

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ⵓⵎⵓⵔⵉⵏ ⵙⵓⵔⵉⵓⵔ ⵙⵓⵔⵉⵓⵔ ⵙⵓⵔⵉⵓⵔ ⵙⵓⵔⵉⵓⵔ ⵙⵓⵔⵉⵓⵔ

ⵙⵓⵔⵉⵓⵔ ⵙⵓⵔⵉⵓⵔ ⵙⵓⵔⵉⵓⵔ ⵙⵓⵔⵉⵓⵔ ⵙⵓⵔⵉⵓⵔ ⵙⵓⵔⵉⵓⵔ

ⵙⵓⵔⵉⵓⵔ ⵙⵓⵔⵉⵓⵔ ⵙⵓⵔⵉⵓⵔ ⵙⵓⵔⵉⵓⵔ ⵙⵓⵔⵉⵓⵔ ⵙⵓⵔⵉⵓⵔ

UNIVERSITÉ MOULOUD MAMMERI DE TIZI OUZOU
FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et Littérature Arabes



جامعة مولود معمري، تيزي-وزو

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

التخصص: الأدب والدراسات النقدية المغاربية

الفرع: دراسات نقدية

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه (ل. م. د.)

إعداد الطالبة: فروجة عبدلي

الموضوع :

الكتابة البوليفونية في الرواية النسائية المغاربية

أعضاء لجنة المناقشة:

د/مصطفى درواش، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو رئيساً

د/. نبيلة زويش، أستاذة محاضرة "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو مشرفاً ومقرراً

د/نورة بعيو، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو عضواً ممتحناً

د/حورية بوشريخة، أستاذ التعليم العالي، جامعة الجزائر 2 عضواً ممتحناً

د/سعيد شيبان، أستاذ محاضر (أ)، جامعة عبد الرحمان ميرة-بجاية- عضواً ممتحناً

تاريخ المناقشة: 2022-05-11

السنة الجامعية: 2022/2021

شكر وتقدير

أشكر الله عز وجل على ما وهبني من صبر، وقوة وإرادة لإنجاز هذا العمل الذي هو ثمرة ما زرعته طيلة مشواري الدراسي، وبكل تواضع واحترام أتقدم بالشكر الجزيل إلى نعم الأستاذة المشرفة "نبيلة زويش" التي لم تبخل علي بمساعداتها المادية والمعنوية، فإليك مني يا أستاذتي ألف تحية وألف تقدير، وأفرحك الله في فلذات كبذك والشكر موصول إلى كل أساتذتي الذين ساهموا في تكويني منهم الدكتور مصطفى درواش والدكتورة نورة بعيو كما أترحم على روح أستاذي اللوناس شعباني ألف رحمة عليه.

إهداء

إلى اللذين أوصى الله بهما عز وجل في كتابه العزيز "أبي" و"أمي" أطال الله عمرهما وأدامهما
تاجا فوق رؤوسنا.

إلى أخويا "حليم" و"أحمد" اللذين أتمنى لهما العودة سالمين غانمين من ديار الغربة.
إلى مصابيح البيت "فاضل"، "رياض"، و"الباز" الذين أتمنى لهم النجاح في مشوارهم الدراسي.

إلى زوجي ورفيق الدرب "كريم"

إلى كتكوة البيت ونور عيني ابنتي أيلان

إلى أختي فاطمة وزوجها حكيم وبناتها

إلى أختي نصيرة وزوجها راجح.

إلى كل من ذكرهم قلبي ونسيهم قلبي.

إليكم جميعا أهدي هذا العمل المتواضع.

مقدمة

تعد الرواية من الأجناس الأدبية التي يصعب تحديد مفهومها تحديدا دقيقا ذلك أنها ما تزال تتشكل للمتلقي بأكثر من شكل، الأمر الذي عدد مفاهيمها، فهناك من يقول بأنها قصة طويلة لكثرة أحداثها، بينما يعدها البعض الآخر سردا نثريا طويلا تشترك فيه مجموعة شخصيات خيالية أو واقعية تلتقي في فضاء واسع وتمتد أحداثها في زمان مركب، ويعرفها مخيائل باختين بأنها جنس غير مستقر، وأنه في طور التكوين ولم يكتمل بعد بشكل نهائي، وأكد أن أساس الرواية هو المتكلم وكلامه، وهما الميزة التي تؤسس أصالة هذا النوع الأدبي.

يتفق أغلب النقاد والدارسين على أن الموطن الأول للرواية هو أوروبا، وعدها لوكاش وريثة الملحمة، حتى أنها سميت "بالملمحة البرجوازية" وانتشرت بعد ذلك في بقية أقطار العالم حتى وصلت إلى الوطن العربي، أين عرف ظهورها تأخرا مقارنة ببقية الأقطار الأخرى.

وتأثرت الرواية العربية بمثيلتها الغربية شكلا ومضمونا، فعدت جنسا دخيلا على الأدب العربي وظهرت بعد الاحتكاك المباشر للأدباء العرب بهذا النوع من الكتابة، وكان ذلك في نهاية القرن 18 وبداية القرن 19، ولعبت الترجمة دورا كبيرا في هذا التأثير، وبدأت الرواية العربية تشق طريقها على المنوال الغربي، إلى أن أصبحت من أكثر الأجناس انتشارا.

وخاضت المرأة العربية غمار الرواية شأنها في ذلك شأن الرجل، فظهر ما يعرف بأدب المرأة، غير أنها تعرضت لعراقيل ارتبطت بالمرأة لأنها تحكي وتبوح بمعاناتها وتكشف المستور ولهذا خاضت المرأة الكاتبة حربا ضروسا ضد الرجل انطلاقا من إشكالية الكتابة في حد ذاتها إلى متون الرواية وتمفصلات سردها، وعلى الرغم من ذلك تمكنت المرأة من إثبات وجودها ورد الاعتبار لكتاباتها التي ملأت الرفوف وأصبحت تتمتع بحضور قوي في الساحة الأدبية سواء الشعرية منها أم الروائية، وبذلك تجاوزت المرأة ذاتها وأناها إلى الخوض في غمار الرواية الجديدة سواء من حيث المبنى الحكائي أم المتن الحكائي، الأمر الذي دفعنا إلى دراسة البوليفونية في الرواية النسائية المغاربية، وبالتحديد في الكتابات الروائية، وقد ظهر هذا المصطلح مع الناقد الروسي ميخائيل باختين الذي أوجده في روايات دوستوفسكي حيث عده خالق الرواية البوليفونية بامتياز، وقد تناولنا في بحثنا الذي وسمناه بعنوان "الكتابة البوليفونية في الرواية النسائية المغاربية"، التعدد الصوتي في الرواية التي تكتبها المرأة المغاربية في كل من تونس والجزائر

والمغرب وليبيا، وقمنا بدراسة نموذج واحد من الرواية من كل بلد، حيث طبقنا على رواية "طرشقانة" لمسعودة أبو بكر من تونس و"الممنوعة" لمليكة مقدم من الجزائر، وكذا "عزوزة" للزهرة رميج من المغرب، وكذلك رواية " اغتصاب محظية" لعائشة الأصفر من ليبيا، وحاولنا الإجابة على الأسئلة الآتية التي تؤسس لإشكالية بحثنا حول بوليفونية الرواية النسائية المغاربية، وقد رتبناها حسب أولوية طرحها ومنها:

- كيف انتقلت الرواية النسائية المغاربية من السيرة الذاتية إلى الرواية البوليفونية؟

- كيف تشكلت التعددية الصوتية في الرواية النسائية المغاربية؟

- ماهي مميزات الرواية البوليفونية النسائية المغاربية؟

- ماهي تقنيات الكتابة النسائية المغاربية؟

انطلاقا من الفرضيات التي انطلقنا منها، والتي تمحورت حول:

- الكتابة النسائية المغاربية التي لا تنحصر في السيرة الذاتية سنبحث عن:

- تعدد الكتابة النسائية.

- تعدد الشخصيات.

- تعدد مستويات السرد.

- تعدد الحكايا.

- تعدد الرؤى.

- تعدد الرواة.

وقد اعتمدنا على آليات الحوارية التي أوردتها باختين في تنظيره للرواية البوليفونية لأنها الأنسب وتفي بغرض بحثنا، وقد وردت عدة كلمات مفاتيح من بينها التعددية الصوتية البوليفونية المونولوجية، الديالوجية.

وفيما يخص أسباب اختيارنا لهذا الموضوع فنتمثل في ميلنا لدراسة الكتابة النسائية المغاربية والتي عُرفت بأنها كتابات سيرة، فأردنا أن نقف عند أهم النماذج التي تبين تحرر الكاتبة المغاربية من الذات وانفتاحها على الآخر، فضلا عن مواكبتها للتطورات الحاصلة على مستوى السرد، إضافة

إلى قلة الدراسات التي تناولت الروايات النسائية المغاربية، وكذلك نقص الدراسات التطبيقية للروايات البوليفونية.

وعلى هذا الأساس تم تقسيم البحث إلى مدخل وخمسة فصول:

تطرقنا في المدخل إلى ظهور الرواية النسائية المغاربية، وإشكالية المصطلح وكيفية تحولها من السيرة الذاتية إلى الرواية، وجعلنا الفصل الأول نظرياً تطرقنا فيه إلى دراسة الحوارية وأقسامها وآلياتها بما فيها البوليفونية ثم تعريفها لغة واصطلاحاً، إضافة إلى التعريف بمقومات الرواية البوليفونية من تعدد أشكال الوعي وتعدد وجهات النظر، وتعدد الإيديولوجية، وتعدد الشخصيات الروائية والمواقف الفكرية، وأنهيناها بمفهوم البوليفونية في النقد العربي.

أما الفصول التطبيقية فعرضنا في الفصل الثاني تحليل مدونة بحثنا رواية "طرشقانة" لمسعودة أبو بكر" من تونس أين قمنا باستخراج تعدد الأصوات الروائية فيها، بالإضافة إلى تعدد الرؤى والإيديولوجية وتعدد الحكايا الذي نتج عنه تعدد الرواة، ثم انتقلنا في الفصل الثالث إلى تحليل رواية "المتردة" "لمليكة مقدم" من الجزائر، واستخرجنا أنواع الأصوات الموزعة بين شخصياتها ووجهات النظر وتعدد أشكال الوعي فيها، وخصصنا الفصل الرابع لتحليل رواية "عزوزة" "للزهرة رميج" من المغرب، وكشفنا عناصر بوليفونيتها، وجعلنا الفصل الخامس لتحليل رواية "اغتناب محظية" "لعائشة الأصفر" من ليبيا، وأنهينا التحليل الذي أنجزناه في الفصول الأربعة برصد أوجه التشابه الموجودة بين هذه الروايات سواء من حيث توظيف الشخصيات أم من حيث المواضيع وكيفيات تجلي تعدد الأصوات فيها، وانتقلنا إلى الاختلاف سواء من حيث اللغة أم من حيث التقنيات السردية الموظفة فيها.

إضافة إلى خاتمة أين ذكرنا أهم النتائج المتحصل عليها في البحث، وملاحق تضمن تعريف الكاتبات، وملخص الحكايا.

أما بالنسبة للصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث فتمثل في كثرة الدراسات النظرية في مقابل نقص الأعمال التطبيقية، إن لم نقل ندرتها، بالإضافة إلى قلة المصادر ولهذا لم نورد رواية

موريتانية لأننا لم نتمكن من الحصول عليها، كما أننا لم نتمكن من الحصول على الروايات النسائية التي تجاوزت فيها المرأة ذاتها إلا بعد جهد جهيد.

وفي الأخير نتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة "نبيلة زويش" التي كانت خير سند ونعم المشرفة وإلى كل الأساتذة الذين قدموا لنا المساعدة.

مدخل:

الرواية النسائية بين النشأة والمصطلح

- 1- ظهور الرواية النسائية المغربية
- 2- سمات الكتابة النسائية المغربية
- 3- موقف النقد (النقاد) من الكتابة النسائية.
- 4- إشكالية المصطلح
- 5- الأدب النسائي بين المؤيد والمعارض.
- 6- الرواية النسائية من التدوين إلى التعدد.

1- ظهور الرواية النسائية المغربية:

ترجع أغلب الدراسات التي أرخت لظهور الرواية النسائية المغربية البداية إلى سنة 1954م بصدر رواية "الملكة خناثة" "لأمنة اللوى" عام 1967م، و تلتها رواية "غدا تتبدل الأرض" "لفاطمة الراوي" نشرتها في السنة نفسها وكلها روايات مغربية بالمغرب، وهو ما منح الكاتبات المغربيات الأسبقية وهذا بفضل استقلال المغرب، أما في ليبيا فأول رواية كتبتها "مرضية النعاس" بعنوان "شيء من الخوف" 1972م، ويؤرخ في الجزائر لأول رواية نسائية بعنوان "من يوميات مدرسة حرة"، عام 1979م "لزهور ونيسي" ولم تظهر الرواية النسائية في تونس إلا في سنة 1983م عندما صدرت رواية "أمنة" "لزكية عبد القادر"⁽¹⁾، "غير أن قصة حياتي" للمؤلفة الجزائرية "فاطمة آيت منصور" هي أسبق في تأليفها ولكنها سيرة ذاتية قد كتبت في عام 1946م ونشرت سنة 1968 من قبل مكتبة فرنسوا مسبيرو بتاريخ 1968، ومن ثمة يقترب تاريخ نشرها من تاريخ نشر تلك الروايات المغربية وإنما ذكر بها في هذا المستوى نظرا لارتباط الكتابة النسائية بالسيرة الذاتية، وقد أشارت نبيلة زويش إلى مجمل خصائصها وميزاتها في مقالها الموسوم بعنوان "السيرة الذاتية في قصة حياتي لفاطمة آيت منصور أنموذجا"⁽²⁾ ثم تتوالى بعد ذلك النصوص الروائية في باقي الأقطار المغربية ويمكن ترتيبها حسب تاريخ نشرها على النحو الآتي.

1-المغرب:

- "ليلى أبو زيد": "عام الفيل" 1983م، "رجوع إلى الطفولة" 2000م، "الفصل الأخير" 2000 م.
- "ليلى الحلو": "فلا تنسى الله" 1984م.
- "خناثة بنونة": "الغد والغضب" 1986م.
- "زهور قرام": "جسد ومدينة" 1996م، "قلادة قرنفل" 2003 م.
- "الزهرة رميج": "عزوزة" 2010، "الناجون" 2016.⁽³⁾

1- بوجمعة بوشوشة: "الرواية النسائية المغربية"، المغربية للنشر والتوزيع، ط1، تونس، دت، ص15.

2- ينظر نبيلة زويش العدد الخاص بأعمال اليوم الدراسي PNR: الصادر عن مخبر تحليل الخطاب : من السيرة الذاتية إلى الرواية السير ذاتية كتابات آل عمروش أنموذجا.

3- بوجمعة بوشوشة: "الرواية النسائية المغربية"، ص 15.

2- ليبيا:

- "مرضية النعاس": "المظروف الأزرق" 1982م.
- "نادرة العوبتي": "المرأة التي استتظقت الطبيعة" 1983م.
- "شريفة القيادي": "هذه أنا" 1994م، "البصمات" 1999م.
- عائشة الأصفر: "اللي قتل الكلب" 2007، "اغتصاب محظية"، 2012⁽¹⁾

3- الجزائر:

- "زهور ونيسي": "لونجة والغول" 1993م.
- "أحلام مستغانمي": "ذاكرة الجسد" 1993م، "قوضى الحواس" 1996م، "عابر سرير" 2003 م
- "الأسود يليق بك" 2012 م.
- "فاطمة العقون": "رجل وثلاثة نساء" 1997م.
- "فضيلة الفاروق": "ميزاج مراهقة" 1999م، "تاء الخجل" 2002م.⁽²⁾
- مليكة مقدم. -les hommes qui marchent، rakamsy, 1990
- le siècle des sauterelles, rakamsy, 1992.

4- تونس:

- "عروسية النالوتي": "مراتيغ" 1997م.
- "علياء التابعي": "زهرة الصبار" 1990م.
- "حياة بن شيخ": "وكان عرس الهزيمة" 1991م، "وللحراشيف كلمة" 1994م، "بالأمس أغتيل الزمن" 1999م.
- "آمال مختار": "نخب الحياة" 1992م.
- مسعودة أبو بكر: "طرشقانة" 1999، "عقد المرجان" 2000.⁽³⁾

1- المرجع السابق، ص 15

2- المرجع نفسه، ص 15.

3- المرجع نفسه، ص 16.

- 2- **سمات الكتابة النسائية المغاربية:** تميزت الكتابة النسائية المغاربية بجملة من الخصائص التي ميزتها من دونها من الكتابات في الوطن العربي، ويمكن أن نوجزها في النقاط الآتية:
- **الكتابة عن الذات:** اتخذت جل الكتابات النسائية في البداية من الرواية فضاءاً للتفريغ وللبوح وفيما بعد خاضت في موضوعات لم يتطرق إليها الرجال مثل أدب السجن، كما أثارت موضوعات مثل الحريات الفردية والاعتقال السياسي.
 - **اللغة:** كانت في البداية بسيطة تقريرية خطابية مثل كتابات زهور ونيسي.
 - **كتابة الجسد:** خاضت فيه المرأة الكاتبة حيث اختلفت طريقة طرحها عن الرجل أين سعت إلى استعادة ملكية جسدها.
 - **التفاعل الأجناسي:** تفاعل أشكال الكتابة نتج عنه سمة التناص خاصة مع الشعر في الرواية... إلخ.
 - **استخدام التشطّي في الزمن:** هيمنة الأزمنة الحكائية المركبة التي تجمع أزمنة قصصية متعددة.
 - **الحديث عن المسكوت عنه:** خاصة الجنس، والملاحظ أن الكتابات النسائية في بدايتها دعت إلى المساواة بين الرجل والمرأة وبعد ذلك أصبحت كتابات تحتفي بالأنوثة "أنا أختلف عن الرجل وأعتز بكوني امرأة"⁽¹⁾
 - **تباين الأمكنة:** تنوعت فضاءات الكتابة النسائية وجمعت بين الداخل والخارج والقرية والمدينة... إلخ.
- 3- **موقف النقد (النقاد) من الرواية النسائية المغاربية:**
- يشغل الإبداع النسائي المغاربي اهتماماً متزايداً من قبل الباحثين والمتلقين على حد سواء ويعود هذا الاهتمام إلى طبيعة النشاطات التي خاضتها المرأة من أجل أن تثبت ذاتها، في مجتمع يرفض وينكر وجودها، ويحاول طمسها بكل الوسائل، الأمر الذي دفعها إلى التمرد على العادات وعلى الأعراف "مستخدمة كل طاقاتها الإبداعية، وبذلك اقتحمت عالم الأدب شأنها في ذلك شأن الرجل، مما أدى إلى ظهور كتابات خاصة بالمرأة"⁽²⁾.

1- المرجع السابق ، ص 16.

2- نعيمة هدي المدغيري: "نساء على المحك"، منشورات دار الأمان، المغرب، 2012، ص 87، ص 88.

تعرض الأدب الذي تكتبه المرأة إلى السخرية من طرف النقاد، ومن أشهرهم الناقد "جورج طرابيشي" في دراساته لكتابات نوال السعداوي حيث يقول: " الرواية فن الرجال شأنها في ذلك شأن العديد من مظاهر الحضارة الإنسانية الموسومة بميسم العنصرية الجنسية المعادية للمرأة، إنه حتى في الأحوال القليلة التي كانت المرأة تتصدى فيها لفن الرواية، كان تناولها الفني لها يختلف عن تناول الرجل، فالرجل في الرواية يعيد بناء العالم، أما المرأة فالرواية عندها بؤرة أحاسيس، وإذا أبحنا لأنفسنا اللجوء إلى لغة الثنائيات المتوارثة- والمردولة- قلنا إن الرجل يكتب الرواية بعقله، أما المرأة فتكتبها بقلبها"⁽¹⁾، فالناقد يربط الكتابة عند المرأة بالسيرة الذاتية، ومن خلال دراسته لرواية "امراتان في امرأة" لنوال السعداوي " يقول: " وفي عش العزوبة تكرر المشهد التقليدي الذي يحفل به الأدب النسوي، " قال لها إني أحبك" وأحاطها بين ذراعيه..."⁽²⁾، فهو يربط الكتابة بالمشاعر والعواطف، وفي موضع آخر: " إن الكاتبة " تريد أن تتجاوز شرط المرأة إلى شرط الإنسان "هذا ما تريد تغييره في عقليتنا وفي وعينا، لكننا مع ذلك قلنا عن الرواية النسائية، ولا نزال نصنفها في صنف خاص، لا لشيء إلا لأن كاتبها امرأة، وهذا يعني فشلها في مشروعها"⁽³⁾، فالناقد هنا لا ينظر إلى الرواية بحد ذاتها ويحكم عليها انطلاقاً من ذلك، وإنما يصدر أحكامه انطلاقاً من جنس الكاتب فقط، وهو ما يؤكد النظرة الدونية للمرأة.

أما الناقد "حسام الخطيب" فإنه يعلق على رواية "الحب والوحل" لإنعام المسالمة، حيث يعتبرها: " مثالا ممتازا عن أدب النساء"⁽⁴⁾، في حين نجد الناقد "محمود فوزي" الذي يقول عن المرأة الكاتبة بأنها "تخريش ولا تحفر ولا تتعمق في وجدان أو عقل القارئ، وكان من الطبيعي أن تتشب الكاتبة العربية أظافرها الطويلة في رقاب الرجل تحاول أن تدمي وجهه لتتخلص من عقدتها النفسية الأزلية"⁽⁵⁾.

¹ - جورج طرابيشي: " الأدب من الداخل"، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1978، ص10.

² - المرجع نفسه، 12.

³ - نعيمة هدى المدغيري: " نساء على المحك"، ص87، ص88

⁴ - حسام الخطيب: " حول الروايات النسائية في سوريا"، مجلة المعرفة، سوريا، 1976، ص77.

⁵ - محمد فوزي: "أدب الأظافر الطويلة"، ط1، دار النهضة للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، 1987، ص105.

غير أن إصرار المرأة على المواصلة والنضال مكنها اليوم من أن تقف ندا للند مع الرجل ومنافسته، وفي هذا الصدد يقول بوجمعة بوشوشة: "وقد كان لظهور مثل هذه الكتابات الصادرة عن المرأة أن لفتت نظر النقاد إليها ليس لما تتوفر عليه من قيم فكرية وجمالية فحسب، بل ولصدورها أساسا عن جنس الأنثى الذي بدأ يعلن عن وجوده ويسجل حضوره في الحقل الأدبي الذي كان حكرا على الرجال أو يكاد"⁽¹⁾، وهكذا أصبح للمرأة كتابات وأدب خاص بها.

وقد صادفت هذه الكتابات إشكالية أخرى ألا وهي إشكالية المصطلح، فتعددت المصطلحات مثل: الأدب المؤنث، أدب الأنثى، أدب نسائي، أدب نسوي، أدب المرأة، والملاحظ أن المصطلحين الأكثر استعمالا هما: الأدب النسائي، والأدب النسوي، وسنحاول تعريف كل مصطلح على حدة لنتبنى المصطلح الأكثر دقة لهذه الكتابات.

4- إشكالية المصطلح:

1- الأدب النسوي/ الأدب النسائي.

على الرغم من كثرة الدراسات في هذا المجال إلا أننا لا نزال نصادف الكثير من الالتباسات حيث نلتقي ببعض الدارسين الذين يتعاملون مع المصطلحين على أنهما مترادفين، فتارة نجد نسوي وتارة أخرى نسائي، علما أنه قد تم الفصل بينهما وأعطى لكل مصطلح تعريف وتحديد يختلف عن المصطلح الآخر، لذا يجب تحديد مفهوم كل مصطلح، وذلك لاجتناب الخلط الذي وقع ولا يزال يقع فيه العديد من الباحثين، فتارة يستخدمون الأدب النسوي، وتارة أخرى الأدب النسائي ويعتبرونها مصطلحات متساوية في المعنى دالة على نفس المفهوم.

ومن بين النقاد الذين يطالبون بضرورة التمييز بين المصطلحين، نجد الكاتبة "شرين أبو النجا" في كتابها "نسوي" أو "نسائي"، حيث دعت إلى ضرورة الفصل بين هذين المصطلحين فكل مصطلح يختلف عن الآخر، فنقول: "النسوي يعني إجمالا التوازن الفكري والفعلية لعلاقات القوى بين الرجل والمرأة، فالنسوية توجه فكري لا علاقة له بالبيولوجي لذا تلزم التفرقة بين نسوي (أي وعي فكري ومعرفي) ونسائي (أي جنس بيولوجي)"⁽²⁾.

¹ - بوجمعة بوشوشة: "الرواية النسائية المغاربية"، ص 15.

² - شرين أبو النجا: "نسوي أو نسائي"، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2002، ص 20.

وعليه سنحاول تحديد مفهوم كل مصطلح على حدة لتجنب الخلط بينهما.

2- النسوية: وتعرفها سارة جامبل (SARA GAMBEL) في كتابها "النسوية وما بعد النسوية" بأنها "جهد نظري أو عملي يهدف إلى مراجعة واستجواب، أو نقد أو تعديل النظام السائد في البنيات الاجتماعية الذي يجعل الرجل هو المركز هو الإنسان، والمرأة جنسا ثانيا أو الآخر في أنثوية أنثى"⁽¹⁾، ويرى النسويون أن المرأة لا تُعامل بالطريقة التي يُعامل بها الرجل، ولا تحصل على حقوقها في مجتمعات لا تنزلها منزلة متكافئة مع الرجل "لا شيء سوى أنها امرأة، وفي ظل هذا النموذج الأبوي تصبح المرأة كل شيء لا يميز الرجل أو كل ما لا يرضاه لنفسه فالرجل يتسم بالقوة والمرأة بالضعف، والرجل بالعقلانية والمرأة بالعاطفة، والرجل بالفعل والمرأة بالسلبية"⁽²⁾، من هنا وصفت المرأة بالدونية والسلبية وبأنها كائن ضعيف يختلف عن الرجل، بينما نجد "ماجي هام" تعرف النسوية في كتابها "الاتجاهات النسوية" حيث تعتبرها "حركة متعددة الجوانب من الناحية الثقافية والتاريخية، وقد لاقت أهدافها تأييدا في شتى أنحاء العالم"⁽³⁾، ويعود ظهور مصطلح "النسوية" أول مرة إلى عام 1895م، ثم تبلور أكثر في الفكر الغربي مع نهايات القرن الثامن عشر، كما اعتمد في ميدان العلوم الإنسانية سنة 1910م وقبل الحديث عن الأدب النسوي والنسائي نكتفي بذكر أهم النظريات النسوية وكذا المدارس التي عُرفت في هذا المجال:

1- النسوية الليبرالية: وهو من الاتجاهات النسوية القديمة، حيث يعتمد على الفكر الليبرالي في معالجة القضايا، فكل كاتب منتهم له يتمسك بشعار المساواة بين الرجل والمرأة وكل البشر لهم نفس الفرص في توفير فرص عمل وتحقيق تكافؤ دون التفرقة لا على أساس اللون أو النوع أو الدين أو الجنس.

¹ - سارة جامبل: " النسوية وما بعد النسوية: ينظر حفناوي بعلي: " مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية"

منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص45.

² - ينظر: ابراهيم رزان محمود: " النسوية في الأدب والنقد"، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، ع1، مجلد4، عمان 2008، ص10.

³ - ينظر سام موريس: " الأدب والنسوية"، تر: سهام عبد السلام، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1 القاهرة، مصر، 2002، ص 24.

2- النسوية الراديكالية: وهو التيار الذي يدعو إلى الانفصال عن عالم الرجال وبناء مجتمع خاص بالنساء فقط، كما يعالج عالم المرأة انطلاقاً من جسدها.

3- النسوية الماركسية: هي من المتغيرات الفلسفية للنسوية، وتدعو إلى عدم المساواة بين الرجل والمرأة، وترى المنتميات لهذا الاتجاه بأن البعد الاقتصادي يلعب دوراً في التفضيل النوعي، كما أنه يخدم مصالح الرأسمالية، فالإيمان بعدم كفاءة المرأة يسمح باستغلالها من خلال إدخالها وإخراجها إلى ومن سوق العمل بسهولة بحجة عدم كفاءتها.

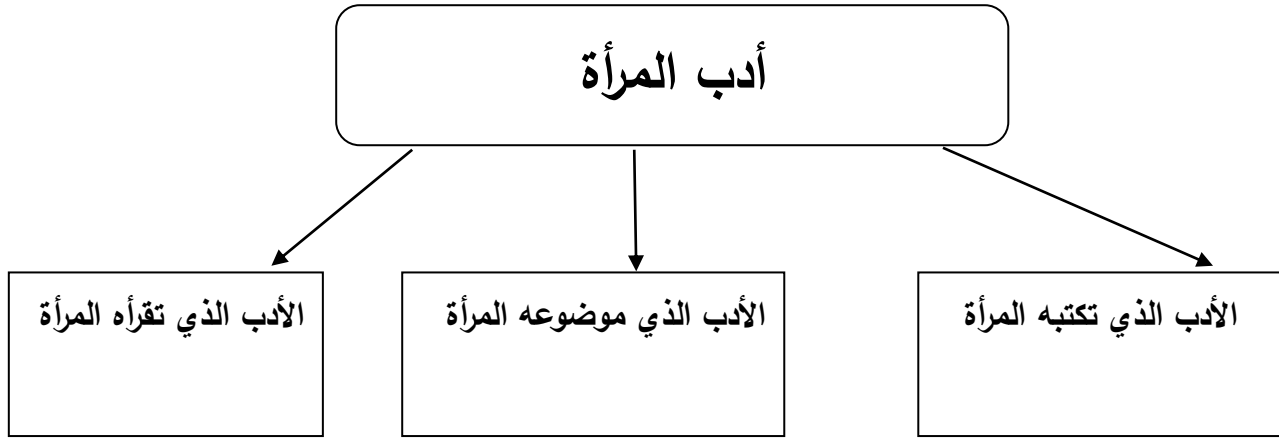
4- النسوية ما بعد البنيوية: يؤمن هذا الاتجاه بالترقية على أساس اللغة وفقط، حيث "ترى معظم المنتميات لهذا التيار أن التفرقة النوعية لا هي بيولوجية طبيعية ولا هي في الأساس اقتصادية وإنما هي كامنة في اللغة ما يبرر انتشارها في شتى المجالات⁽¹⁾، فاللغة هي التي تقوم بعملية التأييد والتذكير لكل شيء، ويتبع هذا الانقسام اللغوي -وتبنى عليه- سياسات تفضيلية متعلقة بعلاقات القوة، كما ترى أيضاً أن الكيان الواحد: "سواء فرداً أو ثقافة أو مجتمعات أو غيره هو في الأساس كيان جامع لصفات اصطلاحنا لغويا وثقافيا على تأنيثها أو تذكيرها كالذكاء والحساسية مثلاً، والتي درجنا على إلصاقها بالرجال والنساء على التوالي"⁽²⁾، علماً أن هذا التيار (وهو الأكثر انتشاراً وتأثيراً في الوقت الحالي) يدعو إلى الخروج من ثنائية الرجل/المرأة إلى ساحة ثالثة يتم فيها الاعتراف بكل الصفات وتقديرها دون تمييز، والتركيز على فكرة قبول الاختلاف والتعايش بين الجنسين بالإضافة إلى كل من النسوية السوداء أو نسوية العالم الثالث (التي تبنت مبادئ نسوية ما بعد البنيوية)، وكذلك النسوية الفوضوية والمسيحية والفرنسية... إلخ.

كما صار من المتداول بين النقاد تصنيف أدب المرأة على النحو الآتي:

الأدب الذي تكتبه المرأة/ الأدب الذي يكتب عن المرأة/ الأدب الذي تقرأه المرأة.

¹ - علي نصوح موسى: "النسوية في النقد الأدبي"، دار السلام، ط1، الأردن، دت، ص3.

² - المرجع نفسه، ص4.



ترفض ماري ايجلتون (Mary Eagleton) تصنيف الأدب النسوي لمجرد إقبال المرأة على قراءته، بحجة أن المرأة تقرأ كتب تصاغ ضدها، كما لا تقبل أن يكون الأدب نسائي لأن كاتبتة امرأة فهناك الكثير من الروايات التي كتبتها نساء إلا أنها لا تُدرج ضمن الأدب النسائي⁽¹⁾ فالأدب في نظرها لا يعتبر نسويًا إلا إذا عبر النص الأدبي عن تجربة المرأة الخاصة وواقع حياتها بشكل صادق ومخالف للأنماط التي صورت بها المرأة طويلاً، وفقاً لهذا فإن تعريفها يمكن إدراجه في الصنف الثاني من أدب المرأة حسب الدراسات الغربية، ألا وهو الأدب الذي يُكتب عن المرأة.

لقد حاول الناقد رضا الظاهر التمييز بين:

- مفهوم الكتابة النسائية

- والكتابة النسوية.

فاعتبر أن الأول يعني ما تكتبه النساء من وجهة نظر النساء سواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال أو عن أي موضوع آخر، في حين يعني المفهوم الثاني الكتابة من وجهة نظر نسوية سواء كان موضوع هذه الكتابة من إبداع امرأة أو من إبداع رجل.

كما نبه رضا الظاهر إلى عدم الخلط بين المفهومين، من حيث أن الأول ليس مرادفاً للثاني ذلك أن النسوية دائماً مشروع سياسي واجتماعي تتبناها بعض النساء ولا يتبناها البعض الآخر بمعنى أنها ليست تجربة مشتركة بين جميع النساء⁽²⁾، و قال إدوارد سعيد أن " الأدب الذي تكتبه امرأة نسميه ببساطة كتابة المرأة أو الأدب النسائي أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي

¹ - ينظر: "فاطمة كدو": الخطاب النسوي في الأدب والنقد، دار الأمان، المغرب، 2014، ص4.

² - رضا الظاهر: "غرفة فرجينيا ولوف"، دراسة في كتابة النساء، دار الهدى للثقافة والنشر، ط1، سوريا، 2001، ص10.

ينبع من التعلق بما يعتقد صاحبه أو تعتقده صاحبه بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقفها فيه، فإنني أسميه أدبا أنوثيا وهكذا أتحدث عن النقد الأنوثي وعن الحركات الأنوثية⁽¹⁾ وبالتالي فإن الناقد يتحدث عن الكتابة النسائية والأنوثية معوضا بذلك مصطلح الكتابة النسوية بالكتابة الأنوثية.

وعليه يمكننا القول إن الأدب النسائي هو الأدب الذي تكتبه المرأة سواء تحدثت فيه عن مشاكلها، أم تحدثت عن مواضيع أخرى أما الأدب النسوي فهو الأدب الذي يتناول قضايا المرأة بغض النظر عن جنس الكاتب، رجلا كان أم امرأة، وهو ما تؤكد نبيلة زويش حيث تؤكد أن "المقصود من نسائي الحديث عن الأدب الذي تكتبه المرأة، حيث يتم التصنيف على أساس هوية المنتج ونسوي بمعنى الوعي الفكري والمعرفي"⁽²⁾، فالتصنيف يتم على حساب الهوية فقط وتضيف بأن "كثرة استخدام المصطلحين خلقت فوضى يمكن الاستغناء عنها بالإشارة إلى المقصود من المصطلحين عند استخدامهما"⁽³⁾.

وبذلك نصل إلى أن أدب المرأة هو أدب تكتبه المرأة تعالج فيه عدة مواضيع حتى وإن لم تكن كتابات تتعلق بقضايا تخص المرأة / أدب كُتب عن المرأة، سواء كتب من طرف الرجل أو كتب من طرف المرأة ذاتها، ونحن سنتبنى في دراستنا هذه مصطلح الأدب النسائي دون باقي المصطلحات الأخرى.

5- الأدب النسائي بين المؤيد والمعارض:

أثار مصطلح الأدب النسائي الكثير من ردود الأفعال من موقف مؤيد له وآخر معارض فهناك من تبناه وهناك من رفض هذا المصطلح:

¹ - ادوارد سعيد: " الثقافة والإمبريالية"، تر: كما أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط2، 1998، ص26.

² - نبيلة زويش: " الرواية النسائية من المونولوجية إلى البوليفونية"، تلك الفتاة"، لمايسة باي أنموذجاً، مجلة مخبر تحليل الخطاب، تيزي-وزو، 2013، ص72.

³ - المرجع نفسه، ص 72.

1- **الموقف المؤيد للأدب النسائي:** من الكاتبات اللواتي تبين هذا المصطلح نجد بثينة شعبان التي ترى أن صفة نسائي قيمة، يحق للكاتبات أن يفخرن بها بدلا من أن يخشينها ويتجنبها⁽¹⁾ فالناقدة تدعو إلى الافتخار بهذه الصفة، في حين نجد ليلي الأحيدب تتقبل المصطلح فقط إذا تم الاعتراف بالمصطلح المقابل فتقول: " أنا امرأة مبدعة لا يضرني في شيء أن توصف كتاباتي بالنسائية لأنني ببساطة لست رجلا، لكن بشرط أن يكون لهذه التسمية ما يقابلها في الطرف الآخر فيقال مثلا كتابات رجالية أو أدب رجالي"⁽²⁾، أما حمدة خميس فإنها تعتبر أدب المرأة واقعا ومصطلحا ينبغي أن يكون مصدر اعتزاز المرأة والمجتمع والنقاد، كما أنها تدعو إلى تبني هذا المصطلح دون باقي المصطلحات الأخرى فتقول: "مفهوم الأدب النسائي الذي يؤكد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق ذاته، كما أنه يضيف إلى الأدب السائد نكهة مغايرة ولغة وليدة ويعينه ويتكامل معه، وهو أيضا خطاب نصوص وتوير"⁽³⁾، وبالتالي فإن كل هذه الآراء تعزز بهذه التسمية وتعتبرها مصدر فخر واعتزاز لها.

2- الموقف المعارض للأدب النسائي:

أثار مصطلح الأدب النسائي الكثير من التحفظات في تبنيه، حيث قابله العديد من النقاد والناقذات بالرفض وعدم الاستحسان، وهو ما نبينه في موقف الناقدة غادة السمان التي تقول "لماذا اعتبار كل ما هو نسائي غير إنساني؟ لماذا هواجس نسائية، أما الهواجس الرجالية فتقلب هموم إنسانية رحبة"⁽⁴⁾، فالناقدة ترفض حصر الأدب النسائي في الذات والهواجس فقط، ولا يعتبر أدب إنساني، عكس الأدب الذي يكتبه الرجل فهو إنساني بامتياز، وتقول هدى وصفي: " إن قهر المرأة أنشأ أدبا يسمى بالأدب النسائي، وأراد الرجل أن يجعل المرأة تقف عند بابيه، فسمى كل إبداع للمرأة بهذه التسمية، وبالتالي النظر إلى ما تكتبه المرأة باعتباره أدبا دونيا"⁽⁵⁾، وهو نفس

¹ - بثينة شعبان: " الرواية النسائية العربية"، مجلة مواقف، ص232 نقلا عن حسين المناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر ص265.

² - زهور كرام: " السرد النسائي العربي مقارنة في المفهوم"، شركة المدارس للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 2004 ص93.

³ - حمدة خميس: " في مفهوم الأدب النسائي"، جريدة الجزيرة، ع 889، 1997/2/2، ص265.

⁴ - غادة السمان: " الأعمال المختلفة"، منشورات غادة السمان، بيروت، 1993، ص22.

⁵ - أشرف توفيق: " اعترافات نساء"، دار الأمين، سوريا، 1998، ص15.

الشيء الذي نجده عند الناقدة إملي نصري: " أنا لست كاتبة نسوية" بالمعنى المفهوم للكلمة، بل أكتب كإنسانة بعيدا عن الانتماء الجنسي"⁽¹⁾، أما الروائية أحلام مستغانمي تقول: " أنا لا أومن بالأدب النسائي، وعندما أقرأ كتابا لا أسأل نفسي بالدرجة الأولى هل الذي كتبه رجل أو امرأة"⁽²⁾ وبالتالي لا تهتم بهوية صاحب النص بقدر ما تهتم بمضمونه، أما الناقدة كوليت خوري فتقول "برأي الشخصي هناك أدب ولا أدب، ولا يوجد بالتالي أدب نسائي أو أدب رجالي، كل هذه التصنيفات كالقول بوجود أدب زواج وأدب أطفال، وأدب برجوازي، وأدب أمريكي، وأدب عربي... ليس لها مبرر"⁽³⁾، أما القاصة الليبية لطيفة القبائلي فتقول إنه "بالرغم من أنني لا أوافق على هذا التقسيم الذي يفصل الأدب إلى نوعين أدب نسائي وأدب رجالي، لكن المرأة في كتابات المرأة ليست ذات حضور أحادي الجانب، وإنما هي عبارة عن وجوه اجتماعية متعددة في إطار رؤية فكرية ناضجة"⁽⁴⁾، كما تعتبر عروسية النالوتي أن قضية الخصوصية "قضية زائفة لأن افتكاك الاعتراف عند الجيل السابق من النساء كان يستعمل الغضب بواسطة الأدب الشفوي المباشر بينما الجيل الحاضر يريد افتكاك الاعتراف بواسطة قوة الإبداع والامتياز لا بالتمييز"⁽⁵⁾، فهي ترى أن الاعتراف بالتمييز من خلال النص لا من خلال الجنس، إضافة إلى الناقدة خالدة سعيد التي ترفض هي أيضا مصطلح الإبداع النسائي باعتبار أن المصطلح يتضمن معنى الهامشية في مقابل المركزية الذكورية، فهي ترى أنه مصطلح شديد العمومية وشديد الغموض، وهو من التسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق، وإذ كانت عملية التسمية ترمي أساسا إلى التعريف والتصنيف وربما إلى التقويم، فإن هذه التسمية على العكس تبدأ بتغيب الدقة وتشوش التصنيف وتستبعد التقويم، هذه التسمية تتضمن حكما بالهامشية، مقابل مركزية مفترضة"⁽⁶⁾، وتقول الكاتبة اللبنانية نادرة العويتي عن مصطلح الأدب النسائي: " مصطلح الأدب النسائي مصطلح سيء

¹ - رفيف صيداوي: " حوارات مع روائيات عربيات، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005، ص63

² - زهور كرام: " السرد النسائي العربي مقارنة في المفهوم "، ص10.

³ - رفيف صيداوي: " حوارات مع روائيات عربيات، ص63

⁴ - لطيفة القبائلي نقلا عن زهور كرام: "السرد النسائي العربي مقارنة في المفهوم"، ص94.

⁵ - بوجمعة بوشوشة: " الرواية النسائية المغاربية"، ص122.

⁶ - حسن نجمي: " شعرية الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرواية العربية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء

المغرب، دت، ص173.

للغاية، وكلما سمعته أشعر أنني في مزين للسيدات أو في صالة أفراح أو في حمام سيدي درغوت... هذا المصطلح مصيبة لأنه ساهم في وضع جميع الكاتبات والشاعرات في سلة واحدة بصرف النظر عما بينهن من فوارق تتعلق بالمستوى الثقافي والفني⁽¹⁾، فالكاتبة لا ترفض المصطلح انطلاقاً من التمييز بين الرجل والمرأة وإنما لأن هذا المصطلح يجمع النساء في صف واحد على الرغم من التفاوت من حيث المستوى والثقافة، كما أنها تقول في موضع آخر "والكثير من الدراسات اتجهت إلى خص هذه السلة واستخراج النتائج المغلوطة، وهناك عبارات جاهزة مكررة سلفاً تقول إن الكاتبة لا تكتب إلا تجاربها الذاتية، وإنها تشتكي ظلم الرجل ولا شيء آخر"⁽²⁾ فكل هذه الآراء تتكرر وجود الأدب النسائي، فهي تعترف بوجود الأدب بصفة عامة، أدب ذو مستوى راقى على غرار الأدب الذي يكتبه الرجال.

6- الرواية النسائية المغاربية من السيرية إلى البوليفونية:

حصرت الكتابات النسائية في "إطار محدود من الممارسة الإبداعية إذ يتعلق الأمر بتلك التوجهات التي ترى في الكتابة عند المرأة متنفساً عن الذات لذلك تحدد ضمن الكتابة والمراهقة وتأخذ من ثمة بعداً أوتوبيوغرافياً... كما يجعل البعض الكتابة عند المرأة مجرد زخم من الأحاسيس والانفعالات التي تعوض مسألة البناء الفني في العمل الأدبي"⁽³⁾، وبأنها كتابات ذاتية تحكي فيها المرأة الكاتبة عن تجاربها على عكس الكتابات الرجالية الأخرى، فقد اعتبر الناقد بوجمعة بوشوشة الأدب "الذي تنتجه المرأة لا يتجاوز تخوم الذات وشكل الاعترافات حيث يبقى مداره صراع المرأة والرجل"⁽⁴⁾، وهذا راجع إلى "عدم استيعاب التجربة الاجتماعية الإنسانية استيعاباً شمولياً عميقاً"⁽⁵⁾ وتعتبر الكتابة عن الذات "السؤال الأساس الذي تدور في فلكه أغلب أسئلة إبداع المرأة"⁽⁶⁾، وترى بثينة شعبان إن أكثر ما تُتهم به الروايات النسائية أنها كتابات ذاتية، وتحاول تحليل ذلك بقولها

1 - محمد القذافي مسعود: "حواري معهن"، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2008، ص 103

2- المرجع نفسه، ص103.

3- المرجع نفسه، ص24، ص25.

4- بوجمعة بوشوشة: "الرواية النسائية المغاربية"، ص16.

5- بوجمعة بوشوشة: "التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي"، المغاربية للنشر والتوزيع، تونس، دت، 163.

6- المرجع نفسه، ص168.

"ومن أين إذا يمكن لأي كاتب في العالم أن يستمد موضوعه"⁽¹⁾، وتقول في موضع آخر: "هناك خصائص عامة يحتمل وجودها في كتابات نسائية أكثر من كتابات الرجال، وميزات أخرى تميز كتابات الرجال أكثر من كتابات النساء"⁽²⁾، ومن ثم فإن الناقدة تعترف بوجود اختلافات بين الكتابات التي تكتبها المرأة وبين تلك التي يكتبها الرجل، فالمرأة عندما تكتب تبث معاناتها وتجاربها ولم تستطع الخروج من ذلك، فيمثل حضور الذات المرجع الأساسي الذي تتشكل في ضوئه وتتضافر مختلف عناصر معالم عالمها الروائي.

ويعود حضور الذات في هذه الكتابات إلى محاولة الكاتبات البحث عن هويتهن المفقودة في ظل مجتمع لا يعترف بالمرأة ككيان له وعليه، بل ويذهب إلى نكران وجودها أيضا وبالتالي أصبح البحث عن الهوية من أهم السمات التي ميزت الكتابات النسائية باعتبار أنها "لا تزال تتعرض للاستيلاء ورغبتهم في تبرير وجودهن الذي لا يزال تمارس عليه أنواع من الإقصاء والتهميش"⁽³⁾ وهو الدافع الذي جعل المرأة المغاربية تصبح كاتبة تنافس الرجل في عقر داره وتدلي بدلوها في جميع المواضيع.

ولأن المجتمعات المغاربية لا تزال محافظة رغم ما تبدو عليه من تفتح وتحرر، فإن هذا جعل المرأة المغاربية (والتي تتشابه مع نظيرتها المرأة المشرقية) تلجأ إلى أساليب ووسائل في كتاباتها حتى لا تتكشف وحتى لا تعرف سيرتها، من مثل الاشتغال المكثف على الذاكرة وذلك باستعداد جوانب من تجاربهن الذاتية، "فتقمن بروايتها أو إعادة تشكيلها، مما يكشف عن تعمق شعور الروائيات باغترابهن في مجتمعاتهن، وهذا ما يكسب حضور السير الذاتي في الممارسة الروائية للمبدعات أهميته"⁽⁴⁾، وهذا بالإضافة إلى إيهام القارئ أن ما يكتبه ما هو إلا من نسيج الخيال وذلك من خلال حرصهن في تصدير نصوصهن الروائية على التأكيد على أن كل تشابه أو اتفاق بين الواقع والخيال أو الذاتي والمتخيل هو مجرد صدفة"⁽⁵⁾ فكتبت الكاتبة التونسية علياء

¹ - بئينة شعبان: "الرواية النسائية العربية، ص 13.

² - المرجع نفسه، ص 13.

³ - المرجع نفسه، ص 169.

⁴ - المرجع نفسه، ص 169.

⁵ - بوجمعة بوشوشة: "التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي"، ص 169.

التابعي في مقدمة روايتها "زهرة الصبار" قائلة: " كل شخصيات الرواية ووقائعها خيالية، وكل تشابه بين شخصياتها، وبين أشخاص حقيقيين محض صدفة لا دخل للكتابة فيها"⁽¹⁾، وهي حسب الناقد تأكيدات ضعيفة السند لأن النصوص تكذبها في الأغلب، وذلك لما تتوفر عليه من دلائل وقرائن تكشف عن وجود السيرة الذاتية في جل الكتابات النسائية التي كتبتها المرأة المغاربية مع الإشارة إلى أن هذه الكاتبات في بادئ الأمر ربطن الكتابة لديهن بالسيرة إلا أنهن مع الممارسة والمثاقفة تمكن من الخروج من قوقعة الذات والانفتاح على الآخر، ومن بين هذه الدلائل والقرائن نجد:

- تماسات عديدة بين الميثاقين الروائي والسير ذاتي والتي تتجلى في تشابه بين شخصيات النصوص الروائية والتجارب الحياتية للكاتبات " مما يؤكد استثمار كاتبات هذا النوع الأدبي مكونات مهمة من سيرهن الذاتية في تشكيل عوالم حكيهن بإعادة إنتاجها بطريقة لغوية في الحاضر بشكل يبرز الأنا ويؤكد حضوره وتفردته"⁽²⁾، ومن ثم فإن تضخم الأنا في الرواية النسائية من أهم سماتها ومميزاتها حيث " تسعى المرأة الكاتبة إلى إثبات وجودها والتأكيد على استقلال كيانه والبرهنة على ما تمتلكه من قدرات فكرية وجمالية وموهب هي ليست دون ما يمتلكه الرجل الذي دأب على الارتياح في كل ما ينبثق عن وجودها وما يحيط به"⁽³⁾، حيث أن معظم الروايات تتطلق من التجارب الذاتية للكاتبات اللواتي يسعين إلى "استعادتها لغويا في حاضرن بعد أن تحققت لهن المنزلة الاجتماعية والوظيفية وهي استعادة لا يمكنها أن تكون أمينة لتفاصيل تجارب وجودهن"⁽⁴⁾ فمثلا العناوين الروائية تحمل أسماء نسائية أو تحضر فيها كلمة المرأة بصفة معلنة أو موحية مثل: مزاج مراهقة وتاء الخجل لفضيلة الفاروق، ورجل وثلاث نساء لفاطمة العقون كما أن أغلب البطلات في الروايات النسائية يكشفن عن تخفي مبدعاتهن وراء شخصياتهن "باعتبار ما يوجد بينهن من جوامع مشتركة تؤكد أن صلة الرحم لا تتقطع بين البطلات الكاتبات وبطالتهن

¹- ينظر: " بوجمعة بوشوشة" الرواية النسائية المغاربية"، ص16.

²- بوجمعة بوشوشة: " سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية النسائية الجزائرية "، ص70.

³- بوجمعة بوشوشة: " الرواية النسائية المغاربية"، ص28.

⁴- بوجمعة بوشوشة: " سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية النسائية الجزائرية "، ص70، ص71.

وعنصر السيرة الذاتية⁽¹⁾، فإذا ما جئنا إلى المغرب العربي نجد شخصية حياة في روايات أحلام مستغانمي الثلاثة "ذاكرة الجسد" وفوضى الحواس" و"عابر سرير" تحمل الكثير من العلامات الدالة على تقاطع سيرتها الروائية /النصية وسيرة مبدعتها⁽²⁾، ونفس القرائن نجدها في رواية " في الجبة لا أحد" لزهرة ديك حيث يمارس بطلها السي سعيد السارد الذكوري المستعار ذات المهنة التي تمارسها مبدعته وهي الصحافة⁽³⁾، هذا بالنسبة للجزائر.

أما في تونس فنجد مثلا شخصية "آمنة" لزكية عبد القادر و"رجاء" في زهرة الصبار "لعليا التابعي" تمارس نفس المهنة التي تمارسها مبدعتها وهي التعليم، وشخصية " سوسن عبد الله " و"فائقة عبد الهادي" في ليلة الغياب "لمسعودة أبو بكر" تشتغلان موظفتين مثل مبدعتهم⁽⁴⁾ وغيرها من الأمثلة التي تبين وجود التشابه بين هذه الأعمال وبين حياة مبدعتهم.

وبالتالي فإن السيرة الذاتية تمثل مرجعا أساسا في الكتابات النسائية " فيبيح لها إعادة صياغة الكينونة من خلال بحثها عن ذاتها المقتلعة من حياة هي حق لها، ومن تاريخ هو تاريخها المستلب، ذات مقموعة في واقعها المعيش، والمحكومة بأكثر من سلطة متسلطة⁽⁵⁾ ، فتوظيف المرأة الكاتبة للسيرة الذاتية يعكس وعيها بأن الكتابة من يمنح أناها الوجودي الديمومة، فتؤكد هويتها الخاصة، وتبرر كيانها المختلف في مجتمع ذكوري يسعى إلى تهميشها.

وعليه اتخذت المرأة المغاربية من السيرة الذاتية مرجعا أساسيا لممارستها الروائية، وهذا ربما يعود إلى "تعمق شعور كاتبات هذا النمط بالاغتراب والضياع والاستلاب والقهر في مجتمعين الذكوري، وهو ما يعلل توتر علاقتهن به، وسعيهن الدائم إلى التحرر من كل أشكال هيمنته على وجودهن"⁽⁶⁾، وبذلك وجدت المرأة في الكتابة متنفسا للروح والاعتراف بكل أسرارها.

¹ - بوجمعة بوشوشة: " التجريب وارتحالات السرد الروائي النسائية المغاربي "، ص170.

² - بوجمعة بوشوشة: " سردية التجريب وحادثة السردية في الرواية النسائية الجزائرية "، ص73.

³ - بوجمعة بوشوشة: " الرواية النسائية المغاربية"، ص73.

⁴ - المرجع نفسه، ص75

⁵ - المرجع نفسه، ص75

⁶ - المرجع نفسه، ص28.

بالإضافة إلى السيرة الذاتية لجأت الكاتبة المغربية في كتاباتها إلى توظيف " تقنية القناع في عرض جوانب من سيرتها الذاتية، "(1)، ولعل هذا ما يفسره كون أغلب بطلات هذه الروايات هن من النساء اللواتي يمثلن أفنعة لكاتباتهن، إذ نجد قرائن تدل على تداخل الميثاق السير ذاتي مع الروائي فمثلا في رواية فضيلة الفاروق " مزاج مراهقة" نعثر على العديد من العلامات الدالة على ذلك، مثلا سيرة بطلتها لوزير التي تسكن في نفس المنطقة التي تسكن بها الكاتبة وهي بلدة أريس، وتشغل نفس المهنة وهي الكتابة الروائية"(2) وهي دلائل وقرائن تؤكد حضور السير الذاتي في الكتابات النسائية.

ومن ثمة فإن تقنية القناع مكنت المرأة الكاتبة من تمرير رسالتها بأسماء مستعارة من جهة ومن جهة ثانية مكنتها من حماية نفسها في مجتمع لا يعترف بوجودها كإنسان له حقوق وعليه واجبات الأمر الذي جعل المرأة الكاتبة تلجأ : " إلى القناع الذي كان محاولة من المرأة فك الرقابة التي فُرِضت على أدبها، رقابة الدين والأخلاق، والأعراف وسنن المجتمع، فإن هي باحت بمكنون أسرارها وشريد أهوائها رجمها البشر حجرا، وتحالفت ضدها قوانين السماء والأرض، وإن هي تقنعت في كتاباتها وفجرت خواطرها صار كلامها في الإبداع محض إتباع بارد وإنشاء باهت، لا اتساق قول ولا إشباع رؤيا"(3)، وبالتالي فإن الكاتبة إن صرحت جهرا بكتاباتها أديننت من المجتمع الذي ينظر إليها نظرة دونية، وإن تقنعت واختفت وراء القناع حط من مكانة كتاباتها.

أما الناقد "محمد معتصم" فإنه يؤكد على حضور السيرة الذاتية في الروايات النسائية حيث يقر بذاتية الكتابات النسائية في بدايتها والتي يعتبرها " ميالة إلى كتابة السير ذاتية، حيث تجد الذات متنفسا لها وتبوح وتعترف بكل ما كانت تحس به من ضيم وضيق في كنف القبضة الحديدية"(4)، ومن الوسائل التي اتخذتها المرأة الكاتبة في توظيف السيرة الذاتية أنها "اختارت السارد القوي الحضور في النص والمتحكم في سير وترابط الأحداث، ونادرا ما يكون السارد من

¹ - المرجع السابق ، ص 29.

² - المرجع نفسه، ص 29.

³ - المرجع نفسه، ص 29.

⁴ - محمد معتصم: " المرأة والسرد"، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، دت، ص 07.

خارج النص⁽¹⁾، وهذا ما تعتبره الدراسات الغربية والعربية دليلاً على تلازم السرد عند المرأة الكاتبة والسير ذاتية، إلا أن "محمد معتصم" تفسر آخر، فيقول: "إن الحضور القوي لصوت السارد في الكتابة السردية النسائية يدل على المقام الذي وصلته المرأة بعد أن تجاوزت المواقف الخجولة وأدوار المسكنة التي فرضتها عليها الشروط الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والفكرية للقرن التاسع عشر عندما بدأت المرأة العربية تخوض حرباً ضروساً ضد القيود⁽²⁾، وبالتالي فإن حضور الراوي في الروايات النسائية ليس دليلاً على تلازم السرد والسيرة الذاتية كما في الروايات النسائية وإنما يدل على المكانة التي احتلتها بعد الصراع مع الرجل الكاتب وبعد محاولتها إثبات مكانتها التي حرمت منها لعقود طويلة من طرف المجتمع الخاضع للعادات والتقاليد، وبعد خروج المرأة من شرنقة الذات والانفتاح على العالم بدأت تشارك في المعاناة ومشاكل أمتها وتحاول إيجاد الحلول "إن صوت المرأة الإبداعي لا يهمل القضايا الكبرى التي ترزخ تحت وطأتها الأمة العربية اليوم سواء أكانت قضايا اجتماعية كوضعية المرأة في الحياة الاجتماعية، وموقف المؤسسات والهيئات المدنية من مساهمتها وتردد المجتمع في السماح للمرأة بالاشتراك الفعلي، وتدور المرأة غالباً رأياً من زاوية المشاركة الفعلية ومن زاوية الانتقاد⁽³⁾، وقد مثل بكتابات الكاتبة "سحر ملص" ولا سيما في روايتها "إكليل الجبل"، أين اهتمت بمشاكل ومعاناة اللاجئين الفلسطينيين داخل الملاجئ.

هذا بالنسبة للدراسات التي تناولت المتن الحكائي، أما فيما يخص الدراسات التي ارتكزت على كيفية بناء الحكاية ومستويات لغتها، وتقنيات سردها، أي المبنى الحكائي الذي وظفته الكاتبات المغاربيات فقد اتضح أن "صوت السارد كان واضحاً لا غبار عليه، وأن المرأة اختارت السارد القوي الحضور في النص المتحكم في سير وربط الأحداث⁽⁴⁾، بالتالي فإن الكاتبة هي الساردة والمتلفظ في الحكاية، والشخصية الفاعلة المرتبطة بالأحداث، الأمر الذي يجعلها وثيقة الصلة بالسيرة الذاتية، حيث يطلق "جيرار جونييه" (Gérard Genette) على السرد في هذه الحالة سرد مثلي القصة "إن السرد مثلي القصة بالطبيعة أو بالعرف يتصنع السيرة الذاتية تصنعاً أوثق

¹ - المرجع السابق ، ص 09

² - المرجع نفسه، ص 10.

³ - المرجع نفسه، ص 10

⁴ - المرجع نفسه ، ص 10.

مما يتصنع السرد غيري القصة الحكاية التاريخية⁽¹⁾، من هنا تكون شخصية مبدأة تقوم بحكي الأحداث مراعية خطيتها وتواليها رغم تعددها وتشعبها، محافظة بذلك على الترتيب الكرونولوجي لها، مستخدمة في ذلك الضمير السردى "أنا"، هذا بالنسبة لبدايات الرواية النسائية المغربية إضافة إلى البدايات الأولى للكاتبات.

ومن هنا فالسؤال المطروح هو: هل اقتصرت الكاتبات النسائية المغربية على الكتابات الذاتية أو الكتابات السيرية كما نظر لها النقاد الرجال؟ أم أنها خاضت التجارب وواكبت التطورات الجديدة التي شهدتها الرواية في بداية الألفية الثالثة وعرفت أنواعا جديدة من الكتابة؟ مستخدمة تقنيات الرواية الحديثة، وخاضت التجريب الروائي كما فعل الرجل أم أنها اختزلت كتاباتها في قوقعة الذات والحديث عن مشاكلها ومعاناتها؟

كان للتطور الذي شهدته الرواية في القرن العشرين، وظهور الرواية الجديدة، وتحسن الأوضاع الاجتماعية للمرأة، من ممارسة حقها في التعليم، إضافة إلى تحررها من السلطة الذكورية التي قمعت صوتها ردحا من الزمن، كلها أسباب دفعت هذه الأخيرة لتجاوز ذاتها وتوجهها إلى معاينة واقعها الذي تعيشه، والظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تعاني منها البلدان المغربية، ومن ثمة تجاوزت ذاتها واتجهت للآخر، وبالتالي خرجت من قوقعة الذات والانفتاح على العالم، هذا الانفتاح الذي جعلها تخوض تجارب جديدة من حيث الكتابة، سواء من حيث الشكل أم من حيث المضمون، وهو الأمر الذي ساهم في ظهور الرواية الحوارية، أو الرواية البوليفونية أم الرواية المتعددة الأصوات لدى الروائيات المغربيات.

¹ - جبرار جونييت: " خطاب الحكاية"، ت: محمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1999، ص 101.

الفصل الأول:

البوليفونية/المصطلح/الآليات

أولا - ميخائيل باختين منظرا للنقد الحواري:

1- مفهوم الحوارية: le dialogisme عند باختين (النقد الغربي):

2- مفهوم الحوارية في النقد العربي:

3- أقسام الحوارية:

1- حوارية الفكرة:

2- حوارية الخطابات:

3- حوارية المونولوج:

ثانيا- آليات اشتغال الحوارية:

1- التعدد اللغوي:

2- التنوع الكلامي والأسلوبي (التشخيص الفني للغة)

3- التعدد الصوتي (البوليفونية)

ثالثا - مقومات الرواية المتعددة الأصوات (البوليفونية)

1- التعدد في الطروحات الفكرية:

2- التعدد في أشكال الوعي:

3- التعدد في المواقف الإيديولوجية:

4- التعدد في وجهات النظر:

رابعا - البوليفونية في النقد العربي.

أولا- ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) منظرا للنقد الحواري:

تمكن باختين من خلق جدلا واسعا عند النقاد بسبب طروحاته وأفكاره التي دعى إليها وهي تختلف عن تلك التي عهدها النقد الروائي قبلا، وذلك عندما أوجد اتجاها نقديا خاصا به، وهو الذي يهتم بدراسة علم عبر اللغة "Metalinguistique"، حيث تجاوز "دي سوسور" (Dessausure) الذي يهتم باللغة ذات النسق الثابت والساكن وبالتالي انحصر استعمالها في التواصل وإنتاج الكلام فقط، أما باختين فقد ربط اللغة بالمجتمع حيث "دعى إلى إلغاء الحواجز الفكرية والثقافية بين الناس، لذا فاسمه يقف شاهدا في نظرية الأدب واللسانيات وفي الفلسفة، لقد قال: إنَّ المفكر موجود لا لكي نكرر ما قاله، بل لنستمع لما قال"⁽¹⁾، من هنا ظهرت أعماله النقدية والتي لا تنحصر في مجال الأدب فقط.

قام باختين بمخالفة سابقه في تنظيره للرواية، فبينما ربط البعض نشأتها بالطبقة البرجوازية اعتبرها هو ناشئة في أحضان الثقافات الشعبية وخاصة الكرنفال، حيث يقول: " يجب أن نفتش عن الجذور الحقيقية للرواية، علما بأن هذه الجذور مرتبطة بالفلكلور، فالضحك عامل مهم لإزالة الخوف، ويكون مقدمة لا بد منها لإجراء تقريب واقعي للعالم، وتقريب الشيء وجعله مألوفا"⁽²⁾ ومن هنا فإن نشأة الرواية راجع إلى اندثار اللغة اللاتينية الأم وانقسامها إلى لهجات شعبية ولغات محلية، وبذلك فإن الرواية ظهرت أول ما ظهرت في القاع الاجتماعي المهمش الذي ساهم في تكوين الجنس الروائي بشكل كبير، حيث وجدت في الرواية شكلها التعبيري الأنسب، وقد اعتبرها باختين النوع الأدبي الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين، والنوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد في مقابل أنواع مكتملة كالملحمة والمأساة"⁽³⁾، ومن هنا فإننا نتبين الأصول الأولى للرواية التي وجدت طريقها للتكوين في أوساط الطبقة المهمشة والتي اتخذت منها وسيلتها الوحيدة للتعبير وللرفض وللتنفيس عن النفس، وهذا عكس الشعر الذي كان يُعنى في القصور والبلاط وقد احتل مكانة مرموقة عند الشعراء والأمراء والنبلاء فكان وسيلتهم للترفيه والمسامرات.

¹ - نورة بعيو: " آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية مدن الملح وثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف"، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2014، ص 20.

² - ميخائيل باختين: " الرواية والملحمة"، تر: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1982، ص 14.

³ - عبد المجيد الحسيب: " حوارية الفن الروائي"، منشورات مح من الباحثين، المغرب، 2007، ص 18.

ارتبط مصطلح النقد الحواري أو الحوارية بالناقد الروسي "ميخائيل باختين" الذي يعد صاحب الفضل في إيجاد هذا الاتجاه النقدي في نهاية القرن العشرين، حيث خالف النقاد الذين سبقوه في تنظيراتهم، وذلك عندما وضع أسسا لهذا النقد الذي بنيت عليه النظريات النقدية المعاصرة، فما هو هذا الاتجاه، وما المقصود بمصطلح الحوارية؟

1- مفهوم الحوارية: le dialogisme عند باختين (النقد الغربي):

ركز باختين على مفهوم الحوارية التي عدها أساس التفاهم والتعايش ليس فقط في النقد وإنما في الحياة جمعاء، فيقول: "إن التوجه الحواري هو بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي، يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته ولا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل جاد وحي"⁽¹⁾، من هنا ندرك أن كلام الإنسان لم يأت من العدم، وإنما أخذ من الأحاديث والخطابات التي سبقته، ومن ثمة لا يوجد كلام منسوب إلى فرد خالص من إعادة وتكرار لما سبقه إلا "آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماما إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه لأن آدم كان يقارب عالما يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه وانتبهك بوساطة الخطاب الأول"⁽²⁾ وعليه يتضح لنا أن آدم هو الوحيد الذي لم يأخذ أو يتأثر بكلام الآخرين بل أوجد كلامه من تلقاء نفسه فقط.

2- مفهوم الحوارية في النقد العربي:

يذهب فيصل الدراج في تعريفه للحوارية إلى القول: "ينشئ باختين نظرية الرواية على نظرية اللغة الحوارية، وما يقول به متوقع منذ رأى في الرواية صورة عن اللغة، ورأى في اللغة صورة حوار لا ينقطع، تأخذ الرواية في هذه الرؤية صفات الحوار وتكون تجسيدا لهن، أي كتابة ديموقراطية إن صح القول، تتعامل مع الإنسان العادي الذي لا معجزة لديه ولا ينتظر خوارق قادمة ولأنها على ما هي عليه يكون المبدأ الحواري قواما لها"⁽³⁾ وبالتالي فإنه يعطي أهمية كبيرة للغة

¹ - تزفيتان تودوروف: "ميخائيل باختين المبدأ الحواري"، تر: صالح فخري، رؤية للنشر والتوزيع، ط4، لبنان، 1992 ص 125.

² - المرجع نفسه، ص125.

¹ - فيصل الدراج: "نظرية الرواية والرواية العربية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1999، ص72.

الحوارية داخل العمل الروائي والتي بدورها تعتمد على الحوار مما يضفي على الرواية صفة الديمقراطية.

في حين تؤكد الناقدة "يمنى العيد" على أهمية الحوارية داخل النص الروائي فتقول: " عندما تعمل الحوارية على إدماج أسلوب الكاتب وإيديولوجيته في إطار مراعاة مجموع الرؤى لتعبر عن درجة عالية من الوعي الشمولي بالواقع، كونها تحقق نوعاً من الديمقراطية في النص"⁽¹⁾، وعليه تؤكد يمنى العيد على ضرورة ابتعاد الكاتب عن الهيمنة والسيطرة على باقي الشخصيات الروائية الأخرى، بل وجب عليه أن يتحلى بالديموقراطية في توظيفه أفكاره ومواقفه وأن يتساوى مع باقي الشخصيات الأخرى مما يحقق الوعي الشمولي في النص.

3-أقسام الحوارية:

قسم باختين الحوارية إلى:

1- **حوارية الفكرة:** من شروط حياة الفكرة عند باختين عيشها مع الآخرين، فالفكرة التي لا تتعدى الوعي الفردي تموت، ولكي تعيش هذه الفكرة لا بد من التعبير عنها بواسطة الكلمات وهكذا فالأفكار المعبرة عنها بالكلمة تعيش وتحيا على أفواه مستعملها فقط.

2- **حوارية الخطابات:** إن كل خطاب موجه إلى شخص معين، وهذا الشخص يكون قادراً على فهمه وإعطائه تأويلاً خاصاً به وتبعاً لذلك: " فإن باختين يدرج كذلك ضمن حوارياته خطابات المستويات اللغوية المتباينة واللهجات الاجتماعية المتعددة عندما تستوعب باعتبارها مواقف ذات معنى محدد أو وجهات نظر ذات ارتباط إيديولوجي أو فكري أو سياسي أو تاريخي أو فلسفي ما"⁽²⁾ وبالتالي تتدرج في الخطابات كل اللهجات ووجهات النظر سواء ذات الطابع الفكري أو السياسي، أو التاريخي إلخ.

3- **حوارية المونولوج:** اعتبر باختين أن الحدث الداخلي أو المناجاة أو المونولوج أو الكلام الداخلي ذات طابع حوار، وذلك لما عثر عليه في روايات دوستوفسكي (Dostoevsky) فالإنسان

¹ - يمنى العيد: " الراوي الموقع والشكل"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986، ص 177.

² - نورة بعيو: " آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية مدن الملح وثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف" ص 80.

عندما يفكر يستحضر أصواتا أخرى، فيتجاوز أو يتعارض معها، ومن هنا تنتج صفة الحوارية لهذا المونولوج.

ثانيا-آليات اشتغال الحوارية:

قام باختين بتحديد آليات تمظهر الحوارية في أي عمل روائي، والتي تتمثل في:

1- **التعدد اللغوي:** لا يفهم من التعدد اللغوي داخل الرواية إدماج خليط من اللغات داخل العمل الروائي، كالفرنسية والإنجليزية والأمازيغية، والإسبانية، فهذا يعتبر حسب المفهوم البختيني تعدد لساني أما التعدد اللغوي في أي عمل روائي كان، فالمقصود به هو تفكك اللغة الواحدة إلى لهجات عديدة، حيث يتيح هذا " التفكك الداخلي للغة القومية الواحدة إلى لهجات اجتماعية وطرق تعبير خاصة بمجموعات معينة، وأرغاث مهنية "jagons" ولغات أجيال وأعمار متفاوتة ولغات اتجاهات ولغات أفراد ذوي نفوذ وكلمة مسموعة ولغات، حلقات وتقليعات عابرة، لغات أيام بل ساعات اجتماعية سياسية (فكل يوم شعاره ومفرداته ونبراته)، هذا التفكك الداخلي لكل لغة في كل لحظة من لحظات وجودها الاجتماعي هو المقدمة الضرورية للجنس الروائي⁽¹⁾، وانطلاقا من كل هذا فإن التعدد اللغوي يتجسد في الرواية من حيث:

1-المستويات اللغوية/ الكثافة والتنوع: والتي يندرج فيها:

أ- **ثنائية الفصحى والعامية:** والمقصود فيها توظيف اللهجات المحلية في الأعمال الروائية ويدخل ضمنها:

- **الأمثال الشعبية:** تعد الأمثال الشعبية خلاصة لتجارب حياتية طويلة، فهي صورة حقيقية لأحوال المجتمع المتداولة بين أفرادها، وبالتالي فإن الأمثال من أبرز عناصر الثقافة الشعبية، وتعد مرآة لطبيعة الناس ومعتقداتهم وتكون لسان حالهم وتمكنهم كنسق لغوي مختصر من التعبير بشكل أفضل عن المقصود، وللمثل مورد ومضرب، فالمورد هو القصة أو الحدث الذي أطلق فيه المثل لأول مرة، أما المضرب فهو الحال الذي نستخدمه لمشابهته لقصة المثل.

ب- **لغة المهن:** يعتبر "ميخائيل باختين" أن كل كلمة تفوح منها رائحة مهنة وأجناس أدبية وأجيال فيقول: " الكلمات كلها تفوح منها رائحة المهنة، الجنس، أو الاتجاه الأدبي، الحزبي، عمل معين

¹ - ميخائيل باختين: " الكلمة في الرواية"، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1989، ص11.

إنسان معين، جيل معين، عمر معين، يوم معين، ساعة معينة، كل كلمة تفوح منها رائحة السياق والسياق الذي عاشت فيها هذه الكلمة حياتها المتوترة اجتماعياً⁽¹⁾، لذلك تختلف لغة الرواية باختلاف الفئات البشرية التي تستعملها، فتتكلم كل شخصية حسب مستواها الاجتماعي والبيئة التي تنتمي إليها والمهنة التي تمتنعها، وهكذا "فاللغة توحى بالمكان كما توحى بالمهنة أو مجال مهنة المتكلم"⁽²⁾.

ج- لغة الجنس/ المرأة والرجل.

د- اللغة حسب العمر.

هـ- اللغة والانتماء الاجتماعي.

2- الأنماط/الأصناف اللغوية: تتميز الرواية بأنماط لغوية عديدة تعكس "مجموع صور المتكلمين لهذه اللغات، كل طرف من الموقع الذي يتواجد فيه، فاللغة ينظر إليها في إطار وظيفتها الحوارية المجسدة للتواصل الإنساني"⁽³⁾، وبهذا فإن ميخائيل باختين يعتبر اللغة مقسمة إلى اتجاهين:

أ- اللغة الجاذبة/ مركزية اللغة: وهي اللغة الأحادية المطلقة ويدخل ضمن هذه اللغة كل الكلام الأمر سواء كان صادراً من رجال السلطة أم رجال الدين أم كان يتمتع بسلطة وبقوة جعلته لا يرغب في التغيير ويدخل فيها:

- لغة رجال الدين.

- لغة السلطة/المؤسساتية.

ب- اللغة النابذة: وهي القوى التي تعمل خارج دائرة اللغة الجاذبة، مادامت قد "تحررت وصارت تحيا وسط التنوع الكلامي المتميز بالتعددية والنسبية"⁽⁴⁾، من هنا فإن اللغة النابذة تعمل باستمرار إلى جانب القوى الجاذبة " ففي الوقت الذي كانت فيه الأجناس الشعرية بأنواعها الرئيسية تتطور

¹- المرجع السابق، ص52.

²- نورة بعيو: "آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية مدن الملح وثلاثية أرض السواد"، ص 145.

³- المرجع نفسه، ص145.

⁴- ميخائيل باختين: "الكلمة في الرواية"، ص15.

في مجرى القوى الموحدة والمركزة، القوى الجاذبة في حياة الكلمة الإيديولوجية، كانت الرواية والأجناس النثرية الفنية الأخرى المتصلة بها تتشكل تاريخيا في مجرى قوى اللامركزة، قوى النبذ⁽¹⁾، ومن هنا ندرك بأن الرواية نشأت في القاع الاجتماعي المهمش.

والأنماط اللغوية بمعنى مركزية اللغة ولا مركزيتها، التي قسمها ميخائيل باختين إلى الكلام الأمر(الكلام المُقنَّع)، والكلام المأمور(الكلام المُقنَّع)، حيث أن الكلام الروائي نمطان: " نمط يفرض نفسه علينا ويجبرنا على الاعتراف به دون أدنى شرط، ويدخل ضمنه الكلام الديني والسلطوي والإيديولوجي المؤسساتي، أي كل ما هو مقدس ووثوقي، ويبقى هذا النمط غير مقنع داخلي للوعي، والنمط الآخر هو كلام مقنع لا يستظل سلطة ما، يحاور وعينا بشكل حر، ولا سيما في وقت بلغت فيه ووسائل التواصل والتثقيف أوج تطورها لفرض الرأي الواحد وتوسيع مركزية الفكر والثقافة والسلطة"⁽²⁾، وظلت اللغة الشعرية هي السائدة لفترة زمنية طويلة باعتبارها لغة المركز، بينما ظلت الأجناس الأدبية الأخرى مهمشة، ويرجع فضل إعادة الاعتبار لها إلى الناقد الروسي ميخائيل باختين، فكانت لهذه الأجناس الأدبية لغة خاصة للتعبير عن نفسها: "بمختلف اللغات والأساليب وسط الساحات الشعبية والمهازل ولغتها، هي نقيض لغة المركز وفي تضاد مستمر معه"⁽³⁾.

وبالرجوع إلى التعدد اللغوي والذي يسهم بدور كبير في حوارية الرواية، حيث يتجلى هذا من خلال تجاوز الخطابات المقدسة واستحضار لغة المعيش اليومي، الاجتماعي، السياسي، التاريخي وذلك من أجل الكشف عن المستور:

1- لغة الجنس.

2- التنوع الكلامي والأسلوبي أو التشخيص الفني للغة: تعتبر الرواية عند باختين خليطا من الأساليب المختلفة، حيث يقوم المؤلف بدمجها مع أسلوبه الخاص داخل العمل الروائي كأن نعثر على الشعر، المسرح، التاريخ الفلسفة... إلخ داخل الرواية، فيعتبر "الأسلوب هو الرجل ولكن

¹ - نورة بعيو: "آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية مدن الملح وثلاثية أرض السواد"، ص 152.

² - المرجع نفسه، ص 152.

³ - المرجع نفسه، ص 164

بإمكاننا القول إن الأسلوب هو على الأقل رجلان، وبدقة أكثر الرجل ومجموعته الاجتماعية⁽¹⁾ وبهذا فإن التنوع الكلامي والأسلوبي عنصر هام من أجل تكثيف الحوارية داخل الرواية وينقسم إلى:

1- التهجين: Hybridaton ويقصد به مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ⁽²⁾، ويجب أن تفصل بينهما حقبة زمنية.

2- العلاقات المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات: والتي تنقسم بدورها إلى:

أ- الأسلبة: La stylisation أي استحضار وعي لسانی آخر وتوظيفه في وعي لسانی معاصر، حيث يستخدم المتكلم هذا الوعي خدمة لأغراضه وتحقيق غاياته، وهذا الاستحضار يدعم التعدد الصوتي في الرواية، فكل صوت رؤيته وموقفه.

ب- المحاكاة الساخرة: (الباروديا) La parodie وهي نوع من الأسلبة حيث يدخل المؤلف في كلماته كلمات الآخرين بشرط أن يحدث التصادم داخل كلمات الآخرين، بمعنى "يجبرها على خدمة أهداف تتعارض مع تلك التي وضعت من أجلها، لذلك تتحول الكلمة هنا إلى صراع صوتين لا يمكن امتزاجهما كما هو الشأن في الأسلبة"⁽³⁾، ويرى باختين أن هذا النوع شائع أكثر في الحوار وفي الكلام اليومي، فبإعادة كلام الآخرين نفرغه من مقصده ونحمله المقصد الذي نريده.

ج- السخرية: L'ironie يقصد بالسخرية قول المتكلم شيء ولكنه في الحقيقة يريد قول شيء آخر فعندما نكرر القول نفسه فإننا نقصد عكس المعنى الذي يفهم لأول مرة أو المعنى السطحي⁽⁴⁾ حيث نفرغه من مقصده ونحمله قصدياً السخرية طبعاً.

د- التنوع: أي "الانتقال من التهجين إلى الأسلبة وتحطيم اللغة عن طريق الأسلبة يسميه باختين أسلبة بارودية، أي نوايا اللغة الممثلة لا تتوافق ولا تتقاطع مع نوايا اللغة الممثلة، فتقاومها وتصور

¹ - المرجع السابق، ص 88.

² - ميخائيل باختين: "الخطاب الروائي"، تر: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، المغرب، دت، ص 14.

³ - نورة بعيو: "آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية مدن الملح وثلاثية أرض السواد"، ص 207.

⁴ - المرجع نفسه، ص 211.

العالم الغيري الحقيقي، لا بمساعدة اللغة الممثلة من حيث هي وجهة نظر منتجة، وإنما عن طريق تحطيمها⁽¹⁾.

هـ- **الأجناس المتخللة**: ويقصد بها دخول أجناس أخرى داخل العمل الروائي سواء أكانت نصوص هذه الأجناس متفقة من حيث الجنس والنمط اللغوي أم كانت مغايرة بحيث لا يجب تكديس هذه النصوص وتوظيفها من الاستشهاد وإنما وجب عليها القيام بوظيفة معينة ذات طابع حوارى ويمكن تقسيم الأجناس المتخللة إلى:

1- الأجناس الأدبية: وتنقسم إلى:

أ- **النثرية**: الحكم، الأمثال، الرسائل، السير، التراجم، فن الوصية، الخطب إلخ.

ب- **الشعرية**: مختلف أنواع الشعر.

ج- **الأجناس الشبه أدبية**: المذكرات، اليوميات، الشهادات، البرقيات.

د- **الأجناس غير الأدبية**: وهي مختلف الخطابات غير الأدبية التي تُوظف داخل الرواية مثل الخطاب السياسي، التاريخي، الفلسفي، الديني، الفنون التشكيلية، السينما إلخ.

هـ- **حوارات الشخصيات الخالصة ومنولوجاتها وتنقسم إلى:**

- **الحوار الخالص**: وهو الحديث بين اثنين أو أكثر من دون الحاجة إلى وساطة أو تدخل الراوي.

- **الحوار المروي**: وهو الحوار الذي يتدخل فيه الراوي، فيعيد صياغته بعد أن تتكلم به الشخصيات الروائية.

- **المونولوج**: هو الكلام الداخلي الذي يدور في خلد الشخصية الروائية حيث يستحضر موقفه وموقف الآخر: " كلمة البطل حول نفسه منعكسة على خلفية أنا من أجل الآخر، وهكذا فإن كلمة البطل حول نفسه تتكون تحت التأثير المستمر لكلمة الآخر حوله، ومن ثمة نكون أمام كلمة وكلمة مضادة نطق بها شخص واحد بدلا من الشخصين"⁽²⁾، وبالتالي فإن الكلام الداخلي أو الحوار الذي يدور بين الشخصية وبين نفسها (المونولوج) يتميز بطبيعة حوارية.

1- ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 112، ص 113.

2- المرجع نفسه، ص 270.

3- التعددية الصوتية/ البوليفونية: (polyphonie):

أ- تعريف البوليفونية:

1- لغة:

جاء في القاموس الفرنسي La rousse "أن البوليفونية (poliphonie) لفظة تتكون من كلمتين " بولي" «poli» متعدد و"فون phonie أي صوت، منه البوليفونية التعدد الصوتي"⁽¹⁾ وبذلك يتضح لنا بأنه مصطلح مكون من لفظين.

2- اصطلاحا:

اهتم الدرس النقدي المعاصر بتقديم تعريف كامل وشامل لمصطلح البوليفونية الذي أوجده الناقد الروسي "ميخائيل باختين"، من خلال دراسته لمؤلفات الكاتب الروائي "دوستوفسكي"، ومن بين النقاد الذين حاولوا تقديم تعريفا للمصطلح الناقد محمد قاضي في معجم السرديات، أين عرف التعدد الصوتي «POLYPHONY» بأنه "استعارة استعملها دارسو الكلام وقد أخذوها من مجال الموسيقى، حيث يعني التناسق القائم بين الأصوات والمقامات الموسيقية في النغم الواحد، بمعنى أن هذا المصطلح أخذ من عالم الموسيقى، وأن أول ظهور له في مجال القول كان دراسة باختين للملاطف الروائية لدى دوستوفسكي، وقد استعمل مصطلحا رديفا للتعدد الصوتي وهو الحوارية ومن أهم ما يعنيه هذا المصطلح ما يستعمل على أصوات وآراء منسوبة إلى الآخر غير الذي قال القول"⁽²⁾.

ب- تعريف الرواية البوليفونية:

هي تلك الرواية التي تتعدد فيها وجهات النظر المتصارعة، والشخصيات المتحاور، حيث تتباين فيها المواقف الإيديولوجية إضافة إلى تعدد أشكال الوعي والأطروحات "إن كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها وتعددية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة"⁽³⁾، ومن ثمة فالرواية البوليفونية تشترط عدم اندماج أشكال الوعي مع بعضها أو هيمنة

¹ – Dictionnaire de français. Edition du seuil.Paris.1997.P326.

² محمد القاضي وآخرون "معجم السرديات"، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2010، ص101.

³ ميخائيل باختين: "شعرية دوستوفسكي"، تر: جميل التكريتي دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، 1986، ص15.

وعى على آخر، إضافة إلى الصراع والتصادم بين الشخصيات وفيها تكون علاقة الكاتب مع الشخصية علاقة مبنية على الاستقلالية، حيث وُجب عليه أن يكون ديمقراطيا مع شخوصه الروائية فلا يهيمن عليها.

يعرف "ميخائيل باختين" الرواية المتعددة الأصوات بأنها "ذات طابع حوارى على نطاق واسع وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائما علاقات حوارية، أي أن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي"⁽¹⁾ وقد ظهرت هذه الرواية لأول مرة على يد الكاتب الروسي "دوستوفسكي" وذلك من خلال تحليله لأعماله التي خلفها فيقول: "دوستوفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات، لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية، ولهذا السبب بالذات فإن أعماله الإبداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محددة من أي نوع"⁽²⁾، وقد اكتشفها من خلال دراسته وتحليله لرواية هذا الأخير **الجريمة والعقاب** أين ركز على موضوعي الجريمة والعقاب اللذين أولاهما اهتماما كبيرا "قالجريمة في روايات دوستوفسكي هي بمثابة الإخراج الحياتي للمشكلة الأخلاقية من وجهة نظر دينية، أما العقاب فيعد الشكل الذي يُجسد حلها"⁽³⁾.

ج- تعريف الرواية المونولوجية:

في مقابل الرواية البوليفونية نجد الرواية المونولوجية، وهي التي تتحدد فيها الرؤية انطلاقا من العلاقة القائمة بين الكاتب والشخصية الروائية و"التي تكون علاقة تحكم وسيطرة، ويكون البطل داخل الشكل مغلقا كما أن الدلالات المحيطة به تكون محدودة النوعية"⁽⁴⁾، ما يجعل الشخصية فاقدة لحريتها، واستقلاليته، لتصبح بذلك معبرة عن صوت الكاتب، وإيديولوجيته وبهذا التشخيص الأحادي تعمل الرواية المونولوجية على نفي وجهات النظر والأفكار المختلفة والأيديولوجيات المغايرة مما يترتب عنه هيمنة وسيادة وجهة نظر واحدة على الخطاب الروائي"⁽⁵⁾

¹ - المرجع السابق ، ص 59.

² - المرجع نفسه، ص 11

³ - المرجع نفسه، ص 19.

⁴ - عبد المجيد الحسيب: " حوارية الفن الروائي"، ص 30.

⁵ - محمد بوعزة: " تحليل النص السردي"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 29.

وبالتالي فإن الرواية المونولوجية هي الرواية التي يهيمن فيها ملفوظ واحد وهو صوت الكاتب وتكون باقي الشخصيات بوقا لتمرير رسالة الكاتب فقط.

بناء على ما سبق فإن الرواية المونولوجية تنكئ على الراوي المطلق العارف بكل شيء وبالتالي رؤية واحدة ولغة واحدة وإيديولوجية واحدة.

من هنا فإن الرواية البوليفونية تختلف عن الرواية الإيديولوجية شكلا ومضمونا.

الرواية البوليفونية/حضور مبدأ التصادم	الرواية المونولوجية/ غياب مبدأ التصادم
تعدد وجهات النظر	وجهة نظر واحدة
تعدد الإيديولوجيات	إيديولوجية واحدة
تعدد الشخصيات	شخصية واحدة
تعدد الحكايا	حكاية واحدة
تعدد الرواة	راو واحد
تعدد أشكال الوعي	وعي واحد

- خطاطة توضح الفرق بين الرواية البوليفونية والرواية المونولوجية-.

ثالثا- مقومات الرواية البوليفونية:

1- التعدد في الطروحات الفكرية:

قبل تعرضنا لتوضيح مقومات الرواية البوليفونية لابد من الإشارة إلى الرواية المونولوجية التي تتميز بالسيطرة المطلقة و الهيمنة الكاملة للفكرة الواحدة، وهي في أغلب الأحيان فكرة الكاتب التي يمررها من خلال الراوي، وذلك من بداية الرواية حتى نهايتها وبذلك يطمس ويخفي باقي أفكار الشخصيات الأخرى كما يحاول التأثير على القارئ ليتبناها، فيريها له على أنها الأفضل وذلك عندما " يتقمص البطل روح هذه الفكرة، فيناضل من أجلها، ثم يتداخل الراوي لتثبيت هذه الفكرة ومناصرتها بجميع الوسائل الفنية، وذلك عن طريق الوصف والتقويم والتلفظ فتصبح هذه

الفكرة المهيمنة هي المفضلة، وعلى القارئ أن يتمثلها بأي حال من الأحوال على أنها الأمل والأحسن⁽¹⁾. وهذا عكس الرواية البوليفونية التي تتصادم فيها الشخصيات، وتتعدد فيها الأفكار وتختلف.

2- التعدد في أشكال الوعي:

اختلفت مدلولات الوعي من مجال لآخر، فهناك من ربطه بالشعور وهناك من ربطه بالإدراك، في حين نجد "لوسيان قولدمان" (Lucien Goldman) يرى أنه من الصعوبة تحديد الوعي وهذا راجع إلى المظهر الذي يتجلى به هذا الأخير "باعتباره الذات والموضوع في الخطاب"⁽²⁾، ومن ثمة كثرت التعريفات، وبهذا نكتفي بذكر البعض منها، كالوعي "مظهر معين لكل سلوك يستتبع تقسيم العمل"⁽³⁾، كما أنه "تمثيل ملائم لقطاع معين من الواقع على وجه التقريب"⁽⁴⁾ ويرى "كارل ماركس" أن الوعي ليس هو الذي يحدد الحياة، بل إن الحياة هي التي تحدده، ففي وجهة النظر الأولى ننطلق من الوعي كما لو كان هو الفرد الحي، أما الثانية وهي وجهة النظر التي توافق الحياة الحقيقية، فإننا ننطلق من الأفراد الواقعيين الأحياء أنفسهم ونعتبر الوعي فقط كوعي يتعلق بهم⁽⁵⁾ وقد قسم لوسيان قولدمان الوعي إلى نوعين:

أ- **الوعي القائم (الوعي الفعلي):** وهو الوعي الذي أنتجه الماضي، حيث يحاول أفراد مجموعة معينة في محاولة فهم واقعهم انطلاقاً من الأحوال الاقتصادية والاجتماعية والمعيشية والسياسية لذلك المجتمع، فعلى سبيل المثال "إذا درسنا وعي الفلاحين الروس مثلاً سنة 1912 وجدنا أنه يختلف كثيراً عما قاموا به سنة 1917 أو سنة 1921، وإذا ألقينا نظرة إلى انخراط الطبقات الشعبية في فرنسا أثناء الثورة الفرنسية نجد أن الشعار الذي طرحته البورجوازية وهو المساواة أمام القانون قد استمال هذه الطبقات إلى التضحية بدماؤها في سبيل إنجاح الثورة، بينما الذي استفاد من تحرك الشعب هو البورجوازية التي وعت أن هذا الشعار يحرك الشعب (وحركه بالفعل)، ولكنه (أي

¹ جميل حمداوي: "مستجدات النقد الروائي"، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، دت، ص 131.

² سامية داودي: "صوت المرأة في روايات ابراهيم سعدي"، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة تيزي-وزو، دت ص 57.

³ محمد برادة: "البنوية التكوينية والنقد الأدبي"، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت، 1986، ص 34.

⁴ المرجع نفسه، ص 34.

⁵ ينظر: ماركس وانجلر، "الإيديولوجيا الألمانية"، تر: محمد سيلا دار تويقال للنشر والتوزيع، المغرب، دت، ص 32.

الشعب) لن يستطيع أن يحول الثورة لصالحه، لأنه كان يفتقر إلى النظرة الشاملة عن الأهداف البورجوازية للثورة"⁽¹⁾، وعليه لا بد من دراسة الماضي لتحقيق مستقبل أفضل.

ب- **الوعي الممكن:** هو "كل ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقي"⁽²⁾، وبذلك يتضح بأن الوعي الممكن هو الوعي الذي تتحقق فيه طموحات الأفراد، علما أنه يرتبط بالوعي الممكن الذي "هو المحرك الفعلي لفكر الجماعة، بل هو الذي يرسم مستقبلها"⁽³⁾، ولهذا منحت أهمية كبيرة لهذا الوعي نظرا لأهميته.

يتشابه طرح قولدمان مع طرح باختين في حديثه عن الوعي الذاتي في نظرية "رؤية العالم" حيث "يرى أن كل معرفة إنما تتشكل من شقين متلازمين هما الفاعل العارف وموضوع معرفته وفي طبيعة الفاعل العارف لا يدخل الفرد بمعزل عن الآخرين، ولا الآخرون دون الفرد، وإنما اثنان معا، وعندما يتعلق موضوع المعرفة بالفرد نفسه أو بأي حدث تاريخي أو اجتماعي فإن الفاعل والموضوع يتلازمان حتما"⁽⁴⁾، ويقول في موضع آخر: "لا شك أن الرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي ولا مباشر تؤثر في الفرد (الكاتب المبدع)"⁽⁵⁾، فكل عمل أدبي يجسد رؤية العالم عند هذه الطبقة، لكن "نقطة الاختلاف الحاسمة بينهما أن غولدمان يركز على الكاتب ووعيه بالذات، وإن كان متأثرا بالوعي الجماعي، بينما يرى باختين أن كل شخصية بما فيها البطل أن يدخل عالم الرواية بوعي فردي وخاص به"⁽⁶⁾، وهو رأي تودورف في كتابه مخائيل باختين (المبدأ الحوارية)، أين يقول: "هنا (في روايات دوستوفسكي) لا نجد عددا كبيرا من المصائر والحيوات، التي تتطور ضمن حدود عالم موضوعي مفرد وبضئها ووعي المؤلف، إنما بالأحرى نقع على تعددية في الوعي وكل وعي يمتلك حقوقه الكاملة والمساوية للوعي الآخر كما يمتلك عالمه الخاص به، حيث يتحد كل وعي مع الآخر في حدث، لكن دون أن يلتحما...إنّ

¹ - جمال شحيد: "في البنيوية التكوينية"، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1982، ص 40.

² - ينظر: سامية داودي: "صوت المرأة في روايات ابراهيم سعدي"، ص 58.

³ - المرجع نفسه، ص 58.

⁴ - جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ص 39.

⁵ - المرجع نفسه، ص 38.

⁶ - نبيلة زويش: "الشخصية بين النظرية والتطبيق (اللاز والعشق والموت في الزمن الحراشي للطاهر وطار أنموذج رسالة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة الجزائر 2، 2010/2011، ص 135.

وعي الشخصية يعطي بوصفه وعيا آخر، بوصفه يخص شخصا آخر دون أن يصبح هذا الوعي ماديا أو منغلقا ودون أن يصبح موضوعا لوعي المؤلف⁽¹⁾، ويقول في موضع آخر: "دون أن يصبح وعي الشخصية موضوعا لوعي المؤلف يكمن الاختلاف بينهما"⁽²⁾، غير أنهما يتفقان في نظرتهم للغة وطابعها المميز، فغولدمان يؤكد في كتابه "البنى الذهنية والإبداع الثقافي أننا ننيط بالكلام كل الدلالات الاجتماعية الخاصة التي تعبّر عن مصالح اجتماعية"⁽³⁾، الأمر الذي قال به باختين في حديثه عن اللغة وكيف أنّ "كل كلمة تفوح منها رائحة مهنة أو جنس أدبي ما أو حزب معيّن أو شخص محدّد أو جيل"⁽⁴⁾.

وتجدر الإشارة إلى أن باختين نفسه، "وهو يتحدث عن دوستوفسكي كخالق ومبدع للرواية المتعددة الأصوات، قد أشار إلى اختفاء المؤلف الذي أتاح لأصواته الظهور ولهذا كان البطل في رواياته يتمثل خاصة في الوعي المبتوث فيها، وعي البطل بالعالم ووعيه بذاته"⁽⁵⁾، وهكذا أزال دوستوفسكي الروائي القناع عن كذبة الوعي، الذي يمكن أن يختزل، وأن يحمله فرد واحد.

وبالنسبة لوعي الشخصيات في الرواية البوليفونية، فإنه متعدد، إذ نجد وعي شخصيات صاحبة الوعي الممكن أو الوعي المستقبلي، وعي إيجابي مبني على تغير الواقع واستبداله بواقع أحسن وهو ما يؤكد تعدد أنواع الوعي في الرواية البوليفونية بخلاف الرواية المنولوجية التي يسيطر عليها وعي الكاتب، أو وعي الراوي.

ومن ثم فكل شخصية في الرواية البوليفونية تمتلك حرية مطلقة في امتلاك وعي مستقل يعبر عن طريقة تفكيرها ووجهة النظر الخاصة بها، ويتضح من خلال ما قدمه غولدمان أن الفرق

1 - TZVETAN TODOROV .MIKHI BAKHTINE LE PRINCIPE DIALOGUE SUIVI DES ECRITS DU CERCLE DE BAKHTINE, EDITION DU DEUIL, PARIS, 1981, p1961.

2- المرجع نفسه، ص 161.

3- ميخائيل باختين: "شعرية دوستوفسكي، ص 70.

4- نبيلة زويش: "الشخصية بين النظرية والتطبيق (اللاز والعشق والموت في الزمن الحراشي للطاهر وطار أنموذجا ص122. نقلا عن ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي ص53.

5- المرجع نفسه، ص122.

بينه وبين باختين يظهر في تركيز هذا الأخير على وجود الصراع أو التصادم بين الأفكار والرؤى المطروحة بينما يشير الأول إلى وجود تغيير واختلاف.

3- التعدد في المواقف الإيديولوجية:

برز مصطلح الإيديولوجيا لأول مرة عام 1796 على يد الباحث "أنطوان دوستوت دوتراسي" (Antoine dusttut de tracy) الذي قام بوضع كتاب مخصص للإيديولوجية حيث فصل تعريفها تفصيلاً دقيقاً، وقد عرفها بأنها "علم جديد موضوعه دراسة الأفكار من حيث طبيعتها، أصولها وقوانينها وعلاقاتها بالعلامات التي تعبر عنها"⁽¹⁾، ثم توالى الدراسات في هذا المجال، مثل دراسة "كارل ماركس" وقد ربط الإيديولوجية (باعتبارها منظومة من الأفكار)، بالبنية الفوقية التي تضم الفكر والفلسفة والقانون.

ربط **ميخائيل باختين** الإيديولوجيا بالمجتمع وليس بالفرد، علماً أن هذا الفرد هو الذي يسهم في بلورة الوعي، وعليه كل شخصية في الرواية صاحبة إيديولوجية معينة، و تعيش بدورها مع باقي الإيديولوجيات الأخرى، وعلى الكاتب إبراز كل هذه الإيديولوجيات دون تفضيل إيديولوجية على أخرى، وتعد روايات "دوستوفسكي" نماذج لتعدد وتنوع الإيديولوجيا داخل الرواية، " فمن الناحية الإيديولوجية يتمتع البطل باستقلاليته ونفوذه المعنوي، ويُنظر إليه بوصفه خالقاً لمفهوم إيديولوجي خاص وكامل القيمة، لا بوصفه موضوعاً لرؤية دوستوفسكي الفنية المتكاملة"⁽²⁾، وقد سعى باختين إلى كشف هذه الأكذوبة الإيديولوجية، "لأن الفرد وإن ظهر وحيداً، فإنه ينطق بلغة لا تخلص له وتحمل معها إليه الآخر، لأنه لا يمكن أن يمتلكها مفرغة من كل ما امتلأت به في سيروراته السابقة، إن عالم الرواية تعمده أصوات ووجهات نظر قال بشأنها باختين: " وإلى جانب الوعي الذاتي للبطل، هذا الوعي الذي استوعب و امتص كل العالم المادي، وعلى ذلك المستوى نفسه يمكن أن يوجد فقط وعي آخر مغاير، وإلى جانب منظوره- منظور آخر، و إلى جانب وجهة نظره بخصوص العالم- وجهة نظر أخرى بخصوص العالم، بإمكان المؤلف أن يضع في مواجهة الوعي الحاد جدّاً عند البطل أن يضع العالم الموضوعي حسب- عالم أشكال وعي أخرى تقف

1- المرجع السابق، ص 49.

2- جميل حمداوي: " مستجدات النقد الروائي"، ص 137.

على قدم المساواة مع وعي البطل⁽¹⁾، وتأسيساً على هذا المفهوم تشكل الرواية نصاً إيديولوجياً خلفيته متكلم صاحب إيديولوجية، وتعاشره شخصيات لكل منها إيديولوجيتها، وقد تشاركه إيديولوجيته.

4- التعدد في وجهات النظر/الرؤى/المنظور:

1-الرؤية في منظور النقد الغربي: لقد جاء مصطلح "وجهة النظر" كرد فعل لنداءات هنري جيمس وأتباعه لإزالة صوت المؤلف العارف بكل شيء، وكان هذا الحدث بمثابة خطوة نوعية طارئة على بناء كلاسيكي يرسى دعائم الراوي العارف بكل شيء، من هنا بدأ الاهتمام بدراسة وجهة النظر، فكثرَت الدراسات حول هذا المفهوم، وتضاربت الآراء في التعامل معه، وهذا راجع إلى ارتباطه بأحد أهم مكونات الخطاب السردى، وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردى بوجه عام، إذ أن الحكى يستلزم عنصرين أساسيين هما القائم بالحكى ومتلقيه، بمعنى آخر الراوي والمروي له وتتشأ بينهما علاقة حول ما يُروى أي القصة، "فوجهة النظر التي استحدثها هنري جيمس وبيرسي لوبوك تؤدي دلالة أخرى ترتبط بعلاقة السارد بالقصة"⁽²⁾ وهكذا ظهر مصطلح الرؤية السردية في الدراسات النقدية.

لقد عُرف مصطلح "وجهة النظر" بتسميات عديدة منذ أن تم توظيفه وهي: "الرؤية"، "بؤرة السرد" "حصر المجال"، "التبئير"، "التحفيز"، "المنظور"، ويُعتبر مصطلح "وجهة النظر" الأكثر شيوعاً بالأخص في الكتابات الأنجلو أمريكية، وقد مر هذا المصطلح بمراحل أدت إلى تطوره وموقعته ضمن أهم مكونات الخطاب السردى انطلاقاً من:

1- وجهة النظر عند "هنري جيمس": (Henry James) يتفق معظم النقاد والباحثين على أن مصطلح "الرؤية السردية" مصطلح استحدثه النقد الأنجلو أمريكى في بدايات هذا القرن مع الروائى "هنري جيمس" وبعد ذلك عمقه أتباعه وبالأخص "بيرسي لوبوك" (Percy lubbok) في كتابه "صناعة الرواية"، الواضع الأساسى لأحجار زاوية الرؤية حيث اعتبر "هنري جيمس" الكاتب الروائى الأول

1- ميخائيل باختين: "شعرية دوستوفسكي"، ص 168.

2- سامية داودي "صوت المرأة في روايات ابراهيم سعدي"، ص 63.

الذي استخدم جميع إمكانيات الأسلوب بعزم ودقة وقد تبين بهذه الطريقة عظمة المدى الأقصى للمناسبة⁽¹⁾، وبهذا يكون صاحب الفضل في إيجاد هذا المصطلح.

انطلق هنري جيمس من ملاحظاته حول الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من فوق حيث يعيب عليه دور محرك الدُمل، إذ يدعو إلى مسرحة الأحداث*، وعرضها بدلا من قولها وسردها فالقصة تحكي ذاتها بذاتها، لا أن يحكيها الراوي غير أن هناك من يعتبر أن "هنري جيمس" لم يبدع شيئا حيث سبقه إلى هذا التميز كل من "أرسطو" و"فلوبير"، بينما ينحاز "أرسطو" إلى "هوميروس" ويكيل الثناء للقصة "الهوميروسية" التي لا يتدخل الراوي الشاعر في أحداثها إلا نادرا تاركا العرض للشخصيات، نتعرف على رأي "فلوبير" من خلال بعض مراسلاته التي يتحدث فيها عن الراوي "الذي يجب أن يكون في عمله كإله في عملية الخلق فهو لا مرئي وعظيم القدرة"⁽²⁾، وعليه تكون مراسلاته مصدر مقولة هنري جيمس.

ويبقى هذا الأخير صاحب الفضل، ليأتي بعده لوبوك في تشخيص أهمية العنصر (الرؤية السردية) وإضاءة خصوصيته لكل من سيأتي بعدهما من الباحثين، حيث سعى إلى إخفاء صورة الراوي العارف والمتحكم في كل شيء، عندما عمد إلى وضع الحدث داخل وعي إحدى الشخصيات، إذ قال: "يصبح المتلقي أمام الحدث الروائي بدون واسطة اللهم إلا واسطة الكلمات التي تساعد على نحت الحدث في البعد التخيلي للمتلقي"⁽³⁾، وقد طبق هذه المحاولة في روايته السفراء عام 1903، وحسب بيرسي لوبوك في كتابه "صناعة الرواية" فإن هنري جيمس نشر هذه الرواية عام 1903، وهي إحدى الروايات التي يصور فيه المؤلف ردود الفعل الأمريكية المختلفة إزاء البيئة الأوروبية، ويرى بعض النقاد أنها الرواية الأولى الحديثة وذلك باستخدامها القصص المشهدي والمونتاج، كما هو الحال في السينما والتزامها بوجهة النظر"⁽⁴⁾ وبالتالي فإن هنري

¹ - ينظر: بيرسي لوبوك: "صناعة الرواية"، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، 2010، ص 107.

* - مسرحة: ظهر هذا المصطلح مع أرسطو الذي كان يمتدح هوميروس عندما لا يتدخل الروائي، أو الشاعر في الأحداث إلا نادرا ويترك العرض للشخصيات، وتطور هذا المصطلح هنري جيمس إذ قال بضرورة أن تحكي القصة ذاتها بذاتها لا أن يحكيها الراوي.

² - سعيد يقطين: "تحليل الخطاب الروائي"، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1987، ص 285.

³ - محمد التلاوي نجيب: "وجهة النظر في روايات الأصوات العربية"، إتحاد كتاب العرب، تونس، 1988، ص 12.

⁴ - بيرسي لوبوك "صناعة الرواية"، ص 247.

جيمس أول من تخلى عن الزاوي التقليدي المهيمن والمسيطر على الأحداث، ولهذا يمكن أن ننطلق من فكرة إلغاء الهيمنة إلى التعدد، فليس السارد وحده الفاعل في مسار الحكاية وتشاركه باقي الشخصيات ووجودها وحضورها يعطيها إمكانية الاختلاف وحتى التصادم مع رؤى السارد.

2- السرد الذاتي والسرد الموضوعي عند توماتشفسكي: (Tomazevki): ينتمي إلى جماعة الشكلايين الروس، حيث أشار في حديثه عن المبنى الحكائي والمتن الحكائي في مقالة بعنوان "نظرية الأغراض"، إلى هذه النقطة بطريقة عابرة وغير مدركة إدراكا معمقا⁽¹⁾، إذ ميز بين نوعين من السرد وهما: السرد الموضوعي، والسرد الذاتي.

أ- السرد الذاتي: الذي هو مجموعة من عروض السرد المتجانسة يكون فيها الراوي هو الشخصية الرئيسية⁽²⁾، ونتبع الحكيم من خلال عينيه أو طرف مستمع⁽²⁾، كما أن الأحداث لا تقدم إلا من خلال زاوية نظر الراوي، إذ يخبر بها القارئ ويعطيها تأويلا معينا، يفرضه عليه ويدعو إلى الاعتقاد به.

ب- السرد الموضوعي: "يكون الراوي مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال"⁽³⁾ وفيه يكون مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنما ليصفها وصفا محايدا كما يراها أو كما يستتبطها في أذهان الأبطال، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم⁽⁴⁾ ويرى حميد لحداني أن توماتشفسكي قد سبق غيره إلى تحديد زاوية رؤية الراوي وأسلوب السرد الذي يختاره لروايته، "غير أن أغلب النقاد يعتبرون "جان بويون" في كتابه "الزمن والرؤية" أول من فصل القول في زاوية الرؤية هذه"⁽⁵⁾، كما أن توماتشفسكي حسب رأيه لم يشر إطلاقا إلى النوع الثالث من زاوية الرؤية السردية (الرؤية من الخارج)، وهذا راجع إلى أن الأنماط الحكائية التي تتبنى مثل هذه الرؤية لم تظهر إلا بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد.

¹ - كريمة بلخامسة: "الخطاب الروائي في رواية نجمة"، رسالة ماجستير، تيزي-وزو، 2000/1999، ص13.

² - محمد بوعزة "بنية النص السردى"، ص47.

³ - نصوص الشكلايين الروس"، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناسريين، المغرب، 1982، ص189.

⁴ - Todorov "les catégories de récit», communication, seuil, Paris, 1981, p148 .

⁵ - محمد بوعزة "بنية النص السردى"، ص46.

3- الرؤية عند جان بويون: (Jean Pouillon): اختزل هذا الباحث الرؤى اختزالاً دقيقاً حيث ربط حديثه عن الرواية والرؤى بعلم النفس فيقول: "إذا كان العالم النفساني يعرفنا بأنفسنا فإن الروائي يعرفنا بالآخرين، ويتجلى هذا الآخر في الرواية حين يبدو لي بطلاً وأنا أبدو كقارئ وعندما يكون البطل يحكي عن نفسه تكون الذات تحلل نفسها"⁽¹⁾، وقد كان لتصنيفه أثره الأكبر في العديد من التصنيفات اللاحقة، هذا بالإضافة إلى دوره في إعطاء هذا المكون السردي أبعاداً جديدة اغتنتى بها هذا المفهوم، ومن خلال تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس، حصر أشكال تمظهر هذه الرؤى في ثلاث وهي:

أ- الرؤية مع: أو الراوي=الشخصية الروائية: وفيها يعرف الراوي قدر ما تعرف الشخصية الروائية فلا يقدم تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها "وينطبق السرد هنا مع ما أشار إليه توما تشفسكي بالسرد الذاتي"⁽²⁾، كما أن الراوي في هذه الحالة "سارد ممسرح، إذ يتم التقديم من خلاله وهو شخصية محورية"⁽³⁾، غير أن جان بويون يرى بأن عيب هذه الرؤية الرئيسي هنا، هو أن الشخصية فيها تكون معروفة أكثر مما ينبغي مقدماً، ولا تدخر أي مفاجأة.

ب- الرؤية من الخارج: أو الراوي > من الشخصية الحكائية: وفيها يكون الراوي أقل معرفة من أية شخصية من الشخصيات "إذ يظل خارجياً بعيداً كأنه محايد أو كأنه غائب عن الحاضر"⁽⁴⁾ فلا يعرف الأحداث ولا يشارك فيها، حيث يصف السلوكيات الخارجية للشخصيات بعيداً عن عالمها الداخلي، وأفكارها ووعاطفها، "وقد عُرف الراوي الغائب في روايات القرنين الثامن والتاسع عشر"⁽⁵⁾، أما تودوروف (Todorov) فإنه يرى بأن جهل الراوي الشبه التام في الرؤية من الخارج

¹ - كريمة بلخامسة "الخطاب الروائي في رواية نجمة"، ص 14.

² - سامية داودي "صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي"، ص 65.

³ - حسينة لعوج: "البنية السردية وتجلياتها الدلالية في بوح الرجل القادم من الظلام" رسالة ماجستير تيزي-وزو، 2009 ص 12.

⁴ - المرجع نفسه، ص 12.

⁵ - جيرار جونييت: "خطاب الحكاية"، ص 206.

ماهو إلا أمر اتفاقي وإلا فإن حكيًا من هذا النوع لا يمكن فهمه⁽¹⁾، وبهذا ينفي صفة الفهم عن هذا النوع من الحكي لأنه لا يسرد إلا الخارجي بعيدا عن الشخصيات.

ج- الرؤية من الخلف: أو الراوي < الشخصية الحكائية: ويمثل بصفة عامة الحكي الكلاسيكي إذ يكون الراوي أكثر معرفة من الشخصية الروائية ويدرك ما يدور في خلد الأبطال حتى أنه يستطيع معرفة أفكار شخصيات عديدة في آن واحد" وتتجلى سلطته في أنه يستطيع أن يدرك رغبات الأبطال الخفية تلك التي ليس لهم وعي هم أنفسهم⁽²⁾، والراوي في هذه الرؤية "لا يكون من خلف شخصياته وإنما يكون من فوقهم كإله دائم الحضور"⁽³⁾، والفهم الذي تنتيحه لنا هذه الرؤية "يتم من خلال وصف سلوكيات الشخصية، غير أن هذا الوصف لا يؤدي بنا إلى الفهم النفسي للشخصيات⁽⁴⁾، بل العكس هو الذي يفترضه بل يلغيه، " ويشير توماتشفسكي إلى هذه العلاقة السلطوية بالسرد الموضوعي"⁽⁵⁾، أما سعيد يقطين فيعتبر جان بويون صاحب الفضل في التمييز والتعمق في تحليل الرؤى من المنظور الذي ينطلق منه، كما أن هناك انسجاما كلياً بين مقدماته السيكلوجية وتصنيفاته، وطرائق الكشف عنها، ولعل هذا ما جعل العديد من الباحثين يسيرون على منواله في تبني التصنيف الثلاثي وتوزيعه للرؤى⁽⁶⁾، وبالتالي يبقى "جان بويون" صاحب الفضل في تقسيم الرؤية السردية وتوزيعها.

4- واين بوث (wayne c booth):

قام في بداية الستينيات بدراسيتين هما: " النقد الروائي من وجهة نظر بلاغية" وكذلك "وجهة النظر والمسافة"، ففي الدراسة الأخيرة عرض لأنواع السرد في شكل مقال، لكي يحدد درجة الوعي عند الراوي بأنواعه ومواقعه، "إذ ميز نوعين من الساردين فالمشاركون في القصة المحكية

¹ - عبد المالك مرتاض: "نظرية الرواية"، دار العرب للنشر، دت، ص247.

² - Todorov (les catégories de récit) , p48.

³ - سعيد يقطين: "تحليل الخطاب الروائي"، ص289.

⁴ - ينظر: محمد بوعزة "بنية النص السردى"، ص47.

⁵ - سعيد يقطين: "تحليل الخطاب الروائي"، ص290.

⁶ - ينظر: كريمة بلخامسة: "الخطاب الروائي في رواية نجمة"، ص15.

كشخصيات من جهة، وغير المشاركين من جهة ثانية⁽¹⁾، ومن خلال دراسته "وجهة النظر والمسافة" حاول نقد بعض الأسس التي تنتظر إلى القصة من خلال الضمير الذي تروى به (متكلم/غائب)، ومن خلال هذا التمييز تتحدد نوعية الرؤية أو وجهة النظر، إذ يكشف بأن الضمير ليس معياراً دقيقاً لتحديد الرؤية "مثلاً في رواية السفراء لهنري جيمس نجد أنفسنا أمام الضمير الغائب، رغم أن الرواية أقرب إلى رواية بضمير المتكلم حيث يقول "إن ستريندر يسرد معظم قصته الخاصة به حتى، وإن دل عليه بضمير الغائب"⁽²⁾.

قسم "واين بوث" الرواة الذين يتحكمون في الرؤى إلى ثلاثة أنواع وهم:

أ- **المؤلف الضمني**، أو كما يعرفه سعيد يقطين بالذات الثانية للكاتب، ويطلق عليه محمد نجيب التلاوي الكاتب (الراوي) الضمني، وهو الذي يتواجد في أية رواية كيفما كان نوعها "حتى وإن كانت سيرة ذاتية، وحتى لو كان هناك راو آخر مشارك"⁽³⁾ فهو الكاتب الضمني المتخفي في الكواليس وهو ليس الكاتب الإنسان، وإنما من ورق وليس من لحم ودم حسب رولان بارت⁽⁴⁾.

ب- **الراوي غير المعروف (غير ممسرح)**: هذا حسب سعيد يقطين، ويطلق عليه محمد نجيب التلاوي، الراوي غير المعروف وممسرح، وهو عند بوث "ذلك الذي يكون شخصية تعلن عن نفسها في الرواية بأشكال مختلفة"⁽⁵⁾، فهو إذن الراوي الذي يشتبه علينا، والكاتب الضمني فيبدو لنا أن الرواية تعتمد ذلك الكاتب "لأنه من الضروري أن تكون هناك وساطة بيننا كقراء أحداث القصة"⁽⁶⁾ وبذلك يختلف عن الرواة الآخرين.

ج- **الراوي المعروف الممسرح**: وهو كل شخصية مهما بدت متخفية، وتتداول في الحكي حيث تقرض نفسها عندما تتحدث بضمير المتكلم المفرد، أو باسم الكاتب، وما نلاحظه أن بعض الباحثين قسموا الراوي الغير المعروف إلى أصناف فرعية وهي: الراوي الملاحظ أو الراصد والراوي

1 - جيرار جونيوت "خطاب الحكاية"، ص 200.

2 - سعيد يقطين "تحليل الخطاب الروائي"، ص 291.

3 - المرجع نفسه، ص 291.

4 - ينظر: كريمة بلخامسة "الخطاب الروائي في رواية نجمة"، ص 15.

5 - سعيد يقطين "تحليل الخطاب الروائي"، ص 291.

6 - المرجع نفسه، ص 291.

الشخصية المشاركة في الأحداث، وأخيرا الراوي العاكس، بينما يقسم البعض الآخر الراوي الممسرح إلى هذه الأصناف الفرعية وهي: الراوي الملاحظ الراصد، (كما يسميه هنري جيمس) هو المرأة التي تعمل على عكس الأحداث.

5- الرؤية عند تودوروف: (T-Todorov): حاول موقعة هذا المفهوم كمقولة سردية ضمن مقولتين أخريتين جعلهما مدار تحليل الخطاب السردية بصفة عامة، والخطاب الروائي بصفة خاصة، حيث قام بدراسة متميزة، لأنه استفاد من اللسانيات، وقد عد "وجهة النظر" التي قدمها هنري جيمس طريقة من طرق الحكيم، كما اعتبر جهات الحكيم في معناها الأصلي الدال على رؤية أو وجهة النظر، هي الطريقة التي بواسطتها تُدرك القصة عن طريق الراوي وذلك في علاقته بالمتلقي، "فقرأة أي عمل حكاوي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصته، إلا من خلال الراوي، فجهات الحكيم إذن تعكس العلاقة بين الهو في (القصة) والأنا في (الخطاب) أو بتعبير آخر العلاقة بين الشخصية والراوي.⁽¹⁾

حافظ "تودوروف" على تصنيف بويون للرؤى مع إدخال تعديلات طفيفة، ولخصها في ثلاث رؤى علما أنه رمز إليها بصيغة رياضية.

أ-الراوي < الشخصية الحكائية (الرؤية من الخلف): هذا النوع نجده في الحكيم الكلاسيكي إذ يكون الراوي عارفا أكثر من ما تعرفه الشخصيات الحكائية، إذ يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد وتتجلى سلطته هنا في "كونه يستطيع إدراك رغبات الأبطال الخفية تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم"⁽²⁾.

ب-الراوي = الشخصية (الرؤية مع): تكون هنا معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية الحكائية حيث لا يقدم أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، لكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع، ومن ثم استخدام ضمير المتكلم ثم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، "فإن مجرى السرد يحتفظ بالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي

¹ - المرجع السابق، ص 293.

² - محمد بوعزة: "بنية النص السردية"، ص 47.

جاهل بما تعرفه الشخصية⁽¹⁾، والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهد على الأحداث، أو شخصية مساهمة في القصة.

إن الرؤية مع، أو العلاقة المتساوية بين الراوي والشخصية هي "التي سماها "توماتشفسكي" السرد الذاتي، إذ يكون الراوي مصاحبا لشخصيات، يتبادل معها المعرفة بمسار الأحداث، وقد تكون الشخصية نفسها هي التي تقوم برواية الأحداث، ويتجلى هذا بوضوح في روايات الشخصية سواء في الاتجاه الرومانسي أم في اتجاه الرواية ذات البطل الإشكالي⁽²⁾.

ج-الراوي > الشخصية الحكائية (الرؤية من الخارج): يعرف الراوي في هذا النوع أقل من ما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية" فمعرفة الراوي تتضاءل، وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الذاتي⁽³⁾، حيث يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات" ويرى "تودوروف" أن جهل الراوي الشبه التام هنا، ليس إلا أمرا اتفاقيًا وإلا فإن حكايا من هذا النوع لا يمكن فهمه⁽⁴⁾، وبهذا تحدد مفهوم الرؤية السردية.

نلاحظ أن "توماتشفسكي" لم يشر إطلاقا إلى الرؤية من الخارج، وهذا راجع إلى أن الأنماط التي تتبنى مثل هذه الرؤية لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلا بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد"، فقد وصفت الرواية المنتمية لهذا الاتجاه بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكلوجية، كما أن بعضها يكاد يخلو من الحدث حيث نجد وصفا خارجيا محايدا لحركة الأبطال وأقوالهم، وللمشاعر الحسية، مع غياب أي تفسير، أو توضيح⁽⁵⁾ والقارئ في مثل هذه الروايات يجد نفسه دائما أمام مبهمات كثيرة، عليه أن يجتهد لإكسابها دلالة جديدة.

1 - سعيد يقطين "تحليل الخطاب الروائي"، ص 293.

2 - المرجع نفسه، ص 293.

3 - المرجع نفسه، ص 293.

4 - محمد بوعزة "بنية النص السردى"، ص 48.

5 - المرجع نفسه ص 48..

وبعد عرضنا لعمل تودوروف يتبين لنا أن مفهوم الرؤية قد بدأ يأخذ كامل أبعاده في تحليل الخطاب الروائي "حيث شدد بدوره على هذا العنصر، وبين قيمته الإبداعية".⁽¹⁾

6- وجهة النظر عند أوسبنسكي: (Ouspanski): هو باحث سوفياتي طرح وجهة النظر بطرق جديدة وطموح كبير منذ بداية السبعينات، وبخلاف "تودوروف" الذي يعتبر الوجهات أو الرؤيات مقولة من مقولات الحكيم، فإن أوسبنسكي يرى أن "وجهة النظر" تتصل اتصالاً وثيقاً بتوليف^(*)، العمل الفني من خلال موقع المؤلف، حيث حدد أربعة مستويات وهي:

1- المستوى الإيديولوجي.

2- المستوى التعبيري.

3- المستوى المكاني والزمني.

4- المستوى السيكولوجي.

ركز في المستوى الإيديولوجي على التقويم الإيديولوجي من خلال مواقع مجردة تقع خارج الكتاب، أو حسب رؤية شخصية موجودة في العمل المحلل، في الحالة الأولى نجد أنفسنا أمام وجهة نظر إيديولوجية خارجية، حيث الراوي خارج القصة، أما المستوى الثاني فالوجهة داخلية إذ يكون الراوي شخصية مشاركة، فالتميز إذن يتم على أساس التقابل، بين داخل العالم الروائي وخارجه، أما في المستوى التعبيري، فأوسبنسكي يبحث في تحولات وجهة النظر والانتقال من وجهة إلى أخرى، كما يبحث في العلاقات التي يقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات ويلخصها في وجهتي نظر، ففي الأولى يأخذ الراوي وضع الملاحظ الموضوعي إذ ينقل خطاب شخصياته بكل جزئياته، حتى الصوتية منها، وهي وجهة نظر خارجية، أما الثانية فيأخذ وضع المقرر الذي يتبنى وجهة نظر داخلية، لأن الراوي يركز على جزئيات الخطاب ويكتفي بالتدخل فيه عن طريق التفسير والتوضيح، أما المستوى المكاني-الزمني فيعين فيه موقع الراوي مكانياً وزمانياً من القصة

1 - سعيد يقطين "تحليل الخطاب الروائي"، ص 293.

* - استطاع أوسبنسكي من خلال بويطيقا التوليف أن يحدد نمذجة الممكنات التوليفية، والبويطيقا علم نادى به الشكلاونيون الروس، وموضوعه أدبية الأدب، ويرى جبرار جونيت أن البويطيقا نظرية عامة.

وشخصياته، ويحدد بدوره بناء على تقسيمه إلى داخلي وخارجي، كما حدد المستوى السيكلوجي من خلال "أربعة أنماط سردية تقوم على أساس مقولتين سرديتين :

1- وجهة نظر ثابتة أو متحركة

2- وجهة نظر داخلية أو خارجية.

انطلق "أوسبنسكي" من نقطة الثبات الجوهرية والفنية والمتمثلة في المؤلف.⁽¹⁾

7- **التبئير عند جيرار جونيت:** يعتبر من أهم الدارسين والمنظرين إذ جاء بتقسيمات جديدة لمستوى المقامات السردية، بالإضافة إلى معارضته وانتقاده لمصطلح "وجهة النظر" وافترضه لمصطلح بديل وهو "التبئير"، يقول: "وتحاشيا لما لمصطلحات "رؤية" "حقل"، "وجهة نظر" من مضمون بصري مفرط الخصوصية، فإني سأتبني مصطلح "تبئير" الأكثر تجريدا بعض الكثرة والذي يتجاوب من جهة أخرى مع تعبير بروكس وارين (Brooks warren)⁽²⁾، وعليه نلاحظ أنه تبني مصطلح التبئير بدل مصطلح "وجهة النظر"، أو "الرؤية" ويرى أن مصطلح "وجهة النظر" غير دقيق إذ يقول بأهمية مراعاة الصيغة والصوت عندما نحاول إقامة نمذجة للمقامات السردية لكن أن نخلط بينهما تحت اسم "وجهة النظر" فهذا شيء لا يمكن قبوله"⁽³⁾، ومن هنا نفهم بأنه أوجد مصطلح خاصا به.

يقدم "جنيت" تصويره بناء على عمل "بويون" و"تودوروف"، وذلك بعد استبعاد مفاهيم مثل "الرؤية" و"وجهة النظر"، وتقويضها "بالتبئير" (التركيز)، الذي هو أكثر تجريدا، وأبعد عن الجانب البصري⁽⁴⁾، وبناء عليه قسم التبئير إلى:

1 - التبئير الصفري (اللا تبئير) الذي نجده في الحكى التقليدي.

2- التبئير الداخلي: ثابتا كان أو متحولا أو متعددا.

3- التبئير الخارجي: لا نتعرف فيه على دواخل الشخصيات.

1 - ينظر جيرار جونيت "خطاب الحكاية"، ص 201.

2 - سعيد يقطين "تحليل الخطاب الروائي"، ص 294.

3 - جيرار جونيت "خطاب الحكاية"، ص 201.

4- محمد نجيب التلاوي: "وجهة النظر في روايات الأصوات العربية"، ص 22.

نلاحظ أن "جينيت" قد حافظ على التقسيم الثلاثي نفسه، لكنه عمق هذا التقسيم وهو يجلي التنبؤيات في علاقتها بعضها بعض، والتحويلات التي تعرفها داخل العمل الروائي ومن خلال حديثه عما يسميه بالخروقات المنعزلة، يترك ما يتصل بالأخبار الزائدة أو الناقصة ثم يحلل كل منهما من خلال ربطه بالتنبؤيات في علاقتها بالقارئ، فقد استطاع أن يميز بين الصوت والصيغة، هذا بالإضافة إلى استبعاده مصطلح "وجهة النظر"، فإنه استبعد أيضا "الرؤية" لأسباب ضعيفة ليفسح المجال لمصطلحه "التنبؤ"، إلا أن هذا المصطلح قد وجد انتقادات متنوعة، أهمها ما وجهته (ميك بال) عندما قالت: "بأن مصطلح" التنبؤ" لم يقدم له تعريفا مستقلا، وأن المستوى الأول والثاني (اللاتنبؤ / التنبؤ الخارجي) هو نفسه ما قال به "جورج بلان" في مصطلحه "حصر المجال" ⁽¹⁾ هذا ما جعل جينيت يعيد النظر في مصطلحه عام 1983 إذ قدم التحديد في كتابه اللاحق "خطاب الحكاية الجديد"، وحدد أن المبتئر هو الراوي /الكاتب وأن المبتئر هو الحكي ذاته وأن التنبؤ كحصر المجال يعني بختيار الإخبار السردي على المستويين الخارجي.

لازم البطل الرؤية (وجهة النظر) منذ القديم " فعد البطل " وجهة النظر" ليس أمرا مستحدثا فقد عرف هذا المكون منذ الإغريق (أفلاطون وأرسطو)، وقد بين أرسطو إعجابه بأعمال هوميروس التي لا يتدخل الراوي أو الشاعر في أحداثها إلا نادرا، زد على ما كشفه أرسطو عندما عرض للفروق بين الأنواع الأدبية، لا سيما بين الدراما والملحمة، وقد امتدح اختفاء الراوي بسبب الأصوات، على الرغم من انتمائه إلى مجتمع طبقي حاد" ⁽²⁾.

وكان لاهتمام النقاد بوجهة النظر (الرؤية) والصوت أن " جعلتهما في مقام الملامح المستقلة التي توصف بها الروايات، وتحولت دراستهما إلى حد النظر إليها بأنها الخاصية الرئيسية في كل القصص السردي" ⁽³⁾ الأمر الذي انتبه إليه الكثير من الدارسين ومن بينهم بول ريكور (Paul Ricoeur) الذي يقول: " وأقول أنا إنَّ وجهة النظر تعين في سرد الغائب أو المتكلم اتجاه موقف الراوي وإزاء الشخصيات، وموقف الشخصيات إزاء بعضها البعض الآخر، ويؤثر هذا في

¹ - المرجع السابق، ص 23.

² - زويش نبيلة: " الشخصية بين النظرية والتطبيق (اللاز والعشق والموت في الزمن الحراشي للظاهر وطار أنموذجا، ص 122.

³ - المرجع نفسه، ص 133.

تأليف العمل ويكون موضوع شعرية التأليف، ما أن تكون إمكانية اعتماد وجهات نظر متنوعة وهي خاصة متأصلة في فكرة وجهة النظر نفسها - على منح الفنان الفرصة التي تستغل بانتظام لتتويع وجهات النظر داخل العمل الواحد ومضاعفتها⁽¹⁾، ويوضح أكثر فيقول: "إذا كانت مكانة وجهة النظر متميزة ضمن إشكالية التأليف كما وصفتها ما الذي نقوله إذن عن الصوت السردى"⁽²⁾، كما يذهب إلى "استحالة استئصال فكرة الصوت السردى، الأمر الذي يرجع إلى حجتة في الروايات المتعددة الأصوات، والتي يتبين فيها خاصية كل صوت وتميزه وقيمه في الرواية ويرجع أيضا إلى المفهوم الذي أعطاه باختين للرواية المتعددة الأصوات أو البوليفونية كما يحلو لبعض ترجمتها، فيقول إن بنيتها قد أحدثت القطيعة مع ما يسميه المبدأ المونولوجي (أو الأحادي الصوت)، والذي اتسمت به الرواية الأروبية خاصة، وفيها كان يؤسس صوت المؤلف/ الراوي نفسه في الرواية المونولوجية بوصفه صوتا مفردا فوق كل الأصوات"⁽³⁾، ولهذا عدت الرواية متعددة الأصوات ثورة في فهم الراوي، وصوته وبالقدر نفسه صوت الشخصية وصوت الآخر الذي يمكن أن يتجلى في اللغة بشتى صوره، كما أشار إليها باختين، وحتى في الكلمة التي يمكنها هي الأخرى أن تضفر صوت ووعي الآخر.

ليخلص ريكور إلى صعوبة " عزل فكري وجهة النظر والصوت عن بعضهما البعض إلى حدّ يجعل التمييز بينهما متعذرا... ويرى أن الإشكالية تتعلق بوظيفة واحدة تتم مقارنتها من منظور سؤالين مختلفين، تجيب وجهة النظر عن السؤال " من أي موقع ندرك ما تعرضه علينا حقيقة السرد؟ وبالتالي من أين يتكلم المرء؟ ويجيب الصوت عن سؤال المتكلم هنا"⁽⁴⁾، إلا أن باختين يعرض لوجهة النظر من مفهوم آخر هو الوعي الذي يحمله المتكلم دون إعطاء أهمية لموقعه أو لمن يكون بالدرجة الأولى فيقول: " إنّ جميع مواصفات البطل الثابتة والموضوعية، حالته الاجتماعية خصوصيته الفردية والاجتماعية، طباعه وملامحه الروحية وحتى مظهره الخارجي

1- نبيلة زويش: " الشخصية بين النظرية والتطبيق نقلا عن بول ريكور، الزمان والسرد، تر: فلاح رحيم، ج2، ص 133

2- المرجع نفسه، ص 133.

3- المرجع نفسه، ص 133.

4- المرجع نفسه، ص 134.

باختصار كل ما يساعد المؤلف عادة على تكوين صورة قوية وواضحة عند البطل - من يكون؟" كل ذلك يصبح عند دوستوفسكي موضوعا للتأمل عند البطل مادة لوعيه الذاتي⁽¹⁾

رابعا-البوليفونية في النقد العربي:

1-البوليفونية عند محمد بوعزة:

يرى بوعزة "أنه لإنتاج وعي منهجي بمفهوم البوليفونية يجب تتبع جذوره التي ترتبط بحقل الموسيقى، حيث عرف هذا المفهوم تطورا واختلافا في أساليبه باختلاف الاتجاهات الموسيقية لكل عصر، ليظل تحققه الأسمى مرهونا بتعدد الأصوات وتعارضها بشكل متوازن"⁽²⁾، كما قام بإجراء مقارنة بين استعمال "ميخائيل باختين" للبوليفونية وبين استعمالها من طرف "ميلان كونديرا" (Mailan Kundira)، فبينما نجد كونديرا يشترط تساوي المساحة بين حكايات وفصول الرواية دون استحضار لحمولاته الاجتماعية والفلسفية⁽³⁾، نجد باختين الذي تعمق في هذا المفهوم واعتبره سر تميز الفن الروائي ومصدر غناه الفكري، فلكي تكون الرواية بوليفونية يجب احتفاظ الشخصيات باستقلاليته داخل النص، وتحررها من وصاية الكاتب وتوجيهاته، ومن ثمة يعكس هذا التعدد لأصوات الشخصيات في الرواية تعددا في أشكال الوعي ووجهات النظر، واعتبر "ميخائيل باختين" الروائي الروسي دوستوفسكي خالق الرواية البوليفونية، وذلك لما عرف عنه من خلال رسم شخصياته الروائية من براعة في تفريد كينونتها، وحرصه على عدم إنجازيتها، محتفظة بنزوغ حوارها في أعماقها.

تساءل محمد بوعزة عن موقف الكاتب في الرواية البوليفونية، قائلا: "هل يعني هذا التعدد في أشكال الوعي أن الكاتب لا موقف له؟ وهل نفهم من التعدد الصوتي أن الرواية البوليفونية ليست لها إيديولوجيا"⁽⁴⁾، وعل العكس ما ذهبت إليه "جوليا كريستيفا" (Julia kristiva) التي تعتبر النص البوليفوني عند باختين "لا يملك إيديولوجيا خاصة لأنه ليس له موضوع إيديولوجي، وتستنفذ

1- المرجع السابق، ص134.

2- محمد بوعزة: "حوارية الخطاب الروائي (التعدد اللغوي والبوليفونية)"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2012 ص63

3- المرجع نفسه، ص58.

4- المرجع نفسه، ص61.

ذاتها في تصادمها⁽¹⁾، وهو التوجه الذي كان سائدا في البنيوية الفرنسية التي تؤمن بمبدأ "موت المؤلف" وهو الطرح الذي تبناه حميد لحميداني الذي ذهب إلى أن "ميخائيل باختين يتشبث بفكرة الحياد المطلق للكاتب"⁽²⁾، مختزلا وظيفة الرواية الحوارية " في تشخيص الإيديولوجيات المتصارعة في الواقع الخارجي"⁽³⁾، في حين نجد محمد بوعزة يشيد " بعدم تحييد باختين لموقف الكاتب لأن في هذا الإلغاء نسفا للبوليفونية"⁽⁴⁾، والتي من شروط تحققها الجهد الذي يبذله هذا الكاتب في "تنظيم أشكال الوعي المتعددة داخل الرواية، وتشخيصها بشكل متساو لا يؤدي إلى هيمنة وعي واحد"⁽⁵⁾ كما قام بإجراء مقارنة بين الرواية المونولوجية التي تتميز بالحضور القوي للكاتب عكس الرواية البوليفونية التي يختفي فيها.

ليخلص في الأخير إلى "استحالة الفصل بين البوليفونية والمونولوجية داخل الخطاب الروائي كما لكلا الشكلين الروائيين جماليته النابعة من إمكانياته التعبيرية"⁽⁶⁾، كما يرى محمد بوعزة "أنه من الإجحاف تبخيس قيمة الرواية المونولوجية وما التحفت به من ثراء في تجاربها الوجودية والإنسانية كما "هو الحال في روايات "كافكا" و"موزيل" و"جويس" و"بروست" التي استمدت توهجها الفكري والجمالي من الإنزياح عن النزعة الانعكاسية التمثيلية، وتوليد مسافة فاصلة عن العالم تمكنها من نقده والنفاذ إلى جوهره"⁽⁷⁾.

وفي ضوء كل هذه التفسيرات فإن الرواية البوليفونية تكتسب جمالياتها من تثبيت الحقيقة وتعدد الشخصيات وتوفير فرص توليدية عديدة أمام القارئ حتى يشارك في توليد الدلالة، كما أن الرواية المونولوجية تكون جمالياتها نابعة من الرؤية المنفردة التي تتجلى من خلال استراتيجيات تتجلى في شعرية اللغة والإيهام بتعدد زوايا النظر.

¹ - المرجع السابق، ص 62.

² - أحمد الخرطي: " حوارية الخطاب الروائي عند باختين(نحو تلق جديد للرواية الباختينية)، مجلة الكلمة، ع 80 يونيو 2014، ص 6

³ - محمد بوعزة: " حوارية الخطاب الروائي"، ص 62.

⁴ - أحمد الخرطي: " حوارية الخطاب الروائي عند باختين"، ص 06.

⁵ - محمد بوعزة: " حوارية الخطاب الروائي"، ص 63.

⁶ - المرجع نفسه، ص 66

⁷ - المرجع نفسه، ص 66.

2-البوليفونية عند حميد حميداني:

يعرف الرواية البوليفونية على "أنها الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاور، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية، بمعنى أنها حوارية تعددية ذات منحنى ديمقراطي حيث تتحرر بشكل من المنظور واللغة والأسلوب"⁽¹⁾، ويقول في موضع آخر: "إن الرواية لا تبني ذاتها بصورة أصلية إلا عندما يوكل إلى القارئ بشكل تام أمر إنفاذ الرواية من تعارض الآراء والأساليب، بحكم أن الرواية تنتهي دون أن تفرض عليه رأيا محددا، فشخصياتها تكشف عن نفسها بما فيها من عيوب وفضائل، بل إن الشخصية نفسها كثيرا ما لا تدرك موقعها الحقيقي في عالم القيم الإنسانية، وهكذا تنتقل هذه الحيرة ذاتها من الشخصية إلى القارئ، وتثير الرواية الأسئلة أكثر مما تثير الحقائق"⁽²⁾، وحسبه تكمن أهمية الرواية البوليفونية أو كما اصطلح على تسميتها بالرواية الديالوجية في عرضها للحقيقة التاريخية الواحدة من منظورات متعددة في لحظة واحدة مما يجعلها ضمنا ترفع شعار نسبية امتلاك الناس للحقيقة، وهذا ما يجعلها ذات طابع شمولي في تصوير الواقع الإيديولوجي والثقافي في الوقت الذي تحتفظ فيه الرواية المونولوجية ببساطة الحقيقة المطلقة.

¹ - حميد الحميداني والصورة الروائية البوليفونية، [www : alukah.com](http://www.alukah.com)

² - حميد الحميداني: "أسلوبية الرواية"، مكتبة الأدب المغربي، منشورات دراسات سال، المغرب، 1989، ص33

الفصل الثاني:

تجليات البوليفونية في رواية "طرشقانة"

1- صوت الرّأوي

2- الأصوات شخصيات حاضرة:

1- الصوت الرجالي:

أ- صوت مراد: الصوت المتمرد على العادات والتقاليد:

ب- صوت غازي: الصوت الفلسفي:

ج- صوت الشيخ: " الصوت الديني:

د- صوت كريم : الصوت المسرحي:

2- الصوت النسائي:

أ- صوت "تانا قمر": الصوت الآمر والناهي/ الصوت الدافئ والحنون

ب- صوت نورة: الصوت المثقف والمتحرر من العادات والتقاليد

ج- صوت ندى: الصوت المفعم بالأنوثة:

3- صوت الآخر:

أ- صوت أنوشكا/ الصوت الصادق والمتفهم:

ب- تعدد أشكال الوعي/تكريس تعدد الأصوات:

1- وعي أحمد: الوعي الثوري:

2- وعي سيمون: الوعي المساند والوفّي:

ترتبط الرواية المتعددة الأصوات أو الرواية البوليفونية في غالب الأحيان بالواقع المعيش هذا الواقع المفعم بالتناقضات وبالتنوع سواء على مستوى الشخصيات أم على مستوى (الذوات) الأفراد المتباينين اجتماعيا وثقافيا وسياسيا وعقائديا، هذا ما يسمح بتعدد الأصوات، ونقصد بتعدد الأصوات الذوات القائمة بالتلفظ داخل العمل الروائي، وهي عبارة عن شخصيات حاضرة بارزة يمكن لمتلقي هذا العمل أن يكتشفها ويتعرف عليها بسهولة، كما يتعرف أيضا على هذه الأصوات من خلال حضورها كأشكال وعي ترد على لسان إحدى هذه الشخصيات، ولكنها غائبة كشخصية مشاركة، وهذا راجع إلى أن المؤلف لا يكون مسيطرا ومهيمنًا، وإنما وُجب عليه أن يكون ديموقراطيا، ويترك الحرية لأبطاله، الذين يمكن أن يتفقوا معه أو يخالفونه، ذلك أنه "لا يخلق عبيدا مسخت شخصياتهم، بل أناسا أحرارا مؤهلين للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعهم قادرين على ألا يتفقوا معه، بل وحتى على أن يثوروا في وجهه"⁽¹⁾، ومن الشروط التي وجب توفرها في الرواية المتعددة الأصوات أن تكون مبنية على صراع بين شخوصها من بداية الرواية إلى نهايتها، حيث لا يرصد المتلقي الوصول إلى حل نهائي لهذا الصراع، بالإضافة إلى كون النهاية مفتوحة حتى يتمكن المتلقي من اختيار الموقف الذي يتلاءم وشخصيته، إضافة إلى تصوير نهاية تناسبه.

والرواية التي تتحو هذا المنحى لا يهيمن المتلفظ فيها، ويتم توزيع الأدوار والمهمات على كل الشخصيات حسب موقعها ومكانتها، وثقافتها تتدرج ضمن الرواية البوليفونية، الأمر الذي يسمح بتعدد الشخصيات والآراء والأفكار والمواقف الإيديولوجية إضافة إلى تعدد أشكال الوعي وأول من تحدث عنها "ميخائيل باختين" من خلال كتابه "شعرية دوستوفسكي"، حيث قام بدراسة تحليلية لروايته "الجريمة والعقاب" فاستخرج الأصوات وأشكال الوعي المختلفة، وهي الدراسة المختلفة عن الدراسات التي سبقته في مجال تحليل الرواية، ومن ثمة سنحاول في هذه الدراسة استخراج هذه التعددية الصوتية، وذلك من خلال دراسة هذه الأصوات كشخصيات مشاركة في الأحداث أو كأشكال وعي غائبة عن الرواية وحاضرة من خلال كلام الشخصيات الأخرى عنها.

¹ - ميخائيل باختين: "شعرية دوستوفسكي"، ص 10.

1- صوت المتكلم/ الراوي:

يستلزم فعل السرد حضور الراوي (الرواة)، لكن هؤلاء الرواة يختلفون في أشكال الحضور فمنهم من يكون حضوره مكشوفاً وعلنياً إذ يتدخل باستمرار مفسراً ومؤولاً، ومنهم من يفضل التخفي والتكر كأن يتنازل غالباً عن الكلام للشخصيات مكتفياً فقط بمجرد التنسيق بين أقوالها⁽¹⁾ ومن ثم فإن الضمير هو الأداة التي تكشف عن حضوره في مسار الحكاية، يختلف السرد من ضمير لآخر، "السرد بضمير الغائب هو حديث عن الشخصية والسرد بضمير المتكلم هو حديث الشخصية عن نفسها، والسرد بضمير المخاطب هو حديث إلى الشخصية"⁽²⁾ وبالتالي تختلف أشكال حضور المتكلمين في الرواية.

وبالعودة إلى تاريخ السرد العربي القديم، فإننا نجد أن المتكلم الأول والمسؤول عن السرد والمعروف بالراوي العالم بكل شيء هو المهيمن والمسيطر على الأحداث، المتمتع بوجهة النظر المطلقة والذي ينظر إلى عالمه الحكائي كالإله من فوق ، تمر كل الأحداث من زاوية رؤيته الخاصة، وقد عرف تودوروف الراوي بأنه الذات الفاعلة لهذا التلفظ الذي يمثله كتاب من الكتب هذا الأخير هو الذي يرتب عمليات الوصف...وهو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني الشخصية أو تلك، أو بعينه هو دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا ، أخيراً هو الذي يختار الطريقة التي نخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عن طريق الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف موضوعي"⁽³⁾، علماً أن التعرف على الراوي في الرواية صعب" فهو على نماذج عدة يتلوى كالحرباء فحيناً يتلبس صورة المؤلف، ومرات عديدة لا يتعين إلا في شتى الأفعنة"⁽⁴⁾، وبالعودة إلى أحداث رواية "طرشقانة" فإننا أمام الراوي الذي يبتدئ سرد الأحداث، وذلك عن طريق تقديم حفلة العرس التي عُزمت إليها العائلة : " دوى الطبل يستهض في دماء الساهرين بدببته صحو البدو

¹ - ينظر محمد نجيب العمامي: "الراوي في السرد العربي المعاصر"، ص 21.

² - سامية داودي: " صوت المرأة في روايات إبراهيم سعيدي"، ص 107.

³ - تزفيتان تودوروف: " مقولات السرد العربي"، مجموعة مقالات من إعداد اتحاد كتاب العرب المغاربة، تر: الحسين

سحبان وفؤاد صفا"، الرباط، المغرب، دت، ص 64.

⁴ - سامية داودي: " صوت المرأة في روايات إبراهيم سعيدي"، ص 108.

الرجل والمنتجين الذين ضمهم الزمن المنقضي"⁽¹⁾ ثم نتعرف بعد ذلك على الشخص الذي أذهل الحضور برقصة: "انتصبت القامة الأنثوية يلفها "الحزام" في قلب المكان، كأنما انشقت عنها البطحاء التي فرشت من العشي بالمراقيم الصوف والإكلمة الكتان والحصر البلاستيك"⁽²⁾، ودائماً وعن طريق الوصف نكتشف هذه الراقصة : "وقفت القامة رشيقة مخروطة لا نتوء لردين، غير مكشوفة الذراعين، ينسال عليها "الحزام" المقلم يفصل بين لونه الأبيض والبنفسجي خيط مذهب دقيق يشده عند الوسط حزام عريض من خيوط الصوف الخالص "حزام بوشيوط " فتلتد يد بارعة ليشد وسطا متعرج الحركة ويرسم إغراء التثني حول الرأس، شددت مناديل من الحرير الاصطناعي البراق عقد بعضها إلى خلف وانسدل فوقها ما يشبه البخنوق"⁽³⁾، ما أدى إلى تساؤل بعض الحاضرين عن هوية الشخص الرائع، ليجيب أحدهم بأنه رجل، وهو ما أدى إلى اندهاش واستغراب الجميع، حيث كانوا يتوقعون أن تكون امرأة جميلة ورشيقة كما هو معروف ومألوف، وهنا يتضح لنا خيبة أفق انتظار الناس بما فيهم القارئ .

بعدها ينقلنا الراوي إلى تونس العاصمة وبذلك نتعرف على عائلة " الحاجة قمر" والتي يناديها الجميع "نانا قمر" احتراماً للمكانة المرموقة التي تحتلها في العائلة، كما نتعرف أيضاً على أحوال الشخص الذي كان يرقص في تلك الحفلة، وكيف كان رد فعل أفراد العائلة بعد هذا الرقص الذي تسبب في إحراجهم: "عبر الدار الكبيرة يتردد صدى الصراخ القادم من بيت العلي تتقدم المرأة الستينية، الشخصية الأولى في دار سي الشواشي "نانا قمر" كما يناديها الجميع... تتقدم متناقلة بركبتها اللتين برح بها داء الروماتيزم وعيناها إلى أعلى وشفاتها تلهجان بالدعاء وتتمتمان بكلام مبهم تتبعها إلى صحن الدار كنتها وبعض الصبية تنهرهم العجوز"⁽⁴⁾، فمن خلال هذا المقطع ندرك المكانة الرفيعة التي تتمتع بها الحاجة "نانا قمر" بين أفراد العائلة، وذلك رغم كبرها ومرضها إلا أنها لازالت الأمر الناهي في تلك العائلة ولتوضيح هذه الفكرة نستشهد بالمقطع التالي: " في

¹ - مسعودة أبو بكر "طرشقانة"، دار السحر للنشر والتوزيع ط1، تونس، 1999، ص07

² - المصدر نفسه، ص07.

³ - المصدر نفسه، ص07.

⁴ - المصدر نفسه، ص12

ذروة الضجة طلع صوت غازي من بيته، عيناه في عين العجوز التي ربتة منذ ترك الرحم واستلمته من القابلة... بادلتته نظرات ذات معنى، كأنها تأذن له في أمر استسمحتها فيه في صمت، فرغم الثلاثين لا يتجرأ على رفع صوته أمامها⁽¹⁾، وبالتالي ندرك الاحترام والمكانة الرفيعة التي تحتلها العجوز وسط هذه العائلة، حيث تقدم توجيهات من خلال الإشارات التي يفهمها الأفراد المتعودين عليها والمحترمون لها كثيرا، ولهذا تبدو شخصية فارضة لرؤيتها وأنها ذات صوت مهيم على الأصوات الأخرى

غير أن لعبة السرد في هذه الحكاية قد جعلت الشخصيات الأخرى حاملة لوجهة نظر أخرى مغايرة لنظرتها وموقفها، ولأن (نحن) هي مجموعة الأصوات "في رواية الأصوات، وكل صوت يروي من وجهة نظره الخاصة، وقد وجدنا أكثر روايات الأصوات تعتمد في رواياتها على الأصوات بشكل مباشر حتى أننا لا نجد أثرا للراوي الذي اختفى أكثر من اختفاء الكاتب نفسه وهو الأمر الطبيعي في رواية الأصوات"⁽²⁾، وبالتالي فقد أصبحت الحاجة إلى الراوي محدودة في رواية الرواية البوليفونية، لكنها غير معدومة لأن بعض الروائيين فضلوا تقديم رواية الأصوات عبر الراوي غير أن هذا الراوي يختلف عن الراوي التقليدي المؤلف، لأنه ليس المتكلم الفريد في المسار السردى وتشاركه ضمائر وشخصيات أخرى.

وبالعودة إلى المدونة فإننا نلاحظ أن السرد قد جاءنا عن طريق استعمال الضمير (هو) ما سمح لنا بتحديد الموقع الذي يتكلم منه الراوي، وهو في هذه الحالة "راو غير مشارك في القصة التي يحكيها، وهو ما يسميه جنيت بالسارد خارج حكاية"⁽³⁾، حيث أخذ على عاتقه مهمة نقل وتقديم الأحداث، دون التدخل فيها، وهذا يعني أنه لا يلغي كلمة وموقف بقية المشاركين، وليست له سلطة عليهم.

ونتعرف على الحوار الذي دار بين غازي وابن عمه الراقص في الحفلة:

¹ - المصدر السابق، ص12.

² - محمد نجيب التلاوي: "وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، 2000، ص 92.

³ - محمد بوعزة: "تحليل النص السردى"، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010، ص85.

- يا مراد يا أخي إعفنا من هذه الأسطوانة... لست عائداً إلى شقتك بالزهراء؟ ألا ترسم؟ ألم تقل إنك تتأهب للمشاركة في معرض جماعي ألا يكفي ما حصل منك؟

- وما الذي حصل مني، أنا أكرر رسالة بصوت عالي إلى "تانا قمر"... أريد منها أن تفهم... أريد منابي من الميراث... مناب أبي من ميراث والده... أريد مالي، أحتاج إلى السفر... إلى... ولكن ما دخلك أنت؟ دعني وشأني.

- أكان لا بد من الرقص ليلة زفاف "سيدي الماطري" جعلت منا أفكوهة السهرة بل أمر من ذلك لقد لا كتنا الألسن...⁽¹⁾، فمن خلال هذا المقطع نتعرف على الحديث الذي دار بين مراد وبين ابن عمه الذي لم يكن راض عن تصرفاته من خلال الحوار الذي هو "حديث اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه ويفرض فيه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس"⁽²⁾، هذا ما نستشفه من المقطع الذي جرى مع غازي أين تعرف على الشخص الذي أذهل الجميع برقصة في الحفلة وهو مراد ابن عمه، كما نتعرف على موقف العائلة منه، إضافة إلى الصراع بين شخصية مراد وغازي من جهة، وبين مراد وباقي أفراد العائلة من جهة أخرى، وخاصة المرأة الكبيرة والملقبة بنانا قمر، باعتبار أن خطابات الشخصيات تكشف عن تصادم أنماط الوعي ووجهات النظر حول العالم، والملفت للنظر أن هذا الحوار الذي جرى بين غازي وابن عمه مراد هو أول علامات التعدد الصوتي، صوت مراد الذي يريد نصيبه من ميراث العائلة، والذي يتصرف بطريقة تثير غضب العائلة حتى تمل في الأخير وتقرر منحه مطلبه وصوت غازي الذي يرفض مطلب هذا الأخير معتبرا إياه عارا على العائلة.

والملاحظ أن رؤيا غازي تحمل في طياتها رؤيا جميع أفراد العائلة الذين تأمروا على مراد وعدم منحه نصيب والده من الإرث، وكذلك من أجل إخراجه من البيت وإبعاده عنهم، وبذلك التخلص من الفضيحة، وحتى لا يكون عبئا ثقيلا عليهم: "لم تكن هي المرة الأولى التي يصطدم بها مراد/طرشقانة بأحد أفراد العائلة ويدرك أنها ليست المرة الأخيرة، إن ذلك يحدث باستمرار حتى

¹ - مسعودة أبو بكر: "طرشقانة"، ص 13.

² - جبور عبد النور: "المعجم الأدبي"، دار العلم للملايين، ط1، 1979، دت، ص100.

وهو يستقبلهم في شقته الخاصة بضاحية الزهراء... حيث يكون عادة بصدد رسم لوحة من مجموعته التي يعدها للمعرض أو بصدد إعادة نسخ أحد روائع "فان غوغ" حبيبي "فان غوغ" كما دأب دائما أن يذكره⁽¹⁾، ومن ثم ندرك اللقب الثاني الذي يكنى به مراد وهو طرشقانة والمهنة التي يحترفها وهي الرسم، علما أن طرشقانة هو اسم امرأة، وعليه يتجلى لنا سبب الأزمة بين مراد وعائلته كون مراد يريد **التحول الجنسي***² فيرغب في المال من أجل السفر وإجراء العملية الجراحية فيتحول إلى أنثى ويحقق الحلم الذي راوده منذ الصغر، وبعد ذلك نكتشف رغبة نانا قمر في تزويجه ورؤية بيته يمتلئ صبيانا وبنات: "ها الوجه نحبوا... ونحبك راجل... كيف بوك وكيف جدك، نحب نعرسك وتملي الدار عشاشر.

- نجيب لعشاشر لواه يا "نانا قمر" ونولي كيف بابا علاه يا نانا... أنا نحب نولي امرا... يا نانا قمر"⁽³⁾، وبالتالي نتبين موقف نانا قمر التي لطالما حلمت بتزويج حفيدها مراد ورؤية بيته يمتلئ صبية وبنات، وموقف مراد الراض لهذه الفكرة خوفا من أن يصبح مثل والده، ورغبته الشديدة في التحول إلى امرأة، ويدرك القارئ من خلال ما ورد على لسان الراوي الصراع بين نانا قمر ومراد، ويتضح له أنهما على طرفي نقيض فبينما ترى فيه رجلا يفضل هو التحول إلى امرأة.

وفي مسار لاحق من الحكاية، يفتش مراد بين أغراض زوجة ابن عمه نورة الكاتبة، ليعثر على مسودة روايتها التي تتحدث عنه، وبأنه سيتحول إلى امرأة (ندى) بعد نجاح العملية الجراحية لكنها تعجز عن الحب وعن الإنجاب: "لم يا نورة؟ أخططين هكذا لمستقبلي... أنا لست ندى... ولن أكون ندى في مثل عجزها عن الحب والتأقلم... ثم لم استحالة أن أكون أما؟ وحلمي بالولادة... وبالإنجاب بأن أكون لطفلي غير ما كانت معي سيمون وأحمد الشواشي تبا لكم جميعا... تبا لك يا نورة... لو أطلقت علي الرصاص لكان أرحم... لو دفعتني من حالق إلى غور

¹- مسعودة أبو بكر: "طرشقانة"، ص 17.

²- التحول الجنسي أو العبور الجندري أو التحول الجندري: يعني اختلاف الهوية الجندرية للذكر والأنثى أو لأي شخص عن الشخص المحدد لهم عند الولادة،

³- مسعودة أبو بكر: "طرشقانة"، ص 38، ص 39.

سحيق لكان أرحم، تبا لصحائفك هذه تستبق حلمي، إلى الجحيم كل هذه الأوراق⁽¹⁾، فمن خلال هذا المقطع نتعرف على التباين في الرؤى بين مراد ونورة، رؤية نورة التي استشرفت الحالة التي سيؤول إليها مراد بعد العملية الجراحية، والمشاكل التي سيصادفها في طريقه، من عدم قدرته على الحب وحتى قدرته على الإنجاب، ورؤية مراد الذي يعتبر تحوله إلى أنثى أكبر هدف سيتحقق في حياته، فكان تنبؤ نورة صدمة سببت له الكثير من الجروح حيث قضت على كل أحلامه ومستقبله ومن ثم يقرر الاختفاء دون ترك أثر وراءه، واللافت للانتباه أن الراوي لا يكتفي بسرد قصة واحدة عن كيفية اختفائه، وإنما عرض ثلاث قصص كاحتمالات لكيفية الاختفاء فيقول: "ثلاثة أخبار.. والحقيقة واحدة، يقول الخبر الأول: في إحدى المدن خارج العمران شوهذ شخص مرهف الملامح يسأل عن مصنع حجارة قديم، وحين سئل عن غرضه أجاب بأنه يريد دفن فنيق جده والخبر الثاني: " عثر الصيادون في إحدى شواطئ الضاحية الجنوبية من العاصمة على جثة إنسان غريق مطموس الملامح، وفي مشرحة المستشفى ولأول مرة في تاريخ الإنسان يعجز الطب الشرعي عن تحديد جنس الجثة أنثى أم ذكر؟ الخبر الثالث: افتقدت حلقات الإنشاد الديني لفرقة العيساوية ومجالس المواسم الدينية الشيخ الفيلاي، وحدث عائد من بلاد المغرب بأنه شوهذ في ساحة الفناء بمراكش وفي رففته شاب على هيئة مريدي حلقات العيساوية أملت اللحية يلزمه في حله وترحاله"⁽²⁾، وبهذا يكون مصير مراد مجهولا.

وعليه فإن الراوي ومن خلال سرده لأحداث هذه الحكاية لا يكتفي برؤية واحدة حول اختفاء مراد، كما يبدو غير عالم وغير مشارك في الأحداث التي يرويها، وبالتالي تتحول الرؤية من الرؤية من الخلف إلى الرؤية مع : " أين يعرف السارد قدر ما تعرف الشخصية الروائية، فلم يقدم لنا معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن نتعرف عليها الشخصية"⁽³⁾ وهذا ما يؤكد لنا صحة ما قلناه سابقا، أي أن الضمير السردى "هو" يكون فيه السارد خارج حكاية غير مشارك في الأحداث التي يرويها، " كما "تنتمي" الرؤية مع" إلى نمط السرد الذاتي وفيها يكون السارد مصاحبا للشخصية

¹ - المصدر السابق، ص 156.

² - المصدر نفسه، ص 159.

³ - محمد بوعزة، تحليل النص السردى، ص 80.

التي تتبادل معها المعرفة بصيرورة الأحداث، ولذلك يسمى البعض "الرؤية مع" بالرؤية المصاحبة⁽¹⁾ كما يسمى الزاوي هنا بالزاوي الشاهد الذي يتابع الأحداث مثلما تتابعها الشخصيات الأخرى، فلا يتعرف على الأحداث إلا بعدما تتعرف عليها باقي الشخصيات الأخرى، ولهذا وجوده لا يعني هيمنته سواء على الأحداث أم الشخصيات أم رؤاهم.

ولهذا يبدو مختلفا عن الزاوي التقليدي المتحكم في زمام الأمور وفي السرد، حيث نجد أنفسنا أمام الزاوي الحيادي الذي يسرد دونما تدخل في أمر الأصوات أو في الشخصيات الروائية هذا الزاوي الذي كان ظهوره محدودا وحياديته مطلقة مما مكن الأصوات من استقلاليتها واحتفاظها بوجهات النظر وبحريتها، حيث اكتفى بمهمة دفع الحدث الروائي تاركا الحرية للشخص (الأصوات) للتعبير و لتقديم نفسها دونما تدخل منه، وبالتالي لم يتوصل إلى معرفة مصير ونهاية مراد بعدما اختفى عن الأنظار، ولم يقدم حل وسطي، وإنما قدم ثلاث احتمالات لتلك النهاية، وعلى القارئ أن يختار النهاية التي تناسبه.

2- الأصوات كشخصيات:

1- الصوت الرجالي:

أ- صوت مراد: الصوت المتمرد على العادات والتقاليد: يعتبر صوت مراد الشخصية المحورية التي دارت حولها أحداث الرواية، وهو المصاب بمرض الخنوثة، بمعنى ظاهريا رجل ولكن مشاعره وطريقة عيشه تشبه الأنثى، والذي أراد الحصول على نصيبه من ميراث والده من أجل السفر ومن أجل إجراء العملية الجراحية، حتى يصبح أنثى: "أنا أقرر رسالة بصوت عالي إلى "نانا قمر"، أريد منها أن تفهم. ..أريد منابي من الميراث...مناب أبي من ميراث والده...أريد مالي، أحتاج إلى السفر، وإلى...⁽²⁾، ويقول في موضع آخر: "قل لكبيرة العائلة أن تجمع القبيلة واتفقوا على تمكيني من منابي، أريد السفر... أريد أن أبدل قشرتي...سأترك الرجولة لكم "آل الشواشي"، أريد أن أنزع عني هذه الصفة"⁽³⁾، ومن ثم يتبين لنا هذا الصراع القائم بين صوته وبين

¹ - مسعودة أبو بكر: "طرشقانة"، ص 80.

² - المصدر نفسه، ص 13.

³ - المصدر نفسه، ص 34.

باقي أصوات العائلة الذين لا يوافقونه ويختلفون معه ولا يريدون مساعدته وتمكينه من ميراثه ولهذا يتأكد للقارئ الصراع القائم بين مراد وأفراد أسرته، فما يعتبره حلما يسعى إلى تحقيقه يعدونه فضيحة تمس كرامة الأسرة ومقامها حتى صارت عائلته "أكوهة".

ويتضح موقفين متصارعين، موقف العائلة التي ترفض هذا القرار وتريد رجلا ليس إلا وموقف مراد الذي يكره نفسه وهو على هيئة رجل، وبالتالي يريد التغيير حتى يكون امرأة: " وما يمنع الأنثى من تحقيق الكثير؟ ثم علام الفخر؟ أول جريمة بشعة على وجه الأرض اقترفها رجل وأول عصيان اقترفه رجل، أهذا ما يبعث على المفارقة؟"⁽¹⁾، فمن خلال هذا المقطع ندرك موقف مراد وتصميمه على تغيير نفسه والتحول إلى امرأة، لأن جسد الرجل الذي يسكنه لا يُفتخر به.

كما نتعرف بعدها على الاسم الثاني الذي يعرف به مراد ألا وهو طرشقانة: " طرشقانة ولى مرية، جاب وليد...جاب بنية"⁽²⁾، وقد عرف بهذه التسمية لأنه يتشبه بالأنثى في طريقة المأكل والمشرب، بل وحتى في ترتيب وتنظيم ديكور شقته: "شقة الزهراء هي العالم الخاص لمراد/طرشقانة، ويطلق عليها صفوة أحبابه "بيت الأرتيست"، حالما تخترق الباب إلى الردهة، تزكم أنفك روائح وتلفك إضاءة فاترة تختفي فوانيسها بين شبكة نباتات ظليلة عند الزوايا يتكفلها مراد بعناية فائقة، عن يمين المدخل أريكة مستطيلة مزودة وقد نما لديه إحساس أنه في بيت رجل غير عادي من نسيج مغاير، يحدث أن يجلس متربعا على سرير، يُحاور هذا أو ذاك أو يشركهم جميعا بالسؤال والاستفسار اللذين لا ينتظر لهما ردودا، ويحدث أحيانا أن يبيت هذا حلمه الشبقي بليلة لا تفنقر، ويبث ذاك قرفه من الناس ودنيا الناس، ممن اتسع لهم صدره، وضاقوا بجدار اللافهم يقف بينه وبينهم"⁽³⁾، من خلال هذا الوصف للمكان الذي يعيش فيه، ندرك الرؤيا التي تبعث على إدراك المعاناة التي يعيشها، فعلى الرغم من كون الشقة جميلة ومرتبطة إلا أنه لا يجد فيها ذاته، أو نفسه حيث يتخذها فضاء للهروب من العائلة التي لا تفهمه ولا تسانده، فيتخذ من هذه الشقة ملجأ لبعث همومه وآلامه للضيوف الذين يستقبلهم فيها.

¹ - المصدر السابق، ص 83.

² - المصدر نفسه، ص 35.

³ - المصدر نفسه، ص 84.

ولنتعرف من خلال الخطاب المباشر على الطريقة التي يحاول التخفيف من آهاته وتحقيق ذاته عن طريق الرقص الذي اتخذه متنفساً له: " أريد أن أكون إنساناً عادياً واضح المعالم، يحب ككل الناس. ..الرقص ينسيني أنني لست كذلك، فحين أرقص يبوح هذا الجسد بكل الخطابات التي تصمون عنها الأسماع. ..حين أسبح في العرق أدخل في موجة واحدة مع كتل اللحم البشري التي تتحرك حولي فأقترب أكثر من خلاياها وأسألها في لغة لا تفقها إلا وهي تؤدي في لحمة الأجساد طقوس رقصة ما"⁽¹⁾، وعليه نتبين موقفين مختلفين موقف العائلة والمجتمع والذي يرى الرقص انحراف سيئ للسمعة وللشرف.، والموقف الآخر وهو موقف مراد الذي يعتبر الرقص وسيلة لتحقيق كيانه كأنتى، وبالتالي ممارسة كل الحقوق التي حرم منها وحتى أنه تهذب نفسه حتى لا يقوم بفعل أشياء لعائلته ثم يندم عليها بعد ذلك "الرقص انتفاضة تثنييني عن وضع يدي حول رقابكم، إنه يهذب وحشاً ينام في هذا الإهاب الرقيق"⁽²⁾ وعليه يتبن لنا بأنه اتخذ من الرقص وسيلة للتنفيس عن كربه وحزنه وكذا لتهذيب نفسه وبالتالي لا يقوم بأية أعمال تسيء له ولعائلته.

ولنتعرف بعد ذلك على الكيفية التي حاول فيها تحقيق الحلم، حيث اضطر إلى طلب المساعدة من صديقه أنوشكا العازفة الموسيقية، والتي أخذت له موعداً مع الطبيب من أجل إجراء العملية الجراحية، وهو الأمر الذي لم يتقبله أفراد العائلة: "لقد حددت لي أنوشكا موعداً مع طبيب جراح لبدء الفحوصات (تابع كمن يحدث نفسه) في قحف هذا الرأس نسجت الطبيعة دماغ أنثى وحبكت الخلايا إهاب ذكر فأيهما الميسر"⁽³⁾، والملاحظ في هذا المقطع أن الكاتبة قد لجأت إلى توظيف تقنية الحوار الداخلي أو ما يعرف بالمونولوج " وهو الكلام النفسي والذي يحمل بالضرورة وجهة نظر الآخر، ووجهة نظر المتكلم اتجاه الآخر"⁽⁴⁾، حيث برزت لنا رؤية مراد الذي يرى نفسه امرأة في هيئة رجل، وبالتالي التخلص من هذا الجسد وهذا المسخ، وهذا لا يتحقق إلا من خلال إعطائه نصيبه من ميراث والده والسفر إلى فرنسا وبالتالي إجراء العملية الجراحية ليحقق الحلم

¹ - المصدر السابق، ص 90.

² - المصدر نفسه، ص 90.

³ - المصدر نفسه، ص 90.

⁴ - المصدر نفسه، ص 106.

الذي سيطر عليه منذ الصغر، ورؤية أفراد العائلة الذين وقفوا ضده واستكروا هذا التصرف، ولم يتقبلوا هذا الطرح فكان الهم الذي يشغلهم هو التفكير في رد فعل المجتمع: "ونسبة قبول أهلك ومجتمعك"⁽¹⁾، وعليه تعتبر هذه العائلة حاملة لوعي آخر، وعي المجتمع الشرقي المسيطر بعاداته وتقاليده والذي لا يعترف بكل متمرّد وعاص له الأمر الذي جعل هذه العائلة تخاف على مراد من الفضيحة.

ونكتشف أن مراد قد عارض عمه الكبير وتحداه من أجل الحصول على ميراث والده: "إن لوالدي ما لك يا عم المنجي وكذلك عم المختار سواء بسواء وما إليه عائد إليّ.
- ولكنك يا بني تريد نعمة الله لتقرط فيها في ما يغضب الله، وهذا حرام.
- من أدراك أنني سأغضب الله.. ثم إن الله أولى بأموال عباده ونعم الوكيل، فدعوا الحساب له وحده وهو أغنى عما ورثتم كلكم... أما أنا في دنيا الناس هذه فأحوج ما يكون إلى المال وهو حقي وقد أمر ريكم أن تعطوا كل ذي حق حقه، أنت أعلم بذلك"⁽²⁾، والملاحظ في هذا المقطع موقفين متباينين، موقف مراد الذي يريد المال لإجراء العملية، ويحول سماته الرجالية إلى سمات امرأة، وموقف العم الذي يرى في هذا التصرف كفرا ووقوعا في الحرام والخطيئة.

وعندما أحضرت "نانا قمر" الشيخ لعلاج مراد، وعندما اعتبره الشيخ من الضالين رد عليه قائلاً: "لست من الضالين كما تتصور يا شيخ فربما أردت لنفسك أمرا أرادته ربنا"⁽³⁾، وفي موضع آخر يقول: "فما أنا بحليف الشيطان طالما أنني لم أفكر بالحق الضرر لإنسي... لم لا تفسر أن ما بي هو ما قدر لي الله... أتحنسني غير مؤمن؟ ... ربما عشت مواقف كنت أقرب فيها إلى الله خالقي من أي جالس في موضعك هذا، لست سويا دماغي يحتضن العالم كأنثى، وفي شوق إلى العطاء والأمومة كأنثى، لقد غلبت الطبيعة في خلقتي خلايا الأمومة، وكل شيء بعلمه، وهو الذي يبسر درب العلم لمن يطلبه، ثم ألت مؤمنا بأنه لا يصيبنا إلا ما كتب الله لنا"⁽⁴⁾، ومن ثم يتبين

¹ - المصدر السابق، ص 106

² - المصدر نفسه، ص 145.

³ - المصدر نفسه، ص 145.

⁴ - المصدر نفسه، ص 146.

لنا موقفين متعارضين، موقف مراد الذي يعتبر حالته مكتوبة ومقدرة من الله وبالتالي فإن إقدامه على تغيير الخليقة لا يعتبر كفرا أو حراما، وموقف الشيخ والذي يمثل موقف المجتمع بأسره الذي يعتبره منافقا وكافرا.

ويعثر مراد على مسودة كتبها نورة الكاتبة، والتي كان يعتبرها أقرب الناس إليه بعد جدته "نانا قمر"، وفيها يجد أنها استشرفت الزمن واستبقت الأحداث حيث تنبأت بأنه سيتحول إلى امرأة تدعى "ندى" عاجزة عن التأقلم وعن الحب وعن الولادة الأمر الذي جرح مشاعره وتسبب في خيبة آماله: "نورة ماذا فعلت، أهذه روايتك أأكون ندى في مثل عجزها عن الحب والتأقلم، ثم لم استحالة أن أكون أما؟ وحلمي بالولادة، وبالإنجاب لماذا تجتاحين بفضولك غيب أيامي"⁽¹⁾، ونتيجة لهذه المسودة التي أثرت في نفسية مراد كثيرا لدرجة جعلته يقرر الاختفاء والابتعاد عن العائلة دون ترك أي أثر، ما جعل الجميع يفسر خبر اختفائه من وجهة نظر مختلفة، فتعددت التفسيرات كما تعددت الرؤى أيضا فمن بينهم القائل بأنه ميت، والذي يرى بأنه التحق بشيخ الزاوية وأصبح يجوب ويجول معه ويصاحبه في رحلاته وأسفاره، ومن يرى بأنه مجنون يجوب الشوارع.

وعليه فإن صوت مراد، وهو الصوت المخنث والمثقف الذي حاول تغيير شكله ليتحول من رجل إلى أنثى، والذي لطالما شعر بذلك الإحساس رغم كونه رجل، حيث عارض أفراد عائلته كما حاول تغيير الأفكار الراسخة في عقول أفرادها حتى يتقبلوا رغبته وحتى يشجعوه في مسعاه، كما أنه حاول التمرد على المجتمع (العادات والتقاليد)، والتغيير والخروج عن الوعي المجتمعي المتشدد والمحافظ وذلك من أجل تحقيق ذاته والعيش في الهيئة التي يريدها إلا أنه لم يفلح في تحقيق حلمه في الأخير، وعندما أحس باستحالة تحقيق حلمه ويأسه من مساعدة أفراد عائلته له، وعندما عثر على مسودات نورة زوجة ابن عمه الكاتبة والتي استشرفت له الزمن وتنبأت بتحوله إلى أنثى عاجزة عن الإنجاب فلم تعجبه النهاية التي تنبأت بها، وعدم اكتمال فرحته في التأقلم مع المجتمع وهو في هيئة أنثى، بالإضافة إلى عدم تمكنه من تجربة الأمومة لأنه لن يستطيع إنجاب الأولاد وتكوين أسرة لا طالما حلم بها، كل هذه الأمور جعلته يختفي عن الأنظار، فلم نتوصل نحن كقراء إلى

¹ - المصدر السابق، ص 156.

معرفة المصير الحقيقي لهذه الشخصية والذي يبقى مجهولا ويبقى هذا الغموض من شروط تحقق صفة البوليفونية في هذه الرواية.

ب- صوت غازي: الصوت الفلسفي:

ظهر هذا الصوت من خلال الحوار الذي دار بينه وبين مراد، بعد رقص هذا الأخير في الحفلة، وبعد شعور أفراد العائلة بالإحراج، فقرر هذا الأخير التكلم مع مراد ونصحه على أمل أن تساهم هذه النصائح في تغييره وإرجاعه إلى الصواب: "

- يا مراد يا أخي أعفنا من هذه الأسطوانة، ألسنت عاندا إلى شقتك بالزهراء...؟ ألا ترسم؟ ألم تقل إنك تتأهب للمشاركة في معرض جماعي ألا يكفي ما حصل منك؟⁽¹⁾، وبالتالي نكتشف الاختلاف وعدم التوافق بينه وبين مراد: "أنت بركان مشاكل لا يهدأ، أتعبتني معك وألحقت العار بعائلتك"⁽²⁾، حيث يعتبر غازي مراد عار على العائلة وبالتالي يجب التخلص منه، وإبعاده عنهم وبالتالي نكتشف أولى علامات الصراع وعدم التوافق بين هاتين الشخصيتين.

ونذكر بذلك بأن غازي أستاذ يدرس مادة الفلسفة في الثانوية، وهو الأمر الذي استغربه مراد وجعله يتساءل عن كيفية اختيار غازي تدريس هذه المادة: "الفلسفة فن في الحقيقة... وأن تتفلسف فن، وأنت يا غازي ابن عمي أبعد ما يكون عن الفن، لست أفهم كيف اخترت تدريس هذه المادة الراقية، تبدو أقرب إلى أستاذ في أصول التجارة، في علم التصرف، في ما يهم أمور النقد والبورصة والعمليات المالية"⁽³⁾، وبالتالي ندرك الاختلاف في وجهات النظر والتباين في المواقف بين مراد الذي لا يرى في ابن عمه الرجل المثالي لتدريس الفلسفة، وأنه الأصلح للنقد والعمليات المالية، وغازي الذي يرى في الفلسفة ميوله وشغفه، وبعد ذلك يتضح لنا عدم تقبل غازي لتصرفات مراد وخصوصا عندما تقرر السفر لإجراء العملية الجراحية، وذلك من أجل التحول إلى امرأة "ولكنك رجل.. كذلك تقول جيناتك.. كذلك أرادتك الطبيعة فقيم تمردك على جنسك، عجيب

¹- المصدر السابق ص 13.

²- المصدر نفسه، ص 14.

³- المصدر نفسه، ص 14.

أمرك يا أخي، كان بإمكانك أن تحقق الكثير، غيرك من بني جنسك يفاخر برجولته"⁽¹⁾، من خلال هذا الملفوظ يتبين لنا هذا الاختلاف في الوعي، وعي مراد الذي يرفض كونه رجل وينتمي عكس ذلك ووعي غازي (أستاذ الفلسفة) والذي بدوره يمثل الوعي المجتمعي، والذي يرى الرجولة سمة يجب أن يُفتخر بها، وهذا الاعتقاد نجده في المجتمع الشرقي: " ماعدا يهم وضع عائلتك أمام رغباتك المنحرفة في الانحناء"⁽²⁾، وبالتالي فإن هذا الصوت ورغم تنقفه وتعلمه إلا أنه لم يستطع الخروج عن الوعي المجتمعي وعن تفكيره ورؤيته، والدليل على ذلك أنه لا يقدم على فعل شيء إلا ووضع المجتمع في الحساب.

وبعد ذلك يقدم لنا الراوي المفترض معلومات عن هذا الصوت والظروف التي ولد فيها " ولد سنة 67 من نفس الشهر والأسبوع للطعنة واللجنة والنكسة مجمعة، كان والده سي المنجي الشواشي يتمنى مولودا ذكرا ثالثا ليطلق من الأسماء اسم "جمال" ثم عدل وهو يكفر بكل عربي تمنى لو يسميه " كلود" أو "فليب"⁽³⁾، الملاحظ من خلال هذا المقطع أن الكاتب قد لجأ إلى توظيف تقنية التهجين أي "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ والتقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ"⁽⁴⁾، من أجل أن يكشف لنا عن التباين الثنائي والذي يحكمه صراع، فمن جهة الموقف العربي المتخاذل الذي خسر الحرب أمام إسرائيل عام 1967 وهو عام النكسة والخيبة، وموقف الأب الذي تفاعل بهذا المولود ورغب في تسميته "جمال" تيمنا وأملا في أن يكون كالزعيم العربي جمال عبد الناصر، وبعد ذلك عدل عن قراره وأراد تسميته "فليب" أو "كلود" وهم حسب منظوره رمزا للانتصار الغربي، وكأن خيبة الأمل تشبه تماما خيبة الأمل في مراد الذي لا يحب أن يبقى رجلا فحلا ويحلم بالتحول إلى امرأة والمجتمعات العربية ترى بأن الأنثى ليست كالذكر، وخيبة الأنثى في رغبة مراد تشبه خيبة العرب.

¹ - المصدر السابق، ص14

² - المصدر نفسه، ص14.

³ - المصدر نفسه، ص20

⁴ - ميخائيل باختين: " الخطاب الروائي، ص14.

فمن خلال هذا التهجين نكتشف ثلاث أصناف لأشكال الوعي، الوعي العربي المتخاذل والذي ساهم في تحقيق الخيبة والهزيمة، ووعي الأب الحالم والراغب في التغيير وبالتالي التنازل عن هذا الوعي الضعيف والرغبة في التشبه بالوعي الغربي، وهو الوعي القوي والمنتصر والمسيطر في النهاية.

كما نتعرف على الثقافة الدينية من خلال موقف شخصية غازي من سلوك "نانا قمر" ، هذا الأستاذ الفلسفي الذي بدأ يتهكم على هذه الأخيرة التي أحضرت الشيخ إلى البيت لعلاج مراد أملا منها في إمكانية علاجه وبالتالي تخليصه من المعاناة التي يتخبط فيها، إلا أن غازي استغل هذه الفرصة وبدأ بالتهكم على أفراد العائلة وفي مقدمتهم العجوز "نانا قمر": "أنا لا أرى بأسا في الاستعراضات الصوفية التي لا أراها إلا مساهمة في إحياء الموروث الشعبي والأهم من ذلك أن هذا الأسبوع المهرجاني الذي وفرته "نانا قمر" للجميع يمتص السامة والملل في هذه الدار الكبيرة التي ناءت حيطانها بأنفاسكم وأنفاس نسائكم وذريتكم، إنها بعض التنويع الذي لا يسعني إلا أن أحمده...والذي أراه موقفا في امتصاص الروتين المقرة في حياة آل الشواشي"⁽¹⁾، ومن ثم ندرك بأن هذا الصوت ورغم تثقفه وتعلمه إلا أن تدينه ضعيف لدرجة أنه لا يؤمن ولا يعتبر التداوي ممكنا وحتى أنه سخر من "نانا قمر" التي أرادت أن تأتي بالشيوخ إلى البيت من أجل رقيته ومداواته هو ومن يسكنه، فاعتبرها عملية إحياء الموروث الشعبي كما أنها مناسبة للتفريج عن النفس والتخلص من الرتابة التي أصابت حياته لا أكثر، وكل ذلك نستشفه من خلال السخرية وهي "أن يقول المتكلم شيء لكنه يريد أن يقول شيئا آخر، حيث يشبه دومينيك مينقونو السخرية بطريقة الاستعارة، ففي الملفوظ الواحد هناك معنى ما وتحريف له"⁽²⁾، وللتأكيد على صحة ما ذهبنا إليه نستشهد بهذا المقطع: " لقد أحسست أن ابن عمي المسكين ضحية عالم غيبي مقيد من كل أعضائه، أجل كل أعضائه ثم قد فهمت الآن سر ذلك الفيض في المؤونة التي يشبكه، كانت تفوق

¹ - مسعودة أبو بكر "طرشقانة"، ص ص80.

² - ينظر: نورة بعيو: " آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية مدن الملح" وثلاثية أرض السواد"، لعبد الرحمان منيف ص 214.

احتياجات شخص واحد، ها أن الخبيث يأوي تحت سقف جنية دون علمنا⁽¹⁾، ليتبين بأنه غير موافق وأنه يعارض رغبة مراد في إجراء العملية والتحول إلى أنثى(امرأة): " سيسافر في مدخل الصيف بقميص وبنطال ويعود إلينا في مدخل الشتاء بمعطف من الفراء الحريمي وحذاء ذي كعب عالي"⁽²⁾، فيتهكم على مراد ويسخر منه لأنه يريد تحقيق حلمه، أي التحول إلى أنثى(الكعب العالي، الفراء، المعطف الحريمي)، فلم تتخلص هذه الشخصية من رواسب المجتمع والوعي الشرقي الذي يمجّد الرجل وينظر إلى المرأة نظرة دونية مهما بلغ الرجل درجة مهمة من التطور والتحرر إلى أن هذا التفكير لا يزال مسيطرا عليه.

ج- صوت الشيخ: " الصوت الديني:

يُمثل هذا الصوت شخصية الإمام أو الشيخ الذي حضر إلى بيت آل الشواشي، وقد وقف هو الآخر ضد رغبة مراد في أن يتحول إلى أنثى، فيقول: " هو الذي يصوركم في الأرحام كيفما يشاء"⁽³⁾، من خلال هذا المقطع نلاحظ توظيف الكاتبة للأجناس المتخللة التي دخلت إلى الرواية "باعتبارها تدخل في علاقات تناصية مع نصوص أخرى معاصرة أو غير معاصرة سواء أكانت هذه النصوص متفقة من حيث الجنس والنمط اللغوي أم كانت مغايرة، فيحاور النص اللاحق نصوصا مختلفة من عصور مختلفة ويجعلها تتخلل الرواية بدرجات متفاوتة من حيث الوضوح والغموض في حديها الأفقيين"⁽⁴⁾، وبالتالي فإن الشيخ وهو المتكلم باسم الدين لا يوافق على مطلب مراد، ويعتبره من المحرمات، حيث إن الله هو الذي يخلق البشر رجالا ونساءً ويصورهم في الأرحام، وبالتالي فإن التفكير في تغيير الخليفة محرم عكس مراد الذي يرى عكس ذلك، فيقول "أستغفر الله العظيم وما تشاؤون إلا أن يشاء الله... بل هو الإضلال من إبليس لو كنت تعلم يقول تعالى: " قال بما أغويتني لأقعدن لهم صراطك المستقيم ثم لآتينهم من بين أيديهم ومن خلفهم وعن أيمانهم وعن شمائلهم ولا تجد أكثرهم شاكرين " صدق الله العظيم"⁽⁵⁾، فالشيخ يفسر الحالة التي يمر

¹ - مسعودة أبو بكر: " طرشقانة"، ص80

² - المصدر نفسه، ص107.

³ - المصدر نفسه، ص107

⁴ - محمد برادة: " فضاءات روائية"، وزارة الثقافة، الرباط، المغرب، ط1، 2003، ص37

⁵ - مسعودة أبو بكر: " طرشقانة"، ص145.

بها مراد بأنها من وساوس الشيطان حيث يؤكد على صحة قوله من خلال الاستشهاد من القرآن الكريم، وبضيف قائلاً: " يا مراد يا بني...أنت من أصل طيب، وعمومتك من سادة الناس لم يبخلوا في التزكية بأموالهم وإعانة المحتاج وإقامة بيوت الله وترميم مزارات أولياء الله...مات والدك مغترباً وفي نيته خدمة بلده وشعبه...فمالك تجنح إلى ما يغضب الله مغترباً في إفساد دينك؟ لقد حدثتني جدتك بأمر الرسائل التي ترد عليك من باريس سامحهم الله، فقد أضروا بك وما نفعوك بشيء...يا بني دعك من أولئك واتخذ من الله حليفاً"⁽¹⁾، فالشيخ يورد من خلال هذا المقطع ثلاث رؤى مختلفة، رؤية الأهل الذين يتصدقون ويتبرعون بأموالهم كما يعينون المحتاج وتلك هي الطريقة في اعتقادهم للتقرب من الله وللعبادة، ورؤية الشيخ الذي يعتبر تضحية الوالد المتوفي في الغربة من أجل الجهاد وبالتالي هو نوع من العبادة، ومنظوره اتجاه مراد الذي يريد التضحية وتغيير الخليقة وفي ذلك ما يسبب غضب الله، وبالتالي الكفر والخروج عن الصراط المستقيم، إضافة إلى منظوره للغرب الذين يحملهم مسؤولية الحالة التي يمر بها مراد، وهنا يستوقفنا الصراع القديم بين الشرق والغرب، بين الشرق المحافظ والمتدين، والغرب المتحرر والمتفتح، الشرق الذي يحمل الغرب مسؤولية كل مشاكله وتخلفه.

ويستمر مسار الحكاية، ويتحول الشيخ إلى راوٍ ثاني، عندما يسكت المتلفظ الأول ويعطيه الكلمة، وبذلك يكون سرده من الدرجة الثانية، حيث يسرد لنا حكاية أجداده، فيقول: " لما عاد الرجل إلى أهله بالمغرب محفوفاً بأسرار الوجد السرمدي... معززا ببركة الأولياء ونفح الأنبياء ومهابة العلماء الأجلاء... ضجت الديار بريح المسك المكي وعبق منزل من الجنة يفوح من أعطاف الرجل الصالح...فضل لا يؤتاه صاحب الفضل القدير إلا لمن اصطفى وشاء"⁽²⁾، ومن ثم فالشيخ ومن خلال هذا الوصف فإنه يقدم لنا رؤيا تبعث على إدراك المكانة المقدسة التي حظي بها الأولياء الصالحون بين الناس، فكانوا يعاملون بطريقة مميزة وينزلون منزلة رفيعة، وهذا ما يبين منظور المجتمع الجاهل والذي كان يصدق كل ما يقال له من طرف هؤلاء: " فأحي إلى الرجل الصالح من لدن الإله أن " مر أصحابك يفتاتون من حصى الأرض وشوكها وخشاشها وأفاعيها

¹ - المصدر السابق، ص 145.

² - المصدر نفسه، ص 81.

وعقاربها...إنها بفضل صاحب السر، ستكون بردا وسلاما كما كانت بأمره تعالى- النار بردا وسلاما على إبراهيم وسينال أحفادك من البركة المكرمة نفحا"⁽¹⁾، وبالتالي فإن الشيخ يستحضر حادثة سيدنا موسى عليه السلام، أين طلب من الله أن يرزقه بالطعام بعدما اشتد به الجوع هو وأصدقاؤه، فأنزل الله لهم مائدة من السماء، إضافة إلى حادثة سيدنا إبراهيم وذلك عندما أراد أبوه حرقه، لكن الله قال "يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم"، فالشيخ أورد هذه القصص الخاصة بالأنبياء وبأنها حدثت أيضا مع جده الولي الصالح، حتى يزيد من رفع مكانته بين الناس، ومن ثم فإننا نستنتج وعيين متناقضين، وعي الشيخ المصدق لمثل هذه الخرافات رغم تدينه، ومن ورائه وعي المجتمع الساذج والوعي الديني الذي يحرم مثل هذه الأمور، وبالتالي فإن الشيخ يكون هنا راو خارج حكائي لأنه يحكي وقائع لم يشارك في صنع أحداثها، كما أن هذه القصة ساهمت بدورها في تكثيف البوليفونية في هذه الرواية، أين سمحت بتعدد الرواة والذي هو سمة من سمات الرواية المتعددة الأصوات.

ونتعرف بعد ذلك على الطريقة التي يلبي فيها مراد طلب الشيخ بالنهوض والوقوف بجانبه ومن ثمة نتعرف على المعاملة التي يريد أن يُعامل بها الشيخ: "أهكذا تلبي شيخك يا ولدي، غير مهم، سأجعل منك رجلا رغم أنف الجن والأبالسة عليك فقط أن تثق بي"⁽²⁾، حيث يتبين لنا منظورين مختلفين، منظور الشيخ الذي يرى ضرورة تقديسه وتبجيله، فيفسر بأن عدم احترامه أو تصديقه، ناتجة عن الجن التي هي مسؤولة عن ذلك، ولذلك تعهد بتخليص مراد منه والمنظور الآخر يرى عكس ذلك، ويعتبر ذلك تكلفة ومبالغة فلم يعط لكلام الشيخ أية أهمية تذكر.

نلاحظ أن هذا الصوت الديني والذي تجسد في شخصية الشيخ، اقتصر ظهوره فقط من خلال الجلسة التي جمعته مع مراد ومع أفراد العائلة، وكذلك محاولاته إقناع مراد ليعدل عن رأيه ومن ثم اكتفى بمحاولة تذكيره بعواقب فعلته، حيث سيصبح كافرا وزنديقا.

¹- المصدر السابق، ص82

²- المصدر نفسه، ص82.

د- صوت كريم /الصوت المسرحي:

عرف هذا الصوت من خلال الراوي المفترض الذي تولى مهمة تقديمه كشخصية مشاركة في الرواية: " كريم الشواشي(...)" رجل المسرح ابن عم مراد رقم 3 أو كريم الممثل كما تدعوه الحاجة قمر/ كريم الممثل هكذا بكل بساطة رغم شهادته العليا في الفن المسرحي والدراما والإخراج، فقد قام بأدوار هامة على ركح المسرح وشارك ضمن عروض عديدة خارج الوطن وألف النصوص المسرحية وأخرجها للعديد من الفرق(...). لكنه ظل بالنسبة إلى الحاجة قمر "كريم الممثل"، لا يتمكن من دفع مشاكستها حين تجعل منه أفكوهة المجلس⁽¹⁾، فمن هنا يتضح لنا الاختلاف في وجهات النظر بين كريم وبين "نانا قمر"، فبينما يرى كريم نفسه بارعا في مهنته وعمله وفي تنقفه، نجد "نانا قمر" التي تحتقر المسرح وحتى أنها تتعته بالممثل فقط " سي كريم الممثل كسر النظم المتعامل بها وتزوج من امرأة اختارها دون استشارة أهله(...)" امرأة كاتبة تردد الصحف اسمها... لها خمس مؤلفات والبقية تأتي، لا تفرغ حقيبتها متنقلة بين الندوات التي تعقد حول شؤون الفكر والأدب⁽²⁾ والملاحظ في هذا المقطع هو التباين الإيديولوجي بين كريم وبين أفراد العائلة، فبينما نجد كريم الشخصية المثقفة والمتحررة من كل قيود العائلة، بدليل أنه خطب وتزوج دون استشارة وأخذ رأي العائلة في هذه الزوجة، والعائلة التي تحافظ على التقاليد وتجبر الأولاد على الزواج من البنت التي يرونها من معارفهم كما أنها العروس المناسبة التي ستتحمل مسؤولية البيت وعندما خالفهم كريم فإنهم أقاموا الدنيا وأقعدوها عليه.

ويتحول السرد من ضمير الغائب "هو" إلى ضمير المتكلم "أنا" حيث يتحول كريم إلى راو داخل حكاية، وبذلك يعرفنا على الحياة التي يعيشها مع هذه المرأة المتعلمة والمعانة التي يتحملها: "مازلت قطرات الماء تنساب على جسدها العاري وبالوعة الدوش يبتلع آخر سيول الماء ورائحة صابونها المعطر تتضوع في الردهة، بل في كل أرجاء المنزل تكتسح أنفي وأحشائي وجوفي يا مراد يا خويا... حين رأيتها ترتمي على المقعد الدوار وراء مكتبها ذلك المنتصب في غرفة نومنا... بيت نومي لم تعد حkra على الرقاد والراحة، غدت حجرة للأرشيف ورفوف الكتب

¹ - المصدر السابق، ص 24، ص 25.

² - المصدر نفسه، ص 25

والأوراق وركامات الصحف وجذاذات المقالات ومجموعة الأقلام بأنواعها تجمعها في أوان ومزهريات وقفاف من سعف، مبعثرة هنا وهناك (...) تتعطر زوجتي بالمضاف والمضاف إليه وتكتل بأدوات النصب والنحو والصرف... ترتمي من بيت الحمام مباشرة على مقعدها فأدرك أنني لن أظفر بحيلة للاقترب منها ولا جدوى للإصرار كانت أبعد عني من صور الصين والأفكار العنيدة التي تدهم رأسها دون موعد أسرع استحوذا على زوجتي مني⁽¹⁾، فمن خلال هذا المقطع نتعرف على الحالة المزرية التي يعيشها هذا الكاتب المسرحي مع زوجته الكاتبة ولا سيما في غرفة النوم والتي حسب منظوره لم تعد مقتصرة على النوم فقط، بل تحولت إلى مكتبة لكتب ومؤلفات زوجته، فلم يعد يشعر بالراحة حتى بوجود زوجته هناك معه، وبالتالي نتبين التباين في المواقف وموقف الزوجة التي تهمل الزوج وتفضل التأليف والكتابة حتى أنها تحرمه من حقوقه الزوجية وموقف هذا الأخير الراض لهذه التصرفات والمستنكر لها: "صادف أن حضرت إحدى الندوات شاركت فيها زوجتي إلى جانب كاتبات ومهتمات من الميدان، وأثيرت معاناة المرأة المبدعة وسمعت كلاما كثيرا يا مراد يا خويا (...)"، كلاما جعلني أشعر أنني من فصيلة وحوش مفترسة وفردا من قبيلة رجال فظاظ أجلاف، حتى الحضارة قد قلمت أظافهم فإن قساوتهم ظلت تنتشر وراء الأقنعة وقفازات الحرير... انتظرت لأن تتدخل زوجتي المصون لتستثيني من المغضوبين عليهم إحقاقا للحق... أن تذكر على الأقل أنني ما نبست بأف وما نهرتها بل حملتها على أكف الراحة، أصبر على شرودها عني وغيابها... أفرح لنجاحها وأغتم لفشلها⁽²⁾، فمن خلال هذا المقطع نتبين اختلاف في أشكال الوعي، ووعي المرأة المثقفة والمتعلمة والتي ترى نفسها مضطهدة من طرف مجتمع لا ينزلها المكانة التي تستحق حتى وإن كانت متزوجة من رجل مختلف عن البقية يعاملها بطريقة حضارية ويحاول أن يكون سندها في أعمالها وفي كتاباتها ووعي الرجال المتأثرون بالعادات والتقاليد (المجتمع) الذين يدعون التحضر والتقدم، ومع ذلك فإنهم يعاملون المرأة معاملة قاسية وينظرون إليها نظرة دونية، ووعي الزوج المساند لزوجته والذي كان يأمل في دفاع زوجته عنه وتبرئته.

¹ - المصدر السابق، ص، 27، ص 28.

² - المصدر نفسه، ص 28.

ومن ثم فإن هذه القصة المضمنة ساهمت بدورها في تكثيف التعددية الصوتية، حيث تحول كريم إلى راو ثالث داخل حكاية مشارك في الأحداث التي يسردها، باعتباره شخصية من شخصيات الحكاية، كما يصبح سرده سردا من الدرجة الثالثة.

بعد ذلك وعن طريق الحوار، حيث أن "عملية إدراك الذات يمكن أن تتم بالحوار فحسب إنه إدراك حوارى"⁽¹⁾، وبالتالي نكتشف عدم التوافق بين كريم وبين ابن عمه مراد حول ممتلكات العائلة وكيفية اختفائها وإفلاس هذه العائلة والتي كانت تعتبر من أغنى العائلات التونسية، وهذا ما جعل مراد يغضب من أعمامه الذين يحملهم مسؤولية هذا الإفلاس لأنهم لم يفكروا بالأفراد الذين سيحتاجون لتلك النقود وهي حالة مراد: " سحقا لما حصل... ألم يفكر والدك وعمك قبل أن يجازفا بما ورثاه ووكلا عليه وألقيا به على كف ماردر؟

- فهل كان لهما الاختيار...؟ كل البلاد ألقت مكرهة ومؤملة في الأفضل بما تملك على كف المارد... لم يكن بإمكان أحد أن يختار ولا أن يعترض ولا يتملص...أمر البقاء بيد من يشد الحبل.

- فاقنيد الجميع إلى الإفلاس.

- تلك طبيعة التجارب بأنواعها إما أن تتوج بالنجاح، وإما أن تبوء بالفشل..."⁽²⁾، من خلال هذا المقطع ندرك الاختلاف بين وجهات النظر بين كريم وبين ابن عمه مراد، فبينما يرى مراد بأن بيع الممتلكات وإفلاس العائلة جاء نتيجة تهور أعمامه، وعدم أخذ الحيطة والحذر، نجد كريم الذي يعتبر الظروف التي سادت في تلك الفترة هي التي أجبرت العائلة على بيع الأراضي ومن ثمة الإفلاس.

وعن نعرف رأي كريم في موضوع مراد الذي يريد إجراء العملية الجراحية والتحول إلى أنثى رغم رفض الأسرة لهذا الطرح، وذلك عن طريق الحوار:

" - ونسبة القبول يا مراد هل فكرت فيها؟

¹ - زهير شلبي: " ميخائيل باختين ودراسات أخرى"، ص50.

² - مسعودة أبو بكر "طرشقانة، ص85.

- قبول من؟

- أهلك ومجتمعك؟⁽¹⁾، ومن ثم نكتشف عدم موافقة كريم على عملية مراد، وبالتالي نتبين موقفين متباينين، موقف كريم الذي يضع موقف الأهل والمجتمع في الحسبان والذي رغم تثقفه وتعلمه، فإن ذلك لم يمكنه من التمرد والخروج عن العادات والتقاليد، وموقف مراد الراض الرضوخ للأهل ولا للمجتمع، والضارب بالعادات والتقاليد عرض الحائط.

ونكتشف من خلال الحوار دائما رأي كريم في مشاركة المرأة في الاجتماعات العائلية واتخاذ القرارات المصيرية: "لا بد هنا من الصمت...ثمة حدود لا يمكن تجاوزها، وهذا الاجتماع عائلي يخص أبناء الشواشي دون سواهم"⁽²⁾، ومن ثم يتجلى لنا هذا الصراع بين نورة، وبين كريم فبينما نجد نورة التي ترفض هي أيضا هذا الموقف وتثور عليه، أين حضرت الاجتماع، وأدلت برأيها يرفض كريم حضور زوجته الاجتماع العائلي والمشاركة في اتخاذ القرارات وهو الذي يمثل وعي المجتمع العربي الذي لا يأخذ برأي المرأة في اتخاذ القرارات المصيرية: "...تولي ما شئت في أوراقك وكتبك...وليقرأها من يشاء أو يعرض عنها من يشاء ليس لك فيما يمت بتقرير مصير أحدنا شأن...فأرجوك اصمتي"⁽³⁾.

وعليه فإن هذا الصوت ورغم تعلمه وتثقفه، إلا أنه لم يتحرر من قيود المجتمع، أين رفض مشاركة الزوجة في الاجتماع العائلي، كما أنه لم يكن موافقا على إجراء مراد للعملية الجراحية حتى يحقق حلمه في أن يصير أنثى.

2- الصوت النسائي:

أ- صوت "تانا قمر": الصوت الأمر والناهي/ الصوت الدافئ والحنون: برز هذا الصوت بعد عودة العائلة من حفل الزفاف، وبعد الحرج الذي شعرت به بعد رقص حفيدها كالأنثى في ذلك الحفل: "الناس الكل مشات والمغبون أشكون بيه... قعدوا معاه كيف هو ما يحشمو بيه، الله

¹- المصدر السابق، ص85.

²- المصدر نفسه، ص110.

³- المصدر نفسه، ص110.

يرحمك يا أحمد يا ولدي درقت راسك وخلتني الطفل باش يضيع ونقعدوا للعار والشنار"⁽¹⁾، إذ نكتشف رأفتها وحنانها على حفيدها وإشفاقها عليه.

ويقدم لنا الراوي الخارج حكائي العجوز "نانا قمر" فنعرف أنها امرأة عامية من عامة الناس متوسطة الثقافة صاحبة التفكير التقليدي المحافظ على العادات والتقاليد ولاسيما اتجاه المرأة المتعلمة والعاملة: " كثيرا ما تساءلت عن هذه المرأة التي إما أن تكون في ندوة وإما أن تكتب:

-هل تفوح طنجرتها مثل سائر النساء، وهل تتوفر في خزانة مطبخها مستلزمات القدر والطبيخ من أبراز ومؤونة، وهل تجيد هذا الفن حقا، هذه المرأة التي إما تكون في ندوة وإما أن تكتب، هل تحقق " التاكسيس" وصنع مربى الغلال في مواسمها؟ وهل تعرف أي اللحوم تتسجم مع طبقات القنابية لحم الظأن أم لحم العجول؟ ... لما لم تتجب لحد الآن؟"⁽²⁾، إذ جاءت نظرتها إلى المرأة المتعلمة نظرة احتقار وتشكيك في قدراتها في التوفيق بين العمل والبيت لدرجة أنها تراها غير صالحة لا للمطبخ ولا للإنجاب، وبالتالي فإن رؤيتها رؤية تشاؤمية رافضة لهذا الوضع " يقولون إن المرأة التي تشتغل بدماغها، تصبه على الورق لا تحسن الاشتغال بأصابعها...أي زيجة هذه؟ كان الله في عونك يا كريم يا بني"⁽³⁾، والملاحظ أن استعمال التهجين بمعنى "المرج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا النقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية أو بفارق اجتماعي أو بهما معا"⁽⁴⁾، قد مكننا من استخراج وعيين مختلفين، وعي المجتمع الذي يرى عدم قدرة المرأة العاملة على تحمل مسؤولية بيتها ولا زوجها ولا حتى أبنائها، وعي المرأة ذاتها التي تكذب هذا الرأي وترى عكس ذلك تماما، ومن ثم نلاحظ تصارع الرؤى الذي يكشف عن زعزعة المجتمع العربي ولا سيما بعد تحرر المرأة وخروجها للتعليم والعمل.

وتتحول "نانا قمر" إلى راو رابع، عندما تلبي رغبة مراد في سرد حكاية أجداده وبطولاتهم " دخل أحمد الشواشي حاضرة تونس إبان ثورة 1864 في الأرياف بلا مال ولا متاع، لاذ بحياض

¹ - المصدر السابق، ص 11.

² - المصدر نفسه، ص 26.

³ - المصدر نفسه، ص 26.

⁴ - عبد المجيد الحسيب: "حوارية الفن الروائي"، ص 36.

سيدي بلحسن الشاذلي ونام أياما بين قبور الزلاج وجبانة "سيدي أحمد السقا، اشتغل عتالا وسقاء ثم التحق بحضرة بناء، تمكن من شد الانتباه وحذق كل ما عهد إليه، فتدرج من صانع بناء ليصبح "قلفة"، انطلق مع بعض الصناع ذات مرة لجلب الحجارة، فعثر في أحد الدواميس على "فنيق محبوب"⁽¹⁾، فيبدو لنا الراوي في هذه الرواية خارج حكائي، حيث تولى سرد قصة الرجل، كما أن السرد في هذه الحالة يكون سرد من الدرجة الرابعة.

لنكتشف بعد ذلك معلومات عن ذلك الكنز: " يزعم العامة آنذاك أن مثل تلك الكنوز التي يعثر عليها من حين لآخر في الدواميس كان أصحابها قد أخفوها هناك في ظروف قاهرة تعيسة إبان غارات أو جور حكام، وعادة ما تكون هذه الكنوز المودعة إلى المجهول محفوفة بدموع أصحابها وإحساس بالكمد والقهر والقمع، وتصبح حسرة أصحابها كالنحس ويتبعها الشؤم وتركب اللعنة من يحصل على الكنز، وتمتد حتى أحفاده رغم ما يجلب له الكنز من يسر حال وتبدل أحوال من كفاف إلى يسار"⁽²⁾، فنلاحظ أن الرواية من خلال هذا المقطع تورد صوتها وصوت الآخر، وهو أن اللعنة التي تصاحب من يعثر على الكنز الذي أخفاه أهله بسبب الظلم، وبالتالي يصبح كالنحس يلزم صاحبه، غير أنها تنفي هذا الرأي في موضع آخر، حيث تقول: " غير أن بريق الذهب يذهب التطير والظنون، وهذا ما كان من أمر أحمد الشواشي الذي أصبح بين كبار السوق "سي أحمد الشواشي" وتزوج بثلاث صبايا أنجب له ذكورا، أصيبوا كلهم بالصرع ما عدا ابنه سي الطيب من أصغر نسائه، فقد ولد في ليلة السابع والعشرين من رمضان ليلتها كانت الجن مقيدة بسلاسل، فلم تمس المولود سعيد الطالع بأذى"⁽³⁾، وبالتالي تخالف منظور المجتمع الذي يؤمن باللعنة، حيث قالت بأن اللعنة لم تطارد الرجل، والدليل أن ابنه ولد سليم معافى.

بعد ذلك ندرك عن طريق الراوي المتباين حكائي الطريقة التي تزوج بها هذا الصبي من "نانا قمر": "صادف أن كان سي مصطفى الشواشي بصدد إبرام صفقة مع تاجر "سوق الترك" استضافه في بيته وعرض عليه أن يزوجه من وحيدته "ألا قمر"

¹ - مسعودة أبو بكر: "طرشقانة"، ص 47.

² - المصدر نفسه، ص 47.

³ - المصدر نفسه، ص 47.

قال والدها:

- لقد تزوجت من أمها وأنا "قلقة" والسوق صعبة وبأي محال لا يرحم، فكانت معي بالجهد والحيلة حتى استقام عودي وأصبحت "معلما" يأتذر بأمرى الصناع ولا أظن ابنتى إلا شبيهة بأمها وخير من ىربى لك سى اءمء وسى المنجى"⁽¹⁾، لىأضح لنا من ءلال هذا الملفوظ منظور الرجل اأءاء المرأة، ءىء ىرى أن المرأة الصالحة هى التى أقف بءانب زوجها وقت الشءة والمءنة وأناها أأأأىع أن أأءمل معه كل قساوة ءىاة.

وعن طرىق الراوى الذى ىأولى عملىة السرد نءرك رأى الوالء فى الءراسة: " نءب أولاءى ىأعلموا وىأءذوا شهاىء...ما نءبهمش ىءءلوا السوق"⁽²⁾، ومن ثم ىأبىن لنا منظورىن، منظوره اأءاء العلم ءىء رغب فى أأقف ولءىه وأعلمهما، ومنظوره اأءاء السوق ءىن اعأبره رىر مناسب لهما.

وعن طرىق الءطاب المنقول(الأسلوب المبشر) أى "ءىن ىأرك السارد الكلام للشءصىة مباشرة وىنقله كما أأفظأ به، أى بشكل ءرفى"⁽³⁾، نءرك رغبة نانا قمر فى اصأطءاب مراد إلى الشىء من أجل الأءاوى والأأطهىر: " ءاآة قمر أزمع أن أرافقك إلى "سىءنا الشىء" لأأضعك أنأ بصفة ءاصة إلى عملىة أأطهىر... أقول إن لعنة الفنق أأبءك كما أمة ءنىة أألبسك وهى التى أوعزت لك برغبأك فى الأءول إلى أنأى"⁽⁴⁾، وعلىه نءرك أن "نانا قمر" امرأة أمىة مءافظة لازالت أعمء على الأفكىر البءائى، ومن ثم ءاء منظورها لءالة مراد بأنّه مصاب بالمس وأن ءل ىكمى فى العلاء فى الزواىا، وبهذا ىكون أفسىرها أفسىرا صاءرا عن شءص بسىط وأمى بأعأبار أن الكلمات ءسب باءأىن" أفعو منها رائة المهنه والءنس أو الاأءاء الأءبى، ءزب، عمل معىن إنسان معىن، ءىل معىن، عمر معىن، ساعة معىنة"⁽⁵⁾، وهو ما ىأءسء فى صوت نانا قمر المءافظة والأمشبعة بالعاءاأ والأأالىء.

¹ - المصدر السابق، ص 49.

² - المصدر نفسه، ص 49.

³ - مءمء بوعزة: " أءلىل النص السرى"، ص 118.

⁴ - مسعوءة أبو بكر: " طرشقانة"، ص 80.

⁵ - مىءائىل باءأىن: أر: ىوسف ءلاق"، الكلمة فى الرواية، ص 38.

لنكتشف بعد ذلك المشاهدات الكلامية التي وقعت بين مراد وبين جدته، كما نتعرف أيضا على غضب "نانا قمر" من مراد، خاصة بعد تمرده على أوامرها وعدم طاعتها: " ما الذي يحدث يا مراد؟ ألا تحترم ذكرى الأموات، والجاه والبخاري قلبي حاسيس بيه الطفل ما عادش كيف عادتو. - نانا يعيشك ما نحيش نغششك... اللي في بيت سيمون الكل من حقي وما عادش تقول علي طفل يبارك فيك نانا"⁽¹⁾، حيث نكتشف الصراع بين مراد وبين "نانا قمر"، فيرى مراد أنه من حقه الاحتفاظ بمخلفات أمه لوحده، وترفض "نانا قمر" هذه الفكرة وتفضل إبقاء هذه المخلفات في البيت الكبير الذي جاءت إليه المرأة المتوفية عروسا، ما يسمح لنا باستخراج التباين في الرؤى بين مراد وبين جدته.

وتقرر العجوز "نانا قمر" عقد اجتماع طارئ مع أفراد العائلة لتقسيم الإرث بينهم، وبعد الاتهام الذي تعرضت له من أفراد العائلة، والذين اعتبروها السبب في افساد مراد بدلالها الزائد، لم يكن من هذه الأخيرة سوى الرفض والتهجم على أفراد هذه العائلة والذين حسب رأيها ساهموا بدور كبير في الحالة المزرية التي وصل إليها مراد: "فيه اللطف يا جماعة...أنا ربيت في حجري راجل ولد راجل وطهرتو وقريتو وتمنيت أنكم لو نصف دينو قبل منام عيني لكن الشيء فات الحد...الله يهلك أولاد الحرام. وينكم يا أولاد الشواشي وقت اللي بداه الشيء في صغرو... خليتوني نهز في راسي ونصيت وحدي... حتى فات الفوت وهجمتوه من الدار، علاش ما وقفنلوش ساعتها قبل ما يولي عند الكبير والصغير طرشقانة، مراد ولد سي أحمد الشواشي يولي طرشقانة من الربط للربط"⁽²⁾، بالتالي فإن الحاجة قمر ترفض موقف أولادها الذين اتهموها، كما أنها تتهمهم في عدم تحمل مسؤوليتهم اتجاه مراد، إذ تسببوا في طرده من البيت، والملاحظ أن الحاجة تعترف بالتسمية الثانية التي عرف بها مراد في الحي وهي "طرشقانة"، وهذا لأن تصرفات هذا الأخير تشبه المرأة سواء في الملابس أو المأكول وحتى طريقة المشية والتعامل مع الآخرين لأنه يعاني التخنيث.

¹ - مسعودة أبو يكر: "طرشقانة"، ص107.

² - المصدر نفسه، ص143.

وبعد أخذ وردّ بين أفراد العائلة الذين توصلوا في الأخير إلى حل واتفق، والمتمثل في مساعدة مراد في فتح معرض للوحات التي يرسمها وبذلك الحصول على نصيبه من الميراث، وهو الحل الذي لم يرض مراد، فاضطر إلى مغادرة البيت وقطع صلاته بجميع أفراد العائلة، وكذلك الموارد عن الأنظار لأيام طويلة تمردا على قرارهم بحقه.

وفي الأخير تقوم الحاجة ببيع كل ممتلكاتها وتسليمها لمراد من أجل السفر وإجراء العملية الجراحية، لكن بعد أن تتبرأ منه: "يا وعدي شكون يحمل اسمك يا أحمد شواشي، لعنة الفنيق تتبع فينا لوالد لوالد خلوني نوح نحسبو مات، ما حاجيتش لفلوسكم، أنا نعطيهِ الفلوس، نقتلو بيدي، نبيع الحانوت وذهبي، يعمل اللي في راسو.. ما عادش وجهو يلاقي وجهي"⁽¹⁾، بالتالي نلاحظ أنها تؤمن بالخرافات لدرجة أنها تعتقد أن اللعنة هي التي تتبع عائلتها وتسبب لهم المشاكل ولاسيما فيما يخص حالة مراد.

وعليه فإن الحاجة قمر تمثل الصوت الدافئ والحنون الذي تكفل بتربية مراد منذ يتمه بعد فقدان أمه وأبيه، والتي لم تكن توافقه الرأي وخاصة فيما يخص أمر العملية والتحول إلى أنثى فكانت تأمل في أن يصبح رجلا يتزوج وينجب، فيحمل اسم العائلة، ولا سيما أنه كان وحيد والديه كما تمثل في نفس الوقت الصوت الأمر والناهي في البيت فهي كبيرة العائلة التي تسير شؤونها والتي لا يرفض لها أي أمر سواء من طرف الكبير أو الصغير، كما أنها تمثل الصوت المحافظ على العادات والتقاليد والحاملة لرؤى المجتمع بكل قوانينه والتي ترفض التخلي عنها أو المساومة عليها.

ب- صوت نورة: الصوت المثقف والمتحرر من العادات والتقاليد: ظهر هذا الصوت من خلال الحوار الذي جرى بينها وبين مراد، وذلك عندما سألتها هل تفضل أن تكون امرأة أو رجل" لم يحدث أنني برمت لجنسي مطلقا لم أتمن مرة أن أكون أخرى غير نورة... ناهيك أن أكون رجلا قد يكون مرد ذلك أنني لا أتوانى في نحت الشخصية التي أريد على الورق"⁽²⁾، فتبدو إذن امرأة مثقفة

¹ - المصدر السابق، ص 151.

² - المصدر نفسه، ص 65.

معتزة بنفسها وفخورة بما هي عليه مدافعة عن أنوثتها لدرجة أنها لا تريد أن تكون مكان الرجل "أكون كاذبة لو قلت لك إنني أتصور نجاحاً مرضياً في تقمصي لشخصية رجل بروايتي هذه، إنها محاولة نسبية تماماً كمحاولات كل الكتاب الرجال الذين كتبوا بلسان المرأة صحيح أن الرجل نطق عنها ولامس أزمانها عبر أطروحاته الفكرية والإبداعية، لكنه توهم التعبير الصادق عنها من منطلق رؤاها ومفاهيمها وصحيح أيضاً أنه لم يترك من أمورها صغيرة ولا كبيرة إلا اهتم بها... لكنه ظل على عتبة أسرارها وخارج بوابة الروح... تكلم الرجل عن المرأة لكن الطرح جاء دائماً ملونا باختياراته كرجل بصدى ما عزف حولها من لحون وما أحاطها به من أصوات مختلفة المستويات... جاء الطرح بحصاد ما بذر هذا الرجل في تربة المرأة، وبالتالي لم تكن هي المبادرة بكشف العمق، فظل العمق دون مطالبه"⁽¹⁾، ومن ثم يتضح لنا وعين متصادمين ومختلفين، وعي هذه المرأة الكاتبة التي ترى في كتابات الرجل عن المرأة كتابات نسبية وغير معبرة عن معاناتها ومشاكلها بصدق وبالتالي فإن المرأة هي التي تستطيع أن تعبر عن نفسها بنفسها، مادام هي الأدرى والأعرف بها ووعي الرجال الذين يكتبون عن المرأة ويعتبرون بأنهم قد عرفوا خباياها وبأنهم تمكنوا من الإنابة عنها، وعليه يبرز الصراع الذي تعرفه الساحة الأدبية بين الأدب النسائي والأدب النسوي.

وبعد ذلك نكتشف بأنها متعاطفة مع مراد كما أنها مخبأ أسرارها، ومدافعة عنه: "لكني أحمل اسم هذه العائلة وأم لطفلين، يحفظان كما تقولون اسمها، وأنا غير قادرة على الصمت"⁽²⁾ بالتالي فإنها عارفة ومدركة لحقوقها ومطالبة لها ولاسيما في مجتمع يجمع صوت المرأة ويسكتها فيبدو لنا جلياً عدم توافقها مع أفراد العائلة، وخاصة فيما يتعلق بالأولاد (الأطفال) الذين يحملون اسم العائلة فهي ترى عكس ذلك وتتمرد عليه: " إذن أنسحب من مجلسكم هذا، لستم إلى تحف إضافية... ما كنت لأتدخل لولا علمي أن هذا الاجتماع يضم الفقيه والمربي والمتقف"⁽³⁾.

¹ - المصدر السابق، ص 66.

² - المصدر نفسه، 110.

³ - المصدر نفسه، ص 110.

وفعلا تمكنت من أن تدلي برأيها أمام أفراد العائلة المجتمعين لمناقشة قضية مراد: " إنه يحمل حلما كبيرا رآكم تغتالونه فجأة... لا أقول لكم افتحوا صدوركم لحلمه... فنحن مازلنا دون ذلك. .. لكن هادنوه ولا تعتبرونه مجنونا، مراد ليس مجنونا يا سي المختار بل يحمل في صدره حلما لم نعتد عليه، ولم يخطر على بال أحد منكم"⁽¹⁾، يبدو أنها متفهمة حيث طلبت من العائلة مسaire مراد ومهادنته، وعدم اعتباره مجنونا لأن حلمه يعتبر دخيلا على تفكير تلك العائلة، وليس مألوفا وذلك لربما يعدل عن رأيه يوما ما.

لنكتشف من خلال الحوار رأيها أيضا في معاناة المثقف العربي عامة رجل كان أو امرأة "ممارسة الأدب لا تثري صاحبها إطلاقا مازلنا بعيدين عن طور الاحتراف... والكاتب بين ظهرانينا لا يعول أبدا على مدخول كتاب... قد أعياني اللهات وراء المكتبات والناشرين لجمع ما تخلد في ذمتهم من كتبي"⁽²⁾، وعليه فإننا نقرب أكثر من معاناة المثقف العربي الذي يحتاج إلى مصدر رزق آخر ليعيش، ولا يعتمد على الكتابة لوحدها وأن هذه المهنة لا تسمن ولا تغني من جوع.

وعلى الرغم من أن هذا الصوت لم يستطيع مساعدة مراد على تجسيد حلمه على أرض الواقع إلا أنها جسدت على الورق، حيث استشرفت الزمن، وتنبأت بأنه سيتحول إلى أنثى بعد العملية الجراحية، هذه المرأة تدعى "ندى" لها عالمها وحياتها الخاصة: " نورة ماذا فعلت... أهذه روايتك... أأكون ندى؟"⁽³⁾ وهي الأنثى التي لم تعجب مراد فكانت السبب في اختفائه المفاجئ.

وعليه فإن صوت نورة هو صوت المرأة المثقفة والمتعلمة والكاتبة التي لا ترضخ لعادات وتقاليد المجتمع بل تتحداها، كما أنها لا تهاب الرجل ولا تسمح في حقوقها ولا تقمع كلمتها فلا تحرم من حقها من التعبير والإدلاء بوجهة نظرها ورأيها، إلا أن هذا لم يمنعها من المعاناة التي تعانيها المرأة المثقفة داخل مجتمع محافظ، يرفض أن يمنح للمرأة حق المشاركة في الاجتماعات العائلية والإدلاء برأيها في القرارات المصيرية.

¹ - المصدر السابق، ص 153.

² - المصدر نفسه، ص 13.

³ - المصدر نفسه، ص 14.

ج- صوت ندى: الصوت المفعم بالأنوثة: وهي الشخصية التي سيصبح عليها مراد بعد نجاح العملية الجراحية، وقد تنبأت أو استشرفتها نورة الكاتبة، ويظهر صوتها من خلال الرسالة التي ستبعث بها إلى صديقتها أنوشكا: " ها هي الشمس كما تركتها في حضن الغيوم الشمالية أمس البارحة..."

لم يتغير شيء في السماء ما عدا تركز بعض السحب.
قرب سريرى، على المائدة الصغيرة، الحقائق تختزل جمالها في باقة الزهر الخلابة التي حملتها قبل سفرك.

استحى البياض في غرفة المصححة من ألوانها المتناغمة.
لكن الانقلاب قد حصل...⁽¹⁾، فالملاحظ أن المتكلمة قد قامت بعملية رد وإجابة على رسالة سابقة وردت إليها، فعندما تقول: " لم يتغير شيء في السماء ما عدا تركز بعض السحب"، فهو إجابة على سؤال ضمنى وهو: " كيف أحوال الطقس عندك"، وكذلك: "قرب سريرى على المائدة الصغيرة الحقائق تختزل جمالها باقة الزهر الخلابة التي حملتها قبل سفرك، استحى البياض في غرفة المصححة بألوانها المتناغمة"، هو أيضا رد على سؤال أنوشكا: " كيف حالك بعد نجاح العملية الجراحية"، ومن ثم فإن الرسالة عبرت عن تكثيف الكلمة المزدوجة، باعتبار أن الرسالة "قصة على لسان المتكلم الذي تنعكس فيه الكلمة الغيرية، حيث تمتاز بإحساسها القوي بوجود الآخر وكأنه أماننا، فالمرسل حين يحرر الرسالة ينشغل فكره بمواقف المرسل إليه واستفساراته وأجوبته، بالتالي فكلّمته تحوي الفعل ورد الفعل في الوقت نفسه، وهذا ما يؤدي إلى خطاب متعدد الأصوات"⁽²⁾، وبالتالي فإننا نستنتج من هذه الرسالة صوتين صوت "ندى" وصوت صديقتها أنوشكا.

ونكتشف عن طريق الوصف الحالة التي أصبحت عليها ندى بعد نجاح العملية الجراحية وبعد تحولها إلى امرأة: " وقفت ندى على مقربة من مكان الدفن بقامتها الطويلة وقد بدا معطفها الأسود قصيرا بعض الشيء، كما بدت غير مرتاحة في حذاءها الأسود اللامع بكعبه العالي

¹ - المصدر السابق، ص30.

² - نورة بعيو: " آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية مدن الملح، وأرض السواد، ص224.

ومقاسه الذي تعدى الأربعين، حولت بصرها عن حفرة الدفن إلى القس أمامها، بدا مستعجلاً في إتمام شعائر التابئين والدفن يدس يديه في كمي جلبابه وأنفه المحمر ما انفك يرشح أمام عيون العجائز التي ترمقه شبيهة بعيون الأسماك المحتضرة، ثم قلبت بصرها في باقات الورد الأبيض وأزهار الدليوث وأكمام البنفسج بألوانها إهاب السواد الملفف في الضباب تقدمت من القبر وقد وريت جدتها التراب، ووضعت باقة البنفسج، تراجعت لتسند العجوز "آلان دي بوا" يثقله الأسى وحمل الوحدة القادمة⁽¹⁾، من ثم يتضح لنا جلياً عدم تأقلمها مع مجتمعها في هيئتها الجديدة "هناك في بلدها لا تمشي النساء في الجنائز، ولا يحضرون طقوس الدفن، انحدرت دموع حرى على خدها، بدأ المطر يغسل مقابر الرخام وإضمامات الورد الأبيض والبنفسج وأزهار الدليوث العملاقة"⁽²⁾، من خلال هذا الملفوظ يتضح لنا موقفين مختلفين، موقف المجتمع العربي والذي لا يسمح للنساء بالمشي في الجنائز والمشاركة في طقوسها حيث يعتبر ذلك من المحرمات والموقف الغربي المتحرر والذي ينزل المرأة منزلة متكافئة مع الرجل لدرجة يسمح لها بحضور الجنائز معه.

ونتعرف على رغبة "ندى" في مساعدة جدها على إقامة حفلة "أعياد المسيح":

- آه أعياد المسيح إنها اختصاص جدتك،...كم كانت سوزي رائعة وهي تحرك العالم من حولها لإعداد الحفل.... لن يعرف هذا البيت في قادم الأيام أعياد المسيح كما كان الشأن في عهد سوزي لا أقل من شأنك في شيء يا ابنتي، فأنت على غير دينها.

قاطعته "ندى" بنبرة مطمئنة:

- ديني لا يمنعني أن أكرم السيد المسيح وسيمون لن تغفر لي عدم إقامة الشجرة من أجلك...⁽³⁾، وبالتالي يتضح لنا وعيين مختلفين، وعي العجوز الغربي والذي يرى بأن الديانة الإسلامية لا تسمح لمعتنقها بالمشاركة في أعياد المسيح، وعي الفتاة المسلمة والتي ترى أن إسلامها لا يمنعها من المشاركة في هذه الأعياد.

¹- مسعودة أبو بكر: "طرشقانة"، ص51.

²- المصدر نفسه، ص 51.

³- المصدر نفسه، ص62.

ونتعرف بعد ذلك على منظور هذه الفتاة للحرب: " لعن الله الحرب...إنها النار...إن لم تطلق ألسنتها نالك منها الصهد والدخان ونثار الرماد في الأبصار"⁽¹⁾، فندى تعتبر الحرب فظيعة سواء كنت تعيش تحت وطأتها ومعاناتها أم كنت تسمع عنها فقط وتراها من بعيد.

وعليه فإن صوت ندى اقتصر ظهوره من خلال الاستباقات التي قامت بها الكاتبة في رواياتها وهو ما لم يتحقق في أرض الواقع، وحتى وإن حقق هذا الصوت كيانه وأثبت وجوده من خلال نجاح العملية ومن خلال تحوله إلى أنثى، إلا أنه عجز عن التأقلم في نهاية المطاف لا مع المجتمع العربي ولا مع الغربي ولا حتى نجح في تكوين علاقة الحب والزواج، ولا حتى الإنجاب والتمتع بشعور الأمومة الذي لطالما كان حلمه، فعاش المعاناة في جسد الرجل، كما عاشها بعد ذلك في هيئة الأنثى.

3- صوت الآخر:

أ-صوت أنوشكا/ الصوت الصادق والمتفهم: برز هذا الصوت من خلال الرسالة التي بعثت بها إلى صديقها مراد: " عزيزي مراد لا تتخلف عن الحضور... سأعزف في الافتتاح من أجل سيمون وسيرينا... قبلاتي"⁽²⁾، وبالتالي فإنها تدعو صديقتها لحضور الحفل الموسيقي الذي ستحييه، كما نتعرف عليها عن طريق المتلفظ/الراوي الخارج حكائي الذي يتولى مهمة تقديمها للقارئ: " تلك أنوشكا دوكلاز عازفة الكمان أو "أنو" باختصار كما يدعوها مراد، تتحدر من أب فرنسي وأم روسية لها صلة قرابة بالراحلة سيمون، عرفت في الوسط الموسيقي العالمي بآدائها الجيد لأشهر روائع "شوبان" و"شوبرت" و"باخ" تدرس أصول الموسيقى بباريس وتشارك باستمرار في ثنائيات مع العازفين العالميين وأقيمت لها حفلات خاصة بجنوب أمريكا وبلدان المشرق"⁽³⁾، إذ ندرك بأنها فنانة عالمية ومشهورة اختارت الموسيقى مهنة لها وهواية ما جعلها دائمة الترحال، كما أنها لم تكن على وفاق تام مع مراد، فكثيرا ما كانت تعارضه ولا توافقه الرأي: " هل نسيت الحب يا

¹ - المصدر السابق، ص 111.

² - المصدر نفسه، ص 52.

³ - المصدر نفسه، ص 53.

مراد؟... لا بد أن سيمون أحبت أحمد لدرجة أنها قبلت به كما هو وقبلت أن تعيش مع أهله بانتظاره... هل تستهين بالحب يا مراد؟

- لا أفهم... لا أعرف الحب... لا معنى للحب عندي الآن؟⁽¹⁾، وبالتالي يتبين لنا جليا الاختلاف في الرؤى، رؤية أنوشكا التي تعترف بوجود الحب وترى مشروعية التضحية في سبيله وفي سبيل المحبوب، ورؤية مراد الذي ينكره ولا يعطيه أي معنى أو أهمية.

ونتعرف في هذا المستوى على الطريقة التي تعرف بها مراد على أنوشكا وذلك من خلال الرّأوي الذي يسرد هذه الوقائع: " تعرف على أنوشكا منذ سنوات خلت حين كان في زيارة لأخواله في النورميدي، سمع حديث بعضهم عنها، كانت في بدايات تألقها، حين سمعها ذات أصيل في قاعة الجلوس المختومة بألوان الأزرق في دار جده بكى... اقتربت منه وعزفت له مقطعا من كونسرتولباخ"⁽²⁾، وبعد ذلك توطدت العلاقة بين الإثنين، لدرجة أنها أصبحت أقرب شخص إليه ومخزن أسرار: " لم تعجب من رغبته في أن يصبح أنثى، بل وعدته أن تكون معه يوم يقتنع بالتقدم إلى أخصائي والشروع في القيام بالعملية الجراحية إن أثبت الأطباء إمكانية نجاحها، وقابلية جسده لذلك"⁽³⁾، ومن ثمة نكتشف اختلافها مع مراد وعدم إعجابها بمشروعه، ومع ذلك فإنها لم تعارضه، بل عرضت عليه المساعدة ما إن يقر الطب إمكانية إجراء العملية: " حين تتركه لأحلامه عائدة إلى بلدها تشعر أكثر من أي وقت مضى بضرورة تفرغها بعض الوقت لزيارة بعض الأطباء المتخصصين في الجراحة المعقدة... وقد قررت أن لا تترك دوامة العقل تأخذها بعيدا لتخلف تساؤلات أدركت أنها لا تعني أحدا غير مراد، تمنيت لو أن سيمون لم تنهزم أمام رثتها وأزمات الربو وظلت إلى جانب مراد، وتعرف رأيها في نواياه"⁽⁴⁾، وبالتالي فإن "أنوشكا" هي الشخص الوحيد الذي حاول مساعدة مراد على الرغم من عدم اقتناعها إلا أنها احترمت رغبته

¹ - المصدر السابق، ص 54.

² - المصدر نفسه، ص 59.

³ - المصدر نفسه، ص 59.

⁴ - المصدر نفسه، ص 60.

واقصر ظهورها أيضا على الرسائل التي كانت تبعثها لمراد من حين لآخر، سواء للاطمئنان عليه أو لإخباره بنتائج بحثها عن الأطباء المختصين لعلاجها وموعد إجراء العملية الجراحية.

ويمكن اعتبار صوت أنوشكا أو "أنو" هو ذلك الصوت الغربي المنفتح والمتفهم والمتعاطف والمتعاش رغم الاختلاف في طريقة التفكير والتدبير: "إن إمكانية التعايش في آن واحد وإمكانية الوجود جنباً إلى جنب أو وجود الواحد في وجه الآخر...، وكأنها مقياساً لتمييز ما هو جوهري مما هو غير جوهري".⁽¹⁾، حيث وقفت إلى جانب صديقها مراد وساندته في قضيته رغم عدم اتفاقها معه، ورغم عدم قناعتها بهذه العملية، ومع ذلك لم تحاول منعه أو جعله يعدل عن قراره، كما فعل أفراد عائلته الذين وقفوا ضده ولم يحاولوا فهمه ومساعدته على الأقل حتى يتجاوز محنته، مثلما فعلت هذه الأخيرة الغربية عنه سواء من حيث العادات والتقاليد، أم من حيث الدين، ورغم ذلك كانت السند الوحيد له بعد وفاة والدته وهو كان في سن صغيرة جداً، فعاش الأمرين، فعاش أنثى داخل جسد رجل، كما عاش غريباً عن مجتمعه وعائلته.

ب- تعدد أشكال الوعي/ تكريس تعدد الأصوات.

أ-وعي أحمد: الوعي الثوري:

أول ما يستوقفنا أن هذا الصوت غائباً كشخصية مشاركة في مسار الأحداث، وإنما حضر من خلال حديث الشخصيات الأخرى، وبالتالي استحضار بطولاته وإنجازاته، كاستحضار غازي له الذي كان يصدد الحديث عن أفعال مراد المتشبه بالمرأة وعدم مقارنتها ببطولات والده أحمد الشواشي: " ألا تستحي...أتجرؤ على أن تقرن انحناءاتك المقرفة وفلسفتك الكريهة بذكر والدك؟ أين أنت من أحمد الشواشي؟ لقد كان سيداً بين الرجال لكن الجمر يخلف الرماد...أحمد الشواشي كان شريانا نابضا في قلب حركة سياسية اعتمدت قضية الشعب، هل تدرك حجم ذلك؟ لكن الزمن دول...ربما لم يحتف التاريخ بذكر أحمد الشواشي لأنه ينوء تحت رتوش دخيلة عليه ورغم ذلك فذكره لم يمح من التاريخ الأصل المنحرف في ذاكرة المجموعة... لذلك أنت لا تدرك حجم

¹ - ميخائيل باختين: " شعرية دوستوفسكي"، ص 42.

أبيك⁽¹⁾، فالملاحظ من هذا المقطع أن منظور غازي يختلف عن منظور مراد، فبينما نجد منظور غازي الذي يرفض أن يستهين مراد بوالده وأن يحتقر كل البطولات وكل النضال الذي قام به، رغم أن التاريخ لم يعطه حقه، إلا أن اسمه يبقى محفورا في الذاكرة الشعبية، وهو الأمر الذي لم يعجب مراد: " يا غازي يا حبيبي، تتكلم بهذا المنطق لأنك لست ابنه ولأن أمك ليست "سيمون" ..لأنك تصطبح منذ ثلاثين سنة بوجه عمي "المنجي" وخالتي "الأبية" زودهما الله بالصبر على بلاهة خلفه مثلك قد يكون أحمد الشواشي بطلا في عينيك لكنه ليس كذلك بالنسبة إليّ، في نظري من لا يفلح في تحمل مسؤولية فرد لن يفلح في تحمل قضية مجموعة، والدليل فشل في الحركة التي استبسل في خدمتها وتصفيته جسديا كقط في ردهة عمارة"⁽²⁾، ومن ثمة فإن رؤية مراد تتناقض مع رؤية غازي، فبينما لا يعتبر مراد والده بطلا لأنه لم يستطيع أن يتحمل مسؤولية ابنه وتربيته، فإنه لن يستطيع تحمل مسؤولية الجميع، والدليل أنه مات مقتولا، ولأن غازي يمدحه لأنه لم يحرم من عاطفة وحنان الأب اللتان حرم منها مراد في وقت مبكر من صغره، وفي المقابل نجد رؤية غازي الذي لم يصدق إمكانية كون مراد هو الابن الفعلي لأحمد الشواشي لانعدام التشابه بينهما.

ونتعرف على موقف مراد من زواج أمه وأبيه: " تدرين يا أنو لو كنت القدر لما وضعت أحمد الشواشي في طريق سيمون، كان بإمكانها أن تظل سعيدة بدونه...لو كنت القدر لجعلتها تقيم بين أهلها في "النورميدي" وتتعرف على رجل ثري يفنى في عشقها...يأخذها في جولات لا تنتهي عبر العالم...ما الذي سلط عليها أحمد الشواشي...تدرين يا "أنو" لقد كان ثريا...غير أنه أعطى لثروته بققاه"⁽³⁾، وعليه فإننا ندرك منظور مراد للعلاقة بين أمه سيمون وأبيه، حيث يستغرب من الأمر الذي جعل أمه تفضله وتختاره من بين كل الرجال الذين عرفتهم، حتى أنها اختارت العيش في تونس بعيدة عن أهلها ومجتمعها، رغم أن هذا الرجل لم يعطها المكانة التي تستحقها في حياتها، فهو غني إلا أنه لم يحافظ على هذه الثروة : " سيمون ما الذي دهاك حتى أحببت "أحمد الشواشي"، قالت له أنوشكا ذات لقاء:

¹ - مسعودة أبو بكر "طرشقانة، ص15.

² - المصدر نفسه، ص16.

³ - المصدر نفسه، ص54.

- هل نسيت الحب يا مراد؟ ... لا بد أن سيمون أحبت أحمد لدرجة أنها قبلت به كما هو وقبلت أن تعيش مع أهله بانتظاره هل تستهين بالحب يا مراد؟
- لا أفهم لا أعرف الحب، لا معنى للحب عندي الآن⁽¹⁾، وبالتالي نستنتج التباين في الرؤى بين رؤية مراد وأنوشكا، أنوشكا التي تعتبر الحب هو الذي جعل والدته مراد سيمون تقبل بوالده وتنتقل لتعيش في تونس مع أهله وهو غائب تنتظر عودته التي لم تتحقق أبداً لأنه قتل في فرنسا ورؤية مراد الذي لا يعترف بحب يتسبب في هلاك الإنسان ويضحى بنفسه من أجل إسعاد الطرف الآخر.

تستمر الأحداث، ومن خلال الرسائل التي كان يبعث بها أحمد لزوجته سيمون نكتشف هذا الوعي: "باريس/أوت 1955، لم تمر عليّ بباريس عقب احتفالات أعياد المسيح بالنرميدي؟ لم سافرت رأساً إلى تونس؟ أيكون مراد أهم مني في حياتك... وددت الالتحاق بك في "الهافر" لكن بقائي هنا بالبيت كان ضرورياً"⁽²⁾، ومن ثمة نتعرف على التباين بين أشكال الوعي، وعي سيمون التي رفضت التواجد مع زوجها أحمد والاحتفال معه بأعياد المسيح، وبذلك فضلت العودة إلى تونس والتواجد قرب ابنها، ووعي أحمد الذي يرغب في بقاء زوجته معه بفرنسا، طالبا منها ترك ابنه مراد برفقة الحجة نانا قمر بتونس لتعنتني به: "أهين بك مرة أخرى أن تتركي مراد في رعاية الحاجة وتعالى، عودي سيمون...أحتاجك أنا لا أستطيع العودة"⁽³⁾، ولأن سيمون رفضت ترك مراد مع نانا قمر في تونس والالتحاق بزوجها بفرنسا، بقي أحمد وحيدا مغتربا في فرنسا، حتى قتل فيها "امتدت مخالب التصفيات الجسدية إلى أحمد الشواشي ذات فجر وهو يغادر شقته على سلم عمارة بأحد أحياء باريس في موفي سنة 1959"⁽⁴⁾، وبالتالي فإن جزاء أحمد الشواشي كان القتل لأنه لم يتفق مع بقية الأعضاء حول حل الكفاح والنضال.

¹- المصدر السابق، ص54.

²- المصدر نفسه، ص94.

³- المصدر نفسه، ص94.

⁴- المصدر نفسه، ص95.

وعليه فإن هذا الصوت قد تجسد في هذه الرواية من خلال حضوره كشكل وعي سواء من خلال ملفوظ شخصية من الشخصيات المشاركة في الرواية، أم من خلال الرسائل التي كان يبعثها لزوجته سيمون في تونس، أما حضوره كشخصية مشاركة في الأحداث لم يتحقق، وبالتالي جاء كوعي ساهم في التعددية الصوتية في الرواية.

ب- وعي سيمون: الوعي المساند والوحي: يتجلى لنا هذا الصوت من خلال الحوار الذي دار بين أنوشكا وبين مراد (ابنها): " تدرين يا "أنو" لو كنت القدر لما وضعت أحمد الشواشي في طريق "سيمون" كان بإمكانها أن تظل سعيدة بدونه، لو كنت القدر لجعلتها تقيم بين أهلها في "النورميدي" وتتعرف على رجل ثري يفنى في عشقها، يأخذها في جولات لا تنتهي عبر العالم، إنها امرأة في رقة النسيم قتلتها الرطوبة بين جدران القصر العتيق في المدينة العتيقة، إنها شفافية النور التي قتلتها ظلال السقايف والمقاصر... ما الذي سلط عليها أحمد الشواشي، تدرين يا "أنو" لقد كان ثريا... غير أنه أعطى لثروته بقفاه"⁽¹⁾، فيتضح لنا من خلال هذا المقطع منظورين مختلفين منظور مراد لأمه سيمون والتي يعتبرها امرأة ناعمة ورقيقة تستحق أن تتزوج من رجل ثري يحبها ويهتم بها ويخلص لها، فيجعلها تجوب كل أنحاء العالم برفقته، وهو عكس منظوره لأبيه أحمد الشواشي الذي يعتبره السبب الرئيسي في موتها، وذلك عندما تزوجها وجعلها تعيش مغتربة في تونس، كما أنه كان ثريا، لكنه لم يستطيع إسعاد زوجته التي قتلتها الرطوبة في بيته، كما يتبن لنا وعي سيمون المرأة الفرنسية التي أحبت أحمد الشواشي، والتي قبلت الزواج به والعيش مغتربة بعيدا عن أهلها بتونس لتتجنب منه وحيدها مراد الذي رفض مثل هذه التضحيات.

لنتعرف بعد ذلك على هذه المرأة، وذلك من خلال والدها: " سيمون كانت رقيقة العود لا تميل إلى ضباب الهافر...كانت دائما تحلم ببلاد تذيب شمسها حجب الضباب، ويبدو أن القدر قد حقق لها ذلك"⁽²⁾، ومن ثم نكتشف عدم تأقلم سيمون في محيطها الفرنسي وحلمها بمكان دافئ وجميل.

¹ - المصدر السابق، ص 54.

² - المصدر نفسه، ص 54.

كما يتجلى لنا وعي سيمون من خلال الرسائل التي كان يبعث بها زوجها إليها: " لم لم تمر علي بباريس عقب احتفالات أعياد المسيح بالنرميدي؟ لم سافرت رأساً إلى تونس؟ أياكون مراد أهم مني في حياتك⁽¹⁾، وبالتالي يتضح لنا وعي سيمون والذي يتعارض مع صوت أحمد فبينما يريد منها هذا الأخير اللحاق به والاحتفال معه بأعياد المسيح، وبذلك يكون يتوجب عليه ترك ابنها والعيش بعيداً عنه، نجد وعيها والذي تعارضه وتفضل السفر إلى تونس والتواجد مع ابنها بدل زوجها: " أهيب بك مرة أخرى أن تتركي مراد في رعاية الحاجة وتعال، عودي سيمون...أحتاجك أنا لا أستطيع العودة"⁽²⁾، نستنتج من خلال هذا المقطع رؤى متناقضة، رؤية سيمون التي رفضت ترك ابنها رفقة جدته بتونس واللاحاق بزوجها في فرنسا للاحتفال، ورؤية الزوج الذي يتخلى عن هذا الابن، والذي يطلب من الأم تركه في تونس حتى تتمكن من السفر والالتحاق به في فرنسا غير أبه بذلك الصغير.

ونكتشف مرة أخرى عن طريق الرسائل موقف سيمون من الثورة ومن النضال: " ما زلت أذكر موقفك بل كل الرفاق يلهجون بذلك، لنا أصدقاء من الفرنسيين الأحرار على شاكلتك يؤمنون بحرية الشعوب وكرامة الإنسان"⁽³⁾، وبالتالي ندرك أن سيمون امرأة مناضلة ومحبة للحرية، فكانت تساند الشعوب المستضعفة والمضطهدة، حتى وإن اضطرت للوقوف ضد من تحبهم: " ساندت قضية كفاحهم وأدانت جهراً وعلانية موقف الغزو والاضطهاد...كانت تؤمن بالإنسان فضلاً عن إيمانها بكرامته وحرية"⁽⁴⁾، ومن ثم نستشف اختلاف بين وعي سيمون المحبة للحرية والمدافعة عنها والتي فضلت الوقوف مع الشعوب العربية وبخاصة الشعب التونسي، وعي المستعمر الذي يرى بأنه صاحب الأحقية في استعمار واستغلال الشعوب الأخرى ولا سيما الشعوب العربية وبالتالي فإن هذا التعارض وعدم التوافق بين سيمون وبين زوجها من جهة، وبينها وبين المستعمر من جهة أخرى علامة دالة على التعددية الصوتية، وذلك حسب ميخائيل باختين الذي اشترط على

¹ - المصدر السابق، ص 63.

² - المصدر نفسه، ص 94.

³ - المصدر نفسه، ص 94.

⁴ - المصدر نفسه، ص 94.

وجود الصراع وعدم الاتفاق، ولتكون الرواية بوليفونية يشترط: " وجود صراع بين عدة شخصيات (القديس الآثم، التشاؤم الراديكالي، الإيمان القوي بالتكفير عن الخطايا، التعطش إلى الحياة والتعطش إلى الموت)، كل هذه النزوات تصطرع هنا صراعا لا يمكن حله أبدا"⁽¹⁾.

ومن ثمة ف شخصية سيمون غائبة كصوت مشارك في أحداث الرواية، إلا أنها حاضرة كوعي غربي حاول التأقلم مع الآخر العربي، إلا أن هذا لم يحدث في أرض الواقع فماتت وهي صغيرة.

وعليه، فإن البوليفونية أو تعدد الأصوات تجلى في الرواية من خلال تعدد الشخصيات كذوات شاركت في مسار الحكاية، فنجدها قد نقلت عن طريق الراوي تارة، كما قدمت وتكلمت عن ذاتها تارة أخرى، والملاحظ أن صوت الروائية قد اختفى فاسحا المجال لظهور أصوات الشخصيات الأخرى، مما أضفى صفة الديمقراطية على الرواية.

اقتصر ظهور الراوي على مجرد التنسيق وتوزيع الكلمة بين الشخصيات الروائية، فجاء ظهوره محايدا، وبذلك اختلف عن الراوي التقليدي العارف بكل شيء والمتحكم في زمام السرد.

لعب الحوار دورا هاما في هذه الرواية، فقد جاء وسيلة لتقديم الحقيقة، مما مكن الصوت من أن يكشف عن ذاته ووعيه، ففي الرواية المتعددة الأصوات يتم التركيز على ردود الأفعال عن طريق الحوار: " لأن ردود الأفعال تمثل خلاصة لدرجة وعي الصوت بذاته وبآخر"⁽²⁾.

تجلت البوليفونية من خلال تعدد الرواة، وبالتالي تعدد الحكايا التي يسردونها، كما اختلفت مواقعهم، فنجد راو خارج حكاية وآخر داخل حكاية، كما تعددت المستويات السردية فنجد سرد من الدرجة الأولى والثانية...إلخ.

ظهرت التعددية الصوتية من خلال تعدد الشخصيات، فنجد الشخصية المثقفة والشخصية الأمية والشخصية الأجنبية، والشخصية العاملة والشخصية الماكثة بالبيت، كما تجلت أيضا عن طريق تعدد أشكال الوعي.

¹ - ميخائيل باختين: " شعرية دوستوفسكي"، ص28.

² - محمد نجيب التلاوي: " وجهة النظر في رواية الأصوات العربية"، 98.

تعدد الأصوات في الرواية سمح بوجود التعدد اللغوي، سواء من حيث الأنماط اللغوية أم من حيث الأصناف، حيث نجد لغة الرسام ولغة الروائي، إضافة إلى لغة المسرحي والموسيقي مما سمح لكل شخصية من أن تعبر عن وجهة نظرها بلغتها الخاصة، ف: " في الرواية تكون كل لغة وجهة نظر ومنظورا إيديولوجيا للفئات الاجتماعية القائمة ولممثليها المجسدين"⁽¹⁾.

تناولت الروائية ظاهرة جديدة تعرفها المجتمعات العربية، وهي ظاهرة "التحول الجنسي" والتي وإن لم يتم الحديث عنها إلا أنها باتت تتزايد في السنوات الأخيرة، فحاولت أن تعالجها من منظورها الخاص، كما قدمت رد فعل المجتمع العربي الذي لم يتقبلها، والمثير للاهتمام أنها لم تبرز رأيها الخاص بها، وموقفها منها، مع أو ضد، فقدمت نهاية مفتوحة حين تركت للقارئ الحرية لاختيار النهاية التي يريدها.

تتعدد الشخصيات في الرواية الأمر الذي سمح بتعدد الآراء ووجهات النظر والرؤى فيها فلم تكف الروائية بطرح رؤية واحدة وفرضها على القارئ، بل تركت له حرية اختيار الموقف الذي يراه مناسباً له.

الملاحظ أن في رواية طرشقانة نجد "ندى" الرسامة التونسية التي تحضر جنازة جدتها من أمها في فرنسا، فتتعجب من كثرة النسوة اللواتي حضرن تلك الجنازة عكس بلدها حيث يمنع على النساء حضور تلك الجنائز. بينما في رواية الممنوعة نجد شخصية "سلطانة" المرأة الجزائرية ذات التفكير الغربي، والتي رغبت في حضور جنازة صديقها الطبيب فمنعها رئيس البلدية وأتباعه، إلا أنها تمكنت من تحقيق مرادها وحضور مراسيم الدفن بعد إصرارها على ذلك.

إن البطل في كل من رواية طرشقانة والممنوعة يتيم الوالدين، ذات طفولة قاسية، ما يجعله يلجأ إلى الآخر المختلف عنه دينياً للتعويض عن الحنان الذي فقده، فمراد الذي توفي والداه صغيراً اعتبر صداقة أنوشكا تعويضاً له، أما سلطانة فقد لجأت إلى المعلم الفرنسي وزوجته واتخذتهما ملجأها.

كان حضور الآخر في الرواية متمثلاً في أنوشكا الموسيقية الفرنسية التي وقفت بجانب مراد وعرضت عليه مساعدته لإجراء العملية الجراحية إذا أثبت الطب الشرعي إمكانية ذلك، إضافة إلى

¹ - ميخائيل باختين: " الخطاب الروائي"، ص 159، ص 160.

صوت سيمون الطالبة الفرنسية التي التقى بها أحمد الشواشي في فرنسا وكانت من مساندي القضايا التحررية في العالم وهو ما جعلها تغرم به وتوافق على العيش في تونس، بينما نجد الآخر في رواية الممنوعة متمثلاً في فانسان المريض الفرنسي الذي تحصل على كلى المرأة الجزائرية بعد وفاتها في حادث مرور، وبعد شفائه قرر أن يرد لها الجميل ومعرفة مسقط رأسها، وذلك بزيارة بلدها، وفي الجزائر وبالضبط في الصحراء تعرف على البطلة وبدأت حكايته معها.

تجسدت البوليفونية في هذه الرواية على النحو الآتي:

الأصوات حاضرة في الرواية	الأصوات كأشكال وعي
صوت الراوي	صوت سيمون
صوت مراد	صوت أحمد
صوت غازي	/
صوت الشيخ	/
صوت كريم	/
صوت نانا قمر	/
صوت نورة	/
صوت ندى	/
صوت الآخر / أنوشكا	/

- جدول يوضح الطريقة التي تجلت بها البوليفونية في الرواية -

- وظفت الكاتبة في روايتها الراوي الرجل، للتعبير عن مشكلة الخنوثة، وبالتالي تجاوزت ذاتها وأناها إلى الآخر، وخرجت من قوقعة الرواية السيرية.

- تلاعبت الروائية بالزمن، حيث وظفت الاستباقات والاسترجاعات، ومن ثمة كسرت خطية الزمن، نوعت بين الأمكنة والفضاءات، حيث جمعت بين فضاء المدينة والقرية وتمكنت من خلاله ما عرض الرؤى المختلفة لأصوات متعددة بتعدد المكان، ومتصارعة في أزمنة مختلفة تراوحت بين الماضي والحاضر والمستقبل.

الفصل الثالث:

تجليات البوليفونية في رواية الممنوعة.

1- الأصوات راوية:

أ- صوت سلطنة: الصوت المتحدي

ب- صوت فنانسان أو صوت الآخر: الصوت العاشق

ج- صوت عامة الشعب: الصوت المقموع

د- صوت دليلة: الصوت الحالم

هـ- صوت بكار وصوت سائق التاكسي: الصوت الديني (الصوت المقمع)

و- صوت النسوة وصوت بعض الرجال: الصوت الثائر والمقاوم

ي- صوت صالح: الصوت المحايد.

ارتكزت رواية الممنوعة على شخصيتين رئيسيتين هما: شخصية كل من "سلطانة" و"فانسان" الراويان الرئيسيان، فتارة تتولى سلطانة زمام سرد الأحداث وتقديمها للآخر، وتارة أخرى يتكفل بهذا "فانسان" الأمر الذي سمح ببروز باقي الشخصيات ووجهات النظر، ومن ثم فإن أول ما يستوقفنا ونحن بصدد تحليل الرواية هو استغناؤها عن الراوي التقليدي العارف والمتحكم في زمام الأمور، ذلك أن "الحاجة إلى الراوي أصبحت محدودة في رواية الأصوات، ولكنها غير معدومة لأن بعض الروائيين فضلوا تقديم رواية الأصوات عبر الراوي المشارك الذي جاء في أشكال متنوعة أثرت بشكل مباشر على رواية الأصوات"⁽¹⁾، وبهذا فقد تجلت البوليفونية في هذه الرواية عبر:

1- الأصوات رّواية:

أ- صوت سلطانة: الصوت المتحدي

استهلّت الرواية بتقديم مكان ولادتها: " ولدت في درب القصر الوحيد، درب بلا اسم تلك هي الفكرة الوحيدة التي انتابنتني أمام هذه القيافي التي غطت ارتباكي بشلال من الضحكات الصامتة لم أكن أتصور أبداً بأنني أستطيع العودة يوماً إلى هذه المنطقة، ومع ذلك لم أبتعد عنها بشكل نهائي أبداً، كل ما فعلته هو أنني ألحقت الصحراء والحزن الشديد إلى جسمي المهجر وبقيت مجزأة بينهما"⁽²⁾، ومن ثم فإن أول ما يشد انتباهنا هو أن السرد قد جاء عن طريق الضمير السردى "أنا" والذي يدل على أن الراوي مشارك في الحكاية التي يسردها، " فحين تتولى الشخصية الكلام بنفسها تصبح ضمائر المتكلم وعلامات الزمان تابعة لعالمها"⁽³⁾، وبالتالي فهو المتكلم المشارك في مسار الحكاية : "أرى نفسي وأنا مراهة أغادر المنطقة لألتحق بداخلية إحدى ثانويات وهران، أتذكر ظروف الذهاب الصعبة"⁽⁴⁾، من خلال هذا المقطع، ومن خلال الارتداد والذي مكننا من معرفة مكان قضاء فترة مراهة الرّواية، والظروف الصعبة التي عانت منها أُنذاك.

¹ - محمد نجيب التلاوي: "وجهة النظر في رواية الأصوات العربية"، ص 90، ص 91.

² - مليكة مقدم: "الممنوعة" تر: محمد ساري، دار الاختلاف للنشر، الجزائر، 2008، ص 07.

³ - سامية داودي: " صوت المرأة في روايات ابراهيم سعدي"، ص 45.

⁴ - مليكة مقدم: " الممنوعة"، ص 07.

وتتواصل الأحداث فنكتشف السبب الذي جعل المتلفة تقرر العودة إلى موطنها بعد غياب طويل: "فجأة غمرتي رغبة الاستماع إلى ياسين، رغبة أن أكون معه داخل ذلك المنزل... أجبت بداخلي الحنين إلى الوطن، رياح الشمال في الخارج والرياح الرملية بداخلي... تلاشت مقاومتي البحث، الرنين والصوت المجهول:

- من فضلك سيدتي من أنت؟

- سلطنة مجاهد، صديقة ياسين، هل هو موجود؟

- صديقة، نعم، لماذا؟

- قريبة جدا.

من فضلك سيدتي تتكلمين من أين؟

- أنا في فرنسا، ولكن لماذا كل هذه الأسئلة؟ ياسين غير موجود؟

- سيدتي يؤسفني أن أذكرك بأن الدكتور مزيان قد توفي هذه الليلة⁽¹⁾، وعليه ندرك أن المتلفة امرأة تعرف باسم "سلطنة مجاهد" مغتربة في فرنسا وعندما أرادت العودة إلى الجزائر لرؤية صديقها ياسين وجدته ميتا، وبالتالي تمكنت من حضور جنازته، فتستقل سيارة الأجرة التي تأخذها إلى بشار مكان الدفن، وبذلك نكتشف الحوار الذي دار بينها وبين السائق: "

- تروحي عند مين في عين النخلة؟

- عند لا أحد.

- لا توجد فنادق في عين النخلة، كيف تستطيعين الذهاب عند لا أحد؟ هنا الرجل نفسه لا يستطيع الذهاب عند لا أحد، لا أحد غير موجود، لا أحد غير موجود عندنا⁽²⁾، وبالتالي يتبين لنا منظورين مختلفين، منظور المرأة التي ترفض التطفل والتدخل في شؤونها الخاصة كونها متشعبة بالفكر الفرنسي(الغربي) وبالتالي إخبار السائق عن وجهتها ومستضيفها، ومنظور السائق وهو المنظور الشرقي الذي يحشر نفسه في كل شيء وبالتالي من حقه معرفة كل شيء..

¹ - المصدر السابق، ص 08، ص 09.

² - المصدر نفسه، ص 10.

يستمر السرد، أين نتبين موقفه من الغريب الوافد إليهم وهو موقف رافض له تماماً، وهنا نكتشف استحضار للوعي المجتمعي (القبلي) المحافظ الذي لا يسمح بدخول الغريب، حيث أن " الوعي في كثير من الأحيان نتاج مباشر للواقع الاجتماعي باعتبار أن ذلك الوعي لا يصدر من عدم ولا يعمل في فراغ"⁽¹⁾ وهو ما حدث مع سلطنة التي أزعجها السائق، وبعد وصول هذه الأخيرة إلى تمار تبدأ في وصف وتقديم المكان : " حينما وصلنا إلى طمار أوقف السائق سيارته القديمة قرب تاجر خضروات، نزل دون أن ينبس بكلمة القيت نظرة على الشارع يعج أكثر بكثير مما كنت أراه في كوابيسي، بلا خجل يفرض عليك الشارع تفضيله للذكور شاهرا عنصريته الصارخة تجاه الإناث، إنه حامل بكل المكبوتات، منخور بكل الحماقات، ملوث بكل الشقاءات جاثم في قبحه تحت شمس بيضاء يعرض تقززاته، أخايدته"⁽²⁾، فمن خلال السرد الآني ومن خلال وصفها للشارع تعرض علينا نمطا من التفكير متجذر في العقلية العربية، تفضيل الذكور على الإناث، وبالتالي يتبين لنا هذا الصراع في أشكال الوعي، وعي المرأة الكارهة للتمييز والظلم ووعي المجتمع الذي ينظر إلى المرأة نظرة دونية، لدرجة أن يربي الطفل الصغير على هذه القيم وهذا بدل تعليمه الحب والتعايش: " أطفال بلادي يملكون طفولة مرضية، منحلة لم أنس أصواتهم الشفافة التي لا ترن إلا بأغلظ الفواحش، لم أنس أنهم ومنذ الطفولة المبكرة لا يكتسي الجنس الآخر في رغباتهم إلا صورة شبح يهددهم، لم أنس عيونهم الملائكية في حين أن أفواههم لا تلفظ إلا أقذر الحماقات، لم أنس أنهم يضربون الكلاب ضربا مبرحا، لم أنس أنهم عدوانيون لأنهم لم يتعلموا المداعبة، ولو بالنظر فقط لأنهم لم يتعلموا الحب"⁽³⁾، وبالتالي ندرك التباين في الرؤى رؤية الشخصية المتكلمة للأطفال وهي الرؤية المرادفة للحب والأحلام والأمان، وعكسها رؤية المجتمع العربي (العائلة) الذي يُنشئ الطفل على القسوة والعنف والظلم والتمييز وكره البنات الأمر الذي يؤثر في شخصياتهم مستقبلا فيجعل منهم شخصيات مرضية لا تعرف الحب والحنان، كما أنهم يصبحون عدوانيين اتجاه الطرف الآخر.

¹ - المصدر السابق، ص 11.

² - المصدر نفسه، ص 12.

³ - المصدر نفسه، ص 12.

وندرك بعد ذلك معاملة السائق للمرأة المغتربة: "يراقبني السائق في المرأة الارتدادية بعينين راضيتين، تشابكت نظراتنا، تبارتا في مواجهة صامتة كان الازدراء واضحا في نظرتي، أعبر عن حقارتي له، كان أول من حط عينيه، أعرف بأنه سوف لن يغفر لي هذا التحدي"⁽¹⁾، الملاحظ هنا وعيين متصارعين، وعي المرأة الرافضة لتملك الرجل وسيطرته وبالتالي التمرد عليه، ولعل هذا التمرد ما يبرره عند المرأة التي "مازلت تعاني الوحدة والعزلة والشعور بالخوف، حيث كانت مهمة تكسير الجدران والتمرد على المتعارف عليه والخروج من الشرنقة التي عزلتها عن الموجودات الأخرى المفرغ الوحيد الذي تفرغ إليه"⁽²⁾، ووعي الرجل نفسه الذي يعتبر تحدي المرأة له إهانة عظمى لن يغفرها، وبالتالي الانتقام لشرفه ولكبريائه" كرر الانحراف بحركات قوية على المقود الآن تعكس لي المرأة الارتدادية نظرة أبله، في هذه اللحظة فقط أكتشف اللحية التي تقحم وجهه كان علي أن أتوخي الحذر من البداية.

- بنت حتى واحد وما تروحي عند حتى واحد، تلعبها معايا يا مر، وإذا ما حببتيش تتكلمي اتحببي خير"⁽³⁾، فمن خلال هذا المقطع نتبين هذا الصراع بين الإيديولوجيات، إيديولوجية المرأة التي تكره الرجال الملتحين وتخاف منهم ولا تطمئن لهم، وإيديولوجية السائق الذي يرفض رؤية المرأة دون حجاب، وبالتالي فإن المرأة والحجاب متلازمان، وهذا باعتبار "أن المتكلم في الرواية وبدرجات متفاوتة صاحب إيديولوجيا وكلمته هي دائما قول إيديولوجي"⁽⁴⁾.

وندرك من خلال الحوار فضول السائق ورغبته في اكتشاف هوية الراوية "آه أنت أخت الطبيب؟ الغريب الوحيد في هذه البلدة...قبائلي، ولكن سيمالك أنت ليست قبائلية يقال بأنه غير متزوج، ربما أنت...؟

¹- الأخضر السائح: "سرد المرأة وفعل الكتابة"، دار التنوير للنشر، ط1 الجزائر، 2012، ص229.

²- مليكة مقدم: "الممنوعة"، ص12

³- المصدر نفسه، ص14.

⁴- ميخائيل باختين: "الكلمة في الرواية"، تر: يوسف حلاق، ص49

- هل يجرؤ على قول قحبة؟ تحديته بالنظر، استسلم غمغ محولا عينيه عن المرأة الارتدادية⁽¹⁾، وهنا ما يؤكد صحة ما ذهبنا إليه سابقا، وهو أن سكان هذه المنطقة يتعارفون فيما بينهم ومن السهل إدراك الشخص الغريب الذي ينضم إليهم، وهو الأمر الذي وقع مع سلطنة. وندرك من خلال الملفوظ اللاحق رأي السائق في سكان الشمال: " لماذا جاء هنا هذا القبائلي؟ أولاد الصحراء أنفسهم حينما يصبحون أطباء أو مهندسين يهاجرون نحو الشمال أو إلى الخارج، لا يأتي الناس إلى هذا المكان إلا للسجن أو بسبب عقوبة تأديبية أو نفاية، لا يعيشون لنا إلا حثالة البلد، الدليل أن الطبيب هذا من الأرسيدي وقد مات منذ يومين، سندفنه بعد الظهيرة"⁽²⁾ الملاحظ هنا التباين في المواقف وفي الرؤى، رؤية السائق الذي يعتبر أن (العمال) الأطباء الذين يذهبون إلى الصحراء حثالة وأن سكان الشمال ينظرون إلى سكان الجنوب نظرة احتقار ويعتبرونهم عقابا أو سجناء، كما نتبين نزعتة الإيديولوجيا من خلال احتقاره لحزب الأرسيدي، في المقابل نجد سكان الشمال الذين يرون في الجنوب فضاء للسياحة والراحة.

تتتابع الملفوظات أين ندرك موقف سلطنة من السائق: "كان علي أن أصفع هذا الشخص الدنيء تأججت هذه الرغبة بداخلي، ثم انطفأت اكتفيت بمراقبة الرجل باحتراس كانت عيناه تحويان قطرتين من القذى في الزاوية الداخلية... وكانت ذبابة لا تغادر العين الواحدة إلا لترص على الثانية... فكرت بعدم اكتراث، كم يعيل من أطفال؟ ثمانية، تسعة، عشرة؟ كم استهلك من امرأة"⁽³⁾ والملاحظ أن المتكلمة ومن خلال تركيزها على وصف السائق، تكشف لنا رؤيتها لرجال دشرتها(قريتها) ومدى الحقد الدفين الذي تكنه لهم، وكأن صوتها يمثل صوت الذاكرة المنسية، صوة النسوة اللواتي يعانين في ألم وفي صمت.

لنتعرف بعد ذلك على الحوار(المحادثة) التي جرت بين سلطنة وبين الممرض بعد وصولها إلى المستشفى بعين النخلة مسقط رأسها: بعد الدفن سأذهب إلى بيت ياسين.

- لن يسمحوا لك بحضور مراسيم الدفن، تعرفين بأن النساء لا يدخلن المقبرة لحظة الدفن

¹- مليكة مقدم: " الممنوعة"، ص14

²- المصدر نفسه، ص14. ص15

³- المصدر نفسه، ص16.

- سنرى جيداً من باستطاعته أن يمنعني من الدخول"⁽¹⁾.

وعليه يتبين أن التعدد الصوتي أو البوليفونية لا تتجلى في الرواية من خلال حضور ذوات أخرى في مسار الحكاية فقط، وإنما من خلال حضور وعي الآخر الذي تمثله الرؤى والمواقف التي تجعلها المؤلفة من الغايات التي تسعى إلى تحقيقها، ومن ثمة لا يمكن للقارئ أن لا يدرك صوت المجتمع بعاداته وأعرافه والذي يكرس النظرة الدونية للمرأة واحتقارها لدرجة حرمانها من حضور مراسيم دفن الموتى.

كما نكتشف النزعة الإيديولوجية من خلال ما تلفظ به الممرض عن رئيس البلدية: " رئيس البلدية من الفيس، لا يحب الدكتور مزيان، ولكنه سيحضر، لا يمكن أن يضيع فرصة كهذه لتمير خطابه الدعائي، إنهم قلة من النشطاء يستميئون في تدجين شعب غارق في بؤسه ومحظوراته"⁽²⁾ فمن خلال هذا المقطع ندرك حضور وعي الأحزاب السياسية المتناحرة والمتقاتلة فيما بينها، والتي تستغل كل فرصة تتاح لها من أجل حشد أكبر عدد من الأصوات لها حتى ولو في المآتم وفي الجنائز.

يستمر السرد أين تعود بنا سلطنة إلى وضعية المجتمع الذي يتخبط في أزماته واستغلال الأصحاب السلطة لهذه الظروف، ثم نتعرف على الموكب الجنائزي الذي نقل فيه الطبيب، ورد فعل رئيس البلدية بعد رؤيته المتكلمة في المقبرة: " لا تستطيع المجيء، الله يحرم ذلك.

- تصور بأن الله قال لها بأنها تستطيع المجيء، أتيت من بعيد من أجل هذا.

- هذا كفر.

- ليس كفراً أكبر من كفرك."⁽³⁾، من خلال هذا المقطع نكتشف التباين والاختلاف في الرؤى رؤية رئيس البلدية الذي يعتبر حضور سلطنة مراسيم الدفن حرام وبالتالي يجب منعها، ورؤيتها هي نفسها التي ترى أن لها الحق في حضور المراسيم، أولاً لأنها صديقة الطبيب المتوفي، ومن جهة أخرى لأنها تكذبت عناء السفر من أجل هذا المسعى: "أسرعت خطايا إلى أن التحقت بمقدمة

¹- المصدر السابق، ص19.

²- المصدر نفسه، ص19.

³- المصدر نفسه، ص22.

الموكب، الرجال ورائي وأنا المرأة وحدي، أتقدمهم وجميعا نسير نحو المقبرة، كانت رشقات خفيفة بأحجار صغيرة تعترض طريقنا، نسيت طريقة رجم الموتى الخاصة بسكان هذه المنطقة والتي يعبرون من خلالها للمتوفي بأن لا يغار من الذين بقوا على قيد الحياة، وأن يتمتع عن جر أحد معه⁽¹⁾، وبالتالي فإننا نكتشف تحدي المتلفظة وإصرارها واللذان مكنها من تحقيق مرادها ألا وهو المشاركة في مراسيم الدفن، كما يتضح لنا الوعي المجتمعي الذي ساد المنطقة والذي يؤمن بالخرافات وتصديقها، أين يعتبر رجم الميت سبب في عدم وجود موتى آخرين يأتون بعده.

تتابع الملفوظات، وعن طريق المونولوج والذي هو " أي كلام نفسي يحمل بالضرورة وجهة نظر الآخر، ووجهة نظر المتكلم تجاه الآخر"⁽²⁾ نتعرف على شعور سلطانة وهي في الجنازة: " ياسين غائب أكمل هروبه، لم يكن حبنا إلا هروبا متواصلًا، عم جئت أبحث هنا؟ لدي إحساس مزعج بأنني رضخت لشيء أقرب إلى البذاءة، أقرب إلى رغبة تلصصية، كان الأجدر بي أن لا أزور ثانية هذه الأماكن التي أصبحت تنتمي إلى الماضي"⁽³⁾، وعليه نكتشف من خلال هذا المونولوج وجهة نظر الشخصية المتكلمة التي ندمت على قدومها إلى عين النخلة وحقدتها على السكان، إضافة إلى وجهة نظر أفراد المجتمع الذين لم يفرحوا بهذه الزيارة وتمنوا رحيلها وغيابها عن المنطقة.

ونكتشف الحوار الذي دار بين الطيبية وبين صديق الطبيب المتوفي: ".... لماذا فارقت ياسين، إذا لعب دورا بارزا في حياتك؟ لم أفهم شيئا أبدا في حكايتكما؟

- لا يملكون إلا هذه الكلمة في الفهم، كيف نوضح ما يتعلق بالغرابة، قبل ياسين كنت أنظر دون أن أرى"⁽⁴⁾، وبالتالي نتبين رؤيتين مختلفتين، رؤية الصديق الذي يستغرب ويتعجب من سلطانة التي قطعت صلتها بالطبيب وهجرته رغم حبها الكبير له، ورؤيتها هي التي لا تفهم نفسها وبالتالي تعجز عن شرح الأمر للآخرين.

¹ - المصدر السابق، ص23.

² - المصدر نفسه، ص23، ص24.

³ - نورة بعيو: " آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية "مدن الملح" و"أرض السواد"، 270.

⁴ - مليكة مقدم: " الممنوعة"، ص46.

ويتجلى في الملفوظ اللاحق رأي هذا الصديق فيها: " أعتقد بأنك امرأة مفرطة.

- امرأة مفرطة؟ هل يكون الشعور بالعدم إفراطاً؟ الأرجح أنني بين الإثنين، على خط الكسر

داخل كل القطائع، بين التواضع والازدياء اللذين يستحقان تمرداتي...

- نتحدثين مثل كتاب، تحاضرين، أترين بأنك امرأة إفراط، الصمت أو الإسهاب الطويل لقد

أعداك الغربيون بالثرثرة"⁽¹⁾، ومن ثم نكتشف التباين في المواقف، موقف الصديق الذي يعتبر

المتكلمة امرأة مفرطة ولا مبالية إضافة إلى منظوره اتجاه الغرب الذين يعتبرهم مصدراً للثرثرة

وموقفها والتي تعتبر نفسها على حق " أكرهك بسبب كل هذا الجفاء تجاه ياسين، أكره انحراف هذا

الذي تسمينه حبا، حب على الطريقة الفرنسية يقرزني.

- آه نعم؟ وكيف الحب على الطريقة الجزائرية؟

- الحب على الطريقة ما كانش، ما كانش، أدخلوه في مشنقة الحرام، ولكنك أنت المرأة

الحرّة، إن حبك خال من القلب، كله سحاءات، تقولين بأنك لا تعيشين إلا بأحاسيسك...تصرف

غريب لا تعرفين الحديث مثل الجزائريين الحقيقيين"⁽²⁾، وبالتالي تتبين لنا صورة هذا الصديق الذي

اتخذ موقفا معاديا لها بسبب جفائها تجاه صديقه المتوفي، ومن ثمة اعتبرها فرنسية من حيث

التصرفات ولا تشبه الجزائريين في شيء، وفي نفس الوقت ينكر وجود الحب في المجتمع الجزائري

وهنا يستحضر وعي هذا الآخر بعاداته وتقاليده البالية والذي يعتبر الحب من المحرمات

والطبوهات، كما يبين الفرق بينه وبين المتلفظة: " نحن نتكلم كي لا نقول شيئا، نثرثر لقتل الوقت

نحاول التخلص من الضجر أما بالنسبة لك فالضجر في مكان آخر، الضجر هم الآخرون، لديك

صمت المدعين، صمت الأثرياء، صمت مليء بالكتب والأقلام...أما نحن فإن أحلامنا الجائعة

حفرتنا، تتكمش أسفل الجدران لتعاطي القد، فقط لتقاوم في جزائر صامتة عرضة لكل العفاريات

المختلفة خلف لحيتها الخاصة بالصبيان"⁽³⁾.

¹- المصدر السابق، ص 49.

²- المصدر نفسه، ص 49.

³- المصدر نفسه، ص 49.

ومن هنا يتضح لنا هذا التباين في الرؤى وفي المنظور، بين منظور الصديق للجزائريين الذين يحاولون تضييع الوقت وعدم استغلاله في أمور تفيدهم، وذلك عن طريق الثثرة، ومنظوره اتجاه سلطنة التي تجد الضجر في الأشخاص وليس الوقت، شأنها في ذلك شأن المجتمع الغربي الذي يعطي أهمية للوقت، ففي الوقت الذي كان من المفروض أن يكون المجتمع العربي هو الذي يعمل بقول الرسول "الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك"⁽¹⁾، نجد المجتمع الفرنسي هو الذي طبق هذه التعاليم، لدرجة نتساءل من المسلم أ المجتمع الفرنسي أم الجزائري الذي سيطر عليه أصحاب اللحي والمتزعمين الدين ظاهريا فقط.

ويتجلى من خلال الخطاب المنقول معاناة سلطنة مع سكان قريتها بدء من رئيس البلدية "أنا رئيس البلدية، قال برضى مفرط، أنظر إليه وأجد صعوبة لأحافظ على جدتي، فتشت عيناه داخل الصالون، تشبثت بزجاجة الويسكي وبالكأسين الباقيتين فوق الطاولة، انذهلتا عادتا لتحطا عليّ كل خزي العالم، ثم استأنفتا البحث، لوى عنقه اعوج قليلا في محاولة منه لرؤية ما بداخل الغرفة"⁽²⁾، ومن ثمة يتبين لنا بشكل جلي موقف رئيس البلدية من المتكلمة، والذي اندهش من رؤية زجاجة الويسكي فوق الطاولة، الأمر الذي دفعه لكرهها: "

- ماذا تريد؟

- أنا المير.

صرخ (أنا المير) مثل استعد

قهقهت بصراحة

- ماذا تريد؟

- لا أريد مثل هذه الأشياء هنا، هذا سكن وظيفي وليس ماخورا...

- أنت محظوظة لأنني بحاجة إليك وإلا لبعثت لك الدرك.

- لماذا الدرك؟

- ممارسة الدعارة.

¹ - حديث قدسي.

² - مليكة مقدم: " الممنوعة"، ص 59.

- تشربين الكحول وتنامين معه، قال مشيرا إلى صالح بحركة رأس متعالية⁽¹⁾، وعليه نتبين ذلك البعد الإيديولوجي لدى رئيس البلدية الذي رفض معاقرة سلطنة للخمر، إضافة إلى تواجدها مع رجل في الشقة، ما يؤكد إيديولوجيته وتعصبه لها باعتبار: " أن الوعي الفردي واقعة مجتمعية إيديولوجية"⁽²⁾، وهو ما جسده هذا الصوت، لكن نكتشف التناقض، فرغم عدم توافقه معها إلا أن الحاجة دفعته إلى الاشتغال معها.

وندرج بعد ذلك نفسية سلطنة القلقة والمضطربة والمتقلبة بالهموم والمآسي الأمر الذي جعلها تشعر بأن البلدان كلها متساوية من حيث الخداع والنفاق، ما يجعلها تشعر بعدم الارتياح في أي مكان تذهب إليه: " الجزائر المتخلفة بأكذوبة الحادثة المزيفة، الجزائر المنافقة التي لم تعد تقنع أحدا والتي تريد أن تبني لنفسها واجهة محترمة بإصاق كل غلطاتها، كل أخطائها ب(يد أجنبية) افتراضية، جزائر الخبث بتشوهراتها الذاتية وفصامها، الجزائر التي تنتحر كل يوم"⁽³⁾ ومن ثم ندرك منظورها اتجاه بلدها الجزائر والتي تدعي الحادثة حسب رأيها، والتي ترجع كل الأزمات التي تمر بها إلى الخارج (يد أجنبية)، وفي الوقت نفسه فإنها تحمل حكام الجزائر الوضعية الكارثية التي تنفهر فيها، وهو المنظور نفسه اتجاه فرنسا التي احتضنتها وآوتها: "فرنسا المعجبة بذاتها المبالغة في اندفاعها... فرنسا التي تشهر العالم بروستات رئيسها، ممثلة بديمقراطيتها الإمبراطورية، فرنسا التي تقصف أطفالا هنا، تهدي موزا لمحتضر بإفريقيا ضحية المجاعة هناك والتي تترع أمام شاشاتها وتتلذذ بمشاهدته وهو يموت ، ضميرها مرتاح، فرنسا المتبججة تارة تتقصص شخصية تارثوف، وتارة أخرى ميكافيل بلباس إنساني"⁽⁴⁾، وبالتالي يتضح لنا منظورها ونظرتها الإحتقارية لفرنسا المترعمة الديمقراطية والتي تخفي النظام الإمبراطوري أين تسعى للحفاظ على مصالحها ولو لزم الأمر قتل الأطفال الذين يبيثون يوميا على شاشات التلفزيون، كما

¹ - المصدر السابق، ص59، ص60.

² - ميخائيل باختين: "الإيديولوجيا وفلسفة اللغة"، ص22.

³ - مليكة مقدم: "الممنوعة"، ص83.

⁴ - المصدر نفسه، ص83.

نلاحظ في هذا المقطع استدعاء المتكلمة لوعي كل من تارتوف، وكذلك ميكافيل صاحب المقولة المشهورة "الغاية تبرر الوسيلة"، وهو ما تعتمد فرنسا في سبيل تحقيق أهدافها.

ونتعرف لاحقا على تصرفات المجتمع إزاء سلطانة وهي التي ضايقته وجعلتها تشعر بعدم الارتياح: " حركت حمى العيون لا مبالاتي تساؤلي وتقاطعي، حشد من العيون، ريح سوداء بروق ورعود، لا أتجول، أشق كتلة من العيون، أمشي ضد العيون، بين نيرانها"⁽¹⁾ وبالتالي فإنها تكشف وعي المجتمع الصحراوي المحافظ الذي لم يتقبل تصرفاتها رغم كونها ابنة هذا المجتمع وهو الأمر الذي لم يشفع لها، وكذلك رغم مرور مدة طويلة على رحيلها.

ومن خلال المتكلم/الراوي الذي يتولى مهمة تقديم المجتمع الصحراوي ومن خلال الوصف أين نكتشف حقيقة هذا المجتمع : " يلعب الأطفال كرة القدم بأي شيء، كرة مبقورة، كرة من الخرق، علبة ساردين فارغة...توجه لي البنات ابتسامات خجولة، ينشغلن حول أطفال صغار أمهات صغيرات حقيقيات، فيما تتسارع النساء المحجبات المتكرات في هيئة أجنبيات نحو استعجال ما، على قدم الجدران يتهاشم الرجال وينقطنون في التقفل، إن الرجال هنا ليسوا إلا بقايا رجل، خليط داخل ثبات الاستقرار"⁽²⁾، إذ يبدو أن المتلفظة تحمل نظرة إشفاق اتجاه مجتمعها الذي يعاني فيه الأفراد، أين تعدم الطفولة، فلا يعرف الأطفال معنى البراءة، حتى أنهم لا يملكون لعب للاستمتاع ، رغم ذلك نجدهم يتحدثون هذا الواقع المرير محاولين الترفيه عن أنفسهم وتعويض هذا النقص، عكس الرجال الذين يقتلهم الضجر إلا أنهم لم يحاولوا التغيير لدرجة أن سلطانة تعتبرهم بقايا رجل.

ونتعرف على المرأة التي عوضت غياب والدتها الشخصية المتكلمة "أرى تلك المرأة ثانية اسمها آمنة، قرر زوجها يوما، الأوراق الرسمية بين يديه أن اسمها سارة ابتداء من تلك اللحظة هزت كتفيها إسرائيل الحكومة الفرنسية، كل ذلك كان بعيدا جدا عنها، بعيدا جدا عن صحرائها بقي هذا الاسم الغريب أجنبيا، أما أنا فاحتفظت بآمنة الحنان الوحيد خلال سنوات عديدة، سمحت

¹ - المصدر السابق، ص 85.

² - المصدر نفسه، ص 85.

لي تلك المحبة التي عوضت قليلا الفراغ الذي تركته أُمي المختفية"⁽¹⁾، من خلال هذا المقطع وعن طريق الاسترجاع الذي: "يأتي بصورة بسيطة في سياق تداعي الأحداث الروائية والقصصية"⁽²⁾، تكشف لنا المتلفظة عن وعي الزوج والذي يمثل بدوره وعي المجتمع الصحراوي الذي يغيب صوت المرأة ويقمعها، بدليل أن الزوج قرر تغيير اسم الزوجة من آمنة إلى سارة دون أن يستشيرها أو يأخذ موافقتها، كما نكتشف موقف سلطنة من هذا الاسم الجديد وهو الموقف الراض له، حيث قررت الاحتفاظ بالاسم القديم الذي عوضها غياب والدتها وجعلها تشعر بالأمن والأمان.

وندرك بعد ذلك عدم رغبة سلطنة في زيارة القصر مسقط رأسها: "لست راغبة في ذلك لم أضع قدمي في ذلك البيت منذ ذهابي زد على ذلك عم أبحث هناك؟ لقد سبقت آثار ذاكرتي آثار القصر منذ زمن...، بالنسبة لي لم يبق من هذه الأخيرة إلا أشباحها، ثم إن القصور ليست ثمينة إلا لدى السواح النادرين، الباحثين عن الغرائبية ولدى أولئك الذين لا يسكنونها، أما أنا فأتفهم أن سكانها يضحون بالجمال من أجل قليل من الرفاهية وأسقف لا تتدو طينا لأدنى مطر"⁽³⁾ وبالتالي يتبين لنا اختلاف الرؤى وتباينها، رؤية كل من المرأة للقصر وعدم رغبتها في زيارته مجددا وهو المنظور نفسه الذي نجده عند سكان هذه القصور وملوكها، في حين نجد منظور السواح الأجانب المحبين للاستكشاف والراغبين في رؤية كل ما هو مخالف للمألوف.

ونكتشف معاناة الشخصية المتكلمة مع النسوة المريضات داخل قاعات الفحص في المستشفى: "أما النساء(يا أختي كأن أحدا ينهال علي بضربات خنجر هنا وهناك وكذلك هنا) فتشير إلى البطن في مجمله، الصدر، الظهر، الرأس، السيقان، الأذرع،...في الآن نفسه(حفظك الله من الأمراض، حينما يأتيني يدور رأسي، أعرق، أنقيأ، أشعر بمفاصل جسمي تتكسر، وبعد ذلك أشعر بنفسي واهنة، فلا أنام، ولا آكل، وليست لدي الرغبة في البقاء ممددة، من فضلك يا

¹ - المصدر السابق، ص86.

² - محمد معتمد: " المرأة والسرد"، دار الثقافة، ط1، المغرب، 2004، ص12

³ - مليكة مقدم " الممنوعة"، ص88.

أختي عالجيني⁽¹⁾، يتبين لنا حضور صوتين متناقضين، صوت سلطنة (الطبيبة) التي أزعجتها ثرثرة النسوة في شرح أعراض المرض بتفاصيل مملة، وصوت النسوة اللواتي يسترسلن في وصف هذه الأعراض ظنا منهن بأنهن على صواب: "كل هذا بالعربية الجزائرية كلشي يؤلمني، إنه مرض الكلشيت، حالات مرضية نسوية منتشرة بكثرة ومعروفة هنا، كلشيت هي أعراض زلازل وضيق الإناث"⁽²⁾، والملاحظ أن الكاتبة وعلى لسان الراوية استعانت بالمحاكاة الساخرة (الباروديا) وهي عندما "يتحدث المؤلف بواسطة الآخرين ويوظف كلماتهم، ويدخل في هذه الكلمة اتجاهها دلاليا يتعارض مع النزعة الغيرية... والصوت الثاني الذي استقر مع الكلمة الغيرية يجبرها على خدمة أهداف تتعارض مع تلك التي وضعت من أجلها"⁽³⁾، ومن ثمة فإن الشخصية المتكلمة قد أرادت السخرية من النسوة وذلك عن طريق إعادة كيفية حديثهن وتصرفاتهن أثناء المعاينة، فكل شيء فيهن مريض فعن طريق إعادة حديثهن بينت سخريتها وتهكمها منهن، وهذا كله دون أن تكشف عنه، وبالتالي فهي سخرية ذكية وشفافة، حيث: "اكتفت بالسرد وتركت للمتلقي أن يضيف النغمة الساخرة وذلك عبر موضوعية واضحة مع الابتعاد الكلي عن الأحكام الخلقية الذاتية المعلنة"⁽⁴⁾.

تتابع الملفوظات، فنذكر مصير البيت الذي ولدت فيه المتلفظة: "بعد موت أمي، أجز خالي المنزل، بدالي ذلك وقتها اغتصابا أردته سليما مغلقا على مأساته إلى الأبد"⁽⁵⁾، من خلال هذا المقطع نكتشف التباين في الرؤى، بين رؤية كل من الفتاة التي اعتبرت استئجار الخال للبيت اغتصابا واعتداء، أين لم يستشرها حتى، ورؤية الخال الذي اعتبر الأمر من حقه بعد غياب الوالدين.

ونذكر عن طريق الحوار المعاناة التي تمر بها سلطنة مع صديقها: "

- هل لاحظت شيئا هذا الصباح؟

¹ - المصدر السابق، ص 90.

² - المصدر نفسه، ص 90.

³ - نورة بعيو: "آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية مدن الملح وثلاثية أرض السواد"، ص 207.

⁴ - نورثوب قراي: "تشریح النقد" تر: محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ط 1، المغرب، ص 62.

⁵ - مليكة مقدم: "الممنوعة"، ص 128.

- لا ماذا كان علي أن ألاحظ؟
- عجلات السيارتين ممزقة أمام المنزل.
- حذرتك بأن ملازمتك لي ستجلب لك بعض المشاكل.
- هذا غير صحيح، مساء أمس كنت سعيدا جدا معك، وإن...ألست كذلك؟
- أنا أكتفي بأن أكون، وهذه في حد ذاتها وضعية صعبة، لماذا أصبح شاحبا فجأة، هل تلفظت بكلام مهين؟⁽¹⁾، وبذلك نعرف الاختلاف في المواقف، موقف المتكلمة التي اعتبرت ملازمة الصديق لها هو السبب الرئيسي في المضايقات التي يتعرض لها، في حين نجد موقف الصديق الذي يعتبر وجوده معها هو ما يمنحه الأمل والسعادة، ولأنها لم تبادله المشاعر نفسها غضب وفقد البهجة.

ونكتشف بعد ذلك معاملة سلطنة لهذا الصديق: "جئت تكتشف الصحراء أليس كذلك؟ اذهب، اذهب لتجوب الصحراء، واتركني لأشغالي.

-الأصح لهمومك.

- لهمومي أيضا، نعم، لا أحد يتحمل نتائجها أو يجد لها الحلول غيري.
- بلا شك رغم أن أحيانا...أما الصحراء أحب أن أكتشفها معك، أنت أيضا رجعت من أجلها أليس كذلك؟

- في حقيقة الأمر أجهل السبب أو الأسباب الحقيقية لرجوعي، اختلط كل شيء في رأسي تشابك ثم أتعرف بأن الصحراء الحرية، الهروب، الالتقاء مع الذات...إنها أمتعة السواح، لدي أخرى للأسف إنها مختلفة ويمكن أن تصاب بخيبة أمل لو تعرفها، أظن بأنني ممثلة لناس هذه المنطقة⁽²⁾، من خلال هذا المقطع يتبين القارئ عدم التوافق في المواقف بين الشخصية المتكلمة وبين نفسها من جهة، وبينها وبين الصديق من جهة أخرى، فنجدها محبة للوحدة، كارهة للصحراء مسقط رأسها، ورافضة لانتمائها إلى مجتمعها الذي تعتبر نفسها منسلخة عنه تماما، وموقف

¹- المصدر السابق، ص129، ص130.

²- المصدر نفسه، ص130، ص131.

الصديق الذي أحب مرافقتها والسياسة معها في الصحراء التي في اعتقاده أنها رجعت من أجلها فقط.

وبعد ذلك تعرفنا على ظروف العمل الشاقة التي تتحملها في المستشفى: "

- هل أنت لوطي؟
- أنا مسلم.
- رد بالك من السيدا، قل لشركائك ايدبروا الكيس الواقى.
- أنا مسلم، أنا مؤمن.
- التدين لا يقي من الأمراض، الإيمان ليس لقاحا ضد الأمراض.
- إن الأخلاق الوحيدة الصالحة بالنسبة لي هي أخلاق محمد.
- شكون كلمك عن الأخلاق، هذه مسألة وقاية"⁽¹⁾، وبالتالي يتبين لنا هذا التصادم في الأصوات بين صوت الرجل الذي يدعي الإسلام وبالتالي لا يمكن الإصابة بالأمراض، وصوت المتلفظة التي تعتبر أن الإسلام ليس لقاحا ضد الأمراض، وأن المسلم المؤمن يمكن له المرض شأنه في ذلك شأن أي إنسان آخر، وهنا يكمن الصراع بين الصوت المثقف والذي تمثله الطيبة والصوت الأمي الذي يمثله المريض، وهو ما نجده بكثرة، مثل هذا المقطع: "أراد ملتج أن أدويه دون حاجة إلى الفحص، كلمني بصراحة مثبتا عينيه في الجدار الذي فوق رأسي.
- أنا طيبة، مانيش سحارة لازم الفحص.
- أنت يا امرأة حاشاك، ماتظنيش حرام.
- إمالا اخرج من هنا... برا
- مادريليش الإبرة.
- من أجل الإبرة تعطي لي فخاذك، أنت لي ما تقدرش أنتشوف في وجهي.
- الإبرة هي التي تمس ماشي أنت.

¹ - المصدر السابق، ص130، ص131.

- أما لا ماكانش الإبرة أخرج من هنا،⁽¹⁾، يتبين لنا من المقطع تصادم بين الشخصية المتكلمة (الطبيبة) والمريض صاحب اللحية، بين منظور المريض الذي رفض أن تكشف عنه الطبية باعتبارها امرأة، وفي الوقت نفسه قبل أن تعطي له الإبرة والتي ستتصل بالجسم وليس هي ومنظور الطبيبة التي رفضت مداواته دون الكشف عنه، لأنها لا تعرف نوع مرضه، وبالتالي يتعذر عليها حقنه، ومن ثمة ندرك المستوى الثقافي لهذا المجتمع الضعيف، لدرجة أنه لا يزال بدائيا في التفكير من مثل فقدان العذرية إذا ما دعا لك أحد: "
- وجهي اصفر.
- وجهك صفر، ماهوش صفر، لونك أسمر هایل، عادي.
- لا لا قالت محتجة بضعف، زوجة بابا تقول لي دائما (الله يصفر وجهك) يعني ينحيلي شرفي.
- تقصد العذرية انتاعك.
- نعم تتمنى لي دائما باش نفقد شرفي، نخاف نفقد شرفي، يشوفوني ناس القرية، وجهي يصفر.
- لا يمكن أن تفقدي عذريتك فقط لأن زوجة أبيك تتمنى لك ذلك ولو باللعنات اليومية⁽²⁾ وبالتالي يتبين لنا هذا الاختلاف في الرؤى، بين رؤية الفتاة التي تعتبر دعوات زوجة أبيها ستكون السبب في فقدان عذريتها، واصفرار وجهها هو الدليل على ذلك، وهي نفس الرؤية لدى ناس مجتمعها ورؤية الطبيبة التي ترى بأن هذه الدعوات لن تسبب لها في أي مضرة ولن تفقدها عذريتها.
- تتابع الملفوظات، أين نتعرف على الجدل الذي دار بين الطبيبة وبين الممرض المساعد خالد: "
- إذن أنت تعرف من أكون، الأخبار تجري بسرعة هنا.
- نعم، وهم أيضا، وقبل الغروب يكون جميع أهل القرية على علم بذلك، سيعملون من أجل انتشار الخبر بسرعة.

¹ - المصدر السابق، ص131، ص132.

² - المصدر نفسه، ص 132، ص133.

- هم، الجميع هنا يقول هم، حينما يتعلق الحديث بجماعة الفيس، إنهم في الآن نفسه جراد جذري وتيفوس، سرطان وجذام، طاعون وسيدا الأذهان، إنهم مرض مستوطن انبثق من أعماق البؤس والهلع اللذين تكسبا داخل قدرية وجهل البلد.

- هم لا يخيفونني، مهما كانت العمامة التي يتسترون تحتها اليوم، إنهم ليسوا إلا وجوه الحقد التي رعبت طفولتي، إن الأنظمة والأحزاب تعيش، تهرم، وتموت، أما بغض النساء فيبقى لاصقا بالذهنيات، يتغذى بالهزائم ويتقوى⁽¹⁾، وعليه ندرك موقفها الصريح من جماعة الفيس الذين تعتبرهم مرض خطير، كما أنهم اغتصموا الأوضاع المزرية للمجتمع الجزائري، وسادوا وعبثوا فيه كما عبرت عن تحديها لهم، وعدم إخافتهم لها: "

- منذ قليل جاء رئيس البلدية بكار، لم يتوقف عن الغليان والاجترار، تتجراً بالعودة إلى هنا جاءت تهزأ مني؟ سترى؟

- دائما معتزا بنفسه، ومتشدد إن عاد مرة أخرى، أخبروني، سأطرده في الحين.

- احذري، إن مثل هؤلاء الناس لا يترددون في استخدام العنف، والآن بالأخص بما أن لديهم مساحة من السلطة، يتصورون بأن كل شيء مسموح لهم⁽²⁾، وبالتالي نكتشف اختلاف الرؤى بين الطبية والمرضى بشأن رئيس الفيس، رؤية الطبية التي تهدد هذا الرئيس وتتحداه ورؤية المرضى الذي حذرهم من مغبة تصرفاتها وسلوكها ونبيها من خطورة هؤلاء القوم، وما يستطيعون فعله لدرجة استخدامهم العنف والتقوي بالسلطة التي يحافظون عليها بكل شيء.

ونتعرف على صديق الطبيب المتوفي صالح الذي يحذرهم من خطورة بقائها في القرية "تتحذلقين دائما مثل امرأة ذكية ومسؤولة، إن النساء هن كلهن مقاومات، يعرفن بأنهن لا يقدرن على مواجهة مجتمع ظالم وحش في أغلبه بشكل مباشر، لذلك سلكن دروب المعرفة والعمل والاستقلال المالي، يقاومن تحت ظل رجال راكدين يائسين، لا يسلكن طريق التحريض غير المقيد وفوق ذلك خطير، مثلما تفعلين ...

¹ - المصدر السابق، ص 136.

² - المصدر نفسه، ص 137.

- هنا هذه المقاومة التي تتحدث عنها ترفع من شأنهن وتنظمهن، أما أنا فكان لزاما علي أن أملك بداخلي شحنة قوية من الحقد كي أقاوم وأبقى هنا، إن الحقد ينهضك، يثيرك، يثبتك ويسلحك وتحت نفوذه تدافع عن نفسك، تتأثر، إن انعدام الحقد لا يترك لك من الطول إلا حل الهرب والنتيه ثم إن الجزائريات الحقيقيات ليس لهن مشاكل مع ذواتهن هن من عصور ومن أرض، هن كاملات، أما أنا فإني متعددة ومفرقة⁽¹⁾، ومن ثمة نتعرف نحن كقراء على منظور النساء الذي يختلف عن منظور الطيبية، ففي الوقت الذي نجد فيه النساء يفضلن مقاومة ظلم واستبداد جماعة الفيس عن طريق العلم والعمل والاستقلال المادي وهو المنظور الذي نجده عند الصديق الذي يتفق معهن، بينما نجد منظور المتلفظة التي تفضل الإعلان عن موقفها وتشتهر تحديها لهذه الجماعات الأمر الذي يعرضها للخطر في كل لحظة.

ونتعرف على وضع سلطنة سواء في فرنسا أم في الجزائر: " الآن في فرنسا لست لا جزائرية ولا حتى مغربية، ما أنا إلا عربية، أو قل لا شيء تقريبا، إن كلمة عربي تذكك في رتبة سديمية، هنا لم لا جزائرية ولا فرنسية، أحمل قناعا، قناعا غربيا؟ قناع مغتربة والمفارقة العجيبة أن وضعهما أضحى ملتبسا دائما بحكم وجودنا خارج البلد، نصبح بالضرورة مختلفين سواء أثرنا الاهتمام أم التساؤل أم الغيظ الذي يكونه الناس عن الأجنبي⁽²⁾، وعليه نستشف التفاوت في أشكال الوعي بين الجزائريين والفرنسيين، وعي الفرنسيون الذين يعتبرون كل جزائري عربي مسلم ويحذرون منه باعتبار أن كل عربي مسلم يشكل خطرا عليهم، وهنا ندرك البعد الإيديولوجي لديهم، ووعي الجزائريون أنفسهم الذين ينظرون إلى كل مغترب بنظرة ناقصة ويعتبرونه مختلف عن الجزائريين المحليين سواء من حيث التربية أو من حيث العادات والتقاليد ويختلف عنهم في كل شيء.

وندرك رأي الصديق في الجزائر العاصمة بعدما سيطرت عليها جماعة الفيس: " لا شيء يبشر بالخير، اكتسى وجه الدزاير لون وجه اليتامى، متسحا وحزين يتزايد الملتحون بكثرة عجيبة تتحول النساء إلى غريان وإن شئت إلى راهبات، أنا الذي كنت أكره الحايك، أحن إليه الآن، على

¹ - المصدر السابق، ص 139.

² - المصدر نفسه، ص 139.

الأقل فيه جمال ولا يخلو من الإيروتيسم، إن باب الواد والقصة هي بطون لا تكف عن الانتفاخ والاختمار، إن معرات القلق بادية على كل الوجوه، تحولت الدواير إلى مستشفى مجانيين ضخم مهمة بلا علاج، إلى العنف، اللغة الوحيدة المسيطرة⁽¹⁾، وبالتالي يتضح لنا موقف هذا الصديق من جماعة الفيس وخاصة الملتحون المتزايدون، كما أنه يبدو ضد ارتداء النساء للعبايات السوداء فشبهن بالغربان، إضافة إلى أن هذه الجماعات حولت حياة السكان إلى خوف وقلق دائمين، فلا تتعامل معهم إلا بلغة العنف، وهكذا تحولت الجزائر العاصمة إلى مستشفى مجانيين.

وتتابع الملفوظات، أين ندرك القرار الذي اتخذته الطيبة بعد محاولة جماعة الفيس قتلها

"- أتريدون العودة إلى هنا بعد كل هذا؟ قال صالح بقلق.

- نعم ولكن ليس بأي ثمن، أريد الرجوع من أجل دليلة وعليلو وأمثالهما، من أجل البحث عن عيون الأطفال التي لا ينبغي أن نهملها لليأس وللثوث، أريد العودة من أجل الصحراء، ولكن لم تصلح الصحراء؟ هل تأملتتها منذ عودتي؟ إذا كنت أشعر بنفسي ظلا بعيدا عنها، فهي ليست إلا شبحا معبرا في حدود جرح عيوني، حينما أكون هنا نعتقد بأننا عدنا،"⁽²⁾ من خلال هذا المقطع نكتشف اختلاف موقف الصديق عن موقف الشخصية المتكلمة، الصديق الذي يرفض بقائها في الصحراء وخوفه من حقد السكان عليها ولاسيما بعد انكشاف هويتها وأصلها، وصوت الطيبة نفسها التي أرادت البقاء من أجل إنقاذ الأطفال الصغار من الأوهام التي يتعلمونها من جماعة الفيس، كما أنها تريد محاربة هذه الجماعة والانتقام لما فعلوه بها وبعائلتها في الماضي : "لستم إلا مكبوتين في رؤوسكم وفي سراويلكم ما عندكم لا رأي ولا مخ، لستم إلا قضبان منتصبة انتصابا غير مشبع، عيونكم ليست إلا هامات قذرة، هامات وظيفتها الوحيدة هي تلويث وقضم والتهم النساء"⁽³⁾، وعليه فإن تحدي سلطنة (المرأة) للسكان وجماعة الفيس، هو تحد ناجم عن قناعة، حيث تعتبر السكان مجرد مرضى نفسانيين، جسم تسييره رغباته وشهواته للنساء ليس إلا.

¹- المصدر السابق، ص142.

²- المصدر نفسه، ص172.

³- المصدر نفسه، ص173.

ونكتشف والددة سلطنة عن طريق حديث النسوة اللاتي أشفقن عليها:

" -أتذكرين جيدا أمك، كانت جميلة، أجمل منك بكثير، وكانت تعرف بأنها جميلة، تحب النظر إلى نفسها، تحب تزيين نفسها لتصبح أجملهن وعندنا هذه هي بداية الخطيئة"⁽¹⁾، وبالتالي يتضح لنا هذا الاختلاف في أشكال الوعي، ووعي الأم التي تحب التجميل حتى تبدو أنيقة ورائعة ووعي النسوة والذي يمثل بدوره الوعي المجتمعي المحافظ الذي يعتبر تزيين المرأة الشابة والاعتناء بجمالها وبمظهرها خطيئة، وبالتالي يجب عقابها، وكل ذلك وصلنا عن طريق الاستدكار الذي "يستدعي متعمدا الأحداث لتأثير الفضاء القصصي والروائي"⁽²⁾.

وتتواصل المقاطع السردية مشكلة الملفوظات التي نتعرف من خلالها على الأب

" -أتذكر أباك جيدا شعامبي كبير وأصيل، بتلك الشلاغم الخاصة الشعامبية بأبهاتهم.

صرخت:

- نعم، نعم.

وهو الجميل بشلاغمه الشعامبية وصل وأخذ أجمل امرأة في القرية، تلك التي كانت مخطوبة لبقار وهو الأجنبي."⁽³⁾، وعليه فإن الصراع بين شخصية الوالد الأجنبي وبين شخصية بكار الخاطب ازداد حدة وخاصة بعدما تمكن الأجنبي من الزواج بتلك المرأة التي كانت في الأساس خطيبة بكار، حتى أن هذا الصراع قد امتد في الأخير ليصبح ما بين القبيلتين: " إن الخصومة بين القبيلتين معروفة منذ القدم، لا تعقدان اتفاقا إلا لنقضه وإعلان الحرب"⁽⁴⁾، وهو ما يذكرنا بالعصر الجاهلي أين ساد النظام القبلي والتطاحن والحروب بين القبائل، ومنه نستنتج أن هؤلاء القوم مازالوا يحتكمون إلى نظام القبيلة.

¹ - المصدر السابق، ص182.

² - محمد معتصم: " المرأة والسرد"، ص12.

³ - مليكة مقدم، ص183.

⁴ - المصدر نفسه، ص183.

ونكتشف من المقاطع النصية التالية الحوار الذي دار بين الطيبية وبين النسوة: " صعب لأجنبي أن يكون وسط صراع قبيلتين عدوتين، في الحقيقة أينما كان الإنسان أجنبيا، فحياته دائما ممزقة قلت:

- لا يكون الإنسان أجنبيا ليس دائما تمزق، يعيش ثراء مضطربا، اقتلاع مطعم بالاكتشافات والحرية ولا يتردد في تنمية خسارته"⁽¹⁾، فمن خلال هذا المقطع نكتشف اختلاف الرؤى بين النسوة اللواتي يعتبرن وجود الإنسان في بلد غير بلده وفي أرض غير أرضه ذلك ما يجعل حياته ممزقة ودائما يعيش الضياع، بينما نجد رؤية المتكلمة التي اعتبرت الغربة نعمة وليست نقمة، كما أن كونه غريبا أمر يمكنه من الاكتشافات ومن الحرية.

وبعد ذلك نتعرف على المشاعر التي كان والد الطيبية يكنها لوالدتها ، ما جعل السكان يتناقلون تلك العلاقة ويحتارون فيها: " يحب زوجته ذلك الشامبي، يحب زوجته إلى حد جعل الآخرين ينزعجون ويعتبرون ذلك الحب حراما.

- آه نعم، كان يحب أمي كثيرا؟

- نعم، نعم، يحبها كثيرا، هو الشامبي الكبير، مثلما يحب رجل هالك جاريتة.

- لقد أجبت تلك السعادة الكبيرة التي اعتبرت شذوذا غيرة الرجال، أطلقت العنان للألسنة المقرفة وسلحت السحر بالطبع، حدثت المأساة"⁽²⁾، وبذلك تعددت الرؤى حول هذا الحب في مجتمع محافظ، فهناك رؤية من اعتبر هذا الحب حراما فلا يجوز للرجل أن يحب زوجته بهذا الشكل ورؤية من اعتبره مثل حب رجل هالك لجاريتة، ورؤية من جعله هذا الحب يشعر بالغيرة مما جعله يخلق الإشاعات والأكاذيب.

ونتعرف أيضا على حب هذا الوالد لابنته وما خلفه في السكان: "

- إن أباك يحبك كثيرا أنت أيضا، صاحت أخرى، ابتسامة هلالية داخل إهانة الوشم.

¹ - المصدر السابق، ص183.

² - المصدر نفسه، ص184.

- كان ذلك ظاهراً للعيان؟ لا ينبغي أن يحب الأب ابنته بهذا الشكل، لو أحبك أقل، لو عاملك فقط كابنة له، كنت ستعيشين بيننا ولكن بما أنه أحبك كثيراً صيرك متمرده وصعبة تعاملت عن انتظاراتنا واهتماماتنا الصغيرة، كنت كأنك جئت من بلد أجنبي بعادات الغير، وزاد الشقاء في إبعادك عنا، لذلك ذهبت أنت الأخرى⁽¹⁾، وعليه يتبين لنا هذا التبيان في المواقف موقف رفض حب الأب لابنته بذلك القدر فهذا الحب هو الذي جعلها متمرده وخارجة عن العادات والتقاليد حيث حولها ذلك الحب إلى غريبة عن مجتمعها: "كان يأخذك دائماً معه، يحملك على رقبته والكل يقول له: (يا الشعامبي لا تحمل البنت بهذا الشكل، أنزلها من رقبتك، ليست إلا طفلة) يضحك بضحكته القوية ويرد(أيها الأغبياء، انظروا جيداً إلى ابنتي، تساوي أكثر من أطفالكم جميعاً)"⁽²⁾، وعليه نستنتج التباين في أشكال الوعي، ووعي المجتمع وسكانه الذين لازالوا يميزون بين البنت والذكر فالذكر عندهم يحمل فوق الرقاب أما البنت فلا، ووعي الأب الذي يعتبر أن ابنته أفضل من أطفال القرية جميعاً وتستحق أن تعامل أفضل منهم: "يقول ذلك وسط ضحكته القوية وكان الجميع يعرف أنه لم يكن يمزح، الدليل أنه أدخلك إلى المدرسة، في وقت لم تكن أي طفلة من القصر، وقد وضعت قدميها فيها، كان أبوك هو الأجنبي هنا، أجنبي مثقف مختلف"⁽³⁾ فيتضح ووعي الأب باعتباره غريباً عن القرية وكذلك هو ووعي مثقف يؤمن بمبدأ المساواة بين الذكر والأنثى سواء من حيث التعليم أم المعاملة، في حين نجد ووعي السكان الذي يمثل الوعي الجمعي المحافظ والمتشدد الذي لا يزال ينظر إلى المرأة بنظرة دونية، فلا يحق لها لا التعليم ولا الذهاب إلى المدرسة أو أي شيء آخر.

لنتعرف بعد ذلك على مصير الأب، وذلك عن طريق الحوار الذي دار بين البنت والنسوة

" - هل رأيت أباك ثانية؟

- لا أبداً.

- ما أشقاك، قالت أخرى.

¹- المصدر السابق، ص184.

²- المصدر نفسه، ص185.

³- المصدر نفسه، ص185.

- قيل بأنه ذهب إلى الخارج، تجرأت أخرى.
- ربما ذهب إلى صحراء من الثلج، قلت مفترضة.
- يقول آخرون بأنه التحق بالمجاهدين ولاقى حتفه هناك.
- الأكيد أنه مات وإلا لوصلك شيئاً عن أخباره، لطالبك إلى جانبه⁽¹⁾، فيبدو لنا من خلال هذا المقطع جهل الشخصية المتكلمة لمصير والدها، فحالها حال النسوة والسكان الذين يفترضون العديد من المصائر لهذا الأب، وعليه جاءت رؤية المتلفظة رؤية من الخارج حيث اكتفت بسرد ما سمعته فقط وبهذا تختلف عن الزاوي في الرواية المونولوجية الذي يكون عليماً بكل شيء ومتحكماً في أحداث الرواية من بدايتها إلى نهايتها، فهو صاحب الرؤية من الخلف.

تتابع الملفوظات فننتعرف على الحوار الذي جرى بين الطيبة ووالدة الطفلة دليلة

"- دليلة عندها موهبة تفوق أقرانها، حصلت على الجائزة الأولى، أحضرت لها جائزتها إلى غاية البيت لأقنع أهلها بأهمية موهبتها جيداً، جيد جداً.

- إن الشيء الوحيد الجيد بالنسبة للفتاة هو طاعة الوالدين وطلب بركتهما، أجابت الأم محرجة من حضوري، وحائرة أمام الأدوات المدرسية والكتب المعروضة أمام أعينها⁽²⁾، فمن خلال هذا المقطع يدرك القارئ هذا الاختلاف في الوعي ما بين المرأة المثقفة والمرأة الأمية، ووعي الشخصية المتكلمة التي ترى أن من حق الطفلة ممارسة الرسم مادامت تتمتع بموهبة يجب صقلها وتطويرها، ووعي الأم التي ترى بأن الفتاة ملزمة فقط بالمكوث بالبيت والحرص على رضى الوالدين، فليس من حقها لا التعلم أو التنقف.

كما نتعرف على انتقام رئيس البلدية وأتباعه من الطيبة وكيف أجبروها على التراجع والهروب، حيث قاموا بإحراق البيت الذي كانت تسكنه وكذا مقر البلدية الأمر الذي أرغمها على الخوف والقلق: " لا، سنكون عرضة للاعتداء، لا تنس بأن حضورنا هو المتسبب في إشعال النار كنت أخشى تكسير أثاث المنزل، ولكنني لم أفكر بأنهم سيذهبون إلى غاية حرقه، لحسن الحظ أن

¹- المصدر السابق، ص185، ص186.

²- المصدر نفسه، ص187.

اللوحات في مكان آمن...⁽¹⁾ ومن ثمة نتبين منظورين مختلفين، منظور الطبية التي لم تصدق جرأة أعدائها ومحاولتهم حرقها هي والبيت، ومنظور رئيس البلدية وأتباعه الذي يرى نفسه قادرا على فعل كل شيء من أجل الحفاظ على مكانته وإزاحة الطبيب من طريقه.

إن فإن الذات المتكلمة/الراوية قررت الاستسلام والهروب بحيث غادرت بلدها والرجوع إلى منفاه: " بعد لحظة وصلت إلى الإفصاح وسط تشنجات، هذا الضحك، الشهيق، خالد سأسافر غدا، قل للنساء بأنني أضمن معهن حتى وأنا بعيدة"⁽²⁾، وبالتالي فإن الشخصية المتلفظة قررت العودة إلى فرنسا ليس خوفا أو استسلاما وإنما من أجل جمع شجاعتها وأفكارها والعودة مجددا لمقاومة رئيس البلدية وأتباعه ومناصرة كل المظلومين، وكذلك محاولة تغيير ما فسد في مجتمعها. وعليه فإن صوت المرأة المتحررة والمتحدية ورغم تثقفا وتعلمها، ورغم تحررها من العادات والتقاليد إلا أنها لم تفلح في مواجهة مجتمعها (العادات والتقاليد)، ولم تستطيع تغيير الأوضاع لتدرك في الأخير أنها مجرد غريبة عن المنطقة ليس إلا، وأن أفضل حل هو العودة إلى المهجر والذهاب بعيدا، والعودة مرة أخرى.

ب - صوت فانسان/ صوت الآخر: الصوت العاشق: يتجلى لنا هذا الصوت بعد الزيارة التي قام بها هذا الأخير للجزائر: " أوو- زووت، هذه ثلاث ليالي متتابعة يطاردني فيها المؤذنون وهران عين الصفراء طمار، ثلاث ليالي جزائرية، وهذا الآذان الذي يبدو لي أنه يلبس دائما الصوت نفسه"⁽³⁾، ومن ثمة يظهر لنا البعد الإيديولوجي لهذا الزائر الذي يبدو ضد الآذان، مما يؤكد لنا انتماءه لديانة غير الديانة الإسلامية.

ولأن صوت الآذان لم يمكنه من النوم، ما جعله يحاسب نفسه على القرار الخاطئ الذي اتخذته: " أفضل لك في المرة المقبلة أن تختار فندقا بعيدا نوعا ما عن أي مسجد، طبعاً إذا كان ذلك ممكناً، بكل تأكيد سيكون الأمر أكثر فعالية"⁽⁴⁾، فعن طريق هذا المونولوج نكتشف صوتين

¹- المصدر السابق، ص191.

²- المصدر نفسه، ص191.

³- المصدر نفسه، ص25

⁴- المصدر نفسه، ص 26

صوت المتكلم الذي يبدو متشائماً من سوء اختياراته والعازم على اختيار الفندق البعيد عن المساجد والمآذن مستقبلاً، والصوت الآخر الذي يبدو منافياً له تماماً إذ يعتبر أن إيجاد فندق بهذه المواصفات أمراً مستحيلاً ولاسيما وأنه في الصحراء التي تتعدم فيها الفنادق.

وبعد ذلك نتعرف على مرض الكلى الذي أصيب به هذا المتلفظ، وهوية من منحه الكلية الجديدة، وبذلك يكون قد أنقذه من الموت:

"من هنا قلت للمناوب الداخلي الذي انحنى عليّ.

- إن، كل شيء على ما يرام، السيد شوقي لا تقلق.

- لا، الكلية لمن هي؟

- ليس من حقي أن أقوله لك، ابق هادئاً، السيد شوقي، إنك تحت الحفف المتواصل، كليتك تظهر البول بشكل جيد.

- نعم، نعم، قل لي من فضلك، توصلت إليه في حالة نصف غيبوبة.

- إنها كلية امرأة عمرها سبعة وعشرون سنة من أصل جزائري، لا أقول لك أكثر من هذا"⁽¹⁾ فيبدو لنا الاختلاف في وجهات النظر، بين وجهة نظر المريض الذي يعتبر أن من حقه معرفة المانح ووجهة نظر الممرض الذي يرفض اطلاعه على المعلومات وبالتالي إخباره عن صاحب الكلية.

ونتعرف على حالة فانسان بعد وصوله إلى الجزائر: " لماذا أنا عصبي إلى هذا الحد، منذ أن وصلت إلى بلدها الأصلي؟ هل بسبب الضجر العملاق الذي يصم هذه المنطقة المكتظة بالسكان؟ هل بسبب الغياب شبه الكلي للنساء في الشوارع خاصة بالمساء"⁽²⁾، ومن ثم يتبين لنا موقف هذا الأجنبي الذي يستغرب من خلو الشوارع الجزائرية من النساء وخاصة في المساء، في المقابل نجد الشوارع الفرنسية مكتظة بالعنصر النسوي حتى في المساء، مما يبين الفرق بين وضع المرأة في المجتمع الجزائري ووضعها في المجتمع الفرنسي أين تتساوى مع الرجل.

¹ - المصدر السابق، ص28.

² - المصدر نفسه، ص29.

وعن طريق الحوار الذي دار بين السائح الفرنسي "فانسان" وبين الطفلة المحلية "دليلة" نفهم

معنى اسم (فانسان):

- اسمي فانسان.

- ماذا تعني كلمة فانسان؟

- لا شيء، إنه اسم قديس، مثل الولي الصالح.

- إذن ينبغي أن نقول سيدي فانسان؟

- سيدي؟

- نعم، للأولياء الصالحين، نقول سيدي؟⁽¹⁾، فمن هذا المقطع يتضح لنا التبيان في المنظور الإيديولوجي بين السائح الفرنسي وبين الفتاة الجزائرية الصحراوية "دليلة"، إيديولوجية الفتاة التي تعتبر أن الولي الصالح يقدس ويحترم لذلك يجب أن نطلق عليه "سيدي"، وهذا ما نلاحظه في المجتمعات العربية المحافظة والجاهلة للدين، فتنزل الولي الصالح منزلة رفيعة لدرجة التقديس وفي بعض الأحيان لدرجة عبادته، فيدعون ويتضرعون له كما يفعلون مع الله، مما يدل على الجهل والتخلف، في حين نجد إيديولوجية السائح الفرنسي الذي يعتبر أن القديس أو الولي الصالح إنسان عادي شأنه في ذلك شأن عامة الناس، فلا يستحق كل هذا التعظيم والتبجيل.

تتابع الملفوظات ونتعرف على رأي هذا الفرنسي في مكانة المرأة الجزائرية: "الأول مرة أعي بأن فعل المرأة اليومي في الجزائر يمتلئ بدء برموز وببطولة ما، مادامت عدوانية الذكور كبيرة ومرضية"⁽²⁾، وعليه يظهر لنا الاختلاف في أشكال الوعي بين الجزائري والفرنسي، ووعي الجزائري الذي ينظر إلى المرأة نظرة ازدراء واحتقار، وهي عينة من المجتمع الشرقي، ووعي الرجل الفرنسي الذي يعتبر المرأة الجزائرية تعيش تحد وهي في بطولة كل يوم مادامت تعيش وسط المجتمع الذكوري المريض ولكنها لا تستسلم بل تقاوم وتحاول التغيير لصالحها.

¹ - المصدر السابق، ص 40.

² - المصدر نفسه، ص 66.

وبعد ذلك نتعرف على معاناة هذا الرجل في الفندق الذي نزل فيه، خاصة مع عدم وفرة المياه " أعطى لي الخادم دلو ماء، ووعدني بترك دلو آخر في غرفتي.

- الماء إن شاء الله مثل بقية الأشياء، قال متأسفاً مثل بقية الأشياء، وأنا أصعد السلالم تذكرت بأنني سمعت مسافراً شاباً في الفندق الذي بت فيه في وهران، وهو قلق على موعد مهم في الدزاير يصف شركة الخطوط الجوية الجزائرية بشركة إن شاء الله⁽¹⁾، وبالتالي نتعرف على موقف الجزائريين أنفسهم من الأوضاع المزرية والسيئة التي يعيشونها في بلادهم الجزائر، لدرجة أنهم لا يثقون في الخدمات التي تقدم لهم ووصولها في وقتها، فكل خدمة يطلبونها يرفقونها بعبارة "إن شاء الله"، وهذا ليس دليلاً على ضعف الإيمان، وإنما هو دليل على ضعف الثقة في مسؤوليهم.

بعد ذلك ندرك الحوار الذي جرى بين السائح الفرنسي وبين الفتاة الجزائرية "دليلة" حول فكرة الموت والجنة: " الأموات يبقون تحت الأرض لا يذهبون إلى السماء، لو كان كل الأموات يذهبون إلى السماء لأصبحت سوداء من الناس أكثر مما يمكن أن تكون مع الجراد...

- تقولين ذلك الآن لأنك حزينة، إن فكرة الجنة هي فضاء يساعد كثيراً من الناس على العيش ليس كل الناس يملكون نفس مفهومك للموت.

- إن الجنة ليست فضاء، إنها فخ الموت، الحياة بداخلها تتحول إلى قيء، الموت إنه واقع حقيقي إنه داخل التراب، لا يمكن أن نحلم بأشياء جميلة، بأشياء حقيقية ليتحقق الحلم⁽²⁾، وعليه يتبين الاختلاف في وجهات النظر بين الفرنسي وبين الفتاة الجزائرية حول فكرة موت الإنسان وذهابه إلى الجنة، فنجد الفتاة الجزائرية التي لا تؤمن بوجود الجنة ودخول الإنسان إليها بعد الموت، وهو الأمر المخالف للعقيدة الإسلامية التي تقر بوجود الجنة وبإمكانية تواجدها للإنسان فيها بعد الموت إذا كان من المؤمنين، والإيمان بوجود الجنة يساعد الإنسان على العيش وعلى الطمأنينة.

ونكتشف رأي هذا الفرنسي في الصحافة الجزائرية: " أدور على نفسي عبر شوارع المدينة أشتري الصحف، أشرب الشاي وأنا أتصفحها، لم أكن أتصور مثل هذه الصحافة الرائعة في الجزائر، كل هذه اليوميات، الأسبوعيات، بعضها رديء يواصل استخدام لغة الخشب بعضها جيداً

¹- المصدر السابق، ص 68.

²- المصدر نفسه، ص 71.

يجمع بين العفوية والتحاليل العالمية، نبرة صادقة، سخرية وشراسة، فعل لذيذ فرنسية جزائرية مكسرة، لغة هجينة⁽¹⁾، ومن ثم يتضح لنا منظور هذا الفرنسي حول الصحافة في الجزائر ليندهش من وجودها وتعددتها من يوميات أسبوعيات، وجديتها وجراتها.

ونكتشف رغبة هذا الأخير الذي خضع لعملية زرع الكلية، في زيارة المستشفى بعين طمار وذلك لإجراء فحوصات روتينية للاطمئنان على هذه العملية، وهناك يلتقي بالطبيبة التي بحث عنها مطولا: "

- سبق أن رأيته قبل اليوم؟ سألت بتردد.

- البارحة مساء في فندق سوناتور.

- أي خدمة؟

- نعم مراقبة عادية⁽²⁾، ومن خلال الحوار الذي دار بينه وبين الطبيبة، تطرقا إلى موضوع دليلة الفتاة التي يعرفانها، فأخبرها بأنها لم تستطع تحمل نبأ وفاة الطبيب ياسين: "

- كيف حالها؟

- سيء، إنها ضحية حمى صحو تقطعها أحلامها، أعلنت بأنها مضرية عن كل شيء.

- مضرية عن كل شيء⁽³⁾، ولأن الفتاة "دليلة" عنيدة، فقد واصلت في عزلتها عن باقي العائلة وهو الأمر الذي أدى إلى اختلاف الآراء حولها بين الطبيبة والسائح الفرنسي الذي دافع عنها.

وبعد ذلك نتعرف على ردة فعل "دليلة" عند سماعها نبأ وفاة صديقها الطبيب ياسين

"- مساء أمس حينما أخبرناها بموت ياسين، تمرغت على الرمل، ثم وقفت وذهبت نحو

واحة النخيل دون أن تتلفظ بكلمة...إنها وحيدة دائما، إنها متوحشة.

- وحيدة نعم، أما متوحشة فلا، تهرب من مجموعة أشياء، خلقت عالما خاصا بها تلجأ

إليه⁽⁴⁾ فيبدو لنا الاختلاف في المنظور بين الفرنسي وبين الطبيبة الجزائرية، فبينما نجد منظور الجزائرية التي تعتبر أن الفتاة دليلة منعزلة وبالتالي فإنها متوحشة، نجد منظور الفرنسي الذي

¹ - المصدر السابق، ص76، ص77.

² - المصدر نفسه، ص78.

³ - المصدر نفسه، ص78.

⁴ - المصدر نفسه، ص78.

يخالفها، حيث يعتبر أن "دليلة" تحب الوحدة والعزلة ولكنها ليست متوحشة، فوحدها وعزلتها ناجمان من معيشتها والظروف المحيطة بها، ما جعلها تخلق عالما خاصا بها للهروب من قسوة المجتمع الصحراوي الذي تعيش فيه.

وندرك رد فهل أهل القرية عندما شاهدوا الطيبة تدخل إلى الحانة رفقة الفرنسي لاحتساء

المشروب :

"- من هذه؟ هجم النادل من أجل كل تلك العيون المثبتة هنا على المرأة، بصرخة جوعهم باضطرابهم المؤجج بسوء فهمهم، بحزن مفاهيم الذكوري، وسوء معيشتهم.

- طيبة.

- طيبة، حتى وإن كانت طيبة لا يمكن لامرأة أن تشرب البيرة وتخطب الرجال في الحانة بهذه الطريقة"⁽¹⁾، وبالتالي فإن صوت النادل يمثل الشخصية الحاملة لوعي آخر مرجعيته المجتمع الذي ترسبت فيه النظرة الدونية للمرأة، حيث يمنع على المرأة ممارسة الأفعال التي يفعلها الرجال كشرب الخمر مثلا.

ونتابع الملفوظات، ونتعرف على رأي هذا الفرنسي في الأوضاع المزرية التي يعاني منها الشاب الجزائري، العاقل عن العمل، فلا يجد ما يملأ به وقت الفراغ سوى التجسس على الآخرين وهو الأمر الذي يجعله ملما بكل أخبار أفراد القرية، وهو ما حدث مع الفرنسي الذي تمكن من معرفة أخبار الطيبة عن طريق هؤلاء الشباب: "

- شخصيا لست بحاجة إلى التجسس عليك، هنا الديقوتاج يطغى على الجميع، لا شغل للناس سوى مراقبة الغير، الجميع يراقب الجميع، ضرورة لازمة لإبعاد الملل والانشغال بشيء ما.

- الديقوتاج؟

- وضع يديه حول رقبته، وشدد عليها معبرا عن الاختناق، ثم قال مرتخيا: هنا تسلية الشباب الوحيدة هي الديقوتاج..."⁽²⁾، ومن ثم يتبين منظور الجزائري الذي يعاني من الضجر حيث لا

¹- المصدر السابق ، ص 117.

²- المصدر نفسه ، ص 148.

شغل ولا عمل له ليقضي فيه كل الوقت، وبالتالي فإن الوسيلة الوحيدة للتخلص من هذه الحالة وعدم الشعور بالضجر هي التجسس ومراقبة الناس، ما يجعل الجميع يعرف أخبار الجميع عكس المجتمعات المتقدمة التي يحافظ أفرادها على كل دقيقة من الوقت ولا أحد يهتم بالآخر أو يتجسس عليه نظرا لأن كل واحد منشغلا بكسب قوت عيشه.

وبعد ذلك نتعرف على الحوار الذي جرى بين السائح الفرنسي وبين الفتاة الجزائرية دليلا "...لنبحث عن كلمة أخرى تحوي الفضاء... الحب؟ نعم الحب هو فضاء ضخم، رائع، الحب جميل جميل جدا، ولكن عندنا مثل الغيوم، لا يوجد منها إلا القليل، عندنا الحكومة نفسها تخاف من النساء، صاغت قوانين ضدها، لذلك أصبح الحب "أحشومة"، عيب"⁽¹⁾، وبالتالي نكتشف رؤية هذه الفتاة الجزائرية للحب، والتي لا تؤمن بوجوده ببلدها لأن الحكومة أو الدولة نفسها منعتة بفرض قوانين تقمعه وتحرمه، عكس الرجل الفرنسي الذي يعتبره أساس الحياة: "أعرفين أن الحب يوجد في كل مكان سواء عبرت عنه جهرا أو سرا، أحيانا يصبح مثل العينين ترى بهما ولا تراهما.

- ربما كان مثلما تقول عندكم في فرنسا، إن الحب هنا لا يوجد إلا في الأغاني، الناس هنا يشربون الشاي ويستمعون إلى الأغاني، وينهارون كلية بسبب الأشياء المستحيلة التحقيق، لذلك لا يتكلمون، يبتلعون أحزانهم الدافئة مع الشاي"⁽²⁾، فبينما نجد منظور هذا الفرنسي الذي يؤمن بوجود الحب في كل مكان، وأن كل إنسان يعيشه سواء في الجهر أو في السر، نجد منظور الفتاة الجزائرية التي تنكر وجوده في أرض الواقع بل يقتصر هذا الوجود في الأغاني فقط، وهو نفس المنظور الذي يسود مجتمعا، ما جعل الناس يصابون بالعقد النفسية لأن كل شيء حرام وغير مباح ولا سيما فيما يتعلق بالعلاقة بين الرجل والمرأة: " لا العيب مع التقاليد تهدد البنات فقط، إذا لم تخضع الفتاة، تُسقط وجه إخوتها وأبيها وتتكرس رقبتهم بسبب البنات والنساء، كثير من الرجال ليسوا إلا رقبات مكسرة.

- رقبات مكسرة.

¹- المصدر السابق ، ص151.

²- المصدر نفسه، 152.

- نعم، نعم حينما يحملون عيب بناتهم ونسائهم، لا يستطيعون المشي في الشارع أمام الرجال الآخرين برؤوس مرفوعة، يصبحون رقبات مكسورة يمكن لأي رجل أن يصاب بكسر الرقبة وهو مرض ليس له علاج⁽¹⁾، وبالتالي يتضح لنا جليا الوعي المجتمعي المشبع بالعادات والتقاليد البالية والذي مازال يعتبر البنت مصدر العار والفضيحة، حيث يجب السيطرة عليها وعدم إعطائها الحرية إذا ما أرادوا الاحترام والهيبة من طرف الآخرين، ما داموا معرضين لهذا العار في كل لحظة.

ونتعرف على رغبة السائح الفرنسي، والذي تمنى سفر الطبية الجزائرية معه ومرافقتها له في ترحاله أينما حلّ: " عودي لقطع الصحراء معي، وسنبقى إلى غاية الارتواء ثم نبحر بالسفينة سأخذك إلى جزر كركناه، سترين إنها قطعة من الصحراء في البحر إنه نيلوفر برتقالي يرقص وسط المياه"⁽²⁾، وهو الأمر الذي لم يتحقق في الواقع، حيث قررت الطبية العودة إلى فرنسا لوحدها.

وعليه فإن هذا الصوت يمثل الوعي الغربي المتفتح والمتحرر، والذي قرر زيارة الجزائر لمعرفة موطن المرأة التي منحته الكلية، ليصدم في الأخير بمجتمع محافظ مختلف كل الاختلاف عن المجتمع الذي نشأ فيه، ليقع أيضا في حب الطبية التي نشأت هي الأخرى في فرنسا مما جعلها تحاول التمرد على عادات أهلها ومجتمعها وتكفل كل محاولاتها بالفشل.

وبالتالي فإن الصوت الغربي وهو الحامل لمرجعية مختلفة عن مرجعية المجتمع الجزائري ما جعله يتيه في هذا المجتمع ولا يستطيع الانسجام فيه.

ج- صوت دليلة: الصوت الحالم:

برزت هذه الشخصية بعد التقائها مع السائح الفرنسي في الكتيب: "لمحت شبحا صغيرا، مع الصبح على قمة الكتيب الأولى، هل هو ولد أم بنت...حينما وصلت إلى منتصف العلو وقف الشبح الصغير، انحدر خطوتين في اتجاهي، تجمد، إنها طفلة، توقفت بدوري، كنت بحاجة إلى

¹- المصدر السابق، ص152.

²- المصدر نفسه، ص168.

استعادة نفسي، بالتتابع مع صعودي، تراجعت الطفلة ببطء، التحقت بمهجرتها في أعلى المرتفع إنها سمراء داكنة...قلت:

- صباح الخير.

- لماذا لم يأت معك ياسين؟ قالت قلقة وخيبة الأمل بادية في صوتها

- ألسنت صديقه؟ حينما رأيته اعتقدت أنك هو، لك شعر أشقر مثله⁽¹⁾، ومن ثم نتعرف على هذه الشخصية (الصوت)، والتي كانت صديقة الطبيب المتوفي ياسين، بحيث كانت تشاركه هواياته: "إنه رسام وبالداهان أحيانا ينام في الفندق ويأتي هنا لرسم النخيل والكثبان والشمس حينما تستيقظ أحيانا يأتي مع غروب الشمس، رسمني مرة طويلا أراد أن يعطي لي الرسم أنا أيضا أرغب في ذلك كثيرا ولكنني خائفة.

- خائفة من ماذا؟ من الرسم؟

- عندنا في البيت سيصرخون سيضربونني ولن يتركوني أخرج مرة أخرى، سيفصلونني من المدرسة⁽²⁾، وبالتالي ندرك التباين في الرؤية، بين رؤية الفرنسي الذي يعتبر الرسم هواية يجب صقلها وتشجيعها، ومساندة الفتاة على مواصلة الرسم حتى تتمكن من صقل موهبتها، ورؤية الفتاة والتي تأثرت برؤية العائلة التي تحرم مثل هذه الأشياء على الفتاة، وتكون عقوبتها حبسها في البيت وعدم تركها تدرس.

وبعد ذلك نتعرف على عائلة هذه الطفلة "دليلة" وكيف يعيشون في الصحراء:

"- أين هي أختك؟

- في فرنسا.

- آه، حسنا...ولماذا وحدك أنت تكتبين لها؟

- أبي لا يعرف الكتابة، ثم إنه يتشاجر معها، لا يعرف أن يبعث لها إلا اللعنات، إخوتي أيضا تشاجروا معها، حتى أولئك الذين لا لحى لهم؟ الذين ليسوا إسلاميين.

- نعم، ثلاثة منهم لا لحى لهم، وليسوا إسلاميين ومع ذلك لا يحبونها.

¹ - المصدر السابق، ص31، 32.

² - المصدر نفسه، ص33.

- لا تحب الانصياع لأوامرهم، ورفضت أن تتزوج، وجدوا لها أزواجا كثيرين، ولكنها دائما تقول لا إنها الآن تتابع دراستها في فرنسا، بعد ذلك لا تريد أن تعود، لم تأت منذ خمس سنوات؟ إنها مدة طويلة، خمس سنوات، أليس كذلك⁽¹⁾، من هنا يتضح التباين في أشكال الوعي، بين وعي الأخت المثقفة والمتعلمة التي رفضت الرضوخ لأوامر العائلة وللعادات والتقاليد، حيث فضلت الهجرة والاغتراب ومواصلة دراستها، على الزواج من رجل اختارته العائلة، ووعي العائلة نفسها رغم اختلاف أفرادها بين الإسلامي والمتشدد إلا أن ذلك لم يمنعهم من التبرأ من البنت لا لشيء سوى أنها لم تتزوج وتبقى في البيت، ما جعل الفتاة الصغيرة تتحدى هي أيضا الظروف وتحاول أن تحذو حذو أختها الكبيرة:

- " لهذا أجتهد لأتعلم الفرنسية، حينما أخرج من المدرسة، أذهب إلى دار وردة، زوجة رباح إنها مدرسة في المتوسط.

- نقول أستاذة.

- نعم أستاذة، اكرتيت نفسي عندها، أحرص رضياعها، ليس من أجل المال، بل لكي تعلمني في أغلب الوقت أعمل وحدي، وأطلب مساعدتها حينما يكون لديها فراغ، إنها لطيفة جدا، قالت بأنني تقدمت كثيرا وبسرعة،...تتحدث عن أختي سامية، أكتب لها، ثم إن وردة تعلمني القراءة الجيدة هذا حسن⁽²⁾، وعليه نكتشف التباين في المواقف، موقف الأستاذة المساندة للتعلم، حيث تساعدنا وتدعمها، وموقف العائلة التي ترفض تعلم البنت وخروجها من البيت: "لدي عدد كبير من الإخوة يكثر من الضجيج، يتشاجرون معي ويتشاجرون حتى مع أمي، يقولون لي دائما (لا تخرجي اشتغلي مع أمك، أعطي لي نشرب، جيب لي صباطي، حددي لي سروالي، حطي عينيك حينما أكلمك)، زيد وزيد واضرب في سبعة، يصرخون ولا يعرفون إلا إعطاء الأوامر، أحيانا يضربونني إن أمي تفرح كثيرا عندما أكون عند وردة لأنني أستطيع القراءة وتحضير دروسي ولكنها تقول أيضا (طبعي إختك وإلا لست ابنتي)"⁽³⁾، فمن خلال هذا المقطع نكتشف الصراع القائم في هذه

¹- المصدر السابق، ص34، ص35.

²- المصدر نفسه، ص39.

³- المصدر نفسه، ص35، ص36.

العائلة والتباين بين أصواتها، صوت الإخوة وهو الصوت الذكوري المتسلط الذي يحتقر الأنثى ويقمعها ويعتبرها أداة في يده لخدمته وتوفير له كل وسائل الراحة فقط، وفي المقابل نجد صوت الفتاة الصغيرة وهو الصوت المتمرد الذي يحاول الخروج من هذه المكانة عن طريق التعلم والتحرر وفرض نفسها، وفي نفس الوقت نجد صوت الأم وهو الصوت المغلوب على أمره فمن جهة هي تريد تحرير ابنتها من سيطرة الإخوة عن طريق تشجيعها على العلم، ومن جهة ثانية توصيها بإطاعة إخوتها وإلا فإنها ستتبرأ منها وهذا راجع للتربية والنمط في التفكير المسيطرين عليها.

وتتواصل الأحداث أين نكتشف مكانة الأخت المغتربة وسط عائلتها:

" - هل أنت متأكدة بأن سامية لا يفتقدها الآخرون؟

- أمي نعم، أحيانا تبكي أمي وتخفي دموعها حينما يرى أبي دموعها يصرخ ويقول بأنه لا يريد أن يكلموه عن سامية أبداً، ولو تعود سيقتلها"⁽¹⁾، فمن خلال هذا المقطع نتعرف على الاختلاف في المواقف، موقف الفرنسي الذي لا يصدق شعور هذه العائلة اتجاه الأخت المغتربة وعدم حنينهم لها، رغم ابتعادها عنهم، وموقف هذه العائلة والمتمثلة في الأب الذي لا يعطي مكانة للبنات بدليل أن الأخت الكبرى التي تجرأت واغتربت من أجل مواصلة دراستها كان مصيرها أن نبذت من طرف عائلتها كما تبرأوا منها لدرجة أصبح ذكر اسمها في البيت من المحرمات، كما يتوعدا والدها بالقتل في حال رجوعها، بينما ندرك موقف الأم المستضعفة والتي لا حول ولا قوة لها، والتي لم تجد وسيلة غير البكاء، وهنا تكون في نفس المرتبة مع البنت الهاربة، حيث تتضح بطاقتهم الدلالية:

- أم ماكثة بالبيت مستضعفة.

- فتاة متمردة رفضت الانصياع للأوامر

ولتوضيح الفكرة، نستشهد بهذا المقطع: " حينما تحدث أمي عنها إخوتي يقولون بأن سامية فتاة بلا أخلاق، هذا ليس صحيحاً، إن سامية تريد فقط إتمام دراستها وتتجول في الشوارع متى أرادت، وأن تعيش في هدوء، أما إخوتي لا يفكرون فيها إلا لشتمها، أحيانا يقولون لي (أنت لن

¹ - المصدر السابق ، ص36.

تذهبى إلى المدرسة، لن نتركك تفعلين مثل سامية⁽¹⁾ وبالتالي يتضح لنا التباين في الرؤى، رؤية الفتاة التي تدعم أختها سامية وتعطيها الحق في الهروب، ورؤية الإخوة الذين لا يتذكرون سامية إلا لضربها وسبها، كما أنهم يريدون من الصغيرة عدم مواصلة الدراسة .

وعليه نكتشف وضع المرأة في مجتمع لا يزال يميز بين الذكر والأنثى، ولا يزال فيه صوت المرأة مقموعا، حيث تمنع من مواصلة دراستها حتى وإن كانت متفوقة، وتصبح حبيسة البيت طاعة للأب والإخوة وتلبية رغباتهم فقط.

ونتعرف على معاناة أم هذه الطفلة التي تعيش الأوضاع المزرية: " أمي تقول دائما بأن الفقر هو المتسبب في كل هذا، تقول أيضا بأن الاستقلال هو أيضا ظالم، أحيانا تكون حزينة إلى درجة تقول بأن الله هو أيضا ظالم، حينما تقول هذا الكلام يصرخ إخوتي الإسلاميون ويتشاجرون معها، يقولون بأنها ستذهب إلى جهنم، أنا لا أريد ذلك، أظن بأنها تذهب إلى جهنم⁽²⁾، فيبدو موقف الأم والتي تحمل الاستقلال مسؤولية معاناتها وفقرها اللذان جعلها تحمل معاناتها لله الذي ظلمها هو أيضا، وفي المقابل نجد موقف الأبناء الذين يعتبرون الأم كافرة ومصيرها النار، في حين نجد الطفلة الصغيرة التي لا تتمنى ذهاب والدتها للنار وتكشف بعض الملفوظات عن الصراع الخفي الموجود بين أفراد الأسرة، الأم وأفكارها وموقفها من الله بسبب معاناتها وأبنائها الإسلاميون ورؤاهم تكشف عن التصادم بين أفكار الأبناء والأم وانتقلت الأفكار نفسها عبر الذاكرة إلى الأخت التي عايشَت تلك الأحداث.

ونعرف بعد ذلك أن الفتاة الصغيرة لا تعترف بوجود الجنة والنار، وتتساءل عن حقيقة وجود هذه الأخيرة من عدمها: "

– لا جهنم لا وجود لها.

¹ – المصدر السابق، ص 36، ص 37.

² – المصدر نفسه، ص 38.

- أنت من فرنسا، الأمر يختلف، ربما جهنمكم ليست هي نفس جهنمنا...أمي تقول دائما ... (إن جهنم نعيشه الآن في كل يوم) كما تقول أيضا بأن بعد الموت ستستريح بشكل نهائي⁽¹⁾ فالفتاة الصغيرة تعتبر أن جهنم تختلف باختلاف الدين والبلد، بينما الفرنسي لا يؤمن بوجود جهنم أصلا وهو نفس المنظور مع الأم التي تعتبر جهنم هي المعاناة والمآسي التي تعيشها وهي على قيد الحياة وأن هذه الأخيرة ستنتهي مع موتها فقط.

لنتعرف بعدها على اسم هذه الفتاة الصغيرة: "

- ما اسمك؟

- دليلة.

- دليلة، اسم جميل⁽²⁾، كما نتعرف عليها أيضا الطيبية وهذا من خلال اللوحة الفنية التي رسمها لها الطبيب المتوفي "ياسين": " لوحة تمثل طفلة، طبعت عيناها اللوزتان قسماات وجهها بدهشة حاملة في سواد شعرها المشعث مثل شعري، غرست نجمة صغيرة مثل مصباح أشعله اللحم الذي يقضمها، خلفها السماء بلونها الأزرق المنسدل.

- إنها دليلة، ياسين يحب هذه الفتاة، ينبغي أن نخبرها بوفاته⁽³⁾.

وتتوالى الأحداث ونتعرف على موقف الإسلاميين من التلفاز: " نحن في الصحراء، لا نملك البرابول، نعم، تلك المقعرات الهوائية التي تلتقط القنوات الفرنسية.
-آه، فهمت.

- الإسلاميون يسمونها قنوات إبليس، ولكنهم يفرحون كثيرا حينما يمتلكونها، هذه المنطقة بعيدة وقنوات الحكومة لا تصلنا⁽⁴⁾، فتبدو رؤية الإسلاميين للبرابول الذي يحرّمونه على الشعب ويحلّونه لأنفسهم رؤية متناقضة، عكس رؤية الفتاة التي تستنكر مثل هذا التصرف وتتمنى لو أن هذا البرابول متوفر في بيتهم ما يمكنها من مشاهدة ومعرفة العالم، وتتضح الرؤية عندما تورد الكاتبة

¹- المصدر السابق، ص38.

²- المصدر نفسه، ص40.

³- المصدر نفسه، ص53.

⁴- المصدر نفسه، ص74.

في ملفوظات لاحقة وعلى مستوى الخطاب المباشر أثر المدرسة في تعليم هذه الطفلة والتمزق الذي تعيشه بين ما تتلقاه في المدرسة وما تُحذر منه في وسطها العائلي:

"- ماهي التهديدات التي تلقنها لك المدرسة؟

- حماقات الأحاديث التي تريدنا أن نعيش مثلما كانت تعيش نساء وبنات الرسول محمد، كم عرفنا من محمد منذ الرسول؟ وإذا رفضت الانصياع إلى هذه التعليمات يعدونك بنار جهنم، يتلذذ المعلمون بشرح عذاب جهنم بتفاصيل دقيقة، كيف نغلي في قدر ضخم من الماء مع الأشرار كيف نربط بين حصانين ونقطع إلى جزئين، كيف...⁽¹⁾، فنكتشف من خلال هذا المقطع رؤية المعلمين (الإسلاميين) الذين يستغلون المدرسة ومعها براءة الأطفال لخدمة أهدافهم، والمتمثلة في حشو عقول هؤلاء الصغار بالتخوف والترهب من الآخرة ومن العذاب الذي ينتظرهم، ومن ثمة لا يمكنهم الرضا وعليهم فقط الانصياع للأوامر ، ورؤية الفتاة التي تعتبرها مجرد تهديدات تتلقاها من المدرسة، وهي تهديدات بدون فائدة لأن كل من هب ودب يعتبر نفسه، محمدا (صلى الله عليه وسلم) فيفتي في الدين كما يشاء.

ونتعرف على موقف الفتاة من النصوص التي تقدم لها في المدرسة : " إن نصوص القراءة في المدرسة دائما تدور حكايتها حول طفلة صغيرة طيبة تساعد أمها في الشغل والمطبخ بينما يلعب أخوها خارج البيت، هذا مالا أريده إطلاقا، مالا أريد فعله"⁽²⁾، وبالتالي نتعرف على موقف الفتاة الصغيرة التي ترفض الرضوخ ولا تريد أن تكون كذلك الطفلة المذكورة في نصوص القراءة في المدرسة، فتدعو إلى المساواة بين الطفل والطفلة من حيث اللعب، ولا تريد أن تُعطى أفضلية للطفل على حساب الطفلة، فتحلم بتغيير واقعها إلى أفضل حال، إذن يتضح من خلال هذا المقطع الموقف الراض لما كان سائدا، ويبدو أن التمرد الذي عاشته الراوية قد أسس لصراع بينها كأنتى وبين الذكر الأخ والأب وغيرهما من الرجال.

¹- المصدر السابق ، ص94.

²- المصدر نفسه، ص94.

وندرك من خلال الحوار حيرة الفتاة من تعدد اللهجات في الجزائر والاختلاف بين اللغة التي تتكلمها في البيت وبين تلك التي تسمعها في المدرسة من المعلمين: " قولي لي أولا لماذا لغة المدرسة تختلف عن اللغة التي نتحدث بها في البيت وفي الشارع؟

- لأن رجال الدولة الذين حكموا الجزائر منذ الاستقلال قالوا بأنها ليست لغة، بل لهجة.

- إن والديا لا يفهمان كل ما يقال في الإذاعة والتلفزيون، ينبغي أن نشرح لهما كل شيء ونحن الأطفال نتحدث بلغة مع المعلمين والمعلمات، ولغة أخرى في الساحة، ولغة أخرى في الشارع"⁽¹⁾ ومن ثم يتبين لنا موقف الفتاة التي تتعجب من تعدد اللغات التي تستخدمها يوميا في تواصلها بينما نجد موقف الطيبة والتي تحمل رجال الدولة مسؤولية هذا التعدد : "بعد الاستقلال قرر المسؤولين أن اثنتين من اللغات الجزائرية، العربية والبربرية هما غير جديرتين بالساحة الرسمية رغم أن مقاومتهما للغزوات المتعددة خلال قرون تشهد بحيويتهم، وكان على الدولة الجزائرية الفتية أن ترسمهما للأسف هذا، أما لغة البلد الثالثة، الفرنسية فأصبحت لغة البياعين وأصوات الاستعمار، تفهمين أن هذه الطريقة، هي الطريقة الفعالة لإبعاد البعض وإصاق التهم وزعزعة الثقة عند البعض الآخر، أولئك الذين يستطيعون الاحتجاج على النظام، وبالفعل لقد حققوا مشروعهم"⁽²⁾، وبالتالي تتضح لنا رؤية الطيبة وموقفها من المسؤولين الذين لم ينصفوا اللغات المحلية القومية التي أكدت فعاليتها من خلال مقاومتها للغزوات وعدم اندثارها، رغم منعها واستبدالها بلغة المعمر من أجل بث السيطرة والحفاظ على المصالح، وهي اللغة التي يفضلها الساسة في الجزائر من أجل تحقيق مآربهم: " لهذا قالوا بأن لغتنا لا تساوي شيئا، والآن يقول الإسلاميون بأننا لا نعرف ديننا، لسنا إلا فاشلين منذ جدودنا الأوائل، جدود أجدادنا"⁽³⁾، فيتضح لنا الموقف الإيديولوجي للطيبة من الإسلاميين الذين يعتبرونهم فاشلين منذ القدم وبأنهم يجهلون الدين

¹- المصدر السابق ، ص94، ص95.

²- المصدر نفسه ، ص95.

³- المصدر نفسه، ص95.

الإسلامي في حين نجد هؤلاء الإسلاميين، يعتبرون أنفسهم على علم بكل شيء وهم على صواب أما البقية فهم لا " نعم، شوهوا هوية هذا الشعب وأهملوه"⁽¹⁾.

وتنتقل المؤلفة إلى استخدام الحوار فنتبين رؤية كل من الطيبة والفتاة الصغيرة "دليلة" للغة الرسمية للبلاد: "لماذا العربية ليست إلا لغة الخوف والعيب والمعصيات خاصة بالنسبة للبنات؟

- إن اللغة ليست في الأخير إلا ما نريد لها نحن أن تكون في أزمت أخرى، كانت العربية لغة علم وشعر، ماتزال كذلك عند عدد قليل من المتمردين أو المحظوظين"⁽²⁾، ومن ثمة نكتشف التباين في الرؤى، بين رؤية الفتاة الصغيرة التي تعتبر اللغة العربية لغة العيب والمحرمات ولاسيما للبنات ورؤية الطيبة التي تعتبرها لغة العلم والشعر وهي التي قاومت ولا تزال تقام كل المؤامرات التي تحاك ضدها حتى لا تندثر وتزول، ويبدو أن الصراع القائم بين اللغات المستعملة بين مستعمليها لأسباب مختلفة وأهمها الموقف المذكورة من اللغة.

ولأن الفتاة الصغيرة تنتمي إلى عائلة مكتظة، الأمر الذي جعلها تشكي للطبيبة أحوالها "تقول أمي، وكذلك الناس بأن الطفلة التي لها إخوة محظوظة، يقولون بأنهم يحمونك، بأنهم جدار ضد الحشومة"⁽³⁾، وبالتالي نكتشف وعي الأم وهو الوعي الذي يمثل عامة الناس، والذي يرى في الإخوة مصدر حظ وفخر واعتزاز بالنسبة للفتاة، فهم السند والحامي ضد العار، الأمر الذي لم يرق كثيرا للطفلة: "أظن بأنه من الأفضل أن لا يكون لدينا إخوة، الإخوة لا يعرفون إلا إزعاجك فقط هل الإخوة الذين هم في فرنسا هم أيضا بلداء وشريرون؟...عندي سبعة إخوة لو أستمع إليهم أقضي وقتي في طاعة أوامرهم، وسأعمل سبع مرات، ولكنني لا أفعل... وأكرههم سبع مرات في رأسي"⁽⁴⁾، ومن ثم تبدو رؤية الفتاة للإخوة الذين تعتبرهم مصدر إزعاج لها، ولو تستمر في طاعتهم ستقضي كل وقتها وهي تنفذ لهم أوامرهم وطلباتهم التي لا تنتهي أبدا، وهو الأمر الذي يدفعها لكرههم.

¹- المصدر السابق ، ص65.

²- المصدر نفسه، ص96

³- المصدر نفسه، ص96.

⁴- المصدر نفسه، ص96.

وتتساءل الفتاة الصغيرة بعدها عن أسماء أولاد الأب الفرنسي: "هل يمكن لأب فرنسي أن يكون لديه ابن باسم محمد وطفلة باسم عائشة؟

- إذا أراد ذلك طبعاً.

وأدخل جوابي سرورا إلى نفسها، استعادت ابتسامتها.

- إنهم أحسن منا، الفرنسيون، عندنا لا أحد سيقبل أن يسمي ابنه جان وبنته ماري...⁽¹⁾ وعليه نكتشف الاختلاف الإيديولوجي بين الجزائريين والفرنسيين، فبينما نجد الفرنسي يستطيع تسمية ابنه بأي اسم يريده، حتى ولو كان هذا الاسم عربي وإسلامي، في المقابل الجزائري الذي لا يقبل لابنه غير الاسم العربي، لأن الاسم الفرنسي سيجعله كافرا في اعتقاده.

تتابع الملفوظات و نتعرف على منظور الفتاة دليلة للحب: " الحب، جميل جميل جداً، ولكن عندنا مثل الغيوم لا يوجد منها إلا القليل، عندنا الحكومة نفسها تخاف من النساء، صاغت قوانين ضدها، لذلك أصبح الحب أحشومة"⁽²⁾، وبالتالي فإن وعي الفتاة يتجلى لنا من خلال اعتبارها الحب أحشومة، وكل ذلك بسبب عادات وتقاليد مجتمعها، بل وحتى الطبقة الحاكمة لا تعترف به بدليل أنها سنت قوانين ضده، وكل هذا خوفاً من النساء ومن إعطائهن حريتهن: " العيب مع التقاليد، تهدد البنات فقط، إذ لم تخضع الفتاة، تسقط وجه إخوتها وأبيها وتتكرس رقبتهم، بسبب البنات والنساء"⁽³⁾، فالبنات في المجتمع الصحراوي يتوجب عليها أن تعيش مقموعة تحت سلطة الإخوة والأب، والتي ترفض هذا الوضع تعتبر مصدر خزي وعار على العائلة يجب نبذها.

وفي الأخير يتبين لنا بأن الفتاة الصغيرة "دليلة" ونظراً للظروف القاسية التي تعيشها في مجتمعها الصحراوي الرافض للإناث النابذ لها، ولأنها لا تستطيع التأقلم فيه، فإنها لجأت إلى صنع شخصية وهمية مغترية ألا وهي شخصية أختها سامية حتى تستطيع أن تحتفي بها، واعتبرتها

¹ - المصدر السابق ، ص100.

² -المصدر نفسه، ص151.

³ -المصدر نفسه، ص 152.

القدوة المثالية لها، والملاحظ أن مالم تستطيع تلك الفتاة الصغيرة تحقيقه في واقعها، جعلت أختها سامية تحققه: " سامية غير موجودة.

- سامية ماهي إلا أخت خلقتها في أحلامي، إن الناس يتكلمون كثيرا عن الفتيات اللاتي يهاجرن لذلك جاءتني في الأحلام"⁽¹⁾، وبالتالي فإن وعي الفتاة بالظروف القاسية التي تعاني منها وإدراكها لصعوبة مقاومتها جعلها تحتفي وراء الأخت المغتربة التي خلقتها في أحلامها" أتعرفين أن أهل القرية فقراء إلى حد لا يتركون مليما واحدا للتسلية، يدخرون أموالهم للجناز فقط، البنات يفعلن نفس الشيء مع الأحلام والكذب، يستخرجنها فقط لسد ثقب الحياة"⁽²⁾، وبالتالي نتعرف على السبب الذي جعل الفتاة الصغيرة دليلا تخلق شخصية أختها سامية في مخيلتها حتى تهرب إليها من الفقر ومن الأوضاع المزرية التي تعاني منها.

وعليه فإن صوت دليلة، على الرغم من كونه صوتا مقموعا ومضطهدا سواء من طرف العائلة أم من طرف المجتمع، كل ذلك لم يمنعها من أن تحلم بغد أفضل سواء عن طريق التفوق في الدراسة أم عن طريق الهجرة إلى فرنسا والتي تعتبرها بوابتها نحو التحرر والاستقلالية، والابتعاد عن مجتمعها الذي دفنها وهي حية.

د- صوت بكار وصوت سائق التاكسي: الصوت الديني (الصوت المقمع)

تمثل هذا الصوت في شخصية سائق التاكسي الذي أوصل الطيبة إلى مسقط رأسها بعد غياب طويل: " انحرفت السيارة عن الطريق قليلا، تملكني رعب انتزع ضحكة هازئة من الرجل كرر الانحراف بحركات قوية على المقود، الآن تعكس لي المرأة الارتدادية نظرة أبله في هذه اللحظة فقط اكتشفت اللحية التي تفحم وجهه، كان على أن أتوخى الحذر من البداية"⁽³⁾، فمن خلال هذا المقطع ندرك بأن الرجل متدين بدليل اللحية التي تغطي وجهه وهي في منظور المرأة سببا في البشاعة وفي التفحم، بينما هي في منظور السائق رمز الإيمان والتدين، ومن ثمة ندرك طريقة تعامله مع الطيبة التي لم يتعرف عليها لأنها تغيرت كثيرا عما كانت عليه عندما كانت

¹- المصدر السابق ، ص 188.

² - المصدر نفسه، ص189.

³- المصدر نفسه ، ص05.

شابة تقطن معهم: " بنت حتى واحد وما تروحي عند حتى واحد، تلعبها معاي يا مرا إذا ما حبيتش تتكلمي، اتحبي خير"⁽¹⁾، فرؤيته للمرأة تبدو عدوانية، فبعدما فشل في التعرف وفي التطفل عليها، طلب منها التحجب، كما أنه يبدو متعصبا في تدينه: " قالو إنهم يبحثون عن سبب الوفاة، هل الله بحاجة إلى تقديم الأدلة كي يسترد رزقه"⁽²⁾، ويكتشف المتلقي رؤيته والتي هي رؤية دينية متعصبة لا تعترف إلا بالموت العادي، ولا إمكانية وجود الموت لأسباب أخرى كالمرض مثلا.

ويتجلى صوت ديني آخر، والمتمثل في شخصية رئيس البلدية والذي ينتمي إلى حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ (الفييس)، حيث أراد منع الطيبة من حضور مراسيم دفن صديقها الطبيب المتوفي (ياسين): " سيدتي لا تستطيعين المجيء ممنوع.

لا تستطيع المجيء الله يحرم ذلك"⁽³⁾، فتبدو إيديولوجيته الدينية المتعصبة والتي جعلته يرفض حضور المرأة للجنائز وحرمانها من رؤية وتوديع صديقها للمرة الأخيرة انطلاقا من ثقافته الدينية.

ونكتشف عمق الفجوة التي كانت بين الطبيب وهذا المسؤول الذي يحاسبها على سلوكها أين ندرك كيفية إجباره الطيبة للعمل في العيادة وأخذ مكان الطبيب المتوفي: "

- أنت محظوظة لأنني بحاجة إليك، وإلا بعثت لك الدرك.

- لماذا الدرك؟

- ممارسة الدعارة.

- آه حسنا، لماذا تقول هذا؟

- تشربين الكحول وتنامين معه، قال مشيرا إلى صالح بحركة رأس متعالية"⁽⁴⁾، وبالتالي نكتشف الاختلاف في الرؤى، رؤية رئيس البلدية وهو الرجل المتدين الذي يرى لقاء المرأة مع الرجل وبقائها

¹- المصدر السابق، ص14.

²- المصدر نفسه، ص15.

³- المصدر نفسه، ص22.

⁴- المصدر نفسه، ص60.

معه لوحدها ممارسة للدعارة وهو الأمر المنافي للأخلاق، بينما نجد رؤية المرأة التي تعتبر أن بقاءها مع صالح لا يسبب أي عيب أو عار، ولا يستدعي حتى تتدخل الدرك.

ليقرر هذا الصوت الديني في الأخير الاستغناء عن خدمات الطيبة لأنها لم تتمثل ولم تتصاغ لأوامره: "لا نريد أن تبقي عندنا، عين النخلة ليست ماخورا...أنت خطر على بناتنا وجودك حرام في عين النخلة"⁽¹⁾، ومن ثمة فإن موقفه من الطيبة جاء عدوانيا، لا لشيء سوى أنه لم يستطع إخضاعها والسيطرة عليها كحال باقي النساء في البلدة، ليفكر في حرق البيت الذي تنزل فيه، حتى يجبرها على الرحيل والذهاب بعيدا: "لقد أحرق مرباح وجماعته منزل الطبيب"⁽²⁾، وهو الأمر الذي تحقق في الأخير، حيث هربت الطيبة رفقة صالح وفضلت العودة إلى فرنسا لاستجماع قوتها والعودة من جديد لمواصلة كفاحها، ومن ثمة يمكن أن نقول أن هذا الصوت انتصر في الأخير وحقق مراده، والمتمثل في إبعاد الطيبة ومعها إبعاد كل صوت لا يوافق الرأي ولا يتوافق مع توجهاته التي يسير عليها.

تجلى الصوت الديني إذن من خلال أعضاء الجبهة الإسلامية للإنقاذ والذين تربعوا على كرسي البلدية (بكار وجماعته، سائق التاكسي) ما جعلهم يملكون النفوذ والقوة وكانت كلمتهم مسموعة، ولا يقبلون كل من يقف ضدهم، فيستعملون معه العنف وأحيانا كثيرة يصلون إلى درجة القتل والتصفية الجسدية، حتى يحافظوا على السلطة والنفوذ والسيطرة على الشعوب الفقيرة والمستضعفة.

ه- صوة النسوة وصوت بعض الرجال: الصوت الثائر المقاوم:

تمثل هذا الصوت في شخصيات نساء القرية اللواتي قررن مساندة الطيبة ومقاومة رئيس البلدية وصديقه علي مرباح والوقوف في وجهه: "رفضت أغلبية النساء مغادرة القاعة متذمرات من مغالاته، لم أجد الوقت الكافي للتصرف حتى وقفت أغليبيتهم وحجزت أمامه البهو"⁽³⁾، فمن خلال

¹- المصدر السابق ، ص191.

²- المصدر نفسه، ص174.

³- المصدر نفسه ، ص174.

هذا المقطع نتبين أن النساء قررن نفص الغبار والانتقام من أجل رد الاعتبار لهن، وللمرأة التي قمعت وفي مقدمتهن الطيبة.

ونتعرف على المواجهة التي دارت بين النسوة وبين رئيس البلدية " نسحقوك يا قملة الميزيرية، نشريلك الوقاحة تاعك.

- واش حبيت تدير لها لسلطانة مجاهد.

- هي ما تقدلهاش، سلطنة امرأة متعلمة، وهذا اللي رذك مكلوب؟ رغم القهر والحقرة كاين جزائريات فحلات، هاه، هاه⁽¹⁾، فمن خلال هذا المقطع يتبين تعدد الأصوات بتعدد النسوة اللواتي اتفقن كلهن على الرفض ومقاومة كل من رئيس البلدية وأتباعه: " شريكك علي مرياح ذلك الشيطان، قل له، قل له بأنني سأقطع جسمه إربا إربا خاصة في الأسفل، حيث نار الشيطان اللاهبة... تعرف أنت بأنه ترك ابنتي تموت، بعد الولادة فقدت كل دمها"⁽²⁾، ومن ثمة نتعرف على وعي علي مرياح الذي خلف البنات وهذا الوعي يعكس الوعي المجتمعي الذي لا يزال يميز بين الذكر والأنثى: " أنا كرهت من البنات، لماذا لا تلد إلا البنات، اتركوها تفرغ من هذا الدم المتعفن"⁽³⁾، فنتكشف التناقض في رؤية الرجل، فهو من جهة متدين ملتزم بأوامر الله، ومن جهة ثانية يحتقر ويكره أن يلد بنتا وهو الأمر المنافي للدين.

والملاحظ أن هذا الصوت يروي قصته، وبالتالي يتحول إلى صوت راوي ما يسهم في تعدد الحكايا، حيث عزز وجود البوليفونية في الرواية.

وندرج موقف تلك النسوة في الحزب الإسلامي: "لا نريد أن نسقط في استبداد أكثر شراسة استبداد الأصوليون ماذا يظن هؤلاء المتدينون المزيفون؟ هل هم أنبياء لإله جديد كنا نجهله إلى حد اليوم؟ خواجه بدعيون، هذا كل ما في الأمر، إن كلامهم ووجوههم شتيمة لذكرى أجدادنا لديننا ولتاريخنا"⁽⁴⁾، وعليه ينكشف الاختلاف في الرؤى، بين رؤية المسلمين (رئيس البلدية وجماعته)

¹ - المصدر السابق ، ص174.

² - المصدر نفسه، 174

³ - المصدر نفسه، ص175.

⁴ - المصدر نفسه ، ص176.

الذين يعتبرون أنفسهم على الطريق الصحيح للتدين، ورؤية النسوة اللواتي يرين فيهم الزيف والنفاق وأنهم خوارج عن الدين، حيث يسيؤون لتاريخ ولسمعة الجزائر.

ويكتشف القارئ من خلال الاسترجاع الذي حدث على المستوى الزمني معاناة هذا الصوت في شبابه: " في السابق إن القبيلة تسترجع الأرملة والمطلقة تعيلها وتحميها، صحيح أنهن فاقدات للحرية، ولكن على الأقل الحد الأدنى من العيش متوفر، قديما كانت المرأة عل رأس عائلة كبيرة لها قوة أبنائها الذين صاروا رجالا، كانت غنية برأسمال احترامهم، كانت تتمتع بكل الأفراح، بكل الأمجاد التي ربحتها ودخرتها خلال سنوات شبابها القاسية"⁽¹⁾، فالمرأة المطلقة كانت ترجع إلى بيت أهلها معززة مكرمة وتحظى بالدعم العائلي، كما أن ربة البيت كانت تحظى بمكانة مرموقة وباحترام أولادها، وهو الأمر الذي اختفى في المجتمع في الوقت الحالي: " الآن تجد المطلقة أو الأرملة نفسها في الشارع مع أطفالها، لا أحد يستطيع إعالتها أو حمايتها، لا أحد، لقد علمنا النساء بأن الشارع ليس مكانهن عليهن فقط الاهتمام بداخل البيوت...الآن لا تستفيد شيئا من شقائهن وتحملها للخطرسة الزوجية كل الصبر والإرادة الحسنة التي تبذلها في شبابه لا ينفعها في شيء حينما تصبح عجوزا، ترفضها كنتاجها، أولادها متفرقون عبر المدن"⁽²⁾، ومن ثمة ندرك بؤس ومعاناة المرأة في ظل مجتمع لا يعترف بوجودها ككيان إنساني له حقوق وعليه واجبات.

وتتجح النسوة في استقطاب الصوت الرجالي وضمه إلى صوتهن في مواجهة التيار الديني الزائف والمتمثل في الحركة الإسلامية للإنقاذ: " يا سيدتي لا تقولي بأننا جنباء، تضرع عملاق في تأوه شهيد، إننا مستعدون لمحاربتهم للدفاع عنك...الذهاب عند الأولياء حرام، الذهاب عند الطبيب حرام؟ أين نذهب هكذا؟ ما عليهم إلا أن يقولوا لنا تمددوا على التراب وانتظروا الموت"⁽³⁾، فيبدو الاختلاف في المواقف، موقف النسوة اللواتي يعتبرن الرجال جنباء وبأنهم لا يستطيعون الدفاع عن أنفسهم، فكيف سيدافعون عن البقية؟ وموقف الرجال أنفسهم الذين كرهوا من الأوضاع التي فرضها عليهم المتدينون الزائفون وبالتالي يصبون إلى واقع أفضل.

¹ - المصدر السابق ، ص176.

² - المصدر نفسه ، ص176.

³ - المصدر نفسه ، ص178.

وهو الأمر الذي يتحقق على أرض الواقع، عندما قامت النسوة بإحراق مقر عمل رئيس البلدية: " النساء بعد أن أخبرهن الأطفال بما حدث أحرقن بدورهن مقر البلدية"⁽¹⁾، وبذلك فإن النسوة تمكن أخيرا من نفخ الغبار على أنفسهن وتمزيق الشرنقة على أفواههن، واللجوء إلى سلاح الرجل واستعماله ضده من أجل المقاومة والانتقام لكبريائهن ولمعاناتهن التي طالت لأعوام ليتنفسن في الأخير طعم النصر والحرية.

وعليه فإن الصوت المقاوم تمثل في شخصيات النسوة وهن من عامة الناس اللواتي تضامن مع الشخصية المتكلمة (الطبيبة) من أجل تغيير واقعهن وحياتهن لغد أفضل، وقد تجلى الصراع بشكل واضح لأنه تحول على مستوى الأحداث لمواجهة بين النساء ورئيس البلدية وأتباعه.

ي- صوت صالح: الصوت المحايد:

تجلى هذا الصوت من خلال شخصية "صالح أكلي" صديق الطبيب المتوفي: " صالح أكلي؟ أفضل أصدقاء ياسين"⁽²⁾، وهو الذي تحدى رئيس البلدية عندما منع الطبيبة من حضور مراسيم الدفن: " تصور بأن الله قال لها بأنها تستطيع المجيء، أتت من بعيد من أجل هذا"⁽³⁾ فيبدو لنا الصراع بين الصوتين، صوت رئيس البلدية الذي رفض مشاركة الساردة في مراسيم الدفن انطلاقا من منظوره الديني، وصوت صالح الذي أصر على حضورها، وذلك انطلاقا من منظوره الذي لا يعترف بالدين، وبالتالي التباين في الرؤى، بين الرؤية المتعصبة وفي مقابلها رؤية متحررة من قيود الشرع والدين.

ونتعرف على استغراب هذا الأخير من طريقة حب الطبيبة لصديقه المتوفي ياسين "أكرهك بسبب كل هذا الجفاء تجاه ياسين، أكره انحراف هذا الذي تسمينه حبا، حب على الطريقة الفرنسية يقزني"⁽⁴⁾، فمن خلال هذا المقطع نتبين موقفه من الحب والذي يقابله بالكره والاستنكار " الحب

¹ - المصدر السابق ، ص190.

² - المصدر نفسه ، ص20.

³ - المصدر نفسه، ص49.

⁴ - المصدر نفسه ، ص49.

على الطريقة الجزائرية ماكانش، ماكانش، أدخلوه في مشنقة الحرام"⁽¹⁾ فهذا الصوت يبدو يائسا غير راض لا على نفسه ولا على الطيبة فلم يعجبه لا الحب الفرنسي ولا الحب الجزائري.

ونتعرف في مستوى لاحق من السرد ونمو الأحداث على الأوضاع المزرية التي تمر بها بلاده، والتي حسبه لعبت دورا في هذا اليأس وكل هذا يرجع إلى الإسلاميين الذين يدعون التدين وهو الأمر الذي يتضح في هذا المقطع، أين يرفض العادات والتقاليد" بعد إنهاء دراستنا وضعناها جانبا مع خرافات خرقنا، أهملنا أولئك الفتيات اللاتي كان لهن التهور والشقاء ليقعن في حبنا داخل أسوار الجامعة، ماذا جاءت تبحث هذه الفتيات في رحاب الجامعة؟ انحراف المعرفة مع نهاية الدراسة، نحن فتیان (الخيم الكبرى) برجولة مزدانة بياس المهملات ارتدينا بنوس التقاليد لتذوق العذاري الجاهلات اللاتي اختارتهن عائلاتنا"⁽²⁾، فيظهر لنا التباين في الرؤى، رؤية الفتيات المثقفات اللاتي اعتبرن دخول الجامعة فرصة للتعليم وللتحرر إضافة إلى اختيار الشريك المناسب وفي المقابل نجد رؤية الذكور الذين يعتبرون الفتيات منحرفات، حتى أن ارتياد الجامعة عيب وبالتالي لا يمكن الزواج منهن حتى ولو بلغن من درجات العلم الكثير، لأنهم لم يتخلصوا من رواسب المجتمع البالية مهما تعلموا وتنقفوا.

ونكتشف سخطه ولومه لهؤلاء الذين لم يلعبوا دورهم ولم يؤدوا رسالتهم في المجتمع: " بقدر ما أتفهم أن النساء يرغبن في مغادرة البلد القدر، بقدر ما أندد بهجرة النخبة الذكورية أجد جنبهم بلا حد، لو بقي غرام واحد من الوعي عليهم أن يرجعوا ليصلحوا ما تركوه يتعفن، لأن المرض لم يمس أشخاصهم، ولأن العوز والبربرية لم يخنقا إلا النساء، عليهم أن يرجعوا لمجابهة تعفن العقلیات"⁽³⁾، فموقفه معارض لموقف النخبة التي فظلت الهجرة والاستسلام، عكس موقف صالح الذي فضل البقاء ومحاولة إصلاح العقلیات المتجذرة في المجتمع والمساهمة في تحسينها بما في ذلك معاملة النساء: " من المفروض أن تكون شهادتنا وألبستنا ضمانا لحدائتنا ولكن الحقيقة أن بغض النساء بقي في المسكوت عنه، الآن أعلنه وأندد به، ولكن ليس من السهولة أن نتخلص من

¹- المصدر السابق ، ص 52.

²- المصدر نفسه ، ص 52.

³- المصدر نفسه ، ص 53

الأحكام المسبقة التي رصعت منها في حجر أمك، في حليها، في صوتها وفي تلك العناية المرحمة⁽¹⁾، فهو ثائر عازم على تغيير العادات والتقاليد انطلاقاً من منظوره المتعلم والمتقف الداعي إلى التحرر والتقدم.

ويقرر هذا الصوت إحضار مقرأ القرآن لصديقه المتوفي، وهو الأمر الذي لم يعجب الطيبية: "لماذا أحضرت مقرأ القرآن من أجل ياسين؟ أنت تعرف بأنه ملحد.

- نعم، ولكن في الحالة المعاكسة لا أحد سيفهم.

- وبعد.

- سيتضامن خالد وبقية الفقراء ليمنحوا له ما يتصورونه ديناً على المتوفي.

- وبعد.

- لم أكن لأرضى بهذه المصاريف، فقط لأنهم فقراء⁽²⁾، وبالتالي ندرك الاختلاف في المنظور بين منظور الطيبية التي اعتبرت وجود مقرأ القرآن ليس ضرورياً لأن المتوفي ملحداً ومنظور صالح الذي أصر على وجودهم حتى لا يضطر الفقراء لدفع مصاريفهم في غنى عنها.

ونتعرف على رأيه في مقاومة النساء: "إن النساء كلهن مقاومات يعرفن بأنهن لا يقدرن على مواجهة مجتمع ظالم ووحشي في أغلبه بشكل مباشر، لذلك سلكن درب المعرفة والعمل والاستقلال المالي، يقاومن تحت ظل رجال راكدين يائسين، لا يسلكن طريق التحريض غير المفيد وفوق ذلك خطير مثلما تفعلين، يوهمن ويختفين كي لا يسحقن، ولكنهن يواصلن الزحف والتقدم⁽³⁾ فإن نظرته للمقاومة تمثلت في التعلم وفي العمل من أجل تحقيق الاستقلال المادي وليس عن طريق المقاومة والتشهير بها وهو منظور الطيبية.

وندرك الأوضاع الغير الآمنة التي سادت الجزائر العاصمة إبان العشرية السوداء: " لا شيء يبشر بالخير، اكتسى وجه الدزاير لون وجه اليتامى متسخاً وحزيناً بتزايد الملتحون بكثرة عجيبة، تتحول النساء إلى غربان أو إن شئت إلى راهبات، أنا الذي كنت أكره الحايك، أحن إليه

¹ - المصدر السابق ، ص 59

² - المصدر نفسه ، ص 139.

³ - المصدر نفسه، ص 142.

الآن، على الأقل فيه جمال ولا يخلو من الإيروتيسم⁽¹⁾، فيتجلى لنا من خلال هذا المقطع أن الرجل يملك منظورين متناقضين، منظوره للحجاب الذي يمقتة ويكرهه لدرجة تشبيه النساء بالغربان، ومنظوره للحايك الذي يفضلها على الحجاب رغم كرهه له سابقا.

يبدو أن الرجل صاحب نظرة تشاؤمية اتجاه العاصمة التي شبهها بوجه اليتامى وكل هذا بسبب الذين يدعون الدين، فخرّبوا ودمروا كل شيء: " تغضّ الجزائر بالمتدينين المزيفين والأنبياء المنذرين بيوم القيامة، يتنافس العنف والجشع المكانة مع الهلع واللامن"⁽²⁾، ومن ثمة ندرك التباين في الرؤى، رؤية صالح للتدين المنتشر في الجزائر والذي حمله مسؤولية المآسي والمعاناة التي تصيب البلاد لأنه زيف ونفاق، ورؤية المتدينين أنفسهم الذين يعتبرون كل مخالف لهم كافرا ملحدا يجب قتله والقضاء عليه.

يظهر من خلال هذا المقطع حقد وكره صالح لتصرفات هؤلاء: " أجبن الناس عندنا يتحولون إلى أبطال حينما يتعلق الأمر بالهجوم على النساء، يبدو أن وفاق الجزائريين الوحيد في الصحب الحاضر، الاتفاق الوحيد في ظل الشقاق العربي الدائم هو استعباد المرأة وإبقائها في حالة الجارية المطيعة"⁽³⁾، فهو يعتبر أن الرجولة التي يتمتع بها هؤلاء لا تظهر إلا في احتقار والإساءة للنساء ليس إلا، أما في المواقف الأخرى فهم جبنا.

ليتين لنا في الأخير أن هذا الصوت وهو الصوت المثقف الذي كان يدافع عن النساء رغم أنه لم يكن راض على تصرفات الطيبة، فكان ينتقدها دائما ولا على الجماعة الإسلامية، إلا أنه لم يقاومها، حيث فضل مغادرة طمار(الصحراء)، والهروب بعيدا، وهنا يلتقي مع الطيبة والتي وإن أبدت رغبة في المقاومة في البداية إلا أن ذلك لم يدم طويلا، فرحلت هي الأخرى ورجعت إلى فرنسا بعدما عجزت عن التغيير.

¹- المصدر السابق ، ص 158.

²- المصدر نفسه، ص 159.

³- المصدر نفسه ، ص 159.

الملاحظ أن هذه الرواية اعتمدت على تتابؤ السرد بين رّاوين هما سلطنة مجاهد وفانسان الشخصيتان الرئيسيتان المشاركتان في الأحداث، حيث بنيت عليهما الحكاية، ومن خلال منظورها تابعا بقية الأحداث، فهما رّاويان متضمنان حكايا وبالتالي فهي تختلف عن رواية "طرشقانة" التي اعتمدت على الرّاوي الخارج حكايا، الذي اكتفى بمهمة تقديم الشخصيات والتنسيق بين الأحداث، غير أننا نجد الرّاوي سواء في الرواية الأولى أم الثانية يتمتع بالرؤية مع. وعليه فإن البوليفونية قد تجلت في هذه الرواية من خلال تعدد الحكايا الذي ساهم بدوره في تعدد الرّاوين الذين تتابؤوا على العملية السردية، فتتوعد بذلك الرؤى والمواقف.

والملاحظ أن نهاية الرواية جاءت مفتوحة، حيث لم نتوصل إلى رصد حل نهائي مع أي رّاو، ما يمنح الحرية للقارئ لاختيار النهاية التي تتاسبه واتخاذ موقف له.

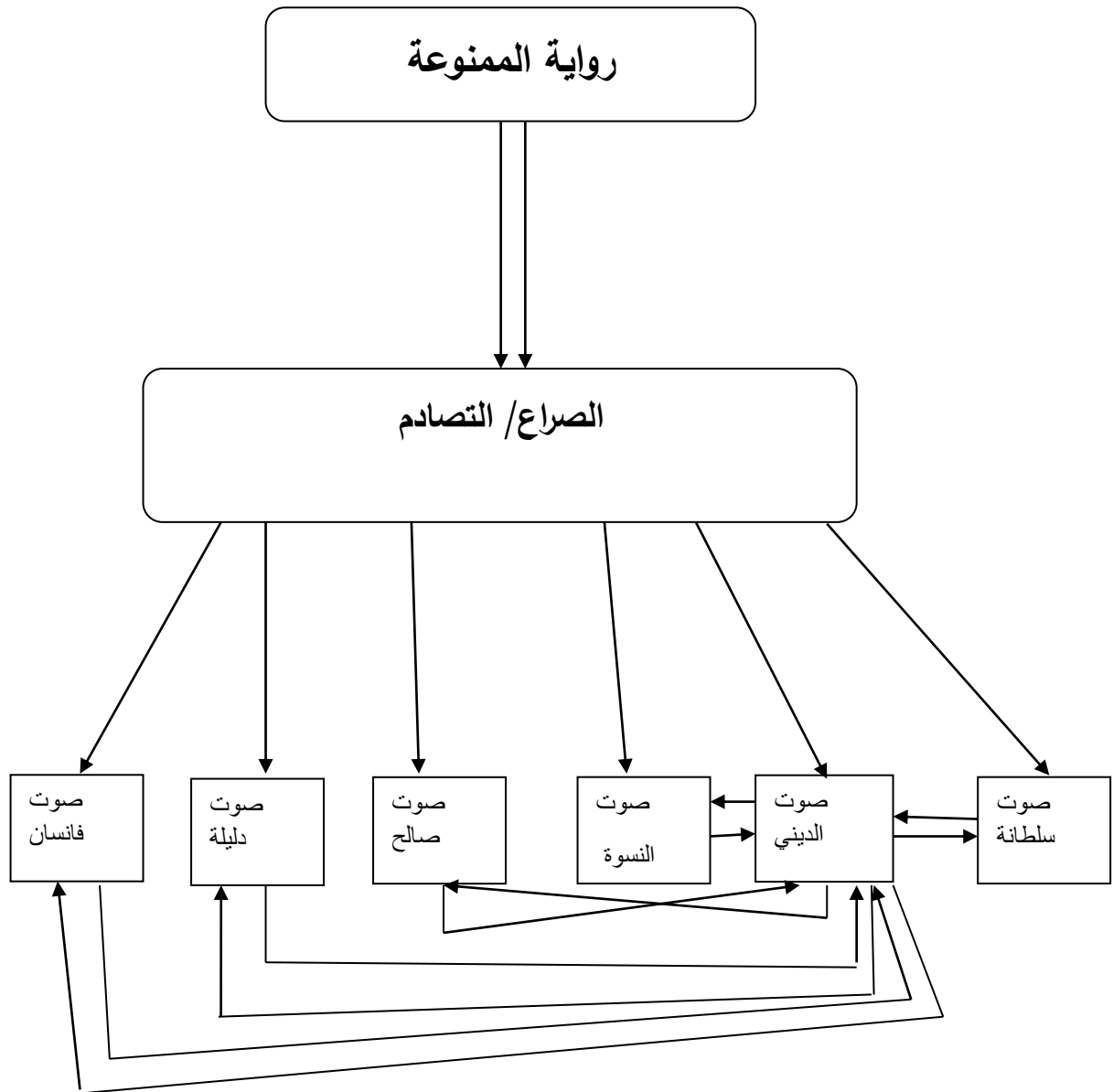
واختفت الذات الكاتبة وانشطرت بين الرواة، فلم نلحظ أو نتبين حضورها القوي وسيطرتها وإنما كانت ديموقراطية فلم تعرض رأيها على القارئ، وتلك هي خصوصية الرواية البوليفونية. تجاوزت الكاتبة تقنية الصوت الواحد إلى الصوت المتعدد حيث تعددت الرؤى واختلفت وجهات النظر لتبين طرائق التلقي والتأويل، فكل أدوات قراءاته ونقده واستنطاقه الظاهر وتجاوزته المؤلف في الرواية التي تدرج ضمن الرواية البوليفونية، حيث تعددت فيها الأصوات السردية والمنظورات الروائية بانتقال الخبر من صوت لآخر ومن شخصية لأخرى، كما نلاحظ تجلي البوليفونية من خلال التعبير من خلال الشخصيات، وبالتالي الاستغناء عن الرّاوي كلية، عكس الروايات الأخرى التي وظفت فيها الكاتبات الرّاوي الذي ساهم بدوره بالتعددية الصوتية.

بالإضافة إلى أن رواية طرشقانة تناولت ظاهرة اجتماعية دخيلة على المجتمعات العربية وهي ظاهرة "التحول الجنسي"، بينما تناولت رواية الممنوعة وضعية المرأة المثقفة داخل المجتمع الجزائري (الصحراوي)، المحافظ الذي يرفض كل محاولة للتغيير، والجرأة، والشجاعة التي تتحلى بها للوصول إلى مبتغاها، فلجأت في الأخير إلى الهروب والاختباء دون ترك أثر وراؤها.

كان الرّاوي في الرواية التونسية خارجا حكايا غير مشارك في الأحداث التي يسردها، فجاء سرده بضمير الغائب "هو"، أما الرّاوي في الرواية الجزائرية فكان داخل حكايا وشخصية مشاركة

في أحداث القصة، يروي بضمير المتكلم "أنا"، ويمكن اعتبار الراوية متلفظة ومتكلمة باسم ضمير المتكلم دون الهيمنة على باقي الرؤى والمواقف المذكورة على مستوى الأحداث، وكأن الكاتبة تسعى إلى عرض الواقع المعيش بموضوعية.

وردت البوليفونية في الرواية من خلال تعدد الشخصيات الحكائية فقط، حيث اكتفت بها فلم نعثر على أشكال وعي حاضرة في الرواية.



- خطاطة توضح تجليات البوليفونية في الرواية -

- استعانت الكاتبة بالزاوية الأنثى وكذلك الزاوي الرجل حيث زاوجت في إعطائهما الكلمة لتقديم الأحداث الروائية.

الفصل الرابع:

تجليات البوليفونية في رواية عزوزة

1- صوت الرّأوي:

2- الأصوات شخصيات في الرواية:

1- صوت المرأة: الصوت الطاعي/الصوت المقاوم/ الصوت المغيب (المستضعف)

أ- صوت غنو: الصوت الطاعي

ب- صوت عزوزة: الصوت المقاوم:

ج- صوت هنية: الصوت المغيب (المستضعف)

2 - الصوت الرجالي:

أ- صوت أحمد: الصوت المحب للنساء

اعتمدت الكاتبة الزهرة رميح في سرد قصة حكايتها على صوت الراوي الذي فسح بدوره المجال لظهور الشخصيات والأصوات الأخرى، مما مكننا من دراسة تعدد الأصوات والشخصيات في هذه الرواية.

1- صوت الراوي:

يبدو أن المتلفظ الأول في مسار هذه الحكاية هو الراوي "الذي يروي الحكاية ويخبرنا عنها سواء كانت حقيقية أم متخيلة ولا يشترط فيه أن يكون اسماً معيناً، فقد يتقنع بضمير ما، أو يرمز له بحرف"⁽¹⁾، فيقول: "تسللت حليلة في الصباح الباكر إلى المصحّة، وجدت عزوزة مستيقظة تغير ملابس النوم، اندهشت كعادتها كلما رأتها عارية - من صمود هذا الجسد - كأن كل النيران التي اكتوى بها عبر مسيرته الطويلة كانت تنزل عليه برداً وسلاماً"⁽²⁾، الملاحظ أن الحكاية تعتمد على السرد اللاحق الذي يبدأ من حيث انتهت القصة، كما أن السرد قد جاء عن طريق ضمير الغائب "هو" مما يجعلنا ندرك أن الراوي غير مشارك في الأحداث التي يسردها:

"أرادت أن تزيل عنها ما خمنته ينتابها من خوف وتوتر، قالت لها مازحة:

- ما أجمل جسدك يا عزوزتي، ما يزال قادراً على الإغراء...ستكلل العملية بالنجاح، وعندئذ سنبحث لقلبك الكسول عن عريس شاب يعيد إليه نبضه ويسكب في شرايينه دماءه الحارة"⁽³⁾ فمن خلال هذا المقطع ندرك بأن البنت حاولت تخفيف ضغط العملية الجراحية عن والدتها، وذلك من خلال مآزحتها وجعلها تضحك، حيث أخبرتها بضرورة نجاح العملية، لأنها ستزوجها بعد ذلك بشاب صغير حتى يعيد إليها الفرح والابتسامة

ونتعرف من خلال الحوار الذي دار بين هاتين الشخصيتين، وهذا قبل دخول عزوزة إلى

غرفة العمليات:

"ابتسمت عزوزة ابتسامة ذابلة، ثم قالت:

- لقد زارني البارحة.

¹ - محمد عزام: "الراوي والمنظور في السرد الروائي: ديوان العرب، <https://www.diwanalarab.com>

² - الزهرة رميح: "عزوزة"، فضاءات للنشر والتوزيع، ط3، الأردن، 2016، ص25.

³ - المصدر نفسه، ص05

- من؟

- أبوك.

- أبي؟

- قال لي: لقد تعبت من الانتظار ألم تقرري المجيء بعد؟

- وبماذا أجبتَه-قلت له: اطمئن أنا قادمة إليك⁽¹⁾، ويسكت الراوي ليفسح المجال للحوار وبذلك فسح المجال للشخصيات لتقديم معلومات للقارئ، وبذلك يصبح راوي خارج حكايا وصاحب رؤية من الخارج فتتعرف على الأحداث من خلال الشخصيات التي تتولى مهمة تقديمها "أنا بانتظارك سيمر كل شيء بخير، إن شاء الله تأكدي أنك بين أيدي أمينة

- ابتسمت عزوزة، وهي تغمض عينيها في عياء"⁽²⁾، وبالتالي ندرك أن عزوزة أصيبت بمرض استدعى إجرائها لعملية جراحية.

ويتواصل مسار الحكاية بخطاب مسرود حيث يتكفل الراوي/المتكلم بتعريفنا بطفولة عزوزة وبالمكان الذي تربت فيه: " وحدها تجلس على حافة البئر في ظل الشجرة الشامخة تغرف بيديها الصغيرتين الماء مباشرة، ماء بارد منعش تارة تملأ كفيها لتدفعه في جوفها متلذذة بمذاقه المثلج وتارة أخرى تملأ الدلو الأسود لتدفعه فوق ساقبيها الملتهبتي، فتنتشي بالبرودة وهي تطرد تلك الحرارة محولة إياها إلى بخار متصاعد في الهواء"⁽³⁾، وبالتالي ندرك الطفولة السعيدة التي عاشتها عزوزة في بيت والدها، والملاحظ أن الراوية كسرت خطية الحكي، أو المتوالية الحكائية من حيث المستوى الزمني، حيث يلاحظ القارئ الانكسارات الزمنية مثل هذا الارتداد، بشكل جعل خطها الزمني منكسرا بشكل واضح، فالمتلفظ استهل سرده بتقديمه للبطلنة وهي كبيرة في السن(عجوز) في العيادة التي تخضع فيها للعملية الجراحية، وبعد ذلك يردد بنا إلى الماضي وبالضبط إلى البادية التي قضت فيها عزوزة طفولتها وشبابها.

¹- المصدر السابق، ص05.

²- المصدر نفسه، ص06

³- المصدر نفسه، ص08.

وندرك الكيفية التي تقضي بها عزوزة لفترة القيلولة بعد الظهيرة: " ما الذي أبقاها دون سائر أهلها وسكان الدوار مستيقظة في هذه الحرارة التي لم يصمد أمامها بشر ولا حيوان؟ ما الذي يقلق راحتها ويحول دون استسلامها للقيلولة؟ هي نفسها لا تدري، كل ما تعرفه أن شيئاً ما ينقصها"⁽¹⁾ وبالتالي فإننا لا نسمع إلا صوت الراوي الذي ينقل الأحداث، فتختفي الشخصية كلية، حيث أن موقع الراوي خارج الحدث جعله يقدم رؤية من الخلف كما يصفها جون بويون حيث يعرف الراوي أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، " فنتجلى سلطته في أنه يستطيع أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم وعي هم أنفسهم"⁽²⁾، فينقل للقارئ مخالفتها للعادات والتقاليد السائدة في قريتها: "لم تلجأ كسائر الصبيات في سنّها إلى تلك الطريقة المتوارثة أما عن جدة في إخفاء معالم الأنوثة، لم تضغط على نهديها بمنديل تلفه عليها وتعقده خلف ظهرها بقوة مرغمة صدرها على الاستواء... لم تضع فم الكأس على النهدي في بداية ظهوره واستدارته وترميه في مكان بعيد لا يمكنها أن تراه ثانية حتى لا يتجاوز النهدي مقدار حجم فم الكأس... حالة شاذة في القرية، أطلقت العنان لنهديها ينموان ويرتفعان في حرية مطلقة، مخالفة بذلك أعراف القبيلة"⁽³⁾ فمن خلال هذا المقطع نتبين بعض معالم هذا الصوت، والذي خالف كل العادات والأعراف السائدة في القرية وضربها عرض الحائط.

ونلاحظ أن المتكلم/ الراوي يروي بضمير الغائب "هو"، فلا يظهر ولا يتحدث من أين يتكلم وأين يقع وهذا راجع لكونه خارج الأحداث، يتابعها ويصفها مستخدماً ضمير الغائب الذي "يعتبره رولان بارت بمثابة ميثاق واضح بين المجتمع والكاتب، إذ إنه الوسيلة الأولى للاستيلاء على القارئ بالطريقة التي يريدها"⁽⁴⁾، فالراوي يعرف كل شيء عن الشخصيات لأنه أعلم منها، وبذلك يطلعنا على أغلب الأحداث ويهيمن وجوده نصياً، ولكنه لا يفرض رؤياه على المتلقي ويكتفي بعرض القصة كما حدثت.

¹ - المصدر السابق، ص 09.

² - Todorov, les catégories de récit, p48.

³ - الزهرة رميح، "عزوزة"، ص 09.

⁴ - عبد المجيد المحايدين: " التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2 بيروت، ص 35.

ونتعرف على عزوزة والمكانة التي تحظى بها عند والدها: " إنه المكان المفضل لوالدها، لا أحد يجروء على الجلوس فيه، هي وحدها من يملك حرية الجلوس ها هنا- إنها أحب إخوتها - الأشقاء وغير الأشقاء - إلى أبيها يناديها باسم الدلال لعزيزة بدل عزوزة يجلسها إلى جانبه، يسمح بيده شعرها الأسود الناعم حتى الآن وقد بلغت الثانية عشرة من عمرها وأصبح جسدها يشي بامرأة مكتملة النضج، لا يزال يجلسها إلى جانبه في جلساته وسهراته الخاصة مع رجال القرية، مكانة يحسدها عليها الكثير من الفتيان قبل الفتيات، وتثير استياء مكتوم لدى الرجال"⁽¹⁾، وبالتالي نجد أنفسنا أمام منظورين متباينين، منظور الأب الذي يعتبر إجلال ابنته وهي في هذا السن دليل على المحبة وعلى المكانة الرفيعة التي تحتلها هذه البنت عنده، ومنظور سكان القرية الذين يعتبرونه تصرفا شاذا وغير مألوف.

ويؤكد هذا الراوي العليم على العلاقة التي كانت بين الأب وابنته من خلال تقديمه لمعلومات دقيقة لعلاقة عزوزة بأبيها: " حبها لوالدها لا حدود له، حب تستغربه كل الصبيات في عمرها ممن يحكم الخوف لا الحب علاقاتهن بأبائهن، فيجعلهن يغدقن عواطفهن على الأمهات ويلتصقن بهن أشد الالتصاق"⁽²⁾، وبالتالي فإن عزوزة لم تكتف بعدم التزامها بالعادات والتقاليد المفروضة في قريتها، وإنما من حيث علاقتها بوالدها والتي كانت عكس باقي علاقات قريناتها في هذا العمر: " لعل هذا المخزون الهائل من الحب الذي تكنه لوالدها هو سبب ضعفه أمامها، وسر تفضيله لها على سائر أبنائه الذين يهابونه ويخشون سطوته أما هي فقد كانت تتمسح به دائما تطبع قبلاتها على جبهته السمراء العريضة، وتعبث بأصابعها الصغيرة بلحيته الكثة هامسة "بابا حنيني، بابا حنيني"⁽³⁾، ففي هذا المقطع نلاحظ تحول الرؤية من رؤية من الخلف إلى الرؤية من الخارج "فمعرفة الراوي متضائلة وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الذاتي"⁽⁴⁾، بدليل أن الراوي لم يتمكن من تفسير سبب ضعف الوالد أمام ابنته، وذهب إلى التخمين

¹ - الزهرة رميح، "عزوزة"، ص 09.

² - المصدر نفسه، ص 09.

³ - المصدر نفسه، ص 10.

⁴ - سعيد يقطين: " تحليل الخطاب الروائي"، ص 293.

أن كل هذا الحب ناجم من المحبة الكبيرة التي تكنها له هذه الأخيرة، وقربها منه عكس باقي إخوتها وأخواتها الذين يخافونه ويهابونه، ولا يستطيعون حتى الجلوس بجواره.

ويقدم لنا الراوي العليم، حالة عزوزة بعد زيارة أحمد لأخيها عبد الرحمان: " أوشكوا على الانتهاء من تناول الفطور عندما سمعوا صهيل فرس، خفق قلب عزوزة، علت على وجهها الحمرة ارتعشت يداها، حاولت التحكم فيها حتى لا تسقط الكأس فتثير انتباه الآخرين، ظلت أذناها تتحسسان الأصوات، ها هي حوافر الفرس تقترب من الخيمة، سمعت صوتا ينادي: " عبد الرحيم عبد الرحيم.

- ادخل يا أحمد أجابته الأم.

انحنى الشاب أمام باب الخيمة، وهو يلقي تحية الصباح، أحست عزوزة بازدياد حمرة وجهها والتهاب أذنيها⁽¹⁾، فيبدو لنا وكأنه يملك شاشة تطلعه على كل المكان الذي تدور فيه الأحداث من ذلك حالة عزوزة واحمرار وجهها وخوفها من اكتشاف أمرها من البقية، وبعد ذلك يعمد إلى وصف العلاقة التي تربط عزوزة بأحمد: " أحمد صديق حميم لأخيها عبد الرحيم، تعودت رؤيته منذ الصغر، كان يجلسها في حجره، يلعبها ويقدم لها الحلوى التي يخرجها من شكاوته المطرزة الأنيقة، كانت كلما رأيته أسرع إليه طمعا في تلك الحلوى التي تغريها بمذاقها اللذيذ وألوانها الرائعة، غير أنها منذ أن بلغت العاشرة من عمرها بدأت تحس بإحساس غريب نحوه، لم تعد تطمع في الحلوى، وإنما في معرفة سبب اضطرابها كلما رأيته مقبلا⁽²⁾، وبالتالي نكتشف منظورين مختلفين، منظور الماضي ومنظور الحاضر، منظور عزوزة وهي طفلة، والتي تنتظر بفارغ الصبر مجيء أحمد من أجل الاستمتاع بالحلوى التي يقدمها لها، ومنظورها وهي مراهقة، والتي تشعر بالارتباك وبالاضطراب كلما شاهدت أحمد، إضافة إلى رغبتها في تفسير حالتها هذه.

¹ - الزهرة رميج "عزوزة"، ص 16.

² - المصدر نفسه، ص 18.

يستمر السرد، أين تتحول الرؤية من الخلف إلى رؤية من الخارج، وذلك عندما يكتفي الراوي بتقديم الأحداث التي يشاهدها فقط دون التدخل من أجل التفسير أو التعليق عليها فننتعرف على السهرة التي جمعت أحمد وصديقه عبد الرحيم ومجموعة من الأصدقاء الآخرين: "

- تعالوا نصنع أحلى وأغلى شاي في الدنيا.

- كيف ذلك؟ تصايحوا جميعا.

- بغلي الشاي على أوراق نقدية بدل الجمر.

- فكرة عجيبة، تصايح الآخرون.

- ما بكم هذه الليلة؟ هل أصبتم بالجنون؟ قال عبد الرحيم مستغرباً⁽¹⁾، وعليه نستنتج التباين في المواقف، موقف الصديق الغني والذي يريد التباهي بأمواله لدرجة إحراقها وإعداد الشاي بها وموقف عبد الرحيم والذي لم يستحسن هذه الفكرة ولم يتقبلها، وإنما اعتبرها ضرباً من الجنون ما دفعه إلى تفضيل تقديم الشاي جاهزاً حتى لا يترك الفرصة لأصدقائه لتنفيذ مخططهم، كما خمن أن الحرارة هي ما دفعهم إلى هذا التصرف: " دعمكم من هذا الهراء، رد عبد الرحيم، سأحضر لكم الشاي جاهزاً... فأنتم فعلاً بحاجة إليه لإزالة هذه الحرارة والتي لا شك أذابت أمخاكم"⁽²⁾ وبالتالي نكتشف التصادم بين صوت عبد الرحيم وبين صوت البقية، صوت عبد الرحمان الذي رفض إعداد الشاي عن طريق إحراق النقود، وصوت البقية الذين أرادوا التباهي بذلك.

ويغوص الراوي في أعماق أحمد فيكشف لنا الانزعاج الشديد الذي شعر به أحمد بعد تباهي الآخرين بإعداد الشاي بالنقود: " أحس بالانقباض أو ليس هذا الحلوف النزق صهراً لعبد الرحيم ابن زوج أخته الذي دفع مبلغاً خيالياً ذاع صيته في القبيلة وخارجها؟ لا شك أنه يفكر في الزواج من عزوزة ويريد إبهار عبد الرحيم وإدخال اليأس إلى قلوب باقي الشبان باستعراض ثروة أبيه... يا إلهي ومن أين لي بذلك المهر؟ ما أرباحه من تجارتي في النهار أبذره في الليل"⁽³⁾، من خلال هذا المقطع نتبين الانزعاج الشديد الذي شعر به أحمد من الآخرين الذين يتباهون بالنقود وهو الأمر

¹- المصدر السابق، ص21.

²- المصدر نفسه، ص21.

³- المصدر نفسه، ص23.

الذي جعله يتساءل عن مصيره هو " هل سيقبل علي الجعايدي بمصاهرتي لمجرد أنني صديق ابنه الحميم؟ وأمي... هل ستقبل أصلاً بهذا الزواج"⁽¹⁾، ومن ثمة نتعرف على منظور أحمد للرجل الذي أشعل النار بالنقود، حيث اعتبر هذا التصرف من أجل الافتخار أمام البقية وفي نفس الوقت حتى لا يجرأ أحد آخر للطمع في الزواج بعزوزة، وهو فعلاً ما حدث مع أحمد الذي بدأ في مقارنة أمواله بثروة هذا الأخير، وهل سيكون ندا له إذا ما أراد الزواج من أخت صديقه التي يكن لها كل مشاعر الحب، وكيف سيكون موقف هذه الأخيرة: " هل ستقبل عزوزة بهذا الخنزير زوجاً لها؟ نظراتها تقول إنها تحبني، ولكن متى كان للفتاة رأي في الزواج؟ وحتى لو كان لها رأي هل سيخضع على الجعايدي لمشيئة امرأة حتى ولو كانت أعز الناس إلى قلبه"⁽²⁾، ومن ثمة تكشف من خلال هذا الملفوظ عن حضور الوعي المجتمعي عن طريق صوت أحمد، والمتمثل في احتقار المرأة وعدم أخذ موافقتها في تزويجها، وإنما إرغامها على الزواج من أي شخص يختاره الأب حتى ولو كان ضد مشيئتها ورغبتها، كما أن الوالد الذي سيخضع لرغبة المرأة سيُنظر إليه نظرة احتقار.

وندرك بعد ذلك أن أحمد قد سبق له الزواج من بنت خالته والتي قرر الطلاق منها لاحقاً

"- ما هذا يا أحمد؟ كيف تعامل النساء الأخريات بلطف؟ وتعامل زوجتك بقسوة ؟

- لا تقل زوجتي، بل قل زوجة أُمي، لهوت معها ساعة من الزمن، فأرادوا إلصاقها بي العمر كله ليست هي الزوجة التي أحلم بها، وبما أن أُمي ترفض رغبتني في الطلاق، فليس أمامي إلا هذه الوسيلة للتخلص منها، أريد التعجيل بهروبها..."⁽³⁾، وبالتالي نكتشف التباين بين الوعيين ووعي أحمد الذي أراد قضاء بعض الوقت والاستمتاع بها دون أن تكون هناك علاقة رسمية تجمعهما ومن ثمة يمكنه الاستغناء عنها متى ما أراد ذلك، ولأن أمره كشف فقد اضطر لاستعمال القوة مع زوجته من أجل الدفع بها لطلب الطلاق بحجة أنها ليست المرأة التي يحلم بها كزوجة له وهو ما يؤكد النظرة الدونية للمرأة من طرف الرجل التي يعتبرها أداة للاستمتاع بها فقط، ووعي الأم والذي

¹- المصدر السابق، ص23.

²- المصدر نفسه، ص23، ص24.

³- المصدر نفسه، ص29.

يمثل بدوره وعي المجتمع، حيث قررت التستر عن الفضيحة، وذلك من خلال عقد قران الابن وبنت الأخت من خلال زواجهما وإعلان علاقتهما أمام الناس.

ونتعرف على شخصية أحمد المتعلقة بالنساء "خبرة أحمد بالنساء كبيرة جداً، ما من امرأة يراها ويشتهيها، ذاق ويزوق كل الأشكال والألوان، لا يترك بكراً ولا ثيباً إلا ويحاول إغواءها، لا يترك ماخوراً من مواخير المدينة إلا ويرتاده، كل باطرونات المواخير يعرفنه جيداً"⁽¹⁾، فمن خلال هذا المقطع نفهم حب أحمد للنساء، وعدم اكتفائه بامرأة واحدة، الأمر الذي جعله معروفاً في مواخير المدينة، وكانت رغبته في الزواج من أخت صديقه صدمة لهذا الأخير: "استغرب عبد الرحيم طلب أحمد رغم تأكده من أنه يعرف عنه كل شيء، كيف يتصور أنني سأقبله زوجاً لصغيرتي الغالية"⁽²⁾، فبالتالي ندرك منظور عبد الرحيم لصديقه أحمد والذي استغرب من رغبته في الزواج من أخته رغم علمه بكل علاقاته مع النساء، وهو ما جعله يرفض هذه المصاهرة: "لن أرمي بها إلى النار بيدي، لن أكون سبباً في تعاستها مدى الحياة"⁽³⁾، وبالتالي نتعرف على منظور عبد الرحيم لصديقه والذي اعتبر تزويج أخته منه بمثابة رميها إلى النار لأنه سيكون سبب تعاستها مدى الحياة.

وندرك أن عزوزة بدورها قد رفضت الزواج من العريس الذي اختاره لها والدها "اعتبر الحاج الجيلالي ما قامت به عزوزة تعبيراً عن رفضها للزواج من ابنه، وتلك إهانة لا يمكن غفرانها أبداً"⁽⁴⁾، ومن ثمة نلاحظ التباين في المواقف، موقف عزوزة التي اعتبرت هذا الرفض من حقها لأنها لم تستشر في هذا الزواج، ولم تعط موافقتها فيه، وموقف والد العريس الذي اعتبر هذا الرفض إهانة كبيرة في حقه لا يمكن أن يُسامح عليها، وهو الأمر الذي جعله يزوج ابنه من أول فتاة يدخل إلى بيتها.

¹ - المصدر السابق، ص 29.

² - المصدر نفسه، ص 29.

³ - المصدر نفسه، ص 26.

⁴ - المصدر نفسه، ص 34.

كما نتعرف على حيرة والد عزوزة من تصرفاتها، والتي لم يجد لها تفسيراً: "ما الذي جعل طفله الوديع الحنونة تتصرف ذلك التصرف؟ كل أخواتها تزوجن في سن أصغر منها دون أن تجربن أية واحدة منهن على الرفض حتى تلك التي تزوجت الحاج الجيلالي، وهو في سن والدها فلماذا تفعل به هذه البنت التي أحبها أكثر من كل أبنائه"⁽¹⁾، من خلال هذا المقطع يتبين لنا جلها سلطة الراوي والتي مكنته من معرفة التساؤلات والحيرة التي انتابت الأب إزاء التصرفات التي قامت بها عزوزة، رغم أنها لم تعامل كما عوملت أختها التي زوجها من رجل في عمره هو ورغم ذلك لم تعارض، وما هو السبب الذي جعل عزوزة لا تطيعه وهي التي أحبها من بين جميع أبنائه.

كما يبدو أن المتكلم / الراوي قد هيمن على الأحداث وخلفياتها، ولهذا نتعرف على السر من وراء المكانة التي احتلتها عزوزة عند والدها: "عزوزة تجسد في نظره صورة والده، عندما مات أبوه كانت زوجته في شهرها الأخير من الحمل، تمنى أن يكون المولود ذكراً ليسميه على اسم أبيه عزوز يحافظ بذلك على ذكره حياً إلى الأبد غير أن المولود كانت بنتاً، فلم يتردد في تأنيث الاسم الذي لا يؤنث"⁽²⁾، وبالتالي فإن الوالد كان ينتظر مولوداً ذكراً حتى يطلق عليه اسم والده، غير أنه رزق بطفلة وبهذا قرر أن يطلق عليها اسم عزوزة تخليداً لذكرى والده، وهو الأمر الذي جعل عزوزة تحظى بمكانة خاصة عند أبيها مخالفة بذلك باقي إخوتها.

وندرج بعد ذلك ردة فعل الناس بعد تصرف عزوزة مع العريس: "رأوا في سلوكها سابقة خطيرة لا يمكن السكوت عنها، قد تنتقل عداؤها إلى نساءهم، أصابهم الهلع، يجب أن يكونوا حذرين وحازمين مع نساءهم وخاصة مع بناتهم، أصابهم الهلع...إلا أن الشباب كانوا يخفون في أعماقهم انبهاراً بما أقدمت عليه، يرون فيها تجسيدا لجرأة وشجاعة لا يملكها الكثير منهم"⁽³⁾، ومن ثمة ندرج التباين في المواقف، موقف الآباء الذين يخافون من انتقال العدوى إلى بناتهم، وبالتالي يجب أخذ الحيطة والحذر، وموقف الشبان الذين اعجبوا بهذا التصرف واعتبروها أشجع منهم حيث قامت بما لم يستطيعوا هم أنفسهم القيام به.

¹ - المصدر السابق، ص 36.

² - المصدر نفسه، ص 37.

³ - المصدر نفسه، ص 39.

كما لم تتقبل والدة أحمد فكرة زواج ابنها من عزوزة: ، وهي السبب الذي أصاب أحمد بالإحباط: "أحس أحمد بغصة في حلقه، بقدر ما يحب أمه، يشعر بالسخط تجاه سلوكها، لم يداعب النوم جفنيه طيلة الليل راح يتساءل: لماذا كلما انفتح باب في وجهي سعت لإغلاقه؟...أريد إقامة عرس لمدة سبعة أيام مثل الميسورين، ولكن كيف لي بذلك وأمي غاضبة"⁽¹⁾، وعليه فإننا ندرك التصادم بين صوت أحمد وصوت أمه، صوت الأم الراضة لهذا الزواج ولهذه العلاقة وصوت أحمد المصّر على مواصلة المراسيم لإتمام هذه الزيجة، ومن ثمة فإن هذا التصادم هو الذي أسهم في إثراء البوليفونية في هذه الرواية، والتي من شروطها التصادم بين الشخصيات في الرواية.

ويواصل الراوي بنقل أحداث القصة ونتعرف من خلال أحداثها على شعور أحمد اتجاه أمه بعدما رفضت زواجه من عزوزة: "أحس بالكراهية نحوها، بل بالحق، لقد حرمتها من والده في سن مبكرة، وها هي اليوم تريد حرمانه من أحب امرأة إلى قلبه"⁽²⁾، وبالتالي فإن أحمد يحمل أمه مسؤولية يتمه في سن مبكرة، كما يحملها مسؤولية معاناته بعد رفضها لعزوزة وبعد ذلك يردد بنا الراوي إلى طفولة أحمد القاسية مع أمه: " راح يسترجع شريط حياته أمام عينيه إن أعمامه محقون في كونها من سمم حياة والده بصراعاتها الدائمة مع حماتها وتسلطها الذي لا مثيل له، هي من عجلت بموته في عز الشباب، كان أحمد يحاول أن يبرئ أمه من اتهامات أعمامه لكن الواقع يؤكد صحة التهمة"⁽³⁾، وعليه نتعرف على شخصية هذه الأم وكيف كانت تعامل زوجها وأهله، كما يتضح لنا منظورين مختلفين، منظور الأعمام الذين يحملون الأم مسؤولية وفاة زوجها في عز الشباب نتيجة جبروتها وقسوتها، ومنظور ابنها أحمد الذي كان دائما يحاول الدفاع عنها، وأن ما حدث لوالدها قضاء وقدر لا دخل للأم فيه إلا أنه كان في كل مرة يتأكد من صحة ما يشاع عنها.

¹ - المصدر السابق، ص 51.

² - المصدر نفسه، ص 51.

³ - المصدر نفسه، ص 51.

ونكتشف بعد ذلك معاملة الأم لأزواجها الذين تزوجتهم: "لقد سمع من الناس ما يحكونه عن معاملتها السيئة لزوجها الثاني الذي أنجبت منه أخته هنية، ذاق منها الأمرين، تحملها كثيرا قبل أن يعيل صبره فيطلقها، وإذا كان ما سمعه عن معاملتها لوالده ولوالد أخته قابلا للتصديق أو الكذب فإن ما رآه بأم عينه من تصرفاتها مع زوجها الثالث - الرجل الغريب - لا يترك لديه مجال للشك"⁽¹⁾ وهو ما دفع هذا الزوج إلى الفرار منها: " ما إن أحكمت قبضتها عليه حتى راحت تمرغ كرامته في الوحل، لم تكن تكفي بالشتائم التي تمطره بها صباحا ومساء، بل يصل الأمر بها إلى ضربه كلما ثارت ثائرتها، ذات ليلة ممطرة فر الزوج المسكين بجلده، فلم يظهر له أثر"⁽²⁾، فمن خلال الراوي نتعرف على شخصية هذه الأم القاسية والصعبة الميراس، والتي لم يستطيع أي زوج من أزواجها الثلاثة تحملها، ولا أبناؤها، الأمر الذي جعلهم ينفرون ويفرون منها.

يستمر الراوي/ المتلفظ في سرد الأحداث، فيعرفنا على الطريقة القاسية التي تعامل بها هذه الأم ابنتها الوحيدة: "لم تكن محرومة من حنان الأب فحسب، وإنما من حنان أمها أيضا، ذلك أن هذه الأخيرة لم تكن تفوت فرصة دون تعنيفها وصب وابل الشتائم على والدها، وكأنها تنتقم منه من خلالها"⁽³⁾، وهنا تظهر مرة أخرى سلطة الراوي المطلقة والتي مكنته من الولوج إلى دواخل هذه الأم وشرح السبب الذي جعلها تقسو على ابنتها، والمتمثل في الانتقام من الأب من خلالها.

كما ندرك معاناة عزوزة مع حماتها بعد زواجها من أحمد: "حماتها تنغص عليها الحياة تريد استعبادها وهي لم تعرف معنى القيود في حياتها، تغرقها بأبشع الشتائم، وهي لم تسمع في حياتها غير كلمات الحب والإطراء"⁽⁴⁾، فهنا نلاحظ المقارنة بين ماضي عزوزة وحاضرها بين الماضي الذي كانت تعيش فيه الحرية وسط حب ودفء العائلة وبين حاضر تسمع فيه أبشع الشتائم وأقسى القيود، كما نلاحظ ثنائية قائمة على أساس التقاطب استعباد ≠ لم تعرف معنى القيود، تغرقها بأبشع الشتائم ≠ لم تسمع في حياتها غير كلمات الحب والإطراء، ما جعلها تقاوم هذه

¹ - المصدر السابق، ص 51.

² - المصدر نفسه، ص 51.

³ - المصدر نفسه، ص 52.

⁴ - المصدر نفسه، ص 62.

الحماة بعدما طفح الكيل منها: "حاولت في البداية أن تتعاضى عن تجريحها احتراماً لزوجها أحمد الذي غالباً ما يقف في وجه أمه دفاعاً عنها... لكنها أحست بحالة التمرد تجتاحها، فإذا بها تواجهها وترد على شتائمها بالمثل"⁽¹⁾، وبالتالي نتعرف على المعاملة القاسية التي تتعرض لها عزوزة من طرف حماتها، ومع الضغط قررت الدفاع عن نفسها.

وندرک بعد ذلك أن عزوزة قد فقدت والدها وأخاها معا: "موت والدها كان صدمة قوية زلزلت كيانه، صدمت ما كادت تستفيق منها حتى باغتها صدمة ثانية بضرية قاضية، ففي عز النزيف وقبل حلول الذكرى الأربعينية لموت والدها بثلاثة أيام، جاءها خبر موت أخيها عبد الرحيم، لم يصمد جسده المنخور أمام صدمة موت أبيه المفاجئة، تجرعت عزوزة الموت حتى الثمالة"⁽²⁾ فالملاحظ أن عزوزة قد ذاقت الموت مرتين، مرة عند موت والدها المفاجئة ومرة عند موت أخيها عبد الرحيم الذي لم يتحمل صدمة وفاة الوالد فتبعه.

ويتنازل الراوي عن الكلمة لصالح عزوزة، فتأخذ الكلمة وتخبنا بذلك عن الظروف التي توفي فيها والدها: "كان والدي شجاعاً مقداماً، يخرج مع أبناء عمومته للهجوم على النصارى الذين احتلوا بلادنا واغتصبوا أراضي الفلاحين بالقوة، وفي تلك الليلة المشؤومة خرج والدي بعد منتصف الليل مع جماعته ليهاجموا نصرانيا كان يقطن بضيعة تقع قرب مدخل المدينة، كان ذلك النصراني معروفاً بجبروته وتكيله بالناس الذين استحوذ على أراضيهم وحولهم إلى عبيد يخدمونه، ترك أبي وجماعته خيولهم في المدخل الخلفي للغابة ليهاجموا البيت من الخلف، كان أبي في المقدمة ما إن اقتربوا من الصور حتى فوجئوا بوابل من الرصاص، أصيب أبي في صدره"⁽³⁾، ومن ثمة نكتشف أن عزوزة رآو ثاب متباين حكاوي، حيث لم تشارك في الأحداث التي سردها، وإنما اكتفت بسرد ما تناقلته الناس عن تلك الحادثة، الأمر الذي سمح بتعدد الرواة في مسار الحكاية إضافة إلى تعدد الحكايا والتي من شأنها تكثيف البوليفونية في الرواية، حيث أصبح "تعدد الساردين وتعدد الأصوات

¹ - المصدر السابق، ص 62.

² - المصدر نفسه، ص 69.

³ - المصدر نفسه، ص 69، ص 70.

في الرواية الحديثة استجابة جمالية (استيقية) لمقتضيات تنسيب الحقيقة وترجمة الشك والارتباب التي تطبع مواقف الإنسان من ذاته ومن الآخر ومن العالم⁽¹⁾.

تستمر عزوزة في نقل الأحداث، ومن خلال الرؤية من الخارج، نتعرف على حكاية ابن عمها ومصيره مع المقاومة: "استمر رفاقه بقيادة ابن عمي يتبادلون الرصاص مع النصارى إلى أن سقطوا جميعا ماعدا هو، لقد فر بعدما قتل عددا كبيرا من الأعداء، لكنه لم يعد قط إلى القبيلة نُسجت حوله حكايات كثيرة ومختلفة، لا يُعرف حتى اليوم صحتها من باطلها، منها أنه اختبأ في كهف أحد الجبال غير أن النصارى تمكنوا من معرفة مخبئه فحاصروه...وعندما اضطر للخروج أمطروه وابل رصاصهم، وهناك من يروي أنه لم يخرج وفضل الموت مختقا، وهناك رواية أخرى تقول بأنه عندما خرج لم يقتلوه وإنما اعتقلوه ثم حكموا عليه بالإعدام، ومن يقول بأنهم رحلوه إلى بلادهم"⁽²⁾، فالمتأمل لهذا المقطع يدرك الاختلاف في وجهات النظر حول مصير ابن العم، حيث نجد من يعتبره مفقودا، وهناك من يعتبره مستشهدا، وهناك البعض الآخر الذي يعتقد بأنه رُحل إلى بلاد النصارى، وكل هذا الاختلاف وعدم إدراك الحقيقة والتمثلة في مصير هذا الشخص، هو ما يؤكد الرؤية الخارجية لعزوزة التي اكتفت بنقل الأحداث كما سمعتها من الناس فقط.

وندرك بعد ذلك سبب فرحة أحمد زوج عزوزة: "لم تستطيع كتمان الأمر عن أحمد، فما إن عاد في المساء حتى أسرعته تزف إليه الخبر السار، كاد يطير من الفرح، إنه يحب عزوزة ويتمنى أن ينجب أولاده منها، لذلك لم يعر أمه اهتماما عندما كانت تحرضه على تطبيقها بدعوى العقم " لقد مرت سنة ونصف على زواجك بابنة على الجعايدي ولم تحبل بعد، وهذا لا يحدث أبدا مع المرأة الولود"⁽³⁾، فبالنظر نلاحظ التباين في المنظور، منظور الحماة التي كانت تصر على عقم عزوزة، بحجة عدم إنجابها رغم مرور حولا كاملا على زواجها، ومنظور أحمد الذي لا يتفق مع أمه وتمسكه بعزوزة حتى ولو كانت عاقرا وهو ما جعله يتخاصم معها: " لكنه وضع ذات يوم حد لتحريضها عندما أبدت مجددا استياءها من عدم الحمل قائلا: " لن أطلق ابنة على الجعايدي ولو

¹ - محمد برادة " الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين"، مجلة فصول، مج11، ع4، 1993، ص19.

² - الزهرة رميح "عزوزة"، ص70.

³ - المصدر نفسه، ص74.

كانت عاقراً، ولن أتزوج، أولادي إما أن يكونوا منها أو لا يكونوا"⁽¹⁾، ومن ثمة يبدو لنا الصراع بين موقف الأم وموقف الابن، موقف الأم التي تكره عزوزة وتبحث لها عن أي سبب يجعل أحمد يطلقها حتى تتمكن من تزويج ابنها من المرأة التي اختارتها هي له، وموقف أحمد نفسه، الذي وقف في وجه أمه وتمسكه بزوجته واستحالة تفكيره في الطلاق، فإما أن يكون أب وعزوزة هي الأم وإما فلا، فمن خلال "تشابك الأصوات وتعارضها وتمازجها، تتبلور وجهات النظر الخاصة بكل شخصية وموقفها مما يجري حولها"⁽²⁾.

ونكتشف من خلال الحوار الذي جمع بين أحمد ووالدته احتقار هذه الأخيرة للبنت التي وضعتها عزوزة: " قالت بلهجة تهكمية:

- مبروك عليك العزبة.

- قال والسعادة تغمر وجهه:

- مالها البنت؟ نعمة من الله أشكره عليها.

- الرسول صلى الله عليه وسلم أنجب البنات وأحبهن وأوصى بهن خيراً، ومن يكون أول نصيبه من الإنجاب بنتاً، يعم الخير عليه، ردت الفقيهة على الحماة، أما إذا أنجب ثلاث بناتاً تباعاً فيكون دخوله الجنة مضموناً

- ما نحن على هذا الفأل السيئ أي خير يعم عليه؟ بل قل لي يعم العار عليه، ومتى كان طريق البنات يؤدي إلى الجنة؟ طريقهن يؤدي بصاحبه دائماً إلى التهلكة"⁽³⁾، ومن ثمة ندرك التباين في الرؤى، رؤية الفقيهة والتي تتفق مع رؤية أحمد، حيث يعتبران البنت نعمة من الله، فهن جالبات للخير والبركة، عكس رؤية الحماة التي احتقرت البنت واعتبرتها مصدراً للعار والهلاك متأثرة برواسب الوعي الجاهلي الذي كان يدعو إلى وأد البنات وعدم تركهن أحياء، وهذا ما يدل على جهلها للثقافة الإسلامية، وهو ما يتضح في هذا المقطع: "يقبل بالسم الذي اقترحته الفقيهة الساحرة التي لا يخلو كلامها من قال الله وقال الرسول، وكأنها كانت تجالس الله والرسول وتعرفهما حق

¹- المصدر السابق، ص74.

²- علوش سعيد: " معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة"، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص136.

³- الزهرة رميج: "عزوزة"، ص77.

معرفة⁽¹⁾، فمن خلال هذا المقطع نكتشف النبذة التهامية التي خاطبت بها الحماة ومنظورها للفقيهية والتي تعتبرها تدعي الإيمان لأنها لم تعش لا مع الله ولا مع الرسول، وبالتالي نتعرف على موقفها من الدين الإسلامي.

ويدرك القارئ تحريض الحماة لأحمد ودفعه للرحيل من الدوار الذي يسكن فيه، حتى تبتعد عن أخيها، والذي تعتبره عزوزة سندا لها: " هيئي نفسك غذا نرحل إلى العين الزرقاء أجهشت عزوزة بالبكاء إذ سمعت كلامه، بينما ارتسمت ابتسامة النصر على شفتي الحماة"⁽²⁾، وبالتالي ندرك التصادم في المواقف، موقف عزوزة التي لم تحب فكرة الرحيل ومغادرة المكان الذي أحبته بعد بيت والدها، وموقف الحماة المصرة على الرحيل حتى تبعد عزوزة عن الخال الذي تعتبره سندها بعد أبيها: "راحت عزوزة تحيل البصر حولها، شعرت بغلالة من الحزن تلفها، وهي ترى مشهدا مختلفا عن ذلك المشهد المألوف لخيام الحاج الطاهر وتلك السهول الممتدة امتداد البصر لم تدر لماذا انتابها إحساس بالخوف والغربة، نفس الإحساس الذي شعرت به يوم خرجت تودع أمها والفقيهية بعد انقضاء سبعة أيام على زفافها"⁽³⁾، وعليه فإننا ندرك أن صوت الحماة هو الذي انتصر في الأخير بعدما تحقق مرادها، حيث أبعدت عزوزة عن المكان الأول الذي سكنته بعد زواجها وهو ما جعلها تدخل في نوبة كآبة لم تستطيع الخروج منها لمدة طويلة، أما صوت أحمد فرغم ادعائه حبه لعزوزة إلى أنه لم يستطيع أن يرفض طلب أمه رغم أنه لم يكن موافقا و راض على فكرة الرحيل ما يؤكد عدم تمكنه من حماية عزوزة، إلا أن كل هذه التضحيات التي قدمها أحمد من أجل إرضاء الأم، لم تكن كافية لنيل رضاها في الأخير.

ونتعرف على تصرفات هذه الأم بعد انتقالهم للمكان الذي اختارته هي للعيش فيه فقررت عدم المكوث في نفس البيت مع عزوزة، حيث فضلت البقاء في خيمتها بعيدا عنهم: "كاد يفقد عقله وهو يسمع كلامها، لقد انتزعته انتزاع النبتة من تربتها من أحضان خاله وجواره الأليف وزجت به مرغما في هذا المكان الغريب، وهي التي اضطرت به بتصرفاتها للعمل عند الآخرين، والآن وبعد كل

¹ - المصدر السابق، 78.

² - المصدر نفسه، 107.

³ - المصدر نفسه، 108.

هذه التضحيات ترفض العيش معه في نفس الدار⁽¹⁾، وهي التصرفات التي جعلت أحمد يندم على قراراته، ويكره أمه في الأخير : "

- أنت مسخوطة ولديك، ما رأيت أما مثلك قط، هل أخرجتنا للعالم لتتقمني منا⁽²⁾، وبالتالي تبدو حيرة أحمد الكبيرة، لدرجة أنه لم يفهم السبب الذي جعل أمه تتصرف معه ومع أخته هكذا حتى تسأل عما إذا ولدتهن من أجل الانتقام منهم فقط.

ونكتشف من خلال الخطاب المعروض المباشر الحر: " الذي هو كالمشهد المسرحي داخل الرواية، إذ يتكلم المتكلم مباشرة إلى متلق مباشر، يتبادلان الخطاب بينهما دون تدخل الزاوي وتنتقل الضمائر كما قالها المتكلمون"⁽³⁾، أن عزوزة فقدت جنينها بعد الولادة مباشرة: "

- إنها إرادة الله يا ابنتي، الله أعطى والله أخذ.

-هل مات ابني؟

- ابنك أراد الله فأخذه"⁽⁴⁾، وقد اعتبرت عزوزة حمايتها هي السبب في موت ابنها: "...إنها تلك المجرمة التي لا تعرف الرحمة...هي من أسقطني وقتل ابني، إنها الكافرة بالله"⁽⁵⁾، وبالتالي ندرك أن الطفل قد مات بعدما أسقطت الحماة عزوزة إلى الأرض، وكان ذلك السقوط السبب في وفاة الولد.

وبعد تدخل الخال الذي قرر إصلاح الأوضاع بين عزوزة والحماة من أجل طي صفحة الخلافات جانباً والعيش في سلام: "انحنى غنوّ واضعة يدها فوق رأس عزوزة لتطبع القبلية فوقها فلم ينتبه أحد إلى ما فعلته، لكن عزوزة أدركت فعلتها، فلما مدت لها يدها تظاهرت بتقبيلها، لكنها أبعدت شفيتها بحيث لا يلمس تلك اليد غير أنفها، تظاهر الجميع بطي صفحة الماضي، وفتح

¹- المصدر السابق، ص109.

²- المصدر نفسه، 110.

³- عبد الحميد يد المحايدين: "التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر لبنان، ص46.

⁴- الزهرة رميح "عزوزة"، 130.

⁵- المصدر نفسه، ص130.

صفحة جديدة رغم الإحساس بغياب حرارة المشاعر⁽¹⁾، ومن ثمة فإن الصراع بين الحماة وعزوزة مستمرا رغم التظاهر بالصلح ونسيان الخلافات، وقد ساهم هذا الصراع في تكثيف من بوليفونية هذه الرواية بشكل كبير.

وندرك بعد ذلك المكانة الرفيعة التي حظيت بها عزوزة عند زوجها أحمد

- رغم أن والدك كان معروفا بوزير النساء - وعاشر - قبل أن يتزوج بي - أصنافا كثيرة لا تعد ولا تحصى من الفتيات والنساء إلا أن ولا واحدة منهن استطاعت أن تملك عليه جوارحه وتتغلغل في أعماق قلبه مثلي، لقد عمل المستحيل من أجل أن يتزوجني، ولم يخضع لضغوط أمه، ولم يراع مكانة خاله الذي رياه وكان يتمنى أن يزوجه ابنته⁽²⁾، وبالتالي نتعرف على التباين في الرؤى رؤية الحماة التي رفضت زواج أحمد من عزوزة، ورؤية الخال والذي أراد بدوره تزويج ابنته من أحمد لأنها أولى به من أي غريبة أخرى، ورؤية أحمد الذي تمسك برغبته بالزواج من عزوزة.

ونكتشف ندم عزوزة على الزواج من أحمد وتحميلها له مسؤولية معاناتها الدائمة مع الحماة إضافة إلى مرضها: "ولكن معاناتي معه ومع أمه بعد ذلك تركت ندوبا في نفسي وفي جسدي... فقدت صحتي وجمالي ورونقي.

- لا تقولي ذلك يا عزوزة، فالصحة لا تدوم لأحد، أما جمالك فلا يزال كما هو، إلا غاب الزين يبقوا حروفوا، أنت لا تحتفظين بحروف الزين فقط، بل بالزين كله⁽³⁾، وبالتالي نتعرف على الاختلاف في المنظور، منظور عزوزة التي تُحمل الزوج والحماة مسؤولية معاناتها وكذلك مسؤولية مرضها ومنظور البنات (حليمة) التي تعتبر المرض سنة الحياة وأن الصحة لا تدوم لأي شخص كما أن جمال عزوزة لم يذهب لأنها جميلة رغم تقدمها في السن.

ويكشف أحمد عن رغبته في ذبح زوجته أمام الخادم، والذي قام بتحذير عزوزة من الخطر

المحقق بها:

¹- المصدر السابق، ص135.

²- المصدر نفسه، ص177.

³- المصدر نفسه، ص177.

- لا لا عزوزة عليك الهروب حالا.
- الهرب؟ ممن؟
- من سيدي أحمد.
- أحمد، لماذا أهرب منه؟
- يريد ذبحك.
- وماذا فعلت كي يذبحني؟ لا أصدق أنه جن لهذه الدرجة⁽¹⁾، ولأن عزوزة تثق في الخادم الذي نقل لها هذا الكلام، قررت بصحبة أولادها الهروب خوفا من أحمد، إلى المدينة، وبالضبط إلى بيت هنية أخت زوجها، وبعد بقائها مدة هناك، قررت في الأخير العودة إلى بيت زوجها بعدما أدركت عجزها عن تحمل مسؤولية أبنائها: " عندما ظهر أحمد أخيرا، كان قرارها قد نضج على نار هادئة لذلك لم تثر في وجهه كما كان يتخيل، وإنما فجأته ببرودة دمها وتهكمها إذ بادرت قائلة: "
- مبروك عليك الزوجة الجديدة، إن شاء الله تغرقك وتغرق أمك في بحر من الذكور
- الله يبارك فيك، رد وهو يقهقه، ألا تريدين رؤيتها؟
- ولم لا؟ هل تعتقد أنني أغار منها؟
- صحيح؟ لا تغارين فعلا؟ لا أصدق يا له من تطور رائع⁽²⁾، فمن خلال هذا المقطع نتعرف على التباين في وجهات النظر، وجهة نظر أحمد الذي اعتبر زواجه على عزوزة سيجعلها ضعيفة ومن ثمة ينقص شجارها مع الحماة، وتنقص من حديثها ومن خشونتها، ووجهة نظر عزوزة والتي جعلها هذا الزواج تدرك مكانتها عند زوجها، وبالتالي قررت مواصلة حياتها باللامبالاة، وإخراجه من حياتها وهو ما استغربه زوجها:
- "لم تخلق بعد المرأة التي تشعري بالغيرة.
- ياه، إلى هذا الحد وصل بك الغرور؟.
- ليس غرور وإنما حقيقة.
- بما أن الأمر كذلك، لما تركت البيت؟

¹- المصدر السابق، ص274.

²- المصدر نفسه، ص 285.

- لأنني حمقاء وصدقت مسرحيتك⁽¹⁾، وعليه ندرك أن أحمد قد لجأ إلى حيلة، حتى يخرج عزوزة من البيت ليلة زواجه الثاني، وهي ادعائه بذبحها أمام الخادم الذي أوصل الرسالة لعزوزة ومن ثمة خافت وفرت هي وأولادها، تاركة المجال أمام زوجها حتى ينعم بالهدوء الذي أراده.

ونتعرف بعد ذلك على الزوجة الثانية التي تزوجها أحمد:

"- ليلة زفافك على مومس حقيرة، أم ليلة اقتراف جريمتك في عز الليل بعيدا عن أعين الناس...

- كيف عرفت؟ قال مستغريا.

- وهل يوجد سر في الدنيا يظل سرا إلى الأبد⁽²⁾، ومن ثمة نتعرف على السبب الذي جعل عزوزة لا تغار على زوجها بعد زواجه الثاني، لأنه تزوج من مومس تمتهن الدعارة، وفي موضع آخر: "لم يلتقطني ابنك من ماخور ولم أرف إليه في منتصف الليل، بل جاء بي من بيت عز وكرامة وفي وضح النهار، وأقام لي عرسا سبعة أيام بلياليها أذكرك إن خانتك الذاكرة"⁽³⁾، وعليه نتعرف على الفرق بين الزوجة الأولى لأحمد وبين الزوجة الثانية، فبينما نجد الأولى من بيت الجاه والعز وعفيفة وطاهرة، نجد الزوجة الثانية مومسا تمارس الدعارة، وبالتالي تكتمل الصورة الدلالية لهما:

- فتاة صغيرة شريفة طاهرة

- مطلقة تمارس الدعارة والعهر.

تتابع الملفوظات، وعن طريق الحوار الذي يلعب دورا هاما في التعرف على باطن

الشخصية وحقيقتها نتعرف على معاملة الحماة لعزوزة بعد زواج أحمد عليها:

"- الماضي مات، ألم تفهمي بعد أن أحمد لم يعد ملكا لك وحدك، ما عدت تملئين عينيه.

- ما هذا الكلام يا أمي؟ من قال إنني استغنيت عن بنت على الجعايدي؟ إنها زوجتي وأم أبنائي.

- ومن قال إنني زوجتك؟ قاطعته عزوزة بحدة.

- ماذا تقولين؟ قال وقد صدمته المفاجأة.

¹- المصدر السابق، ص 285.

²- المصدر نفسه، ص 286.

³- المصدر نفسه، ص 288، ص 289.

- إياك أن يخطر على بالك ولو للحظة أنني عدت من أجلك، لقد عدت من أجل أبنائي، أما إذا لم تعد راجبا فيهم أيضا فعليك أن تطلقني.

- أطلقك، هل جننت؟ ألا تعرفين أن الشرع والقانون يسمحان لي بأربع نساء⁽¹⁾، وبالتالي يتضح لنا الصراع بين هذه الأصوات الثلاثة، بين صوت أحمد الذي اعتقد أن عودة عزوزة إلى البيت عادية وأنها ستبقى زوجته كما كانت سابقا، وصوت عزوزة التي اعتبرت وجودها في البيت تضحية من أجل أولادها فقط، وإذا سئم من أولاده فعليه أن يطلقها أيضا حتى تتفرغ لحياتها هي الأخرى وصوت الحماة التي اعتبرت وجود الضرة في البيت سيجعل أحمد يتخلى عن عزوزة ويقدم على طلاقها، وبالتالي تتخلص منها للأبد.

ونتعرف على الحياة الجديدة لعزوزة مع ضررتها وحمااتها: "ما إن وضعت الطفلة اللقمة الأولى في فمها، حتى رمتها وهي تصيح، أسرعت إليها عزوزة:

- ما بك؟

- الطعام لاذع، ولا أستطيع بلعه.

- أخذت عزوزة قليلا من المرق لتذوقه، فإذا به لا يطاق، كمية الفلفل الأسود فيه أكثر من اللازم،... رفعت رأسها فإذا بها ترى الحميرية تراقبها من باب الممر، وقد علت شففتيها ابتسامة النصر، لم تشعر إلا وهي تتدفع نحوها اندفاع موجة بحر عالية لتتقض عليها محاولة خنقها⁽²⁾ وبالتالي فإن الصراع بين الضرة وعزوزة نشب بسبب غيرة الضرة من إتقان عزوزة للطعام ولذته وهو الأمر الذي جعلها تفسد الطعام، وبهذا انقضت عليها عزوزة للانتقام منها، كما أن الزوج قرر حسم الأمر لصالح عزوزة بعدما أدرك الحقيقة: "كانت عزوزة في فراشها، عندما سمعت صياح الحميرية والسوط ينهال على جسدها، سمعت أحمد يصرخ في وجه أمه التي تحتج على ضربه لها " لا اسمح أبدا بأن تتخذا من المطبخ ساحة لمعركتهما، لابد من وضع حد لهذا الأسلوب الآن

¹- المصدر السابق، ص 288، ص 289.

²- المصدر نفسه، ص 316، ص 317.

- وإلا استحلت كل منهما هذه اللعبة القذرة التي سندفع ثمنها غاليا"⁽¹⁾، ونتيجة لهذا الضرب قررت هذه الضرة التصالح مع عزوزة، وهذا نظرا لعدم قدرتها على مواصلة القتال: "
- أرجوك يا عزوزة تسامحيني، لن أسعى أبدا إلى إيذاءك.
- وما الذي يثبت لي حسن نيتك؟ ألسنت خاتما في يد حمائك تحركه كما تشاء؟
- أقسم بالله العلي العظيم أنني لن أستمع إلى كلامها بعد اليوم، وبرهاني على ذلك هو الاقتراح الذي سأقدم به إليك والذي أرجو أن تقبله.
- وما هو هذا الاقتراح؟

- أن تتكفلي أنت بالمطبخ وأنا بباقي الأعمال المنزلية، أعترف لك أنني لا أتقن فن الطبخ وأنني مثل أحمد أحب طببخك"⁽²⁾، وبالتالي ندرك أن صوت عزوزة هو الذي انتصر في الأخير على صوت ضررتها، بعدما قررت هذه الأخيرة الاستسلام، ومصالحة عزوزة، بعدما عجزت عن إيذائها.

ونكتشف أن غنو (الحماة) قررت مغادرة الديار والعودة إلى موطنها الأصلي بعد وفاة أخيها " أمه التي كانت تخفف عنه عبء الدكان عادت إلى ديار أخيها الحاج الطاهر بعد موته بدعوى الإشراف على أملاكها بنفسها، كي لا تضيع مثلما ضاعت ثروته في رمشة عين"⁽³⁾ وبالتالي فقد أحمد السند الذي كان يتكأ عليه في حياته وفي أعماله.

وندرك بعد ذلك الأسباب التي أدت بأحمد إلى الإفلاس: "الحقيقة أن أحمد عندما وافق على شراء محصول ضيعة زوج مريم، لم يكن ذلك حبا في عشيقته فقط، لقد اعتبر ما قام به صفقة حياته التي ستنقله إلى مصاف الأغنياء الكبار، فأراضي الضيعة خصبة للغاية ومساحتها شاسعة، كما أن المبلغ الذي اشترى به المحصول رغم ارتفاعه إلا أنه لا يبلغ القيمة الحقيقية للمحصول وقت الحصاد، لكنه بدل أن يصعد إلى السماء ها هو يهوي إلى الأرض، وها نظرات الإعجاب تتحول إلى شفقة، ونظرات الحسد تتحول إلى تشفي"⁽⁴⁾، ونتيجة لهذه الصدمة قرر التوبة

¹- المصدر السابق، ص319.

²- المصدر نفسه، ص319.

³- المصدر نفسه، ص380.

⁴- المصدر نفسه، ص381.

والرجوع إلى الله ومن ثمة الصلاة: "بدأ يصلي ويحمد الله على ما صار إليه، وجد نفسه يتقبل ببساطة فكرة بيع بيته ومركبه التجاري ومغادرته للبادية للعيش في المدينة"⁽¹⁾ وبالتالي ندرك بأن سبب إفلاسه كان نتيجة الطمع إلا أن مخططه باء بالفشل.

ونتعرف على مصير علاقة أحمد مع زوجته الثانية بعدما أهملها: "لم يصدق ما سمعه من الحمرية، كيف تطلب الطلاق بذلك الإلحاح؟ لقد أهانت كرامته ورجولته في الصميم، ظلت صرختها ترن في مسامعه "طلقني إنني أكرهك" ليس أحمد بالرجل الذي يقبل بهذه الإهانة، لذا ما إن كررت عليه قولها حتى رمى في وجهها يمين الطلاق: " أنت طالق بالثلاث"⁽²⁾، وبالتالي يتبين لنا التصادم في الرؤى، رؤية أحمد الذي اعتقد باستحالة طلب الحمرية الطلاق مهما قسى عليها وهذا راجع لعدم امتلاكها أي ملجأ آخر، أو أي عمل تعيل به نفسها، ورؤية الحمرية نفسها والتي قررت الانفصال عن زوجها والذهاب بإرادتها بكرامة قبل أن يقوم أحمد بطردها من المنزل بنفسه وهذا ما جعلها تبادره بموضوع الطلاق أولاً.

يرتد بنا الراوي العليم في مسار لاحق من الحكاية إلى الحاضر وبالضبط إلى غرفة العمليات بالمستشفى الذي تتواجد به عزوزة، أين تُجرى العملية الجراحية لها: "استيقظت حليلة من غفوتها على صوت الممرضة، انتفض قلبها إذ رأت الطبيب الجراح، وقد بدت سحنته متكررة سألتها مرعوبة، إن كانت أمها قد ماتت، لم يكن جوابه واضحاً تماماً، العملية نجحت، لكن أمها دخلت في غيبوبة بعدما استفاقت من البنج، لأسباب غير مفهومة، فما إن فتحت عينيها ونظرت حواليتها حتى صاحت "لا أريد أن أعود، أريد الذهاب إليه، دعوني أعيش بجانبه"، وقبل أن يفهم الطبيب منها شيئاً، راحت في غيبوبة تامة..."⁽³⁾، وعليه نتعرف على نهاية عزوزة التي رفضت العيش وفضلت الموت من أجل الالتقاء بزوجها أحمد والبقاء بجواره، وهو الأمر الذي استغريته ابنتها حليلة التي لم تفهم تبدل مشاعر أمها، والتي كانت تكره والدها، وبعد ذلك تحن إليه وترفض العيش بعيدة عنه وهو ما جعلها تلجأ إلى مساءلة عمته هنية لأنها آخر من زار عزوزة قبل العملية: " ظل أحمد

¹ - المصدر السابق، ص 381.

² - المصدر نفسه، ص 392.

³ - المصدر نفسه، ص 406.

على هذه الحالة شهورا طويلة، لكن دون جدوى عيل صبره ذات يوم، انفجر باكيا وهو يقول لأخته بمرارة: " لقد فقدت رجولتي، ومعها فقدت عزوزة إلى الأبد، تزوجت الحمريه لإسكات أمي، فكنت أنتظر الوقت الذي أطلقها فيه وأفاجئ عزوزة بالحقيقة، لنبدأ حياة جديدة، لكن الله انتقم مني، وأحبط كل مخططاتي، لست أدري هل بسبب الذنوب التي ارتكبتها باتخاذي الحمريه المرأة الطيبة مجرد أداة لحل مشاكلي، أم لكوني لم أحافظ على عزوزة...أم بسبب طيشي وعدم الحفاظ على نفسي واستنزاف فحولتي باكرا"⁽¹⁾، هذا ما جعل عزوزة تشعر بالسعادة وبالفرح، ومن ثمة فضلت الموت على الحياة، حتى تلتقي بزوجها أحمد في اعتقادها.

لتنتهي الحكاية، بمحاولة حليلة ابنة عزوزة الانتحار بعد وفاة والدتها لأنها لم تتقبل فكرة غيابها عنها، الأمر الذي جعل الأطباء ينقلونها لمصحة نفسانية، وكان من ضمن طرق العلاج تقديم أوراق وأقلام لها حتى تتمكن من التفرغ عن مكبوتاتها، حيث استجابت في الأخير وبدأت في كتابة رواية أسمتها "عزوزة".

وعليه فإن الراوي في هذه الرواية لم يأتي ظهوره في صورة الراوي التقليدي المتحكم بزمام السرد وإنما تنوعت أشكاله فتارة نجده راويا عارفا بكل الأحداث، وتارة أخرى نجده راويا جاهلا وهو الأمر الذي سمح بتعدد الرؤى، من رؤية من الخلف، ورؤية من الخارج، وأخيرا رؤية مع، وهو ما جعل هذه الرواية تتدرج ضمن الرواية البوليفونية الحديثة.

كما أن الراوي لم يحتكر الكلمة لنفسه، وإنما تنازل عنها معظم الأوقات لإحدى الشخصيات لتتحول بدورها إلى راو وتكمل سرد الأحداث.

2- الأصوات شخصيات في الرواية:

1- صوت المرأة: الصوت الطاعي/الصوت المقاوم/ الصوت المغيب(المستضعف):

أ-صوت غنو: الصوت الطاعي:

تمثل هذا الصوت في شخصية "غنو"، الحماة المستبدة والتي أصرت على زواج ابنها من ابنة أخيها: "

¹ - المصدر السابق، ص411.

- أما آن الأوان أن نتزوج وتتجب أولادك؟ أنظر إلى أقرانك الذين صاروا كلهم آباء... ابنة خالك التي تنتظرك يكاد يفوتها القطار...
- وما شأني أنا بقطارها؟ ألم أقل لك ألف مرة لا أريد الزواج بها؟ تربينا معا ولا أشعر تجاهها بأية عاطفة أخرى غير الإخوة، إنها ابنة خالي وكفى.
- بتدهورك ضيعت ابنة خالتك وأفسدت علاقتي بأختي...والآن تريد أن تضيع ابنة خالك وتفسد علاقتي بأخي الوحيد الذي رباك وحل محل أبيك بعد موته.
- وأنا أكن له كل الحب ولكن لن أتزوج ابنته غصبا عني لا أريدها⁽¹⁾، فمن خلال هذا المقطع ندرك اختلاف المواقف بين صوت الأم وصوت الابن، صوت الأم الذي يريد أن يتحكم في حياة ابنها وإجباره على الزواج من ابنة خاله رغما عنه، وصوت الابن (أحمد) الراض لهذا الطرح والذي يتمنى الزواج حسب رغبته هو وليس حسب رغبة أمه: " أنا أذهب لخطبتها ومعني خالك الذي جازيته بالتخلي عن ابنته، لن أراجع عن قراري، عد إلى رشدك ودعني أخطب لك ابنة خالك فهي من لحمك ودمك.
- وأنا لن أتزوج ابنة خالي ولو انطبقت السماء على الأرض، وأنت تعرفيني، لن أراجع عن قراري⁽²⁾، والملاحظ أن التصادم بين الشخصيتين كان نتيجة تمسك كل منهما بقراراته وعدم السماح للرأي الآخر بعرض منظوره وكذلك تبنيه.
- يستمر السرد وعن طريق الحوار المباشر أين: "تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي مباشرة"⁽³⁾، نتعرف على رأي الأم في ابنها الذي يريد الزواج من عزوزة: "
- أسكت يا مسخوط الوالدين، لا تتنطق بهذه الكلمة إنها تبطل مفعول التفوسيحة، لا شك أن السحر الذي ألقته عليك تلك الجعايدية المنحوسة قد أعمى عينيك وأصابك بالجنون.
- أمي أرجوك إنني أختنق، أخرجني هذا المجرم ودعينا من هذه الخرافات.

¹- المصدر السابق، ص29.

²- المصدر نفسه، ص30.

³- فاتح عبد السلام: " الحوار القصصي"، ص41.

- ألا ترى أنك مسحور؟

- بلى إني مسحور، ولكن ليس بالسحر الذي تتوهمين، وإنما بسحر عينيها وجمالها ورقتها أرجوك إني أختنق⁽¹⁾، ومن ثمة نتعرف على وعي هذه الأم المؤمن بأن إصرار ابنها على الزواج من عزوزة هو نتيجة للسحر الذي وضعته له هذه الأخيرة، في المقابل وعي الابن الذي يقر بحبه وإعجابه بعزوزة، ليس إلا.

ونتعرف على موقف هذه الأم من ابنها الذي قام بخطبة عزوزة رغم اعتراضها ورفضها لهذه العلاقة: "

- هنيئاً لك، أخيراً حققت رغبتك؟ منذ الآن لا أنت ابني ولا أنا أمك، ابحت لك عن مكان غير هذا لا أريد أن أري وجهك أبداً.

هب الحاج الطاهر لنجدته، ولإسكات صوتها الحاد الذي انطلق كالقنبلة.

- يهديك الله يا أختي، دعي الولد يدخل لينام، فقد أرهقنا السفر، قال الحاج الطاهر.

- الذي يعصي أوامري لا يمكنه أن يكون ابني⁽²⁾، وبالتالي ندرك التباين في الرؤى، رؤية الأم التي اعتقدت أن برفضها الذهاب مع ابنها لخطبة عزوزة لن يتجراً على الذهاب وحده وطلب يدها وبالتالي تبرات منه عندما خطبها دون علمها، ورؤية أحمد الذي حقق مراده حتى ولو تكن عزوزة تعجب أمه، وأخيراً رؤية الخال الذي حاول إقناع الأم بالعدول عن قرارها والسماح لابنها بالمبيت عندها.

ليحاول خال أحمد الحاج الطاهر إعطاء المبررات لموقف أخته الذي أثر في نفسية أحمد كثيراً: " لعلها تريد تجنيبك تجربتها التعيسة، أنت تعلم أن كل الرجال الذين تزوجتهم كانوا من خارج قبيلتنا، وأنها لم تشعر مع أي أحد منهم بالسعادة التي كانت تحلم بها، بمن فيهم والدك رحمه الله كانت تتمنى الزواج داخل القبيلة، لكن لا أحد تقدم لخطبتها، كل شروط الزواج كانت متوفرة

¹ - الزهرة رميج: "عزوزة"، ص 43.

² - المصدر نفسه، ص 50

فيها"⁽¹⁾، ومن ثمة ندرك أن الخال يحاول تبرير تصرفات الأم وإعطاء الحق لها وذلك من خلال تفسير موقفها وإرجاعه إلى أنها تحاول حماية ابنها من الوقوع في نفس تجربتها الفاشلة في الزواج من خارج القبيلة، إلا أنه يتضح لنا بأنه هو الآخر غير مقتنع بهذه المبررات من خلال استعماله عبارة "لعلها".

وفي موضع آخر يشرح السبب الذي جعل أخته لم تتزوج داخل القبيلة: " لكن عيبها الوحيد في عين الرجال هو قوة شخصيتها وعنادها وسلطة لسانها، كان الرجال ينبهرون بجمالها لكنهم يتراجعون عن رغبتهم فيها محاولين إقناع أنفسهم بتزويد المثل القائل: " الزين في الدفلى وهو حار" وإمعانا في الهروب منها أطلقوا عليها اسم "الدفلى الحارة" لكي يذكرهم بمرارة الطبع الحاد الذي يخنفي وراء جمالها الخلاب⁽²⁾، وبالتالي نتعرف على موقف الرجال من المرأة قوية الشخصية والحادة التي تنبذ حتى ولو كانت آية في الجمال والأناقة، والملاحظ أن الخال من خلال حديثه قد استعان بالأجناس المتخللة وبالضبط المثل القائل "الزين في الدفلى وهو حار"، وقد جاء "تلخيص موقف سبق أن عاشته الشخصية في وقت آخر وظروف مغايرة"⁽³⁾، وقد ذكر هذا المثل نظرا للشخصية الصعبة التي تتمتع بها والدة أحمد.

وتثور الأم ضد ابنها الذي لم يرد الدخول بزوجته في ليلته الأولى من الزواج:

"- أهذه هي الفتاة الشريفة التي فضلناها على جميع النساء، كيف تقبل بها بعدما عبث الرعاة ببيكارتها؟

- ما هذا الهراء؟ ابنة علي الجعايدي عذراء، أنا الذي لم أرد الدخول بها الليلة.

- ومتى إذن؟ السنة المقبلة؟ ألا ترى أنهم سحروك وأعموا عينيك حتى لا تقضحها"⁽⁴⁾ وبالتالي نجد التصادم بين أشكال الوعي، ووعي الأم المتسلطة التي تتهم الكنة بعدم العفة والشرف وأنها سحرت ابنها من أجل التكتّم عنها وعدم فضحها أمام الجميع، ووعي الابن (أحمد) الذي لا يتقبل هذه

¹ - المصدر السابق، ص 53.

² - المصدر نفسه، ص 53.

³ - نورة بعيو: " نليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية مدن الملح"، ص 223.

⁴ - الزهرة رميج " عزوزة"، ص 58.

الاتهامات لأنه هو الذي لم يرد الدخول بزوجته: " هذا الكلام لا يدخل عقلي، كل النساء الشريفات يخرجن السروال ليلة الدخلة، فما سمعنا بمن تحتاج إلى الوقت"⁽¹⁾ وبالتالي تبدو متسلطة ومحبة للتملك.

وعليه تمثل الحماة الشخصية الحاملة لوعي الآخر، مرجعيته المجتمع الذي ترسب فيه المنظور لعفة وطهارة المرأة من خلال إخراج السروال الملطخ بالدم في أول ليلة من زواجها، ومن تخالف هذه القواعد، تعتبر غير طاهرة يستوجب تطليقها وفضحها أمام المجتمع.

وتظهر من خلال الخطاب المباشر المعاملة السيئة التي تعامل بها الحماة عزوزة:

"- ما هذا الذي تراه عيني؟ أتراني نسيت أنك أميرة وأن العبيد مصطفىون أمام الباب لخدمتك هيا انهضي لعملك.

- أحس بصداع في رأسي، سأنام قليلا ريثما يزول.
- لا تتمارضي؟ هل تظنين أنني وابنتي نعمل خادمتين عندك؟
- لم أطلب منك شيئا، ولكن رأسي يؤلمني حقا.
- طبعا يؤلمك، فبدل أن تعقدي المنديل جيدا حول رأسك تتركين نصفه عاريا، بل وتعمدين إسقاطه لتباهين النساء بشعرك وتثيرين غيرتهن.
- اتقي الله يا هذه المرأة؟ كفاك افتراء"⁽²⁾، ومن ثمة فإن ملامح هذه الشخصية بدأت في الاتضاح حيث تبدو متسلطة، طويلة اللسان، عديمة الشفقة، فلا تعطف على كنتها المريضة ولم يشفع لها المرض عندها، وبالتالي، نعثر على التباين في الرؤى، رؤية الكنة التي تقول الصدق وتطلب الراحة حتى زوال المرض، ورؤية هذه الأم التي تتهم الكنة بالتمارض حتى تهرب من واجباتها المنزلية وهذا ما يجعلها هي وابنتها خادمتين عندها: " إنها تتمارض، تريدني أن أعمل خادمة لديها، ولكن ذلك لن يحدث أبدا.

- ومنذ متى كانت تتمارض؟ إنها امرأة وجدة وحاذقة، وأنت تعرفين ذلك أكثر مني.

¹- المصدر السابق ، ص 58.

²- المصدر نفسه ، ص72.

- أنا لست ساذجة لأصدق هذه المسرحية، إنك بهذه الطريقة تشجعينها على التمارض عليها أن تعرف أن لا أحد ينوب عنها في القيام بأعمالها"⁽¹⁾، وبالتالي نجد التباين في المواقف، موقف الحماة المصرة على تمارض عزوزة، وأنها ملزمة بالقيام بواجباتها المنزلية، وموقف زوجة الخال المؤكدة لصحة مرض عزوزة، وهو ما يستدعي بقاءها في الفراش.

ونتعرف بعد ذلك على ردة فعل الحماة بعد إنجاب عزوزة لطفلتها الأولى

"- مبروك عليك العزبة.

- قال والسعادة تغمر وجهه:

- ومالها البنت؟ نعمة من الله أشكره عليها.

- الرسول صلى الله عليه وسلم أنجب البنات، وأحبهن وأوصى بهن خيرا، ومن يكون أول نصيبه من الإنجاب البنات يعم الخير عليه، ردت الفقيهة على الحماة، أما إذا أنجب ثلاث بنات تباعا فيكون دخوله الجنة مضمونا.

- ما نحن على هذا الفال السيء، أي خير يعم عليه؟ بل قل لي يعم العار عليه، ومتى كان طريق البنات يؤدي إلى الجنة؟ طريقهن يؤدي بصاحبه دائما إلى التهلكة"⁽²⁾، وبالتالي نلاحظ التباين في المنظور، منظور أحمد الذي يعتبرهن نعمة من الله وجب شكره، وهو نفس المنظور الذي نجده عند الفقيهة، والتي اعتبرت البنات مصدرا للخير بدليل حب الرسول صلى الله عليه وسلم لهن، كما أنه أوصى بهن خيرا، ومنظور الحماة الراضة لانجاب البنات واحتقارهن رغم أنها هي في الأصل كانت بنتا، ما يجعلها حاملة للوعي المجتمعي الذي بقيت فيه النظرة الدونية للمرأة وتعود جذورها إلى العصر الجاهلي الذي تؤاد فيه البنات، ورغم أن الإسلام قد حرم هذه الظاهرة إلا أن المجتمعات لم تغير من رؤيتها، حيث حافظت على منظور النبذ القائم على السلطة الرجالية وهو ما تجسده الأم في قولها: "

- علا ما تزغردين؟ هل تريدن فضحنا أمام الناس؟

- وهل تعتبرين نعمة الله عارا؟ لا أحد ينجب بإرادته وإنما بإرادة الله في ذلك حكمة، قالت الفقيهة.

¹- المصدر السابق، ص73.

²- المصدر نفسه، ص77.

- معك حق خالتي الفقيهة، قال أحمد كل ما يأتي به رينا جيد لا شك أنه يعلم أنني أحب البنات فهن جميلات ورقاقات، إنهن أجمل ما في الكون.

- لذلك قضيت حياتك تجري وراءهن حتى فاتك القطار، وعندما ركبته أخيرا ابتلاك الله بهن⁽¹⁾ فمن خلال هذا المقطع ندرك موقف الحماة من البنات، حيث تعتبر الفرح بعد إنجابها عار وفضحا أمام الناس.

ونكتشف محاولة الحماة إطفام الطفلة الصغيرة قبل الأوان وإجبار عزوزة على ذلك:

" - عليك أن تغطي ابنتك.

- ولماذا؟، ردت عزوزة باستغراب، إنها لا تزال صغيرة والحليب يتدفق من ثدي.

- لا تعرفين لماذا؟ لإنجاب الولد الذي سيحمل اسم ابني ويرفع رأسه عاليا.

- ولكن هذا حرام، الأطفال يرضعون حليب أمهاتهم سنتين، فكيف أحرم ابنتي من حقها قبل الأوان.

- حرمت عليك معيشتك، ألم تري الأطفال الذين لا يرضعون أكثر من شهر أو شهرين لأن أرحام أمهاتهم ساخنة، سرعان ما تمتلئ من جديد، هل تعتقدين أن كل الأرحام مثلجة كرحمك⁽²⁾ وبالتالي نتعرف على موقفين متضادين، موقف الحماة التي تصر على إطفام الطفلة حتى تستطيع عزوزة أن تحمل بالولد الذي سيحمل رأس ابنها عاليا في السماء، وفي المقابل موقف عزوزة الراض لهذا الطرح وتعتبر أن الطفلة صغيرة لم تبلغ بعد مرحلة الإطفام، وإطفامها في هذا العمر جريمة في حقها.

وتقوم الحماة بتحريض ابنها على عزوزة، بحجة عدم ستر شعرها أمام المتسوقين: "زوجتك لا تزال شابة وتثير أنظار المارة، لم أرد أن أعكر صفوك، الأحد الماضي لم يرق لها جمع القمح الطري إلا في الوقت الذي كان فيه المتسوقون لا يزالون يمرون عبر الطريق، لقد كدت أجن وأنا أرى شعرها عاريا، أنا متأكدة أنها تعمدت إسقاط المنديل رغم ادعائها عكس ذلك"⁽³⁾، فما كان من

¹ - المصدر السابق، ص 82.

² - المصدر السابق، ص 97.

³ - المصدر نفسه، ص 97.

هذا الأخير غير ضرب زوجته وتحقيق مراد أمه: "دخل الحظيرة أخذ سوطا وتبعها إلى الخيمة شدها من الظفيرة المتبقية التي لفها حول يده اليسرى، وبدأ يضربها بجنون، وقد أعماه الغضب، فلم يعد يعرف أين تقع ضرباته"⁽¹⁾، وبالتالي نتبين المكانة التي تحتلها الحماة في البيت، وكيف أن كلمتها مسموعة ومطاعة .

ونتعرف على شعور هذه الحماة بعدما تدخلت زوجة الخال لإنقاذ عزوزة من ضربات زوجها: "

- لا تتدخل في ما لا يعنك، دعي ابني يؤدب زوجته.
- وماذا فعلت حتى يؤدبها؟ أنت المسؤولة أمام الله عن عذاب هذه المرأة.
- غريب أمرك، يتخلى عن ابنتك من أجل هذه الساقطة، ومع ذلك تدافعين عنها.
- اتقي الله، لم نر منها إلا كل الخير، أنت من يتحين الفرص لتعذيبها، أما ابنتي فأحمد الله أنها لم تقع بين يديك، فأنت ترغبين في أمة تخدمك وتطيع أوامرك لا زوجة لابنك⁽²⁾، وبالتالي فإن صوت الحماة يتصادم مع صوت زوجة الخال في مواقف عدة، صوت الحماة التي رفضت تدخل هذه الزوجة لنجدة عزوزة وترك ابنها يضربها، وبذلك تشفي غليلها منها، وفي المقابل صوت زوجة الخال التي اعتبرت الحماة سببا في معاناة ومآسي الكنة، إضافة إلى التباين في الرؤى، رؤية الحماة التي تستغرب وتتعجب من تعاطف زوجة الخال مع الكنة رغم أنها السبب في تخلي أحمد عن الزواج بابنتها، ورؤية هذه الزوجة التي تحمد الله على عدم زواج ابنتها من أحمد لأن الحماة تريد عبيدة لخدمتها وليس زوجة لابنها.

لترفض الحماة العيش مع ابنها في المنزل الجديد، بعدما حقق لها رغبتها في السفر بعيدا عن الخال وزوجته: "اسمع، لست معدمة لأعيش في أرض غريبة حتى ولو كانت على بعد خطوة كما أنني لست مجرمة لأعيش في السجن، سأنصب خيمتي فوق أرضي، أما أنت فالظاهر أنك

¹- المصدر السابق ، ص100.

²- المصدر نفسه ، ص101.

فقدت نخوتك وكرامتك... هل تفضل أن تكون عبداً على أن تشتغل في أرضك⁽¹⁾، وبالتالي ندرك قسوة هذا الصوت، فرغم تحقيق مرادها وإبعاد كنفها عن الخال وزوجته، ما يجعل ابنها خاتماً بيدها، ورغم كل هذه التضحيات إلا أنها لم تقبل العيش مع ابنها، وإنما اعتبرت الإقامة في أرض غريبة فقداناً للرجولة، وهو ما يجعله عبداً لأسياده.

تتابع الملفوظات ونتعرف على الموقف الذي اتخذته من ابنتها هنية التي قررت مساعدة كنفها عزوزة:

"- تبارك الله، تبارك الله، ما أسعدني بك، النساء يخدمن أزواجهن وأنت تخدمين امرأة مثلك هيا أمامي يا وجه النحس، الظاهر أنك فقدت نهائياً الإحساس بالكرامة.

- اتقي الله يا امرأة، هل تعتبرين البنت خادمة في بيت أبيها وأخيها؟

- هل كلمتك؟ ما دخلك بنا أيتها الساحرة الماكرة... لم يكفيك سحر الرجل، فألقيت بحبالك على أخته، هو يصرف عليك ويأتيك بالهدايا، وهي تقوم بالأعمال المنزلية، أما أنت يا شميسة فلا هم لك غير الاستحمام والتزين وتغيير الملابس كل يوم⁽²⁾، ومن ثمة يتضح لنا الصراع جلياً بين الصوتين، صوت الحماة والتي تعتبر مساعدة الأخت لزوج أختها يجعل منها خادمة عندها كما أنها تنتهم عزوزة بممارسة السحر، وفي المقابل صوت عزوزة التي استغربت واستتكرت هذا الموقف.

ولكي تنتقم الحماة من كنفها تركتها مرمية على الأرض بعدما أوقعتها، وهو الحادث الذي جعل عزوزة تضع ابنها وحيدة، ليموت بعدها مباشرة بعد خروجه للعالم، هذا رغم توسلات ابنتها مساعدة عزوزة:

- هل ستلد لنا أميراً؟ دعيها تضع جروتها وحدها.

- لا أحد غير الله يعلم ما في البطن قبل خروجه.

¹- المصدر السابق ، ص109.

²- المصدر نفسه ، ص 127.

- هل أصابتك عدوى الفقيهة المنافقة... الله فعل... الله ترك... قال الله... قال الرسول؟، بما أني قلت لك ستلد جروة فإنها ستلد جروة⁽¹⁾، وبالتالي نتعرف على تسلط وجبروت الحماية، والتي تحتقر البنات، كما أنها تتدعي علم الغيب، فزعمت وضع عزوزة لابنتها الثالثة، وبذلك تركتها وحدها أثناء الوضع دون مساعدتها، وبعد ذلك يخيب ظنها في الأخير: " لكن لماذا أتحمّل المسؤولية وهي من استفزتني وشتمتني؟ وهل أتركها تفعل بي ما تريد؟ ثم إن هنية ابنتي وعليها أن تكون معي لمساعدتي... أبدا لست مسؤولة، هي التي سقطت وحدها ولست من دفعها، ومع ذلك كلهم ينظرون إلي بعداء، وهل يعتقدون أنني أكره الخير لابني؟ هل أسعى لقتل ابنه الذكر الذي سيحمل اسمه؟ يا لهم من أغبياء⁽²⁾، فالحماية تحاول تبرير وتبرئة نفسها، حتى لا ينظر إليها الآخرون ويتهمونها بأنها السبب في قتل حفيدها.

وندرك عن طريق الحوار الذي دار بين الأم وابنها، نيتها في تحريضه مرة أخرى على

زوجته:

"...النصراني الذي يعشق زوجتك.

- أعوذ بالله، ما هذا الكلام الذي لا يدخل العقل.

- ولماذا لا يدخل العقل، هل النصراني ليس رجلا؟

- حاشا لله لم أقل هذا، وإنما أقصد أن عزوزة عاقلة وهي تربية يدي، ولا يمكنها أن تغلط⁽³⁾ ومن ثمة، نلاحظ التباين في الرؤى، رؤية الحماية التي تعتبر نفسها متأكدة من خيانة عزوزة لزوجها مع النصراني مسيو فرانسوا، ورؤية أحمد الذي يصر على براءة زوجته من كل هذه التهم لأن تربيتها لا تسمح لها بذلك، وقد بنت الحماية تفكيرها انطلاقا مما تلفظ به مسيو فرانسوا عندما لمح عزوزة من بعيد: "

- لا تعتقد ماذا، لقد قال لي دون خجل: " مدام أحمد جميل جدا، قالت وهي تقلد طريقة مسيو فرانسوا في الكلام: " لقد جعل من الهدايا وسيلة لرؤية زوجتك والتحدث إليها، ألا ترى تعلق ابنتيك

¹- المصدر السابق، ص132.

²- المصدر نفسه، ص 133.

³- المصدر نفسه، ص190، ص191.

به⁽¹⁾، وبالتالي فإننا نفق أمام وعيين متصارعين، وعي الحماة التي جزمت خيانة الكنة بمجرد أن النصراني قال كلمة جميلة في حقها، ووعي النصراني نفسه والذي اعتبر جمال عزوزة يستحق أن يُشاد به: "

- مدام أحمد جميل جدا، أحمد عنده ذوق رفيع، برافو مدام، أنت عرفت تربي.
- عيب مسيو فرانسوا، مدام أحمد التي تتحدث عنها زوجة ابني أم تراك نسيته؟ قالت وهي تقلد طريقته في نطق اسم أحمد من فرط الغيظ.

- ما بك مدام؟ قلت كلام جميل في زوجة ابنك، هل يغضبك هذا⁽²⁾، ومن ثمة نلاحظ حضور الوعي المجتمعي، وعي المجتمع المشرقي والذي تمثله الحماة، والذي يعتبر مدح جمال المرأة محرم ولا يجوز الخوض فيه، وفي مقابله وعي الآخر القادم المختلف عنا دينيا وفكريا الذي يمثله مسيو فرانسوا حيث يعتبر مدح المرأة دليلا على احترامها وتقديرها.

ونتعرف بعد ذلك على الحيلة التي اهدت إليها لكشف خيانة عزوزة أمام زوجها، بعدما باءت كل محاولاتها السابقة لتحريضه بالفشل: "

- لأثبت لك صحة ما أقول، سأذهب في نهاية الأسبوع لزيارة خالك وقضاء يومين عنده أخبر زوجتك أنك ستبيت في المدينة، وعد لمراقبتها ليلا دون أن يشعر بك أحد، لا شك أن النصراني الكافر بالله سيأتي عندها⁽³⁾، ليتأكد بعدها أحمد من براءة زوجته، بعدما طبق خطة أمه بالتدقيق.

ونتعرف على موقف الأم من تعليم البنات من خلال الحوار: "

- أبي، أبي، أريد الذهاب إلى المدرسة.
- لكنك ما زلت صغيرة.
- بل أنا كبيرة، أنظر، قالت وهبت واقفة على رؤوس أصابع قدميها ورفعت رأسها عاليا محاولة تمديد قامتها إلى أقصى حد.
- حاضر، حاضر، قال وهو يضحك.

¹- المصدر السابق ، ص 191.

²-. المصدر نفسه، ص 188

³- المصدر نفسه ، ص 201

- ألم أقل إنك فقدت عقلك؟ كلامي يتأكد يوما بعد يوم، وهل خلقت البنت لغير الزواج؟ قالت غنو وهي تقطب جبينها.
- الزمان يتغير يا أمي.
- أي تغيير؟ الدنيا هي الدنيا دائما، أنت الذي تريد أن تجعل من نفسك أضحوكة للرايح والغادي...ردت بعصبية⁽¹⁾، انطلاقا من هذا المقطع نتعرف على الاختلاف في الرؤى، رؤية الحماة المتشعبة بالعادات والتقاليد والتي ترفض تعليم البنت لأنها خلقت للزواج والبقاء في البيت ورؤية أحمد الرافض لهذا الطرح، والذي يعتبر التعلم حق للبنت شأنها في ذلك شأن الطفل.
- وندرك شعور الحماة بعدما حققت مرادها، وذلك من خلال زواج ابنها من امرأة ثانية
- "- رحبي يا زوجة ابني بضرتك...إنها مكسورة الجناح ومقطوعة من شجرة.
- لست ضرة أحد ولا مقطوعة من شجرة، ردت عزوزة، لم يلتقطني ابنك من ماخور ولم أرف إليه في منتصف الليل، بل جاء بي من بيت عز وكرامة وفي وضح النهار...
- الماضي مات، ألم تفهمي بعد أن أحمد لم يعد ملكك وحدك وما عدت تملئين عينيه"⁽²⁾ فمن خلال هذا المقطع ندرك الاختلاف في المنظور، منظور الحماة التي اعتقدت أن زواج أحمد سيهين عزوزة وبالتالي فإنها ستحتقر نفسها، ومنظور عزوزة التي استمدت الشجاعة والقوة من هذا الزواج ورجعت للعيش مع الضرة في بيت واحد من أجل أولادها فقط
- "-أرى أن هذا الزواج لم يزدك إلا وقاحة وسلطة لسان، ولكن زوجة ابني ستمرغ أنفك في التراب"⁽³⁾، ومن ثمة فإن عزوزة قد خيبت آمال حماتها التي أرادت إهانتها بالضرة، والتي جعلت عزوزة أكثر قوة من ذي قبل، من أجل حماية أولادها وتربيتهم في كنفها.
- وتقرر الحماة هجران ابنها أحمد والعودة إلى أراضيها، بعدما أفلس واضطر للعيش في المدينة وفتح محل صغير هناك.

¹- المصدر السابق ، ص.226.

²- المصدر نفسه ، ص.288.

³- المصدر نفسه، ص.295.

وعليه تمثل الحماة الصوت المتغطرس والمتحكم والذي كان في صراع مع زوجة ابنها عزوزة لا شيء إلا أنها لم تكن تريدها زوجة له، فاغتتمت كل الفرص لتحريض ابنها وضربها، كما أنها من أفتعته بالزواج من الحمرية، وهو الزواج الذي جعله يخسر عزوزة للأبد، وبالتالي جاء الصراع في هذه الرواية، صراع امرأة مع نظيرتها المرأة، الحماة مع عزوزة، وعزوزة مع ضررتها الحمرية.

ب-صوت عزوزة: الصوت المقاوم:

برز هذا الصوت، في مصحة المستشفى، عندما كان بصدد إجراء عملية جراحية، وقد رأت حلما جميلا: "

- لقد زارني البارحة.

- من؟

- أبوك.

-أبي؟

- قال لي: " لقد تعبت من الانتظار، ألم تقرري المجيء بعد"⁽¹⁾، وبالتالي يبدو لنا أن هذا الصوت فقد عزيزا عليه يشفق للقياء: " كم اشتقت إليه"⁽²⁾، وعليه ندرك رغبة عزوزة في الذهاب واللاحق بزوجها.

ونتعرف على الزواج المدبر لعزوزة: "

- هذا جهازك قادم، أدخلني الخيمة وغيري ملابسك.

- جهازي أنا؟

- نعم لقد طلب الحاج الجيلالي يدك لابنه، فوافق والدك، مبروك يا ابنتي.

خفق قلبها بشدة، أحست بخواء في ركبته وبضباب يكسو فجأة نظراتها...بالكاد تماكنت نفسها كي لا تهوي إلى الأرض.

¹- المصدر السابق، ص 05.

²- المصدر نفسه، ص06.

- لا أريد أن أتزوج أريد أن أبقى في بيتنا..."⁽¹⁾، ومن ثمة فإن أول ما نلاحظه، هو عدم دراية الفتاة بأمر زواجها، حتى يوم إحضار الجهاز وهو الأمر الذي جعلها ترفضه بشدة، حيث اهتدت إلى حيلة لمنع إتمام مراسيم الاحتفال، حيث مرغت نفسها في الرماد وخرجت لاستقبال موكب العرس، مما جعل والد العريس يتطير من هذا التصرف، وبالتالي يقرر تزويج ابنه من فتاة أخرى لتتجح خطة عزوزة في الأخير، وتتخلص من عريس لم ترغب فيه أصلاً.

ويتحقق حلم عزوزة وتتزوج من الشخص الذي تحبه وهو "أحمد"، وعن طريق الرؤية مع نتعرف على معاناتها مع والدتها زوجها: " ذات يوم أحست بحالة التمرد تجتاحها، فإذا بها تواجهها وترد على شتائمها بالمثل، وبمجرد عودته من السوق استقبلته أمه بصياحها متهمة عزوزة بالتهجم عليها، ردت عزوزة قائلة: " - لعنة الله على الكذاب، الكذاب يدخل النار.

بدأت الحماة تلطم وجهها وتضرب فخذها وهي تصيح في وجه ابنها:

- استمعت؟ ها هي تتهمني بالكذب أمامك.

- أنا لا أتهمك زورا، إنها الحقيقة، لم أتهم عليك، بل أنت التي شتمتني وشتمت أبي، وأنا لا اسمح أبدا لأحد أن يشتم أبي"⁽²⁾، وبالتالي نتعرف على التباين في الرؤى، رؤية الحماة التي تتهم عزوزة بالتهجم عليها وتقليلها الاحترام، ورؤية عزوزة التي اعتبرت تصرفها مشروع باعتبارها دفاعا عن النفس، لأن الحماة هي البادئة: " هل يمكن لبنت على الجعايدي الشجاع، المقدام الذي لم يكن يخشى حتى النصارى أن تستسلم للظلم والهوان؟ لن يحدث ذلك ولو قطعوا جسدي إريا وشووه وأطعموني إياه"⁽³⁾ وبالتالي نتعرف على قوة الشخصية التي تمتلكها عزوزة.

¹- المصدر السابق ، ص31.

²- المصدر نفسه ، ص36، ص64.

³- المصدر نفسه، ص71.

وعليه فإن معالم هذا الصوت بدأت في الاتضاح لنا، حيث تتمتع بعزة النفس وبالثقة الكبيرة لدرجة ترفض الرضوخ أو الاستسلام مهما كانت عواقب أفعالها، ولهذا كانت تتلقى معاملة سيئة من طرف زوجها ومن طرف أمه أيضا.

وتتحول عزوزة إلى راو متباين حكائي، فتأخذ الكلمة وتبدأ بتقديم والدها: " كان والدي شجاعا مقداما، يخرج مع أبناء عمومته للهجوم على النصارى الذين احتلوا بلادنا واغتصبوا أراضي الفلاحين بالقوة، وفي تلك الليلة المشؤومة خرج والدي بعد منتصف الليل مع جماعته ليهاجموا نصرانيا كان يقطن بضيعة قرب مدخل المدينة...ما إن اقتربوا من الصور، حتى فوجئوا بوابل الرصاص يتساقط عليهم، أصيب أبي في صدره...فاضت روحه بين أحضاني"⁽¹⁾، ومن ثمة نلاحظ تحول عزوزة إلى راو متباين حكائي باعتبارها لم تشارك في الأحداث التي تسردها، وإنما اكتفت بنقل ما تداوله الناس عن تلك الحادثة، وهو ما جعلها صاحبة الرؤية من الخلف، حيث تسرد أخبار والدها وهي مدركة لكل التفاصيل.

ونتعرف على المعاملة السيئة التي تتلقاها عزوزة من طرف حماتها: "

- حرام عليك ماذا تفعلين؟ هاتي ابنتي لأرضعها لآخر مرة.
- لا يمكن الفطام يبدأ مع طلوع الفجر، حليب البقرة جاهز، أنتظر فقط أن يذفا لأقدمه لها"⁽²⁾ فمن خلال هذا المقطع ندرك التباين في المواقف، موقف عزوزة التي رفضت إطفام الطفلة الصغيرة لأنها لم تبلغ حولين كاملين، وموقف الحماة التي أصرت على عملية الإطفام حتى تتمكن عزوزة من إنجاب الولد الذي ينتظره الجميع.

تتابع الملفوظات وتتحول الرؤية من الرؤية مع إلى رؤية خارجية، وذلك بسبب جهل عزوزة للدافع الذي جعل زوجها يضربها: "

- ما بك؟ ماذا تفعل؟ صاحت وقد جحظت عينها.

¹- المصدر السابق، ص70.

²- المصدر نفسه، ص80، ص81.

حصد الظفيرة في رمشة عين، دون أن ينبس بكلمة، سقطت الظفيرة أمام قدميها تتلوى كثعبان قطع رأسه، قالت وقد خنقتها العبرات:

- حرام عليك، ماذا فعلت لك؟

فأجابها بصفعة قوية...

- حرمت عليك معيشتك، وتساألين عما فعلته؟ ألا تعرفين ذلك أيتها الساقطة، ألم يكفك إعجاب النساء لتبحثي عن إعجاب الرجال أيضا.

- اللعنة على من ينعتني بأصبعه.

- بل اللعنة عليك أيتها الكلبة المسعورة.

- إنها أمك، أعرف أنها أصل البلاء، هي التي تحرضك باستمرار، شكوتها لله وحده، هو القادر عليها⁽¹⁾، وبالتالي نلاحظ التصادم في المنظور، منظور أحمد الذي يعتبر زوجته ساقطة لأنها تحاول إغراء الرجال بالكشف عن شعرها لحظة مرورهم قريبا، ما دفعه لقطع ظفيرة شعرها وعكسه منظور عزوزة التي اعتبرت تصرفه ظلما وبهتاناً، وتأكدت من أن حماتها وراء تحريض زوجها لضربها وتعنيفها.

ونتعرف بعد ذلك على معاناة عزوزة بعد فقدان ابنها بعد الوضع مباشرة: "

- هل ماب ابني؟

- ابنك أراد الله فأخذه.

- لماذا حرام عليه، لماذا يأخذه مني، ولم أر حتى نظرة عينيه؟

- استغفري الله يا ابنتي، من منا يقف في وجه إرادة الله؟

- لا، ليس الله من أخذه مني، إنها تلك المجرمة التي لا تعرف الرحمة، هي من أسقطني وقتل ابني، إنها الكافرة بالله⁽²⁾.

¹- المصدر السابق، ص98.

²- المصدر نفسه ، ص130.

وعليه ندرك أن الحماية هي التي كانت السبب من وراء وفاة الطفل الصغير، بعدما أسقطت والدته التي كانت على وشك الوضع، وبعدها تركتها وحيدة، دون تقديم أي مساعدة لها، وهو ما جعل عزوزة تحقد عليها وتحملها مسؤولية وفاة الصغير.

ونعرف بعد ذلك أن صديقة عزوزة اقترحت عليها لبس الحرز لكي يحميها من العين، ومن خلال الرؤية مع ندرك موقف كل منهما: "

- يلزمك حرز يحميك من العين.

...-

- الفقيهة زوجة أبي تقول بأن الله وحده القادر على حماية الإنسان.

- ولكن الحرز لا يوجد فيه سوى كلام الله، أرى أيضا أنك لا تضعين وشما على ذراعيك ولا فوق عرقوبك...كما أن الوشم المركب والسيالة خفيفتين للغاية.

- ذلك أن الفقيهة تقول أن الوشم حرام، حاولت منع أمي من وشم وجهي، لكن عاداتنا تقتضي أن تشم الفتاة بمجرد خطوبتها لكي لا تجلب النحس لأهل العريس، ولكي توفق أمي بين رغبة الفقيهة وعاداتنا اكتفت بخطين متقاطعين بين الحاجبين (المركب) وخط واحد في الذقن (السيالة)⁽¹⁾، ومن ثمة نلاحظ التباين في الرؤى بين عزوزة وصديقتها مرجانة، رؤية مرجانة التي تعتبر أن الحرز والوشم ليس حرام، حيث يجب على كل امرأة أن تضعهما، ورؤية عزوزة التي تعتبرهما من المحرمات، وبالتالي نكتشف الصراع بين أشكال الوعي، الوعي الديني الذي تمثله الفقيهة والوعي القبلي (العادات والتقاليد) والذي تمثله مرجانة.

وندرك عن طريق الحوار الذي دار بين عزوزة وزوجها رأي كل واحد منهما في مشاعر الآخر:

"- هل هذه مدة قصيرة؟ وهل من السهل علي انتظارها؟

- وهل تعتقد أنه من السهل علي أنا أيضا؟

- وما دخلك أنت؟

¹ - المصدر السابق، ص 139، ص 140.

- كيف ما دخلي؟ ألا أشتاق إليك؟
- بلى، ولكن الأمر مختلف، لست رجلا، ليس إحساس المرأة كإحساس الرجل.
- لا أرى الفرق، أنا أيضا أحس بالرغبة⁽¹⁾، ومن ثمة نتعرف على الاختلاف في المنظور منظور أحمد الذي يعتبر أنه يختلف عن عزوزة المرأة من حيث المشاعر، فبينما لا يمكنه الصبر على فراق زوجته تستطيع عزوزة ذلك، ومنظور عزوزة التي ترفض هذا الطرح وتعتبر أن الرجل والمرأة سيان ولا يوجد أي اختلاف بينهما.
- ونكتشف موقف عزوزة من النصارى، بعدما ألقى عليها التحية مسيو فرانسوا:
- " - هل يعرف النصارى معنى الطيبوبة؟ لقد قتلوا أبي وتسببوا في موت أخي عبد الرحيم حزنا عليه.
- الناس ليسوا سواسية والنصارى مثل غيرهم، فيهم الطيب وفيهم الشرير...
- إني أكرهم إذا كانوا طيبين، فلماذا تركوا بلدكم واحتلوا بلدان غيرهم واستولوا على أراضيهم وممتلكاتهم⁽²⁾، فمن خلال هذا المقطع نتعرف على التباين في الرؤى، رؤية مرجانة للنصارى حيث تعتبر منهم الطيب ومنهم الشرير، وتميز بينهم بدليل أنها عاشرت مسيو فرانسوا ولم ترى منه إلا الخير، وفي المقابل رؤية عزوزة التي تحملهم مسؤولية يتهمها، تضعهم في خانة واحدة وهي خانة الشر، فلو عرفوا معنى الطيبة لما احتلوا أرضهم بالقوة واستولوا على خيراتها، لتعجب مرجانة بعد ذلك من تثقف عزوزة السياسي وتساؤلها عن مصدر معلوماتها:
- من أين عرفت هذا الكلام الكبير؟
- كان أبي يجلسني في مجلس الرجال...وكننت اسمع أحاديثهم عن المستعمر الفرنسي، أبي كان طيبا ولم يؤذ أحدا في حياته، ولا يمكنه أن يقتل النصارى إذا كانوا طيبين مثله...
- لا شك أن والدك كان يهاجم الأشرار منهم الذين يعتدون على الناس ويقتلونهم، لكن مسيو فرانسوا تاجر ولم يحمل سلاحا في حياته كما أخبرنا، حتى الصيد لا يهوى منه غير صيد السمك الذي لا يحتاج إلى بندقية، وإنما فقط إلى قسبة وسنارة.

¹- المصدر السابق ، ص155.

²- المصدر نفسه ، ص168.

- ولكنه جاء مع الذين يحملون السلاح...لولا هم هل كان أتى بلادنا وامتلأ متجرين ومسكنين وربما أكثر، من يدري؟ هل يعيش الآن حياة الرفاهية في المدينة وفي البادية⁽¹⁾، ومن ثمة فإن منظور عزوزة لمسيو فرانسوا، هو منظورها لبقية النصارى، حيث تعتبره مثلهم تماما تحمله مسؤولية ما حدث مع عائلتها، رغم أنه لم يأخذ السلاح في حياته، إلا أنه استفاد من الذين حملوه فتحصل على أراضي الشعب، وأصبح يتمتع بالرفاهية في المدينة وفي البادية، عكس منظور مرجانة التي تدافع عنه وتستثنيه عن بقية النصارى.

ونتعرف على السبب الذي زاد من شدة كره وحقد عزوزة على النصارى، وهي تصرفات نسائهم الغير الأخلاقية بالنسبة إليها والخالية من الحياء: " ألا ترين أن عيون الرجال أصبحت زائغة وعقولهم مسلوكة بجمال النصرانيات؟ كان الرجل قبل الزواج لا يرى من جسد المرأة غير وجهها، هذا إذا رآه، أما الآن فقد صاروا يعرفون كل شيء، الملابس الشفافة والأذرع والسيقان العارية، حتى أحمد لا يتوقف عن الهذيان بجمالهن وسلوكهن، لا يفتأ يردد حياة النصارى هي الحياة، النصرانية تعرف كيف تمتع زوجها⁽²⁾، وبالتالي تتضح رؤيتها لحياة وسلوك النصارى ولا سيما النساء اللواتي تعتبرهن السبب في ما أصاب الرجال المفتونين بجمال الوافدات المكشوف الصارخ، والمختلفة عنهم دينيا ، فتقارن بين المرأة في مجتمعها التي لا يعرف الرجل منها قبل الزواج إلا الوجه، وبين النصرانية التي تُظهر كل شيء، وهو ما سلب عقول الرجال في المجتمع المشرقي، منهم زوجها أحمد الذي أعجب وأفتن بحياة النصارى هذه، ومن ثمة يبرز على السطح صراع الإيديولوجيات، إيديولوجية المجتمع المشرقي المحافظ على العادات والتقاليد وإيديولوجية المجتمع الغربي المتحرر من كل شيء.

وعن طريق الاستدكار نتعرف على مكانة عزوزة عند زوجها أحمد: "رغم أن والدك كان معروفا بوزير النساء وعاشر - قبل أن يتزوج بي- أصنافا كثيرة لا تعد ولا تحصى من الفتيات والنساء إلا أن لا واحدة منهن استطاعت أن تملك عليه جوارحه وتتغلغل في أعماق قلبه مثلي، لقد عمل المستحيل من أجل أن يتزوجني، ولم يخضع لضغوط أمه، ولم يراعى مكانة خاله الذي رباه

¹ - المصدر السابق ، ص168، ص169.

² - المصدر نفسه ، ص169.

وكان يتمنى أن يزوجه ابنته⁽¹⁾، إلا أن هذا الحب هو الذي سبب لها المآسي، كما أنها فقدت صحتها: " لكن معاناتي مع أمه ومعه بعد ذلك تركت ندوبا في نفسي وجسدي...فقدت صحتي وجمالي ورونقي"⁽²⁾، وهو الرأي الذي تخالفها فيه ابنتها حليلة: "

- لا تقولي ذلك يا عزوزة، فالصحة لا تدوم لأحد، أما جمالك فلا يزال كما هو.

- ما فائدة جمال الجسد إذا كان أهم عضو فيه آيل للسقوط.

- لا يوجد جسد يخلو من مرض...

- بل إرادة والدك، مشاكله هي التي جعلتني أمرض مرض الشيخ وأنا في عز الشباب، علما أن صحتي كانت مضرب المثل⁽³⁾، وبالتالي فإن موقف عزوزة متباين مع موقف حليلة، موقف عزوزة التي تحمل زوجها وحماتها مسؤولية الأمراض التي أصابتها بسبب المشاكل التي كانت تقاسيها معهم، وموقف حليلة الراض لهذا الطرح، والتي تعتبر مرض عزوزة قدر مكتوب، ولا دخل لوالدها فيه، لأنه أحبها بدرجة كبيرة:

"- الحب هل تستهزئين بي؟

- حاشا لله يا عزوزة، ولكني صراحة لا أجد تعبيرا آخر لسلوكه.

- وما حاجتي بالملابس والحلي إذا كان يحرمني من حقي الطبيعي كزوجة، حبه وحنانه عندي أغلى من مجوهرات الدنيا كلها... الحب والحنان هما ما يشعر الزوجة بالسعادة، حتى لو كانت لا تلبس غير الأسمال ولا تأكل غير الخبز والشاي⁽⁴⁾، فمن خلال هذا المقطع نكتشف منظورين مختلفين للحب، منظور حليلة التي تعتبر الحب هو شراء الرجل لزوجته الملابس والحلي وتقديم الهدايا، ومنظور عزوزة التي تعتبر الحب في الحنان وفي السعادة التي يشعرها الرجل لزوجته وليس الملابس أو الحلي اللواتي لا يمكنها تحقيق السعادة الزوجية.

¹- المصدر السابق ، ص177.

²- المصدر نفسه، ص177.

³- المصدر نفسه ، ص179.

⁴- المصدر نفسه، ص179.

- ومن خلال الحوار ندرك موقف عزوزة من الجارة التي اقترحت عليها سحر زوجها حتى يحبها، ويكره أمه التي تسبب لها المشاكل معه:
- "- لماذا لا تعملين له عملا يجعله يكره أمه، فلا يبالي بتحريضها؟
- أنا لا أعرف السحر ولا أمارسه.
- هناك عمل خاص بالكراهية، كل من جريته أكدت فعاليتها.
- العمل عمل ربنا، وأنا لا أريد أن أعصي الله.
- وما دخل هذا بعصيان الله؟
- زوجة أبي فقيهة...وهي تقول إن ممارسة السحر حرام.
- وهل تعذيبك الدائم بدون موجب حق ليس حراما؟ إلى متى تتحملين هذا الظلم؟ إذا بقيت على هذه الحال ستموتين في عز شبابك وتتركين أبنائك أيتاما...هل تعتقدين أن أباهم سيهتم بهم آنذاك؟ بالعكس سيبحث له عن زوجة أصغر منك ينام في حضنها، ولن يحرك ساكنا عندما تطرد أبنائك من البيت وتشردهم"⁽¹⁾، ومن ثمة يمكن أن نتبين اختلاف رؤى السحر بين حدوم(زوجة معلم اللغة العربية) التي تعتبر أن السحر لا يعتبر عصيان الله إذا كان من أجل حماية النفس ودفع السوء عنها، رؤية عزوزة التي ترفض عمل السحر الذي تعتبره حرام وهو من المعاصي وتقوض أمرها لله وحده تعالى، ومنه نلاحظ صراع بين الصوت الأمي (حدوم) والصوت الديني (الفقيهة) والتي تجسد وعيها من خلال صوت عزوزة.

ونتمكن في مقطع حوار من التعرف على رؤية عزوزة للرجل والمرأة:

- "- غريبة هي أطوار الرجال، لا أفهم طبيعة تفكيرهم، لا شكك أن التي يقضي أوقاته معها في المدينة لا تصل حتى ربع جمال زوجته.
- وهل الجمال كل شيء؟
- وما الذي يدفع الرجل إلى التعلق بالمرأة إن لم يكن جمالها؟ ومع ذلك لا أتحدث عن الجمال فقط وإنما الكمال.

¹ - المصدر السابق، ص248، ص249.

- الكمال لله وحده.

- ولكن ما الذي ينقص المرأة، إذا كانت جميلة وأنيقة وحاذقة وولوداً؟⁽¹⁾، وبالتالي ندرك التباين في المنظور بين عزوزة وأحمد، منظور عزوزة التي تستغرب من خيانة الرجل لزوجته رغم كونها جميلة وأنيقة وليست عاقر، ويبحث عن نساء أخريات رغم ذلك، ومنظور أحمد الذي يعتبر أن الجمال ليس كل ما يجب أن يتوفر في المرأة.

لنتعرف بعدها على شعور عزوزة بعدما تزوج عليها أحمد:

"- مبروك عليك الزوجة الجديدة، إن شاء الله تغرقك وتغرق أمك في بحر من الذكور.

- الله يبارك فيك، رد وهو يقهقه، ألا تريدين رؤيتها؟

- ولم لا؟ هل تعتقد أنني أغار منها؟

- صحيح لا تغارين فعلاً؟ لا أصدق، يا له من تطور رائع.

- لم تخلق بعد المرأة التي تشعرني بالغيرة.

- ياه إلى هذا الحد وصل بك الغرور.

- ليس هذا غرورا وإنما حقيقة"⁽²⁾، وبالتالي نتعرف على موقف عزوزة من الضرة والتي قبلت التعرف عليها والعيش معها، وهو ما خيب ظن أحمد الذي انتظر منها ردة فعل مختلفة، من بكاء ورفض للعيش مع الضرة، إلا أنها بدت قوية وواثقة بنفسها لدرجة كبيرة، وهو ما يؤكد صفة ما ذهبنا إليه سابقاً من أنه صوت لا يعرف الاستسلام: " إياك أن يخطر على بالك ولو للحظة، أنني عدت من أجلك، لقد عدت من أجل أبنائي"⁽³⁾، وبالتالي نتعرف على السبب الرئيسي الذي جعل عزوزة تقبل العودة مع أحمد إلى البيت بعد زواجه عليها.

ومن خلال الرؤية مع نتعرف على شعور عزوزة التي حملت أحمد مسؤولية خذلانها:

"- أنا لا ألومك أنت، ولكن ألومه هو، لو كانت شخصيته قوية لوقف في وجه أمه كما فعلت أنا في وجه أبي، لكنك لم تر أبي، لا تعرفين مكانته في قبيلتنا، كان سيداً مهاباً ومع ذلك ومن أجل

¹- المصدر السابق ، ص270.

²- المصدر نفسه ، ص285.

³- المصدر نفسه، ص292.

أحمد لم أعر اهتماماً لمكانته ولمسمعته، ورفضت الزواج من الرجل الذي اختاره لي⁽¹⁾ وبالتالي نتبين الفرق بين شخصية عزوزة القوية والتي وقفت في وجه والدها ورفضت الزواج من الشخص الذي اختاره لها، وبين شخصية أحمد الذي وإن كان قد تزوج منها إلا أنه لم يستطيع التخلص من تحكم أمه به.

وعليه ندرك التباين في المنظور، منظور عزوزة التي اعتبرت زواج أحمد عليها جبن وضعف كما أنه لو أحبها فعلاً لحافظ عليها ولتحدى أمه كما فعلت هي، ومنظور أحمد الذي اعتبر زواجه من امرأة عاقر وسيلة لتخليص عزوزة من عذاب أمه، وبالتالي يمكنه التخلص من زوجته الثانية متى ما أراد ذلك، والرجوع لعزوزة بعد ذلك، وهو ما لم يتحقق في أرض الواقع فبعد طلاقه من الحميرية، مرض بمرض جعله يفقد رجولته، فبقي بعيداً عن عزوزة حتى الموت.

لتعرف عزوزة أخيراً سر أحمد الذي خبأه عنها مدة طويلة، حيث كشفته لها أخته هنية قبيل العملية الجراحية، وهو فقدان الرجولة، ما جعل عزوزة تفضل الموت على الحياة: "لا أريد أن أعود، أريد الذهاب إليه... دعوني أعيش بجانبه"⁽²⁾، فكان هذا السبب الذي جعلها تفضل الموت حتى تلتحق بأحمد.

وعليه فإن صوت عزوزة يمثل صوت المرأة القوية التي لا ترضى المذلة والإهانة، حيث حاولت مقاومة حماتها التي أرادت استصغارها، وبعدها قاومت ضررتها وتحملت العيش معها من أجل أولادها فقط.

ج- صوت هنية وصوت الحميرية: الصوت المستضعف:

تمثل هذا الصوت في شخصية هنية أخت أحمد، والتي كانت تتحكم فيها أمها لدرجة كبيرة "أنت يا وجه النحس اتبعيني، صاحت في ابنتها، خرجت الحماة وتبعتها هنية في استسلام العبد لسيدته"⁽³⁾، ومن ثمة فإن أول ما يمكن ملاحظته حول هذا الصوت هو الاحتقار والمعاملة السيئة

¹ - المصدر السابق ، ص390.

² - المصدر نفسه ، ص406.

³ - المصدر نفسه، ص102.

التي يتلقاها من طرف أمه: " يا ليتني لم أنجبها، ما الذي يفرحني فيها؟ حظها التعيس؟"⁽¹⁾ وبالتالي ندرك أن هذا الصوت غير مرغوب فيه من طرف أمه.

ونتعرف على هذه الشخصية أكثر: "هنية لم ترث عن أمها سوى القامة الطويلة والبنية القوية والعينين العسليتين الواسعتين، كما أنها عاشت يتيمة رغم وجود والدها على قيد الحياة، فهي لم تره قط، وعندما تسأل أمها عنه تصفعها وهي تصيح فيها قائلة: " لا أب لك غير خالك"⁽²⁾ وبالتالي فإننا ندرك حجم المعاناة التي تعيشها هنية، فهي يتيمة رغم كون والدها على قيد الحياة وهذا راجع لجبروت وتسلط أمها التي حرمتها منه: " كثيرا ما تساءلت هنية مع نفسها ما إذا كان والدها من يرفض رؤيتها أم أن أمها هي التي تمنعه من زيارتها؟ غالبا ما ترجح الاحتمال الثاني فتشعر بالكراهية تجاهها، لكنها تكتم مشاعر الغضب ولا تعبر عنها"⁽³⁾، فعن طريق الخطاب المباشر الحر الذي يمثل شكلا حواريا خاصا في الرواية المعاصرة، حيث لا يكتفي السارد بوصف أحداث الحكاية، ولكنه يدخل في علاقة حميمة مع وعي الشخصيات"⁽⁴⁾، وهو ما نلاحظه في هذا المقطع، أين تمكن الراوي من معرفة الحوار الداخلي لهنية، والتي تساءلت عن السبب الذي جعل والدها لا يسأل عنها، هل هو الذي لا يريد أية صلة بها، أم أن أمها هي التي ترفض هذه العلاقة وهو الاحتمال الذي رجحته البنت، فيزيد من شدة كرهاها وحقدتها على أمها:

"- دافعي عن نفسك أولا أيتها العانس، واجعلي الرجال يدقون بابنا طالبين يدك، أما تلك الأفعى السامة فهي قادرة على الدفاع عن نفسها...

- لو كنت امرأة كسائر النساء لتهافت الناس علي طالبين القرب منك، إذ ما الذي ينقصني؟ لا شيء، ولكنني ضحية استرجالك وطغيانك وسلطة لسانك وسمعتك السيئة، ومع ذلك تعيريني بما جنيته عليّ، الرجال محقون في هروبهم، من يقترب من رجل في صورة امرأة؟ غير أنها تكتم

¹- المصدر السابق ، ص107.

²- المصدر نفسه، ص113.

³- المصدر نفسه ، ص 113، 114.

⁴- سامية داودي: " صوت المرأة في روايات ابراهيم سعدي"، ص46.

غيظها وتنزوي بعيدا لتفسح المجال لدموعها لتسيل مدرارا⁽¹⁾، وبالتالي يتضح لنا التباين في الرؤى رؤية الأم التي تعتبر ابنتها هي السبب في عدم تقدم أي شاب لخطبتها والزواج منها ورؤية البنت التي تحمل الأم مسؤولية بقائها عانسا نظرا لجبروتها واسترجالها، وتعطي الحق للرجال الذين فروا منها، حيث لا يمكنهم الزواج من رجل في هيئة امرأة.

وندرك بعدها رأي عزوزة في أخت زوجها: " وجدت هنية لا تزال تغط في النوم، أحست بالعطف عليها، لم يتبق لهذه المسكينة من هذه الدنيا غير النوم والاحتماء من البرد الذي يسكن ضلوعها حتى في عز الصيف"⁽²⁾، وبالتالي نتعرف على منظور عزوزة لهذا الصوت، والمتمثل في الشفقة والحسرة للوضع الذي تعيشه: " كيف يستوطن البرد القارس هذا الجسد وهو في عنفوان فورانه؟ لأول مرة في حياتها ترى فتاة في ريعان الشباب تمتلك جسدا تتخره الشيوخوخة، أليس الشيوخ وحدهم من يسكن البرد عظامهم الواهنة، لا شك أن عدوة الله هي السبب، كيف يمكن لجسد أن يلتهب حرارة وهو يضم روحا باردة، لم تتعم قط بدفء الحب"⁽³⁾، وعليه نتعرف على المعاناة التي تعاني منها هنية، جراء المعاملة السيئة من طرف والدتها.

وعليه نفهم التناقض في رؤيتها، فمن جهة فإن هنية لا تزال شابة ومن المفروض تتبض بالحياة إلا أنها عكس ذلك تماما، فهي في الظاهر صغيرة في السن إلا أن روحها روح الشيوخ الذين استوطن البرد في أضلاعهم حتى في فصل الصيف، ما جعل عزوزة تحمل مسؤولية معاناة هنية لوالدتها: " لم تر حماتها تعامل ابنتها معاملة الأم، لم تسمعها تقول لها كلمة طيبة، أو تعبر عن حبها وحنانها أو تضمها إلى صدرها، تصورت طفولتها البائسة، أكيد أنها كانت تهملها في صغرها ولا تعتني إلا بنفسها، كيف تستطيع هذه الفتاة العيش بلا أم تحنو عليها ولا صديقة تواسيها وتشاركها همومها"⁽⁴⁾، ومن ثمة نتوقف عند الاختلاف في المواقف، كموقف الحماية التي تعتبر

¹ - الزهرة رميج: "عزوزة"، ص114.

² - المصدر نفسه، ص170.

³ - المصدر نفسه، ص177.

⁴ - المصدر نفسه، ص146.

نفسها ليست مجبرة على الاهتمام والعناية بابنتها، وفي المقابل موقف عزوزة والتي ترى أن رعاية البنت واجبا على الأم وفي نفس الوقت حق البنت على والدتها.

لتنحصر هذه الشخصية من قبضة الأم المتسلطة بعد زواجها وذهابها وانتقالها للعيش في المدينة، وهو الأمر الذي جعلها تحقق ذاتها وكيونيتها.

وعليه فإن هذا الصوت هو الصوت الضعيف الذي لا حول ولا قوة له، ما جعله يعيش الحقرة والنذب وسط عائلته.

تجلى أيضا الصوت المستضعف في شخصية الحميرة، المرأة التي تزوجها أحمد على عزوزة أين تعرف عليها في بيت الدّاعة بالمدينة:

"- هناك فتاة جديدة وفدت على الدار قبل يومين...وضع أحمد رأسه بين يديه وبقي واجما لم تمض لحظة حتى أقبلت عليه فتاة طويلة القامة، رشيقة في مشيتها"⁽¹⁾، من خلال هذا المقطع ندرك أن هذا الصوت عبارة عن فتاة طويلة القامة ورشيقة.

ونتعرف أكثر على هذه الشخصية

"-لا عليك ستعجبك، المهم هو قاع الجابية وحلاوتها، إنها مادة خام لم تجرب الرجال بعد؟

- تقصدين أنها عذراء؟

- لا، لا... لكنها في حكم العذراء، لقد طلقها زوجها بعد سنة من الزواج، ولم يمسه رجل آخر بعده.

- ما سبب الطلاق؟

- طلقني ابن عمي لأنني عاقر"⁽²⁾، وبالتالي يتضح لنا سبب طلاق هذه المرأة، وهو كونها عاقر السبب الذي جعل أحمد سعيدا: " ابتسم أحمد ابتسامة لم يعرف سببها ولا مغزاها"⁽³⁾، ومنه وجد أحمد ضالته وهدفه في هذه المرأة.

كما ندرك اسم هذه المرأة وشعورها بعد غياب أحمد عنها لمدة طويلة:

¹- المصدر السابق، ص147.

²- المصدر نفسه، ص147.

³- المصدر نفسه، ص254.

"- أريده هو... الرجال راغبون فيّ وأنا أمتنع وهو لا يأتي، هل أنا مصنوعة من حديد؟، أنا من لحم ودم (ثم وهي تلتفت إليه وتخاطبه بلهجة تعمدت أن تكون لينة وفيها بعض دلال) أنت لديك زوجتك، تبيت في أحضانها كل ليلة وأنا مع من أبيت؟ مع الجن؟ فاجأته جرأتها...لم يتمالك نفسه فضحك وقد انفجرت أساريره قليلا، ضمها إلى صدره وهو يقول:

- هل تحبيني إلى هذه الدرجة؟

- اسأل قلبك⁽¹⁾، ومن ثمة نتعرف على التباين في المواقف، موقف الحمرة التي لامت أحمد على طول غيابه وعدم سؤاله واهتمامه بها، وموقف أحمد الذي اعتبر نفسه ليس ملزما اتجاهها بأي شيء باعتبارها ليست زوجته: " اسمعيني أنا هارب من النكد...فلا تزيديني هما على هم.

- وهمومي أنا؟ من يخففها عني؟

- أية هموم وأنت تعيشين في عالم الهوى والنشاط.

- النشاط؟ مع من؟ ألم تمنعني من أي رجل غيرك؟

- لو فعلتها لما لمت غير نفسك؟

- وهل تريدني أن أصوم الدهر؟ أنت تستمتع بزواجك، وأنا تتركني كالجمال الأجرب...لا أحد يقترب منه⁽²⁾، وبالتالي نذكر بأن أحمد اتخذ من هذه المرأة أداة للترفيه عن النفس، يلجأ إليها هاربا من الجو المتعكر في منزله، نتيجة الشجار الدائم بين أمه وزوجته عزوزة: " أنت تعرفين بأني مشغول دائما بتجارتني التي تأخذ مني وقتا كبيرا وجهدا جبارا...لكنني في حاجة ماسة إلى الراحة والترفيه، مللت التعب والنكد⁽³⁾، وبالتالي تتضح لنا المكانة التي تحتلها هذه العشيقة عند أحمد والنظرة التي يراها بها.

وتتابع الملفوظات، فنعرف أن أحمد اتخذ قراره بالزواج من الحمرة وأخذها معه للعيش في

نفس البيت مع عزوزة: "

- حمريتي هل تقبلين الزواج بي؟

¹- المصدر السابق ، ص254.

²- المصدر نفسه ، ص256.

³- المصدر نفسه، ص257.

....-

- لا أصدق، قالت الحمريّة.

- لا صدقي، قال للحمريّة⁽¹⁾، ليتضح بأن هذا الزواج خدمة لأغراضه الشخصية، لم يشأ إخبار أحد عنها: "زواجي من الحمريّة لغاية في نفسي... لا تسأليني عنها لأنّي لن أخبرك"⁽²⁾ وبالتالي ندرك بأن زواجه من الحمريّة لم يكن حبا فيها وإنما لحاجة في نفسه.

لنكتشف الصراع الذي نشأ بين الحمريّة وضررتها عزوزة: "

- ألا تتوقفين عن إهانتك لي؟ لقد صبرت عليك البارحة لتفهمي مشاعرك، ولكن صبري لن يطول وليكن في علمك أنني لست مومسا، لقد كنت زوجة محترمة على سنة الله ورسوله، ومباشرة بعد طلاقي تعرفت على أحمد، فكان رجلي الثاني الذي لم أعرف رجلا غيره.

- ولم تجد غير رجل متزوج وله أولاد لتمسكي فيه بأسنانك وأظافرك؟

- أنا لم أمسك في زوجك لا بأسناني ولا بأظافري، ولم أفرض نفسي عليه، بل هو الذي اختارني من بين النساء وفضلني عليك...ولو كنت فعلا زوجة قادرة على الاحتفاظ بزوجها لما عرفني أو عرف غيري، فكفاك غرورا وادّعاء كاذبا، وتعاميا عن الحقيقة"⁽³⁾، ومن ثم ندرك التباين في المنظور، منظور عزوزة التي تتهم الحمريّة بسرقة زوجها منها رغم معرفتها بأنه متزوج وأب لأطفال وقبولها بهذا الأمر، ومنظور الحمريّة التي تتهم عزوزة وتعتبرها السبب الذي جعل أحمد يبحث عن امرأة ثانية بإهمالها له وعدم شعوره بالراحة في بيته، فلو تمكنت من الحفاظ عليه لما تزوج عليها مرة ثانية.

وفي الأخير تقرر الحمريّة الانفصال عن زوجها أحمد بعدما يئست من محاولاتها للحصول على مكانة مميزة عنده: "

- سأطلب الطلاق يا عزوزة، قالت بصوت متحشرج.

¹- المصدر السابق ، ص257.

²- المصدر نفسه، ص 259.

³- المصدر نفسه ، ص295.

- تطلبين الطلاق؟ هل جننت؟
- سأكون مجنونة إن بقيت في هذا البيت، ما الذي يربطني به؟ لا شيء.
- لم أفهم قصدك، افصحي.
- منذ خصام أحمد وصديقه بنحمادي وعلاقته بي تسوء يوما بعد يوم، أصبح يتهرب مني تارة بطريقة مؤدبة مدعيا التعب والإرهاق، وتارة أخرى يثور في وجهي وينعتني بأقبح النعوت، وقد تفاقم الوضع بعدما تعافى من مرضه، لم يعد يعاشرني معاشرة الأزواج⁽¹⁾، وبعد ذلك تطلع عزوزة على السبب الذي جعل أحمد يختارها هي بالضبط من بين كل الفتيات الموجودات في بيت الدعارة:
- "الآن تتأكد شكوكي التي ظلت طيلة هذه السنوات أدبتها أو أتعامى عنها.
- أية شكوك؟ هل يريد الزواج من امرأة؟
- لا اطمئنني، بل شكوكي مذ طلب مني أن لا أخبركما -أنت وأمه - بكوني عاقرا، لقد اختارني من بين فتيات دار طامو لا حبا فيّ وإنما حبا فيك.
- حبا فيّ أنا؟ هل يبرهن الزوج عن حبه لزوجته بالزواج عليها؟
- ...
- أن يتزوج من امرأة عاقرا لن تربطه بها بالمستقبل رابطة الأولاد، ولذلك يمكنه متى أتاحت له الفرصة أن يتخلص منها ويعود إليك، وهذا ما يفعله معي الآن... لقد كنت الورقة التي لعبها لإشفاء غليل أمه منك، الآن وقد عادت أمه إلى ديار أهلها لم أعد صالحة لأي غرض⁽²⁾، ومن ثمة نتعرف على التباين في المواقف، موقف عزوزة التي تستغرب من حب أحمد لها وكونه السبب الذي دفعه للزواج عليها من الحمزية، وموقف هذه الأخيرة التي تعتبر بأن هذا الحب هو الذي جعل أحمد يتزوج من امرأة عاقر مثلها حتى يستطيع التخلص منها متى أراد ذلك دون مشاكل تحول دون ذلك.

¹ - المصدر السابق ، ص 387.

² - المصدر نفسه ، ص 389.

وعليه فإن الصوت المستضعف قد تجسد في شخصية هنية البنت التي لم تعرف أباهها ولم تنعم بحب وحنان والدتها، كما تجسد أيضا في شخصية الحميرية التي اتخذها أحمد وسيلة أولا لتلبية رغبة أمه التي كانت تلح عليه بالزواج على عزوزة، وثانيا من أجل أن يجعل عزوزة تحت إمرته بعدما كانت لا تخضع له، ولهذا تزوج من الحميرية المرأة العاقر والتي سيجعلها تطلب الطلاق منه نظرا لإهماله وعدم اهتمامه بها كزوجة.

2-الصوت الرجالي:

أ-صوت أحمد: (الصوت المحب للنساء):

هو الذي يعشق النساء ويبحث عنهن في كل مكان: " خبرة أحمد بالنساء كبيرة جدا، ما من امرأة يراها إلا ويشتهيها، ذاق ويشوق كل الأشكال والألوان، لا يترك بكرا ولا ثيبا إلا ويحاول إغوائها"⁽¹⁾، إلا أنه كان يتمنى الزواج من عزوزة، أخت صديقه الوحيد عبد الرحيم، والتي أحبها منذ كانت طفلة صغيرة: "هذه الرغبة في الزواج، هل جاءت نتيجة تفكير واقتناع، أم مجرد ذريعة للوصول إليها، إذ لا طريق أمامه غير هذا الطريق؟...وكونه صالحا لي لا يجعله بالضرورة صالحا لأختي، وإذا كان ثابتا في علاقته بالرجال، فإنه على العكس من ذلك متقلب في علاقته مع النساء، هل أرفض طلبه وأضحي بصداقته أم اضحي في سبيل الحفاظ على هذه الصداقة بأختي تاركا مصيرها للمجهول؟ لا خيار أمامي لن أرمي بها إلى النار"⁽²⁾، وبالتالي نتعرف على رؤية عبد الرحيم لصديقه أحمد الذي أراد الزواج من عزوزة، حيث يعتبره زير نساء، كما أنه لا يحافظ على علاقته مع المرأة كما يحافظ على علاقته مع الرجل، ما جعل عبد الرحيم يقرر رفض إعطائه أخته عزوزة، غير أن أحمد أصر على إعادة مفاتحة صديقه في الموضوع: "

- عبد الرحيم ها أنا أعيد عليك ما قلته البارحة، وفي وضح النهار، هذه المرة أرغب في الزواج من أختك، أقولها في كامل وعي، ولست محموما ولا مجنوناً"⁽³⁾، وبعد ذلك قرر مفاتحة والدته بموضوع الزواج: "

¹ - المصدر السابق، ص29.

² - المصدر نفسه، 26.

³ - المصدر نفسه، 26

- ألا تصرين على زواجي؟ ها أنا أرضخ لمشيتتك وأريد أن أتزوج، ولكن بابنة علي الجعايدي لا بغيرها⁽¹⁾، إلا أن رد الأم كان الرفض، وهو ما زاد من تمسك أحمد بقرار الزواج من عزوزة: "
- وأمك هل أطلعتها على قرارك؟ هل أخذت رأيها؟
- نعم، ولكنها ترفض بشدة، وأنا مصمم على الزواج من هذه الفتاة⁽²⁾، ومن ثمة نتعرف على موقف أحمد والمتمثل في تحدي رغبة والدته والتشبث بمن يحب.

ونعرف بعد ذلك أن أحمد قد اضطر إلى ضرب زوجته دفاعا عن أمه: " لماذا لا تستمعين إلى كلامي؟ ألم أوصيك بعدم الرد عليها؟ أنت تعرفين أنني أحبك وأنها ستنسى حكاية رفضي الزواج من ابنة خالي وأنداك ستعود الأمور إلى مجراها الطبيعي، أماكنت أطالبك دائما بالصبر إلا لكي لا يحدث ما حدث، لا خيار أمامي إما أن أضربها أو أضربك، وأنت تعلمين أنني لا يمكن أن أضرب أمي"⁽³⁾، فرغم حب أحمد لعزوزة والمكانة الكبيرة التي تحظى بها عنده إلا أنه ضربه عندما وجدها تتشاجر مع أمه، تفاديا لضرب أمه التي بادرت إلى افتعال الشجار ف ضرب عزوزة على الرغم من كونها المظلومة من طرفه ومن أمه: " لا يمكن أن أضرب أمي، هل يرضيك أن أكون ولدا عاقا؟ بالتأكيد لا، أرجوك لا تضعيني أمام هذا الخيار الصعب الذي تعرفين نتيجته مسبقا"⁽⁴⁾ وبالتالي تحجج أحمد وحاول إقناع زوجته بصواب ما فعله وأنه كان محقا في ضربه لها، وإلا سيكون ولدا عاقا إذا ما فعل شيئا لأمه.

ونكتشف شخصية أحمد الضعيفة والتي تصدق كل ما تسمعه من الأم: " حرمت عليك معيشتك، وتسألين عما فعلته؟ ألا تعرفين ذلك أيتها الساقطة؟ ألم يكفك إعجاب النساء لتبحثي عن إعجاب الرجال أيضا؟

- اللعنة على من ينعتني بأصبعه.
- لا اللعنة عليك أيتها الكلبة المسعورة.

¹- المصدر السابق ، 30

²- المصدر نفسه ، ص 42.

³- المصدر نفسه، ص 64.

⁴- المصدر نفسه، ص 65.

- إنها أمك، أعرف أنها أصل البلاء، هي التي تحرضك باستمرار، شكوتها لله وحده هو القادر عليها.

- لا تلوّثي اسم أمي بقذارة فمك⁽¹⁾، ومن ثمة نتبين أن صوت أحمد ضعيف لا يملك ثقة بنفسه ولا بزوجته، صوت يصدق كل ما يقال له، وكل ما يسمعه، صوت يستقوى على زوجته فقط.

وبعد ذلك يقرر أحمد العودة إلى عاداته القديمة بعدما أُلّغ عنها بعد زواجه من عزوزة، من مطاردة النساء وارتياح المواخير: " لاحظ أصدقاؤه توتره، فدعوه ذات يوم إلى مرافقتهم لقضاء أوقات ممتعة في أحد بيوت الدّعارة، كان دائماً يرفض دعوتهم رغم ما يثيره هذا الرفض من تعليقات ساخرة لكونهم يعتبرون رجولة الرجل ناقصة في حالة اكتفائه بالزوجة، لكنه تلك المرة استجاب بسهولة، استغربوا لها، ومنذ ذلك الحين تعودت قدماه للوصول من جديد إلى المواخير⁽²⁾ بالتالي نتبين اختلاف المنظور، منظور الأصدقاء الذين يعتبرون الرجولة في تعدد النساء اللواتي يعاشرهن، ومنظور الذين يعتبرونها في الشجاعة والبطولة، وقد اتخذ أحمد صراع أمه مع زوجته ذريعة للعودة إلى عاداته: " هذه الأجواء تصيب أحمد بالاختناق، لا قدرة له على تحمل هذا الصراع وهذا النكد، صار يشنق إلى تلك الجلسات المفعمة بالحب والسعادة، والتي لن يجدها إلا في تلك الدار التي توجد في قلب المدينة"⁽³⁾، وعليه ندرك أن الولوج إلى المواخير كانت من عادات أحمد قبل الزواج من عزوزة، ولم يدفعه إلى ذلك الشجار الذي يحصل بينها وبين حماتها كما يزعم.

ونتعرف عن طريق الحوار على رؤية كل من أحمد وعزوزة لنمط عيش النصارى:

"- النصارى يعرفون كيف يعيشون ولا يخلون على أنفسهم، أما لو رأيت حياتهم الأخرى.

- أية حياة؟

- حياة الزهو واللهو.

¹- المصدر السابق، ص98، ص99.

²- المصدر نفسه، ص93.

³- المصدر نفسه، ص 94.

- لا يهتمون لا بهذا ولا بذاك...عناق وقبل في وضح النهار...أما نحن فحتى في الليل لا نسمع لنا دابة نمل، كأننا أموات في قبورهم صامتون، بل لعل الأموات أفضل حالا منا...من يدري ماذا يفعلون هناك، وقد تحرروا من أعين الأحياء التي لا ترحم"⁽¹⁾، فمن خلال هذا الحوار نتعرف على منظور أحمد لحياة النصارى العاطفية والتي يعتبرها رائعة، حيث يستمتع النصارى بدون حياء أو خجل وفي وضح النهار، عكس الحياة التي يعيشها هو، حيث أن الأموات أفضل منه لأنهم تحرروا من أعين الرقيب، بينما نجد منظور عزوزة والتي تستكر مثل هذه التصرفات والتي تعتبرها إثما: "

- هل جننت؟ استغفر الله.

- لماذا أستغفر الله؟ هل ارتكبت جريمة؟ أليست هذه هي الحياة؟"⁽²⁾.

وعليه نتبين موقف أحمد والذي يعتبر حياة النصارى هي الحياة التي يتمنى أن يعيشها حيث يميل إلى اللهو والمرح وخاصة فيما يخص النساء.

كم نتعرف على رد فعل مرجانة (صديقة عزوزة) من ضرب أحمد لها، بعد اتهامها بالخيانة

"- ما هذا الذي فعلته بزوجتك با بني؟

- ألا تعرفين ما الذي فعلته هي؟

...-

- لا تعرفين أنها عشيقة النصراني.

- أعوذ بالله من قال ذلك؟

....-

- لقد بلغت به الوقاحة أن يتغزل بها أمام أُمي.

- ألا تتعامل مع النصارى؟ إنهم يعبرون عن إعجابهم بعفوية، أنا أعرف مسيو فرانسوا منذ فترة ولم أر منه إلا كل الخير.

¹- المصدر السابق، ص118.

²- المصدر نفسه، ص118.

- وهل وراء النصارى خير؟ إذا كانوا لا يخلون من الاستيلاء على الأرض، فهل يخلون من الاستيلاء على الشرف⁽¹⁾، وبالتالي نتبين اختلاف الرؤى بين مرجانة وبين أحمد "لمسيوا فرانسوا" فبينما نجد رؤية أحمد لمسيوا فرانسوا والذي يعتبره خائناً عديم الشرف، لا يتوانى عن الاستيلاء سواء على الأرض أو على الشرف، نجد رؤية مرجانة والتي تعتبره طيباً عفواً يعبر عن إعجابه بطريقة عفوية لا أكثر.

ونكتشف بعد ذلك أن أحمد قد نجح في مشروع جعل أمه تفتخر به: " ظلت "غنو" صامته تتأمل البناية، انتظر أحمد أن تفتح فمها لتعبر عن انبهارها ومفاجأتها السارة، لكن صمتها طال حتى خشي أن تصدمه وتعكر عليه فرحته بهذه اللحظة التي ظل يحلم بها زمناً طويلاً، لم يقو على الانتظار فسألها"

- ما رأيك يا أمي؟

- ما كنت أعتقد أنك ستكون رجلاً بحق، وتبني بناية بهذا الحجم⁽²⁾، وبالتالي نكتشف التباين في الرؤى، رؤية الأم التي لم تكن تعتقد بقدرة ابنها على تشيد بناية بمثل هذه المواصفات ورؤية أحمد الذي أراد أن يبرهن لأمه قدرته على تحمل المسؤولية وحتى يكون الرجل الذي طالما حلمت به وحتى يتجنب سخطها وغضبها: " ومتى كانت نواياك دائماً صائبة؟ ألم تقولي إن عزوزة لن تلد الولد؟ ها قد ولدت ابناً رائع الجمال وبصحة جيدة⁽³⁾، ومن ثمة ندرك الاختلاف بين هذين الصوتين، صوت الحماية الكارهة لعزوزة والتي تتحين لها كل فرصة من أجل إيذائها، وصوت أحمد المحب والمدافع عن زوجته.

ونتعرف من خلال الخطاب المعروض على الاحتفالات التي أقامها أحمد يوم السبوع لابنه حسن: " لم تكن حادثة الحلاقة وحدها ما استحضره أحمد، وإنما أيضاً حادثة يوم السبوع التي دشن بها أحمد جنونه الرسمي في رأي أمه، فعندما وضعت عزوزة مولودها الذكر، لم تسعه الفرحة أقام حفلاً ظل الناس يتحدثون عنه...استدعى مجموعة عبيدات الرومي التي تحبها عزوزة رغم

¹- المصدر السابق ، ص195.

²- المصدر نفسه ، ص211.

³- المصدر نفسه، ص213.

اعتراض أمه التي تحب الشيخات وهو ما فسرتة بانحياز له لزوجته وتحقيق رغباتها على حساب رغبات أمه⁽¹⁾، الملاحظ أن سلطة الراوي العالم بكل شيء قد تجسدت من خلال معرفته بالأفكار والذكريات التي استحضرها أحمد، وهو ما مكنه من معرفة رؤية أحمد المنحازة لزوجته التي تحب عبيدات الرومي، عكس رؤية الحماة التي تفضل الشيخات، وهو ما لم يعجبها، حيث اعتبرت انحياز ابنها لزوجته إهانة وعدم الاكتراث بها.

ويقرر أحمد تسجيل ابنته البكر حليلة في المدرسة من أجل التعليم رغم معارضة المعلم له
 - " لماذا تريد تسجيل ابنتك بالمدرسة؟

- أريدها أن تتعلم وأن لا تكون مثلي محرومة من القدرة على القيام بالعمليات الحسابية، لا تتصور خجلي من نفسي وأنا أرى "مسيو فرانسوا" شريكي السابق في التجارة يسجل كل شيء في دفتره بينما أجدني عاجزا عن فعل ذلك"⁽²⁾، ومن ثمة نكتشف كل من منظور أحمد والمعلم منظور أحمد والذي يشعر بالخجل لعدم تعلمه وإتقانه الحساب وخاصة أمام النصراني الذي كان ماهرا فيها، وهو الأمر الذي جعله يقرر إدخال ابنته إلى المدرسة حتى تحظى بما لم يحظ به هو ومنظور المعلم الذي استغرب من موقف أحمد وإصراره على تعليم ابنته:

- " ولكن ما فائدة تعليمها ومصيرها الزواج؟

- لا أصدق أنك أنت من يقول هذا الكلام السي بوشعيب، أريد لعقلها أن يكون متورا... هذا كل شيء.

- ولا اعتراض لديك أن تكون البنت الوحيدة التي تدرس مع الذكور؟

- ولماذا أعترض؟ هل سيأكلونها؟"⁽³⁾، ومن ثمة نتعرف على موقف أحمد الذي لم يكن ينتظر هذا الرد من إنسان مثقف ومتعلم، كما اعتبر تعليم المرأة خطوة جيدة في صالحها، وموقف المعلم من تعليم البنت، حيث يعتبره دون فائدة مادام مصير هذه الأخيرة الزواج، وبالتالي لا حاجة لها للتعليم:
 - " هل تعلم ما يقوله بعض فقهاء الدين عن تعليم المرأة؟

¹- المصدر السابق ، ص220.

²- المصدر نفسه ، ص240.

³- المصدر نفسه، ص240.

- وكيف لي أن أعلم؟ هل أنا حافظ للقرآن ومتعلم مثلك؟
- يقولون " من يعلم امرأة كمن يسقي أفعى سما"
- أعوذ بالله، لا أصدق أن الذي يحفظ كتاب الله يقول هذا الكلام⁽¹⁾، وبالتالي نجد الاختلاف في وجهات النظر كل من أحمد والمعلم وجهة نظر المعلم والتي تمثل وعي بعض الفقهاء الذين يعتبرون تعليم البنت كمن يزيد السم للأفعى فتزيدها خطورة، وهو حال الفتاة التي يزيدها التعليم قوة على الأهل والمجتمع، ووجهة نظر أحمد والذي يعتبر هذا الكلام خاطئا لا أساس له من الصحة وهو ما جعله يستغرب أن يصدر من حفظة كتاب الله.
- وتقترح الحماة على أحمد إعادة الزواج من أجل كسر شوكتها:
- "- ولماذا لا تتزوج وتضرب عصفورين بحجر واحد؟ وتقضي لياليك في بيتك بدل التسكع في المدينة وتكسر شوكتها التي تقوت بعد إنجابها الولد؟
- سبحان الله أليس هذا هو الولد الذي كنت تحلمين به؟
- ويا ليتها لم تلده.
- أعوذ بالله، ألا ترين أنها تكرس كل وقتها للاهتمام ببيتها وأولادها؟ اتقي الله يا أمي ولا تنسي أنها يتيمة وأنا عائلتها الوحيدة.
- سترى ما تفعله بك هذه اليتيمة، آنذاك تقول: " يا ليتني استمعت إلى نصائح أمي، ستندم...ولكن عندما لا ينفحك الندم"⁽²⁾، ومن ثمة نتعرف على التباين بين منظور الحماة لعزوزة والتي تعتبر إنجابها للولد زاد من غطرستها وجبروتها، وبالتالي أحسن حل يقوم به زوجها هو الزواج عليها حتى يكسرها ويذلها، ومنظور أحمد الذي استغرب من تصرفات أمه التي كانت تحلم بالولد وعندما جاء تمتعت عدم ولادته، كما أن عزوزة متفرغة لبيتها ولأولادها ولا تهملهم.
- وتتابع الملفوظات، فنكتشف قرار أحمد بالزواج على عزوزة:

¹- المصدر السابق، ص 241.

²- المصدر نفسه، ص 245.

"- قريبا ستعرف الأدريسي أنني لست مثلك أختبئ كاللص، وجهي سيكون مكشوفاً للجميع أنا لا أخشى زوجتي ولا غيرها... والذي له فضل عليّ يمنعه عني"⁽¹⁾، ورغم زواجه للمرة الثانية إلا أنه لم يكن يريد التخلي عن عزوزة زوجته الأولى:

"- ما هذا الكلام يا أمي؟ من قال إنني استغنيت عن بنت علي الجعايدي؟ إنها زوجتي وأم أبنائي.

- ومن قال إنني زوجتك؟ قاطعته عزوزة بحدة.

- ماذا تقولين؟ قال وقد صدمته المفاجأة.

- إياك أن يخطر على بالك ولو للحظة أنني عدت من أجلك، لقد عدت من أجل أبنائي، أما إذا لم تعد راجباً فيهم أيضاً فعليك أن تطلقني.

- أطلقك؟ هل جننت؟ ألا تعرفين أن الشرع والقانون يسمحان لي بأربع نساء"⁽²⁾، وبالتالي ندرك التباين في المواقف، موقف أحمد الذي اعتقد أن عزوزة ستبقى على ذمته وتبقى زوجته بعد زواجه عليها، وموقف عزوزة التي رضيت بالبقاء معه في بيت واحد من أجل أولادها فقط، بحيث لن تربطها بزوجها أية علاقة أخرى.

ويطلعنا على السبب الذي جعله يتزوج من امرأة عاقر: " أطلقها؟ هل تمزح لا أبداً، ولماذا تزوجت الحميرية؟ هل حبا فيها؟ أردت فقط أن أخفف من حدة كراهية أمي لها، أن أقضي على أجواء النكد التي تعكر مزاجي، لو كنت أريد تطليقها لفعلت منذ زمن طويل ولما تزوجت مومسا عاقراً، وإنما فتاة صغيرة من عائلة محترمة تكون غاية الجمال لأستمع بها وأنجب منها أبناء جميلين... لكني لا أحب غير زوجتي ولا أريد أن أنجب أولادي إلا منها.

- اسمح لي إذن أن أقول لك بأنك بهذا الحل الوسط ارتكبت خطأ حياتك، أنت تعرف طباع أمك هي تكره زوجتك لأنك تزوجتها رغم أنفها"⁽³⁾، وبالتالي ندرك أن زواج أحمد من الحميرية ما هو إلا وسيلة لتهدئة الأجواء المتعكرة بين أمه وبين زوجته عزوزة، وهو مالم يتحقق في النهاية: " أنا

¹- المصدر السابق، ص 269.

²- المصدر نفسه، ص 288، ص 289.

³- المصدر نفسه، ص 325.

الذي أحصد نتيجة خطئي وأحترق بنيرانهن جميعا، حرب النساء جهنم حمراء والعياذ بالله⁽¹⁾، ومن ثمة يكون مصير أحمد الضياع وعدم قدرته على التحكم لا في زوجته الأولى ولا الثانية.

ليفقد أحمد كل ثروته وذلك بسبب غدر صديقه المقرب بن حمادي، ما دفع أمه للتخلي عنه: "أمه التي كانت تخفف عنه عبء الدكان عادت إلى أخيها الحاج الطاهر بعد موته بدعوى الإشراف على أملاكها بنفسها، لقد آلمه تخليها عنه وقت الشدة ذلك أنها رفضت قرضه مبلغ لشراء الحبوب، مذكرة إياه بتحذيرها له من بن حمادي الذي كرهته من أول نظرة، لقد حذرته منه مرارا لكنه لم يعر تحذيراتها أية أهمية"⁽²⁾، وبالتالي نتعرف على التباين في الرؤى، رؤية الأم التي لم ترتح لبن حمادي، فكانت تحذر دائما ابنها منه، ورؤية أحمد الذي لم يعر كلام أمه أية أهمية فاتخذ من بن حمادي الصديق الوحيد.

وتستمر سرد الأحداث ويطلق أحمد الحمرية بعد إصرار هذه الأخيرة، وبعد ذلك يقرر الانتقال إلى المدينة للعيش فيها بعد إفلاسه، إلا أنه لم يتمكن من استعادة زوجته عزوزة، فعاشا كغريبين تحت سقف واحد حتى وفاته.

وبالتالي فإن صوت أحمد يمثل الصوت المسالم من جهة، حيث حاول تسوية الأوضاع بين أمه وزوجته إلا أنه لم يفلح في الأخير، ومن جهة أخرى يمثل الصوت المحب والعاشق للنساء فكان ينتقل من ماخور لآخر، الأمر الذي جعله يخسر زوجته وثروته.

وعليه فإن رواية عزوزة يمكن إدراجها ضمن الرواية البوليفونية وذلك لما تحتويه من:

- تعدد الشخصيات والصراعات القائمة بينها.
- تعدد الرؤى ووجهات النظر بين الأصوات.
- تعدد أشكال الوعي والمواقف الإيديولوجية.
- تعدد الرواة ما سمح بتعدد الحكايا التي دخلت ضمن الحكاية الإطار (الرئيسية).
- تخليها عن الراوي التقليدي العليم بكل شيء نسبيا.

¹ - المصدر السابق، ص 3

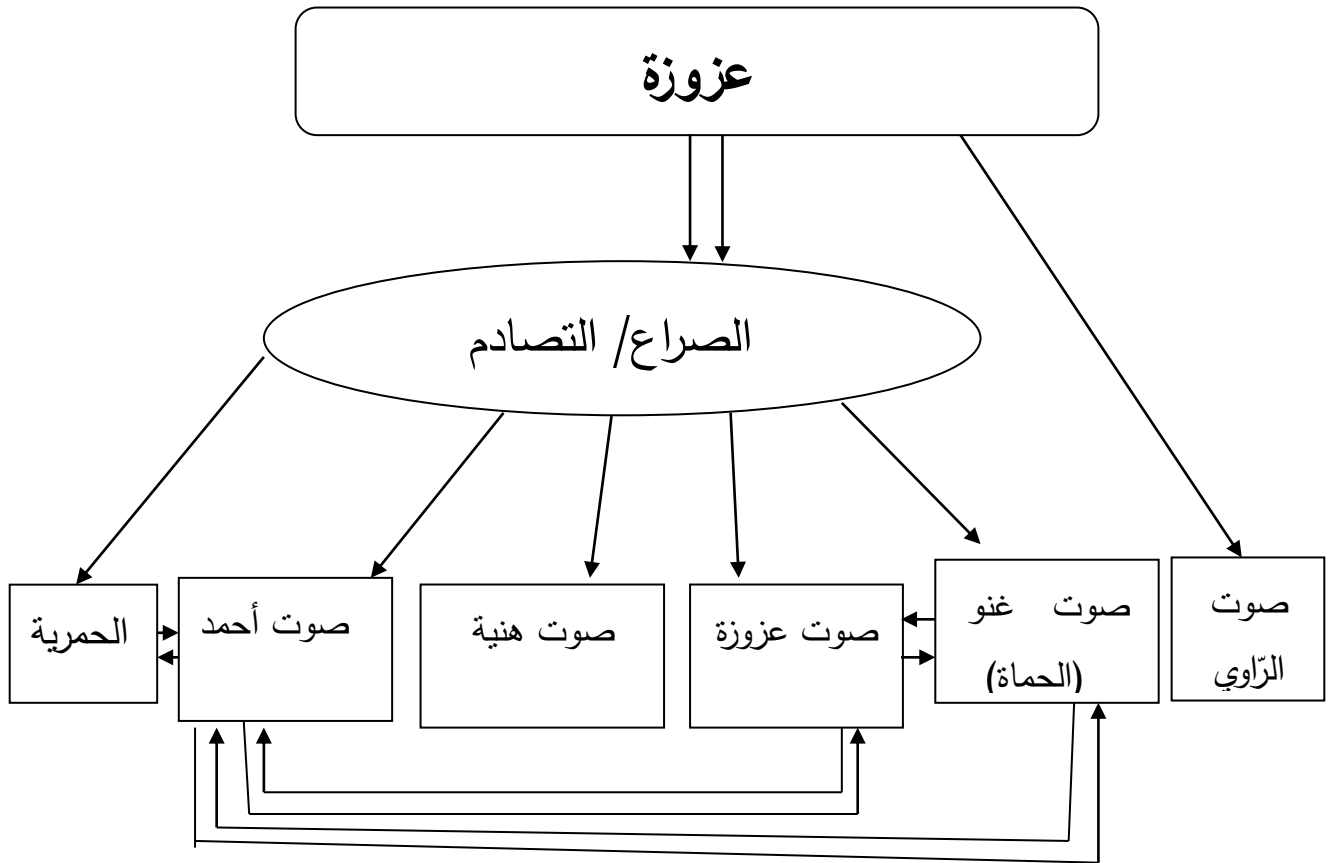
² - المصدر نفسه، ص 380.

- تتدرج الرواية ضمن الرواية الاجتماعية أين عالجت الكاتبة علاقة العروس مع حماتها من جهة ومن جهة أخرى علاقة الزوجة مع الزوج في ظل مجتمع بدوي، لا يعترف بالحب بين الزوجين.
- تطرقت الكاتبة في هذه الرواية إلى النظرة الدونية للبنات، فكلما رزقت عزوزة بطفلة إلا واستقبلتها حماتها بالاحتقار وعدم الترحيب بها، وكأنها هي المسؤولة على ولادتها، حتى أنها أطلقت عليها أم البنات كما طلبت من زوجها إعادة الزواج عليها لأنها لم تتجب الذكر الذي سيحمل اسم العائلة ويرفع رأسها.
- الملاحظ أن رواية عزوزة رواية اجتماعية تطرقت لموضوع المرأة ومكانتها داخل بيت الزوجية وكذلك موضوع الإنجاب، حيث تفضل العائلة الذكر على الأنثى، فالزوج الذي لم يرزق بالطفل يلقي اللوم على الأم ويحملها مسؤولية ذلك، ويعيد الزواج عليها أملا في إنجاب ولي العهد المنتظر، أما رواية الممنوعة فهي أيضا اجتماعية تناولت مكانة المرأة المثقفة في المجتمع المحافظ الذي يرفض كل مبادرة للتغيير، وينظر للمرأة بنظرة دونية ويقمع صوتها ويحاربها حتى تضطر في الأخير للاستسلام.
- جاء الزاوي في رواية عزوزة خارج حكاوي غير مشارك في الأحداث التي يرويها، منفصلا عنها، بينما ظهر الزاوي في رواية الممنوعة داخل حكاوي مشاركا في الأحداث، فهو شخصية من الشخصيات الحكاوية.
- فشل البطل في الروايتين ولم يتمكن من الصمود، فسلطانة مجاهد في رواية الممنوعة لم تتمكن من مقاومة التيار الإسلامي المستبد الأمر الذي جعلها تتسحب وتغادر هاربة إلى فرنسا بعدما كادت تقتل، أما عزوزة فقد استسلمت أخيرا للموت ولا سيما بعد معرفتها بالظروف التي جعلت زوجها يتزوج عليها والسبب الذي جعله يبتعد عنها حتى بعدما طلق زوجته الثانية.
- تتشابه الروايتان في النهاية المفتوحة، ففي الممنوعة لم نرصد لها نهاية واضحة بحيث جعلتها الكاتبة غير معروفة، وهو الأمر نفسه الذي نجده في رواية عزوزة التي لم نتمكن من معرفة مصير ابنتها حليلة.

- وظف الآخر في كل من الراويين، فنجد شخصية "فانسان " في رواية الممنوعة، السائح الفرنسي الذي قرر زيارة الجزائر ومعرفة موطن المرأة التي تبرعت له بكليتها، بينما نجد "مسيو فرانسوا " التاجر الفرنسي الذي حصل على أراضي وممتلكات في المغرب، لأنه جاء مع الاستعمار، ليفر هاربا بعد ذلك.

- تجلت التعددية الصوتية في الراويين من خلال حضور الأصوات كشخصيات حاضرة مشاركة في العمل الروائي، فلم نصادفها كأشكال وعي.

- برزت البوليفونية في رواية عزوزة على النحو التالي:



- خطاطة تبين كيفية بروز البوليفونية في الرواية.-

- اعتمدت الروائية على الراوي الرجل في تقديم أحداث الرواية، وهذا ما جعلها تتخلى عن الضمير السردى الذي وسم الكتابات النسائية لفترات من الزمن.
- كسرت الروائية خطية الزمن، وذلك من خلال توظيف المفارقات الزمنية، الاسترجاع والاستباقات، لتلم بكل الأحداث ولتحدد أصل الصراع والذي عايشته لاحقاً والمواقف المتناقضة التي رفضتها بحكم المنطق ومثال رفضها قراءة القرآن على ملحد.

الفصل الخامس:

تجليات البوليفونية في رواية "اغتصاب محظية"

1 - الأصوات شخصيات في الرواية:

أ- صوت الزاوي أصبع زائدة في يد سيده بوسة:

ب- صوت الزاوي وهو إنسان:

2 - صوت بوسة: صوت السلطة في السرايا: الصوت الحاكم (المقمع)

3- صوت المنفي وصوت المتمهل: الأصوات المتمردة في السرايا

4- صوت دلال وصوت لؤي وصوت فادي وصوت إيسا: الأصوات المتفتحة والمتحررة:

5- صوت الجليلة: الصوت الثائر بالقلم.

لم تعد البطولة في الرواية الحديثة مقتصرة على العنصر البشري وحسب، بل قد تكون غير بشرية مثلما "نجد الجسور عند الكاتب اليوغسلافي أندريتش، والسمة عند صياد إرنست هيمنفواي وجيروت القحط عند الكاتب ستاينبيك في عناقيد الغضب واستحالة انهزام الزمن عند وليام فولكنر في الصحب والعنق"⁽¹⁾، ويعود السبب عن التخلي إلى البطولة البشرية بشكل نسبي إلى كون الروائي وجب عليه أن لا يكون مسيطرا ومهيمنًا، بل ديموقراطيا يعطي لكل واحد حقه، وهكذا ظهر مصطلح "اللابطولة" بمعنى توزيع الأدوار أوركسترايا، الأمر الذي يفسح المجال لتعدد الأفكار والآراء والمواقف، ومن خلال تحليلنا لرواية "اغتناب محظية"، لاحظنا توظيف الكاتب للأصبع في دور البطولة، وهو في نفس الوقت الراوي والشخصية المركزية.

1- الأصوات شخصيات في الرواية:

أ- صوت الراوي أصبع زائدة في يد سيده بوسته:

استهلت الرواية بصوت الراوي الذي تولى مهمة سرد الأحداث وتقديمها للمتلقى: " تهتز الأقدام الرطبة على أرضية السجاد ولا تكاد تلامسه، وتتماوج أوشحة حريرية ملونة، يسقط بعضها قربنا لتكشف عن الملحوظ وعن غير ملحوظ"⁽²⁾، والملاحظ أن الراوي داخل حكاية، مشارك في الأحداث التي يسردها، بدليل استعانته بالضمير السردى "أنا"، بمعنى الضمير الشخصي الذي قال عنه بينفينيست: "إن أنا لا تعني الذي يتكلم فقط، وتتضمن أيضا قولاً على ذمة أنا، فيقول "أنا" لا يمكن لي أن أتكلم على نفسي وفي المخاطب، أنت تحدد ضرورة ب"أنا" ولا يمكن أن يتم التفكير خارج وضعية غير محدودة انطلاقاً من أنا"⁽³⁾، ومن ثمة فإننا نتعرف على ماهية هذا الراوي كما نتعرف أيضاً على اسمه: "تداعبني محظية، تقبلني، عضة حقيقية، يغضب سيدي "بوسته" قهقهات، أتعار من صغير زايد؟"⁽⁴⁾، ومنه نستنتج أن هذا الراوي يعرف "بزايد" كما نعرف أيضاً بأنه كان يلزم سيده، ولما سئم منه أراد قتله والقضاء عليه: " أقسم أنه سيخنقني، فقرر خنقي أمامها

¹ - نورة بعيو : "آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية مدن الملح وثلاثية أرض السواد"، ص 282.

² - عائشة الأصفر: «اغتناب محظية»، تبر الزمان للنشر، تونس، ط 1، 2012، ص 11.

³ - جميل الحمداوي: " بنية النص السردى"، ص 99.

⁴ - Benveniste (la nature des pronoms)in problèmes de linguistique générale. p 22.

بخيط حريري ليتركني أموت ببطيء، لف الخيط حول العنق النحيل⁽¹⁾، إلا أنه لم يفلح في قتله فاهتدى إلى حيلة أخرى، أين قام ببنته نهائياً: " انقضت الأيام والشهور وما زلت نصف ميت عاجز في مكاني، ملتصقا بسيدي لا أكاد أرى أو اسمع...قوة استمدتها من الرغبة في البقاء فاضطر لبتري"⁽²⁾، وبالتالي ندرك بأن زايد ما هو إلا أصبع زائدة في يد سيده، ما جعل هذا الأخير يلقب ببوستة، ونظرا لما قاساه من مأساة جراء عملية البتر التي تعرض لها من طرف سيده، أصبح غير متأكد من إمكانية سرد قصته: " ليتني أنجح في تصوير قصتي كما هي فمعايشة التجربة تجعلك تختزل بعض الصور من غير قصد، فتحجب بعضها دون أن تشعر، فهل سأنجح في تصوير تجربتي كما حدثت فعلا؟ أرجو ألا يؤثر اهتزازي على تماسك روايتي؟"⁽³⁾ فمن خلال المقطع ندرك بأن زايد راوي مشارك في الأحداث يسردها، فهو شخصية من الشخصيات الحكاية التي دخلت مسار الحكاية.

نتعرف من خلال المتلفظ على الرأي الذي أخذه سيده عنه: " لا شيء غيري يجعله يخجل يتأسف ويعتذر، يقول لها: " إنه زايد...صغير لا يهم"⁽⁴⁾، وبالتالي ندرك التباين في الرؤى، رؤية السيد الذي يعتبر زايد مصدر للخجل وأنه لا يهم ولا يصلح، ورؤية زايد نفسه، الذي يرى نفسه ذو أهمية كبيرة وأنه شخصية مهمة، كما نتعرف على الصراع الذي يدور بين الاثنين والذي يعزز من وجود التعددية الصوتية (البوليفونية) في هذه الرواية.

ويكشف لنا أيضا الأوضاع السائدة في الإمارة التي يحكمها بوسته ويشرف عليها: " يعبئ الكروم في صناديقها ويخزن عصيرها في علب الصفيح، ويسوقه لزبائنه الذين جلبهم صديقه "أنريكو" القادم من البحر...تتدلى أثدية العنب من أمهاتها حتى تضمر وتشيح، ويحمر ما ترك منها تحت الشمس لتتسلى برؤوس الغلمان فيضحك سيدي عليهم"⁽⁵⁾، فالملاحظ أن الراوي يعيش

¹ - عائشة الأصفر: " اغتناب محظية"، ص11.

² - المصدر نفسه، ص12.

³ - المصدر نفسه، ص13.

⁴ - المصدر نفسه، ص14.

⁵ - المصدر نفسه، ص14.

في إمارة يحكمها سيده، وبحكم قربه من سيده فإنه ينقل لنا الأحداث من خلال الرؤية مع، باعتبار أنه يعايش تلك الأحداث وبذلك يكشف لنا طريقة تعامل بوسنة مع غلمانها وكيف يضحك عليهم.

ومن خلال منظور الشخصية المتكلمة نتعرف على استغلال بوسنة لخدمه (غلمانها) رؤوف هو بهم، يشربون حتى الثمالة دون مقابل، لا يأخذ سيدي فلسا واحدا، مكتفيا بخدمة عضلاتهم ليستمتعوا بخرمه المعتق الثمين⁽¹⁾، فمن خلال هذا الملفوظ ندرك التباين في المواقف موقف بوسنة (السيد) الذي يستغل الغلمان وذلك من خلال القيام بخدمته وبخدمة مصالحه دون أن يعطوهم أجورهم بل يقدم لهم القليل من الخمر الذي يحملونه ليبيعه إلى ما وراء البحر، دون أن يدفعوا ثمنه، وموقف الغلمان أنفسهم الذين يعتبرون شرب الخمر حب وكرم، فيشربون ويثملون بدون دفع المال، كما نجد موقف زايد الذي يتهمك على هذه التصرفات وذلك من خلال السخرية التي وظيفها في حديثه، مما ساهم في إثراء التعددية الصوتية، باعتبار أن "الخطابات الهزلية والساخرة والبارودية وفي الخطاب التكميري للسارد وللشخص، وأخيرا في خطاب الأجناس المتخللة، فهي جميعها خطابات ثنائية الصوت"⁽²⁾، وهو ما تجسد في هذا المقطع، أين سخر زايد من معاملة بوسنة لخدمه وغلمانها، حيث يوظفهم في مقابل إعطائهم القليل من الخمر.

وتتابع الملفوظات فنذكر منظور زايد للرعية عن طريق المونولوج: " كم أنت محظوظ يا شعب سيدي، كنت أقول في نفسي، لا يعجب كلامي محظية"⁽³⁾، من ثمة نكتشف التباين في المواقف، موقف زايد الذي يسخر من الرعية باعتبارهم عبيد عند سيدهم يخدمونه بدون مقابل فيمنحهم بقايا الخمر فيسكروا حتى الثمالة، فلا يستطيعون المطالبة بحقوقهم أو بتغيير الأوضاع التي يعيشونها، وموقف الرعية أنفسهم والذين يعتبرون ذلك حبا ورعاية، وأنهم محظوظون بسيد يحكمهم.

¹ - المصدر السابق، ص 14.

² - محمد برادة: "الخطاب الروائي"، ص 13.

³ - عائشة الأصفر: " اغتناب محظية"، ص 14.

يستمر السرد إلى أن يبلغ المستوى الذي ندرك فيه أن زايد ما هو إلا أصبع زائدة في يد صاحبه، ولذلك أطلق عليه زايد، كما أطلق على سيده بوسنة لأنه يملك ستة أصابع في إحدى يديه: " ما الذي يدفع عاقلا لبتز قطعة منه، عضو تربي في كفه، حمله صغيراً"⁽¹⁾، وبالتالي ندرك بأن بوسنة قام بعملية بتر أصبعه الزائدة، بعدما حمله لفترة زمنية طويلة.

ويخبرنا المتكلم عن السبب الذي جعل سيده يقرر القيام بعملية البتر من أجل التخلص من منه: " من أجل محظية بترني ومن أجلها حققت عليه، يخجله التصاقي به يداري وهي تلاحظ يرتبك ويبرر فتتغاضى وتمرر في تجاهل"⁽²⁾، وفي موضع آخر: " لم أكن أعلم أن الأمور ستكون أكثر تعقيدا، وأنه سيقول لي بكل ثقة: " إنها قصة قديمة "، كلانا يريدنا وكلانا يطمح إليها هي غاييتي وغايته في وقت واحد"⁽³⁾، وبالتالي نتعرف على الصراع القائم بين زايد وبين سيده بوسنة فكل واحد منهم يريد امتلاك المحظية لنفسه فقط، ومن أجل تحقيق هذا المراد، سعى كل واحد منهم إلى أذية الآخر: " بوسنة يشتهي محظية، يريد امتلاكها، وأنا أعشقها وأريدها أن تمتلكني، هو يريد أن يذيبها في فمه كقالب سكر، وأنا أريد أن أدوب فيها...أن أكبر في رحمها الدافئ لأنمو طبيعيا أسترد قامتي ومقامي"⁽⁴⁾، وبالتالي نلاحظ اختلاف أسباب ودافع كل واحد منهما لامتلاك المحظية فبينما يريدنا بوسنة من أجل امتلاكها والسيطرة عليها، نجد زايد يريدنا هي أن تمتلكه وأن تسيطر عليه، يريدنا من أجل أن يشعر بأنه طبيعيا ومن أجل كذلك أن يسترد هيبته وقامته.

لنتعرف بعد ذلك على السبب الذي جعل المتلفظ/ الراوي يستغرب ولا يصدق البتر الذي قام به سيده في حقه: " كيف يخجل مني ويغار في آن واحد؟ لا بد أني ذو قيمة لا أقدرها قيمة كبيرة يعرفها سيدي"⁽⁵⁾، فمن خلال هذا المقطع نتعرف على الاختلاف في المنظور، منظور زايد الذي

¹ - المصدر السابق، ص14.

² - المصدر نفسه، ص، 18، ص19.

³ - المصدر نفسه، ص18، ص19.

⁴ - المصدر نفسه، ص19.

⁵ - المصدر نفسه، ص22.

يستصغر نفسه ويعتبرها بدون أهمية، ومنظور بوستة الذي اعتبره خطرا يهدده يجب القضاء عليه من خلال بتره.

وبعد ذلك يقدم لنا المتكلم الأسباب التي جعلته يصبح أصبعا زائدة: " أنا لست زائدا لكني قمعت في رحم أمي الذي ملاء سيدي وتمدد فيه، قهرت حتى الجوع، فأصابني الضمور ولفظت إلى الأرض ضئيلا ملتصقا بخنصر سيدي...يهتز كأنه مكسورا، يراني عارا"⁽¹⁾، والملاحظ في هذا المقطع هو التحول في الرؤى، فبينما كان المتلفظ صاحب الرؤية من الخارج، كونه كان يجهل السبب الذي جعل بوستة يخجل به، كما أنه يجهل السبب الذي دفعه لبتره، أصبح صاحب الرؤية المطلقة، أو الرؤية من الخلف، باعتباره يملك المعرفة المطلقة بماضيه، والأسباب التي جعلت منه أصبعا زائدة في يد سيده بوستة.

ويصمت الزاوي عن سرد قصته، ويبدأ في سرد قصة المحظية مع سيده، فيتحول بذلك إلى زاوي خارج حكاوي لأنه لم يشارك في الأحداث التي يسردها " لماذا يعاملها كمحظية وهو يعلم أنها ليست كذلك؟ حظيت بهذا الاسم من أبيها الأمير فارس الذي أسعده قدومها بعد شوق، فكانت وحيدته المدللة...تحظى عنده بمكان، ويناديها محظية"⁽²⁾، ولأن بوستة صديقا للأمير فارس والد المحظية، وهو الأمر الذي جعله يقتله وينفرد بالمحظية: "أحبها الأمير حبا دفنه معه بوستة سريعا ليستقر بها...تخلص من الأمير الذي انتشر دمه في كل الرسم...ومع امتنان الجميع رعاها صغيرة، فكان وليها وولي ممتلكاتها، ومع امتنان الجميع له خلدها لنفسه بحجة المحافظة عليها"⁽³⁾ فمن خلال هذا المقطع نلاحظ التباين في المواقف، موقف الرعية (الجميع) الذين شكروا بوستة على رعايته واهتمامه بالمحظية الصغيرة، وموقف بوستة الذي اغتنم هذه الفرصة من أجل الاستيلاء على المحظية الصغيرة إضافة إلى الاستيلاء على ممتلكاتها.

¹ - المصدر السابق، ص22.

² - المصدر نفسه، ص22، ص23.

³ - المصدر نفسه، ص23.

وعليه فإن حكاية المحظية مع بوستة ساهمت في تعدد الحكايا داخل الرواية، وهو ما ساهم في بوليفونية هذه الرواية.

وتتابع الملفوظات ويستشرف الراوي المستقبل، فيتخيل نفسه إنسانا عاديا يسير بصحبة المحظية: " أسير مع محظية واضعا يدها في يدي وبدلال"⁽¹⁾، فتطلب منه اسم المكان الذي سوف يلتقيان فيه، فيختار الجبل، لكنها تفضل الشارع الواسع، فيقوم زايد بشرح الأسماء الكثيرة التي أطلقت على هذا المكان: "أنت قلقة يا محظية (رفعت يدها، قبلتها)، قلتها بنفسك، ثقافته المتناقضة المتجددة، لهذا أخشى عليك أن تضيعي في عنوان لا يدوم، سأخبرك شيئاً بالمناسبة أتعلمين ماذا كان اسم هذا الشارع عندما تولى بوستة الإدارة؟

- بالتأكيد هذا هو اسمه.

- لا بل كان اسمه حمورابي، ولأن بوستة لا يحبه، فأول ما عمله في إدارته هو إزاحة اللافتة التي تحمل اسم حمورابي*⁽²⁾، من زاوية الشارع ليضع أخرى.

فأكملت ضاحكة ليضع اسمه هو

- لا سماه بالحجاج*⁽³⁾، لأنه معجب بالنثقي، ومن تولى الإدارة بعده أسقط الحجاج ووضع ابن الرومي*⁽⁴⁾.

- أظنه معجبا بابن الرومي.

- يعجبه الاسم، لكنه لا يعرف شعره"⁽⁵⁾، من خلال هذا المقطع نتبين اختلاف الرؤى بين زايد وبين الجلييلة، رؤية الجلييلة التي اعتقدت أن اسم الشارع لم يتغير رغم تولى الأشخاص على إدارته ورؤية زايد الذي اعتبر كل اسم أطلق على هذا الشارع مرتبط بمعتقدات وبأفكار من أطلقه من ثمة نستنتج حضور ثلاث أنماط من الوعي، وهي وعي حمورابي ووعي الحجاج وأخيرا وعي الشاعر

¹ - المصدر السابق، ص32.

² - حمورابي سادس ملوك بابل حكم ما بين 1750 ق م - 1792 ق م

³ - الحجاج بن يوسف النثقي: قائد في العهد الأموي عرف بالجبروت والقتل ولد سنة 661م وتوفي 714م

⁴ - ابن الرومي شاعر عاش في العصر العباسي، عرف عنه التشاؤم والطيرة.

⁵ - عائشة الأصفر: " اغتناب محظية"، ص39.

ابن الرومي، وإن غاب أصحاب هذا الوعي كشخصيات في الرواية، إلا أنهم حضروا كأشكال من الوعي والذي أثرى التعددية الصوتية فيها.

ويعرفنا المتلفظ على التساؤلات التي اجتاحتها عن سيده بوسنة: " الآن فقط بدأت أتساءل لماذا يخافونه؟ إنه لم يكن ذا حجم ظاهر"⁽¹⁾، وبالتالي يتضح منظورين مختلفين، منظور الرعية(الشعب) والتي تخاف من بوسنة وتهابه، ومنظور زايد والذي يستغرب من كل هذا الخوف وبأنه لا يستحق أن يُخاف منه، فحجمه لا يستدعي ذلك.

يصمت المتكلم/ الراوي عن سرد الأحداث، ويصبح بذلك السرد في درجة الصفر فيبدأ في وصف سيده بوسنة وتقديمه لنا: " إنه ممتلئ الكرش، لكن أطرافه عادية وأقرب إلى القصر منها إلى الطول، ومكتنز الوجه مع صلعة خفيفة في قمة رأسه وسط شعره المجعد الغير المنتظم وعيناه ضيقتان يتوسطهما أنف أفطس القاعدة، بارز الأرنبة بفتحتين واسعتين مع فم واسع غليظ الشفتين يرتكز على ذقن مزدوج، ورقبة قصيرة ممتلئة، عندما تفكر في جسده المبعثر تشعر بأنك ستطرحه أرضا بضربة واحدة، فبروز معدته يهيئ لك ذلك، ناهيك إذا كانت الضربة لكمة قوية بين عينيه على تلك القاعدة المسطحة لأنفه"⁽²⁾، وبالتالي نجد المتكلم يجهل السبب الذي يجعل الرعية تخافه ويمنعها من الثوران ضد فيقول: " يبدو أن الآخرين مثلي وإلا فما الذي يثنيهم من التخلص منه والخروج من معاناتهم؟ لكنه والحق يقال بالرغم من أنه قبيح وحجمه عادي إلا أنه يتمتع بحضور قوي لا يمكن تجاهله، وب عقل داهية لابد من الاعتراف به"⁽³⁾، وبالتالي ندرك أن السبب الذي جعل المتلفظ ومعه الآخرين لا يثورون على سيدهم بوسنة هو الحضور القوي الذي يتمتع به هذا الأخير، وبالكاء الخارق الذي يتميز به.

لنتعرف بعد ذلك على النسوة اللواتي يرافقن المحظية: " تلميحات تذمر في شكوى غامضة غير مصرح بها تلتبس فيها مُسنة الإفراج عن ولدها الذي لم تعرف مصيره منذ سجنه من عدة

¹ - المصدر السابق، ص39.

² - المصدر نفسه، ص39.

³ - المصدر نفسه، ص40.

أعوام، وأرملة شابة تشتكي سوء معيشة أطفالها الذين تعولهم بعد أن استلمت جثمان زوجها الذي قيل لها أنه مات في السجن منتحرا، وبلعت في حلقها شائعات أخرى تؤكد موته تحت التعذيب لكن "محظيته" التي لا تعرف الشك في بوسنة لم تكلف نفسها تحليل شكواهن ولم اسمعها تحكي له عنها⁽¹⁾، ومن ثمة نكتشف الاختلاف في الرؤى رؤية النسوة اللواتي يرجون مساعدة المحظية لهن وحل مشاكلهن باعتبارها أقربهن إلى بوسنة وبالتالي هي القادرة على معرفة الحقيقة المخفية عنهن ورؤية "المحظية" التي لم تعر شكواهن أية اهتمام، بل لم تصدقهن حتى، نظرا لثقافتها الكبيرة في سيدها.

وبعد ذلك يتنازل الراوي عن الكلمة للدادة التي تتولى مهمة سرد الأحداث، فتصبح بذلك ساردة ثانية، كما يصبح سردها سرد من الدرجة الثانية، كما يحدث تغير في الرؤى، فتصبح الدادة صاحبة الرؤية من الخارج، حيث تبدأ بالحكي عن السرايا: " وفي أحيائها تحكي الدادة عن يهودي الحارة الذي جاءها ببقايا حذاء، ليقف بعدها مع أنريكو بقدمين فولاذيتين، فاردا ذراعيه عند سلم بأوجه الإمبراطورية الساحرة، ليكون أول المرحبين بها على أرض المحظية، وتواصل الدادة " كانت أسارير التاجر اليهودي منفرجة الزوايا عند استقبال البارجة الحربية، ويومها التزم بوسنة أسلوب المهادنة السلمية، التي وصلت حد تجنيد رجالها لينوبوا عن الساحرة في قتل الأحباش. .. فاستغل اليهودي فرصته في التخلص من دين هلال وطالب، وبأجره بيته فوشي به لأنريكو الذي زج به في إحدى ناقلات جنودهم المتجهة لأدغال إفريقيا، تاركا أبناءه في مهب ريح بوسنة، وظل أهل "المحظية" في انتظاره، فهل سيعود هلالهم"⁽²⁾، فالملاحظ أن الدادة لم تشارك في الأحداث التي ترويها، ما يجعلها راوي خارج حكاية، أين اكتفت بنقل الأحداث التي وقعت في "المحظية" والتي كانت شاهد عيان عليها، فنتج عنه تعدد الرواة داخل الرواية، ما دعم التعددية الصوتية فيها.

ويسترد زايد الكلمة، وبذلك ندرك المعاملة السيئة التي يتلقاها من سيده بوسنة: " يبدو أن سيدي استضعفني، فصب علي حقه وغضبه، يتذمر من الشارع فيدمرني، كلما يزيد عليه الضغط

¹ - المصدر السابق، ص 41.

² - المصدر نفسه، ص 67.

من الأغبياء كما يصفهم، أكون المتنفس لضغطه⁽¹⁾، وبالتالي يظهر لنا التباين في المواقف موقف السيد الذي يعوض عن عجزه في إيجاد الحلول التي تطلبها الرعية والتي يطلق عليها اسم الأغبياء عن طريق صب جميع غضبه على زايد واللجوء إلى تعذيبه، و زايد يستغرب هذا الأمر ولا يرى ضرورة كل هذا التعذيب الذي يتعرض له، باعتبار أن كل ما يحدث ليس له دخل فيه، وأنه ليس سوى أصبع زائدة في يد سيده بوسنة.

ويطلعنا المتلفظ على ازدواجية معاملة الرعية لسيدهم في حضوره وفي غيابه: " أفاجأ بغغير المستودع يدعو عليه من ورائه ويتمنى موته، وأتعرّف من ظهره على غلام "محظية"، وعلى ابتسامة الدادة بعد مروره، وكيف يحك التاجر اليهودي ذقنه وعلى كثيرين تتغير ملامحهم حالما يوليه ظهره، حتى سكرتيرته الجميلة تعرفت إليها وهي تسحب الورقة التي نسيها لتدسها في جيب تنورتها القصيرة، عندما عاد يسأل عنها تظاهرت بالبحث عنها معه"⁽²⁾، وبالتالي ندرك تغير مواقف الرعية في حضور سيدهم وفي غيابه، ففي حضوره يبدون له الحب والاحترام والامتنان بينما نجدهم في غيابه يسخرون ويضحكون عليه، ويخونونه، بل حتى ويتمنون موته، وموقف بوسنة الذي يصدق ما تراه عيونه فقط، ويجهل لما يدور ويحاك من ورائه.

ويتوقف زايد عن سرد قصته، ويشرع في سرد قصة الملكة الأمازيغية كاهينة*⁽³⁾ مع التاجر اليهودي، ويحدث بذلك تحول في الرؤية من الرؤية من الخلف إلى الرؤية من الخارج، باعتباره يشاهد فقط معطيات الأحداث ولا يتغلغل إلى داخلها: "وقفت مستندة على صنم الخشب، تتأمل الرسم ومن قمته هتفت: " إني أرى ما لم يمكنكم رؤيته، أرى ما لم يمكنكم رؤيته"، وفجأة ترمي صنمها الخشبي وتدعو: " ربي اغفر لي، ولمن سبقني بالإيمان، ولا تجعل في صدري غلا لأحد ولا ترغ قلبي بعد أن هديته لمعرفتك، أولادي صاروا من المبشرين الذين اشتركوا معهم في رسم المحظية، منذ تعمير قرطاجة وأويا...تستحق الشكر والتقرب:

¹ - المصدر السابق، ص 76.

² - المصدر نفسه، ص 76.

³ - قائدة بربرية، حكمت شمال إفريقيا مدة 35 عاما توفيت سنة 703م.

"- لا تكوني غبية، سأضع لك تمثالا يليق بك كبطلة هزمت من تسميهم الآن بالمبشرين تمثالا مكانه قمة الأطلس ليذكر أولادك دائما بأعدائهم"⁽¹⁾، وبالتالي نتعرف على الاختلاف في الأيديولوجيا، إيديولوجية الكاهينة التي قبلت التخلي عن ديانتها ومعتقداتها وحتى عن آلهتها من أجل الدخول في الدين الجديد الذي جاء به المبشرون، وإيديولوجية اليهودي الذي لم يستسغ الأمر ولم يتقبله، بل حاول إغرائها بكل السبل حتى تتراجع عن قرارها، بوضع تمثالا لها حتى يخلد اسمها، وحتى يغرس الحقد في نفوس أبنائها، ويذكرهم بالعداوة الكبيرة بينهم وبين المبشرين.

ونتعرف من خلال الحوار على رأي كل من الكاهينة في اليهودي، ورأيه هو فيه:

"- لا لا إنه أنت عابد الذهب، وسيد الفتنة مذ خلق الله الأرض وما عليها، وستبقى كذلك إلى أن يرثها.

- ألسنت الملكة التي...

- الست أنت ابن شمعون، الذي اقترح علينا دولة غريبة، يصوم رجب ويفطر في رمضان وتحرم الزواج ممن تعتق آخر الأديان، لتحلل معاشرة ما طاب من النساء، ألسنت من جاء دامي القدمين وتمسكنت لهلال الذي أشفق عليك وظللك سقف بيته فأقصيته؟

- سأعبدك ملكة على هؤلاء البدو المخادعين، جاؤوك يدعون التبشير، فاستولوا على أرضك وشردوا أولادك، وتخليت من أجلهم عن أوثانك..."⁽²⁾، ومن ثمة نكتشف صراع الأديان الأزلي بين الإسلام وبين اليهودية، اليهودي الذي يحاول إقناع الكاهينة بالعدول عن رأيها والتراجع عن قبول الدين الإسلامي، وذلك من خلال تحريضها، والكاهينة التي تدافع عن الدين الجديد، وتتنقد الدين اليهودي من خلال ذكر مساوئه وألعيه:

"- إنك لا تفهمين بمنطق المسايسة، سأذكرك بأرضك وأولادك ما كانوا إخوة أبدا، كل من أب ولا يجمعهم أصل واحد، لكل لغة تخصصه، وملامح تميزه.

¹ - عائشة الأصفر: " اغتناب محظية"، ص77.

² - المصدر نفسه، ص78.

- اغرب من هنا أيها المغرض، لن تستطيع اللعب بعقلي، هذه أرضنا استمتنا جميعا من أجلها وهذه لغتنا القديمة لكل منا ما يميزها، فلنا تمازيغت نفوسة، وكشكشة ربيعة ومضر، وفخفة هذيل وطمطانية حمي، وعججة فضاغة، وشذشة اليم، وعنفنة تميم، وجميعها تلتقي وكذلك ألواننا تجمع ملامح الأمازيغ وحمرة الجزيرة وشقرة كنعان، وسمرة النوبة، متسعة ألواننا باتساع أرضنا⁽¹⁾ فمن خلال هذا المقطع يحاول اليهودي زعزة إيمان الكاهينة (ديهيا) وزرع الشك فيها مدعيا أن أولادها ليسوا إخوة، فلكل أب، لا يجمع بينهم أي شيء مشترك، نجد هذه الأخيرة مستميتة في الدفاع عن رأيها المناقض والمعارض لليهودي، وبالتالي نستنتج الصراع والتصادم بين الموقفين وهو شرط من شروط التعددية الصوتية في أية رواية حسب "ميخائيل باختين" الذي يعتبر "وجود صراع بين عدة شخصيات (القديس، الآثم، التشاؤم الراديكالي الإيمان القوي بالتكفير عن الخطايا التعتش إلى الحياة والتعتش إلى الموت)، كل هذه النزوات تصطرع هنا صراعا لا يمكن حله أبدا"⁽²⁾، وهو ما تجسد من خلال هذا المقطع بين الكاهينة المتمسكة برأيها وبين اليهودي الذي يحاول إدخال الشك إلى قلبها.

ويقدم لنا المتلفظ الزي الذي ترتديه النسوة في الأعراس: " نساء منتصف العمر، فكانت عباءتهن واسعة، بحيث تبدو بها كل واحدة منهن كخيمة سوداء ونقاب يغطي وجوههن ورؤوسهن اكتسحت الحلقة السوداء، فكيف حكمت على أعمارهن وعلى أنهن نساء ولسن شيئا آخر"⁽³⁾ وهو الأمر الذي حدث في رواية الممنوعة عندما شبه صالح اللباس الذي يفرضه الفيس (الجماعة الإسلامية للإنقاذ) على النسوة، فشبههن بالغراب، ومنه نعرف أن زايد يرفض هذا اللباس ويتهكم عليه، حيث شبه النسوة اللواتي يرتدينه بالخيمة، ومن ثمة وظف السخرية من أجل توضيح موقفه وبعد ذلك استغرب من كيفية تعرفه على النسوة، وكذلك عمرهن.

وتتابع الملفوظات فنعرف أن كل ما رواه زايد عبارة عن حلم راوده عندما كان معلقا فوق القضيب الحديدي، بعد الانفجار القوي الذي تعرض له المبنى، أين يتواجد المكتب الذي يعمل فيه

¹ - المصدر السابق، ص 79.

² - ميخائيل باختين: " شعرية دوستوفسكي"، ص 22.

³ - عائشة الأصفر: " اغتناب محظية"، ص 83.

"عرفت أنني كنت أحلم، وأتمنى لو يكون ما أنا فيه حلماً أيضاً" ⁽¹⁾، ومن ثمة نتبين أن كل الأحداث التي سبق سردها عبارة عن أحلام راودت زايد عندما كان معلقاً في المبنى الذي يشتغل فيه، بعد الانفجار الذي تعرض له ذلك المبنى.

ب- صوت الراوي وهو إنسان: بعد استيقاظ زايد من الحلم وجد نفسه معلقاً، فاختلطت عليه الأمور، ولم يفهم حقيقة الأحداث التي تعرض لها: " الصورة من أعلى مختلفة وشاملة اختلطت عليّ الصور أين المنفي وبوستة ومحظية؟ ومن أين أتوا؟ وما قصة الإصبع؟ وما هذا الكابوس الذي كنت فيه وخرجت منه لكابوس أشدّ حقيقي، عرفت أنني كنت أحلم، وأتمنى لو يكون ما أنا فيه حلماً أيضاً" ⁽²⁾، وقد تعرض المكان الذي يعمل فيه للانفجار، علماً أن من قام بهذا الانفجار ظل مجهولاً.

ويعرفنا المتكلم على المرض الذي عانى منه منذ الطفولة: " فحصتني الأخصائية النفسانية بنظرتها التشخيصية وبأسئلتها التحليلية ومسحت بيتنا بمكنستها الاجتماعية وبنظرياتها في التربية وعلم النفس، ثم قالت لأمي: "إنه مهزوز"، كبرت مهزوزاً كما جاء في التشخيص الذي أكدّه أطباء الأعصاب والحالات النفسية في أكبر مستشفيات المنطقة" ⁽³⁾، وبعد ذلك يسترسل في تقديم معلومات أكثر عن مرضه الذي شخّصه الأطباء: " لا تتفاجئ منه وهو شاب إذا قال بأنه يرى أشياء تخيفه، فهي مجرد كوابيس، سيقول لك إن ما يراه حقيقة ملموسة وأنه ليس وهماً، شأنه في ذلك شأن كل المرضى النفسانيين" ⁽⁴⁾، ومن ثمة ندرك بأنه عانى في طفولته وفي شبابه من مرض نفسي جعله يتخيل أشياء ليست موجودة في الواقع.

كما يكشف لنا عن المهنة التي زوالها زايد: " بعد أن جُمِدَت الصحيفة التي كنت مراسلاً لها، لأنها لم تغط انتخابات بوون" ⁽⁵⁾، وبالتالي نستنتج التباين في المواقف، موقف زايد الذي

¹ - المصدر السابق، ص 121.

² - المصدر نفسه، ص 121.

³ - المصدر نفسه، ص 123.

⁴ - المصدر نفسه، ص 128.

⁵ - المصدر نفسه، ص 132.

استغرب من الحجة التي قدمت لهم عند تجميد الصحيفة التي يشتغلون بها، وهي عدم تغطية الانتخابات التي قام بها بوذن، والتشهير له، مهما كان البرنامج الذي أتى به، وموقف هذا الأخير الذي لم يتقبل تجاهله من طرف هذه الصحيفة فاستعمل نفوذه من أجل تجميدها لا لشيء، سوى أنها لم تقم بمدحه وتغطية حملته الانتخابية ولم تشتغل حسب البرنامج الذي يخدمه هو فقط.

وبلغنا عن الكيفية التي تحصل بها على الوظيفة: "توسط لي عمي عميد الشرطة عند مديره الذي عرفه عن طريق صديقهما المشترك بوذن لتستمر العلاقة لا حقا بمنافع شخصية متبادلة"⁽¹⁾، وبالتالي نتعرف على منظور الشخصية المتكلمة للعلاقات بين الأفراد والتي لا يعتبرها صادقة أو يؤمن بها ويصدقها، لأنها لم تبنى على الحب، وإنما على أساس المصالح الشخصية والمنافع فقط: "فعمي رجل قانون، ومدير شركتنا ليس له عدو غيره أعني القانون، وأوصاني عمي أن أكون عاقلا وألا أكون عنيدا مثل أبي: "قال عنه: "أحمق غبي ولا يحسن استغلال الفرص"⁽²⁾ ومن ثمة ندرك التباين في المنظور، منظور العم الذي يريد الوصول إلى رغباته وطموحاته عن طريق تبادل المنافع والخدمات بين الأصدقاء حتى لو تم خرق القانون الذي يمثله، ومنظور والد زايد الذي يستكر مثل هذه التصرفات، فيحترم القانون ولا يقوم باستغلاله أبدا.

لنتعرف بعدها على مدير الشركة عن طريق زايد، كما نكتشف علاقاته الأخرى: "أخبره بعد أن يشرب معه المكيطة بقبول وساطته، وشدد علي أن أبدأ في الحال في اتمام إجراءات عقد العمل، سألته بعد الممول: "وماذا عن طلب المختار الذي سلمته لي منذ قليل يا سيدي؟"، ضحك كثيرا، وقال وهو يشد بأصابعه على حافة الطاولة، ممدا بثقل جسده على مسند الكرسي: "وماذا تعتقد؟ هل تظنني سأجد مكانا لطلبي؟ داخل عليّ بعمامة يجر عباءته مثل الطاووس، ألا يخجل من نفسه، وهو يرتديها في شركتنا التي يعرف أجناسها؟ هناك يا زايد من يفرض عليك احترامه يشعرك بتحضره من طريقة كلامه وسلوكياته، وأضاف وهو يهز رأسه استهزاء، مازال يتجول بعمامته، ولا يشرب إلا الشاي المعجون بالسكر، مع إن السكر متغلغل في دمه حتى النخاع"⁽³⁾

¹ - المصدر السابق، ص 136

² - المصدر نفسه، ص 136.

³ - المصدر نفسه، ص 139، ص 140.

وبالتالي تتضح لنا رؤية المدير للتحضر والتي لخصها في اللباس وطريقة المشي، بمعنى المظهر حتى ولو كان الباطن متخلفا، فلا ضير في ذلك مادام المظهر لائقا، وهي الرؤية السائدة في الوقت الحالي، حيث يمنح العمل لشخص متحضر ظاهريا فقط، ويحرم منه شخص آخر لأنه لم يواكب الموضة.

ونكتشف موقف زايد من هذه الوساطة" أما المدير فلم يكلف نفسه حتى أن يتعرف على الأسماء، والظريف في الأمر أن الطالبين كانا لشخص واحد كانا لنفس الاسم، وأن الاختلاف كان في الوساطة، بيد رميت قيمة المختار في سلة المهملات، وبالأخرى باشرت في إجراءات ابن صديقه صديق المختار الذي قبل بواسطة صاحب الكلب، حينها أدركت أن السر يكمن في نوع الوساطة"⁽¹⁾، وبالتالي ندرك أن الوساطة تلعب الدور الرئيسي في الحصول على منصب العمل.

ويعرفنا زايد على عمه الذي يشتغل في الشرطة كما نتعرف على الكيفية التي يطبق بها القانون: "أما الغرباء فقد كان جلهم من العيفة التي تتعامل مع مدير شركتنا، يسهل لهم أمورهم ويتغاضى عن تجاوزاتهم، بينما يحقق عمي مع من يعترضهم ويسجن من يشاء، ويسرح من يشاء بعدها أدركت قيمة عمي عند مديرنا، فعلى بيتنا يتوافد الغرباء دائما وعلى خدمتهم يتنافس أهل الحي دائما"⁽²⁾، فمن خلال هذا المقطع ندرك التباين في المواقف، موقف العم الذي يستغل نفوذه ومنصبه من أجل خدمة أصدقائه وأحبابه وموقف زايد المستغرب من هذه التصرفات، والذي فهم أخيرا السر في توافد الغرباء إلى بيتهم وتسارع أهل الحي على خدمتهم.

وعليه نتعرف على شخصية العم، والذي يخترق القانون الذي يمثله خدمة لأشخاص تربطه معهم مصالح، ولا يطبقه إلا على الأشخاص المستضعفين وعامة الشعب، أما أصحاب الوجاهة والسلطة فإنهم يحصلون على تسهيلات وعلى إعفاءات، فيتجاوزون القانون بكل حرية، وذلك من أجل استمرار المصالح بين العم وبين أصحابه: " ثم عرفت أن أبي كان يقود المظاهرات، وكان عمي يُقود عليها، ربما كان سبب عطفه حرمانه الأولاد أو بسبب شعوره بأنه طرف في ظروف

¹ - المصدر السابق، ص 140.

² - المصدر نفسه، ص 142.

والدي الحرجة ولو بطريقة غير مباشرة " لم أعرف لمن يُقود عمي؟ لمن يعمل سيد الأمن؟"(1) وبالتالي يظهر لنا التعارض والتصادم في الواقف، موقف الأب الذي لم يستطع السكوت عن الباطل، فقام بالمظاهرات من أجل التنديد بالأوضاع المزرية التي تمر بها البلاد، فكان مصيره السجن والإعاقة مدى الحياة فأصبح جثة هامدة وهو حي، لا يستطيع لا الحركة ولا شيء آخر وموقف العم(الأخ) الذي تصدى لهذه المظاهرات وسجن الكثير من المتظاهرين، كما نتبين من المقطع جهل الشخصية المتكلمة (زايد) بحقيقة عمل عمه، وممن يتلقى الأوامر، إضافة إلى جهله سبب عطفه وحنانه عليه، ومن ثمة يحدث تغيير في الرؤية، من الرؤية من الخلف إلى الرؤية من الخارج، حيث اكتفى المتلفظ بسرد الأحداث التي يراها دون التعمق فيها.

ونتعرف عن طريق المنظور المصاحب على موقف زايد من تحية العلم الوطني كل صباح "من وقتها تساءلت ما قيمة تحية العلم الوطني الذي لم يستطيع حتى إنقاذ أفتار؟ وهل تدرك الجليلة بعد دلالة مقولتها "إن تحية العلم ظاهرة وثنية وليست وطنية"(2)، ونتبين استغرابه من تحية العلم والذي بسببه ضرب زميله أفتار لأنه أخفق في ترديد النشيد الوطني وفي رفع العلم الذي كان ثقيلًا بالنسبة لطفل صغير، كما نكتشف حضور صوت آخر وهو صوت الجليلة والتي اعتبرت تحية التلاميذ للعلم الوطني كل صباح مثل عبادة الأوثان حيث أن "البطل الشخصية تكون الكلمة حوله ومعه حاملة لعدة أصوات، وإن كانت متباعدة مما يقوي حوارية الكلمة من خلال ظاهرة الثنائية الصوتية وتعدد الأصوات في الرواية"(3)، وبالتالي يصبح زايد صاحب الكلمة وصاحب الموقف.

ويُعرفنا أيضا على موقفه من الخدمات الاستشفائية التي تقدم في بلاده: " في بعض العيادات عليك أن تؤجل موتك شهرين أو ثلاثة لأن الموعد يقتضي ذلك"(4)، وبالتالي نكتشف التناقض في التعامل مع المرضى، فبينما وُجب على هذه العيادات الإسراع في معالجة المرضى

¹ - المصدر السابق، ص142.

² - المصدر نفسه، ص182.

³ - نورة بعيو: " تمظهرات الحوارية في ثلاثية مدن الملح... لعبد الرحمان منيف"، ص109.

⁴ - عائشة الأصفر: " اغتناب محظية"، ص184.

وذلك من خلال تحديد موعد قريب لهم، غير أنهم يتحصلون على مواعيد متأخرة، وربما حتى يموتون، أو حتى تتفاقم وضعيتهم الصحية أكثر.

يتوقف بعدها السرد فيصبح في درجة الصفر، حيث يقوم المتلفظ بوصف الحالة المزرية التي آل إليها الشارع الذي قضى فيه طفولته: " كل شيء يباع على أرصفة الشارع الخلفي حتى الكلى، أن تغتيمي طفلا أم زجاجة ويسكي، ساندويتشا أم مسدسا كاتما للصوت، فالأمر سيان والفرق في السعر فقط"⁽¹⁾، فكل شيء مباح في ظل الفساد الذي يتخبط فيه المجتمع لدرجة المتاجرة بالأعضاء البشرية، بل وحتى المتاجرة بالشرف: " وإن لم يكن لديك نقود، فبإمكانك دفع ما هو أرخص، تنبطح لمدة قصيرة، خمس دقائق تستطيع بعدها أن تشبع أو تتسلح إن كان بعدها جدوى لذلك"⁽²⁾، فالملاحظ أن كل هذه الممارسات أصبحت عادية لدى السكان، حتى أنهم لم يحاولوا فعل شيء إزاء هذه الظروف.

كما يعرفنا على الفرق بين الغرب والشرق في التعامل مع مصطلح السياحة: " السياحة ثقافة أيضا تنعم في فنادقهم وشققهم المفروشة بالحشيش والنساء، وهم يعشقون خضرة جبالنا ويهيمنون في تلال الرمال بصحرائنا التي نفر منها، ويجدون لذة في كهوف مخربشة برسوم لا تعيننا ويكتشفون طبيعة أخرى وتاريخا آخر ليس عندهم، ونكتشف بدورنا طبيعة أخرى ليست لدينا، كل منا يجدد حياته الرتيبة على طريقته، وعندنا بتجديد السرير ففيه نجد السريرة"⁽³⁾، ومن ثمة نتعرف على الاختلاف بين الشرق والغرب في السياحة، الغرب الذين يجدون في اكتشاف الصحراء برمالها وكهوفها ورسوماتها سياحة وترفيهها عن النفس، نجد المشرق الذين يختزلون السياحة في الفنادق والحشيش والنساء، فلا يستهويهم لا تاريخهم المادي ولا المعنوي من أجل الحفاظ عليه: " مجلدات في الطب ومخطوطات في الفلك نحتفظ بأسماء مؤلفيها في كتبنا الدراسية"⁽⁴⁾، فتتبين لنا منظور الغرب للثقافة وفي الحفاظ على التراث والاعتناء به داخل المتاحف التي شيدت من أجل هذا

¹ - المصدر السابق، ص185.

² - المصدر نفسه، ص185، ص186.

³ - المصدر نفسه، ص 197.

⁴ - المصدر نفسه، ص198.

الغرض، ومنظور المشاركة أنفسهم الذين لا يهتمون بترائهم والمحافظة عليه، فبقوا يفتخرون بمآثر أجدادهم ويبطولاتهم من خلال المقررات الدراسية فقط.

كما يُعرفنا المتكلم على اختلاف مفهوم الناس للشرف: "أيها الشرف من تكون؟ يراك عمي في عصا والجليلة في هوية، وأمي في جلدة وأبي وخالي في الحرية، بل وأنت أيتها الحرية، من أنت؟ هواء؟ رائحة؟ فوضى؟ كذبة؟ راحة أم تقتيل؟ كل يراك على هواه؟"⁽¹⁾، وبالتالي يتضح لنا الاختلاف في مفهوم الشرف، فبينما يعتبرها العم الشرطي في العصا لقمع التمرد، تعتبرها الجليلة الصحفية في هوية الشعب، والأم في المحافظة على عذرية من خلال غشاء البكرة، والأب والخال المناضلين في الحرية، فكل يفسره من خلال زاوية النظر الخاصة به فقط.

لنتتهي الرواية، بانفجار تتعرض له الشركة التي يعمل بها المتلفظ، حيث يستفيق من غيبوبته ليجد نفسه في أحد الأسر بمستشفى، وهو لا يزال يتساءل عن هوية منفذي العملية، كما أنه تساءل عن مصير الجليلة: "ما زالت لم تمر، وما زلت أرمي البصر آملًا رؤيتها"⁽²⁾، فعلى الرغم من الحادث المأساوي الذي تعرض له، إلا أنه لم يفقد الأمل في زيارة الجليلة وسؤالها عنه.

وعليه فإن الراوي في هذه الرواية جاء رآو مشارك، كونه شخصية من شخصيات الرواية فهو "السارد البطل، الذي يروي بضمير "الأنا"، لأنه يروي عن نفسه"⁽³⁾، فهو صوت من الأصوات التي ساهمت في تفعيل الأحداث الروائية، فتماهى في شخصية تروي مباشرة بنفسها وضمير المتكلم "الأنا"، ومن ثمة فهو مختلف عن الراوي التقليدي الذي يختبئ خلف شخصياته ليروي عنها بضمير الغائب "هو"، فصوت الراوي البطل توازى ظهوره مع بقية الأصوات الأخرى داخل الرواية.

2- صوت بوسة: صوت السلطة في السرايا: الصوت الحاكم (المقمع):

يظهر هذا الصوت من خلال شخصية بوسة، الذي قام ببتنر أصبعه الزائدة (الراوي زايد) "يجب أن يموت زايد، أن يختفي"⁽⁴⁾، فننتعرف على هذه الشخصية، حيث تبدو عنيفة من أول وهلة

¹ - المصدر السابق، ص 215

² - المصدر نفسه، ص 222.

³ - يمنى العيد: "الراوي، الموقع والشكل"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986، ص 89.

⁴ - عائشة الأصفر: "اغتناب محظية"، ص 12.

" يبادل بوسنة سيفه بين يديه كل لحظة وأخرى، هذا هو حاله كلما بتر عضوا، يبقى سيفه في مرأى الجميع حتى يتمكن الصغير والكبير من ملاحظة دم الضحية، وحتى رائحة الجبل حيث المنفي وأصحابه"⁽¹⁾، ومن ثمة تبدو هذه الشخصية قوية وتحب التملك والتمسك بالسلطة عن طريق السلاح من أجل البقاء في الحكم.

وندرك بعد ذلك الطريقة التي تعرف بها بوسنة على الأمير فارس: " استلم الإمارة بعد أن قُتل أبوه وهو يرد هجوما على إمارته الكبيرة، فعاضده في محنته صديقه بوسنة الذي يكبره بسنوات قليلة، ولازمه في السراء والضراء، وفي وحدته القاسية، فكان المستشار النصوح محل الثقة لدى الأمير الشاب"⁽²⁾، وبعد ذلك يقوم بوسنة بغدر صديقه وقتله، ليستفرد بكل شيء: " تخلص من الأمير الذي انتشر دمه في كل الرسم من الزرقعة إلى الزرقعة، تخلص منه ليستفرد بالغيطان وحده"⁽³⁾، غير أننا نعثر على جانب آخر من شخصية بوسنة، وهو الجانب الذي يعيش القلق والخوف الدائمين: " رغم القوة والجاه والسلطة، رغم الخوف والرعب الذي يعيشه أتباعه وعماله جراء جبروته، وردات أفعاله التي لا يمكن أن يُتنبأ بها، فإنه يفوقهم خوفا، إنه خائف، حذر وقلق تقضحه مشيته السريعة والتفاتاته الكثيرة"⁽⁴⁾، وبالتالي نكتشف التناقض الكبير في شخصية بوسنة فمن جهة يتمتع بالقوة والجبروت، وهي الصفات التي ترعب الصديق قبل العدو، ومن جهة أخرى فإنه يعيش في خوف وفي قلق دائمين، خشية أن يُعمل فيه كما عمل هو بصديقه الأمير فارس.

لنكتشف عدم تمكن بوسنة من إنجاب الذرية من المرأة التي استفرد بها: " لعل عدم قدرته على الإنجاب من "محظية" حتى الآن هو السبب الكبير وراء هذا التوتر، لم يستطيع أن يحصل منها على طعم الأبوة الذي حرّمها منه، ولم يظفر حتى بولد واحد يورثه الثروة والسلطات، يورثه الإمارة"⁽⁵⁾، وبعد ذلك نتعرف على رؤية المتلفظ لعقم بوسنة والكيفية التي يفسر بها الأمر: " ما

¹ - المصدر السابق، ص 21.

² - المصدر نفسه، ص 22.

³ - المصدر نفسه، ص 23.

⁴ - المصدر نفسه، ص 35.

⁵ - المصدر نفسه، ص 35.

أظنه إلا تطمينا نفسيا، فقد بتر حتى جسده، لم تمنحه "محظية" شرف أن يكون أبا لولد جده الأمير فارس، وكأن دم فارس الذي يسري فيها رفض أبوة قاتله، هذا الزواج العقيم سبب كاف ووجيه لهذا التوتر⁽¹⁾ ومن ثمة نتعرف على منظور المتكلم/ الراوي لعقم بوسة والذي أرجعه إلى رفض الأمير فارس لهذا الزوج الخائن والغدار، والذي كان السبب في قتله، ويتم ابنته، والتي جعلها بعد ذلك زوجة له طمعا في السلطة وفي الملك.

ونكتشف عن طريق الرؤية من الخلف رؤية الأمير فارس لبوسته قبل أن يقوم بغدره وقتله "كان صديقه فارس مطمئنا إليه دائما، وكان كل عشية يتجولان عبر طريق الساقية يتفقدان يتأملان، يتسامران، كان يرافقه مرتخي الأعصاب، كنت أشعر براحة أطرافه وارتخاء راحتيه وهي في يد سيدي بوسة، وأرقب بحذر وبشفقة تلك النظرة المطمئنة في عيني الأمير، وهو يجيب مازحا على أسئلته الخبيثة، اطمئنانا يقابله جشع تعكسه صورة محظية من الزرقة إلى الزرقة في عيني سيدي الداهية"⁽²⁾، وبالتالي يعكس هذا الملفوظ التباين في المواقف، بين موقف الأمير الذي اتخذ من بوسة الصديق الوفي حيث أمنه على أسرارته وعلى حياته، وموقف بوسة الذي اعتبر هذه الصداقة وسيلة لتحقيق غاياته ومراده، وهي الحصول على الجاه والسلطة

" - كم أنت محظوظ بالحصول على الإمارة مبكرا، ألسنت سعيدا بها؟

- تبدو سعادتك أكبر، ألسنا أصدقاء؟

- لكنك أنت الأمير... أنا مجرد صديق.

- إن شئت خذها، يقول الأمير مازحا، فتكفيني مسؤولية المتابعة، إنها أمانة ثقيلة، مبروكة عليك.

- لا لا أتريدني أن أقتلك، ألا تخشى ذلك؟

- ولم القتل؟ خذها دون قتل، وهو يبتسم.

- تعلم أن هذا لن يكون إلا بالبتر.

- ألا تخشى أنت قتلي؟ يقول الأمير ستعدم في الحال.

¹ - المصدر السابق، ص 35، ص 36.

² - المصدر نفسه، ص 36.

- وهل تراني غيباً؟ أتخلص منك وأخرج منها كالشعرة من العجين، سأنتهم قاطع طريق سامحني
- ستشهد عليك أعضاؤك، وصادقتنا، لن تستمتع بالإمارة، ثم أضاف وهو يضحك محظيتي الصغيرة لن تتركك، هذا التراب الذي يسمعنا سيغلي تحتك، وتابع وهو يقهقه ببراءة غافل ثم إنك ستبقى في نظر الجميع بوسنة، لن تصير في نظرهم أميراً، وستبقى بالنسبة إليهم بوسنة⁽¹⁾ من ثمة نتعرف على التباين في الرؤى بين الأمير فارس وبين بوسنة، رؤية بوسنة والذي خطط لقتل صديقه للاستيلاء على الحكم، واتخذ إلى ذلك طريق الصداقة الذي جعله قريباً منه، فعرف كل أسرار، وخفاياه، ورؤية الأمير فارس لبوسنة، حيث اعتبره الصديق الوفي، يفرح لفرحه ولحصوله على السلطة، حتى عندما أطلعه بوسنة في خطة للحصول على الإمارة دون إثارة الشبهات حاول إيجاد مبررات له وعدم إعطاء الأمر أهمية، لأن الصداقة فوق كل شيء، وباسمها قتل من طرفه: " ضمه بوسنة وهمس في أذنه:

"- صديقي أنت فعلاً، ولكن ليس أسهل عندي من قتل الصديق، سامحني، لم يستطع الأمير الرد كان الدم المتدفق أسفل كتفه الأيسر أسرع منه، جثا بركبتيه على صورة المحظية التي يعشقها بينما بقيت عيناه مفتوحتان تملأهما تلك النظرة المطمئنة ذاتها⁽²⁾، وبالتالي ندرك مصير الأمير الذي قُتل غدراً من طرف صديقه بوسنة من أجل التفرد بالحكم، وبالمحظية.

ويُطلعنا المتلفظ على الأساليب التي يتبعها بوسنة في سياسته لإدارة أمور الإمارة: "لا يطمئن بوسنة لأصدقاء ولا لحراس، ولا يثق في أتباع، يحرم التجمعات، يغير الحراس، يبذل مستشاريه، يبتر العضو المشكوك فيه⁽³⁾، وبالتالي ندرك موقف بوسة من الحاشية المحيطة به والمتمثل في الشك وعدم الثقة في أي كان، وهو الأمر الذي يدفعه إلى أخذ الحيطة والحذر واللجوء إلى تغييرهم في كل مرة.

¹- المصدر السابق، ص36.

² - المصدر نفسه، ص36، ص37.

³- المصدر نفسه، ص37.

ونكتشف من خلال الخطاب المسرود الطريقة التي كان يتعامل بها بوستة مع رعيته "يوبخ المحاسب لأنه لم يضيق على المستخدمين الملزمين بالدفع، يدفعون يدفعون، يمتصهم حتى النخاع ثم يجمعهم في ذكرى توليه الإمارة ليمن عليهم بدراهم عروقه الرخيص، دراهم يعتبرها صدقة ويعتبرونها جميلا، يهتفون له، ويتهافتون عليها، هكذا تعودوا فصارت العادة عيدا"⁽¹⁾، فندرك الاختلاف في المنظور، منظور الرعية الذين يفرحون بهذه الصدقات لدرجة اعتبارها سخاء وكرما من عند سيدهم، الأمر الذي يدفعهم إلى الاحتفال به ومعه بهذه المناسبة، ومنظور بوستة والذي يقوم بتوزيع البعض من العائدات في ذكرى توليه للإمارة على شكل صدقات، ومن لم يمتثل لهذه الأوامر يكون مصيره الموت: " يتجرد المحاسب من وظيفته المتعاقد عليها بشرط من طرف واحد لا أحد يجروء على "الزعل" من القانون، عندما جره من أذنه ودفع رأسه بقوة على حافة الطاولة، ثم حك أنفه عليها ليشم رائحة دمه الذي غطاها، حينها حمدت الله أني في يده اليسرى، وحمدته أكثر عندما وضعني في جيبه بكل هدوء وكأنه لم يفعل سوى أن نش ذبابة أزعجه وجودها أمام وجهه"⁽²⁾، وبالتالي فإننا نستنتج شخصية بوستة والتي تتسم بالعنف وبالديكتاتورية، متعودة على قتل كل مخالف لأوامره مثل قتل ذبابة، شأنه في ذلك شأن المحاسب الذي لقي مصرعه.

ونتعرف على الطريقة التي يتعامل بها هذا الأخير مع السجناء داخل زنزانته:

"- لمن تعمل؟ لصالح من؟ وهو يضغط بمنخاس وسط حنكه.

- لم أفعل شيئا يا سيدي، لم أفهم لماذا أنا هنا.

- ومن قال أنه عليك أن تفهم، عليك أن تجيب فقط.

لكمة قوية على أنفه، ينوب عنه فيها أحد أتباعه وهو يشده من شعره بقوة، فيغطي الدم وجهه، ثم وهو يتسلى بذقن المسكين

- وهذه اللحية، أليست دليلا كافيا؟

¹ - المصدر السابق ، ص37.

² - المصدر نفسه، ص38.

وبإشارة أخذ أحدهم يركله بركبتيه أسفل ظهره، بينما آخر يدفعه بعصا غليظة في مؤخرته حينها انهال عليه سيدي بأسئلة سريعة ومتتالية دفعة واحدة:

- اعترف، اعترف من وراءك، من يدعمك؟ من معك؟ أين باقي التنظيم؟ أنت متورط في التحريض، ماذا تقصد بقولك "ما ضاع حق وراءه مطالب".

- وهو يصرخ ويشهق، لست أنا من يقوله، كل الغوط يقوله⁽¹⁾، ومن ثمة نتعرف على المعاملة السيئة للسجناء من طرف بوستة، حيث اتهمه بانتمائهم إلى المعارضة وإلى المقاومة لا شيء سوى أنه يربي لحية، فقام بتعذيبه بأبشع الطرق: "تطالب بالطرق والصحة والتعليم والأمن وحرية التعبير، هكذا ودفعة واحدة، أنت مجنون، والأغرب أنها كلها متاحة، منذ ولدنا وهذه طرقنا ومدارسنا، متسعة لنا لم تحافظوا عليها، تتكاثرون بالليل والنهار لأنكم مرتاحون، لا شغل ولا مشغلة، ملأتم الطرق بالسيارات وتندمرون من اكتظاظها، غاب عنكم أن المشي أفضل علاج للسكري والضغط، فالأول من كثرة الحلوى والثاني من قلة الحركة، أما الأمن فشغلنا الشاغل والدليل أنك هنا، ولو لا حرية التعبير ما معنى تحاورنا الآن⁽²⁾، وعليه ندرك الاختلاف في وجهات النظر بين الرعية وبين بوستة، وجهة نظر الرعية (ومن بينهم السجين) والتي تطالب بتحسين الأوضاع المعيشية من توفير للصحة والتعليم وحتى الطرق وحرية التعبير، ووجهة نظر بوستة الذي يرى لا حاجة للمطالبة بكل هذه الأمور لأنه وفرها أصلا.

ونتعرف أكثر على شخصية بوسة وهو صغير: "حينما كان طفلا صغيرا: " ما قالتها الدادة عن طفولة بوسة المبكرة يتمنطق وما شاهدته معه بعد ذلك، نشأ قويا لكنه لم يكن سيئا وهو اجتماعي، وله أصدقاء مهمون وعسكريون ومتقنون، وكان صديق الأمير فارس، وكان كريما وشجاعا، أمر واحد يسيطر عليه حبه للسلطة⁽³⁾، في هذا الملفوظ تتضح لنا رؤية المتكلم لبوسة فيعتبره اجتماعيا ومحبوبا، يتمتع بأصدقاء مرموقين، إلا أن حبه للسلطة كان فوق كل شيء حتى ولو اقتضى الأمر التضحية بأقرب صديق: " أن يكون صاحب الأمر المطلق هذا ما لا يساوم عليه

¹- المصدر السابق، ص 38.

²- المصدر نفسه، ص 44.

³- المصدر نفسه، ص 45.

هذا ما يضحى من أجله بكل شيء، حتى لو كان هذا الشيء حياة الأمير نفسه⁽¹⁾، وعليه نعرف أن بوسنة يتمتع بشخصية لا تعترف لا بالحب ولا بالأصدقاء، فمن أجل السلطة يستطيع قتل أقرب الناس إليه.

ونكتشف بعد ذلك قلقه وخوفه الدائمين: " خائف ولا يشعر بالأمان رغم كثرة الحراس، وأن روح الأمير تطارده، يسكت، يدعك رأسه، يهدأ يواصل، ليس لديه ولد، ما فائدة ما يملك ولمن ستؤول السلطة.. مختبئون في الجبل يطاردهم رجالي فلا يعودون، تتدحرج رؤوسهم في اليوم التالي من الجبل"⁽²⁾، ومن ثمة نكتشف التناقض في شخصية بوسنة، فبينما يُظهر للعيان القوة والجبروت غير أنه في حقيقة الأمر يخفي في باطنه الضعف والهشاشة، ما جعله يمارس القمع والتعذيب من أجل قمع الرعية: " أحاصرهم، أزج بهم في سجون تحت الأرض، تحت التعذيب سياستي القهر والتجويع، قننت الجامعات، صادرت المكتبات، سيستُ الإعلام، جففت الأقلام منعت السفر حولتهم جميعا إلى قوادين ولا فائدة، إنهم يتناسلون يتناسلون"⁽³⁾، فنكتشف من خلال هذا الملفوظ التباين في المواقف موقف بوسنة الذي اعتمد القوة والترهيب من أجل إخضاع الشعب وموقف الشعب نفسه الذي اتخذ من هذا الوضع سندا ودافعا للمقاومة ولتغيير الأوضاع وتحسينها.

وعليه، تبدو شخصية بوسنة شخصية الحاكم المستبد الذي انفرد بالسلطة وبالحكم، وفي سبيل الحفاظ عليه استعمل العنف والقوة في حق شعبه، وهو أيضا صوت لا يقبل بالرأي الآخر ولا يسمح له بأن يشارك مشاركة مشروعة في بناء المجتمع، فبحكم موقعه يقصي ويلغي الرأي الآخر ورغم كل هذا العنف وكل هذه الديكتاتورية فإن الشعب تمكن من المقاومة ومن التحرر، ويتجلى التصادم بين الصوت الحاكم (السلطة) وبين صوت الرعية(الشعب)، وهو التصادم الذي انبنت عليه البوليفونية في هذه الحكاية.

1 - المصدر السابق ، ص76.

2 - المصدر نفسه، ص76.

3 - المصدر نفسه، ص96.

3- صوت المنفي وصوت المتمهل: الأصوات المتمردة في السرايا:

تجسدت هذه الأصوات في شخصية كل من المنفي الذي استغرب من تصرفات الرعية اتجاه سيدهم: " لماذا يتبعونه دون طائل، ويقبلون يديه الملوثتين بدمهم، ويتهافتون على صدقاته المبتورة من حقهم المشروع، لماذا يمتنون له على بيوت الصفيح وهو يبني من الحديد المسلح سرادق لزجهم تحت الأرض؟ لماذا يسقونه العنب الصافي ويسكرون بخمره ويبيعونه عرقهم بالملح؟ كيف يؤمنون له السلاح الذي يُبيدهم به ويرقصون أمامه رقصة الموت التي يعشق حضورها"⁽¹⁾ وبالتالي نتبين الاختلاف في المواقف، موقف الرعية الذين يفرحون لفرح سيدهم بوسنة، ويمتنون له لا لشيء سوى أنه أبقاهم على قيد الحياة، ولم يقم بقتلهم وإبادتهم، وموقف المنفي الذي اختزل هذا الموقف في الجبن وفي الغباء، فهم يُستغلون بأشنع الطرق من طرف سيدهم الذي أخذ كل ما هو جميل وغالي وترك لهم الرخيص ورغم هذا لا يتذمرون أبدا.

تستكمل أحداث القصة، أين يأخذ المنفي الكلمة، فيتحول إلى راو ثالث خارج حكاية، وذلك عندما يبدأ بتعرفنا بالملكة دهيا: " حكمت "دهيا" بعض الرسم ردحا من الزمن متخذة من امتداد هذه الجبال وكرا لها بعد أن مهد لها أسلافنا وطاردوا الطامعين شرقا حتى مقابر آمون ودافعوا باستماتة ضد الغزاة القادمين من البحر، ورفعت الملكة "دهيا" بعدهم راية المقاومة ضد الفاتحين ولأنها وثنية فكانت تعبد صنما تبخره قبل كل معركة، وترقص حوله تيمنا بالنصر، وبعد كر وفر تراجعت لتتحصن بجبال "المحظية" التي تمتد غربا حتى تشرف على مياه المحيط الكبير، لكن صنمها خذلها، فقتلت في آخر معركة معهم"⁽²⁾، والملاحظ في هذا المقطع أن الكاتبة قد وظفت التناص التاريخي أين تكون الشخصية التاريخية محصورة في إطارها التاريخي، ينفخ فيه الشاعر روحا جديدة، فتجتاز حدودها الضيقة وتكتسب أبعادا معنوية جديدة"⁽³⁾، وهو ما نجده في هذا المقطع أين وظفت شخصية دهيا، الشخصية المالكة والتي قتلت في آخر معركة بينها وبين الفاتحين.

¹ - المصدر السابق، ص 96.

² - المصدر نفسه، ص 49.

³ - صبحي البستاني: " الصورة الشعرية في الكتابة الفنية"، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1986، ص 194.

وبعد ذلك يواصل المتلفظ في تقديم الملكة دهايا، فيتولى مهمة تقديمها فنترعرع عليها أكثر -" تقصد أجدادنا؟ استفهم الرفيق عن الفاتحين.

- وأجدادها أيضا، وهم الذين صاروا أجدادا لأولادها وأحفادهم، وانصهروا جميعا في رسم المحظية، وامتزجت دمائهم بترابها بعد أن اشتركوا في الخطر الواحد والمصير الواحد، وهذا ما تكهنت به المعمرة قبل وفاتها"⁽¹⁾، ومن ثمة فإن قصة الكاهنة أو "دهيا" وصلتنا عن طريق الزاوي المتباين حكائي، حيث لا علاقة له بهذا العالم المحكي، فنلتمس حضوره في النص، وكأنه يلعب دور الزاوي الشاهد ذي المعرفة المطلقة والعالم بكل شيء.

ونكتشف من خلال الحوار بين المتمهل وصاحب العصا، قصة الملكة دهايا مع الفاتحين -" أسرار؟ أتقصد المعمرة دهايا؟ هل صادفتها؟

- ولكن من مسافة ليست قريبة، على أية حال يبدو أنها كانت جميلة، وهذا معنى اسمها ترتدي زيا لا يختلف كثيرا عن أنباء عجائزنا الجليات، ويبدو عليها الشرود والحزن، وتهذي بكلام لم أفهمه ثمة وجه شبه لكنه مختلف.

- تعني أنها تتكلم... وهل يتكلم الموتى؟

- لكن الأرواح تتعلق بالأمكنة التي ألفتها"⁽²⁾، وبالتالي ندرك أن روح الملكة دهايا تعلقت بالمكان الذي ألفته وتعودت عليه، فأصبحت تجوب وتطوف به بعد مماتها.

وندرك من خلال المتكلم الطريقة التي تصرف بها الملكة دهايا مع الفاتحين الذين جاؤوا من المشرق العربي مبشرين بالدين الإسلامي: " تركت دهايا ولديها بين مسارب امتداد هذه الجبال غربا في رعاية خالد، ابنها الذي تبنته بعد أن أطلقت سراح رفاقه الأسرى الفاتحين الذين كانوا معه وخاوته مع ولديها بطريقة، يقال أنها وضعت على ثديها دقيق شعير مخلوط بزيت، وطلبت منه أكله من فوق الثدي، ففعلوا، فأخبرتهم أنهم صاروا إخوة"⁽³⁾، فمن خلال هذا المقطع نكتشف التباين في الرؤى، رؤية الملكة دهايا التي اعتبرت أن أكل خالد للدقيق المخلوط بالزيت من فوق ثديها رفقة

¹ - عائشة الأصفر: " اغتناب محظية"، ص 49.

² - المصدر نفسه، ص 60.

³ - المصدر نفسه، ص 60، ص 61.

ولديها يجعلهم إخوة، ورؤية الدين الإسلامي الذي يعتبر أن الرضاعة من نفس الثدي هي التي تجعلهم إخوة فقط.

ليبدو أن الملكة دهيا غائبة كشخصية أو كصوت في الحكاية إلا أنها حاضرة من خلال الوعي، مما سمح بإثراء التعددية الصوتية داخل هذه الرواية، باعتبار أن تعدد الوعي نوع من أنواع البوليفونية حسب تنظيرات الناقد الروسي ميخائيل باختين الذي يرى أن : " ليس كثرة الشخصيات والمصائر داخل العالم الموضوعي الواحد وفي ضوء وعي موحد عند المؤلف هو ما يجري تطويره في أعمال دوستوفسكي، بل تعدد أشكال الوعي المتساوية الحقوق مع ما لها من عوالم هو ما يجري الجمع بينه"⁽¹⁾، وبالتالي فإن حضور وعي "دهيا" قد ساهم في إثراء التعددية الصوتية في الرواية.

ويُطلعننا صاحب العصا على المعاناة التي قاسها في طفولته، فيتحول بدوره إلى راوي "قبل الظلام بحثت أمك عن فردة حذاءك على ضوء شمعة بعد انقطاع الكهرباء عن الشارع الخلفي بمناسبة الاحتفالات في الشارع الكبير...سألت أمك قبل ما لفظت أنفاسها وهي تلدك في معبر بين طرق كثيرة، أقفلوه أمامها حتى جاءها المخاض، ولهذا ستكون في حالة سفر دائم لم تتجاوز السادسة آخر فصلك الدراسي، وأنت تقف على قدم واحدة رافعا ذراعيك ووجهك للحائط في التاسعة رأيتهم يجرون السكين على رقبة والدك في باحة الجامع العتيق، وبعده بأيام قلائل اعتقلوا أختك مع أعوامها السبعة عشر، قبل الثانية عشر تشبعت بالفلقة، تجلد على قدميك الحافيتين ورأسك في الأرض يحفر التراب"⁽²⁾، ومن ثمة يبدو لنا الراوي في هذا المقطع شخصية مشاركة في الحكاية كونه يروي لنا أحداث وقعت في ماضيه هو، والملاحظ أنه استعان بالضمير السردى "أنت"، كونه بصدد مخاطبة طيفه بدلا من استعمال ضمير المتكلم "أنا"، وبالتالي يصبح راوي رابع حكائي صاحب وجهة النظر المطلقة، أو الرؤية من الخلف.

¹ - ميخائيل باختين "شعرية دوستوفسكي"، ص 10.

² - عائشة الأصفر: " اغتناب محظية"، ص104، ص105.

ويقرر هذا الأخير تغيير الأوضاع التي يعيشونها، وذلك من خلال الرفض والمقاومة "سأتصدى للطوفان، سأتصدى للطوفان"⁽¹⁾، إلا أن المتمهل يطلب منه التريث لأن الوقت لم يحن بعد: " اهدأ يا صغيري، إنك لست وحدك، ما حدث لم يحدث بين يوم وليلة، التغيير أيضا لن يحدث بين يوم وليلة، تمهل يا صديقي"⁽²⁾، وبالتالي نتعرف على الاختلاف في المواقف، موقف صاحب العصا الذي قرر المقاومة، وموقف المتمهل الذي رأى ضرورة الانتظار لأن الفساد يتطلب وقتا للحدوث، وكذلك هو التغيير فهو يتطلب وقتا واستعدادا حتى يتحقق على أرض الواقع: " ألم أقل لك تمهل؟ تمهل يا صديقي..."

- أيها المتمهل، لم يعد هناك وقت للتمهل"⁽³⁾، وبالتالي ندرك التباين في المواقف، موقف المتمهل الذي رأى ضرورة الانتظار حتى يحن موعد المقاومة والثورة على الظروف السائدة وموقف صاحب العصا الذي قرر البدء في القيام بالثورة، لان الظروف حسبه مواتية، ولا يملك أي وقت للانتظار حتى.

وعليه فإن الصوت المعارض، قد تجلى من خلال مجموعة من الشخصيات (المنفي المتمهل/ صاحب العصا)، والذين هم في صراع دائم مع صوت السلطة والذي يمثله بوسنة وأتباعه، وقد ساهم هذا الصراع في إثراء التعددية الصوتية في هذه الرواية، باعتبار أن التعارض والتصادم من شروط التعددية الصوتية داخل أي عمل روائي.

4- صوت دلال وصوت فادي وصوت إيسا وصوت لؤي: الأصوات المتفتحة والمتحررة:

تجلت هذه الأصوات من خلال الشخصيات العاملة بمقر الشركة التي يعمل بها زايد "دلال وفادي وأليسا ولؤي، أغلب الشباب هنا من النمط المتحرر القادم من بيئات ثقافية مفتوحة ولعل السبب يعود إلى أنه إما أجانب أو احتكوا بهم، موظفو شركتنا خليط، أغلبهم أجنبي الأم مثل فادي وإليسا، أو أمه عائدة من غربة المهجر مثل أم دلال التي تربت في أستراليا، أما لؤي فقد ذهب مع

¹ - المصدر السابق، ص106.

² - المصدر نفسه، ص107.

³ - المصدر نفسه، ص107.

والديه صغيرا للدراسة بكندا، فهو الآخر شبيه بهم⁽¹⁾، والتي لا تنتمي للبيئة اللبية، وإنما تتمتع بثقافة غربية غريبة عن المجتمع اللبي.

ونتعرف من خلال الحوار على رأي كل من دلال وزايد في الشرف

"- نساؤهم لا يعرفن معنى الشرف...

تراجعت إلى الورا ورفعت حاجبيها في تعجب:

- أي شرف تتحدث عنه يا أستاذ؟ سقطت حتى المدن الكبرى براياتها وتواريخها، أمازلت ترى في تهتك جلد رقيقة لا تتعدى محط إصبع عارا؟ وقد تهتكت أعراض مدن بأكملها ومسحت ثقافة أمة برمتها؟ العار لا يتجزأ يا سيدي، شأنه في ذلك شأن كل القيم، لماذا ترى العار بين فخذي امرأة ولا تراه في مؤخرتك؟ ولماذا تستهجنه في نقطة بالجسد وتستحسنه في الباقي⁽²⁾ وبالتالي يبدو لنا جلجا التناقض والتباين في المنظور، منظور زايد الذي اختزل الشرف في عدم الخجل وكذلك في مخالطة النساء للرجال دون قيود أو شروط، ومنظور دلال التي اعتبرته تخلف فاعتبرت الشرف كل ما يخص هدم المدن، واحتلال الشعوب، وفي المآسي والمجازر التي ترتكب يوميا في احتلال الأوطان وفي تشريد شعبها والقضاء على ثقافتها وتاريخها: "تجر نساؤكم من صفائهن كل ساعة أمام العالم وتغتصب حرائركم في المعتقلات كل دقيقة، وتجوع أجساد الأطفال وتبتر أجساد الرجال، وتردم الأجساد حية في مقابر جماعية بين نظرة الشامت والمشفق دونما نظرة العار، في حين كان هناك جلد يقيم الدنيا ولا يقعدها، لم يعد أحد يعيرها اهتماما تلك العقدة التي تجاوزها العالم⁽³⁾، ومن ثمة فإن التعارض واضح بين صوت زايد وبين صوت دلال التي تستغرب من سكوت العالم العربي عن المجازر التي تحدث في حق إخوانهم، من اغتصاب للنساء والتعدي عليهن في المعتقلات، فيكون منهم نظرة الشامت أو المشفق، وثورانهم عندما تتعرض بنتهم للاغتصاب، أو ليست تلك المجازر تستحق أن يثور الإنسان لأجلها أولا؟ أوليس ذلك شرفهم أيضا.

¹ - المصدر السابق، ص133.

² - المصدر نفسه، ص135.

³ - المصدر نفسه، ص151، ص152.

ونكتشف الحوار الذي جرى بين زايد وإليسا حول الشرق والغرب: "

- هذا بالضبط ما يزعجني هنا يا زايد غاياتكم، هذا هو الفرق بينكم وبينهم، وهذا هو سبب ما هم عليه وما أنتم فيه، وهل تعتقد أن الزواج نهاية العنوسة...إنه تماما كالفرق بين من يعيش ليأكل ومن يأكل ليعيش، يقضي الإنسان عمره كله تحت شعار : " أكون نفسي"، يكدح، يسمسر يرش ويرتشي، يقود، يتاجر بكل شيء، بالعلم وبالشرف، وحتى بالوطن من أجل هدف واحد ولا يرى غيره، تكوين نفسه والمتمثل في زوجة وثلاثة⁽¹⁾، فمن خلال هذا المقطع نتعرف على التباين في الرؤى، رؤية "زايد" الذي يعتبر هدف الإنسان في الحياة هو تكوين أسرة ولا شيء غير ذلك وهو موقف العالم العربي، ورؤية إلیسا(الموقف الغربي)، التي ترفض هذا الطرح، حيث تعتبر الزواج ليس الغاية الأساسية والهدف الرئيسي لوجودها، وتطمح إلى غاية أسمى وذات أهمية كبرى، وهي الحرية: " ما فائدة عروس وثلاثة دون حماية، فقد يأتي من يهتكها منك أو يكون لطيفا فيكتفي بافتكاك الثلاثة وما فيها لتموتا جوعا؟، كيف تطمح بتحقيق غاية تحت القنابل والذل والتجوع؟ ثم هل هذه غاية يستحق العيش من أجلها امرأة وثلاثة؟ ميز الله الإنسان بالعقل فيحصر الإنسان عقله في الطموح الرخيص⁽²⁾، وفي المقابل نجد موقف "قادي" الذي يرى الزواج بمنظوره الخاص "يا أخي لماذا ترهق نفسك بالارتباط لمرة واحدة ومع هذا تدفع فيه ما تقدم من عمرك وما تأخر؟ لماذا لا تفعل مثلي أنا؟ أتزوج كل أسبوع وبدون زواج، وإن شئت كل ليلة، فقط مكالمة أو رسالة قصيرة وأخذها بسيارتي عروسا جاهزة من أمام مزین إشبيلية القريب من شركتنا"⁽³⁾، ومن ثمة نقف على منظورين مختلفين، منظور "زايد" الذي يختصر كل أحلامه في الزواج والاستقرار وتكوين أسرة، وبالتالي الاكتفاء بامرأة واحدة والعيش معها كل العمر، ومنظور "قادي" والذي لا يرى ضرورة الارتباط بامرأة واحدة مدى العمر، باعتبار أن النساء متاحات له كلما أراد ذلك، وهذا انطلاقا من ثقافته الغربية، وهو الأمر الذي جعله يشجع على هذا الطرح: " سنعمل في شركتنا على منح

¹- المصدر السابق، ص153، 154.

²- المصدر نفسه، ص154.

³- المصدر نفسه، ص154.

تراخيص علنية لهذا الأمر، وبهذا سنساهم في حل مشاكل الزواج بالشقة إلى العائلة وما تستوجبانه... وبهذا شقة واحدة تحل أزمة مئات الشباب والفتيات.

- معقول يا فادي، تراخيص للدعارة⁽¹⁾، وبالتالي يبدو التباين بين موقف "قادي" الذي يسعى إلى إعطاء تراخيص لممارسة الدعارة والتشجيع عليها، وبهذا يكون قد قضى على مشكلة الزواج بين الشباب نهائياً، وموقف "زايد" الراض لهذا الطرح، والذي لم يصدق أن "قادي" سيقوم بمثل هذه الخطوة الجريئة، والدعوة إلى هذه الأمور.

وعليه فإن "قادي" يمثل الصوت المثقف والمثبوع بالأفكار الغربية، حيث يرى ممارسة الجنس أمراً لا يشكل أي عيب، وإنما توفير شقة ومنحها للشباب والفتيات الذين لا يستطيعون الزواج خدمة يقدمها للمجتمع حتى يساهم في تخفيف نسبة العنوسة، في المقابل نجد صوت "زايد" الصوت المحافظ والذي يرفض مثل هذا الطرح جملة وتفصيلاً انطلاقاً من ثقافته ومن محيطه الذي يستهجن هكذا مواقف.

ويعرفنا المتلفظ على الفرق بين طموحات الغربي والعربي: " سألت إيلسا:

"- وهم؟ ألا يحلم الواحد منهم بزوجة وثلاثة؟

- بلى، ولكن هذه ليست الغاية في حد ذاتها، إنهم يطمحون لتحقيق غايات أكبر، امتلاك العالم كله، مصادر المياه، الطاقة، الفضاء، تنمية البيئة، تطوير المناهج، مشاريع التنمية، ولذا يولون جل اهتمامهم للعلم، للقوة، للاستثمار في عقولكم بمنحهم الامتيازات لشركتكم"⁽²⁾، ومن ثمة نكتشف من هذا المقطع الفرق بين المنظور العربي والذي يمثله "زايد"، والذي يعتبر الزوجة والثلاثة هي نهاية الأحلام وهي الحياة المثالية التي يتمناها كل إنسان، والمنظور الغربي (إيلسا) الذي يطمح لامتلاك العالم من كل النواحي كما يسعى إلى استغلال الشعوب العربية خدمة لأغراضه ومصالحه الشخصية، والملاحظ من خلال كلام هذه الشخصيات استدعاؤها الوعي الغربي المختلف عن الوعي العربي سواء في طريقة التفكير أم في طريقة المعيشة.

¹ - المصدر السابق، ص 155.

² - المصدر نفسه، ص 155.

وعليه فإن الصوت المتحرر تجسد في شخصيات كان لها احتكاكا بالغرب، إما أنها ولدت وعاشت هناك مثل دلال التي عاشت في أستراليا ولؤي الذي درس في كندا، أو أنهم من أم أجنبية مثل فادي وإليسا.

5- صوت الجليلة: الصوت الثائر بالقلم:

برز هذا الصوت من خلال شخصية "الجليلة" الصوت الثائر والمقاوم، حيث كانت تشتغل في مهنة الصحافة الأمر الذي مكنها من التعرف على كل الفساد الذي كان يدور من حولها، وقد استغربت من موقف "زايد" بعدما أوقفت الصحيفة التي كان يعمل بها: " ألا يعني دلالة الأمر بتجميد صحيفتكم، إنه تجميد للرأي، الفكر، للكلمة، للقلم، للتنفس، للحياة، وماذا بعد؟

- لا تكوني متشائمة"⁽¹⁾، فمن خلال هذا الملفوظ نكتشف التباين في المواقف، موقف "زايد" الذي اعتبر رد فعل "الجليلة" متشائما ومبالغا فيه، لأنه لم يعر ولم يعط للأمر الأهمية التي أعطتها له "الجليلة" وموقف هذه الأخيرة التي اعتبرت تجميد الصحيفة هو قمع للكلام ولحرية التعبير، ومن ثمة هو قمع للديموقراطية، وهي الأسباب التي جعلتها غير مرتاحة لعمله في الشركة التي دخلها بوساطة عمه الشرطي: " هل ستجده في جنون العمل بهذه الشركة والتي تتصدق عليك بإيراداتنا التي استولى عليها مديرك وأمثاله؟ ألا تفكر بغيرك؟ لا بد من حل جذري إلا إذا كنت لا تثق بتفكيرك"⁽²⁾، ومن ثمة نتعرف على الصراع بين الأقالام الصحفية والتي طالبت بحرية الرأي والتعبير وبين رجال الأعمال ومن بينهم مدير هذه الشركة الذي يرى في هذه الأقالام تهديدا له يجب القضاء عليها قبل أن تقضه هي، وهو ما نجده في البلدان المغاربية أين " تتعرض المؤسسات الإعلامية سواء الإعلام المكتوب أو السمعي البصري لهجمات ولضغوط تهدف إلى تغذية أجواء التوتر والرعب، لدفع الصحفيين لممارسة الرقابة الذاتية والخضوع، وقد كانت تتحول أحيانا إلى حملات ترهيب وتهديد لفظية"⁽³⁾، وهو الأمر الذي حدث مع هذه الصحفية التي تتعرض للكثير من الضغوط حتى تتوقف عن الفصح وكشف المستور.

¹ - المصدر السابق، ص 157.

² - المصدر نفسه، 157.

³ - المنظمة الدولية لدعم الإعلام: " حرية التعبير في الدول المغاربية"، ص 35.

ونكتشف رأي الجلييلة في الجنس وكيفية تعامل الغرب معه " أي ثقافة جنسية نكذب بها على أنفسنا؟ لسنا بحاجة لجنس الشارع ولا لشرح الجنس، إنه الشيء الوحيد الذي لا يحتاج إلى شرح يبررون لنا بأنه طبيعي، فلماذا يضعون أبوابا لدورات المياه داخل شققهم المظلمة؟ أم أنهم يمارسون فيها ما ليس طبيعيا⁽¹⁾، وبالتالي نتعرف على التباين في الرؤى، رؤية "الجلييلة" للجنس حيث تعتبر الثقافة الجنسية غريزية لا تحتاج لا لشرح ولا لتعليم والرؤية الغربية التي تعطي تعريفات وتنظيرات حول الجنس وأنه مكتسب يجب تعلمه.

وندرك استغراب هذه الأخيرة من تصرفات عم "زايد" الشرطي اتجاه الصحيفة التي تعمل بها: " وهل حمل القلم جريمة؟ إن عمك يحمل الرصاص ويطلقه علينا علنا يا "زايد"، وبوودن يحمل تحت إبطه مصيرنا جميعا⁽²⁾، ومن خلال كلام الشخصية ندرك تعجب "الجلييلة" من السبب الذي جعلها تتعرض للتهديد من طرف عم "زايد" الشرطي الذي يسعى لقمع الكلمة والحرية، ويعتبر كل من يعبر ويكتب الحقيقة مجرم يجب عقابه، وكذلك من طرف المدير الذي يعتبر نفسه الأمر الناهي في تلك الشركة وله كل الحرية من أجل القمع والقتل إذا كان عمله يستلزم ذلك. وهي التي لم تفعل شيئا، سوى أنها كتبت في صحيفتها وقامت بفضح الفساد، في حين يطلق الشرطي الرصاص ويقتل علنية دون تحريك ساكن من طرف الآخرين، فنستنتج وجود الصراع بين الشخصيات بين الصحفية التي ترفض الخضوع والاستسلام ولا تأبى غير قول الحق وفضح الممارسات اللاقانونية للشرطة، وبين الشرطة التي تسعى إلى التجبر وإلى سياسة تكميم الأفواه وهنا تتعدم حوارية ميخائيل باختين الذي يرفض القضاء على الحق في التعبير وفي الكتابة.

وفي الأخير نكتشف رأي "الجلييلة" في الحجاب، وذلك من خلال الحوار الذي دار بينها وبين "زايد":

- " ما هذا السواد الذي يلفك؟ كوني عصرية.

¹ - عائشة الأصفر: " اغتناب محظية"، ص166.

² - المصدر نفسه، ص213.

- أوف، ما هذا يا زايد؟ لا تكن مثل عمك، أعلم أن هذا أيضا يضايقه، وليس فقط كتاباتي وما علاقة ما أرثدي بالعصرية؟ أو أصبحت ممن يرون الإصلاح في السفور وفي مشروع فادي السكني للشباب؟ إن ما أرثديه يخصني وحدي فقط، أملك قراري وأعمل بصحيفة مشهورة، وأقدر مسؤوليتي⁽¹⁾، من خلال هذا الملفوظ نتعرف على الاختلاف في المواقف، موقف "زايد" الذي يعتبر الحجاب تخلفا ولا يمت للتقدم والتطور بأي شيء، وأن الإنسان الذي يرتدي الحجاب بدائي وليس عصري، وموقف "الجليلة" التي تعتبر العري والسفور ليستا من علامات التقدم والعصرية، كما أن الإنسان حر في ملبسه وفي جسده.

وعليه فإن الصوت الثائر بالقلم تجسد من خلال شخصية الجليلة التي حاولت المقاومة والمطالبة بالتغيير عن طريق صحيفتها وعن طريق كتاباتها، وعندما رأت نفسها تتعرض لتهديدات ولضغوطات كثيرة من الرجال الذين من المفروض أنهم يمثلون الأمان، وهم الشرطة، أعدت خطة للقضاء عليهم، فقامت بتفجير الشركة التي يتواجد بها بووذن وجماعته، ولكنها لم تفكر في مصير "زايد"، هل سيتأذى من هذا الانفجار، كما أنها لم تحاول حتى زيارته والاطمئنان عليه عندما تعرض للإصابة ونقل على إثرها إلى المستشفى، علما أنه كان يأمل في رؤية هذه الأخيرة، وفي مجيئها للسؤال عليه.

وعليه فإن رواية اغتناب محظية لعائشة الأصفر رواية متعددة الأصوات حيث بنيت على تعدد الشخصيات الذي نتج عنه تعدد الرؤية ووجهات النظر، كما سمحت بتعدد أشكال الوعي والإيديولوجية إضافة إلى التعدد في المواقف الفكرية.

تجلى الصراع في الرواية من خلال الجليلة الصحفية المتمسكة بمبادئها، والتي سعت إلى فضح الفساد الإداري والممارسات اللاقانونية لبووذن وجماعته، وتجلى أيضا من خلال صراع الرعية مع بوسنة ومحاولاتهم تغيير الأوضاع في الإمارة.

هذا بالإضافة إلى تعدد الرواة الأمر الذي نتج عنه تعدد المستويات السردية، ما نتج عنه تعدد الأزمنة والأمكنة.

¹ - المصدر السابق، ص 217.

تتدرج الرواية ضمن الرواية السياسية التي عالجت الوضع السياسي في ليبيا في فترة حكم معمر القذافي والذي كان يتسم بالديكتاتورية، ما نتج عنه سوء الأوضاع المعيشية للشعب، الذي عانى الفقر والبطالة بالإضافة إلى فساد أنظمة الأمن من شرطة، وحتى المديرين في المكاتب لذلك اعتبرت هذه الرواية أول رواية تنبأت بقيام الثورة الليبية، ومن ثمة نستنتج نحن كقراء أن المرأة المغاربية خرجت من قوقعة الذات وانفتحت على معالجة المشاكل السياسية التي يتخبط فيها مجتمعها شأنها في ذلك شأن الرجل، فلم تعد كتاباتها منحصرة في الحديث عن ذاتها ومشاكلها أو الكتابات السيرية، بل تجاوزتها وحاولت مواكبة التطورات التي شهدتها الكتابة الروائية سواء من حيث التيمات أم من حيث التقنيات.

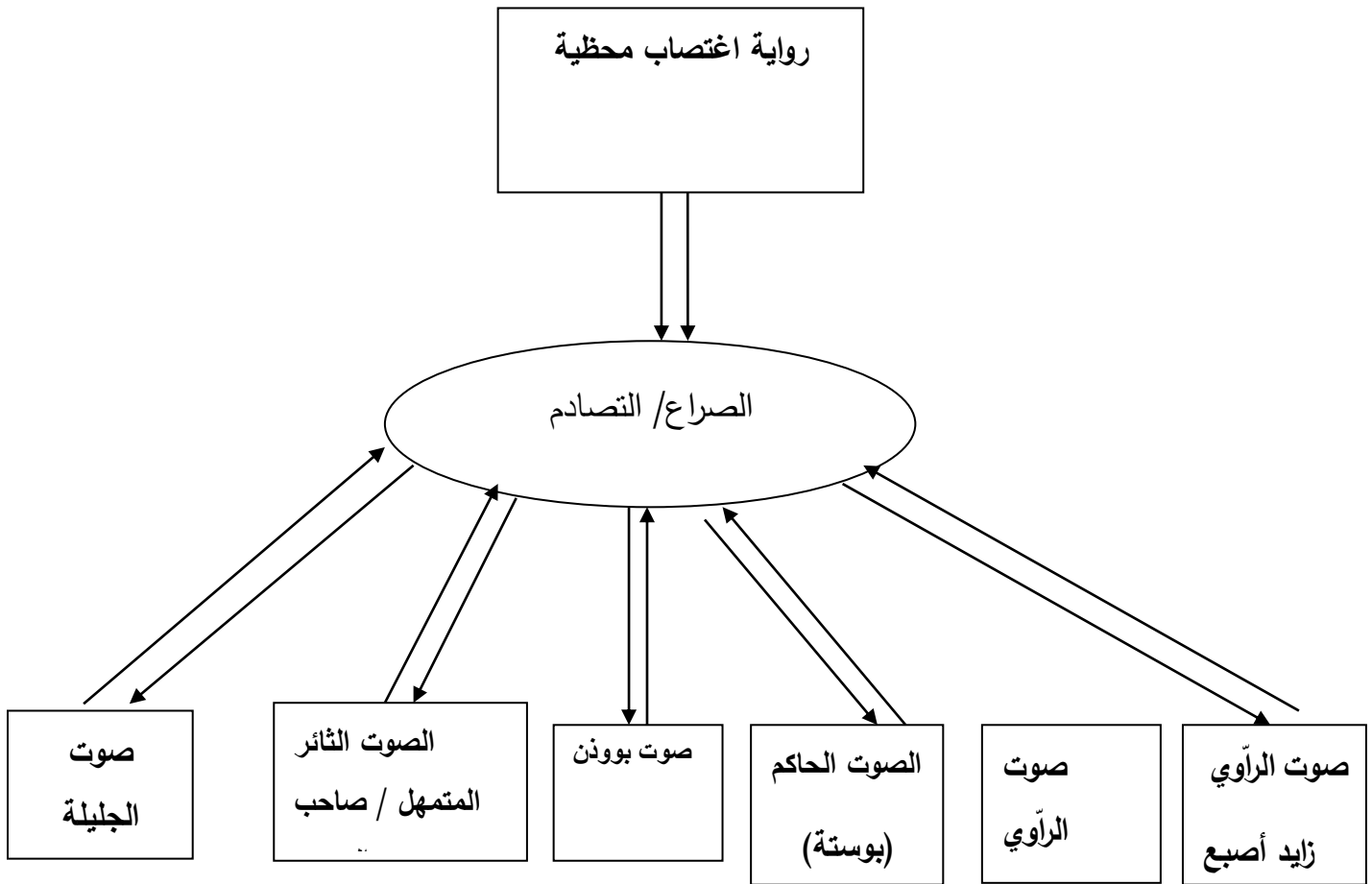
- لجأت الكاتبة إلى استعمال اللهجة الليبية المحلية الأمر الذي نتج عنه التعدد اللغوي الذي ساهم في إثراء البوليفونية في الرواية.

- حافظت الكاتبة على الراوي التقليدي، حيث استعانت به في تقديم الشخصيات وكذلك تقديم الأحداث الروائية، وفي المقابل قلصت من صلاحيته فاقصر ظهوره في التقديم فقط.

- وظفت الكاتبة الآخر، وذلك من خلال وعيه فقط، حيث تأثرت الشخصيات الروائية بوعي الآخر، وحاولت تجسيده وعيشه على أرض الواقع، هذا الوعي المختلف عن المجتمع المغاربي دينيا.

- وظفت الكاتبة تقنية التناص، وذلك من خلال توظيفها "ديها" أو "الكاهنة"، الشخصية التاريخية واستحضار حكايتها وجعلها تتناسب مع الشخصيات الأخرى.

- تجلت البوليفونية في رواية "اغتصاب محظية" كما يلي:



خطاطة توضح كيفية تجليات البوليفونية في الرواية.

- تجاوزت المرأة الكاتبة ذاتها وخرجت من قوقعة الكتابات السيرية، والانفتاح على المشاكل التي يعاني منها مجتمعها، بل والأحرى من ذلك أنها عالجت حتى المشاكل السياسية التي تتخبط فيها بلادها، وهو الأمر الذي تجسد من خلال هذه الرواية، أين سلطت الروائية الضوء على الفساد الذي نتج عن الاستبداد وتجبر الحاكم، مما ساهم في محاولة التغيير وذلك من خلال الرفض واللجوء إلى التفجيرات.

- استعانت الكاتبة في تقديم أحداث الرواية، من خلال توظيف الراوي وهو أصبع في يد صاحبه بوستة، مما يؤكد أن الكاتبة انفتحت وخاضت غمار الرواية الجديدة.

- اعتمدت الروائية على الراوي الرجل، ولم توظف شخصية الأنثى، مما جعل الرواية تبتعد عن طابع الذاتية، والسيرية.

- تجلت التعددية الصوتية في هذه الرواية من خلال توظيف الأصوات كشخصيات حاضرة مشاركة في العمل الروائي، مثل الصوت المثقف، وصوت السلطة، والصوت الثائر، هذا بالإضافة إلى استحضار الأصوات كأشكال من الوعي، مثل صوت ديهيا الملكة الأمازيغية واستحضار بطولاتها أيضا.

- لتكثيف التعددية الصوتية في هذه الرواية استعانت الروائية بآليات الحوارية الأخرى كالتعدد اللغوي والتنوع الكلامي والأسلوبي، كالتهجين والتناص والمحاكاة الساخرة... إلخ.

- اعتمدت رواية "عزوزة" في سرد أحداثها وتقديمها للقارئ على الزاوي الذي تولى التقديم بالضمير السردى "هو"، لأنه خارج حكاية غير مشارك فيها، بينما جاء الزاوي في رواية "اغتناب محظية" شخصية حكاية مشاركة في الأحداث، فجاء سرده بالضمير النحوي "أنا".

- تناولت رواية "عزوزة" وضعية المرأة والمشاكل التي تعاني منها في بيت زوجها، ومن ثمة يمكن إدراجها في الاتجاه الاجتماعي، أما رواية "اغتناب محظية" فقد تناولت البيروقراطية الممارسة في الإدارة، إضافة إلى القمع الممارس على الصحفي الذي يقول كلمة الحق، فهي رواية سياسية.

- البطل في رواية "عزوزة" امرأة أمية لم ترتد المدرسة قط، وهو الأمر الذي جعلها ضعيفة لا تستطيع الدفاع عن نفسها، أما البطل في رواية "اغتناب محظية" صحفي اضطر إلى ترك عمله بعد غلق الصحيفة التي يعمل بها، فانتقل إلى شركة، وهناك بدأت مشاكله، حتى كاد أن يُقتل في الانفجار الذي وقع فيها.

خاتمة

لا شك أن خاتمة البحث من أهم عناصره، لأننا نصل فيها إلى نتائج تحليلنا ونجيب بشكل مجمل على أسئلة الإشكالية المطروحة في المقدمة، ولهذا سنحاول أن نبدأ بما تبييناه من خلال ما رجعنا إليه في الجانب النظري:

- يبدو أن البوليفونية من أهم سمات الرواية المغاربية المعاصرة لأنها تصف بشكل دقيق صراع المعيش الاجتماعي، ولهذا تتميز بالتعدد الصوتي في مسارات الحكايا، حيث تجاوزت الكتابة المونولوجية التي كانت الهيمنة فيها لصوت واحد سواء أكان صوت المؤلف أم صوت الراوي العليم الذي تطغى رؤياه على رؤى الشخصيات الأخرى، ولا يوجه في مساره أي موقف مضاد لموقفه، ولا يكون الصراع فاصلا بين أشكال الوعي المنتشرة.

- تبين لنا من خلال تحديدنا للجهاز المفاهيمي أن مصطلح التعدد الصوتي الذي اختاره باختين ليعبر عن أشكال الوعي والصراع القائم في مسار الرواية البوليفونية قد عاصرته مصطلحات أخرى في التحليل البنوي (جونيت، تودوروف) وفي البنيوية التكوينية (غولدمان) وتتمثل في وجهة النظر وزوايا النظر والتبئير ورؤيا العالم، وقد أشرنا إلا أنها مفاهيم متقاربة في دلالتها الاصطلاحية ويبقى الفرق الأساسي وجود الصراع بين أشكال الوعي الذي أشار إليه باختين خلافا لدلالة الاختلاف الموجودة بين أنواع الرؤى ورؤيا العالم.

أما ما توصلنا إليه في دراستنا التطبيقية فنوجزه في النقاط الآتية:

- يبدو أن الرواية النسائية المغاربية في كل من تونس والجزائر والمغرب وليبيا، أن المرأة الكاتبة نوعت في كتاباتها فعرضت في تيماتنا للمشاكل الاجتماعية ويمكن أن نمثل برواية "عزوزة" ل: "الزهرة رميج" التي عالجت مشاكل الكنة وحمايتها، وعلاقة الرجل بزوجته وتعدد الزوجات ونمثلة بطرح قضية المرأة المثقفة في المجتمع العربي بروايات "مليكَة مقدم"، حيث سردت من خلال سيرتها الذاتية في متخيل روائي معاناة المرأة من السلطة البطريقية ودونية الأنثى مقارنة بالذكر وردة فعل النسوة اللواتي قررن أخيرا الوقوف في وجه الظلم وفي وجه الرجل، فقررن الاتحاد فيما بينهن، بينما عالجت "مسعودة أبو بكر" في رواية "طرشقانة ظاهرة جديدة تعرفها البلدان المغاربية وهي ظاهرة التحول الجنسي، وكشفت عن نظرة المجتمع لهذه الظاهرة، وموقف الدين منها

ورفضها في سياق العادات والتقاليد ، وهي من القضايا التجريبية في الرواية المغاربية المعاصرة بينما عدت رواية "اغتصاب محظية" "لعائشة الأصفر" من الروايات السبابة في مجال الفساد السياسي في ظل الحكم الديكتاتوري للبلد، ومثل هذه النتيجة دلالة على تجاوز الرواية النسائية المغاربية لذاتها واهتمامها بالمشاكل التي تتخبط فيها مجتمعاتها وبذلك خرجت من قوقعة الذات ومن نمط رواية السير ذاتية، كما واكبت التطورات التي عرفت الرواية في الألفية الثالثة فوفقت ندا للند مع الرجل الذي اختزل كتاباتها في الذات.

- تمكنت الكاتبة المغاربية من كتابة الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات حسب المعايير الباختينية وفقا للتطور الذي عرفت المجتمعات المغاربية التي تجاوزت هيمنة السلطة وقمعتها لكل أشكال الوعي.

- تجلت البوليفونية من خلال تعدد الشخصيات كذوات شاركت في مسار الحكاية وكانت تعبر بشكل ديموقراطي على مواقفها وآرائها ويمكن التمثيل بموقف مراد في "طرشقانة" الذي انبنى مساره الحكائي على رغبته في تغيير جنسه والتحول إلى أنثى.

- تعددت الأصوات أيضا حسب الجنس من ذلك وجود الصوت الذكوري (الرجالي) وصوت الأنثى (النسائي) والصوت المخنث، زد على ذلك إمكانية الأخذ بتعدد الأصوات بين الأجيال كاختلاف صوت الجدة (نانا قمر) عن صوت الحفيد (مراد "طرشقانة").

- يمكن أن نشير إلى اقتصار ظهور الراوي على وظيفة السرد والتنسيق وتوزيع الكلمة بين الشخصيات، واختلافه بذلك عن الراوي التقليدي العليم والمتحكم في زمام مسار الحكاية ووجهة النظر فيها.

- لعب الحوار دورا مهما في هذه الرواية، فقد جاء وسيلة لتقديم الحقيقة، مما مكن الصوت من أن يكشف عن ذاته ووعيه، ففي الرواية المتعددة الأصوات يتم التركيز على ردود الأفعال عن طريق الحوار الذي مكن الشخصية من تقديم ذاتها ومن التعرف على الآخر.

- تجلت البوليفونية من خلال تعدد الحكايا وتعدد مسارات السرد التي تمكن من إضافة أصوات أخرى لشخصيات حكايا حاملة لرؤى مغايرة ومنشطة عن الراوي وحاملة لرأي مستقل يحقق سمة ديموقراطية العلاقة بين الشخصيات والراوي والمؤلف.

- كما جسدت الزهرة الرميح الصراع في روايتها، وبينت التصادم بين شخصياتها، فظهر الصراع الداخلي بين الزوجة والحماة، وبين الابن والجدة وباقي أفراد العائلة والصراع الخارجي بين الشعب وبين السلطة الحاكمة.

- تشابهت الروايات الأربعة في تعدد الشخصيات، سواء من حيث الجنس، فنجد الشخصية النسائية والشخصية الرجالية، أم من حيث المستوى حيث نجد الشخصية المثقفة والشخصية الأمية أم من حيث العمر فنجد شخصية العجوز وشخصية الطفل الصغير وشخصية المراهق، وشخصية الشاب، إضافة إلى توظيف الكاتبات لشخصية الآخر القادم من وراء البحر المختلف عنا دينيا واتخاذة قدوة تحتذي به الأصوات الأخرى، كما نجد توظيف التعدد اللغوي مثل توظيف اللغة العامية التي أسهمت في إثراء لغة هذه الروايات.

- انتهت الروايات الأربعة نهايات مفتوحة، فلم نرصد أي نهاية لأي رواية، مما ترك للقارئ حرية اختيار النهاية التي تناسبه، ولتبقى الكاتبات على الرؤى والمواقف المختلفة الواضحة المعالم فالنهاية تعني -أحيانا- انتهاء الصراع أي هيمنة صوت على بقية الأصوات، السمة التي تخالف تماما مسار الرواية المتعددة الأصوات.

- يمكن أن تختم مجمل نتائج بحثنا بملاحظة عن مميزات الرواية النسائية البوليفونية على أساس هوية المؤلفات واندراج مدونة بحثنا في الرواية النسائية، وبحكم كل الآراء النقدية التي قيلت في حق الكتابة النسائية تبين لنا من خلال بحثنا تجاوز المرأة لذاتها والانتقال إلى طرح قضايا اجتماعية تحكي عن الآخر المفارق لحياتها والذي تنتمي إليه بحكم هويتها ومقاسمتها للمعيش المشترك.

- يبدو أن ملفوظ الروايات البوليفونية مختلف عن الروايات السير ذاتية من حيث اللغة المستخدمة وطرح المرأة للصراع بين الرجل والمرأة من منظور جديد لا ينحصر في رؤيا الأنثى، بل تجاوزه للصراع الاجتماعي الذي ينطوي على أشكال وعي مختلفة سواء على المستوى الأيديولوجي أم الطروحات الفلسفية.

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

- أبو بكر مسعودة: " طرشقانة"، دار السحر للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 1999.
- الأصفر عائشة: "اغتنصاب محظية"، تبر الزمان للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2012.
- رميج الزهرة: " عزوزة"، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2016.
- مقدم مليكة: " الممنوعة"، تر: محمد ساري، دار الاختلاف للنشر ط1، الجزائر، 2012.

2- المراجع:

1- المعاجم والقواميس

- ابن منظور: "لسان العرب"، ط1، دار صاخر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1990.
- المنجد في اللغة العربية المعاصرة، منشورات المشرق، ط2، لبنان، 2001.
- جبور عبد النور: " المعجم الأدبي"، دار العلم للملايين، ط1، لبنان، 1979.
- زيتوني لطيف: "معجم مصطلحات نقد الرواية"، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2003.
- علوش سعيد: " معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة"، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1985.
- قاضي: محمد "معجم السرديات"، دار الفرابي للنشر، لبنان، ط1، 2001.
- مجمع اللغة العربية: " المعجم الوسيط " ع1، ط3، مطابع الأوقوست، دت.
- نجيب أحمد بدوي زكي: "معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية" معهد الإنماء العربي لبنان 1987.

2- الكتب:

- أبو النجا شرين: "نسوي أو نسائي"، الهيئة العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 2002.
- إدوارد سعيد: " الثقافة والإمبريالية"، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، لبنان، 2001.
- ألبريس: "الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين"، تر: جورج طرابلشي، منشورات عويدات ط1، 1965
- التلاوي محمد: "وجهة النظر في روايات الأصوات العربية"، إتحاد كتاب العرب تونس 1986.

- الحسيب عبد الحميد: " حوارية الفن الروائي"، منشورات مجموعة من الباحثين، المغرب 2007.
- الحمداني حمداني: "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، ط3، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، المغرب، 2000.
- الخطيب إبراهيم: "نصوص الشكلايين الروس"، الشركة المغربية للناشرين المتحدين المغرب، 1982.
- السائح الأخضر: " سرد المرأة وفعل الكتابة"، دار التتوير للنشر، الجزائر، 2012.
- السمان غادة: "الأعمال المختلفة"، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، 1993.
- الطاهر رضا: " غرفة فرجينيا ولوف، دراسة في كتابة النساء"، دار الهدى للثقافة والنشر ط1 سوريا، 2014.
- العكرة أدونيس: "الموسوعة الفلسفية العربية"، معهد الإنماء العربي، لبنان، 1996.
- العمامي محمد نجيب: "الراوي في السرد المعاصر" ط1، صفاقس، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، 2001.
- العيد يمى: "الراوي الموقع والشكل"، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 2010.
- المحايدين عبد الحميد: "التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.
- المدغيري نعيمة الهدى: "نساء على المحك"، منشورات دار الأمان، المغرب، 2012.
- طرابيشي جورج: "الأدب من الداخل"، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1 لبنان، 1978.
- فوزي محمد: "أدب الأظافر الطويلة"، دار نهضة للطبع والنشر، ط1، القاهرة، 1987.
- بوشوشة بوجمعة: "الرواية النسائية المغاربية"، المغاربية للنشر والتوزيع، ط1، 2002.
- المرزوقي سمير: "مدخل إلى نظرية القصة"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.
- باختين ميخائيل: "الخطاب الروائي"، تر: برادة محمد، دار الأمان للنشر والتوزيع الرباط المغرب، دت.
- باختين ميخائيل: " الإيديولوجيا وفلسفة اللغة"، منشورات الكرمل، ط6، لبنان، 1982.

- برادة محمد: "البنوية التكوينية والنقد الأدبي"، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت 1986.
- برادة محمد: "فضاءات روائية"، وزارة الثقافة، الرباط، المغرب، ط1، 2003.
- بعبو نورة: "آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية مدن الملح وثلاثية أرض السواد" لعبد الرحمان منيف، دار الأمل للنشر والتوزيع، الجزائر،
- بوشوشة بوجمعة: "التجريب وحداثة السردية في الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر دت
- بوعزة محمد: "تحليل النص السردية"، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010.
- تزفيتان تودوروف: "ميخائيل باختين المبدأ الحوارية"، تر: صالح فخري، رؤية للنشر والتوزيع، ط4، لبنان، 1992.
- تزفيتان تودوروف: "مقولات السرد العربي المعاصر"، مجموعة مقولات من اعداد اتحاد كتاب المغاربية، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، الرباط، المغرب، دت.
- توفيق أشرف: "اعترافات نساء"، دار الأمين، سوريا، 1998.
- جونيت جيرار: "خطاب الحكاية"، تر: محمد معتصم، ط1، المركز الثقافي العربي المغرب، 2000.
- حبيلة الشريف: "بنية الخطاب السردية"، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.
- حفناوي بعلي: "مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية"، منشورات الاختلاف ط1، الجزائر، 2009.
- حمداوي جميل "مستجدات النقد الروائي"، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، دت.
- شحيد جمال: "في البنوية التكوينية"، دار رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1982.
- شلبي زهير "ميخائيل باختين"، ودراسات أخرى، دار حوران للطباعة والنشر، ط1 العراق 2001.
- صيداوي رفيق: "حوارات مع روايات عربيات"، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب 2005.

- عبد السلام فاتح: " الحوار القصصي"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1999.
- قراي نورثوب: " تشريح النقد"، تر: محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ط1 المغرب دت.
- كدو فاطمة: " الخطاب النسوي في الأدب والنقد"، دار الأمان، ط1، المغرب، 2004.
- كرام زهور: " السرد النسائي العربي مقارنة في المفهوم"، شركة المدارس للنشر والتوزيع، ط1 المغرب، 2004.
- لوبوك بيرسي: "صناعة الرواية"، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع الأردن 2000.
- ماركس وانجلز: " الإيديولوجية الألمانية"، تر: محمد سيلا، دار توبقال للنشر والتوزيع المغرب دت
- مرتاض عبد المالك: "نظرية الرواية"، دار العرب للنشر والتوزيع، لبنان، دت.
- مسعود محمد القذافي: " حوار معهن"، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2005.
- معتصم محمد " المرأة والسرد"، دار الثقافة، ط1، المغرب، 2004.
- موريس سام: " الأدب بالنسوية: تر: عبد السلام سهام، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2010.
- ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي"، تر: جميل التكريتي، دار توبقال للنشر والتوزيع المغرب 1986.
- نجمي حسين: " شعرية الفضاء السردى، المتخيل والهوية في الرواية العربية"، المركز الثقافي العربي، المغرب، دت.
- يقطين سعيد: "تحليل الخطاب الروائي"، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1987.
- بوشوشة بوجمعة: " التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي"، المغاربية للنشر، تونس دت.

3- المجلات والدوريات:

- ابراهيم رزان: "النسوية في الأدب والنقد"، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، ع1 مجلد4، عمان، الأردن، 2008.
- الخطيب حسام: "حول الرواية النسائية في سوريا"، مجلة المعرفة، ع 18، سوريا، 1976.
- برادة محمد "الرواية أفقا للشكل وللخطاب المتعدد، مجلة فصول، مج11، ع4، 1993.
- خميس حمدة: "في مفهوم الأدب النسائي"، جريدة الجزيرة، ع889، 1997.
- زويش نبيلة: "الرواية النسائية من المنولوجية إلى البوليفونية، تلك الفتاة لمايسة باي أنموذجا" مجلة مخبر تحليل الخطاب، تيزي-وزو، الجزائر، 2013.
- زويش نبيلة: "العدد الخاص بأعمال اليوم الدراسي PNR، الصادر عن مخبر تحليل الخطاب: "من السيرة الذاتية إلى الرواية السيرذاتية"، كتابات آل عمروش أنموذجا"
- شعبان بثينة: "الرواية النسائية العربية"، مجلة موقف، ع44، 2006.
- عبد العالي بوطيب: "مفهوم الرؤية النقدية في الخطاب الأدبي"، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، ج2، ع1، 1993.

4- المراجع باللغة الفرنسية:

- Benveniste : (la nature des pronoms), problèmes de linguistique générale.
- Dictionnaire de français, édition du seuil, Paris, 1997
- Genette Gérard (nouveau discours), édition du seuil, Paris, 1983
- Tzvetan, Todorov ; Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogue, suivi des écrits du cercle de Bakhtine, Edition du seuil, Paris, 1981
- Tzvetan, Todorov(les catégories de récit), communication, seuil, Paris, 1981

5- الرسائل الجامعية:

- زويش نبيلة: "الشخصية بين النظرية والتطبيق"، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 2 2011/2010

- بلخامسة كريمة: "الخطاب الروائي في رواية نجمة"، رسالة ماجستير، تيزي-وزو، إشراف توات الطاهر، 1999-2000.
- داودي سامية: "صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي"، أطروحة دكتوراه، تيزي-وزو، الجزائر، دت.
- لعوج حسينة: "البنية السردية وتجلياتها في رواية بوح الرجل القادم من الظلام"، رسالة ماجستير، تيزي-وزو، 2008 - 2009.
- 6- المواقع الإلكترونية:**
- عزام محمد: "الراوي والمنظور في السرد الروائي"، ديوان العرب: <https://diwanalrab.com>
- منتديات ستار تايمز: HTM، الرؤية، النقدية، D/، 16/2010/02/28: 26.

فهرس الموضوعات

1	مقدمة
---	-------------

مدخل

الرواية النسائية بين النشأة والمصطلح

7	1- ظهور الرواية النسائية المغاربية.....
9	2- سمات الكتابة النسائية المغاربية
9	3- موقف النقد(النقاد) من الرواية النسائية المغاربية
11	4- إشكالية المصطلح
11	1- الأدب النسوي/ الأدب النسائي.....
12	2- النسوية.....
15	5- الأدب النسائي بين المؤيد والمعارض
16	1- الموقف المؤيد للأدب النسائي
16	2- الموقف المعارض للأدب النسائي
18	6- الرواية النسائية المغاربية من السيرية إلى البوليفونية

الفصل الأول

البوليفونية/المصطلح/الآليات

26	أولاً- ميخائيل باختين منظرا للنقد الحواري
27	1- مفهوم الحوارية: عند باختين(النقد الغربي).....
27	2- مفهوم الحوارية في النقد العربي
28	3- أقسام الحوارية
28	1- حوارية الفكرة.....
28	2- حوارية الخطابات
28	3- حوارية المونولوج.....
29	ثانياً- آليات اشتغال الحوارية
29	1- التعدد اللغوي

31	2- التنوع الكلامي والأسلوبي أو التشخيص الفني للغة.....
34	3- التعدد الصوتي/ البوليفونية.....
36	ثالثا- مقومات الرواية البوليفونية.....
36	1- التعدد في الطروحات الفكرية.....
37	2- التعدد في أشكال الوعي.....
40	3- التعدد في المواقف الإيديولوجية.....
41	4- التعدد في وجهات النظر/ الرؤى/ المنظور.....
53	رابعا- البوليفونية في النقد العربي.....
53	1- البوليفونية عند محمد بوعزة.....
55	2- البوليفونية عند حميد لحميداني.....

الفصل الثاني

تجليات البوليفونية في رواية "طرشقانة"

58	1- صوت المتكلم/ الزاوي.....
64	2- الأصوات كشخصيات.....
64	1- الصوت الرجالي.....
64	أ- صوت مراد: الصوت المتمرد على العادات والتقاليد.....
69	ب- صوت غازي: الصوت الفلسفي.....
72	ج- صوت الشيخ: " الصوت الديني.....
75	د- صوت كريم/الصوت المسرحي.....
78	2- الصوت النسائي.....
78	أ- صوت "نانا قمر": الصوت الأمر والنهي/ الصوت الدافئ والحنون.....
83	ب- صوت نورة: الصوت المثقف والمتحرر من العادات والتقاليد.....
86	ج- صوت ندى: الصوت المفعم بالأنوثة.....
88	3- صوت الآخر.....

- أ- صوت أنوشكا/ الصوت الصادق والمتفهم 88
- ب- تعدد أشكال الوعي/ تكريس تعدد الأصوات. 90
- أ- وعي أحمد: الوعي الثوري 90
- ب- وعي سيمون: الوعي المساند والوفى 93

الفصل الثالث

تجليات البوليفونية في رواية الممنوعة

- 1- الأصوات رّأوية 100
- أ- صوت سلطنة: الصوت المتحدي 100
- ب - صوت فانسان/ صوت الآخر: الصوت العاشق 123
- ج- صوت دليلة: الصوت الحالم 130
- د- صوت بكار وصوت سائق التاكسي: الصوت الديني(الصوت المقمع) 140
- هـ- صوة النسوة وصوت بعض الرجال: الصوت الثائر المقاوم 142
- ي- صوت صالح: الصوت المحايد 145

الفصل الرابع

تجليات البوليفونية في رواية عزوزة

- 1- صوت الرّأوي 153
- 2- الأصوات شخصيات في الرواية 175
- 1- صوت المرأة: الصوت الطاعي/الصوت المقاوم/ الصوت المغيب(المستضعف) 175
- أ- صوت غنو :الصوت الطاعي 175
- ب- صوت عزوزة: الصوت المقاوم 187
- ج- صوت هنية وصوت الحمريّة: الصوت المستضعف 197
- 2- الصوت الرجالي 204
- أ- صوت أحمد: (الصوت المحب للنساء) 204

الفصل الخامس

تجليات البوليفونية في رواية "اغتصاب محظية"

1- الأصوات شخصيات في الرواية	217
أ- صوت الرّاي أصبع زائدة في يد سيده بوسنة	217
ب- صوت الرّاي وهو إنسان	228
2- صوت بوسنة: صوت السلطة في السرايا: الصوت الحاكم (المقمع)	233
3- صوت المنفي وصوت المتمهل: الأصوات المتمردة في السرايا	240
4- صوت دلال وصوت فادي وصوت إيسا وصوت لؤي: الأصوات المتفتحة والمتحررة ..	243
5- صوت الجليلة: الصوت الثائر بالقلم	247
خاتمة	253
قائمة المصادر والمراجع	258
فهرس الموضوعات	266
ملخص البحث	- 0 -

ملخص البحث

تعد الرواية من الأجناس الأدبية التي يصعب تحديد مفهومها تحديدا دقيقا ذلك أنها ماتزال تتشكل للمتلقى بأكثر من شكل، الأمر الذي عدد مفاهيمها، فهناك من يقول بأنها قصة طويلة لكثرة أحداثها، بينما يعدها البعض الآخر سردا نثريا طويلا تشترك فيه مجموعة شخصيات خيالية أو واقعية تلتقي في فضاء واسع وتمتد أحداثها في زمان مركب، ويعرفها مخيائل باختين بأنها جنس غير مستقر، وأنه في طور التكوين ولم يكتمل بعد بشكل نهائي، وأكد أن أساس الرواية هو المتكلم وكلامه، وهما الميزة التي تؤسس أصالة هذا النوع الأدبي.

يتفق أغلب النقاد والدارسين على أن الموطن الأول للرواية هو أوروبا، وعدها لوكاش وريثة الملحمة، حتى أنها سميت "بالملمحة البرجوازية" وانتشرت بعد ذلك في بقية أقطار العالم حتى وصلت إلى الوطن العربي، أين عرف ظهورها تأخرا مقارنة ببقية الأقطار الأخرى.

وتأثرت الرواية العربية بمثيلتها الغربية شكلا ومضمونا، فعدت جنسا دخيلا على الأدب العربي وظهرت بعد الاحتكاك المباشر للأدباء العرب بهذا النوع من الكتابة، وكان ذلك في نهاية القرن 18 وبداية القرن 19، ولعبت الترجمة دورا كبيرا في هذا التأثير، وبدأت الرواية العربية تشق طريقها على المنوال الغربي، إلى أن أصبحت من أكثر الأجناس انتشارا.

وخاضت المرأة العربية غمار الرواية شأنها في ذلك شأن الرجل، فظهر ما يعرف بأدب المرأة، غير أنها تعرضت لعراقيل ارتبطت بالمرأة لأنها تحكي وتبوح بمعاناتها وتكشف المستور ولهذا خاضت المرأة الكاتبة حربا ضروسا ضد الرجل انطلاقا من إشكالية الكتابة في حد ذاتها إلى متون الرواية وتمفصلات سردها، وعلى الرغم من ذلك تمكنت المرأة من إثبات وجودها ورد الاعتبار لكتاباتها التي ملأت الرفوف وأصبحت تتمتع بحضور قوي في الساحة الأدبية سواء الشعرية منها أم الروائية، وبذلك تجاوزت المرأة ذاتها وأنها إلى الخوض في غمار الرواية الجديدة سواء من حيث المبنى الحكائي أم المتن الحكائي، الأمر الذي دفعنا إلى دراسة البوليفونية في الرواية النسائية المغاربية، وبالتحديد في الكتابات الروائية، وقد ظهر هذا المصطلح مع الناقد الروسي ميخائيل باختين الذي أوجده في روايات دوستوفسكي حيث عده خالق الرواية البوليفونية بامتياز، وقد تناولنا في بحثنا الذي وسمناه بعنوان "الكتابة البوليفونية في الرواية النسائية المغاربية"، التعدد الصوتي في الرواية التي تكتبها المرأة المغاربية في كل من تونس والجزائر

والمغرب وليبيا، وقمنا بدراسة نموذج واحد من الرواية من كل بلد، حيث طبقنا على رواية "طرشقانة" لمسعودة أبو بكر من تونس و"الممنوعة" لمليكة مقدم من الجزائر، و كذا "عزوزة" للزهرة رميج من المغرب، وكذلك رواية " اغتصاب محظية" لعائشة الأصفر من ليبيا، وحاولنا الإجابة على الأسئلة الآتية التي تؤسس لإشكالية بحثنا حول بوليفونية الرواية النسائية المغاربية ، وقد رتبناها حسب أولوية طرحها ومنها:

- كيف انتقلت الرواية النسائية المغاربية من السيرة الذاتية إلى الرواية البوليفونية؟

- كيف تشكلت التعددية الصوتية في الرواية النسائية المغاربية؟

- ماهي مميزات الرواية البوليفونية النسائية المغاربية؟

- ماهي تقنيات الكتابة النسائية المغاربية؟

انطلاقا من الفرضيات التي انطلقنا منها، والتي تمحورت حول:

- الكتابة النسائية المغاربية التي لا تتحصر في السيرة الذاتية سنبحث عن:

- تعدد الكتابة النسائية.

- تعدد الشخصيات.

- تعدد مستويات السرد.

- تعدد الحكايا.

- تعدد الرؤى.

- تعدد الرواة.

وقد اعتمدنا على آليات الحوارية التي أوردتها باختين في تنظيره للرواية البوليفونية لأنها الأنسب وتقي بغرض بحثنا، وقد وردت عدة كلمات مفاتيح من بينها التعددية الصوتية البوليفونية المونولوجية، الديالوجية.

وفيما يخص أسباب اختيارنا لهذا الموضوع فنتمثل في ميلنا لدراسة الكتابة النسائية المغاربية والتي عُرِفَتْ بأنها كتابات سيرة، فأردنا أن نقف عند أهم النماذج التي تبين تحرر الكاتبة المغاربية من الذات وانفتاحها على الآخر، فضلا عن مواكبتها للتطورات الحاصلة على مستوى السرد، إضافة

إلى قلة الدراسات التي تناولت الروايات النسائية المغاربية، وكذلك نقص الدراسات التطبيقية للروايات البوليفونية.

وعلى هذا الأساس تم تقسيم البحث إلى مدخل وخمسة أقسام:

مدخل تطرقنا فيه إلى ظهور الرواية عند المرأة المغاربية، وإشكالية المصطلح وكيفية تحولها من السيرة الذاتية إلى الرواية، وفصل نظري تطرقنا فيه إلى دراسة الحوارية وأقسامها وآلياتها بما فيها البوليفونية ثم تعريفها لغة واصطلاحاً، هذا بالإضافة إلى مقومات الرواية البوليفونية من تعدد أشكال الوعي وتعدد وجهات النظر والإيديولوجية، وتعدد الشخصيات الروائية، والمواقف الفكرية بالإضافة إلى مفهوم البوليفونية في النقد العربي

أما الفصول التطبيقية فتتمثل في تحليل الروايات السابقة الذكر، أين قمنا باستخراج تعدد الأصوات الروائية فيها، بالإضافة إلى تعدد الرؤى والإيديولوجيا وتعدد الحكايا الذي نتج عنه تعدد الرواة، وملخص أين قمنا برصد أوجه التشابه الموجودة بين هذه الروايات الأربعة سواء من حيث توظيف الشخصيات أم من حيث المواضيع، وأوجه الاختلاف سواء من حيث اللغة أم من حيث التقنيات السردية الموظفة فيها.

إضافة إلى خاتمة أين توصلنا إلى النتائج التالية:

- يبدو أن الرواية النسائية المغاربية في كل من تونس والجزائر والمغرب وليبيا، أن المرأة الكاتبة نوعت في كتاباتها فعرضت في تيماتنا للمشاكل الاجتماعية ويمكن أن نمثل برواية "عزوزة" ل: "الزهرة رميج" التي عالجت مشاكل الكنة وحماتها، وعلاقة الرجل بزوجته وتعدد الزوجات ونمثلة بطرح قضية المرأة المثقفة في المجتمع العربي بروايات "مليكة مقدم"، حيث سردت من خلال سيرتها الذاتية في متخيل روائي معاناة المرأة من السلطة البطريقية ودونية الأنثى مقارنة بالذكر، وردة فعل النسوة اللواتي قررن أخيراً الوقوف في وجه الظلم وفي وجه الرجل، فقررن الاتحاد فيما بينهن، بينما عالجت "مسعودة أبو بكر" في رواية "طرشقانة ظاهرة جديدة تعرفها البلدان المغاربية، وهي ظاهرة التحول الجنسي، وكشفت عن نظرة المجتمع لهذه الظاهرة، وموقف الدين منها، ورفضها في سياق العادات والتقاليد، وهي من القضايا التجريبية في الرواية المغاربية

المعاصرة، بينما عدت رواية "اغتصاب محظية" لعائشة الأصغر" من الروايات السبابة في مجال الفساد السياسي في ظل الحكم الديكتاتوري للبلد، ومثل هذه النتيجة دلالة على تجاوز الرواية النسائية المغاربية لذاتها واهتمامها بالمشاكل التي تتخبط فيها مجتمعاتها وبذلك خرجت من قوقعة الذات ومن نمط رواية السير ذاتية، كما واكبت التطورات التي عرفتها الرواية في الألفية الثالثة فوفقت ندا للند مع الرجل الذي اختزل كتاباتها في الذات.

- تمكنت الكاتبة المغاربية من كتابة الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات حسب المعايير الباختينية وفقا للتطور الذي عرفته المجتمعات المغاربية التي تجاوزت هيمنة السلطة وقمعها لكل أشكال الوعي.

- تجلت البوليفونية من خلال تعدد الشخصيات كذوات شاركت في مسار الحكاية وكانت تعبر بشكل ديموقراطي على مواقفها وآرائها ويمكن التمثيل بموقف مراد في "طرشقانة" الذي انبنى مساره الحكائي على رغبته في تغيير جنسه والتحول إلى أنثى.

- تعددت الأصوات أيضا حسب الجنس من ذلك وجود الصوت الذكوري (الرجالي) وصوت الأنثى (النسائي) والصوت المخنث، زد على ذلك إمكانية الأخذ بتعدد الأصوات بين الأجيال كاختلاف صوت الجدة (نانا قمر) عن صوت الحفيد (مراد"طرشقانة).

- يمكن أن نشير إلى اقتصار ظهور الراوي على وظيفة السرد والتنسيق وتوزيع الكلمة بين الشخصيات، واختلافه بذلك عن الراوي التقليدي العليم والمتحكم في زمام مسار الحكاية ووجهة النظر فيها.

- لعب الحوار دورا مهما في هذه الرواية، فقد جاء وسيلة لتقديم الحقيقة، مما مكن الصوت من أن يكشف عن ذاته ووعيه، ففي الرواية المتعددة الأصوات يتم التركيز على ردود الأفعال عن طريق الحوار الذي مكن الشخصية من تقديم ذاتها ومن التعرف على الآخر.

- تجلت البوليفونية من خلال تعدد الحكايا وتعدد مسارات السرد التي تمكن من إضافة أصوات أخرى لشخصيات حكايا حاملة لرؤى مغايرة ومنشطرة عن الزاوي وحاملة لرأي مستقل يحقق سمة ديموقراطية العلاقة بين الشخصيات والزاوي والمؤلف.
- كما جسدت الزهرة الرميح الصراع في روايتها، وبينت التصادم بين شخصياتها، فظهر الصراع الداخلي بين الزوجة والحماة، وبين الابن والجدة وباقي أفراد العائلة والصراع الخارجي بين الشعب وبين السلطة الحاكمة.
- تشابهت الروايات الأربعة في تعدد الشخصيات، سواء من حيث الجنس، فنجد الشخصية النسائية والشخصية الرجالية، أم من حيث المستوى حيث نجد الشخصية المثقفة والشخصية الأمية أم من حيث العمر فنجد شخصية العجوز وشخصية الطفل الصغير وشخصية المراهق، وشخصية الشاب، إضافة إلى توظيف الكاتبات لشخصية الآخر القادم من وراء البحر المختلف عنا دينيا واتخاذة قدوة تحتذي به الأصوات الأخرى، كما نجد توظيف التعدد اللغوي مثل توظيف اللغة العامية التي أسهمت في إثراء لغة هذه الروايات.
- انتهت الروايات الأربعة نهايات مفتوحة، فلم نرصد أي نهاية لأي رواية، مما ترك للقارئ حرية اختيار النهاية التي تتاسبه، ولتبقى الكاتبات على الرؤى والمواقف المختلفة الواضحة المعالم فالنهاية تعني -أحيانا- انتهاء الصراع أي هيمنة صوت على بقية الأصوات، السمة التي تخالف تماما مسار الرواية المتعددة الأصوات.
- يمكن أن تختتم مجمل نتائج بحثنا بملاحظة عن مميزات الرواية النسائية البوليفونية على أساس هوية المؤلفات واندراج مدونة بحثنا في الرواية النسائية، وبحكم كل الآراء النقدية التي قيلت في حق الكتابة النسائية تبين لنا من خلال بحثنا تجاوز المرأة لذاتها والانتقال إلى طرح قضايا اجتماعية تحكي عن الآخر المفارق لحياتها والذي تنتمي إليه بحكم هويتها ومقاسمتها للمعيش المشترك.

- يبدو أن ملفوظ الروايات البوليفونية مختلف عن الروايات السير ذاتية من حيث اللغة المستخدمة وطرح المرأة للصراع بين الرجل والمرأة من منظور جديد لا ينحصر في رؤيا الأنثى، بل تجاوزه للصراع الاجتماعي الذي ينطوي على أشكال وعي مختلفة سواء على المستوى الإيديولوجي أم الطروحات الفلسفية.

الكلمات المفاتيح: البوليفونية، التعدد الصوتي، الرواية النسائية، الحوارية، الحوار

الملخص:

تناول بحثنا الموسوم بعنوان "الكتابة البوليفونية في الرواية النسائية المغاربية" التعدد الصوتي من منظور النقد الباختييني، وقد اخترنا المدونة من الروايات النسائية المغاربية التالية: رواية "طرشقانة" لمسعودة أبو بكر ورواية "الممنوعة" لمليكة مقدم، ورواية "عزوزة" للزهرة رميج وكذلك "رواية" "اغتصاب محظية" لعائشة الأصفر، أما فيما يخص المنهج المعتمد فقد اعتمدنا على آليات النقد الحوارية كونه الملائم لدراسة مفهوم البوليفونية.

وقد اقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى مدخل وخمسة فصول، حيث تطرقنا في المدخل إلى الرواية النسائية بين إشكالية المصطلح والتأسيس، أما في الفصل الأول فقد تعرضنا إلى التعدد الصوتي للمصطلح والآليات، أما باقي الفصول فقد ركّزنا على تجليات البوليفونية في الروايات السابقة الذكر، والخاتمة أين رصدنا أهمّ النتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية: البوليفونية، المصطلح، التعدد الصوتي، الرواية النسائية، النقد الحوارية والآليات.

Abstract:

Our research entitled "Polyphonic Writing in the Maghreb Feminist Novel" deals with phonology from the point of view of Bakhtini criticism, thus, we have chosen the corpus among the following Maghreb women's novels: "Tarshqana" by Messaouda ABOU BAKR, the novel "The Forbidden" by Malika MOKEDDEM, the novel "Azzouza" by Zahra RAMIJ as well as the novel "Rape of a Concubine" by Aicha El ASFAR. As for the method adopted, we relied on the mechanisms of dialogue criticism as it is suitable for the study of the concept of polyphony.

The nature of the research required its division into an introduction and five chapters. In the introduction, we have dealt with the feminine novel between the problematic of the term and the foundation, while in the first chapter, we have dealt with the polyphony of the term and its mechanisms. As for the rest of the chapters, we have based ourselves on the manifestations of polyphony in the above mentioned novels. And finally the conclusion, where we reached the most important results.

Key words:

Polyphony, the term, feminist novel, dialogue criticism, mechanisms