رواية الأطروحة النَسوية وآلياتها الفنَية
"عرش معشَق"، لربيعة جلطي، أنموذجا.

فاتح كرغلي ●

تقديم:

تنطلق هذه الدراسة من التّصور الذي يرى أنّ "الرّواية النسوية" أو "رواية الأطروحة النّسوية"[1]،هي تلك الممارسة الإبداعية التي تعكس الاختلاف الأنثوي (la différence féminine)،والتي تستند إلى مفهوم " النسوية الجديدة " (Le nouveau féminisme)،التّي أفرزها الحراك النسوي الجديد الذي ولد في سبعينيات القرن الماضي في الولايات المتحدة الأمريكية،ومن ثمّ فإنّنا أمام موقف يرفض اختزال المرأة إلى مجرّد صورة(femme image)،أو مجرّد انعكاس لرغبة ذكوريّة (désir masculin)،في ظل نظام اقتصادي- سياسي،مناهض لجنس المرأة (antisexuel)، ويعتبرها مجرّد كائن يتّصف بالدّونية،سلب منه عمقهاالإنساني.ومن هنا،فالنَسوية الجديدة،تنتج نساءها المبدعات اللائي يمارسن الكتابة و الفن،بوعي منهن بالاختلاف الذي يميّزهن عن الأخر/الرّجل وهي:الجنس (sexualité) و إدراك الجسد(perception du corps)والتجربة(l'expérience) و اللّغة(le langage) [2]،ومن هؤلاء(kate millet) و(adrienne rich) من الولايات المتّحدة و(monique wittig) و(xavière gautier) و (héléne cixous) ،من فرنسا.[3] يضعنا التنظير المتّصل بالرواية النّسوية أمام مفاهيم ملتبسة،تقتضي العمل على تحديدها وإعادة صياغتها،وإلاّ ستظل عرضة للغموض،فلا يمكن الحديث عن ملامح للخطاب الروائي النسوي،وإبراز خصائصه،دون تحديد الأرضية التي ننطلق منها لرؤيتنا لما يمكن أن يشكل معالم هذه الممارسة الإبداعية،فهل بإمكاننا الحديث عن نسق سردي نسائي،من خلال الوقوف على ملامح الرواية النسائية، كما تتجسّد في السردية العربية والأجنبية،وإلى أي حدّ يمكننا اعتبار رواية "عرش معشّق" لـ "ربيعة جلطي" رواية نسويّة (Roman féminin).

●فاتح كرغلي،استاذ مساعد أ،كلية الآداب و اللغات،جامعة البويرة.

[1] يمكن العودة إلى هذا المصطلح في: سعيد يقطين، الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، منشورات الاختلاف (الجزائر)والدار العربية للعلوم ناشرون(لبنان)، ط1 ، 1433هـ-2012م، ص:208، حيث يطلق سعيد يقطين هذه التسمية على نوع من الروايات تكتبها نساء، وتنطلق من المرأة باعتبارها ذاتا وموضوعا للكتابة، وليس المرأة باعتبارها صورة أو كائنا شكلت ملامحه الرواية(الذكورية) وفق منظور كاتب رجل، والذي يهمنا بالدرجة الأولى هنا، هو منظور المرأة ورؤيتها، باعتبارها ذاتا منتجة لفعل الكتابة عن وعي بخصوصيتها التي تميزها عن الآخر/ الرجل.

[2] voir : brigitte legars , féminisme – le féminisme de année 1970, dans l'edition de la littérature, in encyclopedia universalis, France, t9, p :365 , in http://www.universalis.fr/encyclopedia.

[3] voir : ibid , p :365.

Abstract:

Our approach to the novel "arch moachak" of Rabia DJELTI begins with the conception that sees that research into feminist/feminine writing characteristics requires the beginning from the narrative experience itself to critical remarks because we believe that the preoccupation of the opinions formed around the text dips its listening in our quest to reshape its features and to construct meaning from what the text says explicitly and implicitly. This does not mean ignoring the effects that put the text in the context of a large structure that are closely linked to all that is happening in society and what it undergoes changes without forgetting that we are faced with a narrative practice written by women and which begins from woman as a subject writer rather than woman as being a creative image whose characteristics are formed from the perspective of a man writer. The feminist novel demands the beginning from woman as being subject and object of perception while the category in which this condition does not occur cannot be included in feminist novels.This approach tries, through his work on two mechanisms and two elements of construction: the polyphony and the language of the novel, to answer a number of questions, perhaps the most important: to what extent can we consider the novel "Arch moachak" of Rabia DJELTI as a feminist novel.

إشكالية المصطلح ومفهوم الهوية السَرديَة:

يحيلُنا مفهوم "النسوية" على كل تصوّر نظري أو ممارسة عملية،تُسائل الأنظمة التي تكرّسها بعض البنيات الاجتماعية، القائمة على تحييد دور المرأة أو وضعها في مرتبة أدنى بكثير من الرّجل،في ظل منظومة قيميّة متحيّزة، تحيّزا غير مشروط،ففي ظل نموذج ثقافي اجتماعي كهذا،"تصبح المرأة هي كل ما لا يميّز الرجل،أو كل ما لا يرضاه لنفسه،فالرّجل يمتاز بالقوة،والمرأة بالضعف،ويتّصف الرجل بالعقلانية،والمرأة بالعاطفية،ويتسم الرجل بالإيجابية والمرأة بالسلبية...الخ"[1]،ومن هنا فإن "النسوية"،هي كل موقف مناهض لهذه الذهنيات والممارسات،لإحداث نوع من التوازن وتحقيق المساواة الغائبة بين الجنسين مثلما ترى سارة جامبل[2]،غير أنّ بعض النّساء الكاتبات يرفضن المصطلح والمفهوم طمعا في أن يكوّن لهنّ اسما في المشهد الأدبي الذي هو رجولي بامتياز،مثلما ترى نازك الأعرجي،فلكي تحظى المرأة برضى

[1] عبد الله إبراهي،موسوعة السَرد العربي،ج2،المؤسَسة العربية للدَراسات و النَشر، طبعة موسَعة:2008، بيروت(لبنان) ،ص:248.

[2] ينظر: سارة حامبل، النسوية، وما بعد النسوية، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة)، 2002، ص،ص: 13-14.

المجتمع،وتبقى في النادي الأدبي الرّجولي،عليها مهادنة الرجل/ المجتمع ،ولا يكون هذا إلّا بتقديم شهادة حسن سلوك وانضباط،من خلال الاستكانة لسلطته و ممانعته[1]. يعترف "سعيد يقطين" بأنّ مثل هذه التنويعات،القائمة على الثنائيات الضدّية بوجه عام، لا عيب فيها،على أساس أنّ هذه النزعة القائمة على الذات (المرأة)، والآخر(المجتمع /الرجل)، تأتي استجابة لتحوّلات تعرفها المجتمعات عامّة والمجتمع العربي على وجه الخصوص، لكن العيب يكمن في أنّ محدّداتها سابقة على التجلّي النصي[2]،ما دامت تتشكّل وتتبلور بدئيا خارج حقل الأدب،وعادة ما تكون مشحونة أيديولوجيا أو اجتماعيا،ثم تلحق بالأدب،لتفتكّ مشروعيتهاداخل المؤسسة الأدبية باعتبارها جزءا من مشروعية عامّة تنشدها المرأة.فالنص السردي ،لا يحدّده المحتوى الحكائي الذي تشكّله القصة فقط،بل هو- إلى جانب كونه محتوى(contenu diégétique)- بناء فني وجمالي ولغوي،يمثل الأنوثة تمثيلا يأخذ بالاعتبار الفوارق البيولوجية واللّغوية،التي على أساسها تبنى العوالم الروائية. من هنا،ينبغي إزالة اللبس الذي يكتنف الكتابة التي تُشكَّل ملامحها بالنظر إلى الهوية النسوية،من خلال التفريق بين كتابة النساء،التي قد تطابق أحيانا كتابة الرجال في التيمات والكلّيات، والكتابة النسوية التي هي في الأساس كتابة واعية ومقصودة، تتم في إطار الهوية والأطروحة النسويتين،ومن ثمّ تسعى إلى نقد النظام "الأبوي" سعيا منها لتقديم البديل، انطلاقا من فرضيات وتصورات تتم في إطار الفكر النسوي[3]. تتبلور فكرة التفاضل بين الجنسين لتصبح أكثر حدّة وأكثر وضوحا مع موجة "النسوية الجديدة،" أو" نسوية ما بعد الحداثة"،ولعل الاختلاف واضح بين التّيار الأوّل الذي كان ينافح من أجل تكريس الهوية الأنثوية القائمة على أساس التمييز البيولوجي بين النساء والرجال، والتّيار الثاني الذي يسعى لإعادة صياغة وبلورة "الأنثوية"، مركّزا أكثر على نقد مركزية النموذج الذكوري الذي تنكّر للمرأة وطبيعتها كلّيا، تماما مثلما قهر الطبيعة،والشعوب خارج المجال الأوربي[4]. ولعلَ أعرق ما يمكن الإحالة عليه هنا، تيّار ما أصبح يُعرف ب"النسوية الفرنسية" الذي مثلته نخبة من الناقدات أمثال: هيلين سيسكو،ولوسي ايريغاري،وجوليا كرستيفا،وهو اتجاه كرّس نفسه للبحث في شؤون النساء من خلال التركيز على شبكة من المفاهيم وربطها بالكتابة النسوية، حتَى بات من غير الممكن الحديث عن الكتابة النسوية،دون أن تطفو هذه المفاهيم على السطح. تنصّ هذه على"أن تكرّس المرأة كتابتها لذاتها الأنثوية،فتجعل منها بؤرة ملهمة، وذلك يقتضي اختيار لغة خاصّة تعتمدها في تمثيل نفسها،والاهتمام بالهوية الأنثوية،وبالكتابة الأنثوية،ولا يقصد منها تركيز الاهتمام على الأنثى،فحسب،إنّما،فضلا عن ذلك،زحزحة الهيمنة الذكورية المتغلغلة في الثنائيات

[1] ينظر: نازك الأعرجي، الكل يخشى قطف التفاحة، مجلّة الكاتبة، ع:15،1995، ص: 5.
[2] ينظر: سعيد يقطين، الرواية العربية الجديدة، ص: 198.
[3] ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص: 22.
[4] ينظر: ليندا جين شيفرد، أنثوية العلم من منظور الفلسفة النسوية، تر: يمنى طريف الخولي، عالم المعرفة، الكويت، ط1،2004، ص، ص: 13-14.

المتضادّة"[1]،التي على أساسها تبخس المرأة. وعلى هذا فإنّ أنثوية الكتابة النسوية تقاس بمدى قدرة هذه الكتابات على تمثيل اختلاف المرأة ودفاعها عن مواقفها،لأنّ ،" الذكورة والأنوثة،إنّما هي مواقع معيّنة للذات تشكّلت بفعل عوامل اجتماعية،ولا علاقة لها بالإختلافات البيولوجية" مثلما ترى جوليا كريستيفا[2]. أمّا عن الرواية النسوية،فهي شأنها شأن الرواية عامة،كانت دائما لصيقة بالتحوّلات التي اعترت البنيات السوسيو-ثقافية الغربية والعربية.

لقد تحوّلت المرأة من قضية أو تيمة، أو شخصية روائية،إلى ذات ممارسة لفعل الكتابة،متصدّرة المشهد الرّوائي، حيث فرضت أمثال: ف.وولف،وج.إليوت،وجورج صاند و غيرهن أنفسهن في السّاحة الأدبية[3]. الشّيء نفسه بالنّسبة للرّواية العربية النسوية، حيث واكبت هي الأخرى التّحولات الاجتماعية والتاريخية والسياسية التي عرفها المجتمع العربي،لأنّ مراجعة البنيات السوسيو-ثقافية، يسير حتما جنبا إلى جنب مع مساهمة المرأة في هذا المسار، ولا غرابة في أن تكون رواية "عفيفة كرم" المعنونة "بديعة و فؤاد" الصادرة في أمريكا سنة 1907،أوّل رواية عربية تتوفر فيها الشروط الفنية للرواية،قبل ظهور رواية "زينب"[4]. ولعلَ الأمر لا يقتصر فقط على "عفيفة كرم" ،بل بكاتبات عربيات كثيرات،لا يفتأن يبرزن في كل مرّة في الساحة الأدبية في مختلفالبلدان العربية أمثال: كوليت خوري،غادة السّمان، ليلى العثمان،أحلام مستغانمي، هالة البدري،رضوى عاشور،رجاء عامر، وغيرهن[5]. وبإمكاننا أن نضيف من الجزائر لائحة أخرى ،غير أنّنا سنكتفي بزليخة السعودي وزهور ونيسي،وربيعة جلطي وغيرهنَ. الشيء نفسه يمكن أن نسحبه على النقد الروائي،لأنّ ريادة المرأة العربية الناقدة،قد تضاهي ريادة المرأة العربية الشاعرة أو الروائية،ومن هنا يمكن الإشارة إلى بعض الأسماء،مثل: يمنى العيد،سيزا القاسم،رضوى عاشور،نبيلة إبراهيم ،زهور كرام وغيرهنَ[6].

3-السرد النسوي العربي: محاولة تأصيل المفهوم

إنّ استعمال مصطلح النسوي، لوصف ممارسة أو نشاط تضطلع به الساردة /المرأة،وهي تروي حكاية، وتصوغ الخطاب الناقل لها،حديث النّشأة ولم تبدأ أصداؤه في التّردد إلّا في تسعينيات القرن الماضي،رغم أنّ اقتحام المرأة العربية مجال الروائية بدأ،فنيا منذ أواخر القرن التاسع عشر لتظهر بوادر أوّل رواية مكتملة فنّيا مع "عفيفة كرم"[7]،إلّا أنّ تناول هذه المسألة في إطار ما يسمى بنظرية الأجناس والأنواع،يجعلنا نتريث قبل المضي قدما في مسعانا،ذلك أنّ أوّل مبدإ تكرسه هذه النظرية،هو غياب "الجنس الصافي" بسبب التّداخل بين

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص:250.
[2] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص: 255.
[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] ينظر: المقدمة التي كتبها سعيد يقطين لرواية "بديعة فؤاد"، لـ"عفيفة كرم"، منشورات الزمن، 2008.
[5] ينظر هذه اللّائحة في : سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص: 201.
[6] المرجع نفسه، ص نفسها.
[7] ينظر: الصفحة 8 من هذا المقال.

الأجناس والأنواع،فإذا كانت الأصوات والدعاوي تنادي بانعدام التفاضل بين الأجناس والأنواع،لأنّ لكل منها خصائصها ومميزاتها ومشروعيتها،وأنّ الانتصار لأي نوع ضد آخر أصبح من الماضي،فماذا نقول عن التفاضل بين أسلوبين روائيين وعنصرين مختلفين بيولوجيا يشتغلان في المجال ذاته[1].ومن هنا فإنّ أساس المفاضلة المشروعة يقوم على اعتبارات فنّية وجمالية مثلما أشرنا سابقا،وليس على أساس التّعصب لجنس أو نوع على حساب آخر. وعلى هذا الأساس،فإنّ النص هو ما يؤكّد الجودة والتميّز،ولا يكون هذا إلّا بالانطلاق من التجربة الإبداعية،إلى المقولات السردية، وليس العكس،بعيدا عن أي تعاطف قبلي،أو مصادرة مسبقة. ثمّة اتجاهان اثنان حاولا إزالة اللّبس الذي يكتنف مفهوم السرد النسوي،وتحديد التسمية،رغم وجود تصورات تصل حدّ التناطح أحيانا[2]. ينطلق الاتجاه الأوّل من البعد الجنسي،لتصنيف النتاج الروائي،وعلى هذا الأساس،فإنّ أيّ شيء تكتبه المرأة يندرج في إطار "السرد النسوي"،و هو التّصوّر المهيمن على الساحة الأدبية العربية،حيث يتم الاحتكام خارج المقاييس الفنية أو الجمالية. أمّا الإتجاه الثّاني،فيمكن أن نستشفه من مقال للكاتبة "رشيدة بنمسعود" في استشهادها بما صدر عن الناقد "عبد الكبير الخطيبي" حيث يقول: "الكتابة النسائية (...) خاصة في المجال الإبداعي،ما تزال في طور التأسيس، ورموزها تكاد تقدّر على أصابع اليد"[3] و نفهم من هذا،أنّ الاتجاه الثاني لا يرتهن في تحديد مصطلح السرد النسوي إلى جنس الكاتبة فقط،بقدر ما يربطه بمدى قدرة النص على تجسيد منظور المرأة، ورؤيتها،فكلما تحققت مواصفات الكتابة النسوية كنا بصدد سرد نسوي،وكلما انتفت بعض تجلياتها استبعد عنها نعت النسوية،ولو كانت الكاتبة امرأة[4]. والواقع أن التداخل بين المنظورين سيظل قائما ما لم تحدّد معالم ما اصطلح عليه بالكتابة النسوية التي على أساسها يمحص السرد النسوي العربي وهو ما سنحاول إماطة اللّثام عنه في العنصر التالي، فهل يمكن رسم ملامح ما يمكن اعتباره شعرية خاصة بالكتابة النسائية.

4-خصائص السرد النسوي:

يصعب تحديد ما يمكن أن يشكل خصائص نسائية في الكتابة السردية دون أن نصادف ما يوازيها في "الكتابة الرجالية"،ولعل هذا ما تفطنت إليه "بياتريس ديدي"(Béatrice Didier) عندما تحدثت عن صعوبة التمييز بين الأسلوبين الروائيين رغم اعترافها بخصوصية الكتابة النسوية،لأنّنا عندما نجزم بأنّنا عزلنا ما يمكن أن يشكل خاصية في الكتابة النسوية،نصادف نظيرها في الكتابة الأخرى، والعكس صحيح[5]. وهو عكس ما ذهبت إليه

[1] ينظر: سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص: 198.

[2] سعاد المانح، النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة العربية الثقافية، تونس، 1986، ص: 86.

[3] رشيدة بنمسعود، ما قبل الأدب النسائي: السرد النسائي بالمغرب، خناثة بنونة أنموذجا، مجلة الكاتبة، ع4، مارس1994، ص: 14.

[4] ينظر: سعيد يقطين، الرواية العربية الجديدة، ص، ص: 204-205.

[5] Voir : Béatrice Didier, L'écriture-Femme, ed.puf, Paris, 1981, P : 6.

"بريجيت لوغار"،عندما أكّدت هذه الخصوصية بين الكتابتين، معززة رأيها بآراء بعض الكاتبات اللائي يذهبن مذهبها، لتصل في النهاية إلى أنّ "الحركة النسائية الإبداعية جاءت لتمثل "الاختلاف الانثوي" في الكتابة،و أنّ ذلك لا يتحقق خارج التركيز على مجموعة من الخصائص منها: الجنس وإدراك الجسد،والتجربة واللغة[1]. ومن ثمّ تؤكد[2]،مستعرضة آراء بعض الكاتبات اللائي يسايرنها في الطرح،أن من ملامح الاختلاف بين الكتابتين،الوظيفة التواصلية للكتابة النسوية،سواء بممارسة نوع من الثرثرة المقبولة أو بتفجير الكلمة المتحرّرة في الصّمت، ما يجعل السرد يغلب عليه المونولوج والحديث الداخلي في أغلب الروايات النسوية، وهو نوع من الانكفاء على الذات والهروب إلى عالم داخلي يشبه الرّحم في روايتنا[3]،ثمّ تستعرض الخصائص التالية[4]،التي تلخّصها في العفوية والمباشرة، والاستعمال العادي للكلمة واستظهار البعد الحميمي وممارسة الاعتراف والبوح. فالرواية النسوية تحافظ على حيويتها من خلال مقدرة المرأة الكاتبة على تفجير المكبوتات والأحاسيس والأفكار،انطلاقا من رؤيتها الأنثوية للأشياء وللعالم. فتبدو المرأة في كتابتها "وكأنّها وصلت إلى فكرة تأنيث الذاكرة من خلال رفع صوت الأنوثة،وصوت الصّمت اللّغوي،واستحضار التّغريد المؤنّث،ليكون للمرأة لغة تضارع لغة الرجل،وتقف معها"[5]. وفي الأخير تتساءل،«عن إمكانية الحديث عن نوع سردي جديد تقدمه المرأة،لتنتهي بعد التحليل، إلى أنّ "اللّغة النسائية (...) عبارة عن نرجسية ساذجة". أما "سعاد المانع" فتسجل عبر متابعتها للأدبيات الغربية،ذلك التشديد على الخصوصية بين الكتابتين بقولها: "يمكن القول إنّ النقد النسوي في الغرب ما زال موضع عدم استقرار،وبالنسبة لوجود لغة أنثوية خاصة،يبدو هذا أقرب إلى التجربة والشطحات منه إلى نظرية ثابتة"[6].وتختزل هذه الكتابة حسبها في النقاط التالية[7]: التأكيد على عفوية وحدسية طريقة كتابة النساء،و التأكيد على أن الكتابة النسوية/الأنثوية تعكس طبيعة الأنثى الداخلية وبالتالي يصبح النص الروائي والشخصية الفاعلة والرؤية الأنثوية "امتدادا نرجسيا للمؤلفة"[8]،غير أن الذي يلفت الانتباه لدى "سعاد المانع"- وهي تسجل أن النقد الغربي يُجمع على "تكرار سمة العفوية في الكتابة النسوية"[9]- فكرة "إنكار قدرة النساء على اختراع واع وتنظيم فنّي"[1]. لتستخلص في الأخير أنّ

[1] ينظر: سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص: 206.

[2] ينظر: المرجع امرجع، ص نفسها.

[3] لذلك نجد ساردة ربيعة جلطي في رواية "عرش معشّق" تحن إلى المرحلة الجنينية عندما تقول: "جميلة كانت حياتي وهنيئة، قبل أن تباغتني تلك الهزّة القوية المزلزلة التي لم أعرف مثلها من قبل". الرواية، ص:11.

[4] Voir : Béatrice Didier, Ibid, P : 6.

[5] عبد الله الغذامي، المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996، ص:234.

[6] سعاد المانع، النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة العربية الثقافية،تونس1986، ص: 86.

[7] ينظر: المرجع نفسه، ص: 90.

[8] المرجع نفسه، ص نفسها.

[9] المرجع نفسه، ص نفسها.

النقد النسوي العربي ليس سوى محاكاة مكشوفة للنقد النسوي في الغرب[2]. أمّا عن طبيعة هذه المحاكاة فتظهر في جانبين[3]: التحيّز ضد المرأة في التراث الأدبي الرسمي والشعبي.واستقصاء ما يمكن أن يشكل خصائص لـ "كتابة نسوية" بالنظر إلى المضامين والخصائص الأسلوبية،التي قد تميّز كتابة المرأة عن كتابة الرجل،مؤكدة على أنّ هناك اتجاها يعترف بما يمكن أن يسمى "الكتابة النسوية"،ترسم هويتها استنادا إلى الاختلاف البيولوجي بين الرجل والمرأة، وتتجلّى من خلال الرؤية الأنثوية للعالم، والاحتفاء بالجسد.

خلاصة القول،أنّ مسألة التعميم النظري هذه لا يمكن لمن يتوخّى الصرامة العلمية،تقبلها بسهولة،دون أن يجعلها تمرّ على محك الدّراسة،وهو ما لا يستطيع صاحب هذا المقال أن يدعيه لنفسه،لأنّ هذا لا يتأتى إلاّ بعد الاطّلاع على تجارب إبداعية كافية،ومقارنتها بالكتابة الذكورية،خاصة تلك التي تتقاطع تيماتها ورؤاها مع الكتابة النسائية. إنّ عملا مثل هذا يصبح أكثر من ضرورة،عندما يتّهم كتاب كبار مثل "واسيني الأعرج"،بأنّهم كتّاب "أنثويون" أكثر من النساء الكاتبات أنفسهن ولا ينكرون هذه الصفة بل يفتخرون بها. وهو ما "يكشف عن صعوبة حقيقية ذات صلة بطبيعة الابداع ذاته،وما يفترضه من ائتلاف، رغم الاختلافات الحاصلة بين مختلف التجارب"[4]. فالحديث مثلا عن العفوية في كتابات "أحلام مستغانمي" أو كتابات "ربيعة جلطي" أو الحديث عن اللّغة النسوية المطبوعة بنوع من النرجسية السّاذجة أو العفوية المباشرة أو الاستعمال العادي للكلمة،يصعب في كتابات مثل هؤلاء. و هو ما سنراه في الجانب التطبيقي،ومنه فإنّ أي دراسة تتوخّ العلمية، لا بد من أن تنطلق من النص كخطاب تشكله عناصر فنية وجمالية و قيمية،وليس من آراء مشكلة حوله،لأنّ هذا من شأنه أن يشوش على جهاز الاستقبال لدينا،ويعوق الإمساك بطرائق اشتغاله للوصول إلى ما يشبه البنية المجرّدة التي تمسك خيوطه وتتحكم في أبعاده ومستوياته البنيوية والدلالية. إنّ تقويم تجربة ربيعة جلطي التي تحولت من الشعر إلى السرد، على غرار جملة من المبدعات العربيات أمثال أحلام مستغانمي وغيرها،لا يتأتى إلا بعد ولوج عوالم ربيعة جلطي الروائية ومنها رواية "عرش معشّق" التي تطرح ثنائية القبح مقابل الجمال طرحا فلسفيا،وبهذا تكون أوّل روائية عربية تنزاح عما هو متداول في الرواية العربية التي تعوّل على المرأة النمطية الفاتنة والمُغوية *أحيانا. ومن هنا فإنّ جسد بطلة "ربيعة جلطي" كان سببا في تعاستها وجعلها تحن إلى رحم أمها،مفضلة عالمها "المائي الجميل الحنون"[5] في ظلّ مجتمع مادي تستهويه المظاهر الجسديّة

[1] المرجع نفسه، ص نفسها.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.
[4] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص: 207.
* ورد مصطلح المرأة المُغوية ترجمة للمصطلح الفرنسي (Femme fatale) في مقال لـ لطيف زيتوني تحت عنوان "بناء المرأة المُغوية في السرد" ضمن كتابه الرواية العربية، البنية وتحوّلات السرد، وكثيرا ما يربط نعت المرأة المُغوية بالشّر، ولإفلاس المادّي و القيمي. ينظر: المرجع نفسه، ص، ص: 97-98.
[5] ربيعة جلطي، عرش معشّق (رواية)، منشورا ضفاف (بيروت) ومنشورات الاختلاف(الجزائر)، ط1، 1434هـ-2013م، ص:11.

وتحكمه قيم واقع تنخرفيه ثقافة النّفاق،ومن خلال رمزية الهيكل المعشّق الهدية التي اشترك في صنعها المسيحيون والمسلمون معا،اعترافا من لدنهم بحكمة عبد القادر بن محي الدين وجميله عليهم"[1]،تقارب الروائية سؤال تعايش الأديان وتعدد القيم في مجتمع أضحى اللّاتسامح فيه ظاهرة عامة. إنّ أي حديث عن الرواية، في غياب محاولة حقيقية لتفكيك نسيج نصّ مشحون بطاقة توتّر عالية للإمساك بعوالمه،يستدعي الانطلاق من النص ذاته،إيمانا منّا بأنّ الاشتغال بنقط ارتكاز وسيطية،يعوق إصغاءنا إلى جزئياته والوقوف على تمفصلاته التي تساعدنا، في سعينا إلى إعادة تشكيل ملامحه وبناء دلالته.

لبوليفونية والبناء الحدثي المتداخل في الرواية:

لعل أول ما يلفت انتباهنا ونحن نلج عالم رواية "عرش معشَق"،غياب أهم خاصية في الكتابة النسوية،وهي "العفوية والمباشرة والاستعمال العادي للكلمة"[2]،فالرّواية تتبع نهجا في البناء قائما على تعدد الأصوات (la polyphonie)،وهي تقنية جديدة في المتن الروائي الجزائري عامة. ترصد هذه الإستراتيجية في الكتابة الواقع بطريقة مختلفة،فتنقل السَرد من حقل الكلام المتدرج في خط الزمن- الذي يدفع به صوت سردي أحادي- إلى حقل الرسم، حيث يتعامل القارئ بحرية مع مواد حكائية متشعبة، فيعيد تشكيلها في وعيه انطلاقا من التقاطعات أو التداخلات التي تحدثها المسارات السردية المتداخلة،ومن ثم فإنّ معمار النَص،يشبه في تشكيله لوحة فنَية حديثة،يجد القارئ أمامها،صعوبة في إيجاد منفذ لقراءة خطوطها وإعادة بناء معطياتها،حتى يقف على الكل الحكائي(le tout diégetique)*. فالمادة الحكائية في الرّواية،ليست معطى فنَيا جاهزا،لأنّ القارئ يجد نفسه،في كل مرة يتغير فيها الصوت السردي،أمام معطيات جديدة،دون أن تكون للعناصر المضافة بالضرورة علاقة سببية منطقية بما سبقها من أحداث. إنّ هذا الأسلوب في الكتابة يجعل النص السردي "بدون سلطة محددة أو توجيه ملموس من قبل صوت سردي ما"[3]،لذلك يصعب الإمساك بأطراف القصة فتؤجَل الدّلالة،حتَى الانتهاء من القراءة، واستجماع المتقطع والمتناثر والظاهر والباطن من الأحداث،"لأن الظاهر لا يقود إلا إلى الضياع،وأن الباب الذي يفضي إلى أعماقها(الرواية) ومواطن أسرارها لا تفتحه سوى الثقافة والممارسة والمتابعة"[4]. ورغم أن الرواية ليست بالتعقيد الذي قد توحي به هذه المقدمة،إلاّ أنّ رصد مضامينها الرئيسية يقتضي بعض التريث إلى غاية اكتمال الوعي بها. ترصد الرّواية مسار بطلة منذ مخاض الولادة، إلى ما يشبه مخاض الموت، لأن النهاية تبقى مفتوحة،وقابلة لعدة قراءات.تضعنا الساردة التي افتتحت السرد أمام

[1] الرواية: ص، 34.

[2] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص: 206.

*حاكينا نصطلح الكل الحكائي على منوال الكل الدلالي(le tout sémantique)الذي جاء به رولان بارت.

[3] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص: 110.

لطيف زيتوني، الرواية العربية (البنية وتحولات السرد)، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2012،

[4] لبنان، ص: 122.

جملة من التساؤلات التي تبقى عالقة،فهل تقريب أجواء البداية من أجواء النهاية،يجعل،مخاض الموت يشبه مخاض الولادة؟. نحن أمام بناء دائري للسّرد يشبه مسار الإنسان الذي يُردّ إلى أرذل العمر،قبل أن يواجه قدره المحتوم. نجد أنفسنا ونحن ننهي قراءة الرواية أمام أجواء مشحونة بالخوف والوجع والضياع،شبيهة بالأجواء التي صاحبت الولادة،تجعل القارئ لا يملك إلّا التساؤل: هل لقيت البطلة مصرعها في النهاية،رفقة عبدقا،الذي خاضت معه تجربة "الحرقة"،أم أنّها تمكنت من المرور إلى الضفة الأخرى؟. إنّ هذه النهاية المفتوحة،هي في اعتقادي مركز ثقل الرواية بتعبير البطلة،ومصدر قوة العمل " أضع هيكل الزجاج المعشّق في حجري وقد امتلأ بالماء المالح،أعانقه بينما كل شيء يدور بي وحولي، فإذا بأختي نجود تخرج من بين ثنياته...باعدوا بينهم ليتركوا لها مكانا. كانت تبتسم للجميع،تتملى وجوههم...التي بدأ الفزع يبدل ملامحها...على هلع وضياع. وكنت أرنو إلى وجه عبدقا. اقتربت نجود من أذني هامسة ... وهي تداعب زجاجات الهيكل...وقد تبللت بماء البحر المضطرب:-راكي تسمعي يا زليخا..؟ آذان المساجد وأجراس الكنائس،لحن المديح ونشيد الغوسبيل؟-إنّه صراخ أمنا يمزق الوجع أحشاءها..إنّه المخاض يا نجود.-انزلي يا زليخا..لقد وصلنا؟"[1].يضاعف هذا الملفوظ،من ضبابية المشهد السردي،الذي خُتمت به الرواية،فيولد لدى القارئ نوعا من اللبس،يصعّد من حيرته لتبقى دلالة الخاتمة عائمة يتجاذبها احتمالان، يصعب الفصل بينهما،في غياب اشتغال حقيقي على الرموز والعلامات،التي من شأنها الكشف عن تفاصيل دلالة ضبابية تكنزها المقاطع النصية التي عكست التأزم الحاد في المشهد قبل أن يلوح في الأفق ما يشبه الانفراج،ومع ذلك سيظل القارئ يتساءل عن فحوى هذا الانفراج: هل هو انفراج حقيقي أم انفراج كاذب؟ يغلب على المقطع النصي السابق السرد الآني، الدال على تماس الحدث (أو القول) بالنموذج السردي الناقل له ملغيا بهذا أي مسافة زمنية(jeu temporel)[2]، ورغم قربنا من تفاصيل الحركة وجزئياتها، إلا أننا لم نتمكّن من الفصل في فحوى النهاية. لكن نظرة على المقاطع السردية التي سبقت هذا المقطع تجعلنا نرجح كفة نهاية مأساوية،حيث أن المشهد تأزم إلى الحد الذي لا يمكن معه الطموح إلى حل سعيد. ولتأكيد وجهة نظرنا، نسوق هاتين العينتين: - "إنه المخاض،القارب يتقافز فوق موجات صغيرة،تكبر وتقوى وتتعاظم شيئا فشيئا، ثنياتها تزداد شدة كأنه الطلق..إنه الرحم من جديد،يتحرك كي يلقي بي نحو الخارج..أي خارج؟» - "صورة قاربنا هذا مثل حشرة تتحرك فوق ظهر فيل ضخم أسطوري أزرق. تثير جلده. سينقلب حتما كي يقتص منا.كي يحك جلد ظهره بالتراب الأزرق. كي يرتاح، أين التراب؟ الغيوم .. تزمجر،وجوه كبيرة .. بأوداج .. منتفخة من غيظ- ما الذي أتى بك إلى هنا؟ تخاطب القارب. القارب لا يجيب"[3] فأين بر الأمان بعد هاتين العينتين سوى التراب الأزرق والفيل الهائج الذي سيقذف بركاب القارب حتما إلى الأعماق الساحقة. تتجلى البوليفونيا(la polyphonie) كاستراتيجية في الكتابة،في كون صوت الكاتبة لا يطغى على بقية

[1] الرواية، ص: 189.

[2] Voir : gerard genette, figures III, p,p :232-233.

[3] الرواية، ص، ص: 188-189.

الأصوات،بل يبقى محايدا،لذلك نجد هذه الخاتمة المهمة التي تتطلب إشراك القارئ في رسم ملامح النهاية،فرواية التعددية الصوتية التي نظّر لها " باختين" انطلاقا من مواد وفرتها له نصوص دستويفسكي،تختلف عن الروايات التي يمسك خيوطها سارد أحادي،يوزع الأدوار ويتحكم في الشّخصيات من وجهة نظر الكاتب الذي يتماها وراءه،وهو ما من شأنه أن يحوّل الشخصيات،إلى مجرد دُمى يحرك خيوطها الكاتب. لا تفرض الروائية صوتها على أصوات شخصياتها،رغم ميلها قليلا إلى الشخصية المحورية،التي يبدو أنها تقاسمها الكثير من القيم،لقبح شكلها وبشاعة منظرها، وهو ما تفضحه تلك اللغة المشحونة التي توظفها عندما بتعلق الأمر بالفتاة ذميمة الخلق التي تعاني استهجان المجتمع وهو ما تكشفه هذه العينة: ".. بل إن حظي في الجمال مثل حظ زرافة بأقدام جمل ورأس ضفدع وأنف فيل. كم هو حسن الحظ من يولد مليحا. أنا لست كذلك. ليس من باب التواضع الكاذب أقول هذا...أبدا.بل أنا لست جميلة قط،بل بشعة،ذميمة،قبيحة!"[1]. إن الإمعان في وصف القبح الذي بلغ حد الرسم الساخر،وانتقاء أبلغ الصور لتشكيل جسد الشخصية المحورية لا يمكن أن يصدر في اعتقادي إلا عن كاتبة/أنثى،تستمد فاعلية التجسيد من كونها امرأة تدرك بحسها الأنثوي مكامن الحسن والبهاء،مثلما تدرك مكامن القبح والذمامة، في مجتمع لا ينصف اللقبيحات أمثال زليخا ومن ثم فإن "الجسد كالجمرة في الكتابة النسائية،يمدها بفاعلية التجسيم بوصفها كائنا حسيا مرئيا موجودا،تتذوق طعم الأشياء من خلاله،ليتحول بعد ذلك إلى الإحساس بالأشياء والاندماج فيها...عنصر محفز لإثارة الأحداث... باعتباره المرجعية التي تثبت الكينونة والوجود"[2]. لا تكتفي الكاتبة بتصوير البشاعة في أقبح صورها،بل تتعداها إلى التّصوير النفسي لوقع هذا القبح على نفسية البطلة المتأزمة،التي تحاول عدم لفت الأنظار حوالها حتى لا تنعت "بالغولة" و"السلم الكبير" و"الهايشة" وما شابه ذلك،في ظل مجتمع يعيش على العلل والعيوب،"...أحاول جاهدة ألا أحدث حركة أو صوتا،ولكن بمجرد مروري أشعر أنني أوقع خللا في منطق الأشياء مثل ناقلة نفط حمراء فاقعة اللون أخطأت طريقها الصحراوي المزدوج،فوجدت نفسها محصورة تحاول أن تقطع سوق خضار مأهول في وسط المدينة"[3]. وهو الانسداد الذي تبلغه حياة المرأة عندما تكون "سيئة الطالع"،وسيئة الطالع في مجتمع كمجتمع زليخة، هي تلك التي يمارس عليها العنف، لأنها تشوه المشهد أمام الرجل، فهي ببساطة "لا زهر لا ميمون لا عرقوب زين!"[4]. يتداول الحكاية المتشذرة (fragmentée) أصوات عدّة، منها الخالة "حدهم" التي تكفلت بتربيتها بعد موت الوالدة وهي تنجبها، واغتيال والدها الشرطي في الليلة نفسها التي ولدت فيها ما تسبب في عسر وضع والدتها، قبل أن تلتحق بالرفيق الأعلى،إضافة إلى "عبدقا" الذي تأثرت به زليخة و اختارت خوض مغامرة "الحرقة" معه على العيش في مجتمع يرفضها. أما بوعلام زوج خالتها

[1] الرواية، ص: 40.

[2] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة(دراسة نقدية في السرد وآليات البناء)، دار التنوير (الجزائر)، ط1، 2012، ص: 184.

[3] الرواية، ص: 41.

[4] الرواية، ص: 82.

"حدهم" الذي تربى في مأوى للأيتام،لأنه ابن شهيد ومجاهدة،فتكفل بإضاءة بعض الجوانب من حياته مع زوجته وابنة أختها،وجزء مما أغلق من حكايته التي تتقاطع في بعض مساراتها مع حكاية والدته المجاهدة نورة،حيث أفضى في النَهاية عن سر خطير في علاقته الزوجية. تكشف الرواية ما يضمر في ذهنه من مكر وخداع، وكيف يؤمن بأن أساس علاقته مع أقرب مقربيه هو الكذب،الذي يعدّه "أجمل موهبة خص بها الله الإنسان دون غيره من بقية مخلوقاته المائية والترابية والهوائية والضوئية"[1] حتى أن الروائية كشفت بطريقة هزلية يفكر في مشروع كتاب أو فيلم هوليوودي يحمل عنوانا مثيرا " كيف تصبح كذابا محترما في سبعة أيام"[2]. إن هذه الطريقة الساخرة التي سرد بها "بوعلام" حكايته وأمعن في مدّها بالنوادر الطريفة التي حاول من خلالها طرح الجانب "الجمالي" و"الفلسفي" للكذب،كحكاية ذلك الروائي العربي الساخرة[3]،هي حسب باختين أحد الجذور الأساسية للرواية البوليفونية،حيث "يرجع الصنف الحواري،"إلى صنفين اثنين في قطاع الأدب الضاحك بجد وهما الحوار السقراطي والهجائية المينيبية" [4] ومن هنا فإنه يرى أن لهذين الصنفين "أهمية حاسمة في صياغة هذا الصنف الخاص بتطور الرواية والنثر الفني الحواري"[5]. ورغم أن "بوعلام" لم يؤت هو كذلك حظا من الجمال،إلا أنه في سريرة نفسه لم يتوانى في نعت زليخا بأقبح النعوت،مثل وصفها بـ"عامود كهرباء مهجور"[6]،وهي نفسها لم تكن ترتاح له "من حسن الحظ أنه لا يأتي إلا نادرا،ولا يتكلم كثيرا،إلا أنني أحيانا،يتبادر إلى ذهني أنني أسمعه دون أن ينطق"[7]،وكانت تتساءل دائما" ما الذي يجعل خالتي حدهم تطيق وجود هذا البوعلام الصامط المر الحامض اللاذع الثقيل،بل لا أفهم كيف ولماذا تتألم أحيانا...وتبكي حين يتأهب إلى الرحيل من جديد.."[8]. لقد أدركت زليخا بفطنتها وسجيتها "أن الكذب ملح حياته"[9]،ولم يخب ظنها،فقد بقيت شخصيته غامضة وتصرفاته مريبة إلى غاية الفصل الثامن عندما أوكلت له مهمة حكاية ما خفي على القارئ من حياته ضمن صوت سردي مستقل، ليعترف في نهاية حكايته بأن العيون الوحيدة التي كانت تربكه هي عيون زليخا التي كان يشعر أنها على علم بأمر حياته الثانية،ليقر في الأخير بأنهما يتشابهان رغم تفاوت الأجيال والأزمنة "أنا ورثت عاهاتي وتناقضات الحرب التحريرية ونجود ورثت عاهات وتناقضات الاستقلال"[10]،مهددا بخرق الميثاق السردي(le pact narratif) الذي عقده مع القارئ إذا ما هو

[1] الرواية، ص: 139.
[2] الرواية، ص: 141.
[3] ينظر: الرواية، ص: 142.
[4] محمد الباردي، في نظرية الرواية، سراس للنشر تونس، ط1، 1996، ص: 53.
[5] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط1، 1986، ص: 154.
[6] الرواية، ص: 139.
[7] الرواية، ص: 43.
[8] الرواية، ص نفسها.
[9] الرواية، ص نفسها.
[10] الرواية، ص: 164.

حاول إخبار زوجته بأسراره وأنه ما يزال على قيد الحياة مستمتعا مع أسرته الثانية بعدما أشاع خبر موته مفبركا حكاية أليمة، بقوله "لا عليك يا عزيزي لا تصدق إنها مجرد كذبة.. كذبة ملونة". من بين الأصوات التي تكفلت بإضاءة جزء من الحكاية،صوت "عبدقا" الشاب المثقف،حارس القيم النبيلة الذي استطاع أن يربط علاقة مع البطلة،ورغم اعترافه ببشاعتها،إلا أنه كان يرى فيها شيئا ما،غريبا عن المألوف،يشع منها ف " لعل البشاعة أيضا حين تصل حدودها القصوى تصبح موضوع استثناء يخرج عن القاعدة فيأسر"[1]. لقد طرح "عبدقا" الذي يتماهى صوته مع صوت الروائية في هذه النقطة فلسفته لثنائية القبح والجمال قائلا: " أن ترى زليخا في عالم تتشابه فيه وجوه النساء من جميع القارات بشفاههن وخدودهن وجباههن الممتلأت بالبتوكس،وحواجبهن الموشومة بدقة،ورموشهن الملصقة بعناية رمشا رمشا،وعيونهن بعدساتها اللآصقة الملونة المتشابه،وأثدائهن ومؤخراتهن المنتفخة المحشوة...في هذه السوق العالمية الصارمة تبدو زليخا خروجا عن السلعة الموحدة المنمذجة المعلبة فتثير اهتمامك"[2]. لقد استطاع "عبدقا" بذكائه أن يغذي رغبتها في انتظاره، وهي التي كانت ترى بأن لا حظ لها فيه،إلى غاية اكتشافها لما اعتقدته عيبا صوتيا فيه وهي التأتأة،فرأت بأنها تستطيع الظفر به. لقد ظل سر عبدقا محفوظا إلى غاية الكشف عنه في الفصل السابع الذي تكفل به كصوت سردي مستقل،وهو أن التأتأة حيلة اخترقها لتجنب فضول الجيران،ف" أضحوا مع مرور الوقت يلوحون لي من بعيد وغالبا ما يومئون برؤوسهم بالسلام. والسلام"[3].لا يمكن ختم هذا المسح لمختلف الأصوات،التي تداولت حكاية زليخا وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى،دون أن نتحدث عن إقحامات زليخة التي أخذت الحصة الأكبر في الرواية،ومع ذلك،تركتها الرَوائية على مسافة واحدة مع الشخصيات الأخرى، رغم جعل القارئ يبحر مع مناجاتها الكثيرة وهواجسها التي لا تنضب. وهو ما أبعد القارئ عن الدلالات المحنَطة التي ينتجها صوت سردي أحادي،فيقف مباشرة على ما يقوله الأبطال(protagonistes) داخل المتن الحكائي،من خلال العلاقات القائمة بينهم ونواياهم التي تحيل عليها أقوالهم وأفعالهم ،ومن ثم فإن "خطاب الكاتب وساردِيه والأجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخوص،ما هي إلا الوحدات التأليفية الأساسية التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية،وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية وتقبل إتصالاتها وترابطاتها المختلفة التي تكون دائما في شكل حواري قل أو كثر..."[4]. لم تسع الرواية،لتثبيت قيم أو نفي بعضها في مجتمع متحول مثل المجتمع الجزائري،بقدر ما سعت إلى توزيع الأدوار بين أصوات متباينة إيديولوجيا وقيميا ووضعها على مسافة واحدة، لذلك يجد القارئ نفسه أمام هذا التنوع والتمايز بين قيم ثابتة لها حراسها وأخرى متحولة في مجتمع هش،وهو ما اقتضى طريقة جديدة في الكتابة لم نعهدها

[1] الرواية، ص: 110.
[2] الرواية، ص،ص: 110-111.
[3] الرواية، ص:111.
[4] ميخائيا باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر والدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، 1987، ص:39.

بهذه القوة في الرواية الجزائرية ومعمارا خاصا يتأبى على البطولة الفردية والنهاية المحددة[1].لذلك فإن الرّوائية وهي تشيد عالمها الحكائي وتؤثثه جعلت القارئ يدرك الحدث الروائي في حجمه الحقيقي، كما يرتسم في وعي شخصيات متباينة المشارب والمقاصد،مخلّصة أياه من ربقة الروائي العليم أو كلي المعرفة(le romancier omniscient)[2] وسلطته التي مازالت في اعتقادي مسيطرة إلى حد كبير في المتن الروائي الجزائري. لقد انتهى ذلك الجيل الذي تربى على القصة محكمة البناء وعلى السرد المحكم رغم اعترافنا بأنه جيل كتب بوعي سردي يقوم على نقد الواقع الجزائري ومساءلة السلطة والتاريخ والمؤسسات. مثلما تجلّى في كتابات الطاهروطار و عبد الحميد بن هدوقة وغيرهما،أما جيل ربيعة جلطي فيفضل قول الأشياء كما هي لا كما ينبغي أن تكون ويطلق العنان لشخصياته،فيبقى محايدا إلى حد كبير، حتى أن القارئ قد يتعاطف قليلا ويلتمس الأعذار لبوعلام "السوطا"،الماكر ومسار حياته القائمة على فلسفة الكذب التي ارتقى بها لكي تصبح قيمة جمالية وحياتية. لا يتسع المجال في هذا العنصر، الحديث عن المكونات السردية التي تأثرت حتما بهذا البناء المتداخل مثل الزمن والصيغة والصوت وبناء الشخصيات،لأن الموقف من القصة محكمة البناء الذي اتخذته الرّوائية،هو" موقف من الراوي والزمن وصيغ الخطاب وكل تقنيات تقديم القصة من جهة،ومن كل الدلالات التي كانت تحملها أو كان يسعى السرد المحكم إلى تمثيلها من جهة أخرى"[3]. فزمن الأمل الذي كان يحذو الجميع لبناء مجتمع متحرر ومستقل،تقهقر في كتابات جيل العشرية الدموية التي طبعت المجتمع الجزائري إلى الأبد وجعلته يعيد النظر في يقينياته القديمة.

لغة الرواية، بين الكتابة الإخبارية والكتابة الشَعرية :

تجمع الرّواية "بين الكتابة الإخبارية القائمة على السرد الأفقي المباشر،والسرد العمودي المزوَد بطاقات تخييلية مكتنزة بالإشارات و الرّموز"[4]،فهل يعقل إدراج لغة الرّوائية،ضمن "الوصفات النسائية التي يقدمها النقد النسوي"[5]،أم أنَ لغتها، تضفي على المشهد السّردي النّسوي طابع الاستثناء والخصوصية. تنقب "ربيعة جلطي" الرّوائية عن الصورة السَردية،مثلما ينقَب الشَاعر عن صورته الشَعرية،وهذا بديهي، فلعلَ ربيعة جلطي لا تريد التَخلَص من صورتها الأولى التي جبلت عليها. لذلك فهي تتطلب قارئا متمرّسا على لغة

[1] ينظر: الصفحة الأخيرة من الرواية.

[2] هو مصطلح أنجلو أمريكي يستعمل لنعت إحدى التقسيمات التبئيرية الثلاث ويعني القصة التي يسردها سارد عليم أو كلي المعرفة التي يطلق عليها جون بويون الرؤية من الخلف (vision par deriere) ويرمز إليها تودوروف بهذه الصيغة: السارد > الشخصية، أما جيرار جنيت فيطلق عليها مصطلح القصة غير المبأرة أو ذات التبئير الصفر(récit non focaliser ou afocalisation zero) ينظر: gerard genette, figures III, p :206.

[3] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص: 108.

[4] الأخضر بن السَائح، سرد المرأة وفعل الكتابة (دراسة نقدية في السرد وآليات البناء)، دار التنوير ، الجزائر، ط1، 2010، ص،ص: 234-235.

[5] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص: 210.

بصرية قائمة على التّشبيه و المحاكاة [1]،حتى يتمكّن من الوصول إلى المعنى العميق للنّص،فعادة ما تكون الصورة ،مركّبة في رواية "عرش معشّق" من جزئيّات يحاول القارئ ربط الوشائج بينها أفقيا و عموديًا،معيدا تشكيل المشهد السردي في ذهنه، وهو يستند إلى علامات النّص ذاته، ومن هنا فإن تفكيك هذه الجزئيّات وإعادة تركيبها،إجراء ضروري للوقوف على الدّلالة العميقة للمشهد،ففي الصورة المركّبة يكمن المعنى،المعنى العميق للنّص الأدبي. و حتى لا يبقى طرحنا أدراج التنظير،نسوق هذه العيّنة التي تخاطب فيها، الشّخصية،التّي افتتحت السرد،القارئ: "هكذا بدأ الأمر وجئت.. غصبا عنّي... أتدري أنّهم سلّوني من قوقعتي مرغمة،كما يفعل الطّائر بحلزون يزحف هادئا متنسّكا داخل قوقعته... يهوى عليه،يلتقطه من طرف شفة القوقعة، يضرب سقفها الهش بأديم الأرض... لتشجّ جداره،و تهشّم قوقعته... فيجد نفسه في العراء. ثم يقاوم الدّوخة،معلّقا بطرف منقار الطير... عاريا،مستسلما،يعرف أنّه يعلو نحو ملكوت الموت. مثلما حدث لي تماما،بقيت قوقعة الحلزون خالية منه،مكسورة الخاطر،ترنو لساكنها... وهو يترنّح في الفضاء،ليغيب مع ظل الطائر في غيهب المجهول. أنا أيضا،مرغمة جئت،كسّروا قوقعتي اللّيّنة فوق ظهري،فوجدت نفسي في العراء... إنّه أوّل اعتداء عليك و أوّل تطويع و أوّل كبح و أوّل ترويض. و أوّل تنبيه لك أنّك لست مليك أمرك... و أنّك مجبر على الطّأطأة و الرّضا و التّقبّل... وما عليك إلا الخضوع و الطّاعة..."[2]. تأخذ الولادة عند الساردة صورة اعتداء حقيقي على حرّيتها وكرامتها،واغتصاب لخصوصيتها التي كانت تحظى بها في الحياة الرحمية،ولكي تجعل المتلقي،يقف على دلالة الصورة،راحت ترسم مشهدا موازيا،على سبيل المماثلة(المقايسة)(l'analogie) فشبّهت نفسها بحلزون مسالم ،جُرّد من قوقعته التي كان يحتمي بها، لذلك فهي تعتبر هذا التجريد بمثابة اغتصاب و اعتداء على الطائر قبل أن يلقى مصيره المحتوم. ثم أسقطت هذه الصّورة على مشهد الولادة. ولما كانت الروائية أدرى بطبيعتها البيولوجية،فإنها استطاعت أن تصور المشهد بإتقان متوسلة أدوات الشاعر الفنية،فبرعت في الوصف والمحاكاة وهما ركيزتا اللغة الشعرية التي ترصد الأشياء بإمعان الحواس والعاطفة والشعور. ما جعل القارئ في النهاية يدرك الدّلالات الخفية،تتويجا لعدة قراءات،لعل أهمها أن الحياة قاسية يحكمها قانون الغاب،لذلك على الإنسان أن يولد عنيدا مكافحا،حتى لا يلقى مصير الحلزون،و هو ما جعل البطلة تقاوم أصابع القابلة الخشنة،وتعلنها من البداية،حربا على المفترسين والمعتدين من أمثال الطاقم الطبي الذي تحالف من أجل الإيقاع بها في "ممر سحيق لزج مبلل"،والدفع بها إلى جحيم حياة لا مكان للضعفاء فيها،لذلك ظلت تتشبث بعالمها المائي الجميل،مقاومة تشنجات الرحم،رافضة الولادة حتى النّهاية،تماما مثلما فعلت في نهاية

[1] يرى ابن رشيق في الفرق بين الوصف والتشبيه أن " هذا إخبار عن حقيقة الشيء وأن ذلك تمثيل ومجاز" وأن ثمة تشابه و"قربى بين الوصف والتسيه، إذ كلاهما محاكاة للأشياء، إلا أن سبيل الوصف إلى ذلك عرض الحقيقة وما عليه الشيء في واقع الأمر، أما التشبيه، فيفعل ذلك بالتمثيل والمقايسة، أي بالمجاز" ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح وتع: محمد محي الدين ابن الحميد، دار الجيل بيروت، ج2، ط4، 1972، ص: 294.

[2] الرواية، ص،ص: 9-10.

الرواية قبل أن تلقى مصيرها الغامض رفقة "عبدقا". يمكن اعتبار مثل هذه الصورة التي تلجأ إليها الساردة لتقريب المشهد من المتلقي سرودا ميتاحكائية (récits metadiégétiques) تربطها بالسرد الأولي، علاقة موضوعاتية (relation thématique)،قائمة على المماثلة (analogie)[1]. ويمكن للعلاقة الموضوعاتية،عندما يتم إدراك مراميها من طرف المتلقي أن تؤثر في الوضعية السردية،لاعبة بذلك دورا إقناعيا (rôle persuasif) ،من خلال جعل القارئ يقف بنفسه على الدلالات التي يكون قد شكلها بعد إمعان النظر في طرفي المقايسة. إن الصورة التي تنقلها الساردة هنا تبحث عن متلقي يحسن فن المقايسة،فالولادة بالنسبة لها تجسيد للعبة الموت،التي يلعبها الطائر مع الحلزون حيث يهوى عليه ويهشم قوقعته،فيجد نفسه في العراء،قبل أن أن يعلو به نحو ملكوت الموت[2]. وهو ما حدث للبطلة في الرواية. إن الدوخة التي حاول الحلزون مقاومتها،شبيهة بالدوخة التي اعترت البطلة أثناء الولادة،حيث كانت تتشبث بما تجده في طريقها المنحدرة لكن الممر السحيق جعلها تنزلق ثم تتدحرج كأنها تهوى في فج عميق[3]. يصعب علينا،مع هذه العيّنة الحديث عن الاستعمال العادي للكلمة، لأنّنا نجد أنفسنا أمام ما أطلق عليه "سعيد يقطين" اللغة- الرسم،أي أمام "كتابة بصرية تدفعنا للتواصل معها،من خلال تشكيل صور تتراكب وتتكامل لتكوين الصورة السردية،ثم إعادة قراءتها في ضوء سياقها الذي وظفت فيه لتحصيل الدلالة"[4] . ومن هنا فإن الاهتمام بالصورة والتصوير والتعبير بواسطتهما من سمات الكتابة عند "ربيعة جلطي". إنّها لغة لا تكشف عن مكنوناتها،ولا تقدم نفسها بالسهولة المتوقعة،فالحياة في النهاية عند الرّوائية تشبه حياة البراري التي يحكمها قانون الغاب. فبدت الحياة،بالنّسبة لها كأنها حرب بين كائن مسالم ساذج ومطارد مفترس. تُجلى الروائية في بعض مشاهدها مجموعة من الحالات المتراصة و ترصد الأشياء والظواهر التي تقع عليها حواسها أو تنطوي عليها خبرتها التي اكتسبتها من تجاربها السابقة،فتحاكي- بحسها الأنثوي وطبيعتها البيولوجية التي لا حظ للرجل في منافستها فيها- مخاض الولادة متوسلة زاوية نظر جديدة في المتن الروائي،من خلال تقمّصها وعي مولود جديد،موظفة تشبيهات تعتمد على التمثيل والمقايسة،مستثمرة تجربتها كشاعرة في إنتاج الصور الفنية. لأنّها لا تشبه شيئا بشيء فقط،وإنما تفعل ذلك لأنها تجد في مقايسة الأشياء بعضها ببعض وإدراك صفات التماثل الكامنة بين عناصرها ضربا من البراعة الفنية والإجادة.[5] الشّيء نفسه بالنّسبة لهذه العينة التي تختم بها الروائية مشهدا امتد على صفحات طويلة تخلّلته جملة من التعاليق والتأملات النفسية التي أسهمت في تضخيم حجم النص إلى أقصاه " نعم.. اكتشفت سلاح البكاء

[1] Voir : gerard genette, figures III, p :242.

[2] الرواية، ص:9.

[3] ينظر: الرواية، ص: 10.

[4] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص: 213.

[5] ينظر: عيسى علي العاكوب، العاطفة والإبداع الشعري(دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري)، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2002، ص،ص: 150-153.

للتو..استباح الهواء اللعين حرمة صدري،ومزق بكر رئتي.. سمعت صوت خشخشة الهواء وهو يحفر طريقه مخترقا.. يغتصبها بعنف. ولن أسكت على اغتصاب الهواء ما دمت حية..أنا والهواء..يدخل فأخرجه،أخرجه فيدخل. لا يمكن الشعور بقيمة الأشياء قبل ضياعها منا.وهل هذا هو أول الفقد." [1]تبدو هذه الصورة قريبة في عنف علاماتها بمشهد اغتصاب حقيقي،لأن الروائية استطاعت أن تقرب المشهد بطريقة تموهية،من القارئ دون أن توجهه في مسالك دلالية معينة،مستعملة حقلا معجميا خاصا باغتصاب حقيقي- لو جردنا هذه العينة من الزوائد التي حاولت الروائية من خلالها قذف القارئ بعيدا عن معناها الحرفي وطمس الدلالة – مفرداته :**البكاء،استباح حرمة،مزق البكرة،يحفر طريقه مخترقا ممرات الشعب الدقيقة،يغتصبها بعنف،يلج جزئياتها ليملأها ويحتلها عنوة،يدخل فأخرجه أخرجه فيدخل،ثم الشعور بالوحدة والضياع،فهل هذا هو أول الفقد؟**،وهي ظاهرة في النقد الحديث تعرف بـ" انضغاط المفردة"[2]، ف" اللفظ ينبغي أن يوحي لمتلقيه بأقصى المعنى،وأن يقربه من غاية المرام التي إليه قصد القائل وأن يكون قد صدر عن صاحبه في سهولة ويسر وتدفق من غير معاناة ولا مكابدة،حتى لا يفيض ماؤه، ولا يذهب رواؤه بإعمال الفكر والتأمل وطول النظر"[3]. ومن ثم كان اللجوء في هذه العينة إلى التورية كمحسن معنوي لإضمار المعنى الحقيقي وإظهار غيره،وهي لعبة ما انفكت تلعبها الروائية الشاعرة مع المتلقي فتدرج ألفاظا تحمل معنيان،أحدهما " قريب ظاهر غير مراد،والآخر بعيد خفي هو المراد بقرينة، ولكنه ورِّي عنه بالمعنى القريب فيتوهم المتلقي لأول وهلة أنه مراد وليس كذلك"[4]. إن هذه الظاهرة المعنوية تجعل محنة الصراع الدائم الذي أشارت إليه الروائية يأخذ تارة شكل اغتصاب حقيقي لا تملك الساردة فيه،سوى سلاح البكاء دفاعا عن كرامتها،وتارة يأخذ صورة غرق حقيقي،ولكن ليس للماء فيه يد،بل الهواء لأنها مثل السمكة كائن هش يغرق بالهواء، وأحيانا أخرى يأخذ صورة أول فقد و أول التعاذ "في زمن الوجع الجماعي لبلاد غارقة في حرب وإرهاب ونزيف حاد وتساؤل"[5]. إنَ استيعاب الصورة السرديَة التَي يكتنزها النص الرَوائي،يتطلَب تحليلا دقيقا للنَسيج اللَغوي ،للانتباه إلى أبعاده،لأنَ النَص يزخر بالاستعارات،و المجازات والتَوريات،مثلما يتجلَى في هذه التعابير الصور التي تعكس حجم إيغال الرَوائية و احتفائها بالفن البصري الذي ينشط الحواس،ولأنها تبنَت في بداية الرَوية،وجهة نظر وليد يرى نور الحياة لأوَل مرة، فإنَ أولى الحواس،التي يوظفها لالتقاط ما حواليه،هي حاسة السَمع،لذلك تفنَنت في وصف الصَوت،لأنَه "أول سلاح يشهره،يواجه به أوجاعه،ومن يتسبَب في أوجاعه"[6]،وجعلته يأخذ

[1] الرواية، ص: 15-16.
[2] عيسى علي العاكوب، العاطفة والإبداع الشعري، ص: 187.
[3] المرجع نفسه، ص: 186.
[4] سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبديع، شرح: حسمن حمد، دار الجيل ، بيروت، دط، ص،ص: 218-219.
[5] الرواية، ص: 17.
[6] الرواية، ص:18

أحيانا شكل "فرملة قويَة مفاجئة لسيَارة ضخمة تتوقَف على حافة منزلق هويَة"[1]،وأحيانا يأخذ صورة " مجموعة كمنجات غير مدوزنة،مزمجرة مزعجة"[2]،وأحيانا يعلو شيئا فشيئا وترتفع نبراته حادَة قاصمة نكاية في من سلب منها سكينتها الجنينية،"فلم تتوانى عن التَفنَن في طبقاته و سلَمه الموسيقي".[3] الشَئ نفسه بالنَسبة للجوع الذَي يأخذ صورا شتَى،فينعت أحيانا ب "الكافر"،وأحيانا ب" أمهر الطَباخين"[4] ،تماما مثلما أمعنت في الفصول اللاحقة في وصف بشاعة شكلها وقبح منظرها و قامتها التي لاتعرف التحكَم في تطاولها و انفلاتها منها نحو الأعلى[5] . لعلَ ما يصعّب على القارئ أن يستسيغ بسهولة تلك المسلَمات التي ألصقت بلغة الرواية النسوية،هذه العيَنة التي ترفع مكانة الهيكل المعشَق،وتضفي عليه من السحر والقداسة،فتأخذ لغة الروائية أبعادا يصعب إدراكها :"في كل بيوت النَاس توجد نقطة مركز الثقل،يكتشفها سكَانه أحيانا آجلا و أخرى عاجلا، وهناك من سوء طالعهم لا يكتشفونه أبدا.نقطة ارتكاز تنظم مجرى الهواء،و المزاج،وانسكاب الضوء و الظلمة.. تربط المكان بالنَجوم،وحسابات الفلك المعقَدة، وتضبط التَوازن و اللاَ توازن وتحصي دخول و خروج الفصول وأخرى غريبة و مدهشة"[6] . إنَ هذه اللَغة المهمة حدَ الدهشة،نصادفها بين الفينة والأخرى في الرَواية،وما دامت تستعص على أي تعليق،سندع الرَوائية تعلق بلغتها على لغتها،لأن إيحاءات عيون الهيكل المعشَق تفعل بها فعلتها، وتجعلها "تكتشف مع الوقت أنَها لا تحتاج (للغة اليومية)"[7]،إنَها لغة لها كيمياؤها الغريبة الخاصة بها،من خلالها تسرَب إليك معناه، وأحيانا تخضَك بقوَة وتهزَ كيانك مثل ورقة خريف"[8]. لا يسع المجال لطرق كل الأبعاد التي توفرها لغة الرَوائية لأنها تنتهج طريقا في الكتابة مختلفا عمَا يرد في أبجديَات النقد النَسوي،إنها لغة تقوم على التقصي لإيصال المعنى الذَي يتماها وراء المفردة و الجملة والتركيب و الصَورة إلى أبعد أشواطه من أجل تقديم رؤية فاضحة لمجتمع يعاني الإفلاس في مرحلة انمحت فيها المعالم وتبخَرت فيها اليقينيات.

بمثابة خاتمة :

يمكن القول،في ضوء ما تقدَم،أن الرواية،ببنائها المتميّز،تَخلَصت من الصوت الأحادي،الذي يمارس دور الوصاية على الشَخصيات و القارئ،عندما يوجَه دفَة السَرد،محتكرا الخيط السَردي إلى النَهاية. أما رواية "عرش معشّق"،فتقف على مسافة واحدة من الأصوات،التي جعلتها تتناوب على السرد،ليجد القارئ نفسه أمام مواد حكائية تنسجها أصوات عدَة،وفق وجهات نظر متباينة،ورغم أنَنا اقتصرنا،في الجانب التطبيقي على عنصرين

[1] الرواية، ص:نفسها
[2] الرواية، ص: نفسها
[3] الرواية، ص:نفسها
[4] الرَواية، ص:21
[5] ينظر: الرواية، ص:41
[6] الرواية، ص:27
[7] الرَواية، ص:نفسها
[8] الرَواية، ص:نفسها

فنّيين فقط،وهما بناء الرواية،ولغة الكاتبة المنحوتة بعناية شاعرة،وأسلوب سردي متميّز،إلا أنّنا استطعنا أن نقف إلى حدّ ما على هذا التباين،عما ورد في أهم المسلّمات التي قامت عليها الكتابة النسوية،كما نظّر لها النقد الغربي، الذي وجد له صدى في النّقد النّسوي العربي،لذلك تعذّر علينا إدراج لغة الرّواية و بنائها ضمن مواصفات الكتابة النسوية. إننا نؤمن بأن مقاربة نصّ سردي متشعّب مثل نصّ رواية "عرش معشّق" يتطلّب مجهودا مضاعفا، للإمساك بجوانبه البنائية و الدّلالية،لأنّ الرّواية نتاج إنساني،قبل أن يكون نتاجا نسائيا أو ذكوريا،وأنّ ما يجعل نصّا أدبيا يتفوّق على آخر،لا يمكن ردّه إلى الهويّة البيولوجية، رغم بالغ أهميتها،بل إلى اعتبارات فنية و جمالية،وسواء أكان الكاتب رجلا أم امرأة،فإنّ الخطاب السّردي وتضافر مكوّناته،هو ما يعوّل عليهما في الجودة و التمايز،ولا يكون ذلك إلا بالانطلاق من التجربة الإبداعية ذاتها ،بعيدا عن أيّ مصادرة مسبقة أو تعاطف قبلي.

قائمة المصادر و المراجع:

– ربيعة جلطي، عرش معشّق(رواية)، منشورات ضفاف، بيروت و منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1: 2013.

- سعيد يقطين،قضايا الرواية العربية الجديدة(الوجود و الحدود)،منشورات الاختلاف،الجزائر والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1: 2012.

- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2المؤسسة العربية للدّراسات و النّشر، طبعة موسعة، بيروت، بيروت:2006.

- سارة جامبل،النسوية و ما بعد النسوية، تر:أحمد الشامي،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،ط1: 2002.

- نازك الأعرجي،الكل يخشى قطف التفاحة،مجلة الكاتبة،ع15ط:1995.

- سعاد المانع، النقد الأدبي في الغرب و انعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة العربية الثقافية، تونس،ط:1986.

- ليندا جين شيفرد، أنثوية العالم من منظور الفلسفة النسوية، تر:يمنى طريف الخولي، عالم المعرفة،الكويت، ط1: 2004.

- عبد الله الغذامي، المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1: 1996 .

- لطيف زيتوني،الرواية العربية، البنية و تحولات السرد،مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،ط1: 2012.

- الأخضر بن السائح، سرد المرأة و فعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد واليات البناء،دار التنوير،الجزائر،ط1: 2012.

- محمد الباردي،في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس، ط1: 1996.

- ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي،دار توبقال للنشر،ط1: 1986.

- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر و الدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، ط1: 1987.

- ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر و نقده، تح و تع: محمد محي الدين ابن العميد، دار الجيل،بيروت،ج2، ط4 : 1972.

- عيسى علي العاكوب، العاطفة و الإبداع الشعري، دار الفكر، دمشق و دار الفكر المعاصر،بيروت، ط1: 2002.

- سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البديع، شر: حسن حمد، دار الجيل، بيروت، بيروت، دط.

-Gérard genette, figures III , ed seuil, paris,1972 .

-Béatrice Didier , l'ecritue-femme, ed puf, paris, 1981 .

http : // www.universalis.fr/ encyclopedia.