الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

Département de Langue et Littérature Arabes

جامعة مولود معمري؛ تيزي –وزو

كليّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

رقم الترتيب:.....

الرقم التسلسلي:.....

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي.

الفرع: لغة وأدب عربي.

التخصص: أدب حديث ومعاصر .

العنوان

خطاب الهامش وترميم الذات الأنثويّة في "رواية قصر الصنوبر" لإلهام بورابة

إعداد : **إشراف :**

–شعبان دهية **–أ.د/ راوية يحياوي**

أعضاء اللجنة:

–د/عزيز نعمان، أستاذ محاضر (أ) جامعة مولود معمري، تيزي وز..... رئيسا.

–أ.د/راوية يحياوي أستاذة التعليم العالى ، جامعة مولود معمري، تيزي وزو .. مشرفا ومقررا.

–د/ تسعديت قوراري أستاذة محاضرة صنف(ب) جامعة مولود معمري، تيزي وزو..عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2020م–2021م

إهـــــداء

أهدي جهدي وحصاد سنوات دراستي إلى الشمعة التي أنارت دربي، إلى من احترقت من أجل أن تضيء طريقي، إلى منبع الحنان والحب، إلى أغلى إنسانة في الحياة أمي الغالية حفظك المولى بعينه التي لا تنام.

إلى من علمني الصبر على الشقاء، والعطاء دون انتظار ، إلى من احمل اسمه بافتخار، أبي العزيز رعاك الله وحفظك.

إلى من قاسموني أفراحي وأحزاني، فكانوا دائما على الحلوّة والمرّة إخوتي اخيلاس وكاتية.

إلى كلّ العائلة الكريمة دون أن أنسى أي واحد منهم، جدتي، أخوالي، خالي فريد وزوجته و أولاده واخصّ بالذكر ابنتهم إيمان، إلى خالي جمال وزوجته وأولاده، إلى خالاتي، خالتي حسنية وزوجها وابنتها، خالتي غانية و زوجها وابنتها.

حفظكم المولى جميعا ورعاكم برعايته التي لا مثيل لها.

إلى روح جدي الغالي رحمه الله واسكنه فسيح جناته.

إلى كل صديقاتي، والى كلّ من أسكن قلبه، ويذكرني، ولو بدعاء لا ينساني فيه، واخص بالذّكر فاطمة، القلب الطيب، والذي سأفتقده كثيرا.

أحبكم جميعا

شكر وعرفان

أشكر أولا وقبل كلّ شيء الله عزوجل على توفيقه الدائم لعباده، والوقوف إلى جانبهم متى نادوه يا ربي لك الحمد حمدا لا ينتهي أبدا.

ويجدر بي بخطواتي هذه في مرحلة الماستر، أن أقف وقفة أستذكر فيها أساتذتي طول المسار الدراسي والجهد الذي بذلوه في سبيل نجاحنا وتفوقنا نحن الطلبة.

شكرا لكم جميعا.

وأقدم أسمى عبارات الشكر والعرفان لأستاذتي الفاضلة الدكتورة راوية يحياوي، التي لم تبخل أبدا عليّ بتوجيهاتها وإرشاداتها وبزادها العلمي الوفير، أقول لك عبارة قد تستطيع أن تعبر عن ما في قلبي "كنت كسحابة معطاءة كريمة، سقت الأرض من دون أن تبخل عليها، حتى اخضرت وأنبتت" لك الشكر الجزيل.

وأشكر كلّ من ساعدني من قريب أو من بعيد حتى بكلمة طيبة زرعت التفاؤل فيّ وأدخلت الفرح إلى قلبي، دون أن أنسى شكر كل القائمين على قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تيزي وزو، سدّد الله خطاكم ووفقكم لما يحب ويرضى.

شكرا

مقدمة

مقدمة:

عرفت الرواية الجزائرية في الألفيّة الثالثة تطورا ملحوظا على مستوى إبداعيتها، وحظيت بجوائز عربية وعالمية، خاصة وأنّها دخلت عوالم تجريبيّة متنوّعة، وعبرت من حالة الحداثة التي تأثرت بها إلى حالة ما بعد الحداثة، وعرفت سيرورات على مستوى بنياتها ورؤاها للعالم.

كما عرفت الكتابة النسائية توجها إلى العوالم السّردية والى المحكيّ السّردي، وغامرت الكاتبة الجزائرية في كتابة الرّواية، وتكون بهذا قد طوّرت ما بدأته شهرزاد وهي تؤجل موتها بفعل السّرد، وظهرت اتجاهات متنوّعة وتراكما إبداعيا لبعض الروائيات، كما ظهرت أقلام سردية جديدة راهنت على اكتناز أعمالها، ومن بين هؤلاء نجد الكاتبة إلهام بورابة التي بدأت بكتابة القصة ثم غامرت صوب الرّواية وكانت رواية قصر الصنوبر باكورة أعمالها الرّوائية، وهي رواية جديدة لم يتطرق إليها الدّارسون، لذا رأينا أهمية تناولنا لها بالدّراسة في مذكرتنا وغامرنا في الحقل المعرفي الجديد وهو النّقد الثّقافيّ، بعدّته ومفاهيمه والذي مكّننا من الولوج إلى عالم الرّواية، فجاء العنوان: خطاب الهامش وترميم الذات الأنثويّة في رواية قصر الصنوبر لإلهام بورابة، للكشف عن المسائل التي تشغل الخطاب النّسويّ، ومساءلة النّص كمحاولة لكشف الطيش الذي ولّد الهامش، وما هو سبب لحاقه بالأنثى بالذات؟ وكيف كان للمحكي السّردي الفضل في استرداد الذات الأنثويّة.

وقد اخترنا هذا الموضوع لسببين: سبب ذاتي وسبب علمي معرفيّ.

الأوّل: نظرا لميولنا وحبّنا لجنس الرواية، وبحكم فهمنا واستيعابنا له أكثر من الأجناس الأخرى، وفضولنا المعرفي الذي يدفعنا لاكتشاف هذا العالم الواسع، وقد زاد الشغف والفضول تدفقا بعدما قمنّا في مرحلة الليسانس بدراسته دراسة سيميائية، فأبينا إلاّ أن ندرسه

دراسة أخرى، وها نحن الآن نستكشفه من جانب أعمق وهو الجانب الثقافي بالاعتماد على الدّراسة الثّقافيّة.

الثاني: وقد اخترنا موضوع الهامش بسبب هاجس البحث والأسئلة الملّحة التي راودتنا بمجرّد قراءتنا للرواية باعتبارها رواية نسويّة شكلا ومضمونا، ولمعرفة السبب وراء لتهميش والإقصاء؟

وقد أثار عنوان مذكرتنا مجموعة من التساؤلات، والتي سنجيب عنها خلال كل خطواتنا وهي الإشكالية الأساس:

-ما هي تمظهرات خطاب الهامش في الرواية، وما هي التقنيات التي اعتمدت عليها السّاردة في سرده؟

-هل استطاع المحكي السّردي ترميم الذات الأنثويّة، وإن تمكّن من ذلك فما هو السبيل الذي سطّره ليصل إلى مبتغاه؟

وفي بحثنا هذا اعتمدنا على خطة رأينا أنها ستجيب عن أسئلتنا وقد تضمنت مقدمة وخاتمة مع فصلين تطبيقين. فجاء الفصل الأول موسوما بعنوان بأركيولوجية الذات المقهورة، وقد تضمن ثلاثة مباحث، وكان الأوّل بعنوان قلق الهويّة الأنثويّة وتأويلها عبر محكي الرواية، وقد تحدثنا فيه عن القلق الذي سكن الذات الأنثويّة وتمظهراته في الرواية، مع البحث في الأسباب التي وراءه والتطرّق لبعض المفاهيم النّظريّة، أمّا الثاني فقد وسم بتأويل الجمل الثقافية والكشف عن المغاليق المستورة، وفيه اهتممنا بالنقد الثقافي والمفاهيم التي لا يستغني عنها، والدراسة الثقافيّة التي أخذت إجراءاتها منه، كما تناولنا فيه الجمل الثقّافيّة التي اختفت تحت أقنعة جماليّة، وكيف استطاعت من خلالها السّاردة فضح العقلية الاجتماعيّة، والثالث جاء بعنوان الرؤيّة من خلف... تصميت الشّخصيّة الحكائيّة، وقد أوردنا فيه بعض المفاهيم النّظريّة للسّرد والشّخصيّة الحكائيّة، مع عرض الرؤى التي نظرت من خلالها

السّاردة لشخصياتها، وعن الوعي الذي سردت به السّاردة دواخل ومشاغل شخصياتها، وفي المقابل عجز وضمت الشّخصيات أمامها.

وفي الفصل الثاني الموسوم بغواية السّرد وترميم الذات الأنثويّة، فقد قسمناه إلى ثلاث مباحث، المبحث الأوّل المعنون بتفكيك مركزية الآخر وتشكل الذات الأنثويّة لتقويض مركزية الآخر، مع بيان من هو هذا الآخر، وتبيان كيف استطاعت الذات الأنثويّة الانتقال من مرحلة الكبل إلى مرحلة التشّكل ومحاولة الانعتاق. أمّا الثاني فقد جاء بعنوان امتلاك الهويّة الانثويّة باللّغة، بدأنا فيه بمدخل نظري، تحدثنا فيه عن اللغة، وعن وظائفها التي تؤديها، وبيّنا فيها كيف أنّ اللّغة يمكنّها أن تكتسب وظائف جديدة ويمكنها أن تندمج في أي مجال وضعت فيه، فعندما أدمجت بالخطاب النّسويّ وبالدراسة الثقافيّة اكتسبت وظيفة حفريّة، كشفيّة مع التحدث عن اللغة باعتبارها جزءا من الذات، وباعتبارها مساهمة في امتلاك الهويّة الأنثويّة والمبحث الثالث والأخير بعنوان المونولوج المسرود... صوت المكبوت، وقد تناولنا فيه المونولوج وأنواعه، وكيف استطاعت السّاردة أن تستثمر المجال النّفسيّ لتسرد معاناة شخصياتها، مع عرض التقنيات والأساليب التي اعتمدت عليها لتفصح عن دواخل شخصياتها، فهي بذلك تسمع بصوتها وتخرج ما في مكبوتها.

وقد اعتمدنا في بحثنا على أطروحات النّقد الثّقافيّ التي استثمرتها الدّراسة الثّقافيّة، فكانت دراستنا للرّواية دراسة ثّقافيّة، والتي سمحت لنا بالتّطرق إلى مشاغل وقضايا الخطاب النّسويّ وأوّلها التهميش والإقصاء، الهوية، الاغتصاب، وأعطت فرصة الإسماع بصوت المقهورات وفضح المتسببين في هذا القهر، كما اقتضى بحثنا أن نستدعي المنهج النّفسيّ وبعض مفاهيمه، للتحدث عن الحالة النّفسيّة لشخصيات الروايّة باعتبار فضله في تقديم المادة النّفسيّة للنّقد الثّقافيّ، ثمّ هو يبحث ويحفر السبب النّفسيّ، كما استعنا بالمنهج البنيوي عندما تحدثنا عن بنية الشخصية الحكائية وعن بنية السرد باعتبارهما لبنتين وبنيتين شكلتا النّص الروائي، وبهذا عملنا توليفة منهجيّة لكن أساسها المعرفيّ هو التحليل الثّقافيّ.

أثناء انجازنا للبحث صادفتنا جملة من العقبات التي اعترضت دربنا خاصة في أوّله، والتي هي صعوبة فهم موضوع الروايّة، وصعوبة معرفة ساردها لاعتمادها على الآليات الحديثة التي تتكئ عليها الرواية كي تبحر بعقل القارئ وتشغله وتترك له فجوات لتشركه في العملية الإبداعية، وأكبر عدوّ حاول النيل منّا هو الوقت، لتسارعه وانقضائه على شكل ومضات تظهر لوهلة ثمّ تختفي، إضافة إلى هذا كلّه قلّة المصادر والمراجع وعدم وفرة دراسات حول الرواية التي هي محلّ الدراسة باعتبارها رواية جديدة، لم يتم التطرق إليها من قبل.

ولكن هذه العراقيل بقدر ما صعبّت علينا البحث، بقدر ما بينت قدراتنا على التحمل بقدر ما عبأت فينا إرادة، وبذّلتنا جهدا أخرج الإمكانيات اللغويّة، ومع كلّ ما واجهناه طول رحلتنا البحثيّة، ولولا توفيق الله تعالى ما كّنا أكملنا فله الحمد دائما وأبدا، وبعد فضل الله عز وجل، كانت الأستاذة الفاضلة المشرفة على بحثنا (أ. د. راوية يحياوي) فلها منّا جزيل الشّكر لمدّها يد العون ومرافقتها لنا طوال مدّة البحث، كما أنّها علّمتنا جوهر البحث، وكيف يمكن للباحث أن يصل إليه، ودربتنا على كيفيّة تجاوز المواضيع السّطحيّة إلى ما هو أعمق بطريقة ذكيّة وبتفكير نقديّ، ولم تبخل علينا بنصائحها القيّمة رغم ضيق وقتها وانشغالاتها بالعلم والإبداع، فلها منّا خالص الشّكر والثناء، وجزاها المولى عنّا كريم الجزاء.

الفصل الأول: أركيولوجية الذات المقهورة

المبحث الأول: قلق الهوية الأنثوية وتأويلها عبر محكي الرواية.

المبحث الثاني: تأويل الجمل الثقافية والكشف عن المغاليق المستورة.

المبحث 03: الرؤية من خلف...تصميت الشخصية الحكائية

المبحث لأول: قلق الهوية الأنثوية وتأويلها عبر محكي الرواية.

المنطلق الأساس في هذا العنصر وقبل الولوج إلى ضمنية المتخيل السردي هو تسليط الضوء على مصطلحين مهمين هما الهوية والأنثوية.

فالهوية هي أساس كل شخص، وهي التي تعرّفه وتجعله غير متماثل مع غيره من الأشخاص، فلكل إنسان هويته وانتماؤه، وتعني عند ابن منظور " بئرا بعيدة الهوة... الهوة ذاهبة في الأرض بعيدة القعر"[1] وقعر البئر هو قاعه وعمقه وجوهره الداخلي، فهي هنا بمعنى العمق، وإذا كانت في اللغة تعني، هذا فإنها في الاصطلاح قد تعني: " هويتي هي ما يجعلني غير متماثل مع أي شخص آخر[2]". وهذا إن دل على شيء إنما يدل على مفهوم واحد ألا وهي المعلومات (الشخصية) الخاصة لكل بني آدم على وجه الأرض، فهي بذلك تجمع تحت ظلها الوارف: الاسم واللقب والدين والوطن، وربما تتجاوز هذا إلى أن تصل إلى اللامحدودية، إذ يمكن بالانتماء إلى ريف أو قرية أو فريق رياضي أو مهني[3]. لكن ما تواضع عليه هو المعلومات التي تميّز شخص عن آخر.

أما الأنثوية، فقد ذكر لفظ الأنثى في عدة آيات في قوله تعالى: "يَاَيُهَا النَاسُ إنَا خَلَقْنَاكُم مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى" بمعنى انه سبحانه وتعالى خلق جنسين ذكر وأنثى. الآية 13 من سورة الحجرات، وفي آية أخرى يقول عزوجل: " فَلَمَا وَضَعَتْهَا قَالَتْ رَبِ إنِي وَضَعْتُهَا أُنْثَى وَاللهُ اَعْلَمُ بِمَا وَضَعَتْ وَلَيْسَ الذَكَرُ كَالُأنْثَى، وَاِنِي سَمَيْتُهَا مَرْيَم وَاِنِي اُعِيذُهَا بِكَ وَذُرِيَتَهاَ مِنَ الشَيْطَانِ الرَجِيم"، بمعنى الفارق بين الذكر والأنثى، الآية 36 من سورة آل عمران.

وفي القاموس المحيط فقد وردت على النحو الاتي: انثت المرأة ايناثا... ولدت أنثى فهي مؤنث ومعتادها، مئنات، والانيث الحديد غير الذكر... وارض انيثة ومئنات سهلة المنبات، وانبتت له تأنيثا، وتأنثت: لنت أي السّهولة واللين[4]، وعند ابن منظور: " الأنثى خلاف الذكر

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة هوا، دار صادر للنشر، مجلد 15، بيروت، لبنان، ط1، سنة1990،ص 374.
[2] أمين معلوف، الهويات القاتلة، ترجـ نبيل محسن، ط1، ورد للطباعة والنشر، سوريا دمشق، 1999، ص 14.
3 ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] ابن منظور، لسان العرب، مادة انث، مجلد 2، ص168.

من كل شيء والجمع إناث وأنث، جمع إناث، والتأنيث خلاف التذكير وهي الاناثة ويقال هذه امرأة أنثى إذا مدحت بأنها كاملة من النساء"[1]، إذن من المفهوم لا يخرج عن ما قاله الله عزوجل وهو الاختلاف الجنسي ذكر، أنثى.

أما عن الجانب الاصطلاحي، فلا يمكن تناول هذا المصطلح بمعزل عن الأدب، وهذا ما يؤدي إلى الإشارة إلى شيء مهم، وهو مواجهة هذا المصطلح في الساحة الأدبية لإشكالات عدة من حيث التسميات، فنجد مصطلحات عديدة عرضت على الطاولة النقدية والتي هي الأدب الأنثوي، الأدب النسوي، الأدب النسائي، وقد تصارعت هذه المفاهيم بين النقاد من تفضيل مفهوم على آخر، وذلك لتناسبيته وربما ثقله وتأثيره فنعثر على زهرة الجلاصي التي تعطي أفضلية الاستخدام للنص المؤنث على مصطلح الكتابة النسوية: "مؤكدة على التعارض بين المصطلحين من حيث الدلالة والمعنى، إذ أنّ مصطلح النص الأنثوي يعرّف نفسه استنادا إلى آليات الاختلاف لا الميز، وهو في غنى عن المقابلة التقليدية" مؤنث/مذكّر بكل معمولاتها الإيديولوجية الصدّامة التي صارت تستفّز الجميع"[2]، أي أنها نظرت إليه نظرة الاختلاف، والميز، من حيث الكتابة رافضة النظرة المميزة من حيث الجنس ذكر–أنثى.

أما الناقدة العراقية نازك الاعرجي فلم تتفق مع زهرة الجلاصي، رافضة مصطلح الكتابة الأنثويّة، أو الأدب الأنثويّ على أساس أن لفظة الأنوثة تشير مباشرة إلى وظيفتها الجنسية، والصفات التي ميزت بها كالضعف والاستلاب والرقة، داعية إلى تبني مصطلح الكتابة النسويّة باعتبارها تقدّم المرأة وما يحيط بها.[3] بمعنى أنّ النّسويّة هي المعبّرة عن المرأة وقضاياها.

---

[1] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة انث، ط4، دار الكتب العلمية، بيروت، 2013.

[2] أسيا بن زروال، نرجس عزنوق، الهوية الأنثويّة في الرواية النسويّة (المرأة من طائفتين) لهيفاء بيطار أنموذجا، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، تخصص أدب عربي حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي 2017، 2018، ص11.

[3] ينظر، آسيا زروال، نرجس عرنوق الهويّة الأنثويّة في الرواية النّسويّة، مرجع سابق، ص11.

كما نجد زهور كرام التي فضّلت مصطلح الإبداع النسائي، رافضة التصنيف الجنسي ذكر، أنثى بحجة أنه يضيّع المنطق الإبداعي...[1] بمعنى أنها ترى المرأة من حيث إبداعها، لا من حيث تصنيفات أخرى ذكرت سابقا.

إذن ومن خلال عرض هذه الآراء يمكن استنتاج أن الأدب النسويّ أو النسائي هو الأكثر تعبيرا عن المرأة وقضاياها ومشاكلها ومعاناتها، وكذلك عن إبداعها وصوتها المقموع وهذه الإشكالات المطروحة حول هذا المصطلح، وبما أن الرواية التي بين أيدينا تنتمي إلى الخطاب النسائيّ، فلا يمكن التغافل عن رصد مسار النقد النسويّ في الغرب، بالوقوف على ثلاثة مراحل مهمة:

"أولاها (1880-1840) وهي مرحلة تقليد المعايير الجمالية للإبداع الذكوري المهيمن بقناعة الاحتشام والإحساس المهيمن، هو ذنب الالتزام الأنانيّ، لذا كانت موضوعات العائلة والمجتمع هي المهيمنة، فقبلت بعض الكاتبات ببعض القيود في التعبير والكتابة، وخير ممثل لهذه المرحلة اليزابيت غاسكل(ELIZABETH GASKELL) وجورج إليوث(GEORGE ELIOT)، وسميت هذه المرحلة بطور المؤنث"[2] بمعنى ان هذه المرحلة لم تتخلص فيه المرأة من السيطرة والخضوع الذكوريّ.

"المرحلة الثانية من 1880 إلى 1920، وفيها طالبت النسوة الراديكاليات بمجوعة من الحقوق، واتجهت الكاتبات إلى جعل الحركة النقديّة النّسويّة أكثر تشددّا في مواقعها، وحرصن حرصا شديدا على بروز الفروق الأساسية بين إبداع المرأة وإبداع الرجل، وظهر العديد من المبدعات اللواتي اتخذن الإبداع وسيلة للمطالبة بالحقوق والمساواة بين إبداع المرأة وإبداع الرجل، روزا لوكسمبورغ (ROSA LUXEMBURG) التي كانت كاتبة ومفكرة وخطيبة، واتخذت التفوق سبيلا لمسارها، وتمردت على كل أنواع الظلم... وكان

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص12.
[2] راوية يحياوي، الإنصات الى مختلف الخطابات، رؤى نقديّة، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2021، ص180.

نضالها من اجل الحرية والمساواة..."[1]في هذه المرحلة بدأت تتحقق فيها النسويّة ورفضت فيها الظلم الذي مورس عليها من طرف الرجل، فهي مرحلة الإبداع والتحرر والمرحلة الثالثة هي التي تميزت بإبداع أكثر وتطور، كانت من 1920 فما فوق، فقد أخذت بالمرحلتين السابقتين، وفيها استثمرت الروائيات كل النظريات النسويّة الحديثة، وظهر التطور الإبداعي، وازداد وعي المرأة بذاتها وقدراتها، ما جعلها تبحث عن الخصوصية، وأحسن ممثل لهذه المرحلة فرجينيا وولف(VIRGINIA WOOLF)، وسيمون دي بوفوار (SIMONE DE BEOUVOIR)... ويمكننا الوقوف عند بعض أفكار فرجينيا وولف التي اتهمت العالم الغربي بالمركزية الذكورية..."[2] في هذه المرحلة أصبحت المرأة أكثر وعيا بذاتها مما جعلها أكثر إبداعا وأفضل إنتاجا.

إذن يمكن تلخيص مراحل النقد النسويّ في الغرب كما يلي: المرحلة الأولى مرحلة بقاء المرأة تحت وطأة الرجل وسيطرته، المرحلة الثانية هي مرحلة بداية التحرر والمطالبة بالمساواة، المرحلة الثالثة هي مرحلة الوعي بالقدرات التطور الإبداعي، وبظهور ما بعد الحداثة بأفكارها التحررية والتفكيكية، كطروحات جاك دريدا ودولوز، وميشال فوكو وجدت أفكار النسويّة ضالتها، وفتح المجال أمامها لتطور وتفتح رهيب..."[3].

وإذا حاولنا إسقاط هذه المفاهيم على المناخ العربي، نعتقد أنها ستحدث فارقا ببلورة بعض قضايا الأدب النسائي والرواية معنية بهذا التطور، إلا انه بالنظر إلى هذه المراحل السابقة، فيمكن العثور عليها في آن واحد، وهذا ما يمكن أن ينعكس على الرواية التي هي مدّونتنا، والسؤال المطروح هنا ما هي المرحلة التي عكستها الرواية؟

هل هي المرحلة الأولى مرحلة الخضوع والتقيد بالقيم الجمالية الذكورية، أم المرحلة الثانية مرحلة بداية التحرر والمطالبة بالمساواة، أوالمرحلة الثالثة مرحلة الوعي والتطور الإبداعي؟ وسنجيب عن هذه الأسئلة ضمنيا داخل المحكي السردي.

---

[1] راوية يحياوي، الإنصات إلى مختلف الخطابات، مرجع سابق، ص181.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ولتأويل القلق الأنثوي الذي تواجهه الذات في كل مرة سنقوم بقراءة العالم السردي للرواية قراءة تفكيكية، حفرية، ثقافية، وذلك لأنّ هذه الرواية هي نتاج ثقافي، خبأت تحتها ألغاما فكرية وايديولوجية كثيرة.

وأول نسق تصارعه الأنثى – داخل محكي الرّواية– هو أنها جرّدت بعض شخصياتها من لغتها وإجبارها على تعلم لغة أخرى: " تعلمنا لغة وأدب فرنسي، علّمتنا ماري صنع الحلوى الفرنسية، والتطريز والحياكة"[1] فقد جردوها من لغتها وحتى التطريز والحياكة أضافوا إليها لمسة فرنسية، والهوية هي أدنى حقوق الإنسان، أن يعترف به وان تقدر وظيفته، ويسمع لمطالبه كل هذا من حقه "أن يشعر الإنسان بأنه يجد إذا صح التعبير، أجوبة لمطالبه، وبأن الجماعة تعترف بوظيفته وموقفه كأي شخص يتخذ نموه معنى ما"[2]، فإذا لم يحس بالاعتراف والتقدير لوظيفته والسماع لصوته سيبقى قلقا متوترا باحثا عنه لاستعادته.

وما يؤكد بروز الهوية القلقة في هذا المحكيّ السّرديّ هو سلب الذات من الاسم الذي يعرف به غياب الوالدين اللذين تستند إليهما: " فخيرة، رهواجة، حدة، ذهبية وأخريات، لم يعرفن آباءهن... قالت شريفة باكية، أمي لن تأخذني لأني ابنة كلب فرنسي"[3]، وهذا التوتر والإحساس بالضعف جعلهن ذوات مستسلمة لقدرهن، وتبدو الشخصيات بدون ملامح هوياتيّة.

ولم يكن لهن خيار، لأنهن يعلمن نظرة المجتمع لليتيم ولمجهول النسب على السواء، فأصبحن خاضعات للوضع، فلم يمنح لهن حق الكلام، ولاحق التعبير، حتى الساردة نجدها قد تولت الحكيّ عنهن، ولم تعط لهن حق امتلاك الخطاب، وكان هذا الإقصاء والتهميش من قبل الساردة متعمّدا، لأنها أرادت التركيز على الشخصية الرئيسية: " فاطمة وحدها الاسم الحقيقي وهي التي استدعت الركض بالرواية..."[4] وفاطمة هي شخصيتها الأساسية.

---

[1] الهام بورابة، رواية قصر الصنوبر، د.ط، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر،2020، ص22.
[2] راوية يحياوي، الإنصات إلى مختلف الخطابات، ص183.
[3] الهام بورابة، رواية قصر الصنوبر، ص22.
[4] إلهام بورابة، رواية قصر الصنوبر، ص 47.

وبالرغم من التساؤلات والاستفسارات التي تفصح عن القلق الهوياتي وعن رفض للواقع المعاش "تساءلت ذهبية هل الفن أرقى من أن نكون معلمات أو مربيات؟"[1]، كل هذا إن دلّ على شيء إنما يدل على التفنيد دون تحرك، دون سير إلى الأمام، ودون محاولة للتغيير.

وثاني قلق امتثلت له الذات الأنثويّة هو استغلال تركيا ليتم شخصيتها واستغلال حاجتها لعائلة تأويها لتعبث بهويتها، وتكرس عبيدا يخدمها: " ... كان ملاذ الأيتام هو العائلات الكبيرة من جذور تركية، لذلك لما تيتمت جدتي كفلتها عائلة الباشا زيري، ذات الأصول التركية بتنازل موثق من والدتها، فهكذا كانت الأمور آنذاك وكأنها تجارة عبيد"[2] بمعنى أن الأتراك جعلوا من حاجة اليتيمات في بحثهن عن الأمان وسيلة لضمان خدم وعبيد لهم، فقد حرمن من الاستمتاع بطفولتهن، فانصرفن إلى العمل منذ نعومة أظافرهن: "... لكنها أدركت فيما بعد أن الأيتام تتولاهم خادمات بالرعاية حتى سن السابعة ليميزوا حسب الجنس، فينصرف كل إلى مهنته"[3].

ويظل هذا القلق في جانبه السّلبي يظهره صوت داخليّ ملئ بالأسى والحزن والتساؤل الدائم، لكنه ينتهي في كل مرة إلى الاستسلام والقبول، ثم التأقلم دون إصدار أية ردة فعل.

لكن الساردة رغم أنها استلمت الحكي عن شخصياتها الثانوية، إلا أنها تحمّلت مسؤولية ذلك، فنجدها واعية بوضع عديمي النسب، وترغب في شد الوعي وليس ببقائها مكتوفة الأيدي، وإنّما بالبحث عن النسب وإثباته للتاريخ: " يا إلهي كم عديم نسب في مجتمع الجدود؟ يجدر بنا أن نبحث عن جذورنا كي نثبت للتاريخ أننا بألقاب وانساب وأشجار عائلات عالية، عالية جدا"[4]. ويمكن اعتبار هذا هو الجانب الايجابي للقلق، القلق الّذي ولّد الوعيّ، فهو يمثل طاقة تحويل الذات نحو إمكانات الوعي، فهي ترغب في التغيير، فقد كانت هذه الساردة العالمة هي الوعي، وهي محاولة استعادة هوية الذات.

---

[1] المصدر نفسه، ص 23.
[2] المصدر نفسه، ص31.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[4] إلهام بورابة، رواية قصر الصنوبر، مصدر سابق، ص31.

ويمكننا إذن أن نصنف الرواية في المرحلة الأولى، إذا نظرنا إلى تصميت الشخصيات من قبل السّاردة، فلم تمنح لهن حق إصدار أية ردة فعل، فلم يكن لديهن الوعي بالتغيير والتحويل، كما أنّ السّاردة في إسهابها لنقل أدق التفاصيل عن شخصياتها من إحساسات داخلية، وأسهمت في نقل أوجاع كل واحدة منهن، من يتيمات ومجهولات النسب، لذا يمكن أن نقول بأنها رواية أنثوية، أما إذا نظرنا من جهة الساردة التي استلمت فعل الحكيّ الواعية بذاتها، وما يحدث من حولها، راغبة في التغيير والبحث عن الأفضل يمكن ان نقول بأنها رواية نسوية، وبهذا فهي ستصنف في المرحلة الثالثة مرحلة التطور الوعيّ والإبداعيّ.

إذن هذه الرواية هي رواية أنثويّة ونسويّة في آن واحد، فهذا يؤكد القول الذي قيل سابقا، بأنه يمكن إيجاد عصارة المراحل الثلاثة في آن واحد لكن هنا عثرنا على مرحلتين فقط في وقت واحد.

المبحث الثاني: تأويل الجمل الثقافية والكشف عن المغاليق المستورة

يعد النّقد الثّقافي نشاطا مفكّكا، وكاشفا للمغاليق المستورة، والبنى النّسقية التي هي خلف البنى النّصية، وقد استغل كل طاقته من أجل ذلك باحثا وفاضحا ومحللا لكلّ البنيات

الثّقافية التي أبدت وراء كل سلطة، ويتجاوز ما هو ظاهر إلى ما هو باطن مخفي، ويكشف السّتار عن العميق الذي تستّر تحت السطحي.

فلو يتم النظر لهذا المصطلح من وجهة نظر عبد الله الغذامي نجد أنّه استعان بمفهوم الأدبية ليصل إلى مفهوم يكون لصالح النّقد الثّقافي، فبدأ بالمفهوم الأدبي الأصلي الذي هو ذلك الخطاب الذي يصدر عن المؤسسة الثّقافية والتي تضع مواصفات جمالية وبلاغية، وعلى هذا الأساس، تقرر من هو الخطاب المالك لحق دخول مملكتها وفي مقدمتها الفنون الرّاقية، في المقابل استبعاد فنون لا تملك صفة الرقي ومثال ذلك حكاية ألف ليلة وليلة باعتبارها لا تليق سوى للصبيان والنّساء وضعاف النّفوس[1]. بمعنى أن التركيز على الجمالي، ولد المركز الذي هو المتعالي، والهامش كان تحته وهذا ما احدث التمييز بين الفنون، فهذه المعايير التي فرضتها المؤسسة الرسمية، دفعت بالغذامي لأنّ يحرر مصطلح الأدبيّة منها لأنه وبسبب شروطها الجمالية قيدت كثيرا من الخطابات وحبست أنفاسها والسعيّ وراء كشف ما تستّر وراء الجمالي.

كما يهفو لنقل مصطلح الأدبية نقلة تخدم مصالح النّقد الثّقافي، خاصة أنّه جرّب وأكد على صلاحيته وفاعليته، فهو إذن مهيّأ لأن يخوض معارك أخرى تزيد من تألقه كما أنه سيساهم في خدمة مجال آخر غير مجاله الذي سخّر له[2].

ولكي يضم مصطلح الأدبية لطرفه يجب عليه أن يقوم ببعض التعديلات من بينها تعديل على مستوى المصطلح النّقدي ذاته، ثم على مستوى المفهوم، ثم على مستوى الوظيفة وأخيرا على مستوى التّطبيق[3]. وهذا هو الأساس في الأدبية.

وفي طريق تنقيح وتحرير المصطلح، عثر على مفهوم أحس أنّه سيتلاءم مع الجوّ الثّقافيّ والذي هو مصطلح "التورية" باعتباره من أحد المصطلحات البلاغية التي ساندت

---

[1] ينظر، عبد الله محمّد الغذامي، النّقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، 2005، ص 58.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص60.

[3] ينظر، عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية، ص62.

الجمالي، وقد كان يقتصر على معنيين، معنى قريب وهو الظّاهر ومعنى بعيد وهو الباطن والخفي والمقصود في الآن نفسه. وهذا المعنى التقليدي الذي سخّرت له التورية دق ناقوس الخطر عند الغذامي ليتحرك في أقصى سرعته من أجل قلب الموازين وتغيير إقليمها من إقليم جمالي إلى إقليم ثقافي مما يستلزم أن يوسع دائرته لجعله دالا دلالة كلية لا تقتصر فقط على المعنى القريب والمعنى البعيد، وإنما إدخاله في قالب ثقافي يحدث فيه نقل من وعي الكاتب إلى اللاوعي لا بالنسبة للكاتب ولا بالنسبة للقارئ والمقصود في هذه الحالة هو المعنى البعيد بحكم أنه معنى مضمر ولا شعوري[1]. بمعنى أن الغذامي ركّز على المعنى البعيد فقط لكنه غيّر قليلا في القاعدة، حيث أن القاعدة التقليدية للتورية قالت بأن مراد الكاتب هو إيصال المعنى البعيد باعتباره هو المقصود، فهو إذن في وعيه، لكن عندما ادخله الغذامي في بيئة جديدة، البيئة الثّقافية فقد نفى إخضاع العملية للقصد (المعنى البعيد) وجعله معنى مخفي عالق في لا وعي الكاتب.

إذن الغذامي جاهد كثيرا في سبيل التغيير، تغيير مناخ الأدبية من مناخ أدبي جمالي إيديولوجي مجحف في حق كلّ من خرج عن شروطها الفنيّة إلى مناخ ثقافي منصف لما هو وراء الجمالي، وللخطابات التي خرجت عن هذه الشّروط، وفي رحلة استنطاق وكشف المعاني البعيدة والعميقة والأنساق الثّقافيّة المضمرة يمكن الاستعانة بأداة تسهل طريق البحث والتي هي التأويل وهذا أيضا يقع على عاتق القارئ الذي يقوم بعملية الحفر حتى يصل إلى الجذور حتى يتوصل للمعنى المراد، فيمكن القول بأنه القوة الصانعة للمعنى.

متتبعا منعرجات النّص وباحثا عن المعنى المفقود في فجواته، فالتأويل لا يختلف كثيرا عن الدراسة الثقافيّة، فالأول يسعى جاهدا بقراءته المتعددة للنص واللامتناهية إلى المعنى الحقيقي المختبئ وراء أسطر النص، وربما في مساره قد يعثر صدفة على الدلالة

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص71.

النسقية، وبذلك قد ساعد الدراسات الثّقافيّة في عملها، فيجدان أنفسهما يتشاركان في الهدف ذاته، يبحث عن ما هو في بطن الكاتب أو الشاعر، ما هو في لا وعيهما.

إذن يمكننا أن نقول بأن الدراسة الثّقافيّة والتّأويل تربطهما علاقة صداقة وقد اكتشفوها في طريق الكد والتعب، في طريق النبش للبحث عن المعنى.

ومن المفاهيم التي اعتمد عليها الغذامي ويمكن تطبيقها على المحكي السردي الذي بين أيدينا هو مفهوم الجمل الثّقافيّة بقوله: " الجملة الثّقافيّة مفهوم يلمس الذّبذبات الدّقيقة ليتشّكل الثّقافيّ الذي يفرز صيغة التّعبيريّة المختلفة ويتطلب منا بالتالي منهجا يتوافق مع شروط هذا التشكيل"[1]. وهو لا يخرج عن مفهوم واحد وهو البحث عن البنيات الثّقافيّة المختفية وراء التعابير المختلفة، كأن تكشف ما وراء الجمل الجمالية، وتفضح خفاياها وهذا يتطلب منهجا يتناسب معها.

وهذا النوع من الجمل تحمل حمولة ثقافية، تختفي وتختبئ، وراء أقنعة جمالية كثيرة فيمكن أن تُواري تحت جمل أدبية، وجمل نحوية، فتقنع القارئ أن ما يراه هو الحقيقة، وهذا ما يجعل الحيّل الثقافية تمرّ آمنة مطمئنة لا خوف عليها، ومهمة كشفها تقع على عاتق النّقد الثقافي أو القراءة الثّقافيّة.

ونجد سمير الخليل قد استخدم مصطلح آخر ظنّا منه أنّه أوسع من المصطلح الأوّل وهو مصطلح التهريب النّسقيّ[2]. ويمكن القول بأنّ النّقد الثّقافيّ يتجاوز الجماليات الظّاهرة إلى ما هو أعمق وهي العيوب الثّقافيّة أو القُبحيات: «ولا يعني البحث في نظرية القبحيات بل يبحث وراء الأنساق لكشف العيوب النّسقية»[3].

ولو نعود للمحكي السّردي، وقبل استثمار هذه المفاهيم يجب المرور بالعبارات التي تسرّبت إلى نسق الرواية، ونجدها كثيرا ما تكررت وهي عبارات الوجع والألم منها: «هل سيغيرون أسماءنا إلى أسماء فنيّة؟،... وكنت مثلها أعرف أنّهم سيغيّرون جلدنا وعرقنا ونغيّر نحن

[1] ينظر، عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية، مرجع سابق، ص73.
[2] ينظر، سمير الخليل، فضاءات النقد الثّقافيّ من النّص الى الخطاب، ط3، د ت ، ص07.
[3] سمير الخليل، فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، مرجع سابق، ص25.

أسماءنا باختيارنا، هل الفنّ أرقى من أن نكون معلمات أو مربيات؟،...أمّا نحن فإنّنا تخفّفنا في رنة أقدامنا صمت الشّرود»[1]، كم عديم نسب في مجتمع الجدود؟، يجدر بنا أن نبحث عن جذورنا كي نثبت للتاريخ أننا بألقاب وأنساب وأشجار عائلات عالية، عالية جدًّا[2].

كلّ هذه العبارات والجمل تحكي همًّا مُشتركًا ومستمرًا وهو القلق والتهميش لذا سندخل للرواية باستثمارنا لمفاهيم النّقد الثّقافي، ونقرأها قراءة ثقافية لنعرف السبب وراء هذا القلق، ومن بين المفهومات التي يمكن تسليط الضوء عليها لتلاؤمها مع المحكي السردي الذي عَنينا بدراسته وهي الجملة الثقافية باعتبارها قد اتخذت لها مكانًا كبيرًا على طول الخطاب.

وأول تمظهراتها كان في: علوّ الشأن لصاحبات النسب/ في المقابل التهميش لعديمات النسب من خلال قول ذهبية: " بنات العائلات لا يصلحن للرقص ثقيلات جدا بالألقاب أما نحن فإننا تخففنا وفي رنة أقدامنا صمت الشّرود"[3] تنقل لنا هذه العبارة بنية ذهنية مكرّسة في المجتمع والتي هي الثقل والشأن العالي والاهتمام المبالغ فيه وكل الاحترام لصاحبات النسب. أما عديمات النسب فقد قدّر عليهن الخفة والتهميش، وكل أصابع الاتّهام موجهة إليهن، نافية بذلك أن لا خيار لهن فيما وجدوا أنفسهن فيه، فأصغر رغبة لكل إنسان في الحياة هي امتلاك لقب عال يفتخر به، أو على الأقل لقب يُعرف به فقط.

فيمكن القول بأن ثّقل اللقب هو الذي رفع من شأن الفئة الأولى وهي بنات العائلات وخفض من شأن الفئة الثّانية وهي البنات اللواتي لم يعرف لهن لا نسب ولا عائلة تحويهن بحنانها، فالنسب هنا هو الذي أجحف في حقهن وساهم في تهميشهن والسبب من؟ الحرب والخطيئة، واستغلال البنات هذا كله كان له اليد في تجريدهن من حقوقهن.

ونجد عبارات أخرى قد مررت الذهنيّة نفسها أو أكثر من ذلك، حيث انه باعتبارهن عديمات النسب، وبالتركيز على تاء التّأنيث فالخلل يكمن في ذلك، فالمجتمع يظل ينظر للمرأة على أنها المخلوق الضعيف، المُحتَقر، الذي لا يملك حق الدفاع على نفسه وما عليه

[1] لهام بورابة، رواية قصر الصنوبر، د.ط، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر 2020، ص 23.
[2] المصدر نفسه، ص31.
[3] المصدر نفسه، ص23.

إلا تنفيذ أوامر الرجل والمجتمع ككل، فتلك التاء هي التي همّشت وأضعفت وسلبت حقوقهن في الحياة، فقد منعن من أن يعطي لهن الخيار أو المشورة في أمور تتعلق بأنفسهن كأن تقول:" لم أبلغ العاشرة حين حشدونا في الميتم"[1] فالفعل "حشدونا" يغني عن الكلام، حيث أنه يوحي إلى الغصب والتقييد، كما كشف التّهميش والعزل نفسه في عبارة أخرى بالاعتماد على مجهر الدّراسة الثّقافيّة والتي هي: "... لكنها أدركت فيما بعد أنّ الأيتام تتولاهم خادمات بالرعاية حتى سنّ السابعة ليميزوا حسب الجنس، فينصرف كل إلى مهنته[2]" تئن هذه العبارة بوجع اليتم، وكيف يتم استغلالهن، فالعائلات التّركيّة هنا تقدّم للأيتام كلّ الرعاية، فتدخل في قلوبهم الفرح والسعادة وتعيد البسمة التي ذهبت بذهاب آبائهم متجاهلين بقلوبهم البريئة ما هو خفي وراء الرعاية والاهتمام المقتصرين على سن معينة، سن السابعة هنا ينتهي الدفء والاعتناء ويبدأ وقت العمل وبذل الجهد من اجل خدمة الأتراك، فسن السابعة، لم يتمتع الطفل بطفولته، باللعب واللهو، لم تتعب قدماه من الجري، لم يع معنى الدنيا، ولا يعرف متاعبها وهمومها، فكيف به يقوم بعمل شاق ينهش عظامه التي لم تقو بعد، فالرعاية هنا وراءها الاستغلال، والارتواء من براءة الأطفال، وهذا الاستغلال قد حصد كلّ ما وجده أمامه الأخضر واليابس ذكورا وإناثا، فلم يقتصر على تاء التأنيث فقط، فاليتيم هذه المرة هو الذي ارتكب الجريمة، فقد جعلهم مجرد خدم، يتحركون بإشارة من الأتراك لأنه كان لهم الفضل في رعايتهم.

كما تمظهرت ثنائية الزواج / الامتلاك والتي تظهر في عبارة: "... سارعت الأم الكبيرة بتزويجها[3]"، تحمل هذه العبارة في ثناياها حملا ثقافيّا يجسد ذهنيّة مكّرسة في المجتمعات والتي هي سلطة الكبار في العائلة، والأم الكبيرة هذه هي التي اعتنت بجدة الساردة في صغرها، فليس عند المرأة أي رأي بخصوص زواجها، لا في اختيار العريس، ولا في رغبتها من عدمها، فالكلمة الأولى والأخيرة تعود للكبار في العائلة وما على المرأة إلا

[1] الهام بوراية، رواية قصر الصنوبر، مصدر سابق، ص21.
[2] المصدر نفسه، ص31.
[3] الهام بوراية، رواية قصر الصنوبر، ص33.

الخضوع لأمرهم والاستسلام، ويمكن استحضار السلطة البطريكية الأبوية التي تفرض سلطتها على المرأة، والأم الكبيرة هي التي مثلت ذلك، فبحكم أن الجدة يتيمة فهي التي اعتنت بها، وهي بالمقابل تسمع لكلامها وتنفذه حرفا بحرف، فهذه العبارة إذن مثقلة بالمرجعية الثقافية التي تجعل المرأة من ممتلكات الكبار في عائلتها، بوصفها متاعا يحمل، ويتصرف فيه صاحبه كما شاء.

ومن جهة أخرى وبأسلوب تلميحي استطاعت السّاردة أن تمرر ما فعله الاستعمار في شباب الجزائر: " قلعت الجزمة من قدميه انسلخ اللحم معها"[1]، والجزمة هي الحذاء الطويل الذي يصنع من جلد الخروف، وقد ذكرت في موضع آخر أن هذا المثل ذكرته الجدة كناية عن الترفيه الذي يسمح للجنود القيام به، من خلال قول: "... أنّ فرنسا سمحت للجنود بالترفيه في كل مرتع يحطون به، وهكذا كان لجدي امرأة ليوم واحد في كل محطة... وأن الجدة ذكرت عبارة انسلخ اللحم مع الجزمة كناية عن هذا"[2]

فانسلخ اللحم مع الجزمة لطول ملازمته لها، فكان اللّحم أصبح لا يستغني عنها، فبما أن الجزمة قلعت اللحم سيأتي معها، ولو نسقط هذا القول على المستعمر الذي لازم شباب الجزائر فلم يكتف، ولم يشف غليله باستعمار وسلب حرّيتهم، وإنما زاد على ذلك، التّجرأ على مس أخلاقهم وحيائهم، فاستعمارهم لم يكن له حدود من سلب الهوية إلى مس الأخلاق، فتلك العبارة التي سبق ذكرها، هي جملة استعارية، جملة مجازية أو بتعبير عبد الله الغدامي هي جملة أدبية جمالية تحمل بين صفحاتها أثقالا ثقافية. فأعطت الساردة للبعد الجمالي حقه لكنها لم تغفل عن البعد الثقافي عن القبحي الذي تستر وراء البعد الأول، وهذا كله بيّن قدرة السّاردة في جعل أي جملة أدبية زاخرة بجمالياتها وأدبيتها تعمل لصالحها فتكشف من خلالها التفكير الذي سمّم عقل المنظومة الاجتماعية.

[1] المصدر نفسه، ص39.
[2] الهام بوراية، رواية قصر الصنوبر، ص40.

كما مررت بجملة أخرى عن خلفية ثقافية كثرت في المجتمع الجزائري ويؤمن بها لدرجة التقديس والتبجيل وهي ظاهرة الأولياء الصالحين من خلال القول : "مازال يعدهم نعمة وأولياء صالحين"[1] فهنا تحضر المؤسسة الاجتماعية التي تقدس الأولياء، فتنظر إليهم نظرة رغبة ورهبة، وأنهم أصحاب البركة والنعمة، فكأن كل الأمر بأيديهم، فحتى أن جهلهم يدفعهم للدعاء والتضحية لهم، ذلك لإرضائهم وفي نفس الوقت الخوف من سقوط اللعنة عليهم فيرجعون سبب كل مكروه، أصيبوا به مباشرة إلى الخروج عن عهد الصالحين.

وقد استنطقت عبارة أخرى نّسقًا دينيًّا امتصه النّص، ثم استخرج مكنوناته والذي شاع كثيرا في المجتمع الإسلامي ويظهر في قول الساردة: " هنا تربكني العادات المتداخلة والدخيلة على الدين، كأن يكون القائم على مقام وليّ مسلم ... معتنق المسيحية لكن إسلامه عادة ..."[2] فهي بذلك كشفت عن تداخل العادات المسيحية واليهودية في الدين الإسلامي، فيصبح الإسلام بالنّسبة للمسلم مجرد عادة، فيقوم بالإتيان بالعبادات ليس تنفيذا للدين وإنما ربما سيرا اقتفاء أثار الآباء والأجداد. فتنقل هذه العبارة تفكير المؤسسة الاجتماعية الذي يكمن في اعتبار معتقدات الدين الإسلامي عادة فقط وليس لنبوعها من القلب وفي المقابل يسمح بدخول عادات من الأديان الأخرى مفتخرا بها بإقناع نفسه أنها ليست دخيلة وإنما نابعة من دينه.

وقد وردت الفكرة نفسها والنّسق ذاته في موضع آخر من خلال هذا القول: "... صار كل احتفال إسلامي لا يخلو من تلك المظاهر وصار ترسيخها عادات إسلامية مازلنا نقدسها"[3]. بمعنى فتح المجال أمام العادات الغريبة عن الدين الإسلامي جعل دائرة الاستقبال تتوسع حتى اندمجت وترسّخت كمعتقدات مقدّسة، ومعترف بها، وتختم الساردة القول الأول بـ:" وندعي حنفية سليمة اتبعناها على مسلك السلف الصالح" [4]، فالفكرة التي تم تهريبها من

[1] إلهام بوراية، رواية قصر الصنوبر ، ص34.
[2] المصدر نفسه ، ص35.
[3] إلهام بوراية، رواية قصر الصنوبر ، ص38.
[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تحت هذه العبارة هو أن المسلمين غير متمسكين لا بدينهم ولا بعقائدهم ولم يتبعوا مسلك السلف الصالح ومسلك الذين التزموا حق التزام وذلك بإدماجهم لعادات وعقائد غريبة عن الدين.

ولما كانت الهوية نظام من الخصائص والمميزات التي تعرّف بالشخص وتشكل كيانه وجوهره، فهي حقيقة الشخص ووجوده وتتنوع انتماءاتها من دين وشخص بذاته ووطن، فهي بهذا المعنى شيء لا يمكن للشخص أن يستغني عنها فهي قوية متمسكة ارتدت قناعا واقيا كي تقف في وجه من يقترب إليها، فكيف يمكن للآخر أن ينزع هذا القناع ويتسلل إلى منطقتها المحضورة دون إذن منها؟ ومن هم المجرمون الذين سرقوا حقها، محاولين إذهاب ماءها ورونقها؟ وهذا ما يمكن الإجابة عنه من خلال أقوال الساردة: "الهوية أزمة حرب"[1] وفي موضع آخر: " الحرب ليست الموت والجوع والدمار، إنها الفعل المخلّ بالحياة النّفسية"[2]، فقد سربت هذه العبارة الجرائم التي ارتكبها الاستعمار الفرنسي في حق الشعب الجزائري مركزا على الأنثى، وقد عمل جاهدا لأن يمسّ ويقضي على هويتها أما الشّخصية التي تضم تحتها الاسم والنّسب فلدناءة أخلاقه أبى إلا أن يسقط بأخلاق مستعمره وأما الدّينية فكانت بزرع ثقافات ومعتقدات مسيحية دخيلة عملت على تجريد بنات الميتم من اعتقاد الدّين الإسلاميّ، فدخول المستعمر وسلطته التي فرضها على المستعَمر أتاحت له اللّعب ومراودة الهوية خاصة الأنثوية باعتبار تاء التأنيث دالة على الضّعف والصّمت والقدرة على استغلالها، كل هذا أفصح عن الحياة النفسية التي عانت منها الأنثى وما هي النّتائج التي أسفرت بها الحرب من أيتام وعديمي النسب، كلّ هذا لمس نفسية الذات الأنثوية واحدث خللا في حالتها النّفسيّة، فالحرب إذن هو السباق لتشظى وتشرذم هوية الذات، فعندما يتم القضاء على هوية شخص، فقد قضي على أهم شيء فيه، على نقطة ضعفه، وقد تم تهديد مناعته الدّفاعية، وقد دعم كلام آخر للساردة هذا الطرح الذي سبق مخفيا أسباب أخرى

[1] المصدر نفسه ، ص40.
[2] المصدر نفسه، ص41.

ساهمت في ذلك في قولها: " لم أتحمل العدد الرهيب من مجهولي النسب، ولم أتحمل أكثر الطيش الذي أنجب كل تلك الطيور"[1]، فتمرر الساردة بوعي منها أو بغير وعي الأسباب التي تسببت في تحريم الأطفال، البراءة من اسم ومن نسب ينتسبون إليه، فكلمة الطّيش قد أخفت الكثير من الأسرار المكمّمة والزوايا المظلمة، فالطيش يوحي إلى كلّ ما هو من الخفة، والتفكير بتسرع وبعشوائية دون احتساب الأمر مسبقا، وهذا ما أخّل بالحياة النفسية وولّد طيورًا، بمجرد أن فتحوا أعينهم للحياة رفرفوا وطاروا دون أن يدركوا قواعد الطيران. فكان هناك بنات الخطيئة، بنات يتيمات، عديمات النسب كل هذا تسبب فيه دخول الغريب إلى الوطن، فبدخوله استغل الأنثى وارتوى من أنوثتها وبراءتها، وهناك منهن من لم تعرف أبا لها ولا أما فقد قتلوا في الحرب، فالحرب إذن هي التي ترأست الأسباب الأخرى، وكان لها الأسبقية في ارتكاب الجرائم، وكان تحت جناحيها جنودا ساعدوها في استغلال البنات، قتل الآباء وتيتيم الأبرياء.

وقد كلفت جملة أخرى بحمل حملا ثقافيا ثقيلا بأحد الظّواهر المنتشرة في المجتمع المتجسدة بوضوح في أسئلة السّاردة التي أربكت مشاعرها وأقلقت جوارحها: " لا أفهم كيف يربى الشرف في بيت أقيم من أموال محصودة من لحم المغبونات؟"[2]، فقد فضحت الجرائم التي ترتكب في حق البنات، كيف يُبعن ويحتطبون من براءتهن حزما من الأموال، لكن السؤال المطروح هل يفعلن ببناتهن ما يفعلن ببنات أخريات، ربما لاضطرارهن أو لليتم الذي نهش عضامهن لا لا بل يسهرن على تربيتهن تربية تضمن استقرار حالتهن النفسية وأكثر من هذا وقد أكدت ذلك الساردة في قولها: " حفدتها أنجبتهم أمهات مختارات العرق كالزّنابق، وابنتاها أيضا " زوج صبايا واحدة سمرا الأخرى شمعة ضواية حين تزوجتا أهدى لهما الفنان المعروف جدا أغنيته"[3]، كل هذا كشف عن تفكير المجتمع الذي يستغل اليتيمات ويستعملهن في مهن مشبوهة، أو قد يبيعهن لأشخاص لا يرون في المرأة إلا جسدها، فيمتص رحيقهن

[1] إلهام بوراية، رواية قصر الصنوبر ، ص84.
[2] إلهام بوراية، رواية قصر الصنوبر ، ص69.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أما بناتهن فينعمن بمعيشة الملوك، وقد اختيرت لهن الأمهات بنسبهّن العاليّ، وعلى قدر علوّ شأنهن وفخامتهن، فنلاحظ أن العفة اختارت مكانا لا يتناسب مع دررّها، مكانا اختار أن ينعم ويمتّع أجسادا على حساب استغلال أجساد أخرى، تحطّم قلوبا لتسعد قلوبا أخرى.

إذن يمكن القول بأن كل العبارات والجمل التي وقفنا عليها عرّت العيوب الثّقافيّة التي تسترت وراء اللبنات النصية، وتحت الأقنعة الجمالية والألوان البلاغية.

المبحث الثالث: الرؤية من خلف...تصميت الشخصية الحكائية

إنّ السّرد قديم قدم الإنسان العربيّ، فهو يعود إلى زمن غابر في القدم، وقد مرّ بعدّة مراحل حتّى يبلغ رشده وأوّلها هي المرحلة الشّفويّة، مرحلة غبّر فيها السّرد عن ما كان يعيشه الإنسان آنذاك في سفراته وترحاله، وكلّ ما نسجه ذلك الزّمن. فقد كان خير أنيس في سهراته، وفي ليالي السمر ومفرّغ لخلجات النّفوس، إضافة إلى هذا فهو الوسيلة الأنجع لنقل الأخبار من مكان إلى آخر، ومن قبيلة إلى أخرى بتبادل الحكايات والقصص والنوادر والأمثال والرّحلات والسيّر ومع تطوّر العصر، تطوّر الإنسان وتطورت هذه العملية السّردية، فبزوغ فجر الكتابة زاد السّرد إبداعا ومرونة ليدخل إلى أجناس أدبية هي بأمس الحاجة إليه، فنلمس حضوره في: " الأسطورة وفي الحكاية الخرافية (Légende)، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة وفي الأقصوصة، والملحمة، والتاريخ والمأساة، والدراما، والملهاة والبانطوميم اللّوحة المرسومة..."[1]. بمعنى أن السّرد يسجّل حضوره في الأجناس

[1] رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السّرد الادبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ت. حسن بحراوي وآخرون، الرباط، 1992، ص09.

والأنواع الأدبية اللغوّية المتمثلة في الحكاية، الأقصوصة، الخرافة... وغير اللغوّية: البانطوميم، اللوحة المرسومة...

وهذا الحضور الذي يسجّله في كل مرّة لفت أنظار النقاد والباحثين حوله ليكون محلّ الدراسة من أجل البحث في ماهيته ودلالاته. ممّا أورد عدّة تعريفات سواء من المنظور اللغوّي أوالمنظور الاصطلاحي.

لغة مادة (س–ر–د) هو: " تقدمة الشيء إلى شيء تأتي به متسّقا بعضها في بعض متتابعا سرد الحديث ونحوّه سرده سردا إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيّد السّياق له وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرّد الحديث أي يتابعه ويستعجل فيه وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر والسّرد: المتتابع"[1]، فلا يعني السّرد الحكي بقدر ما يعني التتابع والتناسق في الحديث.

وبما أنّ السّرد من القضايا التي سهّرت النّقاد والباحثين وأشغلت تفكيرهم، باعتبارها أساس كلّ عمل أدبي، فاصطلاحا كلّ واحد منهم أدلى دلوه في تحديد مفهومه وإبداء رأيه حول ذلك. فعرّفه جير الدبرنس على أنّه: " الحديث أو الأخبار لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر (غالبا ما يكون ظاهرا) من السّاردين وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر من المسرود لهم"[2]. فقد اقتصر هذا التعريف على المكونات والعناصر الأساسية في السّرد والتي هي السّارد، المادة السّردية، المسرود له (المتلقي)، أمّا لطيف زيتوني فقد عرّفه على أنّه: " فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب"[3]. بينما رولان بارت فقد قال عنه: "يحتمل اللغة المنطوقة شفويّة كانت أم مكتوبة، والصورة ثابتة كانت أم متحرّكة والايماء (Le jeste) مثلما يمكن أن

[1] ابن منظور، لسان العرب، مجـ3، د.ط، دار المعارف، بيروت، لبنان1119، ص1987

[2] جير الدبرنس، المصطلح السّردي، معجم مصطلحات، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، ت: عابد خزندار، القاهرة، 2003، ص145.

[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، 2002، ص105.

يحتمله خليط منظم من كلّ هذه المواد"[1]، عرّفه باعتبار الأجناس التي يحضر فيها، ومن خلال الرؤية الأجناسّية.

وكما نلاحظ فقد صادفنا خلال البحث عن المعنى الاصطلاحي للسّرد مصطلح الحكي فهو عنصر أساسي في السّرد، إلاّ أنّه يمكن القول بأنّ السّرد أوسع منه باعتباره يضمّ الزّمن، المكان، الشّخصيات، السّارد، إلاّ أنّ الحكي هو ذلك الفعل أو الحديث أو الخبر الذي يحدثنا به السّارد أو الكاتب أو حتى الشّخصيات، ومع هذا التفاوت الطفيف إلاّ أنّه لا يمنع ذلك القول الذي يعدّهما نفس الشيء أو أنّهما متكاملان. وممّا يمكن استنتاجه من خلال التعريفات التي عرضناها، أنّه ما لا يختلف عليه اثنان أنّ السّرد يجب أن تحويه واقعة أو حادثة سواء هي من صميم الحقيقة أو من إبداع الخيال يحييها السّارد ويخبر بها، فالسّرد إذن هو العكاز الذي تتكئ عليه عدّة أجناس أدبية، ولكي يستدرج القارئ للعالم السّردي يستهويه، ولكي يتم غوايته السّردية، عليه أن يستعين ببعض الآليات والألاعيب السّردية التي توصله إلى مبتغاه منها اللغة التي تكون إمّا منطوقة أو مكتوبة ومنها السّارد العارض، الذي يكون مالك لوعي يسمح له باستخدام تكتيكات وأدوات فنية تدهش القارئ وتستثير فيه المتعة الفنية، فالطريقة التي يتبعها في عرضه للمادة السّردية هي التي تتحكم في ذلك، فالسارد هو الذي يكتفي بـ: " نقل وقائع متنة وتقديمها في قالب لغوّي – شفاهي أو كتابي– من قبل شخصية أو مجموعة من الشخصيات... الذات السّاردة هذا الكائن الذي يمثل محرّر الرواية، إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقا، ولا صوت الشخصيات، ولكن بدون سارد لا توجد رواية"[2]، بمعنى بالنظر إلى مهمة السّارد التي هي نقل الوقائع ومدى أهميتها في الرواية. أمّا رولان بارت فقد نظر للسّارد على أنّه كائن من ورق مثله مثل الشّخصيات الأخرى[3]، وبما أنه مصنوع من الورق، فهو ليس لديه أية سلطة، فالمؤلف هو الذي يتحكّم فيه ويوّجهه.

---

[1] رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبي، مرجع سابق، ص09.

[2] عميرات أسامة، تشكّل الذات الساردة في الثقافة العربية، مقال، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريرج 2016، ص05.

[3] ينظر، رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السّرد الأدبي، مرجع سابق، ص27.

ويمكن القول بأنّه صوت متميز داخل النّص السّردي، له وظائف مختلفة، ويظهر بألوان مغايرة، وله علاقة بالزّمن والمكان والشخصيات، وقد نميز بين ثلاثة ساردين متولدين عن ثلاث رؤى مختلفة، والتي هي الرؤية من خلف عندما يكون السارد عارف بما هو في جوف الشخصيات، وبرغباتها الداخلية، أمّا الرؤية من الخارج عندما يكون السّارد أقل علما ومعرفة من الشخصيات الحكائية، فلا يعلم ما يدور في خلدها، وأخيرا الرؤيّة مع، والتي يكون فيها السّارد متساويا معرفيا مع شخوصه، فهو يعرف ما تعرفه عن نفسها،

بمعنى أنّه لا يمكن للسّارد أن يقدّم أي حدث أو أيّ شيء حول الشّخصية إلاّ بعد أن تعرّفه هي أو تتوصل إليه[1].

ومن المفاهيم التي يمكن استعارتها هو مفهوم الشخصية، باعتبارها العامل الأهم في العمل الروائي، فهي أحد ركائزه، ومن هنا اختلف مفهوم هذا المصطلح من شخص لآخر باختلاف المناهج والنظريات ولتوضيح هذا أكثر سنعرض المعنى اللغوي والاصطلاحي له.

لغة وردت في القران الكريم لفظة "تشخص" لقوله تعالى: ((وَلاَ تَحْسَبَنَ الله غَافَلاً عَمَا يَعْمَلُهُ االظَالِمُونَ وإَنِمَا يُؤَخِرُهُم لِيوْمٍ تَشْخَصُ فِيه الأَبْصَار)).سورة إبراهيم، الآية 42

فجاءت هنا لفظة تشخص بمعنى ارتفاع البصر، وبقائه مرفوعا من شدة الفزع والخوف والتعجّب مما يحدث.

أمّا في معجم لسان العرب، فقد وردت على النّحو التالي: "الشخص جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر والجمع أشخاص وشخوص وشخاص، فإنّه أثبت الشّخص أراد به المرأة والشخص سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد تقول: ثلاثة أشخص وكل شيء رأينا جسمانه"[2]، بمعنى أن هنا الشّخص بحد ذاته، فجسمه يثبت شخصه.

[1] ينظر حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991، ص47-48.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مجلد1، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1990، ص45

اختلف مفهوم الشخصية باختلاف وتعدد وجهات نظر النّقاد والدراسات فلكل تعريفه ورؤيته، فاصطلاحا هناك من نظر إليها على أنها: " كل مشارك في أحداث الرواية سلبا وإيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي للشّخصيات بل يعد جزء من الوصف"[1]. يمكننا الفهم من خلال هذا القول أن الشخصيات، لكي تكون فعّالة في الرواية، يجب أن تسجّل حضورها بمشاركتها في الأحداث، فهي من أحد أهم العناصر المكونة لبنية النص السردي، فهي روحه ومركزه، باعتبارها المنجزة للأفعال عبر مسار الحكاية، والمسيرة لأحداثها.

أما من منظور "رولان بارت" فهي مجرّد كائن صنع من ورق بمعنى أنها مصنوعة ومخترعة، وقد ناقشت هذا التعريف آمنة يوسف في قولها: " ذلك لأنها شخصية تمتزج في وصفها بالخيال الفنّي للروائي (الثابت) وبمخزونه الثّقافي، الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها، بشكل يستحيل معه أن نعتبر تلك الشخصية الورقية، مرآة، أو صورة "حقيقية" لشخصية معينة، في الواقع الإنساني، لأنها شخصية من اختراع الراوي فحسب"[2]. إذن وحسب هذا القول فان الشخصية الحكائية أو نقول الورقية بتعبير آمنة يوسف، هي من صنع الراوي فقط، وتربطها علاقة انفصال مع الشخصية الواقعية، فهي إذن تتحرك بأوامر من الراوي، فقد ألغي دورها بإعتبارها عامل فعّال في السرد، وجعلتها لعبة بين يدي الراوي فهو الذي صنعها وهو الذي يسيرها على أصابعه.

لكن يا ترى هل باعتبار الشخصية مثلها مثل الورقة لا حول لها ولا قوة، وتوجهها الرياح في أي اتجاه أراد، يؤدي إلى نكران شيء مهم ألا وهو أن من خلال الشخصية، يستطيع الراوي أو السارد أن يمرر كما ثقافيا وإيديولوجيا هائلا فهي قناع واقي يمرّ من تحتها ما كان مخفيا ومضمرا تحت السطور وفي قاع البئر.

---

[1] احلام غربش، سيميائية الشخصيات في رواية سرادق الحلم والفجعة لعز الدين جلاوجي، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الادب واللغات، قسم اللغة والادب العربي، جامعة العربي بن مهيدي، ام البواقي، 2015،2016، ص15.

[2] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مجلة الابتسامة، ط2، منقحة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2015، ص34-35..

أما حميد الحميداني فقد عرفها من خلال الدليل اللغوي اللساني (دال ومدلول)، فهي دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويّتها، وهي مدلول من خلال ما يخبر به عنها، وذلك بواسطة أقوالها وتصريحاتها وما تقول عن نفسها، أو ما يقوله الراوي حولها، أو ما يستنتجه القارئ من خلال سلوكات الشخصيات[1]، فهو بذلك أدخل القارئ، وفتح أفاق واسعة لتعدد القراءات والتحليلات، والكشف عن المضمرات.

بعد إضاءتنا لمفهوم الشخصية، يتسنى لنا أن نتبع وجهة نظر الساردة لشخصياتها، وما هي الرؤية التي غلبت على هذه الرواية، وبعد تقديم صورة عن الرؤى السردية، وبعد تحليل العمل السردي الذي بين أيدينا، لاحظنا أن الساردة، ساردة عليمة، مشاركة في الأحداث، دارية بما يحدث حولها سواء المعلن أو المخفي، وما يجسدها هو ضمير المتكلم، "أنا" الذي يدل على التحدث والحضور، فالساردة موجودة في كل مكان، فأوّل كلمة افتتحت بها الرواية هي الضمير المتكلم ' تفاجئني، سألت، أحب، اقلب، هرعت، أتبين"..."، كما نجد ضمير جمع المتكلم "نحن" للدلالة على الجماعة والتي هي من ضمنها " تقدمنا إلى الأخت ذاتها، حشدونا". فالساردة سجلت حضورا قويا، وهي التي أصبحت مالكة لمملكة السرد، ومسيطرة عليها، ناقلة لخطاب الشخصيات " تساء لت ذهبية، وهل الفنّ أرقى لنا من أن نكون معلمات أو مربيات"، فهي تعرف أسرارها وأحاسيسها، ما يحدث دواخلها وعواطفها: " تضم شفتيها بشدة، فلا تشقهما ابتسامة لكنها مكنت أن يشقهما بحزن واثق وهي تعدّ الوجبة"[2]، كما أنها قدمت الأحداث وعلّقت عليها بمنظورها الخاص متناوبة بين أسلوب تقريري وأسلوب إيحائي، فبذلك هي مالكة لفعل الحكي وحاضره داخل الحكاية، ووصفها الأماكن بكل ثقة وطمأنينة يوحي بمشاركتها في الأحداث: " الأدغال التي تتوسدها الشمس للقيلولة وصمت الطين الذي نفخ في أصابع سوفاناسرّه"[3]، وفي موضع آخر: " كنا نعرّف أننا دون الناس بالبيت المقابل

[1] ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص51.
[2] إلهام بورابة، رواية قصر الصنوبر، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، 2020، ص30.
[3] المصدر نفسه، ص25.

البناية ذات الشرفات المشعّة ورودا، والنّوافذ المستورة بالحرير المطرز..."[1]. يمثل هذا الإسهاب في الوصف، والولوج إلى نفسيات الشخصيات ووجعها الداخلي معرفة بالعالم الحكائي كأن تقول: "الغسيل قالت جدتي بمرارة هو أن تمضي اليوم في النّهر تتلفح وهج الظهيرة صيفا وارتعاش الشتاء ببرده في أوصالها من أجل نظافتهن هن نساء المخادع الوثيرة، أما هي والمكفولات الأخريات فلم يكن يحق لهنّ الغسل والغسيل فيا للبخل!"[2] فقد نقلت الساردة ما قالته جدتها، واصفة الحكي بمرارة، فهي تحدثت من منظورها كيف كانت الجدة تحكي، ووصفت النساء اللواتي كنّ يمنعن جدتها من الغسل بنساء المخادع الوثيرة، وبهذا فقد أدخلت رأيها ونظرتها إليهن، وبهذا تشكلت الرؤية التي هيمنت على محكي الرواية وهي الرؤية من خلف، أما بمنظور يمنى العيد، فتصنّف ضمن النمط الثالث للساردين وهو النمط الذي : " يتميز بهيمنة موقع السارد البطل الذي يحكم في بنية القص، إنّ أصوات الشخصيات على تنوعها واختلافها، وعلى الرغم من حوارها وصراعها إلاّ أنها تظل محكومة بموقع هذا السارد البطل"[3]بمعنى أنّ السارد هو الحاكم والمسيطر في عملية القص وكذلك على شخصياته، وهذا ما تجسد في هذا المحكي، فالساردة مارست نوعا من السلطة الأبوية على شخوصها، مشاركة في الأحداث، عارفة بمكنوناتها ورغباتها الخفية، وما برهن حضورها هو حكيها للأحداث بكل راحة، ناقلة من حين لآخر خطاب الشخصيات معلقة على كلامها: "...، كان ملاذ الأيتام هو العائلات الكبيرة من جذور تركية، لذلك لما تيتمت جدتي كفلتها عائلة "باش زيري" ذات الأصول التركية بتنازل موثق من والدتها فهكذا كانت الأمور آنذاك وكأنها " تجارة عبيد"[4]، وكأنها تجارة العبيد وهذا الكلام قالته من منظورها، ودليل على وعيّها ورفضها لما يحدث، كأنها تقول ما يجب قوله من طرف الشخصيات، وتعبّر عن جراحها ومكبوتاتها وما تعانيه داخليا، فكانت السّاردة بمثابة ملكة تحكم مملكتها

[1] المصدر نفسه، ص69.
[2] الهام بورابة، رواية قصر الصنوبر، ص33.
[3] سامية داودي، سؤال السارد في روايات إبراهيم سعدي، مقال من مجلة تمثلات ع2- كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، جوان 2015، ص35.
[4] المصدر نفسه، ص31.

وكل من فيها يمشي بأمر منها، فقد صمّتتها صمتا تاما، وعندما نقول صمّت فهو أن لا تصدر أية كلمة، ولا أية ردة فعل من المتكلم، والصمت يطلق على غير الناطق، الأبكم، وهذا ما فعلته السّاردة لم تعط لها حق الكلام، فهي تشير إلى أقوالها فقط، مبتدئة بجملة مقول القول التي لا تستغني عن فعل قال.

وهذا ما فعله المجتمع بها لتجريدها من حقوقها، وكذلك فعلت السّاردة، والسؤال المطروح هنا هل استطاعت الساردة أن تحمل المسؤولية التي وضعتها على عاتقها باستلامها الحديث عن شخوصها الحكائية؟ ولو يتم النظر والتمعن في الرواية، ربما سنجيب عن السؤال بنعم، فالسّاردة رغم أنها فرضت السكوت على عواملها، مكتفية بنقل كلامها، إلا أنها نجدها في كل مرة تستنبط أقوال شخصياتها، تتحدث بوعي، دال على الرفض والوجع والرغبة في التغيير والانتقال إلى حال أفضل: " يا إلهي كم عديم نسب في مجتمع الحدود؟ يجدر بنا أن نبحث عن جذورنا كي نثبت للتاريخ أننا بألقاب وأنساب وأشجار عائلات عالية، عالية جدا. يجب أن نكون عمالقة كي نقطف ثمارها نجوما لنا"، وهذا دليل واضح على الاشمئزاز من الوضع والسعي إلى الانتقال إلى واقع أفضل، وفي موضع آخر: " تراءى لجدتي أنّ الأمّ الكبيرة تبخل بالصابون مسكينة جدتي، لم تفهم لؤمها" وهذا القول إن دلّ على شيء إنما يدل على الوعي، فالجدة عندما منع منها الصابون لتغتسل وتظهر وظاءتها، وبما أنها تفتقر لعائلة تعيش في كنفها، فقد صمتت، لكن الساردة أنصتت إلى مداخلها وأخرجته علنا إلى الخارج، وفهمت اللؤم الذي كان يغزو قلب الأمّ الكبيرة وفضحته في قولها: " الأمّ الكبيرة كانت تخاف وضاءتهن فعين "سي حميدة" طير يحط على كل جميل وأشك أن تكون عينه قد حطّت على جدتي لأمي، لذلك سارعت الأمّ الكبيرة بتزويجها" فالخوف من أن تعجب سي حميدة جعل الأم الكبيرة تمنع عنها النظافة كي لا تبدو جميلة.

ولو نعود للرواية ونؤول سبب هذا التصميت والتهميش للعناصر الأساسية والمبينة للرواية عبر المحكي السردي التي هي مدونتنا يمكن القول أن هذا التصميت كان متعمّدا من قبل

السّاردة، لأنها شخصيات ثانوية، أخذت قصصها ومحكياتها لتبين الوجع والتسلط الذي مورس سواء من الاستعمار الفرنسي أو الاستعمار التركي، وساهم المجتمع في الويلات والمعاناة والألم الذي عانت منه المرأة، ونجد في متن الرواية اعترافًا أدلت به وبيّنت سبب سلطتها: " سر الحكاية، فاطمة الاسم الحقيقي في كل ما ارتكبت من أسماء خاطئة"[1]ومعنى هذا أن فاطمة وهي شخصيتها الرئيسية، هي سبب وجود هذه الرواية، وهي سيدة الحكاية، أما الشخصيات الأخرى فهي مجرد محكيات أسمعت بها صوت الأنوثة ومررت عن طريقها الويل والمرارة اللذين كابدتهما، وفي موضع آخر أكدّت فيه ما قيل من قبل: "فاطمة وحدها الاسم الحقيقي وهي التي استدعت كل هذا الركض بالرواية..."[2]. وفعلا فاطمة أساس الرواية، أعطت لها حق التحدث عن وجعها لوحدها وتئن بألمها، ففتحت لها المجال لتفصح عما تعانيه، فكذلك لتبين الوعي بنفسها الذي يتشكل بعد ذهابها إلى روسيا، أين أعاد إليها الفّن الابتسامة ورمّمت ذاتها.

إذ يمكن الاستنتاج من خلال هذا الذي قيل سابقا أن الساردة صحيح أنها أجبرت شخصياتها الثانوية على السكوت، ربما ذلك لأنها رأت فيها نوعا من الاستسلام والانقياد وراء الأوامر دون إصدار ردة فعل، بمعنى أنها لم تكن تملك ذرة رغبة تغيير الحال الكائن، أو أنها لم يكن مرادها، ولم تكن تريد التركيز عليها، وركّزت على فاطمة المالكة لعقل يدرك ويتأمل ما حوله، لكي يجاهد في سبيل التغيير، لكن ما يمكن أن يشفع للساردة ما فعلته بشخصياتها الفرعية إيجابية هذا التهميش، فقد كانت مسؤولة، استطاعت أن تكون بقدر الحمل الذي حملته لكتفها بشكل يفصح عن مدى قدرتها على التغيير والتوجع بدل شخصياتها رافعة راية "الأنا" لتقول بأنّها لا تريد الوضع المعاش، مرادها هو السمو واستعادة الحقوق المنزوعة، وبذلك قد مثلت وجع كل امرأة لم يمنح حق إصدار الصوت.

[1] الهام بورابة، رواية قصر الصنوبر، ص30.
[2] المصدر نفسه، ص47.

كما يمكن أن نفضي إلى نتيجة أخرى، والتي هي تنازل الساردة عن سلطتها، عندما أعطت صوتا لفاطمة لتتحدث وتتحرك باستقلال تام بضمير "الأنا المتكلم"، وهذا ما يولّد الرؤيّة من أمام، بمعنى أن هذا النص السردي تناوب بين رؤيتين الرؤية من الخلف وكانت فيها الساردة عالمة كليا بما يجول ويخطر، والرؤية من أمام وكانت فيها السّاردة تعزل نفسها جانبا وتترك الاستقلالية لشخصيتها فاطمة، بمعنى بين سلطة الساردة حينا وبين تفويضها حينا آخر وهذا يبين معنىً مهماً شيء مهم وهو أن الساردة لا تملك كلّ زمام الأمر ولا تملك الحقيقة المطلقة.

الفصل الثاني: رواية السّرد وترميم الذات الأنثوية

المبحث الأول: تفكيك مركزية الآخر وتشكل الذات الأنثوية

المبحث الثاني: امتلاك الهويّة الأنثوية باللغة

المبحث الثالث: المونولوج المسرود... صوت المكبوت

المبحث الأول: تفكيك مركزية الآخر وتشكل الذات الأنثوية

جاءت ما بعد الحداثة مقوّضة للسّرديات الكبرى التي كرّستها الحداثة ورافضة لما هو ثابت ومتحيّز لجهة دون أخرى، بمعنى أنّها أرادت كسر الثنائيات التي وظفتها الحداثة ووقعت عليها، وبالمقابل جلبت معها مستودعاً من الأفكار الجديدة كالتشتيت والتشكيك والفوضى، وقد أسفرت بمناهج نقدية ساعدتها في مهمة التحطيم والتقويض ومن أهمها التفكيكية بزعامة دريدا وكان همها الوحيد هو خلخلة كلّ القوانين السائدة، وكل ما هو نظري ومتواضع عليه وزعزعة كلّ ما هو مركز، بتشويش مقولة التمركز لأنه يولد طرفاً آخر وهو الهامش، وصبّت السّاردة كلّ تركيزها واهتمامها على هذا الهامش آملة أن يسترجع نفوذه الذي نزع منه، فلم تغفل عن صُنع مركزية لكل ما همشه المركز وحلفاؤه.

وفي مقدمته الخطاب النّسوي، فقد استضعف كثيرا وهُمّش، وذلك لاعتبار واحد وهو أن المرأة عنوان العجز والضعف، وخطابها لا يخلو من ذلك والتفكيكية لم تقف مكتوفة الأيدي وإنما دقت ناقوس الخطر وسارعت لتغيير الوضع، حاملة كلّ مشاعر العطف والتأييد اتجاهها راغبة أن تعيد الاعتبار لها بكلّ الوسائل.

أعاد هذا الدّرس التفكيكي إحياء الحياة في الخطاب النّسوي وجعله يحسّ بشيء من الأمان، فقد وجد ضالته في هذا الإرث، وشق له الطريق نحو الاستعادة واسترجاع ما ضاع منه، ولو يتم النظر في ماهية التفكيك لغة واصطلاحا فهو في المفهوم اللغوي قد ورد بلفظه فك في لسان العرب، يقال:" فككت الشيء، فإنك بمنزلة الكتاب المختوم وفككت الشيء خلصته، وكل مشتبكين فصلتهما فقد فككتهما"[1]، بمعنى التخليص والفصل.

وفي المفهوم الاصطلاحي لا يمكن تناول مصطلح التفكيك بعيدا عن النقد والفلسفة وبعيدا عن "جاك دريدا" (Jacques Derrida) إذ يمكن تلخيص قوله في أنّ التفكيك حركة بنيوية وضدّ بنيوية في الآن نفسه[2]. بمعنى أنها حركة تريد إعادة البناء وفك ونزع البنيات

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة فك، ط1،مج10، دار صادر للنشر، بيروت، لبنان، سنة 1990، ص475.
[2] جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ت- كاظم جهاد، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص59.

التي رسبتها البنيوية، ويمكن القول الهدم للتغلغل إلى الداخل، أما ضدّ بنيوية فهو ضد البنية، وضد النظرة الشمولية واجتماع عناصر لتشكل بنية مترابطة التي رسخها البنيويون في العقول. فالتفكيكية إذن حركة تحطيمية وتهديمية تعمل على خلخلة النظام السائد من هذا المنطلق.

هل استطاع مفك التفكيكية أن يفكك ويهدّم مركزية الآخر في هذا العمل السردي المعنى بالدراسة؟

والمركز لغة جاء عند ابن منظور بلفظة ركز: " من ركز والركز إذا هو غرزك شيئا منتصبا كالرمح ونحوه والمراكز هي منابت الأسنان ومركز الجند هو الموضع الذي أمروا أن يلزموه وان لا يبرحوه، ومركز الرّجل موضعه، يقال أخلّ فلان بمركزه ومركز الدائرة هو وسطها..."[1] ومنه فالمركز هو الثابت، والمتشبث والوسط، والمركزية: "جمع السلطة في مركز واحد، وركز بمعنى كنف، وتركز أي أصبح أكثر قوة وكثافة وانصب على مسألة أو عمل وانحصر فيهما"[2]، بمعنى السلطة والتركيز على مسألة دون غيرها وبمعنى القوة والكثافة.

أما في الدراسات الأدبية، فتعتبر المركز هو الأدب الرفيع، أدب الطبقة الأرستقراطية، ولا يمكن هنا نسيان الأدب الذي أنتجه الرجل فله الحضوة وله الأولوية، لأن المبدع هو الرجل، أما ما دون ذلك مثل أدب المرأة فقد وقع على دونيته بختم ملكي وهذا ما أثار غضب التفكيكية عليهم، فلم ترحم الآخر الذي همّشها، وأعلنت حالة الطوارئ بضرورة التحرك والمسارعة في تغيير الوضع.

ويمثل "الآخر" هو الذي لديه السطوة والسلطة على الذات، وقد ورد في معجم المصطلحات الفلسفية على أنه "اسم خاص للمغاير يقال الأشخاص والأشياء والأعداد ويطلق على المغاير

[1] ابن منظور، لسان العرب،ط1، مج5، دار صادر للنشر، بيروت، لبنان1990، ص355.

[2] ايمان بوديملي، جدلية المركز والهامش في رواية الورم لإبراهيم الكوني، مذكرة لنيل شهادة الماستر تخصص أدب عربي ومعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف المسيلة، سنة 2017-2018 ص 5.

في الماهية"[1]. بمعنى التغاير والاختلاف. وهو: "مثيل أو نقيض الذات أو الأنا وقد ساد كمصطلح في دراسات الخطاب، سواء الاستعمار (الكولونيالي) أو ما بعد الاستعماري وكل يستثمر أطروحاته مثل النقد النسوي والدراسات الثقافية والاستشراق"[2]. هنا تمّ تعريف الآخر بالنظر إلى علاقته مع الذات وهي التناقض، بمعنى عندما يقال الآخر فهو المختلف عن الذات، والذي لا تربطه علاقة معه ولا صلة قرابة، لكن في الحقيقة هناك "آخر" قريب من الذات، وهو الآخر الحميمي: ويندرج ضمنه العائلة من أب وأم وأخ، المجتمع، التشارك في الوطن والذي يتمثل في الرواية بـ:

الأم الكبيرة التي كان لها السلطة على الذات، لحدّ التحكم والتملك، فقد فرضت عليها كلامها، وحوّلتها إلى تمثال لا يسمع ولا يرى وبالتالي لا ينطق بأية كلمة.

أما الآخر الأروبي الذي يمثل الهيمنة، فكان بيده جهاز التحكم يسيّر الذات الأنثوية وهذه الخصوصية الأنثوية هي الأشكال، فالأنثى دائما ذلك العنصر الضعيف والذي لا يمكن له الاستقلالية لا في القول ولا في الفعل، هي الأشكال والعنصر الذي لا يصلح إلاّ للخدمة والتآمر عليه، فإذا كان أبوها يؤيدها أو يميزها عن إخوتها الذكور، فكيف بالغريب إذن، أكيد يستغل هذا لصالحه، ويواصل مسيرة والدها، وأكثر من ذلك فالقريب هو الذي بدأ المسار وما على الآخر الغريب إلا المواصلة في الاستنزاف، وقد تمثّل الآخر داخل الرواية في المستعمر الفرنسي: وهو المختلف عن الذات عقيدة ووطنا، وهو سبب تهميش الذات فقد تسبب في يتمها وضياع حقوقها، وقد استولى على الوطن واستبعد أبناءها.

إلى جانب المستعمر التركي الذي هو المزعوم بأنه يشارك الذات في الدين، وهو الذي جاء ليستعبد الذات الأنثوية بحجة إنقاذها، وترميم ما هدم منها وهذا ما صرحت به الساردة في قولها: "الأتراك وان أقاموا لنا الدين فإنهم استعبدونا"[3]، فالتركي لم يختلف كثيرا عن الفرنسي

---

[1] عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط3، مكتبة مدبولي، القاهرة، سنة 2000، ص 29.

[2] سناء بوختاش، سامية داودي، تمثيل الذات الأنثوية والأخر في رواية " سأقذف نفسي أمامك لديهية لويز، مقال، مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر ،2019.

[3] الهام بورابة، مصدر سابق، ص38.

من حيث الهدف المرمي إليه ألا وهو استغلال المرأة من العظم إلى اللحم وتجريدها من إنسانيتها وجعلها خادمة، خاضعة، منقذة للأوامر مثلها مثل الجماد.

حتى وإن اختلفت الوسيلة أو الكيفية بين الآخر الحميمي والآخر الأروبي، إلا أن الغاية ظاهرة وبارزة، وهي تجريد المرأة من كينونتها ومن كونها إنساناً واعتبارها مجرد آلة منصاعة والتأكيد دائما على ضعفها، وإبطال فاعليتها في الشأن العام، وكان هذا الإقصاء والتهميش أزلياً، فقد أسسه النسّق الفحولي انطلاقا من طبيعة المرأة الانفعالية والعاطفية، وهنا يمكن الإجابة عن السؤال الذي طرحناه سابقا، والذي يكمن في: هل استطاع مفك التفكيكية أن يفكك ويهتم بمركزية الآخر، في هذا العمل السّردي المعنيّ بالدراسة؟

نعم، فبفضل الأدوات الإجرائية للتفكيكية وحسّها التفكيكي، وبفضل مفكّها الذي يفكّ كلّ البراغي وإن وضعت بإحكام، فقد تمّ تفكيك كلّ الأفكار الرجعيّة الهدّامة التي غيّبت المرأة وجدانيا وفكريا والتي تفنن الآخر في نسجها، والعمل على فضح رغبته الملّحة ولذته الزائدة في استعباد واستضعاف الذات، مع نزع تلك الصورة النمطيّة للمرأة المتحفة بالدّونية والمعلقة في جدران الذهنية الاجتماعية ووضع مكانها صورة أخرى تزينها الفاعلية. وبعدما تمّ تفكيك وهدم ما يجب تهديمه، يأتي دور البناء، يحين وقت تشكل الذات الأنثويّة بمعزل عن السلطة والتحكم فيها، بكلّ استقلالية وفي هذا الموضع لا يمكن التغافل عن رائدات نسويات جاهدن في سبيل التغيير ووقفن في وجه التّهميش والتضعيف منهن "لوس اريغاري Luice Irigary" التي دخلت للخطاب النّسويّ بأدوات تفكيكية، وذلك بعد تمرد 1965 مطالبة بحياة مدنية مختلفة للنساء، خطت اريغاري كتاباتها وأحرفها في وقت مبكّر في جميع أنحاء أوروبا... وقد اعتمدت على استراتيجيات وتفكيكات للخطاب المألوف[1]. فقد كان هدفها هو تعرية ذلك التّهميش الذي لحق بالمرأة لمدة من الزمن، متخذة الكتابة مطيّة من مطيات التحرر والرفرفة عاليا دون قيود، فقد صبت كلّ مجهوداتها في محاولة الارتقاء بالأنثى، فكان

[1] ينظر، محمد بكاي، جدل النّسويّة، فصول نقدية في إزاحة الدوعمائيات الأبوية، ط1، منشورات ضفاف، برج الكيفان، الجزائر العاصمة، 2019، ص42.

لها جهود لا يمكن نكرانها إذ "طورت الحركة النسوية الفرنسية بشكل لا مفر منه ما جاءت به القراءات التحليلية والنفسية... حفرت خنادق وفتحت طرق داخل مركبات الذات الواعية واللاوعية، والانتقال من ظاهرها إلى باطنها، إفشاء لسر أنوثتها وتأويل خلاف لجمالها وهوامها" [1]. وهذا ما يليق بالمرأة أو الأنثى بشكل أعم، أن يفهم باطنها وأنوثتها وكل خصائصها المتميزة كإنسانة مثلها مثل الرجل، لكن فعلا الأنثى لا تظهر إلا في عين أنثى مثلها، فهي التي تعلم أزماتها، وتعلم وعيها من لا وعيها. من هذه الأقوال التي سبقت يمكن القول بأن اريغاري كانت خير سند للخطاب النسوي. وقد تشكلت الذات الأنثوية في هذا العالم السردي عبر مرحلتين والتي هي:

مرحلة الكبل والخضوع: وفي هذه المرحلة كانت الذات الأنثوية مستسلمة ومكبلة، مستلبة من هويتها واسم تعرّف به، لا ترى الوجود إلى من عين سلطة من حولها، متقوقعة ما عليها إلا السمع والطاعة لا غير ذلك: "لم أكن أبلغ العاشرة حيث حشدونا في الميتم، قالت الأخت في لونها الأبيض: تقدمنّ في هدوء فتقدمنا"[2] "حشدونا"، "تقدمنا" هذه الأفعال تدل على السلطة التي كانت ممارسة على الأنثى، دون إصدار أي صوت، وفي موضع: " صحونا ذات صبح ولم نجدهما ولم نسأل، هكذا علمتنا الأخت ماري، ألا نسأل!"[3] وهنا تروي منعهن من السؤال ونفيّ معرفة ما يحدث.

رغم أنّ الذات تظهر وعيها الكامن، لكنه وعيّ مؤقت، سرعان ما يخفت من خلال الأسئلة التي تطرح: "سألت خيرة: هل سيغيرون أسماءنا إلى أسماء فنية أيضا؟"[4]: "تساءلت ذهبية: وهل الفن أرقى من أن نكون معلمات ومربيات؟"[5]. وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على وعي كامن خافت الصوت. وهو ما أدى إلى التسلط عليها من كلّ الجهات، وهو تسلط

[1] ينظر، محمد بكاي، جدل النسوية، فصول نقدية في إزاحة الدوغمائيات الابوية، المرجع نفسه، ص42.
[2] الهام بورابة، رواية قصر الصنوبر، مصدر سابق، ص 21.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها
[4] الهام بورابة، رواية قصر الصنوبر، مصدر سابق، ص23.
[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

مركب من جهة المجتمع، ومن جهة المستعمر، ومن جهة الرجل، إذن هذه هي مرحلة الوعي الداخلي الذي لا يجدي بنفع، ومرحلة الاستسلام والانسياق وراء الأوامر.

أما المرحلة الثانية هي مرحلة التعرّف على الذات، مرحلة الوعي بالقدرات، مرحلة التحرر من الامتثال للأوامر، وحسب عبد الله إبراهيم : إنّ هذا الوعي يمكنّها من تجاوز وضعيتها المتدنية ويكسبها تفكيرها القدرة على تمييز ما يجعلها تابعة ومقلدة بل ومستبعدة"[1] . وقد بدأت الذات الأنثوية تزهر من أول ما أعطت لها الساردة حق التعبير عن نفسها، بلغة مباشرة عاميّة تعبّر عن حرّيتها، فتتواجد فاطمة داخل الرواية بلغة فصحى ممزوجة بلغة عاميّة: "نهارك مبروك، يعطيك الصحة، بقيت معي حتى الآن... واش من حكاية"[2]، وهذا يدل على امتلاك فاطمة لحرية الإفصاح بأية لغة كانت، والتعبير عن همومها وأزماتها دون أي قيود تقيد رغبتها، أما ما أدى إلى اكتمال الزهرة، والوصول إلى الوعي المرغوب هو الزواج، زواجها من إبراهيم، في الأول رضيت به لتضمد جراحها، لكنها في الأخير وجدته سندا سندت إليه وتوأم روحها الذي وقف إلى جانبها وساعدها: "إبراهيم كان شهما، أعجبته براءتي فاتخذني زوجة في السّر... قبلت... أجل ... كان أفضل خلاص لطفلة جريحة، اعتنى بي ولمّا اكتشف كفاءاتي التي منحتني الأخت ماري لي مصيرا أجمل... الفن"[3]، هنا حدثت مفارقة، فالرجل الذي كان يمثل بالنسبة للمرأة السجن والعنف والسيطرة، باعتبار أنها كابدت بسببه مرارة القهر والوجع والتغييب، فقد رسّخ في ذهنها بأنه هو النسق المسيطر والمقصي والمستبعد، حاملة كل مشاعر الكره والغضب نحوه ثمّ أصبح السند والوعي، فقد استطاع هذا الزوج أن يرسم في ذهنها صورة أخرى جميلة محاطة بالاحتواء والاستبعاد والضم، فلم يكن خير سند وحسب، وإنما سعى من أجل استرداد ذاتها والارتقاء بها إلى مقام أسمى وهو الفن، فهو واضع المرهم على جراحها دون نكران فضل زوجها عليها، "الفنّ أجمل

[1] هاجر حويشي، تفكيك المركزية الذكورية في السرد النسوي من منظور عبد الله ابراهيم، مجلة العلوم الانسانية، ع48، كليّة الاداب واللغّة العربيّة، جامعة الأخوة منثوري، قسنطينة2017.، ص339.

[2] إلهام بورابة، رواية قصر الصنوبر، ص 65.

[3] المصدر نفسه، ص 62.

ضمادة للجروح"[1]، فتعلمت اللغة الروسية وأصبحت تغني أغانيهم، فكما قيل:"الفنون عموما، هي مشروع تمرّد الإنسان في مواجهة الانحطاط، كما هي التي تمنحه إمكانية صياغة آماله ومخاوفه باعتمادها على الخيال، مملكة التصورات"[2]، فالفن مخلّص الجروح، ومعبّر عن الآلام والآمال، فعندما تعلمت فاطمة الأغاني الروسية، أصبح لها اسم تعرّف به أو على الأقل اعترف بها، وذلك بفضل كفاءاتها، فمن خلال الفنّ، ومن خلال دخولها إلى بيت الزوجية أثبتت وجودها وأسست بنيانا مرصوصا تجاوز كلّ الرؤى والتفكير الإيديولوجي، وبفضله اكتملت هويتها وبيّنت حضورها الإنسانيّ، فبمجرد أن اكتشفت عالم الفن تدفقت ابداعاتها وتجاوزت كلّ الأفكار الرّجعية الاجتماعية التي غيبتها ردحا من الزمن، فقد وجدت ضالتها في الفن (الغناء) باعتباره انه كان طبيبا داوى جراحها فأصبح هو الوجود بالنسبة لها.

ويمكن القول في خاتمة هذا العنصر أن الذات الأنثوية مرّت بمرحلتين في تشكلها، لكن نبوغها وبروزها كان في المرحلة الثانية مرحلة الانعتاق إلاّ أنّ هذا التحرّر يرجع إلى القوقعة نفسها وهو مركزية الآخر الأروبي، فكأنّ قدرها يؤكد لها أنّ ظلّ الآخر لن يفارقها وهذا يظهر من خلال أنّ الذات التيّ لم تتحرّر إلاّ في وطنه وعلى أرضه.

المبحث الثاني: امتلاك الهويّة الأنثوية باللغة

اللّغة هي أداة للتواصل والتعبير، فهي التي تسمح للإنسان بأن يتواصل مع غيره ويعبّر عما يختلج داخله ويتفاهم مع الآخر، فلا يمكن تصوّر الإنسان بلا لغة فهي إن صحّ

[1] إلهام بورابة، رواية قصر الصنوبر، ص 63.

[2] ليناء عبد الرحمان عبيد، تحولات الذات الأنثوية وتنوع المستويات السردية في رواية "دراية"، مقال من دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، م 14، عمادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية، 2014، ص780.

التعبير بيت الوجود حسب الفيلسوف نيتشه باعتبارها تشكل هويّة الشخص وتبين حضوره بمعنى أنّها: " تشكّل البعد الأنطولوجي للإنسان، فهي التي تحدّد هويّته وتجلبه إلى حالة الحضور، بل هي مشيئته في اصطياد العالم"[1]. أي أنّ اللغة تبيّن جوهر الإنسان وتثبت حضوره، فكأنه لا يمكن التحدث عن الإنسان خارج إطار اللغة، فهو لا يفكر إلاّ بواسطتها، كما أنها تتيح له دائما التعبير عن ما يدور في عقله، عن عواطفه وخواطره، وقد قيل عنها: " اللّغة هي التفكير، وهي التخيل، بل لعلّها المعرّفة نفسها بل الحياة نفسها، إذ لا يعقل أن يفكّر الإنسان خارج إطار اللغة/ فهو لا يفكر إذن إلاّ داخلها أو بواسطتها ... والإنسان دون لغة يستحيل إلى لا كائن، إلى لا شيء"[2].

انطلاقا من هذا القول، فانّ العلاقة التي تربط الإنسان باللّغة هي علاقة كينونة ووجود وحضور، ومن دونها يغيّب الإنسان وقد يصبح من عدم. وباعتبارها البيت الذي يسكن فيه ويأمن فيه، أصرّ الدارسون الحفاظ عليها فهي: " تعطي وتمنح وعلى الإنسان أن يسكن في بيتها فيحرسه ويرعاه"[3]. أي هناك دعوة الى الحفاظ على اللغة وتشكيلها تشكيلا يليق بوظائفها وخصوصيتها، إذن اللّغة هي الوجود، وهي المجسّدة لحضور الإنسان بوصفها ذات وظائف عديدة، فهي تؤدي وظيفة التواصل والتعبير.

إضافة إلى هذه الوظائف التي كانت تؤديها اللّغة منذ الأزل، نجدها تؤدي وظيفة أخرى هي الوظيفة الجمالية في الأعمال الأدبية.

وإذا كانت اللّغة العادية هي التي تشكّل وجود الإنسان، فان اللّغة الفنية والجمالية هي التي تشكّل وتبني العمل الإبداعي، وقد أحسن واسيني الأعرج في قوله عن اللغة الروائية: "عملي الأكبر على اللّغة، فهي إغوائي وعشقي، أغوّي قارئي بواسطة اللّغة لكي

---

[1] أحمد محمود، اللغة وخصوصيتها في الرواية، Language and its Particuliarities in the Novel مقال من مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ع19، قسم الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي، 22018، ص105.

[2] طبيش حنينة، مستويات اللغة في روايات الأعرج واسيني، مقال من مجلّة إشكالات في اللغة والأدب، ع09، كليّة الآداب واللّغات، جامعة خنشلة، 2016، ص11.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يدخل إلى الموضوعات الحسّاسة، لأنه بدون هذه اللّغة سيظل بعيدا"[1].فمن خلال اللّغة يمكن للروائي أن يستدرج قارئه بسهولة إلى العالم السّردي، وهي أداة ناجعة لإغوائه، وهي مجال حيّوي يحيّ فيه الروائي كلّ الطاقات التعبيرية ويستثمرها في نصّه كي يبنيّ بناءا سرديا متميزا بجماليته وبلاغته، واستعمالها كأداة لصبّ ما يدور في فكره، وعمّا يسكن واقعه، وهذا إنّ دلّ على شيء، إنما يدل على أنها هي الأساس، وهي الأعمدة التي يبنى عليها كلّ عمل إبداعي، وكيف لا تكون ذات أهمية وهي التي تتيح للمبدع بأن يقدم كلّ عناصر العمل الإبداعي كالزمن والمكان والشخصيات في طابع جمالي فنيّ.

إذن اللغّة هي العنصر الأهم فمن دونها لا وجود للعناصر السردية الأخرى، ولو نعود للمحكي السّردي المعني بالدّراسة، نجد أنّ السّاردة استطاعت أن تستثمر كلّ الطاقات اللّغوية كي تجعل اللّغة ملكا لها وجزءا من ذاتها وهوّيتها، كي تصل في الأخير إلى مبتغاها ورغبتها الملّحة في تأنيث اللّغة، وتصبح بتعبير منيرة ناصر المبدّل "أنثى السّرد" وتقويض المقولة التي تقول بأنّ التذكير هو الأصل، كأن اللّغة ولدت مذكرة، فهي بذلك من حقّ الرّجل فقط، فشككت في هذا القول وأثبتت حضورها باللّغة، كأنّها تقول "أنا هنا" من حقي أيضا التعبير عن قضيتي و عن أوجاعي وأحزاني، وعن كلّ ما تعانيه المرأة من التهميش والإقصاء، وذلك منذ ولادتها ويظهر من خلال قول : " لمجرّد أن تولد الطفلة أنثى فقد جاءت وأوزارها معها"[2] بمعنى أن تاء التأنيث هي التي سلبت منها حق الشعور بأنّها إنسان، بأنّها كائن اجتماعي مثلها مثل الرّجل.

فقد استطاعت السارّدة أن تجعل المحكيّ السّردي أرضية ظهرت فيه الأصوات الأنثويّة من حيث: "هي شخصية وساردة، مؤنثة فضاءها السّردي جاعلة من كينونتها الأنثويّة المحرّك الرئيسي في نصّها، لذلك يأتي السّارد بصوت أنثوي وشخصية البطل هي

[1] طبيش حنينة، مستويات اللغة في روايات الأعرج واسيني، مرجع سابق، ص10.

[2] منيرة ناصر المبدّل، أنثى السّرد، دراسة حول أزمة الهويّة الأنثويّة في السّرد النسائي السّعودي، د، ط، نادي مكة الادبي، مكة المكرّمة، 1436هـ، ص 92.

شخصية أنثوية في حين يغيب الرّجل"[1]، كأنها هنا تريد أن تتسلق لتصل إلى موقع الفاعلية، فتنتقل من موقع المفعول به إلى موقع الفاعل.

وقد ظهر ذلك من خلال الاعتماد على تقنية السّاردة العليمة التي امتلكت فعل الحكيّ بضمير المتكلّم "أنا" قدّمت الأحداث بكلّ أريحية، بشكل يوحي مشاركتها وحضورها، فامتلاكها لفعل السّرد والكتابة جعلها تسترجع ثقتها بنفسها، تحسّ بكيانها ، وبفاعليتها كفرد من أفراد المجتمع، فبعدما عانته من عزل وقهر واضطهاد لأنها أنثى، فهي أخيرا تجد ملجأ تلجأ إليه، تفرّ إليه كلّما احتاجت إلى ذلك، فهو مأمنها ومخزّن أسرارها، فمن خلال الكتابة: " تستقي أهمية وجودها واثبات ذاتها، في مجتمع لم يؤمن بقدرات المرأة ومنجزاتها في الإبداع"، فالكتابة هنا مثبتة لوجودها ومستودع أسرارها، ومفرغة أحزانها وأوجاعها، ولا تقف وظيفة الكتابة عند إثبات وجود الذات كأنثى، وإنما تتجاوز ذلك إلى الكشف عن الاضطهاد الذي عانت منه، عن مكبوتاتها: "يبلغ نص المرأة درجة عالية من البوح الذاتي وكشف جزئيات عالمها الضبابي المعتم"[2] فتبوح بكلّ ما هو كامن ومسكوت عنه، كونه بات جهدا وعسرا نفسه كألم ومشقة المخاض والولادة، واستعانة السّاردة في المحكي السّردي بضمير المتكلم "أنا"، وضمير جمع المتكلم "نحن" ويظهر في: "تفاجئني"، "أزرع"، "أكون"، "أهوي"، "سمعت"، "تقدمنا"، "حشودنا"، "نقطف"، "نثبت"، كلّها تبيّن حضور السّاردة ومشاركتها في صنع الحدث، وقد تناولت وكشفت عدّة مكبوتات خنقت الذات الأنثويّة في مجتمع ذكوري، وعملت على تعرية المقنّع والمستور وحفر المدفون، فقد فضحت سلطة الآخر، والسلطة الذكوريّة التي حبست أنفاس الذات الأنثويّة، وبيّنت أزمة الهويّة الأنثويّة التي سلبت ذاتها وكيانها، وعن القلق الأنثويّ الذي تسببت فيه المنظومة الاجتماعية والمستعمر الفرنسي والتركي، بمعنى الآخر الحميمي والآخر الغريب، ومكنها وعيها من نقل خطاب شخصياتها

[1] منيرة ناصر المبدّل، أنثى السّرد، مرجع سابق، ص 264.
[2] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السّرد واليات البناء، د، ذ، دار التنوير، الجزائري، 2012، ص65.

والتعليق على التهميش الذي أصابها بنظرة واعية راغبة في التغيير، فبفعل الكتابة كأنها قامت بالتطهير والصفاء، فأرادت بذلك أن تطفو فوق سلطة الرّجل، وقد سمح لها هذا النّص الروائي أن تكون الفاعلة الوحيدة والمؤثرة فيه.

إذن عندما امتلكت الساردة لفعل الحكيّ فهي امتلكت ذاتها، فهي امتلكت سلاحا تستطيع بفضله أن تقاوم النّسق الذكوريّ وأفكاره الرّجعيّة والاقصائيّة من جهة، ومن جهة تتشكل بطرح أسئلة وجوديّة متعلّقة بالهويّة وباستعادة الفاعليّة، واستطاعت السّاردة هنا أن تجسّد السّرد الشهرزادي، الذي كانت فيه شهرزاد القاصة والمالكة للخطاب، والتي استطاعت بفضل سحرها اللّغوي والخياليّ وتلاعبها بالكلمات والألفاظ أن تسحر الملك "شهريار" وأن تلهيه كي يمتنع عن قتلها في كلّ ليلة، لحدّ انتصارها عليه بميوله إليها والعفو عنها، فقد استطاعت بفعل السّرد وقدراته الإغوائيّة فقد استطاعت أن تغيّر الموازين، فجعلت لعبة القتل التي كانت هي ضحيتها تصبح لعبة السّرد التي أنقذت حياتها وساهمت في تغيّر النّظرة الدونيّة التي نسجها الملك في عقله، و استطاعت السّاردة كذلك أن تجعل من فعل الحكيّ، ومن فعل الكتابة سبيلا لانتصارها ولانتصار الأنثى عامة، بتناولها قضايا تخص كلّ أنثى، وعملت عن طريق السّرد لأن تثبت ذاتها وتستعيد هويتها وفاعليتها وذلك بتفجير كلّ طاقتها الإبداعية، فإذا كانت شهرزاد استعانت بالسّرد كي تنقذ نفسها وغيرها من البنات مصيّدة الملك شهريار، فإنّ السّاردة استخدمت الوسيلة نفسها لتستعيد ذاتها وهويتها واستعادة الهويّة الأنثويّة والاستنارة بها للخروج من العتمة.

وقد تناولت السّاردة موضوعها وتناوبت بين أسلوب تصريحي وتقريري وأسلوب إيحائي، سعت فيه إلى تقديم الأحداث بشكل مباشر وإيصالها للقارئ مباشرة، فيتلقاها دون جهد ودون أعمال فكره، وقد اعتمدت على هذا الأسلوب عندما كانت تسرد عن عائلتها وعن عائلات النزيلات بقصر الصنوبر، وعن أيامها بقصر الصنوبر الذي احتوى اليتيمات وعديمات النّسب ويظهر هذا في عدّة مواضع: " لم أكن أبلغ العاشرة حين حشدونا في

الميتم، قالت الأخت في لونها الأبيض: تقدمنّ في هدوء فتقدمنا، ثم تقدمنا إلى المغسل ثم إلى الغذاء"[1]. حيث تحدثت عن دخولها هي وبنات أخريات إلى الميتم، وفي موضع آخر تقول: "قبل عام النار وفي قرية الروفاك بلدة جدتي لأبي حيث كانت العائلات كلّها بنسب توثيقي في الإدارة الفرنسية..."[2]، حيث سرّدت أحداثا قبل عام النّار، وقدّمت المكان وهذا لا يقتضي لغة جمالية وغير مباشرة. أمّا الأسلوب الإيحائي واللغة الجمالية والفنية الذي جسدته السّاردة في شكل جمل أدبية زاخرة بالجمالية والتي يعود استخدامها إلى : "إحساس الكاتبات المرهف المتولد عن ضغوط الواقع، وصراعات النّفس، وشعورهنّ بالاستلاب والرّفض والغربة..."[3].

وهذا ما قامت به السّاردة، فقد كشفت عن أزمة الهويّة الأنثويّة والهامشية التي أفقدت الأنثى ذاتها وجوهرها، فتقول: " يا إلهي، كم عديم نسب في مجتمع الجدود؟ يجدر بنا أن نبحث عن جذورنا كي نثبت للتاريخ أننا بألقاب وأنساب وأشجار عائلات عالية، عالية جدا..."[4]. وما يمكن ملاحظة في هذا القول أنه بدأ بسؤال، فقد أرادت السّاردة أن تستفسر بشكل غير مباشر عن أزمة عديمي النسب، كأنّها تريد أن تنشر وعيها وتوقظ الوعي الجمعي لتغيير الوضع وربما التكفل بهم أو بالأحرى بهن.

إضافة إلى جمل أخرى كرّست الجمالية فيها لفضح التاريخ، وحفزت الأزمات التي عانت منها الأنثى فتقول: "بنات العائلات لا يصلحن للرقص، ثقيلات جدا بالألقاب أما نحن فإننا تخفّفنا وفي رنّة أقدامنا صمت الشّرود"[5].

وفي موضع آخر تقول:" روسيا الاختيار الصعب لوطن مشتت الأفكار والبناء"[1]، فاللغة هنا: " تقوم على الكلمة الموحيّة والصورة الفنية والاستنباط الداخلي وهي مقومات اللغة الشعرية"[2]، بمعنى لغة غير مباشرة، لغة موحيّة، تفهم من سياق الكلام، فهي لغة شعرية.

---

[1] إلهام بورابة، رواية قصر الصنوبر، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، 2020، ص21.
[2] المصدر نفسه، 31.
[3] منيرة ناصر المبدل، أنثى السّرد، دراسة حول أزمة الهويّة الأنثويّة في السّرد النّسائي السعودي، مرجع سابق، ص 322.
[4] إلهام بورابة، مصدر سابق، ص31.
[5] إلهام بورابة، رواية قصر الصنوبر، مصدر سابق، ص23.

ولمّا كان الحوار أحد العناصر المؤسسة للبناء السّردي، باعتبار الدور الذي يلعبه داخل النّصوص السّردية الذي يكون ابتداء: من متعة القارئ، إذ يجد فيه جمال اللغة وحيوية السّرد، والحوار لا يخرج عن هذا المعنى: "تعني الكلمة محادثة أو تجاذب لأطراف الحديث وهي تستتبع تبادلا للآراء والأفكار، وتستعمل في الشّعر والقصّة والروايات والتمثيليات لتصوير الشّخصيات ودفع لفعل إلى الأمام"[3]، بمعنى أنّ الحوار هو الحديث الذي يدور بين الأشخاص ويشمل الآراء والأفكار.

وينقسم الحوار إلى قسمين، حوار داخلي، وحوار خارجي، فأما الأوّل فيعرف بأنه: "لا يكون فيه اشتراك لشخصين أو أكثر... إنّه حديث النّفس لذاتها جراء موقف ما"[4]، بمعنى هو حديث النّفس لنفسها، دون إسماع الآخرين، فلا يوجد فيه أطراف تتحدث، وإنما هناك طرف واحد يتحدث لنفسه. أما الحوار الخارجي فيختلف عن الحوار الداخلي من حيث أنه: " يجمع بين شخصيتين أو أكثر، فهو حوار تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر في الحديث، في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة"[5]، بمعنى أنّ هذا القول ركزّ على ماهية الحوار ومعناه الأصلي الذي هو تحدث شخصين أو أكثر.

وهذا الذي تجسد في الرواية، وقد اعتمدت عليه السّاردة لتكتشف أمورا وتستفسر عن أخرى لم تكن على دراية بها، فقد كان أسلوبا تعبيريا ووسيلة لمعرفة ما كان مخفيا، ونجد هذا الحوار دار بين السّاردة باعتبارها شخصية من شخصيات الرواية، وبين شخصيتها الرئيسية فاطمة، ولقد استطاعت بفضل وعيها أن تجعل الحوار جند من جنودها، يساعدها في مهمة

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] منيرة ناصر المبدل، أنثى السّرد، دراسة حول أزمة الهويّة الأنثويّة في السّرد النسائي السعودي، مصدر سابق، ص323-324.

[3] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، د، ط، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقي، الجمهورية التونسية، 1986.

[4] كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية "كبرياء وهوى" لجين اوستن" مذكرة لنيل شهادة الماستر، أدب عربي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، 2016، ص17.

[5] كنزة عزيزي، بنية الحوار في رواية كبرياء وهوى " لجين اوستن"، مرجع سابق، ص15.

الكشف والحفر، فهي أضافت للحوار لمستها الخاصة، ويظهر ذلك في مواضع حوارية عدة، فكان الموضع الأوّل كما يأتي:

-"صباح لخير.

-نهارك مبروك، يعطيك الصحة، بقيت معي حتى الآن.

-لم يكن خياري فاطمة، لم أستطع العودة إلى البيت وأنا أنتظر الحكاية"[1]

بمعنى أنه كما قلت سابقا، استعانت السّاردة بالحوار، حتى يتسنى لها معرفة حكاية وأسرار لطالما أرادت أن تعرفها. ويبدأ الموضع الثاني بأسئلة استفسارية فضولية فتقول:

"-من ابتسام؟

-مكفولة دوجة.

- ومن دوجة؟

- لا تعرفين دوجة؟"[2]، بمعنى أن السّاردة تبدأ بالأسئلة، وتستنطق بها فاطمة وفاطمة تجيب على استفساراتها، ثم في موضع آخر تكرّر الأسئلة نفسها التي تهرّبت منها فاطمة، فتقول لها: "من ابتسام؟ ومن دوجة؟ وحزنك أكان لابتسام أم لدوجة؟[3] كلّ هذه الأسئلة شغلت السّاردة، ولا تملك أجوبتها إلاّ فاطمة، فهي بذلك مصرة على أن تخرج كل ما في جوفها وتعرف عدّة أشياء كانت تجهلها.

وقد عرّفت فاطمة، السّاردة بوجوه أخرى للأشخاص التي كانت تعرفهم، كأنها عملت على مسح الصورة التي نسجتها في ذهنها عن أولئك الأشخاص، والتي هي الصورة الدونية وحاولت أن تنسج صورة أخرى بعد تقدمّ العمر، بعد التوبة فتقول :" كنّا بروسيا لما عرّفتني بما يحدث في ساحات الوطن، فرأيت قلبها ينفطر على مصير خمس بنات استقدمتهنّ إلى هناك لمهنّ غير شريفة، لكنها كانت مضطرة...أقسمت أن تفدي نفسها عن كل إساءة

[1] إلهام بورابة، رواية قصر الصنوبر، مصدر سابق، ص65.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه،ص 66.

بإحسان إلى يتيم وهذا ما عاشت لأجله طيلة سنوات"[1] وبعد كلّ هذه الأسئلة التي شغلت بال السّاردة استطاعت في الأخير أن تكتشف الجانب الديني الذي خبأته فاطمة لمدة من الزمن عندما تسّرب من فمها هذا الدعاء: " اللهم لا تجعل مصيبتنا في ديننا"[2]، فتقول السّاردة: " هنا لم استطع أن اضبط الفجاءة انتبهت للدّعاء كمن ينتعش بعد إغماء"[3]، كأنّ هذا السؤال قد سهّرها الليالي وجعلها متعطشة لمعرفة جوابه، وهذا هو أكثر الأسئلة التي دارت في عقلها، ولتأكيد هذا أكثر، نستشهد بقول آخر لها:" ها هي فاطمة متدينة، مسلمة، حافظة، منقية... هيّا يأمي تعالي اشهدي"[4].

إذن بعدما كان الحوار يؤدي وظيفة عادية، والتي هي الحديث الذي يجري بين طرفي وأكثر، أصبح يؤدي وظيفة استفسارية، استنطاقية، حفرية لأنه ساهم في هذه الرواية في تعريف السّاردة بأمور لم تكن على دراية بها والتي كانت تجول في خاطرها.

المبحث الثالث: المونولوج المسرود... صوت المكبوت

يعتبر المونولوج (Monologue) من أحد التقنيات التي يعتمد عليها النّص السّردي، باعتباره يمثّل الشّخصيات ويسمّع بصوتها ويكشف خباياها، وبالنّظر إلى ماهية هذا المصطلح، نجده قد واجه المشاكل التي واجهتها المصطلحات الأخرى والتي هي مشكلة الاصطلاح، أو تعدّد التسميات، فقد أطلق عليه العديد منها المونولوج المنقول والذي أطلقته "دوريت كون" (Derit Cohn) وتعني به :" إيراد أفكار الشخصيّة إيراداً حرفيا مثلما تمّ

[1] إلهام بورابة، رواية قصر الصنوبر، ص68
[2] المصدر نفسه، ص103.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تلفيظها(Verbalisation)"[1]، بمعنى نقل أفكار الشّخصية نقلاً حرفياً، إلى جانب هذه التسمية نجد أخرى (الخطاب المنقول بمصطلح جونات Genette، العرض) أمّا عند "روبرت همفرى" (Roubert Hamefi) فقد أشار إلى أنّه هناك اختلاط بين مصطلح المونولوج الداخلي ومصطلح تيار الوعيّ فيقول: " المنولوج الداخلي مصطلح يختلط في كثير من الأحيان بمصطلح تيّار الوعيّ ولكنّه يستخدم على نحوّ أكثر دقّة منه- وذلك لأنّه مصطلح بلاغي يشير على نحوّ مناسب إلى تكتيك أدبيّ"[2]. بمعنى أنّ المونولوج الداخلي هو الأكثر استخداما من تيار الوعيّ، لأنّه المصطلح الأنسب للأدب، ولقد عرّفه ادواردي جردان (Edouard Dujardin) على أنّه: "كلام شخصيّة في منظر موضوعه تقديمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لهذا الشّخص (دون تدخّل المؤلف) من خلال الشروح والتعليقات..."[3]، وقد علّق على هذا التعريف " روبرت همفري" لأنّه رأى فيه نوع من الاضطراب وعدم دقته، ممّا جعله يقدّم تعريفا آخر رأى فيه الدّقة والبساطة فيقول: " المونولوج الداخلي هو ذلك التكتيك المستخدم في القصص بغيّة تقديم المحتوى النّفسي للشخصيّة، والعمليات النفسيّة لديها، دون التكلّم بذلك على نحو كلي أو جزئي.

وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة الانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحوّ مقصود"[4]، بمعنى أنّ المحتوى النّفسي للشخصيّة هو الوعيّ كأنّه عندما تقدّم مكبوتاتها النّفسية يتم تقديم وعيها، هذه التعريفات التي سبقت كلّها تعريفات غربية، إلاّ أنّه استفاد منها الكتّاب العرب في العصر الحديث، فقاموا بتوظيفها في كتاباتهم (القصص والروايات)، من بينهم عبد المالك مرتاض الذي جعل كُلاً

[1] محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين، معجم السّرديات، ط1، دار محمد عليّ للنشر، تونس، 2010، ص432.
[2] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجـ، محمود الربيعي، د، ط، دار غريب للطباعة والنّشر، القاهرة، 2000، ص58.
[3] المرجع نفسه، ص59.
[4] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص59.

من المناجاة والمونولوج مصطلحا واحدا، ولم يفرّق بينهما ويرى أنّ المونولوج مصطلح دخيل جيء به من قول الفرنسيين، وأنّ المناجاة مصطلح عربي"[1]

وبما أنّه يساوي بين المونولوج الداخلي والمناجاة، نجده قد قدم تعريفا لهما في قوله: المناجاة حديث النّفس للنّفس، واعتراف الذات للذات، لغة حميمة تندس ضمن اللّغة العامّة المشتركة بين السّارد والشّخصيات، وتمثّل الحميمية والصدق والاعتراف والبوح..."[2]، بمعنى حديث داخلي وظيفته البوح، كأّن السّارد هو الذي يبوح بها أو يتيح للشّخصيات لأن تعبّر عن دواخلها.

وبعد عرضنا لهذه التّعريفات والمفهومات التي أطلقت على المونولوج، والتي لا تخرج عن معنى واحد والذي هو الصوت الدّاخلي للشّخصية، الوعيّ، محتوياتها النّفسية... سننتقل الآن إلى عرض تاريخ وأصل مصطلح المونولوج الّذي اختلف حوله فنجد أنه هناك من قال بأصله الإغريقي: " إنّ معنى كلمة المونولوج في أصلها الإغريقي هو التكلّم منفردا"[3].

أمّا عبد المالك مرتاض فيقول بأنّ أصله فرنسي، جيء من أدبه، وأوّل من أنشأه هو إدواردي جردان في روايته الرائدات قطعت، ثمّ أضاف قولا شكك في الأوّل فيقول: " دي جردان قد لا يكون هو الذي استعمل هذا الإجراء لأوّل مرّة، حيث ربما فكتور هيجو كان سبق إلى استعماله..."[4]

ويمكننا في هذا الصدد التمييّز بين نوعين من المونولوج الداخلي واللذين هما: المونولوج الداخلي المباشر، المونولوج الداخلي غير المباشر.

المونولوج الداخلي المباشر: هو الذي: " يمثّله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أنّ هناك سامعا... يوجد غياب كليّ أو قريب من الكلّي للمؤلف من القطعة الأدبيّة، فهو

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، د، ط، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998، ص118.

[2] المرجع نفسه، ص120.

[3] نبهان حسون السّعدون، الحوار في قصص على الفهادي، دراسة تحليلية مقال من مجلّة دراسات موصلية، كليّة التّربيّة الأساسيّة، قسم اللّغة العربيّة ع 26، 2009، ص47.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، مرجع سابق، ص119.

موجود فحسب بإرشاداته المتمثلة في عبارات "قال كذا"، و" فكّر على النّحوّ الفلاني"[1] ، بمعنى أنّ الشّخصيّة هي التي تقدّم نفسها وأزماتها دون تدخّل المؤلف إلاّ بتعليقاته وتوضيحاته. وهذا النّوع من المونولوج نجده ماثلا في رواية قصر الصنوبر حيث أنّ السّاردة تنحت جانبا وسمحت للشّخصيّة بأن تخرج كلامها، نقلته بكلّ موضوعيّة، بضمير الغائب، مبتدئة الجملة بمقول القول في عدّة مواضع: " قالت الزّهرا: سأغادر للبحث عن عائلتي"[2]، نقلت كلام شخصيتها كما تلفظته، بعد ذلك علّقت السّاردة على قولها، قائلة: "غادرت الزّهرا، بينما أختها خداوج فأبت"[3]، كأنّها بيّنت أنّ خداوج هي الوحيدة الّتي غادرت، وفي موضع آخر تنقل كلام شخصيتها ذهبيّة فتقول: " تساءلت ذهبيّة: وهل الفنّ أرقى من أن نكون معلّمات أو مربيّات؟"[4]

ثمّ علّقت السّاردة على قولها لتوضّح أو لتجيب عن سؤالها بقولها: " بنات العائلات لا يصلحن للرّقص، ثقيلات جدا بالألقاب أمّا نحن فإنّنا تخففنا وفي رنّة أقدامنا صمت الشرود... ثمّ أضافت راس ليتيم قريب لربي"[5]، بمعنى أنّ السّاردة في الأوّل وضحت لها أنّ اليتم هو العائق الّذي وقف بينها وبين رغبتها في أن تصبح معلمة أو مربيّة، وبعد ذلك ذكرتها بأنّ الله لا يترك اليتامى وهو قريب منهم، كأنّها بعدما صارحتها بالحقيقة، ضمدّت جراحها ونفخت الأمل في روحها عندما ذكرتها بوجود الله، كلّ هذه الأقوال أفصحت عن المعاناة النّفسيّة للشّخصيات وأزماتها.

ويظلّ المونولوج الداخليّ المباشر حاضرا في المحكي السّردي، فيظهر في قول السّاردة عن جدّتها: " ظلّت جدتي طوال حياتها تحكيّ بمرارة: " لما كنت عند الزّيرية (الباش زيري)، كنت أفعل كذا وكذا"[6] ثمّ تواصل السّاردة كلام جدّتها، كي تبين أزمتها النّفسيّة أكثر

[1] روبرت همفري، تيار الوعيّ في الروايّة الحديثة، مرجع سابق، ص60.
[2] إلهام بوراية، رواية قصر الصنوبر، د، ط، دار خيال للنّشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، 2020، ص21.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه، ص23.
[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[6] إلهام بوراية، رواية قصر الصنوبر، مصدر سابق، ص32.

وتفضح المتسبّب فيها في قولها: " وتستمّر تشكو يتمها وتدعو على فرنسا العدوّة المتسبّبة فيه"[1]، وفي نفس السيّاق نقلت خطاب جدّتها : " كم كانت قاسيّة"[2]، في هذا الموضع الجدّة تتحدث عن الأم الكبيرة التي لا تثني عليها مهما قامت بعمل جبّار فتقول لها بعد أن تليّن العجينة، وتنضج الكسرة: " هذي كسرة!"[3]، وبعدما تنقل السّاردة كلام الأمّ الكبيرة، يحين دورها في التعليق والكشف عن الخراب النّفسيّ الذي سكن نفسيّة جدتها، فتقول: " وهي تقلّبها في يدين جبارتين، وفي يدي جدّتي تتقلّب الجراح والحكّة والدماء"[4].

إذن هذا المونولوج الدّاخلي المباشر سمح للشّخصيات بأن تجهّر بأزمتها النّفسيّة ومكبوتاتها التي غزت داخلها، وتسببت في اضطراب حالتها النّفسيّة و السّاردة وقفت جانبا معلّقة من حين لآخر، من وجهة نظرها و بأسلوبها الخاص، تارة للتوضيح وتارة أخرى للفصح.

أمّا النّوع الثّاني من المونولوج الدّاخلي والذيّ هو المونولوج الداخلي غير المباشر هو: " ذلك النّمط من المونولوج الّذي يقدّم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها ويقدّمها كما لو أنّها كانت تأتي من وعيّ شخصيّة هذا مع القيّام بإرشاد القارئ ليحد طريقه خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التعليق والوصف"[5]، بمعنى المونولوج الّذي يتكلّف المؤلف، أو السّارد بسرده بدل شخصياته، والتعليق بأسلوبه كيّ يوهم القارئ بأنّها من وعي الشّخصيّة، ثمّ يبين له عن طريق التعقيب أنّه هو من يتحدث وليس الشّخصيّة.

وهذا النمط من المونولوج، يمكن القول عنه بأنّه مونولوج مسرود، تسرد فيه السّاردة الحالة النّفسيّة لشخصياتها بضمير المتكلّم وتكشف عن الخلل النّفسيّ الذي أصابها، وقد تمثّل في عدة مقامات في الروايّة، فتقول: " الغسيل قالت جدّتي بمرارة هو أنّ تمضيّ اليوم في النّهر تتلفّح وهج الظهيرة صيفا وارتعاش الشتاء ببرده في أوصالها من أجل نظافتهن هنّ

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[2] المصدر نفسه، ص33.
[3] المصدر نفسه، ص32.
[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[5] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص66.

نساء المخادع الوثيرة أمّا هي والمكفولات الأخريات فلم يكن يحقّ لهنّ الغسل والغسيل فيا للبخل!"[1]، فنلاحظ أنّ السّاردة في الأوّل عندما بدأت بالفعل "قال"، أوهمت القارئ أنّ هذا الكلام، كلام شخصيتها، إلاّ أنّها بعد ذلك كشفت له بأنّها هي التي تتحدث وتقدّم المعاناة التي عانت منها الجدّة، وذلك عند وصفها النّساء اللّواتي يمنعن الجدّة من الغسل والغسيل بنساء المخادع الوثيرة وكذلك قولها، "فيا للبخل!"، أمّا المقام الثّاني الّذي سجّل فيه حضور المونولوج الداخليّ غير المباشر، والّذي ظهر في قول السّاردة بتعبيرها الخاص: " تراءى لجدّتي أنّ الأّم الكبيرة تبخل بالصابون، مسكينة جدّتي لم تفهم لؤمها الأمّ الكبيرة كانت تخاف وضاءتهن، فعين "سي احميدة" طير يحط على كلّ جميل/ وأشك أن تكون عيّنه قد حطّت على جدّتي لأمي..."[2] وهذا الحديث على لسان شخصياتها دليل على وعيّها، ودليل أكثر على حضورها في موقع الأحداث، وإسهاب السّاردة في وصف الحالة النّفسيّة لشخصياتها دال على رغبتها في كشف دواخلها واضطرابها النّفسيّ وفضح المتسبّب فيها، إذن يمكن القول بأنّ المونولوج غير المباشر أسهم في تبيان وعيّ السّاردة، وذلك لأنها قدمت وعي شخصياتها الداخلي، بمعنى أنّها قالت ما يجب قوله من طرف عواملها الحكائية، وفهمت واستوعبت ما هو كامن في ذهنية الشّخصيات أو ما هو مخبئ بين صفحاتها.

ونستنتج من خلال ما سبق أنّه لا يوجد اختلاف كبير بين المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج الداخلي غير المباشر، بحيث أنّ الأوّل نقلت فيه السّاردة كلام شخصياتها بضمير الغائب، بتحفظ، وفي الثاني تحدثت فيه على لسان شخصياتها، بأسلوبها الخاص، بضمير المتكلّم إلاّ أنّه في كلايهما نلاحظ تدخّل السّاردة وتعليقها، كما أنّهما ساهما في تبيان وتقديم المحتوى النّفسيّ للشخصيّات.

وفي حديثنا عن مصطلح المونولوج الداخلي، لا يمكن أن نغفل عن الارتجاع الفنيّ أو الفلاش باك (Flash Back)، وقد اصطلح عليه الاسترجاع، وذلك باعتباره تقنيّة من

[1] إلهام بوراية، رواية قصر الصنوبر، مصدر سابق، ص33.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تقنياته، وقد عرّفه سعيد علوش على أنّه: " قطع أثناء التسلسل الزّمنيّ المنطقيّ، للعمل الأدبيّ، ويستهدف استطرادا، يعود إلى ذكر الأحداث الماضيّة، ويقصد توضيح ملابسات موقف ما"[1].

وقد أطلق عليه أيضا " الخطف خلفا" بمعنى أنّ هذا الارتجاع والعودة إلى أحداث ماضيّة، تسترجعها الشّخصيات أو السّاردة ليس بدون غرض، وإنمّا هو استرجاع هادف، يهدف إلى خطف أحداث مضت، لإضاءة الجانب الغائب منها، وملابستها، وقد تكون هذه الوقائع التي استرجعتها، قد عاشتها في طفولتها أو في شبابها وقد أدّت إلى تأزّم نفسيتها. أو يمكن أن يستعمل المؤلف أو السّارد هذه التقنيّة ليعرّف أشياء كان يجهلها أو كان يستفسر عنها، ونجد هذا الارتجاع الفنيّ من أكثر التقنيات التي اعتمدت عليها السّاردة إلهام بورابة في روايتها، فقد كان حاضرا في مواضع عديدة، ويظهر هذا من خلال استنطاق السّاردة لفاطمة، وإجبارها على إخراج ما في جوفها لأنّها ترغب في وضع النّقاط فوق الحروف التّي بقيت تنتظر تشكيلها، ومتلهفة لمعرفة أشياء شغلت تفكيرها فتقول: "ألغيت موعدي لأجل موعد قدري"[2]، وهذا دليل على رغبتها في نزع الضباب الذي تشكّل في ذهنها.

ومن المواضع التي تمثّل فيها الارتجاع الفنّي نجد:

-**الموضع الأوّل:** ما قالته فاطمة للسّادرة (باعتبارها شخصية ومشاركة في الأحداث): " أنا تانيا/ فاطمة... لمّا انتبهت عيشة /سوفانا ذات صبح لم تجدني وكذلك لم تجد خداوج أختها مريم، لم تسألا، ولم أسأل وكذلك فعلت مريم...لم تكن مريم وأنا نفهم ما يجري لكنّنا مضينا دون سؤال أخذنا ليلا ذاك الّذي ارتوى على فراش براءتنا، كانت سيارته فخمة هذا ما أذكره"[3]، كلّ هذه الأحداث التي استرجعتها فاطمة، استرجعتها لهدف والذي هو تبيان أنّها لم تذهب برغبتها وإنّما أجبرها على ذلك الذين ارتووا من براءتها، وبهذا فهي قد أجابت عن

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1985، ص97.
[2] إلهام بورابة، رواية قصر الصنوبر، مصدر سابق، ص60.
[3] المصدر نفسه، ص62.

السؤال الذي لم تتجرأ لا السّاردة ولا نزيلات قصر الصنوبر على الاستفسار عنه، لأنّ ماري منعتهنّ من السؤال، كما أنّها بيّنت حالتها النّفسيّة آنذاك.

-**الموضع الثاني:** في هذا الموضع حرّضت فيه السّاردة فاطمة على الحكيّ وضغطت عليها بأسئلتها الملّحة، حتى أخرجت الكلام من فمها، بقولها: "من ابتسام؟ ومن دوجة؟ وحزنك، أكان لابتسام أم لدوجة ؟"[1]، فأجابتها: " لهما معا يا بنت الخير، معا، ثمّ أضافت ابتسام يتيمة تبنتها دوجة، وأنا كما تعلمين عجينتي اليتم"[2]، ثمّ سألتها مرّة أخرى ومرات عديدة: " وأين مريم؟ ما فعلت بها الشريرة؟"[3] فأجابتها: " لا لا ، دوجة طيبة، تكون أرملة الشهيد"[4] كلّ هذه الأسئلة الملّحة والأجوبة وضّحت الملابسات التّي لبست الأحداث، وبدأت في نزع الضباب الّذي تشكّل في ذهن السّاردة.

-**الموضع الثالث:** وفيه كشفت فاطمة للسّاردة صفات كانت تجهلها عن بعض الشّخصيات، ودافعت عنها أمام السّاردة في قولها: " دوجة ليست سيئة رغم أنّها أساءت لعديد من البنات، كانت تنتقيهنّ لمهن مشبوهة"[5].

والسّاردة ظلت مستفسرة ويظهر ذلك في قولها: " وما حملها على ذلك"[6]، بمعنى أنها لم تقتنع بجوابها، فسألتها مرة أخرى، إذن يمكننا أن نقول بأنّ الارتجاع الفنيّ في هذا المحكيّ السّردي الّذي بين أيدينا، اتخذّ له وظائف عديدة منها الوظيفة الإخبارية والوظيفة الحفريّة والاستكشافيّة والمزيلة للبس والغموض، فقد أدّت وظيفة إخباريّة عندما أفصحت فاطمة عن أخبار ومواقف، أمّا الوظيفة الحفرية والاستكشافيّة قد أدّتها عندما كشفت عن أسرار، وحفرت

---

[1] المصدر نفسه، ص66.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه، ص67.
[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[5] إلهام بوراية، رواية قصر الصنوبر ، ص 67.
[6] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

في زمن ماض وأحداث مؤلمة، سرقت من طفولتها ما سرقته، حتى جعلت السّاردة تتفاجأ وتمتنع من تسريب الأسئلة وهذا يظهر في قولها: " لم أعد أهتم بالأسئلة التي كانت تلحّ"[1].

[1] المصدر نفسه، ص102.

خاتمة

لقد خلص بحثنا المتواضع إلى مجموعة من النتائج، والتي هي كالآتي:

❖ إنّ النّقد الثقافيّ أوسع وأعمق من الدراسات الثقافيّة باعتباره ينفتح على الظواهر غير جمالية في الخطاب ويقوم بعمليّة التنقيب للكشف عن الأنساق الثقافيّة المضمرة، أمّا الدراسات الثقافيّة فهي تسعى إلى فهم الثقافة وعلاقتها بالسلطة، فهي بذلك تفيد النّقد الثقافيّ بإضاءتها للرموز الثقافيّة في النّص.

❖ تجاوز النّاقد الثقافيّ النّص النّخبويّ وجماليّة النّص الجماليّ إلى المتخفيّ وراءه، إلى ما هو قبحي بمصطلح الغذامي.

❖ قدرة عبد الله الغذامي في نقل مصطلح التورية من مناخه الجماليّ إلى مناخ ثقافي ليخدم الخطابات التي انحرفت عن الشروط الجماليّة.

❖ إنّ الجمل الأدبيّة والجماليّة وسيلة ناجعة لتمرير دلالات نسقيّة، فقد استطاعت السّاردة في هذه الروايّة بفضل تمكنّها ووعيها تمرير الذهنية الاجتماعيّة من وراء رموز جماليّة.

❖ معظم الجمل الثقافيّة الواردة في الرواية كشفت عن التّفكير الإيديولوجي للمجتمع والظلم الذي كان ضدّ تاء التأنيث.

❖ السّرد من أهمّ دعائم أيّ عمل إبداعي باعتباره النّاقل الأخبار والكاشف للأسرار وما تحت الحفر.

❖ استعانة السّاردة بالرؤية من خلف لفرض سيطرتها وسلطتها على شخصياتها الثانويّة.

❖ عدم تمسّك السّاردة برؤية سرديّة واحدة دليل على عدم امتلاكها لزمام الأمور والحقيقة المطلقة.

❖ القلق الذي صارعته الذات الأنثويّة في كلّ مرّة كان قلقا داخليا مونولوجيا.

❖ إنّ الرواية رواية أنثويّة باعتبارها تندرج ضمن المرحلة الأولى مرحلة الخضوع وتتبع الخطاب الذكوري، ورواية نسويّة لاندراجها ضمن مرحلة الوعي والتطور الإبداعي.

❖ الدّرس التفكيكي كان من بين المؤيدين للخطابات المهمشّة في مقدمتها الخطاب النّسوي، لما يحمله من أفكار تقويضية تحطيمية، تشتيتية وتشكيكية.

❖ تشكّل الذات الأنثويّة مر بمراحل، مرحلة الكبل والخضوع كانت فيها الذات مستسلمة، تابعة، خاضعة للآخر، أمّا المرحلة الثانية هي مرحلة التعرّف على الذات وعلى قدراتها، والتي هي مرحلة الوعي والتحرر.

❖ استعادة الذات الأنثويّة لذاتها بامتلاكها لفعل الحكي وتعرّفها على مهارتها الفنية بدخولها عالم الفن.

❖ غلبة الشّخصيات النسائيّة في هذه الرواية، فقد كانت أرضية برزت فيها الأصوات النسويّة بمختلف رؤاها.

❖ إضافة إلى الوظيفة التواصلية التي تؤدي اللغة، نجد لها وظيفة جمالية في الأعمال الأدبية، كما أنّها أدت في الرواية وظيفة هوياتية، لأنها وبفضل أسرارها الجمالية استطاعت أن تصبح جزءا من الذات الأنثويّة، فقد امتلكت ذاتها وأثبتت نفسها بفضل اللغة.

❖ اللغة، انتقال الذات الأنثويّة من موقع المفعول به إلى موقع الفاعل، عندما تستلم فعل الحكي.

❖ اعتماد السّاردة على المونولوج الداخلي المباشر، نقلت فيه خطاب شخصياتها، والمونولوج الغير المباشر تحدثت فيه السّاردة على لسان شخصياتها، وتحدثت بضمير المتكلم.

تبقى هذه الرواية بانفتاحها الدّلالي تنتظر قرّاء كثيرين، وما جهدنا سوى محاولة قراءة، ومحاولة تبنيّ مفاهيم النّقد الثّقافي و"لكل" شيء إذا ما تمّ نقصان.

المصادر المراجع

❖ **القرآن الكريم :**

❖ **المعاجم والقواميس:**

- ابن منظور، لسان العرب، مادة هوا، دار صادر للنشر، مجلد 15، بيروت، لبنان، ط1، سنة1990.

-إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، د.ط، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقى، الجمهورية التونسية، 1986.

-سعيد علوش، معجم المصطلحات ألأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، 1985.

-عبد المنعم الحفنى، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط3، مكتبة مديولي، القاهرة، 2000.

-الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة أنث، ط4، دار الكتب العلمية، بيروت، 2013.

-محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010.

❖ **المصادر والمراجع بالعربية:**

-الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، د.ط، دار التنوير الجزائري، 2012.

-إلهام بورابة، رواية قصر الصنوبر، دار خيال للنشر والترجمة، د.ط، برج بوعريريج، الجزائر، 2020.

-آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2015.

-حميد لحميداني، بنية النّص السردي، من منظور النّقد الأدبي، ط1، المركز الثقافيّ العربيّ للطباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، 1991.

-راوية يحياوي، الإنصات إلى مختلف الخطابات، رؤى نقديّة، ط1، دار ميم للنّشر، الجزائر 2021.

-سمير الخليل، فضاءات النقد الثقافي من النّص إلى الخطاب، ط3، بغداد، 2018.

- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة السّرد العربيّ، ط1، المركز الثّقافيّ العربيّ للنشّر، الدار البيضاء، 1997.

-عبد الله الغداميّ، النّقد الثقافيّ، قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة، ط3، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، لبنان، 2005.

-عب المالك مرتاض، في نظريّة الروايّة، بحث في تقنيات السّرد، د.ط، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998.

-منيرة ناصر المبدّل، أنثى السّرد، دراسة حول أزمة الهويّة الأنثويّة في السّرد النسائيّ السعودي، د.ط، نادي مكّة الأدبيّ، مكّة المكرمة، 1436هـ.

-محمد بكاي، جدل النسويّة، فصول نقديّة في إزاحة الدوغمائيات الأبويّة، ط1، برج الكيفان، الجزائر العاصمة، 2019.

❖ المراجع المترجمّة:

-أمين معلوف، الهويات القاتلة، ترجـ: نبيل محسن، ط1، ورد للطباعة والنّشر، دمشق، سوريا، 1999.

-جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجـ: كاظم جهاد، ط2، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

-روبرت همفرى، تيار الوعيّ في الروايّة الحديثة، ترجـ: محمود الربيعي، د.ط، دار غريب للطباعة والنّشر، القاهرة، 2000.

❖ المجلات:

-أحمد محمود، اللّغة وخصوصياتها في الروايّة، Language and its particuliarities in the Novel، مجلة الأكاديميّة للدراسات الاجتماعيّة والإنسانيّة، ع 19، قسم الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي، 2018.

-سامية داودي، سؤال السارد في روايات إبراهيم سعيد، مجلة تمثلات، ع2، كلية الآداب واللّغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، جوان 2015.

-طبيش حنينة، مستويات اللّغة في روايات الأعرج واسيني، مجلة إشكالات في اللّغة والأدب، ع 9، كليّة الآداب واللّغات، جامعة خنشلة، 2016.

-ليندة عبد الرحمان عبيد، تحولات الذات الأنثويّة وتنوّع المستيوات السّرديّة في رواية "دارية"، مجلة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، عمادة البحث العلميّ، الجامعة الأردنيّة، 2014.

-نبهان حسون السعدون، الحوار في قصص علي الفهادي، دراسة تحليليّة، مجلة دراسات موصليّة، ع26، كليّة التّربيّة الأساسيّة، قسم اللّغة العربيّة، 2009.

-هاجر حويشيّ، تفكيك بالمركزيّة الذكوريّة في السرد النّسويّ من منظور عبد الله إبراهيم، مجلة العلوم الإنسانيّة، ع 48، كليّة الآداب واللّغة العربيّة، جامعة الإخوة منثوري، قسنطينة، 2017.

❖ الرسائل الجامعيّة:

-أحلام غربش، سميائيّة الشخصيات في رواية صرادق الحلم والفجعة لعزّ الدين جلاوجي، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كليّة الآداب واللّغات، جامعة العربيّ بن مهيدي، أم البواقي، 2015-2016.

-إيمان بوديلمي، جدليّة المركز والهامش في رواية الورم لإبراهيم الكوني، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2017-2018.

-كنزة اعزيزي، بنيّة الحوار في روايّة "كبرياء وهوى" لجين اوستن، مذكرة لنيل شهادة ماستر، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة العربيّ بن مهيدي، أم البواقي، 2016.

❖ مقالات:

-سناء بوختاش، سامية داودي، تمثيل الذات الأنثويّة والآخر في رواية "سأقذف نفسي أمامك" ديهية لويز، مقال، مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 2019، من موقع : search.emarefa.net

ملحق

ملخص الرواية:

تناولت الساردة بين أسلوب تصريحي: نقلت فيه أحداث الرواية بكل موضوعية، وتغلغلت إلى نفسيات شخصياتها.

وأسلوب تلميحي خبأ وراءه حمولات ثقافيّة مسكوت عنها.

واستطاعت أن تبني هذا الفضاء السردي، فبدأت أحداثه حول وقائع عام النار وما أسفر من ضحايا نفسية التي لم يفكر فيها الاستعمار ولا لحظة قبل أن ييتمها ولكن ليبين حسن نيته أو لأغراض أخرى أخفاها وراء طيبته احتضنهن في قصر الصنوبر وما قام به هو طمس هوية النزيلات، عبر تعليمهن ثقافة غريبة عنهن، وإضافة مسحة مسيحية عليهن، وعلى يد ماري فقد استغل الحاجة ليفرض غايته عليهن.

وبعد الاستقلال لم ينته الاستغلال، حيث أن النزيلات اللواتي كنّ في قصر الصنوبر، عملن في المخيمات الصيفية لمرافقة أبناء الاستقلال لتحقيق النوايا الخبيثة للاستعمار الذي بقي مصرا على أن يجردهن من هويتهن بضمان أطراف موالية في الجزائر تسهر على ذلك.

إلا أنه هناك أطراف أخرى استطاعت أن تعي ما يحدث حولها وقامت على الفور في التحقيق في سلوكيات النزيلات، وخاصة أنه تزامن مع زمن الإرهاب فسارعوا في تهجيرهن إلى مختلف أنحاء أوروبا، وبالأخص إلى روسيا وكانت لكل واحدة منهن مغامرة هناك باستثناء قلة التي استسلمت للجماعة الإسلامية ورفضت التهجير، ولحمايتها أدمجتها عائلة نور للعيش بين أفرادها.

فمن جهة أخرى نجد الساردة غاصت في أغوار التاريخ لتكشف أن فرنسا لم تكن الوحيدة المجرمة في حق الوطن، فتركيا هي الأخرى لم تكن رحيمة، وارتدت قناع الرعاية كي تخصص لها عبيدا يخدمها ففضحت ألاعيبها ممثلة بحكاية جدتها التي رعتها عائلة الباش زيري وقد اقتصرت هذه الرعاية في السبع سنوات الأولى فقط، وبعدها لم تفعل شيئا آخر

غير خدمتهم والسهر على راحتهم ولم يقف فعل الاستعباد عند هذا فقط، بل تعدّاها إلى حدّ أنها منعت من أدنى حقوقها والاعتناء بنظافتها.

وقد تتبع هذا المسار السردي ذاتا أخرى، والتي هي فاطمة الروسية فشمت فيها نور رائحة وطنها و هويتها فعاشرتها وصادقتها وعرفت الكثير من الخبايا التي كانت مخفية عن عينيها، فتصفحت حياتها صفحة كي نكتشف في الأخير أنها مسلمة متعبدة احتضنت دينها في قلبها وأفصحت في الظاهر دينا غير مرغوب فيه، والحكمة من وراء ذلك أن المرأة تبقى متمسكة بوطنها و بدينها مهما كانت هناك محاولات التأثير عليها.

السيرة الذاتية والعلمية للأديبة إلهام بورابة:

الهام بورابة من مواليد 1965 بقسنطينة

- ❖ تحصلت على شهادة الليسانس في علم النّفس.
- ❖ اشتغلت بالتعليم لفترة.
- ❖ عملت كمستشارة نفسية في مؤسسة تربويّة.

أمّا مسارها الأدبي والإبداعي فقد بدأ منذ أيامها في المتوسطة والثانوية، ثمّ فتحت لها الجامعة مجالا أوسع ليتوسع إبداعها من خلال فتح فضاءات النّشر بمختلف الجرائد الوطنية والمشاركة في العديد من المهرجانات الأدبية.

الجوائز التي تحصلت عليها:

- ❖ جائزة في الشّعر من المتلقي التأسيسي للشعراء الطلاب عام 1987.

❖ وفي السنة نفسها نالت جائزة أولى في القصة القصيرة في مسابقة وطنية التي نظمت من طرف جريدة النّصر.

❖ وبعد انقطاعها عن الحقل الأدبي لمدة طويلة عادت في 2015 بتتويج في القصة القصيرة من جمعية إبداع المرأة بمدينة الوادي.

أعمالها ومؤلفاتها:

شاركت في عدّة ابداعات وكتب جماعية منها:

❖ ديوان غيلان الكردي لمؤسسة البابطين.

❖ مؤلف مشترك لكاتبات مغربيات لصالح أطفال سوريا.

❖ كتاب مشاعل جزائرية للنّاقد الأستاذ مشعل العبادي.

وبعد هذه الأعمال الإبداعية الجماعية، استطاعت أن تتفرّد بإبداعات خاصة فألفت ما يلي:

❖ شرفات الامريكان، مجموعة قصص قصيرة، دار الأجنحة، عام 2018.

❖ قصر الصنوبر، رواية، دار خيال، 2020.

❖ في السنة نفسها أصدرت مجموعة شعريّة تحت عنوان سلوان العنب دار ايكزيوم.

❖ اللون الأخضر، رواية، دار خيال 2021.

❖ في العام نفسه، ألفت حين يكون الشّعر فعل شيخوخة، مجموعة شعرية ثانية، دار ايكزيوم.

❖ وبحكم اهتمامها بالنقد النّفسي الأدبي، كان لها قراءات في عدة نصوص مختلفة منشورة في بعض المواقع الأدبية الالكترونية.

وقد كانت إحدى مؤلفاتها (شرفات الأمريكان، قصر الصنوبر) موضوعي لمذكرتين مقدمتين لنيل شهادة الماستر، تخصص أدب عربي حديث ومعاصر.

الفهرس

الفهرس

كلمة شكر.
مقدمة..... ا-د

الفصل الأول/ أركيولوجية الذات المقهورة

المبحث لأول: قلق الهوية الأنثوية وتأويلها عبر محكي الرواية..... 10

المبحث الثاني: تأويل الجمل الثقافية والكشف عن المغاليق المستورة..... 17

المبحث الثالث: الرؤية من خلف...تصميت الشخصية الحكائية..... 27

الفصل الثاني: نواية السّرد وترميم الذات الأنثوية

المبحث الأول: تفكيك مركزية الآخر وتشكل الذات الأنثوية..... 38

المبحث الثاني: امتلاك الهويّة الأنثوية باللغة 45

..... 53

المبحث الثالث: المونولوج المسرود... صوت المكبوت..... 62

خاتمة.....

المصادر والمراجع.....

الملحق.....

السيرة الذاتية.....

الفهرس.....