الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح– ورقلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

سيميائية الفـــضاء في الرواية النسوية المغاربية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي

إعداد الطالبة:
سهيلة بن عمر

إشراف الأستاذ الدكتور:
أحمد موساوي

نوقشت يوم الاثنين 25 جوان 2018 م بجامعة قاصدي مرباح ورقلة أمام لجنة المناقشة :

أ.د أحمد حاجي	أستاذ التعليم العالي	جامعة قاصدي مرباح – ورقلة.	رئيسا
أ. د أحمد موساوي	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي صالحي أحمد – النعامة.	مشرفا ومقررا
أ.د أحمد قيطون	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي صالحي أحمد – النعامة.	مناقشا
د . حمزة حمادة	أستاذ محاضر – أ –	جامعة الشهيد حمة لخضر – الوادي.	مناقشا
أ.د علي حمودين	أستاذ التعليم العالي	جامعة قاصدي مرباح – ورقلة.	مناقشا
د. أحلام معمري	أستاذ محاضر – أ–	جامعة قاصدي مرباح – ورقلة.	مناقشا

السنة الجامعية: 1438–1439هـ/2017–2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَأَنزَلَ اللَّهُ عَلَيْكَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُن تَعْلَمُ وَكَانَ فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا ﴾

سورة النساء. الآية: 113

﴿ أَفَلا أُحِبُّ أَنْ أَكُونَّ عَبْدًا شَكُورًا ﴾

متفق عليه .رواه البخاري في كتاب التفسير 1830/4(4557)

تقدير و عرفان

اللهم لك الحمد حمداً كثيراً طيباً مباركاً فيه، أشكرك ربي على نعمك التي لا تعد وآلائك التي لا تحد، أحمدك ربي على أن يسرت لي إتمام هذا البحث على الوجه الذي أرجو أن ترضى به عني.

ثم أتوجه بالشكر إلى أستاذي ومشرفي الفاضل الأستاذ الدكتور **أحمد موساوي** الذي له الفضل– بعد الله تعالى – على البحث والباحثة مذ كان الموضوع عنواناً وفكرة إلى أن صار رسالة وبحثاً فله مني الشكر والتقدير.

وأتقدم بشكري الجزيل إلى أساتذتي الموقرين في لجنة المناقشة رئاسة وأعضاء لتفضلهم بقبول مناقشة الرسالة ،فهم أهل لسد خللها والإبانة عن مواطن القصور فيها، سائلة الله الكريم أن يُثيبهم عني خيراً.

المقدمة

أسهمت الحركة النقدية العربية في إعطاء الرواية العربية المعاصرة إتجاهاً متكاملاً له مواصفاته وقواعده البنائية الثابتة القائمة على تنظير نقدي وفني متميز بأدواته ولغته، وإتجاهاته وتصنيفاته التي تنوعت على مستوى الكتابة والتخيل والتيمة وتنظيم البنية.

وقد شهدت تجربة الكتابة الروائية تنوعاً على مستوى جنس الكاتب، الذي شاركته المرأة الكاتبة هذه التجربة واستقلت بها، لتؤسس فعلياً لنص روائي مختلف في أسلوبه وتيماته ومرجعياته أيضاً، وإمكانياته الفنية والمعرفية وخصوصياته الجمالية التي ينفتح عليها النص الروائي النسوي، ويدعم ويُثري المشهد الإبداعي العام ويُحرك مسار النقد الأدبي وأسئلته التي تُسهم في تطوير هذا المشهد.

وتعتبر الرواية النسوية المعاصرة ظاهرة أدبية مميزة بخصائصها النظرية والجمالية، وواحداً من أكثر أسئلة النقد والثقافة تصدُراً للمشهد الراهن مثيرة اهتمام الناقد والقارئ معاً الذي يحاول رصدها ومعاينتها وتحليلها والكشف عنها، وفقاً للإشكاليات التي أثارتها الرواية النسوية على مستوى (**المصطلح والتأسيس، المضمون والاختلاف**)،مُتحفزاً لتحديد موقفه منها ورأيه فيها، في ظل تعدد التصنيفات النوعية للأدب والكتابة، مما يثبت له أن المرأة كائنٌ حكائي له كيده اللغوي في السرد، يُؤسس لمقولاته وقضاياه التي تبناها الخطاب النسوي العربي إبداعاً ونقداً متأثراً بالحركة النسوية الغربية التي تولدت كاستجابة لواقع المرأة وحيثياته في ظل المتغيرات الجذرية التي مسَّت الواقع الأوربي، فبرزت في الأفق أسئلة جديدة وضرورة إقصاء القراءة الأبوية واستبدالها بقراءة مُغايرة من المنظور النسوي لها حضور مساوٍ للقراءة البطريركية التي تعكس رؤية الرجل فقط، ما أثمَّر ظهور الكتابة النسوية ذات ملامح نقدية رسمت في مُقارباتها خارطة طريق جديدة للكتابة بوعي مختلف، وإحداثيات مُغايرة من خلال تشخيص الوضعية الحقيقية للمرأة ومُقارعة الخطاب والتصور الأيدلوجي الذكوري بوعي نضالي احتجاجي، ما أثار العديد من الإشكاليات حول الكتابة النسوية فتحت باب النقاش مشُرعاً حول الكتابة النسوية والإشكاليات المُثارة حولها.

لعل من بين أهم الإشكاليات الكبرى التي تعترض دارس الأدب النسوي قضية المصطلح وإشكالية ضبطه في التداول الثقافي والنقدي العربي بين ما يسمى بـ **'أدب المرأة'** و**'الأدب النسوي'** و**'الأدب النسائي'** و**'الخطاب الأنثوي'**، هذه المصطلحات المختلفة بدورها أربكت المشهد النقدي العربي وزادت في غموض المصطلح وضبابته عند المتلقي، ونحن بدورنا حاولنا الفصل في هذه الإشكالية من خلال تبني مصطلح **'النسوي'** لترتبط دراستنا الموسومة بـ **'سيميائية الفضاء في الرواية النسوية المغاربية'** بمصطلح النسوي وهو -في رأينا- التوصيف الأنسب للنص الإبداعي الذي يحمل في ثناياه مدلولات فكرية ومعرفية وثقافية، وهي مدلولات ثابتة لا يمكن أن ينشأ أي نص في غنىً عنها، وقد تجاوزنا مصطلح **'النسائي'** لأنه ليس مصطلحاً فنياً ولا يدل على اتجاه أو على مدرسة أو أيدلوجية ما ولانحصاره في وظيفة التصنيف البيولوجي — فحسب – وحسبنا أن هذه الوظيفة التصنيفية التي يؤديها هذا المصطلح تتنافى أو تتضارب مع مشروع الكاتبة العربية التحرري الذي يعمل على توحيد المعرفة لا هرميتها كما أن مصطلح **'الأنثوي'** يُحيل على خواص محددة ثقافيا واجتماعيا سلفاً رسخت تهميش الأنثى وسجنها في عالم الحريم، وبالتالي لا يمكن اعتماد هذا المصطلح أو ذاك في تصنيف النص الذي تكتبه المرأة، فالغاية من هذه الدراسة الوقوف على الأدب

الذي تكتبه المرأة كعلامة دالة وذات خصوصية في حقل الإبداع، والتركيز على الهوية النضالية الثاوية وراء هذا النوع من الكتابة الهادفة لتغيير أنماط الوعي والذهنيات السائدة.

تُعدُّ الرواية النسوية العربية جزءاً من التيار الروائي الأساسي في العالم العربي، ومفصلاً هاماً في سياقها الوجودي والتطوري، حاولت الروائية العربية عبر مراحل تاريخية مختلفة أن تخلق نصاً روائياً مستقلاً في بنيته ومضمونه يُحقق ذاتها ويدعم كينونتها واستطاعت في نصوصها أن تُنازع الرجل المبدع في تركة اللغة وأبوته للنص الروائي، وتجاوز ذلك في محاولة استنطاق اللغة وتأنيثها من منظورها، وطبع السرد بهويتها الأنثوية في حِياكة الخطاب الروائي، وتعتبر الرواية النسوية المغاربية المعاصرة المكتوبة باللغة العربية التي هي – مدار بحثنا– جزءً هاماً من الرواية النسوية العربية، التي تعدّ إطارها العام الذي انطلقت منه، وعلى الرغم من حداثة نشأة الرواية النسوية المغاربية إذا ما قارناها بالرواية النسوية العربية، إلا أنها عرفت تنامياً في العقود الأخيرة لاستنادها على ظروف تاريخية واجتماعية أسهمت في تطورها إبداعيا وفنياً رغم وجود العديد من العراقيل ذلك لم يمنع الكاتبة المغاربية الاستمتاع بفرح الإبداع والتميز على مستوى الطرح والمعالجة، ومخاطبة الواقع المغاربي والإحاطة بانشغالاته وإثارة قضاياه النابعة من خصوصية البيئة والمجتمع المغاربي على اختلاف أقطاره،فخلقت نموذجاً جديداً من الكتابة الروائية المتقيدة بشروطها الموضوعاتية والفنية والجمالية الواعية بها في فهم رؤية العالم، لِتُبرز من خلال ذلك مكسب الامتياز والخصوصية في كتاباتها الذي من شأنه أن يصنع دهشة القارئ وشغفه.

إن دراستنا تبحث في موضوع الرواية النسوية المغاربية وتقييم أسئلتها وخصوصياتها،والكشف عن مشروعها الكتابي، فلا مناص من استحضار المفاهيم المتعلقة بنظرية الرواية وآلياتها، وقد وظفنا مفهوم الفضاء للبحث في مجموعة النصوص الروائية النسوية المغاربية، باعتباره بنية تنظم بناء الشخصيات والزمان والأحداث ومفهوم نقدي (بنيوي، سوسيولوجي، إدراكي) ذا طبيعة منهجية وإجرائية، وعلامة ذات محمولات رمزية تشير لمقولات فكرية وثقافية وأيدلوجية وجمالية تُعبر عن قضايا المرأة ورؤيتها ومستوى وعيها،بحسب ذلك ترتكز استراتجية الفضاء في مستوياته المختلفة على عملية تأويل المعنى وتشكيل دلالة الخطاب ،بما ينسجه من علاقات على مستوى عالم النص ما يسمح بإجلاء تمظهرات الخطاب الروائي في الرواية النسوية المغاربية بكل أبعاده الرمزية والدلالية والأيديولوجية، لا يمكن إدراكها وفق دراسة **الفضاء الجغرافي** أو **الفضاء النصي** أو تسليط الضوء عليها من خلال **الفضاء كرؤية سردية،** بل حاولت هذه الدراسة الانفتاح على كل المستويات للكشف عن اختيارات الروائية المغاربية الشكلية والمضمونية، التي تُسهم في بناء نظام جمالي وفني خاص لنصها وتحديد دوره في إنتاج الدلالة لهذا النص، ومن هذا المنطلق حاولت هذه الدراسة الانطلاق من إشكال رئيس يتمثل في:

ما هي أشكال حضور الفضاء في الرواية النسوية المغاربية وما دلالته،وفيما يتمثل دوره في تشكيل البنية والعلامة في نصوص الروائية المغاربية؟

وقد تفرع عن هذا الإشكال مجموعة من الإشكاليات والأسئلة التي حاولنا الإجابة عنها في هذا البحث تندرج كالآتي:

1– ما هو الفضاء ؟ فهل الفضاء هو المكان الجغرافي Espace géographique كما يسميه **بورنوف؟**. أم هو الفضاء النصي Espace textuel كما يراه **ميشال بيتور** Michel Butor؟. أم الفضاء الدلالي Espacesémantique ، كما حدده **جيرار جنيت؟**، أم هو الفضاء كمنظور أو كرؤية المتعلق بزاوية النظر التي يقدم بها الأديب عمله؟ كما تنظر له **جوليا كريستيفا** J-Kristeva.أم أن كل هذه الفضاءات يُمكن أن تتحدْ مع بعضها البعض في صورة تكاملية لتشكل في النهاية الفضاء. فضاء الرواية؟.

2– هل هناك كتابة نسوية مستقلة بهويتها؟ وهل تكتب المرأة أدباً خاصاً بها؟، وهل هناك سماتُ معينة للكتابة النسوية؟ وإذا كان ذلك صحيحاً، فهل هناك خصائص مُغايرة لما تكتبه المرأة عن ما يكتبهُ الرجل؟.

3– ما الأسئلة التي أثارتها الرواية النسوية المغاربية وما المعطيات التقنية والجمالية التي وظفتها الروائية المغاربية في انجاز نصها ورسم أفق متخيلها الخاص بها في صياغة مادتها الحكائية؟ وما ملامح التميز والخصوصية التي تميز النص الروائي النسوي المغاربي عن النص الروائي النسوي العربي؟.

4– من يملك الفضاء الروائي في الرواية النسوية المغاربية؟ وهل يتجسد في الفضاء النصي أم في الجسد أو فضاء المدينة ؟

ومن أسباب اختيارنا هذا الموضوع العديد من العوامل التي دفعتنا وحفزتنا للبحث فيه واستقصاء النواحي الجديدة الكامنة فيه، من خلال عدة نقاط تنوعت بين **أسباب موضوعية** نوجزها في التالي:

- حصر ملامح تشكل الفضاء في الرواية النسوية المغاربية إسهاما منا في محاولة تأسيس مشروع نقدي حول موضوع الفضاء والرواية النسوية لا يزال في طريق التكون، وإثبات حضور الفضاء كبنية وظيفية لا تزينية لها دور في الخلق الفني، والفصل في الملابسات التي لحقت بمفهوم الفضاء في النقد باعتباره ملتبساً بالمكان الواقعي في ظل القفزة النوعية التي حققتها الدراسات الشعرية والبنيوية المعاصرة في اعتبار الفضاء مرتبطاً بما هو مرجعي والنظر إليه موجوداً في اللغة.

وأسباب أخرى ذاتية :

- الخوض في الرواية النسوية المغاربية في مختلف أقطار المغرب العربي دون الاقتصار على بلد دون آخر، حيث حاولت هذه الدراسة أن تمتد حدودها المكانية وتشمل أغلب الروائيات المغاربيات من (الصحراء الغربية وموريتانيا والمغرب الأقصى والجزائر وتونس وليبيا)، وتتخصص حدودها الزمانية على الحقبة المعاصرة التي حددناها من (**2004 إلى 2015**) وعلى حد اطلاعنا لم يسبق لدراسة أخرى الجمع بين مختلف هذه البلدان في دراسة واحدة، إسهاما منا في التعريف بهذه النصوص والكشف للقارئ عن جمالياتها.

وللوقوف على خصوصية الرواية النسوية المغاربية وجماليات الاشتغال على الفضاء الروائي في النص حاولنا الاعتماد على **المنهج السيميائي** الذي يُعدُّ من أهم المناهج النقدية المعاصرة، والذي أكسب السرد نشاطاً سيميائياً في ظل تطورات **السيميائية السردية** التي تضطلع بتمثيل الوقائع كلها باعتبارها علامة وإشارة لاستخلاص معنى النص وجمالياته، وربطه بالأنظمة السيميائية خارج النص كالمحيط الذي نشأ من خلاله ليشمل الثقافة الإنسانية أو ينحصر على حيز الذات فقط وفق رؤية نصية لغوية، هذه المرونة التي يتسم بها المنهج السيميائي الذي يدرس العلامات

اللغوية وغير اللغوية ،سمحت لنا بتناول العديد من المحاور في الرواية النسوية على ضوء تفرعات المنهج السيميائي (**سيمياء الأهواء، سيمياء الثقافة، سيمياء العمارة..**)،لدراسة اللون وتحديد دلالته، وإبراز تشكلات الجسد والمدينة ودورهما في صياغة الدلالة الكلية للنص، وكما اعتمدنا على **اجراء الوصف التحليل** في وصف الموضوع اعتمادا على مجموعة من الظواهر والبيانات والجداول التي استخدمناها وتحليلها تحليلاً دقيقاً لاستخلاص دلالتها والوصول إلى نتائج تحصلنا عليها بعد الاعتماد على التفسير والنقد والاستنباط.

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق بعض الأهداف التي نرمي الوصول إليها، والدفع بمسار البحث فيها إلى الأمام ، ومن ذلك نذكر بعض هذه الأهداف والمرامي :

- تحديد مفهوم الفضاء وإبراز علاقته بمجال البحث السيميائي .
- إضاءة جوانب الفضاء الروائي وتوضيح وظائفه وخصائصه ومقولاته .
- تحديد مفهوم مصطلح الأدب النسوي والفصل في اشكالية المصطلح (نسوي ، نسائي ، أنثوي) .
- تتبع مسار الرواية النسوية المغاربية والتطرق إلى أهم توجهاتها النقدية والفكرية.
- تقديم وتحليل نصوص روائية نسوية مغاربية معاصرة من مختلف أقطار المغرب العربي (الصحراء الغربية ، موريطانيا ، ليبيا ، تونس ، الجزائر ، المغرب) .
- بيان مظاهر الخصوصية والاختلاف في الرواية النسوية المغاربية .

ولقد قدمنا لهذا البحث بفصل تمهيدي جاء موسوماً بـ **'المهاد النظري (الفضاء، الرواية النسوية)'** تضمن تحديداً للمفاهيم والتصورات النقدية التي انطلقنا منها في دراسة الموضوع، وخصصنا أربعة فصول توجهت بشكل مباشر نحو النص وتحليله، جاءت مرتبة كالتالي:

الفصل الأول **'الفضاء الطباعي في الرواية النسوية المغاربية'**درسنا فيه النص المحيط وما يشمله من عتبات (الغلاف والإهداء والتصدير) والنص الداخلي الذي يُشير إلى طريقة التجميع النسوي في هندسة الرواية من حيث تنظيم (الفصول والوقفات والفهارس) وطريقة التصفيح النسوي في هندسة الرواية من خلال توزيع (البياض والسواد وعلامات الترقيم والوقف والنبر البصري).

وتقاسم الفصل الثاني المعنون بـ **'الفضاء اللوني في الرواية النسوية المغاربية'** مبحثان، تناولنا في الأول حضور اللون في بنية النص الروائي النسوي المغاربي من خلال (العنوان والفاتحة السردية)، أما المبحث الثاني فقد تناول القيمة التشكيلية والدرامية للون في الرواية النسوية المغاربية والتنوعات الدلالية لكل لون.

أما الفصل الثالث الموسوم بـ**'فضاء الجسد في الرواية النسوية المغاربية'** فقد تضمن ثلاثة مباحث تعلق الأول بموضوع سيميائية الأهواء إذ ركزنا على(هوى الحب والخوف) ودراسة مكونات وقوانين الخطاب الذي يشكل النص،وتناول المبحث الثاني فضاء الحواس الخمس وصور تراسلها وملامحها السينوغرافيا في تشكيل النص أما المبحث الثالث تعلق بخطاب الجسد وأشكال حضوره وتمثلاته (الجسد المقموع، الجسد والجنس، خنوثة الجسد).

والفصل الرابع والأخير تضمن **'فضاء المدينة في الرواية النسوية المغاربية'**وقد قسمناه إلى قسمين (مورفولوجيا المدينة المغاربية ودلالتها المعمارية ودراسة الظاهرة المحلية في المدينة المغاربية، والمدينة باعتبارها فضاءً جندرياً)، وتناولنا فضاءات المدينة المغاربية التي تنوعت بين الفضاء المغلق والمفتوح.

ثم ختمنا هذه الدراسة بخاتمة جمعنا فيها أغلب الاستنتاجات وعرض أهم النقاط المطروحة في البحث والتركيز على آفاق الرواية النسوية المغاربية ومستقبلها في ظل المعطيات التي درسناها.

وقد قامت هذه الدراسة على حوالي **عشرين** رواية اخترناها من كل البلدان المغاربية، جاءت موزعة أربع روايات لكل بلد عدا الصحراء الغربية وموريتانيا وليبيا، إذ اقتصرت الدراسة على روايتين لكل بلد، لقلة الإنتاج الأدبي النسوي في هذه البلدان المذكورة آنفاً، ونبين توزيعها كالآتي:

- الرواية النسوية (الصحراء الغربية): تضمنت روايتين (02) تمثلتا في رواية **الرحيل نحو الشمس لـ خديجة حمدي** ورواية **بوح الذاكرة وجع جنوبي لـ البتول محجوب** .
- الرواية النسوية (موريتانيا): تضمنت روايتين (02) تمثلتا في **رواية حشائش الأفيون لـ سميرة حمادي** ورواية **وجهان في حياة رجل لـ تربة بنت عمار** .
- الرواية النسوية (ليبيا): تضمنت روايتين (02) تمثلتا في رواية **نساء الريح لـ رزان نعيم المغربي** ورواية **أسطورة البحر لـ فريدة المصري** .
- الرواية النسوية (المغرب):تضمنت أربع روايات(04) تمثلت في رواية **قلادة قرنفل لـ زهور كرام عزوزة لـ الزهرة رميج، مخالب المتعة لـ فاتحة مرشيد، الأخرس والحكاية لـ زوليخا موساوي الأخضري.**
- الرواية النسوية(الجزائر):تضمنت أربع روايات(04) تمثلت في رواية **الأسود يليق بكِ لـ أحلام مستغانمي أهداب الخشية لـ منى بشلم،أحلام مدينة لـ فريدة ابراهيم،حنين بالنعناع لـ ربيعة جلطي.**
- الرواية النسوية (تونس): تضمنت أربع روايات(04) تمثلت في رواية **نخب الحياة لـ آمال مختار طرشقانة لـ مسعودة أبوبكر، موسم التأنيث لـ بسمة البوعبيدي،العراء لـ حفيظة قاره بيبان.**

كما اعتمدنا على مجموعة من المراجع باللغتين (العربية والفرنسية)، التي ساعدتنا في فهم الموضوع وضبط حدوده،كما تجاوزنا بعض ما جاء فيها بحثا عن التجديد والتعمق في مناحي أخرى لم يتم التطرق لها، نحو كتاب **غاستون باشلار،جماليات المكان،1984، وحسن نجمي، شعرية الفضاء، 2000**، والذي يعالج فيه الباحث مفهوم الفضاء ويحدد مؤشراته الدالة على جملة من الموضوعات والأفكار والتكرارات، والدراسة النقدية لـ **زهور كرام السرد النسائي المغاربي مقاربة في المفهوم والخطاب، 2004** التي وقفنا من خلالها على خصوصية الكتابة النسوية وآليات بنائها، كما استعنا بكتاب **جيرالد البيرس غريماس، جاك فونتاني، سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس،2010** الذي استعنا به في رصد الانفعالات الجسدية والحالات النفسية ووصف آليات اشتغال المعنى في النص، وقد استفدنا من كتاب **Fantanille.j, Sémiotique du discours,2000** في

استقصاء دور الفضاء في عملية تخطيب النص، أيضا استعنا بأطروحة دكتواره المعنونة بـ **سميائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي جامعة تلمسان لـ دليلة زغودي،2014** التي أضاء لنا جانبها التطبيقي حول كيفية استنطاق الأهواء على ضوء سميائية الأهواء وخطواتها المختلفة .

وقد واجه البحث العديد من الصعوبات التي عرقلت انجازه في الوقت المحدد له لعل من أهمها الوضع الأمني والسياسي الذي تعرضت له أغلب بلدان المغرب العربي بما يُعرف 'الربيع العربي'، الذي عرقل حصولنا على بعض الروايات واللقاء بمؤلفاتها، لكن ذلك لم يمنع من محاولة الحصول عليها والتواصل مع بعض الروائيات رغم سوء الظرف الأمني الذي اجتاح المنطقة، زد إلى ذلك صعوبة التعامل مع طبيعة الموضوع بتفرعاته المختلفة وخصوصية المدونة وتعدد قضاياها المتشعبة ، وقلة المراجع في بعض الفصول والمباحث التي تناولناها مثل (اللون ، الفضاء الطباعي، الحواس) .

ولا ننسى شكر المشرف الأستاذ الدكتور **أحمد موساوي** الذي ساندنا في إنجاز هذا الموضوع و تتبع مراحله بالتصويب والتمحيص لينتهي على الصورة التي تمثل بين يدي اللجنة المناقشة التي نشكر بدورنا جميع أعضائها على تفضلهم بقراءة البحث، وتصويب ما فيه من أخطاء ومثالب. كما لا يفوتنا شكر جميع الروائيات المغاربيات اللواتي لم يبخلوا علينا بنصوصهن وآرائهن ووقتهن....

الطالبة: سهيلة بن عمر يوم الأحد 02 صفر 1438 الموافق لـ 2017/10/22 .الوادي

فصل تمهيدي

المهاد النظري (الفضاء ، الرواية النسوية)

– أولاً : إشكالية الفضاء ومعالم تشكلهِ.

1– الفضاء المصطلح والمفهوم.

1–1– التعريف اللغوي – المعجمي–

1–1–1– الفضاء في المعاجم العربية .

1–1–2– الفضاء في المعاجم الغربية .

1–2– التعريف الاصطلاحي.

2– إشكالية المصطلح (الفضاء) في الخطاب النقدي المعاصر

2–1– حدود المصطلح.

2–2– الفضاء في الخطاب النقدي الغربي.

2–3– الفضاء في الخطاب النقدي العربي.

2–4– أهمية الفضاء في بناء الخطاب الروائي.

3– أنواع الفضاء الروائي.

3–1– الفضاء الجغرافي.

3–2– الفضاء الدلالي.

3–3– الفضاء النصي.

3–4– الفضاء منظوراً و رؤية.

4– علاقة الفضاء بالعناصر السردية.

4–1– علاقة الفضاء بالوصف.

4–2– علاقة الفضاء بالزمن .

4–3– علاقة الفضاء بالشخصية .

4–4– علاقة الفضاء بالحدث.

ثانياً: الرواية النسوية المغاربية بحث في إشكالية المصطلح– النشأة والتطور وملامح الخصوصية – تحديدات مفهومية أولية –

1– مصطلح الأدب النسوي – مقاربة الحدود النظرية والخصوصيات النقدية –

1–1– أدب نسائي أم نسوي أم أنثوي؟ إشكالية تحديد المصطلح والتلقي.

– بحثاً عن إطار مفهومي –

1–1–1– مصطلح الكتابة النسوية في النقد الغربي.

1–1–2– موقف النقد العربي من مصطلح الكتابة النسوية.

1–1–3– موقف الكاتبة العربية من مصطلح الأدب النسوي– ملامح الخصوصية ومشروعية الاختلاف – .

2– الرواية النسوية العربية – بحث في النشأة والخصائص –:

2–1– الرواية النسوية العربية – الإرهاصات ومراحل التطور –

2–2– مداخل الخصوصية في الكتابة النسوية الروائية العربية

3– الرواية النسوية المغاربية – سؤال النشأة والتحول– خصوصية التجربة وحركيتها.

3–1– نُصوص البدايات التأسيسية (السلطة الأبوية– بين تغييب الذات وهيمنة موضوعة الوطن)

3–2– نُصوص التجاوز والتجديد (من السلطة الأبوية إلى الفردانية).

3–3– نصوص الامتياز والانفتاح على سؤال الخصوصية.

4– آفاق الرواية المغاربية– الراهن والآفاق –.

أولاً: – إشكالية الفضاء ومعالم تشكلهِ –

1– الفضاء المصطلح والمفهوم:

يُعد مفهوم الفضاء من المفاهيم النظرية المعقدة والشائكة، تجاذبهُ العديد من الآراء المتفرقة والمختلفة التي لم تتبلور كِفاية حتى تؤلف نظرية شاملة تُلم بأطراف الموضوع وتجعلهُ أكثر وضوحاً،وتقدم مفهوماً موحداً وصريحاً فالآراء التي اهتمت بموضوع الفضاء ما هي إلا مجرد شذرات مُتضمنة مجالات مفاهيمية متعددة تحملُ في ثناياها الكثير من الضبابية والعمومية، لأنه غزا حقولاً معرفية كثيرة، فمن الناحية الجمالية أُلحق بالفنون التشكيلية والأنواع الأدبية،ليحِيل على جُملة من المفاهيم والتصورات الابستيمية والفلسفية والجمالية المتداخلة مُتجاوزاً بذلك معناه اللغوي.

وقد يعود سبب ذلك إلى تأخر الدراسات النقدية الغربية في الاهتمام بمقولة الفضاء وتناولها تناولاً منهجياً دقيقاً كاهتمامهم بمقولة "الزمن" التي أُفردت لها العديد من المباحث والدراسات.

ومما يؤكد أنَّ الأبحاث والدراسات النظرية حول مقولة الفضاء لمْ تكتمل بعدُ، قول الناقد الفرنسي **هنري ميتران (Henri Mitterran)** في هذا السياق:"لا وجود لنظرية مُشَكلة من فضائية حكائية، ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط مُتقطعة"[1].

إن غياب المؤشر التنظيري الجامع لحدود هذا المصطلح السردي خلق سجالات نقدية عنيفة،إذ لم يكن لمصطلح الفضاء أي مُساءلة في المنجز النقدي الغربي الحديث إلا خصوصيته كمكان، ثم تطور الوعي بالفضاء في الكتابة الروائية انطلاقاً عند كل من الروائيين **"فلوبير"** (**Flaubert**) **و"مارسيل بروست"** (**Marcel , Broust**) بشكل خاص، لينتقل إلى الرواية الجديدة في فرنسا متضمناً الأعمال الروائية لكل من **"آلان بروب غرييه** (**Brob–Greer" Alan**) ، **"كلود أولييه"**(**Claude Ollier**) , و**"ميشيل بوتور"** , (**Michel Botour**) وغيرهم.

ثم تطور بالمعنى الذي لمْ يعد مجرد عنصر تكميلي مُقحم بل استدعى حضوراً كاملاً في النص الروائي على نحو ما وضحهُ **ميشيل ريمون**[2] **(Michelle Raymond**) في اعتبار الفضاء نسق دلالي يُميز الرواية الجديدة على نحو خاص ويمنحها صفة الجدة من خلال تسويغه وإدراكه واستخلاص دلالاته ،من خلال ذلك، برز الفضاء كأحد أهم المكونات الروائية المميزة للعمل الروائي لهُ فاعليته وأثره في بنية الشكل الفني للنص، ومعاينة الأحداث وتحريكها، ما يطلق العنان لخيال القارئ كي يجوب عوالم لا عهد لهُ بها.

وقد يُعزى هذا الاهتمام – ولو كان متأخراً– بمقولة الفضاء إلى التطور الحاصل في مستوى الرؤية للعالم وللوجود ولقضايا الفضاء والزمن المتمظهرة في العديد من المجالات العلمية والفكرية، وكذا للمظاهر الفينومينولوجية المتنامية في الفلسفة وفي الفكر المعاصر ومستوى التأثير في الإدراك الجمالي والأدبي على وجه الخصوص، زد إلى ذلك استحداث

[1]- h- Mitterrand , le discours du roman, P,U,F.1980, p193

[2]– ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000، ص60.

الروائي أعمالاً روائية ذات طابع علمي اتخذت لها فضاءات لا متناهية أبرزت وعياً جديداً ومختلفاً بمقولة الفضاء عند المتلقي.

فأضحى الفضاء مادة نقدية مُثيرة تدعو النقاد إلى فتح باب المساءلة، للتنظير لهذا المصطلح، واتخاذه كإجراء نقدي له قيمته وأهميته في بناء العمل الروائي إلى جانب المعطيات الفنية الروائية الأخرى.

1-1- الفضاء التعريف اللغوي – المعجمي-:

1-1-1-الفضاء في المعاجم العربية:

جاء في مادة (فض) من قاموس"العين":"فضضت الخاتم من الكتاب:كسرته، ومنه يقال، لا يفضُض الله فاك. ويُقال لا يُفض الله، من "أَفْضَيتُ" والإفضاء سقوط الثنايا من تحت ومن فوق والفض كسر الأسنان. والفَضْفَضةُ سَعَةُ الثوب، ودرع فضفاضة (واسعة) وسحابة فضفاضة: (كثيرة الماء)".[1]

ورد في باب الواو، فصل الفاء، مادة (فضا): "الفضاء المكان الواسع من الأرض والفعل فضا يفضو فضوا،فهو فاضٍ،وقد فضا المكان وأفضى اتسع، وأفضى فلان إلى فلان،أي وصل إليه وأصله أنه صار في فرجته وفضائه وحيزه والفضاء:الخالي الفارغ، الواسع من الأرض، يُقال أفضيت إذا خرجت إلى الفضاء، قال أفضى: بلغ بهم مكاناً واسعاً أفضى بهم إليه حتى انقطع ذلك الطريق إلى شيء يعرفونه، ويقال قد أفضينا إلى الفضاء، وجمعهُ أفضية"[2]

والفضاء بهذا المعنى هو المكان العاري الذي لا يشغلهُ ولا يملأه شيء، الممتد، الواسع، وفي حديث **الرسول** ﷺ إلى الشاعر **النابغة الجعدي** قوله: "لا يُفضي الله فاك"[3]. تأكيدًا للمعنى، إذ يعني قول رسول الله ﷺ: "أن لا يجعلهُ فضاء لا سن فيه"[4]،والمقصود الدلالة على الرحابة والاتساع اللامتناهي الذي لا حدود له وقد استعار الرسول ﷺهذا اللفظ في الحديث لما يوحي به من الخلو، وإن كان أصل استعماله خاصا بما "استوى من الأرض واتسع، قال: والصحراء فضاء"[5]. فالصحراء ذلك الامتداد المنبسط على مد البصر الخالية من كل حاجز أو حَدٍ.

وفي **تاج العروس** يحوز لفظ الفضاء أيضاً معنى الاتساع والامتداد اللامحدود، "فالفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض حيث يستشهد في ذلك بقول **الراغب**:المكان الواسع وقول شمير: هو ما استوى من الأرض واتسع، وقول أبو علي القالي: الفضاء السعة ، ومنه المفضاة والمفضَى: المتسع".[6]

---

[1] – الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين ، ترتيب و مراجعة مجموعة من الباحثين، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2004م، ص 636.

[2] -أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري، لسان العرب المحيط،قدم له العلامة الشيخ عبد الله العلايلي،إعداد وتصنيف:يوسف خياط دار لسان العرب، بيروت، المجلد 2، باب الواو، مادة فضا، ص 1107.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] – محمد الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، المجلد العشرون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007، ص 117.

وفي معجم المصباح المنير يعطي الفيومي لفظ فضا عدة معاني وتأويلات"(الفضاء) بالمدّ المكان الواسع وفضا المكانُ فُضُوّا من باب قعد إذا اتَّسَع فهو فضاء وأفضى الرجل بيده إلى الأرض بالألف مَسّها بباطن راحته قاله ابن فارس وغيره وأفضيت إلى الشيء وصلت إليه و أفضيت إليه بالسِّرِّ أعلمته به".[1]

أما المعاجم العربية الحديثة فتشير إلى ذات المعاني- الاتساع والانبساط- على نحو ما أشار إليه المعجم العربي الحديث في اعتبار "الفضاء: ما اتسع من الأرض... ما بين الكواكب والنجوم من مسافات .ج: أفضية"الأرض الفضاء: الواسعة"[2]. كما ورد في قاموس آخر "الفضاء: هو ما اتسع من الأرض أمام الدار ما بين الكواكب والنجوم من مسافاتٍ لا يعلمها إلا الله "[3].

نستخلص من خلال هذه التعريفات التي وردت في المعاجم العربية القديمة منها والحديثة حول لفظ "الفضاء" الذي يجمع العديد من المعاني الدالة على الاستواء والاتساع والامتداد اللامحدود والخلاء والفراغ، وهي مفاهيم ومعاني متقاطعة بين المعاجم العربية التراثية والحديثة.

1-1-2- الفضاء في المعاجم الغربية:

مرَّ لفظ الفضاء في المعاجم الغربية بمراحل تطور عديدة إذ أشار إلى سياقات مختلفة قبل أن يصبح مبحثاً مستقلاً بذاته، حيث أن الأصل في لفظ **الفضاء** (**Espace**)في اللغة الفرنسية، مشتق ومنحدر من السلالة اللاتينية (Spatium) والتي تعني في الأصل الامتداد واللامحدود الذي يحوي كل الامتدادات الجزئية:

"Espace;français masc. du latin Spatium entendue dans le temps ouL'espace distance (…)De l'ancien français le mot passe en moyen de l'anglaissous la forme espace et suit une évolution sémantique parallèle"[4]

إن لفظة الفضاء لفظة فرنسية من أصل لاتيني، والتي تعني امتداداً في الزمن أو المكان، البُعد،وقد مرت كلمة الفضاء من الفرنسية القديمة إلى الانجليزية الحديثة بتغيير صوتي (Space) وتغيير دلالي مماثل.

وقد ورد ما يُؤكد ذلك في معجم **لوروبير** (Le Robert) للغة الفرنسية أن "فضاء، اسم مذكر استعمل في ق (12م) بصفة خاصة بمعنى الزمن، واستمر ذلك إلى غاية القرن (16). ويقابله باللاتينية: (Spatum). أما في لغة الفلسفة والعلم فهو محيط مثالي يتميز بظاهرية أجزائه،حيث تكمن إدراكاتنا التي تتضمن في الأخير كل الامتدادات النهائية (...) وهو مقياس ورمز للزمن".[5]

---

[1] – أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرئ، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1987م، ص 181.

[2] – خليل الجر، المعجم العربي الحديث، لاروس – معجم موسوعي للجميع-، مكتبة لاروس، باريس، دط، 1987، ص911.

[3] –علي بن هادية، بلحسن البليش، الجيلاني بن الحاج يحي، القاموس الجديد للطلاب عربي مدرسي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط7، 1991 مادة (ف)، ص781.

[4]- Voir: www Wikipédia. Org.espace étude sémantique/ définition

[5]- Le Robert alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Le Robert, 1977, P 625.

على هذا النحو تصب دلالة لفظ الفضاء في المعاجم والقواميس الأجنبية الحديثة ضمن المعاني نفسها التي أشرنا إليها سابقاً، مثل ما ذهبت إليه بعض القواميس الفرنسية أن "الفضاء (Espace) مفهوم غير محدد يحتوي بصفة عامة على كل المواضيع كالوقت والفضاء"[1].

كما ورد في قاموس عربي انجليزي معنى لفظ الفضاء الدال على الفساحة والاتساع والكبر والمباعدة .

"Space to arrange things so that there are space between them Spacious :a dj having a lot of space or room large in Size."[2]

وفق ذلك، يشير لفظ الفضاء إلى المكان الواسع من الأرض أو المساحة الشاسعة التي تُحيلك إلى المكان الطبيعي أو الجغرافي المشترك والمحايد. فظاهر المصطلح يبدو نابعاً من حقل علم الفلك والذي يُقصد به تلك الرحابة من الكون اللامتناهي، كما ورد في القاموس الفرنسي[3]، والذي اعتبرهُ امتداداً لا متناهٍ، يحيط بكل الأشياء ويحتويها ويتخذ مفاهيم عديدة منها:

– الفضاء الرياضي وهو مجموعة تحمل بنية رياضية (تكاملي–هندسي)، اقليدي–إقليدس–ثلاثي الأبعاد،وهناك الفضاء الزمني وفضاء وسط مُخصص للترويح (حدائق، شواطئ)، وأيضا فضاء إشهاري أما المجال الحيوي espace vital، فهو مأخوذ عن الألمانية حيث كانت تعتبرهُ أي مجال يُقرب إليها ويؤدي إلى توسع إمبراطوريتها، ويأخذ شكلين هما: المجال الحيوي الشخصي الذي يحتاجهُ الإنسان لكي لا يشعر أنه متضايق من الآخر، والمجال الحيوي الكوني الذي هو امتداد تسبح فيه الكواكب،وهي المفاهيم ذاتها التي تهيمنُ على الفكر الغربي– الفرنسي منه خاصة.[4]

وبالرغم من تعدد التصورات واختلافها حول مفهوم مصطلح الفضاء في تحديد ماهيته،بقي الإجماع قائماً حول البعد الهندسي للفضاء وتمظهراته العينية، لكن تضاءل هذا التصور مع ظهور الفن التشكيلي الحديث من خلال بروز المدرسة التكعيبية (Cubisme)[5] التي أفرزت خطاباً مختلفاً يُقدم الفضاء على أنه نظام حر منفلت من التقييد الهندسي الذي يُجبرنا على عدم تجاوز الشكل الحرفي أو الانحراف عنه، غير أن تغيير هذا الشكل من حيث المنظور أو الزاوية التي نُعاينه من خلالها يمكن له أن يقدم صورة مغايرة تماماً للصورة الأصل رغم انبثاقها عن الصورة الأصل.

و ذلك ما يركز عليه الرسام التكعيبي في رسم لوحاته من خلال تجاوز البعد الفيزيقي لخلق أبعاد فنية وإبداع ظلال جمالية لم يكن لها وجود لو تمسك بحرفية الشكل وآثر الامتداد المألوف لأبعاده.

[1] -Hachette le dictionnaire du française ;Ed algérienne ,ENAG,1992,p608.

[2]– قاموس أكسفورد الحديث ، انجليزي، عربي ، طبعة موسعة ، 2006 ، ص 741.

[3] -le petit Larousse , dictionariesencyclopédique, nouvelle edition Paris , 1995,p.405.

[4]-Voir: le Robert (dictionnaire de français), Paris, 2005, p. 155.

[5]- Encyclopédie. Universalis,Corpus7,Eocambrien,p.170.

بحسب ذلك، يمكننا القول أن خطاب الفن التكعيبي في تصوره للرسم والتنظير لدواعيه كان له إسهام كبير في تجديد مفهوم الفضاء وتطويره ، وعزله عن البعد الهندسي المحدود إلى أبعاد إشارية لا حدود لها.

من خلال ما سبق، قد تعددت التعريفات حول مفهوم الفضاء، إلا أنها على تعددها تتفق جلها في سِمة الامتداد والاتساع والرحابة اللامتناهية لمدلول لفظ الفضاء .

1-2- الفضاء- التعريف الاصطلاحي -:

يُعد مصطلح الفضاء من المصطلحات الجديدة التي تناولتها الدراسات الحديثة بالبحث والتحليل، وقد استند في تكوين منظومته المفاهيمية على مجموعة من وجهات النظر المختلفة بعد انتقال هذا المصطلح في الدراسات الغربية إلى الدراسات الأدبية متبوأً مكانته في المنجز النقدي السردي، حيث أولى النقد السيميائي مصطلح الفضاء التناول النقدي الجاد مُسهماً في بلورة مفاهيم نظرية وإجرائية نقلت المصطلح إلى مستوى الدرس النقدي،وتجلى ذلك في عقد الملتقى الأول حول سيميائية الفضاء بفرنسا سنة 1973.[1] مُثيراً بذلك الكثير من الجدل المعرفي حول تحديد مفهوم مصطلح الفضاء .

ومن بين هذه الوجهات التنظيرية المختلفة، نُسجل وجهة نظر الباحثين السيميائيين في تحديدهم المفهومي لمصطلح الفضاء، حيث أن لفظ (Espace) كمفهوم لدى السيميائيين ما يزال يشوبه شيء من الغموض والضبابية خاصة عند **غريماس** (**d.j. Greimas**)،**وكورتيس (courtés)** في تناولهما إياه ضمن معجمهما السيميائي، فقد أشارا إلى أن مصطلح الفضاء قد استعمل في السيميائيات بعدة استعمالات يجمعها مؤشر مشترك هو اعتباره كموضوع مبني (يتضمنُ عناصر متقطعة)، وأنه متسعْ، مشبعْ حد الامتلاء،يتوفر على عناصر غير مترابطة لكن ليست له إمكانيات للاستمرار والتواصل.[2]

من خلال ما ورد حاول كل من **غريماس** (**d.j. Greimas**) **وكورتيس (courtés)** حصر مفهوم الفضاء سيميائياً وتقديمه من خلال ثلاث مستويات من الرؤى أو وجهات النظر:

أولاً: الرؤية الهندسية: كموضوع مفرغ من أي خاصية أخرى ومن أي دلالة مجازية ممكنة.

ثانياً: الرؤية البسيكوفيزيولوجية: حيث يتجلى الفضاء من خلال الذات المدركة كانبثاق أو بروز مستمر ومتنامٍ لخصائص أو قيم فضائية، انطلاقاً من حالة أو وضعية غموض أو لبسٍ.

ثالثاً: الرؤية السوسيو – ثقافية: وهنا يبدو الفضاء كتنظيم أو نسق ثقافي للطبيعة[3] .

[1]- Jean Zeitoun, dans sémiotique de l'espace, Paris, Denoël/ Gonthier,1979, p.07.
[2]- d.j.Greimas,et j courtes, sémiotique,dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Espace Hachette paris,1979 p.133.
[3]- Ibid,p.133.

وبحسب هذه التقسيمات أو الرؤى تطرق كل من **غريماس** (**d.j. Greimas**) و**كورتيس** (**courtés**) لمسألة الفضاء وتفاعلها مع الذات مؤكدين في معجمهما على علاقة الفضاء بالذات المنتجة والذات المستهلكة أو المستقبلة، فلا يمكنُ إدراك الفضاء كموضوع أو كبُنية دون إشراك جميع الحواس المدركة، لأن موضوع الفضاء يتماثل جُزئياً مع موضوع سيمائيات العالم الطبيعي، التي لا تعالج مداليل الكون فقط، وإنما أيضاً ما يتعلق بالسلوكيات الجسدية للإنسان، وبالتالي تبقى محاولة اكتشاف الفضاء نوعاً من البنية المتجلية لهذه السيمياء.

وتتميز سيمياء الفضاء بانفتاحها على كل ما ينتجهُ الإنسان، من علاقات جديدة بين الذوات والموضوعات صنعاً واستثمارًا لقيم جديدة تندرج ضمن السيمائيات الاصطناعية.[1]، وتتجلى سواء عبر التمظهرات البصرية الملموسة كما هو الشأن بالنسبة إلى سيمائيات العمارة، والسيمائيات السردية التي تتميز بخصائصها الشكلانية والحجمية مع مراعاة الذوات المستخدمة لهذه الفضاءات والعلاقات المتبادلة فيما بينها، وسلوكات هذه الذوات المبرمجة التي تمَّ فحصها وأدرجت ضمن شبكة من العلاقات الفضائية التعبيرية ذات النسق الوظيفي التي تُشيرُ كلياً إلى الصيغ التوزيعية الفضائية المستعملة في تحليل الخطاب السردي.[2]

يُقرُ كل من **غريماس** (**d.j. Greimas**) و**كورتيس** (**courtés**)أن الفضاء مُقيدٌ بثلاثة أبعاد – سبق ذكرها–، ويرُكزان على أحد محاوره المستقبلية (prospectiviste) التي يمكن أن نستمدها من خلال المنظور في الرسم وخطية النص في الخطاب السردي وفي مجال السيمائيات السردية، يُفضلان استعمال الفضاء المُدرك (l'espace cognitif) الذي يسمح بإظهار مجموع العلاقات المدركة بين الذوات داخل الفضاء كالمشاهدة والاستماع واللمس والإنصات.[3]

إن هذه المقاربة السيمائية في تحديد مفهوم الفضاء تصدم القارئ بتلك الهالة الضبابية التي يُضمنها كل من **غريماس** (**d.j. Greimas**) و**كورتيس** (**courtés**)مصطلح الفضاء، مما جعله في مجال السيمائيات – كمفهوم إجرائي– لا يزال يراوح مكانه بعيداً عن التجربة في الحقل السردي خصوصاً السيمائيات السردية.

من خلال تفحص هذا الفهم **–الغريما– كورتيسي–** نلاحظ مدى اللبس والغموض الذي أُسْقِط فيه مصطلح الفضاء، وهو ما حدا بالناقد التونسي **محمد ناصر العجيمي** أن يُقر بعجزه أمام هذا المصطلح قائلاً:".... لم يتعرض لموضوع الدلالة الزمانية والمكانية المنتظمة....في إطار المكون التصويري بناء على أن قريماس لم يعن– في حدود اطلاعنا– بالتنظير لها مكتفياً بالإشارة في معجمه في مادة الفضائية والزمانية إلى أنه مازال بصدد التفكير في كيفية إدراج هاتين الوحدتين في صلب نظريته انطلاقاً من المعطيات المستفادة في نطاق أعمال علامية، تهتمُ بمجالات موصولة بالفضاء بوجه أو بآخر كدراسة وظيفة المكان والأشياء القائمة فيه أو الحركة الجسدية"[4].

---

[1]- d.j. Greimas,Op.cit.

[2]– ينظر: الطاهر روابينية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد مقاربة نصانية–نظرية تطبيقية– في آليات المحكي الروائي، مخطوط دكتوراه، جامعة الجزائر، 1999-2000، ص 230.

[3]– المرجع نفسه، ص 231.

[4]– محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي – نظرية قريماس–، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص 103.

إن أهم المعطيات التي نستقرؤها من خلال هذا الرأي أن المصطلح شابهُ الكثير من الغموض والميوعة منذ بداية ظهورهِ في مرحلة الستينيات من القرن العشرين وحتى ثمانينيات هذا القرن، لأن الرؤى حوله كنظرية لم تكن قد شُكلت بعدُ ، فكان يُنظر إليه أنه خاص بالفن التشكيلي أو الفضاء الحضري أو فن العمارة، ونجد الناقد الفرنسي **هنري ميتران (Henri Mitterrand)**، في دراسته عن الفضاء الروائي يُصرح قائلاً متسائلاً:"لا أدري هل توجد سيمائية للفضاء الحضري مثلما يؤكد بعض المعماريين والحضريين (urbanistes)، وبأن هذا سيشكل عنواناً لعدد خاص من مجلة تواصل"[1].

من وجهة نظر أخرى وفي ظل الصعوبة التي يطبعها التعاطي مع مصطلح الفضاء لتعدد مدلولاته وتشعبها نتيجة اختراقه لمختلف المسارات المعرفية بَدءً بالتاريخ وانتهاءً إلى المعرفة التشكيلية، هذا التعدد هو الذي جعل الدراسات النظرية والنقدية المهتمة بالفضاء في الحقل الأدبي المعاصر، وخاصة في الساحة الغربية، تتأخر عما أنجزتهُ الدراسات المختصة في حقل الفنون التشكيلية (تصوير، معمار، نحت، حفر)، وكذلك عدة أسباب منها التاريخية والثقافية والمعرفية [2].

فلا غرو أن تُطرح العديد من التساؤلات والإشكاليات نفسها التي حاولت بدورها تقل المصطلح إلى مسارات بحثية أخرى.فما المسار الذي تم في تحول مصطلح الفضاء إلى الدراسات الأدبية؟ وكيف وُظف هذا المصطلح من قِبل النقاد الغربيين؟ وما الإضافات القيمية التي أعطاها للمنجز النقدي بكل أطيافه؟

هذه التساؤلات المطروحة قد تناولها النقد الغربي، وحاول تقديم معالجات منذ بداية ظهور المصطلح في أواخر الخمسينيات من القرن الماضي مع **غاستون باشلار (Gaston Bachelard)** في كتابه المعنون بـ:"شعرية الفضاء" إذ أولى اهتماماً خاصاً بموضوع الفضاء مُسلطاً الضوء عليه وفق خلفيات فلسفية وجمالية ،مُغلباً عنصر الخيال في طَرقهِ لقضية الذات والمكان، مُنتهجاً المنهج الظاهراتي*approche phénoménologique**، حيث ركز **باشلار (Bachelard)** في دراسته للخيال، على مبدأ أنه لا وجود لموضوع دون ذات، بل إن الخيال بالنسبة إلى المكان يُلغي موضوعية الظاهرة المكانية ، أي كونها ظاهرة هندسية ويحلُ محلها ديناميته الفارقة.[3]

توضيحاً لهذه الفكرة يؤكد **باشلار (Bachelard)** أن الخيال ما هو إلا عبارة عن ميزة كونية وملكة سيكولوجية، وكأننا به يريد القول بأن الخيال لا يتأتى إلا وفق تجارب ورؤى تدل على رحابة الكون، والتي تُعطي الدفع لتلك الملكة النفسية أن تكون الدافع لعملية الإبداع.

وتعدُّ المبادرة الأهم التي قدمها **باشلار (Bachelard)** في دراسته الموسومة بـ: شعرية الفضاء، هي دراسة مواقع حياتنا الحميمة دراسة نسقية، بمعنى دراسة القيم الرمزية المقترنة بالمجالات التي تُتَاح لنظر السارد أو لنظر

[1]- Henri Mitterrand ,le discours du roman, p 193.

[2] – ينظر : حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 35.

* الظاهراتية:فكرة فلسفية أوجدها إدموند هوسرل الفكرة المركزية،هي قضية الوعي:أن الوعي متوجه دوماً إلى موضوع،أي لا يوجد موضوع دون ذات

[3] – غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1984، ص 10.

شخوصه، أو القيم المقترنة بأمكنة إقامتها، إن التعارضات القائمة بين الأمكنة الضيقة و بين الأمكنة الفسيحة وبين الأمكنة المركزية، والأمكنة الهامشية وبين الأمكنة الواقعة تحت الأرض والأمكنة المرتفعة في الأجواء تمثل موجهات تشف عن متخيل الكاتب والقارئ على حد سواء.[1]

إن هذا التوجه في دراسة موضوع الفضاء كان بداية لتحول دلالة مصطلح الفضاء مُتجاوزاً معناه اللغوي الدال على الامتداد والشساعة إلى معناه الاصطلاحي كآلية إجرائية لها أهميتها في التحاليل القرائية النقدية،فالروائي القائم بالعمل الروائي والقارئ يفهمان الفضاء مُتخيلاً من خلال التعارضات والمفارقات القائمة بين الأمكنة حيث أن:

- المكان الضيق يقابله المكان الفسيح.
- المكان المركزي يقابلهُ الهامشي.
- المكان الواقع تحت الأرض يقابله المكان المرتفع في الأجواء .
- المكان الواقعي يقابلهُ مكان خيالي مثل الأمكنة التي تتضمنها الحكايات العجائبية أو الأسطورية، من خلال توظيفها لأمكنة لا يسهلُ الوصول إليها والقبض عليها إلا بركوب مطية الخيال والسفر من خلاله إلى هذه العوالم مثل: المدينة الأسطورية "ارم".

من خلال هذه التعارضات والتقابلات المكانية أشار **باشلار** (**Bachelard)** إلى أن دراسته تتغيا تحديد القيمة الإنسانية للفضاءات التي بالإمكان حيازتها، والتي من الممكن الذود عنها ضد القوى المُعادية، أي الفضاءات المحبوبة التي تحمل قيماً ايجابية، من خلال ذلك يتبين لنا أن **باشلار (Bachelard)** ما يزال تشكيل الفضاء عنده خاضعاً لتقنية الخيال حد التداخل.

إن هذه الفتوحات الباشلارية في تناوله لموضوع الفضاء، فتحت الباب مُشرعاً لدخول الفضاء حقل الدراسات الأدبية، وانعتاقه وإخراجه من مجال الدراسات المعمارية والهندسية المحدودة، التي سطَّحت مفهوم الفضاء وأخضعته لتحديدات نمطية، فكانت تحديدات **باشلار** التي درس فيها الفضاء من خلال التعارضات بين الأمكنة وجدلية الداخل والخارج، والمقابلة بين القبو والعلية، وبين البيت واللابيت هي الروابط التي طورت مفهوم الفضاء وباعدت بينه وبين معناه الكلاسيكي في الدراسات المعمارية، مما حدا بالدراسات النقدية الحداثية بالمضي قُدماً في بلورة هذا المصطلح و معالجتهِ.

من خلال هذا العرض للمفاهيم المتعلقة بالفضاء، يتضح لنا أن الفضاء هو ذلك " العالم الفسيح الذي تنتظمُ فيه الكائنات والأشياء والأفعال، وبقدر ما يتفاعل الإنسان مع الزمن يتفاعل مع الفضاء، بل يُمكننا القول إن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء أساساً."[2]، وكما يقول **غابرييل مارسيل** (**Gabriel Marcel**):"إن

[1] – أنظر: هنري ميتران، المكان والمعنى، الفضاء الباريزي في قصة ferra gus لبلزاك، نقلاً عن: جان بيير كولندستين، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، دط ، 2002، ص 136.

[2] – حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 32.

الإنسان غير منفصل عن فضائه بل إنه هذا الفضاء ذاته. الذي يحويه ويندمج فيه إلى حد التغلغل والحلول، فوجود الكائن ينتفي بعيداً عن كينونته ضمن الفضاء"[1].

وبحسب ذلك فإن علاقة الكائن أو الفرد بالفضاء هي علاقة وطيدة جداً، غير أن علاقة أو إحساس الكائن المُبدع بالفضاء هي علاقة حساسة ونابضة ومتوالدة، ومن هنا كانت علاقة الفضاء بالأدب متينة ومترابطة، بل هو المادة الجوهرية والاستراتيجية للكتابة الروائية على وجه الخصوص،حيث لا يخلو أي منجز أدبي من استحضار هذا الإجراء وتوظيفه، فأضحى الفضاء ليس مجرد تقنية أو تيمة أو إطارٍ للفعل الروائي بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية ، وإلغاؤه هو قمع لهوية الخطاب الروائي[2].الذي يُعد الملفوظ الأساس لنسج النص الروائي والسند الرئيس اللاحم لمكوناته السردية التي تدور في فلكه كما يدور في فلكها .

من خلال ما سبق، يتجلى لنا أن مصطلح الفضاء قد حظي بالدراسة والمتابعة في النقد الغربي المعاصر، وقد تبناه النقد العربي من خلال العديد من الترجمات المختلفة التي خلقت في الأخير فوضى مصطلحية، ظلت تُلقي بظلالها إلى يومنا هذا على منجزنا النقدي، ما أحدث بلبلة وقع فيها العديد من النقاد والدارسين نعزوها إلى افتقاد رؤية واضحة ومنهج محدد في تناول المصطلح ومناقشة مدلولهِ، ونعزو ذلك إلى الطابع الذي اتسم في أغلبه بالطرح الاستعجالي.

فقد وقع مفهوم الفضاء في معظم الدراسات التي تناولته ضمن خانة المترادفات للفظ –المكان والحيز والموضع أو الموقع–، وغيرها من المصطلحات التي تداخلت مع مصطلح الفضاء في المنجز النقدي حد التداخل الشائه، الذي شوهَّ دلالة المصطلح، وميعَّ حدوده، وخلق إشكالية كبرى في تحديد مصطلح الفضاء، والتعبير عن مدلولهِ بشكل محدد.

ومنه بدا التساؤل الحاد يطرح نفسه،هل الفضاء معادل للمكان؟، وهل يقع في خانة المساوي له؟ما حدود مصطلح الفضاء؟...ويعنينا طرح هذه التساؤلات التي من شأنها إبراز هذه الحدود للحد من الخلط بين المفاهيم وإرباك كل مُطلعٍ عليها لعدم قدرتهِ على التمييز بين حدود هذه المفاهيم (المكان، الحيز و غيرها) .

2- إشكالية المصطلح (الفضاء) في الخطاب النقدي المعاصر:

بعد أن أحطنا بمفهوم الفضاء نحاول أن نُلِم بأبعاد هذا المعطى النقدي وتتبع المراحل التي مرَّ بها هذا لمصطلح في المدونة النقدية الغربية أولاً على أساس أن المصطلح قد نشأ في ميدان النقد الغربي باعتبارها مسألة وعي واختيار،ثم تناوله الخطاب النقدي العربي المعاصر، من خلال تحليل البُنى الكلية التي أسهمت في بناء أو تشكيل نظرية على مستوى مفهوم الفضاء؟.

[1] – المرجع السابق ، ص 40.

[2] – المرجع نفسه ، ص 59.

2-1 – حدود المصطلح:

يقول الناقد الفرنسي **هنري ميتران (Henry Mitterrand)**: "لا وجود لنظرية مُشكلة من فضائية حكائية ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة "[1]!.

إن غياب هذه النظرية التي أشار إليها **ميتران (Mitterrand)** خلق في الحقيقة جدلاً عنيفاً بسبب المسميات العديدة لهذا المصطلح السردي –الفضاء–، فقد تداولت مفاهيمه دراسات مختلفة تراوح استخدامها للمصطلح ما بين المكان والفراغ والمواقع والحيز (lieu -espace) في اللغة الفرنسية و(space / place/ location) في اللغة الإنجليزية.[2].

ومع كثرة هذه المسميات وتعددها وامتزاجها وتعارضها في بعض الأحيان سنحاول الوقوف عند أهمها من حيث التداول والاستخدام ضمن الخطاب النقدي وهي (المكان، الفضاء، الحيز)، أما مصطلح الفراغ فتشير الدراسات إلى أنه لم يلق ذات الاهتمام الذي لقيتهُ المصطلحات الأخرى، وما تداول هذا المصطلح إلا لاستخدام الفرنسيين له إذ وجدوا في استعمال كلمة (lieu–الموقع) تقصيراً فابتدعوا لهذا الشأن مصطلح الفراغ (espace)[3]، الذي رأوا فيه شمولية أكثر.

أ– المكان (lieu):

ورد في لسان العرب في مادة (كون) أن المكان يدل على "معنى الموضع وعند الليث المكان اشتقاقه من كان يكون ولكنه لما كثر في الكلام صارت الميم كأنها أصلية و المكانة المنزلة و الموضع." [4] .

ولفظ المكان مشتق في الأصل من مادة (م، ك، ن) وهو الموضع.[5]، ويشير صاحب كتاب **تاج العروس**" للميم" الزائدة في لفظ المكان مُستشهداً بقول **الليث**:"المكان اشتقاقه من كان يكون، ولكنه لما كثر الكلام صارت الميم كأنها أصلية".[6].

وبذلك شاع لفظ المكان الذي هو اسم مشتق للدلالة على الموضع،الذي يتموضع فيه كيان ما له وجود مستقل،ما يعني أن هناك علاقة بين الإنسان وبين المكان،وقد ركزت أغلب المعاجم العربية على الربط بينهما وعلى سبيل المثال ورد في معجم**"جمهرة اللغة"**:"المكان: مكان الإنسان وغيره، والجمع أمكنة لفلان مكانة عند السلطان أي منزلة؛ ورجل مكين من قوم مكناء عند السلطان وتمكنت من كذا وكذا تمكناً، واستمكنت منه استمكاناً"[7].

---

[1]- Henri Mitterrand ,le discours du roman, p 193.

[2]– ينظر: سيزا أحمد قاسم ، بناء الرواية ، مطبعة الهيئة العامة المصرية للكتاب، دط، 1985، ص 75.

[3]– ينظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية ، مطبعة الهيئة العامة المصرية للكتاب، دط، 1985، ص 75، 76.

[4] – ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، ص 947.

[5] – محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط1، 1979، ص631.

[6] – محمد الحسيني الزبيدي، تاج العروس، ص 34.

[7] – أبي بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي ، جمهرة اللغة ، المجلد الثاني ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، ط1، 2005، ص 370.

ويشير لفظ المكان إلى معنى الكينونة والوجود، من خلال "كون الشيء وحصولهِ"[1]، ويتجسد معنى الكينونة في حروف لفظ المكان، حيث أن في "الكاف، الواو، والنون، أصل يدل على إخبار عن حدوث شيء، إما في زمان ماضٍ، أو زمن راهن، يقولون: كان الشيء يكون كونا، إذا وقع وحضر(...)وقال قوم: المكان اشتقاقه من كان يكون (...)"[2].

وبعيداً عن المعنى اللغوي للمكان، يجدر بنا التنويهُ أنه لا يمكن ضبط المكان بمعناه المتداول،من دون الإشارة إلى ارتحال هذا المصطلح من مجال إلى آخر عبر العصور، وعلى أساس ذلك، سنحاول حصر هذه المجالات التي تناولت مفهوم المكان بدلالات مختلفة، وأول ما نشير إليه اهتمام الفلاسفة سواء كانوا إغريقا أو عرباً بهذا المصطلح، فثمة فتعريفات كثيرة له ابتداء من **أفلاطون** (**Platon**)حيث يعتبر أن "المكان حاوياً وقابلاً للشيء[3]،أما **أرسطو (Aristote)** يرى أن المكان هو "نهاية الجسم المحيط، وهو نهاية الجسم المحتوى"[4]، أما الفيلسوف **إقليدس** يرى أن المكان " ينبغي أن يكون ذا ثلاثة أبعاد هي الطول والعرض والعمق"[5]، أيضاً اعتبر **كانط** (**Kant**) المكان "ضرورة قبلية لإدراك العالم "[6].كشرط ذاتي وأساسي للمعرفة (Condition subjective).

نلتمس من خلال هذه التعريفات لهؤلاء الفلاسفة أنهم أضفوا على المكان طابعاً حسياً ملموساً يقاس بالطول والعرض. ويعود ظهور هذه المعالجة الحسية الموضوعية لمفهوم المكان إلى عدم قدرة الإنسان البدائي على إدراك المكان إلا من خلال امتداده عبر معالم ومظاهر قائمة تجعله موجودا بالقوة والفعل من خلال التموضع فيه (كالبيت والمجلس) كمقياس يُحدد كينونته، غير أن هذه التوصيفات المادية للمكان في الفلسفة اليونانية لا تخضع لعلاقة الإنسان بالمكان، لأنها تبقى دوماً علاقة خارج نطاق الطول والعرض.

أما الفلاسفة المسلمون فإنهم لا يختلفون ولا يستقلون كثيراً في آرائهم عن فلاسفة اليونان في تعريفهم المكان متأثرين بالموقف الأرسطو طاليسي والأفلاطوني،حيث حدد **ابن سينا**[7] مفهوم المكان بأنه هو "السطح الباطن من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر الجسم المحوي."[8] وفي هذا التحديد المادي البعيد عن التصور التجريدي لمفهوم المكان نلمس عدم حياد ابن سينا عن خط الفلسفة اليونانية في موقفها من المكان وتحديده، كما يشير أيضاً **أبو**

---

[1]– بلحسن البشير،علي بن هادية وآخرون،القاموس الجديد للطالب معجم عربي مدرسي،القباني شركة تونسية للتوزيع،تونس،ط1، 1979،ص1128

[2]– ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق : عبد السلام هارون، مادة كون ، بيروت، دار الفكر، 1979م، ص 148.

[3]–ينظر:حسن مجيد العبيدي،نظرية المكان في فلسفة ابن سينا،مراجعة وتقديم:عبد الأمير الأعسم،دار الشؤون الثقافية العامة،العراق،ط1،1987م،ص16

[4]– ينظر: أرسطو، الطبيعة،ترجمة: اسحاق بن حنين، تحقيق : عبد الرحمن بدوي، ص271،نقلاً عن: حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، عمان الأردن،ط1، 2006،ص 18.

[5] – باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص171.

[6] – الأخضر بركة ، الريف في الشعر العربي الحديث قراءة في شعرية المكان ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران الجزائر ،دط،2002،ص14.

[7] – يتفق مع رأي ابن سينا حول المكان كل من الكندي والفارابي وإخوان الصفا وفلاسفة بغداد، ينظر:حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا،ص 179.

[8] – جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية ،دار الكتاب اللبناني، لبنان، دط،1978،ص412.

حامد الغزالي إلى ذات الفكرة والتوجه في قوله:"إن المكان عبارة عن سطح الجسم الحاوي، أعني سطح الباطن المماس للمحوي"[1].

أشار أيضاً **علي بن محمد الشريف الجرجاني** إلى تقسيم المكان لـ (مكان مبهم ومعين ومحصور)، وهي تفريعات كبرى لمقولة المكان من حيث الفروقات النوعية التي يُوضحها قائلاً: "المكان المبهم:عبارة عن مكان له اسم تسميته به بسبب أمر غير داخل في مسماه كالخلف، فإن تسمية ذلك المكان بالخلف إنما هو بسبب كون الخلف في جهة وهو غير داخل في مسماه، المكان المعين عبارة عن مكان به اسم تسميته به بسبب أمر داخل في مسماه كالدار فإن تسميتها بسبب الحائط والسقف وغيرهما وكلها داخلة في مُسماه."[2] .

من خلال ما ورد، فإن أغلب الدراسات الفلسفية والوضعية واللغوية لمصطلح المكان ظلت تعطي للمكان أبعاداً فيزيائية و حسية قابلة للملامسة.

تبنى نقادنا لفظ المكان واحتل لديهم مقاماً طباعياً أكبر تماشياً مع ما درجت عليه الكتابات العربية لكونه الأقرب إلى الاستعمال في اللسان العربي ، فقد تناولت لفظ المكان **سيزا قاسم** التي خصصت في كتابها الموسوم بـ: (بناء الرواية) فصلاً تناولت فيه موضوع المكان وأهميته،من خلال مقاربة إجرائية لأعمال نجيب محفوظ الروائية ، معنونة إياه بـ: (البناء المكاني و أساليب تجسيد المكان في النص الروائي ودلالته)؛ مؤكدة على ذلك بقولها: " إننا التزامنا في هذا البحث استخدام كلمة <المكان> اتساقاً مع لغة النقد العربي"[3].ثم حاولت تقديم رؤية توضيحية اعتبرت فيها المكان الخلفية والإطار الذي تقعُ فيه أحداث الرواية،وأنه الحقيقة التي تتحقق من خلال الأشياء"[4]،وبالتالي ترى سيزا قاسم أن المكان ملفوظ قائم بذاته من خلاله تتحقق ذوات الأشياء.

وغير بعيد عن هذا الرأي، يجزم الناقد المغربي **حسن بحراوي** أن المكان هو البؤرة الاستراتيجية التي تدعمُ الحكي وتنهض به من خلال كتابه المعنون بـ:(بنية الشكل الروائي) ضمن أحد الأبواب واسماً إياه بـ:"البنية المكانية في الرواية المغربية".[5]

كما يعد الباحث **غالب هلسا** من أهم الباحثين الذين اهتموا بمصطلح المكان رغم ما وجه له من قصور في ترجمته لعنوان كتاب **غاستون باشلار** (**La poétique l'espace**) المُترجم إلى اللغة العربية بعنوان (جمالية المكان) ، يقول في هذه الترجمة بعض النقاد أن "استعمال المصطلح الشائع في النقد العربي المعاصر (جمالية المكان) ترجمة غير سليمة ولا دقيقة تمثل للمعنى."[6]،وقد نعزو ذلك إلى غياب رؤية أصيلة ونهج واضح لمقاربة هذا المفهوم الذي اتسم به

[1] – باديس فوغالي، الزمان و المكان في الشعر الجاهلي،ص172.

[2] – علي بن محمد الشريف الجرجاني، التعريفات، لبنان، دط ،2000، ص ص 244، 245.

[3] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص76.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان،ط2، 2009،ص29.

[6] – ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة، كانون الأول/1998،ص ص 141،142 .

المشهد النقدي العربي آنذاك بشكل عام والباحث جزء من هذا المشهد ما أوقعه في حيز الخلط بين مفهوم الفضاء ومفهوم المكان رغم أن لكل مفهوم خصوصيته ودلالته المتعلقة به.

لكن رغم ذلك لا يمكننا أن نُغمط حق **هلسا** في مباشرة المسار الذي سلكه، من خلال محاولة كسب رهان الريادة في التنويه والتنبيه إلى أهمية المكان، و إيثاره له عن غيره في الاستخدام،بالرغم مما نَعت به حسن نجمي هذه الريادة أو الترجمة بالجناية[1]، فقد حاول هلسا الدفاع عن نفسه وتفسير سبب اختياره" إن ما أعنيه بالمكان هنا هو المكان البسيط ذو الأبعاد الثلاثة: وقد اضطررت لأسباب منهجية أن أعزله عن الزمان والحركة رغم استحالة العزل فعلياً (....) أفعل ذلك لدواعٍ منهجية لا علاقة لها بالرؤيا".[2]

كما يجب أن لا ننسى كلاً من جهود **ياسين النصير** في كتابه المعنون بـ:(الرواية والمكان)، و**حميد لحميداني** في كتابه (بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي) اللذين قدما رؤى مختلفة حول مقولة المكان أكثر استقلالاً مثمنة بدعائم تطبيقية دقيقة .

على كل حال إن مفهوم المكان كوحدة أساسية في بناء النص الأدبي يختلف عن المكان الهندسي المحايد الذي تحكمهُ لغة القياس والأحجام، فهو مكان خاضع لرؤية خاصة تتفاعل مع الأنساق الفكرية والتاريخية والنفسية الخاصة بالمبدع، وله مدلولات ثقافية واجتماعية، ينعكس أثرها على العمل الأدبي (شعراً– نثراً).

ب– الحيز:

ورد في **لسان العرب** في باب الزاي (فصل الحاء)، "حوز الدار وحيزها: ما انتظم إليها من المرافق والمنافع وكل ناحية على حدة حيز بتشديد الياء مثل هينْ وهين والجمع أحياز نادر، فأما القياس فحيائز، بالهمز في قول سيبويه وحياوز بالواو في قول أبي الحسن،قال الأزهري: وإن القياس أن يكون أحواز بمنزلة الميت والأموات ولكنهم فرقوا بينها كراهة الالتباس،وفي الحديث:فحمى حوزة الإسلام أي حدوده ونواحيه وفلان مانعْ لحوزتِهِ أي لما في حيزه"[3]

ويشير **تاج العروس** للفظ بمعنى "الحوز:الجمع وشم الشيء، الحوز: الموضع ،يحوزه الرجل (تتخذ حواليه مسناة) والجمع الأحواز ."[4].

ومن المعاني التي أشارت إليها بعض القواميس الأجنبية؛ أن(حيز بتشديد الياء، حيز) مكان ومدى،نطاق ومجال" place; spot; site; location: area; scope; range…. Space room

ويعتبر مفهوم الحيز من المفاهيم المُلتبسة أو التي تدور في فلك الفضاء،غير أن ذلك كان على تفاوت ما بين الباحثين والدارسين في اعتمادهم مصطلح الحيز كمساوٍ لمصطلح الفضاء.

[1] – حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 42.

[2] – مجموعة من الباحثين ، الرواية العربية– واقع وآفاق– ،ضمن مناقشات ملتقى الرواية العربية الجديدة ، ص 396.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، ص39.

[4] – محمد الحسيني الزبيدي، تاج العروس، المجلد الثامن ،ص64.

ونميز من هؤلاء الباحثين الذين أولوا أهمية لمصطلح الفضاء، الناقد الجزائري **عبد المالك مرتاض،** إذ نُسجل تفضيله لمصطلح الحيز على نظيره الفضاء، مُعللاً سبب هذه المفاضلة التي تتسم حسبهُ بالموضوعية لأن مصطلح الفضاء يحمل أو يوحي بمعاني الخواء والفراغ، فنعته بالقصور أما الحيز الذي يحمل وفق منظوره معاني الشكل والامتلاء والثقل ،فيقول:"لقد أطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلاً للمصطلحين الفرنسي والانجليزي...(espace-space) ... وأن مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز "[1]، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون "معناه جارياً في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والحجم، والشكل..."[2]. غير أنه أحياناً يُجَانب الصواب، من خلال استخدام كل من مصطلح (الحيز– المكان– الفضاء) في باب واحد على أساس أنها تؤدي جميعها معنىً واحداً، وذلك من خلال قوله:"فالعفاريت تُحيز فضاءها وحيزها في حرية مطلقة (....) التحييز الأسطوري، لا الجغرافي أو المكاني أي الحيز المستحيل الذي يكونُ فوق طاقة البشر."[3].

لكن يبقى هناك فرق بين الحيز والمكان حيث أن: "المكان أخص من الحيز، والحيز مطلب المتحرك للحصول فيه والجهة مطلب المتحرك للوصول إليها والقرب منها"[4].وهذا الخلط في واقعه نعاينهُ لدى نقادنا المشارقة والمغاربة على حد سواء رواد المدرسة الأنجلو سكسونية والفرانكفونية، ليفرز هذا الواقع الكثير من المقاربات والمعاينات الغامضة والمراوغة لمفاهيم هذه المصطلحات، و قد نعزو ذلك إلى أمرين:

- عدم فهم المصطلح في بيئته الفكرية التي أفرزته .
- الترجمة التي تنقل المصطلح دون مراعاة دلالاته في اللغة المترجم عنها .

ج– الفضاء: Espace.

من خلال ما عرضناه سابقاً حول مختلف المصطلحات التي تدور في فلك الفضاء (المكان– الحيز)، لاستخلاص حدود مصطلح الفضاء، نستنتج أن:

- لو عقدنا مقارنة بين التعريف المعجمي للفظ المكان ولفظ الفضاء في معظم المعاجم العربية والأجنبية، لاحظنا أن الفرق واضح بينهما،فالمكان دال على الموضع المحدود، أما الفضاء فهو المكان الواسع من الأرض المتميز بالرحابة والشساعة اللامتناهية.
- حاول أغلب الفلاسفة الفصل بين مفهومي (المكان– الفضاء)، وإن أول الفلاسفة السباقين إلى الفصل بينهما أفلاطون، الذي أشار إلى الفرق بينهما إلا أنه لم يُحدد بشكل دقيق سمات هذا الفرق،غير أنه آمن بـ:"وجود المكان بوصفهِ حقيقة واقعة و بالفضاء الذي يُحيط به كذلك "[5] .

---

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 141.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] – عبد المالك مرتاض،ألف ليلة وليلة،تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،دط،1999،ص ص113،114.

[4] – أبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية ،مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان ط2 1998، ص 826.

[5] – عبد الرحيم مراشدة، الفضاء الروائي –الرواية في الأردن نموذجاً –، وزارة الثقافة، عمان،دط،2002، ص10.

كما يُحدد الفيلسوف **هايدغر(M-Heidegger)** تصورهُ لهذين المفهومين (المكان- الفضاء)من مفهوم مُقارب لما حدده سابقاً **أفلاطون**،حيث يرى أنه إذا كان:"الجسر مكان. وهو كشيء يضع فضاء،تندمج فيه السماء والأرض والسماويون والفانون"[1]. ما يعني أن الفضاء هو المحدد للمكان الذي هو جزء من الفضاء، لأن المكان عبارة عن حقيقة ذات أبعاد مادية وملموسة يحويها الفضاء، فالفضاء عند **هايدغر** مُهيأ ومؤثث بالمكان العامر بالموجودات المحسوسة والمحددة المعالم، والمكان هو مجرد إطار يدور حوله الفضاء المُترامي الأطراف والذي لا يمكنُ تحديدهُ في إطار أو مجال محدود، ما يعني أن المكان جزء من الفضاء لا الفضاء جزء من المكان .

فعودٌ على بِدء، وبما لا يدع للشك أن الفضاء أوسع من الحيز وأشمل من المكان، في حين أن الحيز أكثر اتساعاً من المكان، فالفضاء بامتداده واتساعه يحوي الأمكنة الهندسية،حيث أن المكان جزء صغير من الفضاء فهو بمثابة الجزر المحددة المتواضعة على البحر الشاسع، أو السفن الطافية على سطحه والسابحة على مائهِ وبالتالي فإن "الفضاء أهم من المكان، لأنه يشيرُ إلى ما هو أبعد و أعمق من التحديد الجغرافي،وإن كان أساسياً إنه يسمح لنا بالبحث عن فضاءات تتعدى المحدود والمجسد لمعانقة التخيلي والذهني ومختلف الصور التي تتسعْ لها مقولة الفضاء."[2] "فالفضاء هو البدء والمنتهى"[3].

من هذا المنظور فإن المكان في حضوره الهندسي والجغرافي في النص يوهم القارئ بالواقع وبواقعية الأحداث الماثلة أمامه رغم أنها في الأصل من اصطناع اللغة وخيال الروائي، في حين أن الفضاء برحابته وامتداده وامتلائه يوحي بالواقع ويُحيل عليه لا الإيهام بوجوده، فالفضاء بآفاقه الإيحائية ومعانيه الدالة عليه من خلال امتلاءه بالقيم الثقافية والفكرية تمنحه القدرة على تجاوز ضيق المكان الذي يجعل منه مجرد إطار هيكلي محدود لا يعبر عن تفاعل الشخصيات السردية ضمن عالم الحكي وتفاعلها مع كل ما يُحيط بها من علاقات ومؤثرات.

وبحسب ذلك لم يعُد الفضاء الروائي مجالاً لملامسة الأحداث وهي تقع في حيز تعيش فيه مجموعة من الشخوص بل يُعد من العناصر الأساسية في العمل الفني على المستوى التشكيلي والدلالي ،فلم يعد الفضاء ذيلياً في الرواية بل أصبح ضرورياً في السرد و محاولة الاستغناء عنه تخلق الكثير من المخاطر والهِنات.

وفي عمق هذا الجدال الشائك حول حدود مصطلح الفضاء أضحى الفضاء الجدلية الحاضرة بقوة في مضامين إشكاليات الباحثين و الدارسين في ظل ما يحملهُ هذا المكون من أهمية بالغة في تكوين الخطاب الروائي وتأسيسهُ.

من خلال ما عرضناه لمختلف الشروح المتعلقة بالمكان -الحيز- الفضاء، نستنتج أن "الفضاء (space)هو الكلي وأن المكان (place) هو الجزئي و أن الموضع (location) هو الأكثر جزئية والأكثر تحديداً "[4].

---

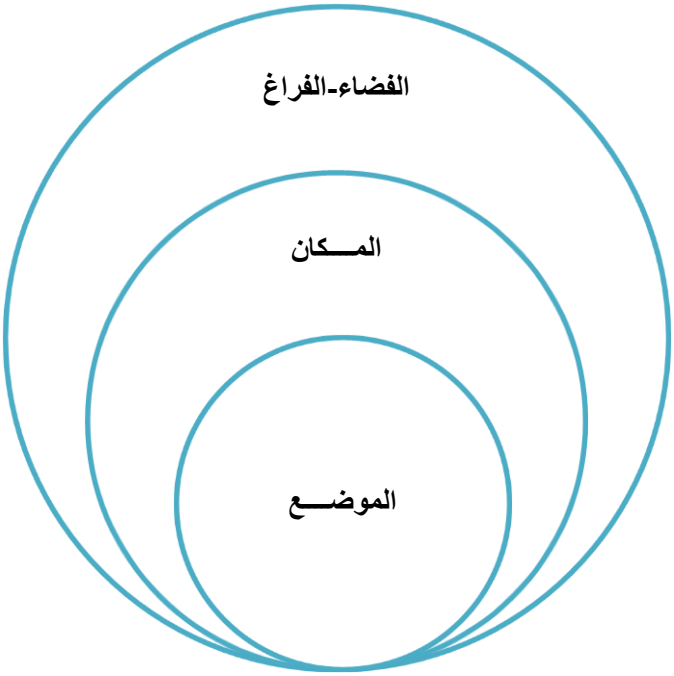
[1] -M-Heidegger; Essais et conferences;p184، نقلاً عن: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بُنياته وابدالاتها، الجزء3 ،دار توبقال، الدار البيضاء المغرب ، ط3 ، 2001 ،ص115.

[2] – سعيد يقطين، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب،ط1 ،1997،ص240.

[3] – جوزيف.أ.كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: لحسن أحمامة، إفريقيا الشرق، المغرب،دط،2003،ص07.

[4] – طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة و المكان، التعبير، التأويل، النقد، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1، 2002، ص24.

ويمكن تجسيد هذه الفروقات النوعية بين مصطلح الفضاء- المكان- الحيز- الموضع أو الموقع، من خلال المخطط التوضيحي الآتي:[1]



من خلال هذا الرسم التوضيحي يتبين لنا أن مصطلح الفضاء مفهوم شمولي ومركزي، يمكن للفضاء أن يأخذ معنى المكان سواء كان مأهولاً أو خاوياً، أو أسطورياً أو واقعياً، لكن لا يمكن أن يأخذ المكان معنى الفضاء أو مفهومه لأن هذا الأخير سواء كان مأهولاً أو خاوياً، أسطورياً أو واقعياً، لا يمكن للمكان أن يساويه أو يخترقه لأن المكان جزء من الفضاء الذي يحويه ويشمله فلا وجود له خارج منظومة الفضاء الذي يُعد هوية العمل الأدبي وإقصاؤه أو إهماله بمثابة طمس أو مسخ لهذه الهوية، فمفهوم الفضاء كامن في جميع المعاني ويعانق جميع الدلالات المُحيلة عليه، وكما قال الشاعر **ميلوش** (**Milos**) :"تحت آلاف أقنعة الحب، الخوف، الغطرسة،التقزز، يكمنُ المشكل الأبدي المتعذرْ حَلُه الفضاء"[2]. لامتداده على خط الحكاية السردية وتَحكُمِه في الوظيفة الرمزية الحكائية للسرد.

من خلال ما ورد حول إشكالية مفهوم مصطلح الفضاء في الخطاب النقدي المعاصر، وبعد تناول هذا المصطلح بعدة أوجه نستنتج أنَّ الإشكالية نابعة من صعوبة ضبط مصطلح الفضاء وانسجام مفهومه والسياق الدال عليه، زد على ذلك عدم اجتماع النقاد العرب في دراساتهم النقدية على مصطلح موحد لعدم امتلاك رؤية مستقلة وانشقاق مرجعياتهم بين خطاب المدرسة الأنجلوسكسونية وخطاب المدرسة الفرانكفونية، ما أضفى على أغلب الدراسات طابع الغموض والتردد وهو ما نلمسه كباحثين في تناول هذا المفهوم ومحاولة تحديده التي تبدو مهمة مستحيلة في ظل الاستناد على هذه الدراسات، فتارة يتم استخدام مصطلح الفضاء بمعنى المكان أو الحيز وتارة أخرى يدل على الزمان

[1] – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] – نقلا عن :حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص36.

والمكان معاً وتارة أخرى يشتمل على أغلب العناصر الحكائية (المكان والزمان والشخصية)، ويعود هذا التشعب – حسب رأينا– إلى عدم فهم المصطلح في بيئته الفكرية التي أفرزته، وعامل الترجمة التي تنقل المصطلح دون مراعاة دلالاته في اللغة المترجم عنها، زد على ذلك عدم اهتمام النقاد والدارسين العرب بقضية التمييز والفصل بين مصطلحي المكان والفضاء كأولوية ضرورية لوضع المصطلحات في مساراتها تجنباً لتشويش وتحقيقاً للانسجام، وبالتالي لن يأخذ مفهوم الفضاء تحديداً واضحاً في الخطاب النقدي العربي المعاصر طالما بقي أسير الأزمة الفكرية التي أفرزت مفاهيم مغلوطة لأسباب عديدة أشرنا لها فيما سبق .

2-2 – الفضاء في الخطاب النقدي الغربي:

مع بروز الرواية الجديدة، طرأت العديد من التحولات التي مست بنية الرواية،حيث تغيرت المفاهيم التي تؤطرها فحلت الأشياء محل الإنسان الذي كانت تتمركز حوله معطيات الرواية،وأضحت مجرد عناصر تدور في فلكه ويقول في هذا الصدد **ميشال بيتور**:"إن وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه."[1] وذلك من خلال تقديم صورة عن وضع الإنسان أمام محيطه المادي.

غير أن هذه المفاهيم التي صاغت رؤية الرواية الجديدة ما زادتها إلا تعقيداً وإشكالا ،فالدارسون ظلوا يستجدون بدراساتهم و أبحاثهم المختلفة المسار البحثي الأمثل لبناء الرواية.

ولعل من أهم هذه الدراسات التي استثمرت في هذا المسار، والتي يمكن عدها فاتحة للكتابات السردية المعاصرة،هي دراسة للناقد **جيرار جينيت (Gerard Gent)** في كتابه المعنون بـ:(خطاب الحكاية)،حيث حاول استجلاء أنساق دلالية جديدة لبنية الرواية، واستقطابها، من خلال رواية مارسيل بروست المعنونة بـ: بحثاً عن الزمن الضائع.

وقد علق الناقد المغربي **محمد معتصم** عن هذا الإرساء التنظيري المهم، من خلال التقديم لكتاب"خطاب الحكاية " المترجم إلى اللغة العربية ،بقوله:"وأخيراً هناك القراءة التقنية المسلحة بترسانة السرديات الحديث والتي يُمثلها جيرار جينيت في خطاب الحكاية تمثيلاً نموذجياً"[2].

إن هذا التحول الذي مس بنية الرواية الجديدة، ألقى الضوء على دراسة العديد من المكونات الروائية (الشخصية الزمان، الأحداث....) التي تُوظف لاستقصاء موضوع الفضاء،فكانت المعاناة التي لاقاها مختلف الباحثين في اعتماد المفهوم الناجع ،وفي البحث عن المصطلح الأكثر مناسبة لتغطية هذه البنية الجديدة للرواية الحديثة، لا تختلف عما وقع فيه الباحثون إثر محاولاتهم لاختيار المفهوم الصحيح واعتماده في دراسة البنية الفضائية للرواية.

وبحسب ذلك، فإن من أهم الدراسات التي أولت اهتماماً ودراسة لمفهوم الفضاء، هي تلك الدراسة التي أنجزها **لوري لوتمان (Laurie Lutman)** في كتابه المعنون بـ:"بنية النص الفني"1973[3]،حيث كتب العديد من

[1] – ميشال بوتور ،بحوث في الرواية الجديد ، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات ،بيروت ،باريس،ط2 ،1982،ص53.

[2] – جيرار جينيت، خطاب الحكاية ،ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف،ط3، 2003، ص14.

[3] – محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، دط،2005،ص 57

الباحثين حول وظيفة الديكور أو الوصف،غير أنه "باستثناء المنظر السوفيتي **يوري لوتمان** فإن النقد بصفة عامة لم يوجه اهتمامه إلى الطريقة التي تقدم بها الرواية وضع الإنسان أمام محيطه المادي."[1] وتعتبر هذه الدراسة مصدراً أصيلاً في إرساء مفهوم نظام التقاطب المكاني،"الذي يسمحُ لنا بوضع اليد على ما هو جوهري في تشكيل الفضاء الروائي ويُخبرنا عن دلالة العناصر الجزئية و تعبيراتها الملموسة ضمن وحدة العمل الروائي بأسرهِ"[2]،ويعتبر من أهم المفاهيم النقدية والأدوات الإجرائيةعند الناقد **حسن بحراوي** وغيره من النقاد، الذين تناولوا هذا النظام كأحد أهم الضرورات التي يخضع لها التنظيم المكاني.

كما " قام المنظرون الألمان بعد **روبير بيتش** (**R.PETSCH**) (1934) بالتمييز بين مكانين متعارضين هما: lokal Raum،أما الأول فقد عنوا به المكان المحدد الذي تضبطه الإشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد... الخ وأما الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تُؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية.وانطلاقاً من هذه التميزات ومدعماً إياها بالأمثلة الملموسة، قام **هرمان مير (H.MEYER)** بإبراز كيف أن الفضاء يلعب دوراً مهماً أساسياً في التخييل الروائي."[3].

نسجل أيضاً دراستي الفرنسيين **جورج بولي** (**George poulet**) (**الفضاء البروستي**)[4]**وجيلبير دوران** ...للفضاء الروائي " فقد درسا الفضاء الروائي لذاتهِ ولم يقوما بتحليل الروابط التي تجمع بين الفضاء الروائي والأنساق الطوبولوجية الأخرى في العمل، ولا بينه وبين مجموع المكونات الحكائية، ومن ثم جاء تحليلهما للمكان الروائي قاصراً عن أن يدرك الأبعاد المختلفة لبنية المكان في تشكلاتها ومظاهرها."[5]

غير أنه حاول **رولان بورنوف** (**Roland Bourneuf**) من خلال كتابه المعنون بـ:(الفضاء الروائي)[6]L'espace romanesque أن " يملأ هذه الثغرة التي تركها مواطناه- بولي ودوران – وذلك حين تساءل بصدد الضرورات الداخلية التي يخضع لها التنظيم المكاني في الرواية ،مقترحاً علينا نصف بطريقة دقيقة طوبوغرافية الحدث، وأن نُحلل مظاهر الوصف ونهتمُ بوظائف المكان في علاقاتهِ مع الشخصيات والمواقف والزمن، وأن نقيس درجة كثافة أو سيولة الفضاء الروائي محاولين الكشف عن القيم الرمزية والأيدولوجية المرتبطة بعرضه وتقديمه في الكتاب."[7].

غير أن أهم الدراسات التي كان لها الفضل في إرساء وإجلاء جمالية أو شعرية الفضاء والكشف عن المعاني الرمزية المتضمنة إياه،الدراسة التي ألفها الأكاديمي الفرنسي **غاستون باشلار (Gaston Bachelard)**

---

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ،ص 26.

[2] – المرجع نفسه ، ص 40.

[3] – F.V. Rossum Guyon: critique du roman. Ed Gallimard.1970.p61. ،نقلاً عن: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ،ص 26.

[4] -George poulet, L'espace proustien , Paris , Gallimard , 1963.

[5] –حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 26.

[6]-Roland Bourneuf et real quellet ,L'espace romanesque, PUF, 1970.

[7] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص26.

بعنوان"**شعرية الفضاء**"[1] – ضمن عنوانه الأصلي–،حيث أسهم في بلورة مفهوم الفضاء الروائي مُقدماً دراسته بكثير من التأمل الفلسفي، وهذا ما يميز دراسته عن غيرها، من خلال محاولة القبض على المعاني والدلالات التي يتركها هذا العنصر في ذاكرة الإنسان ووجدانهِ وتؤثر فيه وفي محيطه، والتي بدورها تتمثل وتتجسد في الآثار الفنية والإنسانية أضف إلى ذلك تتميز هذه الدراسة بذلك المفهوم الذي أطلقهُ **باشلار** بما أسماه (taphophilie) أي"هوس المسح الشامل"[2]، بمعنى البحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يُمكننا الإمساك به والذي يمكنُ الدفاع عنه ضد القوى المعادية بمعنى أن المكان المحبب إلى ذواتنا هو المكان الممتدح،كما أن المكان المرتبط بمفهوم الحماية أو قيمة الحماية هي نابعة من المكان نفسه الذي يحمل قيمة ايجابية، وهذه المفاهيم أو القيم الرمزية هي في الحقيقة قيم متخيلة.

ولا يحيد عن هذا التحديد المفهومي أو التوجه في دراسة مقولة الفضاء الباحث **جورج بيريك (George Perec)**،من خلال اعتماده على جمالية الصورة والتأمل، فقد لجأ **بيريك** في كتابه المعنون بـ:"فصائل الفضاءات"[3](Espèces d'espaces)، إلى الاهتمام بالعديد من النقاط والعناصر أبرزها:

- التأكيد على أهمية الأمكنة لدى الإنسان حسب قربها منه و احتضانها له.
- التمس أثر الكتابة في حفظ ما يتصورهُ الإنسان عن المكان أو الفضاء بشكل أعم، وترجمة أحاسيسه الحسية والمجردة عن فضاءاته المتعددة.

فقد أوضح **بيريك** (**Perec**) إيقاع الفضاء بقوله:"يذوب الفضاء مثلما ينسربُ الرمل بين الأصابع ،يجرفهُ الزمن، ولا تبقى لي منه سوى بقايا شائهة:أن تكتب أن تحاول بتدقيق متناهٍ الاحتفاظ بشيء، أن تُبقي شيئاً على قيد الحياة: أن تنتزع بعض البقايا الدقيقة من الخواء الذي يتقعر ، أن تترك ، في مكان ما، أخدوداً، أثراً، وسماً أو بعض علامات"[4].

بحسب ذلك ،فإن الفضاء عند **بيريك** هو عنصر مُخْترق مُفعل لكينونة الإنسان وواقعه يؤثر فيه ويتأثر به، من خلال ذلك، أراد بيريك أن يؤسس هذه العلاقة التفاعلية بين الفضاء والإنسان على أساس مدى تأثير الإنسان وقدرته على خلق الفضاء، واصطناعهِ وفق منظومة من الأحاسيس والمشاعر المختلفة.

من جهة أخرى ، أظهرت الباحثة **جوليا كريستيفا (j- Kristeva)**، باعتبارها من الرواد الأوائل الذين خاضوا غِمار البحث في موضوع الفضاء، من خلال كتابها المعنون بـ:"نص الرواية"، حيث أبرزت مفهوم فضاء الرؤية ضمن

[1]- Gaston Bachelard , La poétique de l'espace , paris , Quadrige , PUF , 8e édition , 2001.

[2]– غاستون باشلار، جماليات المكان، ص31.

[3] – بيريك جورج، فصائل الفضاءات، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي ،دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000.

[4] – المرجع نفسه ، ص93

مبحث الفضاء النصي l'espace textuel du roman، وتشير إلى ذلك قائلة:"فضاء الرواية هو فضاء الرؤيةperspective "[1].

في الأخير نستذكر قول **هنري ميتران** أن البحث في مقولة الفضاء ما هي إلا نقط بحث متقطعة، حاول وصلها ببعضها البعض مختلف الدارسين والنقاد من خلال مجهوداتهم ودراساتهم التي كان لها الفضل في إرساء مكانة الفضاء وإجلاءه في بناء الخطاب السردي وكيفية اشتغاله بوصفه أهم المكونات السردية الضرورية في صياغة العمل الحكائي، ومن بين هؤلاء نذكر:(**يوري لوتمان، هيرمان ميير، جورج بولي،جيلبير دوران، رولان بورنوف جورج ماتووي، ميشال بوتور ميتران بويون، جوليا كريستيفا، تزفيتان تودروف، جيرار جينيت**). ثم إن ما يُميز هذه الجهود والدراسات النقدية، في تناولها مفهوم الفضاء تعالق حلقاتها البحثية ببعضها البعض فكل حلقة تُكمل الأخرى رغم تعدد التصورات واختلافها، فتطور مفهوم الفضاء كان نتيجة اختلاف مدارسه ومؤسسيه لأنه اختلاف صحي قائم على الاجتهاد والتأسيس.

2-3 – الفضاء في الخطاب النقدي العربي:

غنيٌ عن الذكر، تبعية النقد العربي للنقد الغربي، فلا يكاد أن يكون النتاج النقدي العربي مُستقلاً عنه، تابعاً له ومما لاشك فيه أن تناول موضوع الفضاء في بنية الرواية العربية الجديدة كان نتيجة تأثر الرواية العربية بالرواية الغربية عامةً والرواية الفرنسية خاصةً، لما تميزت به من خصائص وتقاليد أرستها في عالم بناء الرواية ،إلى جانب تبني منجزات مدرسة الرواية الجديدة،من خلال آراء روادها من روائيين أمثال (**كلود سيمون، وناطالي ساروت آلان بروب غرييه،وميشال بوتور....**)[2].

ولعل المتتبع للمنجز النقدي العربي الذي تناول موضوع الفضاء الروائي، يجد هوامشه تكاد لا تخلو من إحالات على دارسين ومنظرين غربيين عمدَّوا معالم هذا المفهوم وأضاءوا جوانبه أمثال **موريس بلانشو (Maurice**

[1]- j-Kristeva; le texte du roman approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle mouton; Publisher; 1979; p186.

* تجدر بنا الإشارة إلى أن أول من استخدم لفظ الفضاء في المعجم العربي الحديث"سعيد علواش"في مؤلفه المعنون بـ:"معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" – حسب الباحث شريبط أحمد شريبط–، و قد أورد له العديد من التعاريف المختلفة:

– يستعمل مصطلح "الفضاء" في السيميائيات كموضوع تام يشتمل على عناصر غير مستمرة، انطلاقاً من انتشارها لهذا جاءت تكون موضوع الفضاء اعتبار كل الحواس ، في سيميائية الاهتمام بالفاعل كمنتج و مستهلك للفضاء .

– يفترض "الفضاء" اعتبار كل الحواس في سيميائية الاهتمام بالفاعل كمنتج و مُستهلك للفضاء .

– يُقابل موضوع الفضاء جزئياً، سيميائية العالم الطبيعي، لأن اكتشاف الفضاء هو تكون مباشر لهذه السيميائية .

– تبثُ سيميائية الفضاء عن التحولات التي تُعانيها السميائية الطبيعية بفضل تدخل الإنسان في إنتاج علاقات جديدة.

– بالإضافة إلى مفهوم "الفضائية"و"التحديد الفضائي"تستعمل السيميائية السردية والخطابية "الفضاء الإدراكي"، ينظر:شريبط أحمد شريبط، بنية الفضاء في رواية "غداً يوم جديد"، مجلة الثقافة، العدد 115، الجزائر، ص 145.

[2] – ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد،مجلة عالم المعرفة، كانون الأول، 1998، ص81.

(Blanchot) وبوتور **(Botour)** وغريفيل (**Grévil**) لوتمان **(Lutman)** ، ميتران **(Mitterrand)** وغيرهم.

ومما تجدر الإشارة إليه أن تناول دراسة موضوع الفضاء في الخطاب النقدي العربي ميزه التناول الشائه والهجين للمصطلح،ويعود سبب ذلك إلى الترجمة المغلوطة لمصطلح الفضاء خلال المسار الانتقالي للمصطلح إلى النقد العربي وما تبع هذه الترجمة من دراسات وقراءات تتميز بعجزها عن انجاز تصور أصيل لموضوع الفضاء في ظل الفوضى المصطلحية التي أربكت هذه الدراسات وأوقعتها في خانة التعقيد وغرابة الطرح،فأضحى مفهوم الفضاء مجرد حلية لفظية دون هوية فاقد لخصوصيته ووظائفه.

فقد ظلَّ مصطلح الفضاء مُعادلاً لمصطلح المكان،والديكور مُساوياً له في مختلف المقاربات النقدية العربية،وسندرج نماذج من هذه المقاربات التي توازي بين مصطلح المكان والفضاء:

- **يقول حسن بحراوي: " أما النموذج الأول وهو المكان أو الفضاء الروائي"**[1].
- **ويقول أيضاً سعيد يقطين: "وكما سنتعامل مع المكان أو الفضاء"**[2].
- **يقول منصور الدليمي، "ولم يظهر هذا المصطلح الفضاء (المكان) في حقول الدراسات الأدبية "**[3].

نلحظ من خلال ما ورد في هذه الأقوال أن الاشتغال على المصطلحين يتم في خانة المترادف والمُساوي وكأنهما واحد، ويحيلان على بعضهما البعض، فسقط هذا المكون الحكائي في دائرة مغلقة ألزمته أن يلعب دوراً ثانوياً ومُهمشاً في الإنتاج النقدي أو الإبداعي–فلا غرو– والحالة هذه أن نسجل قصور الدراسات النقدية العربية في تناولها للفضاء، حيث نلحظُ على مدى تعاقب العقود، عدم وجود دراسات مُكثفة محيطة بهذا الموضوع، وعدم اهتمامهم يعود إلى جملة من الأسباب لعل أهمها عدم امتلاكهم آليات منهجية ومفاهيمية دقيقة لمقاربة هذا العنصر المعقد والمتشعب. إلا أن ما يستوقفنا بعض المجهودات والعناوين التي سعت سعيًا حثيثًا لإرساء نظرية تتبنى البحث في الفضاء الروائي ضمن المنجز الروائي العربي، تهدف إلى تأسيس منهج واضح وأصيل،وإن كان أسُّ هذه النظرية يرتكز على إعادة تفكيك المقولات النقدية الغربية التي تناولت مكون الفضاء وتركيبها في قوالب نقدية تحاول أن تكون لها طابع خاص يعكس التجربة النقدية العربية في مسارها التطوري، ومن بين هذه التجارب النقدية نذكر ثلاث:

- **كتاب بناء الرواية لسيزا قاسم 1984م.**
- **كتاب بنية الشكل الروائي – الفضاء. الشخصية. الزمن– لحسن بحراوي 1990م.**
- **كتاب الرواية العربية البناء و الرؤيا لسمر روحي الفيصل 2003م.**
- **كتاب بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد لحميداني 2003م.**

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص20.

[2] – سعيد يقطين، قال الراوي ،ص163.

[3] – منصور نعمان نجم الدليمي ، المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، العراق، دط، 1999م، ص16.

إلا أنَّ هذه الدراسات لم تُنفي حقيقة هشاشة التبادل للمصطلح في النقد العربي الروائي،وافتقاره للعمق في ظل غياب التصور الواضح والفهم الصحيح للفضاء واعتباره مجرد حلية لفظية لا ينتج الاستغناء عنها أية عثرات أو هنات تُخلُ بالبناء الروائي،إلا أنه نتاج المثاقفة التاريخية والفكرية و تجاوبهم مع المنجز النقدي الغربي.

وفق ذلك ساهم تطور تقنيات الفضاء الروائي من ترسيخ علاقاته ضمن الخطاب ومكونات البنية الروائيةواستطاع أن يُنتج تصوراً متقارباً نعرف من خلاله مستويات الفضاء رغم ما شهدهُ من نُقص وعجز،في اعتماد المقاربات المناسبة ذات مسار بحثي مكتمل،وموحد،كما أعرب عن ذلك **حميد لحميداني** بعدم وجود مفهوم واحد للفضاء.[1]

زِد على ذلك إهمال الدراسات النقدية العربية لمفهوم الفضاء، وتهميشه بما لا يدع للشك افتقار نقادنا لامتلاك رؤى فكرية ومنهجية لِخوض غِمار هذا المفهوم والتأصيل له، فيقول في هذا الصدد **عبد المالك مرتاض**:"إننا لم نر أحداً من كتاب العربية ممن اشتغلوا بنقد الأدب الروائي أو التنظير للكتابة الروائية،خصص فصلاً مُستقلاً لهذا الحيز أو الفضاء بالمصطلح الشائع"[2]، مُستثنياً من هذا التعميم دراسة **حميد لحميداني**(بنية النص السردي)،التي تميزت بوضوح المنهج ونضج الرؤية لاستعانته بالنقد الغربي كَمَعين أصيل يردُ منه ،من أمثال **بوتور(Bouture) ،وجينيت (Jeanette) وكريستيفا (Christieva).**

ويذهب الناقد **سعيد يقطين** نفس المذهب مُؤكداً عجز النقد الروائي العربي عن انجاز نظرية خاصة بمقولة الفضاء التي مازالت"مجالاً مفتوحاً للاجتهاد وللتصورات المتعددة التي لم تصل إلى حد بلورة نظرية عامة للفضاء"[3].خاصة في ظل اختلاف النقاد في تقييم أنساق البناء الروائي وتقديم أحدها على الأخرى،وهذا يتمثل في انكباب النقد الروائي العربي على دراسة عنصري (الزمن،الشخصية) باعتبارهما أهم العناصر التي تقوم عليها الرواية وظل هذا الاعتقاد مُلازماً نتاجنا النقدي والإبداعي لعقود طويلة، ما انفك أن تداعى قيد هذه السيطرة، لتعود للرواية توازناتها في إعطاء جميع الأنساق حيزها في البناء الروائي وأهميتها ومنها نسق الفضاء الذي تفطن إليه نُقادنا، فأولوه الاهتمام بالدرس والتحليل بعد أن أغفلوه لعهود طويلة، وذلك لأهمية مكون الفضاء في البناء الروائي.

2- 4- أهمية الفضاء في بناء الخطاب الروائي:

بعد أن احتل مكون الفضاء مكانته المُستحقة في بنية الرواية،وأضحى أفقاً للرواية وغاية من غاياتها الذي لا غنى عنه، ما نبه الباحثين لما لحق بهذا العنصر من تهميش وحيفْ،وإغفال مسهُ في مختلف الدراسات النقدية الروائية إلى أن برزت تيارات حديثة أخذت تشيرُ بمدى أهميته وضرورته في تشكيل هوية العمل الروائي لا يمكنُ اختزاله وإلا عُدَّ ناقصاً، ولقد تجسدت هذه الدعوات والآراء على يد دعاة الرواية الجديدة، وما نتج عنها من تحولات وتطورات

[1] – انظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي،ص53.

[2] – ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص146.

[3] – سعيد يقطين ، قال الراوي ، ص237

مست تقنيات البناء الروائي،فسلطت الضوء على أهم عناصر البناء الفني أولاً وهو الفضاء؛ باعتباره الملفوظ الرئيس المشكل لنسيج الرواية و"سبب وجود العمل الأدبي"[1] برمته.

وبحسب ذلك أضحى الفضاء هو عالم الروائي، و" شرطاً لازماً للروائي كي يبني عليه عالمه، ويُحي فيه المجتمع الروائي"[2]، على هذا النحو تعاظم البحث في مكامن الفضاء وتطور كمكون روائي لما يستدعيه من حضور في العمل الروائي؛ يتمظهر في عنصر الشخصية والزمن والحدث،هذه العناصر تتألف وتندمج لتشكل الفضاء في صورة الكلي التراكمي، ذلك أن"الفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها....بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقعُ في هذه الأمكنة ولوجهات نظر الشخصيات فيها"[3]، فكثيراً ما يتحول المكان إلى شخصية أو جنس من الشخصية تتحدث وتتحرك،والفضاء على هذا النحو صورة لمتعدد- تتحكم فيه زوايا مختلفة،إذ يصرح الناقد **حسن بحراوي** قائلاً:"يُمكننا النظر إلى المكان بوصفهِ شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء."[4].

الذي تلوحُ معالمهُ في كل شيء فأضحى جسراً لعبور عالم الرواية، مما حدا **ببيتور (Bouture)** أن يعتبره سلسلة لا انقطاع فيها؛ "كل مكان هو جدوة أفق لأماكن أخرى بل نقطة انطلاق لسلسة من الاجتيازات الممكنة مروراً بمناطق أخرى محددة على وجه التقريب."[5]

إن ما يميز مفهوم الفضاء اتساعه ليشمل كل شيء، وأهميته لا تقتصرُ على المستوى البنائي بل ليتحقق من خلال خضوعه للعلاقات الإنسانية وخضوع هذه الأخيرة لإحداثياته مستوى حكائي مدلولي متعدد الأبعاد، يمكن استقراؤه من خلال البناء الروائي وأنساقه المختلفة. ومن ثم نجد أن الفضاء "مثل الهواء يستغرق كل الأشياء والمخلوقات لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي، إنه قوقعة الإنسان."[6] الخاصة والحميمة التي تحتويه وتُمده بالكينونة والوجود، تستمد خصائصها من ذاته. وفق ذلك،يُعد الفضاء أداة صياغية لإعادة تشكيل ما هو موجود أو ممكنٌ.

من كل ذلك نحاول بعد أن أحطنا بمفهوم الفضاء و أهميته ،طرح السؤال الإشكالي المتعلق بأنواع الأفضية ،فهل الفضاء هو المكان الجغرافي Espace géographique كما يسميه بورنوف؟. أم هو الفضاء النصي Espace textuel كما يراه ميشال بيتور (**Michel Butor**)؟. أم الفضاء الدلالي Espace sémantique، كما حدده جيرار جنيت؟، أم هو الفضاء كمنظور أو كرؤية المتعلق بزاوية النظر التي يقدم بها الأديب عمله؟ كما تنظر له جوليا كريستيفا **(J-Kristeva)** .

---

[1]- Roland borneuf- Real quellet, l'univers du roman , p100 .

[2] – مرشد أحمد، البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2005، ص137.

[3] – سمر روحي الفصل،الرواية العربية البناء و الرؤيا مقاربات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط،2003،ص71.

[4] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص32.

[5] – ميشال بيتور، بحوث في الرواية الجديدة،ص48.

[6] – عيسى بريهمات ،هوية الفضاء في رواية الحرب العربية، مجلة الآداب واللغات، جامعة الأغواط،الجزائر، العدد الرابع، جوان،2005،ص129.

أم أن كل هذه الفضاءات يُمكن أن تتحدْ مع بعضها البعض في صورة تكاملية لتشكل في النهاية الفضاء. فضاء الرواية؟.

3- أنواع الفضاء الروائي:

أ- الفضاء الجغرافي: l'espace géographique

يُجمع معظم الباحثين والنقاد على اعتبار الفضاء الجغرافي -معادلاً للمكان- باعتباره الحيز المكاني في الخطاب السردي، وقد وقف عند هذا المفهوم أغلب الروائيين في وصف أفضية الرواية من خلال تقديم إشارات وعلامات متعلقة بأمكنة جغرافية معلومة، وإن تفاوت ذكرها من روائي إلى آخر،وبحسب **بورنوف** (**R. Bourneuf**) **وكيبي** (**R.Quellet**) فإن هذا الفضاء:"يُقدم دائماً أدنى حد من الإشارات الجغرافية التي تبدو كنقطة بدء، مهمتها تحريك الخيال لدى القارئ، أو لأجل تحقيق اكتشاف ممنهج للأمكنة."[1]، ويكون القصد بالفضاء الجغرافي هو المكان، وتقوم دراسة المكان هنا على "استخراج هذه المقاطع (مقاطع الوصف) و دراسة طبيعتها وصياغتها"[2].

والمكان هنا يُبنى وفق حدود طبيعته، ومن خلال هذا المنظور تجدر الإشارة إلى أن مفهوم الجغرافيا في الدراسات الإغريقية القديمة هو علم المكان ووصف الأرض التي تُعنى بالمكونات والتضاريس المختلفة كالجبال والسهول.... ثم اتسع مفهومها لتشمل الجغرافية المناخية والبشرية والسياسية والاقتصادية حتى أصبح يطلق على مفهوم الجغرافيا المكانية للنص "التي تعني حدود التضاريس المكانية للنص الحكائي من حيث حيز المكان الجغرافي في النص وحيز التتابع المكاني له"[3].

من خلال هذا العرض يتبين لنا أن الفضاء الجغرافي ينطلق مما هو موجود في الواقع، انطلاقا من الصورة الموجودة في الواقع يسترجع من خلالها القارئ تلك الأحياز أو الأفضية التاريخية،وفي هذا الصدد لا يكون الفضاء الجغرافي بمعزل عن المضمون أو الذات التي هي جزء من هذا الواقع، فهو في رأي **هنري ميتران** (**H. Mitterrand**) ذلك الفضاء المتخيل الذي يكون بمستطاع القارئ وفقه أن يُوهم نفسهُ أنه قادر على أن يتجول فيه،و يتحرك في حدوده، وإذا كان هذا الفضاء يُؤسس سابقاً في استقلال تام عن المضمون، فإنه عند بعض النقاد، لا يمكن فصلهُ عن المضمون وعن معطيات ثقافية واجتماعية أخرى،ويتفق مع هذا الرأي رأي آخر للناقد **غريماس** (**Grimas**) الذي تحدث عن الوعي بين الذات والعالم لتشكيل عنصر الفضائية، ويتجلى هذا الرأي في دراسته للنص السردي بشكل عام، والحكاية الشعبية على وجه الخصوص،حيث رأى أن توزيع الفضاءات مرسوم بالدقة،وتخضع التحديدات

[1]- R. Bourneuf et R.Qullet, l'univers du roman ; PUF, 1981.P99.

[2] – سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية ، ص76.

[3] – مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولوتيكا النص الأدبي "تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً"، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر،ط1، 2002، ص123.

الفضائية أساساً إلى الخطاطة السردية كما أن فعل البطل مؤطر سلفاً بنوعية الفضاءات التي تخوضُ فيها الاختبارات الثلاث وهي:[1]

- الاختبار الترشيحي.
- الاختبار الرئيسي.
- الاختبار التمجيدي.

إن ما قدمه **غريماس** (**Grimas**) في هذا المجال لا يجيب إلا عن حركة البطل داخل المساحة الزمنية والفضائية المغطية للحكاية – المضمون– أساساً، وهو من هذه الناحية يعد رسماً لحدود أي فعل ولموقعه داخل هذه التجربة أو تلك[2]، فهو شكل أو مظهر استقبال متوقع لطبيعة الفضاءات على أثر تفاعل الفاعل، ومنه لا يمكنُ دراسة الفضاء بمعزل عن المضمون.

كما تُؤكد **جوليا كريستيفا** أن مقولة الفضاء الجغرافي مرتبطة بدلالتها الحضارية فعبارة الفضاء الجغرافي "تُطلق على بعض البنيات الخطابية التي تظهرُ خلال مرحلة تاريخية مرتبطة بأيدلوجيم العصر (l ideolgeme) الذي يُميز تلك المرحلة"[3]، ولذلك يجب على دارسي الفضاء الروائي أن يدرسوه في تناصه، أي في تداخله مع نصوص أخرى لعصر ما أو حقبة تاريخية معينة، كما ربطت كريستيفا بين الذات والمضمون (النص والكتابة)،حيث تناولت هذه الذات وإشكالاتها في العمل الفني بقولها: "إن هذه الذات الصفرية خارجية بالنسبة للفضاء الذي يحكمهُ الدليل"[4].

بمعنى أن إسقاط هذا الدليل أو تغييبه، يغيب فكر الدليل، فالعلاقة بينهما إستلزامية،وحين تصبح علاقة الدليل مع التقديرية معتزلة إلى الصفر، ثم تعقب على ذلك بقولها:" فالفضاء الذي تتحرك فيه الذات هو القطب المناقض لفضائنا المنطقي التي تُهيمن عليه الذات المتكلمة."[5].

إذاً

- **الفضاء الفارغ تتحرك فيه الذات .**
- **الفضاء المنطقي تُهيمن عليه الذات المتكلمة.**

وبحسب ذلك ، فإن فضاء الذات وفضاء الواقع يدوران في فلك العصر والثقافة والمجتمع.

وعلى الضفة الأخرى ينادي دارسو الفضاء الحضري (l'étude d'espace d'urbanisme) بإمكانية دراسة الفضاء الجغرافي منفصلاً عن المضمون، ففي دراستهم لا يهمهم من سيسكن هذه البنايات، ومن سيمشي في هذه الطرق، وما سيحدث فيها لكنهم يدرسوا فقط بنية الفضاء الخالص[6].إلا أن هذه الرؤية المحدودة المعزولة للفضاء

---

[1] – محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية قريماس، ص 53.

[2] – سعيد بنكراد ، السيميائيات السردية مدخل نظري، منشورات الزمن، الدار البيضاء المغرب ،دط، 2001، ص140.

[3]–J .Kristeva, texte du roman, p123.

[4] – جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة : عبد الجليل ناظم ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1991،ص51.

[5] –المرجع نفسه، ص 52.

[6] – انظر: حميد لحميداني ، بنية النص السردي في ضوء النقد الأدبي ،ص 54.

الجغرافي عن المضمون، تظل بعيدة عن دارسي الفضاء الأدبي الذين عدوه مكوناً فاعلاً ومتفاعلاً لا يمكن فصله عن باقي مكونات الخطاب السردي أو فصلها هي عنه، فهذه العناصر متداخلة مع بعضها البعض لتشكل عملاً ابداعياً يتجلى في الفضاء الروائي، باعتباره معادلاً للمكان الفني عند دارسي الأدب ونقاده،ومن هؤلاء سنتوقف عند آراء أحد أهم المنظرين لهذا المجال السيميائي الروسي **يوري لوتمان Youri lotman** الذي ألف الكثير من الأعمال التي أفادت الدرس السردي وساهمت في تطويره ، ويرتبط مفهوم الفضاء عند لوتمان بمفهوم العمل الفني وبمجموع الأفكار التي تدور حول هذا العمل كفضاء محدد متناهٍ،يعيدُ إنتاج موضوع لا متناهٍ هو العالم الخارجي الذي يمثل بالنسبة إلى العمل الفني الاهتمام المُنصبْ على مشكلة الفضاء الفني.[1].

وقد تجلت آراء هذه الأبحاث، من خلال دراسته الأعمال الشعرية لشعراء الروس، مُستنبطاً آلية أو إجراء يتم بها الوقوف على ما يؤديه المكان من دور داخل النص الفني،وقد تمظهرت هذه الآلية على شكل ثنائيات ضدية – سنتعرض إليها لاحقاً بكثير من التفصيل والتحليل– وقد بلورت هذه الثنائيات إلى تقسيم الفضاء لأربعة أفضية نذكرها:

1- **العندية:**هو الذي يأخذ دلالة المكان الحميمي الذي أتمتع فيه بالحرية.

2- عند الآخرين: وهو الذي أخضع فيه لوطأة سلطة الغير مع ضرورة الاعتراف بسلطة الغير.

3- الأماكن العامة: وهذه الأماكن ليست ملكاً لأحد معين و لكنها مُلك للسلطة العامة.

4- الأماكن اللامتناهية: ويكون هذا المكان بصفة عامة خالياً من الناس.[2].

إن ما يُميز هذا التقسيم الذي طرحه لوتمان هو حصر المكان الفني أو الأدبي وفق تقنية كان لها الأثر الفعال كآلية إجرائية في ممارسة المقاربة النقدية (سرديةأوشعرية) ،تمثلت في ما اصطلح عليه بـ:التقاطبات المكانية **lapolarisation spatial**

*** التقاطبات المكانية:la polarisation spatial**

يُعد مفهوم التقاطبات المكانية من أهم المفاهيم التي عرضها **لوتمان** (**Lotman**) في تناوله موضوع الفضاء الروائي ،إذ أنشأ لمفهوم التقاطبات المكانية نظرية متكاملة انطلاقاً من فرضية تُؤسس لمفهوم الفضاء؛ باعتباره مجموعة من الأشياء المتجانسة التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة،ولغة العلاقات المكانية تصبح الوسائل الأساسية للتعرف على الواقع،فمفاهيم مثل: الأعلى/ الأسفل، القريب/البعيد، المنفتح/المنغلق، المتصل/المنقطع كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية.[3] يبدو لنا أن **لوتمان**) **Lotman)** تمكن من إرساء مفهوم التقاطب المكاني كإجراء نقدي يُسخر بفاعلية في تحليل علاقات وبُنى أو

[1]-Youri lotman, la structure du texte artistique, traduit par dune fournier et autre, gallimare ,paris,1973,p309

[2] – عبد العالي بشير ،دلالة الفضاء في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي ،كتاب الملتقى الثالث عبد الحميد بن هدوقة، أعمال وبحوث وزارة الاتصال والثقافة لولاية برج بوعريريج ،2000،ص54.

[3] – أنظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص ص 66- 67.

وظائف، ودلالات النظام الفضائي ومن هنا كان للأعلى والأسفل، واليمين واليسار، والقريب والبعيد، والمفتوح والمغلق، والمحدد واللامحدد، والمنقطع والمتصل.[1]

وإلى جانب مفهوم التقاطب المكاني، عَمِلَ **لوتمان** (**Lotman**) على تقديم مفهوم **الحد** وضبطه، الذي يقسم الفضاء إلى فضاء ممنوع وآخر مُباح،وقد يحدث هذا الفصل بين الأهل والغرباء، والأحياء والأموات، الأغنياء والفقراء، ونجدُ تجسيداً لذلك في الحكاية العجائبية، حيث ينقسم الفضاء إلى المنزل أو الغابة، والحد الفاصل بينهما بين أنه حافة الغابة وأحياناً يكون النهر.[2].

وإلى جانب جهود **لوتمان (Lotman)** في مفهوم التقاطب برزت جهود **جون ويسجربر** (**Jean Weisgerber**)من خلال كتابه:"الفضاء الروائي"[3] الذي ميز فيه بين التقاطبات الفيزيائية: يسار/ يمين، أعلى/ أسفل كما استخرج تقاطبات مشتقة من مفاهيم:المسافة والاتساع والحجم والشكل والحركة والاتجاه والاستمرار والعدد والإضاءة، مثل: قريب/ بعيد، صغير/كبير، اتساع/تقلص، مستقيم/دائرة، جامد/متحرك، محدود/لا محدود، منفتح/ منغلق، داخل/خارج استمرار/انقطاع، تعدد/وحدة، مسكون/مهجور، مضاء/مظلم، أبيض/أسود[4]،وإن كانت هذه الجهود قد أسهمت في بعض الإضافات لكنها تظل امتداداً لما تناوله معاصره لوتمان الذي بلور هذا الأخير مفهوم التقاطب كإجراء تأويلي نلج من خلاله البنية العميقة للنص، ونعاين كيفية اشتغال المادة المكانية فيه، التي تُتيح الكشف عن دلالات الفضاء في النص.

من كل ما سبق، يتضح لنا أن الدرس النقدي العربي المعاصر،في تناول هل هذا المكون الروائي اعتمد المكان المحدود كتجلٍ من تجليات الفضاء الجغرافي ويرجع ذلك لما يختص به المكان من آثار عبر الزمن دَارِسة. كما يتضح أن الدرس النقدي العربي المعاصر، أضحى في معالجته لمصطلح الفضاء، يهدف إلى إخراج هذا المصطلح من المتون المعجمية إلى مستوى تفاعلي ديناميكي، واعتباره معادلاً إجرائياً يُقارب به مختلف النصوص.

ب– الفضاء الدلالي: l'espace sémantique

إذا كان الفضاء الجغرافي يرتبط بمجال مكاني ملموس ومحدد؛ فإن الفضاء الدلالي على العكس من ذلك، فهو لا يعادل المكان بل يتجاوزه، لأنه أكبر من أن تُشخصه أو تحده حدود، فهو مرتبط بجغرافية المعنى وتحولاته التي لا حدود لها، لأن مصدره يتمثل في المخيلة واللغة التي تُوحي بدلالات تتجاوز فيها واقعية الشيء، إذ تعمل على بناء خلق جديد قابل للتشكل والتجديد، ليجد القارئ نفسه أمام توقعات وتمثلات جديدة، لأن الدلالة" ليست معطى جاهزاً، يوجد خارج العلامة وخارج قدرتها في التعريف والتمثيل، فالمعنى لا يوجد في الشيء، وليس مُحايثاً له إنه

[1]- Youri lotman, la structure du texte artistique, p309
[2]- ibid,p321.
[3]- Jean Weisgerber , l'espace romanesque , Lausanne, L'âge d'homme , 1978.
[4]– حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 35.

يتسرب إليه عبر أدوات التمثيل*"[1]. وعلى هذا النحو يُؤدي القارئ الدور الأهم في فك معاني النص ورموزه وإنتاج دلالات تحقق الفضاء.

وارتبط بروز الفضاء الدلالي باسم مؤسسه أو المنظر له الناقد **جيرار جينيت** (**Gérard genette**) ، من خلال إبراز الفضاء الدلالي وصِلته بالصور المجازية وما لها من أبعاد دلالية، فيشرح هذه العلاقة قائلاً:"إن لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلا نادراً،فليس للتعبير الأدبي معناً واحداً،إنه لا ينقطع عن أن يتضاعف ويتعدد، فيمكن لكلمة واحدة مثلاً أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي، وعن الآخر أنه مجازي فهناك إذن فضاء دلالي espace sémantique يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء من شأنه أن يُلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب."[2].

ويورد **جيرار جينت** هذا التصور الذي – أسلفنا ذكره –للفضاء بوصفه معادلاً لما يُسميه بـ:(صورة– figure) ويُوضح جينت هذا التصور بقوله:"إن الصورة، هي في الوقت نفسهُ الشكل الذي يتخذه الفضاء،وهي الشيء الذي تهبُ اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى."[3]، ثم يعلق على ذلك مُشيراً إلى أنه أقرب إلى أن يُدرج تحت مبحث المجاز في البلاغة كونه ليس إلا مسألة معنوية تختلف عن تلك المسائل المادية وما يشملها (المكان)،وبذلك يُحيل الفضاء الدلالي إلى "الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام"[4].

وهذه الصورة المجازية تستدعي تأويلاً خاصاً، وهذا أقرب للشعر منه إلى الحكي، وبذلك يصبح الفضاء الدلالي هنا لا علاقة له بالواقع المادي، لأنه مجرد قضية دلالية، لذلك فأغلب الباحثين في مجال الفضاء باتوا يُراعون شرطاً أساسياً في هذه المعادلة، أولاً وهو "وجود مجال مكاني معين يمكن أن يُدرك أو يُتخيل، كما يمكن أن يحتوي على أشخاص أو حتى على أحرف طباعية، ذلك الفضاء الذي لا يتشكل من فراغ ولا يُقصد به مجرد رمز فقط."[5].

وقد ارتبط ظهور الفضاء الدلالي في الرواية (مجال الحكي) من خلال عملية تحول لمسلك البناء اللغوي من إلقاء المعنى المباشر في ذهن القارئ ليعادل المكان إلى مستوى أكبر تتجاوزه وتشارك فيه مختلف مكونات الرواية من أحداث وشخصيات وزمن، وذلك بالتركيز على الوظيفة الجمالية في حصر استقطاب هذه المكونات ودلالتها، من خلال الاستعانة بمفاهيم "(كالتأمل الخالص) و(البعد الجمالي)، (التشكيل)"[6].

---

[1] – سعيد بنكراد ،السيميائيات و التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ، ط1، 2005، ص ص 171-175.

* المراد بالتمثيل هو بناء نص روائي أو صياغة قصيدة شعرية أو تأليف نص مسرحي، أنظر: المرجع نفسه، ص171.

[2] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص ص 60-61.

[3] –المرجع نفسه، ص 61.

[4] – المرجع نفسه، ص62.

[5] –المرجع نفسه، ص 61.

[6] – أنظر: رينيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة : عادل سلامة ، دار المريخ ، الرياض ، 1992م ص 24.

من خلال ما ورد يتميز مفهوم الفضاء وفق رؤية **جينت** بأنه مفهوم فضفاض وغير محدد، ويؤكد ذلك **عبد المالك مرتاض** بقوله:"فالفضاء في نظر **جيرار جينت** ليس وقفاً على الأدب وحده، بل هو مظهر يمثل لكل الذين يتعاملون معه بالفكر، والقلم والريشة والصورة جميعاً."[1]، وهذا التعميم الذي أقرهُ **جينت** كان أساسهُ رؤيته للفن الذي يتعامل مع الفضاء بشكل لائق لا يعدو أن يكون فن العمارة.

غير أن هذه الرؤية تظل قاصرة ولا يمكنُ تبنيها من وجهة الإبداع الأدبي، لأنه بحسب مرتاض أن أساس العملية الإبداعية هو الخيال، الذي لا يولد إلا من رحم الفن عموماً والأدب خصوصاً، وهو يرتكز على عنصر الوصف والوصف لا يكون إلا من خلال اللغة، التي تتميز بكفاءتها وقدرتها على الإيحاء والرمز والاتساع في التعبير.

ج- الفضاء النصي: l'espace textuelle

إذا كان الفضاء الدلالي هو الصورة الذهنية التي تنتجها لغة الحكي وما ينشأ عنها من مجازات،فإن الفضاء (النصي) هو الصورة المرئية للواحق النص المكتوب من تشكيلات الكتابة وطريقة رسم حروفها وتوزيع بياضها وسوادها وغيرها من توابع أخرى.....

وقد انصب اهتمام الكثير من الباحثين بهذا الفضاء للفرادة التي يتميز بها،رغم أنه فضاء مكاني فإنه يبرز ما يشغله إذ لا تتعداه غير الكتابة.

ويُعتبر الناقد **ميشال بيتور** (**MICHEL BUTTOR**) مُنظراً لهذا النوع من الأفضية، زد على ذلك يُعد من النقاد القلائل وكاتبي الرواية الذين انصب اهتمامهم به، ويقول في هذا الشأن مُعرفاً إياه بقوله:"هو الفضاء الذي تشغلهُ الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق، ويشملُ ذلك تصميم الغلاف ووضع المقدمات وتنظيم الفصول وتشكيل العناوين وتغيرات حروف الطباعة."[2].

وقد تعرض **بيتور** إلى البحث في شكل الكتاب، فقدم تعريفاً هندسياً للكتاب -كما تعهده اليوم- هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة وفقاً لمقياس مزدوج هو طول السطر، وعلو الصفحة وهو وضع يتيحُ للقارئ حرية كبيرة في التنقل بالنسبة إلى تتابعُ النص و يعطيه قدرة كبيرة على التحرك."[3] .

من هذا المنظور فالفضاء النصي هو فضاء مكاني، باعتبار الحيز الذي تشغله أسماء المؤلفين،والعناوين،وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيل المظهر الخارجي لأي عمل سردي.

كما أن ترتيب اختبار مواقع كل هذه الإشارات لابد وأن تحمل في ثناياها قيمة دلالية واشهارية، أو جمالية فنية فيكون لها التأثير على المتصفح الرائي، فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في أسفلها، فهذا يعطينا انطباعاً بأن ميزتهُ فضائية الكتابة، تظهرُ تحديداً في التمظهر البصري للنص على مستوى الخط

[1] - عبد المالك مرتاض ،في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد،ص205.

[2] - ميشال بيتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 112.

[3] -المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وتنسيق الصفحة، وهيئة الكتاب"[1].غير أنه تجدر الإشارة إلى أن هذا الفضاء في أصله بعيد عن المتن الروائي الذي تتحرك فيه الشخصيات،وهو فضاء لا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، إنه مكان تتحرك فيه عين القارئ، إنه فضاء الكتابة الطباعي، وقد نبه إليه **بيتور** في حديثه عن التأطير وقيمته، فوسمهُ بالصفحة ضمن الصفحة والذي نجده في بعض الروايات كوضع إعلان في مربع صغير، يكون قد شاهده البطل على سبيل المثال في جريدة أو على مدخل عمارة"[2]،وكلام **بيتور** في هذا الصدد عام لا يُقصد به الرواية فحسب، ذلك أن تشكل فضائية النص يمكن مصادفتها في جميع المطبوعات كالكتابة الأفقية، والكتابة العمودية، الهوامش والرسوم والأشكال والصفحة ضمن الصفحة وألواح الكتابة."[3]

وبمناسبة الحديث عن الهامش، فقد قدم **بيتور** تعريفاً له: "العبارة في الهامش أو الجزء من العبارة أو الكلمة لا يتعلق البتة مباشرة بشيء يتقدمها أو يأتي بعدها في مجرى السطر أو الثلم أو الشريط الأولي، بل هي شبيهة بجدوة النار التي نحسُ بحرارتها كلما كنا أقرب إليها وهي تشبه أيضا نقطة حبر تمتد في ورق النشاف"[4].

إلى جانب **بيتور** اهتم **جيرار جينت** بالهوامش،وقد خصص **جينت** كتاباً خاصاً لدارسة هذا المركب المهم عنونه بـ: العتبات "Seuils"[5]،وقد تعرض في هذا الكتاب إلى أجزاء مهمة في النص الطباعي كأشكال الهوامش والطباعة والغلاف والعناوين والخط والمقدمات التمهيدية.....

من هذا المنطلق يعد خطاب الهوامش بنية ضرورية لفهم النص وتأويله وهو خطاب ما ورائي يعضد النص الأصلي ويوازيه متناصاً والخلفية الثقافية والمعرفية الخاصة بالقارئ.

د– الفضاء منظوراً أو رؤية: l'espacecomme perspectif

يرتبط مفهوم هذا الفضاء بزاوية النظر أو الرؤية التي يُقدم بها الكاتب أو الراوي عالمه الحكائي تقول **(JuliaKristeva) جوليا كريستيفا** منظرة هذا النوع من الأفضية: "هذا الفضاء مُحول إلى كل، إنه واحد وواحد فقط مُراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تُهيمن على مجموع الخطاب،بحيث يكون المؤلف بكامله متجمعاً في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبعُ الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال (الفاعلون) (les actants) الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الحكائي."[6].

وفق هذا التصور، فإن الفضاء يتحول إلى خطة عامة يضعها الروائي أو الكاتب ليتحكم في عالمه الحكائي،حيث يصبح كل عنصر من هذا العالم ، مشدوداً إلى عناصر خفية تشدهُ و تحرك علاقاته الداخلية.

[1] – المرجع السابق ، ص108، 131.

[2] – ينظر: المرجع نفسه ،ص ص 129، 128.

[3] – ينظر: المرجع نفسه،ص ص108، 109.

[4] –المرجع نفسه، ص124.

[5]- Gérard Genett , seuils ,Ed du seuil, paris ,février,1987.

[6]- J- Kristeva, texte du roman, p185.

وقد يقول قائل أن هذا الفضاء الذي تشير إليه **كريستيفا** هو شبيه بمسألة التبئير la focalisationهي زاوية رؤية الراوي، وهو مبحث متعلق بالسرد الروائي، وقضية علاقة الراوي بالشخصية.

أضف إلى ذلك، وكما –تطرقنا سابقا– إلى الربط الذي أقامته **كريستيفا** بين عنصر الفضاء وعصر الراوي أو الكاتب فيما أسمته بمصطلح ايدلوجيم العصر Idéologème، مؤكدة على أنه محاط بمظاهر ثقافية وملامح ذلك العصر،ففي تحليلها للفضاء الجغرافي المكاني بالنسبة لعصر الروائي **أنطوان دولا سال** (**Antoine delasale**) (1385-1460)، يبرز لنا محدداً بمفهوم الفضاء في بداية عصر النهضة، وذلك قبل أن يتم اكتشاف الفضاء الخارجي، وقبل أن يُؤثر الفكر العلمي وتحليلاته في أعماق اللاشعور عند النفس البشرية، إنه مع ذلك فضاء مميز بفرادته –كما كان يتصورهُ أدباء العصور الوسطى الذين كانوا يؤسسون فضاء تتقابل فيه السماء مع الأرض بحيث تتخذ رحلة البطل الرئيسية بُعداً عمودياً بالإضافة إلى إمكانية الحركة في بُعد أفقي أيضاً"[1].

ثم إن ما يميز الفضاء خلال العصور الوسطى هو التعارض الكامل بين الأمكنة (السماء≠ الأرض)، وقد حددت **كريستيفا** في تحليلها فضائين متعارضين:

أ– السماء: تحوي تعارضاً بين الجنة والنار.

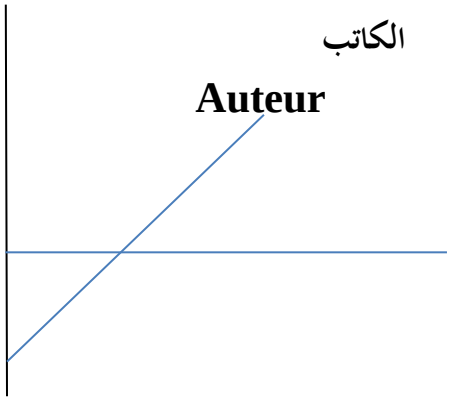
ب– الأرض: تحوي تعارضاً بين الدير ومكان الخطيئة.

حاولت**كريستيفا** التركيز على دلائل إسقاط المدلول الثقافي على عصر ما وكان المثال مُركزاً على العصر الوسيط ترمي في ذلك إلى تصوير خصائص الفضاء الرؤيوي لذلك العصر،إلا أنه يمكن اتخاذ دعوتها التنظيرية هذه كإجراء نقدي يُطبق على كل النصوص في أي عصر من العصور لا في العصر الوسيط فحسب الذي كان نموذج دراستها .

ومنه يتجلى الفضاء بوصفه منظوراً أو رؤية في قدرته على التحكم في طرفي المعادلة، والتي تتمثل في الامتلاك والعرض، حتى يتمكن من تحريك شخصياته بحرية دون قيد تبرز فيها الرواية بنية متكاملة مُتسقة من خلال زاوية أي رؤية لأي شخصية فيحدث الانسجام والاتساق معاً، وهذا ما حدا **بكريستيفا** أن تشبهها بالواجهة المسرحية التي يعتمدها الروائي لتقديم عروضه إلى المتلقين وتدخله ضمن مفاهيم الفضاء النصي الذي ينتظم كفضاء مشهدي على شكل مكعب (Cube) يشارك خلقه ثلاثة عناصر الكاتب،الممثل،المتلقي[2]،ثم تعرض **كريستيفا** تصورها للفضاء المنظور وفق الخطاطة أو الشكل التالي:

[1]– انظر: محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص336.

[2]- J- Kristeva, texte du roman, p64.



نُميز في هذا الشكل، وجود الممثل **acteur** ضمن نقطة التقاء واحدة ينطلق منها الكاتب (**Auteur**) والمتلقي (**Destinataire**)كأطراف فاعلة، بحيث يتمركز الممثل كوسيط،يستطيع من خلاله الكاتب أن يُرسل رسالته إلى المتلقي والمتلقي بدوره يتعرف على الرسالة المرسلة إليه من خلال الممثل الذي يُعبر عن العديد من الرؤى التي تسيج الرواية وتساهم في بنائها ولحمها لبنات ثقافية وسياسية وايدلوجية واجتماعية، لتسع فضاءً رؤيوياً متجانساً متكاملاً.

من خلال ما عرضناه سابقاً ، لأهم التصنيفات والتنويعات التي عرفها الفضاء من فضاء جغرافي ينطلق من حدود المكان، وفضاء دلالي يسعى نحو اللغة، وفضاء نصي يحيط بالشكل الكلي للملفوظ الروائي، وفضاء الرؤية المراقب باستمرار بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب (المؤلف) التي تهيمن على مجموع الخطاب، والذي يتجلى من خلال الراوي والشخصية.ثم لا يلبث هذا الفضاء أن يتبلور من وجهات نظر أخرى نلتمسها في مكونات البناء الروائي من (وصف، زمان شخصية، حدث).

فما هو الدور الذي تساهمُ به هذه المكونات في علاقتها بالفضاء في بناء الخطاب الروائي؟.

4- علاقة الفضاء بالعناصر السردية :

4-1- علاقة الفضاء بالوصف:

لقد حقق الوصف لزمن غير بعيد دوراً هاماً في بناء الرواية إلا أنه اتخذ صورة تركيبية جديدة يقوم عليها الفضاء فأضحى مكوناً له يقوي ظهوره، ويكاد أن يكون هناك اتفاق مُبرم بين جُل الروائيين والنقاد بأنه لا يمكن تشييد الفضاء دون تقنية الوصف، لما له من مزية في تجسيد ملامحه وتحديد دلالاته وقيمه الرمزية من خلال ما يُضفيه عليه من إيحاءات تتفاوت بحسب قدرات التخييل لدى المرسل و المرسل إليه، أو السارد والمتلقي.

ويعرض **جينت** رؤيته لطبيعة الوصف بقوله: "كل حكي يتضمنُ أشكالاً من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سرداً (Narration) وهذا من جهة ومن جهة أخرى يتضمنُ تشخيصاً لأشياء أو لأشخاص وهو ما ندعوه في وقتنا الحالي وصفاً (description)"[1].

[1]- Gérard genette ,figure 2,seuil, paris,1976,p56.

إن رؤية **جينت** وإن دلت على الوصف في الحكي، فإن ما يستشف منه تلك الخصوصية التي يتميز بها الوصف الذي أصبح عنصراً متشابكة أطرافه مع كل ما يجري داخل النص السردي، ثم ما يُضفيه الوصف من شُحنات ودلالات تطبع خصوصاً الفضاء فيتعدى كونه مجرد مكان من الأمكنة الجغرافية، وعليه فالفضاء يخلق نظاماً داخل النص مهما بدا في الغالب كأنه انعكاس صادق خارج عن النص، يدعِي تصويره، بمعنى أن دراسة الفضاء الروائي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالآثار التشخيصية.[1]

هذا النسق الجديد في تناول تقنية الوصف، أعطى خصوصية للوصف بعيدة عن تلك النظرة الكلاسيكية التي حصرتهُ في كونه مجرد ديكور للزينة أو إعادة ومحاكاة للواقع، فلم يعد الوصف لصيقاً بالشخصية يصورُ سكناتها وحركاتها فقط، بل تجاوزها إلى وصف الألوان والأشكال والأشياء إيهاما بالواقع الحقيقي،فحتى المرئي تطالهُ التحولات، التي تبرزها اللغة .

لذلك نجدُ أن التجسيد الفضائي لا يأخذ صفة أحادية خطية نمطية في أغلب الأعمال السردية، هذا التشظي الوصفي للإحاطة بالفضاء، إشكال سببه الالتباس القائم بين:

- **أولاً**: بين الفضاء والزمن إلى حد التداخل.
- **ثانياً**:بين الفضاء والمكان.

ومن وجهة أخرى حدود التشخيص في كل من السرد والوصف،فكل جنس سردي له آلياته تُملي على الواصف أشكالاً وصفية،فإن كان السرد كما يرى **جينت** هو تشخيص للوقائع والأفعال، في حين أن الوصف هو تشخيص لأشياء ولأشخاص[2]،بمعنى إن كان السرد متعلقاً بخطية سير الحدث،فإن الوصف هو إبانة وتمثيل للأشياء والأشخاص.

وتتواشج مكونات الرواية و تتكامل مع بعضها البعض، إلى درجة اعتبار بعض الباحثين أن السرد ينصرف إلى الأحداث وأن الوصف ينصرف إلى المكان، "والسرد على ذلك الأساس يتتالى داخل الخطاب وفق ترتيب خطي مترابط منطقي في حين يمتد الوصف على مساحة النص فلا تبرزه غير وحدة الفضاء."[3]، ويعتبر الوصف في الرواية الكلاسيكية هو الوسيلة اللغوية التي تقدم المكان للقارئ، فالوصف هو الذي يقدم أبعاد المكان ومظاهره ليجعل القارئ قادراً على إدراكه وقبول ما يجري فيه،دون حشو أو مبالغة في الوصف، لأن من شأنه تعطيل حركة السرد داخل العمل الأدبي، فهو يمثلُ وقفة للسارد يعيد فيه نفسه لمسايرة السرد، وإن كان يُنظر لدى بعض النقاد إلى الوقفة على أنها اختلال زمني غير سردي."[4]، وتنحصر هذه الرؤية في عصر كان الوصف ممتزجاً بالسرد لكن شهد القرن

---

[1] – ينظر: جان بيير كولندستين، الفضاء الروائي ،ص23.

[2] – ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص70.

[3] – نجوى القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي دراسة في الحدود والبنى المورفولوجية والدلالية، دار الفارابي، بيروت لبنان،ط1، 2008، ص130.

[4] – جيرار جينت ومجموعة من المؤلفين، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1989، ص127.

التاسع عشر تحولات في مسار الوصف، وأصبح أكثر تحرراً واستقلالاً عن السرد كما يؤكد ذلك **"بيير زيما" (Pierre Zema)** ، ويتجلى هذا التحول من خلال أعمال روائيين كبار **فلوبير(Flaubert)**، **اميل زولا (Emile Zola)** .

لكن من الصعب الحكم على أن كل عمل وصفي هو بالضرورة مفصول عن السيرورة الحكائية نظرياً وتاريخياً وإننا نجد نماذج عديدة في تاريخ الرواية لا يكون الوصف فيها سلبياً من وجهة النظر الزمنية بل قد نجده في كثير من الروايات يعوض المحكي فيصبح هو نفسه محكياً كما هو واضح في روايات(**أندري بروتن**)، على نحو ما يوضح ذلك (**جان ايف تادي**)، حيث يتحرر السرد من اكراهات الحبكة والحكاية، لكي ينتقل مغامرة الوصف لتقيم في اللقاء بالمكان، ولكي لا يوقف إنتاج الصور الفضائية إلا مزاج الكاتب.[1]، حيث يجعل **"ايف تادي"** من الوصف مغامرة، وهذا لما يتضمنه من بنية فعالة داخل العمل الروائي، ويجعل إقامته داخل المكان هو الرحابة والامتداد التي يستطيع السارد أن يحلق فيه عن طريق أجنحة الوصف فيكسبهُ خصوصياته النفسية وحالاته الشعورية من خلال خاصية الإسقاط،"وتضمين المكان –الفضاء– تجارب روحية أو عاطفية،ومنه يكون من الصعب تلمس فعالية الفضاء داخل المحكي، إلا أنه يتعزز من خلال علاقته الحميمة بالوصف ويشتغل بكفاءة حتى وإن كان مُضمراً فليس بالبصر فقط يمكن الوصف، فعدسة الباطن لا تقلُ أهمية عن حاسة الرؤية في الأداء الوظيفي، لذلك فلكل رواية صلة بالفضاء، فحتى عندما يضربُ الراوي –السارد– عن الوصف فإن الفضاء يكون على كل حال مُتضمناً في الحكي[2]، على اعتبار أن اللغة تحمل دلالات رمزية يستنبطها القارئ في اكتشاف ما وراء المعنى، وفي الوقت ذاته توليد معاني أخرى .

إذاً لا يمكن اعتبار الوصف حلية لفظية زائدة أو صيغة تزينية توشم بها أغلب الأعمال الإبداعية وعليه يرى **فيليب هامون** (**F.Hammon**)أن الوصف ليس أبداً هو وصف واقعي، بل أساساً هو ممارسة نصية ولعل ما طرأ على مفهوم الوصف من أسئلة ووظائف، وما جعله يتطور تقنياً ودلالياً، لذلك يُعدد **فيليب هامون** أنواعاً عِدة للوصف، كرنولوجياً (وصف الزمن)،طوبوغرافياً (وصف أمكنة ومشاهد)،بوروغرافيا (Prosographie) (وصف المظهر الخارجي للشخصيات) ايطوبيا (Ethopie) (وصف كائنات متخيلة مجازية)[3].

يتضحُ جلياً من خلال ما سبق، أن الوصف يتقاطع مع الفضاء لإبراز خصوصيات العمل السردي، فمن خصوصيات الوصف للأمكنة، يكون بمقدور المتلقي تمييز النص السردي وإرجاعه لأصله (رواية، قصة،حكاية) فلكل منها أمكنتها وفضاءاتها المتميزة والخاصة بها ،ففضاء الرواية متداخل، شاسع تَكون من مجموع أمكنة وفضاء القصة أقل رحابة لقلة الأماكن المشكلة له، وفضاء الحكاية فضاء أكثره أسطوري لأمكنته الخيالية الإيطوبية فالمكان يُسهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون تابعاً أو سلبياً، وفي وصف المكان توضيح وتنوير للقارئ، يرى الناقد **ميشال بيتور** في اختيار الكاتب لهذا اللون بالذات وهذا الأثاث لُيخبراني –أي اللون والأثاث– عن العصر الذي حدثت فيه القصة

[1] –حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص71.

[2]- Roland borneuf- Real oulet , l'univers du roman , p107.

[3] –أنظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص ص 72،73

وعن البيئة التي جرت فيها.[1] فالوصف وسيلة لنقل صورة واضحة للقارئ يتجلى له من خلالها طرائق العيش في مكان ما.

من خلال ذلك يتضح أنه حين يتم الاتصال أو التلاقح بين الوصف والفضاء فيخرجان عن نطاق كونهما عنصرين للاستراحة الحكائية، ويغدوان عنصران مهيمنان في بناء عملية تحول المعنى في النص الروائي –كما أشرنا إلى ذلك سابقاً– ومنه تمتد آثارهما خارج النص، ليصبح القارئ شريكاً أساسياً في توليد المعاني وانجاز فضائية النص السردي.

وبعد أن ولت النظرة الكلاسيكية التي ترى الوصف أسلوباً زخرفياً مستقلاً بذاته، من خلال جهود الروائيين الجدد الذين قدموا أماكن أعمالهم السردية في وصف ملتحم بالقيم الاجتماعية وغيرها من القيم التي يرغب السارد الإشارة إليها، للتعبير عن أنماط معينة تُسيطر على الوجه العام، من خلال ذلك أضحى الوصف يقوم بمهمة توجيه النص السردي، وإجلاء الحدث الروائي، لأنه لم يعد الوصف يُعنى بوصف الأمكنة وحدودها، بل تجاوزها ليسلط الضوء على تفاصيل ومنمنمات دقيقة من أثاث وخزائن تُحيل على طبيعة الشخصية وتعكس محتواها الاجتماعي والثقافي وغيره، ونلتمس هذا في قول **ميشال بيتور**: "أن تنظيم الغرفة يمكن أن يكون عملاً رائعاً بمستوى رسم اللوحة، ذلك أن كِلتا الغرفة واللوحة، تخضعان معاً للمبادئ الخالدة التي تتحكم بالفن وأنواعه."[2]، وفي هذا الوصف خضوع "ينطبق على فضاء حقيقي خاضع في أغلب الأحيان لطقس مزدوج نحوي وفضائي"[3].فالوصف في أساسه خاضع لثنائية متلاحمة هي "الزمنية والفضائية" لا انفصال لعراها،ومنه فالوصف في أسمى معانيه ما هو إلا صورة ذهنية مُتباينة بين الروائيين سواء أكانت محاكاة مكان واقعي، أم متخيل، وهذه الصورة مرتبطة بمنظور السارد أو وجهة نظره في علاقة المكان الذي يتعدد مُولداً فضاء مرتبطاً بالشخصيات والأحداث.

وهي الصورة الذهنية التي وِفْقَها يتشكل الوصف، إلا أن هذا الوصف لا ينقل الأشكال والألوان كما تراها العين، بل ينقلها وفق منظور نفسي جمالي يخدم الإبداع الفني، تترجمها اللغة لتخلق فضاء يضجُ بالحياة، وعليه من خلال إيحاءات اللغة وجمالياتها يتمُ التوصل إلى بناء الفضاء السردي.

ونافلة القول،أن العلاقة بين الوصف والفضاء – المكان – هي علاقة تناظرية حيث يستلزم كل واحد الآخر فلا مكان بدون وصف، ولا وصف بلا مكان.

4-2- علاقة الفضاء بالزمن:

يُعد عنصر الزمن من أهم اللبنات التي تقوم عليها الرواية، ودليلاً على جودتها، ويقول بعضهم في هذا الشأن إن الرواية فن زمني، فالرواية مرهونة بوجوده ولا اعتبار لها في غيابه،وقد أولت الدراسات النقدية اهتماماً كبيراً وعميقاً بهذا العنصر، وأظهرت علاقته بالعناصر السردية الأخرى كالشخصية والحدث والفضاء–المكان– من خلال طرح

[1] – أنظر: ميشال بيتور ، بحوث في الرواية الجديدة، ص18.

[2] – المرجع نفسه ، ص50.

[3] – برنار فاليط، النص الروائي مناهج وتقنيات، ترجمة: رشيد بن حدو، الناشر سليكي اخوان، المغرب، ط1، 1999،ص ص 39،40.

تساؤلات حول ما يثيره اتصال الفضاء بالزمن وعلاقتهما متصلين بالإشكال الفكري للخطاب الروائي فيما إذا كان خطاباً فضائياً أم زمنياً ؟ وهل هما متصلان أم منفصلان ؟.

فإذا كنا نعلم أن الحركة والحدث في الواقع ليست وقائع معزولة، وهي أيضاً في الكتابة الروائية ليست وقائع معزولة، وهي أيضاً في الكتابة الروائية ليست فقط إنتاجاً لمجرى الزمن الحكائي والسردي،بل هي نتاج مشترك لتظافر العنصرين السياميين الزمن والفضاء، ومنه نستطيع تفهم معنى أن يُقال لنا بأن الفضاء حينما يكونُ حقيقياً أو متخيلاً، متداخلاً إن لم يكن مُندمجاً في الشخصيات، مثلما هو كذلك بالنسبة للفعل أو لجريان الزمن[1]، بمعنى أن الفضاء ممتد داخل الخط السردي حتى في الجريان فهو حاضر، والزمن وإن كان مُتسلطاً على باقي العناصر السردية لكن لا يمكنه إلا الدوران في فلك الفضاء.

في حضرة الفضاء لا شيء يتوقف عن العمل بل تظل كل مكونات النص الروائي يقِظة لا تنام كساعة الحائط بتعبير **شارل كريفل (C .crivel)** وليس هناك من مكون يسهر أو يكون في حالة شلل أو انتظار،مسار منذ أن ينطلق لا يتوقف إلى أن يصل وقد يصل ويظل يمشي[2].

وقد تميزت روايات القرن التاسع عشر ميلادي بتوظيف الوصف واشتغال الروائيين عليه،كي يتحقق من خلاله وقفة للزمن أو توقفاً لمسار السرد، على اعتبار أن الزمن اللغوي مساوٍ للزمن الواقعي، فلما تم الاستغناء عن توظيف الزمن الواقعي أو الحقيقي تخلص الروائيون على نفس المسار من قيود المكان الواقعي الجغرافي الذي لم يكن يوظف في متون الرواية الكلاسيكية إلا كوعاء يجمع بين الأحداث ويربط بعضها ببعض، فغدا الخروج عن هذا النمط خلقاً لأماكن فسيحة وعجائبية وليدة عوالم الأسطورة والخرافة، والتي استغلها الروائي ليترك المجال فسيحاً أمام الراوي ليحلق في أتون العالم الخارجي مُسقطاً عليه عالمه الداخلي، ولعل السارد في توظيفه للمكان يروم إيضاح البيئة التي تتواجد فيها الشخصيات في إطار زمني يعكس سمات تلك المرحلة وما يتعلق بتاريخها الطبيعي،بما يُكمل نمط معيشتهم، ومنه قد يتخذ فضاء المكان أحياناً طابعاً تاريخياً في بعض الأعمال الإبداعية، فينظر إليه على أساس ارتباطه بعهد مضى أو لكونه علامة في سياق الزمن[3]. وهكذا يتخذ شخصية زمنية عبر انتشار العلامات اللغوية التي ترتبط داخل النص السردي من خلال النسق البنائي وأبعاده الدلالية.

إن ضمور الزمن النحوي في العمل السردي جاء نتيجة بروز زمن آخر يساير نمطية المكان كفضاء، فتسَلط الزمن على حياة البشر وجريانه دون توقف فوقف الإنسان أمام جبروته عاجزاً لأنه يروم الأول،والزمن لا يعطيه هذه المنحة، وإن خير ما يُجسد هذا الضياع العمل الروائي **لمارسيل بروست (Marcel Broust)** المعنون بـ: **بحثاً عن الزمن الضائع** وكأنه أراد القبض على الزمن المستحيل،غير أنه لا يمكن القبض عليه لأنه مُحتوى في الفضاء،ولا يمكن للزمن الأدبي أن يؤوب إلى العهد الكلاسيكي إلا وفق الحركة التأثيرية والتأثرية في قابليته مع السياق

[1]- Roland borneuf- Real Qulet , l'univers du roman , p107.

[2] – ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص69.

[3] – ينظر: خالدة سعيد، حركية الابداع دراسة في الأدب العربي الحديث، دار المعرفة، بيروت لبنان ، دط، 1982،ص30.

الزمني الذي يمكنه من الاحتكام إلى التأويل في تحليل أي نص من النصوص، هي تقنية إجرائية تمكننا من التعامل مع الأماكن ذات الدلالة التاريخية وكيفية إحالتها إلى دلالات لا واقعية وفق إطار تأويلي.

نستطيع من خلال ما ورد أن نقول أن المكان هو الوسط الحاوي الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات لتكشف لنا حركة الزمان ،وإن كان الزمان مفهوماً يُدرك بالعقل لا بالحواس، ذلك أن الزمان مرتبط بالمكان ويتمظهر جلياً عبر الحركة التي تجعله أقرب إلى الإدراك، ففي العمل السردي يلاقينا البعد التاريخي الزمني وهو الزمن الحكائي في المكان، لأنه يمثل خطاً أفقياً يتحرك على الزمن، والزمن هو كمية الحركة في المكان ذلك المكان الذي يختلف إحساسنا به قوة أو ضُعفاً، شدة أو رخاوة، خِفة أو ثقلاً، تبعاً لاختلاف هذه الأمكنة ومدى حبنا لها وقُرْبها من أنفسنا، أو مدى كرهنا لها وبعدها عنا، فإحساسنا به في الطبيعة عكس إحساسنا به في المدينة.[1]

ولأن الزمنية ليست سوى مستوى من مستويات السرد،وكما هو الحال في اللغة فالزمن لا يوجد إلا وظيفياً باعتباره عنصراً من عناصر نظام سيميائي، فالزمن لا ينتمي إلى الخطاب بمفهومه الضيق، وإنما ينتمي إلى المرجع فالسرد واللغة لا يعرفان سوى زمن سيمولوجي، أما الزمن الواقعي فهو وهم مرجعي لذلك لا يمكن إدراكه إلا ضمن إطار المكان، فإن كنا نحن كائنات في الزمن، فإن هذا الزمن ليس بمدرك إلا داخل إطار المكان لأنه باستطاعتنا إدراكه وتلمسه وحتى تخيله.

4-3- علاقة الفضاء بالشخصية :

لا يمكن إنكار ذلك الاهتمام الواسع والنقاش الدائر حول موضوع الشخصية في الدراسات النقدية، باعتبارها نواة العمل السردي عامة، والعمل الروائي خاصة، فكان المؤلف يختار الشخصية التي تُمثل المحور الذي يدور حوله العمل السردي، حيث"تضطلع بالوظيفة الكلية فلا تكون العناصر السردية الأخرى إلا تِبعاً لها أو راكضة في سيلها أو دائرة في فُلكها، فلا الزمن زمن إلا بها ومعها،ولا الحيز حيز إلا بها حيث هي التي تحتويه وتقدره لغاياتها،على حين أن اللغة تكون خدماً لها،أما الحدث فليس في حقيقة الأمر يكون إلا بتأثير منها، ودافع من سُلطانها، وثمرة من ثمرات تصارعها و تطاحنها أو تضافرها وتوادها."[2]

غير أنه مع بروز دعوات الكُتاب الحداثيين خُصوصاً أصحاب تيار الرواية الجديدة تغير القالب الذي كان يحوي الشخصية، ويقدمها على أساس أنها محور العمل السردي، لتصبح مجرد مكون كباقي المكونات الأخرى وتعمق هذا الطرح من خلال دعوات ثُلة من النقاد والروائيين نذكر منهم: **جيمس جويس ,(James Joyce)**، **أندريه جيد(André geid)** ،**فرجينيا وولف(Virginia Woolf)** ، **فرانز كافكا Franz) Kafka)**،هؤلاء أثرت أصواتهم وآراؤهم بشكل لافت في بعض آراء منظري النقد الجديد،نُذكر منهم: (**تزفيتان**

[1] – ينظر: قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر – دراسة في اشكالية التلقي الجمالي للمكان –، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 2001، ص313.

[2]– عبد المالك مرتاض،تحليل الخطاب السردي معالجة سميائية تفكيكية مركبة لرواية"زقاق المدق"،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،دط،1995،ص 127

تودروف،جان ريكاردو، ميشال زيرافا،آلان بروب غريبه،جيرار جينت،رولان بورنوف، ريال‌ويلي ميشال بيطور، رولا بارت).[1]

وقد اعتبر الناقد الفرنسي **رولان بارت** الشخصية مُجرد كائن ورقي،وتصورها أنها قد تحتمل القيام بأي وظيفة منوط بها كأن تكون إنسانا أو حيواناً أو أثاثاً، وذلك تجاوزاً للنظرة الكلاسيكية التي رسمت لوحات واقعية تتحرك ضمنها الشخصية لا يمكن تجاوزها، لذلك وُسمت الروايات الكلاسيكية بِسمة الواقعية.

غير أن هذا الرأي الذي اعتبر الشخصية مجرد كائن من ورق، لم يعْتَد به الروائيون الجُدد، لأنه مهما يكن لا يمكن اعتبار الشخصية مجرد عنصر من العناصر المشكلة للمادة الروائية،وهي في واقع الأمر أشكال ميكانيكية تبعث فيها حياة فنية تجعلها تتحرك تتصارع لذلك قسوا عليها كثيراً بتشويه بنائها وبالتشكيك في وجودها وبحرمانها في أطوار كثيرة من اسمها،حيث أن كثيراً من الروائيين الجدد لا يطلقون عليها إلا مجرد رقم أو مجرد حرف.[2]

لا شك أنَّ الطرح الذي تبناه أصحاب النقد الجديد حول الشخصية هو طرح نظري مُؤثر ووجيه،غير أنه على وجاهته لا يمكن المضي في الاعتقاد بأن الشخصية مجرد رقم أو حرف، ولا يمكن الإنكار أنها أهم العناصر الدينامية الفعالة في بناء العمل الروائي والمرجعية الأساسية في رسم معالمه.

إلا أن ما يعنينا من كل هذا هو تحديد حيز التفاعل القائم بين عنصر المكان–الفضاء– والشخصية، وإن كان هناك ما لا يدعو للشك أن لا وجود للشخصية دون المكان الذي يحضن حركتها وتفاعلاتها المختلفة، وكما يقول **عبد المالك مرتاض:**"والحيز يخمد ويخرس إذا لم تسكنهُ هذه الكائنات الورقية العجيبة(الشخصيات)"[3] فالشخصيات إذاً في تفاعلها مع الزمن تمنح المكان بُعداً جديداً ومعنى ثابتاً.

إن علاقة المكان – الفضاء – والشخصية هي في مبدئها علاقة تكاملية تفاعلية،حيث لا يمكن أن تستمد الشخصية قُدرتها على الحركة والنمو إلا في إطار المكان التي تنطبع بحدوده، والعكس صحيح أيضاً، حيث لا يمكن أن يكون للمكان أي فاعلية أو مضمون بمعزل عن وجود الشخصية التي تبعثُ فيه الحياة وتخلصهُ من ربقة الجمود والسكون وبالتالي فإن هذه العلاقة التواصلية بينهما هي في واقعها تشكيل مكاني فضائي في العمل الفني المحكي عموماً، وإن كان الاهتمام بـ (الفضاء) باعتباره لا يمثل خلفية الأحداث بل الإطار الذي يحتويها، وأن القائم بالحدث في حقيقته هي الشخصية، وبالتالي فإن الشخصية تبرز في فضاء العمل السردي يأخذ منها ويعطيها،" فالشخصية التي تعيش في الجبل يطبعها الجبل بطابعه، فيظهر أثره في طباع السكان وسلوكهم...وكما يؤثر (المكان) في السكان فإن السكان أيضاً يؤثرون في المكان بعلاقة جديدة."[4].

---

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص 133.

[2] –عبد المالك مرتاض،الكتابة من موقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة)،دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران الجزائر،دط،2003،ص ص 171،172.

[3] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 135.

[4] –محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 68.

من خلال ما سبق لا يمكن تجاوز العلاقة الجدلية الحاضرة بقوة بين الفضاء والشخصية،وهي علاقة حقيقية يمكن أن نلتمسها في حياتنا اليومية، ونتبين أبعادها المختلفة؛ ذلك أن الشخصية تنطبع بحدود الفضاء المتواجدة فيه ولا تتعداه لغيره،لأنه " للأشياء تاريخاً مُرتبطاً بتاريخ الأشخاص وهذا كله يسلم بوجود التأثير الإنساني على الفضاء المكاني."[1]

يتبدى لنا أن الشخصية في تقمصها أي عمل تقوم على حدود الفضاء الذي يتم الإحاطة بملامحه وفق تقنيات وصفية دقيقة، لأنه يحتويها ويحتوي عنصري الزمان والحدث، وعليه يتأسس فضاء العمل السردي من تآلف هذه العناصر جميعاً، كما يؤكد ذلك **فيليب هامون (Hammon)** في معرض حديثه عن علاقة الفضاء بالشخصية أن "البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتُحفزها على القيام بالأحداث."[2].

نرومُ من هذا التأكيد، تلك الشخصية التي يخلقها المؤلف الروائي، و"التي تبعثُ فيها الحياة لغة السارد أو الراوي بواسطة الخيال، مما يجعل مفهومها تخيلياً، وبما أنها تركيب أبدعتهُ لغة السارد أو الراوي بواسطة الخيال، مما يجعل مفهومها تخيلياً،وبما أنها تركيب أبدعته مخيلة الروائي وجسدتهُ اللغة التي يشكلها الراوي ويصبها في قوالب على الشخصيات التي تكون بداياتها شفافة بيضاء من حيث دلالاتها،ولكن شيئاً فشيئاً يملأها بالنعوت والأسماء والتصنيفات ويجعلها كائنات تحس وتعقل، وتفرح وتحزن،تنتقل من مكان إلى آخر،لتشكل الأحداث فيغدو المكان هكذا حلبة الصراع التي تتنازع داخلها الشخصيات وهو الموطن الشامل الذي يُوحي ويُعبر عن الذات في شوقها له وهي مُغتربة أو منفية والمكان هو الذي يظل ثابتاً فيذكرنا بالأهل والأحباب إن رحلوا أو راحوا."[3].

هكذا يتجلى الفضاء أن له قيمته الكبرى ودوره الأساسي في تأسيس الشخصية وتكوينها لحظة ولادتها وخلقها فنياً، لذلك لا يقع اختيار الأماكن بطريقة اعتباطية arbitraire ،بل وفق طريقة انتقائية ومحددة "فباختيار المكان يتم اختيار الشخصيات وإعطاؤها مجالها الوظيفي داخل تلك الأمكنة، وبذلك يرتبط رسم الشخصية في تواشجها مع المكان ضمن العمل السردي بفن النحت،خاصة حينما تصطنع أدواته ولغته، فغاية هذا الفن هو جعل الفضاء مرئياً بل يتعدى ذلك إلى تشكيل الفضاء بنفسه،وهذا ما يُعرف بـ (الحجم) وعليه لن يكتفي باحتلال فضائه الخاص وإنما أن يدمجه ضمن ذاته."[4]، بمعنى أنه يجب مراعاة إيقاع الداخل والخارج وانسجامها ومسألة الحجوم وغيرها في بناء الشخصيات وتجسيدها في العمل الروائي.

وعلى هذا الأساس نُلفي الشخصية لا تملأ الفضاء فحسب وإنما تتفاعل معه، فالفضاء يُملي على الشخصية شعوره ويُحركها وفق املاءاته الخاصة.

---

[1] – المرجع السابق ، ص 67.

[2] –المرجع نفسه ، ص 72.

[3] –نادية بوشفرة،علم السرديات في النقد الفرنسي المعاصر،مخطوط دكتوراه،إشراف:عبد الله بن حلي،جامعة وهران،الجزائر،2006/2005،ص160.

[4] – جوزيف– إ– كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص 140.

وبحسب ذلك نجد أن النقد المعاصر يميزُ بين نوعين من الشخصيات في تفاعلها مع الفضاء وهما "الشخصية المدورة Personnages ronde والشخصية المسطحة Personnages plats هذا ما حدا بـ (**ميشال زيرافا) (M. zerafa**) في زعمه أن **فوستر** يميز تميزاً لطيفاً بينهما إذاً الشخصيات المدورة يُشكل كل منها عالماً كُلياً ومعقداً في الحيز الذي تضطربُ فيه الحكاية المتراكبة، وتشع بمظاهر كثيراً ما تتسم بالتناقض، في حين أن الشخصيات المسطحة تشبهُ مساحة محدودة بخط فاصل."[1].

مما سبق نصل إلى أن هناك علاقة تبادلية بين الفضاء والشخصية، فلم تعد الشخصية تمثل الوثبة الأساسية التي تشكل العمل السردي، وتهيمن على جميع المكونات البنائية الأخرى، بل أصبح الفضاء هو ذلك الفضاء الكلي الذي ينهض باحتضان نسيجه المكون من عوالم تضمُ مجموعة من الشخصيات والأحداث والأمكنة والأزمنة.

4-4- علاقة الفضاء بالحدث:

تعتمد في الغالب الأعمال السردية ذات الطابع التقليدي في إنشاء بنائها الفكري على مادة الواقع، أي أن طبيعة الحدث في الخطاب الروائي تحددها المرجعيات التي ينطلق منها الروائي في رسم معالم إبداعه، فعلى سبيل المثال "الرواية إذا بُنيت على مُعطى واقعي أو تاريخي فإنها تظل تدور في رحى الكلاسيكية وفي القالب التقليدي، عكس الرواية التي تُبنى على معطى سيكولوجي أو فكري، فإنها القيود التي تُكبل الرواية."[2].إذاً يستند بناء الحدث الروائي على المرجعيات الخاصة بالروائي وتوظيفها لما يستلزمه النص من رؤى تنهض بمهمة ترتيب النص.

لكن أخذ الحدث مناحي وتشعبات عِدة مع بروز الرواية الجديدة في بنائه من خلال تجدد المرجعيات التي تُسهم في تركيبه كالفلسفة وعلم النفس والتصوف والايدلوجيا والتاريخ والأسطورة، لذا أضحى من الصعب الاستدلال على الحدث أو إفراز طبيعته ضمن المنجزات الروائية الحديثة ضمن هذا الزخم المرجعي الواسع، وبالتالي لم يعد للقارئ فُرصة الوصول إلى مضمون هذا العمل ومعناه أو ذاك دون التسلح بأدوات فكرية، وامتلاك قدرات تأويلية وتعبيرية خاصة ، لفك شفرات هذا العمل لأن"الرؤيا الإبداعية أضحت لا تُولي الاهتمام للحدث مُجرداً و مفصولاً عن باقي العناصر،والراوي حينما تتعدد مرجعياته في بناء الحدث يستلزم أيضاً صوغ أمكنة تسايره في توالده وتسلسله، فالحدث الخارق تقوم به شخصية خرافية ضمن مكان أسطوري، وأساس البناء هذا قائم على جدلية توظيف الحدث في المكان وتبني المكان للحدث مما يجعل المكان كإطار جامع للعناصر الفنية مما فيها الحدث لذلك نجد في المكان في نظر **غريفال** هو الذي يُؤسس المحكي لأن الحدث هو بحاجة إلى مكان بقدر حاجته إلى فاعل وإلى زمن،والمكان هو الذي يُضفي على التخيل صفة الحقيقة"[3].

إن رؤية **شارل غريفال (grivelCharle)** في معناها الحقيقي تعطي للمكان مجالاً ليكون مسرحاً أوحاوياً للأحداث، وما دام أن العمل الروائي لا يخضع في بنائه لمبدأ الاعتباط، بل أنه يخضع إلى تلك التشكيلات البنائية

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص131.

[2] – بشير محمودي ، بنية الحدث في الرواية الجزائرية، مجلة الموقف الأدبي ،دمشق سوريا، ع 406 ،2004، شباط (فبراير)، ص 77.

[3]- Charlegrivel ,production de l'intérêt romanesque, édition mouton ;paris,1973,p108.

المعمارية الهرمية التي تُؤالف بين جميع مكونات الخطاب الروائي، بذلك يتم تشكيل الفضاء الروائي حينما تتوزع الأمكنة على الأحداث وتُوكل الأحداث إلى الشخصيات، هذه الأخيرة تتحرك ضمن محيط مُعين ويعزز هذا الرأي قول **هنري ميتران**:"إن اختيار وتوزيع الأمكنة داخل السرد لا يخضعْ لخطة اتفاقية فالراوي لا يلجأ إلى الصدفة لكي يشيد فضاءه كما أنه لا يخضع لخطة وثائقية"[1]. إن المكان يتشكل وفق طبيعة الحدث وتسلسله، فلكل حدث مكانه ولكل مكان حدثه المناسب لهُ، فمثلاً لا يمكن أن تُمارس طقوس الحياة الحضرية في البادية والعكس صحيح فلكل مكان معالمه الخاصة به والأحداث متولدة عنه.

ومع بروز الرواية الجديدة، لمْ يعد بناء الرواية يعتمد على شكل معماري رتيبْ،بل اعتمدت التشظي في معماريتها وغدا الزمن غير الزمن الرتيب المتسلسل والحدث غير الحدث المترابط، لكنه متداخل يصعب الإلمام به وتصدع المكان الواقعي إلى مكان روائي تخييلي قد لا نستطيع تلمسه إلا وفق تقنية اللغة،هذا عينه الذي فعله **مارسيل بروست** حين عمد إلى تدمير المكان الواحد وجعل الأمكنة دائماً متداخلة بحيث ينسخُ أحدها الآخر"[2].

يتضحُ من خلال ما ورد أن هناك صِلة مترابطة بين الفضاء والحدث، فالعلاقة بينهما تلازمية، وتفاعلية يولد عنها بروز الشخصية وحركيتها ضمن جريان الزمن، فتشكيل الفضاء قد ينقسم في الأعمال الفنية إلى تشكيلين هما: الفضاء المضاد والفضاء المألوف ومنهما تتفرع بنيات فضائية صغرى وبنيات فضائية كبرى.

فالفضاء المضاد: هو الفضاء الذي يكون فيه التباس بين باقي العناصر مما يولد الغموض على العلاقات بين العناصر الأخرى، ويجعل دلالاتها غير واضحة بعدم وضوح الرؤية.أماالفضاء المألوف:فهو فضاء يربط الشخصيات والزمان والمكان والحدث في شبكة علاقات متداخلة يُضفي كل منها الوضوح على العنصر الآخر.

ينعكس هذا الوضوح على العلاقات فتتضح دلالات الرواية ورؤاها، ثم إننا نستطيع القول أن المكان هو المُنظم لسيرورة الحدث،وكما يعتقد **حسن بحراوي** أن المهمة الأساسية للمكان الروائي هي"التنظيم الدرامي للأحداث"[3].
مما ورد آنفاً، يظهر فضاء الرواية من خلال الأشياء ويلوح عبر الزمان ويرسمه الوصف وينقله السرد والشخصيات متلاحمة أجزاؤها وأطرافها في نسيج متكامل مترابط منسجم المعاني ومُتسق البناء، وبهذا نستطيع القول أن الفضاء امتداد لكل تلك المكونات التي تتجلى في مختلف أجزائه.

الفضاء جامع وحامل للأفكار والمشاعر وممثل للصراع الدرامي ومُحين للأحداث ومجسدٌ لها، خاصة من خلال علاقة الفضاء بالشخصية الذي يخترقها بعمقها المعرفي والفكري والوجداني.

---

[1] – إبراهيم عباس،تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية دراسة في بنية الشكل(الطاهر وطار،عبد الله العروي، محمد العروسي المطوي)،دار A.N.E.P Edition، 2006، ص 34.

[2] – المرجع نفسه، ص35.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص30.

ثانياً: الرواية النسوية المغاربية بحث في إشكالية المصطلح – النشأة والتطور وملامح الخصوصية– – تحديدات مفهومية أولية–

1– مصطلح الأدب النسوي – مقاربة الحدود النظرية والخصوصيات النقدية –

1-1– أدب نسائي أم نسوي أم أنثوي؟ – إشكالية تحديد المصطلح والتلقي–

يطرح الأدب النسوي/النسائي إشكاليات عديدة في الواقعين الأدبي والنقدي العربي على الدارس الناقد والطالب الباحث، وقد أثار ولازال يُثير جُملة من الأسئلة النقدية حول مفهوم هذا المصطلح ومشروعيته في النقد العربي ومُحاولة تأصيل المصطلح وتحديد خصوصيته واختلاف تسمياته ومدلولاته،حيث تعددت التسميات والمصطلحات بين ما يسمى بـ: "أدب المرأة"و"الأدب النسوي" و"الكتابة النسائية" و"الخطاب الأنثوي"...وغيرها من التسميات والمصطلحات المختلفة، التي أربكت المشهد النقدي العربي وزادت في غموض المصطلح وضبابيته لدى المتلقي والباحث لغياب المرجعية النظرية في تناول هذه المصطلحات،ولما تحمله هذه المصطلحات في طياتها اختلافاً لغوياً وفكرياً يُعطي هذه المصطلحات تميزها ومطالبها وخصوصيتها على أُسس مختلفة، لكن ينبغي أن لا يغيب عنا أنَّ لكل مصطلح مفهومه ودلالاته الخاصة، التي تحفظ له خُصوصيته واختلافه عن سائر المفاهيم الأخرى.

وإن ما يلفت النظر وجود تسميات ومُصطلحات عديدة"النسائي/النسائية"،"النسوي/ النسوية"،"الأنثوي/ الأنثوية" كثُر تداولها في الدارسات الأدبية والنقدية المعاصرة، تارة بمعانٍ مُتقاربة تكاد تصل إلى درجة الترادف والتماثل ما ينتج عنه تداخل المصطلحات وانصهارها في معنى واحد، وتارة أخرى بمعانٍ مختلفة ومُستقلة عن بعضها البعض رغم أن الطروحات الفكرية والأدبية تُقِرّ بأن ثمة فُروقات واختلافات ثابتة تجعل كل مصطلح يأبى أن يتماهى أو يندمج مع دلالة المصطلح الآخر، لأن القول بـ"نسائية" هذه الكتابة ليس هو القول نفسه بـ"نسوية "ذلك الأدب أو "أنثوية" ذلك الخِطاب.

وقد يكون ما بين مصطلحي "نسوي" و"نسائي" تقارب من حيث البناء اللفظي وتشابه الحروف البانية لهما، فإن على الرغم من "صلة القرابة اللفظية لمصطلحي"نسوي"و" نسائي" لم يكفلا لنا استعمال الواحد منهما مكان الآخر فإن ما يستضمرهُ الشكل المختلف بين "الواو" و"الألف" يحمل اختلافاً عميق الدلالة مفهومياً "[1].

وبحسب ذلك ، فإن مصطلح "نسائي" المنسوب إلى لفظ "نساء"يعود أصله إلى الجذر اللغوي **نسأ**،حيث نقول: "نسئت المرأة أي تأخر حيضها عن وقته، فهي نُسيء (بِضم النون وفتحه وكسره) ونسوء جمع نساء"[2]، وتدل لفظة "نساء" جمع المرأة من غير لفظه على الكثرة، في حين نجد لفظة "نسوة" تدل على القلة، أما لفظة "نسوان" فهي

---

[1]– يسرى مقدم، النقد النسوي العربي(أنوثة لفظية وخصوصية موهومة)، مُتاح في ملتقى شذرات الأدب، تاريخ:2011/01/05، اطلع عليه الموقع الالكتروني:www.shatharat.net/vb/showthread.php?t=744

[2]– أحمد الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، ج2، تح: مجمع اللغة العربية، دار العودة، القاهرة، دط، دت، ص916.

جمع كثرة فالألف والنون للمبالغة في الكثرة، فيقال:نساء كثير، ويُقال: نسوان كثير ولا يُقال نسوة كثير وإنما يُقال (ثلاث نسوة)[1] إلى (عشر نسوة).

وما ذكرنا ذلك إلا ليتضح أن لفظ (نسائي) الأصل فيها أنها جمع كثرة تحمل دلالات الفئوية الجنسية والخصوصية التصنيفية، ويُعبر عن الهوية الجنسية للنساء/الكاتبات وبهذا يغدو كل ما تكتبه المرأة "دائماً نسائياً، لا يمكنهُ إلا أن يكون نسائياً، وفي أحسن حالاته يكون نسائياً على أكمل وجه"[2]،وبالتالي أضحى، مصطلح النسائية[3] يستدعي الجانب البيولوجي لا أكثر- جسد المرأة – أي بجنسها، لا بكينونة الذات المبدعة وما تحتله من قيمة فنية ووظيفته في سياق السرد العربي الحديث.

أما الأصل في لفظة "نِسوي" (بكسر النون وضمها) أنها جمع يدل على القِلة لا مفرد لها من لفظها، تحمل دلالة أيدلوجية، لأن مصطلح النسوية[4] " يُقدم المرأة والإطار –المحيط بها- المادي والبشري والعُرفي والاعتباري ...الخ في حالة حركة وجدل"[5] متعلقة بواقعها المأزوم ووضعها الناشز عن الذي يجب أن تكون عليه لا الذي هي عليه ومفروض عليها قبوله من غير اعتراض،وقد استحدثه الغرب" تنسيباً اصطلاحياً للمذهب النسوي المرتبط بالخطاب التنويري الذي ساد في أوربا أوساط القرن التاسع عشر، والداعي إلى مناصرة حقوق النساء وتحريرهن من القمع الذي تُمارسه السلطة ضدهن"[6]، فهذا المصطلح يُعبر عن مرحلة الاعتراض والمطالبة بالتخلص من دوائر الخوف والوهم التي سجنت المرأة لقرون طويلة، والاحتجاج على أغلب القيم والتقاليد المهيمنة التي تُكرس وضع المرأة الدوني والتابع للمنظومة الذكورية المتسلطة عليها.

وما دام للمقارنة جدواها الجليلة، فإن الناقدة المصرية **شيرين أبو النجا** قد تناولت الفرق بين المصطلحين (نسائي/نسوي)، انطلاقاً من عنوان مُؤلفها الذي عنونته بـ"نسائي أم نسوي"[7]،إذ ترى أن لفظة نسائي تُوحي بالانحصار في الفئوية الجنسية ضمن صنف (النساء) بمعنى أنه تصنيف بيولوجي للفصل بين الرجال والنساء،بعيداً كل البعد عن الجانب الفكري والفلسفي،أما لفظة "نسوي" ترتبط دلالتها بالوعي الفكري والمعرفي ضمن أيدلوجية "النسوية"التي تسعى إلى إعادة كتابة نماذج ثقافية جديدة لنموذج المرأة وتقويض المركزية الذكورية وإعادة النظر فيها.

---

[1]- فاضل السامرائي، لمسات بيانية ،دار الكتب للطباعة و النشر، الموصل، دط ، 1989م،ص45.

[2]- مفيد نجم، الكتابة النسوية-إشكالية المصطلح: التأسيس المفهومي لنظرية الأدب النسوي-،مجلة نزوى الإلكترونية، العدد42،أبريل عمان، 2005م يُنظر الموقع الالكتروني: www.nizwa.com ، اطلع عليه بتاريخ: 2010/04/17.

[3]- يُشير هذا المصطلح بعيداً عن الاستخدام الأدبي و النقدي، إلى حركة اجتماعية وفعاليات يشترك فيها مجموعة من النساء.

[4]- ظهر مصطلح "النسوية" أول مظهر في اللغة الإنجليزية في التسعينات من القرن التاسع عشر، وهي لحظة تاريخية مهمة ألحتْ فيها الحاجة لإيجاد تسمية للحركة النسائية التي كانت تشهد تألقاً وشعبية لم تشهدها من قبل، يُنظر:موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (09)، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تحرير: ك. نلوولف، ك. توريس، ج أوزبون، مراجعة و إشراف: رضوى عاشور، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة ط1، 2005م، ص301.

[5]- نازك الأعرجي، صوت الأنثى – دراسات في الكتابات النسوية العربية-، دار الأهالي، دمشق، ط1 ،1997م ، ص35.

[6]- خديجة العزيزي، الأسس الفلسفية للفكر النسوي العربي، دار بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، دط، 2005م ، ص 05.

[7]- شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة مصر ، دط، 2002م .

وقد ذكرت **شيرين أبو النجا** ذلك ليتضح أنَّ "النسوي يعني إجمالا إعادة التوازن الفكري والفعلي لعلاقات القوى بين الرجل والمرأة، فالنسوية توجه فكري لا علاقة له بالبيولوجي، لذا تلزم التفرقة دائماً بين نسوي (أي وعي فكري ومعرفي) ونسائي (أي جنس بيولوجي) "[1].

وعن طريق هذا الفهم، فإن كل ما يُكتب عن المرأة دفاعاً عن حُقوقها وحريتها وتُحاول إحداث تغيرات جذرية في حياة المرأة أياً كان جنس الكاتب سيأخذ التنسيب النسوي.

أما لفظة "أنثوي" تُحيل إلى مجموعة من الدلالات عند استحضار هذا اللفظ، من خلال ما يُثيره من معاني النعومة والغنج والضُعف والهشاشة والاستسلام مُقابل معاني الشِدَّة والصلابة والقوة والتحدي، وهذه المعاني وغيرها تأخذ شكل الطابع الخاص بالعنصر الأنثوي، والهوية التي تدور المرأة في مداها، ذلك أن مفهوم الأنثوية كما تُشير الباحثة **نازك الأعرجي** يتحدد في "كُل ما تقوم به الأنثى،وتتصف به، وتنضبط إليه."[2]،وبالتالي تُحيل الأنوثة إحالة مباشرة إلى المرأة باعتبارها أهم خاصية لديها وكل ما يتعلق بها من قيم ذاتية تخص عالمها كامرأة، من خلال قيم أخلاقية وعاطفية (كالحياء القناعة، الصبر، الحنان،العطف....الخ) أو قيم وظيفية أخرى (كسيلان الطمث، والحمل،والولادة والإرضاع....الخ) ما يستدعي على الفور "وظيفتها الجنسية وذلك لِفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية، ولذلك تتحاشاه النساء المتميزات ويرفضنه"[3]، ومصدر هذا الرفض يكمن في أنَّ دلالة الأنثوي مُختزلة في "معاني الضُعف والليونة والمواقف المهزوزة وفي كل ما يفتقد إلى معايير صلابة الفكر واللغة فتستحيل المرأة- تبعاً لهذه الرؤية- ذلك المخلوق الطاهر العقل والخيال، الضعيف، الكابح لانفعالاته، المُنزه عن الخطايا، الزاهد في الطموح،غير العابئ بالحب ولا بالرغبات الجنسية،المُكرس وقته وجهده وخياله وعواطفه للمهمة المقدسة الوحيدة المُسوغة لوجوده وهي الحياة الأسرية"[4]. فلا يمكن تعريف الأنثوي إلا"بأسبقية القابل للتأثر "الطبق العاري"[5] الذي دوماً في حاجة الآخر يستلهم منه كيانه الوجودي والاعتباري.

وأياً كان الأمر فإنه يجدُر بنا التنويه إلى أن اللغة استطاعت أن تُحافظ على حدود كل مصطلح، فاللغة من حيث قواعدها ترفض أن يُغيِرَ لفظٌ على مكان لفظ آخر وتأبى أن تنتهك أعرافها الصارمة، والايدولوجيا التي تُدافع عن نسق الأفكار والمعتقدات والمفاهيم، والبيولوجيا التي تحفظ لكل كائن بنيته ونوعه وصفاته وجنسه، أن تُساهم في توضيح الفوارق اللفظية- وإن كانت طفيفة - رفع اللبس الذي كان يدور حول مصطلحات **"نسائي"** و**"نسوي"** و**"أنثوي"** التي أحالها الاستخدام المُتعسف إلى كائنات لغوية غير مستقلة يستبيح بعضها مطارح البعض الآخر.

---

[1]- المرجع السابق، ص08.

[2]- نازك الأعرجي، صوت الأنثى-دراسات في الكتابات النسوية العربية-، ص 26.

[3]- المرجع نفسه، ص 31.

[4]- المرجع نفسه، ص 26.

[5]-آني آنزيو،المرأة الأنثى بعيداً عن صفاتها،رؤية جمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي،ترجمة:طلال حرب،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان، ط1 ، 1992 ، ص168.

لكن مع ذلك يبقى باب التساؤل مُشرعاً حول الاضطراب وعدم الدِقة في تحديد المصطلحات وضبطها والفوضى التي تُواجه كل من له اهتمام بِدراسة المرأة ونقد إبداعها في جميع المجالات أدباً ونقداً وثقافةً، من خلال صُعوبة التفريق بينها وتداخل الحقول التي تنضوي ضمنها،وعدم الدقة في استخدام هذه المصطلحات في مجالاتها المُجردة،وغيرها من التساؤلات التي هي في جوهرها إشكاليات ومعضلات كُبرى تُواجه الناقد والدارس والباحث بشكل عام والعربي على وجه الخصوص، لأن هذه المصطلحات في أصلها ولدت في بيئة غربية وتشكلت مفاهيمها وفق رؤية ووعي متبلورين عن ثقافة خاضت نِضالها التاريخي الطويل، ثم نُقلت إلى اللغة العربية مُنْزاحة عن معانيها في اللغات المترجمة عنها كـ (الانجليزية والفرنسية) بسبب الترجمة والاقتباس، وغيرها من الأسباب –بحسب رأينا– نذكرها على سبيل الذكر لا الحصر:

- حداثة الحقل الذي تنتسب إليه هذه المصطلحات وجِدة مفاهيمه على المُتلقي العربي، وعلى هذا الأساس فإن النقاش ما زال مفتوحاً وسيظل قائماً في النقد العربي، أضف إلى ذلك أن تلقي هذه المصطلحات وبلورتها يقع في حيز قيد التشكل تتنازعه ظروف وإفرازات ومُزايدات بين قبول ورفض لهذه المصطلحات وبين غُموض في فهم المصطلح وطريقة نقله معزولاً عن سياقاته المُعبرة عنه –وهذا أهم ما في الأمر–
- وقوع هذه المصطلحات في مشاكل الترجمة وما يترتب عليها من عدم الدقة في ضبط المصطلح وتحديده نقلاً عن اللغات الأخرى كالإنجليزية والفرنسية،واختلاف طبيعة كل لغة عن اللغة الأخرى دون احترام هذه الاختلافات ما ينجم عنه اختلافات في اللفظة واشتقاقها وطُرق التعبير والصياغة ويتم تداولها وتعميمها فيشيع الخطأ وعلى أساسه تتشكل مفاهيم مغلوطة تُبنى عليها أحكام و وجهات نظر شائهة.
- عدم الأخذ بعين الاعتبار السياق الثقافي الذي نشأت فيه هذه المصطلحات ووجوب احترام هذا السياق رغم اختلاف الرؤى، لأنه من غير الممكن تكييف هذه المصطلحات حسب الرؤية الخاصة وهذا التعسف لم ينتج عنه إلا لغطٌ كبير –حان تجاوزه– للتركيز على الإبداع في حد ذاته دون الانغماس في المعضلة الاصطلاحية التي يمكن الفكاك منها إلا إذا ربطنا هذه المصطلحات (النسوي/النسائي/الأنثوي) بمجالاتها المُحددة التي يجب أن لا تحيد عنها:

– الخصائص البيولوجية والاجتماعية والثقافية الخاصة بالمرأة.

– الرؤية الخاصة بالمرأة وما تُمثله من أفكار ومفاهيم، كمناهضة المنظومة الذكورية.

– طروحات المرأة والإطار الفعلي والسلوكي الخاص بها.

وفي ضوء ما سبق نستطيع أن نفهم أن الإشكالية الرئيسية تكمن في المصطلحات واستخدامها لما يُراد لها أن تُعبر عنه، لا في التركيز عن انتساب المصطلحات للحقول أو فروع الحقل المعني ذاتها– ثقافة المرأة وأدبها ونقدها– لأنه يجب النظر إلى المصطلح في سياقه التداولي.

ومع ذلك فإن الذي لا مرية فيه أن إشكالية تحديد المصطلحات وضبطها لا زالت قائمة، والنقد العربي عاجزٌ حيالها فالنقاشات قائمة إلى يومنا هذا حول تداخل النسائي بالنسوي بالأنثوي،دون البت في هذه القضية التي اتسع مدَّاه التُركز على هذا الإشكال عدا النص، والحق يُقال إن مثل هذا "التخبط في الطروحات يقودنا بالضرورة إلى

موقف رجراج، هش قابل للاختراق لكونه لم يتعين بعد ولم يستقر على أرضية مُحددة، وفي هذا كله تبدو النتيجة واضحة: اندثار النص في المعزل البيولوجي الخطير"[1]،لأنه من غير المُجدي إقحام الأدب في معركة التصانيف والتنويعات المصطلحية التي لا تخدم الأدب، بقدر ما تضره وتزجه في دوائر مُغلقة بعيداً عن الحس الإبداعي والفني وهذا ما يُؤكده الناقد المغربي سعيد يقطين ويُسلط الضوء حوله، قائلا أن:"كل تاريخنا الأدبي الحديث يُركز بالدرجة الأولى والأخيرة على محتوى الإبداع وعلى مُنتجه، ومن هو أما الجوهري في الإبداع الفني والأدبي، وهو طابعه الجمالي، فإننا لم نُعره كبير اهتمام، لذلك لم ينضج النقاش الجمالي في فكرنا الأدبي والفن أيضاً ولم يتطور.... وعند تحديد الخصوصيات الفنية والجمالية لدى كُتابنا،نلقى أنفسنا ننطلق من الحكم والتمييز والدفاع على الكتاب بحسب قربهم منا ليس فنياً،ولكن ايدولوجيا (ثوري–غير ثوري)أو عمرياً (شاب–ليس شاب) أو جنسياً (ذكر–أنثى) أو دينياً (إسلامي–غير إسلامي) أو لغوياً (أمازيغي–غير أمازيغي)"[2].

إن هذه التصنيفات القصدية أو النظرة التجزيئية لا تُساهم في تقييم العملية الإبداعية،بل تُورط المُتلقي وتشوش ذائقته الفنية، وتُساهم في تكريس قيم هامشية لا صلة لها بالإبداع والفن، وبذلك يضيع النص الذي هو جوهر الإبداع الأدبي في توجهات افتعالية تموه المقصد الحقيقي ألا وهو البحث عن الخصائص الجمالية الكامنة في مضمون الخطاب الأدبي وإخضاعه على حد قول **تودروف (Todorov)** لـ "امتحان الحقيقة"مهما كان جنس مؤلفه ذكراً كان أم أُنثى،وغاية ذلك كله إرساء دراسة نصية لا جنسية للخطاب الأدبي تُحاول هذه الأخيرة في الغالب أن تُبرهن" فيما إذا كان الأدب له أعضاء تناسلية كي يُقسم إلى ذكر أو أنثى"[3] فهل ينضج النقد العربي وينظر إلى النص من الداخل، فأين النص وأين الإبداع الذي يُجاري العصر ويخدم المجتمع؟. وهذا هو السؤال الذي يقع على عاتق النقد العربي الإجابة عنه للتحرر من الدوائر المغلقة التي وقع تحت أسرها.

ومن خلال ذلك، يجمل بنا أن نمضي في طريقنا لِنوضح أن دراستنا ترتبط بمصطلح"النسوي"و–في اعتقادنا– هو التوصيف الأنسبْ للنص الإبداعي الذي يحمل في ثناياه مدلولات فكرية وثقافية، وهي مدلولات ثابتة لا يمكن أن ينشأ أي نص في غنىً عنها،وقد تجاوزنا مصطلح "النسائي" لأنه"ليس مُصطلحاً فنياً ولا يدل على اتجاه أو على مدرسة أو ايدولوجيا ما"[4]،ولانحصاره في الفضاء الجنسوي الصِرف، ليؤدي وظيفة التصنيف البيولوجي–فحسب– وحسبنا أن هذه الوظيفة النمذجية التي يؤديها مدلول هذا المصطلح، تتنافى أو تتضارب مع مشروع الكاتبة العربية التحرري، الذي يعمل على توحيد المعرفة لا هرميتها وتوحيد ذكورة العالم وأنوثته سواء بسواء.

---

[1]– لطيفة الدليمي، الأدب الروائي النسائي في العراق، تأليف جماعي: جماليات الصورة في الإبداع النسائي العربي (المرأة واصفة وموصوفة)، مؤسسة سعيدان، سوسة، منشورات مهرجان سوسة الدولي، دورة 39، 1998م، ص 71.

[2]– سعيد يقطين، الأدب والمؤسسة والسلطة (نحو ممارسة أدبية جديدة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2002م، ص 58.

[3]– بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية (1899– 1999)، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999م، ص 11.

[4]– محمد طرشونة، الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2003م، ص، ص 5،6.

ومن هذه الناحية، فإن مقاربة مصطلح النسائي والنسوي من خلال خصوصيات الخطاب الروائي، ثمة ما يُفرق بين الكتابة النسائية والكتابة النسوية، حيث أن "الرواية النسائية لا تتمذهب أو تتأدلج أو تُنتج قولاً فهي لا تملك القدرة على الفعل على غرار ما تفعل قرينتها الرواية النسوية كما ليس لها ما لهذه الأخيرة من مقاصد وتوجهات فكرية ومعرفية تتقولب داخل الخطاب الأيدلوجي النسوي الذي يقحم في الرواية حيث تعلو نبرة القول ويطغى الهاجس الفكري على حساب هواجس البناء والفنية في قصدية واعية تتوسل الفن الروائي وسيلة لا غاية بِذاتها بوصفه مُعبراً يُتيح للمرأة فُسحة للتعبير عن اختلافها وخصوصيتها نفسياً وجسدياً وفكرياً وثقافياً لتباشر من خلاله نهجاً مُغايراً في الكتابة الروائية"[1].

كما أن مصطلح "الأنثوي" أو "الأنثوية" يُحيل إلى فضاءات تهجس بروح الأنثى الموسومة بالسلبية والرضوخ والارتباك والعاطفية والإذعان للعادات والتقاليد، وهي خواص مُحددة ثقافياً واجتماعياً سلفاً رسخت بُنية معقدة من الدلالات والعلامات التي تُكرس تهميش الأنثى وسجنها في عالم الحريم – عالم للحجب والحواجز– حيث يكون الحُضور الأول للأنثى كذات لا ككينونة ثقافية واجتماعية، وبالتالي لا يمكن اعتماد هذا المصطلح لتصنيف النص الذي تكتبه المرأة وفق إضاءات وطروحات هذا المصطلح، فالغاية من هذه الدراسة الوقوف على الأدب الذي تكتبه المرأة كعلامة دالة وذات خصوصية في حقل الإبداع، والتركيز على الهوية النضالية الثاوية وراء هذا النوع من الكتابة الهادفة لتغيير أنماط الوعي والذهنيات السائدة.

1-1-1- مصطلح الكتابة النسوية في النقد الغربي

إن الوقوف على مصطلح الكتابة النسوية في النقد الغربي، يدعونا إلى تمثل أبعاد إشكالية العلاقة بين المرأة والوعي الذكوري على مر التاريخ البشري، ومُساءلة هذه الإشكالية والبحث عن جُذورها اللغوية والأسطورية والفلسفية والدينية والاجتماعية والأدبية التي خلقت مجموعة من الخطابات الثقافية الشوفينية، التي عملت تارة على وأد المرأة إما جسدياً أو معنوياً، وتارة أخرى على تشيئها أو تنميطها، فنسفت طيلة المراحل الحضارية السابقة إمكانية بناء نموذج المرأة الإنسان في السياق الفكري والرؤيوي أو الفني.

ولنسير خُطوة أكثر تفصيلاً، لنتتبع صورة المرأة في تاريخ الثقافات البشرية،هذه الصورة التي مثلتها المرأة بوصفها تيمة مُثيرة للجدل والاختلاف، وقيمة ذهنية مُعلقة في فضاء التاريخ غشاها التشويه والسلب، ومن خلال الوقوف على النصوص الأسطورية والخُرافية باعتبارها"أدلوجة الرجولة"[2] التي طعمت بشكل أو بآخر العقلية الذكورية بأفكار وأوهام ميتافيزيقية،ورسخت ثيمات مُهيمنة حول المرأة الشيء، المرأة الدونية، المرأة المثال، نموذج المرأة الشريرة الماكرة التي تُظهر خلاف ما تُبطن وتُثير الشقاء والفتن، وبحسب هذا التصور ارتبطت المرأة "بجميع مواصفات الغريب في

[1]– يسرى مقدم، النقد النسوي العربي (أنوثة لفظية و خصوصية وهمية) ، مُتاح في ملتقى شذرات الأدب ، تاريخ : 2011/01/05 ، www.shatharat.net/vb/showthread.php?t.

[2]– تركي علي الربيعو، الأسطورة أيدلوجيا الرجولة لتبرير ثانوية المرأة، تحول اليوتوبيا إلى أيدلوجيا، الفكر العربي، بيروت، العدد الرابع والستون، السنة الثانية عشرة، أبريل، 1991، ص 146.

المجتمعات القديمة (الغريب) الذي هو مجهول ومقدس ومُرشح لأن يكون قُرباناً على مذبح العنف التبادلي والذي جاء ليزرع الشر ثم يحصدهُ"[1] .

وهذا النموذج المرأة الشريرة توارثه الفكر الإنساني جيلاً بعد جيل،ولا زال ماثلاً إلى يومنا هذا في الأدبيات الثقافية والاجتماعية والممارسة الواقعية الحياتية، وباعتباره حقيقة مُخيفة تهز كيان الرجل وتقض مضجعه، ونستطيع أن نمضي فنضرب أمثلة عديدة من خلال أساطير التكوين الأولى عن صورة المرأة الشريرة ومنها نموذج "بندورا" المرأة التي أُرسلت بمهمة القضاء على بروميثوس-إله الأرض- وأتباعه عقاباً له لسرقته النار المقدسة رمز المعرفة من السماء، حيث صورت لنا الأسطورة الإغريقية صورة بندورا الأنثى التي كان لها حظ كبير من الجمال والذكاء والمكر، كما تحلت ببعض الصفات-حسب الأساطير القديمة منها الثرثرة ولها قلب الكلب ونفس اللص وعقل الثعلب، وأيضاً حملت معها من السماء صندوق الخبائث، أو صندوق الأمراض الذي نشرته فيما بعد بين الذكور الطاهرين من كل العيوب والأمراض، فعاشوا مع العذاب والألم المتعدد في المرض والفقر والجوع والبُخل والقحط والنفاق...وفوق ذلك تحجز بندورا الأمل (الفراش الأبيض) القادر على شفائهم وتحسين حالهم في قعر الصندوق[2] فتركتهم يتخبطون في الشقاء إلى الأبد، بعد أن كانت حياتهم سعيدة، وبالتالي أضحت بندورا نموذج المرأة الأولى في التاريخ البشري الأول رمز الشر المحيط بالرجل.

وهذه الأسطورة وغيرها من الأساطير الفينيقية والمصرية والإغريقية التي كرست بدورها بعض الصور النمطية فحواها أن أصل الخطيئة امرأة في هذا الكون، وقد تبنى هذا التصور السائد الثقافة الشعبية من خلال أشكال التعبير الشعبي كالحكايات والسير الشعبية، ونستطيع أن نمضي فنضرب أمثلة على ذلك كحكايات **ألف ليلة وليلة** هذه الخلفية السردية الثقافية والأثر التاريخي الكبير الذي وأد المرأة ثقافياً،من خلال حصر الليالي لصورة المرأة في نموذجين (المرأة الشر/ المرأة الجسد) خالية من صورة المرأة الإنسان، ولك أن تتصور مدى خطورة هذه الأفكار المُتضمنة في الليالي على الذهنية الوعي الذكوري، الذي نشأ منذ الطفولة على الاستماع لهذه الحكايات، فلم يعد تصور المرأة عند الرجل أكثر من "رمز للإنسان الضعيف الذليل، المغلوب على أمره، والذي يتراكم في أعماقه الكبت فوق الكبت أجيالاً بعد أجيال، حتى يصبح حقداً أسود،فحين كانت تسنحُ له الفرص يضرب ضربتهُ اللئيمة النكراء ليُشفي بها حِقده الدفين، كما كانت تتصرف النساء في أكثر حكايات الليالي"[3].

وهذا المثال وغيره من الأمثلة، التي وضعت المرأة في مشهدٍ مُوحش ودوني، سلب المرأة الكثير من الصفات الإنسانية المجيدة التي تتحلى بها، والتي وارثها مجتمعاتالفكر الوثني تحت إسار القمع والتسلط،لتتحكم في مصيرها واستعبادها فكانت في أسفل السلم الحضاري.

---

[1]- المرجع السابق، ص 109.

[2]- ينظر: عماد حاتم، أساطير اليونان، دار المشرق العربي، بيروت، حلب سوريا، ط2 ، 1994، ص 166-167.

[3]- ألفة الأدلبي، صورة المرأة في ألف ليلة وليلة، نظرة في أدبنا الشعبي، ألف ليلة وليلة وسيرة الملك سيف ذي يزن، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، دط ، 1974م،ص59.

وعلى هذا النحو يُطالعنا الفكر الفلسفي بِصور قاتمة حول موضوعة المرأة من خلال وضع نظريات فلسفية عن المرأة، والتي توارثها الفكر الإنساني جيلاً بعد جيل،حيث وضع أغلب الفلاسفة المرأة" في مرتبة ما بين الرجال والعبيد! وظهر هذا في تفكير أفلاطون وأرسطو،حيث أن النساء في حالة أفلاطون يلعبن دوراً ثانوياً جداً وعند أرسطو مُستعبدات تماماً من مجالات الحياة العامة، فقد وُجدت النساء فقط بِهدف المحافظة على استقرار الأسرة وأمانها، وإنجاب الورثة الشرعيين وتربيتهم"[1].على عكس ما أُشيع عن أفلاطون ومُناصرته للمرأة،حيث لا جدال أنك ستدرك عبارات المساواة بين الجنسيين في محاورة الجمهورية التي نادى بها هي مسألة ظرفية وكفى،لأن المقصود منها ليس المرأة لذاتها، وإنما جاءت "نتيجة لوجود المرأة، الذي جاء هو نفسه نتيجة لإلغاء الملكية واختفاء الأسرة، ومن ثم اختفاء الدور التقليدي للمرأة كربة منزل-لأنه لم يعد ثمة منزل-، فلم يعد أمام أفلاطون سوى أن يُحيلها إلى رجل ليكون مُتسقاً مع مبادئه التربوية التي تفرض وظيفة لكل فرد"[2] .

أضف إلى ذلك، الزاوية التي حصر **أرسطو (Aristophane)** (450 ق.م-380 ق.م) المرأة فيها قد "ترسبت في أعماق الثقافة الغربية، وأصبحت الهادي والمرشد عن النساء بِصفة عامة!"[3]، والأخطر من ذلك هو فلسفة هذه الرؤية التي تقوم على مشاعر الكراهية التامة للمرأة،وتقديم مُسوغات ومُبررات عقلية وأخلاقية وبيولوجية وسياسية لدعم هذه النظرية الفلسفية حول المرأة التي أرسى دعائمها أفلاطون، ورسخ أركانها تلميذه أرسطو وبموجب ذلك تلونت هذه الأطروحات الفسلفية بلون الاحتقار والإقصاء عند كليهما وأضحى بالنسبة لهما" تسلط الرجال على النساء مسألة طبيعية جداً."[4].

وهذه النزعة العدائية نحو المرأة التي تميزت بها الفلسفة اليونانية، قد ألقت بِظلالها على الفكر الغربي الحديث، الذي خضع للأفكار الأرسطية المتعلقة بِمكانة المرأة وقيمتها فهي الأدنى وموجودة لصالح الأعلى (الرجل)، ولِنضرب مثلاً بموقف الفيلسوف **ديكارت** (**Di kart**) من خلال فلسفته الثنائية التي تقوم على العقل والمادة فربط العقل بالذكر والمادة بالمرأة،كما نسب الفيلسوف **كانط** (**Kant**) الضعف للمرأة وعجزها الصارخ في قدرتها العقلية وإدراكها للأمور.ونُلفي فيلسوف الثورة الفرنسية **جان جاك روسو (j.j Rousseau)** (1712- 1778) يقتفي أثر المنهج الأرسطي في انتقاصه وازدرائه لمكانة المرأة، "فهي المصدر الأول لشرور العالم، وكان عقابها إخضاعها لسلطة الرجل بسبب افتقارها وحاجتها إلى هذا الركون والخضوع، ويتحدد دورها من حيث التحديد الوظيفي في الدور البيولوجي والتوالد وقدرتها مُقتصرة على وظيفتها المحدودة، وهي لا ترقى إلى العمل الإبداعي ولا التفكير العقلي في حين يستأثر الرجل بهذه القدرة والملكة."[5]، ومن هذا المنظور التشيئي الذي اختزل دور المرأة كآلة إنجابية تعتمد على

[1]- سوزان موللر أوكين، النساء في الفكر السياسي الغربي، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2005م ، ص01.

[2]- إمام عبد الفتاح ،أفلاطون والمرأة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2 ،1996م، ص 119.

[3]- إمام عبد الفتاح ،أرسطو والمرأة، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،1996م، ص06.

[4]- المرجع نفسه، ص69.

[5]- سوزان موللر أوكين، النساء في الفكر السياسي الغربي، ص، ص 121. 122.

الرجل –الوسيلة والغاية– لإنجاب الولد، أما ما عداها من وظائف فكرية فهي مقصية بالطبيعة لأنها لا تملك ما يملكه الرجل من ملكات خلاقة وذكاء وقاد .

ثم لنتأمل موقفاً آخر لا يختلف عن الموقف السابق، والذي يتجلى في **فلسفة نيتشه (Nietzsche)** (1844- 1900)،حيث يعتبر أن المرأة مُجرد مادة يجب إخضاعها لمحض رغباته فحق الرجل عليها أن تكون تابعاً لا متبوعاً إذ يقول في هذا الصدد "إذا ما ذهبت إلى النساء فلا تنس السوط."[1]، والمقصود بدلالة السوط في هذا المضمار ليس ما يُؤديه من فعل الضرب والعنف، بل المُشار إليه هو "البعد الرمزي للسوط أي إخضاعها لرغباته وعدم ترك الفرصة لها للتغلب عليه"[2].

وليس بعيداً عن نظرة الفكر الوثني والفلسفي حول المرأة، فبحسب أدبيات الأديان وتحريفاتها التي طرأت عليها من خلال التفسيرات والتأويلات المغلوطة،نجد أن روايتا العهدان القديم والجديد تُحملان المرأة المسؤولية في إخراج الرجل من النعيم ليعيش في الشقاء والجحيم، بعد تحالفها مع الشيطان الذي تجسد في شكل الحية التي أغوتها لتأكل من الشجرة، فأغوت زوجها فكانت السبب المباشر في خروج آدم من الجنة [3]، وهُناك نصوص وأسانيد صريحة تُؤكد على أن "آدم لم يغو، لكن المرأة أغويت، فحصلت في التعدي"[4]، وبالتالي هي المسئولة الأولى عن دخول الخطيئة إلى العالم، و هذا ما يؤمن به العام والخاص.

والحقيقة أن المرء ليعجب أشد العجب عندما يجد أن هذه الأفكار وغيرها حول المرأة ماثلة في فكر الفيلسوف ورجل الدين والمثقف والباحث،كما تجدها عند الرجل البسيط– رجل الشارع– سواء بسواء! وهذا الوضع الذي يكتب فيه الرجل المرأة عمودياً ليصطدم بها أفقياً، أحدث خلخلة في توازن المجتمع، حيث يطغى فيه طرف على حساب الآخر، ويتوارى الطرف الأضعف ويخرس للأبد،فهو رهين موروث ثقافي مُشوه،كان مُبرراً لأغلب الممارسات القهرية الموجهة ضد الأنثى في تاريخ الثقافات البشرية،ومن هذا المنطق الذي أهدر حقوق المرأة كان دافعاً قوياً لبروز الفكر النسوي الذي كان نتاجاً للحداثة ونقداً لها،ليُرجِح الكفة ويدحض ألوان التهميش والإقصاء التي مرت بها المرأة طيلة التاريخ البشري، فانتظم هذا الفكر على شكل حركة نسوية Féminisme تدعو إلى تحرير المرأة ومُراجعة ونقد النظام الأبوي السائد في البنية الفكرية والاجتماعية .

---

[1]– عطيات أبو السعود، نيتشه والنزعة الأنوثية، مجلة فصول في النقد،ع65، خريف 2004 م ،ص 54.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس ، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، دت، أنظر: تكوين / الإصحاح الثالث 1-7 .

[4] – الكتاب المقدس (العهد القديم و الجديد) رسالة بولس الرسول الأولى إلى تيموثاوس ،الإصحاح الثاني / 14.

* يترجم مصطلح النسوية Féminisme وهو المأخوذ من الكلمة اللاتينية Fémina (المرأة) عند البعض إلى الأنثوية على اعتبار أنها مأخوذة من الكلمة الإنجليزية (femal)و من الكلمة الفرنسية Féminin التي تعني المؤنث أو الأنثى.

ولعله من المُجدي الوقوف عند جذور مصطلح النسوية[1]*،وتحديد الخلفيات الفكرية والمنطلقات المعرفية التي أصبغت هذا المصطلح بمفاهيم أيدلوجية وسياسية واقتصادية واجتماعية،قبل التطرق إلى الحركة النسوية وإبراز مُحدداتها ومفاهيمها.

مع نهاية العصور الوسطى (خلال القرن الخامس عشر) ، شهدت فرنسا ارتفاع الأصوات النسوية ذات خلفية ارستقراطية لسلطة النظام البطريركي[2] فرضته السلطة الكنسية ضد المرأة، وأخضعها للتمييز الجنسي الذي مُورس ضدها في جميع الميادين،وبعد مُرور القرن السادس عشر والسابع عشر،تزايدت المُطالبة بضرورة المساواة الاجتماعية والقانونية بين الرجال والنساء، حيث نشرت **ماري دوقورناي (Mary de Gournay)** (1565- 1645)إبنة الكاتب الفرنسي الشهير **مونتاني (Montaigne)** كتابها المعنون بـ: "المساواة بين الرجال والنساء"Egalite des homme et des femmes تُؤكد فيه ضرورة المطالبة بحقوقها التي استلبها المجتمع الذكوري وتُشير إلى أن المرأة ليست ضعيفة بطبيعتها وإنما الثقافة السائدة والتعليم الموجه هما اللذان جعلا منها كائناً ضعيفاً [3].

ثم شهد القرن الثامن عشر إنتقالة حقيقية وبداية فعلية للحركة النسوية، من خلال رفع سقف المطالب إلى المُناداة بحق المواطنة، وذلك بإصدار **أولامب دوكوج (Olympe de Gouges)** (1745-1793) بيان "إعلان حقوق المرأة والمواطنة "(1791) Déclaration de droits de la femme et de la citoyenne، بما يكفل له مُمارسة حقوقها المدنية كالحق في الانتخابات وتقلُد مناصب سياسية، والمساواة في الأجور، وهذا التوجه في المطالب أضفى على الموجة الأولى للحركة النسوية توجهاً سياسياً وفكرياً،حيث "ركزت الكتابات النظرية المُنشغلة بمطالب النساء وحقوقهن على قضية التمثيل، فأعربت عن احتجاجها على حِرمان المرأة من حقوقها السياسية،في الوقت نفسه الذي تحدث فيه القوة الخادعة للأدب في نشر أفكار تحط من شأن المرأة"[4].

ولا مرية في أن هذا التوجه وضع التيار النسوي في سياق فكري وفلسفي،كونهن يتبنين منظور ثوري إشكالي يهدف إلى "مُراجعة النظام السائد واستجوابه أو تعديله في البُنيات الاجتماعية والذي يجعل الرجل هو المركز،هو الإنسان، والمرأة جنساً ثانياً (آخر) في مرتبة أدنى. "[5].

---

* يترجم مصطلح النسوية Féminisme و هو المأخوذ من الكلمة اللاتينية Fémina (المرأة) عند البعض إلى الأنثوية على اعتبار أنها مأخوذة من الكلمة الإنجليزية (femal) ومن الكلمة الفرنسية Féminin التي تعني المؤنث أو الأنثى.

[2]- هو نظام معرفي في الثقافة الغربية يعني:سُلطة الأب/الرجل في إدارة الأسرة و المجتمع أو الكنيسة، وهي التسمية التي تطلق الآن على السيطرة الذكورية في مقابل امتهان المرأة وتهميشها أو عدم الاعتراف بحقوقها، ينظر: ميجان الرويلي،سعد البازعي،دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت. الدار البيضاء، ط4، 2005م، ص 62.

[3] -Voir: www.wikipedia.com vu le: 17/04/2011.

[4]- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي(09)،القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تحرير:ك. نلوولف،ك.توريس،ج أوزبون، ص302.

[5] -سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص12.

وأذكر في هذا المقام، ظهور العديد من التيارات النسوية التي دعت إلى تحرر المرأة من أغلال الثقافة الذكورية والتمييز الجنسي،وإحداث ثورة نسوية ضد مثلث القهر (القمع- العنف-الطمس) المُوجه ضدهن،ومن هذه التيارات والموجات نذكر:

- **تيار النسوية الماركسية (Marxiste Féminisme):**

يُعتبر نسويو هذا التيار أن عصر اضطهاد المرأة وإلغاءها قد بدأ مع ظهور الملكية الخاصة، ونقل الإرث على أساس التمييز الجنسي، وقد أفرزت الرأسمالية بدورها نُظماً للعمل تُكرس التمييز بين المجالين الخاص والعام، فيأخذ الرجل أجراً مدفوعاً عن العمل المنتج الذي يقوم به، أما المرأة فلها القيام بالأعمال المنزلية المجانية وهي أعمال لا تأخذ طابعاً إنتاجيا، وبالتالي أعتبر أصحاب هذا التيار أن الملكية الخاصة والرأسمالية أكبر هزيمة للمرأة عبر التاريخ.

- **تيار النسوية الليبرالية (Féminisme libéral):**

وتُعرفها **ربيك الوين (Rebecca Lewin)** على أنها "نظرية تدعو إلى حصول النساء على حقوق اجتماعية واقتصادية وسياسية، وعلى فُرص متساوية لتلك التي تمتلكها الرجال. إن الحركة النسوية هي كذلك نموذج للوضع الاجتماعي في مستوى مثالي،أو منشود من الكمال لم يتم تحقيقه في العالم بعد"[1]، ومن هذا المنظور يُؤمن أصحاب هذا التيار بتكامل الأدوار بين كل من المرأة والرجل والمساواة بينهما مع مُراعاة الفرق البيولوجي بين الجنسين ويولون أهمية بالغة للقيم الصميمة التي تقوم عليها الأسرة (كالروابط الحميمة التي تربط بين أفراد الأسرة).

- **تيار النسوية الراديكالية (Radical Féminisme):**

تُطالب هذه الحركة بإلغاء جميع الفوارق القائمة بين الرجل والمرأة والمطالبة بالمساواة بينهما حد التطابق، حيث سعتْ هذه الحركة جاهدة إلى "إعادة تنظم العالم على أساس المساواة بين الجنسين (ذكر/أنثى) في جميع العلاقات الإنسانية، إنها حركة ترفضُ كل تمييز بين الأفراد على أساس الجنس، وتُلغي جميع الامتيازات والأعباء، وتسعى جاهدة إلى إقامة اعتراف بالإنسانية المشتركة للمرأة والرجل باعتبارها أساس القانون والعُرف"[2]، ويدعم مفهوم المساواة والاختلاف عند نسويي هذا التيار مقولة **سيمون دي بوفوار(Simone de Beauvoir)** التي تعد أهم شعارات واستراتجيات هذا التيار قولها:"الأنثى لا تأتي إلى هذا العالم امرأة، وإنما المجتمع هو الذي يُشكلها امرأة".[3]

وفي الحقيقة أفسح هذا الشعار المجال لظهور مفهوم الجنوسة[4] **gendre** وتداوله في حقل الدارسات النسوية والنقد النسوي، لدحض الفكرة القائمة على الجبرية البيولوجية في تحديد الوظائف العقلية والاجتماعية التي يضطلع لها

---

[1]- ويند يكيه وفرانسيس بارتكوفيسكي، النظرية النسوية-مقتطفات مختارة-،ترجمة:عماد إبراهيم،الأهلية للنشر والتوزيع،الأردن،ط1 ،2010، ص22.

[2]- المرجع نفسه، ص18.

[3] -Simone de Beauvoir. Le deuxième sexe .ed. Gallimard. 1949. Prenouvelé en 1979 .p13.

[4]- يرجع أصل كلمة جندر إلى الأصل اللاتيني (genus)، ثم تحدر سلالياً عبر اللغة الفرنسية في مفردة (gendre) التي تعني أيضاً النوع أو الجنس ومن المفردة نفسها جاءت الأنواع الأدبية أو الأجناس الفنية، كالرواية والمسرحية والشعر وبقية التفريعات السلالية المعروفة، يُنظر: ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 150.

كلا الجنسان في المجتمع،أضف إلى ذلك دحض المبرر الاجتماعي والثقافي الذي يُسّوغ الخصائص الفاصلة بين المرأة والرجل، وهذا المُسوغ في الحقيقة أخطر من الإيمان بالحتميات البيولوجية،حيث يذهب دارسوا الجنوسة إلى أن مرَّد "الفرق بين الرجل بِصفاته الايجابية والمرأة بسماتها السلبية(مما ينجم عنه الهرمية الضدية بين الذكر والأنثى) وإنما هو فرق أيدلوجي ثقافي اجتماعي دافع عنه المجتمع والثقافات المختلفة بِقوة القانون والسلاح"[1].

وعلى هذا الأساس حاول النقد النسوي فرض نموذج جديد على الدراسات النقدية لإلغاء الفروق الجنسويةوإحلال مصطلحات أخرى كالهوية الثقافية بدلاً من الهوية الجنسية .

وهذا ما نُلفيه يتقاطع مع قول **أورزولا شوي (Ursula Sheu)** (1943-.....)،"نحنُ لا نُولد بنات (أو صُبياناً) إنما يجعلون منا هكذا! (....)، إنه يعني، أن الأطفال يُدفعون اعتبارا من يومهم الأول بصورة مُنتظمة إلى دور جنساني ويُمسخون إلى كائن نُسميه "أنثى"أو "ذكر"[2]، وجِماع الأمر أن الجنوسة تدعو إلى ذوبان الهوية لأنها ليست ثابتة بالولادة، بل تتشكل وفق عوامل دينية واجتماعية وثقافية، قابلة للتغيير بتغير الزمان والمكان والثقافة وهذا التحول هو الكفيل الوحيد بإزالة الاختلافات الثقافية والاجتماعية والوظيفية بين الرجل والمرأة،لمنح المرأة المساواة ورفاه التمكين بمعزل عن الحتميات البيولوجية وسيطرتها،لكن قد خلق هذا الفكر النقدي الذي تبنته أغلب التيارات النسوية أسئلة جديدة، فيما إذا كان إحساس الأنثى بالدونية إحساس طبيعي أم ثقافي؟!.

وقد أثمر هذا الإشكال انبثاق الوعي النسوي الجمعي من رحم العقم الفكري الذي توارثتهُ الأجيال الإنسانية المُتعاقبة عن الثقافة والمواضعات اليونانية والغربية،التي شوهت صورة المرأة، وقد أسست هذه الخلفيات أسباباً قوية لبروز الفكر النسوي الذي حاول التأسيس لوعي جديد يُوازن العلاقة القائمة بين الرجل بمعزل عن الموروثات التاريخانية الثقافية المشوهة، وقد تمظهر الفكر النسوي في أشكال عديدة، لعلَّ أهمها ذلك التكامل الناجز عن علاقة الكتابة بالنقد النسوي.

– النقد النسوي و الكتابة النسوية: التأسيس والعلاقة:

تتبلور التجربة النقدية النسوية في الغرب على أسس عديدة لعلَّ أهمها على الإطلاق تحطيم الوصاية المعرفية البطريركية **Patriarchie** الزائفة التي كان يُمارسها الرجل على المرأة في المجتمعات الإنسانية، ويحصرها في موقعها الثانوي،دون تجاوز ذلك إلى ما عداه من مواقع، بغية إخضاعها لحتمية التفوق الذكوري وإنتاج تصورات ثقافية وأيدلوجية راسخة، تُبرر دونية المرأة وكونها قائمة على خِدمة الرجل، وما وجودها إلا من أجله ولأجله،فما هي إلا كوكب يدور في مجرتهِ الواسعة. لا أمر لها إلا بأمرهِ، فعاشت المرأة في ظل ذلك مُهمشة دون وجود مُبررات حقيقية لدعم هذا التهميش،فكانت ما أحوجها لأن تعيش في مجتمع تسودهُ العلاقات الإنسانية التي تقوم على مبدأ المساواة والاستقلالية.

[1]– ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 151.

[2]– أورزولا شوي، أصل الفروق بين الجنسين، ترجمة: ياسين بوعلي، دار الحوار، سوريا، ط2، 1995م،ص 11.

وعلى هذا الأساس، تعالت الأصوات النسائية في الغرب المطالبة بالتغيير مع بداية اندلاع الثورة الفرنسية (1789) التي كانت مبادئها القائمة على (المساواة–الحرية–الإخاء)،التباشير الأولى لإعادة تشكيل الصورة النمطية للمرأة،وتقويض الأحكام المجحفة بحقها،والمطالبة بحقوقها والبحث عن أفضية تتكافأ فيها الفرص بين الرجل والمرأة كالتعليم والملكية والاستقلال الاقتصادي والحق في التصويت، من خلال إثارة النقاشات العامة والكتابات الحقوقية لهذه المواضيع، ولعلَّ "أول نص يُعبر عن قضايا المرأة ظهر في سنة 1872 مُدافعاً عن (حُقوق المرأة) **لماري ولستن كرافت** (**M.woelstone craft**) لِمساجلة تقاليد راسخة ومُهيمنة على الفكر والثقافة والإبداع (....) وأهم مبدأ سعتْ إليه **ولستن كرافت** في مقالها عن (حقوق المرأة) لِتعويضه هو مبدأ دونية المرأة لوقوعها تحت سيطرة الحتمية البيولوجية"[1].

إن رفض هذه الحتميات وغيرها، كانت المُنطلق الأساسي لانبثاق الوعي والفكر النسوي الغربي، والذي تولد كاستجابة لواقع المرأة وحيثياتهِ، في ظل المتغيرات الجذرية التي مسَّت الواقع الأوربي آنذاك– الثورة الصناعية – فبرزت في الأفق أسئلة جديدة، وبناء تصورات أنماط مختلفة حول وضعية المرأة ومستقبلها، ما أثمَّر ظهور الكتابة النسوية ذات ملامح نقدية رسمت من خلال مُقارباتها خارطة طريق جديدة للكتابة بوعي مختلف، من خلال تشخيص الوضعية الحقيقية للمرأة ومُقارعة الخطاب والتصور الأيدلوجي الذكوري بوعي نضالي احتجاجي، ما أثار العديد من الإشكاليات حول الكتابة النسوية فيما إذا كان هناك كتابة نسوية حقيقية ؟ وهل تكتب المرأة أدباً خاصاً بها؟ وهل هناك سمات مُعينة للكتابة النسوية؟ وإذا كان ذلك صحيحاً،فهل هناك خصائص مُغايرة لما تكتبه المرأة عن ما يكتبهُ الرجل؟. هذه الأسئلة وغيرها فتحت باب النقاش مُشرعاً حول الكتابة النسوية والإشكاليات المُثارة حولها.

وفي هذا الصدد ، تُعد كل من كتابات **فرجينيا وولف**(**Virginia Wolff)** (1882–1941)،**وسيمون دي بوفوار (Simone de Beauvoir)** ، المنعرج الحاسم في تطوير النظرية النقدية النسوية وبلورة معالم الكتابة النسوية من خلال ما طرحته من قضايا ومفاهيم ما زالت إلى يومنا هذا محل نقاش وتحليل.

وتعتبر **فرجينيا وولف** الأم المؤسسة لنظرية الكتابة النسوية في الغرب[2]،ومن المفكرات والمنظرات الأوائل للأدب النسوي في الغرب، من خلال كتابها المُوسوم بـ:"غرفة خاصة بالمرء وحده"(1929)،داعية إلى الثورة على النسق الكتابي المُهيمن آنذاك،وتثوير نسق كتابي نسوي قائم بذاته يعكس ذاتها ويُفصح عنها بعيداً عن الطمس موسوم بالاحتجاج والرفض، من خلال تقديم "نقلة نوعية في قضية الإفصاح عن الأنثى إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها وخواصها،كما فصل على مدى قرون مُتوالية،بل صارت المرأة تتكلم وتُفصح عن ذاتها وتُشهر عن إفصاحها وأضافت زاوية جديدة وصوتاً مُختلفاً للتقاليد الأدبية والنقدية وفتحت باباً للإبداع الأدبي والتحليل النقدي ظلَّ مُغلقاً عبر العصور وكل الثقافات"[3].

---

[1]– يمنى طريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، عالم الفكر، الكويت، ع2، المجلد 34، أكتوبر –ديسمبر، 2005م، ص18.

[2]- Mary Eagleton ; feminist criticism; Edited and introduced; p1.

[3]– نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1 ، 2003م ، ص 22.

وما يُتاح ذلك –حسبها– إلا إذا عاشت المرأة الكاتبة في ظل الحرية والاستقلالية المادية، كي تمارس قُدراتها الإبداعية دون مُعيقات، وقد تعرضت لهذه العوائق، في إحدى محاضراتها "مهنة النساء" حيث تعتقد "بِضرورة أن تمتلك المرأة مالاً وغرفة خاصة فغرفة فرجينيا "نمط من أوديسة ثقافية"[1] إذا ما أرادت أن تكتب رواية، وأنَّ الشروط المادية مُهمة على نحو حاسم، فسبب افتقارهن إلى الملكية والتعلم، بسبب القيود المفروضة على حرية حركتهن والمطالب المفروضة على وقتهن لأغراض أخرى غير الكتابة، لم تكن النساء في وضع يُمكنهن من نسج المادة التي كانت إبداعات شكسبير قد نسجت منها."[2].

وعلى هذا الأساس حرصت **فرجينيا** (**Virginia**)كل الحرص على إبراز جوهر الكتابة النسوية القائم على وجود جُملة نسائية مُتفردة، ما يستوجب "فرض لغة المرأة وذوقها ونُكهتها في الكتابة وإرساء مفهوم الجملة النسائية والأسلوب النسائي في تصوير سمات الرجال ودخائل النساء بطريقة ثورية رافضة التسليم بالقوالب الجاهزة،وذلك بتأصيل بناء تقليد راسخ في الكتابة"[3]، يقوم على مراجعة المعايير والقيم التي تُثمن التجربة النسوية في مجال الإبداع بعيداً عن التحيزات البيولوجية والأيدلوجية التي لا تخضع للمنطق، كما تُؤكد **وولف** على ضرورة إزالة المحبطات والمعيقات المادية والمعنوية عن طريق الكاتبة المبدعة التي لا تلوي جُهداً كي تكون مميزة في إبداعها لولا الظروف لكانت هناك كاتبات يُقارعن فحول الإبداع الغربي*.

من جهة أخرى، وعلى الرغم من المستوى الحقوقي الذي وصلت إليه الثقافة الغربية، واقتحام المرأة مجالات عديدة كانت لوقت مضى غير بعيد حِكراً على الرجل، إلا أنَّ المرأة ظلت تعيش مُستلبة الهوية، ولم تُعرف إلا بِوصفها نقيض الذكورة، من هذا المنطلق جاءت آراء **سيمون دي بوفوار** (**Simon de Beauvoir**) النقدية مُعيبة على الفكر الغربي حتمياته البيولوجية وتصنيفاته العنصرية في اعتبار الرجل كجنس أول والمرأة جنس ثاني، وممارسة هذه التراتبية الدونية في الفعل السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي ضمن الوسط المُحيط بالمرأة.

وقد أبانت **سيمون** في كتابها المعنون بـ: الجنس الآخر Le deuxième sexe الصادر سنة 1949م موضوع اختلاف النوع من الناحية النظرية والرؤية الفلسفية،لتوضح أنَّ الفروق المسلمة بها حول التمايز بين الذكر والأنثى، هي فروق خلقتها السلطة الذكورية والوصاية المجتمعية،التي تجعل من الأنثى أنثى،لأن حسبها"المرأة لا تولد امرأة بل تصيرُ امرأة"[4]، فاختلاف النوع حتمية ثقافية وأيدلوجية بالدرجة الأولى، قبل أن تكون حتمية بيولوجية، وعلى هذا النحو يأخذ الرجل القيمة الايجابية والتصنيف الأول، لتكون المرأة ذات قيمة سلبية ومُصنفة لاحقاً بعد الرجل، لأنها "تُعاني

[1]– رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف–دراسة في كتابة النساء–، دار الهدى، دمشق، 2001م،ص102.

[2]– المرجع نفسه،ص 72.

[3]– المرجع نفسه، ص، ص 153– 154.

* في إشارة إلى الشاعرة جوديث شكسبير التي كان بإمكانها مقارعة إبداع أخيها وليام شكسبير لو توفرت لها نفس الظروف التي توفرت لوليام.

[4]- Simone de Beauvoir , ledeuxième sexe , Ed , Gallimard , 1976, p 13.

من وضع غير طبيعي بينما الرجل لن تراوده فكرة تأليف كتاب عن وضعه في المجتمع لأنه في الوضع الطبيعي المناسب"[1].

وقد بلور هذا التصور ميلاد "مفهوم سوف يتعاظم شأنه ويعلو صيته، ويلعبُ دوراً كبيراً منذ الثمانينات مفهوم النوع أو الجنوسة gendre."[2]، حيث أضحى سؤال الجندر عبارة عن فلسفة ونظام قيمي مُتكامل يستغرق أدبيات وأنماط حياتية عديدة، رغم ما تعيشهُ المرأة من عبودية وعدم تحررها من أسطورة الذكورة التي تعيش عميقاً في كيانها لأسباب عديدة لا يمكن حصرها.

وتأسيساً على ما سبق ذكره، نستطيع أن نعتبر أنَّ كتابات **فرجينيا وولف**- غرفة خاصة بالمرء وحده- و**سيمون دي بوفوار**– الجنس الآخر-، أنجزت مرحلة نقدية نسوية هامة أخرجت الإبداع النسوي من قُمقم الخضوع لسلطة الرجل النقدية في السياق الثقافي، ومن ثم التحرر في مجال الكتابة الإبداعية والنقدية، وبالتالي امتح النقد النسوي في مرحلة السبعينيات قوته النظرية والتحليلية، من خلال مُنجزات المرحلة التأسيسية التي مهدت لتشكيل خطاب نقدي نسائي مُستقل.

وقد برز النقد النسوي كسُلطة تقويضية، يهتم "بدراسة تاريخ المرأة، وتأكيد اختلافها عن القوالب التقليدية التي تُوضع من أجل إقصاء المرأة، وتهميش دورها في الإبداع ويهتم إلى جانب ذلك بمتابعة دورها في إغناء العطاء الأدبي، والبحث في الخصائص الجمالية والبنائية واللغوية في هذا العطاء"[3]،حيث أرسى النقد النسوي ضمن مرحلة السبعينيات معالم الكتابة النسوية التي تقوم على فرادة التجربة النسوية وخصوصيتها الفنية واللغوية .

وقد رفع لواء هذا الرأي المدرسة النقدية الأمريكية التي تمثلُ اتجاهه **إلين شوالتر (Elaine Showalter)** (1941-...)، حيث قدمت العديد من الإضاءات حول موضوع النقد النسوي في كتابها المعنون بـ:"أدبهن الخاص" والذي قسمت فيه النقد النسوي إلى مجالين متمايزين[4] :

- **الأول**: يهتم بالمرأة بوصفها مُتلقية، وباعتبارها قارئة للنص وخصوصية كونها أنثى في فهم النص.
- **الثاني**: يهتم بوصفها كاتبة، من خلال تسليط حول لغة الإبداع النسوي وموضوعاته وخصوصياته.

من جهة أخرى، برزت المدرسة النقدية الأوربية من خلال – المدرسة الفرنسية – التي أثبتت حضوراً قوياً في تناول قضايا النقد النسوي، ومن أعلام هذه المدرسة، الناقدات: **هيلين سيكسو (Helene Cixous)** (1937-.....)، **ولويس اريجاري (Luce irgary)** (1930-.....)، **وجوليا كريستيفا (J. Kristeva)** (1941-.....)، و قد ارتبطت المدرسة الفرنسية بالنظرية الجنسية عند المحلل النفسي **جان لاكان (J.Lacan)** ،وبالنظام

[1]- Simone de Beauvoir , ledeuxième sexe , op,cit, p 16.

[2]- يمنى طريف الخولي، النسوية و فلسفة العلم، ص 35.

* النقد النسوي عبارة عن اتجاه معاصر تجلى إلى الوجود مع نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، حيث تُعد سنة 1969م بداية تفجر الكتابات التي تعالج المرأة و قضيتها، ينظر: سعد البازعي ،ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص 233.

[3]- فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ج1، دار المعرفة، الجزائر، دط،2008 م، ص 287.

[4]- يُنظر :المرجع نفسه، ص 292.

اللغوي عند **جاك دريدا (Jacques Derrida)** ، من خلال التأكيد على الأنوثة في البنية اللغوية وقد اعتمدت **هيلين سيكسو (Helen Sexo)** على **تفكيكية دريدا** من خلال الاستناد على مفهومي – الاختلاف والإرجاء – للكشف عن مُحددات الكتابة النسوية،حيث "تنقل مركز الجدل في النقد النسوي إلى إشكاليات المرأة، والكتابة بعيداً عن التركيز التجريبي على جنس الكاتب (الكاتبة) أو على طريقة التعامل مع المرأة فيه. فالكتابة النسوية عندها تُعيد تأسيس العلاقات العفوية مع الجسد: جسد العالم وجسد المرأة معاً بعيداً عن منظومة التفكير الأبوي التراتبية وثنائياتها المتعارضة، وتُعيد تأسيس العلاقة مع الأم باعتبارها مصدر الصوت وأصله في أي كتابة نسوية حقَّة".[1]

وقد ركزت **هيلين (Helen)** على علامة–الجسد– في الكتابة النسوية باعتباره الشكل الحميم الذي ينفتح على عدة عوالم لا حدود لها، فالجسد أرض نسوية تتجلى من خلال الكتابة، وقد دعت إلى ذلك في مقالتها الموسومة بـ: "ضحكة الميدوزا "، لتؤكد من خلالها على أن "جسد المرأة بكل ما فيه من ألف حد وحد من الحماس سيجعل اللغة الأم ذات الشق الواحد تترجع بأكثر من لغة".[2]

من خلال ما سبق، قد أضحى واضحاً الآن أنَّ تطور النقد النسوي قد مرَّ بثلاث مراحل، نذكرها[3]:

- **طور التأنيث (féminine)[1840– 1880]**: في هذه المرحلة تميزت الكتابات النسوية بتقليد الرجال عن طريق امتصاص المعايير الجمالية الذكورية المهيمنة كالاحتشام والالتصاق بالحلقة الاجتماعية العائلية،وتقبل القيود الفنية والاجتماعية في التعابير الأدبية تجنباً للفظاظة والمجون.
- **طور النسوي (féministe)[1880– 1920]**:طالبت المرأة في هذه المرحلة بيوتوبيات منفصلة ،ومساواة في الاقتراح والتصويت ....
- **طور الأنثوي (female)[1920– تصاعديا]**:عرفت هذه المرحلة وضوح التمايز في الوعي والتجربة النسوية تجاه وعي الذكورة وتجاربهم،فالنساء يكتبن على نحو مختلف لا لاختلافهن نفسياً عن الرجال،بل لاختلاف تجربتهن الاجتماعية.

وتضيف الناقدة **كريستيفا** مرحلة رابعة ذات خصائص سلبية، عرفت مؤشرات تطورية عبر مراحل متلاحقة، تُشير إليها بـ[4]:

– مرحلة المتظاهرات من أجل حق الاقتراح في أواخر القرن التاسع عشر، ثم مرحلة المطالبة بالمساواة بين الجنسين ثم مرحلة التوكيد على الفروق بين الجنسين، وإظهار خصوصية النساء وإسهاماتهن المميزة في الحضارة وخصوصية لذتهن

[1]– حافظ صبري، أفق الخطاب النقدي (دراسات نظرية و قراءات تطبيقية)، دار شرقيات للنشر، مصر،ط1، 1996م، ص33.

[2]– رامان سلدان، النظرية النسوية النفسانية في الأدب، ترجمة: سعيد الغانمي،مجلة كتابات معاصرة،بيروت، أيار–حزيران، 1994م، المجلد 6،العدد21 ص 112.

[3]– رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996م، ص ،ص 202. 203.

[4]– جوليا كريستيفا، الأنثوي ذلك الغريب فينا، مجلة مواقف،ع 73–74 ، 1993–1994، ص، ص 111 ، 112.

الجنسية، وخصوصية الكتابة لديهن.... وأخيراً مرحلة الانزلاق الدوغمائي اليساري في تشكيل نواة سلطوية نقدية تنتظم حول امرأة "زعيمة" لا تختلف عن أي زعيم رجل.

نلحظ من خلال هذه المراحل التي مرَّ بها النقد النسوي الغربي أن هذا المنجز ليس بمعزلٍ عن الراهن وتحولاته التي تُفضي إلى العديد من المتغيرات بحسب الواقع ومُعطياته التي لا تعرف الثبات، وبحسب ذلك لعب النقد النسوي دور المُنفعل الايجابي بالتغيرات الاجتماعية والثقافية التي مسَّت المجتمع الغربي وأثرت في نُظمهِ.

ولنسير خطوة أكثر تفصيلاً، للوقوف على المدونة النقدية الغربية في تعاملها مع مصطلح الكتابة النسوية، حيث أشارت **إلين شوالتر** أن الكتابة النسوية ما هي إلا "بتسجيل الأنثوي والاختلاف الجنسي حضورهما داخل فضاء اللغة والنص"[1]، بمعنى أن السلطة التي تُحايث اللغة وبل تتفوق عليها هي التجربة الأنثوية وفرادتها في النص، لأن اللغة–حسبها– وسيلة أداتية يُوظفها من يملك السلطة، وبالتالي فاللغة عنصر غير مُحايد وقد تكون مُتحيزة لطرف ما على حساب طرف آخر، وفي هذه النقطة تتفق **شوالتر** مع **ميشال فوكو (Michel Foucault)** (1926–1984)، الذي يعتبر أن "من يملك السلطة يملك اللغة"[2]،وليس هذا فقط بل يملك إرادة المعرفة والحقيقة وإرسائها حسب أجندته وأفكاره التي تعكس رؤاه وتصوراته. فاللغة سيادة يُمارسها الأقوى، ثم لنتأمل موقفاً أخر يرى أن الكتابة النسوية فضاء يرفض السلطة الذكورية والتعبير عن عدم الالتزام بها للتحرر والإقدام على بناء نموذج نِدي يُقارع الخطاب الذكوري، يُحقق العدالة للعنصر النسوي في مجال "التفكير والتصرفات والوظائف والجنس"[3] ويمثل هذا الموقف الناقدة **هيلين سيكسو** التي تُحدد الكتابة النسوية كـ"وسيلة للهروب من الهيمنة الذكورية، وتُهيب بالنساء (الكاتبات) أن يكتبن ذواتهن في عالم الرجال من أجل النساء، وأن يجعلن من أنفسهن الأنموذج الذي لا يقبلُ الاختراق"[4].في حين على العكس من ذلك تدعو **بياتريس ديدييه (Beatrice dider)** (1935–.....) إلى انجاز نموذج كتابي نسوي مُنفتح على الذات والآخر، لأن الكتابة النسوية يجب أن لا تكون "إنطواءاً قاتلاً بل يجب أن تُفجر المرأة (الكاتبة) الكتابة في كل اتجاه لإثبات هويتها وأناها (أنا) السير ذاتي"[5].

وجِماع الأمر أنه لا يمكن تصور أي كتابة خارج إطار اللغة، والمرأة بدورها في بحث دائم عن حيز ضمن نظام اللغة تُشيد من خلاله كيانها وذاتها وتستعيد هويتها المُستلبة، ويتجسد هذا الحيز في صيغة "التأنيث" التي تسعى إلى مضارعة الفحولة التي ترسخت بثوابت التاريخ واللغة والوعي الجمعي الذكوري المهيمن، فجاءت نظرية الكتابة النسوية الغربية "وسيلة لتعليم هؤلاء الرجال الصمت أمام انفتاح المرأة على الكلام من خلال تمردها على الكتابة الذكورية".[6]

وحسبنا هذه الآراء، لنجمل القول في أن النقد النسوي الغربي المعاصر شهدت حلقاته المعرفية التطورية ارتباطاً وثيقاً بالحركات النسوية، من خلال المطالب التي نادت بها لتمكين المرأة واسترداد حقوقها المسلوبة كالمساواة والحرية،

[1]-Elaine Shwlter, Essais sur les femmes, la littérature et la ttreavie , Ed. London virago,1986,p 249.

[2]– شذى سليمان، المرأة المسلمة في مواجهة التحديات المعاصرة ، منشورات روائع مجدلاوي نعمان ،ط1 ، 1997م ، ص 71.

[3]-Keith May, characters of women in narrative litterature ,the Macmillan press Ltd , London ,1981,p150.

[4]- Peter Barry, Beginingtheorie,new York , Manchester, up.2002,p 126.

[5]- Beatrice dider, l'écriture femme, PLIF/ Ecriture ;Paris , 1981,p 39.

[6]- Mary Eagleton ; feminist criticism; p5-6.

التي لم تستطع أن تنعم بها في مجتمع أبوي، يتمركز حول الرجل ويُهمش ما عداه، معتبراً "الرجل هو المجتمع، والمرأة ليست سوى فئة فيه"[1]، من هنا حاول النقد النسوي الاستعانة بمرحلة النقد البنيوي والتفكيكي وما بعد البنيوي لـ "إرساء صيغة التجربة الأنثوية المتميزة أو "الذاتية" في التفكير والشعور والتقويم وإدراك الذات والعالم الخارجي"[2]، بل وتجسيدها من حيث اللغة والأسلوب الأنثوي المُتفرد في"الكلام المنطوق (الحكي) والمكتوب وبنية الجملة وأنواع العلاقات بين عناصر الخطاب وخصائص الصور المجازية والخيالية"[3].لكن استقصاء هذه المُحددات التي من شأنها إثراءالكتابة النسوية وترسيخها لا يمكن أن تترابط إلا ما إذا كُشف عن"صوت الأنثى في تاريخ الفكر والإبداع الإنساني والعمل على إجلاء خصائص الموروث الأدبي الأنثوي، من أجل إثبات المساهمات الحضارية للمرأة"[4].لأن تطور الحياة الإنسانية ما هو إلا ثمرة ما أنتجه العقل البشري من مُنجزات فكرية وعلمية على قدر كبير من الأهمية،بغض النظر فيما إذا كان ما أنتجه هذا العقل خاضع لسؤال الخصوصية والاختلاف لأن الحضارة صرحٌ شاهق يعلو عن التصنيفات الشوفينية والعصبوية والجنسوية، وعلى هذا الأساس يجب إعادة تقويم الذهنية الجمعية وموقفها من الميراث النسوي والإقرار به لأنه من الخطر جداً أن يصير الإرث الرمزي للثقافة الإنسانية رهيناً بـ"شخصنة" العقلية الذكورية وسُلطتها الأبيسية التي لا زالت ترسباتها شاخصة وقائمة على أساس نظام التراتبية والثنائيات المتعارضة، فسعى النقد النسوي من خلال جهازه المفهومي والقيمي التمرد على المركزية الذكورية المفترضة المتمثلة في "مركزية القضيب Phallocentric" مقابل تهميش المرأة لمجرد افتقادها هذه الخاصية المركزية أو الأنوية القضيبية،التي تحاول بدورها الانتقال من حدود الهامش إلى التمركز حول عالمها المختلف.

وإجمالاً لما سبق ذكره، ساهم النقد النسوي الغربي في تقديم تقييم نظري عام للكتابة النسوية،وتقييم نقدي تفصيلي حول المرأة الكاتبة والظروف المُحيطة بها والمؤثرة في نتاج العملية الإبداعية، والبحث عن الشروط الضرورية لإبداع عمل فني مُتحرر من الشوائب الأيدلوجية والمعيقات التي اصطنعها الرجل باسم الثقافة، وبالتالي قدّم النقد النسوي توصيفًا نظريًا منهجيًا لتحرير المرأة من الأوهام والتُرسبات الضاربة جذورها منذ قرون،وذلك من خلال تشخيص إبداعها، على أساسين:

- تقديم زاوية مُغايرة للمقاربة التي تستهدف النص الإبداعي النسوي، وتقديم المسوغات التي تُكرس دعائم الكتابة النسوية المتميزة بجمالياتها وسماتها الخاصة.
- إخضاع الكتابة النقدية الذكورية للمساءلة، وخلخلة التوجيه الفكري المُغرض الذي يخدم أجندة استمرار التفوق الرمزي للرجل مُبدعاً وناقداً، بما يسوغ له الاستفراد بالنقد ووسمه بخلفياته الأيدلوجية العصبوية.

[1] – نازك الأعرجي، صوت الأنثى – دراسات في الكتابات النسوية العربية – ، ص10

[2] – سعد البازعي، ميجان الرويلي ،دليل الناقد الأدبي، ص 331.

[3] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[4] – ليلى بلخير ، الحفر في جذور مصطلح النسوية في الفكر الغربي ، مجلة كتابات معاصرة، ع 70، تشرين الأول/الثاني، 2008م، ص 110.

من منطلق المُغايرة، يحاول النقد النسوي الغربي تقديم مُحايثة ثقافية للإبداع النسوي تقوم على مُجانسة الإنجاز الفني مع الموقف الثوري الذي تعدد بتعدد المناهج النقدية النسوية وعدم توحدها،لكونها نظرية مرتحلة[1] (Traveling Theory) مُتداخلة فتعددت الكتابة النسوية وتفرقت السُبل بالكاتبات ولم يلتقين في إطار نظري موحد للكتابة النسوية، وهذه الإشكالية بدورها انعكست أصداءها على الدراسات النقدية النسوية العربية التي لا تفترق كثيراً من حيث الخط العام عما رسمته المقولات النسوية الغربية،من حيث المثاقفة والترجمة، هذه الأخيرة التي نقلت الكثير من المصطلحات في النقد النسوي الغربي مُفرغة من الحمولة الفلسفية التي انبثقت عنها ما أوقع خللاً في تلقي النقد العربي لهذه المصطلحات، وتولد عن ذلك بروز العديد من الإشكاليات سنبينها في العنصر الموالي.

1-1-2- موقف النقد العربي من مصطلح الكتابة النسويـة:

بعد أن خرجت المرأة العربية من شرنقة الحكي والتحرر من همس الليالي الطويلة إلى خلق لغة بتلاوين مختلفة تُكرس للوعي بالاختلاف في الكتابة، من خلال إنتاج مُمارسة خطابية مُمانعة، تجعل عالم الأنثى يحضر بالقوة الإبداعية والفعل الكتابي، بما أن الكتابة لونٌ من الحضور والوجود، وكما تقول **فرجينيا وولف**: "لا حدث يحدث إلا إذا دُون"، لأنه لا بشر موجود إلا إذا كتب وعبر، واخترق صمت الحروف، على هذا الأساس حاولت الكاتبة العربية الاقتراب من بؤرة المعنى، وبلورة معرفة حقيقية تؤكد مشروعية الأنثى في الحضور كذات وكينونة.

على ضوء هذا الطرح، بدأ الاهتمام بمصطلح الكتابة النسوية تقريباً منذ-الخمسينيات- من القرن الماضي[2]، حيث حظي هذا المصطلح بالشيوع والذيوع في الوسط النقدي والأدبي العربيين-نقداً وتأويلاً-، للوقوف على مصطلح الكتابة النسوية -كظاهرة جديدة- في سياق السرد العربي الحديث،والكشف عن الأخاديد السردية النسوية وإجلاء هويتها الوظيفية والفنية، التي عززت حضورها بشكل مُطرد من خلال صدور العشرات من الأعمال الإبداعية في المشهد الأدبي العربي، ما يستدعي الوقوف ملياً لمعاينة جمالية هذا الخط السردي النسوي المختلف، والبحث في الإشكاليات التي طرحها الأدب النسوي في النقد العربي، والجدل الواسع الذي أثاره هذا المصطلح، وتباين المواقف والرؤى حوله.

مما لا شك فيه، يُعد موضوع الأدب النسوي في النقاش النقدي والأدبي العربيين موضوعاً إشكالياً، وأثار ولا زال يُثير العديد منالتساؤلات النقدية الشائكة التي لا زالت عالقة لا تلقى لها جواباً،وقد يتيه السائل في دوامة التساؤلات ليخرج خالِ الوفاض في موضوع تبدو الإجابات فيه محل إرجاء إلى حين، لِتُلفي أنفسنا أمام العديد من القضايا الإشكالية التي يُثيرها هذا المصطلح الشائك الأدب النسوي/ الكتابة النسوية، الذي غدا قالباً بدائلياً ذا ملمح خاص خاضع لسؤال الخصوصية والإبداع، تلمس فيه الكاتبة العربية "الوسيلة الوحيدة للتنفس"[3]، وتتجسد لها عبارة

[1]- خديجة العزيزي، الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي ، ص 21.

[2] - ينظر: زهور كرام، السرد النسائي المغاربي مقاربة في المفهوم و الخطاب ،دار النشر و التوزيع، المدارس،المغرب،ط1، 2004م ، ص 22.

[3]- نوال السعدواي، الإبداع ، مجلة الآداب، ع11، تشرين الثاني، 1992م، ص 15.

عن "العلاقة الزوجية الحميمة البديلة بالزوج"[1]، وهي "الجحيم الذهبي"[2]،وتعدها "وسيلة الحياة التي تستوقف، وتُدهش، وتشغل، وتستوعب، وتُربك، وتخيف تحدي الموت"[3].

وبحسب ذلك، أضحى الفعل الكتابي إنتاج إبداعي ثقافي عند الكاتبة العربية، وفضاءاً للتحرر والتوحد مع الذات يتجلى من خلاله ممارسة "الفعل الإبداعي في تعدده وتشعبه المعرفي والجمالي وفي الإنصات إلى المسكوت عنه والدخول إلى الأشياء مهما كانت بسيطة وهامشية، ويترتب عن هذا الاندماج الحقيقي في جسد الكتابة انبثاق قيم جمالية تغير من زمننا ومن أشيائنا وتجعل المتحرك فينا دائم التوتر والاشتغال وقدرة التجريب لا حدود لها"[4].

وضمن هذه الرؤية المُستقلة التي سوغت جماليات الكتابة النسوية، انخرطت جل الكاتبات العربيات في موائمة عميقة بين الذات الكاتبة والممارسة الكتابية، لتبلغ حدود الحلول الصوفي، الذي تتمظهر فيه الكتابة كإيقاع تنتظم من خلاله عوالم المرأة الداخلية و تتناغم في انسجام حميم.

والأمر الذي لا مرية فيه ، أنَّ الكتابة النسوية العربية راسخة في المشهد الأدبي والنقدي خاصة في ظل الحراك الفكري الذي عرفه القرن التاسع عشر ميلادي (19م)،حيث استطاعت المرأة العربية أن تُحقق بعض المكاسب السياسية والاجتماعية كولوج عالم الشغل، ونيل بعض المساواة في الفضاء العام والخاص،وارتياد الجامعات لتحصيل التعليم العالي، ونشر الكتابات النسوية في الصحف والمجلات ما أسهم في تأسيس الكتابة النسوية وذيوعها فلم تعد الكتابة مجرد ممارسة إنشائية بل أضحى خِطاباً ثقافياً دالاً على تمثله الفردي المُغاير للسائد والمألوف.

لكن يجب أن لا يغيب عنا أن هذا المصطلح رغم حضوره، يظل مشوباً بالغموض الذي يمس مفهومه من حيث تداوله ومشروعية استخدامه، وعدم القابلية للتحديد[5]، وقلة الموضوعية في تناول هذا المصطلح الذي يتم مقاربته استناداً إلى وضعيات جاهزة ومتعالية لا تخضع في مبدأها لأي تأطير أو تنظير منهجي. ما خلق واقعاً مُتشنجاً في تلقي مصطلح الكتابة النسوية، وتحديد موقف موضوعي حوله يستند إلى نظرية نقدية ومقولات علمية بعيداً عن التعاطي الذاتي والسطحي مع النص النسوي على ضوء الهوية الجنسانية لصاحب النص، فلا معنى لهذا الموقف دامت الكتابة فعل إبداعي يُمارسه كل من الرجل والمرأة، اعتماداً على اللغة التي تلعب دور القاسم المشترك والفاعل المُحايد الذي لا يقبل القسمة على اعتبار جنس الكاتب أو انتماءه الفئوي، وقد ينفرد إبداع أحدهما على الآخر من حيث الجماليات المضمونية والتركيبية، لكن يظل الإبداع خارج نطاق الحسابات الضيقة والتصنيفات القائمة على الأعضاء التناسلية لجنس المبدع، فالإبداع رسالة إنسانية " لا ينتسبُ إلى أنثى أو ذكر، إنما يكون انتسابهُ إلى الأصالة أو عدمها [....] وأنَّ لا وجود لخصائص فنية للأنثى في الأدب والفن. ومن الخطأ الشائع تصنيف كل ما يكتبهُ الرجل في خانة

---

[1]– فوزية رشيد، أُعاني كوني امرأة من الخليج، مجلة الآداب، ع11، تشرين الثاني، 1992م، ص 58.

[2]– ليانة بدر، شجرة الكلام، مجلة الآداب، ع11، تشرين الثاني، 1992م، ص 58.

[3]– رضوى عاشور، على مدارج الكتابة، مجلة الآداب، ع11، تشرين الثاني، 1992م، ص68.

[4]– نصيرة محمدي، سيرة كتابة ، منشورات أبيك، الجزائر، 2007م ،ص 56.

[5] – ينظر: فاطمة كدو، الخطاب النسوي في الأدب والنقد، ص 04، متاح في :

http://www.uop.edu.jo/download/Reserch/members/42-440- PDF **20/09/2012- 21h54.**

الأدب الذكوري، وإدراج ما تكتبهُ المرأة في خانة الأدب النسوي (....) ذلك تصنيف فيه الكثير من التعسف والعمى المعرفي"[1].

مع ذلك يظل باب الأسئلة مُشرعاً حول إشكالية تصنيف الأدب على أساس الاختلاف الجنسي، والوقوف على حقيقة ما تكتبه المرأة، فهل تكتب ضمن نسقية ذكورية لا محيص لها عنها؟ أم أنها تتفرد بنسق كتابي جمالي خاص تُؤطره لغة خاصة وتجربة أنثوية متفردة؟ أم أن الكتابة حاضرة بالفعل لكن تحت القبول المشروط وفقاً لمعطيات منها الثابت والمختلف؟.

على ضوء هذه الإشكاليات النقدية التي تطرحها الكتابة النسوية، تعددت و تنوعت آراء الأدباء والنقاد حول هذا المصطلح فتأرجحت بين آراء ومواقف مختلفة في تلقي المصطلح وتداوله:

- موقف المعارضة والرفض والذي يعارض أصل التسمية وينفي جملة وتفصيلاً أن يكون للأدب النسوي خصوصيات وجماليات يتميز بها .
- موقف القبول والتأييد لمشروعية مصطلح الأدب النسوي وإثبات الجماليات الخاصة به.

ونمضي في طريقنا لنوضح ، المعايير التي اعتمدها أصحاب الموقف المعارض والرافض لمصطلح الأدب النسوي والخصوصية الجمالية والتعبيرية التي ينطوي عليها، وما هذه المعايير في جوهرها إلا استجلاء للمنظومة القيمية الذكورية المتماسكة، التي أفردت وجهاً واحداً للثقافة الإبداعية، متمثلاً في المنطق الذكوري المُهيمن وإقصاء ما عدَّاه، وعدم الاعتراف بمشروعية الاختلاف، فجاء رفضهم مُتصلاً بأسباب غير موضوعية ومحدَّدة، مُنفصلاً عن التدقيق المنهجي الواضح، المُوجه بمقاربات وقراءات انطباعية فردانية مُتسرعة تُحاكي في أدائها الكتابات الصُحفية التعميمية المُنبثة في الساحة النقدية العربية المعاصرة،التي تُكتب على ضوء الاستقراءات الحدسية والميول الإيديولوجية والتوجهات النفسية والمزاجية الطارئة، فجاءت مُعظم هذه الآراء والدراسات بطبيعتها التأملية تخدم السائد الثقافي والاجتماعي مُفتقرةً للتقعيد النظري الجاد، والتحليل العلمي المؤيد بالحجة الدامغة، وبدورها كانت هذه الكتابات الانطباعية جِناية حقيقية على الأدب النسوي،ومُحاكمة مُتسرعة لقضاياه المضمونية والجمالية،حيث نسجلُ بدورناالعديد من الدراسات العربية التي رصدت لهذه الظاهرة من منظور خارجي بعيداً عن تقصي الكمون النقدي والإبداعي القار في النص النسوي، ومن هذه الدراسات ما أعطى انطباعاً على أنَّ دراساتنا النقدية تأملية لا غير، نذكر دراسة لـ **محمد فوزي** في كتابه المعنون بـ:"أدب الأظافر الطويلة"1987م حيث تنحو هذه الدراسة إلى تصوير الأدب النسوي من زاوية سلبية، وتجسيده كوسيلة انتقامية تتخذها المرأة الكاتبة كإسار لمنازلة الرجل ونشب أظافرها الطويلة في عُنقه بسادية مرضية عساها أن تتخلص من إحساسها بالنقص اتجاهه وتُشفى من عُقدها، فهذا الأدب حسبهُ عبارة عن"نزوة عارمة...خرجت فجأة لتُدمر كل شيء وطبيعي أن تنشب الكاتبة العربية أظافرها الطويلة في رقاب الرجال، تحاول أن تُدمي وجههُ، للتخلص من عقدتها النفسية والأزلية"[2].

---

[1]- يسرى مقدم، مؤنث الرواية (الذات، الصورة ، الكتابة) ، دار الجديد ، بيروت ، ط1 ، 2005م ، ص47.

[2]- محمد فوزي، أدب الأظافر الطويلة، دار النهضة مصر، القاهرة، دط،1987م، ص 18.

كما ينفي أن يكون لهذا الأدب أية خصوصية دام أنَّ "الأدب ليس له جنس، كما أن المشاعر الإنسانية ليس لها خريطة ولا توجد تفرقة بين ما يكتبه الرجل أو المرأة وإنما مناط التفرقة تكمن في هل العمل يدخل في عِداد الإبداع الأدبي أولاً "[1] وهذا الطرح في حقيقته طرح جاهز يعتمد على تغييب قدرة المرأة على إنشاء فعل كتابي قائم على سؤال الإبداع والتميز، و بذلك أسقط المشروعية عن مصطلح الأدب النسوي، لأن حسبه لا توجد فروق للكتابة بين الجنسين، رغم استقلال التجربة الإبداعية عند كليهما واختلافها الشديد، من حيث الخصائص الجمالية والمضامين الفكرية.

ووصلاً لما سبق، نتناول دراسة أخرى ذات طابع تأملي انطباعي،ونستشف ذلك من خلال عنونة هذه الدراسة لصاحبها **شمس الدين موسى "تأملات في إبداعات الكاتبة العربية"** 1997م، فجاءت مؤشرات هذه الدراسة نائية عن الدقة والموضوعية غشاها الكثير من اللُبس،حيث يعلنُ سبب اعتمادهُ على"منهجية" التأمل في دراسة الإبداعات النسوية، كون هذه الأخيرة نالت حيزاً هاماً في المشهد الثقافي لا يمكن تجاوزه أو غض الطرف عنه،لكنه ما يذكر ذلك إلا لينفيه، من خلال طبيعة تناوله لهذا الموضوع، ويتجلى هذا في رفض مصطلحات الكتابة النسوية[2] لأنها من وجهة نظره تفتقر إلى التدقيق،كما يصوغ سبع مبررات لنفي وجود أية خصوصية في الكتابة النسوية،لأنه لا وجود لمبدأ الفصل بين الكتابتين،فالكتابة علامة مُستقلة عن التصنيف الجنسوي،وفي هذا السياق عكست دراسة **شمس الدين موسى** ابتعاد ثقافتنا النقدية عن الشأن النصي واللغوي للعمل الأدبي، والتركيز على تحليلات تأملية شارحة يُهيمن عليها الأسلوب الصُحفي الإنشائي، الذي يُركز على إثارة القارئ ومُخاطبة نوازعه الذاتية وإغفال التناول الجاد للموضوع وقضاياه، ونلمحُ ذلك في العناوين الفرعية التي تضمنها كتابه مثل: (غادة السمان تضاجع هموم وطنها المنزوق)، (سميرة عزام مُعذبة بالأسطورة ومدفونة بالرجل)،(حنان الشيخ: الوطن..امرأة مغتصبة في العراء!)، (سميرة قاشقجي: تداعب الرجل بأناملها الرقيقة ، و أظافرها الطويلة الحادة).

زِد على ذلك، يُفصح **عبد الرحمن أبو عوف** في كتابه المعنون بـ: "قراءة في الكتابات الأنثوية، الرواية والقصة القصيرة المصرية"، أن الأدب النسوي ما هو إلا مُجرد ثرثرة يُلقينها بنات ونسوة صغار عن فائض لهن في الوقت فهذه السرود حسبه لا تؤدي إلى تكريس قيم فعلية تغيرية، لأنها بدون" انتماء... وليس لهن موقف سياسي مُحدد من الواقع ... وإبداعهن ليس مُلتحماً بالتاريخ، فهن بنات ونساء صغيرات يُعانين الانكفاء على ذواتهن وهمومهن الخاصة الوجودية، ويتضخم عندهن الأنا الأنطولوجي على حساب العلاقة مع الآخرين"[3].

لكن هذا الرأي في حقيقته لا يُنبأ إلا على" قُصور في النقد العربي الذي اقتصر في مقاربة هذه الكتابة على الخارج دون أن يسعى إلى تناولها من الداخل، بالبحث في أنساقها الفكرية والجمالية،وما تنطوي عليه من سِمات

[1]- المرجع السابق ، ص 16.

[2]- ينظر: شمس الدين موسى، تأملات في إبداعات الكاتبة العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م، ص 9-15.

[3]- عبد الرحمن أبو عوف ، قراءة في الكتابات الأنثوية –الرواية و القصة القصيرة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2004م، ص 08 .

نفسية تُفصح عنها النصوص قبل النفوس"[1].وقد يكون تمثل هذه النظرة النقدية المُنصفة شاقاً في ضوء الهجوم اللامبرر والعنصرية الجائرة على المرأة الكاتبة، وقَصْر إبداعها وكتاباتها في حيز الجسد وتجلياته الشبقية المُلهبة للغرائز والشهوات.

وينطلق في هذا الاتجاه الباحث **عبد العاطي كيوان**، من خلال عنوان كتابه الموسوم بـ: **"أدب الجسد بين الفن والإسفاف– دراسة في السرد النسائي"**حيث ربط كتابات المرأة بثيمة الجسد، وكأنها الثيمة الوحيدة التي تدور الرواية النسوية في فُلكها، قائلاً في هذا الصدد أن: "الإبداع النسائي لونٌ من الكتابة الخاصة، فربما قصد به شيء من المكاشفة تحكي فيه المرأة عن جسدها وشبقها، إذ تخبر ذلك عن الرجل الذي يصف الشيء من خارجه وهنا يكون هذا من مسماه"[2].

حسب منظور هذه الدراسة، أن أدب المرأة مُساوياً لأدب الجسد، و يُحيل إليه بطريقة مباشرة وهذا واضح من عنونة هذا الكتاب بـ: (أدب الجسد)، كما أفرد المبحث الثالث لهذا الموضوع –وهو أطول المباحث– بعنوان: (أدب الجسد –البورنوجرافيا Pornography)،والذي يتضمن بما معناه أدب العاهرات، الأدب المكشوف الصريح أو أدب الفراش وكأن بالأدب النسوي مُرادف لأدب الخلاعة والعُهر، وفقاً لهذه الرؤية تغدو الكتابة النسوية عند **كيوان**"ذاتية أكثر من أي شيء آخر إذ يُشير المصطلح صراحة إلى الخصوصية والتفرد والتعبير الموحي إلى دلالات، فالمبدع هنا امرأة تكتب عن نفسها عن لقائها بالآخر،عن شبقها عن حِرمانها، المضاجعة ولونها، وهي امرأة تتقمص دور العاهرة، أو عاهرة تتقمص دور الكاتبة، فتستنطق الجسد، وتكشف عن مفرداته في لغة خاصة هي لغة حقيقية جاءت كما هي، دون رتوش، أو بهرج،إنه النص البصمة....إنه (أدب الذات الدَّاعرة)..."[3]،وكأن المرأة لا تكتب سوى ذلك!.

ولعلنا بهذا الفهم نصل إلى علاقة تلازمية أبرمها صاحب الدراسة، تُبرز "امرأة تتقمص دور العاهرة أو عاهرة تتقمص دور الكاتبة"[4]، وهذه العلاقة المبتذلة لا يمكن أن يُؤسس عليها الصياغة المنهجية لفهم هذا الأدب والتقعيد له أو تؤسس لرفضه على الإطلاق،فمثل هذا الطرح الأُحادي المرتبط بالجسد ورغباته المكبوتة الدفينة في اللاشعور مُحررة من رقيب العقل وأحكامه،فالأدب مُنجز رسالي، مُنتج لقيم إنسانية خالدة، تعلو عن التوجهات اللاشعورية الموهومة .

من خلال هذه الآراء، أصبح واضحاً أن أغلب هذه الدراسات أجمعت على نفي أي خصوصية تميز الأدب النسوي، ورفض الأسباب التي تُؤهل هذا الأدب أن يكون ذا هوية مميزة، ومُبررهم في ذلك، اجتناب تقسيم الكتابة أو الأدب للمعايير التصنيفية الفئوية القاصرة، ونذكر في هذا المجال الناقدة **خالدة سعيد**، من خلال كتابها المعنون بـ **"المرأة، التحرر، والإبداع"**، والتي ترى أن القول "بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة يُفضي إلى واحد من الحكمين: إما كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية والخصوصية، وهو ما يردها بدورها إلى الفئوية الجنسية،

---

[1]– بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، دط، دت، ص 23.

[2]– عبد العاطي كيوان،أدب الجسد بين الفن والاسفاف دراسة في السرد النسائي،مدخل نظري،مركز الحضارة العربية،القاهرة،ط1، 2003م،ص 17.

[3]–المرجع نفسه، ص، ص 57 . 58 .

[4]– سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف: د– الطيب بوردبالة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2007– 2008، ص 42.

فلا تعود صالحة كمقياس ومركز، وإما كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية، أي كتابة بالإطلاق، كتابة خارج الفئوية،مما يُسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوري ونسائي"[1]،وهذا الرفض لمصطلح الأدب النسوي القائم على رفض التصنيف الجنسوي للمادة الأدبية يتفق مع رأي **حسام الدين الخطيب**، من خلال دراسته الموسومة بـ: **"الرواية النسائية في سوريا"**، مُنتقداً ربط المصطلح الأدب النسوي بجنس الكاتب، بل بمضامين هذا الأدب وطرق معالجتها والجماليات التي يعكسها ، وهذا ما يمنح المصطلح مشروعية نقدية إذا "انطوى مفهومه على اعتقاد أن الإنتاج الأدبي للمرأة يعكس مشكلاتها الخاصة "[2].

وعلى هذا الأساس، يُحدد الخطيب أسباب رفضه لمصطلح الأدب النسوي في ثلاث أسباب[3]:

- لا يمكن اعتبار كل ما تكتبه المرأة أدباً نسوياً، والعامل المُرجح هو المضمون وطريقة المعالجة.
- معالجة الموضوعات النسائية ليست حِكراً على النساء، وإنما يُشاركهن أدباء كثيرون اهتموا بقضايا المرأة وسيكولوجيتها .
- تتضاءل الأهمية الذاتية لخصوصية المرأة في الكتابة كلما تقدم المجتمع أو ازداد وعيه الاجتماعي، وتتلاشى هذه الأهمية بعد حل مشكلة اضطهاد المرأة نهائياً.

وضمن نفس الرؤية، ترفض الناقدة **سلمى خضراء الجيوسي** التصنيف الجنسوي للأدب القائم على المرجعية والتأليف، والذي بدوره زاد في غموض المصطلح وخلق تصنيفات هامشية مُقابلة لمركزية موهومة؛ حيث تقول أن "القضية يجب ألا تُؤخذ من منظور جنس الكاتب، بل تُؤخذ من منظور الأدب الجيد والأدب الرديء في المضمون والموهبة المبدعة سواء أكان أديباً أم أديبة"[4]، فالسؤال الأهم سؤال الإبداع والخلق لا سؤال الجنس والأعضاء التناسلية!، لأن مثل هذه الأسئلة بدورها لا تخدم فكرنا الأدبي والفن،ما انعكس على مستوى النقاش الجمالي الذي لم ينضج بعدْ.

كما تبرزُ الناقدة **يمنى العيد** رفضها لمصطلح الأدب النسوي من مُنطلق أن خصوصية هذا الأدب تعرف تذبذباً لا ثبات له، فالكتابة النسوية ما هي في الحقيقة إلا انعكاسا لظروف اجتماعية وتاريخية، كرسّت تهميش المرأة وهددَّت كيانها، وهذا ما يُعطي للكتابة النسوية خصوصيتها الجمالية، غير أن هذا الشرط الاجتماعي إذا ما زال ستزول هذه الخصائص عن الكتابة، لأنها ليست "طبيعية ثابتة، بل هي ظاهرة، تجد أساسها في الواقع الاجتماعي التاريخي الذي عاشتهُ المرأة"[5].

---

[1]- خالدة سعيد، المرأة، التحرر، و الإبداع ، سلسلة نساء مغاربيات ، بإشراف فاطمة المرنيسي، نشر الفنك، المغرب، ط1، 1991م، ص 86.

[2]- حسام الخطيب، الرواية النسائية في سوريا، مجلة المعرفة، العدد 166،دمشق، 1975م، ص 79.

[3]- المرجع نفسه، ص 79.

[4]- يُنظر: إيمان أنور عبد الله، عن أدب المرأة العربية، المجلة العربية، العدد 81، يوليو ، 1984م، ص، ص 92 – 93 .

[5]- يمنى العيد، مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة الطريق، العدد 4، أبريل، 1975م، ص 66 .

لكن أليس في هذا الرأي تغييب للمرأة الكاتبة التي تؤسس وتكرس لكتابة إبداعية تعتمد على مختلف الأسس والسياقات، دون التركيز على علاقة الإبداع بمتغيرات الواقع الاجتماعي، لأن خصوصية الكتابة النسوية نابعة من ذات الكاتبة التي تُطالعنا،من خلال إبداعاتها بلغة خاصة ورؤية أنثوية حساسة اتجاه العالم،وتناولها لمختلف المواضيع من زاوية مُختلفة تعكس وعيها وتحليلها للظواهر والأحداث، وما تجاهل هذه الخصوصيات الجمالية البنائية إلا تعبير عن ضيق في الأفق وعدم وضوح في الرؤية، لأنه أصبح من الواضح أن "الرجال والنساء يكتبون بشكل مختلف لأنهم مخلوقات تحملُ تجارب تاريخية ونفسية وثقافية مختلفة، مثلما يكتبُ الأستراليون والأفريقيون بشكل مختلف حتى ولو كانوا يكتبون باللغة نفسها، وهذا لا يعني طبعاً أن جميع النساء يكتبن بالطريقة نفسها"[1].

تأسيساً على ذلك تضع الناقدة **نازك الأعرجي** أصحاب الموقف الرافض لمصطلح الأدب النسوي في فئة منضوية تحت شعار " قمع علامات التميز والتمايز في كتابة المرأة"، وتصنفهم إلى أربع أصناف[2]:

- الإبقاء على وضع المرأة الدوني المستقر اجتماعياً وقانونياً وعُرفياً.
- إرضاء نزعة التفوق لدى الرجل المثقف من ناحية، واستمرار حالة الركود التي تُميز الوجود النسوي الخجول في الحركة الثقافية .
- المحافظة على الركود النقدي عن "سوء الاتصال" بالمنجز الثقافي العربي في ظل غياب حركة نقدية مُوازية لدينا.
- خوف الأديبات من فُقدان الحماية الذكورية، لأنه ما إن تسأل حتى تُجيب رافضة على الفور: "ليس هناك أدب نسوي ... أنا أكتب أدباً إنسانياً! ... ".

وهذا التوجه الذي يحكم المنجز النقدي والثقافي في رؤيته للأدب النسوي، توجه خاطئ–حسب **الأعرجي**– لأن الأدب النسوي موجود بالفعل، ويسعى لتأصيل خطابه الخاص، ويتوسل البناء الفكري والفني والجمالي في إرساء ممارسة كتابية تعلو عن مقاصد أيدلوجية أو مفهومية.

وجِماع الأمر، أنَّ موقف المعارضين من مسألة تلقي مصطلح الأدب النسوي موقف هش قابل للاختراق،غفلاً من أي تقعيد نظري أو علمي، وما تفسير ذلك إلا لغياب المنهجية النقدية والمقاربة التحليلية الجادة،والاعتماد على مكاشفة النص الإبداعي من خارجه لا من داخل النص واستكناه العلائق النسيجية التي أنبنى عليها هذا النص الملتحم بخصائص بلاغية ورمزية وجمالية مُتفردة .

وهذا بدوره لا يعكس إلا المأزق والعُطب الذي وقع فيه نقدنا العربي، وغياب الأفق الموضوعي الذي يحكم العملية النقدية، وعدم توسل الشمولية لمقاربة المفاهيم ومعالجة المصطلحات وفلسفتها النابعة منها، وموضعتها في سياقها المناسب، دون الزج بالهواجس الأيدلوجية والانطباعية في بلورة الموقف النقدي الموضوعي حيث تشيرُ أغلب الدراسات إلى رفض مصطلح الأدب النسوي من باب الرفض–لا غير–، أو رفض التماس هذا المصطلح لأنه مفروض

[1]– بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية (1899– 1999)، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999م، ص 13.

[2]– نازك الأعرجي، صوت الأنثى–دراسات في الكتابة النسوية العربية–، ص، ص 6-7.

على النقد العربي من الثقافة الغربية[1]؛ وكأن به المصطلح دخيل عن ثقافتنا، ولم يكن نابعاً من الظروف الاجتماعية والنفسية والثقافية التي خلقت هذا المصطلح ورسخته في ثقافتنا العربية، أو من باب تجريد الأدب النسوي مشروعيته وأحقيته في فرح الإبداع، لأنها تُنافس الرجل في سلطة مُحتكرة بناها وفق منطقه ومقاييسه.

لكن ألا ترى معي، أنَّ هذا الرفض تدحضه مقولات النقاد أنفسهم، حيث ما ذكروا مصطلحات الكتابة النسوية وأقروا بخصوصيتها إلا لينفوها جملة وتفصيلاً، واستخدموا عبارة الأدب النسوي "كعبارة مُهينة أو على الأقل تنبئ بنقص ما"[2]، فحسبهم ليس من الجائز "انتقال المرأة إلى مستوى انتزاع بعض شروط الكتابة من الرجل عن ذاتها وعن اختلافها بدون وصاية أو ارتهان..يدخل ضمن صراع القوى"[3]، تأسيساً على ما سبق رغم موقف المعارضين تبقى الكتابة النسوية حلقة عضوية من حلقات الإبداع الأدبي لها مُعضدات فنية وموضوعية تُفرز طابع الخصوصية والتفرد، أضف إلى ذلك أن الفعل الكتابي، هو تعبير عن الذات وإثبات للوجود وأرقى من أن يُصنف بيولوجياً وهذا يفتح المجال واسعاً أمام الفريق المؤيد للكتابة النسوية ويُشرعن لها ويؤيد وجودها ويتعاطى مع النص النسوي و"يتبناه في طروحاته، ويُدافع عنه مُحاولاً توطينه في الثقافة والأدب العربيين"[4]، ويعتبره نسقاً ثقافياً له هويته الخاصة، ومنبع هذه الخصوصية ناجزة عن قدرة المرأة الكاتبة على التعبير عن ذاتها، والغوص في عوالمها الداخلية وإنشاء علاقة مع العالم المحيط بها، والإصغاء إلى "عويل رغباتها الكامنة بشجاعة: أعني جسدها وهو يتأجج وأنوثتها التي تُعذبها الرغبة في الاكتمال بالآخر أو الفناء فيه (...)، أي التعبير عن هذا العالم الخاص بصدق مُحرج وصياغة نصية تشهدُ على رغبات الداخل، ونداءاته، وإلى خيوله الظامنة، وصهيلها المجرح"[5].

ما يعني أنه يجب الاعتراف بمشروعية الاختلاف بين ما يكتبه الرجل والمرأة، دون أن يقتصر هذا الاختلاف على الفوارق البيولوجية وما ينتج عنه من تحولات نفسية عميقة، لأن خلفيات هذا الاختلاف القائم بينهما يعود إلى "إرث تاريخي وثقافة كاملة وتجارب طويلة زادت حِدة الاختلاف، بل إن النظام السياسي والاجتماعي برمتهِ مبني على هذا الاختلاف، وكذلك هندسة الفضاء المدني والاجتماعي والمؤسسات الدينية والاقتصادية"[6]، التي تُكرس سيادة الاختلاف ما ينحو بالتجربة الكتابية عند المرأة أن تستقل بملامحها الخاصة، وتُحدث قطيعة مع الموروث الاجتماعي الماضوي،ومحاولة وصل الكتابة بالقارئ/المتلقي،من خلال منحه كتابة مُغايرة للصوغ الإبداعي التقليدي، ومعاكسة التراث الفكري والأدبي الطويل عند القارئ العربي،وتصوره النمطي لصورة المرأة المستلبة والضعيفة، وتقديم تاريخ إبداعي مميز بحضوره منذ القدم رغم التقطعات التي مرَّ بها .

---

[1]- يُنظر: عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف -دراسة في السرد النسائي،ص 13.

[2]- بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية (1899- 1999)، ص 23.

[3]- سوسن ناجي رضوان ، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر – دراسات نقدية-، المجلس الأعلى، القاهرة ، دط، 2004م، ص61.

[4]- مفيد نجم، إشكالية المصطلح (التأسيس المفهومي لنظرية الأدب النسوي)، مجلة نزوى ، العدد 42، أبريل، 2005م .

[5]- وجدان الصائغ، شهرزاد و غواية السرد، قراءة في القصة و الرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص 232.

[6]- خالدة سعيد، المرأة، التحرر، و الإبداع، ص 86.

على ضوء ذلك، يُشرك الناقد **جورج طرابيشي** القارئ في عملية تصنيف الأدب، واستعداده لتلقي هذا الصنف الأدبي للخصوصيات المتضمنة فيه، إذ يرى "أن الاستعداد النفسي وبالتالي الجمالي الذي يُقدم به القارئ على قراءة رواية كتبتها امرأة، هو غير ذلك الذي يقدم به على قراءة الرواية بوجه عام، بوصفها فن الرجال، وبديهي أن يكون الاستعداد النفسي المذكور قابل لأن يكون موروثاً عن تقاليد العنصرية المعادية للمرأة"[1]، فالمتلقي العربي يقرأ هذه الكتابات إما لِمُحاكمتها ومُساءلتها عن مضمون ما كتبت باعتباره – الرجل الشرطي– الذي يحرسُ مدينة الأدب الفاضلة، ويُراقب إبداعها خوفاً من معارضته لوائح هذه المدينة الخاضعة للسائد والموروث الذكوري، أو أنه يطلب المُغايرة والتميز في السرود النسوية، وفي الأخير ما هو إلا طالب مُتعة قرائية تشدهُ، تتحين حين ممارسة الفعل القرائي وتزول بزواله.

لكن على الرغم من أن رأي **طرابيشي** أكدَّ على خصوصيات الأدب النسوي وتمايزه، غير أن ربط هذا التمايز بالقارئ كعنصر خارجي عن النص في ذاته، وأحال شرط تميزه لشريك (القارئ) يحتكم إلى معايير ذاتية في تقييم العملية الإبداعية.

وفي نفس السياق، نُسجل طرحاً آخر يتماهى مع الطرح الأول يتسمُ بالتأييد المطلق، حيث يرى الباحث **أنور الخطيب** "أن المرأة أقدر وأغزر وأصدق في التعبير عن ذاتها خاصة إذا كان الموضوع يتسم بالوجدانية،وكانت الأنا المرتبطة بالإحساس هي بؤرة التوتر، ولا يمكن لكاتب مهما بلغ من نُضج فني وموضوعي التحدث عن المرأة وسبر أغوارها ورصد مشاعرها الحميمة كما تفعل المرأة الكاتبة مع نفسها أومع بنات جنسها إذا توفرت اللغة التعبيرية القادرة على نقل أدق الأحاسيس والمواقف دون مواربة أو تحايل أو خجل وفي هذا القول نجد تصنيفاً لأدبين– شاء الدارس أو أبى– ما دام الحديث هنا عن أدب خاص بالمرأة"[2].

لا شك أن هذا التصور داعم لخصوصية الأدب النسوي، لكن لم يقدم الباحث جماليات الأدب النسوي واستقراء العلامات المميزة له، أضف إلى ذلك لم يكن جائزاً الجزم بعدم تداخل التجربة الوجدانية في الأدب الذي يكتبه كلا الجنسين، فلا يمكن على أي حال نفي قدرة الكاتب المصري **إحسان عبد القدوس** والشاعر **نزار قباني**، والكاتب الأمريكو لاتيني من خلال روايته "الزانية"، في تناول موضوع المرأة والتعبير عن واقعها بأدق تفاصيله، وتقمص معاناتها وهمومها الوجودية، فالنص المؤنث ليس حكراً على المرأة فحسب، بل يمكن للكاتب–الرجل– إنشاء نص مؤنث إذا ما تبنى أسلوبية الآخر الفكرية والنفسية.

ما يستدعي القول أن الاحتفاء بمشروعية الاختلاف في نقدنا العربي، لم تأخذ مبحثاً موضوعياً ومُستقلاً، يسعى إلى استقراء العلامات الفارقة والدالة على جمالية النسق الفكري والبنائي للأدب النسوي، وهذه الممارسة تأخذ في غالبها ملمحاً ذكورياً، يُنجز وفق "أيدلوجية ذكورية مركزية، حاول أن يُناقش الكتابة النسائية من منظور معايير المساواة

[1]– جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1981م، ص 11.

[2]– أنور الخطيب، أدب المرأة في الإمارات –القصة القصيرة–، دار الحوار، سوريا، دط، 1992م، ص 27 .

على حساب الخصوصية"[1]، وبدورها هذه المعادلة المُربكة في ضم حلقات الدراسة النقدية الجادة المُسلطة على النص النسوي والسعي إلى تناول الشأن النصي والجمالي من داخلهِ بعيداً عن التناول الشوفيني الذي يُهلل للتأييد المطلق، ويُصوغ له وفق منظور أيدلوجي مسعاه الأول خدمة النسوية في الثقافة والإبداع، حتى ولو ألقي على عاتق النص جريرة هذا التأييد المطلق، الذي غالباً ما تجاوز الشرط الإبداعي لإحقاق نصوص عديدة لم تتوفر فيها خصوصيات النص الجمالية والإبداعية.

مع ذلك لم تخلو الممارسة النقدية العربية من ملمح معرفي جادْ في تناول خصوصية الكتابة النسوية من منظور مُحايد، وطرح فكري متوازن، ونتبين هذا الاستعداد النقدي الوثابْ في بعض الدراسات العربية،منها الأهم دراسة الناقد السعودي **عبد الله الغذامي** المعنونة بـ: المرأة واللغة، وغيرها من دراساته الأخرى التي تبنت نفس التوجه،من حيث طرح"أسئلة إشكالية تستهدفُ البحث عن خصوصية اللغة الأنثوية، وعلاقة المرأة باللغة وعلاقتها بالكتابة"[2] وإعادة اكتشاف أفضية لغوية وإبداعية للمرأة ذات قيمة مُضافة للأنوثة، مستقلة عن الشرط الذكوري ومنافسة له لكسر أعراف وطقوس سنتها المؤسسة الذكورية، التي حالت دون دخول المرأة عالم الكتابة أو تهميش ما تكتبهُ دام أن " اللغة صارت فحولة، وقمة الإبداع هي الفحولة"[3]، فغاب النص المؤنث عن حياض اللغة التي وقعت تحت أسرْ التمركز الذكوري ، الذي تفردَّ "باللغة، فجاء الزمن مكتوباً ومسجلاً بالقلم المذكر واللفظ الفحل"[4] فلم تحز اللغة إلا على المعنى الذي لا سيادة له إلا إذا انضوى تحت سلطة اللفظ، تابعاً، وقد أبان **عبد الحميد الكاتب** عن هذه المقايضة اللغوية بقوله أن "خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكراً"[5]، وكأن **عبد الحميد الكاتب** يُنادي بـ "قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة وهو اللفظ/الفحل، ويترك للمرأة المعنى الذي لا وجود له إلا تحت مظلة اللفظ"[6]، ليصبح فعل الكتابة حِكراً على الرجل بينما الحكي للمرأة، ومن هنا تتبوأ المرأة الدرجة الثانية أو تكون فرعاً بعد الأصل في ممارسة اللغة والتمثيل لها، بعد أن سيطر الرجل على جميع مقومات اللغة، و"قرر القواعد وضبط الحقيقة والمجاز لتصبح المرأة عنده ضمن خانة المجاز اللغوي الذي يكتبهُ الرجل"[7].

ولا جدال في أنك ستدرك، أنَّ المعنى مادام تحت سيطرة اللفظ فهو سيكون مُوجهاً برؤية مركزية تُقصي ما عداها وترفض الانفتاح على رؤى وتصورات متعددة، من شأنها أن يخلق مشهداً ثقافياً ينسجم فيه المختلف والمغاير للصوغ الإبداعي التقليدي، الذي احتكره البعد الذكوري الأُحادي لأن في حد ذاتها اللغة مادة للإبداع لا تقبلُ هذه

---

[1]- رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1994م، ص 25.

[2]-حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2007 م، ص 122.

[3]- محمد عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1، 1996م، ص 08.

[4]- المرجع نفسه، ص 12.

[5]- إحسان عباس، عبد الحميد الكاتب بن يحي الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء 29، دار الشروق، عمان الأردن، 1988م، نقلا عن: محمد عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 33.

[6]- المرجع نفسه ، ص07.

[7]- المرجع نفسه ، ص45.

القسمة الثقافية التي أشار إليها **عبد الحميد الكاتب**، فهي بحاجة إلى تلاحم عضوي لهذين المؤشرين، فاللغة ليست محتكراً ذكوريًا بقدر ما أنها حسب **عبد القاهر الجرجاني** "الكلام على ضربين، ضرب أنت تصلُ منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تقوم على الكتابة والاستعارة والتمثيل، فتقول المعنى، ومعنى المعنى"[1]، فالمعنى واللفظ ضمن هذا السياق الذي أشار إليه **الجرجاني** يقومان على أساس الأسبقية لا المفاضلة أو السطو فمن حاز اللفظ والمعنى وصاغهما في تركيب جمالي وإبداعي كان له السبق في ممارسة اللغة، دون الاستحواذ عليها وفق شروط تتعلق بالفحولة وغيرها من الإملاءات الجاهزة الخاضعة للثقافة الذكورية،ووفق هذا التصور الثنائي المُنصف عند **الجرجاني** الذي يؤكد أن "للعصا دوماً طرفين،وأن هذين الطرفين هما الطرفان اللذان سيعنى بقراءتهما .... أنوثة العالم التي أُهينت وأُهملت"[2]، بحسب ذلك لم يعد من المجدي تبرير خصوصية الكتابة النسوية من مواقع نصية أو خارج نصية.

وإذا كان ذلك، فإن الأمر يحتاج إلى تناول خصوصية الكتابة النسوية انطلاقا من واقع الكاتبة العربية التي تعيشه وتحاول التمرد عليه، ومساءلة الرواسب الفكرية التي تغلغلت في النفوس والعقول لتحط من المرأة وتهزئ بإبداعها وإنتاجها الفكري، وتُعلي من شأن الرجل وتمنحه صفة القداسة والسلطة المطلقة التي"عمل على الدوام على ترجمتها في شكل مادي في كثير من الأحيان، أو في صورة رمزية من خلال القانون والتشريع والآداب والكتابة"[3].

بحسب ذلك، جاءت الكتابة النسوية محاولة للتحرر، ووسيلة مقاومة للخروج من شرنقة الاستلاب الذكوري المهيمن على وجودها النفسي والإبداعي، وكسر النمطية التي يرى فيها الرجل المرأة "لا تقوم إلا بوظيفة ثانوية في الوجود تتمثل في الولادة وإعادة إنتاج النوع ولا يجب أن تتعدى ذلك إلى ولادة من نوع آخر،في الكتابة مثلاً فالرجل يعرف أن بطن المرأة بطن خِصبة، ولن يسمح لها أن تتحول خصوبتها من بطنها إلى عقلها، عليها أن تبقى أماً وحسب، وهو يتكفل بحيازة أمومة أشياء أخرى بما فيها كتابته"[4]، على الرغم من أن المرأة "مصدر إبداع في كل المجالات لها القدرة على الإنجاب وعلى الإبداع والكتابة"[5].

وعلى هذا الأساس تتضمن الكتابة النسوية صوتاً تمردياً على واقع شائك تتخبط في دهاليزه وجودياً وإبداعيا، وهذا المنطق الاحتجاجي الرافض أهم ما يميز خصوصية الكتابة النسوية، التي تحاول إعادة رؤية العالم وفق أنساق فكرية وثقافية أكثر اعتدالاً وإنصافا بمعزلٍ عن الزمن السلعي.

مع ذلك لم تخلو الممارسة النقدية العربية من ملمح معرفي جاد، ومقاربات منهجية ذات تأسيس نقدي واعٍ في تناول خصوصية الكتابة النسوية من منظور علمي مُحايد وطرح فكري متوازن، ونتبين هذا الاستعداد النقدي الوثاب في بعض الدراسات النقدية العربية منها الأهم، دراسة الناقدة **رشيدة بنمسعود** المعنونة بـ: **المرأة والكتابة سؤال**

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعنى، تصحيح: محمد عبده، دار المعرفة، بيروت، دط، 1981م، ص 202.

[2]- أمينة غصن، نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، دار الثقافة والنشر، سوريا، ط1، 2002م، ص.ص 126 ،127.

[3]- نور الدين آفاية، الهوية والاختلاف في المرأة و الكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1988م، ص33.

[4]- المرجع نفسه، ص 32.

[5]- Roland barth- Mythology .paris .1957.p.p 56.58.

الخصوصية/بلاغة الخطاب 1994، حيث حاولت في هذه الدراسة التنظير لجماليات الكتابة النسوية بالاعتماد على المنجز النقدي والأدبي في تراثنا العربي، واستثمار أدوات إجرائية بعيداً عن الحدس والانطباعية، من خلال توظيف النموذج العاملي **لغريماس**، وإثبات طغيان الوظيفة التعبيرية على الكتابة النسوية من خلال الاعتماد على نظرية التواصل **رومان جاكسبون** (**Roman Jakobson**) بصفتها منهجية للوقوف على خصوصيات الكتابة النسوية، لتؤكد على "مشروعية القول والتأكيد على وجود خصوصية"جنينية "تلقائية فيما تكتبه المرأة من إبداع باعتبارها" أقلية مجتمعية "تعيش ظروفاً خاصة ، تنعكس على رؤيتها وتصورها للأشياء والعالم"[1]، فهذه الخصوصية متضمنة وجاهزة في الكتابة النسوية بعيداً عن الافتعال، أو التقيد بالممارسة النمطية المنضبطة بالصنعة المكتسبة.

أضف إلى ذلك، أثبتت الناقدة **بنمسعود** تفرد الكتابة النسوية بمؤشرات جمالية خاصة منبثقة داخل فعل الكتابة الإبداعية، من خلال "الحضور المطرد للبطل الأنثوي القلق العاجز عن تحقيق التجاوز نظراً لافتقاده لعنصر أساسي من عناصر القدرة (القدرة–الفعل)"[2]، لذا تتمحور الكتابة النسوية على مبدأي البحث الدائم، والمطالبة المستمرة بحسم التناقضات الأنطولوجية التي تمسُ كيانها الإبداعي، وتُحَجِمْ من الأنا الأنثوية المرتبطة والمنفعلة بما حولها.

وقد تطرقت الناقدة **بنمسعود** إلى الجدل القائم حول مصطلح الأدب النسوي، لتؤكد على أن تعدد الصيغ الترادفية لهذا المصطلح، وما اكتنفها من غموض وصبغة تعميمية، وما طرحته من إشكاليات حول مشروعيتها، لا يمكن أن يدحض المقولة الأهم هو وجود أدب نسوي ذا خصوصية وعلامة متفردة في الساحة الأدبية العربية لتتوقف الناقدة عند أهم الآراء النقدية التي رفضت وجود كتابة نسوية خاصة (**يمنى العيد– حسام الخطيب– غادة السمان– خناثة بنونة**) لتناقش آرائهم في سياق علمي قائم على الحجة والدليل.

وسنقف عند رأي الناقدة **يمنى العيد** الذي تعرضنا إليه في الصفحات السابقة، والذي يمكن تلخيصه في التأكيد على دور الواقع الاجتماعي في الحكم على الكتابة النسوية، وهذا الرأي لا يمكن عزلهُ عن الخلفية الماركسية التي تدعو لها الناقدة، من خلال التأكيد على انعكاس الأدب على الواقع انعكاساً مباشراً، وعزل الذات المبدعة عن دورها في تأنيث العملية الإبداعية وتقييمها .

أضف إلى ذلك ترى **يمنى** أن زوال أشكال القهر الاجتماعي، سبباً لزوال خصوصية الكتابة النسوية، لأن العلاقة بينها– علاقة شرطية –، وبدورها هذه العلاقة لا تستند إلى أي دليل علمي، لأن الواقع يثبت عكس ذلك والدليل على هذا الرأي المخالف استقرار الظاهرة في البلدان ذات الاتجاه الاشتراكي ذاتها،مما يُفيد أن التحرر الاقتصادي لا يؤدي حتماً إلى تحرير المرأة على المستويين الثقافي والأدبي.

وعلى صعيد آخر تتوقف الناقدة **بنمسعود** عند آراء **غادة السمان** باعتبارها مُنتجة للإبداع ورافضة لمصطلح الأدب النسوي ومُعارضة للانضواء تحت راية هذا الصنف الأدبي، فتاء التأنيث في آخر اسم الكاتبة على حد تعبير

[1]– رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف، ص 05.

[2]– المرجع نفسه، ص 06.

غادة السمان " ليست معياراً نقدياً ولا يُحدد بالضرورة جنس عملها الفني والفكري، وأن الأدب الرديء ليس حياكة نسائية فقط ،لأن بعض الرجال يكتبون معظمه، ومن هنا جاء رفض غادة لكل تصنيف جنسي للأدب، إذ من حيث المبدأ ليس هناك تصنيفين للأدب نسائي ورجالي"[1].

وتُفسر **بمنسعود** رأي **غادة السمان** على ضوء تصورها لمقولات الخطاب النقدي العربي في تناولها لمصطلح الأدب النسوي والمشحون بالمفهوم الحريمي الاحتقاري"[2].لكن نفور الكاتبة من المصطلح ودلالاته لا يمكن أن ينفي وجود هذا الأدب وتميزه، ولا يمكن في ظل ذلك إلا الوقوف على حقيقة واحدة تتمثل في التأكيد على"وجود واقع لم يصل النقد العربي بعد إلى إدراكه"[3] واستبيانه ،في ظل الغموض واللبس الذي يكتنف النقاش حول مشروعية المصطلح وخصوصيته وعدم ملامسة الإنساني العام والثقافي والقومي والتجربة الشخصية والوعي الجماعي.

ومن خلال ذلك ،لا يمكن أن نتجاوز مقولة **غادة** دون أن ننصب إبداعها شاهداً على عكس ما صرحت به فأغلب كتاباتها تتميز بتأنيث بناءها الفني للعمل الروائي، والذي يعكس وجود خصوصية كتابية في إبداعها دون أن تقدم تفسيراً لنفي ذلك.

من جهة أخرى، تتقدم الناقدة **بنمسعود** خطوات أخرى لتوظف آليات إجرائية لحسم خصوصيات الكتابة النسوية، والاستناد في دعم هذه الظاهرة على أسس علمية ونقدية مُنهجة، من خلال تطبيق النموذج العاملي **لغريماس**، ونظرية التواصل الجاكبسونية، حيث أسقطت هذه الآليات على الكاتبة **خناثة بنونة** وأعمالها الروائية فقدمت **بنمسعود** من خلال قراءة نموذج البطلة/العامل، لتوضح أن "الموضوع objet الذي تسعى الذات الأنثى إلى اكتسابه يكون دائماً الرغبة في إثبات الهوية، والتخلص من الوضع الدوني كما أن الرجل في هذه القصص إما أن يكون مُعارضاً oposant، ونادراً ما يكون مساعداً Adjoint على عرقلة مسيرة المرأة التحررية، أو موضوعاً تسعى البطلة العامل الذات من خلاله إلى تغيير التصور الذكوري للمرأة"[4].

واعتماداً على النموذج العاملي،لامست **بنمسعود** صورة البطلة في أعمال **خناثة** التي "غالباً ما تعجز عن تحقيق الموضوع المرغوب فيه لافتقادها لبعض عناصر القدرة la compétence كاستطاعة الفعل ومعرفة الفعل، مما يؤدي إلى فشلها في التجربة التأهيلية، وبالتالي تعجز عن خوض التجربة الأساسية التي تتحدد في إثبات الهوية وتغيير نظرة الآخر لها"[5].

وخلاصة لما سبق يمكن القول،أن ما يدعم ويميز مقولات **بنمسعود** النقدية في قراءتها لخصوصية الكتابة النسوية هي الاعتماد على الشأن النصي واللغوي في استخلاص جماليات المدونة النسوية،مُبرزة إياها في سياقها التراثي

[1]- غادة السمان، البحر يُحاكم سمكة، الأعمال غير الكاملة، منشورات غادة السمان، بيروت، ط2، 1992م، ص 184.

[2]- رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف، ص82..

[3]- المرجع نفسه، ص 80.

[4]- المرجع نفسه، ص 151.

[5]- المرجع نفسه ، ص151.

والواقعي بعيداً عن الإسقاطات الإيديولوجية واعتماد المعايير المتغيرة في الحكم على هذه الظاهرة وتقييمها، وهذا ما أكسب عملها النقدي بعض القدرة على إنضاج النقاش الجمالي في فكرنا الأدبي فيما يتعلق بهذه الظاهرة وموضعتها في سياقها الصحيح بعيداً عن الرفض والتأييد المطلق.

وغير بعيدٍ عن هذا التناول، يهمنا أن ننوه أو نلفت النظر إلى الطرح الذي قدمته الناقدة **زهور كرام** في دراسة نقدية أنجزتها بعنوان: **السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب**، وقد أوضحت **زهور كرام** أن من غير المجدي تناول وتقييم الكتابة النسوية من منظور التصنيف الجنسي (الأنوثة/الذكورة) وتذويت الأدب بين الذات الذكورية والذات الأنثوية، التي من شأنها اختزال الشرط الإبداعي إن لم نقل عزلهُ وتهميشه في سؤال جنس المؤلف أو تصوير النص الإبداعي كحلبة صراع مفتعل قائم بين المرأة والرجل،وحيز تسابقي شرس لتصفية أشكال الحسود السلبي الذي يتجلى في الثقافة والواقع وأشكال الإبداع.

على ضوء ذلك، ترى **الناقدة كرام**، أنه يجب التركيز على "خطاب المرأة الإبداعي يُتيح لنا إمكانية الإصغاء إلى صوت المرأة، والذي من شأنه أن يُطور المعرفة الأدبية ومن ثمة الثقافة"[1]دام أن الحياة الإنسانية مُشتركة بين الرجل والمرأة، فيجب أن تكون أيضاً الكتابة النسوية شرطاً لتوازن الحياة الأدبية والثقافية وإثراء للوعي الإنساني وإضافة مميزة لـ "إضفاء المعنى الإنساني على الوجود الواقعي،والتعرف على الحقائق الواقعية بالتجربة لا بالتعلم والتي يجب أن تُعنى بالنسبة للمرأة الذات والآخرين، لا الآخرين فحسب، وأن يكون الاهتمام بالعقل إلى جانب الاهتمام بالجسد،وأن تضاف الروح إلى الحلم، والمرأة إلى الرجل، ولا داعٍ بالتالي أن يكون أحدهما ضد الآخر"[2].

من هذا المنطلق لميعد من الصائب أن تُوضع الكتابة النسوية في السياق الثأري وإدارة الخلافات الأزلية القائمة بين المرأة والرجل وبحسب ذلك، فإن الكاتبات العربيات حين ينبرين مُدافعات عن الكتابة النسوية "لا يدخلن في صراع مع الرجل، وإنما يقدمن طروحات تحاول إعادة البشرية إلى وضعها الطبيعي المتضامن مع الرجل والمرأة قصد مواجهة تحديات المستقبل والفروقات الاجتماعية والتمييز العنصري"[3] من هذا المنظور تصبح الكتابة في حد ذاتها فعلاً تحرريًا يمارسهُ الرجل الكاتب والمرأة الكاتبة، ويُؤديان من خلاله تقديم صورة أكثر اعتدالاً واتزانا عن الحياة والأدب والثقافة والتاريخ ، وتوليد تصورات جديدة لمفاهيم متداولة وجاهزة .

على ضوءِ ذلك، تُسد الثلمات والثغرات التي مست الأدب منذ آماد بعيدة بإقصاء الإبداع النسوي وكبتهِ، فضاع على الإبداع الأدبي فصولٌ من الخصوصيات الجمالية التي لا نلمسها إلا في ما تكتبه المرأة وتُعبر عنه التي تنهض بمصوغات غير موجودة في الخطاب الذكوري، وهذا ما يُشير إليه الباحث **محمد الصالح الجابري** بقوله "إن أدبنا ينقصهُ ما كان بإمكان المرأة أن تُعطيه، يُنقصه نبض الحب- ونبض الشرايين المقطوعة منه منذ أزمان وأزمان"[4]

---

[1]- زهور كرام، السرد النسائي المغاربي مقاربة في المفهوم والخطاب، ص 07.

[2]- Carol Pearson & Katherine pope .the female hero in American and British literature – R.R Bowker company. New York & London .1981.p15. نقلاً عن : حسين المناصرة ،النسوية في الثقافة و الإبداع ، ص 73.

[3]- المرجع نفسه، ص 107.

[4]- محمد الصالح الجابري، دراسات في الأدب التونسي ، الدار العربية للكتاب ، دط ، 1978م ، ص 257.

فالكتابة النسوية كتابة نابضة بجروح الجسد الأنثوي وعذاباتهِ هذا الجسد الغائب،الذي تريد الناقد **مادلين قاقنون (Madeleine gagnon)** بقولها "أريد تدوين جسدي، ذلك لأن شيئاً يقول لي بأن جزءاً كبيراً من التاريخ قد تجمد داخل ذاكرة الجسد الأنثوي"[1].

ولعلنا بهذا الفهم الذي يتبلور في آراء الناقدة **كرام** يتبين أن الكتابة النسوية هي عبارة عن إفراز إشكالي انبثق عن التجاوز الثقافي والمكرس للتجاوز الاجتماعي، وهي فضاء إبداعي تحرري مُستقل تُمارس الكاتبة من خلاله وعيها الخاص وقيمها الإنسانية والثقافية والذاتية، مما لا يدعو إلى الشك أن الكتابة النسوية ذات خصوصية إبداعية مُنبثقة عن "خصوصية واقع ما وتفكير ما وخصوصية الهم الذي تمارس حضوره على بعض الذوات الحاملة لجرح تاريخي وسؤال وجودي"[2] ومبعث هذه الخصوصية يكمنُ في اختلاف البيئة الاجتماعية والثقافية التي تعيش فيها المرأة، والحِصار النفسي والتاريخي الذي تُعاني منه ما يكسب الكتابة النسوية خصوصية غير مُفتعلة، لأنها كتابة نابعة من خصوصية تُلازم طبيعة المرأة، وتُشكل محددات للأدب الذي تكتبهُ، انطلاقاً من امتلاكها "تجربة شعورية واجتماعية مُغايرة لتجربة الرجل المتشبث بمنطق الذكورية وسلطتها"[3]، التي تمتصُ المساحات الإبداعية والثقافية التي يمكن أن تتحرك المرأة من خلالها ، وللتحرر من ظلاميات الرؤية الذكورية الأحادية بوصفها هامشاً منغلق على ذاتهِ، خاضعاً للمركز الذكوري بأحلامه وخبراته، هذه الأسباب- مرآة عاكسة- لبروز الخصوصية في أدب المرأة التي سعت إلى "إنتاج نص جديد لا عهد لتاريخ ثقافتنا الرجالية بمثلهِ، نص مبدع، ولغة مُبدعة، يكشف عن حقائق رفضنا مُجابهتها، وعن أفكار ومشاعر كنا نخاف من معرفتها "[4]، هذه التجربة الشعورية الصِرفة الخاصة في الكتابة النسوية شكلت ملمحاً مُميزاً في فضاء بوح المرأة لا عهد لذاكرة الفحول به إلا أنه طُمس ونُفي في ظل التخوف الثقافي العام مما تكتبه المرأة وما تعبر عنه من خلال كتاباتها.

ونُميز من خلال ما سبق أن الناقدة **كرام** تؤكد على وجود خصوصية في الأدب النسوي،وتُقيم هذه الخصوصية بوصفها واقعة ايجابية وكيان تحرري، يُبرز للوثوب بالمشروع الكتابي عند المرأة والاحتفاء بحساسيته وجمالياته وأدبياته، ومنهجية وظيفية مُتعلقة بالبناء والمضمون، لإبراز المحددات الأدبية في الإبداع النسوي وجمالياته.

ولِنسير خطوة أكثر تفصيلاً، لالتماس هذه المنهجية المتعلقة بالبناء والمضمون، وقد حرصت الناقدة **كرام** على مقاربة الخطاب النسوي مقاربة علمية، تمس المستوى الشكلي والمضموني، ووقوفاً على الأسلوب واللغة في الكتابة النسوية، فالناقدة ترى أن أسلوب الكاتبة العربية يسعى إلى "طرح إمكانيات جديدة في تطوير السياق الكلامي للخطاب...كما تدفع بالحوار نحو التحقق وذلك حين يُصبح تبادل الكلام مُبيناً على وجهات نظر أصحابها"[5]،وفق

[1] -Gixonx (H).Gagnon (H).le cler (A):la venue al écriture.série féminin future.union général d éditions 18.10.1977.p63.

[2]- زهور كرام ، السرد النسائي المغاربي مقاربة في المفهوم و الخطاب، ص 34.

[3]- المرجع نفسه،ص 72.

[4]- هشام شرابي، قضايا المرأة العربية، مجلة مواقف، العدد 73/ 74 ، خريف 1993م، شتاء 1994م، ص 207.

[5]- زهور كرام، السرد النسائي المغاربي مقاربة في المفهوم و الخطاب، ص86.

أداءٍ لغوي مُستقل عن الوصاية الذكورية، التي هيمنت على وعي المرأة باللغة وشذبت قدرتها على تطويع اللغة لرؤيتها الخاصة وطريقة تعبيرها عن الأشياء، التي تحمل هوية نفسية مُتفردة تتعلق بحياتها المُتناوبة بين مُختلف الدروب والأوجه (الختان- الطمث-الحمل-الولادة-الأمومة-العلاقة بالزمكان والعالم الشعوري الانفعالي)، ما يُكسب لغتها وعياً خاصاً مُتشبعاً بالكثير من الدلالات والإيحاءات المتشنجة انعكاساً لواقعها المعيش"فلغة التظلمات النسائية هي أكثر اللغات رموزاً ومتاهات ومدارات"[1]تبعثُ في القارئ قلق التأويل والتفسير.

كما نلمسُ هذه الأبعاد الخصوصية على مستوى المضمون، فقد قدمت الناقدة **كرام** قراءة لمجموعة من السرود النسوية لروائيات عربيات ،لتخلص إلى حضور رؤية جديدة في تناول الموضوعات كلاسيكية من حيث الطرح والتداول، كصراع المرأة الاجتماعي والجنسوي، وتحديد مفاهيم حريتها وعلاقتها بجسدها والآخر هذه المفاهيم في تصورها لم تعد "قابلة إلى حد ما للأخذ بها في شروط انتقال المرأة من موقعها اجتماعياً /فكرياً باعتبارها موضوعاً إلى موقع الذات الفاعلة"[2] التي تصبو إلى "تحقيق فعالية الذات من خلال اعتراف الرجل بها"[3]، لا الهروب منه أو التمرد عليه.

وتتجلى فعالية الذات الأنثوية من خلال توسل الكتابة لملامسة عوالم جديدة في ذاتها وتقديم ثيمة الجسد وفق قيم ثقافية غير مشحونة بتصورات ذكورية حسية حول تفاصيل الجسد الأنثوي المثيرة للغرائز والشهوات، التي تقدم الجسد ككتل شبقية مُجزأة ومُنفصلة عن بعضها البعض من خلال مظاهر محددة كالأرداف الممتلئة والأثداء المكتنزة والخصور الضامرة والعيون المليحة والشفاه المغرية..الخ،في حين تسعى المرأة عبر الكتابة إلى توحيد و"تجميع شتات الصور المجزأة وتوحيد جسدها، لكي تستعيد تاريخه فهي حين تكتب جسدها كما تشعر به، وليس كما يراه الآخرون تستطيع أن تُظهره كوحدة"[4]، تعبر عن دواخلها النفسية ومقتضياتها الشعورية الخاصة المختلفة لا عهد لتاريخ الكتابة الذكورية بها، هذه الأخيرة التي أمعنت في تشييء الجسد الأنثوي وقولبته في مستويات تعبيرية إيحائية مُغرية مُنفصلة عن تجربة الأنثى الشعورية التواصلية مع جسدها.

نُميز من خلال هذه الدراسة (السرد النسائي المغاربي مقاربة في المفهوم والخطاب) **لزهور كرام**، التي جاءت مُعززة بِعُدة إجرائية نقدية، أكسبت دراستها قيمة علمية على مستوى من الدقة والحِياد أبعدتنا عن أجواء الدراسات الأيدلوجية المُرتبكة التي في أغلبها تُغيب البعد الأدبي والمعرفي والجمالي في الكتابات النسوية، من خلال تمييزها بين مستويات الكتابة الروائية (موقع المؤلفL´auteur/والكاتب L´écrivainوالسارد Le narrateur) زِد على ذلك طَعمتْ الناقدة كتابها بِطروحات الناقدة **دوريت كوهن Doritkohin**صاحبة كتاب (الشفافية الداخلية La

[1]- المرجع السابق ، ص 84.
[2]- المرجع نفسه، ص 74.
[3]- المرجع نفسه، ص 76.
[4]- المرجع نفسه، ص 83

transparence intérieur) الذي اشتمل على أفكار ومكاشفات قدمت ملامسات شفيفة حول ما تكتبهُ المرأة وما تتميز به من خصوصيات وجماليات لا محيص عنها.

تأسيساً على ما سبق، رغم تصاعد الأصوات المُعارضة–أدبياً ونقدياً–ضد الكتابة النسوية، لم تقف حائلاً لظهور أصوات أخرى مُؤيدة من الجنسين، منها التي تميزت بالتشدد في تأييدها، ومنها التي طرحت موقفها باعتدال ورزانة نقدية وبين هذين الطرحين، لا يمكن إنكار وجود الكتابة النسوية التي تميزت باختلافها في الرؤى والجماليات وخوض تجارب صريحة و مُغايرة لم يعتدها المتلقي العربي، ولم تعتدها تقاليده القرائية النمطية، فالكتابة عند المرأة ميثاق أنثوي تسعى من خلاله إلى التعبير عن ذاتها بِصدق واستثمار اختلافها النفسي والجسدي والاجتماعي والثقافي والتربوي، لتحديد ملامح الخصوصية في كتاباتها وبدورها هذه الخصوصية هي التي تمدُ الكتابة النسوية بقيمتها الخاصة وفاعليتها الجديدة، وصفتها النضالية الثورية لتثوير البنية الكلية لثقافة المجتمع وتصحيحها، لحماية وجودها المؤنث من تسلط الثقافة البطريركية التي شهد تاريخها الطويل بإلغاء الصوت الأنثوي (تاريخياً وثقافياً وإبداعيا)، وهذا الإلغاء ما هو إلا مُحرض جمالي لنشوء الكتابة النسوية واستمراريتها.

وبين هذين الموقفين، نرى أن ما تكتبهُ المرأة يظل أولاً وأخيراً أدباً إنسانياً بالدرجة الأولى بعيداً عن التصنيفات الجنسوية أو التحيزات الأيدلوجية، أو القسمات الثقافية، فالكتابة النسوية في أصلها "أدب إنساني يصدر عن واقع إنساني"[1]، لأن الكتابة في حد ذاتها ليست" بالتحديد أنثوية أو ذكورية"[2]، وذلك لن يتحقق إلا إذا انتفت اشكالية الانفصام بين الجسد والفكر وتمثلاتها في الواقع الثقافي والإبداعي والاجتماعي، لأن الإشكالية المطروحة لا تقوم على الإقرار بمشروعية الكتابة النسوية من عدمها، بقدر ما تتمثل في البحث عن الكتابة الحلم التي يرنو إليها المبدع والمبدعة لتحرر كلاهما من الآخر،لا من باب رد الفعل أو التجاوز أو الإلغاء، بل من باب الالتزام بوجه موحد صِرف للثقافة والحياة والأدب بمعزلٍ عن سؤال الجنوسة ونوع الجسد...! فيكتب الرجل والمرأة لإزاحة جنسية النص ليكون للإنسان فحسب. و هذا يدعونا إلى تبني مقولة إرجاء أو موت المؤلف.

من حيث ذلك، إذا كانت هذه أهم الآراء والمواقف النقدية العربية التي تباينت بين رفض أو تأييد مصطلح الكتابة النسوية ففيما تجلى موقف الكاتبة العربية من الكتابة النسوية؟، وهي المعنية بالدرجة الأولى بهذه القضية الشائكة التي أُهرق فيها حبرٌ غزير يسيل الحبر دفاقاً بغية الظفر– إن جاز ذلك– بالبتِ في هذه القضية التي يتيه فيها السائل وقد يخرج خالِ الوفاض في قضية تبدو الإجابات فيها محل إرجاء إلى حينْ؟.

1–1–3– موقف الكاتبة العربية من مصطلح الأدب النسوي – ملامح الخصوصية ومشروعية الاختلاف–

إن موقف الكاتبة العربية من مصطلح الكتابة النسوية، ليس ببعيد عن موقف النقاد والدارسين الذين تناوبوا بين موقفي الرفض والقبول كما لن يكون مُنفصلاً عن الأخذ بعين الاعتبار موقع المرأة الكاتبة في المشهد التاريخي والثقافي والاجتماعي والإبداعي، وخلفياته وتبعاته التي طبعت كتابتها ورؤيتها للحياة والإبداع.

[1]– وجدان الصائغ، شهرزاد و غواية السرد، ص 225.

[2]– آني أنزيو، المرأة الأنثى بعيداً عن صفاتها رؤية جمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي، ص 123.

إلا أن ما يُميز موقف الكاتبة العربية على اختلافه، تعاطيها مع قضية هوية الكتابة النسوية وخصوصيتها إما تصريحاً أو تلميحاً بتذبذب في تلقي المصطلح وعدم تحديد موقف واضح اتجاهه،وهذا يعكس في جوهره اعترافًا مُبطنًا بوجود كتابة نسوية لها تقاليدها وطقوسها الخاصة،إلا أنَّ وقوع هذا الإقرار المبطن في منطقة الرفض والقبول،خلق صورة شائهة ومشوشة في تلقي مصطلح الكتابة النسوية عند الكاتبة العربية،ومصدر هذا التشويش في حقيقته يعود إلى العديد من الأطراف والأسباب لعلَّ أهمها خوف الكاتبة العربية من أن تُصنف ككاتبة نسوية، وهذا ما يُخالف السائد،أو يُعارض النسق الذكوري القائم على فحولة الإبداع لا أنوثته،إذ يُرمى الأدب النسوي بعديد من النعوت وفق هذه الرؤية الهرمية الأنانية 'بالأدب الهش،الهامشي،وأدب الأقليات'، فكلمة "أدب نسوي"يشيرون إليها"بين علامتي تنصيص، عند تعرضهم لها في العالم العربي والشرق الأوسط،ومن ثم يباعدون بينهم وبينها، رامزين إليها كقضية دخيلة تُثير الازدراء ولها مظهر القنبلة الموقوتة، إذ يبدو الأمر وكأن المؤلف يأبى استخدام هذه الكلمة لولا الضرورة الملحة"[1]، هذا النقص الذي يُحيل بشكل مباشر إلى دونية ما تكتبه المرأة وهامشيته،وذلك ما تريد الكاتبة أن تتنكر له ،حتى لا تقع في قفص الاتهام والمساءلة لخروجها عن النسق الذكوري المهيمن على الكتابة وتاريخ اللغة، لذا تنضوي أغلب الكاتبات تحت مخرجين ، أولهما:

- الكتابة تحت جلد الذكر وتقمص طقوسه ومشروعه الكتابي.
- وضع كتاباتهن في سياق إنتاج أدب إنساني لا غير تلافياً للمساءلة والمحاكمة التي تتعرض لها أغلب الكاتبات.

وقد نُفسر ذلك في ضوء غياب تصور فعلي وشمولي مُمَنهج حول مُحددات الكتابة النسوية وطروحاتها الفكرية والنقدية والثقافية، ومعاينة معالم الخصوصية ومشروعية الاختلاف في البناء والمضمون، عند الكاتبة العربية، التي لا زالت تفتقد إلى حاضنة نقدية ثقافية لتبني إبداعها ورعايته كي يتطور،وفق حِراك نقدي نسوي واضح المعالم والرؤى يُمكن الثقافة والأدب العربي أن يستقر على أسس مُتوازنة ومُتفاعلة.

لكن يظل السؤال مطروحاً،هل الكتابة عند الكاتبة العربية مُفارقة للأنوثة،أم أنها كتابة بقلم ذكوري مع الاحتفاظ بالشرط المؤنث، هذا السؤال الإشكالي في حقيقة الأمر ،وقفت الكاتبة اللبنانية **مي زيادة** في مرحلة ما بين سراديبه لتعلن معاناتها وضياعها في قِلاع اللغة الخاضعة للشرط المذكر وثقافة الفحولة المطلقة، وتُعبر عن ذلك آسِفة بقولها: "أيتها السيدات (...) أنا المتكلمة ولكنكن تعلمن أن ما يفوه به الفرد فنحسبهُ نتاج قريحته، وابن سوانحه ، وإنما هو في الحقيقة خُلاصة شعور الجماعة تتجمهر في نفسه، ويُرغم عن الإفصاح عنها"[2].

وبالتالي أرادت **مي زيادة** ضمن مرحلة ثقافية لا تعترف إلا بالقلم المذكر المطالبة بأنسنة الفكر واللغة، للتخلص من العبء الحضاري الذي عاشته **مي زيادة** ومثيلاتها، فتخاطب الرجل بقولها: "أيها الرجل لقد أذللتني،

[1]- العنود محمد الشارخ، الغضب الناعم، الرواية النسوية بين العربية والإنجليزية-دراسة مقارنة-، ترجمة:سامي خشبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة ط1، 2007م، ص 37.

[2]- مي زيادة، الأعمال الكاملة، ص 73

فكنت ذليلاً ، حرريني لتكن حُراً"[1]، إلا أن سؤالها هذا ظلَّ مُعلقاً لا يتحرى جواباً، وهو سؤال تلهجُ به كل كاتبة عربية إلى يومنا هذا.

من ناحية أخرى يظهر الرفض الأدبي لمصطلح الأدب النسوي عند طائفة من الروائيات العربيات اللواتي اعتبرنه مفهوماً قاصراً ولا يُعبر عن ذاتهن المستقلة، فتكرس رفض المرأة الكاتبة للمصطلح "وللنوع والتسمية والوصف" النسوي"، لأنها ببساطة تريد أن تخرج من حصار "الفئة" الموصوفة بجنسها إلى فضاء "النصف المشارك" المجرد من جنسه، إلا أنها، في الوقت نفسه، تُدرك في قرارة وعيها أنَّ ذلك لن يتحقق إلا لفظياً، وأنها محكومة بحتمية شرط جنسها، وتزداد مقاومة لتصنيف نتاجها الأدبي والذهني بأنه "نسوي"[2]ومن هؤلاء الروائيات العربيات الرافضات له الروائية اللبنانية **غادة السمان** التي ترفض مجرد الخوض في مفهوم الأدب النسوي، وتعد الحوار حول هذا الموضوع حواراً عقيماً لأنه حسبها من حيث المبدأ ليس هناك تصنيفًا جنسويًا للأدب من حيث الاصطلاح عليه بأدب نسائي ورجالي على الرغم من أن خطاب غادة الإبداعي من أكثر الخطابات النسوية العربية تميزاً من حيث الاختيار الأسلوبي، ما يُنبأ عن خطاب إبداعي مُستقل ذا خصوصية أقرتها الروائية **غادة السمان** وممارستها إبداعياً ونمذجتها من خلال كتاباتها التي لاح أفق أثرها في كتابات المبدعات العربيات، نلمس من خلالها تأثرهن بالنموذج **السماني** والتلون بخصائصه ومعطياته، مع ذلك تُرجع **غادة السمان** ظهور الأدب النسوي لأسباب عارضة مُتعلقة بـ " أسلوبنا الشرقي في التفكير وقياساً على المبدأ القائل: الرجال قوامون على النساء فخرج نقادنا بقاعدة- على طريقة المنطق الصوري- تقول:(الأدب الرجال قوام على الأدب النسائي)، وإما أن تكون التسمية، الأدب النسائي انعكاساً لواقع يتجسد في كون أن أكثر نتاج الأدبيات قبل أعوام كان لا يدور إلا حول المرأة وحريتها وتمردها وقلقها"[3].

وبذلك فإن التسمية عند **غادة** تحمل بذور موتها أو دونيتها وهامشيتها،لأن التسمية في حد ذاتها تستدعي المركزية الذكورية والاعتراف بها مقابل ندية مُفترضة أو مركزية موهومة يدعيها الأدب النسوي الذي يُكرس حضوره من خلال مُعالجة موضوعات بُكائية تدور حول المرأة المضطهدة والمستضعفة بلغة تظلمية نسائية خانعة، وقد يكمن هنا جوهر رفضها لهذا المصطلح من مبدأ رفض إدراج أدبها في باب البُكائيات والشكوى التي عُرفت بها الأنثى في التداول الثقافي العام،لذلك لم تُعطي غادة هوية موضوعية أو جمالية لخطابها الإبداعي،ما فتح حولها العديد من التأويلات التي وضعت الكاتبة في حيز الأنثى التي تكتب ضد الأنثى مُلتبسة بذكورية القلم-على حد تعبير-**عبد الله الغذامي**، الذي رأى أن كتاباتها تنمُ عن " قلق إبداعي حاد تتصارع فيه شروط الأنوثة مع شروط الفحولة،من حيث أن القلم لم يزلْ رجلاً، مما يجعل النموذج الذكوري هو المثال القائم"[4].

---

[1]- المرجع السابق،ص 79

[2] - زهرة الجلاصي، النص المؤنث، دار سارس، تونس، دط، 2002م، ص 12.

[3]- رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، ص 80.

[4]- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 177.

إن هذا المنظور الذي يُؤسس له الغذامي في الحقيقة لا يقوم إلا على قراءة انتقائية لأدب **غادة السمان** والحكم عليه وفق رؤية شوفينية رمت الكاتبة بمفارقات لا يمكن تعميمها على جميع كِتاباتها، أو اعتبارها رؤية راسخة تُؤمن بها الكاتبة وتُعبر عنها في كل ما تكتبهُ.

لكن يظل رفض الكاتبة **غادة السمان**، لمصطلح الأدب النسوي رفضاً غامضاً لم نتبين أسبابه، إلا إذا اعتبرنا أن الكاتبة قد تعاملت مع المصطلح تعاملاً سطحياً مُركزة على الجانب الجنسي لمبدع النص أو إخضاعه لموروث ثقافي حبيس الذكورة المتسلطة، وهذا ما نُعيبهُ على قامة روائية عربية ذات قيمة فكرية وثقافية في المشهد الأدبي العربي. وتُشاطر هذا الموقف الأديبة المصرية **لطيفة الزيات**، التي تُعارض أن تُبوب كتاباتها في خانة الأدب النسوي، لأن- حسب وجهة نظرها-" يدلُ في العربية الآداب الأخرى على نقصٍ في الإبداع وانتقاص من الاهتمامات النسائية المحدودة"[1]، كما أن المصطلح " لا يستند بأي شكل من الأشكال على تمحيص وتفحص للكتابات النسائية، بل هو حكم مُسبق يعتمد على جنس الكاتبة للنص المكتوب"[2]، وفي هذه الصيغة احتقار لما تكتبهُ المرأة من حيث تجنيس النص تِبعاً لجنس الكاتبة،وفي ذلك إغفال للشأن النصي والفني الكامن في نصوص الكاتبة الإبداعية، لذلك تُصرح **الزيات** بأنها" رفضت في إصرار أن تُبوب كتاباتي الإبداعية في الأدب النسائي...وكأن هذا القول دفاعاً عن النفس في وجه محاولة مُستمرة في أمتنا العربية لتبويب الأدب الذي تكتبهُ المرأة في مكانة أدبية وفنية أقل من ذلك الذي يكتبهُ الرجل، وفي استخدام وصف الأدب النسائي كوصف يتضمن تحقيراً لهذا الأدب...وكان مثل هذا التوصيف للأدب النسائي مرفوضاً من معظم الكاتبات العربيات"[3]، إن منطلق رفض الزيات لاستخدام مصطلح الأدب النسوي ينبع من تضمن هذا الأدب مفهوما احتقاريا، لذلك ترفض توصيف ما تكتبُ أدباً نسوياً، كي لا تلصق بها تهمة الدونية والرغبة في التمرد،إما استسلاماً منها أو خوفاً من تحدي النظام البطريركي، في تلك المرحلة على الأقل التي خضعت لقوانينها ولعجزها على تغيير هذه المرحلة من موقعها ككاتبة قادرة على إرساء مفاهيم جديدة وتغيير ما يمكن تغييره، لكن بعد تجاوز هذه المرحلة عبرت **الزيات** عن رأي آخر مختلف عن رأيها المعارض لمصطلح الأدب النسوي،تقول: "لقد رفضت دائماً التمييز بين الكتابات النسائية وكتابات الرجال رغم شعوري بأن النساء والرجال يكتبون بشكل مختلف...ولكن الآن، وبعد أن أصبح من الممكن والمحتمل تحقيق المساواة بين النساء والرجال، يمكن أن نعترف بالطرق المختلفة التي كتب بها الرجال والنساء دائماً، دون أن يعني هذا بأي شكل من الأشكال بأن أحدهما متفوق على الآخر"[4].

[1]- شهرزاد الجديدة، قبرص، حزيران، 1990م، العدد 22، ص 54، نقلاً عن: بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية، ص 24.

[2]- بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية، ص 24.

[3]- سيد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان مصر، ط1، 2000م، ص 28.

[4]- شهرزاد الجديدة، ص 54، نقلاً عن: بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية، ص 24.

من الـمُلاحظ أن رأي الزيات رأي مرحلي خاضع لتغير الشرط الاجتماعي الذي يتحكم في الحكم على ظاهرة أدبية فرضت وجودها،لتعلن تارة رفضها لها في ظل غياب المساواة بين الرجل والمرأة، وتارة أخرى تباركها وتعلن مشروعيتها مع اتساع المد المساواتي بين الجنسين واحتمال تحققه.

إن المتأمل في هذه الحجج يلاحظ نأي الأديبة في طرحها عن الموضوعية، ومقاربتها لمفهوم هذا الأدب مقاربة سطحية مُهلهلة مُرتهنة للواقع الاجتماعي المتغير،رغم إقرار الأديبة وجود اختلاف بين ما يكتبه الرجل والمرأة، لكن عجزت عن توطيد آرائها بدعامة نقدية تُبرر رفضها، أو حتى قبولها في وقت لاحق للمصطلح!

أما الروائية المغربية **خناثة بنونة** ترى أن مصطلح الأدب النسوي ما هو إلا مواضعة ذكورية مُتعمدة كي يهيمن الرجل على الأدب بجميع أطيافه،ويحجر على أصنافه إمعاناً في تهميشها والانتقاص منها، لذا تعتبر أن هذا المصطلح أو "التصنيف" رجالياً "من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي وترسيخها وتدعيمها حتى في مجال الإبداع...مع العلم أنني أرفض بشكل مُسبق هذا التصنيف على أساس أن الإنتاج يُعطي نفسه،ويملك الحكم عليه في ما يُقدمه دون اعتبار للقلم سواء كان رجالياً أو نسائياً "[1]، وما رواج هذا المصطلح في الساحة الأدبية في الوضع الراهن إلا تخلف وبطالة فكرية لا تُناسب حداثة الواقع الذي اختلف عما سبق عندما كان يعتبر كل ما تكتبهُ المرأة هامشياً،إذاً ليس على " الجيل الجديد الذي يحمل أفكاراً متطورة ويقوم الوضع ضمن متطورات واقعية وحديثة، يُصبح إبقاؤها على هذه التصنيفات نوعاً من الظلم للمرأة وإدانة لهم.كما تمثل تناقضاً بين القناعات النظرية والتطبيقات الواقعية، لكني اعتبر أنها حتماً ستبطل هذه التصنيفات بشكل سلمي أو غير سلمي"[2] وهذا لن يتحقق- حسبها- بإثبات الجدارة الفكرية والاجتماعية التي من شأنها دحض هذا المصطلح وإبطاله، وهذا يُعبر عن رغبة الكاتبة **بنونة** في أن تتبنى الكتابة من منطق موازي للكتابة السائدة بعيداً عن تراتبية في التصنيف تطول الإنتاج الأدبي[3]وتنسف تميزهُ وجدارته.

وقد يطرح رأي **خناثة بنونة** وجهة نظر أخرى يجب الإشارة لها ،إذ ظل تلقي كلمة نسوي عند بعض الكاتبات العربيات مرادفاً للحرية والشذوذ ارتباطاً بمفهوم النسوية في النقد الغربي خلال ستينيات (60) القرن العشرين الذي لاح في الأفق وهو بالضرورة يتعارض مع معطيات المجتمع العربي الحريص على صون معتقداته وتقاليده، ما طرح إشكال تلقي وتقبل هذا المصطلح في الوسط الفكري والاجتماعي فما بالك بالأدبي؟،ذلك "أن الخصوصية الثقافية الغربية والمنتجة للمصطلح لا تتلاءم كلية مع الخصوصية الشديدة للمرأة العربية"[4]، وقد يكون هذا الرأي مقبولاً عند البعض ومرفوضاً عند البعض الآخر، فالمعطيات الراهنة تُؤكد تجاوز هذا العائق عند بعض الكاتبات ومحاولتهن التركيز على الشأن النصي أكثر دون التقيد بمحددات وتنظيرات تسلب الأدب وجوده الاعتباري.

---

[1]- رشيدة بنمسعود، المرأة و الكتابة، ص 81.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ينظر: زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 94.

[4]-زينب العسال: مفهوم الكتابة النسوية وإشكالياته. البيان. ع 356. مارس 2000. ص116.

كما لا تؤمن الروائية الجزائرية **أحلام مستغانمي** بمصطلح الكتابة النسوية أو الأدب النسوي، وتُصرح في هذا الصدد بقولها: "أنا لا أؤمن بالأدب النسائي عندما أقرأ كتاباً لا أسأل نفسي بالدرجة الأولى هل الذي كتبه رجل أو امرأة"[1] وهذا السؤال بدوره يشمل نفي تاء التأنيث التي تنفرُ الروائية الجزائرية أن تُضاف إلى اسمها، لأن الكتابة المحضة لا تنشطر إلى ثنائيات وانقسامات ثقافية وفق رأيها، فهي تريد أن تُحاكم "ككاتبة بدون تاء التأنيث وأن يُحاكم نصي مُنفصلاً عن أنوثتي ودون مُراعاة أي شيء"[2]، لأن الكتابة "بالنسبة لي مُتعة، ولا أمارسها إلا من هذا المنطلق...."

لذا تُمعن الروائية **أحلام** في وضع الكتابة كمتعالية إبداعية تنوء عن توصيفات ضيقة في فضاء الكتابة اللامتناهي وكما تقول في إحدى رواياتها "يحدث للغة أن تكون أجمل منا، بل نحن نتجملُ بالكلمات، نختارها كما نختار ثيابنا حسب مزاجنا ونوايانا"[3].من خلال ذلك نتبين موقف الروائية **أحلام مستغانمي** الذي يعلنُ رفضه لهذا المصطلح،لكن بالقدر نفسه تُدافع عن دور المرأة في الكتابة،دون تجنيسها، لأن الأدب فعل إنساني تطوري مُشترك يقع تناميه على عاتق الكاتبة والكاتب.

وفي نفس السياق ، تعتبر الكاتبة **ياسمينة صالح**، أن "من الجميل قراءة النص والإعجاب به دون تحديد هرموناته إن كانت ذكورية أو أنثوية، أو أن الكاتبة كتبت بلسان رجل أو الرجل كتب بلسان امرأة"[4]، لأن الخوض في هذه المسألة وفق رأيها مُفتعل، فالأدب سواءًا أكتبه الرجل أو المرأة، فالمهم فيه مدى تبنيه لقضايا الإنسان.

وعلى ضوء هذا الرأي تصرح الروائية الجزائرية **مايسة باي** مؤكدة في حوار لها مع أحد المواقع الإخبارية بأنَّ ما يعنيها كروائية "الأدب الجيد،ولا تعنيني المصطلحات الجاهزة.يعنيني فكر الكِتاب سواء كتبه رجل أو كتبته امرأة"[5] فالكتاب وما يحويه من أفكار وخبرات وأسئلة– حسب الروائية – هو الانجاز الذي يستحق الاحتفاء والتنويه، لا أن ينحصر السؤال عن جنس الكاتب فيما إذ كان رجلا أو امرأة لأن سؤال الجنس لا يُلقي بظلاله على جودة الكتابة أو رداءتها، وإن ألقى فهي ظلال باهتة وغير مؤثرة نستطيع تجاوزها أمام ألق الكتابة وإشراقها لكن المسألة —حسبنا–لا تكمن في رفعة الأدب أو رداءته فهذا الأمر لا بد من الانتباه إليه بصرف النظر عن جنس المبدع، ففي النهاية لا يعني المتلقي جنس المؤلف بقدر ما تعنيه النوعية الأدبية التي وضعت بين يديه لقراءتها والاستفادة منها ونقدها...فسؤال الجودة أو الرداءة حاضر في جميع الأحوال والتصنيفات.

وعلى ساحل آخر، ننتقل للإطلاع على الموقف المؤيد للكتابة النسوية من طرف الكاتبة العربية، حيث بقدر ما كانت هناك العديد من الأقلام النسوية التي عارضت مصطلح الأدب النسوي إما خوفا من النظام الاجتماعي

---

[1]– القدس العربي، السنة الرابعة، العدد 1076، نقلاً عن: زهور كرام،السرد النسائي العربي، ص 94.

[2]– حوار أجرته أحلام مستغانمي مع مجلة زهرة الخليج، نيسان 2004م.

[3]– أحلام مستغانمي،فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998م.

[4]– كاتبات تقمصن جلد الرجال، منتدى القصة العربية، 02/06/ 2012 – 12:24 موقع الكتروني
http://fpjatchahid.org/index.php/2010

[5]– مايسة باي، الكتابة عملية إبداعية تؤسس للحرية والعدالة، حوار مع الروائية أجراه موقع آفاق، تاريخ النشر: 2008/07/22 8:06 AMمتاح في
http://www.aafaq.org/news.aspx?id_news=6375:

والثقافي السائد، أو تعالياً عن توصيف أدبهن بهذا المصطلح لما يحمله من حمولات احتقارية وتهميشية لما يكتبن، إلا أن هناك من المواقف التي نادت بمشروعيته، وأحقية الاعتراف بالأدب النسوي والتركيز على ملامح خصوصيته وتميزه، لأن المرأة الكاتبة تحمل خِبرة حياتية أنثوية خاصة، فهي الأقدر والأجدر بالتوغل في أعماق ذاتها والتعبير عنها بحساسية مُغايرة، وتتواصل معها بشفافية صادقة في صياغة نصية جمالية مُتفردة، تُنبأ القارئ بنص إبداعي مُخالف للتراث القرائي الذي نمطَّ صورة المرأة وحجَّم إبداعها في مجرد الحكي والقصْ.

بحسب ذلك تتجسد الكتابة عند المرأة الكاتبة كهوية مُستقلة وسؤال وجودي تحمل الكاتبة عِبأ الإجابة عنه والالتفاف حوله، وفي السياق ذاته ترى الروائية اللبنانية **إملي نصر الله** (1931-.....) أن الكتابة "هي نفسُ الحياة، أشعر بالتصاق عضوي بالحرف والقلم [....]، وهي الولع والهوى،والعقدة الصعبة التي تدفعني أبداً في سُبل البحث عن حلول، وتبقيني في حوار دائم مع الذات، كما مع الوجود ومكوناته."[1]فتأييدها لمصطلح الكتابة النسوية نابع من خصوصية هذه الكتابة التي لا يمكن تحيدها، لأنها مُتغلغلة في ذات الكاتبة ومتوحدة بها ترفع من خلالها الحُجب والأقنعة عن ذاتها وعن الآخر وتعيش الحياة من خلالها مرات ومرات.

وهو الملمح ذاته الذي تُشير إليه الكاتبة المصرية **نورا أمين**، حيث تعتبر أن مصطلح الكتابة النسوية يحمل خصوصيته من ذات الكاتبة-المرأة، فهو نابع منها كذات حاملة لرؤية جديدة للعالم، رؤية متحررة عن الطمس وبالتالي فالمصطلح لا يحمل خصوصيته من منطلق هويته البيولوجية، لأنه حسب الكاتبة "الخصوصية الموجودة في كتابة النساء ليست نابعة من كونهن نساء، الاتجاه السائد الآن هو الكتابة التوثيقية فلم نعد في حاجة لذريعة وجود أبطال آخرين وهذا حادث في معظم كتابات التسعينيات الجديدة لا يوجد حدث ولكن هناك تفاصيل وومضات تكون في النهاية تأثيراً في كل هذا تتميز كتابات النساء لأن الرجل عندما يكتب بشكل توثيقي فنحن نعرفُ 90% مما سيقوله فحياته مكشوفة أما عندما تكتب المرأة في نفس الاتجاه تأتي كتاباتها صادمة ومُدهشة لأن القارئ لا يعرفُ سوى القليل و من هنا تنبع الخصوصية: تجربة أنثوية في كتابة توثيقية....إنها فكرة الصمت ثم الكلام"[2] هذه التجربة الأنثوية بدورها كفيلة برفع إسار الصمت الثقيل عن مواضيع مسكوت عنها ومجهولة عند القارئ وبإطلاعه عليها ستكتمل الخارطة القرائية لديه، وسيكتسب رؤية كاملة وجديدة للعالم مصدرها الكتابة التوثيقية الأنثوية المتفردة بخصائصها من خلال خلق لغة تعبيرية قادرة على نقل أدق الأحاسيس والمواقف الشعورية دون مواربة أو خجل، ضمن عالم قصصي تخيلي يرتكز على مسوغات الواقع وإحداثياته للوصول إلى بناء حوار قائم بين الذات والآخر دون تهميش أو إقصاء.

وفق ذلك تُنادي الشاعرة البحرينية **حمدّة خميس** (1948م-....) التي تُؤيد المصطلح وتدعو إلى الاعتزاز به ف" أدب المرأة-واقعاً ومصطلحاً- ينبغي أن يكون مصدر اعتزاز للمرأة والمجتمع والنُقاد إذ أنه يُصحح مفهوم الأدب الإنساني الذي يُؤكد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق ذاته، كما أنه يُضيف إلى الأدب السائد نكهة مُغايرة ولغة

[1]- رفيف صيدواي، الكاتبة وخطاب الذات (حوارات مع روائيات عربيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2005م، ص60.

[2]- شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف-قراءة في كتابات نسوية الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص، ص 45.44.

وليدة ويُغنيه ويتكامل معه وهو أيضاً خطاب نهوض وتنوير أما صبغة الدونية والتحقير، فإذا كامنة في منظور المجتمع، فلا ينبغي أن تكون في منظور الناقد الموضوعي الذي من وظيفته الإضاءة وليس التعتيم"[1]، وبالتالي قد يكون شيئاً من كلام الشاعرة **حمدة خميس** صائباً، فالخطاب النقدي العربي لمْ يحفل بوضع تصور أو مبحث مستقل للإبداع النسوي؛ أو محاولة تسليط الضوء حول هذا الإبداع بمعزلٍ عن السائد الاجتماعي والثقافي الذي ظلَّ يُكرس ممارساته لتهميش هذا الإبداع والتحقير من شأنه استنادا لمقولات تُراثية ومعتقداتية وتاريخية لا علاقة لها بالنقد الموضوعي والمعرفي للظاهرة الإبداعية التي من حقها التحليل والدراسة وفق منهج علمي دقيق ومُحايدْ.

في ذلك الحين قد يُصبح من السهل الحديث عن أدب نسوي دون الخوض في سِجال دراماتيكي حول الطرف المؤيد والمُعارض لهذا الأدب، هذا النقاش الذي طال أمده ولم يُقدم لرصيد هذا الأدب شيء سوى أنه غيرَّ مجرى الإفادة وحجب عن هذا الأدب نقاشات نقدية صميمة، فلو كان النقاش قائمًا حول خصوصيات هذا الأدب وجمالياته، فما سيكون للأدب النسوي من شأن نشوئي في رأيك؟.وهذا السؤال نتركهُ للقارئ كي يُجيب عنه!!. من هذا المنظور يجب النظر إلى مصطلح الأدب النسوي بعيداً عن ملمحه الجنسوي، وتحديد مفهومه للابتعاد عن الوقوع في هلامية حدوده وتعريفه كي لا نقع في دائرة الرفض، لكن لماذا يتم رفض المصطلح؟، أليس مصطلح الأدب النسوي كغيره من المصطلحات المختلفة في كافة الجوانب الثقافية التي تُصنف على أساس قومي أو اثني كقولنا : أدب قومي،أو أدب النكسة أو أدب الطفل، أو أدب المهجر وغيرها من المصطلحات التي يتم تداولها دون غضاضة أو ارتباك، رغم ما تنضوي عليه هذه المصطلحات من تقسيم وتحييز للأدب كمادة ملتحمة الخصائص والمعاني لكن هذه المصطلحات لا تُثير أية إشكالية لا من داخل الأدب ولا من خارجه، لذلك أخذت مساحتها من الاعتراف وأضحت جُزءاً من المشهد الأدبي والثقافي الذي لا يخلق التباسًا أو اعتراضًا في توظيفه أو التوصيف به، فالحساسية إذاً نابعة من توظيف مصطلح الأدب النسوي واستخدامه لا من معناه اللغوي والمعرفي.

وبالمقابل نجد أن مصطلح الأدب النسوي ترتبط إشكالاته من خارج هذا الأدبلا من داخله،من خلال الظروف المتعلقة بنشوئه وبمن أنشأه فالمرأة الكاتبة لا زالت في مجتمعنا الثقافي والاجتماعي العربي مُدانة بالتمييز والتهميش فهي الكائن الآخر وثانوي الوجود، حسب تعبير **سيمون دي بوفوار**، وإبداعها مُتهم بذلك مادام خالقه أنثى... تُرى لو كان وضع المرأة في مجتمعنا العربي سوي أكان مصطلح الأدب النسوي سيحدثُ كل هذه الضجة ويُثير جملة من الإشكاليات لا نهاية لها.

وبحسب ذلك كان من المفترض النظر إلى هذا المصطلح- الأدب النسوي- من خلال مضمونه لا تسميته أو مدلوله، لأنه في الحقيقة لا يعدو سوى دليل إلى أعماق المصطلح لا غير...وإذا ما تجاوزنا هذه النقطة كنقاد ودارسين وقُراء، سيكون من السهل تناول الأدب النسوي بعيداً عن جنسوية المصطلح، لأن الأدب النسوي مفهوم ثقافي قبل

[1]- حمدة خميس، في مفهوم الأدب النسائي، جريدة الجزيرة، العدد 8893، الصادرة في 1997/02/02م.

أن يكون مفهوم جنسوي يهدف إلى طرح قيم الأنثى كجزء فعال ومُشارك في المجتمع الإنساني فالحساسية نابعة من توظيف المصطلح واستخدامه لا من معناه اللغوي والمعرفي.

2- الرواية النسوية العربية – بحث في النشأة والخصائص–:

إن البحث في سؤال تكون وتطور الرواية النسوية العربية لا يُمكن الخوض فيه دون الوقوف على نشوء وتطور الرواية العربية، التي تُعد الرواية النسوية العربية جزءًا من التيار الروائي الأساسي في العالم العربي، ومِفصلاً هاماً في سياقها الوجودي والتطوري،وملمحاً بارزاً في تكوينها التراثي الذي يستند إلى الفعل القصصي والحكائي النابع عن حكايات وقصص ألف ليلة وليلة، الذي إن دلَّ على شيء فإنه يدل على أصالة الفن الروائي العربي، الذي نُسجت حلقاته الأولى وتفتقت سماته الفنية من خلال فن المقامات الهمذانية العربية وغيرها والسير الملحمية الشعبية (سيرة عيسى بن هشام و المويلحي)، والتراجم وأدب الأخبار، حيث ليس بالإمكان الاعتقاد أن "الإنتاج الروائي المعاصر بلغ من الأصالة حداً يجعل من المذهل حقاً أن يكون وليد عشرات من السنين فحسب، كما يجعل من المُتعذر على التفكير العلمي أن يقبل ما يردده الكثيرون أن هذا الفن المستحدث، في أدبنا العربي لا جذور له، فنشأة الرواية العربية الحديثة وثيقة الصلة بالتراث العربي، كما تُمثله السير الشعبية،كسيرة عنترة بن شداد، وسيف بن ذي يزن"[1] رغم وجود العديد من الآراء التي تنفي هذا الرأي وترى أنَّ انبثاق الرواية العربية جاء مُرتبطاً ارتباطًا وثيقًا بالاحتكاك بالرواية الغربية ومحاولة تقليدها أو محاكاتها من خلال نشاط حركة الترجمة في نقل بعض الروايات الأوربية إلى اللغة العربية من جهة أخرى يرى رأي ثالث أن ظهور الرواية العربية جاء مُتعلقاً بظهور طبقة اجتماعية جديدة في مصر ظهرت ملامحها في بداية القرن وتبلورت كطبقة فاعلة في ما بين الحربين وهي الطبقة الوسطى[2]، لكن في ظل اختلاف هذه الآراء يبقى السؤال مطروحًا هل استطاعت الرواية العربية أن تكون رواية مميزة بلغتها الروائية ومرجعيتها الثقافية والفكرية ؟.

2-1- الرواية النسوية العربية– الإرهاصات ومراحل التطور –

على ضوء ما سبق، حاولت الكاتبة العربية خلق نص روائي مستقل ذا بنية خاصة يحتضن الروائية ويُحقق ذاتها لتؤكد على انخراطها ضمن مشروعما قبلي ماضوي يستمد مشروعيته من التاريخ الشفوي والأخبار المسرودة التي أكدت للمرأة ريادتها في نسج الحكاية والتفنن في قصها حتى غدين"النساء هنَّ القاصات الأُول في تاريخنا"[3] والحافظات للذاكرة الشفوية للشعوب والفواعل الحضارية والثقافية لمختلف الأمم، والدليل على ذلك النموذج الأبرز للمرأة القاصة أو الحكواتية –شهرزاد– في حكايات ألف ليلة وليلة، التي أجلت ضرب عنقها وعنق بنات جنسها باستمرار الحكاية في إطار مُسلي ومُشوق، وبذلك توسمت شهرزاد في أن"تُنقذ اللغةُ النساء من العنف الجسدي، وتبرئهن الكلمة من اللعنة التي ألحقها بهنّ جنسهنّ النسائيّ"[4]، فتحرر الجسد الأنثوي في ألف ليلة وليلة من خلال

[1]– محمد أحمد سيد، الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989م، ص 24.

[2]– محمد البادري، في نظرية الرواية، ساس للنشر، تونس، دط، 1996م، ص 117.

[3]– بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية، ص 45.

[4]– المرجع نفسه، ص 45.

تنوع تمظهراته وتلونه بمختلف الثيمات، ليكون لهذا التحرر مُسوغاته دام أن هذا المنجز الإبداعي يدخل في نطاق الأدب غير الرسمي وغير موثق بالكتابة.

لكن هذا التحرر أيضاً لم يطل وضع المرأة العربية في الواقع التي ظلت مُقيدة بأغلال الثقافة الذكورية، مرتهنة بفكرة "القضيبية"**phallocentrisme** في علاقتها بكيانها الوجودي والإبداعي خاضعة للقيم الأبوية واللغة الذكورية في إرساء منجزها الحكائي فلا تحيدُ عنها قيد أنملة، لتأخذ الكاتبة وفق هذه الرؤية مكانة هامشية وتوسم بما يُصطلح عليه مبدعة من الدرجة الثانية لأن التاريخ الرسمي ساهم في إخفاء الدور الذي قامت به نماذج نسوية ريادية في صنع الإرث الثقافي والحضاري، مادام أنَّ التاريخ مدونة ذكورية بامتياز ومُحصنة ضد أصوات التمرد على السائد والمُناهض له.

بيد أنَّ هذا الوأد الثقافي لم تُذعن له المرأة العربية المبدعة طويلاً، لتنبري متمردة على المنطق التصنيفي لإبداعها من منظور جنسوي ضيق مهيمن على الذهنية النقدية والأدبية الذي يرى رغم الحضور الفعلي للأدب النسوي هو مجرد كتابة لـ "سيرة ذاتية لحياة النساء الكاتبات....ولم يتم اعتبارها بعد جُزءاً هام من التيار الروائي الأساسي في العالم العربي"[1] تكريساً للتهميش والحجب، وتأكيداً للمقولة التي يُؤمن بها أغلب الكتاب الذين "يعتقدون بشكل لا شعوري أن الأدب الذي كتبته النساء غير هام"[2].

لكن استطاعت المبدعة أن تُنازع الرجل المبدع في تركة اللغة التي ظل يُنظر لها تاريخياً على أنها "مؤسسة ذكورية وإحدى قِلاع الرجل الحصينة" [3] وأضحت كتاباتها جزءًامن ذاكرة الجنس الروائي العربي ومكوناً هاماً في ميلاده على الرغم ما يُنسبه التاريخ الرسمي لتوثيق النص الروائي العربي أن أول رواية عربية ذات مقومات فنية تُنسب لمؤلفها المصري **محمد حسين هيكل** بعنوان "زينب" (القاهرة 1914م)، غير أنَّ هذا الادعاء لا يمكن الجزم به لما يعوزه من الدقة واستحضار المنجز الروائي العربي برمته كي نستطيع إطلاق أحكام قطعية في أحقية ريادة هيكل لنسب أول رواية عربية له، فهناك العديد من الروايات كُتبت قبل تاريخ 1914م منها ما نُسب لكُتاب وكاتبات وما يهمنا في هذا العنصر التركيز حول ما كتبته المرأة العربية المبدعة،والإحاطة ببدايات وإرهاصات الرواية النسوية العربية،من خلال البحث عن أول نص روائي نسوي؟ ومحاولة تحديد عمر التجربة الروائية النسوية العربية؟والوقوف على مراحل تطورها ومُحدداتها الفنية والتساؤل في ظل ذلك لماذا سجل التاريخ الأدبي الرسمي حضوراً خافتاً لكتابات المرأة؟ ولماذا علق مبررات تغييبها على دواعي تخص ذاتها ترتبط بمخيلتها الضيقة وخبرتها المحدودة التي لا تُعادل مخيلة وخبرة الرجل الكاتب؟!.

[1]- المرجع السابق ، ص 31.

[2]- هبة شريف، هل للنص النسائي خصوصية دراسة لرواية الباب المفتوح، كتاب هاجر للنشر، ط1، 1993م، ص، ص 136، 137.

[3]- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 109.

يجملُ بنا القول أنَّ البدايات الأولى لظهور بواكير العمل الروائي النسوي كانت بصدور أول رواية في تاريخ المرأة العربية المعنونة بـ "نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال" سنة 1888م، لمؤلفتها "عائشة التيمورية"[1]،التي أُطلق عليها "مصطلح رواية نسوية على الرغم من أنها لم تكن تخضع للأيدلوجية "النسوية" التي ظهرت في فترات متأخرة جداً، وكان يمكن القول بـ "الرواية النسائية" في هذا الموضع للدلالة على جنس الكاتبة، وليس التوجه الروائي من حيث هو نوع "نسوي"[2]وتعقبها الرواية المعنونة بـ"صائبة للكاتبة اللبنانية أليس بطرس البستاني"[3] الصادرة سنة 1893م، ثم صدرت رواية أخرى للكاتبة اللبنانية **فريدة عطية** بعنوان بهجة المخدرات في علم البنات[4]، بيد أن هذه الروايات حسب الدارسين لها لم يدرجونها ضمن الجنس الروائي المحض لما خالط هذه الكتابات من غموض في بلورة جنسها الأدبي المنضوية ضمنه، فخضعت أغلب هذه الأعمال لسؤال الهوية الفنية التي تضبط العمل وتُقننه ليلمس أغلب النقاد ملمح هذا السؤال ماثلاً في رواية "حُسن العواقب أو غادة الزهراء" للكاتبة اللبنانية **زينب فواز** الصادرة سنة 1895م، والتي تعتبر بدورها" أول رواية واقعية تاريخية تظهر فيها معظم عناصر الرواية الحديثة من شخصيات وموضوع وجو روائي"[5]، وهذا حسبنا نابع من الوعي الكتابي الذي تميزت به **زينب فواز** كروائية وبرهنت عليه من خلال أرائها النقدية حول التجربة الروائية ومقوماتها من منظور حداثي ضمنتها في مقدمة روايتها قائلة "أن الروايات الأدبية هي أهم نوع من الكتابة تعكس فكر المرء ...وبما أن الروايات تُعيد إنتاج صورة للواقع وليس الواقع بحالته، فقد قررت أن أكتب هذه الروايات آملة أن تُفيد وتُمتع"[6].

وقد نالت رواية حسن العواقب أو غادة الزهراء نصيبها من الدراسة والنقد برزت العديد من المقالات المنشورة في الصحف تُثني على هذه التجربة النسوية الرائدة في الكتابة، وكتب عنها **حسن حسني باشا** رئيس تحرير جريدة النيل سنة 1899م قائلاً: "قرأت رواية حسن العواقب للكاتبة الشهيرة التي لا تُوازي شهرتها شهرة،وذلك لفكرها النير وقلمها المبدع، فوجدت الرواية تتمتع ببنية جدية ومواضيع بعيدة المنال، ومزايا أدبية جميلة نأمل أن تستمر كاتبتنا بمنح عصر الحاضر مثل هذه الكاتبات الأدبية القيمة"[7]. وبذلك تبوأت **زينب فواز** مكانة أدبية هامة كأول روائية نسوية لها السبق في تأليف عمل روائي متماسك، لكن مس تاريخ هذه الكاتبة رغم ريادتها التغييب وطمس حقها في تصدر الروائيين العرب تأسيساً وإبداعاً، ونال من هم أقل منها في المكانة إبداعاً ووعياً التقديم والتأريخ. كما طال التجاهل

[1] – سمر روحي الفيصل، معجم القاصات و الروائيات العرب، جرس برس، لبنان، ط1، 1996م، ص 80.

[2] – ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التّصنيف،دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان الأردن،ط1، 2008م ، ص145.

[3] – سمر روحي الفيصل، معجم القاصات و الروائيات العرب ، ص 74.

[4] – المرجع نفسه، ص91.

[5] – بثينة شعبان، مائة عام من الرواية العربية النسائية، ص 48.

[6] – المرجع نفسه، ص 48.

[7] – لطيفة الزيات، صورة المرأة في الرواية العربية والقصة القصيرة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1989م، ص77، نقلاً عن: بثينة شعبان، مائة عام من الرواية العربية النسائية، ص48.

العديد من الروايات النسوية العربية التي ساهمت في ولادة الرواية العربية قبل سنة 1914م منها رواية "قلب رجل" 1904م لـ **لبيبة هاشم** و رواية "بديعة فؤاد " 1906م لـ **عفيفة كرم**.

ولنسير خطوة أكثر تفصيلاً، لنُسلط الضوء على النشاط الروائي العربي الذي أخذ يتسع ويتموقع ضمن المنظومة الأدبية العربية في ظل دخول المرأة دائرة التعليم ورفعها شعارات التحرر والمطالبة بواقع مساواتي، فظهرت العديد من الروايات النسوية في مختلف الأقطار العربية، ونُسجل انبثاق أول رواية نسوية في[1]:

- سوريا بعنوان "أروى بنت الخطوب" 1950م لـ وداد سكاكيني .
- المغرب بعنوان "النار والاختيار" 1966م لـ خناثة بنونة .
- الجزائر بعنوان "من يوميات مدرسة حرة" 1979م لزهور ونيسي.
- فلسطين بعنوان " لم نعد جواري لكم" 1966م لـ سحر خليفة .
- السعوديةبعنوان "بريق عينيك " 1963م لـ سميرة خاشقجي.
- الكويت بعنوان "وجوه في الزحام" 1971م لـ فاطمة يوسف العلي.

أضف إلى ذلك بعض الأعمال الروائية النسوية في مختلف الأقطار العربية الأخرى التي تميزت بقلة الإنتاج وعدم نضج أدائها الفني والأسلوبي. كما ضلت طريقها في التخلص من الأبوية والتوجه نحو الفردانية.

لكن لا ينبغي أن يغيب عنا أنّ هذه الأعمال التأسيسية كانت إيذاناً بفتوحات روائية جادة لاحقة تميزت بالنضج ونذكر بعض أسماء جيل الروائيات منهن على سبيل الذكر لا الحصر: (**غادة السمان، نوال السعدواي، أميلي نصر الله، حميدة نعنع،سلوى بكر، رضوى عاشور، ناديا خوست، أحلام مستغانمي، ميرال الطحاوي، رجاء عالم**...) وغيرهن ممن حاولن إعادة الممارسة الإبداعية النسوية في الوطن العربي وإعطائها توازنها وفاعليتها.ما يدفعنا إلى التأكيد على ثراء الرصيد الإبداعي النسوي العربي الذي لا يمكن بأي حال غض الطرف عنه في تأسيسه وبعثه للتجربة الأدبية التي تستوعب بدورها كتابات كلا الجنسين، إلا أنَّ هذا الرصيد هُمش كتراث إبداعي وأُسقط حق أمومته في ولادة الرواية، بينما تم الاحتفاء بأبوة الرواية من خلال ما كتبه القلم الذكوري من روايات وتجارب إبداعية سواء في الدرس النقدي القديم والحديث، فُحجب عن الأدب أهم حقوقه ألا وهو المساهمة المتساوية لكلا الجنسين الذين هما نموذجاً واحدًا لتجارب الحياة التي تنعكس انعكاساً مباشراً في الأدب وأشكاله المتنوعة.

2-2- مداخل الخصوصية في الكتابة النسوية الروائية العربية

تنوع المشهد الروائي العربي ليشمل فضائه العنصر النسوي من خلال دخول المرأة عالم الكتابة داحضة مقولة **عبد الله الغذامي** الذي شبه دخولها هذا العالم بأنه أشبه"بدخول قروية إلى المدينة لأول مرة، وهي مُهددة بالضياع والخوف وفقدان الأمان.."[2] لتعلن رفضها أن تكون كتاباتها مجرد صدى أو تابع للرواية الذكورية، بل غدا الأدب

[1]- أحمد دوغان، معجم الصوت النسائي في الأدب العربي الحديث، دار الثريا للنشر، دمشق، ط1، 2004م، ص 261.

[2]- عبد الله الغذامي، المرأة و اللغة، ص 56.

النسوي في تنوع موضوعاته وتطور مواده الحكائية،وتناول المسكوت عنه نداً للأدب الذكوري وصِنواً له" فأعمال غادة السمان وعروسية النالوتي وسحر خليفة وليانة بدر وآسيا جبار وسواهن تقف على قدم المساواة مع أعمال الكاتب العربي الذكر. والفروق الروائية التي يمكن أن تلاحظ مثلاً بين منيف وسحر خليفة، كالفروق التي تُلاحظ بين منيف ومحفوظ أو بين سحر خليفة وكوليت خوري"[1].

وهذا التحول الفاعل أعاد في حقيقة الأمر فهم "ما ساهمت به الحساسية النسائية من إغناء للبعد الاجتماعي والسياسي والموضوعي للعمل الأدبي، ويجعل ولا شك من هذه الصفة "نسائي" صفة قَيمَة، يحق للكاتبات أن يفخرن بها بدلاً من أن يخشينها ويتجنبنها"[2] وهذا إنَّ دل على شيء فإنه يدل على تميز الأدب النسوي بخصائص متفردة تجعله مستقلاً وقائما بذاته يستمد مشروعيته من خلال خصوصية مضامينه وتشكيلاته الفنية والجمالية والنصية لا على أساس تصنيف جنسوي اختلافي ممجوج، فلا يمكن أن تنأى العملية النقدية والقرائية على ما تكتنفه السرود النسوية من رؤية أنثوية خاصة للحياة تتفرد بها دون سواها،لأنها نابعة من واقعها المرير الذي عاشته وصارعته، ومتولدة من طبيعة ذاتها النفسية والبيولوجية (عاطفة الحمل والأمومة) ما دعى الكثير من الكتاب والنقاد إلى إبراز هذه الهوية أو الخصوصية كملمح جوهري في الرواية النسوية لا يمكن أن يتكرر في الإبداع الروائي العام ويؤكد ذلك **غالب هلسا** بقوله: "من خلال رواية المرأة شعرت بأنني أتعلم أشياء عن المرأة لم أكن أعرفها من قبل"[3] فالولوج إلى عوالم المرأة الداخلية لا يتيسر إلا من خلالها وهي الأجدى بتحويل عتمة عوالمها إلى فائض من نور يُجلي إسار الصمت الثقيل،لنكون حسب تعبير **توفيق بكار** "مع الكتابة النسائية، أصبحنا ننظر بعينين لا بعين واحدة ونعيها بعقلين، وندركها بحسين"[4].

من هذا المنظور تغدو الخصوصية –الهوية– علامة دالة على اتجاه المرأة في الكتابة وانزياحاً عن الإبداع الروائي العام الذي يُهيمن عليه النسق الذكوري ، وفعل كينونة قادر على تبديد ركام التاريخ والإلغاء الحضاري للذات الأنثوية إلى علاقات نصية مُغايرة قائمة على سلطة الخرق والهدم لتجاوز مواضعات كلاسيكية لم تُسهم في مساءلة الواقع الاجتماعي والثقافي أو تغييره، من حيث ذلك حازت الرواية النسوية على جملة من الخصائص والقيم التي تؤكد استقلاليتها نتناولها بالدرس من خلال آراء مجموعة من النقاد والدارسين الذين حددوا مداخل الخصوصية في الكتابة النسويةنتبينها كالآتي:

- تطرق **محمد نور الدين آفاية** للبنى التي تؤكد خصوصية الكتابة النسوية واستقلاليتها، مُشيراً إلى تضمن هذه البنى منطق صراع المرأة مع الرجل،فالمرأة حين تخوض عملية الكتابة فهي في مواجهة مباشرة مع التاريخ المعرفي والأنطولوجي

[1]– نبيل سليمان، حوارات وشهادات، دار الحوار، سوريا، 1995م، ص، ص 188، 189.

[2]– بثينة شعبان، الرواية النسائية العربية، مجلة مواقف، ع 73، خريف 1993م، ص،ص 232، 233.

[3]– سوزان خواتمي، مصطلح الأدب النسائي يحتاج إلى مراجعة، صحيفة الحوار المتمدن الالكترونية، العدد 2073، الصادر بتاريخ:2007/10/19.

[4]– بوجمعة بوشوشة، الرواية النسائية الجزائرية (أسئلة الكتابة، الاختلاف، والتلقي)، الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة الجزائر، 2004، ص 57.

المتراكم لتكشفه وتعلن موقفها منه بشكل علني بعد أن كانت تصارع هذا التاريخ في صمت وشيء من الخنوع والخضوع، من هنا يمكن أن نلمس من خلال الصراع القائم بينهما ملمح الاختلاف فيما تكتبه المرأة وما يكتبه الرجل، وهذا الاختلاف يبلغ أقصى تجلياته حسب-**آفاية**-في الاختلاف الجسدي وتمظهراته النفسية والبيولوجية والاجتماعية التي تنعكس في صوغ "كتابتها بشكل مختلف تماماً عن أشكال كتابة الرجل، سواء تعلق الأمر بكتابة المخطوطة أو أشكال الكتابات التي لا تتوقف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها، فالمرأة باعتبارها كائناً مختلفا في تكوينه وجسده عن الرجل وتواجدها في مجتمع ذكوري، تعمل على الدوام في إظهار جسدها بشكل مُغاير، ولكي تُغري، وتعجب وتُؤسس علاقة مع الآخر تتخذ الصورة التي تحملها عن ذاتها مكانة أكبر من جسدها الحقيقي الواقعي إنها تعطي للعالم قناعا لكي ترتب للجسد مسافة ما فهي تفضل إبراز التمثل الذي تحمله عن جسدها بدل جسدها"[1] فالجسد الأنثوي أسلوب للتفرد ورمز مشروع لمساءلة المنظومة اللغوية والثقافية يتحقق عبر منظومة لغوية مؤنثة على نحو خاص وفاعل في السرد النسوي، ويُلخص **آفاية** مظاهر الخصوصية من حيث ذلك في الكتابة النسوية إلى ثلاث خصائص[2] تتجلى في الرؤى والمضامين:

- خلق مسافة ما للإثارة والإغراء ويبدو هذا من خلال الأقنعة التي تستعملها .
- النرجسية :تنفجر كتابة المرأة من جسدها الخاص وتتجسد في إعادة تشكيلها بصورتها الخاصة، وفيما تكتبه من أدب لتتمحور هذه الكتابة حول مركزية الجسد.
- التفكيك: بمعنى خلخلة المنظومة اللغوية والفنية والثقافية كما شكلها الرجل.

إذاً تتمحور نقاط الخصوصية والاختلاف عند **آفاية** انطلاقاً من اختلاف الجسد الذي يفرض وضعاً مُغايراً في الكتابة النسوية ويُلقي بظلاله على تشكيلها الجمالي والمضموني، لكن الوعي أو الاعتداد بهذا الاختلاف غير وارد عند أغلب الروائيات فتوجهاتهن على تنوعها مختلفة ولا تصب في مسار واحد ألا وهو الاشتغال على الجسد كسمة تُحيل على الكتابة النسوية التي تنطلق من مبدأ التنوع والمغايرة القائمة على الوعي بكينونة المرأة التي لا تنحصر بالضرورة في كيانها الجسدي فقط!.

- والمتأمل في رأي **آفاية** يلتمس ميله إلى تحديد خصوصية الاختلاف الجسدي وانعكاسه في صوغ الكتابة النسوية كميزة أو خاصية سلبية تتخذها الكاتبة كقناع أو أسلوب لمواربة دوافعها في الكتابة التي تميل إلى تعرية الذات والآخر من خلال مطية الجسد الذي يفتح أُفق الكتابة على مجالات عديدة مصداقاً لقول "**هيلين سيكسو**" **Hélène Cixous**" جسد أكثر إذن كتابة أكثر"[3]، وما ذكرنا ذلك إلا لنوضح رأي آخر **لحسام الخطيب** الذي يصب في نفس السياق، حيث يعتبر هذا الأخير أن ما يميز الكتابة النسوية مجموعة من الخصائص-السلبية- التي تُدينها

[1]- نور الدين آفاية، الهوية و الاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، ص 41.

[2] - المرجع نفسه، ص 51.

[3]-Hélène Cixous et Catherine،La jeune née,union générald'édition, paris ,1975, p175.

وتضعها في حيز ضيق يصور المرأة الكاتبة كوسيط جاء ليثأر لجميع النسوة في العالم بعهديه القديم والجديد ويُبرز هذه الخصائص بوصفها-خصائص سلبية-في النقاط التالية:[1]

- إلحاح الرواية النسوية على معالجة الوضع النوعي الخاص للمرأة مُنعزلاً عن قضايا المجتمع، والرضى بواقعها ومصيرها والاكتفاء بالاحتجاج السلبي.

- انطلاق جميع الكاتبات من إشكالية ضرورة المساواة النظرية التامة في الحقوق والواجبات بين الرجل والمرأة وتتخذ أغلب البطلات موقفاً اتهامياً من الرجل العام مقابل الموقف التسامحي من الرجل الخاص الذي سيء مثل جنسه لكنه يستحق التسامح والشفقة.

- اتخاذ موضوع الحب والجنس من أهم المسائل المركزية في قضية المرأة الثائرة على الوضع العام للمجتمع التقليدي أو المتخلف .

- طغيان ظاهرة النرجسية على بطلات الروايات مقابل تقزيم دور الرجل (الشبح) .

- هيمنة النفس الشاعري على معظم الروايات،مع التعلق بلهجة المتكلمة وأسلوب المذكرات المفضل دائما كما تسود مواقف المناجاة الداخلية التي تعترض عملية السرد وتعيقها.

هذه الخصائص وغيرها بقدر ما أبرزها الناقد في إطار غير محايد صورها كمحددات سلبية لكن توضح على الأقل النموذج الكتابي المستقل الذي تتفرد به، فالاشتغال مثلاً على ثيمة الحب والجنس ليس في ذلك مذمة، لأن المرأة عبارة عن كائن فاعل لا منفعل وتفاعلها مع هذه المواضيع أمر عادي كاشتغال الرجل الكاتب عليهما .

● أما في دراسة أخرى يؤكد الناقد " **محمد معتصم** " على بروز خاصيتين مميزتين في الخطاب الروائي النسوي يتمثلان في:[صوت السارد-سؤال الذات والهوية] وبناءاً على ذلك تختار المرأة الكاتبة في بناءها للعملية السردية" السارد القوي الحضور في النص والمتحكم في سير وترابط الأحداث ونادراً ما يكون السارد من خارج النص"[2] ويشير **معتصم** إلى تميز صوت السارد في الرواية النسوية العربية بأنه "عالٍ واضح وصريح ويذهب رأساً إلى مراده. ويُظهر مشاركته الفعلية في عملية السرد وتركيب الأحداث وتنظيمها[3] ما يُسهم في خلق حضور أنثوي طاغٍ مهيمن على نسيج النص الروائي يحدد معالمه ومآله، أضف إلى ذلك بروز إشكالية الذات والهوية في الخطاب الروائي النسوي كأسئلة عالقة وشائكة تُطرح في أغلب المنجزات الروائية النسوية العربية، ويتعزز هذا الطرح من خلال محاولة المرأة الكاتبة التعبير عن الذات بمعزل عن انغماسها في الذات الجماعية، وخلخلة الهوية القارة التي لا تبرر اختلافها، من حيث ذلك " تكاد تكون الكتابة عند المرأة العربية المعاصرة مختزلة في هذه المسألة المتعددة الأبعاد والمختلفة

[1]- حسام الخطيب، الرواية النسائية في سوريا، ص، ص 82،88.(بتصرف)

[2]- محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004م، ص 09.

[3]- المرجع نفسه ، ص 10.

الأوجه"[1]،من جهة أخرى تُعد هذه الأسئلة أدوات لكسر خطية ونمطية السرد ودافع لتنميته، وبحسب **محمد معتصم** هذه النقاط هي ما يميز الخطاب الروائي النسوي العربي على مختلف الكتابات الأخرى.

- في نفس السياق تشير الناقدة "**رشيدة بنمسعود**" لخصوصية الكتابة النسوية التي تنشأ عن حساسية خاصة في تصور أو رؤية العالم وذلك بالبحث عن هذه الخصوصية في إطار موقع المرأة داخل اللغة ودور اللغة في تشكيل رؤية المرأة للعالم وتبلور ذلك في سياق نظري ومواضعات منهجية تخطياً للحدس والاستقراء العابر، وقد تجلت في- نظرية وظائف اللغة- (Les fonctions du langage)، ومحاولتها تطبيق نظرية النموذج العاملي الغريماسي بغية إثبات غلبة الوظيفة التعبيرية في الكتابة النسوية بالاستناد على نظرية التواصل الجاكبسونية، حيث تُشير بنمسعود إلى "حضور الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية (La fonction expressive)التي تتمثل في دور المرسل،أي حضور ذات المرأة كمرسلة، وفي خاصية عامة في الكتابة النسائية وكذلك الوظيفة اللغوية التي أدت بالناقد إلى وصف أدب المرأة بالتكرار والثرثرة"[2].وتفسر الناقدة أسباب هذا المط السردي الذي تتميز به السرود النسوية إلى رغبة الروائية في توطيد وشائج التواصل مع الآخر وفتح أفق الحوار معه وبالتالي تأكيد حضورها الذاتي الذي يدور حول تفاصيل متعلقة بواقع المرأة ومحاولة تعايشها مع هذا الواقع، لكن لا يمكن بأي حال أن نقيس أو نعمم تمظهر الوظيفة اللغوية والتعبيرية في جميع الكتابات النسوية بشكل يلغي باقي الوظائف الأخرى أو يستنفذها.

على ضوء ما سبق نستطيع تبين، أن الكتابة الروائية النسوية العربية عبر تجاربها المختلفة كشفت عن إمكانية مستقلة في التعبير عن قيم نسقية أنثوية جمالية وفنية ، تمظهرت في محاولة الكاتبة استنطاق اللغة تأنيثها من منظورها وملامسة السرد دلالياً وجماليا ما يعكس كتابتها المعتمدة على الترميز المستند إلى قواعد التخييل خصوصيتها في الكتابة كعلامة دالة أو إشارية تُحيل عليها بشكل مباشر، في ظل خضوع الكتابة النسوية لمبدأ التحول الفاعل في صياغة الذات الأنثوية وطبيعة موقعتها في النص وطريقة بناء النص وفق أنماط شكلية مُغايرة، أسهمت في "استيعاب الآخر ...استيعابا فكريا وحضاريا وسياسيا"[3]، على نحو يُعيد التوازن إلى الإبداع الأدبي العام الذي هيمن عليه المقياس الذكوري العازل لمقاييس محايثة أو مُستقلة لها ظِلالها الخاصة،ترجو تحييد النص السردي ومستوياته الخطابية وفي انتظار هذا التحييد لابد من تأنيث السرد وتوجيه دلالاته وفق الشرط النسوي الذي يُحول مجرى اللفظ والمعنى لرؤيته وطروحاته التي تبحث عن أفق مستقل عن الموروث الذي تحالف مع الذكورة وعزز وجودها على حساب الاعتراف بكيانات أخرى.

وقد دخلت الكاتبة عالم السرد لتحاول تفكيك مناحيه المعقدة وطبع جوانبه بهويتها الأنثوية الخاصة في حياكة الخطاب الروائي، لِتُلفي عالمها السردي محبوك بصيغة خاصة من خلال تأطير السارد وفق منطقها المعبر عنها الذي يقوم على "زاوية الرؤية ضد ما يُؤسس دونية المرأة أو يُقارب صورة مُشوهة عنها.

---

[1]- محمد معتصم، بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي،منشورات دار الأمان،الرباط،ط، 2007م، ص 14.

[2]- رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف، ص،ص 94، 95.

[3] - نهال ميهدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، عالم الكتاب الحديث، ط1، 2007م، ص 75.

3- الرواية النسوية المغاربية- سؤال النشأة والتحول-:

إن تناول الرواية النسوية المغاربية[1] المكتوبة باللغة العربية لا يمكن أن يكون بمعزل عن إطارها العام الذي انطلقت منه ، من خلال انتماءها للرواية النسوية العربية بشكل عام،إذ تُعد الرواية النسوية المغاربية حديثة النشأة ومتذبذبة الخطوات في مسارها التطوري قياساً لمثيلتها في المشرق العربي،هذه الأخيرة التي شهدت تمكيناً لها في الساحة الأدبية والنقدية لاستنادها على مجموعة من الظروف التاريخية والاجتماعية التي أسهمت في تطورها تطوراً إبداعيا وفنياً إذ لا يمكن بأي حال الحديث عن وجود-أفق للمقارنة-بينها وبين الرواية النسوية المغاربية، لكن ذلك لا يمنع من الإشارة إلى تطور الرواية النسوية المغاربية إبداعاً ونقداً من جهة وإبداعاً وتلقياً من جهة أخرى، رغم أن ما يُعرف عن الرواية النسوية المغاربية بأنها حقل بكر لم يُلتفت إليه وفق ما يستحق بعد في ظل هروب الدراسات الأكاديمية في بلدان المغرب العربي في السنوات الأخيرة من التأريخ للأدب[2].

إنَّ نشوء الرواية النسوية في المغرب العربي ليس نشوءً اعتباطيًا بل مُرتهَنًا لجملة من التطورات والاعتبارات التي بلورت هذا الجنس الروائي وطبعته بسماته الخاصة التي ميزته ولا زالت تميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى لُتسجل حضورها في المشهد الروائي والأدبي المغاربي عن اقتدار رغم حداثة ممارسة الكتابة الروائية في جميع أقطار المغرب العربي عند المرأة الكاتبة إذا ما قارناها بممارسات إبداعية تقليدية أخرى،كالنزوع إلى ممارسة نظم الشعر (العمودي والحر)، وكتابة القصة، الخاطرة وغيرها من أفانين الكتابة الإبداعية الفنية التي خاضت غمارها خلال تاريخ الكتابة النسوية المغاربية التي لامست آفاقاً تجريبية مُغايرة محاولة للتفرد النصي، كما أفرز توجهًا جديدًا في الكتابة بعد اجتياز أشكال تعبيرية شبه روائية مثل الكتابة السير الذاتية والكتابة القصصية ذات النمط التاريخي الاسترسالي التسجيلي، ليتفتق إبداع المرأة الكاتبة على جنس الرواية بحثاً عن أُفق كتابة أرحب وأشمل للإفضاء بمكنونها المعرفي والداخلي وشواغلها النفسية وهمومها الاجتماعية وقلقها الذاتي، لتخلق عوالمها الخاصة على أرض السرد الروائي التي هي في الأصل أرض نسوية اعتلت عرشها في زمن مضى عندما كانت سيدة الحكايا وشهرزاد القص والتخييل،مُعبرة بذلك عن رغبتها في الوثوب بالتعبير عن ما يُخالجها بعد أن عجزت مختلف الأجناس الأدبية الأخرى عن استشفاف آلامها وأوجاعها، والتعبير عن راهنها والإجابة عن الإشكاليات التي دأبت في البحث عن حلول لها بعد أن "تراجع الشعر إلى المقاعد الخلفية في قطار الفن واندحر نسبياً عندما بدأ الشعراء يقولون كلاماً لا يفهمه القراء...ولا النقاد! "[3]،وهذا ما يُبرر تحول أغلب الشاعرات الجزائريات من كتابة الشعر إلى كتابة الرواية لتنوع اللغات والأصوات، أضف إلى ذلك وجود

---

[1] - يتحدد الفضاء المغاربي جغرافياً من خمس دول:ليبيا، تونس، الجزائر، المغرب، موريتانيا والتي جمع بينها معاهدة إقامة اتحاد مغاربي في شهر فبراير سنة 1989م بمدينة مراكش بالمغرب، فجاءت حدود هذا الاتحاد ممتدة من بنغازي شرقاً إلى المحيط الأطلسي غرباً ومن البحر الأبيض المتوسط شمالاً إلى نهر السينغال والصحراء الكبرى جنوباً.

[2] - ينظر: واسيني الأعرج ، مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2007م، ص04.

[3] - أحلام مستغانمي، أبحث عن أعداء يُنازلونني بالأدب... وليس بقلة الأدب!،(مقال)،
.www.jamila-qatar.com/feb.2005/main.sap?page=1&cadata=1-28htm27/03/2006

علاقة حميمة وسرية بين عالم المرأة وقضاياها ومختلف الأجناس الأدبية ذات النمط السردي عامة وجنس الرواية خاصة.

وفي ذات السياق نستعرض رأي الشاعرة والروائية الجزائرية **أحلام مستغانمي** التي تُبرر انزياحها من نظم الشعر[1] إلى كتابة الرواية بقولها "في الشعر أنت تطرح سؤالاً ، أنت تتحدث عن حالة ولكن الرواية هي المساحة الكبرى للأسئلة التي ليس بالضرورة أن تجد لها أجوبة" [2]، وتُؤكد في موضع آخر على نجاح رهانها في اختيارها كتابة الرواية دون جنس آخر، بقولها: "لم أجد أكثر من الرواية رحابة وإمكانيات لحرية التعبير فما يدور داخل الشخوص لا يمتلك التعبير عنه كاميرا، ولذا يتحقق المشهد في الرواية بلا تحجيم وتنطلق الخيالات واللغة وتنسج لحماً جديداً يفوق ويتجاوز الواقع نفسه"[3]. وهذا ما يعكس تنامي الوعي بالكتابة الروائية عند المرأة الكاتبة الجزائرية والتفافها حولها التفاف إبداع لا إتباع، تهدف من خلالها تذويت اللغة ولحم الذات بعالمها، فكتاباتها عكست همومها في جزائر الاستقلال وما بعده، حيث استطاعت الرواية أن تفتح "صفحاتها لاستيعاب مجمل القضايا الواقعية الراهنة وتجسيد الملابسات الاجتماعية بكافة حيثياتها، والتعبير عما يختلج في الذات."[4] الأنثوية التي عاشت الواقع الجزائري بين أزمنة الانتصار وأزمنة الانكسار، بين جزائر الاستقلال وجزائر المحنة، لتغدو الرواية "إمكانيتها الوحيدة لإقامة علاقة جمالية مع الواقع تُعطيها فرصة الاستمتاع بفرح الإبداع"[5]...هذا الفرح أو البوح الذي حُرمت منه المرأة الكاتبة الجزائرية والمغاربية بفعل عوامل قهرية عاشتها قبل استقلال بلدانهامن خلال انعدام فرص التعليم ونيل حظها من الثقافة، فعاشت ضحية لاضطهادين اضطهاد مجتمعها واضطهاد المستعمر الفرنسي الذي هتك هويتها وكسر حظوظها في تأكيد وتحقيق ذاتها ، لتحطيم كيانها الذي هو أهم كيانات هذه الأمم، وجزأرة حقها في بناء المشروع الحضاري والمعرفي لهذه الأمة المغاربية التي عانت من ويلات الاستعمار الفرنسي وممارسته الاضطهادية.

إلى جانب هذا الظرف التاريخي الذي عاشته المرأة واقعاً وإبداعا، عانت المرأة ككاتبة بعد الاستقلال من المناخ الثقافي الذكوري المتسلط في تلقي إبداعها ومعاينته من منطق يحتكم إلى تفوق الرجل الكاتب على حساب المرأة الكاتبة، والإمعان في تغييب كيانها وهويتها التي تُلون أدبها وتُميزه عن غيره من الأشكال الإبداعية الأخرى، وقد عبرت **جوليت منس (Juliet Mens)**عن هذا المنعرج الدراماتيكي الذي مسَّ وضع المرأة الجزائرية بعد الاستقلال على

---

[1]- صدر للشاعرة والروائية أحلام مستغانمي عدة دواوين منها: على مرفأ الأيام الجزائر- 1972م، الكتابة في لحظة عري عن دار الآداب-1976م وأكاذيب سمكة .

185- محمد محمود، حوار مع أحلام مستغانمي، نشرية أيام الرواية ، مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي، ع2، نوفمبر 1998م.

186- بوشوشة بن جمعة،الرواية النسائية الجزائرية أسئلة الكتابة،الاختلاف، والتلقي، الملتقى الدولي الثامن للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2004م، ص 58.

187- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، أطروحة دكتوراه ، بإشراف: بوجمعة بوبعيو، جامعة عنابة مخطوط، 2004م ص 04.

[3]- أحلام مستغانمي، أرض الأحلام والصراع، صحيفة "أخبار الأدب" المصرية، 25 شوال 22/1418 فبراير 1998م، ص09، نقلاً عن: بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 16.

[4]- منس جوليت، المرأة في العالم العربي، ترجمة: إلياس مرقص، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، 1981م، ص 102.

[5]- رشيدة بنمسعود، جمالية السرد النسائي، شركة النشر والتوزيع، المدارس، البيضاء ط1، 2006م، ص 14.

نحو لم تتوقعه، باعتبار التحول التاريخي الذي شهدته المرأة خلال الثورة وكانت فاعلاً قوياً في حسم مسارها، لكن ما إن "جاء الاستقلال يوليو-تموز 1962م وأُعيدت النساء إلى بيوتهن،بعضهن بوجه عام الأصغر سناً كانت قد اعتقدت أن نضالها يمنحها حقوقاً سُرعان ما خاب أملها"[1]، فكانت حقبة الاستقلال بالنسبة للمرأة الجزائرية حقبة لاحتلال المرأة من جديد وبعدة أوجه.

غير أنَّ ما يُلاحظ حول التجربة النسوية المغاربية في كتابة الرواية قلة حضورها الإبداعي في خارطة الكتابة الأدبية الحديثة والمعاصرة الزاخرة بألوان الطيف من فنون أدبية عِدَّة، حيث ما إذا تأملنا في هذا الكم إلا لنصطدم بظاهرة متميزة...تتمثل في محدودية الفعل الإبداعي وانحساره، وهذا إذا حددنا توجهنا في الحديث عن الرواية النسوية المغاربية المكتوبة باللغة العربية مقارنة بنظيرتها المكتوبة باللغة الفرنسية هذه الأخيرة التي سبقت نظيرتها في الظهور بسنوات قليلة، ونلحظ هذا الانحسار أيضاً إذا ما قارنا الإنتاج الروائي عند كلا الجنسين، من خلال الإحصائيات التي تتبعت كتاباتهما إلى غاية سنة 2006م تُشير إلى قلة الكتابات الروائية النسوية في الأقطار المغاربية من حيث العدد، وهذا ما سنبينه بوضوح أكثر في هذه الإحصائية التي أشارت إليها الناقدة **رشيدة بنمسعود**[2]:

البلد	مجموع الروايات	عدد الذكور	النسبة	عدد الإناث	النسبة	نسبة الفرق
تونس	268	249	%92.91	19	%7.08	%85.83
المغرب	429	401	%93.47	28	%6.52	%86.95
الجزائر	149	137	%91.94	12	%08.05	%83.89
ليبيا		89	%91.75	08	%8.24	83.51
موريطانيا	04	02	%50.00	02	%50.00	%00

ويُشير هذا الجدول إلى محدودية الكتابة النسوية المغاربية مقارنة بنظيرتها عند الرجل ، حيث لا تتجاوز نسبة هذه الروايات مجتمعة سوى نسبة 7.28% من مجموع الإنتاج الروائي العام أي ما يعادل رواية واحدة للكاتبة مقابل عشر روايات ألفها كاتب رجل ويعود سبب هذه المفارقة حسب **بنمسعود** إلى جملة من الأسباب ، ننتخب منها سببان هامان[3]:

[1]- الرواية النسوية المغاربية المكتوبة باللغة الفرنسية من أهم أعلامها نذكر منها: " آسيا جبار " ومن رواياتها (العطش la soif– القنابر الساذجة les Alouettes naïves– القلقون les impatients– أطفال العالم الجديد les enfants du nouveau– الألف ليلة les Mille nuits) و"جميلة دباش" وروايتيها (عزيزة Aziza – ليلى فتاة الجزائر Leila jeune fille d'Algérie)، والروائية عائشة ل.س من خلال عملين روائيين بعنوان (محكمة الأصوات Ordalie des voix– سماء سماقي Ciel porphyre)... و غيرهن من الأسماء التي حاولت من خلال كتاباتها فرض الذات أمام كتابات أبناء المعمرين ذي التوجهات الليبرالية.

[2]- رشيدة بنمسعود، جمالية السرد النسائي، ص 15.

[3]- المرجع نفسه ، ص 16.

1- الشرط الاجتماعي الخاص بالكاتبات عامة، اللائي غالباً ما تتوزعهن مهام متعددة خاصة منها الالتزام الأسري الذي قد يؤدي إلى الانقطاع أو تعثر الاستمرارية في الكتابة ، الشيء الذي قد يدعو إلى قراءة سوسيو سيكولوجية لتفسير ظاهرة الصمت والإحجام عن الكتابة .

2- الشرط الاجتماعي الخاص الذي عرفته دول المغرب العربي، والذي يُبرر غياب تقليد إبداعي وتراكم يُفرز إنتاجاً نوعياً، بسبب غياب نهوض حضاري، يطرح مسألة تحرير المرأة المغاربية، كما هو الشأن في الشرق العربي بحيث تم تغييب مطالب المرأة المغاربية لغياب ذاكرة ثقافية تتكئ عليها.

إن خضوع الإبداع-أي إبداع- إلى هذين الشرطين لا يمكن أن يُثمر أو يُزهر في ظل هذه الظروف الخاصة التي عاشتها المرأة المغاربية كمواطنة من الدرجة الثانية، ومُبدعة تحوم حولها الشبهات لمجرد أنها كاتبة تُحلق في سماء الكلمة والإبداع؛ فإبداع المرأة المغاربية مُرتبط بشكل قدري بحقيقة المجتمع المغاربي، فالعلاقة بينهما تشبه الخطان المتوازيان اللذان لا يلتقيان وإن كانا متقابلان، فهذا المجتمع لم يقدم للمرأة الكاتبة أي مُتنفس للحرية التي تُعد هذه الأخيرة أداة وعي ووجود، إلى جانب الموهبة والقدرة الإبداعية أهم ركائز الإبداع والفن، الذي ترمي إلى تحقيق كيانها والبحث عن استقلالها، من خلال ممارسة الفعل الكتابي الذي أضحى عند المرأة المغاربية قضية إرادة قبل أن تكون قضية إبداع، قضية حاولت بعض الأقلام النسوية طرحها والالتفاف حولها، ليعلن احتجاجهن فهذه القاصة الجزائرية **جميلة زنير** تُلقي باللائمة على المجتمع وقيمه الذهنية السائدة التي كبحت المسار الإبداعي للمرأة الجزائرية وحصرتهُ في تجاويف الظلام وما ذنبها إلا أنها تعيش "مجتمع مُثقل بالتقاليد البالية، بإرث طويل من الظلم والفكر الإقطاعي، إنه مجتمع يمشي على كثير من جُثث النساء البريئات"[1] اللائي حملن جُرماً كبيراً تمثل في الكتابة والقدرة على التعبير عن الذات وما تنوء به من مشاعر وسوانح داخلية، فالمرأة في المجتمع الجزائري حسب د. **زهور ونيسي** هي ذلك"الهامش الذي يُقدس تارة ويُستعبد تارة أخرى،حسب مفهوم النفعية والمصلحة والمفهوم الضيق للشرف"[2]

وهذه المفاهيم الضيقة وغيرها التي سيطرت على المناخ الاجتماعي والثقافي كان لها الكلمة الفصل في تغييب التجربة الإبداعية النسوية في الجزائر والمغرب العربي خاصة المكتوبة باللغة العربية،خلال الاستقلال أو بعده فالغياب أو التغييب كان مصير أغلبهن بعد أن وقع قلمهن تحت طائلة التحريم والتجريم،أو الهجوم حتى لا تعود هذه الأقلام الغضة للكتابة لأنها في الوقت الذي تحتاج فيه إلى المساواة والتشجيع، يكون الرجل-كناقد أو قارئ- مُتمترساً في موقع الرافض لهذا الإبداع والمهمش الأول له في أحايين كثيرة، والمثال على ذلك جلي في أكثر الذكريات ألماً في ذاكرة الأدب النسوي الجزائري، الذي خسرّ الشاعرة الجزائرية **صفية كتو** بانتحارها، أو اختيارها الانسحاب اضطرارياً من المشهد الثقافي والحياتي بعد أن عانت ويلات التهميش الأسري والمجتمعي لمجرد أنها شاعرة، فهي لم تختر ذلك، لكنها اختارت أن تهجر هذا الزمن الذي تُوأد فيه المبدعات بصمت، فكان موتها "رسالة احتجاج قاسية اللهجة من ذات

[1]- زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1985م، ص 51.
[2]- المرجع نفسه، ص 54.

كاتبة أنثوية عانت القهر والقمع الاجتماعي لا لشيء إلا لأنها مُتهمة بخطيئة الكتابة"[1]، وإن حاول بعضهن الانزياح عن النهاية التي اختارتها "**كتو**" بمحاولة إثبات وجودهن وترك بصمة تُؤكد قدرتهن على الإبداع مثل الكاتبة **مريم بن يونس** التي تعبر عن ذلك بقولها:"كانت دروبي في هذه المدينة الجميلة جيجل كلها أشواك وعقبات، كانت عذابًا واضطهادًا خاصًا عندما بدأت الكتابة فقد غُصت في دوامة من القيل والقال ولكنني لم أستسلم، قاومت في هدوء ومازالت إلى أن انتصرت لوجودي بين الأديبات الجزائريات"[2].

لكن هل وضع المرأة الكاتبة المغاربيةله علاقة بجسدها ونمطه الخاص، من حيث ذلك غدت الإشكالية الكبرى التي تقف عائقاً أو حائلاً في وجه الكتابة النسوية في المغرب العربي–حسب الروائية **فضيلة الفاروق**– هي "أنوثتهن لا كعقبة جسدية ولكن كعقبة تعبير فقد بلغنا مستوى ثقافياً لا بأس به سمح للمرأة عموماً بإدراك لغة جسدها: طبيعة الجسد، متطلباته،تغيراته...الخ،لكنها لم تستطع إيجاد جسد كتابي يترجم كل ما أدركته بعقلها وحواسها كامرأة"[3] فبقدر ما كان الجسد مُلهماً لهن كان عقبة أيضاً، فالمشكل لازال في خلق هذا التعبير وتلقيه على حد سواء لذلك لم تتوانى أغلبهن في الكتابة بأسماء مستعارة أو التستر تحت رموز مختلفة إمعاناً في الاختفاء ورغبة في الاحتماء من المجهول.

كما لا ينبغي أن يغيب عنَّا، أن المغامرة التي خاضتها المرأة المغاربية في مشوار الحصول على الاستقلال السياسي كانت مختلفة تمامًا عن ما عرفتهُ بعد الاستقلال ،إذ مُنحت المرأة آنذاك مساحات حُرة لم تعهدها من قبل بسبب الاضطهاد الاستعماري الذي انتهج سياسة مُضادة تحارب تعلم اللغة العربية، زد على ذلك الجهل والقمع المطبق على حياتها نتيجة العادات والتقاليد، فساهمت مساهمة جليلة في بناء دولة الاستقلال والسيادة لكن ما فتئت عادت أدراجها إلى ما كان عليه سالف عهدها، إذ لم يكن من السهل استساغة وجودها في المجتمع المدني وتفعيل هذا الوجود من خلال العمل والتعليم في بداية الخمسينيات والستينيات، وعلى هذا الأساس لم يكن من السهل أو المنطقي ظهور رواية مغاربيةمكتوبة باللغة العربية بعد الاستقلال مباشرة، في ظل المناخ السياسي والثقافي المتأزم آنذاك، لكن بعد سنوات الاستقلال ظهرت نصوص روائية نسوية أنبأ ظهورها بوجود تحولات وتغيرات مسّت وضع المرأة ودفعتها إلى المطالبة بحقوقها في التعلم والعمل والمساواة في الفضاءات العامة والخاصة، وهذا يكفله لها الحراك الثوري الذي مسَّ الآليات الإجرائية في مسيرة أغلب الدول المغاربية التي عرفت الاستقلال حديثاً[4]؛ وإن لم يكن لها قوة

---

[1]– الشروق الثقافي (أسبوعية جزائرية)، العدد35، الخميس 12 شوال 1414هـ الموافق لـ 24 مارس 1994م.

[2]– عبد الله الغذامي، الوجه الآخر للثقافة (مقال)، جريدة الحياة (يومية عربية تصدر من لندن)، الاثنين 21 تشرين الأول (أكتوبر) 1996م الموافق لـ 09 جمادي الثانية 1417هـ،العدد 12292، نقلاً عن: فضيلة الفاروق، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، مجلة نزوى الالكترونية، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد السادس والثلاثون، 2009/07/27م، www.nizwa.com/aeticles.php?id=2456 .

[3]– فضيلة الفاروق، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر. www.nizwa.com/aeticles.php?id=2456 .

[4]– الثورة الزراعية والصناعية والثقافية والنقاشات القائمة حولها، أسهمت في رسم معالم الدولة الحديثة الجزائرية في عهد الرئيس الراحل هواري بومدين من خلال فتح حوار شعبي في إطار ديمقراطي. نقلاً بتصرف عن: ميثاق الثورة الزراعية، رئاسة مجلس الوزراء، مرسوم رقم71– 73، مؤرخ في 27 رمضان عام 1991م، الموافق لـ 08 نوفمبر سنة 1971م

حقيقية وفعلية في إحداث تغييرات جذرية على وضع المرأة المغاربية التي كانت تتطلع إلى ما حصدتهُ المرأة في المشرق العربي من مكاسب وانجازات، رغم وجود تفاوت بين بلدان المغرب العربي في تعاطيها مع وضع المرأة الحقوقي والاجتماعي كتونس على سبيل المثال التي تتطلع أغلب النسوة في البلدان المغاربية الحصول على بعض المكاسب التي اكتسبتها المرأة التونسية وعززتها الدولة التونسية في ممارساتها الفعلية في مجال العمل والتعليم وتوزيع المناصب تأثراً بسياسة الغرب في هذا النهج، منفتحاً عليها الرئيس الراحل **الحبيب بورقيبة** الذي عدَّ موضوع المرأة موضوعه الشخصي فكان هذا الأخير رمزًا للدفاع عن حقوق المرأة [1].

لكن رغم وجود المعيقات والعراقيل لم يمنع المرأة المغاربية الكاتبة الاستمتاع بفرح الإبداع والانتشاء به، رغم أن التجربة الروائية المكتوبة باللغة العربية عرفت مخاضاً عسيراً وكادت أن تُجهضها العديد من العوامل والشروط الثقافية والاجتماعية والتاريخية إلا أنها أنجبت أقلاماً نسوية هامة حفلّ بها المشهد الأدبي المغاربي واحتفى بها المشهد الثقافي في العالم المشرقي أيما احتفاء ، فكانت منجزاتهن أهم مُؤثثات ومعالم الخارطة الإبداعية العربية، بعد مرورها بمراحل وتحولات منحتها النضج والاستحقاق لتكون روايات ذات علامة فارقة ودالة في تاريخ الكتابة النسوية العربية واعتبارها "رافد إغناء وتنويع للرواية العربية في المشرق"[2]رغم تأخرها في الظهور إذا ما قارناها بالرواية النسوية المكتوبة باللغة الفرنسية التي وجدت في هذه اللغة فرصة للظهور في الساحة الأدبية،بعكس ما كانت تعيشه الرواية المكتوبة باللغة العربية من تهميش وتقويض.

3-1- نصوص البدايات التأسيسية (السلطة الأبوية-بين تغييب الذات وهيمنة موضوعة الوطن-):

إن الخوض في الحديث عن بدايات الرواية النسوية المغاربية متصلٌ بوشائج عِدَّة وإرهاصات مختلفة، حيث لم يكن ظهور الرواية النسوية المغاربية وليد الصُدفة بل وليد تجارب ومراحل مرَّ بها هذا الفن الروائي الذي يُدين في ظهوره إلى أشكال الكتابة النسوية في المغرب العربي وتنوعاتها المتعددة، والتي ألقت بظلالها على الساحة الأدبية والثقافية المغاربية بعد نشوب الحرب العالمية الثانية من خلال نشاط النخبة النسوية المثقفة في إطار الحركة النسوية المثقفة في إطار الحركة النسوية الإصلاحية بالجزائر.[3]وغيرها من الدول المغاربية، التي دافعت عن قضايا المرأة في المجتمع ووضعها المُزري في ظل السياسة الاستعمارية الاضطهادية عبر تفعيل الساحة الاجتماعية مع مراعاة التفاوت بين دولة وأخرى في خوض تجربتها التحررية،بامتهان وظائف ومهن حيوية كالتدريس والطب والإدارة، إلى جانب الاشتغال على عمليتي الكتابة والنشر في مختلف الصحف والجرائد الناشطة في تلك الآونة .

وقد اتخذت هذه الكتابة ألوانًا تعبيرية وفنية متعددة،ككتابة المقال الصُحفي والقصة ونظم الشعر وكتابة النص المسرحي، والإسهام في تذويت هذه الأقلام بذات أنثوية لها سماتها وانشغالاتها التي حاولت وسم الكتابة النسوية

---

[1]- ينظر: إبراهيم الحيدري، النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، دار الساقي، بيروت، ط1، 2003م، ص 354.

[2]- حوار مع الناقد بوشوشة بن جمعة، أجراه: كمال الرياحي، مجلة عمان، 09، ع 94، نقلاً عن: بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية أسئلة الكتابة، الاختلاف، والتلقي، الملتقى الدولي الثامن للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، ص 47.

[3]- يحي بوعزيز، المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى، الجزائر، دط، 2001م، ص 36.

بسمة الحضور وإن كان حُضوراً نسبياً في الساحة الأدبية المغاربية التي عرفت مناخات سياقية خاصة مختلفة في سياقها العام عن ما عرفته مختلف دول المشرق العربي، من ظروف توترية متعلقة بالسياسة الاستعمارية الفرنسية التي استعبدت المرأة واستبعدتها من نسق القيم ومن مواقع القرار، وغيبتها في غياهب الجهل والأمية كي لا يقوم لهذه الأمة أي قائمة باعتبار المرأة وتدها الذي تقوم عليه.

وإن كانت جهود جمعية العلماء المسلمين الجزائريين-على سبيل المثال-برئاسة الشيخ **عبد الحميد ابن باديس** خلال ثلاثينيات القرن العشرين، قد حاولت كسر هذه النمطية التي أنزلت المرأة منزلة الكائن القاصر العاجز وذلك بالالتفاف حولها والعمل على دمجها، من خلال منحها فُرص التعليم والتدرج في مراحله وتكوينها معرفياً وثقافياً فدأب **ابن باديس** وغيره على ترقية وضعها وإنشاء "أقسام خاصة لتعليم البنات في مدرسة التربية والتعليم بمدينة قسنطينة وفي كل مدارس جمعية العلماء المسلمين على مستوى التراب الوطني كدار الحديث بتلمسان، مدرسة الفلاح بوهران، مدرسة التربية والتعليم ،مدرسة الشبيبة الإسلامية بالجزائر العاصمة"[1]، كما حرصت جمعية العلماء المسلمين، من خلال أعلامها وعُلماؤها ببث الوعي في عقول الأهالي الجزائريين لإرسال بناتهم لطلب العلم والتنوير عبر نشر "المقالات التشجيعية التي كتبتها والتي تحض على التعليم والاعتناء بالفتاة، المرأة، خاصة البصائر، المنتقد الشهاب، التي لعبت وقامت بهذا الدورّ، أمام حِرص **بن باديس** ومُراقبته المستمرة حتى آخر لحظة من حياته"[2] فشهد في حياته "تخرج أول فوج نسوي في مدرسة التربية والتعليم بمدينة قسنطينة عام 1938م ثم شرع في إعداد ...لإرسال المتخرجات إلى مدرسة دوحة الأدب بدمشق ليواصلن دارستهن الثانوية 1939- 1940 ومن بين أعضاء الوفد المبعوث: نعناعه ونيسي، حليمة ونيسي، سليمة حافظ بنت مدير المدرسة"[3].

وهؤلاء وغيرهن استشعرن وجودهن الحقيقي عقب اندلا ع الثورة التحريرية المباركة (1954-1962م)؛ إذ شهدت الساحة الثقافية بالجزائر ظهور حركة ثقافية سنة 1954م على صفحات جريدة البصائر وبروز أهم قلم نسوي جزائري تمثل في الكاتبة **زهور ونيسي** التي قدمت نموذجاً مُغايراً للنموذج النسوي السائد آنذاك-النموذج المثقف المحافظ، الواعي-الذي أسهم في تفعيل القضية الوطنية وإبرازها من وجهة نظر أنثوية تستشف معاناة المرأة التي عاشتها في أتون الثورة التزاما من الكاتبة بقضايا المرأة والمجتمع، على الرغم من أن كتابة المرأة آنذاك كانت تعيش ظروفاً مُناوئة لاستمرارها ،لعلَّ أهمها الوضع الاستعماري الذي عاشته الجزائر والأثر التغريبي الذي مارسه المستعمر على كيانها الإسلامي والعربي، وتَحكُم بعض الذهنيات الضيقة في وضع المرأة الجزائرية وطريقة النظر إليها كما لم يكن وضع المرأة الأدبي والثقافي مُستقلاً في ذلك الحين لاحتكامه لمجموعة من الظروف والعوامل القهرية وفق ذلك مرَّ الأدب النسوي في الجزائر بمرحلتين[4]:

---

[1]- يحي بوعزيز، المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، المرجع السابق، ص 04.

[2]- جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، مركز البحث في الأنثربولوجية الاجتماعية والثقافية، 2007م، ص 143.

[3]- المرجع نفسه، ص 04.

[4]- بشي يمينة، نضال المرأة في الكتابة النسائية في الجزائر (كتابات ونيسي أنموذجاً)، حوليات جامعة الجزائر، العدد 21، جوان 2012م، ص 25.

– مرحلة أولى ظهر فيها المقال نتيجة انتشار الثقافة الصحفية لسهولة التعبير فيها، ولقربها من مشاعر وذهن القارئ.
– ظهور مرحلة المحاولة القصصية، وكانت الموضوعات المعالجة متنوعة فمنها: التاريخية، والثورية، والاجتماعية والذاتية، وغيرهن من المواضيع المستقاة من واقع وعمق المجتمع الجزائري مع تسجيل الفارق بينها.

وقد مثلت كتابات الأديبة **زهور ونيسي** كلتا المرحلتين بتعاقبهما الظرفي والتاريخي، فالمطلع على مسارها الكتابي يلحظ أنَّ **ونيسي** قبل خوضها في كتابة روايتها الأولى المكتوبة باللغة العربية (من يوميات مُدرسة حرة)[1]، مرت بالمرحلة الأولى المشار إليها سلفاً والمتمثلة في كتابة المقال الصُحفي الذي اقترن بمعالجة قضايا اجتماعية وثقافية تمس العمق الجزائري (المرأة، المجتمع، التعليم، تربية النشء)، ومن بين هذه المقالات نُشير إلى مقال بعنوان "إلى الشباب"[2] **لزهور ونيسي**، وقد ضمنت هذا المقال آرائها في تعليم المرأة وضرورة النهوض بها كي ينهض المجتمع من خلالها ويرتقي ثم تعالى المد الكتابي عند **زهور ونيسي** من خلال ممارسة الكتابة القصصية من خلال بعض المحاولات التي كانت تقوم بنشرها دورياً في جريدة البصائر عقب اندلا ع الثورة التحريرية، وقد رسمت لهذه القصص خطاً واحداً تنطلق منه وتعود إليه، والذي تمثل في تيمة الوطن فغابت الذات ليكون الوطن الموضوع الأقوى بروزاً وحضوراً في كتاباتها القصصية، منها:

أول المحاولات القصصية والتي تُعد بداية القصة النسوية في الجزائر، الصورة القصصية المعنونة بـ"جناية أب"[3] وصور قصصية أخرى بعنوان "الأمنية "[4]،و"من الملوم"[5]، وجلسة مع صديقات"[6]، وقد عاينت هذه المجموعات القصصية المرحلة التاريخية التي عاشتها الجزائر في ظل الاحتلال وتبِعاته السلبية من تفشٍي للفقر والأمراض والآفات الاجتماعية.

كما تطرقت في مختلف مجموعاتها القصصية إلى موضوع المرأة وتفاعلها مع قضية الثورة التحريرية، التي رسمت للمرأة العديد من النماذج المناضلة الجليلة من خلال تقديم معاني التضحية والفداء، والاستشهاد في سبيل الوطن فمزجت بين ثيمة المرأة والوطن في كيان واحد حتى أضحت العلاقة بينهما مُندغمة لا يمكن الانفصام بينها.

ونقف عند حدود هذه العلاقة في المجموعتين القصصيتين المعنونتين بـ"الرصيف النائم"[7]،"على الشاطئ الآخر"[8] التي كُتبت قبل الاستقلال لكن لم يتم نشرها إلا بعد الاستقلال بسنوات، لتظل هذه العلاقة قائمة في كتابات الأديبة **زهور ونيسي**، ومع بروز أول نص روائي نسوي مكتوب باللغة العربية في الجزائر للأديبة المعنون بـ:" من يوميات

[1]– زهور ونيسي، من يوميات مُدرسة حرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979م.
[2]– زهور ونيسي، إلى الشباب، جريدة البصائر، ديسمبر، 1954م، ع 297، الجزائر، ص 03.
[3]– زهور ونيسي، جناية أب، جريدة البصائر، ديسمبر، 1955م، ع 345، الجزائر، ص 07.
[4]– زهور ونيسي، الأمنية، جريدة البصائر، مارس، 1955 م، ع 309، الجزائر، ص 03.
[5]– زهور ونيسي، من الملوم، جريدة البصائر، ماي 1955م، ع 318، الجزائر، ص 03.
[6]– زهور ونيسي، جلسة مع صديقات، جريدة البصائر، أكتوبر، ع 337، الجزائر، ص 07.
[7]– زهور ونيسي، الرصيف النائم، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م .
[8]– زهور ونيسي، على الشاطئ الآخر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974.

مُدرسة حُرة"[1] الذي كان بمثابة الانعطافة في مسار الأدب النسوي في الجزائر، وبادرة أولى قامت بها رائدة الأدب النسوي الجزائري مُراهنة على العديد من المواضيع، لعلَّ أهمها موضوع المرأة ومكانتها في معركة التجديد الذي كان انشغالها الأول والأخير، وتُؤكد في مقدمة روايتها على هذا الرهان، بقولها: "على هذا أمكن للمرأة في مسيرة الثورة أن تُعبر عن نفسها وترابطها مع متطلبات المجتمع المادية ومُعطياته..فإن الواجبات قبل الحقوق، وهذا جوهر أساسي تقدمته المرأة أثناء الثورة وأضافته لإثراء الفكر الثوري في خصوصية ثورة أول نوفمبر"[2].

وقد يتساءل المرء منا، لماذا هذا الارتباط بموضوع الوطن في كتابات ونيسي حتى أنَّ كتاباتها تحتكم في مضمونها إلى معادلة واحدة تتمثل في حضور موضوع الوطن في مقابل تغييب للذات إن لم نقل إلغائها، فقد شغلت الكتابة عند **ونيسي** محاور كبرى تجسدت في كتابة السيرة الذاتية للوطن، والانحياز لمعالجة مواضيعه وإشكالاته، وتُبرر الأديبة هذا الميل البارز في كتاباتها بقولها:"وقد كان لمادة التاريخ...تاريخ بلادي بما فيه من تراث وآثار، تجارب خيال، تيه...هذا التاريخ هو الذي شدني إليه أكثر من أية مادة."[3].

وإن كان مُنطلق كتابات ونيسي الفضاء العام (الوطن وقضاياه)، إلا أنَّ هذا منحها خصوصية وتفرد في كتاباتها التي تُعلنها طبيعة اختيار مواضيعها وطريقة معالجتها، التي شهدت تغيرات سنقف عليها في العنصر الموالي.

لكن من الضروري الإشارة إلى أقلام نسوية أخرى لها إسهاماتها في تقويم الأدب النسوي وبنائه في الجزائر إلى جانب رائدته **زهور ونيسي**، حيث نُسجل حضور العديد من الأسماء التي ساهمت كتاباتها في تأسيس هذا الأدب ودعمه، نذكر منها:

الأديبة الراحلة **زوليخة السعودي**، التي كان لها مشروع رواية لم يعرف النور بسبب رحيل الكاتبة مُبكراً [4]، وقد كانت لها كتابات قصصية أيضاً نُشرت في مجلتي "آمال" العدد الأول والعدد السادس، و"الفجر" ديسمبر سنة 1962م ، نذكر منها (عازف الناي، من البطل، من وراء المنحنى، عرجونة) .

زد على ذلك وفي نفس الاتجاه برز القلم النسوي المغربي سنة 1954م مع الروائية **آمنة اللوة** من خلال روايتيها المعنونتين بـ "الملكة خناثة" و"النار والاختيار" 1968، ورواية بعنوان "غداً تتبدل الأرض" 1965م للروائية **فاطمة الراوي**، وفي ليبيا رواية "وشيء من الدفء "1972م للروائية **مرضية النعاس**،أما موريتانيا فقد بدأت الكتابة النسوية "نظرياً سنة 1968 وذلك مع صدور العدد الأول من مجلة "مريم" النسائية التي أشرفت على إعدادها وتحريرها مجموعة من النساء"[5]، حيث فتح ذلك المجال لظهور رواية "الفتاة المعذبة" للروائية **عائشة زين العابدين** 1978م، وفي الأصل تُعد النصوص الثلاث الأولى لـ **آمنة اللوة و فاطمة الرواي** النصوص التي "ظهرت في المغرب العربي على مدى

[1]- زهور ونيسي، من يوميات مدرسة حرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979م.

[2]- المرجع نفسه ، ص 16.

[3]- زهور ونيسي، على الشاطئ الآخر، ص 17.

[4]- أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة آمال، ع 04، وزارة الثقافة، الجزائر، ص 08.

[5]- حواء بنت ميلود،الصوت النسائي في الأدب الموريتاني المعاصر-دراسة تحليلية ونقدية-، مطبعة ووراقة السلامة، موريتانيا،ط1، 2014م،ص 122.

الخمسينيات والستينيات"[1]، وهي نصوص تأسيسية لبدايات السرد الروائي النسوي المغاربي،الذي حمل في ثناياه مضمون رسالي جاد عكس الواقع المغاربي آنذاك من خلال مرحلتي الاستعمار وبناء الوعي الوطني، ومحاولة نقد الواقع بعد الاستقلال وطرح نقاش واسع حول التجاوزات والممارسات التعسفية التي طالت الوطن وموقع المرأة فيه، الذي عرف تخلفاً وشهد العديد من التناقضات والتي عبرت عنها الروائية المغربية باحتجاج مجسدة ذلك بمواقفها الثابتة إزاء الواقع وتداعياته.

غير أنَّ ما يُلفت النظر في هذه البدايات التأسيسية للنص الروائي النسوي المغاربي المكتوب باللغة العربية،يُتم المبادرة وقلتها، والتي كانت في ذلك الحين تحتاج إلى تراكم إبداعي لذيوع هذه الظاهرة وتأصيلها، إلا أنه لم يكن ذلك بالإمكان في ظل الظروف التي عاشتها المرأة قبل وبعد الاستقلال، ما جعل ظهور الأدب النسوي المغاربي مُتأخر بمراحل عنه في المشرق العربي، وإن كانت تجدر الإشارة إلى أنَّ هذا الظهور كان محكوماً بالنشر والانتشار، لكن ككتابات مدونة أو مخطوطة موجودة لم ترى النور بسبب ضيق الأفق المادي والمعرفي والثقافي، والدليل على ذلك رواية "يوميات مدرسة حرة" لزهور ونيسي التي سبق زمن كتابة النص فيها زمن النشر، حيث "ظلت غائبة حتى 1979م، لتطل علينا"[2] .

وقد نعزي هذا التأخر إلى سلطة العادات والتقاليد عند بعضهن، أضف إلى ذلك الكتابة بأسماء مُستعارة Pseudonyme إتقاءا للرقابة الاجتماعية و"تحايلاً على الأسرة أو هروباً من النقد الاجتماعي أو تنصلاً من مسؤولية الانتماء القبلي والعروشي في حال ارتكاب" خطأ شخصي "خلال الكتابة"[3]، ما يترك الدارس أو الناقد في ظل هذه الظروف التي تحكم الكتابة النسوية في المغرب العربي "لا يعتمد عليها لكون الأسماء الحقيقية مجهولة"[4] وهذا أكبر عائق اعترض ولازال يعترض دارسي الأدب النسوي المغاربي، ما يترك المهمة في الإلمام بآثارهن صعباً إن لم يكن مُستحيلاً، والأمثلة على ذلك كثيرة منها تغيير الروائية الجزائرية **آسيا جبار** (1936م –2015م) اسمها الأصلي "**فاطمة يمالاين**"، التي نشرت روايتها الأولى "العطش" la soife 1957م، باسمها المستعار، قائلة "لا أريد أن يعلم أبي وأمي بأنني كتبت رواية"[5] وكأنها تقول لا أريد أن يعرفا أني اقترفت إثماً أو جُرماً، لأن الكتابة بحسب الذهنية السائدة آنذاك رديف لذلك.

ونضرب مثلاً آخر باسم روائية جزائرية تنتمي إلى جيل التجديد وهي "**فضيلة الفاروق**" التي استعارت هذا الاسم بديلاً عن اسمها الحقيقي "**فضيلة ملكمي**"، وقد بررت استبدال اسمها بقولها: "استعملت الاسم المستعار

[1]– بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 35.

[2]– المرجع نفسه، ص 08.

[3]– يوسف وغليسي، خطاب التأنيث–دراسة في الشعر النسوي الجزائري، منشورات وزارة الثقافة، قسنطينة، الجزائر، دط، 2008م، ص 46.

[4]– صالح مفقودة، السرد النسوي في الأدب الجزائري المعاصر، الموقف الأدبي مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، العدد 407، آذار 2005م، ص 111.

[5]– يوسف وغليسي، خطاب التأنيث–دراسة في الشعر النسوي الجزائري، ص 47.

لأتحمل أنا مسؤولية ما أكتب ولا أحمل عائلتي أعباء ما يترتب على أفكاري الشخصية "[1] خوفاً من المحاكمة الاجتماعية أو القضائية التي تعرضت لها سابقاً الروائية العربية **ليلى بعلبكي** عند خضوعها للمحاكة القضائية خلال الخمسينيات لكتابتها رواية "أنا أحيا".

وعن طريق هذا الفهم، تبيَّنَّ الظروف التي نشأت في ظلها بدايات النصوص الروائية النسوية المغاربية، والتي كانت عائقاً في مسار تطورها وانتشارها فلم تشهد حضوراً واسعاً وقوياً في الساحة الأدبية التي خضعت في ذلك الحين سواء قبل الاستقلال أو بعده لسلطة ذكورية لها تعاليمها الخاصة التي رسمت معالم الكتابة ووضعت لها صورة أحادية ونهجًا فكريًا وجماليًا مُقنناً،لذا كانت أغلب الكتابات النسوية المغاربية مجرد محاولة لاستنساخ ذاكرة الفحول وإنتاج مواقف تقليدية جاهزة تتبنى من خلالها رؤية الرجل للواقع وطريقة تفسيره وتعبيره عن الأمور،وأكثر ما ميز هذه النصوص نهجها في قبول هذه المواقف وكأنها متعاليات نصية مقدسة لا يمكن تغيرها أو تعديلها حتى ولو كانت في أغلبها خاطئةومُجحفة في حق الآخر، لتكرس هذه النصوص مقولة **ميشيل فوكو** التي يرمي فحواها إلى أن ماهو"صواب" يعتمد على من يُهيمن على الخطاب[2]، والخطاب المهيمن آنذاك خطاب ذكوري بامتياز لا يقبل القسمة على اثنين.

من هذا المنطلق غاب عن نصوصهن منطق الاحتجاج والتقويض وفرض الذات التي اختفت ليكون الوطن الملهم والموضوع الأول والأخير الذي يعلو فوق كل اعتبار، فتميزت نصوصهن بمحدودية المتخيل الأدبي بسبب وجود أزمة في الحرية الفكرية والفنية التي عشنها أغلب الروائيات المنضويات تحت سلطة الالتزام في الأدب*، لكن رغم هذه المعيقات ظهرت العديد من الأسماء اللامعة التي سطع نجمها في سماء الأدب النسوي ولا زال بريقها مُتألقاً من جيل التأسيس إلى جيل التجديد الذي أسهم في رسم حساسية روائية مغايرة للكتابات السابقة في ظل معطيات جديدة مسَّت وعي المقروئية المغاربية وأنضجتها على نحو مختلف عن السَّائد.

3-2- نصوص التجاوز والتجديد (من السلطة الأبوية إلى الفردانية):

سعت الروائية المغاربية بعد امتداد تجربتها الكتابية في حدودها الضيقة خلال المرحلة الأولى من بعثها وتأسيسها إلى البحث عن فضاء أرحب للبوح والنضال من أجل التغيير ونقد الواقع ،واستعادة صورة الذات الأنثوية المفقودة بين القهر الاجتماعي والتسلط الذكوري التي شوهت جوهرها وطمسته في دهاليز النُكران والانضواء تحت حيز تراتبية قمعية دفعتها إلى الكتابة تحت جلباب الرجل واستقاء نمطه الفكري وخطه الكتابي في تأليف النص وبنائه،

[1]- المرجع السابق ، ص 47.

[2]- رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 196.

* الالتزام هو اعتبار الكاتب فنه وسيلة لخدمة فكرة معينة عن الإنسان،لا لمجرد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال، ينظر:وهبة مجدي،معجم مصطلحات الأدب، مطبعة دار القلم، بيروت، ط1، 1974، ص 79. لقوله تعالى في محكم تنزيله: ﴿وَأَلْزَمَهُمْ كَلِمَةَ التَّقْوَى وَكَانُوا أَحَقَّ بِهَا وَأَهْلَهَا﴾ سورة الفتح، آية 26.

أو استعارة أسماء تُنسب عادة لمجهول..اتقاءًا لإرباك العقلية السائدة والذهنية التقليدية لتمرير خطابها الذي يجب أن يكون على وفاق تام مع الذهنية السائدة في رؤاها ومواقفها وتجاربها، ولم يكن الفداء إلا كيانها وهويتها المُستقلة التي هُدرت على مذبح الآخر والامتثال لسلطته الأبوية التي سدّت جميع الدروب من حولها وإخضاعها لمنطق الذاكرة الفحولية في رؤية العالم وتحديد معالمه خاصة في ظل ما عرفه العالم العربي بشرقه وغربه من أحداث سياسية ووطنية خلفت مجتمعات مرتبكة وجدانياً ومعرفياً، معطوبة بفعل النكبات والهزائم كنكبة يونيو1967م وغيرها من النكسات التي طعنت الذات العربية في كيانها، وكرس بداخلها كتلة من العقد المتوالدة بتأزم الأوضاع وترديها وما خلف ذلك إلا حالة من التشرذم الذي مسَّ علاقة الذات بالآخر وعلاقة الرجل بالمرأة حيث عرفت هذه الأخيرة في هذا السياق اضطراباً شديداً بفعل الأجواء المتخمة "بالعنف والإرهاب ليزداد عنف الرجل ضد المرأة"[1] الذي اتخذ الشكل الرمزي والنفسي والجسدي.

بناءًا على ذلك حاولت الكاتبة المغاربية أن تُصدر صرخة إنسانية بلغة الفن، والبحث عن مسار تحرري ذي نزعة تمردية لتستلم قياد ذاتها وتُمارس حضورها كفعل وجودي وإبداعي في الانطلاق دون شروط تعسفية أو ممارسات ازدواجية، لتكون الكتابة موسماً لتخصيب الذات بفرح الحياة، وبوصلة لاستشعار الهوية والتماس حدودها، لذلك كانت الكتابة ولازالت عند أغلبهن فعلاً قيميًا وحقيقيًا، وقد عبرت عن ذلك الروائية الجزائرية **أحلام مستغانمي** عن هذا التصور بقولها:"مازلت أبحث خلال كتاباتي عن قيمة حياتي ومعنى ما عشته"[2]، وقد تصل الكتابة حدودها القصوى كفعل حميمي تقف الكاتبة على فرداته، وتُوغل في أعماقه لتكشف المغمور والمجهول عن عوالمها، لتعبر عن ذلك أحلام بقولها: "أنا في حالة شهوة دائمة،أشتهي نصاً،أشتهي شخصاً،أشتهي حالة،أشتهي مدينة لا أعرفها كل هذه الأشياء تجعلني أكتب"[3].

من خلال ما سبق، تبلورت هذه المرحلة وفق شروط ودواعٍ وضعتها الروائية المغاربية وكانت الطرف الأهم في رسم ملامح هذه المرحلة التي تبنت من خلالها هوية نضالية ثورية تمردية على النسق الذكوري في الكتابة،وخلق إستراتجية جديدة ومختلفة عن التجارب السابقة، وأهم ما يُمثل هذه الإستراتجية إعادة تركيب الصور الموروثة في التاريخ الأدبي والديني عن المرأة وتقديم صورة للذات الأنثوية الأقرب لواقعها والمعاصرة لهمومها وانشغالاتها والباحثة عن حيز للحرية وإثبات الذات، ليميز هذه المرحلة اقتراب مختلف الكتابات من الذات الأنثوية وإبراز ملامحها وعوالمها الداخلية والانفتاح على علاقتها بما يُحيط بها، والبحث عن موقعها من كل ذلك بعد أن كانت فيما مضى تلزم الصمت وترضى بالقبول عن كل دور تلعبه في الحياة والأدب، لذلك غدت هذه المرحلة عنوانًا للبوح التحرري الذي إلتزمته أغلب الروائيات المغاربيات كخط فني أصيل بحثاً عن التحرر الشامل، وهو هدفها الأسمى الذي تتطلع له كل روائية باحثة عن حريتها من خلال تحرر المجتمع وانفتاحه على اختلاف الآخر واحترام خصوصيته ذلك أن تحرر المجتمع مرآة

[1]–نصر حامد أبو زيد،دوائر الخوف –قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000م، ص 39.

[2]– أحلام مستغانمي، أرض الأحلام و الصراع، ص 09.

[3]– مفيدة الزريبي، مع أحلام مستغانمي، الكتابة حالة عشق، مجلة الحياة الثقافية التونسية، السنة 24، العدد 89، نوفمبر 1997م .

عاكسة لتحرر الذات، ويُتاح ذلك بمحاولة تطقيس الزمن العربي نحو بواعث جديدة تُزلزل الكيانات التاريخية والمواضعات العُرفية، ليبرز أفقًا جديدًا وإن كان قيد التشكل.

وقد كان هذا الهدف– الرهان – من أهم الاستراتجيات التي أنبنى عليها مشروع كتاباتهن الذي ناضلت أغلب أديبات الجيل الثاني في إرساء دعائمه رغم حداثة النشأة وانحسار الانتشار إذا ما قارناها بتجربة الكتابة الذكورية حيث استجابت مدونات هذه الحقبة إلى نقد الواقع وقيمه المغلوطة ومحاولة مخاطبة الرجل بلغة بديلة لنسف المتعاليات الفكرية والتاريخية في وعيه حول صورة المرأة التي تتمثل له إلا في كونها جسدًا يُقضى به الوطر الجنسي لكن هذا المشروع التحرري لم يخرج عن شروط تلك الفترة التي وإن عرفت انفتاحاً من خلال الإقرار بحقوق المرأة السياسية والحقوقية والمجتمعية، وتفعيلها بوضع اتفاقيات دولية تتابعها منظمات أُممية وعالمية تفاعل معها الراهن المغاربي الحديث والمعاصر، الذي شهد إلى جانب ذلك تحولات ديمقراطية وسياسية مست مختلف الأجهزة، إلا أن ذلك لم يُعطي للمرأة الكاتبة مساحة أوسع للمطالبة بالحرية التامة أو المساواة مع الرجل على جميع المستويات والبُنى السائدة.

في هذا المضمار برزت أهم روايات الجيل الثاني نذكرها بالترتيب حسب ظهورها التاريخي في مختلف بلدان المغرب العربي:

– **المغرب الأقصى**:رواية "الغد و الغضب" لـ خناثة بنونة1981م،رواية "عام الفيل" لـ ليلى أبو زيد 1983م رواية " فلا تنسى الله " لـ ليلى الحلو 1984م .

– **تونس**: ظهرت رواية "آمنة" لـ زكية عبد القادر 1983 م، رواية "مراتيج" لـ عروسية النالوتي 1985م.

– **ليبيا**: شهدت التجربة الروائية في ليبيا انتشار العديد من الروايات منها: "المظروف الأزرق" لـ مرضية النعاس 1982م، رواية "المرأة التي استنطقت الطبيعة" لـ نادرة العويتي 1983م، ورواية "رجل لرواية واحدة لـ فوزية شلابي 1985م.

– **الجزائر**: نكاد لا نُسجل ظهور رواية نسوية في المشهد الروائي الجزائري، حيث شهدت هذه التجربة عزوفاً من طرف مختلف الأديبات الجزائريات اللائي انشغلن بالتجربة الشعرية وأثرينها بالعديد من الدواوين والإصدارات.

من خلال هذه الخارطة الروائية النسوية المغاربية الزاخرة بالعديد من الأسماء، التي كرست في متونها الحكائية قلق السؤال وهاجس الواقع والتاريخ وخاضت في معالجة مختلف الموضوعات التي كانت ترتكز حول كيانها الذاتي وعلاقتها بهذا الكيان وممارستها لفعل الوجود بغية "الكشف عن خصائص الكيان الأنثوي وحقيقة وضع المرأة في المجتمع وطبيعة تعاملها مع الآخر"[1]، هذا المطلب وغيره من المطالب شكلت أهم علامات الإبداع الروائي النسوي المغاربي في تلك المرحلة ،فقد حاولن تحرير المرأة اجتماعياً وسياسياً وتشريح وضع المرأة بحساسية أنثوية من خلال الكشف عن أهم العقبات التي تعاني منها المرأة المغاربية، كالإرغام على الزواج المبكر وتعدد الزوجات والطلاق وصراع الحمى والكنة، مشاكل العقم وتأخر الإنجاب، صعوبة المشاركة والمساواة في الحياة الاجتماعية والسياسية وغيرها من المعيقات التي

[1]– بوشوشة بن جمعة، الرواية النسوية المغاربية، ص 142.

حاولت الروائية المغاربية في تلك المرحلة تناولها وتسليط الضوء حولها من خلال إدانة الواقع واستفزاز فئاته ومساءلة المقدس الديني والتاريخي،ليعلو سقف المطالب في المرحلة التالية بتبني وإنتاج مقولات بديلة أكثر اختلافًا،وإن كانت تجربة هذا الجيل قد عازها النضج والميل إلى التجريب والانفتاح عليه والإفصاح عن رفض الواقع وإفرازاته.

3-3- نصوص الامتياز والانفتاح سؤال الخصوصية:

إن ما يُميز المتن الروائي النسوي المغاربي في هذه المرحلة بلوغه مقومات الخطاب الجمالي القائم على الخصوصية والاختلاف، والتأكيد على هذه العلامة المميزة التي اعتبرتها أغلب الروائيات الميثاق الخاص بهن لتغذية السرد بمفاهيم مُستقلة طرحنها بشكل جريء وقوي، ليرسمن في ظلها مرحلة جديدة تقوم على وعي أنثوي يُمكن الثقافة أن تستقر على أُسس مُتوازنة بعيداً عن العطالة والتحجيم، ليغدو الفعل الكتابي موسوماً بهوية الاختلاف ومنطق الاستحقاق، الذي هو "طريق المرأة إلى موقع لغوي ولن يكون إلا عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تُصارع الفحولة وتُنافسها، وقد تكون عبر كتابة تحمل سِمات الأنثوية وتُقدمها في النص اللغوي لا على أنها استرجال، إنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل الأنوثة مُصطلحاً إبداعياً مثلما هو مصطلح الفحولة"[1] لذا سعت الروائية المغاربية إلى خلق لغة روائية جديدة مُشبعة بفائض من المعاني والدلالات المُعبرة عن حساسية أنثوية في رؤية العالم والتفرد في بلورة قضاياه ومعالجتها.

على هذا الصعيد انضوت كتابات هذه المرحلة على سؤال الخصوصية والامتياز القائم على الوعي النظري بمسألة الكتابة وممارسة أدواتها وتوظيف جمالياتها وإدراك دلالاتها، باعتبارها مكسبًا خاضعًا للتجريب والنقد، ترتجي من خلاله تقديم صياغة جديدة للعالم لتحطيم الأصنام التي طمست حضورها القيمي والوجودي، وقد تجسد ذلك في صوغ خطاب روائي نسوي يعتمد في توليفه على البناء والهدم وإعادة التركيب، وتقديم رؤية نقدية عن العالم مختلفة عن ما قدمته الرؤى الذكورية في العالم الروائي ذلك " أنَّ تمايز كتابات المرأة عن كتابات الرجل، إنما يرجع إلى الاختلاف الكائن في تفاصيل رؤيتها للعالم، أو للشيء ذاته"[2]، هذا الانفتاح الداخلي على ذاتها وعوالمها على كل ما هو خارجي أتاح للرواية النسوية المغاربية أن تبلغ ذروة التحول والتطور المنشود وإن كان تبقى الرواية النسوية المغاربية "فضاء تجربة و أفق كتابة لا يعرف الاستقرار"[3].

وحين نُمعن النظر في المُتون الروائية المغاربية نلمس هذا التحول لروائيات المرحلة الثالثة اللائي هن في أغلبهن روائيات المرحلة الثانية وأخريات أصحاب أسماء جديدة في عالم الكتابة، وقفن في نصوصهن على جدلية الغياب والحضور التي تتلبس كيانهن الوجودي والإبداعي، والتماس أبعاد هذه الجدلية كمخاض يُعزز الكتابة ويمنحها الشغف والاسترسال كرد فعل على معاول الإقصاء والتهميش التي تحاول هدم هذا الكيان، وبحسب ذلك اندفع السرد النسوي المغاربي نحو إضاءة المجهول واختراق عوالم قصيَّة والدنو منها، من خلال الاستناد على ما اصطلح عليه" **محمد بنيس**

[1]- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 75.

[2]- عبد الرحمن أبو عوف، قراءة في الكتابات الأنثوية، ص 33.

[3]- الأخضر بن السائح، سرد الجسد و غواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي و تجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1،2011م، ص15.

بـ "كتابة المحو"[1]التي تُقاوم الغياب من خلال استحضاره واستقصاء الهامش كمنتج للمعرفة ومُولد لشمولية الخطاب الذي يُحقق بدوره شكلاً جديدًا لتجربة فاعلة- رؤيا ولغة وبناءًا - أفرزها حضور الأنا الأنثوية التي ترى وتُعايش وتُمارس الحياة وفق شروطها ونوازع روحها وعقلها وأحلامها لكن ذلك الانغماس في شروط المؤنث لم يُبعد كتابات هذه المرحلة عن الالتحام بقضايا المجتمع والوطن والوعي بالتزامها نحو هذه القضايا لكونهن طرف فاعل وفيصل فيها "يُحللن وينتقدن الواقع الاجتماعي والسياسي ويستحضرن رؤيا جديدة تضع الأسس من أجل إعتاق كل من الرجال والنساء، ومن أجل البقاء السياسي والازدهار المستقبلي للأمة العربية بكاملها"[2].

وفي هذا الصدد نذكر العديد من الأسماء التي حفلت بها المرحلة الثالثة- مرحلة الامتياز والخصوصية- التي لا زال الاشتغال النقدي فيها قائمًا من خلال الموائمة بين ما هو أدبي ونقدي، وتجاوز الاستراتجيات الكتابية الكلاسيكية والارتحال نحو صياغات تجريبية لها سياقاتها وأنساقها المستمدة من وهج الأنوثة النابض بتحولات الواقع اللذان يتساوقان في صيرورة واحدة وإن بدا بينهما الشقاق عميقاً،وهذا ما تُحاول الروائيات المغاربيات تجسيده من خلال منجزهن السردي الذي شمل فترة التسعينيات والألفية الثالثة وما بعدها حيث تُعتبر هذه المرحلة بأكملها مرحلة مستقلة بذاتها من حيث التراكم الكمي والنوعي، وأيضا في التوجه والخصائص الفكرية والفنية والأسلوب والبناء ونذكر بعضاً من هذه الأسماء والعناوين كالآتي[3]:

- **المغرب الأقصى**:ليلى أبو زيد: رواية "الرجوع إلى الطفولة" 1993م، "الفصل الأخير" 2000م.
زهور كرام: رواية "جسد و مدينة" 1996م، "قلادة قرنفل" 2004م، "غيثة تقطف القمر" 2014، والروائية حفيظة الحر "فاتحة الجرح" 2000م و"إمرأة و بقايا رجل" 2003م و"كأنها هي" 2008م.
الروائية مليكة مستظرف: "جراح الروح والجسد" 1999م،الروائية الزهرة رميج:"أخاديد الأسوار2007م و"عزوزة " 2010 م، و"الغول الذي يلتهم نفسه" 2013 م. الروائية زوليخا موساوي الأخضر: "الحب في زمن الشظايا" 2006م، و" طارين خير بين الضوء والسراب "2011م، و"حدائق كافكا" 2013 م، و" الأخرس والحكايا " 2013م، الروائية فاتحة مرشيد: "لحظات لا غير"2010م، و"مخالب المتعة" 2010م، و"الملهمات" 2011م، و"الحق في الرحيل"2013م، وزهرة المنصوري "البوار" 2006م، و"من يبكي النوارس" 2006م "الغثاء" 2008م، والروائية خديجة مروازي"سيرة الرماد" 2001م.

- **تونس**: علياء التابعي:"زهرة الصبار" 1990م،حياة بن الشيخ:رواية "كان عرس الهزيمة"1991م و"للحرافيش كلمة" 1994م و"بالأمس اغتيل الزمن" 1999م، فضيلة الشابي: رواية "الاسم والحضيض" 1993م و"تسلق

[1]- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات -قراءة في شعر حسن نجمي-،مؤسسة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004م، ص153.

[2]- بثينة شعبان، 100 عام من الرواية العربية النسائية، ص 113.

[3] - ضمنت الباحثة هذه الإحصائيات ثبت إحصائي جديد يخص جميع عناوين الروايات النسوية المغاربية الصادرة بعد سنة 2008م، وهذا إكمالا للثبت الإحصائي الذي ورد في العديد من الكتب والدراسات النقدية التي تناولت الروايات النسوية المغاربية وسنوات صدورها، مثل دراسة بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، حرصاً منا لتحديث وتحيين الدراسة.

الساعات الغائبة" 2000م، آمال مختار: رواية "الكرسي الهزاز" 2002م، و"نخب الحياة" 2005م، و"مايسترو" 2006م، "دخان القصر" 2012م، نتيلة التبيانية "طريق النسيان "1993م عروسية النالوتي " تماس" 1995م أبوبكر مسعودة: رواية "ليلة الغياب" 1997م و"طرشقانة" 1999م، و"الألف والنون"2012م"وداعاً حمورابي "2003م، و"جمان وعنبر"، فاطمة الشريف:"عذراء خارج الميزان" 1999م،حفيظة القاسمي:رواية "رشوا النجم على ثوبي "2000م، حبيبة المحرزي: رواية "الوزر" 2000م ،البوعبيدي بسمة:رواية "موسم التأنيث" 2006م "خوف" 2009م، "أوطان العنكبوت" 2015م، لطيفة الشابي: "طيور الهاربيز" 2014م، فاطمة بن فضيلة: "رواه العاشقان" 2008م، الروائية حفيظة قاره بيبان" العراء" 2012م.

– **الجزائر**:زهور ونيسي: رواية "لونجا و الغول" 1993م و"جسر للبوح وآخر للحنين" 2007م، أحلام مستغانمي: رواية "ذاكرة الجسد" 1993م، "فوضى الحواس" 1998م و"عابر سرير" 2000م و"الأسود يليق بك" 2013م، فضيلة الفاروق: رواية "مذكرات مراهقة " 1999م و" تاء الخجل "2003م و" اكتشاف الشهوة" 2006م، "أقاليم الخوف"2010م،جميلة زنير" أصابع الاتهام" 2008م، حسيبة موساوي:"على ضفاف الحلم "2004م، خديجة نمري: **الثلاثية**" ذاكرة الدم الأبيض "ج1 2004م، و"سطور لا تُمحى" ج2 2005م و" الذكريات الأخيرة "ج3 2006م، إنعام بيوض: "السمك لا يبالي" 2004م، زهرة مبارك: "لن نبيع العمر " 2010م، ربيعة مراح: "الشاذ" 2003 م، و"النغم الشارد" 2003م، سميرة قبلي: "بعد أن صمت الرصاص" 2008م، فاطمة العقون:"رجل وثلاث نساء" 1997م، زهرة الديك: رواية "بين فكي وطن" 2000م و"في الجبة لا أحد "2002م، و"قليل من العيب يكفي!" 2009م، ياسمينة صالح: رواية"بحر الصمت" 2001م، و"وطن من زجاج" 2006م، و"لخضر" 2010م سارة حيدر: "زنادقة "2002م، و"لعاب المحبرة" 2006م، و"شهقة الفرس" 2007م،عايدة خلدون:"وحده يعلم"2005م، كريمة العمري: "نقش على جدائل امرأة" 2008م. فريدة ابراهيم: "أحلام مدينة" 2013م، منى بشلم: "تواشيح الورد" 2012م، و"أهداب الخشية–عزفا على أشواق افتراضية– "2013م. وشهرزاد زاغر: "بيت من جماجم" 2000م، عبير شهرزاد: "مفترق العصور" 2007م،هاجر قويدري:"نورس باشا"2013م، و"الرايس حميدو" 2015م ربيعة جلطي: "نادي الصنوبر" 2012م، و"عرش معشق" 2013م و"النبية تتجلى في وضح الليل" 2014م، و"الذروة" 2014م، و" حنين بالنعناع" 2015م.

– **ليبيا**:شريفة القيادي: رواية "أنا أحيا" 1994م و"البصمات" 1998م، رزان نعيم المغربي: رواية" الهجرة على مدار الحمل" 2004م و"نساء الريح" 2012م، وفاء البوعيسى: "للجوع و جوه أخرى" 2006م، و"نعثل" 2007م، و"فرسان السعال" 2009م، و" توليب مانيا" 2013م، نهلة العربي: "الساحر" 2013م.

– **موريتانيا**: تربة بنت عمار: " وجهان في حياة رجل" 2008م، رواية "سكينة" 1999م، سميرة حمادي: رواية "حشائش الأفيون" 2006م، ورواية "الكنز".

– **الصحراء الغربية**:خديجة حمدي عبد الله: "الرحيل نحو الشمس" 2012م، الروائية البتول محجوب "بوح الذاكرة وجع جنوبي" 2014م.

ولعله من المجدي أن نُوضح المراحل التاريخية السابقة التي أشرنا إليها على النحو المبين في الجدول أدناه المحدد ما بين الفترة 1954 إلى 2007م[1]:

الفترة	عدد الروايات				
البلد	تونس	الجزائر	المغرب	ليبيا	موريتانيا
الخمسينيات	00	00	01	00	00
الستينيات	00	00	01	00	00
السبعينيات	00	00	00	01	00
الثمانينات	02	00	09	03	00
التسعينيات	13	06	06	02	00
ما بعد التسعينات	22	10	16	02	00
المجموع	37	17	33	08	00
المجموع العام	95 رواية				

من خلال استقراء هذا الجدول يتبين لنا من حيث مجموع النتاج الروائي في كل بلد من بلدان المغرب العربي أن الرواية النسوية المغاربية في هذه البلدان لم تعش ظروفاً متكافئة ومتساوية من حيث غزارة الإنتاج والانتظام في مواكبة الإنتاج الروائي العام تِبعاً للوضع العام الذي تعيشه كل روائية في موطنها، فوضع الكاتبة التونسية مختلف عن الكاتبة في ليبيا أو موريتانيا ، هذه الأخيرة التي لا زالت تعاني من الإقصاء والتهميش كامرأة فما بالك عندما تصبح هذه المرأة كاتبة تخترق عبر كتاباتها جدار الصمت والكبت،ويؤيد كلامنا هذاما ورد في الجدول أعلاه في اختلاف عدد الروايات المنتجة بين بلد وآخر، حيث احتلت الصدارة الرواية التونسية من حيث العدد بمجموع 37 رواية يليها المغرب الأقصى الذي تحدد نتاجه بـ 33 رواية من المجموع العام، لتكون الجزائر في المرتبة الثالثة بمجموع 17 رواية، ثم ليبيا بـ 08 روايات،وفي الأخير موريتانيا التي لم تشهد –حسب الناقد– **بوشوشة بن جمعة** إنتاج أي رواية نسوية في تلك الآونة!.

وقد نعزو سبب هذا الاختلاف في النِسب رغم ما يجمع هذه البلدان من أسباب التآلف أكثر من التخالف إلى عدة دواعي لعل أهمها اختلاف مستوى المكتسبات الحقوقية والاجتماعية والتعلمية التي اكتسبتها المرأة المغاربية في بلادها،فالمرأة التونسية وحتى المغربية والجزائرية كن أكثرهن حصولاً على استحقاقاتهن في التعلم والعمل والحصول على مجال من الحرية في الفضاءات العامة والخاصة وواقع حضورها في المشهد اليومي واقعًا عمليًا ومستقرًا، وهذا ما

[1]– بوشوشة بن جمعة، الأدب النسائي الليبي (رهانات الكتابة ومعجم الكتاب)، المغاربية للطباعة، ط1، 2007م، ص 207. وزهور كرام و محمد يحي قاسمي، بيبليوغرافيا المبدعات المغاربيات، دار الأمان، الرباط، 2006م.

انعكس جلياً على مستوى التجربة الكتابية والإبداعية عند هؤلاء الكاتبات المغاربيات إذا ما قارناها بتجربة الكتابة عند الروائية الليبية والموريتانية التي شهدت قلة التراكم الإنتاجي لديهن لطبيعة مجتمعاتهن المحافظة والملتزمة بنمطية معينة أورثت الجمود والشحوب في المشهد الاجتماعي بشكل عام والأدبي على وجه الخصوص، في ظل ارتهان الخطاب النسوي للرقيب الاجتماعي والديني في هاذين البلدين وزد على ذلك تحكم دوائر التلقي التقليدية في تكريس الخطاب الشعري وتهميش الخطاب الروائي باعتبار الطبيعة الصحراوية المسيطرة على المنطقتين وميل الذائقة الأدبية البدوية بالفطرة لتلقي الخطاب الشعري،مع صعوبة انتقال هذه المجتمعات من القبلية إلى المدنية، وعدم ثبات الكيان المديني الحضاري الذي بدوره يُؤسس لخلق خطاب روائي يُصور تفاعلات الفرد مع هذا الكيان.غير أنَّ من المجدي التنويه بتجاوز هذه الرؤية التي تتسم نوعا ما بالقصور فيما يخص الخطاب الروائي الموريتاني في العصر الحالي حيث تبلورت جماليات أدبية سردية جديدة أقرتها التغيرات الحثيثة في المجالين الاجتماعي والتخاطبي،حيث في "نهاية السبعينيات-وفي تزامن مع التحول الاجتماعي،والثقافي اللذين عرفتهما البلاد بقيام الدولة المركزية- تشهد تغيرا ملحوظا مثله تعزز سلطة النثر على حساب سلطة الشعر: الناتجة عن وضع التخاطب اللغوي والأدبي للأفراد في الفضاء المغلق للمدينة"[1]، وهذا ما نلمسه في التراكم الكمي في الرواية الموريتانية المكتوبة بقلم ذكوري، وبالمقابل تظل التجربة الروائية النسوية الليبية والموريتانية تحث الخطى على درب التطور رغم قلة التراكم الكمي والنوعي.

تأسيساً على ما سبق ذكره، مرت الرواية النسوية المغاربية في نشوئها وتحولها على ثلاث مراحل أساسية كانت بمثابة المحطات التي أنضجت هذه التجربة سواء في بداياتها التأسيسية أو في ترسيخ هذه التجربة وتمكينها،حيث عرفت البدايات النصية للكتابة النسوية في المغرب العربي غياب الوعي النقدي والمعرفي بشروط الكتابة وما تقتضيه من رؤى فكرية وجمالية وأدوات فنية مُعبرة، هذا الغياب بدوره ألقى بأثره على الرواية النسوية المغاربية التي عرفت محاولات مُحتشمة في بدايات الخمسينيات من القرن العشرين، ليظل الإنتاج الروائي النسوي المغاربي ضئيلاً على مدى العشريتين (الستينيات والسبعينيات)، التي ظلت في طابعها أقرب إلى الكتابة القصصية والتداخل مع الأشكال الأجناسية الأخرى، ذلك أنَّ "الوعي بالشكل جاء في مرحلة لاحقة لم تكن في أصل نشأته ولا تطوره، في نطاق أدبنا الحديث ظهرت المحاولات الأولى للكتابة السردية في غياب كل تصور نقدي ودون أهداف عن الإبداع مرسومة بدقة، وكانت أيضاً أبعد من أن تتعرض لأي تأثير نافذ من جهة الأعمال الروائية الأجنبية والعربية على السواء، هذه الأخيرة نفسها التي كانت بعد متأرجحة بين المرحلة الجنينية والولادة السليمة"[2]،وهذا التداخل الأجناسي قد طرح إشكالية في تحديد طبيعة النص الروائي النسوي المغاربي فيما إذا كان قصة أو رواية أم قصيدة نثرية طويلة؟،هذه الإشكالية العائق ألقت بظلالها على العديد من النقاشات النقدية التي تناولت تاريخ نشوء وتحول الرواية النسوية المغاربية.

[1] – محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم،الأدب الموريتاني:خطاب النقد وشعرية النص،منشورات اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين،موريتانيا، دط 2013م ص 211.

[2] – أحمد المديني، الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط المغرب، دط، 2000م، ص 219.

لكن شهد تاريخ الرواية النسوية المغاربية منعرجات حاسمة في العقدين الأخيرين من القرن العشرين (الثمانينات والتسعينيات) والدليل على ذلك كثرة التراكم الإنتاجي للأعمال الروائية وتطور قالبها الفكري والجمالي، الذي تحاول الروائية المغاربية الاشتغال عليه بكفاءة وحُسن اطلاع، من خلال تعدد مجالاتها المعرفية والتعلمية التي تستقيها الكاتبة وتعمل على استثمارها. فتفردت كل رواية عن نظيرتها بخصائصها الفنية والقيمية، فلم يعد هناك تناظر على مستوى البناء السردي سواء في القطر الواحد أو مختلف الأقطار المغاربية.

من خلال ماسبق، نُحدد التنويه إلى مرور وارتحال السرد النسوي المغاربي على العديد من الحقب والمراحل التاريخية والثقافية والأدبية الفنية التي عبرَّ تعاقبها التصاعدي التطوري حققت بلاغة السرد النسوي وخصوصيته الكامنة في:

- تأنيث اللغة وتطقيس دلالتها بشروط المؤنث، وتسريد النسق القيمي للجسد داخل النص.
- إعادة هندسة الوعي الثقافي للنظام الأبوي، وإضاءة التشكيل السردي بومضات شعرية تمزج بين الحلم واليقظة بنبوءات الذات الأنثوية.

هذه العلامات أو المؤشرات جسدت في أغلبها حساسية الرواية النسوية المغاربية الناضجة فنياً والمميزة أدبياً، ما أثبت قدرة الروائيات المغاربيات على مقارعة الخطاب الذكوري وانتهاك قوانينه، لتؤهل هذه الاستقلالية أن تكون الرواية النسوية ضمن الاهتمامات النقدية وشاغلاً من شواغل الخطاب النقدي الذي وقف في الكثير من المحطات على حظوظ هذه التجربة وآفاقها التي أضحت علامة فارقة في تاريخ الأدب العربي.

غير أنَّ مستقبل الرواية النسوية المغاربية يبقى رهيناً بخلق مشهد نقدي جديد يتجاوز حدود المرجعيات التاريخية والاجتماعية في تقييم هذه النصوص ليحتكم إلى إرساء أسئلة وقراءة منتجة ومُؤثرة في الواقعين الاجتماعي والإبداعي المتغيرين باستمرار .

4- تلقي الرواية النسوية المغاربية-الراهن والآفاق-:

لا يُمكن بأي حال ونحن نتناول الرواية النسوية المغاربية من حيث مستوى وظروف تلقيها عند القارئ المغاربي دون الإشارة إلى أن هذا الصنف الروائي عاش نوعاً من الرفض والاغتراب في المشهد الأدبي العام، حيث لم يكن ظهور الرواية النسوية في الساحة النقدية المغاربية عابراً، بل ولدَّ العديد من الإشكالات والنقاشات، التي تُطرح من حين لآخر من حيث تقييم هذه الظاهرة على أساس جنسوي أم نصوصي؟ وهو السؤال الذي لا زال طرحه يثير المتلقي ويشدهُ إليه، فيما إذا كانت قراءاته لهذا الإنتاج الروائي خاضعة لقراءة انطباعية، أم قراءة يتطلع من خلالها لإرضاء الفضول والنهم المعرفي، أم أنها قراءة مُنتجة تحاول الحكم على النص من خلال جمالياته وخصوصياته الفنية التي تُثير في ذائقته شغف القراءة وخرقها أفق انتظاره.

يعود هذا الموقف الذي يقع فيه القارئ المغاربي المتلقي للرواية النسوية المغاربية لعدة أسباب لعلَّ أهمها حداثة عهد القارئ المغاربي بهذا الصنف الروائي، وبُعد المسافة الحميمة المطلوبة التي تجمع بين القارئ والإنتاج الذي يميلُ إلى قراءته ويمارس فعل الانتظار إزائه، لم يعتد القارئ المغاربي صاحب الذائقة الكلاسيكية على تلقي الرواية المغاربية بوجه عام فما بالك بالرواية النسوية على وجه الخصوص، هذا القارئ الذي ترنو ذائقته الفنية إلى تلقي النتاج الأدبي ذي النزعة التقليدية كالنص الشعري والقصصي والاعتزاز بهما، واعتبارهما النموذج أو المتعالية النصية التي تنسجم وهواه القرائي مُحاولاً الحفاظ على هذه النمذجة الأصيلة التي تُخاطب بداخله تاريخاً سلفياً عريقاً من الإبداع العربي في قرض الشعر وغيره، والذي لم يمسه تيار التجريب الحداثي رغم التحولات الثقافية والأدبية التي شهدها المغرب العربي.

ذلك أن الذي لا مرية فيه أن ظروف القراءة في الوسط المغاربي هي عبارة عن قراءة "شبه ثقافية لا تُعطي الأولوية للجمالية ولا للمعرفة بمعناها العام، ولكنها تُحاول أن تُحاذي الجاهز الذي يُلغي بالأساس سؤال القراءة لأن القارئ وفي عمومه من خلال عينات مُتخصصة، واقع تحت سلطة قراءة نموذجية تنطلق في عمومها من خلفية تراثية مُتراكمة سلفية أو شبه سلفية تتعامل مع الرواية منذ البداية من موضع العدواة"[1]، هذه العلاقة العدائية أو المتشنجة ألقت بتداعياتها على استقرار العلاقة القائمة بين ما تنتجه الروائية المغاربية وتلقي القارئ لهذا الإنتاج فما ساد بينهما إلا التوتر والفتور الذي تولده في الأغلب الرؤية الأحادية والسلطة الذكورية الطاغية على المؤسسة الأدبية والنقدية والمجتمعية المغاربية النافرة من كل جديد، والرافض للاختلاف لأن"بنية التفكير الأبوي بشكلها هذا تُصاب بالرعب تجاه كل مُتغير تاريخي جديد: الخوف من الحداثة، الخوف من التقدم الغربي، الخوف من العلمانية وبالطبع الخوف من كل أدبيات النقد النسوي وبدلاً من محاولة القراءة النقدية تنبري الخطابة الرنانة للمناداة بالعودة إلى ماضي أسطوري جميل ويُسدل الستار على كل محاولة لإجراء حوار، ليسود الخطاب الأحادي الذي لا يأخذ في اعتباره وجود أي آخر، ليس هناك سوى (الأنا) التي تُبلور مفاهيماً مُطلقة"[2].

خاصة في ظل ما تعيشه الذات العربية من تأزمات وجدانية وانتكاسات واقعية ومعرفية جعلها في حنين دائم إلى استلهام ماضيها والتغني بمنجزاته التي أضحت تُراثاً جليلاً يسعى إلى الحفاظ عليه ورفض ما عداه.

وهذا ما نُفسر به نزوع القارئ المغاربي إلى قراءة الأشكال الأدبية ذات الخلفية التراثية والإقبال عليها كالشعر والفن القصصي وغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، رغم ما تعرفه هذه الأجناس من نضوب في الإنتاج أمام احتكار جنس الرواية المشهد الأدبي وإغراء الأقلام الشعرية التحول عن مسارها لتكتب الرواية وتُبدع فيها، فقد خاض أغلب الشعراء هذه المغامرة واستقروا على أدراجها، ليسفروا عن كتابات روائية لها نصيب وافر من الجمال الأدبي والفني، مثل الإنتاج الروائي للشاعرتين الروائيتين الجزائريتين "**أحلام مستغانمي و ربيعة جلطي**".

---

[1]- واسيني الأعرج،عناصر باتجاه نمذجة الرواية الجزائرية بالعربية (1988-1989)،أسئلة القراءة والتأويل،مجلة التبيين،الجزائر، 1990م،العدد 2 و3 ص 34.

[2]- شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف-قراءة في كتابات نسوية-، ص 23.

لكن رغم هذا التحول الذي عرفته الرواية في المغرب العربي تِبعاً للتحولات التي شهدها الإطار العام لهذا الإقليم،إلا أن الإنتاج الروائي بوجه عام والرواية النسوية المغاربية بوجه خاص، ظلَّ "محدود القيمة لم يمتلك بعد سلطة تُغري بالإطلاع عليه، واكتشاف عوالمه ، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار ضُعف هذا المتقبل بجنس الرواية...مما جعل الرواية لا تمتلك إلا حضوراً محتشماً في ذائقته الأدبية ومن ثمَّ في مقروئيته"[1]التي لم تعتد بشكل خاص تلقي الرواية النسوية فالقارئ المغاربي يرى فيها خرقاً لأفقه القرائي ومستوى ذائقته، الذي ترسبت ضمن خبرته القرائية الجمالية نُصوصاً معظمها من إبداع ذكوري ظل مُسيطراً على المشهد الإبداعي لزمن طويل.

كما أنَّ هذا التحول في الكتابة عند الروائيات كان متذبذباً ولم يعرف الثبات الذي يحتاجه المتلقي والناقد معاً لتقييم النص وتحديد مداه الجمالي والمضموني، ولم يكن إقبال الروائية المغاربية على كتابة الرواية وخوض غمارها عن ممارسة نابعة من إدراكها ووعيها بأساسيات هذا اللون الأدبي وشروط الاشتغال عليه فنياً وأدبياً، بعد تمرسها في كتابة فن الشعر والقصة لمدة طويلة، وبالتالي افتقد القارئ المغاربي ذلك الوعي الكتابي عند الروائية المغاربية بشروط الكتابة الروائية وحساسيتها الفنية ، ولن يكون ذلك إلا بالكتابة المتكررة، والممارسة المتواصلة لهذا الجنس الأدبي، فالأعمال العظيمة هي في الواقع نتاج تكراري لمحاولات دؤوبة، غير أنَّ هذا الدأب المتواصل افتقدته الرواية النسوية المغاربية في مسارها ، فلم تعرف هذه الأخيرة انتظاما في عملية التأليف والنشر، لأن أغلبهن اكتفين إما:

- بخلق نص روائي واحد ليعدن إلى سالف عهدهم بكتابة الشعر والقص.
- أو تكون عملية الخلق لديهن بطيئة حيث يُباعدن بين العمل والآخر لآماد طويلة قد تصل العقد الكامل أو أكثر.

وهذا انعكس بدوره على استقرار المقروئية عند القارئ المغاربي ما دفع ذلك إلى عدم "إغراء القارئ المغاربي بتلقيها، فبقيت لذلك مُهمشة ضمن أنساق اهتماماته، فأغلبهن لم تتجاوزن النص الواحد بسبب انقطاعهن عن الكتابة أو تحولهن عن الرواية إلى ممارسة فنون أخرى من الإبداع، فكانت النصوص التي كتبنها لا تتجاوز تخوم المغامرة و مسالك التجريب"[2].

بيدَّ أنَّ هذا القول لا يقودنا بالضرورة إلى التعميم في الحكم على مسار الرواية النسوية المغاربية، لأن القارئ الفطن والناقد المُمْعِن، يدرك جيداً أن هناك الكثير من الأسماء اللامعة والاستثنائية التي وضعت بصمات لا تُنسى بكتاباتها في تاريخ الرواية النسوية المغاربية، فخلقن نموذجاً جديداً من الكتابة المتقيدة بشروطها الفنية والجمالية والموضوعاتية الواعية بها، ليبرز من خلال ذلك مكسب الامتياز والخصوصية في كتاباتهن الذي من شأنه صنع دهشة القارئ وشغفه، فيحملنه على تلقي هذا الإنتاج والتفاعل معه، ترتجي اعتماداً على مبدأ في غاية الأهمية ألا وهو الحكم على تميز النص أو رداءته بعد إخضاعه لعملية القراءة لا الحكم عليه بأحكام مُسبقة قبل القراءة، هذا الإفراز يُحيلنا بشكل مباشر إلى وضع عملية القراءة والنص المقروء في محاكمة عملية، تُساءل النص والقارئ معاً، لتقييم هذه

[1]- بوشوشة بن جمعة،سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية،المغاربية للطباعة والنشر،تونس،ط1،2005م،ص 03.

[2]- بوشوشة بن جمعة،الرواية النسوية المغاربية، ص 161.

العلاقة القائمة بين القارئ والرواية النسوية المغاربية للوقوف على راهنها وآفاقها المستقبلية،وذلك مُرتهناً ببلوغ كليهما درجات من الوعي والإدراك سواءًا في بناء العمل الأدبي أو في تذوقه وتقييمه.

وكما افتقد القارئ المغاربي في الرواية النسوية انتظام إنتاجها، فإن الروائية المغاربية افتقدت في هذا القارئ قدرته في الحكم على إنتاجها بوعي مجرد من المؤثرات الخارجية المحيطة بالنص،إذ لا يلبث هذا القارئ في "إحالة كل ما تكتبه المرأة إلى واقعها المعاش"[1]وإسقاط الأحداث التي تعيشها البطلة الأنثى في الرواية على الروائية الأنثى في الواقع والحياة، باحثاً عن أوجه التقارب والشبه، وهذا ما يُفسر إدراج الرواية النسوية على أساس أنها مجرد سيرة ذاتية لوقائع عاشتها الروائية من خلال شخوص وأبطال وهميين ومزيفين، وهذا الموقف الذي اتخذه القارئ والناقد على حد سواء من الرواية النسوية باعتبارها سيرة ذاتية، واجهته الروائيات في رواياتهن من خلال الإشارة إليه وإدانته بالإبداع،وقد كتبت الروائية الجزائرية **أحلام مستغانمي** على لسان بطلة رواية ذاكرة الجسد (أحلام/حياة) قائلة منددة "يكفي كاتبة أن تكتب قصة حب واحدة لتتجه كل أصابع الاتهام نحوها وليجد أكثر من مُحقق جنائي أكثر من دليل على أنها قصتها ، أعتقد أن لابد للنقاد أن يحسموا يوماً هذه القصة نهائياً، فإما أن يعترفوا أن للمرأة خيالاً يفوق الرجل وإما أن يُحاكمونا جميعاً"[2]، إن هذه الإدانة من روائية مغاربية لها صداها الذي حاولت تكريسها في العديد من رواياتها لتبلغ أكثر من رسالة موجهة للقارئ والناقد، تحاول مُساءلته وتحديد مشكلته مع النص النسوي فيما إذا كان صعوبة تلقيه له ناجمة عن عدم قدرته الاعتراف بحقيقة قدرة المرأة على الكتابة والتحليق بخيالها إلى ما وراء الواقع بشكل يفوق قدرة الرجل الكاتب وتنافسه أشد منافسة.

وبالتالي لم يعد من المُجدي التشبث بقراءة "تحاول أن ترد كل كتابة المرأة إلى خبرتها الذاتية وأن تجعلها نوعاً من السير القصصية لإخراجها من مجال الرواية الجادة، وناهيك أيضاً عن نوع أسوأ من الإضمار، لا يريد أن يصدق أن باستطاعة المرأة أن تُبدع أدباً أو أن تكتب عن شيء لم تعشه، ويسعى إلى استخدام كل ما تُبدعه ضدها بصورة تحد من خيالها، وتحكم حصار التابو أو أطروحة المحرمات حولها[3].

وفي هذا الصدد تتصدر قائمة المحرمات عند المتلقي العربي والمغاربي ثيمة –الجسد– بلغته المثيرة ومجازاته المكثفة، التي تُحاول الروائية المغاربية أن تُؤثث بها عالمها السردي اعتماداً على بلاغة الجسد وإشاراته الرمزية لِتُجلي الواقع الثقافي والاجتماعي والأسطوري والديني المُحيط بها، وتحديد علاقة الجسد الأنثوي بالآخر لتحطيم نمطية هذا الجسد عند الرجل الذي يحصره كجسد غريزي لا بوصفه جسد ملتحم بفضاءات الفكر والوعي والإنتاجية؛ غير أنَّ هذه الثيمة– الجسد–التي تمَّ توظيفها في كتابات السرد النسوي لغايات ودواعي ترتجي بلوغها كاستعارة الجسد لتجسيد قضايا فكرية وثقافية واجتماعية وسياسية، اعتبرها الناقد والقارئ كتابات جنسية حميمة، فمُني الأدب النسوي بتوصيفات فيها من الغلو الكثير عندما وُصِف بأدب العُري والخلاعة،وأدب البورنوجرافيا Pornography إنه "أدب الذات

[1]– شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف، ص 17.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، موفم للنشر، 1993م، ص 126.

[3]–شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف، ص 17.

الداعرة"[1] التي تلوح علاقاتها الجسدية الخاصة في أفق الكتابة بشكل فضائحي يكسر التابوهات والمقدسات،وهو أمر لا يستمرأه القارئ العربي ويمج حضوره في هذه الكتابات، رغم أن توظيف الجسد في كتابات الرجل صارخة وتذهب إلى خدش حياء المتلقي في بعض الأحيان، لكن"لا يرى القارئ غضاضة في ذلك ويتعامل مع الأمر بشكل طبيعي، ولكن يختلف الأمر عندما تتناول الكاتبة علاقتها بجسدها"[2].

أليس بعجيب حقاً أن يطغى هذا المنظور الإزدواجي عند القارئ على مُحددات مقروئيته التي تُبيح أمراً محضورا لطرف على حساب طرف آخر والمبرر في ذلك قائم على أساس جنسوي يُبيح للرجل الكاتب ما يُحرمه على المرأة الكاتبة! وهذا المنظور الإقصائي يُبررهُ بعض القراء بخلفياتهم المحافظة والملتزمة المتحصنة بـ "القراءة الأخلاقية لهذا الإبداع النسائي في جنس الرواية، هدفها إدانة كاتباته وإظهارهن في صورة لا تتماشى وأحكام البيئة وأعرافها الاجتماعية وقيمها الدينية من خلال البحث عن المواطن أو العبارات التي تشي باختراق المحظور"[3]، وبقدر ما يبدو لنا سوء هذا النوع من القراءة السطحية هناك ما أسوء منها– القراءة السماعية– التي "بدأت تتحول إلى تقليد يومي يجد كل مبرراته في الحياة اليومية المعيشية...قراءة لا تُتعب نفسها بقراءة النص ولكنها تنتقده"[4]وتنتقص من جمالياته وخصوصياته الإبداعية التي تغضُ الطرف عنها للبحث عن أجواء الغِبطة الراقصة المثيرة لخياله، والمُلهبة لغرائزه مُتلصِصاً بين عوالمها الحكائية على مشاهد ساخنة تُصور التحام الجسد وتأوهاته، وهي القراءة الأخطر–القراءة القصدية– لأن القارئ المغاربي خلالها سيختزل تلقيه للرواية النسوية المغاربية في هذا المطلب، لأنه–حسبه–هو ما يميز هذه الروايات، وهو أيضاً ما تجيده الروائية بامتياز لذلك سيكون هذا القصد هو المستقطب الوحيد للقارئ الذي يختار مسار القراءة القصدية دون سواها.

ضمن هذا الواقع،أضحى من الضروري أن يُولي القارئ المغاربي ظهره لهذه القراءات السطحية، ليُعزز مقروئيته بقراءة منتجة اتجاه الرواية النسوية المغاربية، تبحث في النص لا في جنس مُبدعه، تُحاول الاقتراب من العوالم النصية لـ "لكشف عن المؤتلف في هذا الإبداع الأدبي النسائي مع الإبداع النسائي العام والمختلف"[5]، باعتبار القارئ/ الناقد مُبدع ثاني للنص يتكون عبره، ويُعيد إنتاج ذاته ورؤاه،يُكسب النص قراءة جمالية خِصبة ومكثفة تُعزز النص الأصل وتتجاوزه إلى عوالم تأويلية إبداعية ثرية لكن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هل الواقع القرائي المغاربي الراهن مُحفز على إرساء قراءة مُنتجة وخلاقة في تلقي الرواية النسوية المغاربية؟

إن المتأمل في هذا الواقع لا ينفك أن يُجيب عن هذا السؤال وغيره من الأسئلة المتعلقة بنسبة المقروئية التي تُسجل أدنى مستوياتها في قراءة الإنتاج الروائي العام فما بالك بالإنتاج الروائي النسوي على وجه خاص، كما أن المؤسسة النقدية في أدائها المزدوج تزيد الراهن القرائي تأزمًا وترديًا، فالناقد المغاربي لا زالت تنقصه الكفاءة العلمية

[1]– عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة في السرد النسائي، ص 58.

[2]–شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف، ص 17.

[3]– بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003م، ص 186.

[4]– واسيني الأعرج،عناصر باتجاه نمذجة الرواية الجزائرية بالعربية (1988 – 1989)،أسئلة القراءة والتأويل،ص 34.

[5]– بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 187.

والرؤية الموضوعية في تناول الإنتاج الروائي النسوي بأسلوب مُحايد يقترب من النص لا من جنس مبدعه ما يُذيب المسافات بين القارئ والنص النسوي على نحو يُغني التجربة القرائية عند القارئ والتجربة الإبداعية عند الكاتبة–المرأة– لأن مستوى القارئ هو المحفز الأول في تطور السير الإبداعي عند المبدع،الذي يعمل جاهداً على احترام قارئه وإدهاشه وخرق أفق انتظاره، وذلك لن يكون مُتاحاً إلا بممارسة القراءة المنتجة الحرة، والتي سيكون لها شأنٌ في إرساء آفاق مستقبلية واعدة لرواية النسوية المغاربية مختلفة عن راهنها المتخبط في إرهاب القراءات السطحية المغلوطة التي تُرهق النص الأدبي وتُسيء قراءته.

الفصل الأول: الفضاء الطباعي (المناصي)

1 – النص المحيط – النص الحاف – (le prétexte)

1-1- سيميائية الخطاب الغلافي في الرواية النسوية المغاربية:

1-1-1- المؤشر الجنسي – التجنيس–

1-1-2- الصورة المُصاحبة – قراءة سيميائية بصرية في التشكيل واللون –

1-1-3- الهيئة الناشرة (الناشر – دار النشر)

1-1-4- اسم الكاتبة – الشكل والوظيفة –

1-1-5- فضاء العنونة في الرواية النسوية المغاربية

1-1-5-1- عتبة العنونة في المتخيل الروائي النسوي المغاربي بين التسنين المرجعي والإبدال الثقافي

1-2- سميائية العتبات النصية

1-2-1- عتبة الإهداء (Dédicace) في الرواية النسوية المغاربية

1-2-1-1- خطاب الإهداء – الصوغ التركيبي و السياق الدلالي –

1-2-2- التصدير (le épigraphe) في الرواية النسوية المغاربية

1-2-2-1 العلامات التصديرية في الرواية النسوية المغاربية

1-2-2-2- استراتيجية التصدير في الرواية النسوية المغاربية

2- فضاء النص الداخلي (espace le texte intérieure)

2-1- التجميع النسوي – هندسة الرواية – في الرواية النسوية المغاربية

2-1-1- تنظيم الفصول و الوقفات

2-1-2 – الفهارس

2-2- التصفيح النسوي – هندسة الصفحة – في الرواية النسوية المغاربية

2-2-1- توزيع البياض و السواد

2-2-2- نوع الكتابة والرسم

2-2-3- سيموطيقا علامات الترقيم و النبر البصري

2-2-3-1- سيموطيقا علامات الترقيم و الوقف

2-2-4- عتبة الهامش (le note en bas de bage) في الرواية النسوية المغاربية

2-2-5 – التكرار – الحرف والجمل –

إن الكتابة* فضاء إشكالي بامتياز للمهتمين بحقلي الأدب والنقد، من خلاله يتم إرساء المعالم المتغيرة لنص الصورة الثابتة– الصفحة البيضاء –، والتي يتم رصدها في الأساس بالرؤية البصرية أو المعاينة المجردة التي تُخضع الشكل** المعماري المتعين للنص الأدبي سواء كان شعراً أو نثراً للمساءلة النقدية التي تبحث عن سمات النظام الشكلي المتجلية عبر عملية التفريغ على أديم الصفحة البيضاء لأداء وظيفة جمالية متناسقة مع الوظيفة الدلالية التي يؤديها النص ويرمي المبدع إلى تضمنيها إياه، بل تعمل على تعزيزها دون إلغاء جانب على حساب آخر حِرصاً على تحقيق ممارسة جمالية وظيفية متعاضدة مضمونياً مع عالم النص تعاضداً قصدياً، لمنح القارئ أو المتلقي فرصة تأمل أرحب تمنح النص ماءاً جديداً، من خلال التفاعل الناشئ بين مخيلة القارئ والنص الذي من شأنه تحقيق نوع من التوازن في معادلة الفضاء المناصي أو الطباعي على مساحة الورق لتُفضي العملية إلى إنتاج نص جديد في ذهن المتلقي اعتماداً على مرجعياته والتماس تداعيات هذه العلاقة على النص،وهذا في مُجمله يمنح النص فرصة البحث الدائم عن اكتماله المفتوح على اللامحدود سواء كان شعراً أو نثراً.

لكن الذي يعنينا في هذه الدراسة التماس حدود الشكل في النص الروائي المعاصر، الذي يرجو ولوج مغامرة التجريب من أوسع مداخلها، من خلال خلق نص تجاوزي قائم على استحضار العلاقة بين التجربة الذاتية والشعورية الخاصة لمؤلف النص الروائي وشكله الفني المعبر عن هذه التجربة التي يصوغ من خلالها المبدع فضاءات بديلة عن الواقع الذي يهدمه سعياً لبناء واقعه المفترض من خلال استثمار الأدوات التعبيرية غير اللغوية لتشكيل صور بصرية ثابتة في مستواها الغرافيكي على مساحة الصفحة، والتي تشملُ (العنوان، الهامش، أنواع الخطوط العلامات الخطية المتنوعة...)، أو صور متحركة قائمة على أبعاد (التكبير والتصغير..)، والتي يحاول المبدع أن يُمرر من خلالها رؤاه الفكرية عبر مُحددات نصية تأخذ حيزها الطباعي الذي يختلف من مبدع–مؤلف–إلى آخر ومن مُبدعة–مُؤلفة–إلى أخرى.

وفي هذا الصدد تحاول دراستنا البحث في خصوصية النص الروائي النسوي المغاربي واختلافه في بناء الشكل المعماري للنص الروائي باعتبار أن "كل رواية تحوي طبوغرافيا نوعية، تمنحها نغميتها الخاصة ذلك أن الروائي يختار موضعة الحدث والشخوص داخل فضاء واقعي، أو مُستعار من الواقع."[1]بحثاً عن مساحاتٍ أرحبْ وأوسعْ للبوح بهمومهن بحساسية وجرأة تهدف إلى تعرية الواقع وفضح الوقائع للانفتاح على فضاءات ترنو إلى التجاوز والخلاص، عبر لغة سردية واقعية موشومة بخصوصية إبداعية تدعمها الروائيات باتساق البناء الفني للنص الروائي وتجاربهن الحياتية

* الكتابة هي رسوم وأشكال حرفية تدلُ على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس، فهو ثاني رتبة عن الدلالة اللغوية، و هو صناعة شريفة، إذ الكتابة من خواص الإنسان التي يتميز بها عن الحيوان، وأيضاً فهي تُطلع على ما في الضمائر وتتأدَّى بها الأغراض إلى البلد البعيد، فتُقضى الحاجات، وقد دُفعت مئونة المباشرة لها، و يُطَّلع بها على العلوم والمعارف وصُحف الأولين، وما كتبوه في علومهم وأخبارهم، فهي شريفة بجميع هذه الوجوه والمنافع. يُنظر: عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار ابن الجوزي للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م، ص 347.

** الشكل هو الذي يُعطي للشيء صفة وجوده من خلال لونه أو حيزه أو مادته، يتضمن الشكل في الأدب(المفردات أو الألفاظ، والأصوات أو الإيقاع والحروف) وهذه المكونات تدخل في مجال معين هي الجملة التي تدخل ضمن الفقرة وهي تُؤلف العمل وهو المادة التي يُمكن الإحساس بها من خلال الحواس.

[1]– ج.ب.كولدنستين،الفضاء الروائي،مقالة ضمن كتاب الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002م، ص21.

مُستفيدات من تيار الوعي واطلاعهن على أساليب وتقنيات الرواية المعاصرة التي حاولن من خلالها خلق شكل روائي لافتْ يُخالف التشكيل المألوف بصرياً في الكتابة الروائية إمعاناً في الانزياح عن التشكيل التقليدي للنص الروائي الذي يبقى أحادي المعنى، جامدًا مبتور المقاصدْ، وابتعادًا عن المحاكاة الحرفية أو النقل التصويري للواقع أو النظم الكلامية والإشارات المُدركة بصرياً التي لا تتعلق أو يرتبط تشكيلها بالأبعاد الروائية على جميع المستويات (الشخصية، المكان، الزمن، الحدث)، غير مؤثرة في سياق التلقي والتأويل.

وعلى هذا الأساس حاولت الروائيات المغاربيات إشراك الفضاء المناصي- الطباعي- في تشكيل رواياتهن بعلاماته غير اللغوية التي تتضافر في دفع النص وانطلاقه نحو حرية التشكيل لمعاني مُربكة للمألوف عند القارئ، مُشْرِكَة حواسه -خاصة البصر- كي يلتمس الأبعاد الرمزية لشكل النص، واستنطاق ما لم يستطع فضاء اللغة البوح بِه باعتبار أن الفضاء الروائي فضاء لغوي بامتياز ومساحة تقارب تُتيحُ من خلالها ربط بنية النص بالمضمون تحقيقاً لجماليات الفضاء المناصي وبنائه الذي يقوم على طريقة تتحرى الوقوف على الخطاب الغلافي ومايشمله (من وحدات غرافيكية: المؤشر الجنسي، الصورة المصاحبة، الهيئة الناشرة، ظهر الغلاف، اسم الكاتبة، العنوان)، إلى جانب تأمل النص من حيث تنظيم مظاهر "التفضية" الناتجة عن توزيع الهيئة الخطية أو الطباعية في النص الروائي النسوي المغاربي القائمة على مبدأ الاختيار ومقصدية التوظيف التي تتحكم في إنتاجه وبنائه داخل الكتاب من حيث تنظيم الصفحة وفق (خطاب الإهداء، وإستراتجية التصدير أو العلامات التصديرية، عتبة الهامش، توزيع البياض والسواد، ونوع الكتابة والرسم ، علامات الترقيم والنبر البصري، والتأطير المطبعي...) ،وغيرها من التقنيات النصية التي تُسهم في فتح آفاق تخيلية عديدة عند القارئ تتولد عنها دلالات مختلفة، تُسهم في شدِّ انتباهه وتحقيق انسجامه الكلي والمتوثب مع الظاهرة الفضائية للنص نظاماً أسلوباً وتعبيراً.

ونحاول وفق ذلك الوقوف على جماليات الفضاء المناصي في الرواية النسوية المغاربية التي تسعى إلى شحنْ الخطاب البصري الثابت والمتحرك بممارسات إيحائية مُثيرة للغموض، وتوظيف الأداء الكتابي كبنية ونسق يُعبر عن تطور الوعي بالذات وعلاقتها بتراكمات التاريخ وممارسات المؤسسة البطريركية وإفرازاتها، من خلال التشخيص القائم على العلاقة بين "بنية النص" و"رؤية العالم" من خلال تجسيد الشكل اللغوي وفق خلفية معرفية – المرجعية المرتبطة بتيار الوعي الذي تُحاول الروائيات بثهُ في خطابها الروائي، وهذه الرؤية مُتعلقة بالواقع الذي ترسم الروائية معالمه للقارئ على أن يكون هذا الواقع على صلة بعدة أوجه أخرى للواقع العام ،على هذا الأساس سنتناول التصميم الطباعي للنص الروائي النسوي المغاربي وتحليل الفضاء الطباعي أو النصي[1]* بالقراءة والتحليل لجماليات تشكيل الفضاء النصي باعتباره فضاءًا مكانيًا لا يمكنُ التغاضي عنهُ أو تجاهلهُ متعلق بمظاهر تشكله التي تعلنُ مشاركة القارئ في

[1]- * تذهب بعض الدراسات و الأبحاث إلى اعتماد مصطلح أو مفهوم الفضاء الطباعي، وكما توجد دراسات أخرى تركز على مفهوم الفضاء النصي لكن كلاهما يُحيلان على نفس الدلالة التي تُعنى بـ: الفضاء المكاني الذي يتشكل عبر مساحة الكتاب وأبعاده، وهو مكان تتحرك فيه عين القارئ ثم خياله، ومن ثم يحكم تعامل القارئ مع النص الروائي، ورغم أن الفضاء الطباعي أو النصي يُعد مجرد فضاء للكتابة الروائية فإنه يقود القارئ إلى فهم خاص للعمل الروائي، ولذلك ستقف حدود هذه الدراسة على استخدام أو توظيف كلا المصطلحين-الفضاء الطباعي والنصي-.

تشكيله لفضائه الروائي المتخيل في ظل الدور الذي تقوم به تقنيات الطباعة الحديثة التي فتحت آفاقاً لا حدود لها من خلال دورها الفاعل في زيادة المتعة بالفن الروائي وتحديد مدلوله، بعد الانفتاح والتطور الذي عرفته فنون الطباعة بمختلف أصنافها وأشكالها، والتي منحتْ الروائية حرية التشكيل النصي وإثراءه بدلالات ومؤشرات تُسهم في تخيل أبعاد المكان وامتداد الزمان وحركة الشخصيات ومستويات تفاعلها مع الأحداث.

ومن خلال ذلك تبرز تمظهرات إنتاجية التشكيل الفني للنص الروائي وخصوصية توظيفه وإخراجهُ في حلة فنية قشيبة تُمارس الإغراء على المتلقي الذي يطرح بدوره العديد من التساؤلات التي تتوالد عند قراءته للنص الروائي النسوي المغاربي،وتلقي مظاهر تشكل الفضاء النصي من خلال مسألة الشكل والخطاب النسوي التي تتعلق بوجهين:

- **التجميع النسوي للكتاب أو النص.**
- **التصفيح النسوي للكتاب أو النص.**

حرصًا منَّا على إبراز خصوصية الرواية النسوية وتوضيح مستويات الخصوصية في التجربة الروائية النسوية المغاربية –كنظام وأسلوب–، وذلك من خلال ما اصطلحنا عليه بالتجميع النسوي والتصفيح النسوي للكتاب أو النص الروائي، حيث نميز من خلال هذين الحيزين الطباعيين العديد منالنقاط والإشكاليات،التي تعلقت بطريقة الاشتغال على تنظيم وتوزيع وإبراز الفضاء الطباعي الذي يُمثل ويصور المكان الروائي المتخيل، ويخدمه من حيث توظيف مجموعة من الإشارات والمعطيات التي تُساهم في تخيل الفضاء الروائي بأبعاده المختلفة واستحضار المسكوت عنه.

1 – النص المحيط – النص الحاف – (le prétexte):

يُعد النص المحيط أو النص الحاف (**le peritexte**) من النصوص الموازية والمظهر الجمالي والخارجي للنص الروائي فهو "المنطقة الفضائية والمادية من النص المحيط التي تكونت تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر أو ربما بصفة تجريدية وأكثر دقة للنشر"[1]، وقد يتقاسم المؤلف هذه المسؤولية مع دور النشر ليُبرز ويُبرر مقاصده التي يتجاوب معها القارئ، للوقوف على دلائلية الخطاب الغلافي وأشكاله المرئية المتعددة التي تُحيل على شفرات موضوعية وثقافية متعلقة بالشفرات النصية للنص الداخلي التي تُساهم بدورها في إثارة الصور الذهنية في ذهن القارئ وإبرازها كبنى تأويلية لتحليل الخطاب الغلافي للرواية النسوية المغاربية وفق وحدات غرافيكية تصويرية متعلقة بدراسة:

- الخط وتشيكلاته .
- الصورة البصرية ومتعلقاتها (اللون والإضاءة).

تُسهمُ هذه الوحدات في تحفيز القارئ وتحدد طبيعة وأسلوب تعامل مع المتلقي مع النص لأنه يُمثل ببساطة اللقاء الأول الذي سيجمع فيه الكاتب والقارئ الباحث عن خصوصية جديدة يلتمسها في الرواية النسوية المغاربية،

[1]- G. Genette; Seuls, collpoetique, ed, seuils, 1ed; paris; 1987, p 21.

التي تسعى بدورها إلى تجاوز التقنيات التقليدية للرواية التي لم تعدْ قادرة على التعبير عن تجاربهم واستخلاص آليات وتشكيلات لها دلائل ومعاني مرتبطة بالخطابين اللغوي والبصري كقطبين كبيرين يجمع بينهما الانسجام.

لذلك ستحاول هذه الدراسة الوقوف على مظاهر التجديد من حيث تمظهرات الخطاب البصري في النص الروائي عبر مستوياته :

- **الزمن**:البناء الزمني الذي يتعلق في توظيفه بالتشكيل الطباعي من خلال استثمار آليتي الاستباق والاسترجاع والتداخل بين زمن الحكي وزمن السرد أو ما يُعرف بالميتاسرد [1] .
- **المكان**: يُعد المكان خلفية فنية وبنائية تهتمُ بتفاصيل العالم الروائي، ليصور لنا المؤلف عبر تقنية الوصف المكان يُبرز مجموعة من وجهات النظر المتعددة التي تسهمُ في إيصال الخطاب وتوصيفه إلى القارئ لينقله من عوالم مكانية مباشرة إلى عوالم تخيلية، تتشكل عبر آليات طباعية خطية تُشير إلى صور مكانية مُفترضة في ذهن المتلقي.
- **الشخصيات**:برزت العديد من الأنماط للشخصيات مع بروز الرواية الجديدة مختلفة عن التوظيف التقليدي للشخصية السردية في الرواية الكلاسيكية كسيطرة الشخصية الواحدة على المسار السردي، التي تتصف بمواصفات جمالية وفكرية نموذجية تتكرر في أغلب النصوص الروائية، لكن اختلف توظيفها في الرواية الجديدة التي تقدمها كقالب متعدد الأوجه بين صورة (البطل المهزوم، المهمش، السلبي، الايجابي)،وتبرز هذه الأوجه من خلال التقنيات الطباعية والتوزيعات الخطية الدالة التي تُبرز رواية تيار الوعي وتقنياتها في تشخيص مواضع الشخصيات وحركاتها النفسية ضمن اللعبة السردية، التي تقف على تقديم الشخصيات وملامحها بأسلوب يتميز بالإثارة، من خلال خطاب بصري موجه للقارئ الذي يُشارك بدوره في بناء الدلالة وتأطيرها-كقارئ خاص يملك سلطة إنتاج المعنى لا استهلاكه- لا يقرأ وإنما يفسر ويحلل.
- **الحدث**: يُعد الحدث الروائي أحد أهم الركائز البنائية التي يقوم عليها العمل السردي باعتباره مجموعة من الوقائع المتسلسلة التي تهدفُ إلى إجلاء غاية محددة، تُبرز من خلال الحبكة الدرامية وتواتر الأحداث تصاعديًا، لكن هذه الأهمية التي عرفها الحدث في العمل الروائي التقليدي شهدت تراجعًا في الرواية الجديدة أو كما يسميها **جون بول سارتر**"ضد الرواية".ليطرأ على الرواية اهتمامأكبر بتقنيتي الوصف والتداعي الذهني الحر (تيار الوعي)،ليتوارى الحدث الروائي كعنصر رئيسي في بناء الحكاية، وتُصبح الرواية قائمة على الوصف لا الحكي،وفي ذلك انفتاح على البناء الكلي للعمل الروائي باعتباره مشروع قرائي مفتوح يلجهُ القارئ من كل أبوابه ويقف على حدود البداية أو النهاية دون اختلال في نظام البناء الروائي.

---

[1]- الميتاسرد: أو ما وراء السرد أو ما وراء الرواية، و التي يُعد الروائي 'جون فاولز' من أبرز ممثليه، و هو مصطلح مركب من meta بمعنى وراء أو المغاير و narration بمعنى التخييل، هي جزء من انفجار (الميتا) وتناسلها الذي شمل جميع العلوم الاجتماعية والفكرية، فكان خطاباً متعالياً يعني برصد عوالم الكتابة الحقيقة والافتراضية والتخيلية كونه يقوم على فكرة التداخل النصي التي فيها يعمد السارد إلى كسر الخطية التتابعية لتنامي الحكي في البنية السردية بتوظيف الوثيقة التاريخية أو المدونة الرقمية أو التحقيق الصحفي أو المخطوطة من أجل توليد مستويات متعددة في المعاني والدلالات والأصوات متاح في صحيفة الزمان يومية عربية دولية مستقلة: http://www.azzaman.com/?p=77921

وتُطل هذه العناصر بظلالها على العمل الروائي سواء من خارجه أو داخله، من حيث التشكيل والتعيين، الذي يتجلى من خلال الشكل الطباعي فيُفصح عنه ويُبينهُ عبر توظيفات خطية بصرية دالة، تمسُ الفضاء النصي للعمل الروائي. وما يعنينا في هذا المجال الوقوف على الخطاب الغلافي للروايات النسوية المغاربية، وتحري الإشارات والوحدات الغرافيكية باعتبارها فضاء نصيًا ودلالياً لا يمكن تجاوزه لأهميته في بناء تصور حول هويته الفنية والأدبية من خلال مجموعة من العلامات اللغوية والبصرية، التي تتنوع وتتوزع إيقاعياً من عنصر لآخر، حسب توظيف المؤلف لها وفق رؤية مُوجهة تخدم النص وتفسرهُ دلالياً وشكلياً وتداوليا.

ويرتكز الخطاب الغلافي في صناعة الكتاب على مجموعة من العتبات التي تُسهم في "ولوج النص الذي قد يكون مشروطاً بالمرور عليها لكي يستدل بها في رحلة القارئ عبر المتن الحكائي عن طريق المعايشة العميقة لهذه العتبات والتي تتمظهر في العناوين، المقدمات، الذيول،الملاحق،كلمات الناشر، دور النشر،والكلمات الموجودة على الغلاف إلى جانب الهوامش والشروح والتعليقات"[1].

وبحسب ذلك يُعد الخطاب الغلافي (وجه الغلاف الأمامي والخلفي) عتبة من عتبات النص الموازي ومَعْبر للتلقي لأنه أول مُعطى جمالي يحمل بُعدًا مضمونيًا يُواجه المتلقي قبل عملية القراءة ويُفسر محمول النص من خلال توزيع مجموعة من الثيمات المحيطة بالنص على المستوى الخارجي، التي تُعطي للنص صِبغة جمالية ودلالية، تقوم بالأساس على كيفية توجيه الأشكال البصرية القائمة على رؤية فنية وتتدخل بشكل مباشر في ديباجة الغلاف وتبئيره، وبناء نظامه الرمزي والمعماري، من خلال تفاعل هذه الثيمات (المؤشر الجنسي،العنوان، كلمة الناشر، صورة الغلاف...) كمراكز جذب تكمل بعضها البعض في تصميم الغلاف، وشد انتباه القارئ وتحفيزه على إدراك عالم إشاري ترميزي متراكم، يتجلى عبر:

(المؤشر الجنسي.الصورة المصاحبة.الهيئة الناشرة.اسم الكاتبة.فضاء العنونة.خطاب الإهداء .استراتجية التصدير .التجميع و التنقيح).

هذه العناصر التي تحتل حدوداً طبوغرافية على مساحة الكتاب تجميعاً وتصفيحاً، تُقدم مختلف التجليات البصرية التي تمنح نوعاً من التفضية القصدية القائمة على آليات (الإضافة والطرح أوالتركيب وتداخل الأشكال المجردة وهندستها، وتوزيع مواضعها أو مواقعها) بحثاً عن جذب الانتباه وتفضية الصفحات وتحريك جمودها عن طريق الإيحاء المتعمد الذي يُضفيه المؤلف القائم على تصميم الفضاء النصي، وإبراز تضاريسه باعتباره مؤلف العمل أو النص الخارجي، يُوليه الكثير من الاهتمام ليؤدي أغراض فنية جمالية أو تسويقية ترويجية اشهارية.

ومن هذا المنطلق ركز العديد من الكُتاب على الإخراج الفني للشكل النصي لأعمالهم الأدبية، بعد ما أضحى الغلاف مظهراً من مظاهر الفضاء النصي ومؤشر شكلي له علاقة تكميلية بالمضمون وتبادلية مع التسويق والنشر حيث "لم يعدْ حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص-بل أحياناً يكون هو المؤشر الدال على

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي من السرد إلى التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، ص 20.

الأبعاد الإيحائية للنص"[1]، التي تمنحُ القارئ فلكاً يدور فيه، لـ "يُركب فيه موضوعاً جمالياً لنفسه وهو ما يُحدث التأثير عليه فالتواصل يكون أكثر نجاحاً تِبعاً لدرجة تأسيس النص لذاته في وعي القارئ كعامل ارتباط"[2] يربطُ القارئ بعملية تلقي النص،وأول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة و التلذذ بالنص، الذي يحاول توجيهه بما يرتبط بمضمون النص مبنى ومنظورا ومغزى، ليمثل الغلاف "واجهة الكتاب الذي يُحيط به والذي يمتلك علاقات تصميمية للتعبير عن فكرة المضمون"[3]، وفكرة المؤلف واختزالهما من خلال الغلاف الذي يُبرز لنا عبر أوجه عديدة امتلاك القارئ لثقافة بصرية تشكيلية، ويعبر عن المستوى الفكري والمعرفي والذوقي عند مقتني هذا الكتاب أو آخر من خلال أغلفتها التي تعكس مدى احترام المؤلف أو الناشر كهيئتين قائمتين على تصميم الخطاب الغلافي لمستوى القارئ المُتمرس والمتذوق للعمل الأدبي.

لذلك أضحت الأغلفة في عصرنا الحالي عبارة عن فن وصناعة ومهنة في عالم صناعة الكتاب، وعلامة دالة على وعي المؤلف والناشر والمستثمر في العملية التسويقية بفنون الطباعة ومعطياتها، رغم أن ظاهرة الاهتمام بالأغلفة ليست ذات شأن حديث بل برزت كظاهرة قديمة امتد شهودها إلى أواخر القرن الرابع عشر (14)، من خلال **أرنولد ترهونن** الذي يُعدُ " أول من طبع كتاباً بغلاف حقيقي سنة 1470 في كلن [...]ولكن بقية الناشرين لم يأخذوا فوراً بهذا التجديد بحيث إن الغلاف لم يصبح شائعاً إلا في نهاية القرن الخامس عشر، بينما بقيت بعض الكتب تصدر دون أغلفة حتى مطلع القرن السادس عشر"[4]، ما يُوحي بتطور تاريخ صناعة الغلاف، واختلاف معطياته كمتغيرات غير ثابتة قابلة للتحول[5]، لدوره الإيحائي الذي يعكس التغيرات المحلية والخارجية ومدى استيعابها كأحداث طارئة، من خلال حُسن التنسيق ومراعاة التصميم الأمثل لما يعكسه النص من مضمون يطفو على سطح الغلاف ويُفصح عنه

---

[1]- مراد عبد الرحمن مبروك، جيبولوتيكا النص الأدبي، دار الوفاء للطباعة والنشر، 2002م، ص 124.

[2]- فولغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة وتقديم:حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، مطبعة الأفق فاس، المغرب الأقصى، دط، دت، ص 55.

[3]- علي رضا الأنصاري، الألوان في الإعلام، مجلة الطباعة، السنة الخامسة العددان 3 و4، بيروت، 1965، ص 116.

[4]- ألكسندر شيتشفيتش، تاريخ الكتاب، ج2، عالم المعرفة، العدد 170، ص 121.

[5]- لم يكن يتضمن غلاف الكتاب المطبوع المعطيات الأساسية كاسم المؤلف و عنوان الكتاب...الخ، بل كانت هذه تردُ في الجملة الأولى من النص التي يُطلق عليها (incipit) ففي هذه الجملة يُقال إنه يبدأ من هنا كتاب فلان من الكتاب بعنوان كذا و في بعض الأحيان كانت هذه المعطيات تردُ في الجملة الأخيرة في النص التي يُطلق عليها(explicit) ولكن فيما بعد أصبح كل رجال الطباعة يجملون هذه المعطيات في ملاحظة تردُ في نهاية النص أي على نمط النساخ في العصر الوسيط الذين كانوا يدونون المعلومات عن أنفسهم وعن المؤلفين وعن مكان وزمان النسخ وغير ذلك من المعطيات كالفترة التي استغرقتها نسخ الكتاب....الخ و قد أصبح هذا الموضع في نهاية الكتاب يسمى[.....]ويتضمن إسم المؤلف و عنوان الكتاب وإسم الطابع ومكان الطبع والتاريخ الدقيق لإنجاز الطبع(اليوم والشهر والسنة)، إلى جانب(كولوفون)فقد أخذت تظهر بسرعة شارة الطابع وكان شافر وفوست أول من استخدما الشارة الطباعية التي كانت تمثل درعين مُعلقين على فرع شجرة.

لكن مع مرور الزمن انتقلت هذه المعطيات إلى صفحة الغلاف التي أصبحت توضع في البداية لتحمي كتلة الكتاب، وفي البداية كان يردفها أولا العنوان المختصر للكتاب ثم بقية المعطيات عن المؤلف ثم الشارة الطباعية (وفي وقت لاحق إشارة الناشر) مع بعض الرسوم. ينظر بتصرف: ألكسندر شيتشفيتش تاريخ الكتاب، ص120.

بطريقة لا تخلو البتة من قدر جمالي وفني إبداعي يختلف منسوبه من غلاف لآخر ما يُوحي بأن هناك الكثير من الظروف والعوامل التي تدخلُ في صناعة الغلاف:

– كإغفال بعض المؤلفين للدور الذي يلعبهُ الغلاف كواجهة بصرية هامة تشدُ القارئ وتسخيرهُ،فيترك بعضهم دور تصميم الغلاف كآخر مرحلة بعد نهاية كتابة النص وجاهزيته للطبع والنشر، لصاحب المطبعة أو دور النشر التي تتولى بدورها إنشاء الخطاب الغلافي وتسويته حسب رؤيتها التي يُغلب عليها في بعض الأحيان الرؤية التجارية التسويقية على حساب الرؤية الفنية الإبداعية ،التي تقع هذه الأخيرة–حسب رأينا–على عاتق المؤلف.

وعلى هذا الأساس، فإن من واجب الناشر الوعي بحيثيات مهنته وأن يترك حرية تصميم الغلاف للمؤلف أو الإشراف عليه مع مجموعة من التقنيين الدارسين لفنون التصميم والتيبوجرافيا، الذين يساهمون في إنشاء أغلفة تحمل بصمتي المؤلف ودار النشر سمتها البساطة والرقي، لكن يظل هذا الخيار غير مُتاح لأغلب دُور النشر العربية التي لازالت متعثرة الخطى في دروب الحرفية والمهنية التي تحاول الملائمة بين الرؤية الإبداعية والرؤية التسويقية، لنلمح أن أغلبهم يحاول تغليب الطرف الثاني من المعادلة– الرؤية التسويقية –، وهذا ما نلمسه على مستوى الأغلفة الرائجة في سوق الكتب التي تتباين قيمتها الأدبية والإبداعية بطريقة فجّة وصادمة تُعيق دخول القارئ عبر الغلاف إلى النص الذي يكون مُنفراً له أو ساذجاً غير مُوحٍ لا يعبر عن عمق النص وثرائه.

– هناك من المؤلفين الذين يستوعبون أهمية الدور الذي يلعبهُ الغلاف في الترويج للعمل واستيعابه، لكنهم يتركون عملية تصميم الغلاف كآخر مرحلة من مراحل إنتاج العمل النصي، وكأنه المرحلة المتممة فقط لكلية العمل لا باعتبارها العتبة الأساسية التي يمرُ من خلالها القارئ كي يلج العمل النصي بأكمله، لذلك يقع أغلب المؤلفين في خطأ عدم إعطاء تصميم أو إنشاء الغلاف الاهتمام والوقت الكافيين لإخراج الغلاف إخراجاً فنياً وإبداعياً يعكس فكر المؤلف ومضمون نصه الذي أبدعهُ، وبالتالي تبرز أغلب الأغلفة باعتبار هذه النتيجة أغلفة لا تحمل عُمقها ولا تُعبر عن المستوى الذي يتضمنه الكتاب الذي تحويه وتعبر عن هويته وتحيطُ به، فيبدو الغلاف في معزل عن النص.

لكن أصبح من الضروري أن يُولي كل من المؤلف والناشر الأهمية الكبرى لصناعة الغلاف في ظل تطور النظريات النقدية (نظرية التلقي–جمالية التجاوب– **لفولغانغ إيزر** (**Wolfgang Ezer**) ، الدراسات السيموطيقية التي أسس لها كل من **شارل بيرس** (**Charles Pierce**) **وجريماس** (**Grimas**) **وأمبرتو إيكو** (**Amberto Eco**) ، لتعرف تطوراً على يد **جاك فونتاني** (**Jacques Fontani**)**وفانوي** **Vanuie**...)، وغيرها من النظريات والدراسات التي أولتْ اهتماماً بالنسق الإشاري للشكل البصري أو المرئي ودوره في بناء النص وإنتاج الخطاب.

غير أنَّ الذي يهمنا في هذه الدراسة الوقوف على أهمية النص المحيط في الرواية النسوية المغاربية لالتماس خصوصية صناعة الغلاف للمؤَلَف النسوي المغاربي واختبار توظيف الروائيات المغاربيات لعناصر الخطاب الغلافي وما يتوافق مع منظورهن ورؤيتهن للواقع والحياة.وعلى منوال السؤال الذي طرحه **عبد الفتاح الحجمري** في كتابه**'عتبات**

النص، البنية والدلالة' "بجدوى دراسة العتبات النصية (لون الغلاف والعنوان) في النصوص"[1]، نتساءل عن مدى قدرة الكاتبة على تحويل المصاحبات النصية إلى نص جديد داخل الرواية؟ وما دلالة حركة المصاحبات النصية؟ ما مدى وعيهن بأهمية هذه العتبة في التعبير عن أيدلوجية وفكر الكاتبة أو المؤلفة، وقلقها الذي يُفرزه الإبداع وتُعبر عنه مختلف عتبات الغلاف، والتي تتمظهر عبر العنوان والمؤشر الجنسي، والصورة المصاحبة وغيرها من الاستراتجيات بمعطياتها الفنية والتشكيلية والاشارية ذات قيم دلالية لها مبررات اختيار تنميطها وتوزيعها وتوجيهها عند الروائية؟.

هل تحاول الروائية المغاربية إنشاء علاقة بين الغلاف والنص لتكون علاقة السؤال بالجواب الذي تتضمنهُ نظام النص من خلال بناء الشخصيات وترتيب الأحداث وتوزيعها، وإرساء الأنساق الزمكانية واستحضارها؟.

هل تحاول الروائيات المغاربيات أن يقدمن من خلال أغلفة رواياتهن تلخيصاً مُباشراً لنصوصهن، أو يحاولن ترميز المحتوى عبر شبكات دلالية مُشفرة تتفاعل لتستدعي المتخيل والمسكوت عنه، فيبرز النص على صفحة الغلاف بطريقة إيحائية مُثيرة للانتباه ومتطلبة التوصيف والتحليل؟ وهذا يدعونا إلى التساؤل:

هل تتنازل الروائية المغاربية في صناعة الغلاف للحيز البصري على حساب الحيز الدلالي أم العكس صحيح؟. وهل انتقلت بالفعل أغلفة الرواية النسوية المغاربية من البصرية إلى الدلالية في ظل التطور التكنولوجي الذي سيطر على صناعة الكتاب، وأرسى أنماطاً تشكيلية جديدة تتعاضد مع التوظيف السيمولوجي للأنساق التعبيرية لتُرسي ثقافة بصرية دلالية جديدة عند القارئ؟.

هل تخضع صناعة الغلاف لاختيار الروائية المغاربية أم أنها تُشرك أو تترك خيار هذه الصناعة لدور النشر والمؤسسة المطبعية التي تُهيمن عليها الهواجس الاستثمارية والتسويقية في تشكيل الخطاب الغلافي؟ أم أنها تُعبر عن معطياتها الثقافية والحضارية الراهنة من خلال عتبة الغلاف أو صناعة الخطاب الغلافي لتعبر عن ذاتها وهمومها وهواجسها في الحياة، ليكون الغلاف مساحة للبوح واختزال كيانها الإبداعي والوجودي، وهل يجسد الغلاف السيرة الذاتية للروائية المغاربية؟.

هل هناك غلاف نسوي خاص تتميز به الرواية النسوية المغاربية كهوية دالة عليه؟، وهل حرصت الروائيات على أن تكون صورة الغلاف معنية بخطابهن و قضاياهن النسوية؟.

هذه الأسئلة وغيرها من الإشكاليات نحاول البحث لها عن إجابات من خلال الرواية النسوية المغاربية التي سنحاول مساءلة نصوصها الروائية حول سيميائية الخطاب الغلافي، من خلال رصد الآتي:

1-1- سيميائية الخطاب الغلافي في الرواية النسوية المغاربية:

1-1-1-المؤشر الجنسي – التجنيس – :

يُعد الغلاف خطاب بصري بالدرجة الأولى، وعلامة سيميائية تتعالق على جدرايته مجموعة من العناصر الغرافيكية والوحدات البصرية التي تشكلُ فضاء الغلاف برمتهِ، توحي كل وحدة بوظيفة معينة لها علاقة بوظيفة

[1] – عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1996م .

الوحدة الغرافيكية الأخرى دون اختلال ضمن وصلة جمالية يضبطها فضاء طباعي متناغم بإيقاع واحد، يعكس مضمون النص ويحيلُ إليه ذلك أنَّ العمل الروائي قائم على ثنائي إبداعي فني مُتضايف، يتمثل في:

- **خارج النص – ما قبل النص–.**
- **داخل النص.**

ومن بين العتبات الدالة التي تُؤسس للخطاب الغلافي وتحدد طبيعته الفنية والإبداعية ، المؤشر الجنسي باعتباره نصاً قائماً بذاته يُؤشر ويعلن عن طبيعة النص الذي يُواجه المتلقي قيد تلقيه له ويتطلب منه تحديد هوية هذا العمل فيما إذا كان جنسه الأدبي يتمثل في (نص شعري، أو نص سردي–قصة، قصة طويلة، قصة قصيرة، رواية–، أو نص مسرحي)، وفق هذه القاعدة يحرص كل مُتلقٍ للنص للإطلاع على هويته الأجناسية، ليحدد التصنيف النصي الذي ينتمي له هذا العمل الأدبي، من خلال موضعه ضمن الغلاف كبطاقة تعريفية للعبور إلى النص وكمعيار يسمح ويُفيد في الحكم على توافق العمل مع قاعدته الفنية، باعتباره معياراً للتقويم الأدبي ومفسر موضوعي لجوهره.

فالمؤشر الجنسي فعل تواصلي مُنجز بين القارئ والمؤلف الذي يُؤشر عمله وفق خلق أجناسي محدد كي يساعد "القارئ على استحضار أفق انتظاره يُهيئهُ لتقبل أفق النص"[1]، والمتأمل في التجربة الروائية النسوية المغاربية، يلمس حضور المؤشر الجنسي على عتبة الغلاف في أغلبها،حرصاً من الروائية أو القائم على النشر التأشير على نوع النص ونسبه الأجناسي تأكيداً على أهمية قانون التجنيس في وحدة الخطاب الغلافي وتكامله الذي إذا ما غاب عن أديم الغلاف وضع القارئ في حالة من "الحيرة أثناء هذا التلقي، وعليه أن يسعى لحلها، فتكون مهمته في هذه الحالة إستنتاجية، إذ يحاول أن يستنتج الموقف التجنيسي للنص الكائن بين يديه"[2].

وقد يتعمد المؤلف أو المؤلفة تغييب المؤشر الجنسي للتشويش على القارئ وخلط نظامه القرائي، دافعاً إياه إلى استنتاج العلامة الدّالة على النمط التجنيسي لهذا النص أو ذاك، والذي "لا يُمارسها القارئ من فراغ، بل بتوجيه من العلامات النصية (العتبات الأخرى للنص) ،التي يتركها المؤلف على طريق القارئ"[3]، وفي هذه الحالة الاستنتاجية التي يخلقها المؤلف في ذهن القارئ من خلال بعض الإيحاءات التي يتضمنها العنوان أو اسم المؤلف الذي اعتاد أن يقرأ له حصرياً كتاباته التي تنتمي لجنس أدبي معين فبمجرد رؤية اسمه يستنتج القارئ المؤشر الجنسي بحكم قراءاته السابقة التي تخصُ هذا المؤلف أو ذاك.

وهذا الإرباك الذي يتعمدهُ المؤلف اتجاه القارئ قد يتواصل ليتجسد عبر الجنس الأدبي نفسه الذي قد يتداخل مع بعض الأجناس الأخرى لِيفرز جنساً أدبياً غير مستقل بذاته في ظل التجربة الروائية الجديدة أو ما يسمى بالتجريب في البنية الروائية التي خلقت صيغاً أجناسية متداخلة تُلقي عليها الفنون الأخرى بظلالها في تناغم حتى يُصعب على القارئ أن يُحدد أو يستطيع "الزعم أنه نقي تماماً من الاختلاط مع الأنواع الأخرى....ولا يستطيع أن

[1]– حسين محمد حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، دط، 1997م، ص 57.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يستمر مُتشرنقاً على نفسه، والأنواع الأدبية تتداخل، بل تتداخل مع الفنون، كالفن التشكيلي"[1]، لتتعدد التأويلات حول هوية النص، وقد تتعدد الرهانات بالنسبة للقارئ–الناقد–ليكون أمام مؤشرات جنسية يُستبدل فيها المؤلف"صيغة التجنيس الصريح بما يُشبه التجنيس الخفي، الذي يُعطي الفرصة للقارئ،حسب سياقه الزمني أن يستخرج معطيات النص وأفقه"[2].

فيبرز هذا التجنيس المبطن عبر العنونة من خلال العناوين التجنيسية titres génétique أو أي عتبة نصية أخرى تُحيل عليه كأن يأخذ العنوان شكل ملفوظ دال على المؤشر الجنسي الذي ينتمي له النص، لكن هذا التبطين الخفي للمؤشر الجنسي في الرواية النسوية المغاربية يكاد يكون نادراً أو منعدماً، حيث لا تلجأ الروائية المغاربية في أغلب نصوصها إلى توظيف هذه الصيغة التجنيسية التي لا تُعبر إلا عن حرية الكاتبة في خلق الأشكال الفنية المناسبة لتجربتها الأدبية.

وهذا يدعونا إلى إثارة العديد من الإشكاليات التي تتعلق بتوظيف المؤشر الجنسي في الرواية النسوية المغاربية وكيفية الإفصاح عنه وفيما إذا كانت الروائية المغاربية تحاول إثارة القارئ بالدرجة الأولى في تغييب مؤشرها الجنسي لكتاباتها أو تترك مهمة الإفصاح عنه للعنونة التي تحمل في ملفوظها انتماء النص داخل الكتاب، ليكون العنوان دالاً تجنيسيا لمدلول النص؟. وهل سايرت الروائية المغاربية الطروحات الكلاسيكية في تقديم أو توظيف المؤشر الجنسي الذي تتعلق في التصريح بجنس نصها على صفحة الغلاف، أم أنها حاولت الابتعاد عن الطرح التقليدي مسايرة منها للحداثة التي مسّت التشكيل الأجناسي الذي يخوضه المبدع كمغامرة تجمع في أفقها تناغماً لا حدود له لمجموعة من الأجناس الفنية المنصهرة ضمن إيقاع واحد؟.

وبحسب ذلك، هل يتفاوت حرص الروائيات المغاربيات في حضور أو غياب المؤشر الجنسي على صفحة الغلاف من روائية لأخرى، وهل يمكنُ تفسير هذه الثنائية التي تتراوح بين الغياب والحضور على ضوء:

- عدم اهتمام الروائية بتخصيص مؤشرها الجنسي، أو وضعه في سياقه المناسب إما لعدم رغبتها في التحديد إمعاناً في إرباك القارئ،أو إشراكه في عملية الانفتاح على عالم الرواية لتحديد معالمها قبل الخوض في عملية القراءة إلى جانب ذلك هل تحضر العناوين التجنيسية، ولماذا نلاحظ غياب العناوين التجنيسية المشتركة في الرواية النسوية المغاربية المتعلقة بـ: **رواية تاريخية،رواية بوليسية،رواية شعرية،رواية تسجيلية،رواية سير ذاتية أو رواية سيرية.**

ولماذا لم تخضْ الروائية المغاربية عوالم هذه الأجناس واقتصار رواياتها على الطرح المعزول عن الأجناس الأخرى؟.

وهل الرواية النسوية المغاربية لا زالت تقف بعيداً عن تخطي أعتاب هذه المؤشرات الجنسانية وتكريسها إحقاقاً لمسعى التجريب والتجاوز في خلق تجربة كتابية نسوية إبداعية مختلفة ومتطورة تاريخياً ومُتعاقبة من مرحلة إلى أخرى؟.

ما دلالة الألوان التي تُلون بها المؤشرات التجنيسية وما تفسير اختيار بعض الألوان على حساب ألوان أخرى؟. وما دلالة المواضع المكانية أو الجهاتية التي يتموضع فيها المؤشر الجنسي على صفحة الغلاف سواء كان على اليسار أم

[1]– عز الدين المناصرة، إشكالات التجنيس، مجلة البصائر، تصدر عن جامعة البتراء، مجلد 9، ع2، الأردن، 2005م، ص 110.

[2]– حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 58.

اليمين، أو على الجهة العلوية أم السفلية أم في وسط الغلاف، وهل هذه التموضعات المكانية تأتي مُعبرة للتوجهات الأيدلوجية والفكرية الخاصة بالكاتبة والتزامات الخطاب النسوي وتياراته، أم أنها تأتي مجردة من هذه السياقات القصدية، لتتموضع بشكل عفوي أو فني تقتضيه اختيارات القائم على الإخراج الفني والجمالي للغلاف الذي يخضع لمقتضيات تُلزمها تفضية الغلاف وفق طرائق فنية معلومة يمارسها القائمين على التأليف والنشر؟

هذه الأسئلة وغيرها من المسائل سنحاول الإجابة عنها من خلال إلقاء الضوء على الروايات النسوية المغاربية، التي هي قيد الدراسة في بحثنا.

وأول ما يُلفت ملاحظاتنا في صفحات أغلفة الروايات النسوية المغاربية، ظهور المؤشر الجنسي على أغلب الأغلفة التي نحن بصدد دراستها وظهورها أيضاً في صفحة العنوان الداخلية، لكن هناك من الروايات التي خلتْ أغلفتها من الإشارة للجنس الفني الذي ينتمي إليه النص، ومن هذه الروايات التي تميزت بهذا التجاوز المتفرد رواية "**نخب الحياة**[1] للروائية التونسية **آمال مختار**، التي خلتْ من ما يثبت انتماءها التجنيسي على صفحة الغلاف، على (الوجه الأمامي والخلفي)، وفي ذلك انتهاك عمدي لقانون التجنيس الذي يُملي على مؤلف النص الاعتراف بجنس نصه تسهيلاً في إدراك القارئ لصيغة النص التجنيسية،وقد لجأت الروائية **آمال مختار** إلى إخفاء أو تغييب المؤشر الجنسي لنصها المعنون بـ **نخب الحياة**، لِتفصح عنه من خلال صفحة العنوان الداخلية، ليأتي بارزاً تحت العنوان على يسار الصفحة متوسطاً إياه، مُؤطراً ضمن إطار محدد ملون باللون الأسود كُتب وسطه "رواية" بالخط الأبيض، وفي هذا النمط الطباعي إبرازٌ للمؤشر الجنسي على صفحة العنوان الداخلية ، التي ضمت بين ثناياها جميع معلومات صفحة الغلاف، أضيف إلى ذلك ظهور المؤشر الجنسي كعلامة غابت على صفحة الغلاف لتظهر أو تحضر على صفحة العنونة الداخلية، بشكل بارز ومُلفت كشكل بصري مميز طباعياً وليس مجرد مظهر بصري، كسراً للعقد الطباعي أو التشكيل البصري المألوف، الذي اعتاد القارئ تلقيه.

وإلى جانب رواية **نخب الحياة** لـ **آمال مختار**، نضرب مثالاً ثانياً في غياب المؤشر الجنسي على صفحة الغلاف برواية **حشائش الأفيون** للروائية الموريتانية **سميرة حمادي فاضل**، كما خلّت الصفحات الموالية داخل الرواية وصفحة العنوان الداخلية، ليتصدر الغلاف اسم الروائية وعنوان الرواية **حشائش الأفيون**[2] وهذان العلامتان النصيتان لم تُخبرا الكثير عن الإحالة أو الانتماء الجنسي الفني لهذا العمل النصي، الذي يُوحي العنوان أول وهلة بانتماء النص إلى سياق علمي معرفي،من خلال الحديث عن **حشائش الأفيون** التي تُشير مباشرة إلى نبتة الخشخاش التي تُستخرج منها مادة الأفيون.

ومن خلال هذه المسافة التي أفرزتْ فراغاً تجنيسياً يضع العمل الفني الذي بين يدي القارئ في حالة من التمويه المقصود من طرف الروائية الموريتانية **سميرة حمادي**، لتشاغبه وتُثير انتباهه بصرياً وقرائياً، وتدفعهُ للسؤال عن حقيقة الجنس الأدبي الذي ينتمي له نص الروائية **سميرة حمادي** لم نجده على صفحة الغلاف(الأمامي أو الخلفي)، أو على

[1]– آمال مختار، نخب الحياة، دار سحر للنشر، تونس، ط2، 2005م .

[2]– سميرة حمادي فاضل، حشائش الأفيون، مكتبة الرائد العلمية، عمان الأردن، دط، 2006م .

صفحة العنوان الداخلية التي غالباً تُفصح عن المؤشر الجنسي في حالة غيابه عن صفحة الغلاف باعتباره العقد القرائي الأول المتفق عليه بين المؤلف وقارئ النص، وقد يعود سبب هذا تعمد الروائية **سميرة حمادي** من خلال هذا الاختيار وضع القارئ الموريتاني على وجه الخصوص والقارئ المغاربي والعربي على وجه العموم، في هذه الحيرة باعتبار هذه الرواية أول إصدار روائي نسوي،بعد مرور ثمانٍ وثلاثين سنة(38)، من آخر إصدار للروائية الموريتانية لـ "**عائشة زين العابدين**" سنة 1968م، فجاءت رواية **حشائش الأفيون لـ سميرة حمادي** الصادرة سنة 2006م، لتحط وتعود بالقافلة الإبداعية النسوية الموريتانية للسير مجدداً بعد عطالتها، وهو نفس المسعى الذي خاضتهُ الروائية الموريتانية **تربة بنت عمار** في روايتها-**وجهان في حياة رجل**[1]، التي عفت عن ظهور المؤشر الجنسي على صفحة الغلاف ليبرز في صفحة العنوان الداخلية، الذي جاء فيها مُنحصراً بين قوسين مكتوب أو منضود بالبنط الرفيع متوسطاً الصفحة بعد العنوان مباشرة.

إن هذا الخيار الطباعي وعدم التعيين الجنسي للعمل الذي بين يدي القارئ يدعونا في الحقيقة إلى التساؤل أن: هناك بعض الروائيات اللاتي يكتبن الروايات فقط، ويعتبرن هذه الممارسة الدائمة لكتابة الرواية في حد ذاتها الهُوية التي تُميزها فيستغنين عن المؤشر الجنسي،لأن اسمهن في حد ذاته كافٍ للتعيين وإبراز المؤشر دون كتابته أو إبرازه.

لكن يُعدُ هذا غير كافٍ-في نظرنا-وفيه تجاوز منهن على حق القارئ في وجود مُعين أو علامة على جنس النص الذي اختاره لقراءاته، وإن لم يكن غروراً ونرجسية من قِبلهن، أو إيماناً منهن بأن كل ما تمنعَّ النص عن الإخبار زادت مُتعة التلقي عند القارئ، الذي يحاول استثمار طاقاته لتفسير جملة من التوظيفات الخطية ودلالتها التي تُمثل نوع من العلاقة التواصلية بين المؤلف والقارئ، من خلال نسج مجموعة من الدوال، ليحدد لها القارئ مجموعة من المدلولات وقد نُلفي هذه الإستراتجية الخطية الطباعية قد تعمدتها كل من الروائيات:

- **آمال مختار، رواية "نخب الحياة " .**
- **سميرة فاضل حمادي، رواية "حشائش الأفيون" .**
- **تربة بنت عمار، رواية "وجهان في حياة رجل".**

في تغييب علامة المؤشر الجنسي على صفحة الغلاف التي يُعدُّ البوابة الرئيسية لولوج النص،وهذا التغييب بالنسبة للقارئ المغاربي أو العربي،يُعتبر في حقيقته صادماً لصورة الغلاف بعناصره الطباعية النصية المألوفة مثل(العنونة العنونة التجنيسية، اسم المؤلف، الهيئة الناشرة..)، لكنه أيضاً يُعدُّ دافعاً للقارئ لتنشيط طاقته القرائية والتحليلية،في استخلاص إشارات النص وإشراكه في عملية خلق النص وإنتاج مدلولاته وهويته التي يدور في حيزها.

على صعيد آخر، نتوقف عند الروايات التي تضمنت أغلفتها المؤشر الجنسي، وإن اختلفت طريقة إبرازه وظهوره طباعياً من روائية لأخرى ومن رواية لأخرى بنسب مختلفة، إذ نجدُ بعض الروايات التي ظهر المؤشر الجنسي على غلافها، لكنه غير بارز طباعياً لهيمنة العنوان التي أرادت الروائية أو القائم على تصميم الغلاف أن يكون المهيمنة

[1]- تربة بنت عمار، وجهان في حياة رجل، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين، موريتانيا، ط1، 2008م.

الوحيدة على صدر الغلاف، ونضرب على ذلك مثالاً برواية **طرشقانة**[1] للروائية التونسية **مسعودة أبوبكر**، التي تعمدت أن يحضر المؤشر الجنسي عل الغلاف تحت العنوان مباشرة بخط رفيع وبحجم أصغر فلم يتخذ حيزاً واسعاً وقد يعود سبب ذلك إلى رغبة الروائية في عدم التشويش على القارئ الذي يجد نفسه مُرتبكاً أمام اختيار الروائية عنواناً صادماً للمألوف، فعنوان **طرشقانة** عنوان غير مألوف قرائياً عند القارئ العربي والمغاربي، والذي فتح بدوره المجال أمام شغب الأسئلة ودوائر التأويل، لذلك اكتفت الروائية **مسعودة** بإرفاق المؤشر الجنسي تحت العنونة، والتي أبرزته بشكل صريح ليكون بمثابة دعامة **support** ضرورية،لأن المؤشر الجنسي هنا "رواية" كمُفسر **interprète** لعنوان **طرشقانة**، الذي لا يُفسر نفسه إذا لم يُدعم بالنوع الجنسي ليحيل عليه ويشرحه ويُصرح به على أن العنوان يحمل حكاية أو قصة معينة تروي أحداث عاشتها شخصية سردية تحمل اسم **طرشقانة**، إذ لا يمكن أن يكون محمول العنونة كتاباً علمياً أو كتاباً سياسياً أو اقتصادياً ....

وبين ظهور وضمور المؤشر الجنسي ، يُلفت انتباهنا ظاهرة أخرى ميزت طباعة المؤشر الجنسي في بعض الروايات النسوية المغاربية، التي ترتهنُ في طباعتها ونشرها لدور نشر معينة تتبعُ سياسة طبع موحدة غير خاضعة لمعطيات فكرية أو أيدلوجية أو مفاهيمية تبتغي الروائية من خلالها دعم الجوهر الذي يدور حوله نصها الروائي، من خلال إظهار أو إضمار الصيغة التجنيسية أو موضعتها طباعياً وإشارياً،وفق نظام ترميزي دال ومكثف تُثيره أسئلة القارئ – الناقد– من خلال أسباب واختيار توزيع بعض الوحدات الغرافيكية على وجه الغلاف وفق رؤية ذهنية أو تخيلية مشروطة مرتبطة بالخطاب السردي بشكل عام تُوجهها الروائية وفق نسق خاص.

لكن لاحظنا على بعض النماذج الروائية المغاربية التي–نحن بصدد دراستها–خضوع عدد من الروايات التي تصدر عن دار نشر معينة لنظام طباعي موحد يتكرر مع كل طبعة دون تغيير، حتى كادت كل الطبعات أن تتشابه في تنظيم وحداتها الغرافيكية على الأغلفة دون أن نعثر على ما يُميزها عن غيرها من حيث تحريك أو موضعة شكل من الأشكال البصرية وفق رؤية أو اختيار المؤلفة الذي يعطي غلاف نصها انعكاساً لمحتواه أو تفسيراً لما يتضمنه من خطابات الاختلاف والتماثل التي يستشرف منها القارئ آفاق الرواية التخيلية والتأويلية.

ولنضرب مثالاً على الأداء الطباعي والإخراج الفني الذي يتبعانه كل من المركز الثقافي العربي [2]والنشر المشترك الجامع بين داري النشر **منشورات ضفاف**[3] و**منشورات الاختلاف**[4]، ومن خلال المعاينة المباشرة للأغلفة الصادرة عن هاذين الدارين، نكاد نلمس نمطاً طباعياً موحداً وجاهزاً لا يتغير من روائية لأخرى ولا من رواية لأخرى،رغم الخصوصية التي يتميز بها النص النسوي ومحتواه القصدي الذي يختلف من روائية لأخرى، حسب توجهاتها وخطاباتها

[1]– مسعودة أبوبكر، طرشقانة، دار سحر للنشر، تونس، ط2، 2006م.

[2]– المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب.

[3]– منشورات ضفاف، بيروت لبنان .

[4]– منشورات الاختلاف، الجزائر .

التي تتبناها والتي تتباين بالضرورة، وعلى هذا الأساس ستختلف التجربة البصرية وتوزيع أشكالها لكن ما نلمحهُ وجود قالب متكرر، يحافظ على الهوية البصرية لدور النشر، من حيث:

- **الموضعة (localisation)**.
- **الاتجاه (Direction)**.
- **الكِبر (grandeur)** .
- **المسافة ... (distance)**.[1]

وغيرها من المنبهات البصرية التي تكفلُ بدورها خلق جملة من الانزياحات والعلاقات الاستبدالية على صفحة الغلاف، لكن نجد بعض الروايات قد تشابهت في قالبها الغلافي إلا من اختلاف الصورة المصاحبة أو اسم الروائية أو عنوان الرواية منها:

- **منشورات المركز الثقافي العربي:**(روايات الروائية المغربية **فاتحة مرشيد مخالب المتعة، لحظات لا غير)**
- **منشورات ضفاف والاختلاف:**(روايات الروائية الجزائرية **ربيعة جلطي–نادي الصنوبر، عرش معشق**–،رواية **أحلام مدينة** للروائية الجزائرية **فريدة إبراهيم**، رواية**– أهداب الخشية عزفاً على أشواق افتراضية**– للروائية الجزائرية **منى بشلم**، رواية**–نساء الريح**– للروائية الليبية **رزان نعيم المغربي**).

وهذا التماثل يمس موضعة العناصر البصرية أو الوحدات الغرافيكية على مساحة الغلاف واتجاهها، ومن حيث حجمها والمسافات الفاصلة بينها ونوع الخط، فمثلاً نلاحظ أن نوع الخط الذي يُكتب به المؤشر الجنسي–رواية– يتكرر بنفس المعطيات (الحجم، ثخانة الخط، رسم الخط،لون الخط...) في الروايات التي قامت بنشرها منشورات (**ضفاف،الاختلاف**)،طُبعت بخط **Deco type thuluth**، وهو إنتاج أيقوني بصري مُستهلك في جميع الخطابات الغلافية التي تنتمي لدار النشر –السابق ذكرها آنفاً–.

أما بالنسبة لمنشورات **المركز الثقافي العربي**، فلاحظنا حصر المؤشر الجنسي في إطار ملون ومبرمج حسب الألوان الواردة في الغلاف، والذي يأتي غالباً متوسطاً الجزء العلوي بارزاً بخط واحد **Monotype koufi** بلون أبيض وهي لازمة طباعية واحدة تتكرر في أغلب الأغلفة الصادرة عن **المركز الثقافي العربي**، وقد ضربنا أمثلة بالروايات الصادرة عنها التي هي قيد دراستنا .

وهذا الإسناد الطباعي المتكرر في حقيقته خلق نماذج متشابهة لا تُفصح عن معطيات فنية أو جمالية خالصة، أو بيانات بصرية طباعية مُوجهة تسهمُ في تحليل مقاصد النص السردي وتُعضده، أو تعكس أسلبة **Stylization** مستقلة وخاصة متعلقة بهوية الكاتبة ومنظورها للعالم والأشياء؛ وهذه الحيادية في تصميم العلامات البصرية لا تُعبر عن ممارسة فنية أو اشتغال جمالي مؤثر وخاص، يصعب أن يتحقق من خلالها تواصل تفاعلي بين مؤثثات الغلاف والقارئ الذي لا تُثيره هذه المحددات بصرياً التي لا تشكلُ بالنسبة له مثيرات إستراتجية تفتقر إلى الطرح المشفر الذي

[1]- Voir: Paul gruillaume, la psychologie de la forme, Flammarion,1979, p 87

نقلاً عن: محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 27

بدوره يحتاج إلى تفسير وتأويل، مما يُحدث فتور وحالة من الالتباس في علاقة القارئ بالخطاب الغلافي الذي يلبس حالة نموذجية مُنمطة لا يتخطى من خلالها القارئ القراءة العادية الآلية إلى قراءة تفاعلية دالّة تهدف إلى تقصيد عنصر التفضية البصرية على مستوى الخطاب الغلافي وتوزيع وحداته الغرافيكية.

كما نُميز على مستوى بصري آخر، بروز المؤشر الجنسي ضمن صفحة الغلاف، بشكل تقليدي وغير لافت لنظر القارئ الذي يبحث بدوره عن المختلف في التشكيل الطباعي لواجهة الكتاب التي تُعد بمثابة نسق لغوي مغلق وفكرة بصرية تعكس مضمون النص، على هذا الأساس يُنبأ اختيار مصمم الغلاف وضع المؤشر الجنسي ضمن سُنن خاصة مُرتبطة بالموضعة (localisation)، الاتجاه (Direction)، الكِبر (grandeur)، المسافة (distance).[1]

ونضرب مثالاً على الاتجاه الذي يكون فيه المؤشر الجنسي في بعض الروايات،لاحظنا وجود اختلاف في تحديد الاتجاه والموضع الذي يكون عليه المؤشر الجنسي في صفحة الغلاف، فهناك ثلاث اتجاهات جاء المؤشر الجنسي متموضعاً فيها بشكل غير اعتباطي يحتكم في ذلك لثنائية المركز والهامش، وإلى جملة من الاختيارات والاعتبارات التي تعود للمؤلف أو مصمم الغلاف ، ومن هذه الاتجاهات نحصرها في الآتي:

- الاتجاه اليمين.
- الاتجاه اليسار.
- الاتجاه الوسط.

وهذه الوجهات يتنازعها عاملان منها: أدبي جمالي، وآخر ذرائعي نفعي، بحيث يؤدي موضع المؤشر الجنسي واتجاهه على صفحة الغلاف مقاصد نوعية تفرض وفقها اتصالاً أولياً كيفياً بين الروائية والقارئ، الذي بدوره يحاول هذا الأخير انتهاك المألوف قرائياً من خلال فتح مجالات أرحب لتأويل المدلولات انطلاقاً من تقديم الروائية للدال ليوحي لا ليحدد، وذلك من خلال تجاوز المستوى الخطي إلى مستوى الخطاب،باعتبار المستوى المرئي للدال الخطي وتوزيعه وتشكيله الطوبوغرافي إلى مستوى فكّ شفرات الأبعاد الفضائية للغلاف وتنويعاته بوصفهِ نظاماً رمزياً يَصْعُب تأويله وفك شفراته المغلقة، التي تفرض من خلالها المؤلفة فلسفة بصرية تُثير القارئ الحصيف في قراءة الأشكال البصرية المرئية وتصورها وفق خطاب قيمي أو نسق ثقافي يُمثل إستراتجية نصية مُتعالقة بجملة من العلاقات الفكرية والاجتماعية والجمالية والفنية والمعرفية، يتوجب على القارئ التعامل مع هذا المعطى البصري على ضوء تجربته الإدراكية المرتبطة بالتجربة الواقعية الخاصة به ودورها في اختبار الحقائق وإدراكها قائم على اشتغال دلالي خاص، لتفرز هذه العملية التواصلية بين (الروائية–النص–القارئ) واقع تداولي مُصاحب ومُوازٍ للمحيط المجتمعي والثقافي للنص الأدبي الذي يتشكل مؤشره الجنسي وفق نسق تعبيري محدد، فنلاحظ اختلاف موضعه من غلاف لآخر، فمنها من جاء متموضعاً على اليمين أو اليسار أو في وسط صفحة الغلاف،وهذا التوزيع لا يأتي اعتباطاً بل تُرسيه تصورات تحاول

[1]- Voir :Paul gruillaume , la psychologie de la forme, p 87.

نقلاً عن: محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 27

الروائية من خلالها إبلاغ مستوى خطابي معين،وهذا ما نلمحهُ في اختيار بعض الروائيات لموضعة اسم المؤشر الجنسي على جهة اليسار دون اليمين أو العكس صحيح .

وعلى هذا الأساس سنركز علىهذه الاختيارات والبحث عن مُسوغاتها الموضوعية والفنية، التي نرجو أن تقدم لنا مُبررات هذه التموضعات القصدية. ومن ذلك الموضع الطباعي لجهة اليسار التي يتمركز فيها اسم المؤشر الجنسي ودلالة هذا التصدير ومُبرراته،فنُميز من خلال نماذج الروايات النسوية المغاربية التي هي–قيد داراستنا–وجود ثلاث روايات تمَّ إدراج المؤشر الجنسي يساراً على صفحة الغلاف، وتتمثل في:

- **رواية موسم التأنيث لـ "بسمة البوعبيدي".**
- **رواية طرشقانة لـ "مسعودة أبوبكر".**
- **رواية الأسود يليق بك لـ "أحلام مستغانمي".**

وقد يُثير هذا الاتجاه –اليسار– في موضعة المؤشر الجنسي العديد من الأسئلة والفرضيات التي تستوجب على القارئ الإجابة عنها وتحديدها، ليبرر لماذا اختار مصمم الغلاف (الروائية أو الناشر) جهة اليسار؟.

والحقيقة يدعونا هذا السؤال إلى إثارة البُعد القيمي الذي يحملهُ "اليسار" وهو بُعدٌ مختلف من معتقد لآخر ومن ثقافة لأخرى، وبوجه عام فإن الموروث الثقافي العام والخطاب السائد، يُميز ويربط الذكورة بالجهة اليمنى والأنوثة بالجهة اليسرى، فتتعزز الذكورة من خلال هذه الوجهة "بقيم الفاعلية والقوة والعقل والمعرفة..فيما تربط الأنوثة بالجهة اليسرى وتُلصق بها القيم المضادة ؛ من سلبية وعجز وعاطفة وجهل..."[1].

وإن كنا نجد أصداء هذا التعاطي القيمي لمفهوم الأنوثة والذكورة ومدلولاتها في الخطاب الديني التوراتي والمسيحي وبعض الأصوليات والثقافات الآسيوية الأخرى، فإن أبعاده ممتدة أيضاً في الخطاب الديني الإسلامي،من خلال قصة الخلق المتعلقة بخلق حواء من ضلع آدم الأيسر والأقصر، وهو نائم ولأم مكانه لحماً"[2] حسب رواية **محمد ابن إسحاق عن ابن عباس،** ومصداقاً لقوله تعالى في سورة النساء:﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا﴾[3] فالنفس الواحدة التي خُلقت منها حواء هي نفس آدم عليه السلام،فهي بعض منه من جنسه مُلتحمة به، نشأت من ضلعه، فخُلق كل الناس من نفس واحدة.

والأحاديث النبوية صريحة في ذلك وهو ما رواه **البخاري** عن **أبي هريرة** رضي الله عنه، عن النبي صلى الله عليه وسلم،قال:«من كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فلا يُؤذي جاره،واستوصوا بالنساء خيراً،فإنهن خُلقن من ضلعٍ،وإن أعوجَ شيء في الضلع أعلاه ، فإن ذهبت تُقيمه كسرته، وإن تركته لم يزل أعوج، فاستوصوا بالنساء خيراً»[4].

---

[1]- Guirto .P , sémiologie de la sexualité ; Payot , 1978 , p.p. 168 – 169.

[2]– ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الغد الجديد، ج1، القاهرة، المنصورة، ط1، 2007 م، ص 74.

[3]–سورة النساء، الآية 01.

[4]– صحيح البخاري، 184/16 رقم 4787.

وإن كان في الأغلب لا تُوحي الأسانيد الشرعية الإسلامية هنا بالتصور الذي طرحته مجمل الخطابات الدينية التوراتية أو المسيحية وغيرها ، فالمرأة خُلقت من ضلع آدم الأيسر وهي الجهة التي اقتضتها الطبيعة التكوينية للرجل والتي تتعلق بـ: الضلع الأعوج الذي يأتي على الجهة اليسرى[1]، فهذه الجهة هي موطأ ولادة الأنثى من ضلع آدم الأيسر، وعلى هذا الأساس يدل اليسار على الأنثى التي ترتبط به بحكم خروجها من تلك الجهة.

من ناحية أخرى، وتجاوزاً للخطاب الديني ماذا يعني اليسار؟ في الهندسة الاجتماعية والخطاب اليومي، الذي يُعنى بثنائيات المركز والهامش، والانفصال والاتصال، البُعد والقرب ،الائتلاف والاختلاف،وهي مقاربات موضوعية للاحتفاء بالفضاء الهوياتي الجدلي، وفي هذا الصدد يُشير اليسار إلى أشكال الصراع السياسي والفكري، وإعادة إنتاج خطابات مُناهضة للتقوقع والدفاع عن حقوق الأقلية المهمشة، في مقابل الأغلبية أو الأكثرية من منطلق **دولوز** "الأغلبية هي لا أحد، والأقلية هي كل أحد". وبناءاً على ذلك ينتصر اليسار للاختلاف ومركزية الهامش وقوة الأقلية باعتبارها أنطولوجية اختلافية عن السائد ايجابية وفاعلة، على عكس ما طُبعت به من وهم السلبية والسكونية، والعجز عن الانجاز والتأكيد.

لذلك أُعتبر اليسار محراب المهمشين، يُؤيد الهامش الاحتجاجي لإسقاط المركز التسلطي، وفق ذلك تحاول الروائية المغاربية من خلال الغلاف وضع المؤشرات الجنسية جهة اليسار لتكريس الهامش الذي تنتمي إليه كأقلية مختلفة متحررة أو تسعى للتحرر، والانتصار لهويتها وكيانها والصدعْ بجميع النماذج واكراهاتها،وبحسب ذلك جاءت الروايات الثلاث:

- **رواية موسم التأنيث لـ "بسمة البوعبيدي".**
- **رواية طرشقانة لـ "مسعودة أبوبكر".**
- **رواية الأسود يليق بك لـ "أحلام مستغانمي".**

تُؤشر المؤشر الجنسي على جهة اليسار لتعلن تمردها وتُعزز كيانها الأدبي الطموح، من خلال سيرة الهامش المستعاد إنه الحكي والكتابة باعتبارهما فضاءًا للمغايرة وقهر أشكال السلطة، فيأتي المؤشر الجنسي-رواية- مُعلناً صوت الرفض من خلال تموضعه على يسار الغلاف في الروايات الثلاث، التي بدورها تكرس لخطاب نسوي يتحقق نصياً (خارج- داخل النص)، لتعلن سيادتها وذاكرتها[2] المقاومة للنسيان لتفيض على مساحة الغلاف وداخل النص السردي بشكل اشاري ودلالي.

وهذا التوجه أو التخريج الدلالي قد لا ينطبق على جميع الروايات التي جاء مؤشرها الجنسي جهة اليمين، ومنها على سبيل المثال:

[1]- أثبت الطب الحديث أنَّ لولا ذلك الضلع لكانت أخف ضربة على القلب سببت نزيفاً، فخلق الله ذاك الضلع ليحمي القلب من الجهة الثانية..فلو لم يكن أعوجاً لكانت أهون ضربة سببت نزيفاً يؤدي-حتماً-إلى الموت. ينظر: مقال، لما خلق الله تعالى حواء من ضلع سيدنا آدم.
www.drmoiz.com/vb/archive/index.php/t-2041

[2]- اليسار والذاكرة، هناك علاقة من جهة اليسار والمخ التي تتعلق بالذاكرة والمحفوظات النفسية والذهنية، لتوازيها بالمقابل الجهة اليمنى منطقة الذكاء.

- **رواية الأخرس و الحكاية لـ "زوليخا موساوي الأخضري".**
- **رواية مايسترو لـ "آمال مختار".**
- **رواية العراء لـ "حفيظة قارة بيبان".**
- **رواية وجع جنوبي لـ "البتول محجوب".**

كما نلاحظ جاء مؤشر الروايات الأربع على جهة اليمين-الجهة الشريفة[1]،والطاهرة وفق المرجعية الدينية الإسلامية وعلى ضوء المتواتر في الأدب والموروث من العادات والتقاليد الإنسانية...تُشير جهة اليمين كصيغة موضوعية على ممارسة فعل الوجود بقوة التمكين، ومجال للتفاعل والقدرة على الانجاز والإبداع، والتجانس مع الموجودات بشكل وظيفي نفعي، إذاً هي جهة الحضور والتحول، وهي مفاهيم لم يكتسبها اليمين كموضوع، بل نابعة عنه على عكس اليسار.

وفق هذه الرؤية تحاول الروائيات المغاربيات إثبات كيانهن الوجودي والإبداعي، من خلال تشييد أنساق بصرية دلالية تؤدي وظيفة الإرساء **encrage** بالمعنى **البارتي**، من خلال اختزال الغلاف إلى جسد مثير ومفتوح له الرأس والأطراف والمركز أو الجذع، وكل تموضع للوسائط البصرية لا يتم اعتباطاً بل وفق تصور تمثيليغير محايد، يتجسد من خلال الغلاف-الجسد- فالأطراف اليمنى واليسرى التي تحمل عادة العنونة التجنيسية وتتوزع بين اليمين واليسار حسب رؤية الروائية والجدل الفكري والثقافي الذي تُراهن عليه، وتحاول تكريسه عبر الكتابة كطقس يتحرى كشف الحُجب واستقصاء أفق الحرية والتغيير، وإن اختلفت اختياراتهن فإن القاسم المشترك الذي يجمع بين تموضع اليسار واليمين للمؤشر الجنسي، يتمثل في فرض نسق ثقافي بمرجعية نقدية منفتحة يحتفي بالخطاب النسوي ويُؤيد حضوره واقعاً وإبداعاً ، هوية وتأصيلاً .

ويبقى النقاش من ناحية أخرى مفتوحاً حول مواضع المؤشر الجنسي على غلاف الروايات النسوية المغاربية،لنتطرق إلى تموضعه وسط الغلاف، وسيميائية موقعه-الوسط-في الفضاء الغلافي، لِنُسلم في تعاملنا مع هذا الدليل البصري ومدلولاته إلى عدم وجود اعتباطية في التشكيل-كما أشار إلى ذلك- **فرديناند دي سوسير (F. De Saussure)** بل يطرح الشكل المرئي وموضعه العديد من المدلولات انطلاقاً من عدم ثبات العلاقة الجامعة بين الدال والمدلول زد على ذلك يبقى الاختلاف قائماً بين رواية وأخرى من حيث توظيف الأشكال البصرية وما ترومه الروائية من خلالها إحداث تنوع في التعبير البصري واستدعاء تصورات وأفكار في ذهن القارئ، الذي يحاول تشخيص

[1]- ورد مفهوم اليمين في القرآن الكريم وتفضيله على اليسار، فاقترن اليمين بالمؤمنين ، لقوله تعالى: "إلا أصحاب اليمين في جنات يتساءلون"المدثر 39-40، وأما اليسار أشار لأهل النار والعاصين منهم، لقوله تعالى:"وأما من أوتي كتابه بشماله فيقول يا ليتني لم أوتِ كتابيه "الحاقة 25،كما دلَّ اليمين في محكم تنزيله و في عدة مواضع على القوة والقدرة والممارسة الفعلية وذلك مصداقاً لقوله تعالى:"لأخذنا منه باليمين" الحاقة45.

كما ارتبط مفهوم اليمين في السيرة النبوية الشريفة بمبدأ الأفضلية والشرف والممارسة المباركة التي يُجر عليها المؤمن إذا ما مارس بها عاداته السلوكية اليومية انسجاماً وتأكيداً لما جاء به النص القرآني، كالأكل والشرب باليمين، لبس ثوب جديد بدأ بيمينه، بداية الوضوء باليمين، إقامة التشهد باليمين دخول المسجد وبيت الخلاء بالرجل اليمنى، النوم على الجنب الأيمن، وممارسة ما سواه من الأفعال الأخرى بالشمال أو اليسار.

المعطى البصري لغوياً،والذي بدوره يختلف من رواية لأخرى باعتبار أنَّ كل"رواية تحوي طبوغرافيا نوعية، تمنحها نغميتها الخاصة"[1].

وعلى هذا الأساس اختلفت مواقع المؤشرات الجنسية في الفضاء الغلافي للروايات النسوية المغاربية، بين تموقعه على اليمين واليسار ووسط الغلاف، ويبقى مدلول هذا الأخير لافتاً على مستوى التلقي البصري، ومراعاة هذا السياق المرئي–بنية وتصنيفاً وتركيباً، ودلالة وتوظيفاً–في فضاء الغلاف، حيث نُميز ثلاث نصوص روائية مغاربية جاء مؤشرها الجنسي وسط الغلاف:

- **رواية الرحيل نحو الشمس لـ "خديجة حمدي"**[2].
- **رواية قلادة قرنفل لـ "زهور كرام "**[3] .
- **رواية سيرة الرماد لـ "خديجة مروازي"**[4] .

وتوسط مؤشرات الصيغة التجنيسية غلاف هذه الروايات يُشير إلى العديد من المدلولات، أهمها:

– يُعد وسط الغلاف مركز الرؤية، وأول ما تقع عليه عين المتلقي وتستوعبه طاقته البصرية.

– يعتبر وسط الغلاف مقدمة مُلفتة بصرياً تُصرح بهوية المنتج النصي .

إنَّ خضوع العنونة التجنيسية مكانياً وسط الغلاف إلى اعتبارات يمكننا حصرها في ضرورات تقنية طباعية فنية محضة، تتمثل في توزيع عناصر الخطاب الغلافي، مثل (اسم الكاتبة الذي يعتلي عادة رأس الغلاف ليتبعه العنوان ثم الصورة المصاحبة، ويليها المؤشر الجنسي أو العكس صحيح)، وهذا الاشتغال الفني على الخطوط العريضة مُعمم كنموذج مكرر في جميع الأغلفة التي تخضع لهذا النسق الطباعي المحدد.

على ضوء ما تقدم، ومن خلال النسق الخطي المتمثل في المؤشر الجنسي الذي اختلفت مواضعه وطرق توظيفه ودلالات توجيهه، وتباينت حدوده كعلامة نصية ، تبسط سلطتها على النص وتُقحم القارئ أو تبرمجهُ وتؤثر في توقعاته القرائية وتربطه بحيز أو هوية قرائية محددة ومُعلنة عبر غلاف الرواية النسوية المغاربية، الذي يتماهى بدوره مع بقية الوحدات الغرافيكية التي تشغل مساحة الغلاف ليولد في ذهن القارئ نص اللذة بمفهوم **بارت** الذي يعتبر النص موجهاً لأن يُرضي ويملأ، ويهبْ الغبطة، فهو منحدر من ثقافة خاصة[5]، تعكسها كل من الروائية والهيئة الناشرة بنسب وزاويا مختلفة، انطلاقاً من رؤى لغوية وثقافة بصرية مُرتهنة بتوظيف عنصر الفضاء النصي وكيفيات بنائه وفق خبرة جمالية وإستراتجية تشكيلية مُغايرة غير مُحايدة.

وعبر ثوابت ومُتغيرات عديدة مسّت الخطاب الغلافي للرواية النسوية المغاربية، لاحظنا:

---

[1]– الفضاء الروائي، ج، ب، كولدنستين، مقالة ضمن كتاب الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حُزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2002 م ص 21.

[2] – خديجة حمدي، الرحيل نحو الشمس، رواية، دار المنهل اللبناني، بيروت، ط1، 2012م.

[3] – زهور كرام، قلادة قرنفل، رواية، دار الثقافة مؤسسة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2004م.

[4] – خديجة مروازي، سيرة الرماد، رواية، أفريقيا للشرق، المغرب، دط، 2000م.

[5]– رولان بارت، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1992م، ص 39.

– اختلاف الطروحات وتباينها بين الروائيات المغاربيات في توظيف الصيغة الأجناسية وتشكيلها وفق الموضع والمسافة، والاتجاه، والخط، واللون...الخ، هذه المعطيات بدورها تراوحت بين الحضور والغياب والتأصيل والتجريب، لينعكس ذلك على تنوع التجارب الإبداعية في توصيف المؤشر الجنسي بين غيابه بشكل مُلفت بصرياً على صفحة الغلاف، مثل: (رواية **نخب الحياة لآمال مختار**،رواية **حشائش الأفيون لسميرة حمادي** رواية **وجهان في حياة رجل لتربة بنت عمار**)،فغاب عن صفحة الغلاف ليحضر عبر صفحة العنوان الداخلية وكما لاحظنا كان هذا الإخفاء للمؤشر الجنسي تعبيراً منهن عن قصد مباشر في كسر جاهزية الغلاف بعناصره البصرية المكررة دفعاً للقارئ نحو سلوك مناحي قرائية مختلفة واستثمار ثقافة بصرية جديدة تُكرس مسعى التأويل لملأ الفراغات التي يُخلفها غياب المؤشر الجنسي للظفر بالمقاربة الأجناسية الأنسب من غيرها وأمام هذه اللعبة الطباعية التي تكسر العقد أو الميثاق القرائي يجد القارئ نفسه بصدد تشكيل هوية أجناسية تحدد خصوصيات وقوانين الكتابة النصية بعيداً عن إعلان الخصومة مع الجنس الأدبي أو فتح النص على مجال أجناسي مُتعدد، يصعب إخضاعه للملاحظة، ليواجه القارئ ميثاق جنسي مُقَنَعْ يستفزه ويُحفزهُ ويُشركه في إنتاج دلالات النص الكبرى.

– تُفصحْ بعض الروايات المغاربية الأخرى عن مُؤشرها الجنسي وتختلف تمظهراته من رواية لأخرى، فمنها التي احتفت بالمؤشر الجنسي وأبرزته طباعياً أو حددته كسمة مختلفة عن باقي الأدلة الخطية من حيث نوع الخط وحجمه واللون الذي يُلونه، ليكون شارحاً ومُفسراً للعنونة كرواية **طرشقانة لمسعودة أبوبكر**، ومن الأنماط الروائية الأخرى نُميز اختلاف تموضع المؤشر الجنسي مكانياً بين مختلف الجهات (الجانب الأيسر والأيمن والوسط)، واختلافها من حيث تموقعها (أعلى، أسفل)، وهي اختيارات طباعية خطية ترجو الروائية من خلالها خلق مستويات بصرية دالة تعزز خطاباً نسوياً يتحقق عبر الشأن النصي، من خلال تصور تمثيلي جمالي ودلالي مقصود،ينتصر للهامش في مقابل المركز، أو الحضور عبر المركز للانفتاح على الآخر ومشاكسة بعض الحتميات الثقافية والاجتماعية ، ووضع مركزية خاصة للمؤنث.

لكن هذه اللعبة الخطية التي تُمارسها الروائية المغاربية من خلال التأشير الجنسي عبر صفحة الغلاف، والتي بدورها تضع القارئ في حالة تَهَيُأ للانفتاح على تشكيلات بصرية وخطية متنوعة تُشير إلى عوالم دلالية كبرى أضف إلى ذلك تحقيق جملة من الوظائف،كالوظيفة التوثيقية،والتفسيرية، والتأثيرية، والإخبارية، والتزينية، والمرجعية.... وبدورها هذه الوظائف يختلف حضورها حسب موقعها السياقي والتداولي على مستوى الخطاب الغلافي لمختلف الروايات النسوية المغاربية.

هذا السؤال يظل عالقاً في ذهن الدارس أو المتلقي، حول صياغة المؤشر الجنسي وما يرفده من روافد وصيغ تجنيسية فرعية مُنشقة عن الصيغة الأجناسية الرئيسية مثل "رواية تاريخية ، رواية شعرية، رواية بوليسية، رواية سير ذاتية" بوصفها علامات تُحدد آلية بناء النص من قِبل الروائية وآلية محاكمتها من قِبل القارئ، والتي لاحظنا غيابها عن صفحة الغلاف، ليكتفي مصمم الغلاف (الروائية، دار النشر) بوضع شارة محددة — رواية – دون الاحتفال بالأنواع أو الصيغ الجنسية الأخرى (كالشعر، والنثر)، وتقاطعها مع خطابات أخرى، وإن كانت هناك بعض الأعمال الروائية

النسوية التي تميزت بتعددية أجناسية مفتوحة غير قابلة للتصنيف، وهو خط عام انفتحت الرواية النسوية المغاربية عليه، من خلال ترسيخ مفهوم النص الروائي المفتوح على مختلف الأجناس الإبداعية الأخرى كالرسم والفن والشعر والمسرح وأشكال النثر،إذ لاقت هذه التجربة هوىً في نفوس العديد من الروائيات المغاربيات اللاتي حاولن تجريب أشكال الرواية الباحثة في مكوناتها الأجناسية تجاوزاً لمنطق التجنيس، باعتباره مؤسسة تنظيرية ثابتة تُسهم في ضبط النص وتقعيد بنيته الوظيفية والدلالية والفنية والجمالية .

– استحضر السرد الروائي النسوي العديد من العلامات التجنيسية كإشارات فوق نصية تُخالف النموذج الكلاسيكي، وتشكل حساسية جديدة للقراءة وتفترض مفاهيم جمالية جديدة يتوخى القارئ/ الناقد البحث عنها عبر أسلوب وسرد الحكاية لتحديد معالم النص وعتباته، انطلاقاً من أن الرواية "هي الجنس الأكثر تحرراً لأنه جنس غير مُكتمل لا حدود له ولا ضفاف، أمواجه ممتدة دون شواطئ، فهو جنس ما ينفك يُجهز على الأجناس التقليدية القديمة ليجعلها في خدمته"[1].لعبور مُختلف التداخلات الأجناسية المختلفة، وهذه هي مُجازفات السرد في فضاء التجريب الذي حاولت الروائية المغاربية ارتياد آفاقه، من خلال انفتاح بعضهن على متعدد من الأشكال التعبيرية كالشعر والمسرح والتاريخ والموسيقى،مثل رواية **ذاكرة الجسد**[2] **لأحلام مستغانمي** التي استوعب متنها هذه التشكيلات الأجناسية المتنوعة،أضف إلى ذلك السيرة الذاتية أو الرواية السير ذاتية التي تضمُ اشتراطات كتابية مختلفة (كاليوميات، والمذكرات والشهادات، والحوارات الشخصية)،هذه التنويعات التي شُهد لها حضوراً مُتفرداً على صفحات بعض الروايات النسوية المغاربية، مثل:

- **رواية "دار الفقيه" للروائية المغربية مليكة الفاسي.**
- **رواية "الرجوع إلى الطفولة" للروائية المغربية ليلى أبو زيد.**[3]
- **رواية "العراء" للروائية التونسية حفيظة قاره بيبان.**[4]
- **رواية "مزاج مراهقة" للروائية فضيلة الفاروق.**[5]

[1]– كمال الرياحي، حركة السرد الروائي و مناخاته، دار أمية، تونس، 20014م، ص 07.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد–رواية–، دار موفم للنشر، الجزائر، 1993م .

[3]– ليلى أبو زيد، الرجوع إلى الطفولة–رواية، مطبعة النجاح، المغرب، ط1، 1993م.

تعد هذه الرواية أول رواية نسوية مغاربية تحتفل وتُصرح بجنسها الأدبي الذي تنتمي إليه على صفحة الغلاف والمتمثل في رواية–سيرة ذاتية–.

[4]– حفيظة قاره بيبان–بنت البحر–، العراء، نقوش عربية، تونس،ط1، 2012م.جسدت هذه الرواية تحول في الكتابة السير ذاتية إلى خطاب الذات،من خلال كتابة ذات الشخصية الروائية المتخيلة،في شبه تطابق أو التباس وتداخل بين المؤلف وشخصيته،أو في حال تقمص الشخصية الروائية لذات المؤلف.

[5]– فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفارابي،بيروت،ط1، 1999م.تُعد رواية"مزاج مراهقة"نصاً روائياً يمتح من السيرة الذاتية للكاتبة،حيث لا نلمس الكثير من التباين بين الرواية والسيرة الذاتية، فالمؤلفة–فضيلة الفاروق–لا تتوارى في احتلال موقعين يفترض فيهما أنهما ليسا لها،وهما:الرسالة والسياق أو المرجع حسب نظرية التواصل الجاكبسونية لتصبح المؤلفة موضوع الرسالة التي نقلتها عبر النص الروائي و بوحها الشخصي هو السياق الواردة فيه.

من خلال هذه النماذج المذكورة، ورغم المؤشرات النصية الدَّالة على ارتباط نصوصهن بمقومات السيرة الذاتية؛ إلا أنهن يُصنفن أعمالهن على صفحة الغلاف ضمن جنس الرواية، عدَّا رواية **الرجوع إلى الطفولة** للروائية المغربية **ليلى أبو زيد**، التي صرحت بالصياغة التجنيسية الفرعية لنصها والمتعلقة بالسيرة الذاتية، وكأنهن بهذا الإدراج الصريح لفن الرواية، عدم التصريح بنسبة هذه النصوص على ما يدل عن تاريخهن الشخصي إلا أنهن يتنكرن لذلك خشية مواجهة الآخر والمجتمع، الذي يقف رقيباً على أفكارها وعواطفها وتجاربها ، خوفاً من الوقوع في المحظورات.

لذلك نلاحظ اجتناب العديد من الروائيات المغاربيات تضمين رواياتهن بالعنونة الفرعية المتعلقة بالمؤشر الجنسي –رواية سير ذاتية– تجنباً لمساءلة الرقيب الاجتماعي والثقافي ودرءاً للوقوع في الشُبهات، لذلك يصمت الغلاف عن التصريح بجنس نصهن الذي يتعاقد مع السير ذاتي ليدور في فلك إمكانية التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية المُحركة للأحداث.

وما ينطبق على الرواية السير ذاتية يقع على الصيغ الأجناسية الفرعية الأخرى، كالرواية التاريخية التي تهتم بتسجيل الأحداث الفعلية للتاريخ، من خلال الاعتماد على الحذف والترتيب والإضافة، والتنويع التخييلي، لبثِ الحياة في السياقات التاريخية الواقعية، لتبدو للقارئ وكأنها حاضر يعيشه الراوي، لكن نجد عزوفاً من طرف الروائيات المغاربيات ولوج هذا المجال في كتابة النص الروائي ذي الخلفية التاريخية، وإن برزتْ بعض المرجعيات التاريخية الواقعية في بعض الروايات، لكن لا يتمُ التصريح بذلك على صفحة الغلاف، مثل رواية **ذاكرة الجسد** للروائية الجزائرية **أحلام مستغانمي**، التي وثقت لماضي الجزائر الثوري وحاضرها الدموي خلال العشرية السوداء 1990م.

ونفس الملاحظة تنسحب على الرواية البوليسية أو العلمية، التي لا نكاد نجد لها تأسيساً في الرواية النسوية المغاربية لا تصريحاً ولا تلميحاً .

من خلال ما سبق، نُميز رغبة الروائيات على اختلاف محتوى وصيغ ما يكتبن عدم رغبتهن في إرباك سلطة الجنس الأدبي على غلاف رواياتهن لتتربع شارة –رواية– دون غيرها من الصيغ الأجناسية المختلفة، التي تتفاعل في خطاب روائي مُسترسل داخل النص، الذي يظل مسرحاً يضمها في تناغم بانورامي مُتفرد، يعلو وجيبه في الصفحات الداخلية للعمل الروائي، ويصمت على صفحة الغلاف التي تعتبر من مُوجهات القراءة عند القارئ فقد تُضلله أو تُربك توقعاته، أو تصرف رغبته في القراءة كلياً، أو تدفعه إلى التلذذ بالنص والاندماج في آفاقه.

1-1-2 – الصورة المُصاحبة – قراءة سيميائية بصرية في التشكيل و اللون –

يضمُ الخطاب الغلافي العديد من العناصر الغرافيكية التي تُؤثث فضائه بمختلف الإشارات والرموز، وتُعد الصورة المصاحبة أهم مؤثثات هذا الفضاء الغلافي بوصفها عتبة سيميائية وبصرية دالة تُعبر عن تعالق الرؤى الجمالية والفلسفية، وتكشف عن مختلف الدلالات النفسية والثقافية والاجتماعية، لتكون الصورة التي تملأ فضاء الغلاف بمثابة نص مفتوح على آفاق قرائية تأويلية واسعة، يُصافح من خلالها القارئ النص الروائي التماساً للتصورات الأولية المُفسرة لمضمون النص، ومقام للعبور أو الولوج إلى عوالم السرد الداخلية.

وتتبنى الصورة المصاحبة كشكل بصري الرؤى الذهنية واللغة المتخيلة (الميتالغة)، التي تدفع المتلقي الاشتغال على حواسه وتفعيلها، الذي تُثيره جملة المستويات والتنويعات، لأن الصورة تعكس"شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله"[1]وفق توصيف بصري ولمسي وغيره من الحواس الأخرى، التي ترصدُ التمثلات الاجتماعية والثقافية والنفسية والجمالية، التي تعبر عنها اللغة السردية عبر توصيفات بصرية تُحاكي الحقيقة النصية ومدلولاتها الكبرى، وتجسد مفتاحاً تأويلياً لتفسير الخطاب النسوي وقضاياه القيمية، لأن الشكل البصري ليس عنصراً معزولاً مكتفياً بدلالته بل في انفتاح دائم على النص ودلالته الثرية، لتقوم الصورة بأداء "وظيفة التذكير أو قد يمكنُ تزويدها بشفرة تمكنها من أن تمثل بقدر متفاوت من الدقة، الكلمات بعينها ذات علاقات نحوية متنوعة، لكن الصورة منمطة ومنسقة بطرق معقدة تجعلها بالتأكيد أعقد نُظم الكتابة"[2]، التي لا تنزوي ضمن "عالم منغلق لا يقيم أدنى تواصل مع ما يُحيط به، لأن الصور مثل الكلمات ومثل ما تبقى من الأشياء لم يكن في إمكانها أن تتجنب الارتماء في لعبة المعنى"[3]، التي تشمل الصورة في علاقتها مع مختلف الأنظمة والعلامات الغرافيكية الأخرى المرتبة بقانون التجاور (كالعنوان واسم المؤلف ودار النشر والصيغة التجنيسية)،ومختلف الحجوم والخطوط والألوان، التي تلعب دور جمالي وإشهاري، ورسالي، لتبليغ مغزى أو رؤية معينة تُصيغها الروائية باعتبار أن الصورة هي مخزون للرؤية البصرية التي ترتبط بتشكيل تضاريس النص الدلالية ، ومؤشر دال على الأبعاد الإيحائية الكامنة فيه، لتمرر من خلالها رسائل غير لغوية تتمظهر عبر الواقع النصي فاتحةً الطريق أمام قراءات أشمل وأكثر تعدداً عند القارئ، وهو ما يُشير أن تصميم الصورة الموجودة على غلاف الروايات النسوية هي نتاج عن وعي المؤلفة تصوغها تشكيلياً بما يتناسب مع متن النص لينتفي الطابع الاعتباطي **arbitraire** في علاقة الدال بالمدلول في تفسير الصورة لتتميز الصورة كنسق سيميائي غير دال بنفسه يشتغل وفق خاصية تعليلية **Motive** لتقدم الصورة تمثيلاً لقيمة معينة،واجلاءاً لأبعاد رمزية وثقافية وأيدلوجية تُعيد إنتاج المعنى غير المرئي للصورة،وتُدخل القارئ في لعبة المعنى،وتُحفز عملية التلقي لديه .

وفي ظل هيمنة الصورة على جميع أشكال الخطابات،في عصر الحداثة والعولمة التي تسعى إلى صناعة الوعي وصياغة واقع بديل يُغذي الصورة بمقتضيات موضوعية وجمالية واجتماعية مُحيطة تُسهم في تصميم الصورة وتوجيه وظيفتها المنوطة بها، التي أضحتْ أكثر تجسيداً في ظل التطور التكنولوجي الهائل الذي عرفه عالم الطباعة والإبداعات الحديثة للحاسب الآلي، لنصبح في عصور الصورة بامتياز، أو كما قال **رولان بارت** "إننا نعيش في حضارة الصورة" العابرة للأجيال والأجناس والطبقات لتحتل الصورة سلطة إبلاغية تُسهم في لعب دور هام في حِراك الفكر الجمالي والفني، وعلى عدة صُعد أخرى.

---

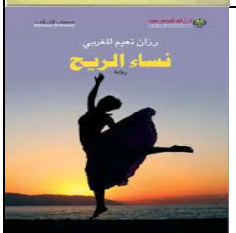
[1]- محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية،مجلة عالم الفكر، مج31، ع01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،2002 م، ص222.

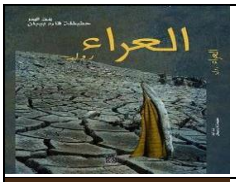
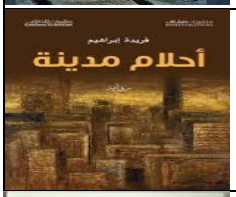
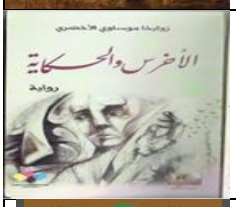
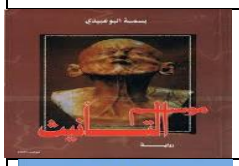
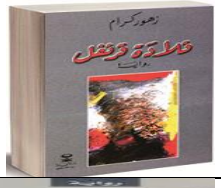
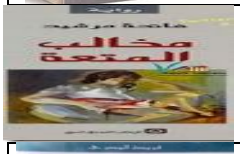
[2]- والترج أونج، الشفاهية والكتابة، ترجمة: حسن البنا، مواجهة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، ع184، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1994م، ص 169.

[3]- محمد غرافي، قراءة في السيميولوجية البصرية، ص 222.

وعلى هذا الأساس شهدت الصورة المصاحبة على أغلفة الروايات النسوية المغاربية تنوعاً شكلياً ووظيفياً وتقنياً وجمالياً ترصدهُ الرؤية التي تعين مسار الصورة وإطارها ومواضيعها وإيقاعاتها وألوانها،والتي تختلف من روائية لأخرى فمن خلال ما رصدناه عبر النماذج الروائية النسوية المغاربية المختلفة التي هي-محل دراستنا-تنوع واختلاف في اختيار الصورة المصاحبة التي تنوعت بين صورة واقعية وأخرى تجريدية وتشكيلية، تعكس من خلالها إيقاعات مرئية للشكل الخطابي الذي تود ترويجه وتفعيله .

انطلاقاً مما سبق، هل يمكن اعتبار الصورة المصاحبة سواء كانت تقليدية أو حداثية أو تجريدية أم لغة غير لسانية دالة على رؤية المؤلفة للعالم؟ وبحسب ذلك، وفي سياق ذلك كله،ما علاقة الصورة المصاحبة بمجموعة العلامات البصرية الأيقونية (**Iconiques**) والعلامات التشكيلية (**Plastiques**)، والعلامات اللسانية (**Linguistiques**) المختلفة التي تتضمنها صفحة الغلاف في الروايات النسوية المغاربية؟وما دلالة وجود الصورة في إطار أو عدمه عبر اندغامها ضمن معطيات الغلاف كاللغة الغرافيكية والألوان والخطوط؟.

اسم الروائية	عنوان الرواية	دار النشر (الهيئة الناشرة)	الطبع العدد والسنة	عدد الصفحات	حجم الغلاف	صورة الغلاف
خديجة حمدي عبد الله	الرحيل نحو الشمس	دار المنهل اللبناني – بيروت	الطبعة الأولى 2012	208 صفحة	14x20	
سميرة حمادي فاضل	حشائش الأفيون	دار الرائد للنشر والتوزيع – عمان الأردن	الطبعة الأولى 2006	179 صفحة	15x21	
تربة بت عمار	وجهان في حياة رجل	منشورات اتحاد الأدباء والكُتاب الموريتانيين	الطبعة الأولى 2008	68 صفحة	14x20	
رزان نعيم المغربي	نساء الريح	منشورات الاختلاف– الجزائر ثقافة للنشر والتوزيع–أبو ظبي	الطبعة الأولى 2010	191 صفحة	14x22	
مسعودة بوبكر	طرشقانة	دار سحر للنشر – تونس	الطبعة الثانية 2006	152 صفحة	13x21	
آمال مختار	نخب الحياة	دار سحر للنشر – تونس	الطبعة الثانية 2006	111 صفحة	13 x21	

حفيظة قاره بيبان – بنت البحر–	العراء	دار نقوش عربية تونس	الطبعة الأولى 2012	232 صفحة	21X13	
فريدة إبراهيم	أحلام مدينة	منشورات ضفاف– بيروت منشورات الاختلاف – الجزائر	الطبعة الأولى 2013	199 صفحة	14x22	
زوليخا موساوي الأخضري	الأخرس والحكاية	دار النايا– سوريا الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع– الجزائر	الطبعة الأولى 2013	192 صفحة	14x21	
منى بشلم	أهداب الخشية عزفا على أشواق افتراضية	منشورات ضفاف– بيروت منشورات الاختلاف – الجزائر	الطبعة الأولى 2013	150 صفحة	14x22	
أحلام مستغانمي	الأسود يليق بكِ	دار نوفل دمغة الناشر هاشيت أنطوان– بيروت	الطبعة السادسة 2013	331 صفحة	14x 24	
بسمة البوعبيدي	موسم التأنيث	الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم– تونس	الطبعة الأولى 2006	120 صفحة	14x21	
البتول المحجوب	بوح الذاكرة وجع جنوبي	فضاءات للنشر و التوزيع والطباعة – الأردن	الطبعة الأولى 2014	120 صفحة	14x20	
الزهرة رميج	عزوزة	مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء المغرب	الطبعة الأولى 2010م	373 صفحة	16x23	
زهور كرام	قلادة قرنفل	دار الثقافة مؤسسة للنشر والتوزيع– الدار البيضاء المغرب	الطبعة الأولى 2004م	199صفحة	13x21	
فاتحة مرشيد	مخالب المتعة	المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء المغرب	الطبعة الثانية 2010م	155	14x21	
فريدة المصري	أسطورة البحر	دار الفرجاني– طرابلس ليبيا	الطبعة الأولى 2015م	109	16×23	

ربيعة جلطي	حنين بالنعناع	دار الاختلاف الجزائر	الطبعة الأولى 2015	325	14x 24	

ووفق هذا المحور ما العلاقة التي تربط الصورة بالعنوان هل هي علاقة اتصال أم انفصال،وهل يحدُ العنوان من تعدد دلالات **Polysémie** للصورة، أم أنها العنونة بمثابة ترسيخ **Encrag** للصورة وللنص برمته؟، وما هي دلالات العناصر الغائبة في الصورة، هل في غيابها غيابُ للتبئير **Focalisation**، وهل الغياب مُرتبط بغياب أهلية العامل/ الذات غياب لموضوع القيمة **objet de valeur**.

على ضوء هذا، ما تمظهرات البرنامج السردي **Programme narratif** في الصورة المصاحبة ومساره من حيث فشله أو نجاحه؟.وبحسب ما تقدم،هل هناك إعدادُ مسبق للصورة المتصدرة الغلاف،من قِبل الفنان التشكيلي أو الروائية ليكملا ما تضمنه النص أم أن الأمر متروك لاختيار الناشر والاكراهات التي يمارسها في حق الروائية ونصها معاً؟.هل الصورة فضاء تعبيري عند الروائية المغاربية دال على القلق والبحث عن الحرية والولوج لآفاق أكثر رحابة؟.

هذه الأسئلة وغيرها سنحاول الإجابة عنها ضمن ما سنتناوله من نماذج روائية احتوت أغلفتها على صور عبرت عن الواقع المُحيط بالروائية، والذي نجد له ظلالاً ممتدة على صورة الغلاف أو كما تسمى باللوحة الفنية، التي تنوعت على أغلفة الروايات النسوية المغاربية لتصنع رموزاً متعددة وتُصيغ دلالات متنوعة وفق اختلاف العناصر التعبيرية التي تجسدها الصورة من خلال الشكل واللون والحجم والمسافة الجمالية،وزاوية العرض والتوقيت الزمكاني والتي تختلف من روائية لأخرى، وهذا ما سنلمسهُ من خلال تحليلنا ومقاربتنا السيميائية لمختلف الصور المصاحبة لأغلفة بعض النماذج الروائية النسوية المغاربية.

ومن بين النماذج الروائية التي تُبرز علاقة الصورة بالعنوان نضرب مثالاً على ذلك، من خلال رواية **الرحيل نحو الشمس** للروائية الصحراوية **خديجة حمدي** التي اقترنت بمدلول العنوان وكأن الصورة شارحة مُقررة لما جاء في عنوان الرواية، لتمثل الصورة امتداد واسع كرمال الصحراء الذهبية التي يميلُ لونها إلى السواد بفعل الغروب، لكن وفق ظلال موجية يمثل آخرها السواد مع ابتعاد نور الشمس الآفلة، لتعطي اللون الذهبي للرمال القريبة من الشمس التي تُلقي بظلالها وأشعتها عليها، هذا الامتداد يُوحي بالفراغ والصفاء، والبداية كما أنه يُمثل أو يدل على المكان في عناقه الأبدي بالزمان، ويمثل منظر الصحراء المكان الأبرز في الصورة، فهي موطن سكان الصحراء الغربية المحتلة التي يعيش فيها وينتمون إليها إنها أصلهم وجذرهم الأول باعتبارهم بدواً، أرضهم الصحراء وبيتهم الخيمة وسماءهم تطل عليهم بشمس تلفحهم وتقهرهم بِلظاها، لكن رغم ذلك يرتبطون بها وجودياً.

جاءت صورة الصحراء ممتدة فسيحة على مساحة الغلاف الأمامي والخلفي دون أن تكون مؤطرة أو يحدها ركن ينزوي بها في جهة من جهات الغلاف، فكانت الصحراء هي اللوحة المؤثرة جمالياً على غلاف إلى جانب الشمس التي تُعانق خط الصحراء وتضرب فيه موعداً للحياة والأمل بيوم جديد ومستقبل واعد.

قد تبدو الصورة المصاحبة للرواية ذات نمط واقعي تقليدي بطابع رومانسي نوستالجي يُحيل على صورة نمطية لصور مستهلكة تعود إلى عقود مضتْ (كرواية الثمانينيات والتسعينيات)، لكن مضمون الرواية يمتد على لوحة الغلاف ويفرضُ نفسه ليكون مختصراً من خلالها ومُعبراً عنه لارتباطها بموضوع النزاع حول قضية الصحراء الغربية مع المغرب الأقصى،فتأتي اللوحة لتكرس الهوية من خلال ممارستها تعبيرياً لتثبيت هذه القضية أو تجديد العهد الذي أخذته الروائية الصحراوية **خديجة حمدي** كأول روائية صحراوية شقت مجال الكتابة النسوية، لتقول كلمتها من خلال غلاف الرواية ومضمونه، وتوجيهاً للقارئ بشكل مباشر في عملية التلقي إلى فحوى الرواية، الذي يوحي بالتفاف الشعب الصحراوي بمختلف أطيافه (النخبة والعامة) حول قضيته رغم شتاته، فالكل يتنفس أعماق هذه القضية رغم مرور سنوات على الاحتلال المغربي لأراضيه، لذلك حرصت الروائية ومن خلال الناشر أن تربط فنياً الصورة بمضموني العنوان والنص الروائي لخلق حالة ايجابية عند القارئ وضمان فعله متجاوباً مع الرواية على مستوى الشكل والمضمون.وذلك تلافياً أن لا تعكس الصورة البرنامج السردي للعمل الروائي، كي لا تقع الرواية في خانة الفشل من خلال معاكسة الصورة للمضمون .

وقد تميزت الصورة بالتلاعب الضوئي الذي كان منبعهُ طبيعياً (منبع ضوئي طبيعي)، من خلال ضوء الشمس[1] ليُضفي نورها على الغلاف إحساساً عند المتلقي بالدفء والحميمة، من خلال استعدادها للغروب رغم تباين نسبة القوة والضعف في حرارة نور الشمس، فتباينت نبرتها اللونية متدرجة ومتناغمة ومنسجمة ذات إيقاع وتراكم شعاعي انسيابي غير مُشتت لا يكسر أو يشتت انتباه المتلقي، بل يبعث فيه منظر الغروب سواء كان على شط بحر هادئ أو فوق ربوة مترامية الأطراف، إلا أن الانسجام في حقيقته نستطيع أن نعزوه إلى النغمة اللونية الصافية والأخرى المتواترة[2]،فلم يكن هناك تضاداً بين الألوان لوجود تدرج لوني يميل إلى الدكنة ليتدرج إلى الفاتح في القسم العلوي من الغلاف،وهذا التدرج جاء مُنتظماً غير صارخ، والتركيز على صورة الشمس في الشق الأعلى من الغلاف له دلالة حيث يعتبر التعيين العلوي لمنظر الشمس لم يكن اعتباطياً ذلك أن المكان الطبيعي للشمس هو الامتداد العلوي في السماء ما يشير إلى التسامي والبحث عن الهدوء والراحة ومحاورة الروح والإنعتاق من التشيئ المادي،كما أن التركيز على منظر الغروب يدل على منظر قار في الصحراء يُشد له الرحال من كل حدب وصوب لرؤيته والاستمتاع به .

كما أن العنوان قد ترجمته أو فسرته الصورة المصاحبة،فالرحيل لا يكون كلفظ متداولا إلا في الصحراء أو البادية وذلك بحثاً عن الانتقال من مكان إلى آخر أو التحول من حال إلى آخر بحثاً عن بداية جديدة لكنها تبدأ من نفس المكان وتنتهي إليه–الصحراء–التي لا محيص عنها، فهو سفر إلى اللاحدود واللامنتهى، إلى الصحراء التي هم منها ويعودون إليها،والذهاب إلى الشمس أو شدِّ الرحال إليها عبر مطية الأمل والتأمل في مستقبل زاهر سيتحقق يوماً

[1] – قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1 2008م، ص 114.

[2] – المرجع نفسه، ص 117.

ودلالة ذلك اختيار رمز الشمس رغم غروبها إلا أنها تعطي الأمل ببداية يوم جديد رغم الغروب (موت–حياة) فالغروب يكون اليوم والشروق يعد بغدٍ أفضل، فالتقارب الزمني بين الموت والحياة/الشروق والغروب دلالته أن حال القضية الصحراوية سيعرف انفراجاً يوماً ما مهما طال الأمد، لأنهم كالشمس لن تغرب إلا بوعد العودة من جديد والحق مهما غاب فالباطل كان وسيظل زهوقاً ولن يدوم.

وعلى الرغم من بساطة الصورة التي وسمت بها الروائية غلاف روايتها،إلا أن هذه البساطة تحمل الكثير من التعقيد فانطوت صورة الغلاف على سعة هائلة من الرسائل غير اللغوية التي تعلقت بمضمون الرواية بشكل مباشر، ومنها ما أفرزته أو تستفزه الوقائع التي تأتي بعد أو خلال أو قبل قراءة الرواية،وبحسب ذلك جاءت صورة غلاف الرواية صورة عاشقة مُعانقة – حميمة مُمانعة و مُكابرة ونوستالجية بالدرجة الأولى،استشرافية ترنو إلى المستقبل وتتطلع إليه حتى ولو كان منظر الغروب لا يُوحي إلا بقرب النهاية لكنها نهاية النهايات لانطلاق بداية البدايات.

ومن بين الروايات التي جاءت صورة غلافها تعبر بشكل مباشر عن العنوان والمضمون، رواية **وجهان في حياة رجل** للروائية الموريتانية **تربة بنت عمار**، جاءت الخلفية التي رُسمت عليها الصورة المصاحبة تعكس أبرز منظر طبيعي في موريتانيا(منظر المحيط الأطلسي) الذي امتدت زرقته عبر لوحة الغلاف الخلفية من خلال الشاطئ الترابي تعلوه زرقة السماء بسحب صافية، ما يشدك كقارئ لهذه الخلفية الطريقة التي عُرض بها مشهد المحيط من خلال اختيار بعض الزوايا التي تجعل المنظر حياً وكأنك تراه فهي صورة فوتوغرافية ما يجعلها قريبة إليه ومؤثرة فيه.

من خلال هذه الخلفية التي جزء منها ترابي ضمن لوحة الغلاف الأمامية والأخرى مائية ضمن لوحة الغلاف الخلفية، تأتي الصورة المصاحبة متنوعة في تشكيلها لتضم لوحة يتوسطها رسم لرجل بملامح صحراوية يلبس لباساً أوربياً من خلال ربطة العنق والقميص والسترة دلالة على مستوى البطل الثقافي والفكري، ورغبته في التغيير للأفضل، فلم يتم إبرازه بلباس الدراعة[1]،رغم ما يحمله وجه هذا الرجل من ملامح عربية بدوية أصيلة (السمرة الضاربة للحُمرة، الملامح الحادة للرجل البدوي الأصيل) إلا أن مُصمم الغلاف ركز على عصرنة منظر الرجل تأكيداً لكسر النمط السائد .

يأتي كما سبق وذكرنا أن الصورة جاءت شارحة للعنوان ، حيث يعلو فوق رأس البطل أو ينبثق عنه وجهان لـ امرأتان عاشا أو دخلا حياته فالمرأة الأولى ابنة خالته عرفها مذ كان تلميذاً قاطناً في بيت الخالة بالعاصمة، والمرأة الثانية دخلت حياته أو طرأت عليها عند عمله في تونس وما يميز هذا الانبثاق للوجهين هو أن وجههما يمثلان ملامح المرأة الموريتانية بامتياز من خلال لباسهما (الملحفة) بألوانها المزركشة الحية الدالة على شبابهما وتوقهما للمغامرة من خلال اللونين الأحمر والأخضر الذي يلون ملحفتيهما، فالوجه على الجهة اليسرى فيما يبدو يمثل صورة ابنة

[1]– هو زي الثوب الرجالي الذي يرتديه الموريتانيون ولها في الغالب لونان هما: الأزرق والأبيض ونادراً ما تكون في هناك دُراعة لها لون مختلف وهي اللباس الخارجي مع اللثام أو (العمامة الموريتانية) التي تستخدم حول العنق كالكوفية أو تلف حول الرأس مع سروال الدراعة أو ما يسمى بـ "سمبتي" وهو سروال فضفاض يُلبس تحت الدراعة إلى جانب القميص الموريتاني وهو قميص قصير الكم مزخرف بخيوط صفراء ويكون غالباً قميص أبيض أو أزرق حسب لون الدراعة تناسقاً للألوان.ينظر:مقال:ملابس تقليدية موريتانية،ويكبيديا الموسوعة الحرة،ملابس تقليدية موريتانية /ar.wikipedia.org/wiki

خالته، وذلك من خلال ملامحها المتناسقة ووجهها الناحل ونظرتها الحائرة، ولباسها ملحفة باللون الأخضر الدال على السكينة والسلام الداخلي وحب الحياة، وهي مدلولات تمثل حقيقة مشاعر البطل اتجاه محبوبته التي فرق بينه وبينها العوز والحرمان، كما أن الوجه الثاني في الجهة اليمنى الذي يُقابل جهة البحر-جهة الرحيل والسفر-،وهو المكان الذي التقى فيه هذه الفتاة في تونس-مقر عمله-،والدليل على ذلك امتلاء وجهها الذي يميلُ إلى السُمنة عكس الوجه الآخر، وهو الوصف الذي وصفه بها الراوي مشيراً لامتلاء جسدها كعادة الموريتانيات اللاتي عُرفن بمتانة الجسد ارضاءاً للعادات والتقاليد الموريتانية التي تعتبر سمنة المرأة جمالاً،أضف إلى ذلك تبرز الشفاه بحمرة ضاربة إلى السواد سببها الكحل المخلوط بأحمر الشفاه، وهذه ميزة تُميز شفاه الفتاة الموريتانية عن غيرها.

وخلف هذه الصورة تأتي صورة أخرى لمنازل متفرقة تتميز ببساطتها ومستواها الذي ينمُ عن المستوى المعيشي لأصحابها ما يعكس مستوى أسرة البطل التي تعاني من ضيق الحال والحيلة تداعت جُدر البيت الطينية الذي يجمعهم بفعل الأمطار، وهو المسرح الذي دارت في أغلبه أحداث الرواية فيما يبدو من صورة الغلاف أن تنحو نحو المباشرة والتفسير والإيجاز أو الاختزال الدلالي، من خلال التشكيل والتوزيع والتموضع والتقرير، لكن ما يُميز هذه اللوحة ألوانها الباهتة التي تميل إلى الصبغة الرمادية واللون الرمادي دال على تعيين الظل، لذلك غلب على الصورة عدم التحديد أو أنها كانت أقل حضوراً وشداً للقارئ وذلك تمثيلاً للحالة التي عاشها أبطال الرواية من صراعات لم تعطي أو ينتج عنها قرار معين يوجه مصائرهم ويُغير حياتهم لما يرجونه.

إلا أن هناك من اللوحات أو الصور التي تشكل وجه الغلاف في الرواية النسوية المغاربية تأخذ ملمحاً مُحايداً أو بعيد عن ما يعبر عنه العنوان ومضمون الرواية، ولنضرب أمثلة على ذلك من خلال نماذجنا الروائية، ومنها رواية **حشائش الأفيون** لـ **سميرة حمادي**، حيث جاءت الصورة المصاحبة لغلاف الرواية مميزة طباعياً حسب الآتي:

- الاختيارات اللونية التي لونت الصورة المصاحبة والغلاف.
- الإطارات أو الخطوط التي تؤطر الصورة من خلال وجود تقاطعات يحكمها إيقاع متناغم لا يشوش الصورة أو يشوش تلقي الصورة عند المتلقي.
- تناغم الألوان المحيطة بالصورة الأساسية التي تأخذ الموضع الأيمن من الغلاف، حيث تمثل هذه الصورة-صورة الروائية-الخاصة بها كبطاقة تعريفية توجهها للقارئ بشكل مباشر لتعرفه بنفسها وتقدم هويتها الخاصة بها.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه لماذا وضعت الروائية صورتها الفوتوغرافية على الغلاف الأمامي لتحتل الجزء الأكبر منه، والمتعارف عليه وجود الصورة الفوتوغرافية على ظهر الغلاف مرفقة بنبذة تعريفية بأعمالها ومنشوراتها؟، كما نستغرب ذلك الاختيار في تصدير صورتها وهي التي تنتمي لمجتمع موريتاني مُحافظ؟ أضف إلى ذلك لماذا اختارت الروائية في أول إصدار روائي لها أن تُقدم نفسها للقارئ والناقد معاً، وفي ذلك الكثير من المدلولات، لعلَّ أهمها رغبة الروائية **سميرة حمادي** في كسر السائد من خلال حجب صورتها الشخصية، وكأن صورتها عورة وعليها إخفاءها عادة عن القارئ تجاهلاً لرغبته في التعرف على شكل الروائية التي تداعب أحاسيسه أو تخاطب فكره،حتى تجد لدى

العديد من القراء الرغبة الشديدة في التعرف على كاتبات يعتزون بهن، لقول **ج.د .سالنجر** "الكتب التي تُثير اهتمامي بالفعل هي تلك التي عندما أنتهي من قراءتها أرغبُ في أن يكون المؤلف صديقاً عزيزاً علي".

وقد يكون إدراج الصورة الشخصية للمؤلف هي أول خطوات مد الجسور الحميمة بين القارئ والمؤلف، لكن ما يُلفت النظر تموقع الصورة الشخصية ضمن صورة الغلاف الأمامية بالحجم الكبير خلاف تموضعها ضمن الغلاف الخلفي، وهي ظاهرة ندر ملاحظتها على باقي نماذجنا الروائية بشكل خاص والروايات النسوية المغاربية بشكل خاص، وهو ما أعطى الغلاف طابعاً فرجوياً مُبهجاً لا يغادره القارئ ببساطة لأنه مخالف للسائد ومثير لتساؤلاته وتركيزه على صورة المؤلفة التي تُلفت نظره لملامحها الأصيلة كامرأة موريتانية صحراوية تُحافظ على أصالتها من خلال لباس أو زي الملحفة، وهو الزي الوحيد الذي يرتدينه النسوة في موريتانيا منذ القدم، وهو نابع من الثقافة الحسانية[1]، والذي يبدو من خلال أطراف الملحفة الملقاة على الرأس، كما يبرز جمال المرأة الموريتانية من خلال ملامح الروائية **سميرة حمادي**، التي لا تُبرز عيناها بخط الكحل الأسود، وتلون شفتاها بأحمر الشفاه الممزوج بالكحل ليُعطي لوناً بُنياً غامقاً ضارباً إلى السواد وهي عادة المرأة البدوية بشكل عام التي تتزين بهذه الطريقة.

جاءت هذه الصورة على الجانب الأيمن، وفي ذلك دلالة على الاندماج ضمن التيار المجتمعي و"الانفتاح على عالمه وبيئته وطموحاته وآماله في التقدم وإثبات الذات وتحقيق الأحسن والأفضل والاستقلالية في أخذ القرارات والاعتماد على النفس في ذلك"[2]، وهذا ما يُفسر وضع الروائية صورتها الشخصية كمحاولة للاندماج، وفتح خط جديد يتجاوز الراهن وينوء عنه لتكريس أنماط اختلافية مُحددة، كما جاء وضع الصورة أفقياً لدلالة على "الثبات والتساوي والاستقرار والصمت والأمن والهدوء والتوازن والسلم"[3]،أما على الجانب الأيسر يأتي إطار مُمتد بشكل عمودي كُتب عليه بالبنط العريض عنوان الرواية **حشائش الأفيون** على خلفية بُنية غامقة تأخذ منظر التراب والدلالة على ذلك آثار الأقدام التي مرت على تراب شاطئ المحيط الأطلسي الذي تُطل عليه صحراء نواكشط فهذه الآثار تابعة لأقدام مجهولة تحمل في ثناياها الكثير من الدلالات، فالقدم من حيث دلالتها السيميائية تُمثل عضواً تابعاً لجسم الإنسان يؤدي من خلاله العديد من المهام (كالحركة والمشي)، وقد تمارس هذه الأقدام أفعالاً ايجابية أو سلبية على حد سواء، فقد تكون هذه الآثار لأقدام تترنح باسترخاء على ساحل المحيط الأطلسي، ومن خلال الاطلاع على مضمون الرواية نميز القلق والاضطراب الذي عاشه بطل الرواية عبر مراحله العمرية والنفسية ليجد الخلاص من خلال الانزواء والاسترخاء، وقد تكون آثار قدم همجية اعتادت التخريب،أو تتأهب للرحيل من خلال البطل الذي شق البحر نحو قارات بعيدة، ليبرز مصمم الغلاف صورة مؤطرة لمنظر البحر والشاطئ–أيقونة موريتانيا–تكررت بنفس التفاصيل التي وردت في الغلافين الأمامي والخلفي خضوعاً لقانون الاستمرار،من خلال "إعطاء بعض التتابع

---

[1] – الثقافة الحسانية هي ثقافة أمازيغية مستعربة تستمد جذورها من التقاليد الأمازيغية لقبائل صنهاجة الصحراوية وقبائل الطوارق ويظهر ذلك في اللباس والحلي وتمازج اللغة العربية بالأمازيغية.ينظر:الثقافة الحسانية، جريدة هسبريس المغربية، متاح في: http://www.hespress.com/videos/50928.html

[2]– قدور عبد الله ثاني ، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم ، ص 114.

[3]– المرجع نفسه، ص 107.

والاستمرار المنظم لعدد من الأشياء الأكثر إثارة لدى المتلقي"[1]إلى جانب ذلك سيطر على الصورة الخلفية والأمامية قانون التناغم من خلال "تناغم الألوان والأشكال واللمسات اللونية"[2]،كما أن الخط جاء على الجانب الأيسر من الغلاف هو ما يُثبت وجود أقدام تريد "العُزلة وهروبه من الغير، وانغلاقه على نفسه وانسحابه من المجتمع،والانطواء دون الميول إلى الحياة الجماعية (....) للبحث عن الأمن،بشعوره بالوحدة والخوف"[3] وهذا ما يُثبت وجود الأحداث الـمُكرسة لصورة العمود الأيسر، والتي تدل على الخوف والوحدة والانطواء.

وفي سياق آخر، تأتي بعض الصور المصاحبة لأغلفة الروايات النسوية المغاربية ذات طابع تشكيلي يجسد تجسيماً لتماثيل ومنحوتات فنية تُعزى لفنانين عالميين تمَّ اختيارها لتعبر عن موقف الروائية من العالم، وتعكس مقاصد النص الروائي، ومن بين النماذج التي سنسوقها للتدليل على ذلك منها رواية **طرشقانة** لـ **مسعودة أبو بكر**،تميز الغلاف باتساع فضائه أو قُلْ فراغه من الأشكال والخطوط والامتلاءات الغرافيكية في شغل هذا الحيز، ليترك مصمم هذا الغلاف الفضاء فارغاً ليتسع أو يمتلأ فقط بالمجسم أو المنحوتة التي أخذت موضعها عمودياً على الجهة اليسرى من الغلاف ليبرز بشكل مُلفت للانتباه، كما أنَّ تلونت خلفية الغلاف باللون البرتقالي الفاتح، وهو من الألوان الأكثر إراحة للنظر يمتلك طاقة ضوئية ايجابية تمنح المتلقي شعوراً بالراحة والسكينة لبساطته التي تشدُّه وتثير انتباهه على الجانب الأيسر يمتد تمثال يجسد رأساً[4]برقبة طويلة جداً يصل طولها إلى سبعة 7سم، وهو طول مثير وغريب في نفس الوقت، فالرقبة الطويلة الممشوقة علامة جمال المرأة وهي علامة عُرفت بها المرأة الغربية على وجه التحديد ونجد انعكاسات ذلك في التحول الذي مسَّ **مراد الشواشي** أو **ندى** بعد تحوله على يد خبراء الطب التجميلي في أوربا بمساعدة **أنوشكا** صديقة عائلة أم مراد الفرنسية **سيمون**، هذا التحول مسخ ملامح **مراد الشواشي** سليل العائلة الثورية في تونس،فأضحى **مراد** أو **طرشقانة** أو **ندى** ،الذي أبرزهم التمثال جميعاً ليبرز لنا رأساً واحداً بأوجه متعددة، وجه **مراد** الذي تميل ملامحه للأنوثة رغم جنسه الذكوري، من خلال الشعر الذي يكاد يكون حليقاً إلا من غرة مجعدة تظهر بداية الرأس ملونة باللون البرتقالي الضارب للحمرة، وهو لونٌ صِبغي تميل المرأة إلى صبغ شعرها به دلالة على حب الحياة والتطلع نحوها بإشراق وحبور، كما يتجلى على هذا الوجه الكثير من الملامح الأنثوية المُعبرة عن أنوثته رغم وقوفه على أعتاب الأنوثة والذكورة في حيرة ،فوُسم الوجه بحواجب رفيعة تُبرز أنوثة هذا الوجه وجماله، وهي عادة النسوة في زج الحواجب لإبراز جمال العيون من خلالهما وتم طلاء الأجفان بألوان فاقعة أعطت ملمحاً أنثوياً خاصاً، زد على ذلك نميز في هذا الوجه وجود تداخل بين العرق العربي والأوربي من خلال لون العينين ذات اللون الأخضر، وهو لون ندر وجوده في العرق العربي إلا من خلال التزاوج والاختلاط الذي يُنتج الكثير من الاختلاجات الجنسية الوراثية المتنوعة بين الأعراق المختلفة،مثل الأنف والشفاه الرفيعة،لتطغى الشفاه المكتنزة المخضبة بلون أحمر

[1]- المرجع السابق ، ص 109.

[2]- المرجع نفسه ، ص 114.

[3]- المرجع نفسه، ص،ص 111 ، 112.

[4]- صورة المنحوتة للفنان الألماني Gudrun Baudisch المسماة " Tète de Femme"، ينظر: الرواية، ص 04.

يُبرز تقاطيعها وشكلها الفاتن، والذقن الرفيع المليط الأملس من وجود شعر، ما يضع القارئ في حيرة أمام هذا الوجه–اللغز–الغرائبي فيما إذا كان وجه أنثى أم وجه ذكر الذي لا ينفك يبوح بأنوثته، وجه يعيش حيرة العيش بين هويتين متضاربتين وجنسين لا يمكن أن يتعايشا داخل جسد واحد، ويبدو ذلك من خلال زوغان البصر وتأملها في نقطة المجهول بحثاً عن الخلاص، من خلال زاوية النظر التي ركز مصمم اللوحة على إبرازهما في التفات العينين بين يمنة ويسرى بحثاً عن حل لوضع مأزوم، كما عبر زم الشفتين عن حالة الشخصية النفسية التي تصرخ داخل أعماقها وحيدة وتعيش نزاعاً أهوجاً دون أن يشعر بها أو يساعدها أحد فالمجسم ظاهره هادئ وباطنه يشتعل بحرائق الزمن المشوه الذي يعيشه، والدليل على هذا الالتواء الذي يُمارس على الشخصية وترغب في التخلص منه وجود مجسم لصيق بالرقبة والوجه يلتف حولهما بشكل مُعيق، كما استوقفنا وشم على الرقبة يتمثل في رمز (#) وهما خطان متعامدان طولياً وعرضياً ما يُشير إلى عدم التساوي أو اللامساواة وهو رمز يلخص جوهر الرواية الذي يدور حول الجنس الذكوري والأنثوي والدوران في عوالمهما دون الوصول إلى المساواة الفعلية، لأن المساواة ستظل وشماً يرفضه الواقع ويمجهُ.

كما يُلفت نظرنا في هذا المجسم على مستوى الوجه غياب الأذنين، لماذا يا تُرى؟ من خلال الاطلاع على مضمون الرواية تبين لنا أن مراد عانى كثيراً في إقناع عائلته بضرورة التحول ومساعدته له في منحه ميراثه من تركة والده المناضل، لكن واجه طلبه الرفض من أفراد أسرته (الحاجة **قمر** التي تعد أمه، وأعمامه الذين بأيديهم الحل والربط وأبناء عمومته الذين يرون في فعلته مدعاة للعار في حق تاريخ هذه العائلة التونسية العريقة)، وصمَّ الجميع آذانهم عنه، ليأتي المجسم مبتور الأذنين لأنه لم يسمعه أحد أو يستوعبه الآخرون.

ولنضرب مثالاً آخر، من خلال رواية **موسم التأنيث**[1] للروائية التونسية **بسمة البوعبيدي**، التي احتفى غلافها بلغة الجسد وتعبيراته الطافحة، من خلال الصورة التي جاءت ضمن إطار يضمها لتمثل لوحة تجسد تمثالاً لرجل أصلع[2] بأذنين كبيرين بشكل ملحوظ وملامح مثيرة للاشمئزاز، فجاءت العينان مغمضتان طغت عليهما التجاعيد لا يظهر من باطنها شيء رغم أنهما وسيلة تخاطب،دلالة على عدم الرؤية والرغبة في عدمها عزوفاً عن رؤية الحياة، كما أن الأنف مشدود في حالة توتر دلالة على الغضب والشعور بالسخط على الوضع القائم، كما أن الأنف ارتبط بالشكل المنقاري الذي يأخذ ملمح الرأس المنقاري (كما سُميت به اللوحة) مرتبط بالحماسة، والإصرار وسرعة الغضب، أما الذقن فجاءت مرتبطة بالميل للفوضى والمغامرة، أما الشفاه فأخذت شكلاً غير واضح، لتبرز فقط الشفاه السفلى التي ترتفع إلى الأعلى في حالة اشمئزازية، لتشير إلى حب السيطرة والأنانية، وبشكل عام يوحي الوجه الذي يأخذ الشكل البيضاوي المدبب في الأسفل على السلبية وسرعة الاستثارة، لتعبر عن وجه مشمئز،وهو التعبير الذي يصدر عن الإنسان عند تذوقه شيئاً حامضاً تقشعر منه حواسه، وهذا ما شعرت به أغلب الشخصيات اتجاه الحياة التي سقتهم حنظلا، يعكر صفو عيشهم وجمال أحلامهم.

[1]– بسمة البوعبيدي، موسم التأنيث–رواية–، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، ط1، 2006م.

[2]– لوحة الغلاف، تمثال من مجموعة الرؤوس ذات الشكل المنقاري (1780م) للنحات الألماني "فرانز زايفر ميسر شمت"، ينظر: الرواية، ص 04.

ليأخذ الوجه ملامح أغلب شخصيات الرواية(مريم، جعفر...)،في تعايشهم مع الواقع بمرارة.لذلك أجلى هذا التمثال حالة الاشمئزاز والسخط التي ساهمت في بروز بعض التجاعيد الطافحة على مستوى الرقبة والوجه، التي لا تبرز إلا في حالتين:

- حالة الكبر والشيخوخة .
- حالة العصبية والتوتر التي تؤدي إلى تجعد الوجه وانكماشه،فجحظت العيون وتكور الخدين، وتجعد أرنبة الأنف والذقن المنعقدة .

وعلى الرغم من التجريد الذي طال الصورة المصاحبة التي تُمثل عملاً منحوتاً، لكنه قائم على مجموعة من الدلالات التي تجد لها إسقاطا في مضمون النص فتتشاكل معه وتُشير إليه،كما أن المساحة الحرة من الغلاف عبرت عن قتامة المشاهد للتناغم مع الصبغة الدموية التي شهدتها أحداث الرواية الدرامية، من خلال اللون الأحمر القاني،ما زاد الغلاف مسحة من الكآبة والحزن، وهذه الاختيارات الطباعية والغرافيكية عكست بشكل أو بآخر مدى وعي الروائية بأهمية تصميم الغلاف ذاتياً [1]دون الاعتماد على رؤية الناشر أو المصمم، لتعكس من خلاله رؤيتها الفنية والجمالية والفكرية لعملها الأدبي، لتفرز فضاء غلافي متناسق مع خطابها النصي والمعرفي.

وبين غموض ووضوح الفكرة التي تقوم عليها بعض الصور المصاحبة لأغلفة الروايات النسوية المغاربية، تنزح بعض الروايات نحو اختيار الغموض في اختيار الصورة المعبرة عن روح النص وفحواه مخالفة ما يُوحي به العنوان أو المعطيات المعبرة عن علاقة الصورة بالنص، إذ تدخل بعض الصور المصاحبة لعبة الإغواء لتثير عند القارئ لذة استدعاء السؤال واكتشاف المعنى المضمر، وتحريضاً له على تفعيل طاقاته التخيلية في كشف المخبوء من دلالات متمنعة في خلوتها عن التجلي واستعراض الرؤيا التي يتوهج من خلالها النص ويتدثر بدثارها، فتخضع بعض الصور لنسيج بصري مخالف للمألوف البصري عند القارئ فينجذب نحو غموضها متأملاً إزاحة بعض ضلال هذا الغموض، من خلال محاصرة المؤشر أو القرينة المولدة لاستدعاء ما يوضح له المبهمات في تفسير معطيات الصورة وتأويلها، لينفتح القارئ على مغامرة القراءة من خلال الاعتماد على بوح النص أو الاطلاع على مجموعة من القرائن الدالة على محيط الروائية لاستخلاص موجهات أولية للبحث عن المعنى واستعادته بعد تغيبه بين مجاهل الإشارات.

ومن بين النماذج الروائية التي رصدنا احتفالها بظاهرة الغموض في نسج الصورة المصاحبة لغلاف الرواية، التي لا تستدعي بالضرورة رسالة النص الفنية والجمالية، وإن كانت تحافظ على روحه التي نجد لها آثاراً وارتدادات على صفحة الغلاف، لنضرب مثالاً على ذلك من خلال رواية **نخب الحياة** لـ **آمال مختار**،إذ جاءت خلفية الغلاف فيصورة جدار مهشم بنتوءات وحفريات صغيرة ليبرز لنا بشكل غير صقيل مُلون بالرمادي وهو ظل للأسود ومُرادف له، دال على الحياد إنه منطقة ليست آهلة ولكنها على الحدود [2] يمثل لون الحياة العابسة، لون الوهم والمجهول الذي عاشته بطلة الرواية في رحلة بحثها عن ذروة اللذة وإكسير السعادة من خلال خوضها العديد من المغامرات المختلفة

[1]- أكدَّت الروائية بسمة البوعبيدي اختيارها للوحة الغلاف من خلال مكالمة معها تمت بتاريخ : 06/05/2015، 21:30 pm

[2]- عمر أحمد مختار،اللغة واللون،عالم الكتب،القاهرة،ط2، 1997م ، ص 184.

لتشرب نخب الحياة وتثمل بمأساتها وملهاتها وتخوض رهانها رغم ما صادفته من صدمات عاشتها البطلة خلال إقامتها السياحية في ألمانيا، لتعيش الحياة بمختلف ألوانها المبهجة والحزينة، وعلى هذا الأساس جاء مصمم الغلاف **منصف المرغني** ليؤكد هذه الفكرة من خلال اكتساح الفراغ الذي سيطر على جسد الغلاف برمته برسم بصمات اليدين أسفل الغلاف ليتلون كل إصبع بلون مختلف يمثل دلالات متنوعة ليتجاوز مصمم الغلاف هذه الفضاءات اللونية في بنيتها البسيطة أو السطحية Structure élémentaires de la signification كما يرى **غريماس (Grimas)** إلى عوالم مركزية للمعرفة تستدعي ما وراء المعنى وتتخطى حدود اللغة والفكر:

- اللون الأزرق: ورد اللون الأزرق الفاتح ليعكس الثقة والبراءة والشباب، يوحي (...) بـ المزاج المعتدل[1] كما أنه له دلالات روحانية من الناحية الدينية.
- اللون الأخضر: يمثل التجدد والنمو والأيام الحافلة للشبان الأغرار.[2]
- اللون الزهري: دال على التهور وعدم النضج كما يدل على حيوية الشباب وصحته.[3]
- اللون الأصفر: ارتبط بالتحفيز والتهيؤ للنشاط (...) يرتبط بالمرض والسقم والجُبن والغدر والبذاءة والخيانة والغيرة.[4]
- اللون الأحمر: يرمز إلى العاطفة والرغبة البدائية والنشاط الجنسي وكل أنواع الشهوة[5]، وهو اللون الأقرب إلى عالم الأنثى وكل ما يشكل كيانها،ودال على الرغبة الفعلية في مجال الخلق والتزاوج لارتباط اللون الأحمر بإثارة الغرائز والشهوات في عملية التزاوج الذي يُؤدي إلى الخلق والخصوبة، من خلال التزين به كزينة أو لباس لإثارة الرغبة وممارسة الجنس، ليشير هذا اللون وتدرجاته إلى اتخاذ الكيان الأنثوي معبراً لتجاوز الواقع وشرعنة أحلامها وآمالها.
- اللون البنفسجي: يرتبط بِحدة الإدراك والحساسية النفسية،وبالمثالية،كما يوحي بالأسى والاستسلام (...) يجمع بين الموضوعي والذاتي.[6]

كما نلاحظ تنوع الألوان على صفحة الغلافبين ألوان أساسية وثانوية لتشكل ملامح الحياة بأوجهها المتعددة، لتعطي هذه البصمات الملونة بألوان مختلفة الروح والطاقة المبهجة للحياة الباهتة، والتي كللها مصمم الغلاف باللون الرمادي، لينبعث في ذات المتلقي الشعور بالحيوية والانطلاق لطغيان الطابع الكرنفالي على أجواء الغلاف، الذي يجمع بين التعدد والتناقض لتوليد المتعة وشحن الصورة المصاحبة بأبعاد فرجوية تحقق لذة المشاهدة والإبهار التي تُحققها الصورة البصرية المتحركة التي تخضع لمؤثرات ومعايير تقنية تستفز القارئ وتعطيه فرصة أكبر للتفاعل والاندماج ضمن نظامها الإشاري العام، ومن خلال الصورة الثابتة التي حملها غلاف رواية **نخب الحياة** نلاحظ بروز الأصابع التي

[1]- المرجع السابق، ص 183.
[2]- المرجع نفسه، ص 185.
[3]- المرجع نفسه، ص 185.
[4]- المرجع نفسه، ص 184.
[5]- المرجع نفسه، ص 184.
[6]- المرجع نفسه، ص 185.

وضعت البصمات دون رسم اليد كاملة، وفي ذلك تحقيق لمقاصد دلالية عديدة، مثل التركيز على الجزء لا الكل من حيث أن اليد هي الكل والأصابع جزء منها والعبرة بالأداء، فاليد تتنوع وظائفها حسب الحقل الذي تشير إليه، فقد تمارس اليد أفعالاً إبداعية وأخرى إجرامية، لكن المصمم ركز على الأصابع كي لا يشتت المسار الدلالي عند القارئ، وليمرر مغزى مفاده أن الحياة بمسراتها وملذاتها لا تعترف إلا بمن عاشها ووضع بصماته في سجلها الكبير، لأن البصمة دالة على الهوية في إثبات الذات في الوثائق الرسمية، وبذلك تصبح هذه البصمات العشر تعكس الرغبة في العيش والتشبث بالحياة وشرب نخبها عن جدارة ،والمخاطرة إلى أبعد الحدود لأن الحياة شهوة ومتعة للدنيويين الذي يؤمنون بأبديتها، وهذا ما يُفسره تموضع البصمات مكانياً أسفل الغلاف لأن ما تُخلفه هذه البصمات هي مجرد أفعال دنيوية تُمارس في الحياة أو الدنيا التي تُسمى بذلك لأنها "واطئة المكانة أو "دنية" أو "دنيئة" بمعنى حقيرة خسيسة لا قيمة لها، فهي أمد و ليس أبداً، نحن نعيشها لنقدم ما نستطيع وصولاً إلى الحياة "الآخرة" التي هي أبدية، مصداقاً لقول الله عزّ و جل﴿وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَلَلدَّارُ الْآخِرَةُ خَيْرٌ لِلَّذِينَ يَتَّقُونَ أَفَلَا تَعْقِلُونَ﴾[1]، وعلى هذا الأساس لم تتوسط صورة الأصابع وسط الغلاف أو تتموقع أعلاه عن قصد أخفاه مصمم الغلاف، ليترك المجال فسيحاً أمام القارئ ليرصد عبر مجموعة من الإشارات البصرية فضاء المعنى المضمر وراء إسار الشكل الذي لا يُفصح عن جوهره بسهولة إلا أمام قارئ درب مُتمرس.

وفي هذا السياق، نلاحظ صورة غلاف رواية **الأخرس والحكاية**[2] للروائية المغربية **زوليخا موساوي الأخضري** لنخوض معه مغامرة بصرية أخرى يحذوها الغموض والتعقيد في فك العلامات البصرية التي حفلت بها الصورة المصاحبة بطابعها التعبيري المُبْهَمْ، لتفرز عند القارئ حالة من التشويش في ربط الصورة بالعنوان أو حتى مجرد إسقاطها على المنحى العام للأحداث، حيث نلمح من خلال مقاربتنا السيميائية لحيثيات الصورة احتوائها لمجموعة من الشفرات التجريدية (خطوط، تركيبات لموجهات مختلفة، أشكال مُوحية) تلعب دور الغواية بالنسبة للقارئ في جذبه وتضليله على حد سواء، ليضيق مجال المباشرة والتبسيط انفتاحا على لعبة الإيحاء والترميز، ليُفصح الغلاف الخلفي عن دلالة الصورة ويستغلق الغلاف الأمامي عن مُدركات القارئ، وهذا ما ميزناه في اختلاف الصورة الغلافية بين الوجه والظهر.

جاءت صورة الغلاف الأمامي ، لتعكس حالة إنسانية يعيشها الفرد المعاصر الذي يعيش في متاهات الزمن المادي لنرصد ذلك من خلال هيئة الوجه الذي أخذ مساحة هامة من الصورة مشاعر الحزن والكآبة والتي تتجلى في تيه العينين وزمْ الشفتين وقطب الحاجبين، وكأن بهذا الوجه يُشيح عن الدنيا ويرغب صاحبه في الرحيل بصمت، كم تُخيمْ على الصورة أجواء الحزن والشجنْ من خلال منظر الطيور المهاجرة التي لا تثبت في مكان لتعكس حال الإنسان المعاصر الذي لا قرار له يرتحل في العديد من المجاهل بحثاً عن الحقيقة، لكن دون أن يطولهما، كما أن اليد الحديدية

[1]- سورة الأنعام، الآية 32.

[2]- زوليخا موساوي الأخضري، الأخرس والحكاية، دار النايا سوريا، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع دمشق، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 2013م.

ذات المعصم الضعيف تشير إلى الانكسار والاستسلام مرفوعة للابتهال أو استلام شيء معين، وما يميز اللوحة ألوانها الداكنة التي تميل إلى السواد الذي كاد يسيطر على أجواء الصورة بشكل عام لتتخللها بعض الضلال أو ما يُسمى في الفن التشكيلي باستخدام تقنية "الظل"،التي عكست بُعد واقعي عميق على الصورة نجد له تأثيرات بصرية في التلقي عند استقبال الصورة ومحاولة تفكيكها وتحليلها.

أما صورة الغلاف الخلفي تميزت بامتدادها على المساحة الغلافية ككل لتصبح الصورة هي المساحة أو الغلاف برمته، لتحتله صورة فتاة منطلقة ومتحررة تُؤمن بذاتها، مُتخففة من اللباس إبرازاً لمفاتنها التي تتجلى في بروز نهديها بشكل ملفت بصرياً ،وهي دلالة على طغيان الطابع الأنثوي على كيانها، كما تكشف عن بطنها وسرتها وخصرها الضامر لتكشف عن ذات جسد متناسق التقاسيم كشفه لباسها الشفاف بلونه الأبيض دلالة على نقاء سريرتها وصفاء قلبها وشفافية روحها، وهذا ما تميزت به الشخصية الرئيسية في الرواية من حيث أسلوبها في الحياة الذي يميل إلى البساطة وعدم التعقيد، ورؤيتها الحالمة للأمور رغم ما واجهته من مشقة وصعاب، مثل موت صديقها الوحيد **يوبا** واكتشافها شذوذ أخ **يوبا** بعد اعتقادها أنه مغرم بها.

وعلى مساحة غلاف آخر تبرز لنا صورة للوحة تشكيلية ذات بُعد تجريدي لرواية **وجع جنوبي**[1] للروائية الصحراوية **البتول محجوب**، سعى مصمم الغلاف **نضال جمهور** وضع صورة تشكيلية تميزت بغموضها التجريدي النابع من خبايا النفس البشرية وتذبذباتها، ومن عمق حالة المؤلفة الوجدانية والشعورية، فحاول من خلالها تعرية الواقع من أقنعته الزائفة، فاعتمد في اختيار الصورة على اختزال الواقع مع الحفاظ على ما يُلمح إليه، من خلال تبسيط الأشكال والمجسمات الواقعية لإبراز صيغ التجاور البصري بين مختلف الأشكال بأحجامها المختلفة،التي تتجلى عبر بانوراما لونية يُميزها الانسجام والبساطة، لكن يظل التعقيد والغموض سمة هذه اللوحة التي لا تعقد صلات بدلالة العنوان كي تُشير إليه، وذلك من خلال ظهور أشكال وكُتل هندسية غير واضحة لا تفاصيل لها ولا تحمل تعبيرات نفسية أو شعورية، زد على ذلك تبدو الصورة حيادية لا ظلال فيها أو زوايا تعطي شيئاً من الواقعية للصورة لتتميز بتوجه "سوبر ماسي"[2] هروباً من الواقع وبحثاً عن مسالك أخرى للخلاص منه.

لكن على قدر ما تضمنته هذه اللوحة من بعد تجريدي لا يدعُ المجال فسيحاً لاختبار القارئ طاقته التخيلية، إلا أن هناك ما يشدُّه في هذه اللوحة هو حفاظها على أبعادها الواقعية التي يُدركها من خلال الرؤية البصرية المحسوسة للمس اللوحة التي برز عبرها نتوءات قماشة اللوحة وخطوط عفوية توضح بصمة الفنان الذاتية التي تخط أنامله المرتعشة خطوطاً خاصة وأشكال وانعراجات يربط بينها إيقاع واحد ليست له دلائل بصرية مباشرة،ما يُوحي بحضور الصورة بين يدي القارئ على الرغم من أنها أضحت جزءاً من غلاف رواية **وجع جنوبي** ودخلت مرحلة طباعية لا تتعلق بوجودها الواقعي- الماقبلي-، لكن حرصاً من مصمم الغلاف والروائية تم جذب القارئ بصرياً وحسياً لعالم

[1]- البتول محجوب، وجع جنوبي-رواية-، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2014م .

[2]- يعني مبالغة الفنان بأن يكون العمل خالياً من هيئات ومعالم الأشياء المعروفة وتسمى تجريد غير تشخيصي، ينظر:www.khawabi.net/?P=1935

الصورة التي لم تثرهُ دلالياً ، لكن جذبته بصرياً من خلال تفاصيلها وخصائصها اللونية والشكلية المتقاطعة التي تُثيره من حيث الاختزال والتنميط، لتبعث فيه لذة محمومة لإثارة إشكالات جمالية ومعرفية وفكرية محتملة.

وعلى هذا الأساس وكما لاحظنا مما سبق من نماذج غلافية تتعلق بالصور المصاحبة لها عدم وجود علاقة تجمع بين العنوان والصورة المصاحبة للنص الروائي، التي كانت في أغلبها بعيدة عن مضمون العنوان أو جوهر العمل الروائي لينعكس ذلك على عملية التلقي عند القارئ الذي يجد نفسه مُشوشاً ومضطرباً ومشدوداً في ذات الوقت للإبهام البصري الذي تلعبه الصورة في ذبذبة فضاء المعنى وإلغازه، وإن كان غموض الفكرة التي تتضمنها هذه الصور هو في حقيقته المؤشر المولد لاستدعاء فكرة الوضوح وإزالة الإبهام الذي لا يُتاح للقارئ إلا عبر تحريضه واستفزازه لولوج مغامرة القراءة التي تفتح له عوالم دلالية قابلة للتعري والكشف والاستعادة.

وعلى قدر ما كان للغموض والإبهام نصيب في الإخراج الفني لأغلفة بعض الروايات النسوية المغاربية وتصميم الصور المصاحبة لها، هناك بعض النماذج التي تميزت أغلفتها وصورها بثراء جمالي يعكس المنظور الذي يقوم عليه عالم النص الروائي تأسيساً لأحداثه وزمكانيته، وإن كان ذلك لا تُفصح عنه إلا القراءة الفاحصة التي تكشف عن خصائص الصورة لغوياً وأيقونياً وتستوعب دهشة المتلقي وقلقه المعرفي الذي تُثيره مجموعة من الفرضيات والمؤشرات التي تُحقق البُعد الجمالي والتأثيري في توظيف الصورة وتكريس كثافتها الدلالية ومثيراتها البصرية، ووفق هذا المنظور هل حاولت بعض الروائيات أن تستلهم من خلال مضمون روايتها الصورة التي ستكون على غلافها؟ وهل هناك بين النص الداخلي والنص الحاف أو المحيط عقد اشاري وإيحائي يجمع بينهما ليتجلى عبر الصورة المصاحبة التي تنقل روح النص وتفاصيله ودواعيه الجمالية والفكرية؟.

وللإحاطة بهذه الأسئلة بحثاً عن الأجوبة تم اختيار بعض النماذج الروائية النسوية المغاربية التي احتفلت أغلفتها بطابع جمالي يشغف به القارئ ويستهويه، ومن الأمثلة على ذلك صورة غلاف رواية **الأسود يليق بكِ**[1] للروائية الجزائرية **أحلام مستغانمي**، التي انفتحت على إطار مغلق اشتمل على لون وشكل واحد تمثل في زهور التوليب ولونها الأرجواني الذي امتدَّ على لوحة الغلاف وسيطر عليها، ليُكونا البؤرة المركزية التي يقوم عليها فضاء الصورة وهذا بدوره يُكرس البعد الأحادي للدلالة ولا يعدُ القارئ أو المتلقي بما يُثير التعدد الدلالي أو بمفهوم أدقْ ما يدفعه إلى البحث عن "معنى المعنى" في رصده البصري لصورة الغلاف، التي يظن للوهلة الأولى أنها تركنُ إلى المألوف ولا تُشعل سؤال الغموض في ذات القارئ، ولا تُدخله في متاهات الدلالة، حفاظاً على المسافة الجمالية[2] التي تبدو للقارئ أنه على انسجام ووفاق معها، رغم أنَّ العمل الأدبي الناجح يتعمد الابتعاد عن المسافة الجمالية مُحدثاً هوة في فضاء المؤتلف، وهذا ما تُوحي به مبدئياً صورة غلاف رواية **الأسود يليق بكِ** عند القارئ غير الحصيف الذي تبدو له غير مثيرة بصرياً، لكن الأمر يختلف مع القارئ النموذجي الذي يعمل على استحضار الغائب دلاليا واستنطاق اللامرئي، في مساءلته للأثر الدلالي، ومن خلال صورة الغلاف نلاحظ وجود خمس ورود من نوع زهر التوليب تنبثق من أسفل

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بكِ-رواية-، دار نوفل دمغة الناشر هاشيت أنطوان بيروت، ط6، 2013م

[2]- رشيد بن حدو، العلاقة بين القارئ والنص، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، عدد (1- 2)، 1994م، ص 409.

الغلاف إلى أعلاه تضم أوراقها وبتلاتها في خجل لتنثني في غنج ودلال، وقد جاءت بارزة من حيث الملمس ليستشعر المتلقي بوجود انثناءات ونتوءات تحدد ملامح الوردة وغصنها ما يُوحي بواقعيتها ووجودها الحقيقي على وجه الغلاف حِرصاً من مصمم الغلاف الإيهام بواقعية الملمس لعناصر الصورة لتؤثر بصرياً في المتلقي وتُشركه في عملية إنتاج المعنى وتداوله.

لكن يظل السؤال الأهم الذي يقع على عاتق المتلقي البحث عن إجابة له، لماذا زهر التوليب؟ وما علاقته بالعنوان؟ وما الذي تُوحي إليه في النص وتجسيد الرؤى المكثفة التي ترنو المؤلفة إبرازها وتكريسها؟ وما علاقة لون زهر التوليب بمقاصد النص وحيثياته وما الذي يرمز إليه؟.

زهر التوليب أو كما تُسمى بـ السوسنة، مميزة من حيث الشكل تأخذ هيئة العمامة تتنوع ألوانها وأطوالها حسب نوعيتها، تتصف بتمتعها لفترة طويلة بنضارتها بعد قطفها،تحظى بهالة رومانسية شديدة لما تتمتع به من أناقة وجمال ترمز للحب والأناقة والصداقة، لكن لماذا زهر التوليب بالذات؟ من خلال النص وأحداثه التي تتعلق بقصة حب تجمع بين شابة جزائرية وكهل لبناني ثري، تجمع بينهما الأقدار في العديد من المحطات، يكشف القارئ سبب هذا الاختيار، على اعتبار أن زهرة التوليب من الزهور المنغلقة على ذاتها تلتف أوراقها حول نفسها فتغطي ما في داخلها في حياء وخجل كالمرأة التي تُحيط نفسها وقلبها ومشاعرها بهالة من الغموض خوفاً من انفضاح مشاعرها وهو ما ينطبق على البطلة التي هزمت البطل بمشاعرها الغامضة، ومادام الورد لغة القلب لأنها من القلب إلى القلب فهي لغة عالمية تفهمها جميع الأعراق والألسن والألوان...فالزهور لغة إنسانية تجمع ولا تفرق، وعلى هذا الأساس عبرت زهرة التوليب كنسق دلالي على مجريات الأحداث وتأزمها ومسار الشخصيات في تفاعلها مع بعضها البعض، لتمثل الإطار النفسي والوجداني لشخصية البطلة وتجسد رؤية البطل"طلال"لحبيبته البطلة الذي تتنازع بداخله اتجاهها مشاعر متناقضة بين حب وإنكار، كما جسد اللون الأرجواني أو الأسود دلالات عديدة لها إسقاطات مختلفة في النص، منها ما يُشير إلى عنوان الرواية بشكل مباشر **الأسود يليق بك**، هذا اللون الذي كان سبباً في بداية قصة حب ساحرة بين البطلين، لتتعلق أحداث الرواية بهذا اللون على وجه التحديد، حيث تسمى زهرة التوليب بـ:"ملكة الليل"[1] وفيما يبدو هناك علاقة بين هذا اللون وتسمية التوليب بملكة الليل وشخصية الرواية **هالة** التي تحترف الغناء الطربي وتُحي الليالي الملاح بصوتها الشجي، الذي أسر شخصية **طلال** الكهل ذات سهرة ليلية على شاشة التلفاز لتأسره كملكة تلبس السواد وتتشح به تشبه زهر التوليب أو ملكة الليل زد على ذلك تتقاسم البطلة العديد من القواسم المشتركة مع زهرة التوليب لعل أهمها الخجل الذي طبع شخصية **هالة** ذات الأصول الجزائرية التي رغم دخولها عالم الفن والشهرة لكنها ظلت تحتفظ بحيائها واحتشامها (لباسها محتشم، أداء أغاني هادفة، إحياء حفلات عامة) ضمن هذا الوسط الصاخب، تشبه "زهرة الحب الخجولة"[2] تنكمش عند لمسها بالأيدي كأنها عذراء أخجلتها النظرات، وهذا ما يُدركه القارئ من خلال التعرف على شخصية **هالة** الخجولة رغم تظاهرها بقوة الشخصية، لكنها

[1]- Voir - f.zira3a.net/t30596 .
[2]- voir – tha7kat-b.net/ vb.threed 84237/

عذراء المشاعر والجسد، بكرٌ رغم تهافت المعجبين عليها تصدهم بكل أنفة وكبرياء وهذا ما جعل **هالة** شخصية مميزة ونادرة، وفي ذلك تتقاطع مع ندرة زهرة التوليب ذات اللون الأسود والذي يعتبر "أندر أنواع التوليب"[1] وذلك يتطابق مع شخصية **هالة** التي برزت خلال أحداث الرواية كأنثى نادر وجودها في هذا الزمن، الذي تُكسر رياحه جميع السنابل التي تمتد قامتها بكبرياء وعزة، وعلى هذا الأساس لم يكن اختيار زهر التوليب الأسود كصورة للغلاف اعتباطياً،بل عن قصد لتحقيق المعنى والسياق المطلوب التعبير عنه فألوان التوليب عديدة بين حمراء وبيضاء وصفراء، لكن تم اختيار اللون الأرجواني لما له من دلالات تتعلق بجوهر النص الروائي ورؤية الروائية، ووفق ذلك تضمن زهر التوليب كنسق اشاري دال على صفحة الغلاف شخصية هالة التي تشبه زهر التوليب–ورد الخجل–في صفة الخجل، ولأنه زهر ينمو في موسم الربيع وهو عمر هالة التي تعيش ربيع عمرها مع رجل خريفي العمر يقف على أعتاب شتاء العمر،كما يُعدُّ زهر التوليب زهر الأثرياء والملوك دلالة على شخصية طلال الرجل الثري الذي تميز بالغطرسة وحب الامتلاك.

من خلال ما سبق، جاءت صورة غلاف رواية **الأسود يليق بكِ** متناغمة ومنسجمة مع العنوان، لتفتح نصاً أخر مُشتهى على صفحة الغلاف التي يُطيل القارئ أمامها التبصر والاستبصار لتحليل وتأويل هذه الصورة التي تبدو للوهلة الأولى مغلقة دلالياً، بالإضافة إلى ذلك لعبت باقة زهر التوليب دوراً هاماً في تصوير العوالم السردية التي تشمل حركة الأحداث ودور الشخصيات في ضبط إيقاعها وإلى ما ستؤول إليه، لترمز هذه الصورة إلى العديد من الدلالات، كرمز الأنوثة والحب والإخلاص والخجل وهي صفات لصيقة بالكيان الأنثوي دون غيرها، ويتكرس هذا الطابع الأنثوي من خلال تشكل الباقة من خمس ورود ملونة بالأرجواني المشوب بالسواد يتسلقن بالترتيب واحدة فوق الأخرى يضممن بعضهن بعض على غصن أخضر يرمز للحماية والألفة، تأخذ الجانب الأيمن من مساحة الغلاف الذي أخذ اللون الأبيض الذي يرمز للنقاء والصفاء، لتبرز هذه الباقة مائلة في حركة غنج ودلال أنثوية تُحاكي الجسد الأنثوي المعروف بليونته وانثناءاته الجسدية المثيرة ويُحاكي جسد المرأة الجزائرية المُلتف بسواد 'الملاّية' التي تلبسها المرأة في الشرق الجزائري تُحجبها عن عين الناظرين إليها، وإن كان هذا الحجب ما زادها إلا فتنة واشتهاء .

ومن الملفت بصرياً في هذه الصورة وجود خمس أزهار من زهر التوليب، لماذا يا ترى؟ لما لم يكن عددها ثلاث أو أربع فقط؟ في الحقيقة جمع عدد الأزهار مفارقة مع عدد الفصول الموسمية (الربيع ، الصيف ، الشتاء ، الخريف) أو كما أسمتها **أحلام مستغانمي** بالحركات التي جاء عددها أربعة، لتظل الوردة الخامسة بدون حركة أو لا تنتمي لعالم الرواية وفصولها، وحسب ما تشير إليه دلالة هذه الوردة المنفردة تظل الوردة الخامسة هي الحركة المؤجلة إلى حينْ أو حركة اللهفة التي لا تتم ولن تتم ويدل على ذلك شموخها وتفتحها،وكأنها الوردة الكاملة والناضجة بين الورود الأربعة التي تستدعي القطاف لِتَمتُّعِ بها، والانفتاح على الواقع والتعايش معه.

[1]- voir- vigergarden flower.blogspot.com/2010/07/blog-post-4214.html

على صعيد آخر وبعيداً عن الرسم والتشكيل ، تضمنت صورة غلاف رواية **نساء الريح**[1] للروائية الليبية **رزان نعيم المغربي**،لوحة فوتوغرافية مُعبرة لا يمكن إنكار تورطها في لعبة المعنى، فالصورة الفوتوغرافية **photographique** عبارة عن "خطاب تناظري خالي من السنن وغير قابل للتقطيع"[2] وشكل تعبيري وأيقوني دال تحمل تجسيداً لحكاية مصورة **Comice conte** لها مدلولات عديدة تستثير القارئ من خلال أسلوب تمثيلها عبر إطارها ومواضيعها ويقاعاتها وألوانها، رغم قيود واكراهات الآلة الفوتوغرافية التي لا يُعول عليها كمرجع تأويلي، تتسم بالصمت والحياد لتؤدي دوراً في تركيب العلامة وأدللة الخطاب البصري ليحتشد بدواعي الاحتمال والنسبية.

وقد ارتكزت الصورة الفوتوغرافية في غلاف رواية **نساء الريح** على خلفية زاخرة بتفاصيل وبنى واقعية تمثل منظراً للغروب على مشارف البحر الأبيض المتوسط الذي تطلُ عليه ليبيا مكان الأحداث، حيث اقتنص مصمم الغلاف أو الفاعل الفوتوغرافي هذه الصورة وقت غروب الشمس في أفولها وهي تغرق كرغيف خبز أو قرص ملتهب في مياه المتوسط لتذوب فيه وتأذن بشروق شمس غد جديد يحمل آمالاً جديدة، وما زاد هذه الصورة زخماً جمالياً التدرج اللوني الذي أخذ جميع ألوان الطيف الذي عم السماء بألوانه الحالمة التي يخامرها اللون البرتقالي الباهت الناتج عن إشعاع الشمس رغم بهتانها لتلقي بحمرة مُشعة على مياه بحر المتوسط والكتل الجبلية المترامية الأطراف هنا وهناك.

وفي هذا المنظر دلالة على بداية زمن الأسرار والحكايا–زمن شهرزاد القاصة–التي شغلت شهريار والمدينة بحكاياتها إيذاناً ببداية الزمن الليلي–زمناً للبوح والمتعة والفرح السري–، وما يُؤشر على ذلك وقوف الفتاة على حافة الشاطئ التي ترمز من خلال هيئتها الجسدية والنفسية لشخصيات الرواية التي غلب عليها العنصر النسوي ،فجاءت هيئة الفتاة في الصورة الفوتوغرافية غير معلومة الملامح معبأة بالسواد لا يبرز لون لباسها أو بشرتها تقف في حالة مُعبرة عن الحركة،التي تُبرز امتداد اليد اليمنى نحو الأعلى وامتشاق الخصر وعلو كعب الرجل اليمنى مع حركة اليد نفسها، ورفع الرجل اليسرى عالياً في حركة راقصة مفعمة بالحيوية والسعادة والرغبة في المغامرة على الرغم من عدم بروز ملامح هذه الفتاة النابضة بالحياة، وما يدل على حيويتها شعرها المتدلي على كتفيها بأطرافه القصيرة وفستانها القصير بدون أكمام وياقته الرفيعة تقف حافية القدمين على رمل الشاطئ، ومن خلال هذا الشكل أو الجسد الذي أبرزته الصورة الفوتوغرافية يشير إلى طلب الحرية والالتفاف حولها لتحوم كالفراشة بألقها وعبقها حول مدائن الأمل والسعادة،وذلك ما جعل مصمم الغلاف يؤكد على فاعلية جسد الفتاة رغم عدم وضوح هويته ليشير من خلال هذا الغموض إلى أن نموذج الفتاة هو نموذج لكل النساء الباحثات عن الحرية والخلاص دون تحديد لأعمارهن وثقافتهن، لأن الحرية ديدن كل امرأة ترجو الخلاص من أسر الواقع وموبقاته.

[1]– رزان نعيم المغربي، نساء الريح–رواية–، ثقافة للنشر والتوزيع، دبي منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

[2]– أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة "المنطق السيميائي وجبر العلامات"، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 2005م، ص 145.

في ضوء هذا، يمكنُ القول أن الصورة الفوتوغرافية في رواية **نساء الريح** رغم طابعها الآلي واشتراطاتها الحرفية التي تعكس الواقع كما هو بالضبط، لكنها كمادة بصرية تحمل رسالة ذات معنى لها علاقة بالسياق النصي متجاوزة اطارها الشكلي الصرف لتتعلق بموضوع يحوي العمل ويُعبر عنه لتتحول الصورة الفوتوغرافية إلى صورة سردية تتميز بالكثافة الرمزية والاشارية التي تُشير إلى سُنن وشفرات ثقافية وفكرية مُوازية لدلالات المعطى اللفظي المتمثل في موضوع الحرية الذي تبحث عنه المرأة في كل زمان ومكان،إذ لا يتمكن القارئ للنص الوصول إلى علاقة المرأة بالحرية في الأوطان المغاربية إلا بمعاينة أو مشاهدة الصورة التي يتمحور عليها الخطاب الغلافي لرواية **نساء الريح لرزان نعيم المغربي**، لذلك جاءت الصورة الفوتوغرافية هنا لتمكن القارئ من ترجيح وتمثيل بعض الدلالات اللفظية التي تنقل الصورة من طابعها الأيقوني البحت إلى أبعاد دلالية وإيحائية أخرى تنقل الصورة من البعد الواقعي إلى تصور آخر يُثير المتلقي من خلال الطاقة الإيحائية التي تختزنها الصورة الفوتوغرافية تستدعي الربط بين الشكل والمضمون ، للكشف عن كينونة النص ومقاصده.

من خلال ما ورد سابقاً تبين لنا أن الصورة المصاحبة عبارة عن لغة واصفة **Descripteur de langue** على اختلاف تنوعاتها وأصنافها الشكلية والوظيفية والتقنية والجمالية التي تضمنتها أغلفة الروايات النسوية المغاربية بين:

- صورة تشكيلية (تجريدية- انطباعية- تعبيرية).
- صورة تجسيدية تجسيمية (منحوتات - تماثيل).
- صورة فوتوغرافية (تشخيصية- جرافيك Graphique- فوتوشوب Photoshop).

جاء ليعبر عن وجهات نظر مختلفة عند الروائيات المغاربيات، من خلال التوجيه المباشر أو غير المباشر لـ مصمم الغلاف ودور النشر لتضع هذه الأطراف جميعاً في حُسبانها القارئ، من خلال محاولة إثارته بصرياً ودفعه إلى البحث عن "معنى المعنى" في متاهة الصورة التي مهما تنوعت نماذجها الشكلية (تشكيل-تجسيد-فوتوغراف)، تنزع إلى تشتيت المسار الدلالي عند القارئ وتوليد المتعة الجمالية من خلال شحن الصورة بأبعاد فرجوية بصرية تحقق اللذة يزيد شبقها انفتاح الصورة على آفاق تأويلية واسعة تجد لها أصداء في تفسير مضمون النص والولوج إليه.

وعلى هذا الأساس همنا كباحثين الإجابة عن بعض التساؤلات التي طُرحت في التمهيد لهذا العنصر المتعلق بالصورة المصاحبة في الرواية النسوية المغاربية، وحصرها كنتائج تحدو بالدراسة إلى تحديد خصوصية الخطاب الروائي النسوي المغاربي، إذ جاءت أغلب الصور المصاحبة للروايات ذات بُعد حداثي معاصر مُرتبط بالثورة التكنولوجية التي مسَّتْ عالم الطباعة والنشر، فكما لاحظنا حاولت أغلب الأغلفة من خلال صورها الابتعاد عن النمط التقليدي الذي يُحاول محاكاة النص وتفسيره على نحو ما، بل انفتحت أغلب الروائيات على هذا المجال التقني ليكون نافذة جمالية مفتوحة على استثمار مجموعة من المواد البصرية التي تخدم النص الروائي دون أن ترتبط به ارتباطاً مباشراً يُعفي القارئ من الدخول في لعبة المعنى واستشراف دلالات مستغلقة تعزوها القراءة التأويلية الفاحصة، التي تُضيء عتمة

المعنى ويُجلي الغموض وتستحضر القيم الغائبة عن الصورة بغياب التبئير **focalisation**، ليتبين لنا أنَّ مجمل صور الأغلفة حاولت أن تؤدي وظائف عدَّة منها:

– الوظيفة الجمالية – الوظيفة التأثيرية – الوظيفة الاختزالية– الوظيفة التعريفية – الوظيفة النوستالجية.

لكن يظل السؤال الأهم الذي ينبغي الإجابة عنه من يختار صورة الغلاف؟ هل هي الروائية التي تملك تصور كامل حول عملها الروائي على المستويين الداخلي والخارجي ولها الكلمة العليا في إخراج وأسلبة هذا العمل بما تطبعه بشخصيتها وفكرها وكيانها الثقافي أم هي دُور النشر التي تحاول أن تمارس سياستها على المؤلفة ونصها سواء كانت هذه السياسة ذات طابع تجاري تسويقي أم فني جمالي يُكمل توجه النص ودواعيه؟ .

بدَّى لنا من خلال ما عايناه في تحليلنا لأغلب الصور الغلافية للروايات النسوية المغاربية تأرجح اختيار الصورة بين كفتين (الروائية– دار النشر / المصمم)، وهذا بدوره يترك باب الأسئلة مُشرعاً حول علاقة المؤلفة بدار النشر، هل هي علاقة تكامل بين خالق النص ومكمل لهذا الخلق من خلال تقديمه للقارئ في حُلة فنية جمالية تصنع من النص خطاب بصرياً ومعرفياً يأمل القارئ في إنجاز دلالته ومعانيه، أم أنها علاقة اختلاف أساسها البراغماتية التي ترى في الروائية ونصها استثمار تجاري لتسويق سلعة وترويجها في سوق الاستهلاك دون مُراعاة المعايير الفنية والجمالية التي تظل أساس العمل وجوهره؟، ومن خلال ما لاحظناه، تقع الرواية النسوية المغاربية في أغلبها بين هذين الطرفين وذلك في اختيار صور الغلاف، إذ عبرت بعض الصور بشكل موازٍ لما تضمنه النص لتعكسه بطريقة ما، لكن هناك بعض الصور التي لا نُنكر ابتعادها عن ما تضمنهُ النص إما إمعاناً في الغموض والإلغاز، أو أنها جاءت بعيدة عن سياقها النصي لتُلبي دواعي نشرية ترويجية بحتة.

ومن هنا نتساءل ما علاقة الروائية المغاربية بالهيئة الناشرة؟ هل هي علاقة انسجام وتكامل أم علاقة التباس وتصادمْ؟ جواب هذا السؤال سنحاول استخلاصه من خلال ما ستتناوله في العنصر الموالي، الذي يُسلط الضوء حول دُور الهيئة الناشرة في صناعة الرواية النسوية المغاربية وإرساء معالم الخطاب النسوي، من خلال دعم القيم الشكلية والمضمونية الممثلة لهذا الخطاب والمروجة له عند القارئ فيما إذا كان هذا التمثيل يتم في تعاون ثقافي أم تعاون تجاري تسويقي يتم فيه اقتناص العطاء الفكري للمؤلف لتبديده وتحويله إلى مجرد استثمار يدر الربح على الناشر ويضع الروائية في حرجٍ مع القارئ.

1-1-3- الهيئة الناشرة (الناشر– دار النشر):

لا يَخفى على صانعي ومُتابعي المشهد الأدبي والثقافي المغاربي تنوع أشكال وسائل النشر التي تُحاول النهوض بالكتاب المغاربي وإرساء أدبيات ترويجه رغم حداثة عهد الناشرين والموزعين بتجربة النشر وحركته مقارنة بدور نشر عربية وأوربية أخرى، والدليل على ذلك قلة دور النشر التي تعتبر من أبرز التحديات والـمُعيقات التي يُواجهها الكتاب العربي بشكل عام والمغاربي بشكل خاص، زِد على ذلك إشكالية تدني نسبة القراءة أو المقروئية لأسباب عديدة لعلَّ أهمها غلاء سعر الكتاب أو مشاكل تتعلق بصناعة الكتاب وتسويقه سببها انبطاح الهيئات الثقافية والحكومية وانسحابها من مسؤولياتها المنوطة بها، أو ميل القارئ المعاصر نحو الثراء المادي والاجتماعي على حساب الثراء الثقافي

والفكري، وهذه العقبات في حقيقتها لها دور مباشر في توجيه عملية النشر وتطويرها التي تظل أسيرة ثالوث الكتاب بين (الناشر–المؤلف–القارئ)،تلعب هذه الأطراف أدوراً مشتركة فيما بينها،لأن لكل منها أهداف تسعى إلى تحقيقها والانسجام بينها ما يدفع إلى اتساع مجال صناعة الكتاب العربي ورواجه،وقد يؤدي عكس ذلك إلى انحساره وضُعفه.

وعلى هذا الأساس تعاني دور النشر العديد من المشاكل قد نحصرها في "عدم وجود الوعي القرائي، وافتقار مؤسسات النشر إلى النظم الإدارية والمالية المرنة، ونُقص في الكوادر الفنية، وضُعف في وسائل الإعلام وعدم وجود شبكات لبيع الكتب وارتفاع في تكاليف مواد الطباعة، والقيود المالية والجُمركية"[1] التي تُثبط حركة النشر العربي وتفرض عليها قيوداً ومُحبطات تُلقي بظلالها على الأفق الإبداعي عند المؤلف، والأفق الاستثماري عند الناشر، والأفق الجمالي عند القارئ الذي يحاول هذا الأخير أن يلتقي أفقه بأفق المبدع كي لا تكون القراءة أو المطالعة مجرد "استهلاكاً لمادة مطبوعة تأخذ شكل الكتاب" [2]، الذي يقع في خانة الاستهلاك كمادة سلعية توزع تجارياً وتخضع لقانوني العرض والطلب، ليصبح الكتاب وفق هذا المنظور "موضوعاً مادياً وليس وسيلة تبادل ثقافي"[3] ليكرس هذا الوضع واقع أدبي يرى في الكتابة "مهنة رابعة، تمارس في إطار النظم الاقتصادية ولذلك كان الكتاب عبارة عن إنتاج مصنوع، يُوزع تجارياً و يخضع للعرض والطلب، أما القراء فهم المستهلكون"[4]لمادة أدبية قد تخضع في عملية نشرها لاعتبارات فنية وأخرى مادية تتبنى التوجه التجاري للنشر لتبدو "عملية فيها الكثير من التعهر، أو بيع الجسد على حد قول "**بلوت**" كما يرى **اسكاربيت**"[5]، وفي ذلك جناية تلحق بقيمة الجمال والفن والأدب لتحقيق النفع المادي والتجاري.

لكن قد تقلب المعادلة رأساً على عقب من خلال تأثير الجمهور القارئ على الناشر في صناعة الكتاب حيث تفرض "نوعية الجمهور الذي يُوجه إليه الكتاب هو الذي يفرض على الناشر تحديد مواصفات الطباعة والإصدار وعدد النسخ من جهة أولى، وتحديد مواصفاته التي تتعلق بمحتواه المنسجمة مع رغباته وميوله ونفسيته من جهة أخرى"[6].

وبحسب ذلك يفرض الجمهور من خلال الواقع الأدبي المحيط به أدبيات ومعطيات على الناشر في صناعة الكتاب وجُهوزيته؛ باعتبار أن الناشر في حقيقته ما هو إلا مجرد جمهور في صورته الأولية لأن "الناشر أو من ينوب عنه يتمثل جمهوراً معيناً فيختار المخطوط الملائم له، والتمثل يكون بحكمين حكم يُجاري ما يجب أن يرقى إليه هذا

---

[11]– يُنظر: عبد الله الشريف، معوقات حركة نشر الكتاب، الناشر العربي، 14 يونيو 1983م، ص99، نقلاً عن: فالح عبد الله آل ضرمان، الكتاب العربي بحث في قضايا نشره وتسويقه في المملكة العربية السعودية، مجلة مكتبة الملك فهد الوطنية، مج 18، ع2، رجب– ذو الحجة 1433هـ/مايو–نوفمبر، 2012م، ص73، 74.

[2]– قصي الحسين،سوسيولوجية الأدب دراسة الواقعة الأدبية على ضوء علم الاجتماع،دار البحار،دار مكتبة الهلال، بيروت، د ط، 2009م، ص256.

[3]– المرجع نفسه، ص 254.

[4]– المرجع نفسه، ص 251.

[5]– المرجع نفسه، ص 264.

[6]– المرجع نفسه، ص 267.

الذوق"[1]،هذا الذوق الذي تُبلوره مجموعة من العوامل القارئ والناقد هذا الأخير الذي" لا يُحبه المؤلفون، ويخشاه الناشرون"[2]،لما له من"تأثير على المجموعة المستهلكة، لأن اختياره للكتاب ذو معنى،إن كان سلباً أو إيجاباً، والناشر برأي **اسكاربيت**، يعول اليوم على النقد قبل اعتماده أية مخطوطة للطباعة والنشر، لأنه يريد تكوين فريق من القارئين هم بنظره نموذج مصغر لجمهور قرائه النظري الذي يبني عليه اختياره"[3]، لذلك عمدَّ الناشر إلى إدراج بعض المقدمات النقدية في غلاف الكتاب على وجه التهميش للعمل أو استحسانهِ ليقطع الناشر على القارئ أشواطاً كي لا يقع في مأزق الاختيار والإقبال على العمل أو العزوف عنه، من هذا المنطلق فإن" الناشر يستعين بناقد أدبي له قراءه، فيوكل إليه أمر الحديث والإعلان عنه في زاوية من زوايا الدوريات"[4]، وفي أغلب الأحيان لا يهم " ألا يكون المقال ايجابياً، فالمهم أن يحكي عن الكتاب، وتقريظ الكتاب، كما تهميشه يبقى مفيداً"[5].

وقد يشترك الناشر مع الناقد في هذه السلطة، ليأخذ الناشر حيزاً فيها وذلك من خلال كلمة التصلية(كلمة الناشر) **le prière d'insérer**[6]، التي تعتبر إحدى "خصوصيات المناص المعاصر..لا تتعلق فقط بالنقد...نعرفها: كل مطبوع حامل لمؤشرات العمل...بعبارات أخرى، نجدها في نص موجز (عادة ما يأتي من نصف صفحة إلى صفحة) يصفُ من خلال خلاصة أو أية وسيلة كانت، وبكيفية غالباً ما تكون ذات قيمة، يصف إذاً العمل وهو راعيه"[7] الذي يقدمهُ في شكل مشروع ثقافي وفكري استثماري جاهز، تغلب عليه أحياناً رؤية الناشر واختياره الذي يصنع الأدب"[8]، لكن هل من الممكن أن يصنع اختيار الناشر أدباً ؟! وما وجه هذه الصناعة وأثرها في الأدب، سواء كان بالإيجاب أو بالسلب؟.

في حدود هذه العلاقة، يهمنا في بحثنا هذا الوقوف على دور الهيئة الناشرة في صناعة الرواية النسوية المغاربية واستقطاب تصورها ومساعيها حول تبني هذا الأفق الكتابي الذي يتميز بخصوصيته وفرادة قُراءه ومُتلقيه، لنفتح باب الأسئلة مُشرعاً حول:

- حضور الهيئة الناشرة على المستوى الطباعي في صفحة الغلاف .
- الوقوف على آثار الهيئة الناشرة في صناعة الكتاب المغاربي والتماس خططها الإستراتجية في تطوير هذه الصناعة التي تتعلق بالنص الروائي النسوي .
- تحديد المسؤولية التي تقع على الهيئة الناشرة في إخراج العمل فنياً وجمالياً.

---

[1]- المرجع السابق، ص 266.

[2]- روبير اسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، ترجمة: آمال أنطوان عويدات، عويدات للنشر والطباعة، بيروت لبنان، ط3، 1999م، ص 120.

[3]- قصي الحسين، سوسيولوجية الأدب دراسة الواقعة الأدبية على ضوء علم الاجتماع، ص 270.

[4]- المرجع نفسه، ص 267.

[5]- روبير اسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، ص 104.

[6]- ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيات من النص إلى المناص)،تقديم:سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008م، ص 90.

[7]- G.Genette,Seuils,collpoetique,ed seuil,1ed, paris, 1987,P.P107.108.

[8]- ينظر: قصي الحسين ، سوسيولوجية الأدب دراسة الواقعة الأدبية على ضوء علم الاجتماع، ص 269.

- التماس المنطق الذي يحكم عملية الطبع والنشر والتوزيع فيما إذا كانت تتأرجح بين المنطق التجاري أو المبادرة الثقافية.

هذه المحاور وغيرها تضع بحثنا أمام تساؤلات وإشكاليات كبرى،تحذو بنا إلى الإجابة عنها من خلال معاينة نماذجنا الروائية التي نطرح من خلال كل رواية نموذج مختلف عن الآخر، وبحسب ذلك نحاول تطويق هذه الدراسة بجملة من الأسئلة التي تستدعي منا الإحاطة بها في معاينة الرواية المغاربية ضمن الواقع الأدبي والاستهلاك الأدبي وطريقة توزي:

– إلى أي مدى وُفقت الهيئة الناشرة في تقديم الرواية النسوية المغاربية مُراعية خصوصياتها والموضوعات التي تتناولها، ترى هل استجابت لرؤى الروائية وتصوراتها لعملها الإبداعي؟.

– وفق ذلك، ما السياسة التي تتبناها الهيئة الناشرة مع الرواية النسوية المغاربية سياسة فن أم سلعة يُرجى منها الربح أو الخسارة لتتجلى هذه السياسة من خلال نوعية الورق، وتوزيع المصاحبات النصية وطريقة الإشهار ونمط الترويج للنص؟ ارتقاءً بالنص النسوي المغاربي أو إسهاماً في انحساره؟.وبحسب هذه السياسة:

– هل هناك علاقة قائمة تربط الناشر بالمؤلفة؟ ما نوعها؟ هل يدعمها لتكون شريكاً فاعلاً في الإخراج الفني للعمل أم أنه يفرض عليها حجراً يتجلى في طريقة تصميم الغلاف واختيار الصورة المصاحبة، وتوزيع الأشكال والألوان والزوايا، وتموضع المعطيات الأساسية كالعنوان وإسم الروائية ؟ وبين الشراكة والحَجر، نتساءل

– هل نجحت دور النشر في تمثيل النص النسوي والانفتاح على آفاقه الموضوعية والفنية، وتقديمه للقارئ العربي والمغاربي الذي يبحث عن الفرادة والتميز وكمعيار في اقتناء العمل الأدبي بعيداً عن المجانية ويظل السؤال الأهم.

– لماذا تتجه أغلب الروائيات المغاربيات إلى النشر في دُور مختلفة: **دور نشر غربية، عربية، وطنية (محلية)، أو دور نشر خاصة ذات تمويل ذاتي من طرف الروائية**، ما دلالة لجوء الروائية إلى النشر عربياً دون النشر مغاربياً.

– ما الأسباب المؤدية إلى ذلك وما الحيثيات الناتجة عن هذا التوجه؟، ما دلالة حضور الهيئة الناشرة أو غيابها طباعياً على صفحة الغلاف؟ وهل تعاني الرواية النسوية المغاربية إعاقة الرقابة وحرية النشر أم العكس؟.

وللوقوف على ما يُفسر هذه الظواهر، نتناول رواية **الرحيل نحو الشمس** لـ**خديجة حمدي**، نلاحظ على مستوى هذه الرواية عدم وجود الهيئة الناشرة (اسم دار النشر وشعارها)[1]، فخلا الغلاف من أي معلومات تُحيل إلى ذلك وهذا بقدر ما يطرح التساؤل حول هذا الغياب في طباعة معلومات حول الهيئة الناشرة وسبب ذلك؟بقدر ما يضع القارئ في حالة فضول أو شد انتباه إلى معرفة هوية الهيئة الناشرة لهذا العمل والبحث عنه، فالقارئ لم يعتدْ عدم ظهور الهيئة على الغلاف أو ما يُشير إليها من مُلحقات كالشعار...، فهذا الإجراء مُغاير لعاداته القرائية في تلقي العمل الأدبي، وعدم ظهور الهيئة الناشرة بقدر ما فتح على القارئ مجالاً للغموض بقدر ما هو أيضاً قد شدَّ القارئ للبحث بشغف على الهيئة الناشرة التي قامت برعاية هذا العمل الروائي الذي ينتمي لأول تجربة نسوية في الرواية

[1]– تجدر الإشارة إلى أن رواية "نخب الحياة" لآمال مختار غاب على مستوى غلافها الأمامي أو الخلفي الهيئة الناشرة ولم ترد أي إشارة دالة عليها بأي شكل من الأشكال.

النسوية الصحراوية، وما يستحضره القارئ من ظروف تعيشها هذه المنطقة ومحاولة التعايش بالانصراف نحو عوالم الإبداع يؤكد ذلك كلمة الناشر **كلمة التصلية prière d'insérer**، لينتقل القارئ باحثاً عن الهيئة الناشرة في صفحة العنوان الداخلية ليجد أن الناشر عربي **دار المنهل اللبناني** وليس مغاربي محلي، لكن لماذا يا تُرى لجأت الروائية إلى النشر الخارجي؟لماذا لم تلجأ أو تستعين بدور نشر مغاربية (جزائرية، تونسية، مغربية) على سبيل المثال لماذا جاءت دائرة النشر خارج دائرتها المكانية؟ هل سعياً منها للبحث عن دائرة قرائية أوسع، أم البحث عن الجودة في إخراج العمل الأدبي إخراجا أنيقاً ومنسجماً يجذب القارئ ويُعطيه انطباعاً بجمالية العمل الذي بين يديه ومحاولة بلوغه مكمناً لديه؟.

والحق يُقال أن هدف الروائية كان واضحاً في اختيار النشر والتوزيع الخارجي، لرفع نسبة الإقبال على روايتها وتنويع قراءها الذين يتجاوزون الدائرة المكانية المحلية إلى دوائر أوسع، وفي هذه الرواية تحضر الهيئة الناشرة بشكل غير مباشر من خلال كلمة التصلية في صفحة الغلاف الخلفية، والتي جاءت في أربع وعشرون (24) سطراً، لتحتل مساحة الفضاء الخلفي تقريباً بكامله تتموضع يسارها صورة للمؤلفة **خديجة حمدي عبد الله** باسمها الكامل الذي يُنسب آخر إسم لزوجها رئيس الصحراء الغربية، و قد تضمنت كلمة الناشر أو التصلية العديد من المضامين التي تمثلت في:

1- السيرة الذاتية و الأدبية للروائية – تعريفاً بها عند القارئ – .

2- التنويه بأهمية إصدار هذه الرواية التي تُعد أول التجارب الروائية النسوية في الصحراء الغربية لوضع القارئ في السياق الأدبي والإبداعي للعمل الروائي.

3- الإحاطة بظروف العملية الإبداعية عند الروائية من خلال الإلمام بالبيئة الزمكانية التي احتوت العمل الأدبي وأثرت فيه، باعتبار هذه الذرائع المعرفية موجهة للنقد أو الخطاب النقدي في تناول عملها وتحليله .

4- ضمت كلمة الناشر تصديرا نقديا سابقا للمجموعة القصصية الخاصة بالروائية "مرافئ الحلم" بقلم الروائي الجزائري واسيني الأعرج مُثنياً على خصوصية وجمالية هذه التجربة ليتوج الناشر هذه المقدمة بكلمة صادرة في حق الروائية من روائي بثقل وقامة **واسيني الأعرج** الأدبية.

من خلال ما سبق، يبدو لنا أن الناشر حاول تقديم الرؤية الفنية التي حملها نصها الروائي، وقد تجلى ذلك في الإخراج الفني للرواية (**الغلاف،الألوان،الصورة المصاحبة،التشكيلات الخطية للمصاحبات النصية وأسلوب توزيعها**) بينما نُميز في رواية **حشائش الأفيون** حضور الهيئة الناشرة من خلال صفحة الغلاف الأولى، وذلك في توظيف العلامة التجارية كإشارة دالة على حضورها وتموضعها أسفل الغلاف بشكل بارز دون استيفاء للمعلومات الكاملة الخاصة بمكان وعنوان الهيئة الناشرة، والتي ترد كاملة في الجزء السفلي للغلاف الخلفي للرواية، من خلال وضعها في إطار ملون خاص وبارز يساهم لون الغلاف الداكن في إجلاءها، وكما يبدو لنا من خلال المعلومات الخاصة بالهيئة الناشرة انتسابها لدور النشر العربية (أردنية)، وهو اختيار تمَّ فيما يبدو عن قصد من طرف الروائية التي

هدفت إلى نشر تجربتها الروائية النسوية الأولى وكأول روائية موريتانية لها سبق الكتابة في هذا اللون الأدبي، فلم يكن عليها سوى النشر عربياً للأسباب التي ذكرناها آنفاً.

على صعيد آخر، لفت انتباهنا ظاهرة بصرية أخرى مُتعلقة بتعدد دور النشر في أسلوب طبع ونشر الأعمال التي تقع تحت حيازتها ومسؤوليتها في نشرها ومتابعة ترويجها، حيث نُميز في الرواية الواحدة وجود نشر ثنائي وثلاثي لدور نشر مختلفة تشترك في رعاية العمل الأدبي وإخراجه، لكن الغالب على هذه الدُور هويتها العربية التي تُشارك دُور نشر مغاربية محلية في نشر أعمال الروائيات المغاربيات، ونضرب أمثلة توضح ذلك، من خلال بعض عناوين الروايات التي تمَّ نشرها بالاشتراك:

- **النشر الثنائي** :

1- رواية **نساء الريح** لـ **رزان نعيم المغربي** (ثقافة للنشر والتوزيع أبوظبي، منشورات الاختلاف الجزائر) .

2- رواية **أحلام مدينة لفريدة إبراهيم**، ورواية أهداب الخشية عزفاً على أشواق افتراضية لـ **منى بشلم** (منشورات ضفاف، بيروت-منشورات الاختلاف، الجزائر).

3- رواية **نادي الصنوبر** لـ **ربيعة جلطي** (منشورات الاختلاف، الجزائر-الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان).

- **النشر الثلاثي**:

- رواية **الأخرس والحكاية** لـ **زوليخا موساوي الأخضري** (دار النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا- محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق-الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، الجزائر).

كما نلاحظ أعلاه، جاءت أغلب الروايات من حيث النشر مشترك جمع بين دور نشر عربية ونشر محلية- جزائرية أو مغربية أو تونسية-، وهذا يدعونا إلى التساؤل مع مراعاة الواقع الأدبي ووضع الطباعة والنشر وتطورهما في البلدان المغاربية على اختلافها، لماذا لا يقتصر النشر على دور النشر المحليّة أو المغاربية رغم الانتشار الواسع لهذه الدُور ومحاولتها تبني أغلب النصوص النسوية؟، لماذا تحاول الروائية المغاربية وضع دور النشر المحلية في الهامش. هل لأن هناك أزمة ثقة بين المؤلفة ودار النشر المحلية؟ أم ترغب في امتداد دائرة النشر واتساعها من خلال النشر والتوزيع عربياً لاستقطاب قُراء أكثر؟ما المرجو من دور النشر الوطنية في تبني استراتجيات وخطط لخلق واقع بديل من خلال الاهتمام بالمؤلف وحقوقه وبصناعة الكتاب وما يتعلق به من طبع ونشر وتوزيع؟.

إذاً لا يمكننا إنكار وجود أزمة حقيقية بين المؤلفة والناشر المحلي، والدليل على ذلك عدد الروايات المنشورة عربياً – خارجياً - يصل عددها-الروايات التي هي قيد دراستنا-أكثر من خمسة عشر(15) رواية، وهو عدد ليس بالقليل البتة ليكون النشر في أغلبه عربياً بالاشتراك مع دور نشر وطنية، وإن كان ذلك قد يجد لدينا بعض المبررات لعلنا نعزو أغلبها إلى ظروف كل بلد مغاربي وطبيعة صناعة الكتاب فيه من حيث الوجود والتطور، وظروف نشره وتوزيعه، فعلى سبيل المثال لا نُميز من بين الروايات النسوية الليبية انتماءها من حيث الطبع والنشر لدور نشر ليبية فرواية **نساء الريح** تمَّ طبعها وتوزيعها عن طريق النشر المشترك **بين منشورات الاختلاف،الجزائر**- و**ثقافة للنشر والتوزيع، أبوظبي**، وقد نفسر ذلك حسبنا إلى حداثة هذه الصناعة في ليبيا وقلة دور النشر فيها، وهي أيضا نفس

الظروف التي تعيشها الرواية النسوية الصحروية والموريتانية التي تم طبع أغلب نصوصها خارجيا، أما الرواية الجزائرية فقد تمَّ نشر أغلب نصوصها في دور نشر مشتركة رغم انتشار العديد من دُور النشر الوطنية وانفتاح سياستها على مختلف النصوص النسوية وتبنيها لأغلبها ، أما الروايات التونسية فقد غلب عليها الطبع والنشر المحلي فلم يرد في أي رواية تونسية–قيد دراستنا–رعاية هيئة نشر خارجية، حيث تمَّ الطبع والنشر تونسياً من خلال(**دار سحر للنشر، تونس–دار نقوش عربية، تونس**)، وقد نعزو هذا الحصر في النشر المحلي للرواية التونسية إلى أصالة وعراقة التجربة التونسية في طباعة الكتاب ونشره،كما نُحيل ذلك–حسب تقديرنا–إلى ثوابت قانونية إلزامية تؤطر عملية الطبع والنشر في تونس، ويبقى ذلك مجرد رأي فقط.

إذاً على هذا الأساس، فإن عملية النشر الخارجي قد تحكمت فيها مجموعة من العوامل التي لا تقع على عاتق الناشر بقدر ما تقع على عاتق الروائية أيضاً التي تقع أسيرة واقعها الأدبي الخاص الذي تعيشه في بلدها من خلال الخضوع لـ:

- قلة دور الطبع والنشر في بلدها .
- عجز دُور الطبع والنشر على رعاية النص وتقديمه وفق المنظور الفكري والمعرفي الذي تطمح المؤلفة إلى تقديمه.
- قانون الطبع والنشر في بعض الدول المغاربية .

لكن قد لا نستطيع الجزم بشكل مباشر فيما إذا كانت الروائية المغاربية تُحبذ النشر عربياً لوجود أزمة ثقة بينها وبين الناشر المحلي، لأن الإجابة على هذا التساؤل في رأينا لا يتأتى إلا باستجواب جميع الروائيات المغاربيات ومعرفة رأيهن في ذلك، وهو ما لا نستطع تحقيقه لصعوبة الاتصال بأغلب الروائيات وإن كانت لنا بعض الشهادات التي سجلناها مع " **تربة بنت عمار وبسمة البوعبيدي**".[1]

غير أنه يبدو لنا أن الروائية المغاربية لها حق مشروع في النشر عربياً لتوسع الدائرة القرائية وتتخطى القارئ المحلي بعيداً عن الانحسار دونه،وبحسب ذلك هل وُفقت دُور النشر العربية أو المغاربية في تمثيل الخطاب النسوي وتمثلاته النصية، من خلال صناعة روائية تُراعي خصوصية النص الروائي النسوي، ويبرز ذلك في المنجز الغلافي من حيث اختيار الصورة المصاحبة والمعبرة عن واقع النص وانطباعاته، وكيفية توزيع المصاحبات النصية الأخرى على فضاء الغلاف، كما يتجلى أيضاً في تشكيل النص من حيث توزيع الفصول والوقفات والاهتمام بنظم البناء النصي. الحقيقة هذا السؤال يفتح له مجالاً آخر يتمثل فيما إذا كانت هذه الرعاية للهيئة الناشرة هي مجرد مبادرة للترويج والتسويق أو أنها مبادرة ثقافية فكرية تُعنى بتوجه كتابي خاص؟.

كما لفت نظرنا اعتماد دار النشر على رؤية واحدة في الإخراج الفني لبعض الروايات، وكأنها نماذج مكررة تشبه بعضها البعض دون اختلاف يفرضه أسلوب كل كاتبة في إصدار وإخراج نصها إلى الوجود، وهو ما يُسقط من حسابات دار النشر التي تقوم بطباعة بعض النصوص لمجموعة من الروائيات حتى تُبرز لنا وكأنها نص واحد لروائية

[1] – في اتصال مع الروائيتين عبر الهاتف بتاريخ2015/05/09م، أثبتتا أن هناك حرية في اختيار أغلفة رواياتهن 'وجهان في حياة رجل وموسم التأنيث' كما أكدتا على أن أغلب الروائيات لا يجدن في الغالب هذه الحرية مع الناشر في اختيار الغلاف المناسب لنصهن .

واحدة رغم اختلاف الرؤى والأفكار بينهن، ويعود ذلك إلى اعتمادهن على نسق واحد في الطبع والنشر لا يتغير بتغير الأسماء والنصوص،ولنضرب مثالاً على ذلك،**منشورات المركز الثقافي العربي** و**منشورات الاختلاف** و**ضفاف**، حيث نلمس من خلال هذه الدُور إتباع أسلوب موحد ومُكرر في طبع الروايات[1]، وهذا الأسلوب يتمثل في إخراج الخطاب الغلافي على نسق وإيقاع لا يتغير رغم الخصوصية التي تفرضها طبيعة النص وأسسه الجمالية التي تُميز بالضرورة نص عن آخر، لتبدو لنا الروايات شديدة الشبه ببعضها البعض وذلك من حيث اعتماد نفس الخط في كتابة العنوان واسم الروائية، والجنس الفني الذي ينتسب إليه النص دون تغيير يذكر أو يعكس توجهات النص تُثير في المتلقي قلق السؤال والرغبة في تحديد السياق النصي الذي يتبلور ضمنه محاور النص الكبرى. والدافع إلى إتباع نمط طباعي واحد عند دار النشر في طباعة النصوص الروائية، قد لا نجد له مُبرراً أو ما يُفسر هذا الإلزام- الذي يمكننا أن نصطلح عليه- بالإلزام الطباعي المشترك بين مختلف الروايات رغم ما يفرضه كل نص من خصوصية واختلاف.

وعلى هذا الأساس، لم تُفصح بعض النصوص الصادرة عن دور النشر هذه عن مستوياتها الدلالية،التي يرجو القارئ البحث عنها في خباء النص ومضمراته، بما يُوحي باستقلال كل نص عن ما عداه من النصوص الأخرى، وهذا ما يجب أن تُدركه أغلب دُور النشر التي تعتمد ذات الإستراتجية في إخراج العمل الفني كي لا يقع القارئ أمام نماذج روائية مكررة لا تعكس هوية أصحابها أو تُعبر عنهم،ولا تقع الروائية عند القارئ في خانة النسخ والتكرار الساذج.

وقد لا يكون لهذا الوضع تحديداً أيُّ تبرير عند بعض الروائيات المغاربيات اللاتي يختزن الطبع والنشر على مسؤوليتهن دون اللجوء إلى دُور الطباعة والنشر الأخرى، لأسباب عدة لعل أهمها ما أشرنا إليه في البحث عن حرية النشر واستقلالية القرار في نظير حرية الفكر الذي ترنو إليه كل روائية وتحاول رصده وإرساءه عبر توظيف نصي لغوي يحمل مدلولات قصدية.

وفي هذا المجال نرصدُ تجربة الروائية **أحلام مستغانمي**، التي احتفى بكتاباتها العديد من دُور النشر لتتعدد الطبعات وتتكرر[2]:

- **رواية " ذاكرة الجسد " حوالي أربع و ثلاثون (34) طبعة.**
- **رواية " فوضى الحواس" حوالي عشر (10) طبعات.**
- **رواية " عابر سرير " حوالي ثماني (8) طبعات.**
- **رواية " الأسود يليق بك " حوالي ست (6) طبعات.**

بالمقابل لا يعني قلة تعدد الطبعات للروايات الأخرى التي هي- قيد دراستنا- دلالة على رداءتها أو أنها دون المستوى بل يرتبط ذلك أحياناً بأسباب مختلفة منها:

[1]-عناوين الروايات التي قامت دار نشر الاختلاف بطبعها " أحلام مدينة لفريدة إبراهيم و أهداب الخشية لمنى بشلم ونادي الصنوبر لربيعة جلطي....الخ

[2]- تمَّ تحديد عدد طبعات الروايات حسب تاريخ آخر إصدار لكل رواية.

– معوقات التسويق التي تتعلق بأسباب واقعية أمنية كفترة الربيع العربي في بعض البلدان العربية والمغاربية (كالجماهيرية الليبية التي لم نشهد لها إصدارات أو نشر لروائيات لأسباب أمنية).

– أضف إلى ذلك عدم استقرار الكثير من الأسواق المستهلكة للكتاب العربي قبل الربيع العربي، مثل: مصر اليمن، سوريا، العراق، وهذا بدوره أثر على حجم المبيعات لتتقهقر بنسبة 50% أو أقل[1].

– ارتباط واقع القراءة في بعض البلدان كموريتانيا التي لا يميلُ القارئ الموريتاني للسرد لطبيعته الشغوفة بالشعر.

من جهة أخرى، استقطبت روايات **أحلام مستغانمي** دُور نشر كثيرة أبدت اهتمامها برعاية مؤلفاتها– طباعة ونشراً وتوزيعاً–، منها:

– دار موفم للنشر، الجزائر –منشوراتANEP، الجزائر–دار الآداب،بيروت–دار نوفل دمغة الناشر هاشيت أنطوان، بيروت.

ورغم تعدد دُور النشر الراعية لأعمالها، إلا أنَّ الروائية **أحلام مستغانمي** اختارت أن تكون الراعية الأولى لنشر أعمالها من خلال منشورات **أحلام مستغانمي** التي أسستها حديثاً وتحمل اسمها لتساهم في ترسيخ ميثاق يُؤسس لنشر عربي يتبوأ مكانة مرموقة في تحقيق العملية الثقافية لتعبيد الطريق نحو مجتمع قارئ،وفق ذلك قد نعزو تأسيسها لدار نشر خاصة بها رغبتها في تحقيق حريتها الإبداعية بما يكفل لها عدم تسلط مقص الرقيب عليها،وحفاظاً على حقوق الملكية الفكرية ، وبعثاً لرؤيتها المرجوة في إخراج نصها وفق منظورها الخاص.

تأسيساً على ما سبق، نستخلص الآتي:

1– تتميز الرواية النسوية المغاربية بالهجرة الاضطرارية إلى دور النشر العربية فرضتها عوامل ذاتية وموضوعية حملت المؤلفة المغاربية على طرق أبواب النشر العربي لإصدار إبداعاتها، وإن كان هناك من يراه ميزة ايجابية المرجو منها توطيد التبادل الثقافي بين القطرين المغاربي والعربي، وكسراً أيضاً للمألوف الذي اعتاده القارئ العربي على أن الكتاب المغاربي (دراسات نقدية وفكرية)، من خلال ترجمة هذا الفكر وتقريبه للقارئ، وبذلك يجب أن يقرأ له الروايات أو يتعرف على المنتج السردي المغاربي الذي يتميز بنكهة التجريب الطاغية على طابعه العام، في مقابل ما تَعودهُ من أعمال سردية كلاسيكية عربية .رغم ذلك تظل الروائية المغاربية حريصة على أن يصل عملها إلى مختلف الأقطار المغاربية قبل العربية، لأن هذه الجغرافيات تظل الحاضن الأول لأعمالها ومرجعيتها الاجتماعية التي تستمدُ منها دوافعها الإبداعية كما يمكنُ أن نعزو لجوء المؤلفة لدور النشر العربية– المشرقية – بدافع البحث عن جودة الطباعة وجماليات الإصدار الفني، وضمان حقوق المؤلفة الفكرية التي تُساهم في الحفاظ على العائد المادي والمعنوي لها، أضف إلى ذلك تميز دور النشر العربية بقدرتها الكبيرة على توزيع الكتاب في أقصى تخوم العالم العربي، كما يحذو بالبعض الرغبة في كسر قاعدة "هذه بضاعتنا ردت إلينا" بل إنها بضاعة مُجزاة ومختلفة وجديرة بالاهتمام.

[1]– ينظر: متاح في: الأرشيف / 14644 www.culture.cov.jo/new اتحاد الناشرين يشارك في ورشة العلاقة بين المؤلف والناشر .

2- عدم تعامل دُور النشر الوطنية بحرفية في طباعة ونشر الكتاب، من خلال ذكاء ووعي الناشر العربي في مقابل قُصور رؤية الناشرين المغاربة.

3- اختلال نشر الكتاب المغاربي في ظل غياب دور النشر الكبرى التي تستثمر في نشر الكتاب الأدبي والثقافي، أو الكتاب المتخصص في جنس أدبي محدد تملك لجنة قراءة متخصصة باستثناء دور نشر لا تتعدى أصابع اليد الواحدة أما الغالبية العظمى من دور نشر الأخرى لا تملك اسم ثقافي وتجاري لها صيت دولي تبحث عن الكتاب وتستطيع الترويج له بكل الوسائل من طبع متعدد وتوزيع وترجمة.

4- شكلت الهيئة الناشرة من خلال ممارساتها في تشكيل النص النسوي المغاربي كيان متذبذب لم تبرز هويته بشكل كبير، من حيث (جماليات الإصدار والطبع، وتعدد الطبعات واستراتيجية التوزيع)، زد على ذلك تعامل بعض الناشرين مع الكتاب على أنه مجرد كتلة حجمية كبيرة يُقدمها للوزارة لتلقي الدعم المالي العام، وبقدر ما تكون الكتلة النصية كبيرة كان الدعم الحكومي أكبر، وهذا بدوره يجعل عملية النشر غير خاضعة لمعياري الجودة والقيمة.

5- تقدم بعض دور النشر الوطنية مجالاً مشتركاً بينها وبين الروائية وذلك يظهر جلياً في وجود توليفة تخاطب من خلالها القارئ وتُرضي ذوقه الجمالي وطموحه القرائي وتوسيعاً لمداركه .

1-1-4- اسم الكاتبة – الشكل والوظيفة –:

يُعدُّ كتابة اسم الكاتبة أو الروائية عتبة نصية وعلامة استراتيجية لا يمكن تجاوزها في عملية التلقي والقراءة، فاسم الروائية من حيث كيانه الموضوعي دال على هوية وانتماء النص لمبدعته الشرعية والأم الحاضنة والحقيقية له، هذه الأمومة بدورها تمنح النص أصلاً ووجوداً شرعياً من حيث النسب وإلا سقط في دائرة المجهول فيُنبذ ويُستكره فيمجهُ القارئ وينفرُ منه الدارس لعدم صلاحيته، لأن يكون نصاً معتمداً ومرجعاً دالاً لسقوط الأثر المعلوم الدال عليه، والذي من خلاله يضع القارئ النص في حيازة مؤلفه ويسأله من خلاله وفق معطيات قرائية سابقة جمعها القارئ في قراءاته لمؤلفين للاقتراب من عالم المؤلف وتفسير إبداعه على ضوء هذه المعالم والمعطيات للأهمية القصوى التي اكتستها شخصية المؤلف، وقد أشار إلى ذلك **ميشال فوكو Michel Faucoult**" أصبح مبدأ المؤلف يحدُ من عشوائية الخطاب بفعل هوية اتخذت شكل الفردية والأنا"[1].

على هذا الأساس لم يعد المؤلف مجرد اسم أو فاعل قائم على العملية الإبداعية في مرحلة خلقها وينتهي دوره بمجرد خروج هذا العمل الإبداعي من طور الخلق إلى طور التلقي، بل إنه وجوده عامل من العوامل المحددة للنص ومصدر للاعتراف بقيمته والحكم عليه، وبقدر هذه الأهمية تسقط جميع الشعارات التي جانبت الصواب في المناداة بدحض مكانة المؤلف والدعوة إلى موته كالنظرية البنيوية التي دعت إلى "موت المؤلف" على اعتبار- حسب **بارت Barth**- أن "الكتابة قضاء على كل صوت وعلى كل أصل، الكتابة هي هذا الحياد هذا التأليف واللف الذي تبثه فيه ذاتيتنا الفاعلة إنها السواد البياض الذي تُوضع فيه كل هوية، ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب"[2]، هذا الإقصاء

[1]- Michel Faucoult,l ordre du discours , Gallimard ,Paris , 1972,p 31.

[2] – ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الرباط، المغرب، ط1، 1994م، ص 130.

بدوره لم نجد له صدى في مختلف النظريات الفكرية والنقدية التي أولتْ للمؤلف الأهمية والدور الأبرز في عملية الإبداع والنقد،إشراكا لجميع الأطراف الفاعلة في بناء النص لا اعتماداً على النص كمحور يدور حول ذاته فقط، إدراكاً وحرصاً على تكامل العملية الإبداعية بتكامل أقطابها (المؤلف–النص–القارئ).

أما من حيث الشكل فهو جزء من استراتيجية الكتابة لدى الروائية لإثارة القارئ وإشراكه في لعبة القراءة وهي بُعد من أبعاد استراتيجية القراءة لديه في محاولة فهم وتأويل الدلالات المتعلقة بالدال البصري،والتي تساهم في نسج النص وتفسيره، وإثارة هذه النقطة الهدف منه في واقع الأمر توضيح ما يهبُه هذا العنصر من هوية للروائية، وما يستدل من خلال التشكيل الطباعي للاسم والوظيفة الجمالية التي يُؤديها، ليكون تحت المساءلة النقدية واجتراح قراءة تبتعد عن سلطة المتن إلى ما خارج المتن وعتبات النص بوصفها مفاتيح لخلخلة النص ولها وظائف في الممارسة النقدية بعيداً عن ميتافيزيقا الأصل، وهذا الدور الذي أرستهُ الطباعة وجماليات الكتابة التي "أجْلتْ غلبة البصر التي ظهرت بداياتها مع الكتابة، وإن لم تزدهر بمساعدة الكتابة وحدها محل غلبة السمع التي تشبثت بالوجود في عالم الفكر والتعبير فالطباعة تحل الكلمات في الفراغ، بصورة أكثر صرامة مما فعلته الكتابة في تاريخها كله،فعلى حين تحرك الكتابة الكلمات من عالم الصوت إلى عالم الفراغ المرئي،تحبس الكلمات في موضعها داخل هذا الفراغ والتحكم في الموضع هو كل شيء في الطباعة"[1] التي فتحت المجال واسعاً أمام تفعيل القراءة البصرية وأنبأ بالولادة المكانية للكلمة وموقعها على نحو أكثر صرامة وهندسة باعتبار الطباعة تمارس حسماً في تبئير الحرف أو الكلمة وتنظيماً لها من خلال الفعل الهندسي وعبر التلاعب بالأبعاد الفضائية للفراغ الذي يحتضنها لتمارس الطباعة بحسب ذلك "استخداماً أكثر حذقاً للفراغ، وذلك لصالح البنية المرئية ومن أجل الاستعادة الفعالة للمادة"[2] المكتوبة التي تولد عناقاً محموماً بين الشكل والخطاب الذي من شأنه أن يُسهم في تلقي النص وإنتاجه وتوليد الدلالة النصية التي تبرز من خلال وعي القائم بالإخراج الفني إن كان (المؤلفة أو مصمم الغلاف) بأهمية الشكل في تكريس الخطاب الذي تسعى الروائية إلى تأسيسه ذلك أن "اللفظ إذا كان مقبولاً حلواً رفع المعنى الخسيس وقرّبه من النفوس، وإذا كان غثاً مستكرهاً وضع المعنى الرفيع وبعده من القلوب"[3].

والأمر هنا يقع على الخط، فإذا كان جيداً حسناً بعث القارئ على قراءة ما أُودع فيه، وإن كان قليل الفائدة، وإذا كان ركيكاً قبيحاً صرفه عن تأمل ما تضمنهُ وإن كان جليل الفائدة، وبحسب ذلك فإن لكل خط تكويناته وإيحاءاته وأصالته ودلالته، يستوقف الناظر ويُثيره لما يتميز به كل خط من سحر وجاذبية وجمالية يختار المبدع من خلاله تجسيد "أجمل اللفظ فيودعون فيه أجمل ما لديهم من جمالية الخط وروائعه وهم بهذا يزيدون جمال المعنى اللفظي

[1]– والتر.ج. أونج،الشفاهية والكتابية،ترجمة: حسن البنا عز الدين، مراجعة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع 182، 1994م، ص 222.

[2]– المرجع نفسه، ص 226.

[3]– القشلقندي، صبح الأعشى، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، دط، دت، ص 30.

وجمال الخط فيكون في ذلك إبداع الصورة والمعنى"[1]، وهما وجهان لعملة واحدة تؤدي الغرض التبليغي والإبداعي تمثيلاً لعصارة الفكر الإنساني الذي فكر في الإبداع منذ الأزل وسيبقى يفكر في خلود الذكر والأثر.

على ضوء ذلك تعدُ الكتابة أو الخط[2] نظاماً تواصلياً وشكلاً من أشكال التعبير اللغوي، وأثراً مرئياً علامياً يحتل حيزاً مكانياً من خلال الشكل أو المادة المكتوبة التي تأخذُ بعداً هندسياً وموضعياً على مساحة الورق والتدوين تستعرض جملة من المفردات والتراكيب والأصوات التي تحمل معنى قد تُثبتْ أو تُشتت ذهن القارئ، وقد يلعب شكل اللفظ وطريقة أو أسلوب كتابته وخطه دوراً في تحديد وضبط ووضع اللفظ إذا ما قارناه مع الألفاظ الأخرى من حيث الشكل والرسم، فبعض الكلمات والحروف ترقمُ بطريقة نوعية يعكس شكلها المراد أو المدلول وراء كتابتها بذلك الشكل أو ذاك، ما يثير التساؤل حول اختلاف الأشكال وتعدد دلالتها، وإن جرى التعبير في ذلك، فإن تعدد أشكال الخط والكتابة يحدوهُ مغزى يحاول مُبدع هذه الأشكال أن يُنيط بها وظائف تعبيرية ودلالية مختلفة، وهذا ما يحاول مصمم الخطاب الغلافي أن يستثمره في تأليف هذا الخطاب من خلال إبراز اسم المؤلف أو المؤلفة على نحو مخصوص يُفيد أو يُشير إلى مجموعة من الوظائف التي يُشير إليها شكل الاسم وموقعه أو موضعهُ حيث لا يمكن أن تكون هذه الممارسة في أصلها اعتباطية أو بدون مدلول معين تهدف إلى إثارته والإشارة إليه.

من هذا المنطلق، نحاول طرح العديد من الإشكاليات التي نرجو من خلالها تسليط الضوء على مختلف المحاور التي تتعلق بالبعد الجمالي والدلالي والتأثيري والتواصلي لكتابة اسم الروائية وتوظيف هذه الأبعاد بما يخدم النص ويفتح الطريق أمام المتلقي لتحديد النسق الشكلي والوظيفي لاسمها.

– هل يمكن اعتبار اسم الروائية حدث طباعي له مدلولات سيميائية، تواصلية يقع في اللغة وباللغة؟ ما آلية شكل ووظيفة اسم الروائية وفعلها الدلالي في الكتابة؟.

– هل تأخذ التسمية حيزاً في الاشتغال الفضائي عبر الخطاب الغلافي من حيث:

- الطبيعة اللسانية واللغوية .
- الطبيعة الغرافولوجية (الخطية) .
- الطبيعة الغرافيتسيكية (سيميوطيقا الخط) عند المؤلفة والناشر؟.

– ما الوظائف التي تؤديها التسمية على مستوى الخطاب الغلافي:

- وظيفة أنطولوجية (للنص ومحتواه).
- وظيفة تداولية (سيسو ثقافي) .
- وظيفة أيقونية (تمارس التدليل) .
- وظيفة قانونية وأدبية .

[1]– أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م، ص 06.

[2]– لفظ الخط والكتابة والتحرير والرقم والسطر والزبر جميعها بمعنى واحد.

– ما دلالة المتغيرات الشكلية لاسم الروائية من رواية لأخرى؟وما دلالة الاختيارات الطباعية والتقنية التي تُبرز هذا الشكل؟، وهل تلعب شهرة الكاتبة وطول باعها في تأليف النص الأدبي دوراً في إقبال القارئ على قراءة واقتناء نصوصها أم تلعب العنونة الدور الأكبر في عملية التلقي؟.

ومن هذا الباب الذي فتحته مجموعة الإشكاليات لتتركه مشرعاً، تحاول الروائية المغاربية أو مصمم الغلاف أن يُودع مجموعة من الدلالات في هذه العتبة النصية التي تتمركز خارج المتن النصي وتقف على أعتابه "واقفة خارج المدخل، لكنها لا يمكن أن تكون كذلك إلا أنها تحمل شيئاً من المدخل وما سوف يدخل إليه"[1]، لتُثير هذه العتبة من خلال بنيتها الشكلية المختلفة العديد من التساؤلات لتعكس هذه الأشكال ما في النفس وتعبر عن مكنوناتها فالخط "لسان اليد وبهجة الضمير وسفير العقول ووصي الفكر"[2]، هذه التفاعلية تُحدث تجاوباً عند المتلقي من خلال علاقته بالأثر الجمالي الذي يُقدم إطاراً للمتلقي يُركب فيه موضوعاً جمالياً لنفسه[3]، يستنطقه عبر مجموعة من التجليات البصرية التي تُوجهه وتُؤثر في بناء أفق قرائي معين، بناءاً على سجل نصي وإستراتجية فضائية مُبرمجة على أساس منظور الروائية أو مخرج العمل الفني وفق أسس وأهداف محددة تتبناها وتُدرجها؛ قابلة لتأويل حمولتها الإشارية أو الرمزية تُنتج طاقة وشُحنة مؤثرة في القارئ.

وعلى هذا الأساس،سنُسلط الضوء على الاختيارات التشكيلية التي تتعلق باسم الكاتبة وتوظيف هذا التشكيل من حيث الرسم والموقع واللون والجهة، واختبار القارئ استراتجيات نصية مختلفة وبرمجة مساحات فضائية طباعية غير مألوفة انزياحاً لأفق توقعاته القرائية المعتادة، مما يولد تجاوزاً لهذه التجارب تأسيساً لإمكانات جديدة للرؤيا والتجربة [4].

وقد جاءت أغلب الأسماء من حيث شكلها وأنواع خطوطها وطريقة رسمها وجهة تموضعها على مساحة الغلاف مختلفة من رواية إلى أخرى حسب المنظور الذي تحاول إرساءه تحديداً للمعالم الدلالية الكبرى للعمل الأدبي الذي يقع بين يدي القارئ، ونلتمس ذلك من خلال غلاف رواية **الرحيل نحو الشمس لخديجة حمدي**، فجاء اسمها متموضعاً أعلى الغلاف بشكل أفقي مُمتد على الجهة اليمنى باللون الأبيض لون السلام والوئام ليتمركز فوق قرص الشمس تلامسه أشعتها لتُضيئه ،هذا الاسم الذي سطع نجمه حديثاً في ساحة الرواية الصحراوية أو المغاربية العربية وفي هذا الاختيار البصري تأثير مقصود ودال على القارئ، كما جاء الخط الطباعي الذي كُتب به الاسم من الخطوط المربعية وهي من الخطوط التي تأخذ شكل وحجوم المربع في شكل حروفها زوايا مُدببة وحادة دلالة على الحسم والرغبة في الوضوح– وضوح الموقف والقضية التي تُناضل الروائية من أجلها– وتُؤسس عالمها الروائي وفق هذا

[1]– مطاع الصفدي، بما يرجع إليه وحده (سؤال العتبات)، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 102، 103، بيروت، 1988م، ص 41.

[2]– الشيخ أحمد رضا، رسالة الخط، مطبعة العرفان، سوريا، دط، 1994م، ص 02.

[3]– فولفغانغ ايزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل مطبعة الأفق،ص 55.

[4]– ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2007م، ص 166.

الموقف فلم يكن الخط الذي كُتب به اسم الروائية مُلتفاً أو يتميز ببعض الانعراجات والتموجات (كخطي الديوان والكوفي)، فجاء الخط واضحاً وضوح المبنى والمعنى الدال عليه الاختيار الخطي.

أما روايتي **حشائش الأفيون و نساء الريح** فقد جاء اسم مؤلفتيها مركباً من (اسمها+اسم العائلة+اسم الزوج) خُط اسم الروائية الموريتانية **سميرة حمادي** بالبنط الأسود المتوسط- خط النسخ - وهذا اللون بدوره حاصر أبطال الرواية ولون أحداثها فالشخصية الرئيسية **عبد الرحمن** عاشت حياة صعبة خلت من ألوان الفرح وانتهت حياته نهاية مأساوية قاتمة، وذلك ما نجد له حضوراً على صفحة الغلاف من خلال عتباته التي تلونت باللون الأسود الذي بدوره كان طاغياً على النص وخارجه، وتم التركيز على هذه الثيمة ليستوجب من جهة أخرى اختيار شكل اسم الروائية من حيث الخط والحجم والموضع أن يكون بسيطاً غير مُلفت في المسح البصري كي لا يُغطي على المؤثرات العلامية الأخرى في الغلاف وعدم تشويش استقطاب القارئ لهذه المعطيات البصرية مثل الصورة المصاحبة التي تم توظيفها خصيصاً للفت انتباهه لغرض إشهاري وترويجي.

وتأسيساً على ما سبق نلاحظ أن توظيف اسم الروائية في حقيقته مرتبط بالسياق العام للعملية الإبداعية وبشكل خاص يتعلق بأسلوب توظيف العتبات النصية الأخرى على مساحة الغلاف، أما اسم الروائية الليبية **رزان نعيم المغربي** جاء مخطوطاً بالبنط المتوسط باللون الأبيض- خط **Arial** - وهو من الخطوط البسيطة مكتوب بشكل أفقي أعلى الغلاف، ووفق ما لاحظناه التمس مصمم الغلاف من خلال توظيف المتعلقات اللونية والشكلية والموضعية الخاصة باسم الروائية التي كانت مُنسجمة مع باقي العناصر الغلافية الأخرى خاصة عتبة العنونة، من خلال اختيار لون وشكل وحجم مناسب للاسم كي لا يغطي على حجم العنونة التي جاءت بالبنط العريض واللون الأصفر للفت انتباه القارئ، ليكون العنوان بمثابة البؤرة البصرية التي يرغب مصمم الغلاف (المؤلفة،المخرج الفني) أن يُركز عليها القارئ ويستلهم من خلالها دلالات الخطاب الغلافي المتنوعة إن كان عبر الصورة المصاحبة أو غيرها من العناصر.

وقد تبدو بعض الأسماء غير بارزة طباعياً على مستوى الغلاف تأدية لأغراض معينة، وتمثيلاً على ذلك جاء اسم الروائية رواية **طرشقانة** بالبنط الرفيع جداً مُلوناً مُعتلياً المساحة العلوية للغلاف من الجهة اليمنى، مخطوط بالخط الفارسي وهو من الخطوط الأصيلة لكتابة الخط العربي يتميز بـ "ليونة حروفه واستدارتها التي تدل على روعة وفن في التنسيق والرشاقة والمد والدوران"[1]، وقد تماثلت طبيعة الخط مع مضمون النص الذي يدور حول كائن إنساني مائع الهوية أو بدون هوية يتميز بالليونة والمرونة وهو الخط الذي عكس هذه الحال من خلال اسم الروائية أو حتى باقي العتبات النصية كالعنوان والمؤشر الجنسي والهيئة الناشرة التي خُطت بنفس الخط محافظة على النسق العام وانسجاماً معه، وهو ما انعكس على جمالية الغلاف من الناحية البصرية التي استثمرها في تفعيل نشاط القارئ وتحفيزه على قراءة معطيات الخطاب الغلافي وربط عناصره بعضها ببعض.

[1]- متاح في : تعريف الخط الفارسي www.darw-art.com/showtherad.Php؟T=17

وعلى نفس النحو جاء اسم مؤلفة رواية **نخب الحياة آمال مختار** متوسطاً الجزء العلوي من الغلاف بالبنط الأسود المتوسط بخط "**الديوان**" وهو "خط التمايل والتراقص والتناغم لأنه أكثر الأنواع طواعية للتركيب بسبب المرونة الشديدة في حروفه وشدَّة استدارتها وسهولة تطويرها"[1]، فتوظيف هذا الخط بخصائصه النمطية المتداخلة ما انسجم مع مضمون النص وشخصية **سوسن** التي عاشت بحثاً عن المتعة واللهو والاستمتاع بمفاتن الحياة من "جنس ورقص وخوض مغامرات لا حد لها" لتنتصر للحياة بمباهجها وتتمايل على إيقاعاتها عِشقاً وهُياماً بها،وهذا ما عكسه الخط الديواني الذي خُط به أغلب العتبات النصية الموجودة في الخطاب الغلافي.

من جهة أخرى، يُوظف اللون في تشكيل اسم الروائية لتحقيق دلالات معينة يرجو مصمم الغلاف إيصالها للقارئ ودفعه إلى استخلاصها، من ذلك رواية **الأسود يليق بك** لـ **أحلام مستغانمي** من حيث شكل ولون اسم الروائية مميز عن العنوان وبقية الإشارات الطباعية الأخرى، فقد سمح بياض الغلاف التام في إبراز اسمها بصرياً ليتسع المدى البصري ويُفسح المجال أمام تركيزه أن يتعمق أمام هذا الاتساع الجمالي المقصود، على هذا الأساس قام مخرج الغلاف بإبراز اسم الروائية باللون الأحمر الذي يدل على حب المغامرة وخوض المحظور (السياسي والديني والثقافي والاجتماعي)، له بُعد جمالي نجد له ضلال على مستوى المتن النصي، كما يرتبط بدلالات "العطاء والبذل، وكأن المرسل من خلال الحمرة، إنما يقدم جزءاً من كيانه المتأجج لجمهور متلقيه"[2]، الذي يُفرز هذه التعبيرات اللونية للدخول إلى عوالمه النفسية، وقد تمَّ توظيف هذا اللون لاسم الروائية لدلالة على الحياة والبهجة والقوة والامتلاء بالحياة، وإثارة مشاعر الشهوة والتمرد والانتقام،وهي المعالم الكبرى التي تناولتها رواية **الأسود يليق بكِ**. فتوظيف هذا اللون لتلوين اسم الروائية في الحقيقة لم يكن اعتباطياً البتة بل تمَّ من خلاله ممارسة لعبة باطنية **Jeu métro** ليس من السهل إدراك مراميها على المتلقي العادي الذي لا يُلقي بالاً للقراءة البصرية ، هذه اللعبة تُديرها تنوعات معرفية عديدة أهمها (العين–البصرية–، الذاكرة والوجدان والمخيال والحلم والوجود)، وهذه ملامح تجريبية نلمس آثارها على مستوى أغلفة الرواية النسائية المغاربية .

مما سبق ، لاحظنا على مستوى هذا العنصر العديد من الملاحظات التي استخلصنا منها الآتي من النتائج:

– أغلب أسماء الروائيات لم تكن مستعارة ، بل هي أسماء حقيقية وردت كاملة وقد جاء بعضها متضمناً الاسم الثلاثي الذي يجمع بين اسمها ولقب عائلتها واسم زوجها بعد زواج الروائية،وهي ظاهرة مثيرة للاستغراب نوعاً ما على اعتبار أن التقليد الساري في البلاد المغاربية يكتفي بالاسم واللقب الخاص بالروائية، وهو فيما يبدو أنه خروج على المألوف المغاربي لإتباع المألوف العربي، وخاصة أن المؤلفتين اللتين وردا اسمهما الثلاثي عاشا أو يعيشان في المشرق وقد اكتسبا هذا التقليد بحكم تواجدهما هناك .

– جاءت معظم أسماء المؤلفات في الموضع العلوي للغلاف، تحقيقاً لوظائف عديدة أهمها[3]:

---

[1]- www.mexat.com/vb/showthread.Php?t=790513. متاح : الخط الديواني (بخط يدي)

[2]– محمد التونسي جكيب،إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءته عتبة العنوان أنموذجاً،مجلة الأقصى،مؤتمر الأدب،مج 9، ع1، 2008م، ص 586.

[3]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ص64.

- **وظيفة التسمية:** وقفنا من خلال هذه الوظيفة على أهميتها عند الروائية التي حاولت إبراز التسمية من خلال (الشكل، اللون، الموضع) وربط هذه التشكيلات بمضمون النص ودلالاته، حِرصاً منها على تناول النص من خلال عتبات الخطاب الغلافي الكبرى، زد على ذلك إثبات هوية صاحب العمل الأدبي الذي بين يدي القارئ، وتحديد مصدر أمومتها له.
- **الوظيفة قانونية:** يُحقق اسم الروائية وجوده على مساحة الغلاف كعلامة إثبات للملكية الفكرية والقانونية المحفوظة بحفظ هذا العمل ضمن حيازة مؤلفه،وذلك ما أثبته اعتلاء أغلب أسماء الروائيات الجزء العلوي من الغلاف وكأن اسمهن يعتلي عرش الإبداع ويُتوجُه ليكون بمثابة الرأس للجسد،وهي إشارة مباشرة للعقل الذي ينظم العملية الإبداعية عند الروائية – المرأة – التي رمتها الكثير من المقولات بنقص العقل أو غيابه ما ينفي عنها القدرة على تحقيق كينونتها في الوجود والتعبير عن مقاصدها الذاتية والموضوعية، لذلك حرص مصمم الغلاف أن يُبرز أسمائهن أعلى الغلاف لتكون بمثابة الرأس للجسد وباقي أعضاءه من (العنوان والصورة المصاحبة والمؤشر الجنسي).
- **الوظيفة الإشهارية:** وقد أشار **جيرار جينيت Gérard Jenette** لهذه الوظيفة التي تبرز اسم الروائية على نحو مثير بصرياً يدعو إلى الانتباه إليه ومحاولة امتلاكه لكون "اسمه عالياً يخاطبنا بصرياً لشرائه"[1]فيتم مخاطبة القارئ أو المستهلك بصرياً،من خلال التركيز على ما يشدُّه ذلك لأن مراحل الاسترسال البصري عند الإنسانتبدأ من الأعلى ثم الوسط ثم الأسفل، فلا يمكن أن يبدأ من الأسفل إلى الأعلى، يتم استثمار هذا الاسترسال البصري لجذب تركيز القارئ نحو أهم العناصر الغلافية على الإطلاق.

أما من ناحية الإبراز الطباعي لاسم الروائية جاء مُعبراً ومتلائماً ومقاصد النص الروائي، وذلك من خلال:

– **اختيار الخط الطباعي (الخطوط العربية):** إن اختيار الخطوط العربية (الخط الديواني، النسخ، الرقعة، الفارسي إلى جانب بعض الخطوط ذات النمط المائل أو المموج) لكتابة أسماء الروائيات التي اختلفت من اسم لآخر حسب مميزات كل خط وخصائصه الشكلية التي تدعم بشكل أو بآخر مضمون النص وتُثري دلالة الخطاب الغلافي فاختيار الخط لم يكن عفوياً أو عشوائياً بل تُحدده مجموعة من المقاصد التي أشرنا إليها سابقاً في التحليل.

– **وعي مصمم الغلاف** سواء كانت (الكاتبة أو المخرج الفني)، في الاشتغال الفضائي على اسم الروائية (الحجم واللون والاتجاه والمسافة) على مساحة الغلاف،فقد ميزنا في بعض الأغلفة التي يتم التركيز فيها على اللوحة الغلافية أو العنوان لِتُكون بؤراً بصرية تستقطب تركيز القارئ، فيتم بالمقابل الإعفاء عن الإبراز الطباعي لاسمها لتأخذ العناصر الأخرى مساحة هامة في الاستثارة البصرية،وقد يكون الحال على العكس من ذلك في التركيز على الاسم على حساب العناصر الأخرى، وهذا يعكس الوعي بالإخراج الفني لموضوع الغلاف وأسلوب رصفه والحفاظ على التوازنات البصرية للعناصر التشكيلية، من خلال عدم الضغط في إبراز بعض المعطيات النصية ابتعاداً عن تشتيت الانتباه البصري عند المتلقي وعدم إرباكه، وحفاظاً على جمالية النسق الطباعي وبساطته.

[1]– المرجع السابق، ص65.

تأسيساً على ما سبق، يُعد اسم الروائية من أبرز الوحدات الغرافيكية على مستوى الخطاب الغلافي، وقد لفت انتباهنا وعيها بجمالية تصميم هذه الوحدات الغرافيكية **graphique** وتوزيعها وفق ما يتعلق بالمضمون.

1-1-5- فضاء العنونة في الرواية النسوية المغاربية :

يعدُّ فضاء العنونة نظاماً سيميائياً اشارياً دالاً، يُغري القارئ بولوج هذه المنظومة وفك شفراتها، لإبراز طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بالنص والعكس بالعكس باعتبار العنوان هو "سؤال الكيفية، أي كيف يمكننا قراءاته كنص قابل للتحليل والتأويل يُناص نصه الأصلي؟"[1]، ليمثل أو يُجسد في حد ذاته"أعلى اقتصاد لغوي ممكن يُوازي أعلى فعالية تلق ممكنة تُغري الباحث والناقد بتتبع دلالته، مُستثمراً ما تيسر من منجزات التأويل"[2]والتحليل لتحديد ماهيته المعرفية والمنهجية في تفسير النص والالتفاف حول علاقة العنوان بالخطاب الروائي كعتبة موازية للنص الرئيس أو الأصل أو من شأنها إجلاء معانيه وتأويل سياقاته الدلالية للتمكن من فقه النص الروائي ونقده وإدراك معانيه المخبوءة.

والعنوان بوصفه خطاباً له خصائصه التركيبية والدلالية والنواة الأساسية التي ينطلق منها النص،ليتمثل العنونة الهوية والكيان الذي يتعلق به النص ويدور حوله، وعلى قدر ارتباط النص بالعنوان فإن هذه العلاقة أقوى مع القارئ لما يجسده العنوان بمثابة "الدليل" الذي يُرشد ويلهم القارئ لفتح مغاليق النص و"يُضيء الطريق الذي ستسلكه القراءة"[3] فيمارس العنوان دور المؤشر للمحتوى وجذب القارئ له من خلال العلامة اللسانية التي تتموضع على الحد الفاصل بين النص والعالم ليعبر القارئ من خلال هذه العتبة الإستراتجية من النص إلى العالم والعكس صحيح فتتلاشى هذه الحدود والحواجز بينهما ويُفضيان إلى تقاطعات تتداخل أطيافها لتمارس سلطتها ونفوذها البصري والدلالي على القارئ مُحفزة إياه على القراءة باعتباره قوة دلالية واشهارية يتضمن قيمة تحريضية للتلقي الأولي فيه لجذبه والتأثير عليه بصرياً وإبراز دلالة النص ومقصدية المؤلف بشكل مختصر تمتزج فيه الدلالتين اللغوية والبصرية معاً، للإعلان عن النص والتواصل معه، فنص العنوان آلة ديناميكية لقراءة النص المتن و النص المتن آلة لقراءة العنوان، وأداة من أدوات التوجيه والتنظيم التي تحتاج قارئ وظيفي يفك مستويات الأبعاد الترميزية التي تحيط بالعنوان وتزيد في غموضه وإلغازه إلى حين، فيحاول القارئ بدوره استفزاز البنى الخفية للعنوان لاكتشاف سياقه الدلالي ومساره التداولي سعياً للبحث عن العلاقة الجامعة بين العنوان والمحتوى تفسيراً وتفكيكاً لشبكة النص الفكرية والأيدلوجية باعتباره "بنية رحمية تولد معظم دلالات النص هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي"[4] له.

---

[1]- المرجع السابق، ص67.

[2]- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، سوريا، دط، 2002م، ص 06 .

[3]- عبد الفتاح كليطو، الغائب دراسة في مقامة الحريري، دار توبقال، دار البيضاء، ط2، 1997م، ص 27.

[4]- جميل حمدواي السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر،مجلد25، عدد 03، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997م، ص104.

وقد يبحث القارئ عن عناوين بديلة أو جديدة توازي رؤيته وتأويله لدلالة النص ومقاربته له، بعيداً عن العناوين التي تكون من اختيار الكاتب يُلزمها على القارئ الذي من حقه أن يستقل باختياره ويقترح عناوين أكثر تعبيراً عن منظوره الفني لمرامي النص التي يستوحيها من المنظورات الذاتية والموضوعية الخاصة به من خلال رؤيته للعالم والواقع، وقد يكون الاختيار عند القارئ الناقد مفتوحاً على مصراعيه أحياناً في اختيار العناوين البديلة الناتجة عن قراءاته التي تسعى إلى ملء الفراغات التي يتركها النص والمؤلف معاً، من خلال السلطة التي يملكها القارئ ويكون النص مساحة لتفعيل هذه السلطة، إذ تمتد هذه الفاعلية في ممارسة سلطة القارئ على مستوى الخطاب الغلافي في أسلوب تصميم الغلاف، وتنظيم وتوزيع الموجهات النصية على مساحة الغلاف كـ (اسم المؤلفة والمؤشر الجنسي والصورة المصاحبة..) ليحتل العنوان موقعاً هاماً ومساحة أكبر على مستوى الغلاف يشد القارئ منذ الوهلة الأولى ويُشكل الانطباع الأول لديه عن مضمون النص وتوجهه العام.

تأسيساً على ذلك، اهتم القائم على إخراج الغلاف سواء كانت مؤلفة العمل أو دار النشر، ليعمل على إبرازه والحرص على تأطيره فنياً وطباعياً من حيث نوع الخط وحجمه ولونه والمسافة التي تفصل بينه وبين المصاحبات النصية الأخرى والجهة أو الحيز الفضائي الذي يتم موضعة العنوان من خلاله في هيئته البصرية، في فضاء دال قابل للقياس على أساس أن العنوان علامة مؤولة ومُعطى بصري أساسي في هندسة الفضاء الطباعي للغلاف ونظم حقله المرئي بمقتضاه يتم إشباع التجربة البصرية في طريقة توزيع وإدراك الأشكال البصرية الموظفة لأداء غايات جمالية وفنية ومعرفية في الخطاب الغلافي والمستوى العلائقي الذي يربط هذه النماذج البصرية ببعضها البعض.

وقد يكون للعنوان الأهمية في التمثيل البصري والطباعي على مستوى الغلاف من حيث التراتبية البصرية التي تشمل باقي البيانات الخطية والصورية ليكون للعنوان الصدارة في هذه التراتبية لتلقي البصري التشكيلي عند القارئ الذي يتطلب منه جهداً بصرياً لمعاينته وتعرية بنيته ونسقه واستخلاص طريقة تمثيله والتماس المقتضى السياقي والقصدي لاشتغال وتمثيل هذا المعطى بعيداً عن "المسح البصري السريع من أجل امتلاك الشكل،لا امتلاك العلاقات"[1]، من خلال الاهتمام بالعلاقة التي تجمع بين أدوات التنظيم الطباعي كعلاقة الصورة المصاحبة بالعنوان أو ارتباط العنوان بالمؤشر الجنسي وغيرها من العلائقيات التي تضع هذه العناصر في إطار تراسلي مباشر يُسند أحدها الآخر في انسجام لصياغة محتوى بصري إبلاغي،لا يمكن أن يعتبره القارئ مجرد لعبة مجانية أو هامشية يمكن تخطيها أو تجاوزها بصرياً بل يقتضي عليه بذل جهد لتفكيك مجموع هذه العلامات اللغوية التشكيلية والبصرية الأيقونية واستدعاء شروط تلقي مستقلة لبيان ذلك، وقد تُوغل بعض هذه العلامات النصية في الترميزالتي يمكن أن يُوظفها مصمم الغلاف بطريقة انزياحية تخالف المتعارف عليه، إنتاجاً لإمكانات بصرية تتجدد مع كل قراءة جديدة متجاوزة القراءة الخطية المألوفة لخلق إمكانات قرائية متعددة تستند على خرق المألوف والانزياح عنه.

[1]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 113.

وقد يختلف الاشتغال الفضائي في صياغة وتفضية الخطاب الغلافي من رواية لأخرى وحسب تصميمها الفني الذي قد يبرمج هذه التنويعات الطباعية وفق السائد أو يوزعها قصد خلخلة الجاهز في الذاكرة القرائية لتوليد عنصري الإدهاش والإرباك الذين يحفزان المتلقي على تبني إستراتجية خاصة للقراءة والتحليل يستدعيها عامل البرمجة والمنظور الذي يُنجز من خلاله هذه الصور التشكيلية.

وسنحاول دراسة "الموضعة الفضائية" للعنوان في الرواية النسوية المغاربية، ودلالة هذه التموضعات وتحليل أشكالها وقيمتها اللونية والخطية والبياضات المحيطة به استقصاءاً لصيغ العرض البصري ودلالته وقوفاً على واقع إنتاج هذه الصيغة ومسار تلقيها، باعتبار فضاء العنونة نموذج خطي يستقطب تركيز القارئ في احتواء تلقيه منذ الوهلة الأولى التي يقع فيها بصره على الغلاف، ليكون العنوان أول ما يستفز تجربته البصرية سعياً منه إلى حصر هذه التجربة في مستويين[1]:

– **التجربة الجمالية:** بات العنوان يتطلب العناية في إبراز حروفه أو كتابته بخطوط جمالية مختلفة ذات أحجام وأشكال مختلفة ، أو تركيز محدد.

– **التجربة الدلالية:** تأتي دلالة العنوان رمزية أو إيحائية تحتاج معها إلى حسن تلطف في التأويل وقد تكون إحالية أو مرجعية أو غير ذلك .

وسنحاول إبراز هاتين التجربتين في الرواية النسوية المغاربية، واستجلاء خصوصية فضاء العنونة من خلال نماذجنا المختارة وسنخوض في مختلف العناوين، ومنها عنوان **الرحيل نحو الشمس** لـ **خديجة محمدي**، فقد جاء العنوان جملة اسمية مركبة ومُعرفة تتكون من مبتدأ (الرحيل) وظرف مكاني (نحو) و(الشمس) مضاف إليه وشبه الجملة (نحو الشمس) هي الخبر، يدل الرحيل على التغيير والنهاية في مكان حاضر والحلول في مكان غائب جاءت على وزن "فعيل" فهي متصرفة دالة على الذهاب والفناء والبحث عن الاستقرار، أما (نحو) عبارة عن مسار حتمي واتجاه من أسفل إلى أعلى والانتقال من حال أدنى إلى حال أعلى 'الشمس' طلباً للخلاص وإيمانا بالحرية تحقيقاً لمأرب مقدس يهفو إليه الشرفاء، ولفظ (الشمس) تكرر في المتن حوالي واحد وثمانون (81) مرة بمعدل أربع (4) مرات في الصفحة الواحدة، والشمس كجزء من المجرة الكونية دالة على النور الذي يُزهق الباطل ويُحق الحق والعنوان من الناحية البلاغية عبارة عن استعارة مكنية فالشمس لا يمكن الرحيل إليها لأنها ليست مكاناً مُتاحاً أو يمكن الوصول إليه، والرحلة والارتحال هنا هما جزء من حياة أهل الصحراء الذين لا يعرفون الاستقرار، وعليه فالرحيل في حياة أهل المخيمات مستمر بحثاً عن الاستقرار والخلاص الذي يتمثل في بزوغ شمس الحرية،أما العنوان من حيث التشكيل الطباعي والجمالي فقد تعالق بالصورة المصاحبة لتمثله ويمثلها، لتعبر الصورة عن مدلول العنوان من خلال منظر الرمال التي تُحيل القارئ مباشرة على شعب الصحراء الغربية الذي ينتمي جغرافياً إلى عالم الصحاري والرمال، كما جاءت صورة الشمس بارزة تحتضن العنونة وتشرق عليها تكاد تطغى على حروف العنوان التي تلونت باللون الأبيض دلالة

[1] – بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص 117.

على القداسة والتفاؤل والإشراق[1]، يحمل معاني سامية أعلاها الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار[2] فهو لون التطهير لارتباطه منذ الأزمنة القديمة بالنهار والضوء التي تُبدد السواد المتمثل في الليل والظلام، وهنا حملت الصورة بعناصرها اللونية المعتمة مفارقة مع العنوان الذي حمل اللون الأبيض ليكون هذا الأخير عبارة عن قوة سحرية قادرة على تغيير هذه العتمة التي تُخيم وتسيطر على فضاء الصورة العام.

أما عنوان **بوح الذاكرة وجع جنوبي** للصحراوية **البتول محجوب** جاء من حيث الصوغ التركيبي عبارة عن عنوانين وإن كانا يبدوان عنواناً واحداً وهو ما يضع المتلقي في حيرة لأنه أمام تعدد عنواني مفتوح لعمل روائي واحد، ليتساءل أيهما العنوان الرئيسي وأيها الفرعي؟ وفيما يبدو لنا أن **البتول** حاولت من خلال اختيار العنوان تكريس منحى تجريبي يتجاوز المألوف في اختيار العناوين وصياغتها التركيبية والدلالية التي من شأنها إثارة القارئ بصرياً ودلالياً وقد جاء الشق الأول من العنوان **بوح الذاكرة** مركباً إضافياً مكون من مذكر **'بوح'** ومؤنث **'الذاكرة'** متلازمان دلالياً فالبوح الذي "ملأ أقطار الذاكرة لم يسطع إلا بالبوح،واللغة مستودع أسرار،فالبوح والبواح مشتق من الإباحة والاستباحة بمعنى الجواز، وهو نقيض الحرام والحُرمة فكأن الذاكرة قد تخلصت من أسيجة الممنوع فباحت بما تحمله من كلام ممنوع....فالذاكرة لا تُفصح عن أسرارها وأحداثها إلا بالبوح والإفضاء بما تحمله.

أما الشق الثاني من العنوان **'وجع جنوبي'**، فقد جاء مركبا إضافياً، دلَّ لفظ **'وجع'** على اسم جامع لكل مرض مؤلم أي ما دل على الألم والسقم، وهي مشاعر تُثيرها الآلام النفسية والوجدانية لا الجسدية، وقد طغى هذا الشعور على النص، لذلك جاء لفظ **وجع** نكرة غير معرف إيماءاً بغلبته وقد ارتبط هذا الوجع بالجنوب الذي يئن كمكان بأوجاع التهميش، إذ جاء لفظ **جنوبي** مقروناً بياء المتكلم الدالة على النسبة وانتماء الروائية لهذا الإقليم فقد اختارت **البتول** لفظ الجنوب بدلاً عن الصحراء لأن الجنوب أوسع من الصحراء كفضاء،رغم أن النص ينتمي إلى سرديات الصحراء ويدور حول المتخيل الصحراوي، فلو كان العنوان كالآتي **'**وجع الصحراء**'** لكانت دلالته حسب كل توجه في التأويل، كما أن الصحراء أضيق من الجنوب جغرافيا والاتساع في لفظ الجنوب يشمل الخلفيات التاريخية والأيدلوجية والحضارية، التي تقابل وتناقض الشمال بسماته المختلفة عن عالم الجنوب الذي يعيش الهامش والانحطاط ليس في صحراء **البتول** بل كل جنوب لا زال يتخبط في القحط والفقر والجهل لا لسبب فقط لأنه جنوب مقابلا لشمال الذي يعيش الازدهار والرقي.

بين البوح والوجع، جاء العنوان عاكساً لمضمون الرواية التي طفحت بوجع المنفى ووجع الاختفاء القسري، وجع الحب والاشتياق، وجع الوطن المسلوب، والوجع الجنوبي هو وجع **مريم ومختار وزوليخة والمصطفى** ضاعوا بين دهاليزه ليبقى الحب حلقة معلقة قادرة على إعادة وصل ما انقطع ليعود الحب مُزهراً **بين مريم والشاعر** وحب **زوليخة** للحياة بعد انتكاسها، فالوجع هنا وجع المرأة الصحراوية المكلومة التي فقدت الزوج والإبن والأخ بسبب

[1] – احمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 221.

[2] – قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم، ص 143.

الاعتقال والتعذيب حتى الموت، هو وجع الأمكنة التي تظل شاهداً على الذكريات والأحلام، إنها مدينة **'الطنطان'** المهجورة التي تعاني من هجرة أبناءها ونساءها لها، يروي العنوان حكاية الشتات وتمزق المكان واندثاره وانكسار الإنسان، بحثاً عن الخلاص وأمل العودة لينعم الجميع بالحرية، التي حاولت **البتول** أن تناشدها من خلال المناداة بحرية الإنسان بوصفها قيمة عليا يرجوها الجميع، وقد أكدت **البتول محجوب** ذلك في قولها ضمن حوار: "رواية **أيام معتمة** ثم **بوح الذاكرة وجع جنوبي** كل نص يُكمل الآخر،فأيام العتمة مازالت ظلالها معتمة، والذاكرة أتعبها الوجع والصمت، فتولد بوح الوجع برواية جل شخصياتها الفاعلة في النص، شخصيات جنوبية بتفاصيل ملامح معجونة من تربة سمراء ومن شموخ يسكن الذاكرة...فالجنوب في كل أنحاء العالم الممتد، عرف ويعرف الوجع باختلاف أصنافه، وكأن جواز سفر الجنوب والانتماء إليه، الوجع ذاته في العالم ككل...ومن جنوب إلى جنوب أبعد، أكتب وأكتب علَّ تضمد جراح الجنوب في انتظار شفاء الجنوب من وجعه، أكتب وأكتب..."[1].

وعن العنوان من الناحية البصرية الجمالية، فقد جاء العنوان موسوماً باللون الأبيض الذي يكاد يكون شفافاً تخالطه مسحة ضوئية مُشعة وذلك لتأمين الراحة البصرية للمتلقي،كما أوقعت الروائية المتلقي في حيرة وارتباك عندما جاء عنوان روايتها من شقين يعلو أحدهما الآخر ما يوحي أن الملفوظ الأول **بوح الذاكرة** هو العنوان الرئيس أما الملفوظ الثاني **وجع جنوبي** عنوان متفرع عن العنوان الرئيس، بيد أن الصفحة الأولى من الرواية والتي تلتها أكدتا خلاف ذلك فقد عنونتهما بعنوان **وجع جنوبي** فقط لتتنازل عن الأول **بوح الذاكرة**، لتحتفظ بالأقوى دلالة وتأثيراً لارتباطه بالوجع والجنوب اللذان يبقيان العوالم الأكثر سيطرة على فضاء الحكي، رغم أن مصدر الوجع أو مُثيره ومُهيجه هو بوح الذاكرة التي تُشتت وتنأى بالشخصيات في مجاهل.

وعن عنوان **حشائش الأفيون** لـ **سميرة حمادي**، يُثيرنا العنوان الذي لا يُصرح البتة عن مضمون النص وهي رسالة كتبها شاب موريتاني إلى صديق طفولته يبوح له فيها بما كان يكتمه عنه، وعن العالم طوال تلك السنين، فيحدثه عن سبب تعاسته التي كان يرى في عينيه وسبب شقاءه، وعن سبب حزن أمه وصمتها وانزوائها، ولماذا ليست كبقية النساء والأمهات؟ لماذا لا تكترث له؟ لماذا والده لا يُعير أي اهتمام ولا ينظر إليه ولا يُثير شفقته؟ هي أسئلة طالما بحث عن جوابها صديق **عبد الرحمن 'سيدي'** ،لكن ما لا يعرفه **سيدي** هو أن **عبد الرحمن** عاش ونجح في حياته الدراسية والعملية من أجل تحقيق هدف واحد هو الوصول إلى أجوبة لتلك الحياة التي عاشها في صغره، وكان من المفترض أن تجعل منه مجرماً كبيراً، لكنها صنعت منه مهندساً ناجحاً وإنساناً بائساً فهاجر موريتانيا وهو المهاجر بفكرة الانتقام والرغبة في العودة لتنفيذه، لكنه أخفق في ذلك بعد سماعه بخبر وفاة والده الذي رغب بشدة في الانتقام منه ومن والدته، ليكون حواره معها في المشهد الأخير هو الإخفاق الثاني والمؤلم، ليكتشف أن سبب كره أمه له تافه (الرواية ص 162، 165)، ليتلاشى أمله في هزم ماضيه والانتصار عليه.

[1] – ينظر: حوار أجرته الروائية البتول محجوب: المبدع في الصحراء متحيز للشعر أكثر، أجرى معها الحوار أمينة التوبالي، نُشر في جريدة الاتحاد الاشتراكي بتاريخ : 15/01/2015.

وعن دلالة عنوان الرواية **حشائش الأفيون** تشرح الروائية ذلك في حوار أُجري معها عند سؤالها عن دلالة هذا العنوان لديها ردت بقولها: "لن أدعي بأن أمراً استثنائياً حدث معي كانت نتيجته ولادة اسم 'حشائش الأفيون' ببساطة استوحيته من أحداث الرواية نفسها وتلك الأحداث هي من أملت العنوان، فالبطل كأنه تماماً زُرع كحشيشة أفيون ضارة جعلتهُ يُدمن الهروب والسقوط"[1]، والدال على ذلك ما قاله **عبد الرحمن** في أحد المقاطع الروائية "كرهت أنامل الغول والعفريت التي كبلت قدمي منذ أن كنت صغيراً وزرعتني نبتة خبيثة ووضعت لي أساساً مغشوشاً وبعد أن ارتفع البنيان قليلاً سُرعان ما انهار وانهار بصوت عالي وبسرعة فائقة تماماً كما يُفجرون بالديناميت منزلاً يُريدون أن يتخلصوا منه"[2]، فالحشائش نبات يُزرع ليُحصد والوطن نزرع فيه أشياء على أمل حصدها، وتبقى الجودة والرداءة على حسب ما زرعناه وفيما إذا تعهدناه بالرعاية والعناية فالمسألة مسألة اختيار لا إجبار والعبرة بالنتائج لا بالأسباب، فهذا البطل **عبد الرحمن** يقول مؤكداً ذلك:"لا تحزن فكما نزرع نحصد ونحن مسيرون ومخيرون هذا مصيري لم أُخير وأنا في البداية عن طريقي المفضل وأنا من اخترت المضي في الطريق الاختياري وأنا من بنيت بعد أن هدموا وأنا من هدمت بعد أن بنيت"[3]، وعلى هذا الأساس يبقى ما يُحدد مصائرنا هي اختياراتنا، **فحشائش الأفيون** عنوان لجنون الوطن وتغييبه وضياع الخيارات والسُبل، كما حدث مع **عبد الرحمن** الذي انتهى به المآل إلى الجنون.

هذا الغياب والجنون بدوره انعكس على تشكيل العنوان وتأطيره مرئياً، فجاءت العنونة من حيث الخط متشظي وتتخلله بعض الفراغات التي تعلو الأحرف، وهو انعكاس للفراغ الوجودي والضياع الذي عاشته شخصية **عبد الرحمن** كما تلون العنوان باللون الأسود الذي يُشير إلى الأسى والشقاء وكل ما يمنع السعادة والفرح، يوحي بالحزن والظلام والشؤم و يُنذر بالسوء، وهو ما عبر عنه مضمون الرواية التي صورت واقع شاب موريتاني أرداه في غياهب الجنون والهلاك.

في اتجاه آخر اختارت الروائية **مسعودة أبوبكر** لروايتها عنواناً مثيراً وبعيداً عن التداول **طرشقانة** وهو لفظ عامي دال على الرجل المخنث الذي يأخذ دور المرأة في الممارسة الجنسية. ويُصور عنوان الرواية سيرة ذاتية لشخصية **مراد الشواشي** المشهور بكنية **طرشقانة**، وقد اختارت الروائية **مسعودة** شخصية تطور وعيها بغيريتها الجنسية وصارت تدافع عنها بقوة وسط محيط عائلي واجتماعي محافظ لا يتقبل الاختلاف ، **مراد الشواشي** رسام وعاشق للرقص والغناء ومُقبل على الحياة بشهوانية كبيرة يُصرح عن رغبته لعائلته وأصدقائه في أن يصبح امرأة بقوله "نحب نولي مرا"[4]وهو ما يتأكد في نهاية الرواية حين يُصر **مراد** على هذه الرغبة لأسباب ذاتية وأخرى ثقافية،وفق ذلك قدمت

[1] – ينظر: حوار أجرته جريدة صحفي الأردنية مع الروائية سميرة حمادي فاضل بتاريخ: 01/11/2006 متاح: www.sahafi.jo/arc/art1.Php?id =6f439c

[2] – سميرة حمادي فاضل، حشائش الأفيون، ص 178.

[3] – المصدر نفسه ، ص 179.

[4] – مسعودة أبوبكر، طرشقانة، ص 13.

الروائية مديحاً للمؤنث من خلال شخصية **طرشقانة** المذكر التي تجسد جملة علاقات جدلية متصارعة حضارياً، تجلت عبر جملة من الثنائيات :

- ثنائية نورة / ⟵ مراد الشخصية والكاتبة .
- ثنائية سيمون وقمر ⟵ المقابل الحضاري ' شرق / غرب – آصالة / معاصرة ' .
- ثنائية مراد وغازي ⟵ وجه المجتمع الغامض والقبيح .

ويظل عنوان **طرشقانة** حاملاً دلالياً لإشكالية الهوية الجنسية والثقافية في المجتمعات المتخلفة التي تفصل بين الجنس والدور الذي تقوم به المرأة والرجل رغم التفاعل الجديد الذي جمع بين الجنسين،والتصور الذي فرضه الواقع حيث قد تلعب المرأة أحيانا دوراً هاماً في صنع وإرساء قيم جديدة في مجتمعات متغيرة بالضرورة رغم تمسكها هذه الأخيرة بخطابات لا تتغي **طرشقانة** الجسد المضطرب والواقع المتفسخ والتفاوت الحضاري الصارخ،فعلى الرغم من غرابة العنوان إلا أنه مثير لدهشة القارئ وجاذب لاهتمامه في ذات الوقت،وقد تعمد مصمم الغلاف تلوين العنوان باللون الأحمر كإشارة تنبيه ولفت نظر للمتلقي.

وبالنسبة لعنوان رواية **نخب الحياة** لـ **آمال مختار** جاء مركباً إضافياً من اسمين ينطويان على وقائع الرواية التي جاءت واقعية جداً مُلتبسة بمكانها وزمانها، مُثقلة بذاكرتها، لتسمي **آمال مختار** الأشياءوالأماكن بأسمائها فهذه **بون وبالرمو وتونس والدار البيضاء وأريانة والمنار**، تُسيرها بطلة الرواية **سوسن بن عبد الله** امرأة متحررة تدخن وتشرب الخمر وترقص في ملهى**'المشتل'** وترتاد **مطعم غاستون** وتستمع إلى أغاني عدنان الشواشي وعلي الرياحي والهادي الجويني ، هي ليست تونسية بحاضرها مكاناً وزماناً فقط بل بتاريخها الممتد إلى عليسة قرطاج تقوم برحلة وجودية مثيرة تقودها خارج حدود الوطن إلى ألمانيا– تحديداً – أو مجازاً جربت خلالها **'**فعل الحياة**'** بحثاً عن الحرية المفقودة تعود البطلة لتخط في آخر الرواية قرارها النهائي والحالم "سأعود عليسة جديدة، سأعيد رسم قرطاج كما أشاء، وأما إذا أحرقتها في لحظة غضب، فلن أترك البقايا، كما فعلت عليسة، سآتي على كل شيء"[1].

جاءت رواية **نخب الحياة** مُفعمة بالحياة والحب والمتعة، تدور أحداثها ما بين **تونس** و**بون الألمانية** بين الفترة الممتدة بين عامي [1982-2005] سنة صدور الرواية،وإن ارتكزت أحداثها الرئيسية على المدة القصيرة التي قضتها في **سوسن**بون،بطلتها أنثى عاشقة للحرية والمتعة ، ولهذا تمارس أي فعل كي تشعر بحريتها لا يُقيدها أي قيد اجتماعي أو اقتصادي "تمشي في العراء عارية لأنها تعتقد أن العراء حرية"[2]، باحثة عن فعل الوجود..فعل المتعة لتعود إلى بلدها وتبدأ "مرحلة جديدة من حياتها يحتل فيها العمل/ الكتابة المنزلة الأولى"[3] لتعيش الحياة وتعبر عن وجودها وهذا ما احتفل به العنوان الذي جمع بين النخب وهو لفظ دال على الاحتفال والشعور بالبهجة والنشوة، ولفظ الحياة المضاف للنخب التي تعبر عن المغامرة وممارسة السعادة والحب، دون قيد، فإذاً مرحى بالحياة بِسُكْرِها وصَحْوهَا، على

[1] – آمال مختار، نخب الحياة، ص 105.

[2] – المصدر نفسه، ص 13.

[3] – المصدر نفسه، ص 140.

هذا النحو تعبر البطلة عن مدلول العنوان في المقطع الآتي، بقولها:"أيها الأصدقاء الغرباء..لقد جمعتنا الصدفة في هذا الفندق، لتلتقي عيوننا، ولتظل وجوهنا في الذاكرة..ولندخل حياة بعضنا البعض من حيث لا ندري ولا نقصد. إذن لنحاول منذ الآن، أن نتصرف بوعينا لا بوعي الصدفة...ولنشرب نخب الحياة"[1]. صدى هذه المغامرة يلتمسها القارئ من خلال تشكيل العنوان طباعياً والاختيارات اللونية والشكلية التي جاء عليها العنوان، إذ استلهم مصمم الغلاف مضمون الأحداث ومراميها لتتمظهر في شكل العنوان الذي جاء متداخلاً ومُعشقاً لارتباط الاسمين ببعضهما من حيث وقوعهما في نفس الحقل الدلالي الذي يشير لـ(الحب والسعادة والنشوة)، وترسخ ذلك بتلوين خط العنونة باللون الأحمر الذي ارتبط بالمتع الجنسية[2] واللذة والشهوة والإغراء وهي الدلالات التي استقطبها النص وتأسس من خلالها.

وعنوان رواية **موسم التأنيث** للروائية **بسمة البوعبيدي** جاء من حيث الصوغ التركيبي مركب من مبتدأ **'موسم'** ومضاف إليه **'التأنيث'**، وقد دخل على العنوان انزياح حيث نعلم أن عدد المواسم أربعة وهي ذات طبيعة مناخية متغيرة حسب التعاقب الزمني، فكيف يقترن هذا الموسم بالأنوثة؟ أم أنه هناك موسم خاص بالتأنيث، وفي ذلك إبراز لهذا العنصر الأخير الذي يُعد أساس الحياة، فالرسالة الدلالية التي حملها هذا العنوان أنه قد حان الوقت الذي تصبح فيه المرأة كل المواسم وفرحها وهي وجه لكل المواسم الشتاء في جموده والربيع في جماله، والصيف في صفاءه والخريف في كآبته، لتكون الأنثى هي كل المواسم- موسم للفاعلية والفحولة -، لأن التأنيث يستلزم ذكورة تُفعل التأنيث، لكن كيف يكون ذلك.؟ هو محور سؤال الرواية.

وقد حاولت الروائية **بسمة البوعبيدي** أن تربط العنوان بموضوع روايتها، فارتكزت على موضوع الأرض والصراع القائم بين مالكيها والدولة التي زجت شعارات التعاضدية وتطبيقاتها التعسفية للاشتراكية خلال حقبة الستينيات (60) من القرن العشرين، التي قامت الروائية بإدانتها وانتقادها للانعكاسات السلبية التي دفع ثمنها سكان الجريد التونسي وأصحاب الأراضي الفلاحية، إذ أثرت مرحلة التعاضديات في حياتهم وسلوكهم، فهذا **جعفر** أضحى ثائراً و**مريم** ضحية اغتصاب وعنف، لذلك اختارت أن تُحدد لنفسها النهاية التي تلائمها وتلائم حياة من حولها "وقفت أمام مرآتها تعرَّت وتأملت نفسها في عُريها ثم اقتعدت الأرض وفتحت ما بين فخذيها بدا فرجها بكل تفاصيله أمام عينيها الوامضتين بشعاع غريب وهوتْ بالسكين بكل تصميم فاجتزته واستلت الرحم"[3]، هذه النهاية المفجعة في الحقيقة هي نهاية التعاضدية وفرج **مريم** المطعون بحد السكين هو الأرض التي أصبحت عقيمة بعد أن استلت الرحم وأضحت **مريم** الأنثى بدون رحم أو القدرة على الخلق ، ليتحول موسم التأنيث إلى موسم العقم الذي لا ينتج سوى الموت.

[1] – المصدر السابق ، ص ص80، 81.

[2] – أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 75.

[3] – بسمة البوعبيدي، موسم التأنيث، ص 119.

تأسيساً على ذلك ترمي الروائية من خلال هذا العنوان الغوص في حياة الأنثى وكشف ما يُحيط بها في حياتها من معاناة سببها المعاملة اللا إنسانية التي يمارسها بعض الرجال بحكم العرف والعادات والتقاليد، ليصور العنوان العنف المأساوي الذي مارسته الشخصيات الذكورية والنهاية الكارثية التي عرفتها بعض الشخصيات النسوية بسبب القهر الأنثوي، مثل نهاية **مريم** بالزواج من رجل لا ترغب فيه وموتها بعد طعن فرجها بالسكين، ونهاية أمها التي ماتت بسبب المشاعر السوداوية التي تكنها بعض النسوة اتجاهها. وينقل الجغرافيا السرية للمرأة التونسية في الجنوب التونسي بشكل خاص، والمرأة العربية بشكل عام، فمواسم المرأة صورة ممجوجة ومكررة في جميع بلدان العالم الثالث دون استثناء، فهذه الرواية انتفاضة للمؤنث على الذكورة الحافلة في النص (زنا والد مريم بربيبته وحملها منه بطفل، واغتصاب مريم من زوجها، والممارسات المُقرفة اتجاه المرأة في الكشف عن عذريتها وحديث الفتاتين حول عسل النهد).هذه الانتفاضة لم تأتي مسالمة بل ارتفعت يد الأنثى عالياً مضرجة بالدماء تشجب واقعها، وهذا ما انعكس على اللون الذي اكتسته العنونة باللون الأحمر الذي يدل دلالة مباشرة على الدم والتمرد والانتقام والغضب[1].

وفقاً لذلك، تمكنت الروائية من أن تفتح أفق التلقي عند القارئ على مسارات ودلالات عديدة للفظ العراء الذي عنونت به نصها ليلقي بظلاله على رموز مختلفة وظفتها الروائية لتتشابك في نسج خيوط الحبكة السردية التي ترامت على مدارج مختلفة.

وأما عنوان رواية **نساء الريح** لرزان **نعيم المغربي** فقد تناول عنوانها متخيل الهجرة، أو ما يُسمى في المنطقة المغاربية بـ **'الحريك'** من منظور نسوي، من خلال التركيز على مجموعة من النسوة اللاتي خضنَّ العبور السري من ضفاف البحر الأبيض المتوسط إلى القارة الأوربية، نساء متعبات خضنَّ مغامراتهن في مهب الريح العاتية والمكائد النسائية التافهة بحثاً عن أوهام الحب والعشق وكسب المال والحرية،وبالتالي هدف العنوان **نساء الريح** إلى وضع القارئ ضمن واقع الهجرة ليس بواقعها المادي الجسداني، بل للتهجير القسري للذوات عن حقيقتها الإنسانية من خلال جملة من المظاهر المُهينة للذات الإنسانية كسدِّ أبواب العيش الكريم على اليد العاملة في الوطن العربي (شخصية **بهيجة المغربية** و**أم فرح** و**البواب رضا**) والانغماس في الملذات الحسية والبحث عن الذات دون جدوى (شخصية **هدى ويسرا والشقراء والسيد عبد المجيد وزوجته، كمال ومنير**)، هذا التهجير للذوات هو حال الإنسان المعاصر قلقٌ ومسافرٌ مهاجر بوجدانه، وبالتالي عكست العنونة مرايا الواقع الليبي والمغاربي والعربي وركزت على نساء هذا الواقع الذي ينتظر رياح التغيير تلوح في الأفق، وهو بالفعل التغيير الذي بشرت به الروائية ونصها **نساء الريح** قبيل عام من ثورة الربيع العربي التي عرفتها المنطقة العربية وليبيا خلال سنة 2011م بعد عام من صدور الرواية سنة 2010م.

[1] – يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، ط1، دت، ص 33.

أما عنوان رواية **قلادة القرنفل** يُحيل بشكل مباشر إلى وجود مادي يُعبر عن منحى وجداني ينحصر في كيان أنثوي من خلال ما يشير إليه العنوان لمظهر من مظاهر الزينة والتجميل التي تتجلى في القلادة المصنوعة من حبات القرنفل اليابسة[1]، هذه الحبات عبارة براعم يابسة لنبتة القرنفل ذات الرائحة النفاذة، تنظمها المرأة في خيط طويل وتفصل بينها ببعض الخرزات الصغيرة الملونة، تضعها في عُنقها تشم رائحة القرنفل الزكية فترتاح نفسية المرأة ومن يُحيط بها لهذه الراحة التي تنبعث منها، وعلى الرغم من أن هناك الكثير من القلائد التي تتزين وتتجمل بها المرأة مثل قلادة المرجان وقلادة الدمدم والكهرمان واللؤلؤ والعقيق، لكن يظل للقرنفل خصوصيته بالنسبة للمرأة المغاربية، ومع ذلك يدفعنا اختيار الروائية **زهور كرام** لقلادة القرنفل كعنوان لنصها الروائي إلى التساؤل على منوال **جيرار جينيت Gérard Genette** الذي نادى بضرورة معرفة تبريرات استخدام العنوان، فما هي إذاً تبريرات توظيف عنوان **'قلادة قرنفل'؟**.

يُحيل العنوان إلى النص بشكل مباشر ، فأجاب عنوان الرواية عن مضمون الحكي قبل أن نُسائله، فأحالنا على أشكال وصور لا متناهية تجسد فيها المنحى العام للنص، فهل يمكنُ أن نكتفي بالعنوان قبل معرفة الحكاية؟، إن العنوان يجب أن "يُشوش على الأفكار لا أن يُقولبها"[2]، فهل شوش العنوان على أفكارنا أم قولبها؟، إن عنوان **قلادة القرنفل** تناغم في دلالته مع النص، ليحدد كينونته وُ شير في معناه إلى قلادة لكن ليست ككل القلائد إنها رمز من حيث وظيفتها التي ارتبطت بالقرنفل أثناء الوجود الاستعماري في المغرب الأقصى لتحمل رمز التمرد والثورة على هذا الكيان، فهذه القلادة لها مدلول ثقافي وحضاري يخلق في النص جملة من الحقول الدلالية التي تتجاذبها شخصيات الرواية التي تخلق مشهدا بطلته الساردة والحاجة فضيلة (العمة) يحيط هذا المشهد هاجس تجميع القرنفل (حبة حبة) واحتكار تجارب الساردة (ابنة أخيها) الجنسية ضمن دفتي كتاب، كما يحيطهُ التشتت من خلال مواقف الشخصيات، وتماهي **القرنفل** مع هذه الأحداث كـ**'أنا'** ثالثة للكاتبة، تعبر عن ذلك بقولها: "أنا والقلادة" التي تكررت في ثنايا النص كلازمة نفسية حوالي عشر (10) مرات [ص 20 مرة واحدة–ص173 مرة واحدة– ص 174 ثلاث مرات– ص 175 مرة واحدة–ص 176 ثلاث مرات–ص 180 مرة واحدة]، وهو ما يوحي بارتباط الساردة بالقلادة حد الذوبان، وبدونها تجد نفسها إلا داخل فضاء مغلق، داخل الجبة التي تمارس سلطة ثقافية وفكرية على الساردة تحاول بكل قوة الخروج منها، كي لا تنسى أو تموت الذاكرة التي تحيا بداخلها من خلال (والدها المجاهد)، ليكون **القرنفل** بعطره مثيرٌ للصحو في كل ما هو رماد (رماد الفنيق) وهو العطر الذي يُرافق الصحفية الساردة في يقظتها وغفوتها، في حزنها وسعادتها، رغبة في الارتقاء بالواقع المأزوم والانتصار على التهريج الذكوري الكاذب (ابن عمها)، والقضاء على السلطة العمياء (العمة وجبتها).

---

[1] – هذه القلادة معروفة في المنطقة المغاربية تسمى في بعض المناطق بـ 'السخاب' تضعها النسوة المتزوجات والعرائس على جيدهن للزينة ولتضوع الرائحة العطرة والطيبة منه.

[2] – أمبرتو إيكو، حاشية على اسم الوردة، العنوان والمعنى، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، منشور بموقع سعيد يقطين.
متاح: www.Said-yaktine.com/maroc.htm

في سياق آخر، جاء عنوان رواية **الأخرس والحكايا** للروائية **زوليخا موساوي الأخضري** ينضوي على حِس مفارقي[1]،وأسلوب ساخر من واقع يحاول فضحه وتعريته،من المعلوم أن الأخرس هي صفة مُشبهة تدل على الثبوت الخرس، تطلق على "انعقاد اللسان عن الكلام"[2]، ذلك أن الخرس يساوي الصمت وللصمت له جلالة من باب إذا لم يكن للكلام دلالة فإن في الصمت جلالة، فصمته ترنم بالكلام أو بلغة خاصة، فالخرس والحكاية ≠ الكلام والصمت، إذاً لغة الأخرس الصمت والحكاية لا يرويها إلا متكلم له لسان يُعبر عبر اللغة ومروياتها، فالأخرس يعتمد لغة الإيماء للتواصل من خلال حركة اليد والعيون، والجسد مُعين أو قناة في توصيل هذه الرسالة، لأنه فاقد لمزية الكلام مما تُحيلنا على ثنائية **دي سوسير De Saussure** (اللغة/الكلام–الدال والمدلول)، ويتناص العنوان مع ما جاء في **سفر أشعيا** في إحدى نبوءاته حول السيد المسيح عليه السلام، في قوله: "حينئذ تتفتح عيون العُمي وآذان الصم تتفتح، حينئذ يقفز الأعرج كالأيل ويترنم لسان الأخرس، لأنه قد انفجرت في البرية مياهٌ، وأنهار في القفرِ"[3]، وأساس المفارقة في العنونة أن الخرس في الرواية صمت ناطق، يتحقق به الكشف وتعرية أو فضح الظواهر الاجتماعية في الوسط المغاربي والإفصاح بعمق عن هموم الذات وضغط الحياة وتقلباتها من خلال سلوكيات متمردة على غياب الصورة الطبيعية للحياة ، فتتقاطع دلالة الصمت مع دلالة الكلام الذي يقف على خبايا الواقع الإنساني المُضني من تدهور القيم وتفسخ الأخلاق، وسلطة الجسد وشهواته، فالعنوان من حيث ذلك جاء محملاً بحمولة سردية تستقصي كل المقومات ومن جهة أخرى قام العنوان على مفارقة تُحكم إستراتجية النص، ومن جهة ثانية هي مقاربة تُلمح ضمنياً للغة التي تنبثق عنها كل الأقوال،والتي انطلاقاً منها يمكننا أن نُولد جميع هذه الأقوال على تنوعها وتداخلها.

وفي نفس السياق تؤطر الروائية المغربية **فاتحة مرشيد** عنوان روايتها **'مخالب المتعة'**[4]في إطار المفارقة الساخرة،جاء العنوان في صيغة مركب إضافي (مضاف ومضاف إليه)، يقفل دلالة العنوان على المضاف إليه الذي يأتي مركز دلالي لتخصيص ما هو عام في المضاف قبل أن يدخل التركيب، المضاف جاء جمع نكرة (مخالب) مفرده مخلب 'مذكر 'دال على القسوة والفتك، أما المضاف إليه جاء مفرد معرفة (المتعة) 'مؤنث' دال على النعومة والأنوثة،وهنا أصل المفارقة الدلالية التي تضعنا أمام تساؤل يثير حيرتنا،كيف للمخالب القاسية أن تقترن أو تعطي المتعة والسعادة فالمتعة دوماً ناعمة ولا تأتي بالمخالب الشرسة والوحشية، بيدَّ أن المتعة والنشوة كفعل جنسي تؤدي إلى التناسل وتفعيل الخطاب الشبقي الذي يؤدي إلى الوصول للذروة والاستمتاع لا يساوي بالضرورة المخالب، وهنا المخالب ضمن العنونة تُبرز العديد من الدلالات:

– مخالب المرأة التي غدت فاعلاً بعد أن كانت مفعولاً به،أضحت تشتري المتعة بعد استقلالها المادي،لتشتري اللذة من الشاب **عزيز** الملقب بالبوقوص (تبحث عنه الأنثى الشبقة) لاشباع غريزتها بعد أن عزف عنه العمل

[1] – بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص 87.

[2] – أبو بكر محمد بن الحسن ابن دريد الأزدي، جمهرة اللغة،ج1،تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987م، ص582.

[3] – شرح الكتاب المقدس، العهد القديم 'القس أنطونيو فكري'، الآيات 6.5 .

[4] – فاتحة مرشيد، مخالب المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2010م .

وأضحى بطالاً ليقع فريسة لمصطادات المتعة ومُشتريات الهوى في عصر العولمة أمثال، السيدة **ليلى** التي تغتصب وتستلذ جسده، و**بلقيس وبسمة** كفاعلات يمارسن الفعل الجنسي لا كمفعولات بهن.

وهنا يتحول الهامش (الأنوثة) مركزاً ضد الذكورة، من خلال استبدال الأدوار، لتركز الروائية على القيمة الإنسانية التي تدعو إلى الاستقامة من منظور ثقافي وأخلاقي واقتصادي للرجل أو المرأة سواء بسواء للوصول إلى الحرية- التحرر لكليهما -، ونظل كمتلقين بين مخالب الحكي نتصور المتعة بأوجه متعددة وإن كان الفعل واحد.

وعن عنوان رواية **الأسود يليق بكِ** للروائية **أحلام مستغانمي**، يبدو لنا من الوهلة الأولى أن العنوان يسند اللون الأسود كمظهر خارجي يُحيل على الحزن والوحدة والوحشة التي عاشتها شخصية **هالة** خلال أحداث الرواية وهو لون مُهيمن على أحداث النص الروائي،وقد انطوى ملفوظ العنوان على بؤرة مركزية (اللون الأسود) تُضيء على أحداث العمل وتُعد جُزءا منه، من خلال ما يُحيل إليه عنوان **الأسود يليق بكِ** على مجموعة من المقومات (لباس أسود، أناقة، مشاعر سوداء كالحزن والحداد والكآبة) وعلى قدر تعدد المقومات الدلالية للعنوان إلا أن البؤرة المركزية المتمثلة في اللون الأسود تغطي على مجمل النص، فالسواد يعكس حياة تعيسة يغمرها حداد طويل يخص المخاطب 'بكِ' دون سواها، هي بطلة الرواية "**هالة**"، والدال على ذلك من الناحية النحوية جاء الأسود معرفاً، ما يُشير إلى أن الأسود موجه إلى شخص محدد ومعروف بذاته،ما يجعل كاف المخاطبة تتضمن كل ما يُشير إليه خطاب رواية **'الأسود يليق بك'**:

- **اللون الأسود تاجـ(كِ).**
- **الحداد يليق بـ (كِ).**
- **شعور الحزن والكآبة يميز (كِ).**

على أساس ذلك، يظل الأسود يليق بالحب ويليق بالحياة التي تتلون بمشاعرنا وأحزاننا، يليق بهزائمنا العشقية والوجودية، يليق بانكسارات الأوطان والذات العربية التي تشظى كيانها بالصراعات والحروب الأهلية والتكالب الإرهابي والاستعماري، فاللون الأسود لم يتمظهر في العنوان والنص الروائي لم يكن مجرد لون، بل برز كفلسفة خاصة استوعبت العمل الروائي وبُنيت عليه،حيث يبدو للقارئ من خلال اقتران هذا اللون بالمرأة وعوالمها الجمالية والتجميلية باعتباره رمز لإبراز أنوثتها وكمالها الجسدي .

لكن النص الروائي انقلب على العنوان وتمرد عليه ليمثل الأسود عوالم أخرى تتجاوز عالم المرأة وتفاصيلها الجمالية ليُشير عبر المتن إلى عالم أكبر وأكثر جلالاً إنها الأوطان الجريحة التي تعيش حِداداً مزمناً، وهذا ما نلمسهُ في حضور القضايا السياسية والمواضيع الراهنة التي تعيشها المنطقة العربية وتشتعل بها مثل: موضوع الإرهاب في الجزائر، لكن يظل الأمل قائماً في نفوس الشرفاء رغم الحداد والسواد الذي يلبس الأوطان، فهذه **هالة** تبشر بنهاية هذا الليل وانجلاءه، من خلال تمردها على اللون الأسود لتلبس اللون اللازوردي في آخر الرواية عند إقامتها حفل ميونيخ رغم تعلقها باللون الأسود الذي اتشحت به طيلة الرواية فزادها فتنة وإغراءا.

وكما لا حظنا فإن ملفوظ العنوان لم يكن مألوفاً، فقد بدا جذاباً ومثيراً للمتلقي، ليُكمل النص الروائي قبل الشروع في قراءته، هذه البداية المُغرية التي تتعالق بعتبات النص الروائي، من حيث الصورة المصاحبة والإهداء،فالعنوان هنا يُشير للتفرد والجمال والسواد الذي تعكسه الصورة المصاحبة على الغلاف من خلال 'وردة التوليب' التي تحيل كصورة بصرية على اللون الأسود الذي يتمظهر في لون هذه الوردة، وبالرغم من السواد الطاغي على أوراقها غير أن بداخلها بياض مخبوء لا تراه العين المبصرة بقدر ما تراه البصيرة، فالسواد أمر ظاهري عارض لكن الباطن يوحي بعكس ذلك وهو الحقيقة، وهذا ما نلمحه في اللون الأسود الذي جاءت به العنونة على مساحة غلاف أبيض يكسره بعض الاصفرار الذي أعطى طابعاً حالماً وشعرياً على مستوى تناغم الخطاب الغلافي مع بعضه البعض،كما أن صورة باقة ورود التوليب الخمس لم تندرج منعزلة عن العنوان رغم انزوائها على طرف الغلاف لتترك ثلث مساحة الغلاف للعنوان، وذلك كان مقصوداً لتبدو الباقة وكأنها تحتضن العنوان احتضاناً حميماً دال على الصدى المتبادل بين الصورة والعنوان فورود التوليب معروفة بحساسيتها وانغلاقها على ذاتها والعنوان كمعادل لشخصية **هالة** التي تجسد رمزاً للمرأة التي تجمع كل المتناقضات لكنها تظل عصية على الضعف رغم حساسيتها ورقتها.

من جهة أخرى، حمل عنوان رواية **أحلام مدينة** مخادعة بصرية ودلالية تعمدتها الروائية **فريدة إبراهيم** لا تنكشف للقارئ إلا بعد قراءته للنص وفهم مقاصده ومراميه، حيث عبر العنوان عن مسارين دلاليين فيما إذا تكون هذه الأحلام هي لمدينة ما (مكان)، وهذا ما يقع فيه المتلقي للوهلة الأولى عند تفحص العنوان الذي تزيده الصورة المصاحبة خداعاً وتشويشاً حيث تعمد مصمم الغلاف أن يربط العنوان بصورة المدينة التي تصطف مبانيها الشاهقة كعلب كبريت، والأضواء التي تُنير ليل المدينة وتؤنسه حتى كادت تتحول إلى طاقة نهارية لا هوادة لها، لكن هذا التمويه لا يستمر طويلاً بعد أن يكتشف القارئ المسار الدلالي الثاني والحقيقي للعنوان الذي يحمل اسم الشخصية البطلة **مدينة** وهو اسم علم، لتتحدث الروائية **فريدة إبراهيم** عن أحلام هذه البطلة وآمالها في غد مشرق مهما أسدل الليل ستاره وأطال الإسدال فستشرق شمس الحقيقة وينجلي الماضي (الجزائر بعد الاستقلال) عن الحاضر (جزائر المصالحة الوطنية)، وتطلعاً إلى مستقبل واعد تجلى في أبناء **مدينة**.

أما عن رواية **أهداب الخشية عزفاً على أشواق افتراضية** للروائية **منى بشلم**، فقد جاءت العنونة طويلة مكونة من خمس (5) ملفوظات وحرف جر (على)، منها ملفوظ معرف (**الخشية**) والبقية نكرة، وهذا دلالة على عدم التحديد والضياع، طول العنونة أوقع القارئ في ريبة من أمره فيما إذا كان العنوان خاضع لمبدأ العنوان الرئيس (**أهداب الخشية**)، والعنوان الفرع (**عزفاً على أشواق افتراضية**)، بينما كلا الوجهان يحتملان التأييد سواء أخذنا العنوان برمته على أنه لا يتجزأ إلى فروع أخرى أو أنه خاضع للعنونة الرئيسية والفرعية،وهذا برأينا وجه من وجوه التجريب عند الروائية **منى بشلم** التي تعمدت أن تضع قارئها في حيرة من أمره قبل الولوج إلى قراءة النص واستكشاف مدلول العنوان ليقف طويلاً أمام عتبة النص العنوانية قبل الولوج إلى المتن، وهي سمة استبدالية عند الروائية حاولت من خلالها الابتعاد عن الصوغ التركيبي الكلاسيكي للعناوين الروائية التي أَلِفَهَا القارئ ولم تعد تثيره أو تُشكل لديه أي علامة على التميز والإرباك الذي يبحث عنه القارئ الناضج.

يشتمل العنوان على حقل دلالي واحد هو الإنسان فالعزف صادر عن أنامل الإنسان ومولد للأنغام والإيقاع والأشواق والخشية هي انفعالات نابعة عن حيزه الوجداني وواقعه العاطفي، أما الأهداب فهي جزء من كيانه الجسماني تُعبر عنه وتنتمي له، لكن لفظ الافتراض جاء دخيلاً عن موجودات حسية ومعنوية متعلقة بحقيقة يقينية واحدة ألا وهو الإنسان الذي يربط بين هذه العناصر وهو سبب أو مُسبب لوجوده فكيف يمكن أن يكون الشوق افتراضاً؟.

كما حمل العنوان تحفيزاً للقارئ فيما يتعلق بالضبابية التي حملتها معاني ملفوظات العنونة، فالأهداب تعني نهاية الشيء أوالطرف الأخير من الشيء، لكن عن أي نهاية تعلن هذه الأهداب، إنها تعلن عن نهاية الخشية والخوف والريبة لذلك اقترن الهدب بالخشية (مضاف ومضاف إليه)، ليكون العزف إيذاناً بعصر جديد ودعوة للممارسة الفرح والالتفاف حول كل مُبهج في الحياة رغم سيطرة أجواء العصابات على أحداث الرواية وما يتعلق بها من محاولات القتل والطمس، إنه العزف الذي يفتح ممرات وعتبات جديدة لعبور الروح وتقويض صروح الخوف،وهو ما كشفت عنه في التصدير الذي جاء مقطعاً مأخوذاً من المتن النصي تحاول من خلاله إبراز الوجوه الدلالية للعنوان، قولها:"سأكتبكما إلى جوار بعض، مُلتحمان دون تماس كأهداب العين..متجاورة بامتداد طولي،كل رمش مُستقل عن الآخر ، مع ذلك قد تتلامس دون أن تختلط،وفي التشابك جمالها،وأعلق كل هدب بحرف من الأبجدية إذ تجمع الحروف وتتكشف لك العين وصاحبها، وحين ترفع بالقراءة الأهداب واحدا بعد الآخر تكتشف الرؤيا لتعرف ماذا كانت ترى كل عين وما كان يرى كل راءٍ[1].

من خلال ما سبق، حاولت أغلب الروائيات المغاربيات الوقوف على عتبة العنونة وصنع خصوصية لها تصنعها الجوانب المصاحبة لبنية ' العنوان– النص ' أو ما يسمى بـ فضاء العنوان، التي ترتكز على مختلف المستويات منها:

- **المستوى الخطي .**
- **المستوى الإغرائي الذي يشمل الشكل واللون وما يمارسانه من إثارة للذائقة البصرية عند المتلقي .**
- **تموقع البنية العنوانية وإيحاءاتها البصرية والدلالية .**

1-1-5-1-عتبة العنونة في المتخيل الروائي النسوي المغاربي بين التسنين المرجعي و الإبدال الثقافي :

تميزت الرواية النسوية المغاربية بتحولات العنونة واختلاف تشكيلاتها من رواية إلى أخرى في أعمالهن، لأن النص عند الروائية المغاربية حالة متغيرة باستمرار لها خصوصياتها، لأنها تحاول تجديد متنها الذي تشتغل عليه في كل مرحلة، فعلى اختلاف الأقطار تعددت النصوص والعناوين، التي عكست تجربة كل روائية ومحاولتها تأسيس لغة روائية مختلفة ونمط سردي قائم على الثراء الفكري والثقافي والمعرفي الذي يجعل من أعمالها الروائية تجربة فنية مفتوحة توظف كل المكتسبات والتجارب للخروج بنص غير منمط عنونة ولغة ومعماراً.

لم تعد الروائية المغاربية في عنونتها للنص مقتنعة بوفاء العنوان للنص والالتزام به فحسب، وإنما تتعمد إثارة القارئ ودفعه نحو اقتناء النص وقراءاته، وهذا لا يتحقق إلا بتفخيخ خطاب العنوان بالإثارة تركيباً ودلالة ومجازاً،

[1] – منى بشلم، أهداب الخشية عزفا على أشواق افتراضية، منشورات ضفاف بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2013م، ص 05.

لتندمج عناوين الرواية النسوية المغاربية في مختلف الشبكات الاجتماعية والنفسية، فنميز من هذه العناوين اتجاه الروائيات نحو الإبدال في جعل العنوان خطاباً غير اعتيادي يُعلي خطاب النص، ليكون دالاً عليه وإنما يتمتع بنصية تحقق استقلاله في كونه خطاباً له مكائده واحتمالاته ولذته في القراءة أسوةٌ بالنص ذاته، وحتى تتكامل خرائط العنونة نُسلط الضوء على استراتيجية العنونة من خلال:

أ- **مستوى البنية:**

على مستوى البنية التركيبة لقائمة العناوين في الرواية النسوية المغاربية تتمظهر الهيمنة المطلقة للجملة الاسمية باستثناء روايتي **بوح الذاكرة وجع جنوبي للبتول محجوب**، و**الرحيل نحو الشمس لخديجة حمدي** اللتان اتسما عنوانهما بطابع الجملة الفعلية، ومن هذه الناحية تمارس عناوين الروايات النسوية المغاربية وفاءها لتقاليد العنونة الاسمية إذ تعدُّ خاصية مميزة في بنية العنوان وجملته حتى تكاد الخاصية الأساسية في العنونة، حيث الاسم يتعالى على الزمن وتحولاته وتوسل العنونة بالاسمية يضمنُ لها الثبات لتختفي مسافة الاختلاف بين الاسم والعنوان بذلك في الوظيفة، وإذا جعلنا من الاسمية معيار العنونة فإن العنونة بالجملة الفعلية يعد انزياحاً عن المعيار والأمر الذي يؤدي إلى انفساخ مساحة الاختلاف بين **'**الاسم**'** و**'**العنوان**'**،فالعنوان الفعلي يؤدي وظيفة التسمية فقط لكن لا يؤدي إلى رسوخه وثباته على مسار معين توجهه الروائية في نصها.

عكست عنونة الروايات النسوية المغاربية جزئية من النص أو ارتبط بصورة من صوره، أو اختزل حدثاً من أحداث النص مثل رواية (**الأسود يليق بكِ، حنين بالنعناع، طرشقانة، عزوزة، قلادة قرنفل، وجهان في حياة رجل**) ويمكن رد ذلك "إلى منظور الرؤية في النص ثابتاً أو متغيراً أو متعدداً، وقد يكون داخلياً أو خارجياً، أي أنه قد يرتبط بشخصية طوال الوقت أو ينتقل بين عدد من الشخصيات أو ينفصل عنها جميعاً ليقدم لنا صوراً بانورامية أو متواقتة لأشياء وأحداث عدة تحدث في أماكن متباينة في الوقت نفسه"[1]، فالقارئ هو من يبحث عن تلك العلامة التي يحكم العنوان بمضمون النص وذلك كي يدرك الأبعاد الخفية، ويحاول أن يستنتج الإشكالية التي هو بصدد تلقيها، وقد يرتبط العنوان بشخصية من الشخصيات الرواية مثل عنوان روايتي **'عزوزة'** و**'طرشقانة'**، التي تعد الشخصية المحورية والبؤرة التي تدور حولها مختلف الرؤى، ليطرح السؤال نفسه علينا لماذا تختار الروائية هذه التسميات بالذات التي تعود لأسماء نسوية؟.

ولنقف على حدود هذا السؤال ، نأخذ عنوان رواية **'عزوزة'** لـ **الزهرة رميج** للإجابة على السؤال الذي طُرح سابقا، وإذا أمعنا في هذا الاسم **عزوزة** الذي من الواضح أنه تم استخدامه اسم لأنثى-الشخصية الرئيسية-في الرواية، لكن الأصل في هذا الاسم "التذكير (**عزوز**) ورغم رفض التأنيث للاسم آثرت المبدعة تأنيثه قصراً، وهذا تجل لسلطة بعض النساء (من خلال شخوص الرواية) **عزوز** في الحياة اليومية الشعبية المغربية يكون أخ البنات (الإناث)، إذن **عزوزة** ستكون أختاً للأولاد (الذكور) [.....] التي أعلنت عشقها وأعلنت معه عذابها،ولن تكون هذه المرأة، سوى

[1] - صبري حافظ، قراءة في رواية حديثة (مالك حزين)، الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مجلة فصول، ص ص 176 ،177 .

المرأة المغربية الأصيلة القحة"[1] التي وقفت في وجه العادات والتقاليد القبلية المغربية الصارمة لتفوز بحب الرجل الوحيد في حياتها **أحمد** وتعيش معه انتصاراتها وانتكاساتها العشقية، وتجسد بدورها نموذج المرأة الأبية التي تعتز بكبريائها وكيانها الأنثوي، لتظل عزوزة قيمة ذهنية صارخة في وجه العنف الرمزي والمنظومة الثقافية الذكورية التي لعبت دوراً في تعرية صورة المرأة وتسطيحها،ليطرح العنوان حضور المرأة بقوة حضور الوعي المقاوم لأشكال النسق الذكوري المتغلغل في الذاكرة الإنسانية والأدبية.

العنوان "نافذة للدخول إلى عالم النص الأدبي المركب، ويؤدي مجموعة من الوظائف تختلف مستوياتها من نص إلى آخر، ومن بين هذه الوظائف : الوصف والتعيين، ويمنح النص الأكبر قيمته، إذ يأخذ دور العلامة،فيدل بإيجاز عن معنى أكبر"[2]، فقد حاولت الروائيات المغاربيات اختيار عناوين توازي من خلالها مضمون نصوصها بل وتقابلها لأن العنوان هنا أضحى "يمثل محطات الصراع مع القارئ (المعني)، إنه بعبارة أخرى **الواجهة الحجاجية façade Argumentative** للنص كما أنه من أهم العناصر التي يتم من خلالها تكييف القارئ **Conditionnement du lecture** وتهيئته للطرح المقدم ، أضف إلى ذلك أن نصية العنوان ومحمولاته تدل على مستوى وعي الكاتب بروافده التناصية من جهة وبدرجات مخاطبيه من جهة ثانية ....فالعنوان لا ينحصر في بنيته السطحية، فثمة بنية عميقة لا تنفرد بفاعليتها"[3].

من هذا المنظور تميزت العنونة في الرواية النسوية المغاربية بالإسناد المطلق لرؤية القارئ الذي يُحدد الدلالة المناسبة لبنية الرواية اللغوية وفق الزاوية التي يُنظر منها، فنستنتج أن "عنوان النص يتأثر باعتبارات (سيميولوجية) و(دلالية) و(براجماتية)، فالعنوان بما في ذلك العناوين الفرعية، قيمة سيمولوجية واشارية تفيد في النص ذاته"[4] فالسمة الغالبة على عناوين الرواية النسوية المغاربية، هو وضع القارئ في دوائر إشكالية انطلاقاً من الغلاف إلى العناوين وإلى مضمون النص، فقد وافقت هذه البنيات دلالات تتقاطع في نقط محددة وتكون هذه النقط هي الفرجة لتلك العقد البؤرية، من هنا فإن نصية العنوان "تنبني على هيئة مظهره اللغوي متسعة عن ظاهر دلالته لتضم إليها ما يزدحم به فضاؤه كافة (بديل السياق) من أعمال ونصوص وخطابات"[5]، هذه البنية التي تشكل جمالية العنوان فكلما تعددت قراءاته واختلفت المعادلات التي تربطه بطريقة عضوية بالنص كلما كان العمل الإبداعي أكثر قابلية وتشويقاً.

ومن خلال ذلك، نميز استخدام الروائيات المغاربيات العنونة الفرعية أو الثانوية، لإرباك القارئ أو لاحتياج بعض العناوين إلى سند ظاهر وقد يكون العنوان الفرعي فاعلاً حقيقياً فيسد مقام الخبر ويشغله مثل روايتي **' أهداب**

[1] – مجموعة مؤلفين، اقتصاد النسيان في رواية "عزوزة" للزهرة رميج، تقديم وتنسيق: عثماني الميلود، دار النايا للدراسات والنشر، دمشق سوريا، ط1 2014م، ص 291.

[2] – محمد صابر عبيد، سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله، ص181.

[3] – محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، دط، 2007م، ص 135.

[4] – عثمان بدري وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، الجزائر، 2000م، ص 30.

[5] – محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص ص 135، 136.

الخشية عزفاً على أشواق افتراضية،بوح الذاكرة وجع جنوبي'، لتؤدي مهمة الإخبار، وقد يتقدم العنوان الفرعي عن الرئيسي، وفي ذلك وجه من أوجه الإبدال، لينقلب الهامش إلى مركز أحياناً.

كما طال الإبدال مستوى التشكيل الخطي للبنية اللغوية للعنوان، والذي أسهم في بعث دلالات الفضاء التي يخترلها في هذا التقطيع اللفظي الذي يوازي أحياناً العمل الروائي إذ كشف العديد من التأويلات.

ب– مستوى حساسية العناوين من – الإخبارية إلى الشعرية –:

نلاحظ أن الرواية النسوية المغاربية تحولت العنونة فيها من التسمية إلى النصية[1]، إذ اتخذت إستراتجية بناء العنوان في التجربة الروائية النسوية المغاربية المعاصرة بهيمنة الدلالة الجزئية للعنوان عليه، من خلال انتخاب عنوان داخلي لأحد فصول الرواية ليكون عنواناً رئيساً للعمل الذي يمنحه هويته نظراً لمستوى ذلك العنوان الدلالي أو قيمة فكرية مهيمنة على مستوى تلك التجربة ليلفت انتباه المتلقي التي تظهر طبيعة التعالق القائمة بينه وبين العمل.

وقد خلقت الروائيات المغاربيات من خلال عناوين رواياتها حساسية جديدة ونصاً مصغراً له بنياته ووظائفه وأهدافه ومردود طاقاته الدلالية يحرك في القارئ التأويل بأبعاد انزياحية غنية تُؤجهها المفارقة والطرافة والغرابة كمواصفات خاصة لهذه العناوين مثل عنوان رواية **'الأخرس والحكاية'** لـ **زوليخا موساوي الأخضري** التي جمعت بين نقيضين (صفة الخرس وفعل الحكي الذي لا يؤديه إلا من يملك كفاءة التكلم وقدرة التعبير) وعلى هذا الأساس يقع القارئ بين مفارقتين تتمثلان في 'عدم القدرة/القدرة، عدم القدرة على الأداء والكفاءة/القدرة على الأداء والكفاءة، العجز عن التعبير/عدم العجز عن التعبير'وغيرها من المفارقات القائمة على عنصر الغموض والمباغتة التي تُحرك مخيلة المتلقي وبداهته وتُذكي فيه الاستغراب والفضول لتفسير وتأويل هذه العناوين التي تحتاج إلى قارئ قادر على التقاط شفراتها وفك رموزها.

من هذا المنظور عرفت العنونة في الرواية النسوية المغاربية تحولاً في اختيار العناوين وبنائها، حيث لم تعد العنونة مجرد علامة لسانية تشير إلى المحتوى العام للنص أو تواصل براغماتي بين الروائية والمتلقي، تلافت من خلاله الروائية في البدايات الأولى لتأسيس العنونة التماس الأسئلة الحرجة لخطاب العنونة أو الإحاطة بخصوصياته الجمالية، مثل عناوين روايات الجيل الأول المؤسِسَات للرواية النسوية المغاربية، مثل رواية **الملكة خناثة والنار والاختيار** 1968 للروائية المغربية **آمنة اللوة،** ورواية بعنوان**غداً تتبدل الأرض** 1965م للروائية المغربية **فاطمة الراوي،** ورواية **وشيء من الدفء** 1972م للروائية الليبية **مرضية النعاس،** ورواية **الفتاة المعذبة** للروائية الموريتانية **عائشة زين العابدين** 1978م ،ورواية **يوميات مدرسة حرة** 1979م للروائية الجزائرية **زهور ونيسي،** كما نلاحظ من خلال هذه العناوين على اختلاف مستوياتها وأشكالها لم تتجاوز نمط العنونة المباشر ذا الدلالة الواضحة الذي لا يكتنف على بُنى خيالية غامضة أو يُثير جدلا بين الفضاء الزماني والمكاني، بل هي مجرد رسائل سننية تُبلور رؤى أيدلوجية موجهة تتجاوز الرصد الجمالي والدلالي للعنوان القابل للقراءة والتداول لتمارس إكراها أدبياً خطيراً على القارئ آنذاك إذعاناً من

[1] – خالد حسين حسين، العنونة الروائية من مجال التسمية إلى النصية، جريدة الأسبوع، العدد 1067، تاريخ 2007/08/11 .

الروائية للفضاء السوسيولوجي والأدبي العام الذي كان مُرتهناً بالظروف السياسية التي كانت تعيشها المنطقة المغاربية آنذاك والمتمثلة في المعاناة من الاستعمار أو الحصول على الاستقلال والمشاركة في البناء الوطني، لتتضمن من حيث ذلك أغلب العناوين بعداً إيديولوجيا على نحو ما أشار إليه **رولان بارت** barth[1] تكريساً للشرط الاجتماعي والثقافي الذي سيطر على النتاج الأدبي والفني لعقود طويلة آنذاك وجعل من العناوين عبارة عن نُسخ مكررة للتجربة ذاتها، وبذلك منحت هذه المرحلة العنونة وضوحا كافيا لتغدو هذه العناوين عبارة عن محفل لانسجام القارئ مع النص،وثبات الأطر السوسيو- ثقافية القائمة بين الروائية والقارئ وعدم خرقها، مما يُتيح له عدم الانخراط في عمليات تأويلية تُشاكس النص وتُقلبه على أوجه متعددة، وإن كان ذلك قد انعكس على رصيد القراءة عند القارئ ووعيه بوظيفة العنونة ودورها في إنتاج النص، فكان تلقيه لهذه العناوين صامتاً[2] لا يشق على نفسه محاولة البحث عن استثناءات عنوانية تفيد التجاوز أو الإبدال، بل كانت مجرد عناوين احالية مرجعية تُسنن لكينونة إبداعية جاهزة، لم ترمْ الروائيات المغاربيات من خلالها خلق عناوين جديدة تنتصر للتحول الذي كانت تعيشه المنطقة المغاربية في ذلك الحين، وإن كنا نُحمل المسؤولية على الطرفين (القارئ-الروائية) فإنه لا يجب علينا أن نُغفل أن هذه العناوين في ذاتها تمثل مرحلة التأسيس في الرواية النسوية المغاربية ومن المعلوم أن البدايات ما هي إلا انعكاس لواقع تجريبي قائم على العدم، يعزوها الثقة والتحديد تميل إلى التسمية لا التخطيب لكن تظل مزية البدايات في خلق وإرساء معالم الرواية النسوية المغاربية وفتح باب المغامرة مُشرعاً على التأسيس للآتي من عناوين أخذت توجهاً مُغايراً لمرحلة البدايات مثل:

- **المغرب الأقصى**:رواية "الغد والغضب" لـ خناثة بنونة1981م، رواية "عام الفيل" لـ ليلى أبو زيد 1983م رواية "فلا تنسى الله" لـ ليلى الحلو 1984م.
- **تونس**: رواية "آمنة" لـ زكية عبد القادر 1983م، رواية "مراتيج" لـ عروسية النالوتي1985م.
- **ليبيا**: "المظروف الأزرق" لـ مرضية النعاس 1982م، رواية "المرأة التي استنطقت الطبيعة" لـ نادرة العويتي 1983م، و رواية "رجل لرواية واحدة لـ فوزية شلابي 1985م.

تأسيساً على عناوين النماذج الروائية التي أمامنا، نُميز بروز مرحلة ثانية في اختيار العناوين عند الروائية المغاربية التي أرهصت لاتجاه مغاير للمرحلة التأسيسية الأولى، من حيث مراوحتها بين النبرة الرومانسية العالية والتصور الواقعي للأشياء والموضوعات، وبين هاتين الضفتين تلونت عناوين الرواية النسوية المغاربية بحضور المؤنث سواء بشكل مباشر أو غير مباشر من خلال تكريس أو انتقاد الواقع الذي تعيشه المرأة المغاربية في المنطقة آنذاك ومحاولة زعزعة التحفظات التي فرضها الوازع الواقع الاجتماعي والثقافي حول كيان الأنثى وكل ما يتعلق بها،ونلمس ذلك على مستوى الاختيار عند الروائية المغاربية التي عنونت بعض رواياتها بما يعاكس الرؤية السائدة ويدحضها اتجاه المرأة بشكل مباشر، من

[1] - ينظر: بوطيب جمال، العنوان في الرواية العربية (حداثة النص/حداثة محيطه) ضمن كتاب الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)، مجموعة مؤلفين، دار الثقافة الدار البيضاء، ط1، 1996م، ص193.

[2] - عبد الكريم شرفي،من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1، 2007م ، ص 131.

خلال عنوانرواية "**آمنة**" للروائية التونسية **زكية عبد القادر** 1983م ورواية **المرأة التي استنطقت الطبيعة** للروائية الليبية **نادرة العويتي**، فنلمس إمعان الروائيتان في استحضار المؤنث أو ما يدل عليه وتدويل موضوع المرأة ليكون محل نقاش عام انطلاقا من العنونة التي تُروج من خلالها رسائل تنويرية تتجاوز الركام المعرفي وتنتقده تسويقاً لبدائل أخرى، لينتج عن ذلك كما يقول **كلود دوشي Claude Doshi**: "لقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري،تتقاطع فيه الأدبية والاجتماعية، لأنه يتكلم/يحكي العمل الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي،والخطاب الاجتماعي في عبارات روائية"[1]، تجاوزاً للعنونة الواصفة والمباشرة تأسيساً للعنونة الطامحة إلى الاقتراب من تخوم الخطاب وتحميل العناوين فضاءات اجتماعية وفكرية تعكس جدلاً لا مفر للمتلقي من التفاعل معه واستنباط دواعيه باعتباره عنوان"انجازي"[2] قابل للتأويل والتحليل، وإن كان ما يُميز هذه المرحلة عدم القدرة على التحرر من تبعات المرحلة الأولى التي ظلت تُلقي ظلالها بشدة على بناء واختيار العناوين في المرحلة الثانية، ونقص الجرأة من طرف الروائيات في استحداث عناوين تُشاكس القارئ وتثيره من خلال مفارقتها أو دلالتها التي تبعث على الحيرة والإدهاش.

بحسب ذلك، عرفت الرواية النسوية المغاربية مع بداية التسعينيات تحولاً سريعاً على مستوى البناء أو المضمون، لتتبنى أغلب الروائيات مصطلح الحساسية الجديدة في اختيار موضوعاتهن أو تحديد الشكل النصي الذي يصوغن من خلاله أعمالهن الإبداعية، وعلى هذا الأساس شهدت العنونة مساراً جديداً ومختلفاً نلمسه من خلال العناوين الآتية:

– **المغرب الأقصى**: ليلى أبو زيد: رواية "الرجوع إلى الطفولة" 1993م، "الفصل الأخير" 2000م.
زهور كرام:رواية"جسد ومدينة" 1996م،"قلادة قرنفل"2004م،"غيثة تقطف القمر"2014، والروائية حفيظة الحر " فاتحة الجرح "2000م و"امرأة وبقايا رجل"2003م و" كأنها هي" 2008م. الروائية مليكة مستظرف: "جراح الروح والجسد" 1999م، الروائية الزهرة رميج: "أخاديد الأسوار2007م،و"عزوزة" 2010م، و"الغول الذي يلتهم نفسه" 2013م. الروائية زوليخا موساوي الأخضر:"الحب في زمن الشظايا" 2006م، و"طارين خير بين الضوء والسراب "2011م، و"حدائق كافكا" 2013م، و"الأخرس والحكايا" 2013م،الروائية فاتحة مرشيد:"لحظات لا غير 2010م، و"مخالب المتعة"2010م، و"الملهمات" 2011م، و"الحق في الرحيل" 2013م وزهرة المنصوري "البوار" 2006م،و"من يبكي النوارس" 2006م، "الغثاء" 2008م، والروائية خديجة مروازي" سيرة الرماد"2001م.

– **تونس**: علياء التابعي:"زهرة الصبار" 1990م،حياة بن الشيخ:رواية "كان عرس الهزيمة"1991م و"للحرافيش كلمة" 1994م و"بالأمس اغتيل الزمن" 1999م، فضيلة الشابي: رواية"الاسم والحضيض" 1993م و"تسلق الساعات الغائبة" 2000م، آمال مختار: رواية "الكرسي الهزاز" 2002م و" نخب الحياة"2005م، و"مايسترو" 2006م،"دخان القصر" 2012م، نتيلة التبيانية "طريق النسيان"1993م عروسية النالوتي "تماس"1995م أبوبكر

[1]-Christian Achour,Simon Rezzoug,Convergences critique(introduction à la lecture du littéraire),ed.OPU.Alger, janvier; 1990, P.28.
[2]-Loe Hoek, description d un archonte, préliminaire a une théorie du titre a partir du nouveau roman, in nouveau roman, hier, aujourd'hui, Problèmes généraux, ed. U.G.E , 10/18; Paris , 1972 , P.291.

مسعودة: رواية "ليلة الغياب" 1997م و"طرشقانة" 1999م، و"الألف والنون"2012م"وداعاً حمورابي" 2003م، و"جمان وعنبر"، فاطمة الشريف:"عذراء خارج الميزان" 1999م،حفيظة القاسمي: رواية "رشوا النجم على ثوبي" 2000م، حبيبة المحرزي: رواية "الوزر" 2000م، البوعبيدي بسمة:رواية "موسم التأنيث" 2006م و"الخوف" 2009م و"أوطان العنكبوت" 2015م، لطيفة الشابي: "طيور الهاربيز" 2014م، فاطمة بن فضيلة: "رواه العاشقان" 2008م، والروائية حفيظة قاره بيبان "العراء" 2012م .

– **الجزائر**:زهور ونيسي:رواية "لونجا والغول" 1993م و"جسر للبوح وآخر للحنين"2007م،أحلام مستغانمي: رواية "ذاكرة الجسد" 1993م،"فوضى الحواس" 1998م و"عابر سرير" 2000م و"الأسود يليق بك" 2013م، فضيلة الفاروق: رواية "مذكرات مراهقة " 1999م و" تاء الخجل " 2003م و"اكتشاف الشهوة " 2006م، "أقاليم الخوف"2010م، جميلة زنير"أصابع الاتهام"2008م،حسيبة موساوي: "على ضفاف الحلم "2004م، خديجة نمري:**الثلاثية**"ذاكرة الدم الأبيض"ج1 2004م، و"سطور لا تُمحى" ج2، 2005م و"الذكريات الأخيرة"ج3 2006م، إنعام بيوض: "السمك لا يبالي" 2004م، زهرة مبارك: "لن نبيع العمر" 2010م،ربيعة مراح:"الشاذ"2003م،و"النغم الشارد"2003م،سميرة قبلي:"بعد أن صمت الرصاص" 2008م فاطمة العقون:"رجل وثلاث نساء" 1997م، زهرة الديك: رواية "بين فكي وطن" 2000م و"في الجبة لا أحد" 2002م، و"قليل من العيب يكفي!" 2009م، ياسمينة صالح: رواية "بحر الصمت" 2001م،و"وطن من زجاج" 2006م، و"لخضر" 2010م. سارة حيدر: "زنادقة" 2002م، و"لعاب المحبرة " 2006م، و"شهقة الفرس" 2007م،عايدة خلدون: "وحده يعلم" 2005م، كريمة العمري: "نقش على جدائل امرأة" 2008م. فريدة ابراهيم: "أحلام مدينة" 2013م، منى بشلم: "تواشيح الورد" 2012م، و"أهداب الخشية–عزفا على أشواق افتراضية– "2013م. وشهرزاد زاغر: "بيت من جماجم" 2000م، عبير شهرزاد: "مفترق العصور" 2007م هاجر قويدري:"نورس باشا" 2013م، و"الرايس حميدو" 2015 م ربيعة جلطي: "نادي الصنوبر" 2012م و"عرش معشق"2013م و"النبية تتجلى في وضح الليل"2014م،و"الذروة"2014م،و"حنين بالنعناع" 2015م.

– **ليبيا**:شريفة القيادي: رواية "أنا أحيا" 1994م و"البصمات" 1998م، رزان نعيم المغربي: رواية"الهجرة على مدار الحمل " 2004م و" نساء الريح " 2012م، وفاء البوعيسى: "للجوع و جوه أخرى" 2006م، و"نعثل" 2007م، و"فرسان السعال" 2009م، و"توليب مانيا" 2013م، نهلة العربي: "الساحر" 2013م.

– **موريتانيا**: تربة بنت عمار: "وجهان في حياة رجل" 2008م، رواية "سكينة" 1999م، سميرة حمادي: رواية " حشائش الأفيون" 2006م، ورواية "الكنز" .

– **الصحراء الغربية**:خديجة حمدي عبد الله:"الرحيل نحو الشمس" 2012م، الروائية البتول محجوب"بوح الذاكرة وجع جنوبي" 2014م.

تشي هذه العناوين التي وُسمت بها الروايات النسوية المغاربية المعاصرة [1990م،.....]، بالتنوع في مضامينها والمغايرة في أسلوب تشكيلها تبعا للرؤية الحداثية التي انعكست على "تحول للكتابة الروائية من تصوير البنية السطحية للواقع إلى التركيز على البنية العميقة له، التي كشفت عن تعقده، وديناميته، الأمر الذي افترض استبدالاً للأدوات الروائية على مستويات اللغة والتقنيات ،والانتقال إلى ممارسة التجريب على صعيد أشكال الكتابة الروائية وجعل الخطاب الروائي وسيلة وغاية لتفكيك واقع الإنسان، وإنتاج قيمة جمالية حولهما"[1]، حيث عرف النص الروائي استراتجيات جديدة في تشكيله بداية بالفضاء المحيط للنص ونهاية بالفضاء الداخلي له، وقد أضحى على هذا الأساس العنوان من أهم هذه الاستراتجيات التي تشكل للروائي هاجساً لا مناصاً منه إدراكاً لأهميته في بناء العالم الروائي والنفاذ إلى المتلقي، باعتباره "إستراتجية خاصة، لها خصوصيات ومكونات تدخلُ في إطار التجريب انطلاقاً من استفادتها من الركام الكلاسيكي من جهة، ثم الوعي بأهمية العنوان، وتغيراته من جهة ثانيةٍ"[2]، هذه التغيرات التي طالت المستوى المعرفي والفكري والثقافي للعنونة والتحول من التسمية إلى العنونة النصية وتوجيهها نحو محمول خطابي معين يدل هوية النص.

كما مسَّت هذه التغيرات طريقة تصميم وعرض العنوان على غلاف الرواية تبعاً لتطور صناعة الطباعة وسياسة النشر والتسويق،من خلال وضع العناوين في أفضل مواقعها وأحسن أشكالها، تأثيراً على التلقي البصري عند القارئ الذي يأخذ بعدا في توليد الدلالة النصية ويُسهم في إغواء القارئ وإشهار نص الروائية،ليتجاوز العنوان وظيفته الكلاسيكية المحددة في التعيين في هذه المرحلة لينتفض العنوان لنفسه ويأخذ " الوظيفة العدمية[....] التي تُنسينا اسم الكاتب لتحتفي باسم الرواية فقط ، فالعلاقة الرابطة للعنوان بكاتبه هنا علاقة عنف وقتل"[3]، لتلقى المسؤولية كاملة على عاتق العنوان في المساءلة والتحليل من طرف القارئ بعد استبعاد ونفي الروائي.

تأسيساً على هذا التصور، أرست الروائية المغاربية تصوراً وإستراتجية مُغايرة قائمة على أسلوب المفارقة في تشكيل العنونة، مُنعزلة عن التوظيف والتوجيه الأيدلوجي، تتوسل الوظيفة الشعرية الجمالية التي تُفاجئ القارئ بطاقة إيحائية ترميزية لا متناهية تولد فيه نشاط تأويلي ثاوٍ على عدم التعيين والحسم، لتقترن العناوين في أغلبها بمضمار "الأنوثة الجسد، باعتبارها العتبات/العلامات الدالة على كتابة الروائيات بالجسد، مما يضفي عليها سمة الحداثة"[4]مثل (**قلادة قرنفل لـ 'زهور كرام'**، و**الأسود يليق بكِ** لـ **أحلام مستغانمي**، و**رشوا النجم على ثوبي** لـ **'حفيظة القاسمي**، و**الساحر** لـ **نهلة العربي**، و**حشائش الأفيون** لـ **سميرة حمادي**)، وتكثيف العنونة من خلال استخلاص عناوين فرعية منبثقة عن العنوان الأصل لإرباك القارئ وتشتيت الدلالة والتساؤل فيما إذا كان العنوان الأصل أو الفرعي هو الفاعل الحقيقي في بناء الدلالة، والمثال على ذلك عدة عناوين نتخب منها البعض (**بوح الذاكرة وجع جنوبي لـ**

[1] – خالد حسين،شعرية المكان في الرواية الجديدة(الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجا)،مؤسسة اليمامة،الرياض،ط1،2000م، ص ص15، 16.

[2] – شعيب حليفي، النص الموازي للرواية (إستراتجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع 3، نيقوسيا، 1993م، ص 88.

[3] - Loe Hoek , description d un archonte, préliminaire a une théorie du titre a partir du nouveau roman , P. 297.

[4] – بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2009م، ص 51.

البتول محجوب، وأهداب الخشية عزفاً على أشواق افتراضية لـ منى بشلم والنبية تتجلى في وضح الليل لـ ربيعة جلطي)، ومنها بعض العناوين التي تحمل ملفوظ واحد دال على اسم أو صفة غير معرفة يُثير في المتلقي الشعور بالغموض لأنه مجرد دال مُبهم يحتاج إلى مسند ظاهر ما يبعث فيه الرغبة في البحث عن المسكوت عنه واستحضار العلامات المصاحبة للعنوان من مؤثرات بصرية وأيقونات إشارية أو "قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه"[1]، مثل (**عزوزة لـ الزهرة رميج، وطرشقانة لـ مسعودة أبوبكر، البوار والغثاء لـ زهرة المنصوري، وتماس لـ عروسية النالوتي، ومايسترو لـ آمال مختار، خوف لـ بسمة البوعبيدي، والوزر لـ حبيبة المحرزي،ولخضر لـ يسمينة صالح، وفاء البوعيسى لـ نعثل)**،ومن خلال هذه العناوين نميز انزياحها عن التسنين المرجعي وترسيخها للإبدال الثقافي القائم على تفكيك الخطاب الاجتماعي والثقافي والتراثي وإعادة بناء تصورات جديدة تُكسب العنونة كينونة مُغايرة تستمد إحداثياتها من متغيرات الواقع والعالم وبهذا يتضح أن العنوان في الرواية النسوية المغاربية هو نص مختزل لنص أكبر يحوي أهم الأفكار والمضامين فيتممه ويكمله ولا يختلف معه، كما أنه يُفسر طبيعة الاتجاه الفكري والفني للروائية الذي يظهر جلياً في أولى العتبات النصية.

1-2- سميائية العتبات النصية :

1-2-1- عتبة الإهداء (Dédicace) في الرواية النسوية المغاربية :

يُعدُّ الإهداء من العتبات النصية الشكلية الداخلية الثابتة في الكتابة الأدبية، فهو تقليد قديم [2] قد واكب الكتابة منذ نشأتها، مُوطداً لمجموعة من القيم المنهجية والأخلاقية والثقافية والاجتماعية والأدبية والذاتية، حيث صاحبت عتبة الإهداء الشعر العربي القديم والحديث والنص السردي، من خلال إهداء هذه الأعمال الأدبية قديماً على وجه الخصوص إلى السلاطين من خلال إهداء القصائد المدحية والفخرية قصد التكسب والتودد، غير أنَّ هذه الأداة الشكلية لم يتم تناولها بعين الاعتبار في قراءة النص وتأويله، إلا بعد اهتمام الشعريات الحديثة بهذه العتبة التي اعتبرته من أهم المصاحبات النصية، من حيث دلالته وصياغته كمادة مطبعية تحمل في طياتها قصد المبدع وتُسهم في تأويل النص وتشريحه باعتباره "نصاً موازياً للعمل الأدبي، يُقدم النص ويُعلنه، يُؤطر المعنى ويُوجهه سلفاً"[3].

فالإهداء كتابة ذات لغة شعرية أو نثرية، ذات أسلوب تقريري أو إيحائي للمهدى إليه الذي يكون عبارة عن ذات – معنوية أو مادية –، أو شخصية– مجهولة أو معلومة –، أو جماعة أو مؤسسة ذات نمط نفعي أو خيري، وقد يكون للإهداء علاقة بالسياق العام للنص من حيث الإطار المرجعي والرمزي له، يحوي الحديث وسياقه وشخوصه والإحالات العامة له .

---

[1] – محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط 3، 2006م، ص 72 .

[2]– تعود جذور الإهداء على الأقل إلى الإمبراطورية الرومانية القديمة فقد عثر الباحثون على نصوص تحتوي على إهداءات خاصة وعامة، ينظر: G.Genette,Seuils,opcit,p110.

[3]– شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1998م، ص 22.

يتميز نص الإهداء في الغالب بصغر حجمه وقد يكون طويلاً، يُنقل عبر مرسل ومرسل إليه من خلال قناة لغوية مشفرة لا تبوح بدواعيها النصية إلا عبر تأويل القارئ- الناقد لهذا النص الأدب المقدماتي،الذي يعتبر البوابة الرئيسية لولوج النص الأصل، قد تحكمهُ علاقة مباشرة أو غير مباشرة به، من خلال استقصاء مجموعة من العلاقات الدلالية التي تتعلق بـ: (الإحالة، والتوجيه السياقي والإيحاء، والترميز والتماثل، التقديم والتوليد الدلالي المرجعي/ القصدي)[1]، هذه العلاقات بدورها تُؤسس لمبدأ القصدية في كتابة الإهداء التي تحكمها مجموعة من الممارسات والوظائف كالوظيفة (الاقتصادية والجمالية والدلالية والتأويلية والاجتماعية...)،ولعلَّ أهم هذه الوظائف-الوظيفة الاجتماعية للإهداء-التي تُبرز المحيط الاجتماعي للمُهدي والعلاقات التي تربطهُ بالمهدي إليهم (كالوالدين عرفاناً بفضلهم والزوجة والأبناء إعلاءً لمكانتهم، والأصدقاء ولشخصيات والرموز الدينية والسياسية والثقافية تكريماً لهم أو إهداءاً لذاته تعبيراً عن نرجسية وسادية مطلقة)، من خلال ذلك يُعبر المؤلف عبر هذه العتبة "عما بداخله إزاء المقربين له سواءاً كان بشراً أم غير بشر وإزاء النص نفسه إذ تظهر أهمية النص من عدمه فيمن يهدى إليه وهو واحد من هذه العناصر التي تُشير إلى مرور رسالة قصيرة مقصودة من الكاتب إلى الآخرين بصورة عامة وإلى المهدى إليهم بصورة خاصة"[2] ضمن دوائر متداخلة تحدد الأقرب ثم الأقرب في عملية الإهداء، وقد تُقصي هذه الدوائر الطابع الاجتماعي للإهداء،عندما يتحول هذا الأخير إلى موقع أو مساحة لتصفية الحسابات المؤجلة وإقصاء أو حذف بعض الأسماء على خلفية صراع ونزاع بين المهدي والمهدي إليه، وقد يتحكم في عملية الإهداء السياق الاقتصادي الذي يهدف من خلاله صاحب الإهداء تحقيق مصلحة نفعية مادية للتفاوض مع المهدى إليه في منحه هدايا أو الفوز بتخفيضات أو نيل قروض مادية يتمتع بها مثلما حدث مع **La fontaine. Racine corneille**[3].

وعلى هذا الأساس تتجلى أهمية الإهداء كونه لا يقلُ سلطة عن اسم المؤلف أو العنوان، كما أنه جزء من النص المضمون ومكملاً له فهو خطاب حول النص مرتبط به، و" أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص"[4]ومُوجهاً له وعتبة للدخول في إغوائية النص وإشارته سواء بشكل مُصرح به أو مُضمر، كما أنه بمثابة ميثاق تواصلي بين الأنا والآخر وعقد ضمني قائم بين المؤلف وجماعة معينة تُمثل مجموعة من القيم والاعتبارات المختلفة لتعبير عن منظور المؤلف كبؤرة اشارية إضافية "يختزل الرؤيات الإبداعية من خلال المهدي إليهم"[5] الذين قد يتماهى وجودهم في الإهداء وحضورهم كشخصيات في النص من خلال استقصاء وجودهم الواقعي والتخيلي على مستوى النص وخارج النص، وبذلك يُنبئ الإهداء القارئ عن العلاقة التي تربط المؤلف بالمهدي إليهم، ويُعبر عن رؤيا استباقية تُقدم الشخصيات وأحداث النص له وهي مراوغة إبداعية غير بريئة تُعبر عن تعالق المتن بخطاب العتبات-الإهداء- إن لم يكن في كلياته فهو في جزئياته، حيث تمارس الذات الكاتبة من خلال عتبة الإهداء الكثير من اللعب الرمزي

---

[1] – ينظر: جميل حمدواي، عتبة الإهداء، مجلة جامعة ابن رشد، هولندا، دورية علمية محكمة فصلية، العدد السابع ديسمبر، 2012م، ص 65.

[2]– محمد فكري الجزار، العنوان و سيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998م، ص 35.

[3]- Voir . www.lire.fr/imprimer.asp/idc 12/05/2007 حوار مع جيرار جينيت

[4]– عبد الفتاح الحجمري، عتبات الكتابة البنية والدلالة، ص 30.

[5]– أنس أمين، جماليات العتبة، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 2005م، ص 32.

الذي يهدف إلى إثارة دهشة القارئ وفتح فضاءات رحبة للإيحاء والتأويل مما يفتح المجال واسعاً أمام الذات الكاتبة في ربط النص بخطاب العتبة – الإهداء – وذلك من خلال:

- **المناص الإهدائي الذي يوقعه البطل أو البطلة** من خلال ذكر أسمائهم وما يتعلق بهم في المضمون ضمن الإهداء من ذكر لحيثيات المكان والزمان، وأوصاف الشخصية وسلوكها وطباعها، وبدوره هذا الإهداء يُحيل بشكل غير مباشر إلى النص ومضمونه، زد على ذلك هو أمر مُربك للقارئ باعتبار أن موقع أو مكان البطل أو البطلة يكون بين دفتي النص لا خارجه، وهذا ما يدفع القارئ إلى التساؤل كيف خرج البطل من أسوار النص إلى نص الإهداء ومجاله؟.
- **المناص الإهدائي قد يُوقعه الراوي** الذي يختفي وراءه هذا الكائن الورقي بلا أحشاء على حد تعبير– **رولان بارت– Roland Barthe**، وذلك تركيزاً من المؤلف على تحويل اهتمام القارئ بفحوى العمل الأدبي إلى الاهتمام بمدلوله الرمزي المتضمن فيه.

وكما نلاحظ من خلال هذه التعالقات استحضار القارئ في عملية تأويل الخطاب المتضمن في عتبة الإهداء ، في تحفيز آلياته القرائية لاستخلاص الدلالات والرؤى الكامنة في المناص الإهدائي، وقد تُلغي بعض المناصات الإهدائية حضور القارئ ضمنها، وذلك يتجلى في الإهداء الأبيض أو **Standard** الذي لا يحتاج إلى التأويل أو التحليل أو ربطه بسياق النص، أو الإهداء الذي يظهر فيه نرجسية المؤلف وأنانيته المتعالية ويعكس مزاجه ووضعه النفسي الخاص أثناء كتابة الإهداء وذلك بدوره يتضمن إقصاءاً للقارئ الذي يظل شريكاً فاعلاً في تكريس هذه العتبة وبالتالي عدم حضوره ضمنها أو استحضاره أمر فيه الكثير من الغضاضة–حسبه–، أضف إلى ذلك قد ينفر القارئ من هذه الإهداءات الجامعة المانعة لأنها مُلتبسة بأسماء عديدة وأطراف مختلفة يضعها المؤلف دفعة واحدة أمامه (ميثاق القرابة وميثاق الارتباط وميثاق الصداقة)، وهذا بدوره يؤدي إلى نفور القارئ من هذا الاكتظاظ الذي يجعل الإهداء عبارة عن هدية مشتركة يتقاسمها العديد من الأطراف ما يُفقد الهدية معناها بسبب المشاركة التي يتقاسمها القارئ مع أشخاص لا أهمية لهم لديه.

وفق ذلك،سنحاول من خلال المناص الإهدائي كقيمة شكلية وعتبة دلالية استقصاء مدلولاته الفكرية والايدولوجية والمورفولوجية في الرواية النسوية المغاربية وفتح باب التساؤل مُشرعاً حول جملة من الإشكاليات التي من شأنها إضاءة النص من مختلف جوانبه، ومن ذلك نتساءل:

– هل الإهداء في الرواية النسوية المغاربية مساحة إبداع أم سقط متاع في رواياتهن؟ وما السلطة التي تتحكم في كتابة المناص الإهدائي عند الروائية المغاربية؟ هل هو القارئ أم المجتمع؟

– هل يُعد المناص الإهدائي عند الروائية المغاربية مجرد عتبة شكلية وصوغ تركيبي دال أم مساحة لتصفية حساباتها الوجدانية والايدلوجية ووسط لتفكيك بعض المقولات السائدة وهدمها وهل تُطلق رصاصة الرحمة على أحد في

الإهداء؟ لماذا لا توقع أغلب الروائيات المغاربيات نص الإهداء بأسمائهن الشخصية؟ ما المانع من ذلك ؟ ما دلالة غياب الإهداء عن النص السردي؟.

1-2-1-1- خطاب الإهداء – الصوغ التركيبي و السياق الدلالي – :

عناوين الروايات	المُهْدِي	الإهداء – البنية التركيبية	المُهْدَى إليه	رقم الصفحة	السياقات الدلالية
الرحيل نحو الشمس	خديجة حمدي عبد الله	إلى أبنائي،وإلى كل شباب بلدي المكافح،أقول أن الطريق الذي اخترته وأنا شابة لازال طويلا وشاقا يحتم علينا السير معا قد أُكمله وقد يُكملوه، هذا قدرنا . وإلى أبناء المغرب الشقيق أقول لا تقرأوا التاريخ مشوها...محكوم علينا بالعيش معاً لكن بمحبة واحترام لا على أشلاء أحلامكم وطموحاتكم ولا على جماجمنا وحقوقنا في الحرية و الاستقلال	أبناء الشعب الصحراوي- الصحراء الغربية- أبناء الشعب المغربي - المغرب الأقصى-	ص 08	إهداء عام غير مخصص المقصود منه جماعة على غير تعيين
حشائش الأفيون	سميرة حمادي فاضل	إلى من كانت تحت الظل وتحت الشمس تنتظرني إلى من كانت وحدها بإمكاني أن أقسم بأنها تحبني وأحبها إلى أمي ... أغلانة لا زلت غالية لا زلت أغلانا	إلى الأم أغلانا -والدة الروائية سميرة حمادي فاضل –	ص 05	إهداء كلاسيكي ميثاق عائلي –
وجهان في حياة رجل	تربة بنت عمار		إتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين والأستاذ محمد كابر هاشم – رئيس الاتحاد –	ص 09	لا وجود للإهداء إلا ما تضمنته كلمة المؤلفة من شكر و تقدير لاتحاد الأدباء و الكتاب الموريتانيين و الأستاذ محمد كابر هاشم – رئيس الاتحاد –
نساء الريح	رزان نعيم المغربي	إلى ربيعة حيثما كانت تقف الآن إذ لولا غيابها لما تمكنت من الكذب و كتابة الرواية	إلى ربيعة الشخصية الغائبة في الرواية و التي يقوم عليها النسج الروائي وقد تكون ربيعة منها جزء حاضر في كل شخصية تناولتها الرواية و صرحت	ص 05	إهداء موارب يُثير القارئ من خلال التساؤل حول شخص ربيعة فيما إذا كانت هي بهيجة-بطلة الرواية-أم أنها شخصية واقعية كان غيابها سببا في كتابة الرواية باعتبارها عمل تخييلي ونسج عوالمها لتثير الروائية من خلالها القارئ الذي يضعه الإهداء في حالة استباقية لتصور مجريات الأحداث والتعاطف مع ربيعة التي يتماهى

			بها		وجودها مع جميع الشخصيات النسوية في الرواية
طرشقانة	مسعودة بوبكر	إلى مراد الذي ارتحل ...و لم يُرني وجهه.	"مراد" أو "طرشقانة" الشخصية الرئيسية التي قام حولها العالم الروائي	ص 05	تعمدت الروائية هذا الإهداء الذي يُبطن مفارقة تمثلت في الإفصاح عن ما تضمنته الرواية من خلال تقمص المؤلفة دور"نورة"زوجة ابن عم "مراد" التي نسجت خيوط رواية تدور حوله وتنسج مصيره في النهاية. ما يُوحي بالانزياح الذي يتم فيه تبادل الأدوار بين المؤلف والسارد و المؤلف الضمني و القارئ
نخب الحياة	آمال مختار	إلى امرأة أخرى فيَّ تلك التي تلمع أحياناً فأحبها و أخافها .	إلى ذات الروائية التي تخاطبها بقولها -فيَّ - -إهداء ذاتي -	ص05	إهداء ذاتي-حميمي خصوصي، يحمل الكثير من الغموض الذي تعمدته الروائية آمال مختار في مشاغبة القارئ الذي بدوره سيقف بين شخصية سوسن في الرواية وشخصية المؤلفة التي تتماهى معها و التي أشارت إليها بـ"امرأة أخرى"تحبها وتخافها،ليتضمن الإهداء اعتذار مسبق من المؤلفة للقارئ أو توجيهه للمغزى العام للنص بشكل استباقي من خلال عتبة الإهداء.
مايسترو	آمال مختار	إلى الذكر النائم في أنوثتي	إلى ذات الروائية التي تخاطبها بياء المتكلم -إهداء ذاتي -	ص05	إهداء ذاتي
الأخرس والحكاية	زوليخا موساوي الأخضري	لا يوجد الإهداء في الرواية	-------	----	غياب الإهداء أحدث في الرواية فراغ دلالي وتأويلي وغياب لأي مؤشر يُمكن القارئ من التسلل إلى الرؤى التي ينطوي عليها النص . وقد يكون في هذا الغياب دلالة على رغبة الروائية زوليخا في تجاوز هذا التقليد المكرر وكسر المألوف بتخطيها إيذاناً بنهاية زمن الإهداءات على سبيل

					ما أعلنه "بلزاك" في القرن 19م، رغم أن ما ارتبط به مفهوم الإهداء بدلالة الهدية والعطاء والاعتراف بالجميل، إلا أن المؤلفة لا تريد ربط علاقاتها بالقارئ وفق مفهوم المجاملات التي من شأنها طمس الحقيقة التي ترنو إلى كشفها دون التماس مباركة أي طرف كان حتى و لو كان القارئ في حد ذاته
أحلام مدينة	فريدة إبراهيم	إلى الذين مازالوا يحلمون بوطن ..!	الإهداء موجه لجماعة غير محددة أيدلوجيا و لا جنسيا و لا فكريا ، إنه إهداء يشمل الإنسانية جمعاء	ص07	جاء الإهداء جامع مانع لم يحمل بين طياته أيُّ خصوصية موجهة لأفراد بل لجماعات.
أهداب الخشية عزفا على أشواق افتراضية	منى بشلم	**إلى قسنطينة عشقا ..جرحا..وهبة ربانية** إلى كلمة انكسرت تشردت أحرفها فما عادت تلفظ .	إلى مدينة قسنطينة – مدينة الروائية و مسقط رأسها –	ص07	الإبراز الطباعي إبرازا ملفتا للانتباه، للتركيز على قسنطينة–مكان الأحداث–
الأسود يليق بكِ	أحلام مستغانمي	سألتها: – و الآن.. تندمين على عشقٍ التهمَ تلابيب شبابك؟ ردّت بمزاج غائب : –كانت سعادة فائقة الاشتعال، لا يمكن إطالة عمرها،كلّ ما استطعته إيقاد المزيد من النار ..لأطيل عمر الرماد من بعده. من أجل صديقتي الجميلة، التي تعيش على الغبار الذهبي لسعادة غابرة، و ترى في الألم كرامة تجمّل العذاب، نثرتُ كل هذه النوتات الموسيقية في كتاب .. علّني أعلّمها الرقص على الرماد . من يرقص ينفض عنه غبار الذاكرة. كفى مُكابرة .. قومي للرقص.	صديقة الروائية التي تُسميها بـ " الصديقة الجميلة " توجه لها الإهداء بشكل مباشر من خلال ياء المخاطبة	ص05	الإهداء موجه بشكل مباشر لكن لم تقدمه الروائية بشكل مباشر حيث سبقه مقدمة حوارية دارت بينها وبين هذه الصديقة الجميلة لإثنائها عن انتظار حب مستحيل ....

موسم التأنيث	بسمة البوعبيدي	إليها مريم ... صغتها من صبري و وجعي فسكنت إليّ حين أوجعها الضياع	إلى "مريم" الشخصية الرئيسية في الرواية و البطلة التي دارت حولها الأحداث	ص05	تعمدت المؤلفة إهداء عملها إلى البطلة الرئيسية – مريم –التي نقلت من خلالها عذابات الأنثى و مآساتها في المجتمع الجريدي التونسي . ما يدفعنا إلى السؤال هل أحبت المؤلفة هذه الشخصية و تشابكت معها حد الحميمية ؟ أم أنه طموح مشروع إلى تجاوز المألوف في الصوغ التركيبي و الدلالي للمناص الإهدائي ، و قد نفسر ذلك التباس العلاقة بين المؤلف و نصه حد التشابك و الانصهار.
البتول محجوب	بوح الذاكرة وجع جنوبي	إلى مدينة تسكنني وأسكنها، نتقاسم الوجع والحب والفرح ذاته إلى مدينة مسكونة بالوفاء لمن رحل ذات فجر ضبابي و توارى في الغياب إلى مدينة عصية على النسيان ... بكل تفاصيلها الدافئة القسمات إليكِ أنتِ مدينة "الطنطان" وإلى روح أخي حسن المحجوب الذي رحل قبل أن تتكحل عيناه بقراءة كتاباتي ...			

نلاحظ من خلال ما ورد، اختلاف الأنماط التشكيلية والتعبيرية لعتبة الإهداء في الرواية النسوية المغاربية، وذلك يعود إلى اختلاف مرامي كل روائية في صياغة الإهداء وتحديد سماته الشكلية وتوجيه سياقاته الدلالية، حيث نُميز مثلاً في إهداء رواية **الرحيل نحو الشمس** النمط الرسالي الموجه إلى طرفي النزاع في القضية الصحراوية (أبناء الصحراء الغربية وأبناء المغرب الأقصى) ،جاء مكوناً من فقرتين منفصلتين،وهذا الشكل التعبيري الطباعي أعطى انطباعاً عند المتلقي أن الإهداء مجرد خطاب قُدّ أديمهُ من الخطاب النصي لاحتواء القضية عبر عتبات النص أو داخل النص، كما نلمس طابعاً حميمي ذاتياً في كلا الفقرتين رغم عمومية المهدى إليه الذي لم يأتي على اسم علم أو شخصية بعينها بينما الأمر مختلف في الإهداء الذي تضمنته **حشائش الأفيون** إذ جاء الإهداء خاصاً لأم الروائية **سميرة حمادي** إنها أغلانة التي (كانت) و(لا زالت)، بين الحضور والغياب هذه الثنائية التي تأسس عليها العمل الروائي.

أما المناص الإهدائي في رواية **نساء الريح** ورد كخطاب بصري مُلفت للقارئ،إذ انتظمت أسطر الإهداء وسط الصفحة مرصوفة كأبيات القصيد لتحاكي نمط المقطوعة الشعرية تاركة ثلاث أرباع مساحة الصفحة يسيطر عليها

البياض يتخللها بعض السواد، الذي يتمثل في سطرين متوازيين لا يتقابلان لما حملاه من معاني متضادة لا يمكن أن تتقابل كأنهما يرويان حكايتان لا يمكن أن يقترنا، **فربيعة** بغيابها كُتبت الرواية وبحضورها قد لا تُكتب أو ترى النور، وهذا التناول في رأينا أخضع الإهداء للعبة السردية التي تسللت من النص إلى عتباته، لتكشف هذه اللعبة للقارئ أو تُمهد له ما سيبوح به النص، وهي لعبة جعلت من الإهداء والمتن يقعان في مسار خطابي وتبليغي واحد، ليتحول الإهداء من مجرد عتبة للثناء والتقدير، إلى حلقة نصية شديدة الصلة بالمتن النصي ومُفضية إليه.

وهذا البوح نلمسهُ أيضاً في الإهداء الخاص برواية **طرشقانة**، التي وظفته الروائية **مسعودة أبو بكر** ليكون عبارة عن خاتمة نصية، تشير إلى نهاية الأحداث التي اختتمتها الروائية بـ برحيل مراد النهائي نحو وجهة غير معروفة حيث جاء الإهداء مُوجه للشخصية البطلة **'مراد الشواشي' أو 'طرشقانة'**، وهنا يُثيرنا كمتلقين تبادل الأدوار الذي حدث بين العتبتين النصيتين 'الإهداء والخاتمة النصية'، هذا التوظيف الذي وإن كان من طرف واحد يتعلق بالإهداء الذي قام بالدورين معاً هو خروج عن المألوف عند الروائية التي أجبرت قارئها على تمييز ذلك، لتُشرك القارئ في صياغة هذه المعادلة باعتبارها "**فعل جماهيري/Acte public**، فالقارئ بصفة أو بأخرى سيدلي بشهادته ورأيه حول **العمل/الكتاب**"[1]، بصفته مُشاركاً في بناء المعنى وتأسيس الشبكة الدلالية للنص، لكن على صعيد آخر قد يتحول الإهداء إلى فضاء مسكوت عنه لا يبوح للمتلقي بالكثير، فقد جاء إهداء رواية **نخب الحياة** على شكل ملصق يأخذ سمة الملصقات الإشهارية على الجانب الأيسر العلوي من الصفحة، لتترك مساحة البياض ثلاث أرباع الصفحة،وهو ما يدعو المتلقي إلى تضييق هذا الفضاء بالإجابة عن المسكوت عنه واستبيان مراميه،وإن كان هذا الإهداء–الملصق–لا يكشف عن مدلوله بسهولة إلا أن هذا الإهداء جاء كوشوشة حالمة تهمس في أذن المتلقي أو كاعتذار مُسبق من الروائية للقارئ عن التداخل الكبير بين الساردة والروائية.

أما رواية **العراء** عكس الإهداء في هذه الرواية التراسل الفني بين الأجناس الفنية والأدبية التي طفحت بها الرواية (الفن التشكيلي والموسيقي، الشعر، الرواية)، واضطلاع شخوص الرواية بهذه الفنون، وقد تجلى ذلك في الصيغة التشكيلية والبصرية للإهداء التي جاءت على شكل أبيات شعرية مرصوفة بطريقة تُحاكي نظم هذا الجنس الشعري وتُباريه، كما عكس الإهداء من الناحية الموضوعاتية مضمون النص الذي يقوم على ثنائية الموت والحياة بأبعادها المادية والفلسفية والميتافيزيقية، والجدل القائم بين الحضور والغياب من خلال صراع البطلة **دجلة العامري** مع الموت تشبثاً بالحياة، ما وضع هذه العتبة في مقام استباقي لأحداث النص بشكل عام واستدراج القارئ بشكل غير مباشر لموضوع النص. وقد يصل هذا التعالق بين النص والإهداء للكشف عن مدى العلاقة التي تربط صاحب الإهداء بالمهدى إليه في المناص الإهدائي ليقع القارئ في حيز السائل والروائية في حيز المسؤول عن مدى العلاقة بينها وبين شخوص الرواية، وهذا النموذج يمثله الإهداء الوارد في رواية **موسم التأنيث** التي وجهته الروائية **بسمة البوعبيدي** إلى بطلتها **مريم** بشكل خاص، تعلن سكنها فيها (فسكنت إلي) وترى أنها وجعها (وجعي) هذا التداخل بين الروائية

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 98.

وبطلة الرواية ما سببه؟ ما المشترك بينهما؟، هذه الأسئلة تفتح آفاقاً للتحليل والتأويل عند القارئ الذي بدوره سيحاول التماس هذا التداخل والبحث عن مبرراته.

تأسيساً على ما سبق، ومن خلال ما لاحظناه في هذا الجدول اهتمت الروائية المغاربية بعتبة المناص الإهدائي تحقيقاً لمجموعة من الأهداف والأغراض التي ترجو بثها من خلاله ، ويمكن حصرها في الآتي:

– الاهتمام بالمناص الإهدائي كفضاء للعطاء والتكريم والعرفان والاحترام الذي تبادله الروائيات لشخوص أو مجموعات واقعية أو اعتبارية .

– حاولت أغلب الروائيات المغاربيات توظيف المناص الإهدائي كخطاب شكلي وسياقي يخالف التوظيف السائد للمناص الإهدائي، فتجلت الصيغة الشكلية في تنوع الأشكال الخطية والموضعية لنص الإهداء الذي حاكى في أغلبه النصوص الشعرية (نظام المقطوعات والأبيات العمودية)، أو بروز علامات الترقيم والفراغات المثيرة للتبئير عند القارئ، ما سمح بوجود أشكال نصية جديدة لم يألفها التلقي البصري عند القارئ باعتبارها تجاوزات شكلية مختلفة تحاول أن تؤسس لمظهر بصري مفارق يتكامل مع الرؤية النصية التي يشتغل عليها الفضاء الروائي العام للنص، كما تحاول هذه الأشكال تجاوز المستوى الخطي من خلال الوحدات الخطية المرئية وتشكيلاتها الطبوغرافية المتغيرة إلى مستوى فوق خطي، مستوى التأويل وفك الشفرات النصية المغلقة، والتي تتضافر فيها معطيات النص جميعاً (وحدات بصرية أو وحدات لفظية صغرى أو كبرى) لإنتاج المعنى وتداوله ورصد مجموعة من التشابكات النصية المختلفة التي تتعلق بتوليد النص أو الإشارة بشكل غير مباشر لمقام من مقاماته الحكائية، وهذا يصب في الخطاب السياقي للمناص الإهدائي.

– جنحت أغلب المؤلفات المغاربيات إلى تجاوز الدور الكلاسيكي للإهداء من خلال إنشاء مناصات إهدائية تعتمد على الميثاق العائلي والإنساني، بل حاولن تغليب الدور الوظيفي التجريبي للمناص الإهدائي ليقوم بعمليات استباقية لطرح عالم الشخصية وحيثياتها ومجريات الأحداث لفتح آفاق ايحائية رحبة تحمل مجال سيميائي تدليلي قائم على بُنى علائقية مختلفة، من خلال طرح نصوص إهدائية تثير القارئ لتحديد دلالات التضمين والاقتباس التناصي والتوليد الحدثي.

– اعتبرت أغلب الروائيات المغاربيات المناص الإهدائي من أهم مؤثثات النص الروائي باعتباره من النصوص الموازية والمستقلة في جغرافيا الكتابة، يتضمن اختزال "الرؤيات الإبداعية من خلال المهدى إليهم"[1]، وقد تمثل ذلك من خلال حضوره في أغلب رواياتهن إلا ما سجلناه من غياب في روايتين فقط، وهو ما يعكس مدى اهتمام ووعي الروائيات بأهمية المناص الإهدائي، اللاتي اتخذنه مظهراً من مظاهر البوح، التي تتعلق برؤيتهم الإبداعية أو الشخصية أو جوانب من سيرهم الذاتية التي تُفصح عنها سطور الإهداء لتوشوش الروائية بهمساتها في أذن القارئ فيلتقط ذبذباتها مُحاولاً إسقاطها على النص وإدراك دلالاته.

[1] – أنس أمين، جماليات العتبة، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 2005م، ص 32.

– حاولت أغلب الروائيات المغاربيات الوقوف على 'أدبيات خطاب الإهداء' وممارسة أغلب طقوسه، والتي اختصرها **أنس أمين** في[1]:

- وجود حرف الجر (إلى) الذي يُفيد انتهاء الغاية إلى المهدى إليه.
- وجود ضمير المخاطب الذي يدل على المهدى إليه.
- التكثيف والاقتضاب والإيجاز ، فغالباً ما يشغل الإهداء في أقصى تراكمه صفحة واحدة.
- مُشاكلة الإهداء بنصوص مقتضبة ودالة.
- إثبات اسم المهدى إليه...تحاول أغلب الروائيات احترام هذه الأدبيات، وهذا ما يميز جل المناصات الإهدائية في الرواية النسوية المغاربية التي تحمل في ثناياها خطاباً مُلغزاً، وإن عمدت إلى إزاحة بعض الغموض بالكشف عن بعض المناحي الكامنة فيه أو السكوت عنها لإثارة القارئ ودفعه إلى الكشف عنه.

– أغلب الروائيات المغاربيات رغم ما تُثبته في نصوصها الإهدائية من علاقات وحقائق فإنها تتنكر لذلك بعدم توقيعها هذا المناص بإسمها الشخصي آخر النص، لتترك للقارئ مساحة واسعة لتأويل هذا الغياب والبحث عن معانيه ومبرراته.

1-2-2- التصدير (le épigraphe) في الرواية النسوية المغاربية :

إن التصدير من أهم العتبات أو النصوص الموازية التي تُمهد للمتن وتُصوغ مسارات الحكي وتشي ببعض تمفصلاته، وتضع القارئ في فضاء النص وتُسلحه بآليات قرائية قاطعة تُوجه أفق تلقيه مُستثمراً ذلك بالاطلاع عليها وأخذها بعين الاعتبار، ويُحدد الناص من خلالها التصور الذي يحمي به نصه من التقدير الخاطئ[2] ضماناً وتسنيناً للقراءة الفاعلة التي تحاول إيجاد روابط العلاقة بين نص التصدير ونص المتن، والبحث عن علامات الفن الروائي "لتأكيد الهوية الثاوية في ألياف النص، هوية الكائن والكاتب ضمنه والجنس الروائي أيضاً"[3] تعريفاً وتبشيراً بملامح ومقاصد النص العامة، وقد أدرك الروائيون والروائيات أهمية الخطاب التصديري في بنينة الخطاب الروائي كعلامة على الثقافة، وكلمة جواز تثاقفي ينقشها الكاتب على صدر كتابه[4]، يقتطع أو يقتبس جزءاً من أقوال وأشعار وحكم لأدباء ومفكرين تعكس ثقافتهم، وتُحدد أثر القراءات السابقة على العمل والأثر الذي يتركهُ وهج النص المقروء في العملية الإبداعية،ويتضح من خلالها مقصدية الروائي التي تتحرك وفق غايات فنية وسردية وجمالية ودلالية تُثري العمل الإبداعي.

وتؤدي الخطابات التصديرية في أغلبها وظيفة تلخيصية ومرجعية للمتن اللاحق تتموضع بشكل عام على رأس الكتاب أو جزء منه[5]، وقد تجاوز موضعه رأس الكتاب ليتموضع بشكل منتظم ومتعاقب على رأس كل فصل خلال

[1] – ، المرجع السابق ، ص 33.

[2] – عبد المالك أشهبون، خطاب المقدمات في الرواية العربية، عالم الفكر، المجلد 33، أكتوبر – ديسمبر، ص 92.

[3] – شعيب حليفي، هوية العلامات، دار الثقافة، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2005م، ص 52.

[4] – عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ص 112.

[5] - Gerard Genette, seuils, p 147.

العصر الرومانسي مثلما فعل **ستاندال** في **'الأحمر والأسود'** و**والتر سكوت** في رواياته[1]، وبذلك فتح العصر الرومانسي باب ظهور التصديرات على رأس كل فصل في الكتابة المعاصرة لتترك باب التأويلات مُشرعاً للقارئ مُبرزاً الروائي هذه التصديرات وفق تقنيات فنية وطباعية من خلال ذِكر اسم المؤلف والنص الذي اقتبس عنه هذا التصدير بخط عريض يُخالف الخط الذي كُتب به الاقتباس لإبرازه وتعيينه، زد على ذلك يجب وضع النص المقتبس بين قوسين أو عارضتين تحديداً له، كما يجب تحديد الحقبة التاريخية والفكرية للنص التصديري لوضع القارئ في حيز القراءة التواصلية والتداولية لخطاب التصدير والمتن النصي والبحث عن المشترك النصي الجامع بينهما.

وهذا بدوره يفتح باب البحث عن الطابع الوظيفي للخطاب التصديري وعلاقته بخطاب العتبات النصية وبالمتن النصي ودوره في قراءة العمل وتأويله، وقد حدد **جينيت** وظائف التصدير في أربع وظائف:[2]

- **وظيفة التعليق (على العنوان)**: تتسم هذه الوظيفة بمسلكها المباشر،ذات طابع تعليقي تتراوح بين القطعية والتوضيحية déclaircissemet تبرر مقاصد العنوان لا علاقة بها بالنص، وذلك في حالة ما إذا كان العنوان قائم على الافتراض(emprunt)،أو التلميح(allusion)، أو إعادة التشكيل الساخر (déformation parodique).
- **وظيفة التعليق (على النص)**: تتسم هذه الوظيفة بمسلكها المباشر، تُؤدي تعليقاً على النص وتحدد دلالته المباشرة، ليكون أكثر وضوحاً وجلاءاً، من خلال استكشاف العلاقة القائمة بين التصدير والنص.
- **وظيفة الكفالة/الضمان غير المباشر (f.Caution indirecte)**: تأخذ هذه الوظيفة طابع غير مباشر خلاف الوظيفتين الأوليين، فهذه الوظيفة تؤدي هدف خارج عن إنتاج المعنى وفتح أفق القارئ في قراءة النص وتداوله، بل تنحصر هذه الوظيفة في ما تُؤديه للناص من كفالة معنوية وضمان غير مباشر من خلال استخدام إسم المصدِّر له الذي اقتبس عنه، في زيادة شهرته ورواج عمله بالتركيز على مصدِّرين ذوي أسماء لامعة لتكون كواجهة براقة للعمل يزداد شهرة ورواجاً من خلالها، دون الاهتمام أو التركيز على النص المقتبس، الذي يستهدف القارئ و النص معاً.
- **وظيفة الحضور والغياب للتصدير**: تُعد هذه الوظيفة كسابقتها غير مباشرة–حسب **جينيت**–لارتباطها بالحضور البسيط للتصدير كيفما اتفق، لأن الوقع الذي يُحدثه حضور التصدير أو غيابه يدل على جنسه أو عصره أو مذهبه الكتابي، كفعل تثاقفي يعكس انفتاح الكاتب على نصوص الآخرين.

هذه الوظائف التي تتراوح مسالكها بين المباشرة وغير المباشرة،تحاول أن تُحدد توجه العمل الذي بين يدي المتلقي وإكمال القصور المحتمل في النص وملحقاته النصية الأخرى، لتبرز هذه الوظائف كأداة نقدية وإشهارية تلاءم البعد الدلالي للخطاب التصديري لا كعنصر تزييني "يُؤتى به لتحلية الكلام وتوشيته ولا ضرباً من الحُلي يتشح به صدر النص كما القلائد تتبرج بها الغواني، إنما هي كالمصابيح المتدلية في سقف الكلام يهتدي بها السائر في مسالك

[1]– ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ص 107.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص ص 111 ، 112.

القول، ومهالكه يبدد بها ظلمة المعنى، ويُغير بها دروب الفهم والتأويل، وهي أيضاً كالمفاتيح المُعلقة على جدار النص تنفك بها مغالق الدلالة وتنحل بها عُقد الخطاب"[1].

من خلال ما سبق، سنحاول استقصاء السياقات الدلالية الكبرى للخطاب التصديري في الرواية النسوية المغاربية مع الحرص على استظهار الفضاء الطباعي لأغلب التصديرات التي تموضعت على رأس كل عمل روائي نسوي، أو جاء على رأس كل فصل من فصول هذا العمل، وربط ذلك بالمتن النصي.

1-2-2-1 – العلامات التصديرية في الرواية النسوية المغاربية:

حاولت أغلب الروائيات توظيف عتبة التصدير في رواياتهن، وإن غابت عند بعض الروائيات الأخريات، وقد يكون تفسير ذلك لا يعود بالدرجة الأولى إلى عدم وعيهن بأهمية هذه العتبة الموازية في إنتاج معرفة جديدة حول النص، بل قد يعود إلى مسألة الاختيار التي تدفع بالروائية إلى إسقاط هذه العتبة النصية من عالمها الروائي.

وتأسيساً على ما سبق سنحاول حصر العلامات التصديرية التي سجلت حضورها في النصوص الروائية المغاربية الأخرى التي احتفت بهذه الظاهرة المناصية سواء على رأس الكتاب أو رأس كل فصل ضمن الكتاب، من خلال الجدول الآتي:

عناوين الروايات	نص التصديـــر	صاحب نص التصدير	رقم الصفحة
الرحيل نحو الشمس	لم تتضمن الرواية أي نص للتصدير لا في بداية الرواية و لا في وسطها أو نهايتها		
حشائش الأفيون	لم تتضمن الرواية أي نص للتصدير لا في بداية الرواية و لا في وسطها أو نهايتها		
وجهان في حياة رجل	لم تتضمن الرواية أي نص للتصدير لا في بداية الرواية و لا في وسطها أو نهايتها رغماحتواء الرواية على العديد من الفصول المعنونة التي كان بإمكان الروائية التصدير لها بنص يقدم لهذه الفصول و يحقق وظيفة التعليق و الإقناع و الإبلاغ		
نساء الريح	تضمنت الرواية تصديرا وحيدا جاء بعد الصفحة 56 ،رغم احتواء الرواية على العديد من الفصول المعنونة التي كان بإمكان الروائية التصدير لها بنص يقدم لهذه الفصول و يحقق وظيفة التعليق و الإقناع و الإبلاغ ..... " عندما تشعر أنك تحب أحداً لا يمكن أن تفكر بالحرية أبداً " .	مجهول الهوية صاحب نص التصدير	ص 57

[1] – عبد المجيد بن البحري ، قراءة في عتبات النص النقدي ، بحث في بلاغة التصدير 'محنة الشعر ' لنزار شقرون نموذجاً ، مجلة الحياة الثقافية ، ع 168 س 30 ، تصدر عن وزارة الثقافة التونسية ، تونس ، 2005م ، ص 143.

طرشقانة	لم تتضمن الرواية أي نص للتصدير لا في بداية الرواية و لا في وسطها أو نهايتها		
نخب الحياة	" ... كنت بلا فكرة ، بلا سأم . أركض وراء متعة . هاربة ، هاربة .. صار الشوق أكبر . " ..... كتب التصدير بخط مميز في الجزء العلوي من الصفحة تسبقه نقاط دالة على كلام محذوف	تدل المؤشرات إلى أن صاحب التصدير الروائية ذاتها	ص 06
الأخرس و الحكاية	لم تتضمن الرواية أي نص للتصدير لا في بداية الرواية و لا في وسطها أو نهايتها		
أحلام مدينة	لم تتضمن الرواية أي نص للتصدير لا في بداية الرواية و لا في وسطها أو نهايتها رغم احتواء الرواية على العديد من الفصول المعنونة التي كان بإمكان الروائية التصدير لها بنص يقدم لهذه الفصول و يحقق وظيفة التعليق و الإقناع و الإبلاغ		
أهداب الخشية عزفا على أشواق افتراضية	جاء التصدير مأخوذاً نصا من الرواية إعلانا بالشكل الخطي الذي سيكون عليه معمار النص في هذه الرواية ، و الذي أخذ بُعداً تكرارياً حوالي ؟؟ حيث يمكننا اعتباره البؤرة الأبرز في الفضاء الطباعي للرواية من خلال إدراج المحادثات الفايسبوكية " هنا .. كما يليق بتوترات غيابك MounaBechlem مساؤك سعيد يا أنتَ غداً بحول الله أسافر للعاصمة . سألقاها .. لم تكشف هويتها بعد لكني أحس أنها هي .. و بعد لقائها سأكتب قصتك، و قصتها ، سأحاول سماع الحكاية منها و سأكتبكما إلى جوار بعض ، مُلتحمان دون تماس كأهداب العين .. متجاورة بامتداد طولي ، كل رمش مستقل عن الآخر ، مع ذلك قد تتلامس دون أن تختلط ، و في التشابك جمالها ، و أعلق كل هدب بحرف من الأبجدية ؛ إذ تجمع الحروف تتكشف لك العين و صاحبها ، و حين ترفع بالقراءة الأهداب واحدا بعد الآخر تكتشف الرؤيا ، لتعرف ماذا كانت ترى كل عين و ما كان يرى كل راءٍ ..	صاحبة نص التصدير الروائية " منى بشلم " و البطلة التي تحمل نفس اسم الروائية هي ذاتها — تناول موضوع الروائية و المؤلف الضمني و السارد لأن النص تضمن هذه اللعبة السردية في تبادل الأدوار و الأصوات .	ص05

	لتبني مدينتي الروائية مشابهة لمدينتنا الحلم " قسمطينة " بأقواسها المتتالية تقف فتتراءى لك من وراء القوس الأول أقواس ملتحمة دون تماس . فكر بهندستي أجبني بعد عودتي بإذن الله سلامي و محبتي منى "		
الأسود يليق بكِ	تنوعت نصوص التصدير في رواية " الأسود يليق بكِ " ، بين النصوص الدينية و التصوف و الأدب و غيرها من المجالات ،منها المنسوب لأصحابها و الغير المنسوبة لهم.... التي تصدرت الحركات الأربعة و المقاطع على مدى الرواية كاملة بمعدل ثلاث تصديرات في كل حركة ليصل مجموعها إلى ثني عشر تصديراً ، نذكر منها : " الإعجاب هو التوأم الوسيم للحب "	لا يوجد اسم صاحب نص التصدير .	ص09
	" تراك استمعتإلى حكاياالناي و أنين اغترابه ، إنه يشكو ألم الفراق ، (يقول): « إنني مذ قُطعت من منبت الغاب لم ينطفئ بي هذا النواح ، لذا ترى الناس رجالاً و نساءً يبكون لبكائي فكل إنسان أقام بعيداً عن أصله ، يظل يبحث عن زمان وصله إن صوت الناي نار لا هواء ، فلا كان من لم تضطرم في قلبه هذه النار » " حيثما سأموت ، سأموت و أنا أغني . "	مولانا جلال الدين الرومي – نص صوفي–	ص 40
	" من أي نجوم أتينا لنلتقي أخيراً ؟ " **نيتشه لحظة رأى « لو» لأول مرة** .	فلاديمير مايا كوفسكي	ص 81
	" حين تخجل المرأة تفوح عطراً جميلاً لا يخطئه أنف رجل . "	**نيتشه لحظة رأى «لو» لأول مرة .**	ص 101
	" ذهب الذين أحبهم و بقيت مثل السيف فرداً " .	لا يوجد اسم صاحب نص التصدير .	ص 143
	" الحب هو عدم حصول المرء فوراً على ما يشتهيه "	عمرو بن معد يكرب	ص 191
	" لا نراقص عملاقا من دون أن يدوس على أقدامنا "	ألفرد كابوس	ص 201
	" المال لا يجلب السعادة لكن يسمح لنا أن نعيش تعاستنا برفاهية"	كلود لولوش	ص 225
		لا يوجد اسم صاحب نص التصدير .	ص 239

	" لم أنلها مرة بكاملها ، كانت تشبه الحياة . "	مارسيل بروست	ص 265
	" أحبَّ من شئتَ فأنتَ مُفارقه ".	الإمام علي بن أبي طالب	ص 293
	" الموسيقى ألغت احتمال أن تكون الحياة غلطة ".	نيتشه	ص 317
موسم التأنيث	حملت الرواية تصديرين تصدرا الرواية بعد صفحة الإهداء . التصدير الأول آية من سور القرآن الكريم ، قوله تعالى: ﴿و إذا الموءودة سُئلت بأي ذنب قُتلت ﴾ صدق الله العظيم **سورة التكوير الآية 8–9** . أما التصدير الثاني فهو مقطع روائي مقتطف من رواية " الآن ...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى " يصب في السياق العام الذي تدور حوله الرواية... كما جاء مبرزا بخط طباعي مختلف و بحجم كبير « و أنا المثقل بالحزن و الهم حتى حواف الروح ، آن لي أن أقول ، أن أتكلم . قد أخطئ ، و ربما لا أكون واضحا ، قد يساء فهمي ، و ربما تدور حولي الظنون ، لا يهم ، إذ لم يعد هناك شيء أحرص عليه ، و لم يبق لي شيء ، و لم يتبق مني ، فلماذا أظل صامتا ؟» جاء مطبوعا بطريقة ملفتة للانتباه من خلال توزيع الأسطر و نوع الخط	لم تتم الإشارة إلى رقم الآية و عدد السورة في القرآن الكريم . رواية " الآن ...هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى " لعبد الرحمن منيف	ص 06 ص 07

1–2–2–2– استراتيجية التصدير في الرواية النسوية المغاربية :

يمثل التصدير بؤرة إستراتجية مُثيرة للسؤال عن الحدود الفاصلة بين الداخل النصي والخارج نصي، وهو نافذة تسطو على أفق التوقع عند القارئ وتُحيله على النص الأصل ومدى مناسبته للسياق الجديد الذي يوظفه الروائي ويُحاصره به نصه من خلاله، باعتباره عتبة قرائية ومفتاح مرجعي ودلالي يساند القارئ في تأويل النص واكتشاف طبيعة الرؤية الفنية التي تتحكم في تجربة النص الأدبية ، ولعله لا يختلف اثنان في أن كل تصدير على رأس كل نص لا يأتي اعتباطاً بل هناك صلة ما تربطه بمتن النص وبأجوائه الثقافية والمعرفية والفكرية وقضاياه التي يُعالجها، أو بالقيم أو الرؤية التي تتبناها الروائية في نصها وتُحاول التعبير عنها بأسلوب أدبي وجمالي، وإلا أُعتبر هذا التصدير بدون معنى أو موضوع.

وقد حاولت الروائيات المغاربيات توظيف عتبة التصدير وفق استراتجيات متنوعة توازي وتُبلور رؤيتها للأدب أو تعبر عن الموضوع الذي تعالجه من خلال نصها، إذ نلاحظ من خلال الجدول أعلاه الذي ضم أغلب العلامات التصديرية في الرواية النسوية المغاربية أنَّ لها علاقة إما بعنوان الرواية أو بالمتن تحاول شرحه أو تمثيله، وذلك باستدعاء بعض النصوص والمقولات التي تراوحت حدودها النمطية بين نصوص نثرية عالمية ضمت (مقولات فلسفية وفكرية وأدبية) ونصوص أخرى متعالية كالآيات القرآنية أو الأحاديث النبوية الشريفة، وبدوره زاد تنوع وتعدد ذوات التلفظ المنتجة لنص التصدير الغموض والالتباس عند القارئ إزاء تحديد الذات المسؤولة عن العمل التخاطبي، وهو ما يدفعنا إلى فتح باب السؤال مُشرعاً حول فيما إذا كان نص التصدير يحافظ على دلالته التي كانت في أصل وضعه أم نشأت دلالات أخرى لم تكن له في الأصل، وذلك بفضل التحويل السياقي الذي خضع له والتهجير النصي الطارئ عليه، وذلك يضع التصدير بمثابة "شواهد أدبية لها أن تفتح الفضول، وعلى عتباتها يتهيأ القارئ لأداء طقوس التلقي ومراسم التقبل"[1]،وبالتالي أفرزت مجموع النصوص التصديرية في الروايات النسوية المغاربية جملة من الاستراتجيات التي نُجملها في الآتي:

– يعدُّ التصدير في الرواية النسوية المغاربية عتبة تسافر من خلالها الروائيات بين الأزمنة البعيدة والأمكنة القصية، ليحللن في ذوات أخرى ويتماهين معه إلى الحد الذي تصبح فيه الأنا المرجعية (مالك نص التصدير الحقيقي) والأنا الأخرى (الناصة التي تُوجه نص التصدير لتحقيق مقاصد ودلالات معينة)، فكأننا بهما ذاتاً واحدة تحل كل منها في الأخرى، من خلال استدعاء هؤلاء الشخصيات عبر نصوصهم عبر تقنية **'القناع'** الذي يلعب دوراً هاماً في إنتاج المعنى والانفتاح على المختلف والمغاير في نصوصهن،فأسماء مالكي نص التصدير في الرواية النسوية المغاربية يقتسمون مع الروائيات الكثير من القواسم المشتركة، وهي قادرة من خلالهم إرساء واقع جديد وبالتالي يتحول فضاء الصفحة إلى مساحة أو جسر للقاء صاحب نص التصدير، لبناء خطاب التصدير الذي يساند الروائية بشكل مباشر أو غير مباشر، مثل في رواية **الأسود يليق بكِ** أبرزت لنا الروائية **أحلام مستغانمي** العديد من النصوص التصديرية المتنوعة التي جاءت على رأس كل حركة (ثلاث نصوص تصديرية لكل حركة التي تتمثل في أربع حركات)، إذ تُعد الرواية الوحيدة بين نماذج الرواية النسوية المغاربية التي وظفت خطاب التصدير على رأس كل حركة–فصل–، فقد منح ذلك تنوعاً في مصادرها ومقاصدها التي جمعت بين النص الشعري **'**قصيدة ليس الجمال بمئزرٍ للشاعر **عمر بن معد يكرب'** والنثري (نص روائي لـ**'مارسيل بروست'**، نص صوفي لـ **'جلال الدين الرومي'**، نص فلسفي لـ **'نيتشه'**، نصوص ألفها صُناع عالم الصورة والسينما ومؤلفي السيناريو مثل المخرج الفرنسي **'كلو لولوش'** والمؤلف السينمائي **'ألفريد كابوس'** والمسرحي والسناريست الشاعر الروسي **'فلاديمير مايا كوفسكي'**، ومن خلال ما لاحظناه طغى على خطاب التصدير النصوص المتعلقة بصناعة الموسيقى والفن بجميع أشكاله، ما يُوحي للقارئ بأنه أمام نص روائي جديد يدمج في ثناياه عوالم ثرية تتمثل في جملة من الفنون الموسيقية والسينمائية والبصرية بشكل عام،التي لا تمثل

[1]– عبد المجيد بن البحري، قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير "محنة الشعر لنزار شقرون"، ص 148.

الاستثناء بقدر ما تدخل في بناء الرواية الجديدة بوصفها صيغة مفتوحة على كل الأشكال التي تعتمد على ألوان فنية وجمالية مختلفة في تنظيم آليات الكتابة والقص.

وعلى هذا الأساس نوعت **أحلام مستغانمي** في نصوص التصدير التي تعود لمالكيها الذين تنوعوا بين شعراء وروائيين وفلاسفة ومتصوفة وصُناع الفن والصورة، فاستشهدت بأقوالهم التي تناولت بشكل مباشر أو غير مباشر موضوع الصورة والسينما والموسيقى، وقد انسحبت أغلب النصوص التصديرية الأخرى لتدلل على نصوص كل من **'فلاديمير مايا كوفوسكي'**،**'كلود لولوش'**، و**'ألفريد كابوس'**[1]،رغم أنها نصوص بعيدة عن المجال الذي تدور حوله الرواية، كما لفت انتباهنا تضمين خطاب التصدير في هذه الرواية نصوصاً **للروائية أحلام مستغانمي**، وفي ذلك إشارة إلى مدى ثقة **أحلام** بنصها واستدعائه كنص مناصي للاستشهاد به، وذلك إدراكاً منها لقيمة نصها فانتقلت من هامش يُصدر للأخر على أنه مركز تقتبس منه، لتتحول إلى ذات مقتبسة من نفسها إبرازاً وإعلاءاً لنصها ليكون في مصاف النصوص المستشهد بها، وذلك بدوره يولد عند القارئ شعوراً بأنه أمام قامة روائية تنتقل من المتن الحكائي الذي تبرز فيه مهمتها في سرد الأحداث وتحريكها لتصبح خارج المتن عبارة ذات خالقة للفكر والجمال، وينعكس ذلك بشكل جلي على إدراك القارئ قيمة النص الذي اختاره لقراءاته ومكاشفة أغواره، وهذه الملاحظة في الحقيقة لم تقتصر عليها رواية **الأسود يليق بكِ لأحلام مستغانمي** فقط بل انتهجت الروائيات الأخريات في تصدير رواياتهن بأنفسهن، من خلال نصوص تصديرية مستمدة من الرواية التي يُصدرون لها مثل تصدير رواية **نخب الحياة لآمال مختار**، وتصدير رواية **أهداب الخشية عزفاً على أشواق افتراضية لـ منى بشلم** واللتان أسبغتا على نصيهما قيمة فنية وأدبية من خلال حصر الخطاب التصديري في مقتطف من نص المتن الأصلي.

وبالتالي وظفت الروائية المغاربية عتبة التصدير من خلال استحضار الذوات المالكة لنص التصدير لتُقيم بها خطابها الحجاجي تعبيراً منها عن عمق تجربتها الفنية وأصولها الفكرية، لتستدرج القارئ ليكشف عن أبعاد نصها ويُزيح عنه الحُجب، بعيداً عن القراءة الاستهلاكية الرتيبة، فتوجه الروائية من خلال هذه العتبة تركيزه على صاحب التصدير ومقامه العلمي والفكري لا على نصه وما تضمنه من أقوال وأفكار، لتستند على اسم صاحب النص التصديري وثقله المعرفي والتاريخي والثقافي لتشكل من خلاله حجة تُبلور بها المسائل التي مقولها، ذلك أن "النظر في الخطاب الإقناعي لا يكون إلى ما قيل بل إلى من قال أو إلى كليهما في واقع الحال"[2]، وذلك دال على مقبولية الخطاب الأدبي وما يتضمنه من مواقف، وهذا يدلّ على أن بناء عتبة التصدير ليس عبثياً لأن الروائية مشدودة بإستراتجية كتابية وليس مجرد ممارسة اعتباطية فقط، والمثال على ذلك.

– اشتغلت جل الروائيات المغاربيات على عتبة التصدير بوصفها قناعاً يتخفين من خلاله ليخلقن نصهن الخاص بهن، يمارسن لذتهن السرية في الكتابة وتحويرها، والبوح برسائل موحية تعبر عن نصوصهن بشكل مُشفر ما يُفرز ذلك حالة من الإنصات عند القارئ الذي يتلقى هذه النصوص التصديرية بحساسية شديدة، ليتبن طريقه في

[1]– العودة إلى جدول النصوص التصديرية المرفق أعلاه للاطلاع على نصوص التصدير الثلاثة التي أشرنا إلى أسماء أصحابها في المتن .

[2]– عبد المجيد بن البحري، قراءة في عتبات النص النقدي، ص 145.

منطقة العمى الخالص، وذلك على اعتبار ما قاله **رولان بارت**:"إني أعشق اللغة فإذا أعلنت عشقي للمحبوب أعلنت عشقي للمكتوب، ولذتي لا تقوم على وصال جسدي مع من أحب، ولكنها تقوم على وصال جسدي مع ما أكتب، ذلك لأن وصال المحبوب مبعثه نزوة تورثني متعة، ووصال المكتوب مبعثه شهوة تورثني لذة وإني لأحس في المتعة زوالاً وإني لأحس في اللذة دوماً، إذ لا شيء أبقى من مكتوب اللذة وأدوم"[1]، لتعبر عتبة التصدير في الرواية النسوية المغاربية عند الروائيات المغاربيات كنص حميمي وطرس مُلغم تودع من خلاله الروائية أسرارها الخاصة وانطباعها إزاء ما حولها من أفكار ومظاهر، فتُنبأنا من خلاله عبر همسات خاطفة ما سيتضمنه المتن من أحداث وإدراك لخلفيات النص الفكرية والثقافية، ليتم استثمار هذه النصوص التصديرية كفضاء ينفتح على "مجال دلالي مسكوت عنه من شأنه أن يُطلق خيال القارئ"[2]، فكأن التصدير أقرب العتبات إلى الروائية التي تورطه في عملية الكتابة للقيام بفتح المجاهيل وإبانة المسكوت عنه والارتحال عبره لمساءلة النص، ليمارس القارئ من خلال تأويل نص التصدير فعل الإغراء والاستحواذ على المتعة الكامنة في الحفر عن المعنى الملتبس في المكتوب، فتضطلع التصديرات بمهمة تواصلية وتداولية .

– نُميز من خلال النصوص التصديرية في الرواية النسوية المغاربية تناول الروائية النص القرآني كونه من النصوص المتعالية، والذي يفتح أفق القارئ على تقبل النص ذلك أن الاستشهاد بالنص القرآني من طبيعته يزيد من تحقيق معنى النص وتأكيد مصداقيته على نحو غير مباشر، وقد برز لنا توظيف النص القرآني في روايتين تمثلا في رواية **موسم التأنيث لبسمة البوعبيدي** ورواية **العراء لحفيظة قاره بيبان**، من خلال اختيارهما لآيات قرآنية دالة ومناسبة للموضوع الذي تناولته الرواية أو العنوان الذي يعكس مضمون الرواية، فمثلاً جاء تصدير رواية **موسم التأنيث ﴿وَإِذَا الْمَوْءُدَةُ سُئِلَتْ بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ﴾**[3] عكست الآية ما تضمنته الرواية من أحداث تعلقت باضطهاد الأنثى والممارسات التي تُسهم في وأدها وقتل الجمال الكامن بداخلها في بلاد الجريد التونسي،كما عبرت الآية القرآنية التي وردت في رواية **العراء ﴿ فَنَبَذْنَاهُ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ سَقِيمٌ﴾**[4]، عن العنوان بشكل مباشر الذي حمل نفس اللفظ الذي تضمنته الآية الكريمة والمتمثل في لفظ العراء لتضعه ضمن سياقه القرائي والمعرفي والنفسي، ليعكس أجواء الرواية التي تناولت هذا المفهوم من مناحيه الفلسفية والتاريخية والثقافية والإنسانية والجسدية، وهو إسقاط مباشر على عنوان الرواية ونصها وذلك منح للقارئ الوقوف على المعنى المباشر للتصدير من خلال العنوان ثم بعد القراءة الفاحصة يقف على امتداد دلالات التصدير في النص المتن، وعلى الرغم من هذه التوجيهات المباشرة التي يمنحها النص القرآني

[1] – رولان بارت، لذة النص، ص 10.

[2] – يوسف وغليسي، سيميائية الأوراس في ديوان عز الدين ميهوبي، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، س28، ع 148–ع 147، تونس، سبتمبر 2003م، ص 123.

[3] – سورة التكوير، الآية 08.

[4] – سورة الصافات، الآية 145.

كمؤشر تصديري،يبقى النص التصديري على وجه العموم"إشارة صامتة.."[1] تستنهض القارئ وتستفزه لملأ الفراغات التي يتركها الناص عمداً.

2- فضاء النص الداخلي (espace le texte intérieure):

2-1- التجميع النسوي – هندسة الرواية – في الرواية النسوية المغاربية:

لفظ التجميع هو "ما صور فيه اللفظ بحروف الهجاء، وهو جمع كل ما كتب أي ما يكتب فيه وسمي لجمعه أبوابه وفصوله"[2]. وما سُمي الكتاب إلا لأنه يجمع بين دفتين، حيث تكون الدفة الأولى بداية الكتاب والدفة الأخرى خاتمة ونهاية الكتاب، ومحور عملنا في هذا المطلب الوقوف على عنصر التجميع الذي يعبر عن الكل من الكتاب من خلال طريقة رصفه وتنظيمه وبلورة أبعاده فيطريقة الجمع، وعلى هذا الأساس ارتأينا أن نُقرن مصطلح 'التجميع' بالنسوي، كما دعانا ذلك إلى أن نُفرد لهذا المصطلح مساحة من التحليل لنكشف عن جماليات التجميع النسوي لنصوصهن، والتماس مجموع الإبدالات الجمالية- البصرية في الرواية النسوية المغاربية، من خلال أسلوب التجميع وآلياته الفنية .

وفق ذلك نتساءل فيما إذا التجميع النسوي في الرواية النسوية المغاربية من خلال آلياته الجمالية والبصرية مجرد جهد فردي؟ أم يدين لحركة أو تيار تنضوي ضمنه الروائية؟، وهل طريقة التجميع النسوي هي بالضرورة انقياد لتقاليد الطباعة والنشر العامة أم محاولة لسير ضد التيار التقاليد الطباعة والنشر المعروفة؟.

2-1-1- تنظيم الفصول و الوقفات :

جاء تنظيم الفصول والوقفات في الرواية النسوية المغاربية، متبايناً من روائية إلى أخرى،ومن نص روائي لآخر،وفيما سنتناوله في هذا العنصر، سنحاول من خلاله استقصاء أسلوب كل روائية مغاربية في تقسيم وتنظيم فصول ووقفات نصها.

جاءت رواية **الرحيل نحو الشمس** مقسمة على خمسة فصول يفصل بينها بياض (قد يمتد ليأخذ صفحة كاملة أو نصف صفحة) مُعلنة عن بداية الفصل الموالي، غير معنونة بعناوين ذات طابع موضوعي حكائي مُكتفية الروائية **خديجة محمدي**، بتسمية الفصل بعدده التصاعدي[الأول ثم الثاني ثم الثالث...]؛ تُعلن الرواية عن بدايتها بعد صفحة العنوان الداخلية وصفحة الإهداء، وجود صفحة تُشكل إعلاناً عن افتتاحية الرواية بمثابة بياض يشغلُ المساحة الكلية للصفحة يفصل بين صفحتي العنوان والإهداء ليعلن الفصل الأول عن بدايته من الصفحة 09 مخلفاً بياضاً شاسعاً، يعقبه النصف الثاني بداية السواد الذي يمثل بداية السرد الروائي، لينتهي:

- الفصل الأول عند الصفحة (ص 55) بمعدل 46 ص.
- الفصل الثاني عند الصفحة (ص 57 – 113) بمعدل 56ص .

[1]- Gerared genette , Seuils ,P.145.

[2] – المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، ط40، 2003م، ص 671.

- الفصل الثالث عند الصفحة (ص 115 – 140) بمعدل 25 ص .
- الفصل الخامس عند الصفحة (ص 181 – 208) بمعدل 27ص.

من خلال ما سبق ، نلاحظ مستوى التفاوت في التوزيع الكمي للفصول من حيث الطول والقصر ما يعني أننا أمام كتابة مختلف إيقاعها من فصل إلى آخر ما ينفي وجود فعل كتابي مطابق مطابقة كلية بين الفصول وعدد صفحاتها فنميز في الفصل الأول والثاني قد أخذا النسبة الأكبر من الصفحات في هذه الرواية '102 صفحة'، لتأخذ باقي الفصول المساحة المتبقية من مساحة السرد '90 صفحة'، وهذا التقسيم أرسته مجموعة من الحتميات:

- هيمنة الاسترجاع أو السرد الاستذكاري على الفصلين الأول والثاني[1].
- غلب على بقية الفصول الأخرى، سرد الأحداث والوقائع التي تعلقت بالزمن الحاضر وهي في أغلبها أحداث سياسية مرتهنة بواقع القضية الصحراوية التي تعرف معطياتها تغير دائم .

تتخلل الفصول مجموعة من المقاطع التي يفصل بينها شكل بصري أو رمز أيقوني مؤشر أسهم في التقطيع والتدوير والتحديد والتسييج الدال على نهاية المقطع أو الفصل،تمثل في رمز خمس نجمات مكررة(☼☼☼☼☼) تأخذ شكل الشمس واختيار هذا الرمز أو الشكل جاء متوافقاً كل التوافق ومُنسجماً مع عنوان وغلاف الرواية التي تحمل عنوان **الرحيل نحو الشمس**، ليأخذ الرمز وظيفة التطابق والتأكيد على البناء الفني والجمالي العام للرواية، وهذا الانسجام في الحقيقة يُثبت اهتمام **خديجة محمدي** بالجانب الجمالي والتشكيل المعماري للنص، قائم على رؤية فنية واضحة تملكها الروائية وتحاول استثمارها ما يشدُّ القارئ ويُشركهُ في عملية التلقي الجمالي الذي يدفعهُ إلى تفكيك النظام الترميزي التشفيري الذي تقوم عليه الرواية ، وهو نظام لا يسلم قياده للقارئ بسهولة وطواعية، بل عليه الاعتماد على الإجراء التحليلي والتأويلي لفك هذه البنى الخطية المغلقة.

وبالتركيز في عدد الأيقونات التي جاءت بعدد الفصول الخمسة (5)، وهذا في واقع السائد خروج عن المألوف من طرف الروائية، حيث من المعلوم أن عدد العلامات الدالة على نهاية المقطع أو الفصل في الأغلب لا يتجاوز ثلاث علامات أيقونية مختلفة، وقد يتساءل منا لماذا الالتزام بالعدد ثلاثة في إدراج هذه العلامات الأيقونية؟، في الحقيقة لا نعلم إجابة محددة لهذا السؤال، لكن نستطيع أن نربط الأمر بأوضاع اعتبارية أو اعتباطية لا وجه فيها للتحديد المقصود، غير أن ما يهمنا من كل ذلك العدد الذي ربط رمز الفصل بعدد الفصول، وهو عدد يرمز إلى العديد من الدلالات التي تتعلق بالعنوان وموضوع الرواية، فالعدد خمسة مرتبط بالعديد من الجوانب الأسطورية والفواعل التاريخية والميثولوجية، فهو "ليس بفأل حسن،كما أنه مرتبط بعبودية الفلاح المصري وإقطاعية فرعون عليه، كما يرمز لعدد أبناء إبليس الخمسة كما أنه وبالاً على الجنس البشري"[2]، أيضاً ارتبط العدد خمسة بعدد أصابع اليد الخمسة ، ومعروف أن اليد هي رمز لأداء الفعل وتمكينه من الوجود بالفعل من خلال الممارسة القاطعة التي تؤديها اليد لتحقيق مجموعة من الأفعال ذات دلالات مختلفة بين الثقافية والاجتماعية وأخرى لأداء فعل التحرير الذي لا

[1]- ينظر: خديجة محمدي، الرحيل نحو الشمس، ص 13، 14، 34، 35، 78، 79، 89، 90 .

[2]-كمال القنطار، في ظلال العدد : ايقاعات الوجود1، سلسلة الدراسات الفلسفية، 48، وزارة الثقافة، دمشق، 2002م، ص 301.

يمكن نيلهُ إلا بحمل السلاح والثورة ضد الغزاة، وهو ما تقوم به اليد، كما أشارت عدد أصابع اليد مجتمعة لأمرين متضادين، حيث تشير اليد لارتكاب الجرائم التي مارسها المحتل المغربي ضد أبناء الصحراء الغربية، كما أنها بالمقابل يد الصحروايين التي تسعى إلى أخذ الحرية وتكريس التحرير، مصداقاً لقوله تعالى:﴿**اَلْيَوْمَ نَخْتِمُ عَلَى أَفْوَاهِهِمْ وَتُكَلِّمُنَا أَيْدِيهِمْ وَتَشْهَدُ أَرْجُلُهُم بِمَا كَانُوا يَكْسِبُونَ**﴾[1]، فكل امرئ بما فعل رهين،زد على ذلك ترتبط الشمس في دورتها الفلكية بالعدد خمسة، وقد أثبتت بعض الدراسات الفيزيائية أن الشمس أخذت تشتد طاقتها النووية منذ خمسة آلاف مليون سنة، وأنها ستبقى بنفس القوة حتى خمسة آلاف مليون سنة قادمة، لذلك فإن الشمس تمر الآن في طور الشباب تبعاً لتطور النجوم وحياتها[2].

وكما لا حظنا ارتبط تقسيم الفصول بشكل عام بالسياق النصي للرواية، أما تقسيم الفصول من حيث الوقفات فقد أخضعت الناصة روايتها لنظام خاص ، فتباينت عدد الوقفات من فصل لآخر، حسب الدقفات السردية،والتي توزعت إلى وحدات صغرى وجيزة غير معنونة أو مرقمة، لتتوزع كالآتي:

- **الفصل الأول (ثلاث وقفات)/الفصل الثاني (خمس وقفات)/الفصل الثالث (ثلاث وقفات).**
- **الفصل الرابع (ثمانية وقفات)/الفصل الخامس (خمس وقفات)** .

مثلما نلاحظ قد تساوت بعض الفصول في عدد وقفاتها،لينفرد الفصل الرابع بأكبر عدد من الوقفات، وهو الفصل الذي احتل مساحة متواضعة من عدد الصفحات، وهذا ما يدعونا إلى التساؤل لماذا اعتمدت الروائية هذا التقسيم في ترتيب وتجزيء الرواية؟ وما الهدف المتوخى من ذلك؟ وما طبيعة الفضاء الطباعي الذي شكل هذه التقسيمات في روايتها؟.

من الملاحظ أن الروائية **خديجة** تحاول نقل القارئ عبر سرد تصاعدي يبدأ بوتيرة متذبذبة لتعرف أوجها مع بداية الفصل الرابع الذي عرف تكثيفاً للسرد رغم قلة صفحاته إذا ما قارناه بغيره من الفصول، وذلك رغبة من الروائية في وضع القارئ في أجواء النص بعد دخوله وولوجه الفصول الثلاث ليتعمق في أحداث الرواية التي تعرف منحنىً تصاعدياً مع تقدم الأحداث وتوتر الشخصيات وتفاعلها مع الزمكان، كما تعمدت الروائية ذلك التي حاولت أن تعطي لنصها دوراً في التعريف بالقضية الصحراوية واستلهام أبعادها التاريخية والثورية والآنية، في ظل المستجدات التي تُؤثر في مسار القضية – مغاربياً وعربياً وعالمياً – وهذه الوتيرة السردية المتواترة بين الكثافة والبطء تخضع لمجريات الأحداث، والتي تُقدمها الروائية وفق منظورها الخاص الذي برز في أغلب الفصول، وهو ما يُفسر الاختلاف في حجم الفصول والوقفات الذي يتحكم فيه منظورها الذي يمتد أو يضيق حسبها والذي يختلف من فصل إلى آخر حسب قيمة الحدث وأهميته، لتمارس من خلال ذلك لعبة الحضور والغياب مع القارئ لتضمن إثارته وفضوله فتأتي الدفقات السردية المعبرة عن الأحداث بين الإضمار والمكاشفة لتحاكي في هذه اللعبة شهرزاد التي أخذت شهريار في رحلة حكائية ممتعة دامت ألف ليلة و ليلة، وهو ما ينطبق على **خديجة محمدي** التي حاولت أن تُسخر السياقات

[1]– سورة يس، الآية 65.

[2]- voir www- ar – Wikipedia.org.

والأساليب اللغوية لترسم إطار فضائي متسق ومضمون النص الروائي الذي تعددت فيه الوحدات الأسلوبية المتنوعة بين الانسجام والاختلاف، لأن الرواية بلغة **باختين Bakhtine** "أساليب جمة، وأنماط كلامية متنوعة وأصوات متباينة"[1]، وتأسيساً على ما سبق، جاء تنظيم الفصول منسجماً وعدد الصفحات الإجمالية للرواية (208 صفحة)، هذا العدد الذي سمح بإحداث توازن بين تسلسل عناصر السرد الروائي وصفاً وحواراً وسرداً وهذا التنظيم الفضائي للنص أسهم في وضع القارئ ضمن فضاء القراءة واستقطاب تيار تأويلي خاص في قراءاته لهذا النص دون آخر .

أما رواية **حشائش الأفيون** فقد تميزت على عكس الرواية السابقة بانعدام وجود ما يُشير طباعياً إلى الفصول في فضاء الصفحة من (أرقام، عناوين، إشارة)، فجاءت من بدايتها إلى نهايتها بإيقاع طباعي واحد متسلسل، وإن غياب ما يُشير إلى بداية الفصل أو الوقفة، ترك القارئ في حيرة من أمره، أين يبدأ الفصل وأين ينتهي؟، كما خلى نص الرواية من إشارات أيقونية تعلن نهاية الفصول والوقفات، وهو أمر مُربك للقارئ بشكل سلبي، لأن الهدف من هذه العلامات التي تقسم وتميز الوحدات السردية والحكائية عن بعضها البعض، وعدم وجودها كما هو في رواية **حشائش الأفيون** يترك القارئ والباحث في دوامة لا نهاية لها، ولا ندري إن كان هذا الإسقاط للتقسيم عن عمدٍ أو عفويٍ.

فرواية **حشائش الأفيون**–الرواية المتاهة–التي لم تحفل بتنظيم الفصول والوقفات، أربك القارئ وشوش مدركاته البصرية، أضف إلى ذلك من الناحية الجمالية يُعطي انطباعاً بعدم وجود معالم تنير طريق القراءة للقارئ، كما نشير إلى غياب البياض الذي يعلن على بداية الفصل أو نهايته وهي المواضعة المألوفة في نظام تجميع الكتاب، لكن ربطاً بين الشكل والمضمون وانعكاس المضمون في تصميم الشكل نجد تأويلاً لذلك يتجلى في النمط السردي للأحداث –سرد استذكاري–لوقائع عاشها البطل **عبد الرحمن**، وهو نمط دائري جعل الرواية كحلقة بدايتها تُحيل إلى نهايتها، لأنه سرد قائم على عدم ترتيب الأحداث وفق تسلسلها التاريخي، ليصبح البناء المعماري للنص عبارة عن شكل مُلغز، هذا الشكل خلق الفضول عند القارئ في التركيز على إبراز التمفصلات الهرمية الكبرى للنص الروائي عبر سرد عنقودي يدفع القارئ إلى التمسك بقراءة النص لسببين: الإطلاع على الرواية كأثر أدبي، والرغبة في فك إلغاز النظام الطباعي للنص باعتبار النص "أثر مفتوح" على حد تعبير **أمبرتو إيكو** لسد الفراغ، ليدخل النص في حالة من الاحتمالات المعنمية والدينامية للنص.

على صعيد آخر، جاءت رواية **نساء الريح** لـ **رزان نعيم المغربي** مُقسمة إلى اثنان وثلاثون فصل أو وحدة معنونة دون ترقيم، تعكس هذه العناوين محتوى النص الذي تضمنته الوحدات، كما جاءت منوعة من حيث مستواها التركيبي والدلالي، فمنها جاء يحمل أسماء شخصيات سردية (**بهيجة، هدى، يسرى**)، أو أسماء أماكن (**طرابلس**) وهي أسماء علم تكررت بصفة مُلفتة للانتباه ما يخلق عند القارئ انطباعاً بالتشتت وكأنه أمام مجموعة من الروايات أو

[1]– نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط3، 2006م، ص 128.

القصص القصيرة أو القصيرة جدا ينتقل بين عناوينها، ما يُوحي للمتلقي بتنافذ أشكال الإبداع الأدبي في رواية **نساء الريح** ومحاولة الروائية **رزان نعيم المغربي** كسر حدود الحبكة التقليدية القائمة على تعاضد أجزاء النص في لُحمة واحدة وفي ذلك تجاوز للنسج الأدبي التقليدي للنص الروائي وتطلعاً لخلق أشكال أدبية أكثر حداثة، حيث يُعلن البياض السابق للصفحة أو نصف الصفحة ما يتضمنه الفصل، وكأنها مفاتيح أو عتبات تساهم في ولوج القارئ إلى الفصل المعنون، وكأن هذه العناوين خلاصة ما ستقدمه نصوص هذه الفصول، كما أشارت إلى الوقفات التي تفصل بين الوقفة والأخرى بعلامة خطية ثلاث نجمات (***)، وقد تضمنت معظم الفصول عدا الفصل الأول الذي خلتْ منه الوقفة التي جاءت على إيقاع سردي واحد غير منقطع، والذي كان عبارة عن تمهيد لتقديم الرواية من حيث مقوماتها البنائية والموضوعية، وقد تمَّ التركيز على مقوم المكان الذي هيمن على الصفحة الأولى من خلال تقديم مسرح الأحداث مدينة "**طرابلس**"بليبيا التي ستجري عليها جميع أحداث الرواية.

وتنظيم رواية **نساء الريح** من حيث تقسيم الوقفات، يستدعي الانتباه والتساؤل ،فتضمنت بعض الفصول مابين ثلاث وأربع وقفات، بينما جاءت بعض الفصول الأخرى خالية من الوقفات قرابة (خمسة و عشرون)25 فصلا من أصل (اثنان و ثلاثون) 32 فصلا، وقد يكون هذا الخلو لبعض الفصول من الوقفات متعلق بطبيعة الحكي وسرد الأحداث التي تتطلب عدم إجراء وقفات، من خلال مطلب ما يستدعي وما لا يستدعي.

أما في رواية **نخب الحياة لـ آمال مختار**، تمَّ تنظيم فصولها على ثلاثة وعشرين (23) فصلا يُعلن عن بداية المقطع صفحة كاملة أو نصف صفحة يُسيطر عليها البياض، دون وجود علامات تُنبأ عن نهاية الفصل، وهذا ما يدعونا إلى التساؤل لماذا غابت هذه العلامات الفاصلة ،هل لأن الناصة أرادت أن تترك السرد مفتوحاً، كالباب المفتوح الذي يدعو القارئ إلى ولوجه، كما أن عدد المقاطع ثلاث وعشرين فيه إشارة إلى عمر البطلة التي تُشير أغلب الأحداث إلى بلوغها هذه السن، ويستوقفنا في هذه الرواية من حيث تنظيم الفصول،فالفصل الأول يعلن بدايته من الصفحة الثالثة عشر (13 ص) يسبقه تمهيد من الصفحة السابعة إلى الحادية عشرة أي حوالي(4) (أربع صفحات) كاملة لا تنضوي تحت فصل مرقم أو مقطع معين، هذا الخروج عن المساق العام للفضاء الطباعي للفن الروائي يُثير تساؤلات القارئ فما موقع هذا المقطع الخارج عن المنظومة التنسيقية في ترتيب الفصول والوحدات السردية؟ هل هو عبارة عن تمهيد،أو فاتحة نصية تؤدي وظيفة انتباهية خاصة وأنها لم تُدرج تحت رقم أو إشارة؟لكن القارئ بعد دخول النص سيتبين له أن هذه الصفحات قد تضمنت مشهد كامل حول ما عاشته البطلة **سوسن**(الفتاة التونسية الجامحة التي تسافر من تونس إلى ألمانيا بغية الدخول في مغامرات جنسية، بعد انفصالها عن حبيبها في تونس) فتضمنت هذه المشهدية الفاتحة للنص صور جنسية صادمة للقارئ الهدف من توظيفها جذبه إلى ولوج النص والتماس معالم الحكاية التي بذرت الروائية بذورها في أول الرواية ليجني جنيها طيلة الثلاث والعشرين مقطعاً الباقية.

من جهة أخرى، تميزت رواية **الأخرس والحكايا لـ زوليخا موساوي الأخضري**، بإجراء تنظيمي غير مألوف للفصول، معززة للقيمة الجمالية للتشكيل البصري أو الطباعي للنص الروائي، فحوى النص بين دفتيه(08) ثمانية فصول كاملة يفصل بين الفصل والآخر بياض صفحة كاملة أو نصفها، يُميز بداية الرواية فصل غير مرقم أومعنون

كغيره من الفصول الثمانية حيث أسقطت عنه الروائية رقم واحد (01)، ليبدأ عَدْ الفصول فعلياً وعددياً من الرقم (02) إلى غاية الرقم (08)، لتترك الفصل الأول بدون رقم أو عنوان مبهم لا ينضوي تحت أي تمييز طباعي معين ليكون هذا الفصل هو جملة الفصول وخلاصتها وجامع لمجريات الأحداث حاولت تقديمها بشكل استباقي، فبعد أن يُتم القارئ قراءة النص يكتشف أنه قد حصل على الحلقة الأخيرة من سلسلة الحكي التي تشرعُ الناصة في فك حلقاتها مع كل فصل وكأنها تهدي قارئها علبة أو صندوق **'لا مبدوزا'** الذي ما أن يفتحه القارئ حتى تأخذه إلى عوالم أخرى وتكشف له مغامرات وأحداث تمت الإشارة إليها في هذا الفصل الخارج عن منظومة الترقيم والعنونة وهذا التنظيم مُلفت ومربك للقارئ الذي يدعوه إلى مراجعة عاداته القرائية الذي تعود تقسيم النص وفق ترقيم تصاعدي، لكن هذا النص قد تميز بإسقاط الترتيب التصاعدي عن عمد، كما جاء الفصل الموالي للفصل الثامن دون ترقيم لتعنونه بالفصل الأخير، ليتبين لنا أن الفصل الأول عبارة عن فاتحة نصية أو عتبة يطل من خلالها القارئ على النص، لنصل في النهاية بعد تصفح ما يربو عن مئة وسبعة ستون صفحة (167ص)من أصل مئة واحد وتسعين صفحة أي بداية من الفصل الثاني (ص 17) إلى غاية نهاية الفصل الثامن (ص 184)،فخلال (167ص) تم الوقوف على زمن الحكي الذي شمل زمن الاسترجاع، لتشد في الأخير الساردة بين حلقتي السرد الأولى (ص 05) والأخيرة (ص 185) وتجمع بينهما ليكونا تتمة الزمن الحاضر، وبذلك خلقت الروائية من النص حلقة تواصل بينها وبين القارئ الذي تتطلع دوماً إلى قدرته على استيعاب اختياراتها الدالة في التشكيل الطباعي وإدراك ما منه مستغلق على الفهم.

أما في رواية **الأسودِ يليق بكِ** فقد برزت لنا على خلاف ما اعتدناه في الروايات الأخرى، حيث قسمت الروائية **أحلام مستغانمي** فصولها تحت مسمى **'الحركة'** لتتضمن الرواية أربع حركات، توزعت كالآتي:

- **الحركة الأولى (ص 11– ص 98) بمعدل 87 ص .**
- **الحركة الثانية (ص 103 – 198) بمعدل 95 ص .**
- **الحركة الثالثة (ص 203 – 261) بمعدل 58 ص .**
- **الحركة الرابعة (ص 267 – 331) بمعدل 64 ص .**

المجموع 304 ص .

إن اختيار الحركة لم يكن اعتباطياً فالحركة تدل وتفسر السياق العام لرواية **الأسود يليق بك** التي تُحيل على أجواء مفعمة بالفن والجمال، فالحركة مرتبطة بالجسد من خلال انتقاله من موضع إلى موضع، ولأن الرواية لها علاقة بالفن الموسيقي والرقص الذي يتعلق بشخصية البطلة **هالة** التي عارضت العادات والتقاليد لخوض هذا المجال والاحتراف فيه، لتعيش مغامرة عاطفية ومحنة إنسانية نثرت أحزانها وآلامها في نغمات موسيقية ضمها عالم روائي مشوب بسرد سمفونية العمر الحزين التي اكتمل بناءها الموسيقي على أربع حركات هن فصول الرواية، كل حركة ضمن الرواية ضمت ثلاثة تحولات أي مجموع اثني عشر تحولاً شكلن عالم النص.

2-1-2 – الفهارس:

تُعد الفهارس من التقنيات الخطية والآليات البصرية الثابتة التي تسهم في رصد التشكيل المعماري للنص وترتيب المساحات الفضائية للصفحة المطبوعة، فهو صورة عاكسة لمحتويات النص الروائي من خلال توضيح ووصف ما تضمنته دفتي الرواية من معالم ومؤشرات وموضوعات سردية، جلباً لإقبال القارئ على تناول الكتاب بالمطالعة والاهتمام، فالفهارس أداة إجرائية ذات طبيعة اختزالية تُسهل وتُرغب القارئ في الدخول في حيز القراءة ومكاشفة النص من خلال ما يُثبت في الفهرس الذي يكون موضعه غالباً آخر العمل الأدبي، وميزة الفهرس رغم ما يحويه من ومضات خاطفة حول مضمون النص إلا أنه يسمح بتكوين رؤية حول موضوع النص خاصة في الأعمال الروائية المطولة التي يزيد حجمها عن 285 ص إلى 322 ص، ذلك أن الكتاب الذي تَكثرُ فيه "الحوادث المتتابعة، فإنه يتطلب فهرساً يساعدنا على إيجاد سياق الحوادث فيه، وليس جسم الصفحة وحده هو الذي يمكن إحاطته بسور وحسب بل كذلك جسم العمل الأدبي"[1]، وفي ظل المفاهيم التي أرستها الرواية الجديدة وما تفرضه من تشكيلات وصياغات خطية مختلفة أضحى الروائي بقدر اهتمامه بإخراج الصفحة ومراعاة أنساقها التشكيلية والتعبيرية، فإنه أصبح على عاتقه العناية بهندسة الفضاء المحيط بالعمل الأدبي وتوظيف ملحقاته بما يخدم النص ويضمن تحقيق وظيفة التواصل والإبلاغ للمتلقي، ومن أهمها تقنية الفهرس التي سنحاول الوقوف على كيفية توظيفها في الرواية النسوية المغاربية، ومدى اهتمام الروائية المغاربية واستثمارها في بناء العمل النصي وتقريبه للقارئ.

من خلال النماذج الروائية التي هي قيد دراستنا، ورد توظيف تقنية الفهرس في روايتين فقط وهما **وجهان في حياة رجل** لـ **تربة بنت عمار** ورواية **العراء** لـ **حفيظة قاره بيبان**، قد سقط عن باقي الروايات الأخرى رغم طول بعضها الذي يحتاج لتقنية الفهرسة[2]،وقد جاء الفهرس في آخر النصين محدد لتوضيح ورصف وفرز ما تضمنته دفتي الروايتين من عناوين رئيسية وأخرى فرعية للفصول والوحدات السردية، التي بلغت في الروايتين:

- رواية **وجهان في حياة رجل** تضمنت ستة عشر عنواناً .
- رواية **العراء** تضمنت تسع عناوين إلى جانب العناوين الفرعية التي بلغت أربع عناوين .

وهذا ما سمح للقارئ بتشكيل انطباع حول ما تحتويه الروايتين، التي تترامى أطرافها بين الصفحات، ولذلك يعتبر الفهرس بمثابة الثبت الاختزالي لمواضيع أو عناوين العمل الأدبي واختصاراً لها، تسهيلاً من الروائية على القارئ وتيسيراً له على تكوين رؤية واضحة حول مضمون الرواية وتصور الأحداث والتماس الفضاء الروائي المؤطر للرواية من حيث بنيتها وأشكالها، وعلى الرغم من أن رواية **وجهان في حياة رجل** ليست بالكم الكبير من الصفحات أو ترتكز بنيتها الدرامية على مجموعة من الأحداث أو تعددت فيها الشخصيات وتنوعت البنية الزمكانية، لكن حاولت الروائية **تربة بنت عمار** استقراء مضمون الرواية من خلال الفهرس، وهذا ما نفتقده في الروايات الأخرى التي تجاوزت عدد صفحاتها أكثر من مائتين (200) صفحة.

---

[1]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 131.

[2]– مثل رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي التي بلغت عدد صفحاتها 304 صفحة، ورواية"عزوزة "لزهرة رميج التي بلغ عدد صفحاتها373 صفحة

إذاً الفهرس يعدُّ بمثابة وصف للنص ذاته، وصدى رجعي لمحتوياته من أشكال ومؤشرات دالة، على ضوء ذلك حاولت هاتان الروايتان استخدام تقنية الفهرس لتحقيق بعض المقاصد نحصرها في الآتي:

- الثبت الاختزالي لمحتويات النص وتسهيل عملية التلقي عند القارئ.
- ترغيب القارئ بالإقبال على النص وتقريبه إليه وتحديد توجهات النص والروائي معاً.
- تحقيق وظيفة إبلاغية وانتباهية وإفهامية من خلال العلامات التي يحويها الفهرس إستدعاءاً للتأويل وإدراكاً لمتتالية من العلامات البصرية ذات طاقة تواصلية تتعلق بالنص الداخلي وإثارة القارئ للكشف عنها، ولتوضيح ذلك نضرب مثال نتبين من خلاله علاقة العنوان الذي يتموضع شكلياً في الفهرس يُثير انتباه القارئ للإطلاع على مضمون الفصل المعنون مثل الفصل المعنون بـ "**خوف التفاح**" ص 72 في رواية **العراء** للروائية **حفيظة قاره بيبان**. عنوان مثير للانتباه البصري يدفع القارئ إلى استبيان مضمونهما داخل النص ليتساءل ما الجامع بين الخوف كشعور والتفاح ككيان مادي؟ يدعوه ذلك إلى محاولة الربط بين العنوان والمضمون واستقصاء مدلولاته من خلاله وعند الرجوع إلى هذا الفصل تفتح الروائية أمام القارئ مشهد جنسي إيحائي تلتحم فيه الأجساد وتشتعل بداخلها الرغبة التي تثيرها الغرائز والأشواق، لكن استحضار هذا المشهد لم يكن مجانياً بقدر تقديم صورة لجسد أنثوي يمارس الشبق بكامل أنوثته التي تتمثل عادة عند المرأة في أهم أعضائها الحسية ألا وهما الثديين اللذان تشير إليهما الروائية **حفيظة قاره بيبان** بالتفاح، لكن هذا الثدي–التفاح–أصابه ورم سرطاني خبيث سيعيبُ جسد البطلة **دجلة** بعد بتره بفعل استئصال جراحي ، لتقدم بكائية على أنوثتها المبتورة، مخاطبة التفاح على مذبح المشرحة بقولها:

- **"الصدر الشامخ المرمري الشهي يستجيب !**

ينسدل عنه الرداء . تسبح الحلمتان الورديتان للسماء!

يأتيه .. بقلنسوة خضراء ، و منديل أخضر .. يرفع اللثام على فمه،

المشرط في يده .. يشق المرمر الرجراج .. خيط دم يلوث

القفاز .. يقتطع ما تشاء الصورة .. ثم يخيط الجرح الغائر . ينزع

المنديل الدامي، ويسقط اللثام، و يعود ينهل من الحياة ، و يغازل تفاح الأنوثة الشهي!"[1]

إنَّ ما شدنا لهذا الفصل عنوانه الذي فتح أمامنا العديد من التأويلات التي كلما توغلنا اتجاه النص تبين لنا مقاصد العنوان، الذي أصابت الروائية في اختياره لإضاءة مضمون الفصل، فلو كان اختارت عنوان بديلاً مثل'البتر' أو 'أثداء مبتورة' وغيرها من العناوين التي تعطي دلالة مباشرة على نحو لا يثير القارئ، لكن عنوان 'خوف التفاح' أعطى للقارئ الوجه الثاني من الدلالة الذي يخاطب مخيلة القارئ ويُضيء مخزونه الثقافي والتراكم الشعبي المتعلق بتسميات أعضاء الجسد في التداول اليومي.

على ضوء ما سبق، تبين لنا أن توظيف تقنية الفهرس في الرواية النسوية المغاربية لم يكن توظيف شكلياً فقط بل حاولت الروائية المغاربية–من خلال النموذجين اللذين حصرنا فيهما الدراسة–إنتاج نص آخر للنص الأصل من

[1]– حفيظة قاره بيبان، العراء، ص 87 .

خلال الفهرس الذي تجاوز كونه مجرد ثيمة خطية بارزة في آخر العمل الأدبي أو وسيط هامشي جامع لمحتوى النص، إلى خارطة تُنير دروب القارئ إلى مداخل النص، وإستراتجية نصية إنتاجية للمدلولات تربط محتوى الفهرس بالمحتوى النصي على نحو يدفع القارئ إلى التفاعل مع هذا التشكيل الخارجي ومحاولة إيجاد المشترك بينهما، وهذا ما تطمح إليه الرواية الجديدة التي تُثير في القارئ وجوب تحصيل المتعة والمنفعة معاً في تلقي الأثر الأدبي.

2-2- التصفيح النسوي – هندسة الصفحة – في الرواية النسوية المغاربية:

يُعدُّ فضاء الصفحة الحيز العيني والنوعي الذي تتمظهر من خلاله الأشكال اللغوية التي تنتجها الذات المتلفظة وتفرزها جملة من الأساليب الخاضعة للروائية التي تنعكس على عمارة الصفحة من خلال طريقة هندستها وتوزيع المادة الكتابية على مساحتها وحدودها، هذه "الحدود التي تشغلها الكتابة المطبوعة في مساحة أوراق الرواية وأبعادها وأنماط الكتابة المستخدمة من حيث الأفقية والرأسية والتأطير ومساحات البياض والسواد في الصفحة"[1] هذه الأنماط على اختلافها أو ائتلافها بدورها تشكل هندسة التصفيح في الكتاب من توزيع لمساحات البياض والسواد وتنظيم للفراغات وملأها على نحو يتناغم والمحمول الفكري الذي تتبناه الذات الناصة لتمثله عبر فضاء الصفحة التي"تنفصل أو تتصل لتتقارع أو تتناغم فإنه بناء يقترب من مفهوم تصميم البناء في العمارة"[2]، باعتبار الكتابة شكلاً من أشكال الهندسة والتنظيم، وإستراتجية توزيع هذه الكتابة على فضاء الصفحة ما هو إلا انعكاس لأسلوب الروائية التي تسلك مسلكاً خاصاً في بناء وهندسة معمار الصفحة، لنتساءل عن خصائص وسمات ودلالة التصفيح النسوي في الرواية النسوية المغاربية.

2-2-1- توزيع البياض والسواد:

النص النسوي الروائي المغاربي توسل التجريب كممارسة في تشكيل النص،الذي يتم بناؤه على قوام لغوي وعلاماتي يهدف إلى توظيف الدال الخطي عمودياً وأفقياً في فضاء الصفحة، ورسم صور خطية دالة على مستوى التلقي البصري، وتوزيع الأنماط الخطية وفق أبعاد بصرية جمالية التماساً لخلق كتابة تجاوزية تُحرج المألوف، لرسم نص بملامح جديدة لا يعتمد على نضد الفضاء الطباعي على الشاكلة التقليدية، بقدر ما هو سعي من المؤلف إلى كتابة تُعنى بالأشكال الطارئة على النص الروائي العربي من زاوية التشكيل الطوبوغرافي للصفحة المثير للقارئ على مستوى الرصد البصري، والذي يتداخل مع المضمون النصي والرؤى الفكرية والثقافية التي يبثها الخطاب الروائي والتي تتجلى بشكل لافت في النص القائم على الصورة البصرية التي يتشابك نسيجها من روافد عديدة كفن النحت والرسم والتصوير والتشكيل (أنواع الخطوط وتقنياتها)،التي تلعب دوراً فارقاً في قراءة النص الروائي وإنتاج دلالاته سواءاً على صعيد البنية والصوغ التركيبي.

ووفقاً لهذا التصور سنحاول دراسة النص الروائي النسوي المغاربي، من خلال الوقوف على الصفحة التي تجمع بين السواد والبياض،باعتبار البياض مجرد فراغ والسواد مساحة امتلاء وكتابة توزيعاتها"مختلفة تنفصل أو تتصل لتتقارع

[1] – مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، ص 154.

[2] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 77.

أو تتناغم فإنه بناء يقترب من مفهوم تصميم البناء في العمارة"[1]،هذا البناء في الصفحة قد يمتد البياض على حساب السواد إثارة للسؤال، من خلال توظيف البياض أو الصمت عبر تفكيك النص وإعادة بنائه على أساس ثنائيتي الإبلاغ والإفراغ،ما يدعونا إلى التساؤل هل توظيف البياض في الرواية النسوية المغاربية ارتبط بأسرار الروائيات المغاربيات التي تتعلق بحياتهن وطبيعتهن؟ أيُّ الثنائيتين–البياض أو السواد –الإبلاغ أو الإفراغ– اختارت الروائيات المغاربيات في تشكيل نصوصهن؟.

هل يمكن أن يكون البياض في صمته أكثر بلاغة من السواد في صمته المطلق الذي يُجبر القارئ ويستدرجهُ إلى فتح هذه الفضاءات المغلقة ليقف على آفاقه ظافراً باستنطاق الصمت ليصبح كلاماً دالاً يُلملم المسكوت عنه، وهي مشاركة فعالة في بناء المعنى من طرف القارئ الذي يتطلع إلى الانحراف عن القراءة الخطية؟، هل تعمل الروائيات المغاربيات على توظيف البياض والسواد لاستبطان ذات المتكلم في رواياتهن ضمن سياقات متعددة؟ هل في وجود فراغات بين السواد هو القصد منه تمثيل العلامة اللغوية ومحاولة تجسيدها بنوع من الانتقال من اللغة إلى الميتالغة استهدافاً لتعطيل اللغة التواصلية أو (الوظيفة التواصلية للغة) وتكريساً للغة الرمزية أو اللغة البيضاء وإرساء للعلامة الطباعية كبديل عن اللغة المفصحة؟،هل هناك علاقة جدلية بين الصوت والصمت في نصوص الروائيات المغاربيات بما يُحقق ما اعتبره **دوفران** " سُمكاً مرئياً للكتابة وتفاعلاً بين اللساني والتشكيلي"[2] ؟ وهل يمثل البياض في رواياتهن أُفقاً لاستشراف مشاهد وأحداث لا يبوح بها إلا صمت هذه الأسطر المرتهنة بعمليات قرائية تكسر البياض المشفر بنصال التأويل والتحليل؟.

ومن خلال الرصد البصري لرواية **الرحيل نحو الشمس** نلاحظ أن الروائية استثمرت الفضاء البصري من خلال لعبة السواد والبياض في توزيع الامتلاءات والفراغات على مساحة الصفحة، لنلاحظ كثافة السواد على حساب البياض، ونُعاين ذلك من خلال السيولة اللغوية التي تدفقت على مساحة الصفحات وفق نظام سردي مضبوط بتنويعات حوارية وصفية سردية مختلفة،وقد أسهم هذا التكثيف الطباعي في توسيع مدى الرؤيا، كشف المحظور فلهفة الساردة واضحة في استنطاق شفرات التاريخ المسكوت عنه بدلالة الشكل الذي يتخذ هذا التكاثف سنداً لتحليل الأحداث وسرد الأخبار، فاحتلت الصفحة الثانية للفصل الأول خمس وعشرون (25 سطراً) دون انقطاع لتحتل هذه الأسطر المتراصة مساحة الصفحة كاملة ما يُعطي انطباعاً "بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي"[3]، والتي تتمثل في شخصية **غالية** صوت الشخصية الرئيسية والساردة للأحداث، وقد استمر هذا البناء المتراص طيلة ثلاث وثلاثون (33 صفحة–من ص 10 إلى ص 43) تتخللهُ بعض البياضات التي انحصرت في الحوار الذي لم يتعدى بعض الأسطر، وسيطرة السواد بهذ الكم يدعونا إلى التساؤل حول السلطة التي

[1]– المرجع السابق، ص 77.

[2]-Franc cucros , le poétique le réel (Préface de Mikle dufrenne) ,Paris, Méridiens klincksieck, 1987, P 11

[3]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 56 .

مارسها السواد على حساب البياض في بداية الرواية ، وذلك درءاً للفراغ أو الصمت[1] الذي تحاول الروائية تجنبهُ في بداية الرواية لتضع القارئ في المناخ الروائي العام تمهيداً له لاستقبال أجواء المخيم وشخصياته.

"الرياح عنوان المنفى، التنين الذي يتنفس نارا تحرق البشر المختبئ وراء الألثمة والقفازات والأحذية النتنة، وحدها الرياح لا تعصي ربها، إنه اعتقاد أهل المخيم إنها تحفظ المخيم عن ظهر قلب، إنه عالمها الوحيد الذي عرفت وأتقنت أدق تفاصيله حياته..ولدت وتربت في أحضان جدتها بعد أن ماتت أمها بمرض عرفوا فيما بعد أنه السرطان الذي قتل نساء عديدات في المخيم، تارة يسمى بوجع الثدي وتارة بوجع الرأس وتارة أخرى بأوجاع محظورة الذكر، لا تجرؤ المرأة علة ذكرها"[2].

وقد عرفت هذه السلطة بعد امتدادها انحساراً في بقية الفصول الأخرى التي عرفت إيقاعا متوازناً بصرياً بين السواد والبياض من خلال غلبة الأسلوب الحواري الذي طغى على أغلب صفحات المتن النصي، وهذا التضايف بين السواد والبياض في النص يضعنا كما يرى- **محمد الماكري** – أمام مساحتين "المساحات السوداء الأفقية، مناطق نشاط يتمُ فيها خلق الأشكال، لأنها مُشكلة من الحركة البانية المُسجلة أما المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون لأنها تقدم مناطق منفتحة لا تشهد أية عملية بناء، وهذا يعني أن المنقطع هو من مبدأ سكوني في حين أن المتصل هو من مبدأ دينامي.."[3] ومثال على ذلك

" ‘– ايو يهيه كل ش بوقت ’ .

– ‘ السلام إنتهى وقته ’ .

تفطنت لمجموعة من النسوة يجرين بهلع ، يبحثن عن محمود الذي كان فارغا من شعاراته:

– إن البتول الممرضة تتألم ، لقد جاءها الطلق ، هيا يا محمود نحملها إلى المستشفى.

– الحمد لله إنه قريب ، هيا ، هيا . " [4] .

وبحسب ما ورد، فإن الرواية الناجحة التي تستطيع المراوحة بين الحركة ‘السواد’ ‘ البياض’ السكون، فتضيق وتتسع حسب حجم المساحتين، لصياغة الحيز الفضائي وفق موقف الساردة التي تُفصح عن العالم الروائي الذي ترسمه اللغة التي "يتألف من تركيبها الرموز والصور والشخوص والحركة والفكرة"[5]، زد على ذلك وجود الساردة **الغالية** بين فضائين، فضاء مغلق صامت يعلوه المونولوج الذاتي الذي تنقطع فيه الشخصيات عن الأحداث لتغرق في عوالم الذات لتساؤل ماضيها وحاضرها في المقابل تنفتح الساردة على فضاء مفتوح تُفرزه المساحات التي تُنبأ عن تفاعل زمكاني يملأ النص أبرزته اللغة الروائية في لبوس درامي أرستهُ الأحداث المتعلقة بقضية الصحراء الغربية هذا اللبوس الدرامي

[1]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 121.

[2]- خديجة محمدي، الرحيل نحو الشمس، ص 10.

[3]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 102 .

[4]- خديجة محمدي، الرحيل نحو الشمس، ص 98 .

[5]- نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1992م، ص 20.

ألقى بظلاله على توزيع البياض والسواد في النص، ما يعني أن التوزيع لم يخضع للاعتباط،بل خضع للبعد الحكائي الدرامي التصاعدي ،والذي ينتظم في إطاره الفضاء المناصي أو الطباعي للرواية[1].

على صعيد آخر، تضمنت رواية **حشائش الأفيون** توزيعاً خاصاً لمساحات السواد والبياض في الرواية، فجاءت الصفحة متراصة بـ ستة وعشرين (26) سطرا على مدى أربعة عشرة (14) صفحة متواصلة دون انقطاع ليتخلل بعض الصفحات تراصاً أقل، ما يستدعيه نهاية الفصل الذي يحتل نصف الصفحة أو ثلاثة أرباعها ما يقارب الواحد والعشرون (21) سطرا فقط أي بفارق خمس (5) أسطر كاملة، إذ نلاحظ أن الرواية شهدت طغياناً وتكثيفاً للسواد على حساب البياض الذي شمل حدود الورقة كاملة بما لم يدعْ مجالاً لاستغلال البياض أو الفراغات إلا في توظيف الحوار أو الفقرات التي يتخللها التقاطيع الزمنية اللازمة لتوزيع الأحداث وتنظيمها خلال السرد، هذا الامتداد لفضاء الكتابة على حساب انحسار البياض وتقلص مساحته هو في واقع الأمر استحضار الناصة لمجموع اللحظات الزمانية الماضية إثارة للمسكوت عنه وكشف المغيب من الأحداث عن القارئ، ونضرب لذلك مثالا من النص:

"**دعك الآن يا صديقي من الآلة الحاسبة من السكرتيرة السمراء ومن الزوار الذين يطلبون المقابلة ولكل منهم طلباً وغاية، أنا متأكد بأنك تتذكرني الآن تماماً تتذكر عبد الرحمن وكأن أمي يوم أطلقت علي ذلك الاسم تطلب الرحمة لها ولي تذكرت قامتي المعتدلة وسمرتي وعيوني الضيقة وشفاهي الرقيقة والمطبقة وجسمي النحيل النحيف، أنا على يقين بأنك تذكرتني وقد تكون أخباري عنك قد انقطعت إلا أن أخبارك لم انقطع عنها ولم تنقطع عني فقد كنت بين فترة وأخرى أسأل عنكم فعلمت بأنك التحقت بمدرسة المعلمين سررت وخفت فمدرسة المعلمين قريبة جداً من مدرستي وأنا لم أكن حينها راغباً ولا مستعداً للقاء أي وجه من وجوه الماضي ولو كان وجهك فأخذت حذري حتى المسافة الفاصلة بين باب الدكان وباب المدرسة**"[2].

هذا التراص للكتابة التي لا تضم بين ثناياها فراغات أو مساحات للصمت يُعطي انطباعاً بـ "تزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي"[3]، وهذا التكثيف جاء على لسان البطل الرئيسي **عبد الرحمن** صاحب الطفولة المضطربة والشباب العاثر والكهولة المجنونة، ولذلك جاء السرد استذكارياً لأحداث مضت في حياة البطل يسترجعها بعد أن قرر كتابة رسالة لصديق طفولته يُفصح فيها عن مسار حياته وما آل إليه بعد مرور سنوات طوال رغبة في سرد الأحداث التي تضمنت الكثير من المواقف والمشاهد التي تتعلق به وبكل من حوله من الشخصيات الثانوية في (موريتانيا، المغرب الأقصى، باريس)، فكان الصمت في هذه الصفحات مُنحصراً لامتداد السرد وكثافته هدفاً لتحليل الأحداث وإثارة البنى الزمنية المتعاقبة، والرغبة في استدراج القارئ للانفتاح على المحظور، فطغت الخطوط الأفقية على الخطوط العمودية التي تتوزع عرضاً، لتسلط السرد أو الوصف على البناء الروائي العام، ما تُوحي به هذه الكثافة تناول مواضيع يدور حولها السرد تشغل فكر الروائية وإمعانها في إبرازها لأن الرواية مسَّت العديد

[1]-لتوضيح أكثر ينظر: خديجة محمدي، الرحيل نحو الشمس، ص 70، 98، 126، 140، 172.

[2]- سميرة حمادي فاضل، حشائش الأفيون، ص 31.

[3]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 56.

من القضايا المجتمعية التي تمس المجتمع الموريتاني في مراجعة بعض الممارسات والتقاليد الموريتانية، وفي ذلك قصدية في توزيع السواد والبياض، وهذا حسب **شلنغ** أن الرواية ليست "موضوعية إلا في شكلها وأهمية الشكل ودلالته تدعو إلى دراسته دراسة غير شكلية دراسة تلمسُ بعده التاريخي وسيرورة تكونه"[1].

وجاءت رواية **'حشائش الأفيون'** عكس ما هو مألوف عند المتلقي فقد شملها السواد الذي كانت له السلطة الأكبر على مساحة مئة وسع وسبعون (179) صفحة كاملة تتخللها بعض الفراغات التي كان من المفترض أن تأخذ مساحات أوسع ليكون للحوار امتداد أكبر وللنبر البصري دور أوسع،لكن ساد السواد على البياض، وذلك رغبة منها في تركيز القارئ على الأحداث واستيعاب عالمها الروائي، وهذا ما نلمسه في عدم وجود البياض الفاصل بين الفصول والوقفات، إذ لا نجد بياضاً يسبق السواد المعلن عند بداية فصل جديد ليكون البياض مع بدايات الفصول في الدرجة الصفرية.

وفي هذا يمكننا أن نؤاخذ على الروائية **سميرة حمادي** بعض المآخذ، والتي تتمثل في عدم توظيفها للبياض في صفحات الرواية بما يخدمها على الوجه الصحيح في الإعلان عن الوقفات وبدايات الفصول أو التقطيع الزمني الذي يستوجبه توظيف البياض!فما السبب في إسقاط هذه الإستراتجية؟ هل هو عدم وعي منها أو لا مبالاة منها بالنظام الطباعي واستراتجياته النصية التي لها كبير الأثر في بناء دلالات النص؟.

أما في رواية **نساء الريح** فقد تخلل الصفحة ثنائيتا البياض والسواد بشكل يكاد يكون متساوياً على مدى مئة وواحد وتسعون (191) صفحة كاملة، فتظهر في الأسطر التي تميزت بالتفاوت الموجي الكثير من الفراغات التي ترد وسط القول وعقبه ما يجعل منها أسطراً هندسية وخطوطاً مُنقطة[2] مُلفتة بصرياً تُعبر عن كلام لا تُصرح به الساردة أو الشخصيات التي تقطنُ هذه العمارة (**هدى، الكاتبة وجاراتها**) بما يدل عليه:

- الرغبة في اقتصاد الكلام لإسقاط التبريرات التي تكون الساردة في غنىً عنها.
- التعبير عن هاجس أو تكريساً للعمى الأبيض الذي يفتح بصيرة المتلقي على إنتاج المعاني أو المشاركة في بناء دلالات نصية.
- التعبير عن سكوت اضطراري أو التعبير عن صيغة السؤال الاستفهامي الإنكاري الغير ملفوظ والمشار إليه علامياً.
- استثمار الصمت كحيز إبلاغي (**un actant discursif**) لا مناص له ، لذلك يصبح "الصمت لعبة معاصرة للتفكير السيميائي لأن سلبية الكلام تُقيم وشائج شكلية مع حقل الثقافة"[3]

[1]- فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط1، 1992م، ص 69.

[2]- استخدام نقط الحذف (...) والتي تسمى بنقط الاختصار، ثلاث نقط لا أقل ولا أكثر توضع على السطور متتالية أفقياً لتشير إلى أن هناك بتر أو اختصار في طول الجملة، ينظر: رزان نعيم المغربي، نساء الريح، ص 15، 46، 52، 55، 60، 70، 96، 160، 171، 178.

[3]- Simon harel , la voix chantée du silence , in Revue Proté 7, Volume 28 automne 2000, (le silence), P.18.

وهو ما يُحيل إلى ما يسمى بـ **'بنينة البياض'** أي إدخال بياض الصفحة في بنية النص لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي أو تجسيد دلالة الفعل بصرياً،ووفقاً لهذا التصور فهناك تواصل بين البناء السردي العام وبنينة البياض من خلال ملفوظ الشخصيات وتأثير أطوراها النفسية على الملفوظ وتحديد شكله بصرياً، لذلك يصبح البياض وحده سر الكتابة ومركزها من خلال الانسجام بين الإيقاع الصوتي والبصري المسجل فهذه الفراغات مُحفزة للتخييل عند القارئ الذي يقدم تتمات لمشاهد معينة من صنيع خياله وأفكاره وخبراته.

وفي رواية **موسم التأنيث** تضمنت الرواية عشرين (20) سطراً ليحمل كل سطر حوالي سبع كلمات تتناقص أو تمتد حسب التفاوت الموجي للأسطر (بداية فقرة–حوار...)، يُعلن البياض حضوره من خلال وجود صفحة بيضاء كاملة تُعلن بداية الجزء الأول، كما أن الفصول التي جاءت مرقمة بالأعداد فقط التي تحتل الربع الأخير السفلي من الصفحة حيث يغيب السواد على الأرباع الأخرى ،ليعلن الربع الأخير من بداية الفصل بثلاث أسطر فقط، وقد تكرر هذا التصميم مع بداية كل فصل، وهذا التشكيل الخاص جاء متعلقاً بتوزيع الفقرات والأحداث في الرواية والبياض الذي نستطيع أن نُسميه بالبياض الحر أي البياض الذي يتعلق بالإعلان عن بداية فصل أو نهايته أي لا يُؤدي وظيفة تأويلية بقدر ما يؤدي وظيفة تواصلية بين الصفحة والقارئ للوقوف على بداية فصل أو نهايته من حيث تنظيم الفصول والوقفات.

يأتي البياض والسواد في الصفحة موزعاً على شكل شجري متفاوت تعلق بالصفحات التي تضمنت القصائد التي أدرجتها **بسمة البوعبيدي** ليتقاطع السرد مع النظم في بنية النص الذي يتوسل توظيف التجريب والتمرد على الأنماط التقليدية الراسخة التي لم تعد قادرة على التعبير عن تجارب الروائيات المغاربيات، ومن ذلك نضرب مثالاً دالاً من النص:

"طار إلى الواحة مستودع سره...غنى و هو يطير بين صفوف النخل المنتصب...غنى مع الطير تحوم حول شجر الرمان والعنب و الزيتون و مع خرير الماء يسيل الهوينا على جسد الواحة...غنى مع النسيم يداعب سعف النخيل كأنامل محب تخلل شعر الحبيبة، و هو يردد قول ' جميل':

'و أني لأرضى من بثينة بالذي

لو أبصره الواشي لقرت بلابله .

بلا ، و بألا أستطيع ، و بالمنى

و بالوعد حتى يسأم الوعد آمله .

و بالنظرة العجلى،و بالحول تنقضي

أواخره – لا نلتقي – و أوائله ' "[1]

[1]– بسمة البوعبيدي، موسم التأنيث، ص 49 .

2-2-2- نوع الكتابة و الرسم :

يعدُّ الخط العربي "صورة تتضمن صوتاً ومعنى وخيالاً مرئياً "[1]،فهو ذات تشكيل تيبوغرافي جمالي مميز ومنوع يخلق حركة لا متناهية داخل فضاء الصفحة، التي نُركز من خلالها على الفضاء الخطي الذي يتمثل في السواد وأشكاله (الكتابة، تواصل الخط، سمك الخط، ضيق الفواصل) والذي يتجلى في "مساحة محددة وفضاء مختار ودال بمجرد أن نترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتبهُ"[2]،وفق مقاصد تقتضي تعدد في الأشكال الخطية لتعبير عن أفكار الروائية ورؤاها ولإبراز الإحداثيات المتعلقة بالشخصيات وأنماطها،وصيرورة الأحداث وتداخلها ضمن صياغة خطية تجمع بين ثناياها "موضعة فضائية، وموضوعة زمانية، وعلاقة بالآخر"[3]تتجسد على فضاء الصفحة لنستثني منها البياض في دراسة هذا العنصر الذي سنركز فيه على الكتابة في كونها فضاءً خطياً وصورة من صور الكتابة الحداثية التي تهتم بالمادة الشكلية وطرائق الاشتغال عليها وتوزيعها بصريا تحقيقا لجمالية الفضاء النصي، وهو ما أشار إليه **طاجان Tajan ودولاج Doulage** الذي يرى أن "موضوع الدراسة لم يعد هو الكتابة بمفهومها التقليدي الذي يخصُّ الطريقة الشخصية لرسم الحروف بل يتسع الموضوع ليشمل المكتوب وطريقة الكتابة والطبيعة والتركيبات وتوزيع الأدلة، أي أن الموضوع يصبح هو المكتوب بالمعنى المزدوج لنسق الأدلة والخط الخطابي هو السطر المسجل على مسار تمَّ عبوره، والمتضمن لنظام وأسلوب على فضاء معين..."[4]، وتأسيساً على ما ورد نحاول إلقاء الضوء على النصوص النسوية المغاربية من حيث مساءلة نوع الكتابة والرسم للوقوف على شعرية السماع وأفق البصر والتماس مؤشراته الجمالية والدلالية في فضاء الصفحة، وهل يقوم الفضاء الخطي عند الروائيات المغاربيات على أو التقليد أم التجديد والتجاوز؟.

تُميز في رواية **الرحيل نحو الشمس**عدم وجود تشكيلات خطية مختلفة تضمنتها أسطر النص ،فقد جاء الفضاء الخطي موحداً في (طبيعته ونوعه وتشكيله) من بداية الرواية إلى نهايتها، رغم ما تضمنته الرواية لتوظيفات متنوعة تمثلت في المقاطع السردية الخاصة بالساردة **الغالية** والشخصيات الأخرى كشخصية (**الجدة دادّة وشخصية السعيد**)، فغاب النبر البصري والتنوع الخطي الذي من المفترض أن تتضمنه هذه المقاطع السردية أو الحوارية بين هذه الشخصيات، فخطابات الجدة **دادّة** جاءت أغلبها بالعامية الحسانية[5]ما يستدعي تمييزها كتابيا وبصريا خاصة الألفاظ

---

[1] – عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي،عالم المعرفة،سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،يناير، 1978م بإشراف: أحمد مشاري العدواني، 1990م، العدد 14، فبراير 1979، ص 94.

[2] – محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 103.

[3] – المرجع نفسه، ص 81.

[4] – المرجع نفسه، ص 88.

[5] – اللهجة الحسانية: هي لهجة بدوية مشتقة من العربية التي كانت تتحدثها قبائل بني حسان الذي سيطروا على أغلب صحارى موريتانيا وجنوب المغرب بين القرنين الخامس عشر والسابع عشر، وهذه اللهجة انتشرت كبديل عن الأمازيغية التي تتحدثها القبائل السابقة على الهجرة الحسانية المعقلية وقد تكون أقرب اللهجات المغاربية الأخرى إلى اللهجة الحسانية هي اللهجة الليبية ولهجة جنوب تونس ووادي سوف بالجزائر وتعتبر من أفصح اللهجات العربية. متاح في: ويكيبيديا: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%84%

الصعبة على الفهم والتفسير،كما جاءت اللازمة المكررة لـ **سعيد"امم...عيفة...دادّة...واو... بسكليتا.."**[1] بخط عادي مُدرج ضمن التشكيل الخطي لفضاء النص الروائي رغم تكرار هذه اللازمة حوالي سبع وعشرون[2] (27)مرة، وهي كدال خطي تكررت لتشكل حلقة متسلسلة لا تخلو منها صفحة من صفحات الرواية، تحمل دلالات اجتماعية وإنسانية تكشف راهن المخيم ومستقبل القاطنين فيه والمآل الذي آلوا إليه،كما أثارت **خديجة محمدي** من خلال الساردة موضوع الناشطة الصحراوية **آميناتو حيدار**[3]، لتعكس وقائع هذا الموضوع تحييناً للرواية التي صدرت بعد عام (2012م) من الإضراب الذي قامت به الناشطة آميناتو سنة (2011م) لتتضمن الرواية العديد من المقاطع الإخبارية ذات النمط التوثيقي لحقائق وقعت ولا زالت الرواية قاب قوسين أو أدنى منها لعدم وجود فاصل زمني طويل بين أحداث إضراب الناشطة **آميناتو** عن الطعام وزمن كتابة النص.

هذا الاختيار الخطي في عدم وجود نبر بصري يُميز مقاطع الرواية عن غيرها، من حيث أنواع الخطوط المستعملة والرسم الكتابي للحروف وطبيعتها التصويرية (التكبير والتصغير zoom)، يدعونا إلى التساؤل رغم وجود دواعي تُلزم الروائية استثمار الفضاءات الخطية للسطر وتنويعه حسب (صوت الساردة ، أصوت الشخصيات المشاركة في سرد الأحداث ، تقرير الحقائق ذات السياق التوثيقي، تمييز اللهجة العامية–الحسانية–عن اللغة السرد الفصحى خاصة في ظل غياب الهامش الذي من شأنه تنبيه القارئ لهذه الملفوظات التي قد يجد صعوبة في تفسيرها وإدراك معانيها) ، القصد من ذلك شد القارئ إلى عوالم الرواية إمتاعاً وتشويقاً.

من جهة أخرى، نُميز في رواية **حشائش الأفيون** طغيان البنية الخطية على فضاء الصفحة، في تساوي طول الأسطر التي تُرغم القارئ بالتوقف أمامها لأن "القوة التصويرية للسطر تُبطئ سير العين وتُرغم الذهن على التوقف أمام المحسوس وهذا البطء ناتج عن كون التصويري يُلزم الذهن بمبارحة خطاب المعنى فلا يتم تلقي الخط لأنه ليس إلا عنصراً تمييزياً أو دالاً في لوحة الدلالات–كما يلزمه بمبارحة شفافية التبليغ–أي الطريقة المباشرة لحضور المعنى في السطر ، التي اعتادها الفكر الذي دجنته مواضعات اللغة والخطاب — إلى جهد بصري غير محدود . يفترض من أجل أن تؤخذ العين بالشكل لذاته[4]، وهي ظاهرة بارزة على مستوى الفضاء الصفحات التي تسلط عليها حيز السواد على حساب البياض، فعدم التباين بينها من حيث التفاوت الموجي بين الأسطر خلق حالة من الإرباك عند القارئ الذي يلاحظ تراص الأسطر في صفحات عديدة دون أن يتبن مسار الأحداث ومواضع الوقفات الزمنية،أو التماس مواضع المطالع والخواتيم النصية، وغيرها من الإحداثيات المتعلقة بتنظيم الكتابة والخط، فجاء السرد في نسيجه الخطي متراكماً

---

[1] – خديجة محمدي، الرحيل نحو الشمس، ص 197.

[2]– ينظر، المصدر نفسه ، ص 31، 85 ، 95 ، 135، 138، 146، 155، 158، 161، 177، 188، 191، 192، 197، 207.

[3]– آميناتو حيدار رئيسة تجمع المدافعين الصحراويين عن حقوق الإنسان CODESA التي اتخذت الإضراب عن الطعام بتاريخ 16 نوفمبر2011م لمدة تزيد عن34 يوم في مطار لا نثاروتي بجزر الخالدات الإسبانية في أرخبيل الكناري، بعد أن أعادتها السلطات المغربية المحتلة على طائرة من مسقط رأسها 'العيون' عاصمة الصحراء الغربية المحتلة في أعقاب رحلة إلى نيويورك، وإضراب الناشطة سبب إحراجاً للمغرب مع دول العالم وخلق توتراً في العلاقات المغربية والإسبانية، ينظر: متاح في بتصرف www.djazairess.com/elhyat/134

[4] – محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 112.

دون أن تُبرز لنا **سميرة حمادي** معالم هذا النسيج النصي الذي بدا لنا بناءاً مضغوطاً[1] بسبب الخط الأسود الذي هيمن على فضاء الصفحة لتأتي أغلب الفقرات موصولة لا يفصل بينها البياض إلا فيما نذر.

هذا في الحقيقة قد زاد من التعقيد وعدم وضوح الرؤية عند القارئ، بسبب تراكما لأسطر وتسلط الكتابة الأفقية على حساب العمودية، إذ وردت الكتابة العمودية في مواضع معدودة ضمن واحد وعشرون(21) صفحة كاملة نذكر منها بعض الصفحات(ص20، 22،28)التي ورد فيها النمط الحواري (كتابة عمودية) أي بمعدل ثلاث(3) صفحات في مقابل واحد وعشرين(21) صفحة كاملة، وهذا كنموذج من مجموع الرواية مئة وتسعة وسبعون (179 صفحة كاملة)، وغيرها من الصفحات التي تتوالى دون أن نسجل حضوراً للكتابة العمودية إلا بحسب ما يقتضيه توظيف الحوار، وهذا حسب طرائق اشتغال الروائية على صيغ خطاب المسرود.

هذا الاستغلال للمساحة النصية الذي يمتد السواد فيها من اليمين إلى اليسار،يعطي انطباعاً "بتزاحم الأحداث والأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي"[2] وقد تعلق ذلك بتزاحم الأفكار والأحداث الماضية في ذهن السارد كشفاً لحيات بمآسيها، كما زاد الفضاء الخطي تعميماً في الرواية خلوها من التنميط الخطي الذي يتعلق بِسُمْكِه وثخانته إبرازاً لبعض الأشكال التي تضمنها المتن النصي مثل(التناص،التوثيق،الرسائل،المقاطع الخطابية الخاصة بالشخصيات) فقد غابت هذه العناصر الوضعية التي تُميز التشكيلات العامة للفضاء الخطي، فجاءت الرواية من أولها إلى آخرها بخط طباعي لم يختلف سُمكه أو دقته رغم وجود ما يدعو إلى ممارسة أو توظيف هذه الاختلافات الخطية كوجود خطابات مختلفة بضمائر متنوعة (السارد بضمير الغائب أو ضمير المتكلم).

وقد تميزت الرواية **حشائش الأفيون** بمقاطع صوتية غلب عليها التصور النفسي لحالة المتكلم السارد أو الشخصية المشاركة التي تعيش انفعالات عاطفية وشعورية تُبرزها الروائية طباعياً لتمنح الخط معنىً وتصوراً نفسياً عند القارئ وفي رواية **نساء الريح** جاء نوع الكتابة غير مميزة بين النمط السردي والنمط الحواري، وعلى الرغم من تضمن الرواية العديد من المستويات اللهجية الخاصة بالشخصيات التي تنوعت بين أقطار ودول عربية ومغاربية عديدة جمعتها أحداث متسلسلة واحدة، لكنها لم تحاول الروائية تميزها طباعياً للفت انتباه القارئ رغم تكرارها وتوظيفها في عدة مواضع منها:

" **آمال بنتك فين ؟ أجابت بسرعة وكأنها تتوقع السؤال – ‘‘ما كنتش بنتي’’** "[3] أو " **شكون تحسابي روحك؟** " [4] أو "**جاية بعدين شوية**"[5]، أو "**‘‘ تبغي تشرب خوي تفضل؟’’**"[6].

---

[1]- ينظر : سميرة حمادي، حشائش الأفيون، من ص 06 إلى ص 30 بمعدل 24 صفحة .

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 56 .

[3]- رزان نعيم المغربي، نساء الريح، ص 11.

[4]- المصدر نفسه، ص 33 .

[5]-المصدر نفسه، ص 38.

[6]- المصدر نفسه، ص 143 .

كما تضمن المتن النصي خاصية الحذف من خلال إسقاط بعض الحروف التي تثير انتباه القارئ والمشاركة في بناء فضاء المعنى، ونضرب لذلك مثالاً: "**أنا أعرف السيد عبد المجيد الذي ح.... تمهلت قليلاً ثم تابعت..أقصد على علاقة أنت وهو!**"[1]. إلى جانب ذلك نلاحظ قدرة الروائية في ترتيب الكتابة العمودية والأفقية، وفي ذلك نميز تقنية الحوار في الكتابة العمودية الذي تضمن توظيفاً بارزاً للحوار القصير طباعياً، والذي تُميزه بصرياً عن بقية المقاطع بـ مطة (–) والهدف من ذلك "ترتيب الكلمات وفقاً لمحور عمودي من أعلى إلى أسفل يبدو كأنه يُنظمها في تسلسل تدريجي على أنَّ هناك ترتيباً آخر هو مهم جداً لحضارتنا يسمح بتعليق كل ارتباط بين ترتيب العمود وأي ترتيب نظري آخر "[2]، واختيار توظيف الحوارات القصيرة في الرواية على حساب الحوارات الطويلة أو المطولة وفي ذلك قصد من الناصة التي هدفت من وراء ذلك:

- إبراز اللحظة الآنية والتعبير عن الحدث الآني.
- الدقة في توجيه التساؤلات والتركيز على الحدث دون استرسال أو استقصاء.

وفي هذا الشأن اختارت الروائية الحوار القصير على مدى الصفحات دون إقصاء الحوارات المطولة (التي تقل نسبتها إذا ما قارنا بينهما) وذلك عندما يدعوها السرد إلى تبيان الحقائق والاسترسال في الإخبار وامتداد السرد بالامتداد الخطي، كما ظهر السواد المميز بالبنط العريض لإبراز بعض المفردات العامية أو الأقوال المأثورة مثل:

" .. لماذا يطلقون اسم (**الحراقة**) على كل مهاجر في المغرب العربي"[3].

أما في رواية **العراء لـ حفيظة قاره بيبان**، فقد تميزت في نوع الكتابة والرسم باستخدام أنواع خطوط مُعبرة في كتابة الرسائل الخاصة والحميمة التي وُجهت إلى الساردة **دجلة العامري** التي لعبت دور الأم والزوجة والحبيبة، من أبنائها (**سناء وعلي**) ومنها إلى زوجها (**حسام**)، بعد دنو أجلها بسبب إصابتها بمرض السرطان، لتأتي هذه الرسائل منوعة في الخطوط التي كُتبت بها حسب كل شخص وجه هذه الرسالة إلى **'دجلة'**، ولتوضيح أكثر نبين الآتي:

جاءت الرسالة الموجهة لابنتها **سناء**[4]مكتوبة بخط (**Arial unicod 14s**)،ويتميز هذا الخط بجملة من الخصائص التي استقيناها من نمطه الشكلي،تتجلى في أنه خط مُعبر عن الفرح والمرح، يتخلله الشغب والمشاكسة الطفولية المتحررة من القيد، يحمل في ثناياه الخطية الكثير من الأمل والابتهاج بمستقبل أفضل وواعد، وقد ركزت الروائية على مدِّ بعض الأحرف كما تمَّ توزيع الفراغات والسواد بطريقة عفوية غير مقصودة تُعبر عن مستوى مرسل هذه الرسالة (**سناء**) التي لا زالت تعيش أحلام الطفولة وهناءتها رغم الألم الكبير الذي تعيشه في مصاب أمها ودنو أجلها.

---

[1]– المصدر السابق، ص 129.

[2]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 191.

[3]– رزان نعيم المغربي ، نساء الريح ، ص 144.

[4]– حفيظة قاره بيبان، العراء، ص 137 .

أما الخط الثاني الذي خُط به رسالة **علي**[1] وهو الخط الكوفي (**Monotype koufi**)، وقد عبر هذا الخط على نوع من الضبط والانسجام، كيف لا وكاتب هذه الرسالة شاب لا زال يزاول دراسته الثانوية بجدارة، كما حمل الخط من خلال تراص حروفه وانسجامها وحِدَّةْ زوايا الحروف وامتدادها أفقياً، شامخة شموخ الشاب **علي** الذي ميزه نضجه في محاولته تجاوز أزمة مرض والدته بجسارة ، ليجسد معنى الرجولة في تجلده أمام النوائب.

وهذا ما جسدته الروائية **حفيظة** في اختيار هذا الخط ليمثل سيكولوجية الشخصيات الأقرب للساردة والشخصية الرئيسية **دجلة**، وفقا لهذا التصور قدمت هذه الكتابة الخطية لرسائل الأبناء لأمهم أو من أمهم لزوجها "منبهات قمينة بإثارة استجابات معينة"[2] يتلقاها القارئ ويحاول من خلالها إسقاط العديد من التفسيرات المتعلقة بعالم الشخصيات، وربط دوافعها ونوازعها بالفضاء الخطي للنص.

أما في رواية **أهداب الخشية** لـ **منى بشلم** نلاحظ تباين الخطوط في الفصل الواحد بل وفي المقطع الواحد أيضاً فقد جمعت الروائية في هذه الرواية بين الخطوط الرفيعة والثخينة والداكنة لتمييز بعض المقاطع عن غيرها لتنقلنا من دلالات لغوية (معجمية أو سياقية) إلى دلالات صورية تشكيلية تُخرج المتلقي من عالم السرد إلى علم الرسم والتشكيل، خاصة وأنها حاولت استثمار عالم الفايسبوك-كفضاء افتراضي-وما يشمله من(محادثات ودردشة) تُجرى على الحاسوب أو الهواتف الذكية موظفة إياها في ثنايا السرد تنويعاً للنص وتعدداً لأوجه الفضاء الخطي الذي فتح إمكانات جديدة على معمار الصفحة مولدة سُبل غير مألوفة في عملية التلقي والقراءة واستحداث ظواهر نصية بصرية مُلفتة تصنع شفرات خطية توازي مستويات التشفير الدلالي الكامن في النص الروائي،ما أوجب على القارئ مراعاة هذه التوظيفات الخطية التي خلقت بدروها حركة فاعلة على مستوى النص وتأويله.

على هذا النحو حاولت **منى بشلم** توظيف هذه التنويعات في نصها إثارة للقارئ وانفتاحاً على التجريب والتحديث على مستوى التشكيل البصري للفضاء الخطي ، وتجاوزاً للأنماط والأشكال البصرية الجاهزة في بناء معمار النص الروائي، حيث تُعدُّ رواية **أهداب الخشية** نموذجاً مُغايراً من حيث بنيته الخطية وخامته الكتابية لتتفرد عن غيرها من النماذج الروائية النسوية المغاربية، من خلال إدماج الناصة للفضاء الافتراضي أو الشبكي **'السيبر نصي'** بالفضاء النصي لتتفاعل في أجواءه وسائط متعددة (شفاهية، كتابية، صورية)، تُحقق أسلوباً جديدا في التواصل والتلقي وتُقدم صورة جديدة للفضاء تنقلنا من الحديث عن النص باعتباره فضاءا إلى النص في حد ذاته، وتنقلنا من القراءة الخطية للنص إلى القراءة اللاخطية المتعددة الأبعاد ليضطلع القارئ بدور فعال في إنتاج النص وتلقيه في الوقت نفسه ليخلق القارئ له مساراته الخاصة ومن ثمة نصه الخاص ، نص يترابط فيه الشفوي بالكتابي والصوري بالحركي بصورة مُبدعة ، فهي تركيبة دالة بصرياً تنحرف عن الأشكال المألوفة في النصوص الروائية ،إذ تستوقفنا هذه المحادثات أو الدردشة الفايسبوكية على فضاء الفيسبوك لتقتطع زمن السرد كوقفات اختيارية تتصل بالزمن الروائي وتنفصل عنه في ذات الوقت، ومن ذلك نضرب مثالاً توضيحياً دالاً على ما سبق:

[1]- المصدر السابق، ص ص134، 135 .

[2]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 79.

Mouna Bechlem

أينا المكتوي بنار إعيائك أنت الممدد في فراش غيب الوعي أم أنا المحترقة بتردد أناتك "

حرائق فؤادها منثورة على بياض الافتراض ، ورجالها يواسونها .. لا جديد ياسر كل نسائك متشابهات ..وحدك أحمق حد الاعتقاد ببراءة إحداهن .. أحمق أنت .

لكن ..

أيمكن أن تكون أنت المريض ، الذي تشتكي إعياءه .

أكلمها على المحادثة الفورية فقط لأعرف من ذا الذي تحرقها أناته ، لباقة حرفها تخيل إلى أني أكلم مشرقية ،ذكرتني بناظم ، لكن نفحات قسنطينة لفحتني .

منى

مساء المسرات غاليتي

أنا قسنطينية مقيمة بالعاصمة

آآآآ رائع أنا بالعاصمة بعد أيام هل تحبين أن نلتقي [1].

إلى جانب هذا المقطع الذي تخلله السرد والصورة النصية الرقمية أو الحاسوبية ، تضمنت الرواية العديد من المقاطع المماثلة [2]، التي تقودنا إلى التفاعل مع الرواية واستمراء السياقات الافتراضية التي استوجبت"نوعاً من أنواع الاتساق بين الدوال البصرية، والدوال اللغوية ، والدوال الصوتية، فتشكلت منها جميعاً وحدة نصية كلية، يتحقق لها قدر كبير من الانسجام الدلالي، والتشاكل الخطابي"[3]، لتخلق الروائية من نصها مادة أدبية فنية تجمع بين الكتابة المطبوعة والكتابة الرقمية، اللذان يتعايشان معاً ويتجاوران، ولا ينفي وجود أحدهما وجود الآخر[4].

وهذا ما جسده نص رواية **أهداب الخشية** الذي أقام حوارية بين النمطين اللذان تفاعلا بشكل طبيعي وعفوي ليضعا أمام القارئ نصاً استثنائياً بسمات خاصة لم نلمسها في باقي النماذج الروائية النسوية المغاربية التي هي–قيد دراستنا–، مُبشراً هذا النص بضرورة تغيير نمط التلقي والتماس مباحث جديدة في عملية التأويل، وأمام هذا الطرح – نص جديد ومتلقٍ مغاير– أضحى على الروائيات المغاربيات أن يحاولن بناء نصوص تفاعلية تنفتح على التجديد في تشكيلاتها البصرية وتقدم نمطاً غير مألوف للقارئ العربي أو المغاربي يخرق أفق توقعاته، ومن ثمة دفعه لتفكيك نص مركب العلامات يشتغل على أنظمة متعددة من العلامات تقدم دلالات الخطاب الروائي وتكشف عنها، وبالتالي يُحتم عليه تغيير عاداته البصرية وطرائق تلقيه للنص الروائي وكيفية قراءته له

[1]– منى بشلم، أهداب الخشية عزفاً على أشواق افتراضية، ص ص 125، 126.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص ،ص 23، 33، 34 ، 146.

[3] – مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012م ، ص 274.

[4]– سليمان العسكري، المعرفة بين الرقمي والمطبوع، مجلة العربي، الكويت، العدد 593، أبريل، 2008م، ص 57.

وفيما يخص توظيف تقنية الرسم الداخلي في فضاء الرواية النسوية المغاربية، فقد استغنت أغلب الروائيات المغاربيات عن استثمار الرسومات الداخلية التي يحتويها فضاء النص الروائي في موازاة كل رسم لكل فصل (يتضمن لوحات ذات علامات وأشكال هندسية وتجريدية و تعبيرية وألوان تأتي عادة باللونين الأبيض والأسود) تأخذ طابع مشهدي يجسد وقائع النص وأحداثه ليكتمل فضاء النص بحكاية مصورة لمشاهد متفرقة، تُعبر عن رؤية الروائية وتُساعد القارئ على فهم النص وتصور الأشكال والمواقف سواء بشكل مباشر أو غير مباشر، لكن ما نُميزه في نماذجنا الروائية غياب الرسومات الداخلية في الفضاء النصي للروايات،سوى رواية **وجهان في حياة رجل** للروائية الموريتانية **تربة بنت عمار**،التي تضمنت رسمتين داخليتين فقط،وهما فيما بدا ساهما في الاضاءة على مضمون المقطعين المعنونين بـ:"**تيه الذكريات**"[1] و" **انتهاء التذكر**"[2]، وفيما يبدو لنا من خلال هذين الرسمتين محاولة الروائية **تربة** أو الناشر اقتناص لحظة مؤثرة في النص أو المقطع وتجسيدها على شكل رسم يدوي جاء باللونين الأبيض والأسود مع الحفاظ على مساحات الضوء والظل،عبرا بشكل مباشر عن مقاصد السارد وجسدا الأحداث بشكل واقعي لا يستلزم على القارئ إعمال الفهم والإمعان في إدراكها، وهذا في رأينا قد حدَّ من خيال القارئ وأقصى دوافعه الجاهزة لتصور مشاهد النص، ومحاولة إنتاج المعنى دون تدخل من الروائية أو الناشر أو توجيه خطاب بصري مفروض يُهيأ له أجواء قرائية جاهزة لا تُغريه بالكثير من التأويل.

ووقفاً لهذا التصور المبدئي قد نُفسر غياب الرسومات الداخلية في فضاء النص الروائي النسوي رغم انتشار هذه الرسوم التعبيرية الداخلية في أغلب النصوص الروائية العربية، زِد على ذلك تطور الأنظمة الرقمية، وانتقال رسم اللوحات من الرسم اليدوي إلى الرسم الرقمي والجرافيك نوفل **Graphique Novell**، لكن هذه المعطيات لم تُغري الروائيات المغاربيات على إدراج وتوظيف هذه الرسوم ضمن فضاء النص الداخلي، وقد يعود ذلك إلى عدم رغبتهن في التأثير على خيال القارئ من خلال توجيهه أو الحد من تأويلاته، أو تصوره لأحداث وأشكال الشخصيات الذي قد يُحجم السارد أو الروائي عن تقديم أوصاف كافية عنها لتحفيز ذهن القارئ ودفعه لتصور أشكالها وتعبيراتها، وقد يعتقد بعضهن أن هذه اللوحات المشهدية المرسومة أضحت وجهاً من أوجه الرواية التقليدية ، وليس على القارئ هضم هذه الصور المكررة بل محاولة تجاوزها إلى فضاءات نصية أخرى أكثر اختلافاً وإدهاشاً .

2-2-3- سيموطيقا علامات الترقيم والنبر البصري :

درج تقسيم العمل الأدبي في استنباط معالمه على أساس تنظيرات مدرسة الشكلانين الروس إلى مبحثين:

- **الخبر** وما يتضمنه من سرد يوحي بنمط واقعي ومرجعي نُسجت من خلاله الأحداث .
- **الخطاب** يتعلق بتنظيم السرد وترتيب الأحداث وتشكيل البنية الزمكانية وحركة الشخصيات .

[1]- تربة بنت عمار، وجهان في حياة رجل، ص 12 .

[2]- المصدر نفسه، ص 36 .

يتعلق المبحثان بما أشار إليه **توما شيفسكي** بثنائية المبنى الحكائي والمتن الحكائي اللذان يُعرفان بـ "المتن الحكائي هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تكون مادة أولية للحكاية ، أما المبنى الحكائي فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته"[1]، وهذا التوجه الذي هيمنَّ على دراسة العمل الأدبي وتحليله عند دارسي السرد والمختصين فيه، في الوقوف على تقنيات الخطاب للتوصل إلى تحديد أدبية الأثر لم يصمد طويلاً أمام توجهات أخرى تسعى إلى التركيز على عناصر النص السردي المتعلقة بالتشكيل البصري للفضاء الخطي وتنويعاته وأسلوب توزيعه وموضعته على معمار الصفحة البيضاء التي تتخللها مواد كتابية مختلفة وأحجام خطية متعددة وفضاءات لفظية وترقيمية متنوعة تنقل القارئ من فضاء الخطاب إلى فضاء النص وأغلب الأنظمة اللغوية والأشكال التصويرية التشكيلية والسياقات الثقافية التي تنصهر جميعها ضمن إطار كتابي فاعل يُشرك القارئ في استنطاق معانيه وتأويل دلالاته المختلفة لـ "ترتبط دلالة النص بالعين" [2]،ووفقاً لهذا التصور توسعت آلية تحديد الأثر الأدبي الذي يستثمر كل المواد أو العناصر المنتجة للنص التي لا تنحصر في كيفية تنظيم الخطاب بل في ما يرومه الروائي من توظيف مجموعة من الإحداثيات والمسالك الشكلية والتصويرية الماثلة في النص التي "تُطوقه وتُمدّده إن أردنا التدقيق لتعرضه"[3]، مُشكلةً نبراً بصرياً وحالة مرئية تقوم بأدوار أيقونية ودلالية هامة، تهدف إلى الإبلاغ والتأثير على مدارك القارئ ومعايره القرائية.

وفي هذا الصدد سنحاول استقصاء هذه العلامات البصرية والوحدات الخطية الغرافيكية (**علامات الترقيم والوقف الهامش، التكرار الحرفي، الأعداد والجداول، التأطير المطبعي.الخ**) في فضاء الرواية النسوية المغاربية ومقاربتها باعتبارها نصاً خطابياً خاصاً، حاولت من خلاله الروائية المغاربية تحبيك نصها الروائي وتجميع دلالته وتخطيب معطياته، وعلى هذا الأساس يجدر بدراستنا أن تطرح جملة من التساؤلات والإشكاليات التي تتعلق:

- ما مدى مُساهمة هذه المحاور البصرية الغرافيكية في مقاربة الخطاب الروائي النسوي المغاربي؟
- ما الوظائف التي تؤديها علامات الترقيم والوقف في الرواية النسوية المغاربية؟
- هل تلتزم أغلب الروائيات المغاربيات بهذه العلامات سواء كان بشكل كلي أو جزئي في بناء الفضاء النصي لرواياتهن؟
- وهل في التزام الروائيات بهذه العلامات تكريس للمنحى الكلاسيكي أم أن في تخليهن عن توظيفها نزوح إلى التحرر وتوسل للتجديد الذي يُعد مرام الروائيات المغاربيات؟.

[1]- مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين، ط1، 1983م ص 179.

[2]- طراد الكبيسي، المنزلات، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة العامة، 1992م، ص 136.

[3] - Gérard genette , Seuils , Editions du Seuil 2002 , P.07

2-2-3-1- سيموطيقا علامات الترقيم و الوقف :

تقوم السيموطيقا بالاشتغال على مسارات العلامة في اتجاهاتها ووظائفها الدلالية،لتضيء جوانب عديدة في الأنظمة اللغوية وغير اللغوية لتتبلور السيموطيقا من حيث ذلك على أنها علم يهتم بدراسة "الإشارة أو العلامات وفق نظام منهجي خاص يبرز ويحدد الإشارة أو العلامة اللغوية أو التصويرية في النصوص الأدبية وفي الحياة الاجتماعية"[1] وامتداد هذا التعيين في دراسة العلامة قد يضيق أو يتسع حسب توجهات المُنظرين بداية من **فرديناند دي سوسير Ferdinand de Susser** وشارل سندرسبيرس **Charles Sanderspers** مروراً بـ **رولان بارت Roland Bart** ، **وغريماس Grimas** ، **وجوزيف كورتيس Joseph Curtis ,** ، **وأمبرتو ايكو Amberto Eco** وبول ريكور **Paul Ricor** وجاك فونتاني **Jack Fontan** ، **وكريستيان ميتز Christian Metz ,** ،**وجماعة مو le groupe Mu** ، لكن ما نحرص عليه في هذه الدراسة التماس المعطى الذي يوجه الدراسات السيموطيقية في الكشف عن بناء الدلالة والعلاقات التي تربطها بباقي عناصر النص مهما اختلفت اتجاهاتها، والذي يتمثل في قدرة السيموطيقا على استيعاب جميع العلامات اللسانية وغير اللسانية (كمجموعة العلامات البصرية مثل : علامة المرور و الصور الأيقونية، صور تشكيلية ...) ودراستها باعتبارها أنظمة ذات بُعد تواصلي وسياقي وظيفي تُحقق مقاصد معينة .

على هذا الأساس تنتظم علامات الترقيم في سياق البحث السيموطيقي الذي يستجيب لدراسة هذه العلامات التي لها علاقة باللغة والتواصل القائم بين المرسل **'المؤلف'** والمرسل إليه **'القارئ'**، وما تلعبه العلامة الخطية من دور فاعل ودال في استهداف القارئ والتأثير على تلقيه للنص الذي تُعدُّ علامات الترقيم والوقف جزء منه لا يتجزأ والتي تتمثل في:

- النقطة (.) **الفاصلة** (،) **الفاصلة المنقوطة** (؛) **علامة التعجب** (!) **علامة الاستفهام** (؟) **العارضة** (–) **العارضة المنخفضة** (_) **القوسان** (()) **المزدوجتان** (" ") **نقط الحذف الثلاث** (...) **الخط المائل** (/) **الخط المائل المعاكس** (\) **المعقوفتان والقوسان المستطيلان** ([ ]) **نقطتين أفقيتين** (..)**إشارة القوة المرفوعة** (^) **إشارة البريد الالكتروني** (@)**والتي تأتي فقط مع الأحرف اللاتينية.**

وكما لاحظنا تختلف هذه الرموز والعلامات الاصطلاحية التي تُوضع بين الألفاظ أو الجمل في الكتابة حسب سياق وظيفتها في الكتابة لتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء وأنواع النبرات البصرية والأغراض الكلامية تيسيراً لعملية الإفهام التي يرجوها الروائي في نسجه للنص ومساعدة القارئ على فهم النص وتسهيل إدراكه للمعاني والتواصل معه أثناء القراءة.

وبحسب ذلك يجب على القارئ أن يتناول هذه العلامات والرموز المتعلقة بالترقيم والوقف كإشارات لغوية تناظر في ذلك قيمة الحرف ودوره في نسج بناء نصي متكامل، فعلامات الترقيم كحروف المفردات يستوجب على

[1]- سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001م، ص 120.

الروائي إدراك أهميتها في تنظيم المسار الدلالي والتواصلي للنص وعلى القارئ استيعاب قيمتها كسمة أسلوبية تعكس أو تشكل اختياراتها وما تمنحه هذه الاختيارات في التعبير عن مقاصده وملامح تجربته الفكرية الإبداعية كما تُساهم في مساعدة القارئ على ضبط الأداء الشفوي والتنغيم الأدائي، وتوضيح معالم البناء النصي وربط تراكيبه وإدراك العلاقة بين التركيب القبلي والبعدي، ووفقاً لهذا التصور لم تعد علامات الترقيم والوقف مجرد مبحث متضمن علم الإملاء، بل أصبحت مظهراً من مظاهر الفضاء اللغوي والاجتماعي.

وبحسب ما ورد،سنحاول من خلال تقنيات الترقيم والوقف باعتبارها خطاباً علامياً موجه لتأدية وظائف ومقاصد فكرية وثقافية وتمفصلات شعورية–نفسية تُخالط وعي القارئ،هذه التقنيات، تستثير هذه العلامات على إحالات ذهنية تعكس الفكر المطروح والتمثلات الأدبية والفنية المتطرق إليها في الرواية النسوية المغاربية، حيث أن كل توظيف لعلامة من علامات الترقيم والوقف في فضاء النص لا يتم بطريقة اعتباطية أو إلزامية بقدر ما تعكس كل علامة عند الروائيات وظيفة بصرية عيانية باعتبارها شكل من أشكال النبر البصري ووسيط لتكثيف الدلالة ومقاربة المعنى واستخلاص سياقاته المتعددة، وممثل لأسلوب الروائية المغاربية واختياراتها الجمالية التي تعكس القدرة على التحكم في تنظيم فضاء النص وإضاءة معالم النص الكبرى، ووضع القارئ في حيز قرائي مثير بصرياً أو معرفياً وذهنياً. لنتساءل على ضوء ذلك:

- ما أنواع علامات الترقيم والوقف التي وظفتها الروائية المغاربية في رواياتها ؟
- ما دلالات علامات الترقيم والوقف التي وظفتها الروائيات المغاربيات ؟
- ما أنماط الخطاب الترقيمي التي وظفتها الروائية المغاربية ؟ .
- هل التزمت الروائية المغاربية بهذه العلامات الترقيمية – بناءاً و تحبيكاً وتخطيباً؟
- هل تُشكل علامات الترقيم في رواياتهن نصاً خطابياً خاصاً بهن؟ وهل ساهمت علامات الترقيم في رواياتهن كعلامات أيقونية–خطية–بصرية في بناء المعنى؟.
- هل تشتغل الروائية المغاربية على مجموعة من الفضاءات السيميائية الناتجة عن علامات الترقيم المختلفة كالفضاء المغلق/المفتوح، الفضاء الفاصل/الواصل، فضاء التخييل/الفضاء الواقعي،فضاء الدهشة/فضاء المفارقة؟.

من خلال دراستنا لمجموع النماذج الروائية النسوية المغاربية استرعى انتباهنا في دراسة علامات الوقف والترقيم التي تمَّ توظيفها في أغلب هذه النصوص طغيان علامة الحذف أو نقط الاختصار(...)، وهي عبارة عن ثلاث (3) نقط لا أقل ولا أكثر تُوضع على السطر متتالية أفقياً، تُشير إلى أن هناك بتر أو اختصار في طول الجملة، وهي من علامات الوقف النبر الصوتي[1]، تُؤدي وظائف صوتية خاصة وانفعالات نفسية معينة عند القراءة، وقد تمَّ إدراج هذه العلامة في أغلب النصوص الروائية المغاربية التي تكاد لا يخلو فضاءها الطباعي منها والتي برزت بشكل مُلفت وإن كان يختلف توظيفها من روائية لأخرى ومن نص لآخر، وفق منظورها الخاص، وعلى أساس هذا المبدأ نحصر عناوين

[1]– عادل سالم، علامات الترقيم في الكتابة العربية ومواضع استعمالها، ديوان العرب، 4 نوفمبر 2009م، متاح: www.diwanalarab.com/spip.Php?Page=article8

الروايات التي استقطبت هذه العلامة وحازت على حيز بصري هام ومُلفت لنظر القارئ ومثير لمخيلته موحي ومُخصب لتأويلاته، ويسند السياق العام للنص نذكر منها:

- رواية **بوح الذاكرة وجع جنوبي** لـ **البتول محجوب** .
- رواية **طرشقانة** لـ **مسعودة أبوبكر** .
- رواية **قلادة قرنفل** لـ **زهور كرام** .
- رواية **نساء الريح** لـ **رزان نعيم المغربي**.
- رواية **أحلام مدينة** لـ **فريدة ابراهيم** .

وغيرها من العناوين الأخرى، لكن سنحصر دراستنا في بعض العناوين التي وظفت علامة الحذف لتبلور وجهات نظر ودلالات مفارقة تطرح إبدال جمالي يعكس تيار أو خطاب أدبي موجه،والتي تختلف من نص إلى آخر.

ونُميز في رواية **بوح الذاكرة وجع جنوبي** تركيز الروائية **البتول محجوب** على توظيف علامة الحذف التي طغت على أغلب صفحات النص، فلا تكاد صفحة من صفحات هذا العمل تخلو من هذه العلامة ما استرعى انتباهنا والتساؤل حول دلالة تفعيل هذه العلامة والتركيز على استحضارها التي ترمي إلى مرامي عديدة تصور التجارب المحكية التي لها علاقة غير مباشرة بالروائي ، فعلامة الحذف ليست من العلامات البصرية المستحدثة، فهي من التقنيات التقليدية التي درج المؤلفون على الاشتغال عليها، لكن الأمر المستحدث هو توظيف علامة الحذف توظيفاً مؤثراً في الدلالات النصية على نحو غير مألوف يتجاوز السائد، ويعكس الحالة الشعورية التي يلفها الكثير من الغموض تُبرزها أصوات الساردة أو السارد والشخصيات التي تُشكل الفضاء الروائي للنص وتبوح بكيانه المعنوي الذي أسستهُ الروائية، وتعالقت معه على نحو غير مباشر ، لتدعو بدورها القارئ إلى استيعاب الشحنات الدلائلية لعلامة الحذف المائلة في الخطاب، واستثارته لملأ واستنطاق هذه الفراغات أو الكلام المسكوت عنه من طرف السارد أو الشخصية من خلال استثمار البعد التأويلي وإسقاطاته المكثفة للمعنى والكشف عن سياقاته الثاوية التي تُسهم في تسيير سُبل التحليل ودعم رؤى التأويل.

من حيث ذلك، تضمنت رواية **بوح الذاكرة وجع جنوبي** هذه العلامة التي عكست العديد من الفراغات التي اقتضت تأويلاً من القارئ بما يُلائم إدراكه للواقع ومعرفته به، هذه الفراغات التي عمقت الحبكة الفنية في النص وزادت من تأزمها لتُلقي بِظلالها على المتلقي الذي يجد نفسه في فضاء توتري مشحون يُخصب خيال القارئ لتصور الأحداث أو مقاصد الروائية التي دعت إلى استخدام هذه العلامة، وعلى هذا الأساس حاولت **البتول محجوب** أن تُبلور من خلال علامة الحذف دلالة النص الذي اشتغل على السرد الاستذكاري في أغلب مناحي النص، إذ ركزت على إبراز الحالة الشعورية والنفسية للساردة أو السارد والشخصيات التي لعبت دوراً في تحريك الأحداث وتأزمها، لتتعمد الروائية الصمت في بعض المواضع إن لم نقل أغلبها، لأن في الصمت بلاغة تتجاوز الكلام ودواعيه، يترك للقارئ إثارة المسكوت عنه (أسرار، أخبار، حكايات، تقارير، معلومات) يحاول استلهامها خاصة وأن الموضوع ذا طابع سياسي نضالي يخص القضية الصحراوية وموضوع الاعتقال والتعذيب،هذا المسكوت الذي هو جزء من ثقافة

ومحيط تعيشه الروائية وتُعاني منه، يتجلى واضحاً من خلال كتاباتها مُجسداً في خطاب العلامات عبر-علامة الحذف- التي تعكس مفارقات عديدة، لعلَّ أهمها الكشف عن المضمر بقدر ما يبدو للقارئ أنها تُثير المبهم وتستقطب الغامض ولا تكشف إلا بعد حفر تأويلي من طرف القارئ، وهذا ما اشتغلت عليه **البتول محجوب** في نصها ولتوضيح نتناول مقاطع من الرواية.

" – ما بك عزيزي ...؟

أ هو الشوق أم الحنين ...؟

أرد بعينين أرقهما الشوق إلى مدينة عصية على النسيان، مدينة تمد يمناها للصحراء تبركاً ويسارها للبحر تمرداً ... تشرد نظراتي بعيداً صوب تمثال ناقة وجمل كادا يتعانقان عناقاً يمنحك دفء قبلات شمس صحراوية الإشراق مدينة احتضنتني في يوم ماطر بركن بيتنا العتيق..

أمازلت شوارعها الصغيرة على حالها...؟ و محياها الخمري أما زال يغري بالتأمل ...؟

محياها تغفله غمامة حزن على من ودعته، ذات صباح ماطر، وآثار الدمع على حيطانها تنبئ من مرور مطر من هناك..."[1] .

من خلال هذا المقطع نقف على إثارة الروائية لفضاء توتري يعكس الحالة الشعورية المضطربة للساردة التي أثارها الاشتغال على علامة الحذف(...)بشكل ملفت في مقطع لم تتعدى عدد أسطره ست (6) أسطر فقط وهذا الاشتغال بدوره يجمع بين عملية التبليغ والإيحاء، كما نلاحظ اقتران علامة الحذف بعلامات أخرى ما يزيد هذه العلامة ثقلاً دلالياً مزدوجاً وانزياحاً عن الدلالة المألوفة التي ترمي إليها، كاقتران نقط الحذف بعلامة التنصيص ما يدل على وجود كلام مقتطع ذيسياق تاريخي يتعلق بزمن الماضي وأحداثه، لذلك جاء بين قوسين، مثل "الكتابة حضن دافئ في زمن صقيعي الزوايا، زمن الخوف والرحيل..تتعلق نظراتي المحدقة بصورتك المعلقة على الجدران أنت صديقي(...)، لماذا رحلت قبل أن تقرأ ما بين السطور..مسكونة بعمق صوتك المنساب عبر أسلاك هاتف آت من هناك، لم أخبرك وقتها فات الأوان، عزيزي-وتواريت في الغياب"[2].

وكما أشرنا سابقاً، فإن ظاهرة توظيف علامة الحذف قد اختلفت دلالته من نص إلى آخر وفق المقاصد التي ترجو الروائية الاشتغال عليها، ومن ذلك نُشير إلى رواية **طرشقانة لـ مسعودة أبو بكر** التي كسرت قاعدة توظيفها والذي يقتضي عادة تموضع علامة الحذف في نهاية السطر أو نهاية الجملة، لكن في نص **طرشقانة** تم الاشتغال على علامة الحذف في أوائل السطر أو الجملة ووسطها أيضاً، وفي ذلك خرق للفضاء النصي المألوف،ومن ذلك ننتخب بعض النماذج للتوضيح:

" أحب الدمى كثيراً ... تمنيت لو أمكنني اللعب بها إبان طفولتي

[1]- البتول محجوب، بوح الذاكرة وجع جنوبي، ص 25 .

[2]- المصدر نفسه، ص 39 .

... آه لو تدرين يا أنو كم أحبها".[1]

" ... تُفضل أن نظل بالبيت ؟"[2].

تضم بعض المقاطع علامة الحذف ما يتجاوز عدد الجمل أحياناً ويكاد يُلغي بعض المستويات الخطية الأخرى كعلامات الترقيم المختلفة، زد على ذلك تحاول هذه المبالغة في توظيف علامة الحذف إرهاق الثبات البصري عند القارئ الذي لا يكاد ينهي جملة حتى تعقبها علامة الحذف التي تتخلل بناء الجمل وهندسة الأسطر بشكل لافت وموتر لتركيز القارئ، ومن ذلك مثال

"-أنصتوا إلي جميعاً ...ولدت مرة دون اختيار ذلك... وسأولد من جديد باختيار مني...سأحدد موعد ذلك وأختار هيئتي واسمي...الأمر الذي لا يتيسر لواحد منكم...وإني مصر على ذلك وساع إليه حتى لو أجمعتم على رفضه...أنا موعود بحياة جديدة...هاتوا حقي ثم تنكروا لي لو شئتم...فهذا ما عاد يعنيني...ولا تقلق كثيراً بشأن اسم والدي يا عمي سي المنجي فقد تحرك كثيراً في صلب قضية كفيلة بأن تخلد اسمه في صحائف المناضلين...والتاريخ الحق لا يُلغي أحداً...أريد أن تمدني أنت وعمي سي المختار بحق أبي في ميراثه ولا يهم أحدا غيري مآل ذلك...أرغب أن يحسم الأمر بيننا بدون وساطة...ولا أرغب في أن يؤخذ كلامي مأخذ تهديد...فأنا لا أريد أن أخسر أهلي...فلم تسعون لذلك؟"[3].

وقد حملت بعض الجمل التي تضمنت علامة الحذف مشاهد محذوفة يتخللها تخيل هذه المشاهد وبناء تصور لها في ذهن القارئ، إذ تحمل هذه الجمل نبرات صوتية مثيرة تُحفز ذهنه على رسم المشهد كاملاً وإتمام الجمل الفارغة بما سقط عنها من كلام قد سكتت عنه الروائية أو السارد متعمدين مثل:

" ضربت الحاجة قمر على صدرها...ضمت رأسها بين كفيها المرتجفتين وقد حسرت عنه المنديل.

وولولت:

- يا ناري ولدي مات...مات...مات .....
- يكفي يا نانا استهدي بالله .

حاول كريم الشواشي أن يُهدئ من روع العجوز لكن الأمر بات مستحيلاً...إذ هبّ صوب غرفتها كل من ضمت الدار من نساء وأطفال. غمغم و هو يترك المكان:

- يا لها من مهزلة"[4].

[1]- مسعودة أبو بكر، طرشقانة، ص 58.

[2]- المصدر السابق، ص 72.

[3]- المصدر نفسه، ص 103.

[4]- المصدر نفسه، ص 112.

هذا التنويع في الاشتغال على علامة الحذف يفتح المجال أمامنا واسعاً لنُدرك أن أسلوب الروائية جاء مميزاً في تنظيم واختيار فضائها الخطي على نحو دال ومُوجه لأداء أغراض قصدية تعبر عنها، من خلال فضاء الصفحة والتي تمثلت في بعض المقاطع:

- للإشارة إلى الإغفال أي إغفال جزء من النص بشكل متعمد .
- للدلالة على كلام محذوف ، وهي من أكثر المقاصد التي تضمنها نص الرواية .
- عند تعثر الكلام أو توقفه .
- توقف في نهاية الجملة وتركها مفتوحة إثارة لتأويل عند القارئ ودعوة له لمشاركة الناص في بناء المعنى واتمامه.
- الابتعاد عن ذكر لفظ قبيح أو مُعيب.

ومن خلال ذلك،نستنتج أن الروائية المغاربية حاولت توظيف هذه العلامة من باب أننا عندما "نكتب نتموضع داخل فضائنا الخطي، ونكون في نفس الوقت ممثلاً ومتفرجاً، إننا نكتب وننظر إلى أنفسنا ونحن نكتب نستمع إلى كلامنا الصامت الذي يُصاحب البناء، لهذا وجب أن يكون ما نكتبه كأشكال وتنظيم مناسباً للصورة التي لدينا عنه، والتي نسعى لاشعورياً إلى تحقيق تمثيل لها إن هذه الصورة التي تُوجه الدينامية الإبداعية لدينا، توزع الأشكال بطريقة قابلة للقياس ممكنة بذلك من إقامة علاقات دالة،ناتجة سواء عن البناء أو الشكل الشخصي للمكتوب الذي يُنتج عنه أي **'الجشطالت' Gastalt**"[1]، فجاءت صفحات الرواية تبدو لقارئها مستغلقة لا يبوح أفقها على ما يحثه على إدراك أو ملء هذه الفراغات التي تخللت جمل أو سطور هذه الرواية التي بدّت لنا كمغامرة نصية تُضمر أكثر ما تبين، لكن المفارقة أضحت أسلوباً وواقعاً جسده نص **طرشقانة** الذي أفصح هذا الغياب في توظيفها لعلامة الحذف التي اكتسحت النص بشكل مُلفت عن طريق الكثير من المواضيع أو التابوهات التي أثارها الموضوع المركزي للرواية، والذي يدور حول رغبة الذكر في التحول للأنثى.

من جهة أخرى، طغت على رواية **نساء الريح لـ رزان نعيم المغربي**، علامة القوسين، أولهما فاتح والثاني غامق يساهمان في إزالة الغموض، وتنوير القارئ بدقة المقاصد المعنوية واستعمالها شديد الشبه باستعمال العارضتين[2]، وهي من علامات الحصر التي تسهم في تنظيم الكلام المكتوب، وتُساعد القارئ على إدراكه وسهولة فهمه، وقد أدرجت الروائية هذه العلامة التي اكتسحت أغلب صفحات نص الرواية بغرض لفت الانتباه، وإثبات وتأكيد المأثور من القول دون الفعل، تحتوي في الغالب على تعليق أو جملة اعتراضية قد لا يكون توضيحاً أو تفسيراً أو إحالات وإشارات لأمور تقتضي وضعها ما بين قوسين الذي يُعتبر مجالاً للتوثيق والترسيخ، لتبرز مجموعة من الأسماء (أعلام) أو عناوين وتواريخ أو مصطلحات خاصة، وقد تمظهرت هذه الأوجه في توظيف علامة القوسين في نص **نساء الريح**، منها ما دلَّ على:

[1]– محمد الماكري، الشكل والخطاب ،ص 103، نقلاً عن:Tajan,A.et G.Delage , Ecriture et Structure ,Payot .Paris , 1981, P .125

[2] – إسماعيل إلمان، علامات الوقف في العربية الحديثة، منشورات الأنيس للطباعة و النشر والإعلام والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000 م، ص 33.

- **اسم المكان** مثل: "وسمعت أن بحر (زوارة) يتم اصطياد أفضل أنواع السمك منه"[1]،و"ثم حينما اقتربت من شارع (جرابة) ركنت سيارتها"[2]، و"ويطلق عليه (دار الفقيه حسن) أعيد إصلاح بنائه وصار مكاناً للنشاطات الثقافية"[3]،و"كان طريق العودة أطول، لأننا إذا ذهبنا نحو (الساحة الخضراء) أو كما تدعى (ميدان الشهداء)"[4].

- **أسماء الأعلام** مثل:"... كانت (بهيجة) المغربية تتأمل بسكون وداع بعضاً من المنتظرين والحالمين بعالم جديد"[5] و"جلست الشقرا تمسك هاتفها قريباً من فمها وتهمس فيه،بينما(يسرى) تعد القهوة"[6]، و"ألم تأت(سومة)؟ لم يكن هذا اسمها، كانت تدعى(سمية)"[7]

- **أسماء أجنبية** مثل: "انسحبت إلى خارج الدار التي لم تكن سوى (شاليه) متواضع بُني على عجل"[8]،و"تماماً كما كان يحدث عندما تضطر إلى ركوب الحافلة (الإفيكو) وهي تنتقل من مكان إلى آخر في طرابلس"[9] و"أريد أن أذهب بسيارتك إلى (السوبر ماركت)..دقائق وأعود"[10].

- **مصطلحات** مثل:"تعترف أنها لا تثق في زوجها (غراماً واحداً) على حد تعبيرها"[11]، "أخذت تبدو أصغر من عمرها بفضل عمليات تجميل صغيرة (حقن البوتكس، وشد الوجه والأجفان، وتصغير الأوراك)..."[12] و" انتهى فنجان (المكياطة) الصغير، طلبت آخر، كان الطقس جميلاً في تلك الشرفة"[13].

- **أعداد وأرقام** مثل: "وافقت الرئيسة ثم طالبتها بدفع نصف المبلغ (1800 دولار) على كل رأس"[14] و"كان على أم فرح أن تستقل حافلة إلى شارع(10)، هي لا تدري لما سُمي بشارع عشرة فهو يقع في منطقة تدعى غوط الشعال"[15].

---

[1]- رزان نعيم الغربي، نساء الريح، ص 16.
[2]- المصدر نفسه، ص 66.
[3]- المصدر نفسه، ص 85.
[4]- المصدر نفسه، ص 91.
[5]- المصدر نفسه، ص 12.
[6]- المصدر نفسه، ص 49.
[7]- المصدر نفسه، ص 52.
[8]- المصدر نفسه، ص 12.
[9]- المصدر نفسه، ص 37.
[10]- المصدر نفسه، ص 59.
[11]- المصدر نفسه، ص 63.
[12]- المصدر نفسه، ص 78.
[13]- المصدر نفسه، ص 90.
[14]- المصدر نفسه، ص 28.
[15]- المصدر نفسه، ص 31.

من خلال ما سبق ذكره، نلاحظ أن علامة القوسين قدمت صورة ذهنية عن خارطة النص النفسية والتاريخية والمكانية والزمنية والمعرفية واللغوية–اللهجية–، وهي معالم لا مناص للقارئ من إدراك تفاصيلها، والتحديد في قوسين يزيد هذه الخارطة رسوخاً بصرياً عند الاستقطاب البصري وتجمع شتات النص، وهي علامة ضاغطة تُشكل حضور فلسفة يدركها القارئ وفق اختلاف أنماط توظيفها المختلفة،لنلمس بذلك تساوق الدليل البصري والدليل اللفظي أو الصوتي معاً، وذلك يُسهم في تفعيل خيال القارئ ليكون يقظاً.

أما في رواية **العراء** لـ **حفيظة قاره بيبان**، اشتغلت الروائية على توظيف علامة التعجب أو الانفعال (!) والتي تُوضع بعد الجمل المعبرة عن الانفعالات النفسية المختلفة كالفرح والحزن أو الدعاء والتعبير عن الدهشة والاستغاثة والتمني،والتعبير عن التأسف،والمدح والذم،التذمر والتحذير،أو الإغراء والتعبير عن التأفف،والاستفهام الاستنكاري ... وغيرها من المطالب الأخرى سواء كان "التعجب بأسلوب قياسي أو بأسلوب سماعي يفهم من سياق الكلام المكتوب، أو من نبرة الصوت في المنطوق"[1]، وقد اكتسحت بعض هذه الدلالات لعلامة التعجب في نص **العراء** بشكل لافت ومثير للتعبير عن انفعالات نفسية تبرز أثناء الفعل القرائي، وقد وظفت الروائية هذه العلامة للتعبير عن شعور الشخصيات اتجاه الأشياء غير المتوقعة والمستنكرة، وعرض الحالات النفسية التي عاشتها الساردة**–دجلة العامري**–في معاناتها مع مرض السرطان ودنو أجلها، وشعور الشخصيات المحيطة بها (الزوج والأبناء) بالإحباط والمعاناة وخوفهم من حاضر تحتضر فيه الأم والزوجة **دجلة** ومستقبل بدون أم أو زوجة بعد موتها.

وقد عبرت علامة التعجب في النص عن العديد من المقاصد التي اختلفت من فصل ومقطع إلى آخر، وندرج بعض الأمثلة على ذلك:

- علامة التعجب الدالة على المدح "... هو ذا صوتك! الرقراق الزلال الآسر! يموج صداه في فراغ البيت.. و لكن، ما أعظم تلك الأوهام! فأي خلق يمكن أن يعوض الآن كل هذا الفقدان؟"[2].
- علامة التعجب الدالة على الدهشة " دجلة !! يا للمفاجأة ! .. أهلا بك ! .. متى أتيت ؟ " [3].
- علامة التعجب الدالة على الاستغاثة وطلب الخلاص"–ما عدت قادرة!.. اسمع ندائي وخلصني يا حسام! أرجوك ! خلصني يا حسام !!!"[4]
- علامة التعجب الدالة على الإغراء "تنتظر شفتاي وهج دفئك وينسدل جفناي، لتغيب الدنيا في أحضانك .. أرفع ذراعي إليك، أطوق جيدك النابض العروق آ....آ....آ....آ..... آه !!! ويلي !!!" [5]

[1] – إسماعيل إلمان، علامات الوقف في العربية الحديثة، ص 38.

[2]– حفيظة قاره بيبان، العراء ، ص 12.

[3] – المصدر نفسه، ص 172.

[4]– المصدر نفسه، ص 192 .

[5]– المصدر نفسه، ص 117 .

بحسب ما سبق، تنوعت دلالات توظيف علامة التعجب في رواية **العراء**،خاصة تكرار العلامة الدالة على التكثيف وعمق التجربة وتشعبها، والتي أبرزت الأوجه المختلفة للحالات الشعورية والنفسية عند الساردة والشخصيات المحركة للأحداث،فنقلت هذه العلامة بعض المؤثرات الصوتية والانفعالات الناتجة عن ضغوط نفسية عاشها أبطال الرواية بأسلوب جعل القارئ وكأنه يشاهد هذه الأحداث ويقف على كل حدث من خلال النبرات الصوتية أو الحركات الانفعالية التي تضمنها أسلوب التعجب في بعض الجمل أو المقاطع، لتصبح هذه المقاطع عبارة عن مادة فيلمية مصورة تُعرض أمامه بطريقة سينمائية مذهلة، أساسها خلق صورة ذهنية متحركة تقوم على الربط والتوليف بين المشهد والمشاهد – القارئ –، وهو ما يدخل ضمن ما يسمى بـ"اللغويات البصرية"[1]، التي تنسج أدباً مرئياً مصوراً ومتحركاً.

وبقدر اهتمام الروائيات المغاربيات بتوظيف علامات الترقيم والوقف في نصوصهن ومدى وعيهن بدلالتها ومقاصدها نلاحظ على صعيد آخر، غياب خطاب علامات الترقيم والوقف في رواية **حشائش الأفيون** إلا من علامة الفاصلة (،) فقط التي وردت في النص بينما غابت بقية العلامات إما عن قصد أو عن قلة وعي من الروائية **سميرة حمادي** بأهميتها؟، والحقيقة تعتبر الرواية الوحيدة التي افتقرت لتوظيف علامات الترقيم،ما أحدث إرباكا كبيراً للقارئ وتشويشاً له في متابعة الفضاء الخطي للرواية التي لم تعبر علامات الترقيم عن أسلوب الخطاب الروائي،فيما إذا كان أسلوب للاستفهام أو التعجب،أو الإشارة إلى معلومة أو فكرة تحتاج إلى علامة تنصيص وغيرها من العلامات....وهذا بدوره زاد في تعقيد فضاء النص وعدم القدرة على تحديد أبعاده الدلالية التي يدور فيها النص ونمطه الخطابي؛ ولتوضيح ذلك نضرب أمثلة على ذلك:

– عدم استخدام علامة الاستفهام: "ماذا هناك"[2]، "ولكن ماذا فعلت أنا"[3]،"كيف استطعت منعي من السفر هل نسيت أم أنك فقدت الذاكرة"[4]، "أنا عبد الرحمن هل عرفتني"[5].

– عدم استخدام علامة التعجب ونقطتي المقول: "أود التأكد من حملك ضحكت وهي تقول وهل تظنينيأكذب ولماذا أكذب"[6]...كما نلاحظ غياب علامة التعجب في نهاية الجملة الأولى رغم وجود ما يستدعي توظيف هذه العلامة، وعدم استخدام نقطتي (:) المقول بعد ما ورد كلام لفظت به الشخصية أشار له السارد بلفظ 'تقول' . وعلى الرغم من صغر هذا المقطع إلا أنه جاء مبهم المعالم لا تتضح إلا بعد تركيز وإعادة تحوير لمقاصد الجمل التي جاءت عائمة في فضاء طباعي ضبابي غير واضح يضع القارئ في دائرة مغلقة.

– عدم استخدام علامة القوسين لحصر أسماء الأعلام أو الأماكن أو التواريخ.

---

[1]– سعيد الشيمي، اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م، ص 29.

[2]– سميرة حمادي فاضل، حشائش الأفيون، ص 106.

[3]– المصدر نفسه، ص 107.

[4]– المصدر نفسه، ص 108.

[5]– المصدر نفسه، ص 130.

[6]– المصدر نفسه، ص 103 .

تأسيساً على ما سبق ذكره، نتساءل بشدة لماذا تنازلت الروائية الموريتانية **سميرة حمادي** على فضاء الترقيم والوقف في روايتها؟ ألا يُعد ذلك نوعاً من زيادة اللُبس والغموض في ثنايا النص والإمعان في تشتيت ذهن القارئ وإرباك الفضاء البصري لديه؟، أم أنها ترجو بذلك خلق نص يُضمر أكثر ما يوضح ويُبين؟، وفي هذا القصد محاولة لبناء فضاء نصي تجاوزي لفضاءات النصية الكلاسيكية التي تعتمد بشكل مطلق على استخدام علامات الترقيم والوقف ضمن النص، ومهما تعددت المقاصد فإن الرواية جاءت مُبهمة بشكل مُنفر وغير مقبول، وزادت القراءة عسراً وصعوبة ما يمجه القارئ وينفر منه.

اعتمادا على ما ورد، تبين لنا أن الروائيات المغاربيات، أبرزن اهتمامهن بخطاب علامات الترقيم والوقف من خلال خصوصية توظيفها وتوجيه دلالتها ، التي تثير العديد من المؤشرات التي يمكن حصرها في الآتي:

- تنمية انفعالات القارئ واختراق الشعور لديه إلى اللاشعور.
- دفع القارئ إلى التعامل مع النص وفق تجربته الشعورية واستخلاص الشحنات الدلائلية لعلامات الترقيم باعتبارها آليات فنية تحمل تمفصلات نفسية.
- خلق علاقات تواصلية فاعلة بين المرسل والمرسل إليه والعلامة المؤثرة.
- توظيف علامات الترقيم للتأثير في التصوير عند الروائي ، والتأثير في نمط الفهم والتأويل عند القارئ .

2-2-4- عتبة الهامش (le note en bas de bage) في الرواية النسوية المغاربية:

تعددت تسميات هذا المكون الخطي بين تسمية الهامش أو الحاشية أو خطاب الهوامش، يوجد على مستوى فضاء الصفحة أسفل المتن النصي، وقد يستغل الصفحة بكاملها لتقديم التفسير أو التوضيح أو التعليق والتعقيب حول ما ورد في المتن من ملفوظات غامضة تحتاج إلى الشرح، أو ورود أحداث تاريخية أو أمكنة وجب تحقيقها أو أسماء شخصيات عامة أو خاصة من الضروري التعليق حولها وتوضيح علاقتها بالنص، من خلال تقديم ملاحظات وتنبيهات موجزة أسفل المتن أو في نهاية النص، والتي يُميزها الروائي أو الناشر بعلامات طباعية تواصلية (**كالترقيم أو الإشارة إليها بأحرف الهجاء أو بعلامات أخرى**)، في ظل التطور الذي عرفته صناعة الكتاب وتنوع التقنيات الطباعية الجديدة،ليمنح ذلك الهامش صوتاً مستقلاً يختلف عن أصوات المتن النصي والذي يتمثل في صوت الروائي الواقعي المتميز عن صوت السارد التخيلي ضمن النص ما يشي بحضوره وإشرافه على العملية التواصلية بين المتن وهامشه، ومراهنته على انفتاح النص على البعد البوليفوني الذي يُثير الاختلاف لتعدد مذاهب ومشارب وثقافات جمهور القراء [1]، الذين يقيمون حوارية متبادلة مع النص- الهامش – قائمة على إضاءة وتعضيد النص الأصل بالتعليق والشرح والتفسير وإزالة الإبهام والغموض الذي يكتنف مضمون النص من جميع الجوانب اللغوية والدلالية والتاريخية والاصطلاحية لتطويق النص والإحاطة به على المستوى البناء والمنظور.

[1]- Marie -claire PASQUIE ,"Traduire la fiction " , in Barret- Ducrocq, Françoise (éd), Traduire l'Europe, paris, Payot.1992,P.196.

وإن تنوعت أنماط الهامش بين هوامش وصفية وأخرى موضوعية متعلقة بالمجال الأكاديمي والبحوث العلمية والأدبية–، وهوامش للمؤلف والسارد وأخرى للناشر/مصمم الطبع، وهوامش للقارئ، إلا أن ما يهمنا في بحثنا هذا الهوامش التخيلية المرتبطة بالنص الإبداعي الأدبي،الذي يُعد بشكل خاص نص أو خطاب ثاني لا يقلُ أهمية عن الخطاب الروائي الأصل غايته إنتاج المعنى وتكثيف الدلالة.

وقد اتخذته الروايات المعاصرة ذات النسق التجريبي فضاء لممارسات وتدخلات الناص– باعتباره المسئول الأول عن الهامش– مُتخلياً عن حياده إما لتوضيح بعض التفاصيل التي سقطت عن لسان الراوي، أو شرح بعض الملفوظات الغامضة المتعلقة بالثقافة الشعبية الموروثة،أو تعزيز بعض المقاصد التي يُشير إليها الراوي وتصدر عن الشخصيات الروائية لرفع اللُبس عن القارئ،أو محاولة مساعدته على التواصل المستمر مع مسار الحكي، إما تشويقاً أو التفاعل مع الأحداث وتعليلها، إلى جانب ذلك يحاول الروائي استثمار عتبة الهامش لكسر رتابة النص وإيغاله في التمركز، من خلال تعطيل حركة السرد شأنه في ذلك شأن العناصر السردية المختلفة مثل'الوقفة' و'الحوار'....الخ، هذا التحول في توظيف عتبة الهامش في الرواية الجديدة، نلمسه حضوره بشكل أكبر إذا ما قارنَّاه من خلال توظيفه في الأعمال الروائية ذات الطابع التقليدي التي تكتفي بشرح وإيضاح ما غمض على القارئ دون محاولة وضع اليد على شبكة العلاقات المتبادلة بين النص المتن والنص الهامش، لكن مع ذلك تجدر الإشارة إلى أن اعتماد الروائي في الروايات الجديدة على هذه الإستراتجية في توظيف الهامش على النحو الذي شرحناه سابقاً قد يكون عبارة عن إضافات وتذييلات خطيرة وسمجة، ينتج عنها "هامشاً آخر"[1]، يُبعد النص عن مقاصده، والقارئ عن مساره التأويلي.

إذاً يهدف الهامش أو خطاب الهوامش إلى إرباك وتجاوز الذائقة السائدة لدى القارئ وتخييب أفق انتظاره، وتحفيزه على المشاركة في تفكيك وإعادة بناء النص وإنتاجه ؛وبما أنَّ الهامش هو "غالباً المواضع التي يكشف فيها المؤلف عن نفسه بطريقة أو أخرى"[2]، فالسؤال أو الإشكال الذي يطرح ذاته في بحثنا، كيف قدمت الروائية المغاربية نفسها في عتبة الهامش؟، هل نسجل حضور أو غياب هذه العتبة في النص الروائي النسوي المغاربي؟وما دلالة غيابه أو حضوره؟ كيف وظفت الروائية المغاربية عتبة الهامش؟.

من خلال معاينتنا لجل النماذج المختارة من الرواية النسوية المغاربية لاحظنا عدم استخدام الروائيات عتبة الهامش في نصوصهن ما عدا رواية **بوح الذاكرة وجع جنوبي** للروائية الصحراوية **البتول محجوب**[3]،التي استعانت بالهامش للإشارة لمواقع جغرافية تدور فيها أحداث الرواية، لكن غابت عتبة الهامش عن بقية النصوص الأخرى غياب كلي افتقده القارئ الذي وقف أمام هذه النصوص مُحتاراً مُرتبكاً مُستفسراً عن بعض الملفوظات التي وردت باللهجة

[1]- Jacques Derrida , de la grammatologie , Paris, les éditions de Minuit, 1967 , P. 208.

[2] -محمد صابر عبيد، سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد، قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2008م، ص 199.

[3] – ينظر: البتول محجوب، بوح الذاكرة وجع جنوبي، ص 50، و ص 87.

العامية التي تخص كل قطر مغاربي على حدا، خاصة وأن هذه النصوص في عمومها لا تقتصر على قارئ مغاربي فقط بل النص مفتوح على قارئ عربي أو من أي إقليم آخر مختلف عن المنطقة المغاربية المعروفة بخصوصياتها الثقافية والتراثية واللهجية، التي تكرس منطق الاختلاف والمباعدة بين القارئ المغاربي والقارئ العربي، هذا الأخير الذي هو في أمس الحاجة إلى شرح بعض ما يرد في النص النسوي المغاربي من ملفوظات يصعب عليه إدراك معانيها أو فهم خلفياتها التاريخية والثقافية والأنثربولوجيا، وقد يكون هذا الإشكال مطروحاً حتى على مستوى المتلقي المغاربي الذي قد لا يفهم بعض هذه الملفوظات إذا ما تعلق الأمر بقارئ تونسي أو جزائري يقرأ نصاً مغربياً أو صحراوياً أو موريتانيا والعكس صحيح، فليس بالضرورة أن يستوعب المتلقي الليبي مثلاً اللهجة الموريتانية أو الجزائرية ببساطة،أو ليس على المتلقي المغربي أن يكون مُلماً بالعادات والتقاليد والسلوكيات اليومية الخاصة بتونس أو ليبيا، خاصة في ظل العزلة التي يعيشها الفرد المغاربي وعدم قدرته على الاحتكاك بالأقاليم المغاربية الأخرى إما مؤسسات أو أفراد، وهي عزلة فرضتها عوامل سياسية واجتماعية ولوجيستية على الفرد المغاربي وتخطيها لإنشاء عالم مغاربي أكثر انفتاحاً واتحاداً.

ولزيادة في التوضيح، عاينَّا بعض النصوص الروائية التي ضمت متونها بعض الملفوظات المستعصية عن الفهم والإدراك دون أن يرد شرحها في الهامش الذي استغنت عنه أغلب الروائيات المغاربيات، ومن ذلك نبين الآتي:

- رواية **عزوزة** للروائية المغربية **زهرة رميج**، في حقيقة الأمر تعد هذه الرواية بالذات–حسب رأينا–من أكثر الروايات النسوية المغاربية إشكالاً فيما يخص احتوائها على جملة من الكلمات العامية المغربية التي يستعصي على القارئ فهمها وإدراك كنهها بسهولة، فقد كانت هذه الرواية من أكثر الروايات التي يحتاج فيها القارئ إلى الاستعانة بعتبة الهامش لشرح بعض الملفوظات التي يضطر القارئ إلى اللجوء إلى السياق الذي وردت فيه لشرحها وفهم مدلولاتها، مثل:

"فوق **الفَرَّاح** الذي لا تزال بعض البقع الحمراء تطل من تحت طبقاته السوداء (.....) وإلى جانبها المِجْمَر يعلوه **البُقْرَاجْ** الذي يئن فوق لهيب الجمر"[1]، أيضا:"هذه **التّفَوسِيخة** ستزيل عنها **التّقَافْ** بإذن الله"[2]،و"فقد كان لونه أقرب إلى لون**"تشليلة"**الشاي...إنها **"التّزْيينة"!** لا شك أنك حامل وفي شهرك الرابع!"[3]، "أكون حريصة كلما مشطت شعري على أن أرمي المِشَاقة بعيداً عن الأعين، وكذلك الأمر عندما أقلم أظافري...فهذه الأشياء هي أساس السحر الأسود وسم **التوكال** ..... فالضرة ليست كالحماة. حماتي–والحق يقال–رغم جبروتها وكراهيتها العمياء لي، إلا أنها مع ذلك، لا تمارس أفعال السحر. وهي أصلا لا تهوى الطبخ ولا تعرف منه **"الصِّينيغْ** من **الدِّينيغ!""**[4]، و"..أخرجت علبة **لَعْكِر** الفاسي.وضعت أصبعها فوق مسحوقه وراحت تنشره فوق خدها الأيمن فالأيسر(.....)

[1] – زهرة الرميج، عزوزة، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 2010م ، ص 14 .

[2] – المصدر نفسه، ص 52.

[3] - المصدر نفسه، ص 186.

[4] – المصدر نفسه، ص 262.

وضعت مسحوق "**التّقْفَة**" الناعم–الذي يتكون من القرنفل والورد والريحان والزعفران(.....) لبست **التّكْشِيطة**. وضعت في أذنيها القرطين الفضيين المرصعين بجوهرتين لفت شعرها **بِسَبْنِيّة** حريرية حرصت أن يكون لونها متناغما مع لون **التكشيطة**"[1]، وكما نلاحظ مجموع الألفاظ الواردة في هذه المقاطع يحتاج فعلاً إلى شرح وتعليق سواء من طرف الساردة أو الروائية لصعوبة بلوغ مراميها الدلالية والثقافية والاجتماعية، مثل: **'**التقفة والدينيغ والتكشيطة والثقاف .....الخ.

- رواية **طرشقانة** للروائية **مسعودة أبوبكر**، وتعدُّ هذه الرواية أيضاً من أحوج الروايات لتوظيف عتبة الهامش الذي استغنت عنه الروائية على الرغم من احتواء المتن لعدة ملفوظات نابعة من عمق التراث الشعبي التونسي وتضمن مختلف الألفاظ العامية المستعصية على فهم القارئ، والحق يُقال لا نجد مُبرراً لغياب الهامش الذي يتعلق بشرح هذه الملفوظات التي طغت على المتن وكانت جزءاً من البنية العامة للنص، حيث على مدار ثلاثة وثلاثين (33) فصلا قلّ ما خلت من لفظ يدعو القارئ إلى الاستفسار حول معناه، ولتوضيح ذلك نبين الآتي مثل: "كان كلما ارتعش الصدّر تداخلت الأقراط الطويلة بـ "**لَعْجَارْ**" والقلائد والخلالات تتلألأ تحت أضواء مصابيح الكهرباء"[2] أيضا، "وقفت القامة رشيقة مخروطة لا نتوء لردفين، غير مكشوفة الذراعين ينثال عليها "**الحرام**" المقلم بين لونيه الأبيض والبنفسجي خيط مذهب دقيق يشده عند الوسط حزام عريض من خيوط الصوف "**حزام بوشويوط** "(.....) حول الرأس شدّت مناديل من الحرير الاصطناعي البرّاق عقد بعضها إلى خلف وانسدل فوقها ما يشبه "**البخنوق**"[3]، و"النسوة يرقصن الغرابيل بين أيديهن ينخلن بقية دقيق القمح وقد استوي ما يزيد عن نصف قنطار **'كسكسي نملي'** و**'**خشين**'**"[4]، أيضاً ورد لفظ طرشقانة في أكثر من موضع في النص دون شرحه مثل "**طرشقانه** شاهي النوم....بات إيعدْ في النجومْ! **طرشقانة** ...ولى...مرا..."[5]،"هل تحذق **'التكسكيس'**وصنع مربى الغلال عند مواسمها؟ وهل تعرف أي اللحوم تنسجم مع طبق**'القناوية'**لحم الظأن أم لحم العجول؟ هل تعرف أن لحم **'الكحلاية'** والتن و**'القاروص'** ألذ ما يأكل في موسم الربيع؟ ...."[6]، "هذا يا عزيزتي يسمى عندنا في بلدي وفي حماماتنا العتيقة **'الطيّاب'** يقوم بتدليك من يطلب ذلك إبان الاغتسال"[7]، "نحن جيل النكسة والإحباط والخواء الروحي...جيل **'التمرميد'** كما تقول قمر الزمان"[8]، و"فما الذي تُعيبه على **'اللبلابي'**؟ لم يعد كما تعرفه أكلة الفقير وولد السوق لقد غزا بطون علية القوم ودخل متسللا ردهات الوزارات ومكاتب البنوك ... صفحة **اللبلابي** كسروال **الدجينز**، ألغت الفروق بين عباد

[1] – زهرة الرميج، عزوزة، ص 274 .
[2] – أبوبكر مسعودة، طرشقانة، ص 08 .
[3] – المصدر نفسه،ص 09 .
[4] – المصدر نفسه، ص 11 .
[5] – المصدر نفسه، ص1 ، وينظر أيضا لفظ طرشقانة في ص 17 ،37 ، 39، 70، 150.
[6] – المصدر نفسه،ص 24.
[7] – المصدر نفسه، ص 30.
[8] – المصدر نفسه، ص 67.

الله..." [1]. من خلال ما ورد جاءت هذه الملفوظات متنوعة من حيث خلفياتها التي نحصر أغلبها في الخلفية الشعبية التي سيطرت على البيئة المكانية للنص وبلورة توجهات الشخصيات التي تنتمي إلى أقدم وأعرق الأحياء الشعبية في العاصمة التونسية.

- رواية **الرحيل نحو الشمس** للروائية **خديجة محمدي**، تميزت هذه الرواية بتوظيف اللهجة الحسانية المعروفة بصعوبة نطقها أو إدراك معانيها، وقد وقعت الباحثة في هذه الصعوبة بشكل كبير، ومن ذلك بعض الأمثلة للتوضيح: "يالساهية، إلاه الخنشة..."[2]،"الكل هنا غاضب من لونه إلا من رحم ربك، كبنات 'أهل الزيريك' يقال أن جدتهم نصرانية."[3]، "'إيفكنا من باسكم ، ذا الباس آش'"[4]، وقول آخر أيضا "'اتفو إطيّركم، ما يسمن فلعام لحيلي الا سو'إنها حكمة دادّة"[5]، "'لوكنت شاطرة، غسلت روحك آلمعفونة' اشحال خانزة هاديك، أمزال تحسب في روحها' 'تقول عايشة بلبوط، يابسة كي الحطبة'.'لو كان شفت صحراوا الي ايجو من المخيم، هذيك النيلة تعيف' .'بصح قاع لعرايس راهما جيبوهم ما إدروروش اشمع كيفنا' .'حتى الزغراتا ما تجي معاها'.'يا اختي شابات إزرقو ارواحهم باش يبياضو'."[6]، و"الزين الحر، ما يحرك من بلُّ يا بنيتي'"[7] و"'بريش ... بريش'، 'هاكِ لحشيش'، 'لبنك زين'، 'أوبيه انعيش'"[8]، أو "'النكط ... النكط ... أسحاب جاية' قالت ذلك إحداهن وهي تجري كأنها تنذر أهل المخيم .."[9]

وعلى هذا الأساس تكتفي الروائية بوضع علامة تنصيص دلالة على خصوصية الكلام الواقع بين علامتي التنصيص وفي رأينا هذا ليس كافيا لمساعدة القارئ على فهم ما جاء داخل علامة التنصيص.

- رواية **نساء الريح** للروائية **رزان نعيم المغربي**، ومن ذلك: "طلبت هدى 'كابتشينو' وطلبت 'مكياطة'"[10] "انتهى فنجان (المكياطة) الصغير، طلبت آخر، كان الطقس جميلا في تلك الشرفة" [11]، أو فيما يتعلق بترجمة بعض الجمل التي درجت بالعامية، مثل: "'حتى أنا بنولي كاتبة'"[12]، و"' تبغي تشرب خوي تفضل'"[13] ، هذه الجمل تحتاج إلى إعادة كتابتها ونقلها من العامية إلى اللغة العربية في فضاء الهامش لإجلاء ما هو غامض على المتلقي.

---

[1] – المصدر السابق ، ص 120 .

[2] – خديجة محمدي، الرحيل نحو الشمس، ص 33.

[3] – المصدر نفسه، ص 40.

[4] – المصدر نفسه، ص 48 .

[5] – المصدر نفسه،ص 50.

[6] – المصدر نفسه، ص 125.

[7] – المصدر نفسه، ص 166.

[8] – المصدر نفسه، ص 170.

[9] – المصدر نفسه، ص 174.

[10] – رزان نعيم المغربي، نساء الريح، ص 87.

[11] – المصدر نفسه، ص 90.

[12] – المصدر نفسه، ص 15.

[13] – المصدر نفسه، ص 143.

تأسيساً على ما سبق، لاحظنا غياب عتبة الهامش في النص الروائي النسوي المغاربي،وهذا بدوره يدفعنا إلى التساؤل لنستنتج الآتي كما يلي:

- عدم رغبة الروائية المغاربية أن تحول نصها إلى نص بحثي أو علمي أكاديمي يحوز على هامش سفلي يشرح ويوثق المعلومات التي ترد في المتن.

- رغبة الروائية المغاربية في زيادة الإبهام رغم وجود العديد من الألفاظ الصعبة 'الدّارجة' باللهجات المتعددة في المغرب العربي.

- عدم تقييد القارئ بأي تبعية نصية مُكملة – خطاب الهامش– لتخلق كتابة سردية تنزاح فيها كلياً إلى كتابة تخيلية مليئة بالمعطيات الذهنية الثقافية من مصطلحات تقنية وإحالات مرجعية واقتباسات من مختلف العلوم والفنون.خاصة وأن النص الروائي النسوي– نص ثقافي– يسعى إلى أن يُقدم المعرفة الكلية من خلال النص للقارئ.

وعلى الرغم من الغموض الذي يلتبس بخطاب الرواية الحديثة جعل من خطاب الهوامش ضرورة لازمة باعتباره بنية مناصية لفهم النص وتوضيح معانيه وكشف دلالاته الجمالية والفنية، لكن لم يتم الاعتناء بهذه البنية المناصية على النحو الذي ينتظره القارئ العربي الذي ينتمي إلى مختلف الأقطار العربية (مصر، بلدان الخليج، بلاد الشام) وجميعها لا يمكن أن تقفه كُنه أو معنى بعض الملفوظات، وبالتالي فلا ظهر الهامش لإثارة اهتمام القارئ ولا وظفت الهامش وتركت له حرية التصرف في المادة المشروحة التي يُساهم في تفكيك رموزها والتفاعل مع المتن المقروء ليقدم من خلال ذلك بنية مناصية أو نص موازٍ جديد قائم على التأويل إشراكا من الروائية للقارئ في عملية الإنتاج النصي وتحديد السمات الدلالية الكبرى للنص، باعتبار أن الهامش "عتبة مهمة من العتبات التي يتوجب على القارئ أن يهتم بقراءتها مع اهتمامه بالمتن، ذلك أن الهوامش غالبا يكشف فيها المؤلف عن نفسه بطريقة أو بأخرى"[1].

لكن ما نلاحظه تنازل الروائية المغاربية على هذه العتبة، وكأنما هي سقط متاع، فلم تتناولها أو تعتني بها فينصها النسوي الذي يحتاج إلى الكشف عن عوالم مخبوءة،وعلى الروائية التجاوب والكشف عنها، ليبرز أسلوبها وفكرها الذي يظهر من خلال البنية المناصية، لأن المتن لا يُفصل أو يكشف عن الكثير من التفاصيل التي يمكن للهامش أن يُبرزها على نحو أكثر تفصيلاً. وهذا الغياب للهامش في المتن الروائي النسوي المغاربي نعتبره نقيصة واجتراح في تاريخ الرواية النسوية المغاربية المعاصرة التي تنازلت عن هذه العتبة النصية الجد مهمة رغم خصوبة النص الروائي النسوي المغاربي، وهذا اغماط لخصوصية النص النسوي الذي لم يثير القارئ بصرياً لغياب الهامش، ذلك أن"العمل الأدبي متعدد الدلالة ومختلف القراءة، بل مُلتبس المعنى فهو عمل لا يصرخ ولا يلقنُ وإنما يقول أنصاف الحقائق الصحيحة ويترك القارئ يبحث عن الأنصاف الأخرى"[2].

وهذا يفتح التساؤل حول ما إذا كان خشية الروائية أن تضع بعض الوحدات المعرفية في الهامش بأنها معلومات ناقصة أو ليست ذات أهمية أو يساوي حذفها ذلك "العبارة في الهامش أو الجزء من العبارة أو الكلمة لا

[1] – محمد صابر عبيد، سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد ، قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله، ص 199.

[2] – فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، ص 373 .

تتعلق البتة مباشرة بشيء يتقدمها أو يأتي بعدها في مجرى السطر أو الثلم أو الشريط الأولي بل هي شبيهة بجدوة النار التي تحس بحرارتها كلما كنا أقرب إليها، وهي تشبه أيضا نقطة حبر تمتد في ورق النشاف وتكتسب اتساعاً إلى أن توقفها وتحدُّ من اتساعها نقطة أخرى"[1].

2-2-5 – التكرار – الحرف والجمل – :

لا مناص من أن ظاهرة التكرار إلى جانب كونها شكل بصري لافت، هي بالدرجة الأولى "فن قولي من الأساليب المعروفة عند العرب، بل هو من محاسن الفصاحة"[2]ومظهراً دالاً عليها، ولتكرار مداخل وأبواب عديدة تناولها التفسير والبلاغة والنحو، فأرسوا على اختلاف توجهاتهم أنماطه ودلالاته، التي لم تنحصر على النص القرآني فقط بل وقف الدارسون على استقصاءه في النص الأدبي بجنسيه (الشعري والسردي)، والتكرار في أصله ضربان:

- تكرار اللفظ، كقولك: أسرع أسرع.
- تكرار المعنى دون اللفظ، كقولك: أطعني ولا تعصني، فإن الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية[3].

وما يعنينا في دراستنا هذه التي أساسها استقصاء الصورة البصرية لظاهرة التكرار التي ترتكز على اللفظ دون المعنى والوقوف على دلالة تكرار الحروف أو الكلمات أو الجمل، في موضعها المتجاور أو تكرارها بشكل متفرق في مقاطع النصوص الروائية المغاربية، لنرصد من خلال هذه التشكيلات البصرية صوراً انفعالية ونفسية وسمعية منطوقة مُتساوقة بشكل منسجم والشكل البصري الذي وسم مقاطع النص بعينها في الرواية النسوية المغاربية التي تسير سيراً حثيثاً نحو خطى التجريب والتفنن في بلورة بنيتها الخطية على نحو مثير ومُشوق في استقطاب المتلقي العربي/ المغاربي لإيصال رسالتها وترسيخ كيانها كنص أدبي ذي خصوصية،من خلال استلهام وتوظيف العديد من التقنيات والأشكال ذات المنحى الأسلوبي الذي يُعدُّ التكرار أحد مظاهره إن لم يكن أهمها على الإطلاق لدأبها على استلهامه بشكل لافت، احتفالاً بخصوصية الخطاب الروائي النسوي المغاربي وإثباتاً لنوازعه الجمالية والفنية والتواصلية ، تأسيساً لاختلاف هذا الخطاب ومغايرته للسائد.

وقد برزت آلية التكرار في النص الروائي النسوي المغاربي كأسلوب تعبيري لتصوير درجة الانفعال، أو تجسيد مكثف لمشاعر معينة ك (الإحساس بالألم أو التعبير عن أصوات كالتأوهات، وصوت النداء القريب أو البعيد .... الخ)، وغيرها من الأساليب التعبيرية والأدوات الجمالية التي جسدتها بعض النصوص النسوية.

وللوقوف على التكرار الحرفي الذي بدوره اتخذ أنماطاً عديدة في بعض النماذج الروائية النسوية المغاربية، إذ يعدُّ أبسط أنواع التكرار لقلة ما تحمله هذه الحروف من قيم معنوية وشعورية قد لا ترتقي إلى مستوى تأثير الأفعال والأسماء والبنى التركيبية،لكن حاولت الروائية المغاربية توظيف التكرار الحرفي في نصها على نحو مخالف للسائد،من

[1] – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 124.

[2] – جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، المحقق: مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد، المجلد 3، 1426هـ، ص 179.

[3] – ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، المجلد 2، تحقيق: محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 1998م، ص 137.

خلال التركيز على التكرار الذي يحاول فيه الراوي أن يكون الدال البصري مُساوقاً للحالة الشعورية والانفعالية والنفسية والصوتية تعبيراً عن حالة ذاتية تتميز بالقلق أو الاضطراب تعلو ذروتها وذبذباتها إلى أقصاها، فمن خلال الحرف نستبطن الداخل ونكشف عن تجليات الرؤيا التي تُحول الخطاب الروائي إلى نبوءة نصية تنزع لبلورة وتعزيز الارتباط بين المرئي واللامرئي، اللذان يُمارسان طقوساً إيحائية على الذائقة البصرية والجمالية عند المتلقي الذي ينفتح بدوره على مساحات تأويلية رحبة لتوليد دلالات التكرار الحرفي في النص وأبعاده التخيلية التي تخلق صوراً ذهنية متراكمة تُؤجج تساؤلات ودهشة القارئ.

إن هذا التكرار الحرفي بوصفه دالاً بصرياً المقصود به " الرسوخ أو- رسوخ الشكل - كما يشير إلى ذلك كل من (**B.Coculla**)، (**G. Peyroute**)،ليكون الشكل قادراً على شدِّ الانتباه أكثر من غيره،ويكون قابلاً للرسوخ عندما يخضع للقوانين الجشطالتية **les lois gestatistes**،وخاصة ما تعلق منها بالبساطة والتناسب والتقابل وتبدو هذه القوانين منسجمة إلى حد بعيد مع قوانين الطبيعة العامة، وهي البساطة والتوازن والدقة والنسبية"[1]،التي تُسهم في خلق تأثير جمالي ونفسي،فالعين مُنشدّة والانتباه متوقد،وتظهر الغرابة[2] التي تفسر حالة السارد والشخصيات ومدى تفاعلها مع فضاء النص الروائي وصيرورتها ضمن نظام زمني وبناء مكاني محدد، والتي بدورها تفرز أشكال مختلفة لتكرار الخطي في الرواية النسوية المغاربية وما تحمله من دلالات عديدة نبرزها كالآتي:

- تكرار حرف أو لفظ لتبليغ حكمة أو خلاصة ما، مثل: في رواية 'العراء' "لن أتراجع! .. لن أتراجع!.. سأظل هنا! سأظل هنا!.. في انتظارك!.. في انتظارك! .. حتى تأتي! .. حتى تأتي! .."[3].

- تكرار حرف لتوصيل صوت يصدر عن آلة معينة أو صوت صادر عن شعور بالألم مثل: في رواية العراء "آآآآآآآآآ آه! .. رفقا بي! .. ندّت صرختي، وسهم الوجع ينغرس في نقي العظم،يشعل النار من القدم إلى أعلى الفخذ"[4]، .

- تكرار الكلمات من باب السخرية أو تأكيد شيء معين قصد إبلاغه للقارئ .

- تكرار الكلمة يُعبر عن اختناق أو إحساس بالضيق شعر به السارد وتبرمه من وضع ما ويندرج من حيث مستواه الخطي أفقي أو عمودي، تقديماً ليس لصورة فنية جامدة فحسب، بل لمشهد قد يكون ذا طابع نفسي لتعميق أصدائه خاصة عندما يكون التكرار عمودياً رواية **طرشقانة** " يا ناري ولدي مات... مات...مات ....."[5] مثل في.

- توظيف التكرار لتحريك خيوط بعض الأفكار المركزية في النص وتركيز القارئ عليها بشكل منحاز، وخلق وجهات نظر مختلفة من مقطع إلى آخر .

- خلق نسق إبداعي وبصري موحي ، فالتكرار شكل تتماهى فيه الصورة بالمصور ويتماثل الفعل فيه بالفاعل.

---

[1]- B .coulla , C .Peyroute , Sémantique de l'image pour une approche méthodique des message visuels, éd Delagrave , paris , 1986, P.16.

[2]- Paul Guillaume , la psychologie de la forme, P. 66 .

[3] - حفيظة قاره بيبان، العراء، ص121.

[4] - المصدر نفسه، ص218.

[5] - مسعودة أبو بكر، طرشقانة، ص 112.

– لعب التكرار الحرفي في بعض الروايات كشكل فاعل له القدرة على رسم لوحة تعبيرية مشهدية نابضة بجملة من الأحاسيس والمشاعر وضاجة بنبرات صوتية مختلفة، رغم أنها مجرد أحرف مكررة بشكل رتيب، مثل في رواية **الأخرس والحكاية**" يوبا برّح به الشوق ولم يعد في استطاعته الصبر على عدم رؤيتها.قد يداهمه الموت في أية لحظة يجب أن يراها قبل أن يختفي نهائيا في العدم. لكن يجب ألا تراه. هكذا شرح الموقف لسيفاو. رفع سبابته متوعدا: لا لا لا لا لا لا لا لا لا يجب أن تراني. هل فهمت يا سيفاو؟ "[1]، التعبير عن الفرح والدهشة مثل في رواية **أهداب الخشية**" أنا قسنطينية مقيمة بالعاصمة.

آآآآآآ رائع أنا بالعاصمة بعد أيام هل تحبين أن نلتقي

صعقتني..أ هو ترتيب قدري للفجائع."[2]

– عكست بعض الروايات في الاشتغال على التكرار الحرفي قدرتها على استغلال الفضاء التشكيلي استغلالاً متوازنا منسجما في عملية الملأ والفراغ بياض الصفحة ما يدعو المتلقي إلى تأمل هذا النموذج أو الشكل (إيقاعا وبنية وحركة)، وهو إجراء يجعل من الكتابة أو الفضاء الخطي ظاهرة محسوسة تجبر القارئ على تأملها والوقوف على معانيها.

– لم تركز أغلب الروائيات على هذه الظاهرة إما لعدم إدراكهن مدى أهميتها والوعي بوظيفتها ووجهها الحداثي التجريبي ، الذي يمنح نصوصهن رؤية جمالية، أو أنهن يرين أن التكرار سيخل بنصوصهن وهو مجرد زوائد لا خير فيها فتخلوا عنها أو شذبوها من نصوصهن، ولو جوّدنا النظر في النص الروائي النسوي المغاربي متخذين من مقولة **تودروف Todorove** قسطاساً لذلك: "التكرار لا يكون تاماً أبداً لأن المقاطع المكررة مُحاطة بسياق مختلف اطلاعنا على الحكاية يكون كل مرة مختلفاً"، وذلك إبرازا لـ:

- تكرار مقطع سردي معين داخل الرواية الواحدة إلى تأكيد حدث معين باستعادته المتكررة حتى يرسخ في ذهن القارئ فيكون ذلك أشبه باستعادة المشهد السينمائي في الفيلم من خلال استعادة الشخصية الدرامية للحدث،وينشط هذا الأسلوب في المواد الفيلمية ذات الطابع السكولوجي[3]،تتردد فيها مشاهد سيكولوجية بين الحلم وذكريات الطفولة الغابرة، وهذا ليس غريباً عن الرواية المغاربية التي تعتمد على تقنية التداعي الحر وتقنية الحلم و الاستلهام الذاتي والاستعانة بالسرد الاسترجاعي.
- توظيف التكرار لإثبات حقائق دام أن الرواية تتبنى 'نسبية الحقيقة' التي تؤكد أن ما يدور في الرواية لا يمكن أن يكون ثابتاً، وبذلك لن يكون المقطع المكرر ذاته هو هو، لأن الدلالة تتغير من تكرار إلى آخر (نفس الجملة أو الكلمة)، فكما لا يمكن أن نسبح في النهر مرتين فالنص المكرر أيضاً لا يمكن أن يُعيد نفسه وإن حافظ على

[1] – زوليخا موساوي الأخضري، الأخرس والحكاية، ص 152.

[2] – منى بشلم، أهداب الخشية عزفا على أشواق افتراضية، ص 126.

[3] – مارسيل مارتان، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ترجمة: سعد المكاوي، منشورات وزارة الثقافة–المؤسسة العامة للسينما، دمشق سوريا، دط 2009م.

خصائصه اللغوية والشكلية (المورفولوجية)، مثل في رواية **نساء الريح** "في الهجرة الأولى حملت معها ماضيا مزيفا إلى ليبيا، قالت إنها ابنة عائلة غنية وأن شقيقتها طبيبة في فرنسا، وإن ... وإن ... كذبت حتى لا تشعر بالذل"[1].

- كشف التكرار في الرواية النسوية المغاربية علاقة الذاكرة بالكتابة النسوية، لأن التكرار في الأصل يُعبر عن وعكة أو تلبك إبداعي عند الروائية أو بمثابة خداع بصري للقارئ من خلال استنساخ الروائية مقاطع مكررة في نصها ليكون عبارة عن تخصيباً للذاكرة التي تُلقي بظلالها على الكتابة.
- برزت بعض النصوص الروائية النسوية المغاربية ناطقة من خلال صورها اللفظية المكررة التي عكست أداء صوتي وتعبير نفسي وانفعالي، فقد شكل التكرار لحظة عناق حميمي بين الدليل البصري والدليل الصوتي، وفي ذلك تكريس للتصعيد البصري الذي يستفز فكر وحواس المتلقي المعاصر،سيراً على خطى **كلود سيمون** Claude **Simon** القائل: "أكتب كتبي كما تصنع اللوحة"، ذلك أن السرد أضحى قائماً على تداخل الأجناس والفنون (فن العمارة والرسم والتشكيل)، وذلك باعتمادها على الصورة البصرية وآفاقها التجريبية الواسعة، مثل رواية **الرحيل نحو الشمس**: "انتبهت وإذا هو يشخر والريق يسيل من فمه المفتوح
  - سعيد ..... سعيد ... هيا نذهب ... دادّة تنتظر ... هيا ...
  - 'دادّة ... شيشة ... امم ... بيب ... بيب ... بسكليتا'"[2].
- التكرار في الرواية النسوية المغاربية جاء موظفاً وفق المفهوم الدولوزي[3] للتكرار بما هو إعادة إنتاج أو نموذج يدفع إلى التفكير ويؤدي إلى الاختلاف بما هو ابتعاد عن الهوية المفترضة، ليشكل ضغط بصري يدفع القارئ لتخلي عن بداهة الحاجات الاعتيادية واستبدالها بعناصر تغير مجرى المألوف إرغاما للفكر بإعادة النظر والتأمل، تأسيساً على أن النص النسوي المغاربي عمل أدبي يخاطب حاسة الإبصار عند القارئ بالدرجة الأولى، ولأن حسب السيمولوجيا" كل شيء داخل النص" فالتكرار هو الاختلاف عينه وهو الفرادة في ذاتها.

تأسيساً على ما سبق، ومن خلال قراءة الفضاء المناصي والصوري والخطي وإتباع أغلب العتبات النصية في الرواية النسوية المغاربية التي بلورت مختلف القضايا الفكرية والجمالية من خلالها، وليعكس الفضاء المناصي أو الطباعي بدوره أسلوب ونظام النص النسوي الذي تنتظم وتتوزع ضمنه مختلف الأشكال الكتابية والفراغات والصور والعلامات الغرافيكية التي تُعطي للنص أبعاد دلالية واسعة تُثريه و تُضيف للنص القدرة على التواصل الجمالي مع القارئ.

ومن المعلوم أن النص الروائي لا يقوم على ما هو مكتوب ومنطوق فحسب، بل يقوم أيضاً على علامات لغوية وأخرى غير لغوية تشكل فضائه وتؤثثه ، ذلك أن فضاء النص موزع بين المكتوب والمساحات العذراء الصامتة التي لم يطلها الخط الطباعي بعدْ، ولكنها مع ذلك ظلت محملة بدلالات لا تبوح بها إلا بعد عناء التفسير والتأويل،ومن هذا الجانب تُعدُّ الرواية النسوية المغاربية رواية تجريبية بامتياز التي اتخذت شكلاً معمارياً مختلفاً سواء من

[1] – رزان نعيم المغربي، نساء الريح، ص 98.

[2] – خديجة حمدي، الرحيل نحو الشمس، ص 192.

[3] – ينظر: جيل دولوز، الاختلاف والتكرار، ترجمة: وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2009م .

الشكل التقليدي أو الشكل المعاصر للرواية العربية، إذ اتخذ هذا النص مساراً خاصاً في التداخل مع العديد من الأجناس النصية المختلفة أو يتجاوز ثوابت معايير هذه النصوص (الشعر، المسرح، السرد، الفن)، لتخلق من خلال ذلك الروائية المغاربية نصاً غير قابل للقولبة المألوفة،ما يستدعي اعتداد القارئ بالقراءة البصرية والحدسية والتخيلية،وهذا بدوره يُسهم في اتساع أدوار الفضاء النصي لخدمة المكان الروائي المتخيل في النص الروائي النسوي المغاربي ما أضفى مجموعة من الدلالات المؤثرة والإشارات المساندة على تخيل المكان بأبعاده المختلفة.

وبذلك أبرزت الروائية المغاربية الشكل النصي في رواياتها كنموذج جمالي يبعث أبعادا جديدة من خلال توظيف الكتابة بصفتها بُعداً جمالياً من جماليات النص الروائي المعاصر، إيماناً من الروائية المغاربية أن التأثيرات الطباعية والمرئية مصدراً جديداً للطاقة التعبيرية للنص التي تخلق نص يخاطب البصر ويُحاور الحواس الإدراكية المجسدة التي تُحقق وظائف جمالية واشارية ترتكز على العلامة الغير لفظية، وقد وضعتنا الروائية المغاربية أمام بلاغة الشكل الأيقوني وأسلوب توزيعه، لتبرز لنا النص كلوحة فنية وهذا أساس النص الحداثي الذي يقوم على مغامرة نصية وشكلية تستثير في القارئ الدخول في فضاء تأويلي شامل من خلال ممارسة الروائية لعبة بصرية أساسها تباين الخطوط وطريقة توزيعها وحجمها، والتداخلات اللونية في النص من خلال مجال البياض والسواد، التي أعطت هيئة طباعية مختلفة للنص والتي بدورها أسهمت في تنشيط فاعلية القراءة عند القارئ،واستقصاء النص وفق هندسته الشكلية التي تقوم على الخرق البصري في إرساء تشكيلات خطية جديدة موزعة وفق إستراتجية نصية وفكرية وثقافية، تُسهم في ترسيخ شعرية النص النسوي المغاربي وفراداته .

بحسب ذلك،واجهت الروائية المغاربية بياض الورق أو الصفحات وقامت بتوزيع هيئة طباعية مختلفة أو خلق أبجدية ثانية خاصة بنصها لتحقق من خلاله ذاتها وواقعها، وإن كان الالتزام بذلك يختلف من روائية لأخرى بين موغلة في المحافظة وأخرى متلهفة على تحديث النص وتجديده، إلا أن أغلب الروائيات اتخذن من الكتابة دعوة للتجديد وصياغة مشروع جديد للنص الروائي النسوي المغاربي وتكريساً للخروج من مأزق الهيئة الطباعية التقليدية المألوفة من خلال إعطاء النص صورة ناطقة، والاشتغال على الحرف لا على أنه مجرد سواد أخرس، بل عبارة عن أجساد مشحونة بروح المعنى الذي يتجلى في غايات فكرية وتيارات ذهنية ترسلها الروائية وفق دلالة تؤسسها في النص لتصل إلى القارئ، وهذا ما يُؤكد مقولة **رولان بارت Roland Barthe** بقوله: "الشكل ليس حلية ولا مجموعة قواعد، بل تشخيصاً لأحاسيس ملتصقة بتجاويف الذات وبأعماق الموضوع، وعلى الكاتب أن يواجه العالم والأشياء وأن يختار عزلته أو حضوره مع الآخرين"[1] ذلك يعني أن اللغة تظل معطى خارجياً وسطحياً باهتاً ما لم يجسد التوجه السيكولوجي والفكري للذات الكاتبة.

والرواية النسوية المغاربية تمكنت من الجمع بين التصور الجمالي الحداثي والموقف التاريخي الذي يجب أن يلتزمن به الروائيات خصوصاً عندما نرى عشرات الروايات العربية المحنطة لأن أصحابها يتوهمون أن الحداثة صنعة لغوية والحال

[1] – رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد باردة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981م، ص 54.

أنها حرفية لن تتأتى لنا إلا متى اقترن الجمالي بالنافع والمفيد،باعتبار الكتابة فعل تاريخي والتزام اجتماعي قبل أن تكون ترفاً فكرياً واستجابة لرغبة ذاتية.

الفصل الثاني

الفضاء اللوني في الرواية النسوية المغاربية

1- حضور اللون في الرواية النسوية المغاربية – في البنية –

1-1- حضور اللون في العنوان

1-2- حضور اللون في الفاتحة السردية

2- القيمة التشكيلية والدرامية في الرواية النسوية المغاربية

2-1 القيمة التشكيلية للون في الرواية النسوية المغاربية

2-1-1- اللون المفرد

- **الأحمر : عنف المعنى وتوتر الدلالة.**
- **الأزرق : مدَّيات المعنى وانفتاح التشكيل**
- **الأخضر : الزمن الأخضر: تجليات الروح والتصوف**
- **الأسود : يوتوبيا الوجع الأنثوي – مرئيات المعنى والتشكيل**
- **الأبيض : يُتم المعنى وحيادية التشكيل**

إن العين هي النافذة التي نستقبل من خلالها العالم المحيط بنا، وهذا العالم يتشكل بالدرجة الأولى من مجموعة أشكال وألوان مختلفة تُكرس المعطى البصري وأولويته عند الإنسان ويُفسر ميله واستحسانه له،فيخاطب من خلال هذه المعطيات البصرية العالم ويعبر عن وجوده وكينونته،ويُفكك رموزه، ويُميز بين المتشابهات والموجودات، ويُعبر عن مواقفه مشاعره من خلال هذه المعطيات،ليخلق عبر هذا النهج أبجدية ثانية تُكرس القيم الحسية والجمالية الماثلة في الوجود ومدى وعيه بها.

ويعدُّ اللون وسيلة بصرية ومعرفية، ونسقاً دلالياً مُرتبطاً بمرجعيات ثقافية وفكرية وايدلوجية خاصة يوظفه المؤلف في الخطاب الأدبي باعتباره ظاهرة أسلوبية يمنح النص مدلولاً خاصاً يتمثل في إنتاج الدلالات السياقية والنصية والجمالية التي ينشدها كل مؤلف مبدع يبحث عن منح علامة للغة الأدبية والتعبيرية وفرادة، وذلك ما أشار إليه **بيار جيرو Pierre Giroux**، في قوله:" 'الألوان' إنها كما يُقال، تستخدم كي تقنع القارئ، وتنال إعجابه، وتشدُّ انتباهه، وتصدم خياله بإبراز الشكل أكثر حدَّة، وأكثر غرابة، وأكثر طرافة، وأكثر جمالاً"[1]، ما يُثير اهتمامه ويدفعه إلى معاينة الصورة الشعرية أو المشهد السردي المغاير لخرائط التعبير والتشكيل، ضمن نسق خاص يُضيء المناطق النصية والدلالية الموارية عن وعي القارئ وإدراكه، فالألوان "تتصف بكيفية وجدانية (أو صبغة عاطفية) لدرجة أنها أحياناً قد تنطوي على قوة مغناطسية، أو قد تكون ذات دلالة أو قدرة تعبيرية"[2]خاصة،يُوظفها المؤلف كلغة تعبيرية وعنصرٍ من عناصر المعنى، وحالة تمثيلية تُقرب حدود الأشياء، تنجح في إجلاء التجربة الذاتية والشعورية والرؤيا الإبداعية الجمالية، ليتعدى اللون في الخطاب الأدبي 'الشعر والسرد' كونه يُحقق وظيفة زخرفية جمالية محضَّة،ليكون بحسب ذلك غاية نفسية تُثري تجربة الناص وتُقيم بناء الرمز في نصه واستثارة الجوانب الجمالية والفنية والمجازية فيه[3] له علاقة وثيقة بالمستويات البنيوية والبلاغية والتعبيرية للنص.

لذلك يُعدُّ اللون صورة للتعبير عما في باطن المؤلف ومشاهداته وتجربته، بناءً على ذلك يعتبر اللون في الخطاب الأدبي مظهراً من مظاهر الأسلوب الذي تعكسه اختيارات المؤلف لألوان دون أخرى تِبعاً لخبرته البصرية ووعيه التاريخي وحفرياته المعرفية والمنظومة الفكرية والعاطفية والدينية التي ينتمي لها، ليخاطب من خلال الألوان العالم ويبرز عبرها رؤيته له مانحاً إياها بعداً شعورياً ومعبراً من خلالها، ويجسد عمق إحساسه باللون ومدى حساسيته في توظيف الاستعارات واللوحات اللونية التي يمنحها خلاصة ذاكرته وتجربته وأحلامه، فيرصد القارئ أو المتلقي من خلال النص احتفالاً لونياً جمالياً بالموجودات والتصورات القائمة في الواقع.

اللون عبارة عن رسالة تبليغية يرتبط بمحمول دلالي سيميائي ما يشير إلى أن هناك علاقة مترابطة بين علم الإشارة وعالم الألوان، وضمن هذا العالم اللوني بمختلف أطيافه تختلف دلالة كل لون، فدلالة اللون الأسود مختلفة حتماً عن دلالة اللون الأبيض، إذ يشير الأسود إلى الحزن والظلم بينما يُشير الأبيض إلى الفرح وحب الحياة والأمل

[1] – بير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط2، دت، ص 17.

[2]– ديوي جون، الفن خبرة، ترجمة: زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، دط، 1963، ص 208.

[3]– ينظر (بتصرف): يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص 43.

فهذه الدلالات قد تحيد من طبيعة اللون وأبعاده التشكيلية إلى أبعاد أخرى وسياقات أخرى تشكل مدلوله ومعانيه كالسياق التاريخي والثقافي والبيئي والديني والاجتماعي، وهذا بدوره يُكرس وجود ارتباط قوي بين اللون وعلم السيمولوجيا أو الإشارة[1] لاستقطاب مختلف الدلالات والإشارات التي تُفسر هذه السياقات وأبعادها.

بحسب ذلك، يُسهم اللون في إبراز العلامة الأيقونية (**iconic signe**) وتحديدها ويعدُّ أبرز سماتها، بمعنى أن لكل لون أيقونةً أو مؤشراً يحدد مدلولاً معيناً خاضعاً للتداول والتفاعل في مختلف المجالات، فاللون يقوم على أداء وظيفة دلالية أشارية يوضح من خلاله الفرد مقاصده وأفكاره وخصائصه النفسية والثقافية، ما يُكرس حقيقة أن اللون عبارة عن خطاب مفتوح على المعطى البصري والجمالي والاشاري والتأويلي تُحفزه ذائقة فنية عالية من قبل القارئ الذي يتلقى هذا الخطاب ويتفاعل معه، باعتبار الألوان في تشكيلها وصيغ تعبيرها وتمثيلها للوجود قيمة للتدليل وإنتاج عدة معاني تمثل رؤية إنسانية وثقافية عميقة عبر اللغة يتبناها في نصه وتتلون به.

وضمن هذا المد العلامي الذي يتجلى في الخطاب اللوني، حاول الدرس السيميائي في تناوله للنص الأدبي أن يُسلط الضوء في "فهم العلامة الأدبية في مستوى العلاقة الجدلية بين النص الأدبي والمجالات الثقافية"[2]،التي تستوعبها السيميائيات في دراستها للعلامة وتحليلها وتأويلها، واستنطاق تخومها التي تتماس مع المرجع الثقافي والاجتماعي والنفسي والفلسفي والتاريخي.

من هذا المنطلق، استوعب فضاء النص الأدبي المعاصر هذا الحراك والانفتاح الذي جسدته فيوض من التداخل بين مختلف المجالات الجمالية والتشكيلية والرؤيوية والتجسيدية التي يستقطبها النص دون أن يفقد هويته الأجناسية أو طبيعته وخصائصه النصية في زحمة التعاقب على مختلف الفنون ضمن فضاء النص الأدبي.

وقد شهد النص الشعري المعاصر هذه التحولات في نموذجه من خلال نظم الصوغ الشعري على ضوء الانفتاح على فن الرسم من خلال المظاهر البنائية والتشكيلية الماثلة في النص الشعري الذي يُعبر عن رؤية تعبيرية وجمالية جديدة (لغة وصورة)، ليوصف على هذا النحو بأن "الرسم شعر صامت، كما وُصف الشعر بأنه رسم ناطق"[3]، فالشاعر في بناء نصه كالرسام يعتمد على الجانب الرؤيوي والتشكيلي وما يستقطب الحواس ويُثيرها، من خلال اللغة عبر خلق لوحات مشهدية متحركة تمتحي من آليات الرسم وتقنياته، التي تُوظف بكثافة على قماش النص ليدركها المتلقي إدراكاً بصرياً وجمالياً، يُثير خياله وحواسه عبر التشكيلات اللونية التي يستقطبها النص الشعري بوصفها رمزاً منتجاً للمعنى واستثمار طبيعة هذه التشكيلات اللونية في الكشف عن الذات الشعرية التي وجدت في

---

[1]- الدراسة السيميائية هي "علم مكرس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع، وتعنى كذلك بعمليات الدلالة وعمليات الاتصال،أي الوسائل التي بوساطتها تتولد المعاني ويجري تبادلها معاً"، ينظر:كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رائيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 05 .

[2]- إبراهيم صدفة، السيميائية مفاهيم، اتجاهات، أبعاد، ضمن كتاب السيمياء والنص الأدبي،الملتقى الوطني الأول، منشورات جامعة محمد خيضر،بسكرة 2000م، ص 86 .

[3]- ينظر: فرانكلين روجرز، الشعر والرسم، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون، بغداد، دط، 1990، ص 46 .

"إيقاع اللون، كواحد من مظاهر المجال التخييلي"[1]، فيدخل اللون في صلب الصوغ الشعري بشكل غير مباشر، يُسهم في تشكيل المعنى واستنطاق اللحظة الشعرية التي تُبرز العلامة اللونية باطنها وظلالها، ليلتمس المتلقي مؤشراتها التي لا تتوقف عند حدود النص المجرد إلى الحدود الجمالية الذي يعقد علاقة جمالية راقية مع الأشياء والعالم.

وإن مسَّ هذا التشاكل الحداثي بين الفنون وجنس الشعر، فإن الرواية قد استوعبت هذا الانفتاح على المستويين المعرفي والجمالي وتبنته من خلال بنيتها ولغتها وكثافة معانيها ومقاصدها التي تتعاضد بتوظيف أساليب سردية حداثية، حيث تحضر في الرواية العربية العديد من الأشكال المستحدثة من السرد، وغيرها من الخطابات المتنوعة ذات العمق الاستراتيجي التي تحاول تجاوز حدود الإطار التقليدي للشكل السردي، سعياً للوصول إلى تحديد بوصلة مختلفة لتناول الموضوعات، وخلخلة ثوابت المعاني المألوفة، يحاول الروائي العربي خلق كتابة سردية حديثة مخلخلة للصوغ الإبداعي التقليدي المألوف، من خلال تناسل تصورات وأحياز ولوحات مشهدية متحركة يُبرز من خلالها الاهتمام بالصورة واللون معاً، ليجد القارئ نفسه أمام وحدات جمالية يمنحها اللون بالأساس إلى جميع عناصر النص"فاللون يحمل قدراً كبيراً من العناصر الجمالية واضاءات دالة تُعطي أبعاداً فنية في العمل الأدبي"[2] فالنص ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان[3] التي يزخر بها ليكون أكثر شداً لانتباه القارئ وإثارة له يحاول المؤلف من خلالها اجتراح أنساق دلالية لتفسير العالم وفق رؤيته الخاصة به، ويحاول القارئ تفكيك التجارب الإنسانية والنفسية التي يتضمنها النص المشحون بإيحاءات ودلالات رمزية تتجسد في لوحات تصويرية ملونة بألوان مرئية أو لفظية أو حسية أو ذهنية وتحليلها .

وكما اشتغلت الرواية العربية بالتشكيل اللوني، فإن لحضور اللون في المتخيل الروائي النسوي حظوة أكبر وأهم، إذ يُعدُّ اللون أكثر العوالم قُرباً من عالم المرأة عامة، والكاتبة المبدعة خاصة، وأكثرها تعالقاً بعوالمها وفضاءاتها التي يرتبط بها بشكل حميم، فتلمس من خلاله إبداعها وتُعبر عن كيانها ووجدانها وأحاسيسها وما ارتباطها به إلا وفق نظام علامي رمزي، يفسر نوازعها الذاتية والنفسية، لتقدم الروائية من خلاله لوحات جمالية وفنية تستوعب معاناتها ومشكلاتها وتنوع قضاياها العامة والخاصة واختلافها،لتكشف السطور الملونة عن عوالمها الحميمة المختلفة والتي تنضح عبر الكتابة وأسلوبها في التعبير عن انشغالاتها الذاتية والموضوعية.

فاللون في الرواية النسوية المغاربية اشتغلت عليه كلغة تعبيرية لها سحرها، تلجأ من خلاله الروائية المغاربية توظيف الإيقاع اللوني في نصها ليعكس أحاسيسها، فتسبغ محسوساتها على الألوان، فتضيف "الألوان المعروفة والمحسوسة في عالمه(ها) إلى محسوساته(ها) لتتجلى معالمها وتتحدد أبعادها ولتأخذ في الوجدان شكلاً نهائياً واضحاً"[4]، تُعبر عن الجرح الأنثوي من خلال تشكيلات ولوحات لونية حية تُحيل إلى أنساق مركزية وهامشية خفية

[1]- علوي الهاشمي، إيقاع اللون في القصيدة العربية الحديثة، مجلة الآداب، بيروت، العدد11- 12، السنة 36، 1988، ص143، نقلاً عن: فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2009، ص28.

[2]- ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون و دلالته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، 2008م، ص 77.

[3]- ينظر: ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 65 .

[4]- نوري حموي القيسي، الألوان و إحساس الشاعر الجاهلي بها، مجلة الأقلام، العدد الأول، السنة الخامسة، 1969م، ص 75

ومُتجلية، تُحاول أن تُعري الراهن وتناقضاته وتبحث عن الخلاص ومسوغاته، فتسكب الألوان على قماش لوحة السرد، فتجعلك الروائية قبالة لوحة تشكيلية تعبيرية تُرممانتكاسها وإدانة الواقع لها، فتمرر من خلال هذا الدمار عبر متونها السردية نصوصاً بصرية مُلبدة بالحلم والغموض ، تُضيء ذاتها من خلالها.

من حيث ذلك تحاول أغلب الروائيات المغاربيات في توظيفهن للون تجاوز السرد الروائي إلى السرد التشكيلي الذي ينتج المتون البصرية التي تحتكم للفضاء اللوني بفرشه ولوحاته المشاكسة على قماش السرد، ليبرز لنا السرد أكثر مرونة يسهم في تكثيف التنامي الدرامي، وتفاعل الحركة والموسيقى التي يُضفيها اللون من خلال ملامح الشخصيات وحركة نموها وتفاعلها مع الحدث الزمكاني، لتصوغ من خلال هذا الفضاء متناً بصرياً ثري الدلالة خاضعاً لمحتوى نفسي وحميمي بحثاً عن فضاء انتقائي خارج روابط الحياة والنفس ورواسيها، ليكون اللون في المتن السردي النسوي المغاربي مساحة للتأمل والتعبير وبؤرة يتداعى السرد فيها من أول النص إلى آخره،مُتضمناً الصراع الإنساني المرير كقوة اجتراحية تُكرس المنحى التراجيدي الذي يسقط ترتيله على هسهسة الذاكرة والوجود فيجسد اللون دلالة الإحساس لا دلالة البصر،كلغة تعبيرية بألوان الحروف كما يقول **أرثور رامبو Arthur Rambo** لها سحرها الآخاذ في عالم المرأة المتأزم من قيود المجتمع المكبوت، وإرساءً لخصوصية تجربتها وعمق روحها ونوازعها الوجدانية وأحلامها الرومانسية،مُسهماً في تشكيل الخطاب السردي النسوي وقضاياه،وباختلاف الثقافة والبيئة والتجربة وعُمق المشاهدات واتساعها عند أغلب الروائيات المغاربيات، إلا أنهن يعتبرن اللون كسيرة ذاتية تعكس سرديات مضادة، إنه تاريخ المرأة وشكل حضورها في الذاكرة الجمعية وانتكاسات ملامح هويتها الفردية والمجتمعية منذ الأزل .

من خلال هذه العلاقة التي تجمع بين اللون والإبداع الأدبي في النص الروائي النسوي المغاربي، تُحاول الروائية من خلال توظيف التشكيل اللوني أن يكون مدخلاً إلى عالمها النفسي ومرآة تعكس عمق روحها وخصوبة خيالها ومجالاً ظاهراتياً لخلق وقائع جديدة بعد تدمير واقعها الخارجي الاضطهادي وتفكيكه، من ناحية ذلك تدعونا هذه المباحث الدراسية والنقدية إلى تسليط الضوء حول علاقة اللون بالسرد النسوي، والتساؤل حول علاقة اللون بالسرد النسوي، وخصوصية توظيفه لدى الروائية، وإفرازات جمالياته على تجربتها النصية والذاتية، لتفتح هذه التساؤلات الباب مُشرعاً على عدة إشكاليات وتساؤلات بحثاً عن إجابات تفسر كثافة توظيف الفضاء اللوني في الكتابات النسوية، وحضور اللون كأيقونة دلالية نابضة بالحياة في منجزهن السردي وكعنصرٍ جماليٍ يستندن عليه في تشكيل الخطاب الروائي، على هذا الأساس، يهمنا من خلال هذا المبحث طرح الأسئلة والإشكاليات الآتية:

– ما مفهوم اللون في الرواية النسوية، وما طبيعة الدور الذي تلعبه العلامة اللونية في النص الروائي النسوي المغاربي على المستويين اللغوي والفني؟.

– هل ظهر اللون في الرواية النسوية المغاربية كملصق دعائي للحداثة مُنفصلاً عن البناء العام للنص الروائي النسوي أم سخرته الروائية لخدمة ابداعها وجمالية منجزها الروائي المغاربي وشعريته؟.

– بحسب ذلك هل رؤية الروائية للألوان مجرد رؤية بصرية تشكيلية أم رؤية وجدانية نفسية؟ وهل يدل ذلك على وعي الروائية في توظيفها؟.

– ومن خلال الصورة السردية في نصوصهن، ما الألوان التي شكلت خطوط الإنتاج الدلالي الرئيسية في الرواية النسوية المغاربية، وما الحقول الموضوعية التي صاغت من خلالها دلالة هذه الألوان؟، وكيف تعاملت مع الدلالات التي تنتجها الألوان من خلال محاولة المزج بين دلالات الخارج (ثقافة المواضعة) ودلالات السياقات الداخلية حيناً واستحداث دلالات داخلية خاصة ببعض الألوان الدالة على موضوعات مستحدثة أحياناً؟

– هل تبنت الروائية المغاربية خطاباً لونياً مُهيمناً في منجزها السردي يُبرز الأبعاد الدرامية الكامنة في النص وبحسب ذلك ما الأبعاد الدرامية في تجربتها اللونية ضمن خطابها؟.

– هل يمكن اعتبار المدينة وسطاً لاحتضان التشكيل اللوني في رواياتهن؟.

– ما الدلالة السيميائية لانعدام اللون أو ما يسمى "بالفراغ اللوني"؟.

هذه الأسئلة وتلك، نحاول من خلالها البحث عن إجابات وتفسيرات، نُفرز عبرها خصوصية الطرح النسوي في توظيف اللون في نصوصهن ترميزاً لجملة من القضايا والمفاهيم التي يتبناها الخطاب النسوي، وسنقف على أعتاب هذا الطرح من خلال أولى عتبات النص والتماس حضوره على مستوى البنية النصية مروراً إلى استظهار ملامح الرؤيا الفكرية والمعرفية والوقوف على مصادرها وتحري أسبابها وتمظهراتها.

1– حضور اللون في الرواية النسوية المغاربية – في البنية –:

1–1– حضور اللون في العنوان :

يُمثل العنوان عنصراً مهماً من عناصر تشكيل الدلالة في النص السردي، وجزءاً من أجزاء تشكيل الدلالة لأي نص أدبي، والعنوان كحضور علامي له بالغ الأهمية في توجيه النص وإضاءته، يُسهم في استقبال النص والتواصل معه من قِبل القارئ الذي يحاول إقامة حوارية بين العنوان والمتن حاضنة لمناخات فكرية وثقافية واجتماعية ذات زخم دلالي متشعبة في النص، لتضيف هذه الحوارية القائمة بين العنوان والمتن قيماً تعبيرية وفكرية وموضوعية متنوعة تُثري تجربة القراءة وتُعمقها.

وقد تتسرب ملامح هذه الحوارية القائمة بين العنونة وفضاء المتن إلى العنوان ذاته الذي يعتبر "نصاً مختزلاً ومُكثفاً ومُختصراً "[1]، له علاقة مباشرة بالنص الذي وُسِّم به، فالعنوان والنص يُشكلان ثنائية والعلاقة بينهما هي علاقة مُؤسسة ومتكاملة، إذ يُعد العنوان "مرسلة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معاً فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد نظراً لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية كبساطة العبارة وكثافة الدلالة"[2]، هذه الدلالة التي تتضاعف كثافتها وتتعمق مع العناوين التي تُوظف المفردة اللونية وسياقها التعبيري والأسلوبي والرمزي إمعاناً في إثارة الغموض وإرساءً للحجب والغياب الدلالي، الذي يميز العنوان اللوني عن بقية

[1]– الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان لـ بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة 15 – 16 أفريل 2002م، ص 52.

[2]– شادية شقروش، سيميائية العنوان في "مقام البوح" لـ عبد الله العشي، محاضرات في الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 06- 07 نوفمبر 2000م، ص 271.

العناوين الأخرى، لتدخل هذه العناوين التي تتوسل الطاقة اللونية إلى مضمار لعبة الحجب والتجلي- لعبة المعنى والتأويل، وتؤدي دوراً أكثر سيميائية من العناوين الأخرى.

في هذا الصدد تمتلك هذه العناوين استراتيجيتها ومركزيتها في الحضور اللوني وأبعاده التشكيلية والجمالية التي تشدُّ القارئ وتجذبه باعتبار العنوان مُتصدراً الفضاء النصي للعمل الروائي، الذي يحاول القارئ أن يفكك شفراته الرامزة، ويستوضح دوره في التأسيس الخطابي للنص السردي.

من هذا المنظور سنحاول التركيز على استجلاء القوة السيميائية والدلالية الكامنة في العنوان اللوني الذي برز في العديد من عناوين المتون الروائية المغاربية التي هي محل دراستنا،من ناحية توظيفها للمفردة اللونية غير المباشرة التي تميزت بإفراز حشدٍ دلالي متنوع ومكثف يروم حضوراً قوياً ومنتجاً في تشكيل لعبة المعنى الدينامي في النص.

وقد تمَّ توظيف اللون في عنوان رواية **الرحيل نحو الشمس** لـ **خديجة حمدي** على نحو غير مباشر تضمن لفظ الشمس خصوصية مميزة في اللون ليس ككل الألوان فالشمس كوكب أو نجم شعاعي ذو لون يمكن أن نقول عنه لوناً مخادعاً فهي بين الشروق والغروب يبدو لنا لونها أصفر ذلك لأن "ليس اللون الأصفر ايحاءات ثابتة فهو تارة يستمد دلالته من لون الذهب وتارة من لون النحاس، كما يستمدها أحياناً من صفة الشمس عند المغيب وأحياناً من لون بعض الثمار مثل الليمون، والتفاح، والطيب والزعفران"[1]، ولهذا اللون "جاذبية شعاعية" [2]، كما يعتبر هذا اللون من "أشد الألوان فرحاً لأنه منير للغاية ومُبهج، هذا اللون تمثل قمة التوهج والإشراق ويُعدُّ أكثر الألوان إضاءة ونورانية، لأنه لون الشمس ومصدر الضوء واهبة الحرارة والحياة والنشاط والسرور، واستخدمه المصريون القدماء رمزاً لآلهة الشمس وللوقاية من المرض، للون الأصفر دلالة أخرى تناقض الأولى وهي دلالته على الحزن والهم والذبول والكسل والموت والفناء ربما الدلالة هذه ترتبط بالخريف وموت الطبيعة والصحارى الجافة وصفرة وجوه المرضى"[3]، ومصدر هذا اللون صادر من الشمس التي تُعطي أو تدل على الحياة والأمل والوعد بوضع أفضل، والحرية، والقوة، كما أن لون الشمس لون صافٍ، نوراني وطيفي، ومثير للاهتمام.

وقد توسمت الروائية **خديجة حمدي** من سمات هذا اللون وصفاته معالجة ورؤية واقع القضية الصحراوية العالقة تكريساً للأمل والتأمل بغد أفضل تشرق ألوانه الواهجة من شمس الحرية، لذلك تركت الصلة قائمة ومُلحة باختيار لفظ/ فعل الرحيل وكأنها هنا تُمارس فعل الاستعداد للرحيل نحو الشروق،نحو الخلاص،رحيل يحمل أشواقاً تصطرخ بداخل كل صحراوي يحلم بالحرية.

وعلى هذا الأساس وظفت الروائية ملفوظاً لونياً (لون الشمس)،وهو لون خاص وغريب ومتفرد له دلالات أنبنى عليها العنوان، وبذلك تحول العنوانفي رواية **الرحيل نحو الشمس** إلى تعبير خطابي لا تعبير معجمي/لغوي يحمل دلالات توجه فعل القراءة وتربط القارئ بمضمون النص، محولة رؤية القارئ من النص إلى العنونة من المركز إلى

[1]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 214 .

[2]- عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009م، ص 46.

[3]- أصفر، ويكيبديا، الموسوعة الحرة، /ar .wikipedia.org/wiki

الهامش، لذلك يوحي اللون الأصفر الذي يشمله الشمس هو لون "يشكل الحد الفاصل بين الألوان الباردة والدافئة وبين الألوان السالبة والموجبة، منهم من اعتبره لون العطاء، في الحقيقة يميل الأصفر إلى الصفة الايجابية أكثر من ميله إلى الصفة السلبية، هو لون الأشخاص ذوي الطبيعة الفطرية الغريزية وهو أشد الألوان إيقاعاً في الذاكرة"[1]، بدروه اللون الأصفر، لون يستطيع استيعاب الفروق والحجوم، ولون يعكس شعاع الروح لأنه من الشمس، فالشمس هنا كنافذة وملجئ وملاذٍ مانحة لهذه الدلالات والمعاني، باعتبار الشمس رمز منح وعطاء دال على الأنثى ترمز إلى استمرار الحياة والنسل، وطهارتها وعذريتها بلونها الجالب للسرور، وهو ما يحتاجه أهل الصحراء الغربية، وهذا ما عكسته الصورة المصاحبة التي عبرت عن ملامح العنونة.

لون الشمس المتضمن في هذه الصورة المصاحبة وفي البنية العنوانية، أعطى معنى الشفافية الكامنة في النفس والروح، والحرية بدروها تتطلب هذه الشفافية الرحيل إليها رغم كل الظروف التي تعيشها القضية الصحراوية والشعب الصحراوي.

وجاء اللون في عنوان رواية **حشائش الأفيون** متضمناً دلالة مباشرة دالة على اللون الأخضر (الحشائش) وعلى الرغم أن العنوان جاء مركبا يجمع بينهما اللون الأخضر كقاسم مشترك، واللون الأخضر جاء هنا مخالفاً لدلالته ولمضمون النص ككل، وكأنها توحي بالمفارقة.

كما أن الحشائش والأفيون يحملان معنى التطفل والإضرار بالآخر، رغم تضمنهما اللون الأخضر الذي هو من "الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة كاللون الأبيض، ويبدو أنه استمد معانيه المحبوبة من ارتباطه بأشياء مُبهجة في الطبيعة كالنبات وبعض الأحجار الكريمة كالزمرد، ثم جاءت المعتقدات الدينية للتعميق من هذه الإيحاءات حين استخدمت اللون الأخضر في الخصب والرزق وفي نعيم الآخرة. وأكثر ما جاء الأخضر في الأدب الشعبي مرتبطاً بالخصب الذي يبعث على التفاؤل وبالجمال المستمد من جمال الطبيعة، والباب الذي توحي به خضرة النبات الغض الرطب،كأن يقول العرب اللهم اجعلها علينا سنة خضراء"[2]، كما أن للون الأخضر خلفية دينية،إذ يعتبر لون الألوان عند المسلمين ومقاعد جلوسهم في الجنة لقوله تعالى:﴿أُولَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ...﴾[3]،فهو من الألوان الطبيعية الممتعة الدالة على الخصب والنماء في دنيا البشر، وعلى السعادة والهناء في الآخرة، وهو امتداد للخير العميم في مجالات كثيرة[4].

إن اللون الأخضر الذي دل عليه عنوان الرواية **حشائش الأفيون** جاء مناقضاً للدلالة المتعارف عليها للون الأخضر، فقد دلَّ في العنونة على الشقاء والفساد والمضرة والكآبة والموت، وهذه المعاني قد جسدها النص في جميع

---

[1]- دلالات الألوان، www.details.ws/؟P

[2]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص، ص 210، 211.

[3]- سورة الكهف، الآية 31.

[4]- ينظر: سامي يوسف أبوزيد ، عبد الرؤوف زهدي مصطفى، دلالة الألوان في القرآن، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 13، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، 2008م، ص 204.

فصوله، من هذا المنطلق حاولت الروائية **سميرة حمادي** أن تهدم أو تُفكك قداسة اللون الأخضر وتطمس جمالية تلقيه عند القارئ، ليتحول هذا اللون في نصها إلى لون طالح كاسد، وكأنها تُعاتب الذاكرة الجماعية التي تقدس اللون الأخضر وجعلته من الرواسخ الفكرية والثقافية، لتبرزه على نحو آخر دال على الموت والجنون، وهي مفارقة احتفت بها الروائية على نحو تجريبي مسَّ بنية النص ومضمونه.

وعن الدال اللوني في عنوان **قلادة قرنفل**، نتساءل ما هو القرنفل؟ وما لون القرنفل[1]؟. بحسب ذلك إن اختيار **زهور كرام** لهذه الزهرة على نحو خاص جاء استجابة لأسباب يمكن حصرها في الآتي:

- يتميز القرنفل بألوانه ورائحته الخاصة التي تميزه عن باقي الزهور الأخرى في شكلها ولونها ورائحتها.
- انتماء زهر القرنفل للبيئة المغاربية من خلال زراعته في هذه البيئة باعتبارها من المناطق الحارة، واحتفاء المرأة المغاربية به كرمز حميمي وجمالي تتحلى به في إطار الزينة التي تدخل في العادات والتقاليد المغاربية التي تحافظ عليها المرأة المغاربية إلى يومنا هذا.
- اقترن القرنفل بالقلادة في العنوان، كما اقترن باللون الأبيض الذي حرصت الساردة على ارتدائه "وأنا في الطريق ، تأخذني خطواتي المريحة رفقة الفستان الأبيض، مررت على بائع الورود الذي اشتري منه كل مرة قُرنفلاً (.....) شددت على القرنفلة ...وسرت...أتوقف عند المحلات،أتطلع في المبيعات،انعكس بياضاً وقرنفلة وابتسامة على زجاجات المحلات ، فتلج نفسي سعادة ، أدهشني الإحساس بها"[2].

نلمس من خلال ذلك التداخل الكبير بين الساردة والقرنفل الذي تبرزه لنا الروائية باعتباره الأليف والحبيب والصديق والعشيق الذي يعوض الساردة كل ما فقدته في حياتها الماضية (والديها) والحاضرة (حب العمة)، تقول: "خفت على القرنفلة...أسرعت إلى غرفتي ونزعت الأبيض عن جسدي، وارتديت ثوب النوم،ثم أخرجت القرنفلة ... أخذتها بين يدي طفلاً يرتعش..تذكرت آخر مرة ذبحته عمتي ..خفتُ لم أطاوع رغبتي في وضع القرنفلة في زجاجة ماء، خشيت عليها من لعنة العمة..إنها تخشى كل أشكال العشق..تذكرت الكتاب الذي به قرنفلة... أخذته...فتحته وضعت القرنفلة بين طياته..إنه يحتضن الآن اثنتين...إنهما معي داخل الغرفة"[3]، كما أن القرنفل كلون

---

[1]- القرنفلgiroflier هو جنس من نباتات الزينة يتبع الفصيلة القرنفلية، يضم القرنفل حوالي300 نوع، أصل معظمها أوربا وآسيا بينما ينتمي بعضها للمغرب العربي، والقرنفل من نباتات الزينة ذات الشعبية الكبيرة والتي تستعمل كأزهار مقطوعة وهو يحتل المرتبة الثانية بين الأزهار المقطوعة بعد الورود ينظر: –www.ar.wikipedia.org

وهو زهرة الإله هذه الزهرة الجميلة واحدة من أكثر الأزهار انتشاراً في العالم...كأن الإغريق واليونان يستخدمونها بهدف الزينة لصناعة الأكاليل والباقات...وتتعدد ألوان هذه الزهور الخلابة وتتمازج مع بعضها البعض في كثير من الأحيان، لكل منها رمزها الخاص لذلك تستطيع كل زهرة التعبير عن مشاعر الناس وأحاسيسهم .ومن معاني إهداء القرنفل يعبر عن حب و اعجاب صاحب الباقة، ويرتبط زهر القرنفل عند الشعوب بممارسات عديدة جداً، ينظر: hayatouki.com/deco/content.

وتُزرع أزهار القرنفل في البلاد الحارة لاستعمال أزهارها المجففة تابلاً (توابل)، وهو ما يقوم به أهل المغرب العربي الذين يأخذونه كأحد التوابل في طعامهم وحلوياتهم التقليدية، زد على ذلك يستخدمونه ويلبسونه كحلي للعروس أو المرأة المتزوجة ما يسمى 'السّخاب' .

[2]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص، ص 98، 90

[3]- المصدر نفسه،ص 100.

ورائحة هو روحها التي به تسترد روحها، فتقول:"إنها فرصتي في أن أسترد نفسي، فاح عطر القرنفل استنشقيه، وقفت من جديد أمام المرآة ، بدا شعري طويلاً..بدا متحرراً من قيود اللف..بدت نفسي منشرحة يفوح القرنفل عطراً في الغرفة..هذه المرة لم أخش العمة..تركت العطر ينساب بين أشياء الغرفة ...يدفئها، يمنحها لوناً جديداً .. بدت الغرفة امرأة ترتدي لباساً جديداً"[1].

القرنفل هنا كأنه قوة سحرية، تعطي الساردة حب الحياة، وقوة ضد قوة هشة– قوة العمة– تخترق جبتها وسلطتها ولونه الذي يمنح كل معاني الحب والجمال، فيبرز كقوة لا تُردع "أغمض عيني وأتلذذ بحنين أمي..وعطف أبي.. ثم امتص رحيق القرنفل فيأتيني هو من هناك...قبلة دافئة ترجعني إلى سر الوجود ..أتلذذ بالقبلة ..تتبلل شفتي... والبيت مؤثث صراخاً"[2].من حيث ذلك تعمدت الروائية عدم إعطاء القرنفل لوناً معيناً ليوحي بكل الألوان وجمالها ودلالتها،وكأن القرنفل في حد ذاته لون كل الألوان، لون حياتها،لون البيت الكبير الذي تعيش فيه تحت جبة العمة الظالمة.

وجمالية المعنى الكامن في زهر القرنفل يشير إلى لونه بشكل مباشر وصريح، كقولنا لباس قرنفلي، ولون الشعر قرنفلي ، فهو لون مقتبس من الطبيعة، وهو زهر جميل يؤجل رحيقه إلى موعد ما، لذلك سمي بالزهر المؤجل، وقد ذُكر في الشعر العربي من خلال قصيدة **'مديح الظل العالي'**[3] للشاعر **محمود درويش**، يقول:

اذهب فقيراً كالصلاة

و كالنهر في درب الحصى

و مؤجلاً كقرنفلة .

استخدم الشاعر **محمود درويش** زهر القرنفل كرمزية تدل على التأجيل إلى موعد غير محدد، هو موعد مع الرحيق وعبقه والجمال وألقه، مع العشق الذي ترشح به ألوان القرنفل التي تعطي روحاً جديدة، فزهر القرنفل نداء إنساني أضاف على النص حضوراً متفرداً ، ليحضر في النص كأنا ثالثة تقترن بصوت الروائية والساردة، من ذلك قولها: "أنا والقلادة...ترتطم قدماي بأحجار..خطوي فيه ألم..أعرف، لأنه يحيا في شرط السر والاختفاء.."[4]، وقولها أيضا:"أنا والقلادة متفوقان على اللحظة.واللحظة مزقتها العمة،ولكننا معا هزمناها حين ارتوينا بعطر القرنفل"[5] أيضا: "ليلنا مضاء بالنجوم أنا والقلادة. خطونا مفعم بالقرنفل أنا والقلادة"[6]، فالقرنفل في هذا النص عبر عن لون الفرح السري، ولون النشوة العارمة التي تخلقها رؤية الساردة للحياة، ولون لتعطيل الزمن"يمتص الزمن أثقالي"[7].

---

[1]– المصدر السابق ، ص 107.

[2]– المصدر نفسه،ص 191.

[3]– محمود درويش، مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 2، 1984 ، ص 47 .

[4]– زهور كرام، قلادة القرنفل، ص 20 .

[5]– المصدر نفسه، ص 173.

[6]– المصدر نفسه، ص 174 .

[7]– المصدر نفسه، ص 180 .

إن القرنفلات التي كانت محك صراع بين العمة والساردة هو جملة الصراع حول الهوية والثبات على المبدأ دون الخضوع والدخول في جبة العمة التي دخل فيها الجميع عن رضى واستسلام، رافضاً للانسحاق لذلك انبثق الحكي من القرنفلات التي كرست لون الحرية باعتبارها قيمة وجودية، والقرنفل نظير أو محتوى للحظات العشق وواقع المرأة العاشقة التي تُخبئ رجلاً تحت وسادتها، ليكون القرنفل لون المؤانسة والأنس "هجمت علي رائحة القرنفل..هكذا هي علاقتي معه،كلما دخلت في لحظة عشق كلما أحسست القرنفل يداعب أنفي..هل هي بالفعل لحظة عشق.."[1]، إنه لون الحب والمنع الذي يمنع وقوع اغتصاب المرأة للمرأة، وبذلك يحتل القرنفل كأنا ثالثة موقعاً مناظراً لذات الساردة، إذ يخرج من دور الشيء إلى دور الهوية ليعيش كجسد يشعر باللذة والتفاعل مع كل ما يحيط به، ولونه يعري العالم الداخلي لجميع الشخصيات، ويحدد مسارها الذي تتبناه.

أما بالنسبة إلى عنوان رواية **الأسود يليق بكِ** للروائية **أحلام مستغانمي**،نستطيع أن نعتبر هذا العنوان ذا حضور باذخ وصريح للون الذي تمثل في لفظ الأسود، كلون لباس يُلبس ويليق بالأنثى التي ترتديه!!.وكأن اللون هنا كان فاتحة أو دعوة للغزل، فمن ترتديه سيكون مُتغزلاً بها حتماً؟!،هذه الجملة الغزلية**–الأسود يليق بك–**،التي تترك الأنثى وكأنها هي من تُضيف للون الأسود الجمال والبهاء بارتدائها له لا العكس،فالأسود سيد الألوان كلها.

وهكذا يعدُّ تناول الألوان في العنونة بشكل صريح ومباشر له مدلول معين، ذلك أن "للألوان دلالات معينة وارتباطات بالظروف والأحداث التي مررنا بها،وفي هذا تعليل للأسباب التي تجعل بعضهم يميل إلى ألوان دون أخرى"[2]، لأن هناك "ألوان حارة وألوان باردة وألوان مُبهجة مُفرحة منطلقة تُنعش النفس بمعاني الفرح والسرور وهناك أخرى قاتمة بائسة تبعث للنفس غيوماً من الهدوء والخمول أو الحزن والكدر"[3]. على ضوء ذلك،عانى أغلب الروائيات من الحصار والكبت الإبداعي عبر الذاكرة التاريخية والأدبية، وماحوته من ترسبات كشفت لنا عمق التجربة المريرة التي علقت باللغة السردية، لتوظف مجموعة من الدوال اللونية التي ترمز إلى طبيعة المرأة وعالمها وتجاربها.

وقد حاول الأدب النسوي نسج روابط إشارية بين اللون ولغة السرد، لإزالة الحدود الفاصلة والقطيعة بين الخطاب الفني والخطاب الأدبي، لتتصدى اللغة لخوض هذا النسج والدمج بأنموذجها العلامي الإشاري لتستوعب الحدود المتداخلة بين فن التشكيل (الرسم واللون) وفن السرد (الدال/الملفوظ)، لإنتاج نص قائم على رؤية موضوعية وفنية وجمالية قادر على خوض غمار اللعبة السيميائية واستيعابها، ذلك أن النص حسب **جاك دريدا JACK DRIDA** " ليس بنص لم يحقق منذ الوهلة الأولى أسلحته الفنية وثيماته الأساسية، وقوانين تكوينه،وقواعد لعبته"[4] وهذا ما نستشفه من خلال نص **'الأسود يليق بكِ'** الذي حاول استجماع خيوط هذه اللعبة من خلال عتبة العنونة.

---

[1]– المصدر السابق ، ص 153 .

[2]– عياض عبد الرحمن الدوري، دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، العراق، ط1، 2002م، ص 19.

[3]– مشوح وليد، الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، ط1، 1996م، ص 181.

[4]– عبد المالك أشبهون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009م، ص 66 .

من خلال ذلك، جاء العنوان في الأدب النسوي غالبا منفتحا على القيمة اللونية لفتح "مجال للتعبير عن فعل تمردي واحتجاجي يتلبس في حالات كثيرة بلهجة انتقادية حادة أو تهكمية لاذعة تُصادر كل أنماط القمع والوصاية والقهر التي تدوس الكيان الأنثوي وتعمل على وأده أو تجاهل حقه في اختيار وجوده"[1].

ويعدُّ اللون الأسود من الألوان التي تحمل أكثر من دلالة، ليشير إلى التعدد والتنوع والتجلي،هذا اللون الذي كان لصيقاً بشخصية **هالة الوافي** في الرواية، التي أطلت كبجعة سوداء داخل ثوب من الموسلين الأسود، ثوب احتفالي محتشم لا يزينه إلا جيدها العاري وشعرٌ أسودٌ مرفوع إلى الأعلى..إنها الفتنة العصية، ليتحول الأسود إلى ذات يستطيع المتلقي رصدها وتحديد قيمتها وجمالية حضورها، وليس باعتباره مجرد لون "الأسود محرمي منذْ لم يُبقي لي الموت محرماً إنني أُنسب إليه، أشعر أنه يحميني ويُميزني"[2]، فاللون هنا سيطر على سياقات الحكي، ووجه الأحداث برمتها، حيث قامت علاقة **هالة** مع **طلال** إلا بوجود الأسود الذي كان حلقة وصل بينهما، وبذلك يمثل اللون الأسود في هذا العنوان الأسود يليق بكِ ما يمثله في رواية 'الطفل' للفرنسي **جان فاييس Jan fayies** إذ يجد البطل– الطفل – نفسه مضطراً لأن يرتدي اللون الأسود بأمر من والدته المتسلطة التي لا تنفك تقول له: 'لا لون يُعطي قيمته لمن يرتديه كما الأسود' حتى شكل هذا اللون عقدة في حياة الطفل وأضحى الأسود لا يعني له أكثر من مجموعة الأوامر والفروض والأعراف والقوانين الملتزم بها[3]، وهنا يتقارب النصان في حيز الفرض الذي فرضته الأم على طفلها في لبس اللون الأسود، والعاشق **طلال** الذي فرض على **هالة** هذا اللون حباً في الحداد وغيرة منه عليها، وبذلك كسرت **هالة** هذه القاعدة الإلزامية التي فرضت عليها التوشح بالسواد تحت مسمى الحب والغيرة...واختارت أن تعيش حرة مع الفن وتلبس كل ألوان الحياة المُبهجة، لذلك ارتدت نكاية في التسلط الذكوري اللون اللازوردي في آخر النص.

شكل اللون الأسود منذ العتبة الأولى للنص،من خلال العنوان محوراً إشكالياً مثل حركة الصراع الدائر بين الشخصيات،ومحاولة إثبات كل شخصية لذاتها من خلال هذا اللون،ليشكل محوراً هاماً في تشكيل الصورة الكاملة التي ترمز للأنوثة والشباب والصفاء الرومانسي، وهو ما حاولت الرواية أن تؤكده من خلال خطابها.

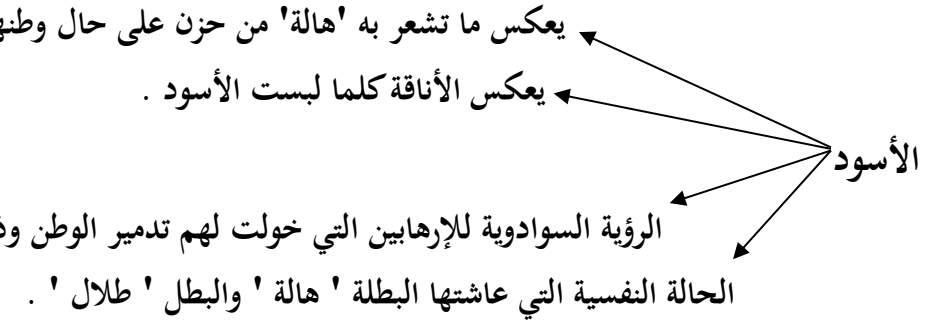
والعنوان هنا يسند اللون الأسود كمظهر خارجي تأكيداً لمقاصد الروائية التي حاولت أن تجعل من اللون الأسود إيقاعاً محركاً لأجواء النص، ونواة تشكل الدلالات التي يُضمرها مرجعاً عاماً يستند إلى كل الدلالات الجزئية الأخرى المكونة للخطاب الروائي، لأنها ستبرز الدلالات التي تُشير إلى مدى قوة حضور الأسود كلونٍ مهيمنٍ على أجواء الرواية وأحداثها، وبالرجوع إلى السياق التركيبي للعنوان، جاء لفظ الأسود مُعرفاً ما دلّ على أنه خاص بشخص محدد

[1]– جليلة الطريطر، كتابة الهوية الأنثوية في السيرة الذاتية العربية الحديثة، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، العدد 195، تونس ، ص 208.

[2]– أحلام مستغانمي ، الأسود يليق بكِ ، ص 221.

[3]– ينظر: حيدر عبد الرحمن الربيعي، شعرية النص في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، مؤسسة النور للثقافة والإعلام، 2015/05/08 . www.alnoor .se/article.asp§id

وخاص جداً، كما أشار السواد إلى حالة الحداد الداخلي والخارجي الخاص بالمخاطب (بكِ) الذي يلبس كل (لباس، مشاعر، كآبة، حزن، حداد، أناقة، جمال)، فالسواد هنا يُلغي وجود حياة سعيدة وعائلية عند البطلة 'هالة'.



ليكون الأسود سيدها (سيد **هالة**)،بعد أن ساد حياتها وسيدَّهُ **طلال** عليها،لأنه حسبه يليق بها،فهناك تشاكل دلالي يميز الخطاب المتضمن في العنوان المتمثل في الأسود من خلال سياق تركيبي وتمييز أيقوني،ولذلك كان الأسود هو البطل الذي تمظهر في جميع السياقات ممثلاً لـ- جدلية الحب والموت- والذات المعطوبة التي تحاول الخلاص من الموت من خلال الحب، وفق ذلك عبر الأسود من خلال العنونة عن القوة والعنفوان،وعكس بشكل آخر شخصية **طلال** الذكورية ضمنياً باعتبار أن الأسود ما هو إلا غياب الألوان الأخرى مهما كانت فاتحة أو قاتمة يمتصها جميعاً ولا يُعيد ولا يعطي أي لون منها، وهي صفات اتسم بها طلال بشكل خاص في الرواية والرجل الشرقي بشكل عام في الواقع .

على نحو مختلف،حاولت الروائية **ربيعة جلطي**، من خلال عنوان روايتها **حنين بالنعناع** أن تشتغل على طرح آخر، تمثل في انتاج صورة اللون بصفته غير الصريحة لتنتج العنونة إحالة على الأخضر من خلال لفظ النعناع الذي يحمل كنبات اللون الأخضر ويشير إليه، ليكون الحنين أخضرَ، وعلى ضوء ذلك يرمز اللون الأخضر إلى "الحياة والتجدد والانبعاث الروحي"[1]، وارتباطه في الذاكرة الجمعية بعلامات العطاء والخير ومعنى الوجود، ليتربع هذا المعنى على العنوان ويدفع الرؤية اللونية إلى الالتباس بأطياف فلسفية وتراثية وطقوسية،ليطل اللون الأخضر على عدة مشارف (التراث العربي الإسلامي، التراث العربي الفلسفي، التراث الصوفي، التراث الشعبي)، وهي مشارف ساهمت في تشكيل معاني اللون الأخضر.

من هذا المنطلق ارتبط اللون الأخضر بـ "الأشياء الملهمة في الطبيعة كالنباتات والأحجار الكريمة،ثم جاءت المعتقدات الدينية وغذت هذا الاعتقاد لارتباطه بالخصب والشباب وهما مبعث فرحة الإنسان"[2]،وهو"قرين الشجرة رمز الحياة والتجدد علاوة على ارتباطه بالحقول والحدائق وهدوء الأعصاب"[3]،ويمثل اللون الأخضر الذي تجسد في العنوان من خلال لفظ النعناع كل ما يبعث على الخير والأمل، والتأمل الروحي، ليبقى الأخضر رحلة في أرض المعنى

[1] - سعد عبد الرحمن قلج، جماليات اللون في السينما، جماليات اللون في السينما : بحث فى الأساليب المختلفة لإستخدام اللون فى الأفلام الروائية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، دط ، 1975م . ص 44 .

[2]- عمر أحمد مختار، اللغة واللون، ص 210.

[3]- عجينة محمد، موسوعة أساطير العرب، ج1، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط1، 1994م، ص 291.

معنى التصوف والحب والغنوصية، وهذا الشعور بدوره ينفذ إلى إحساس القارئ، باعتبار ذلك ارتبط اللون الأخضر بالأجواء الصوفية النابعة من النص وأحداثه التي تدور في هذا السياق، ليشكل هذا اللون لون النفوس الشاهدة شهود الجمال المطلق والقلب المشغول بعالم اللاهوت وسر السر، فهو لون الروح، لون الحضرة الإلهية لون التجلي والتوحد، فالأخضر الذي ارتبط بالنعناع أفصح عن دلالات عديدة وزاخرة، ليكون من خلال العنوان رسول وصال مرتقب،ورسول حب واعد بالأمل وطريق للحلول في الآخر يرقى إلى مراتب الحب الصوفي،وشاهداً على تداخل الأزمنة، ونافذة مفتوحة على داخل الإنسان عبر العصور، أو الإنسان المعاصر والتحديات التي يعيشها ومدى حنينه إلى الماضي أو الزمن الجميل (زمن حداثة نشأة الخلق)، فاللون الأخضر له فيض روحي/روحاني، وهو مزيج بين المعرفة والإيمان.

واقتران خضرة النعناع بالحنين، يرمز إلى ما يثيره الحنين من مشاعر الشوق وألم البعاد، وقد تجسدت هذه المشاعر من خلال كثافة اللون الأخضر في النعناع التي توحي باللون الأسود من شدة اخضراره[1] إيحاءً بتجلي لحظة توتر غير عابرة على هذا الأساس جاء اللون الأخضر ليخلق توائماً بصرياً وشعورياً بين لون النعناع والحنين، فهو لون الدروشة والتزهد، ارتبط بفلسفة رامزة[2]إلى الرقية والشفاء الروحي.

وعلى نحو غير صريح ومباشرٍ، جاء عنوان رواية **موسم التأنيث** لـ **بسمة البوعبيدي** دالاً على اللون الأحمر الذي تضمن أحداث النص من خلال إثارة معاني الخصب والتخصيب والعنف والثورة والتمرد، مرتبطاً بالأنثى والتأنيث ومواسمها التي ترتبط بالخصوبة (دم الدورة الشهرية) التي تمنح من خلال رحمها وأنوثتها الحياة والولادة، وقد جاء في النص من أحداث ما تعلق باللون الأحمر الذي يرمز إلى "النفس الملهمة"[3]والواهبة للحياة وهذا ما رسخه النص من خلال افتتاح أحداثه على مشهد ولادة سالمة لابنها غير الشرعي، ونهاية النص بمشهد طعن مريم لفرجها وموتها غارقة في دمائها، واللون الأحمر يشير بشكل مباشر إلى "لون الدم ويعني النشاط والطاقة والحيوية والحياة ويستخدم في تنشيط الدورة الدموية للتخلص من الضغط المنخفض والتخلص من الخمول والكسل والإحساس الدائم بالإعياء والإجهاد"[4].

وإن كان اللون الأحمر لون الإثارة والشهوة والحب، والعاطفة والانفعال والحياة، ولون الأعياد والفرح، فقد جسدته الروائية في هذه الرواية على أنه رديفٌ للموت(موت الطفل بعد ولادته وانتحار مريم)، فالدماء جاءت دالة على الموت والخراب والشؤم والجنون، وهو اللون الذي استشرف أحداث الرواية ووقائعها،كما شكل مسار الرواية عند المتلقي ليحمل اللون الأحمر من خلال عنوان 'موسم التأنيث' هذه المفارقات ويتشكل كرمزية قيمية لخطاب صادم

[1]– كان يقال العراق الأسود لكثافة النخيل في براريه التي توحي للمشاهد بكثافة اللون الأسود .

[2]– ينظر: فرح غانم صالح، دلالة اللون في الشعر النسوي العراقي المعاصر، مجلة الأستاذ، العدد 203، 2013م، ص 486.

[3]– هدى الصحناوي، فضاءات اللون في الشعر الشعر السوري نموذجاً، دار الحصاد، سوريا، ط1، 2003م، ص 81.

[4]– عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، ص 49.

ومختلف، وكأن "المرسل–الروائية– من خلال الحمرة إنما يقدم جزءاً من كيانه المتأجج لجمهور متلقيه"[1] وهذا ما أرسته الروائية من خلال ربط الأحمر بالأنوثة واعطاء هذا اللون دلالة عقيمة تشير إلى الألم والأسى الذي يُعمق الجراح وينكأ بها.

من خلال ما ورد آنفاً ، يتبين لنا استحضار الروائية المغاربية للعنصر اللوني في أول عتبات النص– العنوان – الذي ينفتح على الطاقة اللونية بشكل مباشر أو غير مباشر، يعكس رؤية الروائية للعالم والوجود.

وكما لاحظنا من خلال العناوين التي تناولناها بالتحليل أن العنوان في الرواية النسوية المغاربية ما هو إلا منصة ترسم من خلالها الروائيات ملفوظات ما لا يُرى لنقرأ منها ما يُرى، نستشرف من خلالها المسكوت عنه فالتحام اللون بالعنونة أسهم في تفكيك النص وصياغة خاصيته التشكيلية الفنية والسيميائية،ليقدم اللون سنداً دلالياً وجمالياً لضبط انسجام النص وتحديد هويته والسياق الذي يدور حوله من خلال أولى عتباته–العنوان–.

وبهذا المعنى تتجسد لنا مدى الحساسية الفنية ووعي الرؤية الجمالية عند الروائيات المغاربيات في توظيفهن للعنصر اللوني ضمن العنوان الذي يُشكل مساحة نصية متقدمة في غلاف الرواية، تُؤسس لخطاب يكشف عن تجلياته ومناخاته وحوافه وترميزاته، لتنسج على الغلاف تشكيلات عديدة تشكل متناً سردياً قائماً بذاته يُفيد من الجانب البصري والتشكيلي واللغوي.

فالعنوان في الرواية النسوية المغاربية،يحمل معاناة الذات الأنثوية واجتراحاتها،من خلال القوام اللوني والدلالي والرمزي الذي يتضمنه، تتكثف على نطاقه مساحة البوح والاعتراف، ليغدو صورة فنية تعكس شذرات لونية باذخة الدلالة، تُغري القارئ بإضاءة المعتم، وتفك الإلغاز، وهذا ما يعكس اهتمام أغلب الروائيات المغاربيات وحرصهن في تقديم صور لونية ملفوظة على أغلفتهن تمثل في فضاء العنوان الذي يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية تشكيلية وخبرة لونية ، يؤلها القارئ ويتلقاها بوجدانه ومخيلته ووعيه.

وفق ذلك، حمل العنوان في الرواية النسوية المغاربية طاقة لونية تشكيلية حية معبرة،تُشخص وتُجسد ومختلف المعاني والأفكار التي تدور في وجدان عالم المرأة الكاتبة وشعورها، إذ تُهيء القارئ لتشكيل رؤية واعية من خلال تحويل بنية العنوان إلى مستويات تفسيرية ودلالية متعددة، بحسب **امبرتو ايكو Umberto** "العنوان قاعدة عليها أن تزن دائماً وتحلحل الأفكار لدى المتلقي"[2].

من خلال هذه العناوين في توظيفها للقيمة اللونية، نلمح الآتي:

- تنوع القيم اللونية والتعبيرية والسيميائية لهذه العناوين التي تضمنت طاقات دلالية بالغة الكثافة في التعبير والتصوير والتدليل والترميز لجملة من الرؤى والأفكار التي تتبناها الروائية المغاربية.

[1]– محمد التونسي جكيب، إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءاته، عتبة العنوان أنموذجاً، مجلة جامعة الأقصى، مؤتمر الأدب، مج 09، ع1 2008م، ص 586.

[2]– ينظر: حليفي شعيب، النص الموازي للرواية، استراتيجية العنوان، الكرمل، بيسان للصحافة والنشر، قبرص، عدد 46، 1992م، ص 90.

- انفتاح أغلب العناوين على فضاءات لونية مختلفة تشير لحساسية وشعرية التعبير الأدبي والفني عند الروائية المغاربية وتشعب المعنى وجماله.
- نُميز في هذه العناوين الحضور الاحتفالي بالقيمة اللونية التي ولدت حراكاً دلالياً ثرياً، من خلال الصورة اللونية التي خلقت حركة تشكيلية وتعبيرية،تُلقي بأطيافها على المتن التي تُكرس الحوارية اللونية القائمة بين المتن والعنوان.
- حاولت أغلب الروائيات توظيف العنوان لخدمة خطابهن الفكري والثقافي والاجتماعي وتكريسه، من خلال ارساء رؤى جديدة ومختلفة، وذلك في خلق تأويلات جديدة للدوال اللونية التي تضمنها الملفوظ في عناوينهن ترسيخاً لواقع ووقائع تعكس رؤيتها، ليبقى حسب ذلك أن كل لون–لا يُؤنث لا يُعول عليه–.

1–2 – حضور اللون في الفاتحة السردية:

يقف لقارئ دوما عند قراءته للنص بين لحظتين ديناميتين لحظة إلتباسة بهوية وجودة الحقيقي الذي يمارسه ضمن فعل الحياة، لحظة محاولة تخطيه لهذه الهوية الماقبلية من خلال التماس هوية مابعدية للدخول إلى عالم الحكي والتخييل.

لذلك يحاول الروائي أن يستوعب هاتين اللحظتين في نصه شكل عام، ومن خلال البدايات أو الفواتح النصية بشكل خاص، إذ يولي المفردات والجمل الأولى التي يفتتح بها النسيج النصي الحكائي اهتمامًا كبيراً، باعتباره الواجهة الأولى التي تستقطب أفق القارئ وتوقعاته،ومسار نصي ينقل القارئ ويشدّه نحو النص لحظة اقتحامه للنص وعبوره إليه من عالم الحقيقة اليومي المألوف إلى عالم التخيل والحكي والغرائبي.

ضمن البنية التلفظية العامة أدرج القارئ الفاتحة السردية كاستراتيجية نصية لا يكتمل الحقل السردي إلا بها، تسهمُ في وضع الذات القارئة ضمن إطار الخطاب الذي تتضح سياقاته ومقاصده رويدا رويدًا ضمن العتبات الأولى التي يلجها القارئ يمرُّ عبرها ليكتشفها في رحلته القرائية لترتسم في ذهنه ملامح تشكل بؤر مركزية يرتكز عليها عالم النص في الاقتراب من عالم الأحداث والشخصيات التي يرتكز عليها عالم النص التي يأتلف معها وينجذب إليها ويرسم المكان والزمان كفضاء يؤنث عالم الحكي ويصوغ بنيته التي بدورها تعطي القارئ القدرة على أن يكون ذات منتجة للنص لا ذات مستهلكة له.

بحسب ذلك فإن الفاتحة النصية ليست بريئة ولا يمكنها أن تكون بريئة بحكم حالتها[1]تطل على عدة مشارف يكتنفها النص ولا يُدلي بها بسهولة أو ببساطة إلا لقارئ حصيف ومشارك في لعبة إنتاج المعنى وتوليده وتوصيله، ليحاول من خلال هذا الخطاب التمهيدي إجراء نوع من التبادل الرمزي بين عالم الواقع وعالم الحكي الذي بمجرد ما أن يشرع الناص في الحكي حتى يتوارى عالم الواقع بعيدًا عن عالم الرواية، وإن كانت هذه البدايات النصية لا انفكاك بها عن هذا العالم الذي تمنح شروط وجودها منه.

وقد حاولت الروائية المغاربية من خلال نصها أن تحمل الفواتح السردية آثارًا من عالم الواقع لأنها امتداد له، وأن تكون في ذات الوقت إنتاجًا عنه، لتجسد بصياغة استهلالية خاصة انفصال عالم الحكي عن عالم الواقع، من

[1]- Adrea Del lungo ."poétique" in ¨de l'in ci pite pour une Daprés .1993.p 131.

خلال وضع القارئ في سيرورة حكائية افتراضية ترصد الأحوال في جمل مقتطعة من جملة نصية كبرى ذات محاميل فكرية ودلالية يعتمد عليها القارئ كلما تقدم في رحلة السرد وتعمق فيها، وفق ذلك حرصت الروائية أن تنبئ قارئها بمقولات النص الكبرى وتشدُّه إلى نصها عبر استحضار فضاء النص وعرضه إما بالتركيز على المسوغات الحديثة أو حركة الشخصيات وتحولها وتطورها،أو لفت انتباهه من خلال توظيف لغة حكائية ذات إيقاع لوني تصاعدي ممتد يبرز في أطياف لونية مختلفة ومنوعة ترسيها الروائية وفق تضمينات جمالية مُغرية لإبراز مجموعة من العلائق:

- **علاقة اللون بالمكان.**
- **علاقة اللون بالذاكرة الذاتية والجمعية.**
- **علاقة اللون بالحلم .**
- **علاقة اللون بقضية معينة.**

وغيرها من العلائق التي يقوم اللون بوظيفة فعالة في صياغة هذه العلاقات من خلال دمج الروائية بين خطي اللغة المكتوبة واللغة الملونة في الوقت نفسه، لتبُرز الروائية المغاربية التفصيلات الدقيقة والمنحنيات المرئية واللامرئية لعالم الأنثى أو المرأة وكل مايُحيط بها بطريقة رمزية ليوحي كل لون بمسألة حسية أو وجدانية، تُضفي عليها بأسلوبها التخيلي أبعاداً جمالية عبر خلق صور سردية وثنائيات ضدية وإيماءات الألوان وإيحاءاتها التي تعكس العالم المركب الذي تعيشه الأنثى وتتخبط فيه.

من خلال صياغة فواتح استهلالية يستهل ملفوظها الحكائي بجوهر النص الذي يكون في طور الوجود والتشكل، تعطي الانطباع الفوري الذي يرتسم في ذهن القارئ عند اقتحام الصفحات الأولى للرواية وانجذابه لها من خلال التركيز على "حسن المطالع والمبادئ الذي هو دليل على جودة البيان وبلوغ المعاني إلى الأذهان، فإنه أول شيء يدخل إلى الأذن وأول معنى يصل إلى القلب وأول ميدان يحول فيه تدبر العقل".[1]

ليكون الاستهلال كممجاز للعبور والدخول إلى عالم النص من نوافذ ومنافذ مُطلة على مساحات من الجمال والإغراء والإبداع والخبرات التي تتفاوت مستويات توظيفها من روائية إلى أخرى.

وقد أولت الروائيات المغاربيات في نصوصهن أهمية للفاتحة أو الاستهلال السردي من خلال انفتاحه على عدة فضاءات لعَّل أهمها الفضاء اللوني الذي يشبه الخريطة الممتدة مساحاتها على مدارج النص كنظام ثابت وكلي لا يتغير بالمعنى اللحظي ليمثل هذا الفضاء تجربة الوعي عند الروائيات المغاربيات تتفاعل وارتباط الإبداع والفن بالحياة، من خلال رسم فضاءات تشكيلية تعبيرية شعورية ترتبط بمدى التحام الهّو في اللاّوعي بالتوقع اليومي والثقافي والاجتماعي ومحاولة الانحياز عنه إلى أخيلة جمالية نابعة من كيانات الأنثى وتصوراتها وعزوفًا عن الانخراط في تجارب الواقع التي تُثير حول وجود المرأة وممارساتها لفعل الوجود قسوة الحتميات وانغلاق الراهن بإملاءات الآخر وتأويلاته المنحازة.

[1]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها،ج1، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد، دط، 1986، ص 33.

ضمن هذا الفضاء اللوني نسلط الضوء حول بعض النصوص التي هي قيد دراستنا لإجلاء معالم هذه التجارب اللونية التي نلمس انفتاحها على مشارف الصفحات الأولى من هذه النصوص،من خلال الفواتح السردية وإن كان في بعضها وليس في أغلبها.

ومن بين هذه النصوص تضمن المطلع السردي لرواية **الرحيل نحو الشمس** صوراً ولوحات مشهدية متحيزة لفضاء الألوان **colore espace** تعزيزًا للنص السردي وزيادة في فاعليته الفنية والجمالية، من خلال معاينة بكارة الوجود لعالم الصحراء والمجتمع الصحراوي والبيئة الصحراوية لدى القارئ عير مجموعة من الألوان التي شكلت نسيجًا داخليًا للسرد من خلال رصد الأحوال النفسية التي تبرز بها الشخصيات ومواقفها من الأحداث وتفاعلها معها ورصدً للبيئة المكانية التي تحتضن هذه الأحداث ومجرياتها وإدراك القيم الثقافية والاجتماعية التي تتبناها هذه البيئة وتُزكيها.

ويتبين ذلك من خلال هذا المقطع الاستهلالي في رواية **الرحيل نحو الشمس** للروائية **خديجة حمدي**:"جلست على مرتفع شرق المخيم تصارع الوقت لإنقاذ قرص الشمس المتهاوي في جوف الأرض بعيدًا.

لا يجب أن يخبو ضوء الشمس فالظلام عدو المخيم،إخطبوط قاهر يقتل رونق الحياة المقتدر في الأجساد الملفوفة بالنكد هذا النكد يشحذ إدارة البقاء لدى الناس ينبتون من جديد كل صباح يتفتحون كأزهار الرمل الرافضة للذبول. (....)

سبحان الله هذه العواصف التي تنتفض كل مرة كمارد يطحن هدوء المخيم الراقد على انتظار الفرج، تخلط الخيم بالبشر تقتلع غطاء البيوت الطينية المعد من الصفيح الصدئ أو من بقايا الألبسة القديمة يوقيها من الحر.

الرياح عنوان المنفى، التنين الذي يتنفس نارًا تحرق البشر المختبئ وراء الألثمة والقفازات والأحذية النتنة وحدها الرياح لا تعصي ربها، إنه اعتقاد أهل المخيم"[1].

كما نلاحظ من خلال هذا المقطع الذي استهلت به الروائية نصها لا لتُفسر سير الحكي والقص فحسب بل لإدخال القارئ إلى عالم الرواية التخيلي بكل أبعاده، بإعطائه الخلفية العامة للأحداث والخلفية الخاصة للشخصيات التي تقدم تصورها حول الأشياء والأمكنة ليهيمن الوصف على مقطع الاستهلال في تقديم صورة واقعية عن المكان الذي تجري فيه أحداث الرواية، والتي تبدأ من المخيم وتنتهي إليه باعتباره المكان المهيمن، حيث تستهلك الافتتاحية استعراضًا شبه كامل للحياة في المخيم من حيث الناس الذين يعيشون فيه،والموجودات التي تحيط به وطريقة سير الحياة في المخيم الذي يمثل بالنسبة إلى الفرد الصحراوي الوطن والمنفى معًا، هذا الشعور المتناقض داخل الكيان النفسي للفرد الصحراوي، حاولت الروائية من خلال الساردة أن تنقل هذا الشعور وهذا العالم، من خلال تمركز السرد على فعل القص الماضي"جست" رغم استمرارية الأحداث وديمومتها ،فتركز الروائية على عرض الماضي ثم العودة إلى الحاضر الذي لا تنفصل عنه الساردة لأنه منسوج من ذاكرتها التي تبدو لنا نابضة من خلال ذاكرتها استجماع صورة متكاملة نابضة بحركة الأشياء والموجودات، وواضحة لجل تمظهرات المخيم التي برزت بألوان مختلفة ومشتتة ترصد عالم

[1]- خديجة حمدي، الرحيل نحو الشمس، ص 09

النص الفسيح وتداخلاته التي تنتظر القارئ الكشف عن هذه التداخلات وتفسيرها كلما حاول الغوص في أعماق النص.

إذ نرصد من خلال هذا المقطع الاستهلالي حضور عدة ألوان منها (الأحمر-الأصفر-الأسود-الأبيض) لم توظف بشكل مباشر بل تمّ الترميز إليها، لتشير على مقولات معينة تصب جميعها في السياق الذي أرادت الروائية أن تضع قارئها ضمنه من بدايات الحكي، ليرصد من خلالها الهوية التي سيصطبغ بها النص، ويستشرف النهاية التي ستكون عليها الأحداث فيما إذا كانت الروائية ستؤيد استشرافه أو تعاكسه بخلق نهاية أخرى غير محتملة البتة،ومن خلال الألوان التي هيمنت على هذا المقطع نشير إلى:

الأحمر المشوب بالصفار من خلال لون قرص الشمس المتهاوي الذي يعلن على بداية زمن الغروب إيذانًا بحلول الظلام وهيمنة السواد الذي يحول المخيم إلى رهينة للعمى الذي يسيطر على الزمن والمكان قسوة، فيستقبله المخيم وأهله وكأنه حل للموت "يقتل رونق الحياة لمتقد في الأجساد الملفوفة بالنكد"[1].

فالظلام الذي يدل على السواد هو "عدو المخيم"[2]، الذي يرفض أن يهيمن عليه هذا الظلام والسواد فيطل الصباح بياضه لينقشع السواد عنهم "ينبتون من جديد كل صباح يفتحون كأزهار الرمل الرافضة للذبول"[3].

إن هذه الألوان التي تمَّ التركيز عليها في مدخل هذه الرواية، قد حاولت الروائية من خلالها وضع القارئ بشكل مباشر مع مضمون النص الذي يركز بشكل كبير على معاناة الشعب الصحراوي في المخيم، ونقل هذه المعاناة بأسلوب حكائي حميمي بعيد عن التقريرية قريب من القارئ الذي يلتحمُ مع أجواء الرواية ويتفاعل معها وكأن الروائية تستدرجه إلى معانقة أوجاع الساردة ومعاناة الشخصيات التي تعيش واقعًا مريراً جسده نص الروائية **خديجة حمدي** الذي حاول الوقوف صامدًا أمام صراع الأمس واليوم، الوطن والمنفى، الواقع والمستقبل، الحب والمجهول...

وفي رواية **أسطورة البحر** للروائية الليبية **فريدة المصري** يتلون الاستهلال بألوان المكان المحلي الليبي الذي استوطن ذاكرة الساردة ،وتوغل فيها من بداية السرد حتى نهايته.

وقد بُني الاستهلال على تقديم المكان وفق توظيف ضمني جاء على لسان السارد لأبعاد المكان وجمالياته وقيمته التي تزهر في ذاكرة وعي الروائية والساردة ضمن هذا النص.

كثيرًا مايحدث أن نألف مكانا ،وكثيرة هي الأماكن التي تنغرز في الذاكرة، تتغير مسمياتها بفعل العوامل الزمنية، تتغير معالمها بفعل عوامل التعرية الهندسية ، لكنها تستوطن فينا...

هي... هي... باقية على عصرها، ذاكرتها مشحونة بالأحداث والمواقف، لاتلتبس عليها شموس الصيف وأمطار الشتاء، ميثاقها مع زهر الربيع ،لايناقضه اصفرار الخريف، تمر منها مواكب الفل والياسمين، كما تمر منها الدبابات والبنادق، تتنفس الصعداء ثم تنكمش على نفسها، حكاية تُروى بكل المناظير، وكل عدسات التكبير

[1]- المصدر السابق ، ص09 .

[2]- المصدر نفسه ، ص 09.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها

والتصغير، حمَّالة أوجه حدثنا أبي فقال:"في أيام خلت ،وسنوات مرَّت كلمح البصر،كان هذا المكان يسمى "سوق الخبزة" ضحكنا كثيرًا ،وسخرنا من الموضوع".[1]

تجمع رواية **أسطورة البحر رواية الروح** بين بوح السيرة الذاتية واليوميات أو المذكرات مع التداخل بين الحلم واليقظة أو الواقع، في تشكيلة سردية سيتأثر عنصر المكان فيها باهتمام خاص إذ وظفته الروائية بتنويعات مختلفة مشفوعة بانتقالات متواترة، وتم اعتمادها استهلالًا للنص ولعدد من فصول هذا النص السردي وأجزاءه.[2]

لتقدم **فريدة المصري** نصًا مشحونًا بالمكان وتمفصلاته مقاومة لفعل الانحناء أو الضياع الذي تُمارسه الزمن على الأمكنة، فتُشيره الروائية من خلال استعادة المكان نوستالجيا وإحيائه عبر الذاكرة "كثيرة هي الأماكن التي تنغرز في الذاكرة،تتغير مسمياتها بفعل العوامل الزمنية، تتغير معالمها بفعل عوامل التعرية الهندسية، لكنها تستوطن فينا..".[3]

التي تبقى نابضة بفعل الحياة ومُشعةُ بألوانها التي تعددت لتعكس روح المكان شهوده الصاخب والمتحرك في ثنايا الذاكرة بفعل حركة الصفات اللونية وتمثيلاتها التي برزت امتلاك الروائية وعيا تشكيلياً حساسًا وعاليًا في استثمار طاقة اللون الجمالية في توجيه المعنى وصياغة الرؤيا، ونرصد ذلك من خلال توظيف بشكة الألوان المتنوعة وفق تدرجها وانتمائها إلى البيئة المكانية المحلية الليبية ، التي تشكلت في النص "لجغرافيا خلاقة".[4]

ممتدة بفعل التنوع اللوني والدلالي، الذي شهدته البدايات أو المقاطع الأولى من النص، وإن تمَّ تقديم هذه الألوان بتمثيلاتها وتوصيفاتها التقليدية المتداولة،كالشمس الدال عليها اللون الأبيض،وأمطار الشتاء الذي يدل عليها اللون الأزرق، واصفرار الخريف الذي يشير بشكل مباشر إلى اللون الأصفر واللون الأبيض يُشير إلى الفل والياسمين.

إن هذه الدوال اللونية غير المباشرة (شموس الصيف وأمطار الشتاء، زهر الربيع، إصرار الخريف، مواكب الفل والياسمين تُحيل على اللون ذاته وتجسدهُ في مشهد تشكيلي عنقودي صنع فرح الحكاية وبهجتها التي تُخفي في باطنها اللوني فضاءات رحيبة قائمة على نسق الذاكرة الحية التي تشتعل بحيوية لدى الروائية فريدة المصري رهينة كل التفاصيل المدهشة التي شكلت محكًا للذات الساردة، من خلال التورط أكثر في عالم الطفولة البريء والماضي الجميل الذي تُثيره الذكريات الخالدة والراسخة في واحدتها لتسلك معابر الحلم وتنخرط في لعبة التذكر المسلية وتستدعي لوحات ضاجة بصمتها مخزونة في اللاوعي موشومة في بياض الروح، لتدخل هذه المشاهد اللعبة العلامية وتؤطر فعل الكتابة،وتنقش صورتها في غفلة من الذات الباثة للحكي، وتروي أو تقصُّ بدلًا عنها ،فتنقل القارئ من ثقل الوعي الذي يستدعي صور الماضي بطريقة هذيانية نوستالجية لايستلطفها القارئ في بعض الأحيان إذا ماتمَّ توظيفها على نحو لزوم مالا يلزم، ليتلقى القارئ هذه الصور التي تستبطن العديد من المونولوجات العميقة بين الذات والذات، والذات والزمان،

---

[1]– فريدة المصري، أسطورة البحر رواية الروح، دار الفرجاني ، طرابلس ، ليبيا ، ط1 ، 2015م ،ص15.

[2]– تمَّ عنونة فصول هذه الرواية بأسماء أماكن أثرية ومحلية ليبية (قوس البدوي خَنَانْ النَّواره، الطريق إلى مُنيدر، الرواية الكبيرة) وغيرها من الفصول من الفصول الأخرى التي تضمنت بشكل غير مباشر لصورة المكان المحلي.

[3]– فريدة المصري، أسطورة البحر رواية الروح،ص15.

[4]– مارسيل مارتان، اللغة السيمائية والكتابة بالصورة، ترجمة: رويدا المزواي، منشورات وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما، سوريا،دط، 2009م ص 218.

والذات والمكان، هذه العلاقات التي تحتضنها طاقة لونية بديمومتها العالية في التشكل والحضور والتأثير ونسج المعنى، الذي صياغتهُ الروائية فريدة المصري بلغة شفيفة لاتخلو من شاعرية تلامس الروح والفكر والقلب معًا.

أما رواية **موسم التأنيث** للروائية التونسية **بسمة البوعبيدي،** يحاول من خلال الاستهلال السردي أن تقدم عالمها السردي للملتقى وأن تضعهُ في سياق درامي استحوذت عليه رؤيا تُنبئ بالخراب وبداية صراعات وأحداث داميةُ يُعلن عنها الحضور الفجائعي للون الأسود الذي يتصدر أول سطر في النص من خلال لفظ العتمة التي تتمظهر كأول أثر يتلقاه القارئ في فضاء النص عند ممارسة فعل القراءة.

"العتمة تلفُ الكون ويحاول طمس الأشياء الحياة تفرُّ منه تاركة ايَّاه للون الأسود، متعقب النهار يفعل فعله الأزلي في الأحياء وهم في استسلام أبله".

هبت رياح الشتاء الباردة على الواحة فدمدمت بين الشقوق وفي الأزقة الخالية وهزَّت رؤوس النخل فتحرك جريدها مضطربًا مُصفرًا لحن الوحشية والفناء، وأطفأت مواقد الحطب التي عجزت نيرانها عن طرد البرد القارص والظلام الزاحف، سقطت الأجساد على الفُرش والأسرة في كل البيوت والأمكنة باردة كأنها الجثث ...

رمت بجسدها هي الأخرى على السرير الخشبي لتتخلص من ثقله.

تقلبت زمنا لا تدري أطال أم قصير حتى جاءها الزائر الليلي يخلصها من ثقل الفكر أيضًا فاستمسكت له.

أقضَّ مضجعها فجأة وخدش سمعها ليمزّق صمت الغرفة المطبق حولها وينغرز شوكًا في قلبها ...

صوت كأنه الأنين ...

فركت عينيها تزيل عنها اثر النعاس ...

الظلام المحيط بها افقدهما وظيفتها ...

استعاذت وبسملت فماتت الكلمات بداخلها قبل أن تصل مسمعها،وضعت يديها على صدرها كأنها تهدئ من تسارع دقات قلبها ...

أصاخت السمع تتثبت علَّة الكابوس ينفرد بها في وحدتها والظلام الموحش حولها...ولكنه صوت الأنين... أنين الحي الموجوع حاد النبرات يُدمي سمعها وقلبها في آن.

انتصبت واقفة .. خطت خطوات في الظلام والفراغ...".[1]

في فضاء هذه الصورة التي تُعبر عن الخوف والانكسار،والشعور بالوحدة والإحباط والقتامة التي فرضها اتساع صورة اللون الأسود وظلاله وهيمنته العلامية والتشكيلية والحكائية على فضاء المقطع الاستهلالي الذي يستقطبه سواد الحكاية التي كلما تقدم الحكي وسرد الأحداث احتشد السواد بشكل مكثف ولافت انسجامًا والطابع الدرامي التراجيدي الذي سيطرَّ على المشهد السردي، الذي جمع بعض الخيوط الحكاية ونسجها بعناية ليكون توطئة وتمهيداً موفقا للأحداث اللاحقة التي ظهرت ملامحها من الحالة الشعورية للبطلة التي أتسمت في الإحساس بالضيق والخوف

[1]- بسمة البوعبيدي، موسم التأنيث، ص ص11 ، 12، 13.

والقهر لتتصاعد هذه الأحاسيس وتشعب في نهاية الأحداث والقص لتختم الروائية **بسمة البوعبيدي** نصها المشهد أكثر سوداوية ودموية توقعها القارئ بناءً على الموقف الافتتاحي أو الاستهلال الذي خلق العديد من نقاط وعلامات الإثارة والصراع التي تبلورت في أسلوب تقديم الفعل الدرامي الذي تُعلِنُ من خلاله البطلة **مريم** عن موقفها وشعورها ومعاناتها التي تجلت في مجموعة من الصور المتحركة التي تُسمع وتُرى أو تُشاهد بشدة الأثر الانفعالي الذي تُخلفه في نفسية القارئ وتفاعله الذهني معها.

إذ تحاول الروائية من خلال هذه الصور اللونية "أن تنقل إلينا الشيء متحركًا أو المكان متزمتًا"[1] من خلال إدماج البناء السردي من الامتداد المرئي،ومحاولة موازاة السرد المقروء بسرد مرئي تصويري،تسجيلي محسوس يجترح محددات ووسائط معينة كالإضاءة والديكور وطبيعية الألوان،وحركة الكاميرا التي تستقطب هذه الصور كمشاهد فيلمية.[2] متحركة تتميز بتتابع مرئي اشاري رمزي لحركة الشخصية **مريم** وانتماءاتها التي تنسجم مع تصاعد تنوع الإيقاع اللوني ضمن هذا المقطع الاستهلالي،من خلال هيمنة اللون الأسود بدلالته التقنية الحادة والقاسية توحي بعالم النص الروائي (العتمة،الطمس،اللون الأسود المقيت، الوحشية، الظلام الزاحف، السكون، الجثث الليل، الشكوك، الكابوس،الظلام الموحش، الفراغ)،هذا العالم الذي سيطر عليه السواد والصمت "كعنصرين رمزيين " أثارا في المشهد الاستهلالي إيقاعاً بصرياً متناوباً للحضور والغياب،الخفاء والتجلي،الوجود والعدم، الضوء والعتمة مايوحي بوجود انتقالات زمانية ومكانية بين صورة وأخرى يستنتجها القارئ وينفتح على الإطار أو الكادر"[3] بالمفهوم السينمائي.

حيث يضم هذا الكادر بين جنباته صورة فرجوية تتوفر على سيناريو بصري بإيحاء درامي لعبت الطاقة اللونية دورًا بارزًا في نقله من حالة تلقي شفاهي قرائي إلى حالة تلقي بصري مرئي-سمعي،ضوئي إذ «تحولت الرواية إلى كاميرا تُرينا مالا تلتقطه المقولات والمفاهيم».[4]

حسبنا هذه التجربة التي خاضتها الروائية **بسمة البوعبيدي** قد أفرزت أبعاداً جديدة في توظيف اللون واستثماره على نحو أكثر أهمية وجرأة من خلال تحويل اللون الأسود إلى منجز نفسي ومرئي وجمالي زاده الضوء ألقا وحضورًا تُخلق لنا من خلال فضاء تجريبي ضمَّ الصورة السردية وتفاعلها مع الجانب التشكيلي والسينمائي....إلخ.

---

[1]- مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية دينامية التخيل وسلطة الجنس، منشورات العبارة، المغرب،ط1، 2012، ص 151.

[2]- "الصورة الفيلمية هي أولا "واقعية" أو بالأحرى تستمع بمظاهر كثيرة للواقع وبطبيعة الحال تأتي أثارت في الماضي دهشة الإعجاب عند المتفرجين الأوائل الذين هزتهم رؤية أوراق الشجر خافقة مع النسيم، أو قطار يهجم في اتجاههم قادما من الأفق البعيد.كما أن الصوت هو أيضا أحد المكونات الهامة للصورة الفيلمية،لما يضفيه إليها من بُعد لتصوير الجو المحيط بالأشخاص والأشياء،الذي نحسُّه في الحياة الحقيقية ذلك أن مجالنا السمعي يشمل في الحقيقة، وفي كل لحظة،كل الفضاء المحيط بنا،بينما لايسع بصرنا أن يغطي بانتباه وفي نفس الوقت كل شيء"ينظر:مارسيل مارتان،اللغة السينمائية والكتابة بالصورة،ص 16.

[3]- الكادر هو المنظور الأخير لمساهمة الكاميرا الخلاقة في تسجيل الواقع الخارجي لتحويله إلى مادة فنية ومهمتها هي تكوين مضمون الصورة،أي الطريقة التي تقطع بها المخرج وينظم شريحة الواقع التي يقدمها للعدسة والتي تظهر مطابقة للحقيقة على الشاشة. ينظر: المرجع السابق،ص 53.

[4] -العوفي نجيب، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط1، 1987، ص 22

على صعيد آخر تعرضت رواية **عزوزة** للروائية **الزهرة رميج** لتجربة أخرى اشتغلت على استثمار أو حضور اللون في المقطع الاستهلالي،الذي شهد سيرة الفراغ اللوني وانحسار الصورة السردية في مجال اللهوية اللونية التي برزت دون وجود لون مباشر أو غير مباشر يشغل فضاء الاستهلال الذي جاء باهتًا ومحايدًا،فارغًا،صامتًا ،لايقول شيئًا.

"تسللت حليمة في الصباح الباكر إلى المصحة وجدت عزوزة مستيقظة تغير ملابس النوم اندهشت كعادتها كلما رأتها عارية من صمود هذا الجسد كأن كل النيران التي اكتوى بها عبر مسيرته الطويلة،كانت تنزل عليه بردًا وسلامًا كان الزمن نفسه وقع في غوايته ،فمنحه إكسير الشباب ليظل ناسكًا مُتعبدا في محراب جماله وطراوته.

كان ذلك البطن ثم يحمل نصف دزينة من الأطفال ولاذينك الثديين أرضعا حتى التخمة،تلك الأفواه التهمة.

أرادت أن تُزيل عنها ماخمنته ما ينتابها من خوف وتوتر قالت لها مازحة:

- ما أجمل جسدك يا عزوزتي ما يزال قادرًا على الإغراء!

... ستكلل العملية بالنجاح وعندئذ، سنبحث لقلبك الكسول عن عريس شاب يعيد إليه نبضه ويسكب في شرايينه دماءه الحارة.

ابتسمت عزوزة ابتسامة ذابلة،ثم قالت،

- لقد زاراني البارحة .
- من؟
- أبوك.
- أبي ؟!
- قال لي:« لقد تعبت من الانتظار ألم تُقرري المجئ بعد؟

وجدت نفسها تسألها في هلع :

- ولماذا أحبته ؟.
- قلت له:«اطمئن!أنا قادمة إليك!».

انتفض قلبها ،لكنها طمأنت نفسها قائلة:«إنها مجرد أضغاث أحلام!» غير أن القلق لم يُفارقها ذلك أنها تعرف جيدًا أن عزوزة تؤمن بالتفسير السائد لمثل هذا الحلم،تساءلت بداخلها: "لماذا يختلف الجواب هذه المرة؟ منذ وفاته،وهو يزورها في الحلم»يسألها نفس السؤال فتجيبه دائما، بنفس الجواب:« لم يحن الوقت بعد!» فلماذا يتغير جوابها اليوم؟ أهو دليل غفران وحنين لقاء؟.

سألتها بصوت مرتعش:

ظلت عينا عزوزة ساهمتين تابعت وكأنها لم تسمع السؤال،وإنما تناجي نفسها:

- كم اشتقت إليه!...

في تلك اللحظة دخل الغرفة ممرضان يجران سريرًا متحركًا ليحملا المريضة إلى قاعة العمليات،رافقتها حليمة حتى باب المصعد طبعت قلبه فوق جبينها وقالت:

- أنا بانتظارك سيمر كل شيء بخير إن شاء الله ،تأكدي أنك بين أيد خبيرة".[1]

نلاحظ خلو هذا المقطع تقريبًا من الدوال اللونية،التي غاب حضورها في المشاهد الطبيعية والبشرية والاجتماعية والثقافية، التي اختزلها مشهد البداية في المشفى أين تقضي عزوزة العجوز آخر أيام حياتها وبرفقة ابنتها البكر حليمة "التي تأخذ دور الساردة تروي لنا سيرة **عزوزة** الفتاة والزوجة الحبيبة والأم الأرملة العجوز تصور لنا من خلال هذا المشهد حالات شعورية عاشتها هذه الشخصية ،الوحدة والانعزال والترقب والحزن وغيرها...

في فضاء مكاني يُحرك فراغ قاس لونيًا شديد الحياد والواقعية، التي أضفت على المشهد الكثير من الوضوح والانفتاح الذي امتص المدى العلاماتي والسينمائي للفضاء اللوني الذي غرق في حقل اللالون أو في زاوية الانعدام اللوني أو الفراغ اللوني باعتبار المشهد تقدم حالة من الترقب الموت وانتظاره، أو ترقب الخلاص من المرض.

إن هذا الفراغ اللوني في المقطع الاستهلالي لرواية "**عزوزة** " هو امتداد ببواطن الحركة السردية ومعانيها وتجلياتها وجمالها، التي تتشابك لتشكل حوارًا بصريًا صاخبًا، ضمن الفصول الأخرى التي عرفت ثراءً لونيًا كبيرًا يتصاعد كلما تقدمنا في مغامرة القراءة.

من هذا المنطلق،حاولت الروائيات المغاربيات من خلال نصوصهن الاستهلالية أو الافتتاحية أن يعكسن عبر اللون حالة الطقوسية لحركة السرد التي تخلق أولى حلقاتها ضمن مقطع الاستهلال، لتشعبه عبر مضمون النص ليقرب القارئ إلى دوائر الاستئناف أو الاكتشاف أو الكشف عن عالم النص بشكل تدريجي من خلال تجلي الديالكتيك (نفس الشخصية) الجمالي كمحيط السرد والإحاطة بالحالة النفسية لحظة وقوع الفعل أو وصفه،وهذا بدوره كفيل بخلق متعة بصرية ،تضاف إلى متعة النص وتثريه بالقراءة باعتبار اللون علامة دالة تكشف عن البنية العميقة للنص.

2- القيمة التشكيلية والدرامية في الرواية النسوية المغاربية:

الرواية صورة الحياة، والحياة لا يمكن أن "تظهر على أحسن وجوهها في العمل الفني إن لم يتوفر لها الشكل الفني المتكامل، وإن مهمة الفن هي إبراز الحياة في الصورة الفنية في أجمل وأتم تصورها".[2]

تصويرا ينفد إلى عمق هذه الحياة وكنهها وحقيقتها ومن خلال تشكيل لوحات أو مشاهد تصويرية تُبرز مختلف أوجه الحياة الانسانية أو الثقافية أو الاجتماعية أو الذاتية التي تنطوي على تفاصيل متشعبة تستوعب وقائع ووجهات النظر المتباينة واختلاف الرؤية للحياة.

على هذا الأساس ،تحاول الرواية أن لا تُغفل أي جانب من جوانب الحياة واستكناه جوهرها وروحها ليجسدها الروائي من خلال خلق نص بصري سمعي، يمس الهامش اليومي والعديد من الوقائع التي تعبر عن رؤية الروائي للحياة أو حقيقة الحياة ذاتها،حيث يلعب اللون خاصة في تشكيلاته ومستوياته أو درجاته، وأنساقه الدلالية

[1]- الزهرة رميج، عزوزة، ص ص05، 06.

[2]- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، 1981، ص، ص 19، 20.

وإشاراته المباشرة وغير المباشرة، دورًا بارزًا في إنضاج رؤيته الجمالية للأشياء وموقفه منها وإبرازها، وتجسيدًا لحالات شعورية معينة تعجز عن أدائها الألفاظ المجردة في كثير من الأحيان.

والرواية النسوية المغاربية حاولت أن تصوغ من خلال نصها نُظماً جمالية وتشكيلية وثقافية تحدد العلاقة بين النص والعالم من خلال التعاطي مع الطاقة اللونية واستثمار قوتها وحضورها وحساسيتها وعمقها في تخصيب الصورة السردية وإنتاج مضمونها وتأويله (شخصيات وأحداث وسرد ووصف...) الذي يبلوره الروائي بالاعتماد على مخزون الذاكرة الحسية والنفسية، واقتحام واقعه اليومي، من خلال التقاط لحظات ومواقف إنسانية واجتماعية هامشية يضع منها مشاهد ورموزاً دالة على محتوى فكري معين يخدم آراءه ومبادئه وتوجهاته؛ هذه الطاقة اللونية التي يسعى من خلالها أن يُعطي وهجًا وتكثيفًا استثنائيًا لتجربته البصرية والتخيلية وتنويع سياقاتها الدلالية والسيميائية اثارة للقارئ وإشراكه في لعبة المعنى والتدليل، للكشف عن حُجب النص ومضمراته وأنساقه في سبيل تَمَثُّلْ النص تمثُلًا جديدًا ومُغايرًا يكون وليدًا لتداخل تجربته بتجربة القراءة الفاعلة والمنتجة.

في هذا المسار، استقطبت الروائية المغاربية ،فضاء اللون في تشكيل خطابها الروائي من خلال استثمار مخزونه التشكيلي والجمالي والدلالي في إبراز رؤيتها للعالم وتجربتها الفنية ووعيها التشكيلي والجمالي بقيمة حضور اللون ومستوى تأثيره في صياغة لعبة المعنى والإيحاء ضمن مفاصل النص ومدارجه تصريحًا أو تلميحًا.

على هذا النحو وانطلاقًا من لعبة المعنى فإن"السيمياء تنطلق من التفكير في فهم الإنسان،ولا تطمح إلى أكثر من وصف الوجود".[1]

فهل حاولت الروائية المغاربية أن تنفتح من خلال حدود التشكيل اللوني وتمثيلاته الدلالية في نصوصها أن تفسر تجربتها الوجودية وأن تستبصر عالمها الداخلي من خلال نسج حكايا لونية تجسد بانوراما حياتها وواقعها المهمش، وتاريخ تجاربها النفسية والاجتماعية والثقافية المختلفة.

2-1 – القيمة التشكيلية للون في الرواية النسوية المغاربية:

قدمت المرأة الروائية من خلال إبداعها ونصها شهادتها في تجربتها مع الكتابة وتأويلها لهذا النص الذي تبدعهُ تجريبًا وتكوينًا لتنقل من خلاله خطابات تنويرية تقاوم انكسار وعيها وهويتها وخصائصها النفسية والثقافية وترسيخ وجودها الإنساني القائم على فاعلية حضورها في متن الرواية، من خلال تأسيس خطاب جمالي نسوي مستقل بذاته يتجاوز الراهن الاجتماعي والثقافي والمعياري الثابت الذي تُكرسه المركزية.

بناءً على ذلك حاولت الروائية أن تُخْضُع نصها لواقعها وتجربتها التي تتجلى على مستوى الرؤية والتشكيل الفني والجمالي للصورة السردية التي تخضع لتكوين ورصف تشكيلي يسترعى البصر والفكر معًا يرتبط بالقيم اللونية التي تجسد لوصف الأشياء وتجسيمها لتقريب شكلها للأذهان، يذكر لُفظها صريحًا ومباشرًا مثل (الأصفر الأزرق، الأخضر، الأحمر، الأبيض، الرمادي...)،التي تُوظف باعتبارها "أصباغًا تُرى ولا ينتهي أثرها بمجرد غض الطرف عنها

[1]– شلواي عمر، السيمائية المفهوم والأفق، السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر 2000م،ص 21.

،بل إنها تحمل من المعاني والدلالات الجمالية الشيء الكثير والكبير، الذي يدوم أثره ويخلدْ، أضف إلى الزينة التي تُضيفها الألوان على الأشياء، كما ترتبط بمؤثرات مهمة ،هي التي تحدد سلوك الإنسان".[1]

وتُعبر عن تجربته وشخصيته ،تتمظهر من خلال ثنائية اللغة واللون التي تلامس حدود الموجودات وطوالعها وتمثيلها وإعادة إنتاجها دلاليًا ،لتتبدى لنا في هيئة تخلق الأنساق البصرية التصورية التي تُثير المخيلة الراصدة أو الناقدة أو المعارضة عند المتلقي لحظة التلقي.

2-1 – اللون المفرد:

الأحمر : عنف المعنى وتوتر الدلالة.

انفتحت النصوص الروائية النسوية المغاربية على الفضاء اللوني بكل أطيافه وتدرجاته إلا أن بعض النصوص ركزت في رسم لوحاتها المشهدية وصورها السردية على مختلف الألوان سواء بلفظها الصريح والمباشر أو انزياح الدلالة اللونية عن معناها الظاهر،إلا أن هذا التوظيف اللوني ليس بالضرورة أن يشمل جميع الألوان إذ تبرز بعض الألوان دوناًعن غيرها من الألوان الأخرى التي تَكرر توظيفها والتركيز على خصوصياتها الجمالية وبواطنها الدلالية ضمن النص، لتظهر بعض الألوان كبؤر لونية مُسيطرة ومُهيمنة على النسيج التشكيلي والفني ومؤسسٍ للتمثيل الرمزي والسيمائي لجملة من القضايا والأفكار الوجدانية والمكانية والزمنية الكامنة في الخطاب الروائي.

إذ تنفرد بعض النصوص بتوظيف لون معين بدلالته المباشرة أو غير المباشرة،تتفاعل معه الذات الكاتبة وتعيد إنتاجه وصياغته عبر منظور جديد، تنسج من خلاله حضورها عبر ذاكرتها وعمق مشاهداتها وخبرتها البصرية ووعيها وأسرارها ،كاللون الأحمر الذي ميزنا اشتغال الرواية النسوية المغاربية على توظيفه في نصوصها للتعبير عن رؤيتها للعالم وتجربتها مع الذات الآخر وتوصيف مدى عمقها وحرارة وعنف هذه التجربة التي تمنح النص مستويات تعبيرية ودلالية متنوعة. ونميزُ من بين هذه النصوص النسوية المغاربية في اشتغالها على اللون الأحمر ،رواية **موسم التأنيث لبسمة البوعبيدي** التي اصطبغت أغلب مقاطعها بهذا اللون ليكون في مصاف الألوان التي شكلت مدار السرد وفي مقدمة التشكيل التصويري والتمثيلي الذي هيمن على بقية الألوان الأخرى كالأسود والأخضر ضمن فضاء النص.

واختيار **بسمة البوعبيدي** للون الأحمر تحديدًا لا يمكن أن يكون اعتباطًا أو عفويًا، إن هيمنة هذا اللون على وجه الخصوص تثير تساؤل القارئ والباحث معًا ،لماذا اللون الأحمر؟ وما دوره في سبر أغوار النص الإنسانية وكشف أسراره التشكيلية والجمالية والسينمائية ؟،وهل استطاعت الروائية **بسمة البوعبيدي** أن تقدم من خلال هذا اللون رؤية إبداعية جديدة تتجاوز الحدود الدلالية التقليدية للون الأحمر؟.

يتميز اللون الأحمر بعدة مؤشرات دلالية تُعبر عن سياقات اجتماعية وثقافية وإنسانية ومختلفة ويمكننا القول أن هذا اللون تحديدًا بين أكثر الألوان ارتباطًا بعالم المرأة وأكثر تعالقًا بعالمها الإبداعي الذي يحيط بتجربتها ويتصل بها اتصالًا حيًا ونابضًا لحساسية هذا اللون وثرائه الدلالي في تشكيل الفاعلية السردية النسوية وواقعها المتلازم وتصوير

[1]– ظاهرة الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، ص،ص 16,15.

عالمها وذاتها من خلال سيرته اللونية التي تستدعي كل ما يوحي بالحب بالقوة والطاقة والحيوية والشغف والثورة فهو كون"العواطف الثائرة والحب الملتهب والقوة والنشاط،وهو رمز النار المشتعلة، يستعمل بعض الأحيان للدلالة على الغضب والقسوة والخطر".[1]

كما يرمز بشكل مباشر "للثورة والانبعاث من جديد إذ يُرى أن الموت يمثل سبيلًا للتحرر والثورة وهو حياة وبناء للجيل الآتي"[2]، دال على الخلاص والتضحية مرتبط بجوهر الحياة وحقيقتها كما يقول **جان كوهين jean Cohen** أن الألوان لون عاطفي أو لون العاطفة "لا تحيلُ إلى الألوان،أو بمعنى أدق لا تُحيل إليها إلا في مرحلة ثانية يُصبح اللون ذاته دالًا على مدلول ثان ذي طبيعة عاطفية".[3]

على هذا الأساس يرمز اللون الأحمر وبشكل خاص إلى "العاطفة والرغبة البدائية والنشاط الجنسي،وكل أنواع الشهوة،ويشير اللون الغامق منه غلى الانبساطية والنشاط والطموح،أما الفاتح فيدل على التهور وعدم النُضج،كما يدل على الحيوية والشباب".[4]

إلا أن هذه الدلالة بموجبها العاطفي والانفعالي تنتكس أمام توظيفات دلالية وتعبيرية أخرى قاسية للون الأحمر،تشتبك مع عوالم الموت والقتل والدمار والقلق الوجودي وحيث ارتبط اللون الأحمر منذ القدم "بدلالة غلبت عليه وهي الإيماء إلى لون الدم،ما يعني الصراع والقتل والموت،والثورة والحرب"[5]وبالتالي تعليق اللون الأحمر ب "صورة العذاب ومكنه ،ذلك أن (الأحمر) رمز كل ما هو سلبي،حتى كان لا (أحمر) صار رمزًا مطلقًا للقبح في الواقع".[6]

هذه الصفة اللونية بمضمونها ودلالتها المثيرة لعنف المعنى وتوتره،كانت أكثر الدلالات اللونية هيمنة وسيطرة في نص **موسم التأنيث** ليكون اللون الأحمر ضمن أغلب المشاهد النصية رديفًا للموت والغياب الأبدي،ومحفزًا لتنوير الحركة الدرامية الرابضة بين ثانيا السرد،ومُمثلًا للمتاهة التي عاشت فيها البطلة **مريم** منذ بداية الحكي إلى آخرة، لتدور في هذه الحلقة وتتهاوى على ذاتها بتدمير نفسها بنفسها بعد أن أضحى هذا اللون الذي يمثل رمز "الدم" كحيز أو سجن حاصر أجساد الشخصيات وأرواحها في هذه الرواية ،التي قامت على معاني الحزن والقهر والحقد والانتقام.

طوقت هذه الحلقة الدموية نص البداية والنهاية في الراوية، لتقدم الروائية لقارئها نصًا موشومًا بذاكرة الدم النازف على أجساد أنثوية ضعيفة وهشة تعاني من الاضطهاد والإقصاء وجبروت القهر الجنسي الذي كانت تُمارسه الشخصيات الذكورية على هذه الأجساد المهتمة بكل جبروت وعنف هدفها الأول والأخير إشباع رغباتها الجنسية-الحيوانية-،هذه الرؤية الدونية حاولت الروائية **بسمة البوعبيدي** أن ترصدها بعين الرقيب الناقد من خلال توظيف

---

[1]-أحمد مختار عمر، اللغة واللون،ص184.

[2]- عبد الباسط محمد الزيود،ظاهرة محمد الزواهرة،دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب،ديوان أنشودة المطر نموذجًا ومجلة دراسات،العلوم الإنسانية والاجتماعية،المجلد 41، ع2، 2014،ص539.

[3]- جان كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، دط، 1985م،ص 241.

[4]- نجاح عبد الرحمان المرازفة،اللون ودلالته في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها وجامعة مؤتة، الأردن، 2010، ص 30.

[5]- ظاهر الزواهرة،اللون ودلالته في الشعر،ص43.

[6]- فاتن عبد الجبار جواد،اللون لعبة سيمائية، ص 138.

الدلالة اللونية للأحمر المتمثل في الدم، ونقل تجربة المعنى لهذا الدال من حدوده الجمالية والدلالية التقليدية المتداولة في الذاكرة الإنسانية إلى حدود دلالية أخرى نابعة من تجربة الذات الأنثوية ومعاناتها مع الأخر الذي يستبيح جسدها،ويميز ذلك في المشهد الذي تضمن حدث ولادة سالمة ابنة زوجة والد **مريم** بعد علاقة محرمة كانت بينها وبين والد **مريم** تحت تواطئ الجميع وصمتهم،لتنجب منه «لمحت حركة غريبة المرأتين لم تفهمها ....»

عادت إلى وجه سالمة المتألم المتصب عرقًا ...

رأتها تحرك رأسها في كل الاتجاهات بعنف...رأتها تشدُّ شعرها بكلتا يديها...تعض ثوبها المرفوع إلى نصفها الأعلى وتخنق أنتّها في حلقها ...

رأت نصفها الأسفل عار ... رأت بطنها منتفخًا...رأت دمًا يسيل من بين فخذيها...رأت...فهمت الأمر ... كادت تندَّ عنها شهقة لولا أن وضعت كفًا على فمها...التقت إلى الخلاء والفراغ يملآن فضاء الحوش وراءها .. غاب نور القمر الشاحب...سمعت صرخة مولود انقطعت لحظة وصولها على مسامعها...هدأت حركة من بالداخل فجأة... أطبق الصمت..."[1].

هذا المشهد وإن تضمن فعل الولادة الذي يُوحي بالخلق والحياة والخروج من حيز الظلام إلى حيز النور، إلا أن الروائية تعمدت أن تنقل تجربة المعنى للون الأحمر (الدم) من فضاء الحياة غلى فضاء الموت ،بعد أن عمَّ السواد والظلام بقتل الوليد الصغير فور ولادته بكتم أنفاسه يحمل معه سره وخطيئة سالمة مع زوج أمها بعد أن جمعتها علاقة زنا،هذه العلاقة المحظورة في المجتمع التونسي بشكل عام والريف التونسي بشكل خاص لما يُعرف عنه بحرصه الشديد في المحافظة على القيم والدينية والأعراف الاجتماعية التي لا تُتيح مثل هذه الممارسات يستنكرها وإن كان أغلب هذه الردود تقع رأسًا على المرأة التي كانت طرفًا في هذه العلاقة الآثمة، التي لم تترك لها خيار إلا لتخلص من وليدها لكتم أنفاسه ودفنه في ضواحي التربة رغم علم العمة **فطومة** وأفراد البيت الكبير الذين كانوا يخافون والد **مريم** لهيبته وسطوته ومركزه في هذه العائلة والقرية، فغض الجميع طرفه عن خطيئة الوالد حماية له رغم ارتكابه الرذيلة ذاتها التي ارتكبتها سالمة لكن كعادة المجتمع الذكوري الذي يمارس جبروته على الظرف الأضعف ويُحمل المرأة بكل جُبن الأوزار والآثام التي لم ترتكبها لوحدها.

هذه الصورة المشهدية الدامية قدمتها الساردة عكست من خلالها الروائية خطابًا موضوعيًا عن الخراب الذي يطال الكيان النسوي في مثل هذه البيئة الريفية التي تتواطأ بصمتها في استغلال الجسد الأنثوي وأهانته واستبعاده،ويعمق هذه الصورة المشوهة اشتباك اللونين الأحمر والأسود معًا في التعبير العلامي اللوني عن هذا الخطاب ليكونا مرآة عاكسة لإبراز تواتر الدلالة وحصر إشاراتها التي تصب في سياق القلق الذاتي والنفسي الذي عاشته الشخصيات المفُعلة للحدث حيث سبق مشهد ولادة سالمة خطاب وصفي طويل مهيمن على نص البداية لرواية **موسم التأنيث** صور الفضاء المكاني والزماني الذي أطرَّ أحداث النص وصعدَّها، هذا الخطاب الوصفي الذي عكس

[1]- بسمة البوعبيدي، موسم التأنيث، ص، ص18,17.

مرايا لونية سوداء انسجمت والخط المعبر عن الأنا عند الساردة **مريم** التي انطلقت في توصيف فضائها الحكائي خلال فترة الزمن الليلي الذي ألقى بظلاله الثقيلة على حركة السرد ليكون أول لفظ تمَّ به افتتاح النص هو العتمة هذا اللفظ المطلق يسرَّ دقة الحكاية والدلالة نحو السبات والعطالة وانعدام الحركة وضمور الفعل والأداء.

"العتمة تلفُ الكون وتحاول طمس الأشياء، الحياة تفرُّ منه تاركة إياه للون الأسود المقيت، متعقب النهار يفعل فعله الأزلي في الأحياء وهم في استلام أبله (...) فركت عينيها تُزيل عنهما اثر النعاس...الظلام المحيط بهما أفقدهما وظيفتهما...استعاذت وبسملت فماتت الكلمات بداخلها قبل أن تصل مسمعها، وضعت يدها على صدرها كأنها تهدئ من تسارعدقات قلبها..

أصاخت السمع تتثبت عله الكابوس ينفرد بها في وحدتها والظلام الموحش حولها..ولكنه صوت أنين...أنين الحي الموجوع حاد النبرات يُدمي سمعها وقلبها في آن انتصبت واقفة...خطت خطوات في الظلام والفراغ...".[1]

إن بداية تأزم الحدث في المقطع الاستهلالي خضع لامتداد اللون الأسود وكثافته في مناحي البنية السردية (العتمة، اللون الأسود المقيت،الظلام المحيط،الكابوس ،الظلام الموحش، الظلام والفراغ)،هذه العلامات اللونية رغم الركود الذي أضفته على حركية الصورة المشهدية إلا أنها ساهمت في إثارة الهواجس والأسئلة المشحونة وأحاسيس الخوف من المجهول، ومعاناة الذات الساردة **مريم** ما أسهم في إشاعة فضاء دلالي يشكل صورة المعنى الذي يشكل لونيًا باشتباك كل من اللونين الأسود والأحمر اللذين يوجعان وتيرة الإيقاع الدرامي، وأسهما في تصاعد المد التوتري معنى وتشكيلًا،الذي يوجه القارئ لإدراك نمط الصراع الضاغط على صورة الشخصيات وطبائعها وأفكارها،وصورة الأحداث وصيرورتها،وصورة الفضاء المكاني والزماني ومعطياته وتحولاته،وصورة الساردة وإيقاعه السردي.

وتتصاعد هذه الدلالة في نص النهاية الذي هيمن على فضائه اللوني اشتباك اللونين الأحمر والأسود معا لتنشر صفاتهما اللونية ذات البعد الإشاري والعلامي على الموصوفات التي ارتبطت بصورة الموت طلبًا للخلاص ،من خلال تحييد معنى الدم وانزياحه من دال لوني على الحياة والبقاء إلى دال لوني يعُزر معاني الشقاء والقهر الذي شعرت به **مريم** في كل لحظة عاشرها فيها زوجها واغتصبها بوحشية مُقززة دفعتها يومًا بعد يوم إلى اختيار الموت انتحارًا كقربان قدمته على مذبح الحياة خلاصًا من واقعها الذي أضحى مريرًا بعد استحالة زوجها بابن عمها وحبيب عمرها **'جعفر'**، لتتزوج بغيره دون حب، وماتلاقيه معه من عنف وتعسف في ممارسة العلاقة الجنسية التي تجمعها به دون رغبة منها ،فتصورها على أنها مجرد دخول إلى عالم الموت ثم الرجوع منه ضعيفة وهشة، تتمنى ممارسة الموت فعلًا لاتخييلًا "كان ولايزال يعتليها ،وقد سمعت أن الموت يخبئ مرَّة واحدة وإلى الأبد فلماذا تموت هي آلاف المرات؟ كانت في كل مرة يعاودها الغثيان ويعاودها الدوار حد الجنون وليس لها من مهرب.

[1]–المصدر السابق ، ص، ص12,11.

أصبحت في لحظات موتها المتكرر تلك ترسم دوائر تبقرها نصال حادة...ترسم تويجات زهر تصهرها حوافر خيل وتمضي...ترسم الرعب على وجه طفل...رأس الغول في صور تتصدر الحائط...تطارده...تقرأ لأجله المعوذتين وصورة يس ولا يذهب رُعبه...ترسم و..."[1].

نميز من خلال الفضاء العام لهذه الصورة تكتل السواد كقيمة تشكيلية ذات بعد إرشادي خاص موجه للأحداث ومؤشرٍ لالتقاط والقارئ لحظات وجزئيات مكثفة تُعبر عن الواقع النفسي الذي تعيشه الشخصيات ،فتتراكم أحزانها ومآسيها لتشكل طاقة سلبية تملأ الصورة – اللوحة كلطخة لونية ممتدة تنتشر كاللعنة مجسدة في لفظ الموت الذي تكرر في هذا المقطع أكثر من مرة، ليقود النص إلى الاستغراق في القتامة والإحباط والموات الذي تعانيه مريم، ويستشعر به القارئ ويؤثر فيه حيث تغمره هذه اللوحة بسوادها وخرابها وعنف تعبيراتها "أصبحت في لحظات موتها المتكرر تلك ترسم دوائر تبقرها حوافر خيل وتمضي...ترسم الرعب على وجه طفل...رأس الغول في صورة قديمة تتصدر الحائط".[2]

هذا الحشد من الصور لمعنى الموت وظلاله السوداء، تكريسٌ لسواد الحكاية ونهايتها الفجائية، حاولت الروائية إلى منطقة التلقي والاستجابة للمناخ العلامي السلبي الذي يسيطر على النص وأجوائه الفجائعية تجسيدًا لمشهد النهاية الذي جاء مشحونًا بطاقة درامية وتشكيلية تجلت في اللون الأحمر، الذي عبر عن مشهد انتحار **مريم** بطريقة مأساوية بطعن فرجها بالسكن عدة مرات لتتخلص من عبوديتها للأبد التي فُرضت عليها بحكم الزواج أن تقدم فرجها لزوج لا يُحسن معاشرتها ولا يرى فيها إلا جسدها مُتاحًا له للاستمتاع به كلما حركته غرائزه الشهوانية الحيوانية بذلك أعطت الروائية لهذا اللون الذي تجسد في ملفوظ "الدم" معنى حكائيا بعيدًا عن حدوده الرومانسية العاطفية إلى معنى آخر مشحون بدلالات العنف الذي سلطته **مريم** على نفسها بطعن فرجها بالسكين دون رحمة عقابا لواقعها القاسي ومجتمعها بخلفياته العُرفية والثقافية والدينية التي تُقدم قُربانًا لأفكار بالية تستعبد كيانها وحياتها، فاختارت أن هذه النهاية الدموية عبورًا لحياة مُشوقة بعيدًا عن حياتها التي كانت تموت فيها آلاف المرات فقدمت نفسها للموت في فرح وبهي وسعادة غامرة.

"قاومت وقاومت وهي تصرخ وتهذي ،ولكن قسوته وتصميمه كانا أكبر من مقاومتها...رمى بها تحته في نقمة وتوحش وكانت في مقاومتها كالفريسة تُنازع...كانت في شبه ذهولها تحته كل شئ فيما يتوسل ويستغيث ... يتوسل من؟ يستغيث من؟.

رأت في النور الخافت وجهه المحتقن وعينيه المحمرتين...حاصرتها غيلان وأفاعي وعقارب وأشبعتها لدغًا وعضًا ...

حين تدحرج من فوقها كان قد ملأ وجهها بُراقًا وملأها عفونة...تركها لحطام نفسها تُقاوم بشاعة بلا ضفاف بنوبة قئ وآلام حادة في الرأس...

[1]– المصدر السابق، ص103.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

حين هدأت بعد لأي كانت قد بلغت مرتبة السكينة...سكينة لم تدركها قبلًا ولم تنعم بها...

سكينة غريبة..فيها برودة...برودة الرماد الذي تُخلقه النار المستعرة...

برودة الموت بعد الحياة الدافقة... لم يعد ذاك الحزن اللعين يسكنها وإن لم تدرك مراتب الفرح...ولم تعد تشعر بالخوف ولا تلك الرغبة في البكاء..

بداخلها سكينة عجيبة وشعور غريب...قامت في هدوء الواثق المطمئن فتزينت بأجمل ما عندها... تكحلت وتعطرت... فكت ضفيرتها ورجلت شعرها ... اتجهت إلى المطبخ فجلبت من بين أدواته سكينًا حادة...

وقفت أمام مرآتها...تعرت وتأملت نفسها في عُريها..ثم اقتعدت الأرض وفتحت مابين فخذيها...

بدا فرجها بكل تفاصيله أمام عينيها الوامضتين بشُعاع غريب...وهوت عليه بالسكين بكل تصميم فاجتزته واستلت الرحم...

ارتعش الفخذان وفار الدم دافقًا من بينهما...عضت على الكمامة بالنواجذ تكتم صرختها...ارتعدت أعضاؤها وارتخت...

رأت سقف البيت يسقط فوق رأسها...

(...)

هوى السقف على أم رأسها لتغيب عن الوجود...

وحين فتحت عينيها من جديد كانت بركة من الدماء تحتها ،أحست أسفلها ملتهبًا ألمِا...تحاملت وزحفت تتتبعها الحمرة القانية راسمة طريقها حتى وصلت باب بما بقى لها من قوة وعزم ،ورمت بما كان بين يديها من قطع اللحم الوردي إلى الكلاب السائبة".[1]

غرق الجسد الأنثوي في عرس الدم واكتوى بنار الدم التي التهمته ونثرت رماده حُرًا خارج حصارهم وقيودهم الجهنمية،هذا القرار وإن كان عنيفًا وفجائعيًا فإنه كان خلاصًا أبديًا من سجنها من دنياها...من دنياهم.

على ضوء ذلك، جسد اللون الأحمر بوصفه حاويًا لونيًا لقيمة دلالية وإنسانية ترتبط بعالم المرأة وواقعها لا يمكن أن نفقهها إن لم نفقه موقع النص والناصة من التاريخي والاجتماعي والثقافي في المحيط بهذا الكيان الأنثوي حيث أعطت الروائية لهذا اللون معنى الحصار والخطيئة والعنف والتوتر الذي تجسد في الدلالة التي تضمنتها تجربة النص "هوت عليه بالسكين بكل تصميم فاجتزته واستلت الرّحم...

ارتعش الفخذان وفار الدم دافقًا من بينهما(...) رأت سقف البيت يسقط فوق رأسها...،(...) أطلت عليها سالمة تشدُّ شعرها بكلتا يديها ونصفها الأسفل عارٍ ...

رأت عقرب يخرج من الحقَّة يهزُ شوكته طربًا ...

أصابع الجحيم طويلة الأظفار والدود يتناسل تحتها تغوص فيها باحثة...فم الذئب كبير دون رأس ينهش فيها ... أشواك انفصلت عن جريدها وحاصرتها...أفعى لها وجه امرأة تتربص بها ...

[1]- بسمة البوعبيدي، موسم التأنيث، ص،118، 119، 120.

مولود يتدلى مشدود إلى دالية من حبله السري...هوى السقف على أم رأسها لتغيب عن الوجود...

وحين فتحت عينيها من جديد كانت بركة من الدماء تحتها،أحست أسفلها ملتهبًا ألما...تحاملت وزحفت تتبعها الحمرة القانية راسمة طريقها حتى وصلت السقيفة الخارجي...فتحت الباب بما تبقي لها من قوة وعزم،ورمت بما كان بين يديها من قطع اللحم الوردي غلى الكلاب السائبة".[1]

نلاحظ من خلال هذا المقطع الذي أبرز هواجس الروائية ورؤاها وأفكارها حول العالم المحيط بشخصية **مريم** الذي يُمارس ضدها العنف ومختلف الانتهاكات والإقصاءات لتنقل من خلال اللغة هذا العنف المسلط عليها وتُعري هذا الذوات الريفية الخشنة والقاسية،التي دفعت **مريم** إلى الجحيم بقمعها والاستيلاء على حريتها وقيمتها وعفة جسدها وروحها معًا،ليتراءى لها جميع من ظلمها بأفعالهم الشنيعة لحظة موتها واحتضارها،تستحضرهم على منصة الحكم بملفوظات دالة على فضاء الموت والقهر والدمار والهلع والخوف التي أثارها مشهد الدماء النافرة من بين فخذيها وتخلصها من رحمها الذي هو دليل أنوثتها وبؤرة خصوبتها.

(هوت عليه بالسكين) اجتزته واستلت الرحم، فار الدم ،تكتم صرختها، رأت سقف البيت يسقط فوق رأسها، أطلت عليها ساعة تشد شعرها، رأت عقرباً يخرج من الحقة يهز شوكته طربًا، أصابع الجحيم طويلة الأظفار والدود يتناسل تحتها ،فم ذئب كبير دون رأس ينهش منها...أشواك ،أفعى لها وجه امرأة، مولود يتدلى مشدود إلى دالية من حبله السري..."[2].

تأتي هذه الصور الحوارية لتستعيد مواقف الشخصيات التي أغرقتها في جحيم دمائها وحاصرتها حتى الموت فوالدها عاشر سالمة ابنة زوجته،وزوجة الأب دفعتها إلى قتل أمها بدس العقرب في صندوق ملابسها...

فالأحمر كان خلاصًا من أوجاعها وآلامها التي اختزنت بداخلها منذ صغرها، ومعاناتها كامرأة في مجتمع ريفي حُرمت من التعليم ومن الزواج بابن عمها "جعفر"، وإرغامها على الزواج وممارسة حياتها مع رجل لا تحبه ... هذا الخراب في جبروته لم يكن الخلاص منه إلا بصرخة عالية وفعل دامٍ ونهاية مجسدة تمثلت في انتقام مريم من والدتها وزوجته وعائلتها وجعفر ومجتمعها، ورحيلها غارقة في دمائها.

"فالدم (الأحمر) وسيلة للتخلص من الذل، وهو سبيل الانتصار والكرامة المنشودة"[3].

ليكون نصها "كوسيلة لستر آلام والإنسان في بعض ظروفه".[4]

على ضوء ذلك، وظف اللون الأحمر في رواية **موسم التأنيث** ليكون رمز الكينونة الحقيقي التي يبحث عنها الوجود الأنثوي مُكرسًا لها، مُدحضًا لأشكال الكينونة الزائفة التي تتخبط فيها المرأة رغمًا عنها، فكان الأحمر من خلال الدال اللوني (الدم) ثورة على القهر والعنف الرمزي والجسدي، والاستيلاب اليومي والمعاش لأحلامها ورؤاها

[1]- المصدر السابق، ص 119، 120.

[2]- المصدر نفسه، ص 119.

[3]- ظاهرة الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، ص 44

[4]- عفيف بهنسي، اتجاهات الفنون التشكيلية المعاصرة، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط1، د ن، ص09

لتطل من خلاله على منافذ الحياة، لتشبك ألوانها مع قلقها نحو العالم والذات، الحياة، الموت، من خلال العبور عبر نص مفتوح على التجربة الإنسانية للمرأة التونسية أو المغاربية بشكل عام للتعبير عن التمرد والاحتجاج والتهكم اللاذع لكل أنواع القمع والوصاية والقهر التي تدوس الكيان الأنثوي أو تعمل على وأده.

الأزرق : مدَّيات المعنى وانفتاح التشكيل .

يُتيح اللون عند خروجه من نعته اللوني ليغدو استعارة رمزية لأشياء كثيرة وحالات متعددة أن يخرج بالمعنى من الهامش إلى المركز الدلالي في انفتاح آفاقه على التاريخي والذاتي والإنساني واليومي، ليشتغل من خلاله الناص في تحريك الانفعال الشعوري والعاطفي لرصد التجربة وعمقها وخلق تجربة المعنى الخاصة به التي ترسم أنموذج النص وحدوده التشكيلية والسميائية وتعكس خصوصية الرؤيا لدى الروائي من حيث تعقيدها أو غموضها أو حساسيتها مرجعيات متنوعة.

من هذا المنظور ينفتح الروائي في توظيفه للون على دلالاته التقليدية محاولًا تجاوز هذه الدلالات لتكريس دلالات أخرى وجديدة تجسد رؤيته ومقولته وحساسيته اتجاه الحياة والموجودات.

والذي لا مرِّية فيه أن الروائية المغاربية ،حاولت أن تبلور اللون في نصوصها باعتباره نتاج تواشج بين المثاقفة التي تضع اللون ضمن نموذج وقالب دلالي كلاسيكي تقليدي متداول،والتجربة الروحية الداخلية عن تجليات اللون في تفاصيل الحياة العامة والبحث البصري عنه في علامات الوجود (الفضاء العام والخاص)،لتخلق الروائية من خلال ذلك ذاكرة لونية جديدة وحضورمختلف لأغلب الألوان التي تنزاح دلالتها عن التداول المألوف ولتؤسس لدلالات جديدة تستمد قوتها التمثيلية والتدليلية من خصوصية تجاربها ورؤيتها معايشتها للأحداث وتفاعلها معها.

من هذا المنطلق،تركز الروائيات المغاربيات في توظيف اللون وفق هذه المعادلة التي تنطلق من المرجع إلى احتواء التجربة وانعكاسها على فضاء المعنى الذي يصوغ مقولاته وفق رؤية مختلفة.

ونمضي في طريقنا لنوضح ذلك،فاللون الأزرق تتمحور دلالته وسياقات ترميزه بشكل عام في كونه يرمز إلى "الإخلاص والشرف والأمل ،صفاء السريرة عند الفرد"[1]،ويشير إلى "الصدق والحكمة، ورمز الخلود، وقد يدل على الحب"[2].وإن كان هذا اللون مرتبط بالأساس وبشكل مباشر بـ"لون السماء والماء،إنه منعش وشفاف،يُوحي بالخفة ،حالم قادر على خلق أجواء خيالية".[3]

ويشكل هذا اللون "مساحة كبيرة في الاهتداء الطبيعي لمناظر الدنيا الفسيحة"[4] الذي تمثلها الأزرق ويأخذ منها تعبيره السيميائي وصفاته الدلالية فالأزرق في "السماء سمو وعمق ،وفي المياه برودة وارتواء،وفي الغيوم خير وأمل، وهو يعبث على الهدوء والتفاؤل"[1].

---

[1]- فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيمائية، ص150

[2]- محي الدين طالو، الرسم واللون، مكتبة أطلس، دمشق، دط، 1961، ص 172

[3]- يحي حمودة، نظرية اللون، ص 136

[4]- عبيدة صبيطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، ص 48

هذه الدلالات وغيرها من الدلالات المتداولة للون الأزرق لم تمنع الروائيات المغاربيات من تناول هذا اللون واستبطانه ضمن نصوصهم للتعبير عن تجاربهم وتفسير العالم من خلاله، وشحنه بهوية أخرى ،ليكون الصلة الممكنة بين عوالم متباينة وما في داخل الروائية من حساسية الخبرة الجمالية وعمق التجربة الشعورية والعاطفية وتعقد الواقع الاجتماعي الذي تعيش فيه، وتتطلع إلى تجاوزه بقيم لونية تعكس مناخها وإيقاعها وحساسيتها وأسلوبها وطابعها الخاص وفلسفتها النابعة من طبيعتها لتلمس من خلالها الأفق الذي تنفتح عليه.

وما ذكرنا ذلك إلا ليتضح لنا، توجه الروائية المغاربية وأسلوبها في صوغ رمز الحكاية وتوصيف اللون من خلال اشتباكه بالفكرة التي تُبرزها في قالب شاعري حكائي سردي جديد، ينقلها إلى مملكة المعنى الخاصة بها لتتبلور لنا أشكالٌ جديدة في التلقي وتنتج رؤيا جديدة نابعة من تلك العذابات الممتدة على جنبات الروح والغربة الجسد ،لملامسة الخطاب الإنساني الذي تسعى من خلاله للتغيير الدائم نحو الأجمل طبقا لذلك أفصحت الروائية المغاربية من خلال نصوصها عن هدفها في خلق علاقة جديدة مع الألوان ومدلولاتها، ليأخذ اللون في نصوصها شكل السرد أوالحكي النابع من اللاوعي والتاريخ الجمعي الذي يسهمُ في تكوين النص عبر مخزون الذاكرة الانفعالية الأنثوية،لتفسر من خلالها مفاصل نصوصها إلى الملتقى وتشركه في إثراء النص عبر التأويل المتعدد لشفراته وفق تخيلات ذهنية متنوعة

ونمضي في طريقنا لنوضح أكثر ما ذكرناه ،حيث تناولت بعض النصوص الروائية المغاربية بعض القيم اللونية متجاوزة مستوى الوصف والتشبيه والرمز،لتشغل عليها كطرف ضدي لبعض الأشياء والظواهر أو "مظهرًا من مظاهر الاحتجاج على النمطية السائدة في توظيف اللون وإخضاعه للثابت تصريحًا أو تلميحًا أو ترميزًا،بل هو مفتوح لترويض دوال اللون وتأويلها"[2] وهدفها من ذلك خلق علاقة أو روابط جديدة بين الدال والدوال،وإرساء دوائر استبدالية تتخطى المعجم المألوف إلى معجم جديد ومُعبر عن واقعها وآلامها على هذا الأساس،تضمن اللون الأزرق في الرواية النسوية المغاربية مدلولات مختلفة عن المعنى الذي يُشير إليه اللون الأزرق بشكل عام، ليبعث في أغلب المشاهد"روح اليأس".[3]

ويتجلى كمؤشر للتشاؤم*والسلبية وتوقع حدوث المكاره والصعاب،إذ ينطوي هذا اللون على دراما داخلية يحيلُ على الوحدة والصمت والفراغ والبرودة (* *) ،عدَّ اللون الأزرق من الألوان الباردة عند معظم اللغات ،ربما لأنه أيضًا لون السماء والماء،وكلاهما مصدر برودة نجد ألوانها تميل إلى الزرقة.(*) يمثل اللون الأزرق وفق خلفيات ميثيولوجية

---

[1]- المرجع السابق، ص 51.

[2]- محمد حافظ ذياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، المجلد 5، العدد 2، يناير، فبراير، مارس، 1985، ص 40.

[3]- فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سميائية، ص150 .

*يتمثل اللون الأزرق وفق خلفيات ميثيولوجية عديدة عند مختلف الشعوب والأمم ،رمزًا للتشاؤم ومصدرًا لجلب الشرور والحروب والمكاره، فالعرب مثلًا تعدُّه رمزًا للشؤم، ويبنون العيون الزرق للشر، كما يستخدمونه للاستعاذة من الحسد وطرد الشر (التعاويذ والحرز الأزرق)،للتفصيل أكثر،ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 164.

** ينظر:إبتسام مرهون الصفار، جماليات التشكيل اللوني، ص 342.

*ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 164.

عديدة عند مختلف الشعوب والأمم،رمزًا للتشاؤم ومصدرًا لجلب الشرور والحروب والمكاره،فالعرب مثلًا تعدُّه رمزًا للشؤم،وينسبون العيون الزرق للشر،كما يستخدمونه للاستعادة من الحسد وطرد الشر (التعاويذ والخرز الأزرق).والغياب،حيث لا يعدُّ هذا اللون من الألوان الحالمة أو القريبة من عالم المرأة إذ أن خاصية الأزرق في تدرجه الداكن "فإذا كان قائمًا ذُكر بالأسود ودلالته،يشير التقزز والكراهية".[1]،وقد تجسد الأزرق في تدرجه اللوني القاتم القريب إلى العتمة وانعدام الضوء من خلال لون الحبر، الذي يرمز إلى الحزن والكآبة والانطواء والغدر والخوف والموت، واستدعاء الأسرار والذكريات، هذا اللون في حدوده الداكنة استثمرته الروائية المغربية "**فاتحة مرشيد**"في روايتها" **مخالب المتعة** "من خلال لون البحر الذي كان معادلًا أو مستدعيًا بمشاعر الحزن والفقد والألم الذي يلونُ حياة "**بسمة**" المحطمة بفقد ولدها الوحيد إلى الأبد الذي مات في البحر غرقًا، البحر ببعده المكاني المفتوح على اللامتناهي،توظفه الروائية فاتحة ضمن هذه المشاهد كرمز على الانغلاق والالتحام بالذات وما تنطوي عليه من عوالم داخلية شديدة الخصوصية ،ليكون أزرق البحر فسيفساء من واقعة تصادم الذات مع ما حولها من معطيات، فيتحول من مستوطن داخل الذات إلى منفى وكون من الفراغ الهائل والتوتر والقلق الداخلي، وهذا ما شعرت به بسمة بعد فقد ولدها،لتعود إلى البر–حزن الأزرق–الذي يلون حركة الشخصيات وأفعالها بأبعاد درامية تعمق الوعي بالذات وتعلن عن تجربة ذاتية مع ألم الحزن والفراق يجب ألا تتجاوزها الذاكرة وتستدعي من المتلقي أو القارئ الانتباه لها ومعايشتها والإحساس بوطأة وروح هذا اللون الذي أشاع في شخصيتي **بسمة وأمين** الشعور بشحنات من التوتر والقلق والإحساس الفجائعي بموت الأحلام...موت الحياة فجأة "اخترقتني قشعريرة وأنا أرى بسمة جالسة قبالة البحر وكأسا بيدها لم تنتبه لقدمي أخذت كأسًا ملأتها،وجلست بجانبها دون أن أنبس ببنت شفة احتراما لحزنها.

اكتفت بإيماءة من رأسها أخرجت سيجارة من علبتها، أسرعت أنا لأشعلها أخذت نفسًا،وجاء صوتها حزينًا وخفيضًا كأنه قادم من أعماق البحر.

عندما تفقد فلذة كبدك فأنت تفقد بعضك أو كلّك إلى الأبد تصبح إنسانًا آخر أو يشبه الإنسان، تكره الحياة التي تشبثت بك رغم لنفك وسرقت منك أجمل ما أنجزته فيها...الحقيقة الوحيدة التي تؤمن بها...من دمك ...يأخذ الموت منا امتدادنا الأجمل،يأخذ غدنا وتترك لنا قبح الحاضر...وقسوة العيش الذي يبتلع مستقبلنا كوحش شرس.(...).

ثم استأنفت في تأمل:

نحن مؤهلون نفسيًا لفقدان من سيقودنا إلى الحياة...آباؤنا، أمهاتنا، أجدادنا...يصبحون في سن لا ينتظر منها شيء. لكن فقدان أبنائنا رحيلهم قبلنا يسقط كمقصلة تحولك ليلة وضحاها إنسان بشري إلى إنسان آلي يأكل ويشرب ويتكلم ويتحرك ،لكنه عاجز عن الإحساس كمن يعيش تحت وطأة مخدر.

تحس بأن وجودك خطأ...لأن موته خطأ.

[1]– المرجع السابق ، ص164

غرقت في صمتها، أشعلت سيجارة جديدة ،وظل صدى الحزن بصوتها يملأ الفضاء ،يفيض في البحر كمد أسود ،وينساب في داخلي..؟!"[1]

وُظف البحر في هذا المشهد كحالة روائية وعنصر أساسي يعتمد عليه السرد في تشكيل فضائه، مقترنا في الوعي بالزمن،حيث-نرتبط الزمن أساسًا بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي، وقد يقع الإدراك النفسي على الموجودات المحسوسة هذا الارتباط بدوره أعطى للبحر في رواية **مخالب المتعة** "تصورًا داخل الحكي مقترنًا بالرؤية التي تحاول الروائية **فاتحة مرشيد**" أنتشيدها في نصها، وهي الرؤية التي جعلت من البحر ليس مجرد مكان جغرافي فقط، بل عنصراً مكانياً وصورة روائية مؤشرة على المستوى البصري والتشكيلي والتعبيري،له حجر التأسيس في بناء النص وانسجامه،باعتباره وشخصية مكانية وروائية مستقلة مؤثرة في الشخصيات داخل الرواية التي تعيش مع هذا الحيز، من خلال شخصيتي **بسمة وأمين** وتعبر عن أزماتها ومعاناتها، بوصفه ثابتًا إنسانيًا ومعادلًا موضوعيًا عميقًا لمشاكل ومعايشات سلبية تعايشها بسمة.

إنه البحر بمغامراته ومقامراته، الذي تماهى بجبروته وعظمته مقابل ضعف وحزن بسمة على وليدها القابع في أعماقه، ليكون فضاءتمثيليًا لهموم وحزن وضعف الشخصية أمام حزن الأزرق الذي يمثل بالنسبة إليها ذلك الصَّدى الذي لا يعود، والمارد الذي يخدش هيبة الناكسين ورقة العاشقين، أزرق العزلة وسلطة الراهن حزن الأزرق الممزوج بماء اللوعة والتفجع، هذا الأزرق مع بسمة وشعورها بالأسى والوحشة.

لذلك اكتسى لون البحر-الأزرق-في مختلف تجلياته ضمن النص، ظلال الأسود الذي أضحى شاهدًا ومشاركًا وممارسًا للضغط على الكيان الأنثوي الذي تسيطر عليه سيرة الحداد والصمت يُلقي بظلاله الثقيلة جدًا على الشخصيات في حركتها وردود أفعالها وتفاعلها مع الأحداث،والتماسها البحث عن مخرج لامتصاص المشاعر السلبية التي كرسها الأزرق-حزن الأزرق- أطلاله السوداء القاتمة.

"أود لود أنطق بشيء...أي شيء...لكم من أين لي بكلمات تجفف هذا النزيف؟

انتصبت واقفة وظلت للحظات،لا أعلم كم دامت ،وهي غارقة في البحر...ربما تعاتبه ،ربما تسأله عن ابنها الذي أخذه في عز عنفوانه وأنا أرقبها، أرقب هذا الجمال الجارح الذي بقدر ما أعطته الحياة أخذت منه، وبقدر ما كنت أغبطه أشفق الآن عليه"[2].

هذا العجز الذي يطوق حركية الحدثأو فاعلية المشهد هو نابع من انغلاق الرؤيا وثباتها رغم ما يوحي به الأزرق عمومًا إلى انفتاح التعبير والتشكيل لكن ركزت الروائية **فاتحة مرشيد** على بلورة دلالة الأزرق في مشاهدات بصرية منفتحة على رؤيا داخلية معتمة وسوداوية تبحث عن الخلاص لكن دون جدوى،على الرغم من أن الروائية من خلال شخصياتها حاولت أن تنطلق من صورة البحر لعالم لوني حي يحقق الإحساس بالوجود، لكن تعمدت الانزياح عن هذه الدلالة تكريسًا لخلق دلالة جديدة مراوغة مع ذلك مع هذا المكان بألوانه الزرقاء التي تدعو إلى الانفتاح، ليأخذ

[1]-فاتحة مرشيد، مخالب المتعة، ص ص 61 ،62.

[2]-المصدر نفسه ، ص62.

البحر لونه من وحي الرؤيا الداخلية المعتمة وفيوضها السوداوية التي لونت المشهد وانعكست على حركيته،التماسا وبحثًا عن حركية نفسية داخلية في استبطان الذات مواجعها وتشكيلها كمسارب ظاهراتية لهذا التخزين الداخلي الأنثوي.

ونستطيع أن نمضي فنضرب أمثلة أخرى تصب في نفس السياق الذي تمحور حول الدلالة السلبية للأزرق كعتبة رمزية مطلة على عالم الظلام والرؤى الشاردة والمشوشة، انطلاقًا من البحر كصورة مكانية مجسدَّة للون الأزرق ،في علاقته المتداخلة مع تجربة المنفى والرحيل والفقد وشعور الذات بالاغترابومأساويته، وقد تجسدت هذه العلامة اللونية ببعدها الوجودي والاجتماعي والثقافي في رواية **نساء الريح** للروائية الليبية **رزان نعيم المغربي** التي تناولت متخيل الهجرة السرية باعتبارها قضية كونية إنسانية، والتي كان محورها شخصية بهيجة المغربية التي تعمل كخادمة في البيوت الليبية،وتحاول الهجرة إلى أوربا عبر البحر لتحقيق طموحها وتغيير حياتها نحو الأفضل،مضطرة إلى خوض هذه المغامرة كالرجل في شجاعته ورباطة جأشه الدخول في مواجه خطيرة السماسرة والمحتالين والمبتزين لتسافر بعيدًا وتهرب من واقعها المرير الذي عاشته وسط المجتمع الليبي المعاصر الذي عرف تغيرات وتحولات في بنيته الاجتماعية والثقافية والأخلاقية على نحو خطير بعيد عن ملامح الفرد الليبي وأصالته،فلم يعد حلم الهجرة حامًا ذكوريًا بقدر ما أصبحت ثقافة "الحرقة"*

إذ يهرب الجميع بحثًا عن ذواتهم مارين عبر البحر الذي نقلته الروائية **رزان نعيم المغربي** من أجوائه الرومانسية المعبرة عن الحب والحياة إلى أجواء مختلفة تضع البحر كشخصية روائية غادرة وعابثة بأقدار وأحلام راكبيه، ليمثل بالنسبة إليهم يد الموت الطولي التي تفيض أرواحهم وحياتهم وتدفنها في عمقه الذي لا قرار له، أو وصولهم لهم عبره إلى جحيم أقسى من الجحيم الذي كانوا يعيشون فيه.

وقد ركزت الروائية **رزان نعيم المغربي** أن تسرد تجربة الأزرق مع شخصيات نسوية دفعتها ظروفها الخاصة والصعبة إلى مواجهة هذه المغامرة مع (أم فرح ... بهيجة ،المرأة الجميلة).

تركوا أنفسهم لمصير مجهول لبحر متسخ بالسواد،"رحلات الهجرة في البحر لا شيء يضمنها إلا القدر (...) أما أنواء البحر فتلك التي لا يمكن التكهن بها"[2].

ليشكل البحر في هذا النص ،باعتباره خطاباً علاماتياً مؤشر لواقع عربي ومغاربي وليبي تعيش فيه الأنثى أو المرأة تحديات كبيرة وإذا كانت أكبر ،لتحاول الروائية **رزان نعيم** أن تُخلص المرأة من هذا الواقع عبر ثيمة البحر–الأزرق–لتشكل من خلال شخصية بهيجة بالذات كياناً أنثوياً جديداً بعيداً عن الصورة النمطية التي توضع فيها المرأة العربية (المرأة المستسلمة لقدرها،المرأة الضعيفة المقهورة تحت أسر الأب، الأخ، الزوج، الابن، أو المرأة المكبلة بقيود الزواج والشرف والجسد) لتضع هذه العوائق جانبًا وتحاول بهيجة رسم صورة مختلفة للمرأة التي تواجه قدرها ومصيرها بكل قوة وإرادة دون مساعدة من رجل ،فتهاجر لوحدها لتثبت ذاتها غير منتظمة لفارس الأحلام كي يخلصها من

* لفظ الحرقة هو اشارة إلى حرق المهاجر أو المهاجرة لأوراقه الثبوتية ، أملاً في الحصول على هوية جديدة في ما وراء البحار .

[2]– فاتحة مرشيد، مخالب المتعة، ص184.

سبح العنوسة ويضمها إلى مؤسسة الزواج والإنجاب، أو أن تحاول عرض جسدها وتحسين مظهرها الجمالي كي تحظى برجل عابر يمر على جسدها يومًا ما، أو أن تشغل نفسها بأوهام وأحلام لا يمكن أن تتحقق يومًا ما، فتواجه الأزرق إكراهات الواقع وضغوطه اتجاهها كامرأة وحيدة،فلم ترغب أن تكون نسخة مكررة على نساء العمارة الحائرات اللاتي يعشن مرارة الأيام تحت شفقهن البائسة "البحر إلى يساري يمنحني جرأة أكبر للمغامرة".[1]

لا غرابة إذا أن يكون البحر كإطار مكاني زماني، مساحة لبلورة التحول الذي حطم القالب النمطي للمرأة العربية والمغاربية تعاني من سلطة الثالوث المزيف (الزواج، المجتمع، العرف والعقائد)، وخوض تجربة الخلاص منه بكل إرادة قوية، وكأن هذا الثالوث كالريح القوية العاتية التي وقفن نساء الريح ضدها بعزم، ليرصد الأزرق من خلال البحر ومكائده،-مكائد الأزرق-حِراكًا مجتمعيًا ضمن البنية الجمعية الليبية خاصة والعربية-المغاربية عامة "بهيجة خُلقت امرأة طموحة ،تعلم أنها لا تمتلك جسدًا أنثويًا جذابًا،إنما في داخلها تحمل أحلامًا أكبر مما تملكه من إمكانات لتحقيقها، هذا ما ظنته لسنوات طويلة، ثم قررت أن تخلع ثوب الخادمة دُفعة واحدة، فهي أذكى من أن تبقى على الدرجات السفلى لسلم المجتمع، قررت ذلك بلا تردد "أن تكون لها حياة جديدة في مدينة لا تعرف منها أحدًا ولا أحد يعرف ماضيها، على الرغم من أن عملها المضني وفرَّ لها دخلًا جيدًا إذا قارنت ذلك بالماضي البائس في المغرب، هذه هي هجرتها الثانية ،في الهجرة الأولى حملت معها ماضيًا مزيفًا إلى ليبيا (...) الماضي الذي أرادته والذي لا تريديه، أما الآن فكل ما تريده هو مسح هذا الماضي وكل ما تمت إليه بصلة حالما تصل الشاطئ المقابل،(...) في تلك اللحظة أحست وكأنها وصلت إلى كل ما تتمناه، راودها شعور بالانتصار، انتقلت مشاعرها إلى أعلى نقطة من الأحاسيس التي تفجر لحظة ضحك أو بكاء، وكانت دموعها أقرب، ارتبكت من ثل مراهقة صغيرة تبكي وهي تريد أن تضحك ،بهيجة بلغت الخامسة والثلاثين، لكنها وقبل أن تصعد إلى المركب بقليل تشعر أنها عاشت أكثر من مئة عام، وفي لحظة تدفق مشاعرها مُقبلة على الحياة"[2]، تتسلح بإرادتها وتشرفها في تغيير واقعها وعدم تشبثها بالأحلام والأوهام، تضارع الأمواج في سبيل تحقيق حريتها وإثبات ذاتها، وتجاوز دورها كخادمة في البيوت إلى سند واقعي حولتتجربته في نص روائي من تأليف الكاتبة، طلبت منها أن تحمل معها مسجلاً صوتياً لتسجيل هذه المغامرة وإعطاء كل انطباعاتها حولها، لتكون من خلال بوحها وسردها لهذه التجربة فاعلاً مشاركًا في ترسيخ الحدث التاريخي والإنساني ،ومنح صورة مغايرة للمرأة المغاربية التي أصبحت وجهًا ثابتًا لعملية الحراك الفكري والاجتماعي والثقافي الذي تعيشه بلدان المغرب العربي.

"كانت هذه الذاكرة المعدنية التي تحملها هي آخر صلَّة لها بالماضي،تريد أن تجرب تفريغ ذاكرتها التي ولدت بها،وتنقل كل ما فيها إلى الذاكرة المعدنية وتبدأ مستقبلًا جديدًا ترسمه وتُخطط له كماتشتهي وتحلم"[3]، لتخطو أول

[1]- المصدر السابق، ص 161.

[2]-المصدر نفسه، ص98.

[3] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

خطوات التحرر من خلال ممارسة فعل بوح الكتابة في تواطؤٍ "حتى أن نولي كاتبة!"[1]،هذا الحلم رغم سذاجته يحمل في وعي بهيجة أنها قادرة على ان تكون مركزًا لقضية جوهرية تمثلت في إدراك الحيز الواقعي والتخييلي في الكتابة الروائية واستيعاب الحدود الفاصلة بينهما وجنوح النص الروائي النسوي المعاصر إلى الدوران في فلك الواقعية الأحداث الراهنة التي تُعِدُّ المرأة جزءًا منها وفاعلًا رئيسًا فيها، لتكشف بهيجة عبر مغامرتها وبوحها ومشاركتها في خلق نص من عمق الحياة بطلاته رفضن أن يكنَّ مهمشات يعيشنَّ على هامش الحياة.

كشفت لنا العلامة اللونية- الأزرق – من خلال صورة البحر عن انغلاق فضاء المعنى في النص، تحفيزًا للقارئ كي يساهم في تخيل الحدث وسد فجوات التعبير.

أضف إلى ذلك أسهم هذا اللون من خلال تسارع الأحداث وتصاعدها، وحركة الشخصيات وتحول ردود أفعالها، أن يعطي لنص **رزان المغربي** هوية لحكايتها وذاكرتها وفضاءاتها الذي تعلق بهؤلاء النساء الحائرات-نساء الريح-ومحاولة كل واحدة منهنالبحث عن خلاصها الذي يعكس فكرها وثقافتها ومدى تأثيرها سلطة الثالوث المزيف، ليكون من حيث ذلك اللون الأزرق عبر صورة البحر، إطارًا سرديًا يُعبر عن تعقيدات حياة المرأة المغاربية والعربية وإكراهاتها، ويعكس روح عصرها وإفرازات واقعها المعيش، وباعتباره أحد المجازات الجمالية والتشكيلية والدلالية التي تحكمت في المنطق الداخلي للنص- الرؤيا – ليجسد رؤية العالم عند الروائية ونسائها الحائرات.

عن طريق هذا الفهم ،سجل اللون الأزرق في نص **نساء الريح** حضوره على ثلاث أشكال أو سياقات.

- **اللون الأزرق والفضاء:**

تجسد ذلك في المكان المرجعي "البحر" الذي ارتبط اللون الأزرق بزرقة البحر، كما أن هذا المكان كان عبارة عن فضاءٍ لمعرفة الذات، ومساقٍ لتحفيز الشخصيات-خاصة بهيجة-على تحدي راهنها والتفكير في بناء مستقبلها،ليلعب الأزرق دورًا في توجيه تطورات الأحداث وحركة الشخصيات في النص ،باعتباره وحدة عاملية- بتعبير غريماس-وموجهًا سرديًا له دور كبير في بناء النص.

- **اللون الأزرق والذاكرة الجمعية:**

خاطب هذا اللون من خلال صورة البحر الذاكرة الإنسانية-الجمعية-وحاول مواجهتها ومساءلتها سعيًا لهدم صورة المرأة الضعيفة، التي تعيش رهينة الأسر الاجتماعي والثقافي والواقعي وإقحامها في فضاءات جديدة كان من الصعب سابقًا أن تكون طرفًا فيها كفضاء الهجرة السرية ومغامراتها الخطيرة،هذا الفضاء الذي كان موصدًا على الكيان الأنثوي، أضحى اليوم في ظل التغيرات والتحولات التي عرفتها المرأة،مجالًا مفتوحًا، يمكن أن تنطلق من خلاله لمعايشة واقع أكثر تحررًا وآفاقٍ رحيبة في الضفة الأخرى بعيدًا عن سلطة الذاكرة ومرتهناتها المجحفة.

[1]- المصدر السابق ، ص15.

- **اللون الأزرق والهوية:**

أسهمت الروائية **رزان نعيم المغربي** من خلال هذا النص أن تكرس هوية جديدة ثابتة مسّت فضاءات مكانية وإنسانية وثقافية وأجناسية عديدة، حيث لعب اللون الأزرق دورًا في إبرازها وتأسيسها ضمن لعبة المعني وقد تعمق ذلك من خلال دحض وتخريب الصورة العامة لتمثلات عالم المرأة، وترسيخ لهوية جديدة، تشغل فيها المرأة مركزًا هامًا قادر على تسيير المواقف ،وقيادة الرجل وتوجيهه "كان الرجلان العراقي والجزائري خلفها تمامًا فيما رضا سارع إلى القفز باتجاه القارب ،تصورت أن هذا يوم الحشر ،لايمكن للإنسان التفكير بخلاصه.

سمعت الجزائري يرد على صديقه قائلًا:

-وهل يعقل بعد تحمل كل هذا الشقاء أن نغرق على الشاطئ؟

التفت إليهما وسألتهما :

-ألا تجيدان السباحة ؟

"الزمن ليس صالح الارتباك وإضاعة الفرص بخجل ليس وقته ،أجابها العراقي:

-بالنسبة لي لم أضع قدمًا واحدة في الماء طيلة عمري ،أما صاحبي فيمكنه أن يطفو على سطح مياه.

قواها الخائرة والإرهاق الذي عانت منه تبخر فجأة ،كان الخيار واحدًا بالنسبة لها هو أن تستغني عن مكانها للرجل العراقي داخل القارب وتساعد الجزائري على السباحة.

-هيا.

دفعت بالعراقي دون تردد ودون السماح له بمناقشة قرارها، وشدَّت بيد الجزائري، وقفزا إلى الماء، المد البحري كان رحمة لهما، وبهيجة التي تُجيد السباحة منذ صغرها وجعلها تتقدمه وهو يحاول الإمساك بأطرافها مرة وبجلابيتها مرة أخرى، سبحه التيار بعيدًا عنها لكن جسده فوق الماء، حرك ذراعيه ورجليه في حركات متناسقة يضرب الماء ويعلم أن الخوف دفع بلا وعيه للدفاع عن حياته، ومع ذلك لم تدعه بهيجة يغيب عنها وسط العتمة تعوم لمسافة قصيرة ثم تعود إليه تسحبه بيدها، مضت نصف ساعة وهما يتحركان نحو الشاطئ وأخيرًا وصلا للشاطئ لاهثي الأنفاس"[1].

على ضوء ذلك، نتأمل موقفًا آخر تبنته الروائية **أسطورة البحر** للروائية الليبية **فريدة المصري** التي وظفت اللون الأزرق من خلال صورة البحر-بحر طرابلس-،تصوره الساردة في صور ملحمية شعرية مُلهمة لها علاقة بإحياء الذاكرة واسترداد الغائب والعابر، ليشغل اللون الأزرق كخطاب مؤشر معاير النص الزمانية والمكانية، التي سطت عليها ذاكرة الأزرق موشومًا في مدينة طرابلس المطوقة بصوت البحر وحركته ورائحته وصخبه ولنقرأ البحر لاكما تصورناه أو كما نعانيه ونتعرف عليه من خلال وجهه نظر الروائية **فريدة المصري** التي وهبت نصها الأول لأسطورة الأزرق الواسع، لتسبر أغواره وأدق تفاصيله، وتقدمه لنا على لسان حاله القائل:

"تعالوا إقرأوني ....".

[1]- فاتحة مرشيد، مخالب المتعة، ص ص 188، 189.

هذه القراءة في الحقيقة لا تكون إلا من نصيب القارئ الذي يتطلع إلى هذا الفضاء بذات حساسة وفاعلة استنادا إلى استشفاف هذا النطاق الدلالي للأزرق بعيدًا عن كونه مرجعاً محايداً،بل باعتباره فضاء للفعل،فعل المتعة واللذة.

ونعزى هذا كله ،إلى ارتباط الروائية من خلال الساردة بأمكنة عيشها المسكونة بحمولة الذات والذاكرة التي تستعيدها الرواية أو تستعيد بعض حكاياتها ضمن تشكيل سردي مفتوح يُعلن عن حدوده من بداية الحكي الذي تناول الحركة الزمنية للمكان والشر وللعلاقات المنسوجة في مابينهم على أكثر من مستوى من مستويات الحياة التي ارتبطتارتباطا شديدًا بإيقاع الأزرق ومدّه البصري والدلالي، الذي تختزنه الذاكرة وينقله لنا النمط السيري لهذا النص، لاستكشاف الواقع، وإنتاج معرفة به تندرج في منظورها لهذا الواقع،أو ترتهن برؤيتها لما عاشته وعرفته في هذه المدينة الطرابلسية العريقة "تراود ذكرياتنا الأزقة والحرات، التي كانت تضج بالحركة والديناميكية المتبرجة، عنفوان الطراز الإسلامي يتباهى برُقيه وكينونته، في بيت جدي الذي انتقل إليه ليسجل أسطورة أخرى من أساطير الأماكن العتيقة...

تلك الأماكن المتناغمة، مع مواويل الصبا الأندلسية، توشوش مع البحر سرًا لا يكشفه سوى ارتطام موجة على جدار انتصب لشهد على بعد تكسرت عنده شوكة المظالم..."[1]

وما ذكرنا ذلك إلا لنزيد الأمر وضوحًا، حيث اشتغلت الروائية على اللون الأزرق من خلال دلالته التصويرية التي نفخت فيها من روحها، حيث تذوب فيها الكثير من التفاصيل المتشعبة التي تلتقط التصوير البسيط للأشياء والموجودات والمواقف،التي تُدرجها وتناجيها الروائية **فريدة المصري** من خلال إيقاع الأزرق الذي تستمد منه العون على تحريض الطبيعة ومظاهرها للاحتفال بطفولتها وفرحها وإنسانيتها، ليمثل هذا اللون لون البهيجة والتفاؤل المقترن بالحركة التي وضعت أغلب المشاهد في سياق انفعالي مرتبط بالمحصلات والحالات الشعورية التي مرَّ بها شخوص هذا النص في حياتهم اليومية عبر ذاكرة صورة البحر.

"أمواج متمهلة ترتاد الشاطئ ،لتداعب حبات الرمل الناعمة الشفافة، ضوء القمر المنعكس على صفحة المياه المتلألئة بدأ ينسحب تدريجيًا ،ليفسح المجال للدفء المنبعث من خيوط الشمس الصباحية المنعشة، استقبلت المياه الخيوط التي تلاحمت مع حركة المدّ والجزر الهادئة، وودّعت بحرارة خفوت البياض الناصع، استهوت المياه هذه اللعبة المسالمة، فاختالت نرجسيتها لتُقبل الأفق المنحاز لحب حوريات البحر العاشقة، وأجنحة السنونو الحالمة...

أتخيل هناك فوق تلك الأمواج الزرقاء (فنار ميناء طرابلس) (المنار) الذي بُني على أنقاض برج المندريك وتهدم إبان الحرب العالمية الثانية التي لم تترك سبيلًا لشبر أو طير في السماء أو حوتًا في البحر إلا ونالت من حبله السري الموصول بالحياة...

رائحة السمك الطازج تطوق المكان، (...) في زنقة (الريح) رائحة البحر تنبعث من قراجيم (الحوت)"[2] .

[1]- فريدة المصري، أسطورة البحر، رواية الروح، ص43.

[2]- المصدر نفسه ، ص63.

تشتغل الأزرق في هذا المقطع على تشخيص التجربة الحياتية أو طرف منها للمدينة الطرابلسية، وعرض ومضات أو لقطات مشهدية متكاملة الخطوط والأحجام، تتضمن أفقاً بصرياً ودلالياً يناسب الحال الشعورية للساردة التي تملك ذاكرة، وحنينًا لاسترجاع أجواء قد مضت، تحاول القبض عليها وتخليدها من خلال رسم صور حية لعلاقة المدينة بالبحر–الأزرق–ومدى عمق هذا الارتباط الذي تُجسد وجدانيًا ونفسيًا من خلال العلامة اللونية الزرقاء التي تمثل ذروة هذه العلاقة ومدى حميميتها وحساسيتها،ترصدها الروائية وتثيرها بقولها " للبحر علاقة تناغم مع سكان هذه المدينة ،حتى ناديهم الرياضي يسمونه (الحواتة)* ...البحر،والسمك،والصيد معالم في لوحات الفنانين،الزُرقَّة لونهم المفضل ،للبحر الفيروزي باب،بكل يد ناعمة يُدق..."[1]

ولعلنا بمثل هذا الموقف ،نطلُ على موقف آخر أكثر ارتباطا باللون الأزرق الذي ترسخ الروائية حضوره في الواقع كما في الحلم وتوظفه باعتباره صيغة نظام لاختيار ظواهر وموجودات ترجو أن تجد لها مجالًا في الواقع كما في الحلم الذي تمارس من خلاله آمالها ورؤاها لكن يظل قدرها أن تحلم فقط رغم قوة إرادة ابتسام وعنفوانها، لكن تقع أسيرة أحلامها بالأزرق الذي تنسج من خلاله خلاصها من كل القيود الغامضة، وظلمة الروح المعتمة التي تسيطر عليها واقعًا وحُلمًا، ترتبط به ارتباطا أموميًا رحيمًا، يتجاوز مدلولاته التجريدية إلى دلالات أكثر انفعالية ووجدانية:"أمواج منسابة ،تتسرب بين خصلات شعرها،وأناملها ...

دغدغة تداعب أطرافها ،تنجذب لملاقاة المياه الزرقاء، تتراخى وسط اليم الذي انعكس على لونه التركوازي لون أشفق الأحمر أثناء رحيل الشمس إلى الأفق اللامتناهي...

موجة مشاكسة همست إليها سر، سرٌّ لا تعلمه إلا محارة رامت الحياة داخل صدفتها المترنحة،المسهدة تحت الشُّعب المرجانية النضِرة ...

الموجة تعلو، وتنخفض، تحمل معها أسرار الشعراء، ومعجزات الأشياء...

أخذت ابتسام نفسًا عميقًا مع تموجات البحر العالية ،عانقت جسدها المياه الرائقة، أحست تناغم جسدها مع انسياب حركة المياه، تدفق الدم داخل أوعيتها الدموية، شعرت بارتياح لم تعرف مصدره...

قدرها أن تحلم بالبحر أن تحلم بامتلاكصدفاته السحرية ،أن تتطهر برطوبته،وانسيابية مدَّه ،وترنح جزره ...

وقدر البحر أن يواسي جنيته الحالمة ،تلك الجنية الموعودة بالعطايا السماوية، الجنية التي تمتلك أسرار الحب وزاد المطر.."[2]

من خلال ما وردَّ ،أصبح واضحًا الآن من المقاطع الواردة آنفًا أن الروائية **فريدة المصري** واعتمدت على اللون الأزرق كعلامة زمنية قبل أن يكون دالًا على إطار مكاني تمثل في البحر لتتدرج الروائية من خلال الساردة في التعبير التشكيلي عن صورة اللون الأزرق المجسدة في البحر، إلى التعبير الدلالي والرمزي لهذه الصورة اللونية ولنسير خطوة أكثر تفصيلًا ،لنبين توجيه الروائية للون الأزرق باعتباره علامة زمنية تفاعلية دالة على اشتغال المحكي على

[1] – المصدر السابق، ص65

[2]– المصدر نفسه، ص107.

عنصر الذاكرة التي وجدت لها صوتًا عاليًا من خلال العودة إلى الماضي واستذكار أو استرجاع مراحل الهناءة والطفولة التي شكلت من خلال بوحها امتدادات نفسية دالة على الراحة والفرح وحب الحياة، لتسترجع الروائية الساردة ذكرياتها الشخصية-الذاتية-،وتفصيل في تقاسيم وتفاصيل حياتها في هذه المدينة الطرابلسية (بأسواقها، ودكاكينها، وشوارعها، ومخبزاتها أو أفرانها، وشواطئها ،ومعالمها الأثرية، وامتداداتها التراثية وفواعلها الطقوسية، وروحانيتها، وأساطيرها...)، لتسرد ذاكرة البحر بزرقته التي طغت على أغلب مشاهد النص جميع هذه التفاصيل واللحظات التي تركت بصمات جسيمة ودافئة ترأب الصدع والشرخ الدامي في مرآة الوجدان التي تجد في العلامة اللونية-الأزرق- كمنقد مُخَلِصْ معنوي تتجاوز الذات الساردة محنتها وإشكالياتها، باعتباره حاملاً تشكيلياً ومضموناً لأفكار ومقولات عبرت عنها سياقات الحكي التي ركزت بشكل كبير على الاكتشاف المتجدد للذات الأنثوية في علاقتها بالموجودات والأمكنة، والزمن،وارتباطها الحميمي بهذه العلاقات التي تجسدها وفق رؤية ذاتية إنسانية أنثوية متدفقة بالمشاعر والأحاسيس النابضة التي تمثل وجودها وكيانها وقصديتها من الكتابة والحياة.

وعلى نحو آخر، في رواية **حنين النعناع** للروائية الجزائرية **ربيعة جلطي** نلاحظ أن هناك وجدانًا متمرد ثاويًا وراء توظيف اللون الأزرق كفضاء للتغيير وتسييج الوعي بضرورة التصدي لمظاهر التيه الإنساني وشتاته وفساد الطباع والأفكار،تعبر عن ذلك بصوت يحمل نداءها الداخلي ويحوله إلى صرخة في وجه الواقع الذي سيغير ملامحه وصورته الطوفان الأزرق الذي ستجرف سيوله ركام الخيبات والتراكمات والآمال المعطوبة والأحلام المجهضة لسكان الأرض الذي يعيشون أعتى مراحل العهر الأخلاقي واللوثة الفكرية والإنسانية التي مست جوهره وقيمته ومبادئه.

تنبري الروائية **ربيعة جلطي** من خلال شخصية **الضاوية** الخروج من هذه المتاهة المغلقة، ومحاولة خلق فضاءات مجانية جديدة نسجتها برذاذ اليقين والصدق، ليكون الأزرق مولداً لهذه الفضاءات، ومكرسًا لها باعتباره سببًا جوهريًا في خلقها، ليكون لون الحياة والأبدية، لون الهجرة والخلق والسكن الحقيق للذات التي تبحث عن بداياتها هروبًا من نهاياتها وقلقها وزيفها، ليكون وطنًا تعيش فيه هذه الذات، تتمدد تنصهر فيه، وكأن الطوفان الأزرق رغم ما نمنحه من دلالة الموت ما هو إلا محفز للحياة الأخرى التي بحثت عنها الروائية في قارات أخرى أو فضاءات مُطهرة وحقيقية أخرى ...تنذربها "**حنة نوحة**"* التي تنبأت بوقوع هذه الوقائع يومًا!

"جدتي نوحة هي من قالت إن الماء سيصعد عاليًا حتى تلتقي زرقته بزرقة السماء، وليس الخطر في سقوط الأمطار فقط بل في صعود البحار والمحيطات الأنهار والسواقي والآبار في ثورة فتلتقي بحياتها القلقة قبل أن تنزل ... ستلتقي المياه بالمياه كما لم يحدث في أية مخيلة بشرية،كما لم يتصوره أحد،ستصعد لتطهر كل شيء...ستغسل كل الأدران التي تراكمت على الأرض وعلى البشر والحجر والشجر...يد الإنسان تقول حنة نوحة وسخت كل شيء ويد الطبيعة ستغسل ما تركته يده من دماء وهراء وستغسل الأرض منه أيضًا...سأخبرها أنني أنا العلامة لاقتراب الطوفان لا محالة..."[1].

[1]- ربيعة جلطي،حنين بالنعناع، ص ص126 ،127.

من خلال هذا المقطع نلاحظ ،أن البصري بمنحنى رمزي، يرسم الواقع الإنساني في لوحة لونية لافتة طغى عليها الأزرق الذي يمثل في الطوفان الحل هذا الحدث العاجل الذي يجوب مختلف الأحياز المكانية جارفًا كل الموجودات، والأدران والخطايا الدماء التي شوهت عذرية الكون والحياة ،فيرمز الأزرق إلى عنصر الإنقاذ والخلاص على افتراض أنه عنصر هلاك ودمار، ليلعب هذا اللون بأبعاده الإشارية التي تدخل لعبة المعنى وتوسع دائرته ليعكس الطوفان الأزرق وعيًا انفعاليا قويًا عند الساردة بمدى حاجة الجميع الماسة للطوفان الذي يملك القدرة على التحول إلى الأفضل، والتبشير بميلاد زمن جديد مشوب بالسرمدية والأبدية ،لتخلق الروائية من خلال فعل صعود البحار والمحيطات والأنهار والسواقي والآبار...حالة من التوازن والثبات التي تحتاجها عالم الضاوية المجنون ليجرفهم الأزرق جميعًا فيرتقي على سطحه الباحثون عن الأمان في جوف الخوف، أو يغرق البقية دون عودة.

وبقدر ما يبدو لنا من خلال لهجة **حنة نوحة** الحادة المنددة وبقرب موعد الطوفان، إلا أن الطوفان فإن هنا الطوفان رحمة لا طوفان انتقام، "الماء المجنون الذي سيصعد قريبا وسيغسل كل شيء.

– يالضاوية يا بنتي ما يطفي النار غير الماء**!** يندلع في ذاكرتي صوت حنة نوحة من جديد"[1]

– ولا يبدو أن الروائية **ربيعة جلطي** استدعت "الطوفان" من المدونة الدينية أو التاريخية أو الأسطورية*،حيث غدَّا الطوفان الأزرق في هذا النص وسيلة لتخطي الذات واقعها إلى عوالم ثانية خارج الحياة غارقة في قرارة الروح والأسرار الباطنية ،لتنتقل الذات عبره من أرض الطوفان إلى أرض الإحسان، والتي تسميها الروائية بالقارة السادسة ليمارس الأزرق فعل التدمير والتطهير ،ويمثل حالة من الغرقان الصوفي الذي يُضيء ظلمة الحياة والروح، ويعطي للكينونة ألوانها وإشراقها بعد أن أُجهد الوجود البشري بمعايشة واقع لا يمثله ولا صلة له به

[1]– المصدر السابق، ص 237.

* اختلفت المرويات حول حادثة الطوفان بين الأساطير وكتب العهد القديم والقرآن الكريم، حيث تختلف حكاية الطوفان عند السومريين عنها عند البابليين والعبرانين، حيث تشير النسخة السومرية والبابيلية إلى ان كبير الآلهة رغب في إفناء البشر بإغراقهم في الماء للقضاء على شرورهم، لكن اعترضت الآلهة"عشتار" آلهة الحب والجمال،والإله "إنكي" إله الحكمة والمياه العذبة على هذا القرار ،فيتصل هذا الأخير بالملك الصالح "زيوسدرا" ويوحي له ببناء سفينة لإنقاذ البشر لينجو جميعًا بعد الطوفان دام ستة أيام بلياليها ،وبعد وصول السفينة إلى بر الأمان،يخر الملك زيوسدرا ساجدًا لإله الشمس شاكرًا نجاتهم، ويقترب إليه بقربان تشم الآلهة رائحته لتدرك وجود البشر وعدم فنائهم، لكن "أنليل" كبير الآلهة يكفر عن ذنبه بإسباغ الخلود على الملك "زيوسدرا" وتدخله جنة السومريين "دلمون" ليعيش حياة أبدية خالدة، اما النسخة العبرانية تتقاطع وقصة نوح في القرآن الكريم حيث أشار سفر التكوين لهذه الرواية: «ورأى الرَّب أن شر الإنسان قد كثر في الأرض، وأن كل تصور أفكار قلبه إنما هو شرير كل يوم فحزن الرب أنه عميل الإنسان وتأسف في قلبه، فقال الرب، أمحو عن وجه الأرض الإنسان الذي خلقته مع بهائم ودبابات وطيور السماء لأني حزنت أني عملتهم، أما نوح فوجد نعمة في عيني الرّب» (التكوين 6: 5-7)، «كان الطوفان على الأرض أربعين يومًا على الأرض ،وتكاثرت المياه ورفعت الفلك وتعاظمت المياه وتكاثرت جدًا على الأرض (...) فتغطت جميع الجبال الشامخة التي تحت كل السماء ،خمس عشرة ذراعًا في الارتفاع» (التكوين 5:6-24)، وقد وردت هذه القصة في نفس السياق في القرآن الكريم ضمن الآيات التالية: (سورة الأعراف:59 -64) (سورة يونس:71 -73) (سورة الشعراء: 105-122)، (سورة نوح 01-08) (سورة قمر: 09-16)،ومنها الآية التي وصفت حالة الطوفان:﴿وقيل يا أرض إبلعي ماءك ويا سماء أقلعي وغيض الماء وقضى الأمر واستوت على الجودي،وقيل بُعدًا للقوم الظالمين﴾(سورة الهود :44)،ينظر:شموس نجد التداخل بين الدين والأسطورة:طوفان نوح نموذجًا،الحوار المتمدن،العدد: 1001 ،29/10/2004، WWW.AHEWAR.ORG

"أثر الحروب الضروس واضح على أديم كوكب الأرض، أثر الدم أثر الاختراق أثر البكاء، أثر الألم، أثر الهدم، أثر القتال، أثر الدمار، الخراب لا أثر للأثر، فقد الأثرُ معناه. يتصاعد الدخان النووية الطاحنة المندوبة لكل ماتمسهُ.

الغبار والدخان يُعمي أحدهما الآخر يصل الصراخ والعويل المخنوق إلى أبعد من قارئنا، تحت أعيننا تهتز الجبال في مشهد رهيب، منها ما تفتت وانهار، وصار غبارًا يتصاعد عاليًا ترتبك الأنهار في مصائرها فتصير بركًا متفرقة ممزقة، تفيض البحار حتى تصب في البحار. تهرع المحيطات أخرى تختلط المياه بالمياه وتفيض مشهد النار والماء في أخذ ورد (...) يغطي الماء المجنون الربع اليابس من الأرض تمامًا، يغمرُه فلا يكاد أثر لشيء يظهر ويختفي ما كان فيه مُدنًا عامرة وجبالًا وسهولًا وصحار وجزرا .تختفي تمامًا تحت الماء الغاضب الجبار المجنون. يغوص في أعماقه، ثم لا تتوقف الأرض عن الدوران في كل الاتجاهات فتتطاير المياه عالية ضخمة كثيفة هادرة جبارة حتى تكاد تصل إلى مشارف كوالب أخرى (...)

هذا كل شيء...ثم لا أحد...ثم لا شيء..لا شيء غير هسيس الأرض وكأنها خارجة من حمام ساخن تدور من جديد،تحت دهشتنا ورفرفة أجنحتنا"[1].

أزال الطوفان الأزرق الماحق ظلام الإنسان، وشيطنة الحياة، لتبدأ على أنقاضها حياة جديدة يجافيها الإنسان الجديد بعيدًا عن الواقع المعاند ، كعلامة لونية مرتبطة بكينونة الروائية ذاتها وإنسانيتها التي وضعت النص في أجواء صوفية من بداية الحكي التي سبغته بهاجس الكشف «ما تجلي لك عند الفجر لما تُفتح أبوابه في وجهك أنت حفيدة "سيدي الشريف"صاحب الكرامات فاقتنعت أن ستأتي من هذا الجيل الأخير واحدة تحمل روح جدك الأول جدك **سيدي الشريف** صاحب الأسرار، هو الذي طالما أُشيع عنه،انه يسافر لزيارة مكة في الصباح عند الفجر ويعود إلى مدينة ندرومة في المساء من اليوم نفسه،كيف يقطع المسافات والجبال والبحر والغابات في ساعات معدودات ثم يراه الناس يوزع ماء زمزم والبخور والهدايا،كيف حدث هذا..،لا أحد يدري ولا أحد يعرف سره..فهل كانت له أجنحة وقدرات خارقة رأيتك تمتلئين فخرًا وتعتزين حين يتبرك الناس بتراب مقامه وذكراه، ويذكرون اسمه الجليل بمنتهى الخشوع لُرفع الغبن أو لجلب الطمأنينة ويزورون قبته الخضراء في أعالي جبل "مولاي زرهون الندرومي" يزورونها بمنتهى الخشوع وهم يعلمون جيدًا أنه لا ينام تحتها"[2].

هذا المدَّ الصوفي الذي حرصت الروائية على بثه ضمن طلبات السرد، ماهو إلا دعوة إلى الدخول في سيرة جديدة للحياة والعودة إلى أعماقنا والتخلص من ترسبات الماضي والحاضر المشوهة،وهذا الفعل يمارسه المد الصوفي ومدَّ الطوفان العارم معًا،لتتسع الرؤيا يدخل النص في أجواء السفر الوجداني والترحال الروحاني لتعيد **ربيعة جلطي** من خلال حكيها روح المعنى وفردوسه المفقود، لتتجلى الحياة بكوجيتو جديد يخالط الموجودات والأشياء والكائنات التي تعانق ماهيتها بفيوض الأزرق الذي عانق بصخب زمن الديمومة، وخلق من خلال قدرته على التناسخ انتقال روح

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص ص 200 ،202.

[2]- المصدر نفسه ،ص 10

اللون من وجودها الكيمائي الشكلي إلى وجود علامي تنهض به اللغة، التي أبرزت الأزرق كإكسير للحياة بعيد للإنسان غبطته وسره المكنون.

"انتابت حنة نوحة هزات عنيفة فجأة حتى كادت أن تسقط على الأرض،قالت بعد أن استيقظت من هجعتها إن ضوءً قرمزيًا غريبًا تسلل إلى الباحة نازلًا من مكان ما من السماء لم يكن ضوءً فقط بل كانت إشعاعاته كأنها مياه بأشكال مرايا زرقاء مضيئة متداخلة تتلألأ فيها جميع أنواع الزرقة:

الأزرق الرمادي لألأة دمعة.

الازرق الكئيب على مقعدهِ.

الأزرق الشرهُ للإبحار.

الأزرق العائم في الزيت.

الأزرق المدد بسرير فراشة.

الأزرق المرتعش لشهوة الشراع.

الأزرق الأحمر المسلوخ بالذبائح.

الأزرق المغتسل بمفاصل الماء.

الأزرق المزرق بالقرابين.

الأزرق الفضي غواية الفردوس.

الأزرق الهيوتي يسرج أهوالهُ.

الأزرق المسلت من زرقتهِ.

الأزرق المحموم بحرير رمانةٍ.

الأزرق المتنكر في أنثى.

الأزرق النائم في النار.

الأزرق الهارب في الغرقِ.

الأزرق المذوب من جهنم".[1]

ولعل القارئ بعد هذه الملاحظات ،سيدرك أن توظيف الروائية **ربيعة جلطي** للون الأزرق لم يكن اعتباطيًا بل ارتبط بخلفيات ميثولوجية وأسطورية ودينية وحداثية عكست الواقع العربي الذي تعيشه أغلب الشعوب العربية في ظل ما يسمى "بالربيع العربي" الذي حول هذه الدول إلى يباب وخراب شامل، ليلعب الأزرق الطوفان دورًا في محو هذا الأثر الأسود والابتداء من جديد، ليرمز هذا اللون في النص ووفق رؤية الكاتبة إلى الحياة في حد ذاتها، في لبوسها العذري وخلقها الأول، لتتجاوز بذلك **ربيعة جلطي** التأويل الكلاسيكي الصارم لدلالة اللون الأزرق التي انحصر في

[1]- المصدر السابق، ص ص 80، 81.

الدلالات السلبية (الحزن، الكآبة، البأس الاستسلام...) لتعطي هذا اللون نبضًا خاصًا يتصل بتجربتها ورؤيتها للحياة.

الأخضر: الزمن الأخضر: تجليات الروح والتصوف.

يُعدُّ اللون الأخضر من أهم الالوان الاساسية المكونة للصورة الحسية، تجسدُ العديد من المعاني والرموز التي تعبر عن موضوعات لها علاقة رمزية بـ (الطبيعة–الدين–الروح–التصوف–الجنة...)،وقد اشتغل عليها الأدباء القدامى المعاصرون للتعبير عن أفكارهم في دائرة دلالية بالغة الكثافة في التشكيل والتعبير والترميز، وقد حرصت الروائيات المغاربيات في نصوصهن على الجنوح في توظيف اللون الأخضر إلى مدّيات دلالية تخرج عن التداول التقليدي في التعبير والإشارة لهذا اللون ،من خلال تكثيف الاشتغال على اللون الأخضر لا باعتباره دلالة وصفية عامة، بل لكونه طاقة تعبيرية وأسلوبية تكشف عن رؤى وقيم وإشكاليات من عمق الواقع الذي تعيشه الروائية المغاربية.

وعلى نحو عام، يتمظهر اللون الأخضر كدال لوني على البهجة والسرور، يريح البصر ذلك لأن الساحات البصرية لهذا اللون أصغر من الساحات البصرية لباقي الألوان الأخرى، كما أن طول موجته وسطى، لذلك يعتبر اللون الأخضر من أقرب الألوان للعين ،يقترب من العين بهدوء، والعين لا تبذل مجهودًا كبيرًا لتميزه لتتكيف معه ،ضف إلى ذلك يعبر اللون الأخضر عن الإنتاجية والحيوية والشباب والصحة،ويُعطي صورة إيجابية عن الأشياء التي تُمثله ،يوحي بـ "النمو والأمل والخصوبة والنُبل".[1]

كما يرمز إلى"السلام والطفولة واستمرارية الحياة".[2] ،الكاملة الدافقة بالعطاء والمسلحة بالقدرة الكبيرة على استشراف مستقبل عامر ونهي، ليكون لونا فاعلًا دالًا على التحرر والانفتاح.

ولا جدال في ارتباط اللون الأخضر بالطبيعة والبنت والأرض، فقالوا إن اللون الأخضر "هو لون الطبيعة منعش رطب، مهدئ، يُوحي بالراحة، وأنه يُضفي بعض السكينة على النفس، ويسمح للوقت أن يمر سريعًا ويساعد الإنسان على الصبر"[3].

ويتجسد الأخضر في الشجر والغرس والماء، وكل ما له علاقة بالخصب والماء، ليكون هذا الكساء الأخضر كساء الجنة وأهلها ،حيث الأشجار الوارفة والأنهار والعيون والرياض والمنابت ﴿وَفِيهَا مَا تَشْتَهِيهِ الْأَنْفُسُ وَتَلَذُّ لَهُ الْأَعْيُنُ﴾[4] ولذلك اقترن هذا عند المسلمين بلون الجنة، لون العصمة من الإثم، والتوبة من الخطايا والرزايا، إذ وعدَّ الله المسلمين بالجنة لتقواهم ليجازيهم بالسندس والإستبرق الأخضر والظلال الخضر في أرجاء الجنة وجوانبها.

---

[1]– محمد يوسف همام، اللون، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ط1، 1930، ص 11.

[2]– زينب عبد العزيز العمري، اللون في الشعر العربي القديم، مطبعة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 1989، ص 20.

[3]– يحى حمودة، نظرية اللون، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1975، ص 136.

*يقول الشاعر أبي عبد الله بن جابر الاندلسي الأعمى صاحب شرح الألفية:جعلوا الأنباء الرسول علامة شأن من لم يشهر نور النبوة في وسيم وجوههم يغني الشريف عن الطراز الأخضر ينظر: يوسف بن تغري بردي بن عبد الله الظاهري الحنفي، ابو المحاسن جمال الدين، النجم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة الجنح 16، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، مصر، د ط، د ت، ص 57.

[4] – سورة الزخرف، الآية 71.

على هذا الأساس اكتسب اللون الأخضر دلالة خاصة عند المسلمين ما جعله لونًا مميزًا عن باقي الألوان،لأنه من الألوان المحببة والمقدسة الدالة على لون الجنة والحياة والقيامة،حيث ضرب الله مثل القيامة،باخضرار المزارع بعد موتها، كما أن لهذا اللون علاقة بالطقوس الاحتفالية والعادات والتقاليد للشعوب العربية المسلمة حيث يحضر هذا اللون بفضائه الرمزي في مناسبات الزواج والختان والاحتفال بالمولد النبوي الشريف وعاشوراء وعودة الحجاج ويستخدم كغطاء لقبور الأولياء تعبيرًا عن انتمائهم إلى آل البيت.

وإذا ما أقبلنا على هذه المقاربة ،يمكننا أن نحصر الفضاء الرمزي للون الأخضر في عالم التصوف والطرق الصوفية، التي أرتبط حضورها وتمظهرها باللون الأخضر ،ودرجاته اللونية المتنوعة، كناية عن الانتساب إلى البيت المحمدي (آل البيت)*،كما يعبر عن مختلف الزوايا والطرق على لون التنوير الروح وتزكيتها، فهو يرمز إلى عالم النفس الملهمة الخالية من التدنيس، فالأخضر كموازٍ لوني في مقاييسهم تحقيق الأمن الروحي والسلام الإنساني والاطمئنان النفسي، ورمز الخلاص من أوهام العقل والانطلاق في أجواء الغيب الملكوت،وما وراء الميتافيزيقا وكل ما يُشير إلى عالم الحق، فالأخضر هو الحتمية التي تمنح سكوناً أبدياً في فضاء بعيد عن القبح والزيف.

وما ذكرنا ذلك، إلا ليتضح المعنى الذي سلكته الروائية **ربيعة جلطي** في توظيف اللون الأخضر في رواية **حنين بالنعناع** التي شملت عدة سياقات وانساق اجتماعية وسياسية وثقافية وإنسانية ومحلية عكست ملامح البيئة المغاربية ومواكبة ممارساتها لمجموعة من الموروثات والطقوس الثقافية، وقد حرصت الروائية على استحضار هذه الصور النسقية المتجذرة في أعماق المجتمع المغاربي وتكثيفها،التي تسللت إلى الفعل الإبداعي (النص) بوصفها مركز الفعل الخطابي الذي يُعمق الشخصية الثقافية للأمة أو المجتمع من خلال السؤال الذي تحمله المتن ويتغلغل في مفاصله ووحداته،والذي يتمثل في استظهار هذه المظاهر الثقافية لبيان قيمتها والتماس أبعادها وما تنطوي عليه من هوية ومقصديه موجهة لاستثارة وعي المتلقي وتحديد موقفه منها ومن وجودة في حيز معولم ومنفتح.

في هذا الصدد تمظهرت تشكيلًا ملامح هذه الأنساق والمظاهر الثقافية للمجتمع المغاربي الجزائري،من خلال اللون الأخضر بتجلياته وحدوده وتمظهراته ودرجاته اللونية ذات الأثر الإشاري في صوغ المعنى وقوة الدلالة،هذه الطاقة اللونية الخضراء شحنت أغلب المشاهد والصور بطاقة سيمائية مفتوحة ومتجددة وعميقة كشفت عن رمزية تدليل الطبيعة –الزمكانية– التي شملت تمثيلاً تاريخياً لروح الإنسان الجزائري ووعيه وحساسيته وعلاقته بهذا الوسط الثقافي والمحلي،حيث عبرت ربيعة جلطي من خلال نصها إدراكها للقيمة التشكيلة والإشارية لهذا اللون الذي تجلى في:

- اسم حنة نوحة وخليفته الثقافية.
- القبة الخضراء لمقام سيدي الشريف صاحب الكرامات.
- خضرة النعناع وطقوس تحضير الشاي.

هذه التجليات،نحاول الكشف عن معطياتها وإشاعاتها التشكيلية والسيمائية لندرك الآتي:

وضعت الروائية **ربيعة جلطي** أجواء النص ضمن الحقل الثقافي والرمزي والتراثي الذي يميز المجتمعات المغاربية كشرط لتحديد هوية المجموعة الاجتماعية ووجدانها الجمعي، ومن صور هذا الاحتفال، توظيف اسم **حنة حنونة**

(جدة الضاوية)، التي لعبت دورًا مركزيًا في مقاربة الفعل الطقسي بما هو فعل رمزي ضمن النص، حيث ترتبط من الرأسمال التراثي الاجتماعي والوجدان الجمعي المشتت، هذا الترميم الثقافي تجسده الجدة **حنة نوحة**، التي أعطت للأشياء روحها وقوتها وكانت مُرشدًا لحفيدتها الضاوية في رحلة ما قبل الطوفان.

هذا الاسم **حنة نوحة** من الأسماء المركبة تركيبًا قسريًا فالمركب الأول **حنة** وهي تسمية تستند إلى مرجعية عقدية واجتماعية وثقافية وتاريخية في المغرب العربي حيث تطلق على الجدات تكريمًا وتشريفًا لهن،كما تحمل هذه التسمية منظورًا آخر يتمثل في فعل الود والحنان الذي تمثله لفظ **حنة**.

("حنّة" من الحنانة يا "الضاوية" بنتي)[1]

إلا ان هذا الاسم ارتبط في بعده الرمزي والتشكيلي باللون الأخضر ،من خلال معناه الذي يشير إلى الجنة.

("حنة من الحنانة يا "الضاوية" بنتي ومن الحنة الحنينة")[2]

الحنة التي لها حضور قوي في مخيلة المغاربة وأذهانهم وحياتهم اليومية بظلالها الخضراء التي تعتبر صديقة المرأة التي لا تكاد تتخلى عنها؛في جميع المناسبات (الزفاف، العقيقة، الختان، المناسبات الدينية)، هذا اللون الأخضر الذي يكتسب عمق دلالته من عمق الممارسة الطقسية المتغلغلة في جوهر المجتمع المحلي المغاربي، حيث يلتبس اسم الجدة حنة بمخزون الذاكرة الشعبية المحلية وما يحتويه من محطات مرجعية وثقافية وجمالية يوحي بها اسم الجدة باعتباره صورة مفتوحة وترجمان صادق وحي لثقافة المجتمع الجزائري وعقيدته الفكرية التي تبقى راسخة زمانيًا ومكانيًا هذه الأطياف اللونية الخضراء التي أوحى بها اسم **حنة نوحة** أدخلت القارئ في أجواء روحانية،فهذه الممارسة التي تمظهرت في اسم **حنة نوحة** ترمز للنقاء والصفاء وتنقية الروح والجسد والتوبة من كل الخطايا والممارسات الآثمة فالجنة هي فاصل بين حياة الماضي وتجاربها والحياة الجديدة المُقبلين عليها، هذا الحيز الدلالي يدخل بطاقته الإنتاجية في استنهاض الصفة اللونية (الأخضر) بمرجعيته التراثية والثقافية والتاريخية التي تضع النص وأجداثه وسياقاته ورؤيته في مجال تاريخي حضاري حميم وخاص بالمجتمعات المحلية والمغاربية أو سكان شمال إفريقيا بشكل خاص، ليلخص هذا الاسم وخلفيته اللونية (الأخضر) المحطات الثلاث التي ذكرها **لوسيان جولدمان Lucien Goldmann** وهي:[3]

- الذات الجماعية.
- الوعي الجماعي
- رؤية العالم.

هذه المحددات منحت اسم الجدة الحياة والكينونة التي جعلت منه وثيقة اجتماعية وثقافية وخطاباً تاريخياً وحضارياً وجمالياً،يلعب دوراً اتصالياً واجتماعياً شاملاً على المستوى الشعوري أو غير الشعوري.

[1]- ربيعة جلطي،حنين بالعناع، ص 09.

[2]- المصدر نفسه.

3 - crol dmann .lucien. pour une sociologie du roman –Edgrallimard

هذه النقطة في واقع الأمر تحلينا غلى نقطة أخرى تتعلق بالواقع المغاربي وصلته ومقاماته وزواياه وفضائها الرمزي والطقوسي الذي يتفاعل معه الفرد المغاربي كجزء من هويته المدنية والدينية، فأضحت جزءًا من المشهد العام لهذه المجتمعات التي تلتف حول هذه القاعدة الروحية ومقاصدها العليا، وقد ركزت **ربيعة جلطي** على هذا الانتماء من خلال وضع النص في أجوائه الحقيقية التي ترتبط بفضاء التصوف والمتصوفة في منطقة الغرب الجزائري (تلمسان)* التي شهدت و أعمالها العلمية والفكرية والاجتماعية، ونذكر من بين هذه الزوايا:

- الزاوية التجانية (مدينة عين ماضي –ولاية الاغواط – الجزائر).
- الزاوية العلوية (حي تجديت–ولاية مستغانم–الجزائر).
- الزاوية القادرية (منطقة معسكر–الجزائر1200 هـ).[1]

إقبالًا شعبيًا قويًا باعتبار هذه الطرق والزوايا مؤسسات تعليمية واجتماعية وثقافية ودينية انضوى تحت لوائها أغلب الطبقات الشعبية في الغرب الجزائري.

وتضعنا الروائية **ربيعة** في هذه الأجواء من البدايات الأولى للنص من خلال حديث **حنة نوحة** عن الجد الأول **سيدي الشريف** صاحب الكرامات التي تحمل الضاوية روح هذا الجد (جدك "سيدي الشريف صاحب الأسرار، هو الذي طالما أُشيع عنه، أنه يسافر لزيارة مكة في الصباح عند الفجر ويعود إلى مدينة ندرومة في المساء من اليوم نفسه.كيف يقطع المسافات والجبال والبحر والغابات في ساعات معدودات ثم يراه الناس يوزع ماء زمزم والبخور والهدايا ،كيف حدث هذا...لا أحد يدري ولا أحد يعرف سره...فهل كانت له أجنحة وقدرات خارقة رأيتك تمتلئين فخرًا وتعتزين حين يتبرك الناس بتراب مقامه وذكراه،يذكرون اسمه الجليل بمنتهى الخشوع لرفع الغبن أو لجلب الطمأنينة)[2].

حاولت الروائية الاستثمار الرمزي للتجربة الصوفية الروحية والطقوسية لهذا العلم الصوفي وربطها بالحيز المكاني والممارسات الاجتماعية التي تخص هذه التجربة،رد على ذلك أعطت للمشهد إشارات تدليل جمالي وتشكيلي ترمي إلى إدراكه مرئيًا ومحسوسًا ومسموعًا ما يعكس عمق الخبرة وكثافة التجربة وحساسيتها وطبيعة البيئة الثقافية واستراتيجية تشكيلها،وأنموذج الرؤية التي تتمثلها الروائية في النص،هذه الأبعاد تتعمق بتوظيف اللون الأخضر الذي يرتبط بالمعالم الصوفية ويعدُّ جزءًا لا يتجزأ من حيز المكان والممارسة ليغدو هذا اللون سؤال الرمز والمعنى،يمثل البعد الصوفي والحركة التواصلية مع الوجود يجسد ديمومة تدفقات المعارف الربانية التي يأنس بها المتلقي وتُهملهُ (يزورون قبته الخضراء في أعلى جبل "مولاي" زرهون الندرومي "يزورونها بمنتهى الخشوع وهم يعلمون جيدًا أنه لا ينام تحتها فأغلب الظن أن جسده اختفى ذات فصل الخريف حيث لا يعلم بمكانه سوى الله فلم يُعثر على أي شيء منه سوى

*عرفت منطقة الغرب الجزائري (الأغواط، مستغانم، تلمسان، وهران...) العديد من الحركات والزوايا الصوفية الضاربة في التاريخ والمشهورة بأعلامها.

[1] –ينظر:بن لباد الغالي،الزوايا في الغرب الجزائري،التجانية والعلوية والقادرية دراسة أنثربولوجية،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأنثربولوجيا جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2009، ص 34.

[2] – ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص 10.

خيزرانته التي كانت ترافقه في كل مكان، فهي المدفونة تحت القبة دون صاحبها سيدي الشريف، الذي يقسم بعضهم إنه رآه طائرًا في سماء "سيدي يوشع" القريبة، ويحلف آخرون بأغلظ الإيمان بأنهم شاهدوه من بعيد يمشي فوق المياه ،مياه البحر الأبيض المتوسط بخطى متئدة، لم يكن ينظر نحوهم بل كان محياه المضيء متجهًا نحو الأفق).[1]

يُعرف عن المتصوفة ميلهم إلى اللون الأخضر الذي يتخذونه لونًا لأردية الأضرحة والجدران والأقبية والألبسة والعمائم، هذا اللون بالنسبة لهم يعطي حياة تتنفس وتُجلي الروح المحتجبة في السر والغياب ويعطي وعدًا بإمكانية الحضور والمثول ،كما يمثل رمزًا في التصور الصوفي للخلود والتأمل الروحي.[2]

هذه الخضرة التي ميزت قبة ضريح **سيدي الشريف** الجد الأول لشخصية **الضاوية**،وضعت الرواية في منطقة الالتحام بين الواقعي والأسطوري، والقفز على الأزمنة والأمكنة، لينفتح النص على واقع معادل يقع في عالم الأسطورة والحكاية يُوجه الخطاب السردي في الرواية ويُعمقه، هذا الاستدعاء في الحقيقة منح اللون الأخضر طاقة تلوينية كثيفة وتدليلية وترمزية وثقافية تشع وقيمًا ودلالات منوعة تتجاوز أطراف الدلالات التقليدية المتداولة شكلت الروائية من هذا اللون كقيمة رمزية أيقونية تُحيل على عالم واسع وشامل بأبعاده الأسطورية والإنسانية والمتخيلة، ليُبرز هذا اللون ضمن السياق العام للنص جمالية استلهام التجربة الصوفية التي تعوض الذات الإنسانية والشخصية العربية المعاصرة عن همومها اليومية ودفعها للبحث عن أحلامها المفقودة، والبحث عن الحقيقة المطلقة وبلوغها في عالم الغيبيات والماورائيات الذي يظل عالما مجهولًا ومثيرًا لدى هذه الذات.

عن طريق هذا الفهم،نستنج أن الروائية حاولت أن تجعل من اللون الأخضر لونًا غير محايد أو لون مجاني ،بل حرصت على أن يكون مرآة أو مسوغًا للكشف عن العينة الاجتماعية، وهمومها الآنية ما أعطى هذا اللون دلالته الثقافية والفكرية، كما نجحت **ربيعة** في أن تمنحه من دلالة خاصة من رؤيتها للعالم والموجودات لتنتشل هذا من دلالة هذا اللون (الأخضر) المتداولة في المجتمع والتراث واقعها وعالمها المتحول.

على هذا النحو، نتطرق إلى نقطة أخرى تنتمي إلى نفس السياق الذي يدور حول التكثيف للون الأخضر الذي أخذ حيزًا واسعًا في جدارية التشكيل والتدليل لرواية **حنين بالنعناع** ارتبط هذا اللون لما أسلفنا بأجواء التمثيل الثقافي والتراثي والصوفي للبيئة المغاربية الجزائرية، ليعبر سيمائيا في تشكيل المعنى الذي يقوم على الممارسة الاجتماعية والثقافية والطقوسية وإسقاط هذه الممارسات على الواقع،ومحاولة مقاربته والكشف عنه من خلال تأويل الدلالة التي تمثلها اللون الأخضر.

وغير بعيد عن ذلك تستحضر **ربيعة جلطي** من خلال اللون الأخضر جماليات الحكي الإنساني وفرادته الغارقة في المحلية،من خلال لفظ"النعناع"* الدال دلالة غير مباشرة على اللون الأخضر،هذا الدال الذي عبر النص من عنوانه **حنين بالنعناع** ليرتبط بأحداث النص وشخصيات بكثافة (رائحة،واحساسًا ورؤيا) يشدُّ مخيلة القارئ التي تستشعر غرائبية السرد وتستلذ لذات الخروج عن النسق،من خلال ربط الأحداث والجمع بينها عبرثيمة النعناع التي يتمركز

[1]- المصدر السابق ، ص 10

[2]- عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، ص 44.

حولها النص ويتشعب باعتباره معادلاً موضوعياً لقضية حس الجمال في العالم العربي وصراع الحضارات والأديان والهويات الأخرى وفتوحات العولمة التي ضعت من الذات الإنسانية ذاتاً مدمرة لذاتها ومن حولها بسبب الطمع في النفوذ والتسلط، هذا السياق الذي احتوى الرواية أعطى للون الأخضر من خلال النعناع هوية بصرية منفتحة على التوجهات الثقافية للبيئة المغاربية أو الذات المغاربية التي تعتبر هذا الجزء الحيوي (النعناع) نظاماً أساسياً في حياتها،حيث تشير هذه «البقلة طيبة الريح».[1]

إحساسًا خاصًا لدى المغاربة، تهيج القلب واللسان، بما اعتاده الناس من استعمالها كمشروب منعش، وهي رمز للمحبة والكرم وحس الضيافة والترحاب بالقريب أو البعيد/الغريب، وصفاء السريرة وحب للآخرين[2]، وقد تجلت طيوف هذه التصورات في العديد من المقاطع التي كان محورها النعناع(الأخضر)كنظام حياة وأسلوب عيش للفرد المغاربي الذي يرتبط به على أوجه عدّة لها خلفيتها الثقافية والإنسانية.

"الجمال منحة ومحنة: هو ذا درس حنة نوحة".

شعرت برجفة منذ أن ألقيت جدتي نوحة في وجهي جملتها التي ظلت موشومة عبارة عن عتبة أنثوية/نسوية لها وجودها وكيانها المستقل والخاص في الخطاب النسوي بشكل عام.

"لا وجود لشاي لالة زهرة بدون النعناع الأخضر الفتي الطازج لا بد من ربطة نعناع ذي الأوراق الكبيرة التي حين تمرر أصابعك فوقها فكأنها أنت تداعب نوحة من الفن السريالي"[3].

تحاول الروائية هنا في هذا المقطع تكثيف المعنى الجمالي لمعطى النعناع الأخضر الذي يلتحم بالبعد الفني والجمالي من خلال تقاطعه مع إيحاءات رمزية يتعلق بالفن وأبعاده،كما يحاول أن تجعل من هذا اللون مصدرًا للتدفق الحر للذكريات التي يستحضرها إبراهيم ابن لالة الزهرة الصحراوية التي تقاوم الزمن واللحظة الهاربة بالالتحام بطقس إعداد الشاي وتفاصيله الحميمة، وقد برز ذلك من خلال الكتابة المتدفقة [4]، التي التفت حولها الروائية لنقل هذا البوح الجمالي وتعميقه "بعد أن يغلي الماء جيدًا تسكب القليل منه على حفنة الشاي التي وضعتها في الإبريق، تتركها تبتل وتهدأ ثم ترمي الماء ذاك، وتصب من جديد ماء مغليًا جدًا تملأ به ثلاثة أرباع الإبريق وفي الأخير تدس فيه قطع السكر، وتملأ عنقه بربطة كبيرة من النعناع ذي الرائحة المنعشة التي سبق وأن نظفتها جيدًا وقصتها بعناية، ثم تملأ المساحة المستبقاة بالماء المغلي جيدًا، وفي الأخير تضيف غصنًا صغيراً من عشبة الشهية،وتعيد الإبريق ليتجمر على نار

*النعناع نبات عطر"ي ذا رائحة نفاذة يستخدم في العديد من الاستخدامات المنزلية والتجميلية والطبية، يرتبط بشكل مباشر بمنطقة الصحراء للجنوب لعض الدول المغاربية في إعداد مشروب الشاي.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ن ج 8، ص 357.

[2]- ينظر: عبد الواحد جوبي، دُقة الشياع في ديوان "حوض النعناع" للعربي باطما، القدس العربي ، 14 /2007/03.

[3]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص 139.

[4]- جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 375.

هادئة أحست أن إبراهيم غائب لم يعد هنا في المقعد رقم17...إنه بعيد جدًا إنه على الأرض لم يعد في السماء ،صوته يتسرب من بين غيابه"[1].

الرواية من خلال هذا المقطع وغيره من المقاطع[2] التي ركزت على فلسفة اللون الأخضر، تمرر رسالة مستقرة في غاية الأهمية ترتكز على تجربة الجمال (قيمة وحكما ووعيًا) تشدُّ القارئ نحو عوالم الحقيقة والجوهر الذي يركز على قيمة المحبة التي تساوي فعل الحياة والعيش ليكون الجامع بينهما الخضرة/النعناع الذي توظفه الروائية كدعوة سرية للفرح والغوص في جنون الحياة الجميل، وجسر للعبور إلى القارة السادسة التي ينتمي لها البشر المجنحون (الضاوية،إبراهيم، خيرة، العلماء والفنانين)بعد أن غمرتالقارات الخمس جنون التفاوت الطبقي والأممي، جنون الهويات القائلة، ليلعب الأخضر/النعناع من خلال طاقته اللونية مساقًا للخروج من صدأ الواقع ويأسه وسأمه إلى الخيال المجنح.

أصبح واضحًا مما سبق ،أن الروائية **ربيعة جلطي** أخضعت اللون الأخضر في توظيفه لقرائن استعماليه وعوامل بيئية (زمكانية) وأنساق ثقافية واجتماعية وإنسانية وفق الفضاء الذي تعيشه وتتعايش معه بألوان الحروف التي اصطبغت بحرارة مشاعرها وصدق رؤيتها لترسم من خلال ذلك لوحة متكاملة تستهوي القارئ والناقد معًا حيث أدى اللون الأخضر دور الحكواتي أو صوت الروائية التي ترسم لنا ملامح واقعها وبشاعته، ومحاولتها تدمير هذا الواقع لخلق واقعية جديدة.

وقد لعب اللون الأخضر بشكل عام دورًا كانت بين الأخضر والأزرق، حيث أشارت الروائية من خلال اللون الأزرق لحالة الطوفان الذي سيغرق الأرض ويمحوها، بالمقابل أوحى اللون الأخضر بإمكانيته الدلالية والسيمائية إلى إعمار وبناء الأرض وإعادة الحياة لها بعد مواتها وغرقها ليشكل الطوفان الآتي:

- الأزرق ⟵ عامل أو مؤشر هدم وتفكيك وحصار – الموت.
- الأخضر ⟵ عامل او مؤشر للبناء والالتحام والانفتاح والارتباط ... الحياة.

هذه المفارقة **Paradoxe** بدورها خلقت في النص أفقاً فلسفياً توسلته الروائية لإرساء رؤيتها للعالم ورسالتها التي بثتها في النص من خلال الشخصيات التي لعبت دورًا في تمثيلها لمثقفين مسؤولين عن مصير الأرض التي تزحف نحو الدمار والخراب وجنون الإنسان وعدميته انسانيته، هذه المفارقة اللونية ذات التنميط الدلالي الموجه، أصبحت بجوانبها الضدية وظلالها الدرامية مرآة تعكس الوعي العميق بالحاضر الإنساني المأزوم ساخرًا من حضارة الفراغ التي لم تمنح الإنسان غير زيف من الأحلام الكاذبة التي تشوهت أصالة القيمة الإنسانية وحولت حياته من ثقافة الهامش ومحو هوية الذات.

الأسود: يوتوبيا الوجع الأنثوي – مرئيات المعنى والتشكيل

اللون الأسود...سيد الألوان وسجانها، فهو اللون الوحيد الذي يمتص جميع الألوان ولا يُعيد ولا يُعطي أي لون منها لغياب الضوء بأطيافه المرئية في هذا اللون، فهو ليس من الألوان الحقيقية لأنه غير موجود في ألوان الطيف لذلك

[1]– المصدر السابق، ص 144.

[2]ينظر: ربيعة جلطي،حنين بالنعناع،ص ص 116، 117، 137، 139، 144، 168، 204، 121، 214.

يعدُّ من الألوان المحايدة، التي لا تعكس شيئًا، وعلى الرغم من حيادية هذا اللون فإن ذلك لم يمنع أن يدخل فضاء الإشارة والتدليل الجمالي، ويحظى بوافر القراءة والتأويل لدوره وتأثيره في صياغة لعبة المعنى والتمثيل التشكيلي.

وقد عُرف هذا اللون بتمثيلاته الرمزية الراسخة حضورًا وتلقيًا وتداولًا بـ "الأكثر هيمنة على حياة البشر والأكثر تدخلًا في مصائرهم منذ أقدم الأزمنة وفي معظم الثقافات على مر العصور أيضًا،والأكثر تشكيلًا لتقاليدهم وحساسية تعاملهم مع الأشياء في الحياة، والأوسع استجابة لخوفهم وأحزانهم ومعاناتهم والتفاتهم حول ذواتهم وتشبثهم بالمكان"[1]

وترتكز تمثيلات اللون الأسود في معظم ثقافات العالم على ماترمز له إلى "الخوف من المجهول، والميل إلى التكتم، ولكونه سلبي اللون تدل على العدمية والفناء"[2]،إذ يحيلُ اللون الأسود بدلالته المباشرة أو غير المباشرة على الصمت المرتبط بسكوت الليل والبدائية والموت الأبدي، والقلق والحزن ولفظه يستدعي مشهد القبور ونهاية الإنسان واندثار جسده أو يُنذره بمصيره الفاجع، لذلك اقترن السؤال الأسود بسؤال الموت، وكما يتعلق الأسود برمز الكتابة وسواد الحبر، فإنه يرتبط بالأفكار السلبية الكئيبة كقولنا:أفكاره سوداوية، قلبه أسود دلالة على شدة الحقد والبغض والكره.

ولعل هذه التمثيلات الرمزية للون الأسود غير راسخة في بنية الفكر الإنساني، يتجاوز الأسود هذه التمثيلات المركزية إلى مجال تمثيلي آخر حيث يعدُّ اللون الأسود لون السيادة والسلطة والاستحواذ، فهو لون القوة والجرأة والدهاء، يستدعي بكثافته اللونية معاني القداسة والربوبية، إذ كانت آلهة الخصوبة في المعتقدات الوثنية القديمة تستنج السواد، وكما يخرج ضوء النهار من رحم سواد الليل ،فإن لون الأرض الخصبة العامرة أسود والغيوم المثقلة بالغيث النافع أسود.

كما لا يجب أن يغيب عنا علاقة الأسود بعالم المرأة ودلالته الجنسية المتعلقة بها، حيث اتخذ العرب والمشارقة قديمًا من اللون الأسود رمزًا جنسيًا للمرأة الجذابة والساحرة ،من منظور الرجل المهيمن المتملك،الذي يرى في هذا اللون دلالة أساسية للأنوثة في المرأة، فالأسود صورة متخيلة لكل المرأة جذابة تنسج السواد لباسًا، أو لون عيونها أو شعرها أسود وقد كانت هذه الصورة أو النموذج في العصور القديمة صفة يتغزل بها الشعراء والعشاق كموصوفات تميز الحبيبة أو العشيقة...فالأسود سر كلاسيكي في الجمال عند كل رجل.

هذه الدلالات وغيرها من الدلالات الأخرى التي استوعبت أغلب الأبعاد الوجودية والاجتماعية والأخلاقية والجنسية والعاطفية، جعلت اللون الأسود من أكثر الالوان حضورًا وتشعبًا في التداول الشعبي والفني والأدبي خصوصًا، حيث دخل هذا اللون–ملك الألوان–في مجال تخييلي ورمزي كثيف من مركزية المعنى وعمقه؛ وعبرّ عن جملة من القضايا والموضوعات التي لها علاقة بالوجود والإنسان، ليشكل الأسود أبرز الإضافات الجمالية التي لا بد منها في النص الأدبي الذي يحمل داخله أو خارجه الكثير من اللوحات التصويرية الملونة بالأسود سواء كان مرئياً أو لفظياً أو حتى حسياً أو ذهنياً يثوي داخلها جدل يعبر عن الواقع المعيش الذي يعيشه الناص ويتفاعل معه.

[1]– فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سميائية بحث اجرائي في تشكيل المعنى الشعري، ص 74

[2]– أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 186.

لكن يحاول بعض الكُتاب عقلنة الأسود وتفضيته ليقود وجوده الخاص به بعيدًا عن حياة الألوان الأخرى ويتزيا بمسحته الخاصة التي تعكسها حاجات وسياقات وظروف حياة الكاتب،حيث أنه من "السخرية أن نظن بأن اللون هو بمثابة مادة، أو جزء من الضوء ،في الوقت الذي هو إحساس"[1].ظلاله منعكسة على مرآة الروح.

والذي لا مرَّية فيه أن النص النسوي اشتغل في هذا السياق على الخطاب اللوني للأسود، ومسرحة لغته الصامتة التي يوجهها وعيها التشكيلي الحساس والعالي في استثمار هذه الطاقة اللونية الغامضة وإدارة اللعبة العلامية التي يُفرزها توظيف هذا اللون، الذي يطبع مخيلة وذاكرة ولا شعور الروائيات المغربيات لا تخلو أغلب نصوصهن من توظيف هذا اللون الذي يكاد يكون اللون الأكثر حضورًا وبروزًا وهيمنة في نصوصهن، على اختلاف مناحيه الدلالية وملامحة التشكيلية، قد تستع أو تضيف حدود تشكيله وتمثيله وحراكه الدلالي والجمالي من نص لآخر وذلك ما لمحناه في مختلف النصوص الروائية النسوية المغاربية التي وظفت اللون الأسود إلا أن هناك بعض النصوص الأخرى التي وجهت هذا اللون توجيهًا دالًا للتعبير والإسقاط على قضية محددة كانت القاسم المشترك بينهم ألا وهي قضية التسلط أو ما أوحى به اللون الأسود في لفظه الصريح أو دلالته غير المباشرة على السلطة التي تمارسها مجموعة من الإكراهات والضغوطات على الحضور الأنثوي وفضاءاته الخاصة والعامة:

- **سلطة الذكر/البطريرك.**
- **سلطة المكان.**
- **نقد سلطة الأنساق المضمرة.**
- **نقد السلطة الذكورية المطلقة.**

هذه الإكراهات حاولت الروائية المغاربية تجسيدها من خلال الصفة اللونية (السواد) واستثمار ايحاءاتها وتعبيراتها الدالة على "الكآبة والإفناء أو الإلغاء وتراكم المشاعر كما يشير إلى شعور الفرد بعدم الملائمة(...) والاستخفاف بالنفس والشيء المجهول ويمكن أن يكون إسقاطًا للمخاوف والأفكار السوداء"[2]، التي تساور المرأة وتتعلق بكيانها الذي يظل مرتهنًا للقيم الدلالية التي يحملها اللون الأسود (الحزن–القتمة–والظلمة–القهر–الموت–النهاية–الفراغ) وهي معاني تعيشها المرأة بجبرية الواقع وجبروته.

وفي ضوء ما سبق نستطيع أن نفهم محاولة أغلب الروائيات المغاربيات تفضيه اللون الأسود وأسلبته ليعبر عن حياة وآمال وأحلام المرأة المغاربية التي تبحث عنها في واقع مآساوي، ليكون الأسود الجبر والتحرر معًا من وثاق العديد من التسلط التي تقع تحت أسرها فالأسود تشكلَّ بطاقته التعبيرية كثيرًا احتضن بدفءٍ جميع أسرار هذه الذات التي تحاول التمرد على كل ما يمثله السواد في حاضرها ومخزونها الثقافي والتاريخي، لتزرع في أرض المعنى حكاية الأسود بمخزونه الرمزي الذي يجمع بين ثنايات الألم وإجتراحات الأنثوية لتواجه الكاتبة من خلال نصها ذاكرتها المضرجة بالوأد والحرمان ومناخاتها الملونة بالصمت والقهر الأزلي،لتقدم عبر العديد من الصور والمشاهد في نصها لوحة

[1] -dictionnaire des symboles.éd revue et augmenteé .2002/paris p 297

[2]– ينظر: حسين صالح، سيكولوجية الرسم وعلاقتها بخصائص الشخصية، آفاق عربية، العدد11، 1986، ص 87.

الجورنيكا*الملحمية الدامية الراعفة واستدعاء مناخاتها المنكسرة والمُستلبة، لتلتحم بقماش السرد تصوغ جورنيكا جديدة صاخبة بصوت التمرد والرفض للنبذ والخُذلان، وضمن بعض النماذج التي اخترناها لتجسيد مدلول اللون الأسود في الرواية النسوية المغاربية،رواية **"أحلام مدينة "** للروائية الجزائرية **فريدة إبراهيم**،التي اشتغلت على متخيل المدينة المعاصرة وتصوير تجربتها مع مفهوم المدينة التي سيجها السواد سواء مدينة الوطن أو مدينة المنفى،هذه المدن جسدت من خلالها صورة الصراع القائم بين الذات والمكان الذي تتعارض معه حضاريًا وإنسانيًا ونفسيًا...هذا الصراع يُغذيه حركة السرد المتعاطف مع هذه الذات الأنثوية المحاصرة بواقع العلاقة الجدلية القائمة بين حدود الواقع الفعلي والواقع الممكن (المدينة الواقعية،المدينة المتخيلة) هذه الإشكالية تصيغها رؤية الكاتبة للعالم وموقفها من هذه التجربة الكيانية العميقة وعالمها الدلالي الواسع.

المدينة، هذا النسيج الجغرافي والعمراني المعروف بخصوصيته، وبملامحه المادية والجمالية، التي لم يشعر إزاءها الروائي/الروائية المعاصر (ة) إلا بالاغتراب والنفور من بنيتها وممارساتها القاسية، هذه المدن الملعونة التي تروي التيه في المكان والالتباس في الزمن ووحشة الفرد وضياع الحدود بين الوهم والواقع، تنقلها شخصية مدينة في رواية **"أحلام مدينة"** بريشة السرد الملونة بهاجس المدينة ووقائعها وسلطتها والخوف الدائم من سطوتها الخفية ومتاهاتها هذه الملامح التي لا تجد إلا اللون الأسود لتجسيدها على قماش السرد، لترسم الروائية عبر الساردة مدينة جدارية المدينة الحزينة– مدينة الهنا والهناك–التي تفيض بألوان الحزن والمعاناة والقهر والتشظي الذي شعرت به مدينة في الهنا والهناك، ليسطر اللون الأسود بظلاله القاتمة على أجواء الحكي والذي يوصدُّ أبوابه على ألوان الفرح والمبهجة لتسيطر ثيمة الحزن على روح المدينة وهندستها وطقوسها وممارساتها هذا الحزن الذي يجعل من مدينتها مظلمة لا تسكنها إلا الأشباح، والقلوب الموجوعة،تمتص رحيق العمر وتستوحش فيها الذات، وتدمر الأحلام لتحول العالم إلى مرثية يتهالك عليها وجدان النفوس المشروخة بالوحدة والقلق والألم.

هذا السواد الذي غطى على معالم المدينة وأسرها حدادًا على فعل الحياة وعزوفًا عن أي بارقة أمل قد تعيد السعادة لهذه الذوات المحطمة، هذا التظليل اللوني بالأسود الذي مش الزمان والمكان، هو إعلان من الساردة على إلغاء كل الألوان واستبداد العتمة بجحيمها الأسود المستعر بلهيب المعارك الخاسرة التي خاضتها "المدينة" ضد شعورها كابنة لهذا الوطن وجزء منه، لتجسد من خلال العتمة السوداء موت المكان الراعف بإحساسات البطلة وأوجاعها دون السعي إلى الإمساك بهذه اللحظة القاسية والكابوسية التي تشتبك باللاوعي في ذات مدينة وكل قاطني المدينة الحزينة المؤودة" العتمة...العتمة...! يتردد الاسم تباعًا كأنه الجحيم الذي سيطبق على عنقي يضغط يحاول أن يفقدني نفسي الأخير.

كان الحزن يكبر في داخلي والفرح المفاجئ ينازعه، كان الصمت قد أطبق على المدينة وقد شارف الليل على منتصفه"[1].

[1]– فريدة إبراهيم، احلام مدينة، ص 173.

هذا الحزن..هذه العتمة التي تهيمن على المكان والزمان لونيًا، هي تجليات المدينة بوجهها الكالح الذي يطارد البطلة **مدينة** في المكان الهنا والهناك،كشبح أسود يغتال كل دلائل البهجة والفرح،هذا السواد وليد شعور الذات بالاغتراب في كلا المدينتين (الهنا والهناك) ،لتغرق في أتون هذا الاغتراب الذي تعدُّ "المدينة تمظهرًا له" [1] .

فتصور الروائية هذه الذوات بخرابها النفسي وعوائها الداخلي في فضاء الإلغاء والمعاناة بعد أن أصبح الهنا والهناك والهناك هنا، هذه الحقيقة الصادمة تضع **مدينة** أمام عتبات الإفتاء والنهاية والموت بظلاله السوداء الطاغية على العديد المشاهد التي يستوحيها القارئ في حضور الحزن وامتداده الواسع على مساحة الصورة الكئيبة.

"تلك المدينة التي لفظتني بعد ولادتي، رفضتني، لسبب أجهله لكنني أحسه كسم انغرز في المسام، فأضحى جزءًا من الدورة التي تجري في عروقي فترسمني على هيئة كائن بلا ملامح مميزة"[2].

هذا الضياع والخذلان ذاته تعيش جهنمه في المدينة الأخرى–الهناك–بعد انتقال **مدينة** إلى سويسرا تعيش المنفى الإجباري الذي سلطه والدها عليها، رغم مباهج هذه المدينة فإنها تتلون بلون أحزانها وآلامها التي تكابدها ذلك "الحزن الذي تكور في داخلي منذ كنتُ هناك...ولما غادرت مدنه لم يغادرني بل تغلغل في المسام فشكلني على مزاجه،كرة تتدحرج لتكون أضخم كلما مرت بالجراح، أو استسلمت للحظة تُذكر"[3].

هذا الحزن الذي يزداد حدة من بداية النص إلى نهايته ليعمق صورة موات الأمكنة مهما كانت مكان اللحظة أو مكان الذكرى، فالحزن بسواده يسحق هذه الجغرافيات، ويحولها إلى أمكنة مآساوية أو عدمية، هذا الأسود بوضعه العلامي يسهمُ بدور فاعل في بناء أنساق الدلالة ونسج النص وفق تعبيرات تصويرية مختلفة ترتكز على نسج علاقة قارة بين الحزن والمدينة الأخرى التي تبرزها الروائية بوجه جنائزي دال على الغياب والشعور بالخوف والانطواء والتشظي لتكون المدينة كتمفصل فضائي يضم جميع هذه المناخات الفجائعية مرايا للون الأسود الذي يُلقي بظلاله على الأبعاد والفضاءات المدينة لتجسيد المعنى الذي تريد الروائية توصيله للقارئ والتأثير فيه حيث يلمس في هذا النص سلطة اللون الأسود على الأشياء والأفعال والأمكنة والأزمنة وكأن عالم الرواية لا فكاك له من مقصلة الفناء التي يجسدها اللون الأسود الملتحم بعذابات الحزن ومراراته، وظلمة الروح في نهارات البشرية وأفراحها التي تعيشها **مدينة** ،ليصبح هذا اللون بذاكرته الجمعية لونًا خاصًا له صوت وعين وذاكرة وحكاية يروي مواجعها وفواجعها ما فعله الطغاة والبُغاة وسارقي الأحلام في وطنها.

وعلى الرغم ما أعطته لها هذه المدينة–الهناك–من حياة وادعة وهادئة لكنها تظل بالنسبة لها "مدينة أخرى لا تتعاطف مع أحلامك لا تشبه مشاريعك الصغيرة التي كنت تنتظرين نهاية الدراسة الجامعية، لتنفيذها بحرية مواطنة صالحة، مدينة هادئة لا يعنيها صخبك ومشاكلك وأحزانك، كما لايهمها فرحك فأنتِ هنا نقطة محايدة من مشروعها الإنساني

[1]– سعد البازعي، سرد المدن في الرواية والسينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص59.

[2]– فريدة إبراهيم، احلام مدينة، ص 17.

[3]– المصدر نفسه، ص 14.

(...)

نقطة محايدة تُزرعين–أنتِ–في قلب هذه المدينة يقفز الحزن من الأوردة كأرنب مفجوع بطلقة رصاص يتمدد أمامك، يتلوى يشكلك على هيئته الزئبقية، لا أحد غيرك وذاك الصوت الذي يشبهك كثيرًا أو قليلًا ... تنتبهين أنه هو كذلك يأخذ هيئة هذا الحزن الذي أضحى صورة لشخص آخر"[1].

وتزداد الصور قتامة واغترابًا تتسلق من خلالها شخصية **مدينة** لحظات الخوف والترقب، انتظارا لشيء لا يأتي البتة.

"فالصمت يُبكي، والحزن الساكن في كوة الوجه يُبكي، لاأحد يمكنه أن يُقاسمك ذاك الإحساس القاتل بأنك الآن وحدك في وطن ليس وطنك ،وأناس لا يمتون بصلة لتفكيرك...ولا لحزنك أو فرحك...!..." [2].

لا جدال في أنك ستدرك من خلال هذا المقطع حجم التراجيديات التي خلقتها صور السواد والحزن المنغرس في المكان المديني–الهنا والهناك–الذي يزيد من ضعف **مدينة** ويعمق جروحها وهمومها ويُثقل كيانها وروحها بعجزه عن احتوائها واحتضانها...فأين المفر إذا كانت أمكنة الماضي والحاضر ملعونة سواء بسواء.

طبقًا لذلك، ومن خلال ما سبق ،قد يكون واضحًا أن الروائية حاولت أن تعطي للون الأسود تعبيره الذاتي وهاجسه الأثير، ليتحول إلى أفق فلسفي ووجودي للتجربة التي عاشتها **مدينة** في أمكنة مختلفة ليس لبست قناعًا واحدًا تمثل في الموت،هذا اللون الذي التبس بواقعها ووجودها أعطى للنص شحناً دلالياً **Sémantisation** بقول **اللامقول le non-dit**[3] ،الذي يمثل في القلق الوجودي للإنسان المعاصر، والذات الأنثوية بشكل أخص التي تعاني من تأزم واقعها وإكراهات الأنساق الثقافية التي تتحول إلى قوة ضاغطة تتجسد في دوائر الموت الكياني والروحي اليومي لهذه الذات المعدمة التي تحاول مقاومة وحشية السائد بكبرياء جريح، توقًا لعوالم وفضاءات أكثر رحابة وسِعَة.

على صعيد آخر، استثمرت الروائية المغربية **زهور كرام** في رواية **قلادة القرنفل** الطاقة اللونية للون الأسود بمحمولاته الرمزية والتعبيرية لنقد سلطة الأنساق المضمرة التي تهيمن على الوسط الاجتماعي والثقافي للفرد المغربي وتدفع ثمنها مضاعفًا المرأة المغربية التي تنتمي لهذه الأوساط وتتأثر بها بشكل مباشر مهما كانت تصوراتها مكتسباتها الصحفية المثقفة زهرة العقيمة، فاطمة المستكينة عائشة زوجة الابن الأكبر للعمة...) هذه النماذج والشخصيات التي صورتها الساردة على تنوعها ومواصفاتها النفسية واستعداداتها السلوكية والاجتماعية والثقافية تعاني من سلطة النسق المضمر (الاجتماعي، الإيديولوجي، الثقافي) الذي تمارسه العمة–سيدة البيت الكبير وصاحبة القرار الأخير والمطلق في تشكيل ذوات الآخرين الذين ينتمون إليها عبر صلات القرابة والدّم أو سكان القرية التي تسطو على أراضيهم بقانون القوة والسلب.

---

[1]– سعد البازعي، سرد المدن في الرواية والسينما، المرجع السابق، ص16.

[2]– فريدة إبراهيم، احلام مدينة، ص 104.

[3]– ينظر: رولان بورنوف، ريال ويلي، ألان روب غرييه، جان ميشال أدم، جان ريكاردو، الوصف (نصوص مترجمة)، ترجمة ومراجعة، يونس بوراي مطبعة الجسور ش . م . م ،ط1، 2013، ص90.

هذه الممارسات التي تصدر عن نموذج نسوي يتعلق بالعمة أو ما تمثلها-جبة العمة التي يغيب تحت سوادها إرادة الجميع رجالًا و نساءً، كبارًا وصغارًا."لو دافع كل واحد عن وجوده داخل البيت...لما تفاقم انحرافها كنت أعتبر المسألة منتهية بالتقدم في السن، واشتعال الرأس شيبًا وغوار الصغار الذين بقوا صغارًا بين لحقهم الكبر وهم بعدُ في الجبة إن تجرأ واحد أن ينظر من فتحة الجبة دون أن يخبرها قامت الدنيا وقعدت، وزلزلت الدار زلزالًا،فترى الكبار ينكمشون ،ويختبئون تحت الجبة"[1].

هذه الجُبة بطابعها الرمزي الدال على السلطة المطلقة والصوت الديكتاتوري المنفذ الذي يجسد طابع شخصية أنثوية مشوهة ومغتربة عن ذاتها ووعيها بالمثل الثقافية والمفاهيم الإنسانية المعاصرة والمفاهيم الإنسانية الثابتة والأبعاد الجمالية والشعورية،هذا الاختلال الذي مسَّ شخصية العمة كانت له انعكاساته الجليّة على كل محيط العمة المتجبرة، حيث مسخت كل من هو تحت جبتها ليكونوا أتباعًا لسيادتها المطلقة، فما استطاع أخوها المناضل أن يواجهها أو زوجها أو ابنها **صالح** أو حتى الصحفية المثقفة، ليستكين الجميع تحت هذه الجبة راضين بالقهر والظلم والحيف وإن كان إلى حين!.

سؤال الأسود الذي يختبأ تحت متاهة جبة العمة يخنق مساحات الحرية وحب الحياة الذي يشرق في البيت ثم يخبو بفعل قوة العمة التي تضيف هذه المساحات وتخنق هذه المشاعر مهماكانت أشكالها، سواد الجبة يتبدد ويندحر كلما حاولت الصحفية أن تكمارس أشكال العشق علنا أو جهرا في أرجاء البيت الكبير، كإحتفاظها بزهر القرنفل الدال على ذروة الحب والدوران في فلك لحياة، هذا القرنفل الذي تجسد في قلادة القرنفل عند البطلة أضحى في نداء قويا لظلاميات الجبة،وأنف العمة الذي يدخل في كل شيء!

" كيف لا تكون العمةهي مغتصبتي!

العمة صاحبة الأنف التي تشمها وهي بعيدة. صحبة اليد الطويلة تصل ما لا يصله الآخرون. صاحبة الأقدام النازلة كصخر جره السيل من عال.

وأنا أخمن.

تذكرت فجأة:

القرنفلات، الكتاب حيث القرنفلات! هاجمت عيني بسرعة زوايا الغرفة كالمجنونة أدورفي الغرفة، أرتطم بحميمتي المنتشرة على الأرض(...)

هل اغتصبوا القرنفل؟

لم أجد أثره.

هل سرقوه؟

ركبت عنادي،تصديت لنفسي الأمارة أحيانا بالهدنة.

[1]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص ص 21، 22 .

أحثها على استدراك الأمر وقتل الخضوع:

عمتي قاسية كالزمن، لا ترحم، هل الفاعلة والمقتحمة والداخلةفي شؤون حميمتي.

(...)

نزلت على الغرفة تقتلع القرنفل المتدلي، وأمام حضوري شيعته إلى المزبلة".[1]

إن بناء شخصية العمة جاء خاضعا لرغبة الروائية **زهور كرام** في استنباط هذا النموذج الإنساني من الواقع الاجتماعي التي هي جزء منه، طرحت من خلالها نموذج الشخصية النسوية المرتهنة لسلطة السائد الذكوري لتتحول العمة إلى شخصية حكائية متشظية بعيدة عن خصوصيتها ونمطها الإنساني يعكس نظام مشوه يعكس نظام اجتماعي وثقافي يجعل من الذوات مجرد شخصيات ضعيفة تتحكم في مصائر الآخرين تدعي من خلال سيطرتها عليهم القوة والهيمنة، لتتسلط العمة بشخصيتها المشوهة على إلغاء الحضور الذكوري والنسوي معا(إبنها صالح والصحفية ابنة أخيها)، وهذا في الحقيقة هو جزء من الواقع المغاربي الذي يطمس الذات وهويتها ويخضعها للوعي الجماعي والنظام المؤسساتي الذكوري.[2]

لذلك ظهر الصرع جليا بين سواد الجبة والأبيض الذي واجهت به الصحفية هذا الأسود، هاتين القيمتين اللونيتين المتضادتين، وأثرا في تسيير الأحداث وتشبعا، فكلما زادت سيطرة العمة كان الأبيض ندا لها.

عن طريق هذا الفهم،يتجسد لنا الفلسفة التي بلورتها في سواد جبة العمة الذي يمثل الجدل القائم بين الطبيعي والثقافي، هذه الجدلية التي تختصر رحلة الكائن المؤنث بين الطبيعة الذاتية والمكتسبات التي تشوه هذه الطبيعة ليتجلى لنا الصراع شائكا بين العمة والصحفية في إدارة معركة طرفاها إمرأتين تحاول الأولى اغتصاب[3] الثانية لخضوع الأولى لاغتصاب ثقافي يدعوها إلى إنكار كينونتها ووجودها الأنثوي الحقيقي، وإن بدى لها تحررها السلطة الذكورية لكنها هي في براثنها مرتهنة.

في سياق آخر، تقدم رواية **الأسود يليق بك** للروائية الجزائرية **أحلام مستغانمي** مأدبة بذخة عارمة في تناول اللون الأسود في نصها الروائي،الذي طوقه للون الأسود بدءا من توظيفه في العنونة التي حملت لفظ الصفة اللونية السواد (الأسود) الذي يليق بالبطلة **هالة الوافي** حسب رأي البطل **طلال هاشم** الذي أعجب بحالة الحداد الذي تلبسه كمظهر خارجي، وتستشعره كحالة شعورية داخلية بعد الخسارات التي عاشتها في جزائر الإرهاب، لتخرج من هذا الوطن عازمة على النجاح والغناء خارج أسواره.

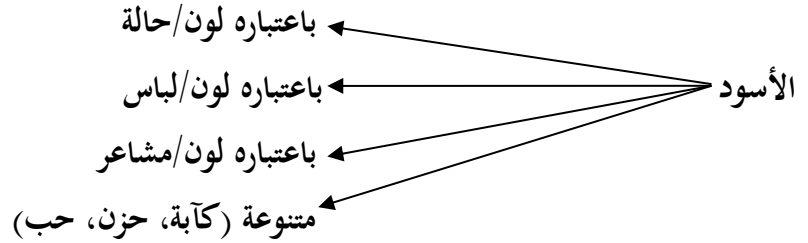
جاء العنوان بمدلولاته التمحورة حول اللون الأسود معادلا موضوعي الشخصية **هالة**، وتسريدا لهموم وطن يرزخ تحت مقصلة الفاسدين والجهلة لتمتد تواترات هذا اللون في المتن ليشكل عنصرا أساسيا من بين العناصر الموازية له في

[1]- المصدر السابق، ص ص 165، 166.

[2]- ينظر: بن عبدالله محمد، سيكوباتولوجيا الشخصية المغاربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2010، ص51.

[3]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص 164

المتن الروائي، أضحى اللون الأسود بدلالته الأيقونية مرجعا عاما تستند إليه أغلب الدلالات الجزئية الأخرى المكونة للخطاب الروائي، مهيمنا بصفته اللونية على أجواء وأحداث الرواية باعتباره حسب تأويل القارئ وتوجهه:



ولنسير خطوة أكثر تفصيلا، لنركز على دلالات اللون الأسود الذي تنفتح عليه الرواية ليناسب مشاعر الحزن المهيمنة على وجدان شخصية **هالة** التي تلبس الأسود لا حبا فيه أو تلبية لنداء الموضة أو طلبا للناقة،بل حداد لا على الحياة فكان هذا اللون يلبسها وليست تلبسه أو ترتديه.

"يسألها مقدم البرنامج:

لم تظهري يوما إلا بثوبك الأسود..إلى متى سترتدينالحداد؟

تجيب كمن يبعد شبهة:

الحداد ليس فيما ترتديه بل فيما نراه، إنه يكمن في نظرتنا للأشياء، بإمكان عيون قلبنا أن تكون في حداد ولا أحد يدري بذلك ".[1]

لكن هذا اللون الذيتحول من مجرد لون إلى حدث روائي يثير إعجاب شخصية رجل الأعمال الخمسيني **طلال**، الذي جذبه حزنها وحددها بإرتدائها للأسود، الذي يظل هذا اللون عند العرب لون الإغراء والشبق والجنس، فقد عرف عند العرب بحب اللون الأسود من خلال تغزل شعرائهم به عندما يتعلق بمواطن الجمال عند المرأة العربية كلون شعرها أو عينيها أو لباسها الأسودالذي يعتبرها العربي منتهى الجمال والحسن في مدارج الأنوثة عند المرأة.

إنطلاقا من هذه الرؤية العاشقة للون الأسود، تجلت السطوة الذكورية عند **طلال** في فرض لبس الأسود على **هالة** التي لبسته حدادا على وطنها، هذه الذكورية المتسلطة طمست شخصية **هالة**،رغم أن **طلال** ما أثاره في **هالة** هو تميزها وشخصيتها القوية التي واجهت الموت في وطنها ولا زالت تواجه الحياة خارج وطنها بعنفوان لكنه يحاول إلغاء استقلالها ويزعزع ثقتها بنفسها،فكيف يريد انثى مميزة وفي ذات الوقت يطمس وجودها؟!،هذا الفضاء المتناقض الذي تتخبط فيه **هالة**، ينقل للقارئ مدى هشاشتها .

لكن لماذا نموذج **هالة** ينهار بهذه الطريقة الصارخة والمرعبة أمام ذكورة **طلال** واستغلاله للسلطة البطريركية في تعنيفها معنويا واستغلالها إلى ذلك الحد؟.

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص ص 15، 16

هذا السؤال الإشكالي في الحقيقة يكشف عنه اللون الأسود الذي يسعى باعتباره عامل تعرية وهدم لصورة الذكر الذي يضع الأنثى في حالة غياب وإلغاء وعدم وعي بذاتها وكينونتها، بعد أن تسرب إليها من خلال مغامرة عشقية كانت بدايتها مغرية بثلاث كلمات **الأسود يليق بك** لتكون هذه الكلمات غزلها وسجانها في نفس الوقت، محاولا استعراض ذاته وحياته المخملية كعادة كل رجل مشرقي مهووس باحتواء الأنثى بقوته الكامنة في القدرة على للإبهار والمزايدة في صرف المال، عاجزا عن مصاريف الحب التي لن تكلفه إلا كلمة أحبك!

فيحاول أن يعطيها دوما صورة أخرى له بعيدة عن الصورة الذكورية المرضية التي بداخله، ليكون معها كل مرة أكثر انفتاحا بين سماء باريس الرمادية، وليالي فينا الجنونية.

ولعلنا بمثل هذا الفهم، كشف لنا الأسود عن العجز العاطفي، والقمع الذكوري الكامن بداخل **طلال** الذي لا يختلف في قمعه عن القمع الأصولي الدموي الذي تعرضت له عائلة هالة بموت والدها وأخيها، وتشرد أهلها فبينما هربت من القمع الثاني،وقعت في قبضة إرهاب مقنع بقناع الحب والعشق-،للتخلى في الأخير عن هذ الرجل المأخوذ بذكورته واستبداده، وينهي بدايات كانت محكومة عليها بالنهاية" كبيانو أنيق مغلق على موسيقاه منغلق هو على سره لن يعترف حتى لنفسه بنه خسرها-سيدعي نها من خسرته وأنه من راد لهما فراقا قاطعا كضربة سيف، فهو يفضل على حضورها العابر غيابا طويلا، وعلى المتع الصغيرة ألما كبيرا، وعلى الانقطاع المتكرر قطيعة حاسمة-

لشدة رغبته بها، قرر قتلها كي يستعيد نفسه- ".[1]

وفق ذلك شكل الأسود حالة الحب الأعمى والضرير الذي حدث بين هالة الأنثى المتمردة "يا سيدة الضوء الداخلي أبشري، ستشقين بضوئك ما أدراني، ربما كان هذا قدرك ما دامو قد سموك هالة.."[2] و**طلال** الذكوري المستبد، لتكون النهاية خذلان الحب وفراقهما، بأنهما من عالمين مختلفين،ولأنه رجل شرقي لم يستطعتحمل نجاحها ودخولها دائرة الضوء وكيف لها لا تكون داخل الضوء وإسمها **هالة!!** فضل يراوغ بسجنها في مقولة **الأسود يليق بك** كي تظل برغبتها قابعة في منطقة الظل والظلام خوفا أن تصبح ناجحة ولا يكون لوجودها معنى أو لحضورها قوة، وهذا ما وظفته **أحلام مستغانمي** في اختيار هذه المقولة كعنوان للرواية بطريقة تهكمية ساخرة من هذا الفكر الذكوري المتنطع.

إن الذي لا مرية فيه أن الروائية حاولت أن تخلق من اللون الأسود حالة معبرة ذات الشخوص، ليمثل الأسود بالنسبة لشخصية **هالة** حداد التاريخ الذي يعيش في ذات كل أنثى بشكل عام،والأنثى العربية المغاربية بشكل خاص، التي تخوض معركة الحياة ورهاناتها بصعوبة شديدة، فهل لاق بهاحقا؟، وهل الأسودمن منظور النسق الذكوري والفرض الاجتمعي هو محرمها وحاميه أما قاتلها وسجنها؟.

إن الوقوف على هذا السؤال يدعونا إلى التفرع في طرح أسئلة أخرى،فإذا كان الأسود حاميها، فهي حماية ظاهرية باعتبار اللون الأسود كنسق اجتماعي وثقافي يصد عنها رؤية الآخرين المتلصصة ليتحول الأسود من مجرد لون

[1]- المصدر السابق، ص 11

[2]- المصدر نفسه، ص116.

إلى مسافة وسياج تحيط به الأنثى نفسها صداً لطمع الطامعين باعتباره لون الغياب والظل والعمة وانعدام الحياة من حيث ذلك يصبح هذا اللون كفنها واختفائها كي تحيا ودها في هذه الحياة لأنها أمانها ومأمنها "الأسود محرمي ومن لم يبق لي الموت محرما، إنني انسيت إليه، شعر أنه يحميني ويميزني عن غيري" .[1]

ثم لنتمثل موقفا آخر، يثني السواد باعتباره قاتلا وسجانا لها، عندما يتحول الأسود إلى فعل لممارسة فعل الموت، موت الحب، موت الأحلام، موت الحياة، لتفجعنا **أحلام مستغانمي** من خلال نصها الملتف بالسواد المزعج الذي لغى كل الألوان ليكون الأسود سيد النص،وليكون الحب مجرد حالة خاطفة ونابضة تعيش في حالة من السواد القاتم، لتفجعنا **أحلام** بموت الحب،وموت الرجل الشرقي الذي كان بإمكانه أن يكون رجلا عاشقا مضحيا، لكنه انتصر الرجل الأرعن المدّمر الذي بداخله، لتنتصر سيدة السواد أو أنثى الأسود عليه بالبصيرة الذي منحه إياها اللون الأسود– لون لبصيرة– عكس ما توقعه القارئ أن يكون لون العماء، ليظل الرجل الشرقي في عماءه ملعونا.

ولنسير خطوة أكثر تفصيلا، ليتبين لنا أن اللون الأسود في هذه الرواية كان مأدبة الذكورة المشبقة المتسلطة في جسدانية الأنثى المستضعفة، والتي تنفلتت من قبضته بعد مرور الحركة الرابعة التي يتغير فيها الإيقاع تذكيرا بسنفونية **الفصول الأربعة la quattro stagioni لأنطونيو فيفا ليدي*** لتنتصر الأنثى التي بداخلها وتدحر الذكر المأخوذ بذكورته والتخلص من الأسود المستبد الذي حاول طلال أن يجعل من سجانها الذي تلعنه الأنثى وتحاول الفكاك منه.[2]

من خلال ذلك أصبح واضحا أن الرواية قد قسمت لونيا إلى ثلاث قسام أو أوجه:

- مرحلة الأسود والوطن، مثل هذا اللون الواقع الجزائري إبان العشرية السوداء،لتلبس الأسود حدادا على خسارة الأرواح والأوطان.
- مرحلة المكر الأسود وبداية لعبة المغامرات العشقية التي كان محورها لبس الأسود، وتحول هذا اللون إلى لغة تضمر أكثر ما تظهر "من مكر الأسود قدرته على ارتداء عكس ما يضمر".[3]
- الخلاص من الأسود، لتبرز ألوان أخرى تأذن ببداية الحياة وانفتاح البطلة عليها بعد خلاصها من الإرهاب الدموي في وطنها والإرهاب العاطفي الذي مارسه **طلال** عليها بخوض تجربة الغناء والاحتفال بحريتها.

"صوتها الليلة يغني لحيرتها يصدح احتفاء بها صوتها الليلة لا يحب سواها، لأول مرة تقع في حب نفسها، هي ليست معنية بالذين يصفقون لها واقفين،ولا الذين يتابعونها في بيوتهم جالسين أمام شاشات تلقازهم–حتى هو، ما عاد يعنيها أن يكون الآن يشاهدها في أحد بيوته، وقد خلعت ماكان يسميه "لونهما"

---

[1]– المصدر السابق، ص 115

*الفصول الأربعة عبارة عن مجموعة من ربع كرنشرتو كمن من تأليف أنطونيو فيفاليدي كلمقطع يشير إلى فصل من فصول السنة، ألف فيفا ليدي هذه الموسيقى عام 1723 ونشرها عام 1725، ضمن العمل الثامن بعنوان ll cimento de l'inventione، قام فيفا ليدي في هذا العمل الموسيقي– بمحاكاة عوامل الطبيعة لمختلفة مثل نسمت الهواء والرياح الشديدة والعواصف– ينظر:الفصول الأربعة (فيفا ليدي) ar.wikipedia.org

[2]– ينظر: حلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص ص 16، 48، 85، 139، 186.

[3]– المصدر نفسه ، ص 85

وهو يمجد سوادها، كان يريد أن يديم استبعادها، فثناء ذلك، كان يخونها مع عشيقته الأزلية، تلك الشهية التي لا ترتدي حداد أجد الحياة".[1]

وجماع الأمر، من خلال ما ورد في رواية **الأسود يليق بك** تضمن توظيف اللون الأسود كخطاب جمالي وثقافي لتعرية المقولات الفكرية ونقد الخطابات الذكورية التي يكرس لها المجتمعات العربية والمغاربية باعتبارها واقعا هذا الحوار الثقافي حاولت الروائية **أحلام مستغانمي** من خلال الساردة **هالة** هدم هذه الأنساق، وإرساء قيم ثقافية جديدة تنتصر للكيان الأنثوي وتعزز حريته، ما عكس اللون الأسود دونا عن غيره من الألوان رؤية الروائية للعالم التي تخالف السائد بتجاوزه، لتقدم من خلاله حساسيتها اتجاه الألوان وانعكاسه على واقعنا وسلوكنا وقيما في الحياة، مبرزة الأسود كفاعل يشكل الأشياء والأحداث.

وما ذكرنا ذلك إلا يتضح لنا اللون عند **أحلام** عبارة عن تجربة تتعدد بتعدد مداركها واتساع رؤاها تجاوزت بشمولية هذه التجربة ما هو خاص إلى ما هو عام، وما هو فردي إلى ما هو إنساني.

وفق هذه التصورات (سلطة المكان،سلطة النسق الثقافي،السلطة الذكورية) التي جمع بينها سؤال اللون الأسود أو فلسفة هذ اللون، الذي يمثل بشكل عام لون ذاكرة تسبح خارج كل الضرورات (..) إنه لون بوح غير محدد من خلاله نقترب من إنسانيتنا بمعزل عما فرضته علينا الأخلاق والأديان والقوانين الوضعية... إنه لون الكينونة المسنية، ولون الوجود الأصيل، إنه لون تذكر الوجود كغياب، ولون الإحساس نسيانه كحضور، (...) إن الأسود إذا تعبير عن إلا معبر فينا، واحتواء للجانب الفارغ منا، ومنه الأسود إنفلات من الرسمي، ومن الإردة المهيمنة، إنه صنع لعالم الانفلاتات وعود بديل الإختلاف وقتل جامع للتكرار.[2]

هذا الحيز من الرؤية يمثل زواية المنسي فينا، المنسي من حياة المرأة المغاربية وقضاياها المسكوت عنه، لتجسد الروائيات عبر هذا اللون بالذات صحوة الأنثى رغم قوة جميع السلط والإكراهات التي تعاني منها، لتنبعث الأنثى من رمادها.. من ضعفها وحصارها، لتقطع مع هذا اللون الذي هو مثل"محرقةما منطفئة، متلفة، التي توقفت عن الاشتعال، لا متحركة ولا حساسة لجس موضوعة على كل الذي ينزلق لا شيء يلمسها، إنهمثل الصمت حيث يدخل الجسد بعد الموت حينما يستنفذه وتنهكه الحياة حتى النهاية، إنه خارجيا، اللون الأكثر حرمانا من الرنين".[3]

هنا تمتحن المرأة وجودها من اللون الأسود الذي تتقاطع معه في العديد من النقاط.

[1]- المصدر السابق ، ص330.

[2]- ينظر: هادي معزوز، في مدح اللون الأسود، أنفاس نتمن أجل الثقافة والإنسان، الجمعة 22 يناير 2016 www.anfasse.org/2012-12-30

[3]- kanfinsky, du spirituel dans l'art et dans la peinture enparticulier, Traduit de l'allemand par piervee voboudt. Ed dendel, Paris 1962, P129

الأبيض: يتم المعنى وحيادية التشكيل

اللون الأبيض من الألوان المركزية والأساسية المهيمنة على الفضاء اللوني، بوضفة جامع لكل الألون،وحافظ لكل لون خصائصه، مميز بإشراقته المشيعة بالرموز والدلالات فالأبيض من أكثر الألوان سعة وتداولا في المشهد الجمالي والأدبي والتصويري.

يحمل اللون الأبيض في مشهد اللعبة اللونية الكثير من الدلالات والمعاني الراسخة في معظم ثقافات العالم وعلى مر الأزمان، إذ يشير هذا اللون عند أغلب المجتمعات الإنسانية إلى "رمز الطهارة والنور والغبطة والفرح والنصر والسلام".[1] ويرمز في السياق ذاته "للصفاء، ونقاء السريرة، والهدوء والأمل، محب للغير والبساطة في الحياة وعدم التقليد والتكلف".[2]

كم يتجلى اللون الأبيض بتمثيلاته الشاسعة الحضور في زبد الماء، وفي حبيبات الثلج ورذاذ البلور والزجاج والحليب وهباء الضباب،وكل ما يتعلق بعوالم الصفاء والوضوح، فهذا اللون أوسع استجابة لأفراح البشر وسعادتهم وحاجتهم في الالتفاف حول كل ما يرمز إلى الأجواء الروحية والخلود إلى السلام الداخلي، هذه الفيوضات الشعورية السامية وتحيز لها الخطاب الديني ووظفتها للتعبير عن حسن الجزاء في الآخرة وتكثيف للمعطى الجمالي وتجسيدا لزمن المعجزات الإلهية،حيث ورد "لفظ في القرآن الكريم إحدى عشرة مرة،وورد بعضها بمعناه الحقيقي وبعضه الآخر رمزا للصفاء والنقاء،أو رمز للفوز في الآخرة نتيجة العمل الصالح في الدنيا"[3]، لقوله تعالى في محكم تنزيله ﴿وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾[4].

زد على ذلك نلمح تكثيفا لونيا للون الأبيض فيما يتعلق بأوصاف المرأة أو نساء أهل الجنة (الحور) اللاتي تتميزن بشدة بياض العين وسواد سوادها، وأضيف إلى ذلك بأن " الحوراء هي البيضاء، والعيناء عظيمة العينين".[5]

هذا الوصف ورد في قوله تعالى واصفا هؤلاء النسوة الجميلات بالحور العين﴿وَحُورٌ عِينٌ كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ جَزَاءً بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾[6]وقوله تعالى أيضا في سورة الرحمان﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ فِيهِنَّ خَيْرَاتٌ حِسَانٌ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ حُورٌ مَقْصُورَاتٌ فِي الْخِيَامِ﴾[7].

كما يشير اللون الأبيض قي قصة سيدنا موسى إلى الاعجاز الإلهي الذي تجلى في يده كأية ودليل قاطع على قدرة تعالى، حيث أمر سيدنا موسى المعروف بشدة اسمرار بشرته أن يدخل يده في جيبه خرجت بيضاء ساطعة كأنها

---

[1]- محمد يوسف همام،اللون، مطبعة الاعتماد، القاهرة،ط1، 1930، ص07

[2]- فرج عبو، علم عنصر اللون، ج2، ص137.

[3]- عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، ص42.

[4] - سورة آل عمران، الآية 107.

[5]- ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ص306.

[6]- سورة الواقعة، الآية 24.

[7] - سورة آل عمران، الآية 67-72.

قطعة لجية تتلألأ كالبرق من شدة نقائها وفرادة لونها الذي بهر الناظرين، وهذه معجزة ظهرها الله لنبيه الذي كانت ليده نور ساطع يضيء ما بين السماء والأرض، هذا النور النوراني.[1]

إلى جانب معجزات أخرى خص الله به نبيه موسى لتعجيز سحرة فرعون وهديهم إلى الطريق المستقيم وذلك في قوله تعالى:﴿فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُبِينٌ وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاظِرِينَ قَالَ لِلْمَلَأِ حَوْلَهُ إِنَّ هَذَا لَسَاحِرٌ عَلِيمٌ ﴾[2].

لكن هذه الإيحاءات الإيجابية والتمثيلات النوعية الدالة على الجمال والتفاؤل والأمل، يعكسها مستوى آخر لتمثيل اللون الأبيض فيدلالته الموحية السلب والحزن والاستسلام، والدال على ذلك ما ورد في القرآن الكريم في تقديم صفة البياض ككناية عن الحزن والظلام، والكآبة التي مست سيدنا يعقوب عند فقده ليوسف،لقوله تعالى﴿وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَا عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ قَالُوا تَاللَّهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّى تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِنَ الْهَالِكِينَ قَالَ إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴾[3].

اللون الأبيض اقترن هنا بالحزن بعيدا عن دلالته الأخرى التي أشرنا إليه سابقا،ليرتبط البياض بأمر مكروه وهو العمى (الظلمة) التي اجتاحت عينا النبي يعقوب لفرط حزنه وانقباض نفسه لفقد ابنه يوسف، هذا التصور في حقيقته قلب الدلالة اللونية للأبيض واستحضره بمعنى مضاد لدلالته، حيث "دلالة اللون انقلبت موضع كما نتوقع فيه سواد اللون في العيون ليزيدها جمالا، فإذا بنا نجد اللون الأبيض يحتل مكانة يعبر عن فقدان البصر".[4]

على هذا النحو، أفادت المغايرة الدلالية للون الأبيض وانزياحه عن الصورة الإيجابية للتأثير في القارئ واستثارة اهتمامه، وهذا ما أشار إليه **بيار جيرو P.Giroux**، بقوله: "فالألون تستخدم كي تقنع القارئ، وتشد انتباهه، وتصدم خياله بإبراز الشكل أكثر حدة، وأكثر غرابة، وأكثر ظرافة، وأكثرجمالا".[5]

انطلاقا من هذه النقطة أوحى اللون الأبيض في عدة سياقات إلى مستويين من الدلالة (الدلالة في منحاها السلبي والإيجابي)، وقد يعود ذلك إلى الإحتمالية التي تكمن في القيمة اللونية لهذا اللون، حيث يعتبر **كاندينسكي kandinsky**، هذا اللون "مثل شيء بلا إمكانيات، مثل لا شيء ميت بعد موت الشمس، مثل صمت أزلي، بلا مستقبل، بلا تفاؤل حتى في مستقبل ما".[6]

هذه الاحتمالية التي تعرف قصورا مساوٍ للحيادية التي يعرف بها اللون الأبيض بين كل الألوان، جعل هذا اللون في حضيرة الغياب كلما خضنا رحلة المعنى وتعمقنا في دهاليزها، لكل هل حاول المتخيل النسوي في النص

[1]- ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ص301، 302.

[2] - سورة الشعراء، الآية 32 ، 34.

[3] - سورة يوسف، الآية، 86.

[4]- إدريس فرج الله، التشكيل اللوني للطبعة،المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية،دط، د ت، ص37.

[5]- بيار جيرو، الأسلوبية، ترجمة:منذر عياشي،مركز الانماء الحضاري،ط2، 2008م، ص17.

[6] -kanfinsky, du Spirituel dans l'art dans la Péinture en Particulier, P129.

الروائي المغاربي تكريس هذا اليُتم والحيادية التي طبعت صفة اللون الأبيض في نصوصها؟ أم حاول خلق دوافع جديدة ومرايا أخرى تعكس حضور هذا اللون وما يجسده من دلالات شتى ترسخ رؤيتهن لهذ العلم الذي يحيط بهن؟.

هذه التساؤلات وغيرها قد تتعلق بأغلب نصوص الرواية النسوية المغاربية التي توظف اللون الأبيض بدلالاته المباشرة وغير المباشرة،إلا أنه بعد عملية القراءة والتخيل ميزنا بعض النصوص النسوية التي استثمرت دلالات اللون الأبيض لتمثيل العديد من الموضوعات والإشكاليات على ضوء ما يحيط بالروائيات من أشياء ووقائع يتفاعلن معها، ليتخذ اللون الأبيض دور الحكواتي أو صوت الروائية الذي ارتبطت الوحدت والحالة النفسية في فرحها وحزنها وفي كآبتها وسعادته، هذا التنوع نميزه في ثلاث نصوص روائية خلقت من اللون الأبيض طاقة إيحائية وإشارية وجمالية ذات أفق تمثيلي يعكس وتمظهرات الذيات وخبرتها وإحساسها، وانغلاقها على ذاتها،وآلامها،لتغرز هذه النصوص الثلاث دعوة إلى التطهير والتطهر من خلال توظيف اللون الأبيض باعتباره صوتا داخليا صاخبا يعبر عن فوضى الحياة التي تعيشها الشخصيات، ومحاولة الخلاص منها في خلق فضاء تعبيري مقصود وحلم يتعلق بعدة مسارات نحددها ضمن هذه النصوص الثلاث في:

- اللون الأبيض الماثل في الثلج في رواية **نخب الحياة**.
- اللون لأبيض الماثل في الشمس في رواية **الرحيل نحو الشمس**.
- اللون الأبيض الماثل في الثوب الأبيض في رواية **قلادة قرنفل**.

يقول **جلال الدين الرومي**: "الألوان تجيء من وعاء الضوء".[1] والصفاء المقصود هنا في هذه المقولة هو ذلك الجمال الداخلي الذي يمثل جوهر كل كائن بشري وهو تلك التجربة الأنطولوجية المتفتحة على ماهية الحقيقة والوجود الذي يشعر فيه الفرد بإحساس الظلم والمعاناة، والرغبة في القرار من القبح، والإيمان بضرورة تغيير حقيقة هذا الواقع المتردي، من خلال مواجهة كدر العالم بحالة الصفاء المتناغم.

تحاول الروائية **آمال مختار** من خلال روايتها **نخب الحياة** أن تنشأ رحلة وجودية في ذات إمرأة تعيش حريتها المفقودة،وفوضاها وحرائقها، ولحظاتها المتشظية التي عاشتها بين عوالم وفضاءات زمانية ومكانية مختلفة، لتخوض هذه الرحلة الوجودية المثيرة مع القارئ وصولا إلى الدخول في حالة وجودها الخاص وتجربتها الحميمة مع الوجود ... الحياة، التي وقودها الصفاء.

خلاصة هذا الموقف، لما في التوظيف الجمالي للثلج كفضاء أو خلفية لاستيعاب الأحدث التصورات المتناقضة التي عاشتها البطلة **سوسن** بين تونس وألمانيا، منخلال استثمار اللون الأبيض الماثل في الثلج الذي نقلت من خلاله الروائية مشاعر وتجارب وأخيلة الساردة لينفتح القارئ على مجموعة من الصور والمواقف التي شكلتها الروائية على مساحة البياض ليعايشها بحالة شعورية تكاد تكون قريبة ومن الحالة التي عاشتها شخوص الرواية،هذه التجربة في تشكيل الحرف واللون المنطلق فيها يعود إلى اعتبار اللون إحدى الوسائل التي يستطيع الإنسان بها التعبير عن عواطفه

[1]- إبن شاهين، الإشارات في علم العبارت دار الكتب العلمية، عمان، دط، دت، ص84.

ونوازعه من خلال اللون، ويمكن معرفة شخصية الفرد عبره، من حيث ذلك تنفتح الرواية على موضوعة الثلج كدال ينفتح على دلالات عديدة تجعل عالم الرواية فضاءا حيا يضج بالحركة لكن لماذ وظفت الروائية الثلج؟! ... لماذا ثلج؟.

لا يجب أن يغيب عنا، على الرغم من حيادية اللون الأبيض، لكن لا مجال للحياة في موقف الحياد، فالعالم مترع بالقضايا والصراعات وتعدد لتوجهت التي تتلون كل حين بلون صارخ، فلم يعد هناك حياد في ظل الخوف والقهر والوعي، على ضوء ذلك يعبر الثلج عن عدة دلالات ننتخب منها:

- **يعبر الثلج عن القطيعة عن كل ما هو خارجي، فهو معبر للإنطواء، ومساق للإنغلاق.**
- **الثلج زمن البدايات فنزوله مرتبط بالحاجة إلى التطهير وإعدة التشكيل من جديد.**

وحسبنا هذه الدلالات، لتزيد الإطلاع على الدلالات الأخرى المتعلقة بالبياض الكامن في الثلج ضمن الفقرات الآتية:

وأول ما نبدأ به النظر، بعد رحيل البطلة إلى ألمانيا هروب من ضغوط العلاقة الفاشلة التي جمعتها مع إبراهيم لتكون ألمانيا بثلوجها البيضاء سببا في تجديد روحها والتعرف على ذاتها وإدراك كينونتها والإقتراب من وعيها وإلهامها، فوهبت هذه الرحلة ورمز الثلج رؤية جديدة للأشياء والحياة والحب والوطن، إلا أن الثلج يعود ليغمر أطراف تلك العلاقة التي فشلت لتعود إلى ذاتها ويسري بداخلها الحنين بعد أن أوصدت الأبواب، خاصة وأنها كانت ترى الثلج عبر نافذة عزفة الفندق من زاوية ضيقة لتراه حقيقة بعد طول غيابه، وعدم رؤيته في تونس لسنوات طويلة، هذا المشهد أحي العديد من الذكريات، ليكون الثلج بياضه الناصع لحظة حنين صادقة رغم النفي والغيب ومحاولة البقاء على الحياد واستباحة العدم.

"أزحت الستائر البنية وفتحت لنافذة –فرحت بما رأيت كطفلة–منذ سنوات لم أره ربما منذ سنة 1982 بما كنت تلميذة بالثانوي إشتقت إليه، إلى بياضه، إلى ملمسه، إلا ملاعبته.

وتفتح قلبي لهذا البياض الذي يغطي بون ويهيج الذاكرة".[1]

وقد يكون واضحا الآن أن البطلة **سوسن** وجدت في ألمني (بون)–المكان– فرصة لتحرير الذات من الفوضى التي عاشتها في تونس ومعاناتها من سلطة النسق الذكوري/الثقافي لتكون هذه المدينة الألمانية الصغيرة –بون– مؤطرة ومناسبة لتوجهاتها وآرائها المختلفة، فأضحت فرصة للتسلل من الحاضر إلى أيام الطفولة والصبا، من حيث ذلك رسم الثلج أحداث تلك الرحلة التي خاضتها البطلة،ليكون في البداية مسار للخلود إلى النفس والطمأنينة ثم يصبح مصدر الإلهام وانفتح على الحية ولحظة حقيقة ويقين فلما صادفتها **سوسن** في حياتها كافة، "كانت الطريق خالية، والأبوب مقفلة على أسرارها وحكياتها ودفئها كنت وفرحي الطفولي نتسكع وحدنا تحت الثلج المنهمر بلا ضجيج، ضحكت ورق قلبي".[2]

[1]– أمال مختار، نخب الحياة، ص47.

[2]– المصدر نفسه ، ص49.

استحال الثلج في **رواية نخب** الحياة إلى مساحة للكتابة الآنية/ الحاضرة التي سرعان ما تتلاشى آثارها تحت سطوة السقوط المستمر للثلج الذي يبدو المهيمن الوحيد والثابت في المكان المهيأ لتقبل كل شيء قبل أن يعود ليندثر من جديد.

إذا لا ثبات في الثلج، ولا مجال للبقاء أيضا على الحياد، والحركة التي تسلط الضوء عليها الرواية، وهي حركة نفسية داخلية تدور في النفس لتختصرها بموقف مضطرب سرعان ما تنطلق إلى فضاء المكان المغمور بالثلج لتتدثر بياضه وصفائه. "انتبهت إلى خطوتي كانت مسرعة تمهلت، وعدت جمع الثلج بيدي، ولم حس بالبرد" .[1]بحثا عن الحقيقة والسعي إليها وكل ما سوى ذلك فهو آني ما إن يضيء حتى يتلاشى في هذا العدم المطبق.

بحسب ذلك، يتبين أن البياض–الثلج– هو اللون الذي طغى عل رؤية الساردة للأشياء من عمق السواد الذي كانت تعيشه في واقعها المأزوم، ليكون كل شيء ناصعا مع هبوط الثلج ببياضه النقي، هذا المشهد يؤذن بالتغيير الذي يجعل الأشياء ترتدي ثوبا قشيبا جديدا أبيض، حيث اكتست أرض **بون** الصغيرة ثوب البياض ليعلن بداية الفرح ولحظات السعادة الغامرة بهذا التغيير الذي بدد ما كانت تشعر به الساردة من وحدة وضياع وحزن وإحباط، فسيستمتع القارئ بهذا الإنخطاف الذي شعرت به الساردة ويتمنى أن يبقى الحال على ما هو عليه، قبل أن تعرى الستائر عن زجاج النافذة، وتتفاجئ بمشهد البياض الناصع الذي أثار شجونها وذكرياتها، وكان البياض حلقة وصل بين الوطن والمنفى "كنت وفرحي الطفولي نتسكع وجدنا تحت الثلج المنهمر بلا ضجيج ضحكت ورف قلبي. يومها كنا مجموعة من العابثات. كنا بالفسحة الصباحية نتقاضف كرات الثلج، ونلهو كنا قريبين من قاعة تجمع المدرسين وممرها صدفة،كان أستاذ الفلسفة مرارا، تغامزت وشيراز وقذفناه بكرات الثلج اختفت شيراز وبقيت وقفة– خجلت من فكرة الهرب–".[2]

هناك حلقة الوصل بين ما عاشته الساردة في صغرها وشبابها بين ثلوج تونس الماضي وثلج بون الصغيرة في الحاضر، فقد حاولت الروائية **أمال مختار**أن تستثمر الثلج بقوته الإيحائية والسيميائية لتأسيسالحدث النصي الذي يتشاكل في نسيجه ومعناه برؤى الحكي وحركة الفعل السردي، وروح المكان، وما وقوف الساردة وسط بياض الثلج والتسكع فيه يشير إلى براءتها وطهرها رغم محاولة إدعائها القهر والتمرد الذي وصلت فيهما إلى الذروة،ذلك يشير إلى هناك وحدة عضوية بين الأنثى كحضور إنطولوجي وبين الثلج النقي الأبيض اللون الذي يدل على الطهارة والصفاء، وبين هذه الظاهرة الطبيعية–الثلج– الذي يتراكم على أديم الأرض، فالثلج ببياضه يغسلنا من زيف الحياة، فهي والثلج يتشابهان فهو يرحل من مكان إلى مكان ليسعد الناس، ويلقي برذاذه على الأرض لتسعد الأرض، وتنمو الحياة، وهي في علاقتها بالحياة تزرع الفرح وتغسل كل الأحزان والأدران ما دام أن أصل الثلج هو الماء والماء أصل كل حياة.

من حيث ذلك يمثل الثلج من خلال شخصية **سوسن** الروح الأنثوية البريئة وغير الناضجة الطفولية على الرغم من الإشارات التي أعاطها رمز الثلج لكثافة الجمود والبرود في المحيط المادي والروحي للساردة التي تعيش علاقة الغياب

[1]– المصدر السابق ، ص50.

[2]– المصدر نفسه، ص49.

مع الحبيب **إبراهيم** الذي هجرته عمدا، وهجرت حياتها معه المليئة بالأنس والدفء، لتعاني من القطيعة التي نشأت بينها وبين أحلامها لتفقد التوهج الحار في حياتها، رغم معايشتها لعدة علاقات جنسية مختلفة، لكن غياب الحبيب الفعلي-غياب راسخ وكثيف- لم يستطع أن يعوضه لها أيرجل عابر على جسدها، رغم حرارة العلاقات الحميمة التي عاشتها البطلة على سرير البرد المتوهج والمفارق لمشهد الثلج، فالنص مترع بالعلامات الإشارية التي عكست الدفء والبرودة معا اللذان يحتاجان العلاقة العاطفية والجسدية بين المرأة والرجل.

لا جدال أنك ستدرك أن توظيف الروائية للثلج بلونه الأبيض في رواية **نخب الحياة** بهذا الإمتداد إرتبط بدلالات تثبت الحزن والقلق عند البطلة، وبعض الشخصيات الأخرى، لتبدأ الساردة في بداية الرواية طورا يدل على أن أجواء حياتها خامدة ومظلمة، لتعكس هذه الروايةمن خلال الرحلة الوجودية التي خاضتها البطلة بحثا عن الزوايا الحادة والعميقة تحديدا في ثقافتين ذات ملامح حضارية مختلفة في جذورهما وفي رؤيتها للمرأة،(من خلال رؤية **إبراهيم** لها وخوفه منها،وتعامل الرجل الغربي معها على قدم المساواة) تبحث بوعي عميق ومؤلم وتراجيدي أحيانا في هذا البرزخ العميق الذي يفصل بين ثقافتين مختلفتين.

" تمددت على السرير، ولم أشعل النور.

ظل يعصف بقلبي وجع مر بطعم الحنظل تجتحني لآن الرغبة المجنونة إليك، إلى سمرتك، أتلمس طيفك في ضباب الوجود، وأمد يدي مرتعشة تبحث عنك عن صدرك الصغير ورحابته، عن مساحة للنسيان عندك

أشتهي الآن أن أبوح بوجعي الذي ما زال يعصرني، وأنت مشغول عني وعنك بشبه الحياة.

لماذا تتحول إلى سرب عندما تضيق لرؤيا، وتبقى وحدك في الرغبة والذاكرة؟

لماذا تتلاشى وتضيع مني في الزحام، عندم تطفيك النفس ملاذا؟

تنبهت لطرق خفيف على الباب، تطلعت إلى الساعة، كانت تقترب من منتصف الليل.

بحذر فتحت-كن شاب أشقر، حدس أنه فرنسي- وأصبت (...)

اخترقت يده الصمت الذي ثقل- أمسك يدي. ضغط عليها ثم رفعها وقبلها- أعجبتني الحركة. وتركت ليدي الحرية تعبث بأصابعه. ترك كرسيه وجثا على ركبتيه أمامي وراح يقبل يدي ويضع رأسه الأشقر في حجري يتشمم ملابسي ورائحتي. تغير صوته وهو يتأوه ويردد همسا: <<ما ألذ رائحتك!>> فجة نهض. نزع ملابسه. كان وجهه حمر، وبدأ أنفه أكثر طولا وشفتاه كثر رقة.

عاد مسرعا، سحبني إلى السرير واقترب يقبلني-حاولت أن امسك بإحدى شفتيه لم أفلح وكانت قبلة باردة برائحة النبيد نظرت إليه كان كثير البياض وأحسست كنه إمرة إلى جانبي-

لم يكن هناك اختلاف بيني وبينه في الرقة والبياض والنعومة.

ضحكت-قهقهت-انتبه سأل بصوت مترجع:

لماذا لم تتعري؟

لا أرغب في ذلك.

جلس على حافة السرير عاريا أحمر، مطأطئا وهمس:
أنا سف جدا".[1]

من خلال ما سبق، تحاول الساردة ومن خلالها الروائية أن تمرر من خلال نصها رؤية إلى العالم، رؤية قد تكون متعددة الأصوات،لكنها في ذات الوقت رؤية منسجمة ومتناغمة فيما بينها،لأنها تساهم في توحيد الأصوات المختلفة من أجل خلق عالم جميل وموحد ومتناغم، لهذا نرى الروائية قد تركت باب الرواية مفتوحا في نهايتها لكثير من القراءت والتأويلات، حيث نجحت الروائية **أمال مختار** في نقل هذه اللوحة المتحركة، المرسومة بكلمات ملونة غلب عليها البياض، ترفع الواقع عن واقعيته التي تجمع بين حرفية وأدبية الواقع، وتضيف إليه ما يسمى بأدبية العمل الأدبي الذي يتوج الهشاشة في مواجهة القوة.

من جهة أخرى يحيل فضاء العنونة في نص **الرحيل نحو الشمس** إلى الاشتغال على القيمة الإشارية للون الأبيض إلى الرصد الجمالي والدلالي والتشكيلي للفكرة التي يدور حولها النص وتعمقها الروائية حضورا وقيمة ومعنى، وقبل الولوج في الدلالات التي نسجتها صورة الشمس بدرجته اللونية البيضاء، قد يتساءل القارئ ما علاقة الشمس باللون الأبيض؟.

في الحقيقة يعد هذا الموضوع من أكثر المواضيع جدلا وإشكالا، ما لون الشمس؟ ما هو لونها الحقيقي؟! قد يقول قائل لونها أحمر، وآخر أصفر، وأخر أيضا لونها أبيض!! لكن المنطقي أن لون الشمس أبيض والحقيقة العلمية وراء ذلك هي أن ألوان النجوم تتدرج من الأحمر للأزرق،بدءا من الأحمر الغامق للنجوم الأقل كثافة ثم يزداد غمق اللون كلما ارتفعت درجة حرارة النجم، ولأن درجة حرارة الشمس تبلغ ستة (6) آلاف درجة كلفن، فإن لونها لا بد أن يكون أبيض، وبسبب هذا الاعتقاد الشائع أن لون الشمس أصفر، يضطر علماء الفلك في بعض الأحيان لتغيير لون صورهم لتصبح سهلة التعرف عليها.[2]

إنطلاقا من هذا الحسم اللوني الذي شرنا فيه إلى المجال اللوني–الأبيض– كلون الشمس، هذا اللون في حد ذاته يعكس قيم سيمائية وتشكيلية غزيرة مرتبطة بطبيعة الفكرة التي تصوغها الروائية في نصها، حيث ركزت الروائية الصحراوية **خديجة حمدي** أن تبرز العديد من القضايا المتعلقة بمسألة الصحراء الغربية وموقف الفرد الصحراوي من واقعه ومستقبله في ظل النزع السياسي بين الحكومة المغربية والجيش الصحراوي.

في هذا الصدد تبرز الشمس في فضاء النص بمثابة الضمير الجمعي الانسني الداعي للحرية والسلام، وهو هاجس قاوم لأجله أحرار الصحراء وقاوموا كل إغراءات الدمج والتدجين، .... على اعتبار وضعهم وضعا مؤقتا، في هذه الرواية التي تختلف عن غيرها من الروايات النسوية المغاربية تتناول القضية الصحراوية بشمولية، تحكي تفاصيل التاريخ الصحراوي بتفاصيله اليومية في حين اكتفى معظمهم بتناول نواحي محددة فيه.

[1]– أمال مختار، نخب الحياة، ص47.

[2]– ينظر: هل تعلم ما هو اللون الحقيقي للشمس؟، بوابة الفجر، الأحد 2015/07/05 PM10:48 www.elfagr.org./1795509

من هذا المنظور يمكن للقارئ أن ينظر للأحداث من أكثر من جانب على صعيد ما تحمله دلالة الشمس ببياضها إذ يحضر الهم الانساني بشكل كبير من ثنايا النص الروائي، كما يبرز نضال الشعب الصحروي فردا/شعبا وتطلعهم إلى الشمس، الحرية درءا للظلام والخوف- " فتحت أبواب الخيمة للتهوية، تفضلي أيتها الشمس المشرقة إنك قوة الصفوة الذي يقهر الظلام... أنت النور الذي نحتمي به من هواجس ليلنا الطويل،

(...)

أنا أحبك أيتها الشمس أشعتك مغناطيس عجيب تعطيني قوة خارقة،أن أخاف الظلام، ضعف كل ليلة تخنقني الأفكار الغريبة والإحساس بالضغف، أحاول امتصاصك من لوحات الطاقة الشمسية كي أنتصر على السواد".[1]

والمتأمل في هذه الجغرافيا الثقافية التي تشمل الشمس والرمل والحجر والخيمة علامات جوهرية في تحديد الأنساق البصرية القارة في بناء المكان الصحراوي، وأقامت الروائية **خديجة حمدي** تواصلا لفظيا مع هذه العلامات الجغرافية الثابتة في عالم متغير فتستثمر امكانات، اللغة الجمالية لتحقيق المتعة المشهدية التي تحققها الفنون البصرية الأخرى كالرسم والنحت والسينما، وإن اعترض البعض حول قدرة الإمكانات اللغوية من(شعر، نثر) في نقل جمالية الوقائع البصرية ولعل "الاعتراض على الطابع اللساني للظواهر البصرية وهو اعتراض صائب-يقود في الغالب إلى نفي صفة العلامة عنها، وكأن لا وجود للعلامات إلا على مستوى التواصل اللفظي الذي تهتم به اللسانيات دون سواه".[2]

وأيا كان الأمر، فإن هذ المروي الذي تبنته الروائية **خديجة حمدي** ارتكز على تصور المخيلة الرعوية-الصحراوية لموضوع الحرية وفكرة الوطن لمفقود،ومحاولة خلق زمن الخلاص والتحرر الممول، وقد ينظر كل ذلك فيتوظيف رمز الشمس بفضائها اللوني الأبيض للتعبير عن واقع الفرد الصحراوي وعن شعوره وخوفه وحزنه وغضبه، الذي أبرزته الروائية من خلال البطلة **غالية** التي نجدها في كل موقف ذكرت فيه الشمس نجده يحمل معنى عميق سعت الروائية من خلالها إبرازه بصياغات مختلفة عن سابقة تتناسب مع السياق العام للنص،هذا ما أفرز تنوعا هائلا في الشبكة الدلالية والسيمائية للدال للوني الأبيض الماثل في صورة الشمس ذات الأبعاد الإشارية المنوعة، لنتساءل فيما إذا كانت الشمس هي التي تملأ الحياة بالنور والإشراق والتي هي ملك للناس جميعا؟ أم هي الشمس التي تمثل الرموز الدينية القديمة، هل هي من الآلهة، أم هي الأم كما تصورها الوثنيون القدماء؟ تعكس صورتها صورا مختلطة من الخصوبة والقوة والجمال، أو كما تعكس صفات أخرى جسدية منه صورة مثالية للجمال والعطاء والحياة في لينها وقسوتها؟.أم أنها شمس أخرى يتمثل بالروائية ودورها في الحياة وقدرتها على التجدد وأنه لا يمكن أن نستغني عنه الحياة لأنه هو الذي يعطي الحياة معنى كبير.

[1]- خديجة حمدي، الرحيل نحو الشمس، ص20.

[2]- أمبرتو إيكو، سيمائيات الأنساق البصرية، ترجمة: محمد التهامي العمري، محمد اوداد، دار لحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008م، ص25.

وخلاصة هذه الأسئلة تجعلنا ندرك أن الشمس كلفظ ورمز وقيمة، قد شغلت الروائية **خديجة حمدي** وألحت عليها إلحاحا شديدا، وهذا الإلحاح تحول هاجسا له مسارات عديدة، والذي لا مرية فيه أن توظيف رمز الشمس في هذه الرواية لم يكن عفويا وإنما وراءه رغبة الروائية في فهم الحياة التعامل معها ودرء الظلام بياض الشمس ونورها.

" جلست على مرتفع شرق المخيم تصارع الوقت لانقاذ قرص الشمس المتهاوي في جوف الأرض بعيدا-لا يجب أن يخبو ضوء الشمس فالظلام عدو المخيم، أخطبوط قاهر يقتل رونق الحياة المتقد في الأجسد الملفوفة بالنكد هذا النكد يشحذ إرادة البقاء لدى الناس،ينبئون من جديدكل الصباح يتفتحون كأزهار الرمل الرافضة للذبول-"[1]

إن نور الشمس هو الأمل بالنسبة للفرد الصحراوي وليست مجرد ظاهرة طبيعية فهي التعبير عن"الحية والقوة والخير وكل ما هو طيب".[2] كما ترمز إلى " التسامي والعقل والإيمان".[3]تقول السادة: " تعود الشمس فهي ملك لنا نحن، لأننا أعطيناها فضاء للمرح،تتحول في سماء تمتد كرغبتها في الفرح، إنها سر صمودها، مع بزوغها كل صباح نجدد وعدنا للحياة، نتسلق أشعتها المتساقطة كحبال لإنقاذ غريق، نقف بقوتها ونمشي، نجري حتى لا تكاد تحملنا أرجلنا".[4]

إن الشمس تعني لها الكون بكل جماله وألقه تحيا بحرارتها ودفئها، فهي الأم التي ارتبطت بحبلها السري منذ الأزل، ولا جدال أن الشمس بصفتها اللونية (البياض) عند الفرد الصحراوي هي تعبير عن الجوهر، عن قلب المرء في صفاءه الأول ونقاءه الأسمى، وحسبه أنها تشكل أناة أو ما يعرفه عن ذاته من خلالها، تصف له إرادته وميوله وراؤه المستقبلية وتصنع أمانيه ورغباته وتوجه حياته إلى الأهداف السامية والعيش من أجل تحقيقه في وعي تام، من خلال هذه الدائرة الدلالية التي يهيمن عليها البياض الذي يعمق الدوال في تمظهر البياض على أغلب الفضاءات الصحراوية (المخيم، الخيمة، الرمال)، لتمثل هذه الصفة اللونية جماليات الخير في هذه الرواية، على الرغم أن هذا الفضاء الدلالي-الشمس-بصفته اللونية يتحول إلى حيز قاهر وعازل لقدرة الآخر،ومستقر له بحيادتيه وعدم مبالاته به، لتسهم هذه الحيادية اللونية في إنتاج الدلالة السلبية التي أفرزها واقع المخيم القاسي الذي يمنحه اللون الأبيض بطاقته التشكيلية اللامبالية بُعد درامي مأساوي تتصادى وقائعه في حياة الفرد الصحراوي ومعاناته اليومية التي يعيشها في ظل مواطنة بدون وطن، وهوية رهينة فواعل الزمن وتحولاته، على ضوء ذلك لعب اللون الأبيض في تمظهراته وتموجاته ودرجاته وتشكيلاته إشاراته المباشرة وغير المباشرة دورا في تموين النص وشحنه بسواد الحكاية الطاغية على فضاء المعنى، لتلتحم ظلال السواد بفضاء البياض المفتوح، لترسم هذه المفارقة اللونية الرمزية خطوط دلالية جديدة القاسم المشترك بينها روح التناقض والجدل (الخوف، الضجر، الأمل التحدي، الاستسلام، الموت الانتظار، الخلاص، الحياة)،هذه الدوال المتنوعة بطاقتها اللونية المختلفة، أفسحت المجال واسعا أمام القارئ لتشكيل رؤية عميقة للفضاء

[1]- خديجة حمدي، الرحيل نحو الشمس، ص09.

[2]- ينظر:أدولف إرمان،ديانه مصر القديمة،ترجمة: عبد المنعم أبو بكر،محمد نور شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1987، ص127.

[3]- ينظر: تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1986، ص226.

[4]- خديجة حمدي، الرحيل نحو الشمس، ص ص 30-31.

اللوني يتصادى فيه اللونين الأبيض والأسود بكثافة إما بشكل مباشر أو غير مباشر من خلال منظر شروق وغروب الشمس اللذان يسيران دفة الحكاية ويخضعانها لأكثر من مستوى تعبيري، وتنوع تشكيلي يمنحان النص زخما تصويريا مضاعفا وامتداد درامي واسع يتصل بتجربة الفرد الصحراوي اتصالا حياً ترويها الساردة على ضوء حركة الأفعال اللونية التي تشتبك بفضاء الفقد والانفصال والمحو والمأساة التي يفرزها التداخل اللوني بين البياض والسواد.

"الشمس تطل على الجموع الغاضبة، تسحب من فوق رؤوسهم بقايا أشعتها الشاحبة خوفا من الظلام الذي يبتلعها كل ليلة،وينفثها كل صباح...إنهم لا يبالون بتداخل الأوقات،لقد أنصهروا في دوامة روتينية تجعل الكثيرين منهم يعيشون خارج الزمن، هناك محطات زمنية تنبت في ذاكرتهم، وهي وخز لا شعوري للألم، رغم أنها إيقاظ للعزة، ذلك المحرك المبهر لشموخ أهل المخيم"[1]

كما نلاحظ يتصادى اللونين الأبيض والأسود في هذه اللوحة المشهدية التي يتصاعد فيها عنصر الصراع والإثارة اللذان يسهمان في توهج التشكيل والتدليل معا، ويعمقان حضور الحكاية اللونية التي تتدفق بين ثنايا هذا المشهد وغيره من المشاهد الأخرى.

" إيه أيتها الشمس المسرعة نحو الغروب،انتظري قليلا،هل سئمت أهل المخيم الذين يمتصون روحك كل يوم؟ إنك فانوسهم المضيء للحياة بضوئك يحيون، يشبعون نشاطا، تحت سلطة ضوئك يستقبلون أيامهم، الواحد تلو الآخر ليتحركوا، يناضلون، يتوزعون في مهام مختلفة، يتشبثون بك ما لا لم تتحولي إلى محرقة لعقابهم.

اختفت الشمس كعادتها، نهضت غالية بتثاقل، وقفت تضع يديها على خصرها، تنظر إلى المخيم المترامي الأطراف تكاد دوائره تختلط ببعضها لكن حدودا رقيقة لا تزال تميز كل دائرة عن أخرى كل دائرة هي مشروع حلم يجسد ميدانيا بقعة من الوطن المحتل، إنه التمرد على النسيان، واستحضار للوطن الذي غادره الناس مرغمين الوطن يسكن هنا مع اللاجئين،يغير معالم الأرض المضيافة التي احتضنتهم بكرامة، غابت أسماء هذه المنطقة، لتترسخ أسماء أخرى كي يحفظ الأطفال أسماء متعددة لوطن لم يعرفوه".[2]

قد يكون واضحا لنا، من خلال هذه المشاهد بشذراتها اللونية وأصدائها التشكيلية اللافتة أن هناك صراع دائر بين صورة البياض والسواد باعتبارهما إرادتان قويتان يتصارعان ليفرض أحدهما على الآخر من خلال:

- **البياض ← نور، إشراق، اتصال.**
- **السواد ← عتمة، غروب، انفصال.**

هذا النقيض محور التفاعل بين النص والقارئ الذي يحاول إنتاج الدلالة وقراءة العلامات التي تتضمنها هذه المفارقة اللونية الرمزية التي تعكس واقع القضية الصحراوية وموقف الفرد الصحراوي من هذه القضية، والوضع الانساني الذي تعيشه المرأة الصحراوية بين امتلاك وطن والغربة عنه، الهجرة إليه والهجرة منه، سهم يتحرك في اتجاهين ولكن من منطلق واحد، لذلك حاولت الروائية في جميع فصول هذه الرواية ومن خلال شخصية **غالية** نموذج المرأة الصحراوية

[1]- المصدر السابق، ص92.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 46، 47.

المثقفة المعاصرة، أن تنتصر للبياض من خلال التشبث بالشمس والرحيل إليها لأنها بمثابة الأم التي تعطي النور والحياة، هي الأم الصابرة التي تحتضن أفراد المخيم الذين يعانون يتم الأم في الواقع،* لكن اليتم الحقيقي والفعلي هو العيش بلا وطن وبدون حيز مكاني وجغرافي يضم الجميع في زمن الحزن والفرح، لذلك حاولت الروائية أن تمحو هذا اليتم والافتقار إلى المأوى الذي يعني الظلال وعدم الهدى، بتكريس رمز الشمس بعلامتها اللونية المنحصرة في البياض الدال على تبديد الظلام وكسر شبح الظلال والضياع.

من زاوية أخرى، وكما ارتبط اللون الأبيض بالثلج في رواية **نخب الحياة لأمال مختار**، وبالشمس في رواية **الرحيل نحو الشمس لخديجة حمدي**، فقد تعلق هذا اللون باللباس في رواية **قلادة قرنفل لزهور كرام**، ليدل على حالة تعبيرية التبس بها جسد الصحفية المحاصر بـ:

- جبة العمة وسوادها.
- الحب المؤجل.
- قلادة القرنفل.

هذا الحصار بشقيه الايجابي والسلبي تحاول الروائية أن تجعل الصحفية تتجاوزه من خلال التركيز على لباس الفستان الأبيض في أكثر اللحظات حرجا وضيقا وشدة في حياة الصحفية، ليبقى السؤال المطروح لماذا الفستان باللون الأبيض؟.

اللون في الملابس مذاهب!وهذا يفتح المجال واسعا لتناول علاقة اللون الأبيض تحديدا باللباس، إذ اختص هذا اللون عند المرأة بفستان الزفاف تحديدا، هذا اللون الذي تعلق بزي الصحفية شكل نمط وجودي لذاتها وكيانها والتزين بهذا اللون بشكل خاص هو في حقيقته عبارة عن ممارسة رمزية ضد الاستيلاب والقهر والحصار، والأبيض حالة رفض وتمرد أعلنتها الصحفية في وجه **العمة** وإبنها **صالح**.

"...ماذا كانت ستفعل لو سمعتني وأن أبنطح أرضا، واقتحمت الغرفة فوجدت الأبيض يملأني ويؤثثني؟ قد تحرقه... أو تحرقني معه...إنها تخاف كل ما أعشقه.."[1]

وإن كان هذا اللون طارئا على حياة الصحفية التي لم تملك البتة هذا اللون في أزيائها وألبستها التي تلونت معظمها بالسواد ولم يكن الفستان الأبيض ضمنها إلا استثناء "هذا الصباح مزقت الأسود إربا إربا قبل أيام اكتشفت أن معظم ملابسي يحتلها الأسود بقعا بقعا... حتى الأحذية، تبحث عن الأبيض في الدولاب.. بصعوبة وجدت الأبيض في فستان.. أحذية، وضعته فوق السرير كأني بداخله عروس منتشية ليلة الزفاف.. جلست على حافة السرير به! بدا الفستان أمامي منعكسا على المرآة أعجبتني نصاعته وطوله"[2]

*تعمدت الروائية خديجة حمدي أن تجعل من البطلة غالية يتيمة الأم التي فقدتها في سن مبكرة بسبب مرض السرطان، والطفل سعيد الذي عاش محروما من حنان الأم وعطفها وغيرهم من أطفال المخيم.

[1]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص90.

[2]- المصدر نفسه، ص89.

هذا اللون الاستثناء ظهر في حياة الصحفية وأزيائها لم يكن اعتباطا بل مقصودا وظفته الروائية **زهور كرام** ليكون هذا اللون باعتباره نظام سيمائي ترميزي لعب دورا في تكريس دور المنقذ الذي يستبسل في حماية البطلة من الاستسلام لجبة **العمة**، لتخلق من هذا اللون نِداً قوي لجبروت **العمة** وسطوتها، ورفيق حميم للبطلة في رحلتها نحو البحث عن الحب والحبيب.

"وانلقطنا معا

أنا والأبيض

يلبسني وألبسه

يريحني وأريحه

مرة اخرى، أعلن أني لست وحيدة.. الأبيض يرافقني.."[1].

نلاحظ هنا أن اللون الأبيض رصد بكثافته الدلالية ومقولاته السيمائية اللون في حياة البطلة وكل ما حولها وكأن الحياة عادت لها بكل نورها وصفائها ونقائها عند ارتدائها لهذا الفستان الأبيض الذي أضحى دالا على عذرية روحها وبراءتها، ليشكل الأبيض كياناً مادياً وشعورياً في الوقت ذاته، يرمز إلى الكمال والاكتمال، والتعالي عن الخطايا والدنس، باعتبار الأبيض لا يتسامح بصفاءه المطلق مع الشوائب أبدا، فمن شأن أية شائبة أن تدنسه وتمتص قدرا من صفائه وضياءه، لذلك كانت البطلة حريصة على أن يبقى فستانها خالصا في بياضه لا تشوبه شوائب مادية أو معنوية مثل (ممارسات العمة ورذائلها).

"لا أطلب مطرا.. مطرا، لا أنشد الرياح.. لا أبتغي عواصفا..إنني أشتهي السير مع الأبيض.. لا أريده أن يتلطخ ترابا.. أريده ان يبقى ويبقيني معه كما هو حتى نصل معا.. كما أنطلقنا معا.."[2].

وكما يليق الأسود بالمرأة، لاق الأبيض بالصحفية وبمثاليتها باعتباره من الألوان المثالية لا يضاهيه أي لون آخر، فهو لون دافئ ورقيق وعميق وشفاف، يعكس الضوء الموجود داخل كل ذات، والنور الكامن في أعماقها وكأنه سيل من ضياء انهمر في ممرات العقل والروح المظلمة، لذلك أقرنت الروائية الأبيض بالمرأة[3] من خلال الاشتغال على خاصية الانعكاس الساحر للذات وهويتها وأسرارها وجمالها، هذا الفضاء الآهل بالانعكاسات هو امتداد حقيقي لعري البطلة الذي يتمثل في البياض الداخلي الرابض في أعماقها، وحالة التجلي التي تعيشها مع القرنفل-

"جلست على حافة السرير بدا الفستان أمامي منعكسا على المرآة.

أعجبتني نصاعته وطوله.

نزعت ثوب النوم عني.. هو أيضا ما سلم من الأسود... ارتديت الفستان وتقدمت خطوة نحو المرآة..

---

[1]- المصدر السابق ، ص91.

[2]- المصدر نفسه، ص92.

[3]- ينظر: جاك لاكان، اللغة، الخيالي والرمزي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص42.

أتمعن في الفستان.. لا في الأبيض الذي ارتداه جسدي.. جربت المشي بالأبيض داخل الغرفة.. لم أتعثر وإن كان طويلا..من؟! الفستان..أعجبني المشي..أعدته. ولأن الغرفة لا تجود بالخطوات الطوال، فقد اكتفيت بالدوران أمام المرآة... أدور، أدور أدور ثم فجأة أسقط على السرير...".[1]

من خلال ذلك، نميز في هذا النص حضوراً خاصاً للمرايا وما تحمله من رمزية تفتح مساراً لأسئلة فلسفية وإنسانية ووجدانية تخص الكينونة الأنثوية المفتوحة على ثنائيات متضادة(الحياة/الموت، الحضور/الغياب، الحقيقة/الوهم، الأبيض/الأسود...)، وبذلك جاء السرد محاصرا بالمرايا أو بتعويذة المرايا التي لم تعكس في الرواية الشيء المادي ذي أبعاد وأشكال وأجساد وألوان، بل عكست الأبيض الذي حمل الحب..الحب فقط رغم أن العادة أن لا تعكس المرآة سوى الماديات، لكن الروائية حاولت أن تؤسس رؤية جديدة لفضاء المرآة التي تعكس إحساسها بالأشياء لا رؤيتها لها.

"وقفت أمام المرآة أطلب طوله...كان طويلا بعض الشيء.. بعض الشيء فقط، والمرآة لا تكذب.. تضعني أمام حقيقته..لكني، أحسه أطول مما أراه..الإحساس بالشيء أهم من رؤيته..هي هكذا علاقتي بنفسي وبالناس والأشياء من حولي".[2]

من هذا المنطلق كان الأبيض هو المرآة الحقيقية في جناسها التام مع الذات التي تبحث عن خلاصها ويقينها في ظل واقع متشظي، وشكل من أشكال العشق الذي استماتت **العمة** في دحره وقتله بكل أنواع اللعنات وأشكال الغضب لذلك وضعت الروائية الفستان الأبيض مع القرنفل في صورة كلية وكأن الأبيض والقرنفل شيء واحد في مواجهة جبة العمة.

"وأنا في الطريق، تأخذني خطواتي المريحة رفقة الفستان الأبيض، مررت على بائع الورود الذي اشترى منه كل مرة قرنفلا، حياني حين رآني ثم أردف:

"باقة قرنفل كالعادة"

بابتسامة أجبت:

لا، قرنفلة واحدة تكفي...".[3]

في ضوء ما سبق نستطيع أن نحدد جمالية وقيمة اللون الأبيض في تشكيل الصورة السردية في النص النسوي المغاربي على الرغم من حياديته وما يوحي به من السكون الفراغ التام، كانت أغلب الروائيات اعتبروا هذا الكون بمثابة الفضاء الملهم لهن، حيث استحضرت من خلاله تنوعات وآفاق إنسانية وتاريخية وثقافية ورؤيوية ووجدانية عديدة هي جزء من كيانهن وعالمهن وممارساتهن وحساسيتهن، على ضوء ذلك تعددت السياقات التعبيرية والتمثيلات الرمزية والتشكيلية والثقافية لهذا اللون الذي رصدت من خلاله المساحات الفاصلة بينها وبين واقعها وجسدت احتمال

[1]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص89.

[2]- المصدر نفسه، ص105.

[3]- المصدر نفسه ، ص97.

القول–الصمت الذي اضطلعت به أغلب لوحات ومشاهد فضاء الحكي الذي ينسج طاقته الفعلية المجترحة من وحشية الواقع وتناقضاته، لذلك انفتحت الدائرة الدلالية لأغلب نصوصهن على الجدل اللوني بين الأبيض والأسود لاستيعاب هذا التناقض ولكسر صمت الحكاية واحتجابها حد التداخل والتماهي الذي يعكس عبثية الواقع وأبعاده التراجيدية، وكأنه يمثل اللون الأسود المبشر بالموت والقيد والسجن.

هذه الحالة المفارقة، تضع اللون الأبيض في خط دلالي جديد يتجاوز الحدود التداولية لدلالات ومعاني هذا اللون الذي تشكلت قيمته السيمائية من حساسية تعامل المرأة مع الأشياء في الحياة...مع خوفها وأحزانها وصمتها وأسرارها، هذا الصوت الأنثوي الحزين بداخلها أفرز لنا صفات لونية متداخلة تحمل إشارات فجائية ودرامية وحتى وإن كانت هذه الصفة اللونية (الأبيض) من الصفات اللونية المعروفة بصفاءها ونقائها اللوني، لكن شذرات الواقع وتشظياته تلطخ هذا الصفاء والنقاء، وهذا ما حاولن الروائيات الإشتغال عليه في تضاعيف الصور السردية التي كانت توحي دوما باللاجدوى والنهايات على عكس ما يوحي به هذا اللون.. لون البدايات.

جماع الأمر، كل لون لا يؤنث لا يعول عليه!!... هذه المقولة التي تقابل مقولة ابن عربي"المكان إذا لم يؤنث لا يعول عليه"[1] تدخل هذه المقولة في فن معرفة المكان والاحساس به انطلاقا من العين الشاهدة له، التي يحكمها هوية ووجود خاص، وما ينطبق على المكان، ينطبق على عالم الألوان التي تخضع إلى هوية العين الشاهدة لها وما تخضع من خصوصيات ومعطيات تنتج رؤية وتصور خاص لمفهوم اللون وتفضيته، وهذا يسقط بشكل عمودي على فن معرفة اللون وفق منظور أنثوي يتميزظ بخصوصية رؤيته للأشياء والموجودات من هذا المنطلق وعلى ضوء ما تناولناه سابقا في مختلف العناصر والقضايا تبين لنا أن طبيعة اللون ومؤشراته الدلالية تحكمها رؤية ذاتية منفتحة على السؤال الاجتماعي والثقافي يحدد مسار اللون والمعنى.

وفق هذا التصور–اللون والمعنى– استدعينا العديد من الإشكاليات التي شرحناها سابقا في هذا الفصل وسنحاول الإجابة عنها على ضوء ما استنتجناه من نتائج استخلصناها من خلال نصوص الروائيات المغاربيات وأسلوبهن في توظيف اللون توجيهه كرسالة تبليغية تنقل أهم المنقولات التي يشتغل عليها الأدب النسوي.

وكما لاحظنا سابقا، كثافة حضور الفضاء اللوني في أغلب عناصر البناء النصي التي تعلقت بـ: (العنوان الفاتحة السردية، البنية النصية...)، هذه العناصر نفككها كالآتي:

اللون والعنوان:

استحضرت الروائية المغاربية العنصر اللوني في أول عتبات النص (العنوان) الذي يتسنى الأغلب توظيف ملفوظات تحمل دلالات لونية (مباشرة أو غير مباشرة) تتمثل هذه الدلالات في أطياف خطاب العنوان وإيحاءاته، ليتجسد العنوان بأطيافه اللونية كتعبير نصي لا تعبير معجمي لغوي يعكس رؤية الناصة للعالم والوجود، ترسم من خلاله الروائية بكلمات ما لا نرى لنقرأ منها ما يرى، تكشف من خلاله المسكوت عنه،فالعنوان من حيث ذلك في

[1]– ينظر: ابن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق: عثمان يحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1985م

الرواية السنوية المغاربية حمل مكاشفات واجتراحات الذات الأنثوية، من خلال القوام اللوني والدلالي والرمزي الذي يتضمنه، ليصبح العنوان بنية لفظية تتكشف على مدارجها مساحة البوح والاعتراف ليغدو صورة فنية جمالية وتحوي شذرات لونية باذخة الدلالة، تغري القارئ بإضاءة المعتم وفك الألغاز، وهذا ما يعكس اهتمام أغلب الروائيات وحرصهن في تقديم صور لونية ملفوظة على أغلفة رواياتهن تتمثل في فضاء العنوان، والذي يحمل رؤية لغوية ودلالية وبصرية تشكيلية وخبرة لونية، يتحسسها القارئ بوجدانه ووعيه، ومخيلته.

من هذا المنظور، وكما يحضر اللون في فضاء العنوان "فإن له حضور أكثر كثافة داخل النص، من خلال استقصاء الفاتحة النصية"،إذ أولت الروائيات المغاربيات في نصوصهن أهمية للفاتحة أو الاستهلال السردي،من خلال انفتاحه على الفضاء اللوني الذي يشبه الخريطة المستمدة مساحتها على مدارج النص كنظام ثابت وكلي لا يتغير بالمعنى اللحظي،ليمثل هذا الفضاء تجربة الوعي عند الروائيات المغاربيات بتفاعل وارتباط الإبداع والفن بالحياة،من خلال رسم فضاءات تشكيلية تعبيرية، شعورية ترتبط بمدى التحام أخيلة الهو في اللاوعي بالواقع اليومي والثقافي والاجتماعي ومحاولة الانحياز عنه إلى أخيلة جمالية نابعة من كيانات الأنثى وتصوراتها عزوفا عن الانخراط في تجارب الواقع التي تثير حول وجود المرأة وممارساتها لفعل الوجود قسوة المخيمات وانغلاق الراهن بإملاءات الآخر وتأويلاته المنحازة.

على ضوء ذلك، حاولت الروائية المغاربية أن تنبئ قارئها بمقولات النص الكبرى، وتشده إلى نصها عبر استحضار وعرض فضاء النص إما بالتركيز على المسوغات الحديثة أو حركة الشخصيات وتحولها وتطورها، أو لفت انتباهه من خلال توظيف لغة حكائية ذات إيقاع لوني ممتد، يبرز في أطياف لونية مختلفة ومنوعة ترسيها الروائية وفق تضمينات جمالية مغرية لإبراز مجموعة من العلاقات(علاقة اللون بالمكان، علاقة اللون بالذاكرة الذاتية والجمعية، علاقة اللون بالحلم).

في هذا المسار استقطبت الروائية المغاربية فضاء اللون في تشكيل خطابها الروائي، من خلال استثمار مخزونه التشكيلي والجمالي والدلالي في إبراز رؤيتها للعالم، وتجربتها الفنية ووعيها التشكيلي والجمالي بقيمة حضور اللون ومستوى تأثيره في صياغة لعبة المعنى والايحاء ضمن مفاصل النص ومدارجه، تصريحا أو تلميحا، على هذا النحو حاولت الروائيات المغاربيات الانفتاح من خلال حدود التشكيل اللوني وتمثيلاته الدلالية والدرامية في نصوصهن على تفسير تجربتهن الوجودية واستبصار عوالمهن الداخلية، من خلال نسج حكايا لونية تجسد بانوراما حياتها وواقعها المهمش وتجربها التاريخية والنفسية والاجتماعية والثقافية المختلفة.

وفق ذلك ارتبطت أغلب النصوص الروائية النسوية المغاربية بالفضاء اللوني بكل أطيافه وتدرجاته،لترسم من خلاله لوحاتها المشهدية وصورها السردية على مختلف الألوان سواء بلفظها الصريح او انزياح الدلالة اللونية عن معناها المباشر وقد سيطرت بعض الألوان على النص الروائي كبؤر لونية مهيمنة على النسيج التشكيلي والفني للنص ومؤسسا للتمثيل الرمزي لجملة من القضايا والأفكار والتجارب، فيغطي أغلب الأبعاد الروحية والوجدانية والمكانية والزمانية، الكامنة في الخطاب الروائي، وقد استخلصنا من خلال الألوان التي وظفتها الروائيات الآتي:

● **الأحمر: عنف المعنى وتوتر الدلالة** جسدت الروائية **بسمة البوعبيدي** من خلال روايتها **موسم التأنيث** اللون الأحمر بوصفه حاويا لونيا لقمة دلالية وإنسانية ما ترتبط بعالم المرأة وواقعها، لا يمكن أن تفقهها إن لم نفقه موقع النص والروائية من التاريخي والاجتماعي والثقافي بهذا الكيان الأنثوي، حيث أعطت الروائية لهذا اللون معنى الحصار والخطيئة والعنف والتوتر الذي يجسد في الدلالة التي تضمنتها تجربة النص، ويرمز إلى معنى الكينونة الحقيقية التي تبحث عنها المرأة، دحضا لأشكال الكينونة الزائفة التي تتخبط فيها المرأة فكان اللون الأحمر من خلال "الدم" ثورة على القهر الرمزي والجسدي، ورؤاها لتطل من خلاله على منافذ الحياة وألوانها، وقلقها نحو ذاتها وعالمها.

● **الأزرق:مديات المعنى وانفتاح التشكيل:** أتاح اللون الأزرق عند خروجه من الحيز اللوني ليغدو استعارة رمزية لقضايا كثيرة وحالات متعددة أن تخرج بالمعنى من الهامش إلى المركز الدلالي في انفتاح آفاقه على التاريخي والذاتي والانساني واليومي، ولذلك أحصينا توظيف اللون الأزرق في أغلب النصوص الروائية المغاربية الذي جسد العديد من الرؤى والفضاءات ذات المرجعيات المتنوعة:

استثمرت اللون الأزرق كفضاء لمعرفة الذات، وتحديد الهوية التي لعب الأزرق دورا في إبرازها وتأسيسها وكعلامة زمنية تسترجع من خلاله الشخصيات ذاكرتها ووجدانها، وزمن ديمومتها وخلودها.

● **الأخضر:الزمن الأخضر، تجليات الروح والتصوف،** اكتسب اللون الأخضر عمق دلالته من عمق الممارسة الطقسية المتغلغلة في جوهر المجتمع المحلي المغاربي المرتبط بالمخزون الذاكراتي الشعبي وما يحتويه من محطات مرجعية وثقافية وجمالية، كما ارتبط بالتيار الصوفي وأصداءه ومقاماته وزواياه وفضاءه الرمزي والطقوسي ليمثل الأخضر جماليات الحكي الانساني وفرداته الغارقة في المحلية.

● **الأسود:يوتوبيا الوجع الأنثوي مرئيات المعنى والتشكيل.**اشتغل النص النسوي المغاربي على اللون الأسود، ومسرحة لغته الصامتة التي يوجهها وعلى الروائية المغاربية التشكيلي الحساس في استثمار الطاقة اللونية للأسود، وإدارة اللعبة العلامية التي يفرزها هذا اللون الذي يطبع مخيلة وذاكرة ولا شعور الروائية، حيث لم تخلو نصوصها من توظيف هذا اللون الأكثر حضورا وبروزا على اختلاف مناحيه الدلالية وملامحه التشكيلية، ليمثل سلطة نقدية كبرى،وتنتقد من خلاله واقع المكان، والأنساق المضمرة وسطوة السلطة الذكورية المطلقة: هذه القوة الكامنة في دلالات اللون الأسود الذي تقاوم من خلاله الموت الكياني والوجودي توقا للتحرر والاستقلال.

● **الأبيض:يتم المعنى وحيادية التشكيل،** اللون الأبيض بقيمته اللونية والدلاليةو في الرواية النسوية المغاربية، الحركة الجمالية والدلالية والتشكيلية للقضايا والأفكار التي يدور حولها النص، لتشكل من خلاله المرآة الحقيقية في توافقها التام مع الذات،لتبحث من خلالها على خلاصها ويقينها في ظل واقع متشظي،ليجسد لها شكل من أشكال الصفاء في أعلى مراتبه، ليكون الأبيض الفضاء الملهم الذي تستحضر من خلاله تنوعات وآفاق إنسانية وتاريخية وثقافية ووجدانية ورؤيوية. هذه الألوان جميعا برزت في الرواية النسوية المغاربية لتنقل الكثير من النقاط يمكن حصرها في الآتي:

● خصوصية البيئة المحلية المغاربية التي تعرف بتنوعها الثقافي والتاريخي الخاص وبملامحها التراثية والمحلية المميزة وهذه الهويات المختلفة والمنسجمة في ذات الوقت بين الدول المغاربية،ساهمت في إثراء النص النسوي المغاربي بصور ثقافية متنوعة بعدة ألوان تعكس النظام الاجتماعي والنفسي للفرد المغاربي رغم تنوع الأقاليم الجغرافية، على هذا الصعيد نميز أصالة الثقافة والمغاربية وتنوعها على منستوى الخطاب اللوني وثراءه في رواية **عزوزة** للروائية المغربية **زهرة رميج** التي اقتربت من عالم البداوة والمجتمع القبلي المغربي خلال الوجود الاستعماري الأوروبي لترصد من خلال هذه الحقبة جماليات وخصوصيات الحياة البدوية وممارساتها الثقافية والاجتماعية، ناقلة إياها للقارئ من خلال صور لونية متنوعة تعكس سؤال الهوية والخصوصية لهذه الحياة ونمضي في طريقنا لنوضح ذلك من خلال نص عزوزة الذي جاء مخضبا بالعديد من الألوان التي تنتمي لهذا المجتمع البدوي وقضاياه.

ومن خلال ذلك نستحضر اشتغال الروائية على اللون الأحمر الذي ارتبط في النص بدم العذرية، ومدى قدسية هذا اللون في فكر ووجدان الفرد المغربي، من خلال توظيف حادثة عرس **عزوزة** وانتظار القبيلة لرؤية هذا اللون الذي كان يحمل في دلالاته ثنائيتان(ثنائية الحياة والخلاص برؤية الدم الذي يشهد على عذرية العروس، أو الطرف الثاني من الثنائية الموت عند عدم رؤيته أو الاشتباه في أن يكون دم بكارتها!)... هذا الدم رمز خلاصها وشرفهات وكرامتها أم قبيلتها-

"ما إن رأت أصبعه الملفوف في قطعة قماش ملفوفة بالدم،حتى هبت جالسة،وقد زال الخدر عنها تماما قالت بلهجة صارمة فاجأته:

لا لا أريد أن أنام يجب أن يتم كل شيء هذه الليلة.

(...)

ألم الجسد أهون علي مما سمعته، أريد أن يصل خبر شرفي إلى والدي قبل خبر إهانة أمك لي!

(...)

استيقظت عزوزة هذا الصباح، على صياح الديك، وجدت قلبها يدق بعنف، نفس الإحساس بالرهبة والخوف الذي انتابها ليلة الزفاف، يعود بعدما غادرها طيلة الأيام الماضية فمنذ أن وقعت ببصمة الدم دليل شرفها وهي تشعر بالفخر والاعتزاز لقد رفعت رأس والدها عاليا واضعة حدا لاتهامات حماتها".[1]

ونستطيع أن نمضي فنضرب أمثلة يتجلى من خلالها الفضاء المحلي على ضوء الخطاب اللوني المكون له،الذي يرتبط في الأصل بأصالة الثقافة المغربية، ومن ذلك، توظيف الروائية اللون الأزرق الماثل في الوشم الذي يعد تميز هوياتي للمنطقة ونضج جنسي وعاطفي للموشوم به، هذا الوشم الملون بالأزرق أو الأخضر أحيانا تستحضره الروائية لتمثل من خلال هذا اللون مظهر ثقافي شعبي جمالي له علاقة بجسد المرأة المغاربية بشكل مباشر في تجليه المغري والشهواني.

[1]- الزهرة رميج، عزوزة، ص53، ينظر أيضا، ص52

هذه الممارسية الطقوسية تحمل العديد من الدلالات،ليغدو الوشم بخطابه اللوني علامة سيمولوجية تستهدف الآخر وتستجلب رضا العالم اللاهوتي- "الوشم الممتلئ ذو اللون الأزرق الصارخ يصد العين، ولكل واحد منه دور محدد، فالمركب والسيالة تحميات الوجه ووشم الرسعين يساعد المرضعة على كفكفة الحليب المتدفق من ثدييها، أما وشم العرقوب فيحمي النفساء ويشهد غدا يوم القيامة، أمام الله على معاناتها أثناء الولادة، فالدم الذي ينزل فوقه هو الذي يفتح باب الجنة في وجهها، فالوشم كما ترين، حماية في الدنيا وحسنات في الآخرة".[1]

هذا وغيره من الألوان التي جسدت عالم البداوة المغربي الحافل بتنوع المركب الثقافي والإجتماعي والمحلي والتراثي ما جعل هذا النص وغيره من النصوص الروائية المغاربية أكثر وعيا بالنظرية التفاعلية الرمزية* وأبعادها التي تمظهرت في التفاعل مع الوحدات الصغرى التي تشكل الفضاء الثقافي المغاربي لفهم خصوصية هذا الفضاء وفرداته وهو نلمس أثره في أغلب النصوص النسوية المغاربية التي لم تنفصل عن عوالمها المحلية التي تعكس الرأسمال الرمزي والتراثي لهذه الشعوب، ما يفتح أفاق القراءة والقارئ على عوالم جديدة لا عهد له بها أو كان يجهلها.

كما نسجل بروز بعض الألوان التي لا تنتمي إلى الدائرة اللونية المحددة أو ما يسمى بألوان الطيف، إذ برز اللون الأسمر في كثير من النصوص التي احتفت بهذا اللون المرتبط بشكل وثيق بلون التراب والأرض وبالتركيب العرقي أو السلالي-العربي، المغاربي الأصيل، حيث يتخطى هذا اللون كونه صفة لونية وكفى، بل هوية وأصل سكان شمال أفريقيا بالذات، هذا اللون المزيج بين اللونين الأسود والأبيض، هذا اللون-الهوية-يكاد يصل في النص الروائي النسوي المغاربي إلى "قمة التوظيف اللوني، في تحقيق معنى الانتماء إلى الأرض والهوية للإنسان العربي، إذ أن معظم العرب اتصفوا باللون الأسمر فكانت السمرة سمة مميز لهم عن غيرهم".[2]

من منطلق الأرض برمالها وترابها لا عجب أن يتوحد الرجل المغاربي والأرض بلون واحد تعبيرا عن أصالة الانتماء، والتاريخ، من هذا المنطلق تناولت الروائية المغاربية في نصها هذا الامتداد الأصيل من خلال الإشارة إلى شخصية الرجل الأسمر سواء كان (أبا أو حبيبا أو إبنا...)، تعتز بسمرته وترسخها كمظهر قار في الفسيفساء الجغرافية والعرقية للفرد المغاربي التي تميزه عن غيره من الأجناس الأخرى، كما تعطيها إيحاءات جنسية وتنصيصات إيروتيكية هذا الجسد الأسمر المحتفي به هو خطاب أيقوني مفتوح على خرائط الفتنة والغواية والاشتهاء، تبرزها الروائية المغاربية في صور مختلفة بعيدا عن التوظيف البورنوغرافي لهذا الجسد الأسمر.[3]

---

[1]- المصدر السابق ، ص127.

* النظرية التفاعلية الرمزية تهتم بتحليل الأنساق الاجتماعية، تبدأ بمستوى الوحدات الصغرى (MICRO) منطلقة منها لفهم الوحدات الكبرى، بمعنى أنها تبدأ بالأفراد وسلوكهم كمدخل لفهم النسق الاجتماعي فأفعال الأفراد تصبح ثابتة لتشكل نسبة من الأدوار، ينظر: إيان كريب، النظرية الاجتماعية ترجمة: محمد حسين غلوم، عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية، الكويت، العدد 244، أبريل 1999، ص118.

[2]- ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، ص126.

[3]- ينظر في الروايات الآتية:

- البتول محجوب، بوح الذاكرة وجع جنوبي، ص ص25، 26، 30، 37، 44، 53، 79، 94، 119.

- خديجة حمدي، الرحيل نحو الشمس، ص ص 24، 40، 48، 54، 72.

ولعل القارئ بعد هذه الملاحظات يسجل من خلال النصوص التي تناولناها تبين لنا أن عالم الألوان.. عمقا واتساعا، مدى قدرة الروائية المغاربية أن تعبر من خلال الخطاب اللوني عن رفضها وسخطها ورغبتها في التغير والإشارة إلى مواطن الخلل في بنية المجتمع المغاربي والعربي، لتمتلك من خلال التوظيف اللوني الطاقة على المشاركة الحقيقية في التعبير عن هموم الذات والجماعة، أو أن تقول كلمتها في قضايا وطنها وأمتها، والإفصاح عن توقها إلى التحرر، ومعاناتها مواجعها فيث البحث عن معنى أسمى وأشمل وأكثر تحديدا وتجديدا للحياة التي تعيشها، وذلك من خلال الكتابة لإدراكها أنها مظهرا من مظاهر التحرر الإيجابي، وأن الحرية أساس الإبداع وشرطه وجوهره، لذلك حاولت أن تجد في الخطاب اللوني أفق لتحررها الفكري والوجداني، لتكشف من خلال القيم اللونية التي اشتغلتن عليثها الروائيات الظروف المحيطة بها ذاتيا واجتماعيا، والتي ألقت بثقلها على المبدعة مرتين، مرة من خلال سلطة المجتمع ومرة أخرى من خلال الآخر.

على هذا الأساس جاءت القيم اللونية ذات بعد زماني ومكاني عكس ظروف حياة هؤلاء الروائيات في مجتمعاتهن التي لم يختلف بينها في الظروف ومستوى الضغوطات التي تنتجها وتسلطها على المرأة، لتصف من خلال الصور اللونية حقيقتها المقهورة والقاهرة التي تسقط ذاتها أول ضحية لاستيلابها، تجسد من خلالها عملية تشييء وتهميش واقصاء المرأة، تُساءل من خلال اللون إرادتها وإرادة المجتمع الذي تنتمي إليه ليغدو اللون في أغلب هذه النصوص صرخة أو وسيلة مقاومة وملاذ وخلاص ولعبة غياب،تعدى حدوده التشكيلية والفنية،فقد برعت الروائية في توظيف رمزية اللونت في نصها، فكل لون له تأثيره السحري والجمالي ورمزه في عالم المرأة، فأثرت في تجربتها الشعورية و حفزت المتلقي على التفكير بما تخفيه في سطورها الملونة التي كشفت عن رقة وحساسية تعاملها في رمزية اللون وقربها من بعض الألوان ونفورها من أخرى على ضوء وعيها التشكيلي والجمالي وواقعها لتوظيف الإشارات اللونية كوسيلة فنية في تحريك الانفعال الشعوري من خلال الصورة السردية التي صورت المدى الحكائي والسيمائي والتشكيلي، باعتبار اللون لعبة علامية متحركة ذات أطراف انتاجية وإشارية متعددة سعت من خلالها انتاج مدلولات ذات غموض قابلة لقراءات وتأويلات متنوعة، يصل وفقها القارئ إلى لحظة التداخل بين تجربة القراءة وتجربته الخاصة التي تجد ظلالها وتموجاتها في نص الروائية المغاربية الطافحة بالكثير من التجارب والسياقات الإنسانية المشتركة، وهذا ما يسهم في توجه فضاء المعنى اللوني بمرجعيته التشكيلية والدرامية، والذي لا مرية فيه أن الرواية النسوية المغاربية شهدت الكثير من التحولات في انموذج بناءها وتشكيلها وصيغ تعبيرها وتمثيلها للوجود ورؤيتها للعالم وللقضايا التي ينضح بها الوسط الاجتماعي الذي تمشي إليه الروائية المغاربية، ليلعب اللون إحدى مظاهر هذه التحولات في مجالها التشكيلي والجمالي والدلالي، حيث شكلت الروائية من اللون قوة تصادمية ووحشية متوهجة تغوص في عمق ظروفها وحصارها، لتكون الأوسع استجابة لأحزانها وخوفها من المجهول.

- آمال مختار، نخب الحياة، ص ص 09، 22، 34، 55.
- زوليخا موساوي الأخضري، الأخرس والحكاية، ص ص 36، 37، 90.

الفصل الثالث: فضاء الجسد في الرواية النسوية المغاربية

1- سميائية الأهواء في الرواية النسوية المغاربية

1-1- سيمأة هوى الحب والخوف في الرواية النسوية المغاربية

1-1-1-التمظهر المعجمي/القاموسي لـ هوى الحب والخوف.

1-1-2-مرحلة ما قبل الهوى (التأسيس والاستعداد لـ هوى الحب والخوف)

1-1-3-مرحلة ما بعد الهوى (التحسيس والانفعال لـ هوى الحب والخوف)

1-1-4-مرحلة التهذيب والتقييم الأخلاقي لـ هوى الحب والخوف

2- فضاء الحواس الخمس في الرواية النسوية المغاربية

2-1- الحواس الخمس بين التوظيف الحقيقي والمجازي

2-1-1-التوظيف الحقيقي للحواس ودلالته

2-1-2-التوظيف المجازي للحواس ودلالته

2-2- صور تراسل الحواس

2-3- السينوغرافيا ومسرحة الحواس في الرواية النسوية المغاربية

2-4- الحواس علامة سيمائية – سيموز متجسد –

3- خطاب الجسد في الرواية النسوية المغاربية .

3-1- التمثيل الثقافي للجسد في الرواية النسوية المغاربية بين – الثابت و المتحول –

3-1-1-المجتمع بوصفه ناحتاً للجسد – الجسد المقموع اجتماعياً-

3-1-2-الجسد الأنثوي و إعادة هندسة الوعي الثقافي للنظام الأبوي

3-2- الجنس و تسريد صورة الجسد في الرواية النسوية المغاربية

3-2-1-خنوثة الجسد- انزياح الحدود النوعية بين الذكورة والأنوثة في الرواية النسوية المغاربية

3-2-2-الجنس بين التشخيص المشهدي و جنسانية اللغة .

يرتبط فعل الكتابة بفعل إدراك الذات، فمن خلال الكتابة يتعرف الكاتب على ذاته ويُبرزها وجعلها بؤرة الخطاب والمُتحكمة في مصير الوجود النصي بكل تمفصلاته، يبعثها من رمادها تعبيراً عن قلق وجودي هو الموت وهي الحقيقة التي تظهر أمام الذات ولكن الكاتب يحاول التغاضي عنها من خلال ممارسة فعل الكتابة إلغاء لهذا الموت الذي يتربص بالذات.

وفي الأصل وإن كان فعل الكتابة واحداً، فإن الذات تختلف في تركيبتها الجنسانية والثقافية والفكرية والاجتماعية، وموقفها من الحياة، هذا الاختلاف يلعب دوره المُوجه للفعل الكتابي والخطاب الثاوي فيه،لتخلق من الكتابة الرحم الثاني الذي تُعيد من خلاله تشكيل ذاتها وتفكيرها ومخيلتها يحميها من الفناء والاقصاء،ويجعلها تواجه جحيم الحياة .

من هذا المنطلق، تَبرزُ الكتابة عند المرأة كفعل انقلابي يستهدف تثوير الحياة والإنسان معاً، وفعل اصطدامي وثوري ضد القُبح والتخلف التي تملأ العالم، وفعل مقاومة ضد الغيلان المترصدة بها والأصنام المحاصرة لها (الفكر التراثي والعقدي والاجتماعي والثقافي)، ضد وجودها وكيانها كامرأة تملك جسدها كخطيئة وإثم، وحريتها وبال خطير على استقامة المجتمع وسلامته، ليرى البعض في ممارسة المرأة فعل الكتابة في جميع الحقول الابداعية فيه نوعٌ من ممارسة الاغراء والتعري انطلاقاً من جسدها الذي تقدمه في قالب حكائي تسرده المرأة بما يتعلق بذاتها وجسدها الذي تجعله مركزاً للعالم النصي الذي نسجهُ انطلاقاً من الكتابة بالجسد،لترتبط فتنة الكتابة بشكل مباشر بالجسد الأنثوي وتموجاته وانثناءاته وظلاله واغراءاته وايحاءاته التي تسقط رأساً على الجانب الايروتيكي المثير والمُلهب لغرائز المتلقي وشهواته .

هذا ما يفتح باب التساؤل مُشرعاً. لماذا ربط القارئ العربي الكتابة عند المرأة بخطاب الجسد؟، والاجابة عن هذا السؤال قد تكون مبكرة الآن! قبل الخوض والوقوف على العديد من المحطات والظروف التاريخية والاشكاليات التي تعلقت بمفهوم الجسد ومعناه وعلاقته بالنص الروائي النسوي.

بين شهوة الحرف وشهوة الجسد، تحاول الروائية من خلال نصها أن تُعبر عن ذاتها عبر استحضار الصوت المُغيب والمقموع بداخلها، لتتعدد أصداء هذا الصوت في كتاباتها مُتجلية في الجسد الأنثوي..هذا الكيان أو الموضوع الذي حاصرهُ السائد الثقافي بالتكتم والحظر والتشويه، بالمقابل لم يتوانى الرقيب أن يُقدم هذا الجسد ذاته على مأدبة باذخة من العراء والإغراء والاشتهاء ، بين القداسة والدنس، ظل الجسد الأنثوي رهين الوعي المعطوب لا تتمثله الذات المتلقية في وعيها إلا في بعديه الخارجي أو الايروتيكي، إذ تجسد في الخطاب الذكوري مُجزءاً أو مُشيئاً.

هذا التصور القائم في كتابة المرأة النابع من اختلاف الوضع الوجودي للمرأة الكاتبة والأفق الجمالي الذي تنخرط فيه، وطبيعة السؤال أو الصراع اللذين يوجدان في أصل الكتابة ويُحفزانها عليها، هذا الاختلاف أو الخصوصية النابعة من تاريخ الأنا الشخصي والوعي الجنساني بفرادة تجربتها وخبرتها الحياتية والفنية والمعرفية يدفعها إلى تناول مقولة الجسد كواقعة ذاتية تُدرك من خلاله وجودها وعبره تحرر كيانها و تُفسر علاقاتها وأفعالها بوصفه هوية أنثوية خاصة ومتجددة ثقافياً تكشف عن المنظور الاجتماعي والثقافي الذي يتم من خلاله التعامل مع الجسد وتحديد قيمه،

مسؤولاً عن "حمل القيم من وجهة نظر المجتمع، وأصبح مُساوياً للهوية الفردية من وجهة نظر النساء مما سهلَّ على الفكر الذكوري السائد اختزال المرأة في جسدها"[1]، هذا الاختزال لم يمس فقط الفضاء العام الذي يجمع بين المرأة والرجل، بل مسَّ حقل الكتابة النسوية التي أصبحت تُشير رأساً إلى موضوع الجسد باعتباره صورة لخصوصية الكتابة عند المرأة.

هذا التصور يدعونا بدون شك إلى الوقوف على تمثلات الجسد في الفكر الفلسفي الغربي، لتمييز المسار التحليلي لموضوع الجسد، قام الفكر الفلسفي الغربي على ثنائية متضادة أساسها العقل ضد الجسد، ليكون الجسد الهامش المقصي من هذه المنظومة الفكرية، وقد اعتبر الفيلسوف **أفلاطون Platon** الجسد تابع للروح،بينما اعتبر تلميذه **سقراط Socrate** الروح تابعة للجسد، في حين ربط **أرسطو Aristote** بين الجسد والطبيعة واللاعقلانية والمرأة، ليعتبر هذه الأخيرة كائناً ناقصاً بيولوجياً من الناحية العقلية أو الجسدية ما يفرض عليها أن تكون تابعة لسلطة أكبر وأقوى تتمثل في سلطة الرجل الذي يتفوق عليها من الناحية التكوينية والبيولوجية، هذا الخضوع خلق نموذجاً ضعيفاً (المرأة) تابع بديهياً لنموذج أقوى (الرجل).

هذه الرؤية المجنسنة القائمة على بداهة الحقيقة البيولوجية التي ظلت مهيمنة على المنظومة الفكرية الغربية لقرون طويلة، بدأت تتوارى مع بدايات الحداثة الغربية التي عملت على تحطيم مبدأ الثنائية التي تنتصر للعقل على حساب الجسد، واعطاء الجسد مجاله الخاص وحضوره المميز في أن يتحول إلى "مصدر ثري لتوليد الصور البيانية وصياغتها، وإلى بؤرة لشبكة علامات واسعة بعد أن ظلت علاماته طوال تاريخها ممنوعة من التداول، وممنوعة عن الدلالة، فلم تمتلك بالتالي سيميوطيقاها الخاصة بها، بل إن الأمر ارتدَّ إلى الجسد نفسه الذي صار بحق مكبوتات الـ 'الوعي'، فلا يتحرك إلا خفية ولا يُستعلن إلا رمزاً "[2]، ليتجلى بحضوره المباشر في سياق المعرفة الإنسانية له تأثير على جملة الأنساق الوجودية والثقافية ثائراً على سلطة التقليد والتهميش، ليتمركز الجسد في ظل الفكر الحداثي كخطاب معرفي تفاعلي مفتوح بين الذات والعالم، أو كما يقول **دافيد لوبرتون David lobrton**" إن الجسد لا يجد أساساً في ذاته... وإنما في العناصر التي تُعطيه معناه، والتي ينبغي البحث عنها في مكان آخر، في مشاركة الإنسان في لعبة العالم ولعبة جماعته"[3] هذا الانتماء إلى دائرة فعل الوجود والتحقيق أعطى للجسد في ظل الفكر الحداثي أن يكون نسقاً قائماً بذاته يختزل العالم ويستطيع تحقيقه،هذا التمثيل بدوره للجسد في مرحلة الحداثة نقل خطاب الجسد من الطبيعة إلى الثقافة له بعدهُ الرمزي العلامي.

هذه التحولات في مفهوم الجسد على مرِّ العصور والحقب الفكرية، فتحت باب التحليل والنقد لمختلف تيارات النقد النسوي في الغرب، الذي حاول تأسيس بُعد حقوقي في امتلاك المرأة لكيانها الجسدي وتعزيز صفاته البيولوجية وقيمته واختلافه الذي يلعب دوراً هاماً في تمكين الذات الأنثوية من ثقتها بنفسها، على هذا الأساس دأبتْ

[1]- شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي، ص 127.

[2]- محمد فكري الجزار، العنوان سيموطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص 74.

[3]- دافيد لوبرتون، أنثربولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية، بيروت لبنان، ط1، 1993م، ص 24.

الحركة النقدية النسوية والأدبية معاً على إعادة مساءلة المنظومة القيمية الاجتماعية والثقافية السائدة التي همشت المرأة واعتبرتها كائناً ضعيفاً، كرست موضوع جسدها كشكل من أشكال الخطيئة وموضوعاً للذة والمتعة فقط!.

من هذا المنطلق حاول أعلام حاول أعلام النقد النسوي أن يبرزوا نموذجاً جديداً في تلقي الجسد الأنثوي وتحريره من أوهام السلطة والأيروتيك، والاعلاء من قيمته بوصفه مكوناً قاراً من مكونات الهوية الأنثوية وأصلاً بارزاً في حق الاختلاف، هذا التوجه للحركة النقدية النسوية فتح المجال واسعاً أمام"قراءة الشفرات أنثوياً، وبيان التصنيفات ذات الدلالات المتنوعة التي يمكن للجسد أن يُنتجها، وهكذا أصبح الجسد من جهة أخرى أيقونات يمكن تأويلها إلى معان مختلفة، بل هو أيقونة داخل النص يمكن توظيفها أو تأويلها ثقافياً واجتماعياً"[1].

هذا التصور لم يمنع من وقوع أعلام النقد النسوي في غلواء الخطاب الأيدلوجي في تناول موضوع الجسد الأنثوي وشحنه بتصورات مختلفة،منها رأي الناقدة **لويس ايغاري Louis Aigarri** التي رأت أن"أسلوب الكتابة النسوية يُعرف من خلال ارتباطه الحميم بالتدفق واللمس فربطت لغة المرأة بالجسد الأنثوي واللذة الجسدية"[2]،وقد دعمت الناقدة **الين شوالتر Elaine Showalter** نفس الطرح في كتابها المعنون بـ **'**النقد النسائي الجديد**'** 1986م، بقولها: "ليس علينا إلا أن نجعل الجسد يتدفق من الداخل، وليس علينا إلا أن نُزيل–مثلما محونا من اللوح–كل ما من شأنه تعويق أشكال الكتابة الجديدة أو الاضرار بها، ونحن نستبقي كل ما هو ملائم أو كل ما يُناسبنا"[3]، وفق هذا التوجه تبتغي شوالتر أن تكون الكتابة النسوية القائمة على الجسد كنوع من الكتابة أو هدف في ذاته تصبو إليه جميع الكاتبات،كما أكدت على ذلك الناقدة **هيلين سيكسوس helensicksos** التي أعلنت ضرورة انصراف الكتابة النسوية نحو موضوع الجسد ووضع الكاتبات أجسادهن مَستباحة في النص[4]، وكأن خصوصية الكتابة النسوية وجوهرها محصورة في استيهامات الجسد وطاقاته الجنسية المحدودة، لكن هذا الوعي النسوي بالكتابة على ضوء الجسد كرس نوعاً من الشعور بالاغتراب الذي تعيشه المرأة على مستوى وعيها بذاتها وبكينونتها وهويتها، وهذا ما حذر منه الناقد **رامان سلدان Raman Sldan** من الغلو في توظيف الجسد خاصة عند أعلام النسوية الراديكالية اللواتي أبرزن السمات البيولوجية عند المرأة كونها مكمن التمركز لا التهميش أو النقص، وكأن مجال القوة عند المرأة قائم في جمالها الخارجي أو في جسدها فقط، وذلك لا يعدو أن يكون تفريغاً سافراً لطبيعتها وتهميشاً في حد ذاته [5] لكيان أنثوي سيتحقق يوما ما،والأصح أن يكون توجه الناقدات نحو الدعوة لكتابة تجارب ناضجة وأكثر التزاماً تعبر عن الذات واكراهات الشرط الاجتماعي الذي تعيش في ظله دون الوقوع في دائرة الجسد و مفرداته الأيروسية الماجنة .

---

[1]– مجلة تايكي، عمان الأردن، عدد خاص بالكتابة النسوية، العدد الثامن عشر، 2004م.

[2]– عبد الله ابراهيم، السرد النسوي، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، دط، 2011م، ص 217

[3]– محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط2، 1997م، ص 24.

[4]– عبد الله ابراهيم، السرد النسوي، ص 217.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص 218.

بين تسليع الجسد وتشييئ الكيان الأنثوي، والبحث عن كينونته ونصوصيته المختلفة حاولت الحركة النقدية النسوية أن تُقدم الجسد الأنثوي باعتباره منظومة لغوية تُفصح عن ذاتها بوصفه "منظومة علامات، كل علامة هي عرض الجسد واشهاره كفاءتين الكفاءة السردية، والكفاءة الخطابية، فجسد المرأة هو وحدة أيدلوجية تشكل وحدة فصل بين ميدانين:النظام الشكلي القائم على مظهره، والنظام التواصلي الذي يمكن للجسد عبر حركات معينة الإبلاغ عنه"[1]. هذا الطرح دعمته الكاتبة والناقدة الانجليزية **فرجينيا وولف VirginiaWoolf**،التي طالبت من الكاتبة بضرورة توحد كيانها جسداً وفكراً [2]، لتكون قادرة على التعبير عن عالمها وخلق صيغة لوجود ذاتها في هذا العالم، صيغة تُحررها وتُمكنها من تحقيق هذه الصيغة التي تتكامل بين رافدي الجسد الفكر دون تناقض أو تشويه .

من خلال ما ورد أشار وأكد النقد الأدبي النسوي على أهمية الوعي بالجسد الأنثوي في الكتابة، وكيف يشكل هذا الجسد الإطار حلقة مركزية في بناء هذا الوعي وترسيخه الذي ينطلق من أن الكتابة بالجسد هي كتابة الذات والوعي بها، وما اشتغال المرأة الكاتبة على ثيمة الجسد إلا تعبيراً منها وإثباتاً لوجودها الواقعي والرمزي،على ضوء الوعي بلغتها وواقعها والتمثلات الجندرية والثقافية المحاصرة لها، وما يلعبه هذا الجسد من دور في تكريس هذا الوعي وامتلاكه، انطلاقاً من اعتبار أن فعل الكتابة عند المرأة يتبنى تجربة الكتابة بالجسد لتحرير الذات أولاً من أسر الواقع والرمز، وتبرير وجودها وإبراز جماليات خصوصياتها لأبعاد نصها اللغوية والفكرية وخلفيته الواقعية والتمثيلات الجندرية والثقافية المحاصرة لها، التي تحاول أن تضعها في عالم مؤسسي مبتذل ومحدود، ما يُشير إلى صورة توازي الوعي بالذات والوعي بالكتابة عند المرأة الكاتبة التي يظل على عاتقها أن تُعطي لوجودها صيغة حياة ومعنى.

على هذا الأساس كانت المراهنة على الجسد دوماً مراهنة جمالية أو ثقافية، ولعل الخطاب الروائي باعتباره خطاباً جمالياً معرفياً ظلَّ شديد الارتباط بموضوع الجسد، من خلال تناوله كحدث واقعي أو رمزي، على ضوء رؤية نقدية تُبرز المجال القيمي المتعارض الذي يحتضن الجسد كواقعة مُرتهنة لتصورات وافرازات النظام الاجتماعي والثقافي التي تُكرس وتدعم المرجعيات القبلية حول الجسد وتلقيه على ضوء الانغلاق ونُكرانه.

من خلال هذه الرؤية النقدية ارتبط مفهوم الحداثة والتحرر أدبياً بالدعوة إلى تحرير الجسد من أسر سُلطة السائد الاجتماعي والثقافي والأعراف المجتمعية البالية، لذلك حاولت الرواية العربية على اختلاف مراحلها وتوجهاتها أن تتبنى خطاباً جاداً يحفر في المسكوت عنه ويُبرزه، ويُحاكم الأنساق المضمرة الثاوية في البناء العلائقي للمجتمعات العربية، ليعيد هذا الخطاب في تناوله وطرحه هدم هذه الأنساق التي تتحكم في مفهومها للجسد وتشكيل عوالمه المصادرة وتأييد أحقيته في الوجود، ليكون هذا الخطاب في حقيقته قيمة نقدية صارمة ضد المفاهيم الاجتماعية والثقافية الجاهزة للجسد، صانعاً لجمالية المختلف والمهمش في النص الأدبي الذي تُقاس مدى حداثته وكفاءته بقدرته على تجاوز السائد في الثقافة والابداع.

[1]– مجلة عمان، عبد الله ابراهيم، العدد 38، السنة الرابعة، الأردن .

[2]– عبد الله ابراهيم، السرد النسوي، ص 222.

بناءً على ذلك ، يعدُّ الجسد مكوناً أساسياً للبناء الروائي يعلن من خلاله عن حضوره ومعالمه الطقوسية والرمزية، متجاوزاً كيانه المادي المحدود، ليتجسد كبنية جمالية ومعرفية فعالة تتحرى التفاعل مع جميع المكونات البنائية في الرواية (الفضاء المكاني والزماني،الوصف،الشخصية، اللغة، الحوار، الحدث)،ليمثل الجسد الصورة السردية المحفزة بالموازنة مع هذه العناصر التي يمتد فيها ليشملها، هذا الاشتمال يخلق نصاً ابداعياً مُعبراً، وتصبح صورة الجسد هي صورة النص ذاته فلا يمكن تناول الجسد في ثباته وعلاقته بذاته، إلا في ظل تفاعله مع عناصر أخرى مرتبطة به، وتعدُّ هيئة الجسد وأوضاعه وحركاته وسكناته وايماءاته وما يكسو هذا الجسد من ثياب باعتبارها علامات دالة عليه ومحددة لقيمته ونمطه، ومثل كل العلامات لا يُدرك الجسد إلا من خلال تفاعله الذي لا يتم إلا في محيط يحكمه بنسق وكل نسق بدوره يُحيلنا إلى الدلالة الكامنة في الذات وفي الأشياء وفي الجسد ولا يمكن إدراك هذه الدلالات إلا عند تحديد السياق النصي الذي يحتويه، ومن هنا يصبح الجسد مظهراً لكل محاولة تسعى إلى فهم الوضع الإنساني في أبعاده الحقيقية ومراميه الخفية، وهو الأمر الذي يجعله أصلاً ومصدراً لكل معنى ودلالة داخل النص أو خارجه .

إن لعبة المعنى والدلالة التي يُؤسس لها الجسد،حاولت المرأة الكاتبة أن تتبناها على ضوء متخيل نسوي مختلف يُبلور رؤيتها لذاتها ولجسدها وتعبيراته ولعالمها الذي تتفاعل به ومعه، انطلاقاً من طبيعتها التكوينية وخصوصيتها الجنسية المختلفة التي ساهمت في "استواء مخيلة أنثوية مستقلة قادرة على الانفكاك من سطوة المخيال الذكوري ووصايته"[1] عبر اللغة التي حولتها إلى كائن مُغاير لحقيقته محصور في الهامش والآخر والمغيب والجسد الشبق الذي يتحاشاه الرجل حذراً من الفتنة، هذا التوظيف اللغوي المنجز، شحن الخطاب بمفهوم الفحولة الذي غذى الثقافة بتمثيلات اقصائية لكل ما هو خارج مدار الفحولة، خضعت له المرأة كموضوع لغوي مُحتكر تكريساً لاسترقاق الكيان الأنثوي وترسيخاً لدونيته، وباللغة ذاتها حاولت المرأة أن تكتب ذاتها لا كموضوع لغوي مفعول به باعتبارها "(ذات) فاعلة، تعرف كيف تُفصح عن نفسها، وكيف تُدير سياق اللغة من (فحولة) مُتحكمة إلى خطاب بياني يجد فيه الضمير المؤنث فضاء للتحرك والتساوق مع التعبير ووجوه الإفصاح"[2] عن الحدود الفاصلة بين ذاتها (المؤنثة) والآخر (الفحل).

وقد لا نُجانب الصواب إذا ما قلنا أن أبرز تمظهر لهذه الحدود الفاصلة يتجلى في موضوع الجسد واختلاف طريقة تناوله انطلاقاً من اختلاف المتخيل الذكوري والأنثوي للموضوع ذاته، وعُمق الهوة الثقافية في تمثل مؤسسة الجسد التي تتسع من خلال استحضار الجسد الأنثوي في الكثير من النصوص التي يُصيغها المتخيل الذكوري وتصوره كمثير ميتافيزيقي يُوقد شهوة الرجل (الذكر)، دون أن تحاول هذه النصوص أن تضع قارئها في مشهد متكامل يرصدُ شعور الذات الأنثوية وانفعالها في لقائها الوجودي والنفسي والاجتماعي بجسد الآخر (الرجل)، على الرغم من محاولة بعض النصوص أن تُعطي للشخصية النسوية صوتها وكيانها وتقدمها كذات فاعلة لا مفعول بها، تُعبر بوعي عن

[1]– محمد العباس، سادنات القمر سيرانية النص الشعري الأنثوي، الانتشار العربي، بيروت، دط، 2003م، ص 10.

[2]– عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 11.

مكنوناتها وأسرارها وتجاربها إلا أن ذلك لم يستطع أن يرفع عن نموذج المرأة الصورة النمطية والدونية التي لا تعبر عنها في الواقع ، وتمثيلها تمثيلاً مجانياً كذات خاضعة لوعي الآخر وتصوراته الجاهزة.

وإن كان هذا التصور الجاهز في توظيف الجسد بمخزونه الثقافي والمنع المجتمعي تبنته بعض الروائيات في نصوصهن وطريقة تسريدهن للجسد وفق منظور ذكوري أو كما أطلق عليها الناقد المغربي **سعيد بنكراد** "العين المذكرة"[1] وفق متخيلها الجمعي تجاه الأنثوي وضدها، ورؤية هذه العين المذكرة التي يُصبح من خلالها العالم مذكراً "فالعين التي تُقدمه محكومة بقوانين وسنن السجل الذكوري"[2] ببعده القمعي والاقصائي، الذي يعجز في الكثير من الأحيان عن مقاربة التجربة الإنسانية الكاملة التي تجمع كلاً من المرأة والرجل،هذا التمجيد للسنن الخطابية المؤدلجة في منظور الكتابة الذكورية للجسد للأسف تورطت فيه بعض الكتابات النسوية التي تجاوزت استدعاء الذات واختبار العالم من خلال العين المؤنثة التي استبدلتها بعض الروائيات امعاناً في الغياب بالعين المذكرة، التي تقدم من خلالها صوراً انتعاضية مُبرمجة ومستعارة عن جسدها الذي تقدمه على سرير السرد مُغترباً عن ذاته وتجربته وانفعاله الذي هو جزء منها ومن ذاكرتها المجترحة واحتجازها في عوالم الحريم الثقافي، لِتسهم بذلك في تكريس صور حسية عن ذاتها الأنثوية يُعززها إنكار الهوية والذات وتجاوز معطى.

"الموقف الفرداني، المميز بالقيمة المطلقة المعطاة للفرد في خصوصيته، وبدرجة الاستقلال الممنوحة له بالنسبة إلى الجماعة التي ينتمي إليها، أو إلى المؤسسات التي تتبع لها، تثمين الحياة الشخصية"[3]. هذا الموقف الفرداني بدوره كفيل بأن يخلق صور تسرد الجسد على ضوء قلق وجودي يسعى إلى استحضار الجسد وفق إرادة و مخيلة حرة يعكس قلق المعنى وتوتر الكتابة التي تحمل همها ووأوهام الثقافة المسجونة بداخلها.

أمام هذا المستوى التناسخي للكتابة بالجسد في بعض الكتابات النسوية التي دخلت في مرحلة العماء والإبصار بعيون مذكرة بدل العين المؤنثة التي عبرت عن جسدها كما عبر عنه الرجل تماماً على منوال التجربة الثقافية والوجودية والتوجه الايدلوجي الصارم دون مراعاة الاختلاف الجنساني في مقاربة الوجود والوعي به،ويكشف عن هذا التيار في الكتابة بعض النماذج من النصوص السردية النسوية العربية التي ظلت أسيرة الخطاب البطريركي تُصادر هوية الجسد الأنثوي ومكابداته الخاصة ، وتصور الجسد الذي هو "مكان الأنا المؤنث في النص الروائي وصوتها المؤكد"[4] لها بطابع أيروسي مُثقل بالإيحاءات الجنسية المكثفة والاستيهامات الاستمنائية المثيرة لغرائز القارئ وشهواته المكبوتة، وهذا ما رمى ببعض أقلام التيار النقدي الموجه للكتابة النسوية أن ترمي هذه الكتابة أو هذا الأدب بتهمة انتهاك المعيار الأخلاقي للكتابة .

[1]- سعيد بنكراد، النص السردي: نحو سيميائيات للأيدلوجيا، دار الأمان، المغرب، دط، 1996م، ص 127.

[2]- المرجع نفسه، ص 127.

[3]- ميشيل فوكو، الانهمام بالذات، منشورات مركز الإنماء القومي، السلسلة الأعمال الكاملة لميشيل فوكو، ط1، 1992م، ص 35.

[4]- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2009م، ص 142.

فقد أُتهمت الكاتبات بتعرية أجسادهن في النص الذي ينتج لذته من لذة الشبق وذرواته خاصة في نصوص السير الذاتية، سواء كانت هذه اللذة عن تجربة واقعية أم متخيلة، فنُعت هذا الأدب بالعديد من التسميات التي حاكمت النص النسوي وفق معيار أخلاقي وثقافي اسقاطي، تارة بتسميته "الأدب المكشوف أو أدب الفراش، أو الأدب الصريح، أو أدب العاهرات"[1]!!، وأدب العري والجسد الداعر والاسفاف في التصوير الحسي للجسد الأنثوي، وامتهان الفعل الجنسي الذي هو عبارة عن فعل وجودي بالدرجة الأولى، وكأن هذه النصوص تستوحي خصوصيتها من الجسد/الشبق، وهذا ما أكده **عبد العاطي كيوان** في كتابه 'أدب الجسد بين الفن والاسفاف' الذي حدد فيه مدى التعالق القائم بين الجسد الأنثوي والشبق اللذين يُنتجان إبداعية النص النسوي وخصوصيته حسب رأيه، الذي أشار فيه إلى أن المرأة "تكتب عن نفسها عن لقائها بالآخر، عن شبقها عن حرمانها، المضاجعة ولونها وهي امرأة تتقمص دور العاهرة، أو عاهرة تتقمص دور العاهرة، أو عاهرة تتقمص دور الكاتبة، فتستنطق الجسد وتكشف عن مفرداته في لغة خاصة هي لغة حقيقية (....) إنه (أدب الذات الداعرة)"[2]، وإن كان رأي **كيوان** يجانب الصواب في تعميمه للدور المنوط بالكاتبة، الذي أصبح رديفاً لدور العاهرة تماماً!!-حسب رأيه-فلا ننكر وجود بعض الروايات الجنسية التي نسجتها أقلام نسوية جريئة حاولت كسر تابو الجنس و الاحتفاء به،نذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض العناوين منها، رواية **اكتشاف الشهوة** [3] للروائية الجزائرية **فضيلة الفاروق**، ورواية **أصل الهوى**[4] للروائية الفلسطينية **حزامة حبايب**، ورواية **برهان العسل**[5] للروائية السورية **سلوى النعيمي**، ورواية **التشهي**[6] للروائية العراقية **عالية ممدوح**، ورواية **إني أحدثك لترى**[7] للروائية المصرية **منى برنس** ورواية **اسمه الغرام**[8] للروائية اللبنانية **علوية صبح**، ورواية **الرواية الملعونة**[9] للروائية السورية **أمل جرَّاح**.

هذا الطرح الديماغوجي لصورة الجسد الذكوري أو الأنثوي المثير للشهوات وبعيداً عن اسقاطات، النقد الغائي في بعده الأخلاقي، تظل ضرورة طرح سؤال الابداع والفن مُلحة، هذا السؤال الذي بدوره يبحث عن القيمة الفنية والابداعية في تسريد الجسد في تمظهره الجنسي في النص الروائي؟ وهل التمادي في الحديث عن الممارسة الجنسية وألوانها ووضعها داخل غرف النوم المغلقة نوعاً من أنواع الابداع والفن الذي يتوخاه المبدع في ابراز هذه التجربة التي تعكس رؤيته الفلسفية النفسية والنقدية لهذه التجربة ضمن واقع معين التي تُعبر عن فعل وجودي خالص أم أن هذا

[1]- عبد العاطي كيوان،أدب الجسد بين الفن والاسفاف دراسة في السرد النسائي،مدخل نظري،مركز الحضارة العربية،القاهرة،ط1، 2003م،ص 54.

[2]- المرجع نفسه، ص، ص 57، 58.

[3]- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، دار رياض الريس للنشر، بيروت، ط1، 2005م .

[4]- حزامة حبايب، أصل الهوى، المؤسسة العربية للدارسات، بيروت، ط1، 2007م .

[5]- سلوى النعيميّ ، برهان العسل، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2007م .

[6]- عالية ممدوح، التشهي، دار الآداب، بيروت، ط1، 2007م .

[7]- منى برنس، إني أحدثك لترى، دار ميريت، القاهرة، ط1، 2008م.

[8]- علوية صبح، اسمه الغرام، دار الآداب، بيروت، ط1، 2009م.

[9]- أمل جرَّاح، الرواية الملعونة، دار الساقي، بيروت، ط1، 2010م.

العرض البورنوغرافي[1]، ويبقى سؤال الجسد/الجنس مفتوحاً على ثنائية الابداع أو الابتذال يحتاج إلى تفاعل الكتابة النقدية مع الكتابة الروائية، على ضوء الواقعة الاجتماعية والثقافية والفكرية التي تؤثر في انتاج هذه النصوص وتُشكل رؤية مؤلفيها، هذه الوقائع التي تُحدد برأينا المديات التي يتسع فيها توظيف الجسد/ الجنس بين الابداع والابتذال .

على ضوء السياق **السوسيو– ثقافي والسوسيو– معرفي**، نحاول في هذه الدراسة أن نُخضع سؤال الجسد/ الجنس لتصورات هذه المجتمعات المغاربية وخصوصيتها التي هي محل دراستنا، لالتماس رؤية الروائيات وموقفهن من كتابة الجسد وتمثيله في نصوصهن إما رمزاً أو واقعاً وخضوع الجسد الأنثوي بالتحديد لسؤال الذاكرة والفعل التاريخي والتراثي والثقافي في توجيه فضاءاته العامة والخاصة

إن الحديث عن الجسد في الواقع المغاربي لا يُساق الكلام عنه أو عن الجنس إلا بضمير الغائب لا بضمير المتكلم،وكأن الجسد رديف العورة أو العوار الذي يتحاشى العام والخاص تناوله علناً،فالجسد في المجتمعات المغاربية خاضع لعمليات المراقبة والقمع والحصار على المستويين الواقعي والرمزي، خاضع لاستثمار الخطاب الديني والثقافي والاجتماعي الذي تستغله القوة البطريركية التي تملك مطلق السلطة في توجيه الجسد والحجر عليه بهدف تطويعه وتركيعه وتحقيره واهانته ليكون طيعاً لكل شيء خاضعاً لما أسماه **ميشيل فوكو Michel Foucault** 'بنظام الحقيقة' التي ترتبط "دائرياً بأنساق السلطة التي تنتجها وتدعمها، وبالآثار التي تولدها وتسوسها، وهو ما يدعى بنظام الحقيقة"[2]،التي أفرزت في المجتمعات المغاربية نظرة أحادية للجسد الذي تراه يجب أن يخضع للوصاية الجماعية وبشكل خاص الجسد الأنثوي الذي ينفرد بخضوعه لسلطة مزدوجة لسلطة الفضاء العام من جهة (النظام الأسري النظام القانوني والتشريعي، الحيز المقنن الذي تعي فيه)، سلطة الفضاء الخاص من جهة أخرى (الرجل، الآخر في صورة الزوج والابن والأب أو العم أو الخال أو الجد)، وقد تكون أقسى أنواع هذه السلطة عندما تمارسها المرأة في صورة الأم الوصية على حراسة المنظومة القيمية الذكورية وتحرص على تطبيقها في حق الأنثى التي هي ذاتها وهذا أخطر ما في الأمر، أن تُمارس الأنثى كل أنواع السُلط الذكورية ضد الأنثى التي تُشاركها نفس المصير والحتميات.

هذا الراهن الاجتماعي والثقافي الذي يُمارس على الجسد الأنثوي خلق نوعاً من العلاقة الملتبسة والمتناقضة بين المجتمع المغاربي والجسد الأنثوي الذي يُحاصر فيه هذا الجسد بكل ألوان المحظورات، وفي نفس الوقت يظل مهووساً به ومشدوداً إليه في أحيازٍ أخرى، هذه المراوحة في تقديس الجسد وتدنيسه خلق طريقين أمام هذا الجسد أن يسلكهما مجبراً إما:

-الانضواء تحت سلطة الخطاب الذكوري والالتزام بمصالحه، خضوعاً واذعاناً .

-أو التمرد على كل الممارسات الضاغطة بسلطة التحريم وكسر خطاب مؤسسات هذه السلطة الارغامية.

---

[1]- البورنوغراف Pornoghraphy هو "أدب المومسات أو العاهرات Obsonwriting وهذا اصطلاح مكون من Porny أي عاهرة و graph أي الكتابة عن العاهرات وما يتصل بهن، وقد ذهب البعض إلى تسمية هذا اللون بالأدب المكشوف أو أدب الفراش أو أدب المراهقة"، مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984م، ص 55.

[2]- ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دط، 2007م، ص 95

هاذان الطريقان المعكوسان في حقيقة الأمر يؤديان إلى نتيجة واحدة وهي تعميق اغتراب الجسد الأنثوي وتشويهه وخلق أزمات ومُكبلات يتخبط فيها، وتسهم في تعطيل المستوى الانتاجي والابداعي لهذا الجسد الذي يُعايش هوية مغايرة له، وهذا بدوره يجب أن يدفع المجتمعات المغاربية أن تسلط الضوء على الحضور المتزايد للمنتوجات الثقافية للمرأة في ثقافتنا العربية الراهنة يدفعنا بقوة إلى إعادة النظر في الكثير من الأفكار والقيم والممارسات التي يعتقد العام والخاص أنها مجرد مسلمات وبديهيات.

من خلال ما ورد، نستنتج أن الجسد الأنثوي في المجتمعات المغاربية خاضعٌ لفضاء النوع الجنوسي والاجتماعي والثقافي، واكراهاته التي يُمارسها عليه ، وإن كان هذا الوضع هو ذاته الذي تعيشه المرأة العربية، لكنه أشد وطأة على المرأة المغاربية[1]، التي عاشت وتأثرت بمخلفات المرحلة الاستعمارية التي شملت مختلف بلدان المغرب العربي، هذه المرحلة التي أفرزت العديد من النتائج السلبية وعمقت الوضع المتخلف للمرأة المغاربية على جميع الأصعدة وكرسته مختلف الأنظمة الحكومية بعد مرحلة الاستقلال الوطني.

من هذا المنظور، تظل المراهنة على الجسد في جوهرها مراهنة ثقافية أو جمالية، ولعل الخطاب الروائي كخطاب جمالي فني يبقى مرتبطاً بالجسد ضمن علاقة نقدية، من خلال ابراز القيم المعارضة التي ينتجها النظام المؤسساتي في طابعه الاجتماعي والثقافي في تكريس صورة دوغمائية حول الجسد ونقد هذه القيم والثورة عليها وقد يكون النص الروائي النسوي المغاربي، حاول أن لا يكون بمعزل عن ربط نصه بهذه العلاقة التي يلعب فيها البناء النقدي دوراً هاماً في هدم القيم المعارضة للجسد والأنساق المضمرة حوله صانعاً اختلافه وجماليات طرحه لموضوع الحب والجسد والجنس،من خلال أسئلة متجددة تبحث عن إجابات أكثر وضوحاً وصرامة. هذا الطموح الذي يتغيا النص النسوي المغاربي تحقيقه، يدفعنا إلى مساءلة هذا النص على ضوء العديد من الاشكاليات استقصاءً لمستويات تخطيب الجنس في هذا النص.

– ما موقف الروائية المغاربية من قضية الكتابة بالجسد وهل استطاعت أن تُرسي متخيلاً نسوياً في توظيف الجسد من خلال وعيها باللغة وتوجيهها في تشكيل هذا المتخيل وارساء خصوصيته؟

– هل حاولت أن تخلق من خلال موضوع الجسد لغة خطابية تمر من هسهسة اللغة إلى هسهسة الجسد بعيداً عن سلطة الرقيب.

– هل أسست الروائية لغة جسدانية حداثية لتكون شيفرة يسعى من خلالها القارئ إلى فك رموزها بعيداً عن الأنساق المضمرة ؟

– هل قدمت الروائية من خلال نصها صورة ايكزوتيكية للذات أو الذات كما يشتهيها الآخر، أم صورة لذاتها / جسدها كما هي، لا كما يشتهيه الآخرون؟

– في هذا السياق ما أسباب تناول الجسد في الرواية النسوية المغاربية، هل هو الرغبة في الافراج عن الكبت الجنسي الذي يعاني منه الفرد في الواقع والشخصيات في السرد؟ أو هو ملء للفراغ النفسي الذي خلفه غياب الجسد

[1]– ينظر: ريطا الخياط، المرأة في العالم العربي، منشورات زرياب، الجزائر، دط، 2008م.

والاستمتاع به سواء عند الذكر أو الأنثى؟ أو الرغبة في هدم الأنساق المضمرة التي تضبط الجسد في سياق أخلاقي واجتماعي صارم و توجيه ثقافي ظالم أحياناً؟

والقصد من وراء ذلك ابراز علاقة الجسد بالمؤسسة الاجتماعية والثقافية والأخلاقية وفضح هذه العلاقة ومعالجة أسباب توترها، وتسليط الضوء على السلطة المركزية وعلاقة الرواية والجسد بهذه السلطة التي تتجلى في سلطة الراوي أو الشخصية الروائية التي تنتج قيماً ذكورية تمارس في حق الجسد الأنثوي من خلال الفضاء الايروتيكي، كجسد مستغل لقضاء حاجة الذكر الشهوانية الذي يحضر باعتباره المركز والجسد المفعول به الهامش هذه الثنائية ترسخها سلطة السرد.

هذه الأسئلة والاشكاليات التي تثيرها دراستنا، نحاول من خلالها استخلاص بعض الأهداف التي نتوخى الوصول إليها، نذكر منها:

- البحث عن الثيمات الثقافية والقيم الاجتماعية التي تتحكم في الخطاب الروائي النسوي المغاربي، والتي يتحرك الجسد وفقها .
- الكشف عن الرؤى الجسدية الماثلة في النص النسوي واستنباط الكيفيات والمعالجات التي صاغت بها الروائية المغاربية خطاب الهوية من خلال الجسد وتمثيلاته وتعبيراته.
- التعرف على آليات التواصل الجسدي في النص النسوي المغاربي وكيف عمق البعد الوجودي فيه ؟

وعلى اعتبار أن السيمياء علم يدرس آليات التواصل،سنحاول الكشف عن الرسالة الموجودة في النص التي اشتغلت عليها الروائية المغاربية و سُبل ايصالها للقارئ عبر الجسد باعتباره فضاء وواقعة سيميائية لها علاقة بالثقافة.

اجمالاً، من خلال تحديد هذه الاشكاليات والأهداف ونتائجها نرجو من خلال هذه الدارسة محاولة فتح أفق جديد في الدراسة الأدبية: رؤية وموضوعاً ومنهجاً وتحليلاً لحضور ثيمة الجسد في النص السردي، وقد عمد السرد العربي إلى استثمار موضوع الجسد والكتابة بشروطه وفق رؤى مختلفة وتوظيف جمالي فني متباين من روائي إلى آخر، حيث أولى المتخيل السردي أهمية كبرى للجسد باعتباره بنية وعلامة دالة تتدخل بشكل مباشر في انتاج النص وتأشيره ومرجع متجدد لا يعرف الثبات، يروم من خلاله الدارس فهم العلاقات الانسانية والاجتماعية بأبعادها المتنوعة، التي يُفرزها الجسد في تعامله مع كل ما يُحيط به، على هذا الأساس يندرج الجسد بوصفه كموضوع وهوية وشكل من الأشكال التي يُنتجها النظام الاجتماعي والثقافي، ويُصيغها حسب معطيات البيئة والعصر الذي ينتمي إليه هذا الكيان-الجسد-، وفق ذلك تختلف قيمته وقضاياه ومستوى إدراكه ورؤيته من مجتمع إلى آخر على ضوء اختلاف المناخ الثقافي الذي يُبلور مفهوم الجسد وتمثلاته.

من هذا المنطلق،سنتوغل من خلال الجسد هذه المفردة الأساسية في فضاءات اجتماعية وثقافية لبلدان المغرب العربي والرواية النسوية المغاربية التي تناولته للكشف عن قيمة الجسد بشكل عام والجسد الأنثوي بشكل خاص في هذه المجتمعات، والصور المتنوعة لهذا الجسد الموشوم بالمحظور التاريخي وسطوة ثقافة الاقصاء والتهميش من الفضاء العام والخاص، وفي ضوء ما سبق يهم هذه الدراسة ربط النصوص الروائية النسوية المغاربية بسيمياء الثقافة، باعتبار

الجسد هوية ثقافية مُشفرة،نرجو فك شفراتها على ضوء التأويل السيميائي الثقافي القادر على تحليل الدال الجسدي وتفكيك روابطه والكشف عن الخطاب الاجتماعي والثقافي الذي يُمثله الجسد، وتحديد البعد المعياري لدرجات الوعي بالجسد في المجتمعات المغاربية، وحصر التصورات المرتبطة به والقضايا المتعلقة بتفاعلاته، واللغة التي يُفرزها هذه الجسد في تواصله مع الذات والآخر في ظلال الثقافة العربية وسياقاتها الخاصة.

على هذا الأساس، نرى أن الدراسة لا تستوي إلا على ضوء تناولها وفق سيمياء الثقافة، هذا التيار يُعدُّ من أهم التيارات السميائية، يُعنى بدراسة "الظواهر الثقافية وتعدها أنساقاً دلالية، وموضوعات تواصلية، وقد عُني أصحاب هذا الاتجاه بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها عمليات تواصلية وربطوا بين اللغة والمستويات الثقافية والاجتماعية والايدلوجية، مؤكدين أن العلاقة تتألف من دال ومدلول ومرجع ثقافي"[1] يتناول نظام العلاقات بين العالم والإنسان التي تختلف دلالتها من ثقافة إلى أخرى، باعتبار هذا النظام دوالاً وعلامات واشارات لغوية يستكشف من خلالها الدارس المعنى الثقافي والجوهري داخل الحراك المجتمعي، فسيمياء الثقافة في هذه الحالة تعتبر علم العلاقات الوظيفية للنظم الدالة المختلفة[2]، والجسد من بين هذه النظم الدالة التي تهدف سيمياء الثقافة إلى دراستها والوقوف على نسقها العلامي وخطابها الدلالي، باعتباره "نتاجاً ثقافياً اجتماعياً، وخطاباً تفاعلياً وتواصلياً وبنية علامية وثقافية واجتماعية"[3]، ونصاً تواصلياً ودلالياً قابلاً للقراءة ومُنتجاً لسننه الخاضعة لجملة من الرؤى الفكرية والأبعاد الأيدلوجية والترسبات الثقافية التي تُوجه الجسد، وتنصاع لها انفعالاته وأهواءه من حيث تثمينها وتقويمها أخلاقياً، وتبرير شروط تداولها أو رفضها في الفضاء الجماعي على ضوء الملائمة التامة للقيمة أو المعيار الذي تتبناه الحاضنة الثقافية ويدعمه الميثاق الاجتماعي.

طِبقاً لذلك يلعب الجسد دور الوساطة في الدخول إلى العالم الداخلي والخارجي للذات أو بمعنى أصح تشخيص حركة الجسد خطابياً في شكل آثار تلفظية، ما تجسده التجليات الثقافية وايحاءاتها على المستوى الجماعي (اللغة الجماعية) أو الفردي (اللغة الشخصية) يمكن أن تخضع لتقويم أخلاقي لتثمينها أوبخسها تخص الأهواء كينونة الذات لا فعلها، وحتى عندما تعمل الذات الهوية (أي عندما تنتقل من ذات الحالة إلى ذات فاعلة)، فهي تكون موجهة وفق جهة الكينونة ولما يضطلع الجسد بالتوسط بين الحالتين (حالة الأشياء وحالة النفس)، فهو يسهم في إحداث نوع من الانسجام[4].

---

[1]- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص 21.

[2]- عبد القادر بوزيدة، يوري لوتمان، مدرسة تارتو، موسكو، سيميائيات الثقافية والنظم الدالة، عالم الفكر، السيميائيات، المجلد 35، مارس، ط3 2007م، ص 187.

[3]- نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيمياء، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م، ص 189.

[4]- ينظر: جيرالد البيرس غريماس، جاك فونتاني، سميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة وتقديم وتعليق: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت لبنان، ط1، 2010م، ص 361.

1- سيميائية الأهواء في الرواية النسوية المغاربية :

من هذا المنطلق، وعلى ضوء الدرس السيميائي تشتغل هذه الدراسة على تناول أغلب نصوص الرواية النسوية المغاربية من منظور سيميائية الأهواء، هذا الفرع من السيميائيات ليس مُستحدثاً في الدرس السيميائي، بل تعود نشأته إلى محاولات سابقة مُشتتة بين الباحثين والدارسين، لعلَّ أهمها ما أشار إليه الناقد **جيرالد البيرس غريماس J.A. Greimas**،في كتابه المعنون بـ**'المعنى'(de sens)**،الذي تناول فيه هوى 'الغضب' (**la colère**) باعتباره تركيبة نفسية متعبة للذات الحاملة لهذا الاحساس، مُعتبراً اياه برنامجاً حكائياً معيناً، وهو يتشكل وفق ثلاث مراحل هي:

الحرمان ← السخط ← العدوانية[1].

ولم يكتنف سيمائية الأهواء الجانب التقعيدي إلا متأخراً، لتحدد الدراسات المتخصصة خطواتها وقضاياها فأضحت سيميائية الأهواء مجالاً مُتفرعاً عن السيميائيات بعد سيميائية العمل التي برزت لتكملها،في اطار ما يُسميه **غريماس greimas وفونتاني fontanille**: "بالبعد السيميائي للوجود المتجانس، وذلك في اطار علاقة الإنسان بالعالم من خلال ما يضطلع به من أفعال للانتقال من حالة الفصل إلى حالة الوصل، وما يشعر به كرد فعل على ما يتلقاه"[2]، وما غايتنا في ذلك إلا ربط الجسد بجملة من التعبيرات الأهوائية والانفعالية التي يُشخصها الجسد ومقاربتها وتفسيرها على ضوء النسق الاجتماعي والثقافي، فتتيح بذلك لنا سيميائية الأهواء الكشف عن المعاني المشفرة والتمثيلات الثقافية المختلفة التي تُنتجها هذه العواطف وما تُثريه في المخيال العاطفي والتداول القيمي للمجتمعات المغاربية.

ولتحليل هذه التركيبة الأهوائية التي تنهض الذات بتمثيلها طور **غريماس وفونتاني** 'إجراء الرسم الأهوائي المقنن' أو 'نحو ذات الهوى الخطابي' **Schéma Passionnel Canonique**[3]، لينهض هذا الرسم بتمثيل البعد الأهوائي للخطاب- على غرار الرسم السردي الذي يُمثل بعده السردي- بحيث يتألف هذا الرسم من خمس مراحل ترصد الهوى في نشأته وتطوره، من خلال:

- **التأسيس** (**la constitution**): هو استعداد ذات الخطاب لسلوك المسار الأهوائي الذي ينتظرها،وهو ما يسمح لها بتحديد طريقة الولوج إلى عالم القيم، منتقية وبشكل مسبق عدداً من الأهواء دون آخر، متأثرة في هذا بالسياق العام الذي تنضوي تحته[4].
- **الاستعداد** (**la disposition**): هو عبارة عن برمجة كامنة في كينونة ذات الخطاب تنتظر الفرصة السانحة للبروز من دون أن تُخصص التشاكل الذي قد تستثمره، ما إذا كان من طبيعة اجتماعية أو اقتصادية أو عاطفية[1].

---

[1]- voir- A. J. Greimas, du sens 2 (essais sémiotique),Editions du Seuil,Paris,1983,P.225.

[2]- البيرس جيرالد غريماس، جاك فونتاني، سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص 14.

[3]- يتمثل الهوى في الخطاب في شكل 'احساس' أو 'شدة' تنتاب الجسد الخاص لذات الحالة، وهو الأمر الذي يجعل مفصلته قصد تبين أجزائه صعباً ولا يخرجه من شكل الاحساس الخالص إلا خضوعه لتمثيل رسمي(Schématisation)تقوم به الممارسة التلفظية،كي توفر له القدر الكافي من الوضوح لاتخاذ شكل ثقافي عام يمنحه معنى، ينظر: Fantanille.j , Sémiotique du discours ,limoges , PULIM , 2000 , P. 121.

[4]- أ.ج . غريماس، جاك فونتاني، سيميائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص 162.

- **التحسيس (la sensibilisation)**: تُشكل هذه المرحلة عصب الإنتاج الأهوائي، ففيه يتحقق الهوى في الخطاب بشكل فعلي، وتتعدل حالة الذات العاطفية ويتسنى لها التعرف على الاضطرابات الغامضة التي جربتها في الطورين السابقين، يتم ضبطها في إطار هوى محدد، يمس هوية الذات الجهية، وهو ما يمكن التمثيل له بتحول الاختلاجات و الاضطرابات المعتملة في نفس الذات، إلى هوى 'الحب'[2]، وينجم التحسيس عن عملية ثقافية تقوم بموجبها الثقافة المعطاة بانتقاء جزء من الترتيبات الجهية واعتبارها آثاراً أهوائية للمعنى، إذ ترتكز الممارسة التلفظية على التحسيسات السابقة للمقاطع الجهية كي يُحققها كأهواء في الخطاب، وبذلك يكون التحسيس مسؤولاً عن إعداد الصنافات الأهوائية الثقافية[3].

- **الانفعال (l'émotion)**: هذه المرحلة يلعب الجسد فيها دوراً هاماً حيث أن بعد أن تتحقق الصلة الأهوائية ويؤدي التحسيس دوره في زرع الهوى داخل نفس الذات، تتذكر الذات المحسة أن لها جسداً، وفي هذه اللحظة بالذات من المسار الأهوائي تعطي الكلمة للجسد الخاص الذي ينتفض تحت وقع الشدة الملمة به[4]، فيعبر عن ذلك بتعبيرات جسدية متنوعة تخضع لحكم الرقيب الاجتماعي.

- **الأخلاقية (la moralisation)**: تكتمل هذه الحلقات مع المحطة الأخيرة في المسار الأهوائي الذي يصدر حكما أخلاقيا سلبيا أو ايجابي على ما تجلى من الأهواء بعد الانفعال، ويتدخل الملاحظ الاجتماعي لتقويم أثر المعنى.[5]

استناداً على هذه الخطوات الخمس التي ستسهم في الكشف عن الأكوان الأهوائية في الرواية النسوية المغاربية التي لا يمكن لها أن تتمظهر إلا عبر المسح المعجمي للملفوظات العاطفية والمفردات الأهوائية الماثلة في ثنايا الخطاب الروائي والمسيطرة عليه، واستخلاص تمثيلاتها الدلالية ومستويات التخطيب للآثار الأهوائية في هذه النصوص التي تشير إلى الثوابت الثقافية التي تعيشها الذات الهُوية والتغيرات المحتملة،التي يمكن أن تُواجهها أو تتمرد عليها وتصوير العالم الاستهوائي لهذه الذات واستنتاج مدى انضباط هوى ما لها أو انزياحه عنه، واستيعاب موقفها في حالة حدوث أزمة استهوائية ما، وتحليلها وتقويمها تقويماً ينسجم وطبيعة الواقعة النفسية للذات، التي تبرز لنا تفردها وما يُفرقها ويُميزها عن غيرها وهذا ما حاولت المرأة – الروائية – أن تكرسه في نصها من خلال تقديم الأداء السردي للهوية.

والذي لا مندوح عنه أن الأبعاد النفسية في الرواية النسوية المغاربية من الأبعاد أو المجالات الممتدة، والدال عليها مجموعة من البيانات والملفوظات الأهوائية التي تُبرزها مجموعة من الوحدات المعجمية أو القاموسية المتداولة في الخطاب الروائي مثل: (**الحب–الحنين–الهوى–العشق–الشغف–الشغف–الغيرة–الحنان–الكره–البكاء–الحزن–الألم–الفقد–القلق–الهم–الشعور بالغربة–الوحدة–الحسد**...)،هذه الآثار الأهوائية المتنوعة تعكس

---

[1]- Fantanille. J, Sémiotique et littérature ; essais de méthode ,Presse Universitaire deFrance , Paris, 1999. P.155.
[2]- ibid , P.80 .
[3]– أ.ج. غريماس، جاك فونتاني، سيميائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص 157.
[4]– المرجع نفسه، ص 170.
[5]-Fantanille.j , Sémiotique du discours , P.124.

مدى قابلية واستقطاب النص الروائي لسيميائية الأهواء التي تشتغل على الأبعاد العاطفية التي تُفرزها الذات العاملة وتفاعلاتها المختلفة مع الأحداث .

ولنسير خطوة أكثر عُمقاً من خلال البحث عن الأثر الاستهوائي المسيطر على النص عن بقية الآثار الأهوائية الأخرى...، تكشف لنا أغلب النصوص التي هي محل دراستنا استنادها أو ارتكازها على تشكيليتين أهوائيين يتمثلان في هوى الحب وهوى الخوف، هذان الشعوران يقعان تحت ثنائية الحضور والغياب، فالعلاقة قائمة بينهما قائمة على التضاد والتوتر، لكن لا يعني ذلك عدم اجتماعهما كشعور وهوى عند الذات التوترية في العالم السردي الذي تدور في فُلكه هذه الآثار الأهوائية التي تتجاذبها ثنائية الحضور والغياب، فهي حسب **أ.ج . غريماس** بين "الحضور المغيب"[1] وبين الغياب الحاضر .

وحسبنا من خلال ذلك أن هوى الحب والخوف هما أكبر عاطفتين شكلتا الأكوان السيمائية [2] في الخطاب الروائي النسوي المغاربي، لكونهما قطبين أهوائيين معقدين عن بقية الأهواء وتوجيهها نحو مطلب واحد ألا وهو ممارسة فعل التحرر والكينونة ،فمن خلال الحب وبعدم الخوف نجد الحرية التي من شأنها أن تمنح الذات الهُوية كينونتها ووجودها الراسخين في الحياة.

1- 1- سميأة هوى الحب و هوى الخوف في الرواية النسوية المغاربية :

1-1 -1- التمظهر المعجمي أو القاموسي :

الحب من الأهواء **بين- الذاتية intersubjectives** يقوم بين شخصين،وهو شعور بالانجذاب والاعجاب بشخص ما أو شيء ما، ومن أسمائه (**الهوى، الوجد، الشغف، الصبوة، العشق، الكُلف، الشوق، النجوى، الوصب الغرام، الهيام...**)، وهو بالأساس عاطفة إنسانية ذاتية تشعر بها كل ذات تعيش في هذه الحياة نحو الأشياء والموجودات، لذلك لا يقتصر هوى الحب على طرفين مختلفين (رجل-امرأة) بل يشيع الحب بين الأم وابنها والأب وابنته والأخ وأخيه والصديق وصديقه، وحب الفرد لوطنه وللطبيعة وغيرها من الموجودات في هذا الكون وما ذكرنا ذلك إلا لتتضح طبيعة هذا الهوى الذي يمثل حالة عاطفية معقدة ثابتة تتسم بالدوام[3]، فهو من الأهواء الانفعالية القائمة على الانفتاح والتواصل، مرتبط بجملة من الميولات العاطفية والتمظهرات الانفعالية المختلفة كـ (**الاهتمام والاعجاب، التعلق، الطمأنينة، الحرمان، الانتظار، الفرح، السعادة، الرغبة، اللذة..**)، ينبعثُ هوى الحب بشكل عام من مشروع كينونة وجود الذات في علاقتها بالآخر، بمعنى آخر نشعر بأن وجودنا مُبرر عندما نكون محبوبين-على حد قول **جون بول سارتر**- فعندما يعترينا الحب نصبح وكأننا مركز هذا الكون لا ننفصل عنه ولا ينفصل عنا رغم ما يُسببه هذا الهوى من شعور بالقلق والشك والغيرة، والرغبة في امتلاك الآخر، أو تكون وسيلة للإشباع النرجسي

[1]- أ.ج. غريماس، جاك فونتاني، سيميائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص 10.

[2]- جاك فونتاني، سيميائية المرئي، ترجمة: علي أسعد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2003م، ص 30.

[3]- أ.ج. غريماس، جاك فونتاني، سيميائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص 93.

لذوات أخرى[1]،على ضوء هذا الرأي يبقى هوى الحب من أكثر الأهواء جذباً أو نبذاً لملذات الحياة النفسية أو الجسدية (المتعة الجنسية).

من هذا المنطلق تنوعت أشكال الحب وأصنافه بين الحب الالهي، الصوفي، الحب العذري، حب النفس الحب الأفلاطوني، الحب الرومانسي، الحب الجنسي، الحب المادي...، وبحسب ذلك استقطبت الرواية باعتبارها فضاء لصراع الطاقات الهووية المختلفة، ومساحة لتجلي الرغبات المتناقضة في تنافسها على الموضوع القيمة من خلال الانفتاح والانغلاق عليه، كل ما تتعلق بهوى الحب كخطاب إنساني ونفسي وجمالي وثقافي، يسعى الروائي إلى تخطيبه في النص حاملاً وجهة نظره ورؤيته للعالم، مُحدداً بذلك قيمة هذا الهوى عند الفرد والمجتمع، وطريقة التعبير عنه في ظل المجتمعات العربية التي تعتبره سلفاً هواً منحرفاً أو خارجاً عن القانون الديني والجمعي، لا يجد له طريقاً إلا في الكتابات الابداعية، ليسلك من خلالها المبدع مغامرة الحب وجنونه، ويتخذ من النص **كوجيتو** تلتحم فيه الذات بالوجود تحرك هذه التجربة، الكثير من العوامل إلا أن أهمها عامل الشوق باعتباره "قوة افتقارية تجعله مبدأ للإبداع، مبدأ للكتابة، الافتقار إلى وصل الحبيب وإلى 'الألفة' هو الذي يدعو إلى تأليف الكلمات"[2]، إذاً هي الحاجة أو الحرمان الذي يخلق هذه الوصلة الحميمة بين الكتابة والحب، وهذا التمسناه عند الروائيات المغاربيات في جُل نصوصهن التي استحضرت الغياب والانتظار والخيبة واللامتحقق أو اللاممكن، امعاناً في رصد العلاقة القائمة بين الحب والكتابة أو الأدب فنهاية الحب أو موته هي بداية أخرى أو حياة لنص آخر يرفل في الإبداع والجمال والوجع.

ومن ذلك لنضرب مثلاً بالنص الافتتاحي الذي ورد في في رواية **ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي** على لسان البطل **خالد بن طوبال**، قوله: "ما زلت أذكر قولك ذات يوم : الحب هو ما حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث. يمكنني اليوم بعد ما انتهى كل شيء أن أقول:

هنيئاً للأدب على فجيعتنا إذن ، فما أكبر مساحة ما لم يحدث. إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب."[3]

لجأت المرأة في سبيل التعبير عن ذاتها وعواطفها في المجتمع البطريركي إلى الكتابة باعتبارها الملاذ للتعبير عن خلجاتها وآلامها وتمردها ورغباتها الجامحة، وما تعانيه من عوائق يفرضها النظام المجتمعي والثقافي الذي يفرض عليها الحجر وفي ذات الوقت يُحاول التلصص على حميمية كتاباتها واحالاتها الصريحة والضمنية للحكم عليها دون الوعي بعمق البدائل الثقافية والفكرية التي تعيشها المجتمعات ومركبات الهوية والسياقية، ولا يغيب عنا أن أغلب الروائيات المغاربيات قامت نصوصهن على انقاض تجارب في الحب، فتُصور شخصياتها إما محتاجة لهذا الهوى أو محرومة منه أو قد تعرضت لخيبات بسبب هذا الهوى أو تقع هذه الشخصيات تحت سلطته أو تكون مهووسة به.

وقد ارتبط هوى الحب في هذه النصوص بالطرف الآخر (الرجل)،الذي هو موضوع هذا الهوى وخصوصية العلاقة و تحولاتها بين الطرفين الذات الهوية والذات المستقبلة لهذا الهوى، التي تحتكم لظروف وممارسات متعلقة

[1]- المسعودي، مروج الذهب، ج3، تحقيق: محمد محي الدين، مطبعة السعادة، مصر، 1948، ص ص 381 ، 382.

[2]- رجاء بن سلامة، العشق والكتابة، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2003م، ص 106.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط 21، 2005م، ص 07.

بالفضاء الاجتماعي والثقافي المحيط بهما، تُفرز اختلالات وأزمات سلطت الروائيات الضوء عليها في نصوصهن كارتهان المرأة لمشاعر الحب على يد رجل طاغية يتلذذ بممارسة سلطته عليها، في رواية **الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي**، أو نسوة باحثات عن وهم الحب الذي لم يجدنَّ له أثراً على أرض الواقع فتشتت بهن السُبل في البحث عن حب رومانسي مثالي يُحطمن به واقعهن التليد، كما في رواية **نساء الريح لرزان نعيم المغربي**، أو تجسيداً للصراع المرير بين وصال الحب ووصال الجسد ورغبة المرأة الأنثى في الحصول على الرجل المثالي الذي يُحبها أولاً ثم يحب جسدها ثانياً وقد تبنت رواية **نخب الحياة لآمال مختار**، هذا الطرح أو اشكالية الحب الذي يعيش في أمكنة موبوءة بالخوف والقمع والجبروت...هذا الحب الذي ظل رهين هذه الأجواء لم يخلق إلا الصمت والهجنة،وهذا ما تمثل في رواية **قلادة قرنفل لـ زهور كرام**، التي عبرت عن أزمة الحب في غياب الحرية وارتهانه لعالم الخوف والقهر، كما في رواية **بوح الذاكرة وجع جنوبي للبتول المحجوب**، هي قضايا كثيرة وعديدة عبرت عنها الروائيات في ظل هوى الحب الذي وجد أمامه فضاءً مغلقاً سِمته الانكسار والخيبة، وعدم الثقة بالآخر، الحظر الفصل، والخوف، إذ ترتبك أغلب شخصيات الروايات أمام هذا الهوى لسيطرة الهوى المضاد له (الخوف) على مساره، وهذه المسألة ترتبط بالأساس بالكون القيمي والمنتج لملفوظ الحب.

وقد يكون واضحاً الآن أنَّ الرواية النسوية المغاربية قائمة على سردية الخوف، باعتباره اشكالية واقعية تُفرز أزمة الوجود والذات وعلاقتها بالآخر، تُربكها وتلجمها عن التفاعل والتأثير..، وما ذكرنا ذلك إلا ليتضح لنا أن الرواية النسوية المغاربية لم تخلُ مضامينها البتة من تناول هواجس عديدة كالظلم والقهر، والموت والقلق والكره افتقاد الشعور بالأمان التي تسيطر على أحداثها ومضامينها وهذه الأهواء أو الهواجس الدافع الكبير لبروزها هو الخوف باعتباره المحفز الحقيقي لها، هذا الحوف الذي يُبرز في النص بتموجاته المتنوعة والمتداخلة جراء سيطرة الظلم والقهر والشقاء والشر والوحشة والألم، السلطة بكافة أنواعها، هذه النصوص التي تستقبل هوى الخوف بل تحتضنه من رهاب المكان والخوف من المواجهة والتغيير، ولا جدال في أن تركيز الروائيات على هذا الهوى في نصوصهن إلا لاستئصال القيود التي سجنت حياة المرأة المعاصرة.

وجماع الأمر، أن الخوف ظاهرة انسانية بوصفه غريزة جُبلت بها الطبيعة البشرية، ومفهوم صنعته الثقافات الوجودية والعقدية والاجتماعية، هذه الظاهرة قابلة للتفعيل والتصعيد أو العقلنة وفق رؤية أو تصور البنية الاجتماعية ومصالحها التي تُوجه هذه الظاهرة خدمة لها، والخوف في تمظهره المعجمي يتشاكل بشكل مباشر أو غير مباشر مع جملة من المضايفات والصيغ الدالة عليه (**الخشية، الرهبة، الفزع، الرعب، الذعر، الجزع، الذهول الهلع** ...)، وغيرها من المعاني التي تشارك الخوف في المعنى العام، ولفظ الخوف في أصله اللغوي يُشير في **مختار الصحاح** إلى "خوف-(خافَ) يخافُ (خوفاً) و(خِيفةً) و(مَخافة) فهو (خائفٌ) وقومٌ (خُوفٌ) على الأصل و(خُيفٌ) على اللفظ والأمر منه خَفْ بفتح الخاء (الخيفةُ) الخوفُ و(الإخافةُ) التخويفُ يقال وجعٌ (مخيفٌ) أي يُخيفُ من رآه وطريقٌ

(مَخوفٌ) لأنه لا يخيفُ وإنما يُخيفُ فيه قاطع الطريق و(تخوفتُ) عليه الشيء أي خِفتُ و(تَخَوَّفَهُ) أي تنقصهُ، ومنه قوله تعالى: "أو يأخذهم على تخوفٍ"[1].

وطِبقاً لتعريفنا السابق للخوف، فهو "حالة انفعالية داخلية طبيعية يشعر بها الفرد في بعض المواقف ويسلك فيها سلوكاً يحاول به الابتعاد عن مصدر الضرر"[2]، وقد أولى هذا الهوى (الخوف) علماء النفس والاجتماع والفلسفة الاهتمام بالدراسة والتحليل، من خلال رصد مظاهر الخوف وصوره عند الفرد وتحديد مثيراته ك (الخوف من حالات الطبيعة وتغيراتها، الخوف من الموت، الخوف من المجهول، الخوف من الآخر)، كما ظهر هوى الخوف كمعالجة فنية وجمالية في النصوص الأدبية بداية من تناول التيار الرومانسي[3]، لهذا الهوى من خلال انتقاد الواقع ومحاربة الظلم والقهر والممارسات الطبقية والسلطة الدينية والقيمية التي يمارسها النظام الاجتماعي على المرأة باعتبارها الحلقة الأضعف في هذا النظام، وضحية الخوف الذي يجعلها تخشى مواجهة ممارسات هذه النماذج الاجتماعية وانتقادها والعجز عن البحث على بدائل أخرى.

وعن طريق هذا الفهم، عكست الأعمال الأدبية ثقافة الخوف[4] وتمثلها في خطاباتها، للإشارة إلى تغول هذه الثقافة وسيطرتها على الفرد وقمعه واذلاله، التي تتمظهر في سلطة التاريخ أو الدين أو السياسة أو المجتمع، ولعلَّ أخطرها سلطة الثقافة الشفوية والموروث، التي تقع المرأة ضحيتها، فمنذ صغرها تنشأ المرأة أسيرة هذه الثقافة من خلال التكوين الأسري الذييزرع الخوف بداخلها ويشوه كينونتها وعلاقتها بذاتها وبالآخر، لتفرز لنا هذه الأسرة امرأة مضطربة في الوعي بذاتها وبالآخر، حانقة ساخطة على وجودها، وغير متحررة في علاقتها بالرجل، فهي إما خائفة منه أو خائفة على مستقبلها معه .

هذه الصورة الاضطهادية المهزوزة في الذاكرة الجمعية، حاولت الروائيات المغاربيات تناولها والاضاءة عليها في نصوصهن وانتقادها والبحث عن ابدالات لها، وهذا ما تجلى من خلال الأداء الوظيفي للكثير من الملفوظات التي برزت في نصوصهن، فأعطت هذا الهوى ملمحه الثقافي الذي يُفرزه في هذه المجتمعات المغاربية التي عرفت العديد من الظروف التي سلبت الحرية من الفرد وخلقت منه بالمقابل كائناً يعاني "صراعاً بين عدم اعتقاد الكينونة بسبب فقدان الثقة، واستشراء الشك وسوء الظن بالآخر، الناجمين عن عدم الثبات الائتماني من جهة، و**'واجب الكينونة'** الذي

---

[1]- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي،مختار الصحاح، مادة 'خوف'،دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت لبنان،ط1، 2005م، ص183.

[2]- عبد العزيز القوصي، أسس الصحة النفسية، النهضة المصرية، دط، 1948، ص 329 .

[3]- ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، دت، ص 57.

[4]- ثقافة الخوف هو مصطلح مقترح في العديد من الطروحات السوسيولوجية التي تجادل بأن مشاعر الخوف والقلق تهيمن في الخطاب والعلاقات العامة المعاصرة، و تتغير بحسب علاقة أحدهما بالآخر كأفراد وكجماعات اجتماعية. ينظر: فؤاد ابراهيم، صناعة البيئة الثقافية للخوف، ثقافة الخوف، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الحادي عشر، 24، 26 أبريل، 2006م، بحوث محكمة، تحرير ومراجعة: صالح أبو أصبع، عز الدين المناصرة، محمد عبد الله،منشورات جامعة فيلادلفيا، 2007م، مطبعة الخط العربي، الأردن، دط، 2007م، ص 124.

تترجمه صور الترقب والانتظار المنوطة بالخطر من جهة أخرى، نظراً إلى أن هذا الهوى ينتظم من الناحية التركيبية حول حدث استشرافي ذي سمة انقباضية يجعل الذوات الخائفة تستحضر ما هو غائب وتكابده"[1].

على ضوء ذلك ، هيمن كل من هوى الحب والخوف على الخطاب الروائي النسوي المغاربي، وتأثيرهما في انتاج المعنى وتصييغ الذات وربطها بالموضوع القيمة [2]، الذي يتمثل في الوجود أو الكينونة الأنثوية، في ثقافة تموج بأهواء الذكور وسلطتهم الرمزية، لتسلك الروائية المغاربية، من خلال هذين المسارين الأهوائيين في تداخلهما الغامض، طريقاً لتجاوز حالة الكمون الذي تعرفه الكينونة الأنثوية في الواقع والنص، فتحاول الافصاح عنها وعن إرادتها ورغباتها واختياراتها في عالم واقعي أو متخيل ينضح بالنزاعات الثقافية والاجتماعية والأسرية التي لها دور في تشويه هذه الكينونة، ودفع المرأة في الاغتراب عن ذاتها وحتى في كره وإنكار هذه الذات غالباً.

وفق هذا المنطلق، وفي ظل هذه الظروف التي تُحاصر الذات الهوية في تخطيب هوى الحب والخوف،فإن هذه الظروف ذاتها عملت على استقطاب الذات الهوية لهذين الهوويين والاتصاف بهما، وتلقي شروطهما، وهذا ما سندركه من خلاله مرحلة التأسيس والاستعداد أو ما يُسمى بـ **مرحلة ما قبل الهوى**.

1-1-2- مرحلة ما قبل الهوى (التأسيس و الاستعداد لهوى الحب والخوف):

ذكرنا فيما سبق أن هذه المرحلة تستوفي فيها الذات شروط انتاج الهوى،وتصبح جاهزة لصبغ الخطاب بآثار المعنى الاستهوائي، وبما أن الشخصيات أو الذات الهوية في السرد النسوي هي في الغالب من النساء،ما انعكس على مضمون الحكي الذي ارتكز في مجمله على معالجة قضايا المرأة وانتقاد واقعها وتسليط الضوء على معاناتها ومكابدتها مع عالمها والعالم الخارجي ما كرس المواقف والرؤى الفكرية الخاصة للروائيات من خلال الساردات أو الذات الهوية للتعبير عن الهامش الذي تشغله المرأة في مجتمعها والمأزق الوجودي الذي تعيشه وتعاني منه.

ولعلَّ بهذا الفهم، يتضح لنا المجال الذي ينبني من خلاله الطور التأسيسي لهوى الحب في الرواية النسوية المغاربية على ذات عاشت ضروب الاقصاء والاختزال التي لحقت بكيانها تاريخياً واجتماعياً، على الرغم من أن أغلب هذه الشخصيات النسوية التي تُوظفها الروائية في عالمها السردي هي شخصيات ذات مستوى تعليمي وثقافي معين، لكن ذلك لا يمنحها الاستقلالية التامة ، بقدر ما تقع عليهن مجموعة من الحتميات والاكراهات، التي يخلق من هذه الشخصيات ذاتاً غير واثقة بذاتها، منكسرة، ذات طبيعة انقباضية، قلقة، محرومة، خائفة بالاكتساب تبحث عن الأمان الذي يتجسد عند كل أنثى في وجود رجل يُبادلها الحب بصدق واخلاص.

إن هذه المعاناة والاكراهات هي ما يصنع طور التأسيس واليقظة العاطفية عند الذات الهوية في الرواية النسوية المغاربية، ويصنع التأسيس من الذات أرضاً قابلة ومستعدة لإنتاج هوى الحب ومدى حاجتها إليه، "قلت له أحبك عندما قررت القطيعة،واخترت أن أعيش التجربة وحيدة لماذا اخترت أن أعلن له ذلك عند لحظة الفراق؟ لما كان

[1]- دليلة زغودي، سيميائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، اشراف: مختاري زين الدين، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2014 م، ص 55.

[2]- الموضوع القيمة هو النواة الدلالية التي بنى عليها المخطط العاطفي و المحرك لشعور الذات الهوية .

يسألني كنت أعيد السؤال على نفسي: هل حقاً أحبه؟ ثم ماذا يعني أن أحبه؟ منذ مراهقتي كان ذلك هاجسي لم يكن عقلي يتقبل المعنى، ولم يكن يقنعني إلا المادي الملموس.ماذا يعني أن أحب رجلاً ؟ كسيف أمسك بهذا الحب؟ كيف أراه ؟كيف هو شكله"[1].

هذا الاستعداد لهوى الحب يتجلى من خلال النصوص في:

- قابلية الذات الهوية لهوى الحب .
- قابلية الذات الهوية في تطبيق البرنامج الاستهوائي .

تبدو الشخصيات التي وظفتها الروائيات في نصوصهن مُتعطشات لهوى الحب ومحتاجات إليه، في ظل الواقع الذي تنتمي إليه هذه الذات الهوية التي تفتقد فيه إلى الألفة والاحتواء والشعور بالأمان، هذه الفضاءات المحرضة على الانغلاق على الذات والآخر وتُشكل عاملاً مُعاكساً لتحقيق برامجها وتجسيد كينونتها والاحساس بها، هذه التركيبة العاطفية المعقدة التي تعيشها الذات الهوية والتي في أغلبها تكون ذاتاً أنثوية، هي في حقيقتها انعكاس لتاريخ الخوف الذي يسكن بداخلها ويُسيطر عليها، فكل ذات هوية في الخطاب الروائي دخلت في هذا الكون الشعوري إلا وكان هوى الخوف الحاضر–الغائب في هذه التجربة العاطفية، التي تنتهي بشكل ما بالفشل والخيبة.

ولنفصل أكثر في استقصاء معالم هذا الطرح من خلال النصوص التي بين أيدينا، إذ تعيش أغلب الشخوص المعاناة والهموم والوحشة، هذه التركيبة العاطفية تجعلها تبحث عن التوازن في عالم مختل، وهذا ما لاحظناه في العديد من الروايات النسوية المغاربية، منها رواية **بوح الذاكرة وجع جنوني**لـ **البتول محجوب** التي عبرت الذوات الهوية (**ذات 2 زوليخة، زوجة المعتقل ذات 3، ذات 4، المختار، ذات 5 المصطفى**)، عن أوجاعها المتعددة بين وجع المنفى، ووجع الاختطاف والاعتقال، ووجع الفراق، في نفس الذات الهوية التي تعاني وجع الضياع ووجع الذاكرة وجع الوطن..هذه الأوجاع التي تختزلها الروائية الصحراوية في الوجع الجنوني– **مدينة الطنطان**– الجريحة، التي تحاول أن تنهي هذا الوجع بالانفتاح على بداية وصيرورة جديدة تمثلتها في هوى الحب الذي يمثل استمرار الحياة وبقائها وتحدي الموت والفجيعة.

"لم نشف بعد...؟

الجرح أعمق..دعنا نبحث عن ضماد لجراحنا هنا، بعيدا عن أوطان جرعتنا الوجع ولوعة الغياب ورمت بنا صوب المنافي الباردة...

يتابع مختار حديثهما ويشرد في ذكرى مريم.. طفلة الوجع والألم والحب..طفلة كبرت قبل الأوان في انتظار من توارى في الغياب.

يتذكر مساءاتها المتعبة وحكيا عن رجل لا يشبه الرجال، عن ساعد حرمت منه، عن دفء طفولة مغتصبة ذات قبر ضبابي القسمات.. وفاء يسكنها لرجل توارى في الغياب"[1].

[1]– آمال مختار، نخب الحياة، ص 87.

هذا التأهيل والتحفيز دفع جميع الذوات الهوية إلى الرغبة في تحقيق الموضوع القيمة أو المرغوب فيه، البحث عن الأمان المتجسد في صفاء الحب ونقائه بين (مريم والمختار والمصطفى و زوليخة و أم مريم و والدها)، وإن كانت هذه التحفيزات أشاعت حالة من التوتر واليقظة التي أعطت نتيجة نزوع مثمر ثمنته الكفاءة الذاتية، ما أنتج عناصر عاملية أو أفعال تلفظية خطابية سنتعرف عليها في المراحل المتقدمة من البحث.

على صعيد آخر، تحفل رواية **حشائش الأفيون** لـ **سميرة حمادي** بأهواء مضادة له الحب ونافية له مثل الكره، الحقد، اليأس، القسوة، الحرمان، الغضب، السخط، التمرد، هذه الأدوار التيماتيكية أو الانفعالية الاستهوائية التي لعبتها الذات الهوية **عبد الرحمان** كرست انفصاله عن الموضوع القيمة (الكينونة) لدعم قدرته على تغيير العالم الموضوعي، فانفصل عن هذا العالم من خلال خوض العديد من أشكال الهجرة الحسية والروحية والفلسفية والصوفية، لكن هذا الفرار لم يكن نتيجة افتقاده وحرمانه من هوى الحب وهو صغير، وحتى في شبابه وفي كهولته إلى أن وصل به الأمر إلى الجنون بعد أن سحقه الماضي الأليم وعانى من قسوة الشك في كلما هو آت، وفي عمق هذا الاندماج والانفصال عن العالم والذات ظل بحث **عبد الرحمان** عن الحب حثيثا يسأل عنه أمه التي لاذت بالصمت، ويرجوه من كل الوجوه التي عبرت في حياته سلفا.

"الوحدة كانت في داخلي لا تعالجها صداقتك وتعلمت مبكرا كيف أقمع مشاعري فلا يعرفها ولا يفهمها أحد وهذا الصمت والكتمان كان يخنقني فلا أجد الخلاص أو بعضه سوى في ظلام الليل أحدثه فينزاح عن صدري الصغير بعض الهم فلا ألبث أن أنام وهكذا تمضي في أيام طفولتي ومراهقتي مملة وطويلة وشاقة وأنا في حالة انتظار كنت دائما أنتظر يوم الرحيل سعيا وراء هدفي لم أعرف نوعا آخر من الانتظار، لم أعرف وأنا صغير أو حتى وأنا رجل كيف ينتظر أحدهم العيد أو كيف ينتظر أحدهم فرحة القادم أو مفاجئة سارة يحضرها له أحدا يحبه حتى وأنا مراهق لم أعرف إحساس الحب الأول حب بنت الجيران ولا حب رفيقة مقعد الدراسة ولا حتى حب رفيقة الطريق فقط انتظر الرحيل..."[2].

إن استعداد الذات الهوية **عبد الرحمان** في هذا النص لهوى الكره أكثر منه لهوى الحب، وإن التعمق في الكون الدلالي لهذا النص يُعطينا نتيجة عكسية رغم قابلية **عبد الرحمان** للكره الذي فرضته الوقائع قسريا عليه،لكن بالمقابل لديه استعداد أشد لهوى الحب، وقد ننطلق من موقف مفاده أن الحب والكره هما وجهان لعملة واحدة ذلك أنهما عنصران من تركيبتنا النفسية ومرتبطان ببعضهما البعض، فحب العدل هو استحضار في ذات اللحظة لكره الظلم، فبقدر كره وسخط **عبد الرحمان** هو في حقيقته محبة عارمة لم يهدأ وجيبها بداخله، ذنبه الوحيد لم يجد على أرض هذه المعمورة من يحبه أو يبادله الحب!!

وفي رواية **نساء الريح**لـ **رزان نعيم المغربي** يتشاكل هوى الحب مع هوى الخوف في خطاب روائي ذي طابع ملحمي يتجسد فيه العديد من الصور المأساوية والمناخات العاطفية المتشابكة بين الصداقة–الحب–الخيانة–العلاقات

[1]– البتول محجوب، بوح الذاكرة وجع جنوني، ص36.

[2]– سميرة حمادي،حشائش الأفيون، ص16.

الزوجية المضطربة–الشذوذ، والأقاليم الجغرافية المتنوعة لجنسيات مختلفة تعيش في طرابلس الليبية (الجزائر المغرب، العراق، مصر...)يتداخل فيها الديني والسياسي والاجتماعي والاقتصادي،ما عكس تصورات الذوات الهوية المتعددة للعالم والأشياء ومقاربة الخصوصيات الثقافية و الصنافات الهووية الخاصة بكل جغرافيا ثقافية جاء منها الشخصيات، حاولت الروائية أن تخترق هذه العوالم بحميمية، وتسلط الضوء على فئة مسحوقة من الرجال والنساء وتشخيص مواقفهم من الواقع والحياة.

من خلاله تبدو نساء هذه الرواية ذوات أهلية وقابلية للقيام بالبرنامج الاستهوائي وتحقيق إنجازه منه خلال الذوات الهوية، التي تواتر التواتر الاستهوائي لديها بين هوى الخوف وهوى الحب، وإن أولت الروائية **رزان نعيم المغربي** انبثاق المعنى لهوى الخوف الذي كشف عن هيمنة الطابع الانقباضي وسيطرة الفضاء المغلق الذي ولده شعور الذوات الهوية بالخوف الناتج عن اختبار نساء هذه الرواية فعل الهجرة بنوعيه (الفعلي والروحي):

- **الهجرة الفعلية** (بهيجة المغربية أم فرح العرقية– نساء القارب واختلاف مصائرهن بين الموت والتحرش الجنسي).
- **الهجرة الروحية** (نساء العمارة: الكاتبة، يسرا– هدى، سومة، الشقرا) اللواتي يصارعن قلق واضطراب روحي شديد، وعدم التوازن في بنيتهن العاطفية ودخولهن في أجواء عبثية، لا يشغلهن سوى مكائدهن وتلبية رغباتهن الحيوانية الشقية،لا يفكرن سوى في التستر على خياناتهن لأزواجهن الرجال بهم بدعوى الحب!..الحب الآثم.

إذا الجميع يهرب من خوفه،لكن أين يهاجر أو يغترب عن هذا الخوف، حتى وإن كان لكل هجرته الخاصة:

- **المال (بهيجة).**
- **الحب (يسرا).**
- **الشهرة (الكاتبة).**

لكن لا فرار من هذا الخوف الذي يتغلغل في نفوسهن، في ظل عالم معولم هنَّ جزء منه.

ثم لنتأمل موقفا آخر، من خلال رواية **نخب الحياة لـ آمال مختار**، التي حاولت في هذا النص من خلال الذات الهوية **سوسن** مقاربة الخصوصيات الثقافية والصنافات الهوية الخاصة بجغرافيات ثقافية مختلفة(تونس–الدار البيضاء–ألمانيا)، وتصور أفراده الهوى الحب وما نتج عنها من ردود أفعال بعيدة عن المثال قريبة إلى الواقع،عبر نص يعلن منذ صفحاته الأولى عن فوضى عارمة وحرائق مشتعلة ولحظات مجترحة يتخبط فيها شخصيات هذه الرواية بين جغرافيات متنوعة، تكشف عن ذواتهن وتفسح لهم المجال للاقتراب من هذه الذوات وتعريتها والإفراج عن صوتها المكبوت.

تجسد الروائية هذا البرنامج السردي، من خلال شخصية **سوسن عبدالله** التي تلعب دورا هاما في انجاز خطاطته الاستهوائية لتحقيق الموضوع القيمة (الكينونة).

" سأعود عليسة جديدة- سأعيد رسم قرطاج كما أشاء أما إذا أحرقتها في لحظة غضب، فلن أترك البقايا كما فعلت عليسة- سآتي على كل شيء"[1].

عاشت الذات الهوية (**ذات 1 سوسن**) اختيارها وتغلبت على خوفها واختبرت حبها لذاتها وللحياة لا **إبراهيم** عشيقها، من خلال خوض عدة مغامرات مثيرة خاضتها في مواجهة مع نفسها وجسدها في فضاءات أخرى تنتصر للحرية والتحرر (بون- ألمانيا)، لتخوض مناخات تجريبية عدة، وتمارس "فعل الحياة" وتشرب نخبها خارج حدود الوطن ساخطة على شخصية حبيبها **إبراهيم** الذي يعيش رهاب المجتمع التقليدي والخوف منه ويسعى نحو تحقيق طموحات محدودة كتأسيس بيت وإنجاب أولاد، تحاول ثنيه عن ذلك من خلال خوض رحلة وجودية إلى أرجاء أوروبا،لكنها في نهاية المطاف تخوضها لوحدها، وتعود للوطن لاستئناف بدايات جديدة.

"أحبك" قلتها له، لأعلن النهاية والفرار الأخير،لأقطع مع عشقي،وأعود إلى نفسي أجمعها، وأرد إليها لوحدها، لتواصل الرحلة في لوجود، تتقدم لا تلتفت إلى الوراء ولا تخاف الآتي- تتقدم بلا تكامل معه، بلا حلم مشترك لقد أيقنت بعد ذلك أن الحلم لا يكون أبدا مشتركا-"[2].

وإن ضجَّ النص بالتوتر الاستهوائي الناتج عن هوى الخوف الذي تمثله (**الذات 2 إبراهيم**)،والذي كان محرِّكًا لأحداث الرواية ومفعلاً لها ودافعا مهما إلى تحرر **سوسن** من خوفها الذي فرضته المؤسسة الاجتماعية والانطلاق نحو حب الحياة هذا الخوف الذي كان سبباً أيضا في فشل هوى الحب وموته بين المحبوبين، فتهرب الذات الهوية **سوسن** من الذات المفلسة المتعينة في شخصية **إبراهيم** التي تحشر في القلق والانهزام أمام جبروت الواقع وإيثار النمط العادي في ممارسة الحياة وإن كان لـ **سوسن** خوفها الذي أرادت الخلاص منه، وإن تبسط ما تراه بديلا لذلك على الكون القيمي للذوات والفضاء الذي تنتمي إليه، وتبشر الروائية قارئها من خلال السادرة على انبثاق عالم دال تجهر فيه الذات الأنثوية بتحرر جسدها وفكرها، وتعلن فيه عن رؤيتها المتحللة من الرواسب والقبليات التقليدية.

"كان يجب أن أخوض التجربة بعيدا عن "**هنا**"الذي أصبح الآن "**هناك**" كان يجب أن اكتشف العالم على ظهر السفر والصدفة، بحثا عن ذلك الشبه بيني وبينه الإنسان أينما كان- كان يجب أن أتعرف إلى أناس عابرين في زمن عابر كان يجب أن أعربد، أن أرتطم بوهم الحضارة ان أكتشف حقيقة الإنسان، طبيعته التي تخفت تحت أشلاء الملابس والثقافة والقانون. القانون الذي يحب ويكره ويختار ويقرر،ويرسم قضبان الواجبات والحقوق، ويتسلى بلعبة الظلم والعدل..."[3]

وكما أن لهوى الحب تاريخه في الثقافة العربية، فإن لهوى الخوف تاريخه الضاربة جذوره في أعماق ثقافتنا، والذات العربية بشكل خاص لديها استعداد واستقطاب لهذه التركيبة الأهوائية المعقدة بكل أصنافها (الرهاب، الفزع،القلق الخوف...) التي استبدت بهذه الذات لأسباب شتى تتعلق بموروثات نفسية وذهنية، هذه النزعات

[1]- آمال مختار، نخب الحياة، ص105.

[2]- المصدر نفسه ، ص18.

[3]- المصدر نفسه ، ص17.

السلطوية ساهمت في تقبل الخوف لدى الفرد واستدماجه في بنيته الفكرية والسلوكية بغية شل إرادته وإعادة تكوينه تكوينا سلبيا مستسلما للشرط الاجتماعي القائم على ضرورة الخنوع والخضوع.

وجماع هذا الأمر،حاولت رواية **قلادة قرنفل لـ زهور كرام** أن تُؤسس خطابها الروائي على أسئلة الواقع المليء بالتناقضات والازدواجية ونقد السلطة التي تمارسها المرأة ضد المرأة في سياقات مختلفة، تعكس المناخات الاستهوائية المسيطرة على النص (هوى الخوف) انطلاقا من:

- الخوف من إرادة الموقف الجمعي قتل الذاكرة الوطنية وطمسها وتزييف الحقائق، وخلق نماذج انتهازية تحاول بناء التاريخ المعاصر.
- الخوف عند الذوات الهوية متولد من هيمنة الأنساق المضمرة في الثقافة والمجتمع المغربي التي تقيد الرجل والمرأة معا، لذلك كانت العمة وابنها صالح والصحفية ضحايا هذا الخوف.

الخوف عند (**ذات 1 العمة**) تمثل في تخوفها الشديد من وصول الذوات الهوية إلى الصحو والحب، فكانت مقاومتها أشد للقرنفل الذي يرمز إلى الحب والعشق والحرية والتمرد على سلطة-الجبة- ورعونة العمة التي تجسد اللُحمة الفاسدة بين الفواعل الثقافية والسياسية."أيها القرنفل تسرب من فتحة باب الغرفة انطلق صوب العمة رائحة ملعونة،هي تكره كل أشكال العشق...ماذا ستفعل! أراها وقد ألصقت أنفها على جدار غرفتها البارد أراها تغمض عينيها..تجهد في أن يظل عطر القرنفل خارج روحها..هل تخشى العشق؟..إنه يجعلها ضعيفة تقول دائما"[1] لذلك حرصت دوما على أن تجعل الجميع تحت جبتها خاضعين لها.

الخوف عند (**الذات 2 صالح**) الذي يحاصره هذا الهوى من كل صوب، بين خضوعه للأم (**العمة**) والبقاء تحت جبتها أو الاستسلام للكلام القرنفلي[2] ،الذي يبعث فيه الصحو، تعبر عن ذلك الساردة بقولها: "أنت حركت ثقلا يأكلني كل يوم، هل تظنين أني جاهل بخطوي الخجول، لكن ما سألت نفسك كم من جرعة ابتلعت من الخوف، كم من بند حفظت دون فهم، أنا تربيت على الخوف، الخوف عطلني، أعلم أني أحقق كراسيا وأخلق جوا، وربما أهرب من المواجهة، مواجهة الحاجة.. أو مواجهة نفسي.." [3].

الخوف عند (**الذات 3 الصحفية**) التي حاولت مواجهة تاريخ الخوف المتربص بالأفراد والجماعات وهزمه بالحب والصحو الذي يبعثه فيها هتاف الأغنية (أغنية الوطن) رمز المقاومة، هذا النسيان وموت الذاكرة.

"هاجت نفسي صخبا يوقظ جسدي من بقايا نومي التاريخي المتخاذل...تجمعت الآن أجراس الأزمات وعزفت الجسد طلقة بقيت أمامها محايدة وأنا أشهد تعاليم الزلزال تقرأ ثنايا الروح وسفوح النفس.

[1]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص107.

[2]- عبد النور إدريس، التمثلات الثقافية للعبد الأنثوي، الرواية النسائية أنموذجا، سلسلة دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب، ط1، 2015م، ص64.

[3]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص155.

شيئا فشيئا، بدأت أتواطأ مع التعاليم وأخرج من حيادي أمام نفسي.. على الأقل حفر ما يحدث على الحجر.. يحدث أن يمر أطفالنا من هنا، علنا بهم نتطهر من زيفنا الآن..من خوف قزم طولنا،وبتر امتدادنا.."[1]

شكل هوى الخوف عند **الصحفية** جسرا حقيقيا بين العقل والحساسية ليكون معيارا كاشفا عن رأيها وتقييم الواقع الجماعي والمؤسساتي.

ونستطيع أن نمضي، لنضرب مثالا آخر،تختبر عبر ذلك **أحلام مستغانمي** في رواية،**الأسود يليق بك**، هاجس الحب والحياة والموسيقى والوطن والثورة والحرية والإنسان،من خلال الذوات الهوية (**طلال وهالة**) التي تعيش هموماً إنسانية وذاتية متداخلة أفرزت ضمن هذا الخطاب نماذج استهوائية تراهن على عاطفة الحب وقوتها في تغيير الذات والعالم،لكنهما يقعان رهينة للوهم والخوف الذي لم تولده عوامل خارجية بقدر ما كان مصدره إفرازات اللاوعي الضاربة جذوره في كيانهم النفسي والذهني الذي أخرج ما بداخلهم من ذوات مستبدة ونرجسية وأنانية تحت وطأة هذا الهوى تنفرط حلقة الصلة بين الذوات الهوية وتتصدع عرى الروابط العاطفية (الميل-الانجذاب-الحنين-الشوق-اللهفة-والشغف)،التي كانت تنشأ رويدا رويدا بين **هالة وطلال**، فتدمر هذا الهوى من خلال نشوء أهواء انقباضية (كالشك والقلق، اليأس...) التي تحبط الأكوان القيمية الموجهة لمسار الأهواء الانشراحية.

بين هذه الأهواء الانشراحية والأهواء الانقباضية يبدو لنا استعداد وقابلية الذوات الهوية واضحا، إذ تبرز الروائية **أحلام مستغانمي** هذه الدوافع باعتبارها عوامل كرست انفصال الذوات عن الموضوع القيمة، حسب دوافع الشخصيات وأسبابها:

●الشخصية الهوية أو (**الذات 1 طلال**) رجل خمسيني لبناني، صاحب ثروة وجاه، يعيش وجاهة اجتماعية لكنه يعاني الوحدة، يبحث عن نموذج أنثوي استعاضي للخلاص من صورة الحبيبة الأولى التي هجرته عندما كان شابا فقيرا، هذا الهجر ظل عالقا في منظومته القيمية، محاولا تخطيه لإشباع كبريائه ونرجسيته وإطفاء حنقه من خلال الذات المحبوبة (هالة)، التي يحاول الاستيلاء عليها من خلال الأناقة والإبهار والغموض، ليكون الحب هامشيا يستثمر فيه في وقت فراغه دون أن يكون أساسيا في الوقت الثمين.

" 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؟ "[2].

الشخصية الهوية أو (**الذات 2 هالة**) فتاة في منتصف العمر جزائرية تنحدر من منطقة عريقة معروفة بتاريخها التليد في الحفاظ على العادات والتقاليد ومواجهة الجماعات الإرهابية خلال العشرية السوداء، تعشق الغناء وهجرت وطنها هربا من الاغتيالات العشوائية التي طالت والدها وأخاها، فتاة بسيطة واضحة كالحياة، تدفعها مخاوفها من الموت والنفي إلى الوقوع في حب **طلال**،هذه الشخصية الاستهوائية التي تحاول السيطرة عليها لكنه في الحقيقة يقع هو في وهم سلطته، وتتحرر منه محققة الموضوع القيمة في نهاية الأحداث.

[1]- المصدر السابق ، ص14

[2]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص326.

والذي يلفت النظر في ترابط هذين المسارين الأهوائيين (هوى الحب والخوف) عند الذوات الهوية هي صدى لتجربة شهرزاد وشهريار في هذا الخطاب، وإن كانت النهاية مختلفة تماما، حيث حاولت **أحلام مستغانمي** أن تخلق رؤية مختلفة لوقائع التاريخ من خلال روايتها، وكأنها تريد القول أنه كان على شهرزاد أن تنفصل عن شهريار بعد أن تجعله مدركا لخطئه وغطرسته، لا أن تستلم له بعد أن أنقذت بنات جنسها، وهذا المصير كان يجب أن يعيشه كل منحرف نرجسي ذكوري أمثال شهريار أو طلال..

بين الخوف والحب " أسلوب توتري للذات العاطفية والهدف من هذه المرحلة من لمسار التوتري وتعديلاته Modulation أن تكون الذات في حالة نمط وجود إمكان Potentiel تحاول فيه ملء الفراغ العاطفي.." [1].

1-1-3-مرحلة ما بعد الهوى (التحسيس والانفعال لـ هوى الحب والخوف)

ننتقل من خلال هذه المرحلة إلى دراسة الانفعالات الجسدية والنفسية للهوى وتحليلها وبيان أثرها في بناء المعنى من حيث الشدة (**intensivité**) والمدى (**extensivité**)، ورصد الإجراءات التلفظية والإدراكية التي تتحكم في الذوات الهوية عبر مسارها الخطابي من خلال استحضار منطق الجهات (القدرة،الإرادة،الرغبة،الواجب)[2] التي تتحكم في توزيع وترسيم الكون الهووي للذات وربطه بموضوعه القيمي،من خلال التركيز على المكون التقبلي الذاتي **Proprioceptive**، فالجسد يجمع بالأساس بين الإدراك الداخلي والإدراك الخارجي، وحضوره يكون بارزا في الإحساس الذي ينتج عنه تغيرات جسدية تشعر بها الذات، بعد التحولات الانفعالية التي جرت في المرحلة السابقة (ما قبل الهوى) والتي بدورها تستحوذ على النفس وتصبح موجها للسلوك.

على هذا الأساس تتحرك العوامل الحكائية المرفقة بعوامل نفسية خاصة بها، ضمن حيز الردود الجسدية **Somatiques** التي تعكس أو تجسد ما ينتاب الذات من مشاعر وانفعالات كالحزن من خلال (البكاء، الأنين الشكوى، التوجع...)،وإن كان هذا بشكل عام، فإن ما يهمنا في هذا المقام رصد انفعال الذوات الهوية في الرواية النسوية المغاربية بعد تحقق هوى الحب والخوف،وتحولهما إلى خطاب وانبثاق أثار المعنى لهذين الأهوائين في الخطاب

وأول ما نبدأ به النظر، رصد محاولة الروائيات ترجمة **الموضوع المحسوس** (**Sensible**) وتحويله إلى **موضوع مدرك** (**Intelligible**)، من خلال تسليط الضوء على التواترات وحساسية الجسد المدرك، ولا يمكن القبض على هذه الفضاءات الانفعالية المشفرة إلا من خلال الاعتماد على تنظيم يقوم على أساس العلاقة التي ترتبط بين التركيب الصيغي الذي يضم (**الرغبة الانفعالية Vouloir Pathétique والقدرة على الفعل Pouvoir faire** وبين **التركيب المزاجي** (**Complexe Phorique**)**والمتمثل في المدة** (**Durée**) **والإيقاع** (**Rythme**) **ودرجة السرعة** (**Tempo**).[3]

---

[1]- غريماس، فونتاني، سيمائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص161.

[2]- المرجع نفسه، ص46.

[3]-Voir: J. Fontanelle et E. Landowski, Nouveaux actes sémiotique, édition Pulim Presse universitaire de limoges, France, 1999, P71.

بناءً على ذلك، ومن خلال الخصائص التركيبية للأهواء التي تناولناها في نصوصنا:

- هوى الحب،المودة،الشوق،انتظار اللقاء،الاحتراق لوعة وشغفا،الوله بالذات المحبوبة، الهيام بها عشقا.
- هوى الخوف: الشعور بالقلق، الاضطراب،عدم الاستقرار، الحاجة إلى الطمأنينة، الضيق.

هذه الخصائص التركيبية للأهواء ذاتها هي بالدرجة الأولى حالة ذاتية، لكن من خلال مرحلة ما بعد الهوى تدخل هذه التركيبة الأهوائية ضمن المخطط النظامي الذي يجعل منها أكواناً أهوائية أو عاطفية ذات صبغة اجتماعية، وضرورة معرفة الحالة الداخلية للذوات الهوية الواقعة تحت تأثير هذه الأهواء، من خلال ظهور إشارات وعلامات يمكن رصدها وملاحظتها بناء على هذه التفاعلات يمكن توقع البرامج السردية للذوات الحكائية الأخرى، والتوجه نحو إقناعها والتأثير عليها.

في هذا الصدد، وعلى ضفاف الغياب والمنفى ترصد رواية **بوح الذاكرة وجع جنوبي** ذواتاً مشوهة بندوب الوجع، هذا الوجع الذي تتردد أصداؤه في النص فالوطن تتململ حبات رمله وجعا وقهرا، والعشاق تلملم بقايا الحب بعد أن غمست أرواحهم في أوجاع الغياب، الفراق، الانتظار، الذاكرة، وعندما تكون المحبة ألما، هي الانصهار الحقيقي للوجع الجنوبي الذي يجمع بين ثناياه حباً حقيقياً وخوفاً إنسانياً يطارد الشخصيات وينسج حولها أنسجة من العجز والجرح والضيق والهروب والاغتراب والخيبة، التي يفرزها وطن مفقود مسلوب.. موحش تتعلق به الذوات الهوية وتؤجل برامجها الحكائية (الحب، الارتباط، الزواج، الإنجاب،المواطنة..)،وتصبح بذلك أوجاعها مألوفة أو تتآلف معها برضى تستلذ بها.

هذه الأحداث الاستهوائية العميقة المحيطة بالذوات (**مريم، المختار، زوليخة، المصطفى**) تضعها في فضاء توتري مرتبك وأجواء نفسية محبطة تحول بينها وبين الوصول إلى الموضوع القيمة المرغوب فيه، فتتحول الرغبة في الفعل (**Vouloir faire**) التي تتمثل في رغبة تحقيق اللقاء واجتماع الأحبة والتنعم بلذة الحب والود، والخلاص من الوحدة والاغتراب لكنها لا تملك القدرة أو لديها رغبة في اللافعل (**Vouloir ne pas faire**) وإرادة الكينونة المسبقة في التخلي والابتعاد عن الذات المحبوبة، تلفظهم الذاكرة خارج مدارها، أو تمنعهم الوقائع المريرة في الدخول إلى مسار الهوى (الحب) والانحراف عنه، والخوف منه هذه العوامل تكرس الأبعاد الجهية للذوات الهوية التي هي في حقيقتها ذوات غائبة فاقدة للرغبة والقدرة والإرادة، بعيدة عن الأحداث والوقائع، عاجزة عن أداء الفعل والانجاز.[1]

هذه الحدود الصفرية التي تطبع الذوات الهوية في النص صنعتها مركبات صيغية مختلفة حالت بينها وبين الوصول إلى هوى الحب تمثلت في فقدان الطمأنينة والثقة المتبادلة، الحزن الشديد، الكره والحقد،اليأس،انكسار الهوية، الخذلان، هذا الوضع العاطفي الذي تختلف درجة إيقاعه تارة بين الشدة والامتداد يعكس عملية خطابية تضيء على تحولات الذات الهوية الذي مس عمقها وجوهرها وأضحت ذواتاً استهوائية معذبة لا تستطيع الخلاص من أزماتها، وللتوضيح أكثر نبين الآتي:

[1]- ينظر:جميل حمداوي، من سيموطبقا الذات إلى سيموطيقا التوتر،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، د ط، 2014، ص16.

(**الذات 1 مريم**)تعود من رمادها بعد أن أذابها طول الانتظار لرجل(**الذات 2 مختار**) أبعدته المنافي الباردة لتبقى وفية لذكرى والدها المغيب قسرا وقهرا، (**الذات 3 مصطفى**) المسكون بوجع الوطن والذاكرة، ما يجعل بينه وبين (**الذات 4 زوليخة**) مسافات متباعدة تمنعه من مبادلتها شعور الحب، و(**الذات 5 أم مريم**) التي اتشحت السواد حدادا على فراق حبيب تتأمل عودته يوما ما حيا من سجون الشمال المستبدة، لكنه شهيدٌ في قبر مجهول الهوية... الجميع تمتصهم أوجاع الوطن.

" عاد مختار تجر خيبته بعد ان أتعبته أرصفة المنافي بعيدة،بحثا عن وجه فرح، هروبا من ملامحها الحادة وانتظارها الطويل وعشقها لرجل تدارى في الغياب..

تصافحا- إحساس خجول اعتراه أمامها(...)بدهشة نظر إليها طويلا، متمنعا في ملامح امرأة ضمدت جرحها دونه..يستغرب برودة اللقاء بعد طول غياب...مريم تعافت،برودة اللقاء بعد طول غياب...مريم تعافت، وكادت تنسى اسما حلمت بالتلفظ به قبل الرحيل-".[1]

ضمن هذا الفضاء أسهم التوتر الاستهوائي في تغيير مسار الذوات الأهوائية من عوامل حكائية ايجابية تصدر هوى الحب والحنين والشوق إلى عوامل حكائية سلبية تستقطب أهواء محفزة على اللامبالاة والنسيان، سببها توتر الذوات وانفعالها الشديد واضطرابها وشعورها بالخوف على وطن جنوبي جريح، فتتوجه الأدوار الجهية والمواقف الأهوائية عند هذه الذوات إلى الالتزام بقضية الوطن السلبي المحاصر والملغم، وتتعارض رغباتها بين (**الذات 2 مختار**) العاشق لـ (**الذات 1 مريم**) التي تتجاهل حبه بعد طول انتظارها له، ولا يبقى في وجدانها إلا ذاكرة حية تنبض بحب والدها الشهيد ووطنها الجريح، (**الذات 3 مصطفى**) الذي لا يقبل خيانة الوطن حتى لو كان بالحب الذي تحاول (**الذات 4 زوليخة**) أن تفرضه عليه " تتذكر زوليخة يوم نظرت في عمق عيني المصطفى تدمع عيناها خوفا وفرحا واحتفاء بعشق رجل لم تنجب الصحراء مثله، إحساس جميل تخشى فقدانه في أتون أرض ملتهبة...

يمسح دمعة عن خدها بكف يده ويدفن رأسها الصغير في صدره،صدر قاسمها الحب والوجع ذاته".[2]

نُميز من خلال هذه التوترات الاستهوائية التي علت مستوى الخطاب في هذا النص، قدرة استثمار الروائية الأبعاد الجهية في تحويل مسار الذوات الأهوائية، أفرز بدوره أفعالاً مرتهنة بالقيم التي تحتكم إليها، ولذلك كانت المسارات الخطابية مختلفة بين الذوات.

أما في رواية **حشائش الأفيون**،يقوم هوى الحب على خلفية هوى الكره، هذه الكثافة الهووية التي تتمثل في التقابل بين هوى الحب وهوى الكراهية ولد تصادماً شعورياً وتوتراً انفعالياً عند الندوات الهوية وتحكم في مسارها الخطابي، طبقا لذلك تعتمد هذه الرواية على تناوب الذات الهوية على زمنين للأهواء.

●هوى مغلق ومزمن مرتبط بماضي الذات الاستهوائية مستمر في حاضر هذه الذات وكينونتها ومسيطر عليها (هوى الكره واليأس، والقلق والنقمة والحزن الشديد).

[1]- البتول محجوب، بوح الذاكرة وجع جنوبي، ص82.

[2]- المصدر نفسه، ص83.

●هوى منفتح مؤقت مرتبط بحاضر الذات الاستهوائية منقطع عن مستقبل هذه الذات التي تنفصل عن كينونتها ووجودها (هوى الحنين والحب والسعادة).

يسيطر على هذه الوضعية البدئية لهوى الحب والكره هوى ثالث وهو هوى الخوف الذي يحفز أو يدفع الذات الهوية الانتقال إلى الوضعية النهائية التي تتمثل في انفصال ذات **عبد الرحمان** عن الوجود، واغترابه عن كينونته بالدخول في حالة جنون أو القطيعة مع الواقع والاستسلام له، تحت وطأة هذا الهوى يتراوح تطور هوى الحب بين الشدة والتقهقر، إذ يحفز الذات الهوائية بشكل تدريجي،ويسيطر عليها عقليا ونفسيا وحركيا،وهو ما يعكسه خطابيا السمات المظهرية الدائمة (**duratives**) التي تتمظهر على مستوى الخطاب، من خلال التجربة الأهوائية المشتركة الناتجة عن الخوف، والناجم عنها مجموعة من الردود الفعلية والأحاسيس العاطفية (السخط، الغضب، العنف، الصراخ،الضرب، الإحباط..)، التي تمارسها الذات الهوية (**ذات 1 عبد الرحمان**) ضد ذويه الذين كانوا مصدر تعاسته بدل أن يكونوا مصدر سعادته في الحياة.

" وجدتني ذات مساء وقت صلاة المغرب يمسكون بي وأنا في حالة هستيرية حقيقية وأنا أصر على البول فوق رأس أمي وهي تؤدي صلاة المغرب وفي لحظة إفاقة نادرة شاهدت فيها عورتي ظاهرة أمام جمهور المتطفلين أصرخ وأعربد وهم يحولون بيني وبين رأس العجوز أحاول ان أبول عليه مؤشرا بعورتي بأن رأسها هو سبب هزيمتي وجنوني-" .[1]

هذا المد الأهوائي الانفعالي التوتري الذي وصل أعلى درجات الشدة يستنزف من الذات الهوية قدرتها أو رغبتها على الالتحام بالأهواء الانشراحية الأخرى (هوى الحب والأمل) التي ما أن تلبث الذات الهوية **عبد الرحمان** تتمتع بها إلا أنها سرعان ما تجذبها الأهواء الانقباضية التي تضن عليه بالحياة السعيدة، وتكشف عن ذات قلقة وغريبة وناقمة، تعاني القطيعة والانفصال عن كل ما حولها (المكان، الزمن، الذوات)، فينفصل عن ابنه الذي أنجبه من هناء المغربية، وعن حبيبته **جمانة** اللبنانية، وحتى عن هدفه (الموضوع القيمة)، الذي سلك الصعاب من أجله متجها إلى حتفه نحو الإدمان والجنون وانتظار الموت يأكله الإنكار الغموض بعد زوال العالم القيمي الذي كان ينتمي إليه (النجاح والانتصار على ماضيه). " فكما زرعتني أمي وزرعني أبي حصدوه وحصدته أنا معهم ورغم أني أيضا قد زرعت دون رغبة نبتتًا في المغرب لا زلت هاربا منها رغم أنها لم تعد تطاردني إلا أني زرعتها كما زرعت أنا وكأن الآباء يورثون للأبناء مع الجينات الوراثية يورثوهم أيضا بعض المشاعر والمواقف والأحوال النفسية التي مروا بها (...) كرهت كل ما له علاقة بأنثى كرهت منذ أن كنت صغيرا وزرعتني نبتتًا خبيثة ووضعت لي أساسا مغشوشا وبعد أن ارتفع النبات قليلا سرعان ما انهار".[2]

في خضم ذلك استولى على **عبد الرحمان** هوى الخوف واجتاح منظومته الأخلاقية، وكيانه التواصلي، وخلق منه ذاتاً عاجزة على ممارسة الحياة والتنعم بحب **جمانة** التي أحبها من قلبه بسبب خوفه من إنشاء أسرة كانت هي

[1]- سميرة حمادي،حشائش الأفيون، ص ص 176-177.

[2]- المصدر نفسه ، ص178.

السبب في دماره النفسي أو ينجب طفلا يرى فيه صورة طفولته البائسة، فيدفعه هوى الكره والخوف إلى الانفصال عن واقعه، ويصنع منه ذاتاً سلبية منفصلة عن حيزها الجماعي و مغتربة عن حيزها الذاتي.

" لا تخفي عليك كم أحببتك،وهذه المرة الأولى التي أعبر لك عن حبي بصراحة ولكن ولني أحبك ولا أتخيل الحياة دونك فأقصى ما عندي لك الزواج سأتزوجك وسأضع خاتمي كما طلبت تماما(...)ولكن دون أطفال لن تنجبي مني أبدا أطفال(...) كانت الصور كلها مخلوطة ومشوشة أمامي تظهر فيها ملامح الرمال وامرأة حزينة تجلس صامتة بعيدة في زاوية الخيمة تدور أشعة الشمس فوق رأسها المنكوس واضعة يديها على الركب كمن ينوي دائما على الهرب، والطائرة والبنطلون الأطول مني وحليمة وأقدام صغيرة تنسب إلي والشهادة وجمانة وأشباح الماضي تشير إلي بسخرية وتمد ألسنتها هازئة ".[1]

وعلى الرغم من تشبث الذات الهوية (**الذات 1 عبد الرحمان**) بالنجاح، فإنه أمام هوى الخوف والكره يخسر علاقته بذاته وبالعالم والأشياء، ويتحول إلى ذات منبوذة مثيرة للشفقة رهينة لماضيها، وخاسرة لحاضرها ومستغنية عن مستقبلها، تلوذ بالغياب هربا من الحضور والانغماس في الألم."اعتبروه مجنون ولهم العذر فحياتي كحياة المجانين قد تجدني مرة بين القمامة في أحد الشوارع المظلمة وأحيانا تشاهدني أعبر الشارع وأنا ألبس سترة أكبر مني وبسبب حجمها الغير ملائم لضآلة حجمي يميل كتفي الأيمن ومعها بنطلون أطول مني وأعجبني بأن يضعوني في خانة المجانين كما قالوا بأن المجنون ترفع عنه الأقلام- ".[2]

وإذا مضينا إلى رواية **نساء الريح لـ رزان نعيم المغربي**، نرصد ضمن خطابها سيطرة مجموعة من المحاور الاستهوائية التي تتعلق بالخيانة والغيرة والشك والخوف والتشبث بالأمل رغم تكرار الخيبات وتواتر العقبات، هذه المحاور العاطفية سطرتها **نساء الريح** في هذه الرواية، إلا أن خطوط التماس الحقيقي لهذه المحاور ارتكز على شخصيتين هامتين عكستا جملة من الأبعاد الانفعالية والشعورية عند جميع الشخصيات وهما (**يسرا والخادمة بهيجة**)، هاتان الشخصيتان تبنت الروائية من خلالها العديد من الإشكاليات والأدوار الانفعالية المختلفة التي امتد توترها إلى باقي الشخصيات المحيطة بهما، وتأثيرهما في مسار الأحداث بشكل عام.

وقد يتساءل القارئ لماذا شخصية **يسرا** والخادمة **بهيجة** بالذات؟، الحقيقة إن الدواعي كثيرة التي دفعتنا لتمثيل جملة المحاور الاستهوائية من خلال هذين العاملين (**يسرا وبهيجة**)،إذ تمثل هذه المحاور مظاهر صميمة من حياتهما قد تشترك معهما أغلب الشخصيات الأخرى فيها، لكن تضع الروائية بين يدي القارئ ما يبرر دوافع هذه الذوات الهوية واستعدادها للخضوع للحب أو الاستسلام للخوف أو مقاومته، من حيث هذا المبدأ نمضي في رصد هذه المجالات الأهوائية من خلال شخصية "الساردة"(الكاتبة) التي تربطها علاقة صداقة سطحية مع جميع النسوة في العمارة التي تقطن فيها يحاولن التقرب منها لتكتب عنهن في روايتها الجديدة وتكون إحداهن بطلتها الرئيسية لكنها

[1]- المصدر السابق ، ص ص147-148

[2]- المصدر نفسه، ص176.

تراوغهن وتكتب عنهن كما تراهن لا كما يبدون لأنفسهن "سأكتب عنهن (...) سأروي حسب أهمية كل شخصية، وليس كما يرغبن جميعا أن يرين أنفسهن؟!".[1]

فتروي الساردة عن عوالمهن وتقترب من ذواتهن وتسعى لبناء روايتها من خلال أحداث مختلفة ومتنوعة،لعل أهمها"الهجرة السرية" التي قامت بها الخادمة **بهيجة** إلى ما وراء البحار بحثا عن مستقبل أفضل، حيث طلبت منها أن تروي تفاصيل هذه الهجرة وكلما تعرفه عن نساء العمارة في شريط مسجل، هذا ما نحا بالنص إلى أن يأخذ طابعا تسجيليا أو أن تكون رواية تسجيلية توثيقية، لكن الساردة ومن خلال الروائية حاولت أن تعطي لنصها بُعداً فنياً وملمحاً جمالياً طاغٍ على طبيعته التسجيلية التوثيقية لأحداث واقعية ومتكررة.

"لم أكن أتوقع العثور على حكاية كنت أبحث عنها داخل تجربتي، أحث ذاكرتي على المضي نحو الماضي أو حتى القريب من لحاصر، معتقدة أن ذاكرتي سوف تعتقل نصا ما يفجر تلك الرواية، ولكن وهاأنذا أفرغ هذه الذاكرة المعدنية اللعينة، وأضيف إليها ما لم تدركه بهيجة وهي تسجل تلك اللحظات الأولى التي جمعتني بها في مصادفة غريبة".[2]

في هذا السياق تضع أمامنا "الساردة" (الكاتبة) شخصية (**ذات 1 يسرا**) امرأة جميلة من الطبقة البرجوازية متزوجة من رجل فلسطيني وتعود أصولها إلى أم سورية وأب ليبي، تعيش الشتات وتعاني من اختلالات نفسية سببها أحداث عاشتها في طفولتها تمثلت في تحرش والدها بها[3]،وكرهها له، وخوفها من الرجل وتوتر العلاقة بينهما، هذه الظروف والعوامل خلقت آثاراً معنوية بالغة الخصوصية عند الذات الهوية **يسرا** التي برزت باعتبارها أريجًا "**La Senteur**"[4]، تخلق من الذات الهوية جسدا حساساً أو كتلة توترية استهوائية، تعيش حالات متراكمة بين الانفصال والاتصال، وقد طغى الأريج الهووي المتعلق بالذات الهوية (يسرا) على النص بكامله لتبرز من خلاله الروائية حقيقة المجتمع الليبي وبشكل خاص المجتمع النسوي، وما تعانيه المرأة الليبية في علاقتها بعالمها الداخلي والخارجي، والتناقضات والحالات المزاجية التي عاشتها **يسرا**هذه الطبيعة النفسية والعاطفية والخيانة الزوجية والممارسات الشاذة، بحثا عن الحب والصدق في حياتها، تقول عنها الساردة:

---

[1]- رزان نعيم المغربي، نساء الريح، ص44.

[2]- المصدر نفسه ، ص09

[3]- ينظر: المصدر نفسه ، ص136.

[4]- هي حالة الانبعاث الأولي التي تأتي إلى ذات تدرك العالم بمعنى هذا العطر أو الأريج أو الانبعاث يأتي من التنظيمات الخطابية للمكونات الصيغية فأثر المعنى ينتج عن تنظيم بشبه بنظام ذري(جزئيات) متحددة، وهذا إسقاطا على تشاكل البعد العاطفي في الخطاب وصيغته السردية لا تمكن للقارئ فهم جانب دون استحضار الجانب الآخر، وبالتالي فإن الإمساك بأثر المعنى الكلي كرائحة للعدة السيمو-سردية المتجسدة في الخطاب فالعاطفة ليست خاصة بالذات الهوية لكن في الحقيقة تعود ملكيتها إلى الخطاب وتنبعث من بنيته الخطابية، ينظر المترجم: سعيد بنكراد، سيمائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص67.

"هذه المرأة تمتلك مواهب متعددة كان يمكن أن تعمل ممثلة وتخرج كل تلك الطاقات الكامنة فيها فتريحنا وترتاح هي القادرة على أن تحول حفلة عيد ميلاد صغيرة إلى مسرح استعراضي ترقص فيه على كل إيقاع مبرزة مفاتنها ومهرجة لبعض الوقت، تغتصب الضحكات من أكثر الوجوه عبوسا في الدنيا، تغني وتنفعل وتلقي النكات البذيئة جدا، وأحيانا تسخر من الحاضرين دون أن يشعر أحدهم بالإهانة، وربما ضحك معها على نفسه، لا..لا يمكن أن أصفها بالمرأة الجميلة لكنها تمتلك كل مقومات الجمال من ملامح وجه غريبة، إلى تناسق القوام، ومع ذلك تبقى تافهة كما عرفتها أو مرة- ".[1]

هذه التركيبة الأهوائية المتداخلة التي أشرنا إليها في هذا المقطع لـ (**ذات 1 يسرا**) تستر من ورائها ذات منتكسة خائفة تنفتح على الحب بحثا عن الأمان وتنجذب إليه مدفوعة بهاجس معرفي جهي يتجلى في صور عديدة (البحث عن الذات واكتشافها، الحصول على اللذة، نسيان ماضيها...)، هذه الصور التي يعج بها الخطاب تمنح دلالة هذه التوترات في هيئة جهية تمثلت في إرادة المعرفة والرغبة فيها، هذه الكفاءات الصيغية المتواترة عند **يسرا** بحثا عن الموضوع القيمة أو المرغوب فيه ألا وهو الوصول إلى هويتها واكتشاف ذاتها وإن كان هذا البحث عن الموضوع القيمة عرف اضطرابا وتشتتا بين الحصول عليه من خلال اللجوء إلى الرجل والتواصل معه روحيا وجنسيا أو توسل الكتابة للتعبير عن ذاتها والبوح عن مكنوناتها، وبين هذين المسارين، ظل خيار الكتابة هو الطريق الأمثل عند (**ذات 1 يسرا**) للتغلب على مخاوفها والحصول على الموضوع القيمة والمرغوب فيه، وهو الميلاد الحقيقي للذات الهوية **يسرا**الذي يتمثل في الكتابة،وإصدارها على أن تكون جزءا من نص روائي قد يعكس حقيقتها دون تزييف. "بعد لقاء تونس وعودتها إلى طرابلس صارت تزوره سرا في بيته وتحكي له عن مشاكلها مع زوجها، وإنها منذ أصبحت امرأة لا تعرف معنى تلك الفراديس التي تدخلها النساء كل ليلة مع أزواجهن، نلك الرعشة المفقودة في نهاية المطاف!

سألتها:

هل أحببت زوجك يوما؟ أقصد عندما تكونين معه في السرير، هل تشعرين بالشغف والرغبة؟ أم تذهبين إلى السرير تلبية لرغباته فقط؟أخذت تتحدث عن تلك اللحظات الحميمة مثل فتاة لم تختبر جسدها بعد ولم تفض بكارتها".[2]

لكن تظل الفراديس الحقيقية بالنسبة لها هاجسها في الدخول إلى عالم الكتابة أو الكتابة عنها وتكون جزءا من عالم خاص يتماوج بين الواقعية والتخيل.

"أتذكر تلك الوريقات ذات اللون الأصفر التي دفعتها يسرى أمامي ذات مساء، أخبرتني عن ولعها بالكتابة والخواطر تحديدا،وأن ما تكتبه تقوم بكتابته في الحمام عادة (...) قرأت علي أكثر من ورقة وطلبت مني أن أستعين بها إذا

[1]- رزان نعيم المغربي، نساء الريح، ص61.

[2]- المصدر نفسه ، ص168.

قررت كتابة رواية عنها، وأبدت استعدادها لمصارحتي بكل ما تفكر به أو ما تفعله، تريد ان ترى قصة حبها التي لا تشبهها قصة أخرى مكتوبة في رواية".[1]

على صعيد آخر، و وفق المنطق الجهاتي تختلف الذات الهوية (**ذات 2 بهيجة**) عن (**ذات 1 يسرا**) في طريقة البحث أو تحقيق الموضوع المرغوب (القيمة) فتحاول التغلب على خوفها من خلال خوض رهان الهجرة السرية والذهاب نحو المجهول دون أن تبقى قيدا لحياة أقل من طموحاتها وتطلعاتها لمستقبل أفضل بعيدا عن خدمة البيوت، وعلى الرغم من غياب الحب في حياتها، فإن هوى الخوف كان مسيطرا عليها وفق فائض جهي يجمع بين الرغبة والإرادة والقدرة على التغلب عليه والتخلص منه من خلال اختيار بدايات جديدة لحياتها، هذا الهوى بدوره تغذي من المتغيرات الاستيثاقية والابتسمية المحيطة بالذات الهوية.

"بهيجة خلقت امرأة طموحة، تعلم أنها لا تمتلك جسدا أنثويا جذابا، إنما في داخلها تحمل أحلاما أكبر مما تملكه من إمكانات لتحقيقها هذا ما ظنته لسنوات طويلة،ثم قررن أن تخلع ثوب الخادمة دفعة واحدة، فهي أذكى من أن تبقى على الدرجات السفلى لسلم المجتمع، قررت ذلك بلا تردد: أن تكون لها حياة جديدة في مدينة لا تعرف فيها أحدا ولا أحد يعرف ماضيها".[2]

وتصل بهيجة رغم المعيقات وخطر الرحلة السرية عبر البحر دون الخوف من هذه المخاطر أو الانفصال عن موضوعها، إذ استطاعت من واقع الموت، الذي كان يترصد بها وسط البحر أن تنجز فعلا خلاقيا تمثل في تسجيل مغامراتها ومغامرات نساء العمارة في جهاز تسجيل صغير أعطته إياها **الكاتبة**، لترصد تجربتها السرية عبر البحر وتجارب نساء الريح.

"كانت هذه الذاكرة المعدنية التي تحملها هي آخر صلة لها بالماضي، تريد أن تجرب تفريغ ذاكرتها التي ولدت بها وتنقل كل ما فيها إلى الذاكرة المعدنية وتبدأ مستقبلا جديدا ترسمه وتخطط له كما تشتهي وتحلم.

في تلك اللحظة أحست وكأنها وصلت إلى كل ما تتمناه، راودها شعور بالانتصار، انتقلت مشاعرها إلى أعلى نقطة من الأحاسيس التي تفجر لحظة ضحك أو بكاء، وكانت دموعها أقرب، ارتبكت مثل مراهقة بلغت الخامسة والثلاثين، لكنها وقبل أن تصعد إلى المركب بقليل تشعر أنها عاشت أكثر من مئة عام، وفي لحظة تدفق مشاعرها أحست بأنها عادت شابة صغيرة مقبلة على الحياة"[3] دون التخلي عن مشروعها القادم الذي اختصرته بسذاجتها ولهجتها المغربية في قولها: " حتى أني بنولي كاتبة!".[4]

---

[1]- المصدر السابق ، ص ص 55-56.

[2]- المصدر نفسه ، ص98.

[3]- المصدر نفسه ، ص98.

[4]- المصدر نفسه، ص15.

هذا المشروع- مشروع الكتابة أو الكينونة -الذي ظل صامدا رغم كل الصعاب التي مرت بها **بهيجة(ذات 2)** في هجرتها إلى ما وراء البحار، ونضالها وإصرارها على أن تصل هذه الذاكرة المسجلة إلى **الكاتبة** لتقوم بتفريغها كنص روائي يجمع حكايات هؤلاء النساء في المجتمع الليبي.

من منطلق آخر، تصنع الروائية **آمال مختار** الذات الهوية **سوسن عبدالله** في بحث دائم ومضنٍ على الألق[1] الهارب، هذا الشغف بحب الذات الهوية (**ذات 1 سوسن**) إلى البحث عن هذا الألق الذي يتجسد في وجود الحرية الكاملة التي تريد امتلاكها بعيدا عن سلطة الرجل(الآخر) أو الخوف منه...في سياق ذلك تطارد هذا الألق الهارب في فضاء مغاير للمنظومة الثقافية والاجتماعية التي نشأت فيها من خلال مدينة "بون" الألمانية تأكيدا للبعد الإنساني دون تحيز أيديولوجي لفعل الوجود والحرية الكاملة، وتأسيسا لخطاب الرغبة الذي يتمثل في "الرغبة في التعبير الحر عن أشياء تحسها ذوات (..) ويحققها المجتمع (..)ويقيدها التاريخ".[2]

وفق خطاب الرغبة (**Vouloir**) الذي يمثل شكلا من أشكال هوى الحب والعشق والإرادة المعززة لهذا الهوى، تحاول الروائية من خلال الذات الهوية (**ذات 1 سوسن**) تضييع فعل الوجود وممارسة الحياة من خلال جسدها الذي يعد رهاناً حقيقياً بالنسبة إليها في مواجهة المنظومة المهيمنة ثقافيا واجتماعيا، وإدراك هذه الرغبة لا يكون إلا من خلال الجسد كوسيط يترجم فعل المتعة التي أساسها الأول عند المرأة هو الحب والميل، فخطاب الرغبة في هذه الرواية يسير على طول المسار الجهي معرفة الكينونة وقدرة الكينونة على تحقيق الفعل (فعل الوجود والمتعة)، من هذا المنطلق يتصاعد إيقاع خطاب الرغبة إلى ذروته،من خلال الوصول إلى لقاءات جنسية مع الحبيب والآخر وتحقيق فعل الوجود، والمشاركة في فعل الاشتهاء، وتحرير الجسد المثقل بالصمت والخوف، و قد تردد هذا الخطاب في أكثر من موضع في النص ما يعكس المد التوتري والانفعالي عند الذات الهوية (**ذات 1 سوسن**)، التي تشق سديم هذا التوتر من خلال تحقيق جسدها الذي ينبثق منه المعنى ويتولد عنه الدلالة.

"لا أدري أذكر فقط، عندما استبدني الوجع، وهدني الشوق سألت وجهي لمن يكون؟ كنت هيكل امرأة بلا أنوثة إلى متى؟ سأقوم..إلى متى؟ تمضي الأيام، ولا تمهل، تشدني الرغبة، وتشتعل وهو شديد الإهمال... متى ينتهي عناده ويستجيب للدقات والشوق؟ ذات رغبة جامحة، أحطم الصمت والمكابرة وأذهب ومعي الغفران..".[3]وتقول أيضا:

"تمددت على السرير.. تجتاحني الآن رغبة مجنونة إليك، إلى سمرتك.. أتلمس طيفك، وأمد يدي تبحث عنك، عن صدرك".[4]

جنون هذه الرغبة الذي يحملها جسد **سوسن** تنجزها بضمير المتكلم (أنا) الدال على كينونتها وفاعلية وجودها،من خلال (أذكر، أقاوم، أحطم، أذهب، أتهيأ، أتمدد، أتلمس، أمد..) هذه المنجزات الفعلية تنفتح كنص

[1]- الألق: هو الإشراق والبهاء واللمعان والنظارة والزهو، ينظر: ابن منظور،لسان العرب، مادة(أ)، ص33، سنظر: آمال مختار، نخب الحياة، ص35.

[2]- زهور كرام،في ضيافة الرقابة، منشورات الزمن الكتاب24، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، مارس،د ط،2001، ص54.

[3]- آمال مختار، نخب الحياة، ص40.

[4]- المصدر نفسه، ص41.

معروض على فائض جهي تمثل في رغبة الكينونة وإرادتها وقدرتها على تحقيق وجود الجسد الأنثوي، والتعبير عنه، وتعزيز الفعل الجنسي بالفعل العاطفي المتمثل في هوى الحب والبوح والانجذاب، هذه اللحمة الوجدانية حاولت الروائية **أمال مختار** أن تعمقها وتبرزها في النص لتتوج العلاقة بين المرأة والرجل وفق هذه اللحمة الوجدانية التي تضع المرأة في حدود المشاركة مع الرجل في حق العاطفة والمتعة واللذة دون أن تكون مفعولا بها أو فاعلا لغيرها، هذا التفاعل بدوره يتجلى في فعل الحب لا باعتبار المرأة مجرد مؤسسة للزواج أو التفريخ،فأجابت **سوسن** عن سؤال **إبراهيم**:

"ومتى نتزوج، ونبني بيتنا، وننجب طفلا؟ عندما نعود من رحلة تسكعنا، عندما أتأكد انك تستحق أن تكون أبا لطفلي الذي أحلكم به في كل لحظة- عندما أتأكد أن كل ما في قد عشقك ولن ينقطع عن ذلك-

- يكون العمر قد انقضى!
- تكون قد أنفقناه في ارتكاب فعل الوجود، فعل المتعة ".[1]

ومع غياب هذه اللحمة الوجدانية في علاقة الذات الهوية(**ذات 1 سوسن**) بالذات الهوية (**ذات 2 إبراهيم**) كانت سببا لهجرها له ونهاية العلاقة بينهما، التي كان أساسها الخوف، فتخلت عنه بحثا عن الألق الهارب... معلنة عند بدايات جديدة تؤيد من خلالها وجودها وتؤكد على هويتها: "عاد المطر يهطل يغسل روحي من أدرانها ويسقيها الصفاء- انتبهت إلى أنفاسي على زجاج النافذة- تكثفت جامحة تحجب عني الشتاء في الخارج وتبحث عن الانطلاق- سعى إصبعي من كسله، وكتب على أنفاسي- أحبك.

قلتها له لأعلن النهاية والقرار الأخير، لأقطع مع عشقي، وأعود إلى نفسي أجمعها وأرد إليها تلتفت إلى الوراء ولا تخاف الآتي-تتقدم بلا تكامل معه، بلا حلم مشترك".[2]

ثم لنتأمل موقفا آخر من هوى الحب والخوف في رواية **قلادة قرنفل لـ زهور كرام**، التي حاولت أن تنهض روايتها بالجسد الخاص ودوره في عملية مجانسة الوجود السيمائي عن طريق ربط ما هو إنساني داخلي بما هو طبيعي خارجي هذه التجربة العاطفية استقطبت الروائية من خلالها خصوصية التجربة الحواسية عند الذوات الهوية في النص، وبشكل خاص عند الساردة (**ذات 1 الصحفية**) التي حاولتأن تعطي هذه الأقطاب العاطفية (الحب/الخوف) ملامح ثقافية واجتماعية يتميز بها الواقع المغربي بشكل خاص والواقع المغاربي بشكل عام، بخلفياته التاريخية والاجتماعية التي تحضر بقوة في هذه الرواية من خلال الصراع القائم بين الذوات الهوية على القيم في تحقيق التغيير أو الإصرار على ترسيم هذه القيم وترسيخها.

وبناءً على ذلك،يسيطر القلق على الذوات الهوية التي تبرز من بداية النص ذوات قلقة ومضطربة لعدم قدرتها على تحقيق الموضوع القيمة، وفق هذا المسار الجهي (عدم القدرة)، على ضوء هذا المستوى تنحشر في كون غير دال

[1]- المصدر السابق ، ص18.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تملأه التوترات غير المتمفصلة، لكونه لا يعد وأن يكون ترقبًا لزعزعة شعورية محتملة تذلل السبيل أمام تشكل الهوى، وتقضي إلى استقطاب نهائي نحو الانشراح أو الانقباض.[1]

في ضوء ما سبق، يبدو أن هوى الخوف ومستوياته الشعورية المختلفة (القلق-الإحباط-اليأس-التخلي) بطبيعتها الانقباضية قد سيطرت على الأكوان النفسية للذوات الهوية، بل واكتسحت التجربة الأهوائية الفردية عند هذه الذوات المتمثلة في هوى الحب، وألقت بظلالها عليها، حيث تجد الذوات الهوية صعوبة الانفلات من قبضة هوى الخوف الذي يشل صيرورتها ويعطل حركتها من بداية الرواية، تفتح الروائية نصها بالإشارة إلى هذا الخوف المنغرس في الفضاء الزماني والمكاني والذوات.

"أراهن أنه من زرع الخوف-الخوف منهم قالوا: نحن القلب المفتوح لكم-هاتوا آلامكم نلفها ونخلق منها قوة ضاربة في عمق هذا التراب تركت- تركنا العار ينغرس فوق تراب تشرب دم أناس راحوا من اجل ابتسامة تضيء طفل هذا البلد.."[2]، وعلى الرغم من قوة حضور الذات الخطابية في مركز التلفظ، فإن جمع المتكلمين **"نحن"** له الحضور الأقوى الذي يدفع هذه الذات إلى التخلي والترك-بعد أن كانت تأخذ موضعا لغويا محوريا،في هذا المقابل نلمس مدى هيمنة هذا الهوى وقوة حضوره، فهوى الخوف في رواية **قلادة قرنفل**هوى الخوف من الظلم والقهر الخوف من النسيان والمحو القصدي للذاكرة الوطنية، الخوف رموزه (العمة)، الخوف من البرمجة التي تدور بين المرأة والرجل (إما ظالم أو مظلوم).

لكن تحاول الروائية من خلال النموذج النسوي (**الصحفية**) خلق إرادة مقاومة لهوى الخوف وهيمنة الطابع الانقباضي على الذوات الهوية، من خلال الإيمان بقوة الحب[3] والالتزام بالبعد النضالي الخلاقي في تحقيق الكينونة وتكريس فعل التحرر على مستوى الفرد والجماعة.

ضمن هذه المسألة تمخضَّ صراع شديد التوتر بين أطراف الصراع (**ذات 1 الصحفية**) و (**ذات 2 العمة**)، في هذا الصدد يقوم الترتيب الجهي على أساس إرادة الكينونة في رفض أشكال الخوف والتسلط،رغم معرفة قدرة الكينونة على تجاوز هذا التحدي، لكن هذا التضاد أو المعاكسة بين جهة الإرادة وعدم القدرة منح الذات الهوية (**ذات 1 الصحفية**) قوة التحدي والالتحام بالموضوع القيمة[4]رغم اختلاف الأدوار الجهية التي تؤديها هذه الذات وتبانيها، إلا أن هذا التناقض الجهي يزيد من إصدار وتشبث هذه الذات في الرغبة على تحقيق كينونتها ما زاد الصراع حدة وتوتراً بين طرفي الصراع.

تحاول العمة (صورة السلطة المطلقة)وضع المجتمع العائلي (إعطاء الأوامر وتهميش أفراد العائلة والتسلط عليهم)، والمجتمع القروي (الاستحواذ على أكبر عدد من الأراضي الفلاحية)،والمجتمع الثقافي (السيطرة على المشهد

[1]- جاك فونتاني، سمياء المرئي، ص109.

[2]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص05.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص180.

[4]- غريماس، جاك فونتاني، سيمائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص71.

الثقافي وتسييسه خدمة لمصالحها) داخل جبتها وممارسة كل أنواع التسلط عليه ولم يكن ضحاياها المجموعة النسوية فقط (زهرة، فاطمة، الصحفية..)، بل شمل الذكر والأنثى معاً، وبالمقابل كانت (الصحفية–الساردة) الطرف العنيد في هذا الصراع رفضت أشكال القهر والخوف التي مارستها **العمة** وكفرت بالجبة، وحاولت كسر هذه النمطية الجائرة باستلهام الحب وقوته في الرفض والتغيير،وهو ما غمر النص بـ "الأبعاد النضالية للساردة مكسوة بنكهة العشق".[1]

هذا العشق الذي تمثل في صورة القرنفل، قلادة القرنفل، فتوالد العشق في ممارسات تلفظية وحتى خطابية (الكلام القرنفلي، مبادئ القرنفل، ذات ثالثة[2] تدخل في حياة الساردة النضالية والنفسية والاجتماعية والعاطفية). ليلعب أدوار عديدة"نيابة عن الساردة في علاقاتها بجميع شخصيات الرواية،كما يتحمل كونه"الهوية" ليصير محاصرا مصادرا، مبعثرا، ومبعدا"[3] من طرف **العمة** (السلطة) التي تصب جام غضبها على القرنفل الذي يشاغب سلطتها باعتباره –قوة العشق– و يحرض الذوات الهوية على الانتفاضة والرفض.

" أيها القرنفل تسرب من فتحة باب الغرفة وانطلق صوب العمة، رائحة ملعونة، هي تكره كل ألوان العشق.. ماذا ستفعل!(...) أراها تغمض عينيها.. تجهد في أن يظل عطر القرنفل خارج روحها.. هل تخشى العشق؟"

إنه يجعلها ضعيفة" تقول دائما رغبت في تأملها.. والفزع يأكلها قطعا قطعا.. هي ما فزعت يوما، إنها خارج الإحساس".[4]

هذا القرنفل كمعادل موضوعي في تحقيق كينونة المرأة وتحررها يواجه العمة وتملأها بالخوف من زوال سلطتها، يحاصرها، تغمض عينيها، تجهد،تخشى،الضعف، الفزع يأكلها... هذه الانفعالات تصور مدى ضعف السلطة التي تمثلها العمة وعدم رسوخها أمام أشكال الهوى العشق والحرية، التي تتداعى يوما ما إذا التف الجميع حول أشكال العشق والحب، ولذلك كانت الساردة– **الصحفية** في كل مواجهة تُشهر أمام العمة القرنفل–رمز الصحو والتحرر– وتحاول في كل مرة أن تبرز مقياسها للتحرر من خلاله وتعرية العمة أمام خوفها وضعفها وهشاشتها.

"هل أنوي اختبار تحرري؟ هل أريد ضبط الخوف عندها!ثم هل لحقها الخوف مني، منا، من كانت أيضا، أنت تحمل بذور العشق، أنت يتأجج العشق بداخلك،لكنه مقتول،العشق من فزعك..أنت بت تعرف كيف تفزع..".[5]

وكلما زاد خوف **العمة** وفزعها زاد التحدي عند الصحفية وتعززت الرغبة والقدرة عند الذات الهوية (**ذات 1 الصحفية**) في دحض السلطة المتمثلة في (**ذات 2 العمة**)، وكلما توارى العشق زادت هيمنة العمة وأشباهها. "من

---

[1]– عبد النور إدريس، التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي الرواية النسائية أنموذجا، ص89.

[2]– <<ليلنا مضاء بالنجوم، أنا والقلادة خطوانا مفعم بالقرنفل أنا والقلادة وانطلقنا معا. تيرنا بنجوم ليل أبي إلا أن يسافر>> ينظر: زهور كرام، قلادة قرنفل، ص174.

[3]– المصدر نفسه ، ص106.

[4]– المصدر نفسه، ص107.

[5]– ينظر: زهور كرام، قلادة قرنفل، ص108.

ذلك اليوم، انتشرت العمة وأشباهها، واتسعت الجبة واحتوت أناسا كبروا في الصغر ومن تجرؤوا وأطلوا من الفتحة شهدت أجسادهم ما لم يكن في الحسبان.. فقلت: هذا زمن أغبر يقتل النفس الفواحة-".[1]

بحسب ذلك تسعى إرادة الكينونة عند (**ذات 1 الصحيفة**) إلى الامتلاء بالحقيقة والوعي بمعنى القدر الذي سيعوض المشهد الثقافي والسياسي والاجتماعي المشرعن القائم على التسلط وتشويه الذاكرة الوطنية، وترسيخ النظرة الدونية والتهميشية للمرأة، فتسعى إلى الانعتاق من هذه القرنفلي وكلامه ومبادئه،وما يعطيه هذا الفضاء من تحرر ودفء وحميمية تسعى إليها كلما زاد محيطها وحشة وجفافاً عاطفياً،ليبقى هذا الفضاء نقطةجذب بين (**ذات 1 الصحفية**) و (**ذات 2 العمة**) بشكل خاص.

"هل أنوي اختبار تحرري!

قفزت فكرة في رأسي...

إنها فرصتي في ان أسترد نفسي فاح عطر القرنفل استنشقته، وقفت من جديد أمام المرآة، بدأ شعري طويلا.. بدأ متحررا من قيود اللف.. بدت نفسي منشرحة يفوح القرنفل عطرا في الغرفة... هذه المرة لم أخشى العمة.. تركت العطر ينساب بين أشياء الغرفة، يدفئها، يمنحها لونا جديدا.. بدت الغرفة امرأة ترتدي لباسا جديدا.. وأنا أمام المرآة انتظر دخول العمة " .[2]

هذا الفضاء الحميمي المفتوح الذي يتيح لـ (**ذات 1 الصحفية**) أن (تسترد ذاتها، متحررة، منشرحة، عدم الخشية، الدفء..)، لكن لا يلبث هذا الفضاء القرنفلي مفتوحا على هذه السمات الانشراحية التي تمارسها الذات الهوية بحرية، حيث تخترق (**ذات 2 العمة**)هذا الفضاء و تحجمه خوفا من ثقافة العشق وأفعاله القادرة على التغيير، وحتى بدا لـ (**الذات 1 الصحفية**) أن هذا الاختراق في صورته الجنسية كاغتصاب فعلي لخصوصيتها وفضائها الحميمي. "من ذات الذي اغتصب حميميتي ونشرها على حبل الغسيل لتفقد دفئها! من ذا الذي اخترقني سكينا لأنفجر دما في طريقه أغسل خطاه، هذا إن كانت له خطى! من ذا الذي اقتحمني خفية في غيابي!

أدور في غرفتي المغتصبة في غيابي، جسدا ثائرا يرتطم بالجدار، نفسا تائهة، احتارت في سر الاغتصاب من داخل غرفتي،وكسر دولابي، وفتش أوراقي، وعراني حسن بعثرني على الأرض أهي العمة تحشر أنفها؟".[3]

هذه الأفعال الثائرة (اغتصب حميميتي، تفقد دفئها، اخترقني سكينا، أنفجر دما، اقتحمني جسدا ثائرا، يرتطم، نفسا تائهة، كسر، عراني، بعثرني..) تصور مدى رفض اغتصاب هذا الفضاء الحميمي الذي تحاول **العمة** محوه وفسخ كل آثاره فـ "تصدر أوامرها بغسل الغرفة، ورمي القرنفل"[4] في المزبلة تحت صمت الجميع وإن كان داخل كل الذوات الهوية رغبة في تجريم هذا الفعل و إنقاذ القرنفل (رمز الحب والعشق) من مخالب العمة.

---

[1]- المصدر السابق ، الصفحة نفسها.

[2]- المصدر نفسه ، ص107.

[3]- ينظر: المصدر نفسه ، ص128.

[4]- المصدر نفسه، ص18.

في مقام أخر و ضمن رواية **الأسود يليق بك لـ أحلام مستغانمي**، تحاول الذات الهوية (**ذات 1 هالة**) أن تسترق لحظات من الحياة تتوسم فيها هوى الحب وتجربة العشق تعويضا عن حالات الخوف والفكر التي عاشتها في الجزائر خلال العشرية السوداء [1990-1999]، تأمل أن تجد في هذه العلاقة التي نجمعها برجل خمسيني (**ذات 2 طلال**) ، لكنها في الأساس علاقة مبنية على الشك والتحدي والرهانات، والخوف الناتج عن الطرفين من بعضهما البعض، ما ولدَّ صراعا بين عدم اعتقاد الكينونة بسبب فقدان الثقة المتبادلة من الطرفين، ووجود الشك وسوء الظن القائم بينهما والناجم عن هشاشة المسار الاستيثاقي بينهما،الذي يجعل الذات الهوية (**ذات 1 هالة**)تستعيد الصورة الشهريارية الذكرية في شخصية (**ذات 2 طلال**)،التي تحاول ان تسيطر على الأنثى التي بداخل (**ذات 1 هالة**)، والتحكم فيها كي لا يتمرد عليه أو تنفصل عنه، لكنها تحاول في الأخير التحرر من وهم سلطته، وتتبرأ من مخاوفها، و تدفعه إلى مواجهة مخاوفه و تعريته أمامها.

تحت وطأة هذه العلاقة الهوائية، غدت الحبيبة **هالة** طرفا غريبا و ذات أخرى لا يؤمن جانبها ولا سبيل معها للمهادنة والاستسلام، تحرك هذه العلاقة ترتيب جهي سلبي يتمثل في عدم قدرة الكينونة (**ذات 2طلال**) على الشعور بالحب الحقيقي ومبادلته مع الآخر (**ذات1 هالة**) وعدم معرفة الكينونة بالموضوع القيمة عند الذات الهوية (**ذات 1 هالة**)، والذي يتمثل في ممارسة الحياة بحرية وبدون خوف لتحقيق كينونتها وتخلص (**ذات 2 طلال**) من خوفه من المرأة، والبحث سويا عن الحب لتحقيق كينونتها وتحقيق الحب مع الآخر... لكن كان لطعم الحب والكينونة.. طعم الصراع و الحرب و الخوف من الهزيمة.

" ما تعتقده، هو أنه يريد أن يضع الحدث بضوئه- لكنها الأقوى ضوءا منه، إنها تعني على النقطة الأكثر ارتفاعا،كما يقف تمثال على قاعدة،وكما كانت تقف على المصطبة المقابلة لتلاميذها إنها هنا أيضا المعلمة وسيدة الصف (...) أيهما الأقوى إذا ؟ هي في مقامها العالي أم هو في مجلسه الشاسع؟".[1]

في إطار هذه العلاقة الأهوائية سيطر على الذوات الهوية خيال جهي قائم عدم القدرة على امتلاك الطرف الآخر و السيطرة عليه، مما جعل (**ذات 2 طلال**) يفترض العديد من السيناريوهات والأخيلة التي تتعلق بالذات الهوية (**ذات1هالة**)، وهذا الخيال الهوائي بدوره زاد من شعور **طلال** بالضعف والحاجة إلى إشباع حاجاته النرجسية بالاهتمام وأن يكون محور حياتها، حتى وإن كانت امرأة الظل في حياته، والخوف الشديد أن يخسر رهانه في امتلاكها والبقاء في الحرملك الخاص به.

وقد تنوع هذا الخيال الأهوائي في صور عديدة عبرت عن ذات خائفة وقلقة ووحيدة، تدفعها هذه المشاعر الانقباضية إلى نفور الذات الهوية (**ذات 1 هالة**) منها، ومن هذه الأخيلة التي تسحبها (**ذات 2 طلال**) يطبعها الخوف والشك والغضب والخذلان العاطفي.

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص110

" هو نفسه لا يدري لماذا فعل ذلك بكل امرأة أحبها أو توهم حبها، كان يعاني من عجز عاطفي يحول دون تسليم قلبه حقا لامرأة ربما لم يشف من خيانة المرأة الأولى في حياته،تلك التي تخلت عنه لتتزوج غيره، طوال عمره يشك في صدق النساء،وسيتخلى عنهن خشية أن يتخلين عنه كشهريار، سيقاصصهن عن جريمة لا علم لهن بها".[1]

1-1-4-مرحلة التهذيب والتقييم الأخلاقي لـ هوى الحب والخوف

تُعدُّ هذه المرحلة الأخيرة من أهم مراحل سيميائية الأهواء، تلخص مسار الذات الهوية الذي يكون في هذه المرحلة منتهيا، كما تعيد تنظيم الفضاء العاطفي لها[2]، ويأتي التقييم متوجا لجميع المراحل التي تكون خاضعة له وهو يتعدى مستوى الفعل، كما يمكن أن يتخذ عدة وجهات إذ تقيم طريقة الفعل وطريقة وجود الذات، ويكون الحكم التقييمي الذي ينعكس من خلال هذه المرحلة بمثابة الرسالة النهائية التي يثمنها المجتمع وعاداته وتقاليده.

ضمن هذه المرحلة تحاول جميع الذوات الهوية ان تصل إلى الموضوع-القيمة- ألا وهو تحقيق الكينونة والشعور بالحرية المطلقة التي يجب أن تشعر بها الذوات النسوية مثل (**مريم، سوسن، بهيجة، الصحفية، هالة**..) وغيرهن من الشخصيات النسوية التي حاولت أن تتحسس طريقها إلى لخلاص من هوى الخوف والحب المعرقلين لتحقيق كينونتها.

ونمضي في طريقنا لنوضح تهذيب وتقييم المسار الهوائي الذي أشغلت عليه أغلب النصوص الروائية النسوية المغاربية، حيث توجه "العامل" في كل رواية إلى تحقيق الموضوع القيمة والمتمثل في الشعور بالكينونة وتحقيق وجودها في مختلف نواحي الحياة (الشعور، التفكير، الممارسات، الفعل)، والذي تجسد عند الروائية المغاربية في مشروع الكتابة الذي يعد بالنسبة إليها أفق للتمكين ووسيلة نضالية للتغيير ورفض التهميش والظلم الاجتماعي والسياسي والعنف الثقافي، على هذا الأساس ارتبطت الشخصيات النسوية في أغلب النصوص الروائية المغاربية بمشروع الكتابة تحقيقا للهوية المرتبكة،وسرد الذات وهمومها واختبار العمق التاريخي والاجتماعي والثقافي والنفسي لهذه الذات من خلال الكتابة.

من هذا المنطلق،يتبلور هذا المشروع في آخر كل رواية تجسد كينونة الشخصيات و وعيها بذاتها وقدرتها على الوصول على الموضوع -القيمة- بعد خوضها وفشلها في الفوز بالحب أو التغلب على الخوف ليتكلل المسار الأهوائي في أغلب هذه الروايات ببداية جديدة تتيح لها الإبحار داخل ذاتها، وفي أعماق نفسها من خلال التطرق على واقعها وسط الحريات المتاحة وغير المتاحة، والبحث داخل هذا العالم عن مكونات الهوية الأنثوية، مهما تنوعت وتعددت أشكال هذه البدايات الجديدة يبقى رهانها الأكبر في تحقيق وتجسيد كينونتها وتمكينها.

ولعلنا بمثل هذا الفهم، نحاول استقصاء مدى القيمة الأخلاقية ومظاهر التهذيب في نصوص الرواية النسوية المغاربية التي تناولناها في هذا المبحث المتعلق بسيمائية الأهواء واختبار مجموع الأبعاد الانفعالية من منظور التقييم الاجتماعي والأخلاقي و إبراز تمظهراتها من الناحية السلبية أو الإيجابية و وفق التنضيد الأخلاقي العام،سنسلط الضوء

[1]- المصدر السابق ، ص18

[2]-Voir: Denis Bertrand, Précis Sémiotique Littéraire, Nathan. her, Paris, 2000, P232-233

على توظيف للأدوار الأخلاقية التي برزت في نصوصهن بين (تصديقيه، ابتسمية، إرادية، التزامية)[1] ترتبط في الأساس بمعيار الاعتدال عند الذات الهوية وما يتعلق بسلوكها الهووي وتحولاتها الانفعالية .

وكما سبق و أشرنا في العنصر السابق المتعلق بالتحسيس، دخلت أغلب الذوات الهوية في حركة تواصلية وتفاعلية وعاطفية قوية برز حضورها انفعاليا في شكل شدة شعورية قابلة للقياس بواسطة مقياس المعجم العاطفي (الحب، الخوف) الذي طغى استثماره على مستوى نصوصهن، إلا أن شدة هذا التوتر الاستهوائي نجحت الذات المتحسسة في نقله من اليقظة العاطفية إلى التهذيب المتمثل في الاكتفاء بالموضوع القيمة (تحقيق الكينونة وتمكين الذات وتطهيرها من الخوف الساكن بداخلها) وارتهانها لتصورات عاطفية زائفة، وتحفيزها في تشكيل قوة باطنية تفجر كل طاقاتها الداخلية وتكسر حواجز شعورها بالغربة واللانتماء، على هذا الأساس تباينت القيم الأخلاقية في توجهها السلبي أو الإيجابي من نص إلى آخر، وللتوضيح أكثر نبين الآتي بالتفصيل:

- وفق البنية العاطفية التي وردت في رواية **وجع جنوني** التي تجاذبتها أقطاب عديدة تراوحت بين (الحب والشغف والشوق والهجر،الخوف والأسى والحرمان) استطاعت الذوات الهوية (**مريم، مصطفى**) تحقيق دور أخلاقي تمثل في الالتزام بحب الوطن ولو كان مغيبا والإخلاص له، ومواجهة الفزع من الألغام والخوف من وجع الحب والشوق ووجع البلدة المظلمة وضياعها قهرا لوجع جنوني سلط على ذواتهم وذاكراتهم،بين هذه الظلاميات تعبر الذوات عن التزامها متشبثة بقيم الواجب التي زرعت بداخلها كالإخلاص والشموخ والكبرياء والكرامة، التي تجلت عند **مريم** حصاد ما زرعته والدتها في وجدانها ورسخته السنين.

" تعود مريم بحثا عن امرأة أثقلتها جراح السنين أجلسوها على كرسي متحرك لم يمنع نظراتها من حكي حكايته لم تنته،تبسم عيناها في صمت ويسيل الدمع فرحا باللقاء، تجلس مريم قرب ركبتها وتضع رأسها، تحس بأناملها تمسد شعرها، تحكي لها وتحكي...كلما دفنت رأسها في صدرها تشم رائحة الوطن، وعبق رائحة الأرض...

تنظر في عمق عيني المرأة، الشجرة الشامخة ظلت واقفة ولم تنكسر في وجه طغاة الأرض، لم تأبه لسياج عزلة الصمت.

من لحافها الأسود تسلل لنا البياض مشرقا، عبر العتمة طلع الفجر، تتذكر **مريم** الحكايات ورأسها على ركبتي المرأة الرائعة، تعود بها الذكرى وتنحني إجلالا للمرأة/الأم"[2] هذه النفس الأبية لـ (**ذات 1 مريم**) تحاول أن تبحث عن حب جديد يربطها بالكتابة تنفيذ الوصية أبيها المقدسة التي تتذكر منه هذه الكلمات قبل فقده.

" أكتبي أكتبي لا تتردي أبدا.. فأنا هنا لأقرأ ما خطت يداك..".[3]، فتلوذ بحب الشاعر وترتب كلماتها في رسائل بوح مفتوحة إلى والدها الغائب تخللت مقاطع السرد ترمي من خلالها إلى تثبيت الدور الباتيمي القائم على الالتزام بالموضوع القيمة.

---

[1]- غريماس، جاك فونتاني، سيمائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص214.

[2]- البتول محجوب، بوح الذاكرة وجع جنوني، ص111.

[3]- المصدر نفسه، ص40.

"تنزوي مريم في ركن غرفتها وتكتب رسالة عتاب لشهيد تركها وحيدة تحتر الانتظار إليك أنت وحدك كلماتي.. إليك ألفاظي وحروفي وحرقة سؤال تسكنني من غيابك.

(...)

ذبلت أيامي ولم ولن أمل انتظارك.

أنتظرك كل مساء أن تطل من هناك و أثملي طويلا في اخضرار عينيك وأمحو كل غياب...؟

(...)

لا وطن بعدك يحتويني ولا ساعد بعدك حماني

..لماذا تركتني أجتر غربة روحي؟ من يحميني من خوفي من وحدتي.. من يربت على شعري؟ من تجلب هدية العيد بعدك...؟ الطفلة تأبى ان تكبر في الغياب. سأبقى صغيرتك المدللة.."[1].

ضمن هذا الحقل الحافل بالوجع والآهات والآلام تحاول الذات الهوية أن تحيا من رمادها، من خلال تطهير هذه الذات من ثقل آلامها وانكسارها وانتشال الوطن من فجائعه بالكتابة التي هي خلاصها للارتباط من جديد بالحياة والاحتفال بها، لأن للوجع نهاية واحدة وللحب بدايات متعددة، تكريسا لمنطق الحياة، وبشكل خاص منطق الحياة الصحراوية التي تستدعي من أفرادها مسايرة الحياة والتثبت بالبقاء فيها.

أما في رواية **حشائش الأفيون** يدفع هوى الحب والخوف الذات الهوية **عبد الرحمان** إلى الجنون والوقوع في المجهول، ليبقى العامل **عبد الرحمان** أسير ماضيه الذي استهلكه وخرب عليه حاضره، وتفاؤله بمستقبل واعد، غارقا في تنويعات تثويرية معقدة زاد ضغط الكتلة الاجتماعية من وطأتها عليه الذي عمل على التحريك الهووي[2] للذات الهوية، ودفع المتلقي إلى إصدار تقييم سلبي ضد الذات الهوية **عبد الرحمان** الذي عاش حياة خاسرة وانتهت بخسارته لذاته وبقاءه وحيدا، كما كان دائما وأبدا رهين وحدته وخوفه الذي تسلط عليه، ورغم مرور الذات الهوية بمرحلة التهذيب لجملة هذه الأهواء والتكيف معها.. لكن لا تهدأ جراح الروح تنكأها الأيام كلما حاول النسيان والتطهر من آلام الماضي.

"بعد ان أمطت اللثام عن لماضي والذي اكتشفت ان بسبب عذابه لا يستحق أن تدفع من أجله أمي كل هذه الأثمان وأنا معها أدفع قبلها وبعدها وجدته أنا بالذات لا يستحق كل هذه الأثمان لأني خرجت من حدود الصحراء وتمنيت لو أنني لم اخرج من حدودها فلو أنني لم أفعل لفكرت حين لحظة الإماطة عن وجه الماضي ومعرفة ما فعلته أمي لوجدت أن ما حدث معها هو أبسط عذاب تستحقه ولفكرت حينها كما فكر أبي ومحيطي وكما سيفكر أي آخر ينتسب لدولة العمائم والعباءات وقد تهدأ الجراح وتخف وطأة العار بعد مرور عقود.. ".[3]

[1]- المصدر السابق ، ص48.

[2]- غريماس، جاك فونتاني، سيمائية الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص385.

[3]- سميرة حمادي، حشائش الآفيون، ص165.

بحسب ذلك يلجأ (**ذات 1 عبد الرحمان**) إلى الكتابة راصدا من خلالها سيرته الذاتية التي يرويها بكل تفاصيلها وآثامها وآلامها لصديق طفولته في صفحات بلغت تعدادها مئة وتسع وسبعون (179) صفحة، حاول من خلالها الخلاص من ماضيه وأزماته اللعينة، وتحقيق كينونته المنهزمة أمام التصاور الوهمية، يقول مخاطبا صديق طفولته في آخر الرواية.

"لعلك الآن مللت وتعبت من لرسالتي التي أراك وكأنك تسخر وتقول هذه ليست برسالة بل هي مجلد كبير ولكن يا صديقي أعتذر منك وإن أطلت عليك وعطلتك عن أشغالك ولا تظن بأن وقتك قد ذهب سدا بل على العكس فخذ من قصتي عبرة وعبرة موجعة تعلم منها وعلم منها من حولك كيف تزرعون تلك البويضة الملقحة في أرض صالحة فتحصدون ما تزرعون فصدقني فقط ما تزرعه تحصده لا أكثر ولا أقل فكما زرعتني أمي وزرعني أبي حصدوه وحصدته أنا معهم ورغم أني أنا أيضا قد زرعت دون رغبة نبتة في المغرب لا زلت هاربا منها".[1]

من منظور آخر، تُسلط رواية **نساء الريح** الضوء على موضوع–الكتابة– الموضوع القيمة باعتباره وسيلة تحرر من النظام البطريركي ومحاولة هدمه عبر الإبداع، وإثارة التساؤلات المعرفية المنهجية حول مكانة المرأة وانتقاد الواقع الذي تعيش فيه،حيث حاولت الروائية **رزان نعيم المغربي** من خلال الساردة أن تعطي تقييم أخلاقي للمسار الهوائي الذي خاضته كل من (**ذات 1 يسرا**) و(**ذات 2 بهيجة**)، إذجاء التقييم سلبيا للذات الهوية **يسرا** وتقييم إيجابي لذات الهوية الثانية **بهيجة**، قد يتفق القارئ مع الساردة في مصداقية هذا الحكم أو التقييم الذي اختلف بين العاملين (**يسرى–بهيجة**) بين الانتكاس لأهواء غير مشروعة(الحب–العشق) للعشيق كمال والدخول معه في مغامرات غرامية محرمة شرعا وعرفا، وبين الانتصار الذي منيت به **بهيجة** في آخر الرواية، من خلال الانتصار على خوفها وهاجس عدم الثقة بذاتها، ورفض الانكسار والتهميش، والإيمان بذاتها وجوهرها والهجرة إلى ما وراء البحار.

بين الضعف والقوة، تحاول الذوات الهوية الالتفاف حول الموضوع القيمة–الكتابة– فكلما زادت شدة التوتر الاستهوائي عند الذوات الهوية، كلما كان ارتباطها أشد بالموضوع القيمة–الكتابة– والدوران في فلكه إما بالكتابة والتدوين أو جمع المادة التسجيلية أو محاولة التنقيح والتصفيح، هذه الأدوار تتداول عليها جميع الشخصيات النسوية في هذه الرواية (الكاتبة، يسرا، هدى، بهيجة) في إشارة واضحة إلى أن دور المرأة التاريخي تجاوز الحكي والكتابة، إلى دور التفاعل والبوح، والتمكين الثقافي، لإبراز صورتها الغامضة، وتحرير الوعي الاجتماعي من التسلط الذكوري، حتى تقف وراء تجسيد هذا المشروع–الكتابة–الموضوع القيمة،كالكتابات السردية في أماكن خاصة ومغلقة ومعزولة بعيدا عن الضغط الأسري والاجتماعي والواقعي الذي يمارسه على المرأة الكاتبة،فكل امرأة في هذه الرواية تملك بداخلها مشروع كاتبة لم تعرف طريقها إلى التجسيد.

[1]– المصدر السابق ، ص178.

"أتذكر تلك الوريقات ذات اللون الأصفر التي دفعتها يسرا أمامي ذات مساء،أخبرتني عن ولعها بالكتابة والخواطر تحديدا، و أن ما تكتبه تقوم بكتابته في الحمام عادة، وهو المكان الوحيد الذي لا يمكن لزوجها مطاردتها فيه أو أولادها الشياطين، تكتب خواطرها في الحمام بلغة مرمزة".[1]

إن تحقق موضوع الكينونة (الكتابة) عند الذوات الهوية (**ذات 1 يسرا**) ضمن فضاء مشبع بالخصوصية والحميمية والذي جسدته الروائية في"**الحمام**" يستدعي صورة فضاء الغرفة الخاصة[2] التي أشارت إليها الناقدة **فرجينيا وولف** لتثبت ذاتها وتُفصح عن رؤيتها للعالم.

وننتقل في ذات السياق إلى رواية **نخب الحياة**، التي ركزت على أهمية فعل الوجود أو الكينونة ومطاردة الألق الهارب، الذي امتحن الذات الهوية في الكثير من المواقف لتختبر خوفها وحبها معا، من خلال خوض مغامرات جنسية مختلفة منها الطبيعي (الحبيب إبراهيم، الرجل الفرنسي، الرجل الأسود) وأخرى شاذة (مداعبات سوزي ونيكول في ألمانيا)، هذه المعايشات المتنوعة لأجساد عابرة، نجد لها انعكاسا سلبيا من حيث التقييم الأخلاقي،فهذه التجربة المفتوحة للجسد التي عاشتها (**ذات1 سوسن**) لا يمكن تبريرها وفق المعيار الأخلاقي للمجتمع التونسي والمغاربي والعربي الذي تنتمي إليه، فالوصول إلى فعل الوجود والمتعة لا يكون بتحطيم القوانين والعادات والتقاليد التي تحكم الأفراد، ومحاولة التمرد عليها وتحطيمها، بحثا عن ممارسة فعل الوجود الكامل والقبض على المتبعة المطلقة التي أشارت إليها الروائية في النصين الاستهلاليين في بداية نصها يأخذان شكل الإهداء أو النص الافتتاحي الذي تتمركز حوله الرؤية التي يقوم عليها النص بشكل عام.

" إلى امرأة أخرى في تلك التي تلمع أحيانا، فأحبها وأخافها. آمال..".[3]

"...كنت بلا فكرة، بلا سأم

أركض وراء متعة.

هاربة، هاربة..

صار الشوق أكبر..".[4]

على ضوء جوهر هاتين المقولتين التي تنعكسان على فضاء النص، تحاول الروائية **آمال مختار** أن تجذب القارئ من خلال الذات الهوية (**ذات 1 سوسن**) إلى تجربة الوجود وللوعي بالحرية كرؤية فلسفية وفعل إنساني مسؤول بعيدا عن المفهوم العام والمتداول للحرية الراسخ في الذهنية العربية التي تفصل بين الحرية بمفهومها الالتزامي والحرية بمفهومها الانفتاحي على حرية الجسد وانخراطه في تجارب جنسية مبتذلة، هذه الرؤية الغير ناضجة،حاولت الروائية

[1]- رزان نعيم المغربي،نساء الريح، ص55.

[2]- ينظر: فرجينيا وولف، غرفة تخص المرء وحده، ترجمة وتحقيق: سمية رمضان، مكتبة مدبولي، مصر،ط1، 2009م

[3]- آمال مختار، نخب الحياة، ص05.

[4]- المصدر نفسه ، ص06.

انتقادها وتهذيبها، من خلال إدخال الذات الهوية (**ذات 1 سوسن**) في العديد من التجارب الجنسية المختلفة، لكنها رغم اختبار هذه التجارب تنأى عنها، وتدخل في مفهوم التطهر النابع من داخلها لا المفروض عليها بحكم الوصاية والرقابة الاجتماعية والذكورية التي تحرص على تحريم ممارسة فعل الوجود والقدرة على اتخاذ مصيرها بذاتها باعتبار الذكر –الوصي الأول– على وجودها وممارستها، وعلى الرغم من قساوة التجارب التي خاضتها (**ذات 1 سوسن**) في بون إلا أنها تعود بقناعاتها الراسخة أن المطلق ليس هو الحرية، الحرية أن ندرك ذاتنا وكينونتنا وما تريده دون الرضوخ لأي نوع من الإكراهات مهما كانت.

" الحرية ليست أقضى العبث،وأنت تلهثين وراء أقصى العبث وليس وراء الحرية– أنا لست ضد التجريب أريد أن أعرف وأجرب وبعدها اختار وأقرر".[1]

بهذا الوعي الخالص تعود (**ذات 1 سوسن**) إلى تونس بعد رحلة بحثت فيها بحثا مضنيا عن معنى الحياة وجوهر الكينونة، لتبدأ في تجسيد الموضوع القيمة–الكتابة– لتكتب الحقيقة التي اكتشفتها لغة جسدها، الحقيقة التي شربت على نخبها في حفل الوداع الذي أقامته في الفندق ببون الألمانية معلنة بذلك في قولها:

" أيها الأصدقاء الغرباء جمعتنا الصدفة في هذا الفندق، لتلتقي عيوننا، ولتظل وجوهنا في الذاكرة، ولندخل حياة بعضنا البعض من حيث لا ندري ولا نقصد، إذن لنحاول منذ الآن، أن نتصرف بوعينا لا بوعي الصدفة، ولنضف إلى ما أنجزته الصدفة المزيد حتى تكون الذاكرة بعد ذلك أكثر ازدحاما وإشراقا وحرية أصدقائي! لنحتفل بهذا اللقاء الغريب ولنشرب نخب الحياة"[2] ويستمر اعتقاد الكينونة متجليا في بناء الحدث من خلال قولها:"رحت أقلب صفحات مدونة ذاكرتي تمددت، بلا رغبة، بلا أمل، بلا شيء فقط كان إحساس النهاية يرفرف في الفضاء لم يعد هناك غموض يغريني، لم يعد هناك اختلاف يلفتني، لم يعد هناك فعل يثيرني، أصبحت أرتكب الفعل كما أتفق ولم يعد يعنيني الوجود".[3]

وكما تمركزت رواية **نخب الحياة** على أهمية ممارسة فعل الوجود، عملت رواية **قلادة قرنفل** على ضرورة تلقي فعل الصحو والانفتاح على طاقته الترميزية التي تستدعي العشق والحب والشعور بالاكتمال، ومن خلاله التماس الكينونة والشعور بالحرية، وكسر أسوار الاستعباد والتهميش، وهو ما حذا بالروائية **زهور كرام** أن تضع الساردة في موضوع المؤسس للسرد ضد التاريخ والقيم الخلاقية التي طبعت مجتمعها وساهمت في توجيهه، انطلاقا من رواية "الرؤية ضد–ضد ما يؤسس دونية المرأة أو يقارب صورة مشوهة عنها"[4] في بُعدها الاجتماعي أو التراثي أو الميتافيزيقي، فقد لعبت الساردة دوراً هاما في التحسيس بأهمية الصحو وتفعيله على مستوى الذوات الهوية الأخرى (صالح، فاطمة،

[1]– المصدر السابق ، ص75.

[2]– المصدر نفسه ، ص80.

[3]– المصدر نفسه، ص110.

[4]– عبد النور إدريس، التمثلات الثقافية للعبد الأنثوي الرواية النسائية أنموذجا، ص90.

زهرة)، ونقل المتن الحكائي أحداثه من طبيعتها اليومية المتكررة إلى "مستوى ضحالة السياسية المرتبطة بالراهن التاريخي إلى مستوى البعد الثقافي المرتبط بالتسلط المؤسساتي واستعصائه أمام مطالب الحرية".[1]

لكن ظل مطلب الساردة الوحيد، الحصول على الحرية والتعلق بها وتكريس كينونتها رغم قوة الضغط الاجتماعي والسياسي ومشاغبة الواقع بمؤسساته وسلطته والثورة عليه، رغم وطأة الواقع وإلغاءه للصوت الفردي (كصوت صالح و زهرة وفاطمة) الذي غاب في غياهب الجبة.

هذه النزعة الإلغائية التي وقعت على الجنسين (الرجل–المرأة) حاولت الساردة مقاومتها من خلال التصاعد في ممارسة فعل الصحو (أغنية الوطن، الذاكرة، القرنفل، الكلام القرنفلي، العشق القرنفلي...)إيمانا منها أن تُغيير واقعها وتحقيق كينونتها لا يكون إلا بالنضال المشترك بين الجنسين ضد السلطة وجميع أشكالها، إن مشكلة المرأة مهما كان جنس ممارسها هي السلطة التي تكبح جماحها والتي يمثلها تارة الجانب الذكوري وتارة أخرى الجانب الأنثوي، إن كان الجانب الأخير قد يكون جلادا قاسيا على ضحيته أحيانا، كما مثلته الروائية **زهور كرام**، من خلال العمة وممارساتها التعسفية في حق **الصحفية**–ابنة أخيها– التي قاومت هذه السلطة بكل أشكال المقاومة لعل أبرزها القرنفل الذي جمعته بين دفتي كتاب.

" فتحت الكتاب وجدته وقد بدأ يمتلئ بالقرنفلات".[2]

" أين الكتاب؟

هل اغتصبوا القرنفل؟

لم اجد أثره

هل شرقوه؟

ركبت عنادي، تصديت لنفسي الأمارة أحيانا بالهدنة أحثها على استدراك المر وقتل الخضوع عمتي قاسية كالزمن، لا ترحم.

هي الفاعلة والمقتحمة والداخلة في شؤون حميميتي أين الكتاب؟".[3]

وفي مقطع آخر يتحد فعل الكتابة بفعل العشق الذي يجمع بينهما القرنفل أرابض بين دفتي الكتاب "تذكرت فجأة أين وضعت الكتاب حيث القرنفلات آخر مرة وبسرعة سحبت الوسادة من تحت رأسي فبدا الكتاب مستلقيا يفوح منه أثر العشق، أخذته احتضنته، فتحته فإذا بالقرنفلات وقد كثر عددها وإذا بالعطر قد أمسى فواحا، وإذا بالغرفة قد عاد إليها دفئها".[4]

[1]– المرجع السابق ، ص91.

[2]– زهور كرام، قلادة قرنفل، ص162.

[3]– المصدر نفسه، ص165.

[4]– المصدر نفسه ، ص171.

من الكتاب تزهر الكينونة وتتناسل فالكينونة هي العيش عند الذوات الهوية لا الوجود لأن العيش ليس هو الوجود حسب – **أوسكار وايلد - Oscar Wilde**

وعلى ذات المحور تجسد رواية **الأسود يليق بك** قوة الكينونة عند الذات الهوية (**ذات 1 هالة**) وسعيها الحثيث وراء تحقيق الموضوع القيمة، رغم استسلامها لوهم الحب وانصياعها للخوف الكامن بداخل (**ذات 2 طلال**) في خسارة كبريائه بهجرانها أو ابتعادها عنه برغبتها، هذا الهوس المرضي بالذكورية المسيطرة، وفق التقييم الأخلاقي، يشير إلى نتيجة سلبية، سعت الساردة على تعرية الذكورة الكامنة داخل (**ذات 2 طلال**)، ومحاولته تطويع الذات الهوية (**ذات 1 هالة**) وفق أمزجته وأهواءه.

تحاول من طرفها أن تعي الحياة التي تستحقها وتقاوم سلطته التطويعية لذاتها و تعود للانتصار لكينونتها من خلال رفض الخوف والاستغناء عن حبه الأناني والتشبث بأملها في أن تكون فنانة مميزة واستغناءها عن الأسود الذي كان يليق بها–حسبه–[1]

وجماع الأمر وبعد أن بيَّنا المراحل التي قامت عليها سيمائية الأهواء في نصوص الرواية النسوية المغاربية نحاول أن نمضي في طريقنا لنوضح الآتي:

– وظفت الروائيات المغاربيات من خلال الذوات الهوية مجموعة من الأهواء والعواطف، التي اعتمدت في تقديمها على اللغة والعاطفة لتجسيد تنوع واختلاف الحالات الشعورية والانفعالية التي صدرت عن هذه الذوات وما يعكسه الواقع الاجتماعي والثقافي.

– كشفت النصوص المختارة عن زخم لغوي عاطفي تتحكم فيه ذروة الشدة والاسترخاء العاطفي الشعوري في ذات الوقت من خلال مرادفات وتركيب الهوى (الحب، الخوف)، والتي بدورها تباينت من نص إلى آخر، هذا بدوره أضاء الجانب المسكوت عنه من شعور الذات الهوية وما تحويه من طاقة ترميزية وإشارية أبرز مدى حساسية الكتابة النسوية وجماليتها.

– خضعت مرحلة التحسيس والتجسيد الفعلي للعاطفة في نصوصهن لتصورات ثقافية واجتماعية، وإن حاولت تجاوزها في بعض الأحيان،من خلال الانحياز لرؤيتها وتصورها وما يمليه عليها عالمها الداخلي مثل رواية **نخب الحياة لأمال مختار، وقلادة قرنفل لـ زهور كرام، والأسود يليق لأحلام مستغانمي**.

– أبرزت مختلف الأحداث في نصوص الرواية النسوية المغاربية التوتر الاستهوائي بشكل جلي ومحفزاته النمطية الناتجة عن لمجتمع والثقافة، هذا التوتر الذي يساهم في تعيين الشروط المسبقة للدلالة والكشف عن تجليات الذات التوترية واستحضار الكفاءة الصيغية التي ساهمت في اصطناع الصورة السردية وتحقيق الموضوع القيمة، هذه الكفاءة ساهمت في تحريك ذات الروائية العاطفية ورصد تحولاتها من خلال الذوات الهوية، من خلال ما جسدته عبر الأكوان الأهوائية

[1]– ينظر: أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص ص 327، 330، 331.

باعتبارها عالما يعج بالحركة والسكون والاتصال والانفصال، التشوه والألم، الحضور والغياب،الشدة والاسترخاء، يصوغ لوعي الذات الهوية بالانفتاح عن تقابلات العالم وثنائياته الضدية ومحاولة خلق مسارها الخاص.

– عكست النصوص التي اخترناها لتحليل العالم الدلالي للمسار الهوائي أن أغلب الذوات الهوية ذوات معذبة ومنكسرة، تعيش قلقها الوجودي في كثير من الألم و الضيق، تتميز بحساسيتها ورغبتها في التمرد، تبحث عن الحرية وتراهن عليها، وتتبع تدفق الأحاسيس والعواطف التي عبرت عنها الذوات الهوية واستنادا على المعجم وألفاظه المحتملة بالدلالات الشعورية التي عكست مشاعرهن وانفعالاتهن، فالنص في الرواية النسوية المغاربية بحمولاته العاطفية،قد تميز في حقيقته بالتعبير التلقائي عن المشاعر وظفتها الروائية المغاربية بأسلوب عملي فني مركب تتجلى فيه طاقتها النفسية والتعبيرية، ورؤيتها للعالم ونقدها للواقع، هذا بدوره أعطى صورة فنية جمالية مؤثرة لمشاعرها على ضوء التنظيم العاطفي للأهواء الموظفة في نصها.

– كشفت التركيبة الأهوائية في نصوصهن على قطبين عاطفيين مركزيين (الحب، الخوف) من حيث هوى الحب بطبيعته الانشراحية وهو الخوف بطبيعته الانقباضية، التي حاولت من خلالها أن تعكس أو تكشف عن الذوات الهوية (النسوية) التي تعيش في وسط واقعي معاكس أو مضاد لرؤيتها وحركيتها ورغبتها،فكلما زاد الواقع في الضغط عليها، كلما زادت في الاغتراب عنه وزاد ارتباطها أكثر بموضوع الكتابة الذي يشكل بالنسبة إلى عالمه الكينوني الحميمي، لذلك ارتبطت هذه الذوات بقيمها الخاصة والمتفردة على الخلاقية العامة السائدة التي تحكم منظومة القيم،تحاول تجسيد هوى الحب لكنها تفشل، وإن كان لها بعض النجاح في الانتصار على هوى الخوف المسطر عليها أزليا بحكم التعبئة التاريخية والثقافية المكرسة له، وهذا الملمح المشترك اشتركت فيه أغلب الروايات، من خلال انتظام كل الأهواء، ذات الصيغة الفردية أو الجماعية في فلك التتويج أو اللجوء إلى عالم الكتابة الذي يعد بالنسبة إليها عالما دالا على الخلاص والاستقلالية، وصناعة الوجود وبناء الوعي عبر الكتابة.

2– فضاء الحواس الخمس في الرواية النسوية المغاربية

لا يمكن لأحد أن ينكر ما لحقل الحواس[1] من دور هام في العمليات المعرفية والتواصل الإنساني، ومدخل رئيسي لنظرية المعرفة (الإبستمولوجيا) **Epistémologie** وأهم مصادرها وأدواتها، من خلالها يدرك الإنسان ذاته والعالم المحيط به عبر تفاعل الخطاب الحواسي بفضاء الجسد– جسد الأنا والآخر– هذا التفاعل تحاول أن تتبناه اللغة الإبداعية وتكشف عنه من خلال الكتابة التي تتداخل بعالم الحواس وتمتزج به، ذلك أن فعل الكتابة يقوم في الأساس على تجربة الفعل والتدفق التي تخلقها لغة الحواس بتعددها الوظيفي المفتوح على خمس حواس (حاسة البصر (المرئي)،حاسة الشم، حاسة الذوق،حاسة السمع، حاسة اللمس)، يوظفها المؤلف في نصه باعتبارها لغة ثانية ذات طبيعة انزياحية ترميزية تخرج بالحواس عن أدائها الطبيعي إلى الأداء الثقافي، أو بمعنى أصح من التوظيف الواقعي إلى

[1]– تعريف الحواس: الحواس واحدها الحاسة،وهي القوة التي بها تدرك الأغراض الحسية واكتساب معنى الحاسة منقول من قولهم أحسسته أي علمت بالشيء، قال تعالى:﴿هَلْ تُحِسُّ مِنْهُمْ مِنْ أَحَدٍ﴾مريم، الآية، 98.

التوظيف المجازي والجمالي المكثف الذي يعبر عن جملة من المدلولات التي تخدم الأنوثة مجازا وتفتح مغاليق هذا الجسد المؤنث وعلاقته بالواقع والأشياء، من خلال حصر الصور النفسية والسلوكية التي أفرزها هذا الجسد ويعبر عنها ضمن السياقات الاجتماعية والثقافية التي ينتمي إليها بعيدا عن واقعية هذا الجسد.

تحاول الروائية أن تخترق عوالمها الحسية من خلال اللغة وفتوحاتها البلاغية، لتبرز عبر حقل الخطاب الحواسي مشاعرها وأحاسيسها ورؤيتها للعالم والحياة وفضائية وعيها وإدراكها عبر تشخيص هذه الحواس من خلال الشخصيات لـ (توترها، استرخائها، انجذابها، أو شغفها أو لا مبالاتها) هذه التجاذبات الانفعالية الحسية تُرسيها الروائية وفق توقيعة أنثوية وهويتها الإنسانية، تُبرزها ضمن نصها دون المباشرة في الطرح الذي يغيب البعد الجمالي والفني للنص النسوي.

في هذا السياق يشكل النص الروائي النسوي المغاربي مختبرا حقيقيا ومَحضنًا مثاليا لدراسة حضور الحواس في أعمالهن وتأثير هذا الحضور في بناء الشخصيات الروائية وفضائها الداخلي والكشف عن البنية السردية التي توجهها وتؤطرها الحواس. هذه الوتيرة التي تميز النص النسوي المغاربي تستقطبها جماليات **الجسد الحساس** (**le corps senible**) الذي يُعلن عن تجربته الإدراكية وعن وضعيته التلفظية في الخطاب[1] ودوره في مجانسة الوجود الداخلي والخارجي واستقطاب خصوصية الطاقات التعبيرية والنفسية الصادرة عنه.

انطلاقا من الجسد الحساس، واهتمام المنهج السيمائي بالجانب المحسوس الذي يتخذ الجسد الحساس محورا أساسيا له من خلال أحد أهم أقطابها أو حقوقها التي تُعرف بـ "**سيمائية المحسوس**"، التي لم تظهر إلا مؤخرا وبعد أن مهدَّت لها الأعمال الطليعية في ميدان كل من سيمائية الأهواء و"السيمائية التوترية".[2]

من هذا المنطلق تحاول سيمائية المحسوس رصد البعد الحواسي من زاوية إسهامه في بناء دلالة الخطاب واستقصاء الدلالة التي يستخلصها الإنسان من أنواع الاتصال المحسوس المختلفة مع العالم.[3]

على ضوء ذلك استبعدت سيمائية الحواس في تعاملها مع الأنساق الحواسية المختلفة من (سمع، بصر، شم لمس،ذوق)البحث في جوهر تعبيراتها، كما تجاوزت بنظرها القناة الحواسية الناقلة للمعلومات السيمائية، التي تنسب الصورة مثلا إلى السيمائية البصرية وغيرها، وغضت الطرف عن القناة الحواسية المستقبلة، وصبت جهدها كله بالمقابل على إبراز **الحواسية** (**sensorialité**) في التركيب الخطابي عموما، وفي التركيب التصويري[4] على وجه الخصوص، ويقوم التركيب التصويري على مسارين:

---

[1]-Bertrand D, Précis de Sémiotique littéraire, Paris, Nathan, 2000, P.68

[2]- دليلة زغودي، سيمائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة تلمسان، 2014، ص109.

[3]-Fanta nille .j. modes du sensible et Syntaxe figurative, un: Nouveaux actes Sémiotiques PULIM, université de limoge, 1999, P.25

[4]- التركيب التصويري من أهم النماذج التحليلية التي استحدثتها السيمائية إذ أن التصويرية(figurativité)،وهي تمثل كل مضمون نظام دلالي (لغوي شمي، سمعي..) يقع صعيد تغييره في العالم الطبيعي، تعتمد على مفهوم الجسد المدرك والحساس.. في الربط بين نشاط الإدراك الحواسي (الخارجي) وبين التجليات الخطابية (الداخلية: الإنسانية) وينبني التركيب التصويري على قاعدة التفاعل بين النظم المادية والطاقات، سواء تعلق المر بالأشكال الخارجية الظاهرة أو بالأشكال الداخلية الباطنية، ينظر: دليلة زغودي، سيمائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، ص67.

أ- الحضور: fréquentation (la Présence)

إن العلاقة التي تحكيها التصويرية بين الكون السيمائي والعالم الطبيعي،تستند في نشأتها على تعادلات ينشئها الإدراك، ولذلك تختلف هذه التعادلات الإدراكية وتتنوع تبعًا لوضعية الملاحظ في العالم الطبيعي، وهو ما يتطلب البحث عن المبدإ المنظم للتركيب التصويري في حضور الصور المدركة الذي تضبطه نوعية حضور الملاحظ الجسدية المتباينة والمتفاوتة من حيث الشدة والاتساع والكمية.[1]

أما المسار الثاني يتمثل في التفاعل بين مادة وطاقة **l'interaction enter la matière et de l'énergie** ضمن هذه المساحة تنجم الحالات والتحويلات التصويرية عن عمليات تؤوب إلى خصائص المادة الحساسة والجهية التي تقع تحت حركة القوى الممارسة عليها، فالتغيير التصويري هو تغيير يسرد قصة النزاع القائم بين بنية مادية جامدة ومقاومة ومتسقة، وبين طاقة متحركة وهدامة ومفتتة.

ويسير المساران في اتجاه واحد فيما يتعلق بالتعديلات الناجمة عن هذه التعادلات ذات الطبيعة الحساسة، وتتحدان في معاملتهما للصور كأجساد وليس ككيانات منطقية وشكلية.[2]

وبعيدا عن التصور الشكلي والمنطقي للجسد،استخلص التصور السيمائي استنادا على إجراءات التركيب التصويري صورتين أو نموذجين سيمائيين للجسد يتمثلان في:[3]

- **الجسد بوصفه حركة.**
- **الجسد بوصفه غلافا.**

وللتوضيح أكثر تبين الآتي:

- الحركة **le mouvement** أو البدن الحركي **la chair mouvante**، وتفيد مجموع الطاقة الجسدية (الحسية الحركية) التي تؤثر على أغلفة الأشياء فتكشف عنها، بعد خفاء، أو ترسم عليها أشكالا.
- الغلاف الجسدي **l'enveloppe corporelle** هو عبارة عن الشكل الجسدي المعين الذي قد يستجيب لتأثيرات الطاقة المطبقة عليه أو يقاومها.

هذا النموذج منبثق عن السيمائيات المرتبطة بالدراسات التحليلية النفسية التي أولاها الباحث **ديدي أونزيو Didier Anzieu** بالاهتمام من خلال نظريته المعروفة بـ "الأنا- بشرة- ذات الطابع النفساني التي جمع فيها **أنزيو Anzieu** بين المعطى الفينومولوجي للجسد مستندا على دراسات **ميرلوبونتي Merloponti** في هذا المجال الذي يرى في الجسد حامل كينونة الإنسان في العالم ووسيلته للاتصال عن طريق الإدراك، والمقر الأصلي لكل عملية

[1]-Fanta nille .j. Ziberbery, c, Tension et Signification, PP 125, 128.

[2]- Fantanille.J, Soma et Séma : figures du corps , Maisonneuve et Larose , paris, 2003, PP 262, 263.

[3]-Voir: Epid, PP 125, 128

ترميز للعالم عبر مفهوم الجسد الخاص[1] أما المعطى الثاني التحليل النفسي الفرويدي الذي يعتبر الجسد وسطاً للنزاع بين القوى والطاقات من ناحية، وبين الحواجز والمعوقات من ناحية أخرى.[2]

- **وظائف الغلاف والمسارات التصويرية:**

يؤدي الغلاف بإطاره النفسي تسع وظائف أو مهام حسب-**أنزيو**- لكن تمت إعادة تصنيفها منهجيا ضمن التصور السيمائي إلى أربع مسارات تصويرية كبرى تضم هذه الوظائف، تتمثل في:[3]

- **مسار الحاوي:** ويشمل وظيفتين هما:

- وظيفة **الصيانة maintenance**: يعمل الغلاف على حماية وحدة الأنا، من خلال ضمان التلاحم بين الأجزاء وصيانتها من التفكك.
- وظيفة **الاحتواء contenance**:تقوم هذه الوظيفة بتجميع أجزاء الأنا ومنحها شكلا كليا.

- **مسار القدرة التمييزية والتبادل ومصفاة الشدة:** يضم ثلاث وظائف:

- وظيفة **عبر تحريضية:** يعمل الغلاف على تصفية المثيرات الخارجية التي يتعرض لها الأنا: فيغربل ما يصلها من قوى.
- وظيفة **التمييز بين الخاص وغير الخاص**:يشكل الغلاف سطحًا فاصلا بين الأنا والعالم، ليؤدي مهمة الحد الفاصل الذي يعينُ الحدود المميزة للهوية.

- **مسار الفرز الخلاقي:** ويحتوي على وظيفتين هما:

- وظيفة **إثارة:** يتلقى الغلاف المؤثرات الخارجية فيفرز من بينهما ما يعود إلى اللذة وما يُخيل على الألم على النطاق الجسدي و على النطاق الخلاقي (القيمي).
- وظيفة **تدمير**: قد تنقلب الذات ضد الأنا ويغدو الغلاف الحامي غلافا قاتلا.

- **مسار الترابط والتسجيل:** يتجسد عبر وظيفتين:

- وظيفة **الربط بين الحواس المتعددة:** يربط الغلاف بين مجموع المؤثرات الخارجية والداخلية وهو المبدأ الأساسي لـ "الحس بالوحدة" **cœnesthésie**.

- وظيفة **سطح التسجيل de surface d'inscription**: تُسهم هذه الوظيفة في إبقاء الغلاف على أثر الأحداث الداخلية والخارجية التي تعرض له والتي تتحول إلى صور دالة فيما بعد وهذا هو مبدأ سيمائية البصمة،

---

[1]- الجسد الخاص:le corps Propre هذا المفهوم الذي انبثق من فلسفة فينومولوجيا ميرلوبونتي وأسندت له مهمة ربط "الأنا" بالعالم،أو ربط "الخاص" بـ "غير الخاص"، فكان بهذا "الجسم الذي نستطيع معرفته في الوقت نفسه من الخارج باعتباره موضوعا، كما تستطيع معرفته من الداخل بحكم عدم انفصاله عن الأنا عينها"حكيم بناني عن العرب، الجسم والجسد والهوية الذاتية،مجلة عالم الفكر،الكويت،العدد4،المجلد 37،أبريل-يونيو،2009،ص88.

والجسد الخاص هو غلاف حواسي ونفساني يقع كحد مشترك بين الأنا والعالم والآخر، يصل بينهما ويفصلهما عن بعضهما في الآن نفسه

voir:Anzieu Didier: le moi- Peau, DUNOD. Paris, 1995, P58.

[2]-Fanta nille .j. soma et sema, PP 124, 125.

[3]-Voir: Epid, PP 141, 145

وبشكل أوضح تعمد وظيفة سطح التسجيل إلى تكوين دوال دائمة، كما تجتمع لهما أسباب داخلية وخارجية كونهما يتولدان عن المثيرات الخارجية ويواجهانها باستجابات انفعالية داخلية تتراوح بين الألم واللذة.

في ضوء ما سبق، نستطيع استقطاب حقل الخطاب الحواسي في النص النسوي المغاربي، من خلال استنطاقه على ضوء هذه المسارات التصويرية الكبرى واختبار وظائفها وفق توظيفها في النص الذي يختلف من روائية لأخرى.

من هذا المنطلق، تحاول التماس فضاء الحواس الخمس في نصوصهن باعتباره أداة معرفية ونسقاً تواصلياً غير لساني لتوصيل المعنى وإدراكه نستند إليه في التواصل مع الذات والمحيط والوقوف على البعد الخطابي والدلالي الذي تؤشره الروايات لكل حاسة من الحواس، لتصبح جزءا من الخطاب العام وتلعب دورا في بناء التدليل السيميائي للعالم النصي،تُبرزها الروائية المغاربية عبر اللغة التي تتداخل بأحاسيسها وتمتزج،وتعدد في أساليب اشتغالها وتجلياتها، تصف فعل الحواس المختلفة وفضاءاتها النفسية والاجتماعية والثقافية وتحدد علاقتها بها حسب أبعادها الزمنية والمكانية الدالة، تصهرها ضمن تجاربها التي تتعلق بذاتها وبالآخر، بحسب ذلك تعمل من خلال اللغة كما أشار **هيدغر Heidegger** "وبشكل واعٍ أو لا واعٍ على صياغة هويته وإعلان ذاته للآخر وللآخرين".[1]

والانفتاح على العالم الحواسي هو انفتاح على ذلك "العالم الكبر المنطوي فينا، الحاضر والغائب في ذات الآن ذاك الاحتمالي اللامرئي أو ذاك اللامنظور من الواضح أو ذاك..العمق المرفوع كما اصطلح عليه"[2]

على مستوى الحضور والغياب تحاول الروائيات أن يمنحنَّ العالم الحواسي التعبير الجمالي والفني المتعلق بخصوصية أجسادهن وحساسيته متجاوزة بذلك النقل الحرفي والأدائي لعالمها الحسي والإدراكي إلى عالم تتمثل فيه حواسها من خلال جسدها كأيقونات وإشارات تنقل القارئ مضموناً خطابياً مؤسسِاً بكيمياء اللغة أو الكلمة كما أشار إلى ذلك **آرثر رامبو Rambo**،لتتحول اللغة إلى علائقها (النسقية) و(الرؤيوية) و(المخيلتية) و(الحواسية) و(الحدسية) و(ما وراء ذلك).[3]

ولا تتجلى لنا مكامن ذلك إلا من خلال المبحث السيميائي الذي يخوض في دراسة العلامات المبدعة من قبل الإنسان وإدراك واقعه وعلاقاته بذاته والأشياء، والكشف عن حياة هذه العلامات أو الإشارات ضمن مجتمعه ودفعه إلى قراءتها لتتنوع دلالتها وتتضاعف، ويعطي للوجود المادي والنصي قيماً جديدة تستبطن الانفتاح والتجدد والاختلاف والإبداع، وفي ظل الانفتاح الذي عرفته الدراسات السيميائية على النشاط الإنساني في شقه المحسوس شهد الدرس السيميائي اهتماما واسعا بالنشاط الدلالي الذي تصوغه الأشكال الحية ورصد تحولاتها ومقاصدها.

ولعلنا بمثل هذا الفهم، نحاول ضمن هذا المبحث الذي نحن بصدد تناوله على ضوء الخطاب الحواسي في الرواية النسوية المغاربية أن نتناول أهم النقاط التي حصرناها في:

- البحث عن مقاصد التوظيف الواقعي والمجازي للحواس.

---

[1]- محمد نور الدين آفاية، الهوية والاختلاف، ص36.

[2]- عالية خوجة،بعيدا عن الحواس الأولى، أرجوحة بين اللامعروف و اللامألوف، متاح في:www.azzman-com/azz/articles/05/05/26-2002

[3]- عالية خوجة، بعيدا عن الحواس الأولى، أرجوحة بين اللامعروف واللامألوف...www.azzman-com/azz/articles/05/05/26-2002

- رصد صور تراسل الحواس ودلالتها.
- الكشف عن جماليات سينوغرافيا الحواس وآليات توظيفها في الرواية النسوية المغاربية.
- التماس التحويلات الدلالية والجمالية للعلامة السيمائية للحواس.

على ضوء هذه المحاور التي سنشتغل عليها ضمن هذا المبحث،نحاول طرح مجموع الإشكالات والأسئلة التي نستخلص من كلامها خصوصية الجسد الأنثوي الحساس والتماس القيمة الجمالية والتعبيرية والمرجعية وانزياحاته الفنية، والكشف عن عالمها الداخلي وتجاربها النفسية.

هل ساهم فضاء الحواس الخمس في الرواية النسوية المغاربية في الكشف عن الوحدات المركزية النُظم النسقية التي عملت في بناء النص الروائي واستطاعت بشكل ما التأثير في المتلقي وشد انتباهه إلى التحول الدلالي في توظيف الحواس ونقلها من عالم الطبيعة إلى عالم الثقافة؟ وإبراز خصوصية هذا الانتقال في ظل خصوصية المجتمع المغاربي؟

هل حاولت الروائية المغاربية من خلال فضاء الحواس الهجرة من الجسد الكلاسيكي -الريفي- إلى الجسد الحداثي الأشد ارتباطا بعالم الثقافة والمنفصل عن عالم الطبيعة، ومدى تفاوت هذه المحاولة وتنوعها وفق خلفيات ورؤى الروائيات المغاربيات؟

هل استطاع الجسد في الرواية النسوية المغاربية أن يوظف كدال نصي رمزي يتمدد ويتشعب وفق لعبة الحواس ولغتها؟

ما مدى تشعب الخطاب الحواسي في نصوصهن وعلاقته بالجسد والحيز الاجتماعي والثقافي الذي ينتمين إليه؟ وما مدى تماهي الخطاب الحواسي مع المقولات النقدية والقضايا التي يتبناها النص النسوي المغاربي؟

ولعل القارئ بعد هذه الملاحظات يتساءل عن الحاسة الأكثر حضورا واستغلالا في الرواية النسوية المغاربية وبحسب الدراسة الإحصائية التي أجريناها على النصوص التي اخترناها لهذه الدراسة بشكل عام،يتوضح في الجدول الآتي:

الحواس / الخمس / الروايات	البصر	الشم	الذوق	السمع	اللمس
الرحيل نحو الشمس (خديجة حمدي)	**%9**	**%13**	**%4**	**%10**	**%2**
بوح الذاكرة وجع (البتول محجوب)	**%2**	**%27**	**%5**	**%5**	**%10**
نساء الريح (نعيم رزان المغربي)	**%5**	**%13**	**%3**	**%8**	**%8**
أسطورة البحر (فريدة المصري)	**%2**	**%10**	**%2**	**%7**	**%2**
العراء (حفيظة قاره بيبان)	**%11**	**%14**	**%5**	**%17**	**%8**
موسم التأنيث (بسمة البوعبيدي)	**%7**	**%7**	**%5**	**%11**	**%8**

نخب الحياة (أمال مختار)	%15	%18	%8	%18	%8
طرشقانة (مسعودة أبو بكر)	%11	%13	%5	%13	%10
قلادة قرنفل (زهور كرام)	%7	%26	%4	%11	%4
مخالب المتعة (فاتحة مرشيد)	%2	%8	%7	%14	%3
الأخرس والحكاية (زوليخا موساوي)	%6	%1	%6	%10	%2
الأسود يليق بك (أحلام مستغانمي)	%11	%7	%10	%21	%13
حنين بالنعناع (ربيعة جلطي)	%8	%16	%4	%15	%7
أحلام مدينة (فريدة إبراهيم)	%8	%9	%14	%15	%6
أهداب الخشبة (منى بشلم)	%4	%9	%14	%12	%6
النسبة الكلية	%108	%206	%92	%187	%103

بحسب هذه المعطيات الماثلة ضمن هذا الجدول المبين أعلاه، تبين لنا من خلال توزيع الحواس الخمس في الروايات المختارة هيمنة حاستي **الشم والسمع** على باقي الحواس الأخرى، ومن حيث النسب تتصدر حاسة الشم المرتبة الأولى في توظيف الحواس، تليها حاسة السمع في المرتبة الثانية ثم تليها الحواس الأخرى، وربما يتبادر سؤال إلى ذهن المتلقي، لماذا تهيمن حاسة الشم والسمع على حركة السرد النسوي المغاربي؟ إذا ما قارنَّا حضور الحواس الأخرى بهاتين الحاستين؟

ونتوخى بحسب ذلك الإجابة عن هذا السؤال، من خلال ما سنتناوله في النصوص التي أدرجناها بالدراسة والتحليل الأسباب والدوافع التي جعلت الروائيات يستعلمن من خلال هاتين الحاستين لتعبير عن قضاياهن ورؤيتهن لواقعهن وعالمهن.

2-1- الحواس الخمس بين التوظيف الحقيقي والمجازي:

عند حدود النص الإبداعي تسقط أسوار الحواس، وتكشف عراءها وشعريتها وجماليتها، يتلقى القارئ إشارتها وتعبر الروائية من خلالها بكثافة عن تجاربها وفيوضاتها الحسية والشعورية، وتصوراتها العاطفية المشحونة بأحداث وصور وتعبيرات وملامح ورؤى تبوح بها رمزيا أو بقدر من التجريد وفي قالب وظيفي واقعي محدد، إذ تستدعي "الحواس محسوسات من جنسها فالأذن لا تسمع سوى الأصوات الطبيعية والعين لا تبصر سوى الأشياء العينية المادية والأنف لا يشم سوى الروائح، إلا أن ما يميز هذا التوظيف هو الفاعلية النائية للحاسة التي تدخل غالبا بشكل مباشر في صلب الأحداث بل أحيانا نجد أن الحدث مرتكز على فاعلية الحاسة نفسها".[1]

[1]- علي عز الدين الخطيب،الحواس الخمس بين التوظيف المجازي والتوظيف الواقعي في قصص لطيفة الدليمي1969-1999،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015، ص152.

وقد سعت الروائية المغاربية من خلال نصوصها السير في الاتجاهين (التوظيف الواقعي والمجازي للحواس) والتكريس الجمالي للصور المرجعية والفنية للحواس، التي يسلط الضوء عليها التوظيف الدلالي لهما، ولعلنا بمثل هذا الفهم، نميز الانتباه الحاد الذي أولته الروائية المغاربية في توظيف الحواس ضمن البناء السردي، لتصنع صورا منتهية متفتحة على الذاكرة وعوالم وفضاءات متناقضة،وألوان وظلال وحركات وملموسات، ومسموعات مختلفة تشخص العالم السردي (شخصياته، وأمكنته وأزمنته)،ما سينعكس لدى المتلقي مشخصا فضاءها المتخيل الذي يندرج ضمنه، فيحقق لتلك الأشياء فضاءاتها داخل وعي القارئ كما كل الأشياء الموصوفة الأخرى، وهذا بصيغة أخرى يكشف لنا جمالية النص الروائي النسوي والتنوع المعرفي والفني والموضوعاتي لهذا النص.

وإن كان هذا الرأي سابقاً لأوانه قبل الوقوف على أبعاده ضمن النصوص المختارة في هذه الدراسة، هذا ما يدعونا إلى محاولة تناول كل مسار توظيفي للحواس(التوظيف الحقيقي ثم التوظيف المجازي)بشكل مستقل،حيث سنخوض في محمولاتها الدلالية وأبعادها الفنية والجمالية والمفاهيم الفكرية والنفسية والعاطفية الأخرى، التي تنعكس لدينا ضمن إطار فضاء الحواس.

بحسب ذلك، سنحاول تأسيس بعض الفرضيات والأهداف التي تطمح إلى إثباتها أو تأكيدها،تسليطاً للضوء على الحاسة الأكثر اشتغالا عليها في النص النسوي المغاربي والبحث عن الخصائص الأسلوبية والفنية التي ميزت اشتغالهن على فضاء الحواس على الصعيدين في التوظيف الحقيقي والمجازي في نصوصهن، وإبراز فضائية الوعي من خلال الحواس وعبر الحيز الزماني والمكاني،تحركهُ الشخصيات، وهذا ما يحذو بنا إلى توصيف هذا الوعي من خلال الشخصيات والبنية الزمكانية، وغيرها من الفرضيات والأهداف التي تتضمن صيغاً إشكالية نحاول الإجابة عنها.

2-1-1- التوظيف الحقيقي للحواس و دلالته:

أثارت الروائيات المغاربيات العديد من الصور ذات البعد الحقيقي والواقعي للحواس، والأداء الوظيفي المحدد لكل حاسة تؤدي هذه الوظيفة بشكل مباشر ومحدد،من هذه الزاوية يقتضينا البحث أن يتحدث أولا عن الاشتغال الوظيفي للحواس وسلوكها العضوي الذي تؤديه،وتحديد هدف كل حاسة ودورها في العملية التواصلية الإنسانية:

- **حاسة البصر:**

إن "البصر حاسة آلتها العين...تحتوي العين أيضا على أوساط شفافة بالإضافة إلى القرنية التي تسمح بمرور الضوء إلى داخلها،وهي العدسة البلورية والسائل المائي، والسائل الزجاجي... وتعمل العين على رؤية الجسم ويتم ذلك آليا بعد وقوع الضوء عليه".[1]، وتختبر من خلالها الأشكال والأحجام والألوان والأضواء والظلال والأبعاد ونميز بينها.

[1]- محمد كشاش، اللغة والحواس، رؤية في الواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، بيروت،ط1، 2001م، ص43.

- **حاسة الشم:**

إن " الشم حقيقة إدراك معنى المشموم تتم العملية بعد اشتقاق الإنسان الروائح التي تصل إلى الأنف، عضو حاسة الشم، تنتقل الرائحة المشمومة عبر إحدى الوسائط، الهواء أو الماء الذي يظهر بشكل بخار يتبخر من ذي الرائحة".[1] التي تختلف حسب طبيعتها بين رائحة كريهة وأخرى طيبة.

- **حاسة الذوق:**

الذوق " هو إدراك طعوم المواد المذاقة واللسان أداته الخاص به.. ويتم تذوق الطعام بعد ملامسة المادة لمذاقه براعم الذوق المنتشرة على سطح اللسان العلوي، وفي طرفه وجانبيه، والجزء الخلفي منه، ثم يتوقف على ذوبان جزئيات المادة المستطعمة في اللعاب الموجودة على اللسان ولا يمكن للإنسان أن يتذوق بعد المركبات إلا ذائبة في لعابه".[2]

- **حاسة السمع:**

إن "الأصوات مادتها الألفاظ وخاماتها وهي من الناحية الفيزيائية أمواج (waves) تحتوي على تضاغط وتخلخل، والصوت مادة تحتاج إلى وسط ينقلها لأنها لا تنتقل في الفراغ، والأجسام التي هي وسائط نقل الصوت قد تكون صلبة وسائلة أو غازية ويحدث الصوت بعد وصول الأمواج الصوتية عبر الهواء إلى الأذن"[3] التي تلتقط هذه الأصوات وتترجمها إلى رسائل لغوية مرسلة.

- **حاسة اللمس:**

إن " اللمس ملامسة الحاسة للمحسوس والقدرة على إدراكه والتواصل إلى ترجمته ومعرفته وهو يأخذ طريقه عبر آلية شائعة عضوها منتشر في بدن الإنسان وليست وقفا على عضو خاص...ويؤدي اللمس إلى التعرف على أصناف كثيرة، وإدراك معانٍ جليلة وهي الحار والبارد، الرطب واليابس.. الخشن والناعم..." [4] باعتبار هذه الحاسة وسيلة تقريبية لقياس درجة الأشياء (البرودة أو الحرارة) أو نمطها (الخشونة أو النعومة)، تحفز المخيلة على تصور الشيء المحسوس به وإدراكه والتعرف عليه حتى في ظل غياب بقية الحواس الأخرى أو تعطلها كحاسة البصر مثلا، حيث تستطيع حاسة اللمس أن تؤدي دورا هاما في إدراك ومعرفة الأشياء، يمكن أن يستوعب دور الحواس الأخرى التي تعرضت إلى التلف أو العطب.

هذه مجموع الحواس الخمس المعروفة، ووظائفها العملية المباشرة التي تقوم بها وطريقة اشتغالها في العملية التواصلية،في كونها عنصراً أساسياً للتعرف على كيفية حدوث الأشياء الإحساس بها وإدراكها، وإن كان هناك من يشير أو يضيف إلى مجموع الحواس الخمس، الحاسة السادسة وهي عبارة عن إحساس لا إرادي غير مكتسب يستشعر الأحداث قبل وقوعها عن طريق الاستبصار والحدس وتكون نابعة من قوى وقدرات ووظائف روح الإنسان،

[1]- المرجع السابق ، ص40.

[2]- المرجع نفسه، ص ص 36، 37.

[3]- المرجع نفسه، ص41.

[4]- المرجع نفسه ، ص ص 32-33.

ويشير أغلب الباحثين في هذا المجال إلى أن أكثر الأفراد امتلاكا لهذه الحاسة هي المرأة التي تعمل على إذكاء انطباعها وتوجيه انفعالاتها على أساسها دون وسائط حسية ،وهي من القوى الخفية التي تتجلى بها المرأة دون سواها، ويبقى الأخذ بوجود هذه الحاسة أو عدمها أمراً لم يفصل فيه العلم الحديث وإن كان الباحثون في علم النفس يحاولون إثبات وجود هذه الحاسة.

وقد يكون واضحا الآن الدور الوظيفي والطبيعة الفيزيائية لكل حاسة من الحواس الخمس،لكن ما نريد التركيز عليه ضمن هذا المبحث لا الوقوف على السلوك العضوي للحواس بقدر ما يهمنا تسليط الضوء على "مستوى الكتابة يمثل فاعليتها البنائية التي على الرغم من كونها هنا تحديدا تمثل وظائف ذات البعد الواحد باعتبار النص ببساطة شديدة هو نتاج وظائف كل الحواس إلا أن هذا لا يعني أننا سنتجاوز البحث عن القيم الجمالية في تلك البنى السردية، ونتابع مناطق التأثير التي تحققها آليات عمل تلك الحواس داخل تلك البنى من خلال ارتباطها بالأحداث"[1]، والتي تشغل زمناً ومكاناً معيناً تؤديها مجموعة من الشخصيات السردية،التي تعمل الحواس في إطارها الوظيفي الحقيقي على إبرازها وتحقيق فاعليتها من خلال آلية الوصف،التي تعتمد في الأساس على أحد أهم الحواس ألا وهي حاسة البصر، إذ يشكل "فعل الإبصار والرؤية قطبا رئيسيا هاما في أغلب ما عنينا به من موصوفات وصفات ذلك أن العين جهازٌ بصري أو استعارة دالة لا غير، احتلت موقعا مخصوصا في الحدث الروائي فانبثقت عنها المشاهد واللوحات وانكشفت بفضلها المرئيات وهو ما أقام داخل الرواية خطابا وصفيا قارا اختلف من عمل إلى آخر من حيث الكثافة والنوعية إلا أنه لم ينعدم مهما كانت علاقة الراوية بالمرجع الواقعي الذي قد يحيل إليه أو تقطع معه. بل إن التنصيص على فعل الرؤية وما يتصل به من مدرك ومحسوس، قد ناب في الرواية عن أساليب تعبيرية أخرى وإن ساندته في توليد الصور والمشاهد الأفعال الحسية الأخرى من سمع ولمس وذوق وشم".[2]

تتظافر جميع هذه الوحدات الحسية لتفعيل نظام الوصف في القص، الذي يسهم في بناء أسلوب تعبيري يتميز بالتنوع والكثافة في المضامين والمقاصد، تحاول الروائية أن تمنح من خلالها نصها بعدا وظائفيا مخصوصا من حيث "الموقع الأبرز الذي تدرس فيه بأية طريقة يتجلى الواقع لنا أو يمكن أن يتجلى لنا".[3]

ولعلنا بمثل هذا الفهم،سنقدم من خلال هذا العنصر جماليات التوظيف الحقيقي للحواس الخمس في نصوص الروائيات المغاربيات والتماس حدوده التعبيرية والأسلوبية وإسهامه في إبراز فاعلية البناء السردي المتعلق بـ (الزمن المكان،الشخصية) التي تنسجها وحدات لغوية قائمة على خطاب الوصف والتعين يكرس حسية الرؤية وآنيتها وتكشف بعض الروائح عن المشاعر والذكريات بين الشخصيات وتصور نداءاتها وأزماتها النفسية والشعورية،ويُؤثر فعل الذائقة الذي يتحدُّ مع فعل اللمس إلى ردود أفعال الشخصيات ومواقفها، طبيعة إحساسها ومدى اندفاعها وشغفها، وتشير الأصوات عبر سماعها واسترجاعها إلى استرجاع أحاسيس كانت الشخصيات قد شعرت بها في الماضي

[1]- علي عز الدين الخطيب،الحواس الخمس بين التوظيف المجازي والتوظيف الواقعي في قصص لطيفة الدليمي 1969-1999، ص69.

[2]- نجوى الرياحي القسنطيني،في نظرية الوصف الروائي،دراسة في الحدود والبنى المورفولوجية والدلالية،دار الفارابي،بيروت،لبنان ط1، 2008 ص348.

[3]-Michel Butor, Essais sur le roman, Gallimard, Minuit,1960, P 09.

كالوحدة أو السعادة وغياب هذه المشاعر والأحاسيس في الزمن الحاضر وحاجة هذه الشخصيات إليها في الراهن باعتباره فضاءً معاكساً لرغباتها ومعادياً لها.

ونمضي لنوضح من خلال العديد من المقاطع التوصيفية المتضمنة في النصوص الروائية النسوية المغاربية المسار الوظيفي للحواس التي اشتغلت الروائية على طاقتها البنائية والتعبيرية في نصها، واختلاف اشتغال كل روائية على حاسة دون أخرى[1] لتهيمن بعض الحواس وتغيب أخرى حسب الأحداث وطبيعة الشخصيات والموضوعات التي ترسم عالمها النصي.

وأول ما نبدأ به النظر، حضور الخطاب الحواسي في البناء الزمني للنص، وتوظيفه لتحديد إشارات زمنية معينة تُؤشر لطبيعة زمن معين (ماضي، حاضر، مستقبل، موسمي، ليل، نهار...)، كما تلعب هذه الحواس دورا في معرفة تزامن أحداث مختلفة معيشة،وإبراز التغيرات التي تطرأ على المكان والإحساس به عبر"منافذ الحواس كالسمع والبصر، أما إذا تعطلت إحدى هذه الحواس بسبب ما، كتعطل حاسة الإبصار بالنوم مثلا، يفقد الإحساس بالزمن لا يعرف كم من الزمن نام؟! كما أن الحالة النفسية للإنسان هي التي تحدد له طول المدة الزمنية الواقعة عليه".[2]

هذه الأزمنة وتنوعاتها تقع تحت إدراك الحواس وقيامها عبر السمع من خلال الأصوات أو اللمس عبر تغير الوسط المناخي أو الإبصار عبر الضوء الذي يحدد اختلاف الأوقات وتعاقبها.

ضمن هذه النقطة الأخيرة تُؤشر الروائية الصحراوية **خديجة حمدي** في روايتها **الرحيل نحو الشمس** إلى الزمن الماضي، من خلال رمز الشمس كأيقونة وقيمة[3] شغلت الساردة وألحت عليها الروائية إلحاحا شديدا تشدها إلى مدار الشخصيات باعتبارها صورة مشهدية وموضوعاً مسيطراً على عالم الأحداث والشخصيات في النص، ومن خلال صورة الشمس التي تعد تيمة وصفية تمنح المبصر الكشف عن مجموعة من الفضاءات المادية والمعنوية والنفسية، ويحفز على استبصارها من خلال ذيوع العديد من أفعال الرؤية والبصر مثل:

" نظرت إلى الأفق وأشعة الشمس المترهلة ترتدي لونها المائل إلى الحمرة".[4]

"أيتها الشمس لا تغيبي عن "أقديم إزيك"ارحمي الأهل هناك بضوئك ودفئك،لا تتخلي عليهم بأشعتك، إنها سر القوة والبقاء، أطلت على الخيم المنصوبة في هذا المكان الفسيح بعيدا عن المدينة التي ضاقت ذرعا بأهلها".[5]

قد يكون واضحا من خلال هذه المقاطع التي أشرنا إليها في متن الدراسة أو هامشها، سيطرة فعل الإبصار (أبصرت، أطلت، نظرت..) بطبيعته المشيرة إلى الماضي مرتبطة به سواء الماضي البعيد أو القريب، الذي رسمت من خلاله الساردة لوحات مشهدية تُشخص مرئيات مختلفة يؤثث فضاءها الشمس التي تُحفز على استرجاع صور

[1]- سبق وأشرنا إلى تباين نسبة حضور حاسة دون أخرى في الجدول المبين أعلاه .

[2]- علي محمد عبدالله، الإنسان حكمة الروح والجسد تأويل المعاني والدلالات، وكالة الصحافة العربية، دم،ط1، 2017م، ص90.

[3]- علي عز الدين الخطيب،الحواس الخمس بين التوظيف المجازي والتوظيف الواقعي في قصص لطيفة الدليمي 1969-1999، ص69.

[4]- خديجة حمدي، الرحيل نحو الشمس، ص23.

[5]- المصدر نفسه، ص183، وينظر أيضا:الرواية، ص160، 170، 202، 207.

مستعادة من زمن سابق إلى زمن لاحق، ترصدها حاسة البصر لِتُسجل إحساس الساردة بالألوان ودرجاتها ونوستالجيا مفتوحة على ذاكرة الأمكنة التي تظل حية نابضة في ذهن الساردة متعلقة بها حد الوجع والرغبة في الامتلاك من خلال هذا المنظر المحسوس المرتبط بعناصر الواقع (اللون، المكان، الحجوم، الأضواء، الوهج،الأشعة..) والمشخص لتجربة الساردة المتفجرة بالحنين وكثافة الارتباط بالمكان- المخيم الصحراوي ما ساهم في تعدد الموصوفات وتنوع موضوعاتها وحساسيتها التي ترصدها الروائية- من خلال عيون شخصياتها التي تُفصح عن حالات شعورية متنوعة تشعر بها هذه الشخصيات بين شعور يهتف للأمل وآخر بالحزن والوحدة أعربت عنها تنوع النظرات وغاياتها وحكمها على المرئيات، من خلال أسلوبها في رؤية الأشياء وطريقة إدراكها له التي يغلب عليها وحي الذاكرة والذكرى، وتطلعات نحو المستقبل تبدو غائمة وغائبة، لكن يحدوها شيء من التفاؤل والأمل.

لذا مضينا إلى تسليط الضوء على حاسة أخرى، حاولت الروائية المغاربية توظيفها لإبراز البنية الزمنية التي يقوم عليها نصها والإشارات الدلالية التي تؤشر لها، سنتناول على أساس حاسة اللمس وعلاقتها المباشرة في إنجاز الفعل الجنسي القائم بين الرجل والمرأة، استرجاع هذه الأخيرة لملامح اللذة الغائبة للفعل الجنسي المتبادل بين الشريكين العاطفيين وآثارها، في زمن ماضٍ تسترجعه **سوسن** بطلة رواية **نخب الحياة** بمرارة وشوق لا حدود له تتذكر التفاصيل وتستشعر اللحظات المشتعلة وكأنها تعيشها في الحاضر، يدفعها إلى ذلك شعورها بالاغتراب والحرمان والحاجة إلى هذا الشريك الذي ابتلعه الماضي، ورغبتها في عودة هذه الوقائع رغم خضوعها عدة تجارب جنسية مختلفة، لكنها لا تحمل الشغف والحب ذاته.

"بعد الآن لن تجيئك إبراهيم، لن يقدم لك حبا وماء وجسا ولوزا لن يقف أمامك إبراهيم، لن يغني معك ولن يصفر في تلك الأمسيات الحالمة التي كانت تنثر الحب على ضاحية أريانة، بعد الآن لن يأخذك بين يديه السمراوين، ولن يداعبك بأصابعه الطويلة الرشيقة، ولن يقبل ريشك الأبيض ولن يضغط... ".[1]

كما نلاحظ لعبت حاسة اللمس دورا هاما في تشكيل الحدث الأهم الذي يتمثل في حدود حرية الجسد الأنثوي وعلاقته بجسد الآخر، كما كشفت هذه الحاسة الإدراكية عن هموم الذات ونداءاتها الداخلية التي تفضحها اللمسات الحارة في زمن مضى لا زالت مشتعلة في زمن آني، ومدى تشبثها بها لأنها تحمل وشم ذاكرتها على جسدها.

هذه الحركات الواقعية التي تدور في مدار الفعل الجنسي ضمن الزمن الماضي القريب تظل شخصية **سوسن** تتذكرها بلوعة وحزن، كلما زادت وطأة الحاضر على ذاتها واستثارة جروحها الوجدانية.

"كما عند الباب قبل عنقي وهمس:

حبيبتي.

أراد أن يتكلم غير أن لسانه تحول إلى لثمي

[1]- آمال مختار، نخب الحياة، ص9.

احتضنته فعل ذلك وعصرني حتى طقطق جسدي رفعت نظارته واستندنا إلى الحائط (..)
كان يبحث عن نظارته لما عدت أتحسسه وآلمته على صدره، وأتلاعب بخصلات شعره السوداء".[1]

على صعيد آخر، يتحرك التوظيف الحقيقي لمجموعة الحواس في بناء الإطار المكاني لعالم النص الروائي والدالة عليه من خلال جملة من الإشارات البصرية أو الشمية أو اللمسية أو الصوتية، التي تؤسس لهذا المكان أو غيره وفق مبدأ الثنائية المكانية القائمة على علاقة الفرد ببنية الوجود وموقفه منه، وإحساسه بالواقع وتمرده عليه، من هذا المفصل تتأسس تجربة النص على أساس وجود عالمين متناقضين،ضديين لهما "طابع درامي تتصارع فيه الأحاسيس وتتعدد، من خلال علاقة الجدل القائمة بين المكان السلبي والمكان الإيجابي أو هناءة ذلك المكان وعدوانية المكان الآخر، حيث أن"**هنا**"لا توجد إلا بالتعارض مع "**هناك**"، ويندرج ضمن هذه العلاقة الجدلية مجموعة من الثنائيات المكانية المتنوعة، مثل:[2]

- ثنائية الوطن والمنفى.
- ثنائية الانفتاح والانغلاق.
- ثنائية المكان المتناهي في الصغر والمتناهي في الكبر.
- ثنائية المكان العربي والمكان الغربي.
- ثنائية المكان الحلم والمكان الواقع.

على ضوء هذه الثنائيات المكانية التي تُشكلها الظروف النفسية والحالات الشعورية المتباينة للشخصيات الروائية تشخص الروائية من خلالها عبر الحواس الأمكنة التي تدخل في النطاق الحميمي أو المعادي للشخصية، وموقفها منها، وإبراز هويتها وملامحها المادية والواقعية، ومن ذلك سنحاول إبراز مجموعة من الأمكنة بصيغتها الحقيقية في نصوص الرواية النسوية المغاربية، وما تحمله من خصوصيات وملامح لا تتجزأ من ذوات الشخصيات النسوية التي هي جزء منها لا يتجزأ.

وهذا ما تجسده لنا حاسة الشم في تصوير الأمكنة وتشخيصها للمتلقي بملامحها الحقيقية النابضة وتمثلها بوجدانها وشعورها العميق بالمكان، ليصل إليه متحركا بأبعاده وتقاسيمه وزواياه وملامحه الإنسانية والعاطفية، على مدارج هذه الأمكنة التي تأخذ هويتها مما تبعثه من روائح تشد إليها العابرين عبر حاسة الشم، تُصور الروائية الليبية **فريدة المصري** في روايتها **أسطورة البحر** هذه الأمكنة بحميمتها وجمالها واستقطابها من خلال شم الروائح التي تؤرخ للمكان وتمنحه فعل الجذب والتواصل والألفة.

[1]- المصدر السابق ، ص ص75، 76.

[2]- بن عمر سهيلة، الثنائيات المكانية عند شعراء جماعة الرابطة القلمية- من جغرافيا المكان إلى شعرية المكان- مجلة مقاليد جامعة ورقلة، العدد07 2014، ص09.

"تدخل على الغابة الملكية التي تنبعث منها رائحة المشموم الأبيض، وعقود الفل المثبتة بإحكام في رؤوس الصدَّرات لتتدلى على أعناقهن فتزيدها بهاء في ليلة نجمة يحاول الجميع الظفر بها، وحناء العروس التي تنتظرها صبايا الحي بفارغ الصبر لتجلب لهن الحظ السعيد".[1]

كما تُؤشر الرائحة إلى وجود صفتين متناقضتين للمكان ذاته،حيث تتحكم الرائحة في تحديد هذه الصفة فيها إذا كان المكان أليفا أو معادٍ بالنسبة إلى الأشخاص، هذه الثنائية المكانية تنقلها لنا الساردة في **أسطورة البحر** التي تحاول من خلال هذا المقطع عقد المقارنة بين المكان الأمس-الأليف- (جنان النوار) بروائحه الطيبة الزكية التي حافظ عليه سكان"طرابلس" آنذاك، وتحول المكان ذاته (جنات النوار) إلى مكان معادٍ وغير مرغوب فيه بروائحه الكريهة على يد سكان طرابلس اليوم، هذا النفور أو القبول للمكان حددته الروائية من خلال **الأريج** المنبعث من المكان لا في شكله أو نوعه...يوحي بمدى أهمية الحاسة كقوة إدراكية وشعورية ومعرفية في الكشف عن مدى أو مستوى الانفصال أو الاتصال عن هذا المكان أو ذاك ورصدا لتحولات الإنسانية والنفسية التي يفرزها الفرد المنتمي لهذا المكان.

"في المساء وقف الباص أمام جنان النوارَّه، هبطت ابتسام وصديقتها غادة منه بعد قضاء يوم حافل بالمحاضرات وتصوير الشيتات (...) انبعثت رائحة كريهة في الطريق،حيث كانت أكداس القمامة تملأ المكان،أمام الباب الحديدي عند مدخل جنان النوارَّه، تضايقت الفتاتان من تلك الرائحة،ومن منظر القمامة التي استولت على المكان المخصص للورود و الفسحة و قضاء الوقت الجميل...

يا لها من مهزلة!! كيف يكون اسمه جنان النوار..؟؟ علقت غادة.

تداركت ابتسام الوقف لتستل من ذاكرتها صورة طالما راودت خيالها، عندما كان والدها يحدثها هي وإخوتها عن جنان النوار.. يا حسرة..

حدثنا أبي فقال:

كنا نمشي فيه ساعات طوال دون كلل ثم نجلس على احد المقاعد المخصصة ورائحة الياسمين العبقة تحيط بالمكان وبنا، جنان النوار..قلعة من قلاع الجنة، آية من آيات الجمال الملائكي، فتنة من مفاتن الحسن والصبا،إيقاع من مقامات نهاوند، تتمايل وروده على نسمات صيف مسائية، ويهتز القرنفل على نوتات أصيلة الشفقي..".[2]

تُحدد الرائحة هوية المكان ومدى انتسابنا له ورغبتنا الشديدة في التمسك به، لأنه جزء من ذواتنا لا يمكن الانفصال عنه، تربطنا به الرائحة التي تتحول إلى سيرة ذاتية مرتبطة بالذاكرة ويشم من خلالها ماضيه أو جزء منه رائحة التراب، هذه الرائحة التي تُذيب أحاسيس النفوس المغتربة عن أرضها والمرتبطة بها في آن واحد، تشير إلى ذلك الروائية **بسمة البوعبيدي** في روايتها **موسم التأنيث** لـ رائحة التراب والأرض في إشارة إلى مدى ارتباط الفرد بأرضه واعتزازه بها، وتمظهر هذا الارتباط وشدته، من خلال الرائحة التي لها علاقة مباشرة بذاكرة المكان.

[1]- فريدة المصري،أسطورة البحر، ص25.

[2]- المصدر نفسه ، ص29.

"أنظر هذا التراب.. هو عمرك وعزك وهو أصلك ومنبتك هذا التراب هو خير لك مني.. خير لك من أهلك.. هو ملاذك ومنه وبه تحيا!...خذه تشممه!..قبله!..عفر به يديك ووجهك،أحضنه وأدخله بين ضلوعك.. وامتلئ به... روه من عرقك ودمائك فلن تجد لك عنه بديلا... ".[1]

ولننتقل إلى نقطة أخرى، تتعلق بأهم مقومات البناء السردي ولا يكتمل المهيمنة في بناء الحكي والأحداث وتنظيم الفاعل ودفع سيرورة الخطاب داخل النص، تتميز بكيانها العاطفي والنفسي الذي يوجه الأحداث ويحرك الصراع وبؤرة التوتر الدرامي.

وفي مسار المغامرة الروائية، تحاول الروائية المغاربية أن تُشخص هواجسها وخلفاياتها المعرفية والوجدانية والتاريخية والثقافية والعرفية، من خلال هذه الشخصيات المتنوعة (الرئيسية أو الثانوية أو النامية أو المكثفة)، أو وفق طبيعتها الجنسية (ذكورية أو أنثوية)، وإن كانت أغلب الروائيات المغاربيات حاولن في نصوصهن التركيز على الشخصية النسوية وتضمنيها كل ما تختزنه من أفكار وهواجس ورؤى تعكسها وتعبر عنها

بحسب ذلك، تبرز الروائية من خلال الشخصية موقفها من الكينونة والوجود، وفق تعامل الجسد مع الأشياء وإدراكه لما حوله عبر الحواس بمختلف أنماطها ومستوى كثافة حضورها، كما تلعب هذه الحواس دورا هاما في توصيف الشخصية السردية والإحالة على أهم سماتها المادية والنفسية من خلال لعبة الحواس.

ومن جملة ما سنتعرض إليه ضمن هذا الباب،دور حاسة البصر في الكشف عن الأعماق الداخلية للشخصية ونقل أبعادها الواقعية من خلال المرآة[2] وانعكاس الصورة الأصل عبرها، تغلغل في التفاصيل وتتشعب من خلالها الحكايات والحقائق ضمن فضاء الغرفة بخصوصياته وحميميته التي تدفع الشخصية النسوية إلى الإفضاء بمكنوناتها الداخلية والبوح بها إلى ذاتها من خلال لعبة المرايا.

ونستطيع أن نمضي فنضرب أمثلة على ذلك،من خلال رواية **قلادة قرنفل** للروائية المغربية **زهور كرام** التي أبرزت صورة الساردة بصرياً من خلال مقاطع توصيفية محاصرة بالمرايا،من خلالها "تختبر الشخصية البطلة هنا حواسها المنتمية إلى الجسد في محاولة لاكتشاف كيانها المادي المتمثل بجسدها فتقف هذه المرة أمام المرآة، وهنا يبرز المستوى اللغوي في عملية اكتشاف الجسد عبر تشكيل بنية إرصادية تمثل معادلا موضوعيا لموضوعة النص (موضوعة

---

[1]- بسمة البوعبيدي، موسم التأنيث، ص42.

[2]- المرآة: المرآة في علم الفيزياء-قطعة زجاجية شفافة تعكس أشعة الضوء التي تسقط عليها،وهي إما أن تكون مرآة مستوية تكون صورة حقيقية أو تقديرية للشيء المرئي،أو محدبة تقوم بتكبير الأشياء،أو مقعرة تقوم بتصغيرها، وهلم جرا، لكن المرايا تلعب دورا بالغا في حياة البشر منذ اكتشافها،حيث تحكي الأسطورة اليونانية أن "نرسيس" كان شابا جميلا استحوذ على قلوب الفتيات الجميلات بيد انه أعرض عنهن جميعا، ضاربا بحبهن عرض الحائط فغضبت الآلهة "نيميسيس" لمصاب هؤلاء الفتيات وحنقت على سلوك نرسيس المتعالي عليهن، فحكمت عليه بأنه يقع في حب ذاته وبمجرد أن نظر نرسيس إلى البحيرة ولمح صورته منعكسة على سطح الماء الذي يشبه دور المرآة تماما من حيث وظيفة الانعكاس، تعلق بها منبهرا وظل شاخصا إليها حتى مات لقد دلفت شخصية نرسيس إلى علم النفس، حيث تم توظيفها في وصف الشخصية المعتلة المعروفة باسم "الشخصية النرجسية" وسواء تمثل المرآة المصدر في علم النفس أو علم الفيزياء، فقد أصبح للمرايا دور في صنعة الأدب حتى إنها تتخلل بنية الكثير من النصوص<<.

محمد الشحات،من فعل الغواية إلى صنعة الأدب،الدوحة،ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية،العدد63يناير2013،مقال متاح في:
www.aldoga.magazine.com/article.aspx?n

الوجود)"[1]، وقد جسدته **زهور كرام**من خلال المرآة التي اشتغلت عليها في أكثر من خمس مواضع[2] في النص، تنظر من خلالها الساردة إلى نفسها، تخاطبها كأنها ذات ثانية تسري في أوصالها الحياة، تكشف من خلال هذه الحوارات القائمة بين شخصيتي الرائي والمرئي صوراً من التجربة الإنسانية التي حفل بها النص يتواتر حضور شخصية الرائي من خلالها بين الاتصال مع واقعه أو الانفصال عنه.

وقد لاحظنا على مدى تشعب السرد ارتباط الساردة بالمرآة ومداومة النظر فيها، تراقبها وتحاول أن تجعلها رقيبا لها، يكشف لها عن منظرها ومخبرها في آن، فقد برزت المرآة في منحى السرد تارة مرآة مستوية ذات الرؤية المباشرة الباردة المتناغمة مع الشكل أو الجسد الذي تحاول الروائية أن تتجاوز إطاره الفاتن والغاوي، والتماس الطرف الثاني من الثنائية ألا وهو الروح، أو مرآة محدبة لا يستوي سطحها تجمع بين الذاتي والموضوعي والدرامي والواقعي، بين هذين النمطين تلجأ الساردة إلى إبصار ذاتها في المرآة باعتبارها أداة للبحث عن قضايا الذات والوجود وتنطوي على جدلية العلاقة بين الأنا والأنا والأنا والآخر والداخل بالخارج، وحين تفهمها بالمعنى الواسع أو بالمعنى الماهوي لمفهوم الاختلاف، مع إدراك الأنا أو الوعي بالذاتية من خلال إدراك الصورة باعتبارها أنا آخر أي تُعمق الوعي بالذاتية أو الهوية من خلال إدراك الاختلاف حينما يعي الإنسان صورته "الأخرى" التي تظهر له أو تتحقق في الخارج وتصبح مرئية سواء من خلاله أو من خلال الآخرين.[3] من هذا المنظور، تبرز تجربة النظر في المرآة ممارسة قصدية وواعية لوصف الذات وتأملها واستخبارها.

"كدت أخترق السرير وأنا أنتشي في نفسي..وجدتني أضحك وحدي..أقفز بسرعة نحو المرآة.. أسعى جاهدة لكي أضبط ملامح الفرحة.. فأنا أشعر بشيء يهيج بداخلي..أحاول أن أتبين هذا الذي يحدث..خجلت من المرآة.. من نفسي..شعرت بالخوف..كأني أخبئ رجلا في غرفتي..يقبلني في الخفاء..يمارس العري معي في كل شيء.. أخافني جسدي..غطيته.. أخشى أن يفضحني.."[4].

ضمن فضاء الغرفة المغلق أو العالم الداخلي للساردة تتمدد مساحة الجسد وينشط فعل الغواية الحسية، وتنفتح الممارسة على الممنوع والمحظور الذي تفضحه اللغة المونولوجية أو لغة الاستبطان الذاتي للساردة التي تنفتح على البوح والذاتية والاستهام، ومحاورة العالم المحيط بها (الموجودات البسيطة، أثاث غرفتها)،وتكشف عن ارتكاب فعل العشق المتخيل وارتباك الجسد الأنثوي الذي توشم على جغرافية آثار هذا العشق وذاكرة الفعل الممنوع، ما يثير عند القارئ الإحساس بأن الساردة تتعمد إثارة غرائزها من خلال آخر، يوحي بوجود الممارسة السحاقية وإن كانت وهما.[5]

---

[1]- علي عز الدين الخطيب،الحواس الخمس بين التوظيف المجازي والتوظيف الواقعي في قصص لطيفة الدليمي 1969-1999، ص81.

[2]- ينظر: زهور كرام، قلادة قرنفل، ص ص 30، 35، 54، 105.

[3]- محمود رجب، فلسفة المرآة، دار المعارف، مصر، د ط، 1994م، ص24.

[4]- ينظر: عبد النور إدريس، التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي، الرواية النسائية أنموذجا، ص95.

[5]- ينظر: زهور كرام، قلادة قرنفل، ص ص 30، 35، 54، 105.

هذا الآخر الذي تنفصل عنه، من خلال النظر في المرآة والتركيز على ذاتها، لتتجاوز عالم الغرفة والأشياء وتعبر من خلال المرآة وعبر مرحلة **التأمل الانعكاسي Reflection** الذي هو عبارة عن "ظاهرة مرآوية، أعني يحدث في تجربة المرآة- وهو إحدى الطرائق الهامة في المعرفة التي تتحقق من خلال خبرة فينومولوجية، أعني خبرة وصفية مباشرة، ولذلك فإننا عندما نمارس تجربة الانعكاس أو (تجربة المرآة)، أعني عندما نصنف ونُحيل ما يظهر أمام وعينا في هذه التجربة وصفا مباشرا لنفهم معناه، فإننا بذلك نمارس تجربة فينومولجية بمعنى ما،كما هو الحال في السير الذاتية بمعناها الحق حينما تحاول أن تتلمس المعنى فيما يظهر للوعي أثناء فطر التأمل الانعكاسي"[1]، لتعبر من خلال التأمل الانعكاسي باعتباره تياراً فلسفياً إلى معرفة نفسها وهي تعرف نفسها، ولا "يتحقق ذلك إلا بوجود مسافة بين الرائي والمرئي وهي ليست مسافة مكانية خارجية بقدر ما هي داخلية "**ترسند نتالية**" باصطلاح "**كانط**" أي تقوم داخل العقل والوعي"[2]، هذه المسافة الداخلية توجه الساردة في رؤية الأشياء (العين-المرآة) وتمنحها المعرفة والإحساس تجاوز المرحلة البصر إلى مرحلة الاستبصار.

"تمنيت لو كان شعري أكثر طولا..لو غطى كل جسدي.. لو رقص فوقي وتماهى مع جسدي.. وقفت أمام المرآة أطلب طوله..كان طويلا بعض الشيء فقط، والمرآة لا تكذب..تضعني أمام حقيقته..لكني، أحسه أطول مما أراه.. الإحساس بالشيء أهم من رؤيته هي هكذا علاقتي بنفسي وبالناس والأشياء من حولي".[3]

يبدو من خلال هذا الحوار الذاتي وجود رؤية جلية عند الساردة لما يدور في عالمها الداخلي وإدراكها لذاتها كذات لا كآخر، وعدم تقبل كل ما تعكسه المرآة من صور جاهزة، باردة،حيث تستمد صوتها من داخلها وتصنع كيانها وفق ذلك، لا وفق ما تقوله المرآة وانعكاس صورتها الحقيقية دون كذب فيها، لأن الساردة ترى الأشياء بإحساسها وروحها، تتداعى الرؤى بداخلها، تسكن تفاصيلها، وتؤمن بجسدها، تثق فيه، تنتشي بملامحه وحريته، تتعرى فقط أمام صورة ذاتها بأعماقها وأسرارها وحقيقتها، لذلك لم تكن الساردة بحاجة إلى المرآة بوصفها-عامل تشكيل لوظيفة الأنا-[4]، لأنها كانت منسجمة مع ذاتها والأشياء والعالم متحدة به، ذلك أن حاجة الفرد إلى المرآة تشتد في حالة الاغتراب والاضطراب النفسي،إذ يحاول التركيز على ذلك الانعكاس أو الصورة المتوحدة ليرى ويرصد ما الذي طرأ على هذه الصورة بالفعل،وما الذي تعكسه مما يجري في داخله، وما تنوي فعله بعد ذلك كله فالمرآة ومن خلال حاسة البصر تعكس إلى الخارج ذلك العالم الداخلي للإنسان عالم الذات الذي كانت الروائية تحاول في عدة مواضع إبراز هذا العالم ومدى الانسجام وتوحد الساردة معه.

---

[1]- محمود رجب، فلسفة المرآة، ص124.

[2]- المرجع نفسه، ص127.

[3]-زهور كرام، قلادة قرنفل، ص 105.

[4]- ينظر: مقتطفات مرحلة المرآة بوصفها مكونة لوظيفة (الأنا) كما تتكشف في تجربة التحليل النفسي "جاك لاكان"، المؤتمر العالمي السادس عشر لعلم النفس، زيورخ 1949، دراسات أدبية وثقافية، لونجمان برس، 1994م .

وفق ما سبق، وعلى مدار ما تناولناه ضمن هذا العنصر، التزمنا أن نبين ارتباط التوظيف الحقيقي لمجموعة الحواس في الخطاب الروائي النسوي المغاربي ببناء الأحداث بشكل مباشر، وفاعلية الوصف من خلالها للإطار الزماني والمكاني،ودورها في ضبط الصورة الإخراجية لهما، واعتبارها وسيلة من وسائل التشخيص،التي تبرز ملامح الشخصيات الواقعية والعاطفية والنفسية الخاصة بهذه الشخصيات،والتي أغلبها شخصيات نسائية في الرواية النسوية المغاربية، مثلت كل واحدة منهن مظهرا من مظاهر الحياة، وسلوكا مختلفا عن السلوك الجمعي العام،وعزفت على وتر القيمة الخاصة الذي تنطوي عليه،ما منح النص خصوصية الحكاية وفرادة الخطاب.

في هذا الصدد، حاولت الروائيات المغاربيات الالتفاف حول ظاهرة توظيف الحواس فنيا والاشتغال عليها بوصفها أدوات ذات وظائف تعبيرية لها دورها الفاعل في بناء العمل الأدبي والفني، إذ كشفت من خلالها خصوصية العالم الداخلي للمرأة، وأسلوب رؤيتها للحياة والتعامل مع الأشياء، وموقفها من الموجودات والقضايا المحيطة بها وإحساسها بها،ما انعكس بدوره في ثنايا الخطاب الذي جسدت من خلاله القدرة على الربط بين نشاط الإدراك الحواسي (الخارجي) وتوتراته على مستوى الجسد وبين العالم الداخلي ونشاطاته الدالة.

وقد التمسنا ذلك من خلال استلهام البعد التصويري أو التصويرية (**figurativité**) التي أشرنا إليها في الصفحات السابقة،فقد رصدنا عبرها هوية الجسد، ومستوى حساسيته ومدى تفاعل نشاطه الخطابي، وهذا بدوره يعكس الملمح الأسلوبي والتعبيري في توظيف الخطاب الحواسي في بعده الحقيقي أو صورته المرجعية،التي عكست رؤيته الروائية للعالم عبر شخصياتها التي كيفت النشاط الحواسي الإدراكي إلى معرفة ذاتها ومعرفة الأشياء من حولها، من منطلق أن "العالم هو ما نرى وما يجب علينا رغم ذلك تعلم رؤيته.. لا بد أن تجعل المعرفة معادلة لهذه الرؤية ونسيطر عليها ونقول ماذا نعني نحن وماذا تعني الرؤية"[1]،وإن كانت هذه الرؤية في مبدأها رؤية فينومولوجية إلا أنها تبقى بالأساس رؤية إنسانية تختزل الحياة بمثيراتها ودرجة إحساسنا بها.

2-1-2- التوظيف المجازي للحواس ودلالته:

إن من جملة السمات الهامة في النص الروائي النسوي لغته التي تتميز بطابعها التصويري المكثف، وتدفق المسحة الشعرية من رموز واستعارات ممتزجة بنسيج النص الحكائي والمتماهية معه، تحاول الروائية أن تسبغ لغتها بسماتها وملامحها الأنثوية وتجسد موقفها من الحياة لا من منطلق المحاكاة، بل من خلال ما يصطلح عليه **عبد القادر الغزالي 'محاكاة المحاكاة'** أو استعارة الاستعارة لأنها استغراق تأملي في صورة معلقة بين الحس والخيال والذات، لا تكتفي برصد السمات والملامح،بل تتعدى ذلك إلى رصد الأحاسيس والانفعالات المطلقة العنان للمخيلة[2]، التي تستثمرها للتعبير عن أحلامها وهواجسها وتصوير عالمها الداخلي، ووصف ما يختلج في قلبها من أحاسيس لتعطي لنصها أبعاداً قرائية وتأويلية جديدة تحرض القارئ للكشف عنها.

[1]-Maurice. Merleau, Ponty, le visible et l'invisible, gallinard,1964, P 18.

[2]- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات (قراءة في شعر حسن نجمي)،مؤسسة النشر والتوزيع، الدار البيضاء،ط1، 2004م، ص152.

بحسب ذلك، تحاول الروائية المغاربية أن يرسو نصها على "كثافة اللغة وثراء الدلالة المشبعة بالغطاء المجازي، هذا النسق اللغوي المركز يخبئ نصيب الأنثى في تعبيرها الأنيق الراقي، والموارية في التعبير عن الحقيقة، كما يبعد النص عن التناول التقريري البارد".[1]

ومن هذا الباب، سنلقي الضوء على التشكيل اللغوي في الرواية النسوية المغاربية في فضائها المجازي الترميزي الذي يَحْجُب عن القارئ موارد الدلالة والمعنى، ليبدو له النص مفتوحا على العديد من النظم الإشارية بدلالتها التأويلية، تجذب انتباهه وتحفزه على تخصيب طاقته التخيلية وتعميقها، وإنتاج نص ثانٍ منفتح على آفاق لا محدودة من المعاني والتأويلات المحتملة والمتعددة قائماً على التقاء وعي القارئ بوعي المؤلف، وسيلتمس القارئ من خلال نصوص الروائيات المغاربيات تعاملهن مع اللغة المجازية في الاشتغال على الحواس والانزياح بها عن صورتها المرجعية أو الحقيقية إلى صورة مجازية جمالية تكشف عنها اللغة القائمة على كسر الخطية والمغايرة، يتداخل فيها الحيز الشعري بالحيز السردي، ما يضعنا كمتلقين دارسين أمام "ممارسات لغوية غير معتادة داخل منطقة السرد قائمة بشكل كبير على مراوغات الشعر وحيله، خصوصا ضمن مساحة عمل الحواس"[2]، بما يفتح الرؤية، ويشكل لوحات مشهدية تعبيرية مشفرة ومكثفة تتداعى على عتباتها ظلال الأفكار والرؤى، تتوالد على امتدادها الدلالات التي تستدعي التأويل،ويتقاطع في أفقها البعد الذاتي بالموضوعي ما يشحن النص الروائي النسوي المغاربي بخط دلالي يسير وفق رؤية ذاتية وشعور عميق بالأشياء، انطلاقا من الجسد المؤنث الذي "يُفعل الشبكات الدلالية واللغوية، بحيث تصعد بالكائن الحسي إلى كائن علوي مجنح،مزود بالمعاني الإضافية المبثوثة، تحقق للنص سلطة دلالية موجهة للمعنى، قابلة للتأويل".[3]

ولتقريب هذا التصور،سنحاول الاقتراب من المنحى الذي اشتغلت عليه الروائيات في توظيف الحواس ضمن شكلها التعبيري المجازي الفني والجمالي وإن تقاطعت هذه الحواس مع طبيعتها العضوية، إلا أن التوظيف المجازي للحواس من شأنه التأثير في العديد من مواطن الخطاب:

- منح شكل جديد للخطاب السردي من خلال اللغة وبنية الزمان والمكان وتركيب الشخصيات.
- التداخل الأجناسي بين حدود السرد والشعرية ما يسهم في كسر الخطية والرتابة المهيمنة على النص.
- التنويع في بناء الأحداث، وتعدد الأساليب، وخلق مرجعية نصية مبتكرة توجه فعل القراءة إلى حقول دلالية ومفاهيم تعريفية مغايرة للبنية الأصلية للمعنى.

ضمن هذه المعطيات التي تؤثر في بنية الخطاب، سنحاول الوقوف على تشعباتها ضمن مجموعة من المقاطع السردية التي استقطبت هذه العوامل في الرواية السنوية المغاربية.

---

[1]- الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي تجربة المعنى، ص46.

[2]-علي عز الدين الخطيب،الحواس الخمس بين التوظيف المجازي والتوظيف الواقعي في قصص لطيفة الدليمي، 1969-1999، ص16.

[3]- الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي تجربة المعنى، ص133.

وعند إلقاء نظرة فاحصة على مجموع الإحصاءات التي قُمنا بها لرصد أكثر الحواس سيطرة وتوظيفا في نصوص الراوية النسوية المغاربية لاحظنا هيمنة حضور حاسة الشم من الناحية المجازية في أغلب النصوص والدوافع وراء اشتغال الروائيات على حاسة الشم من خلال التحليل واستنتاج الأهداف وتقييمها.

ولنسير خطوة أكثر تفصيلا، لنبين جمالية التوظيف المجازي لحاسة الشم في رواية **نخب الحياة لـ آمال مختار** وتشخيص هذه الحاسة لعناصر البناء السردي والكشف عن أبعاده التي تتعلق بالبنية الزمانية والمكانية، ورصد الشخصية وأسلوب تشكلها.

وأول ما نبدأ به النظر استدعاء الساردة لفعل حاسة الشم الذي يلتحم بزمن (الفجر) لتقدم عبر هذه اللوحة الزمنية بنية نفسية مرتبكة ومشوشة، تبحث عن السلام والفرح في حضور الآخر الذي يُبعثرها روحا وجسدا، هذا الشقاء الفكري والنفسي، يكسر إيقاع زمن الفجر الرتيب، ويحول الزمن الهادئ إلى وجه آخر للفوضى والصراع عن طريق هذه الرائحة المجازية التي تتحرك كمارد داخل نفسية البطلة لتمثل اضطراب العلاقة القائمة بين الرجل والذات الأنثوية.

"شيء ما يحدث هنا في داخلي شيء ما يتسلل ويتواطأ فوضى أخرى،برائحة الفجر تزعج خمولي الذي بدأت أعود إليه،وتعد هي أيضا بالمتعة والحميمية.

حيرة تنحتني تمثالا من رغبة ولهفة، ترعش ارتباكي وسيجارتي وكأسي، وجنون آخر يهدد صلابتي.

شيء ما يحدث هنا آ يتحرك، وذاتي لم تعد تقوى على ذاتي".[1]

كما كشف فعل حاسة الشم (الرائحة) عن رؤية الروائية للزمن وأسلوب تفاعلها معه وموقعها منه، تجسدت لنا أيضا عبره مجال الرائحة جماليات المكان وأبعاده العميقة وملامحه الإنسانية التي تتصادى مع المستوى النفسي والانفعالي للذات البطلة **سوسن**.

"الخريف، لون الرماد يسربلُ الوجود رائحة لتراب تهيج في الذاكرة الأشجار العارية والأغصان المشيرة بوقفتها الطريق الممتدة في الوجود تنتظر أن نمشيها".[2]

إن استحضار الساردة للمكان بطبيعته المفتوحة عبر رائحة التراب هروبا من العوالم أو الأماكن المغلقة التي يمارس فيها الآخر سلطته على الذات الأنثوية ويسلبها حريتها وإرادتها، إزاء هذه الأماكن المفتوحة بكثافتها الجمالية تعطي من خلال رائحة التراب وشكل الأشجار والطرق الممتدة المجال لالتحام الذات بالآخر، وإنجاز الفعل بالمشاركة والاحتواء.

غير أن سيطرة الشخصية البطلة تظل قائمة حتى في الأماكن المغلقة التي ينفتح حصارها عبر علاقاتها الحميمية بالأشياء وطبيعة إحساسها بها، تبعث في وعي الآخر مدى ثقتها بذاتها وقدرتها على تحدي الواقع الثقافي والاجتماعي (جبة العمة) من خلال ربط فعل التحرر برمز معين يتجسد لنا في رواية **قلادة قرنفل** في رائحة القرنفل التي يندمج

[1]- آمال مختار، نخب الحياة، ص38.

[2]- المصدر نفسه ، ص22.

فيها الواقع بالخيال، تُؤسس من خلالها زمن الصحو والتحرر الذي يشمل كل الشخصيات، يشرب كسيولة زمنية ثابتة في الداخل أو الخارج الذي يقف على أعتابه الشخصيات تارة بين المقهى والبحر، بين المكان المغلق والمفتوح تتلاشى الحواجز أمام قوة عطر القرنفل وأريجه الذي يُشكل بالنسبة إلى الساردة قيمة وجودية وفضاءً نفسياً لمقاومة سلطة الجبة والانعتاق من جبروت العمة (الذات والآخر)،التي تحاول الساردة أن تُقحمها في عالم القرنفل وعطره.

"كان البعد هائجا والجرح أراه يتكدس أكواما أمامنا أنا وهو

هكذا اعتقدت

حين كشف عن الجرح (..) بدا لي أنه ينهض من سبات طويل.. حاصرني القرنفل..حككت أنفي فعطرت المكان.

هل وصله بعضه؟

بعض العطر

أراه يرتعش .. جرحا.

أسمعه يصرخ

فتشت عن صالح وجدته ممزوجا بنزيف الجرح حركت يدي..مددتها باتجاه عينيه مسحت دمعة كادت تطفئ بريقه..هل أعيش الآن لحظة عشق!

آخذه بلطف..أجده يسلخ عنه جلد الجبة يصلني ارتعاشه.. يحتويني جرحه فجأة:

(...)

خشيت من أنف العمة..

خفتُ أ ن تلحق بالمقهى فيتلاشى الاغتسال ويتراجع البحر".[1]

من خلال رائحة القرنفل وفاعليته المجازية مارست هذه الرائحة ضمن بنية المكان دورا في إبراز الجانب الإنساني للمكان والموقف النفسي للشخصيات من التناظر الفضائي للمقهى (الداخل)/البحر (الخارج) وتحديد الرائحة لمؤشر انفتاحها أو إغلاقها حسب درجة إحساس الشخصيات بها.

وضمن رواية **الأسود يليق بك** تلعب حاسة الشم دوراً هاما في عملية إضاءة الشخصية الأنثوية **هالة** وتميز إحساس شخصية **طلال** بها كشخصية ذكورية تنجذب للعنصر الأنثوي من خلال الرائحة، التي وظفتها **أحلام مستغانمي** في سياق مجازي وحولتها إلى رمزٍ سياقي وعلامة سيمائية عن حضور المرآة في المكان والزمان،وفي كيان الرجل العاشق، التي سيتذكر شذاها بعد رحيلها حيا حاضرا في ذاكرته، تشمم جسدها.. أنوثتها، التي تتجسد في عطرها الذي يصوغ أنوثتها وجاذبيتها وسحرها، وكان هذا العطر مجالاً للذة العارمة التي توازي لذة اللمس كأهم الحواس المثيرة للشعور باللذة الجنسية.

[1]- زهور كرام،قلادة قرنفل، ص ص158، 159.

"ضمها إليه- يكفيه الليلة أن يحتضنها-اشتهى ان أشمك..أحب رائحة أنوثتك..لم يقل أكثر. لا يحب خدش حياء الكلمات، ولا كان يريد أكثر من أن يضمها حد الانصهار في صباها، واحتواء أنوثتها المحتمية بقميص نوم لم يخترق الغواية بعد".[1]

بحسب ذلك ينبغي، ألا يغيب عنا، الطبيعة الجنسية لحاسة الشم باعتبار ما للرائحة من دور في التواصل النفسي و الاجتماعي و الجنسي بين المرأة و الرجل، ذلك أن "الأنف عضو جنسي، والرائحة أداة غواية"[2]، بحسب الدكتورة **فوزية الدريع** تُثير الرغبة الجنسية عند كلا الجنسين في القرب والاحتضان والتقبيل والولوج، من خلال تظافر حاسة اللمس بحاسة الشم ودورهما في الغواية العاطفية والحسية المتبادلة بينهما، كأنه فعلاً كيميائياً أساسه العشق "قرأ مرة نصيحة نسائية لشانيل تعطري حيث تودين أن يُقبلك رجل أجمل منها وصفته:أن يضع الرجل قلبه حيث تود امرأة أن تتعطر، تاركا خلفه كيمياء قبل من شذى وأذى، ومن مكر وعنبر، لا نجاة لامرأة من عبقها."[3] للأنثى العطر وللرجل اللثم والقبل وهذا إجماع اللقاء الجنسي الذي يتوج جمالية العلاقة المترابطة والمتكاملة بين الرجل والمرأة.

في ضوء ما سبق نستطيع رصد خصوصية توظيف الروائيات المغاربيات لحاسة الشم في بعدها المجازي، التي ارتكزت في حضور المرأة من خلال رائحة أنوثتها وعبقها المبهج، عطرها الثري بالأناقة والمرح والأصالة والعاطفة والغنج والنعومة، الذي يُثير في الرجل الشعور بالانجذاب والانغماس في شهوة الجسد واشتعال الأحاسيس، ما يجعل الرجل مُدمنًا على رائحة الأنوثة الطاغية دون القدرة على مقاومتها.

وخلاصة هذا الموقف، حرص الروائيات المغاربيات على رصد جماليات المستوى الشمي والتركيز على علاماته الحسية والروحية عند الرجل والمرأة، لتتخذ من الرائحة بوصفها بطلا روائيا كوجه من أوجه وظيفة حاسة الشم ولغة مُعبرة عن الجسد الأنثوي وظلاله، تُشير من خلالها في النص إلى جماليات هذا الجسد وإشارته وأبجدياته وفنيته التي لا غواية لها إلا بحضور الآخر وقدرته على احتوائها، فتستحيل بذلك لغة السرد عند الروائيات إلى "ترجمة لإيقاع الجسد بكل ترنحاته وتوتراته، وتسجيل للمكبوت، وتفجير له، في لغة لا تكف عن إعلان العشق والمتعة والفرح والموت".[4]

من خلال هذه اللغة الموازية للغة الجسد تكشف لنا الروائيات عن الزوايا المعتمة والداخلية للكيان الأنثوي وتفاعلاته مع جسده والآخر، لتُضيء جوانب عديدة قد تجهلها المرأة ذاتها بقدر ما يجهلها القارئ الذي تدعوه عبر العديد من الإشارات والعلامات التي تجلت في عالم الحواس إلى استحضار أسئلة الأنثى مع ذاتها ومع العالم الذي تنتمي إليه،الكامنة وراء عالم المعنى الذي ينمو في فضاء التأويل المتعدد واللامحدود، ما يوسع حدود الدلالة، ويسهم في تثوير عملية القراءة .

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص218.

[2]- فوزية الدريع، الرائحة والجنس، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، بغداد، ط1، 2008م، ص91.

[3]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص248.

[4]- محمد نور الدين آفاية، الهوية والاختلاف، ص118.

ونمضي لنوضح ثاني الحواس اشتغالا في النص الروائي والتي تتمثل في حاسة السمع وما تشمله من عالم الحركات والأصوات والإنصات مركزين على حاسة السمع وجماليات توظيفها المجازي والاستعاري في نصوص الرواية النسوية المغاربية، يشكل السمع صورا متخيلة مرتبطة بالإحساس تغدو أمام القارئ كيانا مجسدا لعوالم معرفية ونفسية وذاتية تنتمي لها المرأة وتعكس حضورها ووعيها بالعالم وبما يحيط بها.

وأول ما أود أن ألاحظه هيمنة الأصوات والحركات في الرواية النسوية المغاربية، إذ يبدو لنا العالم النصي عالم تتماوج فيه الأصوات التي تنتمي لعدة مجالات وبيئات توظفها الروائية فنيا وفق ما يمليه عليها الواقع والأثر النفسي في استحضار الصورة السمعية وما تستدعيه من معطياتها الداخلية وتأملها وربطها في تصور إبداعي عبر الذهن والخيال، وفي ذلك ننتخبُ العديد من المقاطع التي تشير فيها الروائيات إلى عالم تنتمي إليه يصطخب بالأصوات التي تسمعها روحها وتفاعل معها جسدها موازاة بعالم تعيش فيه يطلب منها الصمت والإذعان وعدم التعبير عن انفعالاتها، تخرج عن هذا الارتباك من خلال نصوصها التي تشغلها شخصيات أنثوية تمتزج بأصوات الأرض والأشياء والذات تتعمق بداخلها قوة البوح والفعل، فتصرخ لغة السرد بمعاني تغلغل في الأشياء/العالم لتمنحها أبعادا أخرى فتتخذ من أغلب الأصوات سلواها وأملها ورجاءها الوحيد.

"في ثانية واحدة انهارت الفوضى بداخلي، لتتحول إلى فوضى مشرقة ونابضة بدفء آخر وعطاء جديد.

كنت هادئة ومستسلمة في فوضى الرتابة لما شق رنين صوته روحي القاحلة".[1]

"لم يهدأ قلبها الراقص في صدرها حتى في هدأة الليل وسكونه.. تحت الغطاء، في صمت الغرفة وسكون الأشياء كانت تسمع دقاته..كان يحدثها عن الغد وعن أشياء عدة ستحدث في الغد..كان يحدثها عنه.. يحدثها وهي تستعذب حديثه فتنفرج شفتاها عن ابتسامة الغبطة".[2]

"الغربة شبه خالية في هذا الفصل من السنة ستنعم بالهدوء التام أليس هذا ما تحتاجه نفسها المتعبة؟ أن تكون خارج دائرة الصخب،كأن العالم لا يعنيها ستلقي في ركنها المفضل في الشرفة وهي تتابع تعليق الطيور في السماء وتنصت لفحيح الليل".[3]

بحسب هذه المقاطع الواردة نميز الدور البنائي والتعبيري والجمالي الذي لعبته حاسة السمع عند الروائيات في رصد الصور النفسية والوجدانية للشخصيات السردية، وإبراز وجهات نظرها المختلفة تجاه الواقع والحياة، وطريقة تعاملها مع الأشياء، هذه الطريقة التي نلمس منها مدى حساسية العنصر الأنثوي في تفاعله مع العالمين الداخلي والخارجي، وهذا ما كشفته لنا اللغة الحوارية في طابعها الذاتي (المونولوجي)، هذا بدوره كشف الكثير من أبعاد الشخصيات الجوهرية، لتلعب حاسة السمع دورا ضمن نفسية تيار الوعي في استنباط خبايا هذا العالم الداخلي ورصده دون الاهتمام بالعالم الخارجي والانعزال عنه، لأنه لا شيء يستحق في هذه الحياة إلا الرجوع إلى الذات

[1]- آمال مختار، نخب الحياة، ص23.

[2]- بسمة البوعبيدي، موسم التأنيث، ص60.

[3]- زوليخا موساوي الأخضري، الأخرس والحكاية، ص10.

والتأمل في كل ما يصدر عنها وما ينتمي إليها، وهذا بدوره يعطي للقارئ مجالا مفتوح للاقتراب من المؤلف/ الشخصية، وإضاءة جوانب الحياة الداخلية فيهما دون حواجز كالاعتماد على السارد ما يقوي العلاقة بين القارئ والنص والالتحام بالشخصية وبصورها الانفعالية المتداخلة والمتلاحقة، التي تجسدها مختلف الحوارات الداخلية التي نتج عنها في أغلب النصوص المستشهد بها أو غيرها مدى التفاعل الايجابي الذي ينسجه القارئ مع النص ما يمنح القراءة دفئا وحيوية تبعث على الدهشة والانفتاح على التأويل.

وعلى صعيد آخر، تحضر حاسة اللمس بشكل نسبي إذ ما قارناها بالحواس الأخرى كحاسة الشم/السمع، إذ تبدو لنا أن حاسة اللمس من أكثر الحواس مباشرة في إدراك العالم وتشخيصه،فيستطيع الأعمى (فاقد البصر)أن يستوعب شكل الأشياء من خلال ملمسها وحجمها وأبعادها الشكلية، فاللمس هو الرسالة المباشرة للجسد في التفاعل مع الأشياء والموجودات باعتبارها أداة حسية تتعلق بالتيار المادي الطبيعي.

ومن خلال سرد لفظي مشوق في طابعه المجازي الاستعاري، ترصد لنا الروائيات صورا بلاغية تلعب فيها حاسة اللمس دورا في انفتاح الجسد على عالم حميمي تتحقق فيه لحظات الاتصال الحب والعشق، ولتأكيد ذلك وظفت الروائيات جملة من أكثر المفردات حسية التي تمس شغاف القلب والشعور بنبضة الحب الدافق، مثل: (يقبل ملامسة حقيقية، تدغدغ،تحسست، وخزات، تلتصق، يمسك، تمعس، تستل، تلسع، المداعبة...)،عبر هذه المفردات الحسية ترسم لنا الروائية صورا تبدو لنا أنها تنسج في فضاء أيروتيكي يكرس فعل الغواية والإغراء، لكن في الحقيقة لم نلمس في نصوص الرواية النسوية المغاربية هذه المباشرة في تجسيد الفعل الجنسي الذي تحركه الملامسة الجسدية مع الآخر، لترسم لنا بعكس ذلك الروائية مشاهد حسية أساسها حاسة اللمس بعد التخلي عن أغلب الحواس لبناء صور مكتملة عن الأشياء واسترجاع أحاسيس وذكرى بعيدة الغور في الذات، لذلك تعد الذاكرة سمة تشخيصية فريدة وفردية ولها نسيجها الخاص، تُحييها الروائية من خلال ملامسة الكلمات التي تعبر عن عمق مشاعرها وأحاسيسها بذاتها وبالآخر، والتحامها بالجسد المغيب منذ زمن بعيد.

بحسب ذلك، تمارس حاسة اللمس دورا هاما في توليد المعنى وشحن اللغة بعالم من الرموز الدلالية المكثفة التي تشير رأسا إلى فضاء الجسد بحضور الآسر ورغباته المتعددة، ما يثير شهوة الحكي، ويبعد عن الجسد الأنثوي عطبه، وما يميز توظيفها في الرواية النسوية المغاربية هو تحول هذه الحاسة عند الشخصيات من أداة حسية إلى فضاء يتدفق فيه حدس المرأة بجسدها وبذاتها وبالآخر، ما يدفع الجسد الأنثوي، والشعور الحر بهذا الجسد الذي تعمل الروائية على تحريره من أسر الواقع والمجتمع، وجعله منفتحا على العالم والأشياء، فتلمس المطر تارة"رذاذ مطر يُقبل خد مريم الشاحب، ترفض الاحتماء بمظلة كعادتها"[1]، وتارة أخرى يتحسس جسدها اللمسات والوخزات والمداعبات "أحست بذلك الألق أشعة تنخر ظهري وتلامس قلبي لم أتوقف- لم ألتفت واصلت اندفاعي إلى الخارج-".[2]

[1]- البتول محجوب، بوح الذاكرة وجع جنوني، ص50.

[2]- آمال مختار، نخب الحياة، ص90.

أو للمسات روح تتلبسها أرواح مختلفة، لعل أهمها روح الأم بلمساتها الحنونة عندما تتداخل بأحاسيس الرغبة والشهوة المحرمة "آه، كم أحب حنان أصابعها وهي تداعب شعري...كان لأناملها رعشة الرغبات غير المحققة، وكانت لي ثقة الأمل في تحقيقها، مكبلة وراء قضبان وفاء لزوج وفي لاستبداده، تضع، مثل سجين، في لمسة يد كل إحباطات الجسد وتطلعاته تتمسك بحرمان ضروري لديمومة الحزن.. وأتمسك أنا بجراحها وبحرمانها الاستمرارية علاقتنا"[1] كما تلامس الكلمات أوجاعها ومعاناتها "سرحت وأنا أتحسس كلماته وهي تضع يدها خفية على أوجاعي تتلمس المعاناة بهدوء".[2]

تكاد اللغة الانزياحية التي وظفتها الروائية في رصد علامات الحس واللمس أن نشعر برذاذ المطر وهو يُقبل خد البطلة **مريم** في رواية **وجع جنوني**، وتستشعر وخزات الألق الهارب التي تلمس قلب **سوسن** وظفرها في رواية **نخب الحياة** وتزداد قوة هذه الحاسة عندما تصور من خلالها الروائية جمالية الأشياء وحساسيتها العاطفية، كحنان الأصابع في مداعبة الشعر، ورعشة الأنامل الهاربة من رغبات مؤجلة..في رواية **مخالب المتعة**.. بدوره هذا النسق اللغوي الزاخر بالمؤشرات الترميزية اللافتة، لم يخفي وهج البوح ومكابدات الجسد الأنثوي وأوجاعه وشحناته العاطفية المكثفة المرتبطة بعالم الواقع وعالم الذاكرة.

في ضوء ما سبق نستطيع أن نستخلص الآتي:

- استطاعت الروائيات في توظيفهن لأغلب الحواس توظيفا مجازيا رصد تصور الآخرين حول الشخصية البطلة و الكشف عن جانب من جوانب بنائها النفسي على مستوى النسيج السردي.
- مارست أغلب الحواس في الرواية النسوية المغاربية سلوكا لغويا مجازيا من خلال تحول بعضها إلى رمز سياقي يُشير إلى جملة من القضايا والمؤشرات كحاسة الشم (الرائحة) وحاسة البصر (المرآة).
- تستدعي الروائيات المغاربيات محسوسات ليست من طبيعة وظيفتها فتبدو العلاقات على المستوى الواقعي غير منطقية فإنها بالمقابل تشكل على مستوى بناء الجملة لغة خاصة تكون معادلة لها من حيث العلاقة اللامنطقية بين الألفاظ، وذلك ما يفتح السرد على جملة الانزياحات التي تمثل مؤشرا أسلوبيا للكتابة لديهن.
- ارتبطت أغلب الحواس في قالبها المجازي بإحساس أو شعور إنساني..وهذا الارتباط يكشف لنا المرجعيات التي تبنى عليها الرؤية الخاصة الخالصة للوجود والأشياء، عند الروائيات المغاربيات، لذلك جاءت الصور ذات لمحة قصدية وجمالية في تآلف مع الوظيفة الترميزية الناهلة من فضاء الرموز البسيطة التركيب والدلالات المركبة، لتصبح اللغة والبنية التركيبية في نصوصهن مشعة إلى حد احتواء أبعاد إنسانية وجوهرية، هذا التجلي وبما يمتلكه اللغة من إمكانات إيحائية متعددة تساعد الروائيات على اقترابها من اضطراب الأعماق من أجل التعبير كما لا يمكن التعبير عنه في منطقة الوعي بطريقة مباشرة، من خلال التعبير عنه بطريقة رمزية مكثفة.

[1]- فاتحة مرشيد، مخالب المتعة، ص116.

[2]- فريدة إبراهيم، أحلام مدنية، ص55.

- عكس اهتمام الروائيات المغاربيات بالحواس رغبتهن في تكريس حضور المرأة باعتبارها الفاعل بعد أن كانت في دور المفعول به، ولم يعد الآخر الذي يُثير أحاسيسها ويتحكم فيها تقليصا لدائرة نفوذها، لتنقلب على هذه المفاهيم والمعايير في "التذوق الجسدي، وتحولاً للمرأة من حالة الثبات إلى حالة الحركة"[1]، والوعي الحاد باستقلالها ككيان حر تملك جسدها وإرادتها ورغباتها، وتفرض تفاصيلها الجسدية والروحية، بما يعكس بلاغتها السردية الخاصة، التي تشيدها الروائية على تصحيح صورة وعيها بجسدها وذاتها وواقعها عند المتلقي ومحاكمة ذاكرته القبلية الجاهزة.

2-2- صور تراسل الحواس

يُعد العالم الروائي بالنسبة للكاتبة المغاربية مغامرة مفتوحة على اختبار الوجود والنفاذ إليه وإعطاءه معنى جديد له وإقامة علاقة تضايف بين مظاهر الوجود وتوظيفها على المستويين الحقيقي أو المجازي لتستخلص ضمن هذا الوجود الأكبر حيزها الخاص الذي تصوغه وفق رؤيتها وحساسيتها ، من خلال تصور الأشياء وتصويرها لا على أساس المشابهة والمباشرة بل على أساس التركيب بين مجموعة من العناصر والعلاقات المتباعدة والتقريب بينها، لتجسد من خلالها العديد من المعاني والأحاسيس المجردة وجعلها شاخصة أمام بصر القارئ، تشده وتؤثر فيه وينسجم هذا الطرح ويتمظهر من خلال خلق الصورة الروائية أو السردية، بما هي معيار أصيل للقراءة، متعدد الإيحاءات وذو مرجعيات ذهنية وحسية، تمتد في مجالات الواقعي والتخيلي،الحسي والمجرد،المرئي واللامرئي، قبل أن تتحول إلى جمالية أسلوبية مفتوحة على مطلق التعبير الأدبي، وتتشكل بطاقة الجدل الوظيفي بين الآليات الضابطة لنظام القول العام، والمكونات والسمات النوعية الخاصة.[2]

ويعتبر مصطلح "تراسل الحواس" مبحثا جديدا في البلاغة السردية الجديدة ومشروع نقدي رائد، تبنته العديد من الأبحاث النقدية والدراسات الأدبية العربية،مثل كتاب **الصورة الروائية لـ مصطفى الورياغلي، والصورة "السردية في الرواية والقصة والسينما" لـ شرف الدين ماجدولين، وكتابات محمد أنقار، وحميد لحميداني ومحمد مشبال و جميل حمداوي، و شعيب حليفي..**

عن طريق هذا الفهم تختزل الروائية المغاربية من خلال الصورة السردية عالمها وطريقة إحساسها به تنفذ من خلالها إلى تكثيف اللحظات الشعورية التي تعيشها والمواقف الإنسانية والتمثيلات الاجتماعية والثقافية التي تعايشها، ليقع على الصورة القدرة على التحول إلى تمثيل ثقافي يفترض الإجابة عن أسئلة الهوية والذات والمصير وبتعبير أوضح إلى "إقامة بديل للحياة للتوصل إلى ما يتعذر تحقيقه... فالتمثيل الثقافي بكافة أشكاله يعمل على التوصل إلى ما هو متعذر دون الانغلاق في التفسيرات المحددة، بل يطرح قراءات متعددة ترجئ التفسير النهائي"[3]، هذا الأداء المزدوج لوظيفة الصورة بين وظيفتها البلاغية والتمثيلية لسياقات مختلفة يتحكم فيه وعي الروائية بالخصوصية الفنية والجمالية

[1]- محمود إبراهيم، زئبق شهريار،جماليات الجسد المحظور، دار الحوا للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، ط1، 2012، ص339

[2]-شرف الدين ماجدولين،الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما،الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2010

[3]- ماري تيريز عبد المسيح،التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، المجلس العلى للثقافة، القاهرة، 2002م، ص42.

للصورة السردية، لتشكل على أساسها مضمونا روائيا حافلا بمجال الصورة ودقائقها وبناءها وتراكيبها يوجهه عالم المتخيل النفسي والنص الضمني والمتخيل الموضوعي الذي يحتوي النص وعناصره الظاهرة والمتخيلة.

في هذا السياق لم تعد الصورة مجرد نقل لغوي لمجموعة من المظاهر والعلاقات على أساس محاكاة الوقائع والمعطيات، بل هي نقل المحتوى الحسي وإعادة تركيبه، ما يجعل " الصورة قادرة على أن تجمع بين الإحساسات المتباينة وتمزجها وتؤلف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصورة (...)، وعلى هذا الأساس لم تعد الصورة عند المتلقي مجرد إثارة صور بصرية مرئية فحسب، بل تثير صورا لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته.[1]

ومن أوجه هذا التماهي بين المدركات الحسية والمعنوية في بناء الصورة، يتمثل في تقنية **تراسل الحواس** (**correspondance raison**) وهي "نوع من أنواع تنمية الصورة عن طريق التبادل بين مدركات الحواس التي يقوم بها الشاعر للتوسع في الخيال وخلق صورة مميزة ومؤثرة لإثارة الدهشة في المتلقي، من خلال خلق الألفاظ والمعاني المبتكرة وتحفيز مشاعر المتلقي لاستيعاب النص، واختلاط الحواس لكسر الحواجز الموجودة بين الحواس وتجاوز حدود المعاني لاشتراك المتلقي في تجربة الناص التي عاشها خلال خلق العمل الأدبي المقروء".[2]

ذلك أن الحواس من أكثر القيم التي يشاركها المؤلف أو المبدع مع القارئ لوضعه في أجواء النص، ينأى أو ينزاح من خلالها المؤلف عن السياق المألوف للفظ المعبر به عن حاسة معينة، فينقل إليها مفردات حاسة أخرى مختلفة، ما يُسهم في"نقل التجربة الشعورية نقلا خصيبًا ويجعلها حية التصوير بالوجه الذي يثير انفعالية المتلقي يأخذ به للتعمق في الصورة الشعرية المُقدمة، فتراسل الحواس يعمل على نقل صفات مدركات الحواس فنقل صفاتها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو قريب مما هو، وبها تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة"[3]

وقد رصد هذا الأثر الفني والجمالي لتقنية تراسل الحواس، **القاضي الجرجاني** من خلال قوله: "إنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم نجد أخرى دونها في انتظام المحاسن والتئام الحلقة،وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم (...) لهذه المزية سببا، ولم خصت به مقتضى".[4]

---

[1]- جميل حمداوي،بلاغة السرد أو الصورة البلاغية الموسعة،أدب فن،مجلة ثقافية إلكترونية2013/12/11متاح في:www.adabfan.com/magazin/515

[2]- زينب عرفت بور، أمينة سليماني، ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سهري، إضاءات نقدية، السنة الرابعة، العدد الخامس عشر،خريف/أيلول، 2014م، ص79.

[3]- محمد عنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، 1973م، ص359.

[4]- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: احمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا ،لبنان ، دط، 1930م، ص ص306، 307.

من خلال هذا الطرح، لا يجب أن يغيب عنا أن الأثر الجمالي والفني لا يقتصر على حاسة واحدة فحسب وإنما من خلال تجاذب حواس مختلفة يمكن بواسطتها التحسس بجمال الصور، نظرا لما تشكله تلك الحواس من أثر في تحقيق الهدف الذي يرمي إليه المؤلف/ المؤلفة في أن تستوفي الصورة شروط الكمال والحسن والانتظام وتنطوي على شيء من الغرابة، وما ذكرنا عنصر الغرابة إلا لـ "اقتراب الصورة التراسلية من الصورة الغرائبية التي تغادر منطقها فالغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة، ويستدعي النظر بوجوه خارج مقره".[1]

وجماع هذا الأمر، إن تماس النصوص الروائية النسوية المغاربية مع عنصر الغرابة وعدم الألفة، والانزياح عن اللغة الحكائية التقليدية أو البناء السردي العام هو في أساسه تحقيق أو تأسيس مسار كتابي فريد، وإرساء مقومات أسلوبية وتعبيرية جديدة تعبر عن عالم المرأة الداخلي ويحدد رؤيتها للعالم والأشياء، وتبرز سياقات رؤيتها وإحساسها بما يحيط بها بلغة إنزياحية بعيدة عن النمطية تتداخل مع لغة الشعر، وهذا ما يفتح لغة السرد عند الروائيات على لغة النثر، لرصد أدق الأحاسيس والانفعالات والكشف عن الأثر النفسي الذي يؤثر في مسار الحكي والمستوى الانفعالي عن المتلقي إلى جانب ما يُوحي به هذا التداخل إلى انفتاح البنية النصية على الآليات البلاغية البصرية لإقناع المتلقي وإمتاعه مثل توظيف التشبيه، الكناية، المجاز، المرسل، المفارقة، السخرية، التجسيد التشخيص.

وما ذكرنا ذلك إلا لتتضح لنا جماليات توظيف صور تراسل الحواس في الرواية النسوية المغاربية، والتماس المستوى الفني للصورة السردية أو الروائية، وإضاءة سياقاتها (النصية، التحليلية، اللغوية، البلاغية)، التي تجعل النص النسوي المغاربي عالما مُنفتحًا وخصبا ومرآة عاكسة للذات والواقع، يجمع بين العديد من الإحساسات المتباينة ومحاولة التوفيق بينها.

ونمضي في طريقنا لنوضح تمثلات هذه المستويات الجمالية والفنية لصور تراسل الحواس في الرواية النسوية المغاربية، من خلال مجموعة من المقاطع المتضمنة لذلك، للوقوف على مدى وعي الروائية المغاربية بتوظيف تقنية تراسل الحواس في بناء الصورة السردية بمختلف بياناتها؟، وما هدف توظيفها لهذه التقنية أو الظاهرة الأسلوبية؟ وهل استطاعت خلق معطيات تعبيرية جديدة من خلال هذا التوظيف؟

وأول ما نبدأ به النظر، تبادل الخطاب بين حاسة وحاسة أخرى، كأن تُعبر الروائيات بالمسموعات عن المشمومات، أو المرئي بالذوق، فيحل الخطاب البصري محل الخطاب الشمي أو السمعي، ما يثير في النص أصداء تأتي في وحدة تجمع بين الألوان والأصوات والنور والروائح والعطور والنكهات، تشكل ظاهرة أو مُلهمًا أسلوبيا مميزا بعيدا عن الصور المرجعية تكريس الصور موحية مجازية يعجز المتلقي عن إدراكها بشكل مباشر، كما يعطي للقارئ وعيا شاملا وعميقا بفضل تتابع الصور وبنقل الصورة من مستوى حسي إلى مستوى عقلي ذهني والإحساس بالصورة على المستوى النفسي من خلال الشعور بدفء الصوت الذي توفره حاسة اللمس أو حلاوة اللون الذي توفره حاسة

[1]- عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3،1997م، ص60.

الذوق مثلا، من ذلك تتداخل هذه العلامات الحواسية في الخطاب وما تفرزه من إيقاعات نفسية مثيرة يستشعرها القارئ وبحسب ذلك تقول الروائية **البتول محجوب**:

"لمس دفء أنفاسها وعطرها الأخاذ وابتعد كي لا يضعف أمام عبق رائحتها وحرارة دمعتها المسكونة بدفء أنفاسه حين عانقها تمنت أن تُنصت إلى خفقات قلبه الثائر"[1] وأيضا "صوتك الآسر يداعبني، رائحة عطرك الأخاذ تحتويني ودفء كفيك يحميني".[2]

أسهم هذا التبادل بين مدركات الحواس في تنمية الصورة والتوسع في الخيال، ما خلق صورة مميزة ومؤثرة لإثارة الدهشة والغموض عند القارئ وتحفيز مشاعره لاستيعاب أسلوب النص الروائي النسوي، الذي يعتمد على النهج الغير مباشر في التعبير وتحسس الأشياء بتبادل معطيات الحواس ومزجها وتجاوز حدود المعاني لإشراكه في تجربتها التي عاشتها في خلق النص الذي بين يديه.

وبحسب ذلك نستقطب هذه الصورة التراسلية للحواس التي وردت في رواية **قلادة قرنفل لـ زهور كرام** التي تتفاعل فيها جملة من الحواس (الشم ،الذوق، البصر)، في بوتقة الإحساس العارم الذي يستغرق الحالة الشعورية التي شعرت بها الساردة وتُضيء الدفقة التصويرية وتمدها بطاقات من التنوع ليزيد الصورة السردية جمالا ووضوحا من خلال التراسل بين الحواس المختلفة التي تشكل الوعي والإحساس معا.

"استوت جلستي فوق السرير وبدأت أتأمل بلطف شديد أثر العشق إليه، أشمه، وأكاد امتص رحيقه.. هي هكذا المسافة بيننا، رحيق بموجب العهد بيننا.. وأعلم أنه يمتصني الآن عطرا ينساب داخله".[3]

وأول ما أود أن ألاحظه من خلال هذا المقطع الكثافة الشعورية والوجدانية التي تميزت بها الساردة، ومن خلالها الروائية في التعبير عن عالمها الداخلي وصراعاتها مع الراهن، هذه العوامل بدورها تنفتح على لغة النص فتثيرها وتتنوع الأساليب التعبيرية في تشكيل الحواس وتراسلها، ما يُسهم في نقل التجربة الشعورية نقلادقيقا يجعلها حية التصوير بالوجه الذي يثير انفعالية القارئ ويتجه به إلى التعمق في صياغة الصورة السردية،تقول **الضاوية** بطلة رواية **حنين بالنعناع**: "إذ كلما عبرت عيون أحد منهم مساحة وجهي ولو بالصدفة، أشعر برذاذها المعطر علي مشبوبا بالرغبة وبرائحة الاحتراق تنبعث من صدر صاحبها المسكين قبل أن يغيب".[4]

كما نلاحظ يشكل هذا التراسل انزياحا تصويريا نقلت فيه **ربيعة جلطي** اللفظ من العلاقة المعيارية بين الدوال إلى إنتاج علاقات جديدة تنتج دلالات موحية وحية تشير إلى جمال النظرة بالعطر، ومدى أثر هذه النظرة التي تفوح منها روائح الاحتراق إثر هلاكها بجمال المعشوق وحُسنه فجعلت العين أداة للشم ما سلبها طاقتها البصرية، لتحل محلها طاقة شمية، أعطى للصورة جانبا غير مطروق، لم يعرفه القارئ ومنح الصورة طاقة مضاعفة تفتح نافذة شاسعة

[1]- البتول محجوب، بوح الذاكرة وجع جنوني، ص56.

[2]- المصدر نفسه، ص62.

[3]- زهور كرام،قلادة قرنفل، ص171.

[4]- ربيعة جلطي،حنين بالنعناع، ص14.

للتأمل في الحواس ومعطياتها واختراق أسلوب الكتابة المألوفة بأسلوب جديد لتثبت الروائية فرادة أسلوبها وتميزه عن غيرها من الكتاب.

2-3- السينوغرافيا و مسرحة الحواس في الرواية النسوية المغاربية

يعتبر النص الروائي المعاصر شخصية عائمة استقطب العديد من التقنيات وانفتح على سلسلة من التداخلات الأجناسية والمتون النصية المختلفة، عن طريق هذا الفهم انغمس النص الروائي في ساحة التجريب التي تكاد لا تمتلك حدود فاصلة أو قوالب محددة، فتجسد في السرد ومعالم الشعر، ومقومات العمل المسرحي والتشكيلي بشكل تفاعلي مثير للقارئ وللنمط العام للنص التقليدي.

هذا التفاعل النصي الذي يقوم على مجموعة من المقومات والتوليفات المختلفة يقضي بدوره إلى خلق نص ذا نزعة تجريبية ملحوظة وتنويعات كتابية تعطي خصوصيات نصية، تُثري المحفل السردي، وتُنوع في الإيقاعات ومن ما نشهده في هذا السياق، انفتاح النص الروائي النسوي على العديد من الأشكال النصية وتقصي الظواهر الفنية داخل المنظومة الروائية وإضافة خصائص تعبيرية وفنية وجمالية جديدة، نميز منها انفتاح النص الروائي على جدلية النص والعرض، والتقاطع بدرجات متفاوتة مع مجموعة من التراكيب والأساليب المسرحية كالتقطيع المشهدي والحوارات الدرامية، والتفاعل مع **الفضاء الحركي "l'espace scénique"** باعتباره مجموع علامات بصرية وسمعية غير مادية تتكاثف عبر عالم الحواس في حيز معلوم مشترك بين الممثل والمتلقي، يخلق بدوره صورة هارمونية من عدة مؤشرات يرصدها لنا في **السينوغرافيا**، الذي يعتمد في الأساس على المزج بين الصور السمعية والبصرية وما تثيره من صور جمالية وإنسانية معبرة ومؤثرة في المتلقي، تحرك وجدانه وتلامس أحاسيسه باللون والضوء والحركة والصوت في إطار وظيفي وسياقي محدد يخدم الدلالة ويُحقق المعنى، وله علاقة بالنص ومضمونه.

على هذا الأساس، يرسم فن السينوغرافيا " التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء والسينوغراف الذي ينتج هذا الفن بين تقنية الديكور والإضاءة والأزياء، فيشكل من معطياتها وفق رؤية موحدة، تكوينات بصرية-مشهدية تنطوي على علامات مكانية وزمانية ذات قدرة على التوليد الدلالي أو الدال على ما وراء الدلالة الحقيقية من دلالة ثقافية إضافية إيحائية ".[1]

وقد نتجاوز هذا التعريف إلى مجموعة تعريفات أخرى لتوضيح مفهوم فن السينوغرافيا وما علاقته بعالم الحواس،وبيان هدفنا من هذا الإسقاط الجمالي كليهما، ومن ذلك تعرف **باميلا هاورد"Pamela Howard** " فن السينوغرافيا، بقولها هي: "خلق فضاء فوق خشبة المسرح،وتصف اتجاها كليا لصناعة المسرح من منظور بصري".[2]

وعرفها **مارسيل فريدفون Marcel Fredvon** هي: "فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي أو الغنائي، أو الرقص الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث"[3]، وكما أشار

---

[1]- علي عواد،نحو قراءة سيمائية في سينوغرافيا العرض المسرحين الجامعة الأردنية، الأردن، دط،1996م، ص01.

[2]- باميلا هاورد، ما هي السينوغرافيا،ترجمة: محمود كامل، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، 2004م، ص89.

[3]- عبد الرحمان الدسوقي، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، أكاديمية الفنون،دفاتر الأكاديمية، القاهرة، 12، 2005م، ص17.

الأكاديمي **عبد الرحمان الدسوقي** إلى هذا الفن بقوله:" هي عملية تشكيل بصري–صوتي لمساحة الأداء الذي يشارك المتلقي في تشكيلها بوجوده وخياله"[1]، وقد أشار إليها **كمال عيد** باعتبارها فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح.

جماع الأمر نستنتج أن السينوغرافيا هي فن تشكيل الفضاء المسرحي وفق رؤية جمالية ووظيفية وإدراكية تحددها عناصر العرض البصرية والسمعية، التي يتم تداولها بين القائم على العرض والمتلقي لهذا العرض، وهذا ما يُسهم في خلق صورة فضائية شاملة تنفتح في ذهنه لغلق الفراغات القائمة بين مجال العرض والنص، ما ينطوي عليه هذا الفن من علامات سيمائية بصرية ذات دلالات تعبيرية محددة، خاصة في ظل التحول الذي مس الأداء الوظيفي للسينوغرافيا بعد أن كانت مجرد مجموعة من النظم الشكلية كالديكور ومستويات الإضاءة، لتصبح اليوم تحمل "أطر العرض المسرحي وحيويته وتبلور فكرته وتعبر عن أحداثه ورؤيته الجمالية والوظيفية والإدراكية (...) أي بدأت تلعب دورا أكبر وأكثر عمقا واختصاصا شموليا".[2]

من هذا المنطلق تهدف من خلال توظيف فن السينوغرافيا في النص الروائي النسوي المغاربي لإبراز المجال الوظيفي لعمل الحواس ومدى فاعلية وعي الروائية في خلق إبداعي للأشكال والرسوم والحركة، وإنشاء تكوينات وتشكيلات بوصفها واقعا ينسجم مع حياة ذلك العرض المشهدي، تراعي فيها طبيعة تلقي المشاهد للنص والصور المشهدية ذات النمط السينوغرافي وما يحمله من علامات وإشارات رمزية، ومن خلال هذه الوتيرة أو المنظومة العلاماتية يمكن أن يفهم الموضوع الجمالي الكامن في الوعي الجمالي عند المتلقي.

من هنا تسعى عناصر السينوغرافيا بما تحمله من خطوط وألوان وأشكال بصرية متنوعة إلى خلق العرض المشهدي وإثراءه بما يبهر أنظار القارئ ويثيره عبر الارتباط الوظيفي والجمالي وعبر اتساق الشكل مع المضمون،ولا يتجسد ذلك إلا في إطار الحواس ووظائفها المتنوعة التي تستثمرها السينوغرافيا لإبراز الخط واللون ومستوى تدرجاتها، تحاول الروائية أن تقدمها وفق رؤية تصميمية للصورة المشهدية التي يتصادى فيها ذاكرتها الإنسانية والثقافية وذوقها العام، وهذا بدوره يشير إلى إحساس الروائية بجمالية العناصر البنائية المكونة للصورة المشهدية الحواسية، ومدى قدرتها على التحكم في أسلوب تصميمها وتوزيعها، ولعب دور المحفز لإثارة شعور المتلقي،وإثراء الجانب النفسي والجمالي فيه،من خلال الطابع الدرامي الذي يُعزز في المتلقي الجانب الإنساني ويحرك بداخله عوالمه الغامضة، لذلك يترقب المتلقي هذه الصور باعتباره جزءا محركًا لها يسافر داخلها، وكأن هناك أفكار تغلي في أعماقها تعذبها وتوترها، ما يعطي للأحداث والمشاهد دفقات وشحنات انفعالية تربط المتلقي بها لأنها جزء من عالمه الداخلي، من خلال استعارات مكثفة للرموز والإشارات.

في ضوء ما سبق نطرح الإشكال الآتي:

---

[1]– المرجع السابق ، ص14.

[2]– سيف الدين كاطع، سينوغرافيا العرض المسرحي المفهوم والمنظور والقيمة الجمالية المتحولة، مجلة سينما ومسرح، بغداد، العدد8، السنة الثانية، شباط 2008م، ص22.

- ما علاقة الدور السينوغرافي في توظيف الحواس؟ وفيما يتمثل هذا الدور؟
- وهل حققت السينوغرافيا وما تحمله من معاني ودلالات من وظيفة جمالية إلى جانب وظائفها النفسية والدلالية والدرامية في إبراز الخطاب الحواسي ضمن النص الروائي النسوي المغاربي؟

ولنسير خطوة أكثر تفصيلا وتحليلا للصورة المشهدية الحواسية المتنوعة في النص النسوي المغاربي، والتماس جوانبها الإخراجية ومناخاتها التشكيلية والإيقاعية والحسية، من خلال نصوص في الرواية النسوية المغاربية، تركيباً وتلويناً لفضاء النص بخطوط وألوان وأشكال بصرية، وتشكيلات صوتية وسمعية، ذات قيمة جمالية وظيفية متنوعة تثير العالم التخييلي عند المتلقي، وتشد انتباهه وحضوره وتختبر الحس التشكيلي عند الروائية وأبعاده الجمالية في خلق لغة بصرية وجمالية تحقق تطلعاتها في تجسيد رؤيتها الموضوعية والإبداعية في الحياة والنص.

والأمر الذي يؤكد وضوح ذلك يتجلى في مجموعة من الصور المشهدية الحواسية التي تقدمها الروائيات المغاربيات مرئية ومتحركة بتظافر مجموعة من الحواس التي تتمازج ببعضها البعض على سبيل الشمولية في التصوير والتشكيل والإيحاء بوهم المنظور وإظهار البعد الثالث في تشكيل المشهد،فتوظف في الصورة الواحدة حاسة اللمس أو البصر، التي تستند على حاسة السمع أو الشم، فتلعب هذه الحواس دورا سينوغرافيا يتمثل في ملء الفضاء المشهدي بعناصر وعلامات سيمائية بصرية ذات دلالات تعبيرية تتصل بنمط من الشفرات الدالة، هذه المنظومة العلاماتية التي يخلقها المجال الحواسي تلعب دورا في بناء وحدة فنية متكاملة تتشكل من خط ولون وشكل وملمس وقيمة ضوئية، تتوزع باعتبارها عناصر ديكورية وأزياء وأسلوب تمثيلي وملحقات شكلية تتمثل في الإكسسوار والماكياج، والمثيرات الموسيقية، هذه الاستعارات المسرحية الموظفة ضمن النص الروائي تسهم في التصاعد الدرامي للحدث وتفرعه.

وخير مثال على ذلك ما تضمنته الصورة المشهدية في أبعادها السينوغرافية الواردة في رواية **العراء لـ حفيظة قاره بيبان،** تدعو من خلال البطلة **نجلة** قارئها إلى الإحساس بجمالية العناصر البنائية–التكوينية المؤثرة في تشكيل الصورة المشهدية والتركيز على أسلوب توزيع الحواس وتنويعها.

"في الحمام الأزرق، تفجر الماء، وعلا البخار، وانتشر شذى ماء النهر المسكوب في المغطس، مع موسيقى موزّار القادمة بأساها من المذياع المفتوح.

وشوشة الماء المغازل جسدي، وبخار الحمام والموسيقى العذبة الجارحة، الروائح والأصداء، والملامسات الحريرية الدفيئة للجسد والروح، بدأت ترفعني على مويجات أحلام ناعمة تخدر الذاكرة".[1]

هذه العلامات المثيرة للبصر والشم والذوق واللمس والسمع، تصنع بدورها صور متلاحقة ومتعاقبة للانفعالات وأحاسيس الساردة ومن خلالها الروائية، وعرض جميع التمفصلات والمسافات الجمالية التي تُؤنث فضاء الصورة وتنظم مساحات الوصف بخواصه النفسية والدرامية والجمالية والدلالية.

[1]– حفيظة قاره بيبان، العراء، ص50.

ولا تتوقف حدود الروائيات الإبداعية في خط العرض والتصميم لمسرحة الحواس، حيث تؤشر أسلوبيتها في التقديم والطرح لفضاءات متعددة قدرتها على التحكم في هذه الفضاءات مهما كان حجمها ضيقاً أومتسعاً، تبث من خلالها خطابات متنوعة، لتعطي هذا الفضاء معنى وتصنعه في حواضنه الفكرية والاجتماعية والوجدانية، ومن ذلك تحاول الروائية **زهور كرام** أن تُعطي لفضاء الغرفة الضيق آفاق أوسع من المكان المحدود، من خلال استثمار الخطاب الحواسي، واستدراج وظائف الحواس المتنوعة التي تصل إلى ذروتها واستعدادها في التعبير عن الاحتفاء بحميمية عوالمه الصغيرة وما يشكله فضاء الغرفة المحدود، بالنسبة للساردة التي تتأهب جميع حواسها(بصر،شم،لمس) لرصد إحساسها بالأشياء وحيز قربها أو بعدها من عالم الغرفة وما يحيط بها.

"هل أنوي اختبار تحرري!

قفزت فكرة إلى رأسي..

إنها فرصتي في أن أسرد نفسي فاح عطر القرنفل بدا شعري طويلا..بدا متحررا من قيود اللف..بدت نفسي مشرحة، يفوح القرنفل عطرا في الغرفة..هذه المرة لم أخش العمة..تركت العطر ينساب بين أشياء الغرفة.. يدفئها بمنحها لونا جديدا.. بدت الغرفة امرأة ترتدي لباسا جديدا وأنا أمام المرآة انتظر دخول العمة".[1]

نلاحظ هنا تواشج حاستي الشم والبصر وتأنيثهما لفضاء الغرفة حتى خلت من أشيائها لتضم بين ثناياها المرآة، التي تعتبر قيمة ديكورية هامة توظف من خلالها الساردة حاسة البصر الذي يستقطب عوالمها الداخلية والخارجية تخاطب من خلالها ذاتها عبر انعكاس صورتها في المرآة، التي تربطها علاقة حميمية بها لأنها مظهراً من مظاهر عالم الأنوثة الخاصة بالمرآة، ومجالا لترسيخ كينونتها وتحررها، ولأن هذا العالم لا يكتمل إلا بانبثاق الأريج القرنفلي الذي تفوح رائحته في أرجاء الغرفة ويمنحها الدفء ومعنى الحياة، يتحرك هذا الأريج باعتباره قيمة وجودية فاصلة في حياة الساردة متغلغلة في روحها، هذه الرائحة القرنفلية كشكل من أشكال العشق، ومرجعية للكينونة، تعتبر حداً فاصلا بين العمة كوجه من أوجه السلطة والساردة كوجه مضاد لهذه السلطة، ومعيارا لاختبار النفس الفواحة"[2]، التي أشارت إليها الروائية في النص بالكثير من السمات (الصحو، الأنوثة، التحرر، العشق) هذا الحيز الذي لا تنتمي إليه العمة، وحاولت مرارا التخلص من القرنفل ورميه في المزبلة، بدورها تدعوا الساردة القرنفل ان يتسرب من فتحة باب الغرفة والتغلغل في أنف **العمة** ليبث في روحها الإحساس بالأنوثة والشعور بكيانها كامرأة تلبس الذكورة قصرا، وتعامل المرأة قهرا.

على صعيد آخر،نتأمل صورة مشهدية أخرى، تتعاقب فيها الحواس بشكل متتالي، كل حاسة تسند الأخرى في تماسك تصميم الصورة المشهدية الحواسية وإثراء عرضها بما يشد القارئ ويثير حواسه عبر الترابط بين أحاسيسه وأحاسيس الروائية التي تشعر بها في استذكار المكان واسترجاع الزمن الذي عاشته بطلة راويتها،وذلك ما نستشفه من خلال رواية **حنين بالنعناع لـ ربيعة جلطي**، التي تحاول أن تشد قارئها وتخاطب وعيه السينوغرافي من

[1]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص107.

[2]- المصدر نفسه ، ص108.

خلال قوة إدراكه بجمالية المشهد وحيويته الذي يرصده بعين الذكرى و"استرجاع لخبرة وانطباع واستحضار لصورة قديمة (...) بإعمال الفكر والتأمل والتخييل"[1]، الذي تثيره الصور الحواسية المتنوعة بين بصر ولمس وشم..

"ها أنا ذي عدتُ إلى مسقط رأسي وهران مدينتي التي أحبها،وأنت في الطريق نحوها تشعر بأبخرة البحر تتراقص في الهواء وتداعب وجهك ثم تهجم رائحة القهوة تخترقك حتى آخر خلية فيك كما لدمشق رائحة دخان الصوبيا والغناء، لوهران بهجة البحر والمقاهي".[2]

كما يلاحظ من خلال هذا المقطع الوصفي تلاحم الصور الحواسية وتماسكها بما يشكل وحدة الشكل الديكوري الذي يُؤسس ويؤثث هذه الصورة الوصفية والمشخصة لأبعاد الزمان والمكان (وهران، سوريا، دمشق)، وتعزيز التكوين الشكلي البصري لهذه الأمكنة بما يوحي بالبعد الحقيقي لها ويبث في نسيج الصورة الحياة التي تجعل من الصورة كيان حي يطرح نفسه جماليا.

يجمل بنا أن نجمل القول في هذا العنصر الذي حاولنا الاجتهاد فيه في استعارة مصطلح السينوغرافيا (رسم المنظر) من مجال المسرح والاشتغال عليه في مجال السرد والكشف عن دوره في مسرحة الحواس، من خلال ما يحققه هذا المصطلح في إبراز المشهد وأبعاده الجمالية والنفسية والدرامية والدلالية،إذ لعبت الحواس دورا في التركيب والتكوين والتشكيل لمساحات العرض المشهدي استعانت بها الروائيات في تحقيق حالة من التفاعل والتواصل الذهني والجمالي والقيمي بينها وبين القارئ، ووضعه في مشاهد حية، تفتح أفق واسعة في ذهنه، وتحقيق رؤية متكاملة ذات نمط فرجوي بالنسبة إليه.

2-4- الحواس علامة سيمائية – سيموز متجسد –

تعني "السيمائية بكل ما يمكن اعتباره إشارة"[3]، حسب **امبرتو إيكو Ambirto écho**، الذي يعتبر السيمائية عالما مفتوحا على دراسة كل ما يمكن اعتباره إشارة أو علامة كاللون والصورة والصوت وحركات الجسد وكل ما ينتجه الجسد من ممارسات ثقافية واجتماعية هي علامات قيد الدرس السيمائي، هذا الأخير الذي شهد ثورة منهجية في تصوراته ومباحثه المعرفية والموضوعية بعد فترة الستينيات والسبعينيات أي خلال فترة الثمانينيات متجاوزا مرحلة التعامل مع اللغة أو الخطاب بوصفه ملفوظا هذا السياق الشكلي جرد الإنسان من جوانبه الإنسانية والنفسية واستحضاره كمجرد عامل (**actant**) يؤدي مجموعة أفعال مبرمج عليها، هذا التصور السابق الذي أطر "**مدرسة باريس**"حاولت أن تتجاوزه مع بداية الثمانينيات من القرن العشرين للميلاد، من خلال الانفتاح الواسع على مباحث الفينومولوجيا والتداولية واللسانيات التلفظية والاستفادة من أبعادها التحليلية للظاهرة اللغوية ووظائفها التواصلية وأنساقها الإنتاجية، وهنا "بدأ التحول الكبير في تاريخ البحث السيمائي عند مدرسة باريس، الذي كان اعتماد منظور الخطاب بالفعل (**le discours en acte**) أول مؤشر عليه،حيث بدأت تصرف نظرها عن الملفوظ الخطابي الذي

[1]- نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، ص 377

[2]- ربيعة جلطي،حنين بالنعناع، ص79.

[3]- دانيال تشاندلر، أسس السيمائية، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008م، ص28.

كرست له بحثا،وتحوله إلى المقام التلفظي(**l'instance énonciative**) الذي يعامل اللغة كإنتاج و(ليس كمنتج تام و منته) تنتجه ذات إنسانية سيكو- اجتماعية فعلية تستلزم متلق فعلي وسياق واقعي".[1]

في ظل ذلك أضحت الوظيفة السيمائية "السيموز"[2] **Sémiose** حسب اصطلاح **حسين خمري** لهذا المصطلح الذي استقاه من المعجم المعلقن لنظرية اللغة 1979،للباحثين **أ.ج. غريماس A.J.Greimas** و**ج.كورتيس J.courtés**، تحتاج إلى توسيع أبعادها وتكثيف مستوياتها، استجابة للصيغات الجديدة التي خاض فيها البحث السيمائي كالجسد ومعطياته النفسية والعاطفية.

على ضوء ذلك، سنحاول استقطاب مصطلح السيموز بمفهومه الوظيفي المتجدد في الكشف عن السيرورة الدلالية التي قطعتها مجموعة من العلامات الدالة في الرواية النسوية المغاربية المرتبطة بالعلامات السيمائية التي يفرزها المجال الحواسي، حيث وظفت بعض الروائيات الحواس لتمثيل بعض القضايا وتوضيح المؤشرات، من خلال اختبار علامات سيمائية تشكلها من فضائها المحيط بها كالمرآة التي تتعلق بحاسة البصر وتؤشر لأسئلة وإشكاليات تعيشها الروائية من خلال شخصياتها أو كالروائح والعطور التي تستدعيها حاسة الشم، ليست كونها مجرد روائح بل لها بعد علاماتي سيمائي تحدد من خلاله المقصدية التي تؤشر لعالمها الشعوري والنفسي والاجتماعي ومواقفها من العالم والأشياء.

وفق هذه العلامات السيمائية الجامعة (المرأة، الرائحة)، سنحاول البحث عن السيموز المتجسد في هذه العلامات البارزة في الرواية النسوية المغاربية،التي حاولت الروائية المغاربية استدعائها للإشارة إلى المناطق السرية من تجاربها مع الحياة والرجل والجسد، وتوظيفها كنشاط وصفي وتأملي يحدد من خلاله معطيات العالم السردي الإنساني للشخصيات.

ونسجل هذه التعبيرات، من خلال بعض النصوص التي اشتغلت فيها الروائية المغاربية على موضوع المرآة باعتباره علامة بصرية ترصد من خلال حاسة البصر، وأداة لتأمل الذات وتعميق الوعي بهذا المفهوم **– المرآة –** هذه النافذة البصرية التي تعطي للرائي القدرة على الولوج إلى عالمه الداخلي، والبحث عن حقائقه، وماهيته، لتطرح الروائية من خلال هذه النافذة البصرية السؤال الأكبر من أنا ؟ وكيف أرى ذاتي ؟، هذا السؤال الذي يأخذ حيزه من حيز الغرفة التي تنتمي إليها المرآة لكونها عنصر تأثيث لفضاء الغرفة ولازمة من لوازمها، لا تخلو منها، وإن كان ارتباطها بعالم المرأة أشد، ويتعمق التصور المرآوي عند المرأة بشكل خاص، تحاورها وترصد من خلالها انفعالاتها ومشاعرها وتدرك ذاتها بعين الأنا تارة وبعين الآخر تارة أخرى، تعتبرها مقياسا لاستحضار الذات الحقيقية الواقعية أو الذات المجردة (**in abstracto**) بعيد عن زيف المشهد الاجتماعي والثقافي الذي تنتمي إليه.

---

[1]- دليلة زغودي، سيمائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص03.

[2]- السيموز Sémiose هو السيرورة التأويلية ويمتاز بلا نهائية التأويل، ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1 2010م، ص194.

وقد استلهمت الروائية التونسية **حفيظة قاره بيبان** في رواية **العراء** موضوع المرآة كعلامة بصرية حسية لتحديد عالم المرأة ومعالمه النفسية والوجودية، ونافذة لاستعادة الذات ومخاطبتها ومحاسبتها، لتتجاوز الروائية عبر مراحل السرد المتعددة تاريخ المرأة مع المرآة من مجرد أداة عاكسة للمنظر الخارجي واختبار مقياس جمالي محض إلى إطار تلتحم فيه الذات بعالمها الداخلي وتختبر من خلاله هويتها الخاصة، وتتدرج في مسالكها إلى أعلى درجات الوعي، إذ ترصد الروائية من خلال بطلة الرواية **دجلة** علاقة المرأة بالمرآة واكتشاف جسدها من خلاله وتطور وعيها به، والتماس مراحل الانفصال والاتصال التي تربطها بجسدها، وقد برزت هذه التمفصلات ضمن محطات الحكي المندرجة من بدايته إلى نهايته.

أمام المرآة العاشقة، تكشف **دجلة** عن جسدها بعد يوم طويل وشاق، بعين نرسيسية[1] تتأمل معالم الجسد الحافل بالحياة والجمال، قبل أن يشوهه السرطان ويأكل ثمرات أنوثتها.

"أمام المرآة، فتحت الرافعة، أخيرا تنفست ملء رشتي، وقد زال الضغط وعاد الهواء ينعش كامل الجسد-ألقيت الرافعة المنداة بالعرق، وتحت النور المنهم من النجفة، رفرفت الحلمتان الموردتان، وانطلق نهداي متحررين بضين شامخين، بينما ظل تحتهما خط بنفسجي داكن امتد حولي من قسوة الضغط، طيلة يومي الحافل بالعاصمة.

في غرفة النوم، تركت ملابسي تتساقط قطعة قطعة أمام المرآة، كان صوت أسمهان القادم من التلفاز، يترقرق طربا متغنيا بـ "ليالي فيينا" وصوت الماء الفوار في الحمام يستعجلني ليغمر جسدي، و ضوء النجفة المتلألئة ينهمر على صدري، فيبدو نهداي في اكتمال الاستدارة، متألقي البياض بضين شامخين،رغم الخط البنفسجي الذي امتد تحتها كاشفا طول الضغط وتعب النهار".[2]

تقدم هذه الصورة البصرية المنعكسة على سطح المرايا امرأة يافعة الجسد ترفل في جمال جسدها وتناغمه تركز كاميرا السرد على أهم معالمه الأنثوية كالنهدين (المستديرين، متألقي البياض، البضين،الشامخين...)، تكشف عنه عين البطلة ذاتها والفاحصة لملامح جسدها وتفاصيله، من خلال الانعكاس المرآوي لصورتها المزهوة بذاتها التي لا ترى نفسها فقط،بل ترى عيون الآخرين وهي تنظر إليها، تناور صورتها المنعكسة بشكل مثير وبنوع من التلصص، في المقابل تتشظى هذه الصورة البصرية المثالية التي تبعث عن الأنا الكامن في داخلها، عندما ننتقل إلى الصورة البشرية التي تبحث عن الذات الإنسانية أو كما يعبر عنها الأنا في عيون الآخرين، التي تصنع ذواتنا أو هويتنا، تنتقل **دجلة** من هذا التصور المرآوي بعد إصابتها بمرض سرطان الثدي، هذا الأخير الذي يعتبر الملمح الجمالي الأهم عند المرأة، وعنوان الأنوثة البارزة.

[1]- نرسيس:أسطورة نرسيس Narcisses، لم يشاهد نفسه طوال حياته، بل شاهد فقط انعكاس لصورته في الماء، ولكن لم يشاهد صورته، لذا أراد أن يعكس انعكاس صورته، وكأنه شيء آخر ع ذاته من كونه لم يعرف نفسه، ينظر: فراس السواح، الأسطورة والمعنى في الميثولوجيا والديانات المشرقية منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1997م، ص51.

[2]- حفيظة قارة بيبان، العراء، ص30.

"فجأة اختلت في وجهي المرآة..ارتعشت وتغضنت في نقطة ما..اقتربت..ابتعدت خطوات..عدت أتقدم.. حدقت.. لم أكن واهمة! صحا الخوف،ويدي تمتد، تتحسس نتوء كحصاة تحت الحلمة اليسرى الموردة.. تسارعت دقات الخوف (..) شاهدت المرآة تتسع، وتمتد.. وتتشظى..تضعني في شبكة من خيوط عنكبوت.."[1].

تبرز المرآة باعتبارها معادلاً موضوعياً وعلامة بصرية راصدة لتشوهات الجسد وبتر معالم أنوثته، وانزياح الجسد حيز الإغراء والاشتهاء إلى حيز العطب والعطالة.

" أغلقت باب حجرتي علي بالمفتاح، واجهت المرآة، فتحت أزرار المنامة، حدثت في الصدر المكابر.. بدت على اليسار، الضمادة المتينة كثيفة، قاسية الصفرة.. لقد عوضت التفاح المقتطع.

أطل نهدي الوحيد من المنامة المشرعة في بياضه،حاملا يتمه بذل ساحق.. فوق الصدر المكشوف، عاد وجه الصورة المعلقة في مركز التصوير المرأة العارية المقطوعة الذراع، شارد النظرات، متشحا بحزنه، يتصدر المرآة. في غرفتي المغلقة، وحيدة، بمنامتي المفتوحة على الصدر، فاض الحزن والوهن، ذلا ودمعا أغرق المرآة".[2]

تحاورها المرآة وتخاطبها كأنها ذات ثانية تتألم أمامها وتُفصح لها عن أوجاعها وخياراتها لتتحول في هذه المرحلة المرآة كعلامة بصرية تجسد الأنا في عيون الآخر.

"صرخ الوجه اللوزي الشاحب الذي سقطت تيجانه سألتني المرآة البراقة:

من هذه ؟؟؟؟؟

أوليت ظهري، هاربة من المرآة كاتمة صرختي..أسرعت أستر أنوثتي المبتورة.."[3].

في سياق آخر، تناولت الروائية المغربية **زهور كرام** المرآة كطاقة تعبيرية، تختبر الساردة من خلالها حواسها في اكتشاف الجسد والتماس هويته بعيون أنثوية ومن منطلق فلسفي يعكسها- أنا أرى إذن أنا موجودة- بعيدا عن لعبة الأقنعة وحضور الآخر، تواجه الساردة الصحفية الذات عينها كآخر وتواجهها، هذا الانقلاب الرؤيوي الذي ستحضر الذات في مواجهة المرآة دون استحضار الآخر، يضع المرأة في مواجهة المرأة-ذاتها- أو مواجهة تاريخ المرأة-الخانعة، المقيدة- للانطلاق نحو معرفة الذات كشرط لتشكيل الذات الأنا وتعميقها بحثا عن الذات العينية[4]، التي يتغير جوهرها رغم مرور التغيرات الزمانية والمكانية، من خلال المرآة تبحث الساردة عن موقعها الأنطولوجي الذي تحصره الروائية في استنطاق الساردة لذاتها من خلال الوقوف أمام المرآة والإصغاء لبوح الجسد والإنصات لذات كآخر ملتحم بأعماقها ذلك لإثارة امرأة أخرى داخلها تستدعيها أمام المرآة "لإزالة آخر ما يربطها بالعالم المفارق".[5]

---

[1]- المصدر السابق ، ص31.

[2]- المصدر نفسه، ص111

[3]- المصدر نفسه ، ص128.

[4]- بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة:جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة،ط1، 2006م، ينظر: أشار إلى هذا المصطلح"العينية" مترجم الكتاب "جورج زيناتي"

[5]- عبد النور إدريس، التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي، ص95.

لذلك كان حيز المرآة مرتبطا بغرفة الساردة وبعالمها الذي تنتمي إليه وتشعر من خلاله بالحميمية والكينونة فتستنطق ذاتها أو المرأة التي بداخلها على نحو مثير ما يوحي بظلال الممارسة السحاقية التي تمارسها الذات مع ذاتها باعتبارها آخر متجسد كذات عينها، ما يُسقط البعد الاغترابي عن كينونة المرأة مع ذاتها، ويعيدها إلى جوهرها.

"كدت اخترق السرير وأنا انتشي في نفسي..وجدتني أضحك وحدي..أقفز بسرعة نحو المرآة..أسعى جاهدة لكي أضبط ملامح الفرحة..فأنا أشعر بشيء يهيج بداخلي..أحاول أن أتبين هذا الذي يحدث..خجلت من المرآة.. من نفسي".[1]

ضمن هذا المقطع تفتح المرآة المجال أمام القارئ لالتماس **البعد التمثيلي Représentation** عند الساردة الذي تبرزه على نحو متداخل يجمع بينها وبين المرأة التي بداخلها، التي تحاول أن تشظيها داخل مرآة العقل والتراث والراهن، وتُبرزها كأنها موضوع للتحديق والتجسيد بغية الوصول إلى التوحد.

بين لعبة المرئي واللامرئي أضحت المرآة في السرد النسوي المغاربي عنصرا دراميا يسهم في إعادة بناء الـ "أنا" عند القارئ، من خلال عملية التوحد والتماهي الذي أشار إليه المحلل النفسي **جاك لاكان Jack Lacan** في أن الطفل يعيد بناء أناه من خلال التحديق في المرآة دون قصد أو وعي، وإن كان القارئ يتحقق لديه هذا التماهي بشكل واعي مقصود وهذا بدوره ما ينبأ على العلاقة الصحية التي تجمع بين الرواية النسوية في بعدها السير- ذاتي وعلم النفس في توظيف المرآة كعلامة سيمائية وعنصر فني وظيفي تكرر في العديد من النصوص التي لم يسمح لنا مجال البحث الخوض فيها بكاملها، نذكر منها بعض العناوين، مثل: رواية **نخب الحياة**[2]، ورواية **الأخرس والحكاية**[3]، و**موسم التأنيث**.[4]

على صعيد آخر، توظف الروائية المغاربية الروائح كعلامة سيمائية لها دور فني ودلالي يتعلق في نصوصها بالتراث وبأصول البيئة المغاربية الراسخة في وجدان كل فرد وبشكل خاص في كيان المرأة المغاربية المتعلقة بهويتها وانتمائها التاريخي والحضاري، الذي يميزها ويرسخ حضورها واعتزازها بهذا الانتماء، فقد جاءت أغلب الروائح في هذه النصوص متقاطعة مع السياق الثقافي الذي تنتمي إليه الروائيات، وقد أحصينا من خلال تحليلنا للنصوص الروائية النسوية توظيف **رائحة القرنفل، ورائحة النعناع**.[(5)]، هذه الروائح التي اختارتها الروائيات لها علاقة بالتقاليد والتواصل الاجتماعي والممارسات الإنسانية، لنعتبر هذه النصوص المغاربية، انعطافة هامة في التحول من التخييل البصري إلى التخييل الشمي.

[1]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص30،و ينظر أيضا ص35.

[2]- ينظر: الرواية، ص08، 27، 39

[3]- ينظر الرواية: ص35،34، 48، 106، 161.

[4]- ينظر: رواية زهور كرام، قلادة قرنفل.

[5]- ينظر: رواية ربيعة جلطي، حنين بالنعناع.

في حيز المعيش اليومي تتناول الروائيات **زهور كرام** رائحة القرنفل في روايتها **قلادة قرنفل**، و**ربيعة جلطي** رائحة النعناع التي يأتي جزء منها عنوان لروايتها **حنين النعناع**، هذه الرائحة المركز أو البؤرة التي يتبلور على أساسها موضوع الحكي وسيرورة الأحداث، لتجسد رائحة النعناع قضية الحس الجمالي، التي ترصد تحول الاهتمام النقدي بجماليات الجسد أو الوجود على ضوء حاسة البصر إلى الإحساس به عبر حاسة الشم، هذه الحاسة التي أخذت حيزا هامشيا في الدراسات الفلسفية والأدبية[1]، على مر التاريخ باعتبارها جزءا غير ضروريٍ في البناء الحضاري والإنساني، هذا ما ساهم في تجاهل القيم الشمية ضمن الهندسة الاجتماعية والثقافية للفرد.

لكن حاول الأدب المعاصر أن يتخذ تيارا معاكسا من خلال إعطاء حاسة الشم دورا بنيويا وموضوعيا في تشييد العوالم النصية لتلعب دورا في تأسيس الحبكة الفنية للنص، وضبط الانفعالات النفسية والعاطفية للشخصيات واستقصاء مجال الرغبات والمشاعر والأفكار والمعتقدات المتعلقة بها، وقد تبلور هذا الوعي الحداثي عند الروائيتين استثمار رائحة القرنفل والنعناع كقيمة ثقافية وترميزها من منطلق الفضاء المغاربي بمعطياته الحضارية والإنسانية المتنوعة، لتصبح هذه الروائح الوسيط المعرفي والفكري والأخلاقي والنفسي الذي يُؤسس لعالم النص ويعزز توجهاته التي تنطلق من بديل جديد يتجاوز معطى البصر واللمس أو السمع في اكتشاف الجسد وتفاعلاته إلى معطى الشم الذي توظفانه في سياق متعلق بهوية ومرجعية وفضاء اجتماعي، محلي مستمد من الهامش الذي تنتمي إليه في مقابل المركز المضاد لكل ما هو هامشي، هذه الروائح التي اقترنت بالشخصيات النسوية وأضحت علامة سيمائية دالة عليهن ومؤشر لحضورهن في النص، يستلهمن من هذه الروائح خصوصيتهن وسلطتهن الرمزية لكونها يتماهين معها باعتبارها خطاب مضاد للمركز الذي يهمش كل ما عداه، تشتغل عليه بكنية نصية مرتبطة بشبكة من العلاقات الإنسانية والحضارية والاجتماعية والقولية للبحث عن المشترك والمترابط، تقول **ربيعة جلطي**:

"لا وجود لشاي لالة زهرة بدون النعناع الأخضر الفتي الطازج، لابد من ربطة نعناع ذي الأوراق الكبيرة التي حين تمرر أصابعك فوقها فكأنما أنت تداعب لوحة من الفن السرياني".[2]

هذا الطقس العطري أو الجلسة المميزة تعبر عن أصل الفرد الجزائري الذي يستلهم خصوصيته وطاقته الروحية من خلال المظاهر التي تعكس هويته وثوابته الأصلية،وقد تعمدت الروائية **ربيعة جلطي** تكرار هذه الملامح في روايتها، من خلال استحضار طقس تحضير الشاي واستلهامه في جميع مفاصل النص وأحداثه، "بعد فترة تصب لالة زهرة الصحراوية شايها الذهبي السحري الوهاج في كؤوسها الصغيرة المذهبة، وترفع ذراعها عاليا وهي تصب الشاي، لا تملأ الكؤوس أبدا حتى التمام، وذلك لتترك المكان لفقاعات الشاي الذهبية والفضية تزين رؤوسها مثل التيجان: ولكي تنتشر رائحته العطرة المنعشة السارة في كل مكان".[3]

---

[1]- ينظر: رأي كانط حول حاسة الشم باعتبارها حاسة غير ضرورية، تلتقط ما يبعث على الاشمئزاز أكثر ما يسبب المتعة، كما ان الرائحة معطى زائل وقصير المدى..هذه الرؤية النفعية للحكم على حاسة الشم همشت بدورها القيمة الوظيفية لهذه الحاسة. ينظر: فوزية الريع، الرائحة والجنس.

[2]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، منشورات ضفاف بيروت ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1 ، 2015، ص139.

[3]- المصدر نفسه ، ص 144

ضمن منظومة التثمين والقيمة، تلعب رائحة النعناع دورا في إبراز حكاية المكان والذاكرة والوعي البشري، والأنثوي بالخصوص بالواقع الثقافي المحلي والممارسات الاجتماعية المختلفة.

وفق ما سبق، تطلب النص الروائي النسوي المغاربي حضورا كاملا للحواس الخمس في سياقها المباشر أو المجازي من خلال تناول صورها واستحضار خصائصها (النظر،التأمل،المشاهدة،الرائحة، العبق، الأريج، النغم والإيقاع المذاق والطعم،اللمس والإحساس...)،هذه العلامات المرتبطة بالحواس تتفاعل جميعها فتشكل عند الروائية المغاربية مجمل إشاراتها وحركاتها ولمساتها وأنفاسها وأذواقها، ما تحبه وما تكرهه، وتختبر من خلالها مدى وعيها، وإدراكها للأشياء، وإحساسها بالتفاصيل المتعلقة بذاتها-كذات حساسة- وبالعالم، ما يعكس رفاهة حسها وقدرتها على التقاط إشارات المحيط الذي تعيش فيه وفق تصورها له، وإدراكها لجوهر الأشياء والمواقف التي تعيشها، والتي تحاول أن تبرزها بشكل مختلف يوازي تطلعاتها إلى الإبدال والمغايرة والخروج عن الواقع الاجتماعي والثقافي المفروض عليها.

ولنسير خطوة أكثر تفصيلا،نتبين من خلالها رؤية الروائية المغاربية لكل حاسة وطريقة وعيها بها وإدراكها لخصائصها،وأسلوب تعاملها معها،وتواصلها مع ما تحققه من وظائف ومعاني ترتكز على قدرتها في البوح بمشاغلها ومشاعرها واحتياجاتها العاطفية والنفسية، وآلامها الروحية، هذا الفضاء الشعوري يتفاوت من حاسية إلى أخرى عند أغلب الروائيات، وكما بينا سابقا هيمنة حاسة السمع والشم على أغلب الحواس الأخرى، سنحاول أن نبين المستوى الوظيفي والدلالي لكل حاسة استحضرتها الروائية المغاربية في نصها، وفق ما يلي:

- **حاسة البصر:**

وردت حاسة البصر بنسبة (مئة وثمانية) **108** % في النصوص التي اخترناها للدراسة وهي من حيث الترتيب في توظيفها تأخذ المرتبة الثالثة بعد حاسة الشم والسمع، باعتبارها النافذة التي يطل منها الفرد على العالم الخارجي ويتلقى منها المدركات ويكيف وجوده حسب المعطيات التي يوجهها العالم نحوه.

برزت هذه الحاسة في بعض النصوص النسوية المغاربية في الوظيفة النفسية التي يؤديها فعل النظر أكثر من التركيز على الوظيفة الفيزيائية له، لتمارس من خلال ذلك أسلوبها في التواصل البصري الذي يتحكم فيه عالمها النفسي الداخلي وعزلتها المفروضة عليها من الآخر والمجتمع، لذلك لعب النظر وظيفته النفسية في تمرير رسائل متنوعة تحمل دلالات مختلفة أهمها:(الرفض،التمرد،الانفصال،السخرية من الواقع،الاشتهاء، الإغواء) هذه المستويات النفسية التي تُوصلها بطلات رواياتهن دلالة على وعيهن ووعي الروائية من خلالهن بأن النظرة مرآة النفس الأقل كذبا ونافذة رمزية تعذر من خلالها الجمال الذي بداخلها أو الجمال الذي تستقبله من عالمها الخارجي، وعلى الرغم مما تشكله حاسة البصر في عصرنا الحاضر المظهر المسيطر للحياة المدينية التي تضع البصر في مصاف الحواس كلها، خاصة بعد انتشار المدى التكنولوجي الذي يعتمد على الصورة وجمالياتها من خلال استقطاب النظر وتوجيهه حتى يمكن "الحديث عن امبريالية البصر وسيطرته"[1]، اليوم في عالمنا بشكل خطير لم يسبق له مثيل من قبل في الحضارات

[1]- منى فياض، فخ الجسد،دار النهضة العربية،بيروت،لبنان،ط2، 2013م، ص260.

الإنسانية المتعاقبة، لكن استطاعت الروائية المغاربية تجاوز هذا التمثيل العولمي الشكلي المفروض، إلى البحث عن إبدالات جمالية أخرى تصرف نظر القارئ إليها للكشف عن مستويات تواصلية مختلفة تدفعه إليها الحاجة الداخلية النابعة من عالمه النفسي الوجداني، وليس من الفروض الخارجية وقوالبها المتحجرة.

- **حاسة الشم:**

تموقعت حاسة الشم من حيث التداول والتوظيف في النصوص الروائية النسوية المختارة المرتبة الثانية بعد حاسة السمع بنسبة (مئة وستة) 206%، حيث لاحظنا ارتكاز عالم المرأة باختلاف أدوارها (طفلة، فتاة، عاشقة زوجة، أم...) على نظام الروائح التي تأخذ كثافتها العالية في الكثير من المواقف الحياتية،لتقدم لها إشباعات حسية وعاطفية عميقة.

وقد كان للرائحة في أغلب نصوصهن دورا هاما واضحا في إثارة المشاعر والذكريات عند الشخصيات وطريقة إدراكها للأمكنة وسلوكيات الآخر، من خلال تحديد حيزها الخاص بها حيث استلهمت أغلب الشخصيات المكون الشمي الذي يتمثل في روائح معينة ليكون العامل الأساس في تحديد هذا الحيز وخصوصياته والتعريف به وتشخيصه للقارئ بملامحه النفسية والواقعية النابضة ليصل إليه متحركا بأبعاده وتفاصيله وملامحه الإنسانية والوجدانية، على هذا الأساس تتحول الرائحة إلى سيرة ذاتية مرتبطة بالذاكرة لتبرز ذاكرة الروائح في نصوصهن باعتبارها لغة تواصل نشطة بينها و بين العالم والأشياء، تتوغل عميقا في ربط العالم الداخلي للذوات بالعالم الخارجي، تحملها معها أينما كانت لأن للأشياء والأشخاص بصمة في دالنا تتفاعل مع فكرة الثقافة والهوية الاجتماعية مثل في رواية **قلادة قرنفل لـ زهور كرام وحنين بالنعناع لـ ربيعة جلطي**، وبذلك حاولت الروائيات أن تقدم من خلال هذه العلامات الشمية جواز متعة شمي تخيلي يمنح القارئ القدرة على أن يمضي بعيدا في معابر النص، ويحفز ذاكرته ووجدانه على تخزين روائح المكان والحكاية والأشخاص،وهذا ما التمسناه في أغلب النصوص التي جاءت فضاءاتها الحكاية نابضة حية ومثيرة بحضور هذه النسبة من الروائح والعطور المختلفة التي تستيقظ وتغفو في النص على اعتبارها ذوات متفاعلة تأخذ دورا تشخيصيا في الكثير من المواقف تعبيرا عن حالات نفسية عديدة كالرضى،السخط،الحب،العشق، الحنين، النفور، الرغبة...هي مشاهد متنوعة أفرزها الحضور المكثف لحاسة الشم التي قادت القارئ إلى فهم طبيعة الشخصيات النسوية بشكل خاص، وتحليل حياتها العاطفية والانفعالية.

ركزت الروائيات على موضوع الرائحة على غرار ما تناوله السرد العربي لهذا الموضوع الذي بدأت تتصاعد فيه الروائح تدريجيا[1]، عمقت من خلال هذا التناول مفهوم ووظيفة الغلاف الجسدي[2]، الذي يتفاعل بعمق مع مجموعة من المكونات الشمية المختلفة، هذا الفيض الشمي بدوره خلق أريجا للجسد يصنع بصمته في غرفة الشخصية النسوية

[1]- تناول العديد من الأعمال الروائية العربية موضوع الرائحة، منها ما حمل عناوين تشير إلى الرائحة بشكل مباشر مثل: رواية "تلك الرائحة"للروائي لمصري صنع الله إبراهيم، دار الهدى للنشر، 2003م، ورواية "رائحة القرفة"،للروائية السورية سمر يزبك، دار الآداب، بيروت، 2009م،ورواية "زهر الليمون"، للروائي المصري علاء الديب ،دار الشروق، 2008م، وغيرها من الروائيات الأخرى.

[2]- ينظر:الفصل الثالث 'فضاء الجسد في الرواية النسوية المغاربية 'عنصر الغلاف الجسدي L'enveloppe corporelle

وملابسها وسريرها والأشخاص المقربين منها، ليؤكد على فاعليتها وحضورها بنفس الكثافة، تكريسا للمغايرة التي تقوم على اعتبار المرأة "الفاعل بعد أن كانت المفعول به، لم يعد الآخر/الرجل، هو الذي يتربص برائحتها باعتبارها مثيرا جنسيا، بل أصبحت هي من يشتم والرجل هو المشموم، ما يعني تقليصا لدائرة نفوذ الآخر، وقلبا للأدوار وانقلابا في معايير التذوق الجسدي، وتحولا للمرأة من حالة الثبات إلى حالة الحركة.."[1]، ومن الصمت إلى فعل الإغواء وفي ذلك توسيع لحدودها وتعمق في مكاشفة ذاتها بما يتيح للروائية في بناء عالم مفارق و تشييد منجز سردي أكثر حداثة ومغايرة.

- **حاسة السمع:**

وردت هذه الحاسة بنسبة (مئة وسبعة وثمانون) 187% لتتبوأ هذه الحاسة المرتبة الثانية في التوظيف عليها في النص الروائي النسوي المغاربي، هذه الحاسة التي اتسع مداها في مساحات الصمت التي لم يكن لها أن تسيطر وتهيمن على مواضع السرد إلا في ظل هذه المساحات التي يصمت فيها النص وتسكن عاصفة الجسد، ..

ولعلنا بمثل هذا الفهم، نستطيع أن نستنتج أن اشتغال الروائية المغاربية على فضاء الحواس أسهم في أساسه على توليد جملة من المعاني وشحن السياقات الدلالية بالإشارات التي تحيل رأسا إلى موضوع الجسد ورغباته المتعددة والكشف عن أحاسيسه ونسيجه الخاص وعمق شعور المرأة به، ما يثير شهوة الحكي ويبعدُ عن الجسد الأنثوي عطبه، لتتحول أغلب الحواس من مجرد أدوات حسية إلى فضاء يتدفق فيه حدس المرأة بجسدها وبذاتها وبالآخر، دفعا منها إلى تحرير هذا الجسد من أسر الواقع والمجتمع وجعله منفتحا على العالم والأشياء، فتداعب بحواسها هذه الموجودات وتخرج بينها بشكل غامض ومثير ما يعكس خصوصية البعد النفسي والعاطفي والانفعالي والتجارب الواقعية التي تعيشها المرأة وتضيء على أسلوبها وأفعالها ومشاهداتها وأذواقها واستقطابها لأشكال الحياة ومجالاتها.

3- خطاب الجسد في الرواية النسوية المغاربية

تعدُّ الرواية التعبير الثقافي الأول عن الحياة والمجتمع في تصوراته وسلوكه وعاداته وأذواقه، رغم تعدد أشكال التعبير الثقافية وتنوعها، تشكل الرواية الصورة التعبيرية الملائمة لحالة الوعي في المجتمع الحديث والأسلوب المعبر عن قيمة ونمط عيشه، بحسب ذلك حاولت الرواية المغاربية أن تؤسس لشرطها الذاتي وبنية مخيالها الروائي وفق خلفيات ومراحل مر بها المجتمع المغاربي طيلة ما يقارب العقود الست الأخيرة من القرن العشرين،والتي كان لها دور في التطور التاريخي والفني والجمالي للرواية المغاربية، الذي أفرزه العديد من التيارات والاتجاهات التي توالت عليها الرواية حسب التعاقب التاريخي والأحداث التي عاشتها شعوب المغرب العربي أهمها الاستعمار الفرنسي ومخالفاته المتشبعة في كل المجالات على شعوب المنطقة، ومرحلة ما بعد الاستقلال وإشكالياتها المختلفة (كالعشرية السوداء) هذه الرهانات خلقت بدورها ثلاث اتجاهات كبرى مرت بها الرواية المغاربية:[2]

- **اتجاه التقليد:** برز ضمن هذا الاتجاه نمطين روائيتين: (الرواية الوطنيةالرواية السيرية أو (رواية السيرة الذاتية))

[1]- إبراهيم محمود، زئبق شهريار، جماليات الجسد المحظور في الرواية النسوية العربية، اللاذقية، سوريا، ط1، 2012م، ص339.

[2]- للتوسع أكثر ينظر: بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999

- **اتجاه التحول**:ويضم هذا الاتجاه نمطين روائيين: (رواية الواقعية النقدية.رواية الواقعية الاشتراكية.)
- **اتجاه التجديد والحداثة**:ينضوي تحت هذا الاتجاه: (رواية التجريب، رواية توظيف التراث)

ومن هذا المنطلق عالجت الرواية المغاربية العديد من القضايا والأسئلة والإشكاليات حسب الشروط التاريخية والاجتماعية التي أفرزتها الاتجاهات أو المراحل التي سبق ذكرها آنفا، وكما أن لكل مرحلة أدبية قضاياها ومواضيعها التي اشتغل عليها الخطاب الروائي يظل موضوع الجسد الأبرز بينها، والدال الذي يلوذ من خلاله الروائي إلى التعبير عن مناحي الحية وأزمات المجتمع، واستبطان إيحاءاته وحركته ضمن المرحلة التاريخية والحكم عليه وفق ذلك، ومن هذا المبدأ ليس غريبا أن يشكل الجسد موضوعا "نتغنى بجماله وتربت عليه وننصت إليه في قوله وفعله، وفي جده وهزله في سكناته وحركاته ونهتم به يصحو ويغفو وينشط ويكسل ويتألم وينتشي ويذبل وينتهي".[1]

على ضوء ذلك ثبتت كل مرحلة أدبية خطابا أدبيا خاصا بالجسد ودلالته وأسراره وفق السياق الزمني لتلك المرحلة الأدبية المتضمن فيها والمعبر عنها، وبموجب هذه المقاربة يهمنا أن نسلط الضوء على تشكل الجسد كدال متكامل كثيف الدلالة، انطلاقا من الأنماط المكونة لكينونته ومنطقه، في رواية اتجاه التجديد والحداثة الذي أشرنا إليه سابقا، هذا الاتجاه بدوره تنتهي إليه الرواية النسوية المغاربية، التي تبنت خطاب الجسد باعتباره نص ثقافي وتعبيري ممتلئ دلاليا له دور تبليغي هام في فهم الوعي الجمعي واستبطان اللاوعي الجمعي للوسط الجماعي الذي تنتمي إليه وقياس رؤية الواقع الاجتماعي للجسد الأنثوي بشكل خاص، واختبار علاقته به التي تظل علاقة متوترة تحركها ثقافة المجتمع وأصوله التراثية.

هذا اقتضى بدوره تناول الجسد في الرواية النسوية المغاربية كموقع للمقاومة أو أداة لها للانتفاض على الواقع القمعي للجسد الأنثوي والتمرد على التمثلات الثقافية والاجتماعية المزدرية والمهينة للجسد، وإضاءة جوانب أخرى لحضور الجسد الأنثوي تجاوزا للرؤى والآليات القامعة هذا الجسد وإدانته مجتمعيا وفقا لمفاهيم ورؤى تشكلت في ثقافة الفرد استمدها عرفا وفهما دينيا معينا أثرت في مخياله المعرفي والاجتماعي، هذه النزعة المقاوماتية للجسد في الرواية النسوية المغاربية بدورها تحاول إخراج الجسد من الهامش الذي وضعه فيه الرجل إلى المتن المجتمعي بغية الحضور والتأثير فيه.

ضمن هذه المساحات والفضاءات الجديدة التي تحاول الرواية النسوية المغاربية أن تموضع الجسد الأنثوي ضمنها يهمنا كدارسين مقاربة هذا المبحث المتعلق بخطاب الجسد الرواية النسوية المغاربية وفق العديد من الجوانب والقضايا التي ترتبط بقيمة الجسد الأنثوي في السياق الاجتماعي والثقافي، وأسلوب تناوله وتمثيله في هذين السياقين والتماس صورة الجسد الأنثوي في تحولاتها المنبثقة عن المغريات والتحولات التي تعيشها الذات الأنثوية في المجتمع المغاربي، وتجاوزها لدور الضحية والمفعول بها إلى أدوار أخرى تخرج عن الأدوار النمطية التي لعبتها الشخصية في الكثير من النصوص الروائية،والالتفاف حول عالم الجنس وتسريد صورة الجسد الأنثوي من خلاله، وإدراك العلاقة الجدلية القائمة

[1]- جميل عبد المجيد،البلاغة والاتصال،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،دط، 2000م، ص68.

بينهما، والتساؤل حول ما إذا كان هناك أزمة جنس في الرواية النسوية المغاربية، وما القضايا الجمالية والفكرية التي ترجوا إثارتها من خلال توظيفه؟

3-1- التمثيل الثقافي للجسد في الرواية النسوية المغاربية بين – الثابت و المتحول –

3-1- 1- المجتمع بوصفه ناحتا للجسد – الجسد المقموع اجتماعيا –

إن المراهنة على الجسد في الفضاء الإبداعي مرتبطة بالسياق الثقافي والجمالي لموضوع الجسد، ومهما تنوعت الفضاءات الإبداعية تظل الرواية بوصفها التعبير الثقافي الأول وكخطاب مفاهيمي وجمالي الحاضنة الأساسية في استحضار الجسد بكيانه الواقعي (المادي) أو الرمزي، المنضوي خلف الرمز الفني أو التجسيم الاستعاري لتفاصيله المتعددة، لتكتشف من منظور نقدي وتحليلي للتعابير والأنساق الاجتماعية والثقافية المتحكمة في بناء مفهوم الجسد وبلورة قيم مجتمعة ثابتة وتصورات جاهزة حوله، هذه العلاقة المتعدية بين الجسد والنظام الاجتماعي والثقافي حاولت الرواية النسوية المغاربية أن تفككها، وتسلط الضوء على دور المجتمع في قولبة الجسد وجعله تابعا لهذه المؤسسة بوصفها منتجة لدلالته وعلاقاته، ولها سلطة في تشكيل قدراته وتوجيهها، وبهذا الخصوص يذكر **بيير بورديو Pierre Bourdieu** أن "الجسد يتعرض للنحت الاجتماعي من قبل المجتمع من خلال ما يستوعبه، وما يسير عليه الجسد من عادات وتقاليد وخطوط حياة المجتمع الذي ينشأ فيه، والذي يصبح بمثابة النظام التعليمي الذي يخضع له"[1]، هذا الجسد بشكل آلي،ويمثله إما تمثيلا مباشرا أو غير مباشر، من هذا المنطلق يحاول أن يتوجه الخطاب الروائي النسوي المغاربي في بعده النقدي إلى تحرير الجسد من سلطة العادات والتقاليد والخلاق وتثوير مفاهيمه، وإبراز القيم الخاصة بهذا الجسد عامة وبالجسد الأنثوي خاصة، من خلال تبني خطاب يحفر في المسكوت عنه، ويحرر الذاكرة والوعي العام والخروج من أدبيات الحريم والهشاشة والحجر على صوت الرقيب بسطوته الأولية والتاريخية والدوغمائية الذي صنع جسدا حاملا للتمايزات الطبقية والاجتماعية والنفسية مرتهنا لها أو بها حتى يختفي جوهره الحقيقي متواريا أمام قوة السلطة الاجتماعية التي تشكل من الجسد "واقعا مجنسا ومؤتمنا على مبادئ رؤية مجنسة،وينطبق هذا البرنامج الاجتماعي المستدمج للإدراك على كل الأشياء في العالم، وفي المقام الأول على الجسد نفسه في حقيقته البيولوجية"[2]، التي تقولبها الحياة الاجتماعية كمطالب وأدوار ثابتة يتقمصها الجسد الأنثوي بشكل خاص في خضوع تام.

وفق هذه المعطيات،وضمن واقع مغاربي يخضع فيه الجسد الأنثوي لجملة من المحاذير الدينية والاجتماعية والأخلاقية، ترى في الجسد قيمة مادية مستلبة معروضة للتحقير والتهميش بمقولات الإرث الذكوري الشعبي، التي شيطنة المرأة وحضورها الجسدي دون أن تلامس العمق الإشكالي والدلالي لهذا الحضور في أبعاده المختلفة، تتساءل الروائية المغاربية في نصها عن الكساء الاجتماعي والثقافي للجسد الأنثوي في الفضاء المغاربي الوثيق الصلة بمرجعيات جاهزة وخلفيات تتحكم في البناء الفوقي والتحتي لهذا الفضاء، بالبحث في الواقع المغاربي وتشريحه وتفكيكه،ومحاولة

[1]– كريس شانج، الجسد والنظرية الاجتماعية ،ترجمة: منى البحر وتجيب الحصادي، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2009م، ص34.

[2]– بيير بورديو، الهيمنة الذكورية، ترجمة: سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009م، ص28.

هدمه وإعادة بناءه من جديد، من خلال مواجهة المؤسسة الاجتماعية والثقافية التي تحاول أن تُنمط الجسد الأنثوي في أبعاد محدودة وتروضه عليها إما بالفرض أو الإكراه، هذا الخطاب السكوني بأبعاده الزائفة تحاول الروائية المغاربية الانزياح المستمر عنه والتحلل من جميع أشكال الوعي الشقي[1]، الذي ينازعها في ما تؤمن به ذاتها وما ينطلي عليها من إكراهات الواقع والأشياء والأحداث.

انطلاقا من منطق الاحتياج والتجاوز وتفويض وإعادة تركيب الصورة الموروثة عن المرأة وجسدها وتوصيف ملامح استيلابها والبحث عن تحررها من خلال المطالبة بالتحرر الكلي للوعي الجمعي من الإملاءات والمواضعات الدوغمائية،باعتبار أن حرية الفرد هي انعكاس مباشر لحرية المجتمع، هذا الوعي الفعلي بدوره يمتح منه الوعي بالكتابة واللغة عند المرأة الكاتبة التي تتناول جسدها في بعده (الفيزيقي، البيولوجي،الجسد الأدبي، الاستعاري الجسد المقدس، الجسد الاجتماعي)، هذه الأبعاد المختلفة للجسد في حقيقتها تصورات سائدة أوصناعة جاهزة لصورة الجسد الأنثوي التي تنتزع هويته وسماته بشكل قسري، تتناولها نصا ونقدا تكرسيا لحضور أنثوي ساطع بخصوصيته ولغته وحساسيته ورهافته ورغباته.

من هذا المنطلق سنحاول تحديد الموجهات الأساسية في ممارسة القمع على الجسد الأنثوي في الواقع المغاربي، حيث بعد إطلاعنا على النصوص المختارة للدراسة والتحليل كشفنا عن أربع عوامل مختلفة تمارس سلطتها عليه من خلال قمعه وعزله، نذكرها:

- المرأة باعتبارها قامع للجسد الأنثوي.
- المجتمع بوصفه ناحتا للجسد.
- الثقافة.

وإن اختلفت قوة القمع وسلطته الممارسة على الجسد الأنثوي، يظل هذا الأخير ضحية مهما اختلفت العوامل والأسباب،وقد حاولت الروائيات تشخيص رؤية المجتمع المغاربي للجسد وطريقة تعامله معه، والوعي به كوجود حر أم أداة تختبر من خلالها الآخر رغباته، ومن خلال ثنائية المسموح والممنوع تفتح الروائية المغاربية أفقا عبر نصها للعودة إلى الجسد ومحاولة الإنصات للجسد المقموع الذي تم كبته وتوجهه، ليصبح بذلك الجسد حقلا تعبيريا تواصليا عن المكبوت فينا (داخل القارئ أو المتلقي).

وأول ما نبدأ به النظر، المحور الأول المتعلق بقمع المرأة لجسدها ولجسد الأنثى الأخرى المماثلة لها والتي تعيش هي ذاتها نفس القمع والكبت والإحساس بالعجز، لكن تبرز لنا في العديد من الخطابات صورة الأنثى ضد الأنثى التي هي في الحقيقة ضد أنوثتها وجسدها، وضرورة تحريره على المستوى المعرفي والقيمي والنفسي والتصالح معه.

ومن ذلك نضئ على هذا المستوى من خلال رواية **قلادة وقرنفل لـ زهور كرام** التي برزت فيها العمة سالبة لحريات الجسد والقوة العليا المناهضة لكينونته على الصعيد الإنساني والنفسي والاجتماعي، هذه في أساسها الدلالي التي تمارسها **العمة** داخل المجتمع المغربي–القضيبي– على جسد الساردة و**فاطمة** حتى ابنها **صالح**، توضح عن مدى

[1]–H.G.W, lecons sir la philosophie de l'histoire, traduit de l'allemand Par J. Gribelin, Paris,1979, P 1059.

توغل النزعة البطريركية في المجتمع المغربي مهما كان ممثلها (رجل أو امرأة)، هذا الانحناء يضع (الذكر والأنثى) في دائرة الإنسان المقهور الذي لا يعرف أصل جلاده، ولا يستطيع الخلاص منه.

وقد جسدت **كرام** هذه المؤشرات بحمولتها ودلالتها وتوجسها المحموم من خلال رمز الجبة التي تعطي نمطا واحدا لجميع الكيانات التي تدخل تحت جبة **العمة** رغم تفاوت المستوى الثقافي والاجتماعي والنفسي بين كيان وآخر،ومن صور هذا التسلط المعاناة التي عاشتها كل من الكنتين (**زهور وفاطمة**) زوجات **صالح**، باعتبارهما الحلقة الأضعف في الشخصيات التي تضمنها السرد، حيث لم تكن **زهرة** أو **فاطمة** على مستوى ثقافي أو اجتماعي كفيل بحمايتهم من جبروت **العمة** أو الدخول في جبتها، لتقارب الروائية من خلالهما شدة القمع الممارس عليها كنموذج للمرأة الريفية الخاضعة لجملة من المعايير والمقاييس التي تكرس غياب مضمونها الإنساني وتقمع وجودها وحقها في الكينونة،لتبقي هذه النماذج الأكثر هشاشة وتقبلا للقمع في المجتمع المغاربي، ولهذا لم تستطع **زهرة** الصمود وكان مصيرها الموت، و**فاطمة** اختارت الغياب أو الدخول في غيبوبة إشارة من الروائية إلى العجز المطلق الذي تعيشه هذه الشخصية وعدم قدرتها على رفض هذا الجبر.

ولنسير خطوة أكثر تفصيلا، لنبين من خلالها الفضاء العام الذي تعيش فيه المرأة وموقفه منها، ومدى الفجوة التي تفصل جسدها عن كيانها ليكون وجود هذه الفجوة أو عدمه مرهون بوعيها وقابليتها لسلوكيات وأفعال الأفراد اتجاهها، وقد مثلت شخصية زهرة الحلقة الأضعف في هذه المعادلة، حثيث جاءت بها **العمة** كزوجة لابنها **صالح** – المثقف–من القرية اختارتها وفق معايير جمالية وبراغماتية وواقعية لتكون الكنه الولود الصموت المطيعة الخانعة لأوامرها، وأوامر زوجها،اختارتها على طريقة السماسرة في سوق النخاسة، أول ما جذبها إليها جمالها الذي يرضي شهوات ابنها **صالح**،وقوة بنيتها الجسدية التي تكفل بولادة قبيلة من الأحفاد والحفيدات ما يخلد لقب العائلة ويحافظ على أمجادها، دون أن تحاول **العمة** أو **صالح** الإضاءة على جوانبها الإنسانية،وضمها إلى البيت الكبير كأشبه ما تكون الخادمة التي يقع عليها أمر الجميع:"بعد شهر وجدت زهرة نفسها في بيت كبير، ذي أربعة طوابق (...) اكتشفت أن عليها أن تكون امرأة بكل ما تحمله الكلمة.. أن تلبس أنوثتها ليلا.. وتتصرف ككل زوجة تهيئ نفسها ليلا لزوج أتعبه الخارج انتقلت من طفلة تلعب في القرية.. قد تصبن.. وتغسل الأواني وتنظف حوش الغنم..وتحمل سطل الماء على رأسها دون أن يختل توازنها..ولكن،أن تكتشف أعضاءها..أن تلمس عريها.. أن تمتلك مرآة تخبئها عن أمها.. فذاك ما لم تكن لها به معرفة.. عالم جديد تدخله".[1]

هذا الجسد الجميل الغض، يضعه العقم في عداد الموتى–الحياء، حيث تمس العطالة جسدها وينفر منها الزوج صالح، ويهجرها في سريرها ويتزوج عليها **فاطمة** ويقع تهميشها من طرف **العمة** والضرورة فاطمة لمجرد كونها عقيما، ما يكرس فكرة اقتران المرأة بالخصوبة واختصار كيانها في مجرد كونها آلة للإنجاب والتفريخ فقط!

[1]– زهور كرام،قلادة قرنفل، ص42.

"امتص العقم أنوثتها..وسحبت فاطمة ما تبقى فوق سريرها..حتى رائحة صالح غادرت غرفتها.. حولوها إلى خادمة، بعد أن أيقظوا المرأة بداخلها".[1]

هذه المحاكمة القاسية لجسد **زهرة** التي حصرت فاعليته في القيام بمهمة الإنجاب التي لم تستطع إنجازها بسبب عقمها، كانت سببا في موتها المادي والمعنوي معا.

إن هذه العطالة بدورها كانت أكثر ما يثير مخاوف فاطمة –الزوجة الثانية للابن **صالح**– التي تعيش على اليوم المنتظر في الحمل بولي العهد لتفوز برضى **العمة** وابنها، رغم ما يعانيه جسدها البائس من ممارسات عنيفة ومعينة تمس كرامتها وأنوثتها، تعيشها **فاطمة** في صمت من أجل اليوم المنتظر"هو ما نظر إلى الجسد المنشور فوق السرير.. المتعب من اللحاق اليومي.. المثقل بهموم اليوم المنتظر.. لم ينزع ثيابه.. لم يفك عنه ربطة العنق.. مباشرة دخل في الفراش وقال لفاطمة.

"تصبحين على خير"

جحظت عيناها، انكمش جسدها، رغبت ان توقظه..اجتاحتها كرامة النفس..ما يزال فيها بعض الاعتزاز بالنفس.. تعثر جسدها في ثوب النوم، بسرعة تجبره على الدخول في الثوب.. ستستعجل تغطيته.. انتباها شعور غريب–يقتلها الآن– خافت على جسدها، خشيت عدم تحصيل اليوم المنتظر. ماذا حدث؟

هل أصاب جيدها مكروه؟

هل شاخ الجسد؟

هل أصبح خرابا؟

هل أخافته الندبات.. هو الذي وقعها علامات ما أصعب أن يرفض الرجل جسد امرأة بعد أن هيأت نفسها، لا أريد أن أصير زهرة الثانية، لا أرغب في أن أعيش ذبول جسدي، يهتف داخلها بخجل شديد وصالح لم يحرك ساكنا".[2]

تعيش **فاطمة** هذا الاغتصاب اليومي خوفا أن تصبح **زهرة** الثانية[3] أو تطرد من البيت وتبقى بدون مأوى أو سند "من أجل اليوم المنتظر تحيا **فاطمة** والا يتقيؤها البيت خارجا وتعود من حيث أتت حبسا فارغا إلا من الخدش.. أما **زهرة** فإن الحياة والموت عندها سيان، كان بإمكان العمة أن تطردها بعدما تعذر اليوم المنتظر،غير أنها اعتبرتها من ممتلكاتها فأبقت عليها".[4]

ويتحقق أملها في مجيء اليوم المنتظر، لكن يبقى حلم الأمومة الذي يخص **فاطمة** لوحدها حلما مغتصبا تعيشه من أجل **العمة** وزوجها **صالح**،حيث لا يتركان لها الحق في الشعور بكونها ستصبح أما وستنجب من رحمها

[1]– المصدر السابق ، ص43.

[2]– المصدر نفسه، ص ص 120، 121، وينظر أيضا: ص141.

[3]– ينظر: المصدر نفسه ، ص ص 121، 185.

[4]– المصدر نفسه، ص127.

قطعة من روحها،لتبقى على الهامش، عاجزة عن امتلاك إراداتها وتحويل الانكسار والخنوع إلى ثقة وصلابة والانتصار على ضعف الذات وجور المجتمع .

"مبروك صالح فاطمة حامل.فيتعثر صالح في مشيته ويهرع يقبل رأسها.. رأس الحاجة فضيلة..ثم يقبل يديها..دون أن يلتفت إلى فاطمة التي تتجمد في وقفتها..كأن الذي يحدث لا يهمها.. كأنها غير معنية بما يجري.. وصالح يجلس أمام والدته بعد أن أدى تعاليم الولاء. "ذكرا أريده" قال دون ان يلتفت إلى فاطمة".[1]

هذا العجز الذي يعيشه جسد **فاطمة** بين احتقار **العمة** لها وآثار خدوش وندبات **صالح** على جسدها وخوفها من المجتمع الذي سيحقق أنوثتها إذا لم تستطع تحقيق أمومتها، في دوامة الحيرة والارتباك يصرخ جسدها غاضبا موجوعا من كل أشكال القهر والعنف التي تستنزف جسدها، حيث يتحول صمتها إلى صرخات خارج فضاء البيت وسلطة **العمة** بعد ذهابها إلى الحمام الشعبي لتفاجئ الساردة **بفاطمة** التي رافقتها تتحول من كيان هش إلى امرأة متوحشة في فضاء جديد بعيدا عن بيت **العمة** الذي يسلخ منها حريتها وحقها في الحياة.

"أعلم أنها لا تجتاز عتبة البيت إلا للذهاب إلى الحمام والاغتسال، وذلك بعد أن تأخذ الإذن من الحاجة فضيلة، وبعد أن تكون قد هيأت الأكل ونظفت المطبخ، حتى إذا قامت الحاجة فضيلة بجولة داخل المطبخ وجدت كل شيء في مكانه تعشق الاغتسال في الحمام (...) أراها تستلقي في القاعة ذات الحرارة العالية.. تمدد جسدها، تدعه ينتشر بكل حرية وجرأة. ثم تنقلت على ظهرها فيتمدد الجسد أكثر،كأنها تفرغه من الانكماش في البيت،كأنها تجعل الحرارة تمتص كل آلامه.. حين تخرج إلى القاعة الباردة ألمح وجها ساده الاحمرار، وجسدا انتشى في الامتداد طولا".[2]

يمتد الجسد وينتشر ويعبر عن أشكال أخرى لحريته مستصرخا من الحواجز والقيود التي يعيشها.

"فاطمة في أقصى حالات الجذبة مع ذاتها!(...) إنها تشهد حالات الانفجار الذاتي.. تعيش زمن الإفراغ..لحظة الاغتسال..المرأة المغضوب على أمرها كانت سببا ليس إلا في إيقاظ فاطمة..في دفعها نحو المواجهة..مواجهة ذاتها".[3]

وكما وقعت **فاطمة وزهرة** تحت سلطة العمة والدخول في جبتها، حاولت العمة السيطرة على ابنة أخيها – الساردة– التي تمثل نموذج المرأة المثقفة الواعية، والتي تحاول رفض أشكال القمع والقهر التي تعرضت لها **زهرة وفاطمة** و**صالح** وزوج **العمة**، ووالدها المناضل وأمها، فتواجه بتمردها وغضبها العمة على عدة مستويات:

- مواجهة العمة على المستوى الأسري والإنساني.
- مواجهة العمة على المستوى التاريخي النضالي.
- مواجهة العمة على مستوى المشهد الثقافي الذي حاولت السيطرة عليه وتشويهه.

لكن هذه المواجهات سبقتها محاولات جمة من العمة لإدخال الصحفية في جبتها وسطوتها، تقمع كينونتها وتستبد بحريتها.

---

[1]– المصدر السابق ، ص110.

[2]– المصدر نفسه، ص123.

[3]– المصدر نفسه، ص128.

"لقد حاولت الغرفة إلى مزبلة-

عطر القرنفل بات مزبلة.

تصدر أوامرها بغسل الغرفة،ورمي القرنفل، فهي سيدة القافلة ومن بها..وكل ما طاوعته جرأته ودافع عن اختياره، كان سببا في مشهد مرض العمة، فترى الكل يتهم ويجلب المرض إلى العمة-

يصبح منبوذا ولذلك فقد كانت عملية غسل الغرفة من مزبلة القرنفل، تتم تحت صمت الجميع، لا شك أن تنهدات تحدث أثناء الغسل ولكنها تظل حبيسة الأعماق".[1]

و"أين الكتاب؟

هل اغتصبوا القرنفل؟

لم أجد أثره

هل سرقوه؟

ركبت عنادي، تصديت لنفسي الأمارة أحيانا بالهدنة-أحثها على استدراك لأمر وقتل الخضوع:

عمتي قاسية كالزمن، لا ترحم- هي الفاعلة والمقتحمة والداخلة في شؤون حميميتي أين الكتاب؟

أنفض سجادة الغرفة، أبحث بيدي، بقدمي، بعيني، بكل جسدي أفتش عن طريق يوصلني إليه- تذكرت فعلتها السابقة- إنها كالزمن لا ترحم".[2]

لكن الساردة تتملص من جبروت **العمة** وتخرج عن صمتها، لتُشهر في وجهها كل ألوان العصيان والتمرد رافضة لسلطتها وقمعها المصادر لحريتها وحقها في الصحو والحضور، وعدم الكبت الأنثوي أو التعالي عليه،ترفض أن تكون مثل والدها الذي "أدخلته العمة الجبة.بل عبره تعلمت كيف تكون السلطة.هو الذي ساهم في سطوتها.. أي نعم، كانت تكبره.. ولكن، لا يشفع له صغره ذلك.. أخذا زمام البيت بعد أن أدخلته في نوم أذهب عنه عنفوانه وحيويته..اقتلعته من تاريخ صحوه، ورمته بين أحضان نساء تذهب أحضانهن ما تبقى من صحو الرجال"[3]

أو أن تكون مثل أمها"حتى أمي ماتت من شدة إحساسها المرهف-كلما تزايدت سلطة العمة، كلما ذيل حضور أمي، كلما مات والدي في عين أمي، كلما كفنته أمي وهو حي يرزق وشيعته في غياب الجماعة".[4]

أو أن تكون مثل **صالح** ابن عمتها-الرجل المثقف-الذي "تسيره بإشارة من أصبعها الصغير..صالح الذي كبر في الصغر، ما خرج من الجبة".[5]، أو أن تكون وفق هذا التصور مثل **مقدم** القرية الذي "ينفذ أوامر الحاجة،قبل أن ينطقها لسانها..مجرد لمحة من عينيها تجعله يهرع باتجاه الانجاز السريع، وبالطريقة التي ترضيها..ما سمع يوما سؤالا أو

[1]- المصدر السابق، ص18.

[2]- المصدر نفسه، ص165.

[3]- المصدر نفسه ، ص46.

[4]- المصدر نفسه، ص46.

[5]- المصدر نفسه ، ص113.

تساؤلا منها.. كل ما يعلمه أنها محطة لإصدار الأوامر وعليه هو، أن يبحث عن كل السبق المكنة وغير الممكنة لتنفيذها".[1]

هذا الواقع المصادر للحرية الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، يتساوى فيه الرجل والمرأة، المثقف والجاهل، القوي والضعيف، الظالم والمظلوم.. يدفع الصحفية-الساردة- إلى التأسيس المضاد لهذه السلطة المتمثلة في العمة،من خلال رفض زمن السيبا والاستيلاب النفسي والذاتي الذي تعيشه المرأة في المجتمع المغربي، تُعري بحكم موقعها كمثقفة الهوامش التي تمس التاريخ،المجتمع، المرأة، الرجل،وكسر قاعدة الإلغاء والانحناء "تفتحت شهيتي إليه.. إلي..هاجت نفسي صخبا يوقظ جسدي من بقايا نومي التاريخي المتخاذل.. تجمعت الآن أجراس الأزمات وعزفت الجسد طلقة بقيت أمامها محايدة وأنا أشهد تعاليم الزلزال تقرأ ثنايا الروح وسفوح النفوس. شيئا فشيئا بدأت أتواطأ مع التعاليم وأخرج من حيادي أمام نفسي.. يحدث أن يمر أطفالنا من هنا، علنا بهم نتطهر من زيفنا الآن..من خوف قزم طولنا،وبترا امتدادنا".[2]

في لحظة الصحو التي امتدت لها،تواجه الساردة نشر مقالات صحفية للرأي العام "أبدو سامقة كشجرة النخيل.. هل تقوي رياحها العاتية على زعزعتي؟ سأنطلق حصانا جامحا.. إعصارا يزلزل تجاعيدها... هنا: في داخلي تتدفق الأغنية شلالا يجرف الحثالة التي صنعتها..

ثم انفجرت.

سأعريك..

...

سأرفع عنك الحجاب..وأعلن زيف التوقيعات..

.....

من علمك خيانة الأغنية".[3]

يعقب هذه المواجهة النارية التي تعلن فيها نهاية زمن السيبا والاغتصاب النضالي والثقافي والنفسي الذي تمارسه العمة بعد إصابتها بشلل نصفي يكسر جبروتها"العمة التي جالت وصالت وما برحت مكانا إلا قلمته بشأنها إنها الآن جامدة تنظر ولا تنطق. إنها الآن راكدة. مستلقية على السرير".[4]

لكن تظل وجوه هذه السلطة متجذرة في اللاوعي المجتمعي تستقبل المرأة أشكالها القمعية مهما اختلفت مستويات هذه الأشكال القمعية وطريقة ممارستها ليبقى الجسد الأنثوي محكوما عليه وفق هذه المقاسات بالوصاية

[1]- المصدر السابق ، ص39.

[2]- المصدر نفسه،ص14.

[3]- المصدر نفسه ، ص192.

[4]- المصدر نفسه ، ص199.

على حريته التي يمارسها الرجل تارة أو المرأة تارة أخرى "صالح يطلب مني تحضير عصير البرتقال"[1] ينكسر وهم الحرية التي يعيشها الجسد الأنثوي في المجتمع المغاربي أمام أشكال لا متناهية للتسلط والقمع الممارس عليه مهما اختلف جنسه.

ولأن الاستعباد في أحايين كثيرة طريقه الحب أو وهم الحب، تحاول الروائية **أحلام مستغانمي** في روايتها " **الأسود يليق بك** في تسلط الضوء على أوجه عديدة قامعة للجسد الأنثوي ولأنوثته، مثلتها في:

- سلطة المال (طلال هاشم).
- سلطة القبيلة (قرية مروانة).
- سلطة القتل (الإرهاب).

تواجه هالة الوافي هذه الأشكال السلطوية بقوة مواقفها النضالية وصمودها الذي يعلن شدة كبريائها رغم قسوة الحياة والأحداث التي عاشتها بين الجزائر وبيروت،ودمشق... تعلن من خلال تمردها ورفضها كل أنواع التسلط الموجهة ضد كيانها وهويتها وجسدها،وإن كانت هذه السلط في حقيقتها وجه واحد للإرهاب الموجه تاريخيا ضد الأنثى، وإن كان أشد أنواع الإرهاب قهرا لها تتمثل في سلطة الرجل، فهي وإن انتصرت في معركتها على الإرهاب والقبلية، لكن كانت سلطة الرجل أشد سطوة وهيمنة عليها وإن قاومتها في الأخير.

"إن امرأة واقفة في حلبة ملاكمة دون أن يحمي ظهرها رجل،ودون أن تضع قفازات الملاكم، أو تحمل في جيبها المنديل الذي يلقى للإعلان الاستسلام، احتمال الخسارة غير وارد بالنسبة لها، لذا تفتح بشجاعتها شهية الرجال على هزيمتها".[2]

يلعب الجميع دور الحارس والوصي على هالة يحاكمها على شرف القبيلة والعائلة وصون عفافها وشرفها، تحجر على صوتها وحريتها، الأبوية التي تعاملها وفق ايدولوجيا جنسية بحتة، وتكشف عن تزمت الوعي الجمعي المدموغ بفكرة الحريم في الفكر والخطاب التي تسيطر على المجتمع المغاربي، الذي يتخذ المرأة أداة في تغذية المؤسسة الذكورية وحقها في احتكار الوعي الأنثوي ومساحات وفضاءات الحراك الأنثوي.

"لقد غير تهديد الأقارب سلم مخاوفي، إن امرأة لا تخشى القتلة تخاف مجتمعا يتحكم حماة الشرف في رقابة ثم إرهاب معنوي يفوق جرائم الإرهابيين تمتم المذيع مأخوذا بكلامها:

صحيح.

تصور حين وقفت على الخشبة لأول مرة، كان خوفي من أقاربي يفوق خوفي من الإرهابيين أنفسهم، أنا ابنة مدينة عند أقدام الأوراس لا تساهل فيها مع الشرف".[3]

[1] – المصدر السابق ، الصفحة نفسها.

[2] – أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص17.

[3] – المصدر نفسه ، ص16.

كيف يمكن أن يرتبط شرف العائلة بغناء إحدى بناتها!!... لذلك هي تعودت حسب شرع القبيلة أن "تختبئ صوتها في محفظتها المدرسية،لا تخرجه إلا في الصيف، ثم حين يدق الجرس تعيده مجددا إلى المحفظة"[1]. بعد أن أصبح صوتها جُرمًا ووصمة عار"ذات صباح،طلبها المدير ليخبرها أنها مفصولة من العمل، الذريعة أن الأهالي لا يريدون أن تدرس مطربة أبناءهم"[2]. هنا يتعالى صوت الإلغاء على صوت الفن والحياة في عالم مشوه بالرجعية والفكر القبلي.

وكما سبق وذكرنا قد يكون الحب أحد وجوه الاستعباد والقمع الذي يمارسه الرجل على المرأة،حيث تصور لنا الروائية أحلام من خلال علاقة طلال بهالة رسوخ الذكوري المتعالي في بنية هذه العلاقة التي يسيطر فيها طلال على هالة ويراقب أحلامها ونجاحاتها ويحجم من حريتها لتبقى التابعة له وفي حدود ملكيته الخاصة كأشياءه الأخرى،يتحكم في طريقة لباسها وكلامها،"في الغد شاهدها في مكتبه وهو يدخن غليونه، فكر أن عليه أن يغير طريقة لبسها"[3]،ويحدد اختياراتها ويغار من نجاحها.

"في البدء كانت نجاحاتها تسعده يضعها في ميزان زهوه ووجاهته فما كان ليرضى بها لو كانت امرأة فاشلة أو عادية، ثم بدأت التفاصيل المنقولة في الصحافة عن ظاهرة هالة الوافي واجتياحها لقلوب الناس أينما حلت تزعجه بعض الشيء"[4]، تتصاعد وتيرة القمع ويتركها ذلك الرجل الذي"عبرها كقطار سريع،دهس أحلامها وواصل طريقه بسرعة الطائرات، فالوقت هو أغلى ما يملك-لا وقته يرى ما خلفه مروره العاصف بحياتها من دمار- أشجار الأحلام المقتلعة، أعمدة الكهرباء التي قطع الإعصار أنوارا أضاءت حياتها، سقف قلبها المتطاير قرميده، ونومها في عراء الذكريات".[5]

من أين له هذه القوة التدميرية التي تعصف بجسدها وحبها؟.. هل استمدها منها؟هل هي من سمحت له بذلك؟وهل حاولت الخروج عن سلطته وتبعيته؟ هل تمردت على سلطته القاهرة أما تماهت معها؟.

"أراد أن يعطيها درسا في الغناء..ستلقنه درسا في الاستغناء(...)عزلاء انتصرت بتلك الهشاشة التي صنعت أسطورة شجاعتها نقد أكسبها الظلم حصانة الإيمان،مذ أدركت أن طغاة الحب كطغاة الشعوب،جبابرة على النساء وصغار أمام من يقودهم جبروتا وأن سيدك أيضا له سيدة، وطاغيتك له من يخشاه،صغر السادة في أعينها، وغدت سيدة نفسها، لا تخاف غير الله، ولا تنبهر بأصغر كائناته".[6]

لكن في ظل وجود الجسد المقموع، هل يتحول هذا الأخير إلى جسد قامع؟.

---

[1]- المصدر السابق ، ص188.

[2]- المصدر نفسه، ص80.

[3]- المصدر نفسه، ص133.

[4]- المصدر نفسه، ص203.

[5]- المصدر نفسه ، ص302.

[6]- المصدر نفسه ، ص327.

3-1-2-الجسد الأنثوي وإعادة هندسة الوعي الثقافي للنظام الأبوي:

إن نتاج الواقع الذي تعيشه المرأة العربية أو المغاربية هو في حقيقته حصيلة تراكم ثقافي وموروثات ماضوية جاهزة متغلغلة في الفضاء الأسطوري،اللاهوتي والديني السابق لعصر المعرفة وتأليه العقل، تتوارثها الأجيال باعتبارها حتميات أو بديهيات تتحكم بمخيلتهم، تخدم وتدعم فكرا اجتماعي أو طبقي معين يحاول التأسيس لآليات والإخضاع والتسلط على ضوء هذه الأنساق الهجينة التي تؤسس فكريا وأسطوريا لصورة متصدعة ومشوهة عن المرأة راسخة في الذاكرة والتراث،ترسخ ملامحها أدبيات الثقافة الشعبية المتداولة بين الأجيال والمتمثلة في (الحكايات والأساطير والخرافات والملاحم والأمثال والألغاز والنوادر)، التي تحمل العديد من الخطابات المتحيزة ضد الكيان الأنثوي وتنتج صور موهومة عن الجسد والعقل الأنثوي في أغلبها صور تحاول إلغاء الجسد الأنثوي واحتقاره، وتهميش قيمة المؤنث/التأنيث في مقابل الإعلاء من قيمة الذكورة والفحولة التي تهمش ما عداها.

هذا الجبروت الرمزي[1]،الذي أضحى مشروعا للنقد والقراءة في ظل الفتوحات العلمية والفكرية التي تحاول التأسيس لمجتمعات إنسانية قائمة على الوعي بحقوق الذات الإنسانية في الاحترام والمساواة،ونسق المفاضلات القائمة بين الذكر والأنثى على أساس طبقي أو جنسي.

وقد طمح الخطاب النسوي في أشكاله التعبيرية المختلفة إلى مراجعة الموروث الثقافي الناظم لصور فئوية وعنصرية، تبرز الذكورة أو الفحولة كقيمة إيجابية في مقابل الأنوثة كقيمة سلبية ومُستلبة من خلال مراجعة أصول هذا الموروث والحفر في خلفياته المعرفية،ودحض أسس هذا التقسيم الجبري،الذي يجعل من الجسد الأنثوي خاضعا للسلطة الذكورية التي مارست فحولتها على أخطر الآليات من خلال التفرد "باللغة فجاء الزمن مكتوبا مجسدا بالقلم المذكر واللفظ الفحل وظلت الحال على هذا المنوال حتى جاء زمن امتلكت فيه المرأة يد الكتابة وكتبت (..) خطاب بياني يجد فيه الضمير المؤنث فضاء للتحرك والتساوق مع التعبير ووجوه الإفصاح"[2].عن صورة الذات المؤنثة الفاعلة في خطاب الذاكرة والمكان، وتمكثين وجودها من خلال تفكيك مفهوم الفحولة،ونقد سلطانها التاريخي والاجتماعي،وتعرية الثقافة الذكورية التي قامت على أساس اضطهاد المرأة وإقصائها من الحقل الاجتماعي والسياسي والثقافي ونيابة الذكورة عن الأنوثة وتمثيلها[3]،كحقيقة مطلقة ينتجها لا شعور المنطق الذكوري.

ولأن المجتمع بنية متحولة والتاريخ تراكم معرفي متغير وضعه الإنسان ضمن ظروف موضوعية موروثة استهدفت الباحثات*والروائيات المغاربيات الاشتغال على المنظومة القيمية التي تحكم المرأة، من خلال خلق نماذج

---

[1]- ينظر:عبدالله محمد الغذامي،ثقافة الوهم-المرأة واللغة-2-مقاربات حول المرأة والجسد واللغة،المركز الثقافي، الدار البيضاء،ط1998،1م، ص134.

[2]- عبدالله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص11.

[3]- فاطمة المرنيسي، السلطانات المنسيات، ترجمة: عبد الهادي عباس، وجميل معلي، دار الحصاد،دمشق،1994م، ص07

* اشتغلت الباحثات الأكاديميات المغاربيات على هذا الموضوع وغيرها من المواضيع المتعلقة بواقع المرأة العربية من خلال العديد من المؤلفات نذكر أسماء مؤلفيها وعناوينها منها:

- فاطمة المرنيسي، الحريم السياسي، ترجمة، عبد الهادي عباس ،دار الحصاد، دمشق، 1993م،والجنس كهندسة اجتماعية بين النص والواقع، ترجمة: فاطمة الزهراء أريول، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996.

أنثوية سيدة في قرارها، تملك وعيها وجسدها وتشارك في بناء الخبرة الإنسانية من موقع المركز لا الهامش، وعلى ضوء خطاب التأنيث في مقابل التفحيل رسمت الروائيات المغاربيات صور متنوعة للمرأة التي تسعى لتكريس الفعل الأنثوي وإخصاء الفحولة أو حجبها من خلال تصوير الشخصية الذكورية في دوائر الضعف والاستسلام والانزياح عن صورة الذكر المتسلط القائم بأمر الله والمجتمع،وإن كانت هذه الصورة لنا فيها ملاحظات وانتقادات سندرجها في الصفحات التالية.

الجسد سؤال للتعرية، والروائية في نصوصها تنطلق من رؤية ناقدة للثقافة التي تؤطر ممارستها الإبداعية على اعتبار أن الوعي الثقافي مؤسسة ذكورية أبوية[1]، بامتياز تخضع لمنطلق الفحولة وشروطها، وبذلك فهي تؤسس لكتابتها من رؤية ناقدة لهذه المؤسسة التي أساسها الرجل و تمثلاته، والتي بدورها تُعلي من قيمة الذكورة في مقابل تهميش الأنوثة، هذا الصراع بين القيمتين تناولته الرواية النسوية المغاربية، من خلال نقد وتقويض هذه التراتبية وتحجيم دورها، لا من منطلق صراعي يهجس بمبدأ الضدية وتوسيع الهوة بين الذكوري والأنثوي، بل من مبدأ البحث عن المشترك الإنساني، وفي ذلك تحاول رواية **مخالب المتعة لـ فاتحة مرشيد** أن تبلور ملامح هذا الصراع من خلال شخصية **عزوز** أو عزيز الرجل المومس أو **الجيغولو** ***Gigolo** الذي يمتهن البغاء، يقدم جسده سلعة للبيع ولإمتاع الزبناء من النساء الكبيرات في السن الثريات أمثال ليلى وصديقاتها، بحثا عن المال في ظل البطالة يساعده في ذلك "أيدلوجيات النظام الذكوري الذي ينظر لجسد المرأة نظرة مغايرة لجسد الرجل فهذا الأخير هنا "لا يعيبه شيء" حسب المأثور الشعبي،فحرمة الجسد وشرفه أمور منفصلة عنه متعلقة بأقاربه من الإناث كامتداد سلطوي".[2] يبرز ذلك عزوز من منظور " أنت الرجل أتخاف على شرفك؟ أنت الرجل..أتفهم ما معنى الرجل؟ لن يعيب عليك أحد، أنت تعطي المتعة وتستمتع بدورك، وتتقاض أجرا لا يستهان به ".[3]

هنا تحاول الروائية، **فاتحة مرشيد** أن تشير إلى وجه آخر للذكورة أو معنى الفحولة في عالمنا المعاصر الذي يواجه فيه الرجل وهم الفحولة وإخصاء في الممارسة والانزياح الدراماتيكي للدور البطولي للرجل الذي لعبه على مر

- آمال قرامي ،الاختلاف في الثقافة العربية الإسلامية،دراسة جندرية، المدار الإسلامي،ط1، 2007.
- رجاء بين سلامة،بنيان الفحولة،أبحاث في المذكر والمؤنث، دار تبرا، دمشق، 2005م، ونقد الثوابت آراء في العنق والتمييز والمصادرة،دار الطليعة ورابطة العقلانيين، بيروت، 2005.
- خديجة صبار،المرأة بين الميثولوجيا والحداثة،أفريقيا الشرق، المغرب، 1999م.

[1]- الأبوية تعني في أصلها اللغوي"حكم الأب" تعود في جذورها كمفهوم إلى الحضارة الرومانية،حيث كان رب الأسرة تملك السلطة المطلقة على كلمن تحت ولايته من أفراد أسرته، وكانت هذه السلطة حكرا على الرجال فقط، وكانت تشمل البيع والنفي والتعذيب، وكان رب الأسرة هو مالك أموال الأسرة وهو المتصرف فيها. ينظر: عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، تقديم: خليل الشيخ، عالكم الكتب الحديث للنشر والتوزيع إربد، الأردن، ط1، 2008م، ص16.

*الجيغولو هو"الرجل الشاب الذي يعشق امرأة تكبره سنا بغرض الإنفاق عليه:Voir: le Robert Micro 3éme édition 1998, Dictionnaires le Robert-P611 ويطلق عليه بالعامية المغربية لفظ "الزلال"، ينظر الرواية: ص25.

[2]- حمودة إسماعيلي، لغز الأنوثة وعقدة الجنس، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، و ط، 2015، ص33.

[3]- فاتحة مرشيد، مخالب المتعة، ص17.

التاريخ إلى رجل مخصي–متفحل– سياسيا واجتماعيا وثقافيا، هذه التحولات الكبرى تطرحها الروائية بجرأة وتصدم بها قارئها من خلال شخصيتي **أمين وعزوز** الشابين العاطلين عن العمل بعد تخرجهما من الجامعة بتخصص تاريخ وجغرافيا، من إشكالية العطالة أو البطالة تتفجر أحداث الرواية التي تؤسس لمفهوم الحرية المفقودة في ظل التهميش الاجتماعي والثقافي والفكري للذات الإنسانية التي تبحث عن كرامتها ووجودها"أن تكون عاطلا عن العمل فأنت عاطل" عن الحب..عاطل "عن الحياة"[1]، وإن تحققت بطرق مختلفة وأخرى ملتوية، حيث يرى **عزيز** أن كرامته في لحصول على المال مهما كانت طريقة الحصول عليه والتي تمثلت في ممارسة مهنة البغاء وبيع المتعة، وإن كانت وجوه هذه الممارسة متعددة وأقنعتها مختلفة في المجتمع "ما رأيك في الأزواج الذين يعيشون عالة على زوجاتهم؟ أليست هذه دعارة مشروعة؟"[2]، بدل أن يستغل الرجل رأسماله الفكري والعضلي في إدارة شؤون حياته وتحقيق رجولته، ليتحول إلى مجرد وعاء لتفريغ شحنات جنسية واستيعاب نزوات عاطفية لنساء برجوازيات يحاول سلب أموالهن وتدنيس شرف أزواجهن الذين اغتصبوا حقه في العمل والعيش الكريم،وهنا بدوره يضع الرجل المتفحل نفسه في لمجتمع المغاربي الذي يعلي من قيمة الذكورة وينزهها عن أي خطأ أو تشويه، في دور الضحية رغم حريته في الاختيار، حيث "يبرر سلوكه ويضع نفسه فوق النقد، فاللوم لا يقع عليه، ولكن هناك شخصا آخر قد أخطأ،وإذا لم يكن هذا الشخص الآخر قد أخطأ لكان من الممكن له ان يحقق إنجازات عظيمة".[3]

يعبر عن ذلك **عزوز** بقوله: "ما نحن إلا سلع تجد يوما مستهلكها.. واحد يستهلك باسم الحب، والآخر يستهلك باسم المال، والباقي يستهلك باسم الأخلاق، أو الفساد.. لا فرق يا صاحبي لا فرق.. الفساد عند البعض يعتبر أخلاقا عند آخرين. أتعلم؟ وحدها الطبقة المتوسطة، إن كانت ما زالت موجودة في مجتمعنا، تتمسك بما تبقى من مبادئ وأخلاق وقيم أما الطبقات العليا والسفلى فالمال (كثرته أو انعدامه) ينتج في قتل كل الأخلاق".[4] ومهما تعددت الأسباب والأعذار يظل هذا الدور الوجه القبيح للذكورة في المجتمع المغاربي.

وهنا تحاول الروائية قلب أطراف المعادلة بعد أن كان الجسد الأنثوي السلعة التي تباع للمتعة نظير مقابل مادي، والمفعول به والمشتهي، أضحى الجسد الذكوري في المجتمع الاستهلاكي السلعة التي تباع للمرأة والمفعول به بعد أن كان فاعلا والمطلوب والمشتهي من طرف المرأة التي تشتري جسده بعد أن كانت تباع (**ليلى، بسمة**...) ويتبين لنا ذلك من خلال هذا المقطع الذي وظفت فيه الروائية على لسان الساردة أفعال ماضية على صيغة الأمر– تبين لما موقع **عزيز** (المفعول به) و**ليلى** (الفاعل) "استفسرتني عن طبيعة شغلي..دعتني لشرب كأس على البحر قصد التعرف على بعضنا أكثر.. وهكذا وجدتني عندها في الفيلا التي عرفتها كل شيء مر بسرعة، الكأس التعارف، وممارسة

[1]– المصدر السابق ، ص07.

[2]– المصدر نفسه، ص18.

[3]– ألفرد أدلر، الطبيعة البشرية، ترجمة: عادل بشري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005م، ص ص 21-22.

[4]– فاتحة مرشيد، مخالب المتعة، ص51.

الجنس،وعندما ودعتني عند محطة القطار دست في جيبي ألف رهم صعقتني المفاجأة،لكنها قالت بلطف شديد: "لا تكن غبيا، أنت عاطل، كل شيء يثمنه".[1]

تبادل المواقع من خلال فضاء الجسد والجنس بدوره أضاء على صورة أخرى للجسد الأنثوي الذي يتحرك في مساحات سردية جديدة بعيدة كل البعد عن الأدوار التقليدية الثقافية التي تتحيز ضد الجسد الأنثوي وتضعه في موقع الضعف والتهميش،ليغدو الجسد في هذه الرواية نطاقا يصخب دون صمت محتفيا بأنوثته،ومعبرا بكل قوة عن شهواته ورغباته وحقه في التلذذ بجسد الآخر.. وامتهانه أحيانا، وهذا التحول رصدته الروائية من خلال شخصيتي **ليلى** و**بسمة** وإن كان أسلوبهما مختلف، تقول ليلى:

"أوضحت لي منذ البداية أن الأمر لا يتعدى كونه مشروعا جنسيا صرفا،وأن لا رغبة لها في علاقة تعطيها الإحساس بالضعف، أنا أتفوق عليها في كوني أصغر منها سنا بكثير، وهي تتفوق علي بما لا أمتلكه:المال لهذا هي تصر على دفع الثمن حتى تحس بنوع من التوازن هي امرأة واقعية جدا. قالت كذلك إنها تعلمان جسدها رغم كل الرتوشات لم يعد له رونق الصبا وريعانه لذا تفضل أن"تشتري" شأنها في ذلك شأن الرجال الذين يفضلون الفتيات الصغيرات".[2]

أما **بسمة** ترى في شخصية **أمين** منفذ للإشباع العاطفي والتلذذ بخدماته الرومانسية الحالمة، "كان يحدث أحيانا أن تستلقي على السرير، وتطلب مني أن استلقي بجانبها- تضع رأسها على صدري، ونتجاذب أطراف حديث لا ينتهي- وأحيانا أخرى تطلق العنان لدموعها ونحن صامتان نستمع إلى موسيقى شجية.. ملتصقان إلى أن تفرغ الدموع. كان الحنان مسموحا والشهوة محظورة .كانت القبل مباحة والمضاجعة ممنوعة (...)

كانت ثقتها بي كبيرة وهذا ما جعلني أحرص على استحقاقها..وقد كلفتني شهامتي الكثير. أي رجل عادي يعشق امرأة ويشتهيها حد الهوس يتمدد بجانبها على السرير بثيابها، يضمها بحنان يقبلها ضابطا أعصابه، كابحا جموح فحولته، كي لا يفقد ثقتها..كيلا يفقدها؟".[3]

وخلاصة هذين الموقفين رغم اختلافهما يشتركان في تصوير الجسد الذكوري الممتهن من طرف المرأة التي تسعى لامتلاكه لتحقيق المتعة والإشباع الجنسي أو العاطفي، والتحول من موقع المفعول إلى الفاعل المتفوق على الذكورة وسلطة النظام الأبوي الثقافي التي تحاول الروائية من خلال الشخصيات النسوية تقويضه وتشويهه، فتمنح للأنوثة ما لم تمنحه للذكورة من سطوة مادية وجمالية ومعنوية في مقابل إبراز الشخصيات الذكورية (**عزيز**، **أمين** **إدريس**) التي تعاني من ضعف الدخل المادي أو انعدامه، الشعور بالمهانة والدونية، والجنوح إلى الاتكالية وتقديم الجسد كمادة للذة وإثارة الشبق، هذه الصورة الغير نمطية للذكورة في مقابل التمكين للعنصر الأنثوي،يعكس صورة أخرى لم تستطع الروائية الفكاك منها أن الرجل في الأساس هو الصانع الأول لحياة المرأة ومأساتها والماتع عنها تحقيق مصيرها الذي تختاره أوترمي إليه، حيث لم تكن **ليلى** إلا ضحية لزوج أمها المغتصب لطفولتها، والتي سعت إلى شراء

[1]- المصدر السابق ، ص26.

[2]- المصدر نفسه، ص38.

[3]- المصدر نفسه ، ص76.

ما سُلب منها لكن الرجل (زوج والدتها، عزوز) السبب الرئيس في تعاستها وموتها، وبسمة التي عاشت تعيسة بسبب زوجها المهمل لها، و**ميمي** أو **ميلودة** التي دفعها طمع طليقها إلى إدارة الملهى الليلي تتقاذفها الأيادي والأحضان "أعلم أني متهمة، لكني فهمت أن التهمة الكبرى، بهذا البلد السعيد، هي كوني امرأة مطلقة فأذعنت للظروف التي قادتني إلى هنا".[1]

بحسب ذلك، تبقى المرأة المغاربية أسيرة السلطة الذكورية مهما حاولت الروائية تقزيمها أو تشويهها لاستنادها إلى مرجعية دينية وتاريخية وذهنية وثقافية تحضنها ضد كل تقويض أو الخضوع لمتغيرات زمنية وفكرية وبذلك يظل الوجود الأنثوي مرتهن بالانقياد لإرادة الذكر والتعايش معها، مهما كانت هذه الإرادة مهزومة أو ضعيفة تخون ذاتها وحريتها،رغم محاولات الروائية المغاربية كسر سلطة النسق، وتجاوز السلبية الجنسية والاجتماعية لدور المرأة في عالم الجنس والممارسة، هذا بدوره فضح تقاعسها عن مواجهة أسئلة مهمة ومطروحة تتعلق بواقع المرأة وتحولات تجاربها وجسدها في هذا المجتمع .

3-2- الجنس وتسريد صورة الجسد في الرواية النسوية المغاربية:

3-2-1- خنوثة الجسد- انزياح الحدود النوعية والموضوعية للذكورة والأنوثة في الرواية النسوية المغاربية:

تعد الشخصية من أكثر إشكاليات النص الروائي تعقيدا وأكثر العناصر تطورا وتحولا، حيث مرَّ بناء الشخصية بمراحل تطورية عديدة مست شكلها ووظيفتها وأسلوب التعبير عنها، انتقالا من صورة الشخصية في الرواية التقليدية التي ترتكز على وصف ملامحها وطولها وملامح وجهها ولونه، وصوتها وألوان ملابسها وحركاتها وسكناتها،وعواطفها، إلى الرؤية الجديدة لصورة الشخصية في أدب التجريب والحداثة، التي تخلت عن التصوير الواقعي للشخصية الخاضع لعوامل اجتماعية وسياسية واقتصادية، أو تقديمها في سياق بطولي فج، حيث أضحت الشخصية في الرواية الجديدة عبارة عن كائن لغوي أو من -ورق- كما عبر عن ذلك **رولان بارت Roland Barth**[2]،تمتزج في وصفها بمخيلة الروائي وبمخزونه الثقافي الذي يعطي للروائي مساحة فنية حرة في توظيفها وتكوينها وتصويرها، بما يعكس الواقع الاجتماعي ويصور عيوبه ونقائصه، ويحدد المشاكل والوقائع التي يعاني منها المجتمع، والتصور المستقبلي لمصير هذا المجتمع.

هذا التحول الوظيفي والموضوعي الذي مسَّ الشخصية في الرواية الجديدة مرتبط بالعصر الذي أضحت فيه الذات الإنسانية معزولة عن جوهرها وأصالتها، وغريبة عن حاضرها السياسي والاقتصادي والثقافي، في ظل هذا العصر المعولم الذي تعايشه الأفراد والجماعات، هذا الاختلال في الخصوصيات والهويات، خلق جملة من الانزياحات والتداخلات مست الصعيدين الأدبي والإنساني فعلى مستوى الصعيد الأدبي دخل النص بنوعيه (الشعري، النثري) دائرة اللاتحديد أو انزياح الحدود الفاصلة بين جنس وآخر، "تنازل كل جنس عن بعض خصوصياته، حتى يتمكن من

[1]- المصدر السابق ، ص104.

[2]- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص ص83-105.

مقابلة الجنس الآخر في منطقة محايدة، دون أن يعني ذلك سقوط جنس وقيام جنس آخر"[1]، هذه الانزياحات الأدبية لها نظيرها في لحياة الإنسانية من خلال النموذج "المخنث"[2]، أو مفهوم الخنوثة التي تتصل بنوعين من الخنوثة:[3]

أ– خنوثة عقلية: يتعلق هذا الصنف بحالة مرضية تصيب الفرد المصاب بها نتيجة اضطراب في أسلوب التربية والتنشئة، من خلال نشوء الفرد سواء كان ذكر أو أنثى في أجواء نفسية أو اجتماعية مخالفة لجنسه كأن، ينشأ الذكر وسط مجموعة من الإناث أو العكس، وهذا ينعكس عن طريقة التفكير والتعبير عن الذات.

ب– خنوثة جسدية (مورفولوجية): يتعلق هذا النوع بالملابسات البيولوجية التي تصيب الذكر أو الأنثى الناتج عن اختلاط الأعضاء الذكورية والأنثوية، فيلتبس على الملاحظ ويصعب عليه أن يسمى الذكر ذكرا بشكل خاص لالتباس الحدود الفاصلة بين الذكورة والأنوثة عضويا.

هذا الاضطراب في صورته (العقلية أو الجسدية)خلف بدوره ما يسمى الجنس الثالث الذي أولاه الخطاب الروائي اهتمام كبير في التناول والاشتغال عليه، من خلال تمثيل صورة الشخصية المخنثة وإن كانت إلى عهد غير بعيد من المواضيع المحرمة أو التابو التي تشكل حرجا للقارئ والمجتمع في طرح قضاياها وإشكالاتها في بيئتنا الثقافية العربية والإسلامية التي تنظر إلى مثل هذه الفئة بقليل من التسامح وعدم القابلية، وقد حاولت الراوية النسوية المغاربية خرق هذا الفضاء المعلق والممنوع من خلال تناول هذه القضية وتسليط الضوء على الشخصية المثلية من خلال رواية **طرشقانة لـ مسعودة أبو بكر** على غرار النصوص الروائية العربية التي طرحت هذا الموضوع بداية من الرعيل الأول أمثال الروائي **نجيب محفوظ** في رواية"**زقاق المدق**"1947، و**محمد شكري** في رواية **الخبز الحافي** 1972، وصولا إلى رواية **علاء الأسواني عمارة يعقوبيان** 2002، كما تناولت الرواية النسوية العربية هذه الإشكالية من خلال العديد من الروايات أهمها رواية **الآخرون**2006 للسعودية **صبا الحرز**، ورواية **خاتم** له **رجاء عالم**، وراوية **برهان العسل** 2007 للروائية السورية **سلوى النعيمي**.

رغم تعدد الروايات واتساع دائرة التناول لهذا الموضوع إلا أن هناك اختلاف في معالجة هذا الموضوع–خنوثة الجسد– من حيث زاوية الرؤية والهدف من توظيفه،الذي ارتكز في أغلب الأحيان على تناوله في حدود الشخصية الثانوية أو باعتباره كفرع من عدة إشكاليات كبرى يقوم عليها الخطاب الروائي،وتمثيل الصورة المثلية من خلال الشخصية الرئيسية/البطلة في حد ذاته يعد توجه جديد لم تحضنه السرديات العربية والنسوية بشكل خاص، إلا مع

---

[1]– محمد عبد المطلب، بلاغة السرد النسوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، دط، 2007م، ص43.

[2]– الخنوثة (الخنثى) intere sex هي مجموعة من الحالات التي يكون فيها تناقض ما بين الأعضاء التناسلية الخارجية والداخلية (الخصيتان والمبيضان)، والمصطلح القديم للخنوثة يُعرف بـ hermaphroditisme وجاءت هذه التسمية نتيجة ضم اسمي الإله والآلهة اليونانيين مع بعضها البعض "هرمز وأفرديت"، فالإله هرمز hermès هو إله الجنس الذكري، أما الإلهة أفرديت Aphrodite فهي إلهة الجنس الأنثوي والحب والجمال– يطلق على هذه الحالة حاليا DSDS، والتي تعني اضطرابات التطور الجنسي ينظر: متاح في: http//:medlinephus.gov/ency/article/001669,htm

[3]– رفعت الفياض، أحمد عطية، الخنوثة، جريدة أخبار اليوم، السبت 2 أكتوبر، 2007م.

رواية **طرشقانة** التي حاولت خرق هذا الحظر وتجاوز المنع الذي خضع له الكثير من الأدباء والأدبيات[1]، هذا التفرد والجرأة في الطرح التي اتسمت بها رواية **طرشقانة** تمثلت في الدور البطولي والرئيسي الذي لعبته شخصية **مراد الشواشي** المثلية التي جمعت بين الذكورة والأنوثة باعتباره جنس ثالث أو مشكل، الظاهر يبرز الذكورة والباطن يخفي أنثى حقيقية بداخله يرمي إلى تحقيقها واقعا من خلال التحول والذي يعبر عنه بكل اللغات:

"نحب نولي مرا..

Je veux devenir Femme

I want to Be Woman

Vorrei E ssere Donna"[2].

وتسميته باسم **طرشقانة** الذي يطلق في اللهجة العامية التونسية على المخنث الذي اختلطت فيه خلايا الأنوثة والذكورة[3]، هذا النموذج الذي يضعنا أمام إشكالية يواجهها المجتمع العربي في قبول هذه الفئة والاندماج معها فتبقى في الواقع مهمشة وفي ذيل المجتمع ومسكوت عنها في المشهد اليومي والأدبي والاجتماعي، وهنا تحاول الروائية **مسعودة أبو بكر** أن تضع شخصية مراد الشواشي أو طرشقانة في موقع الصانع للأحداث ومحركها باعتباره الشخصية البطلة التي تشد خيوط النص والشخصيات.

هذا الجسد الطارئ على السرد المغاربي بشكل عام والنسوي المغاربي بشكل خاص، تهدف الروائية من خلاله تسليط الضوء على الهامش الاجتماعي والنفسي الذي يعيشه هذا الجنس المخنث وتحديد ملامحه البيولوجية، والدوافع النفسية والاجتماعية والثقافية التي دفعت هذا النموذج إلى التخنث والتشكل إلى جنس ثالث، حيث يقع القارئ في هذا النص بين أمرين:

- إرادة الطبيعة في تشكيل مراد الشواشي (**طرشقانة**) على تلك الهيئة المخنثة.
- رغبة **مراد الشواشي** في تحقيق صورة مؤنثة لذاته من خلال التحول إلى أنثى اسمها (**ندى**) كما تصورتها نورة (المؤلف الضمني) التي كتبت مصير **مراد** بعد التحول في مذكراتها الأولية لرواية لم تنتشر بعد.

بين هذين الإشكاليتين، ينتج جسد **مراد** أو **طرشقانة** العديد من الصور والتمثيلات، ويفرز لنا جملة من الدلالات التي تفصح عن طبيعة الفرد والمجتمع في تلقي أفكار وممارسات هذا الجنس المخنث وطريقة أو أسلوب التعامل معه، ما يكشف منسوب الوعي الكامن لدى الفرد والمجتمع المغاربي وموقفه منه، حتى الطبقة المثقفة التي تمثلها

---

[1]- أشارت الروائية مسعودة أبو بكر في حوار أجراه معها الأكاديمي والناقد كمال الرياحي أن لقب "طرشقانة" يطلق عادة على المخنثين،ولأن الكلمة كان لها وقع صوتي على أذنها، تقول: "لكن الذي شدني في تركيبة طرشقانه التي التقطتها آدتني ذات مرة في تركيبتها الأولى، وهي عبارة على توقيع صوتي يطلقه بعض اليافعين ساخرين من مشية أحد المخنثين، يضربون بأكفهم ويصفقون قائلين: طرش..تن..طرش تن..وكان المعنى بالمر يسير بلا مبالاة على وقع الهتاف، وتذكرت ذلك الذي سبق الحديث عنه، وتذكرت ما اعرفه عن طباعه في حب التأنق واحتذاء القباقب،تمعن (مترشقا) وهو يمشي محدثا قرقعة مقصودة كلما تسنى له ذلك، فوجدت التسمية التي تؤدي المعنى لشخصية روايتي هي طرشقانة."

[2]- مسعودة أبوبكر، طرشقانة، ص13.

[3]- المصدر نفسه، ص18.

كل من شخصية **غازي الشواشي** (ابن عم مراد الشواشي) الذي يرى أنه عبارة عن نكرة يحوز على اعتبار إنساني أو اجتماعي يشرف عائلة **الشواشي** ومجدها، وأيضا شخصية (**نورة**) التي رسمت مصير **مراد** في روايتها وفق رؤية نمطية حادة ترى من خلالها أن **مراد** رغم تحوله إلى ندى سيظل عاجزا على أن يحظى بحلم الأمومة رغم تحقيقه حلم الأنوثة، رغم أن الأمومة مرتبطة بالأنوثة إن لم تكن تتويجا لها في الأصل.

هذه الملابسات يواجه القارئ مظاهرها على مدار النص الذي أول ما يواجه به القارئ الصورة البيولوجية أو الشكلية لجنس مراد الشواشي (**طرشقانة**) وانزياح الحدود النوعية للذكورة والأنوثة بداخله، حيث تأتي صورة مراد الطفل الذي عاش بواكير هذه المفارقة النوعية في جنسه من خلال حادثة الختان التي لم تمر عليه كما مرت على أترابه من الذكور، رفض القائم بعملية الختان أو المطهر إجراء هذه العملية بسبب وضعيته البيولوجية المتداخلة التي تُنبأ للقارئ بعدم ذكورية مراد الخالصة، التي فر منها حميدة الطهار قائلا: "إنه لا يختن البنات"[1]، هذه اللعنة رافقته طيلة طفولته فكان مطمعا لتحرش أقرانه به بسبب سلوكه الناعم وطبعه اللين الذي يشبه طبع الإناث يسترجع مراد هذه الصور من الماضي التي تعبر عن ضعفه الذي رسخ خيانة جسده لطبيعته وفطرته: "عاد مرة متأخرا مغيرا كأبشع ما يكون- قادته خطاه حتى مشارف (القرجاني) خلف صبيان تحرشوا به، وافتكوا منه خذروفه،هب أحد زملائه يقتص له،فقد عرف بين أترابه بلين الطباع وطراوة السلوك،حتى شبهه بعضهم بالأنثى"[2]

كما زاد مستوى هذه التحرشات الجنسية في شبابه التي تعرض لها مراد من قبل المجتمع الذي يرفضه ويميل إليه في ذات الوقت "يتطاول احدهم ليلمس ذقنه الملساء الملطاء.. ينفض عنه الأيدي الوقحة، يتملص من بينهم"[3] ويظل محل سخرية وتندر من طرف أبناء عمه على شكله وملامحه المخنثة التي لا ترضي أي أنثى أثناء المعاشرة الجنسية لها "حدثنا ماذا كنت تهدي حبيبتك من أعضائك الملساء الطرية هذه.وماذا تريد أن تهديها؟إن ما تريده النساء عامة غير متوفر لديه، وإن توفر فهو في حالة غير مرضية".[4]

وتعزز هذه الملامح البيولوجية دوافع نفسية نابعة من أعماق شخصية **مراد** (**طرشقانة**)، الذي على الرغم من انتسابه لأشرف العائلات التونسية وأكابرها في تونس من حيث تاريخها النضالي ووجاهتها الاجتماعية عبر في أكثر من موقف الخارجية، لا يصمد أمام رغبته النفسية في أن يكون امرأة يحاكي أسلوبها في التعبير عن مشاعرها وأحاسيسها وطريقة تعاملها مع الأشياء ورؤيتها للحياة، وميله إلى أن يكون مُثيرا ومُغويا ومُغريا استجابة لنداء الطبيعة الأنثوية التي بداخله.

وقد تجسد ذلك للقارئ مع أول مشهد افتتحت به الروائية نصها، من خلال دخول **مراد** (**طرشقانة**) بجسده الذي يتلوى كأنثى خبيرة بالرقص والإغواء، ويرتدي زي النسوة ويتحلى بحليهن وصباغ زينتهن،كأنه امرأة في أبهى

[1]- المصدر السابق، ص116.
[2]- المصدر نفسه، ص42.
[3]- المصدر نفسه، ص38.
[4]- المصدر نفسه ، ص18.

حلتها يشد إليه الناظرين في مجتمع بدوي لا يتقبل مثل هذه الخروقات التي يقع فيها الجسد الذكوري، ومن ذلك تنقل الساردة عمق هذه الميولات النفسية عند **طرشقانة** في: "برزت القامة في إهابها الأنثوي في بذخ الحلي المذهب وكان كلما ارتعش الصدر تداخلت الأقراط الطويلة بـ "لعجار" والقلائد والخلالات تتلألأ تحت أضواء مصابيح الكهرباء الكاشفة المعلقة في أغصان "الكالتوس" المحيط بالمكان.

وقفت القامة رشيقة مخروطة لانتواء لردفين، غير مكشوفة الذراعين ينثال عليها"الحرام" المقلم يفصل بين لونيه الأبيض والبنفسجي خيط مذهب دقيق يشده عند الوسط حزام عريض من خيوط الصوف الخالص، حزام بوشويويط" فتلته يد بارعة ليشد وسطا متغنج الحركة ويرسم إغراء التثني.

حول الرأس شدت مناديل من الحرير الاصطناعي البراق، عقد بعضها إلى خلق وانسدل فوقها ما يشبه "البنخنوق".

كان الوجه غائب الملامح في لظلال تخاتل الأنوار غير أنه لم يكن بالعسير على من يجلس بمنأى عن الحلقة أن يلحظ أحمد الشفاه الكثيف الصارخ، والكحل الداكن حول العينين والهالة بلون البنفسج حول الأجفان ثم عن من يحدر البصر مع الكمين الأبيضين من "الدانتيل" سيحتار في حصر عدد الأساور والخواتم التي تزاحمت في كرنفال غجري(...) تلوت القامة في حركات دائرية ثم نطت القدمان عاريتين تغيرات المكان، تراوحت في الارتكاز،راح الجسد المستشار يحيك أسراره، يصنع لغته، يحرر تعبيره الدفينة ثم يطلق جموحه المشدود ونداءاته الحادة التي ردتها عن الخروج حبال الصوت وتأوهات رغبات بدائية شبقية".[1] تُحركه "إشارات داخلية تصدر عن قوة مسيرة كامنة في خلايا الجسد وغدده".[2]

هذا الطقس الفرجوي المثير الذي لعبت فيه إيقاعات جسد **مراد** (**طرشقانة**) دورا في تجسيده والتماثل معه، لم يجد قبولا عند أهل القرية واعتبروا مجرد بقاءه على هذه الأرض الطيبة سيلحق بها اللعنة والغضب الإلهي، رغم إقبالهم الواسع على هذه الفرجة الممتعة "أتمنى أن تمر الليلة في صفاء فلا يكدرها بوجوده.. عسى أن يعود مع الجماعة القادمين من تونس في أول سيارة، البلدة صغيرة وهذا البلاء المتنقل لا قبل لنا باحتماله".[3]

هذا التقمص لدور المرأة الذي يحركه استعداد عقلي ونفسي، يجعله يخوض العديد من المغامرات الجنسية مع صديقه (حمادي الغول) الذي يلعب معه دور الأنثى الخاضعة لجسد ذكوري أقوى، عاجزا عن الدخول في علاقة طبيعية مع جسد أنثوي آخر، إذ أنه "لم يهتز في حياته لأنثى إطلاقا، فبقدر ما هو قريب من عالمها، ينفر من فكرة مضاجعة أنثى، ولو على سبيل الفضول"[4]، هذا الشذوذ الجنسي الذي زاد من إدانة المجتمع لهو رفضه لمقبولية هذا

[1]- المصدر السابق ، ص08، 09.

[2]- المصدر نفسه، ص10.

[3]- المصدر نفسه ، ص10.

[4]- المصدر نفسه، ص57.

الجسد والمطالبة بإقصائه[1]،من خلال زوجة حمادي "نظر حمادي مليا إلى صديقه ويده تحط على عنقه بمودة قديمة ثم همس: لا تقل إنك جئت ترغب في شوط تهرئ فيه عضلاتي..أنا تائب لله يا مراد".[2]

كما يسلك سلوكا خالص الأنوثة في ممارسة حياته اليومية وارتباطه بعالم الأشياء والموجودات المادية التي تتميز في طريقة توظيفها والتعايش معها، ومن ذلك ترصد الروائية لنا صورا مفارقة لجسد ذكوري بقلب وعقل أنثوي،من خلال ما تذكره شخصية "**أنوشكا**" صديقة والدته "**سيمون**"، "تستلقي **أنوشكا** على (الكنبة)،ويتحرك هو بين المطبخ وغرفة النوم والحمام، يعد لها ما يشتهي من أكل ويهيئ لها المغطس يلقي في الماء الدافئ بغمرة من عشبة البنفسج وقطرات من العطر".[3]

هذا اللين وهذه الرقة التي طبعت سلوكه، انعكست على ذوقه في تأثيث وترتيب بيته بالزهراء الذي يوحي للزائر بأثر اللمسات الأنثوية في نظافة المكان وجماله."لا يسع الزائر لشقة مراد وقد نما لديه إحساس أنه في بيت رجل غير عادي، من نسيج مغاير، إلا أن يعيش حالات من الانبهار، حتى وهو يلج المطبخ حيث يفاجئه الذوق الرفيع في ترصيف أدوات الطبيخ ومختلف المواعين، ولبريق الجليز والحيطان، كما لو كانت وراء ذلك أصابع أنثى حاذقة- وربة بيت من الطراز الأول".[4]

من خلال هذه الانعطافات البيولوجية السلوكية والنفسية التي ساهمت في انزياح الحدود النوعية للذكورة والأنوثة عند **مراد** (**طرشقانة**)، فهي أغلبها مؤشرات وعوامل نابعة من ذاته وطبيعته، لكن لعبت ظروف أخرى في تكريس هذا الواقع الذي يعيشه جسد **مراد** وأصبح بحسب ذلك اختيار فرضته عليه عوامل اجتماعية أساسها الأسرة والمحيط-وضمن بيئة أسرية عاش فيها **مراد** الطفل نشأ في أجواء نسوية بعد أن رفضه كبار رجال العائلة واستشهاد والده (**أحمد الشواشي**)، ليبقى تحت رعاية يتيمة من طرف والدته **سيمون** الفرنسية والتي توفت بسبب المرض والقهر يبقى الطفل والحفيد المدلل عند جدته الحاجة "**قمر**"، ثم الصديق الوفي لزوجات أبناء عمومته (**نورة وليلى**) والفرنسية **لأنوشكا**، التي عبر لها عن سعادته بهذه الحياة التي يعيشها بين النسوة ومدى تقبله لأنوثته ولقبه **طرشقانة** الذي أطلقه عليه صغار الحارة تفكها وتندرا، قائلا في إحدى رسائله التي يتبادلها معها: "سألتني مرة لم قبلت بتلك الكنبة(طرشقانة) ولم أثر؟إن ما يستحق ان أثور من أجله لا تفل فيه ثورتي.. هل بإمكاني أن أثور على الطبيعة".[5]

هذه الطفولة الهشة فيها الكثير من الغضب من الرجل (**أحمد الشواشي**)، الذي غادر الوطن وترك الحبيبة والزوجة (**سيمون**) ينهشها الهجر والشوق، ليغدو الذكر بالنسبة إليه سببا في كل بلاء تعشه الأنثى"يراها تبكي ويتناهى إلى سمعه نشيجها المنكتم يذكر يوم ألقى عنه الأغطية وانحدر من سريره واقترب منها حافي القدمين دامع

[1]- ينظر: المصدر السابق ، ص120.

[2]- المصدر نفسه، ص55.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[4]- المصدر نفسه، ص34 وينظر أيضا، ص ص 32، 33.

[5]- المصدر نفسه ، ص35.

العين بدوره، وأحاط كتفيها وهي جالسة بذراعيه الصغيرتين:"ماما..مالك؟..سيمون لا تبكي.. لا تبكي.."[1] وبعد وفاة **سيمون** يزداد مراد تمردا على الذكورة الشاخصة في نموذج والده المناضل (**أحمد الشواشي**) الذي يراه الجميع بطلا،لكنه يراه لعنة حلت على **سيمون** وشوهت حياتها، ويقول **مراد** في إحدى رسائله **لأنوشكا**: "لو كنت القدر لما وضعت أحمد الشواشي في طريق"سيمون".. كان بإمكانها ان تظل سعيدة من دونه..لو كنت القدر لجعلتها تقيم بين أهلها في"النورمندي"وتلتقي برجل ثري يفنى في عشقها..يأخذها في جولات لا تنتهي عبر العالم.. إنها امرأة في رقة النسيم.. قتلتها الرطوبة بين جدران المنزل العتيق في هذه المدينة القديمة..إنها في شفافية النور قتلتها ظلال السقايف والمقاصر..ما الذي سلط عليها أحمد الشواشي.."[2]، هذا الإهمال الذي عاشه **مراد** ووالدته **سيمون** ولد بداخله رغبة في التأنيث والتحول بجسده إلى أنثى حقيقية بقدر حنقه على الذكورة وقضاياها الخاسرة، فكم تمنى أن لو **سيمون** أنجبته أنثى اسمها (**سيرينا**).

"صاح مراد دون أن يعي:

سيرينا.. الطفلة التي كان أجدر لسيمون أن تنجب كذلك أريد أن أكون"[3]، لينجب هو الذكر الذي يستطيع أن يغير وجه العالم للأفضل لا للأسوأ بسبب أنانيته-"أريد أن أصبح أنثى! علني ألد الوحش الذي لم تلده أنثى من عائلة الشواشي.. أشحنه في رحمي بكل رغباتي وعنف وحامي".[4]

تعيش **سيرينا** بداخل **مراد** ويتعايش معها ومع رغباتها ويقتني الملابس على مقاسها، أملا في ان يتحقق حلمه يوما في أن يتحول جسده إلى جسد **سيرينا** المأمول،تنقل أنوشكا هذه الرغبة "كانت وهي تتأملها تلاحظ مقاسها فوق المتوسط كما لو كانت قدت لامرأة فارهة الطول عريضة الصدر..فجأة أدركا أنها تلامس حلم مراد.. موارية الستار عن عالم سيرينا التي كان بإمكان الطبيعة ان تضعها في رحم الراحلة سيمون بدل مراد.. تأكد لها أن مرادا لا يكتفي بالحلم بل ينوي تحقيق ذلك وبلوغ الوضع الطبيعي بالنسبة إليه".[5]

هذه الرغبة في التحول إلى **سيرينا** رفضتها أسرة **مراد** على الرغم من أنهم ساهموا في تشكيل هذه الرغبة ودفعه نحوها، حتى وغن كان عن نية طيبة وشدة حب فارط له، فيتذكر طفولته التي قضاها مع الجدة الحاجة قمر وكنتها غالية الموغلة في الحب والحنان وتفاصيل النساء الكثيرة التي انغمس فيه بالقدر الغير مسموح به لطفل في عمره وفي بيئته المحافظة "توجد الحمامات التي كان يقصدها في ابتهاج سري مع الحاجة قمر، حمام ثالجة، نهج الشتاء، حمام الرميمي، حمام سيدي الحلفاوي، كان يصمت برهة وإبهامه متوغل في فمه ثم يواصل وضع علاماته باللون الأحمر-هذه

[1]- المصدر السابق ، ص41.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 52، 53.

[3]- المصدر نفسه، ص55.

[4]- المصدر نفسه ، ص69.

[5]- المصدر نفسه ، ص58.

دار خالتي منا الحرقاصة وهذي زنقة لالا زليخة الحنانة.."[1] يروي مراد هذه الذكريات في غاية الفرح الطفولي بهذا العالم الشيق الذي عاشه مع الحاجة **قمر**.

في ظل هذه التنشئة الرخوة لشخصيته والدوافع المسؤولة في جعله ينبذ الذكورة وإعلاء الأنثى، يتعالى الصوت الذي بداخله في الرغبة بالتحول إلى أنثى حقيقية من خلال إجراء عملية تصحيح الهوية الجنسية التي تحاول **أنوشكا** مساعدته في إجراءها بفرنسا والتحول إلى ندى في باقي السرد "لكن يظل سؤال الخطاب الروائي هل يمكن لهذا الجنس المخنث إذا قام بالتحول إلى أنثى سيتم قبوله اجتماعيا وما مدى تقبله لهذه الأنثى؟-

"عليكم أن تتفقوا يا آل الشواشي في تمكيني مما لدي من إرث أبي وسأحسم أمري..لقد حددت لي أنوشكا موعدا مع طبيب جراح لبدء الفحوصات.. (تابع كمن يحادث نفسه):

- في قحف هذا الرأس نبحث الطبيعة دماغ أنثى وحبكت الخلايا إهاب ذكر فأيهما المسير؟

سأله كريم في جد باد:

- ونسبة القبول يا مرادهل فكرت فيها؟.
- قبول من؟.
- أهلك ومجتمعك؟
- لا تهمني إطلاقا نسبة قبولهم..حتى لو كانت صفرا من ألف فهذا لا يثنيني عن قراري..أتتصالحون جميعا مع أجسادكم وأدمغتكم وتستنكرون علي ذلك؟ إنكم تمارسون الحب تعشقون تتناسلون..ترف عاطفة الحب في قلوبكم إما بردا وسلاما أو حيرة وشقاء..المهم إنكم تعيشونه سليما وليس مسخا!إنني أريد أن أعيش داخل جسدي مطمئنا وهو يعلن هويته الصحيح!".[2]

لكن من الواضح أن أمل التعود على وضعه الجديد أمل مستحيل أن يتحقق، وقد واجه من أسرته التي تشكل عينة عن المجتمع التونسي الرفض التام في التحول، إلا نساء هذه العائلة (**نورة، ليلى**) اللاتي ساندنه في رغبته، فتم تهديد هذا الجسد بكل الطرق من خلال اللجوء إلى سلطة الرقيب الاجتماعي والديني لتثبته على خوض هذه العملية وعدم التفكر في هذا القرار الجريء،ويعبر عن هذه السلطة الاجتماعية صوت عمه بقوله:

"أي حاجة هذه يا ابن أخي ..لا تدفع بي إلى الخطأ في القول والفعل معك؟ لو طلبت المال [جل ما هو متعارف عليه لدى الجميع بناء منزل أو بعث مشروع أو سفر لمتابعة التعلم أو البحث أو زواج..لكان الأمر معقولا ولكنك تطلب الجنون الجنون بعينه.. كيف تطالب بمنابك مما ترك أبوك لتنفقه في ما يهز اسمه ويضر بكره؟ كيف أمدك برزقه لتخرج من جلدك؟أين حقه عليك في حفظ اسمه؟هل يعقل أن أساندك في هذا..أليس هذا منتهي الجنون؟".[3]

---

[1]- المصدر السابق ، ص116.

[2]- المصدر نفسه ، ص ص 86، 87

[3]- المصدر نفسه ، ص102.

يشهر أمامه حق التاريخ والاسم والنسب وضرورة احترامهم جميعا دون مراعاة لحاجاته البيولوجية والنفسية في التحول والخروج من جلدته والعبور إلى هويته الحقيقية، لكن هذه العائلة التي تناوئه على حمايته الجسد الذكوري هي من دفعته بإهمالها إلى انزياح الحدود الجنسية (الذكورة والأنوثة)"تململت الحاجة قمر (...) وينكم يا أولاد الشواشي وقت اللي بداه الشي في صغرو وخليتوني نهز في راسي ونصبت وحدي.. حتى فات الفوت وهججتوه من الدار علاش ما وقفتوش ساعتها..قبل من يولي عند الكبير والصغير، طرشقانة..مراد ولد بني أحمد الشواشي يولي طرشقانة من الربط للربط.."[1].

وعلى الرغم من هذا الاجتماع الذي اجتمع فيه أبناء آل الشواشي لمناقشة قرار مراد (**طرشقانة**)،الذي ضم الفقيه والمربي والمثقف إلا أن الصوت الأعلى كان لصوت الفقيه الذي مارس سلطته الدينية بشكل كبير من خلال اللجوء إلى السند القرآني وتأويله حسب المصالح والمواقف: "تكلم الشيخ الطاهر بصوته الخشن الجهوري الذي عرفته المنابر:

بل أنت على حق يا سي المنجي يقول تعالى بعد باسم الله الرحمان الرحيم: "هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء: صدق الله العظيم"[2] وكعادة المجتمعات العربية بطبيعتها البدوية تحاول حل مشاكلها ومواجهة الغموض الذي عجز المجتمع والدين عن حلها باللجوء إلى الغيبيات التي تفسر أسباب تشكل هذا الجسد الطارئ عن الطبيعة البشرية-

"أحسست أن ابن عمي المسكين ضحية عالم غيبي.. مقيد من كل أعضائه.. أجل كل أعضائه"[3]، وهذا ما دفع بالجدة قمر أن تتوسل طرق الزوايا والمرشدين لإخراج حفيدها من عالم الجن والشياطين[4] والرجوع به من طريق الشذوذ واللوطية[5]،التي جعلت جميع العائلة تحاول إقصائه من بيت العائلة الكبير واضطراره إلى العيش وحده في شقة الزهراء بعد أن نفر منه الكبار والصغار على حد سواء، يحاول احتضان إحدى صغيرات العائلة فتفرمنه خائفة قائلة له:"أتركني..أمي تقول لا تقتربوا منه، ولا تدخلوا بيته خصوصا حين يكون بمفرده".[6]

لكن رغبة **مراد** في اختيار جسده وانفصاله عن الجسد المخنث من خلال إجراء العملية كان أقوى من سلطة الرقابة الاجتماعية والدينية أو التفسيرات الغيبية التي حاولت ثنيه عن قراره، ويأخذ هذا الجسد الذكوري نحو قوة الأنوثة التي بداخله والتي تحتاج أن تكون ظاهرا" أنصتوا إلى جميعا..ولدت مرة دون اختيار ذلك،.. وسأولد من جديد باختيار مني.. سأحدد موعد ذلك وأختار هيئتي واسمي..الأمر الذي يتيسر لواحد منكم.. وإني مصر على وساع إليه حتى لو أجمعتم على رفضه.. أنا موعود بحياة جديدة.. هاتوا حقي ثم تنكروا لي لو شئتم.. فهذا ما عاد يعنيني.. ولا

[1]- المصدر السابق ، ص 103

[2]- المصدر نفسه، ص102 وينظر: أيضا ص137، 138، 139.

[3]- المصدر نفسه ، ص77.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص76.

[5]- ينظر: المصدر نفسه ، ص14.

[6]- المصدر نفسه، ص39.

تقلق كثيرا بشأن اسم والدي يا عمي السي منجي فقد تحرك كثيرا في صلب قضية كفيله بأن تخلد اسمه في صحائف المناضلين... والتاريخ الحق لا يلغي أحدا.. أريد أن تمدني أنت وعمي سي المختار بحق أبي في ميراثه ولا يهم أحدا غيري مآل ذلك...".[1]

فيتخلى عن حقه في الميراث بعد رفض كبار العائلة منحه حقه فيه، ويلجأ إلى بيع لوحاته لجمع المال بمساعدة **أنوشكا** لإجراء العملية ستغيره مصيره الجسدي، ويعبر عن ذلك في إحدى رسائله إليها بقوله:

"عزيزتي أنوشكا...

دخلت إهاب تاجر وحققت نجاحا نسبيا (..) عرضت لوحاتي على بعض النزل والمطاعم.. كانت الصفقات التي عقدتها خيالية بالنسبة إلى.. لم أعهد في الحماس الذي استشعره هذه الآونة.. ولم آلف لدي قلقا بنفس الحدة في أزماتي السابقة لهذا الذي يكبس على أضلاعي ورغم كل ذلك أشعر برغبة في الرقص..احتفاء بنجاحي النسبي(..) كذلك أشعر أنني لم أعد قرفا كذي قبل.. أهو جسد آخر يضم روحي أم كائن آخر داخل هذا الجسد؟ هذا السؤال الذي دمرني ما عاد يقرفني.. لقد فقد وقعه الفظيع على نفسي..لي هدف سأسعى إليه وسأحققه إكراما لإنسانيتي".[2]

لكن حاولت الروائية **مسعودة أبو بكر** التلاعب بمصير الشخصية مراد (**طرشقانة**)، من خلال تخيل حياته بعد التحول وتحقيق حلمه في أن يصبح أنثى حقيقية، من خلال منح شخصية **نورة** (الكاتبة داخل النص) التي عبرت عن أفكار وتوجهات الروائية في مسألة الذكورة والأنوثة،حيث حاولت نورة باعتبارها صوت النخبة المثقفة والمبدعة كتابة نص موازي للنص الأصيل ترسم فيه ملامح **مراد** بعد التحول والعوائق التي سيقع فيها جسده المخنث من خلال شخصية **ندى**، التي تحقق **نورة** من خلالها حلم بالتحول إلى أنثى جميلة ومرغوبة ولكنها عاجزة عن الاندماج مع واقعها، والتعامل مع الآخر كأنثى طبيعية، تقع في الحب وتتزوج وتنجب طفلا، هذا التحول الذي تتصوره نورة سيكون قاسيا وأليما وغريبا على جسده وذاته أكثر من الواقع الذي كان يعيش فيه:

"كانت نورة تحدس أن المرحلة التي تنتظر مرادا ليست أرحم من وضعه الحالي لن يكون الاندماج بالسهولة التي يتصورها لا اجتماعيا ولا قانونيا ولا نفسيا إذ ستتعمق غربته في بيئته أكثر"[3]، هذه الغربة الروحية التي عاشتها ندى كانت أشد وقعا عليها من الغربة الجسدية التي عاشها جسدها قبل التحول، فعلى الرغم من أن مراد واجه كل هذه الصعاب وضرب العادات والمجتمع والقانون عرض الحائط، لكن ما ينتظره أشد صعوبة عندما يحل جسده جسد أخر ويخونه بعدم الاستجابة في ممارسة أكثر حقوقه عفوية أن تمارس حياة سوية مع الآخر، الذي يمثل في النص الموازي كل من شخصية رجل الأعمال اللبناني (**جورج حازم**) الذي تعرف على ندى في إحدى الحفلات الاجتماعية وحاول التقرب منها، لكنها تهربت منه، وشخصية الرجل المغربي صاحب محل العطور الذي عاشت معه مغامرة جنسية لكنها لم تدفعها إلى الزواج والارتباط به "أهداها باقة من زهر الآس وشريطا لأغنية "ليلة حب" لأم كلثوم.

[1]- المصدر السابق ، ص103

[2]- المصدر نفسه، ص134.

[3]- المصدر نفسه ، ص142.

عزف بجنونه عبر جسدها كل الألحان المستفزة.. ورسمت بلون عطبها كل تعاريج اللقاء.. جاء الفجر ليأخذه منها"[1]، والأمر نفسه تكرر مع رجل الأعمال المغربي الذي التقته في إحدى معارضها الفنية التي أقامتها بمراكش-المغرب، الذي حاول التودد إليها وطلبها للزواج، لكنها هربت دون أن تبرر له سبب رفضها"أتزوج؟ وماذا أصنع بهذا القلب البليد المتلكئ عند أعتاب الحب؟".[2]

هذه المعاناة التي عاشتها **ندى** ليس شعورها وإحساسها بالنقص كأنثى كاملة ومرضية للآخر، بل عاشت هذا الشعور وتحطمت على أعتابه كل أحلامها في أن تحقق أنوثتها من خلال ممارسة أمومتها، التي كانت أمرا مستحيلا تحقيقه عمليا وعلميا (طبيا). "أنت الآن امرأة يا ندى..ألا يكفي هذا؟- أريد أن أكون الأنثى الأم..سأحقق ذلك كما حققت الخطوة العسيرة الأولى-".[3] ؛ أمام هذه العوائق التي تصورتها نورة لجسد **مراد** بعد التحول الذي سيعيشه جسده المسخ،يقف **مراد** مذهولا بعد أن وقعت مسودة الرواية التي كتبتها نورة عن مصيره بعد التحول غاضبا ثائرا على اغتصاب حلمه الذي قضت عليه **نورة** (كاتبة داخل النص) بخيالاتها وأفكارها الرجعية

"هب مراد واقفا . تبعثرت الصفحات من ملفها البنفسجي: لماذا يا نورة؟.. أتخططين هكذا لمستقبلي.. أنا لست ندى.. ولن أكون ندى في مثل عجزها عن الحب والتأقلم...ثم لم استحالة ان أكون أما؟ وحلمي بالولادة.. بالإنجاب بأن أكون لطفلي غير ما كانت معي سيمون وأحمد الشواشي.. تباً لكم جميعا.. تباً لك يا نورة.

أي عدوان هذا.. أكان لا بد أن ينبش قلمك في دائرتي هذه المرة؟

أكان لزاما عليك أن تغرزيه كنصل في عمق الجرح؟

لماذا تجتاحين بفضولك غيب أيامي؟ لو أطلقت علي الرصاص لكان أرحم..لو دفعتني من حالق إلى غور سحيق لكان أرحم... تبا لصحائفك هذه تستبق حلمي.. إلى الجحيم كل هذه الأوراق...".[4]

إن هذا التصور الذي نسجته الروائية من خلال **نورة** (الكاتبة في النص) يعكس في حقيقة الأمر التوجه الفكري للروائية **مسعودة أبو بكر** التي اشتغلت على أولويات الخطاب النسوي من خلال نقد الخطاب الثقافي وتناول إشكالية الجسد المغاير إلا أن النهاية العقيمة التي تصورتها لجسد مراد تعكس قناعتها بالواقع الذي تفرضه مقولات المجتمع والعرف، تركت باب التأويلات مشرعا للقارئ في تساؤله عن مصير **مراد** الفعلي بعدما قرأت**نورة** لمصيره التخيلي، فتصنع الروائية أمام القارئ ثلاث أخبار يتداولها الجميع عن مكان **مراد** (**طرشقانة**) الذي ظل هائما بين المغرب في حواظر الزوايا والمدن باحثا عن لعنة الفينيق أو التسليم بمماته في أحد شواطئ الضاحية الجنوبية[5]، هذه المتاهة يقع فيها القارئ مكرها أمام اختيار حقيقة واحدة بين هذه الأخبار المتفرقة التي توافق ضميره وإنسانيته أو هواه

[1]- المصدر السابق ، ص 131

[2]- المصدر نفسه، ص 131

[3]- المصدر نفسه، ص 148

[4]- المصدر نفسه ، ص148، 149.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ص 152

أو خلفيته الاجتماعية والثقافية، في إما إن كان يرغب أن يبقى **مراد(طرشقانه)** حيا أو يفضل موته لكي يندثر هذا المسخ في عالم لا يسمح بانزياح الحدود بين الذكورة والأنوثة أو الاختلاف.

وفي خضم هذه التساؤلات والاحتمالات،تشير الروائية **مسعودة أبو بكر** العديد من الإشكاليات من خلال شخصية **مراد (طرشقانة)**، التي تحكم من خلالها الكثير من القيم المجتمعية، والمواضعات الدينية والثقافية (كالإعلاء من قيمة الذكورة في مقابل تشويه الأنوثة) رفض التحول من ذكر لأنثى واعتبار هذا التحول سقطة من السقطات التي تمس التاريخ والشرف العائلي، عدم حق الأنثى في التمرد أو تعرية الأنا المتضخم عند الذكر، وغيرها من الوقائع التي يعيشها المجتمع تحت ثنائية الذكورة والأنوثة التي تناقشها الروائية في أسلوب ساخر يمس العديد من المسلمات الفكرية والفلسفية والتاريخية، ويتضح ذلك جليا في العديد من الحوارات التي ربطت بين **مراد (طرشقانة)** ومختلف رجال العائلة أو الشخصيات الأخرى الواردة في الحكي-

يقول غازي: "لكنك رجل...

- أختار جنس حواء".[1] ..

وغيرها من الحوارات التي أبرزت فيها الروائية قيمة الأنثى في مقابل الحقيقة الذكورية التي يعيشها رجل اليوم وهي في أغلبها ذكورة مزيفة ومشوهة واستعلائية[2]، ليس لها أي منجزات أو أهداف غيرت الواقع،ودفعته نحو الأفضل وفي ذلك تعبير من الروائية عن العجز الذي تعيشه الأوطان العربية بسبب ضمور الرجولة وقد مثلت حالة الوطن العربي من خلال شخصية طرشقانه-المسخ-

3-2-2- الجنس بين التشخيص المشهدي و جنسانية اللغة :

لا يزال خطاب الجنسانية [3] موضوعاً محضورً في المجتمع العربي ، أثار الكثير من اللغط والجدل حوله في المسارات الاجتماعية والثقافية والسياسية والدينية والمعرفية ، وقد حاولت الرواية العربية هتكه من خلال اللغة الأدبية التي كان لها نصيب من الجانب الايروتيكي لوصف العلاقة بين الذات والآخر باعتبارها رمز لغوي أو فني قادر على رصد الواقع وإثارة التساؤلات حوله والشرط الأول للتغيير الاجتماعي، وقد اختلف الروائيون العرب حول توظيف هذه اللغة في بُعدها الايروتيكي الجنساني، من ناحية الاشتغال على الكتابة في بعدين إما :

- كتابة بورنوغرافية افتضاحية مثيرة للحواس والمشاعر عاجزة عن تحرير مفهوم الجنس من قانون التأثيم والتحريم.

---

[1]- المصدر السابق ، ص18

[2]- المصدر نفسه، ص ص 86، 87

[3]- يختلف مفهوم الجنس عن الجنسانية، إذ يشير الجنس إلى فعل الجنس مع الآخر، أما الجنسانية فهي علم الجنس بما يُؤثر عليه من عوامل غذائية،وصحية وسياسية، واجتماعية، واقتصادية، وثقافية، وتاريخية، ومكانية، وزمانية، وهذه كلها عوامل تؤثر في الجنس كمعطى مباشر الذي ينتج الإنسان أو الحيوان أو الحشرات أو الطيور، أو النباتات. عبد الصمد الديالمي، سوسيولوجيا الجنسانية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2009م ص 13، أيضا: جوزف بريستو، الجنسانية، ترجمة: عدنان حسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007م، ص 15..

- كتابة غير واصفة، تقوم على مساءلة اللغة كمؤسسة في علاقتها بالجنس كفعل وموقفها من دور الرجل والمرأة في العماية الجنسية .

هذه المساحة من التوظيف الثاني الذي –أشرنا إليه–،استثمرتها الروائية المغاربية في تجربتها الروائية،وحاولت أن تقرأ الجسد في ضوء علاقته بالآخر والقضايا التي تُفرزها هذه العلاقة المعقدة، كما دخلت كتاباتها مرحلة التمرد على النمط الواقعي والمنطق الذكوري،عبر إثارة قضية حق المرأة في تقرير مصيرها الجنسي، وكسر القيود المفروضة على الأنثى في تناول القضايا الجنسية في المجتمع،وتخطي القوالب المفروضة عليها،بهدف تصحيح المفاهيم الاجتماعية والتحرر منها والبوح برؤيتها الحقيقية في كيفية التعامل معها .

وبحسب ما تناولناه من نصوص نسوية مغاربية تعففت أغلب الروائيات عن طرح المشاهد الجنسية بشكل مباشر، ووصف الفعل الجنسي وصفاً دقيقاً يخدش حياء القارئ أو يُثير غريزته، إذ حاولت استثماره لطرح أحاسيس حقيقية حول علاقة الرجل بالمرأة وتحسس الواقع حسب رؤيتها وتجاربها وصراعاتها وتداعيات الحياة التي عاشتها من خلال تعرية هذا الواقع عبر اللغة، واعادة توزيع موقع الضمائر وفق حضور المنطق الأنثوي المؤجل ضد المنطق الذكوري المهيمن، وتقديم النموذج الذكوري كموضوع سردي مؤطر برؤية الأنثى وأفكارها.

في رواية **نخب الحياة** تختبر بطلتها فعل الرغبة من خلال مشاهد وصفية تشخيصية تُوظف فيها اللغة لمساءلة علاقتها بالجنس وموقع الطرفين في المعادلة أو الممارسة، وقد نجحت الروائية **آمال مختار** في اختيار ضمير المتكلم كنمط سردي يُؤطر الحكي ويعكس مركزية الذات الأنثوية **سوسن عبدالله** المهيمنة عليه،في اختبار فعل الوجود واكتشاف "العالم على ظهر السفر والصدفة بحثاً عن ذلك الشبه بيني وبين الإنسان أينما كان.كان يجب أن أتسكع أن أنام على بلاط المحطات والأرصفة، أن أتعرف إلى أناس عابرين في زمن كان يجب أن أعربد، أن أرتطم بوهم الحضارة، أن أكتشف حقيقة الإنسان، طبيعته التي تخفت تحت أشلاء الملابس والثقافة والقانون"[1]. هذا التصور أو الرؤية التي تحرك الساردة **سوسن** وافقت سلوكها الجنسي مع الآخر هذا السلوك تحلل من كونه فكرة معقدة رهينة الممارسات والمؤسسات الاجتماعية، والصراع الأزلي بين الأيروسي والحضاري، ليعود جسد الأنثى إلى الأصل مُصطدماً بالفطرة السوية مزهواً بها.

"كل جسد سيقاتل من أجل متعته حتى الدم سأغتسل بدم المتعة وسأغسله كطفلي لم يعد البلاط يئز تحتنا بل كان يصرخ كنت أحلم بأن يتكسر ونسقط من قمة متعتنا في الفضاء ونطير نسقط من جديد. وإذا بنا في البحر نتلاطم بين الأمواج بأجساد مشققة عطشاً. ولن نعرف كيف نرتوي. نظل نتقاذف ماء المتعة، نتراشق به، نرشفه، نبصقه نمتصه، نتلمظه، نسبح فيه ونتخبط، ثم نهتدي ونشرب ولا نرتوي.

[1]– آمال مختار، نخب الحياة، ص 19 .

نسقط وإذا بنا في الأدغال ننط على الأغصان الضخمة الغليظة، نقفز على الجذوع الضاربة في العمق. نجلس القرفصاء تحت الفيء. نتمدد على الأوراق العريضة .نقضم الثمر الغجري يغطس هو في جوز الهند المشقق يمتص رحيقه و يأكل لحمه. و ألتهم ثمر الموز بنهم خرافي و لا نشبع."[1].

تلعب اللغة الاستعارية المغموسة باللذة دوراً في كسر قانون حراسة الشهوة[2]، وتحمل برمزيتها مجازاً يعبر عن اللفظ إلى أبعاد المعنى الذي ترمي إليه، من خلال سلطة الجسد و تذكير الآخر بمساواة ممارسة فعل المتعة التي تجعلها ربة حب لا ربة خدر . بعيداً عن خطاب الدونية والاضطهاد الذي يمارسه الآخر وفق موروثاته، التي يجب أن تنكسر أمام الحيوان الساكن فينا أو الأصل "لم أكن واهمة ولا مجنونة تأكدت الآن من بقاء الحيوان ساكناً في الإنسان"[3] .

وبعيداً عن فضاءات اللهو والمجون، تحاول الروائية **آمال مختار** أن تُقدم عبر نصها إدانة صريحة لعولمة الجسد وصناعة صور استهلاكية له، واستفزاز المجتمع الذكوري المهيمن، ليكون وفق منطقها مجتمع مصاحب للوجود الأنثوي، الذي يُشارك في فعل المتعة والوجود معاً، وهنا تعمدت الروائية من خلال الساردة على ضراوة اللغة وبعدها المادي في الابتعاد عن متعلقات الجنسانية في اللغة العربية التي تعكس حجم حضور الوعي الذكوري في الخطاب الموجه للأنثى على إيقاع السلب والإيجاب،الفاعل والمفعول به،القوي والضعيف، تجاوزت هذه التقاطبات في توصيف هذا المشهد الذي يُلاحظ الجسد الأنثوي والذكوري في مرايا المتعة المشتركة ليؤسسان زمنهما المنفلت من الالزام الاجتماعي والتاريخ الجنساني المسلط على المؤنث الضعيف.

"نسقط، وقد أغرتنا لعبة السقوط. نكتشف أسرار المتعة الهاربة نركض وراءها، نسعى للامساك بها ولا نُدركها تسلل ضوء الصباح. أزاح ستار الظلام، وإذا بنا في بستان المتعة، ممدين، تعبث أصابعنا بماء يسري حولنا، وتلفنا رائحة ستظل موشومة في الذاكرة."[4]، وحين لا يكون هناك إيقاع واحد بين العقل والجسد تحاول الروائية أن تقاوم وتحطم مبدأ الإرغام في هيمنة المذكر على اللذة والوعي الجنسوي عند الأنثى، من خلال المشهد الذي جمع **سوسن** والنزيل الفرنسي في الفندق"عاد مسرعاً، سحبني إلى سرير واقترب يُقبلني حاولت أن أمسك بإحدى شفتيه فلم أفلح. وكانت قبلة باردة برائحة النبيذ. نظرت إليه. كان كثير البياض وأحست كأنه امرأة إلى جانبي.

لم يكن هناك اختلاف بيني وبينه في الرقة والبياض والنعومة. ضحكت. قهقهت. انتبه، وسأل بصوت متراجع:

– لماذا لم تتعري؟

– لا أرغب في ذلك.

جلس على حافة السرير عارياً أحمر ، مُطأطئاً وهمس:

---

[1]– المصدر السابق ، ص ص 10، 11.

[2]– ينظر: خليل صويلح، قانون حراسة الشهوة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2015م .

[3]– آمال مختار، نخب الحياة، ص 104 .

[4]– المصدر نفسه ، ص 11 .

– أنا آسف جداً"[1]

كسرت الرواية رتابة الاحتفاء بالجسد، وتتماهت مع اللغة بشكل جريء ومكثف غير خادش للحياء لصور الخطاب الجنسي المتحرر الذي أنجزته الروائية بما لا يسمح سياق التعري واللذة إلا بتداول خطاب الإحساس بالتفرد عند الساردة ورفضها لألوان النفاق والزيف الاجتماعي المتلبس في قسمة لغوية وأدائية ظالمة ، لذلك تحاول من خلالها مخاطبة الآخر، لتشير عبر ذاتها التي رسمتها في المرآة أنها موجودة دون عقدة تدمير الذات أو التعبئة للآخر" أغمضت عيني. بخخت عطراً على جسدي. وقفت عارية أمام المرآة. فكرت أن اعيد رسم شفتي ثم عدلت بقلم الشفاه تتبعت خطوط جسدي على المرآة ورسمته . تطلعت إلى الرسم.أحسست بشيء يدب في قلبي"[2].

تقول **ألين شوالتر Elaine showalter** في كتابها **'النقد النسائي الجديد'** 1986 أن الكتابة "نقش جسد الأنثى واختلافها على اللغة والنص"[3]، وفق هذا التصور انطلقت الروائيات المغاربيات في صياغة خطابهن حول الجسد يتدفق من الداخل ، ويُكثف هويته و تتنوع ألوانه وبنيته وموضوعاته وفق ادراكها للاختلاف، لتقدم نصا سابحاً في جغرافية ممتلئة بالتعدد الدلالي القائم على صورة الجسد باعتباره علامة signe وبناء رمزي حاولت من خلاله أن تُقدم الجسد الأنثوي غير خاضعٍ لسلطة الجبر الاجتماعي والثقافي، وتوجه وعي القارئ نحو أشكال متنوعة و غير مألوفة لحضور الجسد في البينة الاجتماعية التي تحدد شروطاً لحضوره، بحسب ذلك برز في نصوصهن نموذج الجسد المخنث مثل رواية **طرشقانة** والجسد المبتور من علامات أنوثته مثل رواية موسم التأنيث والعراء والجسد المتمرد، وقد أفرز ذلك صوراً جسدية لافتة تحقق هويتها وخطابها وتفسر وجودها في الحياة والمجتمع، كما طرحت فاعلية الحواس بعداً ثقافياً للجسد الأنثوي وحساسية الذات الأنثوية في تلقي ادراك الآخر وتلقي العالم.

[1]– المصدرالسابق ، ص 44.

[2]– المصدر نفسه، ص 08.

[3]- Elaine Shwlter, Essais sur les femmes, la littérature et la ttreavie ,p 249.

الفصل الرابع: فضاء المدينة في الرواية النسوية المغاربية

1- مورفولوجية المدينة المغاربية ودلالتها المعمارية في الرواية النسوية المغاربية

1-1- سردية العمران وبنائية المدن المغاربية في الرواية النسوية المغاربية

1-2- جينوم الظاهرة المحلية في المدينة المغاربية

1-3- المدينة المغاربية –فضاء جندري–

2- فضاءات المدينة المغاربية

2-1- الفضاءات المفتوحة

2-1-1- فضاء المخيم والخيمة

2-1-2- المدينة الأخرى

2-2- الفضاءات المنغلقة

2-2-1- البيت

2-2-2- الغرفة

ارتبط الإنسان بالمكان ارتباط وجود، وانتماء، لم تخرج نشاطاته وممارساته الثقافية والحضارية عن هذا الحيز الذي يعيش فيه ويحتويه، فهو مركز ثقل الوجود الإنساني الذي ينطلق منه ويعود إليه.

وعند حصر التجربة الإنسانية من خلال موضوع المكان، فإنها تشتمل على العديد من التأملات الفكرية والوجدانية والجوانب النفسية،ما يعني أن هناك علاقة قائمة بين الإنسان وبين المكان لا يمكن أن تنفصل، تقوم على احتواء جميع تجاربه ومكنوناته، وإذا كان تعلق الذات الإنسانية بالمكان هو في أغلبه تعلق مادي محسوس ومباشر فإن تعلق الذات الإنسانية المبدعة (كاتب-شاعر-رسام-فنان...) أشد وأعمق، تتجاوز المكان الواقعي بأبعاده المحدودة ومقاييسه الموضوعية إلى البحث عن المكان الحلم والمكان المثالي، ذلك أن امتلاك الأمكنة عند الذات المبدعة لا يكون على مستوى الواقع، بل يقوم في المخيلة بشكل أخر، خاصة تلك الأمكنة الماثلة في الوجدان والمستقرة في الأعماق والمسيطرة على حسها وذهنها، حيث لا يمكن أن تبقى هذه المكنة مهمشة في ثنايا ذاكرته بل يتم إبرازها وتكثيفها في المادة الإبداعية، فتنزاح الأمكنة عن أبعادها الموضوعية إلى أبعاد نفسية وفنية تعمد من خلالها إلى إسقاط رؤاها وتصوراتها الفكرية والجمالية التي تؤثر في تشكيل النص الإبداعي وبناءه.

وعلى اختلاف النصوص الإبداعية يظل الخطاب الأدبي الأكثر مرونة واستقطابا في توظيف المكان وإبراز جمالياته، وقد أدرك دارسو الأدب وناقدوه ما للمكان من أهمية بارزة في بناء النص الأدبي، وقد ركزت أغلب الدراسات الأدبية والنقدية في دراسة المكان والكشف عن تنوعاته وأبعاده الدلالية، هذا الوعي النقدي والجمالي برز عند الشعراء العرب في العصور الأدبية السالفة، تميزت القصيدة العربية على كافة امتداداتها وأصدائها بتوظيف عنصر المكان في بناء معالم النص، بداية من وقوف الشاعر الجاهلي على الأطلال والبكاء على الدمن، إلى الشعراء العباسيين والأندلسيين الذين جسدوا في أشعارهم حبهم وهيامهم لبعض المدن والحواضر التي تميزت بنمطها المعماري والحضري الجمالي، من جهة أخرى عبر هؤلاء الشعراء عن شعورهم بالمعاناة والألم لافتقاد هذه الأمكنة أو سقوطها في يد الغزاة، أما في العصر الحديث خضع توظيف المكان عند شعراء هذه الحقبة إلى الوعي بالواقع والتمرد عليه في ظل الإفرازات التاريخية التي أنتجتها أحداث الحربين العالميتين الأولى والثانية، والتأثير بالمد الرومانسي- خاصة شعراء الرابطة القلمية-الذين لم يخضعوا المكان للمنطق والموضوعية في بناءه وتوظيفه، ليعكس المكان في أشعارهم أزمة وجود عميقة رسخها الواقع المهجري الذي عاشوا فيه وعانوا منه، يكشفها جنوحهم الدائم إلى ذكر المكان الحلم والتغني به، ومحاولة تخطي الواقع وتجاوزه مثل المكان-المدينة-،المكان-المنفى-،وبالمقابل خلق تقابلات مكانية متضادة لها تمثلت في المكان-الغاب- أو الريف الرومانسي الحالم، الذي لا يوجد إلا في أخيلتهم وأحلامهم.

ثم لنتأمل موقفا آخر، ارتبط فيه الشعر العربي المعاصر بالمكان-المدينة- بعد تشكل مجتمع المدينة بدايات القرن العشرين، واستفحال أزمة الذات العربية داخل هذا المجتمع الذي أفرزته المدينة التي لم يستطع التكيف مع أسلوب الحياة فيها، ورموزها وتجليها التي اختلفت حسب المراحل التاريخية والفنية، لتمثل موضوع الاغتراب تارة ولتجسد خلفية للسياق الاجتماعي والسياسي تارة أخرى، أو تشكل بعدا رمزيا لإشكاليات وصراعات فكرية مختلفة، هذه

المواقف المتنوعة للشاعر العربي واكبها من رواية الوعي المحدث[1]،الذي يتعلق بقدرة فالشاعر في تعاطفه مع المدينة بقدر سخطه عليها وإنكاره لها.

هذه العلاقة الاستطرادية امتدت إلى عالم النص الروائي المعاصر الذي يعد المدينة أحد أهم محاوره،تحضر من خلاله كصورة وموضوع بتفاصيلها وملامحها،يرصد من خلالها القارئ التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية المرتبطة بمجتمعه العربي الذي طرأت عليه بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، وتوسع المد التحرري خلال خمسينات وستينيات القرن العشرين إلى يومنا هذا،هذه المتغيرات والتحولات المدينية التي استجاب لها جنس الرواية باعتبارها فن المدينة التي انفتحت على تناول الموضوعات المسكوت عنها وخرق التابوهات الممنوعة (الجنس–الدين–السياسة)، والإشارة إلى عالم الهامش والمهمشين، كاشفا عن الكثير من التناقضات والزيف الذي أفرزه مكان–المدينة–،التي بدورها أثرت في وعي الروائي العربي المتعايش معها تفاعلا وتذكرا وتخيلا، يتخذها "مرآة تعكس العالم وموقفا من حركة التاريخ"[2]، المتغيرة والمتسارعة، ومعيارا لرصد تحولات المجتمع الذاتية والموضوعية وبلورة تجلياتها واستشراف أبعادها المستقبلية.

هذه المقاربة التي تجمع بين الفعل الكتابي وعالم المدينة تبناها الخطاب الروائي النسوي، من خلال الصيغة التي تربط بين المرأة والمكان،باعتبار أن هذا الأخير لا يمكن أن يكتسب مدلوله وذاكرته بمعزل عن حضور المرأة فيه فالمرأة لها حضور في الأرض والرحم والأسرة والسكن والمدينة، فالمرأة هي المدينة في سرها وسحرها، وفي معاناتها وتمردها، فكل الصيغ الدالة على المدينة مؤنثة.*هذا التعالق يعكس الارتباط الواقعي للمرأة بالمدينة كنتيجة عكستها الإفرازات الحضارية،من خلال ظهور المدينة التي أعطت للمرأة القدرة على الاندماج في فضاء المدينة والتعبير عن كيانها من خلالها.

وفق هذا التصور، ارتبط حضور المدينة في الرواية النسوية المغاربية مع إعادة تشكل الوعي السوسيوثقافي للمجتمعات المغاربية، بعد فترة الاستقلال وذلك على مستوى نهضة المدينة المغاربية واستعادة هويتها العربية والإسلامية من جهة، بعد طمسها في فترة الاستعمار الأجنبي،وعلى مستوى ترقية الواقع الاجتماعي والثقافي للمرأة المغاربية من جهة أخرى، هذه المعطيات التأسيسية بدورها دعتنا إلى التساؤل حول فيما إذا كانت الرواية النسوية المغاربية رواية مدينة؟ ولماذا موضوع المدينة؟

هذه الأسئلة بدورها تكشف لنا ارتباط الرواية بالمدينة ليس لكونها فضاء يضم الأحداث الروائية، بل لما تطرحه المدينة من أسئلة وإشكاليات متشابكة في ماضيها وحاضرها موازاة مع ما تعرفه المدن العربي من امتداد وتحول سلبيين وتعقد الظروف المعيشية فيها،وبذلك تبحث الروائية من خلال موضوع المدينة إثارة أسئلة تاريخية وسياسية واجتماعية

[1]– ينظر:مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب العدد 196، أبريل/نيسان، 1995م، ص75.

[2]– إبراهيم رماني،المدينة في الشعر الجزائري (1925، 1962)، موفم النشر، الجزائر، 2002م، ص05.

* نقول بصيغة المؤنث، المدينة الحاضرة..إلخ، كما أن أسماء أغلب المدن مؤنثة؟!، وذلك يعززه قول ابن عربي "المكان الذي لا يؤنث لا يعول عليه".

وثقافية وبنيوية، صابغة لمدينتها خصوصياتها ومفارقاتها وتناقضاتها، ووجهها وشخوصها وأمكنتها وأزمنتها وأحوالها الإنسانية، لتكون المدينة المغاربية إشكالية اعتبارا لتاريخها الإشكالي الذي يجعل من المدينة ففي الرواية النسوية المغاربية، تتباين بين كونها غاية أو وسيلة، حيث قد تكون المدينة في حد ذاتها عند الروائيات المغاربيات حافزا للكتابة مثل:

- الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي التي أطرت ثلاثيتها (**ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير**) بمدينة قسنطينة معبرة عن تفاصيلها وجماليات فضاءاتها وأبعادها الخفية.
- الروائية المغربية **الزهرة رميج** واحتفائها بجمال الريف المغربي ومعالم مدنه في رواية **عزوزة** .
- الروائية الليبية **رزان نعيم المغربي** في تصويرها لمدينة طرابلس الليبية في رواية **نساء الريح**.

على اختلاف هذه المدن جغرافيا نميز تباين إيقاع تمثل المدينة عند الروائيات المغاربيات نتيجة وعيهم بمفهوم المدينة ورؤيتهم لها، ما أضفى زخما شعريا على المحلي الروائي التاريخي الاجتماعي، السياسي،يبرز إغواء هذه المدن بين إغواء واقعي تفرضه على الروائيات وإغواء تخيلي تفرضه المدينة على الشخصيات والأحداث والمسارات الحكائية وما توقظه فيهم من ارتباط وتعلق.

هذا الاستحضار لمفهوم المدينة في الرواية النسوية المغاربية، يعززه الوعي الأنثوي بالمدينة/المكان، الذي يبرز في الخطاب الروائي النسوي له روح وصوت وإيقاع جمعي خاص يتم بالتنوع والكثافة المجازية، والاهتمام بالتفاصيل التي لها أثر روحي داخلي تعيد الشخصية من خلاله تشكيل موقفها ورؤيتها للعالم.

وللخوض في استقصاء حضور المدينة في الرواية النسوية المغاربية، نمضي في استقطاب مجموعة من الإشكاليات التي على ضوئها نكشف علاقة الروائية المغاربية بالمدينة ودرجة قبولها لها وصدمتها أو استئناسها بها وهذه العوامل بدورها تصنع صورة المدينة التي يمتزج فيها توترها وقلقها وحبها أو كرهها لها.

- ماذا تمثل المدينة للروائية المغاربية؟
- هل إشكالية الروائية المغاربية مع المدينة أم مع مجتمع المدينة؟وهل استطاعت الأوضاع والتناقضات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تعيشها المدينة المغاربية أن تسهم في تطور الرواية النسوية المغاربية، ونمو وعي الروائية بالمدينة وعلاقاتها وتناقضاتها و معايشتها لمجتمع المدينة؟.
- وهل تمكنت الروائية المغاربية في أن تنقل ثقافة المدينة المغاربية ونمط الحياة فيها؟

1- مورفولوجية المدينة المغاربية ودلالتها المعمارية في الرواية النسوية المغاربية

1-1- سردية العمران وبنائية المدن المغاربية في الرواية النسوية المغاربية

لعب الأدب دورا مهما في الكشف عن الواقع الإنساني بجميع ملامحه القيمية والبيئية،لنشهد من خلال عدة نصوص أدبية مختلفة تفاعلا وحراكا واسعا بين التعبير الأدبي وصورة الواقع ومظاهره التي تكون مادة له ومصدرا لإلهام وإبداع المؤلف، الذي يحاول أن يخلق نصا نابضا بأسس الواقعية الإنسانية التي تحرك في وعي القارئ الرغبة الحقيقية في التغيير والإحساس بالمشاركة الوجدانية في بناء مراحل مستقبلية مزهرة.

هذا الاتساق بين المادة النصية والواقعية الإنسانية، برز بشكل أكبر في عالم الرواية لما تمتلكه من آليات فنية وجمالية وموضوعية لها القدرة على استقطاب الوقائع والنفاذ إلى عمقها، وفي ظل تعدد فضاءات العالم الإنساني، تظل الرواية أكثر اقترانا بفضاء المدينة الذي يكاد يسيطر على بقية الفضاءات الأخرى التي يتناولها العالم الروائي، باعتبار الاقتران الشرطي بين النص الروائي وعالم المدينة الذي يحتضنه النص،ويعبر عنه بعمق وبدقة، ليتحول هذا الفضاء المديني في أغلب النصوص إلى الشخصية الرئيسية، تستقطب اهتمام القارئ ويشكل معها علاقة وطيدة كلما تعمق الحكي في استحضار تفاصيلها وشكل أحيائها وشوارعها وسرد معالمها العمرانية والحضارية، وتسليط الضوء على أسلوب حياة الفرد داخل هذه التركيبة الحضرية والإفرازات السلوكية الناتجة عن هذه التجمعات الإنسانية داخل هذا الفضاء المديني على اختلاف خصوصيته وخلفياته التاريخية والثقافية والاجتماعية.

إن هذا الطرح في حقيقته يفتح لنا المجال للحديث عن المدينة في جانبها العمراني والبنائي ضمن عالم النص الروائي بما يتيح الفرصة لإعادة اكتشاف المدينة لا في عمرانها وعمرانها فقط أي من الناحية الشكلية البحتة، بل وانتقاد البيئة العمرانية التي عليها المدينة العربية بشكل عام والمدينة المغاربية بشكل خاص، التي تواجه حالة من التغريب والإبهام الحضري في ظل انتشار النموذج الحداثي الذي يتعارض مع قيم ومبادئ المجتمع المغاربي بعمق شخصيته التاريخية والتراثية المتميزة، بل تحاول الرواية من خلال مؤلفها فهم المدينة كسياق ومحتوى للتفاعل الإنساني المكاني والزماني، واحترام المقتضى التاريخي والفكري والأنثروبولوجي للأفراد والجماعات المنتمية لفضاء المدينة.

على ضوء العلاقات الوطيدة بين فن الرواية وفن العمارة، نرمي من خلال هذه الدراسة تناول الحدود الطبوغرافية والمعالم العمرانية للمدينة المغاربية في الرواية النسوية المغاربية بتحديد الخصوصية المكانية والحضرية لهذه المدينة وتحولاتها ومن خلالها رصد علاقة الإنسان المغاربي بالمكان الذي يعيش فيه والذي تتشكل روحه من روح القاطنين فيه واعتبارا لمسارهم التاريخي والثقافي والفكري والشعوري والاجتماعي.

ولأن سؤال الأدب من سؤال المجتمع، تحاول الرواية النسوية المغاربية استنطاق الحدود الجغرافية لعالم لمدينة على ضوء محورين أساسيين:

- **المحور التوثيقي:**

هذا المحور أو الدور الذي حاولت الرواية النسوية المغاربية أن تلعبه من خلال توثيق ورصد ملامح المدينة المغاربية وتسجيل معالمها المكانية والزمانية وتفاصيلها الواقعية وأبعادها الوقائعية، بما يعطي صور روائية وصفية ذات بعد فوتوغرافي هي أقرب إلى الجمود والسكون منه إلى التفاعل والحيوية التي تبقى على عاتق القارئ في عملية التلقي لإعادة مزج وتركيب هذه الصور الوصفية بمخزونه العاطفي والشعوري والتفاعل معها.

- **المحور النقدي:**

يضطلع هذا المحور في الرواية بتناول الظواهر العمرانية في المدينة المغاربية من منظور نقدي وتحليل الأبعاد الدلالية للشكل الحضري بتخومه المتداخلة بين الأصالة والحداثة أو الانصراف للشكل الحضاري الحديث الصرف لتلعب بذلك الرواية دورا في مقاومة ورفض استيراد القيم الجمالية والثقافية الغربية التي تحاول بعض الطبقات الاجتماعية المختلفة الاستسلام لها،واستلهامها كنمط عيش قار يعكس مدى حداثة الوعي لدى الفرد المغاربي ومقياسا لاستيعاب السياق العمراني والإنساني وشروط تحولاته وتغيراته المتواترة مع الوقائع والأحداث التي تعيشها المنطقة المغاربية والعربية بشكل عام.

ويختلف حضور هذين المحورين من رواية إلى أخرى،لكن لا يمكن الجزم بأي حال انحصار محور عن آخر في الرواية النسوية المغاربية، وهذه الأدوار بدورها تضعنا أمام سؤال هوية المدينة المغاربية التي تعكس كينونة الشخصية المغاربية باعتبار المدينة كائن ثقافي حي حافل بتراكمات تاريخية وفكرية ووجدانية مرتبطة بشكل وثيق بساكنيها وأرواحهم وجذورهم وعمقهم الحضاري الذي لا يمكن أن يندثر أو يزول المرتبط بحقب تاريخية متعاقبة (الفينيقية، الرومانية، الإسلامية)، لكن هذه المراهنة لم تستطع الصمود طويلا بعد نيل الدول المغاربية استقلالها من الاحتلال أو الوصاية الأجنبية، لتشهد هذه الدول تماهيا في صورتها العمرانية والمورفولوجية مع النموذج الأوروبي المعاصر، أو فرادة الشخصية المغاربية أو الوقوع في حيز ترييف المدينة بعدما شهد هذا الفضاء نزوحا ريفيا رهيبا في ظل انحسار العمل الفلاحي والرغبة فيالانتقال إلى العواصم السياسية والصناعية للارتقاء بالمستوى المعيشي واليومي هذا الواقع الذي ساهم في ترييف المدينة المغاربية بعد فترة الاستقلال دفع الرواية النسوية للبحث في القيم الجمالية والحضارية والثقافية الخاصة بها، التي تعكس عمقها وأصالتها،هذا السؤال بدوره يضعنا أمام سؤال القبح والجمال الذي تحاول الروائية المغاربية استخلاص ملامحه من خلال النصوص التي حاولت فيها تكريس معالم الفضاء المديني المغاربي الخالص وذم البشاعة التي تكتسح هذا الفضاء، من خلال الصور العمرانية المستلبة أو المتكررة التي من شأنها قتل روح المدينة وتشويه هويتها.

بحسب ذلك، سنحاول من خلال هذا العنصر التساؤل كيف يمكن قراءة المدينة ومعمارها كلفة؟، وكيف تجسد الروائية المغاربية الشفرات الرمزية لمدنها، وما هي الأبعاد الدلالية التي تتضمنها هذه الشفرات؟ وما علاقتها بالنمط الثقافي والاجتماعي الخاص بهذه المدن؟...وفيما إذا صنعوا المغاربة مدنا تمثلهم وتعبر عنهم؟وهل جسدوا المدينة النموذج؟ وأي شخصية وهوية للمدينة المغاربية التي يعيشون فيها اليوم؟ ومدى علاقتها بمدينة الأمس؟.

حاولت الروائيات المغاربيات نقل صور سردية متنوعة لمدن متخيلة وأخرى مرئية واقعية إلا أن في مجمل النصوص التي تناولناها بالدراسة كان تركيز الروائيات في نقل وإبراز البيئة العمرانية والمعمارية من خلال الإدراك الواقعي للمدينة المغاربية تنقله في سرد تشكيلي وجمالي،وقد رصدنا هذه الأشكال البنائية في صورة:

- **المدينة– المخيم**
- **المدينة– المثاقفة الحضارية والفكرية**

وفي أمكنة بكر تحاول الروائية الصحراوية أن تخلق المدينة–المنفي–من خلال المخيم الذي نرصد من خلاله نموذج مشكل من الفضاء البدوي والتداخل بين القروي والمديني، هذا البنيان المشوه تقدمه الروائية الصحراوية خديجة حمدي في تصوير بانورامي أفقي الذي يشخص للقارئ صورة المخيم.

المكان الهامش– من مساحات وزوايا أكبر تجعله يرى المشهد كأنه أمامه،ما يعطي للقارئ الرؤية الواقعية للأشياء والإحساس بها من خلال فضاء الوصف الذي يقدم رؤية شاملة للعلم والأشياء.

وضمن فضاء الحكي في رواية **الرحيل نحو الشمس** الذي شيدته الروائية على مكان مفتوح تتشعب تحولاته على المستوى العمراني والاجتماعي والانساني رصدت من خلاله الروائية نموذج مكاني جديد في التجربة الروائية النسوية المغاربية،التي تقوم في أغلبها على نمط من الأمكنة المستهلكة فنيا كالمدن العاصمية–القرية، حيث تبلور فضاء حكائي قائم على عالم المخيم والخيمة وما دخل على المخيم من تحديثات عمرانية تعكس التناقضات التي يعيشها المجتمع الصحراوي المنفي خارج وطنه واستدراكه للعيش الحضري الذي تعيشه أغلب المجتمعات المغاربية والعربية، حيث استبدلت الخيمة رمز الحياة البدوية وأصالة الفرد الصحراوي بالقيطون"تغيرت أشياء كثيرة بحكم المنفى، فالخيمة التقليدية أصبحت –قيطوناً– الذي يصنع من القماش الخشن الخاص، تغيرت أواني الطهي أيضا وحل الغاز محل الحطب، وتغيرت الملابس، وارتدت النساء السروال الذي كان حكرا على الرجال، كما لبسن البدلات العسكرية أثناء فترات التجييش للتدريب والاستعراضات العسكرية،أو احتمالات لحرب قاضية تغير شكل الأزياء فلم يعد ثوب النساء تلك الملحفة السوداء أو البيضاء أو الزرقاء، فقط، اليوم ترتدي النسوة أثوابا متعددة الألوان والأشكال"[1]، والسيارات الفارهة والصحون المقعرة وتحلق النسوة حول التلفاز الذي يعشن من خلاله الحرية ويتجاوزن حدود المنفى والعراف التقاليد، يزرن بلدانًا كثيرة يمثلن في مسلسلات مختلفة،يدخلن "ستار أكاديمي" ويعشقن "مراد علم دار"وأمثاله في أودية الذئاب وفي المساء يلبسن "تجينز" ويضعن أحمر الشفاه يلبسن ملاحف شفافة ليتجمعن كحلقات من دمى ملونة".[2]

ويأخذ التغيير مساره في أسلوب الحياة الذي يعرف تحولا في المجتمع الصحراوي بسرعة مذهلة، فمن حياة بدوية بسيطة ومرنة إلى حياة مدنية مشوهة ومعقدة"في 27 فبراير–المخيم– ترقد مدينة في الحقيقة، فالكهرباء غيرت

[1]– خديجة حمدي، الرحيل نحو الشمس، ص47.

[2]– المصدر نفسه، ص21.

وجه الحياة بها، نساؤها لم يعدن يغسلن الملابس في حوض البلاستيك، بل أصبحن يمتلكن الغسالات والثلاجات وكل أنواع الأدوات الكهرومنزلية غنها وجه متطور للمخيم".[1]

إن هذه التغيرات وإن كانت شكلية لكنها ذات أثر عميق، يمس مستوى تفكير ووعي الفرد الصحراوي الذي تعرف أمكنته الأولى وركاكة بنيوية و تشتت بين بنية قديمة وحداثة مستوردة بعيدة عن حقيقته الحضارية وفراداته الإنسانية، هذا بدوره سينشأ عنه صراع داخل الذات الصحراوية التي تعيش بين المنزلتين وتعاني من تجربة الغربة والضياع، والخوف من التحول الذي فرضته الحياة العولمية المنمطة، واستحضار القضية الوطنية التي يطويها النسيان كلما غاص أبنائها في حياة المدينة ومشاغلها، وهو الحال الذي يعيشه صحراويو مدينة الرابوني.

"الكل هنا ينصهر في بعضه، طوابير البشر عند بناءات حمراء وصفراء وأخرى لا لون وشابات اختفين وراء أعذار مختلفة يسرعن الخطى،إنهن كأسراب طير في هجرة وعكسية، وعجائز يدفعهن الوهن في تماطل، يترنحن بفعل هشاشة عظامهن، ورجال مختلفو الأشكال والأعمار، كأنهم يحملون هموم الدنيا على أكتافهم، الكثير منهم منحني، لم يعد فيهم رونق الرجولة،وقالت دادة أن الرجال بعد الحرب مسخوا —عادت عليهم غيرة– ربما استبدلوا القضية بأشياء صغيرة،تجعلهم يبدون أقزاما، الرجال بالقضية يشمخون، تطول قاماتهم وتعلو هاماتهم".[2]

إن نمط وثقافة الفرد الصحراوي غير متناغمة مع هذه التحولات العمرانية الشائعة التي لم يستطع لجمها، وانضوى تحت مسارها رغم نداءات الروائية **خديجة حمدي** المتكررة من خلال الساردة بأن تعود هذه الجموع إلى ذاتها عبر إثارة التراث وإحياء الذاكرة عبر شخصية الجدة **'دادة'**،التي تمثل الوجه التاريخي الأصيل لمجتمع الصحراوي في عذريته الأولى من خلال جملة من الوقائع أثارتها الروائية في سرد استذكاري محموم بعبق الأصالة والذاكرة الثقافية من خلال الجدة دادة التي تعد "بخلاصة متحف ثمين ومخزون هام للثقافة الشفهية"[3]، على عكس الجميع تتشبث "بخيمة الشعر، اللباس الأبيض والأسود،فهي لم ترتد عباءة...لا تزال دادة تحتفظ بكل أوانيها التقليدية صينية الشاي النحاسية ومكسرة السكر وقصعة العود وفراش الصوف الحمر... كما تحتفظ في كيسها الجلدي المزخرف بحليها القديمة كخلاخل الفضة والقلائد وأواني الخضاب الأصيلة".[4]

على أعتاب المدن المستعادة تقف الروائية الليبية **فريدة المصري** في فرح طفولي وشوق عارم للمدينة الطرابلسية القديمة تستذكر عبر أصوات سردية صورة طرابلس البحر، الشوارع، الأزقة، الأسواق، الأقواس والأبواب العتيقة والمساجد والكنائس لتتخذ من الفضاء المكاني مؤثثا لعالمها النصي ومحركا له.

[1]– المصدر السابق، ص52.

[2]– المصدر نفسه، ص62.

[3]– المصدر نفسه، ص16.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تشيد الروائية **فريدة المصري** من خلال رواية **أسطورة البحر** جدارية حب ووفاء للمدينة الطرابلسية الخالدة في أعماقها وذاكرتها، والذي تحج إليها مع قارئها عبر اللغة الشاعرية البسيطة العاشقة لاستقطاب التفاصيل المعمارية والأثرية والإنسانية لمدينة رابضة في قلوب الليبيين.

تتحدث من خلال المشاميم الثلاث، الساردة ابتسام عن تاريخ المدنية الطرابلسية عبر استرجاع أحاديث والدها أصيل طرابلس و عاشقها لتقسم الروائية كل مشمومة إلى أقسام لها علاقة بالمكان في أبعاده الحضارية والتاريخية والإنسانية تروي أزمنة غابرة عاشتها طرابلس تركت أثارها وأسماءها عليها، تقاوم النسيان والهدم بفعل حركة التاريخ السريعة، ومن ذلك جاءت:

- **المشمومة الأولى**:مقسمة إلى أربعة أقسام:المكان والتاريخ توأمان–قوس البدوي– جنان النوار– الطريق إلى منيدر–
- **المشمومة الثانية**: وتضم المدينة القديمة– الزاوية الكبيرة– القره قوز– البانيكا–حوكي وحرايري– جارتنا المازيغية–الكروسة–
- **المشمومة الثالثة**: وتحوي الغزالة (الأرجوزة المائية)– السرايا (قصيدة هايكو يابانية)– فارس الأحلام– تريبو ليتانيا(لوحة بعد لم تكتمل)–

هذه الأمكنة المستعادة ترصدها الساردة ومن خلالها الروائية عبر لوحات مشهدية محمومة باليومي والدرامي، وكل ما واكبته طرابلس في سالف الأيام لتغدو أسطورة أو مكان الروح[1]، الذي هو أصل الحكاية والسرد يمتح منه السرد فتنته وأسراره، وإن بدا لنا أن التاريخ الشخصي للروائية مرتهن بهذه المدينة يحتفي بمشاهداتها ورؤاها لها،لكن ذلك لم يوقع النص في حيز السيرة الذاتية التي تؤرخ لتجارب شخصية عاشتها الروائية، وهو الطابع السيري الذي تتسم به الكتابة النسوية وتتهم به غالبا.

من هذا المنطلق، وعبر طاقة روحية لموصوفات هذه المدينة المتداخلة بين الديني والثقافي والإنساني، حتى تبدو لنا هذه السياقات المتعددة والمقتطفة من حقول متنوعة عبارة عن صورة كلية،صنعها فن الكولاج **collage art*** ودعمتها مستويات اللغة السردية المتعددة في النص، التي تشكل وحدات جمالية في رسم وبث المشاعر وإدراكها حسيا.

---

[1]– ينظر:العنوان الفرعي للرواية الذي جاء تحت عنوان: أسطورة اللبحر– رواية الروح–، وقد أشارت الروائية فريدة المصري في حوار أجرته مع إحدى المنتديات إلى ان هذا العنوان الفرعي جاء مقصودا قائلة: "هذه المدينة التي ورثت حبا عن عائلتي وخاصة والدي، فأرادت أن أعطيها شيئا من نفسي وروحي، فجاءت هذه الرواية أسطورة البحر–رواية الروح– التي تعبر عن هذا العطاء، أيضا أنا أسميها شخصيا "رواية الروح" لأنها فعلا نابعة من روحي، بنظرة الدكتورة فريدة المصري تحكي تفاصيل عن روايتها (أسطورة البحر)، حاورها: يونس شعبان القتادي، متاح في:
www.akhbarlibya.net/artickes12016-html

* الكولاج:فن الكولاج يعتبر من الوسائط التعبيرية الفنية الحديثة التي تستخدم خامات فنية متنوعة كقصاصات الأوراق وبعض الأقمشة والخيوط كورق المناديل،التجاليد ولقد ظهر فن الكولاج في أعمال المدرسة التكعيبية (في مرحلة التركيبية) على يد (بيكا سوبراك)، ينظر: حاتم عبد المنعم أحمد عبد اللطيف،مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، دار المنهل ناشرون، الأردن، د ط، 2015م، ص264.

وتتوالى النصوص الروائية في حب طرابلس وتشخيص عوالمها البنائية وآثارها العمرانية،رواية **نساء الريح** للروائية **رزان نعيم المغربي**، التي حاولت من خلال سلطة الكتابة أن تؤرخ للعديد من الخطابات (خطاب الهجرة خطاب حول الرواية، **الميتاراوية Mete Romane**، خطاب حول المرأة،خطاب حول المكان)،الذي كان هذا الأخير أهم الخطابات التي استقطبها الحكي وارتكز عليه، من خلال سردنة-إن صح التعبير- للمدينة الغائبة عن ذاكرة أهلها الليبيين،ومعانيه ما هو علاماتي في هذه المدينة وتحولاتها الطارئة، وتمثلاتها عند الشخصيات والزمن والأحداث.

ترصدها الروائية من خلال صوت الساردة عبر حسها الكتابي، تسرد رؤيتها لهذه المدينة المنسية عبر المشاهدة والاستعادة والتخيل عبر مجموعة من النصوص (اليوميات،آلة التسجيل، هواجس الشخصيات) التي تستنطق الحيوات المتنوعة في هذه المدينة الطرابلسية التي تخفي تحت هدوءها فوضى إنسانية عارمة!.

ضمن هذا النص تؤطر الروائية مدينة طرابلس ضمن أفق شعري وجمالي يتغنى بالمدينة من خلال وصف ملامحها الطبيعية والاجتماعية وتمثلها بوعي نقدي يكشف أسرار وتفاصيل هذه المدينة التي تتلون في أبعادها المتعددة لتشكل وطنا وتاريخا وإمرأة ومتخيلا وذاكرة، تتعمق من منطلق الحس المكاني،الذي أشار إليه **غاستون باشلار Gaston Bachlara** وتمثلته الروائية من خلال أربع بورتريهات أو لوحات تصويرية مستقلة عن الحكي غير منفصلة عن إطار السيرورة الأكبر للنص لها قيمة تصويرية في المسح الفني الشامل للمدينة طرابلس التي لا تستحضرها النصوص فـ"قلة هم من ذكر طرابلس بعبارة هذه المدينة عليها، يتناسونها قصدا أو عمدا"[1]،لتستعيدها في أربع بورتريهات موقعة بعناوين متشابكة بين التاريخ والفكر والفن واليومي[2]:

- **طرابلس مزاج متجدد.**
- **طرابلس مدينة الأسرار**
- **غواية المدن القديمة**
- **طرابلس مدينة مستعارة**

تعرضها الروائية بلغة حميمة دافئة تعكس عمقها وعلاقتها بها، وكأن الروائية تعيش بين هذه الصفحات أحلام اليقظة[3]،التي أشار إليها **غاستون باشلار Gaston Bachlara**،والتي من خلالها تعيش **رزان نعيم المغربي** زمن الطفولة المعلومة واسترجاع الصور الحبيبة الراسخة في ذاكرتها ما من شأنه أن يعطي للذات الحالمة انفتاحا أوسع على العالم، ويساعدها كي تسكن هذا العالم بروحها السعيدة،وهذا ما يبدو لنا في استغلال غياب صوت الشخصيات الحكائية ضمن هذه اللوحات التي تنهض بصوت الروائية وحدها، وكأنها مساحة خاصة تمارس من خلالها أحلام اليقظة خاصتها.

[1]- رزان نعيم المغربي، نساء الريح، ص87

[2]- ينظر:الرواية ص07، 42، 80، 122.

[3]- غاستون باشلار، أحلام اليقظة،ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1993

ومن ذلك نقتطف بعض المشاهد المبنية على ذلك "تلك المدن القديمة التي تخبئ غوايتها داخل أزقتها الضيقة لا يمكن ان يطويها النسيان إلى الأبد، هذا ما حدث مع (الحارة)، الحارة–اسم لمدينة القديمة في طرابلس حيث تستلقي الشمس على ظهر أسقفها المهترئة بالحنين إلى ما كانت عليه قبل أن يتخلى عنها أهلها لسنوات بدت طويلة.

مدينة تناهز الكهولة عمرا،إلا أن زمنا أتى عليها فهجرها أبناؤها، كانت تتفقدهم كل صباح، تسأل عنهم الغرباء الذين احتلوا بيوتها، صارت حارتها وأزقتها الضيقة زاهدة بأبوابها الباهتة اللون ودكاكينها المقفلة على الفراغ طرابلس القديمة، جارة البحر ما زالت تحمل رائحة بيوت الصيادين، وصراخ أطيافهم ما زال يتردد صداه حملوا حنينهم إليها بعد ان غادروها، أولئك الأطفال صاروا أدباء، وفنانين وشعراء وملاكي أطيان واقتصاديين وليبراليين، وماركسيين وإسلاميين(...) ها هي تعود الحارة رويدا رويدا لأبنائها، استفاقت من نومها وأخذت كل صباح تربت على أكتافهم وترجوهم ان لا يقفلوا نافذتها المطلة على البحر بمزيد من ناطحات السحاب..."[1].

تتعالى ضمن هذا المقطع لغة رثائية لمدينة تواجه الزمن اغترابا من خلال تزايد المد العولمي الذي تنزاح فيه المدن عن هويتها وتأخذ ملامح باهتة أساسها العمراني الأصيل مثل الحارة التي تعد الجزء الأهم في هرمية البناء المعماري التقليدي للمدينة المغاربية "طرابلس مدينة متقلبة المزاج لا يمكن التنبؤ بأهوائها، تهوى وتقاطعات الشوارع أن تكون ركنا صغير التقديم القهوة سريعة التحضير، فتقدم كل صباح نوعا جديدا من طرائق تحضيرها، تطلق عليها تسميات تخصها، وتوقعك في حيرة (...)تلك المنعطفات تتكاثر،مقهى يستنتج مقهى آخر، هذا الاستنتاج لا يخص المقاهي والمطاعم، بل حتى محال بيع الأحذية (...) في طرابلس تغيرت عادات وطقوس الأعراس، استخدمت صالات الأفراح في كل مكان،وصارت ضمن التقاليد الجديد.

إذن طرابلس لا تميل إلى اللهو فقط، بل تهوى المنافسة، إذ يكفي ان ينجح أحدهم في تسويق سلعة ما في شارع ما حتى يسمى الشارع باسمه من –فرصة– إلى –مفاجأة– إلى –المميز–وهكذا...

مع طرابلس لا توجد ضمانات دائمة لاستمرار ذاكرة دائمة ممنوعة من الانتهاك،فهي دائمة الحركة، لا يمكن أن تقف الأمكنة مشلولة بل تحرك الساكن والراكد بضلال مفاجئ يأتي على غلفة، وأي صباح قادم جديد ينهي كل العادات القديمة،ويقدم بدائل أكثر حداثة وجدة"[2].

تقدم الروائية من خلال هذه الوحدة السردية صوراً استثنائية للقارئ عن واقع المدينة الطرابلسية ذات –المزاج المتجدد– التي تحاول الحفاظ على هويتها الثقافية في زمن تعاني فيه العمارة العربية ارتباك فكري وتناقض وجداني، هذا الفراغ العمراني المتنافر يعكس علاقة الإنسان الليبي بالمكان مليئة بالمعاناة والتناقض الوجداني الذي يعانيه الإنسان العربي/المغاربي المعاصر... وهذا بدوره يطرح جدل الكوني والمحلي في الرواية النسوية المغاربية، وقد حاولت بعض النصوص النسوية أن تقدم من خلال شكل المدينة المغاربية على تنوعها الهوية العمرانية لهذه المدن بمساكنها وشوارعها

[1]– رزان نعيم المغربي، نساء الريح، ص80

[2]– المصدر نفسه، ص07

وبنيتها الثقافية والاجتماعية التي يشهد الإنسان في علاقته بها متغيرات تعكس انشراحات في الشفرة العلائقية التي تربطها ببعض، من خلال تغير المبنى المكونة من عناصر وعلاقات لهذه المدن التي شهدت تحولات متراكمة ما يهددها بفقدان الخصائص التاريخية والعمرانية وتغير سماتها التخطيطية المعمارية.

هذه الزوايا المتعددة في الطرح أساسية في فهم الفضاءات المدينية وفهم عوائق التغيير والمقاومة والرفض وكل الإشكاليات المدينية المطروحة على مدن اليوم، من خلال التداخل بين الحضور العمراني التقليدي والمعاصر وتحليل سوسيولوجيا المعيش اليومي في زحام المدينة وشيوع الاغتراب والعزلة،وهو ما عمق حضور الذات بأبعادها الإنسانية والجمالية والذاتية وتفاصيلها الخاصة، وانطوائها على العمق الذي بداخلها استنجادًابه وتحصنا بعوالمها الحميمة ضد التناقضات الاجتماعية والمفارقات الناتجة عنها، ليبقى الفرد المغاربي الثابت الوحيد في عالم متغير باستمرار.

1-2- جينوم الظاهرة المحلية في المدينة المغاربية

لا ينفصل المكان بأي شكل عن الطابع لحضاري والعمق الثقافي والروحي الذي يشكله،رغم الجهود التي تحاول النظم السياسية والإدارية أن تنمط الأمكنة وتُصيغها وفق أسلوب موحد في صبغ المدينة وقاطنيها بملامح عولمية جامدة تقصي الحق في الاختلاف وتهميش الحياة الفكرية والعقائدية والسلوكية للأفراد.

ضمن هذه المساحات الضيقة، تحاول الرواية النسوية المغاربية أن تفتح أفقا واسعا على المدينة المغاربية وعلاقتها بالبعد المحلي الماثل في المعمار والثقافة واللغة والتقاليد والعقائد وقيمها المادية والمعنوية الراسخة في تاريخ هذه المدن،وخلق خطاب روائي يعكس هوية الواقع العربي/المغاربي ويمثل جوانبه الحضارية والمحلية والعقدية والعرفية التي من شأنها أن تطبعه بطابع الخصوصية والتفرد الإبداعي الذي يفتح أمام نصوصنا الدخول إلى العالمية من أوسع أبوابها وحيازة التكريم والتتويج في أكبر المحافل الأدبية والعالمية، من خلال خلق منجز روائي قائم على فضاء المحلي والتراثي وتبني الشرط التاريخي والاجتماعي والثقافي، وإنشاء مسرد بتاريخ وأصالة المدينة المغاربية، ووشم النصوص بذاكرة مغاربية وجمالياتها التراثية والحضارية والثقافية والإنسانية.

بحسب ذلك استثمرت أغلب الروائيات المغاربيات البعد المحلي والتراثي والحضاري باعتباره "فضاء ثالث"[1]،في الكشف عن ملامح المدينة المغاربية،يتم الاشتغال عليه بوصفه مساحة للتحول والعبور والتسوية الممكنة بين الذات والآخر، تقويضاً لعلاقات السلطة التقليدية المربكة بين ثقافة المركز وثقافة الهامش، والتعبير عن قلق الإنسان الوجودي والمعرفي،وطرح أسئلته عن الكينونة والهوية الوطنية والحضارة.

من هذا المنطلق تحاول الرواية النسوية المغاربية في عصر العولمة والاستنتاج والتهميش أن تكون نموذجا فاعلا ومقاوما لإثبات الذات والدفاع عن الهوية والمبادئ القومية والوطنية والخصوصيات المحلية، ليصبح نصها عبارة عن منبر يعتليه القارئ أو المتلقي ليتكلم ويعبر من خلاله عن وجوده الثقافي وكيانه الاجتماعي في ظل المد الحداثي الخطير

[1]- هومي بابا،موقع الثقافة، ترجمة وتحقيق: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2006م.

الذي أذن بموت الإله وبنهاية الفرد والإنسان[1]،هذه النهايات فتحت الباب مشرعا أمام تكريس نظام جديد وثقافة مهيمنة تفضي إلى إفراغ الذات والمجتمعات من محتواها الاجتماعي وخلفياتها التاريخية والحضارية وركائزها العقائدية والعرفية واختياراتها الفكرية ودوافعها السلوكية، التي تعد ثوابتا لا يمكن أن تمحى أو تلغى أو ينسلخ الفرد عنها مهما عاش في واقع اغترابي.

والذي لا مرية فيه أن المرأة حاولت أن تكتب ذاتها في نهم بيوغرافي،جمع تفاصيل حياتها اليومية معتمدة على البوح واستدعاء الذاكرة وهي أوجه مارستها الأنثى منذ القدم،فالمرأة تحاول دوما الحفاظ والجمع.

على هذا الأساس التفت الروائية حول الثقافة المحلية وشرنقتها بالمكان على صورة جينومية.*وقد استقطبنا هذا المصطلح بدلالته الإجرائية والعملية للبحث في تدوير المحلي باعتباره فضاء جمالي وفني وإبداعي ونقدي متواشج ببعضه البعض يمثل مستودعا جينيا للجماعات التي تنتمي لأقاليم جغرافية وحضارية،إذا "الجين سيدا الموقف" لأنه متشعب في علاقاته مع مؤسسات وأنظمة ثقافية واقتصادية وسياسية وحتى بيئية وأدبية.

تحدث الكاتب الأرجنتيني، **خورخي لويس بورخيس**، عن خرافة المحلية، منتقدا فكرة المحلية، حيث لم يقتصر نقده على الأعمال الأرجنتينية ذات الطباع المحلي، إنما انتقد أيضا كتبه الأولى التي قال عنها إنها جديرة بأن تنسى "لأنها تغص بالمحلية".[2]

من جهة أخرى يأتي قول القاصة والروائية الجزائرية، **عائشة بنور** في إحدى الحوارات منافيا لما جاء به قول الكاتب **الأرجنتيني بورخيس**، والذي مفاده قولها: "لا أريد الذوبان في الآخر باسم الحداثة أو باسم العولمة، أريد أن أسوق لخيمتي ولزريبتي ولجلابة أبي و عمامته فنتازيا الفروسية وحكايات جداتي وكانون الجمر ووشم أمي ولعلمائي ولقلاعي وحصوني وأنغامي باختصار لتراثي وآثاري ولا إنسانيتي... لتاريخي... (وهذا ما جسدته وفي كل مؤلفاتي سواء القصصية أو الروائية)، أريد أن ينتصر موروثنا الثقافي والاجتماعي في الآخر باسم الحداثة التي أوتي بما أن امرأة تربت على قيم ومبادئ طيبة وإنسانية، ترعرعت وسط تراث اجتماعي جميل أسعد بالافتخار به، وأن أصنع من رموزي ذاكرة للحاضر والمستقبل، ماضي حافل بالبطولات الخالدة والخيبات أتجاوزها وأقف عندها كمحطة للاعتبار

---

[1]– مارتن هيدغر،ليفي شترواس،ميشيل فوكو، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، ترجمة وتحقيق: عبد الرزاق الدوادي،دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1992م

* نسبة إلى مصطلح الجينوم GENOME وهو مصطلح تقني مأخوذ من حقل الوراثة يجمع بين جزئي كلمتين انجليزيتين هما GENالتي تعني باللغة العربية الموروث(الجين)،والجزء الثاني هو الأحرف الثلاثة الأخير من كلمةchromosome وهيome وتعني باللغة العربية الصبغات (الكروموزمات)، أما الدلالة العلمية لهذا المصطلح فهي للإنسان الحقيبة الوراثية البشرية القابعة داخل نواة الخلية البشرية وهي التي تعطي جميع الصفات والخصائص الجسمية والنفسية، فالجينوم هو كتاب الحياة الذي من خلاله يمكن أن يتعرف البشر على طبيعة خلقهم المادية التي أودع الله بسرها في هذه التركيبة الكيميائية DNA،من حيث ذلك يعد الجينوم مشروع أو عبارة عن أطلس وراثي للخصائص والصفات البشرية وخطة إستراتيجية للمخزون الجيني للتأكد من جل الشيفرات الوراثية التي تحدد المعارف الجينية وخلق هوية لا حياد عنها– ينظر: صالح عبد العزيز الكريم،الجينوم البشري، كتاب مفتوح، متاح في:
www.eahaz.org/index,php/component/content

[2]– علي الشدوي،خرافة المحلية في الأدب السعودي الحديث...روايات لم تحقق جماليتا القبح، صحيفة الحياة السعودية،2012/05/01،العدد 17924 ص28.

والكاتب ابن بيئته ومرتبط بالمكان والثقافة التي ينبع منها لنقل موضوعاته وواقعه الخاص إلى العام إلى العالمي، كما يتفنن الآخر في إبرازها باسم الهوية وإعادة تشكيلها في قوالب جديدة مشكلتنا أننا أمة تقتل رموزها ولا تقدر مثقفيها ولا تفتخر بموروثها".[1]

بين هذين الرأيين نحاول التماس المشروع الروائي المغاربي النسوي وبواعثه في توظيف المحلي والتأصيل له في الخطاب الروائي في خضم التحولات المعاصرة التي مست بيئاتهم المدينية بشكل مباشر، وهذا ما تبنته أغلب النصوص الروائية النسوية المغاربية التي حاولت خلق منجز روائي قائم على الفضاء المحلي والتراثي،وتبني الشرط التاريخي أو الاجتماعي والثقافي.

وقد حفلت رواية **عزوزة** للروائية المغربية **زهرة رميج** بالكشف عن نمط الحياة في المدينة المغربية، وتأسيس مسرد بتاريخ الفرد المغاربي الأصيل، ووشم نصها بذاكرة مغاربية عميقة وأنماط بهيجة متنوعة وتناول جماليات التراث الحضاري والثقافي والإنساني للمدينة المغربية هذه الرواية تعد رواية ملحمية للذات المغربية نسقا وسياقا والتي بلورتها **رميج** بعيون الأنثى الحريصة على جميع الجوانب بتفاصيلها الحية من خلال شخصية **عزوزة**،وتؤكد ذلك باقترابها من هذه العوالم من خلال قولها:

"ظلت البادية تسكنني، فأردت إبراز عوالمها وقيمتها،والاحتفاء بتراثنا الشعبي بأنه يميزنا كشعب له حضارته الخاصة وأصالته عن بقية الشعوب،التي تحاول العولمة جاهدة طمس هويتها فقد أدخلت الأمثال الشعبية في معظم الحوارات،ووظفت بعض الأغاني والحكايات الشعبية، كما احتفيت بالأزياء، وطرق الزينة، وتحضير الشاي،وما إلى ذلك من العادات الجميلة وأعتقد أن شخصية عزوزة هي النموذج الحقيقي للمرأة المغربية الأصيلة".[2]

"صوت الموسيقى الصاخب يقترب أكثر فأكثر لاح في لأفق،علم أبيض يرفرف عاليا، مشدودا إلى رأس قصبة طويلة، موكب يتقدمه ثور شدت إلى قرنية باقتا نعناع طري وطليت جبهته بالحناء، يجره رجل يلبس جلبابا أبيض تتبعه عبيدات الرمى وهي تعزف موسيقاها المرحة وتقوم برقصاتها البهلوانية، جاعلة الخيول التي يركبها الرجال تحرك رؤوسها وذيولها في انتشاء،الحاج الجيلالي يتوسط الموكب وقد اعتلى فرسه الذي أسرجه بأحسن سروجه وكأنه ذاهب إلى التبوريدة، البغال والحمير تقتفي آثار الخيل وقد اعتلتها نساء ملفوفات في حياك فضفاضة لا توحي شيء من آدميتهن،وتشكل أستارا واقية تحول بينهن وبين الفضاء الشاسع".[3]

توحي هذه التعبيرات والممارسات الطقسية إلى تشبث الفرد والمكان بالحفاظ على الثقافة التراثية ورموزها ولغتها وتاريخها، صورَتها الروائية في أكثر من موضع في النص.

---

[1]- حوار مع الروائية عائشة بنور بتاريخ 2015/03/15 متاح صفحة الرواية الجزائرية www.facébook.com/leromanalgérian

[2]- اقتصاد النسيان في رواية "عزوزة" لزهرة رميج، تقديم وتنسيق،عثماني الميلودي (كتاب جماعي)النايا للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2014، ص ص43، 44

[3]- الزهرة رميج، عزوزة، ص29.

وفي نص حنين بالنعناع نلاحظ التفاف الروائية **ربيعة جلطي** حول أمكنة لها امتداد تاريخي من عمق التاريخ الجزائري، ولها سلطة ثقافية وتراثية نابعة من اليومي والمحلي الذي ينتمي إليه الفرد الجزائري ويستلهم من خلاله فضائه وانتمائه الأصيل،وإن كانت هذه اللوحة دائمة الحضور في أغلب نصوصها مثل رواية "**نادي الصنوبر**"و"**عرش معشق**"، فإن المدينة العربية لصيقة بمجموع الأمكنة التي وظفتها الروائية في نصها،وإن تمّ الاشتغال على هذه الفضاءات العربية من منطلقين هما:

- استدعاء السرد السير ذاتي الذي يستقطب الظاهرة لمحلية ويتعلق بعوالم مملوءة بتفاصيل عديدة تلتقطها عيون، الأنثى الخبيرة بالحفاظ على هذه التفاصيل واستعادتها.
- توظيف المكان المحلي العربي لمقاومة الراهن السياسي أو الإيديولوجي الذي يسلط القهر والمحو للسياق التاريخي والاجتماعي والثقافي لهذه الأمكنة.

تنبري الروائية**جلطي**،لاستحضار هذه المدن لتقول من خلال نصها أنها موجودة ولا زالت راسخة رغم ما يمارسه الراهن من تغييب وبتقويض لهذه المكنة بفعل عوامل خارجية (كالحرب التي تعيشها سوريا وتستهدف محوها) والمقاومة من خلال النص الأدبي ، لتهدف من خلاله إلى إعادة أعمار المكان ولو كان تخيليا.

وقد حاولت الروائية **ربيعة جلطي** الوقوف على المنطلق الثاني الذي-أشرنا إليه-في روايتها **حنين بالنعناع** لتوظف المدينة العربية في أبعادها المحلية متمثلا في مدينة سوريا بأسواقها وحاراتها وشوارعها وساحاتها... ليتحكم في أغلب أحداث النص وينعكس بعده الثقافي على أفعال وسلوك وحوار الشخصيات التي هي جزء من هذه الأمكنة المحلية السورية، خاصة في ظل الأزمة التي يعيشها الشعب السوري بما سمى ثورات الربيع العربي،هذه المدينة التي رحلت إليها الضاوية الجزائرية لإكمال دراستها العليا، فعاشت في دمشق واصفة إياها بقولها: "مدينة الغرباء السعداء، أتيتها من وهران مدينتي البحرية الفاتنة مرتع طفولتي وصباي مدينة الغرباء أيضا، بحرها وأبوابها البرية طريق الآخرين إليها معشوقة كثر من الفنانين في أركان الأرض".[1]

هذا لمكان المحلي الذي يتميز دون غيره في أن طعم الغربة في "دمشق لذيذ له رائحة القهوة بالهيل،ولرائحة احتراق المازوت في الجو،تاركا على مضض الجالسين عند المدافئ والصوبيات والساهرين السامرين قرها، وله رائحة الزيت في مقلاة أبو أحمد بائع الفلافل بطرف شارع عين الكرش،وله أصوات لانهائية تتناطح لمطربين ومطربات من كل جيل ونوع تنبعث من النوافذ والأبواب والمتاجر والباصات وسيارات النقل الصغيرة والكبيرة ومن راديو بسطة بائع الأمشاط والسجائر ومن عربة بائع غزل البنات المتنقل".[2]

لكن ضاع الفرح وحب الحياة في دمشق ليخيم الموت والدمار على سماء المدن السورية بعد الأزمة، ف "باتت رائحةالموت والتشاؤم والجراح النازفة تلف مدينة الفرح دمشق باتت جلية فوق ملامح الناس والمارة في شارع الصالحية والحميدية المليئة بالحياة راكبي الباص وبائعي الأرغفة وبائعي الجرائد... أضحت المقاهي مهجورة والمطاعم لم يعد بها

[1]- ربيعة جلطي، حنين بالنعناع، ص33.

[2]- المصدر نفسه، ص38.

ذاك الألق الذي كان...لم تعد تتسلل الأغاني الفيروزية من نوافذ البيوت وأبوابها وكواها مع تسلل خيوط ضوء الصباح(...)، صمت صوت الموسيقى الزمردي الذي يعانق هواء الشوام عادة فلا أكسجين يدخل رئاتهم دون أن يكون مبللا معطرا بالموسيقى وساد الصمت الخبيث والخوف الدفين والشك في كل شيء"[1] هذا التحول الذي رصدته الروائية من خلال الساردة–الضاوية– لمدينة دمشق ولامس تتحولات المكان عينه بين الأمس واليوم،ليبدو لنا المكان المحلي مقوما بشكل ملمحي لتنفتح به على العالم من خلال المظاهر الحضارية والتاريخية التي شكلها نص **حنين بالنعناع** فيما يخص المكان الدمشقي وما يقابله من أمكنةحضارية أخرى كمدينة باريس التي أبرزتها الروائية على نحو مخالف لما تعودناه في الروائيات التي توظف المكان الغربي كمكان مركزي لا تشوبه شائبة بل حاولت إبراز الوجه الموحش لباريس"لفتتني في زوبعتها اللامتناهية، بلا بوصلة تدلني على، شعرت أنني لا شيء فعلا لا شيء في هذا الوجود المخيف الجبار اللامحدود".[2]

وتذهب الروائية مسافات أبعد في ترسيخ المكان المحلي من خلال المقارنة بينه وبين المكان الغربي بإيقاعه السريع ومظاهره المتحولة بقيد الظروف والعوامل، من خلال تلك المفاضلة التي تعقدها شخصية ابتسام السورية التي نزحت إلى فرنسا خوفا من تبعات الأزمة السورية، بقولها:"الرابعة والنصف هو موعد الجميع للمرور بالصالحية... باب توما في دمشق أليس هو نفسه شانزيليزي باريس، فرق واحد في لأول يكاد الجميع يعرف الجميع، الأسر الدمشقية الكبيرة لها ذاكرة فيل، أما في الثاني لا أحد يعرف أحدا ويحاول أن يعرفه".[3]

على هذا الأساس ركزت الروائية **ربيعة جلطي** على توظيف المدينة في بعدها لمحلي القابع في الذاكرة والذي يحفزها ويستثير الأحلام والأخيلة والإبداع، فتستعيد ذاكرة وهي بعدية عنه،لتشمل المدينة الدمشقية وملامحها المحلية من خلال التداعي النفسي، لتتجلى دمشق والمدن الجزائرية ذلك "المكان المصور من خلال حاجات النفس وتجاربها وما يحيط بها من أحداث ووقائع، أي من خلال الحالة النفسية التي يكون فيها الراوي شخصيات روائية وليس المكان المصور كما هو قائم فعليا،دون تدخل شعوري ونفسي من الروائي"[4]،وقد نقلت الروائية صورا عديدة من المدينة الدمشقية والجزائرية(وهران) لمحلية عبر حقل التخييل الذاتي،لتنقل القارئ لتلك الأجواء وتضعه في السياق الحي لها من خلال منحه لوحات بصرية ولونية وشمية وذوقية حول هذه المدن وتقريبها له بشكل حميمي وتواصلي، فإذا بها هذه المدينة هي مكانه يعرفها جيدا وقريبا منها وكأنه عاش فيه رغم أنه لم يعيش فيه البتة ومنفصل عنها بقارات وبلدان عدة.

من خلال ما ورد آنفا،اعتمدت الروائية المغاربية على استخلاص الظاهرة المحلية في المدن المغاربية عبر نصوصها، والتركيز على نسقها الجينومي أو الوراثي المتوالد، وفق ذلك نستنتج الآتي:

---

[1]– المصدر السابق، ص45.

[2]– المصدر نفسه، ص225.

[3]– المصدر نفسه، ص33.

[4]– شاكر النابلسي،جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط1، 1994م، ص15.

● استطاعت الرواية النسوية المغاربية خلال العقود الأخيرة أن تخلق خطاب روائي مستقل قائم على أنساق فكرية واجتماعية وثقافية يمثل قضاياها وإشكالاتها التي تتخبط فيها ضمن مجتمع ذكوري خالص، لتختصر نصوصها العلاقة بين الفرد ومدنه وتسلط الضوء عبر أسلوب سردي حميمي مظاهر تلك العلاقة التي تستحضر المجال الإنساني والحضاري والمحلي والتراثي له بعيدا عن الموضوعات الكلاسيكية التي فرضها الراهن السياسي وتحولاته أو الظرف الاجتماعي وإشكالياته، إذ نلمح من خلال الإنتاج الروائي الذي يعقب مرحلة التسعينيات* ابتعاد أغلبه عن تناول هذه القضايا وتأسيس خط روائي آخر قائم على التماس الهامش والفضاء المحلي تعبيرا عن صحوة فكرية وثقافية متحررة من المقولات المستهلكة.

● تبين لنا من خلال ما تناولناه في مختلف المقاطع السردية تركيز بعض الروائيات على جينوم الظاهرة المحلية، يعود ذلك لأسباب ودوافع نابعة من واقع الكتابة النسوية أو من منطلقات الخطاب النسوي بشكل عام ونحصر بعضها في:

– مواجهة ما يشهده العالم من تحولات كبرى على جميع الأصعدة والقضايا التي أفرزت إشكالات تستوجب المرحلة التجاوب معها وتفكيكها من خلال الذات المغاربية التي لم تعد منغلقة على نفسها بل أصبحت تصب في روافد الحضارة الإنسانية وتمد جسر التواصل بين الثقافات المختلفة، وترسم معالم وقيم اجتماعية وإنسانية من منطلق خصوصية المجتمع الجزائري.

– إيمان الروائية المغاربية بأن الخطاب الروائي في عصر العولمة أضحى ميدانا لإثبات الذات والدفاع عن الهوية والمبادئ الوطنية والخصوصيات المحلية، ومنبرا تتكلم من خلاله عن المحظور والمحرم،ومقاومة العنف المادي والرمزي الذي تسلطه البطريركية التي يعج بها واقعا، لتساءل سطوة الإرث وتسلط العادات باثة من خلال نصها عبر نقد الواقع المحلي واستظهاره الوعي بالتغيير، وضرورة الانفتاح على العالم مع الحفاظ على المكتسبات الثقافية والتراثية والحضارية ليشكل النص الروائي النسوي المغاربي سرد جينومي قائم بذاته، يحول الهامش إلى مركز تدور حوله الثقافة لعالمية وتتطلع إليه،وتقديس المدنس وتجميل المستقبح (أمكنة، شوارع، أسماء ذوات،الذاكرة الشعبية).

– محاولة الروائية المغاربية تأسيس الثقافة الخلاسية من خلال نصها لإذابة الجغرافيا والحدود الطبوغرافية، بتبني الجينوم المحلي الذي ساهم في خلق جغرافيات جديدة لا تقوم على الحدود المكانية والعرقية أو الجنسية، بل تقوم على أساس المشترك الثقافي والإنساني، لتصبح الهوية الخلاسية هي وحدها مبعث تفرد الذات المغاربية (أمازيغية، عربية، مسلمة)، واتي تشق طريقها من خلال ذلك إلى العالمية، وهو ما تحاول الروائية استثماره، والدليل على ممارسة هذه الهوية قدرة النصوص الروائية النسوية خرق الحدود الجغرافية إلى التتويج الأقليمي ثم العالمي على إنتاجها الأدبي والجوائز التي نالتها دليل عل ذلك، لنذكر منها تتويج رواية **ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي** بجائزة نجيب محفوظ للرواية سنة 1996م، ونيل رواية **اعترافات امرأة لعائشة بنور** جائزة لقمان الأدبية بلبنان سنة 2007،وتتويج رواية **نورس باشا**

* اتسمت النصوص الروائية في مرحلة التسعينيات بتناول المواضيع السياسية والأمنية الشائكة كالعشرية السوداء في الجزائر، والإضراب المني في تونس بعد التحول بتاريخ 7 نوفمبر 1987

لهاجر قويدري بجائزة الطيب صالح للرواية العربية 2011م، وغيرها من الجوائز والتتويجات التي تنبئ عن سيرورة التطور الذي سيمنحه مستقبلا التتويجات الكبرى.

وإن كنا سجلنا من خلال دراستنا للنماذج الروائية النسوية المغاربية التي هي قيد بحثنا تذبذبا عند الروائيات في وعيهن أو مدى اهتمامهن في استقطاب البعد المحلي للمدينة المغاربية، وقد يكون ذلك لأسباب عدة:

- عدم الرغبة في وضع الرواية النسوية ضمن القالب المحلي والتراثي والشعبي، وإن كانت الروائية تحاول ان تقدم بعضا من صور هذا التراث بطريقة انتقائية لتطعيم تشكيلات المنظور السردي وتنويعه فقط.
- طموح الروائية المغاربية في خلق نموذج نصي مختلف غير موغل في السياق الاجتماعي أو الواقعي والعاطفي والنفسي، وهذا ما طبع الرواية النسوية المغاربية بطابع تجريبي خالص.
- عدم وعي بعض الروائيات بأهمية توظيف الظاهرة المحلية التي تعطي منحه الخصوصية التي تفتح طريق العالمية، وذلك قد يعود إلى سلطة الراهن والواقع وسيطرة بعض القضايا على الساحة الأدبية كموضوع الإرهاب ومخلفاته، موضوع الهجرة والمنفى اللغوي، كواليس الثورة ونتائج الاستقلال ورهاناته التي تطل على الواقع المغاربي الحالي.
- ابتعاد الروائية المغاربية عن التوغل في الاشتغال على الظاهرة المحلية خوفا من "ترييف الرواية"[1]، وبلورة نصوصها في سياق دفاعي مؤدلج.

1-3- المدينة المغاربية – فضاء جندري –

المكان سابق الوجود عن الإنسان، هذا الأخير الذي يحاول الوصول إلى الوجود الإنساني الحر في المكان منذ تشكل وعيه وهويته وبحثه عن ذاته وتمركزه في هذا الوجود،لكن هذه المغامرة تصطدم بنظم عرقية وطبقية وحواجز جنسانية تحاول إعادة موضعة المكان وتقسيمه وفق هرميات بنيوية جاهزة توزع المكان وفق العديد من المفاهيم الاجتماعية والثقافية والبيولوجية حتى، وإن كان أهمها وفق مبدأي الثنائية والاختلاف القائم على أساس جنساني بحت.

هذا التوزيع الذي يقع تحت أنواع سلطوية عديدة يحدد علاقة الأنا بالمكان، والتي هي في الأساس علاقة متغيرة ترتبط بالواقع وبعالمه النفسي وانتمائه الاجتماعي، وفق ذلك قسم الباحثان **أبراهام– أ– مول -Abraham-A Moles**و**إليزابيث رومر Elisabeth rhomer**الأمكنة إلى أربعة أنماط هي:[2]

- (عندي) وهو المكان الحميم الذي يملك المرء فيه كل سلطة.
- (عند الآخرين) وهو شبيه بالمكان الأول في أنه يمنح الإنسان شيئا من الألفة والحميمة مختلفا عنه في كون الإنسان يشعر فيه بأنه خاضع لسلطة الغير مثل: البيت.

[1]– تبعا لمصطلح ترييف أوروبا وهو عنوان كتاب لأحد مؤسسي دراسات التابع لـ دييش شاكر أبارتي،العوالم الأخرى، السياسات الثقافية، 2000م.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص19.

- (الأماكن العمومية) وهي أماكن تخضع للسلطة العامة، يشعر فيها بالحركة ولكنها حرية محدودة مثل: المقهى والمنتزهات العامة.
- (المكان اللامتناهي) وهي المكان الذي نستطيع أن نمثل فيه بالصحراء، حيث لا يكون هذا المكان ملكا لأحد، كما أن سلطة الدولة بعيدة عنه.

إن أساس هذه التقسيمات بحسب ما ورد أعلاه خاضعة في أغلبها للواقع الخارجي عن الفرد، قائمة على قوة الجماعة التي تفرض بدورها على الفرد تبني قيم وأفكار وقوانين معينة تشكل في المسار الثقافي والاجتماعي الذي يعيش فيه ويتفاعل معه، يعطيها الفرد حيزا من حريته وولائه، ويصبح جزءا من هذه الجماعة خاضعا لها.

بين رجاء التحرر وحتمية الخضوع التي يقع فيها الفرد قيد قوة الجماعة وسلطتها،لا ينفي ذلك حقيقة-أدلجة المكان- ورضوخه لنظام قمعي توتا ليتاري.

وخلاصة هذا الموقف يقودنا إلى الحديث عن الفضاء المديني باعتباره مجموع أمكنة متعددة تشكلها مقاييس مادية وسلوكية ضاغطة هي نتاج سلطة الجماعة التي تقسم فضاء المدينة في مستواها العمراني والعلائقي إلى:

- فضاء النوع (البيولوجي،الثقافي).
- فضاء الهامش والمركز.
- فضاء السلطة العرفية.

هذه الفضاءات بدورها تحاصر الفرد وتموضع جسده ضمنها وفق دوره المنوط عليه القيام به،وبحسب ذلك تظهر بعض المساحات والمواضيع التي يحتل فيها العنصر الذكوري، أحقية الامتلاك والوجود، فلا تنحصر هذه السلطة الأبوية في امتداد المساحات التي يتواجد فيها الذكر دون الأنثى كالفضاءات العامة التي تظل حكرا على الرجل ومحرمة على المرأة التي تجد نفسها في كثير من الأحيان خارج المكان أو أسيرة أمكنة محددة بعينها سلفا لا يمكن لها تجاوزها إلى غيرها من الأماكن التي تظل محظورة بالنسبة إليها نظرا لمحددات جنسانية وأخرى اجتماعية وتراثية وعرفية تحصرها في إطار محدد.

هذا الإيقاع العنصري الذي يحدد ويقسم أمكنة المدينة إلى فضاءات مباحة وأخرى محظورة على الجسد الأنثوي حسب معايير ومواضعات تحدد لها تموضع هذا الجسد ضمن مساحات مصممة لها بدقة ولا يمكن تجاوزها، يكشف عن الحضور المهمش والثانوي للجسد الأنثوي في المدينة ومجالها العمراني الذي يفتقد إلى الحساسية الجندرية [1] تفسح لجسد المرأة المجال للتموقع في الفضاءات العامة وإعادة تشكيل المكان التاريخي وفق احتياجها وهويتها، متمردة على

[1]- الجندر Gender كلمة إنجليزية من أصل لاتيني،وتعني في الإطار اللغوي genus أي الجنس من حيث الذكورة والأنوثة (النوع البيولوجي)، بينما يشير مصطلح النوع- الجندر Gender إلى التقسيمات الموازية وغير المكافئة اجتماعيا وثقافيا بين جنس الذكر والأنثى، حيث يوضح العلاقة التي تنشا بين الرجل والمرأة على أساس اجتماعي وسياسي وثقافي وديني تعمق الفروق بينهما على المستوى الرمزي والمستوى البنائي،مثل تقسيم العمل على أساس النوع في المؤسسات والتنظيمات... تحاول دعاة الجندر من خلال هذا المصطلح تحرير المرأة وتحسين دورها في البناء والتطور على أساس المشاركة لا على أساس= التجاوز والاستغلال، ينظر بتصرف: ماري إيجلتون، نظرية الأدب النسوي، ترجمة: عدنان حسن، رنا شبور ص53،وأيضا، ميجان الرويلي سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص152.

السنين الثقافية التقليدية التي تؤطر هذا المكان وتحدد لذكر ما للأنثى،وما عليه فعله،والدور النمطي الذي عليها القيام به، وتتحرك في نطاقه ممنوعة من الانفتاح على أداء أدوار أخرى والتموقع في مواضع أخرى، هذه التحيزات المكانية والتقسيمات القبلية التقليدية، نحاول بدورنا اختبارها واكتشافها في عالم المدينة المغاربية،من خلال السؤال عن موقع المرأة في فضاء المدينة، وموقف هذه المدينة من المرأة وجسدها الذي تملي عليه أعراف المدينة فضاءًا جندريًا يعكس نتاج ثقافة المجتمع المغاربي وأنساقه الأيدويولجية الظاهرة منها والخفي التي تكشف عن مقياس التنوع وحرية الممارسات اليومية والعملية التي يعيشها الجنس الأنثوي الخاضع في الأصل لقوة المركز–الذكورية– التي تصنع من الجنس الأنثوي نموذجا مهمشا وغير مكافئ أو مجانس لنموذج الذكورة المتضخمة في المجتمع المغاربي بشكل خاص نتيجة النظام التراثي والتاريخي والاجتماعي المحفز لهذا الواقع والمكرس له.

ولعلنا بمثل هذا الفهم نحول مقاربة الفضاء المديني المغاربي وسؤال الجندر باعتبارها "نتيجة مشروطة لعملية مؤقتة من الترتيب والتنظيم والعزو، تؤسس وتعيد إنتاج التركيبات والبنى الموجودة"[1] ، حسب **لوومارتينا** التي تعزز في المدينة المغاربية نموذج "الكتل المنفصلة" (The Paradigm of The Separte Sphères) الذي أشارت له **سيثا لوو Löw Setha** بكونه " نظاما هرميا يتألف من فضاء عام ذكوري مهيمن للإنتاج (المدينة)، وآخر نسائي/أنثوي خاص، تابع مهيمن عليه، للتكاثر (البيت/المسكن)".[2]

تنفصل فيه الفضاءات إلى:

- فضاء عام/فضاء خاص
- فضاء ذكوري/فضاء أنثوي.
- فضاء مفتوح/فضاء مغلق

وبحسب ذلك سنناقش هذه التجليات والظواهر المادية والسلوكية في المدينة المغاربية من خلال الرواية النسوية المغاربية التي تناولت المدينة المغاربية على اختلاف أقطارها وأحيازها (الصحراوية، الموريتانية، المغربية الجزائرية، التونسية، الليبية)، من خلال تحليل التشكيل البنيوي والثقافي والاجتماعي لهذه المدن وعلاقتها بالنوع الاجتماعي(ذكر/أنثى) ومدى وعيها بالنسق الجندري ونقدها للتراث العمراني والفكري المؤسس لهذه المدن،ومدى مقاومته لسلطة النظم الرأسمالية والبطريركية وتحررها منه أو انصياعها له، والتماس وعي الروائيات المغاربيات بالفضاء المديني وإستراتيجية تعامله مع الكيان المؤنث، ومدى تفاعله معه واستجابته لهوية هذا الكيان واحتياجاته والكشف عن حساسيتها في خلق فضاءات انتمائه تكسر القوالب العنصرية التي تفصل المرأة عن الفضاء العام ورسم أمكنة تتجاوز السياقات النمطية التي تسجن المرأة في أوساط دون غيرها.

[1] -low Martine, The Social Construction of Space and gender, European journal of women's Studies copyright SAGE Publications, jan,2006.web,3 Apr,2015.P07.http://www.postcolonial europe.net/uploads/low.Martina.119.pdf
[2] -low Setha M. Emfodied Space(S): Anthropogical Theories of Body, Space, and culture, Sage, 1 Feb, 2003 web 5 March, 2015. http:flog lib. unrn- edu/willow/estufio-Seminar/setha low-embodied Space.pdf

هذا التحدي بدوره يدعونا إلى التساؤل هل المدينة المغاربية فضاء جندري؟ وهل حاولت الرواية النسوية المغاربية التأسيس لهذا الفضاء أم أنها حاولت تكرار الصورة البنيوية المعمارية الجاهزة لهذه المدينة؟

يرى الناقد **يوري لوتمان l'Otman Youri** "أن النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية في عمومها تتضمن و-بنسب متفاوتة- صفات مكانية تارة في شكل تقابل السماء والأرض،وتارةفي شكل نوعمن التراتبية السياسية والاجتماعية،حين تعارض بوضوح بين الطبقات (العليا)والطبقات (الدنيا) وتارة أخرى في صورة صفة أخلاقية حين تقابل بين (اليسار) و(اليمين) أو بين المهن (الدونية) و(الراقية)...وكل هذه الصفات والأشكال تنتظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة وتقدم لنا نموذجا أيديولوجيا متكاملا يكون خاصا بنمط ثقافي محدد معطى".[1]

بحسب ذلك حاولت الروائية المغاربية من خلال نصها طرح إشكاليات سوسيولوجيا العمارة والمدينة المغاربية وموقف هذه الأخيرة من المرأة وحضورها في الفضاء العام، ورصد الثنائيات والأنظمة الهرمية التي تتحكم في موضعة هذا الجسد وتحدي هذه التموضعات والتموقعات وإسقاط الطبيعة البطريركية لهذه الأمكنة .

ولنسير خطوة أكثر تفصيلا في محاولة لفهم أو إدراك ماهية الفضاء النسوي/المصمم في المدينة المغاربية من خلال مجموعة من النصوص الروائية النسوية المغاربية التي حاولت أن تشير إلى مجموعة من المفاهيم والإشكاليات نحضرها:

- الشكل ⟵ العمران، التصميم المعماري.
- العلائقيات (العلاقات) ⟵ علاقة المرأة بالمدينة والعكس صحيح.

على ضوء ذلك سنرصد عبر هذه الدراسة الفضاءات حسب تنوع ملكيتها:

- ملكية خاصة وتشتمل (البيت،الحديقة التابعة للبيت، السيارة).
- ملكية عامة وتضم (الشارع، المنتزه العام،الساحات،وسائل التنقل العامة...).
- ملكية شبه عامة، أو كما سماها **مارك أوجي Auge Marc** "لا مكان non-Place"[2]، والمقصود بهذه الفضاءات الأمكنة العامة لكن استعمالها شبه خاص مثل:(الفندق، المطار، المقهى، المطعم، المسجد، لمستشفى المقبرة...).

على هذا الأساس نحاول الكشف عن أشكال تنظيم الجسد الأنثوي في المجتمعات المغاربية،وتحليل الروابط الموجودة بين الجسد والسيطرة في المكان الذي تتنازعه سلطتان:

- السلطة الحاكمة كمؤسسة منظمة تديره بما يحقق توجهاتها السياسية، وشن التشريعات والقوانين المختلفة لتطبيقها.

---

[1] -l'Otman Youri, la structure de texte artistique, trad par Anna fouruier et autres, paris, Ed Gallimard,1973,P:311 نقلا عن: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء-الزمن-الشخصية، ص34

[2] -Auge Marc, Non-Place introduction to an Anthropology. Of supermodernity, verso, 1jan 1995 web, 15-Mar-2015 http://www.acsu,buffalo-edu/jread2/Auge.Non.Plqce.PDF

- السلطة الدينامية الثقافية الاجتماعية التي تمارس أدوار المراقبة والمتابعة على أفراد المجتمع.

وفي المجتمعات العربية أو المغاربية تلعب السلطة الثقافية والاجتماعية دورا بارزا ومؤثرا في السيطرة على المكان وتموضع الجسد فيه وفق شروطها، وقد تتغول هذه السلطة لتكتسح دور السلطة الحاكمة،وتجاوزها أحيانا لترتقي إلى مصاف القانون العرفي الصارم في مدينة اليوم!التي تتداخل على حدودها الضرورة السيسيولوجية والأيدويولوجية معا، ما يُكرس فعل العزل والإلغاء للعنصر النسوي في المدينة المغاربية ذات الطابع العربي والإسلامي.

ولأن المكان نتاج ثقافي بالأساس،ومجال لتمظهر الوعي الثقافي الجمعي، فإن المدينة في الروائية النسوية المغربية كفضاء غير مطابق أو غير متجاوب مع حضور واحتياجات المرأة،يحرم جسدها الحق في الكينونة والوجود وفق ذلك تتمظهر في المكان العديد من المظاهر المعيقة لتحقيق هذه الكينونة أو يرتهن ظهور المرأة فيهذا المكان إلى شروط معينة تكون أكثر قبولا وتوقعا من الناحية الاجتماعية مثل حضور المرأة في الفضاءات المخصصة أو المخصصة لها وفق مبدأ الفضاء العام والخاص،(كالبيت والمطبخ بشكل خاص)،الأمكنة العامة (كالشارع، المقهى فضاء التسوق المؤسسات، السيارات..)لتعطي هذه التقسيمات الجوهرية في شكلها الهرمي للفضاء صورة للمدينة المغاربية خاضعة لنظام هرمي يتألف من فضاء ذكوري عام مهيمن للإنتاج (المدينة)، وآخر نسائي/أنثوي خاص خاضع، تابع، مهيمن عليه، للتكاثر (البيت/المسكن).[1]

وتبدو ملامح هذه الثنائية الهرمية ملفتة في نصوص الروائية المغاربية ماثلة في الأمكنة والمدن التي جسدتها في هذه النصوص،وإن تفاوت نشاط هذه الثنائية من نص إلى آخر ومن روائية إلى أخرى حسب المدينة التي تنتمي إليها وطبيعتها.

ولنزيد الأمر أكثر وضوحا، نضرب أمثلة على ذلك من عدة روايات اختلفت في الاشتغال على مفهوم المكانية الجندرية- حسب المدينة التي تنتمي إليها بطلات الرواية أو الروائية بالأساس لنحدد بعض الاختلافات والأزمات التي تفرضها هذه الثنائية الهرمية على الفضاء المديني بشكل عام.

وبحسب ذلك لا ينبغي أن يغيب عنا فضاء المدينة الصحراوية في روايات(**الرحيل نحو الشمس لخديجة حمدي، بوح الذاكرة وجع جنوني للبتول محجوب**)،روايات المدينة الموريتانية (**حشائش الأفيون لـ سميرة حمادي،وجهان في حياة رجل لـ تربة بنت عمار**)،هذه الروايات أبرزت في أكثر من موضع وحدث تجاوز المرأة الصحراوية الثنائية الهرمية في تقسيم المكان والفضاء العام،وإن كنا نخص الحديث بذلك رواية الرحيل نحو الشمس لـ خديجة حمدي التي قدمت الفضاء الصحراوي (المخيم-الخيمة) الأكثر وضوحا في طبيعته الجندرية بعيدا عن مساواة المدينة الواهمة بين المرأة والرجل، إذ قدمت الروائية صورة جلية ومعبرة في أكثر محطات السرد عن حقيقة المجتمع الصحراوي، ومكانة المرأة في هذا لمجتمع الذي لا يراها في مرتبة أدنى من مرتبة الرجل رغم التخلف الحضاري لهذا المجتمع مقارنة بمجتمعات أخرى، وحسب طبيعة المجتمع الصحراوي، ومن خلال بنيته الثقافية والاجتماعية منذ عهد بعيد ركزت على مكانة المرأة أهميتها في سيرورة حياة القبيلة فهيأساسها، ويتجسد ذلك في اعتبار المرأة مع الرجل ركيزتا

[1] -low Setha M 2003, P04.

الخيمة في معناها المادي والمعنوي،والخيمة هي الخلية الأساسية في سيرورة الحياة الصحراوية، وهذا يعكس أن المجتمع الصحراوي البدوي ينظر إلى دور الرجل والمرأة في الخيمة على أساس أنهما متساويان، وهذا يرمز إلى نوع من المساواة المادية والمعنوية أو بمعنى آخر الفعلية التي يمارسها المجتمع الصحراوي ويعبر عنها.

ومن خلال قراءة الأدب الشفوي الصحراوي المحكي في المثال والحكايات الشعبية والطقوس والممارسات اليومية، يتبين لنا حضور المرأة الحسانية الكثيف واللافت إذا ما قارناه بحضور الرجل ما يكسبها سلطة حقيقية تطمح من خلالها إلى تحقيق ذاتها جسدا وهوية ورمزا في مختلف مستويات الحياة الاجتماعية رغم انغلاق المجتمعات الصحراوية نسبيا وانعزاله عن مختلف التحولات الاجتماعية المتسارعة ما جعل المجتمع الحساني* يتميز عن غيره من المجتمعات الأخرى بفلسفة خاصة ومنهج فريد تسير على أساسه حياة الأفراد مهما كان جنسها.

ومن صور ذلك تسلط الروائية **خديجة حمدي** في روايتها الضوء على ملامح المكانية الجندرية وموقع المرأة في المجتمع الحساني الذي تظهر فيه بدون شروط معينة،ويحدد لها دورها سلفا وفق المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية إذ تبدو لنا المرأة الحسانية كمكان حر في علاقته بالآخر والعالم.

"جالت بأركان السوق التي سكنها مقاتلون بشكل مؤقت وآخر ولمقارعة الفقر المسلط على العباد(...) في سنوات الحرب كانت السوق معدومة، فالسوق مرتبطة في أذهان لناس بالرجال،والرجال في المعارك،النساء أصبحن يتاجرون بشكل عالني،أي دخلت السوق تماما كالرجال".[1]

ضمن فضاء السوق هذا- الفضاء العام – تعيش المرأة الحسانية حريتها في أن تلعب كلا الدورين (دور الزبونة ودور البائعة) تماثل في ذلك دور الرجل سواء بسواء.

من جانب آخر تعبر الساردة عن رغبتها في التعبير عن حبها وعاطفتها اتجاه حبيبها عمار في العلن غير متحرجة من أفراد المخيم لتعكس بذلك المكانة التي تحتلها المرأة الحسانية داخل مجموعتها وفي المجتمع وقدرتها على التعبير عن ذاتها وتحقيق رغباتها رغم القيود التي يفرضها شرع الواقع والموروث.

"نعم أنا "أمسليبة" يا دادة وليكن ما يكن، أنا إن وجدته سأعلن عليه حرب حبي... سأشهر في وجهه أسلحة رغباتي، سأنتزع منه حقي في كل المشاعر... سأجري به في المخيم، في لسوق، سأفرج النسوة عليه عند مقر توزيع المؤن، سأركب وإياه عربة عويلي وتغني ملء حناجرنا للقاء... سأجلسه قربي على تلتي الوفية، سنناجي الشمس، سأشهدها على حبي له، سألبسه من أشعتها لثاما، سنرحل معها بعيدا عن أنظام المخيم".[2]

* المجتمع الحساني أو مجتمع البيظان وهو مجموعة بشرية تسكن غرب الصحراء الكبرى وهي أمة عريقة وهي أمة عريقة حضاريا، متميزة بمعالم خاصة من لغةولسان وهندام ونظام وثقافة وأخلاق وعادات وتقاليد مع اختلاف أصولهم العرقية، منهم ما يسمى بالحراطين أو الموالي والعبيد من أصل زنجي ومنهم المجموعات البربرية الصنهاجية من بقايا المرتبطين ومنهم قبائل العرب، فانصهر الكل في بوتقة الحضارة العربية الإسلامية، ينظر: المحجوب السالك،مجتمع البيظان تاريخ أمة وكفاح شعب، خط موقع الشهيد، http://fpjatchahid.org/index.php/2010.2014

[1]- خديجة حمدي، الرحيل نحو الشمس، ص34.

[2]- المصدر نفسه،ص94.

هذا الاعتراف ينفي عن فضاء المدينة الصحراوية العنف المعنوي والمادي الذي يمارس عادة على المرأة إذا ما صرحت بمشاعرها أو باحت بها، فكيف إذا ما عبرت عن رغبتها في اللقاء بالحبيب، وتقديم هذه العلاقة للمجتمع.

في إطار آخر، تصور الروائية **خديجة حمدي** الدور النضالي للمرأة الصحراوية، ودورها في بناء التحرير الوطني، وتدويل القضية الصحراوية في المحافل الدولية، "التحفن بالأسود...حزمن الأطفال على ظهورهن، وفي يد كل واحدة علم أو شمعة.

الأمر جدي... عندما يخرج النساء من الخيم يصعب الأمر... عندما تسخر الحرائر خدودهن للشمس... ويقررن المواجهة فإن الأرض تهتز بهن عليها...فهن لا يخرجن من المخيم إلا إلى القبر، فقط قليلات مثل ليلى تعودن على الخروج إلى "الرابوني" أو إلى أوروبا والأمريكيتين ضمن وفود رسمية... النساء غاضبات، حجر المنفى أحلامهن، جفت دموعهن البرونزية... جموع صامتة تتقدم في مظهر حداد مهيب يضعن القطن الذي توزعه صفية كل عام في أذانهن التي تأبى سماع الوعود الزائفة المتكررة منذ الربع الأخير من القرن العشرين.

لكنهن يتفجرون اليوم، يتكلمن باسم المرأة المنهكة التي لم تعد تقوى على الكلام... دادة علقت ما تبقى من ضفيرته فوق أذنيها، ولن ترجعها ما لم تدخل المرأة بيتها، إنها الحرب، وهو قسم المرأة حتى يعود المقاتل، في أبسط الأحوال حتى يعود الغائب أو يشفى المريض...نذر..." علقوا ضفائركن أيتها الحرائر، علي بصوم العام يا دنها ترجع عويناتو يحرقوه" (...)

تأهب "الرابوني"للخطر، النساء يزحفن بكل أنواع السواد لكن لرغبة التحدي للعالم المجحف في حقهن، اللامبالي للانتظار الذي طوى شبابهن فأصبحن نساء من تراب معجونات بالرمل والمال المالح".[1]

أما في رواية **نساء الريح** تشير **رزان نعيم المغربي** صورا عديدة لمدينة طرابلس الليبية يعيش فيها مجموعة من النساء يعانين من مشاكل ومآسي مختلفة(الهجرة السرية، الاضطهاد العاطفي والجنسي، الزواج السري، الطلاق علاقات محرمة، العمل خارج البيت وداخله..)، هذه الصور المتنوعة عكست في ثنايا السرد موقف مدينة طرابلس من المرأة والظروف التي تعيشها في هذه المدينة على اختلاف موقعها الاجتماعي والثقافي وانتمائها لهذه المدينة كوطن أو كمجرد محطة عبور إلى أوطان أخرى!، كما تعكس لنا وضع المرأة العربية بشكل عام في القرن الواحد والعشرين والصعاب التي تواجهها المرأة في مواجهة اختلالات الواقع المعاصر والحياة.

تنتقل الروائية بين (الكاتبة)، وبهيجة الخادمة المغربية ونساء العمارة، لتصور من خلالهن مظاهر الاختلال النفسي والاجتماعي الذي تفرزه المدينة الطرابلسية على عدة مستويات.

- المستوى الاجتماعي.
- المستوى الثقافي.
- المستوى الإنساني.

[1]- المصدر السابق، ص83.

هذه الاختلالات على اختلاف مستوياتها تقع المرأة ضحيتها وتشكل بالنسبة لها أفقا مسدودا لتحقيق الحياة الكريمة، وتضعها في مهب الريح والمحن.

وعلى الرغم من اللوحات الجمالية التي أفرزتها الروائية **رزان نعيم المغربي** في رصد جمال طرابلس ومعالمها وإبراز حسها الإنساني... لا ينفي الوجه المظلم والقبيح لهذه المدينة أو يخفيه، إذ تسلط الضوء على هذه الجوانب في بعض المواضع السردية كاشفة عن مدى المفارقة الشاسعة بين المستوى الحضاري لهذه المدينة والمستوى العلائقي ومكانتها الحقيقية، ونلمس مدى هذه المفارقة في القلق الروحي والاضطراب النفسي الذي تعيشه شخصيات الرواية وبحثها الدائم على الرحيل والبحث عن الخلاص،وما يعكس القبح القابع في شقق العمارة والماثل في التنظيم المديني والسلوكي للمدينة طرابلس وملامح الجندرية المتفاوتة فيها ،ومن صور ذلك نرصد العديد من المقاطع الدالة على ذلك.

"يأتي مباشرة المصيف العائلي الذي يخصص يومي الأحد والأربعاء للبناء فقط، فتذهب النساء مع الأطفال إلى المصيف مرتديات لباس البحر المكشوف،معتقدات أن بإمكانهن السياحة بحرية دون ان تكشفهن العيون المتلصصة، بينما الجميع يعرف أن كل من يقطن في الفنادق أو داخل أبراج ذات العماد وحتى العمارات التي يفصلها شارع واحد عن المصيف يمكن لهم مشاهدة الأجساد المثيرة في لباس البحر باستخدام العدسات المقربة.

(...)

الصبايا يتسكعن، وتبرز كل واحدة منهن ما استطاعت مفاتنها، والشباب يمشون خلفهن واثقين أن لا أحد سيردعهم لو تحرشوا بإحداهن، فكل شيء داخل المصيف مباح، أما خارجه، بعد البوابة مباشرة، فتتحكم قوانين الشارع الليبي وأخلاقياته المختلفة".[1]

يشكل هذا الفضاء المديني نسقا من الأدلة والإشارات التي تعكس للقارئ صورة طرابلس المعمارية والعلائقية، التي تثوي بين ثناياها إشارات قوية تنبض بالتوتر والقلق الذي تعيشه المرأة داخل هذه المدينة وتواتر حضورها بين فضاءات مباحة وأخرى محرمة حسب منطق الشارع، وفق هذا المنطق يجعل الحد الفاصل بينهما غير واضح بسبب تداخلهما الشديد، ليتردد حضور المرأة في هذا الحال بين فضاء العزلة وفضاء الانفتاح، هذا التناقض بين الفضائين يوجه القارئ ويضلله في ذات الوقت، ويوحي له باستحالة الفصل بين هذه الفضاءات التي ترواح المرأة فيها مكانها دون أن تستطيع تحديد ملامح وحدود فضائها ضمن هذه المدينة ما تحفزها للبحث عن فضاءات أخرى بعيدا عن عنف الواقع وحدوده المغلقة.

ومن ملامح هذه الفضاءات التي تكرس الواقع المحتوم على المرأة في إتقان لعبة التخفي والمسايرة للخروج من متاهات أسئلة قلقة تلامس هموم الانتماء والكينونة ورغائب الذات ونبض الجسد، إذ تلجأ أغلب شخصيات الرواية في اختيار مصائرهن دون رغبة حقيقية واستقلالية قوية في تحديد الحياة التي يردنها.

[1]- رزان نعيم المغربي، نساء الريح، ص24.

"تعلم هدى أنها تمتلك قوما رشيقا وتجيد الحديث والملاطفة، تجعل أغلب الرجال يطمعون بإقامة علاقة معها، رفضت كل أشكال هذه العلاقات ورضيت بزواجها السري من عادل.

عادل رجل أعمال ثري، كريم يغدق الهدايا على من حوله ولا يحب ارتكاب الخطايا، والقانون صعب التحايل عليه ولا يمكنه من الزواج بهدى فأوجد حلا يرضي به الدين ويحميه من لفضيحة في المجتمع. زواج غير رسمي ومع هذا كانت سلطة المال تجعله أكثر جرأة، لهذا أصر على أن تكون زوجته الأولى، بل حتى أولاده أصدقاء الهدى وابنها ثم تصبح هدى الصديقة الوحيدة لمقربة من صفاء، وتصير أسرته جواز مرور شرعي له إلى بيت هدى".[1]

ضمن هذا الواقع الذي فرض على **هدى** أن تكون زوجة عادل في السر، هضم جميع حقوقها وأضحت صورة مشوهة وناقصة إذا ما قارناها بصورة الزوجة الأولى صفاء!

"هدى سامحيني بهذه الملاحظة، أرى أنك تحولت إلى خادمة لعائلته، تهتمين بشؤون ابنته وتسوق صفاء وتعدين الولائم في بيتك لهم.

لم تبد غضبها من ملاحظتي بل وافقتني قائلة: التميز ليس في تقديم هذه الخدمات بل في مستوى معيشتنا نحن الزوجتين، بيتي وبيتها، ملابسي وملابسها، ما لا أملكه من ومجوهرات وما تملكه هي؟".[2]

في ضوء ما سبق نستطيع أن نحدد مدى الحجب الذي مارسه فضاء المدينة الطرابلسية، وتمظهر جندرية المكان أكثر في المجال العام، لن المرأة على تنوع جنسياتها في هذا النص تمتاز ضمن هذه الثقافة بخصوصية التموقع والحضور ومفهومها هو الحفاظ عليها، وبحسب ذلك تكون الافتراضيات في تخطيط وتصميم الأمكنة وتقسيمها دائما معززة لمبدأ تحديد أماكن خاصة لتحرك وتواجد هذه الأمكنة الخاصة إلى أمكنة عامة انتهاكا لخصوصيتها.

إن الخصوصية أضحت مطلبًا لكل امرأة في أي سياق ثقافي، ديني، اجتماعي، ولكن الخصوصية مفهوم يؤدي بالضرورة إلى مفهوم آخر هو الحرية، التي تظل مغيبة والبحث عن ظلالها يشي بإحساس العجز.

ونتناول صورة أخرى عن التوجهات الجندرية في المدينة المغاربية من خلال المدينة المغربية في رواية **مخالب المتعة**، وفق شخصيات الرواية التي تحقق مجموعة من البرامج السردية العاكسة لواقع المدينة ومكابدات ساكنيها الذين يعيشون في مربع (البطالة، الفراغ، الجنس، المال)هذه الحدود تقع المرأة المغربية ضحيتها وتواجه ضروبا من التهميش والانسحاق والامتهان، إذ تشخص الروائية **فاتحة مرشيد** هذه المعاناة من خلال شخصيتي ليلى وبسمة معا يتواحدان في كونهما يسكنان جحيما واحدا جحيم متولد من واقع يفتقد فيه الإنسان حريته ويتعمق فيه الإحساس بضآلة، في مدينة تغزوها المتعة جالبة فوضى لذيذة، تعري حقيقة المجتمع، الذي يجعل المتعة للرجل ومخالبها الموجعة على المرأة"للمتعة كما للعب،مخالب قد يخدشنا..قد توجعنا..قد تدمينا..وقد تفتك بنا ذات جرعة زائدة...[3].

[1]- المصدر السابق ، ص79.

[2]- المصدر نفسه، ص88.

[3]- فاتحة مرشيد، مخالب المتعة، ص153.

في مدينة الرباط، التي تجسد صراع الحب والمال، بين الطبقة البرجوازية (**بسمة/ليلى**) والطبقة الفقيرة الكادحة (**عزوز، أمين**) تواجه المرأة الوجه الذكوري للمدينة رغم تبادل الأدوار التي توهم شكليا-بمركزية الفعل عند المرأة وتقويه، لكن الموجهات السردية المتضمنة في السرد تكشف عن واقع نفسي وعاطفي وثقافي محاصر للمرأة المغربية في هذه المدينة، التي يحاصر رغباتها ودوافعها لتضعها إجبارا في محددات بيولوجية وتوجهات ثقافية، ليغدو فعل المتعة سؤالا يتجاذبه جدل الطبيعي والثقافي.

على حدود الرغبة والفعل يكتشف القارئ الرؤية والموقف الذي يتبناه الرجل المغربي إزاء المرأة وإن بلغت شأوًا من السلطة والقوة، صورت الروائية **فاتحة مرشيد** مشكلات المرأة لا تعود بشكل أولي للفوارق البيولوجية بينها وبين الرجل،ولكن بدرجة أكبر إلى العوائق الاجتماعية والفوارق الثقافية والتاريخية والدينية في تقسيم الأدوار تقسيما نوعيا وفق التقسيم الاجتماعي والسياق العام.

نلمس من وجهة نظر"عزيز"هذه الرؤية الالغائية، عزيز الذي وجه التاريخ والجغرافيا حسب مفهومه نحو "تاريخ النساء وجغرافيتهن.. يا سلام على جغرافية النساء.. هضاب ووديان وجبال وسفوح ومغارات.."[1]، وعلى الرغم من قبوله بموقعه الأدنى في التراتبية التي فرضتها ليلى في علاقتها به، وأضحى بموجبها مفعولا به (**جيغولو**) وهي الفاعل فيه تشتري بالمال مقابل ما يعطيه إياها من ملذات شبقية ومتع جنوبية.

"استفسرتني عن طبيعة شغلي.. دعتني لشرب كأس على البحر قصدا التعرف على بعضنا أكثر.. وهكذا وجدتني عندها في الفيلا التي عرفتها، كل شيء مر بسرعة، الكأس، التعارف، وممارسة الجنس.. وعندما ودعتني عند محطة القطار دست في جيب يألف درهم، صعقتني المفاجأة، لكنها قالت بلطف شديد: "لا تكن غبيا، أنت عاطل، كل شيء بثمنه" (...) طلبت مني أن نلتقي مرتين في الأسبوع".[2]

ليلى الشخصية التي في الظاهر لا ينقصها شيء! لكن ينقصها ما هو "أساسي، الحنان، نظرة رجل، كلمة طيبة..، أتعلم هؤلاء النسوة لا يطمعن في الحب بعد أن خانهن العمر (...) هن أيضا عاطلات عن الشغل، يقتصر شغلهن على الظهور بجانب أزواجهن في المناسبات والحفلات"[3]، هذه الحياة في سياقها العبثي والمزيف واضطهاد المجتمع لها جعلها "تتعلم كيف تمارس الحياة حتى وهي وراء القضبان.. جعلها تتقن فن البقاء على قيد الحياة.. تعلمت الكثير من هؤلاء النساء.. تعلمت منهن العطاء في الحب.. تعلمت أن تكتمل متعتي بمتعتهن..أدركت إلى أي حد كنت أنانيا وهمجيا، وجاهلا بجسد المرأة ومتطلباته".[4]

[1]- المصدر السابق ، ص10.

[2]- المصدر نفسه ، ص26.

[3]- المصدر نفسه، ص28.

[4]- المصدر نفسه، ص29.

لكن هذه الأنانية والهمجية التي سلطت مخالبها على **ليلى** التي ماتت بطعنات سكين وجهها **عزوز** انتقاما منها على رفضها حبه ورغبته في امتلاكها، ما يعكس ضيق الأفق عند الرجل وقسوة سلطته الذكورية التي لا تحتمل الرفض والتهميش في لمدينة المغربية..

"عزيز لم يحبني يوما، عزيز يريد أن يمتلكني، هو لا يفهم كيف ترفضه امرأة أكبر منه سنا، هو كمعظم الرجال الذين أغدقت عليهم الطبيعة نعمة الوسامة لا تدع لهم نرجسيتهم مكانا لحب آخر غير أنفسهم.

هو لا يحبني لكن يجب أن أحبه وهذا ما أنا غير قادرة عليه".[1]

2- فضاءات المدينة المغاربية

ترتبط المدينة بالروح الثورية التي تلامس الموجودات! وتلتبس في طريقة الإنشاء والتنظيم، هذه التحولات الحضارية أكثر ما ارتبطت بالمدينة في عصور الصناعة وتطور المجتمع والفكر والاقتصاد، لتبرز بحسب ذلك أمكنة وأفضية تعكس ثقافة الفرد ومستواه الفكري،الذي أثر في صناعة المكان وتشكيله،كما أن لها أثر عميق في تشكيل وعيه والتأثير في كيانه النفسي والوجداني.

من هذا المنطلق تنقسم الأمكنة بحسب طبيعتها ومساحتها إلى نمطين أو شكلين:

- **الفضاء العام المفتوح**: وهو المكان الذي تنفتح حدوده وتتسع للجميع دون قيود أو عوائق.
- **الفضاء الخاص المنغلق**: يتعلق هذا المكان بفرد واحد أو مجموعة أفراد يرتبطون بهذا المكان على نحو خاص حيث يتحرك "الفرد في دوائر متراكزة من الأماكن، تتدرج من الخاص شديد الخصوصية(غرفة النوم) إلى العالم المشاع بين كل الناس (الشارع) ولكن لكل من هذه الأماكن دلالتها"[2].

ولعلنا بمثل هذا الفهم يتبادر إلى ذهن المتلقي أن الفضاء المفتوح يرتبط دلاليا بالمعاني الدالة على (الأمان الحب،السعادة، الألفة، الحرية، الهناءة،الفرح الطفولي...)بينما يقترن الفضاء المنغلق بمعانٍ دالة على (الحزن العزلة القلق، التوتر،القمع، الخوف)، هذه الدلالات والمعاني الشائعة عند الفرد ليست بالضرورة أن تكون دلالات سائدة أو ثابتة، بل إن اختلاف هذه الدلالات التي أشرنا إليها يبقى رهين إحساس الفرد بالمكان، الذي ينتمي إليه،لتكون أكثر الأماكن انغلاقا هي في حقيقة الأمر أكثر الأماكن ألفة وهناءة والعكس صحيح،فالأمر في حقيقته ليس مرتبطاً بمعنى الانغلاق أو الانفتاح بقدر ما هو متعلق بحالة الفرد النفسية وطريقة إحساسه بالأشياء والموجودات التي يستشعر اتجاهها إحساس الألفة والدفء أو العدوانية والغربة...

بدورنا نتناول هذه الأماكن باعتبارها أفضية دالة في الرواية النسوية المغاربية انطلاقا من نسيجها الاجتماعي والثقافي وطبيعة تكوينها ضمن مفهومي الهنا والهناك، في النص الذي يوجه المعنى ويثيره دون الاقتصار على لنقل التقريري أو الواقعي لطبيعة هذه الأمكنة بقدر ما يهمنا ان نكشف عن طبيعة العلاقات الإنسانية التي تفرزها هذه

[1]- المصدر السابق ، ص88.

[2]- سيزا قاسم، القارئ والنص والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، دط، 2002م، ص392.

الأمكنة أو الفضاءات، وإبراز الجانب النفسي والشعور الداخلي للشخصيات بهذه الأمكنة (المفتوحة/ المتعلقة) وأسلوب تفاعلها معها، وبيان إحساس المرأة بهذه الأمكنة وموقفها منها وطريقة رؤيتها للعالم.

2-1- الفضاءات المفتوحة:

تعد هذه الفضاءات مشاعة أو عامة تمتلك الجماعة حق ارتيادها، وتعتبر مجالا هاما يسنح لها "بالالتقاء والتواصل،كما تسمح بالحركة والتفاعل،والنمو داخل النص الروائي".[1]

تقدم هذه الفضاءات بطبيعتها المتفتحة تصورات متعددة للأمكنة التي يزخر بها العالم الروائي النسوية، وتتبع مسارها الطبوغرافي والدلالي في النص الروائي، باعتبارها منصة مناسبة لتقديم شخصيات جديدة لها دور فيما يلي من أحداث،أو معاينة زاوية الرؤية التي خضعت إليها دلالة المكان عند أبطال الشخصيات.

وقد كان تأثير البيئة على الروائية المغاربية واضحا في نصوصها الروائية، من خلال استحضارها العديد من الأشكال الطبوغرافية والمعالم الجغرافية والواقعية والتخيلية التي تخوض فيها الشخصيات صراعًا جوهريًا مع ذاتها والموجودات المحيطة بها، تُصور من خلالها مشاعرها ووجدانها،وتمثل لأفكارها وانفعالاتها، تكشف في حدودها عن ترتيبات موهومة تضع الرجل/الذكر في فضاءات أكثر رحابة واتساعا، تمنحه الحرية والامتداد مثل الفضاءات العامة (الشاعر،السوق،الأزقة،الأحياء، المقهى...)،في مقابل إجبار المرأة/الأنثى على الاختفاء في فضاءات مغايرة ومعتمة تحجب صوتها وحضورها لمجرد كونها أنثى لا يحق لها اقتسام الذكر حق الظهور في الفضاءات المفتوحة!

ومن ذلك نتناول أكثر الفضاءات انفتاحا في الرواية النسوية الصحراوية، الذي تمثل في فضاء المخيم والخيمة باعتبارها الحيز الدلالي الذي يتداعى من خلاله المعنى.

2-1-1- فضاء المخيم والخيمة:

يعد هذا الفضاء من أهم الفضاءات النوعية والاعتبارية وأكثرها انفتاحا في الرواية النسوية الصحراوية (الصحراء الغربية)،باعتبار فضاء المخيم والخيمة الحيز الدلالي الذي تتداعى من خلاله الكثير من المعاني المتعلقة بالبؤس والحرمان والهجرة والمعاناة، التي تغذي هذا المكان بمعاني جديدة متعلقةبالمعاناة، كما يرتبط هذا الفضاء بقضية المكان الكبرى ارتباطا وطيدا، وتعالقها في المخيلة بماضي مجيد ما زال عالقا بالذاكرة يرويه السلف للخلف.

عن طريق هذا الفهم، لا يمكن اختزال فضاء المخيم والخيمة في طابعها الهندسي والمعماري أو مجرد سكن يحمي الفرد الصحراوي من قسوة الظروف الطبيعية، بل لها أبعاد اجتماعية وثقافية ورمزية بالغة الدلالات تمثل أو تجسد الواقع والمتخيل الصحراوي وتعكس التنظيم والتمثلات الاجتماعية لهذا المجتمع الصحراوي.

وقد برز هذا الفضاء بقوة في رواية **الرحيل نحو الشمس** لـ الروائية الصحراوية **خديجة حمدي**، تصور من خلاله واقع شعبها الذي يعيش تحت وطأة اليومي،والخيبات.. مرارة تؤكدها حياة الترحال وعدم الاستقرار وحالة اللاحرب واللاسلم، هذه الملامح تنقلها الروائية لقارئها والذي يشارك شعبها آلامه وأحلامه.

[1]- فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، ط1،2003م، ص80.

ضمن ظرف سياسي واجتماعي مسكون بهاجس الحرية والتحرر من واقع الحصار والمعاناة الذي يعيشه أصحاب المخيم، تمنح الرواية للقارئ تجربة جديدة ترتاد فضاءات غير مكررة أو مسبوقة في التناول الأدبي بالنسبة لفضاء المخيم في المتخيل الصحراوي النسوي، الذي يحاول من خلال هذا الفضاء العودة إلى الذاكرة والتاريخ ومراجعة الماضي، من خلال الساردة ولعبة الضمائر، التي تناوبت بين (ضمير الحاضر، المتكلم أو المتكلم الغائب).

تُسلط الروائية الضوء على تجربة المكان، من خلال المشترك القائم بين الشمس وحياة المخيم والخيمة والذاكرة الجمعية التي تجسدها جدة غالية الراسخة رغم التراكم الزمني وتعاقبه، وفي افتتاحية النص تقدم الروائية **خديجة حمدي** فضاء المخيم الذي تعيش فيه غالية وكل اللاجئين الصحراويين، من على مكان مرتفع وعال الدال على الإشراف والعلو، تضع الروائية قارئها في أجواء المخيم وتعبره عين الساردة، لنرى من خلالها هذا الفضاء المفتوح، الذي يتيح رؤية الأشياء والمقاربة بينها والحكم عليها وخلق المنظور الذي ترى به العالم والأشياء لإنقاذ ما يمكن إنقاذه.

"جلست على مرتفع شرق المخيم تصارع الوقت لإنقاذ قرص الشمس المتهاوي في جوف الأرض بعيدا".[1]

تلوح في الأفق لغة ناقدة لاذعة اتسم بها حكي الساردة في وصف المخيم وأحوال الناس فيه التي تتلاطم بين الواقع اليومي والالتزام بقضايا المقاومة واستعادة الوطن.

ضمن هذا العالم الروائي الذي تتجاذبه جملة من التناقضات التي يحفل بها هذا العالم النصي، في حين لا يمكن القول بوجود شيء وعدم وجوده في وقت واحد وبمعنى واحد، لا يمكن أن تجتمع صفتان متناقضتان في شيء واحد، هذه الزوايا المتعددة والمتشابكة تبرزها علاقة أهل المخيم بالشمس التي تتضارب بين حبهم وكرههم لها فهي نعيمهم وشقائهم في ذات الوقت تعطيهم الطاقة والقوة لمواصلة حياة المخيم رغم بشاعتها.

"أنا أحبك أيتها الشمس لأن أشعتك مغناطيس عجب يعطيني قوة خارقة" ينتظرها جميع من في المخيم لأنها المانحة الوحيدة[2] التي تمنحهم الضوء عدو الظلام والانتصار على السواد "تفضلي أيتها الشمس المشرقة، لأنك قوة الضوء الذي يقهر الظلام"[3]، وهنا الظلام بمعنييه المادي والمعنوي.

لكن هذه القوة العظيمة تشكل لأهل المخيم بؤسهم الذي يوازي بؤس الحياة والاحتلال "تشوى أجسادنا عندما تتربعين على عرشك في قلب السماء أيام صيفنا الطويل،تشلين حركتنا خلال ساعات طوال نخاف من قوتك أن تذيب أجسام الأطفال والكهول".[4]

إذا "الجميع هنا يحبون الشمس ويكرهونها"[1]،وضمن هذه المعادلة يعيش أهل المخيم علاقة غريبة مع الأشياء والموجودات قد لا يستوعبها المنطق،يكرسها فضاء المخيم ويثيرها المتخيل البدوي أو الصحراوي الذي يرى الأشياء بعين حالمة وعاطفة حميمية لمسناها عند شعراء الشعر العربي القديم.

---

[1]- خديجة حمدي، الرحيل نحو الشمس، ص09، وينظر أيضا: ص10.

[2]- المصدر نفسه ، ص20

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها

"إيه أيتها الشمس المسرعة نحو الغروب،انتظري قليلا، هل سئمت أهل المخيم الذي يمتصون روحك كل يوم؟ إنك فانوسهم المضيء للحياة بضوئك يتقبلون أيامهم، الواحد تلو الآخر ليتحركوا يناضلون، يتوزعون في مهام مختلفة، يتشبثون بك ما لم تتحولي إلى محرقة لعقابهم".[2]

وفق هذا الموقف يعيش المخيم–المنفى– علاقة متناقضة مع الأشياء المحيطة به يبررها الواقع المأزوم المفروض على الذوات المنتمية لهذا الفضاء المفتوح الذي يفرز العديد من العلاقات والمشاعر المعقدة والمتشبعة تعكس القلق والتوتر السائدين في داخلهم،تبين الروائية ذلك من خلال التقاطبات الموجودة في مضمون الحكي التي تغذي الصراع الروائي القائم على ثنائية الاتصال والانفصال والذات والآخر.

في عالم المخيم الذي تتداخل فيه العلاقات وتتشعب تبحث الشخصيات **غالية** عن حيزها الخاص وزمنها المستقبل، الذي يذوب في تفاصيل الجماعة(الآخر) ذلك انك في "المخيم أنت ملك الآخرين تنصهر فيهم،وتذوبون معا، لا مفر منهم، أنت محاط بالناس في كل لحظة ونمط العلاقات يجعلك مجبرا على البقاء بينهم".[3]

هذا النمط الحميمي المتواضع لا يترك فرصة للانفصال أو البحث عن لحظة حقيقية للإنفراد بالذات والغوص فيها في فضاء يعجب الحركة والغوص في دوائر القرب والتواصل الشديد دون أن يعطي فرصة للذات أن تشعر بكيانها وأحلامها "مرت على الكثيرين من أهل المخيم، وأهل حيها بالذات، لا تريد أن تكلم أحدا... تتمسك بحقها في الصمت، لأن الصمت فرصتها للتفكير،للخيال،للحلم، تقفل عليها أبواب صمتها الليلة، لن يخترقها أحد، إنها تحتاج لذاتها، تريد أن تبلور الحلم...احلموا ما طاب لكن...وأتركوني أحلم، لقد بدأت تحس بنفسها، فقط (...) أحست أنها جزء منفصل عن هذا الخليط الإنسانية المتراكم على بعضه في المخيم، في المستوصف، في جلسة الشاي،حول الطعام، ما لكن؟ انفصلوا عن بعضكم، أعطوا لكل واحدة وواحد منكم حق الإحساس بإنسانيته"[4]، وحسب **النظام البروكسيمي Système Proxémique** الذي أشار إليه **إدوارد هال E.T.Hall**،الذي هو عبارة عن "مجموعة من الأدلة غير اللغوية التي ترتبط مع بعضها البعض لتختلف نمطا معينا من العادات التواصلية تدعى بالسلوك البروكسيمي".[5]

لا يعطي المخيم رغم انفتاحه وامتداده سانحة لقاطنيه الاستقلال بذواتهم، ليتحول من فضاء مفتوح إلى فضاء شديد الانغلاق والسواد فرضته جملة من التناقضات والثنائيات الضدية، التي حولت هذا الفضاء إلى فضاء ضاغط تعيشه الشخصيات على امتداد الحكي،فهي تعيش المنفى بمعنييه الخارجي والداخلي،والشمس التي تمثل الشقاء،

---

[1]– المصدر السابق ، ص30

[2]– المصدر نفسه، ص46

[3]– المصدر نفسه، ص23

[4]– المصدر نفسه ، ص27، 28

[5]– اليامين التومي، سميرة بن جيل، التفاعل البركسيمي في السرد العربي قراءة في دوائر القرب، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية ناشرون بيروت، ط1، 2012،ص43.

الهناء، والمخيم في صراعه بين الأصالة والمعاصرة، إلا أن ضيق العيش تجد فيه رحابة من خلال الخيمة التي تعد الفضاء الأقرب إلى الحرية.

بين هذه الثنائيات الضدية تتيح الذات على إيقاعها رحلتها نحو الشمس كانت بدايتها من أول الحكي في الافتتاحية "جلست على مرتفع شرق المخيم"[1]، ونهايتها في آخر الحكي "ابتسمت وللتحرير قراءات متجددة... في كل الميادين خيم للحرية".[2]

إن هذه النهاية المفتوحة المتعلقة بفضاء الخيمة جاء منسجما مع مضمون الحكي، الذي يرتبط بالمكان ارتباطا مصيريا ما يجبر المتلقي على الارتباط بالعالم الداخلي لهذا المكان والتساؤل عن مصير أهل المخيم؟، لتبقى هذه التساؤلات معلقة إلا بالعودة إلى النص وقراءة مجرياته من أحداث وقعت وتوقع ما سيحدث في المستقبل.

2-1-2- المدينة الأخرى:

المدينة الأخرى وهي صورة للمدينة الغربية،التي تجد فيها الذات في كل تعرجاتها وطرقها وأناسها المختلفين فضاءًا للنفيوالمواجهة،هذه الملامح والصراعات الحضارية التي عاشها الفرد العربي المهاجر للمدينة الأخرى تبنتها الذاكرة الأدبية التي نقلت الصورة النمطية للمدينة الغربية باعتبارها "أفق مظلم ومكان بارد، شؤم ونحس وجسد بلا روح،خال من الفضيلة والأحلام،مبعث الشقاء والحزن،وأرض النفاق والمكر والخداع،متاهة للضياع والموت"[3]

هذه الرؤية لفضاء المدينة الأخرى في أبعادها الرومانسية المناكفة للمدينة الغربية والإنسانية والأيديولوجية حاولت الرواية النسوية المغاربية تجاوزها وتقديم صورة معاكسة للمدينة الأخرى في المخيال الجمعي، أساسها اعتبار المدينة الأخرى فضاءًا مفتوحاً على الحرية التي يضيق بها أفق المدينة العربية-المغاربية، والخلاص من وهم الجذور والأصول وخرافة العادات والتقاليد وقيد التاريخ والمكان،والانغلاق الذي تُفرزه الأيديولوجيات المقيتة ومواجهة الماضي بأسئلة الحاضر العارية من التزييف...وفق هذا التصور يغدو الوطن منفى، والمنفى رغم عذاباته وطنٌ استثنائي لذات حقيقية لعل أهمها أن تعيش الذات إرادتها وتكسر الإرادة الجماعية بكل قوة، والتمرد على القيد الاجتماعي والثقافي الذي يأسر الذات، هذا النموذج الذي برز في العديد من الروايات النسوية المغاربية يعتبر موقفًا نقديًا معارضًا لتجربة الكتابة الروائية عن صورة المدينة الأخرى التي أخذت العديد من الملامح التي تكونت تاريخيا باعتبارها:

- **عقاب سياسي، اجتماعي**
- **فضاء صدامي**
- **فضاء الغياب والقطيعة.**

هذا الظل الآخر للمدينة تناولته رواية **نخب الحياة لـ آمال مختار** باعتبارها فضاء مفتوح على مركزية الذات وسؤال الجسد الأنثوي الهارب من تونس إلى بون الألمانية بحثا عن التوازن (الجسد والنفسي)، في عالم متحرر من

[1]- خديجة حمدي، الرحيل نحو الشمس، ص09

[2]- المصدر نفسه، ص208.

[3]- إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي، الجزائر نموذجا (1925-1962)، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007م، ص248.

المحظورات والمقدسات، بين مكانين، بين الهنا والهناك تعيش سوسن تجربة الجسد والجنس،حيث الروائية تحاول أن تميز اختلاف التجربة ذاتها في مكانيين مختلفين حضاريا وثقافيا واجتماعيا، بين التجربة الأولى التي عاشتها في الماضي في تونس بين أحضان حبيبها إبراهيم في أمكنة محددة:

- مطعم سبترازبورغ.[1]
- شاطئ البحر.[2]
- شقة إبراهيم بأريانة.[3]
- مطعم غاستون.[4]
- شارع بورقيبة.[5]
- المطعم الصيني.[6]

ضمن هذه الأمكنة المغلقة تعيش سوسن متعة الاحتفاء، بجسدها في بعده الأيروسي في سرية وخفاء هذا الواقع يدفع الجسد نحو إعادة إنتاج أسئلة حوله خارج المنظومة الاجتماعية والثقافية وتحيين أيديولوجياه الغائبة التي تتمثل في الحرية والتحرر من سلطة الرقيب بحثا أو حصولا على زمنها المنفلت من الالزام الاجتماعي، من منطلق التأسيس لزمن مضاد للكتابة و الوجود معا، تحاول الروائية من خلال بطلتها أن تبحث عن فعل المتعة واختلاف قيمتها ودلالتها في فضاءين مختلفين، حيث نرصد من خلال بعض الوحدات السردية في الرواية الهامش الذي عاشته سوسن في تونس،وتحجيم حريتها في الفكر والفعل، ويمثل صوت هذا الفضاء الاجتماعي المنغلق، من خلال شخصية إبراهيم ومواقفه التي تعكس مجتمعه .

"لا أدري أخاف من هذه المرأة التي تسكنك،ولولا أنا ملك يدك المناسبة في شعري تسقيني حنانك وأمومتك لما كان لنا لقاء".[7]

- لماذا يرتكب الإنسان فعل الحياة؟
- هل رأيت توبة السؤال العدم؟
- طبعا من أجل المتعة
- لماذا تعقدين الحياة بالسؤال إنها أبسط بكثير.
- هل تكون المتعة متعة بلا طريق؟

---

[1]- آمال مختار، نخب الحياة، ص33.

[2]- المصدر نفسه، ص35.

[3]- المصدر نفسه، ص63.

[4]- المصدر نفسه، ص69.

[5]- المصدر نفسه ، ص69.

[6]- المصدر نفسه، ص84.

[7]- المصدر نفسه، ص36 و ينظر أيضا: ص16.

طريق خطرة مليئة بالمصاعب والتحدي محفوفة بالشذوذ عن السائد، هل تظل المتعة متعة بدون ابتكار؟

– المتعة في العمل المستقر والزواج الناجح والأبناء الصالحين.

– وماذا بعد ذلك؟

– تلك هي الحياة".[1]

في موقف آخر أيضا: "كنت عند الطبيب، قال إنني حامل."

– وماذا قررت؟

– أن نتزوج، وبسرعة (...)

– الأفضل أن نتخلص منه.

– أبدا،أبدا،رمي طفلي الأول، أبدا...

– سوسن، تذكري،وانتبهي، سيكون ذلك فضيحة.

– لا يهم،هو ابنك، ونحن نحب بعضنا، ثم نحن سنتزوج فأين الفصيحة؟.

– وأهلي وأهلك؟

– أعرف أنك تخاف، لكن ليس إلى هذا الحد.

– هناك أشياء، لا تمكن تجاوزها في الحياة.

– أرأيت أنك مثل الجميع، تتحدث ولا تنجر، تنظر ولا تطبق؟.[2]

يضيق أفق فضاء المدينة المغاربية (**التونسية**) بحكم قناعاتها التاريخية والثقافية التي تتحكم في حرية الأفراد والجماعات وتزيد من عذاباتها، لتتحول إلى سجن بمعناه المادي والدلالي المتسلط على المرأة بحكم الثقافة الذكورية المسيطرة على المجتمع المغاربي،وهنا تعي الشخصية أن تحررها مرهون بتحرر جسدها وحقها في المتعة،ورسم هويتها فتنتقل إلى مرحلة الاكتشاف الذي لا يكون إلا في"المكان،دال معلق على الجسد، الجسد المتوجه في حالة الرحلة"[3] إلى الهناك، إلى المدينة الأخرى،حيث تختبر الوجه الحقيقي للحرية والإرادة الكاملة.

"كان يجب أن أخوض التجربة بعيدا عن –هناك– الذي أصبح الآن –هناك– كان يجب ان اكتشف العالم على ظهر السفر والصدفة".[4]

ترمي وراءها حبها وأحلامها لتكون هناك في "أشتهي أن أكون هناك، هناك في غمامة تيه، أشتهي أن أفضي عني غطاء النهاية الذي دثرني، أركله، وانطلق إلى هناك، حيث تعد الغمامة الغاضبة بالانفجار مطرا، آه نسيت احترام قانون البشر، نسيت أن أستر جسدي اللغم.

---

[1]– المصدر السابق ، ص46.

[2]– المصدر نفسه ، ص73.

[3]– اليامين بن تومي،سميرة حبيلس، التفاعل البروكسيمي في السرد العربي قراءة في دوائر القرب، ص97.

[4]– آمال مختار، نخب الحياة، ص17.

ترددت، لكن لا يهم، ليذهب قانونهم إلى الجحيم!عارية!، العراء حرية، انطلاق إلى هناك بلا أشلاء تعطل نشوة الانفلات.

هناك، في مدينة الهدوء والخضرة والجمال، وقانون الطبيعة سيد النفس، سأسيركما كنت أفعل قديما سأسير وأسير حتى تتعب قدمي، أخلع حذائي وأوائل السير على الإسفلت المبلول".[1]

يعطي "**الهناك**" الاعتبار للجسد الأنثوي بعيدا عن منظومة القيم المجتمعة والتقليدية، التي تطوع الجسد وتهيمن عليه، ويمنح للذات أناها المستقلة بعيدا عن الأنا الاجتماعية المتوغلة فيه بشروط "**الهنا**".

"ما أجمل أن تعيش في مدينة هادئة كهذه، بين أناس لا تفهم ما يتكلمون، بل تحس بهم إحساسا تتواصل معهم بكل حواسك لا بالكلام،ولن تحس بالغربة أبدا ولن تحس بالوحشة بل لن تتعب أعصابك، ولن تتوتر"[2]، بل وتتساءل في استغراب واستنكار! هل لها ان تكون غريبة في الهناك؟

"عدت لكن كيف أكون غريبة في بون؟"[3]، في فضاء القدرة-مدينة بون الألمانية- تنفتح شخصية **سوسن**، على العديد من التجارب الجسدية/الجنسية، وكان جسدها يبحث عن جسد آخر يتحقق من خلاله حريتها الكاملة ويتساوى عبره السير في طريق الحب وطريق اللذة معا... هذا الهاجس الذي استقطبته الروائية لتعبر من خلاله عن حقيقة فعل الوجود-المتعة- .

من خلال جسد المتعة الذي نسجته في نماذج متعددة وصور مختلفة،اكتشفت عبر هذه الرحلة أو المغامرة الوجودية زيف المشاركة ووهم الالتحام بين جسدين يرتهنان إلى الانتماء الحضاري والثقافي للجسد ولا ينفتح على جسد الآخر مهما كانت المبررات فهذه الأجساد الذكورية المتهافتة على جسد **سوسن** لم تراه إلا كجسد مثير آت من الهناك باعتباره هامشا قابل لإنتاج الاستيهامات و استشارة الرغبات الراسخة في مخيلة الذكر الأوروبي-السيد، من خلال (النزيل الفرنسي،نيكول وسوزي،النزيل الأفريقي...) هذه الأجساد -المتعة- لم تجد معها حقيقة وسر فعل الوجود-

"حتى هناك، في بون حيث اعتقدت أن الحرية كاملة،اكتشفت أن الأمر ليس كذلك وبدأت أشك في وجود الحرية الكاملة، شيء ما جئت به من هناك منعني من أن أمارس حريتي كاملة هنا، شيء ما لا أقدر على انتزاعه أو قلعه مني مهما فعلت وأينما كنت".[4]

اختبر جسد **سوسن** العالم في بون بذاته دون وصاية أو منع الذي يزيد المحظور رغبة فيه،لتعطي الروائية الإطار القيمي لمفهوم المتعة/العفة مجاله التجريبي المفتوح دون قيود لتصبح الحرية اختبار وليست إجبار.

---

[1]- المصدر السابق ، ص13.

[2]- المصدر نفسه ، ص15.

[3]- المصدر نفسه، ص28.

[4]- المصدر نفسه، ص75.

"أنا لست ضد التجريب، أريد أن أعرف وأجرب وبعدها اختار وأقرر"[1]، وهذا ما نأى بجسد البطلة عن "العيش مع سوزي ونيكول هو الذي منعني من الاقتراب من الشباب الفرنسي..."[2]، ثم تقرر العودة من الهناك رغم انفتاحه إلى الهنا رغم انغلاقه تأسيسا لحرية الاختبار حتى في أكثر الفضاءات انغلاقا وقتامة.

"جمعت أشلاء روحي وذاكرتي ووحدتي وذهبت أبحث عن مكتب للطيران" حلقت الطائرة في سماء تونس- حامت فوق قرطاج ربطت الحزام، أسندت رأسي إلى بلور النافذة وتتبعت حدود الأرض والبحر-

سأعود عليسة جديدة-سأعيد رسم قرطاج كما أشاء أما إذا حرقها في لحظة غضب،قلت أترك البقايا، كما فعلت عليسة، سآتي على كل شيء".[3]

يُشير فعل الاحتراق إلى فعل البدايات الجديدة ومؤشر للإنجاز والتحقق، دال على الدخول في زمن التحولات الكبرى التي أشارت إليها في قولها: "لم يعد هناك غموض يغريني، لم يعد هناك اختلاف يلفتني، لم يعد هناك فعل يثيرني،أصبحت أرتكب الفعل كما اتفق، ولم يعد يعنيني الوجود".[4]

حيث لم تعد تعيش التناقض بين الحرية الصدفة والحرية المكتسبة...وإن كان الميل كل الميل للحرية الصدفة.

"أيها الأصدقاء الغرباء، لقد جمعتنا الصدفة في هذا الفندق، لتلتقي عيوننا، ولنظل وجوهنا في الذاكرة ولتدخل حياة بعضنا البعض من حيث لا ندري ولا نقصد.إذن لنحاول منذ الآن، أن نتصرف بوعينا لا بوعي الصدفة، ولنصف إلى ما أنجزته الصدفة المزيد حتى تكون الذاكرة بعد ذلك أكثر ازدحاما وإشراقا وحركة-

-أصدقائي! لنحتفل بهذا اللقاء الغريب، ولنشرب نخب الحياة، ولنرقص من أجل الحب، ثم ألا توافقون أن الحب مأساة الحياة؟-".[5]

هذا التيار المنفتح على المدينة الغربية أو الأخرى، تجسد أيضا في رواية **أحلام مدينة** للروائية الجزائرية **فريدة إبراهيم**، التي ركزت على المعاني الدالة على الانفتاح والاتصال لفضاء المدينة الغربية، من خلال خلق فضاء محاصر وموازي دال على الانغلاق والانفصال والذي تمثل في فضاء المدينة الغربية في أبعادها السلطوية وتناقضاتها السياقية والواقعية، هذه المقابلة بين حيزين مكانين مست المتلقي بشكل مباشر الذي دخل حيز هذه المقارنة من خلال المفاضلة بين المدينة العربية والمدنية الغربية حسب رصيدها الحضاري والإنسانية المتباعدين، بين مكان الإقامة أو الميلاد ومكان الانتقال أو المتغير،وهنا حاولت الروائية من خلال شخوص نصها إقامة مقابلة مباشرة بين الحيزين يرصدها القارئ رصدا مباشرا منفتحا على المساحة التأثيرية للفضاء الروائي، الذي تتشكل من خلاله ملامح الصراع التي تعيشه الذات في فضاء الانتماء وفضاء الآخر.

---

[1]- المصدر السابق ،الصفحة نفسها.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه ، ص105.

[4]- اليامين بن تومي،سميرة حبيلس، المصدر السابق، ص110.

[5]- آمال مختار، نخب الحياة، ص80، 81.

وقد حاولت الروائية كسر الخطية الفنية، التي تصور شكل المدينة الغربية في صورة مشوهة ومظلمة موحشة، مفرغة من الأنس والرؤية الأخلاقية والجماليات الروحانية ولا مبالية، لتبدو للقارئ على خلاف ذلك فضاء حميمي غير عدواني تتماهى شخصية "مدينة"معه، وتنفتح على عوالم الانطلاق والقيم الايجابية التي تتبناها المدينة الأخرى.

"صباح لخير.." أنترلاكن"..!ها أنا أولد فيك من جديد كأمنية مهربة من وطن إلى وطن ومن أرض إلى ارض، أولد في صبح آخر تعطرت أكمام زهوره وبأريج ندف الثلج.

صباحك ثلج أيتها المدينة الضبابية الجميلة!من مغازل مطرك ألم أوجاعي في هذه المفكرة أرتمي قبالة بحيرتك الفضية الهادئة، لأستبق حزن المساءات المعتادة وأفرغ فيك ما يمكنني إفراغه...فإذا جاء المساء وجدني عروسا تتباهى بقدها الممشوق وبحزن عينين لوزيتين تعانقان غبس سمائها في رحلة البحث عن بهجة خلقتها هناك.. في المدينة التي لفظتي بعد ولادتي، رافضتي لسبب أجهله لكنني أحسه كسم أنغرز في لمسام، فأضحى جزءا من الدورة الدموية التي تجري في عروقي فترسمين على هيئة كائن بلا ملامح مميزة...

مدينة مازالت تراقبني بارتياب، ومازالت أحمل اسمها لأبقى مدينة لها بنزر من الحنين!

صباحك..حب، أنترلاكن!"[1]

تقدم الساردة من خلال هذا المقطع السردي مقارنة واصفة للمدينة الغربية في مقابل المدينة العربية المغلقة التي تنطوي على مجموعة من القيم السالبة،لتبدو هذه الأخيرة معيار للانغلاق الفضائي أو ما يشبه "المتاهة" (la labyrinthe) حسب تعبير **رولان بورنوف**.[2]

"تلك المدينة العاقر التي لا تعلم سكانها غير الفجور والدحور والفتور؟ من أين لك أن تعرفي أن مدينتهم لا توزع غير صكوك الصمت والموت والاحتيال؟ من أين لك أن تعرفي أنت الغريبة أن مدينتهم لا تفرق بين امرأة وطفل وشيخ وإنسان، وأنها لا تعبأ بحقوق الإنسان منذ أن تسلمت مفاتيحها من آخر رجل احتلها فعلمها الكذب والتزوير والنفاق والاحتيال، وكيف يمكن استعباد الإنسان".[3]

2-2- الفضاءات المنغلقة

يتميز الفضاء المغلق أو المنغلق بنوع من الانحسار والانسداد، بسلب الفرد حريته،فتحدد له ضمنها المجالات والمساحات التي يمكن له التحرك فيها، ويمنع عليه بعضها،يشعر فيها الفرد بالوحدة والانعزال، والضيق، وقد تكون في المقابل حيزا يعيش فيه تحت ظلال الحرية واحتواء الذات من سلطة الخارج وهيمنته.

بحسب ذلك ينقسم الفضاء المغلق في اغلب النصوص الأدبية إلى قسمين:

أ- الأماكن الإقامة الاختيارية حيث تتوزع الفضية الاختيارية بين (البيت، الغرفة، المقهى...).

ب-أماكن الإقامة الإجبارية وتضم كل من فضاء (السجن، المنفى).

---

[1]- فريدة إبراهيم، أحلام مدينة، منشورات ضفاف بيروت ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1 ، 2013م ، ص17.

[2]- ينظر:محمد الزموري، شعرية الفضاء في القصة القصيرة، مطبعة آنفو، فاس المغرب، دط، 2010م، ص87.

[3]- فريدة إبراهيم، أحلام مدينة، ص168.

تقدم هذه الأفضية المغلقة على تنوعها سجنا نفسيا آخر للقارئ يعيش في علاقته بالشخصيات علاقة توتر وقلق وخوف،باعتباره فضاء معاد لا يجد فيه الألفة والطمأنينة،ليتوغل في هذه الفضاءات بشكل أكبر لفهم العالم الروائي الذي ينفتح عليه بفعل لقراءة لاستيعاب صراع الأفكار والشخصيات، على اعتبار أن الفضاء المغلق ميدان خصب وثري لتجسيد الواقع واستقصاء مساراته السلطوية،لتركز الروائية المغاربية على هذه الفضاءات المغلقة التي تبعث في القارئ إيحاءات على احتواء هذه الفضية جملة من الأسرار والألغاز والذي يثير غموضه، ما يجعل عناصر العالم الحكائي من (شخصيات، وحوار وأحداث..) حمالة للدلالات التي تشد إليها القارئ الفطن الذي يكون أشد حساسية تجاه عناصر العالم الروائي، فيتحول في معالمه المكانية وإشارته الدلالية، التي توظفها الروائية على نحو يفتح أمام القارئ مساحات من التأويل والتحليل، وهذا قد يعود إلى قدرة الروائية المغاربية على التفنن في تصوير هذه الأمكنة المغلقة في أدق تفاصيلها والإمعان في ذكر جزئياتها وجمالياتها باعتبارها الفضاء –المختلف–

2-2-1- البيت :

مع بدايات القرن التاسع عشر (19) الميلادي، كان المسكن يعني الوسط الجغرافي الخاص بنوع حيواني أو نباتي معين، ولكن مع بدايات القرن العشرين(20)، أصبح هذا المصطلح يعني طريقة تنظيم واعمار الإنسان للوسط الذي يعيش فيه، وحديثا تطور المصطلح مرة أخرى، فأصبح يشير إلى مجمل ظروف المسكن، والذي يجب أن يستجيب لثلاثة احتياجات وهي خلق وسط ناجع تقنيا وضمان إطار للنظام الاجتماعي القائم وترتيب الكون المحيط بنا من خلال نقطة ما وهي المسكن.[1]

البيت معطى مكاني يقوم بإيواء واحتواء ساكنيه وحمايتهم يختاره الإنسان للعيش فيه يحمي ذكرياته من الاندثار عبر تعالقها بأشياء البيت من جدران وأثاث وأشياء تروي حكايات وقصص مختزنة فيها، وتحوي أحلام يقظته وآماله، ويعبر عن استقلال الفرد بكينونته عن العالم الخارجي باعتباره من الفضاءات الداخلية التي تتميز في شكلها وإطارها العلائقي بالحميمية والخصوصية،وإثارة الشعور بالسكينة والحماية،ومساحة للانفصال عن الخارج والفكاك من أسره للعيش في مجال حر بعيدا عن القيود الاجتماعية.

هذا البيت أو المسكن سواء تعددت أشكاله بين (دار على الطراز التقليدي المعماري المغاربي، أو شقة على الطراز المعماري الحديث)،هو جزء لا يتجزأ من النظام العمراني المديني، ترتكز عليه المدينة باعتباره شكل من أشكال العيش وممارسة الحياة وعنصر أساسي ودال على الطابع المديني والحضري لفضاء المدينة في بقاع الأرض.

بحسب ذلك ومن حيث الوظيفة والدلالة يعطي البيت مجالا ملائما للدراسة والبحث في نظام القيم والعلاقات التي ينتجها كمكان أليف أومعادي مغلق أو مفتوح، يضم بين جدرانه ونوافذه حيوات مختلفة تعيشها الشخصيات الحكائية في النص، وقد حاولت الروائية المغاربية أن تتجاوز في تناولها لهذا الإطار المكاني في المدينة المغاربية طريقة الطرح التقليدية التي تركز على الوصف المباشر، وتبرز البيت على أنه مجرد حاوٍ للأثاث والأبواب والنوافذ،وجرد محتوياته في فقرات وصفية طويلة ومملة أحيانا لتركز على الامتلاء الدلالي لفكرة البيت وجوهره، باعتباره مكانا يمارس

[1] -Douze contributions a' une ethnologie de la maison, Paris? L'harmattan, 1999, P09.

فيه ساكنه أحلام اليقظة والتخييل[1] ويحوي تاريخه ورؤيته فالبيوت تعبر عن أصحابها وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه.[2]

وكما سبق وأن ذكرنا يعد البيت من أماكن الإقامة الاختيارية بالنسبة للفرد، وحسب تعبير **باشلار** هو كونه الخاص[3]، إلا أن الرواية النسوية المغاربية أشارت إليه باعتباره شكلا من أشكال الانغلاق والإلغاء الذي تعيش فيه الذات الأنثوية الاستحواذ الجماعي على كيانها وإرادتها، من خلال الحد من حريتها في الحركة والتنقل والتعبير من طرف السلطة الأبوية التي يمثلها الذكر المنتمي لهذا البيت والتي تتجسد سواء في صورة (الأب، الأخ العم، الخال، الزوج...).

ضمن هذا البيت بنمطه وقيمه المذكورة سلفًا تعيش الشخصيات الأنثوية على تفاوتها في المستوى الثقافي والاجتماعي في الرواية النسوية المغاربية مستلبة بعيدة عن فضائها الخاص الذي يفتقد الحميمية والسكنية كلما ضاق هامش حقوقها وزاد عجزها في مواجهة المؤسسة الأسرية والاجتماعية.

فبدى لنا في أغلب النصوص فضاء البيت فضاءًا للمراقبة وصعوبة الاندماج، تعيش بداخله علاقة مفتوحة على الخارج منزاحة عن معناه الدال على الداخل هذه المفارقة، تبنتها في العديد من النماذج النصية في الرواية النسوية المغاربية نستحضرها في بعض منها.

تمثل رواية **قلادة قرنفل**، لـ **زهور كرام**،لفضاء البيت بطرازه المعماري الذي يحاكي صورة البيت المغربي التقليدي الأصيل[4]،حيث تحافظ الساردة على ذكر أغلب تفاصيله ووصف أنحاءه وأرجاءه وصفا يجعل القارئ مستحضرا للصورة التي رسمت بدقة اختيار اللفظ وانتقاء المعنى المؤثر،حيث حاولت الروائية أن تركز على نقل أغلب الأحداث وتفاعل الشخصيات معها في البيت العائلي الكبير الذي يضم العمة وكناتها والساردة والابن صالح، لتثير من خلاله العديد من المسائل والإشكاليات المتعلقة بـ:

- تعميق نفي الحضور الأنثوي في البيت من خلال تسلط المرأة ضد المرأة أو تسلط الرجل ضدها.
- أشارت الروائية زهور كرام إلى مسألة فرعية بشكل غير مباشر تمثلت في مسألة ميراث المرأة وموقف الشارع من ذلك!.[5]

من منطلق جمالي حاولت **زهور** أن تقدم لقارئها تصورا لبيت العمة قائم على كونه وعي ورؤية يتصورها ساكن هذا البيت (الساردة) لا في إدراكه كبنية مكانية تتلاشى بعد نهاية فعل القراءة، حيث تضعنا الساردة في مغامرة الحكي القائم على جملة من المؤشرات والشفرات المهيمنة الدالة على بنية السجن الذي تعيش فيه الشخصيات صراعًا دائرًا في

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص58.

[2]- ويليك وواين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، سوريا، 1972م، ص288.

[3]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص45.

[4]- ينظر: زهور كرام، قلادة قرنفل، ص74.

[5]- المصدر نفسه، ص ص 32، 77

صمت انعكس على الفراغ والانغلاق الكبير الذي يتمدد في البيت كلما كانت الضحية هي أنثى هذا البيت سواء (الساردة-الصحفية-أو زهور، فاطمة...) ، ضمن أجواء الاغتراب الذي تعيشه الساردة خارج البيت-الهناك-

"انتابني إحساس الاغتراب الذاتي أنا هنا ولست هنا... كل شيء يدل على أني أتجذر هنا، وكل شيء يمحو ملامح هذا التجذر، هل يكفي ان تكون خارج جغرافية الوطن لتدرج ضمن لائحة المغتربين؟ ما معنى أن تبقى داخل جغرافية الوطن وذاتك بعيدة عنك، فريبة عنك؟".[1]

تعيش الساردة الأجواء ذاتها في البيت الذي يمارس فضائه عليها ممارسات قمعية وقهرية تستدرجها نحو الغياب أو الموت في شكله (المادي أو المعنوي)، يخنق شعورها بالحرية، ويندر في أفقه عيش لحظات سعيدة أو هادئة تحاول الساردة اقتناص هذه اللحظات الثمينة للإحساس بوجودها والسفر على داخلها في لحظة صفو نادرة بعد سفر العمة.

"لا وقت للضياع.

والبيت مشفع بالهدوء.

والالتحام يحلو مع الإحساس بالحرية والبيت ينعم بالسكون.

رن الهاتف من جديد... طبعا لا أحد يرد.. أنف العمة مسافر، والخلوة تحلو مع الإحساس بالهدوء.. عليهم جميعا أن يعيشوا أقصى حالات الجدية(...)

ما أجمل البيت هذا المساء.. حتى الهاتف له رنة غير عادية.. إنه يرن بحرية..عادة يخنق من أول رنة.. رن.. رن.. رن.. ما أجمل صوتك..كما أحلى حريتك..".[2]

تواجه الساردة المؤسسة الاجتماعية والثقافية المتمثلة في جبروت **العمة** التي تفرض على الساردة نمط معيشي معين داخل مملكة البيت الذي تمتلك حدوده وما خارج حدوده في غيابها حضورا لا يزول راسخا رسوخ النظام الاجتماعي والثقافي لذي تمثله وتطبقه على الرجل والمرأة.

"لكن العمة مسافرة..صدى أنفتها يسكنني..يسكن البيت ومن به، حتى زوج العمة.. لم أره هذا المساء.. هو لم يذهب معها(..) ولكنه خرج إلى لمسجد لصلاة العشاء..الساعة الآن تشرف على منتصف الليل.. لم يعد.. فأنف العمة في سفر..تأكدت أن الغرفة عادت إلى حالتها الطبيعية".[3]

بحسب هذه الملامح سقط عن البيت ملامح الطمأنينة والأمان، ولم يعد بالنسبة للساردة سوى فضاء للإقامة الإجبارية والعيش المأزوم، تركن إلى غرفتها كل ليلة تمارس من خلالها وحدتها وخيالاتها وأحلامها اليقظة تعتصم بها من وحشة وقيد الخارج.

ورغم عصرنة وحداثة البيت واحتواءه على كل رفاهيات العيش، إلا أنه يفتقد إلى قيم الألفة والمحبة التي تجمع بين أفراد العائلة، حيث يضم بين جنباته نسوة تعيسات جلبهن حظهن السيء ليكن كنات هذا البيت وضحايا

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص15.

[2]- المصدر نفسه، ص29.

[3]- المصدر نفسه، ص35.

جبروت العمة والمثقف صالح الذي يكمن بداخله الذكر الشهرياري الذي يمارس سلطته على نسوة ضعيفات خانعات (زهرة، فاطمة)، ويطمع في ضم الساردة كزوجة ثالثة له لحيازة ملكيتها في البيت وكسر كبريائها واعتزازها بذاتها."

قلت له:

وهل أنا مثلك أحرق أفكاري داخل البيت.. هل تعتقد أني كنت سأقبل لنفسي دور الزوجة الثانية.. وزوجة من؟ زوجة شخص يدعي أنه مثقف".[1]

وعلى الرغم من حداثة العيش وسيرورة الوعي في اغلب المدن المغاربية، إلا أن أشارت إليه الروائية، يثير إشكال مهم جدا، يتمثل في سيطرة فكر تدميري يتبناه المثقف وغير المثقف، المرأة والرجل حول مكانة المرأة في البيت وتصوره لوظيفتها وتحديد أبعادها وحدودها، إذ تسيطر على أغلب الشخصيات الرؤية ذاتها لترى في الأنثى مجرد عامل يؤدي المهام المنزلية،ويسهر على راحة الجميع،لا يعبر عن وجوده، أو تمارس حضوره، وقد رسخت الروائية هذا الدور من خلال الكنتين (زهرة وفاطمة) اللتان تتشاكلان مع المكان وفق علاقته وإحداثياته دون أن يكونا شرطا من شروط تحقق هذا المكان وتلوينه بجوهرهما ووعيهما-المغيب-!

ومن ذلك صور عديدة تبرز انفصال الذات الأنثوية عن فضاء البيت وتغييبها-

"الغريب أن لهذا البيت، قدرة هائلة على احتواء كلام من يدخله".[2]

"البيت له أسياده".[3]

يبدو البيت غائما وقاتما "تركت باب البيت يغلق وحده بعد أن فتحته عن آخره، حتى يتسرب هواء هذا الصباح إلى البيت".[4]

وترصد الروائية **زهور** لدلالة على انغلاق فضاء البيت وسوداويته العديد من الألفاظ الدالة على الوجوم وبشاعة هذا الفضاء."البيت صحراء قاحلة،وجسد زهرة يكاد يذوب في الذبول، وفاطمة تحيا من أجل اليوم المنتظر".[5]

لا يقبل بيت **العمة** إلا الحضور المنتج للمرأة بداخله،**زهرة** عقيم وأضحت بدورها خادمة خانعة لأهل البيت الصغير قبل الكبير،و**فاطمة** على قيد الانتظار تنتظر اليوم الموعود لذي يمنحها الاستحقاق في أن تعيش داخل هذا البيتلذلك تقتنص **فاطمة** في كل فرصة العيش خارج فضاء البيت لتعايش أجواء التحرر من التعسف الذي يمارسه الزوج والعمة اتجاه جسدها ووعيها،من خلال فرصة الذهاب إلى لحمام الذي تعيش فيه كل أشكال الانفجار الذاتي[6]

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص32.

[2]- المصدر نفسه، ص44

[3]- المصدر نفسه، ص70،وينظر أيضا: ص72.

[4]- المصدر نفسه، ص90.

[5]- المصدر نفسه، ص109.

[6]- المصدر نفسه، ص123.

"تمدد جسدها، تدعه ينتشر بكل حرية وجرأة ثم تنقلب على ظهرها فيتمدد الجسد أكثر، كأنها تفرغه من الانكماش في البيت".[1]

جسد **فاطمة** مسجون لا يجتاز عتبة البيت إلا للذهاب إلى الحمام الشعبي مرات نادرة، تنتظرها **فاطمة**، لتعيش في الحمام فضائها الخاص الذي تعيش فيه أجواء الحرية المستلبة منها في البيت الذي تتحرك فيه ضمن نطاق ضيق لا يتجاوز المطبخ أو غرف البيت.

ويتعمق شعور النفور والكراهية من هذا الفضاء في ذوات كل من الساردة **وزهرة وفاطمة** التي تنتفض بعد موت **زهرة** على شريعة البيت ومنطقه الاختزالي، وتشير إلى هدم أعمدته التي تعد ركيزة البيت وأساس قيامه في عالم يهمش فيه المرأة رغم أنها أهم ركيزة في البيت وجوهره الذي لا يبلى-

"أثث الحزن البيت

وصالح انطوى في حزنه

وفاطمة ما تزال تبكي زهرة

يصلني صدى بكائها..صبرتها وهدأت من روعها، فقالت:

دعيني أطهر البيت..دعيني أغسله بدموعي على زهرة..لم تكن ضرتي..كانت أختي..كانت الآخر الذي انتظره..دعيني أشق الجدار بالبكاء..أريد أعمدة لبيت أن تتصدع..".[2]

2-2-2- الغرفة

الغرفة عالم المرأة الخاص ومجالها الحميمي والسري الذي تحتمي بحدوده من ضيم الخارج وفضاءًا لقطع الجسور الممتدة بين الذات والآخر والعالم، وقد انفردت "الروايات النسائية بـ (الغرفة) وتفاصيلها المكانية،فالمرأة تسكن غرفتها مثلما تسكن جسدها، وستغدو حجرتها السرية، مخبأ أشيائها، ومن هنا جاء (سرد المغلق)، بفعل العلاقة الجدلية القائمة بين المرأة وحجرتها".[3]

الغرفة هي القوقعة الأولى (**coquille**) التي تتدفق من خلالها الدلالات والتصورات الذهنية عند المرأة للعالم والأشياء، إذ نجد في الكثير من السرديات النسوية وتقليص الفضاء واختزاله في فضاء الغرفة الذي تمارس من خلاله الأدوار التي تمتاز بقيم الانغلاق والانعزال في مكان رغم ضيق إطاره المكاني تختصر العالم من خلاله، وفق هذه الرؤية يؤكد غاستون باشلار أنه "كلما صغرت العالم بمهارة أكبر، امتلكته بشكل أكبر مهارة".[4]

من خلال صورة الانعزال والانفصال في هذا الركن الخاص من العالم، إذ تركز الأنا الأنثوية على فضائها النفسي، وتتمثل "ذاتها وجسدها، وتستعين بالماضي المختزن في ذاكرتها، تعيد من خلاله مشاهدتها النابضة بالحياة من

---

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص122.

[2]- المصدر نفسه، ص185.

[3]- الأخضر بن السائح، سطوة المكان وشعرية القص في السرد النسائي المغاربي مقاربة تحليلية متاح في:
lakhdar ben sayah, blogspot.com/201263/blog-post-55html.

[4]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص ص 145، 146.

هنا، تتواتر الصور، لتدون سردا،وتنتقل تلك الصور المحسوسة التي تحملها ذاكرة الأمكنة إلى واقع الكتابة، حين تمارس الساردة لذة التعبير،ولذة التشكيل...[1]،لعالم الغرفة بتفاصيلها حاضنة لرغباتها وأحلامها وخباياها وهواجسها تبرزها برفاهة حسها وشعورها ليتشاكل والمكان الحلم.

وضمن عالم شديد الخصوصية والانفصال بامتياز، تلوذ الساردة–الصحفية– في رواية **قلادة قرنفل** إلى غرفتها في بيت العمة الذي يحمل سمات القبح والشراسة والإلغاء في مقابل غرفتها التي تشير إلى عالم مشبع بالانطلاق والألفة والحرية، إذ يتحول هذا الفضاء المغلق إلى حاضنة جمالية رغم انغلاق حدوده المادية، يضم إليه تفاصيل الدهشة والحلم، لتحلق في أجوائها بعيدا عن واقعها المأزوم في بوح تستحضر فيه الأخر وتلتحم به، ونتبين ذلك من خلال مجموعة من القرائن والمؤشرات اللفظية وومضاتها الشعرية، التي ركزت عليها الروائية على لسان الساردة لتفتح أمام القارئ ذاكرة تستنطق المسكوت عنه، وتعري الذات وهواجسها وآلامها، تستحضر فيها المغيب(الآخر)الذي غاب بفعل القانون والعرف أو المنع، من خلال فُسيحة وغير محدودة، تعيشها الساردة بكل حرية، ما يثير في القارئ العديد من التصورات حول وهم الممارسة عند الساردة مع ذاتها أو مع الآخر.

"ضوء الغرفة أطفأته..الظلمة فيها سحر الضياء..امتطيها..الظلمة..وأسافر إليه..حقا كلمني! أحاول إعادة الانتباه إلى ذبذباته الصوتية.

(...)

أعدتني إلى ضيائي..أمتطيها..الظلمة..لكن فيها سحر الضياء..مازلت احتويني..أقبض على نفسي..هو الآن يسكنني..صوته..أي نعم..أنا ما رأيته..ربما صورته..أغمض عيني.. أنغرس في نفسي..العجيب أنني لا أتخيل أي شيء..لا أفكر بأي شيء...حتى مجرد الهذيان مع لحظة هاربة من الفضح تجمع امرأة ورجلا..ليس هناك موضوع محدد..كان..أو صوته..بداية احتوائي..انغراسي في نفسي..ولكن العجيب أني لا أستعير مساء فاطمة، أو سرير زهرة، لا أتحالف أنا معه فأخبئ سري معي، وأبرهن أني أمارس عريي في غياب أنف العمة..فقط امتص الظلمة حين انغرس في نفسي..إني أحيا أقصى حالات التوحد مع النبض".[2]

تثير نقاط الحذف هنا الكثير من التأويلات والتساؤلات حول تتمة الفعل الذي مارسته أو تخيلته–مع من؟ وكيف؟ في فضاء الغرفة المغلقة، هذه اللغة المشفرة بدورها تترك القارئ في حيرة ورغبة شديدة لتتبع أسرار الساردة والكشف عن رغبتها ومستوى عنفوانها في أجواء المكان الذي تسيطر عليه الظلمة وتمتطي سحر ضياءها لتغمرها بفيوضات من اللذة وغواية الآخر (الغائب).

الغرفة فضاء الحلم والكينونة والملاذ بالنسبة للساردة، تعادل الحياة بكل تفاصيلها، مما يفتح الأفق أمام الذات الساردة لتتحرر من حدود منطق اليومي والخارج وتجاربه المؤلمة لترتاد من خلالها عوالم خيالية مليئة بصور الحياة وجمالياتها–"عدت إلى غرفتي وأقفلتها على سري وانتشيت في السرير وأنا أشعر بالخوف بأني أخبئ رجلا في غرفتي.

[1]– الأخضر بن السائح، سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، ص263.

[2]– زهور كرام، قلادة قرنفل، ص34.

أنا استرخيت في نشوتي ما انشغلت بالبحث في جسدي الآن أراهما يضيئان المكان..نفسي وجسدي هم هما يحملان نشوتي إليه فيما هو يتمدد في طوله وينتشر في ظله.. عيناي بهما عطش..لا أدري منبعه.إن كنت أدرك شكله.

ترحلان باتجاهي..عيناه.

تحملان مزيجا من الحزن والفرح..عيناه- ما أن أضبط حالة الحزن حتى ينبلج الفرح كأني أمام الجوكاندا.. استأنست... بهما ونسيت العمة وما تحويه جبتها..مكث ممددا أمامي، وكأنه يراقب سفري إليه".[1]

تستعرض هذه الأجواء في سرد يعتمد على لعبة زمنية تقوم على المونولوج مرة والمخاطبة مرة أخرى وعلى السرد داخل السرد حينا والاسترجاع الزمني في أحيان أخرى.

من خلال ما سبق، أتاحت لنا هذه النصوص فرصة لمناقشة القيمة الاجتماعية لجنس المرأة وتداخله مع السلطة في شتى أوجهها وعلاقته بغيره من التصنيفات المفروضة عليه في هذه المدينة التي تكشف عن مدى هشاشة الواقع الذي تعيشه المرأة وتعقيده، رغم ما يبرزه الظاهر من صورة موحية بالتحضر والتحلي بثقافة الجندر.

لعلنا بمثل هذا الفهم نتوصل إلى جملة من الملاحظات والنتائج التي استخلصناها من العناصر التي خاضت في موضوع المدينة في جوانبها الشكلية والدلالية، ومن ذلك نذكر:

- إن العمارة في المدينة المغاربية هي انعكاس لمجموعة من المراحل التاريخية والإنسانية في حياة المدينة تمظهرت ماديا وجماليا ورمزيا في نصوص الروائيات المغاربيات، من خلال وصف خصائصها وعناصرها المعمارية والتركيز على دورها التاريخي والثقافي والجمالي في حياة الفرد المغاربي وتكريس هويته وأصالته، هذا الجمع بين ما هو مادي وروحي سمح للقارئ أن يقف على المعاني الرمزية للأشكال المعمارية التي لا تقتصر على ارتباط بالجانب التقليدي والتراثي بل تشمل دائرة متداخلة بين ثقافات وحضارات متنوعة وهذه هي الحال بالنسبة لمعمار المدينة المغاربية التي تتشابك العديد من الحضارات الإنسانية في تشكيل ملامحها وهويته،لنجد المدينة المغاربية في العديد من النصوص مزيجا فريدا من نوعه يضم بين جنباته الهندسة المعمارية الموروثة عن الوجود الاستعماري الأجنبي(الفرنسي،الإيطالي، الإسباني)والهندسة المعمارية الإسلامية الضاربة جذورها في عمق التاريخ المغاربي.

- ثم لنتأمل موقفا آخر نتبين من خلاله قدرة الروائيات في تشكيل صورة ذهنية عن المدينة المغاربية، وتجاوز ملامحها العمرانية الجامدة إلى استنطاقها كنصوص مرتبطة بتجارب وقيم تعكس أبعاد الفضاء الإنساني المغاربي وخصوصياته المتنوعة، ما يكرس استمرارية المدينة في التاريخ والزمن، ويرسخ روحها وغناها المعماري.

- عكس فضاء المدينة في الرواية النسوية المغاربية البؤرة التي انتظمت فيها الشخصيات والأشياء والأفعال والموجودات كما جسد التقاطبات الفضائية (المغلق، المفتوح، الأعلى، الأسفل، اليمين،اليسار..) لقياس الوعي الفردي والجماعي لسلوكيات الفرد المغاربي.

[1]- الأخضر بن السائح، سطوة المكان وشعرية القص في السرد النسائي المغاربي مقاربة تحليلية ، متاح في:
lakhdar ben sayah, blogspot.com/201263/blog-post-55html.

– كما ميزنا من خلال أفضية المدينة المغاربية كونها متصلة ومستمرة، ينشأ فيها الفضاء الفتوح بما تحمله دلالات الفضاء المغلق كما ينعكس الفضاء المغلق من خلال الفضاء المفتوح التي ترتكز على الرؤية ذاتها والحالة النفسية وطبيعة شعور الذات تجاهه فالعلاقة هنا نسبية تحددها رؤية الذات للمكان وقابليتها على الائتلاف معه وإن كان مغلقا وانعزالها عنه وإن كان مفتوحا، وهما يخضعان لعوامل التحول فقد يتغير المكان المغلق إلى مفتوح والعكس صحيح أيضا، كما ان انفساح المكان أكثر مما يجب يشعر أحيانا بالاختناق أكثر من المكان الأضيق مما نحتاج، وهكذا فهما يتبادلان الأدوار فليس ثمة فرق بين مكان مغلق وآخر منفتح في عالم الرواية النسوية المغاربية، والفرق الوحيد يكمن في كونهما مكانين مسمين في المواضعات الإنسانية، فقد يكون للمكان المغلق قيمة فنية وجمالية رغم محدودية فضائه والعكس صحيح بالنسبة للفضاء المفتوح.

– كما حرصت الروائية المغاربية على تأسيس الثقافة الخلاسية من خلال معمار المدينة المغاربية عبر نصها لإذابة الجغرافيا والحدود الطبوغرافية وذلك من خلال تبني الجينوم المحلي الذي ساهم في خلق جغرافيات جديدة لا تقوم على الحدود المكانية أو العرقية أو الجنسية، بل تقوم على أساس المشترك الثقافي والإنساني لتصبح الهوية الخلاسية هي وحدها مبعث تفرد الذات المغاربية (أمازيغية–عربية مسلمة)، والتي تشق طريقها من خلال ذلك إلى العالمية، وهوما تحاول الروائية استثماره، والدليل على ممارسة هذه الهوية قدرة النصوص الروائية على خرق حدود الجغرافيا على التتويج الإقليمي ثم العالمي على نتاجهن الأدبي، والجوائز التي تلتها دليلنا على ذلك، لنذكر منها (تتويج رواية **ذاكرة الجسد، لأحلام مستغانمي** بجائزة نجيب محفوظ للرواية سنة 1996، نيل رواية **اعترافات امرأة لعائشة بنور** جائزة نعمان الأدبية بلبنان سنة 2007، تتويج رواية **نورس باشا لهاجر قويدري** بجائزة الطيب صالح للرواية العربية سنة 2011) والإنتاج الأدبي النسوي المغاربي في سيرورة التطور الذي سيمنحه مستقبلا التتويجات الكبرى.

الخاتمة

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة في موضوع الفضاء في الرواية النسوية المغاربية أن تُشكل مساهمة بسيطة في إطار تأسيس مشروع نقدي شامل ومتنوع يرمي إلى رصد مراحل تطور الرواية النسوية المغاربية وتحولاتها، وإبراز سماتها ومعالم خصوصياتها، والخوض في إشكالية مصطلح الفضاء ومحاولة ضبط مفهومه وتوضيح حدوده وتقييم أبعاده واستخلاص آلياته في بناء الرواية وتشكيل المعنى باعتباره عنصراً بؤرياً أساسياً يتبادل التأثر والتأثير مع الشخصيات والزمن والحدث.

و في ختام هذا البحث توصلنا إلى مجموعة من النتائج نستعرضها فيما يلي :

- السيميائية تصور نقدي شامل يجمع بين رؤيا النص بوصفه دالاً لمدلول أول ، ورؤية القراءة النقدية بوصفها مدلولاً ثانياً ،أو لغة تُعيد إنتاج لغة أخرى ، سعينا من خلال هذا التصور إلى الكشف عن مجمل الأنظمة العلامية التي بُني عليها النص الروائي النسوي المغاربي ،وإعادة صياغة دواله ومدلولاته من خلال الاهتمام بمستويات الدلالة وطريقة توليد المعاني وإضاءة مستويات النص المختلفة ، وقد حاولنا من خلال هذا المنهج الوقوف على فهم جديد للنص ،والكشف عن تأويلاته والأسلوب الذي جسدت من خلاله الروائيات المغاربيات البنية الفكرية والثقافية السائدة في المجتمع المغاربي والقواعد التي حكمت هذه البنى وتحليل العلامات من خلال التقاط الضمني والمتواري خلف الأحداث والكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكم مجموع العلامات وتمفصلاتها في التركيبة السردية للنص الروائي النسوي المغاربي.
- اشتغلت السيميائية إلى جانب إتجاهات نقدية معاصرة (الشعرية ، الظاهراتية) على دور الفضاء في البنية السردية مما كان له الأثر في تجديد البحث في فكرة الزمنية الأصيلة في الرواية ،وتكريس أهمية تحليل الفضاء الروائي في التأويل الأدبي وابراز المعنى، وقد حاولت الروائيات المغاربيات من خلال نصوصهن الروائية توظيف مفهوم الفضاء باعتباره وحدة فضائية دينامية فأضحى الفضاء ليس مجرد تقنية أو تيمة أو إطارٍ للفعل الروائي بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية، وإلغاؤه هو قمع لهوية الخطاب الروائي الذي يُعد الملفوظ الأساس لنسج النص الروائي والسند الرئيس اللاحم لمكوناته السردية التي تدور في فلكه كما يدور في فلكها، وليس مكاناً خالصاً بالمعنى الطوبوغرافي المحض ،بل اعتباره مكاناً رمزياً اجتماعياً وظيفياً يترجم نفسه داخل النص إلى شكل من أشكال الدلالة .
- إن الفضاء في الرواية النسوية المغاربية لم يعد فضاءً كلاسيكياً يتبع فيه السارد معالم الأمكنة ويصفها وصفاً مُسهباً ويتحرى التلقين على نحو الرواية التقليدية ، بل إن الفضاء أضحى في نصوص الروائية المغاربية البؤرة الدلالية للحدث ويولد نسيجاً من الفضاءات المتناسلة المنفتحة على حمولات دلالية تكشف تناقضات الواقع وترصد ذبذباته وتُسهم في تطور العالم التخييلي للمحكي وديناميته وتُشكله تشكيلاً يتكامل مع باقي العناصر البنائية الأخرى في انتاج نص مكثف قائم على التعدد والتعقيد .

- وظفت الروائية المغاربية سؤال الفضاء الروائي بما هو انشغال ثقافي ونقدي (نقد الوعي والواقع) ، الفضاء كنتاج علاقات ليشمل برحابته ومؤثثاته (فضاء العتبات ، السرد ، الزمن والمكان ، الشخوص) وبما هو ساحة للصراع الدائم بين الرؤى والأصوات المتناقضة التي تعكس واقع المرأة المغاربية وقضاياها التي تختلف من مجتمع إلى آخر .
- إن ما تكتبهُ المرأة يظل أولاً وأخيراً أدباً إنسانياً بالدرجة الأولى بعيداً عن التصنيفات الجنسوية أو التحيزات الأيدلوجية، أو القسمات الثقافية، فالكتابة النسوية في أصلها "أدب إنساني يصدر عن واقع إنساني" ، وقد خضع تطور الرواية النسوية المغاربية إلى شرطين :
  - الشرط الاجتماعي الخاص بالكاتبات عامة، اللائي غالباً ما تتوزعهن مهام متعددة خاصة منها الالتزام الأسري الذي قد يؤدي إلى الانقطاع أو تعثر الاستمرارية في الكتابة ، الشيء الذي قد يدعو إلى قراءة سوسيو – سيكولوجية لتفسير ظاهرة الصمت والإحجام عن الكتابة .
  - الشرط الاجتماعي الخاص الذي عرفته دول المغرب العربي، والذي يُبرر غياب تقليد إبداعي وتراكم يُفرز إنتاجاً نوعياً، بسبب غياب نهوض حضاري، يطرح مسألة تحرير المرأة المغاربية، كما هو الشأن في الشرق العربي بحيث تم تغييب مطالب المرأة المغاربية لغياب ذاكرة ثقافية تتكئ عليها.

إن خضوع الإبداع الروائي النسوي المغاربي إلى هذين الشرطين لا يمكن أن يُثمر أو يُزهر في ظل هذه الظروف الخاصة التي عاشتها المرأة المغاربية ،فإبداع المرأة المغاربية مُرتبط بشكل قدري بحقيقة المجتمع المغاربي، فالعلاقة بينهما تشبه الخطان المتوازيان اللذان لا يلتقيان وإن كانا متقابلان، فهذا المجتمع لم يقدم للمرأة الكاتبة أي مُتنفس للحرية التي تُعد هذه الأخيرة أداة وعي ووجود، إلى جانب الموهبة والقدرة الإبداعية أهم ركائز الإبداع والفن، الذي ترمي إلى تحقيق كيانها والبحث عن استقلالها، من خلال ممارسة الفعل الكتابي الذي أضحى عند المرأة المغاربية قضية إرادة قبل أن تكون قضية إبداع، قضية حاولت بعض الأقلام النسوية طرحها والالتفاف حولها، ليعلن احتجاجهن.

- مرت الرواية النسوية المغاربية بالعديد من المراحل التاريخية والثقافية والأدبية الفنية التي عبرَّ تعاقبها التصاعدي التطوري حققت بلاغة السرد النسوي وخصوصيته الكامنة في:
  - تأنيث اللغة وتطقيس دلالتها بشروط المؤنث، وتسريد النسق القيمي للجسد داخل النص.
  - إعادة هندسة الوعي الثقافي للنظام الأبوي، وإضاءة التشكيل السردي بومضات شعرية تمزج بين الحلم واليقظة بنبوءات الذات الأنثوية.

هذه العلامات أو المؤشرات جسدت في أغلبها حساسية الرواية النسوية المغاربية الناضجة فنياً والمميزة أدبياً، ما أثبت قدرة الروائيات المغاربيات على مقارعة الخطاب الذكوري وانتهاك قوانينه، لتؤهل هذه الاستقلالية أن تكون الرواية النسوية ضمن الاهتمامات النقدية وشاغلاً من شواغل الخطاب النقدي الذي وقف في الكثير من المحطات على حظوظ هذه التجربة وآفاقها التي أضحت علامة فارقة في تاريخ الأدب العربي.

- إنَّ مستقبل الرواية النسوية المغاربية رهين بخلق مشهد نقدي جديد يتجاوز حدود المرجعيات التاريخية والاجتماعية في تقييم هذه النصوص ليحتكم إلى إرساء أسئلة وقراءة منتجة ومُؤثرة في الواقعين الاجتماعي والإبداعي المتغيرين

باستمرار ، ضمن هذا الواقع، أضحى من الضروري أن يُعزز القارئ المغاربي مقروئيته بقراءة منتجة اتجاه الرواية النسوية المغاربية، تبحث في النص لا في جنس مُبدعه، تُحاول الاقتراب من العوالم النصية والبحث عن المختلف فيها .

- سعت الروائيات المغاربيات من خلال جماليات الفضاء المناصي إلى شحنْ الخطاب البصري الثابت والمتحرك بممارسات إيحائية مُثيرة للغموض، وتوظيف الأداء الكتابي كبنية ونسق يُعبر عن تطور الوعي بالذات وعلاقتها بتراكمات التاريخ وممارسات المؤسسة البطريركية وإفرازاتها، من خلال التشخيص القائم على العلاقة بين "بنية النص" و"رؤية العالم" عبر تجسيد الشكل اللغوي وفق خلفية معرفية – المرجعية المُرتبطة بتيار الوعي الذي تُحاول الروائيات بثهُ في خطابهن الروائي، وهذه الرؤية مُتعلقة بالواقع الذي ترسم معالمه للقارئ على أن يكون هذا الواقع على صلة بعدة أوجه أخرى للواقع العام ،ومن خلال ذلك تبرز تمظهرات إنتاجية التشكيل الفني للنص الروائي وخصوصية توظيفه وإخراجهُ في حلة فنية قشيبة تُمارس الإغراء على المتلقي الذي يطرح بدوره العديد من التساؤلات التي تتوالد عند قراءته للنص الروائي النسوي المغاربي،وتلقي مظاهر تشكل الفضاء النصي من خلال مسألة الشكل والخطاب النسوي التي تتعلق بوجهين:
  - **التجميع النسوي للكتاب أو النص.**
  - **التصفيح النسوي للكتاب أو النص.**

ميزنا من خلال هذين الحيزين الطباعيين أسلوب الروائية المغاربية في تنظيم وتوزيع وإبراز الفضاء الطباعي الذي يُمثل ويصور المكان الروائي المتخيل، ويخدمه من حيث توظيف مجموعة من الإشارات والمعطيات التي تُساهم في تخيل الفضاء الروائي بأبعاده المختلفة واستحضار المسكوت عنه.

- تميزت الرواية النسوية المغاربية بتحولات العنونة واختلاف تشكيلاتها من رواية إلى أخرى ، إذ خلقت الروائيات المغاربيات من خلال عناوين رواياتها حساسية جديدة ونصاً مصغراً له بنياته ووظائفه وأهدافه ومردود طاقاته الدلالية يحرك في القارئ التأويل بأبعاد انزياحية غنية تُؤجهها المفارقة والطرافة والغرابة كمواصفات خاصة لهذه العناوين .
- اشتغلت الروائيات المغاربيات على عتبة التصدير بوصفها قناعاً يتخفين من خلاله ليخلقن نصهن الخاص بهن، يمارسن لذتهن السرية في الكتابة وتحويرها، والبوح برسائل موحية تعبر عن نصوصهن بشكل مُشفر ما يُفرز ذلك حالة من الإنصات عند القارئ الذي يتلقى هذه النصوص التصديرية بحساسية شديدة، ليتبين طريقه في منطقة العمى الخالص .
- أبرز الروائيات المغاربيات،اهتمامهن بخطاب علامات الترقيم والوقف من خلال خصوصية توظيفها وتوجيه دلالتها التي تثير العديد من المؤشرات التي يمكن حصرها في الآتي:
  - تنمية انفعالات القارئ واختراق الشعور لديه إلى اللاشعور.

- دفع القارئ إلى التعامل مع النص وفق تجربته الشعورية واستخلاص الشحنات الدلائلية لعلامات الترقيم باعتبارها آليات فنية تحمل تمفصلات نفسية.
- خلق علاقات تواصلية فاعلة بين المرسل والمرسل إليه والعلامة المؤثرة.
- توظيف علامات الترقيم للتأثير في التصوير عند الروائي ، والتأثير في نمط الفهم والتأويل عند القارئ .

– حاولت الروائية المغاربية أن تصوغ من خلال نصها نُظماً جمالية وتشكيلية وثقافية تحدد العلاقة بين النص والعالم من خلال التعاطي مع الطاقة اللونية واستثمار قوتها وحضورها وحساسيتها وعمقها في تخصيب الصورة السردية وإنتاج مضمونها وتأويله (شخصيات وأحداث وسرد ووصف...) بالاعتماد على مخزون الذاكرة الحسية والنفسية، واقتحام واقعها اليومي، من خلال التقاط لحظات ومواقف إنسانية واجتماعية هامشية تصنع منها مشاهد ورموز دالة على محتوى فكري معين يخدم آراءها ومبادئها وتوجهاتها؛ هذه الطاقة اللونية التي سعت من خلالها أن تُعطي وهجًا وتكثيفًا استثنائيًا لتجربتها البصرية والتخيلية وتنويع سياقاتها الدلالية والسيميائية اثارة للقارئ وإشراكه في لعبة المعنى والتدليل، للكشف عن حُجب النص ومضمراته وأنساقه في سبيل تَمَثُّلْ النص تمثُّلًا جديدًا ومُغايرًا يكون وليدًا لتداخل تجربتها بتجربة القراءة الفاعلة والمنتجة.

– ميزنا قدرة الروائية المغاربية من خلال الخطاب اللوني في التعبير عن رفضها وسخطها ورغبتها في التغيير والإشارة إلى مواطن الخلل في بنية المجتمع المغاربي والعربي، لتمتلك من خلال التوظيف اللوني الطاقة على المشاركة الحقيقية في التعبير عن هموم الذات والجماعة ، والإفصاح عن توقها إلى التحرر ، لذلك حاولت أن تجد في الخطاب اللوني أفقا لتحررها الفكري والوجداني، لتكشف من خلال القيم اللونية التي اشتغلن عليها الروائيات الظروف المحيطة بها ذاتيا واجتماعيا، والتي ألقت بثقلها على المبدعة مرتين، مرة من خلال سلطة المجتمع ومرة أخرى من خلال الآخر.

– برعت الروائية المغاربية في توظيف رمزية اللون في نصها، فكل لون له تأثيره السحري والجمالي ورمزه في عالم المرأة، فأثرت في تجربتها الشعورية وحفزت المتلقي على التفكير بما تخفيه في سطورها الملونة التي كشفت عن رقة وحساسية تعاملها مع رمزية اللون وقربها من بعض الألوان ونفورها من أخرى على ضوء وعيها التشكيلي والجمالي وواقعها لتوظيف الإشارات اللونية كوسيلة فنية في تحريك الانفعال الشعوري من خلال الصورة السردية التي صورت المدى الحكائي والسيمائي والتشكيلي، باعتبار اللون لعبة علامية متحركة ذات أطراف انتاجية وإشارية متعددة سعت من خلالها انتاج مدلولات ذات غموض قابلة لقراءات وتأويلات متنوعة، يصل وفقها القارئ إلى لحظة التداخل بين تجربة القراءة وتجربته الخاصة التي تجد ظلالها وتموجاتها في نص الروائية المغاربية

– حاولت الروائية المغاربية من خلال لعبة المعنى والدلالة وعلى ضوء متخيل نسوي مختلف أن تُبلور رؤيتها لذاتها ولجسدها وتعبيراته وطقوسه ولعالمها الذي تتفاعل معه وبه،عبر اللغة التي حولتها إلى كائن مُغاير لحقيقته ذلك أن المرأة تكتب ذاتها لا كموضوع لغوي مفعول به بل باعتبارها ذات فاعلة،تُدير سياق اللغة وتضع قارئها في مشهد متكامل يرصدُ شعور وانفعال الذات الأنثوية في لقاءها الوجودي والنفسي والاجتماعي بجسد الآخر (الرجل)، وقد حاولت

الروائية المغاربية أن يكون للجسد دوراً هاماً في هدم القيم المعارضة للجسد والأنساق المضمرة حوله صانعاً اختلافه وجماليات طرحه لموضوع الحب والجسد والجنس .

- هيمن كل من هوى الحب والخوف على الخطاب الروائي النسوي المغاربي، وتأثيرهما في انتاج المعنى وتصييغ الذات وربطها بالموضوع القيمة ،الذي يتمثل في الوجود أو الكينونة الأنثوية، في ثقافة تموج بأهواء الذكور وسلطتهم الرمزية، لتسلك الروائية المغاربية من خلال هذين المسارين الأهوائيين في تداخلهما الغامض، طريقاً لتجاوز حالة الكمون الذي تعرفه الكينونة الأنثوية في الواقع والنص، فتحاول الافصاح عنها وعن إرادتها ورغباتها واختياراتها في عالم واقعي أو متخيل ينضح بالنزاعات الثقافية والاجتماعية والأسرية التي لها دور في تشويه هذه الكينونة، ودفع المرأة في الاغتراب عن ذاتها وحتى في كره وإنكار هذه الذات غالباً.
- عبرت الروائية المغاربية من خلال مجال الحواس الخمس عن تجاربها وفيوضاتها الحسية والشعورية، وتصوراتها العاطفية المشحونة بأحداث وصور تبوح بها رمزيا أو في قالب وظيفي واقعي محدد، كشفت من خلالها خصوصية العالم الداخلي للمرأة، وأسلوب رؤيتها للحياة والتعامل مع الأشياء، وموقفها من الموجودات والقضايا المحيطة بها وإحساسها بها، ما انعكس بدوره في ثنايا الخطاب الذي جسدت من خلاله القدرة على الربط بين نشاط الإدراك الحواسي (الخارجي) وتوتراته على مستوى الجسد وبين العالم الداخلي ونشاطاته الدالة ، كما سجلنا حرص الروائيات المغاربيات في رصد جماليات المستوى الشمي والتركيز على علاماته الحسية والروحية عند الرجل والمرأة، لتتخذ من الرائحة بوصفها بطلا روائيا ولغة مُعبرة عن الجسد الأنثوي وظلاله، تُشير من خلالها في النص إلى جماليات هذا الجسد وإشارته وأبجدياته وفنيته التي لا غواية لها إلا بحضور الآخر وقدرته على احتوائها.
- قدمت الروائيات المغاربيات مجموعة من الصور المشهدية الحواسية مرئية ومتحركة بتظافر مجموعة من الحواس التي تتمازج ببعضها البعض على سبيل الشمولية في التصوير والتشكيل والإيحاء بوهم المنظور وإظهار البعد الثالث في تشكيل المشهد، فوظفت في الصورة الواحدة حاسة اللمس أو البصر، التي تستند على حاسة السمع أو الشم، فتلعب هذه الحواس دورا سينوغرافيا يتمثل في ملء الفضاء المشهدي بعناصر وعلامات سيمائية بصرية ذات دلالات تعبيرية تتصل بنمط من الشفرات الدالة، هذه المنظومة العلاماتية التي يخلقها المجال الحواسي تلعب دورا في بناء وحدة فنية متكاملة تتشكل من خط ولون وشكل وملمس وقيمة ضوئية، تتوزع باعتبارها عناصر ديكورية وأزياء وأسلوب تمثيلي وملحقات شكلية تتمثل في الإكسسوار والماكياج، والمثيرات الموسيقية، هذه الاستعارات المسرحية الموظفة ضمن النص الروائي النسوي المغاربي أسهمت في التصاعد الدرامي للحدث وتفرعه .
- حاولت الروائيات المغاربيات تشخيص رؤية المجتمع المغاربي للجسد وطريقة تعامله معه، والوعي به كوجود حر أم أداة تختبر من خلالها الآخر رغباته، ومن خلال ثنائية المسموح والممنوع تفتح الروائية المغاربية أفقا عبر نصها للعودة إلى الجسد ومحاولة الإنصات للجسد المقموع الذي تم كبته وتوجهه، ليصبح بذلك الجسد حقلا تعبيريا تواصليا عن المكبوت فينا (داخل القارئ أو المتلقي) ، وبحسب ما تناولناه من نصوص نسوية مغاربية تعففت أغلب الروائيات عن طرح المشاهد الجنسية بشكل مباشر ،ووصف الفعل الجنسي وصفاً دقيقاً يخدش حياء القارئ

أو يُثير غريزته ،إذ حاولت استثماره لطرح أحاسيس حقيقية حول علاقة الرجل بالمرأة وتحسس الواقع حسب رؤيتها وتجاربها وصراعاتها وتداعيات الحياة التي عاشتها من خلال تعرية هذا الواقع عبر اللغة ، وإعادة توزيع موقع الضمائر وفق حضور المنطق الأنثوي المؤجل ضد المنطق الذكوري المهيمن ، وتقديم النموذج الذكوري كموضوع سردي مؤطر برؤية الأنثى وأفكارها .

- انطلقت الروائيات المغاربيات في صياغة خطابهن حول الجسد يتدفق من الداخل ، ويُكثف هويته وتتنوع ألوانه وبنيته وموضوعاته وفق ادراكها للاختلاف، لتقدم نصا سابحاً في جغرافية ممتلئة بالتعدد الدلالي القائم على صورة الجسد باعتباره علامة **signe** وبناء رمزي حاولت من خلاله أن تُقدم الجسد الأنثوي غير خاضعٍ لسلطة الجبر الاجتماعي والثقافي، وتوجه وعي القارئ نحو أشكال متنوعة وغير مألوفة لحضور الجسد في البنية الاجتماعية التي تحدد شروطاً لحضوره، بحسب ذلك برز في نصوصهن نموذج الجسد المخنث مثل رواية **طرشقانة** والجسد المبتور من علامات أنوثته مثل رواية **موسم التأنيث** و**العراء** والجسد المتمرد في رواية **نخب الحياة** ، وقد أفرز ذلك صوراً جسدية لافتة تحقق هويتها وخطابها وتفسر وجودها في الحياة والمجتمع .
- ارتبط حضور المدينة في الرواية النسوية المغاربية مع إعادة تشكل الوعي السوسيو-ثقافي للمجتمعات المغاربية، بعد فترة الاستقلال وذلك على مستوى نهضة المدينة المغاربية واستعادة هويتها العربية والإسلامية من جهة، بعد طمسها في فترة الاستعمار الأجنبي،وعلى مستوى ترقية الواقع الاجتماعي والثقافي للمرأة المغاربية من جهة أخرى.
- أثارت الروائية المغاربية من خلال موضوع المدينة أسئلة تاريخية وسياسية واجتماعية وثقافية وبنيوية، صابغة لمدينتها خصوصياتها ومفارقاتها وتناقضاتها، ووجهها وشخوصها وأمكنتها وأزمنتها وأحوالها الإنسانية، لتكون المدينة المغاربية إشكالية اعتبارا لتاريخها الإشكالي الذي يجعل من المدينة في الرواية النسوية المغاربية، تتباين بين كونها غاية أو وسيلة، حيث قد تكون المدينة في حد ذاتها عند الروائيات المغاربيات حافزا للكتابة ، كما جاءت أفضية الرواية النسوية المغاربية متصلة إذ ينشأ الفضاء المفتوح فيها بما تحمله دلالات الفضاء المغلق كما ينعكس الفضاء المغلق من خلال الفضاء المفتوح .
- برزت المدينة في الرواية النسوية المغاربية كفضاء غير متجاوب مع حضور واحتياجات المرأة،يحرم جسدها الحق في الكينونة والوجود، يرتهن ظهور المرأة في هذا المكان إلى شروط مثل حضور المرأة في الفضاءات المخصصة لها لتعطي هذه التقسيمات الجوهرية في شكلها الهرمي للفضاء صورة للمدينة المغاربية خاضعة لنظام جندري هرمي يتألف من فضاء ذكوري عام مهيمن للإنتاج (المدينة)، وآخر نسوي خاص خاضع،تابع،للتكاثر(البيت/المسكن).
- لكن يظل السؤال المطروح في آخر هذه الدراسة :

هل انفتح النقد الأدبي النسوي على الأدب النسوي المغاربي ؟ وما التصورات النقدية التي حاولت الاقتراب من اشكاليات الأدب النسوي المغاربي قصد معالجتها واستخلاص معالم خصيوصيته ؟

الملخص

الملخص

الملخص:

جاءت هذه الدراسة تحت عنوان ' سيميائية الفضاء في الرواية النسوية المغاربية'، وقد تضمنت مقدمة وفصل تمهيدي وأربعة فصول رئيسية وخاتمة .

واستهدفنا من خلال هذه الدراسة ، الكشف عن مفهوم الفضاء الذي أثار جدلاً معرفياً واسعاً، وتقاسمتهُ ميادين بحثية مختلفة أعطت لهذا المصطلح دلالات متعددة بتعدد مقارباته التي تنوعت بين أدبية و جمالية واجتماعية ونفسية وتاريخية وأنثربولوجية ومعمارية .. بل إن الباحثين في الحقل النقدي لا يكادون يقفون على تعريف موحد لهذا المصطلح . بيدَّ أن العودة إلى الأساسيات التي يقوم عليها الفضاء والمتمثلة في التواصل والفصل والنظام والقياس والتجاور والتوسع والتوجيه، تجعل المعالجة السيميائية لهذا المفهوم أمراً ممكناً من حيث هو إدراك وتمثل ذهني يستمد جوهره المعقد والمركب في الثقافة التي منها انبثق .

من حيث هذا المبدأ حاولنا التأسيس لنص الفضاء في مناحيه المتعددة، وسعينا من خلال السيمائيات إلى استجلاء البعدين الدلالي والتواصلي للفضاء عبر ثنائياته البنيوية التي سُرعان ما تنغمس في ثنائيات علاماتية ذات مرجعية ثقافية وأيدلوجية واجتماعية ونفسية، ما سمح لنا بالكشف عن تمظهرات الخطاب الروائي النسوي المغاربي بكل أبعاده الدلالية والرمزية والثقافية، الذي حرصنا على توسيع دائرة المدونة الروائية من خلال التركيز على الروايات النسوية الموريتانية والصحراء الغربية التي نعتقد أن الدراسات النقدية لم تتناولها بالبحث والتحليل، حسبنا في ذلك أن نكون قد ساهمنا في إبراز وتقديم هذه الروايات التي لم تنلْ حقها من الدراسة، إلى جانب الرواية النسوية الجزائرية والمغربية والتونسية والليبية، والتركيز على أسماء روائية جديدة في هذه الأقطار المغاربية لنعاين تجاربهن الإبداعية دون الانغلاق على أسماء روائية تداولتها بحوث أخرى، وبحسب ذلك نكون قد أسهمنا في بلورة خطاب نقدي عربي يُؤسس لمفهوم الفضاء وتصوراته عند المرأة الروائية من منظورها.

والأمر الذي يُؤكد وضوح ذلك، كشفتْ عنه مجموعة الفصول الأربعة التطبيقية ومباحثها المتنوعة، من خلال:

الفصل الأول : الفضاء الطباعي(المناصي): أبرزت الروائية المغاربية الشكل النصي في رواياتها كسلوك ونموذج جمالي يبعث أبعادا جديدة من خلال توظيف الكتابة بصفتها بُعداً جمالياً من جماليات النص الروائي المعاصر إيماناً منها أن التأثيرات الطباعية والمرئية مصدراً جديداً للطاقة التعبيرية للنص التي تخلق نص يُخاطب البصر ويُحاور الحواس الإدراكية المجسدة التي تُحقق وظائف جمالية وإشارية ترتكز على العلامة الغير لفظية، من خلال ممارسة الروائية لعبة بصرية أساسها تباين الخطوط وطريقة توزيعها وحجمها، والتداخلات اللونية في النص من خلال مجال البياض والسواد التي أعطت هيئة طباعية مختلفة للنص،أسهمت بدورها في تنشيط وتحقيق فاعلية القراءة عند المتلقي واستقصاء النص وفق هندسته الشكلية التي تقوم على الخرق البصري في إرساء تشكيلات خطية جديدة موزعة وفق استراتيجية نصية وفكرية وثقافية، تُسهم في ترسيخ شعرية النص النسوي المغاربية وفراداته .

●**الفصل الثاني:الفضاء اللوني**:جاءت القيم اللونية ذات بُعد زماني ومكاني عكست ظروف حياة الروائيات المغاربيات في مجتمعاتهن، لتصف من خلال الصور اللونية حقيقتها المقهورة والقاهرة التي تسقط ذاتها أول ضحية

الملخص

لاستيلابها، تجسد من خلالها عملية تشيئ وتهميش وإقصاء المرأة، تُساؤل من خلال اللون وإرادتها وإرادة المجتمع الذي تنتمي إليه، ليغدو اللون في أغلب النصوص صرخة أو وسيلة مُقاومة وملاذ وخلاص ولعبة غياب، تعدى حدوده التشكيلية والفنية، حيث برعت الروائية في توظيف رمزية اللون في نصها، فكل لون له تأثيره السحري والجمالي ورمزه في عالم المرأة، فأثرت في تجربتها الشعورية وحفزت المتلقي على التفكير بما تُخفيه في سطورها الملونة التي كشفت عن رقة وحساسية تعاملها مع رمزية اللون وقربها من بعض الألوان ونفورها من أخرى.

- **الفصل الثالث: فضاء الجسد**:من خلال لعبة المعنى والدلالة التي يؤسس لها الجسد، حاولت الروائية المغاربية أن تتبناها على ضوء متخيل نسوي مختلف يُبلور رؤيتها لذاتها ولجسدها وتعبيراته وطقوسه ولعالمها الذي تتفاعل معه وبه، عبر اللغة التي حولتها إلى كائن مُغاير لحقيقته حاولت المرأة أن تكتب ذاتها لا كموضوع لغوي مفعول به بل باعتبارها ذات فاعلة، تُدير سياق اللغة وتضع قارئها في مشهد متكامل يرصدُ شعور وانفعال الذات الأنثوية في لقاءها الوجودي والنفسي والاجتماعي بجسد الآخر (الرجل)، والتزمنا أن يكون ذلك من خلال (عالم الأهواء/العواطف، عالم الحواس، عالم الجنس) .
- **الفصل الرابع: فضاء المدينة**: للمدينة/ المكان أثرٌ عميق في وعي الروائيات المغاربيات، إذ تفاعلت معها تعايشاً وتذكراً وتخيلاً، فلم تتعامل معها كحيز جغرافي فحسب، وإنما كحيز إنساني من خلال وصف الذات الإنسانية داخل المدينة ورصد مشاهداتها وانفعالاتها، فخلقت من الفضاء المديني حيزاً متحركاً، وحولته من مادة إلى كائن حي وديناميكي له رموزه ومعانيه التي تنوعت في الرواية النسوية المغاربية بين أفضية مفتوحة وأخرى منغلقة وأخرى هامشية ومحاصرة، اختلفت خطوطها الدلالية حسب الواقع الشعوري والوجداني الذي تعيشه الكاتبات/الساردات.

الكلمات المفتاحية : السيميائية ، الفضاء ، المكان ، النسوية ، الرواية النسوية ، النقد النسوي ، الرواية النسوية المغاربية ، العتبات ، اللون ، الجسد ، الحواس ، المدينة ، سيميائية الأهواء .

الملخص

RESUME:

Cette étude est intitulée «l'espace dans le roman féminin maghrébin» qui comprend une introduction, une préface, quatre chapitres importants et une conclusion.

A travers l'étude, nous avons ciblé le découvert de l'espace qui a été à l'origine d'une controverse cognitive étendue, partagée par plusieurs domaines de recherche en accordant à ce terme de nombreuses sémantiques selon la diversité des approches entre littéraires, esthétiques, sociales, psychiques, historiques, anthropologiques et architecturales… Toutefois, les chercheurs connaissent à peine une seule définition ç ce terme. Cependant, le retour aux fondamentaux de l'espace, tels que la communication, la séparation, l'ordre, la mesure, le dialogue, l'expansion et l'orientation, rend le traitement sémantique de ce terme possible en tant que perception et représentation mentale que trouve son origine compliqué dans la culture source.

A partir de ce principe, nous avons essayé de constituer le texte de l'espace dans ses divers aspects, comme nous avons recherché à travers les sémiotiques à découvrir les dimensions sémantiques et communicatives de l'espace par la dualité structurelle qui ne cessent de livrer bientôt dans des dualités sémantiques ayant des références culturelles, idéologiques, sociales et psychiques, ce qui nous a permis de divulguer les manifestations du discours du roman féminin maghrébin avec toutes ses dimensions sémantiques, symboliques et culturelles, dont nous avons essayé d'élargir le cercle du registre narratif à travers la concentration sur les romans féminins mauritaniens et le désert occidental, dont nous croyons que les études critiques ne les ont pas mis sous étude ni sous analyse. Satisfaits à cet égard de notre contribution à la mise en relief et la représentation des ces nouveaux romans qui n'ont pas eu leur chance d'études, outre que le roman féminin algérien, marocain, tunisien et libyen, tout en se concentrant sur des nominations de nouveaux romans dans ces pays maghrébins, en but de déterminer leur expériences innovatrices sans se fermer sur les noms romanesques utilisés par d'autres recherches, et on espère ici avoir contribué à la l'envisagement d'un discours critique arabe qui met les bases d'un nouveau concept de l'espace et ses perceptions chez la femme romanesque de son point de vue.

Ce qui confirme la clarté de ceci, il a été déjà révélé par l'ensemble des quatre chapitres appliqués et ses divers thèmes, et ce à travers:

Chapitre 1: Espace typographique (contextuel)

La romancière maghrébine a précisé la forme textuelle fans ses romans en tant que comportement, et modèle esthétique qui crée de nouvelles dimensions à travers l'emploi de l'écriture comme dimension esthétique des esthétiques du texte romancier contemporain, comme conviction chez elle que les influences

typographiques et visuelles sont une origine novelle de l'énergie expressive du texte et qui créent un texte qui s'adresse à la vision et communique avec les sentiments cognitives incorporés et qui réalisent des fonctions esthétiques ou indicatives se basant sur le signal non verbal, à travers l'exercice de la part de la romancière et leur optique, dont le fondement est la différence des lignes, leurs distribution et leur volume, les interférences des couleurs dans le texte à travers le domaine di blanc et du noir, ce qui a donné au texte un aspect typographique différent, qui à son tour a contribué à l'activation et le réalisation de l'efficacité de la lecture chez le interlocuteur, et l'investigation du texte selon sa conception formelle qui se base sur le dépassement optique à la constitution de formations linéaires nouvelles, partagées selon une stratégie textuelle, intellectuelle et culturelle qui contribue à l'établissement de la poésie au texte féminin maghrébin et sa singularité.

Chapitre 2: l'espace de couleurs

Les valeurs des couleurs sont apparues avec une dimension spatio-temporelle reflétant des conditions vitales des romancières maghrébines dans leurs sociétés pour décrive à travers les photo en couleurs leurs vérités oppressées et oppressantes qui, elles mêmes tombent victimes de leur aliénation à travers laquelle on personnifie l'opération de chosification et d'émargination ainsi que l'exclusion de la femme, elle interrogent à travers la couleur et sa volonté, la volonté de la société à laquelle elle appartient pour que la couleur devienne dans la plupart des textes un cri, ou un moyen de résistance, un refuge ou un débarras et u jeu d'absence qui a dépassés ses limites formelles ou artistiques, puisque la romancière a excellé à l'emploi de la symbolisation de la couleur dans son texte, puisque à chaque couleur son effet magique et esthétique, et son symbole dans le monde de la femme, d'où elle a influencé dans son expérience sentimental et a incité le receveur à penser à ce qu'elle cache entre ses lignes colorées qui dévoile une finesse et une sensibilité dans sin comportement avec la symbolisation de la couleur et sa proximité de quelques couleurs, et son éloignement d'autres.

Chapitre 3: l'espace du corps

A travers le jeu de sens et le jeu sémantique inauguré par le corps, la romancière magrébine a essayé de l'adopter à la lumière de d'une imagination féministe différente clarifiant sa vue de soi et de son corps, ainsi que ses expressions ses rituelles et son monde qui s'interagit avec lui et à travers lui par la langue qui l'a transformé en une personnalité loin de da vérité. La femme a essayé de percevoir sa personne non comme un objet linguistique, mais comme étant une personne actrice, qui manipule le contexte linguistique, et met le récipient par devant une scène intégrée qui observe le sentiment et l'interaction de la personne féministe

dans son rencontre existentielle, psychique et sociale avec l'autre corps (l'homme), et que nous sommes engagés que ceci se déroule à travers (le monde de fantasmes/les émotions, le monde des sens et du sexe).

Chapitre 4: l'espace de la ville

La ville a un effet profond dans l'esprit des romancières maghrébines, dont leur interaction s'est articulée en coexistence, souvenirs et en imaginations, la relation ici ne se limite pas géographiquement mais elle atteint un espace humain à travers la description de la personne dans la ville et observer ses images er ses réactions, d'où elle a crée de l'espace de ville un espace dynamique et le transformer d'une matière à un être vivant et dynamique qui a ses symboles et ses sens qui ont été différenciés sans le roman féministe magrébin entre des espaces ouverts, d'autres couverts, et autres marginaux et assiégés que leur ligne sémantique se voit différent selon la réalité sentimental et émotionnelle vécue par les écrivains.

Mots-clés: Sémiotique, espace, lieu, féminisme, roman féministe, critique féministe, narration féministe maghrébine, seuils, couleur, corps, sens, ville, sémiotique.

الملخص

SUMMARY:

This study entitled "space un the Maghrebianfeminine novel" which includes an introduction, a preface four

Across the study, we have targeted the discivery of space which has been at the origin of an extended controversy cognitive, shared by several fields of research by granting to thisterm many semantics according ri te diversity of approaches between literary, Aesthetic, social, psychic, historical, anthropological and architectural. … However, researchers know a sinfle definition of this term. However, the return to the funfamentals of space, such as communication, separation, orfer, measurement, dialogue, expansion and orientaion, makes the semantic processinf of this term possible as perception and a mental representation that finds its complicated origin in the source culture.

On the basis of this principle, we tried to establisg the text of spsce in its various adpects, as we sought semiotics to discover the semantic and communicative dimensions of space by the structural duality that never cease to deliver soon in semantic dualities with cultural, ideological, social and psychic references, whuch allowed us to divulge the manigestations of the discourse of the Roman feminine novel with all its semantic, symbolic and cultural dimensions, of which we have tried to widen the circle of the narrative register througf the concentration on the Mauritanian feminine novels and the western desert, of which we believe that the critical studies did not put them under stufy or under analysis. Satisfied in this respect by our contribution to the highlighting and representation of these new novels that have not had their chance to study, besides the feminine novel Algerian, Moroccan, Tunisian and Lubyan, while focusing on New magazines in these Maghreb countries, witg the aim of determining their innovative experiences without closing their minds on the romanticnames used by other researches, and it is hoped that they will have contributed to the Bases of a new concept of space and its perceptions in the novelistic woman from gis point of view.

This confirms the clarity of, ut has already been revealed by all the four applied chapters and its various themes, and thid through:

Chapter1: Typographic space (contextual):

The Magrebian novelist has clarified the textual form in his novels as a behavior and an aesthetic model which creates now dimensions through the use of writing asan aesthetic dimension of the aesthetics of contemporary novelist text, as a conviction in it that influences Typigraphic and visual textsare a new origin of the expressive energy of the text and which create a text that is addressed to the vision and communicates with the cognitive feelungs incorporated and which realize aesthetic or indicative gunctions based on the non-verbal signal, Through the

exercise on the part of the novelist an optical game, the basis of which is the difference of the lines, their distribution and their volume, the interferences of colors in the text through the domain of white and black, A different typographical aspect, which in turn contributed to the activation and reakization of Of the effectiveness of the reading in the interlocutor, and the investigation of the text according to its formal conception whoch is based on the opital overcoming to the constitution of new linear formations, shared accorfing to a textual, intellectual abd cultural strategy which contributes to the "The establishment of poetry in the Maghrebian feminine text and uts singularity.

Chapter2:Color Space:

The values of the colors appeared with a spation-temporal dimension reflecting rhe vital conditions of the maghreb novelusts un their societies to describe through their color photograohs their oppressed and oppressive truths, which themselves fall victims of their alienation through which one personifies 1 The operation of chosification and marginalization and the exclusion of women, they question through color and will the will of the society to which it belongs so that cilor becomes in most texts a cry, or A means of resistance, a reguhe or a storeroom, and a play of absence which las surpassed its gormak or artistic limits, since the novelist has excelled at the use of the symbolization of color in his text, since to each comor its effect Magic and aesthetic, and its symbol in the world of woman, grom where it influenced in its experience And has prompted the receiver to think about what she hides between her colored lines which revals a hinesse and sensitivity in her behavoir wuth the symbolization of color and uts proximity to a few colors and its distance form others.

Chapter3:Body Space:

Through the game of meaning and the semantic game inaugurated by the body, the Maghreb novelist tried to adopt it the light of a different feminist imagination clarifying her view of self and her bidy, as well as her expressions and rituaks And his world that interacts wuth and through him through the lanfuahe that has transformed him into a personality far from his truth. The woman tried to perceive her persin not as a linguistic obhect but as an actress who manipulates the linguistic context and puts the container in front of an integrated scene that observes the geeling and interaction of the feminist person in her encounter Existential, psychic and social with the other body (man), and that we are committed that this takes place through (the world of fantasies/emotions, the world of the senses and sex).

الملخص

Chapter4:the Space of the city:

The city has a profound effect in the minds of Mafhreb novelists, whose interaction has been articulated in coexistence, memories and imaginations, the relationship here is not geographically limited but reaches a human space through the description of the space of cuty a dynamic space and transforming it of a matter to a living and fynamic being that has urs symbols and senses that have been differentiated In the Maghrebian geminist novel between open spaces, others covered, and other marginal and besieged that their semantic lune is different according to the sentimental and emotional reality lived by the writers.

Keywords: Semiotics, space, place, feminism, feminist novel, feminist criticism, Maghreb feminist narrative, thresholds, color, body, senses, city, semiotics

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المصادر:

1- (أحلام) مستغانمي ، الأسود يليق بكِ – رواية – ، دار نوفل دمغة الناشر هاشيت أنطوان بيروت ، ط6 ، 2013م

2- (آمال) مختار ، نخب الحياة ، دار سحر للنشر ، تونس ، ط2 ، 2005م .

3- (البتول) محجوب، وجع جنوبي– رواية – ، دار فضاءات للنشر و التوزيع ، عمان الأردن ، ط1، 2014م.

4- (بسمة) البوعبيدي ، موسم التأنيث –رواية–، الشركة التونسية للنشر و تنمية فنون الرسم، تونس، ط1، 2006م.

5- (تربة) بنت عمار ، وجهان في حياة رجل – رواية – ، منشورات اتحاد الأدباء و الكتاب الموريتانيين ، موريتانيا ، ط1 ، 2008م .

6- (حفيظة) قاره بيبان – بنت البحر – ، العراء – رواية – ، نقوش عربية ، تونس ، ط1 ، 2012م .

7- (خديجة) حمدي ، الرحيل نحو الشمس ، –رواية –، دار المنهل اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 2012م.

8- (ربيعة) جلطي ، حنين بالنعناع –رواية – ، منشورات ضفاف بيروت ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1 ، 2015م .

9- (رزان) نعيم المغربي ، نساء الريح – رواية – ، ثقافة للنشر و التوزيع ، دبي منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2010م.

10- (زهور) كرام ، قلادة قرنفل ، –رواية –، دار الثقافة مؤسسة للنشر و التوزيع ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 2004م.

11- (زوليخا) موساوي الأخضري ، الأخرس والحكاية – رواية – ، دار النايا سوريا ، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع دمشق ، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع الجزائر ، ط1 ، 2013م .

12- (سميرة) حمادي فاضل ، حشائش الأفيون – رواية – ، مكتبة الرائد العلمية ، عمان الأردن ، دط ، 2006م.

13- (فاتحة) مرشيد ، مخالب المتعة –رواية –، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط2 ، 2010م .

14- (فريدة) ابراهيم ، أحلام مدينة –رواية – ،منشورات ضفاف بيروت ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1 ، 2013م

15- (فريدة) المصري ،أسطورة البحر ،رواية الروح –رواية – ،دار الفرجاني ، طرابلس ، ليبيا ، ط1 ، 2015م.

16- (مسعودة) أبوبكر ، طرشقانة – رواية– ، دار سحر للنشر ، تونس ، ط2 ، 2006م.

17- (منى) بشلم ، أهداب الخشية عزفا على أشواق افتراضية –رواية –، منشورات ضفاف بيروت ،منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1، 2013م.

18- (زهرة) الرميج ، عزوزة –رواية – ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 2010م.

المعاجم والموسوعات:

19- ابن الأثير (عز الدين أبو الحسن الحزري)، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، المجلد 2 ، تحقيق : محمد محمد عويضة ، دار الكتب العلمية للنشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1998م.

20- ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق : عبد السلام هارون، مادة كون ، بيروت، دار الفكر، 1979م.

21- ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، دار الغد الجديد ، ج 1 ، القاهرة ، المنصورة ، ط1 ، 2007 م.

22- أبو الفضل (جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري) ، لسان العرب المحيط ، قدم له العلامة الشيخ عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، المجلد 2

23- أبو بكر (محمد بن الحسن ابن دريد الأزدي)، جمهرة اللغة،ج1، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987م.

24- : جمهرة اللغة ، المجلد الثاني ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، ط1، 2005.

25- أبي البقاء (أيوب بن موسى الحسيني الكفوي) ، الكليات معجم في المصطلحات و الفروق اللغوية ،مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر و التوزيع، لبنان ،ط2 ، 1998.

26- (أحمد) الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، ج2، تح: مجمع اللغة العربية ، دار العودة ، القاهرة ، دط، دت.

27- (أحمد) بن محمد بن علي الفيومي المقرئ، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1987م.

28- (بلحسن) البشير،(علي) بن هادية وآخرون،القاموس الجديد للطالب معجم عربي مدرسي،القباني شركة تونسية للتوزيع،تونس،ط1،1979.

29- (جميل) صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية و الإنكليزية و اللاتينية ،دار الكتاب اللبناني ، لبنان، دط،1978.

30- (خليل) الجر، المعجم العربي الحديث، لاروس – معجم موسوعي للجميع–، مكتبة لاروس، باريس، دط، 1987.

31- (الخليل) بن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين ، ترتيب و مراجعة مجموعة من الباحثين ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط1 ، 2004م.

32- (علي) بن هادية، (بلحسن) البلبش، (الجيلاني) بن الحاج يحي، القاموس الجديد للطلاب عربي مدرسي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط7، 1991.

33- (فيصل) الأحمر، نبيل دادوة ، الموسوعة الأدبية ، ج1 ، دار المعرفة ، الجزائر، دط ،2008 م.

34- (مجدي) وهبة ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ، ط2 ، 1984م.

35- (محمد الحسيني) الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، المجلد العشرون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007.

36- (محمد) بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط1، 1979.

37- المنجد في اللغة و الإعلام ، دار المشرق ، ط40 ، 2003م.

38- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (09)، القرن العشرون المداخل التاريخية و الفلسفية و النفسية ، تحرير: ك. نلوولف، ك. توريس، ج أوزبون ، مراجعة و إشراف : رضوى عاشور ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005م.

39- (نبيل) راغب، موسوعة النظريات الأدبية ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1 ، 2003م.

المراجع باللغة العربية:

40- (ابتسام) مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م.

41- (إبراهيم) الحيدري ، النظام الأبوي و إشكالية الجنس عند العرب ، دار الساقي ، بيروت ، ط1، 2003م.

42- (إبراهيم) رماني، المدينة في الشعر العربي، الجزائر نموذجا (1925-1962)، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007م

43- (إبراهيم) صدفة، السيميائية مفاهيم ، اتجاهات ، أبعاد ، ضمن كتاب السيمياء و النص الأدبي ، الملتقى الوطني الأول ، منشورات جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2000 م.

44- (إبراهيم) عباس،تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية دراسة في بنية الشكل(الطاهر وطار،عبد الله العروي، محمد العروسي المطوي)،دار A.N.E.P Edition ، 2006.

45- (إبراهيم) محمود، زئبق شهريار، جماليات الجسد المحظور في الرواية النسوية العربية، اللاذقية، سوريا، ط1، 2012م.

46- (أحلام) مستغانمي ، ذاكرة الجسد – رواية – ، دار موفم للنشر ، الجزائر ، 1993م .

47- :ذاكرة الجسد ، دار الآداب للنشر و التوزيع ، بيروت لبنان ، ط 21 ، 2005م.

48- :فوضى الحواس، ، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998م.
49- (أحمد) المديني ، الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث ، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط المغرب ، دط ، 2000م.
50- (أحمد) دوغان ، معجم الصوت النسائي في الأدب العربي الحديث ، دار الثريا للنشر، دمشق،ط1، 2004م.
51- (أحمد) شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، دط 2001م.
52- (أحمد) مختار عمر ، اللغة واللون ، عالم الكتب،القاهرة،ط2، 1997م.
53- (أحمد) مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ،ج1 ، مطبوعات المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، دط، 1986.
54- (أحمد) يوسف ، السيميائيات الواصفة " المنطق السيميائي و جبر العلامات" ، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت ، منشورات الاختلاف الجزائر ، المركز الثقافي العربي المغرب ، ط1، 2005م.
55- (الأخضر) بركة ، الريف في الشعر العربي الحديث قراءة في شعرية المكان ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران الجزائر ،دط،2002.
56- (الأخضر) بن السائح، سرد الجسد و غواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي و تجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2011م.
57- (إسماعيل) إلمان، علامات الوقف في العربية الحديثة، منشورات الأنيس للطباعة و النشر والإعلام و التوزيع، الجزائر، ط1، 2000 م.
58- اقتصاد النسيان في رواية "عزوزة" لزهرة رميح، تقديم وتنسيق،عثماني الميلودي (كتاب جماعي)الناي للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2014.
59- (ألفة) الأدلبي، صورة المرأة في ألف ليلة و ليلة ، نظرة في أدبنا الشعبي، ألف ليلة وليلة و سيرة الملك سيف ذي يزن ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، دط ، 1974م.
60- (آمال) قرامي ،الاختلاف في الثقافة العربية الإسلامية،دراسة جندرية، المدار الإسلامي،ط1، 2007.
61- (إمام) عبد الفتاح ،أرسطو والمرأة ، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،1996م.
62- : أفلاطون و المرأة ، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2 ،1996م.
63- (أمل) جرَّاح ، الرواية الملعونة ، دار الساقي ، بيروت ، ط1 ، 2010م.
64- (أمينة) غصن ، نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة ، دار الثقافة والنشر، سوريا، ط1 ، 2002م.
65- (أنس) أمين ، جماليات العتبة ، مطبعة دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2005م.

66- (أنور) الخطيب ، أدب المرأة في الإمارات – القصة القصيرة – ، دار الحوار ، سوريا، دط ، 1992م.
67- (باديس) فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.
68- (بثينة) شعبان ،مائة عام من الرواية النسائية العربية (1899- 1999) ،دار الآداب للنشر و التوزيع ،بيروت ،ط1، 1999م.
69- (بسام) قطوس ، سيمياء العنوان ، وزارة الثقافة ، سوريا ، دط ، 2002م.
70- (بوشوشة) بن جمعة ، الأدب النسائي الليبي (رهانات الكتابة و معجم الكتاب) ، المغاربية للطباعة ، ط1 ، 2007م.
71- : التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة و النشر و الاشهار ، تونس ، ط1 ، 2003م.
72- : الرواية النسائية التونسية ، المغاربية للطباعة و الإشهار ، تونس ، ط1 ، 2009م.
73- : سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية،المغاربية للطباعة و النشر،تونس ط1 ،2005 م.
74- : اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999
75- : الرواية النسائية المغاربية ، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر ، تونس ، دط ، دت.
76- بوطيب (جمال) ، العنوان في الرواية العربية (حداثة النص / حداثة محيطه) ضمن كتاب الرواية المغربية (أسئلة الحداثة) ، مجموعة مؤلفين ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1996م.
77- (جابر) عصفور ، زمن الرواية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، 1999.
78- (جعفر) يايوش ، الأدب الجزائري الجديد التجربة و المآل ، مركز البحث في الأنثربولوجية الاجتماعية و الثقافية ، 2007م.
79- (جلال الدين) السيوطي ، الإتقان في علوم القرآن ، المحقق : مركز الدراسات القرآنية ، مجمع الملك فهد ، المجلد 3 ، 1426 هـ.
80- (جميل) حمداوي، من سيموطيقا الذات إلى سيموطيقا التوتر،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، د ط، 2014.
81- (جميل) عبد المجيد،البلاغة والاتصال،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،دط، 2000م.
82- (جورج) طرابيشي ، الأدب من الداخل ، دار الطليعة ، بيروت ، ط2 ، 1981م.
83- (حاتم) عبد المنعم أحمد عبد اللطيف،مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، دار المنهل ناشرون، الأردن، د ط، 2015م.

84- (حافظ) صبري، أفق الخطاب النقدي (دراسات نظرية و قراءات تطبيقية) ، دار شرقيات للنشر، مصر ،ط1 ،1996م .

85- (حزامة) حبايب ، أصل الهوى ، المؤسسة العربية للدارسات ، بيروت ، ط1 ، 2007م .

86- (حسن) بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب ، بيروت لبنان،ط2 ،

87- (حسن) مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، مراجعة و تقديم: عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق،ط1، 1987م.

88- (حسن) نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000.

89- (حسين) المناصرة، النسوية في الثقافة و الإبداع ،عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، عمان الأردن ، ط1 ، 2007 م.

90- (حسين) محمد حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربية ، بحث في نماذج مختارة ، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر ، دط ، 1997م.

91- (حمودة) إسماعيلي، لغز الأنوثة وعقدة الجنس، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، و ط، 2015.

92- (حنان) محمد موسى حمودة، الزمكانية و بنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، عمان الأردن،ط1، 2006 .

93- (حواء) بنت ميلود،الصوت النسائي في الأدب الموريتاني المعاصر-دراسة تحليلية ونقدية-، مطبعة ووراقة السلامة، موريتانيا،ط1، 2014م.

94- (خالد) حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة(الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجا)،مؤسسة اليمامة،الرياض،ط1، 2000م.

95- (خالدة) سعيد ، المرأة ، التحرر، والإبداع، سلسلة نساء مغاربيات ، بإشراف فاطمة المرنيسي ، نشر الفنك المغرب ، ط1 ، 1991م.

96- :حركية الابداع دراسة في الأدب العربي الحديث، دار المعرفة، بيروت لبنان ، دط، 1982.

97- (خديجة) العزيزي، الأسس الفلسفية للفكر النسوي العربي، دار بيسان للنشر و التوزيع ، بيروت ، دط، 2005م.

98- (خديجة) صبار،المرأة بين الميثولوجيا والحداثة،أفريقيا الشرق، المغرب، 1999م.

99- (خديجة) مروازي ، سيرة الرماد ، رواية ، أفريقيا للشرق ، المغرب ، دط ، 2000م.

100- (خليل) صويلح ، قانون حراسة الشهوة ، دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع ، دمشق سوريا ، ط1 ، 2015م .

101- (رجاء) بن سلامة ، العشق و الكتابة ، منشورات الجمل ، كولونيا ، ألمانيا ، ط1 ، 2003م.

102- :نقد الثوابت آراء في العنق والتمييز والمصادرة،دار الطليعة ورابطة العقلانيين، بيروت، 2005.
103- :بنيان الفحولة،أبحاث في المذكر والمؤنث، دار تبرا، دمشق، 2005م.
104- (رشيدة) بنمسعود ، المرأة و الكتابة سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، ط1 ،1994م
105- : جمالية السرد النسائي ، شركة النشر و التوزيع ، المدارس ، البيضاء ط1، 2006م.
106- (رضا) الظاهر، غرفة فرجينيا وولف – دراسة في كتابة النساء-، دار الهدى، دمشق، 2001م.
107- (رفيف) صيدواي، الكاتبة و خطاب الذات (حوارات مع روائيات عربيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2005م.
108- (ريطا) الخياط ، المرأة في العالم العربي ، منشورات زرياب ، الجزائر ، دط ، 2008م.
109- (زهرة) الجلاصي ، النص المؤنث ، دار سارس ، تونس ، دط ، 2002م.
110- (زهور) كرام ، السرد النسائي المغاربي مقاربة في المفهوم و الخطاب ،دار النشر و التوزيع، المدارس،المغرب ط1، 2004م .
111- (زهور) كرام و(محمد) يحي قاسمي ، بيبليوغرافيا المبدعات المغاربيات ، دار الأمان ، الرباط ، 2006م.
112- (زهور) كرام،في ضيافة الرقابة، منشورات الزمن الكتاب24، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، مارس،د ط،2001.
113- (زهور) ونيسي ، الرصيف النائم ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1967م .
114- :على الشاطئ الآخر ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1974.
115- : من يوميات مُدرسة حرة ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1979م.
116- (زينب) الأعوج ، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر ، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع ، ط1 ، 1985م.
117- (زينب) عبد العزيز العمري ،اللون في الشعر العربي القديم ،مطبعة الأنجلو المصرية ،القاهرة ،د ط ،1989.
118- (ساندي) سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التّصنيف،دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن،ط1 2008م.
119- (سعد) البازعي ، سرد المدن في الرواية والسينما ، الدار العربية للعلوم ناشرون ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1 ، 2009.
120- (سعد) عبد الرحمن قلج ، جماليات اللون في السينما : بحث فى الأساليب المختلفة لإستخدام اللون فى الأفلام الروائية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، دط ، 1975م .
121- (سعيد) الشيمي ،اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية ، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة، 2003 م.

122- (سعيد) بنكراد ، النص السردي : نحو سيميائيات للأيدلوجيا ، دار الأمان ، المغرب ، دط ، 1996م.
123- :السيمائيات و التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ، ط1، 2005.
124- : السيميائيات السردية مدخل نظري، منشورات الزمن،الدار البيضاء المغرب ،دط، 2001.
125- (سعيد) يقطين، الأدب و المؤسسة و السلطة (نحو ممارسة أدبية جديدة)، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء، ط1 ، 2002م.
126- : قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب،ط1 ،1997.
127- : تحليل الخطاب الروائي من السرد إلى التبئير،المركز الثقافي العربي،بيروت، الدار البيضاء،ط2.
128- (سلوى) النعيميّ ، برهان العسل ، دار رياض الريس للكتب و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2007م .
129- (سمر) روحي الفيصل ، معجم القاصات والروائيات العرب ، جرس برس، لبنان، ط1 ، 1996م.
130- :الرواية العربية البناء والرؤيا. مقاربات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،دط،2003.
131- (سمير) سعيد حجازي ، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، ط1 ، 2001م .
132- (سوسن) ناجي رضوان ، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر – دراسات نقدية-، المجلس الأعلى، القاهرة ، دط، 2004م.
133- (سيد) محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان مصر ، ط1 ، 2000م.
134- (سيزا) أحمد قاسم ، بناء الرواية ، مطبعة الهيئة العامة المصرية للكتاب ، دط، 1985.
135- : القارئ والنص والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، دط، 2002م.
136- (شاكر) النابلسي،جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط1، 1994م.
137- (شذى) سليمان، المرأة المسلمة في مواجهة التحديات المعاصرة، منشورات روائع مجدلاوي نعمان،ط1، 1997م.
138- (شربل) داغر ، الشعرية العربية الحديثة ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1998م.
139- شرح الكتاب المقدس ، العهد القديم ' القس أنطونيو فكري '.
140- (شرف الدين) ماجدولين،الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2010.
141- (شعيب) حليفي ، هوية العلامات ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 2005م.

142- (شمس الدين) موسى، تأملات في إبداعات الكاتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م.

143- الشيخ (أحمد رضا) ، رسالة الخط ، مطبعة العرفان ، سوريا ، دط ، 1994م.

144- (شيرين) أبو النجا، عاطفة الاختلاف – قراءة في كتابات نسوية – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م .

145- : نسائي أم نسوي، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة مصر ، دط، 2002م .

146- (صالح) عبد العزيز الكريم،الجينوم البشري، كتاب مفتوح.

147- صحيح البخاري ، 184/16 رقم 4787.

148- (طاهر) عبد مسلم، عبقرية الصورة و المكان، التعبير، التأويل، النقد، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1، 2002.

149- (طراد) الكبيسي ، المنزلات ،دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الاعلام و الثقافة ، 1992م.

150- (ظاهر) محمد هزاع الزواهرة ، اللون و دلالته في الشعر ، دار الحامد للنشر و التوزيع ، الأدرن ، 2008م.

151- (عالية) ممدوح ، التشهي ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 2007م .

152- (عبد الحق) بلعابد ، عتبات (جيرار جينيات من النص إلى المناص) ، تقديم : سعيد يقطين ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2008م.

153- (عبد الرحمان) الدسوقي، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، أكاديمية الفنون،دفاتر الأكاديمية، القاهرة، 12، 2005م.

154- (عبد الرحمن) عوف ، قراءة في الكتابات الأنثوية – الرواية و القصة القصيرة المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط، 2004م.

155- (عبد الرحمن) بن خلدون ، مقدمة ابن خلدون، دار ابن الجوزي للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1 ، 2009م.

156- (عبد الرحيم) مراشدة ، الفضاء الروائي –الرواية في الأردن نموذجاً – ، وزارة الثقافة، عمان،دط،2002.

157- (عبد الصمد) الديالمي ، سوسيولوجيا الجنسانية العربية ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت لبنان ، ط1 ، 2009م.

158- (عبد العاطي) كيوان،أدب الجسد بين الفن والاسفاف دراسة في السرد النسائي،مدخل نظري،مركز الحضارة العربية،القاهرة،ط1، 2003م.

159- (عبد العزيز) القوصي ، أسس الصحة النفسية ، النهضة المصرية ، دط ، 1948.

160- (عبد الفتاح) الحجمري ، عتبات النص ، البنية و الدلالة ، شركة الرابطة ، الدار البيضاء المغرب ، ط1، 1996م .

161- (عبد الفتاح) كليطو ، الغائب دراسة في مقامة الحريري ، دار توبقال ، دار البيضاء ، ط2 ، 1997م.
162- : الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3،1997م.
163-
164- (عبد القادر) الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات (قراءة في شعر حسن نجمي)،مؤسسة النشر والتوزيع، الدار البيضاء،ط1، 2004م.
165- (عبد القاهر) الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعنى ،تصحيح : محمد عبده ، دار المعرفة ، بيروت ، دط ، 1981م.
166- (عبد الكريم) شرفي ، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة ، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1، 2007م.
167- (عبد الله) ابراهيم ، السرد النسوي ، المؤسسة العربية للنشر ، بيروت ، دط ، 2011م.
168- (عبد المالك) أشبهون، عتبات الكتابة في الرواية العربية ، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009م.
169- (عبد المالك) مرتاض ، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ،مجلة عالم المعرفة ، كانون الأول ، 1998.
170- : الكتابة من موقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة)،دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران الجزائر،دط، 2003.
171- :ألف ليلة وليلة،تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط،1999.
172- : تحليل الخطاب السردي معالجة سميائية تفكيكية مركبة لرواية"زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995.
173- (عبد النور) إدريس، التمثلات الثقافية للعبد الأنثوي، الرواية النسائية أنموذجا، سلسلة دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب، ط1، 2015م.
174- (عبدالله) محمد الغذامي،ثقافة الوهم-المرأة واللغة-2-مقاربات حول المرأة والجسد واللغة،المركز الثقافي، الدار البيضاء،ط1، 1998م.
175- : المرأة و اللغة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء بيروت ، ط1 ، 1996م.
176- (عبيدة) صبطي ، (نجيب) بخوش ، الدلالة و المعنى في الصورة ، دار الخلدونية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2009م.

177- (عثمان) بدري وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2000م.

178- (عجينة) محمد ، موسوعة أساطير العرب ، ج 1 ، دار الفارابي ، بيروت لبنان ، ط1 ، 1994م.

179- (عدنان) علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، تقديم: خليل الشيخ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2008م.

180- (عفيف) بهنسي ،اتجاهات الفنون التشكيلية المعاصرة ،مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،ط1، د ن.

181- (فاتن) عبد الجبار جواد ، اللون لعبة سيميائية بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري . دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، عمان الأردن، ط1، 2009.

182- (علوية) صبح ، اسمه الغرام ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 2009م.

183- (علي) بن محمد الشريف الجرجاني، التعريفات ،لبنان ، دط ،2000.

184- (علي) عز الدين الخطيب، الحواس الخمس بين التوظيف المجازي والتوظيف الواقعي في قصص لطيفة الدليمي 1969-1999، الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت، ط1، 2015.

185- (علي) عواد،نحو قراءة سيمائية في سينوغرافيا العرض المسرحين الجامعة الأردنية، الأردن، دط،1996م.

186- (علي) محمد عبدالله، الإنسان حكمة الروح والجسد تأويل المعاني والدلالات، وكالة الصحافة العربية، دم،ط1، 2017م.

187- (عماد) حاتم ، أساطير اليونان ، دار المشرق العربي، بيروت ،حلب سوريا، ط2 ، 1994.

188- (العنود) محمد الشارخ ، الغضب الناعم ، الرواية النسوية بين العربية و الإنجليزية – دراسة مقارنة – ، ترجمة: سامي خشبة ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1، 2007م.

189- العوفي (نجيب) ، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط1,1987.

190- (عياض) عبد الرحمن الدوري ، دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي ، دار الشؤون الثقافة العامة ، بغداد ، العراق ، ط1 ، 2002م.

191- (غادة) السمان ، البحر يُحاكم سمكة ، الأعمال غير الكاملة ، منشورات غادة السمان ، بيروت ، ط2 ، 1992م

192- (فاضل) السامرائي، لمسات بيانية ،دار الكتب للطباعة و النشر، الموصل، دط ، 1989م.

193- (فاضل) ثامر ، اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان ، الرباط ، المغرب ، ط1 ، 1994م.

194- (فاطمة) المرنيسي،الجنس كهندسة اجتماعية بين النص والواقع، ترجمة: فاطمة الزهراء أريول، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996.

195- : الحريم السياسي، ترجمة، عبد الهادي عباس ،دار الحصاد، دمشق، 1993م

196- : السلطانات المنسيات، ترجمة: عبد الهادي عباس، وجميل معلي، دارالحصاد،دمشق1994م.
197- (فراس) السواح ،الأسطورة والمعنى في الميثولوجيا و الديانات المشرقية، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1997م.
198- (فضيلة) الفاروق ، اكتشاف الشهوة ، دار رياض الريس للنشر ، بيروت ، ط1 ، 2005م .
199- : مزاج مراهقة ، دار الفارابي ، بيروت ، ط1 ، 1999م .
200- (فهد) حسين، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، ط2003،1م.
201- (فوزية) الدريع، الرائحة والجنس، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، بغداد، ط1، 2008م.
202- (فيصل) الأحمر، معجم السيمائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1 2010م.
203- (فيصل) دراج ، دلالات العلاقة الروائية ، مؤسسة عيبال للدراسات و النشر ، ط1 ، 1992م.
204- (قادة) عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر – دراسة في اشكالية التلقي الجمالي للمكان –، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 2001.
205- (القاضي) الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: احمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا ،لبنان ، دط، 1930م.
206- (قدور) عبد الله ثاني ، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم ، مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع ، عمان الأردن ، ط1 ، 2008م.
207- القشلقندي ، صبح الأعشى ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ، دط ، دت.
208- (قصي) الحسين،سوسيولوجية الأدب دراسة الواقعة الأدبية على ضوء علم الاجتماع،دار البحار،دار مكتبة الهلال، بيروت، د ط، 2009م.
209- (كمال) الرياحي ، حركة السرد الروائي و مناخاته ، دار أمية ، تونس ، 20014م.
210- (كمال) القنطار ، في ظلال العدد : ايقاعات الوجود 1 ، سلسلة الدراسات الفلسفية ، 48 ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2002م.
211- (لطيفة) الدليمي، الأدب الروائي النسائي في العراق، تأليف جماعي: جماليات الصورة في الإبداع النسائي العربي (المرأة واصفة وموصوفة)، مؤسسة سعيدان، سوسة، منشورات مهرجان سوسة الدولي ، دورة 39 ، 1998م.
212- (ليلى) أبو زيد ، الرجوع إلى الطفولة – رواية – ، مطبعة النجاح ، المغرب ، ط1 ، 1993م .
213- (ماري تيريز) عبد المسيح،التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، المجلس العلى للثقافة، القاهرة، 2002م.
214- (محمد) أحمد سيد ، الرواية الانسيابية و تأثيرها عند الروائيين العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989م.

215- (محمد الأمين) ولد مولاي إبراهيم ، الأدب الموريتاني : خطاب النقد و شعرية النص ، منشورات اتحاد الأدباء و الكتاب الموريتانيين ، موريتانيا ، دط ، 2013 م.
216- (محمد) البادري ، في نظرية الرواية ، ساس للنشر ، تونس ، دط ، 1996م.
217- (محمد) الزموري، شعرية الفضاء في القصة القصيرة، مطبعة آنفو، فاس المغرب، دط، 2010م.
218- (محمد) الصالح الجابري، دراسات في الأدب التونسي ، الدار العربية للكتاب ، دط ، 1978م.
219- (محمد) العباس، سادنات القمر سيرانية النص الشعري الأنثوي، الانتشار العربي، بيروت، دط، 2003م.
220- (محمد) بنيس،الشعر العربي الحديث بُنياته وابدالاتها، الجزء3،دار توبقال،الدار البيضاء المغرب،ط3،2001.
221- (محمد) سالم محمد الأمين الطلبة ، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، دط ، 2007م.
222- (محمد) صابر عبيد ، سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد ، قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2008م.
223- (محمد) طرشونة ، الرواية النسائية في تونس ، مركز النشر الجامعي ، تونس ، ط1 ، 2003م.
224- (محمد) عبد المطلب، بلاغة السرد النسوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، دط، 2007م.
225- (محمد) عزام ، شعرية الخطاب السردي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، دط،2005.
226- (محمد) عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، الشركة العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة ، ط2 ، 1997م.
227- (محمد) عنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، 1973م.
228- : الرومانتيكية ، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، مصر ، دط ، دت.
229- (محمد) فكري الجزاز ، العنوان سيموطيقا الاتصال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998م.
230- (محمد) فوزي ، أدب الأظافر الطويلة ، دار النهضة مصر ، القاهرة ، دط ،1987م.
231- (محمد) كشاش، اللغة والحواس، رؤية في الواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، بيروت،ط1، 2001م.
232- (محمد) معتصم ، المرأة و السرد ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2004م .
233- : بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي،منشورات دار الأمان،الرباط ،ط1 ، 2007م.
234- (محمد) مفتاح ، دينامية النص تنظير و إنجاز ، المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان ، ط 3 ، 2006م.
235- (محمد ناصر) العجيمي، في الخطاب السردي – نظرية قريماس-، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1993.
236- (محمد) نور الدين آفاية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1988م.

237- (محمد) يوسف همام ،اللون ،مطبعة الاعتماد ،القاهرة ، ط11930.

238- (محمود) إبراهيم، زئبق شهريار،جماليات الجسد المحظور، دار الحوا للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، ط1، 2012.

239- (محمود) درويش، مديح الظل العالي ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1984.

240- (محمود) رجب، فلسفة المرآة، دار المعارف، مصر، د ط، 1994م.

241- (محي الدين) طالو ،الرسم واللون ،مكتبة أطلس ،دمشق ،دط، 1961.

242- (مختار) علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 196، أبريل/نيسان، 1995م.

243- (مراد) عبد الرحمن مبروك، جيوبولوتيكا النص الأدبي "تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً"، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر،ط1، 2002.

244- (مرشد) أحمد ، البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت لبنان، ط1، 2005.

245- المسعودي ، مروج الذهب ، ج3 ، تحقيق : محمد محي الدين ، مطبعة السعادة ، مصر ، 1948.

246- مشوح (وليد) ، الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا ، ط1 ، 1996م.

247- (مصطفى) الورياغلي ، الصورة الروائية دينامية التخيل وسلطة الجنس ، منشورات العبارة، المغرب،ط1، 2012م.

248- (منصور) نعمان نجم الدليمي ، المكان في النص المسرحي ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، العراق ، دط، 1999 م.

249- (منى) برنس ، إني أحدثك لترى ، دار ميريت ، القاهرة ، ط1 ، 2008م.

250- (منى) فياض، فخ الجسد،دار النهضة العربية،بيروت،لبنان،ط2، 2013م.

251- (مهدي) صلاح الجويدي ، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد ، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1، 2012م.

252- (ميجان) الرويلي،سعد البازعي،دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت. الدار البيضاء، ط4، 2005م.

253- (نازك) الأعرجي، صوت الأنثى – دراسات في الكتابات النسوية العربية –، دار الأهالي ، دمشق ، ط1 ،1997م.

254- (نبيل) سليمان ، حوارات و شهادات ، دار الحوار ، سوريا ، 1995م.

255- : فتنة السرد و النقد ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا ، ط 3 ، 2006م.

256- (نبيلة) إبراهيم ، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، 1992 م.

257- (نجوى) الرياحي القسنطيني،في نظرية الوصف الروائي،دراسة في الحدود والبنى المورفولوجية والدلالية،دار الفارابي،بيروت،لبنان ط1، 2008.

258- (نجوى) القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي دراسة في الحدود والبنى المورفولوجية والدلالية، دار الفارابي، بيروت لبنان،ط1، 2008.

259- (نصر الدين) بن غنيسة ، فصول في السيمياء ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1 ، 2011م.

260- (نصر) حامد أبو زيد ،دوائر الخوف –قراءة في خطاب المرأة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، بيروت، ط1 ، 2000م.

261- (نصيرة) محمدي ، سيرة كتابة ، منشورات أبيك ، الجزائر ، 2007م.

262- (نهال) ميهدات ، الآخر في الرواية النسوية العربية ، عالم الكتاب الحديث ، ط1 ، 2007م.

263- (هبة) شريف ، هل للنص النسائي خصوصية دراسة لرواية الباب المفتوح ، كتاب هاجر للنشر ، ط1، 1993م .

264- (هدى) الصحناوي ، فضاءات اللون في الشعر الشعر السوري نموذجاً ، دار الحصاد ، سوريا ، ط1 ، 2003م.

265- (وجدان) الصائغ ، شهرزاد و غواية السرد ، قراءة في القصة و الرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2008م.

266- (واسيني) الأعرج ، مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية ، منشورات الفضاء الحر ، الجزائر ، 2007م.

267- (اليامين) التومي، (سميرة) بن جيل، التفاعل البركسيمي في السرد العربي قراءة في دوائر القرب، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية ناشرون، بيروت، ط1، 2012.

268- (يحي) بوعزيز ، المرأة الجزائرية و حركة الإصلاح النسوية العربية ، دار الهدى ، الجزائر ، دط ، 2001م.

269- (يحى) حمودة ،نظرية اللون ،دار المعارف ،القاهرة ،د ط ،1975.

270- (يسرى) مقدم، مؤنث الرواية (الذات، الصورة ، الكتابة) ، دار الجديد ، بيروت ، ط1 ، 2005م.

271- (يمنى) طريف الخولي، النسوية و فلسفة العلم، عالم الفكر ، الكويت، ع2 ، المجلد 34، أكتوبر – ديسمبر ، 2005م.

272- (يوسف) بن تغري بردي بن عبد الله الظاهري الحنفي ،ابو المحاسن جمال الدين ،النجم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة الجنح 16 ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،دار الكتب ،مصر ،د ط ،د ت.

273- (يوسف) حسن نوفل ، الصورة الشعرية والرمز اللوني ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، دت.

274- (يوسف) وغليسي ، خطاب التأنيث – دراسة في الشعر النسوي الجزائري ، منشورات وزارة الثقافة ، قسنطينة ، الجزائر ، دط ، 2008م.

المراجع المترجمة:

275- (ألفرد) أدلر، الطبيعة البشرية، ترجمة: عادل بشري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005م.

276- (ألكسندر) شيتشفيتش ، تاريخ الكتاب ، ج2 ، عالم المعرفة ، العدد 170.

277- (آني) آنزيو، المرأة الأنثى بعيداً عن صفاتها ، رؤية جمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي، ترجمة: طلال حرب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ، ط1 ، 1992.

278- أورزولا (شوي) ، أصل الفروق بين الجنسين ، ترجمة: ياسين بوعلي، دار الحوار، سوريا ، ط2، 1995م .

279- (باميلا) هاورد، ما هي السينوغرافيا،ترجمة: محمود كامل، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، 2004م.

280- (برنار) فاليط، النص الروائي مناهج وتقنيات ، ترجمة: رشيد بن حدو ، الناشر سليكي اخوان ، المغرب ، ط1 ، 1999.

281- (بول) ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة:جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2006م

282- (بيير) جيرو ، الأسلوبية ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، ط2 ، دت.

283- (بيرسي) لوبوك ،صنعة الرواية ،ترجمة : عبد الستار جواد ،دار الرشيد ،بغداد ،1981.

284- (بيريك) جورج، فصائل الفضاءات، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي ،دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000.

285- (بيير) بورديو، الهيمنة الذكورية، ترجمة: سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009م.

286- تجربة التحليل النفسي " جاك لاكان " ، المؤتمر العالمي السادس عشر لعلم النفس ، زيورخ 1949 ، دراسات أدبية و ثقافية ، لونجمان برس ، 1994م .

287- ج.ب.(كولدنستين) ،الفضاء الروائي،مقالة ضمن كتاب الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002م.

288- (جاك) فونتاني ، سيميائية المرئي ، ترجمة : علي أسعد ، دار الحوار ، سوريا ، ط1 ، 2003م.

289- (جان) كوهين ،بناء لغة الشعر ،ترجمة : أحمد درويش ،مكتبة الزهراء ،القاهرة ،دط، 1985م.

290- (جوزف) بريستو، الجنسانية، ترجمة: عدنان حسن، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا، ط1 ، 2007م.

291- (جوزيف) .أ.كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: لحسن أحمامة، إفريقيا الشرق، المغرب،دط،2003.

292- (جوليا) كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة : عبد الجليل ناظم ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1991.

293- (جون) بول سارتر ، مسرحية لا مخرج ، 1944م .

294- (جيرار) جينت ومجموعة من المؤلفين، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ترجمة: ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1989.

295- : خطاب الحكاية ،ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف ،ط3، 2003.

296- (جيرالد) البيرس غريماس ، جاك فونتاني ، سميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس ، ترجمة و تقديم وتعليق: سعيد بنكراد ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، بيروت لبنان ، ط1 ، 2010م.

297- (جيل) دولوز ، الاختلاف و التكرار ، ترجمة : وفاء شعبان ، المنظمة العربية للترجمة ، ط1 ، 2009م .

298- (دافيد) لوبرتون ، أنثربولوجيا الجسد و الحداثة ، ترجمة : محمد عرب صاصيلا ، المؤسسة الجامعية ، بيروت لبنان ، ط1 ، 1993م.

299- (دانيال) تشاندلر، أسس السيمائية، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008م.

300- (دييش) شاكر أبارتي دراسات التابع ، في العوالم الأخرى ، مقالات في السياسات الثقافية ، 2000م.

301- (كير) إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة : رائيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1992.

302- (ديوي) جون ، الفن خبرة ، ترجمة : زكريا إبراهيم ، مراجعة و تقديم: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة ، دط ، 1963.

303- (رامان) سلدان ، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت، ط1، 1996م.

304- (روبير) اسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب ، ترجمة : آمال أنطوان عويدات ، عويدات للنشر و الطباعة ، بيروت لبنان ، ط3 ، 1999م.

305- (رولان) بارت ، لذة النص ، ترجمة: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، ط1 ، 1992م.

306- : درجة الصفر للكتابة، ترجمة : محمد باردة ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، دار الطليعة ، بيروت، ط1 ، 1981م.

307- (رولان) بورنوف ، (ريال) ويلي ،(ألان) روب غرييه ، (جان) ميشال أدم ،(جان) ريكاردو ،الوصف (نصوص مترجمة) ، ترجمة ومراجعة ،يونس بوراي ،مطبعة الجسور ش . م . م ،ط1 ، 2013 .

308- (رينيه) ويلك ، (أوستن) وارين، نظرية الأدب ، ترجمة: عادل سلامة ، دار المريخ ، الرياض ، 1992م.

309- (سارة) جامبل ،النسوية و ما بعد النسوية، ترجمة: أحمد الشامي ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م.

310- (سوزان) موللر أوكين، النساء في الفكر السياسي الغربي، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2005م.

311- غاستون باشلار ، جماليات المكان، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت لبنان ، ط2، 1984.

312- (غاستون) باشلار، أحلام اليقظة،ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1993

313- (فرانكلين) روجرز، الشعر والرسم، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون ، بغداد ، دط ، 1990.

314- (فرجينيا) وولف،غرفة تخص المرء وحده،ترجمة وتحقيق: سمية رمضان، مكتبة مدبولي، مصر،ط1، 2009م

315- (فولغانغ) إيزر ، فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب في الأدب ، ترجمة و تقديم : حميد لحميداني و الجيلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، مطبعة الأفق ، فاس ، المغرب الأقصى ، دط ، دت.

316- (كريس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية ،ترجمة: منى البحر وتجيب الحصادي، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2009م.

317- (مارتن) هيدغر، (ليفي) ستراوس، (ميشيل) فوكو، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، ترجمة وتحقيق: عبد الرزاق الدوادي،دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1992م

318- (مارسيل) مارتان ، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة ، ترجمة : سعد المكاوي ، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما ، دمشق سوريا ، دط ، 2009م .

319- مجموعة مؤلفين ، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانين الروس ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين ، ط1 ، 1983م.

320- (منس) جوليت ، المرأة في العالم العربي ، ترجمة : إلياس مرقص ، دار الحقيقة للطباعة و النشر ، بيروت ، 1981م.

321- (ميشال) بوتور ،بحوث في الرواية الجديد ، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات ،بيروت ،باريس،ط2 ،1982.

322- (ميشيل) فوكو ، الانهمام بالذات ، منشورات مركز الإنماء القومي ، السلسلة الأعمال الكاملة لميشيل فوكو ، ط1 ، 1992م.

323- : نظام الخطاب ، ترجمة : محمد سبيلا ، دار التنوير للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، دط ، 2007م.

324- (هومي) بابا،موقع الثقافة، ترجمة وتحقيق: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2006م.

325- (والتر.ج) . أونج ، الشفاهية و الكتابية ، ترجمة : حسن البنا عز الدين ، مراجعة : محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، ع 182 ، 1994 م.

326- (ويليك) وواين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صيحي، سوريا، 1972م.

327- (ويند) يكيه و (فرانسيس) بارتكوفيسكي، النظرية النسوية-مقتطفات مختارة-،ترجمة:عماد إبراهيم،الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن،ط2010،1.

الأطروحات والمخطوطات:

328- بن لباد الغالي ،الزوايا في الغرب الجزائري ،التجانية والعلوية والقادرية دراسة أنثربولوجية ،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأنثربولوجيا ،جامعة أبو بكر بلقايد ،تلمسان ،الجزائر ،2009.

329- (دليلة) زغودي ، سيميائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، اشراف: مختاري زين الدين، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2014 م.

330- (سعيدة) بن بوزة ، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث ، إشراف : د- الطيب بوردبالة، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة الحاج لخضر، باتنة ، 2007- 2008.

331- (الطاهر) روابنية ، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد مقاربة نصانية– نظرية تطبيقية- في آليات المحكي الروائي ، مخطوط دكتوراه ، جامعة الجزائر ، 1999 – 2000.

332- (فتحي) بوخالفة ، التجربة الروائية المغاربية ، أطروحة دكتوراه ، بإشراف : بوجمعة بوبعيو ، جامعة عنابة مخطوط ، 2004م.

333- (نادية) بوشفرة،علم السرديات في النقد الفرنسي المعاصر،مخطوط دكتوراه،إشراف:عبد الله بن حلي،جامعة وهران،الجزائر،2006/2005.

334- (نجاح) عبد الرحمان المرازقة ،اللون ودلالته في القرآن الكريم ،رسالة ماجستير ،قسم اللغة العربية وآدابها وجامعة مؤتة ،الأردن ،2010.

المراجع باللغة الأجنبية:

335- Loe Hoek , description d un archonte, préliminaire a une théorie du titre a partir du nouveau roman ..

336- A. J. Greimas , du sens2(essais sémiotique), Editions du Seuil ,Paris, 1983.

337- Adrea Del lungo ."poétique" in ¨de l'in ci pite pour une Daprés .1993.

338- Anzieu Didier: le moi- Peau, DUNOD. Paris, 1995

339- B .coulla , C .Peyroute , Sémantique de l'image pour une approche méthodique des message visuels, éd Delagrave , paris , 1986.

340- Beatrice dider, l'écriture femme, PLIF/ Ecriture ;Paris , 1981.

341- Bertrand D, Précis de Sémiotique littéraire, Paris, Nathan, 2000.

342- Carol Pearson & Katherine pope .the female hero in American and British literature – R.R Bowker company. New York & London .1981.

343- Charlegrivel ,production de l'intérêt romanesque, édition mouton ;paris,1973.
344- Christian Achour , Simon Rezzoug , Convergences critique (introduction à la lecture du littéraire) , ed .OPU . Alger , janvier ; 1990.
345- crol dmann .lucien. pour une sociologie du roman –Edgrallimard
346- d.j. Greimas, et j courtes, sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Espace Hachette paris ,1979.
347- Denis Bertrand, Précis Sémiotique Littéraire, Nathan. her, Paris, 2000.
348- dictionnaire des symboles.éd revue et augmenteé .2002/paris .
349- Douze contributions a' une ethnologie de la maison, Paris? L'harmattan, 1999
350- Elaine Shwlter, Essais sur les femmes, la littérature et la ttreavie , Ed. London virago,1986,p 249.
351- Encyclopédie. Universalis,Corpus7,Eocambrien.
352- Fanta nille .j. modes du sensible et Syntaxe figurative, un: Nouveaux actes Sémiotiques PULIM, université de limoge, 1999.
353- Fanta nille .j. Ziberbery, c, Tension et Signification.
354- Fantanille.J, Soma et Séma : figures du corps , Maisonneuve et Larose , paris,2003.
355- Fantanille. J, Sémiotique et littérature ; essais de méthode ,Presse Universitaire de France , Paris, 1999.
356- Franc cucros , le poétique le réel (Préface de Mikle dufrenne) ,Paris , Méridiens klincksieck , 1987.
357- G.Genette,Seuils,collpoetique,ed seuil,1ed, paris, 1987
358- Gaston Bachelard , La poétique de l'espace , paris , Quadrige , PUF , 8e édition , 2001.
359- George poulet, L'espace proustien , Paris , Gallimard , 1963.
360- Gérard Genett , seuils ,Ed du seuil, paris ,février,1987.
361- Gérard genette , Seuils , Editions du Seuil 2002
362- Gérard genette ,figure 2,seuil, paris,1976
363- Gixonx (H).Gagnon (H). le cler (A):la venue al écriture .série féminin future .union général d éditions 18.10.1977.
364- Guirto .P , sémiologie de la sexualité ; Payot , 1978
365- h- Mitterrand , le discours du roman, P,U,F.1980
366- H.G.W, lecons sir la philosophie de l'histoire, traduit de l'allemand Par J. Gribelin, Paris,1979
367- Hachette le dictionnaire du française ;Ed algérienne ,ENAG,1992.
368- Hélène Cixous et Catherine،La jeune née,union générald'édition, paris ,1975
369- Henri Mitterrand ,le discours du roman.

370- J. Fontanelle et E. Landowski, Nouveaux actes sémiotique, édition Pulim Presse universitaire de limoges, France, 1999.

371- Jacques Derrida , de la grammatologie , Paris, les éditions de Minuit, 1967.

372- Jean Weisgerber , l'espace romanesque , Lausanne, L'âge d'homme , 1978.

373- Jean Zeitoun , dans sémiotique de l'espace , Paris, Denoël/ Gonthier , 1979.

374- j-Kristeva; le texte du roman approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle mouton; Publisher; 1979; p186.

375- Keith May, characters of women in narrative litterature ,the Macmillan press Ltd , London ,1981

376- le petit Larousse , dictionariesencyclopédique, nouvelle edition Paris , 1995.

377- le Robert (dictionnaire de français) , Paris, 2005

378- Le Robert alphabétique et analogique de la langue française , Paris , Le Robert, 1977.

379- le Robert Micro 3éme édition 1998, Dictionnaires le Robert

380- Loe Hoek , description d un archonte, préliminaire a une théorie du titre a partir du nouveau roman , in nouveau roman , hier , aujourd'hui , Problèmes généraux , ed . U.G.E , 10/18 ; Paris , 1972.

381- low Martine, The Social Construction of Space and gender, European journal of women's Studies copyright SAGE Publications, jan,2006.web,3 Apr,2015.P07.http://www.postcolonial europe.net/uploads/low.Martina.119.pdf

382- low Setha M. Emfodied Space(S): Anthropogical Theories of Body, Space, and culture, Sage, 1 Feb, 2003 web 5 March, 2015. http:flog lib. unrn-edu/willow/estufio-Seminar/setha low-embodied Space.pdf

383- Marie -claire PASQUIE ,"Traduire la fiction " , in Barret- Ducrocq, Françoise (éd), Traduire l'Europe, paris, Payot.1992

384- Mary Eagleton ; feminist criticism; Edited and introduced; p1. Mary Eagleton ; feminist criticism

385- Maurice. Merleau, Ponty, le visible et l'invisible, gallinard,1964.

386- Michel Butor, Essais sur le roman, Gallimard, Minuit,1960.

387- Michel Faucoult,l ordre du discours , Gallimard ,Paris , 1972,p 31

388- Paul gruillaume , la psychologie de la forme , Flammarion , 1979

389- Peter Barry, Beginingtheorie,new York , Manchester, up.2002

390- R. Bourneuf et R.Qullet, l'univers du roman ; PUF, 1981.P99.

391- Roland barth- Mythology .paris .1957

392- Roland borneuf- Real Qulet , l'univers du roman

393- Roland Bourneuf et real quellet ,L'espace romanesque, PUF, 1970.

394- Simon harel , la voix chantée du silence , in Revue Proté 7, Volume 28 automne 2000, (le silence.

395- Simone de Beauvoir , ledeuxième sexe , Ed , Gallimard , 1976

396- Simone de Beauvoir. Le deuxième sexe .ed. Gallimard. 1949. Prenouvelé en 1979 .
397- Tajan ,A .et G. Delage , Ecriture et Structure ,Payot .Paris , 1981
398- Youri lotman, la structure du texte artistique, traduit par dune fournier et autre, gallimare ,paris,1973

المقالات والمجلات:

399- (أحمد) دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر ، مجلة آمال ، ع 04 ، وزارة الثقافة ، الجزائر.
400- (أحمد) شريبط،بينة الفضاء في رواية "غداً يوم جديد"، مجلة الثقافة، العدد115، 1997،الجزائر.
401- (إيمان) أنور عبد الله ، عن أدب المرأة العربية ، المجلة العربية ، العدد 81 ، يوليو ، 1984م.
402- (بثينة) شعبان ، الرواية النسائية العربية ، مجلة مواقف ، ع 73 ، خريف 1993م.
403- بشي (يمينة)، نضال المرأة في الكتابة النسائية في الجزائر (كتابات ونيسي أنموذجاً) ، حوليات جامعة الجزائر ، العدد 21 ، جوان 2012م.
404- (بشير) محمودي ، بنية الحدث في الرواية الجزائرية ، مجلة الموقف الأدبي ،دمشق سوريا ، ع 406 ،2004 ،شباط (فبراير).
405- بن عمر (سهيلة)، الثنائيات المكانية عند شعراء جماعة الرابطة القلمية- من جغرافيا المكان إلى شعرية المكان- مجلة مقاليد جامعة ورقلة، العدد07، 2014.
406- بوجمعة (بوشوشة) ، الرواية النسائية الجزائرية (أسئلة الكتابة، الاختلاف ، و التلقي) ، الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2004.
407- (تركي) علي الربيعو، الأسطورة أيدلوجيا الرجولة لتبرير ثانوية المرأة ، تحول اليوتوبيا إلى أيدلوجيا ، الفكر العربي، بيروت ، العدد الرابع و الستون ، السنة الثانية عشرة، أبريل ، 1991.
408- (جليلة) الطريطر ، كتابة الهوية الأنثوية في السيرة الذاتية العربية الحديثة ، مجلة الحياة الثقافية ، وزارة الثقافة و المحافظة على التراث ، العدد 195 ، تونس.
409- (جميل) حمداوي، بلاغة السرد او الصورة البلاغية الموسعة،أدب فن،مجلة ثقافية إلكترونية 2013/12/11.
410- : عتبة الإهداء ، مجلة جامعة ابن رشد ، هولندا ، دورية علمية محكمة فصلية ، العدد السابع ديسمبر ، 2012م.
411- : السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر،مجلد25، عدد 03، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997م.
412- (جوليا) كريستيفا، الأنثوي ذلك الغريب فينا ، مجلة مواقف، ع 73-74 ، 1993-1994.

413- (حسام) الخطيب ، الرواية النسائية في سوريا ، مجلة المعرفة ، العدد 166 ،دمشق ، 1975م.
414- (حسين) صالح ،سيكولوجية الرسم وعلاقتها بخصائص الشخصية ،آفاق عربية ،العدد 11، 1986.
415- (حكيم) بناني عن العرب، الجسم والجسد والهوية الذاتية، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد4، المجلد 37، أبريل-يونيو،2009.
416- حليفي (شعيب) ، النص الموازي للرواية ، استراتيجية العنوان ، الكرمل ، بيسان للصحافة و النشر ، قبرص ، عدد 46 ، 1992م.

417- (حمدة) خميس، في مفهوم الأدب النسائي، جريدة الجزيرة، العدد 8893، الصادرة في 1997/02/02م.
418- حوار أجرته أحلام مستغانمي مع مجلة زهرة الخليج ، نيسان ، 2004م .
419- حوار أجرته الروائية البتول محجوب : المبدع في الصحراء متحيز للشعر أكثر ، أجرى معها الحوار أمينة التوبالي ، نُشر في جريدة الاتحاد الاشتراكي بتاريخ : 15/01/2015.
420- حوار أجرته جريدة صحفي الأردنية مع الروائية سميرة حمادي فاضل بتاريخ : 01/11/2006
421- حوار مع الناقد بوشوشة بن جمعة ، أجراه : كمال الرياحي ، مجلة عمان ، 09 ، ع 94
422- (حيدر) عبد الرحمن الربيعي، شعرية النص في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، مؤسسة النور للثقافة و الإعلام ، 2015/05/08 .
423- (خالد) حسين حسين ، العنونة الروائية من مجال التسمية إلى النصية ، جريدة الأسبوع ، العدد 1067 ، تاريخ 2007/08/11 .
424- (رامان) سلدان ، النظرية النسوية النفسانية في الأدب ، ترجمة: سعيد الغانمي ، مجلة كتابات معاصرة ،بيروت ، أيار- حزيران ، 1994م، المجلد 6 ،العدد 21.
425- (رشيد) بن حدو ، العلاقة بين القارئ و النص ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون ، عدد (1- 2) ، 1994م.
426- (رضوى) عاشور، على مدارج الكتابة ، مجلة الآداب ، ع11، تشرين الثاني ، 1992م.
427- (رفعت) الفياض، (أحمد) عطية، الخنوثة، جريدة أخبار اليوم، السبت 2 أكتوبر، 2007م.
428- (زهور) ونيسي ، الأمنية ، جريدة البصائر ، مارس ، 1955 م ، ع 309 ، الجزائر.
429- : من الملوم ، جريدة البصائر ، ماي 1955م ، ع 318 ، الجزائر.
430- : إلى الشباب ، جريدة البصائر ، ديسمبر ، 1954م ، ع 297 ، الجزائر.
431- : جلسة مع صديقات ، جريدة البصائر ، أكتوبر ، ع 337 ، الجزائر.
432- : جناية أب ، جريدة البصائر ، ديسمبر ، 1955م ، ع 345 ، الجزائر .

433- (زينب) العسال: مفهوم الكتابة النسوية وإشكالياته. البيان. ع 356. مارس 2000.
434- (زينب) عرفت بور، (أمينة) سليماني، ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي و سهراب سهري، إضاءات نقدية، السنة الرابعة، العدد الخامس عشر،خريف/أيلول، 2014م.
435- (سامي) يوسف أبوزيد ، عبد الرؤوف زهدي مصطفى ، دلالة الألوان في القرآن ، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 13 ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، 2008م.
436- (سليمان) العسكري ، المعرفة بين الرقمي والمطبوع، مجلة العربي، الكويت، العدد 593، أبريل، 2008م.
437- (سوزان) خواتمي ، مصطلح الأدب النسائي يحتاج إلى مراجعة، صحيفة الحوار المتمدن الالكترونية، العدد 2073، الصادر بتاريخ :2007/10/19.
438- (سيف الدين) كاطع، سينوغرافيا العرض المسرحي المفهوم والمنظور والقيمة الجمالية المتحولة، مجلة سينما ومسرح، بغداد، العدد8، السنة الثانية، شباط، 2008م.
439- (شادية) شقروش، سيميائية العنوان في "مقام البوح" لـ عبد الله العشي ، محاضرات في الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي ، منشورات جامعة بسكرة ، 06- 07 نوفمبر 2000م.
440- الشروق الثقافي (أسبوعية جزائرية)، العدد35، الخميس 12 شوال 1414هـ الموافق لـ 24 مارس 1994م.
441- شلواي (عمر) ،السيمائية المفهوم والأفق ،السيمياء والنص الأدبي ،محاضرات الملتقى الوطني الأول ،منشورات جامعة محمد خيضر ،بسكرة ،الجزائر ،2000م.
442- (صالح) مفقودة ، السرد النسوي في الأدب الجزائري المعاصر ، الموقف الأدبي مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا ، العدد 407 ، آذار 2005م.
443- (صبري) حافظ، قراءة في رواية حديثة(مالك حزين)، الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مجلة فصول.
444- (الطيب) بودربالة ، قراءة في كتاب سيمياء العنوان لـ بسام قطوس ، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء و النص الأدبي ، منشورات جامعة بسكرة ، 15 – 16 أفريل 2002م.
445- (عبد الباسط) محمد الزيود ،(ظاهر) محمد الزواهرة ،دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب ،ديوان أنشودة المطر نموذجًا ومجلة دراسات ،العلوم الإنسانية والاجتماعية ،المجلد 41 ،ع2 ،2014.
446- (عبد العالي) بشير ،دلالة الفضاء في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي ،كتاب الملتقى الثالث عبد الحميد بن هدوقة ، أعمال وبحوث وزارة الاتصال والثقافة لولاية برج بوعريريج ،2000.
447- (عبد القادر) بوزيدة ، يوري لوتمان ، مدرسة تارتو ، موسكو ، سيميائيات الثقافية و النظم الدالة ، عالم الفكر ، السيميائيات ، المجلد 35 ، مارس ، ط3 ، 2007م.
448- (عبد المالك) أشهبون ، خطاب المقدمات في الرواية العربية ، عالم الفكر ، المجلد 33 ، أكتوبر – ديسمبر.

449- (عبد المجيد) بن البحري ، قراءة في عتبات النص النقدي ، بحث في بلاغة التصدير 'محنة الشعر ' لنزار شقرون نموذجاً ، مجلة الحياة الثقافية ، ع 168 ، س 30 ، تصدر عن وزارة الثقافة التونسية ، تونس ، 2005م.

450- (عبد الواحد) جوني ،دُقة الشياع في ديوان " حوض النعناع " للعربي باطما ، القدس العربي ، 14 /2007/03.

451- (عز الدين) المناصرة ، إشكالات التجنيس ، مجلة البصائر ، تصدر عن جامعة البتراء ، مجلد 9 ، ع2 ، الأردن ، 2005م.

452- (عطيات) أبو السعود، نيتشه و النزعة الأنوثية ، مجلة فصول في النقد، ع65 ، خريف 2004 م.

453- (عفيف) بهنسي ، جمالية الفن العربي ، عالم المعرفة ، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، يناير ، 1978 م ، بإشراف : أحمد مشاري العدواني ، 1990م ، العدد 14 ، فبراير 1979.

454- (علي) الشدوي، خرافة المحلية في الأدب السعودي الحديث...روايات لم تحقق جماليتا القبح، صحيفة الحياة السعودية، 2012/05/01، العدد 17924.

455- (علي) رضا الأنصاري، الألوان في الإعلام ، مجلة الطباعة ، السنة الخامسة العددان 3 و 4 ، بيروت ، 1965.

456- (عيسى) بريهمات ،هوية الفضاء في رواية الحرب العربية، مجلة الآداب و اللغات ، جامعة الأغواط ،الجزائر ، العدد الرابع، جوان ،2005.

457- (فؤاد) ابراهيم ، صناعة البيئة الثقافية للخوف ، ثقافة الخوف ، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الحادي عشر ، 24 ، 26 أبريل ، 2006م ، بحوث محكمة ، تحرير و مراجعة : صالح أبو أصبع ، عز الدين المناصرة ، محمد عبد الله ، منشورات جامعة فيلادلفيا ، 2007م ، مطبعة الخط العربي ، الأردن ، دط ، 2007م.

458- (فالح) عبد الله آل ضرمان ، الكتاب العربي بحث في قضايا نشره و تسويقه في المملكة العربية السعودية ، مجلة مكتبة الملك فهد الوطنية ، مج 18 ، ع 2 ، رجب- ذو الحجة 1433هـ / مايو – نوفمبر ، 2012م.

459- (فرح) غانم صالح ، دلالة اللون في الشعر النسوي العراقي المعاصر ، مجلة الأستاذ ، العدد203 ، 2013م.

460- (فوزية) رشيد ، أُعاني كوني امرأة من الخليج ، مجلة الآداب ، ع11، تشرين الثاني ، 1992م.

461- (ليانة) بدر ، شجرة الكلام ، مجلة الآداب ، ع11، تشرين الثاني ، 1992م.

462- (ليلى) بلخير ، الحفر في جذور مصطلح النسوية في الفكر الغربي ، مجلة كتابات معاصرة ، ع 70 ، تشرين الأول / الثاني ، 2008م.

463- مجلة تايكي ، عمان الأردن ، عدد خاص بالكتابة النسوية ، العدد الثامن عشر ، 2004م.

464- مجلة عمان ، عبد الله ابراهيم ، العدد 38 ، السنة الرابعة ، الأردن .

465- مجموعة من الباحثين ، الرواية العربية- و اقع و آفاق- ،ضمن مناقشات ملتقى الرواية العربية الجديدة.

466- (محمد التونسي) جكيب ، إشكالية مقاربة النص الموازي و تعدد قراءاته ، عتبة العنوان أنموذجاً ، مجلة جامعة الأقصى ، مؤتمر الأدب ، مج 09 ، ع 1 ، 2008م.

467- (محمد) الشحات، من فعل الغواية إلى صنعة الأدب، الدوحة، ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية، العدد63 يناير 2013.

468- (محمد) حافظ ذياب ،جماليات اللون في القصيدة العربية ،مجلة فصول ،المجلد 5 ،العدد 2 ،يناير ،فبراير ،مارس ،1985.

469- (محمد) غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية،مجلة عالم الفكر، مج31،ع01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،2002 م.

470- (محمد) محمود ، حوار مع أحلام مستغانمي ، نشرية أيام الرواية ، مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي ، ع2 ، نوفمبر 1998م.

471- (مطاع) الصفدي ، بما يرجع إليه وحده (سؤال العتبات) ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع 102 ، 103 ، بيروت ، 1988م.

472- (مفيدة) الزريبي ، مع أحلام مستغانمي ، الكتابة حالة عشق ، مجلة الحياة الثقافية التونسية ، السنة 24 ، العدد 89 ، نوفمبر 1997م .

473- ميثاق الثورة الزراعية، رئاسة مجلس الوزراء ، مرسوم رقم 71- 73، مؤرخ في 27 رمضان عام 1991م ، الموافق لـ 08 نوفمبر سنة 1971م،

474- (نوال) السعدواي، الإبداع ، مجلة الآداب، ع11، تشرين الثاني ، 1992م.

475- (نوري) حموي القيسي ، الألوان و إحساس الشاعر الجاهلي بها ، مجلة الأقلام ، العدد الأول ، السنة الخامسة ، 1969 م.

476- (هشام) شرابي، قضايا المرأة العربية ، مجلة مواقف، العدد 73/ 74 ، خريف 1993م ، شتاء 1994م.

477- (واسيني) الأعرج، عناصر باتجاه نمذجة الرواية الجزائرية بالعربية (1988 – 1989)،أسئلة القراءة و التأويل،مجلة التبيين،الجزائر، 1990م،العدد 2 و 3.

478- (يمنى) العيد ، مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي ، مجلة الطريق ، العدد 4 ، أبريل ، 1975م.

479- (يوسف) وغليسي ، سيميائية الأوراس في ديوان عز الدين ميهوبي ، مجلة الحياة الثقافية ، وزارة الثقافة ، س 28 ، ع 148 – ع 147 ، تونس ، سبتمبر ، 2003م.

المواقع الالكترونية:

480- " جورنيكا " جدارية بيكاسو المفزعَّة ، متاح في:https://www.pablopicasso.org/guernica.jsp

481- الأخضر بن السائح، سطوة المكان وشعرية القص في السرد النسائي المغاربي مقاربة تحليلية متاح في:. lakhdar ben sayah, blogspot.com/201263/blog-post-55html

482- الأرشيف / 14644 www.culture.cov.jo/new اتحاد الناشرين يشارك في ورشة العلاقة بين المؤلف و الناشر .

483- أحلام مستغانمي ، أبحث عن أعداء يُنازلونني بالأدب ... و ليس بقلة الأدب !
www.alhaya.ps/arch_page.php?nid=71304

484- أصفر ، و يكبيديا ، الموسوعة الحرة ، ar .wikipedia.org/wiki/

485- أمبرتو إيكو ، حاشية على اسم الوردة ، العنوان و المعنى ، ترجمة و تقديم : سعيد بنكراد ، منشور بموقع سعيد يقطين . متاح في : /http://www.saidyaktine.net

486- تعريف الخط الفارسي www.darwart.com/showtherad.Php؟T=17

487- حوار مع الروائية عائشة بنور بتاريخ 2015/03/15 متاح صفحة الرواية الجزائرية www.facébook.com/leromanalgérian

488- حوار مع جيرار جينيت www.lire.fr/imprimer.asp/idc 12/05/2007

489- دلالات الألوان ، www.details.ws/؟P

490- شموس نجد التداخل بين الدين والأسطورة :طوفان نوح نموذجًا ،الحوار المتمدن .،العدد : 1001 WWW.AHEWAR.ORG

491- صحيفة الزمان يومية عربية دولية مستقلة : http://www.azzaman.com/?p=77921

492- عادل سالم ، علامات الترقيم في الكتابة العربية و مواضع استعمالها ، ديوان العرب ، 4 نوفمبر 2009م.
diwanalarab.com/spip.Php?Page=article8

493- عالية خوجة، بعيدا عن الحواس الأولى، أرجوحة بين اللامعروف و اللامألوف.www.azzman-com/azz/articles/05/05/26-2002

494- فاطمة كدو ، الخطاب النسوي في الأدب و النقد. متاح في:
http://www.uop.edu.jo/download/Reserch/members/42-440- PDF **20/09/2012- 21h54.**

495- فضيلة الفاروق ، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر ، مجلة نزوى الالكترونية ، مؤسسة عمان للصحافة و النشر و الإعلان ، العدد السادس و الثلاثون ، 2009/07/27م
.www.nizwa.com/aeticles.php?id=2456

496- كاتبات تقمصن جلد الرجال ، منتدى القصة العربية ، 02/06/ 2012 – 12:24 موقع الكتروني
http://fpjatchahid.org/index.php/2010

497- مايسة باي ، الكتابة عملية إبداعية تؤسس للحرية و العدالة ، حوار مع الروائية أجراه موقع آفاق ، تاريخ النشر:2008/07/22 8:06 AMمتاح في:http://www.aafaq.org/news.aspx?id_news=6375

498- المحجوب السالك،مجتمع البيظان تاريخ أمة وكفاح شعب، خط موقع الشهيد، 2014.
http://fpjatchahid.org/index.php/2010
499- مفيد نجم، الكتابة النسوية – إشكالية المصطلح: التأسيس المفهومي لنظرية الأدب النسوي – ،مجلة نزوى الإلكترونية ، العدد 42 ،أبريل عمان ، 2005م، يُنظر الموقع الالكتروني: www.nizwa.com ، اطلع عليه بتاريخ: 2010/04/17.
500- مقال،لما خلق الله تعالى حواء من ضلع سيدنا آدم.www.drmoiz.com/vb/archive/index.php/t-2041
501- ملابس تقليدية موريتانية ، و يكبيديا الموسوعة الحرة ، ملابس تقليدية موريتانية /ar.wikipedia.org/wiki
502- يسرى مقدم، النقد النسوي العربي(أنوثة لفظية و خصوصية موهومة)، مُتاح في ملتقى شذرات الأدب ، تاريخ : 2011/01/05 ، www.shatharat.net/vb/showthread.php?t
503- :www.shatharat.net/vb/showthread.php?t=744
504- Auge Marc, Non-Place introduction to an Anthropology. Of supermodernity, verso, 1jan 1995 web, 15-Mar-2015 http://www.acsu,buffalo-edu/jread2/Auge.Non.Plqce.PDF
505- http//:medlinephus.gov/ency/article/001669,htm
506- http://www.hespress.com/videos/50928.html
507- http://www.uop.edu.jo/download/Reserch/members/42-440-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B3 PDF **20/09/2012- 21h54.**
508- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%84%
509- www.jamila-qatar.com/feb.2005/main.sap?page=1&cadata=1-28htm27/03/2006.
510- www Wikipédia. Org. espace étude sémantique/ définition:
511- www- ar – Wikipedia.org.
512- www.adabfan.com/magazin/515
513- WWW.AHEWAR.ORG،.29/10/2004
514- www.akhbarlibya.net/artickes12016-html
515- www.aldoga.magazine.com/article.aspx?n
516- www.alnoor .se/article.asp§id
517- www.ar.wikipedia.org–
518- www.azzman-com/azz/articles/05/05/26-2002
519- www.diwanalarab.com/spip.Php?Page=article8
520- www.djazairess.com/elhyat/134
521- www.drmoiz.com/vb/archive/index.php/t-2041
522- www.eahaz.org/index,php/component/content
523- www.khawabi.net/?P=1935
524- www.mexat.com/vb/showthread.Php?t=790513.

525- www.nizwa.com/aeticles.php?id=2456.
526- www.nizwa.com/aeticles.php?id=2456.
527- www.sahafi.jo/arc/art1.Php?id =6f439c
528- www.Said-yaktine.com/maroc.htm
529- www.wikipedia.com vu le: 17/04/2011.
530- tha7kat-b.net/ vb.threed 84237/
531- vigergarden flower.blogspot.com/2010/07/blog-post-4214.html
532- 2013/07/30follo /wapbostwol . com / culture /.culture/.
533- ar.wikipedia.org/wiki/
534- f.zira3a.net/t30596 .
535- hayatouki.com/deco/content
536- lakhdar ben sayah, blogspot.com/201263/blog-post-55html.

فهرس

المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
تقدير و عرفان.....	02
المقدمة.....	أ.و
فصل تمهيدي: المهاد النظري (الفضاء، الرواية النسوية)	09– 122
أولاً: إشكالية الفضاء ومعالم تشكلهِ	09
1–الفضاء المصطلح و المفهوم.....	09
1–1– التعريف اللغوي – المعجمي–	10
1–1–1– الفضاء في المعاجم العربية	10
1–1–2– الفضاء في المعاجم الغربية	11
1–2– التعريف الاصطلاحي.....	13
2– إشكالية المصطلح (الفضاء) في الخطاب النقدي المعاصر:	17
2–1– حدود المصطلح.....	17
2–2– الفضاء في الخطاب النقدي الغربي.....	25
2–3– الفضاء في الخطاب النقدي العربي.....	28
2–4– أهمية الفضاء في بناء الخطاب الروائي.....	30
3– أنواع الفضاء الروائي.....	31
3–1– الفضاء الجغرافي.....	33
3–2– الفضاء الدلالي.....	35
3–3– الفضاء النصي.....	36
3–4– الفضاء منظوراً و رؤية.....	38
4– علاقة الفضاء بالعناصر السردية.....	40
4–1– علاقة الفضاء بالوصف.....	40
4–2– علاقة الفضاء بالزمن.....	43
4–3– علاقة الفضاء بالشخصية.....	44
4–4– علاقة الفضاء بالحدث.....	47
ثانياً:الرواية النسوية المغاربية بحث في إشكالية المصطلح–النشأة والتطور وملامح الخصوصية––تحديدات مفهومية أولية –.....	49

فهرس المحتويات

1– مصطلح الأدب النسوي – مقاربة الحدود النظرية والخصوصيات النقدية–.....	49
1–1– أدب نسائي أم نسوي أم أنثوي؟إشكالية تحديد المصطلح والتلقي–بحثاً عن إطار مفهومي–	49
1–1–1– مصطلح الكتابة النسوية في النقد الغربي.	54
1–1–2– موقف النقد العربي من مصطلح الكتابة النسويـة.	67
1–1–3– موقف الكاتبة العربية من مصطلح الأدب النسوي–ملامح الخصوصية ومشروعية الاختلاف –	83
2– الرواية النسوية العربية – بحث في النشأة والخصائص–.....	91
2–1– الرواية النسوية العربية – الإرهاصات و مراحل التطور –.....	91
2–2– مداخل الخصوصية في الكتابة النسوية الروائية العربية.....	94
3– الرواية النسوية المغاربية – سؤال النشأة والتحول– خصوصية التجربة وحركيتها.....	99
3–1– نُصوص البدايات التأسيسية (السلطة الأبوية – بين تغييب الذات وهيمنة موضوعة الوطن)	104
3–2– نُصوص التجاوز والتجديد (من السلطة الأبوية إلى الفردانية)	109
3–3– نصوص الامتياز والانفتاح على سؤال الخصوصية.	112
4– آفاق الرواية المغاربية– الراهن والآفاق –.....	117
الفصل الأول: الفضاء الطباعي (المناصي)	124– 262
1– – النص المحيط – النص الحاف – (le prétexte)	126
1–1– سيميائية الخطاب الغلافي في الرواية النسوية المغاربية:	131
1–1–1–المؤشر الجنسي – التجنيس–.....	131
1–1–2–الصورة المُصاحبة – قراءة سيميائية بصرية في التشكيل واللون –	145
1–1–3–الهيئة الناشرة الناشر – دار النشر)	165
1–1–4–اسم الكاتبة – الشكل والوظيفة –.....	174
1–1–5–فضاء العنونة في الرواية النسوية المغاربية.....	180
1–1–5–1– عتبة العنونة في المتخيل الروائي النسوي المغاربي بين التسنين المرجعي والإبدال الثقافي.....	194
1–2– سميائية العتبات النصية	202
1–2–1– عتبة الإهداء (Dédicace) في الرواية النسوية المغاربية	202

فهرس المحتويات

1-1-1-1- خطاب الإهداء – الصوغ التركيبي والسياق الدلالي –.....	205
1-2-2- التصدير (le épigraphe) في الرواية النسوية المغاربية.....	211
1-1-2-1- العلامات التصديرية في الرواية النسوية المغاربية.....	213
1-1-2-2- استراتيجية التصدير في الرواية النسوية المغاربية.....	216
2- فضاء النص الداخلي (espace le texte intérieure)	220
2-1- التجميع النسوي – هندسة الرواية – في الرواية النسوية المغاربية.....	220
2-1-1-تنظيم الفصول و الوقفات.....	220
2-1-2-الفهارس.....	226
2-2- التصفيح النسوي – هندسة الصفحة – في الرواية النسوية المغاربية	228
2-2-1-توزيع البياض والسواد.....	228
2-2-2-نوع الكتابة والرسم.....	234
2-2-3-سيموطيقا علامات الترقيم والنبر البصري.....	240
2-2-3-1- سيموطيقا علامات الترقيم و الوقف.....	242
2-2-4-عتبة الهامش (le note en bas de bage) في الرواية النسوية المغاربية.....	251
2-2-5-التكرار – الحرف و الجمل –.....	257
الفصل الثاني: الفضاء اللوني في الرواية النسوية المغاربية	346-265
1- حضور اللون في الرواية النسوية المغاربية – في البنية –.....	269
1-1- حضور اللون في العنوان.....	269
1-2- حضور اللون في الفاتحة السردية.....	279
2- القيمة التشكيلية والدرامية في الرواية النسوية المغاربية.....	287
2-1- القيمة التشكيلية للون في الرواية النسوية المغاربية.....	288
2-1-1- اللون المفرد.....	289
- الأحمر: عنف المعنى وتوتر الدلالة.....	289
- الأزرق: مدَّيات المعنى و انفتاح التشكيل.....	296
- الأخضر: الزمن الأخضر: تجليات الروح والتصوف.....	310
- الأسود: يوتوبيا الوجع الأنثوي – مرئيات المعنى والتشكيل.....	316
- الأبيض: يُتم المعنى و حيادية التشكيل.....	328

فهرس المحتويات

الفصل الثالث: فضاء الجسد في الرواية النسوية المغاربية	351- 467
1- سميائية الأهواء في الرواية النسوية المغاربية.....	362
1-1- سيمأة هوى الحب والخوف في الرواية النسوية المغاربية.....	364
1-1-1- التمظهر المعجمي/القاموسي لـ هوى الحب والخوف.....	364
1-1-2- مرحلة ما قبل الهوى (التأسيس والاستعداد لـ هوى الحب والخوف)	368
1-1-3- مرحلة ما بعد الهوى (التحسيس والانفعال لـ هوى الحب والخوف)	375
1-1-4- مرحلة التهذيب والتقييم الأخلاقي لـ هوى الحب والخوف.....	389
2- فضاء الحواس الخمس في الرواية النسوية المغاربية.....	397
2-1- الحواس الخمس بين التوظيف الحقيقي والمجازي.....	403
2-1-1- التوظيف الحقيقي للحواس ودلالته.....	404
2-1-2- التوظيف المجازي للحواس ودلالته.....	414
2-2- صور تراسل الحواس.....	422
2-3- السينوغرافيا ومسرحة الحواس في الرواية النسوية المغاربية.....	426
2-4- الحواس علامة سيمائية – سيموز متجسد –.....	430
3- خطاب الجسد في الرواية النسوية المغاربية.....	438
3-1- التمثيل الثقافي للجسد في الرواية النسوية المغاربية بين – الثابت والمتحول –.....	440
3-1-1- المجتمع بوصفه ناحتاً للجسد – الجسد المقموع اجتماعياً-.....	440
3-1-2- الجسد الأنثوي و إعادة هندسة الوعي الثقافي للنظام الأبوي	448
3-2- الجنس و تسريد صورة الجسد في الرواية النسوية المغاربية.....	453
3-2-1- خنوثة الجسد- انزياح الحدود النوعية بين الذكورة والأنوثة في الرواية النسوية المغاربية	453
3-2-2- الجنس بين التشخيص المشهدي و جنسانية اللغة	464
الفصل الرابع: فضاء المدينة في الرواية النسوية المغاربية	470- 513
1- مورفولوجية المدينة المغاربية ودلالتها المعمارية في الرواية النسوية المغاربية.....	473
1-1- سردية العمران وبنائية المدن المغاربية في الرواية النسوية المغاربية	473
1-2- جينوم الظاهرة المحلية في المدينة المغاربية.....	480
1-3- المدينة المغاربية –فضاء جندري-	486

فهرس المحتويات

2- فضاءات المدينة المغاربية	496
2-1- الفضاءات المفتوحة	497
2-1-1-فضاء المخيم والخيمة.....	497
2-1-2- المدينة الأخرى.....	500
2-2- الفضاءات المنغلقة.....	505
2-2-1- البيت.....	506
2-2-2- الغرفة.....	510
الخاتمة.....	516
الملخص.....	
قائمة المصادر والمراجع.....	
الفهرس.....	