وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ⴰⵎⵙⵙⴰⵡⴰⵍ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵡⵉⵜ ⴰⵏⴰⵎⵓⵔ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⵉⵡⵉⵜ

ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵡⵉⵜ ⵏ ⵜⵣⵎⵎⵓⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ

جامعة مولود معمري - تيزي وزو
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT LANGUE ET CULTURE AMAZIGHES

رقم الترتيب:

لرقم التسلسلي

تخصص: أدب حديث ومعا□ر

مذكرة تخرج لاستكمال شهادة الماستر

الموضوع:

خطاب البوح في رواية "جسرللبوح وآخرللحنين"

لزهورونيسي

إعداد الطالبتين:

حميدة بابي

ليندة صافر

إشراف الأستاذ:

د. عزيز نعمان

أعضاءلجنةالمناقشة:

د. ليندة عمي،أستاذةمحاضرةصنف "ب"،جامعة تيزي وزو.....رئيسة

د.عزيزنعمان، أستاذمحاضرصنف "ب"،جامعة تيزي وزو.....مشرفاومقررا

د. تسعديت بن أحمد،أستاذة محاضرةصنف "ب"،جامعة تيزي وزو.....ممتحنة

السنة الجامعية: 2018/ 2019

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة الشكر

إلى كل من أعاد رسم ملامحي وتصحيح عثراتي أبعث تحية شكر واحترام.

الحمد لله الذي وفقنا وألهمنا الصبر لمواصلة وإتمام هذا العمل.

عن أبي هريرة رضي الله عنه، قال: "من لا يشكر الناس لا يشكر الله"

نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذ المشرف "عزيز نعمان" الذي وقف معنا

وساندنا منذ بداية المشوار إلى نهايته، فكم أفادتنا نصائحه وإرشاداته.

قال (ص): "من صنع إليكم معروفا فكافئوه فإن لم تجدوا ما تكافئونه به، فادعوا له

حتى تروا أنكم كافأتموه...". [رواه أبو داوود]

وأخيرا نتقدم بجزيل الشكر إلى كل من مدوا لنا يد العون والمساعدة لإخراج هذه

الدراسة على أكمل وجه.

إهـــداء

اختلطت دموع فرحتي بتخرجي وحزني، بوداعي أحبتي، مرت أيامنا، وها نحن نودع أحبتنا والمكان الذي ضمنا، بالأمس التقيا واليوم افترقنا.

أحمد الله عز وجل على عونه لإتمام هذا البحث: "ووصينا الإنسان بوالديه، حملته أمه وهنا على وهن وفصاله في عامين أن أشكر لي ولوالديك إليّ المصير"

إلى روحي أبي الطاهر أسكنه الله فسيح جناته، فلو لاه لما كنت.

إلى أمي الغالية والتي مازالت تمدني بطاقة إيجابية لا نظير لها ومازال نبض قلبها يطربني منذ أن كنت صغيرة.

إلى أخواتي وأخواتي الكرام.

إلى أستاذي الفاضل الذي لم يبخل في توجيه في إنجاز هذا العمل.

إلى جميع أهلي وأصدقائي.

إلى كل من ساهم في مد يد العون لإكمال هذا المشروع.

حميدة

إهـــــداء

إلى منبع الصفاء الروحي إلى أمي الحبيبة

إلى الذي كبرت تحت ذراعه وتعب من أجل راحتي وتحقيق سعادتي وانتظر بفارغ الصبر نجاحي

أبي الحبيب.

إلى أختي العزيزة حفظها الله "نجمة"

إلى أخي العزيز حفظه الله "حسان"

إلى كل من علمني حرفا وأنار لي طريق الهدى بعد الله "أستاذي"

إلى التي قاسمت عناء بحثي "حميدة"

إلى كل من شجعني وأعانني من بعيد أو قريب.

إلى كل هؤلاء، أهدي ثمرة جهدي وتعبي

ليندة

مقدمـــة

مقدمة

تعد رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" من بين روايات "زهور ونيسي" الأخيرة، وهي شديدة الارتباط بالماضي والمراحل التي تعاقبت على الجزائر، وهي رواية تغوص في أعماق المجتمع الجزائري من خلال شخصية البطل "كمال العطار" الممزق بين الغربة والإنتماء (الحنين، البوح، والشوق)، وقد أجادت المؤلفة التلاعب بالأحداث بطريقة مقصودة – وتلك سمة يتميز بها السرد الروائي المعاصر – واستعانت بلغة بسيطة، عمدت إلى إحداث تداخل على مستوى الأزمنة، والإنتقال بين الماضي والحاضر، وما يحمل ذلك من تناقضات وثيقة الصلة بتركيبية المجتمع الجزائري.

استلهمت رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" الطابع الاجتماعي كمادة لتعبر بها عن واقع الحياة الاجتماعية الجزائرية من شتى جوانبها، وما يلفت انتباهنا معالجة الروائية "زهور ونيسي" موضوعات الألم والمعاناة، الحب والحرب، والاستبداد والعنف، وكذا العلاقة بالماضي والوطن، ولعل سبب لجوء الروائية إلى الإسترجاع يعود إلى رغبتها في التغلغل في أغوار مدينة "قسنطينة"، واستذكار ماضيها واستحضار جسورها وقصباتها، وكل ما تزخر به من تراث وموروث شعبي، فكانت رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" بمثابة همزة وصل بين الإنسان وماضيه وحاضره

اعتمدنا في هذا البحث على المنهج التاريخي الذي عرضنا فيه نشأة الرواية النسوية الجزائرية وتطورها، كما اعتمدنا أيضا على المنهج النفسي والوصفي التحليلي، أدرجناه في مقاطع استذكارية للشخصيات، كما قمنا بدراسة حالتها.

هذه المعطيات جميعها تدافعنا إلى طرح الإشكالية الآتية: كيف عبّرت زهور ونيسي عن البوح، وفيم يتجلى خطابه في روايتها "جسر للبوح وآخر للحنين"؟ وتتفرع عن هذه الإشكالية أسئلة ثانوية نصوغها فيما يلي: ما مميزات الخطاب الروائي النسائي الجزائري؟ – على ما

يقوم خطاب الاستذكار في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" "لزهور ونيسي"؟ – ما تجليات خطاب البوح في الرواية؟

قسمنا بحثنا إلى فصلين، يتكون كل منهما من مبحثين، أما الفصل الاول فيحمل عنوان "الخطاب الروائي النسائي الجزائري"، ويعالج مبحثه الأول "نشأة الرواية النسوية الجزائرية وتطورها"، ويدرس الثاني "ملامح الرواية النسوية الجزائرية"، أما الفصل الموسوم بـ "فضاء البوح ورمزيته في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" لزهور ونيسي، فيتطرق مبحثه الأول إلى "خطاب الاستذكار"، بينما يظهر الثاني "تجليات خطاب البوح وجمالياته"، وننهي البحث بخاتمة نورد فيها أهم نتائج الدراسة، ولقد اعتمدنا على مصادر ومراجع استفدنا منهافي تحليل مدونة بحثنا، أبرزها: الهيمنة الذكورية" بيار بورديو" (Pierre Bourdieu) انفتاح النص الروائي لـ "سعيد يقطين"، المرأة واللغة "لعبد الله الغدامي" المرأة في الرواية الجزائرية "لصالح مفقودة".

في الأخير نتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف "عزير نعمان" الذي كان سندا وعونا لنا في بحثنا هذا، والذي نكن له مسبقا فائق الاحترام والتقدير، كما لا يفوتنا أن نشكر أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم قراءة عملنا هذا، ونلتزم بالعمل بملاحظاتهم وتوجيهاتهم.

مدخـــل

1. مفهوم الرواية
2. أنواع الرواية
3. مفهوم الخطاب
4. أنواع الخطاب

1- الرواية:

1-1- مفهوم الرواية:

لقد تعدد تعريفات مصطلح "**الرواية**" في المعاجم اللغوية، من دارس إلى آخر، بحيث تنوعت واختلفت مواضيعها، فمنها ما هو اجتماعي، ومنها ما هو سياسي وتاريخي. لهذا تعد الرواية من بين الأجناس الأدبية الحديثة المتداولة، وقد ورد في معجم "لسان العرب""**لابن منظور**" أنها "مشتقة من الفعل روى. قال ابن السكيت: يقال رويت القوم أرويهم، إذ أسقيت لهم، ويقال من أين رؤيتكم؟ أي من أين تروون الماء؟ ويقال روى فلان فلانا شعرا فأنا رواه له حتى حفظه للرواية عنه. وقال الجوهري: رويت الحديث والشعر فأناروا في الماء والشعر ترويه أي حملته على روايته"[1].وهذا يعني أن الرواية لغة مشتقة من الفعل روى، يروي، ريا. فنلاحظ أن الرواية تحمل عدة معاني اصطلاحية، وبالرغم من هذا التنوع في مدلولات الكلمة، إلا أن هناك تشابها بينها، إذ تفيد النقل والجريان والارتواء. فلهذا يرتبط مصطلح الرواية بظهور وسيطرة الطبقة الوسطى في المجتمع الأوروبي.

بدأ الاهتمام بالرواية في العصر الحديث على يد مجموعة من الفلاسفة، أبرزهم "**هيجل (Hegel)**"، "الذي كان يربط ظهورها بتطور المجتمع البورجوازي"[2]،فقد ارتبطت بالواقع والمغامرات الفردية، مقابلواقع الاحتكار الذي تميزت به السلطة، صاحبة النفوذ. والرواية تتميز بنثرية العلاقات الاجتماعية، ذلك أن علاقة الذات بالعالم تكون في النثر علاقة توتر، وهذا ما يسبب قطيعة بين الذات والعالم.

ويؤكد"**لوكاش(Lucatch)**" في نظريته أن الرواية جنس منحدر من ملحمة بورجوازية[3]، فيرى أنها استلهمت بلاغتها من الأدب الشعبي.وبذلك يتوافق تصوره مع تصور

---

[1]- محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري جمال الدين أبو الفضل، ط1، دار صادر للطباعة، بيروت، 1997، ص280

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ط1، دار العربية للعلوم، بيروت، 2010، ص15

[3]- ينظر: م ن، ص16

هيجل في تصنيفه للرواية،من خلال التأكيد على أهمية المعيار التاريخي والجمالي في تحديد مفهوم الرواية،فتحتوي الرواية من الناحية الجمالية على بعض العناصر الجمالية للملحمة، وترتبط من الناحية التاريخية بصعود الطبقة البورجوازية، وبروز قيم الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر.

وعلى خلاف ذلك، يرى "باختين" (Bakhtine)"أن أصول الرواية ترجع إلى الطبقات الشعبية الدنيا، وليس إلى الطبقة البورجوازية"[1]، أيإن الرواية تتغلغل في جذور المجتمع الشعبي وأعماقه، وتصور حركة المجتمع وأوضاعه وقضاياه، باعتبارها سلاحا في يد الروائي الذي يحاول من خلالها ملء الفجوات والفراغات التي همشها المجتمع، فيحاول تحليلها وفضح المسكوت عنه، ذلك أن الروائي يعمل باعتباره محللا نفسيالمجتمعه. ومنذ نشأة الرواية كان ينظر إليها على أنها أدب عامي، لا يرقى إلى مستوى الأجناس الأخرى، كالشعر، والمسرح والخطابة.

حاولت الرواية، بعد فترة زمنية، أن تثبت مكانتها وترقى إلى مستوى الفنون الأخرى، وكان ذلك خلال القرن التاسع عشر، الذي يدعى بالعصر الذهبي، حيث بلغت الرواية فيه درجة من الارتقاء باعتبارها أدبا عال، له خصوصيته ومفاهيمه، التي أسهمت في خدمة الإنسان من خلال المواضيع التي تحاكي الواقع المعيش. وتعتبر الرواية محور العلاقة بين الذات والعالم، وبين الحلم والواقع.

ستقود التصورات الفلسفية التي وضعها "لوسيان غولدمان(Lucian Goldman)" إلى صياغة نظرية بيولوجية حول مفهوم الرواية، فيستعيد فيها تعريف "لوكاش" للرواية في قوله: "إن الرواية بحث منحط، بحث عن قيم أصلية في عالم منحط هو الآخر، ولكن على صعيد متقدم بشكل مغاير، ووفق كيفية مختلفة"[2].وبذلك اهتم "غولدمان" بالجانب السوسيولوجي بدرجة أولى، فلاوجودلانسجام بين الشخصية الروائية والواقع المعيشي. وفي هذا الصدد ترى

[1]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص17.

[2] -Lucien Goldman, Pour une sociologie du roman, Idée, Gallimard, Paris, 1973, p16.

"غريزة مردين" أن الرواية "أوسع من القصة في أحداثها، وشخصياتها عدا أنها تشغل حيزا أكبر، وزمنا أطول، وتتعدد مضامينها.. فيكون بذلك منها الروايات العاطفية، والفلسفية، والنفسية، والاجتماعية ، والتاريخية"[1].فالرواية أوسع من القصة، وتتميز عنها بصفة جوهرية، فنيا وموضوعاتيا. ويحيلنا كلام الدارسة إلى أنواع الرواية حسب طبيعة موضوعها.

1-2- أنواع الرواية :

تتفرع الرواية إلى أنواع، تمكن القارئ من إدراك طبيعة الإبداع الذي ينوي دراسته، كما تتيح له فرصة اقتراح المدخل المناسب لقراءته والمنهج المتبع في تأويله.

أ – الرواية الاجتماعية:

الرواية الاجتماعية هي رواية أدبية خيالية،تتناول قصصها مجموعة من المواضيع والقضايا، لهذا يطلق أحيانا عليها مفهوم الرواية الواقعية، ذلك أنها تشخص للمتلقي صورا من نسيج الحياة الاجتماعية، وتشخص الصور المحلية لمجتمعه، فتسرد الرواية الاجتماعية روايات بدرجات مختلقة، قد تمنح للقارئ إحساسا قويا بالمكان، فهي إذن "الرواية التي تقدم شخوصا يشبهون شخصيات الواقع المعيشي في ظروف اجتماعية مختلفة، ويسهل التعرف عليها"[2].وهذا يعني أن الرواية الاجتماعية تقوم بتطوير الأوضاع الاجتماعية، بحيث يعتمد الروائيون على وصف الأماكن والشخصيات، وذلك لتزويد القارئ بالتفاصيل الدقيقة حول طبيعة المكان، والتعمق أكثر في بيئة المجتمع ومحيطه الإنساني.

ب – الرواية النفسية :

هي رواية تعبر عما يوجد بذاتية الإنسان، فتكون الأحداث فيها مسجلة وفق تسلسل ما. وبما أن المادة الاجتماعية تتشكل في ضوء التعاقب الزمني، فإننا نجد في الرواية النفسية بديلا للزمن الاجتماعي العريض الذي يتمثل في الزمن النفسي المكثف، لهذا "فإن غاية الرواية السيكولوجية أن تجعلنا ندرك كيفية تشكل مشاعر الفرد واتجاهاته، نشاركه تجاربه

[1]–عزيزة مردين، القصة والرواية، ط1، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1971، ص20.

[2]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص24.

الخاصة، نفهم طبيعة العالم الخاص بسلوكه الشخصي المتفرد"[1]. أي إن الرواية النفسية تهتم بباطن الإنسان، إذ تعبر عن أحاسيسه وسلوكياته ومشاعره ، فيتمتع كل شخص بسلوكاته التي قد يتفرد بها.

ج – الرواية الرمزية :

الرواية الرمزية لا تقول الأشياء بصورة مباشرة وواضحة، وإنما تشير إليها بإشارات ورمزيات تحتاج إلى تفسير دقيق من القارئ، بحيث تتضمن بداخلها مجموعة من المعاني الأخلاقية أو الدينية. لهذا لا تقدم الرواية الرمزية وصفا تفصيليا لمجتمع محدد، ولا تصويرا نفسيا عميقا لإحدى الشخصيات، "وإنما نجد في الحقيقة بناء اجتماعيا غير واقعي غالبا معزولا ومبالغا في تصوير شذوذه"[2].فالسمة المميزة للرواية الرمزية تكمن في توظيف الحكاية و جعل أفكارها المجردة إطارا رمزيا للتعبير. وبهذا تصبح الرواية مجردة فكرة ينبغي أن نبحث عنها، فهي بذلك تعتمد في الحقيقة على التصوير غير الواقعي، وتوظيف الرموز، من خلال التعبير عن أفكار مجردة ينبغي البحث عنها، لهذا نجدها تعتمد على أسلوب التصوير المحرف المبالغ فيه.

د – الرواية الرومانسية :

الرواية الرومانسية هي نوع من أنواع الأدب، تفيد بدرجة خاصةالمتعة والتسلية،وتقع أحداثها في مكان منعزل بعيد عن البيئة الاجتماعية العادية، ولا تعطي سياقاتها أهمية للزمن في مفهومه الاجتماعي بالمقاييس العادية للنشاط الاجتماعي، وتظهر شخصياتها كأنها تعيش في فضاء معزول خارج الزمن، لهذا "فالدوافع لا تنشأ استجابة للظروف المحيطة كما هو الشأن في الرواية الاجتماعية، ولكن المواقف تقفز إلى دائرة الشعور تامة ومكتملة"[3]. وبذلك تكون الرواية الرومانسية بعيدة عن الواقع الاجتماعي

[1]– محمد بوعزة ، تحليل النص السردي ص 26.

[2]– م ن ، ص ن

[3]– محمد بوعزة ، تحليل النص السردي ص27.

المألوف، فهي تعتمد على الحالة النفسية والمشاعر الداخلية, وما يميزها أيضا أنها تصور شخصيات مثالية، غالبا ما تكون ذات ملامح أسطورية.

2 –الخطاب :

2- 1- مفهوم الخطاب:

لغة :

إنه من الصعب إيجاد مصطلح أو مفهوم دقيق ومحدد للخطاب، نظرا لتعدد موضوعاته، فكل باحث يحدده أو يعرفه حسب منظوره الخاص، فـ "كلمة الخطاب في معناها اللغوي من: مادة خطب، الخاء والطاء والباء أصلان: أحدهما الكلام بين اثنين، يقال خاطبه خطابا والخطبة من ذلك، وفي النكاح الطلب أن يزوج، قال الله تعالى: "لا جناح عليكم فيما عرضتم به من خطبة النساء". والخطبة الكلام المخطوب به..."[1].وهناك من الباحثين من ربطه بمفهوم المتتالية من الجمل والحوار، والمونولوج، مرورا بالملفوظ والتلفظ.

وردت لفظة الخطاب في "لسان العرب" بمعنى "خطب الخاطب على المنبر، واختطب بخطب خطابه، الخطبة اسم الكلام الذي يتكلم به الخطيب... والخطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر."[2]. وعليه فإن كلمة الخطاب هنا تعني الكلام الذي يلقيه الخطيب، ويشترط فيه وجود مستمع.

جاء في قاموس «أكسفرد المحيط»: "ألقى خطاب تحدث " discoure" أو كتب رسالة أو بحث"[3]، فالخطاب هنا يعني الكلام الموجه إلى الآخر. وورد في معجم "الوسيط" أن الخطاب من "خطبة، خطابا وخطابة وعظ وقرأ خطبة على الحاضرين وخطبا وخطبة والخطاب: الرسالة ما يكلم به الشخص صاحبه"[4]، انطلاقا من هذه التعاريف المقدمة

[1]– أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، دار الجيل للطبع و النشر، 1999، ص198.

[2]–ابن المنظور، لسان العرب، دار صادر والمعارف، بيروت، 1997، ص280.

[3]– محمد بدري، قاموس أكسفورد المحيط، إنجليزي– عربي ، أكاديميا النشر والطباعة، بيروت، 2003 ، ص300.

[4]– ناصر السعيد ، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية, دار المعارف,2004، ص200

لمصطلح الخطاب،نستنتج أن المصطلح مرتبط بثلاثة عناصر لغوية هي: "الكلام، الرسالة، والمرسل".

يقول "**الجاحظ**" مفصلا الحديث عن الخطاب: "أنك أوتين تقرير حجة الله في عقول المكلفين وتحقيق المؤونة على المستمعين، تلك المعاني على الأذهان رغبة في سرعة استجابتهم ونفي الشواغل على قلوبهم بالموعظة الحسنة، على الكتاب السنة كنت أوتيت فصل الخطاب"[1]. فيؤدي الخطاب دورا مهما في توصيل الفكرة إلى المستمعين، كما أن الناس بحاجة إلى فهم القرآن الكريم لكي يسهل عليهم توجيهه إلى الآخرين.

ونجد في كتاب "أساس البلاغة" للزمخشري: "خطب فلان، أحسن الخطاب، والخطاب هو المواجهة بالكلام واختطب القوم فلانا، إذا توجهوا إليه الخطاب يحثونه فيه على تزويجه صاحبتهم، ولا تقول له "أنت الأخطب، البنت الخطبة"[2].

من خلال هذه التعاريف التي وردت في لدى"**الجاحظ**" و"**الزمخشري**" نجد أن الخطاب هو صياغة الكلام وتوجيهه إلى الآخرين من أجل التأثير فيهم.

ذكرت كلمة خطاب في القرآن الكريم وتكررت ثلاث مرات، أولها في الآية التالية :

قال تعالى : ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَأَتَيْنَاهُ الحِكمَةَ وفَصْلُ الخِطَابِ﴾**(سورة ص، الآية 20)**. والمراد بكلمة خطاب هنا هو علم الفصل في الخصومات.

وقال تعالى: ﴿إِنَ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعُ وتِسْعُونَ نَعْجَةً ولِيَ نعْجَة وَاحْدَة فَقَالَ أَكْفِلنِيَهَا وعَزَنِي فِي الخِطَابِ﴾(سورة ص، الآية 23) .تدل كلمة الخطاب هاهنا على غلبة أحد الطرفين.

ووردت كلمة الخطاب في موضع آخر في "سورة النبأ" في **قوله تعالى:** ﴿رَبُ السَمَاوَاتِ والأَرْضِ ومَا بَيْنَهُمَا الرَحْمَنُ لاَ يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا﴾**(سورة النبأ، الآية 37)**. فكلمة الخطاب من خلال هذه الآية تعني الكلام الموجه إلى الله عزوجل.

---

[1]–الجاحظ، البيان و التبيين، دار الفكرالعربي للطباعة, بيروت , لبنان, ص ,ص 137–138

[2]– أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري، أساس البلاغة، ط1،دار صادر،بيروت، 1992، ص. ص167– 168.

- اصطلاحا :

عند الغرب:

لقد أدت اللسانيات البنيوية دورا كبيرا في تحديد مفهوم الخطاب، وكانت جماعة الشكلانين الروس هي من اهتمت به بشكل علمي ، فقد دعت إلى تأسيس علم الآداب بالتركيز على الأدبية. فالخطاب هو كل ملفوظ يندرج تحت نظام اللغة وقوانينها، فهو نص؛ وإذا ما خرج ليندرج تحت السياقات الاجتماعية سمي خطابا. كما أنه يضطلع بمهمة توصيل رسالة، ومن ثم فهو مغمور في الأيدولوجيا، ومبالغ في خرق النظام بحثا عن المراجع،

يعرف "**هاريس (Harris)**" الخطاب "بأنه ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية مكونة من سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل ما يبقيها في مجال لساني مخصص"[1]. فيرى هاريس أن الخطاب مجموعة من المتتاليات، فهو كلام طويل يمكن أن نعاين طريقة توزيع عناصره والعلاقات التي تربط بينها. وبذلك يؤكد "هاريس" أن الهدف من تحليل الخطاب ليس البحث عن معنى النص، وإنما هو ضبط طريقة انتظام العناصر اللغوية التي تشكل النص.

يعرف "**بنفست Beniviste**" الخطاب "بأنه كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[2]، فالخطاب حسب بنفست يفترض وجود متحدث وسامع باعتبارهما شرطين أساسيين في الخطاب ، قصد التأثير على الآخر[3]. وهي شروط أساسية يتحدد بها الخطاب ويتم دراسته على ضوئها.

يذهب "**راستييه Rastier**""إلى عدم اعتبار البنياتالخطابية مختلفة مسبقا عن البنيات اللسانية، إذ علينا أن نسمي تلك البنيات التي تنظم عناصر المستوى اللساني بنيات

---

[1]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (السرد، الزمن، التئبير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1988، ص.ص. 20- 21.

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ص01

[3]- ينظر: م ن، ص23.

بلاغية، وعلينا أن نسمي البنيات التي تطابق عدة بلاغية، وعلى مستويات متعددة، بنيات أسلوبية؛ وعلينا من جهة ثانية ألا نعطي للجملة ولا لآية وحدة لسانية دورا نظريا مسبقا"[1]. يقصد "راستييه" أن البنية الخطابية لا تختلف عن البنية اللسانية، إذ يربط الخطاب باللسان، "فنجد في معجم اللسانيات (سنة 1973) ثلاثة تحديدات للخطاب، هو أولا: لا يعني اللغة في طور العمل، أو اللسان الذي تتكلف بإنجازه ذات معنية، وهو يعني ثانيا: وحدة توازي أو تفوق الجملة، ويتكون من متتالية تشكل مرسلة لها نهاية، الثالث: فيتجلى في استعمال الخطاب، وهو هنا مرادف للملفوظ، أما الخطاب فهو الملفوظ المعتبر من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل"[2]. فالخطاب إذن حسب "معجم اللسانيات" ينحصر بين ثلاثة تحديدات (المتتالية،الملفوظ، واللسان).

يحدد "**منغونو Maingenau**" الخطاب باعتباره مفهوما يعارض الكلام عند "**سوسور Saussure**"، ويعارض اللسان، منتهيا إلى تعيين مجموعة تعريفات للخطاب على الشكل التالي:

أ –الخطاب المرادف للكلام: عند سوسور هو المعنى الجاري في اللسانيات البنيوية.

ب –هو الوحدة اللسانية: التي تتعدى الجمل وتصبح مرسلة إليه أو ملفوظا، فالخطاب مرادف للكلام عند سوسور، بحيث هو الوحدة التي تتعدى الجملة[3].وقد استعان "منغونو" بتعريف "سوسور" للخطاب الذي هو الوحدة اللسانية التي تتعدى الجملة، وكذلك استعان بتعريف "هاريس" للخطاب الذي هو متتالية من الجمل. وكذلك نجد المدرسة الفرنسية التي تفرق بين الملفوظ والخطاب، فالخطاب يكون أعم، فهويشمل الملفوظ.

يعرف "**خان كارون John Caroh**" (1830) "الخطاب من منظور سيكولساني بأنه متتالية منسجمة من الملفوظات ويفسر هذا من خلال ثلاث ملاحظات هامة، وهي :

---

[1]– سعيد يقطين، م س، ص. ص20–21.

[2]– م ن، ص01.

[3]– ينظر: سعيد يقطين، تحليل النص الروائي ص23.

"أ – أن الخطاب يفترض تعلقا يتم بواسطة الفعالية التلفظية بين مجموعة من الملفوظات.

ب – الخطاب عملية مستمرة، أي إنه يجرى في الزمن بشكل موجهة.

ج – الخطاب يأخذ طابع التصاعد في اتجاه هدف ما، فمن خلال هذه الملاحظات يتحقق الخطاب"[1]. فلا يتحقق الخطاب إلا بواسطة فعل التلفظ كما أنه مستمر، أي دائم التوجه.

يعرف "**موشلير Moeschler**" **(1985)**، "الخطاب وتحليل الخطاب انطلاقا من منظور خاص يتحكم في تحديد موضوع تحليل الخطاب وطريقة ممارسة التحليل، حيث يؤكد أن الخطاب يعني الحوار"[2] ، فالخطاب هو الحوار، وهذا دليل على تأثر الدارس بالتقليد الأنجلوساكسوني، وبالأخص بمدرسة بيريان كام.

يعرف "**ميشال فوكو Michel Foucault**"، الخطاب بأنه "شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية التي تبرز الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه"[3]. نستنتج من هذا القول أن العادات ومبادئ المجتمعات المختلفة هي التي تنتج ما نسميه بالخطاب، لهذا يرى "فوكو" أن إنتاج الخطاب في المجتمع هو، في الوقت نفسه، إنتاج مراقب أو معاد توزيعه.

<u>عند العرب</u> :

إنمحاولة تأصيل مفهوم الخطاب عند العربتقتضي العودة إلى ما أنتجه التراث العربي، لاسيما ما أسهم به علماء اللغة والبلاغة، بصفة عامة، من مفاهيم جديرة بأن تحتل مكانتها المستحقة في أيامنا، في ظل تزاحم المناهج الغربية الساعية لإيجاد مفهوم شامل لعديد المصطلحات. ومن بين العلماء والنحاة العرب القدامى الذين توصلوا إلى وضع مفهوم للجملة نجد على سبيل المثال "**سبويه**"، الذي يرى أن "الكلام هو الجملة المشتقة لنفسها،

---

[1]- ينظر :م ن، ص25.

[2]– ينظر : سعيد يقطين، ص ن.

[3]– محمد مليياني، محاضرات في تحليل الخطاب، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 1992، ص20.

الغانية عن غيرها، وجعل هذا مقابلا للقول"[1]. فالكلام، حسب سبويه، هو الجملة المستقلة تفيد معنى معين، وأقر"**ابن جني**"بذلك ومن بعده "**ابن مالك**".

يقول **ابن جني:** "أما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعانه، وهو الذي يسميه النحويون الجمل... فكل لفظ استقل بنفسه، وجنيت منه ثمرة معناه فهو كلام، وأما القول فأصله أنه لفظ مذل به اللسان تاما كان أو ناقصا فالتام هو المفيد أعنى الجملة، وما كان فيه معناها"[2]. فالكلام هو كل لفظ يفيد معناه ويخدم القول.

أما **عباس حسان**"فينص على أن يكون للجملة كيان مستقل معنوي ، فإذا كان المركب الإسنادي من فعل وفاعل، أو مبتدأ وخبر، يمثل عنصرا في تركيب لغوي أطول لا يسمى جملة وهذا التعريف للجملة يطابق تعريف **بلومفيلد (Bloomfield)** الذي عرف الجملة بأنها «الشكل اللغوي المستقل الذي لا يكون متضمنا في تركيب نحوي أو في شكل لغوي أطول»[3]، فالكلام حسب عباس حسان هو كل لفظ مستقل ومركب،وتعتبر الجملة بنية قارة في الكلام، ما يجعلالافتراضات متينة.

2-2 – أنواع الخطاب من حيث الشكل:

أ- الخطاب المسرود أو المروي: Narrativisé

يعتبر أبعد الأساليب مسافة، والأكثر إنجازا بين أنواع الكلام، "فالسارد هنا يكتفي بتسجيل مضمون عملية الكلام دون أن يحتفظ بأي عنصر منه"[4]، وهنا يجد القارئ نفسه جاهلا بالكلام الأصلي الذي تلفظت به الشخصيات، وبذلك يؤدي السارد دورا كبيرا في نقل الكلام والتصرف فيه، وبإمكانه أن يزيد فيه أو ينقص.

ب – الخطاب المحول : Transposé

[1]- محمد عبادى، الجملة العربية (مكوناتها، أنواعها، تحليلها)، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، 2007، ص28.

[2]- م ن، م س، ص 28

[3]- م ن، ص 30

[4]- محمدبوعزة،تحليلالنصالسردي،تقنياتومفاهيم، 1 ,ط الجزائر ، 2010،ص119.

يعتبر من بين الأساليب الخطابية غير المباشرة، حيث تنحصر حرية السارد في ذكر أقوال وأفعال الشخصيات،و"هنا يدمج السارد خطى الشخصيات وأقوالها ضمن خطابه، فالسارد يحافظ على مضمون الكلام الذي يفترض أن الشخصية قد لفظت به، وبذلك لا تتدرج التغيرات التي يحدثها في خطاب الشخصيات ضمن مضمونه، فهي إذن جزئية لا تمس مضمون خطاب الشخصيات، لكن في هذه الحالة يحتفظ السارد بالمؤشرات التي تدل على الكلام"[1].أي إن للساردفي الخطاب المتحول حرية تغيير مضمون أقوال الشخصيات.

ج – الخطاب المنقول: Rapporté

يعتبر من الأساليب الخطابية المباشرة، فيعتبر أكثر الأشكال محاكاة، ففيه يستحضر السارد كلام الشخصية كما تم تلقظه بشكل حرفي دون تغيير، ولذلك يضعه بين علامتين مزدوجتين للدلالة على أنه خطاب ينتمي إلى الغير ومنقول بشكل حرفي، "إذ يفسح السارد هنا المجال للأقوال الشخصية بالبروز بكل خصائص الأسلوب والدلالة، مما يجعل الخطاب يتسم بالمباشرة"[2]. فالسارد هنا لا يحدث أي تغيرات في خطاب الشخصيات.

2-3- أنواع الخطاب من حيث المضمون:

أ – الخطاب الأدبي:

ينظر إلى الخطاب الأدبي على أنه من أهم المظاهر الفاعلة والمحركة لعوامل وجود الأمم، والحفاظ على كيانها الحضاري، فالخطاب الأدبي يختلف عن الخطاب غير الأدبي، وهذا الاختلاف موجود في طبيعة موضوعه، ونوع لغته، فيتعذرالعثور على تعريف جامع وشامل للأدب بسبب تعدد خصائصه. ومنه يقترح **رامان سلون (Roman Slon)**تعريف الأدب "بوصفه استعمالا خاصا للغة يحقق لها التمييز بانحرافه عن اللغة (العلمية) المشوهة، وتستعمل اللغة العلمية لتحقيق أفعال اتصالية بينما. لا تمتلك اللغة الأدبية أية وظيفة علمية

[1]– م ن، م س، ص118

[2]–م ن، ص ن.

على الإطلاق وتقتصر على جعلنا نرى الأشياء رؤية مختلفة"[1]. نستنتج من هنا أن الأدب يقوم على اللغة التي بدورها تنتج خطابات أدبية، فالخطاب الأدبي يمكن أن يكون شعرا أو نثرا، لذلك يؤكد**ألدوس هيكسلي (Aldos Hiksli)**أن"أحد ردود الفعل الطبيعية التي تعترينا عقب قراءتنا لمقطوعة جيدة من الأدب يمكن أن يعبر عنه بالملامسة الآتية: هذا ما كنت أشعر به، وأفكر فيه دائما، ولكنني لم أكن قادرا على أن أصوغ هذا الإحساس في كلمات حتى ولا لنفسي"[2]. هذا إذن ما يميز الخطاب الأدبي عن باقي الخطابات الأخرى، فهو يحمل صفة جمالية وفنية تفتقر إليها الخطابات الأخرى.

سعت مناهج النقد الحديث إلى الكشف عن جماليات الخطاب الأدبي بوصفه نظاما يتشكل من مجموعة من الوحدات الخطابية، تربطها علاقات،وتمتاز بخصائص لغوية، تتحول من سياق الإخبار إلى وظيفة التأثير والجمال.

ب- االخطاب الإعلامي:

يعد هذا الخطاب من بين الخطابات غير الأدبية، فهو يغوص في أعماق الحياة الاجتماعية ويعبر عنها، كما يسعى لحل مشاكل الأفراد والناس والجماعة، حيث يمثل الخطاب الإعلامي مجموعة من النصوص والممارسات الخاصة بإنتاجها، وتلقيها لإدراك الواقع الاجتماعي، لهذا يرى **إبراهيم إمام** "أن مصطلح الإعلام يفيد مفهوم النقل الموضوعي للمعلومات بصورة صحيحة"[3]، وهذا يعني أن الإعلام عندمايقدم شيئا يجب أن ينقل أخبارا صحيحة، لهذا نجد الخطاب الإعلامي يختلف عن الخطاب الأدبي، فلغته بسيطة وسهلة.

ج – الخطاب السياسي:

هناك علاقة بين الخطاب الإعلامي والسياسي، فلا يمكن لكلاهما الاستغناء عن الآخر، إذ يمكن للخطاب الإعلامي أن يتحول إلى خطاب سياسي والعكس صحيح، حيث

[1]– رامان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996، ص18.

[2]– محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، مصر، 1979، ص18.

[3]– بانشير إيفرير، دراسات في تحليل الخطاب غير الأدبي، ط1، دار الحلوثية للنشر والتوزيع، 2010، ص46.

"يشكل الخطاب الإعلامي أفكار الساسة، وأقوالهم، ويعمل على نقلها إلى المتلقي فيتحول الخطاب السياسي إلى أخبار لابد من نقلها وشرحها وتحليلها وهذا يعني أن الأخبار السياسية هي أقوال وأعمال السياسة التي ينقلها الإعلام لتثقيف المتلقي وتزويده بالأخبار، وذلك أن معظم ما يعرفه المواطنون عن السياسة من الإعلام"[1]، وهذا من نلاحظه اليوم في تغطية الإعلام لأقوال وأفعال السياسيين لخدمة مصالحهم.

د – الخطاب العلمي:

يحتل الخطاب العلمي مرتبة مهمة، مقارنة بالخطابات الأخرى، بسبب تطور العصر وأنماط الحياة الإنسانية، وهذا ما توصل إليه **بيار غيرو (Pierre Gouiraud)**في كتابه "المصطلحات العلمية" (Les mots savants) إذ يرى أن تلك المصطلحات في عصرنا "في تطور مستمر تتدفق دون أن تتوقف، فلا تقدر على تثبيت مصطلحاتها"[2]. وهذا دليل على التطور الهائل الذي يشهده هذا القرن من علم ومعرفة. وإن الخطاب العلمي يشكل مادة للبحث والتدريس في ميادين علمية، علاوة على اللسانيات والأدب. فصارت تهتم به عدة علوم، كعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم التاريخ، ووالقانون، الأنتربولوجيا، وقد أصبح بذلك مادة للتدريس تتقاسمه حقول معرفية وميادين علمية عديدة.

[1]– م ن، ص 53.

[2]– نبيل اللو.مدخل إلىالمصطلح العلمي والتقني، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1999، ص98.

الفصل الأول:

الخطاب الروائي النسائي الجزائري

المبحث الأول: نشأة الرواية النسوية الجزائرية وتطورها

المبحث الثاني: ملامح الرواية النسوية الجزائرية:

المبحث الأول: نشأة الرواية النسوية الجزائرية وتطورها:

أدت الأسباب الاجتماعية والسياسية إلى تأخر النهضة الأدبية في الجزائر، مقارنة بالأقطار العربية، حيث تأخر ظهور الرواية عن بقية الفنون الأدبية الأخرى، كما أن "الظروف التي كانت تعيشها الجزائر في النصف الأول من هذا القرن كانت أنسب بظهور فنون الشعر والخطابة والرسالة والمقالة منها بفن الرواية والقصة الطويلة"[1]، نستخلص من هذا القول أن لكل عصر فن ادبي خصائصه، فالرواية تحملت في طياتها أبعاد إيديلوجية تختلف عن الشعر. والقصة هي بمثابة صورة تشخيصية للمجتمع بكل توجهاته وتطلعاته.

تعوّد الناس (القراء) على قراءة الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية وترجمتها إلى العربية، وبدأ الناس يرددون أسماء كتابتها، ويعرفون عنهم الشيء الكثير، "فظهرت الرواية الجزائرية متأخرة بالقياس إلى الأشكال الأدبية الحديثة مثل: المقال والقصة القصيرة والمسرحية، بل إن هذه الأشكال الجديدة تعتبر حديثة بالقياس إلى مثيلتها في الأدب العربي الحديث"[2]، فكما بينا سابقا تأخر الرواية الجزائرية بالظهور على نظرتها في الدول العربية الأخرى، فعرفت الشعر والمقال والقصة القصيرة المستمرة من التراث، لكن هذه الأنواع الأدبية ظلت بعيدة نوعا ما عن قضايا المجتمع، فوجب على الأدبية ابتكار نوع جديد هو الرواية، لهذا يصعب إيراد تاريخ ولوجه بصورة واضحة، في الأدب العربي والأمر ذاته ينطبق على الأدب النسوي الذي شهد تأخرا أكبر.

1- الكتابة النسوية وعوامل تطورها:

إنّ إهتمام المجتمع الجزائري بالمرأة خضع لمؤثرات كثيرة، ارتبط أغلبها بتركيبية ذلك المجتمع وتربيته وثقافته، إذ كانت تعاني طويلا من هيمنة المجتمع الذكوري وقمعه، وتجسد ذلك على صعيد الرواية الجزائرية التي ظلت حبيسة المجتمع الذكوري لسنين عديدة.

[1] عبد الله الركيبي، تطور النثر الحديث، معهد البحوث دراسات العربية، القاهرة، 1974، ص196.
[2] م ن، ص ص235-236.

وإذا ما تتبعنا الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة بالعربية بالدراسة وجدنا أنها "ظهرت بعد الاستقلال بسنوات، حيث عم التدريس باللغة العربية، ونالت المرأة الجزائرية قدرا من الحرية، فسطع نور الأدبية والكاتبة المتألقة في الساحة الأدبية "زهور ونيسي" التي أدرجت بعض نصوصها الإبداعية في الكتاب المدرسي في السويد وأمريكا، وهذا دليل على مكانتها وقيمتها في مجال الكتابة النسوية"[1].

ومن خلال هذا القول نستنتج أن العامل التاريخي هو الاستعمار ومحاربة الهوية التي تتمثل في اللغة الأم (العربية)، أدى إلى تأخر ظهور الكتابة النسوية، لكن بعد الاستقلال منح للمرأة بعضا من الحرية.

بدا هذا النوع من الأدب بالبروز فظهرت مجموعة من الأديبات والروائيات التي تخصصت في هذا المجال، فأخذت الرواية النسوية تغطي جوانب عدّة لمجتمع أنهكته الثورة، راغب في البوح والتخفيف من حدة الوضع، ويقول "**أحمد دوغان**" في هذا الشأن "إن هذا الأدب وليد الستينات وبصورة أدق هو من مواليد السبعينات"،[2] ذلك أنّ الكتب التي تحدثت عن الأدب الجزائري أسقطت من حسابها الأدب النسوي، فيكاد الصوت النسائي يكون معدوما. كما ان الكثير من الروائيات ما تزال تنشر تحت أسماء مستعارة أو تشير إلى أسمائها برموز تدع الدارس يفر منها، بسبب عدم معرفة الحقيقة، ويذهب "**أحمد دوغان**" إلى أنه "على الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر أن يأخذ أبعاده وأن يقف مقدما عطاءه، وليس الذنب هو الرجل أو المجتمع وإنّما يعود إلى تشخيص الحقيقة في كل الجهات، فالمبدع لا يخفي نفسه مهما كان جنسه، "**فأحمد دوغان**" ينفي احتكار الادب في يد الرجل أو المجتمع فجوهر الادب هو الإبداع، دون النظر إلى جنسه، ولا يمكن أن نحصر الإبداع الأدبي أو الفني في الرجل فقط، لذلك تتوافق حرية الفكر مع حرية التعبير والإبداع.

[1] سهام حشايشي، الرواية النسوية الجزائرية، تعددية القراء، مجلة التبين الجاحظية، العدد 39، الجزائر، 2015، ص12.
[2] أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، دار الفتح للنشر والتوزيع، بيروت، 1982، ص08.

يتبيّن لنا أن الإبداع لا يرتبط بالجنس، سواء ذكرا كان أم انثى، فكأن بالدراسة "أحمد دوغان" ينفي سلطة المجتمع الذكوري في الفكر والإبداع، مرجعا ذلك إلى ضعف شخصية المرأة في البوح أو فك قيود حريتها في شتى المجالات الإبداعية.

ومن خلال تتبعنا لاشكالات النص المنجز من قبل المرأة، وهي مشكلة المصطلح، "فنجد من يطلق عليه اسم "الأدب المؤنث"، "أدب الأنثى"، "أدب المرأة"، "الكتابة النسوية"، "الكتابة النسائية""، ولعل هذا المصطلح الأخير هو الاكثر شيوعا وتداولا فصعب على الدارسين إعطاء مفهوم دقيق ثابت لهذا النوع من الأدب الذي تكتبه المرأة، فهل هذا الأدب يختص بقضايا المرأة، أم أن الأدب الذكوري يحمل الرؤى الفلسفية حول مناحي الحياة، فنجد مجموعة من النقاد والدارسين نظروا نظرة سلبية ومهمشة إلى النص الذي تنتجه المرأة مقارنة بكتابات الرجل، وهذا التمييز يجعل المصطلح الخاص بأدب المرأة أكثر اضطرابا وتحولا.

سنحاول فيما يلي استعراض أهم المصطلحات المتعلقة بالأدب النسوي، في نظر النقاد والدارسين:

أ- الأدب الأنثوي:

لفظ أنثى يستدعي حتما تلك الوظيفة الجنسية، فتتميز المرآة بالرقة والحنان، والضعف والإستسلام وهي صفات تطبع المرأة، ويحيل المصطلح الأنثوي إلى عوامل الأنثى الموسومة بالضعف والرغبة والإستلاب، ويتعذر أن يكون أساس من أسس تصنيف النص في خانة، فالنص النسوي هو نص مكتوب بقلم المرأة، ويمكن للرجل أن يكتب نصا حول المرأة، ودليل ذلك "شعر نزار قباني" إذ يمكن تسميته بالنص النسوي استنادا إلى مرتكزات النوع.

تقترح الناقدة "**زهرة الجلاصي**" "استخدام مصطلح "النص الأنثوي" ليكون بديلا عن مصطلح الكتابة النسوية"،[1] فهي ترى أن هذين المصطلحين متعارضان تماما لما يحملهما من دلالات مختلفة ومعنى مختلفا.

[1] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية (دراسات معجم أدبي)، ترجمة أحمد الشاي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص223.

فالنص الانثوي هو نص محصور في مفهوم ودلالة الأنثى، أما الكتابة النسوية هو ذلك النص الذي تكتبه المرأة فلسفيا كان أو تاريخيا أو اجتماعيا، وهذا يفتح المجال أمام المرأة لمسايرة الإبداع الأدبي بشكل منتظم.

ب- الأدب النّسوي:

يعتبر الأدب النسوي أدبا تنتجه المرأة، تعرض فيه أهم القضايا المتعلقة بها، بعدما كانت تعيش لسنين التهميش واللامبالاة، إذ كان ينظر إليها بنظرة غريزية مرتبطة بالجسد. وتمثل النسوية وجهة نظر النساء بشأن قضايا المرأة وكتابتها، وما تحمله من "خصوصيات تجعل من الأدب النسوي ظاهرة مميزة، وعلامة دالة في حق الإبداع الأدبي"،[1] فعلى الأدب النسوي أي يحمل صفة النسوية التي تتحدد حسب الدارسين من خلال نوعية اللغة الموظفة داخل العمل الإبداعي.

يعتبر الأدب نتاجا إنسانيا تشارك فيه المرأة والرجل على حد سواء، بغض النظر عن الجنس والقضايا، وفضلا عن ارتباط النسوية بحركة النساء فإنها "لا تقتصر على كونها مجرد خطاب يلتزم بالنظال ضد التمييز الجنسي ويسعى إلى تحقيق المساواة بين الجنسين وإنما هي أيضا فكر يعمد إلى دراسة تاريخ المرأة وإلى تأكيد حقها في الإختلاف، وإبراز صوتهاوخصوصياته"[2]، فالنّص الذي تكتبه المرآة ليس فقط من أجل النضال، ومقاومة التمييز الجنسي، فلا ننكر وجود إختلاف بين الذكر والأنثى (الذات) على أصعدة الحياة المختلفة، لكن الموضوعات التي تكتب فيها المرأة قد تكون شبيهة لما نجده في الأدب الذكوري، فالمرأة ليس همها فقط اقصاء والتهميش التي تتعرض به المرأة على يد الرجل وإنّما تراعي ما يميز تاريخها ونضالها ورقيّها.

ترى النظرية الأدبية والنسوية أن "الكتابة النسوية" هي كتابة تتخذ موقفا واضحا ضد الأبوية، والتمييز الجنسي، "فالأدب النسوي يختلف عن الأدب النثوي في كون الأول يهتم

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، دار سحر للنشر، تونس، 1998، ص16.
[2] نعيمة هدى المرغري، النقد النسوي، ط1، دار الأمان، سوريا، 2009، ص18.

بالقضايا السياسية والموقف الثقافية ومساهمة المرأة في البناء، أما الأدب الأنثوي فهو ذلك الأدب الذي تكتبه المرأة محاولة إثبات وجودها وإنسانيتها ضد الرجل الذي قيد حريتها، ففيه تعبر عن خصوصيتها ومشكلتها وصدامها مع المجتمع"،[1] فميلاد هذا الأدب (النسوي) هو بمثابة إعتراف بوجود امرأة مبدعة، مدركة، فاعلة في المجتمع، فهي تصور تجارب النساء الكثيرة، وهذا ما يذهب إليه الناقد "عبر النور إدريس" حينما يؤكد بأن "المرأة والكتابة" كانت بحاجة إلى إمتلاك فعل الكتابة وحسب التحليل العلمي "لغريماس" فهي تحتاج إلى الفاعل الإجرائي الذي يخفف الحالة (المرأة والكتابة) والاتصال بموضوعها التحرر"[2].

أي أن المرأة تحتاج إلى الكتابة لتثبت ذاتها وتتحرر، وهذا ما أدى بها إلى اتخاذ الكتابة وسيلة للتعبير عن مكبوتتها وفرض نفسها داخل المجتمع الذي تراه يحد من حريتها.

يعرف "**عبد الله إبراهيم**" الكتابة النسوية، معتبرا أنها: "تتقصد التعبير عن حال المرأة استنادا إلى تلك الرؤية في معاينتها للذات والعالم، ثم الإهتمام بنقد الثقافة الأبوية السائدة لأنها ظاهرة للمرأة في اختياراتها الكبرى"[3]، ويشير هذا المفهوم إلى نقد الثقافة الأبوية الذكورية، فالمرأة تعبر عن ذاتها بواسطة الكتابة، رافضت عالمها الخارجي الذي عزلها وقلل من شأنها في ظل السلطة الأنثوية، فهي ترفض هذه السلطة التي تمنح للذكر حق الشرعية والتحكم فيها والوصاية عليها.

2- عوامل تأخر الأدب النسوي:

شهد الأدب النسوي تأخرا ملحوظا مقارنة بالأدب الذكوري. ويمكن أن نلخص مجموعة من العوامل التي أدت إلى عدم النهوض بهذا الأدب ليصبح قائما بذاته، ويعتبر السبب السياسي في الجزائر قبل الثورة عامل أساسيا "لانعدام دور المرأة فيه غياب حضورها سواء في الحركة الثقافية، أو أي نشاط سياسي أو نقابي، فالمرأة الجزائرية أنذاك تعيش في

[1] ينظر: فاطمة حسين العفيف، الشعر النسوي العربي المعاصر (نازك الملائكة، سعاد الصباح، نبيلة الخطيب)، ط1، نماذج الاهالي للطباعة والنشر، دمشق، 1997، ص18.
[2] عبد النور إدريس، النقد الجذري، تمثلات الجسد الانثوي في الكتابة النسائية، ط1، دار فاتر الاختلاف للنشر، عمان، 2003، ص85.
[3] عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات، دار الانتشار العربي، بيروت، 2012، ص60.

وضع اجتماعي غلق تحكمه التقاليد والجهل والتهميش"[1]. لهذا ظلت المرأة مهمشة تعيش في مجتمع محافظ تحكمه التقاليد التي لا تسمح بها في ممارسة أي نشاط، تكون فيها في نفس المرتبة مع الذكر، فهي تعيش ذلك التهميش والجهل، تفتقر إلى أدنى سبل الحياة والعلم فماذا إن طلبت أن تنافس الرجل أو تطالب بالمساواة، فيكاد إبداع المرأة في المرحلة الاستعمارية والنسوان الأولى من الاستقلال، وهذا يعود إلى حصر دور المرأة في الاهتمام بالأهل أو زوجة أو أخت، ويرجع النقاد والدارسون تأخر ظهور الحركة الأدبية النسائية وغياب مساهمة المرأة في الساحة الثقافية إلى أسباب وعوامل أهمها:

- استعمال الاستعمار الأساليب القمعية لتصنيف النطاق، والحد من استعمال اللغة العربية وتدريسها، واعتبارها لغة أجنبية، فقد انتشرت الأمية في الأوساط الجزائرية وبذلك حرمت النساء من متابعة التعليم"، في حين شجع لغة اليومية، الأمر الذي سمح لكثير من الأسماء النسائية اللاتي كن يتخذن من اللغة الفرنسية وسيلة لكتابة بالظهور في الساحة الأدبية خارج الجزائر"[2]، ومن بينهن نذكر طاوس عمروش، ليلى دباش، آسيا جبار، فاطمة أث منصور، وغيرهن.
- المفهوم التقليدي للأدب، إذ اولت العناية للشعر، وعد ممثلا للأدب: "وقد كانت جمعية العلماء بحكم إشرافها على الصحف تعتقد أن الشعر هو الأدب الجزائري"[3] لهذا سيطرت النظرة التقليدية على الأذهان لفترة طويلة.
- النظرة الدونية والرؤية الاحتكارية المكرسة داخل المجتمع، والتقاليد الاجتماعية التي تعظم إبداع الرجل، وتقزم إنتاجات المرأة، "في ظل هيمنة الجوّ المحافظ المتشدد الذي كان يستنكر وجود المرأة في نص أدبي (قصيدة غزلية) مثلا ان تكون المرأة هي مبدعة ذلك النص"[4]، فلم يكن لدى المرأة الحق في أن تبوح أو تنغزل بالرجل، في

[1] باديس فوغالي، الترجمة القصصية النسائية في الجزائر، ط1، منشورات اتحاد الكتاب، الجزائر، 2002، ص09.
[2] م ن ، ص10
[3] م ن، ص ن.
[4] يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، دراسة الشعر النسوي الجزائري، ص69.

حين أنه يحق له أن يتغزل بها، او حتى يصفها جسدّيا، ويرى المتشددون أن المرأة لا يمكن أن تبدع وتصل إلى مقام الرجل، وهذا ما يراعي حق المراة المشروع في حرية التعبير والإبداع، وبهذا ظلت السيادة الأدبية مقتصرة على الرجال، ولزمن طويل باعتبار هذا المجال حكرا على الرجل، لا يسمح لدخول المرأة فيه.

- يتبيّن من المعطيات السابقة أن الإبداع النسوي مسألة مهمة لافتة الانتباه، فيعد ما تكتبه المرأة "ظاهرة لم يشهد لها التاريخ مثيلا، فما إن انفتحت أمام المراة مجالات العلم والعمل والمعرفة حتى وجدنا الكثير من المبدعات اللواتي أكدن قدرتهن في مجال الكتابة، مما دفع إلى نهوض حقيقة جديدة تبطل ما أشاعه الفكر الذكوري عن قصور المرأة وضعفها وعجز قدرتها عن لحاق الرجل"[1]، فهذا القول يعتبر بمثابة برهان على موهبة المرأة وقدرتها في مجالات عدة، تنافس الرجل بعدما كانت حكرا عليه فقط، فسرعان ما بطل هذا الحكم، وأصبحت المرأة تنتج نصوصا إبداعية تضاهي ما ينتجه الرجل، فضغط المجتمع لأزمنة طويلة جعلها تلجأ إلى الكتابة والإبداع.

تعتبر الأديبة "زهور ونيسي" أول أديبة ذكر إسمها في التاريخ الأدب الجزائري المكتوب بالعربية، وكان ذلك مرورا عابرا، وسبقتها إلى ذلك الأدبيات اللواتي كتبن بالفرنسية، فقد كانت المرجعية المشتركة في موضوع الكتابات هي الثورة التحريرية، ومعالجة الواقع المعاش.

شاركت المرأة الجزائرية في الثورة والإصلاح بكل جرأة، وهذا ما شجعها على دخول معترك الحياة الفكرية والأدبية، كما جاء على لسان المبدعة "زهور ونيسي" في قولها: "أستطيع أن ازعم أنني عشت حرب التحرير على أعصابي...خلالها وبعدها"[2]، تقصد أنها شهدت حرب التحرير كما شهدتها بعض النساء الجزائريات إبان الثورة بدون كفاح، لكن هي اختارت طريق الكتابة لتبرهن للعالم أن النظال الأدبي شأنه كشأن الكفاح المسلح.

[1] بشرى البستاني، النظرة الجنسية إلى الأدب، مجلة العربي، لبنان، بيروت، 2003، ص20.
[2] زهور ونيسي، من يوميات مدرسة حرة، ط1، دار ورد للنشر والتوزيع، الجزائر، 1978، ص18.

أخذت المرأة تشق طريق الكفاح بنوعيه، فهي تكتب من أجل أن تعبر عن ذاتها تارة وتكتب لتعبر أو تترجم معاناة مجتمع أنهكه الاستعمار تارة اخرى، فتعتبر الكتابة عند المرأة سلاحا ذو حدين، لهذا "لجأت المرأة الجزائرية إلى الكتابة باعتبارها وسيلة لتحقيق ذاتها التي ظلت تقمع باسم الأعراف الاجتماعية البالية فطالما نظر المجتمع الجزائري إلى المرأة الكاتبة بنوع من التربية، وتعني المرأة الكاتبة جيدا الصعوبات التي تعرقلها، وهي تحاول الإسهام في ملء ثغرات التاريخ الفكري والأدبي، ولا يقتضي هذا الإسهام الوعي بأبعاد السياق التاريخي والاجتماعي فحسب . لكن يقتضي أيضا نوعا من صراع المرأة ضد نفسها قبل صراعها ضد وضعها ومحيطها ومفهوم الثقافة السائدة حولها"[1]، وجاءت المرأة للتعبير بأدبها عن الجانب المهمش في المجتمع، وهو المرأة باعتبارها عنصرا حساسا، فهي قبل أن تختار فك القيود رأت أولوية التصالح مع ذاتها ثم مع الآخر.

3- تطور الكتابة النسوية الجزائرية:

جدير بالملاحظة، في سياق الحديث عن الأدب النسوي، أن الكتب التي تناولت الأدب الجزائري الحديث لم تهتم بالأدب النسوي الجزائري كثيرا، فنجد الكاتبة "زهور ونيسي" تقول إن هذا لا ينفي وجود مجموعة من الأفلام النسائية الجزائرية أمثال: "زينب ابراهيمي" "ليلى دياب"، "جميلة زينر"، "زليخة السعودي"، "حيز بغدود"، كما أسهمت تلك الكتب في تناول الأدب النسوي باللغة الفرنسية، وأشارت بالكاتبات الجزائريات التي يكتبنا بالفرنسية أمثال: آسيا جبار، صفية كيتو، نادية قندوز، فهن أكثر من حيث العدد من الأدبيات الجزائريات اللواتي يكتبن باللغة العربية وفي ذلك إجحاف كبير"[2].

فالسبب التاريخي يعود إلى الاستعمار الذي أصرّ على تشتيت مقومات الهوية الجزائرية التي تتمحور في اللغة والدين والعادات والتقاليد، لهذا نجد معظم كتابات المرأة

[1] زهور ونيسي، بعض من تجربة، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية، جامعة الشيخ ابراهيم، عبد الحميد بن هدوقة، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، 2013، ص148.

[2] فيروز بوخالفة، لغة السرد النسوي في أدب زهور ونيسي، مذكرة لنيل شهادة الماستر في أدب الجزائري الحديث، إشراف الأستاذ صالح الميباركية، جامعة لحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2003، ص26.

كانت باللغة الفرنسية، ولا نلمح إلا القليل من الكتب التي تناولت كتابات المرأة باللغة العربية، وهذا التغييب جعل مع الكتابة العربية تشغل حيزا ضيقا في الأدب بصفة عامة والرواية بصفة خاصة.

وقد مرت الحركة الأدبية النسوية حسب "**باديس فوغالي**" بأربع مراحل قبل الاستقلال هي:

أ. مرحلة المقال القصصي:

تبدأ من 1954، وهي مقترنة باندلاع الثورة التحريرية الوطنية، بمساهمات تمثله في المقالات الاجتماعية المكتوبة حول المرأة، حول الإصلاح الاجتماعي، نذكر منها مقال بية خليفة بعنوان "قيمة المرأة في المجتمع، ومقال آخر "لزهور ونيسي" بعنوان "إلى الشباب" داعية إلى ضرورة الاهتمام بتربية وتعليم المرأة وإعدادها المشاركة في حركة التنمية"[1]، وهذا ما يوحي بالتزامها المبكر بقضية المرأة.

ترد "لويزة قلال" على مقال "لزهور ونيسي" بعنوان "حول المرأة الجزائرية"، وتشاطرها الرأي في مقال لها بعنوان حول "المرأة الجزائرية والتمدن"، وكذلك نجد أديبة أخرى تدعى "فريدة عباس" تنوه في مقالها "شكر وأمل" بما أسهمت به زهور ونيسي في مقالها "إلى الشباب"[2]، وتعتبر ذلك بدايات متأخرة في الحركة الأدبية النسوية، مقارنة بنشاط الحركة الصحافية في الجزائر.

ب. مرحلة الصورة القصصية:

هي مرحلة لا تقل أهمية عن سابقتها، ويرى الدارس "باديس فوغالي" أنها "تبتدأ بالصورة القصصية المعنوية، "بجناية أب لزهور ونيسي"، وقد نشرت في ركن تحت عنوان "من صميم الواقع"، ونشرت عنوانا آخر بعنوان "من الملوم" تعالج فيها آثار التخلي عن القيم

[1] باديس فوغالي، التجربة النسائية القصصية في الجزائر، ص ص12-13.
[2] م ن، ص14.

والأخلاق والقيم الدخيلة"[1]، نستنتج من هذا القول أن الحركة الأدبية بدأت على شكل قصص ومقالات، ثم نضجت في مرحلة القصة ثم اكتملت مع الرواية.

جـ. مرحلة القصة:

هي ثالث مرحلة أسهمت في إنضاج الادب النسوي لهذا "يرى أغلب الباحثين أنها بدأت مع الكاتبة الجزائرية "زهور ونيسي" بعنوان "الرصيف النائم" في بداية الستنيات تناولت فيه موضوع المرأة، ودورها، كما تناولت الكاتبة في قصة لها بعنوان "الثوب الأبيض" قضية التقاليد، ووضع المراة حينما تحرم من التعليم، وتجبر على الزواج المبكر من شخص لا يتناسب معها"[2]، فمرحلة القصة بدأت مع الروائية "زهور ونيسي" وقد تم الاهتمام فيها قضية المرأة ودورها في المجتمع في ظل الخضوع للتقاليد والأعراف التي تمنع المرأة من العلم ومسألة الزواج بدون رضاها، فكل هذه القضايا تمت بعلاقة مباشرة إلى المرأة، ووضعها الصعب.

كما تمثلت القصة عند "زليخة السعودي" مرحلة متطورة في الثورة التحريرية إلا أن قصصها لم تعرف النشر إلا بعد الستينات، وبلغ عددها 18 قصة في فترة لم تتعدى عشر سنوات. بحيث جمع "**شريبط أحمد شريبط**" "جميع أعمالها في كتابه المعنون "الأثار الأدبية الكاملة للأديبة" (1943-1972)"[3]

فيعتبر "**شريبط احمد شريبط**" أول كاتب تطوع في جمع عمل فني ثمة لمجموعة من الأعمال الأدبية للروائية "زليخة السعودي".

د. مرحلة الرواية:

ظهرت في تسعينات القرن العشرين، حيث أبدعت المرأة الجزائرية الكاتبة في جنس الرواية، تحررت فيها من قيود الشعر والقصة القصيرة، وهذا ما عبرت عنه "فضيلة الفارق"

[1] باديس فوغالي، التجربة النسائية القصصية في الجزائر، ص14.
[2] عبد الله الركيبي، تطور النثر الحديث، ص222.
[3] شريبط احمد شريبط، الآثار الكاملة للأديبة زليخة السعودي، 1843-1872، ط1، وزارة التصال والثقافة، عنابة، 2001، ص131.

عندما انتقلت من القصة إلى الرواية، حيث ترى أنّه "لم تعد تستوعب آلامها، وانه أصبح يلزمها دفاتر لتملأها بما يألمها"[1].

أي أن الكاتبة عبرت عن ميلها إلى الرواية، وأن القصة تحد من إبداعها وإفصاحها عن كل قضايا وهموم المراة التي تتحسس منها، فالقصة إذن تعتبر قيدا للبوح عن آهات المرأة.

وفي السياق نفسه تكشف "ياسمينة صالح" سبب تحولها إلى الرواية، مؤكدة "أن في الرواية نفس أطول يثير بداخلها تلك الحالة اللذيذة من التعب واللهاث ومن الكلام..."[2]، وهذه شهادة أخرى تظهر منزلة الرواية عند الأدبيات الجزائريات.

تعتبر فترة التسعينات من الفترات الأكثر تشددا في تاريخ الجزائر، فالمرأة أنذاك ليس باستطاعتها أن تعزف شعرا وطنيا لموت المواطن، فهي مصدومة بما حل بالجزائر، "وهذا ما يبرر كون الرواية الأنسب لهذه الأزمنة، ولاستعاب هذا جاءت رواية "لونجة والغول" لزهور ونيسي عام 1993، تليها رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي وتليها مجموعة أخرى من الروايات، أصدرتها أدبيات هذه الفترة، نذكر منها: فوضى الحواس، 1996، رجل وثلاث نساء لفاطمة العقون 1997، وبين فكي وطن لزهرة ديك، وتاء الخجل "لفضيلة الفاروق" 1999، وعابر سرير "لأحلام مستغانمي" سنة 2002، وطن من زجاج "ليسمينة صالح" وجاءت الرواية النسوية الجزائرية لترجمة دموع الوطن المعتصب دون أن تنسى طرح قضايا وطنية وسياسية وموضوع المرأة وعلاقتها بالواقع السياسي والحضاري"[3]، وتعتبر هذه المرحلة مرحلة بروز الرواية النسوية الجزائرية بفضل مجموعة من الادبيات، فراحت الرواية تسجل ما تراه وتحس به رافضة الواقع بكل توجهاته مترجمة فيها حصرتها على وطن مغتصب فستأنست الكتابة كوسيلة للكفاح إلى جانب الكفاح المسلح.

---

[1] سعيد بن بوزة، صورة المراة في الرواية النسائية الجزائرية، مجلة المعنى، ع1، خنشلة، 2008، ص264.

[2] م ن ، ص264.

[3] فيروز بوخالفة، لغة السرد النسوي في أدب زهور ونيسي، إشراف الدكتور صالح لمباركية، ط1، دار ورد للنشر والتوزيع، باتنة، 2012، ص30.

المبحث الثاني: ملامح الرواية النسوية الجزائرية:

لا بأس ان نذكر بأن ما شهدته المرأة من اضطهاد في تاريخ المجتمعات العربية الإسلامية،حال دون بلوغها المراتب التي ارتقى إليها الرجل، وظلت تسارع الخطى لاستدراك ما أخذ منها متحدية كل شيء في طريقها، متسلحة بجرأة كبيرة، وقد جاء "صالح مفقودة" وصف هذا الظرف الخاص، إذ يرى أن المرأة العربية عامة والجزائرية خاصة "شهدت تسلط من قبل الرجال، أما بعد مجيء الإسلام، فقد تعززت مكانة المرأة، وفي عهد الرسول (ص) الذي أنزل المرأة منزلا حسنا، لكن النصوص الفقهية فيما بعد حطت من قيمة النساء والتمست بأحاديث تجبرها على القيد، وتحط من قيمتها في مقابل منح السيادة للرجل"[1]، في ظل صراعات المرأة من أجل إثبات الذات، وفرض مكانتها في المجتمع ظلت تنافس الرجل في كل الميادين.

1- القضايا والمضامين المعالجة:

تتقدم المرأة في المجتمعات الإنسانية عامة والعربية خاصة بالنظر إلى شكلها الخارجي، فقضية المرأة على حد تعبير "صالح مفقودة"، قضية حساسة، نظرا للدور المهم والخطير الذي تؤديه المرأة في المجتمع، بدءا بالجوانب الشكلية المتعلقة بجمال المرأة، وذلك بوصف جسدها وملابسها"[2].

كذالك جسد المرأة يلعب دورا هاما في المجتمع، بحيث يخلق مشكلة كبيرة للمرأة ويؤثر سلبا على نفسيتها، وهو ما يجذب الذكور عندما يكون هذا الجسد سليما وأنيقا، إذ كان معاقا أو ناقصا فيكون النفور ردة فعلها.

[1] ينظر: صالح مفقودة، المراة في الرواية العربية، ط2، دار الشروق والنشر والتوزيع، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2009، ص14.
[2] م ن ، ص05.

أ. المرأة والجسد:

يدخل الجسد ضمن الهوية الذاتية للمرأة، فهو يحتل حيزا كبيرا في السرد الروائي السوي، ومن بين ما يقف وراء النظرة الدونية إلى المرأة، اقتصارا لمجتمع في المظهر الخارجي، فقط وهو الجسد، فالمرأة في كتابتها تحاول تحرير نفسها من الاستبداد الذكوري فهذا ما نلمسه في معظم الكتابات النسائية، "فالجسد باعتباره بؤرة لتجلي العملي والغريزي والوظيفي والأسطوري الثقافي يعيش بشكل دائم تحت التهديدات المستمرة للإستعمالات الإيحائية (الاستعمارية)، إننا من خلال هذه الاستحالات لا نقرأ الحركة ولا نقرأ الإيماءة ولا نقرأ ترابط هذه الحركات وهذه الإيماءات، ولكننا نقرأ فقط النصوص التي تولدها هذه الحركات"[1]، اي ان الجسد يؤدي دورا في بناء النص الروائي، فحركاتهوإيمائته تحمل دلالات ومرجعيات تفهم من خلالها ملامح الشخصية، سواء حزنا أو فرحا أو خوفا، فالجسد يقول "**أخضر بن سائح**" "هو سير الكتابة عند المراة، فمن الجسد تقبض المرأة على شيطان لغتها ومن معجمها تزين السرد ببروقها ورعودها، وتركب على أحصنة اللغة"[2]. فالمرأة لا يمكنها الاستغناء عن جسدها، فهي تنقل جسدها على اللغة، وهذا النوع من الكتابة يستقطب الكتاب والقراءة، وهذا ما يستدعي من بعض الروائيات تصوير الجسد بشكل دقيق لأنه يجذب المتلقي، مقارنة بمجموعة من الأدبيات اللّواتي يفضلن اتخاذ الجسد وسيلة للتعبير عن قضايا أهم من المظاهر.

يعتبر الجسد وسيلة للتعبير عن المجتمع لدى "**ربيعة جلطي**"، فهي تسخر من الذكور، وتريد أن تبطل تلك العقلية التي ترى في المرأة الجسد فقط والشهوة، تقول في رواية "الذروة" متمثلة كلام شخصية أندلس: "فخورة بفكرتي الخارق في قراءة نفسي يتعاظم زهو وأنا أسخر من زملائي الذكور، بينما هم يتهامسون ويشيرون إلى صدور البنات...[...] كنت على أهبة أن اتحمل أكثركي لا يفتن زملاء الذكور بما يحدث من تضخم في صدري هم

[1] أحمد الأخضر بن سائح، الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشريط الجسد، العدد 4، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، جانفي 2009، ص78.
[2] ينظر: م ن ، ص71.

يسخرون من زميلاتي وانا أسخر منهم"[1]، هذا هو حال شخصية "أندلس"، التي حاولت في مراحل بلوغها إخفاء مفاتن جسدها، فمفاتن الجسد ترتبط بالسرية والكتمان ولا تظهر للآخر إلا عن طريق التعري، تقول أندلس: "فبغاتني القلق المهين على ملامحي"[2]، فالرجل يرى أنّ المرأة خلقت للمتعة فقط، فهو في مفهومه للمرآة يرى انها ذلك الكائن الضعيف الذي طاقته وقوته الجنسية بسرعة. تقول "**نوال السعداوي**" في هذه المسألة إن علماء النفس يرون بأن الحاجة إلى الجنس لا تقل مع تقدم السن ويؤكد بعضهم ذلك وفي مقدمتهم العالم الإنجليزي كوبر (Cuper) في قوله "لا وجود لشيء إسمه اليأس للرجل أو المرأة".

يبطل هذا العالم الفكر القائم الذي يرسم حدود لمرحلة تنعدم فيها القوة الجنسية لكل من الجنسية (الرجل والمرأة)[3].

وتعود إلى تيمة الكتابة لنذهب إلى ما ذهب إليه بن سائح بأن "المرأة تقتحم الكتابة بجسدين: جسد بيولوجي محسوس، جسد لغوي، وقد تلمس في كتابات المرأة مفردات جسدية وبيولوجية للمرأة، مع وجود رمزية هذا الجسد، ومجازاته التي تدركها الآلفاظ المشعة في النص"[4]، فالمرأة عند اقتحامها لعالم الكتابة تنظر إليه بمنظورين هما الشكل اللغوي، وما يحيط به من أبعاد اجتماعية وحضارية.

يتبين لنا في روايةّ ذاكرة الجسد"، "**لأحلام مستغانمي**" حضور الجانب الشكلي الذي يتمثل في البنية الفيزيولوجية المتمثلة في الجسد، وهو يبوح بمضمرات التاريخ والوطن والذاكرة، المأخوذة من اللّباس القسنطيني الذي يتمثل في الملآة السوداء والعجار، حرضا على عدم إبراز ملامح الوجه والجسد. وكانت تستعمله النساء للحداد والحزن على الحاكم "صالح باي"، فأصبح هذا الزي جزءا من ثقافة مدينة قسنطينة الذي يخص المرأة الجزائرية.

[1] ربيعة جلطي، الذروة، ط1، دار الأدب للنشر والتوزيع، بيروت، 2010، ص31.
[2] م ن ، ص29.
[3] نوال السعداوي، المراة والجنس، ط4، دار مطابع المستقبل، الاسكندرية، مصر، 1990، ص44.
[4] الأخضر بن سائح، الرواية النسائية المغاربية والكتابة المغاربية والكتابة بشروط الجسد، ص77.

يتفق العديد من النقاد والدارسين بأن الروائيات الجزائريات يشتركن "في السرد من اجل البوح بالمكبوتات، فلو لاحظنا على سبيل المثال المشاهد الإبداعية، النسائية المغاربية يلمس هذا الجسد المؤنث النابغ مع أنوثة جسدها وآلامها ورغبتها، ومن هنا يتحرك السرد الأنثوي ضمن حيز الجسد الأنثوي الذي تترجمه اللغة وتستنطقه إلى وقائع نصية". فهنا نلاحظ أن الحديث مرتبط بالجسد الذي يرصد الآثار النفسية للمرأة الجزائرية، حيث ينعكس على نفسية البطلة إيجابيا وسلبيا.

أما في رواية "تاء الخجل" **لفضيلة الفاروق**" حيث عالجت ظاهرة الاغتصاب كعنف يقع على جسد الأنثى الذي يعكس وجهها، فتقول: "وحدهن المغتصبات يعرفن معنى انتهاك الجسد وانتهاك الأنا، وجدهن يعرفن وصدمة العار، وحدهن يعرفن التشرد والدعارة والانتحار وحدهن يعرفن الفتاوى، التي آباحت الإغتصاب"[1].

يظهر لنا رأي "فضيلة الفاروق" من قضية الزواج بدون رضى المرأة، فهي تعتبره بمثابة إعتصاب حللته الفتاوي، التي تؤثر سلبا على المرأة وتحسيسها بانتهاك حرمة جسدها والتعدي عليها، ما يؤدي بها إلى الإنتحار أو التشرد وممارسة المحارم.

ب. المرأة والحب:

يعتبر موضوع الحب ركيزة أساسية تلجأ إليها الروائيات الجزائرية في كتابتهن إذ تناولن هذا الموضوع بقليل من الجرأة، لأن حق المرأة في البوح بمشاعرها تجاه الرجل يعتبر جريمة أخلاقية، وهذا ما أدى ببعض الأدبيات إلى النفور من هذه التيمة التي مازالت وتظل من حق الفحولة فقط. تقول "فضيلة الفاروق" في رواية "اكتشاف الشهوة" على لسان بطلتها "باني بسطالجي":

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2000، ص56.

"أغمضت عيني واستسلمت لمذاقي شفاهي، أيس التي كانت معبرا نحو التحرر"[1]فبانيلم تستطع مقاومة إحساسها وضعفها اتجاه أيس الذي حرّرها، على الرغم من أنها متزوجة وهو كذلك.

تعرّف أحلام مستغانمي الحب على لسان رواية "فوضى الحواس" فتقول: قضية محضى نسائية، لا تعني الرجل سوى بدرجات متفاوتة من الأهمية"[2]، فلو تعمقنا في خفايا هذا القول، أن الحب ينبع من المرأة فقط، فهي التي تحس به وتحقق به ذاتها، عكس الرجل الذي يستهدف منه أشياء كثيرة على حساب (الحب).

ولو دققنا النظر فيما كتبته الروائيات الجزائريات ليتبين لنا أنّهن يتخذن موضوع الحب طريقا مليئا بالثغرات والفجوات والعوائق، وتكون نهايته بالفشل أو الموت، وغالبا ما نجد قصة حب وعشق تنتهي بالزواج أو السعادة. يمكن أن نقول أن معظم الكاتبات الروائيات يجعلن من الحب عائقا ضد المرأة، إذ يعود عليها بحالة نفسية تؤثر عليها سلبا فهي ترى الإفصاح عنها وتحليلها وتقديم نظرة مناسبة لها بواسطة الكتابة. فيلاحظ مثلا أنّ النهاية في رواية "بحر الصمت" لياسمينة صالح، تكمن في فقدان الفتاة البطلة لحبيبها الذي استشهد على يد الإرهاب في الجزائر، ونعاين ذلك أيضا في رواية "الذروة" "**لربيعة جلطي**"، حيث ظلت البطلة "أندلس" تنتظر حبيبها القيادي في الحزب المعارض الذي سافر إلى موسكو ولم يعد، ونفهم من هذه الأمثلة أنّ كل هذه الروايات تنتهي بنهاية مأساوية، فالحب في مجتمعنا هو نوع من العهر وإن صح القول هو جريمة، فكم من ضحية راحت ضحيته، فالمرأة لا يحق لها حتى اختيار شريكها، هذا يتنافى مع التربية والعرف الاجتماعي، وهذا ما جسدته "فضيلة الفاروق" في رواية "تاء الخجل"، فالمرأة تموت ببطء، خائفة من جلب العار، وهي تمارس حبها بصمت، فلو فضح سرّها سيجعل بزواجها من آخر، حيث تقول: "أعترف لك اليوم أنني هربت منك بعد أن أعياني الخجل لمواجهة الجميع بحبك (...) وجدتني عاجزا

[1]فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهرة، رياض الريس، الكتب، بيروت، 2005، ص136.
[2]أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ط5، دار الأدب، بيروت، 1998، ص94.

عن فك عقدتي بتسرب قديم وبالي، يخلط بين الحب والجنس"[1]، والملاحظ أن جل روايات "فضيلة الفاروق" من مزاج مراهقة، واكتشاف الشهوة، "وتاء الخجل"، مغامرات لا تخلو من العشق الذي يبوء بالفشل، ومثل هذه المواضيع لا تتوقف عند "فضيلة الفاروق" بل سرت على خطاها كاتبات أخريات أمثال: "أحلام مستغانمي"، "ياسمينة صالح" وّزهرة ديك" وغيرهن.

جـ. المرأة والزواج:

يعتبر الزواج سنة الحياة، للحفاظ على النسل والعرف البشري، فهو ذلك الرابط المقدس بين الرجل والمرأة، كما تتفاوت فيه العادات والتقاليد من مجتمع إلى آخر. وقد جعل الله عز وجل من إلتقاء الذكر والأنثى رحمة وسبيلا للتعايش بينها، مصداقا لقوله تعالى: ﴿يَأَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ الذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوجُهَا وبَّثَ مِنْهُمَا رِجَالاً كَثِيرَا ونِسَاءًا، واتَّقُوا اللهَ الذِي تَسَّاءَلُونَ بِهِ والأَرْحَامَ إنَّ اللهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا﴾. **[سورة النساء، الآية 1].**

فالزواج عامل محطم إذا كانت المرأة تعيش حالة التعاسة التي يتسبب بها فرض الزواج عليها أي عدم منحها لاختيار شريكها، وكذلك تعدد الزوجات التي أصبحت موضة في مجتمعتنا تحت تبرير شرّع له، فالذكر (الزوج) تكون له الأولوية في فرض قرارات والسيطرة على المرأة دون أن تبدي أي رفض، حتى ولو كان ذلك القرار يؤثر سلبا على راحتها وسعادتها، فالرجل يتسم بالفوقية تجاه الزوجة، لهذا نرى في غالب الأحيان استسلام المرأة لقرارات الزوج، فتصبح بذلك مجبرة ذلك أن قرار تزويج البنت يعود إلى الأعراف والتقاليد، فيتم تزويجها لأول خاطب يأتيها، سواءا من العائلة أو الأقارب، دون أخذ الموافقة منها.

نجد في رواية "اللاز **لطاهر وطار**" "المراة تزور اللاّز، لتبرك به خوفا من زواج رجلها بامرأة أخرى، وتحكي عن حالها، وتقول أنها أعطته خمسة أسود ولبوئتين، أي خمسة ذكور

[1] ينظر: فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص84.

وبنتين، ومع ذلك يهم بالزواج عليها، والسبب هو تغيير حالته الاقتصادية، فبعد أن كان خضارا في الشوارع وكان يتعامل مع ثكنة عسكر الفرنسيين، وبعد الاستقلال ترك أسرته للفقر والحرمان"[1].

نستنتج من المقطع السابق أن للعامل الاقتصادي دورا أيضا في فرض الفوقية على المرأة حتى ولم تبادر المرأة بعصيان قرارات زوجها، أي أن كمال المرأة، لا يعني بالضرورة بقاء الرجل بجانبها، فمهما بلغت المرأة من مستويات (جمال، جاه، تربية)، إلا أن بعض الرجال يميلون إلى غيرها، فهذه هي طبيعتهم.

يعتبر الزواج التقليدي من أبرز مظاهر معاناة المرأة في حياتها الزوجية، فلا شيء يجمعها به سوى قرارات عائلية مجحفة تقول باني بطلة رواية "اكتشاف الشهوة": "جمعتنا الجدران و قرار عائلي بالي، وغير ذلك لا شيء آخر يجمعنا[2]"، فهي ترى في الزواج التقليدي بمثابة سجن للمرأة، يكسر رابط الموافقة بين الزوجين، ويظل فقط حيزا على ورق فهي لا تكن أية مشاعر لزوجها زينجر عن هذا خيانة الزوجة دون أن تحس أو تشعر بأي قيمة سلبية لهذا الفعل، فهي تنتقم منه سرا.

ويؤدي ذلك الوضع أحيانا إلى نهاية رابط الزواج بالطلاق، الذي أصبح في مجتمعنا شبحا يطارد المرأة، متعلمة كانت أو غير متعلمة، فالمجتمع لا يرى في الرجل الغلط وإنما تبقى المرأة ضحية نبذ المجتمع لها وهذه الحتمية اصطدمت بها "باني" بطلة رواية "اكتشاف الشهوة" بعد عودتها من فرنسا إلى بلدتها "أريس"، تقول لها أختها: "كيف ستعيشين مطلقة وسط الرعاع غدا سترين الرجال كيف سيتحرشون بك، وكيف ستحال حولك الحكايات وكيف ستصبحين عاهرة في نظر المجتمع دون ان يرحمك أحد"[3].

[1] طاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، دار ابن رشد للطباعة والنشر، الجزائر، 1983، ص85.
[2] فضيلة الفاروق، إكتشاف الشهوة، ص03.
[3] م ن، ص86.

يصور لنا المقطع السابق معاناة المرأة المطلقة، بسبب نظرة المجتمع إليها، ذلك أنّ المجتمع يقف مع الرجل ظالما أو مظلوما، فالمرأة المطلقة ينظر إليها نظرة خزي، حتى وإن علت أسمى المراتب وتقلدت أعلى المناصب، فماذا لو كانت هذه المرأة، كما ذكرنا سابقا عقيما، أو تنجب الإناث فقط، او ناقصة، فالمرأة وحدها مسؤولة عن عدم الإنجاب في عرف المجتمع تماما كالمرأة التي تنجب الإناث، وكذلك فشل العلاقة الزوجية، فالمجتمع أيضا يفضل البنيون على أم البنات.

وهذه النظرة ليست وليدة الساعة أو السنة، بل هي عريقة في الفكر العربي، لها إمتدادها من العصر الجاهلي التي تتمثل في وأد البنات، فالرجل تكون له الأولوية في اختيار التخلي عن الزوجة.

يتبين من خلال تعرضنا للتيمات التي كتبت حولها المرأة الكاتبة أن العادات والتقاليد أدت دورا هاما في تعظيم إبداع الرجل والتقليل من شأن إنتاجات المرأة، وعرف أدب المرأة تخبطا لسنوات طويلة يعود سببه إلى التهميش، فظلت السيادة للرجال ولزمن طويل لاعتبار هذا المجال حكرا على الرجل..يمنع على المرأة ولوجه.

يقول "**عبد الحميد بن يحي**": "خير الكلام ما كان لفظه فعلا ومعناه بكرا".[1]

أي منحت الرجل كل شيء وسلبت المرأة كل شيء، وجعلت مجرد تابعة حتى في أفكارها، وهذه القسيمة يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة وهو اللفظ، ويترك للمرأة المعنى باعتبار المعنى الخاص لا وجود له بدون لفظ، فالرجل أخذ الكتابة واحتكرها لنفسه وترك للمرأة الحكي، وهذا ما أدى إلى السيطرة على الفكر اللغوي والثقافي عبر التاريخ.

2- المرأة باعتبارها وجودا لغويا:

بعد صراع طويل لإثبات الذات،÷ جاءت المرأة أخيرا إلى الوجود اللغوي من حيث ممارستها للكتابة، فهي تتساءل هل بإمكانها أن تضع لنفسها دورا، فبعدما كانت مجرد مادة

[1] إحسان عباس، الكاتب، وما تبقى من رسائله، دار الشوق، عمان، الأردن، 1988، ص09.

لغوية، قرر الرجل إبعادها – راحت تغوص أكثر وتفاضل مع الرجل، ولجأت إلى الكتابة بعدما كانت مهمشة ومحصورة في مفهومها الفيزيولوجي، ويطرح العالم النفساني كارل يونغ (Carl Jung) هذه القضية نظريته حول الأينموس « Annimus » الذي "يتمثل في الضمير الذكوري داخل المرأة، فالمرأة والرجل مزدوجين الجنسية، فالرجل يحوي شيئا بداخله من المرأة، والمرأة تحوي بداخلها شيئا من الرجل، التي تكمن في ثنائية اللاشعور"[1]، فحينما لجأت المرأة إلى الكتابة كانت تحمل شيئا من الأنيموس، اخذت بأسباب اللغة وذلك كوسيلة للإفصاح والتعبير.

أ. الولادة السياسية:

بعد مسار طويل لإثبات الهوية، وإظهار كل ما يعترض حريتها، حاولت المرأة أن تتجاوز هذه الأزمة لإثبات الذات، فراحت تناضل بفكرها في العمل السياسي، احتلت مسألة السياسة حيزا كبيرا في الرواية النسائية، سواءا كسؤال مركزي أو كإشارات تتنوع في متونها الحكائية، ويعود السبب الرئيسي لإهتمام المرأة بالسياسة إلى عدم إنفصال وضعها السياسي عن الوضع الاجتماعي، فهي تعني أن للسياسة دخلا في تقرير الأنظمة الأخرى (الاقتصادية، الاجتماعية، الثقافية)، فالسياسة إن صح التعبير "ليست هي السلطة، ولكنها تخفي مع ذلك الوجه الظاهر لها"[2]، فدور السياسة لا تقتصر على وضع برنامج سياسي بحت، بل تدخل طياتها مجموعة من الأنظمة التي تخرج عن نطاق السياسة، وهذا ما يشجع المرأة على الكتابة بجرأة، ومن بين القضايا التي كتبت فيها المرأة في السياسة، موضوع التقويم والذكورة، فهي تسخر من نظام الحكم، في رواية "الذروة" تبرز لنا "ربيعة جلطي" موقفها الساخر والمتهم من هذه الأنظمة.

[1] ينظر: نجلاء صبري، علم النفس التحليلي Analytical psycholog، كارل جوساف"، يونغ، 2006/12/5، ص148.
[2] بوزة بن سعيد، الاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتورة لعلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف الطيب بدبالي، جامعة حاج لخضرن باتنة، 2008، ص111.

تقول "**الياقوت**" إحدى شخصيات في رواية، مخاطبة "الأندلس": "شوفي يا أندلس،...الناس لا يعرفون شيئا عما يدور بين فكي الريّحي السياسية...لا شيء، غير الكذب..ولا مقدار ذرة من الحقيقة"، فمقصود ياقوت من قولها أن السياسين يفتقرون إلى الصدق والناس لا يعرفون حقيقتهم مهما حاولوا.

كما تمثل "**جلطي**" هذا النظام السياساوي الفاسد عبر شخصية "زاهية" التي تشغل منصب عاليا، وتحتك بالسياسين فتقول الساردة عنها: "جميع أفراد العائلة الموزعة في جغرافيا البلد أو خارجها يتناقلون بسرّية تامة، ونكهة ومرح، أخبارها وسر احتفاظها لمنصبها ولياقتها واتساقها رغم تعاقب الحكومات وروائح أفواه الوزارات، واختلاف مؤخراتهم، وطلباتهم التي يجر جروتها من دشورهم وقراهم أو مدنهم الدخيلة النائية"[1]، فزاهية في هذه الرواية تسخر من رجال السياسة، بحيث تتخذ الأسماء وتستخدمها كأقنعة تختفي وراءها، مثل: الثعلب، الأعور، كرش الحرام، طوطو الكذاب، أبا حدب المرتشي صاحب الغلالة، وغيرها من الأسماء.

وبذلك أرادت الروائية "ربيعة جلطي" أن تبين أن الواقع أو النظام السياسي المتوارث منذ بداية الاستقلال، قائم إلى يومنا هذا، وقد ندد به الفرد الجزائري وترجمه في قول واحد هو الحراك الشعبي، الذي عبّر عن رفضه لاحتكار السلطة والاستهزاء بالشعب الذي أصبح يثور ويتمرد على النظام المستبد.

وإن الحديث عن السياسة التي كانت الروائية الجزائرية وليدتها، يكون عبر التغلغل في المحنة الوطنية، لتكون هي شاهدة أخرى على الواقع المعاش، فأنجزت على شاكلة فضيلة الفاروق باكية على "وطن من زجاج" وفي "تجر الصمت"، "بناء الخجل"، وكل هذه الأعمال تحمل رؤى إيديولوجية ضد المستعمر في النّص الروائي، "فعلى الرغم من أن الآخر، وإن سيطرت عليه عقدة تفوق ثقافة وسيادة العالم، وقيادته نحو سعادة مزعومة، إلا

[1] ربيعة جلطي، الذروة، ص74.

انه قد شكل بالنسبة للمرأة العربية نموذجا فريدا على صعيد سعادة مزعومة، إلا أنه قد شكل للمرأة العربية نموذجا فريدا على صعيد سعادة مزعومة،الا انها قد شكلت بالنسبة للمرأة العربية نموذجا فريدا على صعيد العلاقات الإنسانية، إذ منحها الفرص لاختيار الكيفية التي تلائمها لتلاقي شروط حياتها الجديدة، حياة تقوم على اختيار حرية الجنس الآخر، واحترامها لكيان مساوي للرجل في الحقوق والواجبات سواء في داخل المنزل أو خارجه"[1]، فنلاحظ في رواية اكتشاف الشهوة أنّ الآخر هو الطرف المعاين والأنا هو الطرف المعاين.

فمن الليلة الأخرى التي سافرت فيها "باني بسطانجي" من "قسنطينة" إلى "باريس" تكشفت أن امرأة تشاركها زوجها وعرفتها، حيث وجدت في غرفتها صورا لزوجة باريسية بعيون زرقاء معلقة فوق السرير، كما وجدت أحذية "لم يكن الرجل الذي أريد ولم يكن حتما المرأة التي يريد ولكننا تزوجنا"[2].

فهذا الزواج يعتبر زواجا شكليا فقط، ولا وجود لمشاعر بينهما، وهذا ما أدى إلى نفور الطرفين من بعضهما، والخيانة فقط عانت البطلة بسبب قسوة زوجها، الذي كان غير مبال بآلامها، السبب الذي جعلها تعيش حالة اغتراب عن ذاتها.

ب. الولادة الأدبية:

إنّ توظيف المرأة للكتابة بعد زمن من الحكي، يعني أننا أمام نقلة نوعية في مسألة الإفصاح عن الأنثى، إذ صارت المرأة تتكلم وتفصح وتبوح، وبعدما أن كان الرجل هو الذي ينوب عنها ويتكلم عنها ويصفها، وهو منتج المعرفة، ولم يعترف بالمرأة، فالواقع يكشف أن الرجل لا يستطيع فهم الأنثى كون أن رصيده الثقافي الذكوري لا يسمح له بذلك، ومن هنا "جاءت المرأة أخيرا إلى الوجود اللّغوي، وتتساءل حول إمكانياتها وقدرتها على إدراك اللغة بعدما كانت لسنين طويلة من نصيب الذكورة، فالمرأة تخطو هذه الخطوة وهي في حالة

[1] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية (في خطاب المرأة والجسد والثقافة، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 2008، ص90.

[2] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص03.

إرتباك ومسؤولية، فهي بمثابة نقطة إنطلاقة لعالم الإبداع والمنافسة"[1]. وبذلك حاربت بإبداعها عن الفكرة القائلة بأن الكتابة إرهابا ضد المرأة.

وتقول "أليس أوسترايكر" (Alicia Ostriku) "إن الإحساس بالرهبة والخوف يتحكم في أروح الكتابات الإنجليزية، وتتسم كتاباتهن بالجبن والتكتم"[2]، أي أن المرأة المثقفة أو الكاتبة لا يمكن لها الإفصاح عن رغبتها بصورة أدق، وهذا يرجع إلى الخوف من المجتمع أو العنف، وقد يكون تسلطا من قبل الرجل الذي رسخ في ذهن المرأة الضعف والخضوع للرقابة، وهذا ما جعل "**جورج إليوت**" (George Eliot) يقتل الشخوص الروائية وتشير المصادر إلى أنّ "فرجينيا وولف" (Virginia Woolf)، تتجنب الكتابة عن الجسد خشية من الرقابة الذكورية، فالمرأة لا تستطيع أن تكتب تجربتها، كما يفعل الرجل، مما ادى إلى تأخر الإبداع النسوي فثقافة المجتمع الذكوري سلبت منها ذاتها، فكل كتابات المرأة تهدف إلى إمتاع الجنس الآخر (الرجل) وتسليته، كما كانت شهرزاد تفعل كل ليلة، كانت تنتقل الملك شهريار إلى عالم من الدهشة والغرابة ينفتح على سر سحري غرائبي للدفاع عن ذاتها والنجاة بنفسها وتنجي بذلك بنات جنسها، فتوجب على المرأة أن تمتع الرجل وتلهمه لكي تكسب وده أو تحصل على نوع من الحرية بعد إرضاءه، فكأن حياتها تتعلق به وأزمة التفريق هذه واللامساواة بين الذكر والأنثى لم يظهر مع الرجل فقط، فهذه الأزمة تبدأ من العائلة وبالتحديد مع الأم التي تميز أبنائها على بناتها، يمكن أن نقول أن هذا التباين والتفاوت فطري، تعرقل إبداع المرأة ومع ذلك ورغم كل ما تقاسيه المرأة أصبح وجودها في ميدان الكتابة والأدب يحتل مساحة لا بأس بها وتحتل نصيبا أوفر.

إنّ الاضطهاد والخضوع الذي شهدتها المرأة العربية عامة والجزائرية خاصة جعلتها تجتهد لتحاول صنع قدرتها بنفسها، لها حق يضاهي الرجل في الكتابة والتعبير والإبداع.

[1] ينظر: عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ط1، دار الأدب، لبيروت، 1991، ص08.

[2] ينظر: Alicia Ostraker : writing like a woman, p.1, University of Michigan/Press, 1991,
نقلا عن: عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ط3، دار الأداب، بيروت، 1991، ص114

كما نجد مجموعة من الكاتبات المنخرطات في الحركات النسوية، مطالبة بالمساواة بين الجنسين، ومن بينها نوال السعداوي، فاطمة المرنيسي، زينب الأعوج، فطمة أحمد إبراهيم وغيرهن، كما نجد أصواتا رجالي تساند المرأة في قضيتها مثل: الأعرج وانيسي محمد ينيس، وغيرهم.

ولو عدنا إلى فترة الاستعمار وبالخصوص إلى حرب التحرير نجد قلم المرأة لم يجف عن كشف وتصوير أوضاع المجتمع، تقول الباحثة "أديب بانية": "أن حرب التحرير كانت بمثابة نقطة انطلاقه للمرأة الجزائرية لتطوير وضعيتها، بعدما كان دورها في رعاية العائلة والزوج فهي حظت بنوع من الحرية الذي يتمثل النظال إلى جانب الرجل"[1]، ففترة التحرير أثبتت أن المرأة الجزائرية مزدوجة الدور، يمكنها أن تؤدي واجباتها كزوجة (أو كأم مناضلة أو مجاهدة، أمثال: جميلة بحيدر، زهرة ذريف، حسيبة بن بولعي، وغيرهن من المجاهدات وهذه التغيرات المفاجئة التي جعلت المرأة تثبت قوتها للمستعمر والرجل في الوقت نفسه لكن بعد الاستقلال 1962 أصيبت المرأة بخيبة أمل، ذلك لأن المجتمع عاد إلى صورته الطبيعية التي تنظر إلى المرأة على أنها قاصرة.

تقول الكاتبة "**منس جوليت**" (Man's Juliet) "أخيرا جاء الاستقلال (يوليو–تموز1962م)، وأعيدت النساء إلى بيوتهن بعضهن بوجه عام الأصغر كانت قد اعتقدت أن نضالها يمنحها حقوقا سرعان ما خاب أملها"[2].

وهذا ما أدى إلى عدم اقتحام المرأة الكتابة إلى أزيد من ثلاثين سنة أي في أواخر السبعينات من القرن الماضي، وأقر "**أحمد دوغان**" في كتابه أن الرواية ظلت غائبة في سنة 1979، وظلت المحاولات شحيحة إلى غاية الألفية الثالثة ليكون ما أصدرته النساء إلى حدود سنة 2010، بالكاد 47 عاملا روائيا، منها أزيد من 40 رواية في العقد الأول من هذه الألفية.

[1] ينظر: بامية، عايد أديب، تطور القصصي الجزائري، ط1، دار الجيل، الجزائر، 2005، ص205.
[2] منس جولييت، المرأة في العالم العربي، إلياس مرقص، دار الحقيقة للطباع والنشر، بيروت، 1981، ص102.

3- السيمات الشكلية للرواية النسوية:

أ. اللغة:

اللغة تمثل المصدر الأساسي في بناء العمل الإبداعي، الذي يصب فيه الروائي أفكاره ويجسدها في صورة مادية محسوسة، ينقل من خلاله رؤيته للناس والأشياء من حوله "فإنّ اللغة تنطق الشخصيات ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكائن"[1] فاللغة تكمن أهميتها في السيطرة على العمل الخارجي وأنها العنصر الأساسي الذي يكشف عالمه.

استخدام اللغة البسيطة فهي قادرة على معالجة الموضوعات اليومية المتشابكة جاءت لغة الروائيين والروائيات الجزائريين مليئة بالقلق والتوتر والتمزق الإنساني، ناقلة لنا الواقع المأساوي الذي تعيشه النماذج النسائية، باستخدام الألفاظ الدالة على التمزق والألم، ذات لغة التي تجسد المرارة المعبرة عن أوجاع الشخصية نجدها في الموقف التالي: "وتذكر عندما دخل غرفته وجاءته والدته لتجس نبضه حول رغبة والده، وجدته يبكي كطفل صغير فقد شيئا جميلا لا يمكن أن يعيش بدونه"[2].

أي أن هذا المقطع يجسد لنا آلام شخصية العطار وحزنه بسبب حب مستحيل.

اللغة تعكس نفسية الإنسان الذي يتمزق أمام مجتمعه ووجوده وذاته، وفي قولها: "لكنها يا أمي لا ذنب لها في كل ذلك، إنها فتاة لا حول ولا قوة وليس ذنبها إنها ولدت من والدين يهوديين"[3].

القدرة على صياغة اللغة صياغة شعرية في قولها: "أحبك أيتها الحسناء بأخاديك وتجاعيدك وأدغال حناياك[4]"، تشتق على دلالات ثرية جديدة مرتبطة بأعماق الناس وترثهم ندها: "لقد أغرقوك في بحر من الضباب واليأس، بحر ليس فيه غير الدموع والدماء، هكذا

[1] نبيلة ابراهيم: نقد الرواية، النادي الأدبي، ط1، الرياض، 1992، القاهرة، 1992، ص117.
[2] زهور ونيسي، جسر للبوح آخر للحنين، ص33.
[3] م ن، ص43.
[4] م ن، ص16.

هم في كل مرة، ورغم اختلاف المرات، يعودون لينفروا الأملاح في جراحنا، ويشربوا من سيول أحزاننا"[1].

- اللغةالحية الفنية للإحاءات والصور والألوان والأصوات المتعددة "هذه القنطرة من أعجب البناءات لأن علوها يشق عن مائة ذراع، وهي من بناء الروم"[2]، فالجسور توحي إلى الجمال والراحة.
- التكرار: تكررت بعض الألفاظ والمفردات داخل الرواية، وهذه الظاهرة تغدو ذات دلالة مثل: "ها انا أعود إليك يا مدينتي عشقتها العشق الأول...ها أنا أعود إليك داخل حقيبتي السوداء ستون عنوانا، وستون ذكرى، وستون إسما، وستون ربيعا"[3]، ومفاد التكرار هنا هو التأكيد والإلحاح، تكررت في موضع آخر مثل: "يعبق عبيرها خارج الأسوار...أسوار لا تحد من تغلغل نور الشمس، وألق القمر...أسوار ل تحجب الرؤية للفضاء العريق..أسوار من نور وزهور، وليست من حديد واسمنت...أسوار تسمح بالهواء النقي..."[4]، ومفاد التكرار هنا هو الرغبة في التغيير.
- المفردات العامية، جاءت اللغة القصصية على ألسنة النسوية في معظم الروايات فصيحة تخللتها بعض الكلمات العامية المحدودة من اجل الاقتراب من الحياة العامية بتلقائيتها وعفويتها، وهذه المفردات ليست تهديدا للفصحى(رجلة،غاشي) وفي المقطع الثاني "يام جعيدرة، لابسة قنيدرة"[5]، وفي مقطع آخر في قوله: "حرك حرك...طاحو سرواله في البطحا...ما أحلى هذه الشطحة"[6].

توظف الأمثال الشعبية، تعج الرواية الجزائرية بالأمثال الشعبية التي تتناول أشكال الحياة، وانماط السلوك، فهي تصور الشخوص بدقة وعمق، حيث ترد الأمثال بصورة عفوية

[1] زهور ونيسي، جسر للبوح آخر للحنين، ص21.
[2] م ن، ص18.
[3] م ن، ص153
[4] م ن، ص195.
[5] م ن، ص137.
[6] م ن، ص135.

على ألسنة بعض النماذج النسائية، لتجسيد تجربة معيشية. مثل: "يموت الماشي ويقوم الراشي"[1].

حضور الأغنية الشعبية، يلمس المتتبع للرواية الجزائرية حضور تلك الأغاني التي تنتمي لمراحل زمنية مختلفة، وهذا يتبين في مقطع من مقاطع الرواية "جسر للبوح وآخر للحنين" حضور هذا النوع مثل: "طهر يا المعلم طهر لا تخاف، لا توجع وليد من تحت اللحاف"[2].

ب. الأسلوب:

إنّ الأسلوب هو الطريقة الخاصة بمؤلف ما يوظفه ليخبر عما بداخله، ويقول "ابن خلدون"، "إن الأساليب صورة ذهنية تستقي من فكرة يحويك حولها منوال تلك الصورة في خيال يسمو إلى مستوى إدراكي ينبوعه الخبرة أو التجربة أو الإبداع المبني على الموهبة وتلك الصور التي يخرجها الخيال الذي ينبعث من تفكير صاحب الأسلوب وخياله، أو ما يمكن أن يعبر به عن شخصية"[3]، فلكل أديب أسلوبا خاص ويكتسبه عن طريق تشبعه بالخبرة وقوة إدراكه.

وقد جاء أسلوب "زهور ونيسي" في رواية "جسر للبوح آخر للحنين" الذي اعتمدت فيه أسلوب التشخيص، "حبيبتي، ثديك لم أشهد معه الجوع للحب رغم الجوع للخبر، وحضنك كان أحن علي من كل الأحضان التي ضمتني فيما بعد رغم الخبر الوفير"[4].

فهي صورت "قسنطينة" على هيأة أم ترضع إبنها الجائع، وهذا المقطع الآخر تقول الكاتبة على لسان العطار: "لقد هضمتني ذات يوم حواريك وحراتك، ابتلعتني في أحشائها ثم

[1] زهور ونيسي، جسر للبوح آخر للحنين، ص75.
[2] م ن، ص49.
[3] حميد آدم التويني، فن الأسلوب- دراسة وتطبيق عبر العصفور الأدبية، ط1، دار الصفا للنشر والتوزيع، عمان، 2006، ص16.
[4] زهور ونيسي، جسر للبوح آخر للحنين، زرياب برج الكفان، الجزائر، 2007، ص23

لفظتني وانا معجون بأكثر من تجربة، كانت توابل وأملاحا لعيش لا طعم له، لتصبح فيها بعد حدثا وتاريخيا لي ولك"[1].

زهور ونيسي" استعملت التشخيص بكثرة، "تذكر كمال أيام غادر هؤلاء المدينة، التي عطفت عليهم وقوتهم، وربت أجيالهم بخيراتها"[2].

نجد التشخيص في موضع آخر: "أيقظة طرق خفيف على الباب، انتفض بفزع وكأنه ينتشل نفسه من بئر عميقة، نومه بدأ خفيفا على أريكة مع كتاب غطى الغبار عنوانه ومحتواه، ومصحف مستهترة يغلب على شكلها ومحتواها السوداء"[3]، فمن خلال التشخيص تصوّر لنا الأحداث وتقرب الوقائع من المتلقي عبر اشتراكه في النص، وكأنها تشخيص الأحداث وتسايرها، "أين أمه اليوم، لتنسج النجوم بأنمالها الذهنية"[4].

الاعتماد على أسلوب السخرية، لتبعث برسالة هادفة وتنقد الوضع الصعب الذي عاشته الشخصيات، "سأشغل العاطل، وأشفي الأبرص وأنصف المظلوم وأوزع الِزاق بالعدل والقسطاس، ومعي سيصبح كل الناس سواسية كأسنان المشط، بل يصبح كل حقيرا أميرا وكل فقير غنيا..."[5]، فأسلوب السخرية استعملته لنفد الوضع المزري التي عاشته الشخصيات أو المجتمع الجزائري أنذاك.

نلاحظ أيضا أن أسلوب الرواية يحتوي على اقتباسات قرآنية، وهذا ما يدل على أن الكاتبة "زهور ونيسي" متأثرة بالقرأن الكريم، نجد ذلك في قوله: ﴿وإِذَا المَوءُودَةِ سُئِلَتْ بِأَيِ ذَنْبٍ قُتِلَتْ..﴾[6]، ﴿وأَمَا بِنِعْمَةِ رَبِكَ فَحَدِثْ﴾[7]، ونجد أيضا عبارات دينية مثلا، "قضاء الله وقدرته"[8]، وغيرها كذلك من الأقوال.

[1] زهور ونيسي، جسر للبوح آخر للحنين، ص59.
[2] م ن، ص166.
[3] م ن، ص181.
[4] م ن، ص87.
[5] م ن، ص208.
[6] م ن، ص198.
[7] م ن، ص136.
[8] م ن، ص75.

كل هذه العبارات تدل على مدى تأثر الكاتبة بالقرآن الكريم، وهذا ما أبرزته في روايتها، فنجد أسلوب زهور ونيسي يتميز بوضوح الفكرة وعمق في الرؤى ونقد وتعدد الأفكار، وغنى بالمحسنات البديعية والصور البيانية مثل: "مسقية بدموع شائكة"[1]، "عندما لفظ القطار كمال العطار مع الآخرين"[2]، فأسلوب زهور ونيسي متشبع بالأفكار، تنتقل من فقرة إلى أخرى بسلاسة، وهذا منبعث من تجربتها الشعورية الخالصة، وأسلوبها المميز في عرض الصوّر بألفاظ عميقة، فهي استطاعت أن تأسر القارئ وتجذبه إلى أعمالها بكل حرفيّة.

[1] زهور ونيسي، جسر للبوح آخر للحنين، ص59.
[2] م ن، ص07.

الفصل الثانـي:

فضاء البوح ورمزيته في رواية جسر للبوح وآخر للحنين

المبحث الأول: خطاب الإستذكار

المبحث الثاني: تجليات خطاب البوح وجمالياته:

فضاء البوح ورمزيته في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين":

ارتبط البوح في رواية "جسر للبوح وأخر للخنين" بحياة البطل "كمال العطار" فهي تلك الحياة العبثية تارة، والبريئة تارة، التي كان يحن إليها وإلى ماضيه البريء عندما كان طفلا، فالبوح "أصله حالة الإفضاء عن الكشف والذي ينتمي أساسا إلى فئة الأحوال الصوفية"[1]، كما يحمل هذا العنوان دلالة عن فحوى الرواية، لاسيما في مبحثنا هذا، فضاء البوح ورمزيته الذي هو فضاء مستديم الحاجة إلى الكشف والانتقال إلى مقام البوح، حيث مزجت فيه الروائية بين فن الروائي، والبوح الذي أكسب السرد الروائي ارتقاء مرتبة الكشف عن الحالة التي كان يتخبت فيها الشعب الجزائري إبانة الثورة من الخيانة والغدر والظلم والخوف والحب والكراهية والعزلة والوحدة والاغتراب، لهذه نجده صور لنا مجموعة من مقاطع حياته، فهو الإبن الوحيد لوالديه، فحضى بحنانهما وحبهما، وتعلم وسار شابا وبلغ الثناوية وهناك بدأت مشاكل العطار واحدة تلوى الأخرى فبدأ بحب شبه مستحيل من طرف واحد، غطته أحداث الثورة التحريرية، ثم تزوج، ولم تكتمل مدة زواجه إلى سنة واحدة، بعد موت زوجته "نفيسة" ثم يليها موت والده وبعدها موت أمه وأغر صديقه "مراد" (مجاهد) فكل هذه الأحداث شكلت عقدة "للعطار" في حاضره اتجاه ماضيه، فالراوي هنا مزج بين نوعين أدبيين هما: "فن الرواية التخبيلي، وفن السيرة الذاتية التي تحيل على الراوي نفسه، على الرغم من طغيان بعض أصوات الروائية التي يفتح لها المجال أحيانا"[2]، ففضاء البوح هنا يسمح لشخصياتبالحركة، وتحليل الأوضاع، وفي الوقت ذاته تجسد رؤية الكاتب، فالبوح في هذه الرواية مرتبط بمجموعة من العوامل، فهي تشمل عدة عوامل سوءا كانت طبيعية أو صناعية، فهي مرتبطة بالشوارع والأماكن التي تعيش فيها الشخصيات.

[1] سعاد الحكيم، المعجم الصوفي في حدود الكلمة، ط1، دار ندرة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص 159.

[2] ابراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، ط1، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1997، ص 55.

المبحث الأول: خطاب الإستذكار

1- الاستذكار الخارجي:

هو الجزء الأول من أجزاء الاستذكار، مختص بتلك الأحداث والمعلومات التي يستحضرها الروائي قبل سرد الحكاية الأصلية، وبمفهوم آخر، هي تلك الاسترجاعات الخاصة بوقائع مضت، "فالاستذكار الخارجي: يعود إلى ما قبل الرواية أي قبل لحظة بداية الأحداث"[1]، وسمي استذكارا خارجيا كونه واقعا خارج النطاق الزمني للحكي[2] فالحكاية أو الأحداث يمكنها أن تستغرق عدّة سنوات، ويمكنها أن تروي في تتابعيتها الخاصة فقط، من المساء إلى الصباح، دون ترك مرور المدة "الخارجية"، أي الأيام والسنين، فمثلا في رواية "زهوروينسي" نجد المقاطع الأتية:

"ويصبح شيئا فشيئا التفكير في راشيل وأهل راشيل، من الأمور التي تدخل في باب الخيانة للوطن وقضيته، لتدخل راشيل مع الأيام إلى عالم آخر من روحه..."[3].

"أمر عظيم هذا الذي قلب كيان كمال، من شخص إلى شخص ومن حالة إلى حالة، ومن وضع إلى وضع، لكن بعد عذاب وألم قاسي منهما كثيرا"[4].

يكون الاستذكار الخارجي بذلك مميزا عن الاستذكار الداخلي، فهو دائما منحصر ضمن الحقل الزمني للقص، فجيرار جونت (Gerard Genette) يؤكد إبتعادإحتمال التداخل بينهما، "فالاسترجاعات الخارجية بمجرد كونها خارجية لا يخشى منها في أية لحظة أن تتداخل مع الحكايات الأصلية، إذ أن وظيفتها هي تكملة الحكاية بإثارة القارئ أيضا عن هذه الحادثة القائمة أو تلك"[5]، فوظيفة الاسترجاعات يكمن دورها في إثارة القارئ وتزويده بمعلومات عن وقائع تاريخية، سياسية، أو حتى القيم والأفكار حول الرواية، التي ساهمت في ربط الحاضر السردي بالماضي الخارجي للشخصيات.

---

[1] عبد الرحمن محمد محمود الحيودي، بناء الرواية عند حسن مطلك (دراسة دلالية)، دار المناهج للنشر والتوزيع، العراق، 2012، ص 31.
[2] ينظر: نفلة أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيلة الفني، ط1، دار غيداء، عمان، الأردن، 2011، ص 51.
[3] زهور ونيسي، "جسر للبوح وآخر للحنين"، زرياب برج الكيفان، الجزائر، د.ط، 2007، ص 73.
[4] م ن، ص ن
[5] بان البنا، الفواعل السردية (دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة)، ط1، عالم الكتب الحديث، أريد، 2009، ص 52.

قبل التعرض لفروع هذا النوع من الاستذكار وتبيان تجلياته ومدى حضوره في الرواية ودلالته، نتطرق لعنوان الرواية "جسر للبوح وآخر للحنين"، فقد استلهمت فيه الروائية "زهور ونيسي" تجربتها، كونه يمثل أولى تجليات الاستذكار الخارجي، حيث يسبق به بداية الحاضر السردي، فمن خلال العنوان ندرك ان الروائية او الكاتبة تتحدث عن وجود جسرين بمعنى (الجسر الزمني)، أو بالأحرى زمنين تتخبط بينهما، فكلمة البوح تدل على الإفصاح أو الاعتراف، فالبوح إذن هو بمثابة إفصاح عما في النفس، بما تخزنه الذاكرة من أحداث ووقائع، أما كلمة الحنين فهي تعني الشوق إلى شخص آخر، فالإنسان لا يحنّ إلى شيء عزيز فارقه وغادره بسبب (السفر أو الموت) ويريد عودته، فيا ترى إلى ماذا تحن الكاتبة؟ وعن ماذا تريد أن تبوح؟

إنه الأمر الذي لا يمكن تبيانه ومعرفته إلا بعد قراءة الرواية، التي توضح وتؤكد تأرجح الكاتبة بين زمنين [ماضي وحاضر]، أو جسرين تبوح، الكاتبة من خلالها عن ذلك الزمن الجميل "الماضي"، زمن الطفولة، وما بعده، حيث غاصت في أعماق الثقافة والتراث الشعبي وتاريخ الجزائر الذي جسدته في مدينتها العريقة قسنطينة (سيرتا)، وفي الحنين إلى مسقط رأسها، "قسنطينة" المدينة التي أنجبتها وترعرعت فيها، فهي تعتبر مدينة أحلامها وآمالها، فهذا النوع من الاسترجاع الخارجي أسهمت في تأدية وظيفة دلالية، أتاحت في نقل المعنى من خلال العنوان كبنية صغرى، إلى المعنى الكامل داخل الرواية كبنية كبرى، حيث زودت القارئ بخلفية مرجعية داخل الرواية، فالعنوان كما ذكرناه سابقا يختصر في مغامرة الرواية، ويمكن إظهار سطوة الماضي في الرواية من خلال أحداث تبدأ بعودة شخصية رئيسية "كمال العطار" من سفره الطويلإلى مدينته، موطن ذكرياته، وتستخدم "زهور وينسي" تقنيات زمنية سردية، إذ جعلت من بطلها يقتطع الزمن لحظة بعد أخرى، وذلك لاستحضار حدثا أو مكانا أو شخصية "تقع في زمن سبق زمن الحكي الأول، فتدخل عن قصد حكاية

في حكاية وزمن في زمن"[1]، ولكي يتبين لنا أكثر حضور الاسترجاع الخارجي في الرواية وتجليه، نحاول استعراض وتحليل بعض مقاطع الاسترجاع الخارجي وتوزعها بين فروعه الثلاثة (الجزئي، التكميلي، الكلي) والإشارة في نفسه إلى دور كل صنف منها، يمكن استخراج مقاطع الاسترجاع الخارجي التي تتوزع كما يلي:

1-1-الاستذكار الجزئي:

عرف "جيرار جونت" هذا النوع بأنه "استرجاع جزئي يحكي لحظة من الماضي تظل معزولة في تقادمها"[2]، يقوم الكاتب حسب "جونت" باسترجاع أو استذكار جزء من ماضي شخصية حكائية ما، دون الإكتفاء بإظهار جوانب هذه الشخصية الحكائية، سواء من الناحية السياسية أو التاريخية أو في حياتها العامة، دون الرجوع إليها مرة ثانية في السرد، ويظهر ذلك في الرواية، عندما قابل "كمال العطار" "تمثال الرجل الروماني" قسطنطين" واقفا وفي خصره خنجرا، بالإضافة إلى ذلك الفأس الذي يحمله في خصره الثاني، بحيث جعل الذاكرة تشتغل ثم تعود إلى الماضي، فتقدم لنا "قسطنطين" القائد الروماني، الذي أطلق على المدينة اسم "النرجسية"، وفخرا، مدعيا أنه غير اسم المدينة من "سيرتا" إلى "قسطنطين" في إطار تطبيق سياسية المصالح الرومانية"[3].

من خلال هذا المقطع، أطلعتنا الروائية على جانب مهم من حياة شخصية "قسطنطين" السياسية والتاريخية، الذي يمثل أحد أعلام قسنطينة وأبطالها، فكان دور هذا القائد البطل ترميم هذه المدينة بعد الخراب الذي حل بها، وإعادة لإقليم الشرق مكانته فسميت المدينة باسمه، وخلدته بتمثال له في مدخل المدينة، وهذا دليل على اهتمام سكان مدينة قسنطينة بالتاريخ وتبيان جذوره العريقة، اقترن الاسترجاع الجزئي لشخصية "قسنطينة"

[1] فتيحة غزال، البناء الفني في رواية العادة "السلام أحمد درسيو"، صالح مفقودة، مذكرة ماجستر، قسم اللغة العربية، اشراف جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2008، ص 95.

[2] جيرار جونت، خطاب الحكاية، ط1، ترجمة دار الثقافة للنشر، القاهرة، 2000، ص 72.

[3] زهور وينسي، "جسر للبوح وآخر للحنين"، زرياب برج الكيفان، الجزائر، د.ط، 2007، ص 09.

التاريخية مع استحضار الروائية عددا من شخصيات تاريخية، كأسماء كان لها وقعها وأثرها في تاريخ هذه المدينة، مثل ما كان لها عاشق ومدافع عنها "كماسينيسا– سيزار –سيفاقس"[1] ومنها ما كان عدوها وأسرها مشوها وجهها الوسيم "كماكساس"[2]، وذلك قصد امتلاكها، لكنها سرعان ما "باءت بالفشل كونها مدينة صامدة وقوية بجسورها وجبالها ورجالها موجودة كالأزل، معجونة بالدموع، موشومة بالجراح، ومزروعة بالأمل"[3] فاستحضار جميع هذه الشخصيات كان بغية اعطاء القارئ لمحة عن مدينة "قسنطينة" وأصولها وتاريخها، وعراقة اسمها، فهي تمهد للحكاية الأصلية لهذه المدينة، وتاريخها الذي يلهم ذاكرة شخصية "كمال العطار" ويحفزها.

1-2-الاستذكار التكميلي:

يعد الاستذكار التكميلي جزء من أجزاء الاستذكار الخارجي، وهذا ما سماه "جيرار جونت" "بالإحالات"[4]، والمقصود به العودة إلى ماضي الشخصية الروائية، وذلك باستخدام العديد من المقاطع الإرتدادية التكميلية عن شخص أو حدث ما، بحيث يكون كل مقطع فيها مكملا للمقطع الذي يسبقه، وهذا ما تستحضره في رواية "جسر للبوح وأخر للحنين"، فهذا النوع من الاستذكار التكميلي يظهر جليا في لحظة انقطاع الجارة "زليخا" المفاجئ عن مواصلة الحكي، المرتبط بقصة ابنها، وهذا ما ترك خلفها عدّة استفهامات وأسئلة حيرت وأدهشت "كمال العطار" حول هذا الابن الذي يجهل مكان وجوده، وسر غيابه، والصمت الذي قد دفنت تحته جرح وألام، تكلفت السنين، بردمها في بحر الذكريات (الذاكرة)، فالجارة "زليخا" عمدت إلى الكتمان والاحتفاظ بأوجاعها لكيلا تزيد "لكمال العطار" هما وحزنا، هو الذي تعمد الهروب إلى الماضي وذلك للتخفيف عن حزنه.

[1] زهور ونيسي، مرجع سابق، ص 15.
[2] م ن ، ص ن .
[3] م ن ، ص ن
[4] جيرار جونت، مرجع سابق، ص 62.

ويستدرك هذا الانقطاع أو الحذف في سرد لاحق، بعد استفسار "كمال العطار" لأحد الجيران عن قصة ابن المجاهدة "زليخا"، وبعدها يعود ابن الجيران بذاكرته إلى ذلك الزمن البعيد ويسرد له قصة "الابن الذي ذهب ضحية أبناء الوطن يتقاتلون باسم الدين وحمايته قائلا: بعد تخرجه لا يجد عملا، يبقى مدة طويلة، إلا أن تحوم جماعة حوله، تسمى "الجماعات" وذلك للتغير عادات الشباب، متحولا من شاب عادي مسلم بالوراثة إلى مسلم غير عادي، وأصبح يصلي كثيرا يصوم طويلا، يدعو للناس للهداية، كأنه أنبياء، ويختلف عن الناس في اللباس والسلوك وحتى طريقة تفكيره..."[1].

ويلي هذا المقطع مقطع أخر تكميلي على لسان الجار ليكشف عن خبايا هذه الشخصية بحيث كان "يأتي ولدّها بالخبرات والأموال التي حلت محل الضيف، وبرغم من مستوى التعليمي(–) تغيرت علاقة ولدها مع زوجته، وأصبح الشجار السيمة الغالبة، إلى أن لفظ عليها يوما يمين الطلاق لأن في رأيه لا تليق برجل تقي مثله"[2]

كما نجد مقطعا آخر استذكاري جاء مكملا لهذين المقطعين السابقين، حيث ترتد فيه الأم نفسها مستدعية ذاكرتها، تبوح عما خفى وبطن في شخصية ابنها الذي لا يعلمه سواه، بعدما علم بظاهر القصة، فتقول له: "لقد علمت كل شيء سيدي، أليس كذلك؟ لكن ما خفى هو أعظم"[3]، وتبدأ بفتح جراحها وألامها التي تراكمت في الذاكرة، بحيث تسترجع الكيفية التي أصبح بها ولدها، "لقد أصبح ولدي كبدي، يمنع علي أنا أمه، حتى الصلاة في نفس المكان حتى لا يطأه أحد من العائلة (–)، هدّد زوجته الذي كان يكاد يعبدها، وهو آميره في الجماعات، بدأ يأمرهم بفعل ذلك مع زوجاتهم، وبعدما قبض عليه بالأسلحة، وقائمة بأسماء المحكومة عليهم بالإعدام من طرف جماعة"[4].

من خلال المقاطع الاسترجاعية الثلاثة التي تكمل بعضها البعض، نستطيع تكوين صورة واضحة عن شخصية الفتى "ابن زليخا" الذي هو مثال عن كثير من الشباب الذين

[1] زهور ونيسي، مرجع سابق، صص 189-190.
[2] م ن ، ص 190.
[3] م ن ص 193.
[4] م ن ، ص ن .

اشتغلت براءتهم وانفعالتهم الشديدة وضعف النفس وانعدام الخبرة في هذا السّن الطائش بين المراهقة والشباب، وكذلك الظروف الاقتصادية والاجتماعية والمالية المتدهورة عقب الحرب فهذا يعتبر محفزا للإنضمام إلى الجماعات الإرهابية.

من خلال تتبعنا هذه الارتدادات نحو الماضي التي تعود تارة إلى ذاكرة الجيران وتارة أخرى إلى ذاكرة المجاهدة (أمة الشخصية)، يتبين لنا أن إزاء سيرة ذاتية تتمحور حولها أجزاء الرواية، فهي تزودنا بمعلومات عن شخصية ذلك الفتى الشاب المسلم المتخرج، البطال الذي اتخذ من الدين وسيلة وذريعة للإحتجاج.

فتوظيف الاسترجاع التكميلي الخارجي في الرواية ليس توظيفا اعتباطيا أو استحضارا لذكريات شخصية ما، أو حدث ما في ذلك الزمن، أو سرد عدة مقاطع استذكارية تكميلية بل يكمن دورها في تسليط الضوء على ذلك الزمن التعيس، فيمكن أن يؤدي دور الاستطلاع أو الكشف عن خبايا المسكوت عنه، فهذا الاستذكار لا يكمن فقط في سرد أوضاع الشخصية بل الشعب الجزائري ككل، فلا يمكن نسيانه أو تجاهله، وإن لاحظنا أن الكاتبة "زهور ونيسي" لم تصرح بشكل مباشر بوجود زمن العشرية السوداء، بل أشارت إليه بذكر مقاطع الاستذكار المتعلقة بشخصية ابن المجاهدة، فهي إذن هنا بصدد عقد مقارنة بين زمنين ماضيين، كان لهما أثر بالغ، أحدهما خارجي وهو زمن الابن الإرهابي، وآخر داخلي وهو زمن "كمال العطار" الذي يحن عليه دوما، فهو زمن الأبطال والتضحيات، وزمن المجاهدين المناضلين من أجل الحرية والتحرر والاستقلال، وشرف الأمة، ومن أجل الهوية والتحرر أما زمن الفتى فهو ذلك الزمن السوداوي المأساوي، "زمن المجرمين والإرهابيين الذين دمروا وحطموا كل شيء سعى إليه هؤلاء وحققوه من أجل قضية لم تختر على بال أحد"[1]

كما يستوقفنا مثال آخر يستحضر فيه الراوي أحد الأولياء الصالحين (الأتقياء) سيدي محمد الغراب، يقول: "إنّ سيدي محمد الغراب لو لم يكن تقيا وصالحا ووليا من أولياء الله لما نجاه الله من شر الحاكم الجائز، عندما أمر بإلقائه من أعلى قمة الجسر (كاف الشكارة)

[1] زهور ونيسي، جسر للبوح و اخر للحنين، ص 193.

وبدل أن يموت شر ميتة، حوله الله فجأة من صفة البشر إلى صفة طير، حوله إلى غراب ليطير بجناحين"[1]، ودور هذا الاسترجاع التكميلي هو اتمام الحديث السابق حول هذه الشخصية، كما ذكرت غيرها من الأسماء للعديد من الأولياء الصالحين، ويعود سبب ذكرهم في الرواية قيد الدراسة بوصفهم أتقياء، إلى لجوء الكثير من الناس إليهم في مدينة "كمال العطار"، وهذا حال والدته التي تلجأ إليهم قصد أخذ البركة، والتخفيف من مأساتها وألامها وإن هذا الاسترجاع الذي يتمثل في سرد جزء أو قصة من حياة هذا الوّلي الصالح (سيدي محمد الغراب) عمل على ملء فجوات خلفها السرد في مواضيع سابقة من الرواية، حيث قدم لنّا هذا المقطع الاستذكاري سبب تسمية الولي الصالح باسم الغراب من جهة وأظهر من جهة أخرى، ما تحمله هذه الشخصية، أو الولي الصالح، من قدرات خارقة والمعجزة التي تحول هذا الرجل بفضلها من بشر عادي محكوم عليه بالقتل إلى طير، وهذا ما جعله إنسانا تقيا، وولي من أولياء الله الصالحين.

ولا تختلف هذه الحكاية (سيدي محمد الغراب) عن باقي الأسماء المذكورة لغيره من الأولياء الصالحين، فيربط بينهم رابط الإعجار، وهذا ما جعل الناس يلجأون إليهم لحل مشاكلهم ورد المصائب التي تحل بهم، والتقديس التي تحظى به هذه الشخصيات [الأتقياء] يرتبط بالمعتقدات الدينية والتقاليد السائدة أنذاك، التي لا تزال تتجلى إلى يومنا هذا. ولقد شارك هذا النموذج الاستذكاري في إبراز تلك المظاهر الشائعة في ذلك الزمن لمدينة قسنطينة، وكل هذه الاسترجاعات تمدنا بنظرة أو صورة حول البيئة والمحيط القسنطيني الذي كان بؤرة إلهام للكاتبة "زهور ونيسي" والعديد من الكتاب الذين ذّابوا في عشق "سيرتا"، فكانت حافزا بالنسبة إلى "كمال العطار"، "فاتسمت هذه المقارنة في تبيان أوجه المقابلة بين الماضي الخارجي والحاضر الروائي، وابراز معالم تغيير، ومواضع التحول أي ما كانت عليه الأحوال في الماضي، وكيف أصبحت العادات تتغير، أو تظّل كما هي، أو اكتسابها لمعنى جديد أو

[1] زهور ونيسي،جسر للبوح و اخر للحنين ص ص 91-92.

فقدان معناها كليا، فالزمن كفيل بتغيير أو إلغاء العادات والأحوال والأحداث"[1]، فهذا يعني أن المقابلة بين الماضي الخارجي والحاضر الروائي يختلف أو يتغير من زمن إلى آخر.

وفي ختام الحديث عن الإستذكارات الخارجية، التي لاحظنا حضورها نادرا وقليلا في رواية "جسر للبوح وأخر للحنين" مقارنة بالإستذكارات الداخلية التي شغلت حيزا واسعا وتربعت على عرش أحداث الرواية، يتبين أن المراد منها هو تركيز الكاتبة على الشخصية الرئيسية أو المحورية، "كمال العطار"، والتركيز على البوح بماضيه الشخصي وتاريخه، بما يحتويه من لحظات سارة أو كئيبة تخصه أو تخص كل ما يحيط به ويتعلق به في ذلك الزمن البعيد، وسرد واستذكار سيرته الحياتية والبوح بها في شكل ارتدادات ماضية، قصد المقارنة بين زمن الماضي الجميل، بكل انتكاساته، الذي سيطر على ذاكرته وروحه والزمن الحاضر الذي يرفضه وينتقده، ساعيا لهروب بذاكرته إلى ماضيه، ومدينته التي يحن إليها.

إنّ هذه الاسترجاعات بالنسبة "لكمال العطار" تجد في نفسيته شيئا من الحسرة والتّمر، وهذا النوع من الاسترجاعات يذكرنا بالبكاء على الأطلال وفقدان الحبيب التي سادت في قصائد أجدادنا العرب القدماء، لكن الروائية "زهور وينيسي" تلاعبت بذلك بعفوية وتلقائية، ما يجعلنا نلتحق بقافلة الترحال إلى ماضي الشخصية، من شتى نواحيها، السياسية، والتاريخية والحياتية.

2- الاستذكار الداخلي:

هو الجزء الثاني من أجزاء الاستذكار، مختص باستحضار وقائع ماضية، "يكون حقلها الزمني ضمن الحقل الزمني الحكي الأول"[2]، أو إنه على حد تعبير "عبد العالي بوطيب" أن "رجعيات يتوقف فيها تنامي السرد صعودا من الحاضر نحو المستقبل ليعود إلى الوراء قصد حل بعض الثغرات التي تركها السارد خلفه شريطة ألا يتجاوز مداها حدود زمن

[1] ينظر: سيزار قاسم، بناء الرواية، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، دمشق، 1985، ص 59.
[2] ينظر: جيرار جونت، خطاب الحكاية، ط1، دار الثقافة للنشر، القاهرة، 2000، ص 61.

المحكي الأول"[1] أي أن الاسترجاع الداخلي هو ارتداد بعض الشخصيات أو الراوي إلى أحداث ماضية لاحقة لبداية الرواية، تأخرت الإشارة إليها في السرد.

صنف "جيرار جونت" هذا النوع من الاسترجاع بدوره إلى صنفين مختلفين ألاّ وهما: الاستذكار خارج الحكائية، والاستذكار داخل الحكائية.

2-1-الاستذكار خارج الحكائية:

اقترح "جيرار جونت" تسمية هذا النوع بالاستذكارات الداخلية الغيرية (غيرية القصة) وهي: "تلك الاستذكارات التي تناول حظا قصصّيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى"[2]ولذلك يلجأ إليها الراوي لتغطية فجوات التي تركها الحاضر السردي فالاستذكار خارج الحكائي في قول "جونت" كما سماه (بغيرية القصة) هو أحداث خارج قصة البطل الذاتية وهي تلك المقاطع الثانوية التي تأتي لملء الفجوات أو الثغرات داخل الرواية، وهذا ما يسمح للكاتبة بالإنتقال من مقطع إلى آخر دون أن نحس بذلك الارتداد.

وردت الإستذكارات خارج الحكائية في رواية "جسر للبوح وأخر للحنين" بشكل ضئيل جدّا اقتصر حضورها في سياقين اثنين:

أ- السياقالحكائي الخارجي الأول:

يتمثل في عرض "كمال العطار" لشخصية "راشيد"، ذلك الصديق القديم، بحيث التق به صدفة وهو يتجول في إحدى زقاق مدينة قسنطينة بعد غياب طويل، وهذه الأحداث وقعت بعد عودة "كمال" من غربته، فيتذكر صديقة وتلك المرحلة التي جمعت بينهما، يقول الراوي: "ورجع كمال العطار بذهنه لصديقه القديم، صديق الصبا، الذي التق به اليوم صدفة مشدودا بعبق الحارات العتيقة، ليسعد بالتجاوب الذي تم بينهما رغم الغربة الطويلة عن بعضهما إنهما من جيل واحد، ومدرسة واحدة ومحيط اجتماعي واحد..."[3].

[1] عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ط1، مطبعة الأمنية، دمشق، 1999، ص 134.
[2] ينظر: جيرار جونت، خطاب الحكاية، ص 61.
[3] زهور ونيسي، مرجع سابق، ص 229.

استخلصنا من خلال هذا المقطع طبيعة العلاقة التي تربط بين "كمال العطار" و"رشيد" زميله في المدرسة، لكن "العطار" اكتفى فقط بذكره دون الغوص في ماضي الشخصية، فهو بصدد تنوير شخصية للقارئ، فهو مهتم فقط بتلك المرحلة من عمره.

يعتبر "راشيد" حافزا ومحركا لذاكرة "كمال" التي ترتد وترجع إلى مرحلة المدرسة والدراسة والصبّا، ذلك أن هذه المرحلة تعد جزءا من زمنه الماضي التي انقضت، لكن الصدفة التي جمعته بصديقه أحبت تلك الذكريات، فلقاء "العطار" بصديقه "رشيد" لم يرجعه فقط إلى ذكريات الدراسة، بل "ذكره بذلك الحوار السفسطائي مع زميله "سيدي أحمد" الذي اعتبره، ومن أن تعرف عليه ابنا عزيزا ولم يتوقف عن اعتباره كذلك رغم شعوره الأخر المقرف بهذا الفكر الأبوي"[1]، فالحوار يؤدي دورا هاما في البناء العام للقصة، ويساعد على تصوير الشخصية، وتطوير الحدث وذلك ما يتجلى في الصراع بين تلك الأطراف المتحاورة ووجهات نظرهم، "فالقارئ يتعرف على شخصية القصة عن طريق الحوار مثل الذي دار بين "العطار" و"سيدي أحمد"[2] "فالعطار" تذكر ما قال له زميله "سيدي أحمد" يوما، وهما يتحاوران في فترة استراحة عن العمل: "عمي كمال اسمع لي أن أقول لك بكل صراحة أن كلانا مجاهد، لا تعتبر نفسك وحدك الذي كافحت من أجل الوطن، صحيح جيلكم جاء بالحرية وجيلنا جاء بالديموقراطية، وحرية الأفراد، جاوبه "كمال" محاولا تلفيف تهمة عدم تجاوب معه قائلا: أنت على حق يا أخي، كل واحد فينا كافح ويكافح من أجل قضيته، لكن الذي خفى عن بالك أن جيلنا نحن عندما دفع ثمن الحرية واسترجاع السيادة كان يدافع عن ثمن الديموقرطية"[3].

اعتمد "العطار" في هذا السياق الحكائي على الحوار كآلية من آليات السرد الاستذكاري فتذكر الحوار السفسطائي الذي دار بينه وبين زميله "سيدي أحمد" الذي كان في نظره ابنا، بينما هو يرى عكس ذلك، فهو يرفض الفكر الأبوي الذي هو حوار سياسي متشدد

[1] زهور ونيسي، جسر للبوح و اخر للحنين، ص 237.
[2] نفلة حسين أحمد – العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ط1، دار غيداء، عمان، الأردن، ص 94.
[3] زهور ونيسي، جسر للبوح و اخر للحنين، ص 231.

في الأفكار والرؤى، يتمحور حول دور كل منهما في خدمة الوطن، فهذا الحوار أظهر لنّا وجهة نظر كل من "العطار" أو زميله "سيدي أحمد" خاصة أنه اعترف صراحة بوجهة نظره ورأيه اتجاه "العطار" وأمثاله.

من خلال المقارنة بين جيل "العطار" وجيله ممن عاصروه، باعتباره كل واحد منهما يمثّل جيلا معينا وزمنا مختلفا، فكل جيل له قيمته وأفكاره ومعرفته التي أسهمت في بناء الوطن وتنميته، فرغم اختلاف الأساليب والطرق إلا أن الهدف واحد وهو البناء، فاندرج هذا الحوار ضمن مقارنة أقيمت بين جيل "العطار" الذي حقق الحرية والاستقلال بالتضحية والعمل الثوري المسلح، وجيل "سيدي أحمد" الذي جاء بعد وراء هذه التضحية بالديموقراطية وحرية الفرد في تحصيل العلم والتكنولوجيا والحوار والأساليب الملائمة لعصره.

ب- السياق الحكائي الخارجي الثاني:

ويتعلق هذا السياق الحكائي بظهور شخصية جديدة في النص الروائي، أدخلتها الكاتبة وتتمثل في شخصية "زليجا"، التي ظهرت في الرواية جارة "للعطار"، تقطن معه في نفس العمارة، وشقتها تقابل شقة "العطار" فيعود بنا الراوي، على لسان أحد الجيران لاسترجاع ماضي هذه الشخصية، وينيره بقوله: "هي الجارة اللطيفة اسمها "زليجا" وهي مجاهدة وهي أرملة مجاهد، أخوها شهيد، وأقاربها كانوا من سكان حي "سيدة" قريبا من الطريق الجديدة والكل كان يعرف أقاربها وربما أقارب "كمال" أيضا، وأنها بعد زواجها من رفيقها المجاهد توفي بعد شهور قليلة من الاستقلال لتبقى أرملة وفية له، تربي ابنها منه وتعلمه"[1]، وزال هذا الغموض والإبهام حول شخصية "زليخا" بعد إقحامها في الحكي، فيتبين لنا من خلال مسيرتها الحكائية أنها امرأة مجاهدة مناضلة ضد كل عدّو، وزوجته وفية، وأم حنون أساهمت في رعاية ابنها الوحيد، بعد وفاة زوجها، تحملت مسؤولية التربية، فإقحام شخصية "زليخا" المجاهدة في النص يكمن دوره في إضاءة ماضيها كشخصية حكائية لدى القارئ، وكذلك إيقاض ماضي "العطار" من خلال تلك الشخصية (أيام الثورة التحريرية)، فوجد "العطار" في

[1] زهور ونيسي، جسر لليوح و اخر للحنين، ص 189.

الجارة ظالته، فهي شاركته في جهاده ومدينة وزمانه وأوجاعه، كما اعتبرها "العطار" والدته التي فقدها فحن عليها، فهي بمثابة صديقة يبوح لها عن همه.

وأخيرا وفي خلاصة القول، يتبين أن هذا النوع من الاستذكارات خارج الحكائية رغم احتلالها حيزا ضئيلا ضمن الخطاب الروائي، إلا أنها قدمت لنا معلومات هامة وأزالت الإبهام عن ذهن القارئ، حول تلك الشخصيات التي تعتبر حافزا، وتعرفنا من خلالها على متن الحكاية الأولى المتعلقة بحياة "العطار" الماضية.

2- الاستذكارات داخل الحكاية:

يسميها "جيرار جونت" الاستذكارات الداخلية المثلية، وهي تلك "الاستذكارات التي تتناول الخط الزمني الذي تشغله أحداث المحكي الأول، ولهذا يكون خطر التداخل بينهما واضحا بل محتوما بالظاهر"[1]، ففي هذا الاستذكار تكون الأحداث والوقائع المسردة المسترجعة ذات صلة بأحداث ووقائع الحكاية الأولى، ويتضمن هذا الاستذكار عدة أنواع نذكر منها:

أ- الاستذكار التكميلي:

سمي أيضا بـ "الحذف المؤجل"[2]، وهو استذكار "يضم مقاطع استعادية، تعمل على ملء فجوات سابقة في الحكاية ويمكن أن تكون هذه الفجوات حذوفا مطلقة أي نقائص للاستمرار الزمني"[3]، وحتى نبين كيفية استخدام هذا النوع من الاسترجاع ومدى حضوره في الرواية، نصوغ أمثلة للتوضيح، فهذا الاسترجاع أخذ حصة الأسد في الخطاب الروائي، حيث نجد "العطار" كثيرا ما يتذكر أحداث، أو شخصيات ماضية أو أماكن معينة، لكن سرعان ما يتجاوزها للانتقال من ذكريات إلى أخرى لعود ذلك في لقطات استذكارية مكملة، مفصلا فيها ومعللا سبب وقوعها، الذي هو التداعي الشديد لأفكاره، فهي تنتقل إلى حدث ما لا تكمله نظرا لإنقطاعات تستدعيها العودة إلى الحاضر الروائي، أو العودة إلى جزء آخر من

[1] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات، إبراهيم نصر الله، ط1، دار الفارس، بيروت، 2005، ص 248.
[2] ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، ط4، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، 2005، ص 77.
[3] ينظر: جيرار جونت، خطاب الحكاية، ص 62.

الماضي القريب. فبعد سماع "العطار" لشيء ما يولد فيه تلك الرغبة في استرجاع أحداث متعلقة به، ومن ذلك على سبيل المثال، محاولة "العطار" تذكر أسماء أبواب قسنطينة السبعة، "تلك المدينة برقمها المقدس سبعة: باب الجابية/ باب الواد /باب السويقة/ باب القنطرة / باب الروح / باب الرحبة/ باب المدينة"[1]

نلاحظ أن "العطار" في هذا المقطع الاستذكاري، اكتفى بذكر أسماء المدينة فقط، وهذا ما يشكل عدة تسؤلات وفراغات في النص الحكائي. لكن من المؤكد أن سبب ترك تلك الفراغات غير مقصود، فهو يثير القارئ ويحفزه على المشاركة في النص الحكائي، وبعيد ترتيب الأحداث، ويكمل النقائص والحذف الذي يعود إليه الروائي أو الشخصية الساردة في سرد لاحق في الرواية، فنجد الراوي يستأنف سبب ذكر هذا السياق الحكائي، بحيث يكمله بسبب تذكر البطل لهذه الأبواب بعد عدة صفحات من الرواية، فيقول: "باب الجابية، إنه الباب الذي كن محرما عليه وعلى رفاقه أبدا من بين الأبواب السبعة، حتى ذكره بين الشفاه كان محرما... وتحرقهم الأسئلة وهم صغار، ليعرفوا أنه درب للدعارة..."[2].

وضع لنا الراوي في هذا المقطع سر تذكر "العطار" لهذه الأبواب، خاصة "باب الجاذبية"، فهذا الباب بقي راسخا في ذاكرته، فهو باب محرم على الأطفال لما يحمله من خبايا وأسرار ليست في مستوى سنّهم وتعاليمهم، ومع ذلك فإن "العطار" وأصدقاءه دخلوا إليه بدافع الفضول وحب الاستكشاف عن ذلك أن كل محظور مرغوب فيه، فالطفل يقوم بكل ما يمنع عنه.

كما استعاد "العطار" ذلك الحوار الذي دار بينه وبين والدته، مفصحا عن سر حزنه وبكائه الشديد بعد إصرار الوالدة لمعرفة ذلك، فهذا الاسترجاع يكشف لنا حالة حبه المستحيلة لها، "فالعطار" هنا تجاوز هذا الحوار مع والدته، مخلفا وراءه ثغرة، ليأتي بعد ذلك، في سياق حكائي آخر، ليكمله ويملأ ذلك الفراغ.

[1] زهور ونيسي، جسر للبوح و اخر للحنين، ص 13.
[2] م ن ص 46.

كما تردد هذا النوع من الاسترجاع في مقاطع أخرى من الرواية، حيث لمّح السارد إلى عدة أحداث ماضية مرت على البطل، بدءا بموت والده، وزوجته "نفسية" وصديقه "مراد"، وكذالك انخراطه ومشاركته في الثورة التحريرية، فالراوي هنا اقتصر على التلميح إلى جميع مجريات ماضي "العطار"، قصد لفت انتباه القارئ، ثم يقطع السرد عمدا ويؤجله، ثم يأتي مرة أخرى لتكميله، بحيث يعود "العطار" في تلك المقاطع تارة والراوي تارة أخرى للتفصيل في هذه الأحداث وتكمله السرد، وبتذكر الراوي كذلك الحادثة الأليمة المتعلقة بموت والد "العطار" "لقد مات والده صحيح، إنه كان ميتا قبل ذلك بمرضه الخطير، كما قرر الأطباء، لكن موته الحقيقية كان اليوم هذا الفجر"[1]، ففي هذا المقطع الاسترجاعي وضع لنا الراوي سبب موت والد "العطار" والذي سبق وأن تجاوزه في أول سرد، بحيث وصف تلك اللحظة وما خلفته في نفسية "العطار"، ثم يليه سياق حكائي آخر تكميلي يتعلق بحقيقة موت "نفسية" زوجة "العطار"، وهي تلك الفتاة الصغيرة الجميلة، وجها وروحا، والمطيعة، والمؤدبة تلك المرأة التي سرقها الموت، ولم تكتمل سنة على زواجها وتتحقق أمنية والد "العطار" بإنجاب حفيد له، ليسكن البيت بحركاته، يقول السارد "تعسرت الولادة ذات يوم، ليلة من ليالي الشتاء الطويلة الباردة، وقد لبست المدينة ثوبها الأبيض من الثلوج، بكرت بموسمها وتفشل [الذاية] في تحمل مهمة تلقى الجنين ويتأخر طبيب الأسرة والجيران للوصول إلى البيت (-) ولا تسمح صحة الحامل وسنّها الصغير بمقاومة أوجاع الوضع وضع طفل بكر..."[2].

يبرر لنا الراوي في هذا المقطع السبب الذي أود بروح "نفسية" التي جمعها بالمناخ (الثلوج) وصغر السّن، ولتحمل ألم المخاضى، فهذا التوظيف الاسترجاعي في الرواية عمل دوره على تغطية الثغرات التي خلفها السرد السابق، فهذه الإستذكارات التكميلية تؤدي دورا

[1] زهور ونيسي، جسر للبوح و اخر للحنين، ص 84
[2] ن م، ص 79.

في تشويق وإثارة ذهن القارئ في عملية الاستقبال والمشاركة في ترتيب الأحداث وصياغتها ما يستلزم عليه تتبع أحداث ووقائع الشخصيات لإزالة الإبهام والتساؤلات.

ب- الإستذكار الجزئي:

ينطوي هذا الشكل تحت الإستذكارات داخل الحكائية، حيث تكون للشخصية القدرة على استذكار لحظة من ماضيها، و"تظل معزولة لتقدمها، ولا تسعى إلى وصلها باللحظة الحاضره"[1]، وعرفه بعضهم بأنه "الاستذكار الذي ينتهي إلى حذف دون ان يصل إلى مستوى سرد الأول"[2]، أي أن جزءا من ماضي الشخصية الحكائية يسهم في فهم عنصر معين في مسار الأحداث، ثم ينقطع الحديث عنها دون الرجوع إليها مرة ثانية، لهذا فهي تبقى معزولة عن الحكي، وإن مثلنا لذلك من الرواية، فإننا نختار المقطع الذي تذكر فيه "بية" عمة "العطار"، إذ قدم لنا جانبا من شخصيتها، بوصفها قوية جدا: "كانت سيدة من نوع خاص ذات شخصية جزئية عكس والدته "عتيقة"، ذات الوداعة والرقة، عمته كانت مختلفة عن جميع من رأى وعرف من النساء، كانت ذات شخصية قوية، كانت موهوسة بإعجاب زوجها شيخ الباش عادل"[3].

لمح الراوي إلى شخصية "بية"، عمة "العطار"، من خلال هذا المقطع الاستذكاري فهو لم يضف أي غموض على السرد، ولم تقدم أي توضيح حول الحكاية الأولى، فهو اكتفى فقط باستحضار وتوضيح جانب من هذه الشخصية التي تختلف في نظر "العطار" عن باقى النساء اللواتي قابلها "العطار"، وبالتحديد "ولدته"، فذكر قبر "بية" كان بمثابة إثارة لدفع السارد إلى استرجاع زوجها، خاصة فيما يتعلق بالجانب السياسي بحكم منصبه فيقول: "كان موقف زوج عمته "بية" من الاستعمار يختلف عن موقف والده (-) زوجها ذي النظارة الذهبية والملابس التقليدية البيضاء المطرزة بالخيوط الذهبية، بدءا من العمامة إلى (البلغة)

[1] أحمد مرشد، البنية والدلالية، في روايات إبراهيم نصر الله، ط1، دار الفارس، بيروت، 2005، ص 257.
[2] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، ط1، مؤسسة دار الصادق الثقافية، عمان، الأردن، 2012، ص 357
[3] زهور ونيسي، جسر للبوح و اخر للحنين، ص 164.

مرورا بالصدرية و"الشملة" هي تحيط وسطه في أبهة بايات الاتراك"[1]، قدم لنا في هذا المقطع الاستذكاري جزء من شخصية زوج عمة "بية"، بإظهار موقفه من الاستعمار الذي يخالف موقف والد "العطار"، فالراوي هنا لم يصرح بموقف "بشا عادل" من الاستعمار، لكن العمة كانت نفتخر بزوجها، وتؤيدة، حتى ولو كان على خطأ.

في مقطع آخر من هذه الاستذكارات، تطرق "العطار" إلى مثال آخر من ماضيه مع إحدى الشخصيات، بتذكره لزوج "زوينة"، تلك المرأة الخضراء أحد النماذج البشرية القاطنة معه في البيت الكبير: "تزوجته بعد عدة زوجات له، زوجات كان يرجو من ورائها الخلفة والذرية دون أن يعترف يوما وهو يكرر الزواج أنه السبب هو، وليست النساء العديدات اللائي تزوجهن"[2].

ومن خلال تذكر "العطار" لهذا المقطع، يوضح لنا ملابسات موقفه تجاه النساء خصوصا زوجته (زوج زوينة)، فرغم أن العجز يكمن فيه إلا أنه يستنكره، فهو يقنع نفسه بإلقاء اللوم على غيره من زوجاته، لكن هذا ليس أنانية منه، فهذا جزء من معتقدات وقيم راسخة، يجعل الرجل رمز القوة والكمال، أما الضعف والعجز من سمات المرأة، لكن هذا الاسترجاع يكون معزولا عن الحكاية الأولى، فهي تتعلق بشخصية أخرى غير "العطار" الذي هو محور الرواية، "فالعطار" انزاح عنه مباشرة ولم يعد إليه بمجرد عودته إلى الحكاية الأولى.

فهناك فضلا عن ذلك مجموعة من الذكريات التي أقحم "العطار" على البوح بها فهي تمثل جزءا من مدينته، عندما ذكر ما حكاه مع رفيق له، كل أطفال مدينته أنذاك "حمانة": "ذلك الكائن المتأرجح بين العقل والجنون الصعلوك الواعي بما حوله، الطيب الوديع الذي لا يؤذي أحد، بل يهرب من الأذى وهو يبتسم للأشرار كالأبله ليسامحهم كل مرة"[3]، فشخصية "حمانة" شخصية فريدة من نوعها، شكلا ومضمونا، استدعاه "العطار" وهو يسير في تلك

[1] زهور ونيسي، جسر للبوح و اخر للحنين ، ص 164.
[2] م ن ، ص 115.
[3] م ن، ص 135.

الشوارع الضيقة، كغيرها من الشخصيات التي استذكرها، حيث تذكر حكايته معه وبقيت عالقة في ذهنه من كثرة التداوم على ألسنة النسوة: "أن "حمانة" عندما وضعته أمه بعد مرحلة عقم خافت عليه من حسد الآخريات فأنكرت أن مولودها ذكر وأخفته عن أعينهن حتى يكبر دون عين حسود، لكن الذي كبر فيه وحده هو (...) جنونه"[1]، فكان مصيره إنسانا يتأرجح بين العقل والجنون.

كما عاد بنا "العطار" أيضا إلى حالة أخرى مرتبطة بصورة جميلة عن مدينته والطفولة التي بقيت عالقة في ذاكرته، رغم مرور الزمن، كما ذكر أيضا شخصية "**جعديرة**" وهي حالة شبيهة بحالة "حمانة"، ومن هنا ندرك أهمية الاستذكارات الجريئة التي تؤدي دورا في تزويد العمل الروائي، أما على مستوى الفن السردي فقد استطعنا الدخول أكثر في تفاصيل حياة "العطار" ومدينته وأحلامه بين الجسور.

كل هذه الاحداث والسرود كانت معلقة بين زمنين، أحدهما يحن إليه "العطار" والآخر يتهرب منه، ورغم كل هذه الإرتدادات أخبار معزولة مبعثرة بين الصفحات، إلا أنها تحمل في ذاتها قيما وأبعادا اجتماعية، فهي عبرة أو رسالة وجب تبليغها.

جـ- الاستذكار التكراري:

الاستذكارات التكرارية اصطلح عليها "جيرار جونت" اسم التذكيرات، وهي "الاسترجاعات المتكررة التي يعود سرد الأحداث فيها إلى ماضي الأحداث عن طريق التذكر"[2]، وهي تلك الأحداث التي مضت يعاد إحياؤها بالرجوع إلى ماضي الشخصية، أو الحدث، بإستخدام تقنيات الاستذكار والتذكر، فهذا النوع من الاستذكار يؤدي وظيفة التعديل بعد فوات الأوان، للدلالة على الأحداث الماضية، ويمكن استحضار هذا الاسترجاعات من الرواية في عدة مواضيع، فمعاناة "العطار" تتكرر كثيرا من بداية الرواية إلى نهايتها فتتخلص محنته الأولى في سرد قصة زواجه مع "نفيسة"، لكن هو لم يبادلها نفس المشاعر، وكذلك

[1] زهور ونيسي، جسر للبوح و اخر للحنين ،ص 136.
[2] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدب العربي الحديث، ط1، مؤسسة دار الصادق، عمان، الأردن، 2012، ص 357.

ارتدت هذه المعلومة في سياق حكائي آخر بعد زواج "العطار" من "نفيسة" فيقول: "لم يحبها لكنه كان يعيش معها وينام معها في سرير واحد ويتمتع بعناقها إلى حد بلوغ درجة كبيرة من التلذذ والارتياح لكنه لم يكن يحبها"[1]، وبنفس المعنى أيضا يتكرر هذا المقطع في موضوع آخر: "امرأة تزوجها ولم يحبها إلا أن فارقت الحياة"[2]، من خلال عرضنا لهذه المقاطع لحظنا ذكرها وتكررها ثلاث مرات، وهذا التكرار لم يكن عبثا، بل تعلق بشخصية "كمال العطار" الرئيسية، حيث أن الراوي يعود في كل مرة إلى التكرار على أن هناك شخصية أخرى في حياة "العطار" العاطفية، لكن هذا التكرار في هذا المقطع الثالث عمل على دحض ما كان يدلل عليه "العطار" سابقا، حيث أصبح متعلقا "بنفيسة" بعد موتها، فندم على خيانتها بحبه لإمرأة غيرها ويهودية، فالإنسان لا يدرك قيمة الشيء إلا بعد فقدانه، وهذا حال "العطار".

وكذلك يدور الاسترجاع التكراري حول نظرة "راشيل" إلى علاقتها مع "العطار"، وقد ورد هذا التكرار في ثلاثة مقاطع، فتجسد في أول مقطع على لسان الراوي العالم بكل شيء عندما كان يلتقي "كمال العطار" بحبيبته "راشيل" في موعد حميمي معها، بصحبة "لابريش" ليحكي لها ما دار بينه وبين والدته التي حاولت إقناعه بتركها، فكانت تجيبه: "كمال حبيبي دعنا من كل ذلك، ولنعش لحظاتنا الجميلة دون أن نعكر صفوها، بكلام أهلك، وأهلي"[3] ويتكرر هذا السياق في موضع آخر تكرر فيها "راشيل" حبها لكمال: "دعنا من كل ذلك يا "كمال" ولنعش لحظاتنا في سعادة دون تفكير"[4]، ويتكرر أيضا بقوله: "لا تعرف ربما من الحب سوى اللحظات القصيرة التي تقضيها معه في حديقة الأغنياء"[5].

وظفت هذه المقاطع الثلاثة للتأكيد على نظرة يهودية حول علاقة الحب التي كانت تجمعها "بكمال"، فهي لم تأخذها بجدية، كما فهمها "العطار"، باعتبارها قضاء لحظات

[1] زهور ونيسي، جسر للبوح و اخر للحنين ، ص 30.
[2] م ن، ص 142.
[3] م ن، ص 71.
[4] م ن، ص، 71.
[5] م ن ، ص 72.

حميمية وجميلة معه دون أي مستقبل، "فالعطار" يسعى إلى جعل هذه العلاقة في نطاقها الشرعي وهو الزواج.

كما أثبتت هذه المقاطع أيضا رأي والدة "كمال" في اليهود، فسعت للوفاء بنذرها، وقد ورد ذكرى هذا الحدث في عدة مواضيع، تارة على لسان "العطار"، وتارة على لسان "الراوي" فثمة مقطع يتحدث عن زيارة "عتيقة" والدة "العطار" الاولياء الصالحين لتخليص إبنها من حبه لليهودية، "فالعطار" هنا يتذكر ما قالته والدته عندما علمت بحبه لليهودية: "عندما علمت أمي بحبي للفتاة اليهودية، نذرت أنها لو أشفى من هذا الداء، داء الحب الخطير لأزارت أهم ولي صالح خارج المدينة"[1]، فأمه تحاول دائما إنقاذه من ذلك الحب، ويعود هذا المقطع لتكرار مرة أخرى: "وها هي أمك في ذاكرتك تميل مع عربة "الكاليش" يمينه ويسره (–) وقد اقتربتما من المقام حيث ستفي أملا بنذرها، ويتم لها كل شيء، كانت قد وعدت به ولي الصالح"[2]، تؤكد جميع هذه الاستذكارات "إيمان" والدة "العطار" بالأولياء الصالحين فهي تثق ثقة عمياء في قدرة هؤلاء على تخليص إبنها من هذه المحنة أو اللعنة، فهي تتخذ الأولياء الصالحين كوساطة بينهما وبين الله، فمعتقداتها ترى أنهم الأقرب إلى الله لإستجابة دعائها، وهذا دليل أيضا على تمسك عائلة "العطار" بالعادات والتقاليد والدين والأعراف.

د– الاستذكار الكلي:

هذا الاستذكار يتصف بالدقة والشمول، فهو يعرض ماضي الشخصيات الحكائية المستحضرة، أو هو ذلك الاستذكار "الذي يغطي مدة طويلة في الماضي"[3]، فهو يعمل على تغطية جميع جوانب الشخصية التي ذكرت في الرواية، فهو يختلف عن الاستذكار الجزئي الذي يقتصر على جزء صغير من ماضي شخصية ما، فهو يتصل بالحكاية الأولى: "... من دوني ان يحل الاستمرارية الزمنية بين السياقين الحكائيين اللذين يفصل بينهما، هنا تنشأ صعوبة هذا الاسترجاع الناتج عن الوصل الضروري بين المحكي المسترجع، والمحكي

[1] زهور ونيسي، جسر للبوح و اخر للحنين، ص 91
[2] م ن ، ص ص 97-98.
[3] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد العربي ، ص 357.

الأول، وهو وصل قلما يمكن أن يتحقق دون نوع من التراكيب..."[1] فهو يضم كل أنواع الاستذكارات داخل حكائية، ومثال ذلك في الرواية سرد حياة وماضي "العطار" في شكل ذكريات واعترافات أنشأتها ذاكرته، إضافة إلى ارتياده إلى ماضي الشخصيات المحيطة به والجديد بالملاحظة أن الرواية في مجملها سرد استذكاري كلي، فهي قدمت لنا حياة "العطار" من عدة جوانب، انطلاقا من تلك اللحظة التي تعود فيها إلى مدينته لينشأ الزمن الاستذكاري.

[1] أحمد مرشد،البنية والدلالات في رواية ابراهيم نصر الله، ص 260.

المبحث الثاني: تجليات خطاب البوح وجمالياته:

تبدأ رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" بمفارقة زمنية، أطرافها السارد، وهو "العطار" أحيانا، والراوي في أحابين أخرى، بالإضافة إلى إدخال بعض الشخصيات أو الأصوات التي رافقتهما على مدى السرد الحكائي، من بداية الرواية إلى نهايتها. فارتبط البوح في الرواية بحياة البطل "كمال العطار"، إذا انبنت الرواية في مجملها على الاستنكار، باعتبارها اعترافات، والاعتراف يقتضي البوح بشيء ماضى يستلزم العودة إليه، ويتجلى البوح في هذه الرواية في عودة "العطار" بذاكرته، إلى مرحلة الصبّا، ليتذكر مكان مولده ومربع طفولته فتذكر وهو على الجسر أنه لا يزال يحتفظ بصورة له مع والده على الجسر. كان يبدو صغيرا جدا كنقطة وهمية، وبعدها تذكر يوم حفل ختانه، وهو وحيد والديه، وقد أحي الحفل أشهر الموسيقيين في المدينة وتطفو في ذهنه فجأة أجمل لحظات طفولته عندما صام أول يول في حياته.

وبعدها انتقل "كمال العطار" إلى البوح بقصة حبه للفتاة اليهودية في مرحلة شبابه وترك مقاعد الدراسة بعد ذلك والإنضمام إلى صفوف الثورة التحريرية أثناء إندلاعها، لينتقل إلى تذكر زواجه من "نفسية"، ثم مسيرته بعد الاستقلال، وهي مسيرة طويلة عريضة أسهم بها في عملية البناء الأولى في جميع مجالات حياة الوطن المتسرد، ليكمل تعليمه بعد ذلك، واستذكر أخيرا لحظة خروجه من مدينة الروح قبل أربعين عاما، وهناك قال: "حملت حلمي بين أضلعي وخرجت من باب جسورك".[1]

وثمة مجموعة أخرى من الاستنكارات التي لم يتم الإفصاح عنها وبدت وكأنها محذوفة وعلامة ذلك البياضات، و(...) الثلاث نقاط المتتابعة الدالة على المزيد من الذكريات والاحداث، والتي تظهر في عدة مقاطع في الرواية، تجتمع في مجموعة من الصفحات (16، 90، 100، 102، 116، 118، 124، 126، 128)، فهذا النوع من

[1] زهور وينسي، "جسر للبوح وآخر للحنين"، ص17.

الاستذكار عمل على إنارة ماضي "ممال العطار" من جميع جوانبه الأسرية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية، وكذا العاطفية، فرجوع "العطار" المستمر بذكرياته إلى ذلك الزمن الجميل، وهو زمن البطولة والطفولة والشباب، كان من أجل إحيائه وتمديده في ذاكرته عنده مرّ بسرعة ولم يتح له التمتع به، فهناك أصدقاء لم يحبهم ولم يبالي بوجودهم أو غيابهم لكنه بعد مرور سنوات طويلة يجد نفسه مشتاقا إليهم وراغبا في رؤيتهم، وكذلك لم يمنح الزمن فرصة حب زوجته "نفسية" التي سرقتها الموت في أعز شبابها.

إنّ الرواية التي بين أيدينا عبارة عن سيرة ذاتية لشخصية حكائية تاريخية، وهذا التاريخ شاركت فيه عدّة شخصيات، سواء كانت فاعلة في شخصيته أو خارجية عنه، ذلك أنّ أهمية هذا الاسترجاع "تعود لكونه يتمحور حول تجربة الذات"،[1] فهذا الزمن يتنافى وعيه إلا من خلال الإحتكاك بالآخرين، أمثال الأصدقاء، الجيران، الأقارب، الأسرة، الأحباب "فالعطار" في هذه الرواية لم يقتصر فقط على استدعاء ماضيه، والبوح والاعتراف بتفاصيله التي تختبئ في الذاكرة، بل استدعى أيضا ماضي بعض الشخصيات المحيطة به، فمنها ما كانت معه في المرحلة السالفة، وكانت نموذجا يقتدى به، مثل صديقه وصهره "مراد" يقول معترف بذلك "من الشخصيات صديقي مراد، بل أخي الذي لم تلده أمي، وصهري في ما بعد".[2]

استحضر هنا "العطار" صديق طفولته، وذكر مزاياه وصفاته وأعماله، التي تتميز بالوضوح والصراحة والصدق، بالإضافة إلى سلوكه وعقله الراجع رغم صغر سنه، إلى جانب اتصافه بالإرادة والرجولة والشهامة، كذلك ومن التحاقه بصفوف الثورة التحريرية، بالإضافة إلى سرد كيفية استشهاده، وكذلك تذكر وجهة نظر صديقه مراد تجاه الحكم، وهذا ما يظهره

[1] ماها حسين القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، دار الفارس، عمان، الأردن، 2004، ص122.
[2] زهور ونيسي، "جسر للبوح وآخر للحنين"، ص103.

المقطع الآتي: "أن الحب في حدّ ذاته عند مراد لا قيمة له (–) ويرى أن الحب ليس من علامات الرجولة والحرية".[1]

ومن هنا تتضح لنا صورة، او عقلية "مراد"، فهو شخصية مثالية يقتدى بها وهو رمز للرجولة في ذلك الزمن مقارنة بأشباه الرجال، في زمن انعدم فيه الحياء والقيم، ولم نعد نفرق فيه بين الرجل والمرأة.

كما تظهر أيضا في هذه الرواية مجموعة من الاستذكارات حول ماضي بعض الشخصيات، باعتبارها نماذج بشرية تستدعي التذكر، مثل: "زوينة الخضراء"، بحيث يجمعهما (زوينة والعطار) السكن المشترك في "القصبة"، وتبدأ ذاكرة "العطار" بتقليب صفحاته، فكل صفحة تحوي جزءا من ماضيه، بخيره وشره، ليفتحها لنا عن طريق البوح بعودته إلى ذلك الزمن البعيد (الماضي) بإحدى هذه الشخصيات، أو ما أطلق عليه اسم إحدى النماذج البشرية، فذكر شخصية "زوينة الخضراء"، حيث وصفها خارجيا، بذكر ملامح وجهها، فيقول: خالتي "زوينة الخضراء" فيها صغيرة، لكنه مستقيم، ولا ينقصها عضو من الأعضاء، كانت كدمية، كانت كصغيرات القرن السادس عشر في أوروبا".[2]

لكن هذا التأرجح في وصف "زوينة الخضراء" لا يقتصر فقط على المستوى الشكلي بل يدخل أيضا في نطاق المضمون: "وكذلك تتأرجح مضمونا بين ملاك وشيطان، بعضهم يعتقد أنها ملاك، تحفظ كتاب الله، وتقضى على بعض المعوقات في الحياة.[3]

في هذا المقطع يستذكر "العطار" معتقدات الناس حول قدرة الشخصية، "زوينة"، في الشفاء العلل والعوائق التي تصادف الأشخاص، فكانت أم "العطار" أول من قصدها عندما كان ابنها مهوسا بحبه "لراشيل"، ظنّا منها واعتقاد بصحة برهانها، فهي متمسكة بمعتقدات وأفكار وعادات أسلافها القدماء، وهذا هو حال الكثير من الناس، أو بالخصوص المجتمع

[1] زهور ونيسي، "جسر للبوح وآخر للحنين"، ص78.
[2] م ن ، ص111.
[3] م ن، ص112.

العربي الذي يلجأ إلى الحرافات والشعوذة، لكن البعض منهم برون أنّ هذه المرأة، "زوينة" ليست سوى شيطان رجيم يشرك بالله ويدعي قدرته على حل أزمات الغيب، حيث يقول "العطار" أن والده هو الآخر ومعظم الرجال ينبذونها، فكانت تخفي الأمر، فنظرة والد "العطار" والبعض من جيران هذه المرأة يدل على وعيهم وإدراكهم الصحيح إلى صحة المعتقدات من خطئها، خاصة أنهم يرتدون إلى المساجد ويحضرون الحلقات الدينية، وهذا هو السبب نضج وعيهم مقارنة بالنساء.

كما استذكر "كمال" أيضا المكان الذي يقيم فيه المرأة، فوصف تلك الغرفة التي أثارت دهشة لطغيان اللون الأخضر على جدرانها، فتركت بصمتها عليها، وهذا هو سبب تسميتها بـ "زوينة الخضراء"، فيعمد "العطار" هنا إلى إيقاف زمن السرد بعودته إلى زمن الماضي واعتماده على استحضار ذاكرته في هذه الغرفة، نتيجة الأثار التي تركتها، يقول: "غرفتها كانت واسعة جدا على شكل مستطيل (...) قد فرشتها بشكل مختلف عن أفرشة الغرف الأخرى، ستائرها وسجادها أخضر، وصندوق الحاوي قد زينت رسوماته بطيور الخضراء (-) لتلبس الجو الأخضر لباسا أخضر ومنديلا أخضر...".[1]

تتميز غرفة "زوينة" عن باقي الغرف في البيت الكبير، فهي تميل إلى الغرابة وهذه الشخصية تحمل قيما عالية وحميدة لم يغفل "العطار" عن ذكرها والاعتراف بها، فكانت لا تحب المال الكثير أو الهبات والهدايا، فبقيت متمسكة بخصالها، وهذا ما جعلها تكتسب حب الناس لها، بالإضافة إلى كونها ملجأ للبعض، كوالدة "العطار".

يتبين من خلال كل هذه المقاطع الاسترجاعية أن "العطار" اتخذها فضاء للبوح فقد قدم لنا صورة عن شخصية "زوينة" كاملة رغم أنه لم يحدد هذه الاسترجاعات تحديدا زمنيا باعتبارها "المسافة الزمنية التي تفصل بين لحظة توقف الحكي ولحظة بدء المفارقة"،[2] وهذه المساحة التي تشغلها استذكارات "العطار" ضمن زمن السرد الذي يقاس بالسنوات والشهور

[1] زهور ونيسي، "جسر للبوح وآخر للحنين"، ص112.
[2] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 2010، ص17.

والأيام جمعتها الكاتبة في سطور وفقرات وصفحات استذكارية، من خلالها جعلت "العطار" يعترف بماضي شخصية "زوينة"، فيما يقارب ست صفحات، وهذا دليل على أن "العطار" تعمق في استحضار شخصية "زوينة"، بشكل كلي، فهو سرد تفاصيل الشخصية وجزيئات حياتها الداخلية والخارجية وحتى الباطنة، وهي تفاصيل تتم في مجموعها بصدقها وكرهها للنفاق ومغريات بالمظهر الخارجي.

تعد هذه المقاطع الاستذكارية أو الاعترافية، الكاشفة عن شخصية "زوينة" صورة واضحة كاملة لتلك الشخصية، على شكل سيرة ذاتية مميزة. وكذلك تكشف عن تباين واختلاف الآراء والمواقف، بين معارضين ومؤيدين لمثل هؤلاء الأشخاص وطقوسهم السحرية التي طعت زمن الرواية، وما تزال كذلك إلى حد الساعة، ونعاين ذلك من خلال استدعاء "العطار" لشخوص عديدة، كشخصية "عمي أعراب"، وشخصية "عمي أحمد شمينر" (ص119، 120) وشخصية "حميد" في (ص121، 122)، فضلا عن الشخصية المتناقضة التي تتمثل في زوجته العارم في (ص125، 126).

هذه الاستذكارات في ذهن "العطار" أفصح عنها واحدة تلوى الأخرى، فيعتبر مصدر إيقاض ماضي هذه الشخصيات، إذ راح يذكر أهم التفاصيل التي تميز كل شخصية، وتعد هذه الشخوص بالمثل حافزا لذاكرة "العطار" التي تتعلق بمجتمعه، وجاءت عبر الاستذكارات تجلت خارج ذات "العطار" وارتبطت بمحيطه الاجتماعي.

من خلال عرضنا لأهم تجليات البوح والاستذكار يتبين لنا أن تلك التقنية أسهمت في خلق عدة حكايات وقصص مختلفة، بحيث تروى كل واحدة منها نموذجا من تلك الحالات التي لا تخلو منها مدينة "العطار" فكل قصة في الرواية أو حدث يمثلان حقيقة وبعدا يسعى الكاتب لاستعادتهما، لكن هذه رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" اعتبرها بابا مفتوحا لمختلف مشارب الحياة والعلوم والمعارف والخبرات كشفت عن جانب مسكون عنه في ذلك الزمن البعيد، غير أنها لم تقتصر على تلك الأحداث التي اعترف بها "العطار" فقط، بل تجاوزتها

إلى انماط أخرى ومرجعيات حيث ذكرت مجموعة من أقوال المشاهير، وعرضت اهم مواقفهم وقصص حياتهم، حيث يقول "العطار" معبرا عن نقمته على الجيل الجديد بسبب إهماله في قراءة أهم الكتب، سواء كانت عربية أو غربية، بعدما لاحظ الغبار الذي يغطي أحد الرفوف يقول: "إنّ مثل هذه الكتب لا نجدها اليوم بسهولة، فلا "للمتنبي" ولا على "محمود طه، ولا "مرمنير" ولا "الرافعي" من الأدباء، الذين يقرأ لهم جيل هذا الزمن".[1]

استدعى "العطار" في هذا المقطع أشهر الأدباء، وأظهر المفارقة الحاصلة بينه وبين الجيل الجديد الذي أصابه الخمول ولم يعد يحب الإطلاع، فهو بمثابة هذا لم يقتصر فقط على الحديث عن حياته وجيرانه ومدينته والمعتقدات، بل غاص في جذور التراث والفكر الذي لم يتغير بفعل الزمن، وبذلك نلاحظ أن "العطار" في عدد كبير من المقاطع الاعترافية التي ورد فيها يعمد عقد مفارقة بين جيله والجيل الحالي، فزمانه يتسم بالرفعة فيها.

استحضر "العطار" أيضا الكاتب الطبيب الشهير "نيسابو"، وجزءا من ماضيه، حيث كان يعالج المجانين، وقد ألف كتاب سماه "عقلاء المجانين"، فكل هذه الاسترجاعات فرضتها اللحظة السردية الراهنة في زمن الحاضر، فتمكن الغاية من استدعاء "العطار" "لنيسابور" في اتخاذ ذلك وسيلة للبوح والعتراف نيابة عمن لم يستطع فعل ذلك، ومن ثم مواجهة الواقع بمره وحلمه، حيث اتخذ من الجنون ذريعة للجوء إلى الذاكرة والماضي فشخصية "نيسابور" كانت تشفي الهاربين إلى الجنون.

ويعمد الراوي في سياق حكائي آخر، إلى إستدعاء "العطار" لأحد المشاهير المتصوفة وهو الشاعر المتصوف "جلال الدين الرومي" فيقول "وتذكر "جلال الدين الرومي" وهو يمزج الموسيقى بالتصوف".[2]

[1] زهور ونيسي، "جسر للبوح وآخر للحنين"، ص178.

[2] م ن ، ص55.

إنّ استحضار "العطار" لهذه الشخصية التي مزجت بين الموسيقى والتصوف كان بغية اتخاذها نموذجا آخر شبيها به وبأمثاله من الذين هربوا من الواقع، فالهدف واحد لوسيلة مغايرة، كما لجأ أيضا "العطار" إلى أب جديد لينفذ علوم الطب الذي يخلص من ظلمات طقوس السحرية والشعوذة: "أين أبوقراط لي الجديد لينقذ علوم الطب من السحر والشعوذة".[1]

تذكر "العطار" قول شاعر الهندي "طاغور": "من الحب خلف العالم؟

وبالحب يبقى، وإلى الحب يتجه، وفي الحب ينتهي"،[2] وقد استشهد بهذه المقولة للدلالة على أهمية الحب في الحياة، وكذلك استذكر "العطار" الحوار الذي دار بينه وبين صديقه "حميد" في البيت المشترك، حيث تذكر كلام الصديق حول وجوب إعمال العقل والروح مستشهدا بالفيلسوف "كانط"، فيقول "لتكن لك الشجاعة يا صديقي على استخدام فكرك وروحك، انك بذلك تصبح مستنيرا ولك أنوارك مثل "كانط"، وتصبح فيلسوفا، لكن اجعل أنوارك تسلط على روح الحياة أكثر من داميات الحياة"،[3] من خلال هذا المقطع استنتج "العطار" أن القيمة الحقيقية ليست في المظهر بل في العقل والتفكير.

استحضر "العطار" الأقوال السابقة على شكل استشهادات، وهي من جانب آخر ذات علاقة مشابهة معه، وهي استذكارات لا تأتي من عدم، بل ذات دلالة على ثقافة الروائية وهي "زهور ونيسي" الواسعة، سياسي، واجتماعيا وتاريخيا، وثم ند إطلاعها على ثقافات آخرى إلى جانب ثقافتها الأصلية التي ظهر في ثنايا رواية "جسر للبوح وآخر للحنين".

الرواية في مجملها عبارة عن بوح واعترافات وذكريات ماضية، أطلق فيها "العطار" العنان لذكرياته، يبوح بها تارة بلسانه أو بصوته، لأن ذاكرته هي محور الحكي، وبصوت الراوي تارة أخرى، حيث يبدو دوره بوضوح في هذه الرواية في عرض تلك الذكريات، فهو يمثل العالم وفق تصور لشخصية، وهذا ما يصطلح عليه سرديا بالرؤية.

[1] زهور ونيسي، "جسر للبوح وآخر للحنين"، ص42.
[2] م ن .ص 44
[3] م ن .ص 36

عمد "العطار" في استرجاع زمنه الماضي الذي باح بكل ما استطاعت ذاكرته الاحتفاظ به طيلة أربعين سنة، وتداخل ذلك مع أحلام اليقظة التي اعتبرها كوسيلة للتعبير عن أزمته، حيث يقول: "أفهمتم لماذا أهرب للماضي وأستحلي أحلام اليقظة؟ أنتي أهرب ومثل الكثيرين إنهم فقط لا يقدرون على التعبير مثلي"،[1] فكل هذه الإعترافات لخصت حقبة زمنية عاشها "العطار" في مدينة الأم ومسقط رأسه، تتأرجح بين الطفولة المدللة والشباب العاقل، والحب الممنوع، والقضية الكبرى هي التي جاءت لتبرر هروبه إلى ماضيه من حاضره، فهنا اعترف "العطار" بمكبوتاته التي ظلت صعبة التحقيق، فصرح علنا بحلم أجهض قبل التكوين، هو الزواج من حبيبته "راشيل"، وكان ذلك حلم المعنى العاطفي بمعنى الكلمة، لكنه ظل صعب التحقيق والمنال.

كذلك تطرق "العطار" إلى بعض الخبايا المسكون عنها في ذلك الزمن البعيد التي تتمثل في تلك الوعود المزيفة والكاذبة التي رفعت كشعارات تزين الجدران، أيام الانتخابات للحصول على أكبر نسبة للتصويت، وهذا ما يشير إليه المقطع الآتي: "سأشغل العاطل؟ وأشفي الأبرس، وأنصف المضمون وأوزع الأزراق بالعدل القسط ومعي سيصبح كل الناس سواسية، المرأة كل حقوقها، سأطبق كل القوانين المجمدة...أقضي على كل الأوساخ المبعثرة (-)اتخبرني فقط...".[2]

حيث ركزت بصورة كبيرة على شخصية "العطار" فبمجرد عودته إليها تتفتح أبواب ذاكرته وتفك عقدة لسانه بالبوح عنها، لأن كل ما كان يربطه بها من أصدقاء وأهل وأحباب ضاع، إما بالغربة أو الموت، وصار ماض وهذا ما يجعلنا نتساءل: هل تلك الذكريات التي تطير...من مكان إلى آخر، ومن شخص إلى آخر، هي رفض للواقع؟ هروب منه؟ أم حنينا إليه؟ أم البوح والإعتراف تظهر للنفس، تبث في نفسيته نوعا من الإرتياح من الآحلام التي لم يحققها والأشياء التي أخذها منه القدر؟ فهل يرى ذلك الزمن رغبة في الحياة، ام أنه مجرد

[1] زهور ونيسي، "جسر للبوح وآخر للحنين"، ص160.
[2] ينظر: م ن ، ص ص208-209.

عادة أصبحت مألوفة لدى كبار السن، تدعوهم إلى العودة إلى الماضي واستحضار الذكريات والأموات، فيصرح فيه "العطار" علنا بلجوئه إلى ذاكرته وماضيه في كل لحظة وفي كل مقطع، فنجد في الأجزاء المستحضرة من الماضي وبعض تفاصيله تكرارا وإيرادا للأسباب وهروبه لها.

والملاحظة في الرواية أيضا أن الراوي شارك "العطار" في البوح عن الذكريات فكان يزودنا بمعلومات عنه وعن ماضيه، وسبب الرجوع إليه في كل مرة، دون استبعاد تلك الشخصيات والأصوات من حين إلى آخر، "فالعطار" هنا يظهر موقفه الرافض للزمن الحاضر، والتغيرات الجديدة التي أصبحت تتنافى مع عاداته وحبه، "فالعطار" يجد في الحاضر ذريعة للعبور إلى "العطار" مرتبطة بالزمن الذي خذله، وما أفسده الحاضر، وكان ذلك سببا للجرئة إلى ماضيه. حيث نجد هذا المقطع مكررا في الرواية: "أفهمت لماذا أهرب للماضي وأستحلى أحلام اليقظة، إنني أهرب وأهرب وأهرب ومثلي الكثيرين"،[1] فالملاحظ في هذا القول أن "العطار" ليس وحده الراغب في العودة إلى ماضيه بل هناك الكثيرين من يرون في هذا الزمن زمن المصالح وغياب النية وانتشار الضغينة، وأصبح الإنسان حيوانا تحركه الرغبة والمادة، فكيف لا يهرب "العطار" وأمثاله إلى زمن التضحيات والاستشهاد والأرواح الطاهرة؟ ويعود أيضا إلى مقطع يعيد الحوار الذي دار بينه وبين صديقه "مراد" وشريكه في الفكر والقضية وحب الوطن والتضحية والجهاد، فهرب "العطار" إلى الماضي هو أيضا – حنين وشوق إلى الماضي، تذكره لتلك الفترة، قبل أربعين سنة، في مدينته التي أصبحت بين محطات أخرى، وما سوى رغبة في الانتماء بها، فهو يرى أن ذكرياته لحقن اجمل لحظات حياته، بدءا بطفولته المدللة وأسرار عائلته الرائعة، وهموم الجيران والأصدقاء، وعذاب حب ملأ عليه حياته وأشعره أنه قد ملك العالم، وهو يعاني عذابه وعذوبته، كذا مظهر الشوارع والأزقة، وصور أناس شعر معهم بالدفء والانتماء، وقضية أثبتت فيها وطنيته وحبه لبلادها وتاريخ هويته، وتضحيته من أجل صيانة كل ذلك، وأجمل من ذلك حضوره لحظة انتصار

[1] زهور ونيسي، "جسر للبوح وآخر للحنين"، ص160.

القضية، فهو يعيش حالة غربة وحدة في هذا الحاضر، بعد أن فقد كل من أصدقائه وأهله وجيرانه، فمنهم من أخذهم الموت ومنهم من أخذتهم الغربة، وهذا السبب الذي جعل "العطار" يسرح في بحر الذكريات الجميلة، فحتى الأليم في ذلك الوقت الماضي حلو بالنسبة إليه.

فمهارة الروائية "زهور ونيسي"، في هذا الإبداع الفني الصادق للأحاسيس وعذوبة التعابير، جعلنا نسرح نحن أيضا بتفكيرنا، وجعلتنا نعيش حزن "العطار، ونرصد تاريخنا الخالد، تاريخ الثورة التحريرية، فهذه الرواية تضمن جوانب الحياة بكل أنواعها، (تاريخيا اجتماعيا، فكريا، سياسي).

فقد جمعت بين التاريخ ومعاناة رجل في مجتمع تملؤه المعتقدات والتقاليد والعادات فكأن الكاتبة تريد الإفصاح بأن ذلك الوقت لا يسمح لهم التفكير في المشاعر، بل هناك ما هو أهم وهو القضية والتحرر، فهي تبخر لنا في سفينة من الذكريات وتشد بنا الترحال في قافلة من السرود الحكائية المترابطة في مدينة "قسنطينة"، فهي أولا تثرينا بماضي مدينة "قسنطينة" في عهود قديمة جدا، وبعدها تمزجنا بتاريخ الثورة التحريرية، وهذا ما أكسب الرواية نوعا من المهارة والمراوغة في السرد.

I- مفهوم الرمزية في الرواية الجزائرية.

استخدم الأدباء الرمزية تحت الحاح الظروف الاجتماعية والسياسية والنفسية نتيجة الكتب والإضطهاد، لاسيما في فترة الاستعمار "كان الأديب الجزائري يستخدم حينئذ الرمز بدافع موضوعي، فإذا ما لبث أن إستخدم هذا الأسلوب يتفيأ أن ظلال الحرية والاستقلال بدافع فني محض أن الانتقال من الرمزية الموضوعية إلى الرمزية الأسلوبية تطور تطورا هاما سجلته القصيدة الجزائرية خاصة الأدب الجزائري عامة".[1]

فهو إذن يقوم بمحاكمة التاريخ أو الواقع بلغة فنية جديدة تعبر عن روح الشعب الجزائري.

1- رمزية الأسماء والأعداد في رواية "جسرللبوح وآخر للحنين":

لم يقتصر الرمز في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" هذه على أبعاد شخصيات ذاتها، وإنما امتد التراث برموزه إلى الأعداد وباقي المسميات , إحتل العدد "7" كرمز بعدد من الدلالات المختلفة، ترتبط في الأصل بالفكر الديني، جاءت أطوار الرواية موزوعة توزيعا أسطوري ديني يؤكد إنجذاب النص بالجانب التراثي والديني، والتاريخي، "ورد العدد سبعة في الكتب الساموية، كالثورة والأنجيل، والقرآن التي تجمع على أن الله خلق السموات والأرض في ستة أيام وخصصت اليوم السابع للإستواء على العرش".[2]

كذلك يتردد العدد "07" في عبادتنا ببعض أركانه مثل: الطواف والسعي بين الصف والمروة سبع مرات، كذلك لديه بعض آخر عند المتصوفة فهو يتعلق بالأسماء الإلاهية (الحي القيوم، العالم، القادر، السميع، البصير).

وكذلك العدد سبعة مرتبط مع حركة البطل بدليل أن "كمال العطار" يتأرجح في مدينة "قسنطينة" بأبوابها السبعة: باب الجابية، باب الروح، باب المدينة، باب القنطرة، باب الرحبة

[1] إدريس بودبية، الرؤية والبنية في الروايات الطاهر وظار، ط1، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000، ص233.
[2] زهور ونيسي، "جسر للبوح وآخر للحنين"، ص160.

باب الواد، باب السويقة. ولربما سعت الكاتبة من وراء هذا التوظيف التراثي والديني المتعلق بالعدد "سبعة" ليلتفت الانتباه إلى العلاقة بين الحاكم والمحكوم من متطور الشرعية الدينية التي تقضي بالعدل.

إنّ العدد "سبعة" له علاقة وثيقة بالمعتقدات الدينية والطقوس والكثير من المجتمعات والعدد "سبعة" له شأن غريب عبر الأدبيات السماوية والوثيقة والأساطير والطقوس والفلوكلوريات على اختلافها عبر الأزمنة، فلربما الروابي السبعة، ولليونان الحكماء السبعة وللفضاء وللكواكب سبعة، وللنجوم والثرايا السبعة، وفي اليهود والمسيحية، البقر السمان العجاف سبع، ولشمعدان الفاخر سبع أغصان، وفي كل الديانات السماوية الثلاثة: الموبقات السبع، وفي المسيحية، الأسرار السبعة والكلمات السبع للمسيح".[1]

"ويوم سبّع عيدي: لهم في الجاهلية، يشغلون بعيدهم ولهوهم".[2]

2- رمزية الأحياء والشوارع:

يعتبر الشارع فضاء مفتوحا لجميع الناس وهو ملتقى الأنا والآخر وهو مصدر الأسئلة والصراعات والأحداث والكاشف عن تناقصات المجتمع ومسرح المأسى والفوضى والإحياء الضيقة تحمل دلالات الفقر مثل "سيدي جليس" ذلك الحي العتيق" زنقة حلموشة، "رحبة الصوف"،[3] والأحياء الواسعة ذات دلالة المعنى كمساحة" "لابريش".[4]

3- ساحة "لابريش":

هي ساحة تقصدها كل الطبقات الاجتماعية من الناس فهي "ساحة كبيرة يزين وسطها ذلك النصب الذي يحمل تمثال الديك، وهو نافش ريشه، زهورا ورمزا للسيادة الاستعمارية" فهذه الساحة كانت تعود للمعمر والمستعمر، لهذا نصب هذا التمثال من أجل فرض وإحتكار

[1] محمد عزوي، الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، رسالة دكتورة، دولة جامعة عناب، 2001، ص02.
[2] ابن منظور، معجم لسان العرب، ط1، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993، ص05.
[3] زهور ونيسي، "جسر للبوح وآخر للحنين"، ص107.
[4] م ن ه، ص206.

المستعمر لكل الأماكن ذات الموقع الجميل في قسنطينة، أما الساحات العتيقة فتعود للإنسان السبيط وهو الجزائري، كما تمثل للمعمرين: "ناديهم في الليل، وفخرهم في النهار، حيث تبدو الساحة وقد توسطت أجمل البنايات المنجزة بعد احتلال المدينة، دار الأوبرا، ودار العدالة، ودار البلدية،...وكذلك الحديقتان حديقة الأغنياء وهي ممنوعة على الأهالي والكلاب"،[1] وهذا المكان يقصده كمال وصديقه مراد لتبادل اطراف الحديث خاصة عن تاريخ هذه الساحة و ما فعله المعمر فيها،فالساحة تعلو هذه الثغيرة "التي استطاع قائد حملهم الجنرال "كلوزيل" في ذلك الوقت في بداية الاحتلال، ان ينفذ منها للمدينة ويحتلها، لكن بعد أن يقاومه بسكان المدينة بيتا بيتا وحيا حيا، ودربا دربا، لينتصر عليهم بالعدد والعدّة وينتصرون عليه بالموت".[2]

فكان هذا الحديث الذي يدور بينهما بعد أن يشرب مراد كأس أو كأسين من الخمر ويكتفي مراد بكأس عصير أو قارورة، فهذا المكان بالنسبة لمراد هو مكان لترويض عن النفس، اما "كمال" قصة مغيرة، هي قصة حبه لليهودية وعلاقتهما المستحيلة وهو يروي لحبيبته "راشيل" الحوار الذي دار بينه وبينها، لكن "راشيل" كانت دائما تقاطعه بحجة استغلال تلك اللحظة الجميلة، لحظة لقائهما في ذلك المكان.

أصبح هذا المكان يبعث الراحة والطمأنينة وحرية التصرف ليلا ونهارا ومجال للمتعة والتأمل ونسيان الآلام، وهو أيضا فضاء للحب والرومانسية والحنين، والشارع كما كان يقطعه الروائي يوميا، ويتوجد معه ويندمج مع لوحاته ومشاهيده ليعصر همومه ويلقى بعزلته إليه.

ومثلما يكون هناك صراع بين الشخصيات الأنا والآخر، وكذلك يجعلنا على مواجهة بين مكانين متقاطعين، بين حي شعبي جزائري، يتعشش فيه الفقر وبين الفقر وبين حي للمعمر اليهودي راق ومصبوغ.

[1] زهور ونيسي، "جسر للبوح وآخر للحنين"، ص104.
[2] م ن ، ص105.

فالراوي، اعتمد طريقة سرد الاستذكاري، والحالة النفسية في وصف الحي الشعبي والمقصود منه تعريف الواقع في إحدى مدن الجزائر "قسنطينة" التي ينبشها الفقر والحرمان.

4- البيت:

يمثل مكان إقامة الأفراد والجماعة، فهو يأخذ معاينة من خلال إرتباطه بالأشخاص الذين يعيشون فيه (الولد، الوالدة، الأنباء) ففيه تمارس الشخصيات جانب من تجارب الوجود فالبيت هو أفضل نموذج لدراسة قيم الآلفة ومظاهر الحياة الداخلية التي يعيشها، "فالبيت كيان مميزا لدراسة قيم، ألفه المكان من الداخل، على شرط أن ندرسه كوحدة وبكل تعقيده وأن نسعى إلى دمج كل قيمة الخاصة بقيمة واحدة أساسية، وذلك أن البيت يمدنا بصور متفرقة، وفي الوقت ذاته يمنحنا مجموعة كاملة من الصور".[1]

كما قد يحمل نوع من التنافر بين الشخصيات مثل ما حصل مع الخالة "العارم" وزوجها "رابح" التي كانت تصحو على الضرب وتطرد من الغرفة هي وأولادها، فالشخصية الأنثوية تاخذ نظرة تشاؤمية حول المكان والبيت خاصة وما يثبت إرتباط المرأة بالبيت هو أن الفتيات لا يسمح لهن بالخروج والبعد بعد بلوغ سن معين، فالمرأة يقتصر دورها في الزواج والإنجاب وخدمة أهل البيت والطاعة والحفاظ على الشرف، فالمكان هنا مرتبط بالأعراف الاجتماعية "وهو تركيز مكثف للسمات الاجتماعية التي تحدّد طبيعة العلاقة بين البيت وساكنه"،[2] فالسيمة الاجتماعية هي التي تتحكم في سيرورة المنظومة الداخلية، ومن ناحية أخرى فالبيت هو مكان ممارسة الحلم والحرية والفكر، وهذا ما يدعو الحديث عن الجارة "زوينة الخضراء" امرأة تملك غرفته في بيت مشترك، تمارس فيها طقوسهم الرومانية، تشفى بها الأمراض والعلل وتفك عقدة العانس، وتجعل المتزوجة حامل. في قولها: "وقد فرشتها

[1] غاستون باستلار، جماليات المكان، ط2، المؤسسات الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984، ص09.
[2] ياسين النصير، إشكالية المكان الأدبي في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص53.

بشكل مختلف عن أفرشة الغرف الأخرى وفي البيت الكبير ستائرها خضراء وسجائدها خضراء".[1]

فالأخضر لون الطبيعة، والطبيعة مقصد كل من أراد الإرتياح، فهذه الغرفة تحمل رمزية الراحة النفسية للعديد من الزوار، وهذا المكان الذي قصده "العطار" بعد عودته للوطن فهو لم يعد بيتا بل أقرب إلى المتحف.

5- الفندق:

يرتبط هذا المكان بالمجال العام، لمختلف أصناف البشر وهو مفتوحا ويكاد يكون حكرا على الرجال فقط، ولقد ورد هذا المكان في الرواية النسائية بكثرة، وإقبال عليه يعني إزاحة الوضع القائم فيما يتعلق بتوزيع الأمكنة بين العام والخاص، وإن تواجد المرأة في هذا المكان يعني أنه لم يعد يخص الرجل فقط "وهو انتزاع اعتراف بأن هذا المكان العام ليس مكانا ذكوريا. قد تدخله بموصفات المحاصرة الرمزية لها، وهي بها تزعزع هندسة المكان الجنسوية أيضا"،[2] فكان هذا الفندق مكان التقاء مجموعة من الرجال "يجلسون حلقة حول نغم من" الكمنجة" والناغرات ونفس من أنفاس "الكيف" وهو يأخذ بصخرة عقولهم نحو الإرتقاء والهدوء والراحة، يسعون للهروب للنسيان، للرحيل عن واقعهم وما فيه من أشواك وعسر"،[3] ويتجنبون فيه العالم الخارجي بما يحمله من تجارب محزنة، ولم يتم ذكر هذه الأماكن كثيرا باعتبار أن إرتياد المرأة له يمثل خروجا عن المألوف، وخرقا للقيم الأخلاقية الدينية.

وهذا ما جعل الروائيةّ زهور ونيسي" تختفي وراء شخصية "العطار" لتكون لديها نوع من الحرية في التصرف والحركة والتعبير، وبعدها ذهب "كمال" إلى الفندق هو صديقه "مراد" ليتبادلوا أطراف الحديث هناك، وأصبح الفندق بذلك مكان للشرب والنسيان.

[1] زهور ونيسي، "جسر للبوح وآخر للحنين"، ص111.
[2] فاطمة المرنيسي، نساء على أجنحة الحلم"، فاطمة الزهراء، ط1، أوزيل المركز الثقافي، المغرب، 1998، ص33.
[3] زهور ونيسي، "جسر للبوح وآخر للحنين"، ص55.

6-المدينة:

للمدينة أثر عميق في وعي الروائي، إذ يتعامل مع هذا المكان رؤية ومعايشة وتذكرا وتخيلا، فالمدينة ليست ساحات عمومية وأزقة أو منازل، بل هي مجموعة من الآلام والأحزان، وأحلام الشخصية فهي تشخص الأحياء والأزقة، فالصورة التي رسمتها الروائية للمدينة تمثل في مجموعة من الحالات، فهي مليئة بالتوتر من خلال تعقيدات الحياة اليومية التي عاشها الشعب الجزائري أيام الثورة والتهميش من خلال عسر أحلام الشخصيات وكذلك هي ترصدا التحولات معبرة عن السقوط، وهذه هي حالة مدينة "قسنطينة"، فالمدينة عالم مليء بالنماذج الإنسانية والحياة والمفرقان"[1]، فهنا جسدت الروائية البعد التاريخي لمدينة "قسنطينة" بدءا بالحضارة الرومانية التي غيرت إسم "سيرتا" إلى نسبة للقائد الروماني.

فإذن هذه المدينة ذات بعد حضاري، ترمز للتاريخ العريق الحافل بالانتصارات والبطولات التي ظلت إلى مرحلة الثورة التحريرية، فهي مدينة مقدسة نظرا للأحداث المتعاقبة وموقعها الجغرافي، كأنها نصب تذكاري بجسورها وأبوابها السبع.

فتعاقب الحضارات في مدينة "قسنطينة" جعلها رمز للحرية والصمود والمقاومة "فالحضارة لا يمكن أن تنمو من طرف شعب واحد، او ثقافة واحدة، غند ذلك التلاقي والتفاعل الإبداعي بينهما[2]".

فالمكان يعتبر بؤرة الأحداث، او القصة، وبعدها تنتقل إلى الروي، أو الكتاب الذي يمزجها بأسلوبه ليعطي لنا حدث سردي أو قصص لشخصية ما أو مكان ما، "فالمكان هو الذي يؤسس الحكي، وما الكاتب إلا ناقلا ومترجما له حيث لا توجد (أمكنة ولا أحداث)"[3] فعدم توفر الحيز المكاني يؤدي حتما إلى انعدام الأحداث.

[1] دكتور مختار علي أبو غالي، المدينة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أبريل 1995، ص77.
[2] زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين"، ص10.
[3] حسين بحروي، بنية الشكل الروائي، ص30.

حملت رواية "جسر للبوح وآخر للحنين وصفا دقيقا للمدينة، بداية من تاريخها الذي يتمثل في الفترة الاستعمارية, هذه المدينة قد إنغرزت أقدامها في الحضارات البائدة وتعملق قوامها إلى السماء، تزرعوا كل ليلة باقة من النجوم، لتأفل وتعدد الكرّة كل مرة دون كللا أو مللا"[1].

فمدينة "قسنطينة" مدينة حضارية، بتاريخها وعجائبيتها، وجغرافيتها، فهي رمز من رموز النضال والقدم والحضارة.

[1] زهور ونيسي، "جسر للبوح وآخر للحنين" ص56.

خاتمـــة

خاتمة:

انصب اهتمامنا في هذه المذكرة على خطاب البوح في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين"، حيث استعرضنا خطاب الاستذكار، من حيث المفهوم والتمظهر، والفضاءات، كما تتبعنا مختلف دلالات البوح، بالتركيز على أكثرها رمزية. وسجلنا جملة من النتائج نعددها في النقاط الآتية:

- استحضارالماضي في الحاضر السردي لا يقتصرعند "زهور ونيسي" على كونه ارتدادا زمنيا، إنما يرتبط بوعي الذات بالزمن فيضوء تجربة الحاضر الجديدة، المرتبطة بالجزائر ومحنتها وظرفها الاجتماعي المضطرب،ومايضفيهالاستذكارمن حنين وتسام، بكل تجلياته وأبعاده الجمالية.

- شغلت الأحداث الماضيةوالشخصيات أكبرمساحة في مبنى الرواية، أدت إلى تراكم الاسترجاعات والذكريات الماضية، وتضييق الزمن الروائي الحاضر، وفي ذلك إسها مرمز يفتح عمل "ونيسي" على تقلبات الراهن وثوابت الماضي.

- تأثرت الكاتبة بالتراث القسنطيني، وماتحمله قسنطينة من رمزية جعلت الاستذكاردا خليا أكثر منه خارجيا.

- الرواية أقرب إلى السيرة الذاتية، حيث ركزت الكاتبة على شخصية البطل "كمال العطار"، باستعادة أماكن وشخصيات متراوحة بين الواقع والمتخيل، في محاولة صبغ الأحداث والعقد بواقعية يمتزج فيها الحلم بالحقيقة، ويقترن فيها السرد بعاطفة البوح، تيمة الرواية الأساسية.

- تعد رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" بمثابة وسيط بين الإنسان وماضيه، بحيث تساعده على اكتساب الوعي الاجتماعي والثقافي والسياسي،كما تمكّنه من التعرف على عادات المجتمع الجزائري وتقاليده، والاقتراب من واحدة من أكثر مناطق الجزائر عراقة وإلهاما للمفكرين والأدباء، أمثال مالك بن نبي، ومالك حداد، وأحلام مستغانمي، و"زهور ونيسي" وغيرهم.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر.

1. زهور ونيسي، من يوميات مدرسة حرة، ط1، دار ورد للنشر والتوزيع، الجزائر، 1978.
2. زهور ونيسي، بعض من تجربة، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية، جامعة الشيخ ابراهيم، عبد الحميد بن هدوقة، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، 2013.
3. طاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، دار ابن رشد للطباعة والنشر، الجزائر، 1983.
4. زهور ونيسي، جسر للبوح آخر للحنين، زرياب برج الكفان، الجزائر، 2007.
5. ابراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، ط1، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1997.
6. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ط1، رياض الريس الكتب، بيروت، 2005.

ثانيا: المراجع باللغة العربية.

1. ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، ط1، دار الأفاق، الجزائر، 1999.
2. أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، دار الجيل للطبع و النشر، 1999.
3. أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري، أساس البلاغة، ط1، دار صادر، بيروت، 1992.

4. إحسان عباس، الكاتب، وما تبقى من رسائله، دار الشوق، عمان، الأردن، 1988.
5. أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، دار الفتح للنشر والتوزيع، بيروت، 1982.
6. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدب العربي الحديث، ط1، مؤسسة دار الصادق، عمان، الأردن، 2012.
7. أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات، إبراهيم نصر الله، ط1، دار الفارس، بيروت، 2005.
8. الأخضر بن سائح، الرواية النسائية المغاربية والكتابة المغاربية والكتابة بشروط الجسد.
9. إدريس بودبية، الرؤية والبنية في الروايات الطاهر وظار، ط1، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000.
10. باديس فوغالي، الترجمة القصصية النسائية في الجزائر، ط1، منشورات اتحاد الكتاب، الجزائر، 2002.
11. بامية، عايد أديب، تطور القصصي الجزائري، ط1، دار الجيل، الجزائر، 2005.
12. بان النبأ، الفواعل السردية (دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة)، ط1، عالم الكتب الحديث، أريد، 2009، ص 52.
13. بانشير إيفرير، دراسات في تحليل الخطاب غير الأدبي، ط1، دار الحلوثية للنشر والتوزيع، 2010.
14. بشرى البستاني، النظرة الجنسية إلى الأدب، مجلة العربي، لبنان، بيروت، 2003.
15. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، دار سحر للنشر، تونس، 1998.
16. جيرار جونت، خطاب الحكاية، ط1، ترجمة دار الثقافة للنشر، القاهرة، 2000.

17. حميد آدم التويني، فن الأسلوب- دراسة وتطبيق عبر العصفور الأدبية، ط1، دار الصفا للنشر والتوزيع، عمان، 2006.
18. ربيعة جلطي، الذروة، ط1، دار الأدب للنشر والتوزيع، بيروت، 2010
19. رمان سلوان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996.
20. سارة جاميل، النسوية وما بعد النسوية (دراسات معجم أدبي)، ترجمة أحمد الشاي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.
21. سعيد بن بوزة، صورة المراة في الرواية النسائية الجزائرية، مجلة المعنى، ع1، خنشلة، 2008.
22. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التئبير)، ط4، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، 2005.
23. سيزار قاسم، بناء الرواية، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، دمشق، 1985.
24. شربيط احمد شريبط، الآثار الكاملة للأديبة زليخة السعودي، 1843-1872، ط1، وزارة التصال والثقافة، عنابة، 2001.
25. صالح مفقودة، المراة في الرواية العربية، ط2، دار الشروق والنشر والتوزيع، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2009.
26. عبد الرحمن محمد محمود الحيودي، بناء الرواية عند حسن مطلك (دراسة دلالية)، دار المناهج للنشر والتوزيع، العراق، 2012.
27. عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات، دار الانتشار العربي، بيروت، 2012،. ص60.
28. عبد الله الركيبي، تطور النثر الحديث، معهد البحوث دراسات العربية، القاهرة، 1974.

29. عبد الله الغدامي، المراة و اللغة ، دار الاداب ، بيروت، 1991.
30. عبد الله بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ط1، مطبعة الأمنية، دمشق، 1999.
31. عبد النور إدريس، النقد الجذري، تمثلات الجسد الانثوي في الكتابة النسائية، ط1، دار فاتر الاختلاف للنشر، عمان، 2003.
32. عزيزة مردين، القصة والرواية، ط1، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1971.
33. عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 2010.
34. فاطمة حسين العفيف، الشعر النسوي العربي المعاصر (نازك الملائكة، سعاد الصباح، نبيلة الخطيب)، ط1، نماذج الاهالي للطباعة والنشر، دمشق، 1997.
35. فتيحة غزال، البناء الفني في رواية العادة "السلام أحمد درسيو"، صالح مفقودة، مذكرة ماجستر، قسم اللغة العربية، اشراف جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2008.
36. ماها حسين القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، دار الفارس، عمان، الأردن، 2004.
37. محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري جمال الدين أبو الفضل، ط1، دار صادر للطباعة، بيروت، 1997.
38. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، 1 ,ط الجزائر ، 2010.
39. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، مصر، 1979.
40. محمد عبادى، الجملة العربية (مكوناتها، أنواعها، تحليلها)، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، 2007.

41. محمد عزوي، الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، رسالة دكتورة، دولة جامعة عناب، 2001.
42. محمد ملياني، محاضرات في تحليل الخطاب، ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 1992.
43. منس جولييت، المرأة في العالم العربي، إلياس مرقص، دار الحقيقة للطباع والنشر، بيروت، 1981.
44. نعيمة هدى المرغري، النقد النسوي، ط1، دار الأمان، سوريا، 2009.
45. نفلة حسين أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ط1، دار غيداءللنشر و التوزيع ، عمان، 2011
46. نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية (في خطاب المرأة والجسد والثقافة، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 2008.
47. نوال السعداوي، المراة والجنس، ط4، دار مطابع المستقبل، الاسكندرية، مصر، 1990.
48. ياسين النصير، إشكالية المكان الأدبي في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.
49. نبيلة ابراهيم: نقد الرواية، النادي الأدبي، ط1، الرياض، 1992، القاهرة، 1992.
50. غاستون باستلار، جماليات المكان، ط2، المؤسسات الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984.
51. فاطمة المرنيسي، نساء على أجنحة الحلم"، فاطمة الزهراء، ط1، أوزيل المركز الثقافي، المغرب، 1998.
52. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2000.

53. فيروز بوخالفة، لغة السرد النسوي في أدب زهور ونيسي، إشراف الدكتور صالح لمباركية، ط1، دار ورد للنشر والتوزيع، باتنة، 2012.

ثالثا: مراجع باللغة الفرنسية.

1. Jung the portable jung, éd0. Camp bell, 148p, enguin, Books, 1982.
2. Lucien Goldman, Pour une sociologie du roman, Idée, Gallimard, Paris, 1973.

رابعا: المجلات.

1. أحمد الأخضر بن سائح، الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشريط الجسد، العدد 4، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، جانفي 2009.
2. سهام حشايشي، الرواية النسوية الجزائرية، تعددية القراء، مجلة التبين الجاحظية، العدد 39، الجزائر، 2015.
3. نبيل اللو .مدخل إلىالمصطلح العلمي والتقني، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1999.

خامسا: المعاجم:

1. ابن المنظور، لسان العرب، دار صادر والمعارف، بيروت، 1997.
2. ابن منظور، معجم لسان العرب، ط1، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993.
3. سعاد الحكيم، المعجم الصوفي في حدود الكلمة، ط1، دار ندرة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

4. محمد بدري، قاموس أكسفورد المحيط، إنجليزي- عربي ، أكاديميا النشر والطباعة، بيروت، 2003 .

5. ناصر السعيد ، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية, دار المعارف, 2004.

سادسا: مذكرات التخرج.

1. بوزة بن سعيد، الاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتورة لعلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف الطيب بدبالي، جامعة حاج لخضرن باتنة، 2008.
2. فيروز بوخالفة، لغة السرد النسوي في أدب زهور ونيسي، مذكرة لنيل شهادة الماستر في أدب الجزائري الحديث، إشراف الأستاذ صالح الميباركية، جامعة لحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2003.

سابعا: مواقع الأنترنت

1. ينظر: Alicia Ostraker : writing like a woman, p.1, University of Michigan/Press, 1991

نقلا عن: عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ط3، دار الأداب، بيروت

2. نجلاء صبري، علم النفس التحليلي Analytical psycholog، كارل جوساف"، يونغ، 2006/12/5.

ملاحـــق

تلخيص الرواية:

تدور أحداث رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" لزهور ونيسي في مدينة الجسور المعلقة "بقسنطينة"، إذ تضمنت مجموعة من الأحداث، تلخص لنا تاريخ مدينة قسنطينة الحافل بالأمجاد منذ القدم إلى راهن السبعينات.

بطل الرواية هو "كمال العطار" الذي عاد من ديار الغربة، بعد مرور أربعين سنة حيث عاش حياته بعيدا عن وطنه ومدينته، في ظل الذكريات والحنين والشوق، فظل يستعيد الذكريات التي عاشها في الأيام الماضيةأ أيامه السعيدة والحزينة في مدينة قسنطينة، أيام كانت المدينة تحت سيطرة الإحتلال الفرنسي، لكنه تفاجأ بما طرأ في بعض الأماكن من تغيرات، كتحطم بعض الآثار، وغيرها من الأحداث التي جعلته يتحسر بها آل إليه الوضع فكل هذا جعله يصاب بالحزن والكآبة.

كان "كمال العطار" وحيد لوالديه المحافظين، دين وعادات وتقاليد، وهو شديد التعلق بأمه التي يرى فيها الأخت والصديقة في الوقت نفسه، وعلى الرغم من انه لم يرزق بأخ، إلا أنه كان يرى في صديقه "مراد" الأخ الذي لم تلده أمه، لأنهما تربيا معا وتقاسما مقاعد الدراسة، لكن مراد تركه أثناء التحاقه بالعمل الثوري، إلا أن "كمال" لم يفقد الأمل وواصل حياته، ولم تقل عزيمته فقد كان يساعد والدده أحيانا في الدكان ويشارك أحيانا أخرى في الجهاد ومقاومة الإستعمار. وقد شاء القدر أن يحب فتاة يهودية تدى بـ "راشيل زقزيق" التي تعرف عليها يوما أمام محل من محلات صاغة الذهب، ومنذ ذلك اليوم تعلق بها وبنى أحلامه معها، وكان الزواج منها غايته، فأصبح يراها أجمل الخلق جميعا، وأعرف وأنبل الناس جميعا، إلا أن المشاعر التي يكنها لها كانت سرا بينه وبينها. ليقرر ذات يوم الاعتراف بهذا الحب لأمه التي تدعى بـ "عتيقة"، لكن والدته كانت له بالمرصاد، بحيث رفضت اختلاف المسلمين باليهود، ولم تكتفي برفض الزواج بل تسرعت في طلب العلاج لابنها من طالب إلى آخر، وراحت تزور الأولياء الصالحين متوسلة إليهم أن يشفوا ولدها

الوحيد من دائه، وبعد ذلك عزم والديه على تزويجه من أخت "مراد" التي تدعى بـ "نفسية" فتزوجا، وكان الحب من طرف واحد، إذ كانت غاية "كمال" من الزواج إرضاء والده الذي حلم بزواج ابنه ورؤية أحفاده قبل أن توافيه المنية. وبعد أشهر تصبح "نفسية" حاملا، لكنها تموت وهي تضع مولودها بسبب عسر الولادة، ثم تزور المأساة بيت "كمال" مرة أخرى لتأخذ روح والده المريض. وبعد ذلك أحس "كمال" بفراغ رهيب في حياته جعله يدرك مكانة زوجته في قلبه وحياته. ويصدم أكثر بوفاة والدته أيضا، ليكون بذلك فقد العائلة التي كانت سنده فقد تاه في عالم الوحدة والضياع، مما جعله شديد التعلق بمدينته التي اتخذها حصنا دافئا يرمّي في أحضانها. وبعد الاستقلال قرر "كمال" إستكمال دراسته والسفر لتكوين نفسه. وتسبب تأزم حالته النفسية، عاش صراعا مع الحياة جعلته يحن إلى مدينته، فعلى الرغم من تعدد المدن التي زراها وجال فيها، إلا أن مدينته بقيت راسخة في ذهنه، بحيث لم يكن يضاهي جمالها أي جمال مدينة أخرى، لهذا كانت رحلته عبر جسر يبوح فيه بالأحداث والمأساة التي أصابت مدينة "قسنطينة" وجسر يحّن فيه إلى ماضيه بكل ما فيه.

السيرة الذاتية للأديبة "زهور وينسي":

ولدت "زهور وينسي" في مدينة قسنطينة سنة 1963، في شمال شرق الجزائر، وهي شخصية سياسية وكاتبة جزائرية، درست في المدارس الحرة لجمعية العلماء المسلمين الجزائرين، وبعدها التحقت بالكفاح المسلح، وكانت مجاهدة في ثورة التحرير، تحصلت على شهادة البكالوريا، والحقت بعد الاستقلال بالجامعة الجزائرية، تحصلت على ليسانس في الأدب و الفلسفة، وهي شريك مؤسس لكل من "الإتحاد الوطني للنساء الجزائريات" و"الاتحاد الكتاب الجزائريين" و"الاتحاد الوطني للصحافين والإعلاميين الجزائريين"، وهي أول مؤسسة لمجلة نسائية تعي بشؤون المرأة الجزائرية (عام 1970).

شغلت عدة مناصب منها: نائب في البرلمان الجزائري بين (1977–1982)، ووزيرة الشؤون الاجتماعية (عام 1982)، كما تقلدت منصب وزيرة التربية الوطنية لمدة سبعة سنوات (الفترة الزمنية)، ووزيرة الحماية الاجتماعية سنة 1984، وسكرتيرة الدولة في الشؤون الاجتماعية، كما تقلدت منصب عضو في مجلس الأمة الجزائرية عام 1997.

تعتبر "زهور ونيسي" اول امرأة تتقلد منصب وزيرة في الجمهورية الجزائرية، لهذا تقول في دردشة صريحة مع مجلة "البيان"، إنها لا تكشف سرا عندما تقول انها أول كاتبة جزائرية تكتب رواية باللغة العربية، بوطن ظلت لغة الضاد فيه من الحرمات بقوة القانون لأزيد من قرن وثلاثين كاملة.

أهم مؤلفاتها:

- "الرصيف النائم" (مجموعة قصصية) عام 1967.
- "على الشاطئ الآخر" (مجموعة قصصية) عام 1974.
- "من يوميات مدرسة حرة" (رواية) عام 1979.
- "الظلال الممتدة" (مجموعة قصصية) عام 1985.
- "عجائز القمر" (مجموعة قصصية) عام 1996.
- "روسيكاد" (مجموعة قصصية) عام 1999.

- "نقاط مضيئة" (مقالات) عام 1999.
- "جسر للبيع وآخر للحنين" (رواية) عام 2007.
- "تغريدة المساء" (رواية) عام 2013.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

كلمة الشكر

إهـــداء

إهـــداء

مقدمة ..... أ

مدخل 4

1 – الرواية 4

1-1- مفهوم الرواية 4

1-2 – أنواع الرواية 6

أ – الرواية الاجتماعية..... 6

ب – الرواية النفسية 7

ج – الرواية الرمزية 7

د – الرواية الرومانسية 7

2 –الخطاب 8

2- 1- مفهوم الخطاب 8

لغة 8

اصطلاحا 10

2-2 – أنواع الخطاب من حيث الشكل 14

أ- الخطاب المسرود أو المروي: Narrativisé 14

ب – الخطاب المحول : Transposé 14

ج – الخطاب المنقول: Rapporté..... 14

2-3- أنواع الخطاب من حيث المضمون 15
أ – الخطاب الأدبي 15
ب- الخطاب الإعلامي 16
ج – الخطاب السياسي: 16
د – الخطاب العلمي 16

الفصل الأول: الخطاب الروائي النسائي الجزائري

المبحث الأول: نشأة الرواية النسوية الجزائرية وتطورها 19
1- الكتابة النسوية وعوامل تطورها 19
أ- الأدب الأنثوي 21
ب- الأدب النّسوي 22
2- عوامل تأخر الأدب النسوي 23
3- تطور الكتابة النسوية الجزائرية 26
أ. مرحلة المقال القصصي 27
ب. مرحلة الصورة القصصية 27
جـ. مرحلة القصة 28
د. مرحلة الرواية 28
المبحث الثاني: ملامح الرواية النسوية الجزائرية 30
1- القضايا والمضامين المعالجة 30
أ. المرأة والجسد 31
ب. المرأة والحب 33
جـ. المرأة والزواج 35
2- المرأة باعتبارها وجودا لغويا 37

أ. الولادة السياسية 38
ب. الولادة الأدبية 40
3- السيمات الشكلية للرواية النسوية 43
أ. اللغة 43
ب. الأسلوب 45

الفصل الثاني: فضاء البوح ورمزيته في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين"

المبحث الأول: خطاب الإستذكار 50
1- الاستذكار الخارجي..... 50
1-1- الاستذكار الجزئي..... 52
1-2- الاستذكار التكميلي..... 53
2- الاستذكار الداخلي..... 57
2-1- الاستذكار خارج الحكائية..... 58
أ- السياق الحكائي الخارجي الأول 58
ب- السياق الحكائي الخارجي الثاني 60
3- الاستذكارات داخل الحكاية..... 61
أ- الاستذكار التكميلي 61
ب- الإستذكار الجزئي..... 64
جـ- الاستذكار التكراري 66
د- الاستذكار الكلي 68
المبحث الثاني:تجليات خطاب البوح وجمالياته 70
ا- مفهوم الرمزية في الرواية الجزائرية. 80

1- رمزية الأسماء والأعداد في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" 80
2- رمزية الأحياء والشوارع 81
3- ساحة "لابريش"..... 81
4- البيت 83
5- الفندق 84
6- المدينة..... 85
خاتمة..... 88
قائمة المصادر والمراجع 91
الملاحق:
- تلخيص الرواية..... 99
- السيرة الذاتية للأديبة "زهور وينسي". 101
- أهم مؤلفاتها 101