الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطية الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر 2 –أبو القاسم سعد الله-

كلية: اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم: اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

صوت الأنثى في الرّواية الجزائريّة المعاصرة

-مقاربة سوسيو نصيّة -

تخصّص: تحليل الخطاب السّردي

إعداد الطّالبة:
- ليلى حمراني

إشراف الأستاذ الدّكتور:
- علي ملاحي

أعضاء لجنة المناقشة:

- أ.د: رشيد كوراد	رئيسا
- أ.د: على ملاحي	مشرفا ومقررا
- أ.د: ليلى قاسحي	عضوا
- أ.د: سمية قندوزي	عضوا
- أ.د: أحمد عراب (جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف)	عضوا
- أ.د باية غيبوب (جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف)	عضوا

السّنة الجامعيّة : 2022/ 2023

People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education and Scientific Research

University of Algiers 2 - Abu Al-Qasim Saad Allah

Faculty: Arabic Language and Literature and Oriental Languages

Department: Arabic Language and Literature

A dissertation submitted for the degree of Doctor of Science

The female voice in the contemporary Algerian novel

-Socio-textual approach-

Specialization: Narrative Discourse Analysis

Prepared by the student

- Leyla Hamrani

Supervised by Prof. Dr

* Ali Mellahi

Discussion committee members

Rachid Kourad	as president
Ali Mellahi	Supervisor and rapporteur
Leyla Kasshi	member
Soumia Guendouzi	member
Ahmed Arab	member
Baya Ghiboub	member

college year : 2022-2023

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى من أنارت دربي وربطت على قلبي ...

" **أمّي**"

إلى الذي لازال يشدّ أزري، ودمه في الوريد يسري...

"**أخي عبد القادر**"

إلى زهرة الأقحوان بكلّ الألوان، وقرّة عيني ...

"**تريمان**"

إلى رجل حياتي وتاج رأسي، ابني وأبي، أميري وفارسي...

"**أمير عيسى**"

من أجلكم فقط عدت من الرّميم، وبُعثت من رمادي من جديد، كي أنازل هذه الحياة بكلّ قوّتي....

ليلى حمراني

7 أكتوبر 2022

كلمة شكر

بكلّ العرفان أسجلّ عظيم شكري وخالص امتنانن للأستاذ "الدّكتور علي ملاحي"، الذي كان إشرافه عليّ إنسانيّا قبل أن يكون أكاديميّا، فكان الموجّه والمتابع لهذه الرّسالة في كلّ مراحلها، وقد أفدت كثيرا من ملاحظاته ونصائحه.

فشكرا جزيلا تعجز الكلمات عن تأديته.

إلى كلّ من مدّ لي يد العون ذات يوم، ولو بالكلمة المشجّعة والابتسامة الطّيّبة.

الشّكر الكبير لزملائي في كليّة الآداب والفنون بجامعة الشّلف، على دعمهم ومساعدتهم لي، كلّهم دون استثناء.

أقول شكرا لكلّ من يتعب من أجل تحصيل العلم والمعرفة، لكلّ من يسهر ليله يحاور القلم، شكرا لكلّ من سهرته وأرّقته الفكرة بين الذّهاب والإيّاب...

وقفة عرفان وامتنان طوال الزّمن.

ليلى حمراني

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
كلمة شكر	–
الإهداء	–
الملخص	11
المقدّمة	14
المدخل: مقاربة مفاهيميّة في المصطلح السّرديّ/ الصّوت وعلاقته بالرّاوي	
أ) قراءة مفاهيميّة لمصطلح الصّوت	27
1) الصّوت لغة واصطلاحا	27
– الصّوت في اللّغة	27
– الصّوت في الاصطلاح	30
ب) الصّوت وعلاقته بالرّاوي	35
1) الرّاوي لغة واصطلاحا	35
– الرّاوي في اللّغة	35
– الرّاوي في الاصطلاح	36
ت) علائقيّة الصّوت بالرّاوي	42
الفصل الأول: البوليفونيّة وتعدّد الأصوات في نموذجين سرديّين جزائريّين	
أ) الصّوت السّرديّ وعلاقته بمستويات الحكي	47
1) مستويات الحكي في النّصّ الرّوائيّ	47
2) علاقة الصّوت بمستويات الحكي	52
ب) الرّاوي والمنظور في السّرديّات المعاصرة	54
1) أنواع الرّاوي وعلاقته بمستويات الحكي	55
– الرّاوي العليم بكلّ شيء (الناظم الخارجي)	55
– الرّاوي البطل "الأنا" (الفاعل الذّاتي)	58
– الرّاوي الشّاهد	61
– راوٍ يروي من الخارج غير حاضر (يروي بواسطة)	63
ت) الصّوت وعلاقته بوجهة النّظر	64

1) وجهة النّظر لغة واصطلاحا	64
–وجهة النّظر أو الرّؤية في اللّغة	64
– وجهة النّظر أو الرّؤية في الاصطلاح	65
2) أنواع الرّؤية السّرديّة	72
– الرّؤية من الخلف	76
– الرّؤية مع	77
– الرّؤية من الخارج "	78
3) الرّاوي والمنظور في روايتي مملكة الفراشة و الأسود يليق بك	80
– الرّاوي الدّاخل حكائي، الغيري القصّة في مملكة الفراشة	80
– الرّاوي العليم بكلّ شيء والرؤية من الخارج في رواية الأسود يليق بك	94
– الرّاوي البطل والرّؤية المصاحبة في مملكة الفراشة	110
الفصل الثّاني: صوت المرأة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة في المنظور السّرديّ	
أ) المرأة بين الكتابة الرّجاليّة والنّسائيّة في الرّواية المعاصرة	125
1) البعد الثّقافيّ للمرأة في الرّواية العربيّة	125
– الأنوثة	125
– الذّكورة	128
2) الكتاب المرأة بين الرّواية الذّكوريّة والأنثويّة	133
3) خصائص الكتابة النّسائيّة	138
ب) غائيّة توظيف الجسد في الرّواية العربيّة	144
1) الجسد كوسيلة	145
2) الجسد كرمز	151
3) الجسد كغاية	156
ت) المرأة بين الواقع والخيال في الرّواية الجزائريّة المعاصرة	166
1) صورة في الرّواية الجزائريّة قبل الثّورة	167
2) صورة المرأة في الرّواية الجزائريّة أثناء الثّورة	169
ث) صورة المرأة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة	177
ج) قراءة مفاهيميّة لمصطلح الشّخصيّة	198

1) الشّخصيّة لغة واصطلاحا	199
– الشّخصيّة في اللّغة	199
– الشّخصيّة في الاصطلاح	201
2) تجلّيات الشّخصيّة في رواية مملكة الفراشة	207
أ) الشخصيات الإيجابية	210
• الأنثوية	211
• الذكورية	228
ب) – الشخصيات السلبية	240
• الأنثوية	240
• الذكورية	251
2) تجليات شخصيات رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي	260
أ) الشخصيات الإيجابية	261
• الأنثوية	261
• الذكورية	270
ب) الشخصيات السلبية	274
• الأنثوية	274
• ذكورية	274
الفصل الثالث: إيديولوجيّة الصّوت النّسويّ وأبعاده في روايتي مملكة الفراشة لواسيني الأعرج، والأسود يليق بك لأحلام مستغانمي – مقاربة سوسيو نصّيّة –	
أ) البنيويّة التّكوينيّة ورؤية العالم	285
1) مفهوم رؤية العالم Vision du monde	285
2) رؤية العالم والرّواية	288
ب) المستوى الأيديولوجيّ للسّرد	292
1) الإيديولوجيا والسّرد الرّوائيّ	292
ت) البعد الإنسانيّ في روايتي مملكة الفراشة والأسود يليق بك	296
1) النّزعة الإنسانيّة للصّوت النّسويّ في السّرد	296
2) الإنسانيّ و اللاّإنسانيّ في رواية مملكة الفراشة	300

3) الأنانيّات القاتلة في مملكة الفراشة	312
4) تصالح الأديان و احترام الإنسان في مملكة الفراشة	314
ج) البعد الإنسانيّ للصّوت النّسويّ في رواية الأسود يليق بك	316
1) الموت و الحياة في رواية الأسود يليق بك	316
ح) البعد الثّقافي للصّوت النّسويّ في السّرد	320
1) تعريف الثّقافة	320
2) علاقة الثّقافة باللّغة	323
3) علاقة الثّقافة بالهويّة	325
4) جدليّة الآنيّة والآخر في رواية مملكة الفراشة	333
5) ثنائيّة الأنوثة/ الذّكورة في مملكة الفراشة	354
خ) البعد الثّقافيّ للصّوت النّسويّ في رواية الأسود يليق بك	362
1) الهويّة والهويّة الجنسيّة في رواية الأسود يليق بك	362
2) استلهام التّاريخ	366
3) ثنائيّة الذّكورة والأنوثة في رواية الأسود يليق بك	370
– الصّوت بين الذّكورة والأنوثة	370
أ) الصّوت = الفحولة	370
ب) الصّمت = الأنوثة	376
ت) الجسد/ الأنوثة	381
د) البعد الاجتماعيّ	381
1) الواقعيّ والخياليّ في الرّواية	381
2) البعد الاجتماعي في مملكة الفراشة	387
3) البعد الاجتماعيّ للصّوت النّسويّ في رواية الأسود يليق بك	393
4) العنف والعنف ضدّ المرأة في رواية الأسود يليق بك	407
5) المرأة الزّوجة / العشيقة	410
ذ) البعد السّياسيّ للصّوت النّسويّ في السّرد	413
1) السّياسة والرّواية في السّرد	413

2) العشريّة السّوداء والحرب الصّامتة في مملكة الفراشة	415
3) البعد السياسي في رواية الأسود يليق بك	429
– الوطن والمواطن	429
الخاتمة	433
قائمة المصادر والمراجع	442

الملخص:

صوت الأنثى في الرواية الجزائرية المعاصرة

– مقاربة سوسيو نصية–

تسعى هذه الأطروحة إلى إبراز اشتغال الصوت الأنثوي في الرواية الجزائرية المعاصرة، والذي يستقي أهميته من المشترك الاجتماعي والثقافي، إذ يصدر عنه رؤى ودلالات غير محدودة في النص السردي عامة، وفي روايتي: مملكة الفراشة لواسيني الأعرج، والأسود يليق بك لأحلام مستغانمي على وجه الخصوص، ولد عبر الصوت السردي الأنثي في الروايتين على الاتزان الفكري للمرأة، ودحضت الروايتان الأفكار الذكورية التي تقوم بإصاء المرأة، وتعتبرها مجرد جسد لا عقل له ولا لسان.

لقد أفرز الصوت السردي الأنثوي في الروايتين أبعادا: إنسانية، اجتماعية، ثقافية، وسياسية، مبرزا الفساد الاجتماعي والسياسي الذي آلت إليه البلاد، وما يعيشه المواطن البسيط من آلام وعدم إستقرار، وانعكس ذلك على هويته غير السوية في الكثير من الأحيان، ما ولد الصراع بين أفراد المجتمع الواحد، وعمق الهوة بين المواطن والوطن.

الكلمات الدالة: الصوت، الأنثى، الإيديولوجيا، الأبعاد، السوسيونصية.

Abstract :

Female voice in the cotemporary algerian novel
– socio text approach-

This thesis aims to highlight the work of the female voice in the narrative, which draws its sense of social and cultural society. It produces unlimited ideas and connotations in the narrative, in general and in the novel: Wasini's Butterfly Kingdom, and:The Black suits you from Ahlam mostaghanemi in particular. The female narrative voice of the two novels expresses the intellectual balance of women. It refutes male ideas that exclude women. The female narrative voice of the two novels created dimensions: human, social, cultural and political. Both stories highlighted the country's social and political corruption, which generated conflicts among its members, a sense of loss and relevance to the homeland
Keywords: voice, woman, ideology, dimensions, socio-text.

مقدّمة

الأدب هو ذلك الفنّ الجميل، الذي يمنح القارئ فسحة من الخيال، ويهب الأديب المتعة والاستمرار، وإذا تحدّثنا عن الأدب، واجهتنا ظاهرة أدبيّة لطالما تكرّرت عبر العصور، وهي المرأة في الفنّ أجمع، وفي الأدب على وجه الخصوص.

ظلّت المرأة منذ قديم الزّمان أرضا خصبة للإبداع، ونبعا مهما نهل منه الفنّانون لا ينضب، وانطلق الأدباء من رؤاهم وإيديولوجياتهم في رسمهم للمرأة، فشكّلوها بقلوبهم وعقولهم وليس بأيديهم، فهي عشتار آلهة الحبّ والموت والحياة في الحضارة البابليّة، وفينيس التي اخضرّت الأرض البور تحت قدميها...

لقد أبدع العربي في العصر الجاهلي، فصوّرها بكامل خصوبتها وجمالها وكمالها، وقدّسها واتخذها آلهة، فعبدها وتزلّف إليها، وشعره ينبئ بذلك، إذ احتفى بها الشّعراء في قصائدهم، فبكوا واستبكوا واستوقفوا الرّفيقين من أجلها، وزاوجوا بينها وبين الطّبيعة فكانت الغزال والمهى والبقرة الوحشيّة، ... وشبّهوا أعضاءها ببعض أجزاء الطّبيعة، فكانت آلة لتوليد الدّلالات اللّغويّة، وعنصرا هامّا لا يكتمل الأدب إلاّ في وجوده.

عبّر الشّاعر آنذاك عن غموضها، وشدّة انخطافه بها، مصارعا مشاعره المتضاربة بين الحبّ والانجذاب نحوها، وبين خوفه وتوجّسه منها، بين قلب يحتضنها وفكر يدعوه لوأدها.

احتفت الرّواية العربيّة بدورها بصورة المرأة، فشكّلتها على أوجه مختلفة، فكانت الأمّ والزّوجة والحبيبة والبنيّة، وارتسمت في الرّواية الجزائريّة، مجاهدة بطلة، وكثيرا ما تمثّلت في الوطن، متراوحة بين التّقديس والابتذال، وبين الواقع والخيال، وشابهت "شهرزاد" في معظم روايات واسيني الأعرج، وخاصّة روايته قيد الدّراسة في هذه الرّسالة، فكانت "شهرزاد" من زمن ومكان آخران، يتولّد عنها السّرد ويتشظّى عن العديد من الدّلالات، ويزجّ بالقارئ في متاهات التّأويل.

في سياق بحث الرجل/الناقد/المبدع/الروائي في التّعبير عن المرأة عموما، كانت المرأة المبدعة/الناقدة/الروائية، تبحث عن سُبل البوح والتوصيل وكشف ما يؤرق ليلها ويكدر صفو عيشها، وللأهمية فإن الرّجل هو من عمد إلى إسكات صوتها، معطّلا عقلها ولسانها، من خلال لغة التسلط التي يفرضها في أدبياته، لذلك كانت أنوثتها لا تكتمل إلاّ في صمتها وخضوعها، على مراحل مفتوحة زمنيا ومكانيا.

جازفت المرأة المبدعة وخرجت من قوقعتها، من سكون ليلها إلى نهار الحركة، ومدّت يدها مستعيدة ما أخذه منها الرّجل، فكانت اللّغة سلاحا طيّعا في يدها، هذه اللّغة التي جعلها الرّجل حكرا عليه ردحا من الزّمن، وكانت المرأة موضوعا من موضوعاتها، استعادت المرأة لسانها، وعبّرت عن ذاتها باللّغة المسترجعة من سيّدها، علّها تجد زاوية شاغرة تملؤها بأنوثتها.

تكلّمت المرأة أخيرا وعبّرت بصوتها، فأضاءت جوانب غامضة ومظلمة في حياتها، قصر الرّجل عن توضيحها، معبّرة عن مجتمعها وعن بنات جنسها، وكلّ من يشاركها ضعفها، فتميّزت لغتها بإعلاء سلطة الذّات المؤنّثة، ومركزيّة صوت "الأنا" بكلّ خصائصه ومقوّماته، وكان هذا ديدن الرّوائيّات العربيّات والجزائريّات خصوصا، ومنهم الرّوائية أحلام مستغانمي، التي أنّثت اللّغة السرديّة، فكانت قسنطينة أنثى لا تقبل إلاّ بمن يموت من أجلها، وخاضت الرّوائيّة في أسئلة شائكة في المجتمع والسّياسة والدّين والثّقافة، هذه الأخيرة التي استمرت في معاداتها للجنس المؤنّث، معتبرة إيّاه ناقصا في كل أحواله، ولا يرقى إلى جنس الذّكورة الكامل والتّامّ، والذي يتحكّم بزمام السّلطة والمرأة والأدب.

تكلّمت المرأة وكتبت، فظنّ الرّجل أنّها مجرّد محاولات ساذجة وسرعان ما تخمد جذوتها، لكنّه تفاجأ بأنّها أصبحت ندّا له، وبرعت أحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد، عندما كانت جسرا يربط بين الماضي (الثّورة) والحاضر(الإرهاب)، بلغة تنمّ عن فكر متوقّد، وعقل غير معطّل، ولغة لا نصادفها عند غيرها إلاّ قليلا.

في هذا السياق برزت روايات واسيني الأعرج، على غير ما ألفناه في الرّواية الرّجاليّة، تحمل على عاتقها مهمّة الإعلاء من شأن المرأة والانتصار لها ولضعفها.

لا تكاد نصوصه تخلو من رمز الطُّهر والعفاف والقداسة: السيّدة مريم العذراء عليها السّلام، في إشارة واضحة إلى قدسيّة المرأة وأمومتها الأولى، متمثلا خصائص الصّوت الأنثوي في روايته مملكة الفراشة، فالشّخصيّة الأنثويّة ياما، هي مركز الرّواية، ومركز الحياة بكل أبعادها ومتناقضاتها، مسفرة عن أبعاد اجتماعية وسياسيّة وثقافيّة ودينيّة...، وقد استلهم واسيني الأعرج التّاريخ المجيد، ناخرا في جذوره، باحثا عن الثّغرات التي أدّت بالمجتمع إلى الزّلل والانزلاق في منحدر الإرهاب.

لقد أكّد واسيني الأعرج في هذا النسق النصي، عداء الثقافة الذكورية للأنثى، وأماط اللّثام عن مظاهر التّخلّف والانحراف والخوف، التي آل إليها المجتمع في ظلّ حقيقة مدلسة وصمت مطبق، في فترة زمنيّة كانت عصيبة حتّى على الرّجال، لم يتعطّل فيها عقل المرأة ولسانها فحسب، بل تعطّلت كل حواس الرّجل فيها.

حاولت في هذه الرسالة الكشف عن الصّوت النّسوي في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، الرّجالية والنّسائيّة على حدّ سواء، وفي روايتي: مملكة الفراشة "لواسيني الأعرج"، الأسود يليق بك "لأحلام مستغانمي"، باعتبارهما يشتركان في اللّغة السّرديّة المتّخمة بالحزن والألم، في ضوء رؤى وإيديولوجيّات مختلفة، مسفرة عن أبعاد عديدة ومتنوّعة، معمّقة إشكاليّة الأنوثة عندي في هذه الرّسالة، وحملني على اختيار هذا الموضوع عدّة أسباب أبرزها:

1) حاولت تتبّع صوت الأنثى في الرّواية الجزائريّة، باعتبارها ساردا، يرى ويتكلّم، وينقل أخباره وأخبار غيره من الشّخصيّات، ويحيط القارئ علما بأفكاره ومشاعره، على خلاف ما هو مألوف في النّصوص السّرديّة التي تحتفي بالمرأة كموضوع سردي فقط، وقد هدفت

من وراء ذلك، إلى إبراز الدّلالات التي تحبل بها الرّواية عن المرأة، انطلاقا من صوتها، وليس من صوت وعقل الرّجل.

2) في اعتقادي بأنّني تطرّقت لأهمّ كاتبين روائيين في الجزائر وفي العالم العربي أجمع، محاولة تقصّي جوانب الرّوايتين لكونهما تشتركان في الحقبة التّاريخية نفسها (الثّورة– العشريّة السّوداء، وما بعد العشريّة السّوداء)، فكانت المرأة موضوعا للسّرد في رواية "الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي"، في محاولة منها لإقناع القارئ بقدرة المرأة على إتقان ما يقوم به الرّجل، فضمير الغائب الذي قدّمت به "أحلام مستغانمي" روايتها، هو من خصائص الكتابة الذّكوريّة في سلطته وقوّته، أمّا الكتابة الأنثويّة فقد ركّزت على الضّمير المتكلّم "أنا"، لكونها تعيش قلقا هوّياتيا، ما يجعلها في بحث دؤوب عن ذاتها، وهو ما حسمته أحلام مستغانمي بكلّ وضوح، حين استعملت الضّمير الغائب، الذي يوحي بصلابتها ويقينها وانتمائها وهوّيتها السويّة، غير المشتّتة.

خلاف ذلك نجد أن رواية مملكة الفراشة "لواسيني الأعرج"، يستعير فيها الرّوائي الأنا من السّرد الأنثوي، ليعبّر عن الضّياع والتّشتّت والانفصام، واللّهث خلف أسئلة الهويّة والذّات، في حركة انقلبت فيها الموازين، واستعار كلّ منهما صوت الآخر، بل حلّ كلّ واحد منهما في الآخر، وليس من خلال صورتها فقط، بل من خلال صوتها وهذا ما تسعى إليه هذه الرّسالة. وبالتّالي: كيف اشتغل الصّوت النّسوي في الرّواية الجزائرية؟ وفي روايتي "مملكة الفراشة لواسيني الأعرج"، والأسود يليق بك لأحلام مستغانمي؟ وما علاقة الصّوت النّسوي بالصّوت السّردي وبالأصوات الأخرى؟ وبالرؤى وتيّار الوعي والإيديولوجيا؟ وما هي أبعاده؟

أهدف من خلال هذه الرّسالة إلى تحقيق مجموعة من المعطيات:

1)– إثراء المكتبة الجزائريّة بالدّراسات العلميّة الجادّة للرّواية الجزائريّة المعاصرة.

2)-الإعلاء من شأن هذه الأخيرة، وجعلها في مصاف الرّوايات العالميّة وهي تستحق ذلك.

3)- المساهمة في الإضافة إلى نقدنا الجزائري ولو بالنّزر اليسير.

4)- تشجيعا للأعمال التي تحتفي بالصّوت النّسوي الإيجابي، الذي يعبّر عن قضايا مصيريّة في المجتمع، ويساهم في بنائه وتشييده.

لتحقيق هذه الأهداف والإجابة عن الإشكالات المطروحة، اعتمدنا خطّة تتضمّن بالإضافة إلى مقدّمة ومدخل وخاتمة: ثلاثة فصول تفرّعت إلى العديد من العناصر.

- يتناول **المدخل الموسوم: بقراءة مفاهيميّة في المصطلح السّردي/ الصّوت وعلاقته بالرّاوي**، حيث جاء فيه تعريف لمصطلحي الصّوت والرّاوي في اللّغة والاصطلاح، والعلاقة القائمة بينهما في النّص السّردي.

أمّا الفصل الأوّل، فقد عنونته بـ: **البوليفونيّة وتعدّد الأصوات في نموذجين سرديّين جزائريّين**، ناقشت من خلاله مستويات الحكي وعلاقتها بالصّوت في النّص السّردي، ثمّ تطرّقت إلى أنواع الرّاوي والمنظور في السّرديّات المعاصرة، بعد أن عرفت المنظور في اللّغة والاصطلاح، معدّدة أنواعها في روايتي الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، ومملكة الفراشة لواسيني الأعرج، منبئة عن ذلك التّعدّد في الأصوات السّردية والتّنوّع في الرّوّاة، لاسيما في رواية مملكة الفراشة.

عرجت في **الفصل الثّاني** من هذه الرّسالة، الذي جاء تحت مسمّى : **صوت المرأة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة في المنظور السّردي**، على عدّة محاور أوّلها حضور المرأة في الكتابة الرّجالية والنّسائيّة في الرّواية المعاصرة، مركّزة على البعد الثّقافي لها، انطلاقا من ثنائيّتي **ذكورة/ أنوثة**، بالإضافة إلى تناولها كموضوع سردي في الكتابة الرّجالية والنّسائية على حدّ سواء، في إشارة إلى خصائص الكتابتين، لاسيما الكتابة

الأنثويّة، مع ذكر الغاية من توظيفها في النّص السّردي باعتبارها موضوعا سرديّا، كلّ يطرحه من منظوره الخاصّ، إذ هناك من يجعله وسيلة لطرق قضايا جدّ شائكة في المجتمع، في حين يوظّفها آخر كرمز ينفتح على العديد من الدّلالات، ويحتمل الكثير من التّأويلات، وغالبا ما رمزت المرأة للوطن، في حين توظفها كتابات أخرى كغاية في حد ذاتها.

لقد ربطتُ بين صورة المرأة النّمطيّة في الرّواية، والمرأة الواقعيّة في المجتمع، وصورة المرأة أثناء الثّورة وبعدها، متتبّعة الشّخصيّة النّسائيّة في روايتي مملكة الفراشة والأسود يليق بك، متطرّقة إلى التّعريف اللّغوي والاصطلاحي لمصطلح الشّخصيّة، من أجل الوقوف على مفاتيح أفتح بها أقفال الروايتين، مع إحصاء الشخصيّات الأنثويّة والذّكوريّة معا، والكشف عن الإيجابيّة والسلبيّة منها.

حلّ **الفصل الثّالث**، الذي حمل عنوان: **إيديولوجيّة الصّوت النّسوي وأبعاده في روايتي "مملكة الفراشة لواسيني الأعرج"، و"الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي"–مقاربة سوسيو نصيّة–**، منشطرا إلى جملة من العناصر، تلخّصت بداية في مفهوم رؤية العالم في المنظور السّردي، المتمثّل في تيّار الوعي، الذي يحدّد معالم النّص السّردي، في مستواه الإيديولوجي وعلاقته بالسّرد الرّوائي، وما ينجم عنه من أبعاد، أوّلها البعد الإنساني للصّوت النّسوي في السّرد، والذي تجسّد في ثنائيتي الإنساني واللاّإنساني في "مملكة الفراشة"، في زمن خفتت فيه الإنسانيّة و لم تعد موجودة إلاّ قليلا، في مقارنة ساخرة للموت والحياة، والحبّ والحرب والأنانيّة القاتلة، والدّعوة إلى استعادة النّزعة الإنسانيّة الغائبة، والمناداة باحترام الإنسان وتصالح الأديان من أجل السّلام. في حين ركّزت رواية الأسود يليق بك على ظاهرة الموت والحياة، والتّشبّث بالحبّ من أجل النّجاة عشيّة العشريّة السّوداء.

جاء بعدها البعد الثّقافي للصّوت النّسوي في الرّوايتين، لأُعرّف الثّقافة في اللّغة والاصطلاح، مع التركيز على الهويّة في "مملكة الفراشة"، التي عانت الكثير من التّصدّع والانكسار والانفصام والتّشتّت، في حين عكفت "أحلام مستغانمي في روايتها الأسود يليق بك"، على إبراز الهويّة الجزائريّة بكلّ مقوّماتها، وتمسّك البطلة بجذورها الملتصقة بها دون ضياع ولا تشتّت ولا انفصام، بكلّ فخر واعتزاز، مستحضرة جبال الأوراس، كرمز على هذه الهويّة الثّابتة، التي تشدّ أركان الوطن، مستلهمة التّاريخ المجيد، واستحضرت الروائية شخصية الجدّ كرمز على ذلك.

تطرّق هذا العنصر كذلك إلى قضيّة الذّكورة والأنوثة في الرّوايتين، فبرزت الذّكورة مشوّهة في "رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج"، وتقدّست الأنثى عنده، فكانت الأمّ الأولى ورمز بداية الخلق، وتراوحت الأنوثة في "رواية الأسود يليق بك" بين الصّوت والصّمت.

حمل البعد الاجتماعي للصّوت النّسوي في الرّوايتين، هموم المواطن البسيط وعذاباته، مزاوجا بين الواقع والخيال، مبرزا ضياع المواطن بين الإرهاب الأعمى ومؤسّسات الدّولة، ناهيك عن نتائجها الوخيمة على المجتمع، الذي أصبح شبابه إمّا مدمني مخدّرات، أو مجازفين بأنفسهم، في غيابات بحر الضّياع، عبر قوارب الموت، في هجرات جماعيّة مجهولة المصير، و ما لمسته عند "أحلام مستغانمي" متمثّلا في قضايا شائكة متعلّقة بالمرأة والمجتمع، من الزواج والعنوسة، والضّياع بين الحبّ والشّرف، والعنف ضدّ المرأة في المجتمع، والحرقة عبر قوارب الموت للشّباب الضائع في الوطن.

وختمت الفصل الثّالث، باستحضار البعد السّياسي للصّوت النّسوي في الرّوايتين المذكورتين آنفا، وقد عبّرت كلّ منهما عن العشريّة السّوداء وموت الأبرياء، وتواطئ بعض مؤسّسات الدّولة في تعميق آلام وأحزان المواطن آنذاك، وطنيّة قتلت الأبرياء ووطن وقف صامتا يتفرّج...

– استعنت منهجيا بالإجراءات البنيوية، في إبراز الصّوت وأنواعه، وما يصدر عنه من رؤى ووجهات للنّظر ودراسة الشّخصيّات، إضافة إلى المنهج البنيوي التّكوينيّ، الذي يدرس العلاقات بين النّص والميتاناصيّة، والتّحليل السيوسيونصّي للنموذجين السّرديين، وذلك لطبيعة الموضوع المدروس.

في هذا السياق استفدت من العديد من المؤلّفات، التي كانت قاعدة معرفية لهذه الرّسالة، وكان من أهمّها:

1) كتاب : جيرار جينيت : خطاب الحكاية.

2) كتاب : جيرار جينيت : عودة إلى خطاب الحكاية.

3) G. genette : Figures III

4) كتاب : يمنى العيد : الرّاوي الموقع والشّكل.

5) كتاب : يمنى العيد : تقنيات السّرد الرّوائي.

6) كتاب : يمنى العيد : في معرفة النّص.

7) Lucien goldmann : le dieu caché.

8) ميخائيل باختين : الخطاب الرّوائي.

بالإضافة إلى بحوث ودراسات استفدنا منها الكثير، وأنارت عتمة البحث بأفكارها وإجراءاتها.

أمّا الصّعوبة التي واجهتني في هذه الرّسالة، هي كثرة المراجع والدّراسات، التي يستحيل الاطّلاع عليها كلّها، والتي تشتّت ذهن الدّارس إذا أغرق البحث فيها.

خلص البحث إلى جملة من النّتائج المهمّة، التي أحصيتها في خاتمة هذه الرّسالة.

حريّ بي في الأخير أن أتوجّه بالشّكر الجزيل والتّقدير الكبير، والعرفان للأستاذ الدّكتور علي ملاحي، الذي أنار البحث بتوجيهاته الهامّة والهادفة، وكان أبا روحيّا، يسعى لفائدة الطّالب ومصلحته العلميّة.

المدخل

مقاربة مفاهيميّة في المصطلح السّردي/ الصّوت وعلاقته بالرّاوي

المدخل:

مقاربة مفاهيميّة في المصطلح السّردي/ الصّوت وعلاقته بالرّاوي

أ) قراءة مفاهيميّة لمصطلح الصّوت.

1) الصّوت لغة واصطلاحا :

- الصّوت في اللّغة.

- الصّوت في الاصطلاح.

ب) الصّوت وعلاقته بالرّاوي.

1) الرّاوي لغة واصطلاحا.

- الرّاوي في اللّغة.

- الراوي في الاصطلاح.

2) علائقيّة الصّوت بالرّاوي.

الرّواية هي نوع من الممارسة الإنسانيّة، التي يعيشها الفنّان ماديّا ومعنويّا، واقعا وخيالا. فالرّواية لا تخرج عن الإنسانيّة بكلّ ما تحمله من خير أو شرّ، من جمال أو بشاعة، من عقل وعبث.

لا يمكن للرّوائي –أيًّ كان– أن يتحدّث عن الحرب، دون أن يغرف من دموع أبنائها، كما لا يتسنّى له الحديث عن الجوع، دون أن يحسّ به، وباقتراب لحظة الموت والفناء.

كل روائي يأخذ من واقعه، ويسرق من حيوات من يحيطون به، من أقارب أو معارف أو جيران–شاء أم أبى– فكثيرا ما نقرأ رواية نحسّ فيها تارة، أنّ الرّوائيّ يتحدّث بصوته، وتارة أخرى يستعير صوت غيره كي يعبّر وفي أحايين كثيرة يتماهى صوته بأصوات شخصيّاته، مقتسما معهم الحزن والألم ذاته، أو الفرح ذاته. حتى لو كان العمل السَّردي من بناء الخيال، فإنّه لا يمنع من وجود خيط رفيع، يربط بينه وبين الواقع، لأنّ الرّواية جزء لا يتجزّأ من الشّخصيّة التي أوجدتها، وجزء لا يتجزّأ من هذا العالم وتمزّقاته وجراحاته.

الرّواية الحديثة وليدة الثّورة الفرنسيّة، ومنبثقة عن الطّبقة البورجوازيّة الممزّقة والتائهة، حيث «لم يترك "بالزاك" أي جانب من جوانب الحياة البورجوازيّة الرّأسمالية، إلاّ وتناوله بالتّحليل، ولم تكن تحليلاته محايدة، ولكنّه كان عندما يركّز على العيوب، والفساد، والتّناقضات الكامنة في الحياة الاجتماعية، يصدر عن فكر انتقادي للنّظام الاجتماعي الأوروبي وللمشاكل التي تولّدت نتيجة سيطرة البورجوازيّة، ولهذا اندرجت رواياته تحت اسم الواقعيّة النّقديّة».[1]

إذ ذاك، لا يمكن أن تخلو رواية حديثة من ثالوث (الجنس، الدّين والسّياسة)، وما ينجم عنه من جرائم، وهذا من الواقع وليس من الخيال، لاسيما الرّواية العربيّة، التي عبرت حدود المحليّة إلى القوميّة، لا لشيء سوى لأنّ المجتمع العربي همومه ومشاكله متشابهة، ولا تختلف كثيرا.

1– حميد لحمداني: الرّواية المغربيّة ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيويّة تكوينيّة، دار الثّقافة، ط1، 1985، ص62.

الالتفاف إلى ما في الحياة الإنسانيّة جميعها «من مآسي يرتبط بعضها ببعض ويتشابه إحساس النّاس بها في كلّ مكان»[1]، الرّواية إذن جنس أدبي هلامي، مستعص عن الإمساك، يتمدّد ويتقلّص، ويحمل في بطنه العديد من الدّلالات، وينفتح على العديد على العوالم، بل هو في تشظٍ وانشطار دائم، يدعو المتلقي إلى التّفكير والتّدبير.

لا يعني هذا أنّ الأدب انعكاس بحت للواقع، إذ «لم يعد العالم الرّوائي مجرّد صورة للحياة الاجتماعية وصراعاتها المختلفة، ولكنّه يجب أن يحمل إضافة إلى ذلك تصوّرا ممكنا لعالم أفضل، انطلاقا من الإمكانيّات التي يُتيحها الواقع الاجتماعي الكائن».[2]

هذا ما سأحاول تتبّعه في السّطور القادمة من هذه الرّسالة، من خلال مدوّنة البحث، معتمدة في ذلك على ما توصل له "لوسيان غولدمان" في البنيويّة التّكوينيّة، و"بيير زيما" وغيرهما، مركّزة على الدّراسة السّوسيونصيّة للرّواية، هذه الأخيرة التي لا تعدو أن تكون كما عرّفتها" مونيكا فلودرنك" حكاية+ خطاب، مركزها السَّرد الذي تتغذّى منه وعليه، فالسَّرد حسبها – "مونيكا فلودرنك"هو: «القصّة التي يرويها الرّاوي»[3]، وبالتّالي فإنّ السَّرد= القصّة+ الرّواي.

إنّ السرد حسب "جيرالد برانس" هو رواية سلسلة أحداث حقيقيّة أو متخيّلة، عن طريق راو واحد أو مجموعة من الرّوّاة، لمروي له واحد أو لمجموعة من المروي لهم، وغالبا ما يكون الرّاوي والمروي له صريحان أي؛ هو «الحديث أو الإخبار (...) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقيّة أو خياليّة (روائيّة) من قِبل واحد أو اثنين أو أكثر (غالبا ما يكون ظاهرا) من السّاردين وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر (ظاهريا غالبا) من المسرود لهم...»[4].

1- عبد القادر القط: الأدب العربي الحديث، دار غريب، القاهرة، ط 1، 2001، ص4.

2- حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيويّة تكوينيّة، ص64. المرجع السابق

3- مونيكا فلودرنك: مدخل إلى علم السَّرد "An introduction to narratology"، تر: باسم صالح حميد، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 1، 2012، ص18.

4- جيرالد برنس: المصطلح السّردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثّقافة، ط 1، 2003، ص145.

أخلص من خلال تعريفي "مونيكا فلودرنك" و"جيرالد برنس"، إلى أنّه لا سَرْدَ إلاَّ بوجود قصّة (مروي)، وراوٍ، يقصّ أحداثها، ومروي له يتلقاها ويفكّ شِيفراتها.

أستنتج من هذا المنطلق أهميّة "السَّارد" أو "الرّاوي" "le narrateur" في العمل السَّردي، حيث يرتبط الرّاوي بالصّوت والسّرد ارتباطا وثيقا، وبما أنّ الصّوت هو الشّخص- كما اصطلح عليه جيرار جينيت-على اختلاف جنس الشّخص (ذكر أو أنثى) واختلاف مركزه.

لا يمكن أن أتحدّث عن صوت الأنثى في الرّواية، دون أن أشير إلى مصطلح الصّوت وأهميّته في سرد أحداثها، الذي يخبر فيها عن الضّمائر السّرديّة وعلاقتها بالشّخصيّات، ويسبر أغوارها النّفسيّة، والرّؤية التي تتمخّض عنها، والتي تنبئ عن ذلك الصّراع المستمرّ بين شخصيّات الرّواية، التي تتحكّم بتلابيبها وتقوم بتأثيثها بدقّة متناهية في أبعادها المختلفة: الإنسانيّة والثّقافيّة، والدّينيّة، والاجتماعيّة، والسّياسيّة.

لعلّ أوّل من منح مدلولا أكثر تحديدا ودقّة لمصطلح الصّوت La voix، هو جيرار جينيت، بعدما كان الصّوت مندغما مع الصّيغة Le mode، ممّا دفعتني إلى تحديد الجذر اللّغوي لمصطلح الصّوت، قبل تحديده في مجال السّرديّات.

أ) قراءة مفاهيميّة لمصطلح الصّوت:

1) الصّوت لغة واصطلاحا :

- **الصّوت لغة:** وردت كلمة "صوت" في لسان العرب حاملة معنى «الجرس، معروف، مذَكّرٌ، فأمّا قول رُوَيشد ابن كَثير الطّائي:

يَا أَيُّهَا الرَّاكِبُ المُزْجِي مَطِيَّتَهُ *** سَائِلْ بَنِي أَسْدٍ: مَا هَذهِ الصَّوْتُ؟

فإنّما أنّثه، لأنّه أراد به الضّوضاء والجلبة، على معنى الصيحة، أو الاستغاثة، قال ابن سيده: وهذا قبيح من الضرورة، أعني تأنيث المذكّر، لأنّه خروج عن أصل إلى فرع، وإنّما المستجاز من ذلك رَدُّ التّأنيث إلى التّذكير، لأنّ التّذكير هو الأصل، ...»[1]

يحمل مصطلح الصوت في المعجم الوسيط، الدلالة ذاتها:" (صات)– صوتا. وصواتا: صاح. (أصات): صات. و– بفلان: شهر به –وفلانا وغيره: جعله يصوت. (صوت): مبالغة في صات و– به: ناداه و– له: أيّده بإعطائه صوته في الانتخاب. ... (انصات): أجاب. يقال: انصات فلان للأمر و– استقام بعد انحناء. يقال: انصات المعوج. – به الزّمان: اشتهر»[2].

يضيف أيضا: «(الصّوت). الأثر السّمعي الذي تحدثه تموّجات ناشئة من اهتزاز جسم ما. (مج). و– اللّحن. يقال: غنّى صوتا، ...– الذّكر الحسن. والرّأي تبديه كتابة أو مشافهة في موضوع يقرروا شخص ينتخب.... و(اسم الصّوت): (عند النّحّاة): كلّ لفظ حكي به صوت، أو صوّت به لزجر، أو دعاء، أو تعجّب، أو توجّع، أو تحسّر»[3].

يعني الصوت كذلك، صوت الدُّف الذي يُنبئ عن الزّواج، أمَّا «ذهَابُ الصّوت، والذّكر به في النّاس، يقال: له صَوْتٌ وصِيتٌ أي ذِكْرٌ. والدُّفُّ: الذي يُطَبَّل به، ويُفتح ويُضَمّ. وفي الحديث: أنّهم كانوا يكرهون الصّوت عند القتال، وهو أن ينادي بعضهم بعضا، أو يفعل أحدهم فعلاً له أثر، فيصيح ويُعرِّفُ بنفسه على طريق الفخر والعُجْب.

1– أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص2521.

2–مجموعة من المؤلّفين: المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربيّة، مكتبة الشّروق الدّوليّة، ط4، 2004، ص527–528.

3– المرجع نفسه، ص ص527– 528.

وفي الحديث: كان العبّاس رجلا صَيّتًا، أي شديد الصّوت، عاليه، يُقال: هو صَيِّتٌ وصائِت، كَميّتٍ ومائِتٍ، وأصله الواو، وبناؤه فَيْعلٌ، فقلب وأدغم، ورجل صَيِّتُ وصاتٌ، حمارٌ صات: شديد الصّوت»[1]، فهو الذّكر والشّهرة وهو الصّياح أيضا.

يقول الفيروز آبادي في هذا الخصوص: «صات يصوت ويصات: نادى، كأصات وصوّت.

ورجل صات: صيت. والصّيت، بالكسر: الذّكر الحسن، كالصّات والصّوت والصّيتة، والمطرقة، والصّائغ، والصّقيل. والمصوات: المصوت.

وانصات: أجاب، وأقبل، وذهب في توار، و– المنحني: استوت قامته، و– به الزّمان: صار مشهورا. وما بالدّار مصوات: أحد»[2].

لم يخرج صاحب كتاب تهذيب اللّغة عن الطّرح ذاته، إذ جاء فيه: «قال اللّيث: يقال: صَوَّت يُصَوِّتُ تَصويتاً فهو مُصَوَّتَ، وذلك إذا صوّت بإنسان فدعاه. ويقال: صَاتَ يَصُوتُ صَوْتًا فهو صائت، معناه: صائح. وقد سمَّي كلّ ضرب من الأغنيات صوتًا، والجميع: الأصوات. ورجل صَيّتٌ: شديد الصوت.»[3].

يشير الصّوت كذلك: إلى «صوت الإنسان وغيره، والصَّيَّتُ: الذِّكر، يقال: قد ذهب صِيتُه في النَّاس، أي: ذِكره. وقال ابن بزرج: أصَات الرَّجل بالرَّجُلِ: إذا شهرهُ بأمر لا يشتَهيه، وانصاتَ الزَّمان به انصياتاً: إذا اشتهر»[4].

1– ابن منظور: لسان العرب، ص2521، المرجع السّابق

2– مجد الدّين محمّد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، تح: أنس محمّد الشّامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، د ط، 2008، ص955.

3– أبو منصور محمّد بن أحمد بن الأزهر بن طلحة الأزهري الهروي: تهذيب اللّغة، تح: أحمد عبد الرّحمان مخيمر، مج منشورات محمّد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ص365.

4– المرجع نفسه، ص365.

تفيد مفردة الصوت في موضع آخر: صوت القوس، والاستقامة وعدم الاعوجاج، وهي الذّكر الحسن، وهو الإجابة والاستجابة كذلك. مثلما عرّفه الأزهري: «أصات القوسَ جعلها تُصَوِّتُ: الذِّكرُ، يقال: ذهب صيتُه في النّاس أي ذكره، والصّيت والصَّات: الذّكر الحسن...، وفي الحديث: ما من عبد إلاَّ له صيت في السّمَاء أي ذكرٌ وشُهْرة وعرفان، قال: ويكون في الخير والشّرّ...، وانصات للأمر إذا استقام.

وقولهم: دُعِي فانصات أي أجاب وأقبل، وهو انفعل من الصَّوت والمنصات: القويم القامة. وقد انصات الرّجل إذا استوت قامته بعد انحناء، كأنّه اقتبل شبابه»[1].

استنتاج:

أجمعت هذه التّعريفات اللّغويّة على أنّ الصَّوت: هو الكلام الذي يصدر عن صاحبه، لأسباب عديدة وفي مواقف مختلفة، لكي يبلّغ رسالته إلى المتلقّي، الذي يحلّلها ويناقشها. وهو ما يخرج من إيقاعات وأنغام كذلك، أمّا الصّيت فهو الذِّكر والشّهرة، والاستقامة أيضا، والإجابة والاستجابة، هي كلّها تعريفات لمصطلح الصّوت، فهل يحمل الصّوت في تعريفه اللّغويّ نفس الدّلالة في الاصطلاح؟ وللإجابة عن هذا السّؤال، سأعرج على التّعريف الاصطلاحيّ لمصطلح الصّوت.

- الصّوت اصطلاحا:

عُرّفت الرّواية بأنّها ذلك الكون اللّغوي الفسيح، المنفتح على العديد من الدّلالات المتشابكة فيما بينها، وإذا ذكرت اللّغة فإنّني سأذكر دون شك حائك هذه اللّغة، وناقلها إلى المتلقّي، الذي نسج خيوط السّرد ببراعة منقطعة النّظير، إذ يلعب السّرد دور البطولة في الرّواية، وهو يستند على ثلاثة أقطاب، لا تقلّ أهميّة عنه، لخّصها الدّارسون في: السّارد

1- ابن منظور: لسان العرب، ص302. المرجع السّابق

والمسرود، والمسرود له[1]، ضمن شبكة من العلاقات المتفاعلة فيما بينها، مُشَكّلة حلقة تواصليّة، ولا يكتمل العمل السّردي إلاَّ باكتمالها[2].

لقد أناط المؤلّف مهمّة السّرد منذ البدء إلى صوت السَّارد، الذي تحمّل تبعات سرده للأحداث، ووصفه للأمكنة والشّخصيّات، والتّعبير عن المشاعر والرّؤى المزدحمة في الرّواية، يُدخل الصّوت المتلقّي إلى عوالم كثيرة لا قرار لها، إلا بشحذ كلّ الوسائل اللاَّزمة لتفكيكها وتفتيتها وفهمها، ممَّا أكسبه –الصّوت السّردي– اهتمام الكثير من الدّراسين.

لَعّلَّ أكثر من منح للصّوت السَّردي، فسحة كبيرة في مختلف مؤلّفاته، هو عالم السّرديّات "جيرار جينيت"، الذي يَرَى بأنّ الصَّوت السَّرديّ، ليس صوت المؤلّف، بل تمَّ إنشاؤه بواسطة المؤلّف، تمَامًا مثل الحبكة... إذ يقوم الصّوت بالسَّرد، ويمكنه أيضا التّعليق، أو الحكم، أو إسناد وظيفته إلى فاعل في الرّواية، ولا يتعرّف عليه (السارد) المتلقّي، إلاّ من خلال التّعابير أو من خلال علامات ذاتيّة خاصّة به[3].

يرى جيرار جينيت أن الصوت «لا يمكن اكتشافه إلاّ من خلال ما يُخَلِّفه من تعبيرات وعلامات ذاتيّة، تنبئ بوجوده»[4]، وهو شبكة معقّدة من العلاقات القائمة فيما بينها، وتشمل علاقة الصّوت بالسَّرد، وعلاقة السّرد بالحكاية (الزّمن، الشّخص، المستوى).

تنوع هذه العلاقات، يُفسّر تنوّع السَّرد، ومع ذلك فإنّ الافتراضات المقدّمة هنا، ليست سوى أدوات تحليليّة[5].

1– ينظر، عبد الله ابراهيم: موسوعة السَّرد العربي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط 1، 2005، ص08.

2– ينظر، محمّد عزّام: شعرية الخطاب السَّردي، دار رسلان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، 2015، ص85.

3– Jean kaempfer et filippo zangli : méthodes et problèmes : la voix narrative, section de français, université de lausannes, édition : Ambroise barras, 2003-2004, page :14 « la voisnarrative n'est pas la voix de l'auteur, elle est crée par l'auteur, au même titre que l'intrique, elle peut commenter, juger, ou déléguer, sa fonction à un acteur de la diégèse, toujours elle est repérable grâce aux expressions déictiques ou au marques de la subjonctive.

4- Ibid, page 04

« La voix c 'est la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même".

mais la voix se fait parfois discrète qu 'elle sembler tout simplement mute».

5– Ibid, page :14

لقد أثار الصوت زوبعة من النقاشات الحادة، حيث يقول "جيرار جينيت": «لعلّ فصل الصّوت هو الفصل الذي أثار المناقشات الحادّة الأكثر حسما في نظري، ذلك على الأقلّ بصدد "مقولة {ضمير}/شخص»[1] .

ميّز "جيرار جينيت" قبل ذلك، بين الصّوت La voix والصّيغة Mode، انطلاقا من إشكاليّة من يتكلّم ومن يرى؟ وهو لاحظ فيه خلطا كبيرا، وغير مشروع من طرف الكثير من الدّارسين، إذ تمّ ضمّ الصّوت للصّيغة، واعتبرا وجهان لعملة واحدة.

أما "عبد الفتّاح الحجمري" فقد اعتبر الصوت عنصرا «أساسيّا من العناصر المركبّة للجملة السّردية المنطلق، بما هي جملة قادرة، إمّا على نقلنا من العالم الواقعي إلى العالم التّخييلي إذا كان الأمر يتعلّق بالجملة الافتتاحية للرّواية، أو قادرة على توليد مسارات حكائيّة جديدة، إذا تعلّق الأمر بجملة سرديّة منطلق هي مفتتح مقطع حكائي»[2].

يرى "جيرار جينت" أنّه كان يمكن إدراج "السّارد" Narrateur تحت مُسَّمى "الشّخص" Personne لكن لأسباب معيّنة، يفضّل أن يصطلح عليه بمصطلح "الصّوت السردي" " la voix narrative"، معتبرا أنّ الصّوت السّردي، أوسع وأشمل من مصطلح "الشخص". وما الشّخص إلاّ مظهر من مظاهر "الصّوت"، بصفته ذاتا متلفّظة في الرّواية، سواء استعمل الرّاوي ضمير المتكلّم "أنا" أو الغائب "هو"[3].

=

« par ailleurs, la voix englobe toutes sortes de relations entre la narration, l'histoire et récrit de temps, de personne, de niveaux, la diversité de ces relations s'explique la diversité des récits, toutefois, les motions présentée ici ne sont que des outilles d'analyse ».

1- جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمّد معتصم، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 2001، ص105.

2- عبد الفتّاح الحجمري: التّخييل وبناء الخطاب في الرّواية العربيّة -التّركيب السّردي-، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدّار البيضاء، ط1، 2005، ص68.

3- ينظر، جيرار جينت: خطاب الحكاية، ببحث في المنهج، تر: محمّد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثّقافة، ط2، 1997، ص42.

الصّوت السّردي إذن؛ هو مجموع الضّمائر التي يستعين بها الرّوائي في تأثيث عالمه السردي، والعلاقة بين هذه الضّمائر والمقام السّردي الذي تشارك في إنتاجه، حيث ربط "جيرار جينت" بين الصّوت السّردي، والزّمن في استعمالاته بين الماضي والحاضر، في تحديد مواقع السَّارد في النّصّ الرّوائي (من خلال هذه الأزمنة)، حيث لا يَسْهُل التّعرّف على هويّة الصّوت السَّردي، إلاَّ بالعودة إلى الذّات النّاطقة في الرّواية، وعلاقتها بالزّمن. إذ بإمكان الشّخصيّة أن تتحوّل، إلى ذات ناطقة في الرّواية، أو إلى متلقٍّ فيها، هذا ما تناوله " جيرار جينت" تحت مقولة الصّوت السَّردي[1].

لا تعني " الذات" عند "جيرار جينت" من يقوم بالفعل، أو الذي يقع عليه الفعل فقط، بل هي الذّات المتلفّظة في الرّواية، والتي تنقل أحداثها وأخبارها، وهي عند الاقتضاء كلّ «أولئك الذين يسهمون... ولو نسبيّا، في هذا النّشاط السَّردي...».[2]

يقصد جيرار جينيت بـ: "السَّاردين" في الرّاوية، والذين يقومون بنقل الأحداث، ووصف الشّخصيّات، وتقديم الرؤى أيضا، بالتّالي يجتمع "السَّارد" و"المبئر" ضمن مقولة السَّرد عند "جيرار جينت".

اعتبرت "مونيكا فلودرنك" monika fludernik" الصوت «واحدا من التّصنيفات الثلاثة الرّئيسيّة "لجنيت"، التّصنيفان الآخران هما الزّمن والصّيغة، مُعَرَّف بوصفه من يتكلّم؟»[3]، اعتقدت مونيكا فلودرنك أنّ الصّوت السّردي عند "جيرار جينيت"، لا يكاد يختلف عن مُسَمَّى الشّخص عند "ستانزال".

أما "جيرالد برانس" "Gerald prince"، فقد مَيَّزَ بين الضّمير والصّوت، واعتبر أنّ الأوّل (الشّخص /الضّمير) متعلّق بالرّائيvisionnaire "، والثّاني الصّوت متعلّق (بالسَّارد/

1- ينظر، جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص227. المرجع السابق

2- المرجع نفسه، ص228.

3- مونيكا فلودرنك: مدخل إلى علم السَّرد، تر: باسم صالح حميد، ص315. المرجع السّابق

الرّاوي) narrateur"، وعلى العكس من "جيرار جينت"، فالصّوت حسب "جيرالد برنس"، يتعدّى مدى الشّخص، لأن الشّخص هو الذي «يفضي بمعلومات عن ذلك الذي يرى ويتصوّر، الذي تتحكّم وجهة نظره في السَّرد، بينما الأوّل أي؛ الصّوت، يُدلي بمعلومات عن ذلك الذي يتكلّم، ومن السّارد وما الذي تتألّف منه اللّحظة السّرديّة.»[1].

لاحظت في هذا قول أنّ الشّخص حسب جيرالد برانس هو " الرائي " le visionnaire "، أمّا الصّوت "la voix" فهو السّارد. في حين اختزل "جيرار جينت" كلاّ من السّارد والرّائي، فيما اصطلح عليه بالصّوت السَّردي "la voix narrative.

لقد قدم "جيرار جينت" طرحا أشمل لمفهوم الصّوت، مقارنة بغيره من الدّارسين، فالذي يتكلّم يَرى ويُعبّر عن رؤيته الخاصّة، وعن رؤى غيره من الشّخصيّات.

إذا كان "الصّوت" منتجا للخطاب، فهو إذن الذي يقبض على لعبة السَّرد، بل لا وجود للسّرد ولا للمسرود إلاَّ في وجوده، ففي غيابه تغيب المحكيّة، لأنّ المحكيّة لسان لا عظم فيه، واللّسان هو صوت الرّاوي الذي يؤطّرها (الرّواية)، ويوزّع الأدوار، ويشرح ويفسّر، وينقل الأحداث، ويصف الشخصيات، المكان، ويتخذ من الزمن مطية لسرد الأحداث، ويدلي بآرائه وآراء غيره من الشّخصيّات، تجاه قضيّة معيّنة.

يمكن أن يُختزل الصّوت، في تعريف واحد شامل، لمعظم التّعريفات التي سبقت، باعتباره: الضّمير/ الشّخص، المتكلّم في الرّواية، ضمن هيئة قصّ معيّنة، حيث يتخذ لنفسه موقِعًا في السّرد، والقصّة معا. وسواء كان هذا الضّمير(أنا) أو (هو)، فهو متلفّظ يستند إلى ذات معيّنة، ومن غير الضّروري أن يحمل اسماً معيّنا في المحكيّة، إذ يمكن أن يكون مجهول التّسمية، وممكن أن يغيب، ولا يَدُلَّ على وجوده، إلا الحكي في حدّ ذاته.

1- جيرالد برنس: المصطلح السَّردي، معجم المصطلحات، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثّقافة، ط1، 2003، ص245.

إذا كان الأمر كذلك، فما هي علاقة الصّوت السردي"la voix narrative" بالرّاويNarrateur الماثِل في القصّة؟

ب) الصّوت وعلاقته بالرّاوي:

1) الرّاوي لغة واصطلاحا :

– **الرّاوي لغة:** إذا كان الصّوت في المعاجم اللّغويّة القديمة والحديثة، يعني الكلام الذي يصدر عن ذات، هدفها تبليغ رسالة ما إلى المتلقّي، فإنّ الرّاوي في كتاب لسان العرب مشتقّ من مادّة روى، وهي تدلّ على السّقاية، سواء كان ماء أو غيره إذ يقول بأن "رَوِيَ من الماء، بالكَسر، ومن اللَّبن يروي ريًّا. ورِوىً أيضا مثل رضاًن وتروَّى وارْتوَى كُلُّهُ بمعنى، والاسم الرّيُّ أيضا، وقد أرواني، ويقال للنّاقة الغريزة: هي تُروي الصَّبي لأنّه ينام أول الليَّل، فأراد أن دِرّتها تُعجلُ قبل نومه، والرّيان: ضدّ العطشان ورجل ديَّان وامرأة رَيّا من قوم رِواءً"[1].

يضيف ابن منظور شارحا اسم رَيَّا، وهو اسم امرأة، وصفة «على نحو الحرث والعباسي، وإن لم يكن فيها اللاَّم، اتخذوا صحة الياء بدلا من اللاَّم، ولو كانت على نحو زيد من العلمية لكانت رَوى من رَوِيت، وكان أصلها رَوْيا فقلبت الياء واوًا لأنفَعْلىَ إذا كانت اسمًا وألفها جاء قلبت إلى الواو كتقوى، وستروى، وإن كانت صفة صحت الياء فيها كصَدْيا وخَزْياً».[2]

أما صاحب المعجم الوسيط فيدل الراوي عنده على: «راوي الحديث أو الشِّعر: حامِلُهُ وناقله. (ج) رُواة، (الراوية): مؤنث الراوي. و– المستقى– و– من كثُرَتْ روايتُهُ، (والتّاء للمبالغة). و– المَزادةُ فيها الماءُ. والدَّابَّةُ التي يُستقى عليها الماء. (ج) رَوَايَا. (الرَّوَاءُ) من

1– ابن منظور: لسان العرب، ص1784. المرجع السابق

2– المرجع نفسه، ص1784.

الماء: العذبُ. والكثيرُ المُروِي.... »[1]، تعني الرواية السقاية، ولا تخرج عن ري الماء والسقي والاستسقاء، أمّا الرّاوية فهو «المَزادة فيها الماء، والبعير، والبغل، والحمار يُستقى عليه. »[2]

إنّ لرّاوي أساسا هو الذي يستقي الماء، وهو راوي الحديث: «روى الحديث، يروي رِوايةً وتروّاه، بمعنًى، وهو راوية للمبالغة... وروّيتُهُ الشعرَ: حَمَلْتُهُ على رِوايتِهِ، كأرْوَيْتُهُ، وفي الأمر: نظرتُ، فكّرتُ، والاسم الرِّوِيَّة. »[3]، وهو الذي ينقل الحديث والشّعر أيضا، وهو التّفكير والنّظر، كما تدلّ على الكذب: «وهو ما يروِّي الإنسان في نفسه من القول والفعل أي يُزَوّدُ ويُفَكِّر وأصلها الهمز، يُقال: رَوَّأت في الأمر، وقيل هي جمع راوية للرّجل الكثير الرّواية، والهاء للمبالغة، وقيل رواية أي الذين يروُوَن الكذب أو تكثر رِواياتهم فيه»[4].

تحمل هذه اللّفظة معنى الضّعف والوهن: «والرَّويُّ الضعيف، والسَّوِيُّ الصّحيح البدن والعقل».[5]

استنتاج:

أخلص من خلال الأقوال الواردة أنّ لفظة "الرَاوي"، جاءت مشتقّة من الفعل رَوَى، وهي تدلّ على النّقل والتّناقل، فبعد أن كان الماء هو الذي يُنقل من مكان إلى آخر عبر الرّاوية، أصبح الكلام والحديث ولاسيما الشّعر هو الذي يتناقله الرّوّاة، وبالتّالي الرّاوي هو الذي ينقل الكلام ويتلفّظ به.

– **الرّاوي اصطلاحا:** اكتسب الرّاوي narrateur، أهميّة كبيرة منذ أمد بعيد، ضمن شبكة علائقيّة، يكون بموجبها محرّكا من محرّكات السَّرد، جنبا إلى جنب مع باقي العناصر، التي

1– مجموعة من المؤلّفين: المعجم الوسيط، ص384، المرجع السّابق

2– مجد الدّين محمّد بن يعقوب الفيرو زآبادي: القاموس المحيط، ص686، المرجع السّابق

3– 3– مجد الدّين محمّد بن يعقوب الفيرو زآبادي: القاموس المحيط، 686 – 687. المرجع السابق

4– ابن منظور: لسان العرب، ص282.. المرجع السّابق

5–المرجع نفسه، ص281.

تشاركه في تأثيث عالمه الرّوائي(الرّواية)، هذه الأخيرة التي لا يتحقّق وجودها، إلاّ إذا تواجدت هذه الأطراف الثّلاث متلاحمة فيما بينها: (السّارد، والمسرود والمسرود له)[1].

لقد اصطلح "جيرالد برانس" عليها، بالشّخص الأوّل، والشّخص الثّاني، والشّخص الثالث[2]. ضمن حلقة تواصليّة بين السّارد والمسرود له، وبين الباثّ والمتلقّي. فليس الرّاوي في «الواقع سوى متحدّث متخيّل، أعيد تكوينه انطلاقا من العناصر الشفهيّة التي تستند إليه»[3].

أولت السّرديات التّلفظيّة الراوي أهميّة قصوى، قد سمَّته بالذّاتيّة على حد تعبير محمّد نجيب العمامي، وهي أنّ «السّرديّات تولي الذّات المتلفّظة أهميّة قصوى دون أن تُغفل المتلقّي الذي تعتبره متلفّظا مشاركا»[4].

إذا كانت الذّاتيّة وفق السّرديّات التّلفظيّة هي تلك الآثار التي تخلّفها الذّات المتلفِّظة أو الذّات المتكلِّمة فيما تنتجه من كلام[5]، فإنّ الرّواي لا يمكن أن يكون إلاّ هذه الذّات المتلفّظة في علاقتها بنسيج الملفوظ والمتلقّي، وهو بتعبير أكثر بساطة «الشخص الذي يروي الحكاية أو يُخبر عنها، سواء كانت حقيقيّة أو متخيّلة، ولا يشترط فيه أن يكون اسما معيّنا، فقد يتقنّع بضمير ما، أو يُرمز له بحرف».[6]

1- ينظر، محمّد عزام: شعريّة الخطاب السّردي، ص85. المرجع السّابق

2- ينظر، جيرالد برنس: علم النّصّ: الشّكل، الوظيفة في السّرد، تر: باسم صالح، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص17.

3- تزفيطان تودوروف Tzvetan Todorov : مفاهيم سردية، تر: عبد الرّحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص67.

4- محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، دار محمد علي للنشر، سفاقس، تونس، ط1، 2001، ص11.

5- ينظر، المرجع نفسه، ص11.

6- محمد عزام: شعريّة الخطاب السّردي، ص85. المرجع السّابق

إنّ الرّاوي من هذا المنطلق تقنيّة سرديّة، يستعين بها الرّوائي لعرض عالمه التّخييلي، وهو لا يعدو أن يكو كائنا ورقيا[1].

لقد عرفت شلوميت ريمون كنعان الراوي، بأنّه «أداة، على الأقلّ تروي أو تلتزم بنشاط ما يخدم حاجيات السّرد»[2]. كثيرا ما يحمّل الرّوائي الرّاوي، كلامه وأفكاره ورؤاه وأيديولوجياته، وأحاسيسه أيضا، ويجعله نائبا عنه في تمريرها إلى المتلقّي، الذي يكون مُلزما بفكّ شيفراتها وتحليلها، وفق خلفياته وفطنته النّقديّة، فالرّاوي هو الصّوت أو المتكلّم في الرّواية، وهو يختلف اختلافا كلّيّا عن المؤلّف الضّمنّي، لأنّ هذا الأخير أبكم، أمّا الرّاوي فهو ناطق في الرّواية[3].

يختلف الرّاوي في الرّواية، حيث يمكن أن يكون راويا فعليّا فيها، أبدعه الرّوائي كي يسرد الحكاية، وينوب عنه في عرض أجزائها، ويمكنه أن يكون شخصيّة من شخصيّات الرّواية، أو مجموعة من الشّخصيّات المبتدعة من طرف الرّوائي. وقد يختفي تماما، وتبقى عمليّة السّرد تشي بوجوده، وقد تتماهى "أنا" الرّاوي مع "أنا" الرّوائي.

تقول يمنى العيد في هذا الصدد: «كما نعلم صوت يختبئ خلفه الكاتب لهذا فهو في علاقة دائمة بما يروي، عنصر مميّز مختلف الوظيفة، فهو يمسك بكلّ لعبة القصّ...»[4].

يكاد يحدث اتّفاق حول مصطلح الرّاوي «بين الجميع من خلال اعتباره محفلا متخلقا من قِبل الكاتب ليتولى النيابة عنه في سرد عالمه الحكائي»[1].

1- ينظر، حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرّواية النّسائيّة الفلسطينيّة، منشورات مركز أوغاريت الثّقافي، رام الله، فلسطين، ط 1، 2008، ص20.

2- شلوميت ريمون كنعان: التّخييل القصصي، الشّعريّة المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق سوريا، ط 1، 2010، ص133.

3- ينظر، المرجع نفسه، ص130.

4- يمنى العيد: تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص175.

يصرّح هذا القول بأنّ الرّاوي هو وسيلة، يبدعها الرّوائي كي تنوب عنه، في سرد أحداث عالمه الحكائي، فالرّاوي عصب الرّواية الرّئيس وشريانها النّابض بالحياة[2]، ليكشف عن عالم السَّرد، ويقدّم الشّخصيّات ويفسّر ويشرح الأحداث، كما أنّه يجسّد «المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التّقويميّة وهو من يخفي أفكار الشّخصيّاتأو يجلوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوّره للنّفسيّة، وهو من يختار الخطاب المباشرأو المحكي ويختار التّتالي الزّمني أو الانقلابات الزّمنيّة»[3].

استقى الرّاوي أهميّته في الرّواية من وظيفته، التي أُوجِد من أجل تأديتها في الرّواية، لأنّه «صانعها الوهمي وعلّة وجودها»[4].

إنّ الراوي لا يكتفي بالسَّرد فقط، وإنّما يقوم بالوصف (وصف الشخصيات، المكان...)، ويعبّر عن الأفكار والمشاعر والأحاسيس الخاصّة به وبغيره من الشّخصيّات التي تقتسم معه الأثر القصصي، وهو في تعبيره وسبره لأغوار الشّخصيّات، أو إخراجه لمكنوناته النّفسيّة كثيرا ما يستعمل ضمير المتكلّم "أنا"، في نقله لذلك الزّخم من العواطف والأفكار والأيديولوجيات.

على أنّ "أنا" السّاردة حسب رأي "عادل ضرغام" هي "صوت يهيمن فردي ولكنّها بالرّغم من هذه الفرديّة والهيمنة – تعبّر عن المجموع– في إطار وجهة نظر خاصّة"[5].

=

1– عبد اللّطيف محفوظ: صيغ التّمظهر الرّوائي، بحث في دلالة الأشكال، منشورات المختبرات، مختبر السّرديّات، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، المغرب، ط1، 2001، ص48.

2– ينظر، رولان بارت: التّحليل البنيوي للسّرد، طرائق تحليل السَّرد الأدبي، تر: حسن بحراوي وآخرون، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الرّباط، ط1،1992، ص26.

3– تزفيطان تودوروف: الشّعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدّار البيضاء، د ط، 1999، ص56.

4– مجموعة من المؤلّفين: معجم السّرديّات، دار محمّد علي للنّشر، تونس ط 1، 2010، ص195.

5– عادل ضرغام: في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص54.

يُعبر هذا الصّوت الفردي عن الكلّ، وهو في انطلاقه من ذاته، لا ينطلق إلاّ من ذوات الآخرين، أو إن صحَّ التّعبير للوصول إلى ذوات الآخرين، وبذلك لا يمكن أن تتواجد محكيّة، في غياب من يحكيها، ويفصّل أحداثها، ويبلغ أفكارها وعواطفها. حيث يستحيل وجود «سرديّة أو محكي بدون راو: ضمني، مُحيِّن، ومجسّد أو كامن، عالم بكلّ شيء، ذاتي أو موضوعي، اجتماعي أو غنائي أو غيره»[1].

يعرف "شعيب حليفي" الراوي بأنّه «كائن تخيلي يعمد المؤلّف إلى خلقه حتّى يدهم سلطة السّرد انطلاقا من وضعيّته التي هي وضعيّة إنتاج كلام، وسط تعدّدية أصوات تشكل النّسيج الحيّ للرّواية»[2]، وبالتّالي قد يكون السَّارد شخصيّة من شخصيّات العمل القصصي، فهو «المخلوق اللّغوي الذي يقدّم الخطاب بأسلوبه الفريد إلى المروي عليه أو القارئ ويخلق السّارد النّص بناءً على زاوية الرؤية التي يتعامل بها مع النّصّ، ورغم كون السّارد مخلوقا لغويًّا إلاَّ أنّه يتمتّع بحضور قويّ، وقد تصل تدخّلاته إلى أن يصبح راويا ممثّلا داخل الحكي"[3].

يتبيّن لي من خلال التّعريفات السّابقة، أنّ الرّاوي أداة يتمّ من خلالها إدراك وعرض العالم الخيالي للرّواية، وهو كذلك ذات لها كينونتها ومقوّماتها الشّخصيّة، التي تؤثّر في نوع الإدارك وطريقته، حيث يتموقع الرّاوي على تخوم النّصّ، وهي المنطقة التي تفصل بين المؤلّف الحقيقي والشّخصيّات من جهة، وبين القارئ والنّصّ من جهة أخرى، كما أنّ منطقة الرّاوي، تفصل بين العالم الفنّي المسجّل في النّصّ، والصّورة الخياليّة للعالم نفسه، عندما يُعاد تشكيله من جديد في ذهن القارئ.

1- يُراجع في هذا الشأن، الطّاهر روابنية: النّصّ والقارئ ومرايا النّصّ، التّجسيد النّصّاني للقارئ في رواية "الموت والبحر والجرذ "لفرج حوار، مجلّة اللّغة والأدب، ع 14، 20 -12 -1999، ص243.

2- شعيب حليفي: مكوّنات السّرد الفانتاستيكي، مجلّة فصول، مج12، ع1، 1993، ص72.

3- عدوان نمر عدوان: تقنيّات النّصّ السّردي في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الرّوائية، رسالة ماجيستر، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الدّراسات العليا، نابلس فلسطين، 2001، ص25.

مما لا شك فيه، أنّ وظيفة الرّاوي لا تقتصر على السّرد فقط، بل يقوم الرّاوي بوظائف أخرى، فهو ليس مجرّد صوت «ينهض بلعبة السّرد فقط، وهو ليس معلّقا في الهواء، وهو تشكيل وراءهُ مداليل، وهو بصفته شكلا مرتبطا بحكاية، تحمل هموما معيّنة... في بيئة ثقافيّة وحضاريّة، من خلال فعل الكتابة أن يكون له أثر فيها»[1]، كيف لا يؤثّر فيها وهو يغرف منها، ويعبر عنها؟

تدهب "يمنى العيد" المذهب نفسه في تعريفها للرّاوي، إذ ترى بأنَّ «الرّوائي عندما يقصّ لا يتكلّم بصوته، ولكنّه يفوّض راويا تخييليا، يأخذ على عاتقه عمليّة القصّ، ويتوجّه إلى مستمع تخييلي أيضا يقابله في هذا العالم»[2].

لا يكتفي الرّاوي بسرد الأحداث ووصف الشّخصيّات، لكنّه يعبّر كذلك عن الأفكار والمشاعر والأحاسيس الخاصّة به وبالشّخصيّات، إذ غالبا ما يستعمل ضمير المتكلّم "أنا" في نقله لهذا الزّخم من العواطف والأيديولوجيات، "فالأنا" السّاردة حسب "عادل ضرغام" «صوت يهيمن فرديّا، ولكنّها بالرّغم من هذه الفرديّة والهيمنة – تعبر عن المجموع- في إطار وجهة نظر خاصّة»[3]. يمكن عمليا أن تتحول الشخصية السارد، حيث لا يمنع «أن تتولى الحكاية شخصية في القصة ثانوية، ولكن نشيطة...».[4]

1- محمّد نجيب العمامي: الرّاوي في السّرد العربي المعاصر، رواية الثّمانينات بتونس، دار محمّد علي الحامي، صفاقس، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، سوسة الجمهوريّة التّونسيّة، ص13.

2- سيزا قاسم: بناء الرّواية دراسة مقارنيّة لثلاثيّة نجيب محفوظ، سلسلة دراسات أدبيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1984، ص183.

3- عادل ضرغام: في السّرد الرّوائي، ص54. المرجع السّابق

4- جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص132. المرجع السّابق

تتحوّل الشّخصيّة من هذا المقياس إلى السّارد، باعتبارها ذاتا ناطقة في المحكيّة، إذ يمكنها أن تتحدّث عن «المتكلم سواءَ كان راويا أو شخصيّة فنحدّده كصوت سردي (من يتكلّم) وكموقع من خلاله يتمّ " الكلام" أو الرّؤية" أو هما معا»[1].

ذلك أن السّرد قائم بمحرّكاته وضمائره الثّلاث، حيث يمكن أن يطغى الضّمير "أنا" على الحكي، فنكون بصدد سيرة ذاتيّة، كما يمكن أن يستلم الضّمير الغائب "هو" دفّة الكلام، ويمكن أن يتحوّل السّرد إلى الضّمير" أنت".

يمكن أن تندغم في الكثير من الأحيان تلك المقامات الثّلاث، وتختزل في مقام واحد ووحيد:" الأنا"، هي خاصية من خصائص السّيرة الذّاتيّة كما سبق الحديث[2]، فالأنا" هنا أنا "ياما"، ويظهر ذلك جليّا في المقطع الآتي من رواية "مملكة الفراشة"، في تحويل الشّخصيّة البطلة "ياما" إلى راو، بل إلى عدّة أنواع من الرّوّاة، عبر العديد من المقامات، إذ تتحوّل "ياما" من الرّاوي البطل إلى الفاعل الدّاخلي[3]، وتكون في أحيان أخرى راويا شاهدا، أو مجرّد ناقل، وكأنّنا مع ألف ليلة وليلة، ومع "شهرزاد" من نوع آخر، ومن زمن آخر، فهي التي تؤطّر السّرد، وتوزّعه على غيرها من الشّخصيّات، وكثيرا ما نجدها تنفذ إلى عقول وقلوب هذه الأخيرة. ممّا دفعني إلى البحث في العلاقة بين الصّوت والرّاوي، باعتبارهما مسندين إلى ذات متلفّظة في المجتمع الرّوائي.

ت) علائقيّة الصّوت بالرّاوي:

بناءً على ما سبق من تعريفات لمصطلحي "الصّوت" "voix" و"الرّاوي" "narrateur" يمكنني أن أستنبط العلاقة التي تربط بينهما، وذلك باعتبارهما "ذاتين متكلّمتين" في النّصّ السّردي، وقد حدّدت مختلف التّعريفات الصّوت بأنّه "الضّمير" أو الشّخص في النّصّ

1- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، (الزّمن- السّرد- التبئير)، المركز الثّقافي العربي، ط3، 1997، ص308.

2- جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص139. المرجع السّابق

3-ينظر، سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص10. المرجع السّابق

السّردي، وذهبت أخرى إلى حصر الرّاوي – من جهة مقابلة – في الصّوت الذي يخرج من الرّواية.

إذا كان الرّاوي أداة تقنيّة، يتعمّد الرّوائي خلقها في العمل الرّوائي، لتنوب عنه في الكثير من الأحيان، وهو الرّاوي الذي يحلّل ويفسّر ويسرد ويشرح ويصف ويسبر الأغوار النّفسيّة له ولباقي الشّخصيّات، فإنّ الصّوت هو هذا الرّوائي والمتكلّم في الرّواية. ولا يجب أن يكون بالضّرورة السّارد الفعليّ في النّصّ فقط، إذ يمكن أن يكون شخصيّة من شخصيّات الحكي، أمّا الرّاوي الفعلي فهو الذي يخلقه المؤلّف منذ البداية، باعتباره عنصرا من عناصر المحكيّة، وكونه يقبض على كلّ لعبة السّرد.

تتحوّل الشّخصيّة بدورها إلى منتج خطاب إذا تكلّمت، ويصبح الرّاوي – ربّما هو المتلقّي– لخطاب الشّخصيّة، وهكذا دواليك وهذا ما يدعوه "جيرار جينت" "الرّوّاة المتماثلين حكائيّا، الذّاتين بضمير المخاطب (المفرد والجمع)، والسّرد بضمير المتكلّم الجمعيّ (نحن) والسّرد بالمجهول "one– narratives" والنّصوص بالضّمائر المختلفة (المُلَفَّقة) والنّصوص بالرّوّاة غير المحدودين" [1].

ترى السَّرديات التّلفظيّة بأنّ الصّوت هو الذّات النّاطقة في المحكيّة، وتُولِيهِ أهميّة كُبرى، والذات السردية حسب "جيرار جينت" هي "كلّ – أولئك الذين يساهمون ولو نسبيّا– في هذا النّشاط السَّردي"[2].

تتحوّل الشّخصيّات إلى أصوات وبالتّالي إلى روّاة، حسب الدّرجات انطلاقا من العلاقة التي تربطهم بالأحداث ومستويات الحكي والمسافة الزمنيّة أيضا.

1– مونيكا فلودارنك: مدخل إلى علم السّرد، ص315.المرجع السّابق

2– جيرار جينت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص228. المرجع السّابق

يمكن أن يُعتبر الرّاوي واحدا من شخوص المحكيّة، وبناء عليه "نشير إلى أنّ السّارد يكون إمّا شخصيّة داخل العمل القصصي أو خارج هذا العمل"[1]. وهو ما ستكشف عنه هذه الرّسالة في صفحاتها القادمة، فيما يعرف بمستويات الحكي وتعدّد الأصوات السّرديّة وأنواع الرّوّاة، لذا أرجئ الحديث عن العلاقات بين هذه العناصر إلى ما سيأتي من هذه الرّسالة.

تُمثّل كلّ ذات ناطقة في النّصّ السّردي: الصوت، ولاسيما بعد أن أطاحت الرّواية المعاصرة بالرّاوي العليم، ومنحت الحرّيّة الكاملة للشّخصيّة، كي تتّخذ بدورها موقعا معيّنا، قد يقترب أو يبتعد عن غيرها من الشّخصيّات، أوعن وقائع المحكيّة، فتتحوّل هي الأخرى إلى راوية من درجة ثانية أو ثالثة كما ورد سابقا.

إستنتاج: أستنتج من خلال ما وَرَد سالفا، بأنّ الراوي تقنيّة من التقنيّات السّرديّة التي يستعين بها الرّوائي ليعبّر عن عالمه الورقي، المطعّم بأفكاره ومشاعره وأيدولوجيته. وهو الذي ينظّم عمليّة الحكي، ويوزّع الأدوار وينقل الأحداث، ويحيِّن الشّخصيّات والمكان والزّمان. وينمو السَّرد عبر هذه الضّمائر الثّلاث (أنا، هو، أنت)، في تداولها وتواترها على الحكي، كلّ حسب موقعه، والمسافة التي تفصله عن الشّخصيّات والزّمان.

أخلص في الأخير إلى أنّ الصّوت هو السّارد في الرّاوية، سواء كان ساردًا أوّليّا في الرّواية، أو شخصيّة من الشّخصيّات، تحوّلت بموجبها إلى سارد من مستوى ثان أو ثالث.

1- Dictionnaire encyclopédique, p 414.

الفصل الأوّل:
البوليفونيّة وتعدّد الأصوات في نموذجين سرديّين جزائريّين

الفصل الأوّل: البوليفونية وتعدّد الأصوات في نموذجين سرديّين جزائريّين.

أ) الصّوت السّردي وعلاقته بمستويات الحكي.

1) مستويات الحكي في النّص الرّوائي.

2) علاقة الصّوت بمستويات الحكي.

ب) الرّاوي والمنظور في السّرديات المعاصرة.

1) أنواع الرّاوي وعلاقته بمستويات الحكي :

- الرّاوي العليم بكلّ شيء.
- الرّاوي البطل "الأنا" personnage.
- الرّاوي الشّاهد Le témoin.
- راوٍ يروي من الخارج غير حاضر (يروي بواسطة)

ت) الصوت وعلاقته بوجهة النّظر.

1) وجهة النّظر لغة و اصطلاحا.

-وجهة النّظر أو الرّؤية في اللّغة.

- وجهة النّظر أو الرؤية في الاصطلاح.

2) أنواع الرّؤية السّرديّة.

- الرؤية من الخلف vision par derrière.
- الرّؤية مع (vision avec).
- الرّؤية من الخارج " vision de dehors.

3) الرّاوي والمنظور في روايتي مملكة الفراشة والأسود يليق بك.

- الرّاوي الدّاخل حكائي، الغيري القصّة (الفاعل الدّاخلي) في مملكة الفراشة.
- الرّاوي البطل (الفاعل الذّاتي) والرّؤية المصاحبة في مملكة الفراشة.
- الرّاوي العليم بكلّ شيء (النّاظم الخارجي) والرّؤية من الخارج في رواية الأسود يليق بك.

أ) الصّوت السردي وعلاقته بمستويات الحكي:

1) مستويات الحكي في النّص الرّوائي :

طالما تحمّل السّارد مهمّة البوح والإبلاغ، سارداً ذاته وذوات الآخرين في آن واحد، مؤدّيا وظيفته السّردية على أكمل وجه، والأهمّ من ذلك ليس نقل ما تقوله وما تفعله الشّخصيّات فحسب، بل الطّريقة التي يتّخذها الرّاوي في إعادة تشكيل وصياغة هذه الأقوال والأفعال، مطعما إيَّاها بأفكاره ورؤاه، بل يقوم بنقلها انطلاقًا من معرفة خاصّة به.

إنّ الراوي كثيرا ما ينقل الأفكار والمشاعر والرّؤى مباشرة، ومن هنا يتّخذ لنفسه موقِعا، يحلّل ويفكّك ويفسّر، ويعيد تركيب الأحداث والأقوال كما يشاء وحسب ما يريد، منتجا أيديولوجيات نابعة من أعماقه، تدعو إلى التّأمّل والتّأويل، وهو في ذلك يقوم بتركيب شفرات النّص وبتنظيم مبناه، ويكون عارفا بنوع الثّقافة التي يرسل إليها، إنّه يقوم بعمليتين: عمليّة قراءة المبعوث له، وعملية الكتابة إليه في مرحلة تالية، فالمتكلّم في الرّواية «هو دائما، و بدرجات مختلفة، منتج إيديولوجيا وكلماته هي دائما عيّنة إيديولوجية (Idéologéme). واللّغة الخاصّة برواية ما، تقدّم دائما وجهة نظر خاصّة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعيّة»[1].

لعلي سأناقش الكثير من هذه العناصر، لاسيما ما يتعلّق بالرّؤية السّردية، وقضيّة رؤية العالم لاحقا، عندما يحين المقام العلمي لذلك.

علما أنّ السّارد يتعدّد ويتنوّع، حسب علاقته بالقصّة التي يرويها، وبالمستوى السّردي الذي يقبع فيه، أي عبر درجات حضوره أو غيابه في هذا الأخير، إذ لا بدّ من التّمييز بين المستوى "niveau" والعلاقة "relation"، ورغم ذلك الاختلاف لكنّهما يتقاطعان.

1- ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، تر: محمّد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص102.

لقد استفاض "جيرار جينيت" في الحديث عن هذا الأمر وشرحه، مدعّما أفكاره بنماذج من العديد من النّصوص السّردية، وهو ما جعله يحصي نوعين أو مستويين من الحكي: خارج حكائي"extradiégétique" أو داخل حكائي "Intradiégétique".أما فيما يخصّ العلاقة، فيكون السّارد في الأوّل (النّوع الأوّل من السّرد) غائبا عن القصّة التي يحكيها، وليس موضوع سرد فيها، مثل هوميروس في الإلياذة... ويكون حاضرا في الثّاني كشخصيّة في القصّة التي يحكيها، وموضوع سرد أيضا، مثل جيل بلا... وقد سمىّ الأوّل غيري القصة Hétérodiégétique، وسمىّ الثّاني مثلي القصّة Homodiégétique[1].

تبقى العودة إلى مسألة الشّخص، كثيرا ما تتحرّك في بعدها النّظري فقط، أتحدّث الآن عن سرد الشّخص الأوّل أو الثّالث، ويقصد به الضّمير "أنا" أو "هو"، بيد أنّ هذا المعيار غير كاف في الواقع، إذا كان الرّاوي يتدخّل أثناء السّرد، فإنّه لا يستطيع التّحدّث إلاّ مع الشّخص الأوّل، والسّؤال المطروح الآن هو ماذا إذا كان الرّاوي شخصيّة في القصّة أم لا؟ لهذا السّؤال علاقة وطيدة بالمواقع وتنويعاتها في الرّواية.

يكون الرّاوي مِثْلِي الحكي عندما يكون شخصيّة حاضرة في القصّة التي يحكيها، وفي هذه الحالة، إذا لم يكن مجرّد شاهد عيان على الأحداث فقط، بل بطل قصّته، فقد يُطلق عليه اسم راوي مرجعي ذاتي، ومن ناحية أخرى، فإنّ الرّاوي المتجانس غائب كشخصيّة في القصّة التي يرويها، حتّى لو كان بإمكانه التّدخّل كراو.

1- Voir, G. genette : Figures III, édition du seuil, paris,1972, page : 252. « On distinguera donc ici deux types de récit : l ‘une à narrateur absent de l’histoire qu’il raconte (exemple : Homère dans l’Iliade;ou …) ,l’autre à narrateur présent comme personnage dans l’histoire qu’il raconte (exemple: Gil blas , …)
Je nomme le premier, type, pour des raisons évidente, hétérodiégétique, et le second homodiégétique »

بشكل عامّ، فإنّ اختيار الشّخص نهائي، في رواية "السّيّدة بوفاري"، ومع ذلك تشهد طفرة في السّرد، أثناء السّرد الذّاتي في الصّفحات الأولى، ليختفي السّرد في الصّفحات الأولى بسرعة متباينة، ليظهر من جديد في السّطور الأخيرة للرّواية في الزّمن الحاضر.[1]

ميّز "جيرار جينيت" بين نوعين من السّرد: يكون السّارد في الأوّل غائبا عن القصّة التي يحكيها، مثل "هوميروس" في الإلياذة... أمّا الثّاني فيكون فيه السّارد حاضرا كشخصيّة في القصّة التي يحكيها، مثل "جيل بلا"... وقد سمّى الأوّل غيري القصّة والثّاني مثلي القصة[2]، حيث نجد في كلّ مستوى نوعان من السّارد، وقد شرحه "جيرار جينيت" في قوله: «ومن ثم سيكون من الضّروري على الأقلّ، التّمييز داخل السّرد المثلي للقصّة نوعان من السّارد: الأوّل، يكون السّارد فيه بطلا في القصّة (جيل بلا مثلا). أمّا الثّاني، لا يلعب فيه السّارد إلاّ دورا ثانويّا في القصّة التي يحكيها. وهو لا يعدو أن يكون مجرد مراقب أو شاهد على الأحداث فقط...»[3].

1- Voir ,Jean Kaempfer et Filppo Zanghli, Méthodes et problèmes ,la voix narrative, Section de français – université de Lausanne – Édition: Ambroise borras. 2003- 2004, p 08 « La question de la personne est parfois réduite à sa dimension grammaticale. on parle ainsi de récit à la première ou à la troisième personne ,or ,ce critère est insuffisant, en effet,si un narrateur intervient au cours d'un récit ,il ne peut s'exprimer qu'a la première personne. la question est donc plutôt de savoir si ce narrateur est ou n'est pas un personnage de l'histoire .
Le narrateur est homodiégétique lorsqu'il est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte ,dans ce cas = , s'il n'est pas un simple témoin des événements,mais le héros de son récit,il peut aussi être appelé narrateur autodiégétique.
En revanche,le narrateur hétérodiégétique est absent comme personnage. De Ⅲ l'histoire qu'il raconte,même s'il peut y faire des intrusions – comme narrateur – en générale,le choix de la personne est définitif. dans madame bovary ,en assiste pourtant à une mutation du narrateur en cours de récit homodiégétique dans les premières page (. . .)il disparaît rapidement,devient ainsi hétérodiégétique pour apparaître un extrêmes dans les dernière lignes du roman,au présent »

2- Voir G. genette: Figures Ⅲ. Édition du seuil, paris, 1972, p : 252. « On distinguera donc ici deux types de récit;l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple:homéres dans l'Iliade;ou …) ,l'autre à narrateur présent comme personnage. dansl'histoire qu'il raconte (Exemple: Gil blas,. . .) je nomme le premier type,pour des raisons évidente,hétérodiégétique,et le second homodiégétique. »

3- Ibid,p: 253. « Il faudra donc au moins est distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés : l'une où le narrateur est héros de sons récit (Gil blas),et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire,qui se trouve être,pour ainsi dire toujours,un rôle d'observateur et de témoin. . .»

يرى "جيرار جينيت" أنّه بالإمكان حصر أربعة أنواع من الرّوّاة في أي سرد، انطلاقا من تحديد وضعيّة السّارد من خلال مستواه السّردي (خارج)- داخل حكائي)، ومن خلال علاقته بالقصّة التي يسردها (مثلي – غيري القصّة):

1) الرّاوي الخارجي الحكي/الغيري القصّة : نموذجه "هوميروس"، وهو راو من الدّرجة الأولى، يروي قصّة هو غائب عنها، وقد اصطلح عليه سعيد يقطين بالنّاظم الخارجي كما سبق وأشرنا.

2) الرّاوي الخارجي الحكي/المثلي القصّة : مثل نموذج "جيل بلا"، وهو راو من الدّرجة الأولى يروي قصّته الخاصّة، أي هو سارد ثان في الرّواية، أوجده الرّوائي لكي ينوب عن النّاظم الخارجي، وسمّاه سعيد يقطين بالنّظام الدّاخلي.

3) الرّاوي الدّاخلي الحكي/الغيري القصّة : نموذجه "شهرزاد"، راو من الدّرجة الثّانية، تحكي قصصا هي غائبة عنها، وهو ما سماه سعيد يقطين بالفاعل الداخلي

4) الرّاوي الداخلي الحكي/المثلي القصّة : نموذجه "إيليس" من الفصل9 إلى غاية الفصل 12، وهو راو من الدّرجة الثّانية، يحكي قصّته الخاصّة[1]. ويسمّيه سعيد يقطين: الفاعل الذّاتي. حيث تنتظم هذه العلاقة بين ضمائر السّرد، وفق مستويات الحكي، وهذا ما يشرحه

1- Voir G. genette: Figures Ⅲ,page: 255 256«Si l'on définit,en tout récit,le statu du narrateur à la fois par son niveau narratif (extra-où intradiégétique) et par sa relation à l'histoire (hétéro- où homodiégétique),on peut figurer par un tableau à double entrée les quatre types fondamentaux de statu du narrateur: 1) - Extradiégétique – hétérodiégétique, paradigme: Homère,narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent: 2) - Extradiégétique – homodiégétique,paradigme: Gil bals,narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire: 3) - Intradiégétique – hétérodiégétique ,paradigme: Shéhérazade,narrateur au second degré qui raconte des histoires d'où elle est généralement absente: 4) – Intradiégétique – homodiégétique, paradigme: Ulysse aux champs Ⅸ à Ⅻ, narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire.»

"جيرار جينيت" من خلال الجدول الآتي، موضّحا ذلك التّقاطع بين المستوى والعلاقة من خلال جدول ذي علاقة ازدواجيّة كالآتي[1] :

المستوى niveau العلاقة relation	خارجي الحكي Extradiégétique	داخلي الحكي Intradiégétique
سارد غير متماه بالقصّة Hétéro diégétique	سارد من الدرجة الأولى، يحكي قصّة هو غائب عنها مثل "هوميروس"	سارد من درجة ثانية، لكنّه يحكي قصّة هو غائب عنها مثل "شهرزاد"
سارد متماه بالقصّة Homodiégétique	هو سارد من الدّرجة الأولى، يحكي قصته الخاصة، مثل "جيل بلا"	سارد من درجة ثانية يعتبر طرفا في الحكي وفاعلا في الأحداث، يحكي قصّته الخاصة وعادة ما يكون البطل

تبيّن لي من خلال الجدول الذي قدّمه "جيرار جنيت": تشظّي السّارد وانقسامه إلى العديد من السّاردين، إلاّ أنّ هذا لا يعني أنّ «الحكي بضمير المتكلّم يكون فيه السّارد بالضّرورة متماهيا بالقصّة باعتبار أنّ هذا السّارد قد يكون شخصيّة من شخصيّات الحكي الخالص»[2]. لم يعد السّارد الواحد يستأثر بالسّرد في المجتمع الرّوائي، كما هو الحال في السّرود القديمة، وإنّما «...تشظّى السّارد العليم، أو اختفى لصالح ثلاثة ساردين أساسيّين، كلّ منهم بضمير آخر، فهناك السّارد الموجود داخل النّصّ الرّوائي، الذي يمكن أن يساهم أحيانا في تسيير الأحداث والتّفاعل مع الشّخصيّات، وهناك ما يسمّى بالسّارد الضّمني الذي يقع خارج النّصّ بصورة كلّيّة، وينسب إليه مسك خيوط العمل الرّوائي ونثاراته وشظاياه، بما في ذلك السّارد الموجود داخل النّصّ الرّوائي، وهناك أخيرا ذات الكاتب...»[3].

1- جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص198، المرجع السّابق

- ينظر: تازفانطاين تودوروف: الشّعريّة، صص 52، 53، 54، 55، 56، المرجع السّابق

2- محمّد الزموري: الشّعريّة والسّرديات، مطبعة أنفوبرانت، 12 شارع القادسيّة-الليدو، فاس، د ط، 2010، ص ص163، 164.

3- صلاح صالح: سرد الآخر، الأنا والأخر عبر اللّغة السّرديّة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 2003، ص3.

تتوفّر الرّواية على جملة من الرّوّاة، فنجد الرّاوي الذي يسرد ويساهم في صنع الأحداث، وهناك الرّاوي المحايد الذي يترك الأحداث تجري مجراها، ولا يتدخّل لا من قريب ولا من بعيد، ويتحوّل إلى مجرّد عين كاميرا، ناقلة للصّورة كما هي دون زيادة ولا نقصان، وفق مستويات السّرد التي تمنح النّصّ الرّوائي، تنوعّا على مستوى الأصوات.

تطالعنا الرّواية العربيّة المعاصرة، بالعديد من الضّمائر النّحويّة النّابضة بالحياة، والتي تنمّ عن جماليّة الشّكل والمعنى، وقد تجعل من النّصّ الرّوائي مجرّد فوضى، تختلط وتتشابك خيوطها على المتلقّي، فلا يفلح في حلّ ذلك التّواشج ولا في الوصول إلى المعنى المرغوب[1].

يتحدد الفرق بين قصّتين، تروى «إحداها داخل أخرى هو الفرق بين مستويين من مستويات القصّ، والرّاوي في القصّة الثّانية، هو في الأصل شخصيّة من شخصيّات القصّة الأولى. وعمليّة القصّ التي تتولّد عنها القصّة الثّانية. هي في حدّ ذاتها حادثة تحكيها القصّة الأولى. فهناك مستويان: مستوى أوّل ترجع إليه القصّة الأولى، ومستوى ثان هو الخاصّ بالقصّة الثّانية»[2]. ويلعب السّارد فيها دورا كبيرا، فمن خلال الموقع الذي يتّخذه، يتحدد مستواه الحكائي وعلاقته بالقصّة، وهذا ما يجعلنا نميّز بين السّاردين ونحدّد أنواعهم في النّصّ السّردي.

2) علاقة الصّوت بمستويات الحكي : تشارك الشّخصيّات إلى جانب الرّاوي في مهمّة السّرد، وكثيرا ما تعدّى الصّوت السّردي ازدواجيّته، ليصبح ثلاث أو أربع أو عشرة،... ويواصل "جيرار جنيت" شرح هذا الموضوع، وقد استعان برواية" بحثا عن الزّمن الضّائع"

1- ينظر، صلاح صالح: سرد الآخر، الأنا والأخر عبر اللّغة السّرديّة، ص198. المرجع السابق

2- السّيّد إبراهيم: نظريّة الرّواية، ص156. المرجع السّابق

لمارسيل بروست"، التي تنصهر فيها المقامات الثّلاثة، في (ضمير) شخص واحد –السّارد البطل– المؤلّف مارسيل[1].

يتماهى المؤلّف الحقيقي مع المؤلّف الضّمني مع الشّخصيّة البطلة في الرّواية، متمثلة في الضمير "أنا"، وهو خاصية من خصائص السيرة الذاتيّة، التي حبك الرّاوي خيوطها بإحكام، وقذ أدّ ذلك التّنوّع في المقامات، وتلك الانصرافات والتّحوّلات في ضمائر السّرد، مباشرة إلى تنوّع في الرّوّاة أو في الأصوات، من خلال مستويات الحكي، وربط "جيرار جينيت" هذه المستويات، بما ينجم من أصوات متنوّعة، من خلال حصره لمستويين حكائيّين، عبر درجات حضور وغياب السّارد في القصّة، استعان فيها "جيرار جينيت" بالعديد من الأمثلة، لتوضيح هذه المسألة، فهوميروس حسبه (جيرار جينيت) هو مؤلّف الإلياذة، وقد صنّفه جيرار جينيت كسارد من الدّرجة الأولى "hétérodiégétique" ليس جزءا من القصّة، وإنّما يقوم بسرد أحداث وقعت لشخصيّات القصّة.

أمّا "شهرزاد" فهي شخصيّة في الحكاية الأمّ الإطار "ألف ليلة وليلة "Extradiégétique"، ذات سارد من الدّرجة الأولى، وبالتّالي "شهرزاد" سارد من الدّرجة الثّانية، لا تحكي قصّتها بل قصصا أخرى لا علاقة لها بها، في حين نجد أن "جيل بلا" ساردا أوّلا، أبدعه" مارسيل بروست" في روايته "بحثا عن الزّمن الضّائع"، وهو ليس شخصيّة في الرّواية، لكنّه يقصّ قصّته الخاصّة، ثم يتحوّل السّرد من "هو" "جيل بلا" إلى "أنا" "مارسيل بروست" وهو ما يسمّيه "جيرار جينيت" البؤرة المزدوجة Double focalisation، وهو "مارسيل" ليس شخصيّة من شخصيّات القصّة، لكنّه يسرد قصّته الخاصّة، وفي المقابل نجد "عوليس" نموذجا على شخصيّة بطلة يسرد قصّته الخاصة.[2]

1– ينظر، جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص259. المرجع السّابق

2– انظر، جيرار جينت: عودة إلى خطاب الحكاية، صص، 108، 107، 105،106. المرجع السّابق

تجاوزت الرّواية العربيّة كلّ الحدود، وأصبحت لا تتردّد «في إقامة علاقة متغيّرة أو كالطّيف العابر– بين الرّاوي والشّخصيّة أو الشّخصيّات، أصبحت لا تتردّد في خلق ما يسمّونه بدوخة أو دوار في الضّمائر، مع منطق أكثر تحرّرا ومفهوم للهويّة أكثر تعقيدا»[1]. دون الخروج عن العلاقة التي تربط الرّاوي بمستويات الحكي وبالقصّة، وبناءً عليه نخلص إلى إحصاء أربعة أنواع للرّاوي والرّؤية السّرديّة في النّص السّردي.

ب) الرّاوي والمنظور في السّرديّات المعاصرة:

تمرّدت الرّواية المعاصرة على مركزيّة الصّوت الواحد، والذي هيمن على السَّرد ردحاً من الزّمن، وبهذا تمكّنتمن منحالشّخصيّة دورها في سرد مجريات أحداث القصّة، ولا سيما إذا كانت هذه الشّخصيّات فاعلة في النّصّ السَّردي، إذ لجأ الكثير من الرّوائيّين «إلى تنويع الرّاوي في العمل الرّوائي الواحد، وفق ما يقتضيه سياق السَّرد، كأن يترك الرّاوي الذي يروي بضمير "الأنا" في مكانه، في مفصل من مفاصل العمل الرّوائي، إلى الرّاوي الشّاهد، أو كأن يتحوّل هذا الرّاوي الذي يروي بضمير المتكلّم "الأنا"، من راوٍ حاضر يعرف أموراً كثيرة (لأنّه معني بها)، إلى مجرّد شاهد ينقل فقط ما يقع عليه نظره»[2]. يعدّ هذا الأخير راويا معاصرا، ويتواجد كثيرا في الأعمال السّينمائيّة، التي تركزّ على عين الكاميرا لنقل أحداث قصّة ما، لإبراز رؤية معّينة.

استنتج الدّارسون وعلى رأسهم "جيرار جينيت"، من خلال ذلك التّقاطع بين العلاقة والمستوى، عدّة أنواع من الرّوّاة أو الأصوات، التي تمنح النّصّ السّردي بصمة وهوية خاصّة، تجعله أكثر تميّزا عن غيره، ومختلفا عن النّصوص القديمة، التي كان يسيطر عليها الرّاوي العليم بكلّ شيء.

1– سيد إبراهيم: نظرية الرّواية، ص162. المرجع السّابق

2– يمنى العيد: تقنيات السّرد في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 3، 2010، صص 136–136.

1) أنواع الرّاوي وعلاقته بمستويات الحكي :

– **الرّاوي العليم بكلّ شيء** "**auctoriel**": سَاد هذا النّوع من الروّاة في السّرد التّقليدي، كالملاحم اليونانيّة، وألف ليلة وليلة، قصص الحيوان، وغيرها...، وهو إحدى الطّرق وأكثرها «استخداما في السَّرد الموضوعي، ويسمح للسّارد بالتّحكّم في إيراد الوقائع السَّرديّة وترتيبها»[1].

يهيمن هذا النّوع من الرّوّاة على السَّرد، لدرجة يتحكّم فيها بمشاعر وأفكار وحتى بمصائر الشّخصيّات، ويتميّز بعلم واسع ومعرفة مطلقة، بل يعلم عن الشّخصيّة ما لا تعرفه عن نفسها، فهو ذات ثانية للمؤلّف.

إلاّ أنّ هناك من اعتبره راويا سيّئا، لأنّه «يشير إلى كاتب فشل في أن يظهر بمظهر عدم المتدخّل، أو بمظهر الوسيط الذي ينقل أو يروي عن الآخرين، أو الذي يُفسح لهم، إذ يروي عنهم، أن يرووا هُم عن أنفسهم، فيترك لهم بذلك إمكانيّة أن يُبدوا ذواتهم وحقيقتهم، وأن يتحرّكوا بالتّالي في عالم روايته بحرّيّة، متمتّعين بوجودهم الشّخصي المستقلّ عن ذاته ككاتب، أو عن أفكاره ورؤاه كمثقّف»[2].

لدرجة أنّه أصبح يحول فيها بين القرّاء «والعالم الروائي، فلا يجعلهم يرون إلّا ما يُريهم إيَّاه، ولا يعلمون إلاَّ ما يريدهم أن يعلموه... فهو القوّة الخارقة التي تتكشّف أمامها الحجب»[3].

إلاّ أنّه لا يعدو أن يكون مجرد شخصيّة ورقيّة، منحها الرّوائي الحضوة بين عناصر السّرد، ليكون عينه التي ترى، وأذنه التي تسمع ولسانه الذي يحكي، فصوته «لا يظهر بالمظهر الغنائي، بل يتوارى خلف ضمائر السرّد»[4].

1– هيثم الحاج علي: الزّمن النّوعي وإشكاليّات النّوع السّردي، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص157.

2– يمني العيد: تقنيّات السّرد في ضوء المنهج البنوي، ص139.المرجع السّابق

3– محمّد عزّام: شعريّة الخطاب السَّردي، ص90. المرجع السّابق

4– عبد الرّحيم الكردي: السّرد في الرّواية العربيّة المعاصرة، ص151. المرجع السّابق

أطلق "ستانزال" على هذا النّوع من الرّوّاة تسمية: راو غفل "narrateur annonyme"، وهي تسمية مشتقّة من اللّفظة اللاّتينيّة "auctorial"، والتي تعني «من يبدع خبرا أو من يذيعه ويضمن صدقه، وتعني كذلك من يرشد أو يعلم وهذه الأدوار منوطة براوي القصص الذي يستخدم ضمير الغائب »[1]، رغم أنه لا يشارك في الأحداث، وليس جزءً منها، (أي خارج حكائي، غيري القصة)، إلا أنه يسقط المسافة بينه وبين الأحداث والشخصيات، كما أنه يضفي بعض التنويعات على الرواية، بمنحه الفرصة للشخصيات للبوح والسرد، فتتحول الشخصيات بدورها إلى أصوات سردية، سواء كانت الشخصية عاملة أو خاملة، بطلة أو ثانوية، لا يحرمها من تبليغ مقاصدها، والتعبير عما يجول بفكرها وخاطرها، عبر شريط الذكريات في حركة خلفية للزمن الماضي، أو عبر الأحلام في حركة نحو الأمام، لاستشراف المستقبل، مما يجعل النص في حوارية مستمرة لا انقطاع لها.

يمكن عمليا أن يتحوّل الرّاوي المؤطّر (كلي المعرفة) إلى راو من الدّرجة الثّانية، من الضّمير الغائب (هو) إلى الضّمير المتكلّم (أنا)، من الزّمن الحاضر إلى الزّمن الماضي وهو الأنا "السّاردة" «في عالم السّرد الدّاخلي في دوره كسارد ليس كشخصيّة»[2]، لأنّ الشّخصيّة هي التي تقوم بالفعل، بينما يخبرنا السّارد عن هذا الفعل.

يقوم الرّاوي كلّي المعرفة، أو العليم بكلّ شيء، بتبئير موضوع هو خارج عنه، كما سلف ذكره في مستويات الحكي، لاسيما عندما يكون المستوى خارج حكائي والعلاقة غيريّة القصّة، وهو ما يضطلع به الرّاوي العليم بكلّ شيء، باعتبار حكيه خارجيّا ولا يمتّ للقصّة التي يحكيها بصلة، فيبئر بذلك موضوعا «هو خارجه ويبئره من الخارج، سواء كان ذلك الموضوع وصفا لشيء ما، وإخبارا عن حدث، المهمّ أنّه ليس داخل بؤرة الخطاب تلك كأحد

1- محمّد القاضي عياض وآخرون: معجم السّرديّات، ص197. المرجع السّابق

2- جيرالد برنس: المصطلح السّردي، ص159. المرجع السّابق

الشّخصيّات، وبهذا يكون براني لا يتمّ من داخل أي من الفواعل المرصودة ضمن تلك البؤرة رصد الرّؤية فهو خارجي»[1].

يعدّ الرّاوي العليم بكلّ شيء، راويا متجاورا مع الشّخصيّة، حسب منظور تازفانطاين تودوروف[2]. بل يقوم بوصف كلّ شخصيّة من الشّخصيّات، وصفا دقيقا، حتّى في العواطف والأفكار، حيث «يصف السّارد العالم الذّهني للشّخصيّات من الدّاخل أو الخارج، يمكن أن تطبق الحالة التي يتدخّل فيها السّارد في ذهن الشّخصيّات على بطل أو عدّة أبطال، في هذه الحالة الأخيرة، يمكن أن يتبع المرور من شعور إلى آخر رسما دقيقا أو لا يتبعه. عندما يقلّص همَّ تبرير معارف السّارد إلى الحدّ الأدنى، حينئذ نتحدّث عن كاتب سارد متعدّد العلوم»[3].

لازال الرّاوي العليم بكلّ شيء هو المؤطّر الأوّل للعمل السّردي، حتّى مع وجود الأنواع الأخرى من الرّوّاة، باعتباره نمطا من أنماط السّرد التّقليدي، متنقلا بين التّعميم والتّخصيص. يبقى الراوي العليم بكل شيء مع كلّ ذلك، متحكّما في «مجريات السّرد، والمتعامل بدقّة مع مكوّنات المشهد القصصي، بادئا من الخارج منتهيا بما يمسّ بشخصيّة الذّات في أزمتها التي تعالج اللّحظة القصصيّة...»[4].

اكتسب الراوي العليم أهمية كبيرة، ولا مناص من وجوده في السّرد رغم عيوبه، لأنّه يؤطّر القصّة، ويوزّع الأدوار والمراتب والأحداث.

1- عبد الحكيم المالكي: السّرديّات والقصّة اللّيبيّة القصيرة، نحو مدخل للتّقنيات والأنواع، مجلس الثّقافة العامّ، ليبيا، د ط، 2006، ص19.

- ينظر فاطمة يوسف العلي: النّص المؤنّث وحالات السّاردة، ص213-214. المرجع السّابق

2- ينظر، تزفيطان تودوروف: مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرّحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص133.

3- ينظر، المرجع نفسه، ص134. ق

4- هيثم الحاج علي: الزّمن النّوعي وإشكالات النّوع السّردي، ص143. المرجع السّابق

استنتاج:

استنادًا إلى الآراء السّابقة، أخلص إلى أنّ الرّاوي العليم بكلّ شيء، هو راو مجهول الهويّة، متعدّد العلوم والمعارف، ينطلق من الخارج، ليغوص داخل أعماق الشّخصيّة، فيتحدّث عن أسرار قلبها، ويكشف عن نواياها، ويمنح القارئ عصارة فكرها دون عناء، مسقطا المسافة بينه وبين الشّخصيّات والأحداث والمتلقّي بطريقة غير مبرّرة، ويكون سرده غالبا في الزّمن الماضي، لا علاقة له بموضوع السّرد، كما أنّه ليس موضوعا فيها، متفوّقا بعلمه على كلّ من يشاطره عالم الحكي من الشّخصيّات.

– **الرّاوي البطل "الأنا" personnelle:** يعدّ راويا داخلي الحكي، مثلي القصّة، حاضرا فيها (القصة)، باعتباره شخصيّة بطلة، يتّخذ من الزّمن المضارع مطيّة للسّرد والتّحليل والتّفسير معًا، لقصّة هو شخصيّة مركزيّة فيها.

يسقط هذا النوع من الرواة المسافة التي تربطه بالأحداث، لأنّه هو من يصنعها، يخضع الراوي البطل لمسافة أخرى، هي المسافة الزمنية التي تنهض بين «ما كانه الرّاوي، وما غداه البطل ...، إنّ المسافة الزّمنيّة هي مسافة التّحوّل، وهي أيضا مسافة العين التي تنظر في ما تجعله موضوعا لرؤيتها ولكلامها، وهي بهذا المعنى، مسافة تنهض عليها الذّاكرة، وتسمح بإعادة النّظر والنّقد والتّقييم، فتقييم الاختلاف بين من يروي... ومن يروى عنه... وعليه، وإذ يَصيرُ البطل الشّخص راوية. لا يعود الرّاوي هو الشّخص (البطل)، بل قل إنَّ الرّاوي هو الذي يختلف من شخصيّة الذي كان، والذي يعيد النّظر فيه الآن البطل»[1].

تتحول الشّخصيّة البطلة "personnage" إلى سارد، يقصّ مجريات الأحداث، وهو ما أطلق عليه "جيرالد برنس" مصطلح "الأنا السّاردة"، إذ يقول: «الأنا في عالم السَّرد الدّاخلي في دوره

1– يمني العيد: تقنيّات السّرد الرّوائي، ص144. المرجع السّابق

كسارد وليس كشخصيّة، ففي هذا المثال: " لقد شربت كأس ماء "فالأنا" الذي يتحدّث عن الشّرب هو "الأنا" السّارد، بينما الذي شرب هو الشّخصيّة- الأنا-».[1]

يتساوى السّارد مع الشّخصيّة من حيث المعرفة «فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلاَّ بعد أن تكون الشّخصيّة نفسها قد توصّلت إليها...»[2]، حيث يكون الرّاوي جزءاً من القصّة، مشاركا في أحداثها، وكثيرا ما يستخدم الضّمير أنا، والزّمن الماضي. لأنّه يغوص داخل أعماقه، ويفسّر ويحلّل ويصف مشاعره، وهو بذلك يتساوى مع الشّخص من حيث المعرفة، فلا يزيد ولا ينقص عَمَّا تعرفه الشخصية، وهذا ما اصطلح عليه، "توماشفسكي" بالسَّرد الذّاتي، و«الواقع أنّ الرّاوي يكون... مصاحبا لشخصيّات يتبادل معها المعرفة بمسار الواقع، وقد تكون الشّخصية نفسها تقوم برواية الأحداث، ويتجلّى هذا الشّكل واضحا في روايات الشّخصيّة سواء في الاتّجاه الرّومانسي أو في اتّجاه الرّواية ذات البطل الإشكالي»[3].

يتساوى الرّاوي البطل أو كما يُصطلح عليه بـ (الرّؤية مع): في المعرفة مع الشّخصيّة، وتتّحدد العلاقة «فيه عبر الرّمز الآتي: الراوي= الشّخصيّة. وتفسيره أن الرّاوي لا يقول إلاَّ ما تعرفه الشّخصيّة، والرّواية التي يسيطر عليها هذا الشّكل تكون لها وجهة نظر أو بؤرة سرديّة، ويبدو أنّ هذا الشّكل واسع الانتشار في الأدب الحديث. لما يتيح من تلقي للشخصية مباشرة دون وسيط في الغالب، حيث يقدم لنا الراوي تفسيرا للأحداث جنبا لجنب مع تفسير الشخصية ذاتها،» [4].

1- جيرالد برنس: المصطلح السّردي، ص159. المرجع السّابق

- ينظر محمد بوعزّة: تحليل النّص السّردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2010، ص85.

2- حميد لحمداني: بنية النّصّ السّردي، ص48. المرجع السّابق

3- المرجع نفسه، ص 48

4- تزفيطان تودوروف: الأدب والدّلالة، تر: محمّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، دت، صص 78- 79.

يعرف كذلك بالرّاوي الجواني الداخلي، وهو عكس الرّاوي البراني الدّاخلي، أو الجواني الخارجي، وذلك لأنّ الشّخصية فيه هي التي تتحدّث، وهي «جزء من بؤرة ذلك الخطاب (جوانيا)، وفي الوقت نفسه تتكلّم من داخلها أو من داخل أحد الشّخصيّات المرتصدة بواسطة الخطاب (الدّاخلي)»[1].

يتّضح من خلال الآراء السّابقة، تلك العلاقة التي يتساوى فيها الرّاوي مع الشّخصيّة، من حيث الكمّ المعرفي والمعلوماتي، أثناء تحوّلها إلى سارد، يسرد مجريات أحداث قصّته الخاصّة، أو أحداث قصص حدثت مع شخصيّات أخرى.

لعلّ هذا النّوع من الرّوّاة هو الذي غلب على رواية "مملكة الفراشة"، بنوعيه: فاعل داخلي، تسرد فيه أحداث قصص لا تخصّها، وإنّما تخصّ الشّخصيّات التي تشاطرها عالم الرّواية، وتتحوّل إلى فاعل ذاتي عندما تسرد وتبئر أحداثا حدثت لها. في حين جاء توظيفه في رواية "الأسود يليق بك" شحيحا، بل منعدما، مع العلم أنّ الرّواية النّسويّة تعتمد على الرّاوي البطل، بل هو دعامة السّرد فيها، فقد اهتمّت الرّوائيّة بالرّاوي العليم بكلّ شيء، على خلاف ما هو معروف في الرّواية النّسائيّة، وهذا ربّما محاولة منها لإيهامنا بواقعيّة القصّة، أو تأكيدا منها على حياديّتها، أو إبرازا منها لقدرات استحوذ عليها الرّجل لزمن طويل.

ركّز "واسيني الأعرج"، على الضّمير المتكلّم رغم تعدّد الأصوات، وأنواع الرّوّاة، وكأنّني بين علاقة تبادليّة بين الرّوائيّين، تحمّل فيها "واسيني الأعرج" مهمّة التّعبير عن المرأة والدّفاع عنها ورد الاعتبار لها، وعبرت "أحلام مستغانمي" عن ذلك الإجحاف والظّلم الذي تتعرّض له الذّات النّسويّة في المجتمعات العربيّة، وقد أبدت كفاءة عالية في تعاملها مع الرّاوي العليم بكلّ شيء، هذا الأخير الذي كان في فترة مهينة يعبّر عن العبقريّة الذّكوريّة فقط.

1- عبد الحكيم المالكي: السّرديّات والقصّة اللّيبيّة القصيرة، ص20. المرجع السّابق

- **الرّاوي الشاهد Le témoin:** يكتفي بعرض الصّورة كما يلتقطها، دون أن يتدخّل بأفكاره وآرائه، ويكون أقلّ علما من الشّخصيّة، وهو بمثابة المخرج السّينمائي، يقوم بتركيب الصّور وعرضها على المتلقّي، وفق وجهة نظر معيّنة، وهو حاضر في القصّة، لكنّه لا يحلّل ولا يفسّر ولا يتدخّل «إنَّه يروي من خارج، عن مسافة بينه وبين ما يروي، أو من يروي عنه، مثل هذا الّراوي هو بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النّظر، وبمثابة الأذن التي تكتفي أيضا بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السّمع»[1].

ترى "يمنى العيد" أن الراوي الشاهد، مجرّد آلة وظيفتها التّسجيل، لأنّ مفهومه متأثّر «بإنجازات التّكنولوجيا الحديثة التي أفاد منها التّصوير السّينمائي، أو العمل السّينمائي بشكل عامّ، وأدَّى ذلك إلى التّركيز على المونتاج أو على عمليّة تركيب الصّور... وظيفة الرّاوي هنا، وبشكل رئيسي، في ممارسة هذه اللّعبة أو هذه التّقنيّة: تقنيّة تركيب الأحداث...»[2].

لقد احتفت السينما بهذا النوع من الرواة، وهو أكثر ملاءمة لها، لكونه مجرد عدسة تنقل ما تراه، دون زيادة ولا نقصان.

يعلق جيرالد برانس على هذا النّوع من الرّواة، فيقول بأنّه «سارد في عالم الحكي الدّاخلي، هو السّارد الذي لا يُعرف عنه أي شيء عمليّا سوى أنه موجود...»"[3].

يوجد الراوي الشاهد في القصّة، لكنّه لا يتدخّل بتقديم أحداثها أو تحليلها أو وصف شخصيّاتها، وإنّما مهمّته تتمحور في المراقبة والنّقل فقط.

1- يمنى العيد: تقنيات السّرد الرّوائي، ص151. المرجع السّابق

2- المرجع نفسه، ص152.

3- جيرالد برنس: المصطلح السّردي، ص160. المرجع السّابق

يمثّل الراوي الشاهد «شاهد عيان للمشاهدة الخارجيّة، وهو راوٍ يعزّز التّرهين السَّردي لأنّه يرى، ويتكلم، بل ويعلّق ويستعين على روايته بالتّوثيق التّاريخي، باليوم والشهر والسنة»[1].

ينقل الراوي الشاهد الأحداث كما يراها، بلا زيادة ولا نقصان، وهذا النّوع من الرّوّاة لا يعرف «إلاَّ القليل ممّا تعرفه إحدى الشّخصيات الحكائيّة، والرّاوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال، كما هو الحال مع الراوي العلِيم. ويرى " تودوروف" أنَّ جهل الرّاوي، شبه تامّ هنا ليس إلاَّ أمرا اتفاقيّا وإلاَّ فإنّ حكيا من هذا النّوع لا يمكن فهمه»[2].

تكون درجة معرفته أقلّ من معرفة الشّخصيّات، إذ لا «يستطيع أن يصف ما يراه وما يسمعه، وفي هذه الحالة لا يمكن للقارئ أن يتعرّف طبيعة الرّاوي أو طبيعة الشّخص بالقدر الكافي وكأنّ الرّاوي تتحدّد وظيفته بالشّهادة على الأحداث»[3].

يُعد الرّاوي الشّاهد خارجي الحكي، داخلي القصّة، ينقل الأحداث ويركّبها دون أن يتدخّل بالتّعليق أو بإصدار الأحكام، أو التّعبير عن أفكاره ومشاعره، فوظيفته لا تزيد عن كونه مثل عدسة الكاميرا، وبالتالي لا يقصي المسافة بينه وبين ما يروي، وهو أقلّ معرفة من الشّخصيّات. باعتبار أنَّ الرّاوي شخصيّة ورقيّة، صُنعت لتؤدي دورها في العمل الرّوائي، فإنّ كلّ نوع من هذه الأنواع، يؤدّي مهمّة خاصّة به في هذا المجتمع الورقي، تختلف عن مثيلتها، ممّا يزيد من تماسك العمل الرّوائي ونضجه، ويحيل القارئ إلى العديد من القراءات، ويضيء له الكثير من الزّوايا المظلمة.

1- محمّد نجيب التّلاوي: وجهة النّظر في روايات الأصوات العربيّة، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000، ص 93

2- المرجع نفسه، ص95.

3- أحمد جبر شعث: شعريّة السّرد في الرّواية العربيّة المعاصرة، ص15.المرجع السّابق

– **راوٍ يروي من الخارج غير حاضر (يروي بواسطة):** يروي من الخارج (خارج الحكي)، وغير حاضر، محدود الكفاءة (غيري القصّة)، لا يحلّل الأحداث، وإنّما يقوم بنقلها وحسب، عبر وسائل «تخوّله رواية ما يروي، أو تخوّله الصّلة بما يروي، لكن دون تدخّل منه فيها»[1]، ويستقي هذا الرّاوي جلّ معرفته من الآخرين، نقلا لما يسمع وما يرى، وهو يروي على مسافة بما يروي، فيبقى خارج ما يروي، فالأحداث التي يقوم بروايتها لم تقع في حضوره، ولم يكن شاهدا عليها، وإنّما يسرد ما يسمعه عَبْر وسائل أخرى (شخصيّات أخرى، وسائل الإعلام والاتّصال: (التّلفزيون، الرّاديو، الأنترنت، الرّسائل، الكتب،...)، وهو بهذه «الوسيلة يسعى لأن يكون مقنعا، ثمّة قنوات تصله بما يروي ويجعله يتحاشى تحليل ظاهرات التّعبير النّفسيّة، التي تبديها بعض الشّخصيّات، أو التي ترتسم على الوجوه، أو تظهر على السّلوك، فلا يَدَّعي النّفاذ إلى دواخل النّفوس،... كأنّه بفعله هذا يقف في موقع القارئ، مثله على مسافة، أو كأنّه القارئ مكانه، فلا يريه أكثر ممّا يرى»[2].

أستنتج أنّ هناك مستويان من الحكي: مستوى أوّل وتمخّض عنه نوعان من الرّوّاة: راوٍ كلي العلم، يعلم أكثر ممّا تعلمه الشّخصيّات حتّى عن نفسها، والرّاوي البطل: الذي هو شخصه ضمن المجتمع الرّوائي، يتساوى من حيث المعرفة مع الشّخصيّات الأخرى، التي تؤثّث عالم السّرد.

أمَّا المستوى الثّاني: فينتج عنه نوعان من الرّواة: الرّاوي الشاهد، وهو إحدى شخصيّات الرّواية، لكنّه لا يشارك في أحداثها، يكتفي بالمراقبة فقط، وبنقل وتركيب ما تقوله الشّخصيات، مثله مثل عدسة الكاميرا، لا يحلّل ولا يفسّر ولا يدّعي النّفاذ إلى دواخل الشّخصيّات، وهو أقلّ معرفة من الشّخصيّات.

1– يمني العيد: تقنيّات السّرد الرّوائي، ص159.المرجع السّابق

2– المرجع نفسه، ص160.

ينظر، محمّد عزّام: شعريّة الخطاب السّردي، ص92. المرجع السّابق

يأتي أخيرا الرّاوي الذي يروي من الخارج، وهو غير حاضر في القصّة، يتّخذ من الشّخصيّات والرّسائل والرّاديو، والكتب، وسائط لمعلوماته، محاولا إثباتها (المعلومات)، وتوثيقها توثيقا تاريخيّا، باليوم والشّهر والسّنة ليكون أكثر موثوقيّة. وبتحديد أنواع الرّاوي أكون قد مهّدت لموضوع الرّؤية السّرديّة.

ت) الصّوت وعلاقته بوجهة النّظر:

1) وجهة النّظر لغة واصطلاحا :

– **وجهة النّظر أو الرّؤية في اللّغة:** احتفى الرّوائيّون كثيرا "بالسَّارد" قديما وحديثا، كونه مكوّنا أساسيّا في المتخيل السّردي، ولأنّه أداة سحريّة، تنتظم بفضله كلّ عناصر السّرد، متّصلا اتّصالا مباشرا بالقارئ، بل إنَّ انعدامه يؤدّي إلى اضمحلال الرّواية وانعدامها[1].

يطرح البحث هاهنا، أسئلة حول ماهيّة الرّؤية في مفهومها اللّغوي، ويُلزمني بالبحث عن دلالتها اللّغويّة، قبل الولوج إلى تعريفها في حقل السّرديّات.

يحدّد ابن منظور دلالة الرّؤية على أنّها «النّظر بالعين والقلب، وارتأيته واسترأيته كنيتك: أي رؤيتك. الرِّءاءُ، كسَّدادْ، الكثير الرّؤية، والتّرئية كالبهاء وحسن المنظر»[2]. فالرّؤية حسبه هي ما يراه المرء بعينه، وما يحسّه بقلبه، ولعلّه يقصد الأفكار التي ترد إلى خاطر الإنسان، كما أنّها تدلّ على ما يراه الشّخص وهو نائم، إذ يقول: «الرّؤيا ما رأيته في منامك، وتراءوا: رأى بعضهم البعض، والرّأي الاعتقاد»[3].

الرّؤية هي ما يقع عليه البصر، وما يطرق القلب والذّهن من أفكار وخواطر، وما يراه الإنسان في أحلامه، وهي تعني الاعتقاد كذلك.

1– ينظر، رولان بارت: التّحليل البنيوي للسّرد، كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبي، تر: حسن بحراوي وآخرون، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الرّباط، ط1، د ت، ص26.

2– ابن منظور: لسان العرب، ص72.المرجع السّابق

3– المرجع نفسه، ص728.

عرّفها الفيروز آبادي على أنّ: «الرؤية: بالعين تتعدَّى إلى مفعول واحد، وبالمعنى العامّ تتعدّى إلى مفعولين يقال: رأى زيداً عالما. ورأى رأيا، ورؤية وراءة مثل راعة»[1].

يضيف الفيروزآبادي معرّفا الرّؤية عند ابن عربي، موضّحا بأنها: «الرّؤية: ريتك: أي رؤيتك، وحقيقتها أنّه أراد رؤيتك، فأبدل الهمزة واواً، إبدالا صحيحا فقال: رُوَيتُك ثمّ أدغم. لأنّ هذه الواو صارت حرف علّة، لما سلط عليها من البدل... وقد رأيته رأية ورؤية»[2].

لقد اتّفقت كلّ هذه التّعريفات على دلالة موّحدة للرؤية، حيث يقول ابن فارس في معجم مقاييس اللّغة بأنّ الرّؤية: «رأي: الرّاء والهمزة والياء، أصل يدلّ على نظر وإبصار بعين أو بصيرة، فالرّأي: ما يراه الإنسان في الأمر، وجمعه الآراء، رأي فلان الشّيء وراءه وهو مقلوب. والرّأي ما رأت العين من حالة حسنة»[3].

لا يختلف هذا التّعريف عن التّعريفات التي سبق إيرادها، إذ أجد الطّرح ذاته عند "إبراهيم مصطفى"، الذي يرى بأنّها تعني: «النّظر بالعين والقلب، ورأيته، رؤية، ورأيا وراءه، ورأية، ورئ»[4].

استنتاج: أستنتج من خلال ما ورد من تعريفات في هذا العنصر، أنّ الرّؤية هي كلّ ما وقع عليه البصر، وهي لا تعني نقل الصّورة الحسيّة فقط، بل تعني ما يقع في فؤاد الإنسان، والفكرة التي تطرق ذهنه هي رؤية أيضا.

كان هذا فيما يخصّ التّعريف اللّغوي، الذي عالج الرّؤية باعتبارها الصّورة البصريّة والذّهنيّة.

– **وجهة النّظر point de vue اصطلاحا:** إذا كان الصّوت "voix" هو الذّات النّاطقة في الرّواية، بغضّ النّظر عن كونه "ساردا" أو شخصيّة روائيّة، أنيطت لها مهمّة السّرد في

1– مجد الدّين محمّد بن يعقوب الفيروزآبادي: المحيط، دار الكتب العلميّة، ط 2، بيروت لبنان، 2007، ص1292.

2– المرجع م–نفسه، ص1293.

3– أبو الحسن أحمد بن فارس: مقاييس اللّغة، تح: إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ط 3، 2007، ص504.

4– إبراهيم مصطفى وآخرون: الوسيط، ص745. المرجع السّابق

الرّواية. وإذا كان الصّوت يعني فعل السَّرد وفعل التّلفّظ والنّطق، كما سبقت إليه الإشارة، فماذا نعني بوجهة النّظر "point de vue"؟ علما أنّ الصّوت voix، هو شديد الارتباط بمكوّنين جدّ هامين في النّصّ السّردي: الصّيغة " mode" والرّؤية "vision"، وإذا كان الصّوت يجيب عن السّؤال من يتكلّم داخل الحكي؟ فإن السّؤال الأكثر إلحاحاً في الطّرح هو من يرى في الرّواية؟

يجب علي أن أشير إلى أنّ السَّارد (الصّوت)، لم يعد مجرّد أداة يخلقها الرّوائي، ثمّ يستنجد بها، لتعليقه على عرض مجريات عالمه السَّردي، ولم يعد تلك الذّات المتكلّمة في الحكي فقط، بل ذهب إلى أبعد من ذلك، إلى مجال المرئيّات، وزاد على ذلك إلى أن بلغ مجالات أخرى أكثر كثافة: كاللّمس، الشّمّ، الذّوق، وبالتّالي أصبح يعبّر عن درجات وعيه وإدراكه للعالم المرئي في المتخيل السّردي[1]، عبر قفزة نوعيّة من السّرد إلى الوعي والإدراك، إذْ هو (الصّوت) «على الدّوام على مسافات قد تقترب، أو تبتعد عن موقع الأحداث والشّخصيّات، ومن موقعه ذلك يقوم برصد ما يحدث، وما يقال وباختلاف زاوية النّظر أو الموقع الذي يقف فيه الرّاوي تختلف طبيعة الشّيء المرئيّ»[2].

من خلال علاقة الرّاوي بالعمل السّردي من جهة، وعلاقته بالمروي له من جهة أخرى.

يحدّد "سعيد يقطين" المتكلّم «كصوت سردي (من يتكلّم) وكموقع من خلاله يتمّ "الكلام" أو "الرّؤية" أو هما معًا»[3].

فالصّوت السّردي هو الموقع والرّؤية معا في كثير من الأحيان.

1- Voir, Lintvelt ,Jaap: essai et typologie narrative : le point de vue : théorie et analyse librairie josé corti,paris ,1981 ,p: 42.

– ينظر: فاطمة يوسف العلي: النّصّ المؤنّث وحالات السّاردة، ص41. المرجع السّابق

2– يمني العيد: تقنيّات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، ص115. المرجع السّابق

3– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص 308.المرجع السّابق

حيث يمكن للصّوت أن يسرد ويرى في نفس الوقت، ومادامت القصّة لا تقدّم إلاَّ عبر هذا الموشور، الصّادر عن صوت الرّاوي أو عن الأصوات الأخرى، التي تشاركه في تأثيث عالم السّرد، فإنّ هذا الحدث لا يقدّم كما هو في الواقع، وإنّما من خلال ما يراه الرّاوي، أو الشّخصيّة السّاردة، كلّ حسب مفهومه الخاصّ، بذلك يمكن أن نحدّد مفهوم زاوية النّظر "point de vue"، بالموقع الذي يتّخذه الرّاوي مركزا ينظر عبره إلى الموضوع المُدرَك.

لقد شاع مصطلح وجهة النّظر"point de vue"، بداية في حقل الفنون التّشكيليّة، الرّسم، النّحت... ويتّضح مفهومها في العلاقة القائمة بين «الخطوط والظّلال وتشكّلها في هيئات تختلف باختلاف الزّاوية التي منها ينظر إلى المشهد، فتتحدّد بذلك أبعاد المشهد، والمسافات بين عناصره المكوّنة له، كما الظّلال التي تظهر جوانب دون أخرى أو تعطيها هذا الشّكل (الطّول أو الحجم) أو ذلك، ... وفق النّظر إليها من هذه الزّاوية أو تلك وحسب مدى انفتاح زاوية النّظر هذه»[1].

انتسب مصطلح زاوية النظر بداية، إلى حقل الفنون التّشكيليّة التّشخيصيّة، بحكم استناده إلى علاقة تربط السّارد بالعالم المشخص «فهو إذن صنف مرتبط بالفنون التّشخيصيّة (التّخيّل، الرّسم التّصويري، السّينما، وبدرجة أقلّ المسرح والنّحت والهندسة المعمارية)، وصنف يخصّ أيضا فعل التّشخيص في صوغه، سواء في حالة الخطاب التّشخيصي أو في فعل التّلفّظ في علاقته مع الملفوظ»[2].

نُقل مصطلح وجهة النظر، إلى حقل السرديات، لأنه يحدّد المسافات وينظّم العلاقات، ويسلّط الضّوء على جوانب دون أخرى[3].

1- يمنى العيد: تقنيّات السّرد الرّوائي، في ضوء المنهج البنيوي، ص ص172-173.المرجع السّابق

-ينظر، سيزا أحمد قاسم: بناء الرّواية، ص130.المرجع السّابق

2- تزفيطان تودوروف: مفاهيم سرديّة، ص126.المرجع السّابق

3- ينظر، عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2011، ص538.

نُقل مصطلح الرّؤية من الفنون التّشكيليّة إلى السّرديّات «ليوظّف تقنيا ويعبّر عن (زاوية) النّفس المدركة للأشياء. إنّه (وجهة النّظر) التي تحكم وضع الرّاوي في القصّة، فإذا كان (الرّاوي) هو الشّخص الذي يروي السّرد، فإنّ (الرّؤية) هي الطّريقة التي ينظر بها الرّاوي إلى الأحداث عند تقديمها أو هي وجهة نظره»[1].

لقد عرفت وجهة نظر العديد من التّسميّات منها "الرّؤية" "vision"، التّحفيز "motivation"، "التبئير" focalisation"، حصر المجال بؤرة السّرد، المنظور "perspective"، ولعلّ تسمية وجهة النّظر "point du vue"، هي الأكثر استعمالا وانتشارا بين الدّارسين[2]، أمّا "جيرار جينيت"، فيفضّل مصطلح" بؤرة السّرد"، والتبئير على وجهة النّظر.[3]

تعدّ الرّؤية إذن، الزّاوية التي يقع عليها نظر الرّائي "focalisateur" دون غيره، حيث يختصّ بها ويتعارض مع غيره فيها أحيانا، ممّا يولد أراء متعدّدة وأيديولوجيّات تختلف باختلاف الشّخصيّات، ويبرز الصّراع بين عناصر السّرد في الرّواية (الشّخصيّات والرّاوي).

تأسيسا على ما سبق طرحه، يمكن اعتبار وجهة النّظر «موقف أيديولوجي أو توجيه خاصّ للأحداث المسرودة في العمل الرّوائي... ومهمّة هذا المصطلح الأساسيّة تحديد منظور معيّن، يتكوّن في إطار توجهاته، ورؤيته الفكرية للبناء السردي...»[4].

فضلا عن أهميّة وجود الرّاوي في الرّواية، فإنّ هذه الأخيرة، لا يمكن أن تقدّم إلاّ من خلال وجهة نظر «منطوقة من قبل الرّاوي، رغم أنّها ليست بالضّرورة له... لكن يبدو لي أن

1- عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص93-94.

2- محمّد عزام: شعريّة الخطاب السّردي، ص94. المرجع السّابق

3- ينظر، جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص197-198. المرجع السّابق

4- عادل ضرغام: في السّرد الرّوائي، ص99. المرجع السّابق

مصطلح التّبئير لا يخلو من إيحاءات تصويريّة، ومثل "وجهة النّظر" يجب على حسّه المرئي الصرف أن يتّسع ليشمل التّوجّه المعرفي، الانفعالي، الإيديولوجي»[1]،

تعرف يمنى العيدّ وجهة النظر، في كتابها "تقنيّات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، بأنّها «الموضع أو المكان الذي يقف فيه الرّاوي ليرى منه إلى ما يرى، أو ليقيم المسافة بينه وبين مرويه. إنّما تحدّده الزّاوية التي منها ينفتح شعاع النّظر باتّجاه المرئي، هكذا وفي حدود المسافة التي يرسمها شعاع النّظر بانفتاحه عليها، ترى العين إلى ما ترى، بذلك يتحدّد فضاء المرئي...، ...، والبعد النّظري الذي تتشكّل فيه وفقه هيئة العلاقات بين هذه العناصر، وبذلك يكون اختلاف المرئي باختلاف موضع النّظر الذي منه تمتدّ الرؤية، أو تنطلق، إلى هذا المرئي يختلف المرئي إذن باختلاف "زاوية النظر»[2].

يجب على السّارد، أن يتّخذ لنفسه موقعا ما في السّرد، ينظر من خلاله إلى الأحداث أو إلى الشخصيات.

تكون وجهة النّظر وسيلة يستعين بها السّارد، ليقدّم عبرها قصّته أو موقفه من قضيّة ما في القصّة، والذي «يحدّد شروط هذه التّقنيّة دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبرالرّاوي»[3].

الرؤية السردية هي: التّقنيّة التي يستطيع السّارد بموجبها، إعادة إنتاج الأحداث المسرودة، فالغاية منها ليس تقديم الحدث كما هو في الواقع، وإنّما تقديم الحدث حسب منظور السّارد.

ذلك أن أصل أي «مقطع سردي ما هو ملاحظة الواقع، بل هو ضرورة تنويع، وتجاوز الشّكل الأوّل الذي منح للإنسان عن ذلك الواقع»[4].

1- شلوميت ريمون كنعان: التّمثيل القصصي، الشّعريّة المعاصر، تر: لحسن أحمامة، ص107.المرجع السّابق

2- يمنى العيد: تقنيّات السّرد الرّوائي، في ضوء المنهج البنيوي، ص172.المرجع السّابق

3- حميد لحمداني: بنية النّص السّردي، ص46.المرجع السّابق

4- رولان بارت: طرائق تحليل السّرد، ص33.المرجع السّابق

حُدِّدت الرؤية بأنّها تنويع للواقع الممنوح للإنسان في البدء، ويجب أن تتّصل بالموقع الذي كان يقف فيه الرّائي أثناء تقديمه لهذا الواقع الجديد، حسب فهمه الخاصّ للموضوع المبأر، وانطلاقا من درجة وعيه وإدراكه لهذا المبأر، وهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بمبادئ المبئر focalisateur وأيديولوجياته وثقافته الاجتماعيّة والثّقافيّة والسّياسيّة...

يمكن أن ترتكز الرووية السردية– كما يذهب إلى ذلك "يوسف لطرش"– «على الجانب الاجتماعي أكثر من ارتكازها على أي جانب آخر، وبالتّالي فإنّ حقل التّحليل ينحصر في الأبعاد الفكريّة للكاتب وهي البعد الإيديولوجي، البعد الاجتماعي، البعد الثّقافي والبعد النّفسي، أي أنّ القارئ/ النّاقد يسعى جاهدا لاكتشاف رؤية الكاتب العامّة المنصبّة في العمل الأدبي وتفسيرها، ثم يُقيم مدى نجاح هذا الكاتب في إدراك المادّة المتخيّلة، التي يريد أن يوصلها إلى القارئ»[1].

عدّتها الدراسات السردية (وجهة النّظر) «موقعا أيديولوجيّا أو تقويميّا، وقد نعدّها موقعا زمانيّا في إحداثيّة زمانيّة ومكانيّة، وقد ندرسها من ناحية خصائصها الإدراكيّة، أو ندرسها في معناها اللّغوي الخاصّ، كأن ترتبط مثلا بظاهرة الخطاب شبه المباشر»[2].

تعبر الرّؤية السّرديّة عن " تيّار الوعي"، سواء كان وعي السّارد " narrateur" أو وعي باقي الفواعل les actants التي تشاركه بناء عالم الرّواية، لكن وعي هذا البطل السّارد «وهو يهيمن على مجموع عالم الأشياء في الرّواية لا يمكنه إلاّ أن يحاور وعيا آخر، كما أن

1– مقال: يوسف لطرش: بناء الرّؤية السّرديّة في الخطاب الرّوائي، مجلّة المعنى، ع1، المركز الجامعي، خنشلة، الجزائر، 2008، ص3.

2– بيرسي أو سبنسكي: شعريّة التّأليف، بنية النّصّ الفنّي وأنماط الشّكل التأليفي، تر: سعيد الغانمي وتامر ملاوي، المشروع القومي للتّرجمة، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 1999، ص14.

حقل رؤيته لا يمكن أن يوضع إلاَّ بجانب حقل آخر للرّؤية، أو أيديولوجيّته إلاَّ بجانب أيديولوجيا أخرى »[1].

لا تنفي مركزيّة البطل وجود شخصيّات أخرى، تشاطره الرّأي أو الفكر، أو تخالفه في ذلك «لأنّ الشّخصيّة الرّئيسيّة لا يمكن أن تُضرب في فراغ –وصوتها– أو فكرها الأيديولوجي – لا يتمّ امتحانه إلاَّ في وجود فكر آخر، له سمة الوجود والتّمركز لدى أصحابه»[2] .

ممّا أدَّى إلى تصدّع «مفهوم المنظور الرّوائي، المخصّص للحقيقة الواحدة، وأصبح منظورات متعدّدة بينما كان المنظور الواحد يتحكّم في توجيه قارئه من خلال منظور أيديولوجي واحد... يخنق كلّ المنظورات الأخرى»[3].

إذا كانت الرّواية الحديثة بيئة خصبة لنموّ العديد من الأصوات السّرديّة، فإنّها لا تعدو أن تكون كذلك بالنسبة للرّؤية السّرديّة "vision narrative".

لقد أدَّى خفوت صوت الرّاوي العلِيم، وتعدّد الأصوات السّرديّة، وتنوعّها في العمل السّردي الواحد، مباشرة إلى التعدّد والتنوّع في الرّؤية، وهذا ما أثرى الرّواية الحديثة التي قد يتجلّى لي أنّها «تُعدّ إطارًا مهمّا لعرض وجهات النّظر، ولعرض الأصوات الاجتماعيّة أو السّياسيّة العديدة في شكل ينمّ عن التّوافق والتّباين. ولكن عرض وجهات النّظر في رواية تعتمد على تيّار الوعي، يعدّ عملاً بالغ الصّعوبة لأنّ شخصيّة البطلة تعتبر صاحبة الرّواية المركزّية. وهي التي تحرّك النّموّ السَّردي إلى الأمام أو إلى مسافة الخلفيّة الكاشفة»[4]

احتفت الرّواية البوليفونيّة "roman polyphonique بتعدد وجهات النظر، حيث تتعقّد العلاقات التي «تربط بين مختلف الرّؤى السّرديّة، بحيث تكون إمّا متناقضة وإمَّا متطابقة

1– حميد لحمداني: النّقد الرّوائي والإيديولوجيا، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص32.

2– عادل ضرغام: في السّرد الرّوائي، ص100. المرجع السّابق

3– محمّد عزّام: شعريّة الخطاب السّردي، ص ص92–93. المرجع السّابق

4– عادل ضرغام: في السّرد الرّوائي، ص ص99–100. المرجع السّابق

وفي كلا الحالتين فإنّ رؤية ما تكون متناقضة أو متطابقة مع رؤية أخرى، لا تحقّق صفتها إلاَّ بوجود رؤية ثالثة تبرّر هذا التّناقض أو هذا التّطابق.

ويبين بأنّ هاتين الصّفتين للرّؤية السّرديّة تبرزان بدرجات متفاوتة، وفي الحالة التي تتساوى فيها من حيث درجتي التّقويميّة فإنّ الخطاب السّردي في هذه الحالة متعدّدة الأصوات»[1].

تتعدّد الرّؤى إذا تعدّدت الأصوات ممّا يسمح بتحديد أنواع الرّؤية السّرديّة في النّصّ السّردي.

2) أنواع الرّؤية السّرديّة :

اكتسبت الرّؤية السّرديّة "vision" أهميّة كبيرة في عالم السّرديّات، لا تقلّ أهميّة عن الرّاوي أو السّارد، وقد تطوّرت وتعدّدت نتيجة تعدّد الأصوات السّرديّة، الذي شهدته الرّواية الحديثة، التي أصبحت مساحة ملائمة لعرض التّصوّرات والأفكار المختلفة لشخصيّاتها، وكما سبق الذّكر، فإنّ وعي الشّخصيّة البطلة يحتاج إلى وعي آخر يوازيه، يساعد في معرفة وعي الشّخصيّة، وقد اهتمّ النّقّاد كثيرا بهذه القضيّة، حيث نعثر على العديد من التّصنيفات، التي تخصّ الرّؤية السّرديّة، مع العلم أنَّ التبئيرات المتعدّدة، إنّما نجمت عن علاقة الرّائي بمستويات الحكي الذي تمّت مناقشته سلفا.

عالج "تودوروف" هذه القضيّة في كتابه الشّعريّة، انطلاقا من المقولات السّرديّة التي يتمّ من خلالها التّمييز بين أنواع الرّؤى، حيث يرى بأنّ كلّ نوع من الرّؤية يتميّز بعدّة خصائص يجب معالجتها بشكل متوال، فيحصي بذلك المقولة الأولى المتمثّلة في مقولة المعرفة الذّاتيّة والموضوعيّة، وهي التي تتمثّل في الإدراك الذي يخبرنا عن المُدرَك (المبأر).

تحدث تودوروف –في الوقت نفسه– عن المُدرِك (المبئر)، وبالتّالي تُعزى المعرفة الموضوعيّة إلى إدراك المُدرَك، والذّاتيّة إلى إدراك المُدْرِك، أي الأولى تخصّ موضوع التّبئير

1– يوسف لطرش: بناء الرّواية السّرديّة في الخطاب الرّوائي، مجلّة المعنى، ص ص24–25. المرجع السّابق

والثّانية المبئر، وسواء اقتصر السَّرد على ضمير المتكّلم أو الغائب، يمكنه أن يقدّم إمَّا النّمط الأوّل من الخبر أو النّمط الثّاني، دون إشكال، رابطا بين وجهة النّظر والوعي، أي وعي الشّخصيّة المبئرة للعمل السّردي.

إذا كانت المقولة الأولى تُعنى بنوعيّة الأخبار المُدْركة (نوعيّة المعرفة)، فإنّ المقولة (الثّانية) تتعلّق بكميّة هذه المعرفة، وبدرجة علم القارئ، مميزا بين مفهومين مختلفين:

- امتداد الرّؤية (زاوية النّظر).
- عمقها (درجة نفاذها).

يستمر تودوروف في شرح الامتداد، متحدّثا عن نوعين من الرّؤية: داخليّة وخارجيّة، ففي الرّؤية الخارجيّة: يكتفي البطل بوصف أفعال يدركها، دون أن يشرحها أو يفسّرها، أي لا يتدخّل ذكر البطل على الإطلاق. أمَّا الرّؤية الدّاخليّة، فهي الرّؤية التي تقدّم أفكار الشّخصيّة، سواء كانت هذه الأفكار سطحيّة أو عميقة، وهذا الذي يسمّيه "تودوروف" بالعمق، وهو بذلك يلخّص زاوية النّظر وعمقها وهي كلّها متعلّقة بنوعي السّرد: الدّاخل والخارج.

لا يتوقّف "تودوروف" عند هذا الحدّ، بل يذهب في تمييزه لأنواع فرعيّة من الرّؤية، إذ هناك حسب رأيه الرّؤية الواحدة والرّؤية المتعدّدة من جهة، وبين الثّابتة والمتحوّلة من جهة أخرى، حيث ترى الشّخصيّة الواحدة من الدّاخل، وينتج عن ذلك تبئير داخلي.

أمّا الثّانية فهي التي ينتج عنها قصّة مقدّمة من طرف سارد عليم بكلّ شيء، وهذا النّوع موجود في الرّوايات القديمة، حيث يهيمن السّارد العلِيم على الرّواية، ويعلم أكثر ممّا تعلمه الشّخصيّات ونكون بصدد رؤية خارجيّة. أمَّا النّوع الثّاني من الرّؤية (الدّاخليّة)، فهو موجود كثيرا في الرّوايات الحديثة التي يضطلع بسرد مجريات أحداثها السّارد البطل بضمير "الأنا".

يكون هذا التّغيير في الرّؤية من الدّاخليّة إلى الخارجيّة، أحيانا منظّما وغير منتظم أحيانا أخرى. إذ يطبّق "تودوروف" الرّؤية الدّاخليّة الواحدة على شخصيّات الرّواية، فينتقل من شخصيّة إلى أخرى، انتقالا منظّما يستغرق الكتاب كلّه (الثابت)، أمّا الثّاني (المتحوّل)، فهو ينتقل من الرّؤية الخارجيّة إلى الرّواية الدّاخليّة، تكون وظيفته كوظيفة الإطار بالنّسبة للّوحة ينتقل مع العمل إلى محيطه أي اللاّعمل، وهنا نكون بصدد رؤية متعدّدة، على عكس الأولى.

إضافة إلى الرّؤية الذّاتية والموضوعيّة، هناك الرّؤية الدّاخلية والخارجيّة، وكذلك الحاضرة والغائبة وبالتّالي الصّحيحة أو الخاطئة[1].

خلص تودوروف إلى تقسيم الرّؤية السّرديّة تقسيما ثلاثيا، انطلاقا من علاقة الرّاوي بالقصّة والحكي، إذ يكون التبئير «خارجيّا أو داخليّا بحسب القصّة، عندما يتمّ الإحساس باقتراب التّبئير الخارجي من الأداة الرّاوية، تسمّى أداته آنذاك "الرّاوي المبئر" ... غير أنّ التّبئير يمكن أن يقع كذلك في القصّ بضمير المتكلّم سواء عندما تكون المسافة الزّمنيّة والسيكولوجيّة بين الرّاوي والشّخصيّة الصّغرى... أو عندما يكون الإدراك الذي من خلاله تنقّل القصّة، هو إدراك الذّات الرّاوية بدل إدراك الذّات المجرّبة»[2].

تتحدّد أنواع الرّؤى، انطلاقا من التّنوّع والتّعدّد في صوت السّارد، بالإضافة إلى العلاقة التي تربط هذا السّارد بالشّخصيّات والقصّة والمستوى السّردي، وقد استخلص "تودوروف" من خلال هاتين العلاقتين ثلاثة أنواع من الرّؤية: الرّؤية الخارجيّة، الرّؤية الدّاخليّة، الرّؤية المتعدّدة أو المختلطة.

1- ينظر، تزفيطان تودوروف: الشّعريّة، صص 52-53-54-55-56. المرجع السّابق

2- شلموت ريمون كنعان: التّمثيل القصصي، الشّعريّة المعاصرة، ص 112. المرجع السّابق

ينطلق "جيرار جينت" بدوره، من مستويي الحكي: جواني وبراني، إلى حصر نوعين من الرّؤية السّرديّة، رؤية جوانية، وأخرى برانية، وهي بدورها تتفرّع إلى أربعة أقسام: براني خارجي– براني داخلي– جواني خارجي– جواني داخلي.

–**البراني الخارجي:** يبئر الراوي أو الصوت السردي فيها «موضوعا هو خارجه ويبئره من الخارج، سواء كان ذلك الموضوع وصفا لشيء ما، أو إخباراً عن حدث، المهمّ أنّه ليس داخل بؤرة الخطاب تلك كأحد الشّخصيّات، وبهذا هو براني ولا يتمّ من داخل أي من الفواعل المرصودة ضمن تلك البؤرة ورصد الرّؤية فهو خارجي»[1]. وبالتّالي يختصّ في رصده هذه الرّؤية الرّاوي العلِيم بكلّ شيء، لأنّه خارج الأحداث وليس شخصيّة بطلة في القصّة، وإنّما هو غائب عنها ويبئرها من الخارج.

–**جواني خارجي:** يكون بموجبه السّارد «أحد الشّخوص الدّاخلة ضمن بؤرة الحكي، أي أنّه أحد الشّخوص المرتصدة، عبر كلام الرّاوي أو الشّخصيّة (جوانيا)، وفي الوقت ذاته هو يرصد أو يتكلّم عن الموضوع أو الخبر أو الحدث أو يصف أحد الشّخصيّات من الخارج (خارجي) أي أنّ التبئير هنا جواني خارجي»[2].

يكون الرّاوي شخصيّة في القصّة، وقد جعل "جيرار جينيت" شخصيّة "شهرزاد" مثالا على هذا النّوع من الرّؤية.

براني داخلي: يتموضع الرّاوي خارج بؤرة الحدث ويقوم «برصد حدث، أو شخصيّة، أو فعل أو خبر لا يكون هو ضمنها أي أنّه (براني)، في الوقت ذاته يقوم بذلك التّبئير من داخل

1– عبد الحكيم المالكي: السّرديّات في القصّة اللّيبيّة القصيرة، نحو مدخل للتّقنيّات والأنواع، مجلس الثّقافة العامّ، ليبيا، د ط، 2006، ص19.

1 – المرجع نفسه، ص19.

الشّخصيّات، أي أنَّ المنظور أو الرّؤية تتمّ من داخل الشّخصيّة المرصودة (داخليّا) عبر راوٍ خارجي (براني)، فيصبح التّبئير في هذه الحالة تبئيرا برانيّا داخليّا»[1].

يختصّ به الرّاوي الشّاهد، فعلى الرّغم من أنّه شخصيّة من شخصيّات القصّة إلاَّ أنّه يروي من الخارج.

الجواني الدّاخلي: حيث تمثّل الشّخصيّة فيه جزءا من «بؤرة ذلك الخطاب (جوانيا)، وفي الوقت نفسه تتكلّم من داخلها أو من داخل أحد الشّخصيّات المرتصدة بواسطة الخطاب (الدّاخلي)»[2].

تخضع الرّؤية في تنوّعها إلى تنوّع الرّوّاة (تعدّد الأصوات)، وكذلك مستويات الحكي.

أمّا جون بويون (Jean Pouillon) فقد ميّز في كتابه " الزّمن والرّواية" " temps et roman "[3]، ثلاثة أنواع من التّبئيرات، وهي: " الرّؤية من الخلف vision par derrière / الرؤية مع vision avec/ رؤية من الخارج vision de dehors ".

- الرّؤية من الخلف vision par derrière:

يعرف السّارد العليم بكل شيء auctorail" ، أكثر مما تعرفه باقي الشّخصيّات "personnages "، وتتجلّى «شمولية معرفة السّارد إمَّا في معرفته بالرّغبات السريّة لدى إحدى شخصيّات الرّواية، التي قد تكون غير واعية برغباتها، أو في معرفته لأفكار شخصيّات كثيرة في آن واحد، وذلك ما لا تستطيعه أيّ من هذه الشّخصيّات، وإمَّا في سرد

2 – عبد الحكيم المالكي: السّرديّات في القصّة اللّيبيّة القصيرة ، ص20. المرجع السابق

2– المرجع نفسه، ص20.

3- Pouillon, Jean, temps et roman, édition Gallimard, paris, 1993, nouvelle édition augmentée, l'ancienne édition date de 1946, p 62.

أحداث لا تدركها شخصيّة روائيّة بمفردها... إنّه سارد عالم بكلّ شيء وحاضر في كلّ مكان»[1].

يختصّ بهذه الرّؤية الرّاوي العلِيم، ويكون بموجبها أكثر علما من باقي شخصيّات الرّواية، ونكون بصدد أحداث محلّلة من الخارج، وخاصّة شخصيّات أو أحداث القصّة.

- الرّؤية مع (vision avec):

تتعلّق هذه الرّؤية بالرّاوي البطل، أي الشّخصيّة المحوريّة داخل الكون السّردي «وتكون هذه الشّخصية بمثابة مركز لقصّة، بحيث يرى المتلقّي رفقة هذه الشّخصيّة الأحداث المروي، ومعها يتتبع الأحداث التي تجري حولها، ويدرك بسرعة عالم ما هذه الشّخصية الدّاخليّة، ويتمكّن من خلالها، ومعها، إدراك العالم المتخيّل»[2].

لا يعلم هذا النّوع من الرّوّاة، لا أقلّ ولا أكثر من باقي الشّخصيّات، بل تتساوى معرفته بمعرفة الشّخصيّات الأخرى التي تقاسمه العمل السّردي، فلا «يقدّم للمروى عليه أو القارئ معلومات أو تفسيرات إلاَّ بعد أن كانت الشّخصيّة نفسها قد توصّلت إليها، أي أنّ معرفته مساوية لمعرفة الشّخصيّة، إنَّ الضّمير المهيمن الذي يستخدم في هذه الرّواية هو ضمير المتكلّم، حيث تقوم الشّخصيّة نفسها بسرد الأحداث مثلما نجد في السّيرة الذّاتيّة، في هذه الحالة تُنعت الشّخصيّة بـ «الشّخصيّة السّاردة»[3]. تسمّى أيضا بالرّؤية المصاحبة لأنّ السّارد يكون مصاحبا للشّخصيّة في العمل السّردي، ويوازيها في المعلومات[4]. وهذه الرّؤية تنتمي إلى السّرد الذّاتي.

1- شلويت ريمون كنعان: التخيّل القصصي، الشّعريّة المعاصرة، ص112. المرجع السّابق

2- ينظر، يوسف لطرش: بناء الرّؤية السّرديّة في الخطاب الرّوائي، مجلّة المعنى، ص21. المرجع السّابق

3- جاب لينتفلت: مقتضيات النّص السّردي الأدبي، تر: رشيد بن حدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبي، ص92.

4- ينظر: حميد الحمداني: بنية النّصّ السّردي، ص48.المرجع السّابق

- الرّؤية من الخارج "vision du dehors":

تخصّ هذه الرؤية السّارد قليل المعرفة، كالرّاوي الشّاهد الذي يعلم أقلّ ممّا تعلمه باقي الشّخصيّات، وهو الرّاوي الذي يقف خارج الحدث، فلا يملك أن يصف مشاعر الشّخصيّات أو يفسّر، ولا يحلّل الحدث «...بمعنى أنّه يرى ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشّخصيّات ولا ما تفكّر به أو تحسّه من مشاعر، إنّه يعرف ما هو ظاهر ومرئي من أصوات وحركات وألوان ولا ينفذ إلى أعماق ودواخل ونفسيّات الشّخصيّات... إنَّ الأشكال السّرديّة التي توظّف هذه الرّؤية من الخارج لم تظهر إلَّا في القرن العشرين خاصّة مع تيّار الرّواية الجديدة»[1].

يكون وصف هذا النوع من الرواة «غالبا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم، والمشاهد الحسّيّة مع غياب تفسير أو توضيح»[2] .

لقد نجم عنه الرّاوي الشاهد "le témoin"، الذي تكون معرفته أقلّ من معرفة الشّخصيّات.

فضلا عن هذه الأنواع يمكن إضافة نوع آخر من الرّؤية، وهي أكثر تعلّقا بالرّواية البوليفونيّة أي رواية الأصوات، وهي الرّواية التي تصّور الصّراع الفكري والحياتي، ويعتبر «دوستوفيسكي هو مبدع الرّواية المتعدّدة الأصوات، أو ذات الرّؤى المتعدّدة»[3].

كما يوجد تصنيف آخر للرّؤية السّرديّة عند البّاحث السوفياتي "أوسبنسكي"، والذي يطلق عليها مصطلح "بيوطيقا التّوليف" «ساعيا إلى معاينته المواقع التي يحتلّها المؤلّف من

1- آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، ص43.

2- حميد لحمداني: بنية النّص السّردي، ص48. المرجع السّابق

ينظر جيرالد برنس: علم السّرد، الشّكل والوظيفة في السّرد، ص70-71-72. المرجع السّابق

3- محمد عزّام: شعريّة الخطاب السّردي، ص94. المرجع السّابق

-ينظر محمد نجيب التلاوي: وجهة النّظر في روايات الأصوات العربيّة، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص94.

خلال أربع منظورات هي المنظور الإيديولوجي، المنظور التّعبيري، المنظور النّفسي، المنظور الزّمكاني»[1].

يتّضح من خلال ما وقفت عليه هذه الدّراسة، أن قضّية الصّوت السّردي " voix narrative" متشابكة مع الرّؤية والزّمن والصّيغة، ودرجات تموقعاته في الحكي، والقصّة على وجه العموم.

إنّ الصّوت السردي هو الذّات المتلفّظة في الرّواية، أو تلك الشّخصيّة التي تتكلّم في الرّواية، غير أنها لم تكتف بالنّطق فحسب، ذلك لأنّها تقوم بوظيفة السرد والوصف فقط، بل تشرح وتفسّر، وتغوص بعمق داخل حياة الشخصيات النفسية، وبذلك تكون الرّواية مسرحاً تتعالى فيه الكثير من الأصوات، المتصارعة والمختلفة، التي لا تتحدّد هويّتها إلّا في ظلّ الرّأي الآخر.

يرتبط هذا الموضوع على هذا الأساس، بالوعي والإدراك وبالتّالي الأيديولوجيّات، كما أنّ تعدّد الأصوات واختلافها، يدعو إلى تعدّد الرّؤى السّرديّة، التي هي أساساً صيغة ثانية لتنظيم الخبر السّردي، وهي تخضع لوعي الرّائي "focalisateur"، ولعلّ "ميخائيل باختين" هو أوّل من اكتشف هذا الازدحام والتّنوّع في الأصوات، والقفز من الصّوت الواحد، إلى الصّوت المزدوج "double voix" إلى ما يسمّى بالرّواية البوليفونيّة "Romon polyphonique"، والتي اكتشفها كما سبق الذّكر: ميخائيل باختين في رويات "دوستوفيسكي".

اتصف الصوت السردي بالمركزية، لأنه يتعلّق بكلّ عناصر الرّواية، لاسيما الرّاوي أو السّارد الذي يسرد القصّة، إذ تجمعه مع الصّوت علاقة حتميّة، باعتبارهما ذاتين متلفّظتين،

1- محمّد عزّام: شعريّة الخطاب السّردي، ص97. المرجع السّابق

ولا يقتصر هذا على السّارد المركزي في الرّواية، وإنّما يتعدّى ذلك إلى الشّخصيّات التي تشاركه (السّارد) في تأثيث العالم السّردي، إذْ تتحوّل هي كذلك بمعيّته إلى أصوات سرديّة، أي إلى عدد غير محدود من السّاردين، من الدّرجة الثّانية أو الثّالثة، وغيرها... ضمن محوري: علاقة السّارد بالقصّة ومستويات الحكي.

ينتقل الحكي من حلقات أصغر إلى حلقات أكثر اتّساعا وتشعّبا، لكنّها منظّمة وغير فوضويّة، وتحذوا بنا هذه الأنواع من السّاردين في النّصّ السَّردي، إلى أنواع الرّؤية السّرديّة، وبالتّالي العلاقة الرّابطة بين الصّوت السّردي ووجهة النّظر، هي نفسها التي تربط بين الصّوت والشّخصيّات السّرديّة" les personnages narrative" أو الفواعل " les actants" في النّصّ السّردي.

ارتكازا على أساس أنّ الرّواية قول أيديولوجي، فإنّ للإيديولوجيا نصيب لا يُستهان به في بناء الرّؤية، كما أنّ الرّؤية السّرديّة عبارة عن تيّار الوعي، وما تيّار الوعي إلّا الأيديولوجيا، ذلك ما سيتّضح من خلال دراسة الصّوت السّردي في مستوياته وأبعاده.

3) الرّاوي والمنظور في روايتي مملكة الفراشة والأسود يليق بك :

- الرّاوي الدّاخل حكائي، الغيري القصّة (الفاعل الدّاخلي) في مملكة الفراشة:

تعدّ "ياما" هي مركز الرّواية، التي تتولّد عنها الأحداث وتتفرّع وتتشابك، وهي التي ينبجس عنها السّرد، بكلّ أنواعه والوصف والحوار، فهي ملكة المملكة، وهي التي تتحكّم في كلّ عناصرها. إذ تقترب "يامّا" في (مملكة الفراشة) كثيرا، من "شهرزاد" في (ألف ليلة وليلة)، تحدّثت "شهرزاد" على مدار (ألف ليلة وليلة)، عن حياة الملك "شهريار" وعن قصص أخرى لا تمتّ لها بصلة.

تداخلت الأصوات في (ألف ليلة وليلة)، بين الفاعل الدّاخلي وفاعل ذاتي رؤيته ذاتيّة، بالإضافة إلى الشّخصيّات التي تحوّلت إلى أصوات.

كادت "مملكة الفراشة" تشابه "ألف ليلة وليلة"، إذْ تحدّثت "يامّا" عن حكايتها، ثمّ تحدّثت عن حكايات أخرى، تحدّثت عن حكاية "أمها فريجة"، (فيرجي)، عن أختها كوزيت وأخيها رايان، عن زبير أو بابا زوربا، عن فرقة " ديبو جاز" عن "ديف"، عن الحياة، عن الشّارع، عن الجزائر، عن البحر، عن المنفى، تحدّثت ولم تكد تتوقّف، تحدّثت بحرقة.

إذ أجدها تقدّم شخصيّة رايان تقديما دقيقا، فتصفه من الخارج، وتنفذ إلى أعماقه وهو ما يكشفه المقبوس الآتي، تقول "ياما": «سأله والدي: هل أنت من قتل المعلّم عنترة؟

هزَّ رأسه بأن لا. ثمّ همهم بكلمات لا تكاد تفهم إلاَّ بصعوبة: بابا أرجوك... لوكنت أريد قتله لفعلت ذلك منذ زمن طويل، عندما كان يستغلّني. كان وضعه النّفسي مربكا للجميع في البيت. لا يأكل ولا يتكلّم. عيناه حمراوان باستمرار»[1].

وزعت "ياما" الأدوار في مملكة الفراشة، ورتّبت السّرد: "سأله والدي"، "هزّ رأسه بأن لا"، "ثم همهم بكلمات لا تكاد تُفهم إلا بصعوبة". مرّ السّرد من ياما "سأله والدي"، إلى الوالد زبير" هل أنت من قتل المعلم عنترة؟ يعود السّرد مرّة أخرى إلى ياما " هزّرأسه بأن لا"، لتحيل السّرد إلى رايان " يا بابا أرجوك... لو كنت أنا أريد قتله لفعلت ذلك من زمن طويل عندما كان يستغلّني".

تحتلّ "ياما" من خلال هذا المقبوس دور الفاعل الدّاخلي، الذي يأخذ على عاتقه سرد حكاية شخصيّة ما، وبالأحرى تقديمها تقديما داخليّا أو خارجيّا، ويكون في أحايين كثيرة داخليّا وخارجيّا معا، وهو راو شبيه بالنّاظم الدّاخلي، الذي تميّزت به شخصيّة "شهرزاد".

لقد برعت "ياما" في تقديمها لهذه الشّخصيّات تقديما دقيقا، موهمة المتلقّي بصحّة وواقعيّة ما قدّمته له، ذلك لأنّ كلّ الشّخصيّات التي بأّرتها السّاردة، هي قريبة منها وتربطها بها إمّا علاقة عائليّة: الأب، الأمّ، الأخ، الأخت، أو هم من الأصدقاء والمعارف والجيران،

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، مجلة دبي الثقافية، دار الصدّى، ط1، 2013، ص88.

أوهي شخصيّات التقتها السّاردة وتعرّفت عليها عن كثب، فكانت هذه جملة المؤهّلات التي مكّنتها من تقديم شخصيّاتها تقديما خارجيّا وداخليّا معا، لأنّها شخصيّات عاصرتها وعاشت معها في نفس المكان، بالإضافة إلى أنّها شخصيّات حملت في قلبها هموم الوطن، واكتوت بالموت والفقدان.

لقد بأرت "ياما" هذه الشّخصيّات من الخارج فكانت راويا من الخارج، وبأرتها في الكثير من الأحيان من الدّاخل فكانت راويا من الدّاخل: "لا يأكل، ولا يتكلّم، عيناه حمراوان باستمرار". وتنفذ إلى دواخلها أيضا، فتصف العواطف والأفكار والأحاسيس" كان وضعه النّفسي مربكا للجميع في البيت"، وصفت "ياما" حالة رايان الفيزيولوجيّة والنّفسيّة معا.

تقدّم "ياما" شخصيّة حارس مديرية الضّرائب، تقديما خارجيّا وداخليّا، مشبّهة إيّاه بكيرفال قائلة: «فجأة ارتسم أمام وجهي المركيز دو صاد وشيئا فشيئا اتّضح جليّا كيرفال الذي ظلّ راشقا بصره فيَّ ويعريّيني قطعة قطعة بتلذّذ منقطع النّظير.

بدأ كيرفال، هكذا رسوتُ على اسم الحارس، يتحرّك داخل البهو وكأنّه كان يحمل على ظهره العالم كلّه، رأيته من الأمام ومن الخلف، من كلّ الجوانب، فارتسمت أكثر في ذهني كلّ تفاصيل كيرفال. كانت نظراته جافّة وخاليّة من أيّة عاطفة. يشبّه هيكلا عظميا، كان طويلا، وجافًّا، نحيفا. عيناه فارغتان ومنطفئتان. وفم بلا ملامح، وموبوء. ذقنه مرتفع قليلا، وأنفه طويل. مشعّر كحيوان خرافي، ظهر مسطّح و.»[1].

وصفت "ياما" الحارس وصفا دقيقا، مصرّحة بأنّها رأته من الأمام ومن الخلف ومن كلّ الجوانب، فرسمت للمتلقي شكل جسده الخارجي بكلّ دقّة لشدّة اقترابها منه، بل نفذت داخل ملابسه ورأت ما لا يستطيع غيرها من الشّخصيّات رؤيته، بالإضافة إلى أنّها غاصت إلى أعماق ذهنه وكشفت أفكاره :(الذي ظلّ راشقا بصره فيَّ ويعريّيني قطعة قطعة بتلذّذ منقطع

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص ص328 – 329. المصدر السّابق

النّظير)، كلّ هذه المؤشّرات تشي بأنّ "ياما" في هذا المقبوس هي فاعل داخلي، تمكّنت من تقديم شخصيّة الحارس تقديما خارجيّا وداخليّا.

لقد وصفت "ياما" في موضع آخر من هذه الرّواية، الصّمت المطبق على كلّ شيء في المنزل، باستثناء أنين أمّها «كل شيء صامت في البيت. الأواني. آلاتي الموسيقية، الصّور واللّوحات. إلّا أنفاس أمّي المتقطّعة التي كانت تأتي من غرفة أختي "ماريا" أو كوزيت كما أسمّيها...»[1].

بدأت "ياما" بوصف الصّمت، الذي كان يطبق على المنزل، وأنفاس أمّها المتقطّعة، وانتقلت بعدها إلى الحديث عن أختها "ماريا"، بعد أن مهّدت لذلك عبر إدراج غرفتها في السّرد، تقول "ياما": «كوزيت غادرت البلاد إلى مونتريال في ظروف قاسية، منذ اصطدامها العنيف مع أخي رايان. قصّة طويلة»[2].

يمكن أن تتماهى المواقع أحيانا، فيُلمَح انصهار الفاعل الدّاخلي مع الفاعل الذّاتي في هذه الرّواية، فياما هي ملتقى كلّ الأصوات، وهي شبيهة شهرزاد في هذه الرّواية.

تنتقل "ياما" بعدها إلى الحديث عن فرقة "ديبو جاز" dépôt – jazz، فتتحوّل إلى فاعل ذاتي، لأنّ كلّ ماله علاقة بياما يدفعها إلى أن تكون كذلك تقول: «سمي المكان الذي تتدرب فيه فرقة الجاز بالمخزن، لأنّه في الأصل كان مكانا غير مستعمل فأعطيناه روحا نحن المهابيل السّبعة...»[3].

كانت هذه بعض الأمثلة عن هيئة القصّ والمقامات السّرديّة، للصّوت السّردي الأنثوي "ياما" في رواية (مملكة الفراشة)، وقد لاحظنا من خلالها، تحوّل الصّوت الأنثوي

1- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص11. المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص12.

3- المصدر نفسه، ص12.

"ياما"، إلى فاعل داخلي، في الكثير من المواضع، بل كثيرا ما يتماهى المقامان، فلا نكاد نفرّق بين الفاعل الدّاخلي والفاعل الذّاتي إلاّ قليلا.

كان السّرد في كلّ مفصل من مفاصل الرّواية، يتولّد وينبجس عنه سرد آخر، وتوالت الحكايات وتشعّبت، والحكاية المهمّة والإطار حكاية يَامَّا مع "فاوست"، الذي هاجر إلى "اسبانيا" فراراً من الموت، تاركا خلفه حبّ امرأة لا يغتفر، حبّ امرأة عيناها أوسع من السّماء وزرقتها ضاقت بكلّ الحدود، حبّ لا زال ينزف دون أن يندمل، فرغم السّنوات العشر التي أمضاها هناك في اشبيليا، لازال يطمح إلى العودة، وعندما عاد اكتشفت أن كلّ الحرائق التي أشعلها في غيابه، كانت مجرّد كذبة، وانساقت كفراشة خلف نوره عَلَّها تدرك النّجاة، لكنّها تفاجأت بموت محتوم، موت على وقع موسيقى الفلامينغو.

تحدثت عن وهمها الأزرق وهروبها من الواقع، وفرقة ديبو جاز التي كانت تلوذ بها من الخوف والموت، وعن موسيقى الرّوح والحياة، تقول يَامَّا: «فاستطعنا أخيرا أن نجتمع بحريّة بدل التّجمّعات المقلقة، في بيوت أهالينا أو في بيت ديف، تنقلنا كثيراً عبر مدن الجمهوريّة بما فيها مدينتنا، وأحيينا نشاطات كثيرة. يبدو أنّ اسم الفرقة علق بسرعة في رؤوس عشّاق الموسيقى في زمن الخوف، بالخصوص الشّباب، قبل أن تبدأ حرب التقتيل اليومي، وتعقبها عشر سنوات من الحرب الصّامتة، ونخسر ديف الذي كان أنشطنا، ليتحوّل إلى جرح مفتوح وصعب أن ينغلق في مقبرتي الدّاخلية التي تكاثر عدد سكانها»[1].

سردت يَامَّا حكاية "ديبو جاز" وكيف التقت الفرقة وتشكّلت، دون أن تنسى ما عاناه المجتمع الجزائري، من ويلات أثناء العشر سنوات السّوداء، وما تمخّض عنها من مقابر كثيرة في قلوب الجزائريين، إذ لم تكن يَامَّا وحدها التي تحمل مقبرة في قلبها، بل كلّ جزائري كان يحمل مقبرة في قلبه، وخَيَّم الحزن على البلاد والعباد وساد الصّمت.

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، صص15-16. المصدر السّابق

لقد استمرت ذكرى "ديف" تطفو على السّطح، مثل رغوة البحر التي لازال ملحها يحرق القلب والعيون، كلّما هاجت أمواج الذّاكرة، فما فتئت "ياما" أن تكون فاعلا داخليّا في مملكة الفراشة، مثل "شهرزاد" في ألف ليلة وليلة، ورؤيتها جوانيّة خارجيّة، تجس نبض غيرها، وتقرأ ما لا يقدر على قراءته الآخرون، وتمنح الفرصة للشّخصيّات كي يتحوّلوا بدورهم إلى أصوات، تحكي مجريات قصص حدثت لهم، وكانوا هم أبطالها.

قدمت يَامَّا بعد ذلك "دجو" الذي أعاد تركيب فرقة "ديبو جاز" تقديما دقيقا، تقول: «قبل أن يحاول دجو، أكبرنا سنّا، إعادة تركيب الفرقة من جديد، من خلال بعض شباب الحي الشّمالي والجنوبي من المدينة الذين يحبّون موسيقى الجاز، أضاف لها عازفا صحراويّا، "بالي" على آلتي الإمزاد والقنبري دجو لم يستسلم أبدا لقدر الموت اليومي الذي أصابنا جميعا في الصميم. فقد كان أكثر إصرارا على المواصلة والحفاظ على ديبو جاز»[1].

يخفت صوت "يَامَّا" دون سابق إنذار ليعلو مكانه صوت دجو: وهو سارد من الدّرجة الثّانية، يحكي قصّة "ديف"، وهو راو شاهد ورؤيته خارجيّة:"يحبوا يقتلونا إيجوا، يعرفون مكاننا.

.....

هنا يموت قاسي، لن أرحل من هنا، انتهت هذه الحرب الصّامتة البائسة أم لم تنته، لست أفضل ممن فضّل البقاء وكان بإمكانه الخروج النّهائي من هذه الأرض، تعرفين يَامَا بماذا رَدَّ عليَّ ديف يوم طلبت منه أن يغادر البلاد نحو اسبانيا أو غيرها حفاظا على حياته؟ قال: هذه أرضي، لا أعرف تربة أخرى، هنا مات جدّي وأمّي وجزء مهمّ من أهلي، وهنا أموت، راوغت الحرب الأهليّة طوال عشر سنوات، وليس الآن أوان الموت بعدما نامت السّكاكين قليلا، وهدأت البغضاء»[2].

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص22.

2- المصدر نفسه، ص22.

يتجلّى من خلال هذا المقطع، تداخل ثلاثة أصوات وليس صَوْتًا واحِدًا فقط، صوت "يامًا"، "دجو"، "ديف"، لكنّنا لا نحسّ بوجود تلك المؤامرة التي تزجّ بالقارئ في دوامة التّساؤل والشّكوك، فهذا الانصراف الذّكي من صوت إلى صوت، ينمّ عن براعة الرّوائي، وتمكّنه من لعبة الرّواية.

إلى أن تقول: «تحت الرّقابة الصّارمة لعيني والدي الذي لا ينام أبدا، لقد استقر في إطار مغلق على رأسي، وهو الرّجل المليء بالحياة. أصبح فجأة من أثاث البيت».[1]

والصّراحة أنَّ صوت "يَامًا يهيمن على هذا المقطع ويتداخل بين الفاعل الدّاخلي والذّاتي، حتّى لكأنّه يصعب التّفريق بينهما: "لم أفكر في شيء سوى أن أتواصل على الفيسبوك كالعادة، مع حبيبي فادي أو فاوست تحت الرّقابة الصّارمة لعيني والدي الذي لا ينام أبدا، لقد استقرّ في إطار مغلق على رأسي، وهو الرّجل المليء بالحياة، أصبح فجأة من أثاث البيت. كنت في البداية أتكلّم معه من حين لآخر أسأله عن صمته، عن علاقته بيَمَّا التي لم تكن جيّدة، ممّا دفع بأمّي إلى التّعلّق بسلسلة من الأوهام.

لكنّي مع الزّمن، أوقفت الحديث معه نهائيّا، فقد بدا لي كقبر في الفضاء، خفت مع أنّ الصورة كانت ترسم والدي في بشاشته التي سرقتها منه الحرب الصّامتة. كانت من الصّور القليلة التي هرّبتها من غضب أمّي الحارق يوم أضرمت النّار في كلّ ما يمتّ بصلة لوالدي. ووضعتها في مكتبه الذي لا تدخله أبدا لأنّه يذكّرها بشجنها.

هذه التّفاصيل الصّغيرة كانت تحميني من موت مؤكّد بما في ذلك جنون أمّي فيرجي. أنا لا أملك الأسلحة الجبّارة التي أقاوم بها خوفي ووحدتي إلاَّ هذه المملكة الزرقاء التي تسمّى فيسبوك"[2].

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص24. المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص24.

قارئ هذه الفقرة من المملكة، يدرك بسهولة أنّه مع امرأة مشحونة بالذّكريات المتزاحمة في ذاكرتها الصّغيرة، امرأة تريد أن تُخرج كلّ شيء، تتحدّث عن نفسها بضمير "أنا" ثم تتحدّث عن والدها بضمير "هو" ثمّ تنتقل إلى نفسها "أنا"، ثم تتحدّث عن أمّها "هي"، ثم تعود لتقصّ له حكايتها مع الفيسبوك.

لا تسرد البطلة "يامًا" ذكرياتها وذكريات غيرها، بل تحاول أن تتخلّص من كلّ المريرة عاشته في مفصل من مفاصل حياتها، على مرّ زمن معيّن، لأنّها كانت تخشى الجنون، وكأنّه تداعٍ حر، حيث تأتي الذّكريات دون سابق إنذار، كلّ شيء يذكّرها بشيء آخر، ويحتار القارئ بين (أنا) و(هو)، ولا يكاد يفرّق بينهما إلاّ نزرا يسيرا، مثل ما ورد في هذا المثال الذي تحدّثت فيه عن فادي، وهذا ما ستكشفه ثنايا الرّواية : « فهو يطلب من السّماء أجمل النّجوم، ومن الأرض أغلى الملذّات ولا شيء قريبا أو بعيدا يرضي هذا الرّهاب الشّديد الاضطراب»[1].

لعلّه القاسم المشترك بين فاوست وفادي، كونه إنسانا يطمح للأحسن والأفضل ولربّما الكمال، لكنّه رغم ذلك يبقى داخله طيّبا، يدعو إلى الخلاص من الذّنوب والمعاصي، ولعلّ العبرة من هذه التّسمية، أنّ الإنسان مهما بلغ من العلم والحكمة والثّراء والجمال، يرغب دائما في الأحسن، ويتطلع إلى الكمال.

أثناء سعي الإنسان خلف الكمال يمكن أن يذنب ولربّما يكفر، فالإنسان خير وشرّ، ورغم الذّنوب الكثيرة إذا كان باطن الإنسان طيّبا، فإنّه سيعود متطهّرا من كلّ الخطايا، وإن كان ما بداخله سّيئا، فإنّه سيواصل حتّى يهلك، ولعلّ هذا هو الذي رأته "ياما" في "فادي"، وهي تطلق عليه لقب "فاوست"، الذي باع جسده للشيطان، وبقيت روحه تتوق للخلاص

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة ، ص89.

والنّجاة، مسفرة عن رؤية جوانية داخليّة، وهذه نظرة إنسانيّة وجودية تدعو إلى التأمّل، وهو ما ستكشف عنه هذه الرسالة في فصلها الأخير.

تعلّم "فاوست" السّحر فأخرجه من حياته الطبيعيّة، إلى حياة مليئة بالمغامرات و"الفانتازيا"، وحياة "فادي" شبيهة بها، إذ خرج فادي من وطنه أثناء العشريّة السّوداء، في رحلة إلى بلدان أكثر راحة، وجمال وصفاء وإنسانيّة، وسافر هو بجمهوره العريض إلى سحر المسرح، وإلى عوالم غير مستقرّة من الخيال، فجعله نجمة تتلألأ في السّماء.

تواصل الفاعل الدّاخلي الحديث عن عائلتها أثناء العشريّة السّوداء، منطلقة من الضّمير أنا، باعتبارها بطلة الرّواية، غير مبرّرة لإسقاطها المسافة بين الشّخصيّات والأحداث، وهذا بحكم الرّابطة الأسريّة، التي تجعلها أشدّ اقترابا منهم وأكثر معرفة بهم، تقول: «أيام كانت الحرب الأهليّة تأكل الأخضر واليابس، قبل أن تأتي على عشر السكّان، والعشر الآخر تلتهمه اليوم الحرب الصّامتة، رفضت عائلتي أن تحمل أيّا من السّلاح الذي وزّعته الدّولة على بعض عمّالها وإطاراتها»[1].

عادت "ياما" بالقارئ إلى زمن الحرب الأهليّة، ودون أن يرى أو يحسّ انكسارا في السّرد، بيد أنّها كانت تسرد قصّة تسميتها "لفادي" "بفاوست"، تسلّلت خلسة إلى سّرد أحداث العشريّة السّوداء، التي ذهبت بنصف الشّعب الجزائري، وجعلت النّصف الأخر يعاني من أمراض كثيرة...

أحالت ياما بعدها الكلمة، إلى والدها زبير، الذي قرّرت الدّولة تسليحه للدّفاع عن نفسه، كباقي عمّالها، فيرفض قائلا: «من أراد أن يقتلني فليأت، قاتلت عدوّا خارجيّا زمنيّاطويلا وكرهت الدّم وعفت الأجساد المتفسّخة ظلما. ولست مستعدّا لأراه ثانية. لست

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص ص91-92. المصدر السّابق

معنيّا بهذه المقتلة. على الدّولة أن تقوم بدورها في حماية المواطن، وإذا فشلت تسلّم أمرها لغيرها"[1].

تنقل ياما حديث والدها زبير، فيظنّ القارئ للوهلة الأولى، أنّ زبير تحوّل بدوره إلى صوت، ليتفاجأ بأنّها صيغة المنقول وليست المعروض، وما يؤكّد هذا الرأي:(قال لهم والدي يومها:)

قامت ياما بالتأسيس للحوار، الذي دار بين والدها والرّجل الذي حاوره حول التّسليح، في تنازل ظاهري من السّاردة يامّا إلى والدها زبير، سرعان ما تسترده، لتوهم القارئ بصدق و وواقعيّة الأحداث المسرودة، التي تؤكّدها الحوارات التي راوحت السّرد، فالحوار المسكوك هنا، ماهو إلاّ صيغة المنقول، تدلّ عليه الجملة التي سبقت الحوار: «(خرج يومها الرّجل الذي حاور بابا زوربا حول فكرة التّسليح غاضبا:)»[2]

لقد أسّست هذه الجملة، للحوار الذي نقلته ياما، ممّا سمح لها أن تكون فاعلا داخليّا، ذا رؤية جوانيّة داخليّة، إذ قدّمت والدها من الدّاخل.

لا تسرد ياما هنا قصّة تخصّها لوحدها فقط، بل تسرد حكاية الوطن، فهي من هذا المنطلق فاعل داخلي ذو رؤية جوانية داخليّة، كانت قريبة فيها من الشّخصيّة لأنّه والدها، ممّا أهّلها إلى تقديمه لنا تقديما دقيقا، يتوهّمه القارئ حقيقة واقعة.

يشرع الفاعل الدّاخلي ياما في الإلقاء بكلّ ما يحمله قلبها من ذكريات خارجا، كي تتخلّص من الخوف الذي يعشش في ذهنها، وكي لا تصبح مثل "فيرجي"، التي كانت تعيش وهم أحلامها المستحيلة التي أردتها مجنونة. "ياما" تعيد بقليل من الاختلاف قصّة أمّها، تعيش وَهْما تراءى لها أنّه حقيقة، إذ عاشت فيرجي بين طيّات روايات بوريس فيان وفيرجينيا وولف وشخصيّة مدام بوفاري.

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص92. المصدر السابق.

2- المصدر نفسه، ص92.

لقد تحدّثت ياما عن جدها وعن أخيها "رايان": "حتّى أخي رايان الذي كان يمكنه أن يساعدني، فشل في كلّ شيء. احترق مثل الفراشة ذهبت نحو النّار بعينين مفتوحتين. لم ينجح في دراسته بسبب منزلق المخدرات التي وجد نفسه في دوامتها، صداقته مع أبناء الأغنياء، وحبّه للأحصنة أنبتت في دماغه مشروعا غريبا، ولكنّه كان مؤمنا به، تربية الأحصنة الأصيلة وبيعها للشّخصيّات الكبيرة والحرس الجمهوري الذي ربطه به أحد أصدقائه، من سوء حظه دخل في منافسة مع المربي الأساسي في البلاد للأحصنة، المعلّم عنترة، اشتغل في حظيرته على مدار سنتين، حتّى في عزّ الحرب الأهليّة.

كان رايان محبّا وعاشقا لها، اشترى جيادا أصيلة وبدأ يزاوجها، كلّ شيء كان يسير وفق ما خطّط له طلب منّي أن أساعده ذات مرّة على تسميّتها، قلت له دعني أفكر قليلا. وفي اليوم التّالي، جئته بقائمة طويلة عريضة، ضحك منها بجنون حتّى أني أصبحت أضحك معه ببلاهة لم أستطع التّحكّم فيها".[1]

تواصل البطلة سرد ما حدث لأخيها رايان: "كان وضعه النّفسي مربكا للجميع في البيت لا يأكل ولا يتكلّم، عيناه حمراوان باستمرار.

في ليلة من اللّيالي لم يعد رايان، وضع سكّينته الحادّة في عيني لكي يجبرني على إعطائه النّقود صرختُ بقوة "رايان" مابك؟ هل جننت؟ لكنّه كتم أنفاسي ولم أعرف هذه الصّورة في رايان أبداً عينان حمراوان وطاقة تدميريّة مخيفة، لم يكن في حاجة إلى ذلك كلّه"[2] .

لقد وصفت ياما الحالة المزرية التي وصل إليها رايان جرّاء المخدرات، من المبيت في الشّوارع والسّرقة واعتدائه على أخته ماريا، والإجرام، بعد ما كان الشّاب القويّ، المثقّف،

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص 46. المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص88.

الوسيم، عاشق الخيول والفروسيّة، تحوّله المخدرات إلى جثّة تكاد تبلى بلا روح، جثّة تحمل روحًا معذّبة غير مستقرّة.

كان صدمة كبيرة لـ "يامًا" ولعائلته كلّها. فالبطلة هنا فاعل داخلي، تقوم بتقديم رايان تقديما دقيقا، وكأنّنا نراه عبر شاشة التليفزيون، إذ ترتسم صورته جليّة للأبصار، مستعملة الزّمن الماضي في ذلك، عبر شريط ذكرياتها، إلى أن يخفت الضّمير الغائب قليلا، ويسترجع" الأنا" زمام السّرد، ملخصة لنا ذلك الصّراع الذي عاشه "رايان" مع صاحب مزرعة الخيول، في رؤية مصاحبة تنفتح على العديد من الأبعاد.

تنصرف البطلة بعد ذلك إلى وصف والدها وصفا دقيقا، وقد مكّنها من ذلك مؤهلاتها، التي تمثلت في شدّة اقترابها من عائلتها، فاستطاعت تقديم والدها وأخيها، تقديما دقيقا خارجيّا وداخليّا، تقول أيضا: «كان وجه بابا زوربا مثل قطعة حديد، يجاهد حرائقه، لكي لا يرفع يده عليه»[1].

جاءت رؤيتها في ذلك جوانية داخليّة، لأنّها بأرت شخصيّة والدها من داخل الرّواية، مدركة كلّ ما كان يفكّر فيه، والحالة النّفسيّة التي كانت تعتريه، مسقطة المسافة بينها وبين والدها، نافذة إلى دواخله دون وساطة، والسّبب في ذلك معرفتها العميقة بوالدها، ممّا يجعلها أكثر صدقا ومصداقيّة.

لقد تعدّدت الأصوات السّردية في هذه الرّواية، إذ نجد السّارد الشّاهد والنّاقل، ونجد السّارد بضمير المخاطب إذ تقول السّاردة: «لو فقط تعلم كم أنت في قلبي. ولكنّك لا تعلم. غدا عيد ميلادك يا مسيحي الصّغير. سيأتي وأنت بعيد عنّي. ستمضيه مع أيّة امرأة غيري. فيليسيا. أورورا. إزميرالدا. ولا أدري كم من الأسماء مرّت على قلبك؟ »[2] ، وهي رؤية جوانية

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص90.المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص27.

ذاتيّة، رغم ذلك الإيهام بصيغة المعروض، إلاّ أنّ ياما لا تحاور فادي مباشرة، بل تكلّمه عبر أحلامها، فهو خطاب دار بينها وبين ذاتها، فياما هنا ساردة ومبئرة وموضوع تبئير أيضا.

لقد عثرت على هذا النّوع من الرّواة، في عديد المواضع من مملكة الفراشة: «فاوستي الحبيب. اللّحظة ينتابني إحساس غريب بأنّك كنت هنا ثم خرجت. لا تزال الأمكنة تحفظ مرورك وعطرك وبعض خوفك. »[1].

أصبحت الشخصية البطلة ياما، تحاور شخصية فادي/ فاوست، عبر أحلامها وتخيّلاتها، وضع يبرز فيه الضّمير أنت جليّا للعيان، إيهاما منها بوجود الحوار، إلا أنها كانت تحاور نفسها، مبرزة ما يدور بعقلها وقلبها من رغبة في امتلاك فاوست.

أجدها في موضع آخر تنطلق من ذاتها، واصفة فادي من خلال أفكارها فقط: «سمعت أو تخّيلت من وراء الحروف، قهقهات فاوست التي زادت حدّة وهي تخترقني راسمة على محياه الجميل وجها أنيقا وناعما وطيّبا، مبرزة أسنانا بيضاء جميلة مصطفّة كأسنان طفل جميل.»[2].

استحضرت ياما وجه فادي البريء براءة الأطفال، انطلاقا من رسم الحروف والكلمات، وسمعت صوت قهقهاته مدويّا وكأنّه معها، مسقطة المسافة التي تحول بينهما، رغم البلدان والبحار التي تفصلهما، مسفرة عن رؤية جوانية يختلط فيها الدّاخلي بالذّاتي ولا نستطيع الفصل بينهما.

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص57. المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص45.

ترى ياما أنّ الله مجرّد فكرة فقط، مميطة اللّثام عن توجّهها الدّيني، مقدّمة للقارئ رؤية جوانية ذاتيّة: «جميل أنّ الله فكرة. كلّما التبست الدّنيا في أعيننا، ركضنا نحوها والتصقنا بها كالعلق الأعمى لنستمرّ في العيش وليس في الحياة.

يبدو أن نوايايا لم تكن طيّبة أبدا. »[1] .

لقد أعلنت البطلة أنّ تمسّك البشر بالتّوحيد الإلهي تمسّكا أعمى، في حالة هي أقرب إلى الإلحاد منها إلى شيء آخر، ولعلّه حال بعض البشر عندما ييأسون من رَوح الله، يقتربون من الكفر إلاّ قليلا.

يوثّق فادي/ فاوست ما خلّفته الحرب الأهليّة، من خلال ما نقله من مصادر رسميّة، إذ يُعتبر راو مشارك في أحداث الرّواية، وشخصيّة مركزيّة من شخصيّاتها، لكنّه في هذا الموقف لا يعدو أن يكون راويا ناقلا: «على مدار العشر سنوات الحارقة أكلت الحرب الأهليّة أكثر من 200 ألف إنسان، الجزء الأكبر منهم لم تكن هذه الحرب حربه. لم يكن هو من أشعلها، ولكن كان عليه إخماد نارها بجسده ولحمه؟ وكم أكلت منذ أن توقّفت؟ لا أحد يعرف.

معدل المغتالين يوميّا أكثر من خمسين شخصا، في السّنة الواحدة كم إذًا؟ لنحسب ٣٠×٥٠ = ١٥٠٠ مقتولا شهريا، غير الذين تفتك بهم أمراض الحروب الأهليّة طبعا من أزمات قلبية وجنون وسكري وتشكيلات السّرطان التي تعدّدت. الحرب منذ عشر سنوات. في السنة الواحدة يموت ١٠ × ١٨٠٠٠ = ١٨٠٠٠٠. تقريبا العدد نفسه الذي أكلته الحرب الأهليّة...»[2]

1- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص48. المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص 52 – 53.

نجم عن هذا المقبوس رؤية جوانية داخليّة، أسفرت عن عمليّات حسابيّة دقيقة قام بها فاوست، في إحصائه لعدد القتلى والمجانين والمرضى، الذين خلّفتهم الحرب الأهليّة.

لقد تعدّدت الأصوات والرّؤى في هذه الرّواية، وهيمن عليها الحكي الجواني، وتراوحت الرّؤية بين الجوانية الداخلية والجوانية الذّاتيّة، وسيطرت عليها هذه الأخيرة. كما برعت "يامًا" في السَّرد والوصف معا، وبرع "واسيني الأعرج" في اللّعب بالأصوات والمواقع والأزمنة، ولد وظف واسيني "صوت الأنثى"، مع كامل خصائصه الأنثويّة، لكأنّني مع مؤلّف امرأة وليس رجل، وكأن "يامًا" هي التي كتبت وليس "واسيني الأعرج".

- الرّاوي العليم بكلّ شيء والرّؤية من الخارج في رواية الأسود يليق بك:

يفتتح النّاظم الخارجي (الرّاوي العليم) رواية "الأسود يليق بك" في حركتها الأولى، مقدّما شخصيّة طلال تقديما دقيقا، ميقطا المسافة بينهما، و بينه و بين الأحداث أيضا، متّخذا من الزّمن الماضي مطيّة للسّرد والرّؤية معا، مقدّما شخصيّة طلال تقديما خارجيّا و داخليّا، نافذا إلى عقله وقلبه: " كبيانو أنيق مغلق على موسيقاه، منغلق هو على سرِّه لن يعترف حتّى لنفسه أنّه خسرها، سيدّعي أنّها من خسرته، وأنّه من أراد لهما فراقا قاطعا كضربة سيف، فهو يفضّل على حضورها العابر غيابا طويلا، وعلى المتع الصّغيرة ألماً كبيرا، وعلى الانقطاع المتكرّر قطيعة حاسمة.

لشَّدة رغبته بها، قرَّر قتلها كي يستعيد نفسه، وإذْ به يموت معها، فسيف العشق كسيف السّاموراي، من قوانينه اقتسام الضّربة القاتلة بين السَيَّاف والقتيل "[1].

بدأ السّارد العليم من النهاية، كاشفا معها ملابسات حكاية جرت أحداثها في الماضي، بطلها يدعى طلال: رجل خمسيني شديد الغموض والأنانيّة والمكابرة، وقد قدّمه الرّاوي العليم من الدّاخل، فكشف عن كبريائه، عبر أفعال حدثت في الماضي:(لن يعترف، أنّه خسرها،

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، دار نوفل، ط 2، 2012، بيروت، لبنان، ص11.

سيدّعي)، مؤكّدا عدم اعترافه بخسارته لها، من خلال : لن يعترف، الذي يمثّل الاستمراريّة نحو المستقبل، مؤكّدا ذلك عبر الفعل: سيدّعي، والادعاء يعني تعتيم الحقيقة وإقصاءها، حيث نفذ النّاظم الخارجي – كما يصطلح عليه سعيد يقطين – إلى أفكار طلال ومشاعره: «لشدّة رغبته بها، قرّر قتلها كي يستعيد نفسه، وإذ به يموت معها، فسيف الحبّ كسيف السّاموراي، من قوانينه اقتسام الضّربة القاتلة بين السّيّاف والقتيل.»[1]

تنجلي الأفعال الآتية معبّرة عن أفكار طلال:(لن يعترف، سيدّعي، قرّر)، نفذ إليها السّارد في معرفة مطلقة، ينظر من خلالها إلى الشّخصيّات من الأعلى، فيرى السرّ وما يخفى، في معرفة وثوقيّة، وهو غير مطالب بتبرير فيض معلوماته الغزيرة، إذ هو أقرب من حبل الوريد إلى الشّخصيّات، ومتفوّق عليها علما ومعرفةً.

لقد أعلنت الرّوائيّة في الإهداء بأنّها النّاظم الخارجي (الرّاوي العليم)، من خلال محاورتها لصديقتها البطلة، التي تعيش على الغبار الذّهبي، إذ تقول:

«– والان.. أتندمين على عشق التهم تلابيب شبابك؟

ردّت بمزاج غائب:

– كانت سعادة فائقة الاشتعال، لا يمكن إطالة عمرها، كلّ ما استطعته إيقاد المزيد من النّار.. لأطيل عمر الرماد من بعده.

من أجل صديقتي الجميلة، التي تعيش على الغبار الذّهبي لسعادة غابرة، وترى في الألم كرامة تجمّل العذاب، نثرتُ كلّ هذه النُّوتات الموسيقيّة في كتاب.. علّني أُعلّمها الرّقص على الرّماد.

من يرقص ينفض عنه غبار الذّاكرة.

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص11، المصدر السابق.

كفى مكابرة.. قومي للرّقص. »[1]

توهم الرّوائيّة القارئ – من خلال ما ورد في هذا الإهداء – بمصداقيّتها في نقل الحقيقة الواقعة كما هي، دون زيادة أو نقصان، مستمرّةً في تقديمها لشخصيّة "طلال"، حيث شغل النّاظم الخارجي عشرة صفحات، في تقديمه لشخصيّة طلال، من الصّفحة : 11 إلى الصّفحة : 21، الذي وقع في حبّ هالة، المطربة الجزائريّة، الهاربة من الموت والاضطهاد، لأوّل مرّة عندما أطلّت عليه من شاشة التّلفزيون، مسفراً عن رؤية من الخلف، استحضر عبرها السّارد، نظرة الرّجل للمرأة والحبّ، من منطلق ذكوري: « أخذ غليونه من على الطّاولة وأشعله بتكاسل الأسى.

إنّها إحدى المرّات القليلة التي تمنى فيها لو استطاع البكاء، لكن رجلا باذخ الألم لا يبكي. لفرط غيرته على دموعه، اعتاد الاحتفاظ بها. وهكذا، غدا كائنا بحريّا، من ملح ومال.

هل يبكي البحر لأن سمكة تمرَّدت عليه؟ كيف تنسى لها الهروب وليس خارج البحر حياة للأسماك؟

قالت له يوما " لا أثق في رجل لا يبكي".

اكتفى بابتسامة»[2].

لا يبكي الرّجال في ثقافتنا، تبكي النّساء فقط، ولهذا برعت الخنساء في غرض الرّثاء، وتفوّقت حتّى على الرّجال، ولكنّها عندما تفوّقت شعراً فُحَّتْ، فسمّوها فحلة كي لا يكون للمرأة الصّدارة على الرّجل، لذا لا يبكي الرّجل، وتظلّ المرأة على مدار آلاف القرون تبكي، تبكي نفسها وغيرها، وهي رؤية من الخلف، تعبّر عن إلغاء الثّقافة الذّكوريّة لكيان المرأة،

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك (الإهداء). المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص12.

واختزالها في مجرّد جسد لا عقل له ولا لسان، فالرّاوي في هذه الرّواية، هو راو مزدوج المعرفة، وبعرف الجلي والخفي، إذ نلاحظ على حدِّ تعبير حميد لحمداني: «أنّ الأحداث تُروى بضمير الغائب، وهي الصّيغة الممكنة لتحقيق الرّؤية من الخلف، فبواسكتها يستطيع الرّاوي – وهو الكاتب هنا أيضا–. أن يُهيمن على عالمه بشكل تامّ، ويقدّم للقارئ كلّ ما يحتاج إليه، أو على الأصحّ كلّ ما يريد الرّاوي/ الكاتب أن يجعل القارئ يعتقد به.»[1].

لا يجد القارئ عناء في الوصول إلى مغزى الرّواية، لأنّ النّاظم الخارجي، كان قد منحها له منذ البداية بكلّ سهولة. نلمح في الفقرتين طغيان الضّمير "هو" على السّرد والزمن الماضي، فالسّارد العلِيم بكلّ شيء متجلٍ وظاهر للعيان، وكلّ شيء يدلّ عليه في هذه الرواية.

تقول السّاردة: "هو يرتاب في كرمها، يرى في إغداقها عليها مزيدا من الكيد له أو ليست الحياة أنثى، في كلّ ما تعطيه تسلبك مَا هو أغلى؟ يبقى الأصعب، أن تعرف ماهو الأغلى بالنّسبة إليك، بالنسبة إليك، وأن تتوقّع أن تغيّر الأشياء مع العمر ثمنها... هبوطا أو صعودا".[2]

الحياة كالأنثى لا تعرف إلاَّ الخيانة، وكلّما أعطت كثيرا أخذت أكثر، فالمرأة حسبه لا تُعطي إلاَّ لتأخذ أكثر، محكومة بجسر الخطيئة، ومسؤولة عن إخراج البشريّة من الجنّة، شماعة الخطايا، التي تعلّق عليها كلّ الآثام، وقد سبر السّارد أغوار النّفسيّة "لطلال"، ونفذ إلى عقله وأفكاره، التي أبانت عن تشبع بالثّقافة الذّكوريّة، التي تعلي سلطة المذكّر، وتهين المرأة.

1– حميد لحمداني: من أجل تحليل– سيوسيوبنائي للرّواية (رواية المعلم علي نموذجا)، منشورات الجامعة، السلسلة 3، المغرب، دط، فبراير 1984، ص33.

2– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص12.المصدر السّابق

تقول: "يوم شاهدها لأوّل مرّة تتحدّث في حوار تلفزيوني، ما توقَّع لتلك الفتاة مكانة في حياته، فلا هو سمع باسمها يوما، ولا هي كانت تدري بوجوده، لكنّها عندما أطلَّت قبل أيام، كان واثقا أنّها لا تتوجّه لسواه، فما كانت أُبَّهتُها إلاَّ لتحدّيه"[1].الرّاوي في "الأسود يليق بك" راويا محايدا، لا يتدخّل في الأحداث، ولا يقوم بها، وليس شخصيّة من شخصيّات الرّواية، يستعمل الضّمير "هو" كثيرا، بل يطغى على الرّواية، بشكل صارخ، ويستعمل الماضي، في نقل الأحداث، ويصف الشّخصيّات والأمكنة، مصوّرة لذلك الحزن الدّفين الذي أحسّه "طلال" عندما هجرته "هالة"، حتّى دون أن يعبّر "طلال" عنه.

"غادرت حياته كما دخلتها من شاشة تلفزيون، لكأنّ كلّ شيء حدث بينهما سينيمائيّا في عالم افتراضي. وحده الألم غدا واقعا، يشهد أنَّ ما وقع قد حدث حقّا.

عزاؤه أنّها لا تسمع لحزنه صوتا– وحده البحر يسمع أنين الحيتان في المحيطات. لذا لن تدري أبدا حجم خساراته بفقدانها.

هل أكثر فقرًا من ثري فاقد الحبّ؟"[2]

يؤطّر الرّاوي العلِيم الرّواية، فهو مركز السّرد في "الأسود يليق بك"، إذ ينقل الصّوت العلِيم للقارئ، أفكارا ورؤى وأحلاما، وكذلك المشاعر الشّخصيّة، من حبّ وحزن، وألم، ومكابرة، وقوّة ورجولة، و. ... وعندما خفق قلبه لأوّل مرّة، توصّل صوت الرّاوي إلى عدد دقّات القلب، وعلم أنّ البطل قد أُغرم بالبطلة من الوهلة الأولى، عبر شاشة التّلفزيون فقط، "لفرط انخطافه بها، ما يسمع نبضات قلبه الثّلاث التي تسبق رفع السّتار عن مسرح الحبّ، معلنة دخول تلك الغريبة إلى حياته"[3].

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص12. المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص13.

3–المصدر نفسه، ص14.

لعلَّ جمالها الجزائري الشّاوي، هو الذي خطف قلبه، جمال طبيعي بكر:" يذكر طلّتها تلك، في جمالها البكر كانت تكمن فتنتها، لم تكن تشبه أحدا في زمن ما عادت فيه النّجوم تتكوّن في السّماء، بل في عيادات التّجميل.

لم تكن نجمة، كانت كائنا ضوئيّا، ليست في حاجة إلى التبرّج كي تكون أنثى، يكفي أن تتكلّم"[1].

تصف السّاردة البطلة "هالة"، انطلاقا ممّا كان يفكّر فيه البطل، امرأة تحمل قلبها بين يديها، لا تعرف الكذب والتّزوير، ولا تحتاج إلى عمليّات التّجميل، فجمالها الطّفولي البكر يكفي لإغلاق عيادات التّجميل، فجمال المرأة في بساطتها، وفي سذاجة طفولتها الدّائمة، كما أنّها لم تكن تتكلّم، بل كانت تنشد وتغنّي، وشتان بين الكلام والغناء، فالكلام منطقي ينبع من فكر وعقل، والغناء ينبع من الأحاسيس والقلب، وهو غير منطقي، لذا أحبّ كلامها، لأنّه ليس كباقي الكلام، في حين يفضل الرّجل صمت المرأة وإخراسها في كلّ الأزمنة والأمكنة، ومنذ آلاف السّنين، وفي كلّ الثّقافات ومع كلّ الأجناس، وهذا ما سنحاول دراسته في المباحث القادمة من هذه الرّسالة، ولاسيما فيما يخص مستويات الصّوت وأبعاده.

تواصل السَّاردة وصفها لهالة قائلة: "امرأة تضعك بين خيار أن تكون بستانيّا، أو سارق ورود، لا تدري أترعاها كنبتة نادرة، أم تسطو على جمالها قبل أن يسبقك إليه غيرك؟".

لقد أيقظت فيه شهوة الاختلاس متنكّرة في زيّ بستاني تتفتّح حينا كوردة مائيّة، وقبل أن تمتدّ يدك لقطاف سرّها، تُخفي بنصف ضحكة ارتباكها وهي ترد على سؤال، وتعاود الانغلاق،

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص15. المصدر السابق.

فيباشر حينها رجالها نوبة حراستهم، وتغدو امرأة في كل إغرائها. امرأة لا تهاب الموت، لكنّها تخاف الحياة في أضوائها الكاشفة"[1].

ما فتئ الرّاوي العليم بكلّ شيء يصف هالة، في طفولة جمالها وعذريّتها الدّائمة، حتى زادتها بريقا ولمعانا كنجمة، تتأمّلها ولا تصل إليها، نجمة لا نرى بريقها إلاّ على بعد مسيرة الآلاف من السّنين وتبقى تتلألأ للبصر، دون أن تصل إليها اليد، تُغري لكنّها عصيّة عن القطف.

فعذرية المرأة هي التي تجعلها أنثى، ممّا يهيء القناصين لاقتناصها، في صمت تحت أي مسمىً، فهذا اقتناص لروحها ليس إلاَّ "أطفأ جهاز التّلفزيون، وراح يحشو غليونه شِباكا للإيقاع بها، يريد الإمساك بهذا النّجم الهارب"[2].

وكأن الحياة بين الرّجل والمرأة مجرّد مؤامرة، يشحذ فيها الرّجل كلّ أسلحته للإيقاع بها وإزهاق روحها، ولا تُحاك المؤامرات لكلّ النّساء، إذ هناك فقط المميّزات اللّواتي يحتاج الرّجال لإيقاعهن إلى مؤامرات... فقط النّجمات اللّواتي تعدّ لهنّ العدّة للقبض عليهن.

أكتشف من خلال الرّاوي أنّ "طلال" هذا ليس رجلا عاديًّا، بل هو رجل باذخ الثّراء، وباذخ الحزن، وأنّه كغيره من الرّجال الأثرياء، يزرعون في كل مدينة شجرة، يستظلون بظلالها الوارفة، كلما قست الطبيعة عليهم في بيئة معينة، وهو "قَلمَّا يأخذ معه حقيبته غير تلك الصّغيرة التي يسحبها، فله في كلّ بيت خزانة ثياب، ولوازم لإقامة طويلة.

هذه المرّة أخذ معه بذلات جديدة، يجب أن يتحرّش بالجمال، أن يرتدي أجمل بذلاته، واقتناء زجاجة نبيذ فاخر يحتسيها وحده في بيته، هو دائما في كلّ لياقته، لأنّه على موعد مع أنثى تدعى الحياة"[3].

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص15.المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص18.

3- المصدر نفسه، ص20.

في كلّ منزل خزانة، كم منزل يمتلك يا تُرى؟!... الأغنياء يظنّون أنهم قادرون على شراء كلّ شيء حتّى القلوب والأرواح، ليس كلّ ما نشتريه من الأسواق والمحلاّت مهما، فالأشياء المهمّة والنّادرة لا تباع ولا تشترى، وهو لن يستطيع أن يشتري نجمة رغم كل ما يملك.

لعب الراوي العليم بكل شيء، في رواية "الأسود يليق بك"، دور البطولة، مستعينا بضمير الغائب "هو"، مهيمنا على السّرد في هذه الرّواية، فيما أسماه سعيد يقطين بالنّاظم الخارجي[1]، وهو المهيمن على السّرد والتّبئير في هذه الرّواية، فحتّى أفكار البطلة لا تمرّ إلا عبر وعي النّاظم الخارجي في هذه الرّواية، إذ يقدّم النّاظم الخارجي شخصيّة هالة قائلا: «غادرتْ الأستوديو مبتهجة كفراشة. على المقعد المجاور لها سلّة ورد، وبجوار السّائق باقتان أخريان. ظلّت طوال الطريق إلى الفندق ممسكة بالسّلّة خوفا على زينتها.

عبثا طمأنها السّائق أن لا شيء سيحدث للورود. هو لا يدري أن لا أحد أهدى إليها وردا قبل أن تصبح نجمة. إنّها كمن يكتشف على كِبر أنّها لم تمتلك يوما دمية، أنّهم سرقوا منها طفولتها...»[2].

قدّم السّارد البطلة بدقّة متناهية، وما وصفها خارجيّا فحسب، بل نفذ إلى دواخلها أيضا، حيث اتّخذ من الزّمن الماضي مطيّة لذلك، في هيمنة كلّيّة للضّمير الغائب :(غادَرَتْ، مبتهجة، ظلّت طوال الطّريق، مُمسكة بالسّلّة خوفا على زينتها، إنّها كمن يكتشف على كبر أنّها لم تمتلك دمية، وأنّهم سرقوا منها طفولتها)، محدّدا شكل الرّؤية البرّانيّة الدّاخليّة، واقفا خلف شخصيتي هالة وطلال، وهو ما اصطلح عليه سعيد يقطين بالنّاظم الخارجي.

1- ينظر، سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص310.المرجع السّابق

2- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص21. المصدر السّابق

يصوّر النّاظم الخارجي (العليم بكلّ شيء)، مشاعر وأفكار هالة، قائلا: «حزنت، لأنّ لا أحدا سيرى هذه الباقات بتنسيقها الجميل. ثمّ هي لا تملك آلة تصوير، والورود ستذبل. أوصلها التّفكير إلى العمر الذي يمضي بها، وذلك الشّاب الذي كانت ستتزوّجه وتخلّت قبل سنتين عنه، فأثارت بذلك غضب أهلها، خشية أن تذبل في انتظار خطيب لا يأتي. »[1].

يقول الناظم الخارجي في موضع آخر: «ذكّرتها الورود بالزوال الآثم للجمال. »[2]، تمكّن الرّاوي العليم من النّفاذ إلى أفكار هالة، متمثّلا في: (حزنت- أوصلها التّفكير- كانت ستتزوجه- تخلّت قبل سنتين عنه- ذكّرتها الورود). بالتالي هيمن صوت السّارد العليم على رواية الأسود يليق بك.

إلى أن تقول السّاردة، ناقلة مشاعر هالة وأفكارها، وهي في الفندق، في غرفة مرتّبة ومنسّقة ورودها، ورود المعجبين الذين بعثوا بها إليها، متذكّرة ذلك الشّاب الذي كان سيتزوجها وتخلت عنه، لأنه حينها كانت لها اهتمامات أخرى، لكنّها تدرك أنّ الورود الجميلة سيأتي يوم وتذبل "لا أحد يُخير وردة بين الذّبول على غصنها... أو في مزهريّة.

العنوسة قضية نسبيّة، بإمكان فتاة أن تتزوّج وتنجب وتبقى رغم ذلك في أعماقها عانسا، وردة تتساقط أوراقها في بين الزّوجيّة".[3]

تطرح أحلام مستغانمي مفهوما آخر للعنوسة، عبر أفكار بطلتها هالة، التي رأت أنّ المرأة إذا ما تزوّجت ولم تجد اهتماما في بيتها، فسوف تتساقط أوراقها، وتذبل وتموت في صمت وحزن، إذ تحتاج الورود إلى بستاني يعتني بها، وليس إلى بائع ورود يتفنن في قطفها وإزهاق روحها.

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص22. المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص23.

3- المصدر نفسه، ص15.

نفذ الرّاوي العليم بكلّ شيء، إلى أفكار ومشاعر هالة، ردّا على ثقافة ظلّت تعتبر المرأة صنما جميلا، مبرزة نظرة البطلة إلى الزّواج، الذي تبقى المرأة في وجوده وعدم وجوده مجرّد عانس، وهو مجرّد سجن تُحمَّل فيه المرأة ما لا تطيق، ولا تكون داخله إلاّ مجرّد خادمة مطيعة لعائلة الزّوج وأبنائها فقط، وهي رؤية جوانية ذاتيّة خاصّة بالشّخصيّة في حدّ ذاتها.

لعلّ استعمال الكاتبة لهذا النّوع الوثوقي من الروّاة، جاء كمحاولة لإيهام القارئ بصدق وواقعيّة القصّة المُرواة، وهو ما قد تدلّ عليه، تلك الحوارات الكثيرة بين الشّخصيّات في هذه الرّواية، وما هو إلاّ تنازل «مظهري فقط للرّاوي عن سلطته، وسيتأكّد لنا هذا الأمر بشكل مباشر عندما نلاحظ الارتباط الدّائم مضمون الحوار بمضمون السّرد، بحيث يجيء الحوار غالبا كتأكيد لفكرة السّرد السّابق. »[1]

يلخّص النّاظم الخارجي هذا الأمر، من خلال هذه الأمثلة: «في تلك المرّة الوحيدة التي جلسا فيها في حديقة عامّة، أُصيبت بالذّعر حين مرّ بها أحد المختلّين وهو يتشاجر مع نفسه، ويشتم المارِّين ويُهدِّدهم بحجارة في يده، ظاهرة شاعت بسبب فقدان البعض صوابهم، وتشرّد الآلاف إثر "عشريّة الدّم" – سنوات الإرهاب العشر– وما حلّ بالنّاس من غُبن وأهوال. »[2]

يتأكّد كلام النّاظم الخارجي المهيمن على عالم الأسود يليق بك، من خلال الحوار الذي نشأ بين "مصطفى" والبطلة هالة: «لا تخافي، نحن هنا في عصمة المجانين.. إذا داهمتنا الشّرطة فسأتظاهر بالجنون وأضربك فينصرفوا عنّا.. إنّهم لا يتدخّلون إلاّ إذا قبّلتك...

1– حميد لحمداني: من أجل تحليل – سوسيو بنائي للرّواية، ص33.المرجع السّابق

2– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص26. المصدر السّابق

ما أدراكِ.. ربّما ما كنت عاقلا! تدرين أنّ نسبة الجزائريّين الذين يُعانون من اضطرابات نفسيّة أو عقليّة، تتجاوز حسب آخر الإحصاءات 10 ٪. نحن نملك بدون منازع أكبر مؤسّسة لإنتاج الجنون.

من إنجازاتنا أنّ عدد مجانيننا بعد الاستقلال تجاوز عدد شهدائنا أثناء الثورة. »[1]

مثّل مصطفى في هذا المقتطف الرّاوي النّاقل، الذي ينقل عبر واسطة موثوقة (طبيّة)، مؤكّدا سرد الناظم الخارجي:

«–معقول؟!

– إيه والله الرّقم من مصادر طبيّة. ما الذي يُخرج المرء عن صوابه غير أن يرى لصوصا فوق المحاسبة.. ينهبون ولا يشبعون، ويضعون يدهم في جيبك، ويخطفون اللّقمة من فمك، ولا يستحون!

إنّه القهر والظلم و"الحقرة"، ما أوصل النّاس للجنون. إذا فقد الجزائري كرامته فقد صوابه، لأنّه ليس مبرمجا جينيّا للتّأقلم مع الإهانة، كيف تُريدين أن أتزوّج وأنجب في عالم مختلّ كهذا؟ »[2]

نقل مصطفى من خلال هذا الحوار، الذي كاد يتحوّل إلى سرد، أوضاع المواطن الجزائري أثناء العشريّة السّوداء، حيث كاد أن يلتبس المعروض بالمنقول، حيث يأتي الحوار كاستمرار للسّرد: «غير أنّ الحوار قد يأخذ في بعض الأحيان مكان السّرد ويؤدّي وظيفته بشكل مستقلّ. وهنا يكون الإيهام شديدا بحيث يكاد يغيب الرّاوي وتبقى الشّخصيّات وحدها تقوم بتطوير الحكي، ويقتصر دور الرّاوي على تنظيم الحوار وتهييء الأبطال للمشاركة فيه. »[3]

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص26.

2– المصدر نفسه، ص26– 27.

3– حميد لحمداني: من أجل تحليل – سوسيوبنائي للرّواية، ص34.المرجع السّابق

عبّر المقطع الوارد سالفا عن الأوضاع الاجتماعيّة والسّياسيّة، المتمثّلة في العشريّة السّوداء، والبيروقراطيّة والحقرة وغيرها، والدّوس على كرامة المواطن، هي كلّها أسباب أدّت بهذا الأخير إلى الجنون.

مّا يزيد إيهام المتلقي بواقعيّة الأحداث، هو ذلك التّصوير الإثنوغرافي على حدّ تعبير حميد لَحمداني، والذي يقصد به تصوير العادات والتّقاليد والأخلاق لمجتمع ما، قد يعبّر هذا المثال عن ذلك التّصوير الإثنوغرافي، لردة فعل المجتمع تجاه الحبّ والمحبّين في الجزائر، وهو ما ينقله النّاظم الخارجي ويُقرُّه الحوار: «لا رغبة لها في أن تحكي كم يمكن لكلمة "أحبّك" أن تكون أحيانا مكلّفة، عندما تُكتب على ورقة.

كذلك التّلميذ الذي نقلت الصّحافة الجزائريّة قبل سنتين قصّته.

كان المسكين قد اقترف جرم كتابة "أحبّك" على ورقة، ووضعها على طاولة زميلته في الصّف– وما إن وقع الأستاذ على الورقة، حتّى ألغى الدّرس وأعلن حالة استنفار بحثا عن صاحب الرّسالة. أمام إنكار الجميع أن يكونوا من كتبوها، راح يلعب دور شرلوك هولمز مدقّقا في أربعين نسخة لكلمة "أحبّك"، طلب من التّلاميذ كتابتها وإحضارها إلى مكتبه لمقارنتها.

انتهى التّدقيق المجهري بعثوره على الجاني، الذي أصيب بحالة فزع بعد توبيخه وضربه في حضرة أترابه، أمّا المدير فقد رفع سقف العقاب حدّ استدعاء أهله لإخبارهم أنّ ابنهم مطرود من المدرسة لسوء أخلاقه.

أرادوه في الثانية عشرة من العمر، عبرة لباقي التلاميذ منعاً لعدوى الانفلات الأخلاقي»[1]

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص35.المصدر السابق

يأتي الحوار مساعدا في نموّ السّرد وتطويره، بعد أن مهّد له النّاظم الخارجي، من خلال لفظتي: قال، بأسى. كإشارة تنذر ببداية الحوار:

«– سيكون صعبا على هذا الفتى أو أترابه أن يكتبوا بعد اليوم هذه الكلمة، أو يقولوها في حياتهم لأحد! »[1]، مضيفا بأنّه: «من صفِّ ذلك الأستاذ سيتخرج فوج القتلة القادمون. أنّ اليد التي تُعاقَب لأنّها كتبت كلمة "أحبّك" إنّما هي يدٌ أُعدّت لإطلاق الرّصاص.»[2]

وصف النّاظم الخارجي العادات الأخلاقيّة للمجتمع الجزائري، وصفا لا يستطيع معه أيُّ أحد أن يُنكر واقعيّته.

و توالت الأمثلة عن الحوار في هذه الرّواية، إذ نجده متخلّلا السّرد، و يعلب النّاظم الخارجي، دور توزيع السّرد على الشّخصيّات وتنظيمه أيضا، حيث يكاد يختفي و يترك المجال للحوار، مثل الحوار الذي دار بين العديد من الشّخصيّات الثّانويّة و"هالة"، في حصّة تلفزيونيّة بمناسبة عيد الحبّ، حيث افتتح مقدّم البرنامج كالعادة الحوار مع "هالة"، ثم تواصل صراع الأفكار حول هذه القضيّة وتحوّل البلاطو إلى حلبة صراع بين مؤيّد ومعارض، حيث دار الحوار بين: مقدّم البرنامج وهالة والشّاعر والملحن وهو ما ورد في الصفحتين : 33 – 34 ، حيث اكتفى النّاظم الخارجي بإدارة الحوار بين الشّخصيّات فحسب، عبر جمل قصيرة: «سألها مقدّم البرنامج بفرحة صحفي وقع على سؤال يربك ضيفه : – تدخّل الشّاعر معلّقا على قولها : – هبّ الملحّن الكبير محتجًّا :– توجّه مقدّم البرنامج إليها سائلا : »[3]

يمكن أن يتوهّم القارئ من خلال الحوارات المدرجة في هذه الرّواية، أنّه أمام عرض لأقوال الشّخصيّات وخفوت في صوت الرّاوي، وهذا ما تهدف الرّوائيّة إليه، رغبة منها في أن يصدّق القارئ أنّه أمام رواية لأحداث واقعيّة. والحقيقة أنّ هذه الحوارات ماهي إلاّ صيغة

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص35. المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص36.

3– المصدر نفسه، ص33 – 34.

مقول القول، المنقولة من خلال النّاظم الخارجي، حيث لم يتدخّل السّارد في حوار الشّخصيّات، لكن هذا الحوار جاء من أجل أن يصل السّرد، إلى قصّة الطفل الذي طُرد من المدرسة بسبب كتابته لكلمة "أحبّك".

يستمرّ الحوار المنقول ويأتي دائما بعد السّرد، إمّا لتأكيد رؤية السّارد، أو لتطوير السّرد وتنميّته والقفز به إلى الضّفّة الأخرى، مثل ما نجده في الصّفحات 36 – 37، وقد أوردت الكاتبة كلّ هذه الحوارات من أجل الوصول إلى باقة التّوليب التي أرسلها "طلال" إلى "هالة"، إذ نجد السّارد الخارجي يعلن ذلك في الصّفحة 38: «حين أمدّها مقدّم البرنامج بباقة ورود قال إنّ مرسلها طلب ألاّ تُقدّم إليها على الهواء. »[1]، «تأمّلت بامتنان تلك الورود الغريبة اللّون. لولاها لاغتالها اللّون الأحمر، كما تجنّى اليوم على الملايين ممّن لا حبّ في حياتهم.»[2]

معلنة عن حبّ طلال لهالة، عبر تلك الباقة الفاخرة من التّوليب البنفسجي المائل للسّواد: «جمدت مكانها مذهولة. كان في الجوّ شيء شبيه بإعلان حبّ. كإشعارٍ باقتراب زوبعة عشقيّة... كانت جاهزة للتعثُّر بأوّل حبّ تضعه الحياة اليوم بالذّات في طريقها.»[3].

يتوهم قارئ الرواية، تعدّدا في الأصوات، وحريّة في السّرد ، لكن واقع الروائي يكشف هيمنة الرّاوي العليم بكلّ شيء على الرّواية، لأنّ الحوارات التي جاءت مسكوكة هنا وهنا، متخلّلة سرد النّاظم الخارجي، النّاجم عن رؤية برانية غيريّة أو رؤية من خلف، لعب فيها الرّاوي دور الوسيط بين الشّخصيّات والمتلقّي، إذ لم تكن تلك الحوارات عرضا لأقوال الشّخصيّات، بل كانت منقولة عبر الرّاوي، فهي بذلك صيغة منقول، دلّ عليها إشارة السّارد

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص37.

2- المصدر نفسه، ص39.

3- المصدر نفسه، ص ص38 – 39.

إلى كلام الشّخصيّات، مثل قوله: (سألها مقدّم البرنامج بفرحة صحفي وقع على سؤال يربك ضيفه):

لا تكتفي الرّوائيّة بإدراج النّاظم الخارجي، لتقديم رؤيته الشّموليّة الدّقيقة (الرّؤية من الخلف)، وإنّما تستعير أسلوب ألف ليلة وليلة، في الكشف عن قصص لا علاقة لها بالقصّة الأمّ، عبر الفعل المبني للمجهول: يُحكى أنّ، فيتحوّل بذلك إلى ناظم داخلي: «يُحكى أنّه ذاع صيت جمال إحدى الفلّاحات حتّى تجاوز حدود قريتها، فتقدّم لخطبتها أحد الباشاغات، لكنّها رفضته لأنّها كانت تحبّ ابن عمّها.

عندما علم الباشاغا بزواجها، استشاط غيضا ولم يغفر لها أن تفضّل عليه راعيا. فدبّر مكيدة لزوجها وقتله. كانت حاملا، فانتظر أن تضع مولودها، وتُنهي عدّتها، ثمّ عاود طلبها للزواج. وكانت قد أطلقت اسم زوجها على مولودها فردّت عليه " إن كنتَ أخذتَ مني عيّاش الأوّل فإنّي نذرت حياتي لعيّاش الثّاني"، فازداد حقده، وخيّرها بين أن تتزوجه أو يقتل وليدها، فأجابته أنها لن تكون له مهما فعل.

ذات يوم، عادت من الحقل فلم تجد رضيعها، وبعد أن أعياها البحث، هرعت إلى المقبرة، فرأت ترابًا طريًا لقبر صغير، فأدركت أنّه قبر ابنها، وراحت تنوح عند القبر و "تعدد" بالشاوية بما يشبه الغناء " آاااعيّاش يا ممّي". »[1]

يتراءى للقارئ في الوهلة الأولى، تنويع الروائية بين صيغتي المعروض ومقول القول، لكنّها في الحقيقة لم تسمح للشّخصيّات بالتّكلّم، ولم تتحوّل الشّخصيّات إلى أصوات، بل كانت الشّخصيّات تذوي في حضور السّارد العليم بكلّ شيء.

استنتاج: يمكنني أن أستنتج من خلال النّماذج التي مرّت في هذا العنصر، أنّ "واسيني الأعرج" استعمل صوت الأنثى لسرد أحداث روايته "مملكة الفراشة"، فتعدّدت الأصوات

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص29.المصدر السّابق

السّرديّة في هذه الرّواية، ومع ذلك لعبت شخصيّة "ياما" دور المؤطّر والموزّع للسّرد على الشّخصيّات، مع هيمنة صوتها على السّرد في أحيان كثيرة.

أسفر ذلك التّعدّد في الأصوات، عن احتدام الصّراع بين شخصيّات الرّواية، وبروز الوعي السّردي المتمثّل في الأفكار والرّؤى المتعارضة بين الشّخصيّات، مميطة اللّثام عن الكثير من الأيديولوجيّات، معبّرة عن أبعاد إنسانيّة، ثقافيّة، سياسيّة واجتماعيّة، ... ما يفسّر تحكّم منطق "واسيني الأعرج" في الرّواية، وفي نسج خيوطها بإحكام متناه في الدّقّة.

لقد استعانت أحلام مستغانمي في رواية "الأسود يليق بك، بصوت الرّاوي العليم بكلّ شيء، مع هيمنته المطلقة على الرّواية، ويمكن القول أنّ صوت الرّوائيّة، هو الذي كان يقبض على لعبة السّرد في هذه الرّواية، ويعرف أكثر ممّا تعرفه الشّخصيّة عن نفسها.

كثيرا ما يتوقّف الرّاوي العليم بكلّ شيء، في مفصل من مفاصل الرّواية، فيظنّ القارئ بأنّ الراوي العالمي، سيقوم بإسناد وظيفته إلى غيره من الشّخصيّات، ولا سيما شخصيّة البطلة هالة بشكل عرضي وغير مكثّف، لكنّ الواقع أنّ اختفاءه لصالح الشّخصيّات، لم يكن إلاّ لعبة قام بها النّاظم الخارجي لإيهامنا بحقيقة الوقائع.

السّارد العليم هو صوت المرأة ولعلّه صوت أحلام مستغانمي في حدّ ذاته، صوت مهيمن على السّرد، يعرف أكثر ممّا تعرفه الشّخصيّة حتّى عن نفسها، ولا يمنع هذا من وجود صراع أزلي في هذه الرّواية بين الحبّ والحرب، بين المرأة والرّجل، بين الموت والحياة...

حاملة همّ التّعبير عن كلّ ما عاناه المواطن الجزائري، في فترة من الزّمن، ولازال يعانيه، والذي كان سببا في موت وجنون الآلاف، وهجرة البقيّة عبر قوارب الانتحار، معبّرة بدورها عن الواقع الذي لطالما متح منه الرّوائيّون الجزائريّون، وهو ما ستكشف عنه الفصول القادمة من هذه الرّسالة.

- الرّاوي البطل والرّؤية المصاحبة في مملكة الفراشة:

بالعودة إلى رواية "مملكة الفراشة" أجدها، كما سبق وأشرت تضجّ وتعجّ بالأصوات السّرديّة، وقد نوّع واسيني الأعرج في المقامات والمستويات السّرديّة، فيظهر انصرافه من مقام إلى مقام، دون أن يحسّ القارئ بذلك الانتقال، من الرّاوي البطل إلى الرّاوي الشّاهد مثلا، أو قد جعل من إحدى الشّخصيّات ساردا، تقول ياما: «حبيبي فَاوْست عَوَّضني عن هذا الغياب، كلّ حبّي ذهب نحوه فقد كان أبي وأخي وسرّي الجميل والأبهى الذي لن يحسّ به أحد غيري»[1].

تسرد ياما قصّة حبّها لفاوست "أو فادي" المخرج المسرحي، الذي هاجر من الوطن إلى إسبانيا وأحبّته عبر الشّاشة الزّرقاء، فأخلصت له الحبّ والوفاء، وانتظرت عودته بفارغ الصّبر، ظنّا منها أنّها ستقضي ما تبقّى لها من العمر بجانبه، ونجد في هذا المقطع الضّمير أنا حاضرا بشكل صارخ، مسقطا المسافة الزّمنيّة، ودائما عبر شريط الذّكريات، هي تسرد وتستذكر مع تفاصيل حكاياتها الصّغيرة والكبيرة «نسيت تفصيلا صغيرا لمن يعنيه الأمر، ربّما جاء متأخّرا جدّا. أنا من أسماه فاوست لأنّي كنت مولعة بغوتة ورأيت شبها غريبا بينهما. أعجبته التّسمية فأصابته عدواي، سماني لحظتها مارغريت. اختزلها بعدها في ماغي. لم أمانع على الرّغم من أنّي لا أحبّ سلبيتها. سمّاني على المرأة التي أحبّها فاوست وتركها من أجل أخرى ليجد نفسه أمام منقذة طيّبة من هيمنة الشّيطان. في مارغريت شيء من الوفاء الغريزي الذي لا أحبّه دائما. حتّى عندما تخون جسدها، لا يمكنها أن تخون آلامها العميقة أبدا، ولا أحاسيسها. تظلّ معلّقة على نبض من تحبّ، حتّى لو كان هذا النّبض متقطّعا ومؤلما.»[2].

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص91.المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص91.

سردت الفاعل الذّاتي يامّا سرّا لقبها مارغريت أو ماغي، وهي لم تتورّع في تلخيص مسرحية فاوست* للقارئ، ربّما كان وجه الشّبه بين "فاوست" غوته و"فادي" واسيني الأعرج، هو السّحر والفنون والعلوم، ولربّما الرّغبة في الكمال والمزيد من القوّة والتّفوّق، هذا ما أدّى بها إلى تسميّته "فاوست"، فقبل فادي اللّقب وأعجب به كثيرا. تحدّثت ياما عن اللّقب لكنّها لم تبرّر سبب تسميّتها له بذلك.

تواصل السّاردة الحديث عن والدها، وعن العشريّة السّوداء وعن فيرجي وفادي ومعظم شخصيّات هذه الرّواية، والأهمّ من هذا وذاك ما تحدّثت به عن نفسها «أمّا أنا فقد انكببت على القراءة لكي أنسى أنّ حياة ماديّة يوميّة كانت قاتلة، وكنت مجبرة على عيشها، وحياة افتراضيّة لم أجدها إلاّ في الكتب ومع فاوست، كنت سعيدة بها جدّا»[1].

تشرح البطلة كيف أجبرتها الحياة القاسية، كما أجبرت غيرها من الجزائريّين، على الهروب من الواقع المؤلم والمتعب، إلى السّفر بالهجرة، لكنّها ليست هجرة عاديّة، هي هجرة الرّوح والعقل، إلى ما وراء صفحات الكتب، وإلى ما وراء سماء الفايسبوك مبحرة عبر بحاره الشّاسعة، حتّى "فاوست" كان مجرّد خيال، اسم أسطوري، خرافة جميلة طبعت على جبين صفحات الفايسبوك، لم يكن واقعا، وكأنّ كلّ الأشياء في هذا البلد تخشى الحقيقة، وتخشى من الواقع، لعبت فيه ياما دور الفاعل الذّاتي وكانت رؤيتها جوانية ذاتيّة، لأنّها بأرت علاقتها الوهميّة مع "فاوست" التي جعلتها سعيدة، وخففت عنها عناء الحياة، فكانت هروبا من واقع مرير إلى واقع افتراضي جميل.

=

* ينظر: جيتة، فاوست، تر: عبد الرّحمان بدوي، دار المدى للثّقافة والنّشر، سوريا-دمشق، ط2، 2007، ص22-23-24-25-26-27.

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص93. المصدر السابق

يتلون الحب في هذه الرواية كالحرباء، ويشوبه الأكاذيب والخداع، ويزداد المرؤ جبنًا يوما بعد يوم، حتّى أصبح النّاس يتخفّون وراء أسماء مستعارة لا صحّة لها، حيث يرى واسيني الأعرج أنّنا لا نتقن إلا الموت، فليس غريبا أن تستعار الأسماء، ويتقنع المرؤ بألف قناع، لكي يواصل البعض القتل.

"فاوست" أو "فادي" ليس هو "فادي"، هو رجل آخر، تقنّع باسم "فادي" المخرج المسرحيّ المغضوب عليه، المنفيّ داخل حدود وأقاليم لا علاقة لها بالوطن، حيث استعار رحيم شخصيّة "فادي" كي يوقع على طريقة الفايسبوك، بمجموعة كبيرة من النّساء، وقد أتقن ذلك لدرجة ذاب فيها رحيم بفادي.

تعلقت "ياما" برحيم/ فاوست، كفراشة زاهية الألوان، تسافر صوب الشّمس طلبا للدفء، لكن يباغتها النّور فتحترق، وداخل غمرة الحبّ والحقيقة والخيال، وداخل حدود الممكن والمستحيل، تترك قلبها يحترق لأنّها أخطأت الاتجاه، فلا حياة للأنثى داخل مجتمع ذكوري لا ينتشي إلا على دموع النّساء.

تلخص ياما ذلك، من خلال هذا المقطع: «حساسيتي المفرطة كانت تجاه الفراشات، لا أدري من أين جاءني هذا. ربّما أمّي لأنّ جدّتي لم تكن مصابة بهذا الجنون مثل أمّي. حكت لي فيرجي أنّها في مرّة من المرّات ضاعت وهي تركض في ضيعة جدّها، وراء الفراشات التي منحها الرّبيع يومها كلّ الألوان الزّاهية، وأنّها كانت تحزن على موتها السّريع أو انكسار أجنحتها أو احتراقها على القناديل القويّة... كلّما حاولت إسعاف بعضها تطايرت ألوانها في شكل غبار ليتحوّل بعد ذلك جناحاها الأبيضان إلى كفن صغير يلفّ بياضه جسدها العاري بعد أن تنسحب كلّ الألوان، أقترب منها، أحاول أن أخفّف عليها حزنها.

تدير الفراشة المحروقة عينيها صوبي بحزن لتشكرني ثمّ تتمادى في صمتها وسكوتها حتّى الموت دون أن ترفّ بجناحيها، تأكّد لي مع الزّمن أنّ الفراشة لا تتحمّل العيش بلا ألوانها الأصليّة لأنّي حتّى عندما حاولت في صغري، أن ألوّن أجنحتها البيضاء ماتت بين يدي»[1].

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص96.المصدر السّابق

تقصد "ياما" بألوان الفراشة التّعبير عن الهويّة، فإذا غيّر المرؤ هوّيته، بدّل جلده، واستعار جلدا آخر، فإنّه سيندثر لا محالة، وهي قضيّة ثقافيّة جدّ شائكة، في عصر ذابت فيه الحدود، وأصبح العالم مجرّد قرية صغيرة، وربّما قصدت إلى المواطن الضّعيف، الذي انساق وراء أمل زائف، فاحترق وكاد يحرق معه كلّ شيء حتّى الأمل.

يرى ياما أنّ، كل فراشة عندنا لابدّ أن تسحق، وتتحوّل ألوانها إلى غبار، وتموت تحت وطأة أعداء الطّبيعة والجهلة والحمقى، من يظنّون أنّهم يقرّرون مصير البشر ومصير النّساء، من يقتلون أنوثة المرأة ويلوّنونها كما يشتهون، كبضاعة لابدّ من تعليبها حسب المطلوب والرّغبة، معبّرة عن رؤية جوانية ذاتيّة، نقلت فيها "ياما" أفكارها تجاه الفراشات، والألوان والحياة والبشر.

تضيف السّاردة، مفصحة عمّا يجول في خاطرها وفكرها، تجاه ما حدث لوالدها «لكن عندما قُتل "بابا زوربا" أمام عينيّ، أصبحت أفكّر في الحياة بشكل آخر، وتصلّب قلبي قليلا، أخطر شيء في الحروب الصّامتة أن يخسر الإنسان الألوان التي في أعماقه وقلبه، ويتحوّل إلى مجرّد دودة قاتلة وناخرة بسريّة لأكثر العظام صلابة. كنت ومازلت أرفض أن أكون دودة".[1]

لم يغيّروا المرأة فحسب، بل تغيّر المجتمع ككل، فقد النّاس قيمهم ومبادئهم التي كانوا يعيشون عليها في زمن مضى، وتحجّرت القلوب، حوّلوا المجتمع من طيبته وتكاتفه ومبادئه الجميلة، وأخرجوه من إنسانيّته، وهو ما أدَّى إلى ظهور وانتشار الآفات الاجتماعيّة الكثيرة. لاسيما بيع المخدرات والأدوية واستهلاكها، حتّى أصبح المجتمع نصف مجنون. استفحلت هذه العيّنة في المجتمع الجزائري، ولازالت تنخر قاعدته ومقوّماته، ومبادئه.

لقد تماهت فيها السّاردة مع الرّائية في هذا المقطع، مبيّنة عن رؤية جوانية ذاتيّة.

1- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص97. المصدر السابق

تحكي "ياما" لا تتوقّف عن السّرد، وهي حتّى لمَّا تستعمل (الأنا)، يمكنها أن تعبّر عن دواخل الإنسان وما يدور في عمق شخصيّات أخرى، وبهذا فهي لا تعلم فقط ما يدور أمام عينيها، بل إنها تعلم الكثير.

يرى "محمّد نجيب العمامي"، الذي عمل جاهدا على دحض " الفكرة القائلة إنَّ عمق منظور الشّخصيّة محدود بما تدركه حواسّها الخمس في مكان الإدراك وزمانه وإثبات أنّ هذا العمق يمكن أن يمتدّ فتدرك الشّخصيّة – المثيرة– دواخل الشّخصيّات الأخرى، انطلاقا من علامات خارجيّة "[1].

عبَّرت " ياما" عن دواخل الشّخصيّات، ليس لأنّها ناظم داخلي مثلا، ذلك أنّها تستطيع القيام بذلك بصفتها فاعلا في الرّواية، داخليّا كان أو ذاتيّا. فإنّها تسرد وتصف وكذلك تعبّر عن أفكار وعواطف غيرها من الشّخصيّات، إذ تقول: "فأنا لا أريد الأشياء التي تظلّ معلّقة، أفضّل السّقوط مرّة واحدة والتّشظّي نهائيّا مثل إناء فخاري ناعم على أن أظلّ متدحرجة في الهواء، وإنّما كان هو سبب خلافاتي العابرة مع فاوست"[2].

تعبّر "ياما" عن أفكارها ورؤاها، هي تدرك حقّا أنّها بعلاقتها هذه معلّقة بين السّماء والأرض متأكّدة أنّها ستسقط لا محالة، لكنّها فقط تكسب القليل من الوقت على أمل أن يتغيّر الوضع، وتنزل إلى الأرض لتثب بكلّ قوّة، وعزّة وثقة وثبات.

ثمّ نجدها دون سابق إنذار، تصف لنا والدها، وتسبر لنا أغوار والدتها النّفسيّة، متّخذة من صوت الرّصاص وصورة والدها مطيّة للاستنكار: "باستثناء جنون الأسماء الذي ينتابني، لا أدري إن كان والدي يشبه حقيقة زوربا، لكن به شيئ من روحه وعبثيّته، كان مثلا جيّدا في حياته وعمله، لكنّه في الوقت لم يكن مصرّاً على الحياة بأيّ ثمن؟ لا يراها إلاَّ في

1– محمّد نجيب العمامي: الذّاتيّة في الخطاب السّردي، (الإدراك، والسّجال والحجاج)، دار محمّد علي للنّشر، ط1، تونس، 2011، ص87.

2– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص112.المصدر السّابق

امتلائها وإلاَّ فلا قيمة لها، مات بابا زوربا عند العتبة الخارجيّة لبيتنا، في حرب لا يدري إن كانت عادلة أم لا، كان يرفض أن يُسمّيها الحرب الأهليّة، لأنّه كان يجد في كلمة الأهليّة شيئا من العطف والحنان، كان يقول هذه حرب قذرة، مركّبة ومميتة وبآلاف الأقنعة. حرب ضدّ الأهالي..."[1].

وصفت "ياما" "بابا زوربا"، ثم تنقّلت مباشرة إلى موته في الحرب الصّامتة، ممّا يسمح لها أن تسرد على مسامعنا موقفه ضدّ الحرب الأهليّة، وكيف كان يراها، بأنّها حرب استهدف فيها الشّعب الأعزل، الفقير، الجاهل، الشّعب الذي كان يرزح تحت الوطأة، الشّعب البريء الذي لم يخطّط لهذه الحرب ولم يكن له يد فيها، هذا الشّعب الذي فُرِض عليه كلّ شيء، هذا الشّعب الذي استهدف ولازال مستهدفا.

يسمّيها حرب القتلة في إشارة واضحة إلى أنّ هناك قتلة من الطّرفين يستهدفون الشّعب الأعزل، حتّى لقب الشّهادة لا يستفيد منه الشّعب الأعزل الذي قُتل وأُحرق وقُطِّع ونُكِّل به، مجرّد قتلة تآمروا على تمزيق هذا الوطن وإبادة هذا الشّعب الطّيّب أو الذي كان طيّبا.

تقول: "حقيقة قتلة، يُصبح فيها الموت حالة عبث، والميّت لا يصبح شهيداً إلاَّ بقدر انتسابه للجماعة المنتصرة، وإذا مات خارجها، أو حتّى خارج الجماعة المنهزمة، فهو لا شيء، وعليه أن يجد حفرة يضع فيها جثّته، بسرعة وبسريّة حتّى لا تأكله الذّئاب والكلاب الضّالّة، بلا أعلام ولا أناشيد وطنيّة ولا اعتراف، كثيرا ما يُنسى تقييده في سجلّ الوفيات لأنّ لا أحد معني به، وليس موجودا أصلا"[2].

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص115. المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص114.

تستحضر "ياما" الصّراع السّياسي، الذي راح ضحيّته الآلاف من الأبرياء، هي ليست حربا أهليّة، بل هي حرب بين الأقوياء، وكانت الحصيلة ثقيلة جدّا. إذ الموت في كلّ مكان، وحتّى بعد أن أعيدت السّيوف إلى أغمادها، بقي الشّعب يعاني نتيجة هذا الصّراع، فمعظم الأمراض العضويّة والنّفسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، التي يعاني منها الشّعب اليوم، هي نتيجة فقط لمَ حدث في العشريّة السّوداء.

تسترسل ياما قائلة: "لم يكن وراء جنازته سوى مجموعة صغيرة كان على رأسها إمام المنطقة الشّماليّة، الذي حرمني من السَّير في الرَّكب أنا وأمّي بحجّة أنّه لا يحقّ للمرأة حضور الدّفن، كدت أجنّ من يكون هذا البّائس ليسرق منّي أبي؟ صرخت في وجه أمّي التي استسلمت وبقيت في البيت وبدأت أدور في مكان في باحة الدّار"[1].

كان قتلا مرتّبا، لأنّه رفض قتل الشّعب مرّة أخرى، قتلوه بطريقة مرتّبة وكان على عائلته الصّبر والاحتساب، فالقاتل لا يمكن الاقتصاص منه. نلمح في هذا المقطع ذلك الامتزاج بين الفاعل الدّاخلي والفاعل الذّاتي، وبين رؤيتين داخليّة وذاتيّة معا وفي آن واحد. معلنة عن عدم رِضاها عن بعض العادات، ومعلنة عن صراعها مع الدّين أحيانا: "من يكون هذا البّائس ليسرق منّي أبي؟ "[2].

ثارت ياما على بعض المبادئ الدّينيّة، خاصّة التي تمنع المرأة حضور الدّفن، كما أذكِر بحالتها النّفسيّة، بسبب أخيها "رايان" الذي يقبع في السّجن، لَعلَّها أرادت أن تعوّض فراغ "رايان" في جنازة "بابا زوربا"، الذي لم يحضر جنازته سِوى مجموعة صغيرة من البشر، وكان القاتل مندسّا بينهم. وعلم كلّ هؤلاء بوجوده بينهم دون أن يحرّكوا ساكنا، واكتفوا

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص119. المصدر السابق

2- المصدر السابق، ص119.

بالصّمت والتّهامس أحيانا فقط، واستمر هذا الصّوت الخافت، يعلم كلّ الأسرار، عاجزا عن تأدية واجبه تجاه الحقّ.

لا تعادي "ياما" الدّين وإنّما تعادي القتل بدعوى واسم الدّين، هذا الدّين الذي يرفض الاعتداء على الآخر، دين السّلام والمحبّة، هذا الدّين الذي يوصي المسلم بأخيه المسلم، ويحرّم قتل النّفس بغير حقّ، (هذا يعني أنّه يحرم قتل أي نفس بغير حقّ، حتّى لو لم تكن مسلمة) فما بال بالمسلم بأخيه المسلم: "من يكون هذا البائس ليسرق منّي أبي"[1].

جمع "واسيني الأعرج" في هذه الفقرة، كلّ الصّراعات القائمة في الوطن، من الصّراع الدّيني والسّياسي والاجتماعي والثّقافي أيضا، وظلّت "ياما" صوتا أنثويّا وحيدا يصارع العديد من الأصوات، لكن في صمت، إذ سأحاول تتبّع هذه الأبعاد في الفصل الأخير من هذه الرّسالة.

لم يكن "بابا زوربا" مجرّد أب"، كان كلّ شيء بالنّسبة "لياما" إذ تقول: "لا أحد يفهم ثوراتي مثل بابا زوربا –الله يرحمه ويوسع عليه–، كان كلّما ضاق بي الحال، انسحبت نحوه، وهو في مخبره الصّغير، في الطّابق السّفلي من البيت، عندما يراني يترك كلّ شيء ويجلس على الصُّوفة الصّغيرة، ويضع رأسي على صدره ويهمس في أذني:

– احكي لي حنّونتي، أعرف من عينيك أنّك لست مرتاحة.

– ولا شيء يا بابا.

– احك. أعرف أنّ شيئا ما في قلبك الصّغير مكسورا.

– أبكي قليلا. أحكي. يمسد على شعري حتّى أغفو قليلا ثمّ أنام نهائيّا. وعندما أقوم أكون في قمّة سعادتي كأن في لمسته حالة مغناطيسيّة غريبة تمتصّ كلّ الآلام"[2].

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص119. المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص81.

يبدو أنّ "ياما" كانت صديقة والدها، وكان هو سعادتها والوحيد الذي كان يحسّ بها بمجرّد نظرة في عينيها، كان أكثر من أب كان أُمًّا أيضا، كطبيب يحطّ يده على موطن الألم فيشفيه بمجرّد لمسة. ويختلط الفاعل الدّاخلي بالفاعل الذّاتي أيضا، كاشفا عن رؤية جوانيّة داخليّة ذاتيّة في آن، لا وجود لمسافة فاصلة بين البطلة ووالدها الذي أحبّها كثيرا، وكان هو بالنّسبة لها كلّ شيء.

عبرت "ياما" عن نفسها وحياتها ومشاعرها، وتحكي عن والدها الذي لطالما أحبّها وكان لها سندا في هذه الحياة.

كان زبير عالما، مسالما، لم يؤذ أحدا، وغّيرت "ياما" اسمه من "زوبير" إلى "زوربا"، اعتقاد منها أنّ والدها لا يصلح للحروب والدّماء، والدها طيّب يحبّ الحياة مسالم، لا يقوى حتّى على قتل نملة، لكن هذا المسالم "زوربا" قُتِلَ بدم بارد، لأنّه رفض أن يكون طرفا في جريمة تُرتكب دائما في حقّ الأبرياء، القتل بالرّصاص أو بسكينة، أو أقراص المخدّرات، هي ذات الشّيء بالنّسبة لزوربا.

"بابا زوربا" الذي لم يرض يوما عن الفساد، ينتقم منه الفساد، فالواقع مخالف لعالم التّخييل، والأساطير الأولى التي تختم حكايتها بانتصار الخير على الشّر، حيث يستمر الشّرّ في الانتصار على الخير في الواقع المعيش: "زبير، بدا لي دوما اسم رجل محارب صحراوي، قاسي القلب والرّوح، أمّا والدي فقد كان العكس من ذلك، عاشقا للحياة، ورجل عالم واستقامته كلّفته حياته".[1]

يُكلّف الرّجل الحقيقي في بلده –حسب "واسيني الأعرج"– حياته، ويدفع ثمن استقامته.

ترك "بابا زوربا" في حياة "ياما" شرخا لا يمكن رتقه، وقُتِل بصمت وأُرغمت البطلة على تزوير الحقيقة والادّعاء بأنّه مات بسكتة دماغيّة.

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص98.المصدر السّابق

ولم يتوقّف الأمر عند هذا الحدّ، إذ تواصل "ياما" صراعها مع الحكومة حتّى وهي تمارس الصّمت باحترافيّة غير معهودة عندها: "مع مرور الأيّام، أصبحت أنا أيضا أسمع الحركة على الأسطح فأركض نحو سيف السَّاموراي لا أدري هل للدّفاع عن نفسي والموت بكبرياء، أم لأنتحر قبل أن أجد نفسي بين أيدي القتلة؟"[1].

تفصح البطلة عن رؤية جوانيّة ذاتيّة، شارحة للمتلقّي أنّ كلّ من يقول الحقيقة أو يبحث عنها، يكون إمّا مجنونا أو يصبح كذلك، فالحقيقة العادلة تورث المرء قبراً، أو سجنا أو مصحّة عقليّة، لذا كان يجب عليها أن تصمت وتكف عن البحث خلف الأبواب المغلقة.

تواصل "ياما" الحديث عن نفسها وقد تحدّثت سابقا عن أمّها "فريجة"، عن أختها "ماريا"، عن "رايان" عن "بابا زوربا"، عن ديف وفرقة "ديبوجاز"، تحدّثت عن فادي أو "فاوست" تحدّثت عن مخابر الدّواء، عن العشريّة السّوداء، تحدثت عن أشياء أخرى، وتحدّثت عن نفسها كذلك معبّرة عن المجتمع، انطلاقا من ذاتها: "أركض مثل الطّائر الجريح في فضاءات تتّسع وتضيق عَلَّي، لا ترحمني لأنّها لا تعرفني، فلا أتحكّم في أيّامي ولا في أوقاتي".

تمرّ السّاعات والدّقائق والثّواني كسحب فارغة تطردها ريح شماليّة عاصفة وباردة، سلطان الوقت الصّارم، الأيام أيضا تهرب، تأتي وتذهب دون أن نفطن لوجودها لأنّها تنسحب بهدوء، متخفّية في جلدها"[2]

تشرح "ياما" في هذا المقبوس صراعها مع الوقت، وانسحابه منها دون أن تحسّ به، والفراغ القاتل الذي تعيشه في مدينة كثر أشباحها: "ولا شيء يقتل مثل الفراغ الذي يغلّف كلّ

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص99. المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص127.

أشواقنا المنهكة، من شدّة الرّكض المتواصل والتّعب اليومي، لا تمهلنا لحظة واحدة لتأمّلها وجها، وحتّى كرهها إذا كان في ذلك بعض الرّاحة الدّاخليّة"[1].

فذلك الفراغ الذي تعيشه الشخصية، في كلّ لحظة من لحظات حياتها، أشدّ فتكا بها من الموت في حدّ ذاته.

تستفيض الساردة في الحديث، وسرد ما تعانيه من تعسّف إداري، وضيّق عليها بسبب والدها زبير من جهة، ولأنّها أنثى من جهة أخرى.

لكنّها ترفع لواء التّحدّي بالعمل، الذي كان حكرا في فترة ما على الرّجل فحسب، وإذا ما حاولت المرأة وُلوجَه لم يطلها منه إلاّ التّحقير والإهانة، هذا ما عانت منه البطلة "ياما": "لم يعد لديّ الوقت الكثير لأخصّصه لأمّي وأبقى معها طوال اليوم وأنا أركض، أحيانا بلا جدوى"[2].

تقول ياما كذلك: " أنام مثل صخرة زرقاء رمّتها الوديان على الحوافّ. بلا حلم ولا ألوان ولا أشكال. كلّ شيء هلامي، منزلق ولا يستقرّ على أيّ شكل، كما في الخليقة الأولى، يتداخل عليَّ كل ما يسكن ذاكرتي المتعبة، فلا أجد إلاّ طريقا طويلا، ضبابي اللّون وأنا مدفونة في عمقه، أسير بلا وجهة محدّدة، حلم أصبح يتكرّر معي كثيرا، وبالتّفاصيل نفسها تقريبا"[3].

هي نفسها المرأة التي يرفضها المجتمع، فلا تجد طريقا، وإن وجدت الطّريق فإنّه سيكون لا محالة مفخّخا بالأشواك والحجارة، وإن لم تكن طريقا بين الجمر، وتبقى تعاني (المرأة) في مجتمع لا يعرف للمرأة قيمة، مهما كانت قيمتها ومكانتها. فهي دائما محتقرة ومُهانة، مجرّد مَتَاعٍ يورث مع باقي التّركة.

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص128 – 129. المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص131.

3- المصدر نفسه، ص135.

استنتاج:

يتمثّل الصّوت في مملكة الفراشة، أنثى ناضجة علميّا وثقافيّا، وسياسيّا واجتماعيّا، كأنّها ليست امرأة عاديّة، هي صوت تلتقي عنده مختلف الأصوات في هذه الرّواية، وضمير تشظى عن ضمائر مختلفة، ليتوهم القارئ في هذه الرواية، ديمقراطية السرد، وعدم مركزيّة الصّوت الأنثوي "ياما"، وعلى أنّ الرّؤية الصّادرة عنها، هي رؤية شموليّة متعدّدة وليست واحدة.

راوحت رواية مملكة الفراشة بين الأصوات السّردية، بين الصّوت "هو"، كفاعل داخليّ، وليس كناظم خارجيّ، إذ كان الفاعل الدّاخليّ يتنازل في أحيان كثيرة للعديد من الشّخصيّات، لتأدية أدوارهم كروّاة في الرّواية، وسرعان ما يتحوّل السّرد من أنا إلى هو، أو من هو إلى أنا، من ناظم داخليّ إلى ناظم ذاتيّ، بالإضافة إلى الراوي بالضّمير المخاطَب، وكذلك الرّاوي الشّاهد والنّاقل.

لم يخفت الحوار، والحوار الدّاخليّ في هذه الرّواية، إلاّ أنّه كثيرا ما هيمن الضّمير أنا على السّرد، ولعب السّارد في هذه الرّواية دور المؤطّر والموزّع للسّرد بين الشّخصيّات، ممّا جعل الصّراع محتدما لا محالة بينها، فأكسبها(الرّواية) صبغة الحداثة، باعتبارها رواية بوليفونيّة، تتحاور فيها الأصوات ولاسيما السّياسيّة والاجتماعيّة منها، وهذا ما سنحاول التّعرّف عليه في الصّفحات الآتية من هذه الرّسالة، وهذا ما يفسّر تحكّم منطق "واسيني الأعرج" في الرّواية، وفي نسج خيوطها بإحكام متناه الدّقّة.

الفصل الثانـي:
صوت المرأة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة في المنظور السّرديّ

الفصل الثّاني: صوت المرأة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة في المنظور السّرديّ:

أ) المرأة بين الكتابة الرّجاليّة والنّسائيّة في الرّواية المعاصرة.

1) البعد الثّقافي للمرأة في الرّواية العربيّة.

- الأنوثة.

- الذكورة.

2) انكتاب المرأة بين الرّواية الذّكوريّة والأنثويّة.

3) خصائص الكتابة النّسائيّة.

ب) غائيّة توظيف الجسد في الرّواية العربيّة.

1) الجسد كوسيلة.

2) الجسد كرمز.

3) الجسد كغاية.

ت) المرأة بين الواقع والخيال في الرّواية الجزائريّة المعاصرة.

1) صورة في الرّواية الجزائريّة قبل الثّورة.

2) صورة المرأة في الرّواية الجزائريّة أثناء الثّورة.

3) صورة المرأة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة.

ث) قراءة مفاهيميّة لمصطلح الشّخصيّة.

1) الشّخصيّة لغة و اصطلاحا.

- الشّخصيّة في اللّغة.

- الشّخصيّة في الاصطلاح.

2) تجلّيات الشّخصيّة في رواية مملكة الفراشة.

أ) - شخصيّات إيجابية:

-أنثوية

– ذكورية

ب) شخصيات سلبية:

–أنثوية

– ذكورية

2) تجلّيات الشّخصيّة في رواية الأسود يليق بك

أ) – شخصيّات إيجابية:

– أنثوية

– ذكورية

ب) شخصيات سلبية:

– أنثوية

– ذكورية

أ) المرأة بين الكتابة الرّجاليّة والنّسائيّة في الرّواية المعاصرة:

قبل الخوض في غمار البحث عن صورة المرأة في الرّواية الجزائريّة المكتوبة بقلم الرّجل والمرأة على حدّ سواء، وعن خصائص الرّواية النّسائيّة ومثيلتها الذّكوريّة، حرِيٌّ بنا التّعرّف في البداية على مفهوم الذّكورة والأنوثة من منطلق الثّقافة، كي يتسنّى لنا معرفة خصائص الكتابة النّسويّة لكلٍّ منهما، وقد فضّلنا أن نبتدئ الحديث عنها بمحاولة الإلمام بمعنى الأنوثة المتوارث منذ أقدم القدم.

1) البعد الثّقافي للمرأة في الرّواية العربيّة :

– **الأنوثة:** ظلّت الثّقافة منذ "أفروديت" تختفي بما يسمّى بالأنوثة، وقد فرّقت بين الأنثى والذّكر عن طريق خصائص بيولوجيّة وفيزيولوجيّة لكلٍّ من المرأة والرّجل؛ حيث استقرّ في الذّاكرة على أنَّ الأنثى هي سلسلة "عشتار" إلهة الشّرق و"أفروديت" إلهة اليونان، وبقيت هذه الصّورة مهيمنة على الثّقافة إلى يومنا هذا عابثة بجسد المرأة الفتيّ، القويّ، القادر على الإغواء والمنح والخصب [1].

فالأنوثة إذاً هي مجموعة صفات وحالات إذا تمثّلتها المرأة، فهو مؤنّث، وإلاّ غير ذلك[2]. وهذه الصّفات التي تميّزت بها الأنثى هي مقاييس اجتهدت الثّقافة الذّكوريّة في تثبيتها بشكل كبير وواسع، «وليس كلّ النّساء إناثا، كما أنّ المرأة ليست في حالة أنوثة دائمة، وليس التّأنيث في نظر الثّقافة الفحوليّة، إلاَّ مجموعة من القيم الجسديّة الصّافية أو المصطفاة، تحصرها الثّقافة في صفات وحدود متعارف عليها»[3].

1– ينظر، جابر عصفور: أفروديت وموائد الحبّ، مجلّة العربيّ، ع 551، أكتوبر 2004، ص72–73.

2– ينظر، عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، ط2، 2000، ص57.

3– المرجع نفسه، ص52.

كما تمَّ حصر الأنوثة في أعضاء معيّنة من جسد المرأة، فليس كلّ ما في جسدها يجعلها أنثى كالعقل واللّسان، بل يجب تعطيلها لأنّها من ممتلكات الذّكورة، حيث تمّ التّأكيد دائما على أنّ الرّجل عقل والمرأة جسد»[1].

يرى عبد الله الغذامي أن ليس كلّ ما في المرأة مطلوب، بل هناك ما هو مناف لأنوثتها ويجب تعطيله على الفور وما حبّ اللثغة في لسان المرأة سوى تعطيل لقدرات هذا الأخير.

هذه هي الصّورة التي تمسّك بها الرّجل منذ القدم، وقد تمثّل هذا في قصائد القدامى، حيث نعثر على «صورة مرسومة للمرأة بلاغيّا وشعريّا، حيث نؤوم الضّحى، وتسمو بقدر ما تكون غضّة بضّة لا تعمل حتّى لقد حسّنوا صورة الخرقاء، كما هي معشوقة "ذي الرّمة" وهي السمينة الممتلئة، وقد وصف صاحب الأغاني جمال "عائشة بنت طلحة"، مُركّزا على ضخامة عجيزتها»[2].

لقد بقيت هذه النّظرة راسخة في الذّاكرة الثّقافيّة، باعتبارها ضربا من الأنوثة، ويُعلن " أبو القاسم الشّابي" أنّ نظرة الأدب العربيّ للمرأة هي نظرة دنيئة حيث: «لا يُفهم من المرأة إلّا أنّها جسد يُشتهى ومتعة من مُتع العيش الدنيء...»[3].

تغيّرت صورة المرأة المعشوقة في القديم، من حبّ السُّمنة وضخامة العجيزة والأرداف والنّهود إلى ذلك النّموذج الذي أصبح حاضرا في السّينما بصيغة "مارلين مورنو"المرأة اللّعوب الفاتنة، هذا ما يدلّ على الأنوثة، إنّما هي مقاسات فرضتها الثّقافة الذّكوريّة على المرأة، وهذا لِما يحدث من تغيّر على النموذج الجمالي للمرأة، من المرأة

1- نبيل راغب: موسوعة النّظريّات الأدبيّة المعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، د ط، دت، ص657-658.

2- عبد الله الغذامي: الثّقافة التّلفزيونيّة، سقوط النخبوي وهيمنة الشّعبي، المركز الثّقافي العربيّ، ط4، 2004، ص115.

3- أبو القاسم الشّابي: الخيال الشّعري عند العرب، الدّار التّونسيّة للنشر، ط2، 1983، ص72.

المهفهفة السّمينة في القديم، إلى المرأة النّحيفة ذات النّهود الكواعب والخصر الضّامر، وهذا ما تمثّله عارضات الأزياء ونجمات الغناء.

فالمغنّية "نانسي عجرم" تقدّمت لما يزيد عن ثلاث مرّات لصياغة جسدها برمّته على «قياسات فنيّة مصمّمة طبّيّا وإعلاميّا، ويذكر خبراء التّجميل أنّ الفتيات يطلبن منهم تعديل أشكال وجوههنّ وإطلالاتهنّ على نماذج لمطربات وممثّلات محدّدات، في هوس ثقافيّ معيّن بالشّكل والجمال المقنن»[1].

يغدو مفهوم التّأنيث مرتبطا بالثّقافة التي «يُصبح مفهوما ثقافيّا وليس صفة طبيعيّة، بل إنَّ الثّقافة تدفع بالتّأنيث دفعا مضادًّا ومناقضا للشّروط الطبيعيّة»[2]. ليس هذا فقط، فالثّقافة الذّكوريّة العابثة بالمرأة، لم تركز على تقنين جمالها الجسديّ فحسب، بل ركّزت على السِّن وأَوْلَتْهُ أهميّة كبيرة، والذي تعبق فيه المرأة بالأنوثة لتتمكّن من الإنجاب «فالمؤنّث الحقيقي حبّ رأيهم هو الذي يلد ويتناسل ولو كان تناسله عن طريق البيض والتّفريخ»[3].

ترى "خديجة صبّار" تجذّر هذا الفكر، وحضوره حتّى في الأمثال والحكم المغاربيّة، إذ يكشف المثل الشّعبيّ عن ذلك، محذّرا الرّجل من المرأة العقيم «يالي عجبك الزّين واللّباس، رد بالك للحبالة والنّفاس" في اختزال كيان المرأة الغنيّ والمتعدّد الأبعاد وتحويلها إلى مجرّد آلة للتّفريخ وأداة للإنجاب...»[4].

يقتصر هذا المفهوم على الأدب والسّينما فقط، بل طال بذلك الإشهار في مشهد تكون فيه الصّورة الإشهاريّة المرتبطة بالمرأة «تتّسم بالوفرة والقوّة والنّعومة مع إيحائها

1- عبد الله الغذامي: الثّقافة التّلفزيونيّة، ص117.المرجع السّابق

2- عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم، ص52.المرجع السّابق

3- المرجع نفسه، ص57.

4- خديجة صبّار: المرأة بين الميثولوجيّا والحداثة، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، د ط، 1999، ص53.

بالغلوّ والرّغبة والجمال ومحاولة تحرير الجسد... لأنّه وضع هنا بالأساس لإثارة الرّغبة، رغبة الرّجل... إنّه جسد شبقيّ...»[1]

كما تشكّلت صورة المرأة الأمّ في الإشهار، باعتبارها الوظّيفة المركزيّة المناطة للمرأة (الخصب)[2]، لتغدو المرأة جسدا جميلا دون عقل، تتميّز بالبلادة وآلة للإنجاب، وما إن تفقد هذه المسكينة جمالها ويجفّ رحمها عن العطاء، حتّى تصبح لا شيء، وغير صالحة للاستهلاك، ومصيرها سلّة المهملات. وما الأنوثة إلاّ حالة ثقافيّة تظافرت عوامل عدّة، في مراحل تاريخيّة مختلفة لإخراجها من طبيعتها البيولوجيّة المعروفة، وحشرها في طبيعتها الثّقافيّة العلويّة أو الدنيويّة.

تكون المرأة بذلك مثلها مثل العامل، الذي ولج مؤسّسة العمل شابّا، فأفرغ رحيق شبابه فيها، وأعطى كلّ ما يملك من أجلها، وبذل النّفس والنّفيس من أجل تنميتها والحفاظ عليها، هي هكذا شابّة وجميلة، فكانت ربّة بيت محترمة، تحافظ على مال زوجها وشرفه وعرضه، وأعطت كلّ ما في جوفها لهذا الرّجل، فأنجبت البنين والبنات، وقامت على رعايتهم والسّهر على تربيتهم، إلى أن بلغوا أشدّهم، أفهكذا يكافئ هذا الزّوج امرأته التي بذلت له نفسها؟ أهكذا يكافئها طفلها، بعدما أفنت شبابها في رعايته وتنشئته؟، فهي وهي شابّة في مقتبل العمر، لا تخرج من بوتقة الخداع والشّيطنة والدّناءة والسّحر، لتصبح في آخر عمرها، أكثر قُبحًا، عجوزا شمطاء لابدّ من الخلاص منها...

– **الذّكورة:** الذّكورة مصطلح يطلق على الرّجل، وهو مرادف مصطلح الفحولة، حيث الفحل هو: ذكر «الإبل الذي يتميّز على غيره في القوّة التي تفرض هيمنته السلطويّة على

1– أحمد راضي: الإشهار والتّمثيلات الثّقافيّة: الذّكورة والأنوثة نموذجا، مجلّة علامات، ع 7، 1997، ص13.
2– ينظر، المرجع نفسه، ص16.

الأدنى منه في القوّة بين الذّكور، كما تفرض هيمنته على الإناث الآتي يقعن في مداره وينجذبن إليه بسبب فحولته...»[1].

وقد أخذت اللّغة العربيّة من صفات «الذّكورة الفائقة معاني الفحولة التي اقترنت رمزيّتها بالإشارة إلى تجليّات الفعل الجنسي... ومنذ القديم يشير تراثنا اللّغوي إلى "فحولة الشّعراء" الذين يتميّزون على غيرهم إبداعهم»[2].

يمتلك الرّجل القوّة والعقل والبلاغة والسّلطة كذلك، ولكونه سيّد المرأة وسيّد الضّعفاء أيضا فهو: «الرّجل الذي يزهو بقوّته وشجاعته وثقته بنفسه وجرأته وقوّته الجسديّة، أو الجنسيّة»[3].

على هذا الأساس كان تقسيم العمل في القديم، والحاجة المتعاظمة إلى القوّة العضليّة التي يمتلكها الرّجل وراء استيلائه على السّيادة التي حازها بواسطة قوّته العضليّة التي يمكن اللّجوء إليها ارتدادا إلى صفته الحيوانيّة الوحشيّة الأولى... مقابل اللّجوء إلى العقل والدّهاء والوعي[4] .

تغدو صورة الرّجل الذّكر، باعتباره القويّ والشّجاع والذي يخوض المعارك[5]، وعلى هذا الأساس تمكّنت الثّقافة الإغريقيّة من إقامة فروق بين الإنسانيّة والوحشيّة، وفي خضم العلاقة بين الأنوثة والذّكورة، حيث «جعلت الأنوثة مرادفا وشرطا للبعد الإنسانيّ النّامي داخل الإنسان، وجعلت الذّكورة المفرطة مرادفا للحالة الوحشيّة والعدوانيّة لدى البشر»[6].

1- جابر عصفور: عن الطّعام والحبّ والغواية، مجلّة العربي، ع 550، سبتمبر 2004، ص77.

2- المرجع نفسه، ص77.

3- المرجع نفسه، ص78.

4- ينظر صلاح صالح: سرد الآخر، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص136.

5- ينظر: نبيل راغب: موسوعة النّظريّات الأدبيّة المعاصرة، ص650، 651. المرجع السّابق

6- المرجع نفسه، ص136.

هذا ما اصطلح عليه بالأنيما (ANIMA) والتي تعني الأنوثة، والأنيموس (ANIMUS) والتي يُقصدُ بها الذكورة[1].

ربط "الغذامي" بين "الفحولة" أو الذّكورة والأنوثة، من خلال تمثال "أبي الهول"، وبالتّالي العلاقة بين الجانب الإنسانيّ فيه بالحيوانيّ، وتمثال " أبي الهول"، ما هو إلاَّ تلك الثّقافة الفحوليّة التي تنبض بالعنف والوحشيّة بالنّسبة للرّجل، والضّعف والإنسانيّة بالنّسبة للمرأة[2].

اتّخذ الرّجل من قوّته وسطوته أداة، ووسيلة بارعة لتأديب المرأة، وتعنيفها، وتحقيرها، وتستحيل المرأة بذلك إلى مفعول به، لأنّها تتلقّى الأمر من ذات أعلى منها درجة وقوّة، أمّا الرّجل فهو «ذات خالصة لا تُدْرك ولا تُدْرك إلاّ وهي منهمكة في إنجاز فعل يتعدّاها لزوماً إلى مفعول به، امرأة كان أو طفلا أو كهلاهما...»[3].

ولا تزيده (الرّجل) الثّقافة إلاّ فخرا وحفاوة، فالقتل لا يكون إلاّ للرّجال والبطولة والشجاعة والكرم لهم وحدهم دونهن[4]. والسّجن كذلك للرّجال...

هكذا انفرد الرّجل بالقوّة والسّلطة، والشّجاعة والبطولة، والعقل والفصاحة والكرم... وما نالت المرأة من هذه الصّفات إلاَّ قليل القليل. واستمرّت صورة الرّجل الفحل في كلّ العصور، في الأدب والسّينما والثّقافة، إلى أن وصلت صورة "الرّجل الفحل"، إلى الإشهار، كما يوضّح ذلك "أحمد راضي"، من خلال صورة إشهاريّة لبنك من البنوك المغربيّة، الذي يلعب فيه الرّجل دور العقل المدبّر والمسيّر: «فالاستقرار الذّهنيّ والتّوازن

1- ينظر، عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص23. المرجع السّابق

* أبو الهول: تمثال مؤلّف من وجه إنسان وجسد (أسد) (حيوان) وهنا تكمن العلاقة بين الجانب الإنسانيّ والوحشيّ في الإنسان (الرّجل).

2- عبد الله الغذامي: الثّقافة التّلفزيونيّة، ص200.المرجع السّابق

3- محمّد شكري: الخبز الحافي، دار النّشر، ط 2، 1983، ص21.

4- يُنظرعبد الله الغذامي: الثّقافة التّلفزيونيّة، ص97.المرجع السّابق

والعقلانيّة، والتّعامل المتبصّر مع الإشكاليّات المعقّدة هي صفات يومي إشهار البنوك وشركات التّأمين أنّها من طبيعة الرّجل»[1].

أستنتج أن للرّجل العقل، واللّسان والقوّة البدنيّة وحسن التّسيير والشّجاعة والبطولة، أمَّا المرأة، فما هي إلاَّ جسد خاضع لمقتضيات هذه الثّقافة الذّكوريّة، هو جسد مفعول به، ليس له الحقّ في الفعل أو الكلام، أو التّفكير... إلاّ أنّ التّاريخ يقول غير ذلك، ولَعلّ أُمّنا "عائشة" بنت "أبي بكر الصدّيق" رضي الله عنهما، زوجة رسول الله صلى الله عليه وسلم، خير مثال على ذلك، حيث كانت معلّمة الرّجال، وتقود الحرب، وتخطب كالقادة السيّاسيّين وهي امرأة!![2] ، دون أن أنسى "بلقيس" و"زنوبيا"، وشجرة الدُّر، وغيرهن من النّساء الأبيّات القويّات...

يثبت العلم غير الذي تعتقده الثّقافة، وتقرّ بوجود ازدواجيّة جنسيّة بين المرأة والرّجل، وهنا يُذهل "فرويد"، لهذا الاكتشاف ويُصرّح بذلك، حيث رأى وكأن الفرد ليس ذكرا خالصا أو أنثى خالصة، بل الإثنين معاً، وكلّ ما في الأمر هو تغلب إحدى الخصائص عن الأخرى[3]. وهذا الذي سبق الإشارة إليه بخصوص " الأنيميا" و"الأنيموس".

إنّ الذّكورة والأنوثة شخصان متكاملان، يكمّل بعضهما الآخر، ويحتاج كلّ واحد منهما إلى الآخر، بل يجب أن يتعاونا ويتآذيا لأداء ما عليهما من مهامّ في هذه الدّنيا[4]. والله عزّوجلّ في محكم تنزيله يُعلمنا أنّ أمّنا حواء خلقت من سيّدنا آدم، خلقت الأنثى من

1- أحمد راضي: الإشهار والتّمثّلات الثّقافيّة: الذّكورة والأنوثة نموذجا، ص06. المرجع السّابق

2- يُنظر: خديجة صبّار: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، ص132-133-134_135. المرجع السّابق

3- ينظر: فاطمة المرنيسي: ما وراء الحجاب، تر: فاطمة الزّهراء أزرويل، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط4، 2005، ص22-23.

4- ينظر: أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدّين، المكتبة التّجاريّة الكبرى، القاهرة، ج2، 1964، ص50-51.

الذَّكر، فهما ليس يُصورهما الأدب (الرّواية خاصّة) على أنّهما قطبان متنافران، متصارعان إلى أن يبيد الواحد منهما الآخر.

لم يقتصر هذا التّصنيف بل هذا الإقصاء للأنثى على المستوى الثّقافي فقط، وإنّما انْدَلَفَ إلى مجال اللّغة وأصحبنا نتعرّف على المذكّر والمؤنّث بإعلاء درجة المذكّر، واعتباره الأصل، وهذا "ابن جنّي" يقول: «تذكير المؤنّث واسع جدّا لأنّه ردٌّ إلى الأصل»[1]، ما يتلخّص في النّظام "الأبيسي"، الذي يحتكر شيء، حيث تحكم الرّجل منذ القدم باللّغة ونسبها لنفسه، فكان هو صانع اللّغة وصانع التّاريخ وصانع الثّقافة أيضا، وتصدق على المرأة بالمعنى، ولهذا يرى "عبد الحميد الكاتب"، أن: «خير الكلام ما كان لفظة فحلا ومعناه بكرا»[2].

أخذ الرّجل الكتابة وترك للمرأة الحكي، هذا ما تفسّره قصص "ألف ليلة وليلة"، التي تبدأ تحت جنح الظّلام وتنتهي مع انبلاج الفجر، وكأنّها تخشى الانكشاف والافتضاح، ممّا أدّى بالرّجل إلى إحكام سيطرته على الفكر اللّغوي والثّقافي، وعلى التّاريخ من خلال كتابته «هذا التّاريخ بيد من يرى نفسه صانعا للتّاريخ»[3].

يتّفق الكثير من اللّغويّين المحدثين على أنّ «التّركيب النّحوي للغة ما ربّما يعكس حركة التّفكير عند المتكلّمين بهذه اللّغة، وقد أمكن عن طريق هذه الفرضيّة الحصول على بعض الملامح الثّقافيّة من خلال لغاتها»، أعلت من شأن المذّكر (الفاعل)، وجعلت المؤنّث تابعا له، أو معطوفا عليه، أو فرع من منه، بإيعاز من الثّقافة الذّكوريّة، فمعظم

1- ابن جنّي: الخصائص، تح: محمّد علي النّجّار، مج 2، دار الكتاب، بيروت، 1975، ص415.

2- ينظر عبد الله الغذامي المرأة واللّغة، ص07. المرجع السّابق

3- المرجع نفسه، ص07.

«اللّغات التي تفرّق بين المذكّر والمؤنّث بلاحقة إضافيّة، تتّخذ من صيغة المذكّر أصلا، ومن صيغة المؤنّث فرعاً والعكس»[1].

يفصل "عبد المجيد العابدين" الأمر، فيقول: «إنَّ تصوّر السّاميّين للأنثى كان مزيجا من الواقع والخيال فهي مصدر الكثرة والإخصاب وهي قوّة خارقة... ولهذا شبّهوا بها الكلمات التي تدلّ الجماعات والأفراد الكثيرة...».[2]

ظلّت المرأة إلى زمن غير قصير، المادّة الخام للكتابة، أو المخيال الذّهنيّ والرّمزيّ، الذي يكتبه الرّجل كما يحلو له، لذا جعل منها وسيلة لترويج أفكاره، وظلّ الأمر كذلك رَدْحاً من الزّمن، إلى أن ضاقت المرأة بهذا الوضع، وأشهرت القلم ليكون عَبْداً طَيِّعاً في يدها.

هذا القلم الذي استحوذ عليه الرّجل فكان حكرا عليه فقط. فكيف تعاملت المرأة مع هذه اللّغة، التي ظلّت بعيدة وغريبة عنها، حبيسة أقلام الذّكور فقط؟ كيف للمرأة أن تتعامل مع هذه اللّغة الذّكوريّة؟ كيف لها أن تتحوّل من مجرّد مملوكة إلى مالكة؟ من جارية إلى سيّدة؟ وهل استطاعت المرأة أن تترك بصمتها الشّخصيّة خفي سجل اللّغة؟ أم بقيت اللّغة متمسّكة بذكورتها، ودونما أن تنجح المرأة من فرض نفسها؟ وهل هناك مجال للمرأة في الحصول على زاوية فارغة في اللّغة، ولم يملأها الذّكر. لتملأها الأنثى بأنوثتها؟

2) المرأة بين الرّواية الذّكوريّة والأنثويّة :

يجيب الواقع عن هذه الأسئلة، إذ يمكن للّغة أن تستوعب كلّ شيء، وبإمكانها أن تحتضن الرّجل والمرأة، وبالتّالي الذّكورة والأنوثة معا، فبعدما كان الرّجل يُعبّر عن المرأة،

1- أحمد مختار: اللّغة واختلاف الجنسين، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1996، ص59.

2- أحمد مختار: اللّغة واختلاف الجنسين، ص50.المرجع السّابق

- ينظر، ابن التستري الكاتب: المذكّر والمؤنّث، تح: أحمد عبد المجيد الحريري، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1993، ص17-18.

ويحرّكها كما يرغب، أصبحت هي تُعبّر عن نفسها، وتكشف النّقاب عن دواخلها وعن الرّجل كذلك، وبالطّبع "قدّمت نقلة نوعيّة في قضيّة الإفصاح عن الأنثى، إذ لم يعد الرّجل هو المتكلّم عنها والمفصح عن حقيقتها وخواطرها كما فعل على مدى قرون متوالية، بل صارت المرأة تتكلّم وتُفصح عن ذاتها وتشهر عن إقصائها فأفاضت زاوية جديدة وصوتاً تختلف للتّقاليد الأدبيّة والنّقديّة..."[1].

لقد دخلت المرأة هذه الحلبة، واستعانت بما استعان به الرّجل قبلها (اللّغة)، لمواصلة المسيرة، والمعركة إلى أن تنال الانتصار، فلقد " كتبت المرأة أخيرا ودخلت إلى لغة الآخر واقتحمتها ورأت أسرارها وفكّت شفراتها، فتكلّمت المرأة عن مأساتها الحضاريّة وأعلنت إدانتها للثّقافة والحضارة وبيّنت أنّ هذه الحضارة المزعومة ليست تحضّرا أو تطوّرا فكريّا، فالحضارة التي تقمع المرأة ليست حضارة".[2]

غير أنّ هذه القفزة التي حدثت في الأدب، شكّلت جدلا كبيرا بين من يقرّ بوجود أدب نسائيّ، وآخر يرفض وجوده ولا يعترف بالتّسمية، وهناك من يجد أنّهما مشتركان، وحصانان يجرّان عربة واحدة (الأدب)، فلا وجود لهذا التّقسيم الرّجاليّ والنّسائيّ في الأدب، إلاّ أنّ الواقع يكشف غير ذلك.

امتدّت يد المرأة حقّا إلى تلك الأداة الذّكوريّة، وعقدت العزم على أن تدلي بدلوها وتخوض مع الخائضين، لتعبّر بذلك عن نفسها وذاتها، وهويّتها، وما لحق بها من هموم ومشاكل يوميّة تريد الإفصاح عنها، والسّاحّة الأدبيّة خير دليل على ذلك.

كشف التّاريخ أنّ الرّجل «لم يحسن قراءة المرأة، ليس لأنّه لا يريد ذلك، وإنّما لأنّه لا يستطيع، ولا يسمح له رصيده الثّقافيّ الذّكوريّ بأن يفهم المرأة، وكثيرا ما عبَّر الرّجل بواسطة الأمثال والأحجيّات والنّكت وبواسطة الخطاب الفلسفيّ على أنّه لا يفهم المرأة وعن أنّها لغز عجيب»[3].

1- نبيل راغب: موسوعة النّظريّات الأدبيّة، ص257.المرجع السّابق

2- ينظر، عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص09.المرجع السّابق

3- ينظر، المرجع نفسه، ص52.

راحت الكاتبات بشيء من الوعي يبرزن أنوثتهنّ من خلال النّصّ، يحاولن إقحام الضّمير المؤنّث على الخطاب اللّغويّ، فيظهر الضّمير المزدوج " هو" أو "هي" (he or she). وأحيانا يتقدّم الضّمير المؤنّث ويُشرن إلى (القارئ أو القارئة) ... وقد نرى عند بعض الكاتبات تركيزا على التّأنيث دون التّذكير وذلك في حالة من التّجريد والتّعتيم"[1].

لازال الذّكور يتحكّمون بزمام الأدب واللّغة، ويقومون بإقصاء الخطاب النّسويّ، باعتبار تحقيق المساواة وعدم اعتقادهم بوجود أدب نسويّ حتّى، أو حتّى خصائص معيّنة في كتابة المرأة، ليس ذلك بدافع المساواة، وإنّما بدافع إقصاء هذا الخطاب من خضم إقصائهم للجسد الأنثويّ نفسه.

ذهبت " رشيدة بن مسعود"، في تفسيرها لهذه الظّاهرة قائلة: «لقد لاحظنا سابقا أنّ هذه القضيّة قد غابت عن المثقّفين باسم الدّعوة إلى التّكافؤ والمساواة بين ما تكتبه المرأة وبين ما يكتبه الرّجل في إطار الأدب، لكنّنا نعتقد أنَّ هذا التّصوّر الذي لم يحاول أن يبحث عن مشروعيّة الاختلاف الجنسيّ وأثره في فعل الكتابة يعود إلى عوائق معرفية... ضعف الخطاب النّقديّ... تحت ضغط إيديولوجيّة ذكورية مركزيّة، حاول أن يناقش الكتابة النّسائيّة من منظور معايير المساواة على حساب الخصوصية»[2].

لا تعني المساواة إقصاء الكتابة النّسائيّة، أو إلحاقها بما يكتبه الرّجل، لكن تكمن المساواة في التّخلّص من التّبعيّة، والتّركيز على الخصوصيّة باعتبار أنّ كلّ نصّ يحمل جينات صاحبه، وباعتبار النّصّ وليد الجسد الذي قام بتأليفه، وعليه فلابدّ من الإقرار بتميّز النّصّ النّسائيّ عن الرّجاليّ، بخصائص تجعله متفرّدا عن سابقه.

1- عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص54. المرجع السابق

2- رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، إفريقيا الشّرق، ط2، 2002، ص90.

يرى "عبد الله الغذامي" أنّ مرحلة التّأنيث، في الأدب عامّة وفي الشّعر خاصّة، كانت مع "نازك الملائكة" ومن عاصرنها، أي روّاد الشّعر الحرّ، حيث كُسر النّمط القديم للقصيدة من عمود الشّعر الذّكوريّ، إلى تلك القصيدة المفتوحة المبنيّة على التّوقيعات، من الانحسار إلى الانفساخ من المغلوق إلى المفتوح، حيث يقول: «أقصد نازك الملائكة المرأة الأنثى التي حطّمت أهمّ رموز الفحولة وأبرز علامات الذّكورة وهو عمود الشّعر»[1]

لم تعترف الثّقافة سابقا إلاَّ بالشّاعر الفحل، ولا وجود للأنثى في الشّعر، حيث كانت العبقريّة الإبداعيّة تلقّب بالفحولة، وإذا ما نبغت المرأة شعراً، فهي لن تكون إلاَّ فحلة، أو يجب أن تستفحل وهذا ما جرى للخنساء على سبيل المثال[2].

بقي الحال على حاله، وظلّت هذه الثّقافة تمنع ريادة المرأة وتُقصي نصّها، وتخرجها من دائرة الإبداع. «فالمهمّ عندهم هو منع هذه الأنثى من شرف الرّيادة بمعنى أنّ الفحولة لا يكسرها إلاَّ فحل، أما الأنثى فليس لها إلاَّ أن تكون تابعة لإرادة ولا عاجزة، ولا قادرة وتظلّ الأنثى أنثى وليس لها مكان في فنون الفحول»[3].

بما أنّه من المعروف والمعترف به أنّ كلّ نصّ يحمل بعض الخصائص للذّات التي قامت بإبداعه، حيث نجد بعض المقولات المتفرّقة هنا وهناك، والتي أكّدت على علاقة الكتابة بالجسد.

يرى "عبد الكبير الخطيب" أثناء دراسته للوشم، كنوع من أنواع الكتابة، أنّ «هذا النّوع من الكتابة على الجسد يختلف باختلاف الجنس الذّكوري والأنثوي، فالمرأة يمكن أن تشِمَ مقدّمة جسدها، بينما يكتفي الرّجل بوشم يده أي ذراع والعضد... يد الرّجل لا تغادر مجال الكتابة (...)... فالجسم مقسّم إلى قسمين متناظرين، بعلامة توازيه (بحركة اليد

1- عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثّقافي العربيّ بالمغرب، ط2، 2005، ص12.
2- ينظر المرجع نفسه ص12-13.
3- المرجع نفسه ص12-13.

الواشمة) ... إنّه خطّ تتفرّع عنه الشّهود لا مركز له باستثناء قراءته الخاصّة وضلاله الخاصّ»[1].

التّعامل مع الوشم للمرأة يختلف تماما عن الوشم للرّجل، وهذا يدعو إلى أنّ الأنثى تختلف عن الرّجل، فحركة جسدها، وإيماءاتها، وصوتها، وطريقة حديثها، ومشيتها، وطريقة جلوسها[2]، طريقة تفكيرها تختلف كثيرا عن الرّجل، اختلافا يصل إلى درجة التّناقض والتّضادّ أحيانا، ولو لم يكن هذا الاختلاف، لما احتاج كلٌّ منهما للآخر لكي يكمّله، ويعوّض النّقص الذي يعتريه.

تصاعدت الأصوات التي نفت ذلك، إلاّ أنَّ "محمّد برادة" يرجّح الكفّة لصالح المرأة وخصوصيّة كتاباتها وتَفَرُّد لغتها، فاللّغة «النّسائيّة كمستوى من عدّة مستويات، هذا الطّرح يجب أن نربطه بالنّصّ الأدبيّ، والنّصّ بطبيعته متعدّد المكوّنات، رغم الوسط هناك تعدّد... هناك كلام مرتبط بالتّلفّظ بالذّات المتلفّظة... فأنا من هذه الزّاوية لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة، لا أستطيع أن أكتب عن أشياء لا أعيشها...»[3].

أكاد أجزم بأنّ هناك خصوصيّة في كتابة المرأة، على الرّغم من وجود واقع مرجعي إيديولوجيّ مشترك بين القطبين (المرأة والرّجل).

ركّز "رومان جاكسون" على الوظيفة التعبيريّة أو الانفعاليّة في الخطاب، وعلى أهميّة دور المتكلّم (المرسل)، في هذه الوظيفة وقيامه بهذه العمليّة، حيث يُتيحُ له فرصة «إعطاء انطباع عن حالته سواء كانت واقعيّة أو متخيّلة»[4]، وإذا كان هذا الانطباع يختلف من شخص إلى شخص آخر، فما بالنا إذا كان الشّخص الآخر هو امرأة؟

1- محمّد الكبير الخطيب: الاسم العربيّ الجريح، دار العودة، بيروت، ط 1، ص59.

2- ينظر، سهيلة العسافين: لغة الجسد، كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال إيماءاتهم، مؤسّسة علاء الدّين للطّباعة والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص160.

3- محمّد برّادة، هل هناك لغة نسائيّة في القصّة؟ مجلّة آفاق، ع 12، أكتوبر 1983، ص135.

4- رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، ص93. المرجع السّابق

أستنتج أنّ هناك خصائص للكتابة النّسائيّة، تميّزها عن الأخرى، رغم تشابه بعض الموضوعات المطروقة من كلى الجنسين، باعتبارها اجتماعيّة مشتركة. إذا كان الأمر كذلك، فما هي خصائص الكتابة النّسائيّة؟

3) خصائص الكتابة النّسائيّة :

نلفي طغيان الوظيفة التّعبيريّة، التي تترك الباب مفتوحا أمام السّارد، لينقل انطباعاته حول حالته، فهي تُعلي من الذّاتيّة في النّصوص النّسائيّة، وعليه فهي إعلاء "للأنا"، فصلة "الرّحم لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهنّ، وعنصر السّيرة الذّاتيّة سافر الحضور والغناء الوجدانيّ الرومانتيكيّ دائم الدّفق وبقعة الضّوء مركّزة على شخصيّة الكاتبة البطلة"[1].

كثيرا ما تكون كاتبة الرّواية، هي نفسها السّاردة (الرّاوي) أو الشّخصيّة البطلة، معبّرة عن انطباعها، فرأيها الشّخصي لا يخفى ولا يختفي.

تقترب الرواية في هذه الحالة، من السّيرة الذّاتيّة، وتحتفي بـ «تمجيد الذّات التي انتصرت أو حقّقت النّجاح، أو التي قاومت المحنة حتّى استطاعت التّغلّب عليها»[2].

رغم كلّ ما حقّقته المرأة من نتائج مبهرة في كافّة الميادين، لازالت الثّقافة الذّكوريّة على اختلاف مشاربها، ترى المرأة مجرّد "جسد"... لعبة مرمريّة في يد سيّدها، يحقّ له أن يستنزف كلّ شيء فيها، وإذا ما استحوذ على كلّ ما لديها، قام بكسرها شيئا فشيئا، بعد أن يكسر قلبها، وثقتها ويبثّ فيها كلّ ما لديه من سموم، وبعد أن يحيلها إلى أشلاء يطأها بحذائه وينصرف إلى أخرى...

1- عفيف فراج: صورة البطلة في أدب المرأة، جدليّة الجسد الطّبيعيّ والعقل الاجتماعيّ، الفكر العربيّ المعاصر، ع 34، ربيع 1985، ص147.

2- ينظر، أمل تميمي: السّيرة النّسائيّة في الأدب العربيّ المعاصر، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1، 2005، ص132.

كتبت المرأة ولا زالت تكتب، لكن ما كتبته بعض الرّوائيّات العربيّات هو مجرّد سير ذاتيّة، محورها ذات الكاتبة في حدّ ذاتها، فالذي كتبته أحلام مستغانمي، نوال السّعداوي، فدوى طوقان، هدى الشّعراوي، ليلى عسيرات، ليلى العثمان، عائشة عبد الرّحمان، زهور ونيسي، فاطمة الديك، فضيلة الفاروق، آسيا جبّار، والقائمة طويلة ولا زالت مفتوحة، إنّما هي سير ذاتيّة، لكنّنا لسنا في معرض لتعريف السّيرة الذّاتيّة النّسائيّة ورائداتها. ومن مميّزات الرّواية النّسائيّة كذلك، تمسّكها (الرّوائيّة) بالبحث عن هويّتها، محاولة منها لإثبات وجودها وكيانها، ما وَلَّد لديها نوعا من القلق والضَّيَاع، وهذا ما يفسّر طغيان "الأنا" على هذا النّوع من الرّواية، «كردّ فعل على التّشكيك الدّائم الذي يحيط بوجودها»[1]، ممّا جعلها تُعبّر عن نفسها انطلاقا من تصوّر الآخر (الرّجل) لها. وقد اتّصفت لغة المرأة بالإطناب الكثير غير المركّز، وهذا ما يسمّى بالثّرثرة، بغية "فتح الحوار"، أو ما يسمّيه "رومان جاكسون" "بتمثين التّواصل" لذا طغت الوظيفة اللّغويّة على الرّواية النّسائيّة.

لا يرجع هذا إلى ضعف الرّصيد اللّغويّ للمرأة، بل يتمثّل في تلك المشكلة العتيقة، التي مارسها الرّجل على اللّغة وعلى المرأة، لكونه سيّد المرأة وصانع التّاريخ، فاللّغة حِكْرٌ عليه فقط، محرّمة على المرأة، لذا جاء رصيدها اللّغويّ ضئيلا، فاضطرّت مجبرة إلى الإطناب والتّكرار، لمداراة ذلك النّقص.

لا تكمن المشكلة قصور اللّغة في التّعبير عن الوعي النّسائي، المشكلة في حرمان المرأة من استعمال كامل المصادر اللّغويّة، وإرغامها إمّا على الصّمت أو التلطّف

1- كارمن بستاني: الرّواية النّسويّة الفرنسيّة: رونيه نيري بطلة التائه، تر: محمّد علي مقلّد، مجلّة الفكر العربيّ المعاصر، ع 34، ربيع 1985، ص123.

والإطناب في التّعبير[1]، وتتساءل "مي زيادة": " كيف للمرأة أن تتكلّم وهي غير مجودة في الكلام...[2]

تغدو العلاقة بين "القلم" و"الألم" علاقة استلزاميّة، حيث تلِجُ المرأة الكتابة، لتعاني الاكتئاب والضّياع والقلق، محاولة منها البحث عن "الذّات"، تلك "الذّات" التي لطالما أقصيت، ولطالما أُتبعت إلى غيرها، ولطالما أضيفت إلى الرّجل...

لقد خرجت المرأة من العالم المستقرّ والسّاكن، إلى عالم متذبذب، تصارع نفسها وغيرها فيه، خرجت من الوطن إلى المنفى، لتعاني بذلك القلق وأسئلة الوعي، فكان نصيب الكثير من الرّوائيّات، بل الكثير من المثقّفات بصفة عامّة، التعرّض لانهيارات عصبيّة جرّاء ذلك القلق المتواصل، حيث كان الدّافع العاطفي (الذي دفع "ليلي عسيران" للكتابة عن حياتها، هو وعيها بذاتها، ولولا أن سألتها مازالت بلا أجوبة، كما كتبت سيرتها واستمرت ليلى تبحث عن معنى لهذه الحيرة والقلق). ومن أسئلة الوعي، التي ظلّت تتخبّط فيها الكاتبة (الرّوائية) إلى القلق النّفسي، والانهيار العصبيّ وأحيانا الانتحار، فالوعي بجعلها تدرك أنّها صنو الرّجل، لكن الثّقافة الذّكوريّة تراها ناقصة خانعة، تابعة لسيّدها، فحذا بها ذلك إلى الانهيار وعمّق عندها الألم...

ترى "نوال السّعداوي" أنّ القلق لا يحدث للإنسان، إلاّ إذا أصبح واعيا بوجوده، وكلّما ازداد الإنسان وعيا «زاد قلقه على هذا الوجود وزادت مقاومته، للقوى التي تحاول تحطيمه، وهذا هو السّبب وراء انتشار القلق بين النّساء المثقّفات عنه وبين النّساء غير

1- ينظر، إلين شولتر: النّقد النّسائيّ في عالم الضّياع، مجلّة الثّقافة العالميّة، ع 7، مج، 02، نوفمبر1982، ص101.
2- منى حلمي: تكلّمي حتّى أراك: مجلّة الكتابة، ع 2، يناير 1994، ص54.

المثقّفات، لأنّ المرأة المثقّفة أكثر وعيا بوجودها عن المرأة غير المثقّفة وبالتّالي، فهي أكثر قلقا من أجل حماية هذا الوجود من القوى الاجتماعيّة التي تبغي تحطيمه».[1]

يرتبط القلق بالحرّيّة، فكلّما ازدادت المرأة حرّيّة، ازدادت قلقا، هذا لأنّ «خروج المرأة من مقصورة الحكي وحصانة اللّيل السّاتر، إلى نهار اللّغة السّاطع جاء خروجا بجمع بين حرّيّة مكتسبة وبين ما لهذه الحرّيّة من نتائج محتومة»[2]، وفي هذه الحالة من القلق والتّوتّر والاكتئاب لن تكون «الكتابة تجلي لذات تفكّر وتعرض وتقول ما تفكّر فيه وما تعرفه، بل ستغدو مظهرا لتعثّر الذّات وانفصالها عن نفسها، إنّها مكان كلّه خارج، لا باطن له، تسليط عليه مجموعة من المواقع المتمايزة للذّات»[3].

يؤدي البحث عن الحرّيّة، ورسم معالم الهويّة الذّاتيّة للمرأة، هو ما زاد هؤلاء الرّوائيّات قلقا، لأنّ الحريّة المفرطة تدعو إلى الضّياع، والبحث في خضم الضّياع يولّد القلق، وهذا الذي حدث مع الكثير من الرّوائيّات اللّواتي سبق ذكرهنّ.

صوّرت العديد من الرّوائيّات العربيّات، المرأة في حالة مضطهدة من طرف الآخر (رجل)، ممّا حذا ببعض الرّوائيّات إلى هجاء الرّجل، الذي عجز عن صون الأمانة والرّفق بالقوارير...، كما فعلت "نوال السّعداوي" في تحميلها مسؤوليّة وضع المرأة، للرّجل في الدّعوة للثورة عليه، بل وقتله في بعض الأحيان[4].

رَكّزت المرأة على جسدها أثناء الكتابة، باعتباره رمزا للحرّيّة والتّحرّر، حيث تطرح "حنان الشّيخ" في معظم رواياتها "أسئلة عديدة حول الجسد والحرّيّة"[5]، بتقديمها لنماذج كثيرة من

1- نوال السّعداوي: الأنثى هي الأصل، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، د ط، 1974، ص201.

2- عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص136.المرجع السّابق

3- ميشال فوكو: حفريّات المعرفة، تر: سالم يفون، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضا، د ط، 1986، ص53.

4- ينظر، عمر خالد إبراهيم خليفة: جماليّات المكان في روايات حنان الّشيخ، رسالة ماجيستير في اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الدّراسات العليا، الجامعة الأردنيّة، أيار، 2004، ص06.

5- المرجع نفسه، ص08.

النّساء العربيّات، اللّواتي يُعانين من اضطهاد المجتمع العربيّ، وحجره عليهنّ ومنعهنّ من الظّهور كما يرون ويرغبن، مِمّا يُكبّل حرّيتهنّ حسب رأيها. (حنان الشّيخ).

تظنّ العديد من الرّوائيّات، أنّه بتحرير الجسد تتحرّر المرأة، ولذلك توّفرت المّادة الاعترافيّة في النّصّ الرّوائيّ النّسويّ، إذ اعتبرت من بين أهمّ المميّزات التي طبعت هذا النّوع من الرّوايات، وقد عبّرت المرأة وأخرجت كلّ ما في جوفها، معلنة التّمرّد على الحواجز التي وُضعت أمامها، ضاربة بتلك الثّقافة الذّكوريّة والتّاريخ عرض الحائط، فجاءت الإضاءة متفاوتة من رواية لأخرى، بذلك دَلَفت المرأة إلى باطن الباطن، فأخرجت كلّ ما كان مُغطّى تحت حُجب كثيفة، لم يتمكّن الرّجل من التّعبير عنه، هذا ما يسمّيه صلاح صالح بالغرفة السّريّة للمرأة، مشرّعة أبواب ونوافذ هذه الغرفة إلى حد الانفلاش، مبرزة في ذلك جرأة وحرّيّة كبيرتين.

بالغت (المرأة) أحيانا في شدّة الإضاءة، لهذه العوالم المظلمة من الذّات الأنثويّة، لدرجة أنّها أصبحت الوجود الوحيد في الرّواية، «وجعلتها مرّة أخرى مجرّد وسيلة لإنجاز ما يطلق عليه " الجاذبيّة السرديّة" في فنّ الرّواية، وتناولتها روايات أخرى في إطار الابتذال الخالص، الرّامي إلى جعل الافتعال والافتراء على ما يحتمله الواقع سبيلا للشهرة»[1].

جاء اعتراف المرأة مكثّفا، فأدّى بها إلى أن تتعرّى سافرة، أمام أعين القرّاء، في درجة من التَفسّخ والانفلاش، فاتحة بذلك أقفال جسدها السّريّة، بوضعها المفاتيح في يدي القارئ، ليفتح ويدخل متجوّلا في غياهب جسدها، موظّفة إيَّاه كمثار للشّهوة، رغبة منها في السّيطرة على القرّاء، ظنًّا منها أنَّ جسدها يمثّل خطرا على الآخر.

1- صلاح صالح: سرد الآخر، ص142.المرجع السّابق

رضعت المرأة هذه الفكرة، من الثّقافة الذّكوريّة وتشرّبتها، ومن الرّجل الذي لطالما نادى بها، فوُشِمت وحُفرت في الذّاكرة، حتّى بدت مُسَلَّمة لا مناص منها، مخرجة كلّ ما كان غائرا في سراديب اللّاشعور[1].

كانت هذه بعض ملامح الكتابة النّسائيّة، بكلّ مستوياتها، سواء كانت سيرة ذاتيّة أو روائيّة، إلاّ أنّه من غير الممكن تعميم هذه الخصائص، التي سلف ذكرها على كلّ ما تمخّضته أقلام النّساء، إنَّما هي بعض الملامح التي توقّف عندها الدّرس الأدبي والنّقدي، ولا يتّسع المقام لدراسة الرّواية النّسويّة، بشكل يدعو إلى التّخصّص والدِّقة، إنّما يدعو البحث إلى دارسة شخصيّة المرأة بطلة أو (ساردا) في الرّواية العربيّة بصفة عامّة، عند الرّجل والمرأة على حدّ سواء، مع التّعرّف على خصائص كِلا الأدبيين وتفرّد كلّ واحد منهما عن الآخر.

بغض النّظر عن الخصوصيّة والتّميّز إلاَّ أنَّ كلتاهما تلتقيان في التّعبير عن همّ واحد مشترك، الواقع المعيش وما يخلقه من أزمات، من بطالة وتخلّف وفقر وعادات وتقاليد جائرة، وكبت للحرّيّات على كافّة الأصعدة: سياسيّا اقتصاديّا، اجتماعيّا، ودينيّا... ممّا ينعكس على الفرد سلبا.

من الممكن أن تسقط المرأة في سرداب البغاء، بمؤامرة من الفقر، والرّجل يهوي إلى الدَّرك الأسفل، فيصبح مُدمن مخدّرات، سارقا أو قاتلا، بسبب الفقر والنّشأة السّيّئة، لكن لا يجب أن يكون الفقر مسوّغا للرّذيلة، والانحطاط الأخلاقيّ والآفات الاجتماعيّة... فمشكلة المرأة «أعقد من أن يكون سببها الرّجل وأن الرّجل كالمرأة هو غالبا ضحيّة تخلّف المجتمع وتأخّره»[2].

ليست المسألة مسألة صراع بين المرأة والرّجل، بل هي مشكلة ثنائيّة الجانب «فكلا الجنسين بحاجة إلى أن يعي ما يسببه اضطهاد، المرأة من المشكلات التي يتعدّى أثرها الفرد إلى المجتمع بأسره»[3].

1- يُنظر، أمل تميمي: السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربيّ المعاصر، ص176.المرجع السّابق

2- عمر خالد إبراهيم خليفة: جماليّات المكان في روايات حنان الشّيخ، ص06.المرجع السّابق

3- المرجع نفسه، ص06.

كثيرا ما اتّخذ الرّجل من المرأة جانبا عدائيّا، فصوّرها في نوع من الخبث والمكر والخداع، كما فعل "العقّاد" فكانت لا تعدو أن تكون عنده اللّعوب أو المومس أو المتحرّرة، وهي لم تتوّقف عن اتّهامه (الرّجل) بالخيانة، والاضطهاد وعن كونه السبب في تخلّفها، والسّعي وراء تحميله المسؤوليّة والانتقام منه، إلاّ أنّ كلّ منهما يعبّران عن المجتمع والظّروف المحيطة به، فكلاهما يضيفان لتجربة الأدب الكثير، فيكفي أنّ بعض النّصوص الرّوائية تُفصح عن الحياة الفرديّة والجماعيّة للأفراد، بكلّ ما تحمله من عادات وتقاليد وثقافة، ممّا ساعد في الحفاظ عليها، وتعرية الآفات الاجتماعيّة والدّعوة إلى القضاء عليها.

ب) غائيّة توظيف الجسد في الرّواية العربيّة:

إنّ الأمر الذي شغلنا ولازال يشغلنا منذ تناولنا أوّل رواية بأيدينا وكانت رواية "الطّريق" "لنجيب محفوظ"، هو لماذا يستجمع الكاتب كلّ قواه ليعبّر عن لحظات جنسيّة غارقة في المشهديّة، على الرّغم من أنّ الأدب يعبّر عن الأخلاق، فكيف يسمح الكاتب الأديب لنفسه أن يخوض في مسائل لا أخلاقيّة ليحملها إلى القارئ باعثاً فيه إمّا الرّغبة وإمّا الجمود، الاستحسان أو الاستهجان؟ فما الدّافع إلى توظيف الجنس في الأدب؟ هل يوظف كرغبة جامحة في الجنس؟ أم يتّخذ من الجنس وسيلة للتّعبير عن قضايا أخرى؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه ولو تقريباً في هذا العنصر.

لكن كثيراً ما يصعب عليي أن أفرّق في هذه الرّوايات المعاصرة بين الغاية والوسيلة، نظراً للتّهافت الكبير على ظاهرة الجسد فيها، والتي أصبحت موضة مفروضة على كلّ كاتب فرضاً، حيث "أوقف البعض كتاباته على هذا الجانب دون غيره وأصبح الجنس مطلباً وغرضاً، فلا يبقى على شيء متمرّداً جامحاً شرساً تعدّى إلى درجة من التّجاوز والشّرود الفاضح، اختلطت فيه الغاية بالوسيلة والوسيلة بالغاية حتّى أنّ الرّواية قد اختلطت هي الأخرى علينا لدرجة لا نستطيع معها أن نفصّل بين الوسيلة والغاية"[1].

1- أدب الجسد بين الفنّ والإسفاق: عبد العاطي كيوان، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة، ط1، 2003، ص64.

حاولت جاهدة استقراء بعض الكتابات، فوجدت أنّ بعضها مَنْ يتّخذ الجسد كغاية لذاته ومن أجل ذاته، وهناك من يكتب عن الجسد، باعتباره وسيلة لمناقشة قضايا معيّنة في المجتمع، أكثر أهميّة من الجسد ذاته، وهناك من يتّخذ من الجسد تكأة رمزيّة، للتعبير عن قضايا معيّنة كذلك، وعليه سأحاول التّعرّف على طرائق توظيف الجسد في الرّواية: وهي حسب رأيي تنقسم إلى ثلاثة عناصر:

1) الجسد كوسيلة :

الكتابة عن الجسد أصبحت حرفة رائجة، تستقطب الكتّاب والقرّاء معاً في علاقة تبادليّة ممّا أدّى ببعض الكتّاب إلى الانكباب على الجسد وتصويره في أدقّ تفاصيله باعتباره محلّ جذب للقرّاء وشهرة وربح، إلاّ أنّ هناك نوع آخر من الكتّاب من يتّخذ من الجسد وسيلة للتّعبير عن قضايا أهمّ من الجسد في حدّ ذاته من قضايا راهنة وشائكة في المجتمع وتخدمه فتنبهه إلى بعض المخاطر بغية الحياد عنها.

لعلّ "نجيب محفوظ"، كان من بين الذين اتخذوا من الجسد، مجرّد وسيلة للتّعبير عن المجتمع، بل لتعرية هذا المجتمع حيث كان يحيطنا دائماً بالأسباب الدّافعة إلى الخطيئة والنّتائج النّاجمة عنها فكانت معظم نهاياته مأساويّة وهذا لكي يحذّر النّاس من الاقتراب إلى هذا الفخّ الخطير وقد اتّسمت أعمال "نجيب محفوظ" بالواقعيّة، وبما أنّ هذه الأخيرة تهتمّ بالتّعبير عن الواقع المعاش "فإنّ الجنس كان على قيمة هذا ومعلماً من معالمه".[1]

لقد رسم "نجيب محفوظ" المجتمع، بعينين واسعتين تريان الحقيقة، وتعبّران عنها بكلّ صدق، هذا "لأنّ الواقعيّة الصّادقة ينبغي أن تعالج الأمر على حقيقته، فهي ليست مأذونة أن تخدع النّاس عن الواقع، نعم: توجد حقيقة (واقعة) في حياة البشر: إنهم كثيراً

1- عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفنّ والإسفاف، ص64.المرجع السّابق

ما ينحرفون عن طبيعتهم السّويّة، فيضخّمون جانبا من جوانب وجودهم على حساب بقيّة العناصر المكوّنة لهذا الوجود...نعم هذه حقيقة...والواقعيّة الصّادقة ينبغي أن تصوّرها، ولكن تصوّرها على حقيقتها أي انحراف".[1]

اتضح مما سبق، تعبير نجيب محفوظ الصادق، عن الواقع المعيش، الذي يخدم من ورائه المجتمع، فَيَنْتَبِهَ هذا الأخير، هو إذن كتحذير صارخ من الوقوع في أسر الجسد، والانحراف الأخلاقي، لذا ختم "نجيب محفوظ" كل رواياته بنهاية مأساويّة، حيث ينتهي بموت البطل كالذي جاء في "اللّص والكلاب" أو السّجن المؤبّد وهو مصير بطل "الطّريق"... إلخ.

يرى بعض النقّاد " أنّ القاصّ لا يمكنه أن يكون واقعيًّا إلاّ إذا اندمج شخصيًّا في المجتمع وحاول أن يكشف بنفسه، عن طرائق المعايشة العمليّة ما يحتوي عليه هذا المجتمع من قيم سلبيّة وقيم إيجابيّة، ولا يمكن أن يتحقّق هذا الاكتشاف للقاصّ إلاّ إذا غاص في مشاكل الأفراد الذين يعانون من الحياة مرّها وحلوها، ويسعون معاً لخلق حياة أفضل يحقّقون آمالهم وأحلامهم"[2].

يمكن القول أنّ الواقعيّة النقديّة، التي تحلّل هياكل المجتمع، وتبرز أوصاف الأفراد، وتميط اللّثام عن الكثير من العورات: من الجهل والفقر والمرض وتكسّر الخرافات، وتوقظ غريزة النّقد في الإنسان[3].

كرّس "نجيب محفوظ"، ومجموعة من الكتّاب أنفسهم للنقد، معبّرين عن قضايا مجتمعاتهم، محاولين المساهمة في صنع مجتمع، خال من العاهات والفساد.

1- محمّد قطب: منهج الفنّ الإسلاميّ، دار الشّروق، القاهرة، ط6، 1983، ص69.

2- ينظر: محمّد مصايف: النّقد الأدبيّ الحديث في المغرب، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، ط2، 1984، ص351

3- 3- ينظر، المرجع نفسه، ص69.

جاءت رواية "غرفة المصادفة الأرضيّة" "لمجيد طوبيا" كتعبير صارخ لمحاولة التّخلّص من نظرة الرّجل المادية لجسد المرأة، والتي حدّدت الموقف من الإنسان ومن الوجود بأسره، انطلاقاً من موقفها من المرأة، فالبطلة "مهجة" ترى في عريّها، نوعا من الطّهارة، والبراءة والطّفولة والصدّق.

ينطوي عري الجسد، على رغبة محمومة في العودة إلى براءة الطّفولة، في صفائها ونقائها وسحر الطّفولة وفضائها الأوسع...[1]، إنّما يشكّل العراء "الصّورة الأصليّة للإنسان وبدائيّته الجسميّة التي تمكّنه من التّطابق مع ذاته خارج كلّ معطى اجتماعي"[2]

هذا ما كانت تراه البطلة، أمّا الرّجل فهو لا يراها إلاّ جسداً، كما فعل "النفزاوي" حين اختصر المرأة واختزلها في جسدها، وأسقط عنها نعمة العقل والفهم و.[3]، فهو يردّها دائماً "ويختزلها إلى جسدها العاري وهي تريد كلّ شيء إلاّ أن تكون هذا الجسد".[4]

لقد كان هذا بمثابة هجاء موجّه للمجتمع، ذو النّظرة القاصرة والذي تريده "مهجة" أن يتجدّد كتجدّد خلايا الجسد الميتة. فهذه الرّواية لا تنضح بكلّ الرّائحة الكريهة للرّؤية للعالم فحسب، بل تفضح أيضاً وعلى نحو هجائي، قصور هذه الرّؤية وحسرها وسقوطها[5].

يمكن اعتبار أنّ هذه الرّواية، اتّخذت من المرأة والجسد وسيلة للتّعبير، عن تلك النّظرة التّاريخيّة القاصرة، للمرأة باعتبارها موضوعاً ماديا فقط. لذلك لا "تعد هذه الرّواية تربويّة فحسب، بل هي نهضويّة أيضاً، ففي هذه البلدان التي إليها انتماؤنا يمثّل تخلّف المرأة وتخلّف الموقف من المرأة معلولاً أساسيّاً وعلى أساسيّة في آن معاً لواقعة التّخلّف

1- أحمد يوسف: يتم النّصّ: الجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص215.
2- النّصّ والجسد والتّأويل، فريد الزّاهي، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، دط، 2003، ص134.
3- ينظر، عبد الله محمّد الغذامي: ثقافة الوهم، ص14. المرجع السّابق
4- جورج طرابشي: رمزيّة المرأة في الرّواية العربيّة ودراسات أخرى، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1981، ص62.
5- المرجع نفسه، ص62.

وكلّ إشكاليّة نهضويّة لا تجعل من المرأة والموقف منها محوراً من محاورها تبقى إشكاليّة ناقصة وعاجزة"[1]

هجى الروائي هذا العالم، الذي ينظر للمرأة نظرة قاصرة، والذي لا يراها إلا موضوعا جنسيا فقط؟

لا يعني هذا أنني أتهم، كل الكتابات التي احتفت بالمرأة بالإباحيّة، بل هناك "تجارب متعدّدة لشواعر مختلفات يعبرن تجربة الحبّ، غير أّننا لم نكد نلمح خروجاً ما، اللّهم إلاّ في النّزر اليسير منها، كما أنّها تجارب اختلطت بقيم أخرى لم يكن الجنس هدفها في كلّ الأحوال إذا جاءت في معرض الحديث وليس من بينها الجنس الخالص".[2]

لقد استغلّت "أحلام مستغانمي" بعض العادات والتّقاليد للتّعبير عن الأمكنة وعن السّياسة وعن المجتمع... إلخ، حيث تقول الكاتبة " قسنطينة لكلّ زمن صالح، ولكن ليس كلّ صالح باي، وليس كلّ حاكم صالح"[3].

تجمع لفظة "صالح" بين أغنيتين الأولى من التّراث تتغنّى بـ "صالح باي" والثّانية تتغزّل بصالح آخر حيث تجمع "الكاتبة دوماً بين ماضي قسنطينة وحاضرها مع الإشارة دوماً إلى جوانب تتعلّق بالنّساء وتتعلّق بالسّياسة، وهذا تشير إليه العبارة الواردة في تعليق الكاتبة على الأغنية...».[4]

راحت "أحلام" تعبر في هذا المقطع، عن استيائها ونقدها لبعض العادات المتجذّرة في تاريخنا الجزائري، وأخرى وليدة السّاعة، وهو ماجاء على لسان الشّخصيّة "خالد":

1- جورج طرابشي: رمزيّة المرأة في الرّواية العربيّة ودراسات أخرى، ص66، المرجع السّابق.

2- عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفنّ والإسفاف، ص19.المرجع السّابق

3- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، الجزائر 1993، ص425.

4- صالح مفقودة: قسنطينة والبعد الحضاريّ للمكان في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، قسم الأدب العربي، بسكرة، جامعة بسكرة، الجزائر، مجلّة العلوم الإنسانيّة، ع19، سنة 2000، ص50.

"...أمام ثوب موقّع بالدّم يذكرني بطقوس الكوريدا وذلك الثّور الذي يعدّون له موتاً جميلاً على وقع موسيقى راقصة بالسّاحة ويموت على نغمها بسيوف مرتّبة... للقتل... مأخوذاً باللّون الأحمر وبأناقة قاتله"[1]

لقد عبّر هذا المقطع عن الواقع في كلّ أبعاده.

تُعدُّ الكتابة عن المرأة والجسد، إحدى الجوانب الإنسانيّة التي ظلّت مظلمة، وقد عمد العديد من المبدعين في الفنّ والأدب، إلى إضاءة هذا الجانب المعتم في حياة الإنسان، وكلّ عبّر انطلاقا من أفكاره ورؤاه والرّاهن الاجتماعيّ الذي يحيط به، وجاء التّعبير عن هذه الظّاهرة الإنسانيّة والأدبيّة، في سياق فنّيّ يتطلّبه الموقف الطّارئ للشّخصيّة، دونما افتعال أو توسّل في إطار اللّفظ الموحي الذي ينأى عن الفحش والابتذال والتّرخيص، مبتعداً عن المسمّيات المباشرة أو التّعبيرات الفجّة المسفة.[2]

تناول "نبيل سلمان" في روايته "سمر اللّيالي"، حادثة تاريخيّة اقترفتها الأيدي الدّمويّة "القمع البوليسي"، في حقّ مجموعة من النّساء ذات أعمار متفاوتة، في إحدى الدّول العربيّة المستعمرة، حيث "تعرّضت الرّواية بكفاءة لافتة إلى دور أنوثة الأنثى في مفاقمة عنائها داخل المعتقل وخلال فترة التّحقيق، وخصوصاً ما تعلّق بامتهان كرامتها الإنسانيّة واستغلال ما يراه ضابط المخابرات، نقاط ضعف خاصّة بالإناث من أجل انتزاع المعلومات المزعومة، فكان التّعذيب يتركّز في مواقع الأنوثة الأكثر حساسيّة من جسد المرأة، بالإضافة إلى معاناتها النّاجمة عن مجرّد وجودها في مقرّات فروع المخابرات

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص435. المصدر السّابق

2- عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفنّ والإسفاف، ص17.المرجع السّابق

المكتظّة بنوعيّة خاصّة من الذّكور، الذين يملكون فهما ربّما كان خاصًّا جدًّا للرّجولة والذّكورة".[1]

تشبه هذه الرّواية الواقع الجزائريّ إبّان الثّورة، وما حلّ بالمجاهدات الجزائريّات اللّواتي ألقي عليهنّ القبض، فعذّبن بكلّ وحشيّة وسادية، بعد أن انتهكت وهتكت أعراضهنّ، "وجميلة بوحيرد" خير مثال على ذلك، وهي التي صرّحت ذات يوم أنّ المستعمر الفِرنسي أثناء استجوابه لها، قام بالتّركيز على أعضائها التّناسليّة لتكون مركزاً للتّعذيب وللإهانة معاً.

وعليه فسيأتي هذا كمساهمة فنّيّة راقية في طرح قضايا المجتمع ومعالجتها، وهو إذ يعالج قضايا المرأة، لا يعالجها كقضايا ذاتيّة سجينة في فئويّتها، بل يعالجها كقضايا اجتماعيّة تتحدّد في إطار العلاقات والمفاهيم الاجتماعيّة، ويظهر ما فيها من خصوصيّة على أساس هذه العلاقات والمفاهيم.[2]

يجب يقوم الفنّ والأدب، بخدمة المجتمع والأخلاق، ويجد المتصفّح للتّاريخ أنّ أوّل من نادى بهذا الرّأي هو "أفلاطون"، حيث كان يطلب أن يجعل "الفنّ في خدمة الحياة الاجتماعيّة والأخلاقيّة، بل لقد ذهب هذا الفيلسوف إلى ضرورة رقابة الدّولة على كلّ ما يعرض على النّشء من فنون، كما دعا إلى استبعاد كلّ الفنون التي تخلّ باتّزان النّفوس أو تشيع انحرافاً في المجتمع".[3]

أن الفنّ مظهر اجتماعيّ أيضاً وهو أخطر من السّلاح، فكم من روائيّ وكم من مُخرج سينمائيّ وكم من ممثّل سجن من أجل فنّه

1- صلاح صالح: سرد الآخر، ص82.المرجع السّابق

2- مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبيّ، مجلّة الطّريق، ع4، نيسان 1975، ص144.

3- أميرة حلمي: فلسفة الجمال، المكتبة الثّقافيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، دط 1984، ص66.

تعرّفت في هذا العنصر، على كيفيّة توظيف جسد المرأة في الرواية- باعتباره وسيلة- لمناقشة قضايا هامّة في المجتمع، إلاّ أنّني لم أتعمّق لضيق المقام، وخشيت الخروج عن الطّور، فشمّرت الكلام في هذه الإلماعة.

وكثيراً ما يتحوّل الحديث عن المرأة من وسيلة للنقد، إلى منظومة رمزيّة تحتاج إلى إعمال الفكر واختراق المعنى المعجميّ، وتأويله حسب السّياق، فكيف يكون ذلك؟

2) الجسد كرمز :

طالما رمزت المرأة إلى النّماء والخصوبة والحبّ، منذ "عشتار" إلهة الشّرق و"أفروديت" إلهة اليونان، بما أنّها تكوّنت من زبد البحر واعشوشبت أرض قبرص تحت قدميها لمّا وطأتها كدليل على الخصب والحياة، فالمرأة تحافظ على الحياة بالإنجاب والأرض تحافظ على الحياة بالزّرع والغذاء، وبالتّالي الانفلات من الموت أو بالأحرى من الجوع المؤدّي إلى الموت. وظلّت الأمّ رمزاً للخصب والنّماء والعطاء[1] وقد عبّر عنها " محمّد عزّالدين التّازي" في روايته "الخفافيش" بأسلوب جميل لا يخلو من الإحالة إلى أسطورة "أفروديت" التي اخضرّت أرض قبرص القاحلة تحت قدميها القويتين، إذ يقول: "... والخابية يرشح منها الماء، فتلقي عليها أمّي حبّات زريعة الحبق، فينمو الحبق على حوافّ الخابية المغطّاة دوماً بغطاء فوقه كأساس من زجاج أصفر، وكان ذلك الحبق يشعشع باخضرار متنام يفتح النّفس"[2].

ترمز الأمّ إلى الخلاص أيضاً، على حدّ قول الكاتب: "فعندما أراد العبّاسيّ أن يسيء إلى الصّبيّ "عبد الحميد" ووضع قبضة يده القويّة عليه وأخذ يجرّه إلى الدّرب المظلم، في تلك

1- علي القاسمي: الحبّ والإبداع والجنون، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، ط12006، ص88.
2- عزّ الدّين التّازي: الخفافيش، وكالة الصّحافة العربيّة، دط، 2002، ص25.

اللّحظة الحرجة أطلّت أمّ "عبد الحميد" من باب الدّار وأخذت تنادي: عبد الحميد، يا عبد الحميد فأطلق يده من ذراعي".[1]

اقترنت المرأة بالأرض كثيرا، ورمزت إليها، وهذا لتشابههما الكبير في الحبّ والحنان والرّفق، وأهمّ شيء هو الإنجاب والمساهمة في التّنمية، حيث ربط الإنسان منذ البداية بين خصوبة الأرض وخصوبة الأمّ، وكلاهما ضرورة حياتيّة، خصوبة المرأة بالإنجاب، والإنجاب يجدّد الأنوثة، من أجل العمل وحفظ النّوع، وخصوبة الأرض من أجل الغذاء لضمان البقاء.[2]

يوجد رموز أخرى غير التي ذكرتها، فتصبح العلاقة الجسدية رمزاً للاستيلاب والاغتصاب والاستغلال.

لقد حملت رواية "نجيب محفوظ" "ميرامار" سنة 1967 أبعاداً رمزيّة للمرأة، فالبطلة زهرة هي بؤرة التّشظّي الرّمزي في هذه الرّواية، حيث صوّرها الروائي، بأنّها فتاة فارّة من فقر وتخلّف الرّيف إلى حضارة المدينة. يبدو جمال زهرة ذا صلة وثيقة بالرّيف، فهي التي يعبق كلّ ما فيها برائحة الأرض، ويذكر بموسم جني القطن في القرية.[3]

ترمز زهرة في هذه الرّواية للوطن، فجمال "زهرة بالذّات هو ما يجعلها موضوعاً للصّراع الضّاري الدّائر من حولها، أمّا طبيعة هذا الصّراع فتحدّد بالانتماء الطّبقيّ السّياسيّ للمتصارعين أنفسهم، ذلك أنّ الوطن ليس مفهوماً مجرّدا متعاليا على التّاريخ"[4].

1- عزّ الدّين التّازي: الخفافيش، ص29.المصدر السّابق

2- خديجة صبّار: المرأة بين المثيولوجيا والحداثة، ص54. المرجع السّابق

3- جورج طرابشي: رمزيّة المرأة في الرّواية العربيّة، ص103.المرجع السّابق

4- ينظر، فوزيّة العشماوي: المرأة في أدب نجيب محفوظ، مظاهر تطوّر المرأة في مصر المعاصرة من خلال روايات نجيب محفوظ (1945 – 1967)، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص159.

يطرح الصّارع من أجل امتلاك "زهرة" أسئلة من أهمّها، هل التّصارع أو العراك من أجل الحصول على "زهرة"، هو تعارك من أجل امتلاك جسدها فحسب، أم هو من أجل امتلاك روحها الطّيّبة أيضا؟

نعثر على بعد رمزيّ كبير، حيث يغدو كلّ من يودّ الحصول على جسد "زهرة" باعتباره بؤرة حثيثة للرّغبات، فمن لا يشتهي في "زهرة" سوى جسدها، يحدّد باشتهائه هذا موقعه الجيليّ، وانتماؤه الطّبقيّ وضميره السّياسيّ، وهو في هذه الحال واحد من ثلاثة، إمّا طامع أجنبيّ، وإمّا وحش طبقيّ وإمّا نذل انتهازي.[1]، فالعلاقة الموجودة بين "طلبة مرزوق" والعجوز الأجنبيّة صاحبة الميرامار، إذا تمّت قراءتها قراءة رمزيّة حسب جورج طرابيشي، بوصفها هي العلاقة القديمة التي جمعت في مصر ما قبل الثّورة، بين الاستغلال الاستعماريّ والإقطاع الوطنيّ[2]، تصبح "زهرة" إذا رمزاً للوطن و"طلبة مرزوق" رمزاً للإقطاع و"ماريانا" رمزاً للاستعمار، يكون القارئ أمام ظاهرة ترميزيّة، تخرج فيها الأشياء عن مسمّياتها الحقيقيّة، إلى أبعاد أخرى تحتاج إلى القراءة والتّأويل.

إذا تعمّق القارئ قليلاً في "ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي"، فسيجدها ضاجّة بالرّموز، "فأحلام" هي أحلام المستقبل وأحلام الشّهداء، وهي رمز للوطن. أمّا "خالد" فهو رمز للتّاريخ، يرمز زوج أحلام للاستغلال الدّاخليّ وللتّواطؤ كذلك، مثلما يرى على خالد بن طوبال: "ها أنت ذي تتقدّمين كأميرة أسطوريّة، مغرية، شهيّة، محاطة بنظرات الانبهار والإعجاب مرتبكة مربكة بسيطة، مكابرة، ها أنت يشتهيك كلّ رجل في سرّه كالعادة... تحسدك كلّ النّساء من حولك كالعادة".[3]

1- ينظر، فوزيّة العشماوي: المرأة في أدب نجيب محفوظ، ص159-160. المرجع السابق

2- المرجع نفسه، ص106.

3- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص435.المصدر السّابق

لم يتوقّف الأمر عند "أحلام مستغانمي" فقط، بل هناك أيضاً "الطّاهر وطار" في روايته " اللاّز"، ينزاح معنى الشّذوذ الجنسيّ عنده ليصبح رمزاً للاستلاب"، فهي من الرّوايات التي تنزع إلى هجاء الغرب بواسطة تأنيثه"[1]، حيث يتحول الضّابط المتسلّط والخبير في تعذيب المجاهدين، إلى مجرّد أنثى في السّرير بمحاذاة اللاّز.

يمكن أن يرمز اللاز، إلى أنّ "تلك العلاقة تظلّ في إطارها الاستغلاليّ الامتصاصيّ بكلّ ما فيها من بشاعة وقبح، فلا يكتفي المستعمر بأخذ كلّ شيء من البلد المنهوب، بل يريده ويرى ذلك من حقّه أن يمثل المستعمر المقهور إلى أكثر رغباته شذوذاً وابتعاداً عن الأشكال المعهودة للنّهب والاستغلال في التّاريخ الاستعماري"[2].

لأنّ الضّابط الفرنسيّ يحصر شذوذه على الجزائريّين فقط، دون بني جلدته، ممّا يرمز إلى الاستغلال والإذلال، وبهذا يصبح الضّابط الفِرنسيّ في اللاّز رمزا للحضارة الغربيّة المخنّثة، التي "تزعم تمسكها بالإنسانيّة ذات النّعومة المفرطة، وتنسب لنفسها احتكار دعاوى المحبّة والسّلام والعمل على تحضير الشّعوب المتخلّفة وترتكب بحقّ تلك الشّعوب أبشع أشكال الإبادة الجماعيّة الممنهجة، لتظلّ آخر المطاف حضارة الغاية تبرّر الوسيلة"[3].

يغدو الجسد إذن منظومة ترميزيّة تخرج عن المعاني الجاهزة.

يتحوّل جسد المرأة إلى رمز مقدس أو قدسي، فستحيل إلى حور العين للدّلالة على العفّة والطّهارة والخلود في الجنّة، وهذا أبو هريرة "حين وقع بصره على وجه عائشة بنت طلحة فلم يتمالك أن قال: ما أجملك وأحسنك والله لكأنّما خرجت من الجّنة! وليس

1- جورج طرابشي: شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الطّليعة بيروت، ط2، 1979 ، ص18.

2- صلاح صالح: سرد الآخر، ص110.المرجع السابق

3- المرجع نفسه، ص111.

ثمة أبلغ من تشبيه الجمال الدّنيوي بجمال الحور العين في طابعه الخارق والقدسيّ والرّمزي".[1]

لقد احتفت رواية "بياض اليقين" لعبد القادر عمّيش" بالمرأة، وتحول عنده الجسد الأنثويّ إلى ملاك، وإلى حور العين، وإلى القوارير، ويستحيل الرّمز إلى كهرمان نشيط، يتفتّح على عوالم نورانيّة دالّة على قدسيّة هذه المرأة ،"هايدي" المسلمة الشّهيدة المتماهية مع طالبة الّشريعة ،وطالبة الأدب ورفيقة الجنّة، فيه رمز إلى طهارة وعفّة وقدسيّة المرأة، وخلودها في الجنّة حيث يقول: "كأنّني رأيتها جالسة على منبر أو أريكة لا أدري، من ياقوت أحمر داخل خيمة: إنّما نسجت من لؤلؤ رطب أبيض فيها بسط من العبقري الأحمر أيضاً، وكانت هايدي تضحك كما عهدّتها في حياتها القصيرة... كانت متّكئة على شيء يشبه ربّما أريكة...كانت أنهار من خمر وعسل ربّما عسل له لون خمارها، تجري تلك الأنهار بين يديها...من حولها غلمان أو ولدان يلهون بالياقوت الأحمر اللّمّاع...".[2]

ترمز المرأة ذات الجسد النّاصع البياض، في "رواية سلخ الجلد" "لمحمّد برادة"، إلى المخلوقات الملائكيّة وخاصّة الحور العين، وانعدام العلاقة الجسديّة يشي بذلك.[3]

نجد تناظراً رمزياً في رواية كلّ "الأيّام مشمسة" لـ عبد الرّزّاق المطلبي، رابطا جسد المرأة بالأرض، كدلالة على الخصوبة [4].

1- فريد الزّاهي: الجسد والصّورة والمقدّس في الإسلام: إفريقيا الشّرق، المغرب، دط، 1999، ص101-102.

2- عبد القادر عمّيش: بياض اليقين، منشورات دار الأديب، وهران الجزائر 2006، ص83.

3- ينظر فريد الزّاهي: النّصّ والجسد والتّأويل، ص137.المرجع السابق

4- عبد الله إبراهيم، صالح هويدي: تحليل النّصّوص الأدبيّة، قراءات نقديّة في السّرد والشّعر: دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت لبنان، ط11998، ص79.

كما يمكن أن يدلّ عن خيانة المرأة لزوجها، أو لإلى عدم فحولة هذا الأخير، ويأتى هذا عن طريق لغة الرّموز التي استعملها الرّوائيّ، دون وصف منه للظّاهرة بطريقة مكشوفة، وإنّما جاء عن طريق لغة ترميزيّة موحية تدعونا للتّأويل والاستنتاج.

تعدّت المرأة في الرّواية هذه الرّموز، لتصبح رمزاً للحكاية انطلاقاً من خاصية التكاثر التي تشترك فيها الحكاية مع المرأة، فالحكاية تتوالد وتتكاثر معانيها، من خلال علاقتها بباقي العناصر الدّاخليّة، ما يتمثّل في تلك القصص الصّغيرة، التي تتفرّع عن الحكاية الأمّ في "حكاية ألف ليلة وليلة".

تعد المرأة جسد أنثويّ، بكلّ ما يحمله من عواطف وغرائز وأفكار، ويستحيل في بعض الحالات إلى رمز يتدفّق معنا كما يتدفّق أنوثة، إلاّ أنّه لا يمكن أن حصره في رمز واحد فقط، لأن القراءة الرّمزيّة للجسد، تختلف باختلاف ثقافة القارئ، حيث يمكن لهذا الجسد أن يرمز إلى الإخصاب والنّموّ والحياة والموت، ويمكن أن يرمز للخلاص، ويتحوّل رمزاً للوطن المسلوب والمستغلّ ويصبح التّاريخ، ورمزاً للمقدّس الملائكيّ أيضاً ورمزا للحكاية ذاتها... وهكذا يختلف من شخص إلى آخر.

تعرّفت على إمكانيّة توظيف الجسد الأنثويّ، كوسيلة للتّعبير في العديد من السّرود عن قضايا اجتماعيّة، وإمكانيّة تحوّل هذا الجسد إلى رمز تتعدّد قراءاته، كما أنّه يمكن إيجاد كتابات أخرى توظّف الجسد، من أجل الشّهرة وجذب المتلقّي.

3) الجسد كغاية :

يختلف هذا العنصر كثيراً عن المطلبين السّابقين، إلا أنّه يشترك معهما في قضيّة توظيف الجسد الأنثويّ في الرّواية، باعتباره موضوعا وليس ذاتا، إلاّ أنّه لم يوظّف من أجل التّعبير عن قضايا معيشة في المجتمع، ولا لكي يكون مجرّد رمز لدلالات أخرى، ففي هذه المرّة تكون المرأة كغاية ووسيلة في نفس الوقت، وطالما اختلطت الغاية بالوسيلة، في مثل هذه الكتابات، حيث يركّز الكاتب كثيراً على جسد المرأة، من أجل

جذب المتلقّي واستثارته واستفزازه، متحجّجين في ذلك بحرّيّة التّعبير، وشعارات جوفاء "كالفّنّ للفّنّ" متأثّرين بأفكار غربيّة، ضاربين بالأخلاق والدّين عرض الحائط.

لقد ظهر في الأدب العربيّ من أصبح "متأثّراً بالأدب الغربيّ وأعلامه الحداثيّين منادين بنفس شعاراتهم المتلخّصة في حرّيّة الإبداع والواقعيّة، إذ يرى تجاهل القيم والأخلاق والدّين سافراً عند بعض هؤلاء المشبّعين بالحضارة والثّقافة الغربيّة إذ على أنّه تجاهل مقصود جاء نتيجة لطغيان المادّة في عالمنا المعاصر، بل ودعا بعضها إلى التّحلّل والخروج على التّقاليد المعروفة والقيم السّائدة".[1]

السؤال الأكثر إلحاحا في الطرح: ألا يستطيع الكاتب أن يعبر عن المجتمع والواقع، حتّى ولو كان فاسداً بأسلوب راق؟، فقصّة "سيّدنا يوسف" –عليه السّلام– تلخّص موقف المراودة التي قامت بها زوجة عزيز مصر، إلاّ أنّ القارئ لا يجد، إسفافاً في الأسلوب القرآني، وبهذا يمكن ترتّيل هذه السورة، والصلاة بها دون حرج، إذ يكمن الخطر في اللغة والأسلوب، الذي يستخدمه الرّوائي أو السّارد في التعبير عن المرأة والجسد.

يوظف بعض الّروائيّين لغة السّوقة من العاميّة في الرّواية، كالذي يوجد عند "واسيني الأعرج"[2] مثلاً ، في روايته "نوّار اللّوز"، التي ينقل فيها كلاماً فاحشاً على لسان شخصيّاته الورقيّة، ولبذاءة هذا الكلام لم نرغب في الاستشهاد به، ولا يقتصر هذا السّبّ على صفحة واحدة من صفحات الرّواية، وإنّما يتكرّر المشهد في سيرورة مستديمة إلى أن تنتهي الرّواية، "فقد رأينا من التّواصل المباشر لهذا اللّون من الكتابة، يصبح الجنس غاية

1– عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفّنّ والإنسان، ص15–16. المرجع السابق

2– ينظر واسيني الأعرج نوّار اللّوز: دار الحداثة، بيروت، ط1، 1983 ص107–151–152–154–156–162.

فيه، فيتوسّل بوصفه نوعاً من الإشارة...إذ رأينا بعضاً من الكتّاب وقد فرّغوا ذواتهم لشيء من هذا السّبيل خرج من التّلميح إلى التّصريح، ومن المواربة إلى المجاهرة والتّحلّل".[1]

ركّز معظم هؤلاء الكتّاب على قضيّة الجسد، وأسرفوا في الحديث عنها، حتّى سمجت منه الأذهان، وخاصّة ما أصبح جارياً في الكتابة النّسائيّة، فبعدما كان الرّجل يكتب عن المرأة خارجيًّا، أصبحت المرأة تخبر عن دواخلها، وتتعرّى كاشفة نفسها على صفحات الرواية، سافرة بكلّ جرأة، فـ "تبذل نفسها لتلك القضيّة كتابة الجسد وقراءته في آن، في شبقيّة وإثارة بالغتين لا يحدّهما حدود أو رادع أو حياء...".[2]

تصرّح "إلهام منصور"، أنّ الكتابة عن المرأة والجسد، أصبحت غايتها استثارة القارئ وجلبه، حيث تقول: "أرى أنّ هناك كتابات في المرأة يستعملها الكاتب الرّجل لا تهدف إلاّ إلى إثارة وجلب القارئ، ذلك أنّ الرّجل مهما تثقّف وتعلّم تبقى في ذهنيته أنّ المرأة سلعة فقط...".[3]

يرى "محمّد قطب" أنّ الكتابة الأنثويّة، بدأت "تتّجه في الآونة الأخيرة (عقد السّبعينات) اتّجاهاً جريئاً، يتعرّض لمفردات لها طابع دينيّ واجتماعيّ وأسريّ...، الإغراق في المشهديّة الحسيّة يصبح هدفاً خالصاً، ممّا يقترب بالنّصّ من مرحلة الإثارة ذات الطّابع الشّبقيّ، وهو ما يفقد النّصّ جماله الأدبيّ وينحو به، نحو حسيّة أصبحت تقترب من مشاهد الصّور، التي لا تهدف إلاّ إلى إثارة الغرائز ودغدغة العواطف الغليظة".[4]

1- عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفنّ والإسفاف، ص16.المرجع السابق

2- المرجع نفسه، ص56.

3- عبّاس صالح: الجسد في الكتابة العربيّة، مجلّة الوطن العربيّ، ع 1094، 20/02/1998، ص53.

4- محمّد قطب: الوقوع في أسر الجسد، مجلّة القصّة، ع 98، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر 1999، ص05.

أمّا "أنور الجندي" فيعتبر بأنّ الرّواية الأولى، هي وحدها التي تضمّ تجربة الكاتب أو الشّاعر، أمّا التي تأتي بعدها فهي كلّها ترمي إلى الشّهرة والرّبح السّريع.[1]إذ تحوّلت بعض الأعمال الرّوائيّة إلى التّخصيص في ميدان الجسد والجنس، حتّى أنّ هناك بعض الكتابات التي اقتصرت ملامح جدّتها، على توظيفها المكثّف للجنس، وهذا ما يسمّيه "عبد العاطي كيوان" باللّغو النّسائيّ.

لقد أصبح بعض الكتّاب يوظّفون الجسد، لجذب القارئ، وهذا "الإقحام علامة مائزة لبعض الرّوايات التي تجد تناول الجسد وسيلة وحيدة لجذب القارئ بسبب عجز هذا البعض عن اجتذاب القارئ بوسائل أخرى ...، مع ضرورة الإشارة إلى صعوبة ملحوظة في التّفريق بين الدّرجة التي يتحوّل عبرها التّناول الجنسيّ إلى إقحام لمجرّد اجتذاب قارئ معيّن والدّرجة التي يظلّ عبرها هذا التّناول واحداً من العوالم الموجودة موضوعيًّا في حياة الإنسان وخصوصاً أنّنا لا نعني إطلاقاً بما يقع في إطار الابتذال الجنسيّ وما يسمّى بالرّواية الرّخيصة"[2].

عندما يركز الرّوائيّ في النص السردي، على عناصر الجسد الحسية، فإنّ "النّصّ يقدّم الجسد باعتباره خزّاناً للمتعة واللّذّة ولحظة للتّخلّص من إرغامات المتعدّي والنّفعي، وعلى هذا الأساس فإنّ الجسد لا يقدّم في النّصّ إلا عبر ما يثير الشّهوة. إنّه مجزّأ: إنّه نهد وصدر وخصر وساق وتفاصيل أخرى لا يكفّ النّص عن التّلميح إليها، إنّه الأجزاء التي تحتضن الشّهوات وكثير اللّذّة وتقودها..."[3].

1- ينظر أنور الجندي: القصّة العربيّة المعاصرة، ص36. المرجع السّابق

2- صلاح صالح: سرد الآخر، ص38.المرجع السابق

3- سعيد بنكراد: الجسد والسّرد ومقتضيات المشهد الجنسيّ، ص05.المرجع السابق

لقد سوغت بعض الكتابات، الانحلال الأخلاقي، والدعوة إلى الخلاعة والمجون، على أنها فن ثقافي مقبول[1]، والغاية الوحيدة منه، هي جذب المتلقي فقط، فيوجد "بعض الرّوايات لا تضمّ في طيّاتها أيّ شيء ذي جاذبيّة خارج المسائل الجسديّة، على غرار الأفلام السّينمائيّة التي يمكن أن يقحم سياقها مشهدا جنسيّا لمجرّد تحقيق المزيد من جذب المتفرّجين إلى شبّاك التّذاكر".[2]

كان لزاما عليّ أن أشير إلى أنّ قصديّة اجتذاب المتلقّي بواسطة الجسد، تدخل أساساً في "المساحة التي يشغلها الجنس داخل المحكيّ، أكثر ممّا تتدخّل في طرائق التّناول، وخاصّة أنّ القدر الأعظم من هذه الطّرائق سعى إلى الاستثارة القصوى للمكنونات الشّبقيّة لدى القارئ".[3]

أخلص إلى أنّ الخطر، يكمن في الأسلوب الذي يعبّر به الرّوائيّ، عن هذه الظّاهرة، وقد ضرب "صلاح صالح" مثالا على ذلك في رواية "الخيول" "لأحمد يوسف داوود"، والتي تدور حول قضيّة اغتصاب، حوّلها الكاتب إلى شيء عادي، وانتهت الرواية بموت شخصية المرأة –وهذا نوع آخر من الوأد– إلاّ أنّ الرّواية لم تحمل بذور الأسى أو التّأسّف أو الشّعور بالذّنب، وإنّما صوّرته على أنّه فعل طبيعي فقط.

لقد حرص هؤلاء الأدباء على إظهار المرأة، كمصدر للمتعة أو الجمال أو الفتنة أو الغواية، لكن هذه كلّها كانت مجرّد حجج يستخدمها الرّجل لخداع المرأة، وغسيل مخّها حتّى يظلّ عقلها مغيّبا، وإرادتها عاجزة عن التّخلّص من استغلاله لها، فلم يكن التّغنّي

1–ينظر، نبيل راغب: موسوعة النّظريّات الأدبيّة المعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، دط، دت، ص658.

2– صلاح صالح: سرد الآخر، ص37.المرجع السابق

3– المرجع نفسه، ص39.

بجمالها وسحرها، سوى خلق أسطورة مزيّفة توحي للمرأة بأنّها معبودة الرّجل، في حين أنّه يستعبدها جسداً وروحاً.[1]

لقد لفت انتباهي وأثار تساؤلي، هو أنّ معظم الرّوايات التي خاضت في هذه الظّاهرة، خلت من عنصري الحبّ والعواطف الرّومنسيّة، وأغرقت في الحديث عن الاتّصال الجسديّ، الذي يصل في أحايين كثيرة حدّ البذاءة والتّقزّز، فالهمّ الوحيد للمؤلّف هو اجتذاب القارئ، باعتبار الجنس من المكبوتات التّاريخيّة عند العرب، فهو يحاول أن يمنح للقارئ حرّيّة جنسيّة، ولو في الخيال فيعمد إلى شحن لغته بكلّ ما يوقد شّهوة القارئ، لكي يجذبه إليه، بحثا عن الثراء.

تصبح في هذه الحالة، الأفلام المرئية أخف ضررا على المتلقي، من مثل هذه الكتابة، ذلك أنه تكمن خطورة الثّانية في كونها فعلا ذهنيّا، يقوم على إعمال الخيال، وهذا الأخير يميل إلى تضخيم الأمور، وهي صورة استمراريّة مطبوعة في الذّهن، قد تعيش مع المتلقّي زمناً طويلاً دون أن تزول أو تندثر، ويمكنني القول أنّ الأولى هي صورة جماهيريّة أو شعبيّة إن صحّ التّعبير، لأنّها تذاع على الشّاشة فيلتقطها القاصي والدّاني، وهنا يكمن إرهاب وعنف الصّورة[2]، أمّا الثّانية فهي نخبويّة خاصّة بنخبة معيّنة من المجتمع.

يهدف بعض الروائيين إلى الرّبح والشّهرة، من وراء هذا النّوع من الكتابة، متحجّجين بآراء أجنبيّة تدعو إلى التّحرّر من العقيدة والأخلاق، لأنّ الفنّ في رأيهم حرّيّة تعبير، ولا "تزال المعركة قائمة حتّى في الغرب بين الفنّ والأخلاق وقيم الأدب والجنس ونشره، فمع الإباحيّة وحرّيّة النّشر المعهودة في بلاد الغرب لا يلقى قبولاً على إطلاقه

1- نبيل راغب: موسوعة النّظريّات الأدبيّة المعاصرة، ص655.المرجع السابق

2- ينظر عبد الله الغذامي: الثّقافة التّلفزيونيّة: سقوط النّخبة وبروز الشّعبي، المركز الثّقافي العربيّ، ط4، 2004، ص165 وما بعدها.

بالإضافة إلى أنّ الهدف هو هدف ماديّ بحت، فأدب الجنس من هذا المنظور هو أدب للرّبح والمال"[1].

دافع الكثير من هؤلاء الكتاب عن كتاباتهم، واعتبروها تعبيراً عن الواقع، حتّى أصبحنا – حسب فتحي الأبياري- «نرى الكتّاب البرونوجرافيين يدافعون عن تلك الكتابات، التي يطلقون عليها اسم الأدب...يدافعون عنها بحجّة واهية...هي أنّهم أمناء في تصوير الحياة كما هي، ثمّ يعزّزون هذه الحجّة بأخرى...وهي أنّ الفنّ يجب أن يستقلّ عن الأخلاق، فالفنّ عندهم شيء...والأخلاق شيء آخر"[2]

علماً أنّ الفنّ منبثق من الدّين، ولعلّ المسرح اليونانيّ هو خير دليل على ذلك. وهكذا راح هؤلاء يتغنّون بما يسمّى بحرّيّة الأدب والأديب، غير أنّ "البعض قد اتّخذ من الحرّيّة بابا إلى مبتغاه فتجاوزها بمسافات مفرّغا كتاباته وكأنّها تصدم حياء النّاس وتلطّخ وجه الفضيلة، ولكن أيّة حرّيّة هذه التي نتكلّم عنها؟ أهي حريّة الشّراد والجموح؟ ... أم حرّيّة البذاءة والإفساد؟ أم حرّيّة المراهقين الكبار؟".[3]

هذا هو المعنى الحقيقيّ للحرّيّة كما يراه "عبد العاطي كيوان"، والمتمثّل في الصّدق والخير والإخلاص والوفاء والالتزام، ولعلّي أوافقه الرأي إلى حدّ كبير، وأوق إلى رؤية نصوص أدبيّة بكلّ معنى الكلمة، معبّرة عن ذاتها في ذاتها، تعالج قضايا هامّة بأدب، واحترام، وصدق، والتزام.

لقد أوقف البعض "كتاباته على هذا الجانب دون غيره وأصبح الجنس مطلباً وغرضاً، فلا يبقى على شيء متمرّداً جامحاً شرساً تعدّى إلى درجة من التّجاوز والشّرود

1- كولون ويلسون: الرّواية ومعركة الأدب الجنسيّ، تر: د. أحمد عمر شاهين، مجلّة إبداع، ع9، القاهرة، ص74.
- ينظر، أمل تميمي: السّيرة الذّاتيّة النّسائيّة في الأدب العربي المعاصر، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1 ،2005، ص57.
2- فتحي الأبياري: الجنس والواقعيّة في القصّة، دار القوميّة للطّباعة والنّشر، دط، دت، ص39.
3- عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفرق والإسفاف، ص29. المرجع السابق

الفاضح اختلطت فيه الغاية بالوسيلة والوسيلة بالغاية، حتّى أنّ الرّؤية قد اختلطت هي الأخرى علينا لدرجة لا نستطيع معها أن نفصل بين الوسيلة والغاية...".[1]

وجد هذا النّوع من الكتابة من يدافع عنه، على أنّها تصوير صادق للمجتمع، حيث يقول "محمد قطب": "ولعلّنا ندرك ونحن نقرأ نصوصا في هذا المجال اقتراب الأسلوب من المباشرة وسيطرة مقولات فكريّة تؤدّي إلى الجفاف والخلط بين ما هو حقيقيّ وواقعيّ وبين ما هو متخيّل وعبثيّ والإغراق في المشهديّة الجنسيّة ... واستدعاء لنصوص ذات مرام ورموز حسّيّة وهو من آليات التّعبير التي قد تستر بفعل الإبهار والإثارة العوار في الموهبة الأدبيّة والتي ترى أن الحسّيّة أقصر الطرق إلى الشّهرة والإعلام"[2].

ما الدّافع إلى ذلك التّصوير الحسّيّ؟، حتّى أنّ هناك من يصوّرها بكلّ ما فيها من بذاءة، مستحسنا إيّاها، وأجدني أشاطر رأي "كينيت كلارك" حين يقول: "فمن الضّروري أن نقول وهو غنيّ عن الذّكر وهو أنّه لا تفشل لوحة عارية كان تجريدها في أن تثير ولو النزر اليسير من الشّعور الجنسيّ، حتّى لو كان مجرّد شبهة هذا الشعور"[3]، ممّا يساهم في إفساد المجتمع

ألّفت "كاترين ميليه" كتاباً فاضحاً لعلاقتها بصديقها "جان هنريك"، تكتب عن أدقّ تفاصيل هذه العلاقة، وقد أحدثت هذه الرّواية ضجّة كبيرة ومبيعات أكبر، لم تحدثه غيرها من الرّوايات أو السّير الذّاتية إن صحّ التعبير[4]، ويرجع هذا الاحتفاء، إلى ما فيها من سفور وفساد، وهذا ما جعلها تحقّق أرباحاً طائلة لا تعدّ ولا تحصى، حيث أصبح البعض

1- عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفرق والإسفاف، ص64. المرجع السابق

2- محمّد قطب: الوقوع في أسر الجسد، مجلّة القصّة، ع98، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر 1999، ص07.

3-كينيت كلارك: العريّ في الفّنّ وفي الحياة، من كتاب الفّنّ العاري، تر: منى إبراهيم، مجلّة إبداع، ع9، القاهرة 1997، ص58.

4- جمال الغيطاني: فضائح روائيّة، أخبار الأدب، 21/05/2001.

منهم يعدّ هذه الكتابة تجارة، يرتزق منها ويكتسب حظّه من الشّهرة، فشحن لغته بكل ما يجذب القارئ "أو تناشد عواطفه الجّامحة النّابية طمعاً في ثروة زائلة وجاه مؤقّت".[1]

لقد أجمع العديد من النّقّاد والكتّاب أنفسهم، على أنّ هناك من يعتبر هذا الفّنّ وسيلة للعيش والرّبح، وهذا ما وجدت فيه اتّفاقاً، ارتاحت له نفسي، فهناك حتماً "أسباب تجاريّة بحتة أحياناً، ذلك أنّ هذا النّوع من الكتابات يلاقي رواجاً لدى جمهور عريض خاصّة في بعض المجتمعات..."[2]

يزعم "عبد الله الغذامي" أنّه قد: "امتدّ الأمر من فنون التّشكيل والدّعاية والنّحت إلى السّينما، حيث صار جسد الأنثى وسيلة لجذب المشاهدين، وكثيراً ما تظهر الدّعايات للأفلام وفيها صور لامرأة عارية أو شبه عارية حتّى وإن كان الوضع الحقيقيّ في الفيلم ليس كذلك، وتظهر الدّعاية بوصفها قوّة ضاربة تتحكّم في الإنتاج الثّقافي وتوجّه مساراته وضحاياه دائماً هنّ النّساء".[3]

لقد أصبح هذا النوع من الكتابة شائعاً في يومنا هذا، وكأنّ الفّنّ والأدب قد خليا من كلّ الموضوعات، ولم يبق لهما إلاّ هذا الميدان للخوض فيه، فاندلق حبرهم ليلطّخ طهارة الصّفحة البيضاء، مثلما يفعل كذلك مع المرأة.

يطرح الغربيّ "جون بيرجر" في كتابه (طرق النّظر)، إفادات مزعجة عن صورة المرأة في فنون القرن العشرين، حيث تتغلّب الرّأسماليّة، في رسم المرأة على أنّها بضاعة جسديّة فحسب. وتبرز الرّغبة في المال ليكون أساساً يحرّك الفنون التّشكيليّة وفنون الدّعاية، وبما أنّ الدّعاية قد التقطت الدّور من الفّنّ التّشكيليّ، فإنّ فنون القرن العشرين كلّها توجّهت لهدف واحد حسب قول "بيرجر" وهو المشتري المذكّر، فالرّجل هو الذي

1- عمر الدّسوقيّ: في الأدب الحديث، ج1، دار الفكر العربي، ط7، 1994، ص371.

2- عبّاس صالح: الجسد في الكتابة العربيّة، ص53. المرجع السابق

3- عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص 31. المرجع السّابق

يرسم، وهو الذي ينشئ النّصّ، ويخرج الفيلم أو اللّوحة، وهو الذي أخيرا يشتري ويستهلك. وجرى استخدام المرأة، في هذه الفنون ليحقّق أقصى درجات الإغراء والإثارة[1].

يحقّ القول أنّ هناك ثلاثة جوانب في هذا النّوع من الكتابة: جانب يركّز على العلاقة بين المرأة والرّجل ليعبّر عن قضايا واقعة في المجتمع، فينبّه مثلاً إلى الخطر الذي يلعبه الجانب الاقتصاديّ على الشّخص الضّعيف، ولاسيما الفقر فهو الذي يؤدّي إلى السّرقة وإلى الانحراف وإلى القتل وإلى ارتكاب الفواحش، بالإضافة إلى التّربية ودورها في تنشئة الفرد... إلخ من الظّواهر الاجتماعيّة الصّادقة.

شرط أن يعبّر الكاتب عنها بأمانة فيحذّر منها، كذلك كأن يشير إلى الأمراض الجّنسيّة التي تصيب الفرد المنحرف كالسيدا مثلا، لكي تصطبغ الرّواية بصبغة ثقافيّة، وتكون جديرة باسم "النّص المثقّف"، وكان "نجيب محفوظ" يربط بين العلاقات المحرّمة والجريمة، وينهيها بالعقاب، كعبرة لمن يعتبر.

أمّا الثّاني فهو الكيفيّة التي يستحيل بها التّعبير عن الجسد من واقع إلى رمز، يحمل عدّة قراءات وتأويلات. أمّا الجانب الثّالث وهذا هو السّائد على العموم وهو أنّه هناك من يوقف كتابته من أجل الربح والشّهرة متوسّلاً بالجنس لجذب أكبر عدد من القرّاء وهذا ما قد اجتمعت حوله العديد من الآراء.

في حين هناك من مثّلت المرأة عنده قضيّة القضايا، فصوّرها على أنّها الكلّ الذي يصلح الجزء من خلاله، وهناك جعلها رمزا للوطن والتّضحية والحرّيّة، وهناك من استحالت عنده ملاكا مقدسا.

تبقى المرأة طول الزّمن دعامة الأدب الأساسيّة، التي لا يمكن أن يجفّ معين الأقلام مهما حاولت كتابتها، معبّرة عن قضايا اجتماعيّة واقتصاديّة وسياسيّة في

1- عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص30. المرجع السابق

المجتمع، وقد اجتهدت الرّواية الجزائريّة في تقريب صورتها إلى المتلقّي، كلّ من زاويته ورؤيته الخاصّة، فقد استعارت مثلا "رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج" ضمير الأنوثة "أنا" للخوض في قضايا شائكة، استوحاها الرّوائيّ، من التّاريخ (الإرهاب) والرّاهن المعيش كذلك، منفتحة على العديد من الأبعاد، وهو موضوع رسالتنا هذه.

أمّا "أحلام مستغانمي" فقد استعارت الضّمير الذّكوريّ "هو"، لتعبّر هي الأخرى من زاويتها عن المرأة، والقضايا المتعلّقة بها في المجتمع الجزائريّ، مستلهمة التّاريخ (الإرهاب)، لتعرية المجتمع الذي أصبح يعيش غربة داخليّة قاتلة، والخوف والشك والموت في صمت، وهي كذلك قيد الدّرس، فأعطت مدلولا آخر للمرأة، في حثّها على عدم التّضحية والرّضوخ لسلطة الآخر، وعلى حبّها لذاتها أكثر من أيّ شيء آخر، وهو ما ستعكف على إبرازه هذه الرّسالة في الفصل الأخير منها.

ت) المرأة بين الواقع والخيال في الرّواية الجزائريّة المعاصرة:

تتّسع الرّواية لتجارب الرّوائيّ ولرؤاه السّرديّة، اتّجاه العالم الذي يعيش فيه، حيث يشحنها بكلّ ما تشبع به من أفكار وإيديولوجيّات، ولا شكّ أنّ كلّ نصّ سرديّ يحمل بين جنباته، رسالة ينبغي إيصالها إلى المتلقّي، إلى المجتمع.

لم تعد الرّواية في الوقت الرّاهن مجرّد لغة ترسم الأحداث والشّخصيّات والأمكنة، أو مجرّد إبداع خياليّ عجائبيّ، لا يمتّ للتّاريخ والمجتمع بصلة، بل أصبحت تقاسم الفرد حياته في كلّ أبعادها.

لقد تعرّضت العديد من الرّوايات إلى واقع المرأة في الجزائر بعد الاستقلال وقبله، ذلك الواقع المزري الذي عاشته هذه الأخيرة، وتلك النّظرة الإقطاعيّة التي عانت منها آنذاك، التي تمَّ على إثرها عزل المرأة وهضم حقوقها، واعتبارها مجرّد سلعة تباع وتشترى، وأحيانا صفقة تجاريّة مربحة للعائلة، كلّ هذا استوحاه الرّوائيّ من رحم الواقع، وليس مجرّد خيال،

هنا تكمن قيمة الرّواية باتّخاذها رسالة للنّقد- طبعا من منظور صاحبها- بغية التّغيير وتقديم البديل.

يبقى السّؤال يطرح نفسه فهل صورة المرأة في الرّواية الجزائريّة، مأخوذة من الواقع؟ أم من بناء الخيال؟ إذا علمنا أنّ الأدب الجزائريّ في خطواته الأولى، كان متأثّرا بالأدب المشرقيّ وتابعا له، فهل تأثّرت الرّواية الجزائريّة بالنّظرة المشرقيّة في تصوير وبناء شخصيّة المرأة في الرّواية؟ أم أنّ لهذه الأخيرة بصمتها الخاصّة التي تميّزها عن باقي روايات العالم؟

صوّرت بعض الرّوايات الجزائريّة، المرأة أثناء الثّورة الجزائريّة، على أنّها المضطهدة، القاصر، الغاوية، اللّعوب، الفاتنة، وأداة للمتعة الجنسيّة... حيثما نلمح فيه نوعاً من التّشابه، مع ما جاء في الرّوايات المشرقيّة، هذا لاقتراب المجتمعات العربيّة، كثيرا في بنياتها الاجتماعيّة، خاصّة ما تعلّق بالمرأة، أمّا تلك الرّؤية ذكوريّة للمرأة انبثقت منذ العصور الأولى.

لكن هناك من خرج عن المألوف من الرّوائيّين، إذ اعتنى بصورتها فوضعها في مصافّ الملائكة، والكائنات المقدّسة، لاسيما المرأة المجاهدة والشّهيدة، وهذا ما جسّده "عبد القادر عمّيش" في روايته "بياض اليقين". وغيره من الذين عُنُوا بإظهار الوجه الجميل والحقيقيّ للمرأة الجزائريّة.

لا أروم في هذا المقام، التّعرّض لبناء شخصيّة المرأة في الرّواية الجزائريّة، بل أحاول البحث في كل ما هو واقعي وخيالي، في الرّواية الجزائريّة.

1) صورة في الرّواية الجزائريّة قبل الثّورة :

تميّزت الرّواية الجزائريّة بما تميّزت به المرأة الجزائريّة، أكثر من مثيلاتها في مختلف الرّوايات، وهو نموذج لا يبرح أن يكون صورة طبق الأصل كما في الواقع، وهو

صورة المرأة البطلة، وهذا ليس بالغريب عنَّا، فكّلنا نعرف "لالة فاطمة نسومر"، "جميلة بوحيرد"، "حسيبة بن بوعلي" وأخريات...فالتي لم تحمل السّلاح متوجّهة إلى الجبل، قامت بتمرير قنبلة في قفّتها، أو حقيبة يدها، لتضعها في الأماكن التي تعجّ بالمستدمر الغاشم، والتي لم تحمل السّلاح، ساهمت في الثّورة بزغرودتها وبفلّذة كبدها، ذلك الشّبل التي دفعت به إلى الجبال، ليقضّ مضجع المستعمر، ويهزّ الأرض تحت أقدامه، هذه المرأة الجزائريّة الواقعيّة والرّمز في آن واحد، وواصلت نضالها في جرأة وثبات[1].

لقد ذاقت المرأة كل أنواع الذّلّ والإهانة، من اغتصاب وانتهاك للشّرف، إلاَّ أنّها بقيت صامدة إلى أن جاءت، "مرحلة صعود المرأة إلى الجبال ومشاركتها الفعليّة في المعارك المسلّحة والتّمريض والطّبخ والقيام بدور الاتّصال وتوزيع المنشورات السّريّة..."[2].

ما تبرزه بعض الرّوايات كصورة " خضراء" بطلة رواية " الفجر الجديد" لأبي العيد دودو"، "زهور" الحريق"، "ابتسام" "دماء ودموع"، "الأمّ الحارسة" عند "محمّد ديب" و"هايدي" عند "عبد القادر عمّيش"... وما من ضير إذا تصفّحنا حياة المرأة في الرّواية الجزائريّة، في فترة ما قبل الثّورة، والتي لخّصت لنا ما عانته من: الزّواج المبكّر والسّلطة الجائرة للتّقاليد البالية، وإقصاء العائلة والمجتمع لكيانها، مثل الذي جسّدته "زهور ونيسي" في قصّتها "الثّوب الأبيض" وقد اعتبرت من أكثر القصص تعبيرا عن هذا الاتّجاه، التي ركّزت على التّقاليد التي حرمت المرأة التّعليم وإجبارها على الزّواج في سنّ الطّفولة من شخص يكبرها بسنوات، لا تعرفه ولا يتناسب معها..."[3]

الطّرح ذاته نجده عند "عبد الحميد بن هدوقة" في قصّته "المسافر"، التي صوّرت تلك الأوضاع، التي كانت تعيشها المرأة الجزائريّة في الرّيف الجزائريّ، حيث كانت حبيسة

1- محمّد صالح الجابري: الأدب الجزائريّ المعاصر، دار الجبل للنّشر والطّباعة والتّوزيع، ط 1، 2005، ص175.
2- المرجع نفسه، ص175.
3- عبد الله الركيبي: تطوّر النّثر الجزائريّ الحديث، المؤسّسة الوطنيّة للكاتب، د ط، 1983، ص187-188.

جدران المنزل، تابعة لسلطة العائلة، منتظرة الزّوج الذي يتمّ اختياره من طرف العائلة، دون حتّى مشاورتها في الأمر، لتساق بعد ذلك لبيت زوجها، لتكمل مشوار حياتها، في نفس الأوضاع التي كانت تعيشها[1].

هذه هي صورة المرأة الواقعيّة، أثناء تلك الفترة، والرّواية الجزائريّة لم تتأخّر في رسمها لنا لتكون ذاكرة لتلك الأيّام.

نعثر على ذات الاتّجاه في قصّة " ثمن المهر"، والتي يموت بطلها في أحد المصانع الفِرنسيَّة، في سبيل جمعه لمهر "زليخة"، الذي فرضه عليه والدها، معرّيا واقعا مريرا فرضته التّقاليد المتزمّتة على المرأة «فهذا السّفر كان بسبب التّقاليد المتزمّتة، بسبب المهر... على أنّ هذه القصّة كانت تتضمّن في ظاهرها معالجة للتّقاليد، إشارة إلى أوضاع المرأة في الرّيف الجزائريّ، حيث لا طَوْلَ للمرأة ولا إرادة...»[2].

لتتفجّر عن هذه الواقعيّة نوع من الرّمزيّة، تُصبح إثرها " زليخة"، رمزا للجزائر المكبّلة، ومن يروم تحريرها عليه أن يدفع المهر، ومهر الجزائر شديد الغلاء، ولا يُقَدَّر بثمن، مهر الجزائر هو أن تمنح الأرواح في سبيلها، فمن يحبّ الجزائر لا بدّ أن يقدّم روحه في سبيل تحريرها.

2) صورة المرأة في الرّواية الجزائريّة أثناء الثورة :

تفطّن المجتمع الجزائريّ آنذاك، بأنّ المرأة هي جزء هامّ في بناء المجتمع، لذا لاحت بذور الدّعوة إلى تحريرها من قيود التّقاليد المتزمّتة، من أجل المساهمة في بناء المجتمع، والوقوف إلى جانب الرّجل من أجل الدّفاع عن الوطن، حيث طُرحت هذه القضيّة بعد الحرب العالميّة الثّانية، ونوقشت من منظور التّعاليم الإسلاميّة، وقد قامت

1- ينظر، محمّد صالح الجابري: الأدب الجزائريّ المعاصر، ص177.المرجع السابق

2- المرجع نفسه، ص179.

الثّورة المسلّحة بإبراز صورة المرأة المحاربة، فكان حضورها هذا دليلا على التّحوّل الاجتماعيّ الذي وقع في البلاد ونفرض مساهمة كلّ مواطن في محاربة الاستعمار[1].

كانت المرأة الجزائريّة تحثّ زوجها وأبناءها على الالتحاق بالجبل، مواجهة في ذلك مسؤوليّة البيت لوحدها، وخطر المستعمر، معتقدة بأنّه لو استشهد زوجها وأبناؤها كلّهم في الدّفاع عن الوطن، خير لها من أن يلحق العائلة عار الخيانة للوطن، وكذا كان صنيع "خضراء" بطلة "الفجر الجديد" "لأبي العيد دودو"، التي ظلّت تلحّ على زوجها المثقّف، في الالتحاق بالجبل من أجل أداء الواجب.

على الرّغم من أنّها مجرّد شخصيّة ورقيّة، إلاَّ أنّها نموذج المرأة المثقّفة، التي تحمل على كاهلها قضيّة الوطن، والتي تظنّ بأنّها مدينة له بالدّفاع عنه، والقيام بواجبها اتّجاهه، مضحّية بسعادتها الزّوجيّة في سبيل قيامها بذلك، لم تكن "خضراء" ربّة بيت فقط، بل كانت مثقّفة وواعية، والتحاقها بالثّورة كان «عن وعي ودون أن تخشى عائلتها أو زوجها الذي تستشيره في تنفيذ خطّتها...لقد فكّت ارتباطها من الجميع لأنّها كانت تعتقد أن ارتباطها بالوطن يُغنيها عن الجميع»[2].

هذه هي صورة المرأة الجزائريّة في الرّواية الجزائريّة، وفي الواقع هي ذاتها، وكثيرا ما صوّرتها هذه النّصوص الثّوريّة على هذا النّحو: «فكثيرة هي صورة المرأة البطلة في القصص الجزائريّ منها قصص حيّة ينقلها القصّاص وكأنّه أحد الشّاهدين»[3].

إذ قصد "بوجدرة" في رواية "الحريق"، إبراز دور المرأة في دفع عجلة الكفاح، بعزمها وإسرارها مجسّدة في صورة "زهور"، التي عزمت على مشاركة "علاوة" الكفاح، إلى أن نالت رفقته شرف الشّهادة، إذْ قورنت "زهور" بالكاهنة الملكة البربريّة التي تتجلّى فيها

1- نور سلمان: الأدب الجزائريّ في رحاب الرّفض والتّحرير، دار العلم للملايين، ط 1، 1981، ص451.

2- محمّد صالح الجابريّ: الأدب الجزائريّ المعاصر، ص182-183.المرجع السّابق

3- نور سلمان: الأدب الجزائريّ في رحاب الرّفض والتّحرير، ص457.المرجعالسّابق

روح المقاومة «فهي تارة وطنيّة متحمّسة ساخطة وطورا رصينة هادئة معتدلة، إنّ طبيعتها وتجرّدها من كلّ دنيئة جعلا منها امرأة فاضلة وقورا يهابها كلّ من اقترب منها، ولكنّها قبل كلّ شيء امرأة تحبّ إلى درجة الجنون»[1].

والجميل في الأمر أنّه حبٌّ ولد من رحم الثّورة، حبّ يمتزج بالمقاومة، وامتزج بحبّ الوطن، وما " زهور" وعلاوة" سوى شخصيّتين خياليتين، إلاّ أنّ صاحبهما تمكّن من تجسيد الواقع الجزائريّ، لتغدوا إثر ذلك "زهور، زليخة، خضراء" المرأة المتمرّدة التي خُلقت من جديد مع الثّورة، «خالعة أثوابها البالية، أثواب العشيقة والمطربة والسّاقية البغيّ والمرأة عند "كاتب ياسين" أكثر من نصف المجتمع، إنّها الجزائر والأرض وليست شخصيّة "نجمة" المكرّرة في مسيرة حياته ورواياته سوى رمز للجزائر»[2].

هذه المرأة البطلة المتمرّدة على الأسرة، وعلى العادات البالية، والمتحرّرة من كلّ القيود، هي محاولة لنوع من التّجديد، ورمز للحرّيّة والتّمرّد، إذ «يتبلور موقف المرأة الرّافضة، المتمرّدة، في انضمامها إلى المقاومة، والتحاقها بكتائب الثّورة، مجسّدة مفهوما جديدا للحرّيّة والتّمرّد»[3].

يرى "كاتب ياسين" «أنَّ "جان دارك" الجزائر، هي المرأة الجزائريّة، مُبديا أسفه على الوضع الذي أصبحت فيه المرأة، من الُمهانة في البيت والمضروبة في الشّارع، معتقدا أنّ المرأة ليست جزءا ضيئلا من المجتمع، بل هي الأرض والحياة ككلّ»[4].

تصوّر رواية "دماء ودموع" "لعبد الملك مرتاض" نموذج المرأة الواعية "ابتسام"، التي تعيش في أسرة ثريّة، إلاَّ أنّها تخلت عن هذه الحياة الرّغيدة، في سبيل القيام بالواجب

1- محمّد صالح الجابريّ: الأدب الجزائريّ المعاصر، ص185.المرجع السّابق

2- نور سلمان: الأدب الجزائريّ في رحاب الرّفض والتّحرير، ص455.المرجع السّابق

3- المرجع نفسه، ص453.

4- المرجع نفسه، ص455

الوطنيّ والالتحاق بالجبل، فهي عيّنة «تكفي للدّلالة عن مدى مساهمة المرأة في إنجاز كلّ المهام، التي كانت مطروحة على الثّورة الوطنيّة من أجل تحقيقها سواء على مدى قريب أو بعيد»[1].

هذا فيما يخصّ صورة المرأة في السّرد الجزائريّ أثناء الثّورة والتي أبرزتها في نموذجها البطوليّ، لتطلعنا رواية "العشق والموت في الزّمن الحرّاشي" "للطّاهر وطّار" مصوّرة نموذج المرأة الواعية تقف حنبا لجنب مع الرّجل في نضاله ضدّ كلّ القيم المتعفّنة، مساهمة في التّغيير، البناء والتّعمير، متمثّلة في شخصيّة "جميلة" ولعلّها رمزا لجميلة المناضلة، أثناء الثورة من أجل الحرّيّة، وهي المناضلة بعد الثّورة والمساهمة في دفع عجلة التّنمية.

هذه هي الطّالبة الجزائريّة المضحّية بيوم عطلتها الأسبوعيّة، وعطلتها الموسميّة، لكي تكون ظهيرا للرّجل فشخصيّات "وطار"، ليست "مقذوفة من فوق وكيفما اتّفق فهم الوجه الآخر لتفاني الشّبيبة الجزائريّة المدركة لجدليّة التّغيير من أجل مبادئها السّامية وتفاني طبقة بكاملها في صراعها من أجل الخروج بزمن التّحوّل من هذا الزّمن الحرّاشيّ"[2].

وهي ذاتها المرأة الجزائريّة التي تناضل في المصانع، وهي المرأة الفلاّحة، الطّالبة والمعلّمة والأمّ المربّية وهي الجزائر، فالمرأة المتمرّدة على التّقاليد الجائرة، وعلى تعسّف الأسرة وبمشاركة في الثّورة من أجل الحرّيّة، هي المرأة الجديدة، رمز للحرّيّة، فتحرّر المرأة من سلطة الرّجل، رمزا لتحرّر الوطن من الاستعمار الغاشم. بموجبه، فشخصيّة "نجمة" التي يوظّفها "كاتب ياسين"، بشكل مستمرّ في سروده، ما هي إلاّ رمز للجزائر المتوحّشة،

1- واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، بحث في الأصول التّاريخيّة والجماليّة للرّواية الجزائريّة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د ط، 1986، ص276.

2- المرجع نفسه، ص103.

المتمرّدة، المغتصبة والممزّقة معا، الجزائر الأمّ التي تضحّي بأمومة ابنها في سبيل أمومة الأرض الطّيّبة.[1]

لتصبح عند "محمّد ديب" رمزا للاستقرار والاستمرار، إذ يرى أنّ الخلاص لا يتأتّى إلّا في العودة إلى المرأة الأمّ غارسة التّقاليد والقيم، ومغذّية الشّعوب والتي أثبتت وجودها بتولّيها زمام أمور الكفاح، معتقدا أنّها الحياة ومنبعها في نفس الوقت[2].

لا يتوقّف الأمر عند هذا الحدّ فقط، إذ تتحوّل المرأة الجزائريّة، بل العربيّة المسلمة عند "عبد القادر عمّيش"، إلى ملاك، إلى حور العين، إلى الدّر المكنون، إلى سواد العين وحبّة القلب، إلى حمامة السّلام وإلى العروبة والإسلام في روايته "بياض اليقين".

إنّها قفزة كبيرة في صورة المرأة، فمن المرأة المهانة، المضروبة والبغيّ، إلى حور العين المشرقة بأنوار الحقيقة اليقينيّة المطلقة، من ذلك الجسد المشتهى الباعث على الشّهوة والرّغبة إلى تلك الرّوح الطّاهرة «أحسّت أنّ روحها الطّاهرة انسلّت من جسدها الطّاهر، الآن طارت بعيدا غرَّبت أو أشرّقت، طالبة غذاءها العلويّ، سردت ضحكتها، فتناهى إلى سمعي لحن عذب رنين قطع فضّيّة تدحرجت وقت السَّحر، فطار قلبي بعيدا... مُشرقا أو ربّما غرَّب يطلب غذاءه أيضا.

أخفضت بصرها حياء كأنّما صارت تقرأ أحوالي المسطورة في الرِّق الأبيض المنشور أمامها، ربّما كانت ترى بنور الكشف، ... مدّت يدها النّاصعة... أنصع من البياض، مسدت مكان الثّلج أمامها، حرّكت يدها دائريّا، دكّت الثّلج بكفّها الضّعيفة، صار الثّلج قطعة ملساء»[3] .

1- ينظر، نور سلمان: الأدب الجزائريّ في رحاب الرّفض والتّحرير، ص455.المرجع السّابق

2- يُنظر، المرجع نفسه، ص458.

3- عبد القادر عمّيش: بياض اليقين، ص101.المصدر السّابق

على الرّغم من أنّ الصّورة المرسومة في هذه الرّواية متخيّلة، من صنع وهم مؤلّفها، إلاّ أنّها ترمز بشكل أو بآخر إلى أخلاق وسلوكيّات المرأة الجزائريّة المسلمة، والعربيّة بصفة عامّة، هذه هي المرأة الجزائريّة المعروفة بالحياء والوفاء المحافظة على شرفها والمستميتة من أجله.

يتحوّل الحبّ عند السّارد من الماديّ، الذي يمجّد سلطة الجسد وسطوته، إلى حبّ يعاف الجسد، ولا علاقة له به، حبّ تتعانق فيه الأرواح، حبّ في الله، «اعلمي هَداك الله إلى سبيل الخير، وبيضَّ الله وقتك أنّ المحبّة هبة إلهيّة يخصّ بها الله عباده الأطهار، الأصفياء فلا يكتسبها العبد بالمنازلة... واعلمي أضاء الله أركان قلبك الطَّاهر أيّتها الغالية أنّ كلّ ما لا يخضع من المذاكرة فيه... قمعا للنّفس الطَّماعة وذلك حتّى لا تطلبه النّفس أو تدّعيه»[1].

فهايدي شهيدة الإسلام، هي رمز المرأة المسلمة، متماهية مع طالبة الشّريعة، وطالبة الأدب العربيّ، مع الأمّ، والزّوجة رفيقة الجنّة، ولعَلَّ هذا التّماهي بين شخصيّاته النّسائيّة، لا يقصد من ورائه امرأة معيّنة واقعيّة، بل يتركها معومة، ممّا يخوّل لها أنّ تكون رمزا للأمّة العربيّة المسلمة الطّاهرة، والتي يقتطّع في كلّ يوم جزء منها للاغتنام بها، «جسد بلا أعضاء، بلا أطراف، جسد كأنّه من قوارير قدّرت تقديرا، فتاة شيشانيّة أو هي كلّ ما تبقّى من فتاة، وقد بُتر ثديها الأيمن، عينها اليمنى، ساقها اليمنى، ذراعها اليمنى، جُزَّ شعرها الفاحم، علمت بحروق سيجارة ما...»[2].

وما الأمّة المسلمة سوى هذا الجسد المسجَّى في النّعش والذي بُترت أعضاءه اليمنى، لأنّ أصحاب اليمين هم أصحاب الشّأن عند الله، ويأتيهم كتابهم باليمين، لأنّهم

1- عبد القادر عمّيش: بياض اليقين، ص102.المصدر السّابق

2-المصدر نفسه، ص05.

أصحاب الجنّة، لعلّهم اعتقدوا أنّهم إذا بتروا أعضاءها اليمنى لن تتمكّن من دخول الجنّة، أو سيُستعصى عليها إمساك كتابها، أمّا في اليقين فهي تحيي مع الشّهداء والصّدّيقين، وأنّها حورية من حور الجنّة.

هذا إذا ما قرأناها، قراءة واقعيّة، أمّا إذا قمنا بفكّ رموزها، فسنجدها تُعبّر عن الأمّة المسلمة، التي عانت ويلات الكفّار من حروب وتدمير، ففلسطين والعراق وسوريا ولبنان وأفغانستان، هي أعضاء هذا الجسد التي بترت، أمّا الأعضاء الأخرى فقد سلّمت واتّبعت وأذعنت، فتّم احتلالها فكريّا وإيديولوجيّا وكذلك سياسيّا، وهذا لا يمنعنا من القول بأنّها في حكم الميتة المستعمرة.

ينتقل السّارد من المرأة الواقعيّة الشّهيدة المسلمة "هايدي" بطلة المحكيّة والتي اختطفتها يد الموت، ونُكِّل بجسدها، إلى "حمامة العشق"، "حبّة القلب"، "سواد العين" و"حور الجنّة"، من الواقعيّة إلى الملائكيّة، من الحقيقة إلى المتخيّل. كما يُؤكّد قُطبها الشّيخ الفاني في حضرة "نور اليقين" «أنا الرّاوي المتيّم ببطلته، صنعها وهمي وصدقها عقلي، ثمّ ضاع بين أحداث الحكاية اختلط الحاكي بالمحكيّ له، مثلي مثل هايدي ولدت بين الكلمات وماتت بين متاهات الحكي في ليلة ثلجيّة وهي تضحك...»[1].

نبعت هذه الرّؤية السرديّة، عن ذات ساردة، مأخوذة ببياض اليقين وصفاء الحقيقة، وما الحقّ إلاَّ الله، بنظرة منبثقة من الدّين الإسلاميّ وتعاليمه، لتصبح المرأة عنده مقاما إشراقيّا، فالرّاوي يعترف بذاته بهذا التماهي إذ يقول: «... أناجي نفسي المستكينة في الآخر ردّي على روحي، ردّي علي بعضي إلى بعضي، وأبكي... فقط أبكي... أسرد بكائي كما تسرد "هايدي" ضحكتها العجيبة... وكما تسرد طالبة الشّريعة ضحكتها وسط

1- عبد القادر عمّيش: بياض اليقين، ص23.المصدر السّابق

الثّلج... وكما ستردّ طالبة الأدب ضحكة "هايدي"... والتي هي طالبة الشّريعة... وأنا أضعف أمام ملامح "هايدي"... أضعف أمام ملهماتي الثّلاثة...»[1].

ويقول أيضا في موضع آخر تتماهى والدتي ببطلتي[2].

لا أجد في هذا التّماهي، إلاَّ بُرهانا على ما سبق قوله، ولعلّ الذي يلفت انتباهنا صورة الأمّ، ذاكرة الثّورة، للتّحوّل بدورها إلى رمز للجزائر، الأمّ الطّيّبة التي قُتل أبناؤها ومورست على جسدها كلّ ألوان العذاب والتّعذيب، هي جزائر الثّورة، وجزائر اليوم التي ترثي حال أبنائها، إذْ « تواصل بكاءها الذي لا يتوقّف منذ الاستعمار الفِرنسي للجزائر، ومازالت ترى الاستعمار الفِرنسي في منامها أحيانا ما إن تفتح عينيها صباحا حتّى تبدأ تشتكي من ألم عضو من أعضائها، وهي تقول بيقين قطعيّ: " البارحة في منام الله ركلني جندي فِرنسي هنا... ».[3]

لعَلَّ في هذا رمز للجزائر المعذّبة، أثناء الاستعمار وبعد الاستعمار، والتي لازالت تخشى الاستعمار مرّة ثانية، وقد عبّرت مختلف الرّوايات التي طرقت موضوع المرأة أثناء الثّورة، عن الواقع المرير الذي عاشته المرأة، وكفاحها وتضحيّاتها. فكانت ملزمة بالدّفاع عن الوطن وحمايته، وبذل الرّوح من أجله، مثلها في ذلك مثل الرّجل، لا فرق بينهما، ولم تكن كائنا ناقصا عقلا ودينا، ولم يُجتهد في إصدار فتاوى تحرّم كفاحها وجهادها، فهل بقيت نفس النّظرة إلى المرأة بعد الاستقلال، وهل حظيت المرأة بنفس القدر من الاحترام والتّقدير في مرحلة البناء والتّعمير؟

1- عبد القادر عمّيش: بياض اليقين، ص95.

3- المصدر نفسه، ص55.

3- المصدر نفسه، ص53.

ث) صورة المرأة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة:

تُحيل بعض الرّوايات الجزائريّة، إلى الواقع الجزائري، لأنّها تَمتح منه بشكل أو بآخر. وعليه ستحاول هذه الدّراسة تتبّع صورة المرأة في الرّواية الجزائريّة، من هذا المنظور، ولا بأس من التّعرّف على الرّواية المولودة من رحم الثّورة، والحياة الاجتماعيّة في تلك الأثناء.

يصادف البحثُ القاصَّ الجزائريّ "محمّد الربيعي"، الذي كان متواجداً في تلك الفترة بتونس، حيث نشر حوالي ستة عشرة قصّة في الفترة المتراوحة بين 1935- 1945، وهي مبثوثة في جرائد عدّة[1]. متأثّرا بأدب "بودلير" بديوانه "ازدهار الشّر" على وجه الخصوص، مبرزا في ذلك العلاقة القائمة بين الرّجل والمرأة، ليس في حدود العاطفة والحبّ وإنّما «علاقتهما في مستوى الغرائز وتأجّج الجنس، فكلّ أبطال قصصه يقعون في الحبّ بسبب عيون هؤلاء النّساء ونهودهن على وجه الخصوص أو بسبب طلب اللّذّة العابرة بثمن أو بغير ثمن، ومعظم بطلات قصصه ينتمين إلى الوسط الهامشي ممّن احترفن صيد الرّجال واللّعب بهم والضّحك على جيوبهم»[2].

هذا ما توضّحه "النّهد المجرم" التي صوّر فيها ما ذكره "محمّد صالح الجابري" سابقا على لسان بطلته " زكيّة" التي تقول: «ولم أشعر إلاَّ وأنا وحدي في البيت، فجلست على كرسيّ وحَمَلتُ رأسي على يدي ورحت أفكّر، وكنت أشعر بقواي تتخاذل...فرأيت النّهد، ألا تصدّق رأيته يرتجف ارتجافة صغيرة كأنّها ضحكة استهزاء وسخرية منّي»[3].

صبَّ "الربيعي" لعنته على المرأة، فلم ير وجوداً للحبّ الطّاهر العفيف، ولا المشاعر النّبيلة، إنّما الحبّ في نظره أكذوبة كبيرة، يجب التّخلّص منها، والغلبة عنده

1- يُنظر، محمّد صالح الجابري: الأدب الجزائريّ المعاصر، ص137.المرجع السّابق

2- المرجع نفسه، ص137.

3- ينظر، المرجع نفسه، ص138.

دوما لسلطة الجسد، وما المرأة عنده إلاَّ لعوب تُتقن فَنَّ الغواية، لتصطاد ما بجيوب الرّجال «فهي لا تعاشر إلاَّ أفاقّا وأنّها على استعداد لأن تبيع جسدها لأوّل راغب ... وأنَّ الوسيلة إلى قلب هؤلاء هو السُّبابُ والخناق والشّتائم...»[1].

لا يُصدم القارئ لهذا إذا ما سبق وتعرّف على شخصيّة " الرّوائي"، وتأثّره بالنّزعة البودليريّة، وهو جزائريّ مهاجر إلى تونس، من روّاد نادي "تحت السّور"، المقهى الذي كان يرتاده مع نخبة من الأدباء والفنّانين والصّحفيّين، الذين جمعتهم نفس الهواية، إذ عرفوا الإقبال على الحياة وحبّ المغامرات،[2] وانطبع سلوكهم هذا " بالبوهيمي"، على حدّ تعبير محمّد صالح الجابري[3].

ينطلق "أحمد رضا حوحو" في روايته "غادة أم القرى" من النّظرة الإقطاعيّة، التي تعتبر المرأة جزءًا من أملاك البيت، فحرّيتها بإرادة الرّجل، طارقا قضيّة الحبّ كعلاقة محرّمة، يقف وراءها كمن من أزمنة الإقطاع، بكلّ إيديولوجيّة الاستغلال التي لا تستثني شيئا، والحبّ جزء من تصوّراتها، التي تنظر لها بعين الرّبح والخسارة، فالمرأة إذاً «لا يجوز مُطلقا أن تُحبّ، فالحبّ جريمة لا تُغتفر وفضيحة شنيعة»[4].

حملت كلّ من "النّهد المجرم" و"غادة أم القرى" مخلّفات النّظرة الإقطاعية، على كلّ شيء وعلى المرأة بشكل خاصّ.

تطالعنا" صوت الغرام"، "لمحمّد منيع"، مصوّرة تلك الممارسات "البرجوازيّة" المشوّهة، ومُخلَّفات النّظرة الإقطاعيّة، حيث يستحيل الحبّ إلى ممارسات جنسيّة استغلاليّة يمليها الواقع المعيش، فالجنس هنا ليس بريئا...، و"العُمري" ليس في النّهاية،

1- ينظر، محمّد صالح الجابري: الأدب الجزائريّ المعاصر، ص139.
2- المرجع نفسه ، ص137
3- المرجع نفسه، ص136.
4- واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، ص132.المرجع السابق

إلاّ ثمرة للعلاقات الإقطاعيّة والبرجوازيّة المشوّهة، يشتري الرّغبة ويجري وراءها، أينما كانت تماشيا مع أخلاقيّات طبقته، التي أصبحت تسري في عروقه كالدّم[1].

الحبّ الذي كان يحمله "العمري" وهو راع، تحوّل في ظلّ الظّروف إلى رغبة جنسيّة مريضة عندما صار ثريّاً[2]، ممّا ينتج عنه موقف آخر، أكثر عمقا وهو التّعامل مع المرأة للمتعة لا أكثر، وككائن وُلِدَ يجرّ وراءه نقصا طبيعيّا من حيث التّركيبة، ونقصا اجتماعيّا، محكوم عليه أن يعيش بؤس نقصه هذا[3].

ويتجلّى ذلك من خلال ما جاء في الرّواية من وصف وتصوير للمرأة، على لسان الرّاوي حيث يقول: «استدارت على المرأة لتنظر الجهة الخلفيّة من الثّوب، فبدت لأوّل مرّة فاتنة، حسناء، لا ينقصها إلاّ فحلها الذي به تكتمل حياتها، وهو يضمّها إلى صدره فيضغطها ليستمتع بهذا الجسم البضّ الرّيان»[4]، ملخصا تلك النّظرة المتوارثة من زمن بعيد، مفادها أنَّ المرأة كائن ناقص، لا يتمّ اكتماله إلاَّ بتبعيّته للآخر (الرّجل)، فنكون مرّة أخرى أمام نظرة الشّيخ "النفزاوي" للمرأة، في كتابه "نزهة الخاطر"، وكأن معظم الرّوايات تغرف من النّبع ذاته.

حاول "محمّد منيع" تجسيد حرّيّة المرأة، من خلال نموذج شاذّ معمّما إيّاه على كلّ اللّواتي يطلبن المساواة والعدل، وردّ الاعتبار لشخص المرأة، مستفيظا في مفهومه لحرّيّة المرأة، التي لا يراها إلاَّ من خلال أخلاقها، ليس في عملها ومساهمتها اجتماعيّا، حيث «أفاضت زكيّة القول في سلوكها وأخلاقها وما سمّته هي حرّيّة المرأة، تحرّر الفتاة من

1- ينظر، واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، ص156- 157.

2- المرجع نفسه، ص157.

3- المرجع نفسه،159.

4- محمّد منيع: صوت الغرام، مطبعة البعث، قسنطينة، 1967، ص98-99.

القيود، فقد غامرت في العلاقات الغراميّة، فرافقت الشّبّان وغازلت كلّ من طلب رعاية أو عرض رغبة ثمّ هي فكرة العشّاق، فما أكثر ما تعرف من حكايات العاشقين والعاشقات»[1].

هذا النّوع من الإناث لا يرقى إلى النّموذج، لأنّ النّموذج العالي يسعى دائما إلى الإصلاح، أمّا الشّخصيّة "زكيّة" فهي نموذج للفساد ليس إلاّ. فلماذا ترك كلّ النّماذج النّسائيّة السَّويّة، وأغرق في الحديث عن هذا النّموذج الشّاذ؟!، والجزائر تزخر بنماذج النّسوة الشّابّات المكافحات في هذه الحياة لبلوغ المصاف العليا، ولإرساء الأسرة إلى برّ الأمان، العاملات المتعلّمات المربّيات للأجيال والمنجبات للرّجال...

المرأة العربيّة والجزائريّة بشكل خاصّ، لا تربّي فقط وإنّما تكون الأمّ والأب معًا إذا اقتضت الضّرورة، وتكون أشدّ حرصاً على أبنائها وتعليمهم وتأديبهم من الرّجل في أحيان كثيرة.

استعان "محمّد منيع" بمجموعة من الشّواذّ لتأثيث كونه الرّوائيّ، مختصرا المرأة في جسدها، ومعتبرا إيَّاها تابعة للرّجل، بل خلقت لإرضاء نزواته وشهواته فقط.

أمّا "واسيني الأعرج" فقد برع في تصوير المرأة في عالم "الماخور" هذا العالم الذي يصوّر من خلاله المرأة على أنّها مجرّد سلعة زهيدة، تباع وتُشترى بأثمان بخسة، مواصلا تشريحه للواقع الاجتماعيّ، في ظلّ التّغيّرات الدّيمقراطيّة، بكلّ ما تحمله، هذه التّغييرات من تناقضات، انعكست بشكل واضح على صعيد الواقع الاجتماعيّ.[2]

كثيرا ما يكون المجتمع هو المسؤول الأوّل عن الشّذوذ والانحراف، الذي يعيشه الكثير من النّاس، بكلّ أشكال الانحراف المعلومة من مخدّرات ومعاقرة الخمر وممارسة الرّذيلة، دفعت إليها ظروف قاسية، وبعيدا عن التّبرير أو التّعاطف معها، فإنّ أسبابها

1- محمّد منيع: صوت الغرام، ص113. المصدر السابق

2- ينظر، واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص656.المرجع السابق

«سياسيّة واجتماعيّة وأعني بالأسباب السيّاسيّة وخلافا لما يظنّه البعض من أنّ السّياسيّين "حريصون" على "الأخلاق" و"القيم" فإنّ الكتابة في مثل هذه الموضوعات تربحهم أكثر بكثير من الكتابة في حقوق الإنسان وحرّيّته وكرامته... من الكتابة في موضوعات الفساد السّياسيّ والظّلم الاجتماعيّ، وعلينا ألاّ نخدع بكلامهم بين الحين والآخر على الخلاعة والإباحيّة... فهي تتملّق الرّأي العامّ أكثر ممّا هي جارة أو جدّية»[1].

يوضّح ذلك من خلال عيّنة اجتماعيّة، هي "الماخور" هذا العالم الغامض بكلّ ما فيه، وهذه الإقامة الجبريّة، والحياة المنتهية التي اختارها شخوصه طوعا أو كرها، كنوع من الهروب واللّجوء، وكأنّه يخبرها بأنّ المجتمع الذي تسود فيه هذه الظّاهرة، هو مجتمع يعاني خللا في أحد ركائز بنائه فظاهرة " الماخور مثلا لم تسقط من السّماء، فلو وجدت علائق اجتماعيّة حقيقيّة، وواقعا سويّا لما وجدت أبدا"[2]

خلاصة لما سبق أنَّ "الطّاهر وطّار"، «لا يُدين هؤلاء الذين سقطوا ضحايا المجتمع، وضحايا أنفسهم كذلك، بل يُدين المجتمع الذي لا يضمن حياة ذويه، بل يحوّلهم إلى مجرّد سلع رخيصة، حيث تفقد مجرد وجودتها تدحرج من أعلى قيمة»[3]، وبالتّالي ينظر المجتمع للمرأة بنظرة واحدة فقط، هي عندهم المومس والبغيّ.

تحمل "رواية اللّيل ينتحر" "لبكير بوراس" بين طيّاتها الطّرح نفسه، إذ نجد الرّوائي يُدين الظّروف الاجتماعيّة التي دفعت إلى الانحراف، معبّرا عَمَّا تتخبّط فيه القرى النّائية، من مشاكل اجتماعيّة، اقتصاديّة، سياسيّة وثقافيّة، مصوّرا ظاهرة العلاقات المحرّمة، النّاجمة عن الفقر وانعدام الوعي السّياسيّ.

1- عبّاس صالح: الجسد في الكتابة العربيّة، مجلّة الوطن العربيّ، ع 104، بيروت، الجمعة 20/02/1989، ص53.
2- واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّوائي العربيّة في الجزائر، ص563.المرجع السّابق
3- المرجع نفسه، ص567.

شهدت هذه الفترة تغُيُّرا في الموازين، ودخلت عادات جديدة على هذا المجتمع المحافظ، إلاَّ أنّ الرّواية تفتقد إلى التّصوير الفنّيّ، وتظهر كتحقيق صحفيّ وليست برواية فنيّة، بل هو كلام عامّ تحتويه مقالة وتحقيق لا يتّسع لتصوير حالة منفردة[1]، تنظر هذه الرّواية إلى المرأة على أنّها تلك السّلعة، التي تُسوَّق للرّجل بغضّ النّظر عن الظّروف.

يبقى البحث يجني النّظرة القاصرة ذاتها، لصورة المرأة في معظم هذه الرّوايات، فرواية "ما لا تذروه الرّياح" "لمحمّد عرعار" تحمل الطَّرح ذاته، تلك النّظرة الانفعاليّة للمرأة والتي لا تُشكّل عالما إنسانيّا وشبكة من العلاقات المتضاربة، وإنّما هي مجرّد أداة للجنس والمتعة، فالموقف وإن غلَّفه السَّارد بأغلفة مختلفة ليس أقلّ رجعيّة من غيره[2]. ممّا يؤكّد سيطرة تلك الثّقافة الذّكوريّة المتجذّرة في عمق التّاريخ، والتي ترى المرأة كائنا ناقصا، لا يتمّ اكتماله إلاَّ بالآخر.

كما ترى أنّها مجرّد أداة للعيش الدّنيء، علماً أنَّ هذا الاختزال لكيان المرأة ليس بالجديد، وهذا ما ينصّ عليه الرّأي الذي يضع «المرأة بموجبه في سلّة المهملات، مجرّد سلعة، وحين تنفذ صلاحيتها يمكن الاستغناء عنها ورميها بكلّ بساطة، فهي في اعتقاد الكاتب ليس أكثر من كتلة لحمية لممارسة الرّغبة...»[3].

عاش "بشير" حياة جنسيّة متفسّخة، دفعته إليها الظّروف الاجتماعيّة، ففي كلّ مرّة يجد نفسه «مرغما على المغامرة، والبحث عن حبّ آخر، فأخذ يربط علاقات مع نساء أخريات لتحدث المصادفة أن يتّصل ويتكلّم معهنّ»[4].

1- ينظر: محمّد ساري: البحث عن النّقد الأدبيّ الجديد، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1984، ص112.

2- ينظر، واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، ص237.المرجع السّابق

3- ينظر، المرجع نفسه، ص237.

4- محمّد عرعار: ما لا تذروه الرّياح، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط 1، 1972، ص140.

إلاَّ أن تفسّخ المجتمع والظّروف المحيطة به، ليس معيارا لانحراف المرأة وخاصّة إذا كان واعيا، فمقولة الإنسان ابن بيئته، ليست فعّالة في جميع الأحوال وفي كلّ الظّروف، فمن الممكن أنْ نجد إماما في أسرة مُنْحَلَّةٍ، ويمكن أن نجد مجرما في أسرة متماسكة وثريّة ومتخلّقة، ألْمح كذلك إطلاق السّارد لأحكام تعميميّة عن المرأة، من خلال تجربته الذّاتيّة، التي يقيسها بالتّجربة الإنسانيّة الكليّة.[1]

تعالج رواية "الشّمس تُشرق على الجميع" "لإسماعيل غاموقات"، قضيّة حُبٍّ تحدث في الثّانويّة بين "رضوان التّومي" "ورحمة خلاف"، أسفرت الرّواية عن نموذجين للمرأة، الأوّل: تبرز فيه صورة المرأة المحترمة المتّزنة المربّية للأجيال متمثّلة في شخصيّة "رحمة" والثّاني صوّر المرأة الخليعة وهي شخصيّة "سميرة" التي «لا تفهم حرّيّة المرأة إلاّ في تعاطي الجنس بتفسّخ وممارسة بعض أشكال الحرّيّة الوهومة»[2].

هذا لأنّ المرأة لا تكتسب احترامها إلاّ إذا كانت أمًّا مربّية فقط، إذ تقع أحداث الرّواية في "الثّانويّة" وتتطوّر إلى أن تصل إلى محاولة اعتداء ناظر الثّانويّة على رحمة، مغريا إيّاها بالنّجاح في امتحان البكالوريا، علما أنّ هذا الأخير كان يجمع الأساتذة وبعض الفتيات المُغّرّر بهنّ في منزله، لممارسة الرّذيلة، فتتدخّل الشّرطة، بعد أن قام كلّ من "رحمة" و"رضوان" و"صلاح" بالتّبليغ عنه (المدير)، وتنجح الشّرطة في القبض عليه مع جماعته، يُصدم "رضوان" للأشكال الخليعة، التي تجمّعت بهذا المسكن: مخدّرات، نساء متجرّدات ولعب بمصير المراهقات الشّابّات من الثّانويّة.[3]

1- واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، ص137.المرجع السّابق

2- المرجع نفسه، ص308.

3- المرجع نفسه، ص307-308.

لم يُحطنا الرّوائيّ عِلْماً، بالظّروف المؤدّية إلى مثل هذه الظّاهرة، التي حدثت في الحرم الثّانويّ في مؤسّسة التّربية والتّعليم![1]. حيث صوّر صاحبها، نماذج من شخصيّات خاضعة «لرقابة همٍّ واحد ومحدّد هو... الحبّ بالمعنى الضّيّق جدّاً، الذي لا يرى أكثر من الدّلالة الذّاتيّة للحبّ الإنسانيّ أو تلبية لرغبة جنسيّة مكبوتة منذ فترة بعيدة في لاشعور الكاتب، وهذه الفكرة لها حضورها داخل الرّواية»[2].

لكن السّؤال المطروح، أين هي الطّالبة الواعية المثقّفة؟ التي تنظر للأمر بمعيار الاتّزان والعقلانيّة؟ أين هي الطّالبة التي خرجت لتوّها من ظلمة الغُرف المغلقة، إلى نور الحياة، من ظلام الجهل إلى نور العلم؟ أين الحماسة وحبّ إثبات الذّات لهذه المرأة؟

لا تختلف روايته "الأجساد المحمومة" عمّا سبقنا إليه من روايات، وقد سارت على نفس الوتيرة المتوارثة منذ أمد بعيد، ليُخرج الرّوائي كلّ الرَّصيد الإقطاعي المتضارب حول تقييم المرأة، ففي الوقت الذي يسمح فيه الرّوائي للمرأة أن تكون كائنا بشريّا، من حقّه أن يدرس وأن يمارس قناعاته، يضع خطّا أحمرا بينها وبين عالم الرّجل، وبذلك تصبح كلّ البنات اللّواتي يعرفهنّ، مجرّد دُمى جميلة تَسُرُّ النّاظر، ويحرّكها كما يشاء[3].

كما يدعو الرّوائيّ إلى تعلّم المرأة وتثقيفها من جهة، إلاَّ أنّه لا يرى فيها من جهة أخرى إلاَّ جسداً يُشتهى، فعل كما فعل "نزار قباني"، حين نادَى بحرّيّة المرأة، ولم يُحرّر منها إلاّ الجسد، أخرجها من مطبّ ليوقعها في مطبّ أكثر خطورة من الأوّل، فهذه النّظرة حسب "واسيني الأعرج" ماهي إلاَّ نِتاج طبيعيّ، لما يمارسه الرّوائيّ على صعيد الواقع[4].

1- يُنظر محمّد ساري: البحث عن النّقد الأدبيّ الجديد، ص101.المرجع السّابق

2- واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، ص318.المرجع السّابق

3- المرجع نفسه، ص318.

4- ينظر، المرجع نفسه، ص329.

ما من روائيّ يكتب في موضوع المرأة إلاَّ مُنطلقا من الواقع المُعاش، وله بصمته الذّاتيّة في ذلك، فبعض الرّوايات لا تعدو أن تكون مجرّد سيرة ذاتيّة، كونه لا يرى المرأة إلاَّ من خلال جسدها، حيث يقول: «وهل هناك ما يمكن أن يُطلب من المرأة غير الجسد، وعلى هذا الأساس كان انجذابي إلى خادمتنا (نادية)، فقد كانت بحقّ فتنة وأيّ فتنة؟»[1].

يرى "إسماعيل غاموقات" المرأة كتلة ملتهبة من الجنس، على حدّ تعبير "واسيني الأعرج"، والذي يرى أنّه موقف رجعيّ تحكمه الإيديولوجيا الإقطاعيّة، ويبدو «من خلال المفردات المشحونة بأبعاد جنسيّة أنَّ الجنس يشكّل الهمَّ الجوهريّ عند الكاتب ومحورا أساسيّا يتحكّم في سيرورة الأحداث»[2]، يضيف قائلا بأنّ هذه الرّواية «طمح صاحبها إلى أن تكون في المقدّمة، فكانت في الأخير... لسقوطها في حالات من الهستريا الجنسية...»[3].

ركّزت رواية "إسماعيل غاموقات" "الأجساد المحمومة" على الجانب الجنسيّ في الشّخوص كثيرا، فشخصيّاتها مهووسة بالجنس، كأنّما أُخرجت من مصحّة عقليّة، الجنس داؤها الوحيد، شخصيّات لا ترى الحياة إلاَّ في الجنس. وشتّان بين الحبّ والجنس، فالجنس نجده عند كلّ الكائنات الحيّة. بينما الحبّ هو سرّ من أسرار الله، الذي لا يعلمه أحد غيره، وهو رزق يخصّ به بعض البشر.

ذلك أنّ علاقة الإنسان بأخيه الإنسان ليست علاقة مادّيّة كما يرى البعض، إنّما هي علاقة إنسانيّة روحيّة قبل كلّ شيء آخر، لذلك لم تَخدم هذه الرّواية المجتمع الذي أرادت التّعبير عنه، إذْ لم تُعبّر عنه حقّ التّعبير، ولم تقترح حلولا لبناء وتَشييد مجتمع جديد قويٍّ، خالٍ من هذه الآفات، مجتمع يطمح إلى غير الإيجابي...

1- ينظر، إسماعيل غاموقات: الأجساد المحرومة، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 1979، ص65.
2- واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية الجزائريّة، ص329.المرجع السّابق
3- المرجع نفسه، ص392.

لا يرى الرّوائيّ الدّنيا والحياة كلّها، إلاَّ من خلال هذا المنظار الضّيّق، ويبرز هذا في حواره مع الشّخصيّة "نعيمة"، التي تُبدي خوفها ويُشجّعها هو مستفيضا في شرح أفكاره لها تجاه الحبّ والحياة، إذْ يقول: «خائفة؟ أنت حمقاء جاهلة يا حبيبتي إذْ تخافين من الحبّ، من حياتنا، من شيء يمارسه النّاس كلّ ليلة، بالك... ألاَّ تعلمين أنَّ الحياة كلّ الحياة هي هذا الذي تخافينه؟ ... وكلّ شيء عدا ذلك لا معنى له... الحياة هي الحبّ والحبّ هو الحياة... فالحياة بالنسبة إليَّ هي أنتِ هي الجسد الأنثويّ الفَتَّان»[1]. يختزل السّارد الحياة في الحبّ، في "نعيمة وجسدها الفتّان، الحياة عنده المرأة! والمرأة عنده هي الجسد الفتّان فقط، لا عقل، ولا قلب، ولا تفكير ولا روح لها، فهي عنده ليست إلاَّ كما وصفها "الشّيخ النفزاوي". وهذه أفكار قديمة رضعناها منذ أمد طويل، من ثقافتنا الذّكوريّة المتسلّطة.

تصادفني رواية أخرى، عالجت قضيّة المرأة من منطلقها، وهي رواية "ريح الجنوب" "عبد الحميد بن هدوقة"، أتاحت "ريح الجنوب" فرصة التّعلّم، والالتحاق بالجامعة لبطلتها "نفيسة"، وبالتّالي الخروج من البادية إلى المدينة، إلاَّ أنَّ والدها لا زال ينظر إليها بتلك النّظرة البالية، التي مفادها أنّ المرأة أيّاَ كانت تبقى امرأة في آخر المطاف، تابعة وأمةً في يد سيّدها الرّجل... فتحكّم في مصيرها واختار لها زوج المستقبل وشريك الحياة، ولم يكلّف نفسه عناء سؤالِهَا أو مشاورتها في أمرها، فعمليّة «تزويج نفسية لمالك كانت تعني بالنّسبة لابن القاضي بكلّ بساطة ضمان مصالحه من التّلف(؟) وضمان وقوف القانون إلى جانبه»[2]، لأنّ المرأة في نظرهم مَهْمَا كانت مثّقفة، متعلّمة، أو أميّة، تبقى في النّهاية دائما امرأة[3]، فحتّى عندما حاولت "نفيسة" الهرب فشلت في ذلك، كأنّ الرّوائي يريد

1- اسماعيل غاموقات: الأجساد المحمومة، ص334.المصدر السّابق

2- واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربيّة الجزائريّة، ص385.المرجع السّابق

3- ينظر، المرجع نفسه، ص388.

أن يُخبرنا بأنّ المرأة في ذلك الوقت لم تتحرّر كُليًّا، وبقيت إلى حَدٍّ ليس ببعيد سلعة تُباع وتُشترى.

لا يقع اللّوم على "ابن القاضي" والد نفيسة"، الذي كان متشبّعا بالأيديولوجيّات الإقطاعيّة، يقع اللّوم على "نفيسة" في حدّ ذاتها، إذ كان عليها أن لا تهرب، ففي هروبها من الواقع، هروباً من المواجهة، هروبها ضعف، وهو ما صُوِّرت عليه المرأة منذ زمن (ضعيفة)، كان على نفيسة وهي الفتاة المتعلّمة والمثقّفة الواعية، أن تبقى وتواجه المشكل بعين العقل، كان بإمكانها أن تفتح مساحة للحوار مع الأب، فمسؤوليّة التّأثير والتّغيير، تقع على عاتق "نفيسة" لأنّها من أهل العلم، لذا «بدا خلل التّجربة واضحا في رسم جانب من شخصيّتها (نفيسة) فهي الجامعيّة التي حفيت قدماها ذهابا للدّراسة وعودة منها في العطلة الأسبوعيّة... تتحوّل على قلم الكاتب حين قرّرت الفرار ممّا ينتظرها من مصير إلى ريفيّة ساذجة لم تبرح البيت منذ ولدتها أمّها، فتناور مع أخيها الصّغير لتعرف طريقها إلى المحطّة، ثمّ يصوّرها في موضع آخر وهي حالة رومانسيّة... تعيش لحظات الشّبق المتوتّر...».[1]

يظهر الخلل جَليًّا، لا سيما عندما تحبّ "نفيسة" الرّاعي وتتزوّج منه، لتهرب من زواج الصّفقة، إلى زواج الصُدْفة والمصادفة، وهذا لا يليق بالمرأة الواعية المتعلّمة والمثقّفة، إلاَّ إذا كان الرّوائيّ يهدف إلى رسم المرأة بريشة السّذاجة والضّعف، كمن سبقه من الرّوائيّين والكتّاب الذين رأوا أنّه لا عقل للمرأة...

تطرّقت رواية "التّفكّك" الرّوائي" رشيد بوجدرة" إلى الثّالوث المحرّم "السّياسة، الجنس، الدّين" هذه الأقطاب الثّلاثة مركّبة تركيبا تكامليّا، يقتضي كلّ واحد منهم الآخر. حيث تناول "رشيد بوجدرة" الجنس كظاهرة اجتماعيّة مقموعة، وتمحورت الرّواية حول

1- عمر بن قينة: الأدب الجزائريّ الحديث، ديوان المطبوعات الجامعيّة، د ط، 1995، ص43.

شخصيتين هامّتين: "الطَّاهر الغمري": المناضل الذي يعيش في سرّيّة تامّة منذ الاستقلال. و"سالمة": الفتاة المتحرّرة، التي لا تتجاوز الخامسة والعشرين من عمرها وتعمل في المكتبة الوطنيّة، والتي لا يرون فيها إلاّ الجسد.[1]

يرى "محمّد ساري" أنَّ الرّوائيّ لم يوظّف الجنس كغاية في حدّ ذاته، مثلما فعل الأدب العربي عموما، لإثارة حواسّ وأحاسيس القارئ، إذ مزج "رشيد بوجدرة" بين الجنس والموقف الاجتماعيّ ككلّ، وحتّى بالموقف الطّبقي[2].

ما لاحظه "محمّد ساري" في نظرة الرّجال لسالمة التي تعمل بالمكتبة الوطنيّة، حيث قاموا باختزالها في مجرّد جسد، مولّدا العديد من الظّواهر الاجتماعيّة غير الأخلاقيّة، التي أصبحت متفشيّة إلى يومنا هذا، وهي ظاهرة مرتبطة بشكل أو بآخر بالواقع الجزائريّ المعيش، فالتّركيبة «الاجتماعيّة الحالية للجزائر هي التي أنتجت هذه المواقف الشّاذّة وهذه السلوكيّات الخارجة على قانون التّقاليد الموروثة... ».[3]

أمَّا المطّلع على "رواية التفكك"، فسوف لن يجد إلاَّ كومة من أجساد النّساء العرايا، مصوّرة تصويرا بورتريهي، هذه النّظرة للمرأة تحكمها الثّقافة الذّكوريّة المتسلّطة، ثقافة محكومة بأسس لا نظنّ أنّها ستندثر يوماً.

أبرزت "التّفكّك" كيف تعامل الرّجل مع المرأة، من هذا المنظور حيث لم تكن إلاَّ جسدا يُشتهى، بل جارية، حرّيّتها مرهونة بإرادته، واعتبارها ذاتا ناقصة، لا يتمّ اكتمالها إلاَّ إذا نُسبت إلى الآخر (الرّجل) هذا الذي له حرّيّة التّصرّف فيها، مثلها في ذلك مثل أملاك البيت، والأسوء في الأمر أنَّ هذه النّظرة القاصرة، لم تتغيّر حتّى مع حرّيّة التّعليم وكلّ ما بلغته المرأة من رُقيّ وتطوّر.

1- محمّد ساري: البحث عن النّقد الأدبيّ الجديد، ص126.المرجع السّابق

2- المرجع نفسه، ص132-133.

3- المرجع نفسه، ص135.

ظلّت الصّورة نفسها للمرأة مسيطرة على الفكر والثّقافة والمجتمع، وبقيت المرأة إمَّا ضعيفة تسقط ضحيّة المجتمع، أو جارية تتصاع لأوامر سيّدها (الرجل)، أو مُومساً تبيع جسدها لقاء ما تسُدّ به رمقها...

إنّ معظم الرّوايات التي تطرّق لها البحث وغيرها كثير، رأت في المرأة مجرّد جسد دون روح وعقل ولا فكر ولا حرّيّة وإذا ما أُقحمت صورة البطلة المناضلة في الرّواية، فسيكون توظيفها رمزيّا، نضيف رواية " يصحو الحرير لأمين الزّاوي، سيّدة المقام، نوّار اللّوز، رواية مملكة الفراشة... لواسيني الأعرج، ثلاثيّة أحلام مستغانمي، وروايتها الأسود يليق بك"، تاء الخجل لفضيلة الفاروق...

أمّا رواية "يصحو الحرير" لأمين الزّاوي، فلقد صرح فيها، بأنّ المرأة لا تفتكّ قيمتها ومنزلتها إلاَّ من خلال خصوبتها فقط، فهي مجرّد جسد فقط، إذ يقول: «اعلم حفظك الله وأبقاك أنّ النّساء منازل والقمر منازل وأنّ مواقيت زراعة وقطف العنب والخوخ والتّفّاح ومواقيت إخصاب النّحل والفراشات والحوت ومواعيد الأسفار والحجّ والهجران والعودة والرّجوع لا تتحقّق إلاَّ حسب هذه المنازل يا سيّدي منازل النّساء»[1]، ونحن نقرأ هذه الفقرة يتبادر إلى الذّهن سؤال مفاده أو ملخّصه هو: ماهي العلاقة التي تربط بين مواقيت الزّراعة والإخصاب... بالمرأة؟!

تكتسب المرأة صفة الخصوبة انطلاقا من البعد الأنثربولوجيّ لجسدها، في الخيال الثّقافيّ للإنسان، فكلّ امرأة تعني الخصوبة والإنجاب، إذ انعدمت الخصوبة انعدمت المرأة وأصبحت أيّ شيء إلاَّ ذلك، وقد ربط الإنسان منذ القدم بين خصوبة الأرض وخصوبة المرأة، ومُساهمتها في الحفاظ على سيرورة الحياة لأنّ الأرض تؤمّن للإنسان الغذاء، الذي

1- أمين الزّاوي: يصحو الحرير، دار الغريب للنّشر والتّوزيع، ط1، 2002، ص09.

تستمرّ به الحياة، والمرأة تحفظ للإنسان النّسل كي لا ينقرض فعن «طريق حراثة الأرض بوضع البذرة تتمّ عمليّة الزّراعة، فالحراثة قاسم مشترك به الأرض والمرأة»[1].

كلّ الأفعال التي وردت في هذه المقدّمة تحيل إلى فعل الإخصاب «مواقيت الزّراعة، قطف العنب، والخوخ والتّفّاح ومواقيت إخصاب النّحل والفراشات والحوت...».[2]

تشترك المرأة مع الأرض في صفة الخصوبة، «فلخصوبة المرأة نموذج تكوينيّ يتمثّل في الأرض المنجية والكونيّة»[3].

أمّا الفاكهة التي وُظفت في هذا الخطاب المقدّماتي، فهي تشير إلى مناطق الأنوثة في جسد المرأة التي لطالما شُبّهت بها، وفيها ربَط العرب رمزيّا، بين جمال المرأة وجمال الطّبيعة، «حيث لم يتركوا شيئا من الطّبيعة إلاَّ وشبّهوا به جسد المرأة في جماله»"[4].

تحمل هذه الرؤية بعدا أنثربولوجيّا، إذْ تقول الشّخصيّة "حروف الزّين" :،«"مواقيت إخصاب النّحل والنّخل والحوت...

وكتابي هذا مسطّر لمنازل امرأة حكايتها على لسانها والمحكيّة كاللّسان لا عظم فيها، وهي مرويّة عن أقاليم العشق وصهده والجسد وفتنته والرّحلات ومصاحبة الرّجال ومصادقتهم ومعاملتهم التي هي فنّ كفنّ القتال وفنّ القنص وركوب الخيل وفنّ الكذب».[5]

حاكى "أمين الزّاوي" شخصيّة "شهرزاد" من خلال توجّهها إلى مخاطب أعلى منها مقاما، هو سيّدها الرّجل، فنلمس حضور الثّقافة الذّكوريّة، التي صوّرت المرأة المثال،

1- خديجة صبّار: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، د ط، 1999، ص54.

2- أمين الزّاوي: يصحو الحرير، ص09.المصدر السّابق

3- فريد الزّاهي: الجسد والصّورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشّرق، د ط، 1999، ص57.

4- المرجع نفسه، ص88.

5- أمين الزّاوي: يصحو الحرير، ص09.المصدر السّابق.

ارتكازا على نتوءات جسدها وقوّته وخصوبته، فجسد اللغّة ولود وجسد المرأة ولود، وكأنّه يلخّص المرأة في مجرّد جسد خصب يفوز بالرّغبة، رغبة البقاء...

يذهب "سعيد يقطين" إلى ربط المرأة باللّغة إلى أبعد الحدود، حيث يرى بأنّ غياب جسد الأنثى في النّصّ السّرديّ يؤدّي إلى غياب المحكيّة، فلا نصّ دون الجسد الأنثويّ مُعَلِّلا ذلك من خلال ذكره لسببين مهمّين: «يكمن الأوّل في أنّه إذا كان بالإمكان التّخلّص من بعض الشّخصيّات الرّجاليّة دون الإخلال ببناء النّصّ، فإنّه يستحيل فعل ذلك مع شخصيّة نسائيّة واحدة دون أن تنهار الرواية.

ويعود الثّاني إلى الخطاب في كلّيته مؤسس على دورة كلاميّة "تقود من "أنا" مُذكّرة تؤسّس عالمها انطلاقا من "أنتِ" مؤنّثة. إنَّ أيّ إخلال لهذا "النّظام التّلفظيّ" هو إخلال بنظام القيم المبثوثة في النّصّ».[1]

لقد سمّته "إيريغاري لوسي" "النّصّ- الجسد"، فالجسد الأنثويّ هو النّصّ (الرّواية)، تقول بطلة رواية يصحو الحرير: «... وكتابي هذا مسطّر لمنازل امرأة حكايتها على لسانها، والمحكيّة كاللّسان لا عظم فيها، وهي مرويّة عن أقاليم العشق وصهده والجسد وفتنته والرّحلات ومصاحبة الرّجال، ومصادقتهم ومعاملتهم التي هي فنّ كفنّ القتال وفنّ القنص وركوب الخيل وفنّ الكذب»[2].

ينبئ الرّوائيّ أنّ رواية يصحو الحرير، هي "حروف الزّين" أو الشّخصيّة البطلة "شريفة"، الصّوت الأنثويّ السَّارد لجسده وأجساد الآخرين، وبذلك فالرّواية هي "شريفة"، وإذا ما حذفنا شريفة لم تعد هناك رواية.

1- سعيد بنكراد: الجسد بين السّرد ومقتضيات المشهد الجنسيّ، مجلّة علامات، ع 6، 1996، ص28.

2- أمين الزّاوي، يصحو الحرير، ص09.المصدر السّابق

تقول أحلام مستغانمي في روايتها: "فوضى الحواس": «وكُنت أنثى القلق، أنثى الورق الأبيض، والأسِرّة غير المرتّبة، والأحلام التي تنضج على نار خافتة، وفوضى الحواسّ لحظة الخلق، أنثى عباءتها كلمات ضيّقة، تلتصق بالجسد، وجل قصيرة، لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة.[1]

هذه هي الثّقافة العربيّة التي متحت منها كلّ النّصوص الأدبيّة، سواء أكانت شعرا أو نثرا فهي (الشّخصيّة) «تحدّد أيضا وأساسا باعتبارها وحدة ثقافيّة تعيش في الذّاكرة الجماعيّة على شكل مجموعة من التّصنيفات والمسارات التّصويريّة والوصفيّة التي يمكن اعتبارها وحدات منبثقة عن تقطيع ثقافيّ مخصوص».[2]

أمّا رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، فأجدها تصف العنوسة على لسان الرّاوي (الصّوت الأنثويّ) على أنّها: «...حزنت لأنّ لا أحد يرى هذه الباقات بتنسيقها الجميل ثمّ هي لا تمتلك آلة تصوير والورود ستذبل أوصلها التّفكير إلى العمر الذي يمضي بها، وذلك الشّابّ الذي كانت ستتزوّجه وتخلّت قبل سنتين عنه فأثارت بذلك غضب أهلها خشية أن تذبل في انتظار خطيب لا يأتي".

لا أحد يخيّر وردة بين الذّبول على غصنها... أو في مزهريّة، العنوسة قضيّة نسبيّة بإمكان فتاة أن تتزوّج وتنجب وتبقى رغم ذلك في أعماقها عانسا، وردة تتساقط أوراقها في بيت الزّوجيّة».[3]

كأنّها تردّ على الثّقافة الذّكوريّة، التي لا تمنح المرأة أنوثتها، إلاّ إذا كانت زوجة وأمًّا، وقد رأت في الزّواج في مجتمعاتنا العربيّة، والجزائريّ على وجه الخصوص، مجرّد حبس

1- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الاداب بيروت، ط9، 2010، ص124.

2- سعيد بن كراد: سيمولوجيّة الشّخصيّات السّرديّة، ص11.المرجع السّابق

3- أحلام مستغانمي: "الأسود يليق بك"، ص22.المصدر السّابق

وقيد وسبي تحت مسمّى الزواج، بالإضافة إلى تلك النّظرة الظّالمة، التي تطلق على الفتاة التي تعدّت سنّ العشرين لقب العانس.

وهذه قضيّة مهمّة في ثقافتنا العربيّة ولاسيما الجزائريّة، مواصلة شرحها لمنطق الزّواج، من منطلق فنّيّ «أدركت أنّ الحبّ قبل أن يكون كيمياء، هو إيقاع كائنين متناغمين، كأزواج الطّيور والفراش التي تطير وتحطّ معا، دون أن تتبادل إشارة، الحبّ اثنان يضحكان للأشياء نفسها عاجزتان في اللّحظة نفسها، يشتعلان وينطفئان معا بعود كبريت واحد، دون تنسيق أو اتّفاق معه كان عود الثّقاب رطبا لا يصلح لإشعال فتيلة»[1].

تشرح "السّاردة" مصطلحي الحبّ والزّواج انطلاقا من الطّبيعة، لأنّ الحبّ ممزوج بطبيعة البشر، لذا يجب أن يخلو الحبّ من كلّ الحسابات والخيانات والتّغيّرات.

لقد تعالقت المرأة باللغة في رواية " امرأة سريعة العطب" "لواسيني الأعرج"، في ظلّ عزلتها وجراحاتها الغائرة التي لن تندمل، من خلال شخصيّة "ليلى" وصوتها الذي يتحدّث عنها: «حبيبي النّائم في كفِّ الغيم والنَّدى لا تلمني، فأنا امرأة في مهبّ العشق والجنون.

الآن فقط، وأنا أزرعك في عمق الجرح والكلمات، أدركت أنّ الغيمة التي كانت هنا، أمطرت رمادا وريحًا ساخنة، عندما فتحت لها جرحي، تخلّت عنّي بلا أدنى سؤال، ولا حتىّ قليل من الملح، سألت حكيما للمرّة الأخيرة لماذا ماتت شجرتي التي منحتني الحياة وفرحا مسروقا؟ فلم يجبني، ...

1- أحلام مستغانمي: "الأسود يليق بك"، ص23. المصدر السابق

وعندما خفّت الأجنحة النّاعمة، وأصبحت بعدد الأصابع، خفت منها، أصبحت عمياء، خرساء، بكماء، طرشاء، دفنتها، وسجّيت نفسي بالقرب منها، لم أسألها عن بقية سِرِّها، نمت طويلا وعندما استيقظتن لأم أجد غيري، فاكتفيت باللغة وبي»[1].

شهرزاد أخرى، سيّدة اللّغة وسريعة العطب كفراشة، كزهرة، ضاعت بتلاتها، فذوت ذابلة، ميّتة القلب والرّوح، وحيدة لا مؤنس لها إلاَّ اللّغة، التي تجعلها كائنا حيّا، له وجوده وكيانه.

يتحدّث واسيني الأعرج عن المرأة وفاجعة الحبّ والفراق، بل لربّما هو يتحدّث عن الإبداع بصفة عامّة، عطب المرأة منذ التّاريخ، منذ ولادتها الأولى، لازال بها عطب وسيبقى بها، «هنا كما عوّدت نفسي أنّي أقف دائما على الحافة لأختبر خوفي وبعض شجاعتي».[2]

للوجع علاقة وطيدة بالمرأة، ولتحمل الوجع والصمت علاقة كونيّة بها، فهي التي تحتمل أوجاع الولادة، فكيف لها ألاّ تتحمّل غيرها من الأوجاع، وكأنّ الوجع بالنّسبة للمرأة قدر لا مَفَرَّ لها منه، لذا أوجعها كلّ مَنْ مرَّ في حياتها، إذا عدّدنا الوجع في حياة المرأة، فلن نحصِيَهُ، ووجع المرأة عميق ليس كباقي الأوجاع.

لا يقصد الرّوائيّ امرأة بعينها، هو لا ينقل حكاية امرأة واحدة، بل هو يقصّ علينا حكاية المرأة بصفة عامّة، تقول الساردة: «اسمي الحقيقي ليس مهمًّا، قد أكون مريم مثلا، ليلى، سوما، رندة، فاطمة، جينا، رامَان جهيدة، لطيفة، زينب، عائشة، جيبا، مليكة، فتيحة، صفية، غانو، سعديّة، مي، أحلام، مغنيّة، هاجر، سلام، روز، نجاة، حياة، سميرة، سليمة، ... وقد أكون جميعا، فنحن لسنا إلاَّ مرايا لهزائمنا المبكّرة.

1- واسيني الأعرج: امرأة سريعة العطب، مداد للنّشر والتّوزيع، دولة الإمارات العربيّة المتّحدة، دبي، ط1، 2008، ص07.
2- المصدر نفسه، ص09.

... لست شيئا في النّهاية سوى امرأة هشّة مثل فجر هارب، أو جناحي فراشة.

أنا امرأة عاشقة، لكنّي حقيقيّة. من لحم ودم، ووجع أنا».[1]

لا يقصد واسيني الأعرج هنا إلى امرأة بعينها، بل هو يتحدّث عن المرأة بصفة عامّة، عربيّة، مسلمة، أو غربيّة غير مسلمة، كلهنّ يعانين نفس المعاناة، ولكلّهنّ وجع، وجع لا تقوى على تهدئته إلاّ اللّغة، وكأنّه أراد أن يقول لنا، أنّ المرأة هي اللّغة.

ونجده في مملكة الفراشة يربط بين المرأة والوجع واللغة، إذْ يقول على لسان السّاردة "يامَّا الشّخصيّة البطلة: "متعبة القلب، مرهقة الرّوح، متلاشية مثل غنمة مهجورة. لا قوّة لي اليوم حبيبي. لقد وصلت إلى حدودي القصوى. باسطا حبيبي، بيكَفِّي. موجع حبّك وبعدك وقربك وعقلك وجنونك موجع حضورك وغيابك لمسك وفقدانك، موجع وهمك ويقينك... موجعة فيَّ خيبتك. لست في النّهاية أكثر من لغة هاربة اقترفتها الأقدار ذات ليلة مقمرة، لم تفكر يوماً في مخاطِرها، كلّما اقتربنا اكتشفنا كم هي وهم جميل، وكلّما اجتهدنا في تحويلها إلى حقيقة زاد غبننا وانسحابها».[2]

مؤكّدا أنّ الرّجل هو وجع المرأة الدّفين، وجع لها في كامل حالاته، حتّى في حبّه وجع، رابطا بين المرأة واللّغة، تلك المرأة التي رسمتها اللّغة بخيوط وهم ذهبيّة، تتلألأ في البصر، وإذا ما أعدنا فيها النّظر، انقلب البصر خاسئا وحسيراً.

المرأة ليست الأمّ المعبودة كما صوّرتها لغة امرئ القيس في العصر الجاهليّ، لأنّه لا يمكن أن تكون هذه المرأة المعشوقة المعبودة واقعا معيشا، ولا علاقة للواقع بها، إذ هي مجرّد حلم جميل هارب لا نقبض عليه، المرأة هي مجرد فراشة، لكن سُرعان ما تفقد

1- واسيني الأعرج: امرأة سريعة العطب ، ص11. المصدر السابق

2- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص75. المصدر السّابق

أجنحتها إذا ما قبضت عليها يد أحدهم، لتستحيل إلى مجرّد حشرة، تُرفَس تحت وقع أحذيتهم الخشنة.

فاللّغة تمنح المرأة دلالات لا حدود لها. «في لحظة ما، لم تعد امرأة، كانت إلهة إغريقيّة ترقص حافية لحظة انخطاف... لكأنّها كانت قسنطينة، كلّما تحرّك شيء فيها، حدث اضطراب جيولوجيّ واهتزت الجسور من حولها ولا يمكن أن ترقص إلاَّ على جثث رجالها»[1].

تشتهي الآلهة موت كلّ من أحبّها على مذبح القرابين لمعبدها، بل هي الوطن، وكيف لا تكون المرأة وطنا وهي التي قال عنها الله عزّوجلّ "سكن"، مواصلة التّفريق بينها وبين اللّغة، فاللّغة الحياة كما يجب أن تكون والحياة هي هي، راضخة لعوامل البقاء.

ترسم لنا أحلام صورة المرأة في هذه الرّواية، المرأة الواقع «في الواقع، كنت أحبّ شجاعتها عندما تُنازل الطّغاة وقطّاع طرق التّاريخ، ومجازفتها بتهريب ذلك الكمّ من البارود في كتاب، ولا أفهم جبنها في الحياة، عندما يتعلّق الأمر بمواجهة زوج.

تماما، كما لا أجد تفسيرا لذكائها في رواية، وغبائها خارج الأدب، إلى حد عدم قدرتها، وهي التي تبدو خبيرة في النفس البشرية، على التمييز بين من هو مستعد للموت من أجلها، ومن هو مستعدّ أن يبذل حياته من أجل قتلها، إنّه عماء المبدعين في سذاجة طفولتهم الأبديّة».[2]

وكأنّها تقول أنّ المرأة هي اللّغة، متماهية في ذلك مع "شهرزاد بطلة ألف ليلة وليلة"، هذه المرأة التي مارست، سطوة الحكي على الرّجل القاتل، المتوّحش "شهريار"

1- أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الأدب للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط09، 2010، ص16.
2- المصدر نفسه، عابر سرير، ص17.

لغويّا، فسطوتها كانت داخل اللّغة، أمّا خارجها فالموت هو الذي كان ينتظرها كلّ ليلة، ولولا أنّها تمكّنت من حياكة نسيجها اللّغويّ بإتقان، لكان حالها حال سابقاتها.

وكأن "أحلام" تشير في هذا النّصّ إلى وجود صورتين للمرأة، المرأة داخل اللّغة: التي تظهر على أنّها آلهة قويّة متحكّمة بزمام الأمور، بل متحكّمة بعقل الرّجل، والمرأة خارج اللّغة أو المرأة الواقعيّة: والتي تبدو أشدّ غباء أو سذاجة، حتّى لو كانت مثقّفة متعلّمة وفائقة الذّكاء في الأدب.

تعد أبرز صورة للمرأة منذ القديم، «هي صورة (شهرزاد) بطلة ألف ليلة وليلة حيث لم تكن تحكي وتتكلّم أي؛ تؤلّف فحسب، ولكنّها كانت أيضا تواجه الرّجل ومعه تواجه الموت أيضا، وتدافع عن قيمتها الأخلاقيّة والمعنويّة من جهة أخرى»[1].

يبقى الصّراع التّاريخيّ والثّقافيّ مستمرّا، بين الرّجل والمرأة ،إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، فلا توجد قصّة حبّ كُلِّلت بالنّجاح، فكلّ قصص الحبّ ميّتة، لأنّ الرّجل لازال يبحث عن المرأة المثال، المرأة داخل اللّغة وليس خارجها، المرأة المعبودة التي طالما وَلَعَ بها، المرأة التي لا تملك "لسانا" ولا "عقلا"، المرأة الجامدة، الرّاضخة، المفعول بها، يشكّلها كيف يشاء، ولا يجد معها عناء، فشخصيّة المرأة «هي صورة تقوم في المتخيّل الاجتماعيّ والذّاكرة الثّقافيّة للمجتمع، سواء من جهة الهامش الثّقافيّ أو من جهة النّصّ الثّقافيّ المركزيّ»[2].

إنّ الشّخصيّة هي بناء ثقافيّ بالدّرجة الأولى، تحتاج إلى التّأويل لمعرفة دلالتها وأبَعَادِها سواء كانت هذه الشّخصيّة (شخصيّة المرأة على وجه الخصوص). في كتابات الرّجل، «وفي كتابات المرأة، فشخصيّة المرأة التي احتفت بها مدوّنة البحث هي شخصيّة

1- أمين الزّاوي: يصحو الحرير، ص09.المصدر السّابق

2- ينظر، نورة الجرموني: الشّخصيّة في متخيّل الرّواية النّسائيّة العربيّة، مطبعة آنفوبرانت، 12 شارع القادسيّة، الليدو، فاس، د ط، دسنة، ص92.

مثّلت "الفئة النّسائيّة المثقّفة التي تعاني مثل غيرها من الشّرائح النّسائيّة، من سلطة المجتمع ذات الطّابع الذّكوريّ- ولكنّها تواجهها بوعي خاصّ أحيانا- متوسّلة بالكتابة كأداة لإثبات هويّة الذّات وتميزها»[1].

لازالت المرأة خاضعة خانعة لسلطة (الثّقافة الذّكوريّة، التي ما فتئت تصوّرها كما تشاء. من منطلق ذكوريّ. ولازال الصّراع قائما بين المرأة والذّكر في الوجود الإنسانيّ. وبما أنّ الإبداع الرّوائيّ هو «نوع من الصّراع بين الأيدولوجيا الذّاتيّة أو الشّخصيّة والأيدولوجيا الجماعيّة السّائدة في المجتمع، ويمكن القول بأنّه كلّما كشف العمل الإبداعيّ عن هذا الصّراع، بين حاجاته الشّخصيّة واحتياجات الجماعة ومطالبها، كان الفنّان أكثر إبداعا»[2].

سأحاول البحث في هذا الموضوع، في الفصل الأخير من هذه الرّسالة، المتمثّلة في أبعاد الصّوت النّسويّ، التي تنبع عن الصّراع القائم أبدا بين شخصيّات الرّواية، التي تفرز وَعْيًا كبيرا بالمجتمع وما يدور حولها من أحداث.

ج) قراءة مفاهيميّة لمصطلح الشّخصيّة:

إذا كان السّرد لا يتمّ إلا في وجود السّارد، فإنّ الرّواية لا تتمّ إلا بحضور الشّخصيّة، وإذا كان السّرد ينقل أفعال وأقوال الشّخصيّة، فإنّ هذه الأخيرة هي التي تقوم بالفعل (الحدث) الذي هو لبّ الرّواية.

لا تقوم الشّخصيّة بالأفعال فقط، بل كثيرا ما تتحوّل إلى صوت سرديّ في الرّواية، يسرد ويرى في نفس الوقت. ولمّا كانت بهذه الأهميّة، توجّب عليَّ التّعرّف عليها وعلى أنواعها

1- حميد الحمداني: كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، الدّار العالميّة للكتاب، ط1، 1993، ص224.

2- فاطمة يوسف العلي: النّصّ المؤنّث وحالات السّاردة، دراسة تحليليّة لخطاب المرأة في الرّواية العربيّة، مكتبة آفاق، ط1،2013، ص25.

وخصائصها في الرّواية، فمن المهمّ تحديد دلالتها في الحقل اللّغويّ، قبل معالجتها في حقل السّرديّات.

1) الشّخصيّة لغة واصطلاحا :

- **الشّخصيّة في اللّغة:** وردت لفظة شخصيّة في لسان العرب تحمل معنى الإنسان، يقول ابن منظور في هذا الصّدد "الشَّخْصُ: جماعة شَخْصِ الإنسَان وغيره، مُذَكَّرٌ، والجمع أَشْخَاصٌ...".

وكلّ شيء رأيت جُسْمَانَهُ فقد رأيت شَخْصَهُ، وفي ... الشَّخْصُ: كلّ جسم له اِرْتِفَاعٌ وظُهُورٌ، والمُرَادُ بِهِ إِثْبَات الذَّات فاسْتُعِيرَ لها لفظُ الشَّخْصِ، ... والشَّخِيصُ: العَظِيمُ الشَّخْصِ، والأُنْثَى شَخِيصَةٌ، ... يُقَالُ للرَّجُلِ إذا أتاهُ ما يُقْلِقُهُ: قدْ شُخِصَ بِهِ، كَأَنَّهُ رُفِعَ مِنَ الأَرْضِ لِقَلَقِهِ وانزعاجه، ... وشَخَصَتِ الكَلِمَةُ في الفمِ تشْخَصُ إذا لم يَقْدِر على خَفْضِ صَوْتِهِ بها... وكَلاَم مُتَشَاخِصٌ ومتَشَاخِسٌ أي متفاوتٌ»[1].

تعني الشّخصيّة حسب ابن منظور الإنسان، كلّ جسم له طول معيّن، وتعني العلوّ والظّهور، وتعني الاختلاف.

حضرت هذه المفردة في القرآن الكريم، تحمل دلالة الارتفاع، قال تعالى: ﴿وَاقْتَرَبَ الوَعْدُ الحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفرُوا﴾.[2]

ي ارتفعت أبصارهم، من شدّة ما رأوه من أهوال يوم القيامة، ولم تنزل إلى الأرض.

جاءت لفظة شخصيّة تحمل نفس الدّلالة في القاموس المحيط، إذ يقول صاحبه: «الشّخص: سوَادُ الإنْسَانِ وغَيْرِهِ تَرَاهُ مِنْ بُعْدٍ، ج: أَشْخُصٌ وَشُخُوصٌ وأَشْخَاصٌ. وشَخَصَ،

1- محمّد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدّين بن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقيّ: لسان العرب، ص2211 - 2212.المرجع السّابق

2- سورة الأنبياء، الآية 97.

كَمَنَعَ، شُخُوصًا: ارْتَفَعَ، و– بَصَرُهُ: فتَحَ عَيْنَيْهِ، وجَعَلَ لا يَطْرَفِ... –ومِنْ بَلَدٍ إِلى بَلَدٍ: ذهَبَ، وَسارَ في ارْتِفَاعٍ، ... و– الكَلِمَةُ مِنَ الفمِ ارْتَفَعَتْ نَحْوَ الحَنَكِ الأَعْلَى، ورُبَّمَا كَانَ ذَلِكَ خِلْقَةٌ، أنْ يَشْخَصَ بِصَوْتِهِ، فلَا يَقْدِرُ عَلَى خَفْضِهِ. وشُخِصَ بِهِ، كَعُنِيَ: أَتَاهُ أَمْرٌ أَقْلَقَهُ وَأَزْعَجَهُ... والشَّخِيصُ: الجَسِيمُ، ... والمُتَشَاخِصُ المُخْتَلِفُ المُتَفَاوِتُ»[1].

تدلّ هذه اللّفظة على كلّ ما له جسم، وهو في الغالب الأعمّ الإنسان، وتدلّ أيضا على الارتفاع، والمثول، والسّير في ارتفاع يعني في صعود، وعلى الإزعاج، والاختلاف والتّفاوت. وهي كلّها صفات إنسانيّة في الغالب الأعمّ.

يذهب "أبو محمّد عبد الله" إلى تعريف الشّخصيّة انطلاقا من تخصّصه، إذ تفيد عنده: «سواد الإنسان تراه من بعيد، والشّخوص: مرض يأخذ الإنسان بغتة على أيِّ حالة كان عليها، فيستمرّ شاخصا مفتوح العين، سمّي باسم لازمة، وشخص بصر فلان... إذا فتح عينيه وصار لا يطرق بجفنيه»[2] . فالشّخصيّة غالبا هي الإنسان.

أعثر على دلالة أكثر حداثة لكلمة الشّخصيّة، في المعجم الوسيط، وقد اعتنى أصحابه باللّفظة في حدّ ذاتها، خلافا لمن سبقوهم من العلماء، الذين اهتمّوا بالفعل الذي اشتقّت اللّفظة منه، إذ وجدنا فيه: «(الشّخصيّة): صفات تميّز الشّخص من غيره. ويقال: فلانٌ ذو شخصيّة قويّة، ذو صفات متميِّزة وإرادة وكيان مستقلّ. (محدثة)»[3]. هذا ما تميّز به هذا المعجم عن غيره من المعاجم، وقد احتوى تعريفات أخرى مرتبطة ارتباطا مباشرة بهذه اللّفظة، لا سيما ما أخذه عن التّعريف الفلسفيّ، يقول: «(وعند الفلاسفة): هو الذّاتُ

1– مجد الدّين محمّد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، تح: أنس محمّد الشّامي وزكريّا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، دط، 2008، ص845.

2– أبو محمّد عبد الله الأزدي الصّحاري: كتاب الماء، تح: هادي حسن حمودي، ج2، وزارة الثّقافة والتّراث، عمّان، ط 2، 2015، ص27.

3– إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربيّة، مكتبة الشّروق الدّوليّة، ط 4، 2004، ص475.

الواعية بكيانها المستقلّةُ في إرادتها، ومنه "الشّخص الأخلاقيّ" وهو من توافرت فيه صِفاتٌ تُؤهّلهُ للمشاركة العقليّة والأخلاقيّة في مجتمع إنسانيّ...»[1].

أخلص من خلال ما مرَّ بي من معاجم، أنّ الشّخصيّة لفظة مشتقّة من الفعل شَخَصَ التي تعني الإنسان، وتعني الجسم في بعده الفيزيقي، كما تعني الارتفاع والعلوّ، وتعني كذلك المرض الذي يصيب العين، وهي حالة مصاحبة للموت، تعني أيضا الاختلاف. كما وجدناها تفيد مجموع الصّفات الخَلْقِيّة والخُلقيّة الخاصّة بالإنسان.

- **الشخصية في الاصطلاح:** إذا كانت الرّواية لا تقوم إلاّ بتوافر أركانها الثّلاث: (المسرود–المسرود له –والسّارد) فإنّ الحكاية لا تستقيم إلاّ في وجود الزّمان، المكان والشّخصيّات، هذه الأخيرة التي اهتمّ بها الدّارسون "منذ أرسطو" إلى يومنا هذا، لأهميّتها في بناء عالم الرّواية.

يرى عبد "القادر بوشريفة أنّه من «المستحيل وجود عمل روائيّ بلا شخصيّة، لأنّ لها الدّور الكبير في إنجاح العمل الرّوائيّ فالشّخصيّة متعدّدة الوظائف والتّصنيفات، فهي مفتاح العمل الرّوائيّ، فعلى الرّوائيّ أن يخلق شخصيّة مؤثّرة وفاعلة»[2] مستمدّة أهميّتها ومركزها من خلال الوظائف التي تؤدّيها في العالم الرّوائيّ.

و"الشّخصيّة" personnage" لفظة مشتقّة من جذرها اللاّتيني "personna" التي يقصد بها القّناع الذي يتقنّع به الممثّل في المسرحيّة، للظّهور بمظهر محدّد أمام جمهور المتفرّجين، وبالتّالي هو الهيئة التي يظهر بها هذا الشّخص (الممثّل) وهي هيئة خارجيّة فقط.

1- إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، وآخرون: المعجم الوسيط، ص475. المرجع السابق

2- عبد القادر بوشريفة وآخرون: مدخل إلى تحليل النّصّ الأدبيّ، دار الفكر، الأردن، عمّان، ط 4، 2008، ص224.

لم يتوقّف مفهومها عند المظهر الخارجيّ فقط، أو عند بعدها الفيزيولوجيّ، بل أصبح يسبر حتّى أغوارها النّفسيّة، لتحديد مبادئها، وصفاتها الخَلقيّة والخُلقيّة[1].وقد خاض العديد من الدّارسين، غمار البحث في تركيبتها، التي لا تتمّ الرّواية إلاّ في وجودها، وهي مثلها مثل بقيّة عناصر الرّواية طُرحت في سبيلها العديد من الأسئلة، وأنفق الباحثون السّنين العديدة في تطوريها. وتناولها كلّ باحث من زاويته ومن تخصّصه، إذ يرى "سعيد يقطين" أنّ مفهوم الشّخصيّة استقطب"... الفكر الأدبيّ منذ "أرسطو" وحتّى الآن وظلّ المشتغلون به ينظرون إليه دائما بحسب المنظورات الثّقافيّة والأخلاقيّة المتحكمّة أو السّائدة، غير أنّ أهمّ الإنجازات في هذا المضمار تحقّقت مع "بروب" في دراسته للحكاية العجيبة، وفي تطورت الخصبة التي تحقّقت مع السّيميوطيقا الأدبيّة والاجتهادات التي ظهرت بعد ذلك[2]".

إذا كانت الشّخصيّة أو الشّخص تدلّ في المفهوم اللّغويّ على الإنسان، أو بالأحرى على كلّ ما له جسم، سواء كان إنسانا أو شيئا آخراً، فإنّ هذا المفهوم يكاد يكون جزءا من المفهوم الاصطلاحي، وإن أضاء زاوية صغيرة فقط. وقد عرّفها الدّارسون وعلى رأسهم "فيليب هامون" الذي كاد يتبلور ويكتمل مفهوم الشّخصيّة عنده عن باقي المفاهيم الأخرى على أنّها «وحدة دلاليّة تولد من وحدات المعنى ولا تبنى إلاّ من جمل تتلفّظ بها أو يتلفّظ بها عنها ».[3]

يؤكّد "فيليب هامون" أنّ الشّخصيّة هي من صنع اللّغة، وتكتسب قيمتها في الرّواية من خلال ما تحيل إليه بعض محدّدات الشّخصيّة داخلها، من الاسم، والوصف الفيزيولوجيّ والأهمّ من ذلك الوظيفة التي تؤدّيها، وما يقال عنها من طرف الشّخصيّات

1- ينظر: مروة بوحالة: البنية السّرديّة في رواية تحت أقدام الأمّهات، لبنية العتيق، ص20.المرجع السّابق

2- سعيد يقطين: قال الرّاوي البنيات الحكائيّة في السّيرة الشّعبيّة، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1، 1997، ص89.

3- فيليب هامون: سيميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة، تر: سعيد بنكراد، دار كرم، الجزائر، د ط، 2012، ص34.

وما تخبرنا هي به عن نفسها، حيث تكون الشّخصيّة بمثابة دالّ عندما تتّخذ هويّتها عدّة أسماء أو صفات.

أمّا (الشّخصيّة) (كمدلول) فهي مجموع ما يقال عنها، بواسطة جمل متفرّقة في النّصّ أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإنّ صورتها لا تكتمل إلاّ عندما يكون النّصّ الحكائيّ قد بلغ نهايته ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع"[1].

لا تكتمل صورة الشّخصيّة إلاّ باكتمال الرّواية، أو بإشرافها على النّهاية، والقارئ هو الذي يبني صورة هذه الشّخصيّة من خلال قراءاته للعمل الرّوائيّ شيئا فشيئا، بالإضافة إلى ما تخبر عنها الشّخصيّات وما تفصح به (الشّخصيّة) عن ذاتها ولعلّ القارئ الذي يتحمّل مسؤوليّة بناء وتركيب هذه الشّخصيّة من خلال قراءاته لهذه الرّواية أو تلك.

ميّز "سعيد يقطين" في دراسته للشّخصيّة بين منظوري: ما قبل البنيويّ حيث لاحظ بأنّ المنظور الأوّل يخلط بين "الشّخص والشّخصيّة"، ولأنّ أصحابه ينطلقون من منطلق السّيكولوجيّ أو النّفسيّ أو الأيديولوجيّ، ولا يميّزون فيه بين التّجربة الواقعيّة والنّصيّة.

أمّا المنظور الثّاني، قد أدخل تغيّرا جذريّا على مفهوم الشّخصيّة الذي صار يعالجها بمنطقيّة صوريّة ورياضيّة، إذ عالجها "غريماس" من خلال نظريّته "العوامل" التي بلورها عن "فلاديمير بروب"، واعتبرها غيره صوتا سرديّا، أكثر منها عنصرا حكائيّا والسّبب في ذلك يعود إلى تعدّد الشّخصيّات ومواقعها في النّصّ الرّوائيّ الواحد، ممّا صعّب مهمّة تحديدها وحسم أمرها مثلما يرى "رولان بارت"[2].

1- ينظر، حميد الحمداني: بنية النّصّ السّرديّ، من منظور النّقد الأدبيّ، المركز الثّقافي العربيّ، ط1، 1991، ص51.
2- ينظر: سعيد يقطين: قال الرّواي، ص90.المرجع السّابق

كثيرا ما تختلّف الشّخصيّة التي تقوم بالفعل، والشّخصيّة التي تقوم بالنّطق والتّكلّم في الرّواية، وذلك حسب تعدّد الشّخصيّات وتعدّد مقامتها أيضا خلافا لما سخّرت له من "إنجاز الحدث الذي وكّل كاتب إليها إنجازه، وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيّات إجراءاته، وتصوّراته وإيدولوجيّاته، وفلسفته في الحياة".[1]

في حين تجاوزت الشّخصيّة هذا المفهوم، بحيث لا تؤدّي دور الفاعل فقط، وإنّما هي التي تسرد أيضا وتنقل الأحداث وتصف شخصيّات ومظاهر أخرى في الرّواية، بحيث لا "تبقى الشّخصيّة تابعة الحدث أو منفعلة به وإنّما تصبح جزءا مكوّنا وضروريّا لتلاحم السرد"[2]. وبذلك تتملّص الشّخصيّة من إرغامات، كلّ ما هو فعلي في الرّواية وتجاوزت بذلك المفاهيم التّقليديّة، التي تحدّ من قيمتها داخل الرّواية.

على خلاف ما ذهب إليه غريماس" حينما ميّز... بين (العامل) و(الممثّل) قدّم في الواقع فهما جديدا للشّخصيّة في الحكي، هو ما يمكن تسميته بالشّخصيّة المجرّدة، وهي قريبة من مدلول "الشّخصيّة المعنويّة" في عالم الاقتصاد، فليس من الضّروريّ أن تكون الشّخصيّة هي شخص واحد، ذلك أنّ العامل في تصوّر "غريماس" يمكن أن يكون ممثّلا بممثّلين متعدّدين.

كما أنّه ليس من الضّروريّ أن يكون العامل شخصا ممثّلا، فقد يكون مجرّد فكرة، كفكرة الدّهر، أو التّاريخ، وقد يكون جمادا أو حيوانا.. إلخ، هكذا تصبح الشّخصيّة مجرّد دور ما يؤدّى في الحكي بغضّ النّظر عمّن يؤدّيه"[3].

1- عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيّات السّرد، دار الغريب للنّشر وتوزيع، وهران، د ط، 2004، 2011.

2- حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائيّ الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط2، 2009، ص209.

3- ينظر، حميد الحمداني: بنية النّصّ السّرديّ من منظور النّقد الأدبيّ، ص51. المرجع السّابق

فالشّخصيّة حسب "غريماس" تتّخذ دلالتها ومكانتها في الرّواية، من خلال ما تقدّمه من وظيفة (فعل) ولا يهمّ من يقوم بهذا الفعل سواء كان إنسانا، أو حيوانا، جمادا، أو مجرّد فكرة، أو تاريخ، مكتسبة أهمّيتها من الفعل المقدّم فقط.

متح فيليب هامون من دراسات "غريماس" و"فلاديمير بروب"، إذ يعدّ ما جاء به "هامون" في دراسة بنية الشّخصيّة، من أهمّ الدّراسات، وأكثرها تبلورا وتطوّرا من غيرها في "دراسته اللاّمعة حول القانون السّيمولوجي للشّخصيّة...في كونها قائمة على أساس نظريّة واضحة تصفّي حسابها مع التّراث السّابق في هذا المضمار...ولا تتوسّل بالنّموذج السّيكولوجيّ أو النّموذج الدّرامي أو غيرها من النّماذج المهنيّة في التّيبولوجيا السّائدة[1]".

يعد مشروع " فيليب هامون" حسب رأي "حسن بحراوي" وغيره من الدّارسين، هو الأحسن في دراسة الشّخصيّة على الإطلاق، حيث أخرج الشّخصيّة من الدّوامة الاجتماعيّة والنّفسيّة ومن كونها مجرّد دالّ لغويّ فحسب، ونظر إليها (الشّخصيّة) "من زاوية دورها النّصيّ الذي تقوم به، ترتكز على العلاقات الشّكليّة الخالصة التي ترتبط بينها... والسّرد هو الذي يقدّم للقارئ العلامات الضّروريّة للتّعرّف على الشّخصيّة، فطيبة الطّيّب تكون مرسومة بهذا الشّكل أو ذاك على وجه الشّخصيّة، كما ينبغي استخلاص الشّرّ من هذا العقل أو ذاك الذي يقوم به الشّرير".[2]

تستقى صفات الشّخصيّة الخَلقيّة أو الخُلقيّة من خلال الرّواية فقط، وعبر الفعل الذي يؤدّى، أومن خلال الجانب الفيزيولوجيّ، الذي يضطلع في وصفه المؤلّف أو أيّ شخصيّة تقاسمها العالم السّرديّ، ولعلّ ما تؤدّيه من فعل هو الأهمّ في الكشف عن هذا الجانب أو ذاك، من هذه الشّخصيّة أو تلك.

1- حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائيّ، ص216.المرجع السّابق

2- المرجع نفسه، ص217-218.

تبقى الشّخصية بمعزل عمّا تؤدّيه من وظيفة فعليّة في الرّواية، مجرّد شخصيّة ورقيّة أو "محض خيال يبدعه المؤلّف لغاية فنّيّة محدّدة يسعى إليها... وعلى هذا النّحو يمكن القول بأنّ الشّخصيّة الرّوائيّة لمستوى مجموعة من الكلمات لا أقلّ ولا أكثر، أي شيئا اتّفاقيّا أو خديعة أدبيّة يستعملها الرّوائيّ عندما يخلق شخصيّة ويكسبها قدرة إيجابيّة كبيرة بهذا القدر أو ذاك...

بل إنّ "فيليب هامون" يذهب إلى حدّ الإعلان عن أنّ مفهوم الشّخصيّة ليس مفهوما "أدبيّا" محضا وإنّما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النّحويّة التي تقوم بها الشّخصيّة داخل النّصّ، أمّا وظيفتها الأدبيّة فتأتي حين يحتكم النّاقد إلى المقاييس الثّقافيّة والجماليّة"[1]. باعتبارها دالاّ حمّله الرّوائيّ العديد من الدّلالات، وأشبعه إيحاءات ثقافيّة وأخرى اجتماعيّة...بالإضافة إلى تلك التّعارضات والعلاقات التي تقيمها الشّخصيّات داخل الملفوظ الرّوائيّ الواحد.[2]

يمكن أن نصل من خلال هذه العلاقات المتعارضة بين الشّخصيّات، إلى تحديد أنواع هذه الشّخصيّة أو تلك، وذلك –كما سبق القول–بفضل دورها الفعليّ وكذلك القوليّ والسّمات الفيزيولوجيّة، وأهمّها كذلك علاقاتها مع غيرها من الشّخصيّات، هذه الشّخصيّات التي يقرّ "باختين" بأنّهم "ليسوا أشخاصا من لحم ودم، كما هو الحال بالنّسبة للنّاس في الحياة، بل هم أشخاص متكلّمون، مادّتهم الحروف والأصوات والكلمات"[3].

هي شخصيّات ورقيّة كما يحلو "لرولان بارتّ تسميتها، وهي ليست أشخاصا فحسب، بل يمكن أن تكون جمادا أو حيوانا أو نباتا، وهذا التّلوّن والتّنوّع يمنح القارئ «فرصة ثمينة لإدراك المضمون الحقيقيّ معينة لا يعني الاهتمام فقط بما يصدر عن هذه

1– حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائيّ المرجع نفسه، ص213.

2– المرجع نفسه، ص214.

3– عبد الرّحمن الكرديّ، البنية السّرديّة القصّة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، دت، ص43.

الشّخصيّة وإغفال كينونتها وبعدها الثّقافيّ، فالعنصر الذي يشتغل كسند لوظيفة ما، له موقع داخل ثقافة معيّنة، وإذا لم نأخذ هذا البعد الثّقافي بعين الاعتبار في تعاملنا مع الشّخصيّة فسنبقى في حدود تحليل شكليّ لا طائل من ورائه»[1].

لعل هذا الذي يهمّ البحث، وهو كيفيّة بناء الشّخصيّة النّسويّة في الرّواية الجزائريّة ولاسيما في مدونة البحث، رابطين إيّاها ببعدها الثّقافي، مستشفّين دلالاتها ورموزها من خلال النّصّ الرّوائيّ، وما يشي لنا به عن الشّخصيّة، شخصيّة المرأة، وكيفيّة تحوّلها بكلّ أبعادها إلى صوت سرديّ يفصح عمّا يساوره من أفكار ومشاعر، وما يخلقه من صراع، وما يصدر عنه من أبعاد. "فالشّخصيّة في أيّ بناء فنّيّ لا يمكن فصلها، ... عن الخزّان الثّقافيّ الذي تشتقّ من التّرسيمات الفنيّة والدّلاليّة والتّركيبيّة على حدّ سواء، فالتّلوين الثّقافيّ ليس وليد الكوني والعامّ، بل مثواه الخصوص والمميّز".[2]

ارتكازً على ما سبق نشرع في تحليل شخصيّات روايتي "مملكة الفراشة والأسود يليق بك" من المنطلق الثّقافيّ.

2) تجلّيات الشّخصيّة في رواية مملكة الفراشة :

يمكن تحديد شخصيّات "مملكة الفراشة"، انطلاقا من الزّخم الثّقافي الذي تعجّ به الرّواية، وهذا ما برع فيه "واسيني الأعرج"، الذي جعل "مملكة الفراشة" سنفونيّة رائعة، تزاوجت فيها الأسطورة مع الرّواية مع الموسيقى والرّقص والألوان...

تنفتح الشّخصيّة في "مملكة الفراشة" على العديد من الدّلالات، لأنّ "واسيني الأعرج" لا يُقحم الشّخصيّة عرضا في الرّواية، أو للتغطية على ضعفه الرّوائيّ، فعلى

1- سعيد بنكراد: سيميولوجيّة الشّخصيّات السّرديّة (رواية الشّراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا)، دار مجدلاوي، الأدرن، ط1، 2003، ص26.

2- المرجع نفسه، ص11.

النّقيض من ذلك، يتبدّى النّصّ الرّوائيّ "مملكة الفراشة" بناء فنّيّا عصِيًّا على التفتيت أو التّقويض.

تخاطب "مملكة الفراشة" المثقّف، المتسلّح بالكثير من العلوم وكذلك الإجراءات. فكلّ شخصيّة في هذه الرّواية تنفتح على كومة من الدّلالات، التي يصعب القبض عليها في أحيان كثيرة.

إذ تستدعي هذه الرّواية قراءة متأنّية وحذرة جدّا، لأنّ بناءها محكم ولا يمكننا الولوج إلى قلب المعنى إلاّ إذا أنهينا قراءتها كاملة، بل لابدّ من قراءتها وقراءة قراءاتها أيضا. راوح فيها الرّوائيّ بين الواقع والخيال إلى حدّ الانصهار، ليجد القارئ نفسه عاجزا عن الفصل بينهما إلاّ قليلا. ما أكسبها قوّة سرديّة، جعلتها تفتكّ جائزة كتارا، عن جدارة واستحقاق.

رواية "مملكة الفراشة"، ليست سيرة ذاتيّة للرّوائيّ أو لشخصيّة بعينها، تخطّت هذه الرّواية هذه الفرضيّة، لأنّها سيرة للوطن في زمن، كاد يغيب فيه معنى وروح الوطن، واستحوذت عليه أرواح شريرة كانت ولازالت ترغب في إحراق روحه الطّاهرة.

لقد قسّم الدّارسون الشّخصيّة إلى قسمين: رئيسة وثانويّة. وإن كنا ندرك حقّ الإدراك، أن "واسيني الأعرج" تجاوز هذا التّقسيم بأشواط، فالشّخصيّات: (ديف– سيرين عبد النّور–ميرو–وشلّة الدّيبو جاز وغيرهم) مثلا هي شخصيّات ثانويّة، لكن لكلّ واحدة من هذه الشّخصيّات وظيفة مهمّة في "مملكة الفراشة"، معمّقة ومكثّفة لدلالاتها، فهي ليست ثانويّة، بل هي مساعدة للبطلة، وتساهم في استجلاء المعنى.

ظهرت شخصيتا الرّجل الأبيض وحمامة مثلا، في لوحة واحدة فقط، لكنّهما عمّقتا الدّلالة وأحالت القارئ إلى قضيّة سياسيّة وإنسانيّة في آن واحد. معبّرة عن الإرهاب الذي كان لا يفرّق بين صغير وكبير وبين حقّ وباطل... والمصالحة الوطنيّة التي أسفرت عن عفو شامل، ولاحت شمس الوطن إلى الشّروق على استحياء. بل عادت الأمطار التي

جفت منذ ذلك الزّمن، وانجلى السّواد عن سماء الوطن. في جمل مثقلة بالدّلالات. فكلّما احتلك الظّلام، افتضّه النّور السّاطع وبدّد كلّ آثاره، نور تعمى منه الأبصار، نور الحقّ واليقين المطلق في رحمة الله الواسعة، والأمل في غد سيأتي يحمل في طيّاته الخير والحبّ والنّماء.

ما يهم البحث هنا، نوعيّة هذه الشّخصيّات وتأثيرها على النّصّ الرّوائيّ، سلبا أو إيجابا، كما ميّزنا بين الذّكوريّة والأنثويّة منها. في حين يمكن تقسيم شخصيّات "الأسود يليق بك"، إلى رئيسيّة وثانويّة بكلّ بساطة. اقتسمتا فيها شخصيتا "هالة وطلال" دور البطولة، في إشارة واضحة إلى تركيز الرّوائيّة، على ثنائيّة: ذكورة وأنوثة، وسنعرّج عليه حال فراغنا من شخصيّات "مملكة الفراشة". والإيجابيّة والسّلبيّة أيضا.

إذا كان لابدّ من البداية، فإنّ "واسيني الأعرج" يضعنا أمام بداية ونهاية اسمها "ياما"، "فياما" هي الرّواية.

لقد أشرت سابقا إلى مركزيّة الصّوت السّردي "ياما"، باعتباره شخصيّة بطلة، متّخذة لنفسها موقعا، منطلقة من "أنا" أنثويّة في سرد أحداث الرّواية، ووصفها شخصيّاتها وأماكنها وأزمنتها. بل ذهبت إلى أبعد من ذلك فعبّرت عن قضايا شائكة، مسكوت عنها ومحظورة منذ أمد بعيد، طرقتها "ياما" بكلّ جرأة، بل كثيرا ما اخترقت الحجب وذابت في الغيم والنّدى.

أ- الشخصيات الإيجابية:

• الأنثوية:

- شخصيّة "ياما":

ياما، مارغريت أو ماغي شابّة جزائريّة في عمر الزّهور، جميلة حدّ الدّهشة والإدهاش معا: «اسمي الحقيقيّ طبعا ياما، وليس مارغريت. حبيبي فاوست يناديني كذلك لأنّني أنقذته من مخالب الشّيطان مفيستوفيليس..».[1]

درست الصيدلة أكملت مسار والدها زوبير تقول: «كان يُفترض ألاّ أكون صيدلانيّة أو قارئة روايات ومسرحيّات موظّفة في الحالة المدنيّة»[2]، مثقّفة، نهلت من كتب الأدب حدّ الثّمالة: «ولكنّي أيضا مصابة ببليّة الرّوايات المجنونة. ولأنّي قارئة مستميتة في أبجديّاتها المبهمة والخبيئة بين أسطرها».[3]

تقول أيضا: «قالت فيرجي وهي تنظر من النّافذة نحو البحر الذي بدا صافيا مثل مرآة، وتضع أمامي كومة من الرّوايات العالميّة القديمة.

- يجب أن تقرئيها وتكتشفيها، وأن لا تظلّي حبيسة الرّواية الفِرنسيّة.

قلت وأنا أحاول ألاّ أكسر السّعادة التي برقت في عينيها فجأة.

- أقرأ يا يمّا الرّوايات والمسرحيّات غير الفِرنسية. الأمريكيّة اللاّتينيّة والعربيّة والإسبانيّة...».[4]

فتشرّبت الفّنّ بكلّ مقوّماته. مارست الموسيقى منذ طفولتها الأولى، وأحبّت الكلارينات. «أحب جدّا آلة الكلارينات. أشعر أنّ بيني وبينها نفسا من أنفاس الآلهة...

1- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص12.المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص11-12.

3- المصدر نفسه، ص78.

4-المصدر نفسه، ص137.

كبرت مع الكلارينات حتّى صعب عليّ الانفصال عنها. كانت وجداني العميق ووسيلتي الانتقاميّة من الجلافة والموت ومن أستاذ اللّغة العربيّة...»[1].

وُلدت ياما في عائلة جزائريّة بورجوازيّة، إلى حدّ بعيد، تشبّعت بالثّقافة الفِرنسية. تقول: «وضعتني أمّي في المدرسة الفنّيّة القريبة منّا لتعلّم الآلات الموسيقيّة بعد الانتهاء من دروسي الاعتياديّة في المدرسة الفِرنسيّة ألكسندر دوما، كانت أمّي تريدني خارج النّاس، ألاّ أشبه أحدا... تبدو أمّي بورجوازيّة في كلّ شيء. في مخّها، في كلامها وحركات أصابعها وهندامها...»[2].

ياما عضوة في فرقة "ديبو جاز" الموسيقيّة «نسمّي المكان الذي تتدرب فيه فرقة الجاز بالمخزن، لأنّه في الأصل كان مكانا غير مستعمل فأعطيناه روحا نحن المهابيل السّبعة»[3].

إلاّ أنّها أصبحت تتقن لعبة الألوان، والرّسم بالرّيشة في أواخر الرّواية. «ارسمي شكلا ملوّنا بآلاف التّدرّجات مثل قوس قزح، وحاولي ملأ البياضات باللّون الذي تشائين.

اغمسي أصابعك في الألوان ثم بعثريها...»[4].

كنت قد أشرت في مفصل من مفاصل هذه الدّراسة، أنّ "ياما" تشبه "شهرزاد". تقول: «أحيانا أراني مدام بوفاري، لكنّي لا أملك راحتها. في أحيان أخرى أراني دون كيشوت وأنا أملك جنونه وهبله. ويلتبس بي الأمر حتّى مع شهرزاد لكنّي لا أملك لا شجاعتها، ولا راحتها، ولا ثقافتها، ولا سلطانها. وعندما أصاب بالخيبة القصوى، فلا أرى

1- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، صص 16 -18. المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص16. المصدر السّابق

3- المصدر نفسه، ص12.

4- المصدر نفسه، ص479.

إلاّ وجه كارمن وسكّينها الحادّة بين أسنانها وهي ترقص رقصة الموت الدّمويّة في حضرة زوجها وعشيقها معا»[1].

لقد اختزل هذا المقبوس معنى "ياما"، الذي تخطّى مدلولا محدّدا، معبّرا عن المرأة بشكل عام، المرأة الرّافضة للسّائد، المرأة التي تظافرت كلّ الظروف من أجل إخراصها، وقتل عنفوانها وعواطفها، امرأة تصارع العادات والتّقاليد البالية، امرأة أنجبت وهي تحارب الموت ثلاثة ذكور، يمكن أن نختزلها في الحياة، هي الاستمرار رغم الموت. حتّى لو سرقوا روحها، تبقى هي الرّوح المزروعة فينا.

فضلا عن أنّها قارئة نهمة للرّوايات، فهي مصابة بعدوى الأسماء حتّى العظم، وترى بأنّ أسماء الكتب أصدق من الأسماء الفعليّة لأصحابها، لأنّ أسماء الكتب فُصِّلت تفصيلا على أجساد وأرواح شخصيّاتها، في حين الأسماء العاديّة للشّخوص هي اعتباطيّة، وتختلف كثيرا عن حامليها.

ربّما كانت "ياما" محقّة في هذه الفرضيّة، فبعض الأسماء هي أوسع وأثقل من أصحابها. «أنا لا أكره أي اسم، ولكنّي مولعة بأسماء الكتب لأنّي أراها أكثر أصالة وصدقا. وتشبه أصحابها بشكل غريب.

الاسم في الرّوايات والمسرحيّات غير اعتباطي، الأسماء المدنيّة التي تُقيّد في البلديّات، قليلا ما تطابق أصحابها. هكذا يبدو لي. فهي للحاجة الماسّة كأن تضع علامة على كتلة بلا هويّة حتّى لا تخلطها مع بقيّة الكتل».[2]

1- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص78. المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص78 – 79.

كأنّ أسماء البلديّات هي مجرّد مورفيمات فارغة، تمتلئ شيئا فشيئا بما تقوم به الشّخصيّة، وقلّما تكون مطابقة لأصحابها، فهي بالنّسبة لياما علامة للتّفريق بين الأشخاص. الأشخاص الذين تراهم دون هويّة. فكثيرون من يحملون اسم محمّد وأحمد ومصطفى والهادي و. لكنّهم لا يمتّون للتّسمية بصلة، إذ تجد فيهم السّارق والكاذب والزّاني والقاتل المغتصب... هذا ما أظنّها تريد إيصاله إلى القارئ.

يلقب الغربيّون كلّ عربي بمحمّد وكلّ عربيّة بفاطمة، ويلصقون بشخص النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم كلّ الشّرّ الذي يقوم به غيره من المسلمين. فياما ترى أنّ الاسم «خيمياء غريبة من الصّعب فهمها بالحواسّ العاديّة. عندما أمنح اسما لشخص ما يتّضح لي لاحقا، أنّه أوّلا اسم أدبيّ، وأنّه ثانيا، يتطابق بشكل غريب مع صاحبه في التّفاصيل الأكثر دقّة. فأنتهي إلى أنّ اسمه الحقيقي هو ذاك الذي خلقته له، وليس الذي ألصق به. فاسمه الذي يجرّه وراءه منذ عقود، هو فقط لنعت الكتلة لا أكثر»[1].

ما دفعها إلى تغيير أسماء الشّخصيّات، التي تقاسمها "مملكة الفراشة"، إذ سمّت حبيبها فادي بفاوست، أمّا والدها زوبير فسمّته بابا زوربا، ولقّبت أمّها فريجة بفيرجينيا، وأصبحت أختها ماريا كوزيت، ... وكلّها أسماء مأخوذة من الأدب العالميّ: اليونانيّ، الألمانيّ والفِرنسي الإنجليزيّ... «حبيبي فاوست عوّضني عن الغياب... نسيت تفصيلا صغيرا لمن يهمّه الأمر، ربّما جاء متأخّرا جدّا.

أنا من أسماه فاوست...»[2].

تقول أيضا «بابا زبير سمّيته بابا زوربا لأنّي كنت أشعر دائما بأنّ اسم زبير إجحاف في حقّه»[1].

1- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص ص 78 – 79. المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص91.

سمّت أمّها فيرجينيا نسبة إلى فيرجينيا وولف، تقول: «لا أدري بالضّبط اللّحظة الأولى التي ناديت فيها أمّي "فريجة" بنت عمّي موح البجاوي، باسم فيرجينيا ثمّ فيرجي؟ كانت أمّي في البداية مولعة بعمق بحياة فيرجينيا وولف قبل أن تتركها وتصاب بمجنون آخر اسمه بوريس فيان»[2].

أمّا ياما فقد سمّاها حبيبها "بمارغريت": مارغريت هي شخصيّة في الرائعة الألمانيّة الشّهيرة لغوته، وهي مسرحيّة "فاوست"، الذي انطلق من الفلسفة الوجوديّة الإنسانيّة، في إعادة بناء هذه الأسطورة بناء جديدا، سعى من خلاله إلى التّغيير، وإلى التّشكيك في المسلّمات.

يشبه "واسيني غوته" في هذه الرّواية كثيرا، فهو كذلك يسعى إلى خلخلة كلّ ما هو مغروس في المجتمع الجزائريّ، إن لم نقل الإنسانيّ، منذ العصور. تقول ياما: «بي نزعة طاغية لرفض المسلّمات الجاهزة، والشّكّ في صحّتها...

قلبي وجعني من كثرة التّكرار. أفهم فقط أنّ هذه الرّؤوس التي نحملها على أكتافنا عليها أن تنفجر لأنّها ملوّثة، وعلينا أن ننبت مكانها رؤوسا أخرى أكثر قدرة على الحبّ والنّور والحياة»[3].

ربما كانت غاية "واسيني الأعرج" من خلال "مملكة الفراشة": إعادة بناء المجتمع الجزائريّ، طامحا إلى جزائر جميلة، نظيفة، فاتنة، مثل البلدان المتطوّرة، ولا ينقصها شيء لتكون كذلك.

=

1- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص98. المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص139.

3- المصدر نفسه، ص80.

لا يحمِّل الرّوائيّ السّلطة وحدها وزر ما آلت إليه الجزائر، بل ساهم وشارك المجتمع في ذلك، حينما قام بتربية أجيال أنانيّة لا تفكّر إلا بنفسها، أجيال ملوّثة الفكر، تشرّبت القسوة ولا تعرف طريقا للحبّ.

أجيال تعلّمت الدّين في المدارس بطريقة آلية، دون شرح ولا تفسير، أجيال فهمت الدّين من منطلق ضيّق، وأجيال ترضخ للعادات والتّقاليد، وتقدّسها أكثر من الدّين، ممّا جعل ثلّة فاسدة من المجتمع، تقتل وتخرّب بدعوة الدّين، وهذا هو التّطرّف بعينه، رأوا في الدّين القتل فقط، لم يروا أنّه حياة. فحتّى مفهوم الجهاد المقدّس قاموا بتشويهه.

شوّهوا الدّين وكلّ جميل في هذه الحياة، فأنانيّة وقسوة هؤلاء، هي من قامت بقتل الأبرياء دون رحمة، وهذا ما ستبحثه هذه الرّسالة، في فصولها القادمة.

تعيش "ياما" في الضّفّة الأخرى من الجسر، الذي يفصل بين الموت والحياة، بين النّور والعتمة، وهو نفس الجسر الذي يحمي شخصيّات الرّواية، من السقوط في المنحدر السّحيق، منحدر بات يودي بمبادئ هذا الوطن.

لم ينهل "واسيني الأعرج" من "فاوست" فقط، بل نخاله غرف من الأساطير اليونانيّة، حيث نجد تشابها صارخا بين بطلة الرّواية "ياما" و"تيامات" في "قصيدة الخلق البابليّة"، المسمّاة "إينوما إيليش"، وهو ما تنقله "لطيفة الديلمي"، التي قاربت هذه الأسطورة، واهتمّت بشخصيّة "تيامات" "الأمّ الأولى": «باعتبارها ممثّلة للحضور الأنثويّ الفاعل في مديات الأسطورة في مسعى لملاحقة الحضور الأمومي في أساطير عراقيّة و عالمية أخرى... فوجود تيامات في النّصّ شأن مركزيّ أساس في البداية لإنتاج الأبناء

من الآلهة الجدد... ولكن ظهور التّفرّد الجنسيّ والسلطويّ في مرحلة تالية من النّصّ سوف يحتّم إزاحة المرأة...»[1].

ذلك ما يوجد مستترا في رواية "مملكة الفراشة"، التي تنطلق من المرأة في بنائها الفنّيّ، وكلّ شيء فيها حتّى العنوان، يكشف عن مخلوق هشّ، ولا يوجد أكثر هشاشة من المرأة، ولعلّ ما أورده "واسيني الأعرج" في "مملكة الفراشة" يتماهى مع هذه الأسطورة.

تقول البطلة ياما: «ليلة البارحة لم أنم كما أشتهي. رأيتني في لحظات الإغفاءة المسروقة، أمشي على أرض خضراء مثل سماء ربيعيّة. كنت حافية القدمين، ممتلئة القلب، وشبه عارية. كنت في فضاء مبهم، بلا حدود. مليء بالماء، لا أحد فيه سواي. أنظر إلى الأسفل من الأعالي، فأراني أدوس أو أكاد على أزهار صغيرة لم أنتبه لها من قبل... لكنّي في اللّحظة ذاتها أستيقظ عارية مثلما خلقتني أمّي. لا خجل على ملامحي...»[2].

يظهر ذلك من خلال استيهامات ياما، حتّى اسم "ياما" هنا كأنّه نداء على الأمّ، الأمّ الأولى للحضور والتّجلّي والعودة، نداء على الأنوثة الأبديّة، التي تكرّرت كلازمة في الرّواية، وتناصّ فيها الرّوائيّ مع "غوته" في مسرحيّة "فاوست".

إضافة إلى ذلك كلّه، استعار الرّوائيّ «لحظة البداية الكبرى التي تلغي كلّ ما يدلّ على الحضور الإنسانيّ وتضع الطّبيعة أصلا لكلّ شيء. إنّه زمن آخر تتحقّق حلقاته على شكل شلاّلات كبرى تتجاوز اللّحظات المخصوصة لتستوطن وضعيّات تذكّر بالبدايات الأولى لانبثاق الكون من العماء والعدم».[3]

1- لطيفة الديلمي: جدل الأنوثة في الأسطورة (تيامات: نفي الأنثى من التّاريخ)، مجلة الكاتبة، مغامرة المرأة في الكتابة، مغامرة المرأة في الحياة، 1993 – 2005.

2- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص58-59. المصدر السّابق

3- سعيد بنكراد: السّرد الرّوائيّ وتجربة المعنى، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 2008، ص169.

تذكّرني عبارة (أمشي على أرض خضراء) بأفروديت آلهة اليونان، وعشتار آلهة بابل، حيث «توجد عشتار ربّة الإخصاب والنّماء التي يمكن أن نعدّها الأمّ الكبرى، التي تولّدت منها أفروديت... وترتبط بعض هذه الملامح بتبرير النّشأة، فقد قيل أنّ أفروديت الفاتنة تكوّنت من زبد البحر، الذي كانت له علاقة بالإخصاب... وقد سجّل "هزيود" أنّ "أفروديت" أنبتت العشب الأخضر على أرض جزيرة قبرص حين وَطَأت الجزيرة بقدميها الفاتنتين للمرّة الأولى...»[1].

لعلّ "عشتار وأفروديت وتيامات" هي امرأة واحدة: ربّة الخليقة الأولى–حسب الأساطير اليونانيّة والبابليّة وغيرها– هو ما جعل التّناصّ في هذه الرّواية ينبئ عن نفسه، وما يمنح هذه القراءة مصداقيّتها، هي الجمل التي تلت الجملة السّابقة الذّكر: (أمشي على أرض خضراء في مثل سماء ربيعيّة {تدلّ على الخصب}. كنت حافية القدمين: {وهو ما تفسّره أسطورة أفروديت التي أنبتت العشب على أرض جزيرة قبرص حين وطأتها بقدميها الفاتنتين}. وشبه عارية {لأنّها آلهة النّماء والحبّ، وهي التي كانت تثير الرّغبة والدّهشة في كلّ من يراها، ودليلنا في ذلك أنّها تزوّجت عددا كبيرا من الآلهة وأنجبت الكثير من الأبناء، كرمز ينبجس عن مدلول واحد ووحيد، هو قدرتها على الخصب والحفاظ على الجنس البشري}. في فضاء مبهم بلا حدود. مليء بالماء، لا أحد فيه سواي.

{تكونت أفروديت مثلا من زبد البحر الفائر}. أنظر إلى الأسفل من الأعالي: {الآلهة وحدها تنظر من الأعالي إلى الأسفل}. لكنّي في اللّحظة ذاتها أستيقظ عارية مثلما خلقتني أمّي {سنركّز على عبارة: مثلما خلقتني أمّي، يعلم الكلّ أنّ الله هو الخالق الوحيد، ولن نكون مثل الذين رأوا في أفكار "واسيني" كفرا أو إلحادا، ولا أعتقد ذلك، بل

1– جابر عصفور: أفروديت وموائد الحبّ، مجلّة العربيّ، ع 551، أكتوبر، 2004، ص72–73.

هو دليل واضح على تشبّع الرّوائيّ بالآداب العالمية، لاسيما الأسطورة، محتفيا بالمفهوم الأميسي.

يمكن أن الروائي كان يهدف، إلى «إعادة صياغة ما ينتمي إلى التّجربة المألوفة وفق رؤى تسكنها الصّواعق والهوى العصابي تارة، وتسكنها روح المتصوّف الذي يشكّك في تراتبيّة الأحداث والأشياء تارة أخرى أملا في رفع الحجاب عن المستور والكشف عن علاقات جديدة تلغي الفواصل بين موجودات الكون وميراث الإنسان الرّوحي والرّمزي. إنّها تبنى في البداية والنّهاية على شكل تراتيل تتغنّى باللّحظة "الفارغة" الخالية من أيّ فعل محسوس، بغية الإمساك بالكون في منبعه الأوّل، كما كان قبل أن تستبيحه روح الإنسان».[1]

الشّخصيّة "ياما" هي هذه الإلهة، التي خلقت من الأمّ الأولى، التي أنشأت المعمورة}. ثمّ تقول: لا خجل على ملامحي {لم نعثر في أيّ أسطورة عن خجل عشتار أو أفروديت أو تيامات... ذلك أنّ العريّ هو لحظة الولادة الأولى.. لا يقصد "واسيني الأعرج" امرأة واحدة، بل يقصد الأنوثة، يقصد اللّحظة الأولى للخلق، يقصد الطّبيعة الأمّ، وربّما يسعى "واسيني الأعرج" إلى عودة الانسان إلى طبيعته الأولى، دون أقنعة ولا مصالح.

يرى عبد الله شطّاح" أنّ «شخصيّة مريم التي أولع بها الكاتب أيّما ولع، وأغرم بها أيّما غرام، فهي بطلة أعماله جميعا، وحبيبة البطل/الناصّ غالبا».[2]

لعلّ ما دار من حوار بين "ياما وفادي"، عن الأنوثة الأبديّة يشير إلى ذلك «... هل القلب يتعب بهذه السّرعة؟ هل حرّيّة الآخر رهينة بعبوديّة الثّاني؟ لا أعرف.

1- سعيد بنكراد: السّرد وتجربة المعنى، ص171.المرجع السّابق

2- عبد الله شطّاح: نرجسيّة بلا ضفاف، التّخييل الذّاتيّ في أدب واسيني الأعرج، مؤسّسة كنوز الحكمة للنّشر والتّوزيع، ط1، 2012، ص42.

– لا تخف "فاوستي" العزيز لقد أنقذتك صلواتي في المرّة الأولى. ألم تقل وأنت تستسلم "لمفيستوفيليس" الذي اشترى منك روحك: الأنوثة الأبديّة تسمو بنا... سأجعلها كذلك يا قلبي سأجعلها كذلك...»[1].

كانت عبارة "الأنوثة الأبدية تسمو بنا" هي آخر ما قاله "فاوست" قبل أن تفيض روحه، وتصعد إلى السّماء، وهذا بعد أن خلّصتها "مارغريت" من براثن الشّيطان الذي كاد يحرقها[2]، وقد تأثّر بفلسفة "جوته" بالوجوديّة الإنسانيّة، وبفكرة الأمّ الأولى بشكل واضح.

تأثّر بدوره "واسيني الأعرج"، في "مملكة الفراشة"، "بجوته" وبوجوديّته، ليس "جوته" فقط، بل تأثّر بالعديد من الرّوايات العالميّة، إذ تميّزت كتاباته «بنزوعها نحو إنجاز محك روائيّ يمكن وصفه بالإمبراطوريّة الحكائيّة Empire diégétique، كون مجمل أعماله الرّوائيّة تشكّل بطريقة أو بأخرى ملتقى أجناس متعدّدة من الخطابات المهاجرة من مختلف نصوص الثّقافة في سياقاتها التّخييليّة والتّاريخيّة والجغرافيّة والإيديولوجيّة والإثنيّة والفنّيّة»[3]، محاولا إعادة المرأة إلى أمجادها الأولى، منصّبا نفسه مدافعا عنها(المرأة الأمّ)، وهو ما يعبّر عن تجربته الحافلة بالنّساء؛ تجربته مع الأمّ.

لا بأس بإيراد ما قالته "ليلى" بطلة رواية "أنثى السّراب" في هذا الخصوص، على سبيل التّدليل فقط، وليس الدّراسة: «لا أشكّ مطلقا في أنّ كلّ ما قاله "واسيني" عنّي، قد ينطبق أيضا على الكثير من نسائه اللّواتي لسن في النّهاية إلاّ استعارات لامرأة واحدة ووحيدة ركّبها "واسيني" من كلّ تفاصيله الحياتيّة، ومن امرأة شكّلت كلّ مدار حياته»[4].

1– واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص46. المصدر السّابق

2– ينظر جيته: فاوست، تر: عبد الرّحمن بدوي، دار المدي للثّقافة والنّشر، سوريا، ط 2، 2007، ص154.

3– الطّاهر رواينيّة: شعريّة الكتابة الرّوائيّة عند واسيني الأعرج، حوار المتخيّل المعرفيّ والهامش، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعيّة والثّقافيّة، ص17. https : //ouvrages crasc dz/pdfs/2014-champs-littraires-

4– واسيني الأعرج: أنثى السّراب (سكريبتوريوم)، مجلّة دبي الثّقافيّة، ط1، 2009، ص224.

لا يعمد "واسيني الأعرج" من خلال "مملكة الفراشة"، إلى إعادة بناء تصوّر جديد للمرأة، بل يهدف إلى إعادة تشكيل المجتمع الجزائريّ، انطلاقا من حفره في التّاريخ، ولعلّ هذا ما ينقصنا، لابدّ من العودة إلى التّاريخ لفهم الحاضر وبناء مستقبل زاهر، من خلال استدراك أخطاء الماضي، أو ملء فراغاته المبهمة بما يجب وما يلائم.

لا يتحقّق ذلك حسب الطّاهر روانيّة إلاّ «من خلال الغوص في أعماق الهويّة الثّقافيّة المحليّة وإعادة قراءتها من وجهة نظر سيميائيّات الأنثروبولوجيّة، التي تحفرعميقا في الخصوصيّات الثّقافيّة والمعرفيّة، من أجل الكشف عن الدّلالة الأصليّة الهاربة في أعماق الذّات والتّاريخ من ناحية، وإلى خصوصيّة عالم... تقتضي منه أن يتغلغل أكثر في يوميّات الفقراء والمطحونين والمشرّدين والمهرّبين، والتقاط أبسط الشّواهد والعبارات والأحداث المعبّرة عن مفارقات المعيش اليومي الواقعيّ، ومحاولة غزو عوالمه المأساويّة بلغة تمتهن الهجاء و تنزع نحو المساءلة.»[1]

تراءى لي من خلال قراءتي لـ "مملكة الفراشة"، وتدبُّري في ثناياها الهلاميّة، أنّ الرّوائيّ ينفصل عن الزّمن الطبيعيّ وكذا السّرديّ، ويحلّ الزّمن الصّوفي محلّه، مسافرا بين العديد من العوالم، في رحلة تصعد فيها روحه إلى عنان السّماء، وهو ما جاء على لسان البطلة "ياما" إذ تقول: «أنظر إلى الأسفل من الأعالي...»[2].

تمتلك الأعالي «في هذا السّياق طاقة دلاليّة كبرى تحيل إلى سجّلات رمزيّة يمكن الذّهاب بها في اتّجاهات متنوّعة: فهو السّموّ والتّعالي والخلوة والنّسك، وهو الثّورة والتّمرّد والخروج على قوانين الدّولة والتّشكيك في قيم المجتمع»[3].

1- الطّاهر رواينيّة: شعريّة الكتابة الرّوائيّة عند واسيني الأعرج حوار المتخيّل والمعرفيّ والهامشيّ، ص23. المرجع السّابق

2- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص59. المصدر السّابق

3- سعيد بنكراد: السّرد وتجربة المعنى، ص171. المرجع السّابق

ما يمثّل ذلك الصّراع الوجوديّ الإنسانيّ في هذه الرّواية، منفتح على الثّنائيّات المتضادّة: حياة/فناء، ذكورة/أنوثة، فوق/تحت، خير/شرّ، نور/ ظلمة، حبّ/حرب، أمل/ يأس...

بحثا عن العالم المثاليّ الأوّل، الذي لم تدنّسه يد الإنسان، في إشارة واضحة، إلى الطّبيعة الأولى قبل خلق البشريّة.

تقول بطلة الرّواية في هذا الصّدد: «أفهم فقط أنّ هذه الرّؤوس التي نحملها على أكتافنا عليها أن تنفجر لأنّها ملوّثة، وعلينا أن ننبت مكانها رؤوسا أخرى أكثر قدرة على الحبّ والنّور والحياة. »[1].

يضع الرّوائيّ القارئ كما سلف الذّكر، أمام ثنائيّة الفوق/التّحت: «وهي ثنائيّة ترمز إلى التّقابل الأكبر الذي يضع في إطار واحد السّماء والأرض كشكل أوّليّ لتمثّل الكون وإدراكه. إلاّ أنّ هذا التّقابل يتمّ هنا ضمن معادلة قيّمة تجمع بين الفوق والتّحت بكلّ إحالاتهما الرّمزيّة. فالتّحت هو القناعة والسّلبيّة والقبول، أما الفوق فهو مصدر كلّ شيء، الأسرار والغموض والإلهام والتّأمّل والسّموّ»[2].

يتّضح التّناص جليّا في المجتزآت السّابقة من الرّواية، مع مسرحيّة "فاوست"، متمثّلا في شخصيّة "فاوست"، الذي أحبّ "هيلانة إلهة الجمال". ولولا أنّه فعل ذلك بطريقة لطيفة وليّنة لحصل عليها «أراد "فاوست" الحصول على المثل الأعلى للجمال بالعنف والعواطف الحارّة والانفعالات المشبوبة، بينما من ينشد ذلك ينبغي عليه أن يتلمّس ذلك بالهدوء والتّأمّل والشّعور الدّفين العميق، وبالحبّ المخلص المتفاني في خدمة المحبوب»[3].

1- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص79 – 80. المصدر السّابق

2- سعيد بنكراد: السّرد وتجربة المعنى، ص172. المرجع السّابق

3- جيته: فاوست، ص176. المصدرالسّابق

كانت "هيلانة" مثلا أعلى، لكنّها استحالت مسخا، أو كما سمّاها شخصيّة مروّعة، وكأنّه أراد أن يقول أنّ هؤلاء الذين ثاروا ضدّ الفساد في الجزائر، في رفض للوضع السّائد، لاهثين خلف وطن أكثر مثاليّة، شوّهوا وجه الوطن والمثاليّة بما قاموا به من عنف، شوّهوا المثال الذي ثاروا لتحقيقه. فالجماعات الإرهابيّة التي كانت تطالب بتطبيق شرع الله، طبّقوه في القتل الأهوج كيفما اتّفق بشكل همجي.

إذا عقدت مقارنة بين شخصيّة "ياما" وشخصيّة "الأمّ الأولى"، التي احتفى بها "جيته" في مختلف كتاباته، وأثارت العالم الإنسانيّ أجمع، بل حتّى قبل أن أتوغّل في سراديب الرّواية، وزواياها العتيمة، التي أحكمت سطوتها على القارئ، الذي لا يتأتّى له القبض على خيوطها، إذا لم يكن مسلّحا بالعديد من الإجراءات، تكفي الإشارة إلى الصّورة المعلّقة على ظهر الرّواية، وجدت بأن الرواية انجلت عن امرأة، لا تكمن فتنتها إلا في بساطتها وطبيعتها، تلتحف أوراق الكروم وتحفّها الفراشات، التي تغطّي ما تبقّى من عريّها، وهو ما أشرت إليه، في المتجزأ الذي سبق إيراده في هذا المبحث.[1]

اجتمعت العديد من الإشارات والرّموز، التي تنزاح بدلالة الشّخصيّة "ياما" في الرّواية، إلى "الأمّ الأولى"، وإلى الأرض والطّبيعة: «إنّه المدى المرئيّ الذي يستثير حالات السّموّ في ذات الرّائي»[2].

لا شيء مجانيّ في "مملكة الفراشة"، فكلّ عبارة، وكلّ شخصيّة مسكوكة فيها، هي مورفيم فارغ تملؤه القراءة، بل الثّقافة، ويمكن اعتبار مسرحيّة "فاوست" التي استعان بها "واسيني الأعرج"، قلب "مملكة الفراشة" النّابض بالحياة.

1- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص59. المصدر السّابق

2- سعيد بنكراد: السّرد وتجربة المعنى، ص172. المرجع السّابق

لقد جاءت "مملكة الفراشة" مشحونة بكل" معالم الأمومة، أو الطّبيعة الأولى، إذ تردّدت فيها الأسماء التي تنضح بمعانيها السّامية، فحضور اسم "ميمة، يما، يمومة، ياما، أمّي" ليس اعتباطيّا، بل هي مناداة ومناجاة للأنوثة الأولى، للأمومة، للطّبيعة العذراء، للحياة البسيطة التي طمستها يد الإنسان. وهو ما يتمثّل أيضا في ذلك الحضور المتجلّي لاسم "مريم"، مريم العذراء عليها السّلام، التي أطاعت الله وأحصنت فرجها، فرزقها الله سيّدنا عيسى نبيّا عليه السّلام، من روح الله الطّاهرة.

مريم هي الأمّ، وقد دلّت التّسمية التي اقتسمتها "ياما" مع أختها "ماريا": "مَريَمَا" على ذلك، مثل ما ورد على لسان البطلة "ياما": «بابا زوربا سمّى أختي التّوأم ماريا، وسمّاني أنا ياما. لم أفهم إلاّ فيما بعد أنّه قسمنا من أجل امرأة واحدة سكنت روحه. مريم. كنّا توأمين فماذا يفعل؟ فجأة لمعت في رأسه فكرة مجنونة: قال لي عندما تجمعين بين ماريا وياما تحصلين على ماریاما. نظرت إلى عينيه المشعّتين بنور عشقي غريب»[1].

تتردّد العذراء كثيرا في "مملكة الفراشة"، عبر الكنيسة، عبر التّراتيل الدينيّة المجسّدة في الموسيقى، ولا أخاله يهتمّ بمريم لأنّه مسيحي مثلا، بل في ذلك تعبير عن الطّبيعة الطّاهرة العذراء، وهو ما عبّر عنه "جوته" في عبارة "الأنوثة الأبديّة تسمو بنا".

اهتمّت الأساطير القديمة بتبجيل المرأة واحترامها، فالأنوثة الأبديّة هي التي سدّدت خطى الكثير من المبدعين والشّعراء العظام، وألهمتهم الإبداع كـ «دانتي، لامارتين، جوته".

أراد "واسيني" التّعبير عن عذريّة المرأة وطهرها الأبديّ، الذي دُنِّس عبر التّاريخ. مشيرا في ذلك إلى الوطن الذي دنَّسوا وجوده. وما يعزّز رأينا في كون "ياما" و"فيرجي"

1- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص99. المصدر السّابق

هما الوطن، ما قالته "ياما" عن أمّها، وهي تستذكر معنا لون الشّمس الأبيض السّاطع، وقراءتها لعيني أمّها، التي بدا من خلالهما أنّها تقرأ تاريخ الجزائر، تقول: «كنت كلّما رأيت الشّمس المغسولة ركضت نحو أمّي ورجوتها بفتح عينيها وأظلّ أتأمّلها وهي تضحك: يقول بعض الخبراء إنّ العين هي خزّان الأقوام الذين مرّوا على هذه البلاد، هه... قولي لي ماذا ترين الآن؟ ياالله. خلّيني نشوف شطارتك في علم السّلالات ههههه.

نشوف. نشووووف. جدّي البربريّ فوق حصان أبيض وهو يقطع الهضاب ولا يتعب تحت شمس قاسية. أرى جدّي الأندلسي وهو يقاوم في جبال البشرات حتّى الموت رافضا الخروج من أرض صنعته وصنعها. أرى جدّي الذي كان قرصانا في مياه المتوسّط، قبل أن يعود إلى ميناء القسطنطينيّة محمّلا بكلّ الخيرات والعبيد الذين أول ما تطأ قدماه ميناء المدينة يقسّمهم إلى فريقين، فريق يطلق سراحه لأنّه صيد غير ثمين ويقايض الذين تساوي رؤوسهم ذهبا.

أرى جدّي "سليمان القانوني" وهو يشقّ أرضا جافّة ويجعل منها نورا دائما. أرى اللّون الأسود والأزرق والأخضر والنّيلي والبنّي الملتبس بألوان متداخلة والزّهري الغميق. أرى ما لا يمكن وصفه»[1].

اختصرت "ياما" تاريخ الجزائر الطّويل في أسطر قليلة، وكأنّ الرّوائيّ يصرّح مباشرة إلى أنّ الجزائر واحدة بكلّ تكويناتها وأصولها وفروعها، بأقلّياتها وأكثريّاتها، بكلّ دياناتها وعاداتها وتقاليدها، هي فسيفساء جميلة نادرة الحدوث. سمفونيّة موسيقيّة مبهرة. تقول "ياما" لأمّها فيرجي: «رأيت يا يما كلّ تلك الأقوام في عينيك. ما أبهى هذه الخلاصة العظيمة التي اسمها يما حبيبتي».[2]

1- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص ص339 – 340. المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص441.

ناهيك عن تردّد اسم يما: "أمّي" كثيرا في هذه الرّواية، ولعلّ ما أوردناه من أمثلة يدلّ على ذلك. وترفض "ياما" السّقوط كغيرها، بل تقاوم، على الرّغم ممّا أصابها.

جعل "واسيني الأعرج" من "مملكة الفراشة" أغنية للحياة، أو تهويذة من تهويذاتها، وهذا ديدنه في معظم رواياته، مستعيرا الآداب والفنون: من رسم وموسيقى ورقص، كبنيات ثقافيّة مجاورة للبنيات السّرديّة في نصوصه الرّوائيّة.

حيث تغيب "مملكة الفراشة" إذا ما غابت هذه الفنون، ولا سيما مسرحيّة "فاوست"، محاولا محاورة غيره من الأدباء الغربيّين، لاسيما "جوته، فيكتور هوجو، فيرجيينيا وولف، بوريس فيان، ... إضافة إلى جهابذة الفنون التّشكيليّة، والموسيقى والرّقص. وكأنّ "واسيني الأعرج" يرغب في إعادة الحياة إلى الجزائر، بكلّ ألوانها عن طريق "ياما"، فالحياة عنده هي معزوفة موسيقيّة، يعيشها المرؤ بكلّ ما فيها من متناقضات.

يكفي يجب أن يراقصها بخطوات ثابتة مدروسة، رومنسيّة، متناغمة، كي يستمرّ في العيش بسلام، مراقصا الموت بكلّ احترافيّة، أن يراقص المرؤ الموت، يعني ألاّ يقف عند أعتابه طويلا، وكي يستمرّ في الحياة، لابدّ من التّغيير، ورفض الوضع السّائد، فإذا عاش كما فُرض عليه، فلا تسمّى هذه حياة، بل موت مع وقف التّنفيذ.

يرى واسيني الأعرج، أنه قد يموت الإنسان وهو حيّ يرزق، لكن ما النّفع من جسد يستمرّ في العيش، في خوف دائم وعزلة مستمرّة؟ وهو ما ترجمته شخصيّات الرّواية.

تستمر "ياما" في الحياة، حتّى بعد ما تعرّضت له من موت وفراق وخداع وخيبات آمال متوالية: «كان المطر يسقط وأستحم بدفئه. لم تكن هناك قدرة على توقيف جنونوي. كنت فراشة بجرح صغير يكاد لا يظهر. غمرتني الألوان الكثيرة من كلّ الجوانب. كانت تلفّني وتغطّيني مثل ستائر من نور.

كانت شمسي وليست الشّمس العادية تخرج من غلافها. غرقت في اللّون الأزرق الذي يميل نحو الأخضر والبنفسجي الذي كان يأتي من مزيج الألوان التي غيّرها الضّباب الممزوج بالمطر. تأكّدت لحظتها أنّها الجنّة. جنّتي. كنت خفيفة جدّا حتّى أنّي شعرت بنفسي أطير، وأسمع الأصوات التي لم أعرف منها إلاّ صوت أمّي فقط. ثمّ... من بعيد سمعت صوتي ماشاهو وسيليني يخترقان الظّلام ليسكنا قلبي نهائيّا».[1]

قاومت "ياما" الموت والحزن والألم، واستمرّت في الحياة، كإشارة على بقاء الجزائر عصيةّ حتّى على الموت.

- **جاد:** هي شخصيّة ثانويّة، ساعدت "ياما" في إعادة إعمار الصيدليّة، وإعادة فتحها ثانية، ومزاولة العمل فيها من جديد حتّى في أصعب الظّروف، ومع كلّ ما تعرّضت له "ياما" رفقة عائلتها من تهديدات، مثبّتة روح المقاومة والتّحدّي حتىّ للقتلة، فهي الشّابة التي تسهر اللّيل في صيدليّتها تحسّبا لحاجة أحدهم إلى الدّواء، مساهمة في إنقاذ الأرواح، في زمن ما رخص شيء فيه إلاّ الأرواح، وهذا ما تراه "ياما" أثناء حديثها عن جاد: « جاد مثلي تريد أن تعمل على أسس صحيحة ولهذا تدقّق كثيرا في مصدر الأدوية، الأمر في غاية الأهميّة لأنّ حياة الآخرين كثيرا ما تكون معلّقة عليها. »[2]

شدّت جاد على يد "ياما" دون خوف، أو تراجع منها، فهي المرأة المثال التي يحتفي بها "واسيني الأعرج" في مختلف رواياته، إذ توضّح "ياما" ذلك قائلة: «وعلى الرّغم من الشّطط اليومي استطعت، برفقة جاد، أن نعيد الحياة لصيدليّة محروقة عن آخرها.»[3]، وتقول أيضا: «تعبت، وكدت أغلق الصيدليّة لولا مساعدة جاد.»[4].

1- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص497.المصدر السّابق

2- المصدر السابق، ص134.

3- المصدر نفسه، ص135.

4- المصدر نفسه، ص173.

لم تكن جاد مساعدة "ياما" فقط، فلولاها لأغلقت "ياما" الصيدليّة، وحتّى اسمها يوحي بالجدّ والمثابرة والإسرار والعزيمة: «عندما عدت من الميناء كنت متعبة، كلّ حاويات الأدوية فُتِّشَتْ. لولا شطارة جاد ومساعدة أخيها ماسي، كنت استسلمت للبؤس الأسود الذي لم أكن قادرة على تحمّله... شركتنا الصّغيرة التي أسّستها مع جاد لاستيراد الأدوية، لتفادي التّبعيّة بدأت تعطي ثمارها.»[1].

تقول السّاردة واصفة حرص "جاد" على صحّة "فريجة" أم "ياما"، وسؤالها المستمرّ عنها: «رنّ التيليفون الذي كنت قد وضعته في وضعيّة الصّمت.

عرفته من موسيقاه الخاصّة والدّافئة: "جاد" التي لا تتوقّف عن السّؤال عن أمّي... كان صوت "جاد" واضحا وصافيا.

– ياما لا تشغلي بالك بي. أردت فقط أن أذكّرك بأنّنا اللّيلة نشتغل كصيدليّة مداومة حتّى الثّامنة صباحا.

– أعتذر منك كثيرا. أمّي تعبانة جدّا يا جاد. أرجو أن تجدي حلاّ.

– كنت فقط أريد أن أخبرك أنّه لا داعي للقلق.

....

– يمكنني أن أمرّ أشوف خالتي فريجة. »[2]

كانت "جاد" واضحة وصافية، صفاء الماء في الغدير، امرأة بوجه واحد، بدون أقنعة، بقيت تشدّ أزر "ياما"، وتخفّف عنها مصابها، وتتحمّل مشقّات الصّيدليّة عوضا عنها، وتسأل عن أحوال أمّها، فتداوم ليلا من أجل توفير الدّواء للمرضى، وتبقى أحيانا دون

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص181. المصدر السّابق

2– المصدر نفسه، ص209.

"ياما"، مراعية ظروفها، فهي مثال واضح ونموذج أعلى للمرأة الجزائريّة، التي تقف خلف من تحبّ وتشدّ على يده دون مقابل، عكس ما صوّرته الثّقافة الذّكوريّة المجحفة.

أعثر في مقطع آخر من هذه الرّواية على جدّ واجتهاد "جاد"، وعلى إسرارها على تحقيق أهدافها، وعلى تلك الصّورة الجميلة للصّداقة، التي تنبئ عن أخلاق وخصال فاضلة لاسيما الوفاء: «الواحدة والنّصف؟ واااو؟ كيف سأقوم غدا باكراً لتعويض صديقتي "جاد" التي اشتغلت ليلا في المداومة؟»[1]

صوّرت السّاردة "جاد" بصورة مثاليّة، لا تقلّ أهميّة عن صورة الرّجل في الأدب والثّقافة معا، "فجاد" المتعلّمة، العاقلة والجادّة والمثابرة والصّبورة والقويّة، والوفيّة والتي تُؤْثِرُ غيرها على نفسها، هي صورة المرأة الجزائريّة الحقّة، والتي يجب أن تُبرزها الرّواية الجزائريّة، وليس العكس. وهي شخصيّة إيجابيّة، أخذت بيد ياما وآزرتها لإعادتها إلى الحياة ثانية، وقد نجحت في ذلك.

- **الذكورية:**

- زبير/ بابا زوربا:

تعدّ شخصيّة "زبير" شخصيّة مهمّة في مملكة الفراشة، وهو اسم مشتقّ من اسم الصّحابيّ الجليل "الزبير بن العوّام" رضي الله عنه، مثل ما تصرّح به الرّواية: «بابا زبير سمّيته زوربا لأنّي كنت أشعر دائما بأنّ اسم زبير إجحاف في حقّه. زبير، بدا لي دوما اسم رجل محارب وصحراويّ، قاسي القلب والرّوح. أمّا والدي فقد كان على العكس من ذلك، عاشقا للحياة، ورجل علم واستقامة كلّفته حياته...

كان "الزبير بن العوّام" رضي الله عنه من أمهر وأفضل الفرسان في زمانه، وكان لا يجاريه في الفروسيّة إلاّ "خالد بن الوليد" رضي الله عنه ....

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص226. المصدر السابق

لا. كنت أريد لبابا زبير حياة أخرى غير حياة الحروب التي يكرهها. قدر زوربا الإغريقيّ الذي عاش الحياة بكلّ عنفوانها السّخيّ»[1].

يتّضح من خلال هذا المقبوس أنّ "زبير" شخصيّة، تقبع بين حقبتين تاريخيّتين، بين الماضي والحاضر. ماض كتب تاريخه فرسان الوطن، الذين افتكّوا النّصر والحرّيّة بالسّلاح، وبين عشريّة سوداء، شوّهت هذا التّاريخ المجيد واتّخذت من رموز الدّين والحرّيّة، تسميات محمّلة بالقتل. وهو ما كان يرفضه "زبير" الذي كان يطمح للعيش بسلام فقط.

عبّر "زبير" عن طبقة متعلّمة عالمة، تبحث عن تطوّر وازدهار ورقي الوطن، والعيش في حبّ وسلام. وقد عاصر فترة الاستدمار الفِرنسيّ والثّورة الجزائريّة، وكره الحروب كلّها، وعايش العشريّة السّوداء أيضا، واستنكف ما آلت إليه الجزائر.

حيث كان "زبير" مشروع مستقبل زاهر للوطن، لذا فضّلت "ياما" أن تسمّيه زوربا، وهو زوربا اليونانيّ، الذي ظنّ أنّه يعيش حرّا، لكنّه كان يعيش وهم الحرّيّة فقط، والدّليل على ذلك، أنّ "زبير" الذي يكره الحروب، ويطمح للعيش بحرّيّة وسلام، يقتله أعداء الوطن. لم يكن "زبير" حرّا، كان فقط يشبه زوربا، كلّ ما في الأمر أنّ الحبل المربوط في عنقه كان أطول قليلا من حبال الآخرين.

ربما يعني "زبير" المرحلة الوسطى، بين حرب التّحرير وحرب التّقتيل، والحرب الصّامتة كما سمّاها الرّوائيّ، هو مرحلة الصّمت التي سادت الشّعب الجزائريّ، بعد العشريّة السّوداء. متجلّيا من خلال الحوار الآتي:

«هل تحبّ اسمك. زبير؟

1- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، صص 98-99. المصدر السّابق

ليس كثيرا. ولكن...

وماذا كنت تشتهي؟

صمت قليلا وبدون تفكير انفجر ضاحكا. وكان قد انتهى من قراءة رواية "زوربا لنيكوس كزانتزاكي"، التي اشتريتها له خصّيصا، لتغيير نمطيّة جهوده المخبريّة وقلقه وتعويده على الاسم الذي كان يدور في رأسي المثقل بالتّفاصيل القلقة.

زوربا مثلا هههه في يوم من الأيّام سأرقص لك رقصته هههه.

ما نحبش اسم "زبير"، يبدو لي محاربا فجّا.

هناك من "زبير" من يكرهون الحروب حبيبتي "ياما".

على كلّ وجدت أنّ زوربا يركب عليك جيّدا هههه»[1].

ينبئ هذا المقبوس عن رؤية "ياما"، التي ما كانت ترغب في أن يكون والدها من المحاربين، ظنّا منها أنّه أكثر حرّيّة ورغبة في الحياة من غيره. وهذا كان مجرّد وهم للحقيقة المرّة، فلا أحد حرّ في هذا الوطن، وإنّما وُضع في رقبة كلّ واحد حبلا، يقصر ويزيد طولا حسب مستوى ومركز كلّ شخص. كان "زبير" يعيش وهم الحرّيّة وليس الحرّيّة، وكأنّ "زبير" يرمز لمرحلة أفرزتها الثّورة التّحريريّة، يعني التّاريخ هو الذي أفرز تلك المرحلة الانتقاليّة في الجزائر، والتي خلّفت المأساة والدّمار.

يرفض "زبير" أن يكون تلك المرحلة، بل يقاوم ذلك باعتباره العالم، الذي يريد أن يعبر بالوطن إلى برّ الأمان، لكنّه يفشل في النّهاية. حتّى حياده وصمته لم يشفعا له، ونال نفس مصير المقاتل. كان الموت من نصيبه رغم كلّ محاولاته للحياة، تقول "ياما":

1- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، صص 100- 101.المصدر السّابق

«شعرت فجأة بانتشاء، لأنّي باسم زوربا انتقمت لوالدي من الاسم الذي ألصقه جدّي على ظهره».[1]

يشير هذا المقبوس إلى تلك التّبعيّة القصريّة للماضي: تاريخ الاستقلال وما بعد الاستقلال، ويومئ الرّوائيّ هنا إلى الصّراع الذي شبّ، بين الرّئيسين الرّاحلين "بن بلّة وهواري بومدين"، والذي كاد يشعل نار حرب داخليّة، حيث عزل الرّئيس "بن بلّة"، وترأّس الرّئيس "هواري بومدين" البلاد، دون المساس بأمن الوطن، ودون أن تراق قطرة دم واحدة.

كان لهذه المرحلة الأهميّة الكبيرة، في العشريّة السّوداء، فالذي قام به "بن بلّة" حسب اعترافات الرّئيس "الشّاذلي بن جديد"، كان هدفه تسريح جيش الثّورة الجزائريّة، وإقامة جيش انفصاليّ، مناوئ لجيش الثّورة، وتحت إمرة الرّئيس "بن بلّة". وحقّا تجسّد ذلك في فترة حكم الرّئيس "شاذلي بن جديد".

غير ممكن أن تظهر في الجزائر، جماعات مسلّحة تناور بدقّة وتجيد لعبة الحرب بين عشيّة وضحاها، بل لعلّ هذا ما كان يطبخ على مرّ سنوات، لتنفيذ خطّة الإطاحة بالسّلطة، والانتقال إلى مرحلة أخرى، يكون الحكم فيها لهذه الجماعات الإسلاميّة كما شاءت تسمية نفسها. وبين هاتين المرحلتين، كان يطمح الشّعب الجزائريّ إلى العيش بحرّيّة وسلام، بل كان يعمل من أجل ازدهار الوطن.

لكنّه لم يسلم من اللّعبة التي اجترأتها يد القتلة، بل راح ضحيّة لجريمة لم يقم بها، فزوربا أو زبير هو رمز لهذه المرحلة، وهو ضحيّة لها أيضا.

تقول البطلة "ياما" مبرّرة اختيارها تسمية زوربا: «–لكنّي لا أريد لوالدي أن يكون الزّبير بن العوّام. لا أكره هذا الصّحابيّ رضي الله عنه أبدا، ولكنّي أكره الحروب، وأكره

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص101. المصدر السابق

الاستشهاد وأمقت الدّم. ماذا جنينا من وراء ذلك كلّه؟ لا شيء سوى حزن كبير وغير رحيم.

خسرنا كلّ شيء. وكأنّ قدر النّاس أن يموتوا من أجل قضيّة، يأتي بعدها من يمحو كلّ شيء عن تفاصيلها، ويبدأ من الصّفر وينشئ أقادرا جديدة يذهب ضحيّتها الآلاف وربّما الملايين»[1].

إلاّ أنّ حياديّة "زبير" لم تعصمه من الموت، قتل "زبير" بدون ذنب، ذنبه الوحيد أنّه لم يصمت، وكشف مؤامرة صفقة الدّواء والمخدّرات: «مات بابا زوربا عند العتبة الخارجيّة لبيتنا، في حرب لا يدري إن كانت عادلة أم لا. كان يرفض أن يسمّيها الحرب الأهليّة، لأنّه كان يجد في كلمة الأهليّة شيئا من العطف والحنان. كان يقول هذه حرب قذرة. مركّبة ومميتة وبآلاف الأقنعة. حرب ضدّ الأهالي»[2].

لم يشارك "زبير" في أيّ حرب، ولم يكن يرغب في ذلك، بل كان يجدها حربا للقتلة، جاءت من أجل تصفية الأهالي. وظل يرفض المصادقة على صفقة أدوية مخدّرات، أغرقت الأسواق السّوداء، وجنّنت شباب الوطن، ولأنّه رفض الانصياع والرّضوخ والموافقة، أحرق مصنع الأدوية التي كان يعمل به، والصيدليّة التي كانت مسؤولة عنها ابنته "ياما"، وقتل بعد ذلك بدم بارد وبكلّ صمت، لأنّه كان يعلم أكثر من اللاّزم. وهو ما يوضّحه المقبوس الآتي: «بابا زوربا كان يعرف أكثر من الحدّ المسموح به معرفته. لم أستطع أن أفعل حياله الشّيء الكثير.

خرج بابا زوربا من هذه الحياة بصمت غريب. لم أصدق يومها أنّ الرّصاصة التي وجهت لبابا زوربا كانت قاتلة وحقيقيّة. كنت بالقرب منه. أودّعه عند الباب. كأنّ

1- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص102. المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص114.

القنّاص كان رحيما إذ أمهله حتّى قبّلني على جبهتي وضمّني إلى صدره للحظات وهمس في أذني مثلما تعوّد أن يفعل في كلّ صباح...»[1].

رحل "زبير" بصمت، ورحل معه سرّه الكبير، إذ قتل لأنّه كان يعلم أكثر من اللاّزم، وقتل لأنّه وقف في وجه الفساد، وأراد أن يحيل دون ذلك.

لأنّ هناك من لا يرغب في استقرار الوطن، وتطوّره ورقيّه، وهم ليسوا وليدي اليوم، وإنّما أنتجتهم الثّورة الجزائريّة.

يشير الرّوائيّ هنا إلى ضرورة تصحيح التّاريخ، وضرورة الاستقلال عن الماضي، والنّهوض بجزائر جديدة يعنى بها شبابها، ومن لم تكن لهم علاقة بالثّورة.

يدلّ الحوار الذي دار بين "ياما" وزميل والدها في صيدال على ذلك: «- ما أبأسهم. حتّى الموت يريدونه كما يشتهون وكأنّ الإنسان لا يملك عواطف وأحاسيس.

سحبني قليلا بعد انتهاء مراسم الدّفن نحو الزّاوية، وكان النّاس قد بدأوا في مغادرة الأمكنة.

- "ياما" ابنتي معك حقّ. إنّما الأعمال بالنّيات. نيّتك طيّبة. أبوك كان حبيبي. لا يمكنني أن أخطئ في عيني والدك. تشبهان عينيك...

كان رجلا حتّى آخر لحظة. اختار العزلة في مخبره، في بيته على الدّخول في لعبة القتلة. كان الله يرحمه، يعرفهم جيّدا.

كدت أقول له لأنّه كان يعرفهم جيّدا، قتلوه. لكن لغتي خانتني، وشعرت بظلم لا حدّ له»[2].

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص115. المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص 120-121.

ودّعت "ياما" زوربا بصمت، كما شاء من قتلوه، وهدّدوها بالسّجن إن لم تصادق على أكاذيبهم، كان عليها أن تقول أنّ والدها سقط وشجّ رأسه ومات.

فرقة ديبو جاز: هي فرقة غنائية مكونة من سبعة شباب، من مختلف مناطق الجزائر، بشرقها وغربها وشمالها وجنوبها، وقفوا في وجه الموت وغنوا للحياة: «كانت فرقة ديبو– جاز Dépôt– jaz مكونة من سبعة شباب مولعين بحاضرهم وبعطر المدينة. أنا على الكلارينات جواد أو دجو على الساكسو. أنيسعلى القيثارة الجافة. شادي على الكلافييه. رشيد أو راستا على الباس. حميدو أو ميدو على الباتري. والبطل الإفريقي داوود أو ديف على الهارمونيكا والقيثارة الكهربائية. يصبحون ثمانية إذا أضفنا عازفة البيانو صفية أو صافو، ذات الصوت الشجي، التي هاجرت مع والديها بمجرد اشتعال نار الحرب الأهلية. »[1]

أما آلة الكلارينات فهي لا تستعيد أهميتها ونغماتها وجمالياتها إلاّ داخل المجموعة، وتعود معها حالة الانفراد والنهومة والانخطاف والعذوبة الغامضة. فآلة الكلارينات تعبر عن الفرد الجزائري الذي لا يجد هويته إلا داخل المجموعة على اختلافاتها

يشير الروائي في هذا الملفوظ السردي، بأنه يجب أن تكون– أصواتنا على اختلافها واختلاف نوتاتها وأنغامها– داخل المجموعة الواحدة، وليس خارج السرب، كي لا تكون نشازا، وكأن الساردة تشبه فرقة ديبو جاز بالجزائر، التي تحتاج إلى كل أبنائها من أجل دوزننة نغماتها في سمفونية عذبة، تشع جمالا وتميزا. والدليل في ذلك ما حدث لأعضاء هذه الفرقة أثناء العشرية السوداء، من موت البعض منهم وهجرة العض، وبقاء مجموعة أخرى تقاوم الموت والهجرة، من أجل بناء مستقبل الجزائر: «تنقلنا كثيرا عبر

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص13 – 14

مدن الجمهورية بما فيها مدينتنا، وأحيينا نشاطات كثيرة. يبدو أن اسم الفرقة علق بسرعة في رؤوس عشاق الموسيقا في زمن الخوف، بالخصوص الشباب. »[1]

قُتل ديف وهاجرت صافو، وظل دجو يصارع من أجل إعادة إعمار الفرقة من جديد، الذي أضاف إليها عناصر جديدة.

إذا ما أمعن القارئ مليا في فرقة ديبو جاز، وجد أنها لا تقصي أي فرد، بل تشكّلت من كل الطوائف الدينية والطبقات الاجتماعية، وبكل لهجات الوطن، يجمعهم تسامح الأديان: الإسلام، المسيحية، اليهودية، اللادين، حيث تكتمل صورة الوحدة الوطنية من خلال هذه الفرقة الغنائية، خاصة وأن موسيقى الجاز لا تعبر إلا على الثورة والتمرد والحرية.

فالجزائر حسب الروائي كتلة واحدة موحدة، بكل أجزائها ولهجاتها وديانتها ومناطقها الجغرافية وطبقاتها الاجتماعية. محيلة القارئ إلى تلك المخططات الفاشلة الداعية إلى تفتيت الوطن، وتقسيمه إلى دويلات، وهو ما شهدته الجزائر في الاونة الأخيرة.

لعل التعريف الذي اقتبسه الروائي عن آلة الكلارينات يوضح ذلك، فلا الحواشي ولا الأسماء ولا الإشارات المبثوثة هنا وهناك في هذه الرواية، عاطلة أو مجانية، فهي عبارة عن شيفرات أقحمها الروائي لتساعد القارئ في قبضه على الحقيقة، تقول الساردة عن الكلارينات: «صوتها صوت الحب البطولي. وإذا كانت مجموعة الآلات النحاسية في السمفونيات العسكرية الكبرى توقظ فكرة الإحساس بفرقة عسكرية مغطاة بالواقيات المعدنية اللّماعة، متجهة نحو النصر أو الموت، فمجموع أصوات الكلارينات التي تُسمع في الوقت نفسه تبدو كأنها التعبير عن النساء المحبوبات والعشيقات الفخورات

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص15

اللواتي تشعرهن أصوات الأسلحة بالانتشاء وهن ينشدن في غمار المعركة ويكللن المنتصرين أو يمتن برفقة المهزومين.

... هذه الآلة الأنيقة القوية والغنية في أصواتها النادرة عندما تُستعمل ضمن المجموعة، تستعيد في حالة الإنفراد النعومة والانخطاف والعذوبة الغامضة وكل ما ضيّعته من قوة ودهشة وهي في المجموعة... أليست هي العذراء المعزولة، الشقراء خطيبة الصياد التي بنظرتها المرتشقة نحو السماء، تخلط أنينها الناعم بصوت هسيس الغابات التي تحركها العواطف. »[1]

كأن الروائي يقول إنه يجب على الوطن، إشراك كل أبنائه في بنائه والمحافظة عليه، منوها بأهمية المرأة في المجتمع في كل أحواله، في السلم والحرب، فالمرأة صنو الرجل، وليست عدوته كما شاع عنها في الأساطير القديمة.

لم تقف فرقة ديبو جاز تتفرج على ما يحدث دون أن تحرك ساكنا، ولم تطل البكاء على جثث من رحلوا، بل استيقضت من الرميم لتعيد بعث الحياة من جديد، وهو ما يعبر عنه الملفوظ الآتي: «رنّ الهاتف مرة أخرى. عرفت أنها رنة دجو.

– تروحي معنا لأفريقيا الجنوبية لمهرجان الجاز؟

وضعناك في القائمة. نحتاجك. رتبت كل شيء مع شادي قبل قليل. سيكون سعيدا هو أيضا برؤيتك.

بحة صوت دجو لا تخفى على أحد. كدت أقول له: لا. أشتهي أن أبقى في هذه الأرض إلى أن أحترق للمرة الأخيرة. ولكني قلت العكس. أيه قوة داخلية كانت في عز حرائقها دفعتني إلى ذلك؟

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص21، المصدر السابق

– أذهب معكم إلى آخر الدنيا.

– ياما. نحن في بداية الدنيا. لا تشيخنا الله يرضى عليك. هههههه

لم أسمع إلا كلمته المعتادة التي يقفز على إثرها عاليا، رافعا يده اليمنى انتشاء وإعلانا عن الانتصار: واااااااووووووو... أسعد إنسان في الدنيا. »[1]، ونجد ما يوحي إلى ذلك في مقطع آخر: «مليح أنهم لم يموتوا وقاوموا الانكسار الذي عمّ كل شيء. »[2]

المشاركة في مهرجان موسيقى الجاز، هو رد صريح على تحدي الموت والقتل، والتحرك من أجل الحفاظ على الحياة، وتغيير الوطن إلى الأحسن.

– **نور الدين/ ديدالوس:** هو ممثل مسرحي التقته ياما في حانة المسرح الوطني، تعرف عليها، وكان يفهم لغة خطاباتها، يبدو أنه كان يشاركها عالم الخيال والروايات والفنون، وعلى دراية واسعة بما يحدث في الوطن: «جاء نحوي الشاب الوسيم الذي كان قد عزّر النادل. كان يجلس في الطاولة المقابلة لي. وقف بالقرب مني. تأملني قليلا مع ابتسامة أنيقة لم تترك لي فرصة لرفضه. ولأنه كان به شيء من فاوست، فلم أنهره. بدا لي كأنه يعرفني، أو رآني في مكان ما. تمتم بلباقة.

– ممكن أجلس.

– تفضّل.

– أعتقد أني أعرفك.

ضحكت.

– أنا مارغريت؟ وإذا حبيت أن تدقق أكثر، اسمي الثاني ياما.

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص489. المصدر السابق.

2– المصدر نفسه، ص436.

– اسمك مستعار؟ كما أغلبية الممثلات؟

– لا اسمي الحقيقي. أنا صديقة فاوست وليد عمي غوته!

نظر إلى وجهي بسرعة، ولكنه دخل عميقا في منطقي، أو هذا ما شعرت به.

– عمي غوته... إيه ولم لا؟ مع أني أعرف أن غوته شاعر ومسرحي ألماني، ولكن! في هذه البلاد كل شيء ممكن. بلاد مفيستوفيليس.

لم أخف دهشتي من شاب لا شيء يوحي فيه أنه يعرف تفاصيل الأشياء

.....

واصل وهو بالكاد يكتم ابتسامة ملعونة ارتسمت في عينيه أكثر من شفتيه.

– اسمك لا يوحي بأنك من هذه البلاد. مارغريت؟ اللهم إذا انتحلت اسم غريتشن المسكينة.

– هكذا غلبتني يا صاحبي. باستا. أحييك. أنا وأبي وأمي وجدي من هذه الأرض المجنونة.»[1]

استمرت ياما تسامر نور الدين الذي لقبته البطلة بديدالوس، فتحدثا مطولا عن قاعة الماجستيك التي غيروا سقفها، وغيروا اسمها أيضا، وعن الفن السابع، وتحدثا عن الظلم المؤسساتي للشباب أيضا، وعن جزائر الأمس والغد...

يخترق ديدالوس ظلمة الليل، وحرائق قلب البطلة، متوقفا عندها، ليحملها معه، منقذا إيّاها من خطر المسير ليلا، في الشوارع المظلمة والباردة والقاتلة أيضا: «فجأة توقفت عند قدمي سيارة صغيرة. ماروتي. سيارة الفقراء كما يسميها سكان المدينة. عرفتها من سطحها وصغر حجمها. رمادية اللون. ... ربما كانت الوحيدة في

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص430 – 431. المصدر السابق

تلك اللحظة لأني لم أر غيرها. قبل أن أسمع صوتا يأتي من أعماقها، شممت رائحته التي كان بها عطر بيرة تانغو القوية، بمجرد أن فُتح زجاج السيارة.

– تفضلي ياما. ليل دبلن بارد وحزين، ولكنه جميل هههه

كانت نبرات صوته مألوفة وبها بحة جملة. ركبت بلا تردد وأنا أنضح بابتسامة سكنت فجأة دمي ووجهي. لم أستطع أن أكتم ضحكتي.

– هههههه ديدالووووووس؟ من وين خرجتلي يا المهبووووول؟ »[1]

أنهى الروائي مملكة الفراشة بأغنية، تدع إلى التشبث بالوطن، والمقاومة من أجل الحياة، بعدما فشل الشباب في إيجاد وطن آخر: «في بلادنا نحب الرقص ونكره الحروب أيضا

ونحب التانغو كثيرا...

– التانغو ليس للأغنياء فقط،

نشرب بيرة تانغو وننتشي.

ونرقص مع الأشباح في جسر الموتى. »[2]

تعد شخصية ديدالوس، شخصية إيجابية، لم تستسلم للأوضاع المزرية، بل عاشت تقاوم الظلم والموت أيضا، من أجل الاستمرارية، فلكي يراقص المرؤ الموت، لابد من الشجاعة والذكاء، لأنه عندما يراقصه ينازله، ويمكن يتغلب عليه، وهذا ما ختم به الروائي روايته، ألا يستسلم المرؤ وأن يعيد المحاولة، كلما أخفق.

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص502 – 503.

2– المصدر نفسه، ص503.

لقد جسد الروائي صراع الأجيال: «الذي يتمظهر على جميع الأصعدة : الإجتماعية والسياسية والثقافية، إذاً ذلك الصراع الأزلي بين سلطة أبوية قاهرة وفئة شبابية تسعى إلى الانعتاق من قبضة الأولى. »[1]

في إشارة واضحة من الروائي إلى الدعوة من أجل مدّ جسر التواصل بين الماضي والحاضر، بحيث لا تنقطع العلاقة بينهما، وأن نزهوا بالماضي ولا نعيش عليه فقط، بل يجب إشراك الشباب في صنع المستقبل، وعلى الشباب أن يستفيد من خبرات من سبقوه في بناء الوطن وتشييده والحفاظ عليه، بحكمة ورصانة الأجداد وقوة وفتوة الشباب.

ب الشخصيات السلبية:

• الأنثوية:

الأم فريجة/فيرجينيا:

قبل أن أشرع في الحديث عن هذه الشخصية، حري بي أن أشرح اسم فريجة، الذي قد يعني الفرج، بمعنى اليسر والفتح والخروج من الغم والهم، وقد يرمز للخصب والنماء. أما إذا جئنا إلى فيرجي وفيرجينيا، فهو يعني في اللغة الأجنبية الفرنسية والانجليزية، وفي كل لغات العالم: العذراء.

وكأنه يرمز إلى السيدة مريم العذراء، متمثلا فيما يلي: «لم تكن المسافة بعيدة بيني وبين الكاتدرائية، أو ما تبقى منها»[2]. وتقول أيضا: «... ومشيت نحو كاتدرائية أمنا مريم المجدلية»[3]. وقد تكرر اسم مريم في روايات واسيني الأعرج. وهو ما يشرحه عبد الله

1- موسى كراد: تمظهرات الخطاب الديني الأصولي في رواية الغيث لمحمد ساري ، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، ص350

2- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص244.المصدر السابق

3- المصدر نفسه، ص263.

شطاح فيما يخص «شخصية مريم التي أولع بها الكاتب أيما ولع، وأغرم بها أيما غرام، فهي بطلة أعماله جميعا»[1].

تعبر فيرجي عن العذراء، وهي مريم، التي ما انفك الروائي يقحمها في العديد من رواياته، وهذا الاقحام ليس مجانا، وما مريم إلا ذلك الطهر الداخلي لأرواحنا، والذي يجب أن نعظ عليه بالنواجد، وهو المبادئ والقيم، التي إذا ما أردنا قتلها، نكون إزاء تصفية ذاتية لأنفسنا.

فالعذراء هي رمز للأمومة والطهر والعفاف، الوطن الأول والأخير "الأم"، الأم هي الوطن، والوطن، حتى لو أخطأ أبناؤه يعفو ويسامحهم.

قد تخرج الأم عن طبيعتها أحيانا، لكنها تبقى دائما الباب الذي نطرقه كلما أتعبتنا الحياة، نعود إليها بأثقالنا وحمولاتنا، بنجاحاتنا أو إخفاقاتنا. لتحتضننا من جديد، كأننا لم نغادرها ذات صباح، تنتظرنا في منتصف الطريق، كي تخفف عنا لوعة الفراق وعناء الرحيل، هذا هو الوطن، مهمى كان قاسيا، لن نجد له مثيل. هذا ما تجسده شخصية فيرجي في مملكة الفراشة، باعتبارها أم البطلة ياما.

قامت ياما بتغيير اسمها، كغيرها من الشخصيات، رافضة أن تكون فريجة مجرد أنثى، تأخذ قيمتها من أنوثتها فقط.

ففريجة هي الوطن الأم، التي فقدت أبنائها على مر التاريخ، هي الوطن الذي هاجر أبناؤه إلى الخارج، وقتل جزء منهم في حرب لا تعنيهم، وجن الآخرون، ومات البقية في عرض البحر، فرارا من وطن ما عاد يقدم الحماية، والحياة الكريمة. وطن قلق، متذبذب، غير مستقر، يعيش في زمن البطولات، وطن لازال يبحث عن هويته، وطن يقبع

1-عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، ص42.المرجع السابق

بين الحضارة العثمانية، والحضارة الأندلسية، بين العرب والقبائل، وبين الاستعمار الفرنسي والاستقلال.

فالجد الأندلسي الذي يمثل «معاني البراءة البكر التي تحيل، في معظم حالاتها، على النزوع الصوفي في التركيبة الانسانية الباحثة عن أي حلم جميل ينسيها واقعها الشقي، وعلى الحنين إلى الوطن المفقود الذي يعبر عنه النمط اليونجي العالي بالجنة التي أخرج منها ادم وحواء مطرودين بفعل الخطيئة الأولى»[1].

وطن في حجم قارة، وطن تتزاوج فيه العديد من الهويات، والعديد من الديانات، وطن كان يعيش فيه الكل بسلام، دون مشاكل، حتى جاء الاستعمار الفرنسي، الذي عمق الأسئلة؛ أسئلة الهوية. وقد ترمز فريجة هنا في هذه الرواية، إلى الوطن الذي لازال يعيش عقدة الاستعمار الفرنسي، فرغم الاستقلال لازال الوطن يعاني مما خلفه الاستعمار، ورغم الاستقلال لازالت فرنسا تكيد للوطن.

يشير الروائي إلى عينة من المجتمع، لازالت تعتقد بفرنسية الجزائر، قد يوحي هذا القول بذلك: «تبدو أمي بورجوازية في كل شيء. في مخها، في كلامها وحركات أصابعها وهندامها. عائلة أمي ذات الأصول البربرية الأندلسية التركية، كانت تقودها حتى سليمان القانوني. ظلت أمي معلقة بهذا الوهم لكي تعلن اختلافها عن بقية سكان المدينة»[2].

يعبر هذا المقبوس عن ذلك التنوع الهوياتي في الجزائر، الجزائر بلد إسلامي قبل كل شيء، بربري عربي أندلسي وتركي. وتفاجئنا ياما باعتبار الجزائر فرنسية، وهو ما ترمز له صفة البورجوازية، ولأن فريجة كانت معلمة للغة الفرنسية، في مدرسة ألكسندر دوما الفرنسية بالعاصمة. فهل يقصد الروائي أن الجزائرلازالت تعيش وهم فرنسا؟

1- عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف،ص60. المرجع السابق

2- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص16. المصدر السابق

لقد صور الروائي فريجة في حالة عقلية ونفسية ميؤوس منها، ماجعلها تعيش وهم حبها المجنون لروائي مات قبل أن تولد، في حالة من الانفصام الحاد الذي أودى بحياتها: «صحة أمي كانت تتدهور كل يوم أكثر، ولم أكن قادرة على توقيفها على الرغم من جهودي الكبيرة نحوها. أصبحت على يقين بأن فيرجي كانت تتجه نحو انفصام نهائي في الشخصية، ولا يمكنني أن أفعل شيئا مهما في صالحها»[1].

لعل هذا التمزق وعدم الانتماء الذي يعيشه الشعب الجزائري، هو الذي أوصل الجزائر إلى العشرية السوداء.

يتأكد ذلك من خلال المقبوس الاتي: «لم أر فيرجي في هذه الحالة من القلق والانزعاج والغضب. انسحبت نحو غرفتي، ربما لتفاديها، ولكنها تبعتني حتى سريري. كانت في حالة شبه هستيرية»[2].

يبدو وصف ياما لفريجة، التي شبهتها بنساء القرن التاسع عشر، دليل على ما سبق قوله: «أمي كانت جميلة وأنيقة. امرأة حقيقية، تشبه نساء القرن التاسع عشراللواتي صورهن دولاكروا، في بيوتهن. كل المقاييس الجمالية: مدورة، جميلة، ملامح طفولية، عينان تبرقان بنشوى الحياة»[3].

تقصد ياما هنا النساء الفرنسيات، البورجوازيات اللواتي صورهن دو لاكروا في منازلهن. لكن فريجة كانت تشبه الفرنسيات فقط، وليست فرنسية، بل هي بربرية، أندلسية، تركية، تمتد جذورها إلى سليمان القانوني. فالجزائر وإن بقيت فيها رواسب الاستعمار الفرنسي، إلا أنها ليست فرنسية، بل بلد انصهرت فيه العديد من الهويات، فظهرت متفردة متميزة عن مثيلاتها، من البلدان المغاربية والعربية.

1- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص173. المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص171.

3- المصدر نفسه، ص145.

يبقى سؤال الهوية يكرر ذاته في معظم الكتابات الجزائرية، ما يفسر ذلك القلق الذي تعيشه شخصيات الرواية، في بحثها عن الهوية، وهو نفس القلق الذي يعيشه واسيني الأعرج، في محاولته إيجاد هوية محددة لكتاباته، إذ «اندرج النص ضمن ما يعرف بالميتا تخييلي، أي تخييل قائم على تخييل، وكتابة قائمة على كتابة، وكلام على كلام، بمعنى آخر، تكلمت الرواية الراهنة عن الروايات السابقة، شرحت بعض مغمضاتها، وظروفها، كما لو كان الكاتب غير مقتنع بجدوى الممارسة الإبداعية التي تترك للناقد مهمة الكشف والإضاءة والتأويل»[1].

تتوضح هذه الفكرة قليلا، عندما سألت فريجة ابنتها ياما عن هوية ديف، وأصله ودينه: «حتى علاقتي مع ديف لم أتركها تتدحرج بنا بعيدا، فأنهيتها بقرار أتساءل أحيانا إذا لم تكن أمي وراءه في العمق. كانت دائما تلح علي بأسئلة غريبة؟ عن اسمه. ديف. دافيد. دودي. داوود. عن أصله فأصرخ.

– يا يمّا. ما عندوش أصل؟ هو جزائري فقط. وليد العاصمة أكثر مني ومنك.

– لا أسأل عن هذا. يحبك حقيقي؟

– نعم يا يما. يموووت عليّ. المشكلة ليست فيه، ولكن فيّ. لا أريد أن أرتبط. مازلت صغيرة ولا أعرف شيئا عن هذه الحياة.

– مسلم؟

– سؤال غريب يا يمّا. وهل الأمر مفيد إلى هذه الدرجة؟ متى كنت تتكلمين عن الدين يا يمّا؟

– هل هو مسلم؟ أسألك فقط. لا عيب في ذلك.

1– عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، ص42.المرجع السابق

– لم أسأله ولست مهتمة. ولا أعتقد أن الأمر يهمه.... جده مات على هذه الأرض بعد أن جاء إلى وهران هاربا من مجازر فرانكو. كان مع الجمهوريين... يحبني يا أمي وهذا يكفيني.

– كيف تفعلين مع الأولاد؟

– لم نصل بعد إلى هذا»[1].

يتبين من خلال هذا الحوار سؤال الهوية والخصوصية، الذي أصبح يمثل الأهمية القصوى في الوطن. وإلا فكيف لفريجة معلمة اللغة الفرنسية، في المدرسة الفرنسية ألكسندر دوما، والتي تشبه الفرنسيات في بورجوازيتها، والعاشقة لبوريس فيان، أن تسأل عن أصل ديف ودينه؟

كل هذه الأسئلة تحدد للقارئ، تلك المرحلة التاريخية للجزائر، التي تفطن فيها المواطن والوطن، إلى أسئلة الهوية والخصوصية والدين والعرق، والتي ربما تغافل عنها سابقا. هذا ما يفسره المقبوس الاتي: «هو مثل جده وأبيه، شيوعيون ثوريون كلهم ولا أعتقد أنّ الدين يشكل هاجسا لهم، أكثر من كونه خصوصية فردية. جده مات على هذه الأرض بعد أن جاء إلى وهران هاربا من مجازر فرانكو. كان من الجمهوريين. تمنى أن يدفن في مقبرة إسلامية مع الناس الذين استقبلوه وعاش بينهم وأحبهم وأحبوه. ولكن إماما صغيرا يتحكم في أنفاس الحي، رفضه على الرغم من إلحاح الكثير من أصدقائه من المسلمين الذين ظلوا معه حتى النهاية...»[2].

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، صص: 38–39. المصدر السابق

2– المرجع نفسه، صص 38–39.

حارب جده مع الجزائريين، وعاش معهم وأحبهم وأحبوه، بل تمنى أن يدفن مع المسلمين، واستمات المسلمون من أجل دفنه في مقابرهم، كل هذا يوضح لنا ذلك التحول، الذي حدث في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال.

يعبر الروائي عن ذلك الشقاق، الذي حدث بين أفراد الوطن الواحد، بسبب من كان له فائدة في هذا التفريق. وكأننا به يدعو الوطن إلى جمع أبنائه، بكل اختلافهم وديانتهم وجذورهم، ولا يفرق بينهم، ولعل هذا هو المنطلق للعشرية السوداء.

يتعمق لدينا هذا المفهوم من خلال ما ورد في المقبوس الاتي: «تمنى أن يدفن في مقبرة إسلامية مع الناس الذين استقبلوه وعاش بينهم وأحبهم وأحبوه. ولكن إماما صغيرا يتحكم في أنفاس الحي، رفضه على الرغم من إلحاح الكثير من أصدقائه من المسلمين الذين ظلوا معه حتى النهاية. وعندما انغلقت السبل دفن بجانب أبناء عمومته في مقبرة وهران المسيحية اليهودية».[1]

يرسخ هذا المقبوس إلتحام الشعب الجزائري، قبل تلك المرحلة التي أشعلت نار الفتنة بين الإخوان، فالوطن لا يسألك عن الانتماء أو عن الدين، الوطن يقبلك بكل إيجابياتك وسلبياتك.

عاش الجزائريون مع الفرنسيين ردحا من الزمن، فلم يتعرضوا لهم، ولم يقتلوهم، وعندما قامت الثورة كان حساب الثوار مع الاستعمار الفرنسي، وليس مع المدنيين الذين لم يذنبوا. أما فكرة العربي والقبائلي والشاوي والميزابي والسني والشيعي والمسلم والمسيحي واليهودي والملحد، فقد ظهرت بعد الاستقلال وليس قبله، فقبله كان لكم دينكم ولنا دين. كانت هذه حيلة لتمزيق الوطن، وجعله مجرد دويلات ضعيفة، راضخة للأعداء، هذا ما

1-واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص ص38-39 . المصدر السابق

يريده وأراده العدو منذ غابر الأزمان، وإن كان ظفر بمبتغاه سابقا، فلن يكون له ما أراد حاليا.

يمكن أن أعي الموضوعات التي استوعبتها هذه الرواية، من خلال ما مرّ بي مع شخصياتها، وهي الموضوعات التي خصصت لها الفصل الثالث، المتمثل في مستوى وأبعاد هذه الأصوات، ولا سيما الصوت النسوي، وما يفرزه من أبعاد سياسية ودينية وثقافية واجتماعية وإنسانية بشكل عام.

ماريا/ كوزيت: هي ماريا الأخت التوأم لياما، واسمها إنما هو جزء من اسم المرأة التي أحبها زبير، فقسمه مناصفة على ابنتيه ماريامًا " مريم"، سمّتها ياما كوزيت نسبة إلى الشخصية المحورية في رواية البؤساء لفيكتور هوجو: « أختي ماريا، توأمي بخير،... لا أغضب منها أبداً، فهي توأمي، جزئي الآخر، الأكثر رغبة في الحياة والأكثر براغمتية.»[1]

سافرت إلى مونتريال بعد خصامها مع رايان، تعمل في مجال الأعمال ومخابر البحث: «عملها شاق، ولكنها تحبه. هي سارت على خطى والدي، عالم الأعمال ومخابر البحث، وهو من نصحها بذلك.»[2]

ربما يكمن وجه الشبه بين ماريا وكوزيت بطلة البؤساء لفيكتور هوجو، في قسوة الغربة وجشعها، لكن كوزيت بالنسبة إلى ياما هي نصفها المتحجر والمتغير، التي أصبحت مادية وانعدمت كل معاني الإنسانية لديها، حتى العلاقات الأسرية لم تعد تعني لها شيئا: «تذكرت فجأة أختي كوزيت التي لم تحضرالجنازة، ولكنها أوصتني بأن أهتم بذهب

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص168.المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص168.

أمها لأن لديها حق فيه. لا أدري ماذا حدث فجأة، ولكني وجدتني أتقيأ بعض الدم وهي تتحدث معي. لم أعد أسمع إلاّ أصداء صوتها التي كانت تأتي باردة من مونتريال...»[1]

أشار الروائي إلى تمزق الروابط الأسرية، وذوْبِ قرابة الدم أمام صرح المادة الرهيب، الذي علّب كل شيء حتى العواطف: «اسمعي ما تنسايش روحك. ذهب أمي ليس ملكا لك وحدك. سنتحاسب عندما أعود إلى البلد. الفريضة لن تتم إلاّ بحضوري. وعندما عادت، نسيت أن تقف على قبر فيرجي. سألتني عن حسابات والدي...»[2]

اضطرت والدة كوزيت في البؤساء، إلى بيع شعرها وأسنانها من أجل إعالة ابنتها، لم تستنزف كوزيت مال وجسد أمها، بل العائلة التي احتضنتها هي التي فعلت ذلك، أما ماريا فقد استنزفتها الغربة، وجعلتها تعمل بشكل متعب، وتلهث خلف المال، بكل مادية، وانعدمت الإنسانية وكل معاني الرحمة في قلب كوزيت المتحجر، ويكفي أنها اكتفت بالمطالبة بتركة والديها، في حين امتنعت عن زيارة قبريهما. ولم تسامح أمها لأنها اختارت رايان حفاظا عليهما معا: «ما نسمحش. لقد رمتني مثل القشرة الزائدة. هي من دفع بي نحو مغاوير جهنم الباردة. »[3]

هاجرت ماريا بعد مشاداتها مع رايان، ظنًّا منها أنّ أمها السبب لأنها فضلت ابنها لكونه ذكر، مما جعلها تحقد على عائلتها، وتهاجر من بلدها، لم تتفهم ماريا حالة رايان النفسية والعقلية، وتركت المنزل من أجله، فهي شخصية سلبية، فرّت عندما واجهتا أول مشكلة في حياتها، في حين بقيت ياما تقاوم من أجل الحياة والعائلة والوطن، رامزة إلى هجرة أبناء هذا الوطن نحو المجهول، وإلى تلك الروح الإنهزامية المنكسرة التي عانى منها بعض أفراد الوطن، التي دفعت بهم إلى الهجرة.

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص248. المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص248.

3- المصدر نفسه، ص250.

سيرين أم الخير: هي شابة جزائرية، تهرب من الواقع المرير إلى عالم الأحلام الهلامي، وقد اشتق الروائي اسمها من اسم العالم ابن سيرين، الذي اشتهر بتفسير الأحلام: «حتى صديقتي سيرين أم الخير، التي لم أحتفظ إلاّ بالجزء الأول من اسمها بينما تلحّ هي على الاسم كاملا، المولعة بأحلامها الوردية والجنسية، وقفت مع فاوست وأنا أنتقده بعنف. »[1]

حافظة لكتاب الله: «–أنا مثلك مهبولة على الحروف والأبجديات، ولكن على القرآن. »[2]

تضيف ياما واصفة صديقتها سيرين أم الخير: «سيرين هكذا. طيبة جدا، ولكن جرعة زوربا كانت قوية على طاقة تحملها. حلم سيرين أم الخير أن تتزوج وتنجب، وتغادر هذه البلاد التي أتعبتها في كل شيء. طلبها ليس كبيرا ولا مستحيلا كما كانت تكرر دائما. تقبل بأي شخص يريدها. تحب أي رجل يريدها بشروط مخففة؟ »[3]

عاشقة للداعية عائض القرني: «سافرت من هنا للقاهرة فقط لأسمع للشيخ عايض القرني في معرض الكتاب وهو يمنحنا ما لا نعرفه في منجزه الكبير : لا تحزن...

سافرت ولم أسأل عن التكلفة. بعت أساوري وأساور أمي القديمة لشراء بطاقة سفر، وركضت نحوه. كنت على يقين أن في كل خطوة أخطوها، كانت ترتسم حسنات بلا حدود. »[4]

باعت سيرين كل ممتلكاتها من الذهب والفضة، وهرعت لنصرة الشيخ عائض القرني، لظنها بأنه ظُلم: «بعت كل ممتلكاتي من الذهب والفضة لأتمكن من شراء بطاقة سفر كانت تتجاوز إمكاناتي الإعتيادية. الشيخ عائض القرني كاتب ينحب. منذ ذلك اليوم

2– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص82. المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص82.

3– المصدر نفسه، ص104.

4– المصدر نفسه، ص82.

لم أترك أي كتاب من كتبه. أتمنى أن تهتدي له وتتعلمي كيف تدافعين عن نفسك كامرأة، وكيف تدافعين عن دينك أمام الآخرين. اليوم أصبح كل واحد في موقعه وعليه أن يشحذ كل وسائله الدفاعية كما يقول الشيخ عائض القرني وإلاّ مات تحت الرفس. »[1]

يعد كتاب لا تحزن من أهم الكتب التي أنجزها الداعية عائض القرني، التي قدم فيه علاجات للشباب المأزوم، الذي يعيش حياة مأساوية، داعيا فيه إلى نسيان آلام الماضي، والخروج من الأحزان، والإيمان بالقضاء والقدر خيره وشره، وقد ألهمه الله أفكار الكتاب وهو مسجون، حيث لاقى الكتاب رواجا كبيرا، وبيعت منه ملايين النسخ[2]، ليتفاجأ القراء بكتابه لا تيأس بسرقة عائض القرني له، من كاتبة سعودية تدعى : سلوى العضيدان، هذه الأخيرة التي رفعت دعوى قضائية ضد عائض القرني اتهمته فيها بالاعتداء على حقوقها الفكرية عبر سرقة نصوص ومحتوى كتابها **هكذا هزموا اليأس** وإدراجه في كتابه **لا تيأس**.

استمرت المداولات القضائية ست سنوات، بعدها قضت لجنة حقوق المؤلف بوزارة الإعلام السعودية تغريم عائض القرني مبلغ 330 ألف ريال سعودي، شملت 30 ألفاً للحق العام، و300 ألف تعويضاً للكاتبة العضيدان، وشمل الحكم أيضًا سحب كتاب القرني لا تيأس من الأسواق ومنعه من التداول ووضعه بشكل رسمي على قائمة المنع حتى لا يدخل إلى المملكة.[3]

يدعو عائض القرني إلى التجلد والصبر ونسيان الآلام، في حين يعيش هو حياة البذخ والرفاهية، يدعو إلى التقشف وهو يعيش في قصر مشيد[4]؟، حيث ظهر من أصبح

1- – واسيني الأعرج: مملكة الفراشة ، ص ص84 – 85.

2- https://ar.wikipedia.org/wiki/ _

3- https://ar.wikipedia.org/wiki

4- https://ar.wikipedia.org/wiki

يتاجر بالدين، ويجني من خلاله الملايين، فكل ما يقدمه هؤلاء حسب واسيني الأعرج هي مجرد شعارات فارغة، لا تساهم مساعدة الذين يعيشون مأساة حياتهم.

• **الذكورية:**

– **فادي/فاوست:** يمكن أن نستنتج من خلال الشخصية المركبة: فادي/رحيم: تلك الصورة المزدوجة للمثقف في الجزائر، الذي عادة ما يخضع للسلطة. أما ثورته عليها وتمسكه بمبادئه وأخلاقه، ما هي إلا شعارات واهية لا علاقة لها بالحقيقة، وهو ما يفسر تسميتها لفادي بفاوست، تلك الشخصية الأسطورية من رائعة جوته، باعتبار فاوست عالم وكاهن وكيميائي وطبيب وساحر، لكنه باع نفسه للشيطان ميفيستوفيليس من أجل مصالحه الخاصة.

كان فادي طبيبا واختار بعد ذلك المسرح، غادر الجزائر مهاجرا إلى اسبانيا، في زمن القتل العشوائي. حيث تبرز الرواية معارضة فادي للسلطة، من خلال ما ينشره على حائطه في الفيسبوك، ومن خلال حواراته الطويلة مع ياما: «هههههه. من قال إن ... هذه الحرب انتهت مادام الموت حاضرا، وربما أكثر مما كان عليه. على مدار العشر سنوات الحارقة أكلت الحرب الأهليه أكثر من 200 ألف إنسان، الجزء الأكبر منهم لم تكن هذه الحرب حربه. لم يكن هو من أشعلها، ولكن كان عليه إخماد نارها بجسده ولحمه؟»[1].

يبدو من خلال هذا المقبوس، استنكار ما حل بالشعب البريء في حرب لم يكن له علاقة بها. ها هو في مقبوس آخر يصوب أصابع الاتهام إلى السلطة: «نتكلم عن الذين ماتوا دفعة واحدة وجُرَّ الكثير منهم نحو الحفر الغامضة، وننسى الذين ماتوا ويموتون بالتقسيط يوميا، في اللحظة السلمية التي نفترض أننا نعيشها»[2].

1– واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص52.المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص53.

فادي الذي كان يعارض السلطة الجائرة، ها هو الآن يعود إلى الوطن، تحت رعاية هذه السلطة التي لطالما عارضها، يعود بصفته الابن البطل، الذي يعود إلى أحضان الوطن، بعد سنوات كثيرة من الهجر، ويُستقبل بالورود والعطور والأغاني، وبأضواء الصحافة.

وقّع فادي الذي يعد الفكر والقلم المعارض للسلطة آنذاك، عقده ومعاهدته مع شيطانها، مثلما فعل فاوست جوته، عندما وقع معاهدته مع ميفيستوفيليس اللذين خاضا حروبا وانتصرا فيها، وحازى فاوست مقابلها العديد من الأراضي والأملاك. أما فادي فقد عاد عليه العقد الذي أبرمه مع السلطة بالفائدة، حيث تمكن من العودة إلى وطنه، وعفت عنه السلطة، ولم يعد منفيا في بلاد الأندلس، يقول فاوست: «تخيلي رجلا لم ير أرضه عشر سنوات. ظل ممتلئا بها حتى أصبح يخاف من التلاشي في غيابها»[1]. لأن الوطن يجدد هويتنا، ويمنحنا بطاقة تعريف خاصة بها. هوية واحدة مختلفة عن باقي الهويات، لكن هناك من يريد أن يشوه هذه الهوية ويمزقها، لعل ما يخطط له بعضهم أكثر بطشا مما فعلته الجماعات الإرهابية في وقت مضى، وإلا لما احتاج الجزائري أن يعرف شجرة عائلته، وإن كان علويا أو عربيا فقط، أو قبائليا، أو إن كانت له علاقة بالحضارة العثمانية، ولا حتى الاستعمار الفرنسي.

استفادت السلطة من المثقف، في إعادة الثقة بينها وبين الشعب الجزائري. وسخّرت المثقفَ الثائر، أداة طيِّعة من أجل بلوغ مصالحها، في صفقة مشبوهة. وهو ما يمثله فاوست، الذي ثار على الطبيعة وعلى المألوف، طمعا في امتلاك المثل العليا، التي ما انفك يبحث عنها. المتمثلة في شخصية هيلانة آلهة الجمال المثالي.

رغب فاوست في امتلاك المثل العليا بالعنف. فحول هيلانة إلى مجرد مسخ، فاوست الذي كان يلهث وراء الحقيقة والسلام والحب والعدل وكل شيء مثالي، ظن أنه

1–واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص57. المصدر السابق

سيحصل على كل ما أراد بالعنف، لكنه لم يحصل إلا على جثة مشوهة، حصل على نسخة مشوهة من الحقيقة والمثل. رامزا ما فعلته فئة معينة أثناء العشرية السوداء، عندما أرادت تصحيح الأخطاء والوصول إلى بلد مثالي خال من العيوب، ليتحولوا في النهاية إلى مجرد قتلة، حتى ما كانوا يطالبون به من مبادئ تبخر مع رائحة الدماء، وضاعت بوصلتهم فضاع الحق في طريقهم.

يطهر فاوست نفسه بالعمى، ويأمر ميفيستوفيليس ببناء مدينة جديدة لشعبه المستضعف والفقير، كنوع من التكفير عن أخطائه، لكنه يكتشف في نهاية المطاف، أن ما كان يقوم به ميفيستوفيليس وشياطينه، كان مجرد تحضير لقتل فاوست ودفن جثته، وسرقة روحه إلى الجحيم، وهو ما منعت حدوثه مارغريت، التي أبت إلا أن تصعد روح فاوست الطاهرة إلى الجنة.

لقد جسده واسيني الأعرج في شخصية فادي، المخرج المسرحي المنفي خارج حدود الوطن، في وطن ليس بوطن، منتفيا داخل متاهات الوهم، التي ظنتها ياما حقيقة، فياما التي ظنت أن فادي سيحقق ثورة ضد السلطة الحاكمة، باعتباره المثقف الذي يعبر بالقلم والفن، اكتشفت في النهاية أنه باع نفسه لشيطان السلطة، وتحول في نظرها إلى مجرد حشرة توطؤ بالأحذية، لا قيمة له في المجتمع. وتصطدم ياما في نهاية المطاف، بحقيقة فادي الذي عاشت معه طيلة ثلاث سنوات، في مملكتها الزرقاء الهلامية، الذي لم يكن إلا رحيم، منتحلا شخصية فادي.

لم يعارض فادي بالأحرى رحيم السلطة، إلا من خلال وهم الفايسبوك الجميل، الذي ظنته ياما حقيقة.

باءت كل محاولات ياما، في إنقاذ فادي أو رحيم بالفشل، فهو لم يكن أسيرا للشيطان فحسب، بل لم يستطع حتى أن ينقذ نفسه منه.

عندما عاد فادي إلى الجزائر، وانصاع إلى السلطة الحاكمة، كان معميا على قلبه، ظنا منه أن تلك السلطة وأعوانها، كانوا يحاولون بناء جزائر جديدة، لكنهم كانوا يحضرون لقتل الوطن وإزهاق روحه، لعبة شارك فيها حتى المثقف، ظنا منه أنه يساهم في بناء الوطن، تقول ياما معبرة عن ذلك: «فاوست حبيبي اختار موته بيده. رمى بشعلة زوس نحو الآخرين ورفض كبرياء الفراشة، بأن تحترق على أن تتراجع وتدفع بغيرها نحو حمم البراكين»[1].

طرح واسيني قضية المثقف الجزائري، الذي كان يجب عليه أن يؤثر في السلطة، ممارسا سلطة القلم والفن، مساهما في تغيير المجتمع إلى الأفضل، وما انفك يمثل التغيير عند كل الشعوب وفي كل الحضارات وعلى مر الزمن، يتحول في عصر التقتيل إلى مجرد صرصور، لا قيمة له، متعايشا مع تعاليم هذه السلطة، مستجديا رحمتها، منظويا تحت لوائها، منبئا عن انحسار دور المثقف، الذي ذاب في الطبقة الكادحة، ولم يبق له ما يؤثر به على المجتمع، إذ باع المثقف في الجزائر القضية، مقابل طموحاته في الشهرة والثراء.

ربما لأن فادي لم يكن منذ البدء إلا رحيم، الذي استعار شخصية فادي وتكلم باسمه. أما الصوت فكان صوت رحيم وليس فادي، ففادي الذي حلمت به ياما وانتظرته طويلا كان مجرد حفنه من ثلج، تحسها لكنها سرعان ما تذوب، ولن يُنجَز بها شيئاً: «شيء واحد كان في رأسي، أن أركض نحو البيت وأستعيد كل شيء، لم يكن فاوست حتى لزوجته. لم يكن لأحد، لأنه كان مجرد لغة مثل حفنة ثلج، تحسها، ولكنك لن تشكل بها شيئا أي شيء تريده. لأنها تذوب بسرعة حتى قبل أن تدرك استحالة استمرارها»[2].

1واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص488.المصدر السابق

2–المصدر نفسه، ص478.

فرحيم الذي كان يمارس لعبة أكبر منه، خسر في نهاية المطاف، ولم يظفر بما كان يريد. إذ بحث رحيم عن مكانة له في بلد، عزَّت فيه المكانة على أبناء المطحونين، وها هي ياما تعبر عن نفسها، عن مارغريت التي حاولت انتشاله من ضعفه: «لكن شيئا ما فيَّ كان يفرحني ويجعلني أُشفق على رحيم الذي كلما تكلم شعرت به يدخل تحت الأرض عميقا. لم يكن هو أيضا إلاّ ضحية لحرب مجنونة، ويحتاج إلى أن يجد مكانا ليس من السهل العثور عليه؟ تمنيته أن يصمت فقط، ربما استطعت انتشاله أو على الأقل تركه مكانه. كان داخل رمال مبتلعة، كلما تحرك قليلا، زاد دخوله في أعماقها»[1].

تكتشف ياما في نهاية المطاف، أن فاوست كان رحيم وليس فادي: «أ يعقل أن تكون إلى هذه الدرجة، قد بعت نفسك للشيطان. ألست أنت القائل: لا لن أقبل بالعودة إلى أحضانه القاتلة، ميفيستوفيليس Méphistophélés يريدني وأنا أريدك...

لا تخف فاوستي العزيز لقد أنقذتك صلواتي في المرة الأولى. في المرة القادمة لن أكون موجودة لأني سأكون في أرض أخرى. ألم تقل لي وأنت تستسلم لميفيستوفيليس الذي اشترى منك روحك: الأنوثة الأبدية تسمو بنا " DAS EAVIG: WEIBLICHE ZEHTUNS HIMAM» ولكن يبدو يا عمري أنها سحبتك نحو عالم صعب عليك. أشفق على قلبك»[2].

يصبح فاوست رحيم، ويتحول رحيم إلى ميفيستوفيليس في نظر ياما، تقول: «إلى الجحيم ميفيستوفيليس. لا أدري كيف خرجت جافة، من فم بلا ريق ولا لسان»[3].

مما يوحي إلى أن تلك الحياة القاسية التي عاشها الناس، طيلة العشرية السوداء، حولتهم إلى شياطين.

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص485. المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص486.

3- المصدر نفسه، ص489.

أو قد يرمز رحيم هو الوطن الذي يفترض أن يكون رحيما بأبنائه، هذا الوطن الذي تواطأ مع القتلة في زمن ما، ولم يرحم لا صغيرا ولا كبيرا. الوطن الذي غامر بأرواح الكثيرين من أجل المصالحة. وطن باع جزءً منه للشيطان. وأبى أهله إلا أن ينقذوا ما تبقى منه؟

لم يحترق الوطن كما كان مخططا له. لأن روح الأجداد الطاهرة لازالت تحفه، وتحميه وتبارك خطواته، وبقيت روحه طاهرة رغم كل ما أصابه.

تشبه شخصية رحيم في مملكة الفراشة، شخصية فاغنر خادم فاوست، الذي كان يحاول تقليد أساليبه في التفكير، وبفشل بطريقة شقية ومضحكة، وهو ما حدث لرحيم بعد أن اكتشفت ياما حقيقته.

كما يمكن أن يرمز رحيم إلى الشعب الجزائري، بكل طوائفه ودياناته وطبقاته دون استثناء، ما عبرت عنه ياما في هذا المقبوس: «لم يكن فاوست زوجي. كان فقط الرجل الذي عرىّ حياتي عن آخرها ولم أكن قادرة على منعه. الرجل الأول الذي سرق مني طفولتي ليحل محلها شكلا جبارا من فولاذ وحجر، قادرا على الجنون والقتل»[1].

لأن القتل الذي دام لعشر سنوات كان باسم الوطن، وقد دمرت هذه الفترة مبادئ وأخلاق الوطن، وانتزعت الرحمة من القلوب، وغيرت شكل الوطن، والتركيب الاجتماعي للشعب الجزائري.

- **رايان:** رايان هو شاب وسيم طموح، من عائلة بورجوازية، كان مشروع محام، وتحول دون سابق إنذار إلى مدمن مخدرات، ومحكوم بالسجن المؤبد.

تحتّم على رايان باعتباره جزائري، أن ينظم إلى صفوف الجيش الوطني الشعبي، لتأدية الواجب الوطني، _ لكن السؤال الذي يلح في الطرح: كيف يجب عليه ذلك،

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص338. المصدر السابق

والقانون الجزائري يعفيه من تأدية الخدمة الوطنية، باعتباره الإبن الوحيد في العائلة؟ _ وبعد فترة وجيزة تنقطع أخباره، وتضرب العائلة شرقي البلاد وغربيها بحثا عنه، لكن دون جدوى، فعلموا بأن مكروها قد ألم به، وظنوا بأنه اختطف أو قُتل على يد الجماعات الإرهابية، إلى أن هاتفهم في يوم من الأيام من رقم مجهول، يطرح على والده سؤالا يحمل بين دفتيه الموت والحياة.

لعب زوربا دور المنقذ حينها، فأجاب من إنسانيته وعقله، ومن حبه للسلم والحياة والحرية، ومن دافع الأخوة والوطنية كذلك. وقد أدرك بعقله الراجح والسليم، أن ابنه في خطر وعليه أن يختار الصواب والأصلح له، وحقا فعل زوربا، أُطلق سراحه فيما بعد، وعاد إلى عائلته نصف مجنون، ومع ذلك لم يسلم لا من الجماعات الإرهابية ولا من الدولة التي أصبحت تشك به.

كانت هذه بداية رحلة رايان مع المخدرات، فالأحداث المهولة التي عاشها أسيرا في الجبال، أدخلته في حالة خوف هستيرية، اضطر حينها والده زوربا أن يستعين بصديقه الطبيب النفسي، الذي أعطاه بعض المهدئات، والتي تحولت مع مرور الوقت إلى مخدرات، بعد أن تطورت حالته، كانت المخدرات الوسيلة الوحيدة، التي ساعدته على النوم، وعلى النسيان قليلا.

خضع رايان للعلاج وتماثل للشفاء نوعا ما، وراح يخطط لمستقبل زاهر رفقة خيوله التي أحبها، والتي أبى المعلم عنترة إلاَّ إحراقها، واحترقت أحلام وآمال ومستقبل رايان معها، بل احترق رايان مع مزرعته، فكانت هذه بداية نهايته الأليمة. ما جعله يعود مرة أخرى إلى المخدرات، التي صنعت منه مدمنا ثم مجرما. وهذا ما أخبرتنا به الشخصية ياما في هذا المقبوس: «حتى أخي رايان الذي كان يمكنه أن يساعدني، فشل في كل شيء، احترق مثل فراشة ذهبت نحو النار بعينين مفتوحتين.

لم ينجح رايان في دراسته بسبب منزلق المخدرات التي وجد نفسه فدوامتها، صداقته مع أبناء الأغنياء وحبه للأحصنة الأصيلة وبيعها للشخصيات الكبيرة والحرس الجمهوري الذي ربطه به أحد أصدقائه. »[1]

عبّر رايان عن الشباب الجزائري، الذي تتقاذفة الهموم والأحزان، ويجد نفسه يشد أسوار المدينة، لا عمل ولا مستقبل ولا أمل في عيش الحياة الكريمة. ومثّل رايان أيضا عن فترة زمنية خطيرة، انقسم فيها الشعب الجزائري على نفسه، وضاع الشباب بين الأخ والأخ.

استنتاج:

انقسمت شخصيات واسيني الأعرج إلى إيجابية وسلبية، وإلى ذكورية وأنثوية، وقد ركزت الرواية على الشخصية البطلة ياما، التي رفضت السقوط في الهاوية، متمسكة بكل بالأمل والتحدي والمواجهة، إلى رفقة صديقتها جاد، التي أخذت بيدها وساعدتها من أجل البدء من جديد، في تحد للموت والحرق والجنون أيضا.

فكانتا الشخصيتان الأنثويتان الوحيدتان اللتان تسلّحتا بالإرادة من أجل الإستمرار، والانتصار على الموت.

في حين جاءت شخصية الأم فريجة والأخت ماريا والصديقة سيرين أم الخير، شخصيات تعاني من اللا انتماء، كالانفصام الذي عاشته فريجة، والغربة التي قست على ماريا وقسّتها، أو عالم الأحلام والبعد الآخر الذي أصبحت تعيش فيه سيرين، بعدما فقدت الأمل في غد مثالي، هذا فيما يخص الشخصيات الأنثوية.

أما فيما يخص الشخصيات الذكورية الإيجابية، فقد ميّزت شخصية الأب زبير الذي مات محاولا الحفاظ على الوطن، فرقة ديبوجاز التي ظلت تغني للحرية والحياة، رغم

1–واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص85.المصدر السابق

الموت المجاني الذي عانت منه الجزائر آنذاك، بالإضافة إلى شخصية الفنان المسرحي ديدالوس أو نور الدين، الذي واصل الرقص مع ياما لى جسر الموتى، منازلا الموت، ومتحديا القتلة من أجل الحياة.

دون أن أنسى شخصية الرجل الأبيض، الذي ظل ينتظر عودة الحمام إلى سطح الولي الطاهر سيدي الخلوي، بعد أن غادرها يوم قتلت حمامة الصغيرة، برصاص الإرهابي البائس. حمامة التي ماتت وهي تقبض على حفنة قمح، كانت تحملها لإطعام الحمام، فأبت إلا أن تستمر الحياة حتى وهي تموت، وراما التي جاءت فأشرقت الشمس من جديد، وعاد الحمام بعد غياب طويل، ليغطيها مثلما كان يفعل مع حمامة. وكلها شخصيات شجاعة قاومت الموت والظلم، وتطلعت إلى الغد الأجمل.

تمثلت الشخصيات الذكورية السلبية، في شخصية فاوست الذي كان مجرد حفنة ثلج باردة لا يُصنع بها شيء، وشخصية رايان الذي استسلم للمخدرات والجنون والضياع، دون أن ننسى شخصية الرسام ميرو، الذي ضاع وغرق في ظلام المدينة الدامس دون خبر. دون أن ننسى شخصية الحارس الذي سمّته البطلة كورفال الإستغلالي، والمبتز للنساء.

إلا أنني إذا جئنت إلى إحصاء الشخصيات الإيجابية والسلبية، لمعرفة أيهما طغى على الرواية، فإنني سأجد بأن الروائي قد وازن بين الإيجابي والسلبي، في حالة تناظرية بين الذكورة والأنوثة، وبالتالي مثلما كان هناك شخصيات، ضاعت وجنّت وماتت في فترة الإرهاب، كانت هناك شخصيات تشبثت بالأرض وبالحياة.

2) تجليات شخصيات رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي :

كانت أحلام مستغانمي قد أعلنت عن روايتها "الأسود يليق بك"، في الصفحة 357 من روايتها فوضى الحواس سنة 1997، ونشرت الرواية لأول مرة سنة 2012، تقول ساردة فوضى الحواس : « ... مثلها تجمّلتُ، وضعت عطر ذلك الرجل نفسه، الذي بدأت به هذه القصة، وارتديت ذلك الفستان الأسود نفسه ذا الأزرار الذهبية الكثيرة، التي تمتد على طوله من الأمام، والذي تعوّدتُ أن أترك زره الأخير مفتوحا، وأضع معه زنَّارا أسود يشد الخصر ويرسم استدارات الأنوثة، وهو ما كان يمنحني هيأة "ممثلة إيطالية" حسب وصف ذلك الرجل الذي كان يُحبُّ هذا الفستان بالذَّات... ويقول كلّما رآني به : "الأسود يليق بك".

فأجبته بنبرة غائبة:

– جميل قولك هذا.. إنّه يصلح عنوانا لرواية قادمة! »[1]

معلنة عن تمخّضها رواية جديدة، اسمها: الأسود يليق بك، موضوع دراستنافي هذه الرسالة.

تتغيّ هذه الدراسة الكشف عن مستويات وأبعاد الصوت النسوي في الرواية الجزائرية، ويمكن اعتبار الشخصيات التي تتكلم وترى وتقوم بالفعل أيضا أصواتا أيضا، لهذا كان لزاما علينا الحفر في دلالات الشخصيات، قبل الولوج إلى مستوياتها.

ومن خلال القراءة المتأنية، يمكن تقسيم الشخصيات إلى أربع مجموعات، انطلاقا من الثنائيات المتضادة، التي تتبني عليها الرواية، إذ تكونت هذه الأخيرة من ثنائية ذكورة/ أنوثة، وإيجابي/ سلبي.

1 أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص357. المصدر السابق

يمكنني استخلاص أربع أنواع من الشخصيات :1) أنثوية/ إيجابية، 2) ذكورية/ إيجابية، 3) أنثوية/ سلبية، 4) ذكورية/ سلبية.

أ) الشخصيات الإيجابية:

• الأنثوية:

-**هالة الوافي:** نجمة جزائرية، وهالة قدسية تحمل الكثير من الحب والوفاء للوطن، تشبعت بالأخلاق والمبادئ الحميدة.

هي شخصية رئيسية يتم رصدها عبر الناظم الخارجي في الرواية، فرّت مع أمها إلى دمشق «القديمة، رمز الصمود والأصالة، المدينة العابقة برائحة الخشب، والممتزجة بنكهة شجرة الياسمين»[1]

عاشت هالة طفولتها وشبابها في الجزائر، فهي ابنت قبيلة مروانة، الشامخة شموخ الأوراس، وهناك مُنحت هِبة الغناء، وهناك تحدّت الموت وحملت محفظتها وعلّمت أبناء القبيلة، إلى أن طُردت بدون ذنب ولا جريرة، فقط لأنها غنّت في ذكرى وفاة والدها، متحدية قنابل وبنادق الإرهابيين، كتعبير عن الرفض وعدم الاستسلام.

بقيت هالة في الجزائر تغني، حتى بعد مقتل والدها وأخاها، كانت أمَّها السورية هي من أخرجها من جحيم الجزائر، إلى زهور وكروم وياسمين سوريا، حماية لها.

فهي النموذج النسائي الإيجابي، فهذه الفتاة التي قتلت نصف عائلتها، لم تبك ولم تنح ولم تجن، بل واصلت الغناء، لتوصل اسمها للجميع، للعالم أجمع.

هالة هي عنوان المرأة الجزائرية، التي تواصل الكفاح، حاملة المشعل لتمضي قدما، رغم كل محاولات إطفائها، فحتى الموت لم يكسر عزيمتها.

1- نورة الجرموني: الشخصية في متخيل الرواية النسائية العربية، ص118. المرجع السّابق

لم تواصل هالة حياتها كامرأة منكسرة، خرجت لتوها خاسرة من معركة الحياة، بل واصلت حياتها كطائر الفينيق، حينما ظنّها طلال احترقت، صُدم بولادتها من جديد تصدح على أعلى منصة في العالم، تنشد للوطن، ملتحفة البهجة والنجاح، وهو ما لم يكن يرضاه لها، فنجاح المرأة وحده فقط يؤذي بعض الذكور: « أكان عليه إذاً أن يحذر تلك الفتاة التي كانت عصفورة تنقر الحب من كفه، وحين خرجت من حياته، اختبأت في محرك قلبه، وتلافيف ذاكرته، وبإمكانها الان وقد غدت خارج مجال رؤيته، أن تكيد له، وتقف في حفل عالمي لتغني، متحدية سطوته، وهددة صرح كرامته؟ بطلّتها في ذلك اللون الزاهي، وألحقت بقلبه عطبا غير مرئي وضررا عاطفيا أصابه في الصميم. »[1]

لو لم تفترق هالة عن طلال لما نجحت، ولما رأت الحياة بكل الألوان، بعدما كانت ترا بلون واحد فقط، لون العتمة والظلمة، والموت، والدفن، والأحزان.

ما عادت هالة تشيّع الجنائز، بل أصبحت تستقبل الفرح، وتغني للصبح المقبل، حيث كان هذا سلاحها في هزم طلال، وهو ما يتجلى واضحا في المقبوس الاتي: «كان يعتقد أنه يمتلك ثقافة البهجة، بينما تملك هي ثقافة الحزن، ولا أمل في انصهار النار بالماء. فكيف انقلبت الأدوار، وإذ بها هي من يشتعل فرحا، بينما شيء منه ينطفئ، وهو يتفرج عليها تغني؟ ربما كان يفضّل لو خانته مع رجل، على أن تخونه مع النجاح، النجاح يُجمِّلها، يرفعها، بينما اعتقد أنّه حين ألقى بها إلى البحر مربوطة إلى صخرة لا مبالاته، ستغرق لا محالة. من فكّ رباطها؟ بمن استنجدت لتقطع المسافة بين القاع والسطح؟ »[2]

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص326.المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص326.

وجدت هالة في خلعها للسواد، خلعا لطلال، تقول الساردة: «بدءًا، تحمست للمشاركة في هذا الحفل العالمي، كي تضمن أن يراها وقد خلعت سوادها، فيدرك أنه من خلعت. كان يعنيها أن تقهره. كانت في لونها الجديد شهية كمؤامرة عشقية. تركت له السواد، فليرتد هو الحداد عليها. »[1]

لقد تلألأ صوت هالة، صادحا بأنغام حريتها وتحررها: «صوتها الليلة يغني لحريتها. يصدح احتفاءً بها، صوتها الليلة لا يحب سواها، لأول مرة تقع في حب نفسها. »[2]

امتلكت هالة كل شيء: الأصل والجمال والعلم والتربية والموهبة، والإنسانية والحب، لكنها نسيت أن تحب نفسها كثيرا، هذا ماكان ينقصها فقط.

تتوجه أحلام مستغانمي إلى المرأة العربية والجزائرية خاصة، داعية إيّاها إلى حب ذاتها، لأن المرأة العربية تعطي بدون مقابل، وتهمل ذاتها، وهذا ما سلطته الثقافة الذكورية على المرأة، التي ألزمتها بكل شيء، إلاّ بحبها لذاتها، بل تفنّنت تلك الثقافة في تحقيرها، مما جعلها تخجل بأنوثتها، فهي تاء الخجل كما رأت فضيلة الفاروق.

عندما تدرك المرأة بأنها تاء الحياة، وليست تاء الخجل والموت، ينصلح حال المجتمع، ويصبح قويا متينا متراصا، كالجسد الواحد، وتعلمت هالة من طلال كيف تحب الحياة وتخلص لها: «هي ليست معنية بالذين يصفقون لها واقفين، ولا بالذين يتابعونها في بيوتهم جالسين أمام شاشات تلفازهم. حتى هو، ما عاد يعنيها أن يكون الآن يشاهدها في أحد بيوته. وقد خلعت ما كان يسميه "لونهما".

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص328. المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص330.

وهو يمجد سوادها، كان يريد أن يُديم استعبادها، فأثناء ذلك، كان يخونها مع عشيقته الأزلية، تلك الشهية التي لا ترتدي حداد أحد: الحياة.

الرجل الذي لم يعطها شيئا.. وعلّمها كل شيء، تناسى أن يعلّمها درسه الأهم: الإخلاص للحياة فقط. »[1]

لقد تعلّمت هالة كيف تجعل الكل وراءها، وتنطلق نحو الحياة، دون أن تلتفت خلفها، فغناؤها هذه المرة من أجل الحياة فقط، وليس لغيرها، هي تغني اليوم للمرأة وللإنسانية جمعاء.

تكون هالة من هذا القياس، نموذجا إيجابيا للمرأة العربية، والجزائرية على وجه الخصوص، التي لا تستسلم لصروف الحياة، وتستميت من أجل الوصول إلى أهدافها، رغم كل ما تلاقيه من صعاب وعذاب، تبقى واقفة بشموخ، وهذا ليس جديد عن نساء الجزائر.

– **الأم:** على الرغم من أن شخصية الأم جاءت ثانوية، لأن الروائية ركزت على هالة كثيرا، إلاّ أنها شخصية مهمة في هذه الرواية، كونها الأم التي حمت ابنتها ولازالت تحميها، وتخشى عليها: «طلبت أمها تطمئنها، وإلاّ فلن تنام هي الأخرى، وستؤلف في ليلة كل سيناريوهات المصائب. هكذا هي، ما عادت تتوقع خيرا من الحياة. »[2]

هي سورية الأصل، تزوجت والد هالة وسافرت معه إلى الجزائر، بكل شجاعة، لتعيش معه في جبال الشاوية، متأقلمة مع الأوضاع والظروف وكذلك اللهجة الجزائرية، واللغة الأمازيغية الصعبة: «لقد هدّ الألم تلك المرأة، التي كانت في السابق قوية إلى درجة

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص330. المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص67.

اتخاذ القرار بمغادرة حلب قبل ثلاثين سنة، والإقامة مع زوجها في بلاد لا تعرف عنها شيئا، والتأقلم مع ظروف ما كانت تشبه حياتها في سورية. »[1]

حتى عندما قُتل زوجها وابنها لم تقف كثيرا على قبريهما، بل أخذت ابنتها وعادت إلى سوريا، حماية لابنتها التي تبين بأنهم لن يتركوها وشأنها: «رأت أمها في قرار طردها إنذارًا أول، سيليه ما لا تُحمد عقباه. ولأنها لم تشأ أن تترك قبراً ثالثا في الجزائر، أخذت ابنتها وغادرت إلى سورية. »[2]

لو كانت والدتها شخصية سلبية، لاكتفت بالبكاء أو الجنون، لكنها أدركت منذ البدء أنّ الذئاب التي أكلت ابنها وزوجها، أصبحت تحوم حول ابنتها، فأخذتها وعادت إلى بلادها، إنقاذا لهالة.

لعبت أمّ هالة دور الحارسة لابنتها، بعد أن فقدت زوجها وابنها: « في الواقع هي لا تريدها أن تغني. تخشى عليها من كل شيء.

لو استطاعت لأبقتها في البيت. تراها غزالا يتحيّنون نحره ليفوزوا بمسكه. »[3]

ليس غريبا عن الأم أن تقوم بوظيفة الحماية، فهي التي تحمي وليدها بين جنباتها، وتفديه بروحها إن لزم الأمر، وما خلت أم من عاطفة الحب، وما ابتعدت عن تأدية دورها البيولوجي في حماية فلذات كبدها.

لم تكن فاجعة قتل زوجها وابنها الأولى في حياتها، بل عاشت المأساة منذ صغرها عندما قتل والدها أمام أعينهم، وهي صغيرة تحت السرير: «لقد عاشت أمها الفاجعة نفسها في سنة 1982 يوم غادرت وهي صبية مع والدتها وإخوتها حماة...وهم مختبئون

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص67. المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص80

3- المصدر نفسه، ص 103.

تحت الأسرة. سمعوا صوته وهو يستجدي قتلته، ثم شهقة موته وصوت ارتطام جسده بالأرض، عندما غادروا مخابئهم بعد وقت، كان أرضا وسط بركة دم، رأسه شبه مفصول عن جسده، ولحيته مخضبة بدمه. كانت لحيته هي شبهته، فقد دخل الجيش إلى حماه لينظفها من الإسلاميين، فمحاها من الوجود. »[1]

تعودت أمها أن تترك منزلها في كل مرة تفقد فيها عزيزا، فأي منزل ذاك الذي أكلت جدرانه أصحابها؟ فأي منزل ذاك الذي يقتل عائلتك أمام عينيك؟ وأيّ وطن ذاك الذي يصفي أبناءه؟ فالوطن هو أي مكان يمنحك الحب والكرامة والأمان.

كانت أمها شجاعة بما يكفي، لتخرج ابنتها من جحيم وطن التهم أبناءه بكل قسوة، ولم يكن لديه الوقت كي يفكر، أو يعيد النظر. وترمز أمها إلى الأم التي تحمي أبناءها، وإذا خسرتهم لا يهمها شيء: «كانت امرأة منهكة، أكسبتها الفجائع حكمة الضحية. لا تتوقف عن التمتمة مسبحة. متأملة هشاشة الوجود الإنساني وعبثيته. ما ترك لها القدر فرصة لنضوج طبيعي. كان عليها أن تكبر دفعة واحدة. لكأن ثمة مستحقات قدرية عليها أن تدفعها، وهي ترى الآن قدرها يتكرر مع ابنتها. »[2]

رغم كل القبور التي تحملها في قلبها إلا أنها ظلت واقفة خلف ابنتها، بكل شجاعة تحميها. وواصلت الحياة مع كل الحزن الذي عاشته ولازالت تعيشه، وهي التي قتل والدها وهي طفلة صغيرة أمام عينيها، وقتل بعدها زوجها وختموا سلسلة قتلهم بابنها علاء: «كمن يعيش عملية بتر عضو من أعضائه دون تخدير، كان عليها أن تعيش فجائعها وهي في كل وعيها. أن يشرعوا الباب كل مرّة، ليدخلوا عليها تارة بجثة زوجها،

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص194. المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص195.

وأخرى بجثة ابنها، وأن تواصل الحياة برغم ذلك مع قتلهم. ليس الألم الأعظم أن تدفن أباك، بل أن تدفن ابنك. »[1]

واصلت الأم حياتها، داعية لابنها وزوجها، محافظة على ما تبقى لها: ابنتها هالة. لم تنهزم الأم وبقيت صامدة في كامل قواها العقلية، مدبرة أمورها وأمور ابنتها، على العكس من الأم فريجة في رواية مملكة الفراشة، التي عانت الإنفصام والجنون والموت.

– **نجلاء:** لعبت نجلاء في هذه الرواية، دور المساعد للبطلة، فهي ابنت خالتها السورية، ذات الخبرة الواسعة، والتي تقدم لها النصح وتسدي لها المعروف، وتحاول أن تمسح دموعها كلما ألقى الحزن عليها ظلاله: «وحدها نجلاء شعرت بحزنها. قالت وهي تساعدها على جمع أشيائها:

– كنت رائعة..

وعندما لم تسمع جوابا واصلت:

– أفهم أنّ الأمر ما كان سهلا، ولكنها تجربة جميلة ومثيرة.. الغناء لشخص واحد! »[2]

كثيرا ما خففت نجلاء مشاعر الحزن والمرارة على هالة، وجعلتها تبتسم أو تضحك، على الرغم من الجرح الذي عانت منه نجلاء بعد أن تخلى عنها خطيبها، إلا أنها ظلت تقف إلى جانبها، وتخفف حزنها، وتفيدها بخبرتها في الحياة، وتواصل هي كذلك حياتها وكأن شيء لم يكن.

– عمّة هالة:

تظهر العمة امرأة ناضجة، علّمتها الحياة ألا تستسلم لشيء، وبقيت وفية لزوجة أخيها المقتول، حيث كانت تزورها بين الحين والاخر، وتجشمة عناء السفر من الجزائر إلى

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص195. المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص112.

سوريا، دون أن تتخلى عنها وعن ابنت أخيها، فالعلاقة بين سوريا والجزائر، علاقة عتيقة مذ الأمير عبد القادر، وكانت تجد هالة في زيارة عمها متعة وسعادة لأمها، كي لا تبقى وحيدة: «وجدت في قدوم عمّتها من الجزائر لزيارتهم نعمة نزلت من السماء. عساها تشغل أمها عن هواجسها...

جاءت العمة محمّلة بما طلبت منها أمها إحضاره، حاجات تعجز عليها، وما استطاعت حملها يوم غادروا. »[1]

لازالت العمة محافظة على علاقتها بعائلة أخيها، غيرها كانت ستنساه بسرعة.

لم يكن هذا ما يميز العمة فقط، بل ما كان يميزها شجاعتها وصبرها، فهي لم تغادر مروانة عشية القتل الأهوج، بل ظلت متمسكة بالوطن والحياة، رغم الموت الذي طوّح بهم جميعا: «الناس كلهم صابرين.. واللي ما عندوش وين يروح واش يدير.. نوكلوا عليهم ربي " يا قاتل الروح وين تروح"! »[2]

ورغم كل ما خلّفته أيادي الغدر، ترفض العمة أن تنقلب الجزائر إلى غابة، ينتقم الواحد فيهم من أخيه، ذلك أنّ الله وحده خير المنتقمين: «احنا مومنين يا بنتي.. والانتقام صفة من صفات الله وحدو هو "المنتقم" اللي يجيب لك حقك. لو بقينا كل واحد ياخذ ثاروا بيدّو عمرها ما تخلاص، اللي ماتوا مش رايحين يرجعوا، لكن البلاد تروح.

الصح في هذي بوتفليقة يعطيه الصحة.. يرحم والديه عمل شي ما حد غيرو كان قدر عليه. ما كانش حاجة في الدنيا أغلى من الأمان.. قليل واش فات علينا في عشر سنين! »[3].

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص193.

2- المصدر نفسه، ص195.

3- المصدر نفسه، ص196.

رحّبت العمّة بالمصالحة الوطنية، وحمدت الله على نعمة الأمن، وظهرت بصورة المرأة العاقلة المتدينة، التي توكل أمرها لخالقها في كل شيء، متأكدة أنه إذا انتقم كل واحد منهم لنفسه، وثأر لمن ماتوا، سوف تنقلب الحياة إلى معارك لا تخمد، وربما يغرق الوطن في الدماء مجددا.

– **هدى:** فتاة جميلة، متعلمة، أحبها علاء وأرادها زوجة له، وشاء القدر أن يصعد هو إلى الجبال، وتسافر هي إلى العاصمة، لتقدم نشرة الثامنة، في زمن كان قتل فيه الصحفيون كثيرا.

تحدت هدى الجماعات الإرهابية وزاولت مهنة الصحافة الخطيرة، متناسية حب علاء، الذي ربما أصبح بالنسبة لها إرهابيا، اختارت العمل على حياة لا معالم واضحة لها مع علاء: «– هدى تقول حدّ دعى عليها دعوة شرّ! يرحم باباك، كاين واحد يروح يعمل في التلفزيون والإرهابيين كل أسبوع يقتلوا صحافي؟!

يا خويا تحب الأضواء بزّاف.. "مضروبة عليها".. خليها تموت تحت الأضواء! »[1]

هل أحبت هدى الأضواء، أم أحبّت الوطن؟، فهدى مثلها مثل هالة، الأولى تنازلهم عبر شاشة التلفزيون، مقدمة أخبار الثامنة، التي كانوا هم أبطالها، ونازلتهم هالة بحبالها الصوتية أيضا، دون خوف أو إستسلام: «مرة تبدو له يائسة ومحطمة، ولا يفهم لماذا تصرّ إذا على البقاء أمام الكاميرا.. لتعلن كل يوم اغتيال صحافي. لقد تجاوز عدد الصحافيين والمثقفين الذين اغتيلو السبعين، وهي ما زالت تنعى كل يوم أحدهم.. وماذا لو كانت هي الرقم التالي؟ »[2]

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص94.المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص96.

لم يكن الوقت ملائما لعشق الشهرة الأضواء، فهدى كانت ترابط مثل الجندي، تنقل أخبار الوطن المكلوم، ولا نظنها كانت تفكّر في النّجاة من موت محتوم، لكنها واصلت عملها بكل تفان، ودون استسلام، ليعلم القتلة بأنهم فشلوا في مسعاهم، وأن الشعب قد انتصر، وأن الوطن لن يموت مهما حدث.

وهي نموذج المرأة الجزائرية المناضلة، وهذا غير جديد على نساء الجزائر.

– يبدو أن الشخصيات النسائية، التي وظفتها الروائية، في هذه الرواية، هي شخصيات إيجابية، عاشت الموت والحزن والفقد، لكنها واصلت مسيرتها دون توقف، أو تمزق أو جنون، مثل الذي حدث لبعض الشخصيات النسائية في مملكة الفراشة.

• **الذكورية:** لا تحتفي الروائية بالشخصيات النسائية الإيجابية فقط، بل تعلن عن شخصيات ذكورية إيجابية، مثل والدها الذي غنّى للحياة في عزّ الموت، وعز الدين الجزائري الذي أعاد لها الأمل، وفراس الذي أصلح عود والدها أعطاها دروسا في الموسيقى، وعرفها على فرقة الغناء الصوفي.

– **فراس:** هو صديق وفي وصدوق لهالة، تجده جابها كلما طلبته: « تذكّرت أنها لم تتصل بفراس منذ مدّة. عندما تكون محبطة فقط تتذكره، وتعاودها الرغبة في تعلّم العزف. »[1]

قام فراس بإصلاح عود والها، ودوزنته، ونصحها أن تعزف عليه، أو تمنحه لمن يعزف عليه حفاظا عليه، لأنه يفقد صوته وحياته مثل البشر.

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص188.المصدر السابق

يعلم فراس الكثير حول الآلات الموسيقية، ويقوم بإصلاحها كذلك، وهو مثل هالة يحب النّاي أيضا، ويخبرها عن مرافقدة الدف لعائلته في رحلتهم الموسيقية الصوفية: «ما من حلبي إلاّ وله قرابة بإحدى الطرق الصوفية.

غمرتها سعادة من وقع على سرّ جميل. لعلّ هذا ما جاء بأبيها إلى حلب. شعرت بانجذاب روحي إلى هذا الشاب، الذي لا يوحي مظهره العصري، بأن وجدانه يحلّق عاليا في سماء المتصوفة. »[1]

لم يكن فراس كطلال يحب المال ويمجده، ويهدي نساءه ما يغريهن، ويكسر الأنفة فيهن، فراس كان رجلا يعيش في عالم المثل العليا، روحه معلقة بحب الإلاه لوحده، والموسيقى كانت وسيلة للتعبير عما يعتلج في قلبه من محبة إلاهية.

– **عز الدين:** جزائري ذا أخلاق عالية، ساعدها في الخروج من الألم الذي ألحقه بها طلال، حيث أعادها إلى نجوميتها التي كادت تفقدها مع طلال: «... لكنها تذكّرت ملامحه وطلّته الفارعة، لعلّ اسمه عز الدين.

غمرته سعادة عارمة وهو يراها، ...

.....

نحن نذهب حيث تكون الحروب.. لا نختار وجهتنا.. الحرب هي التي تختارنا!

– وماذا أنت فاعل هناك؟

– علينا أن نؤمّن حياة النازحين نحو الدول المجاورة.. »[2]

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص ص189– 190. المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص300.

يمثل عز الدين الرجل الجزائري الذي لا يهاب الموت، ويهرع لإنقاذ الأرواح وحمايتهم، ما جعله يسافر إلى العراق من أجل تأمين حياة النازحين، أثناء الحرب العراقية، كيف لا وهو حفيد الشهداء والمجاهدين؟!

يقدّر عز الدين الجزائري المرأة، ويهتم لأمرها، ليس مثل طلال الذي لا يرى فيها إلاّ الجسد: «وجدت نفسها على الطريقة الجزائرية تقبّله على خدّيه مودّعة، فقد شعرت أنّ ثمّة احتمالا ألاّ تراه أبدا. ثم هي لم تنس تلك الجملة التي قالها لها أول مرّة محمّلة بكل العنفوان الجزائري في الثناء على امرأة " يعطيك الصحة يا الفحلة متاعنا"»[1]

اختلف عز الدين عن طلال، هذا الأخير الذي اسبد بهالة، وأرادها مجرّد جارية، وجسدا يلهو به كيف يشاء، كان عز الدين الجزائري، يثني على هالة ويقوم بتفحيلها، ليس إنقاصا لقيمتها، بل إعلاءا من شأنها، ولا تفحّل المرأة إلاّ إذا كان لها أخلاق الرّجال.

تواصل الساردة نقل كلام عز الدين الجزائري: «ذات صباح، دق الهاتف. قال صوت رجالي: – واشك يا لالا.. ما تسأليش علينا؟

إنّها الجزائر تسأل " كيف أنت مولاتي؟ ألا سألت عنّا؟"

....

قال الرجل على الطرف الآخر:

أنا عز الدين.. هل تذكّرتني؟

....

أغبطك.. لا تتذمّر.. في العمل الإنساني، على الأقل لا تُكافأ بالجحود، لأنك لا تعمل للإنسان، بل للإنسانية. »[2]

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص300. المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص320.

يلاحق عز الدين الحروب أينما كانت، ولاحق طلال الثراء إلى أبعد نقاط العالم، فعز الدين يعمل من أجل الإنسانية، ولا يطلب المقابل، بالإضافة إلى أنه مدّ يده لانتشال هالة من حزنها ودمار قلبها، وهو من أعادها إلى الأضواء ثانية، بعدما عمد طلال إلى تهشيم أحلامها: «لا خيار لكِ إلاّ التفوق، إنّ المآسي الكبيرة هي التي تجعلنا كباراً. أرى في المشروع الذي أعرضه عليك فرصة لبداية شهرة عالمية. نُعدّ لحفل كبير يقيمه نجوم عالميون، وأريد أن تشاركي فيه، سيعود ريعه لدعم اللاجئين العراقيين، فنحن على أبواب الشتاء وعشرات الآلاف يعيشون في المخيّمات. سيكون الحفل في ميونيخ وينقل مباشرة من خلال عدّة فضائيات أجنبية. »[1]

وضع الله عز الدين في طريق هالة هدية لها، ليساعدها في إعادة إعمار حياتها التي خربها طلال، فليس كل الرجال ولا كل النساء سواء، وعز الدين هو مثال الرجل الذي يحترم المرأة ويأخذ بيدها كي تكون سعيدة: «أحبّت رجولته الشامخة في تواضعها الجميل، وغيرته على اسمها، إحساس بالأمان تسرّب إلى قلبها. حمدت الله لوضعه هذا الرجل في طريقها، فما عاد بإمكانها التجديف لوحدها. »[2]

اختصرت شخصية عز الدين المعنى الحقيقي للرجولة، بتواضعه وجمال أخلاقه، وبحرصه وغيرته على اسمها وليس منها، مثلما فعل طلال.

عادت الإبتسامة والطلّة البهية والجميلة لهالة، بفضل عز الدين: «بعد مغادرته، واصل عزّ الدين مهاتفتها ليطمئن على سير استعداداتها. يحرضها حينا على العمل، وأحيانا يحلو له مفاجأتها...

....

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص321 – 322. المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص322.

ساعد مزاجها المبتهج في هجومها على العمل بحماسة، بما أودعها عز الدين من نزعة لرفع التحدي.

– ليس مسموحا أن تقدّمي إلاّ عملا عظيما.. أنت في هذا الحفل لا تمثلين نفسك، بل الجزائر. »[1]

كان يهم عز الدين أن تقدّم هالة عملا عظيما، لأنها ستغني للجزائر، التي لا يليق بها إلاّ كل عظيم، يحفزها على النجاح، في حين كان طلال يثني من عزيمتها، ويمنعها الغناء، أو حتى التقاط صورة لها مع المعجبين، ويتعمد الإنقاص من قيمتها وتقزيمها أمام ماله وثروته.

2) الشخصيات السلبية :

أ) الأنثوية:

عمدت أحلام مستغانمي إلى جعل معظم شخصياتها النسائية إيجابية، لذا لم نعثر على شخصة سلبية، فكل النساء اللائي وظفتهن الروائية، عانين الموت والحزن والألم، وواصلن الحياة بكل صبر.

ب) ذكورية:

– **طلال:** هو شخصية قاسمت هالة دور البطولة، فكان سقف الرواية وعمادها، أخبرت عنه الساردة كل شيء، فرأيته رجلا تعدّى عتبة الخمسين من العمر، وسيم في بدلة سوداء، تشي بثرائه الباذخ، وسلطانه الصارخ، وبأنه هو من يمتلك زمام الأمور: «كان له قوة ونضج رجل صنع ثراءه بذكائه. لكنه ما كان يبدو رجل أعمال. في الواقع هو يحترف الحياة. لا عمل له سوى ممارستها. بإمكانه أن يدعو أسماك القرش إلى طاولته، من دون أن يشاركهم شهيتهم للدم. »[2]

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص324.المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص145.

كان رجلا غامضا، منغلقا على ذاته، إذا ما أراد شيئا يحصل عليه، لأنه يشتري كل شيءإلاّ النجوم، فمن الصعب أن يقتلعها من جذورها.

أستنتج من خلال اسمه " طلال " أنه رجل ينتمي إلى العصر الجاهلي، عندما كان الرجل يئد المرأة حية، فاسمه يوحي بالطلل، الذي أكل عليه الدّهر وشرب، واندثر، فطلال لازال يفكر بنفس طريقة العصر الجاهلي، ولعل ما فعله للبطلة دليل على ذلك: «وها هي الان في الطائرة، لا تعود من فيينا بل من سحابتها تلك، بقلب تكسّرت أجنحته. فالسيد هاشم تركها تسقط من هذا العلو.. لتتهشم! »[1]

اعتبرت أحلام مستغانمي أن المرأة لازالت تصارع أطلالا ذاوية، بقي رسمها متجليا إلى يومنا هذا. وكشفت هذه الرواية عن تبعية «المرأة للرجل على نحو يسلبها حريتها بحجة الوصاية عليها وحمايتها من نفسها، وتكشف أيضا عن سوء الفهم بينهما والعلاقة المرتبكة، لا بين زوج وزوجة، بل بين سجين وسجّان. »[2]

طلال الذي ظنت هالة أنه أحبها، أرادها سجينة عنده، متحكما في مصيرها، فهي وهي تهرب من سطوة العائلة والقتلة والمجتمع، ارتطمت به فظنته حبل نجاة، وتفاجأت بطوق سجّان، يخنقها إلى حدّ الموت: «وها هي أما الإستبداد العاطفي، غير مصدّقة، أنّ رجلا لجأت إليه أملا في سند أبدي، ليس سوى إرهابي، استحوذ على صوتها بسلطة ماله.

بدأ بشرائه ليستمتع به وحده.. وانتهى بمنعها من الغناء إلاّ حين يأذن لها. بملئ إرادتها تركته يستأثر بها. ليُتمها، كانت سطوته تمنحها ذلك الشعور الذي تنهزم أمامه النساء، الإحساس بالحماية. »[3]

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص302.

2- نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث، ط1، 2008، ص16.

3- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص307.المصدر السابق

رأت هالة في طلال الأب الذي فقدته، واستسلمت لأوامره مثلما تستسلم الفتاة لأوامر والدها، ليس لأنها ضعيفة، بل كانت تجد في ضعفها، في حضرة والدها قوة، فالأب والأخ هما حصنا المرأة المنيع، وهما يواصلان حمايتها دون كلل، لأنها شرفهما وعزتهما وكرامتهما. هذا الذي ظنته هالة في طلال، عندما أحكم قبضته عليها، معتقدة أنه يقوم بحمايتها، لكنه في الحقيقة كان يقوم بخنقها، وسلبها كل شيء حتى صوتها: «لكنه لم يكن يحمي صوتها، بل مهرة ليس من حقها أن تصهل خارج حظيرته. »[1]

عبّرت أحلام مستغانمي عن مأساة المرأة أينما حلّت وارتحلت، إذ «صارت المرأة تتكلم وتُفصح عن ذاتها وتشهر عن إقصائها، فأفاضت زاوية جديدة وصوتا مختلف للتقاليد الأدبية والنقدية. »[2]

تمثلت هذه الرواية صوت المرأة ببراعة تامّة، مستعملة الضمير الغائب الذي لا جرم أنه عبّر عن أفكار الروائية ورؤاها الخاصة، تجاه المرأة والرجل والمجتمع والعادات والتقاليد وعن أوضاع سياسية، زادت من تمزق المجتمع الجزائري. وعانت فيه المرأة أضعافا مضاعفة لما عاناه الرجل، عشة العشرية السوداء، فتكلمت عن مأساة المرأة «الحضارة وأعلنت إدانتها للثقافة والحضارة وبينت أنّ هذه الحضارة المزعومة ليست تحضرا أو تطورا فكريا، فالحضارة التي تقمع المرأة ليست حضارة. »[3]

رغم التطور الحاصل في المجتمعات العربية، لازالت الثقافة الذكورية، تُحكم قبضتها على المجتمع العربي، دون أن تغفل عن تصوي البطل/ الرجل في صورة صياد، لاعب شطرنج، مقامر ناجح، بستاني يقطف الزهور، ويقطع الأشجار، رجل غامض

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص308.

2- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية المعاصرة، ص657 – 658.المرجع السّابق

3- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص9. المرجع السّابق

كبيانو منغلق لى ذاته، دون أن ننسى ساديته ونرجسيته الفائقة لكل الحدود، تقول الساردة: «أيقضت فيه قسوة لا عهد له بها. لعلّها أمراض الرجولة. في لحظة ضعف يكشف رجل لامرأة سره، ثم يشرع لاحقا في تأنيبها لينسيها ما باح به، يتمادى في إذلالها ليشككها فيما سمعته، في صدِّها، في هجرها، لتبحث عن الأسباب خارج السبب الحقيقي. لا يغفر الرجل لامرأة رأته في لحظة ضعفه. »[1]

تستمر الساردة في نقل أفكار طلال، الذي رأى في نجاحها وبهجتها، تمرّدا عليه: «ربما كان يفضل لو خانته مع رجل، على أن تخونه مع النجاح، النجاح يجمّلها، يرفعها، بينما اعتقد أنه حين ألقى بها إلى البحر مربوطة إلى صخرة لا مبالاته ستغرق لا محالة. من فكّ رباطها؟ بمن استنجدت لتقطع المسافة بين القاع والسطح؟ »[2]

انتصرت هالة بنجاحها، وعادت إليها الحياة مجددا. وهي التي عاشت كآبة وحزنا، وظنّت أنها ستموت بدونه. وتفاجأ طلال بأن تلك الفتاة الهشة، التي تركها وحيدة، تعاني أسئلة كثيرة لا إجابات لها، ظنا منه أنه انتصر عليها، وكسر أنفتها وكرامتها، عادت لتلقنه درسا كان غائبا عنه منذ زمن، لأنها ابنة الأوراس الأشم، الذي لا ينحني مهما حدث.

استنتاج:

استحضرت الروائية التاريخ الجزائري في هذه الرواية، وهذا أمر معروف عن أحلام مستغانمي، ولقد عالجت قضية المرأة، التي لازالت كما عهدناها وفيه لها، مستعينة بمجموعة من الشخصيات، يكاد يجزم القارئ أنها من لحم ودم، ويكاد يتأكد بأن وقائع الرواية حقيقية، فكانت معظم الشخصيات التي وظفتها الروائية، شخصيات إيجابية تسعى إلى غد أجمل، متمسكة بالأمل، متقدمة إلى الأمام، رغم المأساة التي عاشتها في وطن

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص313. المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص326.

كاد يلتهم أبناءه. بالإضافة إلى تلك النهاية الجميلة، إذ انتصرت البطلة على كل الظروف، كدلالة على انتصار الجزائر بعد كل ما مر بها من آلام وانكسارات.

الفصل الثالث:

إيديولوجيّة الصّوت النّسويّ وأبعاده في روايتي مملكة الفراشة لواسيني الأعرج، والأسود يليق بك لأحلام مستغانمي.

– مقاربة سوسيو نصّيّة–

الفصل الثّالث: إيديولوجيّة الصّوت النّسويّ وأبعاده في روايتي مملكة الفراشة لواسيني الأعرج، والأسود يليق بك لأحلام مستغانمي – مقاربة سوسيو نصّيّة–

أ) البنيويّة التّكوينيّة ورؤية العالم.

1) مفهوم رؤية العالم Vision du monde.

2) رؤية العالم والرّواية

ب) المستوى الأيديولوجيّ للسّرد

1) الإيديولوجيا والسّرد الرّوائيّ

ت) البعد الإنسانيّ في روايتي مملكة الفراشة والأسود يليق بك

1) النّزعة الإنسانيّة للصّوت النّسويّ في السّرد

2) الإنسانيّ واللاّإنسانيّ في رواية مملكة الفراشة

– مفارقة الموت/ الحياة

– الحبّ والحرب في مملكة الفراشة

3) الأنانيّات القاتلة في مملكة الفراشة

4) تصالح الأديان واحترام الإنسان في مملكة الفراشة

ج) البعد الإنسانيّ للصّوت النّسويّ في رواية الأسود يليق بك

1) الموت والحياة في رواية الأسود يليق بك

ح) البعد الثّقافي للصّوت النّسويّ في السّرد

1) تعريف الثّقافة

2) علاقة الثّقافة باللّغة

3) علاقة الثّقافة بالهويّة

– مفهوم الهويّة.

- الهويّة في الرّواية الجزائريّة.

4) جدليّة الآنيّة والآخر في رواية مملكة الفراشة.

- انفصام الهويّة بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة.

- الامتزاج الهويّاتي في مملكة الفراشة.

- لعبة الأسماء وتشتت الهويّة في مملكة الفراشة.

5) ثنائيّة الأنوثة/ الذّكورة في مملكة الفراشة.

- الأنوثة.

- الذّكورة.

خ) البعد الثّقافي للصّوت النّسويّ في رواية الأسود يليق بك.

1) الهويّة والهويّة الجنسيّة في رواية الأسود يليق بك.

- مروانة / الأوراس.

2) استلهام التّاريخ.

- الجدّ.

3) ثنائيّة الذّكورة و الأنوثة في رواية الأسود يليق بك.

- الصّوت بين الذّكورة والأنوثة.

أ) الصّوت = الفحولة.

ب) الصّمت = الأنوثة.

ت) الجسد/ الأنوثة.

د) البعد الاجتماعيّ.

1) الواقعيّ والخياليّ في الرّواية.

2) البعد الاجتماعيّ في مملكة الفراشة.

- الإرهاب والسّلطة والمواطن في مملكة الفراشة.

3) البعد الاجتماعيّ للصّوت النّسويّ في رواية الأسود يليق بك.

- المرأة / الشّرف.
- المرأة / الزّواج.
- المرأة/ العنوسة في المجتمع.

4) العنف والعنف ضدّ المرأة.

5) المرأة الزّوجة / العشيقة.

ذ) البعد السيّاسيّ للصّوت النّسويّ في السّرد.

1) السياسة والرّواية في السّرد.

2) العشريّة السّوداء والحرب الصّامتة في مملكة الفراشة.

- العشريّة السّوداء.
- الوطنيّة هي التي قتلت الأبرياء.

3) العشرية السوداء في رواية الأسود يليق بك

- الوطن والمواطن

تصدّت الرّواية المعاصرة، لمبدأ مركزيّة الصّوت الواحد، وحطَّمت القاعدة القديمة، بخروج الشّخصيّات " Personnages"، عن تأدية وظيفتها الأساسيّة (الحدث) إلى تأدية وظيفة هي أشدّ التصاقا بالرّاوي، فتحوّلت بدورها (الشّخصيّة) إلى سارد في الرّواية، لكنّها ليست الرّاوي بعينه، لأنّ الرّاوي «شبيه بشخصيّة خياليّة لا اسم لها ولا شيء يَدُلَّ عليها في الخطاب الرّوائيّ، سوى ما ترويه على هذا النّحو.

يختلف الرّاوي عن الشّخصيّة الرّوائيّة التي يدلّ عليها الضّمير والاسم، أو ما تقوله وما تفكّر فيه، وقد يختفي الرّاوي نهائيّا، ولاسيما عندما تتكلّف الشّخصيّة بالحكيّأو عندما تتحاور مع شخصيّة أو عندما تُناجي ذاتها»[1]، وهذا ما سبق وتحدّث عنه "جيرار جينيت" في كتابيه "خطاب الحكاية وعودة إلى خطاب الحكاية"، وقد كان قاعدة انطلقنا منها إلى تحديد أنواع الصّوت والرّؤى السّرديّة.

تصبح الشّخصيّة ساردا من الدّرجة الثّانية أو الثّالثة أو العاشرة، حسب تعدّدها واختلافها، وحسب علاقتها بالقصّة والحكي، باعتبارها شخصيّة روائيّة تشترك في «رواية الحدث الواحد، تؤدّي دور "الأنا والآخر" بصورة جليّة، من غير أن يكون هناك توزان صارم في القسمة – الفنّيّة المضمونيّة – بين أدوار "الأنا والآخر"، حين يكون عدد الشّخصيّات السّاردة أكثر من اثنين»[2].

يذكّرني هذا بشخصيّة "ياما" في رواية "مملكة الفراشة"، حيث تتحوّل "ياما" في الكثير من الأحيان إلى سارد من الدّرجة الأولى، تحكي قصّتها وقصص غيرها، سارد علِيم بكلّ شيء، أين تشارك الشّخصيّة، في تنفيذ البرنامج السّرديّ " programme

1– محمّد سويرتي: النّقد البنيوي والنّصّ الرّوائيّ، نماذج تحليليّة من النّقد الغربيّ، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، 1991، ص116–117.

2– صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عَبْر اللّغة السّرديّة)، ص69–70. المرجع السّابق

narratif"، الخاصّ بعالمها الرّوائيّ ممَّا يُساهم في بناء شخصيّة «ذات أبعاد ومستويات عدّة، تتضافر جميعها في الكشف عن طبيعتها الاجتماعيّة والإنسانيّة والأيديولوجيّة والنّفسيّة داخل الرّواية»[1].

يحتاج هذا النّوع من الشّخصيّات إلى تحليل خاصّ، يختلف عن التّحاليل السّابقة، يحتاج إلى تحليل «يزعم أنَّ هناك تداخلا بين أيديولوجيّة الرّواية والمستوى النّفسيّ لشخصيّاتها فضلا عن محاولته الفنّيّة لتحليل الضّمائر على أنّها عنصر فنّيّ ضمن بنية واحدة هي النّصّ الرّوائيّ»[2].

الحديث عن مستوى الصّوت –هو في الحقيقة– رصد للتّبئيرات، التي تصدر عن هذه الشّخصيّات في تفاعلها مع بعضها البعض، وما المنظور "perspective" إلاَّ تيّار الوعي الخاصّ بالشّخصيّة الرّوائيّة أو الرّاوي في حدّ ذاته، وهي أفكار تشبّع بها الشّخص "personne "، بعد أن غرفها من الواقع، محاولا بثّ هذه الأفكار، وإبلاغها إلى المتلقّي، الذي عليه أن يؤوّلها ويُفكّك شيفراتها[3].

ترى "يمنى العيد" أنّ كلّ قول هو «أساسا ممارسة تعبيريّة أو هو علاقة ممارسة بين النّاس في تفاوت وفي صراع وتناقض، ممارسة على حد، إنّها تعبير ينطق، يقول الوعي والتّصوّر، يقول لفظا ويقول صمتا، ويقول فعلا وتحويلا إلخ»[4]، تضيف "يمنى العيد"، شارحة هذه المسألة بقولها بأنّ الموقع ينفتح على «القول من إيديولوجيّ اجتماعيّ، ونحن لا نكشف بقراءتنا للنّصّ، عن هذا الموقع، إنّما نكشف عن هويّة

1- سمير روحي الفيصل: الرّواية العربيّة البناء والرّؤيا، مقاربات نقديّة، مطبعة اتّحاد الكتّاب العرب، د ط، دمشق، 2003، ص140.
2- المرجع نفسه، ص170.
3- ينظر: فولنفانغ إيزر: فعل القراءة، تر: حميد الحمداني، والجيلالي الكرية، مطبعة النّجاح الجديدة، دار البيضاء، 1995، ص12.
4- يمنى العيد: الرّاوي الموقع والشّكل، ص30.المرجع السّابق

الأيديولوجيّ المتحكّم ببنية النّصّ وبمنطق نهوضه»[1]، فالرّواية هي تعبير عن تيّار الوعيّ أو ما يسمّى برؤية العالم، وفي كشفنا عن هذه الرّواية، إنّما نكشف عن نوع الإيديولوجيا المسيطرة عليها.

الرّواية حسب "محمّد معتصم": «ليست تقنيّة فحسب، بل قوّتها في القضايا التي تعالجها، القضايا الإنسانيّة والفكريّة والاجتماعيّة والأدبيّة»[2]، وقد تفنّن روائيو الجزائر بالنّخر في طبقات المجتمع، واستحضار الماضي التّليد، بحثا عن حلّ لإشكالات غامضة حلّت بهذا الوطن، وهو ما اعتنت به هذه الرّسالة.

لعلَّ ما تطرّقت له في الفصل الأوّل، من تفاعل الأصوات، في تعدّدها مع الرّؤى السّرديّة، يسهّل مهمّة البحث، في مستوياته وأبعاده، لا سيما الصّوت النّسويّ، المتمثّل في شخصيّة البطلة "ياما" في رواية "مملكة الفراشة"، والرّاوي العليم بكلّ شيء، وشخصيّة "هالة" في رواية "الأسود يليق بك"، فاتحة المجال أمام مستوى إيديولوجيّ، أسفر عن أبعاد عديدة لهذا الصّوت.

أ) البنيويّة التّكوينيّة ورؤية العالم:

1) مفهوم رؤية العالم Vision du monde :

سبقت الإشارة إلى الرّؤية السّرديّة، وما تحمله من وعي للعالم، وهو يصدر عن رؤى سرديّة معيّنة في النّصّ السّرديّ، يقودنا إلى ما يُسمّى برؤية، العالم " la vision du monde"، وهي حسب لوسيان غولدمان "lucien goldmman" تلك المجموعة من الطّموحات، المشاعر، الأفكار، التي يتشارك فيها أعضاء طبقة اجتماعيّة معيّنة،

1– يمنى العيد: الرّاوي الموقع والشّكل، ص30. المرجع السابق

2– محمّد معتصم: بناء الحكاية والشّخصيّة في الخطاب الرّوائيّ النّسائيّ العربيّ، منشورات دار الأمان، ط1، 2007، الرّباط ص166.

ويتعارضون فيها مع مجموعات أخرى، ممّا يحقّق الكثير من الوعي الطّبقيّ، بطريقة أكثر وعيا، وتناسقا[1].

هي رؤية تشترك فيها جماعة معيّنة، ولا تخص الفرد لوحده، وتقوم على قيم وأهداف مشتركة، لأنّ الفرد لا يمكن أن يصل إلى هذه الدّرجة من الوعي الكامل حقّا، بمعنى تواجده وطموحاته، ومشاعره وسلوكه إلاَّ نادرا، ويظلّ وعيه نسبيّا، إلى حدّ ما، أمَّا إذا حقّق أحدهم هذا الانسجام والتّكامل، من ناحية المفهوم أو الخيال، فإنّه لا يمكن أن يكون إنسانا عاديّا، بل هو إمَّا أن يكون فيلسوفا أو كاتبا، ما يمنحه أقصى قدر ممكن من الوعي بالفئة التي يعبّر عنها[2].

يُحيل مصطلح "رؤية العالم"، على مفهوم تيّار الوعي، الذي ينبثق من الفكر والعقل، هذا التّيّار الواعي، لا بدّ من وجوده في صراع دائم مع تيّار واع آخر. بذلك نكون أمام قطبين متصارعين، فرؤية العالم وتيّار الوعي، يغذيهما الصّراع المستمرّ بين هذه الجماعات الواعية.

فرؤية العالم «مصطلح يدلّ على وجود نظام فكريّ أو شعوريّ يظهر في بنية الأثر، ويظهر في وحدته المنطقيّة، يرتبط بفكر أو شعور الجماعة التي يرتبط بها الكاتب، اقتصاديّا أو اجتماعيّا في مرحلة تاريخيّة معيّنة، ومن ثمّ فإنَّ هذه النّظرة تتكوّن نتيجة

1- Lucien goldmann: le dieu caché: étude sur la vision tragique dans les pensées de pascal et dans le thatre de racine, édition gallimard, 1956, p26- 27

«une vision du monde c'est précisément cet ensemble d'aspiration ,de sentiments et des idés qui réunit les membres d'un groupe (le plus souvent, d' une classe sociale) et les opposes aux autres groupes »

2- I bid,p 27

« c'est ,sons doutes , une schématisation ,une extrapolation de l'historien, mais l'extrapolation d'une tendance réelle chez les membres d'un groupe, qui réalisent tout cette conscience de classe d'une manier plus ou moins conscience et cohérente plus ou moins, disons nous car si l'individu n' a que rarement une conscience vraiment entière de la signification et l'orientation de ses aspiration, de ses sentie mente, son comportement, il n' en a pas moin , toujours une concience relative rarement, des individus exceptionnelle allégement on tout au moin son pée d'attendre, la cohérence intégrale . dans la mesure ou il pavienment à l'exprimer, sur le plan conceptuel ou imaginatif, ce son des philosophes ou des écrivions et leur ouvre est d'autre plus importante qu'elle se rapproche plus de la cohérence schématique d'une vision du monde c'est-à-dire du maximum de conscience possible du groupe social qu' ils expriment ».

وعي الفرد المبدع، ووعي الجماعة فهي ظاهرة اجتماعيّة، تظهر بصورة غير مباشرة، في بنية الأثر الأدبي»[1].

يمكن تلخيص مفهوم "رؤية العالم"، على أنَّه ذلك الزّخم الفكريّ، الذي تتمتّع به طبقة اجتماعيّة معيّنة، في فترة زمنيّة معيّنة، إذ يختلف الوعي الاجتماعيّ والثّقافيّ والدّينيّ والطّبقيّ للمجتمع الجزائريّ، في فترة الاستعمار، عن الوعي الجماعيّ في وقتنا الرّاهن، ففي الأوّل كان الصّراع فيه بين جبهتين، بين الشّعب الجزائريّ، الذي التفّ أفراده حول جيش التّحرير الوطنيّ، متّفقين على ضرورة التّحرّر من المستعمر، ممَّا حذا بهم إلى الثّورة والتّمرّد والنّهوض في وجه فِرنسا، من أجل بلوغ حرّيّتهم وتحرير وطنهم، كي يسودوا بلادهم، ويعيشوا أحرارا. وبين الآخر (المستعمر) الذي كان يظنّ أنَّ الثّورة مجرّد عصيان وخروج عن القانون، وسرعان ما تخبُو وتخمد نارها.

أمَّا في الوقت الرّاهن، فإنّه يوجد العديد من الطّبقات، ممّا ولّد الكثير من الصّراعات، صراع سياسيّ، اجتماعيّ، اقتصاديّ، ثقافيّ، دينيّ... حيث تفكّر الطّبقة الكادحة في الطّريقة التي تؤمّن بها قوتها، وكيفيّة الحصول على حقوقها من السّلطة، وترى السّلطة بأنّ هذه الطّبقة تحاول التّمرّد عليها وإسقاط حكمها، فتتوجّه إلى الاعتقال أو الطّرد من العمل...، أو سياسة الطّرق على الماء والوعود الكاذبة، لكسب الوقت والثّقة.

تتطلّع الطّبقة المثقّفة، إلى تغيير السّلطة حسب معطياتها وأفكارها، فالفرق شاسع بين الفنّان والإنسان العاديّ، فالتّعبير عن لوحة فنّيّة مركونة في معرض للفّنّ التّشكيليّ، يراها الإنسان العاديّمجرّد لوحة يزيّن بها مدخل بيته، أو صالونه، أو إحدى غرفه، أو لا

1– سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النّقد الأدبيّ المعاصر، دار الآفاق، ط1، القاهرة، 2001، ص148.

يعيرها اهتمامه بتاتا...، ويقرأها الثّاني (الفنّان) وفق وعيه الفنّيّ الكامل، فيتوصّل إلى أسرار تدهش العالم، مثل ما حدث مع لوحة "الموناليزا ليوناردو دافنشي".

تختلف الرّؤية باختلاف الوعيّ، واختلاف الطّبقات الاجتماعيّة، ممّا يُولِّد صِّراعا فكريّا، سياسيّا واجتماعيّا. وتسعى (رؤية العالم) إلى تحقيق أهداف هذه المجموعة أو تلك، حيث يتفاوت الوعي داخل الطّبقة الواحدة، ويتغيّر بتغيّر الزّمان والمكان، فهناك الوعي الكامل، وهناك الوعي الممكن، وهناك الاقتراب من الوعي.

2) رؤية العالم والرّواية :

أخرجت البنيويّة التّكوينيّة النّصّ الأدبيّ من الجمود، أو من تلك الدّراسة الجامدة، التي عرفها الأدب مع الشكلانيّة والبنيويّة، التي تمجّد حياة النّصّ في علاقاته الدّاخليّة، وتفصله عن محيطه الخارجيّ، وعن مؤلّفه، حيث ذهب "رولان بارت وجاك دريدا" إلى تمجيد فكرة: "موت المؤلّف"، ممّا أورث النّصّ الأدبيّ الجمود والتّحجّر، إذ قصُرت هذه المناهج، عن الوصول إلى معنى شامل ودقيق للنّص الأدبيّ: القصّة، الرّواية، القصيدة...

لقد حاولت البنيويّة التّكوينيّة «إقامة توازن بين العالم الخارجي الذي يحيط بالإنسان ويرسل إليه الحروب والفتوحات والنّزوحات والاحتلال مثلا) والعالم الدّاخلي (الذي ينبعث من الإنسان والمجموعة بُغية التّفاعل أو الوضوح، أو الرّفض، أو ...(ويَرى جولدمان أنّ هذا التّوازن يتبدّل من مجتمع إلى آخر، ومن حقبة زمنيّة إلى أخرى »[1]، تجاوزت البنيويّة التّكوينيّة ذلك الطّرح الجامد، وسعت إلى البحث عن « بنى مناظرة ومماثلة للبنى الدّالّة خارج النّصّ، أي في الواقع الاجتماعيّ، بمعنى أنّها تربط البنى الصّغيرة داخل العمل

1– جمال شحيد: في البنيويّة التّركيبيّة، دراسة في منهج لوسيان جولدمان، دار ابن رشد للطّباعة والنّشر، ط 1، 1982، ص ص87 – 88.

الأدبيّ، ببنى أكبر، تناظرها في الواقع الاجتماعيّ، يعبّر عنها الكاتب أو الرّوائيّ، بوصفه منتميا إلى طبقة، أو جماعة اجتماعيّة معيّنة.

إنّ الجدير بالذّكر هنا، أنَّ "جولدمان" عندما درس الرّواية، رأي أنَّ الشّكل الرّوائيّ وليس المضمون فقط (يرتبط بتاريخ الحياة الاقتصاديّة)»[1]، واصطلح عليها "سعيد يقطين" بالبنى الميتا نصّيّة.

دأبت البنيويّة التّكوينيّة والسّوسيو نصّيّة، على البحث عنها في النّص الأدبيّ، مرتكزة على مفهوم رؤية العالم «التي يمكن اكتشافها من خلال المزواجة في النّظر بين بنية العمل الأدبيّ المتميّز، أي يمتلك رؤية متماسكة عن العالم، وبنيته في الواقع الاجتماعيّ الذي يُعبّر عنه بعمل متميّز لكاتب منتم لطبقة أو جماعة معيّنة، تمتلك رؤية للعالم خاصّة بها»[2]، لأنّ العلاقة بين الأدب والواقع، ليست علاقة انعكاس، إنّما هي علاقة « تفاعليّة بين التّجربة الأدبيّة والتّجربة الاجتماعيّة بغض النّظر عن الشّكل الذي تأخذه التّجربة الأدبيّة، وما قد يوحي به من إلهام بالتّباعد بين التّجربتين»[3].

الأدب ليس بالضّرورة انعكاسا لهذا الواقع، وإنّما هو رؤية خاصّة للواقع الاجتماعيّ، الذي يعيشه الكاتب في حدّ ذاته، داخل طبقة اجتماعيّة معيّنة، هو تجسيد أو نقل الصّراع الذي يعيشه الإنسان في مجتمعه، ولاسيما الصّراع السّياسيّ والاجتماعيّ والدّينيّ... «وهذا لا يشير –بالضّرورة– إلى أنّ العالم المقدّم أو المشكل من خلال النّصّ الرّوائيّ، عالم بديل أو مواز للعالم الواقعيّ الملموس.

1– ينظر، عبد الله العرفج: علم اجتماع الأدب، المجلّة العربيّة، د ط، المملكة السّعوديّة، الرياض، 1441هـ، ص34.

2– ينظر: المرجع نفسه، ص41.

3– المرجع نفسه، ص41.

إنّما هناك حالة من الفعل والانفعال، لا يمكن وصفها أو تحديدها بسهولة، فهي لا تعكس الواقع بشكل مباشر، وإنّما تشكّل رؤية جدليّة تتكوّن من الفنّيّ والمرجعيّ...»[1]، فهي إعادة تشكيل للواقع، وفق زاوية نظر معيّنة، خاصّة بجماعة معيّنة، وفي فترة زمنيّة معيّنة.

إنّ الكتابة –على اختلاف أشكالها– هي نوع من الوعي، ونوع الكتابة هو الذي يحدّد وعيها، وهي تحمل موقفا معيّنا من العالم «موقف الذّات الكاتبة في محيطها الاجتماعيّ، كونها فعلا واعيا صادرا عن جملة موجات شعوريّة ولا شعوريّة، يكون الوعي بها ومن خلالها، أي من خلال تحقّق الكتابة أداء استنكاهيا، لا يرمي إلى توجيه أو تعليم بقدر ما يساهم في كشف معالم الماهية الواعية في سياقها...»[2].

ينطلق الكاتب بداية من مبادئه وأخلاقه وشعوره ولا شعوره أيضا، تجاه قضية أو موضوع ما في المجتمع، غير قاصد إلى توجيه هذا المجتمع أو تعليمه، وإنّما يكون بداية تعبير عن شعور هذا الكاتب فقط، وكأنّه يكتب لنفسه في البداية، ولا يقصد إلى الآخر (القارئ).

عندما وقف امرؤ القيس على الطّلل، لم يكن يقصد إلى جعله قاعدة شعريّة، وإنّما انطلق من شعوره تجاه بيت المحبوب الذي رَحَل، واستحال رَسْماً في الفلوات، ترتع فيه الوحوش، معبرا عمَّا يخالجه من حزن وخوف وشوق في لحظة واحدة، مجموعة من المشاعر المتضاربة، في آن واحد، استحال وفقه الطّلل من مجرّد ظاهرة اجتماعيّة، إلى ظاهرة كونيّة عند الشّاعر، وغيره ممّن قاسموه الصّحراء، نابعة من فكر الشّاعر وعقله

1– عادل ضرغام: في السّرد الرّوائيّ، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، لبنان، الجزائر، صص 20– 21.

2– حكمت النوايسة: وعي الكتابة، دراسة في تجربة إلياس فركوح السّرديّة، ص14.المرجع السابق

وقلبه ولا وعيه، فهذه "رؤية العالم"، التي قصد إليها "لوسيان غولدمان" وغيره من البنيويّين التّكوينيّين.

لم يقصد الشّعراء في العصر الجاهليّ، إلى تغيير منظومة المجتمع القبلي آنذاك، ولم يُغيّروا شيئا فيه، وإنّما عبّروا عن هذه الظّاهرة الخطيرة، ظاهرة التّرحال وعدم الثّبات في مكان واحد، عن ظاهرة الفناء والموت والاندثار، لكنّهم لم يغيّروا. جاء التّغيير بعد العديد من السّنوات، ولم يكن في ذات الوقت، فالطّبيعة هي التي حكمت عليه، أن يتّبع مضارب الماء والكلأ، أمّا هو فكان في حلّه وارتحاله يخلّف وراءه الفناء.

ينطلق وعي الكتابة من داخل الكاتب أوّلا، مرورا بخارجه الذي أثّر فيه لا محالة، وبهذا يكون «وعي الكتابة منظومة القيم والمؤشّرات التي تصدر عنها الكتابة سواء أكانت الخارجيّة منها، وهي الخاضعة للشّرط التّاريخيّ، أمّا الدّاخليّة، وهي الخاضعة للتّربية والثّقافة، والميول ومغالبة الشّخصيّة، المواقف، في واقعها الموضوعيّ» [1].

الكتابة إذاً هي مجموع القيم الاجتماعيّة، الثّقافيّة، السّياسيّة، الأخلاقيّة والدّينيّة، التي تشبّع بها مجتمع ما، على مرّ أزمنة تاريخيّة معيّنة، بالإضافة إلى ما تشبّع به المؤلّف داخل هذا المجتمع، من تربية وأخلاق، ورؤى ومواقف، ... ولا يستقيم الواقع إلاّ من خلال الكتابة.

لقد برزت الرّواية الجزائريّة متميّزة بالجدّة والتّفرّد أو ما يسمّى بالتّجريب الرّوائيّ، من أمثال واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي، أمين الزّاوي، عزّالدّين جلاوجي، محمّد ساري، غيرهم كثير. ممّن أضفوا بصمة خاصّة على الرّواية الجزائريّة، ووصلوا بها إلى مصاف العالميّة. واختار البحث الوقوف على روايتي: مملكة الفراشة لواسيني الأعرج،

1– حكمت النوايسة: وعي الكتابة، دراسة في تجربة إلياس فركوح السّرديّة، ص14.المرجع السّابق

والأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، وهذا لتميّز الكتابة الرّوائيّة عندهما، وما تحملانه من أسئلة جادّة، حفرت في عمقي التّاريخ والمجتمع الجزائريّ، وفتحت الأفق أمام أسئلة سياسيّة ودينيّة وهوياتيّة شائكة، ولأنّ الرّوايتين تحملان نفس الوعي، وتتشابهان نوعا ما في طرح قضايا سياسيّة في فترة العشريّة السّوداء.

ب) المستوى الأيديولوجيّ للسّرد:

يمثل الأغلبيّة في النّصّ الرّوائيّ، باعتبار الأيديولوجيا جزءا منه، فالشّخصيّات النّاطقة في الكون الرّوائيّ لم توضع لمجرّد الدّيكور أو التّزويق، وإنّما احتلّت موقعا معيّنا ومحدّدا، لتؤدي دورها في المجتمع الرّوائيّ، باعتبارها عنصرا مهمّا فيه، وهو دائما يحمل أفكارا وأيديولوجيّة، عليه أن يسوقها إلى المتلقّي و«كلمته هي دائما – قول أيديولوجيّ – واللّغة الخاصّة في الرّواية هي دائما وجهة نظر إلى العالم تستدعي قيمة اجتماعيّة – والكلمة– قولا أيديولوجيّا، هي التي تصبح موضوع تصوير في الرّواية»[1] .

1) الإيديولوجيا والسّرد الرّوائيّ :

الإيديولوجيّة وجهة نظر ورؤيا للعالم وهي "نسق من الأفكار والعادات والأخلاق والمفهومات والقوانين والفنون... إلخ، تتشكّل في مرحلة تاريخيّة محدّدة"[2]، إذن الإيديولوجيّ مجموع تلك العادات والتّقاليد والأعراف، والثّقافة والمجتمع، والسّياسة والدّين، ... وهي مرتبطة بوعي الشّخص «التي ترتبط بفكرة يؤمن بها، ولها سلطان وتأثير عليه، بحيث تغدو هذه الفكرة محرّكة لهذا الفرد، في خطابه العادي وفي خطابه الإبداعيّ، خاصّة في الرّواية»[3]،

1– ميخائيل باختين: الكلمة في الرّواية، تر: يوسف حلاّق، منشورات وزراة الثّقافة السّوريّة، د ط، 1988، ص110.

2– عادل ضرغام: في السّرد الرّوائيّ، ص19.المرجع السّابق

3– المرجع نفسه، ص21.

وكما سبق الذّكر، لا يكتمل وعي الذّات البطلة، إلاَّ بمحاورتها لوعي آخر، حتّى يتشكّل الصّراع الحضاريّ والثّقافيّ والإيديولوجيّ، أي أنّ حقل رؤية البطل «لا يمكن أن يوضع إلاَّ بجانب حقل آخر للرّؤية وأيديولوجيّته إلاَّ بجانب إيديولوجيّة أخرى»[1].

بحيث يصعب تحديد رؤية شخصيّة ما في المجتمع الرّوائيّ، إلاَّ إذا وضعناها في موقع متصارع، ومتناطح مع رؤية شخصيّة أخرى، ويتجلّى من خلال صراعاتها رؤى ومنظورات أخرى، لأنّ الإيديولوجيّات جزء لا يتجزّأ من الإنسان، ولا يمكن أن تنفصل عنه.

فحتى "في تجربة الرّواية الجديدة في فِرنسا، كانت النّصوص حاملة ضدّ إرادة مبدعها، لأبعاد سوسيولوجيّة تشهد على مأزق اللاّمعنى والعبثيّة، المنحدرين من صلب حضارة تستند إلى خطاب العقلانيّة والتّقدّم"[2].

يستطيع النّصّ الرّوائيّ أن يحمل الكثير من الأفكار المتناقضة، باعتباره نصًّا ليِّناً طَيِّعاً، وبالتّالي تلعب الصّراعات الأيديولوجيّة في الرّواية، الدّور الفعَّال في نُمُوِّهَا وتطوّرها وتجلّي أفكارها، كالذي تلعبه داخل المجتمع وعلى أرض الواقع.

ترى يمني العيد بأنّ الاتّساق الأدبيّ مع الأيديولوجيّ، يؤدّي إلى إنتاج الجماليّة في النّصّ، وهو مفهوم يجب أن "يتحدّد في نطاق علاقة تشكّل الوعي، المتّسق في العمل الرّوائيّ مع عناصر أخرى، مع الصّراع في المجتمع في تاريخيّة الماديّة العلميّة، وهذا يعني إمكانية ولادة مفهوم جمالي على مستوى المعرفة".[3]

1– حميد الحمداني: النّقد الرّوائيّ والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّص، ص32.المرجع السّابق

2– محمد برادة: شرك الكتابة، مجلّة الوسط، ع 21، 1992، ص10.

3– يمنى العيد: في معرفة النّصّ، منشورات دار الآفاق الجديدة، د ط، د ت، ص223.

إنّ الأدب من منظور يمنى العيد، أكثر خصوبة وملاءمة للأيديولوجيا، ولأنه قادر على " إخفاء السّياسة فيه، وكأنّه ما سُمِّي بأدبيّة الأدب، أو الفنّيّ، وهو الذي يخفي السّياسيّ دون أن يعني ذلك غِيَابَهُ بالضّرورة. أو كأنّ تمام الأدب يوهم بتمام الأيديولوجيّ فيه، أي بصحبته، حتّى لكأنّ الوعي هو الوعي أو كأنّ موقفا أيديولوجيّا ما هو الموقف أو هو الأيديولوجيّ".[1]

تضيف يمنى العيد شارحة رؤيتها، لاختفاء السّياسيّ داخل النّصّ الأدبيّ، "أو كأن حين يتميّز على مستواه لا يعود إلاَّ أدبيّا بمعنى سقوط الوعي، هنا في اتّساقه الأدبيّة بصحبته، كأنّ الاتّساق والتّمييز هُما كفالة صحّة السّياسيّ الحاضر، بخفاء في العمل الأدبي"[2]. وهذا ما يكسب الأدبيّ أدبيّته وجماليّته، ويتحرّر من القولبة التي كانت تهيمن عليه في عصر مضى، وهو ما عرف في النّقد الاجتماعيّ بالالتزام والإلزام في الأدب.

بما أنّ الأيديولوجيا معرفة مشتركة، فإنّها «تدخل الرّواية، باعتبارها مكوّنا جماليّا، لأنّها هي التي تتحوّل في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخالص...»[3]، هي وسيلة لصياغة عالمه الخاصّ (الرّوائيّ) لكنّها في الكثير من الأحيان لا تعبّر عن أفكاره ورؤاه، على وجه الخصوص، وإنّما يستعين بها الرّوائيّ لبناء عالمه السّرديّ، عبر تلك الصّراعات والمفارقات والتّمزّقات داخل رحِم الرّواية الواحدة، ليصل في الأخير إلى استنتاجات جديدة.

إنّ صوت الكاتب/الرّوائيّ «في الواقع (أيديولوجيّته) يكونان موجودين ضمن الأصوات المتعدّدة المتعارضة منذ بداية الرّواية، في أنّ جميع هذه الأصوات، تبدو

1– يمنى العيد: في معرفة النّصّ، ص223. المرجع السابق

2– المرجع نفسه، ص222–223.

3– حميد الحمداني: النّقد الرّوائيّ والإيديولوجيا، ص33.المرجع السّابق

متعادلة القيمة، بحيث يكون من المتعذّر تماماً تحديد الموقف الذي يتبنّاه الكاتب مادام يدير الصّراع الإيديولوجيّ في شبه حياد تامّ.

لا تشكل آراء الكاتب في البداية إلاَّ طرفا واحدًا، من حدود الصّراع الإيديولوجيّ، ولا ينتبه القارئ إلى مشروع الكاتب الإيديولوجيّ إلاَّ بعد أن يكون قد انتهى من قراءة العمل»[1].

يكتب الرّوائيّ ليوظّف هذه «الرّؤيا توظيفا جماليّا، ومن ثمّ لا فائدة من رفض الرّؤيا أو قبولها، تأييدها أو توهينها، انطلاقا من رؤيا مغايرة أو من الرّؤيا نفسها، ذلك لأنّ الرّوائيّ يكتب روايته، أي أنّه يرغب في استخدام لغة الفنّ ليقنع قارئه بالرّؤيا التي يؤمن بها، وكلّما نصيب الرّواية من الفنّ كان الرّوائيّ أقدر على توفير هذه القناعة عن القارئ»[2].

لقد عالج "ميخائيل باختين" هذه القضيّة، معبّرا عنها بمصطلح "الفكرة البطلة" و«يقصد الفكرة الفنّيّة كما تتجسّد في نسيج الخطاب الرّوائيّ، التي تنطلق أساسا من الوعي الذّاتيّ، غير أنّها تنمو في الفنّ لتصبح نوعا من التّفكير حول العالم بمعنى أنّ الفكرة كموضوع في الخطاب الرّوائيّ، هي مزيج بين لغة البطل ولغة الأيديولوجيا»[3].

تعبر الأيديولوجيا عن تلك الأفكار، التي يُشبع بها الرّوائيّ الرّواية، الذي يعبّر من خلالها عن أيديولوجيّته الخاصّة، فهي ذلك المزيج من المواقف السّياسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة والدّينيّة...، التي تختفي تحت جُبَّة الإيديولوجيا، لتشكّل النّصّ الرّوائيّ، وتدفع بعجلته إلى الأمام، وهذا النّوع من الرّواية لا ينمو إلاَّ داخل هذا المحيط، وداخل هذه الحدود التي تشكّلها الإيديولوجيا في كلّ أبعادها: الإنسانيّة – الثّقافيّة – الاجتماعيّة –

1– يمنى العيد: في معرفة النّصّ، ص36. المرجع السابق

2– سمير روحي الفيصل: الرّواية العربيّة البناء والرّؤيا، ص173.المرجع السّابق

3– يوسف لطرش: بناء الرّؤية السّرديّة في الخطاب الرّوائيّ، ص31.المرجع السّابق

السّياسيّة و الدّينيّة، من البديهيّ أن تحتضن الروّاية هذه المواقف المهمّة، باعتبارها العمل الأكثر إنسانيّة، ممّا يسمح للدّارس بتتبّع صوت السّارد من خلال هذه الأبعاد.

ت) البعد الإنسانيّ في روايتي مملكة الفراشة والأسود يليق بك:

1) النّزعة الإنسانيّة للصّوت النّسويّ في السّرد :

إن خير ما أنطلق منه وأنا على أعتاب، البعد الإنساني في روايتي مملكة الفراشة والأسود يليق بك، قول الله ﷻ: ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ﴾[1].

لخّصت الآية الكريمة، مفهوم الإنسان بدقّة متناهية، إذ يُخلق الإنسان ممَيّزا عن باقي المخلوقات، بالخِلقة الحسنة، والعقل والقلب، والرّوح الطّيّبة الزّكيّة، ثم يبدأ في التّخلّي عن هذه الصّفات الإنسانيّة، شيئا فشيئا، إلى أن يردّ إلى أرذل الأخلاق، فيرتدّ على أعقابه خائبا.

تشرح الآية الكريمة مفهوم الإنسانيّة بيقين تامّ، وتؤكّد أنّ الإنسان يختلط فيه الخير بالشّرّ، الإنسان مادّة وروح، يبلى الجسد وتبقى الرّوح خالدة، بخلود خالقها العظيم.

تَعتبر الإنسانيّة أنَّ «المصالح والقيم والكرامة الإنسانيّة هي العامل المهيمن... فهي موقف ذهنيّ يولي اهتمامه المُركّز، للمناشط الإنسانيّة لا العوالم الغيبية...»[2]، ركّزت الإنسانيّة على الإنسان واهتمّت به، وجعلته مركزا للكون «وأكّدت جدارة الإنسان الجوهريّة وكرامته ومقدراته على النّقيض من الرّأي المضادّ الذي ساد مثلا

1– سورة التّين، الآية :4 – 5.

2– إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبيّة، التّعاضديّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، تونس، ط 1، 1986، ص369.

واعتبر الإنسان شرّيرا، ضئيل القدر، كُتِبَ عليه الهلاك في هذه الحياة وفي الحياة الأخرى كذلك»[1]، فالإنسان ليس شرّا مطلقا، وليس خيرا مطلقا، بل هو مزيج بينهما، إذ يمكن أن يرتقي هذا الإنسان إلى المصافّ العليا، وهو ما يتمثّل في الأنبياء والرّسل، كما يمكنه أن ينزل إلى الدرك الأسفل، إذا ما خالط قلبه الشّرّ. و«نستطيع أن ندرك هذه النّزعة في تعبيرها عن حقائق إنسانيّة لا تتغيّر بتغيّر الزّمان والمكان، في مقدّمتها حقيقة الصّراع بين الحبّ والموت وحاجة الإنسان إلى الإيمان مهما كانت الصّورة التي تعبّر بها عنه، وحقيقة اللّذّة وتمسّك الإنسان بالحياة وإصراره عليها. كما تهتمّ بترسيخ قِيَم التّسامح والحبّ والحرّيّة والحقّ والمعرفة والإيجابيّة والاجتهاد المغامرة والتساؤل"[2].

إنّ الإنسان هو مجموع كلّ التّناقضات، يجتمع في قلبه الحبّ والكره في نفس الوقت، يبكي ويضحك في ذات الوقت، يستميت من أجل الحياة، ويموت لأهون الأسباب.

يعيش الإنسان في صراع دائم مع هذه الحياة، ويطمح في الوصول إلى كلّ ما هو مثالي، يقول "بهاء الدّين محمّد مزيد" أنّنا نكون بذلك «إزاء مجموعة المتناقضات التي تحفل بها الحياة الإنسانيّة. المادّة/المعنى، العقل/القلب، الرّوح/الجسد، اللّذّة/العمل.

وهكذا تتّخذ... موقفا توفيقيّا وتقرّر أنّ تحقيق أهداف الكون يكون بالإنسان، وللإنسان وليس على حسابه ولا من خلال التّضحية بإنسانيّته. »[3]

كان "بالزاك" ممن اهتمّوا بالإنسان، فراح يصوّر في رواياته «عمليّة التّراكم الأيديولوجيّة البورجوازيّة، وكان هذا التّراكم يتطلّب نوعا من الصّراع والاحتداد والمناهضة،

1– إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبيّة، ص:369. المرجع السابق

2– بهاء الدّين محمّد مزيد: النّزعة الإنسانيّة في الرّواية العربيّة وبنات جنسها، العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، الإسكندريّة، مصر، ط1، 2007 – 2008، ص128.

3– المرجع نفسه، ص129.

أماّ الذين جاؤوا بعده وخاصّة "فلوبير FLAUBERT»، فقد صوّروا هذه التّراكمات وقد أصبحت شيئا مفروضا على الإنسان المقهور، وبمعنى أدّق لقد صوّر "بالزاك"، الإنسان الذي يُقهر بينما صوّر من جاء بعده الإنسان الخاضع للقهر...»[1]. صور "بالزاك" حياة القهر والظّلم، التي عاشها الإنسان قبل الثّورة البورجوازيّة. وصوّر الذين جاؤوا بعده رضوخ الإنسان لكلّ أنواع القهر، التي أصبح يعيشها في ظلّ الرأسماليّة.

جاءت الثّورة البورجوازيّة مناهضة للإقطاعيّة، بغية إعادة توزيع الحقوق الضّائعة، والمنهوبة من طرف الإقطاعيّين والأرسطوقراطيّين وهيمنة الكنيسة، هادفة إلى إعلاء سلطة الفرد، ومنحه حرّيّته، وحقّه في العيش الكريم، لكن تفاجأت وفاجأت بأسوأ ممّا كان من قبل، إذ تشيّأ كلّ شيء مع الرّأسماليّة، وأصبح لكلّ شيء ثمن" والتي أصبح الكائن البشريّ فيها غريبا تماما، وأصبحت جميع العلاقات الإنسانيّة فيها علاقات خارجيّة، ظاهريّة ماديّة... وأُنزل ستار الظّلام والإيهام على الرّوابط الاجتماعيّة، وازدادت عزلة الفرد وبُولغ في إنكار فرديّته»[2]، أرادت البورجوازيّة إعلاء سلطة الفرد، فزجّت به في مطبّات أخرى. ولم يعد ذلك الفوز السّاحق للبورجوازيّة على الفرد {الإنسان} بالرّبح الوفير، عكس ما كانت تظنّ.

فازت البورجوازيّة، وخسر العالم إنسانيّته، حيث تشيّأ كلّ شيء، وغابت العلاقات الاجتماعيّة... «في هذا العالم الذي تغرّب عنه الإنسان ولم تعد فيه قيمة إلاّ للأشياء، أصبح الإنسان شيئا بين الأشياء...»[3]، تغرّب الإنسان في هذا العالم، الذي تسطّح فيه كلّ شيء، وتدمّرت فيه العلاقات الاجتماعيّة.

1– حميد لحمداني: الرّواية المغربيّة ورؤية الواقع الاجتماعيّ، دراسة بنيويّة تكوينيّة، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، ط 1، 1985، ص63.

2– إرنست فيشر: الاشتراكيّة والفنّ، ص84. المرجع السّابق

3–3– المرجع نفسه، 145.

هذه الغربة التي لم يعان منها الإنسان العادي فقط، بل كانت غربة الفنّان أضعاف غربة الإنسان العاديّ. عانى الإنسان هذه الغربة والوحدة والعزلة، التي فرضتها الرّأسماليّة الجديدة، التي علّبت كلّ شيء حتّى المشاعر، وعرضتها للاستهلاك، على مستهلك مجهول «ولأوّل مرّة في تاريخ الإنسانيّة أصبح الفنّان فنانا حرّاً أي شخصيّة حرّة. وهو حرّ إلى حدّ غريب، إلى حدّ الشعور بالوحدة والعزلة. وأصبح الفّنّ مهنة نصف رومانسيّة ونصف تجاريّة...»[1].

إذا كانت الرّواية سردا منظّما للقصّة، فإنّ هذا السّرد منبجس عن المشترك الإنسانيّ، من عادات وتقاليد وأعراف ومعتقدات...وكلّ ما يحمله مصطلح الإنساني من معنى، فالمادّة «الحكائيّة الموظّفة في البناء السّرديّ، مادّة مستوحاة من المشترك الثّقافيّ الإنسانيّ، كما وظّفته الحكاية الشّعبيّة والأساطير والأمثال الشّعبيّة والحِكم المأثورة من أقوال الشّيوخ والأولياء».[2]

عبّر الإنسان منذ بداياته الأولى، عن إنسانيّته من خلال الفّنّ، فكان يحفر كلّ ما يجول بخاطره على الصّخور، وأُميط اللّثام عن لوحات فنّيّة طبيعيّة، تحكي لنا قصّة إنسان متمسّك بالحياة، صارع كلّ عوامل الطّبيعة حفاظا على استمراريّته، وهذا ما سنحاول تتبّعه في روايتي "الأسود يليق بك ومملكة الفراشة".

1– إرنست فيشر: الاشتراكيّة والفّنّ، ص80.

2– عبد الرّحمان النوايبتي: السّرد والأنساق الثّقافيّة في الكتابة الرّوائيّة، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، ط 1، 2016، ص193.

2) الإنسانيّ واللاّإنسانيّ في رواية مملكة الفراشة :

– **مفارقة الموت/ الحياة:** يتّسع الإنسانيّ، ليشمل كلّ مظاهر الحياة الاجتماعيّة، بما فيها الثّقافة، لأنّ النّصّ السّرديّ «ليس كيانا سرديّا مستقلاّ عن الظّروف الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة»[1].

تطالعنا رواية "مملكة الفراشة"، وهي تعجّ بملامح الإنسانيّة، وقد سعى "واسيني الأعرج" من خلالها إلى «تصوير جوهر الإنسانيّة من خلال تحويل النّماذج الفرديّة إلى أنماط، والحوادث إلى أنساق والعلامات إلى رموز»[2]، متجليّا ذلك من خلال هذا المقطع من الرّواية «نعم. كانت حمامة هنا، بالضّبط عند النّافورة تلعب مع الحمام وتعطيه حبوب القمح التي كانت تملأ كفّها.

مرَّ عليها رجل غريب مع آذان المغرب. كان وجهه غامضا ومشوّشا. سألها: ماذا تفعلين هنا في هذه السّاعة؟ ألا تدخلين لصلاة المغرب وتبتعدين عن هذا الولي؟ هذا كفر... يجب أن تبتعدي عن المحراب، لأنّ وجودك فيه يفسده.

ردَّت عليه بلا أدنى خوف أو تفكير: لا يمكنني يا سيّدي أن أبتعد أو أنام لأنّ الحمام سيموت جوعا إذا لم يجدني. كانت الحمامات تغمرها من كلّ الجهات، ...غطّاها الحمام كلّيا. فجأة سُمِعَ صوت طلق ناري جاف بلا صراخ. فرَّ الحمام، وظلّت الطّفلة جثّة هامدة في مكانها».[3]

1– بهاء الدّين محمّد مزيد: النّزعة الإنسانيّة في الرّواية العربيّة وبنات جنسها، ص78.المرجع السّابق

2– المرجع نفسه، ص60.

3– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، صص: 234 – 235.المصدر السّابق

تنازعت ثنائيّتا الموت والحياة في رواية "مملكة الفراشة"، معبّرة عن تلك المفارقة؛ التي عاشها المواطن في تلك الفترة، فالحمامة التي تسهر على إطعام الحمام كي لا يموت، تقتل في صحن الوليّ الطّاهر سيّدي الخلويّ وفي قبضتها حفنة قمح.

مفارقة غريبة أن يُقتل المرء دون سابق إنذار، وفي يده حفنة قمح بدل بندقيّة. ماتت حمامة كي تحافظ على حياة غيرها، وهي تمسك بحفنة القمح في يدها، إنّما كانت تمسك من خلاله بالحياة وتتمسّك بها.

خشيت حمامة الصّغيرة على حياة الحمام، وقطف الرّجل العاقل حياة طفلة صغيرة، حياة إنسان، و«سوف يظلّ الصّراع بين الموت والحياة/الحبّ موضوعا محوريا... لِمَ لا والحياة الإنسانيّة في مجملها وفي تفاصيلها الصّغيرة يحرّكها الصّراع»[1].

أشرنا في مدخل هذه الرّسالة إلى قضيتي الذّكورة والأنوثة، وقد أبرزت الدّراسات صفات الأنوثة، والذّكورة المتمثّلة في القوّة البدنيّة والعقل والسّيطرة والتّوحّش، وخوض الحروب، وتعنيف النّساء والأطفال، لذا كانت الإنسانيّة في حاجة متواصلة إلى الأنوثة، التي تعني الحبّ والحياة والعاطفة الإنسانيّة.

واصل "واسيني الأعرج" نداءاته إلى الأنوثة عبر هذه الرّواية، لأنّ الذّكورة المتوحّشة عمّت البّر والبحر، وقتلت كلّ حيّ، وأحرقت الأخضر واليابس، لذا قتل الإرهابيّ حمامة الصّغيرة بدون ذنب.

استمرّ الرّجل الأبيض في حديثه عن وفائه لحمامة قائلا: «سأبقى هنا إلى أن أموت وأدفن بجانب حمامتي التي سُرقت منّي في وقت مبكّر. هل تدركين ما معنى أن يموت الإنسان ظلما وقسوة»[2]، في الوفاء للأموات حياة واستمراريّة، ومن أشدّ درجات

1– بهاء الدّين محمّد مزيد: النّزعة الإنسانيّة في الرّواية العربيّة وبنات جنسها، ص114.المرجع السّابق

2– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، صص 237 – 238. المصدر السّابق

الوفاء أن يعيش الإنسان منتظرا اللّحاق بمن أحبّ ورحلوا، ومن أشدّ درجات الألم، أن يعيش الإنسان على ذكرى من قُتلوا دون سبب.

يطرح "واسيني الأعرج" قضيّة موت الأبرياء بدون وجه حقّ، منذ أن شرَّع القاتل لنفسه قتل حمامة الصّغيرة والبريئة، غادر الحمام سماء وأرض الجزائر، وهُدّمت أضرحة الأولياء، وكفَّ النّاس عن الإيمان، وقست القلوب، وذهبت الطّيبة مع الحمامات المهاجرة، وتغيّر وجه المدينة وتغيّر ساكنوها أيضا.

يدعو هذا المقطع إلى روح المقاومة، مقاومة الرّجل الأبيض القتلة، بل «مقاومة القهر والظّلم والقمع في شتّى صوره والدّفاع عن حرّيّة الإنسان»[1].

قاوم والد حمامة القهرَ والألم والموت، بقي ينتظر أجله، لكنّه كان يصبو إلى التّغيير، كان يطمح إلى يوم جديد، ومستقبل مشعّ كالأشعّة المنبعثة من أجنحة حمامة، يوم صعدت روحها إلى السّماء «فقد أظلمت الحياة في غيابها. لكن عرفت في وقت متأخّر من عمري، أنّ الجراحات التي لا تندمل بسرعة، وتنتهي آلامها، تتّسع مع الزّمن وتحتاج إلى رياح كلّ المواسم، قبل أن تنشف مع الزّمن ولا تبقى إلاّ علاماتها الصّغيرة.

وها قد مرَّت كلّ المواسم القلقة، ودارت السّنوات، وعلامات الجرح أصبحت فيَّ، أنتظر عودة الحمام، عندما يأتي إلى الصّحن، سأخلي المكان. يومها سأشعر بأنّ حمامة بخير في سمائها التي اختارتها»[2]. يبقى الأمل مستمرّا في عودة السّلام والحبّ والأمن والأمان والخير والحياة لهذا الوطن.

1– بهاء الدّين محمّد مزيد: النّزعة الإنسانيّة في الرّواية العربيّة وبنات جنسها، ص65.المرجع السّابق

2– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، صص 236 – 237.المصدر السّابق

كما سبقت إلى أن شخصيّات "مملكة الفراشة"، شخصيّات تحيا على بصيص الأمل، رغم كلّ ما حدث في العشريّة السّوداء، إلاَّ أنَّ الأمل لازال مستمرّا في عودة الوطن الذي غاب كثيرا.

تنطلق "ياما" من ألم يماثل ألم الرّجل الأبيض، الموت غدرا لا أحد سلم منه في هذا الوطن، عشيّة العشريّة السّوداء والحرب الباردة، تعرف "ياما" جيّدا معنى أن تفقد عزيزا بريئا، أمام عينيك ولا تستطيع أن تحرّك ساكنا «أعرف يا سيّدي. أعرف هذا جيّدا. والدي كان مثل حمامة. لا يملك إلاَّ حبّه للناس. وكان لمعة مشرقة في الظّلمات. فحُوِّل إلى رماد عند رجليَّ"[1].

كان "زوبير" كحمامة، يحمل الحبّ في قلبه، ويده البيضاء ممدودة إلى كلّ البشر، كان نورا، أراد "زبير" أن يحافظ على حياة البشر، فمات برصاصة صامتة استقرّت في جبينه، لم يكن طلقا ناريّا طائشا، بل كانت الرّصاصة تعرف مسارها جيّدا، وقُتل "زبير" لأنّه رفض أن يسمّم الأبرياء.

يخبر مقبوس آخر من هذه الرّواية، عن أهميّة التّمسّك بالوطن، لأنّ التّمسّك بالوطن حياة واستمراريّة، وهو ما قاله "دجو" عشيّة طلبت منه "ياما" أن يحذر من الموت: «دجو لم يستسلم أبدا لقدر الموت اليوميّ الذي أصابنا جميعا في الصّميم. فقد كان أكثرنا إصرارا على المواصلة والحفاظ على ديبو – جاز:

– يحبّوا يقتلونا إيجوا. يعرفون مكاننا.

– لكن يجب أن تحذر يا عزيزي دجو.

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص238.المصدر السّابق

– هنا يموت قاسي. لن أرحل من هنا، انتهت هذه الحرب الصامتة البائسة أم لم تنته... تعرفين "ياما" بماذا ردّ عليّ "ديف" يوم طلبت منه أن يغادر البلاد نحو إسبانيا أو غيرها حفاظا على حياته؟

قال: هذه أرضي، لا أعرف تربة أخرى. هنا مات جدّي وأمّي وجزء مهمّ من أهلي. وهنا أموت. راوغت الحرب الأهليّة طوال عشر سنوات، وليس الآن أوان الموت بعدما نامت السّكاكين قليلا، وهدأت البغضاء».[1]

تدعوا "مملكة الفراشة"، إلى ضرورة مقاومة الموت من أجل استمراريّة الحياة، لذا قاوم المواطن الجزائريّ الموت ببقائه في الجزائر أثناء العشريّة السّوداء، إلاّ القلّة القليلة منهم.

صوّرت الرّواية أقسى مشاهد التّعذيب، والتّنكيل والقتل السّاديّ، التي مارسها الإرهاب على المواطنين، هو ما جعل "رايان" يفقد عقله، ويصبح مدمنا على المخدّرات، تنقلنا "ياما" إلى لوحة تنعدم فيها كلّ معاني الإنسانيّة، وهي تعبّر عمّا عاشه الشّعب الجزائريّ المسكين، من عذابات لا شأن له بها، إذ يشرح لنا "رايان" كيف قتل الإرهابيّون صديقه "إسماعيل" بكلّ وحشيّة، "أشعر بألم كبير على إسماعيل، صديقي في الخدمة الوطنيّة. لقد ذبحوه أمامي مباشرة بعد المكالمة التليفونيّة...قطعوا رجليه في البداية. وكلما صرخ قالوا له نحن ننفّذ ما طلبه أخوك منك فعله فينا. ثم قطعوا يديه، ثمّ بتروا... وهو يصرخ... ثم فقأوا عينيه... ثم قطعوا أظافره ونزعوا أسنانه وهم يتلذّذون.

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص22. المصدر السّابق

حاولت أن أتفادى مشهد الدّم لكنّهم ضغطوا على رأسي بقوّة ومنعوا عيني من الانغلاق...وإسماعيل يردح كالشّاة في دمه قبل أن يقطعوا رأسه من القفا بمنشار صدئ»[1].

صوّرت هذه اللّوحة أبشع صور اللاّإنسانيّة، التي عاشها الشّعب الجزائريّ، لأنّ فئة من هذا المجتمع حوّلت صراعها السّياسيّ إلى مذبحة راح ضحيّتها الأبرياء فقط. وهي نفس المشاهد التي صوّرها "الماركيز دو ساد" في روايته 100 يوم في سدوم، ونفسها التي صوّرها "بوريس فيان" في روايته "سأذهب لأبصق على قبوركم"، كإجابة حتميّة لذلك السّؤال الذي طرحناه سابقا، عن سبب علاقة فارجينية ببوريس فيان؟ والتي مثّلت استسلام الوطن للقتلة، لولا فضل الله الذي منّ علينا بعودة السّلم والأمان، وهو الذي تمثّل في مشهد إطعام "راما" الصّغيرة للحمام الذي طوّقها من كلّ جانب، كرمز على عودة السّلام إلى أرض الوطن شيئا فشيئا.

نادت "مملكة الفراشة" منذ بدايتها بالحبّ، فالحبّ وحده يقضي على الموت والفناء، لذا ركّزت الرّواية على الحبّ بكلّ أصنافه، حبّ الله، حبّ الوالدين، حبّ الوطن، حبّ الآخر...

– الحبّ والحرب في مملكة الفراشة:

يستمرّ الحب في الإنسانية، ويخلّده التّاريخ على مرّ العصور، وإلاّ كيف وصلت قصص الحبّ، التي جرت أحداثها قبل الميلاد، إلى الزمن الحاضر؟ وكيف تسنّى للمتلقي معرفة ربّات الجمال والحبّ والنّماء؟ وكيف وصلت قصص حبّ عصور ما قبل التّدوين؟ وإذا سئل العصر الجاهليّ، فسيعدّد العشّاق والمعشوقين، والذين لازالوا يعيشون في

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص315. المصدر السّابق.

العصر الراهن، ولا زالت البحوث جارية حول هذه المواضيع، تبثّ الرّوح فيهم كلّما قرأتهم. يحافظ الحبّ هو ما على إنسانيّة البشر، وهو الجانب الذي يستمرّ الإنسان في البحث عنه على مرّ حياته كلّها، وقد أحبّت "ياما" والدها كثيرا، أحبّت أخاها "رايان" رغم إدمانه وجنونه، أحبّت أمّها رغم هلاوسها، أحبّت "ديف اليهودي"، و"دجو المسيحي"، و"فاوست" الذي أخطأ ووضع يده في يد الشّيطان، أحبّت العذراء، المسيح عليه السّلام، كانت تنقذ نفسها بالحبّ من الموت.

تقول "ياما" عن الحبّ: «قد يختصر الحبّ كلّ مطالبنا الكثيرة فنكتفي بابتسامة أو لمسة على الوجه المتعب. تغمض عينيها بين ذراعيه، ولا تسأل عن حدّة العواطف التي تتكالب في الخارج، ولا عن الخوف الذي ينتظرها عند قدميها ليجرّها بعيدا نحو فراغ يستفرد بها بقسوة»[1].

تقول في مقطع آخر: «فقط قهوة معك وبعض الرّاحة لأقول لك الرّماد الذي في داخلي، والشّموس التي لا تحتاج إلاّ ليد ناعمة تزيح عنها غيمة الخوف»[2]، لعلّ هذا الذي ينقص الوطن، بعض الحبّ لتتطهّر القلوب من آثامها، وينجلي السّواد عنها.

تستحضر "ياما" قصّة حبّ حيزية: «أبهى قصّة حبّ في الدّنيا كما يقول. عاد إلى القصيدة وفكّكها حرفا حرفا ليدرك أنّ ابن قيطون الشّاعر ليس هو الكاتب فقط الذي أعاد إلى الواجهة قصّة صديقه سعيّد، ولكنّها قصّته الشّخصيّة»[3].

لم تمت حيزيّة، بل عاشت ولازالت تعيش في المجتمع الجزائري، فالحبّ وحده القادر على الاستمراريّة ومواجهة الموت، وهذا ما تشرحه "ياما" عن علاقة الحبّ بالحرب والموت، في

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص35.المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص60.

3- المصدر نفسه، ص70.

حوارها مع الطبيب جواد: «نُصاب أحيانا بناس لا نعرف في النهاية كيف اختزلنا فجأة المسافة الفاصلة بيننا وبينهم بسرعة غريبة، وبين الحبّ والجريمة المحتملة التي تترصّدنا في كل الأمكنة وفي كلّ اللّحظات لا أفهم لماذا الرّغبة في القتل المقدّس هي قرينة الحبّ وعشيقته؟ حتى نفساني المدينة الكبير الذي قاوم المغادرة وظلّ في حيّه، عمو جواد، عندما سألته عن هذه الغرابة، ضحك قليلا ثم حكّ على رأسي وهو يتمتم: عندما نحبّ، نفنى في الآخر. نتماهى فيه. نصبح غير موجودين إلاّ من خلاله...»[1].

أجدها تقول في موضع آخر: «لا شيء يكرم الإنسان إلاّ حبّه للآخرين. أريد أن يكون والدي إنسانا بسيطا وجميلا كما كان دائما، راقصا مهبولا على الحياة، يشدّ عليها بأظافره وأسنانه. مثل زوربا»[2].

ترى "ياما" أنّ الحبّ هو الاستمراريّة والحياة الجميلة الخالية من الأحقاد والحروب والدّم، الذي كانت ترفضه "ياما"، محتمية بحبّها الوهميّ، متمسّكة بحبال الحبّ، حتّى لو كانت وهما، للنّجاة من البغض والموت.

يتجلّى حبّ الأمومة عبر مناداة "فيرجي" لابنتها بميمة الحنونة، ذلك الحبّ الأوّل الذي لا يتفوّق عليه حبّ آخر مهما حدث، «– يااااه مِيمَة الحنونة.. كم مرّ من الزّمن لم أسمع هذا الدّلع: يمومة ... كم كنت أحبّه. نسيته أو كدت، وها أنت يا أمّي توقظينه فيّ.

أنا أيضا أحبّ كلمة ميمة تأتي منك. مرّ زمن طويل لم أسمعها. الزّمن الصّعب يا غالية... الزّمن الصّعب لكنّ الدّاخل لا يزال صافيا كما في أوّل يوم من طفولته. »[3]،

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص76.

2– المصدر نفسه، ص102.

3– المصدر نفسه، ص198.

يحافظ الحبّ على طهارة القلوب رغم كلّ التّغيّرات الطّارئة على المجتمع، يبقى داخل الفرد مناّ طفلا بريئا يتطلّع إلى النّجوم.

يستمرّ الحبّ مؤثّثا جوانب وزوايا هذه الرّواية، رمزا لمقاومة الموت والفناء، «ضمنّي ديف إلى صدره. لم يأبه لأيّ شيء. كنّا في الجهة الجنوبيّة للجسر. بدأ المطر يسقط. كنّا نمشي بلا مطّاريات. عندما التفتنا إلى الوراء لم نر الجسر، ولكن ضبابا كثيفا وأضواء تشعّ في عمقه، مخلّفة هالات غريبة من الجمال والدّهشة. تساءلت: هل كنّا حقيقة قبل قليل في عمق ذلك الحلم... الموت الجميل. ضمّني "ديف" إلى قلبه.

كنت "مرنخة" بماء المطر. ضحك. أشرقت ابتسامته التي تنسحب دائما نحو الجهة اليسرى:

– ما أجملك. ياما... تريدين الرّجوع إلى الجسر ههه.

– معك حبيبي ديف... أعود حتّى إلى الجحيم»[1]، وقفت ياما رفقة حبيبها ديف على جسر الموتى، ولم تخش شيئا لأنّ الحبّ كان يحميهما، وما وقوفهما ذلك إلاّ إعلان عن عدم استسلامهما للموت.

تتحدّث "ياما" في مقبوس آخر عن الحبّ فتقول: «لا أدري لماذا تزداد الأنانيّات البشريّة كلّما تعلّق الأمر بالحبّ، مع أنّه السّخاء الأعظم»[2]، يبقى الحبّ السّخاء الأعظم رغم كلّ المؤامرات التي تحاك حوله، «لا يمكنك أن تحسّي بهذا، ولكنّنا في الحروب نحتاج أن نصاب بشخص جميل لنستمرّ في الحياة ونحسّ بأنّ الحياة تستحقّ أن تعاش»[3]، الحبّ هو فرصتنا الأخيرة في الحياة، ووسيلتنا الوحيدة في الدّفاع عن إنسانيّتنا.

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص200.المصدر السّابق

2– المصدر نفسه، ص391.

3– المصدر نفسه، ص392.

شحن "واسيني الأعرج" "مملكة الفراشة"، بالكثير من الحبّ والحزن والألم والوفاء والموت، لكنّه نسج حولها خيوط الأمل: «ذهبتُ بينما ظلّت راما في مكانها تمدّ كفّيها نحو السّماء، وظلّ الرّجل الأبيض هو أيضا رافعا رأسه نحو سماء لم تعد جافّة كما كانت.

عندما وصلت إلى منتصف الطّريق التفتُّ نحوهما، رأيت سربا من الحمام يتّجه نحو الصّحن ويغطّي راما الصّغيرة التي لم أعد أراها أبدا لأنّها كانت مكسوّة بالحمام والطّيور الصّغيرة الكثيرة. فرحت كثيرا»[1]، يعود الحمام مرّة أخرى إلى الوطن، يعود السّلام والوئام والحبّ إلى هذا الوطن، الذي جفَّت سماؤه، فارتوت أرضه دما، لم يعد الحمام وحده، بل عادت كلّ الطّيور، وأمطرت السّماء أيضا.

جاءت "راما" لخدمة الحمام، مشرقة بنور الحبّ واليقين، مشعّة بالأمل، فيلتقي الحبّ بالخير والنّماء، ويغدو الوطن جنّة...

لا فرق بين الحبّ والحرب عند "ياما"، فكلاهما يلتهمان الإنسان، الأوّل قطعة قطعة، والثّاني دفعة واحدة، فالحرب والحب مجرّدا خدعة «يبدو أنَّ الحبّ مثل الحرب، يمنحنا الكثير، ويسرق منّا خلسة أكثر ممّا منحنا. الحرب تسرق العمر دفعة واحدة والحبّ يقسطها حتّى يسهل عليه بلعها».[2]

رسَّخت "مملكة الفراشة" الكثير من القيم «الإنسانيّة والتّأكيد على ضرورة التّسامح والحوار– مع النّصّ – ومع الآخر ومع العالم ومع النّفس ومع الماضي...»[3]، تصالح الرّجل الأبيض مع الماضي ومع نفسه، ومع العالم بعد أن عاد الحمام، الذي غطّى "راما" الصّغيرة. وأينعت مساعي المصالحة وأثمرت، وعاد الأمن والسّلام والحبّ إلى الوطن، ولم

1– واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص392.

2– المصدر نفسه، ص246.

3– بهاء الدّين محمّد مزيد: النّزعة الإنسانيّة في الرّواية العربيّة وبنات جنسها، ص62.المرجع السّابق

يعد من داع للهجرة، أصبح الوطن يدعو أبناءه إلى تكريس كلّ جهودهم، لإعادة بناء ما هدّمته العشريّة السّوداء، كي يبقى الحمام يغطّي ساحات الوطن، وتبقى صوامع الجوامع والكنائس وأضرحة الأولياء، تعانق الغيم وترتقي إلى السّماء، توحيدا للرّبّ الواحد الأحد في عليائه.

تحدّث "واسيني الأعرج في مملكة الفراشة"، عن الحربين: الأهليّة والباردة، اللّتين مورس فيهما كلّ أنواع الضّغط والقهر والظّلم على الإنسان، سالبة إيّاه كلّ مقوّماته الإنسانيّة: «أنا امرأة تعرف جيّدا أنّ أجمل ما حدث لها في حياتها، أنّها أُصيبت بعدواك... ولكن كلّ ما أعرفه هو أنّني أصبحت لباسك وظلّك.

أستطيع على الرّغم من كلّ ارتباكاتي أن أحسّ بك ... يكفيني حبيبي أن تذكرني شعاعا يلمس قلبك كلّ صباح، فيزيل جراحاتك، ويملأ كهوفك نورا، ويحرق كلّ الرّماد المتسرّب في الأعماق، ويملأ سريرك دفئا، قبل أن يخلي المكان لحياة هي أكبر من كلّ شيء ... فاوست حبيبي، فكّر ولو قليلا في قلبي، فقد أصبح لغة تحيا بك. وبك أيضا تنطفئ... فلا تتركه يموت».[1]

بالحبّ تزهر المروج، وتعود المياه إلى الجداول الجافّة، تعود أسراب الطّيور المهاجرة إلى أوطانها، وتجتمع الحمامات على الأسطح من جديد، وتشرق الشّمس بدفئها، بالحبّ تستمرّ الحياة، وسوف «يظلّ الحبّ والتّلاحم الإنسانيّ حائطا ليدافع الأخير في مواجهة الصّمت والوحدة والموت».[2]

تستمرّ "ياما" في الحديث عن مشاعر الحبّ النّبيلة التي تخبّئها في درج الذّاكرة، كي لا تفلت منها في غمرة الشّوق والحبّ والحنين «أدفن الرّسالة رقم... نسيت العدد، في

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص294.المصدر السّابق

2– بهاء الدّين محمّد مزيد: النّزعة الإنسانيّة في الرّواية العربيّة وبنات جنسها، ص115.المرجع السّابق

عمق الأوراق، وأغلق الدّرج بكلّ مفاتيح الذّاكرة وشططها، ... ليعرف فقط كم أنّ المرأة عندما تحبّ، تقبل على الحياة بشهيّة. ولكنّها في اللّحظة التي تتخطّى فيها عتبات قلب عاشق، تكون قد رسمت خطّ اللاّعودة. لا أدري من أين كان يأتيني كلّ ذلك الكمّ من الأحزان؟».[1]

يمنح الحبّ الحياة للمرأة، كما يملأها حزنا إلى درجة الموت، هو نفسه ما حدث لها عندما اكتشفت أن "فادي" ليس "فادي"، وأنّها أحبّت رجلا من سراب من حبر وورق، احترق واستحال رمادا «... شعرت بجرح كبير ينفتح فيّ. التفتّ نحو الفراغ لكي أبكي، ولكنّي لم أجد فراغا صالحا لشجني. كنت خائفة فقط من الانفجار والجنون. ارتعبت من نفسي لأوّل مرّة».[2]تواصل "ياما" سرد خيبتها، وسرد غبائها أمام حبّ، كان مجرّد وهم، «كانت الدّمعة الحارقة على الحافّة. بدأت أستعجل خروجي من هذا المكان. »[3]

حبست "ياما" دموعها لأنّ المكان والزّمان لا يسمحان، فهي داخل محفل فنّيّ، يتحلّق حوله العديد من البشر، لكن هطلت أمطارها داخليّا. يستمرّ الحبّ في طعناته وخياناته ومواعيده غير الثّابتة يضع الشّخص في حالة دوران مستمرّة، يدور حول نفسه كالأصفار. فالحب الذي قد يحيي يميت أيضا. وهذا من القيم الإنسانيّة التي تطرّق لها "واسيني الأعرج"، إذ عرض لنا نوعا جديدا من الحبّ، وهو الحبّ عبر الأحلام، الحبّ عبر الفايسبوك، حبّ تشوبه الأكاذيب، والخداع، والحماقات، والغباء.

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص294. المصدر السّابق

2– المصدر نفسه، ص471.

3– المصدر نفسه، ص472.

تغيّر المجتمع والإنسان أيضا، لدرجة أصبح لا يقيم فيها وزنا لمشاعر الآخرين. من منح لرحيم كلّ هذا الحقّ كي يعبث بقلوب الفتيات، بقلب "ياما" الذي أحبّه في ثلاث سنوات، لتكتشف في لحظة واحدة أنّه لم يكن حبا، بل كان وهما.

3) الأنانيّات القاتلة في مملكة الفراشة :

أقسى درجات القسوة واللاّإنسانيّة، حينما يتجرّد الموت من أحزانه، ويكتسي طابعا ماديّا أكثر إيلاما، فيعبّر بذلك عن الكسب بدل الفقدان، لم تحزن "كوزيت" على موت والداها، لكنّها اغتنمت فرصة الثّراء، "كوزيت" التي لم تحضر جنازة والديها ولم تأخذ عزاءيْهما، والتي لم تفكّر حتّى في زيارة قبريهما، تستميت من أجل الحصول على نصيبها في التّركة.

بل تستجمع كلّ قواها لتحرم أخاها "رايان" من القسمة بحجّة جنونه وحبسه المؤبّد، وتستأثر بذهب أمّها، التي لم تكن تسأل عنها ولا عن حالتها، بل التي رفضت زيارة قبرها أو مسامحتها «تذكّرت فجأة أختي كوزيت التي لم تحضر الجنازة، ولكنّها أوصتني بأن أهتمّ جيّدا بذهب أمّها لأنّ لديها حقًّا فيه...».[1]

حطّمت الماديّة كلّ القيم الإنسانيّة، وقوّضت كلّ العلاقات الاجتماعيّة، مات الحبّ وتحجّرت القلوب، وأصبح الجميع يلهث خلف مصالحه المادّيّة، مثلما فعلت "كوزيت"، التي تغيّرت أو غيّرتها الغربة القاسية. «... اسمعي ما تنسايش روحك. ذهب أمي ليس ملكا لك وحدك. سنتحاسب عندما أعود إلى البلد. الفريضة لن تتمّ إلاّ بحضوري.

1– واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص248. المصدر السّابق

لكنها عندما عادت نسيت أن تقف على قبر "فيرجي". سألتني عن حسابات والدي... ثمّ أخذتها إلى البنك، فلم تأخذ كتابا واحدا، ولكنّها أخذت كلّ الذّهب. وفي اللّيل قامت بالقسمة التي اشتهتها، قبل أن نقف أمام محامي ضبط الفريضة قانونيّا».[1]

أصبح الإنسان غريبا عن العالم، وغريبا حتّى عن نفسه، إذ «أدَّت الرّأسماليّة إلى تفكيك العالم القديم، وتحويله إلى جسيمات تدور في دوّامة عاتية، حطّمت كلّ علاقة مباشرة بين المنتج والمستهلك... كلّ ذلك أدّى إلى القضاء على الطّابع المباشر للعلاقات الإنسانيّة، وإلى ازدياد غربة الإنسان عن الواقع الاجتماعيّ وعن نفسه».[2]

قست "ماريا" بعد أن اصطدمت "برايان"، ما جعلها تنتفي خارج حدود الوطن «لقد تغيَّرت ماريا التي أعرفها، وأصبحت كوزيت قاسية القلب».[3]

ذكرت "ياما" اسم "ماريا" الحقيقيّ، والمستعار معا، في جملة واحدة، ما يثير الكثير من التّساؤلات، هل كانت "ماريا" طيّبة القلب، وتغيّرت بسبب الظّروف؟ أم غيّرها هذا الوجود المادّيّ، الذي أصبح يمجدّ المادّة إلى أبعد الحدود، فتجمّد قلبها، كصباحات مونتريال القاسية؟ إذ تقول "ياما" أصبحت "كوزيت" قاسية القلب.

تبقى "ياما" تصارع قسوة "كوزيت"، تُراودها في كلّ فرصة كي تستعطف قلبها، في محاولة فاشلة منها، لاستعادة "ماريا" أو ما تبقّى لها من العائلة التي رحلت فجأة، وخلّفت جرحا غائرا لن يندمل. «حبيبتي كوزيت أنت متعبة جدّا ومنفعلة. ولم يبق من العائلة إلاّ أنا وأنت».[4]

1- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص249المصدر السّابق.

2- إرنست فيشر: الاشتراكيّة والفنّ، صص 79 – 80. المرجع السّابق

3- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص249.المصدر السّابق

4- المصدر نفسه، ص249.

استعادة ما تبقّى من العائلة، هو كنز "ياما" وإرثها الوحيد. أمّا "كوزيت" فهدفها الإرث، ولا حاجة لها بالعائلة، إذ تجيب أختها بعد أن حدّثتها عن مرض أمّها وموتها «... أعرف أنّ فقدان أمّي كان قاسيا لأنّه الخسارة العاطفيّة التي لا تعوّض، ولكن...

– أعتقد أنّها ارتاحت من وضعيّة كان يمكن أن تستفحل أكثر فأكثر. لا نستطيع أمام الموت فعل أيّ شيء. الله غالب. ماتت كما يموت جميع البشر».[1]

أصبح الموت عاديّا بالنّسبة "لكوزيت"، لم تتأثّر بموت والديها، لم تسامحهما ولم تطلب منهما السّماح، لم تقف على قبريهما، ولم تزر أخاها رايان، لكنّها هرعت للبنك كي تعُدَّ ما تركته فيرجي، وجمعت كلّ الأدلّة كي تحرم أخاها من حقّه، قمّة المادّيّة والقسوة. هذا ما أبرزه "واسيني الأعرج" في هذه الرّواية، فالعمل «الرّوائي الحقيقيّ لا يظهر إلاّ عندما يكون هناك استياء من القيم السّائدة في المجتمع، وطوح بها نحو قيم كيفيّة جديدة».[2]حثّ "واسيني الأعرج" من خلال "مملكة الفراشة"، إلى ضرورة استرجاع المبادئ والقيم الإنسانيّة، التي اضمحلّت في مجتمعنا العربيّ، بل في العالم، موضّحا ذلك من خلال صراع "ياما"، من أجل استعادة أسرتها، فالتّغيير الذي لحق المجتمع، بعد العشريّة السّوداء كان جبّارا، غيّر كلّ شيء حتّى المشاعر، وأدركت "ياما" أن" الحبّ يحافظ على الحياة، ويقف في وجه الموت، مثلما وقفت قصائد العصر الجاهلي ضد الفناء.

4) تصالح الأديان و احترام الإنسان في مملكة الفراشة :

تحيلني الرّواية إلى قيمة إنسانيّة أخرى، عكفت "ياما" على إبرازها، فلم تفتأ تتحدّث عنها، وتتساءل في شأنها: «لم يكن أحد يهتمّ لقناعات جاره المسلم، أو المسيحيّ، أو اليهوديّ، أو الإنسان بكلّ بساطة، فأصبح لا يُفرّق بين الخصوصيّات الدّينيّة الكبيرة،

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص249.

2– حميد لحمداني: الرّواية المغربيّة والواقع، ص107. المرجع السّابق

ولكن يتفنّن في الشّظايا والتّفاصيل. أيّ نوع من اليهود؛ الإشكنازي أو السفردي؟ والمسيحيّين والمسلمين؟ أيّة الطّوائف واللّغات والإثنيات؟ كيف تخفَّى ذلك لمدّة قرون ليستيقظ من جديد بهذا العنف وبهذه الكثافة حيث تبدو مواجهته مستحيلة؟» [1]

أعثر في هذا المقطع على بعد إنسانيّ صريح لا غبار عليه، إذ تدع "ياما" إلى عودة تصالح الأديان في الجزائر. وترى بأنّ هناك فتنة كبيرة، نامت لقرون واستيقظت فجأة، كي تقوضّ دعائم اللّحمة الوطنيّة.

تدعو "مملكة الفراشة" إلى احترام الإنسان بصفة عامّة، وإلى احترام حرّيّاته الشّخصيّة والدّينيّة، وهذه قمّة الإنسانيّة. وكان هذا نتيجة للعشريّة السّوداء، التي انعكست سلبا على النّفس والفكر والمبادئ والقيم والدّين، «إنّها رؤية نقديّة حيال كل ما يجري في التّاريخ والمجتمع والإيديولوجيا، بل إنّها رؤية تقوم أيضا على نقد الذّات: فعناصر البنية الاجتماعيّة متشابهة، من الأب إلى الحزب، كلّهم يُمارسون القمع والإرهاب ضدّ الآخرين (الذّات).

كما أنّ مكوّنات العالم الاجتماعيّ جميعا، تقوم على أساس سلب الإنسان مقوّماته الإنسانيّة (الدّين – المجتمع – الأخلاق – العادات)».[2]

يعد الدّين من بين أهمّ مقوّمات الهويّة الإنسانيّة، لذالا يجب أن نسلب هذه القيمة من الأفراد، بل علينا أن نقبلهم ونتقبّلهم في مجتمعاتنا بكلّ اختلافاتهم وتنوّعاتهم، فعندما نكف السّؤال عن المسلم والمسيحيّ واليهوديّ واللاّديني، والعربيّ والأعجميّ والقبائليّ، سنعيش بسلام، حيث لا تفرّقنا اللّغة ولا الدّين ولا العادات والتّقاليد ولاّ حتّى الطّبقات

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، صص 244 – 245.المصدر السّابق

2– حميد لحمداني: الرّواية المغربيّة ورؤية الواقع الاجتماعيّ، ص47.المرجع السّابق

الاجتماعيّة، نعيش بسلام فحسب، وكلّ منّا يمارس حرّيّته الخاصّة به بعيدا عن حرّيّات الآخرين.

كانت هذه بعض الملامح الإنسانيّة التي وقفنا عليها في رواية "مملكة الفراشة"، ويوجد منها الكثير.

ج) البعد الإنسانيّ في رواية الأسود يليق بك:

1) الموت والحياة في رواية الأسود يليق بك :

ازدحمت رواية "الأسود يليق بك" بكلّ معاني الإنسانيّة، وقد تحدّثت كلتا الرّوايتين عن حقبتين زمنيتين عانى فيهما الشّعب الجزائري ويلات القتل والحرق والتّنكيل، اهتزت فيه روح هذا الإنسان المطحون تحت وطأة الصّراع القاتل، الذي كان بين السّلطة وبين جهة أخرى!

تقول "هالة": «هل تعتقد أنّ المرء أمام الموت يُفكّر في النّجاح؟ كلّ ما يريده هو أن ينجح في البقاء على قيد الحياة. ما أردته هو أن أشارك في الحفل الذي نظّمه بعض المطربين في الذّكرى الأولى لاغتيال أبي بأدائهم لأغانيه. قرّرت أن أِؤدي الأغنية الأحبّ إلى قلبه. كي أنازل القتلة بالغناء ليس أكثر... إن واجهتهم بالدّموع قد قتلوني أنا أيضا».[1]

غنّت "هالة" الأغنية ذاتها التي قُتل والدها وهو يؤدّيها، مواجهة الموت، واستمرارا للحياة. فالحياة هي أن نستمرّ فيما كنّا نقوم به. كي يستمرّ والد "هالة" في الحياة بعد موته، غنّت "هالة" الأغنية ذاتها التي قُتل وهو يؤدّيها. وأحيا المطربون ذكرى وفاته الأولى، كي يبقى حيّا في الذّاكرة طبعا.

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص16. المصدر السّابق

أمّا في قلب "هالة" فهو لازال يبتسم ويشدو أنغاما. وكي تستمر "هالة" كان عليها أن تشارك في الحفل وتغنّي لوالدها، ولمروانة أيضا، كان عليها أن تنازل القتلة بالغناء.

يبقى الصّراع بين الحياة والموت مستمرّا في مروانة: «لم يمهلها القدر وقتا كافيا لقصّة حبّ في مدينتها تلك، الحبّ ضرب من الإثم، لا يدري المرء أين يهرب ليعيشه».[1]

كثيرا ما وقف الحبّ في وجه الموت، واستمرّت الحياة في وجوده. وكثيرا ما انعدمت في انعدامه. جثّة هامدة هو الإنسان بلا حبّ. قد يعيش لكن لن يستمرّ و«كثيرا ما يتربّص الموت بالحبّ ويلازمه ملازمة مقلقة حين يصير الحبّ اعتداء على الشّرف الرّفيع الذي ينبغي أن يراق على جوانبه الدّم حتّى يسلم».[2]

قتل التّاريخ كلّ العشّاق دون رحمة بحجّة الشّرف، وهذا سلب لإنسانيّة الإنسان وتجريده منها. فقد أصبح الحبّ جريمة يعاقب عليها القانون والمجتمع. وكذلك الجماعات الإرهابيّة.

فالحبّ هو عقدة الإنسانيّة الدّائمة، التي لا انفكاك لها، إلاّ بالتّفريق بين الحبّ والرّذيلة، «في نوبة من نوبات العفة، تمّ إلقاء القبض ذات مرّة في العاصمة على أربعين شابّا وصبية معظمهم من الجامعيّين، وأودعوا السجن، فيما كان الإرهابيّون يغادرونه بالمئات مستفيدين من قانون العفو!

كان زمنا من الأسلم فيه أن تكون قاتلا على أن تكون عاشقا»[3]، يعبّر ذلك التّناقض الصّارخ –في هذه الفقرة –عن مهزلة إنسانيّة: قاتل حرّ وعاشق مسجون. هذا من مخلّفات العشريّة السّوداء، التي أثّرت على العقول. وأصبح القتل مشروعا والحبّ

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص25.

2– بهاء الدّين محمّد مزيد: النّزعة الإنسانيّة في الرّواية العربيّة وبنات جنسها، ص115. المرجع السّابق

3– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص26.المصدر السّابق

محرّما في بلد أحبّه شعبه حبّا جمّا، فاستشهدوا من شدّة حبّهم له. ها هو الآن يجازي ذلك الحبّ سجنا، ويمنح العشّاق أغلالا.

إذا عانى الحبّ في مدننا العربيّة، المصادرة والمحاكمة والاقتصاص، والموت كثيرا. فإنّه ورغم كلّ ما عاناه، يبقى حبل النّجاة من براثن الموت المحقّق «... قبله كان هاتفا جهازا، بمجيئه أصبح رجلا، وكان رقما فغدا اسما. اسم هاتفها "طلال". اسم سريّ وحدها تعرف به. طلال اسم رجل يقيم في سمّاعتها، لكن كلماته تنتشر في حياتها مع الهواء».[1]

يبقى الحبّ يسحب الإنسانيّة نحو الاستمرار، وهو جدير بمداواة النّفوس، ورتق الجراح الغائرة، تمزيق الذّكريات المرّة، وهي قناعة متأصّلة في الصّوت الأنثويّ العليم بكلّ شيء، ما منحها هذا الإيمان «الكبير بفعاليّته وجدواه وقدرته على مداواة النّفوس الحزينة، وإنقاذها من تفاهة وضعها وإخراجها من وهدتها وانتشالها من متاهات التّبدّد والفناء وإمدادها بوابل من القوّة والإرادة والتّصميم وإنعاشها بفيض من معاني السّعادة والبشاشة والحبور وصناعة الإنسان الجديد المتمتّع بالوعي والإرادة والحضور...».[2]

تستنشق "هالة" حبّ "طلال" مع الهواء، فتحيا من جديد، وتُزهر ورود العمر به. «كانت تتفتّح كزنبقة مائيّة ظهرت فجأة في بركة المياه الآسنة لحياته».[3]

تفتّحت "هالة" كزنبقة مائيّة بحبّ "طلال". ازدادت جمالا ورونقا بعد أن كادت تقتلها الوحدة. ها هي تولد مرّة جديدة على يدي الحبّ، تزداد المرأة جمالا بالحبّ. وتبقى

1– – أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص53. المصدر السابق

2– نصر الدّين دلاوي: القيم الإنسانيّة والجماليّة في قصص نجيب الكيلاني، إشراف: مسعود أحمد، جامعة وهران،2011 – 2012، ص145.

3– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص53.المصدر السّابق

المرأة محور الإنسانيّة، وموضوعا قارّا في إبداعاتها «لأنّ موضوع المرأة في النّصّ، يتكوّن من محاور رئيسيّة، ويعرض قضايا من الحبّ، والأمومة، والزّواج، والمرأة الغربيّة، والمرأة العاميّة، والمرأة المثقّفة، من خلال موقف البطل السّارد الذي يروي قصّته...».[1]

عندما أذكر قصص الحبّ، ألمّح مباشرة إلى وجود المرأة داخل هذه القصّة، وعادة ما أتخيّلها إلهة وليست امرأة عادية، امرأة يعشقها أكثر من رجل، ويتصارع الرجال من أجل الظّفر بها، امرأة فيها ميزات ليست موجودة في كلّ النّساء. امرأة تعني الحياة. وها هي "هالة" تقصّ لنا قصّة أخيها "علاء"، الذي عانى الأمرّين، وتدمّرت حياته بسبب الحبّ، بل بسبب أعداء الحبّ، الذين عشقوا الموت. «من يومها أخذت حياته مجرى مأساة إغريقيّة، تتناوب فيها الآلهة على مصارعة إنسان اقترف ذنب حبّ الحياة، وحبّ فتاة ما كان يدري أنّ أحد الملتحين يشاركه حبّها، ولأنّه لم يحظ بها، وشى به زورا حتّى يخلو لهما الجوّ أثناء اعتقاله».[2]

يبقى الإنسان في صراع دؤوب مع هذا الوجود، من أجل الحياة، ويبقى الحبّ ينازل أعداءه إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، يستمرّ الحبّ وتستمر معه الحياة رغم قسوتها وظلمها أحيانا.

يتعالق الإنسانيّ مع الدّينيّ والسّياسيّ وكذا الاجتماعيّ في هذه الفقرة، إذ تتجلّى الخيانة الصّارخة، والكذب والوشاية والتّفريق بين الأحبّة والقضاء على مستقبل النّاس، والحسد الشّديد، وتهديم وتخريب العلاقات والمباني والوطن، في حقبة زمنيّة أقلّ ما نقول عنها أنّها

1– فاطمة أكبري زاده وآخرون: دراسة سوسيونصّيّة في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، ع 19، خريف 2014، ص18.

2– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص69.المصدر السّابق

خرّبت معالم المدينة، ومن هذا المنطلق «سنجد أنفسنا إزاء أناس (شخصيّات) يسكنون مدنا تاريخيّة عريقة حملوا لها معاول هدم وهرعوا إلى خرابها.

أمّا إذا تبصّر القارئ في نوعية هؤلاء النّاس وسلوكاتهم، فسيجدهم مخلوقات متنكّرة لكلّ مبادئ ومقوّمات النّبالة والأصالة، التي مسختها أزمنة المدينة الدّائبة الحدثان، ملامح للشّذوذ والانحراف والجريمة. وليس لهؤلاء السّكّان الجدد للمكان إلا أن يرسخوا كلّ قيم الرّداءة والهدم والخراب».[1]

دمّرت العشريّة السّوداء البشريّة، فتغيّرت مبادئ البشر، وأخلاقهم ومشاعرهم ونفسيّاتهم، واستحالوا أناسا جددا، لا نعرف لهم أصلا ولا فرعا.

ج) البعد الثّقافيّ للصّوت النّسويّ في السّرد:

1) تعريف الثّقافة :

احتملت لفظة ثقافة العديد من التّعريفات، إذ لم تكن دقيقة وواحدة مثل التّعريف اللّغويّ، وقد عرّف "سعيد يقطين" النّصّ بأنّه «بنية دلاليّة تنتجها ذات (فرديّة أو جماعيّة) ضمن بنية نصّيّة منتجة وفي إطار بنيات ثقافيّة واجتماعيّة محدّدة».[2]

يعرّف "إدوارد تايلور(Edward Tylor) (1832 – 1917) الثقافة، في كتابه الثّقافة البدائيّة حيث بأنّها: «ذلك الكلّ المر كّب الذي يضم المعارف والمعتقدات والفنون والأخلاق والقانون، والعرف وكلّ المقدّسات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان في مجتمع معيّن...»[3].

1– محمّد الأمين بحري: بنية الخطاب المأساوي في رواية التّسعينات الجزائريّة "الطّاهر وطّار – الأعرج واسيني – أحلام مستغانمي"، إشراف: السّعيد جاب الله، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، 2008 – 2009، ص116.

2– سعيد يقطين: انفتاح النّصّ الرّوائيّ، النّصّ السّياق، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب، ط1، 1989، ص32.

3– دوني كوش: مفهوم الثّقافة في العلوم الاجتماعيّة، تر: منير السّعيداني، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت– لبنان، ط1، 2007، ص30.

يُعدّ مفهوم مصطلح الثّقافة شاسع، لا يقتصر على جانب معيّن من جوانب الحياة، مثلما هو الحال مع البعد الاجتماعيّ أو السّياسيّ، ذلك أنّ هذا البعد يضمّ كلّ هذه الأبعاد، والذي نستنتجه من هذا القول أنّ الثّقافة تضمّ كلّ ما هو مادّيّ ومعنويّ من مناحي الحياة الإنسانيّة، كالمعتقدات والدّين والعادات والتّقاليد والفنون، بالإضافة إلى الحاجات البيولوجيّة من طعام وشراب وملابس وغير ذلك.

ما يشكّل هويّة كلّ مجتمع من المجتمعات، ويميّزه عن غيره. وهو ما يمثّل «الالتزامات الأساسيّة الثّقافيّة، والإنسان لا يعيش بحاجته البيولوجية فقط إذ يحاول أيضا أن يجد نفس الدّين واللّغة والفنّ وأثر فيه ولى أن يطوّر نوعا من وجهة النظر الأدبيّة والفلسفيّة عن مكانه في هذا العالم»[1].

ارتبطت الثّقافة عند الكثيرين بالحضارة، وتعلّقت بالتّعلّم والتّعليم، والحضارة لا تكون إلاّ بشموليّة الثّقافة ورقيّها وهذا ما ذهب إليه العديد من الباحثين من بينهم "ماثيو أرنولد" في كتابه الثّقافة والفوضى.

بل هناك من رأى أن الثقافة أوسع من الحضارة ذلك أن «الثقافة تتّصل بقدرة الفرد والمجتمع على فهم الحياة والسّيطرة عليها»[2]

ذلك أنّ الثّقافة تشمل كلّ الجوانب المادّيّة والمعنويّة في المجتمع، أمّا الحضارة فهي العلم، وبالعلم والثّقافة ترتقي البشريّة إلى المصافّ العليا.

إنّ الثقافة حسب العالم الأنثروبولوجي رالف لينون "مصطلح ملائم لتعيين المنظّمة من العادات والأفكار والمواقف التي يشترك فيها أعضاء أي مجتمع ولذا يكاد يكون من

1– ميجان الرويلي وسعيدالبازعي: دليل النّاقد الأدبيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت– لبنان، ط2،2002، ص187.
2– نادية العمري: أضواء على الثّقافة الإسلاميّة، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1 ،1998، ص16–17.

المتعذّرعلى أيّ عالم أنثروبولوجيّ أن يبحث في هذه الأمور دون استعمال هذا المصطلح".[1]

لا يمكن لأيّ عالم أنثروبولوجيا، أن يدرس الحياة الإنسانيّة دون التّطرّق إلى هذه الجوانب، التي تنضوي تحت مسمّى الثّقافة، وهي ذات الجوانب التي تتشكّل منها الخصوصيّة الفرديّة والخصوصيّة الاجتماعيّة، وبالتّالي فالثّقافة هي جانب من الجوانب الإنسانيّة التي لا يمكن إغفالها في أيّ دراسة كانت، فالدّين والعادات والتّقاليد والفكر الاجتماعيّ والسّياسيّ هي مكوّنات للحياة الإنسانيّة، بالإضافة إلى أنواع اللّباس وأنواع الأكل وغيرها، ولعلّ ما تزخر به الجزائر من عادات وتقاليد وأنواع كثيرة من الأطباق والملابس والطبوع الموسيقيّة المتنوّعة والرّقص، يدلّ على الثّراء والتّنوّع والرّقيّ الذي عاشه أجدادنا.

إذ حافظ الجيل الجديد على ذلك الموروث الإنسانيّ وقاموا بتطويره، وهو ما نراه حاليا من تطوير للّباس التّقليديّ الجزائري، والحلويّات التّقليديّة وغيرها. ومهما طوّروا شكله، فإنّ نواته الأولى لن تتغيّر وستبقى ثابتة، وهو ما ينبئ بشدّة اهتمام الجيل الجديد بماضيه التّليد، الذي يمثّل انتماءه.

يمكن اعتبار الثّقافة تلك "المعارف والعلوم والآداب والفنون التي يستعملها النّاس ويتثقّفون بها وقد تحتويه الكتب وذلك هي خاصّة بالذّهن".[2]

جمع "سلامة موسى" كلّ ما ذهب إليه من سبقوه من الدّارسين في تعريفه لمصطلح الثّقافة، ولم يفصل بينها وبين الحضارة، إذ رأى بأنّها كلّ المعارف والعلوم

1– رالف لنتون: الإنثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث، تر: عبد المالك النّاشف، المكتبة العصريّة، بيروت– لبنان، ط1، 1967، ص27.

2– سلامة موسى: الثّقافة والحضارة، مجلّة الهلال، ديسمبر، 1927، ص 5.

والآداب والفنون وغيرها من السّلوكات التي يتحلّى بها مجتمع إنسانيّ معيّن في هذه الحياة.

2) علاقة الثّقافة باللّغة :

ارتبطت الثّقافة ارتباطا مباشرا باللّغة، باعتبارها تعبّر عن حاجيات الفرد، وتبلّغ مقاصده إلى المتلقّي، الذي يستقبلها ويفكّك شيفراتها، ولا يمكن أن نتحدّث عن هويّة مجتمع معيّن إلاّ بربطه بلغته الأمّ، التي ينتمي إليها، والتي تميزه عن الآخر.

ذلك أنّ «اللّسان والثّقافة يرتبطان ببعضهما عبر علاقة ارتباط متبادل، فاللّسان الذي يتّخذ مجتمعا معيّنا يعكس الثّقافة العامّة للسّكّان بمعنى آخر فإنّ اللّسان جزء من الثّقافة، أي أنّه يشكّل أحد عناصرها».[1]

تعدّ اللّغة العربيّة مكوّنا من مكوّنات الهويّة العربيّة، وتتفرّد لهجة كلّ مجتمع عربيّ عن الآخر، رغم الوحدة العربيّة، لذا نجد العديد من اللّهجات العربيّة، بل كثيرا ما نجد الاختلاف في اللّهجة حتّى داخل البلد الواحد، هذا لأنّها خاضعة لنظام اجتماعيّ معيّن، وتعبّر عن جماعة معيّنة، وما هو بالعيب أو النّقص، إنّما هو دلالة على ذلك الاختلاف في الثّقافة.

إذًا هي «مواضعة جماعيّة يتواطأ على تمثيلها الأفراد، فهي ظاهرة اجتماعيّة أودعها مُرّاس الكلام في الجمهور، تتبلور في تلافيف المجتمع. وبالتّالي تغدو المعطيات الاجتماعيّة الخلفيّة التي يتعيّن الرّجوع إليها لتحديد ما نرومه من الكلام، وتمييز الفئات الاجتماعيّة التي توظّف السّلوك اللّغويّ في مناشط الحياة المتراحبة. إذ إنّ هذا السّلوك

1– دون كوش: مفهوم الثّقافة في العلوم الاجتماعيّة، ص93.المرجع السابق

مطيّة الأفراد في حياتهم العامّة والخاصّة، وهو المرآة الكاشفة عن هويّة الأفراد وبيئاتهم وفئاتهم المختلفة»[1].

ما سبق ذكره، إذ تحتاج الحياة الانسانيّة إلى اللّغة للاستمرار، وهي ليست من اكتشاف الفرد، بل تواضعت وتفاهمت حولها جماعة معيّنة، وهو ما يبرّر الاختلاف في اللّهجات داخل البلد الواحد، وهذا ما كنّت قد أشرت له آنفا.

يرى "كلير كرامش" بأنّ «اللّغة نسق من العلامات signs نعدّه ذا قيمة ثقافيّة لأنّ المتحدّثين يعبّرون عن هويّتهم وهويّة الآخرين من خلال استخدامهم لها. فهم يرون أنّ استخدامهم للغتهم رمز لهويّتهم الاجتماعيّة، ومنع استخدامها رفض لهويّتهم وثقافتهم. وعليه يمكننا القول: إن اللّغة ترمز لواقع ثقافي»".[2]

تكون اللغة وتبرز معالم الهويّة الخاصّة بمجتمع معيّن، وهو ما سنبحثه كعنصر من عناصر الثّقافة في هذا العنصر.

تبرز هذه العلاقة جليّة في الرّواية الجزائريّة، إذ نعثر على ذلك الثّراء اللّغويّ، الذي يكسب الرّواية تفرّدا وتميّزا، فهي رواية تنفتح على العديد من اللّغات والثّقافات، لكنّها تبقى متمسّكة بنواتها الأولى.

تجسّد ذلك في روايتي "الأسود يليق بك وفي مملكة الفراشة"، إذ مزج الرّوائيّان اللّغة السّرديّة بنظيرتها الشّعريّة، وانفتحت رواية "الأسود يليق بك" على اللّغة الفِرنسيّة، أمّا "مملكة الفراشة" فقد انفتحت على العديد من اللّغات: الفِرنسيّة، الإنجليزيّة، الألمانيّة. أمّا

1- عيسى برهومة: اللّغة والجنس، حفريّات لغويّة في الذّكورة والأنوثة، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمّان- الأردن، دون طبعة،2002، ص9.

2- كلير كرامش: اللّغة والثّقافة، تر: أحمد الشّيمي، منشورات وزارة الثّقافة والفنون والتّراث، إدارة البحوث والدّراسات الثّقافيّة، الدّوحة – قطر، ط1،2010، ص16.

ما جعلها تتميّز وتتفرّد هي اللّهجة العاميّة، وأي لهجة هي هذه العاميّة؟ هي ليست موحّدة وليست واحدة، بل تميّزت كلّ منطقة من مناطق الوطن بلهجة معيّنة.

ذلك لأنّ «اللغة لا تتكشف من داخلها فحسب، بل تتكشف أيضا في علاقتها بالمتكلم والمجتمع».[1]

لا يجعل هذا التّنوّع اللّسانيّ للرّواية الجزائريّة الخصوصيّة الهوياتيّة، بل يزيد على ذلك إذ تصبح أكثر خصوصيّة، فتحيلنا إلى جهة معيّنة من جهات الوطن، معرفة العالم أجمع بالثّراء اللّسانيّ والتّراثيّ للجزائر والتّنوّع الجغرافيّ، رمزا إلى بلد هو بحجم قارّة في مساحته، في تنوّعه الجغرافيّ واللّغويّ، وكذا التّنوّع في العادات والتقاليد، في اللّباس والطّعام...

3) علاقة الثّقافة بالهويّة :

لم تتأخّر الرّواية الجزائريّة عن ظاهرة التّجريب الرّوائيّ، ومساءلة كلّ المكوّنات الهوياتيّة، ابتداءً من استحضار الماضي السّحيق، والخوض في أسئلة جدليّة، هي أشدّ التصاقا بالهويّة، التي ما فتئ المبدع – كإنسان – يبحث عنها، في مجمل إبداعاته.

فكانت اللّغة والدّين والانتماء والجنس، من بين أهمّ الإشكالات التي خاض فيها الرّوائيّون، في كافّة أنحاء العالم، وفي الجزائر على وجه الخصوص.

وقف فيها الرّوائيّ الجزائريّ على أسئلة شائكة، صاغها من رهانات الواقع المعيش، ومن عمق الماضي، فعمد الرّوائيّ الجزائريّ إلى الأطلال والرّسوم، يقف عليها يبكيها تارة، ويسائلها تارة أخرى، علّها تمنحه السّكينة والاستكانة، ويهدئ فيض الشّكّ الذي يساوره

1– مصطفى ناصف: محاورات مع النّثر العربيّ، عالم المعرفة، ع 218، المجلس القوميّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير، 1997، ص 15.

محاولا تهديم كلّ الأصنام، وتقويض المعالم البالية، وهو في ذلك يحاول بناء عالم جديد، يخضع لكرونولوجيا زمنيّة يجب احترامها لبلوغ الرّجاء.

الهوّيّة، سؤال اكتسى في البداية عدم الدّقّة والانضباط، وجاءت إجاباته متفرّعة ومتشعّبة، شكّلت جدلا رهانا حقيقيّا عند العلماء والدّارسين والأدباء على حد سواء، فالنّفسانيّون مثلا: «غالبا ما فهموا الهويّة "مفهوم الذّات"، والاجتماعيّون "نمط الأدوار" لشخصيّة ما، والعلماء الجنائيّون بحثوا عن تحديد "هوّيّة الجاني"، ودرس الأطباء النّفسيّون "فقدان الهويّة" في الأمراض الفصاميّة، ووصف الأنثروبولوجيّون "الهويّات العرقيّة "Racial Identities"، و"الهويّات الإثنيّة"، و رأى اللاّهوتيّون أساس الشّخصيّة الأصليّ في "الهويّة الرّبانيّة»[1].

كلّ عرّف الهويّة حسب الحقل العلميّ والمعرفيّ الذي ينتمي إليه، و«في هذه الأثناء أصبح مفهوم الهويّة الذي كان يفترض له الأصل أن يتضمّن أقصى درجة من التّجريد، برّاقاً ومشحونا إلى درجة أن "أودو ماركفارد" "Odo Marquard" لم يكن مجانبا للصّواب كثيرا عندما وصف نقاش الهويّة بأنّه «غيمة مشكلة ذات تأثير ضبابي».[2]

ممّا استدعى منّا تتبّع هذا المصطلح الزّئبقيّ، علّنا نقبض على بعض شذراته هنا أو هناك.

– مفهوم الهويّة:

قبل محاولة استكناه مدلول المصطلح (الهويّة)، لا بأس أن ننوّه إلى أنّه مصطلح موغل في القدم، ضارب بجذوره في عمق التّاريخ الإنسانيّ، منذ بدأ الإنسان يطرح على

1– بيتر كوزن Peter Cozen: البحث عن الهويّة "الهويّة وتشتّتها في حياة إيريك إيركسون وأعماله"، تر: سامر جميل رضوان، دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات العربيّة المتّحدة، ط 1، 2009، ص90.

2–بيتر كوزن Peter Cozen: البحث عن الهويّة "الهويّة وتشتّتها في حياة إيريك إيركسون وأعماله، ص93.المرجع السابق

نفسه أسئلة حول وجوده وكينونته، وعلم الفرق بينه وبين باقي المخلوقات. ظهر المصطلح بداية عند الفلاسفة اليونان، إذ وصف "أرسطو" ظاهرة النّفس على أنّها «بقاء الشّيء نفسه أو الموضوع ذاته أو المفهوم نفسه على حاله»[1]، إذاً الهويّة مرهونة باستمراريتها عبر الزّمن، دون أن تتغيّر أو تتبدّل.

لا يعني هذا أنّها لا تتطوّر، وإنّما تبقى محافظة على جوهرها، لكنّها راضخة لإرغامات الزّمن والتّمدّن والحضارة، وهو ما تكسبه الهويّة من إضافات في شتّى الميادين الحياتيّة.

مثّلها "بول ريكور" بشجرة البلّوط، إذ يقول: «إنّها الشّيء نفسه Same منذ أن كانت بذرة حتّى صارت شجرة في ريعان نضرتها. ويصحّ الشّيء نفسه حين يقال عن حيوان ما من مولده حتّى مماته، وعن الإنسان بوصفه نوعا من الأنواع، منذ أن كان جنينا حتّى يصير شيخا. إنّ إظهار هذا الاستمرار يؤدّي وظيفة معيار مكمل

لمعيار المشابهة في خدمة الهويّة العدديّة»[2]، لا تعني الاستمراريّة عدم تطوّر الإنسان، أو ركونه لنفس الأفكار، وتقوقعه على ذاته، لكنّ الرّضوخ لكرونولوجيّة الزّمن واحترامه. وهو السّير نحو المستقبل وعدم العودة إلى الوراء، إلاّ من أجل فهم الخلل ومحاولة إصلاحه، رحلة زمنيّة يكتسب المرء خلالها خبرات ومعارف، تجعله أكثر ازدهاراً وتطوراً وانفتاحا، مع الحفاظ على المبادئ التي شكّلت هذه الهويّة.

يمكن تعريفها بمعنى مختصر وأعمّ «الذّات، هي التي لي، فالأشياء جميعا، المعطاة أو التي في اليد، يمكن أن تكون هي نفسها، أو متطابقة، بمعنى هويّة

1– بيتر كوزن Peter Cozen: البحث عن الهويّة "الهويّة وتشتّتها في حياة إيريك إيركسون وأعماله، ص93. المرجع السابق

2– بول ريكور: الوجود والزمان والسّرد، فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ط1، 1999، ص254.

المطابقة»[1]، ويبقى ثباتها في الزّمن، رهان بقائها الوحيد، مع بعض الإضافات التي تسقلها وتنمّيها.

نحتفل كلّ سنة في الجزائر برأس السّنة الهجريّة، وهو احتفال يمتدّ منذ بزوغ فجر الإسلام إلى يومنا هذا. وبقي الجوهر يلمع رغم مرور ما يربو عن أربعمائة وألف سنة، واستمرّت الصّلاة منذ فرضت علينا بنفس أركانها، وبقيت كلّ أركان الإسلام واحدة لم تتغيّر ولم تتطوّر، ولم يزد أو ينقص منها شيء، واحتفظ القرآن بقدسيّته، منزّها عن الزّيادة أو النّقصان، معبّرا عن دين متين يصعب تفتيته أو تقويضه، مع عدم إمكانيّة التّشكيك فيه، لأنّه يجيب على كلّ الأسئلة ما ظهر منها وما بظن...

لقد حافظ أمازيغ شمال إفريقيا، على احتفالهم برأس السّنة الأمازيغيّة، وهي عادة متأصّلة في المخيال الوثنيّ البربريّ منذ سنوات خلت، ولازال أهل القبائل يحيونها كلّ سنة، تبرّكا بإله الرّبيع، ولا زلنا نحيي معهم هذه العادة، متفائلين بسنة ملؤها الخير واليمن والبركات، احتفاءً بلون الخضرة، شكرا لله على فضله ونعمه الكثيرة.

إذا كان هذا الطّقس الاجتماعيّ –إن صحّ التّعبير–، يعبّر عن طقس دينيّ وثني كان قبل الميلاد، واستمر في الزّمن إلى غاية اليوم، مع التّغيير في المعتقد أو الاحتفاظ به، فهذا لا يشكّل إلاّ هويّة أمازيغيّة، يشترك فيها أمازيغ المغرب العربيّ، إن لم نقل شمال إفريقيا، والجزائريّون على وجه الخصوص.

تطرّق "إدوارد" سعيد إلى جملة من القضايا المتعلّقة بالهويّة، وطرح أسئلة متعلّقة بـ"الأنا" و"الهُم"، وبالغرب والعرب، وبحكم العلاقة الجدليّة «القائمة بينها وبين الثّقافة تتميّز

1– بول ريكور: الوجود والزمان والسّرد، فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، ص256. المرجع السابق

هي الأخرى بطابع إنسانيّ عامّ وشامل، حيث إنّها تتألّف من عناصر ومكوّنات الوحدة والاختلاف»[1].

اعتمد "إدوارد سعيد" على ما سمّاه بالهجنة والتّوليد، فالهويّة عنده ليست الاختلاف، بل هي التّزاوج والتّمازج بين الأنا والآخر، إذ يرى في التّمييز بين الشّرق والغرب، تمييزا عنصريّا عرقيّا، وهي إيديولوجيا تمتدّ إلى غاية العصر اليونانيّ، معتبرا أنّ مبدأ الهويّة «مبدأ سكونيّ يشكّل لُباب الفكر الثّقافيّ خلال العهد الإمبريالي. إنّ الفكرة الوحيدة التي لم يكد يمسّها التّغيير إطلاقا، عبر التّبادلات التي بدأت بانتظام قبل نصف ألف من الزّمن بين الأوروبيّين و"آخريهم" هي أنّ ثمّة شيئا (جوهرانيّا) هو "نحن" وشيئا هو "هم"، وكلّ منها مستقّر تماما، جليٌّ، مُبيّن لذاته وشاهد على ذاته، بشكل حصين منيع. وهو انقسام يعود (تاريخيّا)، كما ناقشته في الاستشراق، إلى الفكر اليوناني عن البرابرة»[2].

ألمح في هذا القول، ذلك الرّفض الصّارخ "لإدوارد سعيد"، للفكر الإمبرياليّ بكلّ أشكاله، معتبرا إيّاه تمييزا عنصريا واستعلاء وتحقيرا للآخر، إذ أصبح مصطلح الهويّة، الذي كان لليونانيّين يد في ولادته «مع حلول القرن التّاسع عشر كان قد أصبح العلامة المائزة للثّقافات الإمبرياليّة إضافة إلى تلك الثّقافات التي كانت تسعى إلى مقاومة التّطاولات العدوانيّة الأوروبيّة عليها»[3].

إذا فالثّقافة من هذا المنطلق هي العلامة الفارقة بين الشّعوب، لاسيما ما كان أثناء الاستعمارات، وكمثال على ذلك، الاستدمار الفِرنسيّ في الجزائر، الذي نقل فِرنسا بكلّ معمارها وثقافتها ودينها ومعتقداتها إلى الجزائر، محاولا محو الذّاكرة الجزائريّة، وتقويض

1- عبد الرّحمان النوايبتي: السّرد والأنساق الثّقافيّة في الكتابة الرّوائيّة، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، ط1، 2016، ص104.

2- إدوارد سعيد: الثّقافة والإمبرياليّة، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنّشر والتوزيع، ط4، لبنان، 2014، ص59-60.

3- المرجع نفسه، ص59-60.

معالم الهويّة الجزائريّة فيها، معتبرا إيّاها قطعة فِرنسيّة، في حين كانت ترى في الشّعب الجزائريّ أقلّ قيمة من الفِرنسيّين، بل لا وجود لهم إطلاقا.

تشبّث الجزائريّون –رغم كلّ محاولات الهدم التي قام بها الاستعمار الفِرنسيّ– بهويّتهم، فحفظوا القرآن وتعلّموا اللّغة العربيّة، وحافظوا على العادات والتّقاليد من الطّبخ واللّباس، والصّوم والصّلاة، والأعياد الدّينيّة، وعادات الزّواج والولادة وغيرها... وإلاّ لما وصلت إلينا نحن جيل العولمة والتّكنولوجيا.

خوفا من الانسلاخ والذّوبان في الآخر المستعمر، الذي كان سيؤدّي لا محالة إلى اختفاء بلد اسمه الجزائر. وهو ما عكف الرّوائيّون الجزائريّون على استلهامه في كتاباتهم، مستحضرين التّاريخ بكلّ مقوّماته وعناصره، فنحن «ما نزال ورثة ذلك الأسلوب الذي يتحدّد المرء تبعا له بالأمّة: الأمّة التي تستقي هي بدورها، سلطتها من تراث يُفترض أنّه مستمرّ دونما انقطاع»[1].

يجد "إدوارد سعيد" في التّمسّك بالهويّة، وردّ كلّ ما يمتّ بالتّاريخ والتّراث لنا، فيه نوع من الدّفاع عن وجودنا وكياننا، في ظلّ استدمار فِرنسيّ، كان يهدف إلى طمس هذه الهويّة.

- الهويّة في الرّواية الجزائريّة:

يبقى سؤال الهويّة والخصوصيّة، من الأسئلة الشّائكة والمقلقة في الرّواية الجزائريّة، وما انفكّ الرّوائيّ الجزائريّ يطرحه في كلّ مناسبة، وقد يقود هذا إلى العديد من التّعتيم، الذي قد ينحرف بصاحبه إلى رؤى لا أساس لها من الصّحّة.

ظلّت الرّواية الجزائريّة تسير بخطى حثيثة، متزامنة مع مجريات الواقع الجزائريّ، تمتاح منه أفكارها ورؤاها، في ظلّ أزمة خانقة، كادت تأتي على الأخضر واليابس،

1– إدوارد سعيد: الثّقافة والإمبريالية، ص59 – 60. المرجع السّابق

وروايتي "مملكة الفراشة لواسيني الأعرج"، و"الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي"، لا تشطّط ولا تنفكّان تطرحان الأسئلة الشّائكة، حول قضيّة الهويّة والهويّة الإثنية في المجتمع الجزائري، لكن نجده أكثر تصعيدا على مستوى رواية "مملكة الفراشة".

بالعودة إلى كلام "أمين معلوف"، أجده يحدّد الهويّة، على أنّ «كلّ شخص دون استثناء، يتمتّع بهويّة مركّبة ويكفيه أن يطرح بضعة أسئلة ليستخرج كسورا منسيّة وتشعّبات لا شكّ فيها وليكتشف أنّه مركّب وفريد ولا يُستبدل»[1]، معتقدا أنّ الهويّة تتكوّن بالعديد من العناصر، قليلها فطري يكتسب بالولادة، وكثيرها يأتي عبر الاحتكاك بالعائلة والاختلاط مع النّاس، من كلّ الطّبقات والدّيانات والثّقافات والانتماءات...

بل تبقى الشّخصيّة –على الرّغم من كلّ هذه العناصر المشتركة بين البشر–، خاصّة ونادرة، ولا يمكن أن نجد اثنين متشابهين في كلّ شيء، في هذا الوجود، «وإذا عمّمت بصعوبة أقول بأنّ لي انتماءات مشتركة مع كلّ كائن حيّ، ولكن لا يوجد كائن في الكون يشاطرني كلّ انتماءاتي ولا حتّى جزءا كبيرا منها من عشرات المعايير التي يمكنني أن أعرضها تكفي حفنة منها لتثبت هويّتي الخاصّة بوضوح، هويّتي المختلفة عن هويّة الآخر، وحتى لو كان ابني أو والدي»[2].

برهن أمين معلوف على أنّ الهويّة، لا تعطى وإنّما تكتسب عبر فترات من العمر، هذا لأنّ عناصر الهويّة التي «توجد فينا عند الولادة ليست كثيرة، فهي بعض الخصائص الجسديّة والجنس واللّون...وحتّى هنا فليس كلّ شيء فطريا»[3]، حيث يمكن للمرء أن يعيش في نفس المحيط الاجتماعيّ، بل في نفس الأسرة لكنّه يختلف عن باقي أفرادها، إذ

1– أمين معلوف: الهويّات القاتلة "قراءات في الانتماء والعولمة"، تر: نبيل محسن، دار ورد للنّشر والطّباعة والتّوزيع، سوريا، ط1، 1999، ص22.

2– المرجع نفسه، ص22.

3– – المرجع نفسه، ص25.

يمكن أن نجد في الأسرة ذاتها القاتل والمقتول مثلا، وهو ما حدث في الجزائر عشيّة العشريّة السّوداء، التي اقتتل فيها الإخوة.

يبقى سؤال الهويّة يؤرّق الإنسان منذ ظهوره في هذا الوجود، وهو سؤال إنسانيّ وجوديّ على كلّ حال من الأحوال. وقد أثار العلماء والفلاسفة والأدباء – مثلما ورد سابقا – ولازال هذا السّؤال يؤرّق الفكر والفكر الجزائريّ على وجه الخصوص، لا سيما فيما يخصّ قضيّة الانتماء، في ظلّ عوامل جغرافيّة، عرقيّة ودينيّة ولغوية و... وما خلّفه الاستعمار الفِرنسيّ في الجزائر.

بالعودة إلى الهويّة الجزائريّة، نجدها تتكوّن من العديد من العناصر: الأمازيغ الذين استوطنوا شمال إفريقيا قبل الميلاد، والذي يُرجّح انتماءهم إلى القبائل العربيّة الكنعانيّة الحِميريّة، وهم حسب "عثمان سعدي" «عرب عاربة، استقرّوا بالمغرب العربيّ ضمن هجرات سابقة لهجرة الكنعانيّين الفينيقيّين، توسّعت هذه الهجرات على الخصوص مع بداية المرحلة الدّفيئة الثّالثة منذ ثمانية عشرة ألف سنة قبل الميلاد...

لقد كانت أوروبا وشمال إفريقيا قبل هذه المرحلة مغطّاة بالجليد، وكانت الجزيرة العربيّة تتمتّع بمناخ أوروبا الآن، فذاب الجليد هنا وضغط الجفاف هناك فهاجر إنسان الجزيرة العربيّة وعمّر شمال إفريقيا وجنوب أوروبا»[1].

أكّد هذه الفرضيّة ثلّة من علماء الآثار والتّاريخ من أمثال: العالم العراقيّ أحمد سوسة، المؤرّخ الأمريكي ويليام لانغر، غابريال كامبس، بوسكي G.H.Bousquet وغيرهم[2]،

1– ينظر، حمراني ليلى: تجلّيات حماية اللّغة العربيّة والعروبة عند الدّكتور "عثمان سعدي"، الكتاب الخامس، المؤتمر الدّوليّ الثّاني للّغة العربيّة، دبي 7 – 10 ماي 2013، ص39.

2–ينظر، المرجع نفسه، ص ص39 – 43.

لكنّنا لا أتغيا البحث في هذا الموضوع أو الإغراق فيه، خوف أن يحيد بيا إلى مسار آخر، غير الذي أرجوه منذ البدء.

انسحب ذلك السّجال حول قضيّة الهويّة والهجنة، إلى الأدب: إلى الرّواية أو السّرد على وجه العموم، ولا يخفى على أحد، أنّ الرّواية جاءت نتيجة لذلك التّمزّق الذي حدث في المجتمع الفِرنسيّ، وولادة طبقة جديدة تتأرجح بين الأرسطوقراطيّة والكادحة، ممّا شكّل لديها اضطرابا وتمزّقا، وعدم، وضوح الهويّة، واستقرارها.

تجلّى ذلك في الرّواية المعاصرة، التي أصبحت تشهدها السّاحة الأدبيّة، وغير بعيد عن موضوع هذه الرّسالة، لدينا على وجه الخصوص الرّوائيّ "واسيني الأعرج"، الذي تميزّت جلّ رواياته بالاضطراب وعدم الوضوح والتّعمية والتّعتيم، وهو ما يفسّر الهمّ الذي يثقل كاهله، وكاهل الرّواية الجزائريّة، في البحث عن الهويّة وتحديد عناصرها، وجعلها أكثر دقّة وتركيزا.

4) جدلية الإنية والآخر في رواية مملكة الفراشة :

– انفصام الهويّة بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة:

يعد "واسيني الأعرج" من الرّوائيّين الذين طارت شهرتهم وذاع صيتهم، واكتسبت كتاباته تميّزا وخصوصيّة، ونكهة نرجسيّة جعلته ينتزع –عن جدارة واستحقاق – أعتى الجوائز العربيّة والعالميّة. وقد سبقه إلى ذلك روائيو الحداثة والنّهضة العربيّة، وعلى رأسهم "نجيب محفوظ"، الذي لم يتوان لحظة، ولم يدّخر جهدا، في الرّبط بين الواقع والتّاريخ والجريمة المعمّمة على كلّ المجتمعات، كان للمرأة فيها حصّة الأسد، كحضور اجتماعيّ ودينيّ وسياسيّ وثقافي...، ولا ننكر فضل الرّواية النّسائيّة، وما أفصحت عنه من جماليات...

وأنا أقف على أعتاب رواية "مملكة الفراشة"، الصّادرة سنة 2013، لم أستغرب بناءها الفنّيّ العصيّ عن الخلخلة أو التّفتيت، لموضوعاتها الإشكاليّة والوجوديّة، والحواريّة الصارخة، واستحضار الفنون والآداب واللّغات العالميّة. فلا أحس معها بدوار في الضّمائر والأسماء فحسب، بل بدوار الميتاقص والتّناصيّة، التي برع فيها الرّوائيّ المثقّف، إذ تراءى لي في هذه الرّواية، ذلك الازدحام المعرفيّ، الذي ولّد في حدّ ذاته قلقا في الرّواية، التي نقلت العدوى إلى القارئ.

التبست الرّواية عند "واسيني الأعرج" بالسّيرة الذّاتيّة، وتماهت تفاصيلها مع تمفصلات الحياة الواقعيّة للرّوائيّ، وقد سمّاها "عبد الله شطاح" بالنرجسيّة، ذلك أنّ كاتب «السّيرة الذّاتيّة، والتّخييل الذّاتيّ بالخصوص، لا يستنكف من التّصريح بأنّه يعرّي ذاته الحميمة، ومعها ذوات الآخرين، كما يراها أو كما تصوّرها له أوهامه، ويدفعه البحث المحموم عن هويّته: (من أنا؟) – بفعل غياب أو ضعف اليقينيّات الدّينيّة أو الفلسفيّة وحتّى الإيديولوجيّة – إلى الذّاتيّة الصّرف»[1].

إذ حلّ "واسيني الأعرج" في معظم شخصيّاته، لاسيما شخصيّة "فاوست"، وقد جاء على لسان "ياما" مايلي: «عرفت أشياء كثيرة لم أكن أعرفها إلاّ قليلا، عن "فاوست". مثلا أنّه ارتبط كثيرا بأمّه في صغره لدرجة التّماهي معها وأنّه لا يستطيع أن يحبّ امرأة ليس فيها شيء من أمّه؟ كانت جدّته هي حاضنته الأساسيّة.

كلّما يئس من المحيط ذهب عند خالته وبقي طويلا مع بناتها اللّواتي كنّ يُحببن قصصه التي كان يجيد روايتها... وعندما أكلت الحرب العالميّة الثّانية، وحرب التّحرير والده الشّابّ، عاش في قرية لم تبق فيها إلاّ النّساء والأطفال الرّجال التهمتهم الحروب»[2]

1– عبد الله شطاح: نرجسيّة بلا ضفاف، ص27.المرجع السّابق

2– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص353.المصدر السّابق

تقول "ياما": «لأوّل مرّة ينتابني شعور غريب بالخسارة، كتاباته تكلّم النّساء في العمق، ربّما لأنّ جزءا حميما في داخله امرأة أو صنعته النّساء اللّواتي تربّى في أحضانهنّ.

لاحظت بسهولة أنّ كتبه لا تكلّم الرّجال إلاّ قليلا. قلت في مرّة من المرّات لصديقاتي اللّواتي كنّ يحدثنني عنه: لابّد أن يكون فيه شيء من الأنوثة، أو أنّه عاش مرحلة نسائيّة جعلت حساسيّته تصبح أنثويّة ولهذا يتحدث لغتهنّ، وهذا إحساس مرهف ليس معطى للجميع. ولأنّه كذلك فحظّه معهنّ كثير كثير».[1]

لا ضير من إدانة "واسيني الأعرج" لحرب أخذت منه والده، ورمّلت أمّه وجعلته يتيما، حرب التهمت الرّجال، وفرضت على "واسيني" أن يعيش في مجتمع النّساء، الأمّ والجدّة والخالة وبنات الخالة، كلهنّ نساء، لذا لا تبرح رواياته تقدّس المرأة، وتدعو إلى إعادة كلّ حقوقها المسلوبة منها.

بل يدعو "واسيني الأعرج" من خلال هذه الرّواية، إلى عودة الأنوثة إلى البشريّة، ذلك الجانب الإنساني الذي كاد يندثر، فالفحولة قاتلة ومتوحّشة، وقد تردّدت جملة "الأنوثة الأبديّة تسمو بنا" كثيرا في هذه الرّواية.

يستمرّ تأكيد الرّواية على حضور شخص الرّوائيّ في شخصيّة "فاوست": «ولا أدري أي حظّ وأيّة نجمة لامسها فاوست. كان خائفا من المجيء، وها هو يتحول فجأة إلى أيقونة وطنيّة جميلة. وجهه وهيأته جعلاه محبوبا في عين كل المارّة»[2].

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص346–347. المصدر السّابق

2– المصدر نفسه، ص447.

«ما السّرّ أو حتّى ما المدهش في مسرحيّة تتحدّث عن حرب أهليّة مدمّرة في مدينة غير مدينتنا؟ أو حضور شخص، أياً كانت قيمته، اختار المنفى الطوعيّ، طوال أيّام النّار والخوف، وجاء مرافقا لمسرحيّته، وليوقّع كتابه لمحبّيه؟ لا أدري!»[1].

«رأيت في عينيه لذّة عشقيّة غريبة تشبه خزرة نارسيس وهو يتأمّل وجهه في سطح الماء، ويرتفع نحو الأعالي»[2].

«قرأت له الكثير. قال في أحد حواراته: من يقرأني عليه أن يقتنع للمرّة الأخيرة بأنّه في الأدب ولا شيء غير الأدب أنا فيه مجرّد صورة عابرة أو شخصيّة وهميّة. أتمنّى أن نجد ذلك في مسرحيّته»[3].

«محظوظ وزيادة. هو معروف أكيد. وتحصّل على جوائز عالميّة. ومرشّح لجائزة المسرح العالميّ، هذا كلّه يفترض أن يدفع به إلى التّواضع. الذين عرفوه قبل سنوات الرّماد، يقولون إنّه كان موهوبا وبسيطا، وكان مناضلا ونقابيّا أيضا»[4].

«لمعت عيناه العاشقتان بنور حادّ لا يملكه شخص آخر غيره. ثمّ أشرقت ابتسامته الجميلة التي لم تفقد تألّقها على الرّغم من علامات العمر والتّعب البادِيين عليه. لقد وقّع أكثر من ألف نسخة لأنّ الأبواب الخارجيّة فتحت وسمح للجميع بالدّخول لشراء المسرحيّة وتوقيعها. كتابي القادم. سيكون عنوانه: خيانات ورقيّة. وهو في مسار امرأة الظلّ. عن امرأة تحبّ كاتبا وتريده بقوّة، وتشتهي قتله لأنّه يخونها في كتاب مع امرأة افتراضية»[5]،

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص449. المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص449.

3- المصدر نفسه، ص440

4- المصدر نفسه، ص440.

5- المصدر نفسه، ص465.

لعلّه يقصد روايته أنثى السّراب: "شهوة الحبر"، "فتنة الورق"، تلك كانت أسماء نشرت بها هذه الرّواية في كلّ مرّة، «مريم امرأة فاتنة الجمال، ساحرة الأنوثة، متمرّدة وملهمة، جعلت المرأة الحقيقيّة/ البطلة/ الشّخصيّة المحوريّة في أنثى السّراب، حبيبة الظّل القابعة في الخلفيّة المظلمة، وامرأة التّخييل الأوّل، تفقد أخيرا أعصابها بفعل الغيرة من مريم/ امرأة التّخييل الثّاني، ذات الحضور الملحّ في سالف النّصوص على كثرتها، فقرّرت الانتقام أخيرا، بتصفية مريم تصفية جسديّة بعدما صفّتها تصفية ورقيّة»[1].

«فوجئت بشمس التي تعوّدت على وجهها الطفوليّ المدّور، تحمل في يدها مسرحيّة امرأة الظّل لفادي. فاوست»[2].

يتّضح أنّ "فاوست" هو "واسيني الأعرج"، رغم أنّ "فاوست" ليس واسيني فقط، بل هو يسكن في كلّ واحد منّا. نعثر على مقبوس آخر يؤكّد حضور "واسيني الأعرج" في الرّواية: «كنت أحسّ بأنّه محاط ببحر واسع من الفرح واللّذّة. كان مشهورا ويعرفه كلّ النّاس. الصّحافة الوطنيّة والعربيّة والعالميّة تتحدّث عنه كثيرا وعن منجزاته المسرحيّة. كلّ نصوصه التي كتبها لاقت رواجا مهمّا، وترجمت أعماله إلى أكثر من ثلاثين لغة عالميّة».[3]

تفاجئني الرّواية وأنا على بعد صفحات من نهايتها، أنّ "ياما" كانت "واسيني" في حدّ ذاته، لأنّها تشبهه في الثّقافة، في الأسماء المستعارة، في حبك السّرد ونظم الرّواية، تشبهه في أسئلتها عن الحرب والتّاريخ والحاضر والمستقبل، تشبهه في إنسانيّته التي ما

1– عبد الله شطاح: نرجسيّة بلا ضفاف، التّخييل الذّاتي في أدب واسيني الأعرج، ص42.المرجع السّابق

2– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص346.المصدر السّابق

3– المصدر نفسه، ص387.

انفكّ يدعو إليها،"فياما" لا تخاف من ارتياد حانة الأوبرا، واحتساء الخمرة حتّى في العشريّة السّوداء!

«للمرّة الثّانية طلبت بيرة من النّادل، كأنّه لم يسمعني.

– بيرة خويا من فضلك. تانغو لو سمحت.

–.... وضع بيرة تانغو أمامي بنوع من العنف ثمّ غرق في الدّوران حول الطّاولات، والاستجابة للزّبائن الذين كان أغلبهم يطلب بيرة مضغوطة.

– مرّ بذهني أن أقوم من مكاني وأغسل النّادل وأبهدله»[1].

لا ندري إن كانت النّساء تجبن الشّوارع ليلا، وتعاقرن الخمرة، وتسامرن الرّجال في موضوعات رجاليّة، عن النّساء والجنس والسّياسة...؟ «دخلت إلى بار الأوبرا. كان النّاس منغمسين في الألعاب. اخترت الزّاوية الأقل اكتظاظا. بدا لي في لحظة من اللّحظات، كأنّي كنت في مدينة أخرى لا أعرفها. لا أدري إذا ما كانت هي الصّدفة أم الحقيقة! كانت الموسيقا هادئة. أعتقد أنّها كانت "لستراوش" الدانوب الأزق. سمعت شابّا يقول لصديقته التي تواجهه بعينين غبيّتين فارغتين.

– هل تعرفين الدانوب الأزرق؟

– ماركة عطور هههههه؟

– ضحكت ببلادة. وجاراها في ضحكتها متفاديا إحراج بلادتها.

– لا. أتحدّث عن هذه الموسيقا»[2].

«واصل وهو بالكاد يكتم ابتسامة ملعونة ارتسمت في عينيه أكثر من شفتيه.

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص429. المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص327.

– اسمك لا يوحي بأنّك من هذه البلاد. "مارغريت"؟ اللّهمّ إذا انتحلتِ اسم "غريتشن" المسكينة.

– هكذا غلبتني يا صاحبي. باستا. أحيّيك»[1].

توحي الجملة الأخيرة بذلك «لا أدري ما الذي قادني نحو مدينة دبلن برفقة ستيفان ديدالوس وليوبولد بلوم في ليلة لم تكن جميلة ولا مريحة. أصلا لا أعرف كيف أحكم عليها! كنت أعبر معهما دروب المدينة بملائكتها وشياطينها وحتى أشباحها الخفيّة، وهما منهمكان في نقاش لا ينتهي عن الحياة والجنس والخوف من الصّباح حتّى فجر اليوم التّالي بلا توقّف. شعرت بألفة كبيرة تجاه يومها الطّويل ١٦ يونيو ١٩٠٤ وكأنّي كنت أعرفه بكلّ تفاصيله»[2].

جابت "ياما" الشّوارع ليلا دون خوف كأنّها رجل، في زمن أصبح الرّجال ينامون باكرا، «بينما بقي الشّخصان يتدفآن بالنّار. عندما وصلتُ، سألتهما عنه ولم أشعر بأيّ خوف منهما:

– هل تعرفانه؟

– لا. لأوّل مرّة نراه.

تمتم الأوّل بينما أضاف الثّاني:

– هذه ثالث مرّة. ليس من المدينة. يبدو أنّه هارب من العدالة. .....

– ....

– واش هذه الهيلولة اللي دليرينها على هذا المخلوق العجيب؟ هل عنده كلّ هذه القيمة؟

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص431.

2– المصدر نفسه، ص491 – 492.

– يقولون المسرحيّة لا بأس بها.

– كنت أحبّ المسرح من بكري، من وقت الماجيستيك الله يرحمها، ولكن منذ أن قتلوا كلّ شيء، البشر والعمران، ما عدتش نروح.

– الماجستيك. إيه. خرجت الكلمة منّي بحسرة، بينما انهمك الرّجلان في التّدفء بالنّار.»[1].

تواصل "ياما" حديثها مع الرّجلين اللذين كانا يتدفآ بالنّار ليلا بالشّارع الرّئيسيّ، وكأنّني مع رجل وليس امرأة. «تركتهما بعد أن تمنيت لهما ليلة سعيدة»[2]، تتسكّع في الشّوارع ليلا، تتسامر مع رجال غرباء، والأدهى والأمّر أنّها لم تأبه بطلقات الرّصاص!؟، «لم آبه لرشقات الرّصاص التي كانت قريبة بعض الشّيء. مشيت في شارع الأوبرا الطّويل. قلت ربّما وجدت سيارة هاربة تأخذني نحو شمال المدينة، ومن هناك استقلّ سيارتي التي تنتظرني خلف الجسر»[3]، تواصل مشيها في الشّارع الطّويل، بحثا عن أيّة سيارة تقلّها نحو الشّمال!؟

– الامتزاج الهويّاتي في مملكة الفراشة:

تميّزت كتابات "واسيني الأعرج"، حسب رأي "الطّاهر روانية" «بنزوعها نحو إنجاز محْكٍ روائيّ يمكن وصفه بالإمبراطوريّة الحكائيّة Empire diégétique، كون مجمل أعماله الرّوائيّة تشكّل بطريقة أو بأخرى ملتقى أجناس متعدّدة من الخطابات المهاجرة

1–واسني الأعرج: مملكة الفراشة، ص495–496.

2– المصدر نفسه، ص496.

3– المصدر نفسه، ص497.

من مختلف نصوص الثّقافة في سياقاتها التّخييليّة والتّاريخيّة والجغرافيّة والإيديولوجيّة والإثنيّة والفنّيّة»[1].وهو ما تعلن عنه الرّواية، في تناصّاتها الكثيرة مع العديد من الرّوائع العالميّة، الألمانيّة والفِرنسيّة وحتّى الأساطير، وما نهله من الأدب الياباني، والإنجليزيّ وتلك الدّراية الواسعة بخبايا السّرد العربيّ، وتأثّره الواضح بأسلوب "ألف ليلة وليلة"، وهذا ما ولّد قلقا في الرّواية، انتقلت عدواه إلى قرّائها كما سبق وأشرنا.

يتجلّى تأثّر "واسيني الأعرج" بالوجوديّة السّارتيريّة، وبروايات "بوريس فيان"، التي اتّخذها افتتاحيّة لروايته قيد الدّراسة، إذ نعثر على ما يثبت ذلك في مقدّمة الرّواية، التي حاكى فيها "واسيني الأعرج بوريس فيان"، إذ يقول: «الحرب ليست فقط هي ما يحرق حاضرنا، ولكن أيضا ما يستمرّ فينا من رماد حتّى بعد خمود حرائق الموت. لكلّ فراشة احترقت أجنحتها الهشّة، وهي تحاول أن تحفظ ألوانها، وتبحث عن النّور في ظلّ ظلمة كلّ يوم تتّسع قليلا.»[2]، في الصّفحة المقابلة لها رقم 7، نقع على مجتزأ من كلام "بوريس فيان"، باللّغة الفِرنسيّة، عكف الرّوائيّ على ترجمته في هامش الصّفحة:

« Je ne me suis pas battu, je n’ai pas été déporté, je n’ai pas collaboré, je suis resté quatre ans durant un imbécile sous-alimenté parmi tant d’autres. »[3]

Boris Vian,1936

«لم أقاتل، ولم أهجّر ولم أكن عميلا، بقيت على مدى أربع سنوات غبيّا، مصابا بسوء التّغذية مثل الكثيرين.».

1– الطّاهر روابنية: شعريّة الكتابة الرّوائيّة عند واسيني الأعرج، حوار المتخيّل المعرفيّ والهامشيّ، مركز البحث في الأنثروبولوجيّة الاجتماعيّة والثّقافيّة، ص17.https:// ouvrages.crasc.dz

2– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص6. المصدر السّابق

3– المصدر نفسه، ص7.

يستحضر "واسيني الأعرج" معها براعة "بوريس فيان"، في حبك رواياته المناهضة للحروب، والرّافضة لسلطة الحكّام والكنيسة، داعيا إلى المساواة والحرّيّة في كلّ شيء، حتّى الحرّيّة الدّينيّة.

غير مجانب للصّواب إذا تساءلنا، عن علاقة "واسيني الأعرج ببوريس فيان"، في حين الذي يقرأ الرّواية للوهلة الأولى، يظنّ أنّها إسقاط لمسرحيّة "فاوست" على المجتمع الجزائريّ، وترجمة لها بأسلوب محدث وجديد. ولما كانت الرّواية حاملا لدلالات عديدة، لم تتورّع عن طرح أسئلتها الوجوديّة، الدياليكتيكية.

تأسّست "مملكة الفراشة" على التّناقضات والتّشكيك في المسلّمات، ولعلّها تعكس فكر "بوريس فيان"، الذي لربّما تأثّر به الرّوائيّ، إذ يطالعنا هذا المقبوس بالجواب: «– هذا الذي كان يجب أن تجسّده في لوحاتك يا عزيزي ميرو. هل رأيت رسولا يأتي برسالة خير للنّاس ويسلّمها لغيره من الأنبياء الوهميّين؟ هو هكذا. كتب هذه الرّواية التي قتلته باسم أمريكي مستعار هو فيرنون سوليفان، ونشرها بعد رماد الحرب العالميّة الثّانية، ...

ماذا كان في رأس بطله لي أندرسون سوى الرّغبة المستميتة للانتقام لأخيه؟ العنصريّة في جنوب أمريكا كانت قويّة. ماذا وجد له قتلة الرّوح كالعادة؟ قالوا إنّه كتاب فضائحيّ وغير أخلاقيّ، فصادروه وأدانوا صاحبه بتهمة المسّ بالأخلاق العامّة. أبناء الكلب عن أيّة أخلاق يتحدّثون؟ تمنيتك أن تكون قريبا من جرح خيباته فقط»[1].يبدو أنّ "فريجة" لم تتوغّل في شخصيّة "بوريس فيان" كثيرا، ولم تقرأه وإنّما قرأت روايته، وهذا مستبعد كون الرّوائيّ ضليع بكلّ الجوانب وموسوعيّ المعرفة، ولا نظنّه غفل عن كلّ المقالات والتّحليلات التي صدرت في رواياته وفي شخصه، ذلك إذا ولجنا إلى محرّك

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص159.المصدر السّابق

البحث قوقل، تمكّنا من معرفة أنّ "بوريس فيان" من أنصار البوهيميّة، التي تتغيّ الحرّيّة في كلّ شيء، في الدّين، في اللّبس، الموسيقى، لاسيما العلاقات الاجتماعيّة.

إذ يمكن ممارسة العلاقة الحميميّة، مع أيّ كان ومع العديد من النّساء والرّجال في نفس الوقت، وهو ما قام به بالتّحديد بطله "لي أندرسون"، الذي مارس الجنس بتفسّخ مع فتيات قاصرات، ومع الفتيان أيضا، ومارسه مع الأختان وجثّتيهما بكلّ وحشيّة؟، ثمّ أكل لحمهما وشرب من دمهما، داعيا إلى الانتقام فيما يسمّى بالعنصريّة المضادّة.

الظّاهر من الرّواية هو المساواة، أمّا الباطن فقد كان الوحشيّة والقتل السّاديّ؟ فأيّ مساواة هذه التي يرمز إليها؟ دون أن ننسى حضور موسيقى الجاز أيضا، إذ يتحوّل البطل "أندرسون" من دون "جوان" إلى قاتل، «... هنا يجمع المشهد أقصى الإجرام والسّاديّة في أقسى صورها مع الجنس، إذ يشرب أندرسون من دم ضحيّته وهو يغتصبها مستمتعا من صرخاتها... ويتوغّل في السّاديّة بممارسة الجنس مع الجثّة... إذ يمزج السّرد بين الإجرام والعربدة، والاستلذاذ بالقاصرات والتّوحّش في رغبة الانتقام. »[1].

إذاً ما الذي يرمي إليه "واسيني الأعرج" من وراء هذا المزج، بين "مملكة الفراشة" وأدب "بوريس فيان"؟ وما هو الهدف من لعبة التّجلّي والخفاء للشّخصيّات، وبين الحقيقة والظّلال؟

حارب "زبير" المستعمر من أجل الحرّيّة، واستمات في الدّفاع عن الوطن مرّتين، ورفض الوضع السّائد والانصياع لقتلة البشر، ودعا إلى التّسامح وأدان كلّ الأطراف التي أشعلت الحرب، وانسحب منها عندما طُلب منه أن يحمل سلاحا للمرّة الثّانية، ممّا يضعه

1– كه يلان محمّد: "على قبوركم" – رواية واحدة بنهايتين–، مجلّة Ultra صوت، 21 أفريل.2019. https: www.ultrasawt.com

في مرتبة الطّهر والقداسة، تطلّقه "فريجة" بعد وفاته مقتولا، بسبب حبّها وهوسها "ببوريس فيان" السّاديّ؟، الذي يشرب من دماء ضحاياه؟

فهل يعني هذا انهيار "فريجة" واستسلامها للأوضاع السّائدة؟ من الهذيان إلى الموت؟، وهو ما يعمّقه هذا المقبوس: «أحبّت كتاباته كثيرا لدرجة الهبل فقط.

– صورها معه غريبة بعض الشّيء؟

– هذا الجوّ الغريب أنت لم تعيشيه حبيبتي، فقد مرّض أكثر من واحد. وأودى بحياة الكثيرين»[1].

ماكان غريبا "لصافو" التي لم تعش العشريّة السّوداء، لأنّها فرّت مع عائلتها إلى فِرنسا، كان بالنّسبة "لياما" ولكلّ مواطن جزائريّ عاديّ، لأنّه أثّر عليهم وأودى بحياتهم، "فبوريس فيان" الذي استسلمت له "فريجة" كان هو الوضع السّائد في العشريّة السّوداء، حين استسلم المواطن لقدري الموت أو الجنون الحتميّين...

استسلام "فريجة" هو دلالة على استسلام الوطن، لمجموعة من المرضى السّاديّين، الذين عبّرت عنهم بصورة "بوريس فيان"، محمّلة التّاريخ مسؤوليّة العاقبة الوخيمة التي آل إليها الوطن، إذ تقول "ياما": «فجأة رأيت وجه أمّي بكامله وهي ترمي صور والدي على الأرض وتحرق بعضها. كانت تصرخ بأعلى صوتها كذئبة مجروحة في الأعماق: خلاص تعبت من حضوره أريد أن أتحرّر منه ويتحرّر منّي»[2].

يؤكّد "ميرو" أنّ معرفته "لبوريس فيان" سطحيّة نقليّة، من خلال رواياته والجرائد والمجلاّت التي تحدّثت عنه، مركّزا على أنّ دراية "فيرجي" الواسعة والعميقة "ببوريس"

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص394.المصدر السّابق

2– المصدر نفسه، ص337 – 338.

أكثر من أيّ شخص آخر، منوّها أنّه فهم من اطّلاعه البسيط على "بوريس فيان"، أدرك بأنّه مناهض للحروب والظّلم والتّمييز العنصريّ.

لربّما هذا هو ظاهر "بوريس فيان"، أمّا ما تبطّنه رواياته فهي على العكس من ذلك تماما، "فبوريس فيان" رمز للسّاديّة، وهو ما تجلّى في روايته "سأبصق على قبوركم"، أحداث هذه الرّواية صادمة بكلّ المقاييس، ولا علاقة لها بالسّلام ولا المساواة، ولا حتّى كرهه للحروب، أيُّ حبّ وأيُّ سلام وأيُّ مساواة هذه، التي تحتّم على صاحبها أنّ يشرب من دم ضحاياه؟

لا أظنّ أنّ "واسيني الأعرج" كان يرغب في تبجيل "بوريس فيان"، إذا لم تكن علاقة "فريجة بزبير" جيّدة وهو العالم الكيميائيّ، والذي لم يضع يده في أيدي القتلة، والذي استشهد في سبيل حماية أبناء هذا الوطن، والذي جال بها العالم، الذي لا يجادلها ولا يتشابك معها، والذي ربّما خانها لكنّه لم يكن قاتلا ولا سفّاحا ولا محرّضا على ذلك، فكيف لها أن تُغرم برجل أغرق في البوهيميّة، والانحلال والعشيقات الكثيرات، والسّاديّة؟ فهل كان لموت "زبير" يد في هذا التّحوّل؟ هل كانت حالتها مجرّد نتيجة لفقدانه؟ وهل هذا ما جعلها تنفصم وترمي بكلّ ثقلها بين أحضان ذلك الرّجل السّاديّ؟

شخّصت الرّواية حالة "فريجة" المتدهورة، كواقع مختلّ مضطرب أفرزه الماضي (التّاريخ)، فحمّل الرّوائيّ الماضي (زبير) تبعات ما حلّ بالوطن في تلك الفترة، من القتل السّاديّ المازوشي، الذي عانى منه أفراد الوطن دون سبب. فاستحضار «الماضي في هذه الأعمال لم يأت بمثابة رقعة أرجوانيّة تزيّن العمل الأدبيّ، لم يوظّف بغرض تمكين الخطاب السيّاسيّ الرّسميّ أو بقصد استعماله جسرا للعبور إلى شاطئ الأدبيّة والشّهرة

(...) بل يمثّل حضور الماضي في هذه الأعمال مُرتكزاً لنقد الواقع المتردّي ونقض الخطاب الذي ما فتئ يكرّس الظّلم والاستغلال»[1].

لقد عمد "واسيني الأعرج" إلى توظيف العشريّة السّوداء، وما عاناه المواطن من عذابات، جرّاء تلك المرحلة التي شاع فيها القتل بكلّ ساديّة، وهو ما تحدّثنا عنه سابقا.

تعلن "ياما" احتراق الماضي إلاّ القليل منه، وانتصاب الحاضر المؤلم الذي ولّد الخوف والهلع والجنون والموت... من خلال إحراق "فيرجي" لكلّ صور "زبير" إلاّ صورة وحيدة هرّبتها "ياما" من غضب أمّها.

اعتلت بورتريهات "بوريس فيان" جدران الصّالون، والرّدهات، كدلالة على انتصار تلك المرحلة المضطربة، وتأثيرها على المجتمع، إذ تقول: «فجأة أصبحت لوحة بوريس فيان الطّويلة تتصدّر الصّالون.

يبدو واقفا بشموخ زائد. أفرغت الحيطان، ما عادا حائط المكتبة، **من لوحات الرّسامة الرّوسيّة لودميلا التي سلبت عقل بابا زوربا عندما عُرضت في الشيراتون، فاشترى اللّوحات الأربع: الأخوات الأربع**، ونزعت لوحات لمحمّد إسياخام، وأخرى لمحمّد خدّة ومنمنمة عالية في الدّقّة لمحمّد راسم، ولوحات أفريقيّة حيّة الألوان، ولوحة لرسّامة هنديّة ويابانيّة كان بابا زوربا قد اشتراها في مهامه المخبريّة لتلك البلدان. لملمتها كلّها ووضعتها في زاوية من غرفتي في انتظار أن أجد لها مكانا مناسبا».[2]

يمكن القول أنّ مرحلة العشريّة السّوداء، أخذت مساحة كبيرة في حياة المواطن والوطن، وطغت على الماضي المجيد (الثّورة التّحريريّة) والاستقلال إلاّ القليل منها فقط.

1– مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص83.المرجع السابق

2– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص163.المصدر السّابق

ولعلّ غضب "فيرجي" من "زبير" (الماضي) كان مبرّرا، وهذا ما تراه "فيرجي" معلّلة فعلتها: «عندما كان في أوربا قلت له لا تعد. كانت حياته تهمّني. حاولت، ترجّيته أن يبقى هناك وأتبعه مع الأولاد.

لكنّه ركب رأسه وعاد مباشرة بعد إفلاس بريستول ميير. قتل نفسه، وقتل عائلته كلّها معه. ابني رايان؟ ماريا؟ أنتِ؟ أنا؟ كلّنا شهداء، هذه القسوة التي لم يفكّر فيها لحظة واحدة...»[1].

يقع قارئ هذا المقبوس فريسة للشّكّ، وتناوشه العديد من الأسئلة، فهل تُدين "فيرجي" حرب التّحرير؟ معتبرة إيّاها سببا في الفرقة والتّصدّع الطّارئ على الوطن؟ أم هي إشارة واضحة على مناهضة "فيرجي" للثّورة وإدانتها لها؟ هل تحاكم "فيرجي زبير" لأنّه رفض أن تصبح الجزائر فِرنسيّة؟ ويعيش الشّعبان تحت راية واحدة، تذوب فيها الهويّة الجزائريّة وتنطمس؟

بالعودة إلى شخصيّة "بوريس فيان"، نجده مناهضا للحروب، يُظهر المساواة، أمّا باطنه فينبئ عن عكس ما يُظهره، بل ممثّلا لعنصريّة مضادّة. ليصبح "زبير" فجأة مجرّد قطعة أثريّة في المنزل: «تحت الرّقابة الصّارمة لعيني والدي الذي لا ينام أبدا. لقد استقر في إطار معلّق على رأسي، وهو الرّجل المليء بالحياة. أصبح فجأة جزءاً من أثاث البيت. كنت في البداية أتكلّم معه. من حين لآخر أسأله عن صمته، عن علاقته بماما التي لم تكن جيّدة... لكنّي مع الزّمن أوقفت الحديث معه نهائيّا، فقد بدا لي كقبر معلّق في الفضاء».[2]

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص166 – 167. المصدر السّابق

2– المصدر نفسه، ص24.

كأنّ التّاريخ المجيد والحافل بالبطولات، أصبح مجرّد شعارات معلّقة على الحوائط، تاريخ يحمل الكثير من الأسئلة التي لا أجوبة لها، في إشارة واضحة إلى تطليق مرحلة تاريخيّة جدّ مهمّة، بقيت معلّقة بين سماء الوهم وأرض الحقيقة، فلا هي نزلت فتوضّحت، ولا ارتفعت فتقدّست "صورة زبير المعلقة". ورغم كلّ الشّكوك التي تحوم حول هذا التّاريخ، فإنّه يبقى المسلمة الوحيدة المعلّقة فوق رؤوسنا، التي يجب أن نتوخّى الحذر في تعاملنا معها، حذر أن نخدش عفّتها وطهارتها؟، فكلّ الصّور لهذا التّاريخ قد أُتلِفت، ولم تبق إلاّ صورة وحيدة منزّهة، تراقبنا بصمت؟

كأنّه يدعو إلى إعادة استنطاق واستكناه كلّ جوانب التّاريخ، ذلك التّاريخ النّائم بصمت في سبات طويل منذ سنين، لابدّ من إيقاظه ومساءلته، وهو ما لم يحصل، ممّا أدّى بالوطن إلى التّذبذب وعدم الاستقرار، والانطواء والعزلة التي أدخلته فيها العشريّة السّوداء، وكان سببا فيما يحدث الآن.

لقد رمز إليه بالانفصام الذي تعيشه "فريجة" في حياتها، التي كان يُترض أن تكون فرجا للوطن، فرجا ساهم في بنائه التّاريخ المجيد، تحول إلى أسئلة شائكة زجّت به في غيابات التّيه والضّياع وعدم الاستقرار، فطلاق "فريجة" من "زبير" وارتباطها الهستيري "ببوريس فيان" يؤكّد ذلك، معبّرا عن مرحلة توسّطتالماضي والحاضر مرحلة العشريّة السّوداء.

خاضت "مملكة الفراشة" في موضوعات، لطالما اعتبرت من الأبواب المحرّم طرقها في المجتمع الغربيّ سابقا، والعربيّ على حدّ سواء. إذ لم يتوقّف الرّوائيّ في هذه الرّواية، عن الحفر فيما يطلق عليه بالثّالوث المحرّم: (الدّين، الجنس، السّياسة). وهو ما نستحضره مع البطلة "ياما"، عند استلهامها لحكاية "ستيفان ديدالوس": «لا أدري ما الذي

قادني نحو مدينة دبلن برفقة ستيفان ديدالوس وليوبولد بلوم في ليلة لم تكن جميلة ولا مريحة، أصلا لا أعرف كيف أحكم عليها!

كنت أعبر معهما المدينة بملائكتها وشياطينها وحتّى أشباحها الخفيّة، وهما منهمكان في نقاش لا ينتهي عن الحياة والجنس، والخوف من الصّباح حتّى فجر اليوم التّالي بلا توقّف. شعرت بألفة كبيرة تجاه يومهما الطّويل ١٦ يونيو ١٩٠٤ وكأنّني كنت أعرفه بكلّ تفاصيله».[1]

لم تتوقّف "مملكة الفراشة" عن الانديّاح والتّسربل بأعمال كبيرة، استعارها الرّوائيّ، كرموز مشفّرة، لتزيد من تعميق الهوّة في مجتمع الرّواية والواقع، ولعمق الإحساس بالضّياع وعدم الثّبات على معنى محدّد للهويّة في هذه الرّواية.

لقد تميّزت الكتابة الرّوائيّة عند "واسيني الأعرج"، بشعريّة خاصّة «ذات الصّبغة الدّيمقراطيّة التّعدّديّة التي يتضافر داخلها فنيّا ويمتزج الشّعريّ والأساطيريّ والتّاريخيّ والسّياسيّ والقيميّ، والمعرفيّ في داخل الحكائيّ، ...»[2].

ما كشفت عنه جلّ روايات "واسيني الأعرج"، التي شكّلت «بطريقة أو بأخرى ملتقى أجناس متعدّدة من الخطابات المهاجرة من مختلف نصوص الثّقافة في سياقاتها التّخييليّة والتّاريخيّة والجغرافيّة والإيديولوجيّة والإثنيّة والفنيّة».[3]

أماطت رواية "مملكة الفراشة" اللّثام عن ذلك التّنوّع الأدبيّ، الذي استعان به الرّوائيّ في بناء عالم الرّواية، وهو ما شكّل ذلك التّزاوج والتّمازج في الهويّات الأدبيّة

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص492.المصدر السّابق

2– الطّاهر روابنية: شعريّة الكتابة الرّوائيّة عند واسيني الأعرج، ص19.المرجع السّابق

3– المرجع السابق، ص20.

والفنّيّة، تأكيدا منه على فكرة الهجنة الهويّاتيّة، معتبرا أنّ الهويّة ليست خالصة تماما، وإنّما هي الأصل وما يضاف إليه من لغات وعادات وتقاليد وديانات وأعراق وأجناس...

لقد مثّلت مسرحيّة "فاوست" "لغوته" حجر الزّاوية في هذه الرّواية، مستلهما أعمال "بوريس فيان"، ومستدعيا العديد من الشّخصيّات الحكائيّة القديمة، "كزوربا وفيرجينيا وولف، كورفال"، شخصيّات إسلاميّة، تمثّلت في شخصيّات الصّحابة الكرام رضي الله عنهم، وقد تجلّى حضور الأسماء اليهوديّة بكثرة، وانتصاب شخصيّة السّيّدة مريم العذراء عليها السّلام.

كأنّه يرفض أن تحدّد الهويّة الجزائريّة في العروبة والإسلام فقط، بل يرى بأنّ هذه الهويّة هي مجمع هذه الأجناس والدّيانات واللّغات، ولعلّ هذا الذي حذا بالمجتمع الرّوائيّ إلى الجنون والانتحار...

كلّ شخصيّة في "مملكة الفراشة" تحمل لقبا آخر لها، وفي أحيان أخرى تحمل الشّخصيّة الواحدة العديد من الألقاب. وكنّا قد شرحنا هذه الظاهرة في الفصل الثّاني من هذه الرّسالة، ولمّحنا إلى العديد من القضايا لاسيما قضيّة الهويّة، التي كانت ولازالت تناوش المبدع والقارئ معا.

– لعبة الأسماء وتشتّت الهويّة في مملكة الفراشة:

كنّت قد تطرّقنت إلى هذه الظّاهرة، عند دراستنتي للشّخصيّات في هذه الرّواية، ورأيت بأنّ "ياما" شطبت كلّ الأسماء، واختارت لشخصيّاتها ألقابا أخرى، رأت فيها أكثر انتماء من الحقيقيّة.

لعلّ قول "أمين معلوف" يشرح هذه الإشكاليّة: «تتشكّل هويّة كلّ شخصيّة من جمهرة من العناصر لا تقتصر بالطّبع على تلك المدوّنة على السّجلاّت الرّسميّة. هناك بالتّأكيد –

بالنّسبة للغالبيّة العظمى من النّاس، الانتماء إلى تقليد دينيّ وإلى جنسيّة، ...، وإلى مجموعة إثنيّة أو لغويّة، ...، وإلى مهنة ومؤسّسة ووسط اجتماعي ما.

لكنّ القائمة أطول من ذلك أيضا، ويفترض أنّها غير محدودة؛ إذ نستطيع أن نستشعر بانتماء أكثر أو أقلّ قوّة إلى ريف... أو... جماعة من الأشخاص يمتلكون الأهواء ذاتها أو الميولات الجنسيّة ذاتها أو العاهات الجسديّة ذاتها أو الذين واجهوا الأذيّات ذاتها»[1].

لذا رأت "ياما" الشّخصيّة البطلة أنّ أسماء البلديّة، هي أسماء اعتباطيّة، مجردّ مورفيمات فارغة تمتلئ بالفعل الذي تقدّمه، ولا طالما خالفت هذه الأسماء أفعال أصحابها: «أنا لا أكره أيّ اسم، ولكنّي مولعة بأسماء الكتب لأنّي أراها أكثر أصالة وصدقا. وتشبه أصحابها بشكل غريب. الاسم في الرّوايات والمسرحيّات غير اعتباطي.

الأسماء المدنية التي تُقيّد في البلديّات، قليلا ما تطابق أصحابها، هكذا يبدو لي، فهي للحاجة الماسّة كأن تضع علامة على كتلة بلا هويّة حتّى لا تخلطها مع بقية الكتل"[2]، لا تكفي الأسماء المقيّدة في سجلاّت البلديّة، ولا تلك المعلومات المسجّلة على بطاقات التّعريف وجوازات السّفر، أن تحدّد لنا هويّة الشّخص بدقّة وبشكل محدّد، وما تلك المعلومات إلاّ ذلك الجزء الضّئيل البارز من هويّتنا.

تعدّد الأسماء، أو ما يسمّى بالاسم وظلّه، يدلّ على أنّ الهويّة لا تُعطى وإنّما تُكتسب، وهو كرفض لما هو ماثل في الواقع، أو هو التّخبّط بين أكثر من هويّة، "فزبير" مثلا هو "زوربا"؛ في تغييرها لاسم "زبير" دعوى إلى رفض المسلّمات، ولربّما رفض الحروب، أو محاولة إبعاد تهمة العنف عن الإسلام مثلما يراه الغرب.

1– أمين معلوف: الهويّات القاتلة، ص14.المرجع السّابق

2– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص78– 79. المصدر السّابق

لكنّ الأرجح يدلّ على عدم الاستقرار والثّبات، ويشير إلى ذلك الانفصام الذي يعاني منه المجتمع الجزائريّ آنذاك.

ما اعترفت به "ياما" في هذا المجتزأ يعمق فهمنا لهذه الظّاهرة: «أحيانا أراني مدام بوفاري، لكنّي لا أملك راحتها. في أحيان أخرى أراني دون كيشوت وأنا أملك جنونه وهبله. ويلتبس بي الأمر حتّى مع "شهرزاد" لكنّي لا أملك لا شجاعتها، ولا راحتها ولا ثقافتها ولا سلطانها. وعندما أصاب بالخيبة القصوى، فلا أرى إلاّ وجه كارمن وسكينتها الحادّة بين أسنانها وهي ترقص رقصة الموت الدّمويّة في حضرة زوجها وعشيقها معا»[1].

كأنّ الروائي يرفض تحديد الهويّة، في جنس أو عرق أو في رقعة جغرافيّة معيّنة، أو في دين أو طائفة، يعطينا لمحة موجزة عن هويّة "ياما"، المتمزّقة وللامنتمية، الشّخصيّة "إيما بوفاري" عاشت بشخصيتين وتزوّجت رجلا وعشقت اثنين، وانتحرت في نهاية المطاف، أمّا دونكيشوت فقد كان يحارب السّلطة الأرسطوقراطيّة التي عبّر عنها بالطواحين الهوائيّة، وهو الذي تشترك فيه "ياما" مع "دون كيشوت".

أمّا "شهرزاد" فقد كانت العربيّة التي وقفت في وجه السّلطان، وكسرت وحشيّته وأوقفت القتل الذي استباح أرواح النّساء، وتتماهى مع "كارمن" التي قتلت زوجها وعشيقها معا، وهي التي ترمز إلى فشل فرضيّة الاختيار في القتل بين اثنين من نفس الأسرة، وإذا اخترنا واحدا منهما فإنّنا سنقتلهما معا، ونقتل أنفسنا معهما.

كأنّه يشرح العشريّة السّوداء التي أجبرت الأخ على قتل أخيه، متفاجئا بقتل نفسه. فهي كلّ هذه الهويّات دون تميّز أو تفرّد، بل ما يجعلها أكثر ميزة عن غيرها، هي هذه

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص78.المصدر السّابق

الهجنة التي طبعت بها، أو لربّما الرّوائيّ يرمي إلى ذلك التّشابه بين البشر في كلّ أنحاء العالم، وكأنّه يرى الإنسان إنسانا، لا يهمّ دينه ولا عرقه ولا انتماؤه، ولا حتّى جغرافيّته.

يوضّح المجتزأ الذي بين يديّ، المذهب الذي سار عليه "واسيني الأعرج" في "مملكة الفراشة"، في تحديده لمصطلح الهويّة، إذ تعبّر البطلة عن ذلك، مستعينة بحفنة من الرّموز والألوان، قائلة: «كنت فراشة بجرح صغير يكاد لا يظهر، غمرتني الألوان الكثيرة من كلّ الجوانب. كانت تلفّني وتغطّيني مثل ستائر من نور. كانت شمسي وليست الشّمس العاديّة تخرج من غلافها. غرقت في اللّون الأزرق الذي يميل نحو الأخضر والبنفسجيّ الذي يأتي من مزيج الألوان التي غيّرها الضّباب الممزوج بالمطر».[1]

يرى الرّوائيّ أنّ الجزائر تتشكّل من فسيفساء هوياتيّة، من العديد من الألوان، التي ترسم وجهها، ملمّحا إلى قبول كلّ الهويّات التي تؤثث أركان الوطن، على اختلاف العرق والدّين واللّون واللّغة.

لم يتوقّف سؤال الهويّة عند اللّغة فقط، فيما إذا كانت هذه اللّغة هي العربيّة فقط، وإن كانت كذلك فما هو حال اللّغة الأمازيغية؟ بل انسحب السّجال إلى سؤال أكثر خطورة، راح يحفر في جذور التّاريخ الجزائريّ قبل الاحتلال الفِرنسي، وقد امتدّت يده إلى قضيّة يهود ومسيحيي الجزائر، إن كانوا جزائريين أم لا؟

هذا ما تطرحه الرّواية الجزائريّة الآن، ولا سيما رواية "مملكة الفراشة"، التي ما انفكّت تتساءل عن هذه القضيّة.

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص497–498.المصدر السّابق

5) ثنائيّة الأنوثة/ الذّكورة في مملكة الفراشة :

– الأنوثة:

تقول "يَامَا" بطلة "مملكة الفراشة" على لسان أمّها: «واش يدير بفيرجينيا وولوف مسكينة مثل القصبة الفارغة ومريضة عقليّا، ويترك امرأة ملحّمة وصحيحة، تركت زوجها من أجله هههه»[1].

يعد هذا القول، اتعبيرا صريحا عن الثّقافة الذّكوريّة العربيّة، التي تحتفي بالمرأة الممتلئة والصّحيحة العقل والجسد لكي تتحمّل أعباء الحياة وتكون راحة "للرّجل، فصحّتها ليست مهمّة" إلاَّ لأهميّة راحة هذا الرّجل، الذي يسكن إليها ليرتاح، ويرمي عليها بكلّ مسؤوليّات الحياة، أمَّا وزنها، فهو فقط لإمتاع زوجها ليس إلاَّ فلا شيء مرغوب في المرأة إلاَّ لأنّه يخدم سيّدها الرّجل فقط.

تصف "ياما" لنا أمّها وتقرّب صورتها لنا جيّدا، إذ تقول: «أمّي كانت جميلة وأنيقة، امرأة حقيقيّة، تشبه نساء القرن التّاسع عشر اللّواتي صورهنّ "دولاكروا"، في بيوتهنّ، كلّ المقاييس الجماليّة: مدوّرة، جميلة، ملامح طفوليّة، عينان تبرقان، نشوى الحياة».[2]

المقاييس نفسها التي تطلبها الثّقافة الذّكوريّة في المرأة، كي تكون أنثى وجذابة، أن تكون ممتلئة، وجميلة ولها ملامح الطّفولة، ولعلّها تقصد السّذاجة التي يبحث عنها الرّجل، كي يشكّل (المرأة) عجينة طيّعة بين يديه، فيصنع بها ما يشاء، دون أن تعارضه، أو تدلي برأيها، ولا بدّ أن تكون هذه الأنثى مرِحة، محبّة للحياة، كي تستطيع إسعاد سيّدها الرّجل،

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص144. المصدر السّابق

2– المصدر نفسه، ص145.

نفس المقاييس التي كانت تحدّد قيمة الجارية، إن كانت ستذهب للتّنظيف والخدمة أو إلى مخدع مالكها الرّجل...

تصف "ياما" "ماسّة" قائلة: «الغريب أنّها هي من قام وجاء نحوي في حالة شبيهة بالتّبختر. كانت المرأة التي تلقّب نفسها في الفيسبوك بالمهبولة، جميلة وممتلئة وتلبس لباسا قصيرا جدّا... لاحظت أنّ جسدها كان قويّا وممتلئا. عندما قال لها فاوست: كلّ شيء فيك ينبض بالحياة لم يكن يقول أيّ كلام. كان يعرف ماذا يقول....»[1].

ما نفهمه من هذا المقبوس أنّه: وحدها المرأة الممتلئة والقويّة الجسد أنثى، ولا دور لها في الحياة خارج الجنس.

أمّا في يومنا هذا، فقد اجتمعت كلّ هذه الصّفقات، يجب أن تكون خادمة ممتازة بكلّ المقاييس وتسهر على راحة سيّدها الرّجل، وهي لا تعدو أن تكون جارية، مملوكة لا يحق لها الاعتراض أو إبداء رأيها، أو حتّى مجرّد التّعبير عن أفكارها ومشاعرها، وإن فعلت اعتبرت متمرّدة، توجب معاقبتها... وهي أشياء تقوم بها الثّقافة الذّكوريّة متّكئة على أحكام شرعيّة، وحاشى أن يخطئ الله، لكن البشر هم من يجدون الذّرائع، لتبرير أفعالهم غير العادلة ولا حتّى الإنسانيّة.

لقد حفلت الثّقافة العربيّة بالكثير من القصائد والأمثال الشّعبيّة التي تتغنّى بجمال المرأة، وبصفاتها الجسديّة التي تجعلها محافظة على النّسل، أو إن صحَّ التّعبير أنّه للجنس فقط، وهي عبارة عن «فسيفساء مُفبركة من الأمثال نحتها الرّجل تحت تأثير نزعته ليحمي تفوقّه المكتسب عبر التّاريخ، وليعزّز مواقفه في الحاضر والمستقبل، تبدو من خلاله المرأة غائبة عن واقع مجتمعها، مبعدة عن قضاياه التّنمويّة، لا تحيا وجودها بقدر

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص334.

ما تتحوّل إلى ظلّ للزّوج ومجرّد صَدى له باذلة وبكلّ سذاجة الجهد لتتناغم داخليّا وخارجيّا مع ذوقه مصحّحة نفسها وفق متطلّباته"[1].

ما جعل المرأة تبحث عن كلّ ما يُرضي الرّجل، فالسّمراء تطلب البياض، وتدفع الكثير من أجل تفتيح بشرتها، وتشقير شعرها، وأصبح هناك العدسات اللّاصقة بكلّ الألوان، وإذا ما لاحت في الأفق علامات الكبر هَرعت إلى مستحضرات التّجميل، أو بالأحرى عمليّات التّجميل، فقط لأنّ هذه الثّقافة الذّكوريّة القاسيّة شيأت المرأة، وعلّبتها، وجعلتها مجرّد سلعة فقط.

«هذا التّراكم التّراثيّ في شطره الكبير ينسخ شخصيّتها ويطبعها وفق منهج تلفيقي – تلطيفي– بتناقضات وثنائيّات متناغمة (إنجاب، عقم، خير، شرّ، قبح، جمال، تمرّد، بكارة...) استمد من مشروعيّته منذ نشوء "الحمّى" ومن العادات والتّقاليد والقوانين التيضخّمت الفروق وبعدت المسافات، مدعّمة ثقافة قمعيّة سلطويّة تجبرها إمّا على التّبعيّة أو الإقصاء!! أن تكون موضوعا جنسيّا أو لا تكون»[2].

تقول "ياما": «بقي صامتا للحظات وهو ينظر إليّ بسريّة، ويتأمّل ساقيّ العاريتين، ويصعد شيئا فشيئا باتّجاه بقيّة الجسد. يداه مخبّأتان وراء المكتب. من حين لآخر تصبح عيناه فارغتين...».[3]

يحمل المقبوس الآتي، ميزة من مميّزات الأنوثة التي تطلبها الذّكورة في الأنثى كي تكون أنثى، إذ تقول "ياما": «فضّلت الصّمت لأبدو مطمئّنة قليلا وحتّى غبيّة. للأغبياء نعيم

1– خديجة صبّار: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، ص65.المرجع السّابق

2– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص66. المصدر السّابق

3– المصدر نفسه، ص332.

الخروج من الأزمات بلا ضرر. ولكن كيرفال قرأ كلّ أحاسيسي، حتّى المتخفّي منها»[1]، تواصل نقلها لحوارها مع كيرفال: «الوضع الآن أفضل، وأريد أن أتخلّص من ثقل السّنوات الماضية.

أجاب كيرفال ببرودة متصلبة.

– لأني أعرف ذلك، فأنا أسألك. ثم أنت... لست مطالبة بالدفع لو ...

قال ببعض الخبث والملعنة والإغواء الذي أبان عن وجه ثقيل ومليء بالجدري. كان يدور حولي»[2]، يشرح هذا القول نفسه، وهي ليست ظاهرة ثقافيّة فقط، بل هي ظاهرة اجتماعيّة متفشّية في المجتمع الجزائريّ، ومتجذّرة فيه.

لا تسمح هذه الثّقافة الذّكوريّة المجحفة والظّالمة، أن تعيش المرأة بسلام، أو أن تعرف هذه الأخيرة قيمتها الحقيقيّة في المجتمع، بل كلّما أحسّت الثّقافة الذّكوريّة، بعودة الأنثى إلى حقيقتها ومعرفة قدراتها، وقيمتها في الدّين والمجتمع، كلّما عكفت الذّكورة على كسر ظهرها، وإعادة تسليعها وتعليبها من جديد حسب مقاييسها الخاصّة، معتبرة إيّاها مجرّد جسد فقط.

تقول "ياما" عن "ديف" الذي أحبّته وتخلّى عنها لأنّها مثاليّة وهو عادي: «كان ديف طيّبا وصريحا مثل طفل. مع أنّي كنت مستعدّة لتغيير سيرتي القلقة وأمنحه ما كان يريده من جسدي، إذ لا يمكن أن أحوّل جسدي أيضا إلى حروف هاربة وباردة»[3].

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص329. المصدر السّابق

2– المصدر نفسه، ص332.

3– المصدر نفسه، ص386.

حتّى "ديف اليهوديّ" كان لا يرغب في ثقافة "ياما" الواسعة، والتي بات يخاف منها لأنّها تطير به عن أرض الواقع، لم يكن يبحث عن امرأة في "ياما"، بل كان يطلب الأنثى التي حدّدتها مقاييس الذّكورة، والتي حصرتها في جسدها فقط.

يجعل الصّمت من المرأة أنثى حقيقيّة، أمّا إذا كانت غبيّة فهذا قمّة الأنوثة، التي كان يرغب فيها الذّكر، معلنة بأنّه كان يعرف جيّدا أحاسيسها ويسبر أغوارها، كدلالة على معرفة الذّكورة بكلّ خبايا الأنوثة، وكدلالة على أن هذه الذّكورة، هي التي تفنّنت في تشكيل صورة الأنثى.

تغيّرت هذه النّظرة الدّونيّة للمرأة مع مجيء الإسلام، الذي قدَّرها ومنحها كلّ حقوقها، وكرَّمها عند والدها وزوجها وابنها، وجعل الجنّة تحت قدميها، وساوى بين المرأة والرّجل في الحقوق والواجبات، إذْ عرف «المجتمع العربيّ مع مجيء الإسلام تغييراً جذريّا يعتبر ثورة على الموروث الجاهليّ على المستوى الاجتماعيّ والثّقافيّ والسّياسيّ، حيث أخذت المرأة مكانتها الحقيقيّة كعضو في المجتمع الإسلاميّ الجديد، بعد أن كانت في العصر الجاهليّ عرضة للوأد خوفا من الفقر، والعار والسّبي»[1].

تغيّرت الموازين بعد العصر الإسلاميّ، فبمجيء العصر الأمويّ عاد النّاس إلى سابق عهدهم، ففتنوا باللّهو والغناء ومجالس القصف والقذف، وولعوا بالجواري وسَاد الفساد وعمَّ في الأرجاء، ولا سيما ما كان يحدث في قصور الحكّام آنذاك. «وقال عبد الملك بن مروان الذي أصيب بالتّخمة في سوق الجواري وبيروت الجزائر: "من أراد أن يتّخذ جارية للمتعة فليتّخذها بربريّة، ومن أرادها للولد فليتّخذها فارسيّة، ومن أرادها للخدمة فليتّخذها روميّة»[2].

1– رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، سؤال الخصوصيّة، بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشّرق، المغرب، ط2، 2002، ص10.

2– خديجة صبّار: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، ص64.المرجع السّابق

من خلال مَا مرَّ من شواهد، يتأكَّد لنا أنّ هذه المرأة المعاصرة، هي نفسها المرأة في ذلك العصر فهي إمّا عشيقة، وإمّا أمّ لولد، وإمّا خادمة، وهي اليوم تجتمع في كلّ هذه الأصناف، يتزوّجها ليتمتّع ولينجب ولتكون خادمة، إذ لا يحقّ أن تعترض، وهي تضرب وتحرم من حقوقها وتُهان وتُخان وليس لها الحقّ في الكلام، إذن لازلنا نعيش في عصر القيان والجواري ونحن في عصر التّكنولوجيا والحضارة.

– الذّكورة:

تنقل "ياما" ما حدث لها في مديريّة الضّرائب، يوم راحت تبحث عن "ماسّة" التي ظنّتها عشيقة "فاوست"، وقام الحارس بمساومتها، كي يسمح لها بالدّخول: «فجأة ارتسم أمام وجهي المركيز دو صاد وشيئا فشيئا اتّضح جليّا وجه كيرفال الذي ظلّ راشقا بصره فيَّ ويعرّيني قطعة قطعة بتلذّذ منقطع النّظير. بدأ كيرفال، هكذا رسوت على اسم الحارس، يتحرك داخل البهو وكأنّه كان يحمل على ظهره العالم كلّه. رأيته من الأمام ومن الخلف، من كلّ الجوانب، فارتسمت أكثر في ذهني كلّ تفاصيل كيرفال»[1].

تصف "ياما" الحارس، فتشبّهه تارة بالماركيز دو صاد الوحشي والذي نسبت إليه السّاديّة المتوحشّة[2*]، وتعثر في الأخير إلى اسم هو أشدّ التصاقا به: كيرفال[3*]، كرمز

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص328 – 329.المصدر السّابق

2– * هو دوناتا ألفونسو فراسوا دي ساد، معروف بماركيز دي ساد، كان أرسطو قراطي ثوريا فرنسيّا وروائيّا، كانت رواياته فلسفيّة ساديّة متحرّرة من كافّة قوانين النّحو الأخلاقي، تستكشف مواضيع وتخيّلات بشريّة دفينة مثيرة للجدل وأحيانا للاستهجان في أعماق النّفس البشريّة من قبيل البهيميّة، الاغتصاب... إلخ كان من دعاة أن يكون المبدأ الأساسيّ هو السّعي للمتعة الشّخصيّة المطلقة من دون أي قيود تذكر سواء أخلاقيّة أو دينيّة أو قانونيّة.... مصطلح السّاديّة تمّ اشتقاقه من اسمه ليصبح مرادفا في اللّغة للعنف والألم، والدّمويّة. Http://ar.m.wikipedia.org

3– كيرفال: هو القاضي (رئيس كيرفال): عمره 60 عاما ووُصف كرجل طويل وهزيل، وقد اعتاد أن يستمتع بإطلاق أحكام الإعدام على أشخاص يُعرف عنهم أنّهم بريئون، وهو شخصيّة من شخصيّات رواية 120 يوم في سدوم، لكاتبها ماركيز دو ساد، والتي صور فيها أقصى درجات الجنس السادي والعنف ضد الأطفال الصغار والنساء والذكور أيضا، عن طريق تعذيبهم وسلخ جلودهم وتقطيع أطرافهم، واستخراج ما في أمعائهم...

للذّكورة المتوحّشة، التي لا ترى المرأة إلاّ جسدا، تمارس عليه كلّ أنواع الأعمال الدّونية، من جنس وتعذيب وقتل، ولعلّ هذا ما كان يمارسه الإرهاب في الجزائر. وتصوير المرأة مسلوبة الإرادة ضعيفة وراضخة، تموت في صمت.

أعثر على مقطع آخر تصف فيه "ياما" وصفا دقيقا لحارس مصلحة الضّرائب، الذي كان يشبه كيرفال، والذي ساومها، حتّى وهي تريد دفع فاتوراتها؟: «كانت نظراته جافّة وخالية من أيّة عاطفة. يشبه هيكلا عظميّا. كان طويلا، وجافّا، ونحيفا. عيناه فارغتان ومنطفئتان. وفم بلا ملامح، وموبوء، ذقنه مرتفع قليلا، وأنفه طويل. مشعّر كحيوان خرافيّ، ظهر مسطّح وإليتان مرتخيتان تشبهان منشفتين متّسختين ترتعشان في أعالي ساقيه»[1].

وصفت "ياما" الحارس مقتبسة ذلك من رواية الماركيز دو ساد، 120 يوم في سدوم، وقد أحال لها الرّوائيّ في الهامش.

نهلت "مملكة الفراشة" إذاً من العديد من المؤلّفات العالميّة، لا سيما الفِرنسيّة، وقد تعرّفنا في بداية هذا المبحث، على التّنّاص الواضح مع روايات بوريس فيان، لاسيما روايته: "سأبصق على قبوركم"، وما تحمله من ساديّة ومازوخيّة، وتحمل رواية "ماركيز دو ساد" نفس الشّيء، ولعلّ "بوريس فيان" نفسه كان متأثّرا بهذا الأخير.

لم تصوّر هذه الرّواية الذّكورة فقط، بل صوّرت وحشية الذّكورة، وفقدانها للإنسانيّة، مغرقة في البهيميّة.

شابهت العشريّة السّوداء في الجزائر ساديّة "الماركيز دو ساد"، "وبوريس فيان"، ولعلّ هذا الذي حمل الرّوائيّ على مواصلة ابتهالاته إلى الأنوثة الأبديّة، محتفيا بالمرأة،

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص329.المصدر السّابق

ومدافعا عنها، لأنّ الأنوثة هي التي تعيد الذّكورة إلى إنسانيّتها، وبالتالي إلى حالتها الطّبيعيّة.

ذلك ما يجعلني أعثر على الفحولة/ الذّكورة المشوّهة في هذه الرّواية، حيث تصف لنا "ياما" مرّة أخرى صورة جارهم "بشير" الذي سمته "شارلي" «هههههه أضحك لهذه الصّورة إذ يخترقني وجه جارنا شارلي، بشير، الذي كان يريد أن يتزوّجني ليسترني من القيل والقال، وهو يتأتئ بحثا عن كلماته»[1]، لأنّ اللّسان من أدوات الذّكورة، لكنّ "ياما" تعمد إلى تعطيلها وتشويهها، كرمز على عدم فحولة بشير ورجولته.

أجد في ذات السّياق نصّا آخر، يصوّر الفحولة المشوّهة: «كان الأمير ميشيكين، هكذا أسميته، عن أبله ديستوفيسكي، يريد الفرماسيانة التي تحلّ مشكلة بطالته أكثر من المرأة التي كانت تحلم بأنّ تكون معشوقة بشكل كامل ليس أقلّ من جنون ديف. عندما رفَضَته بصوت عال وقالت له: اسمع يا ولد النّاس، روح داوي روحك. أنت لا تصلح لي وأنا لا أصلح لك. أصيب بصرع كاد يقتله لولا بعض المارّة الذين وضعوا في كفّه نقودا ومفتاحا أرجعاه إلى الحياة»[2].

عطّلت "ياما" هذه المرّة عقل "ميشكين": «لم يكن مخّه أحسن من مخّ شارلي الذي أنقذته الفياغرا من الجنون»[3]، عطّلت "ياما" عناصر الفحولة في كلّ من "شارلي وميشكين"، ورغم هذا الخلل في هاتين الشّخصيتين الذّكوريتين، نجدهما ينظران إلى "ياما" بدونية واعتلاء، انطلاقا من نظرة ذكوريّة قاصرة، جعلت المرأة أكثر دونية، وأقلّ مرتبة من المجانين.

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص379.المصدر السّابق

2– عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص400 – 401. المرجع السّابق

3– المصدر نفسه، ص401.

«فطلب يدها من جديد وقال إنّه مستعدّ أن يقبل بها كما هي، وأن ينسى كلّ الماضي القاسي بينهما. كما هي. أي ماض أصلا؟ »[1]. كرّس هذا المقتطف ذلك الوعي الذّكوريّ، الذي لا يرى في المرأة إلاّ مخلوقا ناقصا، هي حتّى ليست إنسانة، وبالمقابل تشوّه "ياما" هذه الذّكورة، إذ تنقلب الموازين فتسحب منها سلاحيها، الفحولة، واللّسان، لأنّه «آلة الفصاحة، وإن حصلت عليه المرأة كهديّة من الرّجل فإنّ شروط استخدام هذه الآلة لا تتوفر فيها، لذا جرى استرداده منها ليكون تحت إمرة الرّجل وليكون حصانا أو حصنا يدفن الرّجل عقله تحته»[2].

بسحب "ياما" لآلة اللّسان الذّكوريّة من "ميشيكين"، تجعله دون عقل، وبهذا تخرجه من دائرة الذّكورة، التي من قواعدها العقل واللّسان والفحولة. وفي المقابل أعلت سلطان المرأة وجعلتها أكثر فصاحة وثقافة وعلما ومعرفة، وهذا لا يتمّ إلاّ بالعقل السّليم والذّكاء الخارق.

خ) البعد الثّقافيّ في رواية الأسود يليق بك:

1) الهويّة والهويّة الجنسيّة في رواية الأسود يليق بك :

– مروانة / الأوراس

اتّضح لي من خلال رواية "مملكة الفراشة"، أنّ البوصلة غير مضبوطة الاتّجاه، تعيش في قلق هويّاتي، وتتخبّط الشّخصيّات فيها حول قضيّة الانتماء والوطنيّة، فلم يزل لسان "ياما" رطبا بقضيّة اليهود الذين هُجِّروا من الجزائر، وقضيّة عدم الحرّيّة الدّينيّة في الجزائر، وتكشف في الأخير بأنّها ذكر أكثر من كونها أنثى... ونعتقد أنّ النهاية أفرجت عن صوت الرّوائيّ بكلّ وضوح.

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص401. المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص39.

أمّا فيما يخصّ الرّواية قيد الدّراسة الآن، فهي رواية تفتخر فيها السّاردة والبطلة والرّوائيّة بجزائريّتها، وبـ "مروانة"، منقّبة «في أعماق بيئتها المحليّة لاستلهام الأحداث واستنبات ذاتها، واستنبات عوالم يمكن بها أن تبوح عن مكنوناتها حيث كانت البيئة المحليّة بالنّسبة لها أرضا بكرا، تشكّل إغراء شبه فطريّ لاستكشافها حتّى من النّاحية الثّقافيّة».[1]

انطلقت "هالة" من مروانة، تلك القرية التي تقع على أقدام الأوراس، في جبال الشّاويّة الشّامخة، متشبّعة بأخلاق رجال قبيلتها، وكغيرها من السّكّان، منحتها مروانة صوتا من ألماس، ليكون الإنشاد الغناء وسيلة اتّصالهم الوحيدة مع الأهالي في الضّفّة الأخرى من الجبال، مكتسبة ذلك البعد الرّحمي الأمومي الأوّل، معبّرة عن الثّقافة الشّاويّة الجزائريّة، غير منسلخة من هويّتها، ولا من ماضيها، ولا من تاريخها، رغم كلّ ما أصابها من محن.

تقول: «لعلّ شجن مروانة جاءها من "القصبة" التي لم تعرف آلة سواها... لاحقا، أدركت أنّ غناء رجال مروانة كان امتداداً لأنين النّاي، "فالقصبة" آلة بوح لا تكفّ عن النّواح، كطفل تاه عن أمّه، ويروي قصّته لكلّ من يستمع إليه فيُبكيه، لذا النّاي صديق كلّ أهل الفراق، لأنّه فارق منبته، واقتلع من تربته، بعد أن كان يعيش بمحاذاة نهر، عوداً أخضرَا على قصبة مورّقة.

تُرك ليجفّ فأصبحت سحنته شاحبة، وانتهى خشبا جامداً، عندها تمَّ تعريضه للنّار ليقسو قلبه، وأحدثوا فيه ثقوبا ليعبر منها الهواء كي يتمكّنوا من النّفخ فيه بمواجعهم... وإذ به يفوق عازف أنيناً».[2]

1– فاطمة يوسف العلي: النّص المؤنّث وحالات السّاردة، دراسة تحليليّة لخطاب المرأة في الرّواية العربيّة، مكتبة آفاق للنّشر والتّوزيع، ط1، الكويت، 2013، ص51.

2– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص64.المصدر السّابق

احتفت "أحلام مستغانمي" بالتّاريخ، وجعلته مقدّسا، مباركة الثّورة الجزائريّة، التي بهرت العالم، وقد بعثت هي بدورها هذا التّاريخ المجيد، في شخصيّة جدِّها الذي روى

لها «أنّه أثناء حرب التّحرير، كان يصعد إلى أبعد مرتفع في الجبل، للقيام بنوبة حراسة للقرية، وعندما يرى من بعيد قوافل "البلاند" والمدرّعات الفِرنسيّة مقبلة، ينادي منبّها أبناء الدّشرة لقدوم الفِرنسيّين، فيلتقف صداه "تزّاس" في الجبل الآخر، ويتناقل الرّجال النّداء عبر الجبال متناوبين على إيصال الخبر إلى كافّة الأهالي».[1]

كان سلاحهم صوتهم، ولا نخالنا نخرج عن المعقول، إذا ما ذهبنا إلى أنّ للصّوت دلالة كبيرة في هذه الرّواية، معبّرا عن "الرّجولة" بكلّ معنى الكلمة، رجولة رجال الشّاويّة، الذين تكلّموا وثاروا وأشهروا أصواتهم في وجه المستعمر في08 ماي 1945.

مرّ علينا سابقا ما استحضره "عبد الله الغذامي"، من خصائص للأنوثة والذّكورة، وكان قد فسّر صمت الأصنام التي كانت تُعبد، وكيف ركّزت الثّقافة الذّكوريّة على عمليّة إخراس المرأة، فجاءت أصنامهم مجسّدة في جسد أنثى، ملامح وجهه غير ظاهرة، أمّا الفم فهو مطموس، لأنّ الصّوت سلاح مهمّ يخصّ الذّكر فقط.

لعلّ "شهرزاد" هي أوّل من نطقت من بنات جنسها، مستعيرة لغة غيرها، كي تعبّر عمّا كان يجول في ذهنها وقلبها، معترضة على إشكاليّة إخراس المرأة، كي تكون أنثى خالصة، فاللّسان آلة ذكوريّة، معطّلة عند الأنثى.

لهذا احتفى أهل مروانة بأصواتهم داعيين الله في عليائه أن ينعم عليهم بغزارة أصواتهم: «لذا منذ الأزل يباهي رجالها بحناجرهم لا بما يملكون. ففي مروانة فقط، يرفع

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص64-65. المصدر السابق

الرّجال إلى السّماء ذلك الدّعاء العجيب الذي لم يرفعه يوما بشر إلى الله "يا ربّي نقّص لي في القوت وزد لي في الصّوت!". لزهد الطّلب، استجاب لهم الله».[1]

تستمرّ السّاردة محتفية بمروانة وبأهلها، مفتخرة بجذورها وأصولها، معتزّة بهويّتها وتاريخها، دون أن نلمس حيرة أو قلقا بشأن الهويّات الأخرى، وهو ما أبانت عنه الرّواية في هذه السّطور: «مروانة.. يا لغرورها، بلدة تخال نفسها بلاداً، فهي تعتقد أنّ مضاربها تصل حيث يصل صوتها! »[2].

تقصد السّاردة ذلك الصّوت الذي ألهب فتيل الثورة والتّمرّد، ذلك الصّوت الذي انطلق من الأوراس، فاخترق الغيم والنّدى، وبلغ عنان السّماء، ليباركه ربّ العِزّة ويكلّله بالنّصر.

اكتسبت "هالة" ذلك الغرور والعلوّ من الجبال التي تربّت فيها، فكانت نجمة لا تلمع إلاّ في السّماء. وهو ما يوضّحه هذا المجتزأ: «لفرط ما رافقت جدّها على مدى سنوات إلى ذلك الجبل، اعتادت أن ترى العالم بساطا تحتها. لم تكن نظرة متعالية على العالم، لكن تعلّمت وهي على أعلى منصّة للطّبيعة، ألاّ تقبل أن يُطلّ عليها أحد من فوق، هكذا تحكّم جبل الأوراس في قدرها».[3]

تحكّم جبل الأوراس في قدر كلّ الجزائريّين، فجاؤوا مختلفين عن غيرهم، لا يتحمّلون العبوديّة، فكان التّاريخ حاضرا في هذه الرّواية، ماثلا في صورة الجدّ، الذي مثّل الثّورة، والعلوّ والشّموخ والأنفة والعزّة والكلمة، وعدم الاستسلام والرّضوخ إلاّ لله عزّوجلّ.

لا أحسب أنّ الرّوائيّة اشتطّت عن الصواب، فقد نازل الأجدادُ الفِرنسيّين بالنّار والبارود، ونازلوهم بالغناء أيضا، سجّلت أناشيد الثّوّار ما اقترفته أيادي المجرمين في هذا

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص65.المصدر السابق

2– – المصدر نفسه، ص66.

3– المصدر نفسه، ص66.

الوطن، كان إنشادهم يبعث الشّجاعة في قلوب الذين ضحوا بأنفسهم من أجل الوطن، ويبعث الرّعب في نفوس المستعمر الجبان، فلا غرْوَ أن تنازل "هالة" القتلة بالغناء، ملتحفة بالتّاريخ، متشبّعة بالبطولات، شامخة كجبال الأوراس.

تقول "هالة": «ما أردته هو أن أشارك في الحفل الذي نظّمه بعض المطربين في الذّكرى الأولى لاغتيال أبي بأدائهم لأغانيه. قرّرن أن أؤدّي الأغنية الأحبّ إلى قلبه، كي أنازل القتلة بالغناء ليس أكثر.. إن واجتهم بالدّموع يكونوا قد قتلوني أنا أيضا».[1]

لم تنكر "هالة" جزائريّتها، وانتماءها إلى جبال الأوراس، حتّى وهي تمتطي النّجاح، على أعلى منصّة في العالم، وتغني للوطن في كلّ حالاته، وبكلّ فخر.

تعتبر رواية "الأسود يليق بك" لوحة فنيّة، رسمتها "أحلام مستغانمي"، ممزوجة بموسيقى روحيّة، معرّفة العالم أجمع بالنّاي والعيطة الشّاويّة، التي عبّر بها رجال الشّاويّة الأشاوس عن وجعهم الدّفين، وعن شجاعتهم وتمرّدهم ورجولتهم الكبيرة التي لا يختلف عنها اثنان. وهم الذين خاضوا حربا ضروسا، ميزان العدل فيها مكسور، لكنّهم حاربوا فِرنسا وأركعوها.

2) استلهام التّاريخ :

- الجدّ:

تمثّل التّاريخ في رواية "الأسود يليق بك"، في شخصيّة الجدّ "أحمد" إذ نجدها تقول: «قبل عيد ميلادها السّابع عشر بأيّام رحل جدّها أحمد. بلغت سنّ الرّشد باكراً. موته كان أوّل علاقة لها بفاجعة الفقدان. كان كالأوراس المكلّل أبداً بالثّلوج، يبدو بقامته

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص16.المصدر السابق

الفارعة وبعمامته البيضاء قريبا من السّماء، فلم تكتشف أنّه تحت العمامة كان يشيخ ويهرم، فحتى شارباه المظفوران إلى أعلى لم يطاولهما الشّيب».[1]

لا يعبّر هذا المجتزأ عن التّاريخ فحسب، بل يتعمّق في هذا التّاريخ المقدّس، التّاريخ الشّامخ كشموخ جبال الأوراس المكلّلة بالثّلوج، تلك الثّورة المقدّسة الطّاهرة والنّاصعة البياض، التي بلغ صيتها عنان السّماء، فباركها الرّحمان وكلّلت بالنّصر.

ركزت الروائية على اللّباس التّقليديّ الجزائريّ لرجال الأوراس، الذي يمثّل الهويّة الجزائريّة بلا منازع: «يبدو بقامته الفارعة وبعمامته البيضاء قريبا من السّماء»، تؤكّد هذه الفقرة عروبة الجزائر، فالعرب وحدهم عُرفوا باعتمار العمامات، وكان لكلّ طبقة عمامة. تقول أيضا «عبر الحياة ناصع البياض، من بُرنسه الأبيض إلى كفنه الأبيض»[2].

إذا كانت العمامة ترمز إلى العروبة، فإن البُرنس يرمز إلى الجزائر بكلّ أطيافها، مؤكّدة عدم تخلخل تلك الهويّة أو ذوبانها في الآخر، وهو ما عبّرت عنه في هذا المجتزأ: «عاش متصوّفا على طريقته، لم يستهلك يوما بذلات ولا ربطات عنق ولا أحذية جديدة، ولا حتّى أدوية»[3]، كدلالة على أن الجزائر مسلمة، وهو ما أوحت له لفظة "متصوّفا" الدّالّة على الزّهد وهي صفة الأنبياء والأولياء من عباد الله الصّالحين.

وهي عربيّة بالعمامة، وجزائريّة بالبرنس، وبربريّة تمثّلت في جبال الأوراس والعيطة الشّاويّة... مفندة مزاعم الجهلة الذين ظنّوا أنّ الهويّة الجزائريّة ذابت في الآخر المستعمر، وانسلخت عن ذلك الزّخم التّاريخيّ الخالد.

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص63.المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص61.

3- المصدر نفسه، ص61.

لم تطرح "هالة" أسئلة حول وجودها وهويّتها، كما فعلت "ياما" في "مملكة الفراشة"، فقد كانت "هالة" نخلة عربيّة جذوعها في الأرض وفروعها في السّماء، ثابتة كالجبال، لا يختلّ عندها التّوازن، إذ تستوقفنا «كلمة "جبل"، والجبال من الرّكائز التي استخدمها سبحانه وتعالى لتثبيت هذه الأرض واستقرارها، فهي من العلامات الدّالّة التي لا يمكن أن تتحوّل، ذلك أنّ للجبل من القوّة والصّلابة ما يجعل الانحراف به أو تزويره أو الاستحواذ عليه أمراً مستحيلا»[1].

يستحيل أن تذوب هويّة الجزائر في هويّات أخرى، كما يستحيل أن يتغيّر وجه الوطن، رغم كلّ المحاولات المخفقة للأعداء. وقد مثّل عند "أحلام مستغانمي" مركز الثّقل في جلّ رواياتها. وإذا ما عدنا إلى الملفوظ السّردي السّالف الذّكر: «عاش متصوّفا على طريقته، لم يستهلك يوما بذلات ولا ربطات عنق ولا أحذية جديدة، ولا حتّى أدوية».[2]

لأنّ البذلات وربطات العنق والأحذية الجديدة والأدوية كانت ذلك الوقت فِرنسيّة الصّنع، وتعبّر عن الثّقافة الفِرنسيّة، التي لم يلبسها الجدّ ولن تلبسه، محافظا على برنسه الأبيض الذي شارك في تحرير الوطن، وترصّع بدم الشّهداء، فصنعنا منه علم الوطن، مشهرا بياضه أمام سواد البذلات... «عبر الحياة ناصع البياض، من برنسه الأبيض إلى كفنه الأبيض».[3]

لا تتورّع السّاردة في وصف الجدّ بالقداسة، وصُهر الملائكة، كدليل على صفحة التّاريخ البيضاء، التي لا غبار عليها، ولا تشوبها شائبة، مؤكّدة هويّتها بكلّ اعتزاز،

1- الأخضر بن سايح: سرد الجسد وغواية اللّغة، قراءة في حركيّة السّرد الأنثويّ وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص136.

2- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص61.المصدر السّابق

3- المصدر نفسه، ص61.

دون شكّ وبكلّ يقين: «فلتلك الأرض أخلاق عربيّة، انصهرت في وجدان الشّاويّة، وجعلت منهم أشرس المدافعين عن قيم العروبة».[1]

لم تتورّع السّاردة في ذكر مكارم الأخلاق التي تخلق بها أبناء الشّاويّة، «ما كان لجدّها من جيب، هو لا يحتفظ بشيء لنفسه فما حاجته إليه؟ في بيته لا ينام إلاّ الضّيوف، يستبقيهم ثلاثة أيّام حسب أصول الضّيافة، وفي اليوم الثّالث يُقسم ألا يغادروا بيته إلاّ محمّلين بالسّمن والفريك والكسكسي. ذات مرّة، احتجّت زوجته لأنّه أعطى الضّيوف جلّ مؤونتهم. ردّ عليها يا مرا.. الكرم يغطي العيوب.. يمكن شافوا منّا شي ما شفناهش.. خلّينا نستر حالنا بالجود».[2]

ورث جدّها الكرم والجود من العرب، ما جعله كالسّلطان في سخائه: «كان من "أولاد سلطان" الذين يقال عند ذكرهم "سلاطين وما ملكوا". لسخائهم، لم يتوّجوا، تنازلوا عن جاه الحكم ليسودوا بجاه الكرم، هم سلاطين بما وهبوا لا بما كسبوا. على حاجتهم يغدقون حتّى ليبدو لمن يزورهم أنّهم أثرى منه».[3]

تواصل السّاردة مركّزة على الهويّة الجزائريّة، المتأصّلة المتشبّثة بالعروبة والإسلام، وعدم انفصال الجزائريّين عن أصولهم ولا ذوبانهم في الآخر المستعمر،

لذا تزوّج والدها من عربيّة سوريّة، وعاد بها إلى الجزائر، وسافر عمّها إلى فِرنسا وعاش فيها سنوات عديدة، لم تغيّر في هويّته شيئا: «في الثّمانينات، قصد والدها حلب لدراسة الموسيقى، فعاد منها بعد سنتين وكأنّه تخرّج من مدرسة الحياة. بينما كان عمّها قد سافر في السّبعينات للعمل في فِرنسا، وعندما عاد إلى الجزائر ليتقاعد، بدا وكأنّ كلّ تلك

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص62. المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص62.

3– المصدر نفسه، ص62.

السّنين في أوروبا لم تترك أثرا في عقليّته»[1]، لم تغيّر فِرنسا في عقليّة عمّها شيئا، بل مثلما ذهب مثلما عاد، بعقليّته العربيّة الجزائريّة الشّاويّة.

حسمت "أحلام مستغانمي" سؤال الانتماء والهويّة في هذه الرّواية، بإجابة حادّة كسراط مستقيم، فالجزائر هي تلك العروة الوثقى التي لا انفصام لها: عربيّة بربريّة، هذا التّنوّع هو الذي بعث في المواطن الجزائريّ روحا مختلفة عن البقيّة.

3) ثنائيّة الذّكورة والأنوثة في رواية الأسود يليق بك :

– الصّوت بين الذّكورة والأنوثة:

أ) الصّوت = الفحولة: مدّت "أحلام مستغانمي" – كغيرها من الرّوائيّات العربيّات – يدها إلى ممتلكات الرّجل، مستعينة باللّغة التي استحالت طيِّعة في يدها، ووأضفت عليها لغة نسائيّة جديدة، كانت غائبة عن الرّجل، منبئة عن «صورة التّحدّي والصّراع من أجل بقاء الذّات وبقاء الجنس جسديّا ومعنويّا»[2]، ولعلّ في صوتها استمراريّة، لهذا عمدت الثّقافة الذّكوريّة إلى كتمه، ثم سلبه منها نهائيّا.

بعدما عطّلت الثّقافة الذّكوريّة عقل المرأة، حرمتها من الصّوت أيضا، وراحت ترسم لها صورة انطلاقا من مقاييسها المجحفة، حيث «تقلّصت المرأة وأصبحت مجرّد (جسد) وتمّ استثمار هذا الجسد ثقافيّا، وجرى دفع المرأة لأن ترى نفسها على أنّها جسد مثير، وصارت تسعى إلى إبراز هذا المعنى فيها. وهان على الثّقافة الذّكوريّة أن تفكّ العقل وتعزله عن الجسد لتجعل العقل للرّجل وحده، والجسد الخالص للأنثى»[3].

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص60. المصدر السابق

2– عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص57.المرجع السّابق

3– المرجع نفسه، ص34.

راحت الثّقافة الذّكوريّة متمادية في ظلم المرأة، إذ بعدما عزلت العقل عن جسد المرأة، عطّلت اللّسان أيضا، بعدما منحتها إيّاه في قسمة ظنّت أنّها عادلة، عندما أخذت العقل والكتابة والقلم ومنحت، المرأة اللّسان، كتعويض عن الكتابة، متصّدقا عليها بالحكي.

لكن حتّى هذه الهبة، استكثرها عليها، فعاد واستردّها منها، سالبا من «المرأة لسانها بعد أن منحها إيّاه (...). إنّه يعطيها اللّسان ثم يدفعها إلى إلغاء هذه الآلة وعدم استخدامها»[1]، أصبح اللّسان من ممتلكات الرّجل فحسب، أمّا المرأة فيجب أن تصمت، ولا يحقّ لها الكلام، لأنّها ليست أهلا له. ليصبح الصّوت مرادفا للفحولة، أمّا الفحلة فهي سليطة اللّسان.

لذا كان رجال مروانة يفتخرون بأصواتهم، متضرّعين لله أن يمُدّ لهم فيه، ويزيده قوّة: «أو لعلّه يعود كلّما استطاع، كي يختبر صوته، فهو يقيس بحنجرته ما تبقّى أمامه من عمر، ففي عرفه، أنّ رجلا فقد صوته فقد رجولته»[2]، تقول أيضا: «لذا منذ الأزل يُباهي رجالها بحناجرهم لا بما يملكون. ففي مروانة فقط، يرفع الرّجال إلى السّماء ذلك الدّعاء العجيب الذي لم يرفعه يوما بشر إلى الله "يا ربي نقّص لي في القوت.. وزد لي في الصّوت! لزهد الطّلب، استجاب لهم الله».[3]

عمّقت "أحلام مستغانمي" فكرة الفحولة في هذه الرّواية، معبّرة عن فترة كانت ولازالت الرّجولة تُقاس بالصّوت، صوت الرّجال الذين نجحوا في تبليغ رسائلهم الثّوريّة من جبل إلى جبل.

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص38.المصدر السابق

2 - المصدر نفسه، ص64.

3- المصدر نفسه، ص65.

«يتناقل الرّجال النّداء عبر الجبال متناوبين على إيصال الخبر إلى كافة الأهالي»[1]، ونعثر في مجتزأ آخر من هذه الرّواية على مفهوم الفحولة في علاقتها بالكلام، إذ لا يثرثر الرّجال، لأنّ الثّرثرة هي من مميّزات النّساء فقط: «لم تتجاوز كلماته لها الثلاّث في كلّ بطاقة. كلامه أغلى من أن يملأ بطاقات تُرسل في المناسبات، وهي لا تعرف هذا بعد»[2]، «كتب على بطاقة أرقام هاتفه فحسب، ووضعها في الظّرف الصّغير المرفق بالباقة نفسها التي اعتاد أن يرسلها إليها»[3]، «شعر أنّ عليه ألاّ يطيل المكالمة الأولى. قال منهيا الاتّصال:

– رقمي معك.. يُسعدني سماعك.

باغتها، لم يترك لها فرصة أن تضيف شيئا. غادرها في عزّ فضولها.

أغلق الجولة على جملة "يسعدني سماعك"[4]، إذا ما تكلّم الرّجل كثيرا فستُعطب فحولته، لذا كلامه قليل وحكيم، نابع من العقل وليس القلب، المرأة وحدها التي تثرثر بما لا طائل منه، فعندما تكلّم "طلال" كان تحت وطأة السّكر من الحبّ والخمرة، فباح لها بسرّه العظيم، الذي خدش فحولته، وردّ منتقما منها كذئب مجروح، فلم تسلم من انتقامه حتّى وهي بريئة:

«ما أريده هو صبيّ.. صبيّ يحمل اسمي، يرث ثروتي، يحرس شرفي.. لكنّها أمنية مستحيلة. زوجتي لا تستطيع أن تُرزق بطفل ثالث. وهذه قسمتي في الحياة. لن أطلّقها، ولن ألجأ إلى ذرائع دينيّة لأتزوّج عليها. إنّها أمّ بناتي وأنا أحبّها»[5].

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص65. المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص45.

3– المصدر نفسه، ص46.

4– المصدر نفسه، ص50.

5– المصدر نفسه، ص276.

كانت نقطة ضعفه هي انقطاع نسله بعد موته، لذا كان يرغب في ذكر يكمل مسيرته، ويحرس شرفه وإناثه، وقد أطلع امرأة بنقطة ضعفه. «اعتاد في كلّ علاقة مع امرأة أن يُبقي مسافة للغموض. سطوته تكمن في سرّه. فكيف أفلت لسانه، فعرّى لها وجدانه، كاشفا لها عن كدمات روحه؟»[1].

تقول أيضا: «الآن هو كمن يحاور شجرة بفأس، يتحدّث إليها بكلمات قاطعة حادّة. يهزّ شجرة قلبها بقوّة، فتتساقط أوراق أحلامها أرضا، متناثرة كما أوراقه النّقديّة».[2]نلمح في مجتزأ آخر ما يدلّ على فحولة "طلال" الذي له القرار في كلّ شيء، ويمسك بكلّ صغائر وكبائر الأمور، وينصاع العالم له: «خلف الباب، كان ينام فارس من الزّمن المعاصر، يحب تدليل فريسته، لأنّه في كلّ ما يفعل يدلّل نفسه أوّلا، وفي كلّقانون يضعه، يتضمّن البند الأوّل، أن يكون هو السّيّد الأحد.

إنّه سيّد الباب، وسواء أغلقته أو تركته مفتوحا، فهو من أوجده، ووضع قانونه»[3]. فالرّجل هو الذي وضع قانون الأنوثة، وهو سيّدها وسيّد كلّ الضّعفاء، وهو الذي حبس المرأة في قمقم من ذهب، محدّدا متى تخرج ومتى عليها ألاّ تخرج. قال:

– رأيتك تتحدّثين إلى رجلين هذا الصّباح.. من هما؟

ردّت بتلقائيّة:

– إنّهما معجبان.. التقيت بأحدهما في المطار يوم قدومي.

.....

– أعطيتهما رقم هاتفك؟

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص280. المصدر السّابق

2– المصدر نفسه، ص286.

3– المصدر نفسه، ص255.

ردّت متعجّبة لسؤاله:

– لا..

– رأيتك تكتبين شيئا..

– كتبت كلمة إهداء لزوجة أحدهما، لأنّها طلبت مني ذلك.

.....

ساوره الشّك في كلامها. ماذا لو كانت تتفادى استعمال هاتفه كي لا يطّلع على فواتيرها مفصّلة، فيعرف من تهاتف في غيابه»[1]،

يستمرّ "طلال" في حراسة "هالة"، فقد أصبح له عليها سلطة العاشق والزّوج والأخ والأب، لذا لم يسمح لها بالغناء، واشترى كل تذاكر الحفل الخيريّ بمصر، واستمع إليه لوحده، فكانت لا تغني إلاّ له فقط.

«فليكن، ستغني لهذا الغريب الجالس بين ثقته وارتباكها، بين عتمته وضوئها. فلقد اشترى، لمدّة زمنيّة، صوتها.. لا حبالها الصّوتيّة».[2]

صادر "طلال" صوت "هالة"، وقد أكّدت السّاردة أنّه اشترى صوتها، ولم أحبالها الصّوتيّة. فلا يمثّل "طلال" هنا إلاّ الذّكورة السّالبة لإنسانيّة المرأة، والتّصرّف معها كمجرد متاع، أو كائن جنسيّ فقط، أو لبؤة يريد ترويضها: «تلك اللّبؤة سيعود بها جروا يتمسّح عند قدميه»[3]:

كانت غايته تحطيمها وليس حبّها، كان يريد أن يكسر تلك الأنفة والكبرياء والرّجولة التي أرضعتها إيّاها مروانة، في شموخ جبالها البيضاء بالثّلوج.

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص260.المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص109.

3– المصدر نفسه، ص290.

في استثناء فريد من نوعه، تمنح الثّقافة الجزائريّة للمرأة الجزائريّة وحدها، صفة الفحولة، وهي صفة لا يمكن لأيّ امرأة الظّفر بها، إلاّ إذا كانت تضاهي الرّجال الأشاوس أخلاقا، وشجاعة و"مروءة". ولا نظنّ أنّ هناك من أطلق على نسائه هذه الصّفة إلاّ الجزائر، وهو ما يفسّر قول السّاردة: «في ذلك الزّمن الجميل، لم يحدث أن أفتى أحد بتحريم صوت المرأة، كيف ومروانة اسم أنثويّ كدندنة، تخاله أغنية، هي صغيرة وغير مرئيّة، كنوتة موسيقيّة، لا توجد على خرائط المدن الجزائريّة، بل على خريطة سولفاج».[1]

لم يكن هناك وقت للتّفريق بين الذّكر والأنثى، ففي هذه الأوضاع تطغى الوطنيّة على كلّ شيء، حتى على الصّغار. لم يكن عيبا أو حراما أن تتكلّم المرأة، وأن تحارب أيضا. حيث استدعت الثّورة كلّ أبنائه، رجالا ونساء، كبارا وصغارا، ولو لم تتظافر كلّ الجهود، لما ذاق المواطن الجزائريّ طعم النّصر والحرّيّة، وأسماء المجاهدات والشّهيدات يؤكّد ذلك.

لقد أثنى عليها عزّ الدّين الجزائريّ في المطار، واصفا إيّاها بالفحلة: «ثم هي، لم تنس تلك الجملة التي قالها لها أوّل مرّة محمّلة بكلّ العنفوان الجزائريّ في الثّناء على امرأة "يعطيك الصّحّة يا الفحلة متاعنا"، فليكن إنّه يمدحها بالفحولة، أي أنّها "أخت رجال" كما يقولون في سوريا. ولا بأس أن تكون حاربت بأنوثة كل النّساء، لتكسب معاركها بفحولة كلّ الرّجال».[2]

كانت هالة فحلة بكلّ معنى الكلمة، وهذا الذي أراد أن ينتزعه منها "طلال"، تلك الرّجولة التي تربّت عليها في جبال الأوراس، كانت تزعج "طلال"، الذي تعوّد على تدجين اللّبؤات، وتحويلهنّ إلى مجرّد قطط تتمسح بحذائه.

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص65.المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص300.

لكن "من حيث جاءت علّموها أن: الشّموخ شيء آخر، يوجد في رأس المرء.. لا فوق رأسه.

من حيث جاءت، يولد النّاس كذلك، عندما تولد بمحاذاة الأوراس، تحتاج إلى أن ترفع هامتك لترضى بك جبال الأوراس صديقا. »[1]

ب الصمت = الأنوثة:

تغيّرت هذه الأوضاع بعد الاستقلال، فمروانة التي لم تخرس المرأة أثناء الثّورة، أخرستها في العشريّة السّوداء، إذ تقول "هالة": «تصوّر حين وقفتُ على الخشبة لأوّل مرّة، كان خوفي من أقاربي يفوق خوفي من الإرهابيّين أنفسهم. أنا ابنة مدينة عند أقدام الأوراس لا تساهل فيها مع الشّرف»[2]، هذا لأنّ صوت المرأة عورة كباقي جسدها، ولأنّ مجتمع مروانة يخشى على شرف حريمه، مثلما خشيَ المجتمع الجاهليّ عليه، ولم يجد بُدّاً في الحفاظ عليه إلاّ بدفنها حيّة.

لم تكن المرأة في حاجة إلى الكلام، لأنّ الرّجل هو الذي كان يتكلّم نيابة عنها، ويعبّر عن حاجتها، فالأصنام المتمثّلة: «بمناة والعزّى واللاّت، ليست سوى كائنات خرساء، لا تفعل شيئا ولا تنطق بشيء، وهذا بالضّبط هو مرام الفضاء اللّغويّ من الجسد المؤنّث: ألاّ يفعل وألاّ يتكلّم».[3]

تلذّذ "طلال" بغباء النّساء، قائلا على لسان السّاردة العليمة بكلّ شيء في هذه الرّواية: «يسلّيه تأمّل النّساء، في تذبذب مواقفهنّ، وغباء تصرّفهنّ أمام الإشارات المزوّرة للحبّ»[4].

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص248.المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص18.

3- عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم، ص39.المرجع السّابق

4- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص72.المصدر السّابق

هذا ما جسّدته الثّقافة الذّكوريّة منذ قرون خلت، حيث بالغ الفنّانون الرّجال في نحتهم لتماثيل، أظهرت المرأة «بوصفها جسدا يحمل رأسا صغيراً فارغاً ومعه أعضاء جنسيّة مضخّمة بصورة مبالغ فيها»[1].

المرأة–وِفقهم–ليست إلاّ جسدا محكوما بلعنة الخطيئة الأولى، وهي ليست كائنا محسوسا، بل هي مجرّد فكرة ثقافيّة. كما نعثر على قول آخر يوضّح أفكار "طلال" الذّكوريّة حول المرأة، باعتبارها مجرّد غبيّة ودون عقل:

«لا أكثر سذاجة من النّساء. غبيّة قبل أن تُجلسها على كرسي كهربائي للاعتراف، تتطوّع بإعطائك من المعلومات أكثر ممّا تتوقّع».[2]

تواصل السّاردة في إضاءتها لأفكار "طلال" عن المرأة "هالة": «أشعل غليونه وراح يتابع تسجيل الحفل. عجب وهو يراها ترتجل تلك الكلمة، أن يكون الإرهابيّون قد منعوها من الغناء. كان عليهم إصدار فتوى تُحرِّم عليها الكلام، إنّها أخطر وهي تتكلّم!».[3]

ظنّ "طلال" أنّ "هالة" مجرّد طفلة ساذجة، يُجاريها في ربح الجولات الأولى، ليفوز في النّهاية بالمعركة، وكغيره من عبدة الأصنام والأطلال، لا زال يرسم لها صورة الموءودة في ذهنه، التي يجب أن يُكتم صوتها.

ليس "طلال" وحده من كان يريد إسكاتها، إذ نجد عمّها الذي عاش حياة طويلة بفِرنسا، يُدينها ويحرِّم الغناء ويُحرِّم صوتها، إذ تقول السّاردة: «حَمَدت الله أن يكون عمّها الذي استقبلهم هي ووالدها وعلاء آنذاك في بيته، قد ترك باريس وعاد بعد تقاعده للعيش في الجزائر. لو أنّه في باريس، لكان أفسد عليها حفلها بوعيده، كما في الجزائر، متّهما

1– عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص31.المرجع السّابق

2– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص158.المصدر السّابق

3– المصدر نفسه، ص83.

إيّاها بتدنيس شرف العائلة، لكونها "لم تجد رجلا يتحكّم فيها"[1]،فحتى والدها الذي نذر نفسه للطّرب، محافظا على صوته، وكاتما لصوت "هالة": «بدأت صباحها بملعقة عسل دافئ. لابدّ ألاّ يكون لها من شاغل إلاّ صوتها. لسنوات كان هذا هاجس والدها الذي صان صوته، بقدر ما حرس صمتها. لذا أراد لها مهنة لا يُسمع لها فيها صوت، إلاّ بين جدران الصّفّ الأربعة» [2].

«تغيّر مهنتها؟! في الماضي كانت تخبّئ صوتها في محفظتها المدرسيّة، لا تخرجه إلاّ في الصّفّ. ثم حين يدقّ الجرس تعيده مجدّدا إلى المحفظة»[3]، كان عليها أن تصمت في الجزائر، ولا تتكلّم أو تثور أو تعبّر عن رفضها، فهي كغيرها يجب أن تصمت.

يرغب كلّ من "طلال والعمّ" أن ينتزعا لسانها، وعاش والدها يحرس صوتها، فمن المزايا «الحميدة التي تُحسب للمرأة خفض الصّوت والإمساك عن الكلام، كي لا تكون فحلة سليطة اللّسان».[4]

لأنّ اللّسان والعقل للذّكر، أمّا الأنثى فهي مجرّد جسد، واشترطوا على هذا الجسد خصائص معيّنة كي يكون أنثويّا، وإلاّ فهي غير ذلك...

ت) الجسد/ الأنوثة:

ليست كل امرأة حسب هذه الثّقافة أنثى، لأنّ الجسد المؤنّث لابدّ أن يخضع إلى شروط، ومن شروطه الجمال، والسّذاجة، والصّمت، وكذلك صغر السّنّ والفتوة النّابضة

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص60.المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص27.

3- المصدر نفسه، ص188.

4- عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، ص38.المرجع السّابق

بالحياة، وأهمّها الإنجاب «يذكر طلّتها تلك، في جمالها البكر كانت تكمن فتنتها. لم تكن تشبه أحداً في زمن ما عادت فيه النّجوم تتكوّن في السّماء، بل في عيادات التّجميل. لم تكن نجمة. كانت كائنا ضوئيّا، ليست في حاجة إلى التّبرّج كي تكون أنثى. يكفي أن تتكلّم».[1]

حصر طلال أنوثة "هالة" في جسدها وصوتها، جسدها الفتيّ الذي تمثّل كلّ المقاييس كي يكون أنثى، هذه المقاييس التي حتّمت على المرأة أن تتمثّلها، لذا عرهت الكثيرات إلى عيادات التّجميل من أجل امتلاك ما طلبته منهنّ الذّكورة القاسية. بالإضافة إلى عذريّتها الأولى.

أسره صوتها الأنثويّ، لأنّها كانت تتكلّم بصوت خافت: «وهي التي تنازل الإرهابيّين بملء حنجرتها، عندما تتحدّث عن الحبّ تخفت طبقة صوتها إلى درجة البوح، وحينها تصبح شهيّة، ويكتشف الآخرون وهم يستمعون إليها، تلك الحقيقة التي نسوها: بإمكان امرأة خجولة أن تكون مثيرة»[2]، فالحياء والخجل هما اللّذان يجعلانها أنثى ويزيدانها فتنة.

كان "طلال" يرغب في قطف "هالة"، أراد منها الجسد فقط: «يريد أن يشعلها هذه الصبية ذات الأحلام البريئة. لعلّه ثمل ولا يستطيع أن يحتسيها دفعة واحدة. يودّ الاستحواذ على مباهجها جميعها... صبر عليها كثيرا. وإن لم يقطفها اللّيلة فسيجني سواه ثمارها».[3]

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص15.المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص33.

3– المصدر نفسه، ص277.

تبقى أهميّة المرأة فيما تمنحه من راحة لأبنائها ولسيّدها الرّجل، واستمرّت هذه الفكرة إلى يومنا هذا، إذا ما شاخت المرأة وجفّ رحمها، فهي ليست أنثى، وإذا تشوّه جمالها أو زال عنها، فهي ليست أنثى، وقد شبّهت السّاردة ذلك بباقة الورود: «ذكّرتها الورود بالزّوال الآثم للجمال، في عزِّ تفتُّحها تكون الوردة أقرب إلى الذّبول، وكذا كلّ شيء يبلغ ذروته، يزداد قربا من زواله، فما الفرق إذاً بين أن تذبل وردة على غصن أو في مزهريّة؟».[1]

لابدّ أن تتوفّر في المؤنّث شروط قاسية، وإلاّ فهو خارج مداراتها، و«لا تتردّد الأمثال في اختزال كيان المرأة الغنيّ المتعدّد الأبعاد وتحويلها إلى مجرّد آلة للتفريخ وأداة للإنجاب الذي يعتبر الغاية الأولى من الزواج. فبواسطته تضمن استقرار الزّوج في البيت، ودوام الحياة الزّوجيّة، وترتفع مكانتها في الأسرة، خصوصا إذا هلّ ولي العهد. وبتكراره يتجدّد شبابها ونضارتها»[2].

لا يتجدّد جمال المرأة إلاّ من خلال الإنجاب، هذا لأنّ أنوثتها تعني الخصوبة فقط، و«إذا عجزت عن الإنجاب فلا قيمة لها، ولا فائدة تُرجى من ورائها فأنوثتها تقدّر بالخصوبة، ويجب استبدالها بغيرها، أمّا إذا كان العاجز عن الإنجاب هو الزّوج فعليها أن ترضى بنصيبها وتستكين لقدرها وترحبّ بالتي ستدخل ضرّة عليها».[3]

علّبت الثّقافة الذّكوريّة الأنوثة، ووضعتها في قالب واحد، يحوي في داخله كلّ مقومات الأنوثة المفروضة عليها. فلم يبرح الفكر يختزل المرأة في جسدها وخصوبتها فقط،

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص23. المصدر السابق

2– خديجة صبّار: المرأة بين الميثيولوجيّا والحداثة، ص53.المرجع السّابق

3– المرجع نفسه، ص53.

مثلما كان يحدث منذ الأزمان الغابرة. وظلّت المرأة تعاني من مركّب النّقص الذي ألحقته بها الثّقافة، وظلّت تتحمّل وزر خطيئة لم ترتكبها.

د) البعد الاجتماعيّ

1) الواقعي والخياليّ في الرّواية :

مهما بلغ الرّوائيّ درجات التّخييل إلاَّ أنّ هذا التّخيّل لن يتحقّق إلاَّ في تعلّقه بالواقع، فالشّخصيّة السّاردة لا تعدو أن تكون جزءًا من الواقع، أيّ شخصيّة مرجعيّة "personnage référentiels " ويحيل على «العالم المعطى من خلال الثّقافة أو التّاريخ (الشّخصيّ أو الجماعيّ) وما يطلب من القارئ هو التّعرّف على التّاريخ وبالتّالي التّعرّف على هذه الشّخصيّات، ودور هذه الشّخصيّات يكمن في إرساء اللاّنقطة المرجعيّة المحليّة على النّصّ الثّقافي/ الإيديولوجيّ (الشّفويّ أو المكتوب)»[1].

لأنّها صورة «تقوم في المتخيّل الاجتماعيّ والذّاكرة الثّقافيّة للمجتمع، سواء من جهة الهامش الثّقافي أو من جهة النّصّ الثّقافيّ المركزي»[2]، فالشّخصيّة الرّوائيّة وليدة الواقع المرجعي، والمجتمع بكلّ تناقضاته وصراعاته، وكلّ إفرازاته السّياسيّة والاجتماعيّة، والنّفسيّة، والثّقافيّة والعقائديّة.

فهي «أساساً بناء ثقافيّ، فبناؤها وإدراكها ونمط اشتغالها كلّ ذلك لا يمكن أن يُفهم إلاّ من خلال النّصّ الثّقافيّ العامّ باعتباره العنصر المولّد لكلّ النّصوص الخالصة»[3]، إذ

1– فيليب هامون: سيمولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة، ت: سعيد بنكراد، مطبعة فضالة، المحمّديّة، 1990، ص08.

2– نقلا عن: نورة الجرموني: الشّخصيّة في متخيّل الرّواية النّسائيّة العربيّة، مطبعة أنفو، برانت، 12 شارع القادسيّة، اللّيدو، فاس، دط، 2011، ص92.

3– سعيد بنكراد: شخصيّات النّصّ السّرديّ، البناء الثّقافيّ، سلسلة دراسات وأبحاث دار تينمل للطّباعة والنّشر، مراكش، ط1، 1994، ص17.

لا يمكن عزل الواقع الرّوائيّ عن الواقع المرجعيّ، كما لا يمكننا الجزم أن تكون الرّواية هي الواقع.

فالصّورة الرّوائيّة «تعدّ بالأساس نقلا فنيّا، ومحاولة لتجسيم معطيات الواقع الخارجي بواسطة اللغة»[1]، عندما نحدّد مصطلح النّقل ونميّزه بفنيّته، فإنّنا نوضّح بأنّه الاستعانة بعناصر المجتمع، للتّعبير عن أفكار ورؤى الرّوائيّ تجاه الواقع، لكنّه ليس بالضّرورة نفس الواقع. لأنّ الرّواية تغرف من المجتمع، في تفاعلات لا محدودة ومشتركة– ولعلَّ ما يقوم ببناء هذه الرّواية هو تلك الأنساق الثّقافيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة والدّينيّة، بل حتّى العادات والتّقاليد والأعراف تدخل في بناء الرّواية. وبناء شخصياتها الحكائيّة[2].

من أجل كلّ هذا لا يمكن أن نقرأ الرّواية خارج معطيات الواقع المرجعيّ (الحقيقيّ)، حتّى لو كانت قائمة على الخيال، كما لا يمكننا أن نقرأها خارج الأنساق التي ساهمت في إنتاجها، فالنّصّ الأدبيّ من هذا المنطلق ينتج «ضمن بنية نصّيّة منتجة (التّفاعل النّصيّ)، وفي إطار بنية إيديولوجيّة وثقافيّة واجتماعيّة... وكلّ ذلك يجب أن يتمّ من داخل النص»[3]، فالعمل الإبداعيّ هو نتيجة ما يعيشه الرّوائيّ خارج ذاته ومع الآخر، وما يعيشه داخل ذاته ومع ذاته، فيأتي انتاجه مشحونا بأفكاره وأحلامه وآماله.

يعتبر "رولان بارت" أنّ اللّغة هي «مادّة الأدب الأولى، مثلما أنَّ الحجر والبرونز مادّة النّحت، والألوان مادّة الرّسم والأصوات مادّة الموسيقى، غير أنّه على المرء التّحقّق

1– محمّد أنقار: بناء الصّورة في الرّواية الاستعماريّة، مكتبة الأدرسي، ط1، 1994، ص13.

2– شعيب حليفي: متخيّل الحلم والتّذكّر (بحث في الكتابة النّسائيّة): الكتابة النّسائيّة، التّمثيل والتّلقّي، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الرّباط، ط1، 2006، ص29.

3– سعيد يقطين: انفتاح النّصّ الرّوائيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص138.

من أنّ اللّغة ليست مجرّد مادّة هامدة كالحجر، إنّما هي ذاتها من إبداع الإنسان بما هي مشحونة بالتّراث الثّقافيّ، لكلّ مجموعة لغويّة متحوّلة إلى كفايات عامّة أو خاصّة»[1].

بما أنّ الرّواية هي الجنس الأدبي الأكثر مرونة وخصوبة «ثمّ كونه "الجنس الرّوائيّ" أكثر الأنساق المعرفيّة قدرة على تمثّل الواقع ورصد ملابسات الحياة، والخوض في قضايا الهويّات والخصوصيّات الحضاريّة بما يستفرده من إمكانات في إعادة تشكيل المرجعيّات الواقعيّة والثّقافيّة وإدراجها في السّياقات النّصيّة»[2].

لمّا كانت اللغة الوعاء الذي ينضح، بهذه المرجعيّات والأفكار والأحلام... كانت الأنسب لاحتضان الواقع، فهي «مؤسّسة أدبيّة ثابتة الكيان فهي الجنس الأدبيّ الذي يعبّر بشيء من الامتياز عن مؤسّسات مجموعة اجتماعيّة، وبنوع من رؤية العالم الذي يجرّه معه ويحتويه في داخله»[3]، لكن دون أن يهدف الرّوائيّ من خلالها، إسقاط الواقع بكلّ ملابساته على عالمها، وإنّما ينبي هدفه منذ البداية على رؤية العالم الواقعيّ، وتقديم رؤيته تجاه الواقع الذي صوّره في عالمه التّخييليّ.

ينهض العمل الأدبي من بنية عالم «لا يمكنه أن ينمو إلاّ بصراعي فيه هو ديناميّته وهو انفتاحه على تعدّد الأصوات وتناقض المواقع أو تفاوتها»[4].

التزمت هذه الرّسالة، البحث في هذا الصّراع المتنامي في هذا العمل الأدبي، ولاسيما ما ينتج عنه من إيديولوجيّات متضادّة.

1– رولان بارت: حوار عن الأدب، مورسي نادو، تر: محمّد برادة، مجلّة الفكر العربيّ، بيروت، ع 25، 1982، ص19.

2– محمّد حمودي: جدل الآنيّة والغيريّة في الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ المعاصر، "بوح الرّجل القادم من الظّلام" لإبراهيم سعدي، مجلّة المعنى، ع 2، خنشلة، 2009، ص139.

3– عبد المالك مرتاض: في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيّات السّرد، دار الغريب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ص48.

4– يمنى العيد: الرّاوي الموقع والشّكل، ص32.المرجع السّابق

يذهب "سعيد يقطين" في هذا الخصوص إلى أنّه عندما يُربط النّص بسياقه يقتضي «منَّا معاينة هذا السّياق النّصيّ كما يتجلّى من داخل النّصّ، وبالأخصّ من خلال البنيات الإيديولوجيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة والأدبيّة كبنيات نصيّة، وستؤطّر هذه البنيات النّصيّة من خلال الرّؤيات المعبَر عنها، والأصوات في النّصّ الرّوائيّ، كامتداد للرّؤيات والأصوات السّرديّة في الخطاب»[1].

ينزاح النّصّ بذلك: "le décalage" عن مساره البنيويّ التّكوينيّ إلى مسار آخر، في علاقات ذاته الدّاخليّة بالسّياقات الخارجيّة (الثّقافيّة، السّياسيّة، الاجتماعيّة، الدّينيّة،) من داخل النّصّ ذاته، وهذا ما يسمّى بالبنية النّصيّة الصّغرى، التي تبني عبرها البنية النّصيّة الكبرى. ويقصد بالأولى (الصّغرى)، تلك البنيات: الاجتماعيّة، الثّقافيّة، الدّينيّة والسّياسيّة... وهي ما يصطلح عليه بالبنية السّوسيو نصيّة التي يقوم عليها النّصّ في بنائه العامّ (البنية النّصيّة الكبرى).

إذ قام "لوسيان غولدمان" بتحديد البنيات الدّالّة و«ربطها ببنية أكثر امتدادا وهي البنية الثّقافيّة، ثمّ الاجتماعيّة والتّاريخيّة»[2]، وهذا ما تصبو إليه هذه الرّسالة؛ دراسة البنيات السّوسيونصيّة، التي يحفل نصّي "مملكة الفراشة، والأسود يليق بك"، انطلاقا من صوت السّارد في علاقته بباقي الأصوات السّرديّة.

لمّا كان صوت الشّخصيّة "ياما" هو الصّوت المهيمن على الرّواية، فإنّني سأحاول في هذا الفصل، البحث في البنيات السّوسيونصيّة، التي يفرزها هذا الصّوت في علاقته ببقيّة الأصوات، وفي نقله لكلام وأفكار ومشاعر الشّخصيّات التي تقاسمها هذه الرّواية، وهو كذلك ما يفرزه صوت "هالة" في "الأسود يليق بك"، وهو لبّ بحثي هذا.

1– سعيد يقطين: انفتاح النّصّ الرّوائيّ، ص133.المرجع السّابق

2– مقال، حكيم دهيمي: تلقي النّقد العربيّ الحديث البنيويّة، مجلّة: المعنى، ع 2، خنشلة، جويلية، 2003، ص115.

قراءة النّصّ انطلاقا من بنياته الدّاخليّة، دون إغلاقه على ذاته، هو ما تطلبه "البنيويّة التّكوينيّة" وكذا "السّوسيو نصيّة"، إذ تصرّح "يمنى العيد" في كتابها "معرفة النّصّ" بأنّها تحاول «النّظر في العلاقات الدّاخليّة في النّصّ دون عزله أو إغلاقه على نفسه»[1]، متحدّثة عن ذلك النّقص الذي اعترى النّظريّة البنيويّة الشّكليّة، التي أدّت إلى عزل النّصّ عن العوامل الخارجيّة وقراءته قراءة داخليّة فقط.

ما يتعارض مع قوانين البنيوية التكوينية "structures génétique"، التي تسعى إلى تحليل «البنية الداخلية لنص من النصوص رابطة إيَّاه بحركة التاريخ الاجتماعي الذي ظهر فيه»[2].

حيث يمكن لذلك التّحويل الحاصل في المجتمع، أن يدعو إلى ظهور بنيات جديدة، سياسيّة أو اجتماعيّة، اقتصاديّة، ثقافيّة، «ويبرز في سيادة لغة إيديولوجيّة، تتضمّن مفاهيم مثل الأمّة، الطّبقة، القوميّة، الاشتراكيّة، اللّيبراليّة...إنّها بنية لسانيّة جديدة لم تكن مثلا في الثّلاثينيّات والأربعينيات. هذه البنية السّوسيو لسانيّة ذات الطّابع السّياسيّ اليساريّ، دخلت إلى البنية السّوسيولسانيّة العربيّة بفعل تفاعلها مع بنية سوسيولسانيّة" أجنبيّة" وخارجيّة وهنا يتأكّد لنا ما قلناه عن تفاعل البنيات تاريخيّا واجتماعيّا»[3].

إنّ الإبداع الفني ينطلق بداية الأمر من الذّات المبدعة، بكلّ ما تحمله من مرجعيّات مختلفة، ولأنّ النّصّ يحمل جينات صاحبه، حتّى لو لم يعبّر عنه بالذّات، فالعمل الإبداعيّ هو نتاج لمجموعة من العوامل، والواقع الدّاخليّ والخارجيّ الذي يعيشه

1– يمنى العيد: في معرفة النّص، ص126.المرجع السّابق

2– المرجع نفسه، ص12.

3– سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص144.المرجع السابق

"المؤلف"، يلعب دورا مهمّا في ذلك، فيأتي انتاجه مشحونا "بأفكاره وأحلامه وآماله تجاه ذلك الواقع، بل لأنّه مطالب بالتّعبير عن واقعه ومجتمعه الذي يعيش فيه.

بل يتوجّب عليه أن يساهم في تغييره، ورسمه في حدود الأحسن والأقوم، هذه هي مهمّة "المبدع" لاسيما بعد الانفتاح على الآخر (الغرب) واستيعابه، «ازداد نطاق هذا التّمثيل على مستوى القاعدة الشّعبيّة، أي كلّما تخلخل البناء الاجتماعيّ القديم (على مستوى الطّليعة المثقّفة فقط)، استطاع الرّوائيّ الغربيّ، إتقان صنعته تكتيكيا.

استطاع الفكر والأدب... بخاصّة أن يمارسا دورهما في التّعبير والتّأثير، والتّحوّل من مجرّد العكس الميكانيكيّ لواقع مُتخلف ومجزأ إلى التّمثيل الواعي والتّأثير، والمساهمة في بناء مجتمع متقدّم، وموحّد فالفكر والثّقافة عامّة لا يمكن أن

يُمارِسا دورهُما التّقدّميّ، بل والطّليعيّ، وعلى النّحو الصّحيح إلاّ في مجمتع "متحضّر" أو على الأقلّ نظيف من الأميّة»[1].

اختار "واسيني الأعرج" شخصيّاته الرّوائيّة من طبقة متعلّمة، ومثقّفة أيضا، بداية بياما، الأب زبير، الأمّ فريجة، ماريا، رايان، العم ميرو الرّسّام، فاوست الأديب والمخرج المسرحيّ، ...، وكلّهم نهلوا من الآداب العالميّة، والفنون. ما منحهم وعيا كبيرا، شكّل لهم الكثير من الضّغوطات النّفسيّة، التي حالت بين ما كانوا يطمحون إليه، وما واجهوه في مجتمعهم، الذي عمد إلى دحض أحلامهم وآمالهم، وجنح ببعضهم إلى الانفصام، وإلى حافّة الجنون، كفراشات احترقت أثناء رحلتها إلى النّور..

1– محمّد كامل الخطيب: المغامرة المعقّدة، مقدّمة في تاريخ العلاقة بين المجتمع العربيّ والغربيّ كما يُظهرها الفنّ الرّوائيّ في نشرته، وتطوّره، منشورات وزارة والإرشاد القوميّ، دمشق 1976، ص09.

ولدت الرّواية من رحم الثّورة، وخرجت من معطف "البرجوازيّة". وما نفع الأدب والرّواية –على وجه الخصوص– إن لم ينح بالمجتمع إلى الأفضل؟ موضّحة تلك المجموعة «من الطّموحات "aspirations" والإحساسات أو المشاعر والأفكار التي

تجمع بين أعضاء جماعة ما وغالباً ما تكون هذه الجماعة طبقة اجتماعيّة، «وهي تجعل هذه الجماعة تقف في تعارض مع الجماعات الأخرى»[1]. تؤدي الشّخصيّات الرّوائيّة دور هذه الجماعات في المجتمع الرّوائيّ، وهي «تبعا لذلك تعيش في بنية تقوم على أساس اجتماعيّ تتجلّى فيه تراتبيّة اجتماعيّة وأخلاقيّة، إنَّ لها موقعا اجتماعيّا محدّدا. ووِفق هذا الموقع ينبني هذا الموقف أو ذاك»[2].

استحضر كلّ من "واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي" العشريّة السّوداء، مستلهمين منها ذلك الصّراع السّياسيّ على السّلطة، بين مجموعتين: الإرهاب والسّلطة الحاكمة آنذاك، وما خلّفته هذه الصّراعات من نتائج وخيمة، دفع ثمنها الشّعب الأعزل، وحفرت في ذاكرة من نجا من آلة القتل، لاسيما الطّبقة المثقّفة (الرّوائيّون والمبدعون خاصّة)، الذين ما فتئوا يُعبّرون عن هذه الأزمة حتّى بعد انقضائها، وبعد مرور العديد من السّنوات على إخمادها.

2) البعد الاجتماعي في مملكة الفراشة :

–الإرهاب والسّلطة والمواطن في مملكة الفراشة:

تحدّث "واسيني الأعرج" في هذه الرّواية بلسان حال المجتمع، الذي يخشى من عودة تلك الحرب الشّعواء من جديد، بعد ما أصبح المواطن يتعرّض للظّلم والتّعسّف و... وغيرها. «قلت لك الجسر سقط منذ مدة ليست بالقليلة. أعرف هذا. لكني لم أسمع. لأنيّ

1– حميد الحمداني: النّصّ الرّوائيّ والإيديولوجيا، ص19.المرجع السّابق

2– سعيد يقطين: انفتاح النّصّ الرّوائيّ، ص141.المرجع السّابق

ببساطة لا أريد أن أسمع شيئا. الحرب الأهليّة انتهت وأريد أن أؤمن بذلك بقوّة لكي أتمكّن من العيش.

أرفض أن أنغّص على نفسي بعودتها أو حتّى بعودة بعض مظاهرها، ولو في كلّ حرب صامتة...».[1]

يواصل الرّوائي التّعبير عن استمراريّة الحرب الأهليّة، واستمرار القتل حتّى بعد أكثر من عشر سنوات، وكأن شيئا ما يسكن "واسيني الأعرج"، مخاوف كثيرة، ترجمها في "مملكة الفراشة"، من خلال شخصيّاته، التي اختارها بكلّ عناية، كي تنوب عنه.

يستمرّ الحوار بين "ياما وفادي" عن الحرب الأهليّة: «هههههه. من قال أنّ ... هذه الحرب انتهت مادام الموت حاضرا. وربّما أكثر ممّا كان عليه. على مدار العشر سنوات الحارقة أكلت الحرب الأهليّة أكثر من 200 ألف إنسان، الجزء الأكبر منهم لم تكن هذه الحرب حربه، لم يكن هو من أشعلها، ولكن كان عليه إخماد نارها بجسده ولحمه؟ وكم أكلت منذ توقّفت؟ لا أحد يعرف.

.....

ومع ذلك لا يتوقّف المسؤولون عن التّرديد أنّها انتهت».[2]

لازالت الحرب مستمرّة بكلّ صمت في نظر "فادي"، حتّى بعد أن قرّر المسؤولون أنّها انتهت، لازالت كذلك، مادام الصّراع قائما.

جسّدت شخصيّات "مملكة الفراشة"، دور تلك الجماعات في المجتمع الرّوائيّ، وهي «تبعا لذلك تعيش في بنية تقوم على أساس اجتماعيّ فيه تراتبيّة وأخلاقيّة، إنّ لها موقعا اجتماعيّا محدّدا. ووفق هذا الموقع ينبني هذا الموقف أو ذاك».[3]

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص52.المصدر السّابق

2–المصدر نفسه، صص 52– 53 – 54.

3– سعيد يقطين: انفتاح النّصّ الرّوائيّ، ص141.المرجع السّابق

لا بأس من استحضار ما عانته أسرة "ياما" مع السّلطة والإرهاب، لدرجة أصبحت لا تعلم من يقتل من؟ ومن الذي له الحقّ على من؟، ما جعل "فريجة" تخرج عن عقلها وتلتحف الأوهام، أمّا "زبير" فقد قُتل لأنّه رفض صفقة دنيئة، أمّا "رايان" فقد تاه بين الخدمة الوطنيّة، ومعتقلات الإرهاب، ثمّ الجنون والضّياع، "ماريا" كانت ضحيّة الحرب الأهليّة التي دفعتها إلى الهجرة لتتغير من الدّاخل وتقسو من شدّة ما لقيته في شتاءات الغربة القاسية.

تقول "ياما": «وأنا أتخطّى العتبة، لم أنتبه للرّسالة الموضوعة تحت الباب إلا حينما أحسست بها تحت رجلي اليمنى. عرفت مصدرها من غلافها الأخضر. قرأت. التّهديد نفسه. وزارة الصّحّة. آخر إنذار لفتح الصيدليّة. بعد شهرين إذا لم تسوّ وضعيّتكم الإداريّة، سيتمّ سحب رخصة التّسيير وتمنح لغيركم»[1].

يتّضح الأمر أنّه تهديد بالغلق وسحب الرّخصة، رغم أنّ الصّيدليّة قد احترقت في إحدى اللّيالي بفعل فاعل. تواصل السّلطة تهديدها... تضيف "ياما" معبّرة عن ظاهرة البيروقراطيّة والمحسوبيّة التي عمّت مؤسّسات الدّولة، في إشارة إلى فساد عمّ واستشرى في المجتمع: «كنت متأكّدة من أنّ الإداري الذي صاغ الرّسالة على مهل، كان يقف على رأسه أحد أصدقائه الذي ينتظر منذ مدّة طويلة أن يُمنح له حقّ فتح صيدلية مكاني.

أزمة كبيرة يعاني منها الصّيادلة الجدد. لا حظّ لهم في فتح صيدليّة. مع أنّ الصّيدليّات التي فتحت في الآونة الأخيرة كثيرة، متحدّية القانون نفسه الذي يمنع فتحها إلاّ في أمكنة يتجاوز عدد سكّانها ٥٠ ألف نسمة، طبعا عندما تفرض المصلحة الصّحيّة

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص10.المصدر السّابق

العامّة، تسمح وزارة الصّحّة بفتح صيدليّة حتّى عندما لا يتوفّر عدد السّكّان المطلوب قانونا. ويبدو أنّ بلادنا لا تسير بالقانون، ولكن بالاستثناءات»[1].

خلّفت العشريّة السّوداء هذا الفساد، عشرية النار، لطّخت الجميع بدمائها، فإدارات الدّولة لا تعمل بالقانون، ولا تطبّقه إلاّ مع الضّعفاء والفقراء، أمّا أصحاب المال والمعارف فهم القانون...

تستمر السّاردة تعرية المجتمع الجزائريّ، مميطة اللّثام عن ذلك الفساد الكبير الماثل في مؤسّسات الدّولة، التي أصبحت تمارس إرهابها على المواطن: «عندما انغلقت علينا السّبل وبعدما أنهكتنا الاتّصالات مع البلديّة بلا جدوى، جمعنا كلّ الوثائق عن المخزن المغلق الذي نبّهنا إليه "ديف"، وشكّلنا وفدا اتّجه نحو البلديّة.

كان المخزن ملكا لرجل إسبانيّ هو الجدّ الأخير "لديف"، وبقي مهملا ومغلقا مدّة طويلة، حتّى اقتحمناه وانتظرنا أن تسحبنا الشّرطة أو فرق الدّرك الوطنيّ أو جهاز المخابرات السّريّ المطّلع حتّى على أنفاسنا».[2]

ترى البطلة أنّ أجهزة الدّولة الأمنيّة تطّلع على كلّ شيء، كإشارة إلى انعدام الحرّيّة والدّيمقراطيّة في الوطن. وقد نقلت حادثة قتل الطّبيب الجرّاح، الذي استدعي من الولايات المتّحدة الأمريكيّة، من طرف السّلطات المحليّة، من أجل الرّئيس المريض.

«كان الطّبيب المختصّ في جراحة الأدمغة، في مهمّة في العاصمة. يقال إنّ سبب مجيئه هذه المرّة كان من أجل رئيس الدّولة المريض طوال الوقت. آخرون يقولون

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص11.المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص14.

أيضا إنّه حضر هذه المرّة استجابة لجهة رسميّة، لإجراء سلسلة من العمليّات في المستشفى العامّ. قُتل بالصّدفة»[1]، فهل قتل لأنّهم لم يرغبوا في شفاء الرّئيس؟ أم أنّه رفض إجراء العمليّات التي طُلبت منه؟ أم لأنّ أعداء الوطن لا يرغبون في نجابة عقول أبنائها، وحقدا منهم عليهم يقومون بتصفيتهم واحدا واحدا؟

واصلت ياما سرد المآسي التي لحقت بها وبالوطن، مأساة والدها "زبير" الذي قتل أمام بيته: «بابا زوربا كان يعرف أن سوق الأدوية سوق خطيرة. أوقفوه ثلاث مرّات في زاوية الشّارع الخلفيّ الملتصق ببيتنا. كانوا ملثّمين. طلبوا منه أن يترك نهائيّا وظيفته في مخابر صيدال، لكنّه هزّ رأسه وقال سأفكّر. أحتاج إلى الوقت. في الصّباح الموالي احترق بقدرة قادر مخبر صيدال، ومخزن الأدوية الذي كان يوفّر الحاجات الطّبيّة الضّروريّة من أدوية وأجهزة»[2].

لأنّ "زبير" كان يعلم أكثر ممّا يجب، قُتل هو الآخر: «مات زوربا عند العتبة الخارجيّة لبيتنا، في حرب لا يدري إن كانت عادلة أم لا. كان يرفض أن يسمّيها الحرب الأهليّة، لأنّه كان يجد في كلمة الأهليّة شيئا من العطف والحنان. كان يقول هذه حرب قذرة»[3].

تتواصل المأساة: «حتّى أخي رايان الذي كان يمكن أن يساعدني، فشل في كلّ شيء. احترق مثل فراشة ذهبت نحو النّار بعينين مفتوحتين. لم ينجح في دراسته بسبب منزلق

المخدّرات التي وجد نفسه في دوامتها»[4]، الوطن هو الذي أحال رايان إلى مدمن مخدّرات ثمّ مجنون ومحكوم بالمؤبّد، الوطن الذي استدعاه إلى الخدمة الوطنيّة، فاختطفه

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص66. المصدر السّابق

2– المصدر نفسه، ص64.

3– المصدر نفسه، ص114.

4– المصدر نفسه، ص85.

الإرهابيّون الذين برعوا في تعذيبه، ولشدّة ما رآه من قتل وتعذيب ساديين، أصبح لا ينام إلاّ بالمهدّئات، ومع مرور الوقت أصبحت مخدّرات.

أُدخل رايان السّجن، لأنّهم اشتبهوا به في قتل المعلّم عنترة، الذي أحرق مزرعة رايان بكلّ خيولها: «ذات صباح وقفت سيّارة الشّرطة عند الباب وأبلغونا بأنّ حظيرة أخي رايان لتربية الأحصنة قد تحوّلت إلى رماد بعد أن احترقت ليلا. وكلّ الأحصنة هلكت. »[1].

أبرزت الرّواية وجه المدينة المشوّه، واصطدمنا بأنّها أخرجت كلّ ما حاولنا كتمه طوال سنين، فطفت على السّطح عدّة قضايا اجتماعيّة شائكة، الخيانات وتحكّم أصحاب المال والنّفوذ في البلاد، وعلى أنّنا نعيش في دولتين داخل دولة واحدة. لم تترك هذه الرّواية صغيرة ولا كبيرة إلاّ وأخرجتها للعلن، قتل العقول، المتاجرة بالمخدّرات، الغشّ في الأدوية[2]، التّعسّف الإداريّ... الطّبقيّة والتّمييز العنصريّ، كانت كذلك حاضرة في هذه الرّواية: «كانت أمّي تريدني خارج النّاس، ألاّ أشبه أحدا. كانت تكرّر عليّ جملتها الدّائمة: من شابه الآخرين

أصبح لا شيء في النّهاية. تبدو أمّي بورجوازيّة في كلّ شيء. في مخّها، في كلامها وحركات أصابعها وهندامها. عائلة أمّي ذات الأصول البربريّة الأندلسيّة التّركيّة، كانت تقودها حتّى سليمان القانوني. ظلّت أمّي معلّقة بهذا الوهم لكي تعلن اختلافها عن بقيّة سكّان المدينة. كانت عندما تراني، وأنا صغيرة، تصرخ في وجهي:

– لا تكوني مجنونة. الرّبّ خلق وفرّق. ولست أنا من ركّب العالم على هذه الشّاكلة؛ جدّي سليمان، سلطان كبير لا يقبل بهذه البدلات المدرسيّة البائسة التي تفرض على

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص87. المصدر السّابق.

2–المصدر نفسه، ص134.

الجميع. أحبّ العدالة، ولكنّي أرفض أن يتسطّح كلّ شيء. أريد لابنتي أن تكون الأجمل والأبهى»[1]، لا يجب أن يتساوى الجميع في الوطن، فهناك الأثرياء والبورجوازيّون، وهناك المطحونون: «أمّك معها حقّ حبيبي. الله خلق وفرّق. لا يتساوى الذين يملكون والذين لا يملكون».[2]

فالوطن الذي كان يعيش أبناؤه في طبقة واحدة، تشظّت تلك الطّبقة مسفرة عن طبقات أخرى، تحدّد من يكون في قاعدة الهرم ومن يعتلي القمّة.

كان لابتزاز المرأة ومساومتها، نصيبها في هذه الرواية، وهي من أهم قضايا الفساد الاجتماعيّ، هذه الظّاهرة الفاسدة التي شوّهت الوجه البريء للمرأة والمجتمع، وهو ما نقلته "ياما"، عمّا حدث لها في مصلحة الضّرائب مع الحارس، الذي ابتزّها وطلب منها المقابل، من أجل السّماح لها بالصّعود إلى مكتب المدير[3]، وغيرها من الآفات الاجتماعيّة التي ما عادت تخجل من الانكشاف والتّجلّي.

نقل "واسيني الأعرج" في هذه الرّواية قصّة كفاح الوطن، ونقلت "أحلام مستغانمي" قصّة كفاح امرأة في مجتمع لا يعترف بقيمتها فيه، ولا يقوم بحمايتها، بل يستجمع كلّ قواه من أجل عقابها حتّى دون سبب. وذلك الصّراع الاجتماعيّ الذي تعاني منه بعض الشّخصيّات في المجتمع، ناجم عن الصّراع الذي تولّد عن السّلطة، مكتسبا بعدا سياسيّا، ما سأعمد إلى البحث فيه لاحقا، في الرّوايتين المذكورتين آنفا.

3) البعد الاجتماعيّ للصّوت النّسويّ في رواية الأسود يليق بك :

– المرأة / الشّرف:

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص16. المصدر السّابق

2– المصدر نفسه، ص17.

3– المصدر نفسه، ص328 – 329.

غير بعيد عن هذا الطّرح، نجد "أحلام مستغانمي" تذهب نفس المذهب، في نقلها لذلك الصّراع الاجتماعيّ الذي ولّد صراعا سياسيّا لا يكاد يخبو. ذلك ما أعلنت عنه "هالة" عندما حاورها منشّط الحصّة التّلفزيونيّة: «– أما خفت أن تشُقّي طريقك إلى الغناء بين الجثث؟

– لقد غيّر تهديد الأقارب سلّم مخاوفي. إنّ امرأة لا تخشى القتلة، تخاف مجتمعا يتحكّم حماة الشّرف في رقابة. ثمة إرهاب معنويّ يفوق جرائم الإرهابيّين.

تمتم المذيع مأخوذا بكلامها:

– صحيح.

– تصوّر حين وقفت على الخشبة لأوّل مرّة، كان خوفي من أقاربي يفوق خوفي من الإرهابيّين أنفسهم. أنا ابنة مدينة عند أقدام الأوراس لا تساهل فيها مع الشّرف.

– حسنٌ أن تكوني كسبت جولة.. ما دمت هنا بيننا.

– الجولة؟ الجولة يُنازل فيها طرف طرفا آخر.. ليس أن تكون وحدك على حلبة لتلقّي ضربات يتنافس الجميع على تسديدها إليك».[1]

عبّرت الكاتبة في هذه الرّواية، عن ذلك الجوّ المشحون في الجزائر، وهي في ذلك مثلها مثل بقيّة الرّوائيّين الجزائريّين، الذين ما استطاعوا الخروج من هذه القوقعة، مشتركة في ذلك مع "واسيني الأعرج"، لكن تختلف عنه في الخصوصيّة الرّوائيّة لكلّ منهما، وهذا لأنّ "أحلام مستغانمي" أثارت قضايا متعلّقة بالمرأة في حدّ ذاتها، داخل مجتمع ورث القتل من أجل الشّرف، فكانت تخشى قبيلتها أكثر من الإرهابيّين أنفسهم.

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص16 – 17. المصدر السّابق

تصارع المرأة كلّ أطراف المجتمع، ابتداء بالعائلة الصّغيرة، العائلة الكبيرة، القرية، المدينة، الوطن كلّه، تصارع الكبير والصّغير، الجاهل والعالم، تصارع العادات والتّقاليد، والدّين والأعراف، تصارع كلّ هذا لوحدها.

بعد أن جرّمت الثّقافة المرأة، يُجرّم المجتمع الحبّ في مدينة "هالة" «لم يمهلها القدر وقتا كافيا لقصّة حبّ في مدينتها تلك، الحبّ ضرب من الإثم، لا يدري المرء الذي يهرب ليعيشه...في سيّارة؟ في قاعة المعلّمين؟ أم على مقعد حديقة عامّة؟

الخيار هو بين تفاوت الشّبهات ليس أكثر. وآخر مرّة حاولا الجلوس في حديقة، كان مجرّد الجلوس معا فضيحة انتشرت بسرعة خبر عاجل»[1].المجتمع لا يُجرّم الحبّ، وإنّما يجرّم الأفعال المخلّة بالحياء والأخلاق، والتي تنشر الرّذيلة بدعوى الحبّ أيّ حبّ هذا الذي يكون في الخفاء؟ الحبّ واضح، ساطع، كقلق الفجر، الحبّ هبة ربّانيّة يمنحها الله لمن يحبّ، فالحبّ ليس إثما وليس معصية، فالرّسول صلى الله عليه وسلم، يقول عن عائشة رضي الله عنها: ﴿إنّي رُزقتُ حُبَّها﴾.

إذن لا يدين المجتمع الجزائريّ الحبّ، وإنّما يدين تجّار الحبّ، الذين يتّخذونه مطيّة لبيع وشراء شرف النّاس، والتّحريض على الانحلال والتّفتّح والانحراف.

لا يحتاج الحبّ إلى مقعد في حديقة عامّة ولا إلى سيّارة ولا إلى دار معلّمين، لا يحتاج الحبّ إلى التّخفّي مثل اللّص، أو كالذي بمعصية، يحتاج الحبّ إلى إيقاع هدى المصطفى صلّى الله عليه وسلم، فقط من يحبّ امرأة يتزوّجها، فالزّواج أكبر دليل على الحبّ، وبناء أسرة مستقرّة، تربي الأجيال وتزرع المبادئ الصّحيحة.

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص25.المصدر السّابق

وتستمرّ السَّاردة في بثّ أفكارها، حول المجتمع والحبّ، إذ تقول: «في نوبة من نوبات العفّة، ثمَّ إلقاء القبض ذات مرّة في العاصمة على أربعين شابّا وصبيّة معظمهم

من الجامعيّين، وأودعوا السّجن فيما الإرهابيّون يغادرونهُ بالمئات مستفيدين من قانون العفو. كان زمنا من الأسلم أن تكون قاتلا على أن تكون عاشقا»[1].

كأنّ السَّاردة ترى بأنّ نظرة المجتمع للأحبّة والعشّاق نظرة ظالمة. ويبقى السّؤال الأكثر أهميّة مطروحا، لماذا طلبة الجامعة؟ وليس شباب وشابّات من مختلف طبقات المجتمع؟! وهل اقتصر الحبّ على طلاّب الجامعة فقط؟

تستمرّ السّاردة في الحديث عن نظرة المجتمع المرواني إلى الحبّ «هي لم تسمع عيد الحبّ إلاّ مذ أصبحت تقيم في الشّام، في مروانة، كان الحبّ يُقيم في بلاد أخرى، لهذا ما اعتادت أن تعايده، أو تنتظره هداياه. كان موجودا في أغاني أبيها لا بيته، مسموحاً به للغرباء...لا لأهله.

في البيت، كان ثمّة "محبّة" أي حرفان زائدان عن الحبّ.»[2]

يعد الحبّ في مروانة مجرّد أغنية، كتبت من أجل الغرباء، ففي مروانة وفي بيت "هالة" توجد محبّة فقط أمَّا الحبّ، فلم يُخلق لهم، ولا لأمثالهم، ويبقى الحبّ مجرّد أسطورة جميلة، يتغذّى عليها الفنّانون والمغنّون والشّعراء وغيرهم، ممّن لا حبّ في حياتهم، كما علّقت "هالة" ذات ليلة: «وحده فاقد الحب جدير بأن يغنيه. الفن العظيم كالحب الكبير، يتغذّى من الحرمان»[3]، يبقى الحبّ في مروانة والجزائر مجرّد قصّة رومانسيّة جميلة، لكنّها ليست واقعا، ولا يجب أن تكون الواقع.

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص26. المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص32.

3- المصدر نفسه، ص33.

نجد كذلك ما عانته "هالة" من تهديدات أقربائها لها، لأنّها اعتلت المنصّة ذات يوم وغنَّت. غنَّت عن الحبّ الذي لم يكن موجودا. «لقد غيَّر تهديد الأقارب سُلَّم مخاوفي، وإنَّ امرأة لا تخشى القتلة، تخاف مجتمعا يتحكّم حماة الشّرف في رقابة، ثمّة إرهاب معنويّ يفوق جرائم الإرهابيّين أنفسهم أنا ابنة مدينة على أقدام الأوراس لا تساهُل لذكرى والدها فيها مع الشّر»[1].

عندما أسمع أو أقرأ كلمة شرف، تتبادر إلى الذهن أفكار عديدة. وتحيلنا هذه الكلمة إلى الدّين والأعراف والثّقافة، وإلى المجتمع وكلّ ما ينهم عنه، تجاه الشّرف وتجاه المرأة. وتتبادر إلى أذهاننا أيضا ما كان سائدا في العصر الجاهليّ من وأد البنات، خوفا من أن يجلبن العار، ويتبادر إلى الذّهن أيضا الحروب التي كانت تخوضها القبائل، بسبب الشّرف.

(المرأة)، نفسه في مجمعاتنا العربيّة وفي مجتمعنا الجزائريّ على وجه الخصوص، الذي يرى أنَّ صوت المرأة إذا تكلّمت فقط عورة، فكيف بها إذا غنّت؟ فهي متمرّدة عن الأعراف والدّين والتّقاليد والمجتمع و... ، وما بالنا إذا كان هذا المجتمع يعاني

من حرب شعواء أتت على الأخضر واليابس؟ في مجتمع عانى من الإرهاب لسنوات، كان لا يعلم المرء عن مقتله شيئا، غير أنّه اختير ليُقتل، فقط من أجل القتل، بالإضافة إلى الاغتصاب...

- المرأة / الزواج:

تعبّر السّاردة عن الزّواج في المجتمع الجزائريّ من منظور "هالة"، عندما سمعت بزواج "مصطفى" الرّجل الوحيد الذي لربّما كان يصلح أن يكون لها زوجاً. «كنقرة على

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص16. المصدر السابق.

نافذة الذّاكرة، جاء ذكره شيئا من اللاّشيء عبرها، حنين صباحي لزمن تدري الآن أنّه لن يعود، لعلّها الذّكريات تطوّق سريرها، وحنين ستستيقظ تماماً، ستنسى أن تفكر في ذلك الرّجل الذي أصبح إذاً لامرأة أخرى.

امرأة تحمل اسمه، ستحبل منه ساعة من ساعات اللّيل أو النّهار من امرأة لا تعرفها ستسرق منها ولدين أو ثلاثة، لكنّها لن تأخذ أكثر لن يمنحها ضحكته تلك، الزّواج سيغتال بهجته وروحه المرحة... وفي هذا خبث عزائها»[1].

ترى "هالة" أنّ الزّواج في الجزائر هو مجرّد علاقة لإنجاب الأولاد فقط، ولن تكون المرأة فيه إلاّ زوجة وأماّ فقط، لكنّها لن تأخذ أكثر من هذا. ترى بأنّ "مصطفى" لن يضحك بعد زواجه، وترى بأنّه سينطفئ وسيفقد روحه المرحة. وكأن الرّجل إذا تزوّج امرأة لا يحبّها يموت وينطفئ ولن يكون حسب رأيها إلاّ سجّاناً.

ستكون تلك الزّوجة مجرّد جارية لا أكثر ولا أقلّ. وهي فكرة متأصّلة في مجتمعنا للأسف. كلّ هذه الأفكار، ليست من وحي خيالها. ولكنّها موجودة في المجتمع الجزائريّ، فالرّجال في مجتمعنا لا يضحكون مع زوجاتهم، لكن "هالة" انطلقت في هذا التّحليل الاجتماعيّ من غيرتها.

يبقى الحبّ في المجتمع الجزائريّ من المحظورات لذا تحدّثت "هالة" عن الحبّ بحياء وهي «تدري أنَّ أهلها وتلاميذها ومصطفى وزوجته وكلّ مروانة والجزائر يتابعونها في هذه اللّحظة، ولولا إحساسها بذلك لربّما قالت شيئا آخر، لكنّها بدت صادقة فيما قالته على استحياء، الحياء نوع من أنواع الأناقة المفقودة».[2]

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص24.المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص33.

نستمرّ جني نفس النّظرة القاصرة للحبّ والمرأة، فحتّى عندما يغازل "مصطفى هالة"، فإنّه يغازلها بطريقة فيها الكثير من الاتّهام للمرأة، باعتبارها المخادعة، إذ يقول: «أفضّل، على إرهاب البنات، الإرهابيّين...على الأقلّ هم لا يغدرون بكنّ يشهرون نواياهم يصيحون "الله أكبر" قبل الانقضاض عليك بسواطيرهم وسكاكينهم البنات

يُجهزون عليك دون تنبيهك لما سيحلّ بك. عندما تصرخ يكون قد تأخّر الوقت، الله يرحمك..."أكلك فوكس"، لو أصرخ الآن مثلا وأقول إنّك ذبحتني وأنت ترفعين خصلة شعرك، أو تنسين زراً مفتوحاً أعلى ثوبك، لن يأتي أحد لنجدتي فالقتل إغراء لا يعتبر عنفا... لأنّه جرعة غير معلنة تحبب للضّحيّة موتها."[1]

يعترف "مصطفى" بحبّه "لهالة"، ويعترف لها بأنّها قتلته بحبّها، ومن الحبّ ما قتل، أجمل جريمة للبشريّة جمعاء هي الحبّ. لكن رغم كلّ هذا نجده لا يخرج عن وصف المرأة بالخائنة، مثله مثل غيره من الذّكور الذين تشبّعوا عبر التّاريخ والعصور بفكرة "جسر الخطيئة"، منذ حوّاء إلى يومنا هذا، اعتبرت المرأة سبب كلّ البلاوي والذّنوب والمعاصي.

يحدث كلّ شيء لهذا الرّجل يردّونه إلى المرأة. كلّ شيء سيّء بطبيعة الحال. وذلك من خلال جملة "مصطفى" التي قالها "لهالة" وهو في قمّة حبّه لها. «أفضّل على إرهاب البنات، الإرهابيّين... على الأقلّ هم لا يغدرون بك" وكأنّ هذه الثّقافة تقرّ بأنّ المرأة مجبولة على الخيانة والغدر.

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص25.المصدر السّابق.

أبقى مع نفس الفكرة، التي تجرّم الحبّ في مدينة "هالة" "لم يُمهلها القدر وقتا كافيا لقصّة حبّ. في مدينتها تلك، الحبّ ضرب من الإثم، لا يدري المرء أين يهرب ليعيشه في سيّارة؟ أو في قاعة المعلّمين؟ أم على مقعد حديقة عامّة؟»[1].

يبقى المجتمع والدّين والثّقافة تنظر إلى الحبّ بنوع من السّوء، وتعتبر الحبّ معصية لله عزّوجلّ، الحبّ ليس إثما وليس معصية، فالرّسول صلىّ الله عليه وسلّم يقول عن عائشة رضي الله عنها: "إنِي رُزقت حُبَّها". وهذا دليل قاطع على أنَّ الحبّ، هو هبة ربانيّة لا يمنحه الله للجميع، وإنّما يميّز به من عباده من يحبّ.

المجتمع الجزائريّ لا يدين الحبّ، وإنّما يدين تجّار الحبّ، الذين يتّخذونه مطيّة لبيع وشراء شرف النّاس، والتّحريض على الانحلال والتّفتّح والانحراف.

لا يحتاج الحبّ إلى مقعد في حديقة عامّة ولا إلى سيّارة ولا إلى دار معلّمين، لا يحتاج الحبّ إلى التّخفّي مثل اللّص، أو كالذي بمعصية، يحتاج الحبّ إلى إيقاع هدى المصطفى صلّى الله عليه وسلم، فقط من يحبّ يجب امرأة يتزوّجها، فالزّواج أكبر دليل على الحبّ، وبناء أسرة مستقرّة، تربي الأجيال وتزرع المبادئ الصّحيحة.

ألا تؤمن المرأة بالحبّ، للمرأة إذن رأي آخر عن الحبّ والزّواج، إذا كان الرّجل يرى في المرأة والحبّ مجرّد طمع وخيانة، وهي ذاتها النّظرة القديمة القاصرة، فللمرأة رأي آخر.

ما عادت المرأة تؤمن بالحبّ أصلا، ولا ترى نفسها إلاّ خادمة. وأصبحت تفضّل تحقيق ذاتها، وأحلامها على أن تتزوّج، لأنّ الزّواج بالنّسبة لها أصبح مجرّد سجن، قيد، وهي إذا تزوّجت لن تكون إلاّ مجرّد خادمة ومربّية فقط. فالزّواج بالنّسبة "لهالة" هو مجرّد

1– أحلام مستغانمي: مملكة الفراشة، ص25. المصدر السابق

مؤسّسة عقابيّة تقوم بموجبه المرأة بخدمة غيرها، تتدارك ذلك وترى بأنّ وهم الحبّ أفضل من اللاَّحبّ، وكأنّها، «اللّحظة، هي تفضّل وهم الحبّ على اللاّحب، ولا بأس أن تنظمّ إلى كتائب العشّاق المغفّلين الذي فتك بهم هذا الوهم، تريد أن تتناول من جرعات هذا الدّاء ما يقتلها حقّا...أو يُحييها»[1].

تعلن السّاردة عن نظرتها للحبّ والمرأة، وترى بأنّ المرأة غبيّة، لأنّها تنساق وراء مشاعرها كسمكة تسبح عكس التّيّار، فعلى الرّغم من إدراك المرأة أنّ الحبّ شيء هلاميّ لا يمكن أن نقبض عليه ولا يمكن أن نمسك به فهي تُفضّل أن تكون محبوبة أحدهم، حتّى لو كان مجرّد وهم، على أن تكون وحيدة، وبالتّالي تتزوّج معظم النّساء في بلدنا زواجاً تقليديّا، على أمل أن تحبّ زوجها ويحبّها بدوره بعد الزّواج، وكثيرا ما يكون زواجا ناجحا.

إذا كانت المرأة تدرك حقّ الإدراك أن الرّجل يوهمها بحبّه لها فقط، فإنّ الرّجل ينظر للمرأة ولأنوثتها بمقاييس الثّقافة الذّكوريّة القديمة، التي لا ترى أنوثة المرأة إلاَّ في صمتها، وإذا ما تكلّمت يجب أن تهمس فقطا «ليس جمالها ما يأسره، هي ليست جميلة حدَّ فقدان رجل مثله صوابه، ولا هي أنيقة أناقة يمكن أن تنازل بها النّساء من حوله، لعلّها ما كانت لتستوقف نظره لو صادفها. لكن كلماتها صادفت أذنه، وأوقعته في فتنة أنوثة ما خبر من قبل بهاء عنفوانها».[2]

تستمرّ السَّاردة في الحديث عن "طلال"، الذي يرسل باقات الورود. تلك الباقات التي ذكّرتها بأنوثتها وطفولتها. تلك الباقات التي أشعرتها في لحظة أنّها عروس تزفّ

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص38.المصدر السّابق

1- المصدر نفسه، ص43.

للنّجاح «هو لا يدري أنَّ لا أحد أهدى إليها وردا قبل أن تصبح "نجمة"، إنّها كمن تكتشف على كبر أنّها تملك دُمية، وأنَّهم سَرَقوا منها طفولتها، كلّما قُدّمت باقة ورد

شعرت أنّها تثأر لزمن قمعت فيه أنوثتها، كما اللّيلة، تشعر وهي في عربة الورد هذه، كأنّها عروس، وإن كانت لا تدري لمن تُزفّ، بلى هي تُزفّ للنّجاح».[1]

– المرأة/ العنوسة في المجتمع:

تعبّر السّاردة عن فكرة أخرى هي أكثر قسوة من سابقاتها، فكرة أشدّ فتكا بالمرأة، هي فكرة العنوسة «أوصلها التّفكير إلى العمر الذي يمضي لها، وذلك الشّابّ الذي كانت ستتزوّجه وتخلّت قبل سنين عنه، فأثارت بذلك غضب أهلها، خشية أن تذبل في انتظار خطيب لا يأتي.

لا أحد يُخيِّر بين الذّبول على غضبها... أو في مزهريّة.

العنوسة قضيّة نسبيّة. بإمكان فتاة أن تتزوّج وتنجب وتبقى رغم ذلك في أعماقها عانسا وردة تتساقط أوراقها في بيت الزّوجيّة»[2].

تطرق السّاردة موضوعا شديد الأهميّة والحساسيّة أيضا للمرأة، وللأسرة الجزائريّة وربّما العربيّة بصفة عامّة. قضيّة العنوسة، العانس هي التي لا يتقدّم لها أحد للزّواج منها وتكبر في بيت أهلها دون زواج.

أصبحت الكثير من الأسر تفكّر في زواج بناتهنّ. وكلَّما بقيت واحدة بلا زواج في الأسرة وجدت الأسرة مهمومة لعدم زواج ابنتهم، يعاني المجتمع الجزائريّ من عدم الزّواج الإناث والذّكور معا. وتستمرّ السَّاردة في التّعبير عن فكرة العنوسة التي قسمت ظهر

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص21. المصدر السّابق

2– المصدر نفسه، ص22.

الأسر الجزائريّة. منسحبة إلى قصّة أكثر أهميّة من سابقتها، فالعانس ليست فقط من لم تتزوّج، بل يمكن أن تتزوّج المرأة وتعيش طوال حياتها عانسا. وكثيرا ما تذبل داخل البيت الزّوجيّة.

• ثم تنقل السّاردة رأي والدة البطلة من الزّواج «ما الذي ينقصه؟ أي عيب وجدت فيه كي تفسخي الخطوبة؟ أتعتقدين أن كثيرين سيتسابقون إلى الزواج من معلمة أبوها مغن؟ الطبيبات والمحاميات ما وجدت رجلا وأنت فرَّطت في شاب من عائلة كبيرة... تركته المسكين كالمجنون لا يعرف لمن يشتكي...»[1].

• اختصرت حال المجتمع الجزائريّ تجاه الزّواج. وفضلا عن كونه بعدا ثقافيّا، يرمي إلى معالجة فكرة العنوسة في المجتمع الجزائريّ، بسبب نسبتها المرتفعة في المجتمع الجزائريّ، حيث وصلت إلى 12 مليون عانس في الجزائر سنة 2020 وهذا يحيل على العديد من المشكلات الاجتماعيّة والنّفسيّة والصّحيّة أيضا.

وعندما نذكر العنوسة أو العزوف عن الزّواج نركّز فقط على المرأة وننسى أنَّ الرّجال يعانون من العنوسة إن شئنا التّعبير، وصل الرّجال إلى سنّ الأربعين ولم يتزوّجوا، ما المشكلة إذن؟ هل هي مجرّد ثقافة فقط؟

• كلّ الدّراسات تشير إلى ارتفاع عدد العوانس وننسى ارتفاع عدد الرّجال غير المتزوّجين إلى غاية سنّ الأربعين؟ ربّما سوء التّسيير والاقتصاد المنهار، والبطالة وعدم وجود العمل وعمل المرأة ودراستها هي التي أدّت إلى تفاقم الأحوال، وظهور العنوسة. عدم وجود السّكن كلّها مشاكل أدّت إلى العنوسة، ويبقى دائما العيب في المرأة. " ما الذي ينقصه؟

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص22. المصدر السابق

أيّ عيب وجدت فيه كي تفسخي الخطوبة؟ "إذن هذا حكم مطلق على أنّ الرّجل لا عيب فيه. دائما المرأة هي التي تعاب!

• تبرز فكرة أخرى وهي نابعة من الثّقافة الذّكوريّة الجائرة التي لا ترى أنوثة المرأة إلاّ في صغر سنّها وإنجابها للأطفال فقط، وفق معايير جماليّة، تكون بموجبها المرأة أنثى أو غير أنثى «ذكّرتها الورود بالزوال الآثم للجمال، في عز تفتحها تكون الوردة أقرب إلى الذبول، وكذا كل شيء لم يبلغ ذروته، يزداد قربّا من زواله فما الفرق إذاً بين أن تذبل وردة على غصن أو في مزهرية».[1]

• أنوثة المرأة حدّدتها الثّقافة الذّكوريّة في مقاييس جماليّة قاسية ومجحفة، أوّلها عدم وجود اللّسان: فالأنثى يجب ألاّ تتكلّم، فضلا عن الجمال الذي جعلت له أيضا قواعد ومقاييس، والأهمّ من هذا وذاك الشّباب والإنجاب. فالمرأة العاقر ليست أنثى، والمرأة الكبيرة في السّنّ ليست أنثى، إذا كانت الثّقافة الذّكوريّة تكتم صوت المرأة، فإنّ الأسود يليق بك تركز على الصّوت، صوت البطلة الذي يختزل كلّ النّساء، ويركّزها في امرأة واحدة هي المغنّية الشّاوية، المعلّمة البسيطة: "هالة".

نبقى دائما مع مفهوم المجتمع الجزائريّ للزّواج وللمرأة، من خلال الحوار الذي دار بينها وبين "مصطفى" الذي أحبّها، وأعجبت به وربّما أحبّته ولم تعلم «بإمكانك أن تجعلني أعدل عن الهجرة، يكفي أن تقولي إنّك تحبينني!

ضحكت لابتزازه العاطفيّ، لكنّها طبعا لم تقلها.

لو قالتها، لرّبما كانت الآن في معسكرات الاعتقال العاطفيّ.

وبدل أن ترزق بألبوم، كانت هناك تخدم أمّه وتربّي أولاده!

[1]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص22. المصدر السّابق

هل أحبّته حقا؟

هي نفسها لا تدري. معظم الذين يعتقدون أنّهم يعيشون قصّة حبّ، هم في الواقع يعيشون وهم الحبّ. »[1]

الزّواج في المجتمع الجزائريّ يعني تضحية المرأة من أجل الآخرين فقط، يجب على المرأة أن تضحّي بما تحبّ، تضحّي بدراستها، وعملها وأهدافها ورغباتها، وتصبح خادمة لعائلة زوجها ومربّية لأبنائه، أمّا هي فمجرّد سجينة، قد تحظى بأقلّ ما يمكن أن يمنح لها.

"فطلال" الذي تعلّم على يد الحياة الكثير، ما انفكّ يتوجّس من حبّه المزعوم حيال "هالة"، معتقدا أنّها تسعى كغيرها إلى جيبه وليس إلى قلبه: «ذلك أنّه كان دائم الشّكّ في كلّ من يدخل حياته المهنيّة أو العاطفيّة، حذر بحكم ثرائه، لاعتقاده أنّ أصحاب جيبه، يفوقون عدد أصدقائه، وأنّ السّحر السّاطع للمال، كثيرا ما غطّى على سحره الشّخصيّ»[2].هي نفسها تلك النّظرة المادّية، التي غزت المجتمعات العربيّة، بعد أن أصبح كلّ شيء مُعرَّضا للبيع أو الكراء مقابل المال والثّراء، حتّى الزّواج يتحوّل في أحيان كثيرة، إلى مجرّد صفقة تجاريّة رخيصة، يبقى صاحبها خاسراً مهما جنى.

تبقى تلك النّظرة المادّية القاصرة، المسيطرة على المجتمع العربيّ، بل حتّى الغربيّ، «لعلّها فرصته، أن يختبر في امرأة لا تعرفه، حضوره العاري من أبَّهة الجاه، فبريق الثّراء حوَّله إلى بؤرة إشعاع يجذب ضَوؤُها النّاسَ إليه، فيبدو حيث حلَّ جميلا بما يملك... لا بما هو»[3].

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص36.المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص53.

3- المصدر نفسه، ص54.

كانت هذه نظرة "طلال" الرّجل للحبّ وللعلاقات، مبينة على المصلحة، لفرط ما صادفه في حياته من مواقف للبشر، غيّروا نظرته للحبّ ولباقي العلاقات، ولعلَّ "طلال" محقٌّ في خوفه من صدمة قد يحزن لأجلها، وفي الحقيقة هذه ظاهرة اجتماعيّة متفشّية في المجتمع بالنّسبة للرّجال وللنّساء على حدٍّ سواء.

تستمرّ فكرة عدم تقبّل المجتمع للحبّ، فالحبّ يختار أمكنته للقاء، ولعلَّ باريس هي مدينة العشق والحبّ والجمال، المدينة التي لا يمكن أن تحاسب العشّاق على جريمة لم يرتكبوها، لن تحاسبهم على شيء لا يملكونه، ولا يملكون أنفسهم حياله: «حين أخبرته أنّها ستقيم حفلا في باريس، عرض عليها أن يلتقيا هناك، متذرِّعاً بكونها مشهورة في بيروت، لن يكون سهلا أن يلتقيا في بلاد عربيّة، مُدَّعيا أنّ سفرها يوافق تواجده في أوروبا».[1]

– لم يكن "طلال" يحرص على سمعة "هالة" في بيروت، بل كان يخشى على زواجه أن ينهار، وتنهار مملكته العاجيّة معه، وقد أحسسنا تعلّق السّارد بفِرنسا، معتبرا إيّاها رمزا للحبّ والسّلام...

– يستمرّ "طلال" في التّعبير عن نظرته المادّية للحبّ، وللعلاقات التي مرَّ بها أو مرَّت به، «حتّى هذه الفتاة التي ليست أجمل ما عرف من نساء، لم تكترث بوجوده على مدى أربع ساعات قضتها بمحاذاته، ولا لفت شيء فيه نظرتها وهو منتصب أمامها في المطار، برغم أنّه ثمّة من تغَزَّلن بعينيه، وأخريات بأناقته، أو كاريزما طلّته، لعلّها لا تدرك بعد ما يُغري فيه!».[2]

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص54. المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص71.

– طلال كغيره من الرّجال، لا يرى المرأة إلاَّ مادّية، تسعى لماله وثرائه، لعلّه نوع من النّقص الذي يعيشه "طلال"، نقص نفسيّ لرجل بلغ القمّة في الثّراء والحكمة والدّهاء، بلغ مخادع أجمل النّساء، لكن ربما لم يبلغ أطراف قلوبهنّ، رجل ربّما كانت الحياة معه سخيّة ببذخ، وأخذت منه قلبه في المقابل...

4) العنف و العنف ضد المرأة في رواية الأسود يليق بك :

أمّا "هالة" فتبعث نفس الفكرة في كلّ مرّة، على أنَّ فِرنسا بلد الحرّيّة، أمَّا الجزائر فهي بلد تنعدم فيه الحرّيّات، بلد ينظر للمرأة على أنّها عورة، لعنة، لا يمكنها أن تفعل ما تشاء في الجزائر، فإرادتها كمغنّية تتصارع مع إرادة وثقافة المجتمع الجزائريّ، الذي يرى في صوت المرأة عورة، أمَّا جسدها فهي التي قالت عنه، مخاطبة ابن عمّها: « لو كنت رايحة نغني في حفل بالجزائر مَا خليتكش تجي معايا... واش نعمل بيك وأنت جايني لابس costume وحاط الجل على شعرك... يلزمني واحد بحزام أسود للمصارعة... أو بالأحرى أربعين مصارعًا لمرافقتي!».[1]

هذا تلميح صريح إلى أنّ المجتمع الجزائريّ، لا يسمح بحريّة الأفراد، وخاصّة إذا كان هذا الفرد امرأة، فهي تحتاج الحماية من هذا المجتمع الذي يضيّق على النّاس، لا سيما في فترة التّسعينات، حينما كان البلد يعيش مأساة لم يعرفها من قبل: «لم يفهم ما تعنيه. توقّع أنّها تستخفّ بهيأته، أمام صمته أضافته موضّحة.

– ألم تقرأ أنّه بسبب تهديدات جماعة من الأصوليّين اضطرَّ القائمون على حفلات قاعة الأطلس في العاصمة إلى استقدام أربعين مصارعًا من الحاصلين على حزام أسود لضمان حياة "آيت منقلات" والجمهور الذي حضر حفله خشية أن يتمّ الاعتداء عليهم من قبل من

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص74.

حاصروا القاعة في الخارج؟»[1]، تضيف: «وبرغم هذا، أنت لا تضمن حياتك.. لو أرادوا رأسك لجاؤوا به حتّى لو حضرت برفقة " بروس لي " بطل الفنون القتاليّة شخصيّا!».[2]

تتحدّث "هالة" عن السّجن الذي يعيش فيه المواطن الجزائريّ في الجزائر، أثناء العشريّة السّوداء، فلا أحد حرّ في هذا البلد، في حين تنعم فِرنسا بالحرّيّة التي تسمح بالغناء في محطّات الميترو والشّوارع دون قيد أو شرط: «تعرف.. والله أغار من الذين يعزفون في الميترو في باريس. كلّ يغنّي على مزاجه. قد يمرّ أحدهم ويضع له في قبّعته يورو، وقد لا يضع شيئا. لكن على الأقلّ لا يضع له رصاصة في رأسه!».[3]

تتوضّح دلالة هذا النّصّ معربة عن التّعالق الاجتماعيّ بالسّياسيّ، وما كان يعانيه المواطن الجزائريّ أثناء العشريّة السّوداء من عنف وخوف، لم يفلت من هذا الوضع لا الرّجال ولا النّساء.

وفي إشارة واضحة أنّ الوضع ذاته تعاني منه العديد من الدّول العربيّة إن لم تكن كلّها: «الحمد لله.. نظلّ أحسن حالا من الأوركسترا الوطنية العراقيّة.. أطلقت عليها

الصّحافة اسم "أشجع أوركسترا في العالم".... تصوّر دمّرت الصّواريخ الأمريكيّة قاعة حفلاتها، وخطف البعض من أفرادها، وقتل آخرون لأسباب طائفيّة، وفرّ نصف أعضائها إلى الخارج.. ومازال من بقوا على قيد الحياة يقطعون حواجز الخطف والموت، ويصلون إلى المسرح ببزّاتهم السّوداء، حاملين آلاتهم في أيديهم ليعزفوا وسط دوي المتفجّرات مقطوعات سمفونيّة لباخ وفي فالدي.. كما لو كان كل شيء طبيعيا».[4]

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص74.المصدر السابق

2- المصدر نفسه، ص74.

3- المصدر نفسه، ص74.

4- المصدر نفسه ، ص75

فالمجتمعات العربيّة متشابهة في كلّ شيء، أمّا الاختلاف فهو طفيف، وهو ما يميّز بيئة عن أخرى.

أمّا العنف ضدّ النّساء فقد ازداد حدّة، حيث عادت بها الجماعات الإرهابيّة المسلّحة إلى عصر الجواري والقيان، وشاع خطف الفتيات، واتّخاذهنّ مقاتلات النّكاح، أمّا المعلّمات فيعذّبن بكلّ الطّرق الوحشيّة ويقتلن، زمن لم يسلم فيه لا الصّغير ولا الكبير، فكيف تسلم المرأة من غطرسته، وهي التي عاشت الظّلم والإقصاء والتّبعيّة في كلّ العصور، وعلى مرّ التّاريخ. «ففي تلك الأيّام، كان المهمّ أن تحفظ رأسك لا أن تحفظ درسك، مذ درج الإرهابيّون إلى قتل كلّ من يحمل محفظة مدرسيّة، مدرّسا كان أو تلميذا.

رأت أمّها في قرار طردها إنذارا أوّلا، سيليه ما لا تُحمد عقباه. ولأنّها لم تشأ أن تترك قبرا ثالثا في الجزائر، أخذت ابنتها وغادرت إلى سوريّة»[1].

تضيف: «ذات صباح، طلبها المدير ليخبرها أنّها مفصولة من العمل. الذّريعة أنّ الأهالي لا يريدون أن تُدرّس مطربة أبناءهم. ذريعة تشكّ كثيرا في صدقيّتها. فما كانت مطربة حفلات ولا أعراس. هي لم تكن قد غنّت سوى مرّتين: مرّة في ذكرى وفاة والدها، ومرّة في برنامج تلفزيوني»[2].

من الذي طرد "هالة" الإرهاب أم السّلطة؟ أم كانت السّلطة سببا في نشوب حرب أهليّة جاءت على الأخضر واليابس، ودفع فاتورتها الأبرياء؟ ليس هذا فقط فقد تعسّفت إدارة المدرسة في طرد معلّمة لم ترتكب أيّ خطأ، هل كانت في غنائها ما يزعج أحدهم؟ أم كان الغناء تحدٍّ لهم؟ أم لأنّها امرأة لا حقّ لها في أن تثور على الفساد؟

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص80. المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص80.

قضى "علاء" أخ "هالة" سنتين من عمره في الجبال، يداوي الجرحى ويولّد النّساء المغتصبات، هذا ما قالته "هالة" يوم سألتها زوجة عمّها عن سبب موته، دفعت المرأة الفاتورة غاليا، فقط لأنّها ضعيفة، فعانت ولازالت تعاني الظّلم والعنف والاغتصاب، بالأحرى "السّبي"، نعم السّبي في عصر التّكنولوجيا: «بعدها.. قضى أكثر من عامين متنقّلا بين المخابئ في الجبال، يعالج الجرحى ويولّد النّساء المغتصبات اللاّئي "سباهن" الإرهابيّون بذريعة أنهنّ بنات وزوجات موظّفين أو عاملين في "دولة الطّاغوت».[1]

تقول "هالة" أنّ اللّواتي اغتصبن كنّ يدفعن ثمن ذنب لم يرتكبنه، لا ذنب لأحد في أن يكون والده، أو أخوه موظّفا لدى الدّولة، وأيّ دين هذا الذي يجرّم العمل؟، بل اغتصبوا المرأة وأهانوها، كي يرضوا الوحوش التي بداخلهم فقط، لأنّ ذلك لم يولد معهم، بل سرى في دمائهم منذ ولادتهم.

5) المرأة الزّوجة/ العشيقة :

تحدّثت الرَّوائيةُ في هذه الرِّوايةِ، عن خيانات القلب والجسد، فأصابت كبد الحقيقة، وهي ظاهرة لا تكاد تخفى عن أحدهم، حيث ينصرف الرّجل الثّريّ إلى خيانة زوجته مع الكثيرات، ولا يتوانى في جمع ركام من الأجساد حوله، وهو يعلم بأنّهنّ ما يتحلّقن حوله لجاذبيّته، بل لجاذبيّة جيبه وبريق ثرائه.

زوجة في المنزل ترعى شؤونه وتربّي أبناءه، وعشيقة يستعيد شبابه معها، هكذا أراد "طلال" أن تكون "هالة"، لكنّه أدرك متأخّرا أنّها ليست كالبقيّة، فهناك في الجبال أين تربّت لا قيمة للمال أمام الأخلاق والشّرف والكرامة. وأدركت "هالة" متأخّرة بأنّ للحبّ

1– أحلام مستغانمي: مملكة الفراشة، ص80. المصدر السابق

والزّواج شروطا ومراسيما وبروتوكولات، وهو لم يكن يهمّه إلاّ بروتوكولاته التي تخصّه وعائلته فقط، أمّا هي فكانت عشيقة الفنادق بالنّسبة له.

دعت "أحلام مستغانمي" في هذه الرّواية، إلى تغيير بعض التي أصبحت موضة في مجتمعنا الجزائريّ، يصلح للاجتماعيّ في حبّ رجل متزوّج، كان يعيش في سلام مع زوجته وأبنائه، وربّما كان يخطّط كيف يبني مستقبلا زاهرا لفلذّات أكباده، إلى أن دخلت امرأة أخرى، جعلته يكسر كلّ الوعود، ويرمي بزوجته وأبنائه خارج اهتماماته. وتناقش "أحلام مستغانمي" هنا نفس الفكرة، وتمنحها بعدا إنسانيّا هامّا «داهمها شعور بالإثم، لا تريد أن تأخذ رجلا من امرأة أخرى، ولا أن تتقاسمه معها. وتدري في هذا الحبّ في أيّ درجة من سلّم القيم تقف. تؤرّقها الأسئلة، وتفسد عليها نومها. على سعادتها، هي ليست راضية عن تصرّفاتها، تشعر أنّ شيئا فيها بدأ يتشوّه».[1]

السّؤال الذي تطرحه الروائية هنا: هل أحبّت "هالة" "طلال" حقّا؟ وهو رجل تعدّى عتبة الخمسين من عمره، رجل ما كادت تنتبه له في الطّائرة ولا في المطار، رجل ما انتبهت له عندما اشترى كلّ تذاكر حفلها الخيريّ بمصر، واستمتع لوحده بصوتها، ما انتبهت له أنّه هو عندما دعاها إلى طاولة عشاء على ظهر عبارة بأصوان.

لم تنتبه له إطلاقا، وكان كلّ مرّة يداهمها ولا تتعرّف عليه، إلاّ بعد أن أعلن لها عن نفسه في إحدى غرف الفنادق بعد أن تأكّد بأنّها نظرت لأعين كلّ الرّجال إلا لعينيه، ربّما أدهشها شيئا فيه لم تكن تمتلكه، أو ربّما هي لم تحبّ "طلال" بل أحبّت أن تسترجع من خلاله، الأب والأخ اللذين فقدتهما.

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص183.المصدر السّابق

ليس عيبا أن نمتلك ما نشاء، لكن من العيب أن نضع أيدينا في جيوب غيرنا، لنسرق ما نشاء بدعوى الحبّ. من العيب أن نقوضّ دعائم أسرة كاملة، بسبب نزوة عابرة، ومن الخطأ أن نقاسم امرأة أخرى زوجها، بل من الخطأ أن نسرق أبا من أبنائه بدعوى الحبّ. لو كان "طلال" كهلا فقيرا معدما هل كانت ستنتبه لوجوده "هالة" النّجمة؟. فمن الإنسانيّ أن تتراجع "هالة" عن حبّها المزعوم "لطلال"، لأنّها أدركت بأنّها تأخذ ما ليس لها، وما أدراها فربّما بقيت زوجته سيّدة المنزل، وبقيت هي عشيقة الفنادق... «كانت تتورّط في هواية موجعة. هي لا تدري بعد كم ستجمع بعد ذلك من خفّ لفنادق فاخرة ستزورها معه، وأنّها ذات يوم ستغادر بـ "خُفَّي حُنيْن"!».[1]

تنقل الروائية، خيبة هالة وخسارتها الفادحة، لنفسها قبل كلّ شيء، لأنها لن تنجح في الزّواج منه، لأنّه رجل يقيم لكلّ شيء وزنا، وحياته عبارة عن صفقة تجاريّة، لا يخرج منها إلاّ رابحا.

من خلال مَا مرَّ من شواهد، يتأكَّد لي أنّ هذه المرأة المعاصرة، هي نفسها المرأة في ذلك العصر، فهي إمّا عشيقة، وإمّا أمّ لولد، وإمّا خادمة، وهي اليوم تجتمع فيها كلّ هذه الأصناف، يتزوّجها ليتمتّع بها، ولينجب ولتكون خادمة، إذ لا يحقّ أن تعترض، وهي تضرب وتحرم من حقوقها وتُهان وتُخان وليس لها الحقّ في الكلام، إذن لازلنا نعيش في عصر القيان والجواري.

الذي يقودنا إلى الحديث عن السّلطة: مكتسبا بعدا سياسيّا وهو ما سيقدّمه هذا البحث.

1- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص184.المصدر السابق

ذ) البعد السّياسيّ للصّوت النّسويّ في رواية مملكة الفراشة:

1) السّياسة والرّواية في السّرد :

وفقا لما سبق، ولأنّ الرّواية تمتح من الواقع «فأنا لا أتصوّر أن يمكن في عصرنا هذا، حيث تلطمنا الأحداث السّياسيّة من كلّ جانب، لا أتصوّر أنّه يمكن فصل الأدب عن السّياسة، فإنّ الفصل –إذا تحقّق– هو أوّل الطّريق لعزل الأدب عن جماهيره ومجتمعه ومحو فعاليّته، فالأدب وسيلة تغيير وتبشير وعمل اجتماعيّ وسياسيّ».[1]

مؤكّدا الصّلة بين الأدب والسّياسة «وإلى إبراز الأدب كأداة من أدوات التّغيير السّياسيّ، والاجتماعيّ ورفض كلّ محاولة لعزل الأدب عن دوره وإنارة وعي الجماهير بحقيقة أوضاعها السّياسيّة والاجتماعيّة»[2].

ما حذا ببعض الدّارسين، إلى المغلاة في اعتبار الرّواية مجرّد وثيقة سياسيّة أو اجتماعيّة، وهذا ما أفقدها جانبها الفنّيّ الذي يجب أن تكون عليه، فهي شكل فنّيّ له ما يميّزه عن باقي الأشكال الخطابيّة الأخرى. وهي الجماليّة. التي لم يشر إليها الكثير من النّقّاد لاقتصارهم على الجانب الإيديولوجيّ فقط.

حيث لم يُنظر للرّواية «باعتبارها خطابا له خصوصيّاته المميّزة التي تجعله يختلف عن الخطاب الأيديولوجيّ المباشر. بل نُظر إليها كخطاب عاديّ لا يختلف عن أيّ خطاب تبشيري أو سياسيّ –أمّا اختلاف الرّواية عن الفنون الأدبيّة الأخرى، فمسألة غائبة لا يعالجها النّقّاد إلاّ فيما يتعلّق باهتمام الرّواية الواضح بقضايا المجتمع»[3].

1– أحمد محمّد عطيّة: البطل الثّوريّ في الرّواية العربيّة الحديثة، منشورات وزارة الثّقافة الإرشاد القوميّ، دمشق، 1977، ص14.

2– المرجع نفسه، ص12.

3– حميد الحمداني: النّقد الرّوائي والأيدولوجيا، ص101.المرجع السّابق

طالما ارتبط الموقف السّياسي، بالصّراع القائم بين الأنا والآخر، وبين الحرّيّة والعبوديّة، بين الاستقلال والاستعمار، بين السّلطة والشّعب، وانطلاقا من هذه المتناقضات والمتضادّات في علاقاتها الازدواجيّة يمكن قراءة أيّ رواية في خضم أيديولوجيّتها السّياسيّة، والتي يرى "عبد الله العروي" بأنّها أيديولوجيّة مبينة على التّقنّع وإخفاء النّوايا السّيّئة. فهي حسبه مجرّد قناع، وتفكيرها وهمي، أي؛ فيه الكثير من اللاّواقع، ومضمونها المجتمع ووظيفتها إنجاز التّأثير في أفراد هذا المجتمع، واستمالتهم والتّأثير فيهم، مِن قبل المتكلّم، ومرجعها المصلحة، مصلحة المتكلّم والتي يعلمها المخاطب عِلما يَقينًا، ومالها المناظرة، أي الصّراع بين أفكار "الباثّ" وأفكار "المتلقي"»[1].

لكن رغم هذا الإبهام الذي تقوم به "الأيديولوجيّة السّياسيّة" إلاّ أنّها مهمّة في الحياة والمجتمع، فكلّما كان الفكر، كان الفكر المضاد له، وإذا كان هذا البعد السّياسيّ يقوم على الوهم حسب "عبد الله العروي" فإنّها ستصل بالإنسان إلى الحقيقة.»[2] ذلك أنَّ «كلّ أيديولوجيّة وضعيّة لابدّ أن تنتج بحكم طبيعتها الخاصّة (هنا تتجلّى في الطّابع السّياسيّ) إيديولوجيّة غيريّة، من خلال عمليّة توليد الفروق بين الذّات والآخر "بيننا وبينهم"»[3].

تعالج الإيديولوجيا في بعدها السّياسي العلاقة بين صوتين أو أكثر، أوفكرين أو أكثر، في علاقتهما المتّسمة بالصّراع، القائم بين قوّتين متضادّتين، بين السّلطة والشّعب،

1– عبد الله العروي: مفهوم الأيدلوجيا، ص12.المرجع السّابق

2– لوي التوسير: البنية ذات الهيمنة: التّناقض والتّضافر، تر: فريال جيوري غزول، مجلّة فصول، ج 1(2)، ع أفريل، مايو، يونيو، 1985، ص46.

3– نيكولا أركرو ميي: دور الحتميّة واللاّحتميّة في نظريّة الإيديولوجيا، مجلّة فصول، ج 1(2)، ع 3، أفريل، مايو، يونيو، 1985، ص58.

بين الأحزاب السّياسيّة المتناطحة، بين العرب والغرب، بين الحقّ والباطل... وكلّ تكتّل يحمل أيديولوجيا خاصّة به ويولّد الرّأي والفكر المضادّ، وبالتّالي الإيديولوجيّا المضادّة.

يكون الخطاب بذلك، خطابا «يعتمد مرجعيّة إيديولوجيّة، ويُعبّر عن موقف سياسيّ ويتضمّن حُكماً سياسيا أيديولوجيا على الآخر»[1].

يحمل حكما سياسيّا ضدّ الآخر، الذي يجرّد بعض الشّرائح حتّى من حقوقها الإنسانيّة، مجرّدة من العيش (الحياة)، يحرمه من الحبّ، يحرمه من الزّواج، يحرمه من العمل، يحرمه من الحرّيّة، يحرمه من الأحلام، وأحيانا حتّى من النّوم...

2) العشريّة السّوداء والحرب الصّامتة في مملكة الفراشة :

– العشريّة السّوداء:

عانى الشّعب الجزائريّ ويلات العشريّة السّوداء، بكلّ تفاصيلها المؤلمة، والتي لازال يعاني منها إلى يومنا هذا، بسبب ما خلّفته من دمار في البنيات التّحتيّة والفوقيّة للوطن، وبسبب التّغيير الذي شمل كلّ شيء لاسيما الأخلاق والمبادئ، والعادات، والتّقاليد والدّين.

لا شيء عاد مثلما كان قبلا، ذهبت النّيّة الطّيّبة مهبّ الرّيح، وحلّ محلّها الحرص، لانتشار المكر والخداع، تغيّرت القلوب وأصبحت قاسية، قسوة ما واجهته طيلة عشرة سنوات أو أكثر، تقول "ياما" بطلة "مملكة الفراشة" محاورة والدها "زوبير": «يا بابا كلّهم منتصرون، وكلّهم منهزمون. المنهزم الوحيد في مثل هذه الحروب هم نحن لأنّنا نرى أكثر ممّا يجب، ونصرخ أكثر ممّا يجب، وربّما نحبّ أيضا أكثر ممّا يجب».[2]

1– محمّد بوعزّة: تحليل النّصّ السّرديّ: تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص116.

2– واسيني الأعرج: مملكة ملكة الفراشة، ص118.المصدر السّابق

تعبّر "ياما" عن الأطراف التي تناحرت في الجزائر، وترى بأنّ الشّعب هو الوحيد الذي تكبّد الخسارة، ودفع ثمن حرب لم يكن سببا ولا طرفا فيها، بل أُقحم فيها رغما عنه. فهي حرب ضدّ الأهالي كما يرى "بابا زوربا"، حرب ضدّ الضّعفاء والفقراء والمساكين، حرب مبادئ التّكافؤ فيها غير عادلة، فهي حسبه: «كان يقول هذه حرب قذرة. مركّبة ومميتة وبآلاف الأقنعة. حرب ضدّ الأهالي...».[1]

هي حرب لا تمنح للميّت شرف الشّهادة، بل سمّت الآلف ممّن استشهدوا قتلى فقط، وضاع فيها حقّ البريء، «حقيقة قتلة. يصبح فيها الموت حالة عبث، والميّت لا يصبح شهيدا إلا بقدر انتسابه للجماعة المنتصرة. وإذا مات خارجها، أو حتّى خارج الجماعة المنهزمة، فهو لا شيء وعليه أن يجد حفرة يضع فيها جثّته، بسرعة وبسريّة حتّى لا تأكله الذّئاب والكلاب الضّالة، بلا أعلام ولا أناشيد وطنيّة ولا اعتراف. »[2]

أُقحم الشّعب الأعزل في صراع لا علاقة له به، وهو في الأصل «صراع يدور حول الحكم وما إليه، حيث يحاول كلّ طرف من أطراف الصّراع أن يفرض سيطرته ونفوذه على البلاد والعباد، وما يتّبع ذلك في دواليب الحكم والإدارة سواء أكان ذلك داخليّا أم بتدخّل خارجيّ جزئيّ أو كليّ».[3]

عانى الشّعب بسبب أطماع طرفي الصّراع في بلوغ سدّة الحكم، فصنعوا من جثث الأبرياء جسرا للعبور إلى أطماعهم، ولكي يسكتوا أصواتهم، زرعوا الرّعب والخوف في قلوبهم، وحوّلوا الكثيرين إلى مجانين.

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص114.

2– المصدر نفسه، ص114.

3– علي محدادي: الاتّجاه الإنسانيّ في روايات نجيب الكيلاني، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2014/2013، ص137.

الذين قتلوا الأبرياء حبّا في السّلطة، لم يفكّروا حتّى في منح أبرياء هذا البلد لقب الشّهداء، لم يفكّروا حتّى في منحهم جنازات تليق بهم، لم يودّعوا بالنّشيد الوطنيّ، ولم توضع على صناديقهم أعلام الوطن، كيف توضع الأعلام وهم ضحايا هذا الوطن؟

– الوطنيّة هي التي قتلت الأبرياء:

فوطنيّة من أرادوا تغيير وجه الجزائر، هي التي أدّت بهم إلى القتل العشوائيّ، لم تكن الوطنيّة هذه المرّة تخدم الوطن، بل كانت تعمل على تفتيته وتهديمه، ومن يدري ربّما بيعه لمن يدفع أكثر، فمفهوم الوطنيّة «وفق هذا التّحليل يجاوز تلك الإسهامات الفكريّة والتّأطيريّة التي تبنّتها البورجوازيّة الوطنيّة وخاصّة في فصائلها العليا، حيث أن تبنّيها للنّضال الوطنيّ لم يكن ينفصل عن أطروحاتها بالنّسبة للمستقبل. وقد كانت ترى نفسها في مقدّمة من سيقودون هذه الدّولة المستقلّة انطلاقا من قيادتها الفكريّة للنّضال الوطنيّ وتأطيرها له».[1]

هؤلاء الذين ناضلوا من أجل التّغيير، كان هدفهم من البداية قيادة الوطن، انطلقوا من مصالح الوطن، للوصول إلى مصالحهم الشّخصيّة، فكان من الضّروريّ أن يحكموا قبضتهم على الوطن وعلى شعبه، بكلّ طبقاته وأطيافه.

تأخذنا بطلة الرّواية إلى مشهد يعبّر عن هول ما عاشه الشّعب الجزائريّ في تلك الفترة، لكن قبل ذلك نجدها تؤكّد من خلال أخيها "رايان"، على عدم علاقة الشّعب بهذه الحرب، التي أُقحم فيها عنوة، تقول: «دخل الخدمة العسكريّة الإجباريّة لسنة ونصف استمرّت سنتين كلّها في عزّ الحرب الأهليّة ثمّ غاب نهائيّا. سألنا عنه فأخفوا خبر اختطافه... ».[2]

1– حميد لحمداني: الرّواية المغربيّة والواقع، ص128.المرجع السّابق

2– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص310.المصدر السّابق

اضطرّ "رايان" إلى الالتحاق بالخدمة العسكريّة، لأنّ الوطن كان في حالة حرب أهليّة ولابدّ لأبنائه أن يدافعوا عنه، يدافعوا عمّن؟ وضدّ من؟ كما أنّه اضطرّ إلى التحاقه بالجماعات المسلّحة، دون رضاه لأنّه اختطف، وسواء اختطف أم لا، فإنّه سيعاني الصّراع المرير، بين الحكومة المناهضة للإرهابيّين، ومن الإرهابيّين، الذين كان "رايان" بالنّسبة لهم، من الطّواغيت ولابدّ أن يقتل. ما انعكس على حالته النّفسيّة، وتحوّل إلى مجنون بعد أن كان مشروع محام.

طبّقت الجماعات الإرهابيّة القصاص، واقتصّت من شعب أعزل وضعيف، فقط لأنّها كانت ترنوا إلى السّلطة، وبدعوى الدّين راحت تقتل يمينا وشمالا وتكفّر كلّ من يقف في طريقها وكلّ من لا يقف كذلك، «ليخوض معركة فكريّة باسم حماية الدّين للدّفاع عنه، وإن كانت في الحقيقة لا تدافع إلاّ عن مصالحها تحت ستاره...».[1]

فراحت هذه الجماعات الإرهابيّة، تطبّق كلّ أنواع القتل على الشّعب الجزائريّ، بغية إخضاعه، وإسقاط النّظام الحاكم، وتسلّمها لحكم الوطن. فقامت بترسيخ أيديولوجيّتها «وقمع الفكر المخالف باستئصال أيديولوجيا الآخر، أي فرض نفسها على أفراد شعبها»[2]، تقنّعت الجماعات الإرهابيّة بقناع الدّين والعقيدة والأخلاق النّبويّة في البداية، ثمّ أماطت اللّثام عن عكس ما دعت إليه تماما، من قتل وفجور وزنا... وهو ما لا يمتّ للدّين والشّرع بصلة.

تواصل الرّواية عرض ذلك الصّراع الحادّ بين مجموعتين، كلّ منهما تقاتل من أجل كرسيّ السّلطة، وما خلّفته هذه الحرب الجبانة من تحوّل في الشّخصيّة الجزائريّة،

1– عمر عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الرّوائيّ، صص 85– 86. المرجع السّابق

2– الشّريف حبيلة: الرّواية والعنف دراسة سوسيو نصيّة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط12010، ص14.

وأورثته لهذا الشّعب من قلق، وانفصام وجنون وقسوة... «خائف من كلّ شيء يا ياما. خائف جدّا. من النّوم. من الظّلال التي أصبحت أراها في كلّ مكان. خائف من البيت. من الخارج. خائف لأنّهم سكنوا فيّ".[1]

لا شيء أصبح آمنا في هذا البلد، لا المنزل ولا الشّارع، عاش الشّعب الجزائريّ خائفا من كلّ شيء، انعدمت الحياة وأصبحت بلا جدوى. وعندما انقشعت تلك السّنوات المريرة كشفت عن الأسوأ، بات الشّعب الجزائريّ وروحه قلقة، فلا أحد من أفراده لم يقتل فرد في أسرته سواء من هذا أو ذاك.

لازال الرعب يخيّم على الوطن حتّى بعد مروره، بقي الشّعب يعاني الخوف والهلاوس، ويخشى عودته. وهو ما نقلته البطلة "ياما" عن "فيرجي"، التي فقدت عقلها تدريجيّا إلى أن استحالت غيمة في سماء مكفهرّة «كانت مقتنعة كليّا بأنّ هذه الحرب التي انتهت، خرّبت البلاد مادّيا، والحرب الصّامتة الدّاخليّة خرّبت النّاس داخليّا.

والحرب القادمة ستحرق البلاد والعباد، وستدخل النّاس في وحشة مطلقة من التّقتيل، مدمّرة بشكل نهائيّ كلّ نسيج القرون الماضية...قد تبدو قناعة أمّي غريبة، لكنّي من حين لآخر أشعر بأنّها على حقّ».[2]

بقي المواطن في حالة من الضّياع، والخوف والتّرقّب، حتّى بعد أن خمدت الحرب الأهليّة، لازال الشّعب يخاف من عودتها، ممّا ولَّدَ القلق والخوف المرضي لمختلف شرائح هذا الشّعب، لاسيما الضّعفاء منهم الذين عانوا الأمرّين، ودفعوا ثمن ما لم يرتكبوه، وما لم يكن لهم فيه دخل.

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص315.المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص191-192.

تنبأت "فريجة" التي كانت تعاني من انفصام حادّ في الشّخصيّة، بعودة الحرب الأهليّة، التي انطفأت منذ زمن. انطفأت بعد أن غيّرت الأنفس والأرواح من الدّاخل، وطمست المبادئ والأخلاق. ولازال هناك من الحقد الدّفين ما يسمح بإحراق الأخضر واليابس. كان هذا طبعا في لحظة الصّفاء التي اعترتها، قبل أن تنسحب لجنونها مجدّدا...

كيف يعقل لامرأة مهووسة "بفيرجينيا وولف"، وبحبّ "بوريس فيان"، الذي تطلّق بسببه زوجها بعد وفاته، لتقيم معه علاقة في خيالها. وتحتفظ بكلّ كتبه ولوحاته الفنّيّة في البنك، خوفا من نهبها، أن تكون على هذه الدّرجة الكبيرة من الوعي؟ وبكلّ هذه الثّقة؟ ولعلّ ما حدث لها ولغيرها من أفراد المجتمع يعلّل ويفسّر «القلق الدّائم الذي تعيشه مختلف الشّخصيّات المحوريّة في الرّوايات. إنّها تعيش التّفاوت الصّارخ بين النّصّ والواقع، ومشكلتها الجوهريّة هي وعيها بهذا التّفاوت».[1]

ما حدث "لفريجة"، حدث لمعظم أفراد المجتمع، الذين تعرّضوا للظّلم المؤسّساتي، والإرهاب الأعمى، وإذا جئنا إلى شخصيّات هذه الرّواية، نجدها شخصيّات متأزّمة، معقّدة، مريضة نفسيّا، يعتريها قلق دائم، لا حلّ له غير الموت.وإلاّ كيف يُفسّر ما حدث لأخيها "رايان"، الذي جُنَّ بسبب ما عاشه في معسكرات الإرهابيّين، وما تعرّض له بعدها من خيانة وغدر وسجن. "فرايان" ليس شخصيّة عاديّة زجّ بها "واسيني الأعرج" في "مملكة الفراشة"، ليملأ الفراغ أو يطيل الأحداث،

"رايان" هو الشّباب الجزائريّ، الذي عانى ولازال يعاني الأمرّين، هذا الشّباب الذي استيقظ يوما على طلقات الرّصاص، وأصبح ينام منتظرا دوره في كلّ مرّة، الشّباب الذين زج بهم في الجبال، وفي الثّكنات العسكريّة، ليقاتلوا من أجل الوطن إخوانهم من الوطن، وهم أنفسهم الشّباب الذين قُتِلوا إمّا على يد الدّولة أو على يد الإرهاب. هم أنفسهم الذين

1– سعيد يقطين: انفتاح النّصّ الرّوائيّ، النّصّ والسياق، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط2،2001 ، ص146.

جنّوا، والذين أصبحوا يعانون من البطالة، والمحسوبيّة والبيروقراطيّة، وهم أنفسهم الذين شغلوا وقتهم وعمرهم الضّائع بالمخدّرات بعد الحرب الأهليّة.

جُنّ الكثير بسبب الإرهاب، وبسبب اللاعدل والمخّدرات، ما تشرحه بطلة الرّواية "ياما" «المسكّنات وفّرت له الدّوخة أكثر من الشّفاء. انتقل بعدها ...إلى المخدّرات التي كانت توفّر له راحة أكثر... من المخدّرات إلى الشّفاء المؤقّت، إلى العمل في تربية الخيول، قبل أن يجد "رايان" نفسه في نوبة ظلم، بعد أن أحرقت خيوله ومركز التّربية الذي فتحه بوسائله الخاصّة، في جحيم الجريمة؟».[1]

كان ولازال هذا حال الشّباب الجزائريّ، في صراع دائم مع نفسه، ومع المجتمع ومع السّلطة، كيف لا وهو الذي يهدر سنوات عديدة من عمره في الدّراسة على أمل أن يجد عملا يحفظ كرامته ويعينه على متطلّبات الحياة، يجد نفسه يقلّب كفّيه على ما أنفق من عمره في سبيل الدّراسة. فالعمل والوظائف للمعارف فقط، ممّا يؤدّي بالشّباب إلى الصّراع الحادّ والمستمر مع مؤسّسات الدّولة التي استحوذ عليها من هم ليسوا أهلا لها. فلا يبقى أمام الشّباب إلاّ طريق المخدّرات أو قوارب الموت. كلّ هذا اختزله "واسيني الأعرج" في شخصيّة "رايان".

يجتمع السّياسيّ والاجتماعيّ في هذه الفقرة، فالأوضاع الاجتماعيّة التي يعاني منها المجتمع، هي نتيجة حتميّة للفساد السّياسيّ الذي سيطر على البلد بعد أن ضاقت الأرض بما رحبت على شباب الوطن، وجدوا أنفسهم أمام خيارين، أحلاهما مرّ: المخدّرات أو قوارب الموت.

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص316– 317.المصدر السّابق

تعبّر "ياما" في فقرات أخرى، عمّا يعانيه المواطن من أذى في المجتمع الجزائريّ، إذ تفنّنت مؤسّسات الدّولة في قهر المواطن أثناء الحرب الصّامتة، وها هي "ياما" تشرح لنا كيف يمكن أن يتسلّى الشّرطيّ «ولو أراد أحد الشّرطة الفارغين شغل، أن يتفنّن ويتسلّى بي، سيفعل، ولا قوّة تمنعه من ذلك. سيربط عجلات السّيارة الأماميّة في الحذاء الأصفر، ويسرق منّي يوما كاملا في تفاهة الضّياع بين البريد لدفع المخالفة، والذّهاب إلى محافظة الشّرطة، ثمّ الانتظار. لا شيء بعدها سوى الصّبر والانتظار الكبير، حتّى يهدأ مزاج الشّرطيّ الذي ربط السّيارة».[1]

تعبّر هذه الفقرة بشكل صريح عن صراع المواطن الدّائم مع مؤسّسات الدّولة، التي لا يسعه حيالها إلاّ الانتظار والصّبر، ففي بلد خرج للتّو من حرب أهليّة، تجد فيه من يطبّق القانون كما يريد ويشتهي ليس كما يجب، ولا يطبّق القانون إلاّ على الأبرياء والضّعفاء. تشير إلى هذه الظّاهرة التي استفحلت في المجتمع، حتّى لو كانت قليلة.

تلخّص "ياما" باعتبارها صوتا سرديّا، كيف كانت وكيف أصبحت، وتلخّص ما خلّفته تلك الحرب اللّعينة في أفراد المجتمع، تلخّص نظرتهم للوطن قبل الحرب الأهليّة وبعدها. تقول: «... كم أصبحت بعيدة اليوم عن تلك الطّفلة المدلّلة التي كانت ترسم أمامها آفاقا مستقبليّة واسعة، وتغمض عينيها من حين لآخر من شدّة النّور المتسرّب منها. وترى أرضا كانت فخورة بها لأنّها كانت تسير بخطوات عملاقة نحو الفرح».[2]

كانت "ياما" تفتخر بالوطن لأنّه حارب المستعمر واستمات من أجل الحرّيّة والاستقلال، إلاّ أنّ هذا العمل البطوليّ الذي استشهد من أجله خمسة ملايين أو أكثر، والتحف الوطن بنوره، لم يبق كذلك، تغيّر كثيرا «ونسيت فجأة أنّ النّور المعطّر الذي

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص342.المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص344-345.

كانت تراه وتستحمّ كلّ فجر فيه، لم يكن إلاّ برقا خفيفا، تجلّت وراءه ظلمة كانت تنام في كلّ شيء كقنبلة موقوتة قبل أن يتحوّل الكلّ إلى سراب كان يتّسع كلّما مشت طويلا. حتّى المدينة أصبحت جاقّة مثل أهاليها ولا شيء فيها يوقظنا من دوّار الخوف».[1]

استنتجت "ياما" أنّ فرح الاستقلال لم يعش طويلا، إذ كان الحقد ينام بعينين مفتوحتين، إلى أن استيقظ بعد فترة قصيرة، كان الوطن يخطّط فيها لمستقبل جميل وزاهر، ليداهمه الموت من جديد، لكن هذه المرّة كانت الخيانة داخليّة، ولربّما كانت خارجيّة، لكن الذي نفّذها هو من داخل الوطن. لم يتغير الوطن فقط، بل تغيّر المواطنون أيضا، وباتوا كأوراق الخريف الهشّة، تذروها الرّياح في كلّ اتّجاه.

خربت العشريّة السّوداء كلّ المرافق العموميّة، في محاولة لتهديم هذا الوطن «لا أدري ما الذي جعلني أرفع رأسي لأرى فجأة بعجا كبيرا في سقف البنك مغطّى بأغلفة بلاستيكيّة تسمح لبعض النّور من أن ينفّذ إلى المكان. أدركت بسهولة أنّ البعج من بقايا قذيفة مدفع أو صاروخ سكود إذ على الرّغم من التّصليحات الخفيفة، كان الدّمار واضحا بسبب "هالة" من سواد البارود التي كانت تحيط به من كلّ الجهات».[2]

تنقل لنا "ياما" رؤيتها حول الإصلاحات التي اتّخذتها الدّولة في طمس معالم الحرب الأهليّة، لكن الذي نستشفّه من هذا المقطع، أن نتائج تلك الحرب الهوجاء لم ولن تندثر، مهما حاولنا إصلاحها وتغييرها، تبقى كالثّقب الأسود في الذّاكرة والقلب والرّوح.

يربط "واسيني الأعرج" بين السّياسي والاجتماعيّ، فما حدث في الجزائر سياسيّا أثّر في المجتمع الجزائريّ، الذي أصبح قاسيا أنانيّا، ماديّا، جافّا، هذا ما تترجمه شمس عاملة البنك «يبدو أنّ كلّ النّاس خرجوا بأموالهم. البلاد بدأت تجفّ وتتحوّل إلى شجرة

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص345. المصدر السابق

2– المصدر نفسه، ص347.

يابسة. طاق على من طاق إلاّ من لم يستطع إلى ذلك سبيلا... الحرب الأهليّة مثل الفيروس المدمّر، لا تتوقّف إلاّ إذا أحرقت ثلاثة أجيال متتالية على الأقلّ. من قاموا بها. من عاشوها واكتووا بنارها. ومن ورثوا أحقادها. شرهة إلى حدّ كبير. هل في المدينة مظهر واحد يحسّسك بانتهاء الحرب؟ »[1]

تنبّأت "شمس" باستمراريّة الحرب الأهليّة بشكل أو بآخر، لأنّ ما أورثته من حقد دفين يكفي لإحراق الأخضر واليابس.

خلّفت الثّورة الجزائريّة ضدّ المستعمر الفِرنسي أحقادا، أدّت للحرب الأهليّة، فالثّورة لم تكن ضدّ الفِرنسيّ فقط، بل ضدّ كلّ من باع الوطن بثمن بخس، ممّا ولّد أحقادا بين أبناء الشّهداء وأبناء الحركى، وغيرهم من الوطنيّين الغيورين على الحرّيّة والاستقلال. فاندلعت حرب أهليّة، زرعت بدورها الأحقاد بين أفراد المجتمع الواحد، بين من كان يحمي الحمى ويذود عن الوطن، وبين من كان يخطّط ويعمل على اغتيال هذا الوطن.

انجلت الحرب الأهليّة، مخلّفة وراءها آفة اجتماعيّة لم تكن موجودة قبل، كنوع من التّعبير على عدم ثقة المواطن بالوطن، هي ظاهرة الهجرة الشّرعيّة وغير الشّرعيّة، فالأثرياء والعلماء والأدباء والفنّانون غادروا هذا الوطن، بعد أن فقدوا الثّقة والأمن، غادروا بطريقة شرعيّة، أمّا الفقراء والبطّالون والمقهورون والمطحونون اجتماعيّا، اختاروا قوارب الموت، على البقاء في وطن عجز عن حماية مواطنيه...

تحدّثت "ياما" عن صراعها الدّائم مع السّلطة، بسبب صيدليّتها «لكن فيرجي اضطرّت إلى أن تأمرني بغلق الصيدليّة يوم جاءنا حرس المعابر أو من يشبههم، وأخذوا

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص350.المصدر السابق

دواء كثيرا، وفي اللّيلة التّالية جاءنا ملثّمون أيضا كانوا حرس المعبر الخامس الرّسميين. وبّخونا على خيانتنا التي لم أفهمها، وأمرونا بعدم بيع الأدوية للقتلة.

لم نكن نعرف بالضّبط من هم القتلة ومن هم الرّسميّون، إذ كانوا يرتدون الألبسة نفسها. لكنّنا كنّا نعرف جيّدا المقتولين أو المعرّضين لذلك... حتّى بعد الغلق لم نسلم من المضايقات. جاءنا طرف آخر يسألنا عن سبب الغلق... قالت أمّي إنّ الدّواء لم يعد يمر من الميناء، وإنّ استيراده أصبح صعبا بعد العجز الماليّ الذي سجّلته ميزانيّة الدّولة، فخرجوا ولم يعودوا. في اللّيل جاء من يخبرنا بأنّ ألسنة النّار كانت تلتهم صيدليّتنا».[1]

لا علاقة لياما بالصّراع الذي تعيشه مع السّلطة، والجهة الأخرى، لكنّها دفعن ثمنه غاليا هي وعائلتها، إذ أُحرقت الصيدليّة أوّلا، ثمّ من أحرق الصيدليّة؟ هل هم حرس المعبر الخامس الرّسميّون، أم الملثّمون؟ حيث استحالت الصيدلية رمادا، وقتل "زبير" والد "ياما" على عتبة بابه، على مرأى ومسمع ابنته "ياما"، دون ذنب ولا جريرة، كان ذنبه الوحيد أنّه لم يرضخ لمطالبهم، واستمات من أجل حماية المواطن، الذي خطّطوا لتسميمه بالأدوية والمخدّرات.

ثمّ أجد ما حدث "لرايان" من إحراق مزرعته لتربية الخيول، ثمّ اقتياده إلى السّجن المؤبّد بسبب جريمة لم يقترفها، وجنونه، ثمّ فقدانه في حادثة مشبوهة، داخل أسوار السّجن، الذي كان يغطّي فيه أحدهم صفقاته في بيع أعضاء المساجين، كلّ هذه القسوة وهذا التّحجّر فجّرته الحرب الأهليّة التي خرّبت القلوب والأرواح.

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص373–374.المصدر السّابق

دفع المواطن الثّمن غاليا، إذ وجد نفسه بين مطرقة الدّولة، وسندان الإرهاب. ما حدث لعائلة "ياما"، العائلة المثقّفة، ما حدث "لزوبير البروفيسور في الكيمياء"، الذي جال مخابر العالم، وعاد إلى الوطن ليغتال برصاصة استقرّت بصمت في جبينه.

نهلت "فيرجي" معلّمة اللّغة الفِرنسيّة، من الأدب والثّقافة، ما جعلها تخدم المجتمع في تربية جيل سليم، تُفاجأ بأنّ ما سعت إليه باء بالفشل، لأنّها فقدت أبناءها "رايان وماريا وزوجها زوبير"، ما أفقدها عقلها، وما جعلها تعيش حبيسة الرّوايات، كدليل قاطع على رفضها لما هو كائن وسائد في المجتمع.

تعود "ياما" مجدّدا للحديث عن الحرب الأهليّة وتشرح ما عاناه المواطن الجزائريّ في تلك الفترة، وهو ما يتجلّى في الصّفحة 374 والصّفحة الموالية لها، «...جاءتها الفكرة منذ أن وضعت سيّارة مفخّخة بجانب المخبز الذي يرتاده النّاس بعد صلاة الفجر، قبل سنوات، وقتلت أكثر من خمسين شخصا».[1]

كلّ هذا القتل للمواطن البريء، كان بسبب ضغط الجماعات المسلّحة على الدّولة، كي تمنحهم السّلطة والحكم، وظلّ الشّعب الجزائريّ يموت، واستمر الإرهاب في القتل، والوطن في القتل، بل تحوّل الجميع إلى قتلة «كلّ شيء مرتبك في هذه البلاد ويمكن أن يسقط نهائيّا في أيّة لحظة من اللّحظات.

صحيح أنّ اليوم لم يبق الشّيء الكثير من تلك الحرب المجنونة، إلاّ بعض جنونها، لكن تصليح الدّاخل يحتاج إلى زمن كافّ وإلى أجيال تمسح كلّ الخراب الذي تسبّبت فيه سواء كانت ضحيّة منتقمة، أم جلاّدة قاتلة. في الحروب الأهليّة باستثناء

1– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص374.المصدر السّابق

اللّحظة الأولى، يتحوّل الكلّ إلى مجرمين مستعدّين للقتل، إذ تستيقظ فجأة الحواسّ البدائيّة النّائمة في

جميع النّاس بلا استثناء. ويأتي الدّين والأيديولوجيّات الكئيبة لتزيّن الموت وتغلّفه بكلّ ما يجعل بريقه مغريا».[1]

يتطلّب إصلاح النّفوس والقلوب المنكسرة، زمنا طويلا، بعد الذي عاناه المواطن الجزائريّ.. لا أعلم إن انصلحت النّفوس من الدّاخل، لكنّني أعلم جيّدا أنّها تغيّرت كثيرا.

إذ تترجم "ياما" في الصّفحة 418 عمق التّصدّع الحاصل بين السّلطة والمواطن، السّلطة التي تدع إلى التّمدّن والتّحضّر، وتتفنّن في ممارسة اللاّحضارة مع المواطن.

تعلّق "ياما" بعد الذي حدث لها مع العسكريّ: «كلّ شيء كان مقلوبا بما في ذلك أنا، فقد كنت على رأسي. لم يترك لي العسكريّ حتّى فرصة الاعتذار منه، مع أنّ الضّوء كان أحمرا بالنّسبة له. ثمّ ركب الشّاحنة العسكريّة وتركني أمام بركة الماء التي تفاديتها بتوقّفي. لم يلتفت نحوي... تأكّد فقط أنّني مازلت أتنفس، وأنّي كنت خائفة من سلاحه...".[2]

لا يحتاج الجيش إلى إشارات المرور كي يمرّ، فكلّ الإشارات لا معنى لها في حضوره، يسرع في كلّ الاتّجاهات لحماية الوطن، وعندما تمرّ شاحنات العساكر، لابد أن نقف ونتوقف، فهؤلاء العساكر أضناهم السّهر والتّعب، وأتعبتهم الجبال والحدود، وقستهم الحرب، وثلوج الجبال، وبرد اللّيالي القارصة، التي يعيشونها كلّ لحظة.

1- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص375. المصدر السّابق

2- المصدر نفسه، ص418.

جعلت الحرب الأهليّة العسكريّ، يشكّ حتّى فيمن أنجبتهم أمّه، وإذا علم أنّ أخاه خائنا سيسلّمه للسّلطة، أو يعمل على قتله، إنّها الحرب القاسية التي قست القلوب، وانتزعتها من أماكنها الطّبيعيّة. فرغم قسوة العسكريّ وشتمه "لياما"، إلاّ أنّه تفقّدها إن كانت تتنفّس. على الأقلّ حافظ على حياتها، أمّا لو كان من الإرهاب لنزل ليتفقّدها إن كانت ميّتة أم لازالت تتنفّس، فقط كي يرديها جثّة هامدة.

رغم القسوة يحافظ العسكريّ على حياة المواطن، وهو لا يتوقّف ولا يجب أن يتوقّف، لأنّ واجب الحماية الذي على عاتق العسكريّ، لا يتوقّف عند "ياما" فقط، فهناك الملايين الذين يجب عليه حمايتهم، والحفاظ على أرواحهم.

جسّدت هذه الرّواية كلّ أشكال الصّراع، الصّراع السّياسيّ المتمثّل في القطبين اللذين اقتتلا في العشريّة السّوداء، وجسّدت استمراريّة هذا الصّراع السّياسيّ إلى يومنا هذا. جسّدت ما عكسه هذا الصّراع السّياسيّ على المجتمع من تفشّي الفقر والمخدّرات والآفات الاجتماعيّة، عن العنوسة، عنوسة الرّجل والمرأة، على أزمة السّكن والماء والكهرباء عن أزمات اقتصاديّة كارثيّة، عن ظهور العديد من الفرق الدّينيّة، عن تحجّر الفكر والعودة إلى الجاهليّة الأولى، عن استمراريّة النّظرة القاصرة للمرأة، كانت ولا زالت تحمل نفس الفكرة.

3) البعد السياسي في رواية الأسود يليق بك :

– **الوطن والمواطن:** اهتمت أحلام مستغانمي كغيرها من روائيي الجزائر، بفترة العشرية السوداء، حتّى بعد مرور أزيد من عشرين سنة على إخمادها، لازال روائيوا الجزائر يكتوون بنارها، ويسترجعون الذكريات، مسائلين التاريخ عمّن كانوا يتدفؤون بها، و«تكشف الرواية بعض الحقائق السياسية الجزائرية، فالزمن الإرهابي حصد الأرواح البريئة وأغرقت الممارسات السياسية الضعيفة الوطن في الفوضى...»[1]

عبّرت الروائية بالعشرية السوداء، وقد ورد ذلك على لسان ساردها، مقدما شخصية علاء، الذي وجد نفسه بين مطرقة الإرهاب وسندان السلطة، فضاع بينهما، وقضى نحبه وهويحاول إثبات ولائه وبراءته لكلى الطرفين، هذا هو حال المواطن الجزائري آنذاك : « من يومها أخذت حياته مجرى مأساة إغريقية، تتناوب فيها الآلهة على مصارعة إنسان اقترف ذنب حب الحياة، حبّ فتاة ماكان يدري أن أحد الملتحين يشاركه حبها. ولأنه لم حظ بها، وشى به زورا حتّى لا يخلو لهما الجو أثناء اعتقاله. كانت معتقلات الصحراء تضمّ عشرات الآلاف من المشتبه فيهم، يقبع بينهم الكثير من الأبرياء، فلا وقت للدولة للتدقيق في قضاياهم، أو محاكمتهم، لانشغالها بمن احتلوا الغابات والجبال، وأعلنوا الجهاد على العباد والبلاد. »[2]

يمثّل علاء المواطن الجزائري، الذي وجد نفسه مكتويا بنارين، نار الإرهاب، ونار السلطة، فرغم براءته إلاّ أنه اقتيد إلى السجن، بسبب الوشاية الكاذبة، ثم التحق بالجماعات الإرهابية لإنقاذ الأرواح، بعد الذي رآه من تعذيب وظلم في معتقلات الدولة، لجملة من الشباب الذين سجنوا وعذّبوا دون ذنب : « وجد علاه نفسه متعاطفا مع

1– وليد بو عديلة: الحضور الإجتماعي والسياسي في الرواية الجزائرية، مجلة الثقافة، جامعة سكيكدة، 14 – 03 – 2018

2– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص69.المصدر السابق

الأسر، بعدما رآه من مظالم وتعذيب، وما عاشه من قهر وهويحاول عبثا إثبات براءته، بعد خمسة أشهر أُطلق سراحه، لم يُقم بين أهله أكر من بضعة أسابيع، كان ثمة في كل حي شبكات تجنيد، كما شبكات لاختطاف الأطباء والتقنيين وكل من يحتاج الإرهاب إلى مهارته. أقنعوه بأن يلتحق بالجبال، ليضع خبرته في إسعاف " الإخوة " هناك ومعالجة جرحاهم.

.....

كان فيه شيء من غيفارا، ذاك الذي استعمل رحمة الطبيب لمداواة الشعوب من جراح الوحوش البشرية أيّا كان اسمها، دون أن يُفرِّق بين الظّالم الحقيقي، والظالم المدجج بسيف العدالة. »[1]

ضاع الأبرياء بسبب صراع الأخوة، وضاعت الحقيقة بينهما.

يستمر الناظم الخارجي في سرد الأحداث التي جرت لعلاء، مبرزا الصراع السياسي الذي عاشه المواطن الجزائري، في فترة وُسمت بالضياع والتيه بين السلطة، التي كان عليه أن يثبت ولاءه لها، وإلى الإرهابيين الذين كان عليه أن يطمئنهم بانحيازه لهم، في حين أنه كان مواطنا فحسب، ويكره أصحاب اللحى والبُزّات بالتساوي، كان علاء محايدا، إلاّ أنّهم قاموا بجره نحو الهاوية، فتغير مصيره، وضاع مستقبله، ومات مغدوراً، برصاص الجماعات الإرهابية، التي لا تفرق بين الذي يواليها، والذي يعاديها.

يتعالق الجمالي بالسياسي في هذه الرواية، ساعية إلى «تتبع خطى هؤلاء الساعين نحو الدولة الجديدة الموعودة، فهم مخلفون حول نموذج السلطة، هل تقوم على أساس

1– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص69. المصدر السابق

الخلافة أم الرئاسة؟ العقل أم النص والنقل؟ ولكنهم متحمسون مقبلون على هدفهم بلا وجل ولا مواربة. »[1]

مهما اختلفت الكتابة الروائية، بين المرأة والرجل، تبقى تعبر عن نفس الجرح الغائر، وتستدعي الأسئلة ذاتها التي طرحها الرجل، عن أزمة الجزائر، والصراع الدامي بين الإخوة. فلا فرق بين ما ورد في مملكة الفراشة، والأسود يليق بك، حول الإرهاب، والقتل السادي الذي عانى منه المواطن دون سبب، وما استحضرته أحلام مستغانمي في جل رواياتها، لاسيما الرواية قيد الدراسة.

ما حدث في العشرية السوداء، أدخل المواطن الضعيف في دوامة لا قرار لها، فلا هو من أصحاب اليمين، ولا هو من أصحاب الشمال، وهو ما ورد في هذا الملفوظ السردي : « كان يكره أصحاب البزات و أصحاب اللحى بالتساوي، وقضى عمره مختطفا بينهما بالتناوب، وجد نفسه خطأ في كل تصفية حساب، يحتاج إلى لحيته حينا ليُثبت لهؤلاء تقواه، ويحتاج إلى أن يحلقها ليثبت للآخرين براءته، حاجة الضحية إلى دمها ليصدّقها القتلة. »[2]

يشبه علاء في هذه الرواية، شخصية رايان في مملكة الفراشة، والفرق بينهما طفيف، إذ يختصر حال شباب الجزائرالضائع، المحروم، الذي قتل مستقبله، وهو واقف يتفرج.

ترى أحلام مستغانمي أن المتحكمون بزمام الأمور، كانوا يحمون الرؤوس الكبيرة في الجماعات الإرهابية، ولا يقتلون منها إلاّ الضعفاء، حفاظا على مصالحها، وإرهابا للمواطن البسيط، حتى لا يفكر في الثورة على السلطة.

فمات علاء ومات معه الطبيب، الذي كان يفترض أن يضمّد جراح الوطن، يغتاله الوطن في زمن أضاع الكثيرون الوجهة والصواب.

1– حنفاوي بعلي: الرواية الجزائرية الجديدة، المنحى الملحمي والسرد الأسطوري، فصوص النص الصوفي، دروب، اليازوري، د ط، 2019، عمان الأردن، ص71

2– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص70.المصدر السابق

الخاتمة

بعد ذلك الشّوط الذي قطعته، وتلك الرّحلة في تقصّي جوانب الصّوت النّسويّ في المنظور السّرديّ، تبيّن لي أنّ هذا الصّوت، لازال منشغلا بالتّعبير عن الذّات الأنثويّة، وإبرازها في المجتمع الرّوائيّ والواقعيّ، ذلك لأنّه لازال يعاني الإقصاء، ولازال يُنظر إليه نظرة دونيّة، ويعاني العنف والتّحقير والظّلم والوأد على كافّة الأصعدة.

- أسفر ذلك التّعدّد في الأصوات، عن احتدام الصّراع بين شخصيّات الرّواية، وبروز الوعي السّرديّ المتمثّل في الأفكار والرّؤى المتعارضة بين الشّخصيّات، مميطة اللّثام عن الكثير من الأيديولوجيّات، معبّرة عن أبعاد إنسانيّة، ثقافيّة، سياسيّة واجتماعيّة، ... ما يفسّر تحكّم منطق "واسيني الأعرج" في الرّواية، وفي نسج خيوطها بإحكام متناه في الدّقّة.
- أمّا رواية "الأسود يليق بك" فتبدأ بصوت السَّارد العلِيم بكلّ شيء، منطلقة من رؤية من الخلف، نقلت فيها أحداث الرّواية، واصفة شخوصها خارجيّا وداخليّا، إذ كانت تنفذ إلى عقولهم وقلوبهم، وهو صوت الرّوائيّة التي قصَّت عَلْينا حكاية "هالة"، المعلّمة المولعة بالغناء بعد أن طردت من عملها كمدرسة.
- يتوقّف الرّاوي العليم بكلّ شيء، في مفصل من مفاصل الرّواية، فينمح وظيفته إلى غيره من الشّخصيّات، ولا سيما شخصيّة البطلة "هالة" بشكل عرضيّ وغير مكثّف. إلاّ أنّ هذا لا يمنع من وجود ذلك الصّراع الأزليّ في هذه الرّواية أيضا، بين الحبّ والحرب، المرأة والرّجل، بين الحياة والموت، و...، معبّرة عن رؤى إنسانيّة، ثقافيّة، دينيّة، اجتماعيّة، وسياسيّة أيضا.
- لا يعمد "واسيني الأعرج" من خلال "مملكة الفراشة"، إلى إعادة بناء تصوّر جديد للمرأة، بل يهدف إلى إعادة تشكيل المجتمع الجزائريّ، انطلاقا من حفره في التّاريخ، ولعلّ هذا ما ينقصنا، لابدّ من العودة إلى التّاريخ لفهم الحاضر وبناء

مستقبل زاهر، من خلال استدراك أخطاء الماضي، أو ملء فراغاته المبهمة بما يجب وما يلائم.

- تتردّد العذراء كثيرا في "مملكة الفراشة"، عبر الكنيسة، عبر التّراتيل الدّينيّة المجسّدة في الموسيقى، ولا نخاله يهتمّ بمريم لأنّه مسيحيّ مثلا، بل في ذلك تعبير عن الطّبيعة الطّاهرة العذراء، وهو ما عبّر عنه "جوته" في عبارة "الأنوثة الأبديّة تسمو بنا". حيث اهتمّت الأساطير القديمة بتبجيل المرأة واحترامها، فالأنوثة الأبديّة هي التي سدّدت خطى الكثير من المبدعين والشّعراء العظام وألهمتهم الإبداعّ "دانتي، لامارتين، جوته".
- أراد "واسيني" التّعبير عن عذريّة المرأة وطهرها الأبديّ، الذي دُنِّس عبر التّاريخ. مشيرا في ذلك إلى الوطن الذي دنَّسوا وجوده.
- تنازعت ثنائية الموت والحياة في "رواية مملكة الفراشة"، معبّرة عن تلك المفارقة؛ – التي عاشها المواطن في تلك الفترة
- ترى "ياما" أنّ الحبّ هو الاستمراريّة والحياة الجميلة الخالية من الأحقاد والحروب والدّم، الذي كانت ترفضه "ياما"، محتمية بحبّها، متمسّكة بحباله، حتّى لو كان وهما، للنجاة من البغض والموت. يتجلّى ذلك في حبّ الأمومة عبر مناداة "فيرجي" لابنتها بميمة الحنونة، ذلك الحبّ الأوّل الذي لا يتفوّق عليه حبّ آخر مهما حدث.
- دعا "واسيني الأعرج" من خلال "مملكة الفراشة"، إلى ضرورة استرجاع المبادئ والقيم الإنسانيّة، التي اضمحلّت في مجتمعنا العربيّ، بل في العالم، موضّحا ذلك من خلال صراع "ياما"، من أجل استعادة أسرتها، فالتّغيير الذي لحق المجتمع، بعد العشريّة السّوداء كان جبّارا، غيّر كلّ شيء حتّى المشاعر، وأدركت "ياما" أنّ

الحبّ يحافظ على الحياة، ويقف في وجه الموت، مثلما وقفت قصائد العصر الجاهليّ ضدّ الفناء.

- تدعو "ياما" إلى عودة تصالح الأديان في الجزائر. وترى بأنّ هناك فتنة كبيرة، نامت لقرون واستيقظت فجأة، كي تقوّض دعائم اللّحمة الوطنيّة.
- كما تدعو "مملكة الفراشة" إلى احترام الإنسان بصفة عامّة، وإلى احترام حرّيّاته الشّخصيّة والدّينيّة، وهذه قمّة الإنسانيّة. وكان هذا نتيجة للعشريّة السّوداء، التي انعكست سلبا، على النّفس والفكر، والمبادئ والقيم والدّين.
- أمّا رواية "الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي"، فلم تبتعد كثيرا عمّا ورد في رواية "مملكة الفراشة" "لواسيني الأعرج"، حيث تصوّر كيف قتل التّاريخ كلّ العشّاق دون رحمة، بحجّة الشّرف، وهذا سلب لإنسانيّة الإنسان وتجريده منها.
- تجلت رواية "مملكة الفراشة"، الصّادرة سنة 2013 ، قوية البناء، عصية عن الخلخلة لموضوعاتها الإشكاليّة والوجوديّة، والحواريّة الصّارخة، واستحضار الفنون والآداب واللّغات العالميّة. فلا نحسّ معها بدوار في الضّمائر والأسماء فحسب، بل بدوار الميتاقص والتّناصيّة، التي برع فيها الرّوائيّ المثقّف، إذ تراءى لنا في هذه الرّواية، ذلك الازدحام المعرفيّ، الذي ولّد في حدّ ذاته قلقا في الرّواية، التي نقلت العدوى إلى القارئ.
- التبست الرّواية عند "واسيني الأعرج" بالسّيرة الذّاتيّة، وتماهت تفاصيلها مع تمفصلات الحياة الواقعيّة للرّوائيّ، وقد سمّاها "عبد الله شطاح" بالنّرجسيّة. ولا يفتأ الرّوائيّ يدين الحرب التي أخذت منه والده، ورمّلت أمّه وجعلته يتيما.

- يدعو "واسيني الأعرج" من خلال هذه الرّواية، إلى عودة الأنوثة إلى البشريّة، ذلك الجانب الإنساني الذي كاد يندثر، فالفحولة قاتلة ومتوحّشة، وقد تردّدت جملة "الأنوثة الأبديّة تسمو بنا " كثيرا في هذه الرّواية.
- تفاجئنا الرّواية ونحن على بعد صفحات من نهايتها، أنّ "ياما" كانت "واسيني" في حدّ ذاته، لأنّها تشبهه في الثّقافة، في الأسماء المستعارة، في حبك السّرد ونظم الرّواية، تشبهه في أسئلتها عن الحرب والتّاريخ والحاضر والمستقبل، تشبهه في إنسانيّته التي ما انفكّ يدعو إليها.
- شخّصت الرّواية حالة "فريجة" المتدهورة، كواقع مختلّ مضطرب أفرزه الماضي (التّاريخ)، فحمّل الرّوائيّ الماضي (زبير) تبعات ما حلّ بالوطن في تلك الفترة، من القتل السّاديّ المازوشي، الذي عانى منه أفراد الوطن دون سبب.
- يدعو واسيني الأعرج إلى إعادة استنطاق واستكناه كلّ جوانب التّاريخ، ذلك التّاريخ النّائم بصمت في سبات طويل منذ سنين، لابدّ من إيقاظه ومساءلته، وهو ما لم يحصل، ممّا أدّى بالوطن إلى التّذبذب وعدم الاستقرار، والانطواء والعزلة التي أدخلته فيها العشريّة السّوداء، وكان سببا فيما يحدث الآن. وقد رمز إليه بالانفصام الذي تعيشه "فريجة" في حياتها، التي كان يُترض أن تكون فرجا للوطن، فرجا ساهم في بنائه التّاريخ المجيد، تحوّل إلى أسئلة شائكة زجّت به في غيابات التّيه والضّياع وعدم الاستقرار.
- يدل تعدّد الأسماء، أو ما يسمّى بالاسم وظلّه في مملكة الفراشة، على أنّ الهويّة لا تُعطى وإنّما تُكتسب، وهو كرفض لما هو ماثل في الواقع،
- يرفض واسيني الأعرج تحديد الهويّة في جنس أو عرق أو في رقعة جغرافيّة معيّنة، أو في دين أو طائفة، يعطينا لمحة موجزة عن هويّة "ياما"، المتمزّقة واللاّمنتمية .

- تبرز الرّواية أنّ الثّقافة الذّكوريّة المجحفة والظّالمة، لا تسمح أن تعيش المرأة بسلام، أو أن تعرف هذه الأخيرة قيمتها الحقيقيّة في المجتمع، بل كلّما أحسّت الثّقافة الذّكوريّة، بعودة الأنثى إلى حقيقتها ومعرفة قدراتها، وقيمتها في الدّين والمجتمع، كلّما عكفت الذّكورة على كسر ظهرها، وإعادة تسليعها وتعليبها من جديد حسب مقاييسها الخاصّة، معتبرة إيّاها مجرّد جسد فقط.
- تعمد رواية "مملكة الفراشة" إلى تشويه الذّكورة، كدلالة واضحة على عجز هذه الأخيرة وعدم كمالها، لأنّ اللّسان من أدوات الذّكورة، عمدت السّاردة إلى تعطيلها وتشويهها، كرمز على عدم فحولة "بشير"، مبرزة وحشيّة الذّكورة وساديّتها.
- اتّضح لي من خلال رواية "مملكة الفراشة"، أنّ البوصلة غير مضبوطة الاتّجاه، تعيش في قلق هويّاتي، وتتخبّط الشّخصيّات فيها حول قضيّة الانتماء والوطنيّة، فلم يزل لسان "ياما" رطبا بقضيّة اليهود الذين هُجِّروا من الجزائر، وقضيّة عدم الحرّيّة الدّينيّة في الجزائر، وتكشف في الأخير بأنّها ذكر أكثر من كونها أنثى... ونعتقد أنّ النّهاية أفرجت عن صوت الرّوائيّ بكلّ وضوح.
- رواية "الأسود يليق بك" هي عبارة عن لوحة فنيّة، رسمتها "أحلام مستغانمي"، ممزوجة بموسيقى روحيّة، معرفة العالم أجمع بالنّاي والعيطة الشّاويّة، التي عبّر بها رجال الشّاويّة الأشاوس عن وجعهم الدّفين، وعن شجاعتهم وتمرّدهم ورجولتهم الكبيرة التي لا يختلف فيها اثنان.
- لم تطرح "هالة" أسئلة حول وجودها وهويّتها، كما فعلت "ياما" في "مملكة الفراشة"، فقد كانت "هالة" نخلة عربيّة جذوعها في الأرض وفروعها في السّماء، ثابتة كالجبال، لا يختلّ عندها التّوازن، يستحيل أن تذوب هويّة الجزائر في هويّات أخرى.

- تواصل السّاردة مركّزة على الهويّة الجزائريّة، المتأصّلة المتشبّثة بالعروبة والإسلام، وعدم انفصال الجزائريّين عن أصولهم ولا ذوبانهم في الآخر المستعمر، لذا تزوّج والدها من عربيّة سوريّة، وعاد بها إلى الجزائر.
- عمّقت "أحلام مستغانمي" فكرة الفحولة في هذه الرّواية، معبّرة عن فترة كانت ولازالت الرّجولة تُقاس بالصّوت، صوت الرّجال الذين نجحوا في تبليغ رسائلهم الثّوريّة من جبل إلى جبل، ولم يحرم رجال الدّين صوت المرأة في الثّورة الجزائريّة، بل كانوا يحتفون بها.
- حصر "طلال" أنوثة "هالة" في جسدها وصوتها، جسدها الفتيّ الذي تمثّل كلّ المقاييس كي يكون أنثى، هذه المقاييس التي حتّمت على المرأة أن تتمثّلها، لذا هرعت الكثيرات إلى عيادات التّجميل من أجل امتلاك ما طلبته منهنّ الذّكورة القاسية. بالإضافة إلى عذريّتها الأولى. أسره صوتها الأنثويّ، لأنّها كانت تتكلّم بصوت خافت.
- تحدّث "واسيني الأعرج" في هذه الرّواية بلسان حال المجتمع، الذي يخشى من عودة تلك الحرب الشّعواء من جديد، بعدما أصبح المواطن يتعرّض للظّلم والتّعسّف و...وغيرها.
- تستمرّ السّاردة تعرية المجتمع الجزائريّ، مميطة اللّثام عن ذلك الفساد الكبير الماثل في مؤسّسات الدّولة، التي أصبحت تمارس إرهابها على المواطن، هذا الفساد خلّفته العشريّة السّوداء التي لطّخت الجميع بدمائها، فإدارات الدّولة لا تعمل بالقانون، ولا تطبّقه إلاّ مع الضّعفاء والفقراء، أمّا أصحاب المال والمعارف فهم القانون...

- إنّ من بين قضايا الفساد الاجتماعيّ في رواية "مملكة الفراشة"، هو ابتزاز المرأة ومساومتها، هذه الظّاهرة الفاسدة التي شوّهت الوجه البريء للمرأة والمجتمع، وهو ما نقلته "ياما"، عمّا حدث لها في مصلحة الضّرائب مع الحارس، الذي ابتزّها وطلب منها المقابل، من أجل السّماح لها بالصّعود إلى مكتب المدير.
- طرقت الرّواية ظاهرة الطّبقيّة في المجتمع الجزائريّ، فالوطن الذي كان يعيش أبناؤه في طبقة واحدة، تشظّت تلك الطّبقة مسفرة عن طبقات أخرى، تحدّد من يكون في قاعدة الهرم ومن يعتلي القمّة، وقد عبّرت عنه "ياما" من خلال أمّها التي منعتها من التزامها بملابس المدرسة الموحّدة.
- أثارت "أحلام مستغانمي قضايا اجتماعيّة، متعلّقة بالمرأة في حدّ ذاتها، داخل مجتمع ورث القتل من أجل الشّرف، فكانت تخشى قبيلَتها أكثر من الإرهابيّين أنفسهم، تصارع المرأة كل أطراف المجتمع، ابتداءً بالعائلة الصّغيرة، العائلة الكبيرة، القرية، المدينة، الوطن كلّه، تصارع الكبير والصّغير، الجاهل والعالم، تصارع العادات والتّقاليد، والدّين والأعراف، تصارع كلّ هذا لوحدها.
- طرّقت السّاردة موضوعا شديد الأهميّة والحساسيّة أيضا للمرأة، وللأسرة الجزائريّة وربّما العربيّة بصفة عامّة. قضيّة العنوسة، العانس هي التي لا يتقدّم لها أحد للزّواج منها وتكبر في بيت أهلها دون زواج.
- أبرزت الرواية العنف ضدّ النّساء فقد ازداد حدّة، حيث عادت بها الجماعات الإرهابيّة المسلّحة إلى عصر الجواري والقيان، وشاع خطف الفتيات، واتّخاذهنّ مقاتلات النّكاح، أمّا المعلّمات فيعذّبن بكلّ الطّرق الوحشيّة ويقتلن، زمن لم يسلم فيه لا الصّغير ولا الكبير، فكيف تسلم المرأة من غطرسته، وهي التي عاشت الظّلم والإقصاء والتّبعيّة في كلّ العصور، وعلى مرّ التّاريخ.

- تعبّر "مملكة الفراشة" عن صراع المواطن الدّائم مع مؤسّسات الدّولة، التي لا يسعه حيالها إلاّ الانتظار والصّبر، ففي بلد خرج للتّو من حرب أهليّة، تجد فيه من يطبّق القانون كما يريد ويشتهي ليس كما يجب، ولا يطبّق القانون إلاّ على الأبرياء والضّعفاء. تشير إلى هذه الظّاهرة التي استفحلت في المجتمع، حتّى لو كانت قليلة.

- جسّدت هذه الرّواية كلّ أشكال الصّراع، الصّراع السّياسيّ المتمثّل في القطبين الذين اقتتلا في العشريّة السّوداء، وجسّدت استمراريّة هذا الصّراع السّياسيّ إلى يومنا هذا. إلاّ أنّنا لا زلنا نشعر بعدم الرّضى تجاه هذه الرسالة، لأنّنا لم نتمكّن من تجسيد كلّ أفكارنا، لضيق الوقت، وعزاؤنا في ذلك أنّ كلّ بحث لا يخلو من نقائص وعيوب، آملين استدراكها في المستقبل.

كلّ الشّكر والعرفان والتّقدير للأستاذ الدّكتور المشرف: علي ملاحي الذي كان إشرافه علينا، إنسانيّا قبل أن يكون أكاديميّا. وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

مصادر البحث ومراجعه:

أ) المصادر:

1) أمين الزّاوي، يصحو الحرير، دار الغريب للنّشر والتّوزيع، ط1، 2002.
2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، الجزائر 1993.
3) أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الأدب للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط09، 2010.
4) أحلام مستغانمي: فوضى الحواسّ، دار الآداب، بيروت، ط9، 2010.
5) أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، دار نوفل، ط 2، 2012، بيروت، لبنان.
6) اسماعيل غاموقات: الأجساد المحرومة، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 1979.
7) جيتة، فاوست، تر: عبد الرّحمان بدوي، دار المدى للثّقافة والنّشر، سوريا دمشق، ط2، 2007.
8) عبد القادر عمّيش: بياض اليقين، منشورات دار الأديب، وهران الجزائر 2006.
9) عزّ الدّين التّازي: الخفافيش، وكالة الصّحافة العربيّة، دط، 2002.
10) محمّد عرعار: ما لا تذروه الرّياح، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 1972.
11) محمّد منيع: صوت الغرام، مطبعة البعث، قسنطينة، 1967.
12) واسيني الأعرج: أنثى السّراب (سكريبتوريوم)، مجلّة دبي الثّقافيّة، ط1، 2009.
13) واسيني الأعرج: امرأة سريعة العطب، مداد للنّشر والتّوزيع، دولة الإمارات العربيّة المتّحدة، دبي، ط1، 2008.
14) واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، دار صدى للصّحافة والنّشر والتّوزيع، دبي، ط1، 2013.

ب) المراجع بالعربيّة:

1) إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربيّة، مكتبة الشّروق الدّوليّة، ط 4، 2004.
2) ابن جنّي: الخصائص، تح: محمّد علي النّجار، مج 2، دار الكتاب، بيروت، 1975.
3) أبو القاسم الشّابي: الخيال الشّعري عند العرب، الدّار التّونسيّة للنّشر، ط2، 1983.
4) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدّين، المكتبة التّجاريّة الكبرى، القاهرة، ج2، 1964.
5) أحمد راضي: الإشهار والتّمثيلات الثّقافيّة: الذّكورة والأنوثة نموذجا، مجلّة علامات، ع7، 1997.
6) أحمد مختار: اللّغة واختلاف الجنسين، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1996.
7) أحمد يوسف: يتم النّص: الجينالوجيا الضّائعة، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.
8) الأخضر بن سايح: سرد الجسد وغواية اللّغة، قراءة في حركيّة السّرد الأنثويّ وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط 1، 2011.
9) أمل تميمي: السّيرة النّسائيّة في الأدب العربيّ المعاصر، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1، 2005.
10) أميرة حلمي: فلسفة الجمال، المكتبة الثّقافيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، دط، 1984.
11)
12) بهاء الدّين محمّد مزيد: النّزعة الإنسانيّة في الرّواية العربيّة وبنات جنسها، العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، الإسكندريّة، مصر، ط 1، 2007 – 2008.
13) جمال شحيد: في البنيويّة التّركيبيّة، دراسة في منهج لوسيان جولدمان، دار ابن رشد للطّباعة والنّشر، ط 1، 1982.
14) جورج طرابشي: شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الطّليعة بيروت، ط2، 1979.
15) جورج طرابشي: رمزيّة المرأة في الرّواية العربيّة ودراسات أخرى، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1981.

16) حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي: الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة، المركز الثّقافي العربيّ، ط2، 2009.
17) حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرّواية النّسائيّة الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثّقافي، رام الله، فلسطين، ط 1، 2008.
18) حكمت النوايسة: وعي الكتابة، دراسة في تجربة إلياس فركوح السّرديّة، منشورات أمانة، عمّان الكبرى، دطَ، الأردن، 2008.
19) حميد الحمداني: الرّواية المغربيّة ورؤية الواقع الاجتماعيّ، دراسة بنيويّة تكوينيّة، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، ط 1، 1985.
20) حميد الحمداني: النّقد الرّوائيّ والإيديولوجيا، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، ط1، 1990.
21) حميد الحمداني: بنية النّصّ السّرديّ، من منظور النّقد الأدبيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1، 1991.
22) حميد الحمداني: كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، الدّار العالميّة للكتاب، ط1، 1993.
23) خديجة صبّار: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، دط، 1999.
24) رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، سؤال الخصوصيّة وبلاغة الاختلاف، إفريقيا الشّرق، ط2، 2002.
25) سعيد بنكراد: السّرد الرّوائيّ وتجربة المعنى، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 2008.
26) سعيد بنكراد: سيمولوجيّة الشّخصيّات السّرديّة (رواية الشّراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا)، دار مجدلاوي، الأدرن، ط1، 2003.
27) سعيد بنكراد: شخصيّات النّصّ السّرديّ، البناء الثّقافيّ، سلسلة دراسات وأبحاث دار تينمل للطّباعة والنّشر، مراكش، ط1، 1994.
28) سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النّقد الأدبيّ المعاصر، دار الآفاق، ط1، القاهرة، 2001.

29) سعيد يقطين: انفتاح النّصّ الرّوائيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
30) سعيد يقطين: قال الرّاوي البنيات الحكائيّة في السّيرة الشعبيّة، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1، 1997.
31) سمير روح الفيصل: الرّواية العربيّة البناء والرّؤيا، مقاربات نقديّة، مطبعة اتّحاد الكتّاب العرب، د ط، دمشق، 2003.
32) سهيلة العسافين: لغة الجسد، كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال إيماءاتهم، مؤسّسة علاء الدّين للطّباعة والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2004.
33) سيزا قاسم: بناء الرّواية دراسة مقارنيّة لثلاثيّة نجيب محفوظ، سلسلة دراسات أدبيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984.
34) شعيب حليفي: متخيّل الحلم والتّذكّر (بحث في الكتابة النّسائيّة): الكتابة النّسائيّة، التّمثيل والتّلقّي، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الرّباط، ط1، 2006.
35) صلاح صالح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللّغة السّرديّة، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ط1، 2003.
36) عادل ضرغام: في السّرد الرّوائيّ، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، لبنان، الجزائر.
37) عبد الحكيم المالكي: السّرديّات في القصّة اللّيبيّة القصيرة، نحو مدخل للتّقنيّات والأنواع، مجلس الثّقافة العامّ، ليبيا، د ط، 2006.
38) عبد الرّحمان الكردي، البنية السّرديّة القصّة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، دت.
39) عبد الرّحمان النوايبتي: السّرد والأنساق الثّقافيّة في الكتابة الرّوائيّة، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، ط 1، 2016.
40) عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفنّ والإسفاق: عبد العاطي كيوان، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة، ط1، 2003.
41) عبد الفتّاح الحجمري: التّخييل وبناء الخطاب في الرّواية العربيّة – التّركيب السّرديّ–، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدّار البيضاء، ط 1، 2005.

42) عبد القادر القط: الأدب العربيّ الحديث، دار غريب، القاهرة، ط 1، 2001.
43) عبد القادر بوشريفة وآخرون: مدخل إلى تحليل النّصّ الأدبيّ، دار الفكر، الأردن، عمّان، ط 4، 2008.
44) عبد اللّطيف محفوظ: صيغ التّمظهر الرّوائيّ، بحث في دلالة الأشكال، منشورات المختبرات، مختبر السّرديّات، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، المغرب، ط1، 2001.
45) عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربيّ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2011.
46) عبد الله إبراهيم: موسوعة السَّرد العربيّ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، 2000.
47) عبد الله إبراهيم، صالح هويدي: تحليل النّصوص الأدبيّة، قراءات نقديّة في السّرد والشّعر: دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
48) عبد الله الرّكيبي: تطوّر النّثر الجزائريّ الحديث، المؤسّسة الوطنيّة للكاتب، د ط، 1983.
49) عبد الله العرفج: علم اجتماع الأدب، المجلّة العربيّة، د ط، المملكة السّعوديّة، الرّياض، 1441.
50) عبد الله الغذامي: الثّقافة التّلفزيونيّة، سقوط النّخبوي وهيمنة الشّعبي، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط4، 2004.
51) عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثّقافيّ العربيّ بالمغرب، ط2، 2005.
52) عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ط2، 2000.
53) عبد الله شطاح: نرجسيّة بلا ضفاف، التّخييل الذّاتيّ في أدب واسيني الأعرج، مؤسّسة كنوز الحكمة للنّشر والتّوزيع، ط1، 2012.
54) عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيّات السّرد، دار الغريب للنّشر والتّوزيع، وهران، د ط، 2004.

55) علي القاسمي: الحبّ والإبداع والجنون، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، ط 1،2006 .
56) عمر الدّسوقي: في الأدب الحديث، ج1، دار الفكر العربيّ، ط7، 1994.
57) عمر بن قينة: الأدب الجزائريّ الحديث، ديوان المطبوعات الجامعيّة، د ط، 1995.
58) عيسى برهومة، اللّغة والجنس، حفريّات لغويّة في الذّكورة والأنوثة، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمّان- الأردن، ط، 2002.
59) فاطمة المرنيسي: ما وراء الحجاب، تر: فاطمة الزّهراء أزرويل، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط4، 2005.
60) فاطمة يوسف العلي: النّصّ المؤنّث وحالات السّاردة، دراسة تحليليّة لخطاب المرأة في الرّواية العربيّة، مكتبة آفاق، ط1، 2013.
61) فتحي الأبياري: الجنس والواقعيّة في القصّة، دار القوميّة للطّباعة والنّشر، دط، دت.
62) فريد الزّاهي: الجسد والصّورة والمقدّس في الإسلام، إفريقيا الشّرق، المغرب، دط، 1999.
63) فريد الزّاهي: النّصّ والجسد والتّأويل، فريد الزاهي، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، دط، 2003.
64) فوزيّة العشماوي: المرأة في أدب نجيب محفوظ، مظاهر تطوّر المرأة في مصر المعاصرة من خلال روايات نجيب محفوظ (1945 – 1967)، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2002.
65) محمّد الزموري: الشّعريّة والسّرديّات، مطبعة أنفوبرانت، 12 شارع القادسيّة-الليدو، فاس، د ط، 2010.
66) محمّد الكبير الخطيب: الاسم العربيّ الجريح، دار العودة، بيروت، ط 1.
67) محمّد أنقار: بناء الصّورة في الرّواية الاستعماريّة، مكتبة الأدرسي، ط1، 1994.
68) محمّد برادة، هل هناك لغة نسائيّة في القصّة؟ مجلّة آفاق، ع 12، أكتوبر 1983.
69) محمّد بوعزّة: تحليل النّصّ السّرديّ، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط، 2010.

70) محمّد ساري: البحث عن النّقد الأدبيّ الجديد، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1984.
71) محمّد سويرتي: النّقد البنيوي والنّصّ الرّوائيّ، نماذج تحليليّة من النّقد الغربيّ، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، 1991.
72) محمّد صالح الجابري، الأدب الجزائريّ المعاصر: دار الجبل للنّشر والطّباعة والتّوزيع، ط 1، 2005.
73) محمّد عزّام: شعريّة الخطاب السَّرديّ، دار رسلان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، 2015.
74) محمد قطب: منهج الفّنّ الإسلاميّ، دار الشّروق، القاهرة، ط6، 1983.
75) محمّد كامل الخطيب: المغامرة المعقّدة، مقدّمة في تاريخ العلاقة بين المجتمع العربيّ والغربيّ كما يُظهرها الفّنّ الرّوائيّ في نشرته، وتطوّره، منشورات وزارة والإرشاد القوميّ، دمشق، 1976.
76) محمّد مصايف: النّقد الأدبيّ الحديث في المغرب، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، ط2، 1984.
77) محمّد نجيب التّلاوي: وجهة النّظر في روايات الأصوات العربيّة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د ط، 2000.
78) محمّد نجيب العمامي: الذّاتيّة في الخطاب السّرديّ، (الإدراك، والسجال والحجاج)، دار محمّد علي للنّشر، ط1، تونس، 2011.
79) محمّد نجيب العمامي: الرّاوي في السّرد العربيّ المعاصر، رواية الثّمانينات بتونسن دار محمّد علي الحامي، صفاقس، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، سوسة الجمهوريّة التونسيّة.
80) ميجان الرويلي وسعيد البازعي، دليل النّاقد الأدبيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت – لبنان، ط 2، 2002.
81) ميخائيل باختين: الكلمة في الرّواية، تر: يوسف حلاّق، منشورات وزراة الثّقافة السّوريّة، د ط، 1988.
82) نادية العمري، أضواء على الثّقافة الإسلاميّة، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1، 1998.

83) نبيل راغب: موسوعة النّظريّات الأدبيّة المعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، دط، دت.
84) نوال السّعداوي: الأنثى هي الأصل، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، د ط، 1974.
85) نور سلمان: الأدب الجزائريّ في رحاب الرّفض والتّحرير، دار العلم للملايين، ط1، 1981.
86) نورة الجرموني: الشّخصيّة في متخيّل الرّواية النّسائيّة العربيّة، مطبعة آنفوبرانت، 12 شارع القادسيّة، اللّيدو، فاس، د ط، دسنة.
87) هيثم الحاج علي: الزّمن النّوعيّ وإشكاليّات النّوع السّرديّ، مؤسّسة الانتشار العربيّ، بيروت، ط 1، 2008.
88) واسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، بحث في الأصول التّاريخيّة والجماليّة للرّواية الجزائريّة، المؤسّسة الوطنّية للكتاب، الجزائر، د ط، 1986.
89) يمنى العيد: الرّواي الموقع والشّكل، بحث في السّرد والرّاوي، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، ش.م.م، ط1، بيروت، لبنان، 1986.
90) يمنى العيد: تقنيّات السّرد الرّوائيّ في ضوء المنهج البنيويّ، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.
91) يمنى العيد: تقنيّات السّرد في ضوء المنهج البنيويّ، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 3، 2010.
92) يمنى العيد: في معرفة النّص، منشورات دار الآفاق الجديدة، د ط، د ت.
93) يوسف لطرش: بناء الرّؤية السّرديّة في الخطاب الرّوائيّ، مجلّة المعنى، ع1، المركز الجامعيّ، خنشلة، الجزائر، 2008.

ت -) المراجع المترجمة:

1) أمين معلوف: الهويّات القاتلة "قراءات في الانتماء والعولمة"، تر: نبيل محسن، دار ورد للنّشر والطّباعة والتّوزيع، سوريا، ط 1، 1999.

2) إدوارد سعيد: الثّقافة والإمبرياليّة، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنّشر والتّوزيع، ط 4، لبنان، 2014.
3) آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف.
4) بول ريكور: الوجود والزّمان والسّرد، فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ط1، 1999.
5) بيتر كوزن Peter Cozen: البحث عن الهويّة "الهويّة وتشتّتها في حياة إيريك إيركسون وأعماله، تر: سامر جميل رضوان، دار الكتاب الجامعيّ، العين، الإمارات العربيّة المتّحدة، ط1، 2009.
6) بيرسي أو سينسكي: شعريّة التّأليف، بنية النّصّ الفنّيّ وأنماط الشّكل التّأليفيّ، تر: سعيد الغائمي وتامر ملاوي، المشروع القوميّ للتّرجمة المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 99.
7) تزفانطاني تودوروف: الشّعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدّار البيضاء، د ط، 1999.
8) تزفانطاين تودوروف: الأدب والدّلالة، تر: محمّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، دت.
9) تزفانطاين تودوروف: مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرّحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.
10) جاب لينتفلت: مقتضيات النّص السّرديّ الأدبي، تر: رشيد بن جدّو، ضمن كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبيّ.
11) جيرار جينت: خطاب الحكاية للبحث في المنهج، تر: محمّد معتصم، عبد الجليل الأزديّ، عمر حلي، المجلس الأعلى للثّقافة، ط2، 1997.
12) جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمّد معتصم، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ط1، 2001.
13) جيرالد برنس: المصطلح السّرديّ (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثّقافة، ط 1، 2003.

14) جيرالد برنس: علم النّصّ: الشّكل، الوظيفة في السّرد، تر: باسم صالح، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
15) دوني كوش: مفهوم الثّقافة في العلوم الاجتماعيّة، تر: منير السعيداني، المنظمة العربيّة للتّرجمة، بيروت – لبنان،1 ط1، 2007.
16) رالف لنتون: الأنثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث، تر: عبد المالك النّاشف، المكتبة العصريّة، بيروت – لبنان، ط ،1967.
17) رولان بارت: التّحليل البنيويّ للسّرد، طرائق تحليل السَّرد الأدبيّ، تر: حسن بحراوي وآخرون، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
18) رولان بارت: التّحليل البنيوي للسّرد، طرائق تحليل السَّرد الأدبي، تر: حسن بحراوي وآخرون، منشورات اتّحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
19) رولان بارت: التّحليل البنيوي للسّرد، كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبيّ، تر: حسن مجراوي وآخرون، منشورات اتّحاد كتاب المغرب، الرّباط، ط1، د ت.
20) شلوميت ريمون كنعان: التّخييل القصصي، الشّعريّة المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق سوريا، ط1، 2010.
21) فولنفانغ إيزر: فعل القراءة، تر: حميد الحمداني، والجيلالي الكرية، مطبعة النّجاح الجديدة، دار البيضاء، 1995.
22) فيليب هامون: سيمولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة، تر: سعيد بنكراد، مطبعة فضالة، المحمديّة، 1990.
23) فيليب هامون: سيميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة، تر: سعيد بنكراد، دار كرملن، الجزائر، د ط، 2012.
24) كلير كرامش: اللّغة والثّقافة، تر: أحمد الشّيمي، منشورات وزارة الثّقافة والفنون والتّراث، إدارة البحوث والدّراسات الثّقافيّة، الدّوحة– قطر، ط1، 2010.
25) مونيكا فلودرنك: مدخل إلى علم السَّرد "An introduction to narratology "، تر: باسم صالح حميد، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 1، 2012.
26) ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائيّ، تر: محمّد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

27) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفون، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، د ط، 1986.

ت) المراجع الأجنبيّة:

1) Lintvelt ,Jaap: essai et typologie narrative : le point de vue : théorie et analyse librairie josé corti,paris ,1981
2) G. genette: Figures III ,édition du seuil ,paris,1972.
3) Jean kaempfer et filippo zangli : méthodes et problèmes : la voix narrative, section de français, université de lausannes, édition : Ambroise barras, 2003-2004.
4) Lucien goldmann : le dieu caché : étude sur la vision tragique dans les pensées de pascal et dans le thatre de racine, édition gallimard, 1956.
5) Pouillon, Jean, temps et roman, édition Gallimard, paris, 1993, nouvelle édition augmentée, l'ancienne édition date de 1946.

ث) المقالات والأبحاث في الدّوريّات:

1) محمّد قطب: الوقوع في أسر الجسد، مجلّة القصة، ع98، أكتوبر–نوفمبر–ديسمبر 1999.
2) الطّاهر روانية: شعريّة الكتابة الرّوائيّة عند واسيني الأعرج، حوار المتخيّل المعرفيّ والهامش، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعيّة والثقافية.
3) الطّاهر روانية: النّصّ والقارئ ومرايا النّصّ، التّجسيد النّصّانيّ للقارئ في رواية "الموت والبحر والجرذ" لفرج حوار، مجلّة اللّغة والأدب، ع 14، 20 –12 – 1999.
4) العريّ في الفنّ وفي الحياة، من كتاب الفنّ العاري، تر: منى إبراهيم، مجلّة إبداع، ع9، القاهرة، 1997.
5) جابر عصفور: أفروديت وموائد الحبّ، مجلّة العربيّ، ع 551، أكتوبر 2004.
6) حمراني ليلى: تجلّيات حماية اللّغة العربيّة والعروبة عند الدّكتور "عثمان سعدي"، الكتاب الخامس، المؤتمر الدّوليّ الثّاني للّغة العربيّة، دبي 7 – 10 ماي 2013.

7) سعيد بنكراد: الجسد بين السّرد ومقتضيات المشهد الجنسيّ، مجلّة علامات، ع 6، 1996.
8) سلامة موسى، الثّقافة والحضارة، مجلّة الهلال ديسمبر، 1927.
9) شعيب حليفي: مكوّنات السّرد الفانتاستيكي، مجلّة فصول، مج12، ع1، 1993.
10) صالح مفقودة: قسنطينة والبعد الحضاريّ للمكان في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، قسم الأدب العربي، بسكرة، جامعة بسكرة، الجزائر، مجلّة العلوم الإنسانيّة، ع19، سنة 2000.
11) عباس صالح: الجسد في الكتابة العربيّة، مجلّة الوطن العربيّ، ع 1094، 20/02/1998.
12) عبّاس صالح: الجسد في الكتابة العربيّة، مجلّة الوطن العربيّ، ع 104، بيروت، الجمعة 20/02/1989.
13) عفيف فراج: صورة البطلة في أدب المرأة، جدليّة الجسد الطّبيعيّ والعقل الاجتماعيّ، الفكر العربيّ المعاصر، ع 34، ربيع 1985.
14) كارمن بستاني: الرّواية النّسويّة الفِرنسيّة: رونيه نيري بطلة التائه، تر: محمّد علي مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 34، ربيع 1985.
15) كولون ويلسون: الرّواية ومعركة الأدب الجنسيّ، تر: د. أحمد عمر شاهين، مجلّة إبداع، ع9، القاهرة.
16) محمّد حمودي: جدل الآنية والغيريّة في الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ المعاصر، "بوح الرّجل القادم من الظّلام" لإبراهيم سعدي، مجلّة المعنى، ع2، خنشلة، 2009.
17) مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبيّ، مجلّة الطّريق، ع4، نيسان 1975.
18) مصطفى ناصيف، محاورات مع النّثر العربيّ، عالم المعرفة، ع 218، المجلس القوميّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير، 1997.
19) منى حلمي: تكلّمي حتّى أراك: مجلّة الكتابة، ع 2، يناير 1994.

20) إلين شولتر: الّنقد النّسائيّ في عالم الضّياع، مجلّة الثّقافة العالميّة، ع 7، مج، 02، نوفمبر1982.
21) جابر عصفور: عن الطّعام والحبّ والغواية، مجلّة العربيّ، ع 550، سبتمبر 2004.
22) جمال الغيطاني: فضائح روائيّة، أخبار الأدب، 21/05/2001.
23) رولان بارت: حوار عن الأدب، مورسي نادو، تر: محمّد برادة، مجلّة الفكر العربيّ، بيروت، ع 25، 1982.
24) فاطمة أكبري زاده وآخرون: دراسة سوسيونصّيّة في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، ع 19، خريف 2014.
25) لوي التوسير: البنية ذات الهيمنة: التّناقض والتّضافر، تر: فريال جيوري غزول، مجلّة فصول، ج 1(2)، ع: أفريل، مايو، يونيو، 1985.
26) محمّد برادة: شرك الكتابة، مجلّة الوسط، ع 21ن، 1992.
27) نيكولا أركروميي: دور الحتميّة واللاّحتميّة في نظريّة الإيديولوجيا، مجلّة فصول، ج 1(2)، ع 3، أفريل، مايو، يونيو، 1985.
28) الطاهر روابنية: شعريّة الكتابة الرّوائيّة عند واسيني الأعرج، حوار المتخيّل المعرفي والهامشي، مركز البحث في الأنثروبولوجيّة الاجتماعيّة، والثقافية، https:// ouvrages.crasc.dz.

ج) القواميس:

1) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبيّة، التّعاضديّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، تونس، ط1، 1986.
2) أبو الحسن أحمد بن فارس: مقاييس اللّغة، تح: إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 3، 2007.

3) أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم بن منظور الإفريقيّ المصريّ: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف القاهرة، د ط، د ت.
4) أبو محمّد عبد الله الأزدي الصّحاري: كتاب الماء، تح: هادي حسن حمودي، ج2، وزارة الثّقافة والتّراث، عمّان، ط 2، 2015.
5) ابن التستري الكاتب: المذكّر والمؤنّث، تح: أحمد عبد المجيد الحريريّ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1993.
6) أبو منصور محمّد بن أحمد بن الأزهر الأزهري الهروي: تهذيب اللّغة، تح: أحمد عبد الرّحمان مخيمر، مج منشورات محمّد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان.
7) مجد الدّين محمّد بن يعقوب الفيروزآبادي: المحيط، دار الكتب العلميّة، ط 2، بيروت، لبنان، 2007.
8) مجد الدّين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، تح: أنس محمّد الشّامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، د ط، 2008.
9) مجموعة من المؤلّفين: المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربيّة، مكتبة الشّروق الدّوليّة، ط4، 2004.
10) مجموعة من المؤلّفين: معجم السّرديّات، دار محمّد علي للنّشر، تونس، ط1، 2010.

ح) الرّسائل العلميّة:

1) عدوان نمر عدوان: تقنيّات النّصّ السّرديّ في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الرّوائيّة، رسالة ماجيستر، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الدّراسات العليا، نابلس فلسطين، 2001.
2) علي محدادي: الاتّجاه الإنسانيّ في روايات نجيب الكيلاني، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2013/ 2014.

3) نصر الدّين دلاوي: القيم الإنسانيّة والجماليّة في قصص نجيب الكيلاني، إشراف: مسعود أحمد، جامعة وهران،2011 – 2012.

4) عمر خالد إبراهيم خليفة: جماليّات المكان في روايات حنان الشّيخ، رسالة ماجيستير في اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الدّراسات العليا، الجامعة الأردنيّة، أيار، 2004.

5) محمّد الأمين بحري: بنية الخطاب المأساوي في رواية التّسعينات الجزائريّة "الطّاهر وطّار – الأعرج واسيني – أحلام مستغانمي"، إشراف: السّعيد جاب الله، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، 2008.

خ) المواقع الالكترونيّة:

1) https:// ouvrages.crasc.dz

2) كه يلان محمّد: "على قبوركم" – رواية واحدة بنهايتين–، مجلّة Ultra صوت، 21 أفريل 2019.

3) https:www.ultrasawt.com

4) Http://ar.m.wikipedia.or