب قيمته حسب السياق الحكائي الطريقة المنتهجة للخروج من البوتقة التي يعيش فيها، قائلة:

«منذ أشهر أجرى عبدقا اتصالات ثم مقابلات عبر الانترنت مع إدارة مركز دولي شهير للبحوث الاستراتيجية وقد قبل بامتياز بعد اختبارات شتى. حدد تاريخ الالتحاق

بالمركز، وما عليه سوى تدبر أمر خروجه ووصوله إليه في أقرب وقت. دون أن يعرف أحد غيري ذلك».[1]

فالكاتبة تضع القارئ أمام شخصية تعاني التهميش، وترغب في البحث عن ذاتها في أحضان الآخر؛ فهي تبدو جد متوترة، ومضطربة، خوفا من ضياع فرصة تحقيق حلم جاء بعد مخاض عسير، دلت عليه الاتصالات بصيغتها الجمعية، ويتجلى كذلك في كيفية تعاملها مع حدث تطلب الكتمان.

تنتقد الكاتبة على لسان السارد اليد المتحكمة في أزِّمَة **السلطة**، وتقدم مفارقة جميلة بإظهار الجمال، المكانة، وما يمكن أن تحققه الجزائر، ما إن تستغل إمكاناتها، ثم تنتقل إلى هدم ذلكم الجمال، على يد السَاسَةِ الذين يمثلون أيقونة سلبية، ونموذجا حيا لانحطاط التفكير وسوء التسيير اللذين انعكسا على جوهر الشخصية التي تظهر ساخرة مرحة رغم ما تعانيه من انهيار أمام الواقع الفارض نفسه عليها؛ فسيطرة اللامبالاة والسخرية على الظاهر صورة حية عن اليأس المتجذر في شخصية (عبدقا) عجزه عن كسر الواقع، واختراقه لبناء غدٍ أفضل، ويظهر ذلك في قولها:

«يظل عبدقا ساخرا حتى وإن أبدى غضبا وتذمرا قويا أحيانا. أسمعه يردد متهكما بمرارة بأن بلدنا الكبير الشاسع، متعدد المناخ، الغني بالثروات الكثيرة والمختلفة. بلدنا بموقعه الاستراتيجي المهم ومميزاته العظيمة يمكن أن يحتل مركز العالم لولا أن به عاهة قديمة ومحبطة وشالّة وهم الذين يمارسون السياسة فيه وجميعهم هواة.

على الرغم من الروح المرحة في لهجة عبدقا إلا أنني أشعر بالمرارة والحزن في كلامه وهو ينتقد حنكة الحكام وأخلاقهم، ويتأسف لهجرة العقول وبحثها عن سماء أخرى رحيمة».[2]

يستشعر القارئ وهو يتأمل كلام الساردة أنَّ «الأفعال والأقوال فيه تتحرّك مباشرة تحت أنظارنا وأسماعنا، كون جميع الأحداث التي تحافظ على سيرورة السرد، متعلقة بالذات الساردة، بوصفها ذات فاعلة، ومنتجة للخطاب في الوقت نفسه»[3]، إذ يحضر في المشهد السردي –المتعلق بشخصية (عبدقا)– صوت الذات الساردة، وهي تقدم أفكار ومواقف

---

[1] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص177.
[2] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص177.
[3] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص300.

(عبدقا) للقارئ، باستعمال ضمير الغائب، للدلالة على قربها الشديد منه واحساسها بالتغيرات النفسية التي يعشيها، وفي حضور الذات الساردة، وتأطيرها لحدث الهجرة، وباقي الأحداث المتعلقة بهذه الشخصية، إظهار لوعيها بالواقع الجزائري، وحال المثقف الجزائري، وتمهد الكاتبة بهذا القرب فنيا لبناء أحداث أخرى، تحضر فيها الذات الساردة كطرف مشارك لا ناقل للحدث، وهي البانية كل آمالها، وطموحاتها على شخص (عبدقا).

وتظهر فكرة الرحلة عند الكاتبة مع شخصية (عبدقا) الذي سيدخل في مسلك جديد لم يختره رغبة في الترفيه، بل رغبة لتحقيق ذاته المختزلة في عجز البلاد عن احتوائه «فالرحيل... هو بداية، وهو وعد بالتطور، التقدم، والنمو، وهو يوحي بالكشف والمغامرة والنجاح... فالاستقطاب بين "المعروف" و"المجهول" ليس مجرد مسافة جغرافية؛ لأن التناقض هو تناقض رمزي. والبطل لا يغادر مكانا فقط أو يرحل منه، إنما الأهم من ذلك كله أن يغادر "ذاته"»(1).

تمدنا الكاتبة بخيط يضيء جانبًا من المجتمع لحظة حديثها عن أهمية الرحلة التي سيقوم بها (عبدقا)، ويتمثل في **التفكك الأسري**، وعدم مراقبة الأبناء، فكل من (عبدقا) و(زليخا) تفصلهما مسافة عاطفية عن أسرهم، مع تفاوت درجة البؤس التي تترأسها (زليخا) وتجمعهما نقطة واحدة هي البحث عن ذواتهما، في بيئة غير التي يعيشان فيها لكن رحلة تحقيق الذات، مختلفة على قدر اختلاف طموحاتهما. ويرد في هذا المشهد وقع خبر رغبة (عبدقا) في أخذ (زليخا) معه في نفسها:

«وبينما كانت الدنيا تزداد حلكة في عيني إذا به:

-زليخا.. سآخذك معي.!!

زف لي عبدقا الخبر هذه العشية.

اشتعل ألف مصباح في صدري اندلعت أحلام متتالية مثل شمعدانات تتراقص ظلالها في رأسي.. وانطلقت أصوات مدائح العيد وأناشيده وآذانه وأجراسه من هيكل الزجاج المعشق.

يا لسعادتي. اختار عبدقا الوسيم ألا يسافر دوني.. من دوني أنا زليخا. بكل حريته أن أرافقه وألا يتركني هنا خلفه. ألا يدل هذا على أن لوجودي معنى وقيمة لديه. اختار أن يضحي برحلته المريحة وأن يختار التعب والخطر رفقتي..

---

(1) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مج2، ص493.

"سنحرق" غدا عند الفجر يا زليخا".(1)

تتمثل رحلة (عبدقا) في ترك الجزائر، والسفر نحو الآخر المجهول، وُيظهر ذلك عدم تصريح الكاتبة بالوجهة المقصودة، وألمحت إليها بموضوع (الحرقة) التي تكون فيها أوروبا هي المكان المقصود غالبا، إلا أن الرحلة التي تقوم بها (زليخا) لتحقيق ذاتها تكتسب طابعا خاص؛ فتبدأ بالزيارات المتكررة لعالم (عبدقا) الواقعي، والمتخيل لكي تتشكل بينهما علاقة توافق، تترجم من خلال سلوكات مستقرة تتبجس عن كل تحاوراتهما، وهي الفتاة الشابة التي أنساها الواقع تواجدها الجسدي فأضحت رمزا للقبح في أرقى صوره.

الحركة التي يشهدها المكان تمثل بالنسبة ل (زليخا) رحلة ذاتية وجدانية نحو الآخر –الممثل بشخصية (عبدقا)– ولا تكتمل هذه الرحلة سرديا إلا حين يعلن (عبدقا) عن رغبته في أخذها معه، وهنا يأخذ تفكير (زليخا) منعرجا مخالفا لما كانت تتوقعه، فتحبك الكاتبة اللغة السردية، فنراها توظف أفعالا تدل على شدة الفرح، في قولها (اشتعل، اندلعت انطلقت)، لتوحي بالاستقلالية، والتحرر من عقدة الجسد، والإمساك بطرف الحلم، حلم الإحساس بوجودها.

وكذلك الإيقاع الذي خلقته الكاتبة بحشد جملة من الصور البيانية في المشهد السردي مزاوجة بين الحالة النفسية الدافئة، وشعرية اللغة، ونلمس ذلك في تعبير البطلة عن إحساسها: (زف لي عبدقا الخبر... اشتعل ألف مصباح في صدري... اندلعت أحلام متتالية مثل شمعدانات تتراقص ظلالها في رأسي)، وفي هذه الجمل السردية المتتالية يشعر القارئ بجو بهيج يسود لحظة سماعها رغبة (عبدقا) في اصطحابها معه؛ أحدثه التوالي المجازي في المقطع السردي، والمُتولد عنه قوة لم يكن للنص ليكتسبها إلا في ظل تواجد هذه الانزياحات.

ولتأكيد عمق وقع كلام (عبدقا) على نفس (زليخا)، عمدت الكاتبة إلى تكرار كلمة (دوني) في قولها **(اختار عبدقا الوسيم ألا يسافر دوني.. من دوني أنا زليخا)** الدالة على التفرد في الرفقة، والمُضفية على المشهد صورة متميزة تأخذ فرادتها من تكرار أداة الاستثناء المقترنة بياء المتكلم العائدة على (زليخا)، هذا الاسم تكرر صريحا، ومحالاً إليه و"الاسم إذا تكرر فقد وقع موقع الحقيقة لا المجاز، فإن جاز أن يكون ذلك في الأول لأنهما

(1) ربيعة جلطي، عرش معشق، ص178.

لفظ واحد، وإذا بطل حمل الأول على المجاز بطل الثاني عليه»[1]. وهنا تثبت البطلة لنفسه أحقية الإحساس بوجودها قرب (عبدقا) حقيقة تطرد بها كل الأوهام التي حاسرتها لزمن طويل.

تشتغل الرواية النسائية على الكتابة كلحظة تخييلية قائمة بذاتها متّكئة على الرغبة المتحوّلة تجاه الآخر، فيرقى السرد إلى مستويات اللغة الشعرية، يحمل بآليات الإزاحة والتكثيف خاصة حين تكتب المرأة (الذات) بأشواقها ورغباتها، هذه الرغبة التي تتحول إلى هاجس أنثوي يطارد الساردة، كسراب موهم، لا تستطيع الإمساك به، ويبقى (الآخر) في سرد المرأة، هو المحرك الرئيسي لتغذية السرد وتفعيله.[2]

تلتقي (سلمى) بطلة رواية (أدين بكل شيء للنسيان) وهي عائدة إلى فرنسا بـ(فتيحة) المرأة المتخذة من الهروب، والتمرد، وسيلة للنجاة من عنف الأسرة، الممثل في شخصية الأخ، الأخت، والأم، الصوت السلطوي المعتمد على قوته الجسدية التي كانت سببا في تضييق الخناق على شخصية (فتيحة). تنقل الكاتبة المشهد على لسان الساردة:

"...إحدى الناجيات بأعجوبة أيضا. أدى عنف أمها وإخوتها إلى هروبها من الجزائر مراهقة. المخابئ، المهن المتواضعة وتيهان طويل في أوروبا. كل التقلب الذي يدفع إليه القنوط الأعظم. هذه الرغبة الشرسة في تمزيق المعاناة، في محو نكهتها، بهذه الطريقة الوحشية في قطع الطريق وعدم سلوك الدرب نفسه أبدا، بالذهاب أبعد فأبعد، إلى غاية السعادة. ثم أبعد فأبعد إلى غاية السعادة. ثم اللقاء برجل، بفرنسي، فالحب

استقرت فتيحة آنذاك في جنوب فرنسا للهرب من صقيع الشمال والعيش في أضواء الجنوب. عادت إلى الدراسة وأصبحت ممرضة. إنها ترسم أيضا".[3]

هذه الشخصية الثانوية التي تحاورها بطلة الرواية على متن الطائرة تقدمها كضحية إحدى الأسر الجزائرية؛ إذ صورت معاناتها من عنف أسري تمارسه عليها كل من الأم وإخوتها، مما انجر عنه هروبها من المنزل وهي في مرحلة المراهقة بحثا عن الاستقرار والتنعم بالحياة التي لن تزداد إلا ظلما ببقائها داخل المجتمع الجزائري، وهو ما

---

[1] دندوقة فوزية، جماليات التكرار في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري جامعة بسكرة، ع5 مارس، 2009م، الجزائر، ص73.

[2] ينظر، الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص280.

[3] مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص74.

اضطرها إلى المغادرة صوب أوروبا التي عرفت بها الراحة بعد مرحلة من التيهان والضياع.

يمثل الهروب بالنسبة ل (فتيحة) الوسيلة الأنجع لحماية نفسها وبناء ذاتها داخل مجتمع جديد تراه الأمثل لتحقيق ذاتها والتخلص نهائيا من الرقابة الجماعية، ويمثل اللقاء بالرجل الفرنسي انتصارا تحصلت عليها، وهي التي قررت البحث عن السعادة بعيدا عن مكان مولدي استبدلته بالهجرة إلى منفى آثرته على الخضوع للسلطة القمعية والتبعية للمؤسسة البطريركية.

يمثل تقرير المرأة مصيرها وتحكمها في جسدها أحد أهم المطالب التي رفعتها الحركات النسوية، وهي بذلك تهدم حجر الزاوية للنظام الأبوي المتمثلة في الزواج، فالمرأة بسيطرتها على جسدها تقوم بـ«تحويله من أداة لإخضاعها في الثقافة الذكورية إلى وسيلة إعادة تشكيل علاقات القوة بتحدي كل الأطراف التي تحاول استغلاله والاستيلاء عليه بالإكراه»[1]، فالجسد بالنسبة ل (فتيحة) بعيدا عن أسرتها أصبح ملكا لها يمكنها التصرف فيها كما تشاء، وحدث ذلك لها حينما ارتبطت بزوج فرنسي وأنجبت منه بعيدا عن الرقابة الاجتماعية والدينية الشرقية.

تشترك بطلة الرواية والشخصية الثانوية في الموقف من المجتمع عامة والأسرة خاصة غير المتوافق مع رغباتهم، وفي النظرة إلى المكان بازدواجيته (الجزائر) رمز البؤس و(فرنسا) رمز الحرية والأمل، يضاف إلى هذا طبيعة المهن التي تمتهنانها، فـ(سلمى) طبيبة والأخرى ممرضة تمكنت من إكمال دراستها بعد استقرارها بفرنسا، وكلاهما مرتبط بزوج يدين بغير دينهن، وهذا الأمر ترفضه البيئة التي ولدتا بها، وهي فكرة تعتبرها (سلمى) انتقاما من أمها إذ تقول عنها الذات الساردة:

«عبرتها موجة من السعادة الانتقامية لهذه الفكرة. إنها تعيش مع ((كافر)) منذ عشرة أعوام و ((هم)) لا يعلمون شيئا، ولمّا كانت مجرّد ممّونة فقد احتفظت لنفسها بكنوز العلاقات العاطفية التي لم تقاسمها معهم بتاتا».[2]

تطلعنا الكاتبة من خلال المقطع السردي على قضية اجتماعية هي الفقر الذي تعاني منه أسرة (سلمى)، التي كانت تغطي مصاريف أسرتها من المنحة الجامعية المتحصل عليه

---

[1] محمد رضا الأوسي، الخطاب الروائي النسوي العراقي، 153.

[2] مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص66.

وتحكّمها في مصدر إعالة الأسرة ماديا هذا ما ضمن لها القدرة على ممارسة سلطتها، والتحكم في مداخيل الأسرة الموقفة لزمن لإجبار إخوته الذكور على العمل والكف عن التقاعس، وانتظار عونها.

وتزداد سلطتها امتدادا حينما تعود من فرنسا إلى الجزائر للتحرر من صدمة الطفولة فتجد نصف سكان الحي يتوافدون للترحيب بعودتها، حاملين نوايًا مبيته، وفي هذا الإقبال الكبير للناس على البيت تبيان لمكانة (سلمى) في القرية الممنوحة على يد الغياب والمكان الذي جاءت منه مطلق السلطة أمام محافظة القرية على بساطة عيشها، وفقر أهاليها إذ يمكن رد رفعة صوت (سلمى) إلى الجانب المادي، حيث ينتظر كل واحد من الوافدين أن تعطف عليه، وجاء هذا الطلب متأرجحا بين التلميح، والتصريح. لتكون بذلك على رأس هرم السلطة، والبقية تحتها، ينتظرون شفقتها. عكس عودة (سلطانة) بطلة رواية (الممنوعة) التي وجدت أصواتًا مضادةً.

1-3- تقديس المدنس:

تطارد الشخصية عبر الأحداث السردية المتتالية أسئلة تثيرها، وتفرضها البيئة الحاضنة لها، مما يضطرها إلى البحث عن مساحات تتيح لها فرصة تكميل النقائص، وإكمال كيونتها وفي ذلك زيادة لحركية السرد، وتناميه، ومن الشخصيات التي تحضر في عالم (ربيعة جلطي) الروائي شخصية (بوعلام) التي تزيل عنها الكاتبة الغموض وتقدمها للقارئ من خلال حكاية متولدة عن الحكاية المركزية، وهي شخصية أفقدتها الكاتبة دورها فتواصل تغييبها عن العالم السردي، لتفسح المجال لتأنيث المكان المفرغ من الذكورة والمُبقي به كل من (حدهم)، و(زليخا)، وغاب عنه (بوعلام)، هذه الشخصية التي عانت من الحرمان العاطفي، الناتج عن تركه في دارٍ للأيتام، زمن الثورة الجزائرية، فعاشت يتمًا مجازيا إلى أن حطت الحرب أوزارها، فعاد إلى أمه التي أفقدها قانون تأميم الممتلكات كل ما تملكه ومن هذا الحدث السياسي الذي هز أسرته، تبدأ رحلة (بوعلام) نحو إثبات ذاته، كصوت ذكوري يمتلك القدرة على استرجاع ما سلب من أمه الباحثة عن رفاهية الممتلكات، والثروة وليتم له ذلك عمد إلى استغلال كل ما تتيحه له الحياة لإثبات وجوده حتى وإن كان على حساب الجانب الأخلاقي الذي يتمرد عليه (بوعلام)، تحت سلطة الصوت الباطني المقدس لكل ما يؤدي للوصول إلى أهدافه.

يمثل تقديس المدنس الوسيلة الأمثل لتحقيق الأحلام، ومشاريع (بوعلام)، إذ لجأ إلى السبل الملتوية، متحايلا على القوانين المسيرة للمجتمع، وجعل منها أرقى الصفات مخرجا إياها من خانتها السلبية وألبسها رداء العفة والشرف، يقول متحدثا عن كيفية توسع دائرة أملاكه:

«**كل كذبة جديدة ناجحة هي وسام على صدري، أتلمسه في سري بكثير من الفخر. أنا أقوى من جميع من يدعون أنهم يتقنوها وأذكاهم وأدقهم في نسج سيناريوهات لها ما نزل الله بها من سلطان..**

لعلها متعتي الأعظم والألذ وربما الأكبر بعد متعتي في جمع المال وهما متعتان تتكاملان.

أقول لك؟ اكتشفت متعتي هذه وقدراتي الخارقة على نسجها من زمن مأوى الأيتام.. بدأت بكذبات صغيرة عجفاء لكن الآن الحمد لله اشتدت طاقتي الخيالية ودربتي على إنشاء ضرب من الكذب العظيم..».[(1)]

تستمد الكاتبة شعرية لغتها السردية في هذا المقطع السردي، من قدرتها على الإيحاء بتمسك (بوعلام) بالكذب، وسترِهِ على الآخر، والاعتزاز به، ورؤيته كما لو أنه سبب لبطولات، وانتصارات حققها في حياته، فأظهر حرصا شديدا على تفقد ممتلكاته وتوسيعها بتجديد الكذبة، ومنحها قوة أكبر من سابقاتها.

تنقل الكاتبة الكذب من صورته المعنوية إلى صورة أكثر دقة، وقوة، وهي صورة مادية يفرضها المشبه به (الوسام) في جملة (**الكذبة وسام**)، وهي بذلك تمكن القارئ من الإمساك بمكانته عند شخصية ترى فيه منفذها الوحيد، لتحقيق أحلامها، وإثبات وجودها في وسط يتطلب ذلك.

تحضر المفارقة في كلام الذات الساردة والمراد بها «في أبسط صورها انزياح لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة، ومتعددة الدلالات. وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع للتصرف وفق وعيه بحجم المفارقة»[(2)]، ومما يثير دهشة المتلقي في المقطع السردي، السياق اللغوي الذي وردت فيه كلمة (الكذب) المكتسبة لدلالات جديدة

[(1)] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص143.

[(2)] نوال بن صالح، دهشة التكرار المفارق في قصيدة "فكِّر بغيرك" لمحمود درويش، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري جامعة بسكرة، ع4، 2008م، الجزائر، ص273.

إذ أصبحت وسيلة لتحقيق التفوق، واعتلاء هرم الحضور داخل المجتمع مما لا يتوافق، وأفق توقع المتلقي المتعارض تصوره مع السياق الذي وظفت فيه الكلمة.

هذه الكلمة التي وظفت توظيفا دلاليا جديدا يتعارض ومعناها المعجمي نحت بالمتلقي إلى البعد الإيجابي، والفعال لهذه الصفة المساعدة على خروج (بوعلام) من دائرة الضعف إلى القوة، ولقد تم استدعاء هذه اللفظة في مشهدٍ تتحدث فيه الشخصية عن طريقة انتهجتها للرقي بمستواها الاجتماعي موجهةً ذهن المتلقي إلى المنطقة المظلمة من حياتها، ملتمسة بذلك لنفسها الأعذار، وهذا ضرب من إقناع الذات لنفسها بصواب سلوكاتها؛ إذ رُدَ سبب نظرة (بوعلام) إلى هذه الصفة نظرة إيجابية إلى بؤس طفولته وانحلال أخلاقه زمن مكوثه بمأوى الأيتام، وبذلك تكون هذه اللفظة قد اكتسبت دلالة جديدة حينما استخدمت استخداما مجازيا، فخرجت من المعنى المعجمي إلى معنى آخر خادم للحدث الذي وردت فيه.

فكاتب الرواية "يستطيع أن يوظف كلمة الغير لأهدافه حتى عن طريق إدخاله نزعة اتجاهية دلالية جديدة إلى الكلمة التي سبق لها أن كونت لنفسها نزعتها الاتجاهية الخاصة بها، وتعمل على المحافظة عليها، وفي هذه الحالة فإن مثل هذه الكلمة يجب أن تحس بحكم وظيفتها بوصفها كلمة الغير في الكلمة الواحدة يطالعنا اتجاهان دلاليان اثنان وصوتان»[1] ويثبت ذلك مع كلمة أحالتها الكاتبة على معنى، وتوظيف دلالي يتماشى مع الحدث السردي مخرجة إياها من دلالتها الملازمة لها في المخيال الجماعي، إلى دلالتها المتماهية مع الطرح النصي المطهر للمدنس خدمة لبناء المتخيل السردي المتناسل من الواقع الاجتماعي.

يصطدم القارئ في المقطع السردي بتوظيف لعبارات الحمد والثناء على الله في موضع يتنافى مع ما وضعت له، مما خلق تضادًا في الكلام أصاب القارئ بالدهشة أمام هذه الانزياحات التي تخلق دلالات جديدة، تحقق إيقاعا بجمع هذه الكلمات وتضادها ضمن سياق واحد، يمثله حشد الذات الساردة لكل ما يخدمها للنهوض بنفسها في مجتمع يستحوذ على الضعفاء، ويخضعهم لسلطانه، فهذا التناقض المدهش للقارئ هو نتيجة ضغط داخلي واجهه (بوعلام) حينما كان بدار الأيتام، وأثناء تأميم الدولة الأملاك وتجريد أمه من كل ما تملك.

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، تر، جميل نصيف التكريتي، مر، حياة شرارة، دار توبقال للنشر، ط1 1986م، الدار البيضاء، المغرب، ص276.

ودون أن نتجاوز استدعاء الكاتبة للنص الغائب الممكن سرديا من التعمق داخل النص الأصل في قولها على لسان الذات الساردة: **(ما نزل الله بها من سلطان)**، الملتقي بقوله تعالى:﴿إِنْ هِيَ إِلَّا أَسْمَاءٌ سَمَّيْتُمُوهَا أَنْتُمْ وَآبَاؤُكُمْ مَا أَنْزَلَ اللَّهُ بِهَا مِنْ سُلْطَانٍ ۚ إِنْ يَتَّبِعُونَ إِلَّا الظَّنَّ وَمَا تَهْوَى الْأَنْفُسُ ۖ وَلَقَدْ جَاءَهُمْ مِنْ رَبِّهِمُ الْهُدَىٰ﴾[1]، وفي استدعاء هذا النص الغائب شحن للخيال، وزيادة اللغة شعرية من خلال التناص وَالنص القرآني؛ فالمشهد الذي تقدمه الذات وهي تسعى لإثبات تواجدها رُصع بكذب سيجعل القريبين من (بوعلام) يغرقون في متاهات الوهم، دون أن يمسكوا بالحقيقة، فالآية بحضورها تعزز جو المشهد السردي، المنطلق من مأساة عاشها (بوعلام) الذي نصره كذبه، والسبل الملتوية التي اتبعها فأخذ ما يريد من الدولة، وانتقم للفلاحين، ولأمه، ببسط يده على الأراضي الزراعية.

يمكن أن نضيف إلى ما سبق، مجاراة (بوعلام) للزمن، ومحاولة تعويض اللحظات المتساقطة من حياته، بانسياقه وراء رغبة التملك مستثمرا العامل الزمني الذي دخل معه في صراع؛ إذ ربط وجوده بتصور ربطته الثقافة بالزمن المُعتَبَرُ مالا، و"الزمن مورد محدود والزمن بضاعة ثمينة، نسقا واحدا مؤسسا على التفريغ المقولي، لأن المال يعد في مجتمعنا موردا محدودا، والموارد المحدودة [يدورها] بضائع ثمينة"[2]، ونلمس هذه الحركية في الغيابات المتكررة التي أشارت إليها بطلة الرواية، لتظهر مع اعترافه أنها كانت لأجل تحصيل أكبر قدر ممكن من الأملاك، كتعويض لعقدة نقص تشكلت لديه في مرحلة الطفولة وهو يرى أمه تنهار أمام سلطة سياسية أخرجتها من ميثاليتها فانهارت على مرأى منه.

---

(1) سورة النجم، الآية23.

(2) جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، تر، عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط1، 1996م، الدار البيضاء المغرب، ص26-27.

1-4- التطهير الذاتي/ اغتيال الذاكرة:

خروج (سلمى مفيد) من الصحراء يمثل أولى انتصاراتها على ثقافة جماعية لم تستصغها طيلة مدة قضتها بقريتها المولدية، وتجمعت كل الأسباب المقنعة بفكرة المغادرة عبر بوابة النجاح في شهادة (البكالوريا)، والتوجه إلى الجامعة هذا الفضاء المنفتح على التعددية الثقافية، والملبي لطموحات البطلة، الراغبة في كسر قوقعة التخلف الموشَّم على جبين كل من يقطن القرية، كرمز للسلطة، والفحولة التي تراها أرقى درجات العبودية في مجتمع مكتمل الانغلاق على نفسه، تقول الذات الساردة مقدمة أحلام (سلمى):

«**هدف واحد كان يستقطب إرادتها ورغبتها: الحصول على البكالوريا والهرب بعيدا عن الصحراء! الذهاب، أين الرسوّ بانتظار أن يفتح الحي الجامعي أبوابه؟ كان ذلك ثانويا. انتظرت التحليق كثيرا. اكتويت سنين بنار جهنم**».[1]

تنفلت البطلة من الرقابة الجماعية للقرية بدخولها إلى الجامعة، ويأتي ذلك مع تنامي المشاهد السردية المسترجعة، إذ تظهر النبرة الاستهجانية في قولها (**اكتويت سنين بنار جهنم**) للدلالة على ثبات الصورة السوداوية تجاه البيئة المولدية، الأمر الذي تدفعها إلى البحث عن فضاءات تكون أكثر توافقا مع ميولاتٍ تسببت السلطة الذكورية في القضاء على أغلبها، بداية بمرحلة الطفولة شهدت فيها حادثة هزت كيانها، متمثلة في رؤية أمها تقتل رضيع خالتها، ملبية أمر الأب. وجاء الحي الجامعي كأول مكان يمنحها القدرة على ممارسة حريتها بعيدا عن الرقابة القبلية، والمساءلة الأبوية.

يحضر أسلوب الالتفات في المشهد السردي، والمعتبر «أحد المسالك التعبيرية أو الألوان البلاغية التي يشيع استخدام... مفهومها ليتسع ليشمل كل تحول أو انكسار في نسق التعبير لا يتغير به جوهر المعنى أو البنية العميقة له»[2] ويظهر في الانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم في المشهد السردي؛ إذ يخلق في النص جمالية تنتج عن التعاقب الاستعمالي للضمائر التي يتم عبرها كسر «النمط السابق عليها في السياق»[3] فالسياق الأول يتجلى مع الفعل (يستقطب) المتعلق برغبة مضمرة في نفس البطلة الحريصة على تحقيقها والمتجاوزة بالمرور إلى الحديث عن أناها، بإسكات الذات الساردة وفتح سياق آخر جديد

---

(1) مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص20.

(2) حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، دط، 1998م، القاهرة، مصر، ص55.

(3) المرجع نفسه، ص50.

مع الفعل (انتظرت) لتُكمِل به الذات تشكيل رغباتها وفق رؤيتها الخاصة يدل عليها ضمير المتكلم المستدعى ليلامس عبره مخيلة القارئ المشرك في بناء الخطاب أثناء عملية القراءة.

فالتطهير الذاتي يمثل القضية المحورية في رواية (أدين بكل شيء للنسيان)، والتي ترنو فيها البطلة (سلمى مفيد) إلى تحقيق ذاتها، والانتصار على مكبوتات متراكمة منذ زمن تظهر فيها الأم هي الطرف المعادي بإقبالها على فعل شنيع تمثل في قتل رضيع الخالة (زهية)، وتمت هذه العملية على مرأى الطفلة (سلمى) التي حملت معها هذه الواقعة طوال حياتها، فانعكست سلبا على موقفها من الحياة، المجتمع، وبيئتها المولدية التي هجرتها لزمن، قبل أن تقرر العودة إليها، بعد أن استنفذت السبل لنسيان لحظة القتل.

لـم يكن الهـروب، والتمـرد على الصحراء، وحمولاتها الثقافية، والفكرية، ليقي البطـلة من هواجس تطاردها في أحلامها، وواقعها، لتجد نفسها مجبرة على مواجهة المشاهد المتكررة، والمتمحورة حول نقطة مركزية واحدة، تمثلها الأم التي هي غاية للذات ومقصدها الأخير لتحقيق تواجدها، وتشريح الحدث الذي يظهر عبر الرواية معتما، خاصة ما يتعلق بجنس الجنين، وسبب قتله، وفك قيود الانغلاق على الذات للانفتاح على الحياة المشتدة انغلاقا كلما تباعدت المسافة بين الذات، ومواجهتها لبيئة خرجت منها.

يتنامى السرد، ويتكرر اللقاء بين (سلمى)، وأمها، دون إحياء القضية، وتفكيك وضع يستمر في تأريق الذات، إلى أن تفتح الكاتبة المجال سرديا لتواجه البنت أمها في مكان جمعهما قبل زمن، حين ألبست العادات، والتقاليد فيه الأم قناع الإجرام وقبل ذلك تتراكم التساؤلات حول طريقة تفكير أهل المنطقة المتزايد عددها مقارنة ببداية الاستقلال وعلى رأس الأسئلة عدد الأطفال غير الشرعيين المولدون جراء الكبت الجنسي والاختلاط الذي يعاني منه أفراد المجتمع، ثم تم خنقهم، ويتصل هذا التساؤل بعقدة نفسية تشكلت مع مرور الزمن عند (سلمى) الباحثة عن حل لها للانتصار لنفسها على ذاكرتها المأساوية، وعلى فعل الأم وتقدم الذات الساردة حوارًا دار بينهما على شكل استنطاق تقول:

«يمكن للاستنطاق أن يبدأ. لقد جاءت سلمى من أجل هذه اللحظة. يجب أن تستغلها: ((أريد أن تحدثيني عن موت زهية)). أجابت الأم على مضض. حكاية سرطان كباقي الحالات. ما عدا أننا بعيدون هنا عن كل شيء. لا شيء لنا. لا شيء، ما عدا التضامن. التضامن لا يُسكن دائما، وقد يجهز عليك أحيانا».[1]

---

[1] مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص46.

لم تستهل الكاتبة الحوار حول موضوع الرضيع، بل قدمت موت (زهية) ممهدة لما هو قادم على قدر وقع الحوادث، ودرجة انبثاق الحكي، ففي المقطع السردي، تجيب الأم وترد سبب الوفاة إلى مرض السرطان، ولم يكن لهذا الجواب وقع على مستوى اللغة السردية لارتباطه بالمستوى السطحي من السرد، مقارنة بما قالته الأم ضمنيا عن حالتها باستعمال ضمير الجمع (نحن) لتعظيم، وإظهار احتقان داخلي تعاني منه، فهي تتكلم بطريقة يغلب عليها الانهيار، والاستسلام، يظهرهما تكرارها لكلمة (شيء) الدالة على الوجود مقترنة بصيغة النفي، لتبدد وجودها بالابتعاد عن الحياة، ونجريدها من أي ملكية.

كررت كذلك كلمة (التضامن) المحيلة دلاليا إلى مد يد العون، والمساعدة، غير أنها اقترنتْ بالموت في قولها (يجهز عليك أحيانا) لتدل على عودة الخيبات، بين الفينة والأخرى. فتوظيف كلمة (التضامن) بهذه الطريقة خلق تناقضا ظاهريا يوهمنا بعدم وجود اتساق؛ بيد أنه بإمعان التأمل في العبارة، يظهر أن السلوك الذي قامت به الأم لا يتوافق ودلالات الكلمة، بل يتناقض مع المعنى الحقيقي.

وبذلك تكون الكلمة قد انحرفت عن المسار اللغوي الذي وضعت له، لتخلق بذلك هذه المفارقة شعرية اللغة المتشكلة في صورة "رحلة فنية جمالية تجعل من صانعـها ومتلقـيها في بحر الصيغة اللغوية عبر فضاء نصي متماسك ساحر كله تناقض ظاهري، تقدم للمبدع -من خلاله- آلية تعينه على الانفلات من دائرة المباشرة، والبساطة، إلى الدخول في أفق كله شفافية بعيدة، وضبابية جمالية، فهي ليس مجرد وسيلة بلاغية أو أسلوبية جمالية للنص المتواجدة فيه، وإنما هي -كذلك- وسيلة فلسفية، تفضح لتكشف، وتضيء، وتهدم لتبني وتضحك لتبكي، وتهمس لتصرح، وتشكك لتتأكد وتؤكد".[1]

وهذا الكلام العميق دلاليا يردنا إلى اعتبار المبادرة التي قامت بها الأم؛ بقتلها الرضيع فعلا تضامنيا لم يزدها إلا آلامًا وإلى غاية هذا الحد لم تنتصر (سلمى) بل تبديها الذات الساردة متعطشة أكثر للإمساك بالإجابة المقنعة.

في هذا المقطع تفصح الكاتبة عن رؤيتها للعالم، عبر فضح الذاكرة الجماعية لتغذية السرد المستفيدة أنماطه "من تدفق المعلومة، وتوظيفها بطريقة، تجعل الأحداث تتداخل

[1] ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص61، نقلا عن، نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، ع1، جوان 2007م، الجزائر، ص4.

دلاليا، وتتكامل رؤيويا، تصنع رواية موحدة، تمثل المعلومة جزء من نسيج بنائه»[1] فالنص المنسوج يلعب على «المكونات السطحية التي تمثل علامات لغوية تربطها علاقات نحوية لتشكيل المعنى، والمكونات العميقة التي تمثل تصورات تربطها علاقات دلالية»[2]، إضافة إلى اعتمادها على الحضور الكثيف للسرد الجواني الذي تستنطق به الكاتبة الوقائع والتغيرات التي تشهدها الذات والمجتمع.

فبعد أن سألت (سلمى) عن موت الخالة، تعود للحديث عن الرضيع، لكن بنبرة أكثر غلظة، صائحة في وجه أمها:

«**((تريدين القول أنكم كنتم ترغبون كلكم في قتله! وبأنك خنقته؟ أبصرتك!)) أقرت الأم بالفعل، ولاحت في عينيها أضواء باهتة. (...) ويبدو الآن أنها تقول: ((كنت إذن على بيّنة! كنت أشك في ذلك، هذا الأمر لا يدهشني عندما يصدر عنك)). تفسخ وجه الأم شيئا فشيئا، رفعت يديها إلى السماء: ((ماذا كنت تريدين أن نفعل؟ كنا مضطرين إلى إخفاء كل شيء!))**».[3]

يمثل اعتراف الأم زاوية انكسار للحكي، وتغير جذري في أسلوب السرد على المستوى الظاهري، والباطني؛ فـ (سلمى) التي كانت تنشد استوقاف أمها واستنطاقها حَصَّلَتْ ذلك وحققت بذلك انتصارها على الآخر، وأثبتت تواجدها بإيقاف سيل مأسوي للذاكرة رافقها لزمن وكشفت عن مستور تقدمه الذات الساردة في آخر المقطع السردي باستعمالها لضمير الجمع المتصل بالأفعال (نفعل، كنا، مضطرين) والعائد على الأنا الجماعية التي تظهر الأم فيها الحلقة الأضعف لتتأكد بذلك الإدانة التي تعتقدها (سلمى) للمجتمع المتمسك بجهله إذ ترى تدنيه في محافظته على عاداته، وتقاليده والتمسك بها.

تمثل حكاية (سلمى مفيد) الحكاية المركزية القائمة على الحفر في الذاكرة الفردية والجماعية، وهذا لا يعني أنّ الرواية تتضمن هذه الحكاية فقط، بل نجد حكايات أخرى تتوالد عن المركزية، وفيها تنتقل الرؤية السردية من «التركيز على شخصية محورية في الحكاية المركزية إلى التركيز على شخصية ثانوية في الحكاية المركزية ومحورية في الحكاية المتولدة

---

(1) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص265.

(2) ينظر، نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، جدار للكتاب العالمي، ط1 2009م، عمان، الأردن، ص43.

(3) مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص46-47.

عنها. وتتقطع الصلة بين سياق وآخر، على مستوى الشخصية المحورية وعلى مستوى الأحداث». [1]

1-5- خلخلة الهيمنة الذكورية:

تتشكل الهيمنة من وجود قطبين متقابلين، يتم تصنيفهما على الأساس الجنوسي فيكون في الحلقة الأولى الذَّكر ممثلا تصاعديا ب: الولد، الرجل، والشيخ، أما الثانية فتحتوي الأنثى ممثلة تصاعديا بـ: البنت، المرأة، والعجوز، وهذا التقابل ينبني على التضاد والتباين في العديد من النواحي، من بينها: الفيزيولوجية، السلوكية، الثقافية، وغيرها كثير، وتحكم المجتمعات الفحولية بعلو كعبها، وسيادة الأب، المعتبر الآمر الناهي الذي لا تكسر كلمته ويشاطره في هذه القيمة، أو المنزلة مَنْ يماثلونه.

هذه السلطة المتوارثة لم تتقبلها الأصوات النسائية، خاصة في المواضع المستشعر فيها غياب العدل، واستلاب حقوقها باسم السيادة الذكورية فسعت إلى خلخلتها بالبحث في الثغرات التي تسمح لها بالمرور إلى تلكم العوالم السيادية وإسقاطها، والنصوص الروائية تضمنت العديد من هذه النماذج المؤرِّقة للجنسين معًا.

فرجوع (سلطانة) إلى القرية بعد غياب دام سنوات بفرنسا يرد إلى وفاة صديقها الطبيب (ياسين) المشتغل بـ(عين النخلة) المكان المولدي لبطلة الرواية وفي طريقها إلى القرية واجهت جملة من الصعوبات فرضتها عليها الذهنيات المتصلبة التي يتشبث بها سكان المنطقة بدءًا بالسائق ثم الأطفال المتسكعين بالشوارع، إلى الوصول للمستشفى الذي تتواجد به الجثة المزمع دفنها بعد أن تراها.

تلعب المرحلة الزمنية المؤطر لأحداث الرواية الحاضرة دورا هاما في عملية بناء الرواية، والمحصورة سرديا في العشرية السوداء، وهي مرحلة عرفت فيها الجزائر اضطرابات سياسية، أفرزت صراعا دمويا، وتضبط الكاتبة المدة الزمنية وتقيدها بمرحلة حكم (حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ)، وهي مدة وجيزة سادت فيها معايير الثقافة الذكورية بتشريعاتها المتخذة من الدين مصدرا لها. ولمواجهة هذه المتغيرات انتقت الروائية شخصيةً مثقفة هي (سلطانة مجاهد)، ووضعتها كشخصية رئيسة لروايتها مشحونة بالرغبة في التمرد على المؤسسة الذكورية المحلية، لتتسع فيما بعد دائرة التمرد لتشمل المكان والزمان، وما

---

[1] محمد معتصم، المرأة والسرد، ص36.

يحملانه من مبادئ، وقيم تاريخية، شعبية، ودينية، تراها البطلة بالية وغير مناسبة لها ولبنات جنسها.

تحضر المقبرة –في الرواية– كمكان تجتمع فيه (سلطانة) ومجموعة من رجال القرية لأجل دفن الطبيب (ياسين)، منفردة بينهم بجنسها مما خلق نوعًا من التوتر بالمكان المذكر ثقافيا ليفجر سرديا استهجان هذه الخطوة التي تقوم بها، والمتمثلة في السير ضمن موكب الدفن المقنن على الطريقة السلطوية الذكورية لحظة احتكام رئيس البلدية إلى حجة دينية تحرم سير النسوة في الموكب، لمنع البطلة من التواجد بالمكان، وهو الأمر المثير لحفيظة الممرض (صالح) الذي بادر بدوره، وأبعد (سلطانة) عنه، لتتقدم هي بعد ذلك مباشرة إلى المقدمة تقول معبرة عن حالتها:

"وضعت يدي في جيبي. ضغطت قبضتاي على القماش ودعكتاه. أسرعت خطاي إلى أن التحقت بمقدمة الموكب. الرجال ورائي، وأنا المرأة وحدي، أتقدمهم، وجميعًا نسير نحو المقبرة".[(1)]

وهنا تكشف (سلطانة) عن تخلصها من المضايقات عن طريق انتقاء مكان مناسب لها ارتأت أن يكون في الأمام، للدلالة على القيادة، سيما أنها الأنثى الوحيدة المتواجدة بالمكان مما سينزوي بالانتباه صوبها، لكنها بخطوتها هذه لم تتعرض لأي صدام مع الحضور إلى غاية إتمام مراسيم الدفن، وتحقيق أولى التمردات التي جاءت لأجلها.

نلاحظ توحد القصد من السير بين الذكر، والأنثى دون وجود فرق بين الجنسين، يدل عليه قولها **(جميعًا نسير نحو المقبرة)**، حتى وإن كانت هذه الجملة مرتبطة بالحكاية وتناميها السردي المنتظم، بيد أنها تمنحنا فرصة فتح مجال تأويلها إلى معنى آخر، يتمثل في النهاية المصيرية للإنسان مهما كان جنسه، وطبيعة المكان الذي سيسكنه الجميع، مما بنى لديها قناعة بحتمية الموت، **وليس إيمانا به، كون البطلة تتبنى موقفا معاديا للدين على مسار الحكي.**

وتظهر مضايقات (المير) لـ (سلطانة) وسعيه إلى الحيلولة دون بقائها في المقبرة لإحساسه بتهديد وجوده، وهيبته، لاعتبارات عدة؛ منها كونه اللسان الآمر الناهي بالقرية والذي تتبني عليه المؤسسة الذكورية في المكان التي تجبره بحكم الموروث الثقافي أن يثبت حضوره، بمحاولة إقصاء الذات الأنثوية من المكان المُذَكَّر، وهنا (المير) "لا يستلب الأنثى

(1) مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص23.

فحسب ولكنه هو نفسه يقع فريسة للاستلاب –أيضا–، إذ يخضع للحس المتوحش في هذه الثقافة الفحولية، ويتمادى في استلاب المرأة لأنه يخاف من استلابها إياه إن لم يحافظ على سيطرته عليها»[1]، لتغدو بذلك القضية متعلقة بإثبات للوجود، والخروج من دائرة تهديد يلحق فحل القرية بحضور البطلة في المقبرة، وفي ضوء هذا التوتر السائد في المشهد لا يمكن تجاوز المكان المحاصر للذوات بحمولته الثقافية، والفكرية المتحركة في مدار حزن تظهر البطلة رغبتها في أن تتشاركه مع المؤسسة الذكورية الحاضرة بقوة في المكان.

تعيدنا هذه الخطوة إلى عنوان الرواية الموسومة بـ(الممنوعة) والمثير في مخيلة المتلقي فكرة المنع المركزة على الجنس الأنثوي، وتظهر الكاتبة البطلة في مواجهة ممنوعات البلاد بداية بتواجدها في المكان المذكر، بعد أن جردتها من أفراد أسرتها؛ إذ لا نجد صوتا أسريا يصدها أو يواجهها، بل هي منفردة بتواجدها ومتحررة من القيود الأسرية ومتحكمة في جسدها، وواعية لثقافة المنطقة ومتسلحة بالأيديولوجيا التي تسمح لها بمواصلة تواجدها بالمكان خاصة بعد رفضها عرض مغادرة المنطقة ودخولها ميدان العلاج كبديل عن المتوفى (ياسين).

وفي اشتغال (سلطانة) مكان (ياسين) تضعنا الكاتبة أمام شخصية تمارس حضورها السلطوي على الآخر المتمثل في رئيس البلدية وأفراد القرية الذين لم يجدوا البدائل أمام وفاة الطبيب، وشدة حاجتهم لبقائها، وتتعمق الكاتبة في تسليط الضوء على البطلة بإظهارها متحررة وذات فاعلية في المكان المدجج بالمحرمات، خاصة حينما تتشبث برغبة البقاء داخل العيادة/القرية. وملازمتها لعاداتها المترائية لهم اختراق للخطوط الحمراء وتجاوز لمحرمات المنطقة والدين والتي اكتسبتها بعد أن غادرت نحو مدينة (وهران) ثم (مونبلييه) لإكمال دراستها، وعادت لتظهرها أمامهم، من باب التحدي والسعي لكسر الطابوهات المعششة بالمنطقة.

تتعدد المواجهات مع الآخر داخل الرواية وتظهر البطلة في تمسكها بفكرة البقاء بالقرية منتصرة على المجتمع البطريركي وثقافته، خاصة حينما تشرع في ممارسة نشاطها ومعالجة المرضى الذين تتزايد أعدادهم وتتنوع أمراضهم بين الجسدية والنفسية إلا أن الذات تدفع القارئ إلى استشعار نوع من اللذة التي تحققها حينما تنتصر لنفسها على الآخر الذكوري

[1] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، 17-18.

المحتمي بالدين لتغطية جهله، ويظهر ذلك في حوار جمعها بأحد المرضى بمرض جنسي حذرته من (السيدا) إلا أنه ظل متمسكا بكلمة أنه مسلم الأمر الذي دفعها إلى رفع نبرتها العدائية لإثبات أولوية الوقاية من الأمراض على ترديد تلك الكلمات:

«- رد بالك من السيدا! قل لشركائك يديروا الكيس الواقي.

-أنا مؤمن. أنا مسلم!

-التدين لا يقي من الأمراض. الإيمان ليس لقاحاً ضد الأمراض.

-إن الأخلاق الوحيدة الصالحة بالنسبة لي هي أخلاق محمد.

-شكون كلمك عن الأخلاق؟ هذه مسألة وقاية.

-ما اديريليش الإبرة؟

-نعم، نعم!

-وبلذّة كبيرة، أطعمته بإبرة قوية من الإكستونسيلين، حقنة مؤلمة بسبب الدواء نفسه.. وبما أن المريض عادة يعتبر مقدار الوجع متساويا مع مقدار العلاج المنتظر خرج الرجل يعرج مسروراً. إن التحليل الجرثومي أكّد وجود السلفس».[1]

تمتلك (سلطانة مجاهد) القدرة على مواجهة المرضى الذكور، ورفع صوتها أمام تمادي نظراتهم، وأقوالهم المتخفية وراء رداء الدين، وتترجم هذه المواجهة قدرة الذات الأنثوية على الوقوف في وجه القوانين المسنونة على يد آخر ذكوري تمنعها من التحرك بحرية وممارسة نشاطها الاجتماعي، والإنساني.

في مشهد سردي آخر تظهر الكاتبة نظرة دونية تجاه المرأة مبينة كيفية التقليل من مكانتها بحجة الوقوع في المحرمات مما اضطر الشخصية المضادة إلى بناء حواجز تحول دون ممارسة (سلطانة) مهمتها بالمكان المتواجدة فيه، ويظهر ذلك في تقدُّم أحد رجال القرية لتلقي العلاج وفق هواه مما أجبر البطلة على إظهار امتعاضها من هكذا سلوك، جاء ذلك في قولها:

«أراد ملتح أن أداويه دون حاجة إلى الفحص. كلّمني بصراحة مثبتاً عينيه في الجدار فوق رأسي.

- أنا طبيبة ولست سحّارة. لازم الفحص.

- أنت امرأة حاشاك. ما اتمسنيش حرام...

---

[1] مليكة مقدم، الممنوعة، ص131-132.

- امّالا أخرج من هنا... برّا!

- ما اديريليش الإبرة؟

- من أجل الإبرة تعطيني فخاذك، أنت لي ما تقدرش أتشُّوف في وجهي؟

-الإبرة هي اللي اتمس، ما شي أنت.

- أمالا ماكانش الإبرة أخرج من هنا، اعييت من الهدرة تاعك!».[1]

ينتهي الحوار بطرد الرجل من مكتب الطبيبة التي عرف الجميع هويتها، فتسبب لها ذلك في زيادة درجة التحدي المنبعث من فكرة ماضوية عنها قبل مغادرتها القرية، إلا أن ذلك لم يمنعها من مواصلة تقديم العلاج لمن يقصد العيادة، آتياً من بيئة يلتقي فيها الجهل بالفقر، وتثبت الكاتبة في مخيلة القارئ أحد الظواهر المنتشرة في المكان، حينما يتعلق الأمر بالسحر، والشعوذة في قولها (**أنا طبيبة ولست سحّارة**)؛ فالرسالة الرابطة بين المرسل، والمرسل إليه، والمتمثلة في نفي (سلطانة) ممارستها السحر، تعيدنا إلى أحد طرق العلاج في المجتمعات البسيطة بساطة الوسط الذي تعمل به الطبيبة، والعارف للكثير من التناقضات الناتجة عن التقوقع، ورفض الانفتاح على الآخر، المتمثل هنا في تقبل العلاج على يد امرأة.

تنفرد بطلة الرواية باللغة الفصحى حينما تتحدث عن نفسها، أو عن حالات تراها في العيادة، في حين أنها توظف اللهجة المحلية حينما تكون مشاركة في حوارٍ مع أحد المرضى، وهذا التداخل النصي يمثل مظهرًا فنياً "يجعل العالم التخيّلي المنبثق من تضاعيف السرد يتأرجح بين مستويين متناوبين: واقعي ووهمي. وهي لعبة سردية تحرر الرواية من القيد التخييلي الصرف، وتكسر الوهم به، حينما تدفع الواقع إلى أفق التخيّل مرة، وتقوم في مرة ثانية بإضفاء بعد واقعي على المكونات التخيّلية»[2].

نلاحظ في المشاهد السردية المتقدمة الذِكر أنَّ الحوار جمع البطلة بأفراد من العامة مما انعكس على طبيعة الحوار الذي جمع لغويا بين اللغة الفصحى، واللهجة المحلية باعتماد الأولى لتقديم المشهد، ووصف المرضى الذين جمعت بينهم نقطة مركزية هي اللحية المعبرة عن أيديولجيتهم، وتوجههم السياسي، في حين أنَّ الثانية استُعملت لنقل ما دار بين طرفي الحوار من كلام، وفي هذا المقام نجد أنَّ الكاتبة تشتغل على تعدد لغوي تسعى من ورائه

---

[1] المرجع نفسه، ص132.

[2] عبد الله براهيم، موسوعة السرد العربي، مج2، ص113.

إلى إضفاء جمالية على لغة الرواية بنقل أحداث يومية بحمولتها اللغوية إلى النص الأدبي الذي تكون فيه اللهجة المستعملة في الحيز المكاني أكثر قدرة على تقريب الصورة إلى المتلقي المستشعر من خلال اللهجة الموظفة هيأة، وطبيعة تفكير الشخصيات.

1-6- هامش الحياة الزوجية:

تقف الكاتبة (فضيلة الفاروق) في رواية (أقاليم الخوف) عند الخلل الذي أصاب الحياة الزوجية لكل من (مارغريت)، و(أياد) بمجرد العودة إلى (لبنان)، لينفتح السرد للكتابة عن الهامش؛ والمقصود به هنا الأحداث التي أفرزها تشظي الحكي المتدرج في تقديم المتواليات السردية المتتبعة لتمظهرات الذوات التي أجبرها المكان وحمولته الثقافية على البحث عن سبل تنعش فيها حظوظها، تستشعر بها وجودها، وتحافظ على هويتها وتدفعها إلى الاستمرار بعيد عن ضغط العالم الخارجي.

ينفتح العالم السردي لرواية (أقاليم الخوف) على التعددية المكانية التي أفرزت بالضرورة تنوعًا على مستوى الشخصيات، والثقافات مما أدى إلى خلق جو تأرجح بين التوافق والصدام، وسنبدأ مع شخصية (أياد) العائد إلى (لبنان) بعد سبعة عشر سنة قضاها في (نيويورك) رفقة زوجته (مارغريت)، ليبدأ معها حياة جديدة في أحضان بيئتهما المولدية التي سرعان ما أظهرت الزوجة استياءها منها، لاختلاف توجهاتها الثقافية والفكرية عن توجهات أسرة زوجها الذي هو الآخر لمست فيها شخصاً غير الذي عرفته في (أمريكا) ويرد السارد هذا الانزياح إلى طبيعة المجتمع المشرقي المتعارض مع الثقافة الغربية التي تلاشت شخصية (أياد) في أحضانها، ليعود إلى (لبنان)، ويقع في صدام وَأسرته المسلمة الخاضعة للسلطة الهرمية، وهنا نخصص الحديث عن شخصية (أياد) المغيب فاعلية حضوره، فيظهر مكتفيًا ببعض المقاطع السردية التي تصفه فيها زوجته، من بينها قولها عنه:

«أياد الذي عشتُ معه أحلى أيامي في نيويورك، والذي عاشرته وساكنته ثلاث سنوات قبل أن نتزوج كان شاباً طموحاً، ضحوكاً، حيوياً وصحبته ممتعة. كنّا نركض معاً، ننام معاً، ونحلم معاً أيضاً، ولم يكن عمله يأخذه مني، ولا عملي يبعدني عنه. حين عدنا إلى بيروت، أصبحت وحيدة في الغالب. إذ هناك ما يبعده عني».[1]

---

(1) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص15.

يدفعنا هكذا تغير إلى البحث عن أسباب الانطواء، والتغييب الملازم لشخصية (أياد) وبتتبعنا للمسار السردي، نجد أن الكاتبة في نصها تولي أهمية كبيرة لنقل تحركات البطلة (مارغريت) التي تعتبر الشخصية الرئيسة في حين أن زوجها ثانوي الحضور لا يرتبط حضوره إلا بالمشاهد الاسترجاعية، أو التكميلية لفراغ تعيشه البطلة، يضاف إلى هذا الحيز المكاني الذي تدور فيه أولى الأحداث، والمنحصر في منزل (آل منصور) المُتكثف فيه الكاتبة حضور الثقافة الدينية الإسلامية ممثلة في صوت الأم، و**هي جزء من المؤسسة الأبوية** يضاف إليها ابنتها (شهد) الملتزمة بتطبيق التعاليم الدينية، والدعوة إليها إضافة إلى مراقبتها المستمرة لتحركات أفراد الأسرة الذين يكنون لها الاحترام، والخضوع لأوامرها والانتهاء بنواهيها.

هذه القوانين المسنونة من مرجعية دينية، وثقافية، تمثل "أيديولوجيا تربوية، وأخلاقية تشجع التبعية في العلاقات، وتعزز مقوماتها ولا تتيح للأفراد كي يرتبوا استقلاليتهم بأسلوب سليم فالصحيح هو الامتثال للأبوية، ولهذا يشعر الأفراد بضعفهم"[(1)]، وهو الإحساس المُرافق ل (أياد) المُفضل للهروب إلى عوالم بعيدة عن أسرته، لما في ذلك من استقلالية وتحرر من قيود الأسرة ورقابتها، وهكذا يمتلك القدرة على إشباع غرائزه، والاستمتاع بهويته الغربية غير الخاضعة للرقابة الدينية أو المجتمعية، فيصبح كل شيء مباح ولا تحريم يفسد متعته، إلا أن الاستمرار في الهروب من ثقافة أسرته، ومبادئها، خلق شرخا كبيرا بينه وبين زوجته التي دب اليأس في نفسها من إصلاح علاقتها مع زوجها، واستعادة الزمن الفردوسي الذي عاشته معه في (نيويورك).

أفرز الفراغ النفسي الذي تعيشه (مارغريت) مع (أياد) بسبب ثقل القوانين المفروضة عليه وفقدانه القدرة على الاستمرارية وترميم ما هدمته بيروت، بداية مرحلة جديدة كانت البطلة هي صاحبة القرار فيها؛ إذ تركت زوجها غارقا في أوهامه، وتمزقاته الذاتية، لتفتح صفحة جديدة تتناغم مع رغباتها الفكرية، والجسدية، فالتفكير في البقاء مع (أياد) أصبح موضوعا لن تجني منه إلا المتاعب، ولا بد من بديل يغنيها عنه، ويمنحها فرصة الاستمرار وتحقيق طموحها.

تستحضر الكاتبة شخصية مساعدة تتمثل في (نوا) أحد أصدقائها القدامى، لترتب بداية مرحلة جديدة بـ(ماليزيا)، وهي المكان المحتوي للمتغيرات الحدثية الجديدة، لتتحول بذلك

---

(1) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مج2، ص314.

الجولة السياحية التي قامت بها مع (أياد) من اكتساب لنفس جديد ينعش علاقتهما الزوجية إلى إعلان عن نهايتها الحتمية، وترد البطلة ذلك إلى توفر كل المؤشرات الخادمة للانفصال خاصة أنه انشغل بالنوم كاسرا الهدف المسطر للرحلة، لتزداد بذلك حدة الفراغ العاطفي لدى (مارغريت) التي أنعشها التقاؤها بصديقها (نوا) بإخراجها من أزمتها وفتح سبل أمامها لخوض تجربة عاطفية جديدة، ويظهر ذلك قولها:

«كان نوا قد انفصل عن زوجته بسبب مهنته، أما أنا فقد كنت زوجة جائعة، تبحث عن المتعة! فوجدتها مع نوا، وأصبح من الصعب أن أجدها مع أياد مرة أخرى.

لقد جاء نوا ليحسم أمرا كان من المفروض عليَّ أن أحسمه منذ زمن بعيد، ولكنه لم يتضح لي لتوغلي في فوضى بيروت وضجيج عائلته حول قضايا هامشية لا معنى لها. عدنا من ماليزيا فقررت أن ننفصل، وأعود إلى نيويورك.

في مفهوم أياد، ارتبط قراري حتما بالمليون الذي أصبح في حوزتي، ولكني تذرعت بأشياء أخرى لطالما تضايقت منها، ولم أخبره أني خنته خيانة كاملة جسداً وتفكيرا، فدماؤه الشرقية لن تتحمل ذلك، وأنا، لم أكن على استعداد لإهدار مزيد من الوقت والتفكير والتدبير معه». [1]

بحث (مارغريت) عن التواصل الجسدي أجبرها على خيانة زوجها، لتنساق بذلك وراء اللذة الجسدية، متجاوزة الحواجز المانعة لهذا السلوك مع إظهار تحفظها التام على العلاقة التي أقامتها مع (نوا) إلى أن ترتب الأجواء مع تطلعاتها المستقبلية التي ستفصلها عن المجتمع الشرقي غير الخادم لها، لما يحتويه من تناقضات إكتشفتها أثناء إقامتها في أسرة (آل منصور) التي تعرفت في أحضانها على طباع، عادات، وتقاليد المجتمع اللبناني المختلط الأعراق، والمتمسك بهوية تراها البطلة ضربا من التخلف، والتصلب الذهني لذلك نجدها في المقطع السردي قد حشدت جملة من الأسباب التي ستنتهي بها علاقتها مع (أياد) الذي أصبح غير خادم لجسدها، وتفكيرها، اللذين وجدت ترياقهما في علاقتها الجديدة مع (نوا).

الخروج من عائلة (آل منصور) والانفصال عن (أياد) يمثل مرحلة جديدة لتحقيق الذات، واستكشاف عوالم أخرى غير التي عرفتها رفقته، رغم أن طبيعة مهنته فرضت على العلاقة أن تكون متقطعة، إلا أن اللقاءات التي كانت تجمعهما بـ(لبنان) كانت

---

[1] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص32.

تخفف من حدة المسافة بينهما. وتختار (مارغريت) مدينة (بيروت) للالتقاء به ورؤية المشرق المحافظ على تأزمه، إلا أنها آنيًا تركز اهتمامها على رؤية (نوا) المُجتمعة به في إحدى الأمسيات تقول عنها:

"تناولنا العشاء في مطعم رومانسي صغير يقدم أكلاً فرنسياً، في زاوية من زوايا شارع الحمرا، ثم ترجلنا شبه ثملين إلى شقتنا في شارع المقدسي، نمتُ على كتفه، نوماً لذيذاً لم أتذوقه منذ قتلت عائلتي في شرم الشيخ".[1]

تنفي البطلة الإحساس بالراحة قبل هذا اللقاء، وتحدد المرحلة الزمنية على امتدادها بداية بموت أسرتها إلى أن جالست (نوا) في هذه الأمسية لتنسف بذلك مرحلة عاشتها مع (أياد) المُرتبط اسمه بمشروع فاشل، تفضل تجاوزه للاستمتاع بعلاقتها الحالية.

تُظهِر الكاتبة (مارغريت) متحكمة في حياة (أياد) قبل الانفصال عنه، وهو الطرح المميز في الرواية الزائد في شعريتها؛ إذ يجد القارئ في شخصيتها ازدواجية تفتح المجال لربط الأحداث الواردة في أول الرواية بالأخيرة التي تزيل فيها الستار عن هويتها الحقيقية ليصطدم القارئ بانكسار أفق توقعه، خاصة حينما تعلن البطلة عن السبب الحقيقي لابتعادها عن (أياد) غير الفعَّال في مشروعها المقتفي آثار العقول الذكية في الشرق واستغلالها؛ بأخذ نطافها ليتم زراعتها، وليتضح الأمر أكثر نستحضر هذا المقطع السردي الذي تقول فيه البطلة:

"لم يكتشف أياد عقّار مسح الذاكرة الذي كنت أدسه له في المشروب أو في القهوة وقد تركته وأغلقت ملفه، حين أصبح شخصاً غير قادر على الإنتاج".[2]

تبرز هذه الجمل علو مكانة الذات الأنثوية المسيرة، والمتحكمة في مصير (أياد) انطلاقا من الدخول معه في علاقة زوجية خادمة لأطماعها الخفية غير المعلن عنها حتى حينما قررت هجرانه تحت غطاء مبررات واهية، ولا تستثني من المغامرة السردية شخصية (نوا) المُجند هو الآخر في منظمتها دون أن يعرف ذلك، لتماثل الشخصيات الذكورية القريبة من البطلة عرائس **الغراغوز** المتحكم فيه من الخفاء.

وفي هذه الهندسة السردية للعالم التخييلي، تمنح الكاتبة القارئ، والدارس لنصها فرصة الانفتاح على أكثر من زاوية دلالية، تتشبع فيها القراءات، والتأويلات؛ فإثبات الذات تواجدها

---

[1] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص44.

[2] المرجع نفسه، ص117.

يبقى ملازما لـ (مارغريت) سواءً قبل الإعلان عن هويتها الحقيقية، أم بعد، ويرد ذلك إلى التنوع الحدثي، والتنامي السردي المُظهر إياها متفوقة في العديد من المواضع على العنصر الذكوري الخادم لها دون درايته.

لا يستشعر القارئ وجود علاقة زوجية بين (مارغريت)، و(أياد)، بقدر ما يرى صورًا لهوامش حياة زوجية تتحرك فيها البطلة بانيةً فيها مؤسستها الخاصة ليكون بذلك الزواج أحد المجالات التي دخلتها البطلة لمقاصد هامشية، لا تخدم الزواج كتركيبة اجتماعية بقدر ما تخدم رغباتها الشخصية المشبعة من اتخاذها العلاقة الزوجية كمركز مهمل، مؤقت الصلاحية.

في حين أن الهامش يبقى ممتدا أكثر ليطغى على المركز ويفقده قيمته، وهذه الحركية السردية تمنح البطلة قدرة على ممارسة سلطتها، والتحرر من قيود الآخر، والمحافظة على "فكرة الأنثى الخالدة، أي المرأة الشابة التي لا تلد، ولا تمارس دور الأمومة، ولا تشيخ وإنما تبقى محط انجذاب الرجال؛ فالرواية النسوية لا تقترح عرض تجربة امرأة متكاملة وإنما تجربة حقبة أنثوية في حياة المرأة"[1].

وهذا ما يثبت مع تغذية السرد باستعمال التداعي الحر، والانصات إلى صوت الذاكرة وهما المداران اللذان تستند إليهما الكتابة النسائية لعزل الذوات عن الحاضر، وحصرها في قوقعة الماضي، وسوداويته.

1-7- سلطة الأب/ ازدواجية الانتصار:

في حديث جمع (مارغريت) مع (شمائل) عن سبب عدم إلباسها ابنتها الحجاب الذي يمثل اللباس المتعارف عليه في أسرة (آل منصور)، تستعيد (شمائل) حادثة عاشتها زمن طفولتها لتظهر انطباعها عن الإسلام، وما ينص عليه من أحكام تلزم المرأة بستر نفسها يضاف إليها شطر من عادات، وتقاليد مجتمع يحظر خروج المرأة دون حجاب وهي الفتاة التي طالما ارتبط ذكر اسمها بين الناس بالمحافظة على صلاتها، والتزامها بستر نفسها اعتقادا منها أنه دليل، ووسيلة حماية عفتها، إلا أن الأحداث لم تسر وفق توقعها حين تعرضت مدرستها لقصف أجبرها ومن معها على هروبٍ لم تأخذ منه إلا اغتصابها من قبل الأستاذ (متوكل) المُخالف لكل توقعاتها.

---

[1] عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2012م، بيروت، لبنان، ص124.

هذه القضية التي تحكيها (شمائل) ارتبطت بانهيارها المؤقت المُفرز لزعزعة نظرتها للقدرة الإلهية، والفتاوى الدينية التي لم تقنعها. وهنا تُشغل الكاتبة المؤسسة الذكورية ممثلة في الوالد المُظهر كرمز للحماية، وهو الدور المُرتبط بشخصية الأب باعتباره سقف المؤسسة الأسرية، والمساعد للبطلة على تجاوز مأساتها، والاستمرارية. ويظهر ذلك قول السارد على لسان (شمائل):

«فقط قانون والدي كان الأصح، أعاد لي الاعتبار المعنوي الذي فقدته. وحتى أمي أخفى عنها الحقيقة، فحين اصطحبني إلى الطبيب لأول مرة عدنا إلى البيت وقال لها بنبرة مطمئنة ((الحمد لله، البنت سليمة)) وصدّقت أمي، وبعد عملية الترقيع تلك صدَّقت أنا الأخرى، لكنني أصبحت أكثر حذراً رميت الجلباب، وأصبحت أرتدي ((بناطلين)) الجنز، مع زنار جلدي متين القميص لإخفاء تفاصيل جسدي من الذئاب، والمنديل أيضاً.

أبي كان رحيما الله يرحمه بقدر ما كان شديداً، كان دوماً يردد ((الدين موش هون)) (مشيرا إلى منديلي) الدين هون ((مشيرا إلى ما تحت المنديل))».[(1)]

ترمم (شمائل) جسدها الجريح بداية بالجانب المعنوي المُلحق بالحضور القوي للذات الذكورية الأبوية –المناقضة للصورة التي رسمتها لها بعض التوجهات النقدية النسوية– ثم تنتقل إلى الجسدي الذي تجلى أمر إصلاحه أيسر بكثير من الآخر؛ فالمؤسسة الذكورية في هذا المشهد ظهرت بإيجابيتها التي تجسدت في قدرتها على مساعدة الذات الجريحة على تجاوز الضرر، وبناء حياتها من جديد، إلى جانب المحافظة على سرية عملية أجرتها دون أن تبلغ مسامع أمها المقتنعة بسلامة ابنتها، وهي خطوة أقدم عليها الأب المتحفظ لترتيب بداية جيدة، وجديدة لابنته التي تعلن اقتناعها مع مرور الزمن بسلامتها.

يمثل تغيير المظهر أولى الخطوات التي قامت بها (شمائل) للخروج من بوتقة عاشت فيها لزمن، ونالت أكلها بتعرضها لاغتصاب انتصر لها فيها والدها، ثم قلبها لمحطات من حياتها على رأسها طريقة اللباس، يضاف إليها زيادة درجة الحيطة، والحذر. مع هذه الشخصية الفرعية تفتح الكاتبة النص السردي لاحتواء تنوع الثقافة الدينية في المجتمع اللبناني، فطريقتها في الحياة والظهور لم تجني منها إلا خطيئة أجبرت عليها مما أجبرها على تذكر كلمات والدها غير المطالب بالغلو في الدين، وربطه بالظاهر ونسيان الجوهر المُعتبر نواةً مركزيةً ممهدةً لتغيير الظاهر بعد ثبات الباطن على التعاليم السمحة.

---

(1) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص74.

فإثبات الذات في هذا المشهد السردي لم تقرنه الكاتبة بالذات الأنثوية بقدر ما ربطته بالأب المنتقم لنفسه من مغتصب ابنته؛ فتظهر تفنن الأب في تعذيب الأستاذ (متوكل) المُحضِر إليه لينال جزاء عمله على مرأى عيني ابنته الجريحة، فقام بتشويه عينه، ثم أمر بزيادة حدة تعذيبه، قبل موته. وهنا تثير الكاتبة عبر شخصية الأب جانبًا من الثقافة الأسرية للمنطقة التي تحاكم المجرمين على طريقة أقوياء القبيلة، فاستهداف العينين دون سواهما تلميح إلى نقطة بداية الخطيئة التي ارتكبها الأستاذ المتجرد من إنسانيته ففي اقتلاعهما إشارة صريحة إلى قدرة المؤسسة الأبوية على اقتلاع الفساد حينما يدنو من مقدساتها.

وراء هذه الانتصارات المتوالية إظهار لقدرة الشخصيات على أداء دورها الملحمي إلا أن هذا لا ينفي وجود محطات تُخضع فيها، وتُجبر على كبت رغباتها، أو قتلها أحيانا لضعفٍ فيها أو إجبارٍ على ارتدائِه، فتظهر ضعيفة، منكسرة، ومهزومة.

ساعد الجسد في الرواية على تشكل لوحات شعرية تستمد بريقها من الطاقة الدلالية التي حُمِل بها، فظهر ضدًا تسعى الذات إلى تجاوزه، وفي هذه الحركية تغذية للسرد ودفع إلى إثارة العديد من القضايا التي تقوم عليها الكتابة النسائية كالعودة إلى العالمي الباطني واستنطاق الذات لنفسها، ودفعها إلى إعادة تشكيل جسدها للتصالح معه لإرضاء نفسها ومباغتة الآخر بتجاوز نظرته الدونية، وإجباره على التريث، وإعادة ترتيب أحكامه.

كما كان اعتماد الجسد القبيح في الرواية خلقا لخصوصية جديدة للكتابة النسائية؛ إذ إنه ساهم في إحكام قبضة السارد على مجريات الأحداث التي يغلب عليها الانغلاق وحصرها في زوايا ضيقة، تُستثمر في خلق فضاءات موازية لا تصلها يد الآخر، والأمر هنا يتعلق بتوظيف الحلم، والحوار الداخلي المُظهر الذات أكثر تحررا من الرقابة الخارجية.

وفي مواضع أخرى تفضل الذات الهروب إلى الآخر المضاد للأنا الجماعية المُنْتَمَى إليها؛ حيث يعلن السرد عن توافق تجده في أحضان الآخر المتفهم لرغباته، والمُفسح لسبل التحرر من الهيمنة الأبوية، ويظهر ذلك في مغادرة الذوات الأنثوية بلادها الأصلية، وإعادة تشكيل هويتها بعيدًا عنها، ثم العودة إليها بنفس جديد، يتجلى كرغبة شديدة في مواجهة أمكنة هجرتها، فظهرت هذه الشخصيات العائدة متمردة على الأعراف والتقاليد، كاسرة الصوت الذكوري المهيمن على المجتمعات المنغلقة على تخلفها –حسب رؤيتها– فدخلت العوالم المحرمة على الأنثى، وشاركت في تفعيل الأحداث، بحكم ما تمتلك من ثقافة أهلتها لتمارس سلطتها، وأن تنتصر لنفسها، وتختزل ماضيها بتحقيق رغبتها ومن بين الفضاءات

التي حضر فيها التمرد لإرضاء الذات المؤسسة الزوجية التي انتهكت قداستها وفضت وثاقها لتعيش الذات الأنثوية، والذكورية على هامش الحياة الزوجية فأرضت عطشها بإباحة المحرم، والغوص في المحظور، وتغليبه على المسموح، فجاء النص كتابة عن انتصار للهامش على المتن، ليكون بذلك هامش الحياة الزوجية أحد المجالات التي شكلها السرد وعالجتها الكتابة النسائية. وفي مواضع أخرى وجدنا الذات تكيف الممنوع، وغايته؛ فتجعل من المدنس مقدسا، وتحبره بجعله وسيلةً لتحقيق غاياتها انطلاقا من صوتٍ باطني يدفعها إلى استعادة فردوسها المفقود، أو السعي إلى تعويض زمن الضياع، والانتصار على الآخر بامتلاك المكان، وبسط سلطتها عليه.

2- انكسار الذات:

تغرق الرواية النسائية في كتابة أزمنة الخيبات، وتنظر إلى واقع الحياة من منظار أسود، متجاوزة مرحلة الانبهار بالثقافة السائدة منذ زمن، إلى توجيه انتقاد لها، وعرضها أمام النظرة القضائية الأنثوية، والذكورية المساهمة في استرجاع الماضي، وتقديمه للمحاكمة وهي بذلك تستعيد أصوات الماضي، وتُمْثِلُهَا أمام أصوات الحاضر، وتقتنص من تلكم الأصوات لما لها من وَقْعٍ مر في نفس الذات؛ لتكون النصوص الروائية -المدروسة- عبارة عن مرحلة غربلة لتلكم الثقافة الراسخة، ومَوْضَعَتِهَا وفق نظرتها الشخصية، المنطلقة من نقد المؤسسة الذكورية، وما تحمله من ثقافة، وأعراف، تمثل قيودا ملجمة لها.

من خلال العمل الروائي يلتقي القارئ بمخيلة الروائية الممارسة لسلطتها عليه بسحر كلمتها التي لن تكتمل ما لم تعرف كيفية الإيقاع به، وإدخاله إلى العالم التخييلي، وتظهر قدرة الروائية على انتقاء مواضيع تنقل القارئ إلى عالم يوازي عالمه الذي يعيش فيه بأسلوب ولغة راقيين تراعي حال المخاطب، فتصبغ ظاهر الخطاب بما يتناسب وأفق تلقيه المُكبل بما يلامسه في حياته؛ فحضور العديد من الأصوات في النص السردي يساعد على شحن عملها بنصوص من الواقع المعيش، وأخرى من الذاكرة، موظفة إياها وفق مستويين: أول يمثله ربط القارئ بمحيطه، وثانٍ متعلق بتقديم الشخصية ضمن حدث ديناميكي أفرزته التغيرات التي يعيشها الفرد، أو المجتمع ضمن المتخيل السردي.

يلتقي القارئ في الروايات النسائية بشخصيات تعاني من الاستعباد، والحرمان، تقدمها الذات الساردة متخبطة في الحيرة، واليأس أو هاربة إلى مكان يزن طموحها وأحلامها ويسمح لها بإعادة تشكيل ذاتها، وتحقيق الاتزان النفسي، والاجتماعي، اللذان يسمحان

برضى الذات عن نفسها؛ فالصدمة القوية التي تتعرض لها الشخصية المفردة عبر المساحات النصية، والمشاهد السردية، تتيح الفرص لتقديم نماذج حية من حياة المجتمع وما يحمله في طياته من تناقضات تظهر للحلقة الضعيفة كذلك، كما تفسح المجال لإسماع صوتها الرافض للواقع المعاش الذي يلبس بردة سوداء يتباهى بها معلنا عن شدة، ومتانة قبضته. وبذلك تتجلى الكتابة النسائية أمام القارئ كخطوة جريئة تقدم عليها الذات لتحقيق آمالها "بعيدًا عن أنصاف الحلول، وثورة على الظلم والقهر والتسلّط، وتطلّعٌ إلى غد أفضل يعكس مشروع مجتمع جديد، مهمتُه الارتفاع بمستوى الإنسان فكريا وماديًا، وتحريرهُ من روح التبعية والخنوع...".[1]

2-1- الأنثى السلبية:

يشكل السلطة الاجتماعية تراكم جملة من الأعراف، والتقاليد التي تقدس الكينونة الذكورية على حساب كينونة أنثوية تبدو محاصرة، مقموعة، ومهمشة، في أغلب الكتابات السردية النسائية التي تكون الأنثى فيها لبنة أساسية في تشكيل وقائع، وأحداث ترتبط بأنساق ثقافية، اجتماعية، وتاريخية، تظهر الشخصية متابعة لها، ومتفاعلة معها، أو خاضعة لسلطتها.

الحضور المستمر لـ (نجود/زليخا) بطلة رواية (عرش معشق)، يستقطب انتباهنا إلى ما تقدمه هذ الشخصية للعالم التخييلي انطلاقا من العلاقات المتشابكة التي يظهرها السرد بينها وبين جسدها أو المجتمع من حولها، كما يقف عند تصارع الأصوات التي تظهر فيها البطلة الأضعف، خاصة وأنَّ محيطها متشبع بالثقافة الذكورية، فيمثل بذلك صورة (الآخر) المتسم بالتعدد الصوري؛ فقد يكون الأسرة، المجتمع، العدو، الذكر، الأنثى، أو الأنا في حد ذاتها.

نقف في المقطع السردي الآتي مع حالة رفض للجنس الأنثوي من قبل القابلة المنتمية إلى جنس بطلة الرواية، إذ تعود بنا الذات الساردة إلى مرحلة الولادة. تقول على لسان (نجود/زليخا):

"وكانت اللحظة الحاسمة آه من تلك اللحظة.. أول مذاق للخيبة والانكسار والهزيمة.. لحظة الطرد من الجنة.

-ما هذا؟.. بنت..؟!

---

[1] نجاة المريني، علامات نسائية في نبوغ المرأة المغربية، ص27.

قالت القابلة بصوتها المقعر.. كأنها تطرح سؤالا استنكاريا يضع وجودي كله في ميزان الشك.

كأن القابلة تشك في كينونتي أو تستهزئ بها. كأنها غاضبة أو ساخرة..

كأنها تقول:

-هل يعقل أن تتوالى تفاصيل المراحل المرة القاسية جميعها تلك، في هذه الولادة العسيرة الصعبة فتتمخض في نهاية أمرها عن.. بنت؟

-بنت؟؟؟؟!!!!».[(1)]

يبرز في المقطع السردي استغراب (نجود/ زليخا) من الكلمات التي اسقبلت بها في العالم الجديد بعد أن غادرت مكانها الفردوسي الذي كانت تنعم فيه بعيدا عن الضوضاء والعنف الذي بدأت تتعرف عليه عبر النبرة الاستنكارية التي أبدتها القابلة حينما عرفت أن جنس المولود أنثى، خاصة وأنَّ الولادة انجر عنها موت الأم بعد الأب المقتول على يد الإرهاب.

تأتي (نجود/زليخا) إلى الحياة في وقت تتوالى فيه الأحزان على الأسر الجزائرية نتيجة التغيرات السياسية التي عرفتها البلاد، فالتاريخ المؤطر للحدث المسترجع هو أواخر الثمانينيات، وهذه الوقائع تثير اضطرابًا في شخصية البطلة التي ترى أنها ولدت في زمن لا تريده، وأنها مغضوب عليها، وهذه الصفة تتجلى في اقتران ميلادها بقولها: **(لحظة الطرد من الجنة)**، وبالعودة إلى النص، وأمام سخرية الآخر/الأنثى من المولود نتساءل عن الغاية من إعلان هذه النبرة في الحكاية المسترجعة.

فموقف القابلة من جنس المولود يغري القارئ، ويدعوه إلى التأمل في الخلفية التي تحملها المرأة عن جنسها غير المصرح بها في النص؛ فالأجواء الحدثية المرصودة للتصريح بقدوم (نجود/ زليخا) تجتمع في نقطة مركزية واحدة تربط مجيئها ببداية الأحزان، والفوضى والانهيارات الأسرية، والمجتمعية. وبالعودة إلى سبب إطلاق القابلة تلك النبرة التي صدعت كينونة الشخصية بالتشكيك فيها، نلمس حضور خلفية ثقافية تتمثل في تقديس الذكر المُمثل لرمزا للاستمرارية، واضطهاد الأنثى لدى المجتمعات الشرقية.

[(1)] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص14.

تلتقي هذه الحادثة بما تحمله من نبرة امتعاض، واستياء من الجنس الأنثوي مع ظاهرة عرفها العرب في الجاهلية؛ حين كانت العرب تتشاءم من قدوم الأنثى، وتراها وصمة عار يُرْغَبُ في التخلص منها.

انتزعت الكاتبة هذا التركيب من حادثة ماضوية تحدثت عنها آية قرآنية هي قوله تعالى: ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدّاً وَهُوَ كَظِيمٌ﴾[1].

فكلام القابلة يتناص ضمنيا والنص الديني/ القرآني الذي أخذت منه الكاتبة جانبا من الثقافة السائدة في المجتمعات العربية قبل مجيء الرسالة المحمدية، وفي هذا التوظيف تعميق للقيمة الدلالية لهذه الظاهرة التي بقيت عالقة في مخيلة الفرد العربي رغم تعاقب الحقب، وتغير المعطيات الثقافية، والفكرية.

تردنا الكاتبة عبر توظيفها لكلمة (الجنة) إلى الحقل الدلالي الديني لما تحمله من قداسة إلا أنها في المقطع السردي ارتبطت بالخروج وليس الدخول، وتأتي كلمة (طرد) بما تحمله من دلالة على وجود قوةٍ رافضةٍ لها قدرة على التغيير، وبذلك تضعنا الكاتبة أمام هزيمة أخرى عرفتها (نجود/زليخا) في قول السارد: **(لحظة الطرد من الجنة)**؛ إذ عملت الكاتبة في هذه الجملة على التخييل الزمني، والمكاني السابق غير المذكور المتمثل في الرحم والمترائي للبطلة أكمل مكان لما يحويه من صفات تتوافق ورغباتها، يضاف إلى هذا استحضار لحظة نزول آدم وحواء من الجنة، بعد أن عصيا الخالق، وأمام هاته الصورة التخييلية التي تبرز الاستعارة فيها بحذف الرحم –المشبه– وإظهار الجنة –المشبه به– خلق لانزياح لغوي ساهم في إغناء النص، وتكثيف لغته الشعرية.

يستحضر المشهد السردي فكرة الخطيئة المرتكبة في الجنة، إلا أننا لا نجد مكان لها في حياة الشخصية التي تبدو أنها قد أُرغمت على الخروج لأسباب تجهلها، معلنة بشدة تمَّسكها بقولها أنها كانت مسالمة، وهنا نلمس وجود فجوة في السرد تستدعي منَّا التساؤل عن الخطيئة التي ارتكبتها (نجود/زليخا) لتطرد من عالمها الفردوسي، وبتعميق التأمل في الرواية تصارحنا الذات الساردة بوجود تصادم بين الشخصية وكل ما تلتقيه في حياتها لتظهَرَ بذلك حادثة الطرد كصدمة أولية حدثت لحظة الالتقاء بالعالم الجديد المكتمل التشكل من حيث القبح، والتناقض.

---

[1] سورة النحل، الآية 58.

حادثة طرد الإنسان من الجنة إلى الدار الدنيا ليشقى، ويجِدَّ لمواجهة المهالك، والسعي لحماية نفسه، تفتح أمامنا جوانب متعددة للتأمل، والتأويل في المقطع السردي المقتبس فالجنة هذا العالم العلوي المتكامل الجمال، البعيد عن الأحزان، والمتاعب، يقابله العالم الدنيوي بدونيته، وتشعب مسالكه، وتنوع مهالكه المتربصة بالإنسان، يساعدنا على خلق طرفين متقابلين متصلان بالعالم السردي أحدهما مرغوب، والآخر مرفوض، ويمثل القبح أحد مصادر التوتر خاصة وأنه منبه حيوي للإحساس بانزعاج، وأرق مستمر، يتصاعد معه صوت الرفض كلما تحدثت عن الحياة بعيدا عن عالمها الأول.

2-2- **الجسد المضاد والهوية المطمسة:**

ترتب الكاتبة العديد من الصفات الجسدية غير المتناسقة في جسد البطلة، أثناء الحديث عن القبح الملازم للمكان الذي التقت به (نجود/زليخا)، لتقدمها في شكلها المكتمل القبح خارجيا، وهو الأمر المُتسبب لها في الكثير من الألم، والاضطراب النفسي، وتعكر نظرتها للحياة، وحال دون تحقيق طموحاتها، ويمتد قبح جسدها ليزيد الهوة بينها والآخر فتظهر منبوذة غير مرغوب فيها؛ ففقدان الجسد يعادله فقدان الحياة كونها "طبقا لطروحات سبينوزا ونيتشة لا تكون ممكنة إلا بأجسادنا، وحقيقة ذواتنا تكمن في حقيقة أجسادنا والإنسان ليس عقلا محضا ولا روحا مفارقة ولا جسدا فقط وإنما هو وحدة عميقة منسجمة لا تنشطر؛ لأن الإنسان وجود جسماني". [1]

تتعدد الأمكنة التي تظهر فيها الشخصية ضعيفة منهارة أمام تنامي بشاعتها، مما يضطرها للتخلي عن الدراسة، وملازمة البيت هروبا من المجتمع، ونظرته الدونية، لتظهر وَخالتها التي ترمقها بين الفينة والأخرى بنظرتها الاستهجانية، في حين أن زوجها يصرح ببشاعة شكلها دون أن يتوانى في تعميق مأساتها المُنفجرة من قبح شكلها وتتفق الشخصيات في الرواية حول غياب التناغم مع أدنى ملامح الجمال، وسيادة القبح على ملامحها.

تستشعر (نجود/زليخا) رقابة خالتها، -التي تحضر في حياة البطلة أكثر من باقي الشخصيات، وترد ذلك إلى فقدانها والديها، وعقم الخالة- التي يجمعها بها مكان واحد ساهم في ديمومة اللقاء، وتمثل نقاط التصادم غير المباشرة بين الجسد وعينا الخالة مرحلة توتر متجددة خلقتها (نجود/زليخا) نتيجة عدم استساغتها لجسدها الخالق في نفسها تأويلًا كل نظرة من خالتها تأويلا سلبيا، يضاف إلى ذلك وقوعها في شرك الشك، تقول عن نفسها:

---

[1] محمد رضا الأوسي، الخطاب الروائي النسوي العراقي، ص121.

«بدأت أشعر أنه كلما استطالت قامتي، ضاقت بي دار خالتي حدهم وعيناها. حدقتاها تتابعني، تراقبني. حتى لأكاد أتعثر في مشيتي من فرط الضيق أو الحرج، أو لست أدري ما أسميه.

أحيانا أشعر بعينيها الملتهبتين، المتسائلتين، المتعجبتين المستنكرتين تحرقان ظهري.. أتخيلها خلفي تهز رأسها ثم ترفع حاجبيها وتقلب شفتها السفلى.

ألم تعد خالتي تحبني مثل الأول؟ أم هو مجرد وهم لئيم علي طرده أو محوه وطمسه من ذهني

لماذا إذن لم تعد تحضنني، لم أعد أجد في صدرها ملاذي لطمأنينتي وسكوني وترويحي وسكب دموعي حين تضيق بي الدنيا..».[1]

تستند الكاتبة إلى تشظي الزمن في الرواية فتقوم بكسر خطية السرد لتستعيد مراحل نمو (نجود/زليخا) التي عرفت نموًا متسارعًا، زرع داخلها خوفا من الحجم الذي سيبلغه جسدها بعد فترة؛ إذ أصبحت تلمس الكثير من الأشياء المتواجدة حولها بعد أن كانت تراها عن بعد لصغر حجمها، فحتى وإن كان النمو مرتبطا بالزمن، فإن الخوف يصبح متوافقا مع المدة التي تعيشها البطلة الساعية لإيقافه دون جدوى، فتعود محملة بجملة من الخيبات.

وفي إحدى المقاطع السردية تفتح الكاتبة عبر تقنية الاعتراف السبيل لسيل من الأحزان التي تنقلها (نجود/زليخا) إلى القارئ قائلة:

«أمد يدي لأتصالح مع الحياة لكنني أصاب بالذهول حيال جفائها.. وزاد الطين بلة حين أضحيت أنتبه مع الأيام إلى أنني أنمو بشكل غريب ومدهش. تكبر أطرافي. تتطاول من حولي. أمتد في الهواء. تمتد قامتي أكثر مما يجب. حد التشوه. أشعر بالذعر».[2]

تتعمق الكاتبة في هذه المتتالية الجملية في وصف الجانب الجسماني ل (نجود/زليخا) وتسارع نموه إلى أن تقول:

«كأنما تريد عظامي أن أسبق سني بخمس سنوات. علي أن ألحق الزمن الذي يلاحقني ويكتظ في عمري».[3]

---

(1) ربيعة جلطي، عرش معشق، ص25.

(2) ربيعة جلطي، عرش معشق، ص23.

(3) المرجع نفسه، ص23.

ذُكر في هذه العبارة الزمن المقدر بخمس سنوات التي يريد الجسم أن يبلغها قبل أوانه وهنا تربطنا الكاتبة بعلاقة البطلة بجسمها المُومِئ إلى تجردها من ملكيته، ومرد ذلك إلى أنها ولدت دون اسم، وأما الاسم تحمله إياه فهو لأختها المتوفاة قبل ميلادها لتصنع –الكاتبة– بذلك بداية لأحداث تتعلق ببحث الذات عن هويتها التي تراها مغيبة وأنها تحيا في أعين الناس من حولها حياة أختها، وهنا تتخذ (زليخا/نجود) من حدث تسميتها نقطة لمساءلة نفسها، والأسرة عن وجودها الذي أصبح مشكوك فيه، وهي القائلة:

«اكتشفت أن لا اسم لي، ولا أملك شهادة ميلاد، أو بطاقة شخصية. كل ما أعرفه أنني ولدت زمن الإرهاب الأعمى كان الموت خلال عشريته السوداء يخيم على كل شيء فلا يستثني أحدا، (...) إن أحدا لم يفكر بي في خضم الحزن الذي عصر قلوب العائلة جميعها. نسيني الجميع، أو هكذا أرادوا فلم يختاروا لي اسما».[1]

تبدأ رحلة البحث عن الذات المفقودة حينما تدرك البطلة أن ما تحمله من اسم وهوية ليس ملكا لها بل هو لأختها المتوفاة، مما دفعها إلى البحث عن وسيلة للتخلص من الازدواجية الجسدية التي أرهقتها، وطمست إحساسها بوجودها المفقود بثبات المؤشرات والصفات الجسدية الحاملة لها؛ فعقدها مقارنة بين صفات تحملها أختها، وأخرى تملكها ساعدها على الاقتناع بأحقية ملكية جسدها الملحق بحقل القبح لا الجمال الذي عرفت به أختها (نجود) التي بقي اسمها حي بعد موتها، وهنا تفتح البطلة غرفة في عالمها الداخلي لتعيد تأسيس ما خربته أعراف، وتقاليد أسرة ألبستها بردة ضاقت بها مع انتشاء مخيلتها وانفتاحها على الواقع، ونمو وعيها بالخروج من دائرة الانتهاك، والاغتصاب التي أُحِيطَتْ بها، لخلق هويتها الخاصة، يضاف إليها الإحساس بالانتماء، واستعادة ملكية جسدها المهجر إلى الماضي.

تسلط الكاتبة على شخصية (نجود) الضوء فلا تتوانى في إلحاق الخذلان بها بفقدان أسرتها، ومنعها من الاندماج في المجتمع الجزائري ومؤسساته بسبب جسدها، وإجبارها على البقاء في الظل مكتفية بالتحاور مع شخصيات منحت فرصة للتعامل معها، بداية بخالتها التي لم يسعفها الحظ كي تنجب أطفالا لتكتفي بابنة أختها أنيسة لها في وحدتها خاصة أمام غيابات زوجها المتكررة التي انتهت بالإعلان عن موته.

2-3- عنف الذاكرة:

---

[1] المرجع نفسه، ص21.

تعود الكاتبة (مليكة مقدم) في رواية (أدين بكل شيء للنسيان) بالقارئ إلى مرحلة طفولة البطلة، حافرة في ذاكرتها، المُومئة حين، والمصرحة حينا آخر بتناقضات يعرفها المجتمع القروي الصحراوي.

تمثل بطلة الرواية (سلمى مفيد) نموذج المرأة المتمردة على السلطة والدين، وهي الطبيبة المرتبطة بزوج كافر تملصًا من الاسلام نتيجة رفضها للثقافة والفكر الملتحم بالدين وكذلك اختارت مدينة (مونبولييه) كمكان للإقامة هروبا من جحيم ذاكرة تقدمها الكاتبة مثخنة بحادثة قتل الأم رضيع الخالة (زهية) الحديث الميلاد، مع تقديم المكان المؤطر للواقعة المفرغة من الإنسانية، إلا أن هذه الإجراءات المرتبة للهروب من المشهد المحفور في ذاكرتها لم تقيها تأريقه لها؛ إذ لم تتخلص (سلمى مفيد) من الذكريات حينما تركت المكان الرحمي، قاطعة الصلة مع أسرتها.

فرغم ابتعادها عن الصحراء لمدة طويلة من الزمن إلا أنها تظهر منهارة أمام الحضور الكثيف لحادثة قتل الرضيع، في العالمين الواقعي والحلمي، مما اضطرها للهروب إلى الأدوية والمسكرات طلبا للنسيان، وهروبا من الماضي. ويعلو صوت السارد في النص فيقدم الشخصيات بضمير الغائب في قوله:

«يد الأم تستولي على وسادة بيضاء، تغطي بها وجه الرضيع الممدد على الأرض بالقرب من الخالة زهية، وتضغط. هذه اليد التي تشدّ على المخدّة وتتمادى في الضغط. التقلصات العضلية للولد التي تدرك بالكاد، هو الموثّق بخرق تشده من جذر اليدين إلى أخمص القدمين، صراخ زهية الصامت الذي يبدو متجمدا تماما.

ترتعد سلمى، هل هو كابوس؟ ألم تغف هي الأرق، بعد الذي عاشته في الظهيرة؟ من أين ينسل هذا الوحي الشيطاني؟ تقاوم، تستمع إلى الريح الشمالية التي تجأر في شجر السندان، تنظر إلى اللهب المضطرب في الموقد، تقف، تزيد حطبة، تتناول ويسكي تحاول أن تهدأ، ثم تشرب منوما فيما بعد». [1]

تحمل الكاتبة الحدث للقارئ من خلال الوصف المرآوي فتنقل ذكريات الشخصية إلى الواقع المتخيل، لترسم حالتها النفسية والوجودية بـ«لغة ناضجة تتمتع بشعرية ذات تأثير

---

(1) مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص7.

آسر، يتجلى في القدرة البلاغية العالية على التعبير»[1]، بتأطير الحدث زمكانيًا دون إهمال الغوص في أعماق شخصية تعاني من تكرر الكوابيس الآخذة صورها من حادثة هشمت وعيها وحلمها، ونلمح في النص حركية زمنية يمثلها الانتقال من الحاضر إلى الماضي وبعث كيفية انقضاض الأم على الرضيع وما جرى بكل تفاصيله، وهنا تظهر الكاتبة الأم متشبعة بنوازع الشرّ مفرغة من إنسانيتها مجسدة رؤيتها العقلية، والانفعالية للأنثى في المجتمع الصحراوي البسيط ممثلة في الشخصيات المتواجدة في مكان يبدو مجردا من تصلب الذكورة ليحل محلها العنف الأُمَوِي المُؤَدِي إلى تشظي الذات المتأملة –من وراء الباب– أمام عنف المشهد.

ينبني الحكي في الرواية على مشهد العنف المحتل لمركز الرواية، ويتمظهر كأثر في الشخصيات بدءً بالحكاية المركزية إلى الحكايات الثانوية التي تضمنتها الرواية لترتبط بذلك الكتابة بهذه الظاهرة الممارسة لحضورٍ ملفةٍ للانتباه في النصوص الروائية النسائية إذ تغوص الكاتبة في ذاكرة الشخصيات أو تنبش محيطها، فتكتب للقارئ "عن العنف في مكان وزمان محددين، وهذا اختيار العديد من الدراسات السوسيولوجية والتاريخية التي تعتبر الرواية وثيقة اجتماعية تاريخية»[2]، إضافة إلى ذلك تُخضِع المعجم اللغوي لمضمون الموضوع لتقدم كتابة تتصف بالعنف من حيث القضية المعالجة واللغة الحاملة للقضية؛ إذ يشهد النص حركية منتظمة على مستوى الفعل الذي تمارسه الأم في صورة حركة هابطة تُوَلِدُ في نفس المتلقي شعورا بعدم تكافؤ القوى، في قولها:**(يد الأم تستولي... تغطي... تضغط... تشدّ... تتمادى)**.

تستدرجنا الكاتبة إلى استمرارية الحدث وحركيته عبر الأفعال المضارعة المستعملة لإحياء اللحظة الماضوية وإقحامها في الحاضر، ليلتحم لدى الساردة الماضي بالحاضر مرتحلة بالقارئ إلى أعماق الذاكرة لتصور له المشهد تدريجيا من البداية إلى النهاية المرتقبة للرضيع دون الإعلان عنها، ثم تنتقل في الفقرة الثانية للحديث عن حالتها النفسية المنهارة أمام الحضور الكثيف للحادثة المسترجعة.

---

[1] مسلم حسب حسين، جماليات النص الأدبي، دراسات في البنية والدلالة، دار السياب، ط1، 2007م، لندن، بريطانيا ص266.

[2] حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، ص28.

تقدم الكاتبة نصًا تتداخل فيه الأزمنة، "حيث تتلاشى المسافة بين الأزمنة، ويتداخل الوعي واللاوعي"[1]، ويمتد الحلم إلى اليقظة وتحاول الذات الهروب من الذاكرة، ليتجدد بذلك انهيار الشخصية، وتعتمد الكاتبة على الحلم كفضاء تسيطر عليه الأحداث بصيغتها الماضية، أما حاضرها المتضائل البروز، فيبدو قسمه الأكبر امتدادًا لما يدور في لاوعي الشخصية التي تتخذ من السكر وتناول الأدوية كوسيلة للهروب من الواقع، والبقاء بعيدا عن الواقع.

ويستمر الحضور العنيف للذاكرة في النص الروائي عند الكاتبة (مليكة مقدم) في رواية (الممنوعة) التي تقدم فيها بطلة الرواية (سلطانة مجاهد) نموذجا للمرأة المثقفة في وسط اجتماعي يتبنى أيديولوجيات مبنية على التعصب للعنصر الذكوري المتشبع بالثقافة الدينية المهمشة للحضور الأنثوي في المجتمع الجزائري، بحكم التوجه السياسي المسيطر على الحكم في المنطقة المُقام بها، خاصة أن الزمن المؤطر للحكي هو المرحلة الحرجة التي عرفتها البلاد أيام نشاط التوجه الإسلامي بقيادة (الجبهة الإسلامية للإنقاذ) التي تبنت أيديولوجية وفكر يمنع المرأة من ممارسة نشاطها بحرية إن لم تلتزم بالقوانين المسنونة. لتلتقي الرواية بجانب تاريخي، وسياسي للبلاد يعد أحد الروافد المستتار بها المتخيل السردي النسائي، واتخذها مصدرا حيويا لإحكام نسج كيانه الحكائي المتعدد المسارب.

حكاية العودة هي الوجه الظاهر للقارئ في رواية (الممنوعة)، يُلامس ذلك عبر تحركات البطلة التي تلتقي بأمكنة تعرفها منذ زمن، ثم تقدمها للقارئ تمهيدا للدخول إلى عالم أكثر تعقيدا، يمثله المجتمع القروي الذي نشأت فيه، وتربت على يده، وحبلت مخيلتها منه لتلد عقدا رافقتها لزمن، وليعطينا السارد صورة عن طبيعة تفكير البيئة المولدية، نجده يعزف على عنصر الوراثة الاجتماعية بتسليطه الضوء على فئة الأطفال التي التقتها البطلة في الشارع –المنفتح على التناقضات والدونية– والمشحون بدلالات متعددة يُومأُ إليها ونلمس أقواها في ارتباط المكان بطفولتها؛ فهي ستستعيد بهذا العنصر مشاهد عاشتها في طفولتها وتوارثها المجتمع المتقوقع على نفسه، وحافظ عليها لتلتقي بها البطلة في هذه المرحلة العمرية، وكذلك تحيل إلى الحمولة الثقافية للمنطقة المنغلقة على سلبياتها وهذا يمثل خلاصة

---

[1] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص267.

تجربة البطلة التي عاشت الحالة ضمن المجتمع ذاته واستشراف مستقبلي على نماذج بشرية ستتخرج من مدرسة المجتمعات المتمرسة في انطوائها.

سوء الخلق ودونيته هو السلوك المتوارث المُفيض لكأس البطلة الناقمة على أوضاع المجتمع الجزائري المحافظ على بؤسه، وتخلفه بكل أمانة، يقول السارد على لسان البطلة:

"لم أنسَ أن أطفال بلادي يمتلكون طفولة مريضة، منحلة. لم أنسَ أصواتهم الشفافة التي لا ترن إلا بأغلظ الفواحش. لم أنسَ أنهم، ومنذ الطفولة المبكرة، لا يكتسي الجنس الآخر في رغباتهم إلا صورة شبح مبهم يهددهم. لم أنسَ عيونهم الملائكية، في حين أن أفواههم لا تتلفظ إلا بأقذر الحماقات. لم أنسَ أنهم يضربون الكلاب ضرباً مبرحاً. لم أنسَ أنهم عدوانيون لأنهم لم يتعلموا المداعبة ولو بالنظر فقط، لأنهم لم يتعلموا الحب. نعم، لم أنس. ولكن الذاكرة لا تقي شيء".(1)

تستحضر الكاتبة من خلال فئة الأطفال الخصوصية الثقافية للمكان، وفي تخصيص الحديث عنهم تومئ إلى كيفية نشأة المجتمع، بدايةً بأصغر أفراده الحاملين لحقد دفين صوب الآخر المحصور في الأنثى الذي يتراءى لهم كشبح يهدد استقرارهم لا بد من عزله وفي هذا المقطع الوصفي الاستذكاري تثير الكاتبة العديد من القضايا مثل: العنف، النظرة السلبية للمرأة، والأمراض النفسية التي تحافظ البيئة على تواجدها لدرجة أنها أصبحت متشبثة بجدار الذاكرة الجماعية.

نلمس في النص انفلات الذكريات من الحراسة السلطوية للأنا الرافضة إلى الحاضر السردي؛ يُبْرِزُ ذلك تكرار البطلة لجملة (لم أنسَ)، ليغدو النص كتابة ضد نسيان يفقد فاعليته والحضورَ المتنامي للماضي المتشبع بأزمات خلقتها البيئة، ونحتتها في أنفس شخصياتها، الحافظة للذاكرة المستثمرة في العمل الإبداعي لبناء أحداث الرواية المستمدة قوتها من هاجس الماضي السلبي عبر رصد الواقع المعيش للبطلة التي تتجاوز الزمن الحاضر، وتختار الحياة الماضوية كفضاء أنسب للتعبير عن انطباعها حول المتغيرات الثابتة الصادمة للذات، والمعمقة للجرح ببعث ترسبات الذاكرة التي سينجم عنها تصدعات

(1) مليكة مقدم، الممنوعة، ص12.

تعلن عجز الأنا أمام تعالي الحضور الصوَري الكثيف للأحداث المتعلقة بعُقد المجتمع الصغير الممثل بالقرية المولدية.

اللغة بنيان مرصوص تحكم الروائية تشييده على حسن تدبير لمفرداتها، وجملها، هادفة من وراء ذلك إلى التعبير الدقيق الموافق لغرض تسعى إلى تبليغه لقارئ ترفع درجة توتره وفضوله لمعرفة الآتي في المقطع المقتبس من الرواية الذي تتجلى فيه لغة الشعر بقوة عبر جرس موسيقي أحدثه تكرار نفي النسيان، وملازمة حرف (السين) –بحِدَتِهِ– المتتاليات الجملية، ليتناسب مع لحظةَ التشظي التي ترتبها معاني الجمل المسترجعة.

الكاتبة لا تقدم الذكريات للتذكير فقط بل نجدها تلفت انتباهنا إلى نقاط حدثية مهمة تمثل منعرجا في حياة البطلة، فقول البطلة **(لم أنسَ)** يحمل القارئ إلى ماضيها الشخصي المُلتقي بحاضر المشهد الذي تراه مجددا، فهي عاشت طفولة قاسية إلا أنها لم تشترك في الحياة التي عاشها جيلها من الأطفال، يدل على ذلك استعمالها ضمير جمع الغائب المَبْعُوثِ عبره إِشَارَةً خَفِيَةً دالةً على انْفِرَادِهَا، تَمَّيُزِهَا، واكتفَائِهَا بعملية التسجيل مضمرة في نفسها رغبة التمرد على ما هو كائن يوما ما، وهو الأمر الملاحظ ثباته سرديا في الرواية حين عودة (سلطانة)، وإلحاحها على البقاء في القرية مما دفع بالسرد إلى إظهار نبرة الحزن على الشخصية هو صدمةُ الوَاقِعِ غير المتغير، وبقي ملحا على تمجيد ذهنيته القديمة الرافضة للزوال بتغير الأجيال.

فبعد تراكم صيغ النفي التي تجبر القارئ على التيقن أنَّ سلطة الماضي حاضرة في وعي ولاوعي البطلة، ومكبلٌ لحركتها بعيدا عن المكان المولدي. تختم الكاتبة الفقرة بأداة الاستدراك (لكن) التي تضع عبرها حكما مخالفا لما قبلها، فتثبت حكم إدانة الذاكرة ببعديها الفردي، والجماعي.

2-4- عقدة الآخر/ الخوف من الأنثى:

يرتبط مجيء (فانسان) إلى الجزائر برحلة بحث في أصول الأنثى التي منحته الحياة وأخرجته من دائرة الانطواء والمعاناة، وبعثته من جديد لينتشي بالحياة لكن بطعم آخر لامتزاج جسده بعنصر جديد غير مسار حياته، وتدرج الكاتبة الجسد في هذه الرواية بمدلولاته المتنوعة، باعتباره أيقونة تؤشر "إلى شبكة مؤشرات، وهو ليس علامة على ظهور فسحة

زمانية تستدرجه بقدر ما يكون هو نفسه واهيا لهذه الفسحة، وكل ذلك يدل على أن الجسد ليس فراغا أو سكونا حياديا، وإنما هو ملاء مسكون بعلامات تكسبه قيما ثقافية معينة»[1] تنتج عبر تفاعلها نصا متنوع المسار خاصة أنّ الامتزاج الجسدي شكلته الكاتبة ضمن نصها ليمتد إلى مجالات أخرى تُنقل بعين الرواي المتتبع لتحركات وتفاعلات الشخصية داخل العالم السردي.

يظهر (فانسان) متشظي الذات نتيجة عملية زرع الكلية المأخوذة من امرأة ذات أصول جزائرية؛ فبعد تقبل جسده الوافد الجديد يقع في تناقض بين مواصلة حياته الطبيعية أو التعايش مع حضور مضاد يحمله معه رغماً عنه. في هذه الزاوية من الرواية تستند الكاتبة إلى الجانب التاريخي، فتحيي من خلال هذه الشخصية العدوانية التي يكنها الآخر/الفرنسي للأنا/الجزائري، والذي يجد نفسه مجبرا على إعادة رسكلة ذاته، بجمع ما يمكِّنُه من تقبل الآخر ثم التعايش معه، إلا أن الخلفية الثابت في مخيلته تحول دون تحقيق الاستقرار بسرعة عكس الجسد المُلْتَئِمِ شمله، والمتخلص من عذاب آلة الدياليز مع بقاء آثار عملية الزرع المستثمرة كحدث ماضوي مستدعى لكسر خطية السرد بإحياء الذكرى مع مجرد ملامسة (فانسان) لموطن الزرع، وهو غير المتوانى في إحياء الهاجس كلما أفل سرديا.

لا تغادر الكاتبة الحديث عن انطباع الرجل حول المرأة في روايتها؛ ففي رواية (الممنوعة) تظهر الكره الدفين الذي يكنه (فانسان) للجنس الأنثوي دون التعمق في تقديم سبب سلبية شعوره؛ إذ ينقل السارد الحوار الدائر بين الطبيب والبطل قائلا على لسانهما:

«- إنها كلية امرأة عمرها سبعة وعشرون سنة، من أصل جزائري لا أقول لك أكثر من هذا.

امرأة. امرأة شابة. جزائرية. تحت الصدمة، أظن بأنني عدت ثانية إلى مأوى التخدير لمدة طويلة. لم أكن أريد أن أعترف أكثر من هذا.

لمدة أيام بقيت منجذباً بين عواطف متناقضة. لم أكن سعيداً. حساسية مفرطة؛ علّق محيطي. سكت. أخفيت انفعالي.

---

(1) فيصل غازي، تسويق الجسد بين المتعة والنسق الثقافي، مقاربة لرواية خطوط الطول.. خطوط العرض، نقلا عن، محمد صابر عبيد، أسرار الكتابة الإبداعية عند عبد الرحمن والنص المتعدد، ص10.

(...) اندماج وتصالح متبادلان قال الطبيب مزهواً: تسامح جيد لعضو التطعيم. لقد طعّمناك بكليتك الخاصة؛ ولكن هذا التسامح لم يمنع أن تتشكل عندي فكرة أن الجراحة بهذا العضو، قد غرست بداخلي جرثومتين غريبتين، غريبتين: الجنس الآخر والعرق الآخر. وتجذر في أفكاري هذا الشعور بالتهجين المضاعف للحمي، ودفعني بقوة نحو النساء نحو الثقافة الأخرى التي تجاهلتها كلية لحد تلك الساعة».[1]

يقول (كنقيلام): "الإنسان يسكن ثقافة لا يسكن كوكباً"[2]، انطلاقا من هذه المقولة يمكننا أن نقف مع شخصية (فانسان) المُظْهِرُ لضدية، وعدوانية ضميرية ضد الآخر الفكري/الثقافي ليس الجسدي، كون الجسد تقبله بطلاقة، ويبرز ذلك حين تقديم الكاتبة للقارئ دواعي الاضطراب الذي يحس به (فانسان)؛ بكونه فرنسي يحمل نظرة سوداوية نحو الجزائر يضاف إليها عقدة التعامل مع الجنس الأنثوي؛ إذ نجده يعاني من فقدان مؤقت للإحساس بالهوية بسبب صراع داخلي ناتج عن تصادم ثقافتين: الأولى رفضه للآخر المتمثل في الأنثى، والثانية الآخر المتمثل في جنسية صاحبة الكلية، ويعمق البطل الرفض حينما يصف الآخر بالجرثومة الغربية، ونرى في كلامه عدم قدرته على رد الوافد الجديد على جسده، واكتفائه بالوصف الاستهجاني.

يمثل الجسد في المقطع السردي نقطة محورية تدور حولها الأحداث لما يمتلكه من قدرة على تفجير دلالات تساهم في زيادة جمالية العمل الإبداعي، فيتخذ النص من الجسد مرافقا لانفلاتاته الدلالية، ومتشبعا من المعاني التي يولدها حسب السياقات الموظف فيها. فالجسد "حينما يدخل عالم الكتابة، ينفلت من معناه المعجمي المغلق إلى دلالات احتمالية مضاعفة يفرضها السياق وتفرضها القرائن المصاحبة المنفتحة على قنوات محايثة للجسد تحقق الاستبطان والتمثّل من كون الأشياء، كما تتحول أعضاء الجسد إلى كائنات حبلى بالتحولات الدلالية المتشعبة التي تغني السرد وتشحنه بالخصب والنماء»[3].

تصارع الشخصيات في الرواية النسائية الزمن/الذاكرة حتى وإن قدمت الحادث بصيغتها الآنية إلا أنه يغلب عليه صوت الماضي المحال إليه حدثيا أو مكانيا فالكتابة بالجسد تجعل

---

(1) مليكة مقدم، الممنوعة، ص28-29.

(2) عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو السلطة والمعرفة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1994م، بيروت لبنان، ص89.

(3) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص186.

منه وعاء لحفظ الذكريات، و"ساحة لتسجيل الحوادث (أما اللغة والعلامات والأفكار فتذيب الحوادث وتبدّدها)، إنّه المكان الذي تفكّك فيه الأنا (الأنا التي تحاول أن تمنحه شعورا زائفا بوحدة جوهريّة)، إنّه حجم يخضع أبداً لتفتت مستديم. الجينيالوجيا باعتبارها تحليلاً للمصدر تجد نفسها في حال تلاحم مع الجسد والتاريخ، عليها أن تبين أنّ الجسد ينقشه التاريخ ويخربه التاريخ"[1]، فجسد (فانسان) خربه التاريخ حين خضوعه لعملية جراحية سجلت كحادثة في الذاكرة، عُولِجَت حين استقراره بالجزائر التي تمثّل محطة شهدت حوادث موافقة وأخرى معارضة لتصوراته حول الآخر.

بين علو صوت الذات الساردة، واختفائه في روايتي (الممنوعة)، و(أدين بكل شيء للنسيان) تلفت انتباهنا شخصية البطل المحوري الذي تختاره الكاتبة، وتبني عليه أغلب مشاهدها السردية؛ فشخصيتي (سلمى مفيد)، و(سلطانة مجاهد)، تضعهما الكاتبة في مقام الضدية مع المجتمع، ومع نفسهما، فتظهر لنا كل منهما تعاني من عقد نفسية لا تجد سبيلا لحلها إلا من خلال المواجهة الحتمية مع المكان الذي خرجتا منه؛ إذ إنها لم ينفعها تمردها على الثقافة الذكورية، وهروبها خارج أرض الوطن لتجد نفسها مجبرة على مراجعة الخطوة التي قامت بها، وإعادة ترتيب حياتها وفق التصور الجديد المستنير بالثقافة الغربية والمستوى الاجتماعي، يضاف إلى ذلك المرحلة العمرية المُثبتة حدثيا في سن الأربعين، وهي مرحلة تعلن عبرها الشخصية نضوجها الفكري والثقافي. كما نلمح أيضا طبيعة المهنة التي تشترك فيها الشخصيتان، وهي مهنة الطب؛ إلا أن هذه السعة الثقافية لم تمكنها من الانتصار على ذاتها وتجاوز ماضيها ذو النبرة الانفجارية لارتباطه بحركاتها وسكناتها المُظهرة خلال العمل الإبداعي متمسكة بالذاكرة المقدمة كمصدر لتوتر علاقتها مع الأنا، والآخر المتعدد التمظهرات.

تصنع الكاتبة في نصوصها شخصيات مفرغة دينيا، ومعادية له في بعض المواضع من خلال الاستهزاء بتعاليمه، وهذا أحد المبادئ التي قام عليها الأدب النسائي المطالب بنقد الثقافة الدينية التي تمجد المجتمع الذكوري على حساب الأنثوي باسم الدين، لنجد في روايتي (الممنوعة) و(أدين بكل شيء للنسيان) شخصيات مدمنة على شرب الخمر أو تناول أدوية مهدئة تتخذها كسبيل للهروب من الواقع أو الاصطدام بتناقضاته، والدخول في حالة لاوعي

---

[1] عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو السلطة والمعرفة، ص90.

باحثة عن متنفس لها مبتعدة عن الإحساس بالعجز، الضيق، الإحباط، وساعية إلى الافتكاك من الخضوع للآخر.

2-5- الانغلاق السوسيو ثقافي:

صدام الثقافات في رواية (أقاليم الخوف) من أبرز القضايا التي ضمنتها الكاتبة (فضيلة الفاروق) روايتها، إلا أن المميز في هذه الرواية انفتاحها على المشرق العربي؛ إذ لا نلتقي في هذه الرواية بالثقافة الجزائرية أو ما يمت إليها بصلة، وبمثل هذا العمل تساعد الكاتبة على توسيع نطاق الدراسة، فنجد أنفسنا أمام شخصيات من نوع خاص تمارس طقوسا خاصة تختلف عما وجدناه في الأعمال الإبداعية الأخرى، عدا بعض النقاط التي يشترك فيها الأدب النسائي بحكم تصنيفه الأيديولوجي العام لا انتمائه البيئي، فبطلة الرواية (مارغريت) العائدة من (أمريكا) رفقة زوجها (إياد) إلى موطنه الأصل (لبنان) المُنسبان إليه وهي الفتاة المسيحية المتشبعة من روافد الثقافة الغربية والتي هاجرت المشرق مثقلة بأحزان كان أولاها وفاة أمها وأخيها في انفجار بمدينة (شرم الشيخ) المصرية، وإعاقة والدها المثقل بعلته التي امتد شرارتها لتعمق بؤسها قبل أن يتوفى هو الآخر، لتبعث الكاتبة من هذه الذكرى والحادثة المأسوية خيط الأحزان التي عاشتها البطلة، إلا أن التركيب الحدثي والمعجم اللغوي المستعمل في الرواية لا يتقيد بالحادثة الماضوية بقدر ما يتابع الأحداث الآنية التي تتنامى أحداثها على جسد الرواية المنفتحة على التعددية المكانية، والحدثية يضاف إليها الزمنية التي توقظها الرواية حين الاشتغال على عنصر الذاكرة/الزمن، انطلاقا من الترتيب الحدثي للبناء الحكائي.

ليست السلطة الأبوية أو الدينية هي المتسبب في انكسار البطلة، كون الكاتبة أحكمت رسم ملامح شخصيتها التي فقدت أسرتها، ودانت بالمسيحية المتوارثة عن أبيها، بل تتشكل نتيجة الصدامات غير المباشرة مع محيطها الاجتماعي الجديد، الممثل في أسرة زوجها المختلفة عنها ثقافة، ودينا، وهو الجانب المستثمر لتقديم صورة عن المجتمع المشرقي المسلم بعين الآخر الممثل في البطلة المتأمركة غير المستسيغة للطقوس الثقافية والدينية لأسرة زوجها –المفرغ الإرادة– معتبرة إياها عراقيل حائلة دون استمرارية نشاطاتها المقلصة بمجيئها إلى (لبنان) التي أجبرتها على ملازمة أمكنة فقدت بريقها مع توالي الأيام فانتقلت بذلك العدوى إلى حياتها التي أصبحت خالية الأهداف، ومحافظة على صعودها نحو

الأسفل؛ فزوجها لم يعد ذلك الشخص الذي عرفته خارج الجدران المشرقية، منفتح ومتفهم وهي لم تبق كما أرادت يوما ما، يضاف إلى ذلك النبرات الصوتية التي يُسمعها إياها الآخر حين الحديث عن (أمريكا) التي امتد كره المجتمع لها إلى الذين تلبسوا بثقافتها أو قدموا منها، لتكون بذلك البطلة النقطة المستهدفة من قبل الآخر الرافض لها ضمنيا ويمكن أن نلمس هذا العنف المضمر في صدور المحيطين بها في قول السارد على لسان البطلة:

"كنتُ أفهم عمق وأبعاد ما يقال، فبشكل ما كان واقع السياسة الأمريكية في الشرق الأوسط وتجاه العرب هو الذي يجعل الجميع يتحدث عن أمريكا بذلك السخط، وكنتُ أفرّق في سياقات الحديث بين أن يوجه لي الكلام كأمريكية، وبين أن يوجه لي كلبنانية ((تأمركت)) نتيجة السياسة الخاطئة في بلدها".[1]

نلمس في هذا المشهد السردي ارتباطا وثيقا بين التغيرات السياسية، والتاريخية التي يعيشها المشرق المخضب بدماء العنف، والدمار المرتبط في مخيال الفرد العربي بالقوة الأمريكية الحاضرة في المنطقة بسلطتها، وصورتها الملازمة لقتل الأبرياء، وتشريد الكثير خاصة أن هذا الاسم يتصل آليا بالحضور الصهيوني في الفضاء العربي، فمن خلال هذه الحركية الحدثية، الفكرية، والثقافية للمنطقة تجد البطلة نفسها مرصودة من أعين النَّاس وملحقة بالصورة العامة للآخر المرفوض انطلاقا من سياسته التدميرية مما أجبرها على توجيه الاتهام إلى سياسة بلادها، إلا أن هذا الإحساس الذي تعيشه البطلة والمُعبَّر عنه اعتمادًا على الحوار الداخلي لم يكن مزعجا كثيرا لها؛ لأنها مدركة لتلك التحولات المحيطة بها.

يصور المخيال الأنثوي في المقطع الإطار العام للأحداث التي يشهدها مع تبيان قدرته على التمييز، والتأقلم معها، ويُظهر ذلك استعمال البطلة لكلمات تدل على ثقة، ثقافة ودراية بما يحيط بها في قولها **(كنتُ أفهم عمق وأبعاد ما يقال، ...، وكنتُ أفرّق في سياقات الحديث بين أن يوجه لي الكلام كأمريكية، وبين أن يوجه لي كلبنانية)** فهذه القدرة على التحليل واستقراء الأقاويل من حولها تساعدها على تجاوز الأوضاع الآنية، إلا أن ذلك لا يمنع من إعادة مراجعة نفسها، واستنطاق أناها المحاطة بنظرة الخوف من الآخر المكتمل

---

[1] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص29.

التشكل للانتقاص من قيمتها، وهو الإحساس المُمَرر إلى مخيلتها التي فرضت عليها إعادة ترتيب أوراقها، وما يتناسب مع القادم.

وفي موضع آخر من الرواية نجد البطلة تضيق بها بردة المجتمع المشرقي المستتير بالثقافات الدينية المسلمة أو المسيحية، والعادات، والتقاليد المتوارثة عن الأجداد التي أصبحت بمثابة قوانين، وثوابت، يُلزم كل من دخل حضرتها التقيد بها، وعدم الشذوذ عنها كون الصوت الجامع هو الأنا الجماعية المتوحدة تحت شكل، ومضمون واحد، ولمجاراة هذه التركيبة الاجتماعية الثابت تجد البطلة نفسها متناقضة داخليا مع مبادئها التي رسمتها لحياتها زمن تواجدها بعيدا عن المشرق، إلا أن عودتها إليه أجبرتها على التحول ظاهريا وهو حدث ترسمه الكاتبة في مشهد سردي تتحدث فيه (مارغريت) عن علاقتها بالآخر الذي أجبرها على التنازل عن خصوصيتها، وثقافتها، والاستسلام لطقوس المجتمع على مستويات عدة تقول:

«(...) كما أصبحتُ أنا أرتدي وآكل، وأشرب ما يرضي الآخرين في عائلته ((الموقرة))! وأنسى في الغالب أن هناك شخصاً هو ((أنا)) يجب أن أرضيه أولاً.

وكان انشطاري بين آل منصور، وضيعة والدي يجعلني أتحوّل إلى كائنين يصعب التأقلم بينهما في بيت واحد.

كنت بحاجة إلى أن أجمع ذاتي، وأكون أنا من جديد، أمّا لله، فأظن أنه يسمع أصواتنا بكل اللغات، إناثاً وذكوراً، لئن صلّينا وقوفا، أو سجوداً، أو ركوعاً أو حتى نياماً فالله وحده سيُقدِّرُ ذلك».[1]

تستعمل الكاتبة في هذا المشهد السردي كلمة (أصبحت) دلالة على تغير الحال من صورة إلى أخرى، وهنا إيماء للقارئ بتقلب حدثي، وحركية على مستويات عدة تتضاد مع ما كانت عليه قبل الولوج بين أفراد أسرة زوجها، وهو الانزلاق الذي أفقدها احساسها بكينونتها الفردية، وتشظيها. وتستوقفنا الكلمات الموظفة في المشهد السردي عند الحديث عن التغير الظاهري المتمثل في: (اللباس، الأكل، والشرب)، وهي نقاط تسلط عليها الرقابة الجماعية وتتبعها بسهولة، ليغدو بذلك إخضاع الجسد لنواميس الأسرة مطلبا رئيسًا يتبناه كل من يحيط بالبطلة الرافضين لهذا التمايز غير المتوافق وثقافة المكان.

---

[1] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص33.

نلحظ على المستوى اللغوي تكرار الكاتبة في المشهد السردي لضمير المتكلم (أنا) العائد على البطلة، إلا أنها لم تقدمه بنفس الدلالة المتباينة بتباين المواضع الموظف فيها فـ(أنا) الأولى قرنتها بحضور جماعي تعلن انتماءها إليه، أما الثانية فجاءت نتيجة مساءلة باطنية لنفسها المنقسمة والفاقدة هويتها أمام تعاظم الآخر العازل لها، والمتحكم في صورتها وتتعمد الكاتبة رسم الأولى دون أن تحاط بأقواس في حين أن الثانية تضعها بينها، كما لو أن أناها الأولى ليست ملك لها، في حين أن الثانية هي الحقيقية، والخاصة بها والتي يجب عليها أن تعيد لها اعتبارها المفقود في ظل تعاظم الآخر. وفي توظيف الأقواس وحصر الكلمات قصد تسعى الكاتبة لإيصاله إلى القارئ، فورود كلمة (((**الموقرة**))**!**) بهذا الشكل متبعة بعلامة تعجب تخرج الكلمة من دلالة الرفعة إلى أخرى ضدية تبتغي البطلة من ورائها السخرية من عائلة زوجها، ويستشف هذا مع توالي الأحداث السردية، وتناميها.

ومع القصدية المرافقة لإنتاجية النصوص التي يعتني بها أصحابها لتبليغ أكبر قدر ممكن من الخطابات عبر العلامات اللغوية، أو غير اللغوية، تحيل الكاتبة بصريا القارئ إلى اهتمامها بعلامات الترقيم، فالكلمة الموضوعة بين قوسين تمثل إحالة إلى دلالات لا يمكن تشكيلها إلا من خلال التلاعب بهذه الرموز الحاملة لدلالات بتواجدها داخل النص المستثمر للصراع الدائر بين السواد والبياض، فالكاتبة تضع أمام القارئ ذات مرهقة بسبب فقدانها كينونتها، وتفصح عن رغبتها الباطنية المتمثلة في وجود نية لاستعادة مكانتها ونقرأ هذا في قصرها الأقواس على كلمتين هما: (...((**الموقرة**)) ... ((**أنا**)) ...)، وهما كلمتان تشتركان في الحقل الدلالي للرغبة المتمثلة في علو المكانة، والسيادة التي فقدتها تحت ضغط الآخر الجماعي.

الانشطار الذي عرفته البطلة حين تنقلها بين أسرة زوجها وضيعة والده، أثر عليها سلبا، كون الأولى مسلمة لها طقوسها، وثقافتها الخاصة، وهي الطرف المضاد لما تتطلع إليه؛ لارتباط تفكيرها التحرري بدين آبائها، وثقافتهم المستحضرة عبر الإحالة إلى ضيعة والدها المسيحية. ولقد زاد هذا الانقسام المكاني، والثقافي، من إرهاق (مارغريت) التي احتكمت إلى نفسها معلنة عن ضرورة جمع أناها المتشظية بين الأمكنة، والمعتقدات دون أن تنكر تفرد الخالق بالعبادة مهما اختلفت الطرق، الألسن، والأجناس.

وفي رواية (الممنوعة) تبدو (سلطانة) في العديد من المشاهد السردية عاجزة بسبب عدم تقبل القرية تواجدها من جديد بناءً على خلفية سابقة تتعلق بماضي البطلة، يضاف إليها

التضاد الموجود بين الفكر التحرري المُتبنَى وما هو سائد في القرية؛ فالمواجهة التي ستشهدها الرواية لها طرفان بارزان هما (سلطانة)، وثقافة المنطقة –المنغلقة على ذاتها– التي علا رأسها صوت ذكوري، يحمل صفات الذات المضادة للبطلة؛ وهو رئيس البلدية (بكّار) الظاهر في الرواية مندفعا إلى إيجاد آليات لقمعها، وتضييق الخناق عليها.

يجبر اللقاء الأولي بالمكان البطلة على العودة إلى الذاكرة، واسترجاع بعض الأحداث السوداوية التي واجهتها في القرية المولدية أثناء طفولتها، راسمة بذلك صورة عن طبيعة الثقافة السائدة في البيئة قبل زمنٍ، ومؤكدة أنها لازالت ممتدة إلى الزمن الحاضر من خلال هذا المقطع السردي الذي تقف فيه البطلة مستسلمة للآخر المتعدد التشكلات وجاء ذلك في حدث جمعها بسائق السيارة وهي في طريقها إلى العيادة تقول:

«عاد السائق. وقبل أن ينطلق، وجه إليهم غمزات متواطئة. تشبث الأطفال في السيارة. ضاعف الرجل من سرعة السيارة مقهقهاً. تملكني الخوف من حدوث مكروه فأطلقت صيحة حادة. وبوجه مضيء من الضحك، وقبل أن ينفصل عن السيارة، صاح أحد الأطفال:

- قحبة!

ارتجفت. (قحبة). أكثر من صورة الشارع المؤسفة، أكثر من رؤية الصحراء، فإن هذه الكلمة تغرس الجزائر في نفسي مثل خنجر. قحبة. كم مرّة، أثناء فترة المراهقة، وأنا ما زلت عذراء ولكنني جريحة، تلقيت هذه الكلمة كقيء على براءتي. قحبة. كلمة يمين زور. لفترة طويلة لم أتمكن من كتابتها إلا بأحرف من الحجم الكبير، كأنها كانت المصير الوحيد الألوهية الوحيدة اللائقة للأنثى المُهانة».[1]

يُظهر المشهد السردي انكسارًا كبير لدى البطلة حين سماعها ردة فعل الطفل المتمثلة في صراخه، وطعنه في شرفها مما أحدث لديها ارتباكا نفسيا أجبرها على مقارنة مأساة المكان بدناءة تفكير سائق السيارة الذي حرض الطفل على إزعاجها بعد عجزه عن استنطاقها، ومعرفة وجهتها ظناً منها أنه لم يتعرف عليها لغيابها عن المنطقة لفترة زمنية كانت كافية لازدواجية النسيان؛ نسيانُ القريةِ (سلطانة) الأنثى المتمردة، ونسيان (سلطانة)

---

[1] مليكة مقدم، الممنوعة، ص12.

تخلف، وقبح مكان النشأة إلا أنها وجدت نفسها مجبرة على العودة إلى الماضي بعد سماع كلمة **(قحبة)** هذه الكلمات التي تفتح المجال لتداعي مآسي ماضوية فرضها المكان على البطلة، وحمَّلتها برؤية سلبية للواقع الجزائري.

تمثل صيحة الطفل في المشهد السردي صوت الفطرة في المجتمع الريفي «الحاضن الشرعي لكافة ضروب الإقصاء والاختزال التي لحقت بالمرأة عبر التاريخ، فعليها وقع العبء، وجرى تشويه كيانها الإنساني»[1] والإنزال من قيمتها من خلال وصفها بأدنس الصفات الطاعنة في شرفها، والمُصْدِعةُ لكَيَانَهَا، والمُفْقِدةُ إياهَا شيئا من هويتها الفردية. إنها صدمة اللقاء التي توظفها الكاتبة لتثير منذ اللقاء الأول الصورة النمطية المحفوظة في ذاكرة المجتمع التقليدي الناظر إلى الأنثى كمومس تهدد استقراره يجب إبقاؤها في الخانة التي ألفها المجتمع، وقدستها الأجيال وراثةً.

تقول (سلطانة) رابطة بين دلالة الكلمة وموطنها: **(إن هذه الكلمة تغرس الجزائر في نفسي مثل خنجر)** في هذه الجملة تعتلي كلمة (تغرس) هرم الدلالة في الجملة لكونها نقطة التماس –بين طرفي العلاقة القائمة بين الذات والمكان– تعني معجميا (تُثَبِتُ) وعملية التثبيت يحضر فيها إخضاع الآخر بازدياد درجة العنف كلما وجدت مقاومة وبالعودة إلى المشهد السردي تتجلى لنا البطلة في موقع المخضوع لقيدٍ تظهر فيه الجزائر المتمرسة في تعميقه، كما تشبه الكاتبة الجزائر بالخنجر للدلالة على وجود صراع دموي ينتهي بانتصار الآخر على الذات بحكم قوتهِ. فالجزائر عندها تقترن بمشاعر البؤس الحزن والجهل، وتحصر الكاتبة الوصف في الصحراء كفضاء يحتوي أغلب التناقضات المتأرجحة بين القدم، والجدة.

2-6- خيبة الارتباط/ فشل التوافق:

يخلف زواج (بوعلام) خفية عن الخالة (حدهم) انكسارًا في المسار السردي المتوقف عند هذه المرحلة الحرجة التي تعيشها خالة (نجود/ زليخا) العاجزة عن المحافظة على زوجها، وبقائها على توافق معه يفرض عليه تقليص المدة الزمنية المَقضيةِ بعيدا عن المنزل؛ إذ يقدم السارد شخصية (حدهم) منهارة بعد معرفة أن زوجها قد تزوج خفية عنها دون أن تشعر بذلك، ومن خلالها تطرح قضية **تعدد الزوجات** كإحدى القضايا الاجتماعية

---

(1) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مج2، ص284.

التي تعرفها الأسر الجزائرية، وتسلط الضوء على انهيار الذات الأنثوية أمام اللاتوافق الأسري الذي خلقته المؤسسة الذكورية ممثلة في شخصية (بوعلام) هذه الشخصية التي قدمتها الكاتبة متمرسة في الكذب، ومشوهة الطفولة، مما انعكس على تكوينها النفسي المُؤثِر سلبيا على الزوجة التي كانت ضحية مبادئ زوجها السلبية.

وفي استدعاء الكاتبة لحادثة إعادة الزواج والمعتبرة ضرب من الخيانة تقدم رؤى متعددة، منها ما يتعلق بالميراث، ويمثله قدوم الزوجة الثانية إلى منزل (بوعلام) للمطالبة بحقها فيما ترك، وهو ما قوبل سرديا بالصد؛ كون الأملاك مسجلة باسم (حدهم) وفي موقفٍ صدِي لأي فكرة قد تراود الزوجتين، توظف الكاتب عبر نسيجها السردي تدريجيا كيفية اختفاء الزوج عن الأسرة، بخلق شخصية مجهولة، تنقل لها أخباره، فبدأت بنبأ إصابته بمرض نفسي خطير، ثم انتحاره بشرب محلول قاتل، وفي موته تقف الذات الأنثوية عاجزة عن التفاعل فالموقف ظاهريا يفتح المجال للغوص في العالم الداخلي، واستدعاء الذكريات ويظهر ذلك على لسان السارد العليم، إذ تقول (نجود):

«لم تهتم خالتي حدهم بقضية الشقة لاقتناعها التام أنها تتمتع بالأحقية بما لا يترك للشك مراودتها قدر أنملة، إنها تملك أوراق الثبوتية، لكن الأمر الذي لاحظت أنه أفزعها ودوخ رأسها وجرح كبريائها هو قدرة بوعلام وجرأته على الخيانة والكذب منذ سنوات وعلى حبكه هذه المفاجأة غير السارة التي تركها لها هدية بعد عشرة طويلة. كانت تبدو غائبة مشتتة الفكر لم تكن ترد على محدثتها ببعض الكلمات القليلة الغائمة. ربما كانت تسترجع على صفحة ذاكرتها الجريحة وجه بوعلام وكلامه وحركاته وحججه وكذبه وبهتانه. ظلت خالتي تردد وهي تشير بسبابتها من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين وتحرك رأسها في نفس الاتجاهين:

- **الراجل ما فيه الثقة.. الراجل ما فيه الثقة..!!»**.[(1)]

نلمس في الحادثة التي جسدتها الكاتبة في روايتها تمهيدا لإنهاء فاعلية شخصيتي (حدهم وبوعلام)، فخيانة وموت (بوعلام) أدخل (حدهم) في بوتقة مغلقة، فقدت خلالها القدرة على التعايش مع الحدث، أو إبداء الرغبة في الاستمرارية، وورد ذلك في عبارة (**كانت تبدو غائبة، مشتتة الفكر**) فالغياب والتشتت هما الصفتان السائدتان على الأجواء، أمام

---

(1) ربيعة جلطي، عرش معشق، ص138.

الصدمة التي أجبرتها على الرجوع إلى الماضي، واسترجاع بعض الذكريات التي جمعتها ب(بوعلام)، ليتجه السرد إلى مسار آخر تبرر من خلالها الساردة على لسان (بوعلام) سبب اختراعه لهذه الفكرة التي أدت إلى تفكك الأسرة، بضياع الخالة في ذكرياتها، وانشغالها بالعبادة كآخر ملاذ لها، وإهمال مصير الزوجة الثانية سرديا، وفتح المجال لظهور أحداث سردية جديدة، تحتل فيها (نجود/زليخا) و(عبدقا) بقية الأحداث السردية.

لم تحتل قضية الخيانة الزوجية في الرواية مساحة نصية كبيرة؛ إذ اكتفت الكاتبة بإخراج هذه القضية لإثارة ضرب من الاضطراب في الأجواء السردية، ففكرة حضور الزوجة الثانية إلى البيت وذهول الخالة (حدهم) أمام فعل الخيانة، وموت الزوج الذي قطع سبل المـواجهة التـي قـد تفكر فيها الخالة لإثبات تواجدها، والدفاع عن مملكتها، وتثير الساردة في المشهد فكرة تقاسم ما ترك الزوج من أملاك، وتمنح الخالة أحقية الإنفراد، والبقاء بالمنزل الذي تثبت أوراق الثبوتية ملكيته، وأمام هذا الحدث تتجنب الكاتبة التعمق في تقديم الزوجة الثانية واضعة إياها على الهامش مركزة على الخالة، ومرد ذلك إلى اهتمامها بالعالم الداخلي، والدال على ذلك طريقة ردها على الزوجة **(ببعض الكلمات الغائمة)** فإلصاق صفة (الغائمة) بالكلمات يشير إلى غياب الوعي وعدم التركيز والمُحَاوَرُ، نتيجة تفاقم الوضع وانهيار الخالة أمام حمولة الخبر ذو الوقع المزدوج؛ موت بوعلام وخيانته والملاحظ في كلام الساردة أن موت بوعلام لم يؤثر في الخالة التي ختمت كلامها بحكم على الرجل بالخيانة دون أن تبين اهتمامها بموته.

في ظل حالة يأس واستسلام تعيشها (حدهم) تستثمر الرواية الموروث الشعبي فتضمن خطابها نصا سابقا يتمثل في "المثل" الذي ختمت به الذات الساردة موقف الخالة من فعل زوجها؛ إذ إنها تقول مرددة: **(الراجل ما فيه الثقة.. الراجل ما فيه الثقة..!!)**، فهذه الكلمات المستحضرة داخل النص الروائي تظهر الصورة النمطية التي يحفظها العقل الأنثوي وتراها المرأة في الرجل والتي كانت دفينة في أعماق شخصيتها قبل التصريح بها تحت ضغط الحادثة غير المتوقعة، كما يلاحظ أن النص السابق بحضوره قد أثرى النص، كما أثرى مخيلة القارئ الرابط بين مضمون "المثل" وما يختزن من دلالات الانتقاد فيجد أنه بمثابة نتيجة حتمية توصلت إليها الخالة بعد استرجاعها السريع لحياته مع (بوعلام).

رفع النص السابق بحضوره داخل النص الروائي درجة الفاعلية النصية وتم ذلك عبر التنويع في الكلام، وضخ روح جديدة لفظيا مُكملة دلاليا، وتشديد الوثاق بين القارئ والنص فوُرود المثل بصيغته العامية، في وسط جمل كتبت بالفصحى أوجد فجوة: مسافة توتر خلقها هذا الإنزياح اللغوي، بامتزاج اللسانين وتجاذبهما للتعبير عن موقف نشدت الكاتبة فيه الاستناد إلى اللسان المحلي لتقريب الصورة أكثر للقارئ ووضعه أمام ذات تتفاعل مع الصدمة لتكون بذلك ثيمة مركزية تنقل للقارئ بلسانين، أحدهما واصفٌ لحالها وآخر ذاتي يتوارى فيه السارد ليفسح لها المجال للتعبير عن موقفها.

وكذلك تنسج الكاتبة روايتها بتوظيف النص السابق عن وعي جمالي يحدثه استحضار هذه النصوص وتوظيفها داخل نص أصل يزداد جمالية من خلال عملية التكرار واستغلال علامات الوقف لزيادة شحنة النص الدلالية، وهنا نجد النقاط المتتابعة الدالة على الحذف إلى جانب تكرار علامة التعجب لدلالة على تجاوز مرحلة التعجب إلى الحيرة كنتيجة حتمية لشدة وقع الصدمة.

إضافة إلى التنبيه إلى المتغير السردي في الرواية وانتقال الحركية الحدثية من مقام الاستقرار إلى الاضطراب من خلال تقنية التكرار كما نجد أيضا أن هذه التقنية تساهم في تحقيق أبعاد جمالية تتجلى من خلال الاصرار على إيصال الفكرة وتثبيتها في ذهن المتلقي، خاصة أنها صادرة عن شخصية نسائية، تحاول من وراء تكرار الجملة هدم صورة مسبقة عن المؤسسة الذكورية مجدتها الذاكرة، وبناء أخرى تتضاد مع الكائن باحثة عن ممكن مستقبلي تتفرد فيها بسلطتها على جسدها وأملاكها.

تسرد الكاتبة عبر نصوصها واقعا متخيلا يستمد طاقته من المجتمع، ومن الاهتمام بمختلف الجوانب التاريخية والسياسية والدينية والعرفية؛ إنها تشيد "عالما سرديا يتفاقم الانهيار فيه بسبب النوازع الفردية للشخصيات الباحثة عن أدوار خارج منظومة القيم الأبوية السائدة، وتتخبط الشخصيات في اختياراتها كلما نأت بنفسها عن هيمنة النظام الأبوي ويغلب أن تنتهي نهاية مأسوية، فالتمثيل السردي يقوم على تنميط قيمي جاهز والشخصيات

تنفلت حينما تسعى لاختراق سلسلة من الأنظمة المهيمنة كالأسرة، والطبقة، والعادات السائدة فتقع ضحية أخطاء قيمية». [1]

وفي رواية (أقاليم الخوف) تنهي (مارغريت) علاقتها بأسرة (آل منصور) لتفتح المجال لبداية حياتيَّة أخرى عنوانها (نوا) وهو أحد أصدقائها القدامى، جددت معه العلاقة ودخلت مرحلة جديدة لتعيش قربه إلا أنه كان كثير الانشغال لطبيعة عمله الذي يفرض عليه التنقل من مكان إلى آخر لتغطية أحداث مأساوية يشهدها المشرق صحفيا وتقدمه الكاتبة في واقعة تاريخية عرفتها (العراق) التي أدخلها العدوان الغربي في دوامة من المتاهات أفرز كارثة إنسانية عنوانها نشر الديموقراطية، تسرد الكاتبة مشاهد منها، وتضع الأصبع على قضية اختطاف الصحافيين، والمطالبة بفدية أو المساومة بهم مقابل تحقيق أهداف شخصية، وهنا تضع الكاتبة (نوا) صديق (مارغريت) في قلب عملية تناقلتها وسائل الإعلام لتوسع دائرة التلقي الخطابي؛ إذ يقول الرواي على لسان البطلة:

«ثم ذات صباح..

باغتني الشرق بخطفه!

بدت صورته شاحبة على الشاشة، وصوته أجش يعلن أن مختطفيه لهم مطالب سياسية.

بيروت لا يفوتها خبر كهذا.

تبصقه في وجهك ساخناً، إن لم يكن حارقا، حتى يشوّه ملامحك. توعكت وأنا أسمع الخبر طازجاً

فقدتُ قدميَّ ويديَّ، وتحول رأسي إلى طبل.

فقدت صوتي، ونسيتُ الأحرف التي تكون الكلمات والجمل.

وقلبي الذي كنت أظنُه قد خلا من ((نوا)) أصبح يعُجُّ به.

اشتقته فجأة، وبدت لي خلافاتنا صغيرة وتافهة.

وبدا لي، لو أنَّ دوامة خطفه تنتهي سألتحم به إلى الأبد، ولن أنفصل عنه حتى أموت! بدا لي أني سأشقُ ذاتي نصفين، وأزرعه في داخلي وأتركه يعيش هناك إلى الأبد.

بدا لي أيضاً، أن أي حب يمكن إنقاذه حين يفتر بعملية خطفٍ كهذه.

---

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مج2، ص66.

ضاقت بيروت عليَّ!».[1]

هز خبر الاختطاف (مارغريت) التي شرعت في إعادة تركيب صورة (نوا) المتزايد حضوره في مخيلتها مع الإعلان عن العملية التي أصابتها بصدمة نتج عنها فقدانها الإحساس الجسدي لِتَهجُرَ الجسد، وتدخل إلى لاوعي يمثل أقرب الأمكنة المحتوية للحظة آليا، وللتعبير عن قوة الخبر الذي اعتبرته البطلة كارثة حلت بها تكرر كلمة (فقدت) لتهويل الوضع، وبدأت من أسفل جسدها إلى أن وصلت إلى رأسها المشبه بالطبل للدلالة على تسارع نبضات قلبها، ثم تعمقت أكثر حين قامت بتكبيل اللسان المصاب هو الآخر بالعجز رفقة العقل عن تركيب تصور يتماشى مع استيعاب الخبر، وهي نتيجة حتمية لتأثر الأنا بقوة الحدث وعجزها عن التعبير أو الانتقال من الحالة الآنية إلى أخرى أقل حزنا منها.

أدى هذا الحدث إلى تنشيط قلب البطلة التي وجدت نفسها أمام مفارقة ضدية؛ فرغبتها في النسيان ضربة بعرض الحائط، لتجد نفسها تمني نفسها بأمل أن يفرج عنه، لتعيد ترميم ما هد، وتقيم على أنقاض الحادثة، بداية جديدة تخلصها من حزن لفها دفعة واحدة تحتويه فيها، وتجدد معه عقد الحياة؛ إلا أن هذه العملية التركيبية الاستثنائية التي تصور مشاهدها البطلة تنبعث نتيجة إحساس بعجز كبير عن التغيير الآني المترائي لها كحلم صعب المنال.

يُكسب التكرار المقطع السردي جمالية تتحقق عبر نقل القارئ من حالة إلى أخرى تأسر أنفاسه، وتستقطب انتباهه لمعرفة المزيد عن الحادثة التي أحدثت تشظيا كبيرا في "أنا" البطلة؛ فبعد تكرارها لكلمة (فقدت) الدالة على الانهيار، نجدها تستعمل أخرى بصيغة التكرار لتدارك ما ضاع، بقولها (بدا لي) التي أتبعتها بتهوين النزاعات، وإظهار رغبة قوية في احتواء الوضع بتمنية النفس المنشطرة بأمل الاجتماع والاحتواء.

ويظهر ذلك مع رغبتها في إبقائه داخلها، وهنا تستثمر الكاتبة اللغة المجازية للارتحال بالقارئ إلى عوالم تخييل تساعدها فيها اللغة الشعرية على التأثير في ذهن القارئ واستدراجه إلى استكناه أعماق الذات المتألمة نتيجة الإحساس بالعجز، وانغلاق السبل أمامها، والبحث عما بعد الفزع الذي عاشته.

يستمد المشهد السردي شعريته من الجو النفسي المؤطر له؛ فالحالة التي كانت تعيشها (مارغريت) بعيدا عن (نوا) كان يسودها الاستقرار وعدم الرغبة في التواصل معه إلا أن

---

[1] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص67-68.

تناقل الإعلام خبر الاختطاف أظهر عكس ما كان، لتنتقل البطلة من حالة الهدوء إلى الاضطراب الشديد، وفي هذه النقلة النوعية لحالة البطلة تفجر الكاتبة شعرية مشهد رافقه تركيب تصويري على مستوى خيالي ولغوي جارت فيه الكلمات الجو النفسي بإخراجها من دلالتها الراسخة في الذاكرة الجماعية إلى أخرى جديدة، ونلمس في مواضع عدة في المشهد السردي منها قولها:

بيروت لا يفوتها خبر كهذا. تبصقه في وجهك ساخناً، إن لم يكن حارقا، حتى يشوّه ملامحك.

ففي هذه المتوالية الجملية تخرج الكاتبة بمدينة (بيروت) من صورتها المكانية لترتقي بها في سلم الدلالات فتجعل منها ذاتاً أنثوية لا يرجى منها إلا الأحزان، انطلاقا من كره دفين للمكان الذي يربطه لاوعيها بالسلبية، وكذلك تتجلى شعرية اللغة الساردة في تصوير خبر اعتبرته البطلة (بصقة) للدلالة على دناءة الفعلة، ثم ربطته بالحرارة إشارة إلى الجدة ولتصعد من شدتها ليوازي الألم العميق المَقترن باحتراق جاء على تفاصيل الوجه ليزيلها كونه أول المواضع المظهرة لشدة الحالة النفسية.

تقرر البطلة اللحاق بـ(نوا) إلى العراق للبحث عنه، وتزامنت هذه اللحظة السردية مع مرحلة زمنية تضبط الكاتبة تاريخها في سنة 2006م، وهي فترة زمنية عاشت فيها البلاد فوضى أفقدتها وجودها وجرتها إلى فوضى عارمة من مظاهرها اختطاف الصحافيين، وهو حدث خلقته الكاتبة لتزيد درجة توتر السرد مقحمة (مارغريت) في موجة من التناقضات المولدة من رغبة داخلية تسارع الزمن للتحقق، ويبدأ التوتر منذ النزول بمدينة (بغداد). يقول السارد على لسان البطلة:

«السائق الذي أوصلني إلى فندق ((رمزي)) في شارع الخليل، حيث يقطن الصحافيون ظلَّ صامتاً طيلة الطريق، ينبعث القرآن من مذياع سيارته، بصوت خافت.

الطريق من المطار إلى ذلك الشارع الكئيب دام قرناً.

شختُ وأنا أترقبُ رؤية ذلك الفندق، وحين رأيته شعرتُ أن شعري قد أصبح أشيب بالكامل، وأن أسناني هرَّت، وأنني قد أحتاج لعصاً أتكئ عليها لأترجل للفندق».[1]

تهيئ الكاتبة محطات المشهد السردي لتتلاءم مع الحالة النفسية التي تعيشها البطلة فالحب الذي دفعها للدخول إلى هذه الأمكنة، والسعي لاسترجاع (نوا)، وتكملة فراغ تجده قد

---

[1] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص76.

جرها إلى أمكنة بائسة، وفارضة لامتداد حالتها إلى من يحتكُّون بها. فالخراب، والضياع الذي شهدته (بغداد) تجسده (مارغريت) في حديثها عن التغيرات التي شهدها جسدها وهي تترقب اللحظات الحاسمة المنحصرة في الوصول إلى فندق يزداد بعدا بازدياد حدة الرغبة في الالتقاء.

توحي الكاتبة من خلال حديثها عن الحالة التي تعيشها (مارغريت) بوجود فضاءين تتحرك فيهما؛ أولهما داخلي يتمثل في الصورة الذهنية، والتخييلية التي تركبها لتحمل القارئ إلى عالم داخلي تقدمه عبر الاعتراف بتغيرات تعيشها ضمن مساحة زمنية قصيرة أجبرتها على تجاوز الزمن الكرونولوجي الفاقد لقيمته الدلالية إلى زمن نفسي تتحكم فيه درجة الاضطراب النفسي الحافر في أعماق الذات؛ فالشيخوخة وما صحبها من ملامح الانهيار التي تعيشها البطلة مشاهد مجازية وظفتها الكاتبة لتزيد وتيرة الجو النفسي للحدث السردي الآسر لمخيلة القارئ الذي يجد نفسه وهو يتتبع التنامي الحدثي يركب صورا تختلف عن سابقتها، انطلاقا من الجو الخارجي لمكان يمثل الفضاء الثاني المحيط بالبطلة، وهو لا يقل درجة عن الاضطراب الداخلي/ النفسي؛ فالمشاهد التي استوقفت (مارغريت) تعلن عن سيادة الحزن الناتج عن دخول (العراق) في حرب كانت عاصمتها (بغداد) هي نموذجه الأمثل والمنتقى ليكون مسرحا لأحداث تظهر فيها البطلة مكتملة الانهيار داخليا وخارجيا.

هدوء السائق وصوت القرآن الخافت يمثلان مؤشرا عن طبيعة الثقافة المكانية التي لم تبد (مارغريت) موقفها منها، واكتفت بالحديث عن عالمها الداخلي الذي تبرزه الكاتبة أكثر تضخما وحضورا من الخارجي العام، في حين أن الخاص بمعناه الضيق أي جو السيارة الداخلي جاء متناغما مع الحالة التي تعيشها البطلة المفرغة من الإرادة والمنجرة داخل سيل من الحنين، أجبرها على الدخول إلى متاهات وعالم لم تفهم حين وصولها إلى الفندق سبب القدوم إليها، وهذا التركيب الحكائي يعلن عن وجود تناقض تعيشه البطلة ينفجر في صورة مساءلات باطنية تتأرجح بين اللوم والسخرية من وضعها الحالي، قائلة:

"ماذا أفعل هنا؟ تساءلت.

تتلاقفني الأرض، وتقذف بي المطارات، أبحث عن حقيقة لا وجود لها؟

- **في بغداد؟**
- **هل أنا في عقلي؟**

حلَّ الندم عليَّ فجأة، إذ لم أفهم ما بإمكاني فعله في بلدٍ يغلي كله. لقد كانت الطريق نحو الفندق موحشة ومخيفة، ورائحة البارود التي تملأ الجو أيقظت الكثير من الذكريات الجارحة في داخلي.

- **انفجار شرم الشيخ!**
- **موت أبي!».**[1]

في هذا المقطع تراجع (مارغريت) نفسها باحثة عن سبب مقنع لتواجدها بـ(العراق) التي وصفتها بالغليان، وهنا تصل إلى نقطة سدت فيها أمامها سبل الحراك لتدور على أعقابها وتربط رائحة المكان بأحداث ماضوية توقظها الحديث عن رائحة البارود المُوظفة لإحياء جرح قديم عشش في ذاكرتها يتمثل في تفجير راح ضحيته أسرتها إلا هي لتبقي على وجودها الكسير المجرد من الدفء الأسري، والانتماء الاجتماعي غير المتوافق معه بسبب مرجعيتها الثقافية، والفكرية، المتعارضة مع ثقافة البيئة المشرقية؛ فهي شخصية مجردة من اللذة الأسرية التي يحققها تواجد أفرادها قربها إضافة إلى حالة الضياع التي تعيشها.

فأسئلتها المطروحة تمثل إعلانا عن فقدانها الإحساس بانتمائها إلى مكان محدد يحتويها، وبذلك تتغير زاوية النظر من نظرتها إلى الآخر والحكم عليه، إلى النظر إلى الأنا وإخضاعها للتحقيق حول أسباب قدومها إلى (بغداد) أو غيرها من الأمكنة التي تومئ إليها بقولها: (تقذف بي المطارات)، وتحمل هذه الجملة دلالات متعددة أبرزها اللاستقرار الاجتماعي والنفسي والملامس أكثر في قولها: (أبحث عن حقيقة لا وجود لها)؛ ففي هذه الجملة تضعنا الكاتبة أمام شخصية مفرغة لا تَعي غايتها، ناقلة إياها من صورتها الإنسانية إلى التشييئية فهي أشبه بآلة يُتحكم فيها لإنجاز أهداف لم تعلن البطلة أو السارد سرديا عنها إلى حد هذا المشهد السردي.

تربط الكاتبة دخول البطلة إلى (بغداد) بفقدان القدرة على التحكم في ذاتها مكتفية بالتشبع من الرعب المقترن بالأمكنة المُتحرك فيها، وهي التي قررت السفر إلى (بغداد) بحثا عن (نوا)، وهنا تحيل الكاتبة إلى خضوع البطلة للمؤسسة الذكورية وتبعيتها لها إذ تقول (مارغريت) متحدثة بنبرة حزينة عن نفسها:

« متاهتي الشرقية لم تنته.. وها أنا في بغداد أتعقب آثار رجل مخطوف.

---

[1] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص77.

رجل آخر يصنع قدري.

جرَّني ((نوا)) إلى بغداد كما جرَّني أياد قبله إلى بيروت. أفعل ذلك مخدَّرة بذكرى شرم الشيخ، ولا يهم أن أتجرَّع الخوف يوميا في ذلك الشرق. عشتُ قلقاً ثقيلاً في بيروت بدءاً برعب الطيران الإسرائيلي الذي يباغت المدينة كل بداية صيف، فيقصف موسمها السياحي..».[1]

فقدان الفاعلية التواصلية مع الأنا هي السمة البارزة عند (مارغريت)، ويظهر ذلك على مستوى الأفعال الواردة في المشهد السردي والمصاحبة بالعنف المعتبر السمة الملحقة بالتواجد الذكوري ضمن الأعمال الإبداعية النسائية، فكلمة (جرني) ألحقها الراوي على لسان البطلة باسمين هما (نوا، وأياد) لتجعل منهما أحد أبرز روافد الانهيار والشتات الذي تعيشه البطلة لتمثل بذلك الأمكنة التي زارتها رفقتهما ملحقة بعالم بائس، وهي صفة تعتبرها (مارغريت) ملازمة للمشرق المنمذج في الصور التي تظهر بها مدن عربية ارتبط اسمها في مخيلتها بالقتل؛ بداية بـ(شرم الشيخ) أولى المشاهد الجنائزية إلى (بيروت) الغارقة في الطائفية يضاف إليها القصف (الإسرائيلي) لها إلى (بغداد) المدينة التي توقفت عندها الكاتبة سرديا، فاتحة الحكي للتعمق أكثر في عوالم (مارغريت) المظلمة، والبعيدة عن أعين القارئ، وهذه إحدى جماليات السرد النسائي الفنية التي تقوم فيها الكاتبة بالحفر «في داخل وباطن النفس البشرية وفي ثنايا الذاكرة. ولأن العالم الخارجي أصبح -أو كاد- حكرا على الرجل بحكم طول تجربته في هذا الميدان. اختارت المرأة تفكيك العوالم الداخلية ونحت بالسرد العربي المعاصر من الخارج الاجتماعي بل الأيديولوجي أساسا، إلى الداخل المجهول والغائب، فأسست كتابة سردية "ذاتية" لا هي ذاتوية مريضة ولا رومانسية بكائية بل تحليل وتشريح للمخزون الدفين الذي سعت إلى اكتشافه الدراسات التحليلية – النفسية»[2].

تواصل البطلة تحركاتها في المكان الجديد بحثا عن (نوا) إلا أن هذه الرغبة تتوقف مع تنامي الأحداث الآخذة منعرجا آخر ينحى بالشخصية إلى وجهة جديدة كانت بدايتها حديث جمعها بـ(ميتش كوبيالت) -وهو مصور صحفي عمل مع (نوا)- جزم لها بحتمية مقتل (نوا) الذي ترك وراءه قائمة لأسماء، وخريطة تتبعاها قصد حل اللغز الموجود فيها إلا أن الأمور لم تسر كما خطط لها لتجد نفسها وحيدة بعد أن قتل (ميتش) -الشخصية

(1) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص77.

(2) محمد معتصم، المرأة والسرد، ص11.

المساعدة- ولم تكن هذه الخيبة أثقل من التي تلتها، والمتمثل في دخولها عالم جديد تناغم مع اقتراب الحكي من نهايته حين أشار (نوا) إلى المكان، وهو عبارة عن مركز يحوي شبكة لتهريب النطاف دخلته (مارغريت) إلا أنها لم توفق في اكمال مشروع منظمتها التي كانت تترأسها والمتخفية تحت اسم (منظمة إنعاش مشاريع نساء العالم الثالث)، وهنا تكشف الكاتبة عن طبيعة مهنة بطلة روايتها، الفاقدة لسلطة التحكم في ذاتها، ومن حولها من شخصيات – جندتها خفية لخدمة مصالحها بالمشرق-، أمام علو الصوت الذكوري ممثلا في شخصية (محمد) –الشخصية المضادة- الذي قام باستجوابها تحت ضغط العنف الجسدي المستمر والمتنامي مع رفضها الاعتراف إلى أن صرحت بكل ما تعيه، وهنا ترسم الكاتبة نهاية روايتها التي هُزِم فيها الصوت الأنثوي، ليركن إلى الاستقرار ومداومة التبعية للحلقة الأقوى.

2-7- **السلطة الذكورية/ العنف الجسدي:**

فالشخصيات داخل العالم السردي الذي تنسجه المرأة يميل إلى اختراق هذه المنظومات لأسباب ذاتية أو اجتماعية تدفعها لذلك، ونجد هذه الاختراقات مرتبطة بتلك الشخصيات التي تتجه من الريف إلى المدينة، أو تقيم بالريف، كون هذا المكان يخضع لرقابة أخلاقية وسلطة أبوية، يماثل فيها المجتمعات القائمة على نظام القبيلة التي قد يخترقها من يترأسها أو أحد أفرادها.

في روايتي (عرش معشق) و(أدين بكل شيء للنسيان) تقدم الروائيتان مشهدين سرديين تتجلى فيه واقعة تمرد الأبناء على الأسرة، وتتشكل صورة التمرد حينما يخرج الأب أو الأم عن الصورة الملائكية التي يتخيلها الابن/الابنة عنهما إلى أخرى شيطانية تتجلى لهما مخالفة لما كان مُتَوَقَعًا، وهذا التخالف ينتج عنه ذهول وانكسار يصدم الشخصية، وينعكس على المسار السردي للأحداث على قدر وقع الحادثة في نفسها.

تستدعي الكاتبة في كتابتها الروائية العلاقة الجامعة بين الأب وأفراد الأسرة وفق رؤية سردية لا تُعْنِي "بشخصيات متماسكة، إنما تعرض نبذًا، وشذراتٍ، من تجارب، وأحداث وتواريخ، ووقائع، مما آل إليه أمرها"[1]، والواقعة التي تصادفنا في رواية (عرش معشق) تتمحور حول تسمية (عبدقا) وهي إحدى القضايا المطروحة في الرواية والتي تؤطر بالحضور الذكوري ممثلا في الأب، والأنثوي تمثله الأم، وقبل الحديث عن طبيعة الحدث

---

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مج2، ص356.

يستوقفنا التصور المتفق عن الرجولة التي تعتبر «قدرة معيدة للإنتاج، جنسية واجتماعية لكن أيضا على أنها قابلية للصراع وممارسة العنف (في الثأر تحديداً)، وهي قبل كل شيء تكليف. (...) فإن الرجل ((حقيقة رجلاً))، هو ذاك الذي يشعر بأنه ملزم بأن يكون في مستوى الإمكانية التي أتيحت له لزيادة شرفه في البحث عن المجد والتميّز في المجال العام»[1]، وتظهر هذه الإلزامية في قول السارد مقدماً جانبا من لحظة التسمية:

«علمت أن بعد ولادتي كانت أمي ترغب في تسميتي زيدون لكن أبي رفع عصاه عاليا وكأن على رأسها نارا وأقسم بأغلظ الإيمان أن ابنه لن يحمل سوى اسم عبد القادر تاجا على رأسه..».[2]

تمتد الثقافة الذكورية المحفوظة في الذاكرة الفردية والمطالبة بأحقيتها في ترتيب مكان منحته إياه السلطة الذكورية المهيمنة على النظم الاجتماعية استنادا إلى الموروث الجماعي الواضع لتيجان الحكم على رأس الأب الذي يظهره المشهد السردي ملتزما بفكرة المحافظة على وجود تهدده الأنثى/الأم برغبتها في تسمية مولودها مما أدخل الأب في لاوعي استدعي توظيف قدراته السلطوية، بالاهتزاز للأمر، مظهرا عنفا جسديا ترسم من خلاله الكاتبة صورة الأب، في المجتمع التقليدي، وكذلك تنحت صورته في مخيلة الابن الرابط حضوره في الوجود بالخوف، والقلق من التعرض له، أو مخالفته.

تقصد الكاتبة من استحضار الأم في المشهد كقطب معارض، تبيان ردة فعل الأب حين سماع رغبتها، وإظهار قلق وخوف يثيره الصوت الأنثوي في المجتمع الذكوري المتمسك بعرشه. فقبول تسمية الأم لابنها يعادل في تصور الأب إنقاص لقيمته وتغييب لصوته الذي يعيش لأجله. وفي هذا المشهد تستبعد الكاتبة الحضور الأنثوي من الحبكة السردية للحكاية الفرعية، ليُمنح الأب الدور في السرد حين يتعمق السارد في تقديم فكرٍ تتبناه الشخصية وتسعى لإثباته على أرضية الواقع.

فالكتابة عن المؤسسة الذكورية عند الكاتبة تمثل سعيا إلى تعرية المخبوء وكشف مستورٍ مجدته العادات، والتقاليد، والقضة المثارة هنا هي الخوف الذي يسكن الذات الذكورية

---

[1] بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، تر، سلمان قعفراني، مر، ماهر تريمش، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2009م، بيروت لبنان، ص83-83.

[2] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص112.

لحظة اقتراب الأنثى من أمكنتها الاجتماعية التي تحميها بحكم المكانة الممنوحة لها، أو القدرة الجسدية/البيولوجية والثقافية المتوارثة المُزدادة قداسة لحظة عزل الأنثى عن الساحة التي تتحرك فيها، وهذا ما نجـده في تغييب الأم/ الأنثى التي عملت التنشئة الاجتـماعية على النحو «إلى تصغيرهن وإنكارهن، يتمرّسن على الفضائل السلبية في التفاني والخنوع والصمت»[1].

يخرج السارد من المشهد الاسترجاعي ليواكب تطور شخصية (عبدقا) عبر مسار السرد ليظهر أكثر فاعلية، كون السرد خارج مرحلة الطفـولة والمـوضوع يتعلق بتنـقل (عبـدقا) إلـى مدينة وهران بحثا عن فضاء أوسع لتحقيق ذاته، وزيادة معارفه، ثم يدخل إلى أماكن قصد الاستكشاف، وتجاوز ما قرأه في الكتب عن الحياة في المدن، حتى ينغمس في فوضى الحياة، ويدخل الملاهي بدافع غرائزي، ويكثر من التردد على هذه الأماكن إلى أن يصادف تواجده بالمكان حضور والده الذي رآه مقتربا من المنصة، ومع هذا الحدث تتغير الصورة التي شكلها (عبدقا) عن والدٍ طالما رآه قدوة، ونموذج للرجل القروي المتشبع بمبادئ بيئته الممجدة للأخلاق، والرافضة للأقاويل المنادية بالتحرر، والخروج عن تعاليم الدين والأعراف يتخذ موقف (عبدقا) من أبيه مسارا معاكسا لما كـان يكنه له من قبل حينـما يـراه جـالـسا في إحدى الملاهي بمدينة وهران، يقول:

«فجأة وقع نظري على شيء لم أتوقعه.. جمد الدم الجاري بغزارة في عروقي وانكمش جسدي مثل قنفذ شعر بخطر.. انحنيت بطريقة لا إرادية. كأن السقف سيقع فوق رأسي حين لمحته من بعيد.. إنه أبي.. أبي يجلس إلى المائدة هناك قرب المنصة، عرفته من جمجمته الكبيرة تلمع تحت الضوء، وقد نزع طاقيته السوداء المزركشة التي طالما أصر على إبقائها فوق رأسه، حتى وهو داخل البيت.(...) ثم رأيته وقد قام فجأة يسبقه كرشه العظيم، ملوح بكومة من الأوراق النقدية وهو يصيح وسط الضجيج بكل تجاويف رئتيه

---

[1] بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، ص80.

مثل المجنون، (...). اقشعر جلد رأسي وأنا أسمعه ينشد بصوت يبدو جليا عادة كلما تخلص من لفة "الشمة" من تحت شفته العليا.

(...) كادت مائدتي الصغيرة أن تنقلب أمامي وأنا أحاول التخلص بسرعة من مقعدي في الزاوية النائية.. أحني قامتي وأتجه نحو الباب الخشبي السميك بخطوات واسعة. أنزلق نحو الردهة المظلمة بسرعة الريح. مثل شبح يتبدد في اللاشيء.

يصفع وجهي الهواء البارد بقوة. أجلس القرفصاء برهات واضعا رأسي بين يدي أتنفس الصعداء. ثم أبتعد بخطى مترددة وأنا أتلفت خلفي.

(...) هو أبي إذن بشحمه ولحمه ورائحة أغنامه، يجلس في كباريه الأندلس البحري.. لو أخبرني بذاك أحد آخر لما صدقته ولشتمته.. ولدافعت عن شرف أبي مثلما رأيته يوما يدافع بكل ما أوتي من قوة عن الأمير عبد القادر، لكنني رأيته بأم عيني وخالها وعمها وجدها».[1]

يظهر المشهد السردي (عبدقا) منهزما أمام الحضور الذي يمارسه والده، لتتوالى الخيبات بداية بانهيار المؤسسة الأبوية(*)، بسبب سلوك قام به الأب والمتضاد مع التصورَ الذي يحمله البطل؛ إذ يتغير مجرى الأحداث بهروب (عبدقا) مملوءً بالرعب من الملهى وتركِهِ المكان الذي شهد صراعا غير مباشر بين الأب والابن، انتهى باستسلام الثاني نتيجة السلطة التي يحوزها الأب كونه «الحائز على شرعية مسبقة لكل أفعاله التي يقوم بها دونما مساءلة»[2]، وتبلور ذلك في الموقف الذي اتخذه (عبدقا)، فهو لم يتمرد بل فضل تغيير المكان مع تغيير أفكاره، فخُلخِل التصور المسبق بإخراج الأب من الدائرة

(1) ربيعة جلطي، عرش معشق، ص126-127.

* نلاحظ أن الموضع الوحيد الذي قدمت فيه شخصية الأب بزمنها الحاضر وردت مرتبطة بشخصية (عبدقا)، أما بقية المواضع التي ذكرت فيها فقد كانت نتيجة استرجاع لذكريات لها صلة بحاضر الشخصيات، يضاف إلى ذلك مصيرها؛ إذ إنها اقترنت بالموت، وخلو الفضاء الأنثوي من شخصية الأب، مما منحها مزيدا من التحرر من الرقابة الأبوية، وهو الأمر الغالب على بقية المدونات المدروسة التي يبرز فيها صوت الأم المفرغة من العاطفة أعلى من الأب الذي حكم عليها حدثيا بالموت، نتيجة عمل ثوري حينما يتعلق الأمر بزمن الثورة، أو ضحية للاعتداءات الإرهابية خلال العشرية السوداء.

(2) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مج2، ص70-71.

النموذجية الأخلاقية إلى دائرة الدنس التي تساهم في تسريع تدمير صورة الأب، و"دفع مفهوم الأبوة إلى حافة الخطر، إذ إنها تسحب الشرعية الأخلاقية عنها".[1]

يعود الهلع الذي هز كيان (عبدقا) إلى ثقافة رسخها المجتمع حول صورة الأب؛ إذ "رسخت سلطة الأب ضمن نظام أبوي أشمل، انبنى عبر التاريخ الاجتماعي العربي. هذه السلطة هي مصدر خوف لأنها أول سلطة شرعية لها مصدرها الديني، (...) وتكرسها التنشئة الاجتماعية والتربية المدرسية كما تكرّسها الممارسة الاجتماعية في الحياة اليومية. كما هو الشأن في الدين فإن الخوف من الأب يتطلب الطاعة خوفا من العقاب. إن طاعة الأب هذه والخوف من عقابه، بل وتسليط عقابه على أبنائه هي ظواهر تبدو لعموم الناس على أنها شيء طبيعي. وهو ما يعني ترسخها في المجتمع. ومما يؤكد ذلك أننا لا نعرف دراسة ميدانية توصلت إلى أن العلاقة بين الأب وابنائه تستبعد الخوف والعقاب لدى شرائح واسعة من المجتمع العربي وأنها ديموقراطية تعتمد الحوار وحرية الرأي".[2]

تتألق الكاتبة في وصف الأجواء النفسية للحادثة، ولتعمق وعي المتلقي بدلالة الموقف توظف عبارات دالة على شدة الصدمة، تتسارع فيها المعاني بتسارع الأحداث، حيث تُرصد "جميع الحركات والسكنات، فينبري السرد موازيا لنبضات القلب، حركة وسكونا، وصخبا وهدوءا، وهنا تكمن شعرية السرد في الرواية النسائية، حيث تكاد تكون صناعة نصيّة تمارس الكاتبة من خلالها التواصل الحذر بين الأنا والآخر"[3]، إذ تنحى الرواية إلى سياق مضاد للأول من حالة السعادة، والترقب، والانتشاء بالمناظر داخل الملهى إلى التقوقع والرجوع إلى الداخل ووصف التغيرات التي عرفها جسد (عبدقا) القائل: **(جمد الدم الجاري بغزارة في عروقي... انكمش جسدي مثل قنفذ شعر بخطر.. انحنيت بطريقة لا إرادية... اقشعر جلد رأسي... أنزلق نحو الردهة المظلمة بسرعة الريح).**

---

(1) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مج2، ص83.

(2) سوسن البياتي، ثقافة الخوف في السرد الروائي، روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي أنموذجا، أسرار الكتابة الإبداعية عبد الرحمن الربيعي والنص المتعدد، إع، وتق، محمد صابر عبيد، جدار للكتاب العالمي، ط1، 2008م، عمان، الأردن ص37-38.

(3) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص275.

تتناسل المعاني من بعضها البعض كإشارة للنبرة الانهزامية بداية بالدهشة التي أثارتها رؤية الأب من بعيد ثم ردة الفعل السريعة المتمثلة في الانزواء، والابتعاد عن الأنظار في حالة أقرب إلى لاوعيٍ توالت فيها الأفعال الماضية المتصلة بجسد الشخصية للدلالة على ثبات الحالة الشعورية المأسوية المتوافقة مع المكان الذي اتجهت إليه الشخصية والمتمثل في الردهة المظلمة، يضاف إلى ذلك تركيز الكاتبة على مواضع جسدية **(عروقي جسدي، جلد رأسي)**، وهذه النقاط يستشعر القارئ أنها الأسرع تجاوبا والحالة النفسية المنهارة للذات التي فضلت التفكير بالجسد لا العقل، وهذه الصياغة التعبيرية تعقد علاقة مع المكان المؤطر للحدث، باعتبار أن الملهى تغلب فيه لغة الجسد على لغة الوجدان.

صيغت رواية (عرش معشق) بضمير المتكلم المفرد المرتبط سرديا بالشخصية المأزومة، ففي المشهد السابق نلفي حضور ياء النسبة مكررة في أواخر الجمل، محدثةً إيقاعًا، ومسلطة الانتباه على المواضع الأكثر دقة وقدرة على إيصال أكبر قدر من الدلالات، وإثارة لدهشة قارئ يجد نفسه مجبرا على تتبع حيثيات السرد، كما أنَّ تكرار ضمير الياء أضفى على المشهد صبغة جمالية تتمثل في تنوع المفردات –المُنتميةُ إلى حقل دلالي واحد هو الجسد بداية ببنيته الداخلية ثم الخارجية– مع توافق أواخرها بالحفاظ على الضمير المكرّر.

والمتكلم هنا هو في الآن نفسه سارد وشخصية محورية تتقاطع تجاربها مع ما عاشه المؤلف وعايشه؛ ولا يؤدي هذا الضمير وظيفة تخصيص الحكاية بصفتها سيرة ذاتية، وإنما يخصصها بصفتها خطابا شعريا، بما أن الكتابة بضمير الأنا هي خاصية اللغة الشعرية بامتياز. وليس تشعير الخطاب لعبة شكلية أو صنعة تقنية فحسب، بل يرتبط برؤية النص للعالم وبالموقع المجتمعي – الأيديولوجي الذي منه تنبني هذه الرؤية وعليه تنهض.[1]

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر، محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة ط2، 1997م، مصر، ص13.

تنفلت الذات من الزمن البادي مهملا سرديا، فتحس بانقباض المكان عليها حين تتبادر لها فكرة المغادرة؛ إذ رغم تباين المواقع داخل القاعة إلا أن الكاتبة زادت شحنة الاضطراب النفسي لتبين شدة عنف الحدث على (عبدقا) الذي تتدافع إلى مخيلته صورة الأب الماضية لتصطدم بالآنية، لتعاد صياغة منظومة الوعي بالأبوة كنسق ثقافي انطلاقا من منظر أبصرته الشخصية، فالصراع الدائر في المشهد ذو بعد قيمي أخلاقي إذ رغم تجرد الشخصيتين من الجانب الأخلاقي إلا أن دخول الأب في المحظور يبدو أكثر سلبية، كونه الطرف الصائغ للمفاهيم والقوانين داخل الأسرة.

في هذا المشهد تستدعي الكاتبة شخصية الأب المنحدر من الريف سرديا أمام تنامي الأحداث، وكثرة إقبال (عبدقا) على الأماكن المدنسة ليتحول مسار السرد ببناء حكاية جديدة تنبعث من هزيمة الذات الساردة غير المنتصرة لنفسها، وغير المنفلة من قبضة السلطة الأبوية لعدم تكافؤ القوى بين الطرفين، وجعلها ذلك تغادر هذا النوع من الأمكنة لتستقر بالمنزل لزمن. فحضور أب (عبدقا) في الرواية ارتبط بالعنف المطلق، إذ يصدم الأم حين اختار اسم (عبد القادر) لابنه بديلا عن الاسم الذي اختارته من منبر سلطوي، ثم يتجدد ظهوره في صورة مخالفة للسابقة، مما خلق مفارقة ضدية جسدها اجتماع صفتين متضادتين في شخصية واحدة.

السارد في رواية (عرش معشق) يسعى إلى كشف خفايا المجتمعات القروية التي تقصد المدن بدافع غريزي للتنفيس عن مكبوتاتهم نتيجة ضغط داخلي يفرضه الفضاء الريفي المثقل بالأنساق الثقافية والدينية، وهو ما وجدناه عند شخصيتي الأب والابن **اللذين** اتخذا من المدينة ملاذا لممارسة الحرية والتخلص من الرقابة الاجتماعية.

فالرواية تنفتح على المسكوت عنه عبر المتخيل السردي لتقدم المجتمع المغمور البسيط والشرائح الاجتماعية الفقيرة، وهذا يصلنا برواية (أدين بكل شيء للنسيان) التي تصاب فيها البطلة (سلمى مفيد) بالعجز عن مواجهة أمها، والتخلص من الكوابيس المُستمرةِ في تعذيبها والصورة المتكررة للبيئة المولدية التي تغادرها لزمن محملة بنظرة احتقار للمكان

وما يمارس داخله من عادات وتقاليد، يهمل فيها الصوت النسوي فيظهر مقهورا خاضعا للسلطة الذكورية وملجم نتيجة النزعة الفحولية الممجدة للجنس الذكوري.

تتغير لغة السرد في رواية (أقاليم الخوف) من الإيحاء بالهدوء والانفلات من القيود الاجتماعية بممارسة حريتها المطلقة والحراك انطلاقا من دوافع ذاتية يَغِيبُ عنها التسلط الذكوري أو الأنثوي إلى أخرى يسودها العنف، والعتمة، والإحساس المتنامي بالخوف من الآخر المجهول، «فكلما توغلنا في عمق الأحداث، وتابعنا مسار الشخصية، ظهر تبدّل في الصيغ، والألفاظ، والعبارات»[1]، فالمعجم الذي رافق شخصية (مارغريت) والمرتبط بنبرة الاستعلاء والإحاطة بما يجري حولها يتغير لتكون موضع إهانة تباع فيه حريتها على يد السائق (عروة) الذي ربطته مخيلتها باليد الموصلة إلى (نوا)، ليكون اليد المتاجرة والعابثة بقدرها، وهنا تقول البطلة واصفة الصفقة:

«مدَّ يده السمراء التي تقاطعت فيها أثلام البؤس للبروفيسور وصافحه ثم أخذ ظرفا مختوماً، لن أعرف أبداً أنَّ فيه ستة آلاف دولار، هي ثمني بعد الخصم. ولن أعرف أبداً أن رحلتي إلى العراق انتهت، وبالمقابل، سيبدأ الشوط الأخير من رحلتي في الشرق وبعدها سأبدأ الشوط الأخير من رحلتي في الشرق، وبعدها سأبدأ حياة جديدة ومغايرة».[2]

في هذا المشهد تبعث الكاتبة ثقافة المجتمع المشرقي المرسخ للنظرة الدونية للمرأة المُعتبرةُ سلعة قابلة للبيع، وهو الأمر المجسد مع (مارغريت) الواصفة للصفقة التي بِعت فيها على مرأى عينيها دون أن تظهر رغبة في كسر مسار التراتبية الحدثية التي تضعها في قفص العبيد الذي يمثل جزءا من ثقافة المجتمع الذكوري المشرقي، وتقدم الكاتبة هذا الحدث باستعمال تقنية الاستباق المُعلنِ من خلالها عن مسار ستنحوه الأحداث، ونلمس ذلك في تكرارها جملة (لن أعرف) المُرتبطة ببيعها في الموضع الأول، ونهاية رحلتها في الثاني.

ونلمس أيضا استعمال للغة العنف المعنوي والجسدي في مواضع متعددة ضمن الرواية ففي حوار البطلة مع الطبيب (شنيدر) يخرج من هدوئه المعتاد والمرافق لطبيعة مهنته

---

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مج2، ص313.

[2] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص91.

المستدعية استعمال ألفاظ تدل على الرزانة والهدوء إلى أخرى عنيفة يصفه السارد على لسان البطلة قائلا:

«يضرب بقبضته على الطاولة أمامي فأرتجف في مكاني، ويواصل حديثه وأسنانه تصطك بعضها ببعض، قبل أن يسترخي قليلا، وتعود الابتسامة الباردة إلى ملامحه».(1)

ففي هذه الجمل الواصفة لطرفي الحوار تتباين سلوكات كل منهما مما يخلق جمالية في المشهد، تتفجر من الفجوة: مسافة التوتر المنبعثة من الانتقال من حالة نفسية إلى أخرى ضمن مساحة نصية موجزة، تهول الوضع رافعة وتيرة الخوف ثم تتكسر فجأة ليعم الاستقرار الأجواء.

وفي موضع آخر تقدم الكاتبة بطلة روايتها منهارة تحت ضغط عنف جسدي مثل آخر محطات رحلتها إلى (العراق)، تقول (مارغريت):

«نظرتُ إلى عينيه وهما تفرزان سُمّاً قاتلاً، تقدَّم مني أكثر، فإذا بيده ترتفع وتهوي على وجهي. الأشياء في رأسي تبعثرت، ذقني تحركت من موضعها، وألم فضيع اخترق أذني واستقرّ في عمق رأسي»(2)، وفي موضع آخر تقول: **«صوت الصفعة يرنُّ في أذني مثل رنين الأجراس، عيني تؤلمني، كأنها اقتلعت من مكانها. لمستها بيدي أتفقدها إن كانت لا تزال في مكانها، (...) زحفت نحو الجدار، واتكأت عليه، وبقيت جالسة على الأرض أتحسس عيني، والألم الذي يتوزع في داخل رأسي».**(3)

يلمس القارئ في هذه المتتالية الجملية لغة ترسم العنف الممارس ضد المرأة فتسرده البطلة الممثلة للحلقة الأضعف في الحدث مهدت له الكاتبة ببداية مرحلة اللاحوار بالتركيز على النظرة المُتشكلة على وجه (محمد) والتي نعتتها بقولها (عينيه.. تفرزان سما قاتلا) لدلالة على مأسوية الموقف وتوجه الأحداث نحو مأزق تعلن عنه كلمات تنتمي إلى حقل دلالي واحد هو "الضعف والعجز" نذكر منها: (أشياء...تبعثرت، ألم فضيع عيني تؤلمني

(1) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص94.

(2) المرجع نفسه، ص102.

(3) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص106-107.

زحفت نحو الجدار)، وهي تراكيب تحمل القارئ إلى تخيُّل الوضع الذي تعيشه البطلة والذي تبدو فيه خاضعة ومنهارة أمام امتداد الاستجواب الذكوري الممتحن لقدرتها على الصمود الذي فقدته مع تنامي التعذيب اختتم بحادثة الاغتصاب، وهي مرحلة أفقدت (مارغريت) قدرتها على كتمان طبيعة نشاطها في المشرق، لتبدأ في الاعتراف وهو بمثابة إعلان لانتصار الحضور الذكوري وفشلها الحتمي.

فكل هذه المحطات السردية تمثل نهاية زمن السلطة الأنثوية التي هُيِئَتْ لها كل الأجواء لتمتد على حساب الذكورية إلا أنَّها اصطدمت بحاجز علو الهيمنة الذكورية –وهذا أعلى درجات الانكسار– التي تحظى بـ"كل الظروف مجتمعة لملء ممارستها. والحضور المعترف به كونيا للرجال، يتأكد في موضوعية البنى الاجتماعية ونشاطات الإنتاج وإعادة الإنتاج والقائمة على تقسيم جنسي لعمل الإنتاج وإعادة الإنتاج البيولوجي والاجتماعي ويمنح للرجل النصيب الأوفر"[1]، لضبط موازين المجتمع وتقسيم الأدوار التي تداوم على تهميش الحضور الأنثوي، ف (مارغريت) رغم دخولها في مشروع مثلت فيه الطرف الأقوى إلا أنها فشلت في إكماله، ويعلن عن ذلك سرديا من خلال اعتراف تتباين فيه معالم فشل تم ردُها إلى انفلات المؤسسة تحت السيادة الذكورية من المسطر لها.

فشخصية (مارغريت) أبرزها السرد كامرأة تتسم بالصلابة، والقدرة على رسم محطات حياتها، ويتجلى ذلك في ابتعادها عن (أياد) و(نوا) لإظهار قدرتها على الاستغناء عن الآخر الذكوري، وهدم المؤسسة الذكورية من خلال استغلاله لأغراض شخصية تجرد الرجل الممثل في صورة الزوج أو الصديق من قدراته التي يمحنه إياها انتماؤه البيولوجي أو الاجتماعي الذي يمثل عائق أمام المؤسسة الأنثوية الراغبة في هدمه أو إخضاعه لسطانها وهي صورة رسمها السرد للبطلة إلا أن وصولها إلى (العراق) نحى بالسرد، ولغته سبيلا آخر، لتظهر البطلة مفرغة الإرادة، تابعة للآخر المتسلح بخلفيته الثقافية، وقدرته الجسدية

---

[1] بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، ص60.

التي فرضت عليها الخضوع له، والتخلي عن الصورة المثالية التي بنتها حول قدرتها على التحكم في الآخر.

تنوعت صور الانكسار في رواية (أقاليم الخوف) بتنوع المحطات السردية التي تظهر فيها الشخصيات، فـ (مارغريت) بطلة الرواية تواجه العديد من العراقيل الاجتماعية ذات النسق المتوارث، والديني، ويظهر ذلك في إطار زماني ومكاني ضيق، يتجلى في المرحلة الأولى التي قضتها في منزل (آل منصور) الذي تدخل فيه البطلة في صراع مع الأفكار لا الأشخاص، وفي ذلك تستثمر الكاتبة السارد الباطني لتترجم عنف الخارج الفارض على الذات أن تلجأ إلى الحوار الباطني المنسل من الرقابة الخارجية والممتلك لحرية التشكيل بالسخرية أو الرفض، وإعادة تأسيس الحقائق وفق منظورها الخاص، في عالمها الخاص.

تثبت فكرة الفشل في النص الروائي النسائي رغم ما تحمله الذوات من مؤهلات وصفات ترسم لها سبل النجاح إلا أنها لا تظهر منتصرة بقدر ما تظهر محملة بخيبات الفشل. فالنهاية السردية لا يستشعر فيها القارئ انتهاء الغاية التي تحشد لها الأحداث بل يجدها مفرغة من الاعتراف باكتمال تشكيل الذات وانتصارها على نفسها أو الآخر.

الهواجس التي رافقت الشخصيات وسكنت حياتها رغم تغييرها للأمكنة لم تذر منها ما يمنحها نفسا في استكمال السير قدما، بل صورها خائرة القوى مفرغة الإرادة بعدما وصلت إليه. ونلحظ أيضا على الذوات خاصة الأنثوية منها أنها لم تهب جسدها فرصة التناسل لتمارس دور الأمومة وإنما اكتفت بجسدها كوعاء يحمل أفكارها، ويقدم السرد بعض الملامح التي أجبرتها على انتهاج هذا السلوك؛ فمن الذوات من دخلت في صراع مع الأم أو الأب وهذا دافع كافٍ لإلغاء فكرة الدخول في هذه التجربة. ولم نلمس القصد من البقاء دون أطفال رغبة في الحفاظ على شباب الجسد، لأن السرد يعلن في العديد من المواضع الوصفية اهترا‌ءه وفقدانه القدرة على التعايش مع الأفكار المُدافع عنها.

يمكن القول أن سرد الانتصارات في الكتابة النسائية اقترن بالعالم الداخلي للذوات –أغلب الأحيان– إلا أن الانكسار تظهره الكتابة الروائية مرتبطا بالعالم الخارجي أو العالم المضاد الذي يمثله الآخر المقيد للذات الأنثوية أو الذكورية، ومن القضايا التي انعكست سلبا

على الذات الأنثوية تقديس التهميش وممارسة العنف بأنواعه؛ إذ يظهر السرد عدم تقبل الأنثى في المجتمع لحظة ولادتها؛ ليبين مدى ثبات النظرة الدونية إليها، وتستغرق الكاتبة في تقديم هذه القضية، والغوص فيها، راسمة جسدا لذات أنثوية تجتمع كل المعطيات على فكرة النشاز من وجودها، وعدم الاهتمام به، فطمس ولم تحدد معالم وجودها، فقدمت منسية تحمل اسم غيرها، تمتلك جسدا دون عنوان مما انعكس عليها سلبا لتدخل في صراع مع جسد حاولت أن تتجاوزه إلا أن محاولتها باءت بالفشل لتجد نفسها مجبرة على التعايش معه على المستوى الخارجي.

الذاكرة الجماعية، العادات والتقاليد، السياسة، الدين، كلها تمثل قيود تحول دون ممارسة الذوات لرغباتها، واعتمدها السرد لكسر انسيابية الأحداث؛ إذ كلما استعدت الذات لتجسيد أفكارها في أرض الواقع إلا ووجدت منها ما يفرض عليها الانكسار، والخضوع والفرار من آخر يمتد في بعض الأحيان إلى العنف الجسدي ما لم ينفع الفكري والثقافي، وتتواشج هذه الركائز في السرد النسائي لتزيد من وتيرته، وتمنحه شعريته المنبعثة من خلخلة الاستمرارية السردية، وكسر الآفاق التوقعية التي تصيب القارئ بخيبة ما تلبث أن ترمم بتقديم حكايات توظف لترميم ما هدم، لتمنح بذلك القارئ نفسا تشويقيا جديدا يساعده على مواصلة الرحلة القرائية.

الفصل الرابع

دينامية الأمكنة بين الذاكرة والأنسنة:

1- ذاكرة المكان وأمكنة الذاكرة.

2- أنسنة المكان.

لا يختلف إثنان في كون المكان* في الرواية مكانا لفظيا متخيلا، خلقته اللغة التخييلية على يد روائي ذي مهارات مكنته من استخدام اللغة الروائية «استخداما وظيفيا بنائيا ودلاليا يتسق وينسجم (...) مع الرؤية الفنية التي يجسدها ويفسرها»[1] التي منها اكتسب المكان أهمية بالغة في البناء السردي؛ كونه أحد أبرز مكوناته ليكسر بذلك الصورة النمطية التي تعتبره مجرد أرضية تحتوي وتحمل الأحداث الدرامية. كما أنه «لا يعتبر معادلا كنائيا للشخصية الكاتبة فقط، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الأدبي، هذا بالإضافة إلى أن المكان كان وما يزال يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الجماعي، وفي التعبير عن المقومات الثقافية، في جميع أنحاء العالم»[2]، فهذا الحيز الجغرافي التخييلي له من الأحقية ما يؤهله لممارسة سلطته على الشخصيات المتحركة في شعبه، متفقا، أو متضادا معها، فتكون بذلك علاقة تأثير وتأثر بينهما، فـ «المكان حاضن الوجود الإنساني وشرطه الرئيس، وأكثر متلازماته قابلية للتحول واختزال المفاهيم والاكتظاظ بعدد كبير من الحدود والتصورات والمحاميل وشحنات الجمال. فالمكان قابل لزحم المسافة القائمة بين أصغر مساحة يتخيلها الإنسان، وأقصى ما يمكن أن يكون عليه الكون العظيم».[3]

فالأمكنة في العالم الروائي لم تعد مجرد كتلٍ جامدة لا فاعلية فيها، بل أصبحت ذات قيمة تركيبية، ودلالية، وفاعلية في المسار السردي، تؤدي الدور الذي رسمه لها الروائي كباقي مكونات العمل الإبداعي، فتكون بذلك متأرجحة بين صورتي: الحركية، والثبات التي تظهرها قدرات المؤلف على التحكم في الخيال الذي يمثل «طاقة كامنة تتحول إلى طاقة حركية عندما تثيره المثيرات أو تدفعه الدوافع أو تبعثه البواعث الذاتية والموضوعية فيتسع ويبدأ بالإنتاج. فيقدح ويلتهب ويفور ويخفت، وخلال ذلك يرسم صوراً شعرية ويبدع معاني مبتكرة يستلهم الواقع والرؤى ويمزج مزجاً حسناً فيغوص في بحر المخزون ويستثير تراب

---

* لتبين الفرق بين المكان والفضاء، الرجوع إلى كتاب، ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1 2012م، سورية، ص199.

(1) عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص31.

(2) المرجع نفسه، ص91.

(3) صالح صلاح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، ط1، 1997م، القاهرة، مصر، ص7.

الأرض ليصنع ريحاً مدمرة أو رياحاً مبشرة»[1] من خلال الاستغلال المحكم للغة بمختلف أشكالها، وظائفها، تراكيبها، ودلالاتها.

يمتلك الروائي من الحرية ما يمنحه القدرة على التصرف في المكان رفعا أو وضعا إخفاءً أو إظهارا، تقزيما أو تضخيما، حسب استدعاءات المقام الحدثي؛ فبتواجده في العالم السردي يصبح ملكا للغة التي ينحت بها الروائي لوحته الفنية في مخيلة المتلقي حتى وإن أبقى على اسميته، إلا أنَّهُ يُحمل بدلالات تتوافق مع طبيعته التمظهرية المُتوافقة مع طبيعة موضوع الرواية، والأيديولوجيات المتبناة من قبل الشخصيات، فحضور الأمكنة ذات الطابع التقليدي في الرواية يتماشى مع الشخصية المُتخذ من الطبيعة مصدر رزقها والمُتبنية مبدأ المحافظة، والتماسك الأسري في ظل السلطة الأبوية، ليغدو المكان في الرواية بذلك علامة سيميولوجية، يتسع مهما ضاق، ويضيق مهما اتسع، وكل ذلك مرتبط بالشخصية وحالتها النفسية، وعلاقتها بما يحيط بها؛ فهي المنبئ بما يحتويه من أصوات وروائح وألوان، وهي لسان النص الناطق إلى جانب السارد.

ولكل روائي ذوق خاص وميول خاص نحو انتقاء أمكنة تتحرك فيها شخصياته وتدور بها أحداث روايته، إلا أنَّه مهما طالت مسافة الحكي يبقى داخل العمل السردي مكان مركزي، تتعالق به الأمكنة الأخرى؛ فهو مركز الأمكنة كما لو أنَّ الحديث يدور حول الشخصيات، فإن كان منها الرئيس والثانوي، فالمكان هو الآخر يشاطر الشخصية هذا التقسيم، وحتى من حيث البؤس، والسعادة؛ فالنقش على المكان، ورسمه في مخيلة المتلقي لا يقف عند أدلجته فقط، بل ينحى سبلا متعددة، ظاهرا، وباطنا؛ فالظاهر ما يراه المتلقي والباطن ما يحمله من دلالات تستفز تشكلات المكان داخل مخيلته. وفي هذا الفصل سنقف عند العلاقة الرابطة بين المكان والذاكرة، وكذلك كيفية تعامل الكاتبة مع المكان عبر اللغة والصور التي يظهر بها في إطار علاقته بالشخصيات.

---

(1) لمى عبد القادر خنياب، انفتاح النص، قراءات في سرديات الفرطوسي، تموزْ طباعة نشر توزيع، ط1، 2012م، دمشق، سورية ص79.

1- ذاكرة المكان وأمكنة الذاكرة:

المكان –بالمعنى الفيزيقي- أكثر التصاقا بحياة البشر من حيث أن خبرة الإنسان بالمكان، وإدراكه له يختلفان عن خبرته، وإدراكه للزمان؛ فبينما يدرك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإن المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا، يبدأ بخبرة الإنسان لجسده: هذا الجسد هو ((مكان)) –أو لنقل بعبارة أخرى ((مكمن))- القوى النفسية والعقلية والعاطفية، والحيوانية للكائن الحي[1]. الذي يتوسط المكان بوجوده الجسدي والروحي متفاعلا معه، وفي خضم ذلك تستدعي الذات المكان انطلاقا من بؤر توترية تفرض الانفتاح على الماضي، واستدعائه ليخدم عملية السرد حائلا دون استمرارية تسلسل أحداثه.

ويعد الاسترجاع من أهم الآليات السردية الزمنية، وأكثرها حضورا، وتجليا في النص فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل السارد على التسلسل الزمني السردي بقطع السرد الحاضر، واستدعاء الماضي بجميع مراحله، وتوظيفه في الحاضر السردي، فيصبح جزءا لا يتجزأ من نسيجه. وفي هذا الصدد يقول (حسن بحراوي): "إن كل عودة للماضي، تشكل بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة".[2]

استعادة الزمن الماضي بما يحمله من أحداث، وأمكنة إلى الحاضر السردي ليس مجرد عملية زمنية فقط، بل هي عملية اختيار، وانتقاء من الماضي وفق ما يستدعيه انفعال اللحظة الحاضرة عن وعيٍ –للذات- بالزمن في ضوء تجربة الحاضر الجديدة؛ حيث تتخذ الوقائع الماضية مدلولات، وأبعاد جديدة نتيجة لمرور الزمن. و"لاستدعاء الذكريات والاحتماء بأحداث الماضي، إيقاع متميّز في الرواية النسائية، يتدخل فيه الماضي من أجل إضاءة المستقبل. واستدعاء الماضي ومن ثمّ صدم الحاضر، يؤدي إلى تحقيق تلك المفارقة الطريفة –لكنها ملغّمة- بين تلك التحوّلات المتسارعة القلقة كطموح لـ (ولادة جديدة)، وبين التفعيل السردي، كطاقة محرّكة متجدّدة من عمر الحكي".[3]

يعتقد القارئ لرواية ما أن الأحداث آنية الوقوع، وأنها تجري في حاضر الشخصيات إلا أنَّ الزمن في الرواية مقيد بنقطة البدء الت يختارها الروائي فيتحدد وفقها الماضي والمستقبل

---

(1) سيزا قاسم وآخرون، جماليات المكان، دار قرطبة، ط2، 1988م، الدار البيضاء، المغرب، ص59.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م، الدار البيضاء، المغرب، ص121.

(3) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص246.

وتكون هي الحاضر، "وتعد اللغة أداة الإيهام بالحاضر، بواسطتها يتحكم الروائي في بناء العلاقات الزمنية في إطار روائي حيث تستغل اللغة بأبعادها الدلالية لتثير الإحساس لدى المتلقي بماهية الزمن، وأبعاده، وتداخلاته، فنقطة البدء الزمني في الاستهلال الروائي تمثل الحاضر التخيلي، ومنها ينطلق الكاتب بواسطته اللغوية لتجسيد وتشكيل بنية الزمن الروائي رغم الفجوات والقفزات الزمنية"[1].

فالزمن في الرواية كالمكان، إنه زمن تخيلي، تصنعه مخيلة الكاتب، وتركبه وفق هدف مسطر له من قِبَل الكاتبة، فهو "مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس؛ يتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حدا ذاته. فهو وعي خفي؛ لكنه متسلط، ومجرد لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة".[2]

والكاتبة حينما تشيد العالم السردي لا يمكن أن تنأى عن معطيات الواقع المعيش لأن الكتابة تنطلق مما يقدمه الواقع، ثم "سرعان ما تحلّق عاليا نحو فضاءات الخيال والرمز والغرابة، واللامعقول. فالتفاصيل اليومية مادتها الأساس، لكنها لا تكتفي بالنسخ، والتسجيل وإنما تقوم بالنبش في أماكن ومسالك أخرى لاقتناص ذلك الغريب في واقعنا ووجودنا ومساءلة وجودنا الكوني واشتغالنا الذهني والاجتماعي".[3]

وتعتبر الشخصية الأيقونة الأكثر حركية داخل العالم السردي، وعليها تبني الكاتبة رؤيتها للعالم، وتجسدها في أفعالها التي تمارسها ضمن مكان آني، وقد تشهد علاقتها به تآلفا أو تضادًا، ويرجع ذلك لطبيعة ثقافتها، أو أيديولوجيتها التي تتبناها؛ إذ يمكن أن تجد الشخصية نفسها عاجزة أمام واقعها مما يضطرها إلى البحث عن بديل تكمل به العجز أو النقص الذي تعيشه.

ومن التقنيات التي توظفها الكاتبة في نصها الاتجاه صوب الماضي، وانتقاء الأحداث الإيجابية منه التي تكون أقل وقعا على الذات، فتحتمي بها، وتمجدها عبر المسار السردي ويتأتى لها ذلك عبر تنشيط الذاكرة التي هي "مادة اللغة، وأداة إقامة صرح النص السردي النسائي (...)، والمرأة، في أثناء الفعل الكتابي، تسرد حكايتها من باطن الذاكرة المؤنثة مما يجعل الاسترجاع والتداعي سمة مميزة لإبداعها، تتوالد من خلاله تلك المتتاليات السردية

---

(1) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004م، بيروت، لبنان ص47.

(2) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، رقم 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ديسمبر 1998م، الكويت، ص173.

(3) حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، ص124.

المتناسلة في نفسها. وتشرك المرأة جميع حواسها، تكرسها للإصغاء إلى نبض الذاكرة عن طريق المشاهد والاسترجاعات، والوقفات المنولوجية التي تستوطن مخيلتها وتحكي حكايتها: تاريخها وواقعها، وتشيد العلاقة بين ما كان، وما ينبغي أن يكون».[1]

يدفع الواقع الذات إلى النبش في الذاكرة، واستدعاء أحداث ماضية للاحتماء بها أمام سلطة الحاضر، أو لتنوير الأحداث الآنية، وتقديم صورة عن الشخصيات القابعة غالبا في زاوية مظلمة تومئ بانكسارها، وفقدانها القدرة على التغيير مما يضطرها إلى الرجوع نحو العالم الداخلي الذي يتيح لها فرصة بعث المشاهد الإيجابية القابعة في ذاكرتها من باب الاستئناس بها. ونلتقي بهذه الارتحالات في بعض الأعمال الروائية المعتمدة على الرجوع إلى الماضي بحثا «عن هوية تتكئ على الزمن الذي يمكن وصفه بالجميل والمشرق، لذا جاء الحنين إلى صيغ الماضي في قوالب كثيرة، إلا أن تلك القوالب تجسد رحلة البحث عن الأمان في الزمن الماضي».[2]

يساهم المكان في التكويني النفسي، والاجتماعي، والثقافي للشخصية الروائية، الأمر الذي يمنحه القدرة على التأثير فيها، مكتسبا صفة القبول، أو الرفض على قدر الانطباع والموقف الذي تتخذه الشخصية منه، وهنا تقودنا علاقة الذات بالمكان إلى التساؤل عن حظ المكان من الاسترجاعات المتكررة التي يشهدها السرد، وعن طبيعة الأمكنة المستدعية وصورتها، فهل هي أماكن أليفة أم مضادة، مفتوحة أم مغلقة؟ وما الحمولة الدلالية التي أكسبتها أحقية الانبعاث من جديد في حاضر الشخصية؟ وما موقع الذات داخل المكان المسترجع؟.

1-1- الاحتماء بالقوقعة:

تقدم الكاتبة (ربيعة جلطي) في روايتها (عرش معشق)، الشخصية المحورية (نجود/زليخا) كنموذج حي للفتاة القبيحة التي لا تمتلك من الجمال ما يؤهلها لإثبات وجودها كفرد فعَّال في المجتمع مما انعكس سلبا على طريقة تفكيرها، ورؤيتها لمحيطها. وانطلاقا من نظرة دونية يفرضها الآخر عليها يقوم السرد بمهمة تشكيل مشاهد تظهر التوتر الذي تعيشه البطلة نتيجة صعوبة التكيف مع البيئة التي تعيش فيها، فتنشِّط الذاكرة مسترجعة

---

[1] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص45.

[2] معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية، مؤثرات وتمثيلات، منشورات الاختلاف، ط1، 2013م، الجزائر العاصمة، الجزائر، ص15.

مرحلة ما قبل الولادة بأسلوب رمزي، مفاتحة القارئ بتشبيه الرحم بالقوقعة، وهي بالحلزون والقابلة بالطائر المنقض على الضحية لتقدم بذلك نفسها في مشهد حزين تُغتَصب فيه حريتها، وتجبر على مغادرة مكان النشأة الأولى.

فالمكان في حياة الإنسان يشير إلى "قيمته الكبرى، ومزيته التي تشده إلى الأرض ولا غرو؛ فالمكان يلعب دورا رئيسيا في حياة أي إنسان، فمنذ أن يكون نطفة يتخذ من رحم الأم مكانا يمارس فيه تكوينه البيولوجي، والحياتي، حتى إذا خاض، وخرج هذ الجنين يشمُّ أول نسمة للوجود الخارجي كان المهد هو المكان الذي تنفتح فيه مداركه، وتنمو فيه حواسه»[1]، ومن هذا المقام، وفي صورة استنطاق للذاكرة، تفاتح الكاتبة القارئ بتجريد البطلة من المكان المتمثل في رحم الأم، والذي يعتبر مكان نشأتها الأولى، وأكثر الأماكن حرية وأمنا، وتعتمد الكاتبة على تكثيف الخيال، فتربط بين شكلي الرحم والقوقعة لتجعل منه مكانا ذا صفتين: هشة وحالمة. ووُصِفَ بالقوقعة في قولها:

"أتدري أنهم سلّوني من قوقعتي مرغمة، كما يفعل الطائر بحلزون يزحف هادئا متنسكا داخل قوقعته، يواصل رحلته الأبدية لا يسبب ضررا لأحد، مسالما باحثا عن قوت يومه مثل بقية الخلق».[2]

هنا يكتسب المكان عند البطلة قداسة، استقرارًا، ويسوده هدوءٌ تكسره مرحلة الولادة لتنتقل البطلة من حيز هش، مميز، وممرد، تمارس فيه السلطة بكل طلاقة دون أيما قيد إلى أخر معتم مليء بالمعاناة، والعنف، والظلم، والاضطهاد. ويتشكل كل ذلك في قول السارد على لسان (نجود/زليخا):

"يصيح صوت القابلة المتهدج، بينما أصابعها الخشنة تطبق مؤخرة رأسي، تحاول أن تجذبني إليها وأنا أقاوم بكل ما أوتيت من جهد. يشتد ضجيج مهول في الخارج، يهز طبلة أذني البكريين، صراخ وجع أمي وهي تجمع قواها كي تلفظني بعيدا عن سكني فيها».[3]

---

[1] سيزا قاسم وآخرون، جمالية المكان، ص5.

[2] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص9.

[3] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص10.

فالشخصية تُنقل من مكان كانت تمارس فيه حريتها المطلقة لا تتشارك فيه مع أحد إلى آخر تمثل فيه الطرف الأضعف حضورا، فاقدة بذلك فردوسها، وعالمها الخاص لتقف محتارة أمام التغيرات التي يشهدها المكان، وعدم إنصافها تقول في هذا الصدد:

«لماذا ينزلونني من جنتي، كيف يعتدى عليّ هكذا.. وماذا عليا أن أفعل كي يصدقوا أنني بريئة من كل ما يعرضني للعقاب..».[(1)]

هكذا تتوالى الأحداث إلى أن تخرج الذات من عالمها المثالي –الرحم– لتقف أمام عالم مضاد لها لا يتوافق وتطلعاتها.

تستغل الكاتبة تقنية الاسترجاع لبعث هذا الحدث مقدمة للقارئ صورة عن ذات ترفض التعامل مع العالم الجديد الذي يرتسم في مخيلتها في أبشع صوره، مقارنة بالمكان الأول وبهذه البداية تقيم الكاتبة حدا فاصلا بين زمنين، ومكانين: أولهما فردوسي، والآخر جحيمي تتعالى فيه أصوات الألم، والحزن، وهي الصورة التي تشكلت في مخيلة الذات عن المكان الذي تتجه إليه؛ فهو مليء بالأحزان، والصراخ، ولا يخدم النهج الذي تريد أن تسلكه، وأمام هذه المفارقة السردية يجد القارئ نفسه أمام حدث مأسوي يشهده المكان، تؤسس من خلاله الكاتبة لبقية أحداث روايتها التي يظهر فيها صوت بطلة الرواية منذ البداية مُعلنا عنه من خلال ضمير المفرد المتكلم الحاضر بقوة في المشهد السردي.

تصبو الكاتبة من وراء استدعائها لمرحلة الولادة، والتعمق في سرد الصدامات الأولية التي عرفتها (نجود/زليخا) إلى رصد العجز الجسدي، والنفسي الذي تعيشه الذات في ظل السلطة السلبية للمكان الجديد الذي أجبرها على البحث عن أمكنة مضادة دلاليا، تهجر إليها كينونتها الضعيفة هروبا من تنامي عنف المكان الآني، فكان أن استدعت مخيلتها المكان الرحمي ذي الصفات المثالية، والذي تقدمه خالٍ من الشوائب، متماشيا مع رغباتها عكس العالم الخارجي الذي ألصقت به أبشع الصفات، وهنا يتحدث (غ. باشلار) عن الأمكنة الجديدة قائلا: «عندما نسكن بيتا جديدا، وتتوارد إلينا ذكريات البيوت التي عشنا فيها من قبل فإننا ننتقل إلى أرض الطفولة غير المتحركة، غير المتحركة كالذكريات البالغة القدم. نحن

---

(1) المرجع نفسه، ص13.

نعيش تثبيتات السعادة. إننا نريح أنفسنا من خلال أن نعايش مرة أخرى ذكريات الحماية.»[1]، وبالنسبة لـ (نجود/زليخا) ليس هناك مكان أنسب للاحتماء من رحم الأم.

يمثل المكان الصوت المعارض أو بالأحرى الرافض الذي تواجهه (نجود/زليخا) داخل المجتمع لأسباب ترجعها الكاتبة إلى فقدانها والديها، وسوءُ خِلقتهَا، الأمر الذي أفقدها الإحساس بقيمة المكان الجديد، ونمى لديها رغبة قوية في العودة إلى المكان الأول والتحرر من المعايير، والقيود المجحفة التي فرضها محيطها عليها، انطلاقا من رؤى سابقة مجدتها الثقافة، ورسختها العادات، والتقاليد.

ولجأت الكاتبة إلى استعادة تلك الأجواء المتوترة، الحزينة، لتترجم طبيعة العلاقة بين الذات والمكانيين، وموقفها منهما، حيث تتجسد الحالة النفسية للشخصية، وأحاسيسها تجاه المكان الرحمي الذي ترى أنها اجبرت على مغادرته منكسرة، تقول عنه:

«لفني حزن عميق وأنا أكاد أتأكد ما بين اللحظة المنصرمة والتي تليها، أنني تاركة عالمي الجميل الهادئ هذا نهائيا لا محالة وإلى غير رجعة. (...)

لماذا ينزلونني من جنتي، كيف يعتدى عليا هكذا.. وماذا علي أن أفعل كي يصدقوا أنني بريئة من كل ما يعرضني للعقاب..(...)

آه.. كنت أنزلق بعيدا عما كان ملكي ومملكتي، نحو مجهول لا أريده. (...)

وكانت اللحظة الحاسمة آه من تلك اللحظة.. أول مذاق للخيبة والانكسار والهزيمة.. لحظة الطرد من الجنة.(...)

بالله عليك،، كيف لك ألا تغضب، ولا يشتد حنقك، وقد أخرجت من جنتك، واجتثثت من أول منزل لك هادئ ومحايد، وقُذِف بك إلى عالم لم تختره، ثم تقلب رأسا على عقب وأنت تترنح في الهواء، ثم تضرب على مؤخرتك..».[2]

تقتضي عملية إنتاج النص «انتقاء وتركيبا، وهدمًا وبناء، كما أن عملية فهمه تحكمها الآليات نفسها، ذلك أن خزان الذاكرة يمد المرسل بفَيضٍ غزير من الأطر للتعبير

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص37.

[2] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص12-13-14-15.

عن موقف ما، لكنه يختار منه ما يلائم المتلقي ويناسب مقتضيات الأحوال»[1]، فتطبع التداعي الذي تمارسه الذات باسترجاع المكان، يساعدها على تزيينه بأجمل الذكريات التي جمعتها مع أمِها مدة من الزمن. فالكاتبة من وراء ذكرها الرحم كمكان تتعلق به الذات وتمجده تتجاوز دلالته البيولوجية، إلى دلالات وجودية، ورمزية، يكتسبها من خلال تلك العلاقات التي تربط الذات بالمكان الرحمي –مكان اللذة المطلقة–، والعالم الخارجي –مكان الوجع– بسياقاته المختلفة.

الحنين إلى العزلة، والتفرد بالمكان، والخوف من القادم المجهول، إحساس تضعه الكاتبة في قلب شخصيتها، وهي تفارق الرحم الذي أصبح ماضٍ، وتتجه إلى عالم لا تعرف عنه أكثر من أنها أجبرت على الدخول إليه، وتنفتح لغة الكاتبة على المكان، فَتُحَمِلُهُ بأبعاد رمزية "متأتية من الطاقة التعبيرية التي له، في ترجمته لخلجات العالم الذاتي، الداخلي»[2].

فالقارئ الذي يفاتح بهذا النوع من الأمكنة المغلقة، المتناهية الانفتاح عند الذات، يقف وراء الذات، وهي تتعامل والمكانَ، فيقع في فخ المقارنة بين ما كان وما هو كائن، وفي ظل هذا التشظي الذي تعيشه الذات، تنشأ مفارقة المكان الذي يجتمع فيه الخوف والقلق أمام الأمن والأمان، المتمدد في الأفول أمام مَرْأَى الذات.

وتستمد اللغة شعريتها من اللحظة التي تعيشها الذات، فنراها لغة كثيفة مصقولة، معبرة عن عمق الوعي بالمكان، وعن الرغبة في التمسك به، وهو الذي تسمه الذات بالقداسة من خلال وصفه بـ (المملكة، الجنة) التي كانت تتربع على عرشها قبل أن تفقده وتُسْتَثْمَرُ الكتابة السردية للإعلان عن الذات الأنثوية المنهارة أمام تعالي سلطة المكان، وهو الأمر الذي حال دون تحقيق رغبة الاستمرارية داخل المكان الماضوي الذي شكلته الكاتبة سرديا كمكان مؤقت، بغيابه تفقد الذات الإحساس بجمال الحياة، فاتحة المجال لعنف الخيال وعنف المكان القادم، والمفتوحة على الكثير من التساؤلات.

ويحضر في المقطع السردي نص غائب تستحضره الذات داخل النص الأصل، حاملا من الدلالات ما يعمق دلالة الرحم في مقابل العالم الخارجي، تقول (نجود/زليخا): **(أول مذاق للخيبة والانكسار والهزيمة.. لحظة الطرد من الجنة.)**، وهذه الجمل السردية تدفع

---

[1] محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، دط، 1987م، بيروت، لبنان، ص28.

[2] عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، دراسة، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط2، 2006م، عمان، الأردن، ص118.

بالقارئ إلى إعادة تشكيل المكان الأول للخلق، والنعيم الذي رآه آدم وحواء في الجنة ثم ارتكبا الخطأ بالأكل من الشجرة المنهي عنها، فأخرجا من الجنة إلى الأرض لحكمة الله في خلقه لهما؛ فنزول (نجود/زليخا) من الرحم الذي كانت مرتاحة فيه، لا تشقى، ولا تتعب فيه، يتقابل بشكل مقاربٍ صوريا مع الحالة التي كان عليها آدام وحواء في الجنة قبل أن يحلا بالأرض، ويعرفا المشقة والتعب.

يجمع القارئ بالنص "علاقة تفاعل وتحوّل، ومنافسة واشتراك، واتفاق وتضاد ((تبعث الجسد، وتولد اللّذة))، وتذهب بالقارئ والنص معًا كل مذهب، وتسيرهما لما خلقا له من المتع، والحرية، والانعتاق"[1]. فالكاتبة تسعى من وراء اللغة إلى مواجهة القارئ وإثارته، عبر شحنها بمعاني، مستمدة من سياقات متعددة، تحيط بالذات؛ فتساهم في بنائها داخل المتن السردي، وتستدرج القارئ لتتبع الأحداث المتعالقة، والنصوص المُبْتَعَثَةُ من داخل النص أو خارجه لإعلاء المشهد، فحضور الجنة كمكان موازٍ للرحم يوحي بالقيمة التي يمثلها للذات المطرودَة منه، وتقدم الكاتبة مشهدا جنائزيا، تتدرج في تقديمه للقارئ بدأته بخيبة سببها عجزها عن البقاء في المكان، واستنفاذ كل الحيل، ثم الانكسار وفيه بداية للاستسلام، وبداية تذوق طعم الهزيمة التي أعلنت عنها.

وهكذا أثارت الكاتبة بارتدادها إلى مكان النشأة الأولى للذات الساردة فكرة فقدان الأمن والأمان في العالم الخارجي، وقبل القدوم إليه بزمن، فالذات تظهر ممزقة أمام علو صوت المكان والزمان الذي يمثله مرحلة الولادة، وفي هذا النص تحفر الكاتبة في أعماق الماضي فتسترجع المكان، من ذاكرة جريحة.

1-2- التأريخ بالأشياء:

تتخذ الروائية من بعض الأشياء المتواجدة في الفضاء السردي وسيلة لتفعيل حركية السرد عبر استدعاء الوقائع المحيطة بمجيئها إلى المكان الذي تقيم فيه الشخصية البطلة ونجد هذه الاستراتيجية في مشهد تتخذ فيه الكاتبة من المكان نقطة انطلاق لاسترجاع أحداث متعددة، تتعلق بصنع (الهيكل المعشق) الذي يمثل أحد الأشياء التي تتوسط البيت معلنة عن قوة حضوره داخله، لارتباطه بأحداث تاريخية متشعبة تشعب الروايات المتمحورة

---

(1) منذر العياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص13.

حول صنعه؛ إلا أنّ الكاتبة تحشد هذا الكم من الأحداث لما فيها من إنارة لأحداث الرواية رغم تشظيها، وتستدعي كذلك أحداث دينية، تحتفظ بها الذاكرة، لما تحمله من قيم إنسانية راقية، تُزَالُ فيها الحساسية المتواجدة بين الأديان، تقول الكاتبة على لسان (بوعلام) المنتسب إلى البيت الذي يتمركز فيه (الهيكل المعشق):

«ويؤكد بوعلام أن الهيكل العجيب ذا الزجاج المعشق، كان في أصله من بين الهدايا الثمينة الرمزية التي قدمت للأمير عبد القادر. وأن الهيكل أعلى من كل تقدير، بل قيمته التاريخية والرمزية استثنائية وكبيرة جدا فوق الأثمان، لأنها هدية اشترك في صنعها المسيحيون والمسلمون معا اعترافا من لدنهم بحكمة عبد القادر بن محي الدين وجميله عليهم.

قص سيدي علي على أهله ما حدث ذات صباح دمشقي -يقول بوعلام- حيث قدم إلى بيت الأمير رجال أنيقون، جميلون، جليلون بوجوه سمحة، رؤوس بعضهم تعلوها عمامات، وأخرى عليها قلنسوات، إنهم رجال دين وحكمة، مسلمون ومسيحيون معروفون في أراضي بلاد الشام. جاؤوا يظللهم الهدوء والسكينة وجو من الأخوة والتسامح.. كانوا يرغبون في رؤية عبد القادر بن محي الدين.

- كان لقاء مؤثرا أسال دموعي، ومثلي دمعت عيون جميع المريدين الحاضرين يومئذ.

يضيف سيدي علي على ذمة بوعلام.

جاء رجال الدين هؤلاء معا إلى بيت الأمير، ليمثلوا المسلمين والمسيحيين على السواء قصد الشكر له والعرفان على مبادرته التاريخية لحقن الدماء، يحملون بعض الهدايا الرمزية من بينها هيكل مبهج براق من الخشب الأحمر المتين المنحوت تتوسطه مرآة صغيرة محفور فيها زجاج معشق مدهش».[1]

تغوص الكاتبة من خلال هذا الاسترجاع في أعماق التاريخ، مفسحة المجال لصالح الجانب الواقع، على حساب التخييلي، فتبعث بأحداث من الذاكرة الجزائرية العربية، محملة

---

[1] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص34.

بعبير ديني، يحضر فيه الإسلام والمسيحية ظاهرا، والجانب الصوفي ضمنيا ممثلا في شخصية "عبد القادر بن محي الدين"، ومريد الطريقة "سيدي علي".

وفي ظل هذا التراكم التاريخي الذي تندمج فيه أنفاس القديم بالحديث تنتج الكاتبة نصا مبنيا على مجموعة من النصوص تلتقي في جسد واحد، متقاطعة ومتفاعلة، لغويا ورؤيويا وقد اقترحت (ج. كريستيفا *J*. Kristiva) «رؤية نقدية جديدة، تؤكد انفتاحية النص الأدبي على عناصر لغوية وغير لغوية (إشارية ورمزية) متجاوزة بذلك التصور البنيوي الذي يلح على مفهوم البنية، والرؤية الاجتماعية التي تركز على الوثيقة، ومشيدة في الآن نفسه لشعرية جديدة تنظر إلى النص كملفوظ لغوي واجتماعي في آن».[1]

والمشهد التاريخي الذي تستدعيه الكاتبة في النص الأصل، يتمثل في تتبع المسار التاريخي لـ (الهيكل المعشق) الذي يعتبر مركز البيت الروحي، والمسرود ظاهريا في النص؛ إذ إنَّه هدية قُدِمَت لـ "عبد القادر بن محي الدين" على يد أئمة وقساوسة بدمشق شكرا على المجهود الذي بذله للإصلاح، بعد الفتنة التي شهدتها بلاد الشام سنة 1860م وحمايته للمسحيين من الجماعات الثائرة، كلوحة إنسانية لتعايش الأديان.

حضور مثل هذا المكان –الهيكل المعشق– في النص يفجر أحداثا مسكوت عنها في النص، كونه متشعب الروافد، فهو يربط الذات بأماكن وشخصيات ذات أثر في حياة المجتمع الجزائري، تاريخيا ودينيا؛ فالكاتبة تأخذ من التاريخ مادتها الحكائية لتعيد انتاجها ضمن النص بنفس جديد، يخدم المتخيل السردي بتزويده بأنساق ثقافية ماضوية متجذرة في الذاكرة الفردية والجماعية.

تستمد الكاتبة شعرية لغتها من الكثافة النصية التي خلقها التناص بمختلف تجلياته من أسماء الشخصيات (عبد القادر، سيدي علي)، إلى الرموز الدينية (المسلمين المسحيين)، إلى أماكن يجتمع فيها المغلق بالمفتوح (البيت، دمشق، الشام)، إلى جانب المعجم اللغوي المتشبع بنبرة الخير والتصالح ورفعة المكانة، (رجال أنيقون، جميلون جليلون وجوه سمحة، رجال دين وحكمة. الهدوء، السكينة، الأخوة، التسامح). تحضر هذه الكلمات في مشهد اللقاء والأمير، دلالة على الجو المهيب الذي يسود المكان.

---

[1] عبد القادر بقشى، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، دط، 2007م، الدار البيضاء المغرب، ص19.

تؤثث الكاتبة عالمها حسب المقام الحدثي، متخذة من الهيكل المعشق، وسيلة لاسترجاع أماكن وشخصيات، تَضُخُ في النص روحا ثورية، ودينية، تساهم في بناء شخصية (بوعلام) الذي يعتز بانتمائه إلى أسرة، تمتد جذورها إلى المريد (سيدي علي) رجل الدين الصوفي مريد الطريقة التي يعتبر "الأمير عبد القادر" أهم أقطابها، وهذه الارتحالات الماضوية التي تقوم بها الذات تمثل مرحلة تأسيس للذاكرة الثقافية والتاريخية لشخصية (بوعلام) الذي يرتبط بمكان محمل بذاكرة نضالية، يجتمع فيها الزمن بالمكان اللذين يختزلهما في (الهيكل المعشق)، كجزء من المكان، وكمنبع متجدد للذكريات التي رسمتها الكاتبة كنسق حياتي لشخصية (بوعلام) المريد، ويظهر ذلك في قول الذات الساردة:

«يريد من هيكل الزجاج المعشق أن يكون جسرا يربط بينه وبين جده الأول، سيدي علي الذي لازم القائد الثائر في غربته من جهة، وبين أمه المجاهدة نورة من جهة أخرى.

كأن بوعلام يوّد أن يقوم هيكل زجاج المعشق مقام شجرة العائلة، عائلة الجهاد والمقاومة.

يريدها شجرة عائلة من نوع خاص. متميزة ليست في متناول الجميع، ترجع به إلى باحة عبد القادر المؤسس الأول للدولة الجزائرية، بوعلام يرى نفسه جزءا من باحة أول دولة، فهو بشكل أو بآخر من بطانة المؤسس، وله الحق في ما يلي. وله الحق في ما يملك وما سيملك».[1]

وفي هذا المشهد السردي يظهر (بوعلام) في صورة الرجل المتمسك بالمكان والهوية التي يصنعها رغبة منه لإثبات أحقيته في ممارسة حريته، وتعويض ما فاته، فهو الابن الذي عاش طفولة متصدعة، انعكست على مسار حياته التي تتعالق والأشياء الموجودة حوله والمشيرة إلى الحضور الماضوي الملاصق لها، لتكتسب بذلك صفة الرمزية التي تستثمرها الكاتبة لتقديم البواعث المؤثرة في شخصيته والمحركة لأفكاره، المجسدة سرديا.

---

[1] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص36.

1-3- أمكنة المأساة:

بداية بعلاقته بالمكان الذي نحت جزءا من شخصية (بوعلام)، والذي يسترجعه السارد محملا بذكريات يغلب سوادها على بياضها، انطلاقا من صدام مع أحد أقرانه، ليُفتح النص لاستدعاء المكان بلغة انفعالية، تتطابق وطبيعة الموقف الذي تعيشه الذات، ثم تعقد تصالحا مع المكان كونه الملاذ الوحيد زمنئذٍ، يقول (بوعلام) مخاطبا الآخر:

"أنت لست مثلي.. هل استشهد أبوك بعد سنتين من الجهاد قبل أن يراك. هل قررت أمك أن تضعك في مأوى الأيتام سرا ثم تعود صاعدة نحو الجبل.. قل.. هل جربت أو حتى رأيت مأوى أيتام أنت؟

عليك أن تجربه أو تراه إذن كي تفهمني. كي تفهم بوعلام السوطا.

كان عليه أن يزن كلامه فلا يغضبني، وينكأ جراحي ويذكرني.

صحيح أنه لم يكن مأوى سيء. كانت تدير أموره فرنستيان من الأقدام السوداء، إلا أن خدماته كانت تزداد سوءا كلما اشتد وقع السنوات الأخيرة".[1]

في هذا المقطع السردي يسترجع (بوعلام) مأوى الأيتام والجبل، واليد الوالدة والراعية ليثبت عمق مأساته، كوسيلة للدفاع عن إزهار الحاضر، في مقابل احتراق الماضي، فبعودته لهذين المكانين تحرر الذاكرة الحدث من الآنية الزمنية متجهة صوب الماضي الذي يؤطر له زمنيا بالسنوات الأخيرة للثورة الجزائرية، حيث عاش بوعلام في مأوى للأيتام، وحضور هذا المكان في النص، مؤشر يوحي بطبيعة السياسة التي اتبعها المستعمر في الجزائر آنئذٍ بفتح أماكن لتعليم الأطفال ورعاية اليتامى، بلسان ودين المستعمر.

يرتسم في ذهن المتلقي مأوى الأيتام كلوحة إنسانية، تضج بالأمان والألفة، إلا أنه عند (بوعلام) يأخذ مسارًا آخر، ويقدم هذا المكان بصورتين: الأولى سيئ منبوذ لارتباطه بالذكريات الحزينة، والزمن النفسي الحزين، فهو معتم مثقل بالأحزان والتناقضات، وأخرى مقبولة فيها نوع من الرضا، وفي المسافة الموجودة بين العاطفتين في النص تخلق الكاتبة فجوة: مسافة توتر؛ إذ ترتحل فيها بالقارئ من حالة نفسية إلى أخرى، ففي اللحظة التي يبني

---

(1) المرجع نفسه، ص146.

فيها القارئ انطباعا سلبيا حول المكان تردف الكاتبة سردها بعبارة **(صحيح أنه لم يكن مأوى سيء)**، لتنزاح عن المتتاليات السردية السابقة، وتضعه أمام تصور مناقض للأول الذي تتخذه الذات كنقطة دفاع عن أحقيته في التملك والتفوق على الآخر.

ومن الانزياحات الموظفة في المشهد السردي، والمتعلقة بالمكان المسترجع الذي تديره (فرنستيان) وهي شخصية فرنسية تنضوي تحت لواء (الأقدام السوداء)؛ فالذي توقعه القارئ من الأم المجاهدة –أم بوعلام– هو أن تتركه في مكان آمن، وتحت وصاية جزائرية، إلا أنها وضعته في مأوى يدير شؤونه المستعمر، وهو حدث غير متوقع، ينتج عنه اصطدام القارئ بالمشهد السردي الذي يهدم ما بناه مخياله.

ففي هذا النوع من الخطابات "توظف الرواية النسائية خلفيتها التاريخية، وترهن مرجعيتها المستمدة من الماضي لتغذية السرد، وتفعيله بالوقائع والأحداث الراسخة في ذاكرة المتلقي، المثيرة لمخياله. واقتناص المادة الحكائية، وتشغيلها لغةً ورؤيةً وبناءً يجعل الاحتماء بأحداث الماضي من الحوافز المؤسّسة للسردية النسائية تثري إيقاعها وتضخ دما جديدا في شرايينها، وتسمها بحسّ مطبوع، يكشف نكهة المرأة وإيقاعها الدافئ سواء أكان من حيث تعاملها مع المادّة اللغوية بوصفها (ملفوظا)، أم من حيث تعاملها مع المادة الحكائية بوصفها(موقفا)".[1]

ففي المشهد السردي توظف الكاتبة تاريخ الأمكنة انطلاقا من مسلمة يشترك فيها القارئ والمؤلف، وهي نقطة التماس بينهما، والأمر هنا يتعلق بطبيعة الأجواء التي عاشتها الأسر الجزائرية الثائرة ضد الآخر/المستعمر زمن الثورة، مضحية بالبذرة المرجو منها كسب الرهانات القادمة عقب تحقيق النصر المرتقب، فذاكرة (بوعلام) تمثل الوعاء الحامل لذاكرة الأمكنة الطفولية ذات الطابع التاريخي، والمعادة إلى الحاضر السردي بحمولتها الجغرافية والثقافية والنفسية.

وفي التغير الانطباعي نلفي المكان المسترجع مُرْتَبِط بالحالة الشعورية للذات التي بدأت ردها على الآخر بنبرة عنف ثم هدوء تبعه تغير نظرتها إلى المكان ليتحول من الضدية إلى الألفة. ويحضر في المقطع السردي مكان لم يسلط السرد عليه الضوء متمثل

(1) الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص247.

فـي (الجبل) الذي تقدمه الكاتبة كمكان للنضال والدفاع عن الوطن، إضافة إلى كونه المأوى الذي يجمع المجاهدين، والنقطة التي تبقى الذات تنتظرها أن تزهر.

فالزمن يؤطر المكان سرديا ليصبح محملا بدلالات، وأبعاد تاريخية، واجتماعية ونفسية منزاحا عن طبيعته الحقيقة كمكان جغرافي يرتسم بحدوده وشكله، فالزمن زمن ثورة الذي عرفت فيه الأسرة تشردًا، وفقدانًا للأمن والعاطفة، وشخصية الأم والابن، تمثل نموذجا اجتماعيا ونفسيا للأسر الجزائرية حِينَئِذٍ.

1-4- زوايا الاغتراب:

يجمع الشخصية بالمكان علاقات متعددة تتأرجح بين الألفة والضدية، وفي كلتا الحالتين تنال الذاكرة حظها من الأحداث؛ كونها الكتاب الذي تُسَجَلُ فيه حياة الشخصية بمختلف متغيراتها، وقد يبسط المكان سلطته على الشخصية، فيستمر في تأريقها حسب حالتها الاجتماعية، أو النفسية، أو توجهها الأيديولوجي، وتستثمر الكاتبة هذه العلاقة سرديا فتنتج نصا حكائيا يمتزج فيه الـحاضر بالـماضي، مولية الماضي أهمية كبرى لما يحمله من مرجعيات، وخلفيات تساهم في إنارة الحدث الآني.

في رواية (عرش معشق) تفسح الكاتبة المجال لـ (عبدقا) حتى يبوح بموقفه من المكان مستعملا لغة تنساح فيها الكلمات من اللاوعي، ليبدي رؤيته، وانطباعه حول الأمكنة منطلقا من المكان الآني المتمادي في الكبر، إلى المكان الماضوي المقزم الذي عاش فيه مرحلة الطفولة، ثم دخل معه في صدام نتج عن تنامي أفكاره وتطلعاته. ويظهر المكان المسترجع في قوله:

"لا أعتقد أنني سأنسى مدينتنا الصغيرة التي عشت فيها لسنوات، إنها تركت بصمات دائمة علي، لكنني صرت مع الزمن أشعر أنـها تضيق فوقي مثل قميص قديم. أصبحت أفكر بضرورة البحث عن سماءات جديدة، فقد أعياني الإحساس بالاغتراب واللاتوازن بين ما أقرِؤه وبين ما أعيشه وأراه. بين ما تمنحني إياه الكتب من فضاءات وعوالم لا محدودة وبين الواقع الضيق المعلب. صرت أبحث عن فضاء أكثر شساعة.. عالم لست أدري أين أجده.. لعلني أقبض عليه في هذه المدينة الكبيرة.

(...) المدينة هذه مدهشة حقا. مدينة مغرية لشاب مثلي جاءها من الأطراف النائية ومن الهامش يبحث عن مبتغى غير مدرك، عن شيء ما يجهله».[1]

تقدم الكاتبة علاقة الذات بالمكان في صورة نفي للنسيان، ليفهم من السياق طبيعة العلاقة المتأصلة في ذاكرة الذات، فجاء في المشهد تصريح بوجود توتر بين الذات والمكان خاصة في حديثه عن مرحلة الطفولة الموصوفة بغير المستقرة، ويرد ذلك إلى غياب الحميمية مع المكان، لتتخذ منعرجا آخر، جاء نتيجة المسافة الوجودية التي خلقتها رغبة الذات في تغيير المكان، انطلاقا من خلفية ثقافية تشكلت بعد عَقْدِ مقارنة بين ما هو كائن في الـواقع وما يستقر في الخيال الذي يمتص صوره من عالم الكتب الذي دفعها إلى البحث عن مكان موازٍ لطموحاتها النامية على قدر نمو زادها المعرفي.

وتظهر القرية التي استدعتها الذاكرة ضبابية الملامح، أمام تنامي الرغبة في هجرانها والانفتاح على أماكن أوسع، وهنا تصور الكاتبة جانبا من الصراع الموجود بين المدينة والقرية، إلا أنَّ ما يلفت انتباهنا في المقطع السردي الكلمات التي تستعملها الكاتبة لوصف المكان المسترجع: (أشعر أنها تضيق فوقي مثل قميص قديم... الأطراف النائية... الهامش) فمن هذه الجمل ترتسم المدينة الصغيرة كمصدر للاتوافق والتخلف الذي يلف ساكنيه ويمنعهم من التواصل.

فمتغيرات الحياة التي يراها (عبدقا) فيها لا يسعها عالمه الصغير الذي يومئ ببداية صراع سيسببه القلق المتنامي الذي يعيشه مع ذاته، إلا أنَّ الكاتبة تنفتح سرديا على المكان الآني ممثل في المدينة الكبيرة، كاسرة بذلك الاسترجاع الذي لم يسع مسافة زمنية كبيرة مقارنة بسابقيه.

مغادرة (عبدقا) المكان المولدي نحو المدينة لم ينسه المحطات التي عاشها، والموظفة سرديا كدافع للبحث عن المخبوء في الفضاء الجديد المنفتح على المتغيرات التي تمثل مؤشرات تستميل وتلفت انتباه البطل إلى الاحتكاك بها، وهنا تستعمل الكاتبة المكان –المدينة– لاسترجاع ذكريات المكان –القرية– المنفي، بعد التمعن فيما حول الجسد من أشياء وأمكنة كانت حبيسة المخيلة المتشبعة بكلام الكتب التي كان يطالعها، إنه يسترجع مكان

---

[1] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص116.

يتسم بالألفة انطلاقا من المكان الآوي له، وهذا الفعلية تماثل الإحساس الذي تستشعره الذات حين تلاقي بيتا جديدا، وفي هذا السياق يقول (غ. باشلار G. Bachelard) عن أثر التقاء الجسد بالبيت الجديد «عندما نسكن بيتاً جديداً، وتتوارد إلينا ذكريات البيوت التي عشنا فيها من قبل فإننا ننتقل إلى أرض الطفولة غير المتحركة، غير المتحركة كالذكريات البالغة القدم».[1]

تقدم الكاتبة (ربيعة جلطي) الريف بلغة تعرف نوعا من الاستقرار بعيدا عن العنف المكاني الذي تتعارض فيه رؤية الذات ومحيطها المتقوقع على نفسه، ويظهر الريف/المدينة الصغيرة في نصوص الكاتبة (مليكة مقدم)، بصورة أكثر كثافة وعمق، متشبع بروح التصلب الاجتماعي والثقافي، فإذا كان (عبدقا) يرغب في ترك القرية/المدينة الصغيرة قصد الاكتشاف، والانفتاح على المدينة الكبيرة التي قرأ عنها، وزانت في مخيلته، فإنها في ذاكرة شخصيات روايتي (الممنوعة)، و(أدين بكل شيء للنسيان) تظهر مخضبة بالذكريات المؤلمة المتجددة بتجدد اللقاء والمكان، فالقرية في الروايتين تمثل مكان العودة بعد الهروب منها لتعارض بين الشخصيات والمكان، والغاية من جمع الروايتين في موضع واحد هو التقارب الشديد بين نظرة الشخصيات إلى القرية كمكان نموذجي للتخلف وانهيار القيم الأخلاقية والاجتماعية، أما المدينة فتظهر ملجأ تتجه صوبه هروبا من الضوابط الاجتماعية.

5-1 قفص الموت:

تستوقفنا الصحراء في رواية (أدين بكل شيء للنسيان)، كمكان عالق بالذاكرة، يفجر تواجده المآسي والأحزان، فهو مكان معادل للبؤس، والرعب، يظهره قول السارد «**كلمة صحراء كافية لبلورة الرعب الطفولي**»[2]، تظهر الصحراء في هذه الجملة ككلمة ذات بعد انفجاري يكفي ذكرها لاستعادة الماضي الطفولي الذي هربت منه الذات، فالفضاء الصحراوي لدى البطلة مقترن بانفتاحه على الذاكرة المأساوية، ثم تتعمق الكاتبة في تقديم الأمكنة بانتقالها من الكل إلى الجزء سرديا ليتوالى بذلك عرض الصدمات الملتصقة بالأمكنة المسترجعة.

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص37.

[2] مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص29.

فالغرفة محاطة بمتغيرات الصحراء تمثل في رواية (أدين بكل شيء للنسيان) مركز العالم السردي الذي يغلب عليه صوت الماضي، والذي تستمر الذات الساردة في استرجاعه وتقديمه للقارئ، أما الصورة المحورية العالقة بجدران ذاكرتها، هي لحظة قتل الأم للرضيع والتي احتوت أحداثها غرفة كانت فيها كل من الأم والخالة (زهية) ومن المكان المسترجع تغذي الكاتبة نصها، مثيرة التشويق لبقية الأحداث المُتخذة من الذكريات المنبعثة من الذاكرة مركزا لها.

هذا الحدث المسترجع جعل من السرد يتأرجح بين الحدثين الماضي والحاضر كاسرة خطيته، إلا أن استدعاء المكان الماضوي كان أعلى نبرة من الحاضر، يقول السارد:

"رأت سلمى نفسها هناك في الصحراء. كم كان سنها؟ ثلاث سنين ونصف؟ ليس أكثر، كانت النسوة يصرفنها. لا شيء أفضل من هذا لتأجيج فضولها، تظل هناك تطوف. الباب مفتوح وعصف الريح لم يبدأ بعد، لا يوجد في البيت سوى غرفتين تطلان على الفناء. لقد وضعت البارحة، الخالة زهية، الأخت الصغرى للأم مولودا جديدا. إنها ممددة في إحدى زوايا المطبخ والولد ينام في حضنها. انزعجت الأم من عصيان سلمى واندفعت نحوها وجرتها بقوة نحو الغرفة الوحيدة وألقت بها إلى جانب أخويها النائمين: ((احرسيهما، ولا تتحركي من هنا، وإلاّ فالويل لك هل سمعت؟)) أوصدت الوالدة الباب من ورائها وذهبت.(...)

اجتهدت سلمى من أجل أن تتشجع لمواجهة الريح. عليها أن تعود إلى المطبخ، لا يمكنها البقاء وحدها في هذا الظلام الخانق. تقوّست أمام الرشقات وأسرعت باتجاه الباب المجاور، كان هذا الأخير مغلق بالمزلاج الداخلي. ألصقت سلمى وجهها بشرم ما بين الألواح الخشبية على أهبة مناداة الأم. لقد بهتت إذ أبصرتها تشد وسادة وتضعها على رضيع زهية، البنت الصغيرة لا تعرف شيئا عن الموت، لا تدرك مغزى هذا الفعل. لكن العنف استولى عليها مباشرة فابتعدت متراجعة، وعندما وصلت إلى الفناء أطلق الريح لساقيها، جرت طويلا جدا والريح تدفعها قبل أن تقع أرضا، انكمشت وقتئذ وغطت وجهها بيديها.(...)

سألت الأم بنظرة فاحصة: ((أين كنت؟)) قبل أن تعلن بصوت خفيض ((مات الرضيع)). ستتذكر سلمى هذه الجملة إلى أبد الآبدين».[1]

في هذا المشهد السردي المسترجع يغطي السارد الواقعة التي شهدتها بطلة الرواية (سلمى)، إذ يرجع بالقارئ إلى مرحلة الطفولة التي عجزت فيها البطلة عن التصدي لها لما فيها من قوى عنيفة وهائلة، تمكنها من التداعي السريع إلى الحاضر، محملة بإيقاع خاص في الشعور والتفكير. وتُربط هذه الواقعة المسترجعة بأمكنة تؤطر تحركات (سلمى) تبدأها بالصحراء ثم البيت الذي يتكون من غـرفتين مطلتين على الفـناء؛ الغـرفة الأولى عـبارة عن مطبخ، ويمثل المكان الذي وقعت به جريمة القتل، ويحضر فيه كل من الأم –القاتلة– والرضيع –القتيل–، والخالة أُمُ الرضيع، والغرفة الثانية بها أخوي (سلمى) النائمين والمكلفة بحراستهما، كذلك الباب المهترئ، والوسادة –أداة الإجرام–، يضاف إلى هذه الأمكنة المقبرة المدفون بها الرضيع، بهذا التأثيث المكاني تقدم الكاتبة لفكرة معالجة الحدث الماضوي الذي سينعكس على حياة البطلة بأكملها، مستحضرة مكان الحدث الذي يبقى يؤرقها طِوَالَ الرواية.

فالصوت الذي يقود القارئ مع تنامي الأحداث إلى محاكمة الأم على يد ابنتـها تستدعي عبره الكاتبة العديد من الأمكنة المرتبطة بالحدث الرئيس، ومراحل نمو البطلة التي تظهر أنها عاشت طفولة مشوهة، نتيجة المشهد الذي حضرت فعالياته ليُنْقَش في ذاكرتها طوال حياتها، فتغدو الصحراء بذلك مكان تجتمع فيه التناقضات، والنبرات الضدية التي تترجمها الذات حينما تفسح المجال لتوافد الذكريات إلى الحاضر السردي، فيظهر المكان معليا صوت الذكورة، وملغيا الحضور الأنثوي الذي أُلبس صورة الإجرام، بدءًا بالأم التي اختارها الأب/الزوج لتقوم بدور القاتل الذي لا سلطة له على أفعاله.

ويغدو النص بين يدي الكاتبة لحظة "إظهار وافتضاح، وكشف للمستور؛ إنه انتقال من حالة الإضمار، والكتمان إلى حالة البوح والتصريح"[2]، بالاضطرابات والتناقضات التي يضج بها المجتمع، والمنبجسة من تحت يد السيادة القبيلة غير المعترفة بمشاركة صوتها والآخر/ الأنثى، انطلاقا من سلطة التقاليد والأعراف، ففي المشهد المسترجع تفتح الكاتبة

---

[1] مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص13-14-15.

[2] إبراهيم رمضان، التناص في الثقافة العربية المعاصرة، دراسية تأصيلية في ببليوغرافيا المصطلح، مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الإسلامية والعربية، جامعة المنوفية، ع5، 2013م، مصر، ص154.

المجال للحديث عن ظاهرة زنا المحارم، وكيفية التعامل مع اللقطاء الذين يتم قتلهم وما يتبع ذلك من آثار على الأمهات اللائي يستسلمن للأحكام المفروضة عليهن.

يكتسب المكان المسترجع من قبل البطلة صفة القبلية وما تحمله الكلمة من دلالات سوسيو–ثقافية؛ فالمجتمع القبلي مجتمع منغلق على ذاته، يتقلص فيه فضاء الحرية وينصاع للموروث بكل تمظهراته، ويحتل فيه الصوت الذكوري القسم الكبير وتظهر فيه الأنثى جزءا صغيرا أمام تواجده. تقول (سلمى) مسترجعة الحدث وباحثة عن مبررات تغفر بها لأمها:

«بدا لها قتل الطفل فجأة في معناه المزدوج: الفعل الأكثر حقارة الذي دفعت إليه والطريقة السيئة في تدمير الأمهات بقتل جزء منهن بإرغامهن على الإهمال أو على قتل لقطاء القبيلة.

سيقتلن إن رفضن ذلك أو يهجرن بأعجوبة، وإن رضخن سيغدون مجرد أشباح خاضعات لكل أنواع الإهانات والمساومات، هذا القصاص يستحق فعلا سجونا أخرى».[(1)]

في هذا المقطع السردي يمتزج الزمنان الحاضر بالماضي، لتخرج (سلمى) بنتيجة مفادها أن السلوك الذي تجبر الأمهات على القيام به يفرز نتيجة واحدة هي تشويه صفة الأمومة داخل الأسرة، وتعميق الخضوع، والطاعة للصوت الذكوري في مكان يحمل ثقافة متباينة المعالم تدور به أغلب أحداث الرواية، وتعتمد الكاتبة على الذاكرة لإعادة إنتاج المكان الذي يظهر أمام القارئ بوجهين؛ ماضي مضطرب، وحاضر يعرف ضربا من الاستقرار الخارجي على عكس المستوى الباطني الذي تحفظ له الكاتبة استمرارية اضطرابه، ومرد ذلك إلى توالد التساؤلات الوجودية في مخيلة الشخصية العالقة في شرك الذاكرة الفردية والجماعية المضطربة والمتناقضة.

ومن الأمكنة العالقة في مخيلة (سلمى) مدرستها الابتدائية التي يسترجعها السارد قائلا:

«عاد وقتئذ إلى ذاكرة سلمى تحذير معلمتها الأولى ((المدرسة هي الأمل الأخير للنجاة، للبقاء. لا تتقهقري أبدا!))».[(1)]

[(1)] مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص54.

وباسترجاع المدرسة التي تمثل فضاءً لطلب العلم، والتدرج في تنمية الفرد لمعارفه تحيلنا الكاتبة إلى مرحلة عمرية تسود فيها الأحلام ببناء آفاق مستقبلية وتحقيقها، وبالربط بين الحدث المتكرر في أغلب المشاهد السردية، والذي تحمله (سلمى) معها أينما حلت أو ارتحلت، والنصيحة التي وجهتها لها المعلمة، نلمس في المكان المسترجع صورته الغائية التي وصفته بها المعلمة، فالوسيلة الوحيدة للتخلص من المكان –الصحراء– والمحافظة على الاستمرارية هي الاهتمام بالجانب المعرفي الذي تحتضنه المدرسة في ظل الحالة الاضطرابية التي يظهرها المنزل الذي أصبح محملا بالموت لا الحياة يضاف إلى ذلك تراكم الخيبات الناتج عن اختلال التوازن الأسري.

فالأمكنة التي تسترجعها (سلمى) ترتبط أغلبها بحياتها الطفولية، بداية بالبيت إلى المقبرة إلى الكثيب ثم المدرسة، وهذه المحطات تؤطر من خلالها الكاتبة لحياة البطلة المتجلي فيها الحضور القوي للأمكنة الماضوية الطافية على سطح الوعي كلما ارتطم بصرها بصورة عن المكان الذي احتوى حياتها السابقة، فالأنا التي تقدمها الكاتبة في أغلب مشاهدها تظهر منكسرة نتيجة غياب الدفء الأسري، ووأد الأحلام الطفولية بين جدران المنازل، أو تحت رمال الكثيب، **لتبني بذلك محكيها على مساءلة الذات الجماعية عبر مكان الذاكرة، وذاكرة المكان.**

يحضر الموت أكثر حينما تتعمق الكاتبة –في رواية (الممنوعة)– في تصوير العالم الداخلي للبطلة، التي تظهرها متجردة من الإحساس بالأمكنة من حولها انطلاقا من المكان الآني، المتمثل في القرية المولدية المنغلقة على نفسها وصولا إلى أمكنة أكثر انفتاحا تذكرها في قولها:

«– لا أعرف. جزئيا، ربما بسبب الطفلة التي ماتت بداخلي. ربما أيضا بسبب الأراضي. الصحراء. وهران. باريس. مونبوليي. تجزئة الأراضي وتجزئة المنظر الداخلي. إن الأراضي العزيزة عليك والتي تضطر إلى مغادرتها، تسكنك أبداً. بسبب تكرار الذهاب، تفقد الألفة مع نفسك، ترحل مع ذاتك. لست إلا غريباً أينما حللت. توقف مستحيل وأكثر من هذا رجوع مستحيل».[2]

---

[1] المرجع نفسه، ص60.

[2] مليكة مقدم، الممنوعة، ص109.

في هذا المقطع السردي نستشعر غياب مكان الألفة بين الأمكنة المذكورة المنتمية إلى الزمن الماضي، لتعطينا البطلة بذلك أمكنة باهتة مفرغة من الحياة التي تساعدها على تحديد مركزٍ للكون الذي تسبح فيه، أو تخصيص زاوية لإعادة بناء رؤيتها الحياتية. كما تظهر الأمكنة المسترجعة صامتة، وهي نتيجة حتمية تسبب فيها تراكم خيبات الأمكنة عند للبطلة البَادِيةُ متشظية، ومقتنعة بفكرة الاغتراب عن الأمكنة التي تُلْزمها كصفة دائمة ملصق بجبين الأمكنة التي تنزل بها نجد ذلك في قولها **(لست إلا غريباً أينما حللت)** وهنا يتعلق الحديث بالاغتراب الداخلي المعيش، حيث صعبَّ عليها إيجاد سبيل للتصالح مع العالم الخارج المتمادي في سوداويته المنبعثة من مخيلتها المثبتة ذلك انطلاقا من انكسارات ماضية استوطنت ذاكرتها بكل ما تحمله من أمكنة وأحداث.

كثافة البؤس بالأمكنة التي مرت بها البطلة وحفظتها الذاكرة أدت إلى تكثيف لغة النص السردية، وإمتاع القارئ، وجذب انتباهه من خلال تلك التقلبات اللغوية المقصودة – والمتمظهرة من خلال الكتابة بأساليب متنوعة تساهم في تشكيل بنية النص، ودلالته– التي لا يتوقعها حين الغوص في المعاني، والإيحاءات المشكَّلة لغويا، والارتحال إلى العوالم التخيلية، فالمتلقي للنص الروائي ليس بعيدا عن سلطة الكاتب المتحكم في النص، والموجه لعباراته، والخالق لصفاته اللغوية قصد التعبير عن موقف، أو نقل حالة معينة يراعي فيها أسر ذهن المتلقي من خلال خلخلة تركيزه عبر نقله من مستوى لغوي إلى آخر ومن دلالة وإيحاءات إلى أخرى؛ "لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظ للإصغاء إليه على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد"[1].

1-6- أمكنة الخوف:

التقاء (سلطانة مجاهد) بالمكان المهجر إلى دائرة النسيان يدفعها إلى الارتحال إلى الماضي، واستعادة الطفولة البائسة التي عاشتها بالصحراء منتقلة من القرية إلى المدينة للدراسة، وهي الطبيبة الهاجرة لأسرتها، ووطنها نحو فرنسا هروبا من واقعها المنسلخ من إنسانيته، وما يدفعها هنا إلى إحياء الماضي تجدد لقائها بالشارع المثقل بالضدية إذ تقول:

---

[1] الزمخشري، الكشاف، ج1، ص10، نقلا عن، حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص26.

«الآن، أحاول التركيز في المنظر المناسب أمامي. كم سنة سلكت هذه الطريق مرتين في اليوم؟ صباحاً وأنا ذاهبة إلى المتوسطة، ثم مساء وأنا عائدة إلى عين النخلة. عشرون كيلومتر تفصل بين قريتي والمدينة، عشرون كيلومتر من الفراغ. (...). استقامة الخط المزفت. السماء الغاضبة التي تغرق شعرية الرمال، والنخيل الشبيه بعلامات التعجب، تعيس وظمآن باستمرار. (...). نوبات السعال الاستهزائية التي تطلقها الرياح. (...). أتعرف على تلك الكثبان الصغيرة يا لسذاجتي! بشكلها الهلالي، أكتشف الآن بأنها شبيهة بالمهد.(...)».[1]

توظف الكاتبة المكان المسترجع في هذا النص نتيجة فشل العملية التواصلية في حاضر الشخصية التي تحاور نفسها محاولة رد تخليص ذاتها من تأزمها بداية بالعودة إلى الماضي الذي تجده لصيقا بالمكان من حولها، فتستند الذات الساردة لتقديم حالة البطلة إلى لغة هادئة تغلبها على حالتها النفسية المضطربة، فبدأتها بالتساؤل عن المدة الزمنية التي سارت فيها على الطريق –الجامع بين ماضيها وحاضرها– ثم تتعمق في الحكي باستحضار أناها اللصيقة بالمكان على امتداده.

تستمد البنية الدلالية لهذا النص حضورها من الصحراء كمكان مسترجع فرض نفسه على الخطاب السردي من خلال المفردات المستعملة، والدالة على الحضور الكثيف للمكان في ذاكرة (سلطانة) المُلحقة بكل نقطة منه جزءا من حالتها النفسية لزيادة درجة توتر اللغة المنفجرة من عمق ذاتٍ جريحة تربط تفاصيل المكان المتجدد بديمومة بؤسه وحيرته، فهي تسترجع المكان الطفولي، والمرحلة التي قضتها في التنقل بين القرية والمدينة للدراسة وفي هذا النص نلمس محافظة الكاتبة على عنف المكان الذاكري، وتقدمه ملازما لهذه الصفة المتعالي فيها صوت اليأس النابع من عمق الذات الخاضعة لصدمة الماضي.

تتخذ البطلة من المنظر خارج السيارة وما يحتويه من ذكريات ملجأ لإعادة ترتيب حالتها النفسية، وتهيئتها لاستقبال ثقل المكان الذي تركز فيه على بعض النقاط المهمة والتي تبدو أنها كانت أكثرها ألما، ويظهر ذلك من خلال الصفات الملحقة بها، وتتحصر الأمكنة في: (المتوسطة، عين النخلة، قريتي، المدينة، الخط المزفت، الفراغ، السماء الرمال النخيل الكثبان)، هذه الكلمات المسترجعة تضعها الكاتبة كمعالم في ذاكرة البطلة لتقدم عبر المكان

---

[1] مليكة مقدم، الممنوعة، ص13.

طبيعة الحياة التي عاشتها في ما مضى، ولا تتوقف عند إحصاء الأمكنة بل تتبعها بمفردات دالة على الزمن مثل: (صباحا، مساء) وهي فترة تفارق وتلتقي فيها قريتها المولدية التي يفصلها عن المدينة فراغ تحدده الكاتبة في قولها: (**عشرون كيلومتر تفصل بين قريتي والمدينة، عشرون كيلومتر من الفراغ. لم أنس شيئا من هذا الفراغ أيضا**)، وتكرر الكاتبة هنا المسافة لتعميق الإحساس بها في نفس المتلقي الذي يجد أن المكان الذي تداوم الذات المرور عليه يتسم بـ(الفراغ)، وهذه الكلمة ترسخ في مخيلته ملامح البيئة لكن بمعناها المطلق الخالي من التفاصيل، ثم تستعيد الكاتبة بعض أجزاء المكان لتكسر معنى (الفراغ) على المستوى الظاهري/الطبيعي، وتثبته على المستوى الباطني/النفسي الذي يفقد فيه المكان جماليته بسبب المداومة على رؤيته بمختلف تمظهراته.

يحضر التذوق الجمالي في النص للمكان عبر إلحاق كل ما تراه عين البطلة بالصفة المناسبة لنظرتها الباطنية؛ فنراها تنظر إلى السماء متزايدة -بحكم تكرر المشهد- في بؤسها، والرمال في شعريتها، وتقرب الصورة أكثر للقارئ حينما تشبه النخيل بعلامات التعجب، والكثبان بالمهد، كجمع للاستغراب من النشأة والعودة إلى هذا المكان، بهذه الصفات يكتمل تصور الذات للمكان الذي يخفت بريقه أمام السلطة التي تمارسها السماء على الأرض كضرب من الصراع الطبيعي بين مظاهر الطبيعة في قولها: (السماء البائسة تغرق شعرية الرمال)، فبتوظيفها للفعل (تغرق) في الجملة بصيغته المضارعة تحيل ذهن القارئ إلى تواصل الصاق السماء للبؤس بالرمال، فالعلاقة بينهما تداوم على السلبية بحكم أن السماء تمثل مصدر الغيث الذي يغير حال الأرض، إلا أنَّها تظهر في النص في موقع الضد بتجريدها الرمال من جماليتها.

تلتقي (سلطانة مجاهد) بالبيت الذي نشأت فيه لتنفلت من الحاضر إلى الماضي، وتعيد تشكيله قائلة:

«بعد موت أمي، أجَّر خالي المنزل. بدا لي ذلك وقتها اغتصاباً. أردته سليماً، مغلقاً على مأساته، إلى الأبد أحياناً، كنت أمر من هنا وقت القيلولة. أتجمد خائفة، متأكدة بأن أمي، أختي والطفلة التي بداخلي، ميتة معهما يراقبنني عبر فجوات ألواح الباب الخشبي.

حينئذ، كان ينتابني شعور متناقض: رغبة الركض نحوهما، الالتحاق بهما بشكل نهائي، ورغبة الهروب الجامح عبر أزقة القصر الفارغة».[1]

تطبع الذات الساردة على المنزل صفة المأساوية منطلقة من الأحداث التي عاشتها داخله، إضافة إلى فقدانها أمها، وأختها اللتين تستشعر وجودهما بالمنزل، ومتابعتهما لها خفية، وهنا تستحضر الكاتبة سلطة المكان الماضوي وما احتواه من أزمات، لتربط بذلك بين ماضي البطلة وحاضرها الذي يبدو امتدادا، أو بالأحرى تجددا للمآسي المترجمة عبر تعبيرها عن وجود رغبة دفينة في اللحاق بطيفهما بعيدًا عن عنف المكان، والعالم المتناقض الذي تعيش فيه، وتومئ إلى هذا العنف من خلال حديثها عن التصرف الذي قام به خالها حينما أجَّر المنزل بعد موت أمها معتبرة هذه الخطوة اغتصاب لرغبتها الداخلية التي أرادت المكان منغلقا على أحزانه، دون أن تمس قداسة مأساته.

وترتبط أيضا صورة المكان المسترجع بعاطفة الخوف المتجدد من الموت، وهو الأمر الذي نلامسه في كلماتها الموظفة للتعبير عن حالتها النفسية في قولها: (كنت أمر من هنا وقت القيلولة. أتجمد خائفة (...) ميتة معهما (...) ينتابني شعور متناقض)؛ ففي هذه الجمل المتتابعة تظهر الذات فاقدة لإرادتها بحكم تكرار المرور على منزلها، لتلتقي مع ما يحتويه من أحداث، يركبها خيالها رابطا إياها بالموت الذي تفر منه، وفي نفس الوقت ترغب في الحصول عليه للحاق بمن فقدتهم، وتثير الكاتبة هذه العواطف المتشابكة تشابك الماضي بالحاضر من خلال استعادة المكان المهجر إلى الماضي، وتفجيره لبناء أحداث مستقبلية تتعلق بحياة البطلة داخل القرية المولدية، وهي الشخصية التي بقي ماضيها الأسري غامضا إلى أن أُفسح المجال لإحدى النسوة المساندة لها لتَّحدُّثِ عنها، فتقدم للقارئ ومضة عن قاتل أمها مع زيادة في وتيرة السرد الذي ارتفع فيه صوت المرأة المطالبة بسماع صوتها، وموقفها من مختلف التغيرات حولها.

يلامس المتخيل السردي الجانب الحلمي حينما تتحدث البطلة عن هواجس تتشكل كلما مرت بباب المنزل الذي كانت تقيم به، فتنتقل بذلك الكاتبة «من عالم مشاد إلى عالم الحلم ومن الرواية إلى الشعر. ولكن الحقيقة والحلم يكونان الآن كلاً واحداً»[2]، لارتباطهما بالبطلة

---

(1) مليكة مقدم، الممنوعة، ص127.

(2) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص50.

التي تعيش تحت سلطتهما، ويجلي ذلك السرد حينما يظهرها واقعية أحيانا متعلقة برغبة الكشف عن حقيقة المكان، وما يحتويه من ترسبات حفظتها الذاكرة، وداوم المجتمع على تمجيدها، وفي أحيانٍ أخرى حالمة متملصة من الحقيقة هاربة إلى عالم الأحلام التي تمنحها فرصة استعادة الأمكنة، وإعادة تشكيلها وفق نظرتها الباطنية.

انفتاح رواية (أقاليم الخوف) على أمكنة متعددة، وارتباط الحكي بها منح السرد نفس الآنية لتغطية تحركات الشخصيات أكثر من الرجوع إلى الذاكرة، والنبش في الماضي واستدراج حمولته الحدثية والمكانية إلى الحاضر السردي، رغم أن الكاتبة اختارت استعادة المكان ليكون أحد العناصر الموظفة بنائيا لتقديم عالم مأسوي، انطلاقا من بداية النص السردية التي تؤثثها للدخول بالقارئ إلى عوالم الرواية التخييلية التي تدور أحداثها بالشرق الذي يمثل المكان المولدي للبطلة قبل أن تفارقه لزمن ثم تعود للالتقاء به راسمة صورته البائسة في ذاكرتها، وهو ما تظهره بداية الرواية السردية، فهي عارفة لثقافته، وجغرافيته وتاريخه الوفي للصراعات الطائفية، والخارجية، ومن الأحداث الفجائعية التي تستعيدها مقترنة بالمكان انطلاقا من المكان قولها:

«**قبل بيروت..**

وقبل الثاني عشر من تموز/يوليو 2006.

كنت أحاول أن أُضَمّدَ جراحي من لوعة الشرق حين تعرضنا لانفجار عنيف إثر هجوم انتحاري في ((شرم الشيخ)) بمصر، ذهبت ضحيته والدتي، وأخي الوحيد أسعد والدي ظل معطوباً، يعاني الإعاقة». [1]

تستعمل البطلة الفعل (أحاول) ملحقا بفعل الكون لتقدم علاقتها مع الذكريات التي نغصت عليها هدوءها، وربطتها بوثاق متين بالماضي الممتد إلى حاضرها، فالزمن الذي يحضر في المشهد نفسي أكثر منه كرونولوجي لارتباطه بعالمها الداخلي/الذاتي المؤسس لخصوصيته تحت ضغط الجانب الذهني، والشعوري الممتد إلى الأشياء من حولها، فهو مرتبط بالعالم الباطني المنفلت من الدقة الكرونولوجية، ويظهر هذا عند (مارغريت) من خلال استدعائها حادثة الموت التي أوقفت تدفق الزمن، وأبقتها تدور في اللاوعي نتيجة

---

(1) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص11.

صدمة كبيرة تعرضت لها، وقرنتها ذاكرتها بصورة الشرق الذي جردها من الدفء العائلي في مكان مؤقت هو (المطار) الذي تستدعيه بحمولته كلما ضج المكان من حولها بما يحيل إليه من صوت أو رائحة. ثم تعود للحديث عن (بيروت) التي تمثل المكان المقصود، فتقدم للقارئ علاقتها بها قائلة:

"كنت في الخامسة من عمري حين زرت بيروت معه، أخي أسعد الذي كان يكبرني بثلاث سنوات ظلَّ يتذكر أشياء أكثر مني".[1]

ففي هذه المتتالية الجملية تربط البطلة الخيط الحدثي بمرحلة الطفولة التي مُنِحت فيها فرصة زيارة المدينة دون أن تحمل منها صور، لتظهر بذلك بياض المكان المديني الذي عجزت الذاكرة الطفولية عن تسجيله.

الخوف من القادم يدفع البطلة إلى حشد الأفكار، والتخيلات الطفولية المتصلة بالمكان المسترجع لإعادة تشكيله قبل ملاقاته تحسبا لسلبية اللقاء، و"يعمل الخوف في النص كمفتاح أولي يدفع بالشخصية إلى المصير المحتوم"[2] الذي تحاول الهروب منه بملازمة النظرة الدونية صوبه، والتي تساعدها على الاحتراز من كيده المتأتي من عقد المجتمع، فالانفجار الذي تستعيده (مارغريت) كلما استشعرت لذة الحياة، أو التقت بالأمكنة التي حدثها عنها والدها يمثل تذكير بحتمية الموت القادم من الشرق الذي تتعمق الرواية في إظهار أمكنته المحفوظة في الذاكرة، أو المنتظر تقديمها سرديا، والحديث هنا يتعلق بمدينة (شرم الشيخ) ومطارها الشاهد الوحيد على حادثة موت أفراد أسرتها، اللذان تحافظ البطلة على استدعائهما كلما أحست بالضعف، أو لامست جدران الذاكرة انطلاقا من القرائن المحركة لها ليتداعى المكان الماضوي، وأحداثه إلى الحاضر السردي لتغطية الحالة الوجدانية التي تعيشها.

1-7- أمكنة الحنين:

ترسم الكاتبة للقارئ الأمكنة المحفوظة في ذاكرة البطلة، فتستدعيها مستغلة طبيعة تكوين بطلة روايتها الفكري، الثقافي، والديني لتنفتح على الأمكنة بمختلف تمظهراتها، إلا

---

(1) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص11.

(2) سوسن البياتي، ثقافة الخوف في السرد الروائي، روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي أنموذجا، نقلا عن، محمد صابر عبيد، أسرار الكتابة الإبداعية، ص33.

أنها تركز على مدينة (بيروت) لما لها من سحر خاص على الشخصية التي تستدعيها –بعد التجربة المعيشة بها– حينما يقترن حديثها مع (نوا) عن المشرق، فتقول:

«ينتابني الحنين إلى بيروت أكثر حين يعود ((نوا)) من إحدى سفراته.

يعود محملا بالحكايات الشرقية التي لا مثيل لها في العالم كله، وتحضر بيروت شئت أم أبيت، تحضر بكثافة!

أصبحتْ سرّاً يسكن صدري، وأشعر به كما لو أنه كائن حيّ، يتنفس ويعيش في داخلي، ويمرح بين القلب والذاكرة، يذهب ويجيء، يصعد وينزل ويحدث أصواتاً تناديني لأعود.

بيروت المملّة حين كنت أدور في عوالم آل منصور وأحاديث شهد، وغباء أم وهب وازدواجية أياد تصبح مسرحا ساحراً، تدور عليه أحداث ملهاة تفوق خيال المرء في روعته ورونقه وتنوعه.

ومثلما قالت أوليفيا ذات يوم، وأنا أشرب من نبع الضيعة، عن أنني تناولت الطعم الذي سيعيدني إلى لبنان، حملت حقيبتي وسافرت بعد سنة،(...)».[1]

يمارس (نوا) سلطته الحكائية على (مارغريت) التي تجد نفسها مجبرة على مجاراته بإعادة بناء الأمكنة التي هدمتها حينما قررت مغادرتها، فتتحدث عن (بيروت) المدينة الممكوث بها لزمن، ثم ألحقتها بالماضي هروبا من قيودها وتصنعها إلى (أمريكا) الوطن المثالي.

تتحرك شوارع (بيروت) وبيوتها في مخيلة البطلة تحت تأثير الآخر الذي أشعرها بالاغتراب، والعزلة في ظل مواصلتها القطيعة، وهنا تعلن البطلة عن رجوعها إلى المكان بقولها: (ينتابني الحنين إلى بيروت) مصرحة هنا عبر التداعي الحر ببداية تشي بتنامي رغبة اللقاء بالمكان الممهد له بالتأثيث الآني الذي تهندس وفقه الكاتبة الفضاء انطلاقا من الصور التخيلية التي تحتفظ بها (مارغريت) المستعيدة لبعض المحطات التي تمثل محور الحياة في (بيروت)، حاصرة إياها في الأمكنة الأولى المتصلة بأسرة (آل منصور) وأفرادها المثقلون بالمفارقات.

---

[1] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص38.

يحرض الاسترجاع في المشهد السردي (مارغريت) على ترتيب أوراقها، وتجاوز الاخفاق في النسيان ليضاف الهروب من المكان إلى مشاريعها الفاشلة الواجب ترميمها عبر العودة إليها استجابة للصوت الباطني الذي يشبه الهسهسة التي يقول عنها (رولان بارت) أنها «الصوت الدال على حسن سير الشيء. (...) إن الهسهسة لتشير إلى صوت محدد صوت غير ممكن، صوت الشيء الذي لا صوت له في حال تنفيذه لأدائه كاملاً. وإن فعل هسهس ليجعل تبخر الصوت مسموعاً فالصوت الرقيق نفسه مسموعاً: فالصوت الرقيق والمشوش، والمرتجف يستقبل بوصفه إشارات لإلغاء صوتي»[1]، نسمع هذه الهسهسة في الكلمات التي ينقلها الرواي على لسان البطلة:

(أصبحتْ سرّاً يسكن صدري، وأشعر به كما لو أنه كائن حيّ، يتنفس ويعيش في داخلي، ويمرح بين القلب والذاكرة، يذهب ويجيء، يصعد وينزل ويحدث أصواتاً تناديني لأعود.).

تبعث (مارغريت) (بيروت) المدينة المائسة في أعماقها التي تتحرك، وتشعرها بوجودها في لاوعيها منادية بتجديد اللقاء العشقي القديم، ويترجم ذلك حركة مضطربة تحدِثها بالذهاب، والإياب، فالكاتبة في هذه المتتالية الجملية ترقى باللغة لتسمع القارئ صوت المكان، وتشعره بديناميته، ومكانته التي تتوسط القلب، والذاكرة مومِئة بذلك إلى حضور ممارسة عشقية من نوع خاص بين الذات والأمكنة المميَزَة خفية في لاوعيها فـ(بيروت) هنا تمثل الصوت المتعالي في تغنج ضمن الذاكرة، والمُصْدِر لفوضى داخلية تطالب بفك أسره إنها الكائن المحبوس هروبا من سلطة الآخر المخالف لها.

تبرز سمة أسلوبية في المشهد السردي تتمثل في الالتفات على مستوى الضمائر وتظهر هذه الظاهرة قدرة الكاتبة على «تلوين الخطاب والتنقل بكل خفّة بين الأساليب في المعرض الواحد، وانتقاء أيسرها وأقربها صلة بالموضوع. وفي التنقل بينَ الأساليب لا يَصْدِمُ القارئ ولا يزعجه، ولكنه قد يشعر به شعورًا مبهما، ويترجمه في صورة اهتمام به وعناية بالنص».[2] وهو الأمر الذي نجده على مستوى توظيف الكاتبة للضمائر المتأرجحة بين الصيغتين: التأنيثية الظاهرة في تاء التأنيث المتصلة، والتذكيرية المستترة الحاضرة

(1) رولان بارت، لذة النص، ص18.

(2) أحمد بن علي آل مريع، علي الطنطاوي كان يوم كنت صناعة الفقه والأدب، دراسة في فن السيرة الذّاتية، العبيكان للنشر، ط3 2013م، الرياض، السعودية، ص730.

في بقية الأفعال الظاهرة بقوة حضورها المتكرر لتبرز الفحولة/الذكورية على مستوى آخر هو صيغة الكلمات التي تستثمر المجاز، وتعدل من الحديث عن المدينة المؤنثة إلى جعلها "سرا" حفاظا على بعدها السلطوي الذي يكون أفضل حين يلازم الذكورة.

ونلمح في هذه المتتالية الجملية أيضا تبادل الأمكنة بجعل جسد البطلة مكانا يسع المدينة بكل تمظهراتها، وديناميتها التي تختزلها الكاتبة في العالم الباطني للذات الساردة لتلفت انتباه القارئ إلى الآلية المحافظ عليها في السرد النسائي المفضل للعوالم الداخلية البعيدة عن الرقابة الذكورية المتحكمة في الخارجية منها. ويتجسد ذلك بنقل (بيروت) المدينة في لحظة الحنين إليها إلى الحيز التخييلي المحتوي لها للتعبير عن تعلق الذات بالمكان على ضوء الذكريات التي تحملها منها.

بتتبعنا المشاهد التي تظهر فيها الذاكرة وجدناها لصيقة بكل من الذوات والأمكنة؛ أما **الأولى** فاعتمدتها الكاتبة حين تقديم الذوات وهي بعيدة عن وطنها، ووجدنا ذلك مع بطلة رواية (أدين بكل شيء للنسيان) (سلمى مفيد) التي حملت معها قريتها المولدية، وهي بعيدة عنها، وهو الأمر الذي أجبر القارئ على بناء تصور مسبق عنها قبل أن تُلحِقها الكاتبة بالسرد الآني، أما **الثانية** فترتسم سرديا حين التقاء الذوات بالمكان لتنشط الذاكرة، فتستعيد لحظات عاشتها في تلك الأمكنة تقف أمامها، وتتخذها نقاطًا تغير مسار السرد كضرب من الاستثمار الجيد للذاكرة الملحقة بالذوات أو الأمكنة.

يلاحظ أيضا ثباتُ صفة الخوف في أغلب الأمكنة المسترجعة لقصد مهم ألا وهو تعميم الجو النفسي حتى على الأمكنة المُوظِفة بهذه النبرة لتتماشى مع السياق النصي القائم على تمجيد الانكسار، وهروب الذوات من ماضيها الثابت بآلامه العالقة في جدار الذاكرة الفردية، والجماعية، وهذا ما وجدناه في الروايات المدروسة المظهرة لرغبة شديدة في مواجهة الصدمة الأولى بإعادة تشكيل الحوادث في إطارها المكاني لكن وفق مسار زماني جديد تظهر فيه الذوات على أهبة الاستعداد لكسر ثقافته الماضوية، وهذه إحدى العناصر التي يقوم عليها السرد النسائي في إطار عملية الهدم ثم البناء، ويثبت ذلك مواجهة الثقافة السلطوية في المكان الذي نشأت فيه بناءً على تنشيط الذاكرة لاغتيالها في منبتها وتقديم أخرى جديدة، ويظهر ذلك مع (سلطانة مجاهد) القابلة لثقافة القرية، و(سلمى مفيد) المنتصرة لنفسها على حساب المنزل الذي حفظ ذكرى القتل.

تقدم الكاتبة بعضا من الأمكنة كفضاء للاحتماء به فرارًا من عنف الخارج، وهذه الصفة نجدها عند (نجود) المتخذة من الغرفة، أو البيت ملاذًا لها للاحتماء من أعين الآخرين وتبني في هذه الأمكنة ذكرياتها الجميلة التي اصطنعتها لنفسها لتصارع فيها الماضية الشاهدة على نموها غير الطبيعي، لتتجلى أجزاء من المنزل معنونة بتلك اللحظات البائسة التي عاشتها في مرحلة الطفولة، وتُظهِر سعيها لقتل الذاكرة بإبقاءِ مشاعرها حبيسة مخيلتها كنمط من الصراع الداخلي الذي أُعتمدِ في الروايات لتفريغ الشحنات السالبة، وتهيئة الذوات لإظهار قوتها في الأمكنة ذات مساحة ممتدة بين زمنين: الماضي، أو الآني.

تظهر أغلب الأمكنة في الكتابة النسائية مسترجعة، ونجد ذلك في البدايات السردية التي تقدم الإطار المكاني للقارئ بصورته الماضوية، وما احتواه من أحداث متأزمة –عدا الرحم في رواية (عرش معشق)–، قبل أن تنتقل إلى السرد الآني، وبذلك تتجلى الكتابة بالذاكرة منذ الوهلة الأولى، فيكشف عن المكان الذي ستدور به الأحداث لكن وفق معطيات قديمة تُستثمر لإبراز الجانب الجمالي من السرد حين يتجدد التقاء الذوات بالأمكنة، لتحدث بذلك مفارقة تنتج عن الحركة الانتقالية مما يزيد في شعرية الرواية.

2- أنسنة الأمكنة:

تسمح اللغة التي يستعملها الروائي بالتصرف في المكان، ونقله من دلالته الحسية إلى دلالة معنوية؛ فيراه القارئ يتأوه حينا، ويفرح أحيانًا آخر، حسب درجة وعي الشخصيات به؛ فالبحر، والصحراء بالنسبة للقارئ تمثل أمكنة واسعة في الواقع، لكنها تفقد هذه الخاصية في الخيال، فتظهر صغيرة، مقزمة عما هي عليه في الواقع، ممتلكة أبعادًا نفسية، واجتماعية تتحدد من خلال الأحداث التي تقوم بها الشخصيات. فالروائي يعمد في نصه –أحيانا– إلى النقيض بتحرير اللغة من قيود النمطية، والرتابة، فيبدي "اللاتجانس واللاإنسجام واللاتشابه واللاتقارب؛ لأن الأطراف السابقة [تجانس وانسجام وتشابه] خصيصة تعني الحركة ضمن العادي، المتجانس، المألوف (النثري). أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك: أي الشعرية".[1]

تحدَّث (جينيت) عن جمالية المكان الأدبي. ورآها تتعلق بقدرة المكان الأدبي على نقلنا إليه حتى لنتوهم للحظة أننا نجتاز ذلك المكان أو نسكن. وهذا ما يحدث لدينا حساسية خاصة تجاهه، ويضعنا أمام فتنته (Fascintion du lieu) التي أسماها (فاليري) الحال الشعرية (L'état poétique) ويعني بها قدرة النص على الانتقال بالمتلقي من عالمه الواقعي إلى العالم المتخيل، فيجعله يقيم داخل العالم الجديد علاقات خاصة مع مكونات النص وعلى رأسها المكان.[2]

تكتسب اللغة شعريتها من العزف على وتري الهدم، والبناء؛ فتكون البداية بتأزيم الوضع إلى أن يبلغ أوجه، فيضيق الجسد بالذات، فتفقد القدرة على التعايش مع الأنا أو الثقافة الجماعية، لتبدأ مرحلة البحث عن البدائل السانحة بترميم المكسور، وتعويض المفقود، عبر استثمار الخيال، والصورة الشعرية الذي يروم فيه الأول من خلال الثاني "الهدم والتدمير قصد إعادة البناء والتشكيل. هدم السائد والمألوف والرتيب، وبناء المفترض والممكن والغريب"[3] الذي تتعقبه الدراسات النقدية المستكنهة للحظات الانتشاء، وشعرية الخطابات.

---

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987م، لبنان، ص28.

[2] بتصرف، علي مهدي زيتون، في مدار النقد، دار الفارابي، ط1، 2011م، بيروت، لبنان، ص82.

[3] محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل، ص84.

تستقطب الانكسارات "أحد الطاقات المحركة للأدبية على أساس طاقة التحول"[1] التي يخلقها الكاتب أثناء هندسة عوالمه التخييلية للفت انتباه المتلقي حين الخروج بالصورة الشعرية "من حالة الإمكان إلى حالة التحقق والوجود. فبالصورة الشعرية يمكننا أن نبني عالما متخيلا جديدا لا يخضع إطلاقا لمنطق الكائن والمعيش وإنما يرشح بكائنات الدهشة والغرابة"[2]، التي هي نهاية مرحلة الاستدراج، وأول لحظات الإنتاجية الشعرية المنفلت فيها من النمطية الواقعية إلى الفضاءات الممنوعة المنفتحة على المغامرة القرائية.

يتجلى النص من الوهلة الأولى أمام القارئ متمايسا بانغلاقه على نفسه، ومشاكسا له أثناء القراءة البريئة لحظة اللقاء الأول، والمتحولة إلى محاولة ترويض له إثرَ تصاعد الوتيرة التأثيرية المنفجرة من القدرة الاستثمارية للأيقونات اللغوية، وغير اللغوية لاستدراج المتلقي وإجباره على الخروج من خانة اللقاء إلى المواجهة الفعلية مع النص بالاحتكام إلى الرؤية التحليلية المتسربة أثناء تلاقح الأفكار النقدية بالإبداعية بطريقة عفوية يحضر فيها القارئ الذي "يضاعف المعاني ويستولد لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى"[3] مع سلطان المؤلف الواضع لتضاريس نصه لإثارة الرغبة القرائية، وملامسة تخوم اللذة المطلقة من قبل أكبر قدر ممكن من جمهور القراء، والدارسين ضمن جانبٍ تأطيري يراعى فيه ميولاتهم توجهاتهم وثقافاتهم.

تظهر اللذة في النص كرحلة بحث عن الاستقرار، والانفلات من الألم المنبعث من جوف الذات المضادة المضيقة لمساحة الفضاءات المحتوية للأنا المصابة بخيبة الاندماج مع الآخر، ليُظْهِرَ مسارًا حكائيًا جديدًا يتسم بإيجابية فردية تتفرد بصناعتها الذات والمترجمة من ملامسة اللاوعي لفضاءات صامتة تشاطر الصانع ثبات الظاهر، وفوضى الباطن فينفتح بذلك العالم الحكائي على حركية الجماد الباطنية المتجلية عبر اللغة التخييلية الصانعة للمنافذ الفردوسية المنشودة.

فخطابية النص حركة قوامها المحوري الثلاثية الأطراف في العلاقة التواصلية المتشكلة من مرسل، ورسالة، ثم متلقٍ يتقن تتبع الفضاءات المحيطة، والمضمنة للرسالة المؤدلجة

---

[1] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، ص64.

[2] محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل، ص84.

[3] المرجع نفسه، ص65.

وفق نسيج محكم يتمظهر كنقطة تلاقٍ، وجسد صراع، أو توافق تحيط به هالة تعمل وفق منجز التلقي الذي يرتحل بالقارئ إلى عوالم النص الظاهرة، أو الخفية المُنفتحةُ فيها «الصورة الشعرية على المستقبل والتّشوف إليه باستمرار، هو انفتاح على المحتمل وعلى الحلم الذي يظل يراود الذات الإنسانية منذ البدء»[1]، والبدء في النص الروائي يقودنا إلى تتبع الانثناءات، والانكسارات الحكائية التي تنفجر منها القيمة الجمالية للكتابة الإبداعية.

ففي مشهدٍ سرديٍ ما يلجأ الروائي إلى الانقلاب على التراسلية الحدثية الواقعية بالانزياح عنها، واقتحام أخرى عمادها استدراج المتلقي إلى الحلم كتقنية توظف ضمن الرواية لتوليد الشعرية، وإثارة الدهشة المنبعثة من خلخلة اتساق النظام التركيبي لدى القارئ، فالحلم المدرج ضمن العمل الإبداعي يعمد الروائي إلى الاستغاثة به لفتح النص على التعددية العالمية المنزلقة بين العالم الواقعي، والحلمي؛ إذ تنتفي في هذا الأخير «عناصر السببية وينتفي المنطق بعلاقاته المنتظمة لذلك يعمل الخيال على الانفلات من حدود العقل وصرامة مساطره، وكذا من قبضة الواقع ورتابته إلى منطقة اللاشعور والحلم. ولهذا نجد أكثر الصور الشعرية دهشة وغرابة وإمتاعا تلك التي تجيء غامضة وشفيفة في الوقت ذاته تاركة مسافتها الكبرى للإيحاء Connotation أو كما يسميه "إيزر" بمناطق اللاّتحديد».[2]

1-2- صناعة الأمكنة- دينامية اللغة:

يمتد مدى تحليل الخطاب في تعامله مع النص اللغوي إلى ما هو أبعد من معاني الكلمات، والجمل، ومقاصد كاتبيها، والسياق القريب الذي كتبت فيه ليشمل أساسا رؤية اللغة كممارسة اجتماعية فعلية ترتبط أساسا بمستويات اجتماعية أعلى كالسلطة، والتغير الاجتماعي، وصراع القوى داخل المجتمع الواحد. النص اللغوي يغدو هنا مفتاحا لقراءة الواقع الاجتماعي، (...) أي رؤية اللغة بحس نقدي يظهر ما تعكسه من عمليات اجتماعية كالتغير الاجتماعي والصراع وغيرهما.[3]

وبذلك تكون اللغة التي تحمل الخطاب ذات طبيعة مميزة لأنَّها «لم تعد اللغة في مثل هذه النصوص خارج النص أو شاشة تحجب التبدلات والاستيهامات المستعصية

---

[1] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، ص85.

[2] المرجع نفسه، ص85.

[3] عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، دط 2002م، مسقط عمان، ص91.

على التبليغ وإنما هي جزء من التجربة التي تعاش بين الأشياء، والكلمات، وجزء من مغامرة الكتابة التي لا تتحقق إلا بإعادة صنع اللغة والنفخ فيها لابتعاث الروح في الأمشاج والشذرات والنتف المستمد من التذكرات والأحلام والقراءات والمسموعات ومن ذاكرة النسيان ذلك أن تعددية اللغة لا تتحقق وهي مفصولة عن تعدد الأصوات والرؤى والمواقع وعن الطابع الحواري لمجموع النص».[1]

وهنا تظهر الشخصيات، والأمكنة كصناعة لغوية ينتقيها الروائي، ويرسمها وفق منهجية، وتصور مسبق، لا اعتباطية فيه، فتتحرك الشخصيات على قدر الدور المنوط بها داخل المكان المرتب لاحتواء الأحداث المستدعية للعناصر المذكورة ضمن المشاهد السردية سواءً أكانت شخصيات، زمان، أو مكان، فالكل يحضر بفاعليته، ودلالاته التي تتولد من خلال الصراع، أو التوافق المصور للقارئ من خلال لغة تتأرجح بين المعيارية والشعرية وتأخذ هذه الأخيرة جزءًا من كثافتها وقوتها من الحضور الاستعاري[2] في النص، والذي نصادفه في لحظة تحريك الكاتبة الأمكنة، وإخراجها من حالتها السكونية إلى الحركية والفاعلية.

فالكاتبة عبر المجاز تضفي على النص جوًا يستشعر فيه القارئ دينامية العناصر المكونة للعمل السردي من انفعالات الشخصيات فيما بينها إلى اندماجها مع المكان

---

(1) محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، منشورات الرابطة، ط1، 1996م، المغرب، ص36-37.

(2) مفهوم الاستعارة في النقدين العربي والغربي:

"رغم الاختلاف في ((فهم الاستعارة)) بين ناقد أو كاتب وآخر إلا أن فكرة النقل كانت مركزية في فهم الاستعارة، وفكرة النقل التي قال بها كثير من الكتاب العرب مثل أبو حسن القاضي والحاتمي والعسكري وغيرهم ترى أن الاستعارة ليس سوى كلمة نقلت من سياقها الأصل ولنقل سياق الحيوان إلى سياق آخر (...) فغرض الاستعارة كما يقول أبو هلال العسكري في كتاب ((الصناعتين)) يشمل ((شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده، والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه)). وإضافة إلى فكرة النقل الاستعاري ظهرت نظريات أخرى حاولت تفسير الاستعارة كان أبرزها فكرة الادعاء التي طرحها عبد القاهر الجرجاني، وهي فكرة تقوم كما يقول الصاوي(82:1988) على نظريته حول ((النظم)) فالمجاز لديه لا يتم على مستوى الألفاظ، وإنما على مستوى المعاني. ويوجد بحسب هذه الرؤية، نوعان من أنواع الدلالة هما ((المعنى))، و((معنى المعنى))، حيث ((تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، و((بمعنى المعنى أن تنقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر)) (الجرجاني1984، ص263.). إن فكرة ((الادعاء)) الاستعاري التي يطرحها الجرجاني تشكل تطورا عن الرؤى الأخرى التي ركزت على فكرة ((النقل)) اللفظي، فالاستعارة ليست في اللفظ وإنما في فهم الإنسان لمعنى اللفظ، فالإنسان ينسى وجود تشبيه بين المستعار والمستعار له ويدعي أن الاستعارة حقيقة وليست مجازا.

يمكن ملاحظة رؤيتين مختلفتين عند استقراء كتابات النقاد واللغويين الغربيين في الاستعارة (Levy 1987) ترى أولاهما أن الاستعارة تزود القراء برؤية عميقة لما وراء ظواهر الأشياء وجوهرها، أما الثانية فتنتقص من شأن الاستعارة ولا تعتبرها إلا ضربا من الزخرفة اللغوية المضللة للقراء".

- عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية، ص14-15.

أو الاصطدام معه، وهذا يعود إلى قدرات الكاتبة على تأثيث عالمها التخييلي، وممارسته لسلطته الخفية التي تظهر مع حسن حبكه العمل الروائي الحاضن في أحشائه تعددات كثيرة منها «المواقف الفكرية واختلاف الرؤى الإيديولوجية و(...) كثرة الشخصيات والرواة والسراد والمتقبلين، و(...) تنوع الصيغ والأساليب واستعمال فضاء العتبة، وتوظيف الكرونوطوب (وحدة الزمان والمكان) وتشغيل الفضاءات الشعبية والكرنفالية»(1)* هذه الميزات تمنح الروائي قدرةً على تجسيد أفكاره مع ما يوافقها، أو يعارضها على لسان الشخصيات أو الأمكنة التي سيمارس عليـها طقوساً خاصة تنقلها من حالتها المترسخة في المخيال الواقعي الثابت لدى القارئ إلى أخرى تفرض جماليتها بانزياحها عن الصورة أو الفكرة الثابتة أو إلى أخرى يتشارك فيها المكان المفعولية من خلال الإحساس بالضعف أو الفاعلية بإخضاع الشخصيات له.

فالروائي في نصه يحرك شخصيات الرواية انطلاقا من تحكمه «في أفعالهم وأفكارهم وكلامهم وظهورهم وكل قدراتهم الأخرى»(2) عبر المسار السردي، فيضعها ضمن سياقات متعددة تتفاعل فيما بينها «لإبراز البعد الاجتماعي الذي يرتهن إليه الكاتب في تقديمه إياه. وهذا البعد الاجتماعي الأساس المركز عليه في الروايات يقوم بناءً على الائتلاف والاختلاف، التعايش والصراع مع التشديد على البعد الاختلافي».(3)

ومن أنماط الاختلاف التي نلفيها في الروايات، عدم تقبل الشخصيات لمحيطها الذي تعيش به، ودخولها في صدام معه، انطلاقا من خلفية مسبقة حوله، وهذا الاضطراب المؤسس سرديا ولغويا يساهم في زيادة الكثافة التخييلية للنص، ولغته الشعرية التي تنتجها «أشكال اللغة الأدبية المؤسلبة بلون من المعايشة غير المباشرة، أو المعهودة، إذ تقدم نوعا من الحقائق المبتكرة بتحريف يسير للّغة المعبرة، وتفعيل معقول لآليات التوازي والاستعارة والترميز بشـكل يـؤدي إلى الكشـف عن التجـربة في مستوياتـها العـديدة التي قد تصل

---

(1) جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية، ط1، 2015م، نسخة الكترونية، ص5.

- التعددات المذكورة تتعلق بتعريف الرواية البوليفونية، والتي يقول عنها (جميل حمداوي) «أنها رواية حوارية تعددية، تنحى المنحى الديموقراطي، حيث تتحرر، بطريقة من الطرائق، من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب. وبتعبير آخر، يتم الحديث في الرواية المتعددة الأصوات والمنظورات عن حرية البطل النسبية، واستقلالية الشخصية في التعبير عن موقفها بكل حرية وصراحة، ولو كانت هذه المواقف بحال من الأحوال مخالفة لرأي الكاتب».

- المرجع نفسه، ص6.

(2) روجر فاولر، اللسانيات والرواية، تر، أحمد صبرة، مؤسسة حورس، دط، 2009م، الإسكندرية، مصر، ص137.

(3) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989م، الدار البيضاء، المغرب ص141.

إلى أبعاد رؤيوية، لكنّها تظل تعبيرية الحقيقة المكنونة، المعطاة في الصيغ اللغوية والصّانعة لتجربة متماسكة خلاّقة».[1]

2-2- تعايش الذات مع الأمكنة:

تحشد الكاتبة مجموعة من الأمكنة داخل الرواية، تتأرجح بين المغلقة والمفتوحة، وبين المتسعة والضيقة، محملة بحضورها الجمالي، والدلالي، بداية بأصغر نقطة في البيت إلى الصحراء التي تمثل أوسع مكان؛ لانفتاحها على الكثير من التساؤلات المتمادية في التزايد أمام بقية الأمكنة التي قد تحتويها الرواية.

لكل رواية مكان يعد محوريا، تدور فيه معظم الأحداث، وتتفاعل فيه الشخصيات التي تسعى الكاتبة من ورائها إلى تقديم رؤيتها الخاصة، ومن الروايات ما يصطدم فيها القارئ بأمكنة تخييلية أخرجت من حالته السكونية إلى الحركية، والتأثيرية متجاوزة الصورة التي يتوقعها القارئ، فهي فاعلة في السرد لها القدرة على إظهار إحساسها تجاه الشخصيات التي تكون -غالبا- منهارة أمامها، وتتجز الكاتبة هذه الصورة للمكان من خلال إخراج «اللغة من بعدها الإشاري إلى بعدٍ مجازي تصويري ورمزي»[2]، يظهر المكان متشبعا بالأحاسيس والتي تكون أغلبها مضادة لرغبة الشخصيات.

فالكاتبة حينما تبني العلاقات داخل عالمها السردي تنفخ في المكان روحا، فيصبح مؤثرا في الشخصيات التي تسبح في مجاله، وتنقله من الوظيفة الجغرافية إلى الوظيفة الفاعلية، ومن صورته الواقعية إلى صورة تخييلية، عبر استعمال لغة تتجاوز «الوظيفة الجمالية[للوصف] ومحاكاة الواقع (أو المرجع)، لتضع خطابًا تخييليا مفارقا للواقع، لكنه يغترف من عناصره (من الواقع). إنه خطاب الوجود الممكن، ولا يمكن فهم هذا إلا بفهم آلية الاستعارة التي تجمع بين موضوعين واقعيين لتصوغ منهما موضوعا ثالثا تخييليا».[3]

تقربنا القراءة التحليلية لظاهرة أنسنة المكان في الرواية إلى الوقوف عند ثلاثة محاور نعتبرها الأكثر حضورا في النصوص الروائية المدروسة، ونحصرها في:

1- المكان الضدي: وتظهر فيه الأمكنة بفاعليتها السلبية المممجدة لقمع الذوات وإخضاعها لسلطته.

---

(1) صلاح فضل، أساليب الشعرية، دار الآداب، ط1، 1995م، بيروت، لبنان، ص31.

(2) سيزا قاسم وآخرون، جمالية المكان، ص34.

(3) حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، منشورات الاختلاف، ط1، 2011م، الجزائر، ص73-74.

2- المكان الموازي: يتمثل حضور هذه الأمكنة حينما تكتفي الذوات بوصفها عن بعد دون الدخول معها في تماس.

3- المكان الحميمي: تتجلى هذه الأمكنة في المشاهد التي تفقد فيها الذوات الثقة في مَنْ حولها، فتلجأ إلى الأمكنة لتحتمي بدفئها.

2-2-1المكان الضدي:

يضج العالم السردي للكاتبة بالكثير من المشاهد التي تحضر فيها لغة الشعر محملة بأبعادها الإيحائية، والإيقاعية؛ لغة تحاصر المتلقي، وترحل به إلى عوالم الذوات التي تتقلص المسافة بينها، والكاتبة مع راوي الرواية لحد التلامس في النص السردي النسائي الذي يتخذ من ذلك خصيصة بارزة له، ويستوقفنا في رواية (عرش معشق) مشهد سردي يعلو فيه صوت المكان على صوت الشخصية (نجود/زليخا) التي تقف عاجزة أمامه فاتحة المساحة النصية السردية للبوح بذلك قائلة:

«**المرآة الكبيرة تصدني، تصدمني، تسخر مني، عينا عبدقا تسكنان المرآة. تتجمدان تنطفآن، تختفيان، أسقط من علياء الحلم.. وتهوي أجنحة المخيال، لا شيء يفيد، لا شيء يفيد**».[1]

قبل الحديث عن مواطن الجمال في المقطع السردي يستوقفنا حديث عن قوة الكلمات وقدرتها على نقل المعنى، «فالكلمات كما يقول هيجل هي ((رموز الأشياء المقدمة)) وليس لها من قوة إلا دعوة هذه الأشياء لوعي المتلقي، لكنه يوجد -كما رأينا- نمطان من تقديم الأشياء، وكل كلمة تكمن فيها قوة إثارة هذا النمط أو ذلك، تبعا لبناء الرسالة التي تأخذ مكانها فيه، كل كلمة إذن لها بالقوة معنى مزدوج إشاري أو إيحائي، والمعنى الإشاري هو الذي يوجد في القواميس فالكلمة تعرف حسب خصائصها الإدراكية، والخصائص العاطفية لا تجد لها في القاموس مكانا إلا من خلال ((المعنى المجازي)) عندما تكون الكلمة مستعملة في استعارة شائعة، لكن يمكن أن نتخيل وجود ((قاموس إيحائي)) والكلمات فيه ستحدد بدءا من خصائصها العاطفية».[2]

---

(1) ربيعة جلطي، عرش معشق، ص90.

(2) جون كوين، بناء اللغة الشعرية، تر، تق، تع، أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور والثقافة، دط، 1990م، القاهرة، مصر ص206.

وبالعودة إلى المشهد السردي نجد أن (نجود/زليخا) تعيش حالة شعورية يسودها التناقض؛ إذ إنها رغم تسليمها ببشاعة شكلها إلا أنَّها تبقى تبحث عن مواطن الجمال في جسدها، نتيجة صوت داخلي يدفعها لذلك، فهي تحاور المرآة بلغة تتسم بالمرارة والعجز عن تغيير ما هو كائن مثبتة عجزها عن تجاوز قبحها، ومعلنة انكسارها المطلق أمامه كلما مرت أمام المرآة؛ التي تقدمها الكاتبة كمكان تتردد عليها الشخصية كثيرا لتأمل قبحها المتجدد كلما أمعنت النظر، وتظهر المرآة في الرواية مكانا عاكسا للحقيقة، خاذلا لأفق توقع الذات التي تبحث عن الجمال، وهي كذلك مقبرة لآمالها، وناطق صريح بالموجود واقعا لا المتخيل، وتظهر البطلة في حالة يأس شديد، وانكسار يعلن عنه تكرارها لعبارة (لا شيء يفيد، لا شيء يفيد).

نلمس في كلام (نجود/زليخا) إيقاع متسارع، خلقه تكرار الصيغة المضارعية للأفعال **(تصدني، تصدمني، تسخر مني، تسكنان. تتجمدان تنطفآن، تختفيان)** والتي تلقي بالقارئ في أحضان المشهد، وتزيد من انفعاله أمام ما تعيشه الذات، من انفعالات سلبية تتجدد وتتدرج في سلم الانكسار أثناء وقوفها أمام المرآة ليحس القارئ بحضورها القوي من خلال الضمير المستتر (هي) العائد عليها. يضاف إليها الضمير المتصل "الياء" الذي يعود على البطلة، والمخفي في ثناياه جملة من الدلالات التي يفجرها تكراره، لتكون البطلة بذلك ملازمة للانكسار أمام صوت المرآة التي تمثل امتدادا عكسيا لصوت الأنا الجارحة المسخَّرة لكل ما يدنو من البطلة لغاية واحدة، ومتعددة المسالك، تتمثل في حصر البطلة في أوهامها، وأحلام اليقظة هروباً من سلطة الآخر.

تتحول الكاتبة إلى توظيف ضمير المثنى الغائب بعدما استعملت المفرد حينما تتحدث عن عيني (عبدقا) الذي يلازمها، ويسكنها. وفي هذا الانتقال ترتحل الكاتبة بمفرداتها لتخلق جوًا آخر تستدرج من خلاله القارئ إلى إنهاء تأملها العميق، فالتكرار في الجمل المتتالية لم يلازم فقط الصيغة الزمنية، أو الضمائر، بل نجده حتى في تكرر الجمل الفعلية القصيرة التي حافظت على مضارعية الفعل مع تنويع في الفاعل بين الإفراد والتثنية هذا من الناحية النحوية.

أما من الجانب البلاغي فنجد ذلك في الجرس الموسيقي الذي أحدثه السجع باتفاق الأفعال صوتيا في حرف (النون)، للدلالة على الحزن، والخيبة الظاهرة على الذات التي تؤكدها حينما تنتقل إلى الحديث عن آخر درجات الانهيار في قولها: **(أسقط من علياء**

الحلم.. وتهوي أجنحة المخيال)، وهي بذلك تنسل من العالم الداخلي إلى العالم الخارجي لتعلن عن فشل الحلم، وعجز الخيال عن تركيب أفق جميل، وتحسين وضعها المأسوي.

تحضر المفارقة في هذا المقطع السردي بقوتها البارزة من خلال الدهشة التي تثيرها عند القارئ بالارتحالات الدلالية التي يخلقها عدم استقرار البطلة، ويُلمس ذلك في قولها: **(تسخر مني، عينا عبدقا تسكنان المرآة. تتجمدان تنطفآن، تختفيان)** فالظاهر أن الصفة المشتركة بين معاني الكلمات الأخيرة هي السكون؛ إلا أنّ التأمل فيها يفتح سبلا نحو ملامسة المفارقة المنبعثة من علاقتها بكلام سابق لها هو: **(تسخر مني، عينا عبدقا)** وهنا ترسم حضور (عبدقا) داخل المرآة بنبرته الساخرة المعتمدة على الحركة التي بها تحدد مواطن النقص في جسد (نجود/ زليخا)، يضاف إلى ذلك ما تلمح إليها الكلمات التالية من ضدية: (تتجمدان/تسيلان، تنطفآن/تشتعلان، تختفيان/تظهران)، وهو القصد من استعمال المفارقة التي تعمل على التعبير عن معنى ما ترغب فيه الذات بألفاظ مضادة، ومختلفة فالظاهر يحيل إلى المخفي من المعنى لاعتبارات رغبوية تنبعث من العالم الباطني للذات الجريحة.

فالمفارقة هنا متولدة نتيجة اجتماع السكون والحركة في المتتالية الجملية، وهنا تظهر الوظيفة الرئيسية للمفارقة المتمثل في أدائها « وظيفة إصلاحية، ((فهي تشبه أداة التوازن التي تبقى الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تحمل على محمل الجد المفرط، أو لا تحمل على ما يكفي من الجد، كما تظهر بعض المؤلفات المأساوية، فتوازن القلق، لكنها كذلك تقلق ما هو شديد التوازن...))».[1] فالتوازن الذي أحدثته المفارقة هو أنها أرجعت البطلة إلى خيباتها التي فارقتها لزمن بشكل دائري ظهرت فيها سلطة الخوف من الزمن أكثر من الأمل فيه.

يؤدي المكان في الرواية وظيفة سلطوية على الذات من خلال قدرته على التحكم فيها وقد تسنى له ذلك حينما أخرجها من حالته الطبيعية الساكنة إلى الحركية الفاعلة، وأُكسبها القدرة على رد الذات، ليتولد سرديا عن هذه السلطة شعرية المكان ممثلا بالمرآة التي تتخذها الذات ملاذا لها لتفتح، تتأمل، وتناقش ما يؤرقها في الحياة، ثم تقرر لتعود محملة بكتلة متزايدة من الخيبات أمام الصمت الذي تمارسه المرآة المحملة بصفتي الصد، والصدم اللتين حالتا دون رغبة الذات في تشكيل صورة جديدة عن جسدها.

---

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية، ص24.

فالمرآة هنا تمثل جزءا صغيرا ضمن مكان أوسع هو الغرفة، إلا أنَّ الذات ركزت على هذا العالم الصغير المتعالي في الكبر، وإعلاء صوته، وفرض قبضته عليها، وبهذا التكثيف الدلالي تحلق الكاتبة في سماء المكان، وتغوص داخل الذات لتنبئ القارئ بحجم المعاناة التي تعرفها مثيرةً داخلهُ أسئلة، وترقبا لما سيحدث بعد اللقاء المخيب الذي جمع الذات بالمرآة.

2-2-2 المكان الموازي:

عبر توظيف المجاز ينشأ في النص غموض، تكتنفه كثافة دلالية، تضفي على النص جمالية تتجسد بنقل المتلقي إلى عالم آخر متخيل تتصادم فيه الذات مع المكان المؤنسن الذي يمارس طقوسا تأثيرية عليها، وتقدم الكاتبة من خلال السرد نظرة إحدى الشخصيات للمكان الذي تتحرك فيه، والأشياء المحيطة بها، ممثلة بـ (سلطانة) بطلة رواية (الممنوعة) التي خاضت تجربة حياتية بالجزائر ثم فرنسا، حاطةً من قيمة المكانين، نتيجة اللاتوازن والتوتر اللذان يثيرانه في نفسها، تقول:

«الجزائر المتخلفة أكذوبة الحداثة المزيفة: الجزائر المنافقة التي لم تعد تقنع أحدًا والتي تريد أن تبني لنفسها واجهة محترمة بإلصاق كل غلطاتها، كل أخطائها بـ (يد أجنبية) افتراضية: جزائر العبث، بتشوهاتها الذاتية، وفُصامها: الجزائر التي تنتحر كل يوم لا يُهم.

فرنسا المعجبة بذاتها والمبالغة في اندفاعها، لا تهم أيضا. فرنسا التي تشهر للعالم بروستات رئيسها، ممتلئة بديموقراطيتها الإمبراطورية: فرنسا التي تقصف أطفالا هنا تهدي موزا للمحتضر بإفريقيا، ضحية المجاعة هناك، والتي تتربع أمام شاشاتها، وتتلذذ بمشاهدته وهو يموت، ضميرها مرتاح: فرنسا المتبجحة، تارة تتقمص شخصية تاراتوف وتارة أخرى شخصية مكيافيل، بلباس إنساني لا يهم».(1)

تظهر الكاتبة الجزائر مكانا مفتوحا، متخلفا، يُمَنِي نفسه برغبة عقيمة في التقدم مُمْتَلِكٌ للإرادة وسط التناقضات التي يعيشها، متملص من مسؤولياته، ومتحجج بأوهام من نسيج الخيال، لتكميل النقص، أما فرنسا فهي شخصية ترتدي أقنعة كثيرة لتخفي وجهها الحقيقي متلذذة بانكسارات الآخر، مرتاحة، ومتبجحة بما تحققه من انتصارات على الضعفاء.

---

(1) مليكة مقدم، الممنوعة، ص83.

تكتب الكاتبة المكان بلغة شعرية يصنعها المجاز الممتزج بالنظرة الدونية للمكان الذي يعيش حالة نفسية غير مستقرة، تمتد من الشخصية لتلتصق بالمكان، "حيث نرى التخيلات الفنية الرائعة والخيال الحي يسري في أوصال الأشياء التي ليست حية فيحيلها إلى أجسام نامية لها وعي وحس وحركة وتأثير مثلما يكون للنفس الإنسانية"[1]، فالجزائر وفرنسا أماكن مفتوحة على العقد النفسية، تتحول إلى ذوات تعيش معها (سلطانة) حالة تأنيب وانتقاص من قيمتهما؛ بسبب الصورة البادية بها أمام الآخرين، هاربة من واقعها متلبسة بأوهام ومبررات خيالية، تتنافى مع الكائن واقعا، ولزيادة هذه الأنسنة عمقا تتدرج الكاتبة لحظة بناء المشاهد من التقديم الوصفي إلى التجسيد الشخصي القائم على فاعلية الأمكنة ومشاركتها الذوات تقلباتها، واستقراراتها.

كما نلتقي في الرواية بمستنسخات نصية، ومقتبسات معرفية تظهر قدرة الكاتبة على توظيف نصوص سابقة في النص الأصل الذي يزداد تجليا للقارئ حين يلامس حضور أسماء شخصيات ورقية، ومرجعية، يتقمص المكان صورتها حاملا دلالاتها الاجتماعية والثقافية؛ ففرنسا عند (سلطانة) ذات نرجسية، سادية، ومجردة من الإنسانية تجد راحتها ومتعتها في مشاهدة تفاقم مآسي الآخر، وهي أيضا صورة للشخصية المتحضرة الداعية إلى تبني تجربتها الديموقراطية، والمتخفية وراء أقنعة لشخصيات مثل (تارتوف ومكيافيل) وهذه الأسماء تستدعيها الكاتبة لخدمة المشهد وخلق دلالات جديدة.

فشخصية (تارتوف) الحاضرة في النص تحيل إلى نص سابق تستدعيه الكاتبة عبر هذه الشخصية –التي انبنى عليها الفضاء المسرحي لمسرحية (موليير)– محملة بأبعاد دلالية تشترك فيها فرنسا، وشخصية (تارتوف) الذي يمثل "شخصية شديدة التعقيد، شخصية مركبة فطرطوف ليس مجرد رجل كاذب مخاتل في إيمانه وتقواه، بل إنه في الوقت نفسه شخص فاسد فاسق لا يكف من أول المسرحية إلى آخرها عن حسبان ضرباته بدقة، وهو يناور ويناور وسط أعدائه في معظم الأحيان كي لا يخسر ولكن أيضاً في أحيان كثيرة كي يفوز. وهو كان من شأنه أن يفوز في نهاية الأمر، لولا أن الأقدار – أو من ينوب محلها – تتدخل في اللحظة المناسبة. والحال أن ما يؤدي بطرطوف إلى الخسارة هو، وبكل بساطة

---

[1] صلاح الدين محمد أحمد، التصوير المجازي والكنائي، تحريري وتحليل، مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس، ط1، 1988م مصر، ص129.

كونه يريد أن يصل بعيداً وأن يصل بسرعة. وهو يرتكب الخرق الذي يدفعه إلى الإخفاق لأنه يعتقد، وأبكر مما يجب، أنه قد ربح اللعبة نهائيًا...»[1].

وإلى جانب هذه الصفات التي تحملها شخصية (تارتوف) في المسرحية تُكَمَلُ الصورة بذكر اسم (مكيافيل 1469م-1527م) رجل السياسة، وصاحب مقولة: (الغاية تبرر الوسيلة)، فعبر هاتين الشخصيتين تكتمل في مخيلة القارئ صورة فرنسا المجردة من الإنسانية، والمنساقة وراء مصالحها الشخصية. ويدل استدعاء هذه الشخصيات في النص على المرجعية الثقافية، والفكرية للروائية التي استعانة بها لوصف المكان وما يحمل من صفات سلبية.

وفي مشهد سردي آخر من الرواية تدخل البطلة في صراع مع المكانَ، تجسد من خلاله الكاتبة نظرتها إلى الصحراء التي تموج بأسئلة مفتوحة على المجهول وعلى عنف المكان بكل تشكلاته أمام تصاغر الذات التي تواجه قدرها من خلال الأحداث المرسومة في النص. تقول (سلطانة) ناقلة المشهد:

«تهتز السيارة فوق أحجار المكثبة. في الصحراء، تتحول أية مركبة إلى صُرصور. هزات صرصور، جرادة بلا أجنحة وبلا رادار. أضغط رجلي على الدوّاسة أضغط، لا يتغير شيء. كانت الصحراء لاصقة بالزجاج ترشقني بعدمها، تسخر مني. صحراء أصولية كئيبة، تتصنع الموت وتنتظر انتعاظ الريح الأحمر. المكثبة الشهوانية. أثداؤها مليئة بالشمس. المكثبة الفاجرة تمنح نفسها وتمتص الريح جمودها. مكثبة زهرة لرغبة قاحلة. الأحجار، دموع المكثبة، اليأس الصلب الذي يتشبث بأدنى مساحة من التراب. تتدحرج الأحجار، وتسيل على الخلود باتساعه الكئيب».[2]

يتعالى صوت الذات في المقطع السردي، عبر الحضور الكثيف لضمير المتكلم الذي يجاري ضمير الغائب تراسلا داخل النص قصد إشعار القارئ بما تريد الكاتبة أن توصله إليه حول المكان الذي يمارس تواجده المثقل على الذات بتمادي مساحته، وقربه من عين (سلطانة) المحملة بخلفية فكرية، وأيديولوجية عن الصحراء المكان المقدس الذي دنسه التواجد الإنساني المتبني لتوجهات ثقافية مبنية على التقوقع والانغلاق.

---

[1] إبراهيم العريس، ((طرطوف)) لموليير، المسرح يسخر والملك يضحك والجمعيات تمنع، الإثنين 17 أيلول 2012م. http://alhayat.com/Details/436060

[2] مليكة مقدم، الممنوعة، ص142-143.

فالكتابة عند (مليكة مقدم) ترتبط بالصحراء كفضاء منفتح على الغرائبية التي تتخذ منها موضوعا مركزيا متعمقة فيها بحثا عن خبايا المكان، وما يخفيه من هواجس تظهرها من خلال سلوكات الشخصيات المتحركة داخل المتخيل السردي، والتي تستثمرها الكاتبة لتقدم المكان المضاد للذات، وهو يمارس سلطته عليها في صورة ذات تشعر القارئ بحركتها لا صوتها.

ترسم (سلطانة) المظهر خارج السيارة ثابتًا أمام توالي الاهتزازات التي تحدثها الكثب تحت السيارة، ثم تتعمق في تقديم المكان للقارئ الذي تظهر (سلطانة) في مركزه محاصرة بسخريته، معدمة، كئيبة، وصانعة للموت، فالصحراء عندها تمثل عالم اللاحياة المفتوحة على الفجيعة، والمتمسكة بالأفكار، والقيم القديمة، حاصرة بذلك صورتها في استمرار توالد القبح، والثبات عليه.

كما يحضر في النص صوت الموت، والبؤس كحقل موازٍ للمكان المحمَّل بهذه الدلالات في عين البطلة التي تتعمق في إبراز جمالية قبحه للقارئ الذي يصطدم بالمعجم الحزين ممثلا في قولها: (كئيبة، تتصنع الموت، الفاجرة، دموع المكثبة، اليأس الصلب الكئيب، المكثبة الفاجرة)، فمن خلال هذه الكلمات تركِّب الكاتبة الصحراء في خيال القارئ في هيأة ذات أنثوية، لا تتردد في إبراز قدرتها على ممارسة القطيعة، والعنف على الشخصية التي تقف عاجزة عن الرد، ومقاومة عنف المكان.

تقدم الكاتبة الصحراء في هذا المشهد كمكان مكتمل العدمية نحى بـ «السرد إلى حالة نفسية ملغّمة، وقنبلة وجدانية موقوتة، نجهل فيها ما يحدث، كل ذلك يتمّ بواسطة النجوى وتباريح الوجع الأنثوي الذي لا نلمسه إلاّ من خلال الهمسات التي توحي بها المقاطع الصوتية المتواترة»[1] تواتر الزاوية الرؤيوية المتشظية تحت سلطة المكان المكتمل التأنيث والمحافظ على فاعليته رغم تغير المشاهد؛ فعين البطلة بدأت بالنظر إلى العدم المطلق ممثلا في الصحراء، ثم انتقلت إلى التعمق في تقديم أجزاءٍ منه، بادئة بالسيارة التي تتمثل جزءًا من المكان المحتوي للحدث في قولها: **(تتحول أية مركبة إلى صُرصور)**، وهنا تستعمل الكاتبة كلمة (تتحول) للدلالة على الحركية، والتي تنزاح عبرها باللغة لتركب صورة جديدة عبر علاقة المماثلة آخذة من المحتوى المكاني كلمة (صرصور) لتبث من خلالها الحياة في الجماد.

---

[1] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص344.

تعمد الكاتبة في كتاباتها إلى تأنيث الأمكنة، وأنسنتها لاعتبارات منها كون «الجسد الأنثوي، في الرواية، هو القابض على خيال القارئ وفكره، وتبقى اللغة التي تعمل على تفجير أشياء الجسد هي السائدة، نظرا للتوتّر الكائن الذي تمثّله المجازات والصور والإيحاءات. فالرواية النسائية تحسن الإنصات إلى الجسد الذي يفعّل الشبكات الدلالية واللغوية، بحيث تصعد بالكائن الحّسي إلى كائن علويّ مجنّح، مزوّد بالمعاني الإضافية المبثوثة، تحقّق للنص سلطة دلالية موجّهة للمعنى قابلة للتأويل».[1]

فالنظرة الدونية للمكان المؤنسن/المؤنث جعلت البطلة تلحق به سمات العار للزيادة من دونيته؛ فبعد أن أنثته حشدت جملة من الكلمات لتعكس حدة صراعها معه، وهواجسها التي تجسدها فيه ناقلة إياه من حالته الطبيعية إلى الإنسانية، ومظهرة الخاصية الشعرية للغة حين ارتحالها بالقارئ إلى عوالم التخييل التي تستدعي فيها الذات الأمكنة المطمسة في الذاكرة الفردية، والجماعية بسوداويتها الثابتة، لتدمجها باللحظة الآنية، وتزيد من وتيرة المشهد، وانفعاليته، فالمكتبة التي تمثل جزءًا من المكان الذي تغطيه الرواية تستوقفها البطلة وتغوص في أنوثتها، وتعريتها انطلاقا عالمها الخارجي ثم الداخلي، مقدمة خصوصيتها في قولها: **(المكتبة الشهوانية. أثداؤها مليئة بالشمس. المكتبة الفاجرة تمنح نفسها وتمتص الريح جمودها. مكتبة زهرة لرغبة قاحلة.)**، فالكلمات ذات الطابع الجنسي المستخدم في تعرية المكان مع تقديمه للقارئ يجدها «قد تحررت من صيغتها النهائية وحملت قابلية التشكّل في وجوه مختلفة، ولكن، من خلال الانسجام والتناغم الداخلي في النص تنفتح دلالات الألفاظ على الجنس، فلا تخطئه، ليتجسّد عنفوان الالتحام»[2] بين الذات والمكان المؤنسن.

فالكاتبة أثناء أنسنتها للصحراء تقدم نصًا يميل «إلى التكثيف والاختزال وما قلّ ودلّ أي أنها تفضّل لغة الرموز والإيحاء والاقتصاد، بالطريقة التي تجعل الشكل السردي يبدو فقيرا بخيلا مثل أرض الصحراء الطبيعية، ولكنه يضمر، في الوقت نفسه، برمزيته واقتصادياته كنزا بل سرّا عظيما»[3]، فالكاتبة تستنزف من المكان أنفاسه السلبية، والسالبة لخواطر الذات

---

[1] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة ، ص192.

[2] المرجع نفسه، ص331.

[3] حسن المودن، الرواية والتحليل النصّي، ص69.

اللصيقة به في مشهد استرجاعي تصف الذات زوايا منه تعد أهم الملامح المميزة له عمن سواه من الأمكنة، تقول:

"(...) لم أنس شيئا من هذا الفراغ أيضا. استقامة الخط المزفت. السماء الغاضبة التي تغرق شعرية الرمال، والنخيل الشبيه بعلامات التعجب، تعيس وظمآن باستمرار. السر الأبدي لتلك الأراضي اللينة الواسعة الممتدة إلى ما لا نهاية. نوبات السعال الاستهزائية التي تطلقها الرياح. وأخيراً الصمت، ثقل خلود متآكل».[1]

تستعمل الكاتبة في هذا المقطع الألفاظ استعمالا مجازيا لتجمع بين المكان بصورته الطوبوغرافية والحالة الداخلية للذات الساردة التي تعيد بناء المكان الصحراوي بمشاهده الثابتة جاعلة من أطرافه المؤنسنة تحس بالغضب، التعاسة، والظمأ، وهذه الأحاسيس التي ترى الذات المكان ممارسا لها، ومتصفا بها، إذ تنقله من حالته الجامدة إلى الحركية النفسية والجسدية التي تلحقها الكاتبة بالرياح جاعلة إياها نرجسية ساخرة من تواجدها –البطلة– بإطلاق سعال استهزائي.

تأخذ اللغة السردية في المشهد شعريتها من الحركية التي أضفتها الكاتبة على المكان إضافة إلى الحضور الكثيف للغة المجازية التي تمتلك القدرة "على نقل المعنى إلى ما وراء الدلالة الواقعية حقيقة، إنها دلالة غامضة لكنها من ناحية هي تعبير عن ذلك الغموض الدلالي الذي يسكن نفس الإنسان»[2]، فالكاتبة تمزج في نصها بين ثقافة المكان، وتوجه الشخصيات لتخلق خطابا سرديا يومئ إلى المسكوت عنه دون التصريح به، الأمر الذي يجبر القارئ على محاورة النص، ومساءلته قصد استكشاف خباياه.

فالسارد على لسان البطلة يضع القارئ أمام مكان مفتوح غير معين، منفتح الدلالة على الممكنات، والاحتمالات التي يقدرها القارئ بتأويل كلمة (الفراغ)، المرتبطة بالجانب البصري الذي تهمل فيه البطلة المكان انطلاقا من خلفية مسبقة عنه، أفقدته قيمته، وشكّلته كذات مهددة تتجسد أمامها لتكمل سلسلة الخوف الملازم لها منذ التقائها بالمكان المولدي.

تنتقل الكاتبة من التمهيد المفتوح إلى تسليط الضوء على الأمكنة المشكلة للفراغ بداية بالطريق الذي تكني عنه بقولها: (الخط المزفت)، والملحق بسمة الاستقامة للدلالة على استمرارية البؤس الملاصق للمكان بحضور الزمن الممتد من الماضي إلى الحاضر

(1) مليكة مقدم، الممنوعة، ص13.

(2) عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، ص81.

مع توازي الحالة الشعورية للفضاءين السمائي، والأرضي، باعتبارهما «أكثر الثنائيات الكونية رسوخا في الفكر البشري (...)، حيث الأولى قرينة الفساد والعرض والشر والجرائم، أما السماء فقرينة للجواهر الدائمة وثبات الأجسام والخير المطلق»[1] الذي لا نجده في تعبير البطلة بقولها: (السماء الغاضبة) لتحملها دلالة الشر المطلق بحكم اتساع الفضاء السمائي المدرج في الخطاب السردي الذي تقحمه الكاتبة في صراع مع الصحراء في قولها: (تغرق في شعرية الرمل) لتنزاح بالمكان دلاليا، فيكون أكبر مساحةً من السماء وأكثر قابلية لاحتوائها، وإفقادها سلطته السلبية.

في هذا الخطاب تؤسس الكاتبة لشعرية المكان انطلاقا من اللعب باللغة، وبناء دلالات نصية توقع بالقارئ في مأزق التشكيل، والتأويل، بالربط بين الشخصية، والمكان، كأطراف تشترك في الفاعلية الحدثية، والحركية السردية، بدءًا بالمكان الذي لا يستقر عند كونه مجرد فضاء محتوٍ للأحداث، بل يتجاوز ذلك ليتمظهر كذات تمتلك القدرة على استشعار متغيرات الزمن، والتأثر بتقلباتهِ، وهكذا يكون الخطاب السردي غير قابل «للغة الوصفية ذات الرقعة المطاطية المترامية خارج الشخصية، ولا مجال لبطء الحـركة الإيـقاعية أو ثقلها وامتدادها في المجال المكاني... ولا مجال للصور الحوارية المثقلة بسببية الحدث الروائي، وإنما نحن هنا بصدد صور سردية باطنية، كثيفة، مشحونة، قلقة توحي أكثر مما تشير وتعبر أكثر مما تمثل وتجرد أكثر مما تجسد، وتضمر أكثر مما تظهر، وتركز وتستقطب أكثر مما تشتت».[2]

وهنا نستشعر الشعرية من خلال أنسنة المكان، وإخراجه من قالبه المادي ليشاطر الذوات حالتها النفسية، والجسدية، وفي هذه الدينامية النصية تظهر كل مكونات المشهد السردي ذات فاعلية تستقطب انتباه القارئ إلى مواطن التوافق، والصراع بينها رغم كونها لعبة لغوية تمارس سلطتها على المتلقي عبر إيهامه بسماع صوت الأمكنة الذي يبقى حكيًا يرويه اللسان الباطني للذوات التي لم تحقق وجودها، وقدرتها على مواجهة الأزمات والإجابة على فوضى التساؤلات التي يثيرها الآخر/ المجتمع، وتقدسها الذاكرة بتجسيدها في شكل أحلام يقظة، أو حوارات استتكارية للسلطة التراجيدية للأمكنة المؤنسنة.

---

[1] عثماني الميلودي، العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني، ص191.

[2] المرجع نفسه، ص 230-231.

يخلق الانتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي في النص الروائي فجوة: مسافة توتر تحقق للنص شعريته «على أساس طاقة التحول التي نعدها نقطة تقاطع بين وظيفتين: الوظيفة المرجعية بالوظيفة الإنشائية: فأما الأولى فإنها وسيلة للإبداع والإفهام. وأما الثانية فإنها تتجاوز حدود الأولى. ذلك لأن مجالها هو إنتاج الدلالات الخفية أو بالأحرى تعريتها مادامت تأبى المكاشفة وتستعصي على الفهم، وهي بالتالي رهينة قدرات القارئ ومدى استيعابه لأدبية الإبلاغ. ومن ثم يصبح النص مجموعة من نقاط التجاذب بين قطبين رئيسيين: مرجعية الدال الوظيفية وبؤرة الإنزياح الخفية أي ما بين طاقتي التلميح والتصريح».[1]

ومن صور أنسنة الأمكنة المفتوحة انفتاح الذوات على الذاكرة المتشبعة بالخوف والبؤس، والمنتقدة لوفاء الأمكنة لانزوائها، ننتقل إلى نوع آخر من الأمكنة نصادفه في رواية (أدين بكل شيء للنسيان) إذْ تقودنا فيها الكاتبة إلى عوالم الفضاء المديني المظلم والممثل بمدينة (وهران) المقترنة بصورة المكان المهمش في مشهد سردي انتقالي يكسر حركية السرد، ليبني حكاية جديدة متولدة من سابقته، القصد منها إخراج البطلة من لاوعيها الناسج لحكاية تحافظ على نمطية الخطاب الفار من الواقع إلى فضاء أحلام اليقظة المناقضة للواقع المتخيل، ويظهر ذلك في قول السارد:

«**أخرج هيجان فومي سلمى من حلم اليقظة. استاء من وضعية الشوارع متخذا إياها شاهدا على الوضع المزري لوهران بسبب إهمال السلطات. لم تعد الجدران تتذكر رائحة الطلاء وتركيبه، واجهات البنايات المقشرة، المليئة بالصدوع تدين الإهمال، (...) المدينة مثل جرح منتن على وجه بلد لا يستطع الاهتمام بنفسه لأنه امتنع عن تعلم الحب**».[2]

يأتي كلام (فومي) بهذه الطريقة نتيجة هزيمته، واصطدامه بالتحولات المتباينة التي تعيشها البلاد مما أرغمه على تفكيك المشهد المتنامي أمامه بنبرة توحي بهشاشته، وعجزه عن التحدي، ليخلق بذلك خطابا يخرج البطلة من لاوعيها لتلحق بسخريته من الأوضاع التي تعيشها المدينة المؤنسنة؛ فهي الجسد المؤنث المكتمل العاهات، والنتانة، لجراح أصيب بها والفاقد للذاكرة، لعجز أصيب به. فالبداية التي استهلت بها الكاتبة المقطع تشي بوجود نبرة استهجانية ساخرة تقف فيها الذات الساردة موازية للمكان كملاحظة، وحاكمة على الحالة

---

[1] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، ص64-65.

[2] مليكة مقدم، أدين بكل شيء للنسيان، ص33.

السياسية، والاجتماعية للمجتمع الجزائري، وغير متأثرة بتدني الأوضاع نتيجة تراكم الخيبات والصدمات التي يفرضها ساسة الدولة على وجه المدن وقاطنيها.

تظهر مدينة (وهران) كفضاء مديني مهمش، ينتقي (فومي) منه الشارع الذي اتخذ منه شاهدا على الوضع، ثم جسد القبح في تقديم المكان الفاقد للذاكرة، والممثل بالجدران التي نسيت رائحة الطلاء، لتأخذ بذلك من الأنسنة الذاكرة الميتة، وحاسة الشم المعطلة، وتتسع دائرة المكان المؤنسنة بمنح البنايات القدرة على الرد على الآخر المسير، وإدانته، وهنا تستحضر الكاتبة الصوت كوسيلة للتمرد على حالتها، والذي ارتفع بسبب الشيخوخة التي أصابت البنايات، ثم تعيدنا الذات الساردة إلى المكان في صورته الكلية في قولها: (المدينة مثل جرح منتن على وجه بلد لا يستطيع الاهتمام بنفسه) ليكون بذلك البلد هو الجسد والمدينة جرح يظهر في الوجه الذي يعتبر النقطة المركزية في الجسد، والتي يمكن من خلالها التعرف على هوية الفرد، وفي تشبيه المدينة بجرح منتن تعميق لمعاناة البلاد التي تجد نفسها مجبرة على الاختباء، والعجز عن التغير، وهو الأمر الذي قاله (فومي) حينما أفقدها القدرة على الاعتناء بنفسها، لتنفتح دلالات المقطع السردي على المسكوت عنه والمتعلق بالتبعات الملحقة ببقية الجسد الخاضع لحتمية تنامي العاهات لغياب السلطة البناءة التي يمكنها كسر الصورة السلبية، وبناء أفاق جديدة.

ويختم البطل حديثه عن البلاد بإظهاره ممتنعا عن تعلم الحب، لتكتمل بذلك أنسنة المكان؛ فالبلاد/الجزائر جسد غير واضح الملامح، عاجز عن إثبات وجوده، وخاضع لسلطان الثقافة المقدسة للجهل الذي يظهر كصوت رافض للحب، وطقوسه حيث تعتبره الذات الساردة المنفذ الوحيد لإثبات إنسانيته، وجمال جسده، أما المدينة/وهران فهي جرح قذر يفقد الجسد هيبته، وهويته لأنه يعكس القبح الممارس لسلطته على باقي أجزاء الوجه في حين أنَّ شوارعها، وبناياتها، تمثل ذاكرتها الجريحة، وصورتها الحزينة، وصوتها البائس.

ففي هذا المشهد السردي تتجنب الكاتبة إتباع الأسلوب المباشر حين تقديمها رؤية البطل للوضع السائد في المكان باللجوء إلى أسلوب التلميح، أو التمويه لإثارة فضول المتلقي، ودفعه إلى البحث عن المعنى المقصود المخفي، الذي تنشد من وراء تعتيمه تحقيق اللذة التي تحدث عنها (عبد القاهر الجرجاني) حينما رأى أنَّ "المعنى إذا ورد على المتلقي مكشوفا. لا يحدث في نفسه لذة. ولا يثير في نفسه فضولا ولا شوقا إلى المعرفة. وعكس ذلك صحيح أي أنه كلما كان المجاز أغمض أو الصورة أغمض كانت ألطف، وامتنع المعنى

عن المتلقي فيجهد نفسه في الوصول إلى المعنى الخفي، وعند الوصول إليه والظفر به يجد متعته ولذته».[1]

تكثف الكاتبة في المدينة الصورة القهرية التي تمتد لتحط من قيمة الذوات، وترغمها على الخضوع لها، فمن (وهران) الجريحة المطمِسة لملامح الوطن، والموازية للذوات التي تكتفي بمشاهدتها لعجزها، نلتقي بمدينة (بيروت) التي اختارتها الروائية (فضيلة الفاروق) في روايتها (أقاليم الخوف) لتكون نواتها؛ فهي مدينة تختلف عن الأمكنة المذكورة في الرواية، لاعتبارات عدة منها كونها الأكثر جرأة، وقدرة على إخضاع الذوات لفاعليتها وسلطتها المتأتية من عراقة ثقافتها، وانفتاحها على التعددية الفكرية والدينية، كما يمكن رد قدرتها على التحكم في مصير، وحركية الشخصيات إلى المركزية التي تحتلها في العالم السردي الذي يبدو مترامي الأطراف نظرا لطبيعة الأحداث التي تغطيها الرواية.

تشكل المدينة في الرواية النواة التي تدور في مدارها باقي الأمكنة، والصورة التي تلازم ذاكرة الشخصيات التي تجد نفسها مجبرة على الاتصال بها كلما عجز النسيان عن محوها لتجد نفسها منجذبة نحوها رغم ملازمتها **لساديتها**، وسنكتفي بهذه المدينة لتقديم صورة عن المكان المؤنسن في الرواية، والذي أضحى ذا صوت يعلو باقي الأصوات ظهورا وسلطة، ويظهر ذلك قول السارد على لسان البطلة:

«كانت بيروت تطحن أياد، وتقلل من قيمته يوما بعد يوم.

وكانت ترفعني كل يوم مع أنني أدور في متاهة إرث والدي يوميا وألعن الساعة التي قدمت فيها إلى بيروت. كل ورقة تستلزم دفع رشوة لاستخراجها، حتى خلتني سأصرف آخر دولار من المليون على أغلب موظفي الدوائر الرسمية، الجوع في عيون أولئك الموظفين، جوع المريض الذي يظلّ يأكل حتى تصبح الطاولة فارغة!».[2]

المدينة في هذا المشهد السردي تظهر في صورة الأنثى المتسلطة المفرغة من إنسانيتها، والمتشبعة بالرغبة الانتقامية، وهنا تنعكس الأدوار ليؤنسن المكان، وتشيء الذات، ونجد ذلك في استعمال كلمة (تطحن) الدالة على وجود حبٍّ حُصد لا بد من طحنه للاستهلاك الشخصي، فالمستفيد الرئيس من العملية هي المدينة الممارسة لهذا النشاط بعد

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح، هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، اسطنبول، ص126. نقلا عن، عبد القادر عميش شعرية الخطاب السردي، ص57.

[2] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص30.

الحصاد الذي يمثل بالنسبة لـ (أياد) إسدال الستار على وجوده، وإنهاء وظيفته النفعية –لارتباطه بالحياة– إلى أخرى سلبية مقيدة بمصيره النهائي المتمثل في الموت الحتمي، وعدم القدرة على الإنتاج، وهنا نلمس وجود مراسيم جنائزية يعلن عنها الفعل الذي تقوم به المدينة.

يظهر المشهد مأسويا، ومستفزا، تبنيه الكاتبة عبر توظيف كلمات مثخنة الدلالة تتجسد قوتها في «عكوفها على نفسها لتكون ملمحا شاعريا. آسرا وجذابا، وتلك الشعرية لا تتحقق إلا حينـما تكتمل دائرة التوليف، والنظم. وتبرج الألفاظ وهي تكابد سياق الحال. وتتموضع في مرابضها التي شاءها السارد»[1] العارف لمسالك، ومسار عالمه الروائي.

كذلك يتحرك لسان البطلة ليؤنسن المكان، ويمنحه القدرة على التصرف في مصير الشخصيات التي انْتُقِيَ منها (أياد) الرجل المشرقي المثقف الذي أفقدته المدينة القدرة على التغيير، والتحكم في قدراته المعرفية، لتغدو بذلك المدينة قابرة، ومقبرة للعقول الذكية باعتبار الصورة التي وضعها السارد عن هذه الشخصية المهاجرة إلى أمريكا محملة بأفكار لم تستطع المدينة احتواءها لتجد نفسها مجبرة على الهروب، لكن الحبل الرابط بين المدينة والذات أجبرها على العودة من جديد لتَثْبُتَ السلطة المكانية على جسده، فـ (أياد) خضع لفعلين صادرين عن المـدينة قدمهـما الـسارد في قوله: **(كانت بيروت تطحن أياد وتقلل من قيمته يوما بعد يوم)**، فالطحن، والتقليل فعلين أحدهما مرتبط بالجسد، والآخر بالنفس أي أن العنف الممارس من قبل المكان على مستويين ظاهري، وباطني، وبهذا التدقيق تقيم الكاتبة حدا لإنتاجية الشخصية لتمسي مجرد ظل مفرغ الإرادة مستسلمة للمكان الساخر منها.

إن المدينة بهذه الصورة تتجلى كذات مضادة لـ (أياد)، ومحافظة على وتيرة نبرتها الساخرة، والعازلة له، ونلمس ذلك في الطريقة المعبر بها عن ذلك على المستوى التركيب للجمل المقدمة بصيغتها الفعلية المضارعية الدالة على الحركية، والاستمرارية المطابقة للسياق الحدثي في الرواية، وكذلك يأتي قول الرواي: **(يوما بعد يوم)** ككلام ملحق بتقديم المكان، وعلاقته بالذات للإحالة إلى سمو الإنهيار الذي يَظهر خادم للأحداث، وتنامي حركية السرد الذي يُظهر هذه الشخصية في صورة الطرف المؤقت غير الفعَّال في السرد والمنهارة تحت ثقل المكان المؤنسن.

---

[1] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، ص56.

تُغَيِّبُ الكاتبة في المقطع المتعلق بشخصية (أياد) أي رغبة منه في مواجهة المكان لتترجم بذلك الحضور القوي لسطوتها عليه كطرفٍ مضاد في حين أن (مارغريت) البطلة المحورية للرواية تظهر على توافق مع مدينة (بيروت) في قول السارد على لسانها: **(وكانت ترفعني كل يوم)**، وهنا تظهر المدينة كنابذ للذكورة، ومساند للأنوثة ليس من باب تعميم هذه القراءة على المكان، لكن على قدر المشهد السردي الذي يظهر استسلام (أياد) لسلبيته، ورفض (مارغريت) لسلوكها الذي يظهر وجود تفاوت على مستوى القوى، وهنا تكون (بيروت) المكان الخاضع للسلطة الأنثوية، والخادم لها وفق حركة متنامية تظهر على مستوى الفعل الموظف في قولها (ترفعني)، والدالة في معناها على الإيجابية وفي صيغته النحوية على الاستمرارية المرتبطة بالتصريح الزمني في قولها (كل يوم) ليكون بذلك الزمن هو الآخر وسيلة تستغلها المدينة لتسخير فضائها لخدمة البطلة.

يحضر الالتفات على مستوى الصيغة[1] في المشهد السردي، وذلك بانتقال الكاتبة من الصيغة الماضوية إلى المضارعية، وتم ذلك على المستوى التركيبي دون المساس بالبنية العميقة للرسالة النصية؛ فالبداية بالفعل (كانت) يستعملها الرواي قصد الارتحال بالقارئ إلى فضاءات تحفظها ذاكرة (مارغريت)، المرأة العارفة للمدينة، وطبيعة شخصيتها، إنها الفضاء المحتوي للماضي، والذي يُجْعَلُ منه حاضرا حينما يلجأ السارد إلى توظيف الأفعال المضارعة؛ باعتبار أن العودة إلى الماضي ضمن المتخيل السردي تمثل بداية حكاية تنطلق بعد الانفلات من الصيغة الماضوية للفعل لبناء حاضر حدثي يرتبط بالزمنين، ويثبت القادم لأنَّ الفعل المضارع يخرج من دلالته الآنية حينما يقترن بالكلمات الآتية بعده ليدل على المستقبل، ويرد ذلك في هذه العبارة: **(كانت ... تطحن ....، وتقلل ... يوما بعد يوم. وكانت ترفعني كل يوم)**، وفيها دلالة على الثبات الذي يبشر بولادة تكملة سردية للحدث بحكاية أخرى تخرج من الثابت، المستدعى من الذاكرة الخاضعة لسلطة المكان التي لا يمكن انكارها حتى وإن كان أدنى درجة من الشخصية.

---

[1] التفات الصيغ:

يتحقق الالتفات في هذا المجال كلما تخالفت صيغتان (في نسق واحد) من مادة معجمية واحدة، من ذلك مثلا، المخالفة بين صيغ الأفعال (الماضي. المضارع. الأمر)، أو بين صيغتي نوع واحد منها، أو بين صيغ الأسماء، أو بين صيغة من صيغ الاسم وأخرى من صيغ الفعل، أو ما إلى ذلك مما لا يتمثل في اللغة الفنية عامة، وفي لغة القرآن الكريم خاصة إلى لمرامى وأسرار بيانية يفتقدها السياق لو لم تكن تلك المخالفة.

- حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص56.

«**ألقيت نظرة فزع إلى الشارع. يعج أكثر بكثير مما كنت أراه في كوابيسي. بلا خجل يفرض الشارع تفضيله للذكور شاهرا عنصريته الصارخة تجاه الإناث. إنه حامل بكل المكبوتات، منخور بكل الحماقات، ملوث بكل الشقاءات. جاثم في قبحه تحت شمس بيضاء، يعرض تقززاته، أخاديده، يتخبط داخل المزاريب مع جمع من الأطفال**».(1)

يعلن الفعل (ألقيت) عن فجوة: مسافة توتر تنبجس من الحركة التي قامت بها البطلة بانتقالها من اللاوعي بالمكان إلى الوعي به، ومن المكان المغلق المتمثل في السيارة إلى المكان المفتوح المتمثل في الشارع، وهذه الحركة استهلت بها البطلة كلامها تومئ إلى اتحاد الخوف كإحساس ملازم لها بصورة الشارع، ويدل على ذلك قولها: (نظرة فزع) لتضاف كلمة (فزع) إلى (نَظرَة) التي جاءت على وزن (فَعلَة) وهي مصدرة مرة تحيل صيغته الصرفية إلى دلالة محورية تتمثل في الاستقرار عند المشهد الأول دون الحياد عنه نتيجة تأزم العالم الباطن، وتوتره الموازي لحالة العالم الخارجي ظاهريا، وباطنيا، هذا قبل الانتقال باللغة السردية إلى صيغة أخرى تظهر حركة الشارع، وفاعليته المتفقة مع الصور التي تسترجعها البطلة أثناء حكمها على ثقافة المكان المقدس لطابوهاته.

يمثل الخوف من المجتمع البطريركي دافعا رئيسًا إلى تذكير الشارع الذي تتوسطه الذات الأنثوية، جريحة الحاضر والذاكرة، والمصدومة بعجز خياله على تركيب صورة أكثر بشاعة مما هو كائن. وبالبحث عن الفاعلية الممنوحة للمكان نجد السلبية قوامه فهو: عنصري ضد الأنثى، معقد، أحمق، شقي، قبيح. تحمل البطلة هذه الصفات للمكان انطلاقا من معطيات مسبقة تثبت سادية المكان، وانحيازه للمجتمع الذكوري، وهنا تومئ الكاتبة إلى الضدية المتواجدة بين البطلة، والمكان، لتكون أعلى درجة منه باعتبار حكمها عليه وهنا تظهر المفارقة بجماليتها في كون الذات الساردة/البطلة هي الطرف الأضعف إلا أنها لم تدخل في صدام مباشر معه مكتفية بنقل مشاهد من هيمنته الذكورية التي لم تستصغها.

لم ينل ضمير المتكلم حظا أوفر من ضمير الغائب في النص، إذ عدلت الكاتبة من ضمير المتكلم الموجود في قول البطلة (ألقيت، كنت) إلى الغائب في قولها: (**يعج يفرض، يعرض، يتخبط**) هذا في الأفعال، ونجده حاضرا أيضا في الأسماء من خلال الضمير المتصل بالهاء، أو الإحالة الدلالية عليه، والغاية من ذلك توجيه انتباه القارئ

---

(1) مليكة مقدم، الممنوعة، ص11.

إلى الآخر/المكان، وثقافته المنتجة لأسوار الصد، والقهر، وإلى القوانين المقيدة للذات الأنثوية والمستفز لها بحفاظه على بؤسه وتخلفه خضوعا لمرجعيات متوارثة لتتضمن بذلك «اللعبة الفنية هذه أكثر من تصعيد بما هو فني لمكاشفة رعب مناخات الواقع وتشظي الذات وتفكك المجتمع».[1]

2-2-3المكان الحميمي:

في رواية (عرش معشق) تعاني الأنثى البطلة -(زليخا/نجود)- من عطش عاطفي أنتجه فقدانها أسرتها، واتسام المجتمع، والأسرة التي تعيش معها بالضدية المطلقة المتأرجحة بين التعتيم، والتصريح بها، الأمر الذي فرض عليها البحث عن بدائل تفيها حقها وتخرجها من دوامة الحزن المتأصِّل فيها، وفي هذا المقام تستثمر الكاتبة المكان لتخلق علاقة أبوة وأمومة بين البطلة، والبحر، ترسمها بالكلمات لتخاتل مخيلة المتلقي، وتشكل لديه صورة «تكون أحياناً تجسيداً للفكرة، إذ ترمي إلى التعبير عما يتعذر التعبير عنه وحتى إلى الكشف عما تتعذر معرفته، فهي وسيلة من الوسائل المتعددة التي يتصرف المتكلم بها لنقل رسالته وتجسيدها. يضاف إلى ذلك أن الصورة قد تكون كلاماً تضمينياً فإذا كان التضمين يعني شحنة انفعالية يبثها الكاتب في كلماته، ويحس بها القارئ عند تعامله مع تلك الكلمات، تصبح الصورة أفضل وسيلة لتبادل هذا الانفعال».[2]

ومن الرواية استوقفنا هذا المشهد الذي قدمه السارد على لسان البطلة:

«ولأن البحر يؤنسني فلطالما هرعت إليه كلما أحسست بضيق. ولدت بقرب هذا الأبيض المتوسط (...) غاضب أحيانا وراض أحيانا أخرى. كم من مرة اتجهت نحوه مهرولة، أبحث عن ذراعيه الحنيتين وفي قلبي وحلقي وصدري غصة، وصدري يكاد يتشقق. ثم لا أعود إلا وأنا بقلب خفيف طائر أدندن أغنية مرحة.. ».[3]

ينبئ هذا المشهد عن علاقة تكونت منذ زمن بين البطلة، والبحر، والمُرَدَةُ إلى لحظة ولادتها، ليصبح بذلك جزءًا من حياتها المتصدعة المكتفية بوجوده لتغطية الفجوات التي يخلقها الآخر المضاد؛ فهي تهرع إليه كلما استشعرت ضيق الأمكنة الأخرى المحتوية

---

[1] إبراهيم محمود، زئبق شهريار، جماليات الجسد المحظور في الرواية النسوية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع ط1، 2012م اللاذقية، سورية، ص332.

[2] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1 1997م، عمان الأردن، ص27.

[3] ربيعة جلطي، عرش معشق، ص75.

للألسن المضادة، والمنغصة لحياته، والباقية على طبيعتها الجغرافية، في حين أن البحر ينزاح سرديا بسماته التي يفرضها السياق الحكائي، فهو أنس البطلة، والحضن الذي تحتمي به، والذات المتقلبة المزاج، وذو الذراعين الحنيتين. إنه الجسد والروح لذات واحدة تصنعها (نجود/زليخا) لتعوض الفراغ الأسري، وتفر من فوضى الباطن.

تركز البطلة على إبراز بعض أطراف البحر، مثل الذراعين اللاتين يمتلكهما البحر وهما هنا مقصد (زليخا/نجود) التي ينفَّض الناس من حولها، ولا تجد من يحضنها غير البحر، وكذلك نستشف من ذكر الذراعين عملية هيكلة، وتتميق للحضن المحتوي لآهاتها الصامتة، إنَّه رمز الحنان، والدفء الأسري المطلق، والممتد امتداد الفضاء البحري، إنَّه الفردوس المتخيل لتجنب تنامي الارتباط بالمفقود، والدخول في مساءلات عقيمة للأنا والآخر.

فالبطلة هنا تجد نفسها مجبرة على صنع عالمها النفسي، والاجتماعي الإيجابي عبر تركيب هذه العلاقة مع البحر رغم أنه ذو ذهنية مضطربة، تتأرجح بين الهدوء، والهيجان وهما صفتان لصيقتان بالبطلة المنطلقة صوبه لتنفس عن نفسها، إضافة إلى هذا الشبه السلوكي تحملنا الكاتبة إلى الوقوف عند طبيعة العلاقة الحميمية بينهما، ليكون البحر هو الأب –الصوت الحاكم الحامي لها– وهي ابنته نلامس ذلك في الذكورة المنفجرة من المعنى النحوي للاسم، والسلوك الملحق به؛ كون الخشونة، والتقاء الهدوء بالعنف من الصفات الحَّالَة بالجسد الذكوري أكثر من الأنثوي المائل بطبعه ونمط تكوينه إلى اللين.

وحين نتأمل المعجم المستعمل في المشهد السردي نلاحظ النقلة التركيبية من الغائب إلى المتكلم التي تعتبر عملية تقديمٍ للمهمِ، ثمَ الوُقوفِ عندَ الأهمِ، ويتجسد ذلك فعلا في هذه السلسلة الفعلية: (**يؤنسني ... هرعت ... أحسست ... ولدت ... اتجهت ... أبحث ... يكاد يتشقق ... لا أعود ... أدندن**)؛ إذ نلاحظ هنا بداية اقتراب الذات من المكان باستعمال الفعل (آنس)؛ وهو الفعل الأقوى لأنسنة البحر، وإعطائه وجها جديدا يمنحه القدرة على مشاركة البطلة اغترابها الذي تحيل إليه الأفعال المنتمية إلى الحقل النفسي المضطرب فهي تائهة، وهاربة من طوطم زخرفت تفاصيل هويته هواجسها، وخيباتها.

نجحت عملية أنسنة الأمكنة المتباينة من حيث العلاقة مع الذوات، فهي مرآة لما يقبع في باطنها، وتجسيد لحالاتها النفسية المنتصرة لكفة الحزن الذي يجبرها على الهروب من الجسد المماثل والبحث عن غير المماثل لتفرض عليه سلطتها وتقلبه إلى إنسان له من القدرة ما يمكِّنُه من الرد، الهروب، أو البقاء على الحياد أو ما يعرف بالموقف الموازي الذي يمثل عقم الذات/الشخصية، وعجزها عن تفعيله، وجعله أسفلها أو الرضوخ له.

تلجأ الكاتبة إلى إدخال الذوات في حوار مع الأمكنة حين لا تجد ما يساعدها على التخلص من المآزق التي تقع فيها، أو من يساندها لحظة انتصارها، فتنتقل المكان من صورته المادية إلى الحركية، والفاعلية، ليظهر أمام القارئ كذات فاعلة في السرد تمتلك من القدرة ما يمنحها سطلة التحكم، والتصرف؛ وهو الأمر الذي وجدناه في أغلب الروايات لحظة استشعار الذوات ضدية المكان، انطلاقا من ضدية الآخر، وفي أحيانٍ أخرى يتجلى بصورته الإيجابية على غرار ما وجدناه لدى (نجود/زليخا)المتخذة من البحر صديقا لها و(سلمى مفيد) الآنسة بوحشية المقبرة في طفولتها.

الأنسنة تمثل تقنية تفعلها الكاتبة حين التمهيد لحكاية، أو إنهاءٍ لأخرى امتصت طاقتها الحكائية؛ فتفرشها أسفل الطبقة القادمة، والمهيأُ لبعثها داخل العالم السردي على أنقاض سابقتها الآنية، أو المسترجعة.

الحنين، والخوف، أو الصوت الباطني يمثل المحرك الرئيس لتنشيط الذاكرة، ودفع الذوات إلى إعادة تشكيل الفضاء الملحق بالماضي لمقاصد تصبو من ورائها الكاتبة إلى خلخلة الخطية السردية، والارتحال بالقارئ إلى أمكنة تحفظها الذاكرة، وتفجر من خلالها ثقافة الأمكنة، والمجتمعات المتقوقعة، والمنغلقة على نفسها، خاصة وأنها تظل ممجدة لصورة البؤس -أغلب الأحيان- الذي عاشته الذوات، وحملت منه شظايا حافظت على وظيفتها السلبية التي تجبر الذوات على البحث عن سبل للتخلص من الذكريات، فلا تجد سبيلا غير المواجهة، مواجهة عنف الذاكرة بتجديد اللقاء مع الأمكنة.

الاسترجاع تقنية تلجأ إليها الكاتبة لتغذية السرد، ومنح الزمن الماضي أحقية التواجد وتُعتمد أيضًا لخلق مفارقة زمنية تكسر بها الكاتبة خطية السرد لتزيد من جمالية الرواية وهذه التقنية ربطناها بالذاكرة المستدعية للأمكنة، وما تحتويه من أحداث تساهم في إثراء النص

وتزويده بفضاءٍ حكائي يتفاعل مع الآني اللذين تربطهما الذات التي تستدعي لتقارن أو لتفعل المآسي المقدسة في السرد النسائي حين استدعاء الأمكنة.

تمثل أنسنة الأمكنة رحلة تخييلية يخوضها القارئ قصد تقصي الجماليات التي تخلقها الكاتبة عبر التلاعب بألفاظ اللغة، ومعانيها، وكذلك البحث عن روح الأمكنة التي وجدناها تمتلك القدرة على التأثير في الشخصيات المتحركة في رحمها، أو الدخول في صراع معها يزيد وتيرة السرد لتتسارع نبضات الكلمة مستدرجة معها القارئ إلى فوضى الخيال المُكسب للنص شعريته بانكساراته المتعددة التي تتبعناها بالحديث عن الجانب الإيحائي للفظة والجملة وغيرها من الظواهر المتاحة في المشاهد السردية بتواشجها، ونقول هذا لاعتبارات عدة أهمها تكثيف الكاتبة لتلكم المقاطع على المستويين: اللغوي، والدلالي، وتداخلها فيما بينها.

كما تمثل الأنسنــة وسيلة تنتهجها الكاتبة لكسر خطية السرد، وفتح المجال للإبحار في الخيال، واستشعار لذة النص، عبر تتبع الصراع الدائر بين الإنسان، والأمكنة، وهذا يذكرنا بالرواية الكلاسيكية التي كانت الأمكنة فيها تتاح لها الفرصة لمصارعة الذوات بفاعليتها التي تجبرها أحيانا على الخضوع لها.

كما أنَّ أنسنة الأمكنة في الرواية تتولد حقيقة عن الوظيفة الإيحائية، والانزياحية للغة المقيمة لعمود شعريتها فوقهما، ثم تسدل الستائر عليها لتتلون بالأحداث التي تنتقيها الكاتبة لترتحل بالقارئ من خلال الارتحال والحلول وهما مصطلحان يسقط معناهما على عملية الأنسنة، كون تحريك المادي –أمر تخييلي– واستنطاقه يمثل حركة وصوتا نابعا من جوف ذات جريحة تسقط همومها على الثابت وتحل فيه، متشظية بين الجسدين المتقابلين ضمن إطار زماني مركزي يلتقي فيه الحاضر بالماضي، أو يحضر الماضي حكائيا بكثافته ليتجلى حاضرًا سرديا تتولد عنه حكايات جديدة.

خاتمة

أوصلتنا قراءتنا للنماذج المختارة من الروايات النسائية الجزائرية إلى العديد من النتائج نذكر أهمها في النقاط الآتية الذكر:

1. تشتغل الكتابة النسائية على إبراز الوظيفة الإغرائية في عناوين الروايات على حساب بقية الوظائف التي تأتي متدرجة في السلم التصنيفي، ويمتد هذا الحضور السيادي للوظيفة حتى إلى العناوين الداخلية، التي تنزاح أحيانا عن العمومية إلى الوظيفة التعيينية على غرار ما وجدناه في بعض فصول رواية (أدين بكل شيء للنسيان)، إلا أنها ما تلبث أن تكسر أفق توقع القارئ ليجد نفسه أمام نص يتباعد تدريجيا عن العنوان الذي يترأسه ليبني علاقة تمهيدية ومضمون الفصل الآتي، الذي يتناسل من ذيل سابقه.

2. تشكل العناوين الداخلية والنصوص المنضوية تحته إنتاجية نصية متناسلة عن العنوان الرئيس المؤطر للعمل الإبداعي ككل؛ إذ وجدنا بتتبعنا للعلاقة القائمة بين الرئيس بالداخلي، والداخلي بالنص، إضافة إلى النصوص المتجاورة حضورا لعلاقة تواشجية، تتراسل فيما بينها لتعلن عن خضوعها لسلطة العتبة المفاتحة.

3. تظهر الأغلفة وما تحويه من لوحات فنية، وتنسيق لتوزيع العتبات عليها، وعيا كبيرا بأهمية هذه العتبة التي تبرز للمتلقي بعدا بصريا فيه من الدلالة ما يسمح بإرشاده إلى مضمون النص، أو إبعاده عنه؛ بغية زعزعة حضوره الذهني، وإدخاله في متاهات التأويلات، قصد لَمِ شمل فكرة حول الرواية، وما تسعى الكاتبة لإيصاله، ومما يلمسه المتلقي في الرواية النسائية الجزائرية، تلك القدرة التي تمتلكها الأصوات الروائية، والمتمثلة في ربط العتبات النصية ببعضها البعض، إذ نجد علاقة جلية بين العنوان ولوحة الغلاف يلتقي فيها التصور الذهني للعنوان بالبصري الذي يتكامل معه ليشكلا حكاية غير مكتملة المعالم تدفع بالقارئ إلى العبور إلى النص الأصل عبر هذه العتبات.

4. اللوحات المنتقاة لتكون على أغلفة الروايات النسائية حكاية ترويها الألوان بتداخلاتها وتشكلاتها المختلفة من لوحة إلى أخرى، تتراسل مع العنوان لتخلق علاقة متشابكة بينهما، فيعبر أحدهما عن الآخر في غالب الأحيان، وفي هذه القدرة التواصلية بين العنوان الرئيس

بنمطه اللغوي، والصورة بنمطها غير اللغوي، ننقاد عبر هذا الترابط إلى ملامسة شعرية الممارسة النصية في الكتابة النسائية انطلاقا من لوحة الغلاف التي تُجَارِي النبرات التي يومئ إليها العنوان لينشأ شبه صراع بينهما ينتج عن تشبع كل منهما من حقه في التأويل من قبل القارئ الساعي إلى استكشاف خصوصيتهما، برفع العنوان إلى اللوحة التشكيلية للقبض على معناه، واللوحة إلى العنوان لفهم مغزاها وبعدها الدلالي.

5. تمثل لحظة الانتقال من العنوان الرئيس إلى بقية العتبات النصية دخولا في أحضان نسيج نصي جديد، له أبعاده الرمزية والإشعارية والاستعارية المتصلة بالعنوان في نقاط، والمنفصلة عنه في أخرى، لتخلق ضربا من المفارقة التي تزيد في شعرية العتبة النصية المنبني على دلالاتها المتشظية العمل بأكمله. والموزعة على العمل الإبداعي بداية بالعنوان الرئيس إلى الغلاف إلى ما وراءه.

6. يظهر العنوان الرئيس في الرواية بمركزيته التي تمنحه القدرة على مراقبة أطرافه، وتقييدها في إطار النسيج الذي يؤطر العلاقات النصية الموجودة بين العناوين الداخلية، والنصوص المنضوية تحته مع الغلاف، ووجدنا ذلك في الحضور القوي لهذه العتبة في النص الأصل، وكل العتبات المحيطة به، رغم أننا اكتفينا بالوقوف عند بعضها بيد أن هذا لا يمنع امتداده المطاطي على المستويين الأفقي أو العمودي.

7. العجز الذي تظهر عليه الذوات في العوالم السردية النسائية تستثمره الكاتبة لترسم صورة عن العنف المتواجد بالخارج، وتهندس من خلالها الفضاءات الداخلية؛ إذ تتخذ من السلطة الممارسة على الذات بتكثيف القيود من حولها وسيلة للانفتاح على الباطن الذي يمنحها فرصة للتصالح مع الأنا، وبناء آفاق لا تستطيع يد الآخر ملامستها أو الاقتراب منها، وهنا تكون الكتابة ذات توجه داخلي يكون أكثر تحررا، وقد يتجسد ذلك في الأمكنة المغلقة أو الحوار الداخلي، وهذه كلها تمثل سبلا تستدعى لترميم هشاشة الذات، وتعويض الضعف الذي تعاني منه، ومنحها فرصة التصالح مع نفسها، وفي هذه الحركة الانتقالية قصد لتشكيل هوية مفقودة، وإثبات وجود مستلب، وخلق لشعرية الكتابة من خلال عدم

استقرار المسار السردي الذي يظهر منكسرا متأرجحا بين الصعود والنزول، فيكون بذلك النص أكثر حيوية ودينامية.

8. تفكك الكتابة الروائية الوجود لتتبين موقع الذات -الذكورية أو الأنثوية- فيه، وهذا ما يرسم سرديا بأبعاده الحقيقية، أو الرمزية داخل العالم السردي المثبت لفكرة العودة إلى الماضي الطفولي، انطلاقا من الصوت الباطني، الدافع إلى إعادة مراجعة صور تشكيل الهوية، والثقافة، التي فرضها المجتمع بحمولاته في المراحل الأولى من الوجود. لتكون الكتابة بذلك وسيلة للانتصار على الآخر بالتحرر، لا بممارسة السلطة عليه، وهو الأمر شبه الثابت في أواخر النسيج الروائي النسائي الذي جاء تحررا من الذاكرة، الجسد، السلطة الذكورية، وغيرها من القيود المربكة للذوات.

9. تفعل الكتابة العناصر السردية لتجريح الذوات بإخضاعها لعنف المكان، والأطر الثقافية، والسياسية، التي تمتلك العالم الخارجي، وتمنح الشخصيات فرصة العودة إلى الباطن، والاشتغال عليه، وهذه الخاصية السردية تحافظ عليها الكتابة النسائية المبئِرة للكون من الداخل، ويُثْبِتُ ذلك التسليم المطلق في أغلب المقاطع النصية عدا بعضا منها التي تتجه فيها الذات إلى المواجهة المباشرة لكنها ما تلبث أن تعلن انهيارها أمام تنامي عنف الخارج. لتكون بذلك الكتابة النسائية كتابة للنص، للداخل المتأزم المشكل لحلول تكتفي بتخفيف وتيرة الاضطراب الباطني.

10. يمثل الماضي فكرة حسية تحضر في الكتابة النسائية بسلطتها على العالم السردي لتكون الرواية جسدا يشتغل على إعلاء صوت الماضي على حساب الحاضر المتآفل أمام تناميه، ونلامس ذلك في اشتغال الكاتبة على انتقاء الشخصيات أو الأمكنة التي لا تتملص منه، ليجد القارئ نفسه أمام نص يمارس الكتابة بالماضي الذي تمتد سوداويته، وتنتشر في كل حيثيات العمل الإبداعي.

11. الذوات في الروايات حواس تجمع بها الكاتبة مخيلة القارئ، أو تشتتها؛ ففي الظاهرة منها تتحرك الحواس، وترافق الشخصيات المتعايشة مع الأحداث التي تستدرج القارئ

إلى ملامسة الوقائع، مخرجة إياه من زمنه، عبر اللغة الشعرية لتدخله في زمن الحكاية فيستشعر آلامها، وأحلامها، ووقع الصدمات عليها، وهذه الميزة تتحرر عبر العزف على وتري الظاهر، والباطن، وهما ثنائية تلازمية، ومنطقية في الكتابة النسائية، التي تستثمر عنف الخارج –عالم الذكورة– لتزيد مساحة الفضاءات الداخلية المتحررة، فنراها تتخذ من الأحلام فضاء لترمم، وتحمي الذات من الضياع، أو تتجه إلى الآخر الغربي لتؤسس لمفاهيم الاستقرار، حتى وإن كان هذا الأخير صوتا خافتا يستدرج سرديا حينما تفشل الذات في ترويض العوالم الداخلية، فيتجلى أمام القارئ في لحظة مفصلية، تتدارك فيها النقائص وتلملم الشتات لمواصلة رحلة المواجهة.

12. عملية أنسنة الأمكنة في الرواية تمثل جزءًا من الحركة العامة للعناصر السردية الحاضرة؛ إذ تساهم في جعل النص بأكمله يشارك في السرد من خلال تبادل التأثر والتأثير، يحضر ذلك في العلاقة القائمة بين الشخصيات والأمكنة، فهي مرآة لما يقبع في باطنها، وتجسيد لحالاتها النفسية المنتصرة لكفة الحزن الذي يجبرها على الهروب من الجسد المماثل مع البحث عن غير المماثل لتفرض عليه سلطتها، وتَقلبه إلى إنسان له من القدرة ما يمكنه من الرد أو الهروب أو البقاء على الحياد أو ما يعرف بالموقف الموازي، الذي يمثل عقم الذات/الشخصية، وعجزها عن تفعيله، وجعله أسفله أو الرضوخ له.

13. تمثل الأنسة وسيلة تنتهجها الروائية لكسر خطية السرد، وفتح المجال للإبحار في الخيال، وتتبع الصراع الدائر بين الإنسان والأمكنة، كما ساهمت أنسنة الأمكنة في تقصي الجمالية التي تخلقها الروائية عبر التلاعب باللغة، بألفاظها ومعانيها، وكذلك البحث عن روح الأمكنة، التي وجدناها تمتلك القدرة على التأثير في الشخصيات المتحركة في رحمها، أو الدخول في صراع معها يزيد وتيرة السرد، لتتسارع نبضات الكلمة مستدرجة معها القارئ إلى فوضى الخيال، التي تكسب النص شعريته بانكساراته المتعددة، والتي تتبعناها بالحديث عن الجانب الإيحائي للفظة، والجملة، والحرف، وغيره من الظواهر التي أتيحت في

المشاهد السردية بتواشجها، ونقول هذا لاعتبارات عدة أهمها تكثيف الروائية لتلك المقاطع على المستويين اللغوي والدلالي وتداخلها فيما بينها.

14. تتولد أنسنة الأمكنة في الرواية عن الوظيفة الإيحائية والانزياحية للغة التي تقيم عمود شعريتها فوقهما، ثم تسدل الستائر عليها لتتلون بالأحداث التي تنتقيها الروائية لترتحل بالقارئ من خلال الارتحال والحلول وهما مصطلحان يسقط معناهما على عملية الأنسنة، كون تحريك المادي –أمر تخييلي– واستنطاقه يمثل حركة وصوت نابع من عمق الذات الجريحة التي تسقط همومها على الثابت وتحل فيه، منقسمة بين الجسدين المتقابلين ضمن إطار زماني مركزي يلتقي فيه الحاضر بالماضي، أو يحضر الماضي حكائيا بكثافته ليتجلى حاضرًا سرديا تتولد عنه حكايات جديدة.

15. الأنسنة تمثل جزئية تفعلها الروائية حين التمهيد لحكاية أو إنهاء لأخرى امتصت قوتها الحكائية، فتضعها أسفل الطبقة القادمة والمهيأ لبعثها داخل العالم السردي على أنقاض سابقتها الآنية أو المسترجعة.

16. تستثمر الكاتبة الذاكرة الفردية، والجماعية، والأمكنة المتواجدة في الرواية لخلق علاقة بينهما تأخذ بعدًا جماليا يزيد في شعرية العمل الإبداعي، فتغدو نقطة الالتقاء بمثابة نقطة الانكسار التي تتولد عنها شعرية المقاطع السردية.

17. ليس الاسترجاع في الرواية النسائية غاية بقدر ما هو وسيلة تستعملها الكاتبة أثناء تشييد عالمها الروائي، لتنفتح عبر هذه التقنية على الماضي بكل حمولاته الثقافية، والفكرية والاجتماعية، والتضاريسية، ونحن نتتبعنا في الروايات النقطة الأخيرة وجدنها الأكثر أهمية من بقية العناصر المسترجعة، وتستقي هذه الأهمية من كون المكان هو الحامل للحدث المسترجع الذي لا يخرج عن إطاره المكاني.

18. تحتوي الروايات على أمكنة تمتلك قدرة على تحريك ذاكرة الشخصيات الروائية، والتي وجدناه تنساق إلى إعادة قراءة صفحات الماضي على مسامع القارئ بعد صدمة اللقاء بالمكان؛ فتسترجع ذكريات أو حكايات عاشتها بتلك الأمكنة في زمن ما، تُسْتَثْمَرُ لإضاءة

الزوايا المعتمة، أو التمهيد لدخول عالم يُحتمل أن يكون متغيرًا، إلا أن الأحداث تثبت العكس، فأغلب الأمكنة المسترجعة بقيت محافظة على صورتها السابقة، وفي ذلك قصد تسمو إليه الروائية يتمثل في تجدد الصراع، لكن وفق معطيات جديدة. ومن أمكنة الذاكرة في الرواية وجدنا زاوية أخرى تتمثل في ذاكرة الأمكنة، وتختلف عن الأخرى في المسار السردي إذ إن الشخصيات تتحرك في فضاء مكاني تفارقه لزمن، وبتجدد اللقاء تستعيد أحداثًا عاشتها داخل ذلك المكان، ومنها يكون المكان نقطة انكسار للمسار السردي، فتحافظ الكاتبة على ثبات الجسد، وتفعل الذاكرة لتعيد تشكيل المكان بتغليب الصورة المرسومة على جدران الذاكرة على المرئية/الآنية، وفي هذه الحركة السردية خلق لشعرية الكتابة المستمدة من الكتابة بحبر الذاكرة المغلبة على الزمن الحاضر المهمل أمام ارتفاع صوت الباطن.

كانت طموحات البحث كبيرة في دراسة الكتابة الروائية النسائية الجزائرية المعاصرة على ضوء ما تقدمه الدراسات النقدية المنضوية تحت رداء الشعرية، إلا أنه يبقى ما حققه دون ذلك، لأن دراسة كل الإشكاليات التي يطرحها مثل هذا الموضوع لا يمكن أن يفيها بحثٌ واحد حقها، مهما كانت مادته من تنوع، وثراء، وسعة، ولذلك تبقى الكثير من الأسئلة معلقة، تنتظر جهود بحوث أخرى، يُنتظَرُ منها إزالة اللثام عن النقاط المخفية في النصوص الروائية النسائية الجزائرية، والاهتمام بها أكثر بمنحها حقها من المتابعة والدراسة.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرءان الكريم، برواية حفص.

أ- المصادر (المدونات):

1- ربيعة جلطي: عرش معشق، منشورات الاختلاف، ط1، 2013م، الجزائر.

2- فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، رياض الريس للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، بيروت لبنان.

3- مليكة مقدم: أدين بكل شيء للنسيان، تر، السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف ط1، 2012م، الجزائر.

4- مليكة مقدم: الممنوعة، تر، محمد ساري، منشورات الاختلاف،ط1، 2008م الجزائر.

ب- المراجع بالعربية:

1. إبراهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي، الجسد، الهوية، الآخر، مقاربة سردية أنثربولوجية، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، ط1، 2013م، دمشق، سوريا.

2. إبراهيم محمود: زئبق شهريار، جماليات الجسد المحظور في الرواية النسوية العربية دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2012م، اللاذقية، سورية.

3. ابن منظور: لسان العرب، تح، عبد الله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلى، دار المعارف، دط، دت، القاهرة، مصر.

4. أحمد بن علي آل مريع: علي الطنطاوي كان يوم كنت: صناعة الفقه والأدب، دراسة في فن السيرة الذّاتية، العبيكان للنشر، ط3، 2013م، الرياض، السعودية.

5. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط1، 1982م الكويت.

6. أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج1، دار الساقي ط7، 1994م، بيروت، لبنان.

7. الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة، مختارات دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، دط، 2008م، الجزائر.

8. الفارابي، أبو نصير، كتاب الحروف، تح، محسن مهدي، دار المشرق، ط2 1990م، بيروت، لبنان.

9. بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، دط، 1998م، إربد، الأردن.

10. حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي منشورات الاختلاف، ط1، 2009م، الجزائر.

11. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م، الدار البيضاء، المغرب.

12. حسين خالفي: البلاغة وتحليل الخطاب، منشورات الاختلاف، ط1، 2011م الجزائر.

13. حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، دط، 1998م القاهرة، مصر.

14. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م، الدار البيضاء، المغرب.

15. سيزا قاسم وآخرون: جماليات المكان، دار قرطبة، ط2، 1988م، الدار البيضاء المغرب.

16. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط1 1989م، الدار البيضاء، المغرب.

17. شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر، ط1 1986م بيروت، لبنان.

18. شكري ماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، رقم 355 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، شتنبر 2008م، الكويت.

19. صاحب الربيعي: المرأة والموروث في مجتمعات العيب، دار صفحات للدراسات والنشر، ط1، 2010م، دمشق، سوريا.

20. صالح صلاح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، ط1 1997م، القاهرة، مصر.

21. صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1 1994م، سوريا.

22. صلاح الدين محمد أحمد: التصوير المجازي والكنائي، تحريري وتحليل، مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس، ط1، 1988م، مصر.

23. صلاح فضل: أساليب الشعرية، دار الآداب، ط1، 1995م، بيروت، لبنان.

24. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، رقم 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أغسطس 1992م، الكويت.

25. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرا جينيت من النصّ إلى المناص)، منشورات الاختلاف، ط1، 2008م، الجزائر.

26. عبد الرحيم الكردى: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، 2005م القاهرة، مصر.

27. عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر، دط 1994م، تونس.

28. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، ط1، 1996م الدار البيضاء، المغرب.

29. عبد العزيز العيادي: ميشال فوكو السلطة والمعرفة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1994م، بيروت، لبنان.

30. عبد العزيز غوردو: فينومينولوجيا المكان –ما لم يرد عند باشلار–، مطبوعات الهلال، ط1، 2001م، وجدة، المغرب.

31. عبد الفتاح إمام: أفلاطون والمرأة، مكتبة مدبولي، ط2، 1996م، القاهرة، مصر.

32. عبد الفتاح إمام: الفيلسوف المسيحي والمرأة، مكتبة مدبولي، ط1، 1996م، القاهرة مصر.

33. عبد القادر بقشى: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية أفريقيا الشرق، دط، 2007م، الدار البيضاء، المغرب.

34. عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، منشورات الأديب، دط 2007م، وهران، الجزائر.

35. عبد الكبير الشرقاوي: شعرية الترجمة، الملحمة اليونانية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، ط1، 2007م، الدار البيضاء، المغرب.

36. عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 2012م، بيروت، لبنان.

37. عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي، ط2، 1996م، الدار البيضاء، المغرب.

38. عبدالله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، مج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دط 2008م، بيروت، لبنان.

39. عبد الله حمادي: أصوات في الأدب الجزائري الحديث، ط1، 2001م، قسنطينة الجزائر.

40. عبد الله الحراصي: دراسات في الاستعارة المفهومية، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، دط، 2002م، مسقط، عمان.

41. عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري، الدار العربية للكتاب، دط، 1974م الجزائر.

42. عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، ط1، 1991م، بيروت لبنان.

43. عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996م، بيروت لبنان.

44. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة، دط، 1998م، القاهرة مصر.

45. عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، دراسة، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2011م، دمشق، سوريا.

46. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة رقم 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ديسمبر 1998م، الكويت.

47. عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، موفم للنشر والتوزيع، دط، 2000م، الجزائر.

48. عثماني الميلودي: العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني، بحث في الطبيعة والمحتويات والأسلوب، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، ط1، 2013م الجزائر.

49. عصام واصل: في تحليل الخطاب الشعري، دراسات سيميائية، دار التنوير، ط1 2013م، الجزائر.

50. عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، دراسة، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط2، 2006م عمان، الأردن.

51. علي مهدي زيتون: في مدار النقد، دار الفارابي، ط1، 2011م، بيروت، لبنان.

52. فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2012م، عمان، الأردن.

53. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987م، لبنان.

54. لمى عبد القادر خنياب: انفتاح النص، قراءات في سرديات الفرطوسي، تموزْ طباعة نشر توزيع، ط1، 2012م، دمشق سورية.

55. محمد تحريشي: أدوات النص، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 2000م دمشق، سوريا.

56. محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، منشورات الرابطة، ط1، 1996م، المغرب.

57. محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، سلسلة عالم المعرفة، رقم 143 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، نوفمبر 1989م، الكويت.

58. محمد رضا الأوسي: الخطاب الروائي النسوي العراقي، دراسة في التمثيل السردي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2012م، بيروت، لبنان.

59. محمد صابر عبيد: أسرار الكتابة الإبداعية، عبد الرحمن الربيعي والنص المتعدد جدار للكتاب العالمي، ط1، 2008م، عمان، الأردن.

60. محمد صلاح زكي أبو حميدة: دراسات في النقد الأدبي الحديث، جامعة الأزهر، دط 2006م، غزة، فلسطين.

61. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط 2005م، دمشق سوريا.

62. محمد فكرى الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصري العامة للكتاب، دط، 1998م، مصر.

63. محمد معتصم: المرأة والسرد، دار الثقافية، مؤسسة للنشر والتوزيع، ط1، 2004م الدار البيضاء، المغرب.

64. محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، دط، 1987م بيروت، لبنان.

65. مسلم حسب حسين: جماليات النص الأدبي، دراسات في البنية والدلالة، دار السياب ط1، 2007م، لندن، بريطانيا.

66. معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية، مؤثرات وتمثيلات، منشورات الاختلاف ط1، 2013م، الجزائر العاصمة، الجزائر.

67. منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م حلب سوريا.

68. منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998م الدار البيضاء، المغرب.

69. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2004م، بيروت، لبنان.

70. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1 2012م، سورية.

71. نجاة المريني: علامات نسائية في نبوغ المرأة المغربية، مطبعة النجاح الجديدة، ط1 2006م، الدار البيضاء، المغرب.

72. نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، جدار للكتاب العالمي، ط1، 2009م، عمان، الأردن.

73. يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 1997م، عمان، الأردن.

74. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، 2008م، الجزائر.

75. يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2013م، الجزائر.

د- **المراجع الأجنبية المترجمة:**

1. بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، تر، سلمان قعفراني، مر، ماهر تريمش، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2009م، بيروت، لبنان.

2. ترفتيان تودوروف: الشعرية، تر، شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، 1990م، الدار البيضاء، المغرب.

3. ترفتيان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر، إبراهيم الخطيب، دار الأبحاث العربية، دط، 1982م، بيروت، لبنان.

4. جون ستروك: البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر، محمد عصفور المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، 1996م، الكويت.

5. جورج لايكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، تر، عبد المجيد جحفة دار توبقال للنشر، ط1، 1996م، الدار البيضاء، المغرب.

6. جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الولي محمد العمري، دار توبقال للنشر ط1، دت، الدار البيضاء، المغرب.

7. جون كوين: بناء اللغة الشعرية، تر، تق، تع، أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور والثقافة، دط، 1990م، القاهرة، مصر.

8. جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر، محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م، مصر.

9. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر، عبدالرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، دت، دط، بغداد، العراق.

10. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر، وتق، جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1991م، القاهرة، مصر.

11. روجر فاولر: اللسانيات والرواية، تر، أحمد صبرة، مؤسسة حورس، دط، 2009م الإسكندرية، مصر.

12. رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر، محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م، حلب، سوريا.

13. رولان بارت: لذة النص، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1992م حلب، سورية.

14. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر، محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر ط1، 1988م، الدار البيضاء، المغرب.

15. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، والتوزيع، ط2، 1984م، بيروت، لبنان.

16. مجموعة مو: بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، تر، سمر محمد سعد، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2012م، بيروت، لبنان.

17. ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، تر، جميل نصيف التكريتي، مر، حياة شرارة دار توبقال للنشر، ط1، 1986م، الدار البيضاء، المغرب.

18. ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر، حميد لحميداني، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية (دراسات ((سال)))، ط1، 1993م، دار البيضاء، المغرب.

هـ - المجلات والدوريات:

1- إبراهيم رمضان: التناص في الثقافة العربية المعاصرة، دراسة تأصيلية في ببليوغرافيا المصطلح، مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الإسلامية والعربية جامعة المنوفية، ع5، 2013م، مصر.

2- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج25، ع3، مارس 1997م، الكويت.

3- حسين عمارة: اللغة الشعرية ودورها في تشكيل جمالية المكان رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي -أنموذجا-، مجلة المقاليد، ع1، جوان 2011م، جامعة ورقلة الجزائر.

4- خالد حسين حسين: سيمياء العنوان: القوة والدَّلالة «النمور في اليوم العاشر» لزكريا ثامر، مجلة جامعة دمشق، مج21، ع3-4، 2005م، سوريا.

5- دندوقة فوزية: جماليات التكرار في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع5، مارس، 2009م، الجزائر.

6- رحماني علي: سيمياء العوان في روايات محمد جبريل، الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، 15-17 نوفمبر 2008م، الجزائر.

7- صالح بن سعيد الزهراني: جماليات القلب في البلاغة العربية، مجلة جامعة الإمام ع19، جمادى الأولى 1418هـ، الرياض، السعودية.

8- نبيلة بوشنادة: الشخصية من المستوى المحسوس إلى المستوى المجرد في رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، مجلة المخبر، ع7، جامعة بسكرة، 2011م الجزائر.

9- نعيمة سعدية: شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، ع1، جوان 2007م، الجزائر.

10- نوال بن صالح: دهشة التكرار المفارق في قصيدة "فكِّر بغيرك" لمحمود درويش مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع4، 2008م، الجزائر.

11- يوسف وغليسي: تحولات الشعرية في الثقافة النقدي العربية الجديدة، (بحث في حفريات المصطلح)، مجلة عالم الفكر، ع3، مج37، مارس- يناير 2009م، الكويت.

و – الأطروحات والمذكرات:

1- إيمان مليكي: الحوارية في الرواية الجزائرية، (الغيث) لـ محمد ساري، (مرايا متشظية) لـ عبد الملك مرتاض، (دم الغزل) لـ مرزاق بقطاش، نماذج، رسالة ماجستير إشراف: عبد الله العشي، جامعة العقيد الحاج لخضر، 2013م، باتنة، الجزائر.

2- حامد سالم درويش الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات درجة دكتوراه، إشراف، سامح الرواشدة، جامعة مؤتة، 2006م، العراق.

3- فرج عبد الحسيب محمد مالكي: عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية، (دراسة في النص الموازي)، رسالة ماجستير، إشراف، عادل الأسطة، 2003م، نابلس، فلسطين.

4- هدية ديلي: ظاهرة الانزياح في سورة "النمل"، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير إشراف: رابح دوب، 2006م-2007م، جامعة قسنطينة، الجزائر.

ز – المواقع الالكترونية:

1- إبراهيم العريس: ((طرطوف)) لموليير: المسرح يسخر والملك يضحك والجمعيات تمنع، الإثنين 17 أيلول 2012م. http://alhayat.com/Details/436060

2- خالد حسين حسين: **خطاب العنوان واشتغالات القراءة الجدلية ومستويات التركيب مجلة** الرافد، الشارقة، http://arrafid.ae/188_p18.html

3- نزار قباني: الكتابة عمل انقلابي، منشورات نزار قباني، بيروت 1975م، نسخة الكترونية.

4- يحيى الصوفي: أدب المرأة في العالم العربي، القصة السورية.

http://www.syrianstory.com/comment13.htm

فهارس

البحث

الصفحة	الـمـــــوضـــــوع
أ ـ هـ	**مقدمة**
	المدخل: **الجهاز المفاهيمي والاصطلاحي للبحث**
09	1-الشعرية: إشكالية المفهوم والمصطلح
10	1-1-إشكالية تعدد المفاهيم
17	1-2-إشكالية المصطلح
22	2- الكتابة النسائية
22	2-1- الضدية التاريخية/الذكورية
26	2-2- الحركة النسائية
27	2-3- الكتابة وتأنيثها
28	2-3-1- مصطلح الكتابة
30	2-3-2- تأنيث الكتابة
33	3-حظ الرواية الجزائرية في المشهد الإبداعي
	الفصل الأول: **سلطة العنوان وتشظي الدلالة**
42	1- العنوان في الدرس النقدي
45	2-بنية عناوين الروايات
46	2-1- المستوى التركيبي
50	2-2- المستوى المعجمي/الدلالي
57	3- تعالقات العنوان المركز
57	3-1-العنوان/ البداية السردية
65	3-2-العنوان/ النص
76	3-3-العنوان/العناوين الداخلية
97	3-4-العنوان/ الغلاف
	الفصل الثاني:

تموقع الشخصيات وتوزيع الأمكنة في الرواية	
1-الشخصية: الصورة والدلالة	113
1-1-المستوى الثقافي للشخصية	115
1-2-وظيفة الشخصية الأجنبية	131
1-3-استراتيجية تسمية الشخصية	138
2- تأثيث الأمكنة/تهيئة الفضاء لحركية الذوات	150
2-1-البيت/ الغرفة	152
2-2-المدينة/الريف	161
2-3-الفضاء الطبيعي	175
الفصل الثالث: الذات بين رغبة الباطن وعنف الخارج	
1-انتصار الذات	187
1-1-التصالح مع الجسد	188
1-2-الهروب نحو الآخر	197
1-3-تقديس المدنس	203
1-4-التطهير الذاتي/اغتيال الذاكرة	207
1-5-خلخلة الهيمنة الذكورية	211
1-6- هامش الحياة الزوجية	216
1-7-سلطة الأب/ ازدواجية الانتصار	221
2- انكسار الذات	224
2-1-الأنثى السلبية	225
2-2-الجسد المضاد والهوية المطمسة	228
2-3- عنف الذاكرة	231
2-4- عقدة الآخر/الخوف من الأنثى	236
2-5-الانغلاق السوسيو ثقافي	240
2-6-خيبة الارتباط/ فشل التوافق	246

2-7-السلطة الذكورية/ العنف الجسدي	256
الفصل الرابع: **دينامية الأمكنة بين الذاكرة والأنسنة**	
1-ذاكرة المكان وأمكنة الذاكرة	273
1-1-الاحتماء بالقوقعة	276
1-2-التأريخ بالأشياء	281
1-3-أمكنة المأساة	284
1-4-زوايا الاغتراب	286
1-5-قفص الموت	289
1-6-أمكنة الخوف	294
1-7-أمكنة الحنين	300
2- أنسنة الأمكنة	304
2-1- صناعة الأمكنة-دينامية اللغة	306
2-2- تعايش الذات مع الأمكنة	309
2-2-1- المكان الضدي	310
2-2-2- المكان الموازي	313
2-2-3- المكان الحميمي	327
خاتمة	332
قائمة المصادر والمراجع	339
فهرس البحث	355

الملخص:

توقفت العديد من البحوث والدراسات عند الكتابة النسائية من زاوية نظر تكاد تكون موحدة، وهي موقع الذات الأنثوية الكاتبة، ومكانتها في الوسط الذكوري، الأمر الذي نحى بهم إلى اعتبار أن ما تكتبه يمثل رغبة في الخروج عن الرقابة المجتمعية، والتحرر من القيود التي فرضتها الرقابة الثقافية، وهذا الأمر دفعنا إلى البحث في الموضوع بالوقوف عند بعض النصوص الروائية وتتبع جوانب من جمالية الكتابة النسائية على مستوى البنية، والأسلوب، ولما كانت الجمالية موضوع تتبعه الشعرية، جاء عنوان البحث: "شعرية الكتابة الروائية النسائية الجزائرية المعاصرة".

الكلمات المفتاحية: الشعرية-الكتابة-النسائية-الرواية الجزائرية.

Abstract:

A lot of studies stopped at women's writing from an angle of view that is approximately the same ,which is self-feminine writer site, and its position in the male surrounding. that thing pushed them to consider that what women write is the desire to deviate from societal control, freedom from restrictions imposed by cultural censorship , and this led us to research the topic to stand at some narrative texts and follow the aesthetic aspects of women's writing on the structure and method level, and because the subject of aesthetic was followed by poetry, our research was entitled: "the poetic novel writing of contomporary Algerian women".