إعادة كتابة التاريخ في رواية:
"بعيدا من المدينة" لآسيا جبار

د. حسان راشدي
جامعة سطيف

ملخص:

تثير رواية "بعيدا من المدينة" (بنات إسماعيل)، للكاتبة آسيا جبّار، جملة من الأسئلة المشروعة ذات الصلة بالكتابة الأدبية عامة، والكتابة الروائية بشكل خاص. ذلك أن نص "بعيدا من المدينة"، يمتح مشروعية وجوده التاريخية من عمل بحثيّ في بطون كتب التاريخ الإسلامي القديم، مثل الطبقات الكبرى لابن سعد، وتاريخ الطبري، وسيرة ابن هشام.

وليستحيل بفعل براعة قلم الكاتبة جبار وسحر بيانها إلى عمل روائي، يشي بشعرية للسرد مُدْركة للعارف بعالم الرواية.

وليزاوج هذا النص حينئذ، في تناغم حسّاس وجميل، بين التاريخ والمتخيل: تاريخ لماض قد ولّى، وتاريخ يخترعه نسيج خطاب روائيّ متخيل، تعرض من خلاله الكاتبة جبار موقفها من اللغة الحكي، الشخصية...

إنها سمات الرواية التاريخية الجديدة (Nouveau roman Historique) التي يتآلف فيها العمل الأدبي بالعمل التاريخي التوثيقي.

والرواية إلى جانب ذلك برهاناتها الأيديولوجية – وإن كانت مبطنة – تعلن عن حوار مع التاريخ في سياقات كتابته في العهود الإسلامية الأولى، وهذا مع أخذ مسافة ... من القرآن والحديث.

إنه مشروع إعادة قراءة التاريخ، قراءة نقدية، واعية، متفحصة، قراءة الحاضر التاريخي، للماضي التاريخي. ومن ثمة إعادة كتابته.

---

1. عتبات الرواية:[1]

1.1. هندسة العنوان وشعريته: يضع "جيراجونيت" العنوان، ضمن المتعاليات النصية، ذلك أنه يعد بمثابة معادلة رئيسة، تتصدر العمل، ترسم خطوط الطول والعرض التي تدخل في نسيج العمل الفني. والعنوان بهذه الصفة يقوم بعملية اختزال للنص، كما يؤدي دور المحفز لدلالاته الكامنة فيه، فاتحا بذلك أفقا للقراءة يتقاطع فيها عالم النص، وعالم القارئ.

فالعنوان "يضئ العتمات، فيما النص ذاته يسهم بدوره في خلق مرايا متعددة للعنوان، بحيث يتحول إلى فضاء تتلاقى عنده العديد من أنماط القول: إنه صوت حواري."[2] وعليه فإنا تعاملنا مع عنوان الرواية يكون على أساس اعتباره علامة لغوية، ذات مكون دلالي، وتوليدي.

بناء العنوان:

بنية الدال: تعرض النسخة المعتمدة في هذه الدراسة في واقع الأمر عنوانين؛ حيث أننا نقرأ على صفحة الغلاف «LOIN DE MEDINE»، بينما نقرأ على الصفحة الخامسة بعد ذلك:

LOIN DE MEDINE Filles d'Ismaël

وإذا حاولنا تحليل العنوان: (LOIN DE MEDINE)، نجد أن مكون من حرف؟ (préposition). وهي (LOIN DE). التي تؤدي دورا وظيفيا في بناء العنوان. وهي في قواعد اللغة الفرنسية عبارة عن:

«Mot invariable qui placé devant un complément, explicite le rapport entre celui-ci et l'élément complété»[3]

وأما من حيث الدلالة المعجمية العامة ف (LOIN DE)، تدل على معنيين:

«1.A une grande distance de…/2. indique une négation renforcée.»[4]

ومن هذا يمكن لنا أن نستخلص من (LOIN DE) ما يلي:

1. أنها تدل على علاقة بين طرفين، أو عنصرين. فمثلا إذا قلنا أن « A est loin de B»، فالعبارة تدل على علاقة تباعد أو ابتعاد في المسافة إذا كان الأمر يراد به التنائي المكاني أو ألزمانيnous sommes loin de noël»[5]». أو أن الطرفين لا يلتقيان في أية نقطة مشتركة، فهما على طرفي نقيض[6] loin de la» vérité».

2. أنها تستعمل للتعبير عن تعزيز وتأكيد رفض فكرة أو موقف ما. هذا فيما يتعلق بعبارة (LOIN DE)، فما الأمر بالنسبة لكلمة «MEDINE».

المدينة، هي المدينة المنورة، أو مدينة الرسول "ص". وهي التي هاجر إليها الرسول "ص"، واتخذ عاصمة للدولة الإسلامية الفتية. وقد كان يطلق على المدينة قبل ذلك اسم "يثرب":

«Médine, v. d'Arabie saoudite (Hedjaz) : Ville sainte de l'islam : Mahomet s'y réfugia en 622 (début de l'hégire).»[7]

غير أن المدينة في هذه الرواية، أخذت طابعا رمزيا يعبر بها عن السلطة الدينية وهي هنا سلطة الإسلام، إسلام الحقوق، إسلام المساواة في عهد الرسول "ص". وإذ أن أحدث الرواية تجري بعد وفاته "ص"، وما حدث من ابتعاد عن كثير من تعاليم الإسلام الحق.

وهكذا يتضح العنوان حيث يمكن لنا أن نعيد كتابته بعبارة: "بعيدا عن نور الإسلام ". ولعل هذا ما ذهبت إليه الكاتبة في مقدمة الرواية بقولها:

«Loin de Médine». C'est-à-dire en dehors, géographiquement ou symboliquement, d'un lieu de pouvoir temporel qui s'écarte irréversiblement de sa lumière originelle»[8]

بقي لنا التعامل مع العنوان الثاني، الفرعي للرواية وهو: « Filles d'Ismaël». وهو هنا "إسماعيل" (عليه السلام)، هو ابن أبي الأنبياء، إبراهيم (عليه السلام)، أنجبه من هاجر المصرية. نشأ إسماعيل في الحجاز وبالضبط في

مكة المكرمة، ومن ذريته النبي محمد "ص". ومعلوم أن إسماعيل قد نجاه الله من الموت ذبحا عندما افتداه بكبش ولقب لذلك بالذبيح.

ولنا أن نسأل هنا ما المقصود ب" بنات إسماعيل" من خلال الرواية ؟ أي أن تنسب بطلات الرواية إلى إسماعيل. بشيء من التمعن – والأمر يبقى نسبيا- يمكن أن نعتبرها بمثابة "استعارة" «métaphore». وقد يسعفنا في تحليليها " بول ريكور" (Paul Ricœur)[9]

يرى "ريكور" أن معنى (sens) ودلالة (signification) الكلمة، مرهون بما تستعمل له هذه الكلمة في الجملة أو الخطاب، حيث أن معنى أو معاني الكلمة وهي مستقلة إنما هي مجرد احتمالات ليس إلا.

وأما "دلالة الكلمة ووظيفتها الفعلية، الآنية فتكمن في استعمالها، أي في توظيفها في الخطاب، أو الملفوظ أو الجملة. والحال أن هذه الأخيرة ليس لها استعمال: فهي تقتصر على القول فحسب."[10] وهذا يعني عند "ريكور" أن الاستعارة من حيث هي كلمة تخص جانب اللغة، أما الحديث عن دلالة الكلمة، فهو مرهون بالحديث عن دلالة الجملة ومن ثمة الخطاب أو النص.[11]

وقد وجد "ريكور" أن تحقيق مثل هذا الخطوة، يساعد بدوره على الربط بين نظريتي "الاستعارة الاستبدال أو التعويض (Théorie de la métaphore-substitution)، والاستعارة التفاعل (Théorie de la métaphore-interaction)[12].

وعليه نستطيع أن نستخلص دلالة عبارة "بنات إسماعيل" وهي المقاومة من أجل الحرية والانعتاق. وهذا رفضا لقيود مجتمع ظل عن الحقيقة الأزلية، وابتعد عن النور الأصيل. وهذا ما رمته الكاتبة في نسجها لشخوص روايته النسائية. وهاهي تلمح لذلك في مقدمة الرواية بقولها:

«Au cours de la période évoquée ici, qui commence avec la mort de Mohammed, de multiple destinées de femmes se sont imposées à moi : j'ai cherché à les ressusciter… Femmes en mouvement «loin de Médine». C'est-à-dire en dehors, géographiquement ou symboliquement, d'un lieu de pouvoir temporel qui s'écarte irréversiblement de sa lumière originelle»[13]

والملاحظ في نهاية النص الروائي ' بعيدا.." أن الكاتبة أو الراوية تختم الرواية بنص شعري بعنوان "بنات هاجر" (Filles d'Agar)، تنقل فيه قصة هاجر وإسماعيل[14]

«Filles d'Agar et fils d'Ismaël Abraham, sur ses pas, revenu.»[15]

"بنات هاجر وأبناء إسماعيل

إبراهيم، على خطاه، راجع. "

2. إشكالية التجنيس الأدبي: وردت في صفحة الغلاف كلمة (رواية)(Roman)، وهذا يعني بالنسبة للقارئ المتمرس في نظريات الأدب وفنونه، أن هذا العمل الأدبي ينتمي إلى جنس بعينه من الخطاب السردي الأدبي، ألا وهو الرواية. ومع أن موضوعنا في هذا البحث لا يتصل مباشرة بإشكالية الأجناس الأدبية[16] إلا أننا نسجل وقفة سريعة حول هذه الإشكالية بالنسبة لنصنا هذا.

ولقد كانت قضية الأجناس الأدبية، الموضوع الرئيس الذي استقطب اهتمام المنشغلين بمجال الشعرية (poétique)، بداية من " أرسطو" حتى " هيجل"[17] ولكن الأمر الملفت للاهتمام، بهذا الصدد هو أن التطور الذي عرفته النظرية الأدبية في العصر الحديث، قد أعاد الحديث في مسألة الأجناس الأدبية.

وقد تم اعتبار الخصوصية التي تتميز بها الأعمال في حد ذاتها.و هذا ابتعادا قدر الإمكان عن البعد التصنيفي للإعمال الأدبية، اعتمادا على ما يجمعها من قواسم مشتركة في الكتابة والتأليف. وعليه فقد أصبح الموضوع الشاغل في مجال التجنيس الأدبي هو البحث في " النمطية البنيوية للخطابات[...]

وهذا ما استوجب على الدراسات التي تهتم بالأجناس أن تتم انطلاقا من الخصائص البنيوية، لا من مجرد ذكر الأسماء فحسب"[18]

ويعتبر "ميخائيل باختين " ممن خصص قسطا لا بأس به من جهده في تناول مسألة الأجناس الأدبية بعانة والرواية بشكل خاص. وقد وجد أن الرواية وهي من نسل الملحمة، هي "الجنس" الوحيد الذي لم تستطع أن تحتويه نظرية أدبية بعينها، وهذا خلافا لبقية الأجناس الأدبية الأخرى.

والدليل على أن الرواية جنس أدبي مفتوح هو" أن الباحثين لم يتوصلوا إلى تحديد أي سمة ثابتة ومستقرة للرواية، دون إبداء تحفظات تقضي على هذه السمة بالإعدام."[19] وبهذا التصور يصبح الحديث عن التخييل (fiction) بله عن شعرية التخييل (poétique de la fiction) أكثر منه الحديث عن الرواية ذالك أن " فكرة شعري التخييل هي في حد ذاتها مفهوم تكويني (générique)."[20]

وهكذا يصبح الحديث عن نظرية لصيغ التخييل (Théorie des modes de fiction) الإطار المفاهيمي والمنهجي لتناول النصوص التخييلية التي تتفرد بمعمارها ونسيجها الفردي[21]

وقد أشارت الكاتبة "أ.جبار" في مقدمة روايتها إلى هذه الخصوصية التي تتميز بها الرواية بقولها:

«J'ai appelé «roman» cet ensemble de récits, de scènes, de visions, qu'on nourri en moi la lecture de quelques historiens des deux ou trois premiers siècles de l'islam (ibn Hicham, Ibn Saad, Tabari).»[22]

«Dès lors la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s'est relevée nécessaire pour la mise en espace que j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que j'ai désiré habiter…»[23]

فالكاتبة "آسيا جبار" تعتبر أن ما تطلق عليه هي اسم "رواية"، هو عبارة عن مجموعة من الحكايات، المشاهد، الرؤى، اختزنتها من قراءاتها في كتب ومصادر التاريخ الإسلامي للقرون الهجرية الثلاثة الأولى.

وهذا ما يثر أسئلة تتعلق بالكتابة والتاريخ، أو بشكل أدق "التخييل والتاريخ" (Fiction et Histoire) ومدى التقاطع بينهما، من باب " تخييل التاريخ" (Fictionnalisation de l'Histoire) و"تاريخية التخييل" (Historicisation de la fiction). وهي المواضيع التي نسترفد في معالجتها بول ريكور في نظريته الهيرمينوطيقية فيما يتعلق بثلاثيته "الزمن والحكاية"[24]

وهناك ملاحظة ثانية، لا تقل أهمية عن الأولى، تذكرها الكاتبة، وهي البعد الالتزامي، للكتابة عندها، حيث تذر صراحة أن التخييل يلعب دورا أساسا في رأب صدع الذاكرة الجماعية (la mémoire collective) .

ذلك أنها تريد أن تجعل من الخطاب الروائي أداة لرسم فضاء مخصوص نطل منه، ونعيد به بناء ماض مؤلم بيد أننا ننتسب إليه، فهو جزء من ذاكرتنا، ومكون من مكونات هويتنا.

والرواية بهذا الطرح هي رواية التزام (roman d'engagement) تحمل في ثناياها أطروحة (Thèse) فكرية جديرة بالاهتمام مفادها: لنقرأ ماضينا قراءة واعية، حتى نبني حاضرنا ونحفظ مستقبلنا. لا قدسية للماضي، دينيا كان أم تاريخيا.

«Plusieurs voix de rawiyates entrecoupent cette reconstitution, tissant l'arrière-plan de ce premier théâtre islamique comme si des contemporaines, anonymes ou connues, observaient des coulissent de quelle façon, sitôt Mohammed disparu, les mises en scène du pouvoir se cherchent, se brouillent, se superposent.»[25]

وقد لا يكون الأمر من نافلة القول، إذا أن مثل هذه النظرة للماضي الديني والتاريخي للمجتمع الجزائر من لدن الكتاب الجزائريين المحدثين، غدا ظاهرة تسكن الكتابة الروائية الجزائرية على الخصوص. وعلى سبيل المثال نجد مثل هذا في رواية " بوعلام صنصال" "زنقة داروين" :

«…l'histoire transcende la réalité et arrive le stade suprême proprement orwellien où il n'ya plus que l'Histoire, souveraine, une pure abstraction la réalité ayant disparu dans les limbes et les musées, et avec elle les survivants d'un monde devenu hypothétique.»[26]

3. البنية السردية لـ "بعيدا من المدينة": إنها إذا إعادة كتابة للتاريخ بوساطة الحكي، وكيف لا و"الحكي موجود في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات؛ بل الحكي يبدأ مع تاريخ الإنسانية ذاته."[27] إنه أي الحكي والحياة سيان، يتعدد بتعدد الحياة الإنسانية وتنوعها إذ "لكل الطبقات، ولكل المجموعات الإنسانية حكاياتها" [28]

وباعتبار أن اللعبة السردية لرواية "بعيدا.."، تشي بقصدية في اختيار خطاب حكائي يتقاطع فيه الحكي بالتاريخ. وقد جعلت الكاتبة بذلك للكتابة الروائية رسالة موجهة للمجتمع الجزائري ولفت انتباهه إلى قضية المرأة والاعتبار لذلك من التاريخ. وقد حاولت الكاتبة ذلك من خلال تجربة في النسج الروائي بعيد عن تقاليد الكتابة الروائية العتيقة.

وكأن الكاتبة "آسيا جبار"، بهذا الانزياح عن خط الرواية الكلاسيكية تعلن عن شعرية للخطاب الروائي، تسجل به شكلا سرديا مختلفا تؤسس به لحركة روائية جديدة يمكن أن نسميها ب" الرواية التاريخية الجديدة " (Le nouveau roman historique).

وفي هذا الاتجاه، نرى أن رواية "بعيدا..." لـ "آ.جبار"، هي رواية " وضعية" (roman de situation)، بالمعنى السارتري – نسبة إلى سارتر[29]- ولكن بشيء من التعديل في المنظور تبعا لخصوصية علاقة الكتابة بالتاريخ عند كاتبتنا آ.جبار".

ذلك أن التاريخية (Historicité) التي يفترضها "ساتر" في الكاتب، وهي الدافع القوي للكتابة تنتج عن وعي الكاتب أو الفرد عموما بالتاريخ، وهو ما يعبر عنه " سارتر" ب" الإرساء التاريخي" (l'ancrage historique). الذي يكون أكثر قوة وتأثيرا وإنتاجا عندما يرتبط هذا الكاتب بالأحداث التاريخية القريبة منه، والتي لها تأثير مباشر في حياته.

والحال أن "سارتر" يتحدث في هذه الحالة عن أحداث الحرب العالمية الثانية وعلاقة الأدب الملتزم (littérature engagée) بها. بينما الأحداث التاريخية التي تروم الإشارة إليها الكاتبة آ.جبار"، فتعود إلى التاريخ القديم البعيد، التي يرجع إلى العهود الأولى للتاريخ الإسلامي. وهو التاريخ الذي يمكن أن نطلق عليه "التاريخ الميراث"، الذي يعدُّ بمثابة أفق زمنيّ لرواية " بعيدا..."

ومثل هذه الظاهرة التي يتصف بها بعض الكتاب الجزائريين، إنما تعبر عن أزمة وعي لدى هؤلاء في علاقتهم بالحاضر، الماضي وما يثر ذلك من قضايا الهوية والانتماء. وقد تتكثف هذه الأزمة لدى الكاتبات بشكل أكثر عمقا بحكم خصوصية وضعية المرأة في المجتمع الجزائري في حقبة تميزت بالصراعات الثقافية والإيديولوجية واللغوية. يمكن أن نسميها "حقبة الشك" (l'ère de soupçon).

فالتاريخ المستدعى إذا في رواية "بعيدا.."، هو التاريخ البعيد. أي أن الأحداث قد ولت وانتهت. وليس للحاضر شأن في استدعائها إلا لأن تستخلص التجربة منها. وهذا ما قد يسمح للكاتبة من أن تقف على مسافة من التاريخ أو الأحداث التاريخية، أو حتى الشخصيات التاريخية.

4. هيكلة الرواية: يتوزع الجسم السردي الروائي، لنص "بعيدا.." لـ"آسيا جبار"، على استفتاح (avant-propos) وعلى استهلال أو فاتحة (prologue)، وعلى أربعة فصول معنونة ومرقمة، تضم بدورها فصولا فرعية معنونة بأسماء لشخصيات نسائية أو بصفة تعرف بها الشخصية. وخاتمة (épilogue)، وثبت بأسماء الشخصيات الرئيسة المذكورة في نص الرواية. وهي بالشكل الآتي:

prologue	A Médine, ce lundi 23 rabi' 1er, an 11 de l'hégire(8juin 632).		IL est mort, il n'est pas » «mort…	11-16
I	**La liberté et le défi**			19-98
		1.1	La reine yéménite	21-30
		1.2	Celle qui attend Gabriel	31-35
		1.3	Selma la rebelle	37-43
	Voix			45-46
		1.4	La prophétesse	47-55
	Première rawiya			57-62
		1.5	La fille aimée	63-70
	Voix			71-75
		1.6	Celle qui dit non à Médine	77-98
II	**Soumises, insoumises**			99-171
	Deuxième rawiya			101-109
		2.1	Celles qu'on épouse après la	111-

			bataille	121
	Voix			123-126
		2.2	La répudiée	127-131
		2.3	La chanteuse de satire	133-138
	Voix			139-141
		2.4	Kérama la chrétienne	143-148
		2.5	La combattante	149-171
III	**Les Voyageuses**			173-272
	Voix			175
		3.1	La fugueuse d'hier	177-198
	Troisième rawiya			199-209
		3.2	L'étrangère sœur de l'étrangère	211-219
	Voix d'Atika			221-231
		3.3	La laveuse des morts	233-242
	Voix			243-244
		3.4	Celle aux mains tatouées	245-262
	Point d'orgue			263-265
	Il agonise, le » «calife…			272
IV	**Parole vive**			275-331
	Voix			277-278
		4.1	La libérée	279-289

	Voix			291
		4.2	La préservée	293-308
	Voix, **multiples voix** (Aicha et les diffamateurs)			309-320
		4.3	Celle qui préserve parole vive	321-327
	Voix			329-331
Epilogue				333-342
	Parole plurielle, » «parole duelle			335-337
	Filles d'Agar», » dit-elle **Voix d'hier/ Voix d'aujourd'hui**			339-342
		Alger-Paris (aout 85, 86,87, octobre 88 - juin90)		

يتبين من الجدول السابق، أن الكاتبة "آ.جبار" قد قسمت روايتها إلى أربعة فصول أو أقسام. هذا إذا عددنا الاستهلال (prologue) والاختتام (Epilogue) وما تعلق بالنصوص الشواهد خارج المتن الروائي نفسه، وإن كان لهما وظيفة في الخطاب الروائي. والملفت للانتباه في هذه الرواية أن كل قسم أو فصل يحمل عنوانا جامعا للموضوع المشترك الذي تشترك فيه بطلات كل حكاية من حكايات الفصل. وكأن عنوان كل فصل هو بمثابة شعار ترفعه الكابتة لتثبت به أن مواضيع الأمس بالنسبة للمرأة هي نفسها مواضيع اليوم. فسيان بين الأمس واليوم، إذ:

«Depuis, dans un désert de la vie entière, nous allons et venons nous dansons, nous nous affolons, toujours entre la première et la seconde colline !»[30]

وليس للمرأة حينها غير الدفاع عن حريتها، وأن تتحدى كل من يقف دون تحقيق ذلك. وإن كانت الكاتبة "آ.جبار" قد استقت مادتها القصصية من بطون كتب السيرة وتاريخ الشخصيات الإسلامية، إلا أنها عرضتها بكيفية تخدم رؤيتها للموضوع الرئيس للرواية وهو كفاح المرأة لأجل حريتها. فمثلا نجد"سلمى" تقف في وجه قائد الجيش الإسلامي "خالد بن الوليد"، أما "فاطمة" بنت محمد (ص)، فلقد وقف صارخة في وجه المدينة، وتتحداها بما تمثله من رمز للسلطة.

ويتضمن الفصل الأول "الحرية والتحدي"، نموذجين للمرأة الثائرة المتحدية، ولكنها هذه المرة بقوة السلاح وتنظيم الجيوش في وجه سلطة المدينة. وهما: سلمى بنت ملك شيخ قبيلة غطفان، التي أعتقتها عائشة . وبعد وفاة النبي (ص) انحازت سلمى إلى معرضي أبي بكر الصديق، وقادت جيشا في وجه الجيش الإسلامي إلى أن قتلت على يد خالد بن الوليد. وقد اختارت الكاتبة عبارات صورت بها مشهد مقتلها الرهيب، الذي ترك شيئا من الإعجاب عند قاتلها "خالد بن الوليد":

«Une arme à la main, ou même sans arme visible, elle a pu, de ses yeux, de son rire, provoquer : «Tue-moi !». Et Khalid, fascina, n'a pu cette foi qu'obéir.

Selma tombant devant le général, et peut-être, à sa manière, le subjuguant.

«Khalid annonça cette victoire à Abou Bekr», conclut Tabari.

…Selma, signifie «sauvée». C'est se salut là ….Que la reine des Beni Ghatafan a choisi.»[31]

وأما الشخصية النسوية الثانية التي حملت السلاح في وجه المدينة فهي "سجاح" (Sadjah)، النبيه المدعية. وقد استطاعت في البداية أن تجمع حولها قبائل عديدة، وتحشدهم في وجه خالج بن الوليد قائد جيش "المدينة"، الذي أخذ يحس في القوة المضادة لسجاح ومناصريها وما تحمله من التوق إلى الحرية خطرا على سلطة المدينة.

«Ainsi, une nouvelle fois, une femme est l'orage ; à peine le ciel allait-il de venir serein que, étrangement, pour les hommes de Khalid, la menace d'une liberté incontrôlée est concrétisée par une femme !»[32]

ولكنها في نهاية الأمر وجدت نفسها وحيدة وقد انفض عنها مناصروها من حولها. فتختفي في مدينة الموصل مع ثلة من أتباعها. وتنقل الروايات أنها أسلمت بعد ذلك.[33]

وما تضيفه الرواية لسجاح في تمردها لنيل حريتها، أنها تفوقت في سلاح آخر لا يقل أهمية عن السلاح الحربي، بل تذكر كتب السيرة أنها تفوقت فيه أكثر. وهو "الخطابة" (éloquence). إنه سلاح الكتابة المسخر لنيل الحرية.

«La principale force de Sadjah, relate la chronique, résidait dans son éloquence. Elle maniait bien la parole, et s'exprimait en beau langage arabe en prose rimée.»[34]

أما الفصل الثاني المعنون ب "خاضعات غير خاضعات" (Soumises insoumises)، فقد جمع صورا متباينة لنساء بعضهن قبل بحياة الهامش راضيات أو غير راضيات، وبعضهن وإن كن يحملنا شيئا من الرفض وعدم الإذعان إلا أنهن يظهرن بعض الطاعة. والملاحظ أن الأحداث يجري بعضها في الصحراء ة الآخر في مكة، أي بعيدا من المدينة. وفي هذا إشارة ولو بعيدة عن الموقف من المدينة.

فمن النساء الذي لفهن الصمت، من تطلق عليها الكاتبة صفة "اللواتي يُزوجن بعد المعركة" (Celles qu'on épouse après la bataille). والأمر يتعلق بزواج خالد بن الوليد من "أم تميم" (Oum-Tamim)، والمرأة الثانية التي لم يذكر التاريخ اسمها. تأتي بعد ذلك حكاية "المطلقة" (La répudiée) وقد وجدت في طلاقها وسيلة لحريتها من ظلم الرجال.

«Silhouette de femme devenue libre, et doublement répudiée. Libre, parce que doublement répudiée.»[35]

وفي الجانب المقابل، تنقل لنا الرواية ثلاث صور لغير المطيعات (insoumises) من النساء : "مغنية الأهجيات"(La chanteuse de satires)، "كرامة النصرانية" (Kérama la chretienne)، و"المكافحة" (La combattante). نختار من هذه الشخصيات شخصية" مغنية الأهجيات" باعتبارها أكثر درامية، ورمزية بحيث يمكن أن تنوب على الشخصيتين ألأخريين.

ففيما يتعلق بـ "مغنية الأهجيات"، فقد بلغت أغانيها المتحدية لسلطة المدينة الآفاق ألهمت حماس المحاربين. حيث كانت تردد أشعارها في مضارب بني كندة وحلفائها في حضر موت وما جاورها. ومما زاد الأمر خطورة واستفحالا أنها كانت تغني أشعارها أيضا.

«Sa poésie était reprise, de l'un à l'autre. Ses œuvres polémiques étaient célèbres hors de sa tribut, celle-ci nombreuse et redoutée.

La chanteuse de satires devenait une part de l'âme de résistance des siens…le poète, à plus forte raison, la poétesse arabe ; jouit de prestiges et d'honneurs…Cette femme inventait donc sa poésie-danger. Elle la chantait aussi.»[36]

وأمام هذا الخطر الذي تمثله أشعارها وأغانيها، على السلطة في المدينة، تم القبض على "مغنية الأهجيات"، من طرف جيش "خالد بن الوليد"، وكلف "مهاجر بن أمية" بتعذيبها حيث نزعت منها أسنانها الأمامية، ثم قطعت أيديها في مشهد صمت رهيب، أظهرت فيه المغنية جلدا وصبرا غاضا جلاديها. وهاهي تعلن تحديها بكبرياء وشموخ :

«_ Je chanterai avec mes mains ! _ Je les maudirai avec mes mains, mes mains coupées !...Mon chant leur restera insaisissable ; tel l'épervier qu'ils n'atteignent pas !» [37]

وهكذا تعرض علينا رواية "بعيدا..." بوساطة فصولها حكايات لشخصيات نسائية في فترة حرجة من التاريخ الإسلامي القديم، وهي حكايات ذات بناء

دائري مغلق. والقارئ هو الذي يربط بينها من جانب تقاطعها في الزمان الواحد، أو المكان المشترك، أو حتى المصير الواحد... وبوساطة تقنية المرايا المتقابلة هذه، يمكن للقارئ أن يبني عالم الرواية الذي هو عالمه كقارئ واع وفاعل.

وقد حرصت الكاتبة "آ.جبار" على الحفاظ على بنية الرواية، وتوازها الدقيق بين التاريخية (historocité)، والتخييل (fiction). فتقنية التاريخية، تريد من ورائها إيهام القارئ بشيء من الموضوعية، ومن ثمة تحاول أن تكسب روايتها المصداقية المطلوبة في مثل هذا النوع من الروايات" الأطروحة"(roman à thèse).

وأما التخييل فقد جعلت منه المنشط (catalyseur) الذي يسهل عملية القراءة بحيث يبطن الأحداث التاريخية بشي من الفنية التي تجذب القارئ إليها، وتكسوها بمسحة جمالية (esthétique)، علّها تدفع القارئ إلى الموالاة إليها (adhérence)[38]. ولعل الكاتبة تأثرت في هذا بالبنية السردية لألف ليلة وليلة. ولكن هذا بحاجة إلى بحث بعينه ليس هو شغلنا في هذا المقام. ومع هذا فنحن بحاجة، إلى مناقشة مفهوم " الحكاية" في هذه الرواية، كونها البنية الصغرى في هيكل الخطاب الروائي من جهة، وعنصرا أساسا في إضفاء البعد الجمالي والفكري للرواية ككل.

5. الحكاية ما الحكاية؟ : وهكذا، تدعونا الكاتبة "آ.جبار"، من خلال روايتها "بعيدا..."، إلى أخذ مفهوم "الحكاية" (récit) بشيء من الخصوصية تتواءم مع خصوصية نمط نصها السردي هذا. وقد وجدنا فيما طرحه "ج.م.آدم" (J.-M.Adam) من رؤى وأفكار حول مفهوم الحكاية. وهذا طبعا من منظور اللسانيات النصية وعلاقتها بالخطاب وطرق تحليله.

يعتبر "ج.م.آدم"، الحكاية نمطا نصيا (type textuel) من بين الأنماط النصية المعروفة الأخرى. والتي يتميز كل منها بهيمنة ملمح من ملامح الوظائف اللغوية فيه. وهي الوصف (description)، التفسير أو الشرح (explication)،

الحجاج (argumentation)، السرد (narration)، والحوار(dialogue). وعليه نحصل على الأنماط النصية: النص الواصف (texte descriptif)، النص المفسر أو الشارح (texte explicatif)، النص ألحجاجي (texte argumentatif)، النص السردي (texte narratif)، والنص الحواري (texte dialogal).

وتقوم نظرية "ج.م.آدم" اللسانياتية النصية، على أساس التفريق بين النص (texte)، والخطاب (discours)؛ حيث أنه يعتبر النص نمطا (type)، بينما ينظر إلى الخطاب وأنه جنس أو نوع (genre). ويجعل من الخطاب الواحد الرحم التي قد تحتضن أنماطا عديدة من النصوص.

ولهذا فهو يعتبر الرواية (roman) خطابا، مثلها مثل الفيلم (film)، الإشهار (publicité)... بل ويذهب إلى حد اعتبار المقالة الصحفية خطابا من حيث أنها قد تضم ما هو سردي، ووصفي، وحجاجي في الآن نفسه.

وعليه، فإن مقاربة الخطاب الروائي عند "ج.م.آدم"، يجب ألا تقتصر على تتبع الجانب الزمني ألتتابعي الكرونلوجي (chronologique)، إلى جانب المظهر التصويري (configurationnel)، بل لابد من النظر إلى النص الروائي أو السردي بصفة عامة وأنه كل متكامل وهو ما يطلق عليه ب" البنية الدلالية الكبرى لنص ما (Macro-structure sémantique d'un texte).

ولهذا فعند "ج.م.آدم" لا يكفي أن يكون القارئ قادرا على تتبع قصة في ما يمكن أن نسميه بعدها الاستطرادي (dimension épisodique)؛ بل يجب عليه أيضا أن يتلمس مجموع تلك الأحداث المتلاحقة وأن يستخلص منها تصويرا دلاليا (configuration sémantique). وليكن بعدا تصويريا يغطي ما يمكن أن نسميه البنية الدلالية الكبرى لنص ما (Macro-structure sémantique d'un texte).

والجديد بالذكر هاهنا، أن ما طرحه "ج.م.آدم" من أفكار فيما يتعلق بالرواية، والنص السردي إنما هي ثمرة أو ثمرات بحوث عملية في النصوص بأنماطها والخطابات وبأنواعها. ولهذا فقد رسم "ج.م.آدم" خريطة طريق يستأنس بها القارئ الذي يبحث في هذا المجال.

وليس القارئ المقصود عند "ج.م.آدم"، هو ذلك الذي يقنعه الإمساك بخيط تلاحق الأحداث، بحيث يرتبها الواحدة بعد الأخرى ضمن نسيج الحكاية. فهذا عنده من أبجديات القراءة البسيطة، بله الساذجة التي يستطيعها في يسر القارئ العادي. ذلك أن تسلسل الأحداث ضمن نسيج الحكاية أمر بدهي، فهو قوام كل ملفوظ سردي، يتصف بصفة السردية.

وإنما القارئ الذي يعنيه "ج.م.آدم" هو القارئ الحصيف، الواعي الذي يضطلع بتنظيم المعلومات التي يتلقاهما من النص، ويتمثل تنظيمه ذاك في جهد عرفاني (effort cognitif) بقصد استخلاص المعنى العام للنص. ولهذا فإن "ج.م.آدم" يفضل القراءات المتصلة بنظريات الاستقبال، على القراءات المتصلة بالنظريات البنيوية.

ذلك أنه إذا كانت هذه الأخيرة لا تقول في النص إلا بما هو فيه، فإن القراءات القائمة على نظريات الاستقبال؛ تحترم خصوصية النص والقارئ في الوقت نفسه. فنحن نجد لكل قارئ معنى خاص به، مع وجود قواسم مشتركة بين تلك المعاني المختلفة.

هذا فضلا عن أننا نستطيع الوقوف على الآليات التي تعتمدها هذه القراءات في استخلاصها للمعنى اعتمادا على النص المقروء. ومثل هذه القراءة هي التي تساعدنا في التقرب من نص " بعيدا ..." ل "آ.جبار".

وهذا ما يسمح لنا أن نناقش قضية التقاطع بين الحكاية التخييلية، والحكاية التاريخية، ومدى خصوصية العلاقة بينهما. فهل الأمر يتعلق بنقل أو

عرض التاريخ في الرواية، أم أننا أمام عملية استنساخ (transcription) التاريخ بوساطة خطاب روائي فنيا، وجماليا، يتجادل فيه الواقع مع التأويل، النص مع السياق، والكاتب مع المؤرخ.

وليس لنا في هذا المحطة من البحث إلا أن نعزز تساؤل " بارت" (R. Barthes) في مقال له بعنوان "خطاب التاريخ " (Le discours de l'histoire) عندما تساءل فيما "إذا كان سرد الأحداث المنصرمة، يختلف بحق، وببعض الملامح المخصوصة، وبملائمة لا ريب فيها، عن السرد الخيالي (narration imaginaire)، مثلما نجد هذا الأخير في الملحمة، الرواية، الدرامة." [39]

6. تقاطع التاريخ والتخييل: لقد خص "بول ريكور" الجزء الثالث من ثلاثيته "الزمن والحكاية" الحديث عن "الزمن المحكي" (Le temps raconté). وقد كان محور البحث يدور حول ما يشترك فيه التاريخ والتخييل، وهذا سواء أعلى مستوى التصوير (configuration)، أم على مستوى إعادة التصوير (refiguration).

ذلك" أن التاريخ والتخييل كونهما حكاية من شأنهما أن يتصفا بوظيفة سردية (fonction narrative)، تعمل على إعادة تصوير الظروف التاريخية، وهو ما يرفعها إلى درجة الوعي التاريخي (conscience historique)."[40] وللتذكير في هذا المقام أن مفهوم "الخيالي" (imaginaire) عند "ريكور"، - مثلما هو عند "بارت" – لا يعني أن الأمر غير موجود لا علاقة له بالواقع، أي من محض الخيال. بل يرمي به فعل التخيل ذاته الذي يتوسل به المؤرخ إعادة بناء السياق المباشر لما هو بصدد الحديث فيه.

ومعلوم أن "بول ريكور"، قدا ناقش ضمن ثلاثيته "الزمن والحكاية"، معضلة التجربة الزمنية (l'aporie de l'expérience temporelle). وقد وجد أن في الحكاية باعتبارها شكلا – سواء الحكاية التاريخية أم الحكاية

التخييلية – حلٌّ لمعضلة التجربة الزمنية. ويدرج "بول ريكور"، قضية الشكل فيما يسميه " شعرية الحكاية" (poétique du récit).

يعتبر "بول ريكور"، أن اعتبار مسألة الشكل في هذا المقام تحل العديد من المشكلات والعقد المتعلقة بالتجربة الزمنية " التي تجعل من الحكاية حارس الزمن (récit..gardien du temps)[41]

ومن هذا الباب، فإننا نتناول الخطاب الروائي في "بعيدا..." ل" آ.جبار"، من المنظور الريكوري للعلاقة بين الزمن والحكاية بوساطة آليتين رئيستين – حسب فهمنا- هما: "واقع الماضي التاريخي"[42] (La réalité du passé historique)، و"عالم النص وعالم القارئ"[43] (monde du texte et monde du lecteur).

1.6. واقع الماضي التاريخي: المعرفة التاريخية، والوظيفة الدلالية للحكاية.

يركز "بول ريكور" في هذا المبحث على الآليات التي تتحقق من خلالها عملية تمثيل التاريخ وبالأخص الأحداث التاريخية. وهي العملية التي يسميها (La représentance). وفي هذه الحالة نحن بصدد "إعادة تصوير الزمن" (refiguration du temps). وهي الآلية التي تتم بوساطة ما يسميه المرجعية المتقاطعة (référence croisée)[44].

وبهذا الصدد، يتساءل "بول ريكور" عن ماهية كلمة "حقيقة " (réel)، إذا نسبت إلى الماضي التاريخي؟ ومن ثمة ما الذي يمكن لنا قوله عندما نزعم أن شيئا ما قد وقع "حقيقة" ؟ [45] وعلى الرغم من أن "بول ريكور" يعترف بصعوبة الإجابة المباشرة عن مثل هذه الأسئلة المحورية في الفكر الإنسانين إلا أنه يقدم تفسيرا قائم في صلب النظرية السردية عنده، وبخاصة نظرية الهوية السردية. فهو يرى أن رأب صدع عوز التجربة الزمنية، يقوم النص الروائي، بوظيفتين رئيستين هما:

وظيفة التمثيل (fonction de représentance): وهي التي "تتحقق بوساطة المعرفة التاريخية تجاه الماضي، (Le réel)" الحقيقة".[46]

وظيفة الدلالة (fonction de signifiance): التي "تلبسها حكاية التخييل، وهذا عندما تقيم القراءة علاقة عالم النص (Le monde du texte) بعالم القارئ (Le monde du lecteur)."[47]

ويعتبر "بول ريكور" أن الوظيفتين تتكاملان، بل هما اللتان تسمحان للتاريخ من جهة والتخييل من جهة ثانية بأن يمتزجا بشكل فني وجمالي في النص الروائي. ونلمس هذا حسب "بول ريكور" فيما "يلجأ إليه [النص الروائي] من الوثائق (documents)، التي تشير إلى خط لبفصل بين التاريخ والتخييل."[48]

وفيما يتعلق برواية "بعيدا..."، فلقد لجأت الكاتبة إلى الاستعانة بعض الوثائق التاريخية استنسختها من مصادر من التاريخ الإسلامي القديم من مثل الطبقات الكبرى لابن سعد، تاريخ الطبري لابن جرير الطبري.

- الوثيقة رقم (01):

Califat d'Abou Bekr (10 e -13 e de l'hégire)

«_ Me voici devenu émir des Croyants et, cela, contre mon gré ! Au nom de dieu, j'ai vraiment souhaité que l'un d'entre vous prenne ma place !...

_ Si, en me donnant cette responsabilité, vous attendez de moi que je vous commande comme le faisait le prophète (sur lui soit le Salut), je vous le dit tout net : Je ne suis pas capable. Le prophète, Dieu l'a honoré et l'a fortifié de son Message !... Moi, je ne suis qu'un homme ordinaire et je ne suis pas meilleur que vous !

_ Je vous le demande, Ô croyants, Veuillez sur moi :Si vous me croyez sur le droit chemin, suivez-moi , prenez exemple sur moi. Mais si vous me voyer dévier et sortir du droit chemin, redressez-moi : sachez que j'ai un Satan qui m'habite alors !

_ Et si vous me voyez un jour en colère, je vous en prie, évitez-moi : je ne voudrais pas alors être une cause de trouble sur vos cœurs et sur votre humeur !...»

IBN SAAD, Tabakhat el Kobra, III[49]

• الوثيقة رقم (02):

Califat de Omar ibn el Khattab(13e-23e année de l'Hégire)

«Après l'enterrement de Abou Bekr, Omar a secoué ses amis de la poussière de la tombe, puis a fait, du haut du minbar de la mosquée, son premier discours :

Il a loué la clémence de Dieu et il l'a remercié, puis il a déclaré :

_ Ainsi, Dieu vous a lié à moi comme il m'a lié à vous ! il m'a donné pouvoir sur vous, après mon ami…

_ Au nom de Dieu, j'affirme que désormais toutes les affaires qui vous concernent ici, je m'en chargerai, et moi seul ! Pour toutes celles qui se dérouleront loin de moi, je déléguerai des représentants qui seront des gents de justice et de confiance. S'ils agissent bien, je les récompenserai. S'ils se comportent injustement, je les réprimerai !

Et Hamid ben Hillal qui a témoigné, puis transmis, a conclu : Et Omar n'a pas fait plus que ce qu'il a ainsi annoncé, jusqu'à ce qu'il ait quitté ce monde.»

IBN SAAD, Tabakhat , III[50]

• الوثيقة رقم (03):

«Lorsque Abou Bekr s'est éteint ; Omar a prié sur lui. Puis Omar, cette même matinée, a commença par déclarer, après être monté sur le minbar de la moquée :

_ Ô Musulmans, je vais dire quelques mots et je pense que vous serez d'accord avec moi : le peuple arabe est comme un chameau qui suit son guide dans le désert. Le guide voit clairement sur quelle voie avancer !

_ Quant à moi. Ô Dieu de la Ka'aba, je déclare que je vous maintiendrai sur le droit chemin !»

TABARI, Chronique III[51]

الملاحظ أن هذه النصوص التاريخية، وضعت عند عتبة فصول الرواية. فالوثيقة رقم (01)، وضعت على باب الفصل الأول "الحرية والتحدي" (La Liberté et le Défi). وهي فترة خلافة أبي بكر الصديق (ض). وأما الوثيقتان (02) و(03) فتصدرتا الفصل الرابع؛ "الكلام الحي" (Parole Vive). وتتعلقان ببداية فترة خلافة عمر بن الخطاب (ض).

ومثل هذا التوظيف للنص التاريخي، من مصادره المشهود لها بين المؤرخين، يدفعنا إلى التساؤل حول المدلول الابستيموالوجي لهذه النصوص من جهة، وكذا وظيفتها في النص الروائي من جهة ثانية.

ينظر "بول ريكور" إلى الكتابة التاريخية على أنها "التاريخ الميراث" (l'histoire-héritage)، ويعتبرها في علاقتها بالحكايات الحديثة على أنها هي أفقها الزمني. وهذا ما تشكله الكتابة التاريخية المرصودة في رواية " بعيدا..." .

ذلك أن الفترة التاريخية المشار إليها (القرنان 10 و13 الهجريان)، و(13، 23 الهجريان) يمثلان للخطاب الروائي المرجع الزمني والتيمي الذي تقرأ في ضوئه الرواية، وتؤول من لدن القارئ.

فالوثائق الثلاثة بهذا التوزيع الموزون والمخطط له في جسم الرواية أُريد لها أن تكون "القيمة الضامنة، والمرتكز، والدليل الذي يستعمل في تفسير الماضي"[52] من طرف القارئ، الذي يبنى عالم نصه اعتمادا على معطيات عالم النص. فالقارئ في هذه الحالة، وهو يتعامل مع النص الروائي "يشكل لنفسه صورة ذهنية لشيء خارجي لم يعد موجودا أي غائب."[53]

وهناك ملاحظة أخرى فيما يتعلق بالوثائق التاريخية المدرجة في النص الروائي لـ "بعيدا..."، وهي أنها ذات علاقة تسجيلية للأحداث التاريخية المذكورة. لكن الكيفية التي أدرجت بها هذه الوثائق التاريخية في الخطاب الروائي،

تكشف عن موقف من هذا التاريخ أو الماضي وكأنه تاريخ الآخر وماضيه (L'histoire de l'autre)، (Le passé de l'autre)[54].

وفي هذا الموقف، مساءلتها للتاريخ من جهة ومساءلتها للواقع من جهة ثانية، تسجل الكاتبة موقفها من واقعها المعيش (Le réel vécu)،هذا الواقع الذي يدعي انتسابه لذاك الماضي أو ذاك التاريخ الذين ما هما إلا ماضي وتاريخ الآخر.. إنها "أنطولوجيا سالبة للماضي"[55] (une ontologie négative du passé) إنها أزمة الهوية (crise de l'identité).

7. عالم القارئ عند " بول ريكور": يستخدم "بول ريكور"، مصطلح "الاستحواذ" (appropriation)، باعتباره حجر الزاوية في بناء مشروعه الهيرمينوطيقي، وهو المشروع الذي يعده صاحبه وريث الهيرمينوطيقا الإنجيلية (Herméneutique biblique). وهي نتاج عصر "البياتيزم" (piétisme) إبان القرن السابع عشر في ألمانية.

ويعتبر "بول ريكور" أن تحقيق فعل التأويل (interprétation) هو نتاج محصلة ثلاث عمليات: الفهم (compréhension)، التفسير (explication)، والتطبيق (application).

وهذا ما كان يقصد به "بول ريكور" من مصطلح " القوس الهيرمينوطيقي (L'arc herméneutique). ومنه عبارته الشهيرة:

«L'arc herméneutique, s'élève de la vie, traverse l'œuvre littéraire, et retourne à la vie.»[56]

ويرى "بول ريكور" أن تبني "الاستحواذ" مفهوما إيبستيميا، وإجرائيا في مقاربة تأويلية للنص، ليس بالأمر البسيط والسهل. ذلك أن الإشكال كل الإشكال في كيفية التطبيق. ويزداد الأمر تعقيديا لديه، على الخصوص إذا

تعلق الأمر ب" مشكلة كيفية تمثيل الماضي (La représentance du passé)، هذا الماضي، الذي يتم تعويضه بتنظيم التخييل."[57]

والتخييل في هذه الحالة، يتجسد في نص هو النص الروائي، والذي له عالمه الخاص به، وهو عالم النص (monde du texte)، ويقابله عالم القارئ (monde du lecteur). وعالم القارئ هو الذي نحاول أن نرتاده في التعامل مع شخصيات رواية "بعيدا..."، على أن تكون شخصية "مغنية الأهجيات" (chanteuse de satires) نموذجا لذلك.

وبالفعل يعتبر "بول ريكور" أنه بوساطة القراءة فحسب يكتسب الأثر الأدبي دلالته التامة."[58] وفي هذا الجانب، يميز "بول ريكور" بين "داخل القراءة" (dans la lecture)، و"ما بعد القراءة" (au-delà de la lecture).

فالقراءة التي تحمل معنى الاستحواذ هي التي تدفع بعملية التصوير (configuration) إلى أن تختتم دورتها. و"إنه لما بعد القراءة، تتحول آلية تصوير النص إلى إعادة التصوير (reconfiguration)"[59].

ففيما يتعلق بالنص الروائي مثلا، فإن دلالة العمل تنبثق من تقاطع عالم النص الروائي حيث يندرج الفعل الحقيقي الذي يحمل زمنيته المخصوصة. وفي حالة روايتنا "بعيدا..." الزمنية التاريخية (temporalité historique)، وعلم القارئ القائم على إعادة بناء مخصوصة أيضا في زمنيتها ومرهونة بظروف التلقي كذلك.

ويتحدث "بول ريكور" في هذه الحالة عن تقاطع إستراتيجيتين؛ ذلك أنه "من المؤلف تنطلق إستراتيجية الإقناع التي تستهدف القارئ. وإنه لإستراتيجية الإقناع هذه يستجيب القارئ من خلال متابعته لعملية التصوير [عملية القراءة]، وبأن يتملك ما يطرحه عالم النص"[60]

وهكذا تتضح معالم نظرية القراءة عند "بول ريكور" المبنية على ثلاثة ملفات، متجاورة ولكنها مختلفة.

1) الإستراتيجية التي يضطلع بتحريكها المؤلف، وهي الموجهة نحو القارئ.

2) حضور هذه الإستراتيجية في التصوير الأدبي (configuration littéraire).

3) استجابة القارئ باعتباره ذات قارئة (sujet lisant)، أي جمهور مستقبل (public récepteur).[61]

وبالنظر إلى أن إستراتيجية المؤلف، ما هي إلى محاولة تجسيد لتجربة ما، وأن مدار هذه التجربة في النص الروائي هي الشخصية بحيث يوجه كل من "وجهة النظر" والصوت السردي صوب القارئ[62] فإننا نعتبر شخصيات رواية "بعيدا..." لآسيا جبار ذات "دور ثيمائي" (rôle thématique) بحيث "يعين الفاعل (acteur) منظورا إليه في المستوى التصويري (plan figuratuf)، أي باعتباره حاملا لـ "معنى".

ومن ثمة يحيلنا الدور الثيمائي إلى أصناف نفسانية (catégories psychologique)؛(المرأة الخائنة، الأناني، الجبان...) وهي التي تسمح بالتعرف على الشخصية في مستوى المضمون." [63] ولعل هذه الإشارة ولو بعيدة من نظرية القراء عند "بول ريكور"، تحيلنا إلى الاستعانة بسيميائية "غريماس" عند يطرح هو الآخر فكرة الثيمة (thème)، الثيمائية (thématique) والثيمنة (thématisation)[64]. وهو المنظور الذي يعينا في مقاربة الشخصية الروائية في رواية "بعيدا..." تطبيقا لنظرية القراءة الريكورية.

وهكذا يتضح أن الدور الثيمائي الذي تضطلع به الشخصية الروائية، يؤدي وظيفة أساسية في النص الروائي. وهي أنه هو الذي ينقل المعنى ويجسد القيم (valeurs) التي بنية عليها الرواية. ولعل هذا ما يقصده "غريماس" بمصطلح "القيمة- الأثر" (effet-valeur) التي تحملها الرواية،[65]. ويتمثل هذا الأثر في "الكيفية التي تحمل بها هذه الأخيرة إيديولوجية ما، وتنقلها إلى القارئ."[66]

ومن هذا استخلص مفهوم " الشخصية الأثر" (l'effet-personnage) الذي دبج فيه "ف. جوف" كتابا بأكمله تحت عنوان "الشخصية الأثر في الرواية" (L'effet-personnage dans le roman)[67]. وهي "الدراسة التي اهتمت بالشخصية الروائية من وجهة نظر القارئ، كما عُنيت بالكيفية التي" يبرمج" (programme) بها النص تلقيه من لدن القارئ." [68]

والمقصود هاهنا بالبرنامج، هو "البرنامج السردي" (programme narratif PN»)[69] الذي تضطلع به الشخصية في الرواية. وقد حدد "غريماس" مساره في أربع مراحل وهي: المناورة (manipulation)[70]، الكفاية (compétence)[71]، الآداء (performance)[72]، و"الجزاء" (sanction)[73] .

ويمكن لنا أن نجسد البرنامج السردي الغريماسي في الشكل الآتي:

البرنامج السردي (PN)		
01	المناورة (manipulation)	(Transmission du vouloir-faire et du savoir-faire) l'origine de l'action)
02	الكفاية (compétence)	(Acquisition du pouvoir-faire nécessaire) l'action)
03	الآداء (performance)	إنجاز الفعل (accomplissement de l'action)

04	الجزاء (sanction)(châtiment)	إتمام الفعل: التقييم والتأويل : (clôture de l'action évaluation et interprétation)

البرنامج السردي عند غريماس (Le programme narratif selon Greimas)

8. قراءة سيميوتداولية لشخصيات رواية " بعيدا من المدينة " :

lecture sémio-pragmatique des personnages du roman «Loin de Médine »

لقد عرفنا أن الشخصيات في روية "بعيدا ..." ن وهي كلها شخصيات نسوية، موظفة توظيفا دلاليا في النص الروائي، ولا تقوم دلالة الرواية إلا بالكشف عن دروها الثيمائي الكامن في البرنامج السردي المنوط بها. وهي كذلك رموز لـ... المرأة في العصر الإسلامي الأول..... فهي صور لسلبية في التاريخ.....

وتتوخى "المقاربة السيميوتداولية لشخصيات الرواية": "الكشف عن الإجراءات التي بوساطتها يبرمج النص علاقة القارئ بالشخصيات. الصورة التي يمتلكها القارئ عن وجه من الوجوه الروائية، الأحاسيس التي تلهمه بها (المحبة، العطف، الرفض، الإدانة)، وهي التي تُحدد بشكل كبير بوساطة الكيفية التي تقدم بها، وتقيم وتُخرج من طرف الراوي." [74]

لكن من باب المنهجية، نحن مضطرون في هذه المحطة من الدراسة أن نستنجد بأحد أعمدة التحليل السيميائي للحكاية ألا وهو الإيطالي " أمبرطو إيكو" (Umberto Eco)، وبخاصة في كتابه "القارئ في الحكاية" (Lector in fabula).

يعتبر "إيكو" أن الشخصية في الحكاية ليس مجرد دور، أو مظهر، وإنما هي في أساس العمل الروائي عبارة عن أداة نصية (instrument textuel)، يوظفها المؤل في النص لتحقيق غرض في نفسه. ومن هذا ف" ما الشخصية في واقع أمرها إلا مجرد وهم لشخص(illusion de personne). يثير في القارئ استجابات عاطفية."[75]

وهي في هذه الحالة الشخصية "الذريعة الأثر" (L'effet-personne). أو أنها ذريعة (prétexte) لاستحضار مشهد معين من المشاهد المطلوبة لخدمة فكرة معينة لدى المؤلف[76]. وهي في هذه الحالة الشخصية "الذريعة الأثر" (L'effet-prétexte).

وإذا حالنا أن نستجمع أطراف القراءة التي نتوخى بها مقاربة الشخصية الروائية في " بعيدا.."، وقد استعرنا الجهاز التصوري من "ب.ريكور"، وبعضا من أفكار كل من " أ.ج غريماس"، "ف. هامون" و" إ.إيكو.

فلأن طبيعة النص الروائي المطروح أمانا تنم عن خصوصية في التأليف تكاد تختص بها الكاتبة "آسيا جبار" وحدها من بين الكتاب الآخرين - فيما نعلم- وهي المهمة التي حددتها منذ مطلع الرواية. والتي تكشفها الإستراتيجية التي اتبعتها المؤلفة في نسج الخطاب الروائي:

«J'ai appelé «roman» cet ensemble de récits, de scènes, de visions, qu'on nourri en moi la lecture de quelques historiens des deux ou trois premiers siècles de l'islam (ibn Hicham, Ibn Saad, Tabari).»[77]

«Dès lors la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s'est relevée nécessaire pour la mise en espace que j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que j'ai désiré habiter…»[78]

وأمام خصوصية النص، المستندة إلى إستراتيجية مخصوصة هي الأخرى في عرض حكايات الرواية. ألفينا أن الحديث عن قراءة (lecture) مناسب أكثر. ذلك أن " الأمر لم يعد يتعلق البتة ببلاغة التخييل (rhétorique de la fiction)، المعمولة من طرف المؤلف المتورط (impliqué)، بل ببلاغة القراءة (rhétorique de la lecture) النائسة (oscillante) بين النص وقارئه. فهي أيضا بلاغة، في حالة أن مسجلة في النص وحيث أن القارئ هو نفسه مبْنيٌّ (construit) أيضا بكيفية ما بوساطة النص."[79]

ومن هذا الجانب، نلحظ أن نظرية القراءة عند " ب. ريكور" تقع في ظل البلاغة. وهذا كون نظرية القراءة، "تفترض أن القراءة تحول قارئها، وتتحكم في هذا التحوّل في الوقت نفسه. ولهذا لم تصبح البلاغة في هذا السياق، بلاغة النص، بل هي بلاغة النشاط النقدي." [80] [بلاغة القراءة]

1.8. قراءة سيميوتداولية لشخصية "مغنية الأهجيات"

2.1.8.الحيّزيّة (الفضائية) (La spatialité**):** يشي هذا المقطع الأول من الحكاية؛ حكاية "مغنية الأهجيات"، بالإرساء الحيّزي (l'ancrage spatial) لأحداث هذه القصة. فبالفعل تدلنا العبارة الأولى من النص على ذلك "في قلعة بني كندة هذه..." (Dans cette forteresse de Beni Kinda). فالملاحظ أن مطلع الجملة الأولى، يمثل المكان المداري للمقطع (le lieu topique de la séquence) "قلعة بني كندة" (forteresse de Beni Kinda). وكأن العبارة جواب عن سؤال: أين؟.

ويُضاف إلى هذا، ضميمة مكانية أخرى صُدرت بها العبارة المعنية، وهي: "في" (Dans). " / في/ قلعة بني كندة " (forteresse de Beni .../Dans/ Kinda). ومعلوم أن " في" الذي يقابل (Dans) يدلان على التواجد في مكان معين(Dans : Marque le lieu où l'on est)[81] كما يدلان على العلاقة الطوبولوجية (relation topologique) بين "حيّز مُحتوي"، وهو هنا قلعة بني كندة من جهة، والحيّز المحتوى، الذي ينتظر أن تجري فيه أحداث القصة.

وإذا راعينا بناء الجملة الأولى فإننا نلحظ إضافة إلى ما سبق ذكره استعمال اسم الإشارة "هذه" المقابل لـ "المعين الشاري" (déterminant démonstratif)، (cette)، وهو ما يفيد تجسيد التواجد المكاني بحيث تصبح القلعة ممثلا (acteur) بدورها. إنها الصورة الفضائية لقلعة بني كندة (figure

spatiale de Beni Kinda)، رمز المقاومة إنها حصن الحرية. (ils restèrent cantonnées à la forteresse).

2.2.8 الزمانية (la temporalité**) :** أما من الجانب الزمني، فإن الفقرة الأولى من النص، تحمل بعض المؤشرات التي يمكن استغلالها من ناحية الإرساء الزمني (encrage temporel) لأحداث الحكاية؛ حكاية "مغنية الأُهْجيات ".

«Ainsi, au gré des mouvements des Beni Kinda dans le Hadramaout et même après que, assiégés, ils restèrent cantonnées à la forteresse, la poétesse ciselait, sinon au jour le jour, du moins évènements après évènement, ses distiques, ses quatrains ou ses longues périodes toujours contre l'ennemi.»

فمجمل المؤشرات المتضمنة في هذا المقطع تحيلنا على فترة زمنية معينة، هي فترة الحرب والكر والفرّ، والتحصين في فترات طويلة ضدّ العدوّ (longues périodes toujours contre l'ennemi). فالزمن إذا هو زمن الحرب. وهو زمن غير محدد ببداية ولا نهاية، زمن يفرض هذا العدو لفترات طويلة. ومن ثمة فإن القيمة المهيمنة (valeur dominante) التي يتضمنها النص، والتي هي الإطار الزمني للحكاية هي "قيمة العدوان"، "قيمة العقاب" (châtiment)/(sanction).

والملاحظ أن نص حكاية "مغنية الأُهْجيات"، يختم بالإشارة إلى الإطار الزمني العام، وهو الزمن التاريخي، القرن الثاني عشر من الهجرة، الذي عرف الحروب والصراعات بين المدينة مركز الحكم والسلطة المركزية، والمعارضة التي رفضت هذه السلطة وكانت تنشد الاستقلال عن المدينة. وهو الصراع الذي انتهي بهيمنة سلطة المدينة من جديد على الجزيرة العربية :

«La péninsule arabe est presque tout entière revenue à l'islam. La 12ème année de l'hégire n'est pas totalement écoulée.[82]

9. الشخصية : ليس لنا في هذا الموضع – بحكم طبيعة البحث وحدوده- أن نسترسل في تقديم تعريف للشخصية يمكن أن يطمأن إليه[83] ومع

هذا فلامناص لنا من أحدها معلما عاما لنا وليكن المفهوم الآتي: " تعرف الشخصية بجملة مت يسند إلى الفاعل(actant) من صفات صريحة أو ضمنية."[84]

والحال أم مصطلح "الفاعل" (actant) من المفاهيم التي أخرجها "غريماس" تماشيا مع جهازه السيميائي، وإن كان ملهمه الأول فيها هو "ف. بروب" (V.Prop)، صاحي فرضية الأعمال.[85] ومفهوم "الفاعل" أو العامل عند "غريماس" يخلف مفهوم الشخصية في مجال السيميائيات الأدبية[86]. ومن ثمة يصبح الحديث بالنسبة للشخصية أو العالم عن الدور العالمي أو الفاعلي (rôle actantiel)[87]. وهو الدور المشترك المنوط بشخصيات الرواية أو مجموعة من القصص مثلا.

وفيما يتعلق بروايتنا "بعيدا..." فإن القاسم المشترك بين حكاياتها هو شخصيات نسائية في العصر الإسلامي الأول، عانينا من الظلم والقهر وسلب حرياتهن، فمنهن من قاومت وعرفت لذلك أبشع التعذيب والتنكيل، ومنهن من استكانت ورضيت بوضعها المضطهد.

غير أننا سنختار وجها نسائيا عرف بالمقاومة بالشعر في وجه الاستبداد وإن عرفت نهاية مأساوية حيث نكل بها شرّ تنكيل ولكنها بقيت رمزا للتضحية من أجل الحرية، فهي بحق رمز لل"الجندية المجهولة". تلك هي إذا قصة "مغنية الأهجيات".

يقدم لنا الراوي الشخصية الرئيسة في حكاية "مغنية الأهجيات" (La chanteuse de satires) بوساطة أوصاف معينة، فهي معروفة ومشهورة في قبيلتها بني كندة، وبين سائر قبائل الجزيرة العربية، بأنها "مغنية الأهجيات"، وأنها "الشاعرة" (La poétesse). ومع كل ذلك لا يعرف لها اسم. وحتى المؤرخ الطبري لم يذكر باسمها. ومن أهم أوصافها التي عرفت بها:

«… femme était célèbre : une poétesse.» «la poétesse ciselait, sinon au jour le jour, du moins évènements après évènement, ses distiques, ses quatrains ou ses longues périodes toujours contre l'ennemi» «Sa poésie était reprise, de l'un à l'autre. Ses œuvres

polémiques étaient célèbres hors de sa tribut, celle-ci nombreuse et redoutée.» «Cette femme inventait don sa poésie-danger. Elle la chantait aussi.»

الملاحظ إذا أن عدم ذكر اسم الشاعرة، قد يكون من باب، إستراتيجية تتبعها المؤلفة، من حيث أنها بصدد "عملية تخييل التاريخ" (fictionalisation de l'histoire) حيث أن العمل الفني الحكائي ينطبع بجانب وفير من الخيال (l'imaginaire) هذا "الخيال الذي تُبطّنُ به الأحداث التي قد وقعت، وهذا دون أن يُقلل من شأن الرؤية" الواقعية".[88]

ولعل هذا الملح الذي قدمت بع الشخصية، هو ما يجعلنا نعدها الشخص الذريعة (personne-prétexte). أو "الأثر الذريعة" (l'effet- personne). ويطلق "ف. جوف" (Vincent Jouve)، أن النص الحكائي الذي يفضل هذا الاتجاه في التعامل مع الشخصية. "نسق التعاطف"، أو "نسق المشاركة الوجدانية" (Le système de sympathie).

ذلك أن (l'effet- personne) عنده "يلعب دورا جوهريا في القراءة، وبخاصة الروايات. ف "كل قارئ يتذكر أنه كانت له علاقات عاطفية ما مع شخصية من شخصيات الرواية."[89]

والذي يعضد ما ذهب إليه "ف. جوف"، هو النهاية المأساوية، ولكنها بطولية مشرفة وهي التي عاشتها الشخصية في آخر الحكاية:

«Le premier bourreau se présente : est-ce une tenaille … il lui enlève une première dent, une deuxième dent de devant.» «Puis c'est le deuxième châtiment. Un long moment s'écoule...la poétesse a eu les mains coupées. Ses bras se trainent en moignons dégoulinants d'un sang noir.»

وتبعا لمنظومة المصطلحات والمفاهيم السيميائية الغريماسية، فإن الحديث عن "الفاعل" (l'actant)، لا بد وأن يتبعه الحديث عن "الفاعل الضد"

(l'antactant). ذلك أن "الفاعل" و"الفاعل الضد"، هما العاملان الرئيسان في تحليل الأدوار العاملية (les rôles actantiels).

وإذا رجعنا إلى نص الحكاية، حكاية "مغنية الأهجيات"، نلفي أن "الفاعل الضد "فيها يأخذ اسم "العدوّ" (l'énnemie):

«Ainsi, au gré des mouvements des Beni Kinda dans le Hadramaout et même après que, assiégés, ils restèrent cantonnées à la forteresse, la poétesse ciselait, sinon au jour le jour, du moins évènements après évènement, ses distiques, ses quatrains ou ses longues périodes toujours contre l'ennemi.»

فالقارئ لهذا المقطع، تنطبع في ذهنه، صورة بني كنده وهم يحاصرون لمدد طويلة في حصونهم، من طرف عدوّ لا نكاد نعرف عنه شيئا. فهو بهذا العدوّ القوي المستبد. تقف أمامه الشاعرة تدافع عن قومها بشعرها سهاما ترميها نحوه.

و تكشف لنا الحكاية في المقاطع التالية بعض من يمثلون هذا العدوّ وهو هذا "القائد العسكري القادم من المدينة"، "مهاجر بن أمية"، الذي لا يقل ضراوة عن القائد الأخر " خالد بن الوليد":

«Que craindre ? Improviser le dernier satire, contre ce chef guerrier venu de Médine… Mohadjir ibn Ommeya… le vainqueur, aussi cruel que Khalid …»

والملاحظ هنا، أن الفاعل، هو فاعل جماعي (actant collectif) ممثلا في بني كندة قبيلة الشاعرة، ويقابله "الفاعل الضد"، الذي هو أيضا يبدو في شكل جماعي أيضا (antactant collectif) تحت سلطة واحدة هي سلطة "المدينة" ومن ثمة يصبح "مهاجر بن أمية" و"خالد بن الوليد" رمزا للمدينة.

ولهذا إذا بدت الشاعرة في محنتها وكأنها تجابه وحدها هذا العدو، وتتعرض إلى أبشع العقوبات؛ نزع ثنيتيها الأماميتين، وقطع يديها، فلأنها تمثل

القبيلة وكل من يقف في وجه هذا العدو. ولا ننس بهذا الصدد ما يمثله الشاعر والشاعرة من مكانة في القبيلة:

«La chanteuse de satires devenait une part à l'âme de résistance des siens. Plus que le guerrier le plus brave, le poète, à plus forte raison la poétesse arabe, jouit de prestiges et d'honneur.»

1.9. مرجعية شخصية "مغنية الأهجيات": هناك علاقة مباشرة فيها كثير من التواطئ، والقصدية، بين مؤلف الرواية وشخصيات روايته "فهو الذي ينتقي ملامحها وسماتها، ويحدد لها موضعا معينا من عالم المغامرة، ويربطها بجملة من العلاقات المختلفة يختارها، ويبني هذا كله في خطاب معين على نحو مخصوص ووفق أساليب وطرائق ورؤى متباينة، فينشأ للشخصية من هذا كله "كيان" قصصي بمعنى أو بمعان مختلفة."[90]

وإذا كانت هذه العلاقة المخصوصة بين منشئ العمل القصصي وشخصياته، تُذكر إذا تعلق الأمر بالعمل التخييلي المحض. فإن التأكيد عليها في حالة أن الشخصية مستمدة من التاريخ أولى وأشدّ. ذلك أن الشخصيات المشار إليها في مثل هذه الأعمال، هي في الغالي شخصيات مرجعية (personnages référentiels) . وهي ذات تنوع في دورها الوظيفي في العمل القصصي فمنها:[91]

- شخصيات ذات مرجعية تاريخية.
- شخصيات ذات مرجعية أسطورية.
- شخصيات ذات مرجعية اجتماعية.
- شخصيات ذات مرجعية نفسية.
- شخصيات ذات مرجعية فكرية.

وفيما يتعلق بحكاية "مغنية الأهجيات"، فإن شخصية الشاعرة (la poétesse)، تحيل إلى مرجعيتين، أو لنقل تهيمن عليها مواصفات مرجعيتين هما: المرجعية التاريخية، والمرجعية الفكرية(الثقافية). فمن حيث المرجعية

التاريخية، "أي الشخصيات التي يُنشئها صاحبها انطلاقا من شخوص ذات وجود فعلي في التاريخ ."[92]

فنلفي أن النص نفسه يحيلنا إلى المصدر التاريخي الذي ذكرت فيه الشاعرة "مغنية الأهجيات"، شاعرة بني كندة. وهو في هذه الحالة "الطبري".

كما نجد أيضا أن الحكاية توظف جملة من الأحداث والشخصيات التي تتفق حولها كتب السير والتاريخ. نقول هذا مع اعتبار أن العمل سردي ولامناص حينئذ أن يتوسل السرد وسيلة لعرض الأحداث. كما أن النص يتضمن أيضا مرجعية سياسية تتمثل في سلطة المدينة الممثلة في الخليفة "أبي بكر الصديق"، وقائدي جيشه "خالد بن الوليد" و"مهاجر بن أمية".

وفيما يتعلق بالمرجعية الفكرية والثقافية، فإن الشخصية الرئيسة وهي الشاعرة، التي اشتهرت بالوقوف في وجه جيش المدينة وما يمثله من قوة وبطش، ومن قبله شهرت سيف شعرها بالهجاء في وجه أعدائها وأعداء قومها. وتحملت صابرة متحدية ما حدث من تنكيل على يد عدوها حين ضفر بها بحيث نزع سنين من أسنانها الأمامية كي تتوقف على إنشاد الشعر، وتم قطع يديها نكالا لها أيضا.

فكل كل المؤشرات تدل على موقف فكري من المؤلفة "أ. جبار" وهي الكاتبة، الشاعرة والمؤرخة التي جعلت هي الأخرى من قلمها سلاحا في وجه الاستبداد والاستعباد في عصرها. فما أشبه شاعرة الأمس بشاعرة اليوم. أو ما أشبه صوت الأمس بصوت اليوم[93] (Voix d'hier/ voix d'aujourd'hui) .

ومثل هذا العمل تنبيه وتحذير لكل امرأة جزائرية من أن يُستنسخ الماضي التاريخي في الحاضر التاريخي. ولهذا يمكن لنا أن نضيف مرجعية أخرى للشخصية الرئيسة في هذه الحكاية وهي أنها ذات اتصال بشخص المؤلفة.[94]

ملحق :

La chanteuse de Satires

Dans cette forteresse de Beni Kinda, outre la fille de No'man la répudié, une autre femme était célèbre : une poétesse. Tabari ne nous livre pas son nom. Sa verve devait être moqueuse : ses vers laceraient, taillaient en pièces ; ils faisaient ressortir le détail saillant ou ridicule en des vers qui ne s'oublient pas, que la renommée circulait loin. Ainsi, au gré des mouvements des Beni Kinda dans le Hadramaout et même après que, assiégés, ils restèrent cantonnées à la forteresse, la poétesse ciselait, sinon au jour le jour, du moins évènements après évènement, ses distiques, ses quatrains ou ses longues périodes toujours contre l'ennemi.

Sa poésie était reprise, de l'un à l'autre. Ses œuvres polémiques étaient célèbres hors de sa tribut, celle-ci nombreuse et redoutée.

La chanteuse de satires devenait une part à l'âme de résistance des siens. Plus que le guerrier le plus brave, le poète, à plus forte raison la poétesse arabe, jouit de prestiges et d'honneur. Les guerriers se comptent en nombre de jeunes gens vigoureux ; les poètes et les poétesses sont au plus quelques-uns ; un hasard, un bienfait de Dieu (de Mohammed ou des païens) accorde en sus. Car ils assurent bien le salut : la gloire qui survit, seule, aux massacres. Cette femme inventait don sa poésie-danger. Elle la chantait aussi.

Avant le départ des chefs des Beni Kinda à Médine et donc avant leur islamisation, la poétesse avait été l'auteur de nombreuses diatribes poétiques contre Mohammed en personne. Sa polémique avait circulé. Certes elle ne fut pas alors la seul, parmi les poètes et les poétesses, à avoir ironisé, en vers brillants, sur le chef inspiré… En tout cas, ses attaques littéraires ne furent pas oubliées. Elles ne furent pas seulement chantées parmi les Beni Kinda, mais dans d'autres tribus voisines.

C'est cet éclat même, c'est cette gloire acquise tôt dans la guerre verbale, qui dut ensuite retenir la chanteuse. Elle ne vint pas, c'est certain à Médine ; elle ne se trouva pas en présence de celui qu'elle avait fait objet de sa verve acérée. Par fidélité à son art- une forme d'amour-propre -, elle dut croire que ce serait se renier que de devenir

musulmane. Elle du le penser en poétesse ; comment, soumise et repentante devant Mohammed, aurait-elle pu se concevoir soudain inventant des louanges en l'honneur de celui qui nourrissait sa moquerie ses reparties, son humour… Non, un tel retournement dans l'inspiration ne dut pas lui paraitre possible.

Elle s'écarta. Comme d'autres de sa tribu, elle s'en tint à sa liberté bédouine préservée, pour ne pas perdre sa fidélité d'inspiration.

Tout cela, elle le ressentit spontanément ; dans une fierté intacte de l'être. Tant que sa flamme la nourrissait, tant que son rôle polémique la parait aux yeux des siens d'une valeur rare, plus rare que la beauté, plus recherchée que l'attrait féminin ordinaire, elle n'éprouvait nul besoin de croire en Dieu. Quel Dieu ? N'avait-elle pas en elle une étincelle divine ? Dieu ne lui parlait-il pas à sa manière et quelle importance qu'il ne fût pas, celui de Mohammed ?

Une autre femme, venue de Bassora, Sadjah, avait poussé la confiance en son verbe et en ses qualités poétiques, au point de se déclaré, elle aussi, prophétesse. L'inconnue des Beni Kinda ne se sentait ni femme d'arme, ni chef de tribut. Sa naissance, son rang, à l'origine, étaient humble : sa promotion présente, elle la devait à sa verve, à ses chants. Elle était poétesse, seulement poétesse ; ni guerrière, ni meneuse d'homme.

Une partie des Beni Kinda devenus Musulmans, elle n'en continua pas moins son œuvre orale, qui s'envolait aux quatre coins du Yemen et Hadramaout. Puis, Les Beni Kinda retournèrent à leur foi primitive ; elle n'eut pas apostasié : elle était restée fidèle à elle-même.

Peut-être regretta-elle la mort de Mohammed, parce qu'elle allait devoir changer de cible. Tel ou tel nouvel ennemi aurait certainement moins d'envergure que Mohammed ; son œuvre à elle allait s'en trouver rapetissée !

La poétesse fut du nombre des femmes, enfants, vieillards qu'on allait réduire en esclavage et qui allaient quitter la forteresse. Quelqu'un – sans doute le même délateur zélé que pour la répudiée – désigna la chanteuse à Mohadjir le vainqueur et crut bon de lui rappeler : - Cette poétesse célèbre a été l'auteur de nombreuses satires contre le prophète Mohammed !

Elle fut aussitôt séparée du groupe des victimes. Pour le chef militaire, c'était immanquablement la désigner à la vindicte : ainsi blasphématrice, ayant osé s'attaquer au prophète lui-même, elle, une femme !... Un châtiment peu ordinaire s'imposait.

Comment dut-elle attendre l'arrêt ? Accroupie dan la poussière, face au groupe de la population civile, leur haillons empaquetés, prêts à l'exode mais devenant témoins à leur tour… Lenteur du désespoir pour tous, puisque tous les hommes ont été tués, à l'exception de leur chef et des dix hommes sauvé s envoyés à Médine.

La poétesse ne paraît pas troublée ; son visage reste impassible. Elle se prépare à la mort : Qu'est-ce que la mort, sinon l'occasion ultime de laisser en soi le ferment de la colère trouver ses rythmes soudains les plus graves ? Peut-être a-t-elle regretté pour une fois de ne pas être poétesse lyrique, pour pouvoir chanter le désespoir collectif ? Pour hausser le silence de tous, prolonger ces regards brûlés, cette fierté tassée comme une cendre dans un chant écorché, lentement libéré !

Accroupie – femme mûre, sa chevelure totalement blanchie recouvrant ses épaules, la masse du corps forte, inébranlable… Elle commence à chercher ses mots intérieurs, son souffle qui va s'exhaler. Elle veut faire face à la mort.

Que craindre ? Improviser le dernier satire, contre ce chef guerrier venu de Médine, ce compagnon de Mohammed, lui qu'elle a le plus attaqué, mais toujours respecté, le général ; quand à lui plastronne !... Il s'approche d'elle. Il va lui trancher la tête, il…

Elle ne se lève pas, Mohadjir fait signe à deux sbires. Ils la bousculent, la poussent. Elle se détache, elle marche, le sourie aux lèvres.

Devant Mohadjir ibn Ommeya – elle commence d'ailleurs le début de sa diatribe. Mohadjir, qui veut dire «Emigrant», «ce sera pense-t-elle migrant du bonheur, expulsé de la vie et des rires…» - Devant le vainqueur, aussi cruel que Khalid, mais dépourvu de sa légende, elle fait face : - Tu n'es qu'un guerrier ! Tu n'a que droit de vie ou de mort ! -Moi… - Toi ? Gronde-t-il, tandis que leurs regards se croisent. - Mon éloquence, ma voix seront encore là quand tu seras

poussière ! – Ta voix réplique-t-il. Justement je ne te retirerai pas la vie, mais la voix !

Il a un geste. Les gardes la bousculent à nouveau, la descendent jusqu'au fossé des tortures, le lieu des lapidations et des exécutions.

Le premier bourreau se présente : est-ce une tenaille qu'il a à la main et pourquoi ? pense-t-elle. Va-t-il lui arracher ses yeux ? .. Non, en deux mouvement, lui tirant la tête en arrière, lui ouvrant la bouche comme un trou d'asphyxiée, il lui enlève une première dent, une deuxième dent de devant.

Elle ne sent rien, sinon, ramenant sa tête non coupée, non aveuglée, qu'elle a la bouche pleine d'un sang épais.

Elle ne souffle pas, elle n'a pas poussé un cri. «Ma voix, pense-t-elle, pourquoi mes dents ?» songe-t-elle, la tête bourdonnante, prête à s'évanouir… Tandis qu'elle défaille, elle comprend : sa voix va sifflet, sa voix va grincer, sa voix ne va pas chanter tout ce qui, à l'instant même, se presse en son cœur en strophes toutes prêtes, aussi chaude que le sang qu'elle crache…Elle ne s'évanouit pas, non, elle reste droite, toujours dans le fossé, quand le second bourreau s'approche et qu'il lui paraît d'une stature de géant.

Puis c'est le deuxième châtiment. Un long moment s'écoule.

L'homme à la hachette est remonté. La troupe des Beni Kinda s'est levée ; ils ont toujours leurs paquets à leurs pieds. Ils ont su aussitôt les dents de la poétesse arrachées, «pour qu'elle ne chante plus !» a murmuré un garçonnet. «Ils ne veulent pas la tuer, elle, notre âme ! Soupire un vieillard aveugle, mais qui lui font-il donc ?»

L'attente de nouveau, Peu à peu, la poétesse, droite, monte le talus : sa bouche en sang, son visage en masque durci, ses cheveux rivière blanche mais souillée… ses bras sont levés au-dessus de la tête : statue de la révolte muette.

Ce n'est qu'une fois la poétesse près d'eux que l'horreur s'installe chez les témoins : ses deux bras descendent lentement, encadrent la face toujours silencieuse, les yeux au regard perdu en arrière, pas mort, pas vaincu, même pas chaviré… Les bras… - Ô lumière du jour, se lamente une voix de femme, regardez ses mains ! – Ses mains … - Ses mains …

Et ils regardent : la poétesse a eu les mains coupées. Ses bras se trainent en moignons dégoulinants d'un sang noir.

Plus loin, les soldats et leur chef se sont élancés sur leurs chevaux et disparaissent.

La poétesse, debout devant son public tomba en servitude, murmure doucement, si doucement, de cette voix qu'ils ont rendue sifflante, mais qui vit encore, rauque.

- Je chanterai avec mes mains !

- Je les maudirai avec mes mains, mes mains coupées ! … Mon chant leur restera insaisissable, tel l'épervier qu'ils n'atteignent pas !

La voix sifflante continue encore, quand la douleur à raison d'elle tombe sur les genoux, que les femmes se précipitent pour la panser, pou la bercer.

Abou Bekr, mis au courant du châtiment subi par la poétesse écrit une lettre de réprimandes véhémentes à Mohadjir – Si elle avait été musulmane, elle aurait dû expier par la mort !... Or, ni musulmane, ni apostat ; elle pouvait, par le force poétique qui était son arme à elle, choisir qui elle voulait comme victime de ses satires !

Surtout Abou Bekr dut être révolté qu'une femme puisse subir ainsi des atrocités dan son corps : la servitude (dont, à tout moment, on peut se racheter soit en s'islamisant, soit en faisant payer le prix du rachat) est la seule peine imposée aux femmes des vaincus.

- Gade-toi, à l'avenir, de punir quelqu'un de cette façon ! Abstiens-toi où il faut t'abstenir ! Tu n'a pas le droit d'agir ainsi ! Accuse le calife.

La péninsule arabe est presque tout entière revenue à l'islam. La 12ème de l'hégire n'est pas totalement écoulée.»

ASSIA DJEBAR

«La chanteuse de satires»

Loin de Medine

2eme édition

ENAG Editions

Pp133.138

الهوامش:

1 - Assia Djebar : Loin de Médine «Filles d'Ismaël ». Enag édition, Algérie, 2ed, 1994.

2- أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي. دار الأمان، الرباط. ط1/1996. ص22. عن LEO HOEK ,La marque du titre, éd Mouton,1973,p.184.

3 -Le Petit LAROUSSE Illustré 2013, p878.

4 -Le Petit LAROUSSE Illustré 2013, p639.

5 -Le Petit LAROUSSE Illustré 2013, p639.

6 -Le Petit LAROUSSE Illustré 2013, p639.

7 -Le Petit LAROUSSE Illustré 2013, p1614.

8 - Assia Djebar : Loin de Médine « Filles d'Ismaël ». Op cit, p07.

9 -Paul Ricœur : La métaphore vive. Ed du seuil 1975.

10 - -Paul Ricœur : La métaphore vive. op cit. p164.

11 - Paul Ricœur : La métaphore vive, op cit, p165.

12 - Ibidem, p161.

13 - Assia Djebar : Loin de Médine « Filles d'Ismaël ». Op cit, p07.

14 - Assia Djebar : Loin de Médine « Filles d'Ismaël ». Op cit, pp339à342.

15- Assia Djebar : Loin de Médine « Filles d'Ismaël ». Op cit, p342.

16 - Voir, Gérard Genette et autres : Théorie des genres. Ed du seuil 1986.

17 - Voir, T. Todorov et O. Ducrot : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Ed du seuil 1972.pp193à201.

18 - Ibidem. P193.

19- أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي. مرجع سابق. ص ص30،31. نقلا عن ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمت جمال شهيد. معهد الإنماء العربي، بيروت. ط1/1986، ص26.

20 - Robert Scholes ; Les modes de la fiction.in Gérard Genette et autres : Théorie des genres. Op cit.p77.

21 - Ibidem. Pp81à88.

22 - Assia Djebar : Loin de Médine « Filles d'Ismaël ». Op cit, p07.

23 - Assia Djebar : Loin de Médine « Filles d'Ismaël ». Op cit, p07.

24 - Paul Ricœur : Temps et récit. T1 : L'intrique et le récit historique. T2 : La configuration dans le récit de fiction. T3 :Le temps raconté.

25 - Assia Djebar : Loin de Médine « Filles d'Ismaël ». Op cit, pp 07 et08.

26 -Boualem SANSAL: Rue DARWIN (roman). Ed Gallimard, 2011.p97.

27 -Roland Barthes : introduction à l'analyse structurale des récits. In Roland Barthes et autres : Poétique du récit. ed du seuil .1977.p8.

28 - Ibidem. P8.

29 - J.P.Sartre : Qu'est-ce que la littérature ?

30 - Assia Djebar : Loin de Médine. pp 341 et342.
31 - Assia Djebar : Loin de Médine. pp 341 et43.
32- Assia Djebar : Loin de Médine. p47.
33- Assia Djebar : Loin de Médine. P55.
34- Assia Djebar : Loin de Médine. pp 47 et 48.
35 - Assia Djebar : Loin de Médine. p131.
36 - Assia Djebar : Loin de Médine. p133.
37 - Assia Djebar : Loin de Médine. p138.
38 - Voir, « Les schèmes argumentatifs dans le discours », in Ruth Amossy : L'argumentation dans le discours. Ed Armand Colin, 2012.pp145à180.
39 - R. Barthes : « Le discours de l'histoire », in Le Bruissement de la langue. Ed du seuil.1967.p163.
40 - Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p185.
41 - Ibidem, p435 (conclusions)
42 - ibidem, pp252 à 283.
43 - ibidem, pp284 à 328.
44 - Ibidem, p252.
45 - Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p252.
46 - Ibidem. p252.
47 - Ibidem. p252.
48 - Ibidem. p253.
49 - Assia Djebar : Loin de Médine, p17.
50 - Assia Djebar : Loin de Médine, p273.
51 - Assia Djebar : Loin de Médine, p274.
52 - Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p253.
53 - Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p253.
54 - Voir, Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p252.
55 - Voir, Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.pp263à 271.
56 - Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p286.
57 - IBID. P286.
58 - IBID. P286.
59 - IBID. p287.
60 - IBID. p288.
61 - Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p288.
62 - Paul Ricœur : Temps et récit. T2 : La configuration dans le récit de fiction. Op cit.p165.
63 - Vincent Jouve : La poétique du roman. Arman colin, 2ed, 2001.p53.
64 - Voir, A.J.Greimas et J. Courtes : SEMIOTIQUE, dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Classique Hachette.1979.pp393et394.
65 - Voir aussi ; A.-J. Greimas : Du sens. Ed du Seuil, 1970, pp255 et256.
66 - Vincent Jouve : La poétique du roman. Op cit.p54.

67 - Vincent Jouve : L'effet-personnage dans le roman, PUF, 1992.
68 - Vincent Jouve : La poétique du roman. Op cit.p72.
69 - A.J.Greimas et J. Courtes : SEMIOTIQUE, dictionnaire … Op cit. pp 297et298.
70 -A.J.Greimas et J. Courtes : SEMIOTIQUE, dictionnaire raisonné ... Op cit. pp 220à222.
71 - A.J.Greimas et J. Courtes : SEMIOTIQUE, dictionnaire raisonné…Op cit. pp 52à 55.
72 - A.J.Greimas et J. Courtes : SEMIOTIQUE, dictionnaire raisonné…Op cit. pp 270à 272.
73 - A.J.Greimas et J. Courtes : SEMIOTIQUE, dictionnaire raisonné…Op cit. p320.
74 - Vincent Jouve : La poétique du roman. Op cit.p66.
75 - Vincent Jouve : La poétique du roman. Op cit.p67.
76 - Vincent Jouve : La poétique du roman. Op cit.p67.
77 - Assia Djebar : Loin de Médine, p07.
78 - Assia Djebar : Loin de Médine, p07.
79 - Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p299.
80 - Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p298.
81 - Le petit Larousse illustré 2013. P305.
82 − Assia Djebar : Loin de Médine, p138.
83− ينظر: الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة. درا الجنوب للنشر، تونس.2000. ص 96 إلى 112.
84− المرجع نفسه. ص101. نقلا عن: G. Dictionnaire des lettres. Larousse .éd 1987.t1.pp 1233.1234.
85 - Voir, « Les transformations des contes fantastiques » in Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes. Ed du seuil .Pp234à262.
86 - A.J.Greimas et J. Courtes : SEMIOTIQUE, dictionnaire raisonné…Op cit.(actant) p3.
87 - A.J.Greimas et J. Courtes : SEMIOTIQUE, dictionnaire raisonné…Op cit. (rôle actantiel) pp 4et5.
88 - Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p331.
89 - Vincent Jouve : La poétique du roman. Op cit. p70.
90− الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة. م س. صص 101 و102.
91− ينظر: الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة. م س. صص 102 و103.
92− الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة. م س. ص 102 .
93- Assia Djebar : Loin de Médine, pp 339 à 342.
94− ينظر: الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة. م س. ص 103 .