صوت المرأة العبء والمعبّأ في رواية "حيزية" (Hizya) لمايسة باي

The voice of women burden and mobilized in the novel "Hizya" by Maissa Bey

عزيز نعمان*

جامعة مولود معمري، تيزي وزو-الجزائر namane.aziz@gmail.com

تاريخ الإرسال:	تاريخ القبول:	تاريخ النشر:
2021-04-24	2021-05-08	2022-01-01

ملخّص: يبحث هذا المقال في كيفية تمثيل صوت المرأة في رواية "حيزية" (Hizya) (2015) للأديبة الجزائرية مايسة باي، ويدرس مظاهر توزّعه وتعدده في رحاب بنية خطابية يطبعها التشظي والتركيب والانتقال المتزامن والمكثّف بين ما يصدر من الساردة والشخصية الرئيسة "حيزية/ ليزا"، والضمير الواعظ، ومن الشاعر بن قيطون في قصيدته الأصلية الملهمة للأديبة.

تفيد دراسة الصوت وتمظهراته في معرفة مدى تحدث باي في روايتها باسم المرأة أم حملها لصوتها وكلمتها دون أدلجة أو تسييس.

كلمات مفتاحيّة: صوت المرأة؛ تمثيل؛ تشظي؛ تركيب؛ توليفة- حوارية؛ لعبة الضمائر.

Abstract: This essay examines how the voice of women is represented in the novel "Hizya" (2015) by the Algerian writer Maissa Bey. It studies the manifestations of its distribution and multiplicity in the expanse of discourse structure characterized by fragmentation simultaneous composition and synchronous movement between what comes out of the narrator and the main character (Heyziya/ Liza) and the moralizing pronoun and from the poet "Ben Guiton" in his original and inspiring poem for the writer.

The study avails the sound and its manifestation in the knowledge extent of Bey in her novel in the name of woman carrying her voice without argument or politicization.

Keywords: The voice of woman; representation; fragmentation; composition; combination; dialogue; the game of pronouns.

* المؤلف المرسل

1- مقدمة: أعادت مايسة باي في رواياتها الأخيرة، "حيزيّة" (Hizya)، بعث قصة امرأة صارت من الموروث الشعبي الجزائري، وارتقت إلى رمز استحسنه الناس وتناقلوه في أكثر من مكان وخلال العقود الزمنية التي تلت وقوع القصة الحقيقية، بمدينة سيدي خالد الواقعة بولاية بسكرة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وكان الفضل للشاعر الشعبي محمد بن قيطون (1843-1907)، ابن المنطقة، في سرد مأساة "حيزيّة"، في 1878 سنة وفاتها، بطلب من زوجها، وهو ابن عمها، سْعَيَّد، ورثائها في قصيدة مطوّلة، تحمل اسمها، عمدت باي إلى إلحاقها بالرواية في صيغتها العربية الدارجة الأصلية مع الترجمة الفرنسية.

وقد جعلت الكاتبة نص ابن قيطون حاضرا بقوة في روايتها، إما بإيراد أبيات ومقاطع منه، أو باقتباس بعض ألفاظه ومعانيه ضمن سياق يخدم القصة الإطار التي ترتبط بفتاة اسمها "حيزية" تود عيش قصة حب شبيهة بتلك التي عاشتها المرأة الرمز، وعلى الطريقة الشاعرية الموصوفة في القصيدة الأصلية المخلّدة لذكراها. فتلتقي أصداء صوت امرأة آتية من الماضي وأخرى حالمة في الحاضر وأخرى واعظة عاقلة، وتتشظى وتتركب لتقدم للقارئ صورة صوتية هجينة حوارية تحمل على التساؤل عن أعراضها وأساس تمظهرها ومقدار تمثيلها للمرأة المعاصرة صورة وصوتا؟

إن اقتران أصوات المرأة بالزمان والمكان وارتباطها بالمرجعيات الثقافية وقيامها على آليات التذرية والتشظية ولعبة التخفي والتجلي واهتمامها بالمضمر والمحظور والمسكوت عنه، لهي مسائل نفترض أن يتحدد بها مجتمع رواية "حيزية" ومخيالها، وتُؤسس لتمثيل المرأة وتشريح وضعها الراهن. ولعل إدراك خصوصية كتابة مايسة باي، والحدود التي رسمتها أو تخطّتها في روايتها وهي تَحْمل صوت المرأة وتُحمّله أشياءها، مما يزيد درجة الاهتمام بكتابة نسوية جزائرية لا تفتأ تستكشف عوالم الذات الأنثوية وتسترد حقوقها في الفضاء والحركة والتعبير والإبداع.

2-"حيزية": تشظية صوت المرأة: يتوزع صوت المرأة في رواية "حيزية" بصفة مكثفة يخالها القارئ مضطربة لأول وهلة، وهو يتتبع سيرورة الأحداث ومسار الشخصيات، ويتأكد مع معاودة القراءة والنزول إلى أعماق البنية الخطابية أن الصوت باعتباره "لغة الكلمات"[1]، على حد تعبير جاك دريدا (Jaques Derrida)، يتقطّع وينقطع ويغيب ويحضر، في هيئة طرس يدعو إلى تقفي آثار ما تناثر شظايا وتهشم من هيئة صوتية مركبة في أصلها وتكوينها.

تتحرك الضمائر العائدة على المرأة وفق لعبة ذاتية الاشتغال، فيطالعنا ضمير المتكلم "أنا" الحامل ليوميات "حيزية" وأحلامها، ويقابله ضمير المخاطب "أنتِ" الذي هو صوت الضمير المعقِّب على كل ما يصدر عنها، ويتخللهما ضمير الغائب "هي" المعبأ بقصة "حيزية" الأصلية ومأساتها، ويحويه ضمير الشاعر "ابن قيطون" النائب عن الزوج "سْعَيَّد"، ويصاحب هذا المجموع ضمير الراوية-الكاتبة المحيط بأطراف العمل.

أكثر الضمائر هيمنة الضمير "أنا" الذي يحيل إلى الراوي داخل الحكائي (homodiégétique)، فبواسطته تسرد الشخصية البطلة "حيزية" وقائع حياتها، وتحكي أدق تفاصيل يومياتها، في البيت مع العائلة (الجدة، الأم، الأب، الإخوة)، في العمل مع الزميلات، وفيما له علاقة بالنساء، وقصة حبها مع "رياض"، مستعرضة ومستحضرة مشاهد وأحداثا وشخصيات من الماضي والحاضر. ومن المقاطع التي تروي فيها "أنا" الراوية قصتها في سرد من الدرجة الثانية، المقطع الافتتاحي الآتي الذي تُعرّف فيه القراء بنفسها، ذلك أنه-حسب رولان بارت (Roland Barthes)- "لا يمكن أن يوجد سردٌ بدون سارد وبدون مستمع (أو قارئ)"[2]. ويزيد هذا الطرف المتلقي السردَ انعكاسا على ساردته:

"اِسمي حيزية، لأنه ببساطة الاسم الذي كانت تحمله جدتي من أبي (...).

اِسمي حيزية. سأبلغ قريبا ثلاثة وعشرين عاما. إنها، حسب الشاعر والشهود الذين نقلوا قصة حيزية، السن التي انطفأت فيها، أميرة الرمال، ظبية الصحراء، بين يدي حبيبها، منذ ما يقارب القرن والنصف"[3].

يعود الضمير "أنا" في المقطع السابق على الذات الساردة في حديثها عن الجدة وعن "حيزية" الأصلية، ولعل إيراد الاسم والسن وتكرارهما يخلق نوعا من المفارقة في المشهد، ذلك أن تماثل أسماء الراوية والجدة والشخصية الرمزية وتكافؤ سني الراوية وتلك الشخصية الأصلية يوحي برغبة في تمثّل صوت المرأة، صوت "حيزية" اليوم، عبر أصدائه المنبعثة من الماضي، فالمفارقة، على حد تعبير جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) "تستلزم إدراج القصة في النص والنص في القصة"[4]، وذلك ما أرادته مايسة باي حينما اتخذت من حكاية المرأة الأسطورية المتحدية للصعاب في سبيل الحب مادة لروايتها وجعلت روايتها منبرا عاليا لصوت المرأة اليوم الراغبة في تحقيق حلم الحب.

يرتفع صوت "حيزية" من النص الأصلي الذي منحه صورة وشكلا، ليلتقي في موضع آخر مع صوت "حيزية" الجدّة ("ماني") الذي استحضرته الحفيدة "حيزية" حيث يرقد جسده في مقبرة "القَطّار"، وحيث تتوالى أصداء صوت الحبيب المفجوع وصوت الشاعر مترجِمِ الأصوات وناقلها:

"عادت إلى ذاكرتي توسّلات الشاعر:

يا حفار القبور سايس ريم القور لا تطيحش الصخور على اللي بيا

قسّمتك بالكتاب وحروف الوهاب لا تطيح التراب فوق أم مرايا"[5]

آثرنا إيراد النص الأصلي الدارج الذي ورد في مرثية ابن قيطون، علما أن الكاتبة اقتبسته من ترجمة قسطنطين لويس سونيك (Constantin Louis Sonneck) (1849-1904)، مترجم الجيش الفرنسي في إفريقيا؛ وقد خضع البيتان لضمير

الغائب "هي"، الموظف غالبا في رثاء المرأة، العائد على عبارات "ريم القور"، "اللي بيا"، "أم المرايا" التي قابلها المترجم الفرنسي، وفق هذا الترتيب، بـ "ظبية الصحراء" (l'antilope du désert)، "حيزية الجميلة" (la belle Hizya)، "تلك التي تلمع كالمرآة" (celle qui brille comme un miroir). وهذه الأوصاف التي ترتبط بالضياء والنقاء والحرية تطفح بها القصيدة الأصلية مقدار ما يتحدد بها نص باي ويتأسس على كافة الأصداء الفنية، أدبا وغناء وترجمة، التي أعادت بعث ذلك الصوت الغائب الحاضر، وصاحبت طفولة الكاتبة-كما صرحت بذلك في ملحق الرواية-فبرزت بفضلها "حيزية" الأخرى تلك[6]، وتبلورت صوتا وكلمة، لا مسافة ولا قطيعة ولا تعارض بينهما، ذلك أن "حضور الصوت في الكتابة-كما تقول بيضاء شيخي-مسألة حياة"[7]، والحياة مادة الأدب وكلمةٌ وصوتٌ لا غنى عنهما في تعمير الوجود وموجوداته.

لم يوظَّف ضمير المؤنث الغائب "هي" للإحالة إلى "حيزية" الأصلية المقترنة بالماضي فحسب، بل وُظف كذلك للحديث عن "حيزية" المشتغلة في صالون الحلاقة، صاحبة الهوية الجديدة، وقد استعانت الراوية باسم الإشارة للبعيد لتستدعي ذلك الصوت الأنثوي الخافت نسبيا في الحاضر دون تعارضٍ مع الشظايا الصوتية الأخرى:

"إنها في النهاية ليزة، بحرف الزاي مثل حيزية.

تعمل ليزة مع فتيحة، التي تدعى صونيا، ومع نجمة التي تدعى نجْ، وبصفة خاصة مع ليلى، التي لم تغيّر اسمها. (...).

ليزة، هي تلك الأخرى، تلك التي تردّ على مكالمات المديرة كلها. (...).

وتلك التي انتهى بها الأمر، من فرط الاستماع إلى ألحان وكلمات الأغاني المبرمجة على إذاعة حنين (Nostalgie) الملتقطة عبر الأنترنيت إلى حفظها كلها، إذاعة سليمة المديرة المفضلة"[8].

إن في سعي الراوية إلى مقاربة اسمها العصري الجديد مع الاسم القديم المفضّل المشكِّل لموضع القيمة في رواية "حيزية"، إشارةً إلى أن التركيبة الصوتية تُوجّه مطلب عصرنة الاسم بالنسبة إلى صاحبة صالون الحلاقة، ومطلب احتفاظه، على الأقل، بشيء من أصله، عبر الحرف أو الصيغة الصوتية "حيزية"/ "ليزة" أو اسم العائلة (اللقب) (بوعكّاز لـ "حيزية" الأصلية و"خرّاز" للفتاة المعاصرة)، وسبيل ذلك استعادة جزء من الخطاب عبر جزء آخر منه، أما الجزء الأول فهو حضري وأما الثاني فهو بدوي، فشفوية الاسم أساس كتابته وتثبيته؛ ولعل رغبة الفتاة في إيجاد قرابة بينها وبين حيزية البدوية من خلال البحث عن نسبها، من بين ما يشير إلى علامات الشفوية التي تطبع صوت المرأة في الرواية النسوية الجزائرية، وتحدد نبرة ذلك الصوت، الذي تعترضه عوارض المحيط العائلي والاجتماعي والثقافي بوجه خاص، ومن ذلك ما نراه في سلوك أم البطلة في الرواية حينما تؤكد أن نسب العائلة حضري. وهنا مكمن المفارقة، فأنْ تتأصل البنت وتتنصل الأم لأول وأهم ميزة تحدد الهوية الجزائرية بوجه خاص والإنسانية بوجه عام، معناه قلب معادلة القيم في اتجاه البحث عن عالم مفقود، عالم يسرده صوت المرأة الفتي ويدعو إلى الاستقرار فيه واتخاذ حلم (مستقبل) منه.

يتجلى وجه المفارقة الآخر في تأقلم "حيزية"، في آن، مع مظاهر الحداثة في صالون الحلاقة، ومع أحلام يقظتها العائدة إلى زمن "حيزية" الأولى، وبذلك "نجد «هنا» و«هناك» الرواية–على حد تعبير جون بيير غولدنشتاين (Jean-Pierre Goldenstein)– والهنا هو المكان المحدد الذي يُنصِّب فيه الروائي خيمة شخصيته،

ولا تجد هذه الشخصية نفسها ملتزمة في واقع فضاء روائي تدور فيه مجريات حياة كائن من ورق فحسب، إنما تحلم بآفاق جديدة، وترى نفسها وتتخيل ذاتها في ظروف أخرى. ومن هنا يبرز فضاء منقول، الهناك الذي يتداخل مع إطار الحدث"[9]، وفي ظل ذلك التداخل الحدثي الفضائي يُمكن فهم سبب تعوّد "حيزية" السريع على هويتها الجديدة، وسبب شعورها بالازدواجية كلما تخطّت عتبة الصالون[10]. فالصالون، باعتباره فضاء المرأة المفتوح والحُر وعتبة حميميتها وبوحها، يسهم في تجميل تلك الفتاة ونقلها نحو فضاء الحلم عبر التسامي عن الواقع وتحميله صوتَ الماضي النقي وتحليّته بكلام الأدب الجميل الذي يقوم على المفارقة والمغايرة.

تتضمن الرواية فصولا عديدة، عددها 85 فصلا، لم تخضع للعنونة أو الترقيم، وتكاد تتوالى وتتقابل العادية منها مع المكتوبة بالخط المائل، التي استعمل فيها ضمير المخاطب "أنتِ" العائد على "حيزية"، وهو بمثابة صوت واعظ معقِّب على سلوكات الفتاة القولية والفعلية الموصوفة في الفصول الأولى. ومن المقاطع التي يعيد فيها ذلك الصوت أصداء الواقع الأنثوي، ويَجهر بالحلم وسرابه، المقطع الآتي:

"تفهمين فجأة أنه من الصعب مواجهة الأحلام، لا سيما حينما تكون بقدر عتمة أحلامك وهذيانها.

كنت تحسبين، كنت تعتقدين أنك مختلفة عن الفتيات الأخريات. كنت ترغبين في قدَرٍ مصنوع على مقاسك. كلمات. ما فائدة ذلك!

افتحي عينيك يا حيزية! هيا، تجرّئي مرة واحدة وانظري إلى الحياة وجها لوجه!"[11].

الخطاب الذي ينتجه الراوي خارج الحكائي (hétérodiégétique) المجهول يحتل في المقطع السابق وفي غيره من المقاطع، على غرار خطاب الراوية في مواضع أخرى من الرواية، مكانة كبيرة في السرد، إنه بؤرة نظر أساسية ومركزٌ للتوجيه السردي، فهو خطاب الضمير الذي يرسم حدودا للفتاة في كل ما تعتزم

التفكير فيه أو القيام به أو مقاسمته مع غيرها، وهو أيضا ضمير الخطاب الذي أرادت باي من خلاله أن تطلق اسم الأزمة، على حد تعبير مارك غونتار (Marc Gontard)، على آثار اضطراب الواقع الاجتماعي وتعقّده، بتلك الطريقة المتكررة والمفارقة[12]، وهي طريقة تمثيل ما بعد حداثية تتجلى مظاهرها في اعتماد الخط المائل في تسجيل كل ما له علاقة بتمثّل صوت لا خصائص جوهرية له، تتوزع شظاياه وتتناثر على طول العمل الأدبي، ما يولّد "إيهاما بوجود حياة واستقلالية خارج الكتاب"[13]، وتلك الحياة التي تبدو استبطانا لذات المرأة في سياق واقعها الاجتماعي تقف مقابل أو بالموازاة مع حلم الفتاة التي ترغب في تحقيق ذاتها عبر بعث خطاب الحب المترسب في المخيلة الشعبية وتحيين أبجديته واستلهام أصواتها المتفاعلة.

إن كلمة "الجرأة" التي تضمّنها الملفوظ السابق هي ما يصلح عنوانا لمسعى الفتاة "حيزية" في قلب وضعها بواسطة الحب، أو بالأحرى عبر البحث عن خطاب الحب في قصيدة حب قوامها الجرأة. ولعل في مخاطبة الفتاة بنبرة اللوم والتهكم، ما يدعو إلى القول بأن تلك القصيدة التراثية الشعبية الحاملة لصوت المرأة والتي تشكل واجهةً خلفيةً لرواية باي ونصا فوقيا خاصا (Epitexte privé)[14] بتعبير جيرار جينيت (Gérard Genette)، تطالب بمن يحيّنها ويقرؤها باسم الراهن لا بمن يستظهرها فحسب. وقد عمد الصوت الواعظ في الرواية إلى خلق نوع من التوازن بين أفكار "حيزية" التحرّرية وأفكارها المسالمة المسلّمة بالوضع النسوي عامة، فنصادف مقطعا ينبهّها إلى ضرورة الالتحاق بالنساء البطلات اللواتي يقاومن من يقضم فضاءهن، وتلك اللواتي يتواجدن في الشارع، وهن كثيرات، ويتقدمن ويسعين إلى الأمام[15]. وما ينقص الفتاة هو عجزها عن ترجمة أفكارها وأمانيها إلى أفعال، فهي تكتفي بالحلم متخذة "حيزية" الأصلية مثلا أعلى وقصيدتها سلوانها الفني.

كذلك يتدخل الصوت الواعظ في زعزعة صوت "حيزية" وحمله على المقاومة تارة، ونصحه بالتزام الصمت رغم تطلعه إلى الكلام تارة أخرى، ويعارض فكرة انبعاثه عبر الأدب العاطفي، فيقلل من شأن البطولة التي لا تتأتى عبر الواقع، مركزا على مسألة جوهرية يتأسس عليها صوت الضمير ذاك مفادها زوال ماهية "حيزية" وهويتها إذا ما لم تمتلك قدرة على العيش. وذلك التعارض كله الذي نتلمسه في توجيه تفكير المرأة عبر ضمير صوتٍ يلتزم الحياد أحيانا وينطق باسم المواضعات الاجتماعية أحيانا أخرى ويصير عالقا بين هذا وذاك فيسير دون منطق وهدى ووجهة، يؤشر على حاجة الفكر الماسة إلى صوت بقدر عقلانية الصوت، فكما يقول دريدا، "ليس من الصدفة أن يتجلى تفكير الإنسان، باعتباره تفكير ذلك الدال المتعالي، في الصوت بامتياز"[16]، وتطبع ذلك الصوت في حالة المرأة ذاتيةٌ تكون عامل تفرده وتساميه وسبب تهميشه وتهشيمه.

يصاحب مجموع الضمائر، المتوزعة توزعا متفاوتا ومضطربا على صفحات الرواية، ضميرٌ يحيل إلى الكاتبة، نتلمسه في حديثها عن أغاني "عبد الحميد عبابسة" و"خليفي أحمد" التي رافقت طفولتها وألهمت نصها، وفي حرصها على إيراد اسمها[17] أسفل ذلك الاعتراف الذي جاء في تقديمها لقصيدة ابن قيطون الأصلية وترجمتها الفرنسية الملحقتين بالرواية. كما نتلمسه في نص الإهداء الذي يلي صفحة العنوان مباشرة، وفيه تلميح إلى أشخاص من الأرجح أن يكونوا من النساء، لن يستعصي عليهم أمر العثور على ذواتهم في العمل والتعرف على أصواتهم التي هي من صوت الكاتبة ذاتها: "إلى صغاري ب.، الذين سيعرفون لاحقا كيف يتعرفون على أنفسهم"[18].

تلك الأصوات التي ستتجاوب مع صاحباتها، من خلال رواية "حيزية"، هي أصوات "«حيزيات أخرى» من الأزمنة الحديثة"[19]، ذلك ما صرّحت به مايسة باي في لقاء لها بوهران سنة 2015 في معرض تقديمها لروايتها، وذلك ما لمّحت إليه في

عتبة عملها في هيئة إهداء مصاحب له يدور بفلك النص وتعود مسؤوليته إليها[20]. وأن يتصرف صوت امرأة الماضي/ الحاضر مع ضمائر المؤنث في كافة الأزمنة معناه بلوغ ذلك الصوت آفاقا بعيدة تتخطى الأزمنة والأمكنة وتحاور أصوات أخرى في رحاب فضاء عبر ثقافي منشود.

يتجلى الضمير المحيط بأطراف العمل الروائي، في المقولات الثلاث الواردة في الصفحات الأولى (مقولتا الأديب الجزائري "مالك علولة" والأديبة البرازيلية "كلاريس ليسبيكتور" Clarice Lispector) والأخيرة (مقولة الشاعر العربي الأموي "قيس بن الملوّح" الملقب بـ "مجنون ليلى") من الكِتاب. وتلك المقولات المستمدة من نصوص متباينة الثقافات متراوحة بين القديم والمعاصر، توجّه التأويل، إذ ترتبط في حالة "بن الملوّح" (645– 688) بحلم تقاسُم الحياة بين الحبيبين، خلّده البيت الشعري الشهير ("أَلاَ لَيْتَنا كُنَّا حَمَامَيْ مَفَازَةٍ نَطِيرُ ونَأْوِي بالعِشِيِّ إلى وَكْرِ)[21]، وتتصل في حالة "علولة" (1937– 2015) بالصمت العميق الدفين الذي يعمّ مدن الجنوب المتعفنة حيث تتصلب الذهنيات، وتقترن في حالة "ليسبيكتور" (1920– 1977) بسياق الرواية مباشرة، حيث يطبعها تساؤل المرأة عن سبب رغبتها في بطولة ليست فيها وإلحاحها على ضرورة خلق مستقبلها وطريقها[22]. وبتفاعل المقولات الثلاث والأصوات الكامنة فيها، يتولد ما يسميه أنطوان كومبانيو (Antoine Compagnon) بـ "اليد الثانية"[23] التي تزيد العمل الأدبي حوارية وتنوعا واختلافا، واعترافا بالآخر وإقبالا على التفكيك والخرق والتشظي، وفق ما يراه ويمارسه كتّاب ما بعد الحداثة. وتلك الآلية التي تمنح خطاب المقدمات سلطة في /وعلى العمل المبتدَع هي بمثابة التجلي الرمزي للتناص، إذ تجعل تفاعل النصوص أكثر جلاء واحتواءَ بعضها لبعضٍ أشد إيحاء، وهي في رواية "حيزية" صوت ثان ينسل من صوت أصلي أرادته مايسة باي خطابا يستقطب أصوات النساء ويَبسُطها بقدر ما يدفعها ويردّها.

يتشظى صوت المرأة في رواية "حيزية" ويعبِّئ ضمائرَ المفرد المؤنث، المتكلم والمخاطب والغائب، التي تفعّلها آلية التجلي والتخفي وتؤطّرها حوارية واقعة على مستوى الخطاب الذي "يكاد يخلو من التجانس"[24]، على حد تعبير دومينيك مانغونو (Dominique Maingueneau)، ويستجيب لعملية تلفّظ ذاتية الانعكاس تتراوح بين "أنا" الرواية المنتمية إلى الحاضر، و"هي" المرأة الرمز التابعة للماضي، و"أنتِ" المخاطبَة باسم العقل والعاطفة معا ماضيا وحاضرا ومستقبلا، وضمير الحياد والانحياز الذي يصاحب تلك الهيئة الصوتية المتشظية في لامكانيتها ولازمانتيها، ذلك أن "التصديق على كل المعارف المنتشرة في النص، يمر عبر صوت واحد، هو صوت السارد الكليّ المعرفة"[25]، ولا تستلزم هذه المعرفة الكلية احتواءً آليا لضمير المؤنث ولا تمثيلا نمطيا له، إنما تُلزم صوتَ المرأة تشظٍ متكاثرا وتذرية متنامية تريدها مايسة باي تجاوبا تلقائيا مع امرأة اليوم التي تسائل ذاتها وتنصت إلى رغباتها وتفكر فيها بصوت مسموع، في ظل حاضر خانق ومستقبل باهت، وتتغنى بالحب والحرية وتحنّ إليهما حنين فاقد الشيء ومترقب الجديد المجدِّد.

يترجِم الصوت المتشظي ذاتا أنثوية منشطرة صوّرها خطاب مايسة باي في مظهرها المتمفصل الذي لا يبتغي التجانس غلافا له، ومثّلتها حواريةٌ معمّمة على صعيدي الملفوظ الصوتي والمتلفّظ الذي تتراوح ضمائره بين المؤنث والمفرد وأزمنة الحياة الثلاثة (الماضي، الحاضر والمستقبل) وصيغ التكلم والخطاب والغياب، ويحبل الصوت، صوت المرأة الفتي المنثور على صفحات الرواية، ببذور ثورة تطال القدر النسوي، فتُوقف مدّه وتُسكت أصواته.

3- "حيزية": توليفة الأصوات. بين العبء والتعبئة: بقدر تشظي صوت المرأة في رواية "حيزية"، بقدر تجاوره وتآلفه مع أصوات أخرى متناثرة هي الأخرى وموزّعة بشكل مضطرب، ويتسم ذلك الائتلاف بطابعه المنفصل، فهو أقرب إلى توالي

النغمات الموسيقية أثناء عزفها دون تماسها المباشر، أو بالأحرى دون صدورها وتمظهرها الآني والمتزامن. ويحتضن خطاب باي الروائي تلك "الكائنات الخطابية"[26]، ويتخذها منابر يُلقي من على فوقها أصواتا نسوية أخرى يأسرها الصمت والخوف والتردد، وأصواتا ذكورية لا تبدو متسلّطة ولا متزمّتة كما اعتدنا أن نصادفها في نصوص أدبية عديدة، إن لم نقل في قسمها الأكبر.

يُعد صوت الأم واحدا من تلك الأصوات التي تعود أصداؤه باستمرار في الرواية، فينفلت من الأقبية التي ينحبس فيها عبر فتحات خطابٍ مشفّر تغلّفه عبارةُ "أمي وصمتها"[27]، وقد وردت كلمة "صمت" بصيغة الجمع في اللغة الفرنسية (Silences) للدلالة على تعدد مظاهر تخفي ذلك الصوت وامتناعه عن الكلام، ويرتبط، في حالة الأم، بالمرأة التقليدية التي "تستقبل الحياة في حالة من الدونية"[28]، وتترجم تلك الدونية كلماتٌ تضمنها نصٌ لا علامات وقف فيه، اتخذتها الراوية– الابنة صفاتٍ ملتصقة بعضها ببعض لا يفصلها فاصل ولا تتحدد هوية الأم بدونها:

"احترام عفة خضوع صمت طاعة إخلاص كتمان تفان، إلخ. كلمات عكاكيز (mots béquilles) اتخذت منها سبحة تعدُّها اليوم بلا توقف بطريقة تكاد تكون آلية بالنسبة إلينا. الكلمات التي أطفأت كل نور فيها"[29].

لم تخضع الكلمات الواصفة للأم، في المقطع السابق، للترقيم، وهو ما يمثل عنصرا من المعنى تجلى في اختفاء الفواصل، وما ذلك الاختفاء سوى ترجمة لحضور معبّر عنه بغيابٍ، أو كما يقول دريدا إضافة ما ينقص بنية ما وتزويد كلية مفترضة بما تحتاجه أكثر وتعويض شيء في غيابه[30]، وأساس الاستبدال عند باي تشكيل حقل دلالي للمرأة– الأم وفق ما يقتضيه النسق الثقافي للمجتمعات المشرقية والمغاربية، وإقامة علاقة ترادف واستلزام بين دواله، تحكمها أعراف المجتمع والدين، فالكلمات التي تتحدّد بها الأم "عكاكيز" تتكئ عليها في شيخوختها المبكرة التي تبتدئ

من سن خروجها إلى المجتمع ومعترك الحياة، وهي أيضا حبات سبحة، معدنها الصمت، تواظب على تحريكها وإحصائها في حركة طقسية آلية تؤشر على انقيادها وإذعانها عن طواعية باسم الدين الذي أنصفها وأكرمها. ومن بين ما يرمز إليه النور في نهاية المقطع السابق صوت المرأة–الأم الذي بدلا من أن يصُوت ويذيع، باعتباره واهب الحياة وضامنها، خفَت وسكت. وأن يسكت صوت الأم ويتكلم صمتها معناه أن تئد نفسها حية، وتتنازل، باسم العرف لا الدين، عن حقها في امتلاك ذاتها.

يتعزز وصف المرأة التقليدية وتبيان سلوكاتها بالخط المائل الذي يتموضع بين عبارات عمدت الكاتبة إلى اتخاذها كلماتِ أغنيةٍ محفورة في ذاكرة النساء منذ القدم تشي بولائهن الأزلي للرجال، وقبولهن وضع الخضوع، فكما تقول سيمون دي بوفوار (Simone de Beauvoir)، "يلقى الرجل الذي يجعل من المرأة «الجنس الآخر» استعدادا عميقا من جانبها يساعده في مهمته"[31]. وقد تناهى إلى الراوية–البنت، عبر جوقة آلاف النساء تضم الأم والجدة، صوتُ الخضوع ذاك الذي تطبعه نبرة الرضا ويؤطّره بيان الالتزام:

"نحن النساء/ جئنا إلى الحياة/ لنسخّر حياتنا كلها للآخرين/ نطيع/ نخدم/ نخضع/ نقبل أن نكون/ ونقوم بـ/ ما يقرره لنا/ الآخرون/ وأولهم/ الأولياء/ ثم/ بعد الزواج/ نمنح الحياة/ إنها وظيفتنا/ وسبب وجودنا الوحيد/ إنها مهمتنا في الأرض"[32].

يفصل الخط المائل بين ملفوظات الحالة التي تظل تلازم المرأة في الخطاب النسوي المعاصر، ويحرص الأدب على تمثّلها عبر الصوت الذي يُعدّ جوهر النص الروائي وماهية شخوصه وهوية فضائه وعماد حبكته، وهو أيضا علامة العمق والحفر في ذات المرأة وتتّبع مسار قهرها واستبطان آيات إقصائها، فـ "خثْم النص بالصوت، هو بالنسبة إلى الكاتب المغاربي، ضمان الحقيقة، الحياة الباطنية"[33]، ويُلقي ذلك الباطن بعض أصدائه فوق الخطاب وعلى سطحه ومن حواليه مستعينا

بعلامة الخط المائل البينية التي "يشكل خطابُها إستراتيجيتي المواربة والإمحاء الذاتي، لكنه يشكل أحيانا إستراتيجية تأكيد الذات التي يتعين فك شفرتها بين سطور النص"[34]. أما المواربة فتتجلى في تأدية الأم والنساء الكثيرات معها وحواليها ترنيمة الخضوع لمخاتلة الذات ومسالمة الآخر–الرجل، أما الإمحاء الذاتي فيتجلى في خطاب شبه مضمر شحنته المرأة بدلالات الإذعان لسلطة الذكر والوجود تحت إمرته والاحتماء بظله، وكأن بها تقول، كما تشرح دي بوفوار، "إن نضال المرأة لم يكن قط إلا نضالا رمزيا. ولم تفز إلا بما أراد الرجل التنازل عنه. لم تأخذ شيئا أبدا بل تسلّمت ما أعطي إليها"[35]. وأما تأكيد الذات فنتلمسه أكثر عند الابنة التي تودّ، وهي تستحضر صوت "حيزية" الأصلية، أن تتقوى بجرأتها وتكسّر مِثلها دائرة الخوف والإقصاء، وتصنع قدرها، وتحقق وثبتها بالحب الذي يهبها حياة حافلة بالمغامرة والجنون، جنون مخالفة المألوف وألفة المحظور، مألوف الصمت والذبول ومحظور الحب والحياة، ودحض صوت الإحجام بصوت الرغبة.

والخط المائل، فضلا عن أنه تمظهر لحالات المخاتلة والإمحاء والتأكيد التي يتراوح بينها صوت المرأة التابع والمتحرر، فإنه علامة شكلية تسهم بدورها في ترقيم نص باي ومده بعلامة وقف/ وصل هي بمثابة إضافة تهدف، مثلها مثل الكتابة، إلى تكملة الكلام الذي يعدّ بدوره تكملة للفكر، إنه، كما يقول دريدا، "المكمّل بامتياز، مادام يحدد النقطة التي تتجلى فيها التكملة باعتبارها تكملة للتكملة، علامة العلامة"[36]، ويصلح هذا الحكم على بقية ملفوظات الرواية حيث أمالت الكاتبة خطاب/ خط الصوت الواعظ، وصوت الشاعر ابن قيطون وصوت الشاعر قيس بن الملوّح، وجعلت كل واحد من تلك الأصوات وجها مكملا للأصوات النسوية التي يحفل بها مجتمع الرواية وفضاؤها، في صدام وصراع هادئين وحوار وتفاعل صاخبين، كما جعلتها وهي مجتمعة صورةً مركّبة لصوت الفتاة التي يحيا فكرها بما

استعارته من الماضي والحاضر، رفضا وقبولا، وما تود أن تعيره صوتا وكلمة وحلما وجرأة لبنات جنسها وثقافتها.

إن ما يلازم الجدة والأم من أوصاف وسلوكات، تنحصر في دائرة الصمت وتدور في فلك العادات والتقاليد وصيانتها وحراستها، يلازم جزئيا إحدى البنتين، "كهينة"، التي تبدو، وإن كانت تقاسم أختها "حيزية" بعض الآمال، راضية نسبيا بوضعها، مندمجة مع قوانين العائلة المحافظة، متممة إلى حد ما حلقة التبعية والسكوت المفرغة، ومستكملة دورة الحياة القدرية المنغلقة، و"بذلك تمارس الأمهات، حفاظا على التقاليد، سلطتهن-الوحيدة المتاحة لهن-من جيل إلى جيل على نساء أخريات، أمهات أخريات، في الفضاء العائلي، الوحيد المخصص لهن"[37]. فتنضم "كهينة" طواعية، أو مكرهة، أو مسايِرة، وطموحها في الدراسة والتميز كبير، إلى حلقة الأم وتوطّن نفسها على تحمّل صوت السلطة ذاك وحمله، وتُكيّف ذاتها وتساير محيطها العائلي وتجتهد و"تسعى لأن تتعلم سبل النقل، فتتمرن على كلمة الأم وغناء النساء"[38]، ومن متلقية مترددة تصبح ناقلة متمرسة تحترف خطاب الصمت المريب وتتخذه إرث/ ثقل المرأة العتيد النفيس/ التعس، وميراث أجيال الجدات والأمهات والبنات والأخوات والزوجات، لكنه ظرفي قد ينقلب صوتا وثورة.

تتصاعد من كائنات الرواية الخطابية كذلك أصوات النساء المشتغلات في صالون الحلاقة، اللواتي لم يخترن هذه المهنة يوما ولم يتخصّصن فيها، فباستثناء "سليمة" صاحبة الصالون، و"ليلى" التي شاع اسمها في ذلك الميدان والتي لم تفلت، رغم استقلالها المالي، من عداء العائلة لها بعد طلاقها وكذا من صعوبات إيجاد مسكن يأويها وابنها؛ اضطرت "فتيحة" و"نجمة" الحائزتان على شهادة جامعية، في الإعلام الآلي بالنسبة إلى الأولى والاقتصاد بالنسبة إلى الثانية، إلى العمل هناك، وواجهتهما عقبات عائلية بدرجة خاصة، إذ لم تفلح الأولى في إيجاد زوج عبر

الأنترنيت وامتثلت للعائلة التي رتبت زواجها مع رجل من جنسية كندية، ولم تستطع الثانية الانتفاع بمالها إذ سخرته للعائلة ومساعدة صاحبة الصالون في تسوية التأمينات. وبالمثل تمتلك "حيزية"، ابنة الإسكافي، شهادة في الترجمة لكنها وجدت نفسها في ذلك المكان، الذي وإن بدا فضاء حوار وتحرر إلا أنه يرمز إلى حداثة شكلية لا تعدو أن تكون ظاهرية توهم المحيط الاجتماعي بامتياز استثنائي تنعم به فتيات نلن استقلالهن المالي وانتفعن بثقافة الموضة وعادة التواصل مع مختلف فئات النساء والاستفادة من أفكارهن وتجاربهن. إن ما يجمع تلك الفتيات المتعلمات هي الرغبة في تحقيق ذواتهن عاطفيا ومهنيا، لكن فرصة إيجاد عمل يوافق تكوينهن وتطلعاتهن هو ما يحُول دون تحقيق حلمهن في التمتع بمكانة مستحقة في عالم الشغل، مثل الرجال، وصنع قدرهن في العيش الكريم.

لفضاء الصالون دلالة خاصة في توجيه سلوك المرأة المتعلمة في رواية "حيزية"، فرغم أنه يمثل مستوى انفتاحٍ لها مختلف عما هو الحال في فضاء البيت العائلي، إلا أنها تجد فيه "فضاء محدودا مغلقا، بل يغدو خانقا حينما لا يتخطى الحدث والشخصيات حدود إطار محدد منذ البداية"[39]، وتترتب تلك المحدودية أيضا عن إقحام امرأة رومنسية حالمة في أجواء اصطناعية تميزها مواد التجميل، من صبغات للشعر والأظافر ومراهم للبشرة، ومعدات الحلاقة والتصفيف، وكأن أصوات النساء المتحاورة مع صوت "حيزية" العائدة غالبا في ذهنها، لا سيما صوت "فتيحة/ صونيا" الذي يستهويها، تنطلي بأمل التجمّل والتجدد وتقمّص مظهر الحداثة غير المكتمل الذي لا يتجاوب مع صوت مجتمع يصطبغ بأحكام الرفض والإدانة القبلية الجاهزة، يتقمص مظهر الأصالة الوصية ويقلص دائرة الحركة والحلم، في ظل جدلية مستمرة بين الصوت والزمن، وصراعٍ ضحيته المرأة، مادته الصوت وفضاؤه الزمن، زمن الإنسان وشرائعه.

ترتفع الأصوات الذكورية بدورها صادرة عن الأقارب والأصدقاء، لتزيد الرواية تعددية وحواريتها الخطابية بروزا، وتوجه التأويل نحو مظاهر تفاعل صوتي المرأة والرجل تبعا لافتراض كريستيفا القائل بأن الحوارية الروائية قد تكون "قاعدة البنية الفكرية لعصرنا"[40]، ومادام الأمر مرتبطا بالفكر، فمن الضروري أن نلاحظ بداية أن أصوات رجال العائلة، الأب والأخوان، لا تخدم منطق العقلية الذكورية المغاربية عامة، ذلك أننا لا نتلمس تسلّطا ولا تصلبا في أقوال وأفعال الرجال الثلاثة. فالأب الذي يُفترض أن يكون رمز المجتمع الذكوري، يبدو في الرواية غائبا، شديد التعلق بثورة الجزائر التي ولد مع ولادتها وظل من بعدها ومع تعاقب السنوات وتراكم الأزمات، بما في ذلك أزمة العنف في التسعينيات، كما تقول الراوية وهي تصفه، "منفصلا، متجاوَزا، يقف على حافة منطقة تسكنها الظلال التي يستدعيها أحيانا كما يُستدعى الرفاق لكسر دائرة العجز والوحدة"[41]. ويُعد ذلك الهروب الذي اختاره الأب وتلك العزلة التي آثر العيش فيها، من بين ما يؤشر على تقويض الكاتبة للسلطة الأبوية التي ظلت ولا تزال سمة بارزة في الأدب الجزائري عامة، الذكوري منه بدرجة خاصة والنسوي بدرجة أخص، وقد تزامن ذلك الهروب عن الواقع مع تسامي الابنة عنه بالأحلام، ولعل في اختيار الاثنين (الأب/ الابنة) العيش في الوهم ما يوحي باتساع هامش الحرية عند البنت على حساب ضيق سلطة الأب وتراجع صوته. فتتحاور بذلك مرجعية الأب الثورية (الحرب) مع مرجعية البنت العاطفية (الحب)، ليتولد صوت محاربة الحب.

يقترن عجز الأب وتقهقر سلطته بسلوك استثنائي يصدر عنه، يوحي بتغير حاصل فيه، أو باستعداد وقابلية في التغير، ومن ذلك ما أجاب به ابنه "بومدين" وهو ينقل له تساؤل الأصدقاء الجدد، وقد تأثر بهم، حول سبب عمل الأخت ("حيزية") في

صالون حلاقة، فتضمنت الإجابة ردا يؤكد على ثورة الأفكار التي ينبغي أن تقوم بين الذهنيات ليتحقق اعتراف الرجل بالآخر –المرأة:

"أنت حر في فرض أفكارك، لكن ليس في بيتي. أما عن أختيك، فيمكنك أن تقول لأصدقائك الجدد إن طرحوا عليك السؤال، بأنني أنا والدهما من سمحت لهما بالخروج والعمل. أنا من يبيح لهن الخروج عاريات الرؤوس! أتسمع؟ ما يهم هو ما يملكنه في الرؤوس، لا فوق الرؤوس"[42].

العبرة بالأفكار لا بحامليها ووسائطها، ومادام للفكر صوت، فينبغي أن يجهر عاليا، من جهتي الرجل والمرأة معا، ويحل التعارف والتفاهم بين الجنسين محل التجاهل والتنافر. وأن يتشكل الفكر عبر استعمال الكلمة[43]، كما يقول دريدا، معناه أن يترجَم صوتا وكلاما وخطابا وأدبا وفنا وفلسفة وحياة، ويتخطى التطرف والإقصاء اللذين لا يبنيان فكرا وصوتا إنما يكفُران بالإنسان ويكفّرانه.

التطرف الديني هو ما أثّر على أخ "حيزية" الأكبر، "بومدين"، وجعله يتحول تدريجيا من شخص يجيد الاستماع إلى من حواليه ومساعدة الناس، وأولهم أفراد عائلته، إلى شخص يشك ويتحفظ، ولا يستسيغ ما يعتقد أو يتوهم أنه خاطئ في أسلوب حياة عائلته، وعمل أخته. أما الأخ الأصغر "عبد القادر" فيقترب أكثر من أخته، ويتفهمها حينما يصادفها مع "رياض"، بل يمنحها فرصة الحديث عن حلمها في عيش علاقة حب مع ذلك الشاب. وهذا التعارض بين الأخوين حتى وإن بدا كبيرا إلا أنه يُظهر بدرجة أولى خطر التطرف الديني الذي تفوق أضراره تصلب العادات والتقاليد. وكأن بالكاتبة تستنفر القراء وأصحاب الضمائر الحية داعية إياهم إلى ضرورة رفع أصوات الإدانة والمقاومة عاليا لنبذ ذهنيات تدين بالتطرف ومذاهبه ومنابعه.

لا يتحدد صوت الفتاة "حيزية" بمعزل عن "رياض" الذي أرادت أن يكون انبعاثا في أيامنا لصوت "سْعَيَّد"، حبيب "حيزية" الأصلية، إذ نلمس تقاربا فونولوجيا

بين الاسمين، إلا أن الكاتبة عمدت إلى قلب الأوصاف والسلوكات وجعل المبادرة من لدن المرأة، فبينما وُصفت "حيزية" الأصلية بالبيضاء ضمن أفراد قبيلتها السُمر، وطولها وجمالها الطبيعي، ووُصف بوحُ "سْعَيَّد" بحبه لها دون إظهار الشاعر "ابن قيطون" مشاعرها هي، وُصفت "حيزية" الجديدة، مقابل ذلك، بالسمراء مقارنة بأختها "كهينة" البيضاء، وطولها الذي يعد عيبا في نظر الآخرين، وجمالها المعزز بأدوات التجميل، ومبادرتها بمدح "رياض" عند صديقاتها ومناجاته سرا دون أن يفصح هو عن مشاعره، والسبب في تقدير الراوية عائد إلى الحرمان الذي عاشه في طفولته، ما جعل "شيئا فيه يقاوم الرقة والحنان"[44].

تُعكس بذلك أطراف معادلة الحب لدى الزوج المعاصر، فتتحول "حيزية" الجديدة إلى "سْعَيَّد"، وكذلك يود "جمال" أن يتقمص شخصية ذلك الحبيب ويتبنى اسمه، وأن يستعيد، بعد غياب دام سنوات عديدة، صلته القديمة الفاترة بـ"حيزية" أيام الدراسة في الجامعة، فيبعث إليها برسائل مجهولة المصدر مستعينا فيها بأوصاف الشاعر "ابن قيطون"، إلا أن المحبوبة الجديدة تأبى الاتصال به وعيش قصة معه معروفة النهاية تنبئ بالتعاسة، وتُعلّق آمالها بـ "رياض"، صديقها القديم في صف الدراسة، حالمة بعلاقة منكشفة وكثيرة الأسرار في آن، تنتهي بالزواج وإنجاب ولدين وبنت أو ولد وبنتين، تنحو فيها العائلة حياة عادية طبيعية كبقية العائلات، وتفضي إلى نسيان القصيدة الملهمة للحب والحلم[45]. ويصبح الحلم بذلك وسيلة للتسامي عن واقع الصمت والعنف المضيع لحقوق النساء، وما حلم تحوّل القصيدة، أي الأدب، إلى حقيقة عينية، وانصهارها مع المألوف البسيط الجميل إلا تأكيد من الكاتبة بعدم استحالة تعارف الجنسين وتوحدهما، وقدرة المرأة على حمل مشروع حياة وتحقيقه بعد الحلم به، ذلك أن النساء، كما تقول دي بوفوار، "أقدر على إدراك ما معنى أن يكون

الكائن الإنساني «امرأة»"[46]، وأن يتآلف صوتهن مع صوت الرجال وأصوات من يحيط بهم في الحياة انتسابا أو تعاطفا أو حيادا.

لا يحكم رواية "حيزية" صوت واحد مركزي يصدر عنه الكلام ويتوزع به، وخلاف ما يذهب إليه سعيد بنكراد فإن ديمقراطية الكاتبة، في هذا العمل بالذات، ليست مغشوشة، إذ لا يبدو أنها امتثلت لقاعدة التبئير الكلاسيكية التي تنص على سلطة الصوت الخالق وأحقيته في القول والفعل داخل النص[47]، فجعلت الصوت أصواتا والتعددية مبدأ حركة مكثفة متناوبة متزايدة على مستوى الأحداث وتوزيع الضمائر. ولم تحدد صوت المرأة البطلة الرمز، "حيزية" الأصلية والحالية، إلا بمقابلته بأصوات المجتمع النسوي والمجتمع الذكوري المتصادمة والمتفاعلة في آن، ولم تحُد من مدى ذلك الصوت وتُخضعه للتخصيص، فالحيزية "حيزيات"، و"الشخصيات النسوية–لروايات مايسة باي–تُنتقى في اللحظة التي يتعيّن فيها اعتماد خيارات"[48]، والخيار في رواية "حيزية" خيار المرأة المحاورة بصوتها، المفكك والمركب في آن، المناهضة للصمت والحالمة جهرا وعلانية بحياة كريمة في كنف الحب والألفة وفي ظل الاختلاف والخصوصية والغيرية.

حرصت باي عبر خطابها الروائي على تمثيل صوت المرأة تمثيلا مغايرا يدفع به عمقا إلى الأمام ويعتقه أصلا من نمطية التبئير وأحادية النظرة، فكان نص ابن قيطون الشعري مصدر خلق ذلك الصوت ومنبع سلطة حوارية تفاعلية لا تصيِّر الخطاب إلى "فضاء يتسلل فيه خطاب آخر فحسب، بل تجعله يتكون عبر جدال مع الغيرية"[49]، وأساس تلك الغيرية ضم صوت الآخر القريب، أو الصديق أو الغريب إلى فضاء بيني دينامي تشغله النساء والرجال معا، ويشتغل في رحاب حداثة لا تتنكر للأصالة، لا ترغب الكاتبة في أن تجعلهما طرفي نقيض بقدر ما تسعى لجعل قوة الأصوات فيهما عامل حرية وحياة للجنسين على حد سواء.

تركّز باي وهي تمثل تلك الأصوات التي نحيا بها على عامل الخوف الذي يستولي على الذوات ويحكم علاقة الجنسين ويفسدها، ويبدو تساؤل الراوية–الكاتبة ملامسا عمق القضية حينما تقول على سبيل البحث عما ظل ويزال يهدد أمن وسكينة الجنسين عبر الأزمنة: "أود فعلا معرفة لماذا، معرفة من أي شيء يقتات ذلك الخوف الآتي من عمق الأزمنة والذي يبدو متناميا دون توقف ليكتسح العالم"[50]. والعالم يقف ساكنا أكثر من أن يكون مشدوها من تبعات حرب باردة تأبى أن تضع أوزارها بين الجنسين.

تتحمل الكاتبة عبء كشف مظاهر ذلك الخوف المتنامي في المجتمعات المغاربية والمشرقية، موظفة كلمة العملة في سياقها المجازي من منطلق انحفار وجهيها بقانون الصمت وثقافة المخفي، وتداول استعمالها في الوسط الاجتماعي، ويفرض عليها ذلك العبء تعبئة شخصيات روايتها، وأخصُّها شخصية "حيزية" المعاصرة، بقدرةِ ورغبةِ "اختلاق فرصة"[51]، وهي الرؤية التي تبنّتها لتمثُّل صوت تلك المرأة ومَوقَعته ضمن أصوات نساء محيطها الثقافي، مركزة على نسبية التطور الذي بلغته تلك الأصوات على مستوى الذهنيات، وذلك ما عاينته في حديثها عن الأصوات المتصاعدة من أعمال آسيا جبار الأدبية: "استطعن التطور في مجتمع صارت فيه بعض القيم بالية، ولا يزال صحيحا اليوم أن نضالهن وحرب تحريرهن أبعد ما يكونا عن نهايتهما"[52]. ولا يعني البعد الاستحالة كما لا يعني لزوم المعجزة، ذلك أن المستحيل والمعجز ليسا أنثيين وليسا من قاموس المرأة.

4- خاتمة: إن تمثّل صوت المرأة، عبئا وتعبئة، لا يرادف عند مايسة باي التحدث باسم المرأة تحت لواء النسوية، مع كل ما تحمله الكلمة من مضمرات سياسية وإيديولوجية، بل اختارت أن تحمل ذلك الصوت، دون تحيز أو تحزب، وتصوغه فكرا وأدبا، وتتخذه مادة مرافعة حية تنصف المرأة باسم التاريخ والثقافة والإنسانية، ذلك أن

"عدم التحيز يشكل حاجة بالنسبة إلى النساء"[53]، على حد تعبير دي بوفوار، وأن يحيد مطلب التمثّل عن أخلاقيات الإبداع الحر الواعي المسؤول ويترجَم عنفا لفظيا ونزيفا خطابيا بين الجنسين، فذلك ما يلحق بالإنسانية أضرارا وخيمة، ما حذا بالكاتبة إلى اختيار نهج المرافعة الأدبية المسالمة:

"أما فيما يخص مصطلح النسوية فأنا لا أضع نفسي ضمن هذا التصنيف، ولا أريد أيضا هذا التصنيف. في الحقيقة، أنا لا أحب الملصقات التي تسبب أضرارا كثيرة، وقد أضرّت كثيرا بالإنسانية. سيذهب البعض إلى حد القول بأني سأكون الناطقة باسم النساء! بأي حق؟ لديّ حياة، لديّ صوت تحمله حيوات أخرى، وأصوات أخرى. وهذا هو المهم بالنسبة لي"[54].

عملة باي في رواية "حيزية"، وفي أدبها عامة، هي الصوت الذي يحوي أصواتا أخرى وتحتويه، والصوت يحمل الحياة بقدر ما تحمله، ويزداد حياة وحركة لدى المرأة، مصدر الحياة ومنبع الخصوبة والاستمرارية، ويتسامى عن ظلم العالم وتجاهل البشر، ويتفكك ليتركب، ويركّب ليفتك مكانته وكلمته في حلقة المتكلمين التي لن تلقى، دون ذلك، تجاوبا ولن تتلقى أصداء. ذلك هو تحدي باي الحقيقي، ومشروع أدبها، وصوت/ أصوات "حيزيتها".

5- قائمة المراجع:

- **<u>المؤلفات</u>:**

- باتريك شارودو ودومينيك منغنو وآخرون، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري، حمادي صمود، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، (تونس، 2008).

- دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، (بيروت، الجزائر، 2008).

– رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد الأدبي"، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، (الرباط، 1992).

– سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات الأيديولوجيا، ط1، دار الأمان، (الرباط، 1996).

– سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، ترجمة لجنة من أساتذة الجامعة، المكتبة الأهلية، (بيروت، 1966).

– عبد الحق بلعابد، عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، (الجزائر، بيروت، 2008).

– قيس بن الملوح، مجنون ليلى، رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق يسرى عبد الغني، ط1، دار الكتب العلمية، (بيروت، 1999).

- Antoine Compagnon, La seconde main, ou le travail de la citation, Éditions Le Seuil, (Paris, 1979).

- Beïda Chikhi, Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques, Éditions L'Harmattan, (Paris, 1996).

- Jacques Derrida, La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl, PUF, (Paris, 1967).

- Jacques Derrida, De la grammatologie, Les éditions de Minuit, (Paris, 1967).

- Jean- Pierre Goldenstein, Pour lire le roman, Éditions Duculot, (Paris, 1986).

- Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, Éditions du Seuil, (Paris, 1969).

- Maïssa Bey, Hizya, Éditions Barzakh, (Alger, 2015).

- Maïssa Bey, «Femmes en guerre, femmes pendant la libération», In Assia Djebar. Nomade entre les murs…, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Éditions Maisonneuve et Larose, (Paris, 2005).

- Marc Gontard, Écrire la crise. L'Esthétique postmoderne, Presses Universitaires de Rennes, (Rennes, France, 2013).

- Michel Allemand, Le Nouveau Roman, Éditions Ellipses Marketing, (Paris, 1996).

- Pascal Hummel, Paralangues. Étude sur la parole oblique, Éditions Philologicum, (Paris, 2010).
- Sonia Ramzi- Abadir, La femme arabe au Maghreb et au Machrek. Fictions et réalités, Entreprise nationale du livre, (Alger, 1986).

- **المقالات:**

- Entretien avec l'écrivaine Maïssa Bey, In Entre- Nous, Binatna, Le magazine électronique de l'ambassade de France en Algérie, N°12, Alger, juin 2017.
- Ziad Salah, "Maïssa Bey présente son dernier livre. «Hizya, l'héroïne de mon roman, n'est pas le prototype des femmes algériennes»", In Le Temps d'Algérie. Quotidien algérien d'information, N° 2091, Alger, mardi 27 octobre 2015.

- **مواقع الانترنيت:**

- Caroline Jacot Grapa, Guyonne Leduc, Sidonie Veraeghe (janvier 2012), Dire sans dire: Stratégies obliques, 1718.fr/wp-content/uploads/2012/01/JJCPreface.pdf, (consulté le 07 septembre 2019).

6- الهوامش والإحالات:

[1]- Jacques Derrida, De la grammatologie, Les éditions de Minuit, Paris, 1967, p. 33

[2]- رولان بارت، "التحليل البنيوي للسرد"، ترجمة: حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد الأدبي"، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ص. 26

[3]- Voir: Maïssa Bey, Hizya, Éditions Barzakh, Alger, 2015, p. 12

[4]- Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, Éditions du Seuil, Paris, 1969, p 88

[5]- Maïssa Bey, Hizya, op.cit., pp. 63- 64

[6]- Voir: Ibid, p. 299

[7]- Beïda Chikhi, Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques, Éditions L'Harmattan, Paris, 1996, p. 83

[8]- Voir: Maïssa Bey, Hizya, op.cit., pp. 22- 23

[9]- Jean- Pierre Goldenstein, Pour lire le roman, Éditions Duculot, Paris, 1986, p. 90

[10]- Voir: Maïssa Bey, Hizya, op.cit., p. 22

[11]- Ibid., p. 181

[12]- Voir: Marc Gontard, Écrire la crise. L'Esthétique postmoderne, Presses Universitaires de Rennes, Rennes (France), 2013, p. 43

[13]- Roger- Michel Allemand, Le Nouveau Roman, Éditions Ellipse Marketing, Paris, 1996, p. 49

[14]- ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، 2008، ص. 50

[15]- Voir: Maïssa Bey, Hizya, op.cit., pp. 103- 104

[16]- Jacques Derrida, De la grammatologie, op.cit., p. 33

[17]- Voir: Maïssa Bey, Hizya, op.cit., p. 299

[18]- Ibid., p. 07

[19]- Ziad Salah, "Maïssa Bey présente son dernier livre. «Hizya, l'héroïne de mon roman, n'est pas le prototype des femmes algériennes»", In Le Temps d'Algérie. Quotidien algérien d'information, Nº 2091, Alger, mardi 27 octobre 2015, p. 15

[20]- ينظر: عبد الحق بلعابد، م. س، ص. ص، 48- 49

[21]- Voir: Maïssa Bey, Hizya, op.cit., p. 295

ينظر إلى المصدر الأصلي للبيت المترجم: ديوان قيس بن الملوح، مجنون ليلى، رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق يسرى عبد الغني، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999، ص. 90

[22]- Voir: Maïssa Bey, Hizya, op.cit., p. 09

[23]- Antoine Compagnon, La seconde main, ou le travail de la citation, Éditions Le Seuil, Paris, 1979, p. 27

[24]- دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، 2008، ص. 68

[25]- سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات الأيديولوجيا، ط1، دار الأمان، الرباط، 1996، ص. 45

[26]- باتريك شارودو ودومينيك منغنو وآخرون، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري، حمادي صمود، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008، ص. 433

[27]- Maïssa Bey, Hizya, op.cit., p. 29

[28]- Sonia Ramzi- Abadir, La femme arabe au Maghreb et au Machrek. Fictions et réalités, Entreprise nationale du livre, Alger, 1986, p. 113

[29]- Maïssa Bey, Hizya, op.cit., p. 29

[30]- Voir: Jacques Derrida, La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl, PUF, Paris, 1967, pp. 97- 98

[31]- سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، ترجمة لجنة من أساتذة الجامعة، المكتبة الأهلية، بيروت، 1966، ص. 07

[32]- Maïssa Bey, Hizya, op.cit., p. 50

[33]- Beïda Chikhi, Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques, op.cit., p. 90

[34] - Voir: Pascal Hummel, Paralangues. Étude sur la parole oblique, Éditions Philologicum, Paris, 2010, p. 29- 55, cité par Caroline Jacot Grapa, Guyonne Leduc, Sidonie Veraeghe, Dire sans dire: Stratégies obliques, 1718.fr/wp-content/uploads/2012/01/JJCPreface.pdf, janvier 2012, consulté le 07 septembre 2019, p. 02

[35]- سيمون دي بوفوار، م. س، ص. 10

[36]- Jacques Derrida, De la grammatologie, op.cit., p. 398

[37]- Maïssa Bey, Hizya, op.cit., p. 62

[38]- Voir: Beïda Chikhi, Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques, op.cit., p. 289

[39]- Jean- Pierre Goldenstein, Pour lire le roman, op.cit., p. 90

[40]- Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, op.cit., p. 112

[41]- Maïssa Bey, Hizya, op.cit., p. 55

[42]- Ibid., p. 149

[43]- Jacques Derrida, De la grammatologie, op.cit., p. 12

[44]- Maïssa Bey, Hizya, op.cit., p. 284

[45]- Voir: Ibid., p. 297

[46]- سيمون دي بوفوار، م. س، ص. 10

[47]- ينظر: سعيد بنكراد، م. س، ص. ن

[48]- Voir: Ziad Salah, Maïssa Bey présente son dernier livre. «Hizya, l'héroïne de mon roman, n'est pas le prototype des femmes algériennes», op.cit., p. 15

[49]- ينظر: دومينيك مانغونو، م. س، ص. 69

[50]- Maïssa Bey, Hizya, op.cit., p. 214

[51]- Ibid., p. 50

[52]- Maïssa Bey, «Femmes en guerre, femmes pendant la libération», In Assia Djebar. Nomade entre les murs…, sous la direction de Mireille Calle- Gruber, Éditions Maisonneuve et Larose, Paris, 2005, p. 238

[53]- ينظر: سيمون دي بوفوار، م. س، ص. ن

[54]- Entretien avec l'écrivaine Maïssa Bey, In Entre- Nous, Binatna, Le magazine électronique de l'ambassade de France en Algérie, N°12, Alger, juin 2017, p. 05