وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سعيدة د. مولاي الطاهر

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

النص الروائي النسوي الجزائري المعاصر
(قراءة في روايات أحلام مستغانمي)

بحث مقدم ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة الماستر

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب:

تازي عبد الرزاق

إشراف:

الأستاذ: بلهادي حسين

لجنة المناقشة

اسم الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
			رئيسا
بلهادي حسين			مشرفا ومقررا
			مناقشا وممتحنا

السنة الجامعية: 1446-1447هـ / 2025-2026م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

الحمد لله الذي ما اجتزنا دربا ولا تخطينا جهدا إلا بفضله وإليه ينسب الفضل والكمال، قال الله تعالى ﴿**وَآخِرُ دَعْوَاهُم أَنِ الحَمْدُ لِلّهِ رَبِّ العَالَمِينَ**﴾

صدق الله العظيم

بعد مسيرة دراسية دامت سنوات، ها أنا اليوم أقف على عتبة تخرجي أقطف ثمار تعبي وأرفع قبعتي بكل فخر، فالحمد لله حبا وشكرا وامتنانا فما كنت لأفعل هذا لولا فضل الله فالحمد لله على البدء والحمد لله على الختام.

أهدي هذا الانجاح لنفسي أولا ثم إلى كل من سعى معي لإتمام هذه المسيرة، دمتم لي سندا لا عمرا.

إلى من لا ينفصل اسمه عن اسمي ذلك الرجل العظيم الذي علمني الحياة بأجمل شكل هو ملهمي، صانع قوتي صفوة أيامي وسلوة أوقاتي إلى الشموع التي تنير لي الطريق (والدي الغالي).

إلى الداعمة الأولى بحياتي شكري وامتناني التي جعل الله الجنة تحت أقدامها وسهلت لي الشدائد بدعائها سر قوتي ونجاحي ووهج حياتي (أمي الغالية).

إلى إخوتي الذين كانوا سندوي، أخي أمين وعبد النور اللذان قاما بتشجيعي دائما إلى الوصول لما أنا عليه الآن.

إلى أصدقائي وبالأخص بومدين ونذير، أنتم الذين شاركتموني لحظة القوة والضعف، وكنتم دائما سندا ونورا يبدد عتمة الطريق.

أخيرا الشكر موصول لنفسي على الصبر والعزيمة والإصرار، والتي كانت أهلا للمصاعب ها أنا أختم كل ما مررت به بفخر ونجاح الحمد لله من قبل ومن بعد، راجيا من الله تعالى أن ينفعني بما علمني وأن يعلمني ما أجهل ويجعله حجة لي لا علي.

أهديكم هذه الصفحات عربون محبة ووفـاء

شكر وعرفان

أشكر الله العلي القدير الذي أنعم عليّ بنعمة العقل والدين، القائل في محكم التنزيل ﴿**وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ**﴾ سورة يوسف الآية 76 **صدق الله العظيم**

وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم "من صنع إليكم معروفا فكافئوه، فإن لم تجدوا ما تكافئونه به فادعوا له حتى تروا أنكم كافأتموه" **رواه أبو داود بسند صحيح**

وأثني ثناء حسنا على: الأساتذة الكرام وإداريي قسم اللغة العربية والفنون وأيضا وفاء وتقديرا واعترافا مني بالجميل أتقدم بجزيل الشكر لأولئك المخلصين الذين لم يبخلوا بالجهد لمساعدتنا في مجال البحث العلمي، وأخص بالذكر الأستاذ الفاضل: **بلهادي حسين** على هذه الدراسة وصاحب الفضل في توجيهي ومساعدتي في جمع المادة البحثية، وما قدمه لنا من مراجع قيمة ونادرة خاصة إن موضوع الدراسة هذا غني وثري من حيث التراث العلمي فجزاه الله عنا كل خير.

ولا ننسى أن نتقدم بجزيل الشكر إلى أساتذة قسم اللغة العربية الذين قاموا بتقديم كل ما يلزم طيلة هذه الدراسة.

وأخيرا، أتقدم بجزيل الشكر إلى كل من مدوا لي يد العون والمساعدة في إخراج هذه الدراسة على أكمل وجه.

قائمة المختصرات

ص: صفحة

ط: طبعة

ع: عدد

د.ع: دون عدد

مج: مجلد

د.د.ن: دون دار نشر

د.س.ن: دون سنة نشر

د.ط: دون طبعة

ج: جزء

تر: ترجمة

تق: تقديم

مرا: مراجعة

مقدمـــة

تعيش الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة في مفترق طرق حاسم بين الإرث الكولونيالي، وهوية ما بعد الاستقلال، وفوضى الحرب الأهلية في التسعينات.

لم تعد هذه الكتابة مجرد شهادة على المعاناة أو صرخة في وجه التهميش، بل تحولت إلى مختبر جمالي حقيقي ينقب في أغوار الذات، ويفكك اللغة، ويعيد تعريف العلاقة بين الخاص والعام، ويمنح المرجعيات الثقافية المتنوعة (الغربية والشرقية) كمرجع لبناء خطاب روائي معقد، في هذا السياق، تبرز أعمال أحلام مستغانمي خاصة – عابر سرير وفوضى الحواس –كنماذج مكثفة لهذا التحول، حيث تقدم رؤية لا تستقر على تعريف واحد للأنثى أو الوطن أو الحب، بل تترك الأسئلة مفتوحة على التأويل، وتجعل من الكتابة فضاء للفوضى الخلاقة.

ولأن هذه الدراسة تحمل جانبا نظريا، وآخر تطبيقيا فإن الإشكالية التي يطرحها هذا البحث متماشية مع السمة التطبيقية وجاءت على الصيغة الآتية:

كيف تشتغل البنية السردية وتقنيات التعبير في تشكيل تمثلات الذات الأنثوية وخطاب الحب والوطن في روايتي "عابر سرير" و"فوضى الحواس"؟

وتنبثق من هذا السؤال المركزي مجموعة من التساؤلات:

- ما أبعاد الوعي بالذات والبحث عن الهوية في النص؟
- كيف يقارب الجسد كخطاب رمزي لا ككيان بيولوجي؟
- كيف تسهم لعبة الضمائر وتشظي الزمن والتناص في تفكيك أحادية الصوت؟
- ما تجليات تداخل الخاص والعام (الحب/الوطن) وكيف تصور المدينة كفضاء دلالي؟
- وأخيرا كيف تتحقق الشعرية والانزياح والبنية العاطفية بوصفها ركائز جمالية في هاتين الروايتين؟

كما اعتمدت في دراسة هذا البحث على المنهج السردي (Narratologie) إذ من الطبيعي أن يكون المنهج السردي هو العمود الفقري للتحليل، وذلك لطبيعة الموضوع الذي يركز على البنية السردية وتقنيات التعبير، وكذلك المنهج التفكيكي لتفكيك الثنائيات الضدية التي يقوم عليها النص، والمنهج الأسلوبي الذي ركز على المستوى اللغوي والبلاغي والمنهج التاريخي الذي تغلغل كمنظور نقدي في التحليل وفي الروايتين.

ولأن البحث يحتاج إلى خطة تحدد معالم الدراسة فيه، جاءت خطة هذا البحث مكونة من مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، عالج المدخل إرهاصات الرواية العربية وظاهرة النسوية والنص الروائي النسوي، وكذلك الرواية والهوية الثقافية والنص الروائي والآخر والنص الروائي والمرأة كذات سردية والرواية واللغة ثم مستويات اللغة الروائية بين التجديد والتقليد.

أما الفصل الأول تناول مفهوم الرواية النسوية وخلفياتها النظرية، الفرق بين الكتابة النسوية والكتابة النسائية، نشأة النقد النسوي وتطوره، خصوصية الخطاب النسوي في الأدب العربي، تجليات الكتابة النسوية في الجزائر، ثم تطور الرواية في الجزائر وأثر العشرية السوداء في الخطاب الروائي، كذلك تحليل تمهيدي لموقع أحلام مستغانمي السردي داخل المشهد الروائي الجزائري.

والفصل الثاني كان تطبيقيا مخصصا لتحليل روايتي "عابر سرير" و"فوضى الحواس" وذلك من خلال دراسة تمثلات الذات الأنثوية، البنية السردية وتقنيات التعبير، وهذا في رواية "عابر سرير".

وكذلك دراسة خطاب الحب والوطن، اللغة والبعد الجمالي، في رواية "فوضى الحواس".

وقد اعتمدت في هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع التي من خلالها شكلت زاد هذا البحث ومن أبرزها: روايتي "عابر سرير" و"فوضى الحواس" للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي، والنقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ونظرية الرواية لعبد الملك مرتاض، وكذلك الرواية النسوية لتابتي يمينة ...

لا يخلو أي بحث من صعوبات وعراقيل، فمن بين الصعوبات التي واجهتني في إنجاز هذا البحث: صعوبات منهجية (تكامل المناهج) وصعوبات تطبيقية (ضخامة المادة، تداخل الروايتين) وكذلك صعوبات موضوعية (شعرية النصوص، تعقيد التناص، ترابط ثلاثية أحلام مستغانمي).

وأخيرا يبقى هذا العمل المتواضع مجرد محاولة بسيطة، حيث أتمنى أن أكون قد أسهمت ولو بالقدر البسيط في توضيح بعض من جوانب هاتين الروايتين ففتحت الباب أمام دراسات أخرى تكون أكثر توسعا، كما أوصي بالقيام بدراسات مقارنة مع كاتبات جزائريات أخريات، وتحليل ثلاثية أحلام مستغانمي من منظور ما بعد كولونيالي ...

لا يفوتني في الختام أن أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير والعرفان إلى الأستاذ الفاضل د. بلهادي حسين على كل النصائح والتوجيهات التي قدمها لي راجيا من المولى عز وجل أن يوفقه في مشواره المهني وحياته الخاصة.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة على تجشمهم عناء القراءة، فلهم مني فائق الشكر والتقدير.

سعيدة: / /2026

تازي عبد الرزاق

مدخل

تعددت مفاهيم النص وتشعبت نتيجة اختلاف الرؤى والمناهج والتصورات المعرفية والنقدية، حتى غدا مفهوم النص ذاته إشكاليا ويعود ذلك إلى أسباب عدة، منها تنوع مستويات التحليل، ومنها أيضا عدم استقراره كمفهوم نقدي، فضلا عن محاولة كل حقل معرفي توظيفه لأغراض منهجية خاصة، ومع التطورات التي شهدها الدرس اللساني، برزت نظرية النص بوصفها مفهوما إجرائيا ومنهجا تجريبيا يطل على الساحة النقدية.

وقد سعت هذه النظرية إلى تجاوز النظرة التقليدية للأدب والخطاب الأدبي، متجهة نحو تحليل مكوناته الجمالية والبلاغية والقيمية، فهي تتعامل معه باعتباره بنية سيميائية متكاملة، إن التحول في النسق النقدي أتاح التخلص من الرؤية الوظيفية الضيقة، ليفتح المجال أمام مقاربة النص في أبعاده المتعددة لأن "التغير في النسق مكَّنَ من التخلص من النظرة الوظيفية التي طبعت الدراسات النقدية العتيقة التي ترى في النص مجموعة من الشهادات والوثائق التي تصور مرحلة تاريخية محددة دون أن تغامر في البحث عن مكوناته الجمالية والأدبية وبهذه النقلة تجاوز الاهتمام بالكتابة وظروف ولادة النص إلى العناية بالنص ذاته كموضوع للدراسة والنظر للأدب كمنظومة سيميائية ومجموعة من العلامات والعلاقات المتبادلة الأدوار والمتفاعلة فيما بينها، ومن ثم التأسيس لنظرية النص كبديل لنظرية الأدب التقليدية، ليطرح النص نفسه كإشكالية نقدية معقدة"،[1] يمكن القول إن النص ينجح في إبراز العلاقة التكاملية بين الجانب الإنساني والجانب الإبداعي في دراسة النصوص الأدبية، فهو يضع المتعلم في موقع الفاعل، لا المتلقي السلبي.

تعد الرواية جنسا أدبيا حديثا نسبيا إذا ما قورن بالشعر والمسرح، "وقد ارتبط ظهورها في أوروبا بالتحولات الاجتماعية والفكرية الكبرى التي شهدها القرن الثامن عشر، حيث أصبحت وسيلة للتعبير عن الفرد والذات، وعن التحولات التاريخية التي عرفتها المجتمعات الحديثة"،[2] هذا الارتباط بين الرواية والتحولات الاجتماعية يفسر لماذا صارت الرواية في العالم العربي لاحقا أداة للتعبير عن الهوية والذاكرة، وليس مجرد فن سردي للمتعة.

[1]– حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2007م، ص 12.

[2]– جورج بوكاتش، نظرية الرواية، تر: فالح عبد الجبار، بغداد، دار المدى، 1996، ص 15.

– إرهاصات الرواية العربية:

دخلت الرواية إلى الأدب العربي عبر الترجمة في القرن التاسع عشر، ثم بدأت محاولات الإبداع المحلي مع كتابات رفاعة الطهطاوي ويعقوب صروف، قبل أن تتبلور بشكل أوضح مع جبل جرجي زيدان ومحمد حسين هيكل.[1]

هذه الإرهاصات تكشف أن الرواية العربية لم تولد من فراغ بل جاءت نتيجة لاحتكاك بالغرب، ثم تحولت تدريجيا إلى أداة للتعبير عن قضايا محلية.

وشهد الأدب الجزائري ولاسيما الرواية، تحولات عميقة منذ مرحلة ما بعد الاستقلال، إذ تنقل الخطاب السردي من الانشغال بالقضايا الوطنية والتحررية إلى الاهتمام بقضايا أكثر ارتباطا بالإنسان الجزائري في أبعاده النفسية والاجتماعية والثقافية، فقد كانت الرواية في بداياتها مرتبطة بواقع الاستعمار الفرنسي، حيث انصب اهتمام الروائيين على تصوير معاناة الشعب الجزائري ونضاله من أجل الحرية، وهو ما جعلها تعكس روح المقاومة والوعي الوطني.

ومع الاستقلال بدأ هذا الخطاب السردي يشهد تحولا نوعيا إذ لم يعد مقتصرا على البعد النضالي بل اتجه إلى معالجة قضايا جديدة تمس حياة الفرد الجزائري، مثل التحولات الاجتماعية وإشكالات الهوية، وصراع الذات مع الواقع، ومن ثم أصبحت الرواية قضاء أدبيا يعكس التغيرات العميقة التي عرفها المجتمع الجزائري، ويعبر عن تطلعاته الفكرية والثقافية والسياسية.

وقد ظهرت الرواية الجزائرية الحديثة في سياقين لغويين مختلفين، هما: الغة الفرنسية واللغة العربية، ففي البداية ارتبطت نشأة الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية نتيجة للظروف الاستعمارية حيث وجد الكُتّاب الجزائريون في هذه اللغة وسيلة للتعبير عن واقعهم الاجتماعي والسياسي.

وفي هذا الإطار تعد رواية "البيت الكبير"، "La Grande Maison" للروائي محمد ديب الصادرة سنة 1952، من أبرز الروايات الجزائرية، إذ قدمت تصويرا دقيقا للمجتمع الجزائري في ظل الاستعمار، وعالجت قضايا الفقر والهيمنة الاستعمارية والصراع الاجتماعي.

[1]– محمد حسين هيكل، زينب، مناظر وأخلاق ريفية، القاهرة، دار المعارف، 1914، ص 7.

وقد أسهمت هذه الرواية في تمهيد الطريق أمام جيل من الروائيين الذين اتخذوا من اللغة الفرنسية أداة للتعبير عن التجربة الجزائرية، حيث استطاعوا من خلالها نقل معاناة المجتمع وإبراز ملامح الهوية الثقافية، وإن كانت هذه المرحلة قد تميزت بسيطرة اللغة الفرنسية، فإن الرواية الجزائرية سرعان ما عرفت تحولا مهما مع بروز الكتابة باللغة العربية.

فقد ظهرت الرواية الجزائرية بالعربية متأخرة نسبيا، لكنها استطاعت أن تحقق حضورا مميزا بعد الاستقلال، حيث وجدت في اللغة العربية وسيلة للتعبير عن خصوصية المجتمع الجزائري وهويته الثقافية، وتعد رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة الصادرة سنة 1971 من أبرز الأعمال التي أسست للرواية الجزائرية العربية، إذ عالجت قضايا اجتماعية وإنسانية وسلطت الضوء على التحولات التي طرأت على حياة الفرد الجزائري.

وقد شكلت هذه الرواية نقطة تحول في مسار السرد الجزائري، إذ اسهمت في ترسيخ معالم للرواية العربية، وفتحت المجال أمام ظهور أعمال روائية أخرى تناولت مختلف القضايا الاجتماعية والثقافية، ومن ثم أصبحت الرواية الجزائرية بالعربية تعبيرا صادقا عن واقع المجتمع، ووسيلة للكشف عن التغيرات التي شهدها في مختلف المجالات.

وفي هذا السياق، تعد الرواية من أبرز الأجناس الأدبية التي استطاعت استيعاب هذه التحولات، حيث تقوم على بنية سردية مركبة تتداخل فيها عناصر الحكي من شخصيات واحداث وزمان ومكان، بما يتيح لها التعبير عن التجربة الإنسانية في أبعادها المختلفة.

وفي هذا الإطار يرى سعيد يقطين أن "الرواية تمثل خطابا سرديا يقوم على تفاعل مكونات أساسية مثل السرد والزمن والتبئير، وهو ما يجعل النص الروائي بنية دلالية متكاملة ذات دلالات متعددة" إذ يراها الناقد أنها ليست مجرد سرد لحوادث متسلسلة.

كما تؤكد الدراسات النقدية الحديثة أن الرواية لا تقتصر على نقل الأحداث، بل تمثل بناء فنيا يعكس رؤية الكاتب للعالم، وتجسد التجربة الإنسانية في أبعادها المتعددة وفي هذا السياق، تذهب Margaret Anne Doody إلى "أن الرواية ليست مجرد شكل أدبي بل هي ظاهرة ثقافية تمتد

عبر التاريخ وتعطس تطور الفكر الإنساني وتحولاته"،[1] يكشف هذا التصور عن تحول جوهري في النظر إلى الرواية، إذ لم تعد مجرد شكل سردي قائم على الحكاية بل غدت بنية ثقافية ومعرفية مركبة، تعكس تفاعل الإنسان مع محيطه التاريخي والاجتماعي، ومن ثم، فإن الرواية تمثل فضاء ديناميا تتداخل فيه الأبعاد الجمالية والفكرية بما يتيح لها استيعاب التحولات الحضارية وإعادة إنتاجها في شكل فني قابل للتأويل.

وفي ظل هذا التطور الذي شهدته الرواية الجزائرية، برزت اتجاهات سردية متعددة، عكست تنوع الرؤى والتجارب داخل المجتمع حيث لم يعد الخطاب الروائي مقتصرا على التعبير عن القضايا العامة بل اتجه نحو الاهتمام بالذات الإنسانية في خصوصيتها وما تحمله من أبعاد نفسية واجتماعية وثقافية.

وقد أتاح هذا التحول ظهور أصوات سردية جديدة أسهمت في إثراء المشهد الروائي الجزائري ويعد هذا التنوع في الخطاب الروائي مؤشرا على نضج التجربة السردية في الجزائر وانفتاحها على مقاربات جديدة في تناول الواقع الإنساني.

– ظاهرة النسوية:

النسوية ليست تيارا واحدا، بل هي شبكة من الحركات الفكرية والاجتماعية التي ظهرت في الغرب منذ القرن التاسع عشر، انتقلت إلى العالم العربي عبر الترجمة والاحتكاك الثقافي.

ففي الغرب ارتبطت النسوية بمطالب المساواة القانونية والسياسية، في العالم العربي واجهت تحديات تتعلق بالخصوصية الدينية والاجتماعية.

ترى نوال السعداوي أن النسوية ضرورة لتحرير المرأة من البنى الأبوية، تقول "تحرير المرأة لا ينفصل عن تحرير المجتمع كله"،[2] إذ تربط النسوية بالتحرر الاجتماعي العام مما يجعلها ؤرية شمولية، لكنها قد تتهم أحيانا بالتجريد عن الواقع المحلي.

[1]- Margaret Anne Doody, The true story of the novel, Rutgers university press, New Jersey, 1996, p 23.

[2]– نوال السعداوي، المرأة والجنس، القاهرة، دار الآداب، 1972، ص 15.

كما يعتبر الغذامي النسوية الغربية بأنه لا يمكن استنساخها في السياق العربي دون نقد إذ يقول "النسوية خطاب وافد يحتاج إلى إعادة قراءة في ضوء ثقافتنا"،[1] حيث يفتح الغذامي الباب أمام "توطين النسوية" أي إعادة صياغتها بما يتناسب مع الهوية الثقافية، وهو طرح يوازن بين الانفتاح والنقد.

يربط مرتاض النسوية بالسياق التاريخي والسياسي، حيث يشير إلى أن "الأدب النسوي الجزائري يعكس معاناة المرأة في ظل الاستعمار والسلطة الأبوية"،[2] هذا ما يبرز خصوصية التجربة الجزائرية ويمنع اختزالها في مجرد تقليد غربي.

تقول سيمون دوبوفوار "لا تولد المرأة مرأة بل تصبح كذلك"،[3] يسلط هذا الطرح الضوء على البعد الاجتماعي في تشكيل هوية المرأة، لكنه يثير جدلا في السياق العربي حيث الهوية مرتبطة بالدين والتقاليد، كما تدعو شو والتر إلى "نقد أدبي نسوي يركز على إنتاج المرأة الأدبي لا مجرد صورتها في كتابات الرجال"، هذا الطرح مهم للأدب العربي حيث كثير من الدراسات ركزت على صورة المرأة في النصوص الذكورية بينما ظل إنتاج الكاتبات مهمشا.

إذ يعد النص الروائي النسوي أحد لأبرز التحولات الجمالية والفكرية التي عرفها السرد الحديث، حيث لم يعد مجرد كتابة صادرة عن المرأة فحسب، بل أصبح بنية خطابية قائمة بذاتها، تعيد مساءلة التمثلات الثقافية والاجتماعية للذات الأنثوية داخل المجتمع،[4] إذ تبرز سيزا قاسم أن الرواية لم تعد بنية حكائية فقط، بل جهازا دلاليا يكشف آليات تشكل الخطاب السردي وهو ما يسمح بإدراج النص النسوي ضمن تحولات السرد.

– النص السردي:

النص الروائي النسوي لا يعني مجرد كتابة المرأة، "بل هو خطاب أدبي له خصوصية في التعبير عن الذات الأنثوية، وع نعلاقتها بالآخر والمجتمع"،[5] إنه نص يسعى إلى إعادة صياغة العلاقة بين المرأة والعالم،

[1]– عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1999، ص 33.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989، ص 210.

[3]– سيمون دوبوفوار، الجنس الآخر، تر: جمال شحيد، بيروت، دار الطليعة، 1994، ج 1، ص 45.

[4]– سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة في السرد العربي، دار التنوير، القاهرة، ط 2004، ص 45.

[5]– إيلين شو والتر، النقد النسوي، تر: أمينة رشيد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص 12.

عبر مساءلة السلطة الأبوية، وتفكيك الصور النمطية، وإبراز صوت المرأة كفاعل أساسي في السرد، هنا يجب التمييز بين "الكتابة النسائية" بوصفها كتابة صادرة عن امرأة، و"الرواية النسوية" بوصفها خطابا نقديا يطرح قضايا المرأة ويعيد صياغة علاقتها بالعالم.

هذا البعد يجعل النص النسوي مختلفا عن مجرد "كتابة نسائية"، لأنه يملك مشروعا نقديا وفكريا، ويعيد بناء الذات الأنثوية كفاعل سردي مستقل، وهو ما يفسر قوة حضور الرواية النسوية في السياق الجزائري.

– الرواية والهوية الثقافية:

الرواية في السياق العربي والجزائري ليست مجرد فن سردي، بل "هي فضاء لتشكيل الهوية الثقافية إذ تعكس صراع الذات مع الآخرن، وتعيد إنتاج الوعي الوطني في شكل سردي"،[1] فهي وثيقة ثقافية تعكس التحولات التاريخية والاجتماعية، وتعيد صياغة العلاقة بين الفرد والجماعة، هذا البعد الثقافي يلتقي مع الخطاب النسوي لأن المرأة في النص الجزائري لا تُقَدَّم فقط كذات فردية، بل كجزء من هوية جماعية تبحث عن الاعتراف والحرية، مما يجعل الرواية النسوية أداة لإعادة بناء الهوية الوطنية من منظور أنثوي.

– النص الروائي والآخر:

"الروايات تضع دائما الذات في مواجهة الآخر، سواء كان الآخر استعمارا أو سلطة أبوية أو مجتمعا تقليديا"،[2] النص النسوي يعيد صياغة هذه المواجهة إذ يجعل الآخر ليس فقط الرجل أو السلطة، بل أيضا البنى الثقافية التي تحاول إسكات صوت المرأة.

"النص الروائي لا يكتب في فراغ، بل يتشكل دائما في علاقة جدلية مع "الآخر"، سواء كان هذا الآخر هو القارئ، أو المجتمع أو السلطة، أو حتى النصوص السابقة".[3]

في الأدب النسوي، الآخر غالبا ما يتمثل في السلطة الأبوية أو البنية الاجتماعية الذكورية التي تواجه المرأة؛ النص الروائي هنا يصبح ساحة مقاومة، حيث تعيد الكتابة صياغة علاقتها بالآخر عبر السرد

[1]– نوال السعداوي، المرجع السابق، ص 45.

[2]– إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، بيروت، دار الآداب، 1997، ص 21.

[3]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المصدر السابق، ص 215.

فتظهر التوتر بين الذات النسوية والسلطة الخارجية، كما أن الآخر قد يكون رمزيا، الاستعمار، أو الثقافة الوافدة، أو حتى الرجل كشريك اجتماعي.

هذا الطرح يوضح أن الآخر ليس مجرد شخصية داخل النص، بل هو بنية ثقافية وسياسية تحدد مسار السرد مما يجعل الرواية وثيقة مقاومة مزدوجة، ضد الاستعمار وضد البنية الأبوية.

– النص الروائي والمرأة كذات سردية:

"المرأة في النص النسوي لم تعد موضوعا للسرد، بل أصبحت ذاتا سردية فاعلة تكتب تجربتها وتعيد صياغة العالم"،[1] هذا التحول هو جوهر الرواية النسوية حيث تتحول المرأة من موضوع إلى ذات ومن متلق سلبي إلى كاتبة وفاعلة، تعيد صياغة علاقتها بالعالم من خلال السرد.

فالمرأة الكاتبة لا تكتفي بتمثيل نفسها بل تجعل من النص مساحة لإعادة بناء الهوية النسوية، يتوضح أن المرأة في النص الروائي ليست مجرد ذات فردية، بل هي ذات سردية مرتبطة بالتحرر الجماعي، النص يصبح أداة لإعادة تعريف الذات في علاقتها بالمجتمع مما يمنح السرد بعدا اجتماعيا وسياسيا يتجاوز حدود التجربة الشخصية.

والذات السردية تتشكل عبر اللغة، المجتمع، والتحرر الاجتماعي.

– الرواية واللغة:

"اللغة الروائية ليست مجرد وسيلة للتواصل بل هي أداة للتجسيد وبناء المعنى، إذ تجمع بين السرد والتعبير الشعري، وتفتح المجال أمام الانزياح والرمز"،[2] في النص النسوي تصبح اللغة أداة مقاومة لأنها تمنح المرأة سلطة التعبير عن ذاتها، وتكسر احتكار الرجل للكلمة هذا ما يفسر خصوصية لغة أحلام مستغانمي، التي تمظج بين الشعرية والعلم الوطني، وبين الذات الأنثوية والذاكرة الجماعية لتصنع خطابا روائيا متميزا يختلف عن السرد التقليدي.

كما يربط الغذامي اللغة بالسلطة، "اللغة في الرواية ليست محايدة بل هي فضاء للصراع، حيث تعاد صياغة السلطة والمعنى".[3]

---

[1]– هيلين سيكيمو، ضحك الميدوزا، تر: رجاء بن سلامة، تونس، دار الجنوب، 1999، ص 14.

[2]– رولان بارت، درجة الصفر في الكتابة، تر: محمد براءة، الدار البيضاء، دار توبقال، 1986، ص 71.

[3]– عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، الرياض، المركز الثقافي العربي، 1994، ص 78.

هذا ما يجعل النص النسوي يعيد امتلاك اللغة كأداة مقاومة ويكسر احتكار الرجل للكلمة، حيث من طبيعة الرواية –كما هو الشأن في باقي فنون الأدب – أن تتطور وتزدهر في ظل الحياة الاجتماعية والثقافية والتاريخية التي تهيئ لها سبل التطور والازدهار، فإذا خبت هذه الحياة خبت الرواية وإذا تغيرت تغيرت الرواية كذلك.

– مستويات اللغة الروائية:

من الأمور التي تعودناها في مختلف فنون الأدب مصطلحي: التقليد والتجديد، إذ لا يعد مصطلح التقليد تهمة أو عيبا كما يظن البعض.

إن وصف الرواية بالتقليدية جاء بطبيعة حال الرواية، عند أول ظهورها ووظيفتها التي أدتها في التعليم، في الوعظ، في التهذيب والإصلاح.

التقليدية: هي التي وضعت اللبنة الأولى لفن الرواية، ولا نستطيع أن نهمل الدور الذي أدته في المراحل الأولى لنشأة الرواية، ومن إسهامات الرواية التقليدية في جانب اللغة أنها:

1– طوعت اللغة وخلصتها من قيود السجع والبديع، وأكسبتها لغة ثرية قادرة على الوصف والتحليل.

2– أسست قاعدة من القُرّاء، وكوَّنَت جمهورا يدرك أن الروايات تلبي له حاجات ضرورية.

– لغة الرواية بين التجديد والتقليد:

لا يمكن القول أن هناك تجديدا أو تطورا في لغة الرواية، دون أن تكون هناك قاعدة لهذا التجديد، انطلق منها واعتمد عليها، وهذه القاعدة هي ما نسميه بالتقليد، أو الرواية التقليدية.

إن لغة الرواية التقليدية هي لغة يمكن وصفها بالتقريرية، لأن هذه الأخيرة تعتمد على الواقعية، وتهتم بتوثيق الوقائع والأحداث وتسجيلها، فتأتي لغتها مرصعة بالبلاغة، والجدير بالذكر أن الروائيين الرواد بذلوا جهودا من أجل تطوير اللغة العربية، وصنع لغة روائية.

إن الرواية الجديدة تعد مدرسة أدبية، إذ يوجد فيها التباين كما يوجد فيها الانسجام بين آراء الكتاب أو النقاد المنتمين إليها، وإذا كان هناك مدرسة جديدة، فبطبيعة الحال ستكون الرواية السابقة للجديدة

تقليدية، ولسنا نقصد المفاضلة بين المدرستين الجديدة والتقليدية، فكما يوجد الجديد الجيد، يوجد التقليدي الجيد، وكما يوجد الرديء هناك يوجد الرديء هناك.[1]

ومهما تكن التطورات التي تدخل على اللغة، فإنها تبقى المادة المشكلة للرواية، ولا تكون بدونها، ولا يقصد هنا باللغة السيميائية التي تحل محل اللغة اللفظية، ولا نتحدث عن اللغة بمعنى اللسان أو المفهوم العجمي أو النحوي أو الصرفي، "إنما اللغة المقصودة هي لغة الذوق والأسلوب والاختيار الشخصي وكيف تكون إبداعية ويضرب عليها مرتاض عن اللغة واللسان، إنه يشبه اللسان بالنبع الذي يستقي منه جميع المتعاملين باللغة في مجتمع واحد أو أمة واحدة، ويشبهه بالعين المشتركة بين مجموعة من الناس تجمعهم الجغرافيا والجوار والأحوال والعواطف، بينما كانت اللغة ذلك الماء الخاص فمنهم من يتخذه مشروبا منكها معطرا منكها ومنهم من يتخذه مشروبا للدواب، وآخر يتخذه سائلا لسقي النباتات"،[2] فاللغة تولد وتتزايد في عقل الأديب وعلى يديه، عندما يعطي اللفظ معاني جديدة، وإيحاءات ودلالات أخرى، فيكون اللفظ وكأنه قد ولد حديثا، ينتج نصا عظيم الشأن، يرى مرتاض "أنه يجب أن نعير أهمية بالغة للغة، خاصة في الإبداع لأنها أساس مادة الإبداع وجماله ومرآة خياله فلا خيال إلا باللغة ...".[3]

– النص الروائي والذاكرة:

"العنوان هو أول خطاب يواجه القارئ، وهو يختزن وعدا سرديا، ويؤسس علاقة أولية بين النص والمتلقي، إذ يوجه القراءة نحو أفق محدد".[4]

هنا يتضح أن العنوان ليس مجرد تسمية بل هو أداة توجيهية تدخل القارئ إلى عالم النص، وتحمله توقعات مسبقة، في الرواية النسوية الجزائرية، كثيرا ما يستثمر العنوان لاستدعاء الذاكرة الفردية أو الجماعية.

---

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 81.

[2]– المصدر نفسه، ص 83.

[3]– المصدر نفسه، ص 111.

[4]– جيرار جينيت، مدخل إلى النص، تر: محمد براءة، ص 45.

– الذاكرة كحقل سردي:

"ذاكرة المرأة ليست فردية، بل هي ذاكرة جماعية تحمل آثار القهر والتمرد، وهي بذلك فعل مقامة النسيان والتهميش"،[1] فالذاكرة في النص النسوي ليست مجرد استرجاع للماضي، بل هي إعادة كتابة للتجربة النسائية في مواجهة السرديات الذكورية، فهي تحول الحكي الشخصي إلى خطاب جماعي، يربط بين الذات الفردية والوعي الجماعي.

– البعد النقدي:

– العنوان يفتح أفق التلقي ويُحَمّل القارئ توقعات ذاكراتية.

– الذاكرة تعيد إنتاج الماضي في شكل سردي مقاوم.

– التفاعل بينهما يخلق نصا يزاوج بين الهوية الفردية والجماعية، ويمنح الرواية النسوية الجزائرية خصوصيتها.

العنوان الروائي والذاكرة يشكلان معاينة مزدوجة العنوان يوجه القارئ نحو أفق محدد، والذاكرة تمنح النص عمقه التاريخي والوجودي هذا التلاحم يتيح إعادة كتابة الذات والهوية في مواجهة السرديات المهيمنة، مما يجعل النص الروائي فضاء لإعادة بناء الذاكرة الجماعية النسوية، "فالرواية هي الذاكرة الجماعية التي تحفظ ما لا يكتب في التاريخ الرسمي".[2]

يبرز هذا النص أن الرواية تحفظ الذاكرة المهمشة، وهو ما يجعل النص النسوي يعيد كتابة تاريخ المرأة الذي تم تجاهله أو إسقاطه من السرد الرسمي.

– النص الروائي والتحولات الاجتماعية:

"الرواية مرآة المجتمع فهي تسجل تحولات القيم والعلاقات، وتكشف عن التناقضات بين الخطاب الرسمي والتجربة الفردية"،[3] فالنص النسوي يركز على هذه التحولات من زاوية المرأة، فيكشف عن التناقضات بين الخطاب الاجتماعي وتجربة المرأة اليومية.

[1]– نوال السعداوي، المرأة والجنس، المرجع السابق، ص 112.

[2]– المرجع نفسه، ص 112.

[3]– يمني العيد، تقنيات السرد الروائي، بيروت، دار الفارابي، 1983، ص 88.

لأن الأديب يتأثر بالظروف التي تشكله، والنص ينقل مختلف التحولات التي تحدث في المجتمع والمقصود بالتحولات الاجتماعية هنا ليس مجرد التغيرات السطحية، بل التحولات العميقة في البنية الاجتماعية التي تؤثر على الهوية والوعي الجمعي.

"النص الروائي لم يكتف برصد ما دار في الواقع العربي، بل قام أيضا بأحد أدوار المثقف المهمة، وهو إبقاء جذوة العقل النقدي متقدة، وكشف التدليس الذي يموه على الحقائق أو يطمسها"،[1] يوضح هذا أن الرواية العربية لم تكن مجرد انعكاس سلبي للتحولات الاجتماعية، بل لعبت دورا فاعلا في تشكيل الوعي النقدي داخل المجتمع، فهي لم تكتف بتسجيل الأحداث، بل مارست وظيفة المثقف في مساءلة السلطة وكشف التزييف الذي قد يرافق الخطاب الرسمي أو الاجتماعي، بذلك تصبح الرواية أداة مقاومة رمزية، تحافظ على حيوية العقل الجمعي وتمنع استسلامه لهيمنة السرديات المهيمنة، وهو ما يجعلها جزءا من التحولات الاجتماعية نفسها لا مجرد شاهد عليها.

[1]– صبري حافظ، الرواية العربية والتحولات الاجتماعية والثقافية، مجلة تبين، ع 2، المركز العربي لأبحاث ودراسة السياسات، 2012، ص 45.

الفصل الأول

الإطار النظري والسياق المرجعي

– مفهوم الرواية النسوية وخلفياتها النظرية:

تعد الرواية النسوية أحد أهم التحولات في السرد الحديث، إذ ارتبطت بوعي نقدي يسعى إلى تفكيك تمثلات المرأة داخل الخطاب الثقافي، وإعادة مساءلة البنية الفكرية التي أنتجت صورتها داخل المجتمع، تذهب سيمون دوبوفوار إلى "أن المرأة لا تولد امرأة بل تصبح كذلك في إشارة إلى أن الأنوثة ليست معطى بيولوجيا ثابتا بل بناء اجتماعي وثقافي"،[1] هذا الطرح أسس لتحول جذري في الفكر النسوي الحديث، حيث نقل النقاش من البعد البيولوجي إلى البعد الثقافي.

ترى إيلين شو والتر "أن الكتابة النسوية مرت بثلاث مراحل أساسية: التقليد، الاحتجاج، ثم إعادة البناء النقدي للخطاب الأدبي"،[2] تبرز هذه المقاربة التطور التاريخي للوعي النسوي داخل الكتابة، حيث لم يعد حضور المرأة في النص مجرد تمثيل، بل أصبح مشروعا لإعادة صياغة الخطاب الأدبي من الداخل.

كما تؤكد نوال السعداوي "أن القمع الذي تتعرض له المرأة هو نتاج بنية اجتماعية وثقافية متجذرة وليست مسألة فردية"،[3] يعكس هذا التصور امتداد الفكر النسوي العربي نحو تحليل البنية الاجتماعية للسلطة حيث تصبح المرأة موضوعا لإعادة تفكيك المنظومة الثقافية وليس مجرد موضوع سردي.

أما في السياق العربي، فقد كان عبد الله الغذامي من أبرز النقاد الذين تناولوا علاقة المرأة باللغة، حيث يرى "أن الخطاب النسوي يسعى إلى خلخلة المركزية الذكورية وإعادة بناء سلطة اللغة بما يسمح للذات الأنثوية أن تعبر عن نفسها خارج حدود التبعية".[4]

يبرز هذا الطرح خصوصية النقد النسوي العربي، إذ يركز على اللغة بوصفها أداة سلطة، وهو ما يجعل الرواية النسوية مشروعا لغويا بقدر ما هو مشروع اجتماعي.

وقد انعكس هذا التوجه في الأدب العربي الحديث، "حيث بدأت الرواية النسوية تطرح قضايا الهوية والجسد والحرية ضمن سياق ثقافي محافظ، مما أضفى على الخطاب النسوي خصوصية نابعة من تفاعله

[1]– سيمون دو بوفوار، الجنس الآخر (الوقائع والأساطير)، تر: سحر سعيد، ط 1، 2015، ص 15.

[2]– إيلين شو والتر، Towards a Feminits poetics، 1979، ص 12-13.

[3]– نوال السعداوي، المرأة والجنس، دار الآداب، بيروت، 1972، ص 72.

[4]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الرابعة، 2000، ص 184.

مع البنية العربية الاجتماعية"،[1] حيث تكمن خصوصية الخطاب النسوي في مواجهته تحديات مضاعفة، يسعى إلى التحرر من جهة، ومن جهة أخرى يصطدم بالبنية المحافظة التي تحد من إمكانياته.

وفي الجزائر جاءت الكتابة النسوية لتجسد تحولات المجتمع بعد الاستقلال، إذ أصبحت المرأة ذات فاعلة داخل النص، تسعى إلى إعادة بناء صوتها الخاص في مواجهة الذاكرة الجماعية والسلطة الأبوية. وقد ساهمت هذه الكتابات في إثراء المشهد الروائي الجزائري، "لتصبح الرواية النسوية فضاء للذات والهوية في آن واحد"،[2] هذا يؤكد أن الرواية النسوية الجزائرية ليست مجرد امتداد للتجربة الغربية، بل هي نتاج سياق محلي خاص، حيث تتداخل قضايا المرأة مع قضايا الوطن والذاكرة الجماعية.

إذا كان ظهور الرواية النسوية خلال الستينات من القرن الماضي، "كصوت إبداع سردي جديد يمثل قضية المرأة ويدافع عن حقوقها، فهي من حيث المفهوم تتجاوز الفئوية التي تحاول تصنيف الأدب حسب جنس المبدع (رجل/امرأة)".[3]

"تعد الرواية النسوية ساحة مفتوحة لاستشكاف تعقيدات التجربة الإنسانية، ومنصة فعالة لطرح الأسئلة الكبرى حول الهوية والمجتمع والسلطة، وفي هذا السياق برزت الرواية النسوية كأداة نقدية وأدبية لا غنى عنها".[4]

فالرواية النسوية ليست مجرد نصوص تكتبها النساء، بل هي مشروع أدبي ونقدي يهدف إلى إعادة صياغة العلاقة بين المرأة والمجتمع، وبين السلطة والذات، فهي خطاب يتجاوز حدود الجندر ليطرح أسئلة كبرى حول الهوية والحرية والذاكرة.

في السياق الجزائري، اكتسب الرواية النسوية خصوصيتها من ارتباطها بالذاكرة الوطنية وتجربة الاستعمار والعشرية السوداء، مما جعلها خطابا مزدوجا، نسوي ووطني في آن واحد.

---

[1]- نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1988، ص 88.

[2]- عبد الملك مرتاض، من نظرية الرواية، ص 83.

[3]- تابتي يمينة، الرواية النسوية، بحث في مرجعيات التأسيس بين خصوصية الإبداع وتشكيل الهوية، مجلة البدر، ع 12، الجزائر، 2019، ص 1504.

[4]- منيب محمد مراد، الرواية النسوية، تحليل البصمات والتقنيات السردية والنماذج العربية، باحثو اللغة العربية، 2025، ص 03.

– الفرق بين الكتابة النسوية والكتابة النسائية:

يعد التفريق بين الكتابة النسوية والكتابة النسائية من الإشكالات المفاهيمية المركزية في النقد الأدبي المعاصر، إذ أن الخلط بينهما يؤدي إلى اختزال التجربة الإبداعية للمرأة في بعدها البيولوجي فقط.

"فالكتابة النسائية تحيل كل إنتاج أدبي تصدره المرأة بصرف النظر عن توجهه الفكري أو الجمالي، بينما تحيل الكتابة النسوية إلى خطاب واع يسعى إلى تفكيك البنى الذكورية المهيمنة وإعادة بناء صورة المرأة داخل النص الأدبي من منظور نقدي".[1]

إذ تؤكد شو والتر أن الكتابة النسوية ليست تصنيفا بيولوجيا بل موقفا فكريا، إذ يمكن للكاتب الرجل أن يكتب نصا نسويا إذ تبنى رؤية نقدية للخطاب الذكوري والعكس صحيح.

"الكتابة النسوية تعني جعل المرأة كائنا مستقلا بذاته ومنفصلا عن الرجل، فهي كتابة تتمحور حول الأنثى، بينما النسائية اصطلاحا تركز على ما تقدمه المرأة من نشاطات وإنجازات على صعد مختلفة سواء كانت ثقافية أو اجتماعية".[2]

الفرق الوجهري بين الكتابة النسائية والنسوية يكمن في البعد الفكري والنقدي.

الكتابة النسائية هي مجرد إنتاج أدبي صادر عن امرأة، قد يكون بعيدا عن قضايا المرأة أو غير معني بها، أما الكتابة النسوية فهي مشروع نقدي وفكري يتمركز حول المرأة كذات فاعلة، ويهدف إلى تفكيك البنى الذكورية وإعادة صياغة العالم من منظور أنثوي، في الجزائر يتجلى بوضوح هذا الفرق، فبينما كتبت بعض الروايات نصوصا ذات طابع شخصي أو اجتماعي، جاءت نصوص مستغانمي تؤسس خطابا نسويا واعيا.

– نشأة النقد النسوي وتطوره:

إن افتراض وجود نقد نسوي عربي يعتمد بالضرورة وجود أدب نسوي عربي، وحضور الأدب النسوي أمر لا ريب فيه، لاسيما أن الساحة الأدبية شهدت أسماء شاعرات لامعات وكاتبات بارزات في مجال القصة القصيرة والرواية والمسرحية.

[1]– سهلي سمراء، الكتابة النسوية، المفهوم والنشأة، مجلة دراسات، مج 12، ع 1، الجزائر، 2021، ص 110.

[2]– سعيد أوعبو، الكتابة النسائية والكتابة النسوية، الأواصل والفواصل، مجلة الفلق الالكترونية، 2020، ص 4.

والمنطلق الثاني يقوم على "ضرورة تحديد المقصود بالنقد النسوي، فهل هو المتابعة النقدية التي تكتبها المرأة عن نتاج إبداعي لامرأة أخرى"،[1] يضع هذا العرض التاريخي الأسس لفهم الخلفية الاجتماعية التي انبثق منها النقد النسوي لاحقا، إذ أن المطالبة بالمساواة لم تقتصر على المجال الحقوقي والسياسي، بل امتدت إلى الحقل الثقافي والأدبي.

"النقد النسوي في بداياته كان يسعى إلى فضح الصور النمطية للمرأة في الأدب الذكوري لكنه سرعان ما تطور ليصبح مشروعا نظريا متكاملا يطرح أسئلة حول السلطة والمعرفة والهوية".[2]

يتضح لنا أن النقد النسوي لم يكن مجرد رد فعل عاطفي، بل تحول إلى مشروع نقدي متكامل يربط الأدب بالسلطة والمعرفة، مما جعله أداة قوية لإعادة قراءة النصوص.

"الكتابة النسوية ثورة لغوية تسعى إلى تحرير الجسد واللغة من الهيمنة الذكورية".[3]

يبرز سيسكو أن النقد النسوي يتجاوز التحليل النصي ليصبح ثورة لغوية، حيث تتحول اللغة نفسها إلى أداة مقاومة وهو ما يمنح النظرية النسوية بعدا فلسفيا عميقا.

"بيد أن الفيصل في النقد النسوي –كما ترى السطور – هو مرور طابع المرأة المستمد من طبيعتها وتفاصيل حياتها في النقد المكتوب بشكل أو بآخر، بحيث لا تخطئ العين أو الفكر، فما يقرأ هو نقد نسوي وأنه مما يمكن أن يصنف في اتجاهات أو ظواهر لها مساس بحياة المرأة وتطلعاتها".[4]

فالنقد النسوية العربي لا يختبر من النصوص وحدها بل في علاقته بالواقع الاجتماعي للمرأة، مما يجعله مشروعا مزدوجا نقديا وأدبيا من جهة واجتماعيا وثقافيا من جهة أخرى.

[1]– رحاب محمد، النقد النسوي العربي: الواقع والآفاق، ع 555، 2009، ص 329.

[2]– إيلين شو والتر، النقد النسوي الثقافي، تر: فريال جبوري غزول، بيروت، دار المدى، 1998، ص 35.

[3]– هيلين سيسكو، المصدر السابق، ص 22.

[4]– رحاب محمد، المرجع السابق، ص 329.

– خصوصية الأدب النسوي في الأدب العربي:

"الكتابة النسوية العربي، يمكن فصلها عن السياق الاجتماعي والسياسي، فهي خطاب مزدوج يعبر عن الذات الأنثوية وعن قضايا الأمة"،[1] تكمن خصوصية الخطاب النسوي العربي في ازدواجيته حيث يعبر عن المرأة كذات فردية، وفي الوقت نفسه عن الأمة كجماعة، مما يجعلها أكثر ثراء وتعقيدا.

"الخطاب النسوي في الأدب العربي لا يختزل في محاكاة التجربة الغربية، بل يتأسس على مساءلة صورة المرأة في النصوص العربية، مما يعكس خصوصية ثقافية ودينية اجتماعية"،[2] يوضح هذا الطرح أن خصوصية الخطاب النسوي العربي تكمن في جذوره المحلية، فهو لا يكتفي باستعارة أدوات النقد الغربي، بل يعيد صياغتها بما يتلاءم مع السياق العربي.

هذه الخصوصية تمنح شرعية مضاعفة، إذ يواجه تحديات داخلية مرتبطة بالثقافة والدين، ويطرح في الوقت نفسه خطابا نقديا يتفاعل مع التجربة العالمية.

اتسم الخطاب النسوي العربي بخصوصية نابعة من ازدواجية التحديات، هذا ما تبرزه نوال السعداوي في قولها "المرأة الكاتبة في العالم العربي تواجه تحديات مضاعفة، فهي مطالبة بالدفاع عن ذاتها كأنثى، وعن هويتها كجزء من الأمة"،[3] حيث تواجه المرأة الكاتبة قضايا شخصية وجماعية في آن واحد.

"خصوصية الخطاب النسوي العربي تتجلى في كونه لا يقتصر على كتابات النساء بل يشمل أيضا قراءة أعمال الرجال من منظور نسوي، مما يفتح المجال لتفكيك الصورة النمطية وإعادة بناء الهوية الأدبية للمرأة"،[4] يتوضح من هنا أن الخطاب النسوي العربي ليس حكرا على الكاتبات، بل هو مقاربة نقدية يمكن تطبيقها على نصوص الرجال أيضا، هذا يوسع دائرة النقد ويجعله أكثر شمولية.

[1]– يمنى العيد، المصدر السابق، ص 156.

[2]– نوال السعداوي، المرأة والجنس، ص 45.

[3]– المرجع نفسه، ص 45.

[4]– النساء في الخطاب العربي المعاصر، أرشيف، 2024، ص 233.

– تجليات الكتابة النسوية في الجزائر:

إن &سالمتتبع للنشاط الأدبي والسياسي في الجزائر قبل الثورة وخاصة الكتابة النسوية، يلحظ أنها شهدت فترة فراغ وجمود "سواء في الحركة الثقافية أو أي نشاط ذي طابع سياسي، أو نقابي فقد كانت المرأة تعيش في وضع اجتماعي مغلق، محاصرة بالتقاليد والجهل والتهميش".[1]

لأنها كانت مرتبطة بسلطة الأعراف وباحتلال الأرض "لم تكن المرأة الجزائرية أقل حظا من الرجل في العذاب أو في قسوة الظروف إذ تعرضت للقتل والترمل والتشرد ودفعها هذا إلى الكفاح"،[2] حيث حملت المرأة مثلها مثل الرجل مشاكل وطنها والمجتمع، ولاقت معاناة من المجتمع الذكوري الذي يقزمها ويقف مع الآخر ضدها.

المرأة الجزائرية وجدت فرصتها في الحرب للتعبير عن الذات و"إثبات قوتها للمستعمر وللرجل فارتفعت لأول مرة مكانة المرأة وحيكت حول بطولتها الحكايات والقصص، وحتى الروايات"،[3] فرُبَّ محنة حملت في طياتها منحة، ففجرت المرأة قوتها في القلم لتعبر عن هموم وطنها وبنات جنسها، كما ساعد النقاش حول قضية المرأة، في فترة ما قبل الاستقلال بين المحافظين والمناصرين لقضيتها على بعث الشعور بأهميتها في المجتمع.

وأثمر المخاض بعد ظهور حركة ثقافية باللغة العربية "زهور ونيسي" سنة 1954 على صفحات البصائر العربية إذ قالت "أستطيع أن أزعم أنني عشت حرب التحرير على أعصابي ... خلالها وبعدها أيضا"[4] لأن عالم المرأة متشعب وواسع ومشكلاتها عميقة لأنها تكتب من فراغ.

واستمرت بعد ذلك مع مجموعة من الكاتبات من أمثال: زليخة السعودي، جميلة زنير...

الكاتبة زهور ونيسي "نفسها التي استطاعت تحطيم جدار العزلة والخروج إلى الحياة الثقافية للمساهمة في ترميم جوانبها المتصدعة بدت خاضعة لتأثيرات حركة الإصلاح غير مهتمة بقضايا المرأة إلا إذا دعت

[1]– باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط 1، 2002، ص 9.

[2]– أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، القاهرة، (1931-1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، 1989، ص 84.

[3]– باديس فوغالي، التجربة القصصية، الثانية في الجزائر عبر للروائية، ص 96.

[4]– زهور ونيسي، بعض من التجربة، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج، 2008، ص 15.

ضرورة الإصلاح التعرض لبعض جوانبها، وتناولها من منظور جمعية علماء المسلمين ومبادئها الإصلاحية"،[1] يتم الكشف عن موقف ونيسي فهي من جهة رائدة في كسر عزلة المرأة الكاتبة، ومن جهة أخرى مقيدة بحدود الإصلاح ومبادئه، هذا الموقف يعكس طبيعة المرحلة التاريخية والاجتماعية التي كانت تتحرك فيها، لذلك نجد المرأة الكاتبة تدرك جيدا العوائق والمطبات التي تصادفها وهي تحاول الإسهام في "إضافة فجوات التاريخ الفكري والأدبي، لأن شروط هذا الإسهام لا يقتضي الوعي بأبعاد السياق التاريخي والاجتماعي"،[2] هذا يضعنا أمام كاتبة تدرك أن مشروعها الأدبي لا يمكن أن ينجح إلا إذا كان مرتبطا بالوعي التاريخي والاجتماعي، فهي لا تكتب في فراغ، بل في سياق مليء بالعوائق والمطبات، ومن خلال فتح مغاليق الأبواب الموصدة في وجهها.

وصف دراسو الأدب الجزائري الحديث التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر بالمغامرة في المجهول، كونه لا يخضع لأحكام عامة مرتبطة بمنطلقات موحدة، فواقع المشروع الفرنسي خلال حقبة الاستعمار الطويلة أراد بلورة شخصية المجتمع وفق فكر غربي خالص.

إن التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، وإن بدت لدى البعض امتداد لتجارب المشرق بسبب وحدة العادات والتقاليد والقيم والتفكير والمصير المشترك، وعلى نقيض تلك الرؤى المشرقية، أخذ المسار الإبداعي النسائي في الجزائر منحى وظيفيا واعيا، كما إن صور التجارب الخاصة تبرز ملمحا خالصا يمكن اعتباره منعا سلطويا، أو ما كانت تشعر به المرأة من ألم مما تعتبره إهمالا، قد تفهم منه الرغبة بإشعارها بالعجز والنقص، جراء عدم تشجيعها والاهتمام بأعمالها.

فالكاتبة مريم يونس ترى قمة الاضطهاد فيما تسمعه من القيل والقال ينتشر على ألسنة الناس عنها فتقول "كانت دروبي في هذه المدينة الجميلة كلها أشواك وعقبات، كانت عذابا واضطهادا خاصة عندما بدأت الكتابة، فقد غصت في دوامة القيل والقال ولكنني لم أستسلم قاومت بهدوء ومازلت"،[3] وصفم مريت يونس مسيرتها بأها "جبل كله أشواك وعقبات"، يبرز هذا القول حجم التحديات

[1]- أحمد طالب، الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، في الفترة ما بين (1931-1976)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1989، ص 48.

[2]- زهور ونيسي، المصدر السابق، ص 148.

[3]- أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري، د.س.ن، ص 9.

الاجتماعية والثقافية التي واجهتها المرأة الكاتبة في الجزائر، هذا التعبير يربط بين المدينة الجميلة كفضاء حضاري يفترض أن يكون داعما للإبداع وبين العقبات التي تحولت إلى عذاب واضطهاد.

تطرح جميلة زنير من جانبها معاناة مختلفة، ليست في مواجهة مباشرة مع المجتمع، بل في غياب التلقي والتشجيع، فهي تكتب دون أن تجد قارئا أو داعما، مما ضاعف إحساسها بالعزلة الأدبية.

هذا البعد يسلط الضوء على مشكلة غياب المؤسسات الثقافية أو ضعفها في احتضان الكاتبات، وهذا ما يجعل الكتابة النسوية في الجزائر معركة مزدوجة، ضد الأعراف الاجتماعية وضد الإهمال المؤسسي.

في حين أن أحلام مستغانمي تهدي ديوانها الأول (على مرفأ الأيام) لوالدها، فتقول: "إلى الذي علمني عبارة الكلمة ... وبارك كلماتي الأولى ... إلى أبي ..."،[1] ولهذا لا يمكن تعميم الحكم فما أسعد حال على حال الأخرى وأضيق روح غيرهن قياسا بأخريات.

وتتخذ الشاعرة زينب الأعوج موقف أشد وقعا في المواجهة، حيث تصف المجتمع الجزائري بـ "مجتمع مثقل بالتقاليد البالية، بإرث طويل من الظلم والفكر الإقطاعي، إنه مجتمع يمشي على كثير من جثث النساء البريئات"،[2] يمثل هذا النص شهادة شعرية على وعي نسوية مبكر لكنه أيضا يثير جدلا حول حدود التعميم في الحكم على المجتمع، وبين قوة الصورة الشعرية وصرامة التحليل الاجتماعي، ولا ندري ما مدى حكم قوة هذا الحكم ومستوى مصداقيته، وخاصة في جزئه الأخير، علما وأن المجتمع الذي تقصده حديث العهد بالحرية، وقد لا يكون إلا من منطلق التأثر بالصورة المشرقية السابقة في التحرر.

وشيئا فشيئا بدأت المرأة تكتشف واقعها، وتستكشف تلكم الأفكار الإصلاحية، فعرفت الساحة مبدعات متعددات منهن مبروكة بوسماحة، أحلام مستغانمي، زليخة السعودي، جميلة زنير، زهور ونيسي، زينب الأعوج، وربيعة جلطي فزادت ثقتها بنفسها وراحت ترفع من وتيرة مطالبتها بحقوقها وتحقيق ذاتها.

وبعد مسح لظاهرة الإبداع في التجربة النسائية الجزائرية، يمكن استخلاص مستوى التطور الحاصل في الأدوات الفنية، وبعد مخالف عسير لسبع سنوات من الحرية، وفي عام 1969 حينما تناقلت الساحة الفنية الثقافية أول مولود شعري نسوي، يصدر باللغة العربية، للشاعرة مبروكة بوسماحة الوجه الإعلامي

[1]- أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام، بيروت، دار الآداب، 1973، ص 5.

[2]- زينب الأعوج، القصيدة الجزائرية المعاصرة بين الالتزام والرفض، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985، ص 50.

المميز والمعروفة في حلقة باسم المذيعة نوال، اختارت له المذيعة اسم "براعم"، ثم كان بعده ديوان "على مرفأ الأيام" للشاعرة أحلام مستغانمي منتصف عام 1972 اما القصة فتأخرت بعض الشيء، حيث كانت أول مجموعة قصصية للروائية المبدعة زهور ونيسي، وسمتها باسم "الرصيف النائم" وكان نشرها عام 1967 أما أول رواية نسائية عرفت طريق النشر عام 1979، رواية "من يوميات مدرسة حرة" فكانت لذات القلم الإبداعي، ثم تلتها رواية "داكرة الجسد" للكاتبة العالمية أحلام مستغانمي، والتي صدرت عام 1993، "أحدثت ثورة في الكتابة العربية الروائية، وما كان بينهما من محاولات الكاتبة جميلة زنير وأعمال الأديبة زليخة السعداوي (شعرا ورواية) إذ يحسب لها الفضل والسبق في المجالين قبل أن يغيبها الموت في منتصف الستينيات، ثم توالت المجموعات القصصية والدواوين الشعرية للمبدعات الجزائريات. هذا الجدول لبعض الأعمال النسوية البارزة

السنة	العمل	الكاتبة
قبل 1972	قصص ومقالات منشورة بالصحف	زليخة السعداوي
1970	المتمردة	يمينة مشاكرة
1973	على مرفأ الأيام "ديوان"	أحلام مستغانمي
1980	امرأة من ورق	زينب الأعوج
1982	الظل والصدى	زهور ونيسي
1982	دائرة الحلم والعواصف	جميلة زنير
1984	الرصيف النائم	زهور ونيسي
1986	ثقوب في ذاكرة الزمن	جميلة زنير
1985	أصوات نسائية	زينب الأعوج
1985	الحب، الفانتازيا	آسيا جبار
1991	الصرصور المتجول	جميلة زنير
1991	بعيدا عن المدينة	آسيا جبار
1990	الطوفان	ربيعة جلطي
1995	الخبز والورد	ربيعة جلطي
1999	مزاج مراهقة	فضيلة الفاروق
1993	ذاكرة الجسد	أحلام مستغانمي
1999	فوض الحواس	أحلام مستغانمي
	عابر سرير	أحلام مستغانمي
	الأسود يليق بك	أحلام مستغانمي

– تطور الرواية الجزائرية بعد الاستقلال:

خضعت الرواية باعتبارها جنسا أدبيا للتطور وعرفت الرواية الجزائرية تطورا ملحوظا سواء من حيث المضمون "الموضوع" أو من حيث الشكل، فمنذ مرحلة تأسيسها خلال السبعينات (مرحلة ظهور أول رواية جزائرية ناضجة مع العلم أنها سبقتها محاولات روائية لم تصل إلى مرحلة النضج الفني) بعد ظهور رواية "ريح الجنوب" والتي تمثل البداية الفعلية والتأسيسية للرواية العربية الجزائرية، فريح الجنوب "قد تكون أول رواية جزائرية ظهرت بالعربية في عهد الاستقلال ...".[1]

إذ شكل موضوع الثورة التحريرية النواة الأساسية في المنظومة السردية الجزائرية ومن الروايات البارزة في تلك الفترة أيضا "اللاز" للروائي "الطاهر وطار" التي تمثل إنجازا فريدا من نوعه وإذا كانت رواية "ريح الجنوب" أول عمل روائي جزائري جمع بين الفن والواقعية الإيديولوجية فإن رواية "اللاز" 1972 تخطو خطوة متقدمة في مرحلة التأسيس حيث تجمع ملامح من أشكال السلوك في واقع الثورة التحريرية (1954-1962) "وما بعد الاستقلال ما نتج عنها من آثار مختلفة: سياسية، ثقافية، اجتماعية، وما يأخذ عن هاتين الروايتين: أنهما الأرضية الصحيحة لتأسيس رواية جزائرية بلسان الأمة والوطن"،[2] وقد حاول وطار من خلالها (اللاز) أن يعايش الثورة والحقبة الاشتراكية التي تلت الاستقلال مما أظهر مقدرة على الكتابة الروائية الواقعية فكانت هذه الرواية بمثابة التجربة الفردية التي فتحت الأبواب للزخم للروائي الهائل الذي عرفته الساحة الأدبية فيما بعد، فبدأت مضامين الرواية الجزائرية تتنوع وتختلف نتيجة دخول البلاد مرحلة التحولات الإيديولوجية والاشتراكية لتحرر الرواية الجزائرية من موضوع الثورة التحريرية إلى موضوع الثورة الاجتماعية، وقد عبر الروائيون عن آمال وطموحات الشعب الجزائري من خلالها على مختلف الأصعدة السياسية والاجتماعية والثقافية والأدبية ...الخ.

ومن بين الروايات التي ظهرت في هذه الفترة "العشق والموت في الزمن للحراشي" للطاهر وطار وروايتي "ما لا تذروه الرياح" و "الطموح" لمحمد عرعار وغيرها من الأعمال الروائية.

[1]– محمد مصاريف، الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1983، ص 179.

[2]– عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، (1830-1974)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، د.س.ن، ص 220.

لم يتوقف الروائي الجزائري عند حدود تصوير الثورة التحريرية، بل انشغل أيضا بثورة أخرى عاشتها البلاد وهي ثورة البناء والتشييد وبالأخص الثورة الزراعية التي تبناها النظام الجزائري بقيادة الرئيس الراحل هواري بومدين، ذات التوجه الاشتراكي وهذا ما جسد عبد الحميد بن هدوقة في روايته ريح الجنوب من خلال تناوله النظام الإقطاعي.

وهكذا فقد عرفت الرواية الجزائرية تطورا على متسوى المضامين ليزداد هذا التطور جلاء بظهور عدد من الروايات عبر الروائيون من خلالها عن مرحلة عويصة من تاريخ الجزائر تمثلت في مرحلة العشرية السوداء مع بداية التسعينات، مرحلة أدخلت الجزائر في نفق مظلم وفي حرب أهلية كادت أن تعصف بالأمة، مما دفع الروائي الجزائري يواكب الحدث ويساير الوضع بتصويره لتلك المشاهد الدموية التي عرفتها البلاد خلال سنوات الأزمة.

فالأديب أو الروائي كان من أشد المتأثرين بجراحات الوطن وآلامه فظهر ما يسمى بأدب الاستعجال والذي تجلت من خلاله ما تسمى "بالرواية الاستعجالية" والتي تحاول أن تنقل صور الدم والدمار التي عاشها الشعب الجزائري خلال هذه الفترة وقد مثلت هذه الحقبة كل من روايات إبراهيم سعدي مثل: "بوح الرجل القادم من الظلام"، ورواية "بخور السراب" و"شاهد العتمة" لبشير مفتي وكذلك سعيد بوطاجين في روايته "ربنا لا تغفر لنا" والحبيب السائح في روايته "مذنبون لون دمهم في كفي" وغيرها من الروايات الكثيرة التي رسمت ونقلت معاناة الشعب الجزائري وظلامية القتل والحرق والاغتصاب الذي تعرض له، حيث كان للأديب حضوره البارز حيث احتضن الأديب جراحات الوطن ليجسد بقلمه عمق المأساة وواقعها الدموي،[1] كل هذه الأعمال الروائية التي أمامنا حاول أصحابها تصوير الواقع الجزائري المرير، رغم كل الانتقادات التيوجهت إليهم خاصة من الجانب الفني لكن لا يجب إغفال الدور الذي لعبه الأدب الاستعجالي في تدوين هذه الحقبة من تاريخ الجزائر.

– تطور الرواية الجزائرية من حيث الشكل:

لم يقتصر تطور الرواية الجزائرية على مستوى المضامين والرؤى الفكرية فقط، بل تطورت على مستوى الشكل الذي أضيفت إليه بعض التعديلات ليساير التغييرات والتطورات التي حدثت على مستوى

[1]– الطاهر وطار، أشرقت من قبل الوطن، الشرق اليومي، ع 1000، 2004/02/16، ص 15.

المجتمع، فلولا وجود هذا التغيير والتبديل لما احتجنا إلى اختلاف التسميات ما بين رواية تقليدية ورواية جديدة يقول الناقد عبد الملك مرتاض في هذا الشأن "نحن مضطرون إلى اصطناع هذا المصطلح في مقالات هذا الكتاب لنميز فعلا بين شكلين مختلفين للرواية اختلافا بعيدا، أو اختلافا ما لكنه ثابت بلا ريب".[1]

ليثبت وجود تطور وتغير على مستوى الشكل الروائي التقليدي، ومع ذلك تبقى هذه الأخيرة محافظة على عناصرها الأساسية بالرغم من وجود إضافات وتحويرات، ومن التغييرات التي حدثت على مستوى بنية الرواية التقليدية التي تتميز أحداثها بالتزامن والترابط والتسلسل، كما تمتاز بالسطحية نظرا للمرجعية التاريخية في كثير من الأحيان، فالروائي يلتزم بالاتجاه الواقعي مما يولد أحيانا أحداثا واقعية، فالحدث هو "المحور الأساسي الذي ترتبط به باقي عناصر القصة ارتباطا وثيقا كارتباط الخيوط في نسيج يشكل قطعة قماش".[2]

2-1 الحدث: تطور الحدث في الرواية الجديدة وتطور عما كان عليه في الرواية الكلاسيكية، شأنه في ذلك شأن باقي العناصر السردية الأخرى فلم يعد يلتزم بذلك التتبع والترتيب والتعاقب الزمني (الكرونولوجي) فقد ينطلق السارد من الحاضرل ليعود إلى الماضي (الارتداد) وقد يكون الصراع في أوجه في الصفحات الأولى، فقد تخلصت الرواية الجديدة من ذلك التسلسل والترتيب الذي دأبت عليه الرواية الكلاسيكية، فالمعنى أو الحدث في الرواية الجديدة قد يكون من إنتاح القارئ نفسه،[3] وقد تبدأ الرواية من النهائية، فالرواية الجديدة لا تنموا باتجاه النهاية وإنما هي استرجاع الأحداث، وقد أصبح الحدث يتأرجح بين الحاضر والماضي وهذا ما أبدعت فيه الروائية أحلام مستغانمي وخاصة في رواية "ذاكرة الجسد" إذ استطاعت التلاعب بالزمن بدقة واحترافية.

[1]- عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، المصدر السابق، ص 54.

[2]- عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي زقزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر والطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.س.ن، ص 124.

[3]- بشير محمودي، نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2001/2000، ص 42.

2-2 الشخصية:

حتى عنصر الشخصية فقد عرف هو الآخر تطور وتغير كبيرين، هذا ما لفت انتباه النقاد وأنظارهم وكذلك الباحثين الذين ركزوا جل اهتمامهم على هذا العنصر من أجل معرفة مدى تطوره وتغيره إذ خضع مفهوم الشخصية إلى تحولات وتغيرات منذ الإرهاصات الأولى لميلاده كمفهوم.

حيث كانت الشخصية في الرواية الكلاسيكية تعامل معاملة الكائن الإنساني الذي يعيش في المجتمع "فالشخصية ولدت من زواج الكاتب بالواقع".[1]

وقد ارتبطت الشخصية بالرواية الكلاسيكية ارتباطا وثيقا حتى أطلق عليها "فن الشخصية" لذلك استعمل بعض النقاد كلمة "شخص" بدل "شخصية" Personnage ومن بين هؤلاء النقاد "شربيط أحمد شربيط" في قوله "وأحيانا أقوم بتركيب عدة شخوص في شخص واحد"[2] فقد نالت الشخصية مكانة مرموقة بين بقية عناصر الخطاب السردي، إذ لجأ الكاتب إلى رسم ملامحها وصفاتها، إذ أصبحت هذه الأخيرة مثلها مثل أي شخصية واقعية تصادفنا في حياتنا.

كانت الشخصية في الرواية الكلاسيكية تتمتع بكامل حقوقها وواجباتها، كما رأى بعضهم بأنها صورة عاكسة لشخصية المبدع، لذلك تطرقوا إلى أبعادها وجوانبها الجسمية والنفسية والاجتماعية وحتى الفكرية "فلم تستطع أي قوة أن تسقط الشخصية من المنصة التي وضعها القرن التاسع عشر عليها".[3] فالشخصية في نظر الروائيين الكلاسيكيين عبارة عن كائن إنساني يتمتع بجملة من العواطف والمشاعر والأحاسيس والانفعالات مما أهلها لأن تكتسب تماسكا سيكولوجيا لم يكن متاحا لها من قبل كما لم تعد تابعة للحدث، وأن مفهوم الشخصية "لا يمكن أن يكون مستقلا عن المفهوم العام للشخصية والذات والفرد"،[4] هذا التصور الكلاسيكي للشخصية بوصفها كائنا يتمتع باستقلال عاطفي ونفسي

---

[1]- محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية على الرواية العربية، بيروت، دار الفكر اللبناني، ط 1، 1994، ص 95.

[2]- شربيط أحمد شربيط، البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947-1980، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1980، ص 87.

[3]- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، تق: لويس عوها، القاهرة، دار المعارف، ص 36.

[4]- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، د.س.ن، ص 135.

يمنحها تماسكا داخليا هو في الحقيقة جزء من رؤية أوسع لمفهوم الفردية الحديثة، يعني أنه لا يمكننا أن نعزل مفهوم "الشخصية" عن المفهوم العام لتطور مفهوم الذات والهوية الفردية.

غير أن الشخصية في الرواية الجديدة قد عرفت تطورا وتغيرا شأنها شأن باقي المكونات السردية، فقد أصبحت كائنا من ورق، ولم تعد تتمتع بتلك المكانة التي حظيت بها في الرواية التقليدية، بل بدأت تتقهقر وتتراجع، فهي مجرد فاعل يقوم بتأدية الفعل المسند إليه فالنقد البنيوي استبعد الشخصية كجوهر سيكولوجي، كما استبعد الشخصية تماما.[1]

فقد أصبحت تؤدي وتأخذ أبعادا أخرى، بعد أن كانت تمثل ذلك الشخص الحقيقي الموجود في الواقع إذ يرى "بروب Propp" أن أهمية هذه الشخصية لا تظهر إلا في جملة الأفعال والوظائف التي تؤديها وتختزلها إلى أصناف بسيطة حتى لا يظهر دورها إلا من خلال وظيفتها، وهناك من تنكر لهذه الشخصية من الأساس ورأى أن لا أهمية لها في النص السردي، بينما رأى بعض النقاد أن الشخصية في الرواية الجديدة مجرد قضية لسانية لا تخرج عن نطاقها اللغوي يقول "تودوروف Todorov" بأن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية.[2]

بينما ذهب "ميشال زرفا Michell Zorffa" إلى كونها علامة ودليلا على الشخصية الواقعية في حين يرى "فليب هامون Ph Hamon" إن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص".[3]

وعليه فإن صورة الشخصية – من منظور النقد البنيوي – لا تكتمل في ذهن القارئ إلى بعد قراءة النص الروائي كله، إذ أصبح هو الآخر يساهم في بناء الشخصية إلى دال ومدلول استنادا إلى ثنائية دي سوسير "Dessausaure" فجعلوا الشخصية بمثابة دال من حيث إنها تتخذ عدة أسماء أو

[1]– محمد عزام، تحليل الخطاب في ضوء المناهج التقليدية الحداثية (دراسة لنقد النقد)، منشورات الاتحاد العربي، دمشق، د.ط، 2003، ص 113.

[2]– إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دراسة في بنية الشكل (الطاهر وطار)، عبد الله الغروي، محمد لعروسي المطوي، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، 2002، ص 154.

[3]– حميد الحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط 1، 1991، ص 51.

صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكاتها.[1]

2-3 البنية الزمنية والمكانية:

أما البنية الزمنية والمكانية (الزمكانية) فقد عرفت هي الأخرى تطورا وتغيرا بعدما كانت البنية الزمنية تعتمد على التسلسل المنطقي أصبحت عبارة عن شبكة من العلاقات مثل الزمن النفسي والذي تؤطره النفس البشرية فهو زمن القلب وما تشعر به الشخصية من أحاسيس وانفعالات إنه زمن وجداني يحمل همسات التفس وأشجانها إنه أصداء لما يجري في داخلها.[2]

زمن يرتبط بالعواطف والانفعالات، وقد يطول على النفس في حالات كالعقدة والغلق والضيق، كما ظهرت وحدات زمنية لم تكن معروفة من قبل، كالزمن الارتدادي والقطع والحذف الضمني والتلخيص، وقد تجلى هذا بطرح مفصل في كتاب جيرار جينيت خطاب الحكاية " Gerrard Genette Figure 3" هو الذي سماهم بالاسترجاعات والاستباقات، والحديث عن البنية الزمنية يجرنا إلى الحديث عن المكان، إذ لا يمكننا الفصل بينهما، لأنهما يشكلان ثنائية زمانية ومكانية، فالمكان يشكل العمود الفقري الذي يربط بين العناصر المكونة للرواية.

والمكان يعتبر مسرحا للأحداث مما يجعل الرواي يعطيه أهمية خاصة، والمكان في الرواية الخاصة عبارة عن موقع جغرافي محدود، بينما تغير وتطور مفهومه في الرواية الجديدة وأصبح يحمل عدة دلالات والفضاء الذي تعددت مفاهيمه وتنوعت نذكر منها: الفضاء النصي، الفضاء الجغرافي، الفضاء الدلالي ...

هذا ما يجعل الأديب يولي أهمية للمكان في عمله الإبداعي إذ إن اختيار توزيع الأمكنة داخل السرد لا تخضع لحظة اتفاقية، فالراوي لا يلجأ للصدفة لكن يشيد فضاءه كما أنه لا يخضع لحظة وثائقية.[3]

[1]- حميد الحمداني، المرجع السابق، ص 51.

[2]- محبة حاج معتوق، المرجع السابق، ص 65.

[3]- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المرجع السابق، ص 35.

إذا فالرواية الجزائرية الحديثة قد عرفت تطورا ملحوظا رغبة منها في مسايرة التطور الذي مس المجتمع، "هي تعيش قلقا دائما مع ذاتها ومع محيطها"[1] عكس الرواية التقليدية التي اتسمت بالجمود والركود والاستقرار.

– أثر العشرية السوداء في الخطاب الروائي:

شهد الأدب الجزائري بصفة عامة والرواية بصفة خاصة، تغييرا ملحوظا في السنوات الأخيرة من القرن الماضي متأثرا بالأحداث السياسية والاجتماعية والتاريخية والاقتصادية التي عاشتها الجزائر، فذلك التأثير أعطى ميزة خاصة للأدب تلك الفترة باعتبارها الوريث الشرعي لها، وذلك ما تجلى في الأعمال الأدبية كتسميتي الإرهاب والموت الطاغيتين على إنتاجات العشرية السوداء، فذلك الثراء الفني لم يلقى الحظ الوافر من المقاربات النقدية، لأن هذه الأخيرة تعني رفع التحدي والجرأة في وقت حرمت فيه بعض الأقلام التعبير عن الواقع المؤلم للكشف عن الحقيقة، وتعود تسمية أدب المحنة الشائع في أوساط بعض النقاد والباحثين، إلى كون هذا الأدب ترجم وعايش تلك المتاهات الغامضة لمجتمع أصبح نهاره ليلا، لشدة وفضاعة ذلك الظلم والقهر الذي كان يعيشه أفراده حيث تشتتت القيم وتبددت الحقيقة، فأدب المحنة هو الوجه الآخر لمحنة الكتابة والتمزق الذاتي للفرد، وباعتبار الأدب انعكاسا لحالة المجتمع وتعبيرا صريحا عن حياة أفراده، كان لزاما على أدباء الجزائر أن تكون أقلامهم سيالة، ترصد القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تمخضت عنها أزمة الجزائر والتي أطلق عليها العشرة السوداء.

وقد تناول الخطاب الروائي في فترة التسعينات "العشرية السوداء" العديد من القضايا الحساسة وعُدَّ بعض الكُتَّاب من العلامات البارزة في مجال النقد والإبداع الجزائري لغزارة إنتاجاتهم وإبداعاتهم في هذا المجال "الخطاب الروائي" فقد عبروا من خلال هذه الروايات عن المعاناة الحقيقية التي تعرض لها الشعب الجزائري إبان تلك الفترة، فاستطاعوا بذلك أن ينقلوا هذه المأساة في قالب فني إبداعي هيمن عليه الصراع بين الدين والسياسة والإرهاب.

[1]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، بيروت، المركز الثقافي الغربي، ط 2، 2001، ص 101.

– إشكالية مصطلح أدب المحنة في الأوساط النقدية في الجزائر:

لعل الحديث عن مصطلح أدب العشرية السوداء يثير إشكالية بين المهتمين بالشأن النقدي الروائي، والواضح أن الأدباء لم يجتمعوا على مشروعية أي مصطلح من المصطلحات المتداولة فيما يخص أدب التسعينات والتي يمكنها استيعاب هذا المفهوم، حيث أطلقت عدة تسميات على هذه الفترة من القرن العشرين ومنه على أدبها: فترة الأزمة، فترة المحنة، عشرية الدم، العشرية الحمراء ... ويعود مصدر هاته التسميات إلى أوساط اجتماعية وسياسية إعلامية، حيث أطلقت حينها الأوساط الفرانكفونية في مقارباتها النقدية عليه "الأدب الاستعجالي"، بينما انفردت المقاربات العربية بالإطلاق عليه مفهوم "كتابة المحنة".

ونجد من النقاد من يعارض تسمية أدب العشرية السوداء بالأدب الاستعجالي ومنهم "واسيني الأعرج" الذي اعتبر ذلك الأدب هو توثيق لما حدث في فترة العشرية السوداء كما حدث مع الأدباء الأوروبيين خلال الحربين العالميتين، إلا أن هذا الأدب يأخذ بعدا أوسع من التوثيق للأحداث لأنه يعبر ويجسد بصدق التجربة الواقعية المليئة بصرخات الضحايا الأبرياء، فهو تجربة فنية إبداعية لها خصائصها المميزة عن غيرها من التجارب.[1]

في حين يرفض "الطاهر وطار" مصطلح الأدب الاستعجالي بقوله: "إنني أعترف لمصطلح الاستعجال في الأدب، وإذ لم نكن نقصد بالاستعجال التهافت من أحل الظهور والبروز رغم حداثة التجربة والموهبة، ولأن أدب التسعينات أدب ومظهر اقتضته الحاجة في سنوات الإرهاب، حيث كان يتخبط في خضم السياسة والإيديولوجية، فقد سار نفس المسار السبعيني لكن بدرجة أكبر بسبب الظروف.

ففي حديث الناقد "مخلوف عامر" عن الراهن الجزائري وترهين الخطاب يؤكد هيمنة الخطاب السياسي والإيديولوجي في المحاولات النقدية أو الإبداعية وقد ظهرت هذه الهيمنة على ثلاث فترات متمايزة من تاريخ البلاد وتلج بطبيعة الحال الفترة التي نريد معرفتها في هذا المضمار فلا تكاد تخلو نصوص فترة التسعينات من التعبير عن هول الأزمة وما خلفته من نزيف في النسيج الاجتماعي.[2]

[1]– عادل عبد الله الفلاح، مؤتمر الأدب في مواجهة الإرهاب، قواعد حضارية في معالجة الأدب الإرهاب، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، 2022، 1608/5.

[2]– المرجع نفسه، ص 1611.

في ظل تلك الأجواء التي يملؤها ويعمها السواد، ونظرا لأن الأدب يساير التاريخ ويميز غيره ليلتقط مادته مما هو راهن ومنفرد، ينقل بكل علو وتسام التجربة الواقعية إلى تجربة إبداعية.

نستخلص مما سبق أن الإنتاج الأدبي التسعيني والروائي بصفة خاصة تعايش وواقع العشرية السوداء وصور بكل صدق الأوضاع الاجتماعية والسياسية المعاشة، مثَّل هذا التصور الروائيون عن طريق منح أدوار لشخصياتهم الورقية ليصوروا الواقه والصراع السياسي والديني والعنف الدموي، حيث اتسمت هذه الأعمال التسعينية بالعنف اللغوي وفوضى الأحداث الناتجة عن العنف السياسي لتلك الفترة الزمنية، وبالتالي ظهرت إشكالية فوضى المصطلح لأدب العشرية السوداء أو الأدب الاستعجالي، أدب المحنة، أدب الإنعاش، وغيرها من التسميات، فالمقاربات النقدية التي يكمن دورها في إبراز الجماليات النصية وقعت في مشكلة أو إشكالية المصطلح أو فوضى التسميات بشأن أدب التسعينات، وهذا ما يغفل توسيع دائرة الدراسات الأدبية المولدة هي الأخرى لنصوص جديدة، وتجعل الدارس غارقا في فهم مدار الإشكاليات بدل ملامسة فحوى النصوص التسعينية لاكتشاف السياقات الثقافية والاجتماعية.

– محكيات الإرهاب في المدونات الروائية:

الإرهاب ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع الجزائري، وقد لا يقاس بالمدة التي استغرقها، ولا بعدد الجرائم التي اقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها، وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذ استغرق مدة قصيرة وارتكب جرائم كثيرة بلغت أقصى ما تبلغه الهمجية، حيث فاق واقعه وفجاعته في القلوب واقع الثورة التحريرية، وقد رصدت المدونة الروائية الجزائرية هذه المظاهر وعالجتها بطريقة فنية هادفة، ومن ثم ظل الوعي الجمعي يتذكر هذه الأحداث المؤلمة التي تركت آرائها في النفوس مخلفة أسئلة جوهرية تمخضت عنها متوصرات جديدة شكلت ما يعرف بثقافة الإرهاب.[1]

لقد عبر الأدب الروائي الجزائري الذي واكب تلك الحقبة على الأزمة أصدق تعبير، حيث ظهرت روايات اشتبكت بقوة مع الأحداث لتكشف عن العيوب الأصولية الفكرية، وتفضح أعمال الجماعات

[1]– عبد اللطيف الحديدي، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1996، ص 134.

المتطرفة التي سعت إلى قتل الأدباء والشعراء وذلك لحصد العقول المستنيرة والموكل إليها تنوير الأمة والرقي بها.

ومن أمثال ذلك: "الولي الظاهر يرفع يده بالدعاء"، الحديث عن قانون الوئام واستحسانه، "الزلزال"، "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، "العشق والموت في زمن الحراشي"، "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار، سيدة المقام، شرفات بحر الشمال، "ذاكرة الماء" منتقد لقانون الوئام لواسيني الأعرج، الحب في المناطق المحرمة و"عواصف جزيرة الطيور" لجيلالي خلاص التي تصور حالات الاغتصاب من قبل الجماعات الإرهابية، بوح الرجل القادم من الظلام، فتاوى زمن الموت، لإبراهيم سعدي، تيميمون لرشيد بوجدرة، "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" لعمارة لخوص، "وطن من زجاج" لياسمينة صالح، "رصاصة واحدة تكفي" رابح فيلالي، و"دم الغزال" مرزاق بقطاش، "ذاك الحنين" لحبيب السايح، "الورم" محمد ساري وهي تصوير لحياة الإرهابي في الجبل، و"فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي و"خرفان المولى" و"بما تحلم الذئاب" للروائي محمد بولسهول.

هي روايات معبرة عن فاجعة الفترة ونقل للمذابح والمجازر التي ارتبتها الجماعات الإرهابية كما في رواية "متاهات ليل الفتنة" لعبد الحميد العياشي، وغيرها من الروايات التي حكت تفاصيل يوميات العنف والإرهاب التي كان يعيشها المواطن الجزائري، فهي خطابات سردية لا تخلوا من إحالات رمزية ووجدان دالة تعالج قيمة الإرهاب في علاقتها مع الآخر فسعى لاحتواء سبيل الحوار الحضاري، واستيعاب مقاربات ذات أبعاد ومفاهيم إنسانية تدعوا إلى نبذ ثقافة العنف وترسيخ ثقافة ولغة الحوار المثمر.

هذا ما أبرزته بعض الكتابات الروائية في الجزائر التي انطلقت من قناعة بالدور المنوط بالمفكر والمبدع، ومن الأعمال التي عكست روحية التطرف الديني بوجه خاص، وشكلت النواة الفعلية لهذا الخذاب رواية "الزلزال" لـ الطاهر وطار التي تعد من أهم روايات المحنة التي مثل الفكر الإرهابي وتفان عمودها الفقري، وميزتها تجسدت في تميز بطلها عبد الحميد بولواح، بأنه ليس شخصا أميا مغفلا وإنما هو التجسيد الفعلي للخط التصاعدي الذي سلكه المثقف التقليدي وهو في طريقه إلى تبني ثقافة التطرف ونبذ الجديد وصولا لنقطة تفسد فيها أفق الحياة لتقضي الانتحار فيصبح الزلزال موشحا بالثورة بين زلزال الآخرة، وبين زلزال الدنيا الناجم عن تغيرات الحياة وخلخلت القيم والمبادئ والمفاهيم الدينية

والثقافية، التي وضعت بطل الرواية في طريق الهلوسة والهلاك، يصبح الزلزال في نظره زلزالا يمحو كل الذين وقفوا في وجهه ومنعوه من تنفيذ مخططه الجهنمي.

فالكاتب هنا لا يحاول أن يطرق بعض هموم الإنسان العربي على المستوى الإيديولوجي والفكري، وتزهر هذه الإشارة في شخصية بطل الرواية وهو يعبر جسر قسنطينة رفقة أحد أصدقائه يرى الأخدود في الجبل المقابل، فالمؤلف يرى أن الوطن العربي أمة واحدة تحركها آلام مشتركة وتحدوها آمال متقاربة "ومن خلال امتلاكه لأدوات الكتابة الفنية نده يعرض مبادئ القضية التي حرص على إقناع القارئ بها، حتى وإن اختلفا بالرأي، حيث تجاوزت التقريرية المجردة، فنجده يخلق شخصية ويحملها آرائه ووجهة نظره التي يريد إثباتها أو نفيها، وهاته الشخصية التي تحمل رؤية الكاتب السياسي تتحقق من خلال تصوير نموذج واضح للإنسانية، تتشكل ملامحه في كافة العناصر الفنية التي يعتمد عليها الكاتب في تقديم نموذج فني مقنع يعيش في إطار عالم رواية جديدة".[1]

بناء على ما تقدم ندرك أن الروائي "وطار"، حاول أن يطرح على الساحة الفنية إشكالية الهوية الثقافية والإيديولوجية، بشكل جمالي ومنطقي بما كان يدور من احداث دامية في العشرية السوداء وأفكار ومبادئ مؤسسة على الانفعال والحماسة والانتهازية واللاعقلانية، حيث صور الإرهاب صورة حقيقية ناطقة بواقع العنف.

من هذا المنطلق عملت الروايات على تصوير الصراع المتوج بالعنف الإرهابي بين بعض الجماعات الإسلامية المعادية للتوجه الاشتراكي وبين المتطوعين لصالح الثورة، كما نجد هذه العناية بتصوير قضايا العنف والإرهاب أيضا في روايات "واسيني الأعراج" الذي يعتبر من أبرز الروائيين الذين عبروا بصدق على مشاهد الدمار والعنف بكل أشكال أصدق تعبير في رواية "سيدة المقام" التي كتبها والأحداث الإرهابية على أشدها يشاهدها يوميا.

[1]– عبد الرحمان أبو عوف، قراءة في الرواية العربية المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص 4.

وكان قد أعطى بعدا تاريخيا وسياسيا وإيديولوجيا، ويفكك خيوطها ويوقف القارئ على سيرورتها وطبيعتها حيث يقول: "إن المدينة أصبحت تعيش تناقضا صارخا فيها الجمال فيها الحب فيها الحقد والعنف وفيها الحياة وفيها الموت وفيها من يصنع الفرح وفيها من يقتل الفرح".[1]

إذا بعد تسليط الضوء على بعض من أحداث المرحلة الحرجة التي مرت بها الجزائر، والتي دفعت الأدباء إلى الكتابة رغم الظروف المزرية، إلا أنه وقع اختلاف القضايا والمواضيع المطروحة في مضامين النص التسعيني إلا أنها تتقاطع كثيرا في كثير من النقاط، كما لوحظ ما يلي:

– أفرز التجديد الذي عرفته رواية العنف رؤية فنية من رؤية محايدة تقرأ الوضع وتعطي رؤية فنية للقارئ الجزائري.

– كانت صورة الإرهاب في الروايات متجسدة في شخصيات عديدة أين لعبت على مدار أحداث الروايات دورا فاعلا في كشف واقع العشرية السوداء.

– تمكن الأدباء الجزائريون من مواكبة أحداث العشرية السوداء فصنعوا بذلك تجربة أدبية جديدة تميزت بالجد في الطرح حيث عالجوا عن كثب الملامح الاجتماعية المزرية والصراع السياسي آنذاك.

– عرف الفضاء في الروايات عدة تقنيات معروفة في الرواية الجزائرية، تقنية الواقعية المتمثلة في مدينة الجزائر ومناطقها، وأماكن ثانوية كالمدرسة ومركز الشرطة والبلدية، وبعض المناطق التي تشير إلى أماكن حقيقية، لأن تعيين المكان الروائي باسم حقيقي يجعل الروايات أكثر واقعية ويعطيها صفة المصداقية، فجاء فضاء المأساة مجسدا من خلال الروايات التي صورت الإرهاب والعنف الطاغي على فترة العشرية السوداء.

– حضور الذاكرة الوطنية في المتن السردي:

"إن الرواية الجزائرية الحديثة تستدعي الذاكرة الوطنية بوصفها ركيزة للهوية، فتجعل من الماضي مادة سردية حاضرة في الوعي الجمعي"،[2] إذ لا يكتفي النص السردي الجزائري بالخيال الفردي، بل يستحضر أحداث الثورة والتحولات الوطنية ليعيد صياغتها في شكل سردي، حضور الذاكرة هنا ليس مجرد خلفية،

[1]– مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الرواية الجزائرية، عالم الفكر، مج 1، د.ع، سبتمبر 1999، ص 304.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المصدر السابق، ص 112.

بل هو بنائي يحدد ملامح الشخصيات ومسار الأحداث، ويجعل الرواية أداة لحفظ التاريخ وإعادة بناء إنتاجه أدبيا.

مازال موضوع الثورة التحريرية الكبرى مهيمنا على المشهد السردي الجزائري ويغزو متونه الحديثة والمعاصرة على الرغم من مرور الزمن وتعاقب الأجيال، وهو حجر الزاوية في تلك النصوص المشبعة بالتاريخ والنضال والوطنية، "فالذاكرة الوطنية في السرد الجزائري ليست مجرد استدعاء للماضي، بل هي فعل مقاومة ضد النسيان وضد محو الهوية"،[1] إذ أن استحضار الذاكرة في النصوص السردية هو موقف نقدي وسياسي في آن واحد، فالرواية لا تروي الماضي فقط بل تواجه خطر التهميش أو التزييف، وتعيد تثبيت القيم الوطنية في مواجهة الاستعمار أو العولمة الثقافية، بهذا المعنى، تصبح الذاكرة الوطنية أداة مقاومة سردية.

ذهابا إلى الرواية النسوية حيث "تتحول الذاكرة في الرواية النسوية الجزائرية إلى مساحة لإعادة كتابة التاريخ من منظور المرأة، حيث تستعاد أحداث الثورة بعيون المهمشات".[2]

نلاحظ هنا أن حضور الذاكرة الوطنية لا يقتصر على البعد العام، بل يتخذ بعدا نوعيا حين يعاد سرد التاريخ من زاوية المرأة، هذا يعكس تداخل البعدين الوطني والنسوي، ويكشف كيف أن الرواية النسوية الجزائرية تسعى إلى إعادة الاعتبار لدور النساء في صناعة الذاكرة الوطنية، وهو ما يثري المتن السردي ويمنحه أصواتا متعددة.

"إن استدعاء الذاكرة الوطنية في النصوص السردية الجزائرية يخلق جدلية بين الماضي والحاضر، حيث يصبح الماضي أداة لفهم الحاضر وتفسيره"،[3] يبرز الغذامي الوظيفة الديناميكية للذاكرة الوطنية، فهي ليست مجرد تسجيل للأحداث، بل وسيلة لفهم الحاضر وإعادة تأويله، فالرواية إذن تربط بين الماضي والحاضر في جدلية مستمرة، تجعل النص فضاء للتفكير النقدي في الهوية الوطنية ومسارها التاريخي.

[1]- سعيد يقطين، السرد العربي: مفاهيم وتجليات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص 89.

[2]- نوال السعداوي، المرأة والجنس، المرجع السابق، ص 54.

[3]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، المرجع السابق، ص 133.

تجعل آسيا جبار من فعل الكتابة استدعاء للذاكرة الوطنية، لكن عبر منظور نسوي خاص، فهي لا تكتفي باستحضار أحداث الثورة بل تركز على الأصوات المهمشة التي لم يسمع لها بالظهور في التاريخ الرسمي.

"أكتب لأعيد إلى الذاكرة أصوات النساء اللواتي صمتن طويلا ولأجعل من الحكاية جسرا بين الماضي والحاضر"،[1] بهذا التحول النص السردي إلى فضاء لإعادة بناء الذاكرة الوطنية من جديد بعيون النساء وتجاربهن.

نجد كذلك "مستغانمي" توضح بأن الذاكرة الوطنية في الرواية الجزائرية ليست مجرد سرد للأحداث، بل هي حضور وجداني دائم، "الوطن يسكننا أكثر مما نسكنه والذاكرة لا تكف عن استدعاء وجوه الذين رحلوا في سبيله"،[2] فالشخصيات تحمل الوطن في داخلها، وتستعيد عبر الذاكرة صور الشهداء والراحلين، مما يجعل النص السردي فضاء عاطفيا يربط الماضي بالحاضر ويؤكد استمرارية الهوية الوطنية.

أما "الطاهر وطار" فيضع الرواية في مواجهة مباشرة مع الاستعمار، حيث تصبح الذاكرة الوطنية أداة مقاومة سردية، "الرواية ليست إلا محاولة لإعادة كتابة تاريخنا الذي أراد المستعمر أن يمحوه، والذاكرة هي سلاحنا الأخير"،[3] النص هنا لا يكتفي بالتوثيق، بل يعلن موقفا سياسيا واضحا، أن الكتابة هي استمرار لفعل المقاومة، وأن الذاكرة هي الحصن الذي يحمي الهوية من المحو.

كما نلحظ رؤية مغايرة للذاكرة يطرحها بوجدرة، بأنه ليست استدعاء حرفيا للماضي، بل عملية نقدية لإعادة صياغته، هذا يعكس الطابع الحداثي في السرد الجزائري، "الذاكرة في نصي ليست مجرد استعادة، إنها تفكيك وإعادة تركيب، لأن الماضي لا يعود كما كان، بل كما نعيد نحن صياغته".[4]

تتحول الذاكرة إلى أداة فكرية لإعادة النظر في التاريخ، وتفكيك الرواية الرسمية، وإنتاج سرديات بديلة. يتضح من خلال ما سبق أن حضور الذاكرة الوطنية في المتن السردي الجزائري ليس مجرد استدعاء لأحداث الماضي، بل هو فعل إبداعي ومقاوم في آن واحد، يعيد صياغة التاريخ ويمنحه أصواتا جديدة

[1]- آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، دار الآداب، بيروت، ص 47.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط 15، ص 102.

[3]- الطاهر وطار، الزلزال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 75.

[4]- رشيد بوجدرة، التفكك، دار الآداب، بيروت، ص 61.

سواء عبر استحضار الشهداء والرموز أو عبر إعادة الاعتبار لدور المرأة والمهمشين، وهكذا تتحول الرواية إلى فضاء للذاكرة الجماعية.

– موقع أحلام مستغانمي داخل المشهد الروائي الجزائري (تحليل تمهيدي لموقعها السردي):

يعد حضور أحلام مستغانمي في الساحة الأدبية الجزائرية ظاهرة لافتة، إذ ارتبط اسمها بمرحلة انتقالية في تاريخ الرواية الجزائرية من هيمنة اللغة الفرنسية إلى بروز العربية كلغة إبداعية قادرة على التعبير عن الذاكرة الوطنية والهم النسوي في آن واحد.

لقد شكلت أعمالها، وعلى رأسها ذاكرة الجسد وفوضى الحواس، منعطفا في مسار الرواية الجزائرية، حيث استطاعت أن تجمع بين البعد الذاتي والبعد الجماعي، وأن تمنح المرأة الجزائرية صوتا سرديا حاضرا بقوة.

ومن هنا، فإن دراسة موقعها داخل المشهد الروائي الجزائري لا تقتصر على تقييم تجربتها الفردية، بل تتجاوز ذلك إلى فهم التحولات الثقافية واللغوية التي أسهمت في إعادة تشكيل هوية الرواية الجزائرية المعاصرة.

وتعد الروائية المتميزة "أحلام مستغانمي" من أبرز الكاتبات في المشهد الروائي العبي المعاصر، إذ استطاعت أن تفرض حضورها من خلال مشروع سردي ومتميز يجمع بين البعد الجمالي والبعد الثقافي، ويؤسس الكتابة تتقاطع فيها الذات الأنثوية مع الذاكرة الوطنية والتاريخية، وهذا التوجه هو ما مكنها من احتلال موقع خاص داخل الرواية الجزائرية، "حيث لا تقرأ أعمالها بوصفها نصوصا عاطفية فحسب بل باعتبارها خطابات سردية مشبعة بالمركزية والدلالة"،[1] يبرز هذا التصور أن الخطاب الروائي الحديث لم يعد مجرد حكي للأحداث، بل أصبح فضاء لتداخل الأنساق الثقافية، وهو ما يتجلى بوضوح في تجربة مستغانمي.

تقوم تجربة مستغانمي على "إعادة تشكيل العلاقة بين الذات واللغة، حيث تتحول اللغة عندها إلى عنصر بنيوي فاعل في إنتاج المعنى، وليس مجرد أداة للتعبير، فهي تعتمد على لغة شعرية مكثفة، قائمة على الانزياح والاستعارة مما يجعل النص الروائي عندها يتجاوز حدود السرد التقليدي ليقترب من التخوم

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص 62.

الشعرية"،[1] تتحقق الشعرية عبر خرق المألوف اللغوي، وهو ما أشار إليه مفتاح وهذا ما نجده في نصوص مستغانمي التي تؤسس لكتابة تقوم على التكثيف والإيحاء، ومن أبرز ما يميز خطابها السردي اشتغاله على ثنائية الحب والوطن، حيث لا يقدم الحب بوصفه تجربة فردية معزولة، "بل باعتباره امتدادا للذاكرة الوطنية ومجالا لإعادة التفكير في العلاقة مع التاريخ، فالشخصيات في رواياتها تعيش حالة من التداخل بين العاطفي والسياسي، وهو ما يجعل النص مفتوحا على تأويلات متعددة".[2]

يؤكد مرتاض أن الرواية الجزائرية تحمل بعدا تاريخيا عميقا، وهو ما تستثمره مستغانمي في بناء نصوصها التي تتقاطع فيها الذاكرة الفردية مع الجماعية.

كما يتجلى في أعمالها حضور قوي لـ الذات الأنثوية، التي لا تظهر ككيان هامشي، بل ذات واعية تسعى إلى إعادة تعريف موقعها داخل المجتمع.

"فهي ذات متوترة بين الرغبة في الانعتاق والقيود الاجتماعية، مما يضفي على النص بعدا إشكاليا يعكس تعقيد التجربة النسوية"،[3] إذ تبرز شو والتر أن الكتابة النسوية تقوم على استعادة صوت المرأة داخل النص، وهذا ما يتحقق في خطاب مستغانمي من خلال مركزية الذات الأنثوية، إلى جانب ذلك، تعتمد مستغانمي على تقنيات سردية حديثة، مثل "تداخل الأزمنة، وتعدد مستويات السرد، واستعمال الذاكرة بوصفها آلية لإعادة بناء الحدث الروائي، مما يجعل النص قائما على التشظي بدل الخطية التقليدية".[4]

وهذا ما يبينه جينيت بأن السرد الحديث يقوم على تفكيك الزمن وإعادة تركيبه، وهو ما يظهر في روايات مستغانمي التي تعتمد على الاسترجاع والاستباق.

[1]- محمد مفتاح، دينامية النص، ص 81.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المصدر السابق، ص 109.

[3]- إيلين شو والتر، نحو نقد نسوي، ص 35.

[4]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ص 118.

ولا يمكن إغفال البعد الثقافي في كتابتها إذ تحضر في نصوصها شبكة من التناصات الأدبية والتاريخية حيث تستدعي نصوصا وشخصيات وأحداثا من الذاكرة الثقافية العربية مما يمنح خطابها عمقا دلاليا ويثري بنيته السردية".[1]

يؤكد يقطين أن التناص يفتح النص على شبكة من العلاقات وهو ما يجعل القراءة عملية تأويل مستمرة.

– موقع مستغانمي داخل المشهد الروائي الجزائري:

1– الريادة اللغوية والهوية الوطنية:

"لقد كتب بالعربية لأستعيد ذاكرة مسروقة، ولأعيد للوطن لغته التي صادرها الاستعمار، فالكتابة ليست ترفا وإنما استعادة لحق مسلوب، وإعادة بناء لبيت هدم"،[2] تضع مستغانمي بهذا الموقف نفسها في الريادة داخل المشهد الروائي الجزائري، فهي من أبرز الأصوات التي أعادت الاعتبار للغة العربية في الرواية الجزائرية بعد هيمنة الفرنسية موقعها يتعدد هنا في كونها جسرا بين الهوية الوطنية والهوية اللغوية، وهو ما جعلها رمزا لمرحلة ما بعد الاستعمار.

2– المزج بين الذاتي والجماعي:

كما ربطت مستغانمي بين التجربة الفردية والهم الوطني، مما يجعلها جزاء من تيار روائي جزائري يزاوج بين الخاص والعام، "أكتبك لأني لا أستطيع أن أعيشك، وأكتب المواطن لأني لا أستطيع أن استعيده، فالكلمات هي الوطن الأخير الذي لم يسرق بعد، وهي الملاذ الذي يحميني من الخيبة"،[3] موقعها يتحدد في قدرتها على جعل السرد العاطفي مرآة للذاكرة الجماعية الجزائرية، حيث يتحول الحب إلى استعارة عن الوطن المفقود.

3– موقعها في النقد الجزائري:

"أحلام مستغانمي أعادت الاعتبار للغة العربية في الرواية الجزائرية وأعادت للمرأة صوتها في السرد، فهي كتبت بلسان مزدوج: لسان الوطن ولسان الأنثى، وجعلت من الرواية فضاء للتعبير عن الذات الجماعية

[1]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المرجع السابق، ص 71.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط 3، 1999، ص 33-34.

[3]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 3، 1997، ص 110-111.

والفردية معا"،[1] يضعها مرتاض في موقع مزدوج، أعادت الاعتبار للغة العربية من جهة، ومن جهة أخرى منحت المرأة الجزائرية صوتا سرديا حاضرا، هذا التقييم النقدي يرسخ موقعها كأيقونة نسوية وروائية في آن واحد، ويؤكد بأنها ليست مجرد كاتبة عاطفية بل فاعلة في المشهد الثقافي الوطني.

4- موقعها في النقد العربي:

"إن روايات أحلام مستغانمي تمثل انتقالا من الهامش إلى المتن فهي جعلت من السرد النسوي خطابا ثقافيا يفرض نفسه داخل المشهد العربي، ويؤسس لوعي جديد بالكتابة النسائية حيث لم تعد المرأة مجرد موضوع للرواية بل صارت ذاتا كاتبة".[2]

زهور كرام تضع مستغانمي في موقع مركزي داخل المشهد الروائي العربي، مشيرة أن كتابتها ليست مجرد تجربة فردية، بل مشروع ثقافي يغير موقع المرأة الكاتبة من الهامش إلى المتن، هذا يعزز موقعها داخل المشهد الجزائري كصوت نسوي له امتداد قومي.

- خلاصة الموقع: من خلال ما سبق يتضح أن موقع أحلام مستغانمي داخل المشهد الروائي يتعدد في:

- الريادة اللغوي: العودة إلى العربية كخيار ثقافي وسياسي.
- السرد المزدوج: المزج بين الذاتي والاجتماعي.
- الموقع النقدي: اعتراف النقاد الجزائريين والعرب بريادتها.
- الخطاب النسوي: جعل الكتابة النسائية فعل مقاومة ثقافية.
- اللغة الشعرية وكثافة الصورة عند أحلام مستغانمي:

1- اللغة الشعرية:

تتميز لغة أحلام مستغانمي بقدرتها على تحويل السرد الروائي إلى فضاء شعري، حيث تتداخل المفردات مع الإيقاع الداخلي لتنتج نصا أقرب إلى القصيدة، فهي لا تكتفي بالوصف بل تحمل اللغة شحنة وجدانية تجعل القارئ يعيش النص كحالة شعرية.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المصدر السابق، ص 278-279.

[2]- زهور كرام، الكتابة النسائية، سؤال النوع والهوية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 2001، ص 201-202.

تقول أحلام مستغانمي "كنت أكتبك كما يكتب شاعر قصيدته الأخيرة كأنني أودع الكلمات إلى الأبد".[1]

يبرز هذا القول كيف تتحول الكتابة إلى فعل شعري، حيث يذوب السرد في لغة الوداع والقصيدة، مما يمنح النص بعدا شعريا يتجاوز الحكاية، فاللغة عند مستغانمي ليست وسيلة للتعبير فقط بل حياة كاملة، ومن هذا البعد الشعري تنتقل إلى المدينة، حيث تصفها: "المدينة ليلا كانت قصية تكتبها الأضواء على جسد الشوارع ...".[2]

وكأنها تؤكد أن كل فضاء خارجي يمكن أن يتحول إلى نص شعري حي، فالصورة الشعرية هنا تكثف المشهد الحضري، والأضواء تصبح بمثابة الحبر الذي يخط القصيدة، هذا المزج بين المكان والقصيدة يعكس قدرة مستغانمي على تحويل الواقع إلى نص أدبي مشحون بالرموز.

ثم تعمق هذا المنحى عبر الذاكرة، فتجعلها "مرآة مكسورة تعكس وجوهنا في ألف شظية، وكل شظية تروي حكاية"،[3] الذاكرة هنا ليست مجرد استرجاع للأحداث، بل فضاء رمزي متعدد الأبعاد.

الصورة الشعرية تجعل الذاكرة مرآة مكسورة، أي أنها لا تعكس الحقيقة كاملة، بل أجزاء متفرقة مما يفتح النص على تعدد التأويلات، أي أنها تبين بأنه حتى المفاهيم المجردة تصاغ شعريا وتفتح على تعدد المعاني.

ويأتي الصمت ليواصل هذا المسار، إذ تقول: "كان الصمت بيننا مساحة أخرى من الكلام، لغة لا تقرأ بالعيون ولا تكتب بالحروف"،[4] في انسجام مع فكرة أن الشعرية ليست في الكلمات وحدها بل في كل أشكال التواصل، فالصمت هنا يتحول إلى لغة بديلة، لغة شعرية تتجاوز الحروف، هذا الاستخدام يبرز كيف أن مستغانمي تعيد تعريف أدوات التواصل، فحتى الصمت يصبح نصا مشحونا بالدلالات.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط 5، 1999، ص 56.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 74.

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب، بيروت، ط 2، 2003، ص 134.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 112.

وأخيرا يكتمل المشهد بالمطر الذي يتحول إلى موسيقى وجدانية "كان المطر يهطل كأنه يعزف لحن الحنين على نوافذ المدينة"،[1] المطر هنا ليس مجرد ظاهرة طبيعية، بل يتحول إلى موسيقى وجدانية، الصورة الوجدانية تجعل من المطر لحنا، ومن النوافذ آلة موسيقية، مما يعكس قدرة الكاتبة على تحويل الطبيعة إلى استعارة وجدانية.

– اللغة الشعرية عند مستغانمي ليست زخرفا بل هي جزء من بنيتها الفنية تجعل الرواية فضاء للتأمل الجماعي.

– كثافة الصورة تمنح نصوصها طابعا مفتوحا على التأويل، وتدخل القارئ في تجربة حسية تتجاوز الحكاية.

– هذا المزج بين الشعرية والسرد هو ما جعل أعمالها تقرأ بوصفها نصوصا أدبية تتجاوز حدود الرواية التقليدية.

2– التناص واستدعاء المرجعيات الثقافية:

في هذا السياق نجد أن أحلام مستغانمي تستخدم التناص الشعري والتاريخي لبناء نص غني، وفيما يلي سنعرض بعض الاقتباسات من بعض أعمالها:

"كنت أستعير من الشعراء كلماتهم لأكتبك، وأستعير من المدن ذاكرة لأحكيك".[2]

تمزج مستغانمي بين صوت الشعراء وذاكرة المدى، مما يمنح النص بعدا ثقافيا متعدد الطبقات ولعل هذا التوظيف للشعر يقودنا إلى حضور رموز شعرية بعينها من نصوصها.

"كنت أقرأ نزار قباني في عينيك وأسمع محمود درويش في صمتك"،[3] يظهر هنا التناص المباشر مع رموز الشعر العربي الحديث، حيث تستحضر مستغانمي قباني ودرويش لتمنح النص بعدا حميميا وشعريا، ومن استدعاء الشعراء تنتقل الكاتبة إلى استحضار التاريخ كذاكرة جماعية إذ تقول "التاريخ لا ينام، إنه يطل

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 58.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 88.

[3]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 102.

علينا من كل نافذة ويذكرنا أننا لم تغلق بعد دفاتر العزائم"،[1] فالنص الروائي يتداخل مع التاريخ، ليصبح السرد شاهدا على الذاكرة الوطنية، ويحول الماضي إلى عنصر فاعل في الحاضر.

وهذا الحضور التاريخي يتكامل مع البعد الأسطوري الذي تستدعيه الكاتبة "كنت أبحث عنك كما يبحث جلجامش عن عشبة الخلود"،[2] يظهر هنا التناص مع الأسطورة، حيث تستحضر شخصية جلجامش لتمنح النص بعدا أسطوريا يربط بين الحاضر والموروث الحضاري القديم وبين الأسطورة والتاريخ نجد أن الكاتبة تستدعي أيضا الذاكرة الوطنية بشكل مباشر، "الجزائر تسكنني كما يسكنني الحنين، لا أستطيع أن أكتبك دون أن أكتبها"،[3] يتوضح لنا كيف أن الذاكرة الوطنية تصبح جزءا لا يتجزأ من التجربة الفردية، حيث يتداخل الوطن مع الحبيب في النص.

ومن الوطن تنتقل إلى استدعاء رموز المقاومة، "كان صوت العربي بن مهيدي يرافقني، يذكرني أن الحرية لا تمنح بل تنتزع، هنا تستحضر مستغانمي رمزا من رموز الثورة الجزائرية، لتؤكد أن النص الروائي ليس مجرد سرد شخصي، بل هو امتداد لذاكرة جماعية مقاومة.

وبعد استدعاء رموز المقاومة، نجد أن النص ينفتح على البعد الثقافي الأوسع "كنت أسمع إلى فيروز في ليالي الغربة، فأشعر أن الوطن يطل علي من صوتها"،[4] يبرز التناص مع الأغنية العربية، حيث يصبح صوت فيروز رمزا للذاكرة والحنين، ويحول الغربة إلى مساحة مشبعة بالوطنية.

- يتضح من خلال ما سبق أن نصوص أحلام مستغانمي ليست مجرد سرد ذاتي، بل هي فضاء مفتوح على الشعر والتاريخ والأسطورة والذاكرة الوطنية، مما يجعلها نصوصا متعددة الأصوات والطبقات، قادرة على أن تعكس الذاكرة الجماعية الجزائرية والعربية في آن واحد.

3- ثنائية الحب والوطن:

تقوم روايات أحلام مستغانمي على جدلية عميقة بين الحب والوطن، حيث يتداخل العاطفي بالسياسي، والذاتي بالجماعي، فالحب عندها ليس مجرد تجربة شخصية، بل هو امتداد للذاكرة الوطنية، والوطن ليس

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 145.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 220.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 233.

[4]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 189.

مجرد مكان، بل هو كيان يسكن تفاصيل العلاقة العاطفية، هذه الثنائية تجعل النص فضاء مشتركا بين الحميمي والوطني.

"كنت أحبك كما يحب الثوار وطنهم، حبا لا يقبل الهزيمة"،[1] هنا يصبح الحب فعلا مقاوما، يتماشى مع روح الثورة، ويعكس أن العاطفة عند مستغانمي ليست مجرد وجدان فردي بل موقف جماعي.

"الجزائر تسكنني كما يسكنني الحنين، لا أستطيع أن أكتبك دون أن أكتبها"،[2] يتضح أن العلاقة العاطفية لا تنفصل عن الوطن والكتابة عن الحبيب هي كتابة عن الجزائر نفسها.

وبعد أن ربطت الحب بالثورة نجدها تربطه أيضا بالذاكرة التاريخية، "كل قبلة كانت تحمل في طياتها ذاكرة جرح قديم للوطن"،[3] تظهر كيف أن للتجربة العاطفية مشبعة بالذاكرة الوطنية، حيث تقول القبلة على رمز للجرح الجمعي، ومن الذاكرة الجريحة: تنتقل الكاتبة إلى تصوير الحب كملاذ من قسوة الوطن، "كنتَ وطني حيث ضاقت بي الجزائر، وكنت منفاي حين ضاقت بي نفسي"،[4] أبرزت كيف أن الحبيب يصبح بديلا عن الوطن، أو منفاه، مما يعكس جدلية معقدة بين الانتماء والاغتراب.

وبين الوطن والمنفى، نجد أن الحب يتحول إلى مساحة مقاومة للغربة، وتصوير الحب كجسر بين الماضي والحاضر، "كنتَ امتدادا لذاكرة أبي الشهيد، وكنتَ امتدادا لجراح الجزائر".[5]

يظهر هنا أن الحب ليس مجرد علاقة بين شخصين، بل هو امتداد لذاكرة الشهداء، وجراح الوطن، مما يجعل الثنائية بين الحب والوطن أكثر عمقا.

ثنائية الحب والوطن عند أحلام مستغانمي ليست مجرد تداخل عابر، بل هي بنية أساسية في نصوصها فالحب عندها مشبع بالذاكرة الوطنية، والوطن حاضر في تفاصيل العلاقة العاطفية، مما يجعل النص فضاء يجمع بين الحميمي والجماعي، وبين الذاتي والتاريخي.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 241.

[2]- المصدر نفسه، ص 233.

[3]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 118.

[4]- المصدر نفسه، ص 156.

[5]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 278.

4- جدلية الذات والآخر:

تقوم نصوص أحلام مستغانمي على جدلية عميقة بين الذات والآخر، حيث تتحول العلاقة بين الأنا والغير إلى فضاء مفتوح على التوترات الثقافية والسياسية والعاطفية، فالذات عندها ليست معزولة، بل تتشكل في مواجهة الآخر، سواء كان هذا الآخر هو الرجل، أو المستعمر، أو المجتمع، أو حتى الذاكرة نفسها.

هذه الجدلية تمنح النص بعدا فلسفيا يعكس صراع الهوية والانتماء.

"كنت أكتبك لأكتشفني، وأحبك لأعرفني أكثر"،[1] هنا يظهر الآخر كمرآة للذات، حيث يتحول الحبيب إلى وسيلة لاكتشاف الأنا، مما يعكس جدلية التداخل بين الهوية الفردية والهوية الغيرية، "كان المستعمر يسكنني حتى بعد رحيله، يطل علي من جراح الجزائر"،[2] يتضح هنا أن الآخر ليس بعد غيابه. وبعد الآخر الاستعماري نجد الآخر الثقافي الذي يفرض حضوره في النص "كنت أقرأ نفسي في عيون الآخرين وأخاف أن أفقدني إذا فقدتهم"،[3] يبرز لنا هذا القول كيف أن الذات لا تكتمل إلا عبر الآخر، حيث يصبح الآخر شرطا لوجود الأنا، مما يعكس جدلية عميقة.

ومن الآخر الثقافي تنتقل الكاتبة إلى الآخر الاجتماعي "كنت أعيش تحت أعين المجتمع، أكتب لأقاوم نظراته"،[4] هنا يظهر الآخر الاجتماعي كقوة ضاغطة، حيث تتحول الكتابة إلى فعل مقاوم ضد سلطة المجتمع ونظراته.

وبين ضغط المجتمع وحضور الاستعمار نجد الآخر الذكوري، "كنت تكتبني كما تشاء وأنا أكتبك كما أريد"،[5] تعكس جدلية السلطة بين الرجل والمرأة، حيث تحاول الذات الأنثوية أن تعيد صياغة الآخر الذكوري عبر فعل الكتابة.

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 92.

[2]- المصدر نفسه، ص 147.

[3]- أحلام مستغانمي فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 121.

[4]- المصدر نفسه، ص 163.

[5]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 204.

ومن الآخر الذكوري نصل إلى الآخر الرمزي الذي يتجلى في الذاكرة، "كنت أرى نفسي في ذاكرة الآخرين وأخاف أن أضيع إذا نسوني"،[1] هنا تصبح الذاكرة نفسها "آخر" حيث تعتمد الذات على اعتراف الآخرين بها، مما يجعل الهوية رهينة للغيرية.

اتضح من خلال ما سبق أن جدلية الذات والآخر عند مستغانمي ليست مجرد ثنائية سردية، بل هي بنية فلسفية عميقة، فالذات تتشكل في مواجهة الآخر وتكتسب معناها من خلاله، سواء كان الآخر استعمارا، أو حبيبا، أو مجتمعا، أو ذاكرة هذه الجدلية تمنح النص بعدا وجوديا يعكس صراع الهوية في السياق الجزائري والعربي.

[1]- أحلام مستغانمي فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 214.

الفصل الثاني

القراءة التحليلية في روايتي ''عابر سرير'' و''فوضى الحواس'' لأحلام مستغانمي

بعد أن أســـهم الفصـــل الأول في تأســـيس إطار نظري متكامل حول الرواية النســـوية الجزائرية وخصـــوصـــياتها، ينتقل هذا العمل إلى التطبيق التحليلي، ليغوص في أعماق نصـــين روائيين مركزيين لأحلام مستغانمي، هما عابر سرير وفوضى الحواس، نسعى من خلال هذه القراءة المتعمقة إلى تفكيك تمثلات الوعي الأنثوي والبحث المضـني عن الهوية، وتحليل تقنيات السـرد وتشـكلات الزمن والذاكرة، واستكشاف تداخل خطابات الحب والوطن، واكشف عن أبعاد اللغة وجماليات الأسلوب، لنرسم في النهاية صورة متكاملة عن: كيف تسهم هذه العناصر في تشكيل هوية روائية نسوية متميزة.

– تمثلات الذات الأنثوية في رواية ''عابر سرير'':

– الوعي بالذات والبحث عن الهوية:

يشكل الوعي بالذات والبحث عن الهوية المحور الجوهري الذي تبنى عليه الشخصية الأنثوية رواية "عابر سرير" فالساردة الأنثوية لا تقدم نفسها كموضوع للنظرة الذكورية، بل تنقلب إلى ذات مفكرة تتساءل عن وجودها، وتنقب عن ذاكرتها، وتعيد تعريف انتماءاتها الجسدية والعاطفية والثقافية والأدبية، في هذا الإطار تتجسد رحلة الوعي بالذات عبر أصوات روائية متعددة، تنتقل عبر أزمنة وأمكنة مختلفة، حاملة هشاشة الذاكرة وعنف التاريخ.

فالوعي بالذات لا يعني فقط إدراك الذات لوجودها، بل تجاوز ذلك إلى تفكيك علاقاتها بالآخرين وبالوطن وباللغة.

"تشعر بانتمائك إلى كل أنواع الغيوم، إلى كل أحزاب البكاء، إلى كل الدموع المنهطلة بسبب النساء،[1] تعبر مستغانمي عن حالة من الوعي بالانتماء المشتت، حيث لا تعود الذات تنتمي إلى هوية جامدة، (وطن، بيت، امرأة واحدة)، بل إلى "الغيوم" و"أحزاب البكاء"، هذا التفكك في الانتماء هو جزء من البحث عن الهوية، فالذات تعي أنها صارت مكونة من تراكمات عاطفية متعددة، وأن هويتها لم تعد أحادية، إنه اعتراف ضمني بأن الوعي بالذات يمر عبر الاعتراف بالهشاشة والانتماء إلى ما هو غير ثابت.

[1]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط 2، ص 10.

لكن هذا الوعي بالانتماء إلى العواطف المتعددة سرعان ما يتحول إلى قلق وجودي أعمق! "تبحث عن الأمان في الكتابة" يا للغباء! ... أتنازل الموت في كتاب؟ أم تحتمي من الموت بقلم؟".[1]

هنا وعي عميق بالذات من خلال علاقتها بالكتابة، السؤال المزدوج (أتنازل الموت في كتاب؟ أم تحتمي من الموت بقلم؟) يكشف عن أزمة وجودية، هل الكتاب ملاذ آمن للهوية أم محل موت آخر؟ هذا التساؤل هو جوهر البحث عن الهوية في الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة، لذا لا تبحث فقط عن حب أو وطن، بل عن شرعية وجودها في اللغة ذاتها، الوعي هنا يتجاوز العاطفة إلى وراء الكتابة.

"اشتقتها! كم اشتقتها، هذه المرأة التي لم أعد أعرف قرابتي لها، فأصبحت أنتسب إلى قدميها"،[2] هذا الاعتراف بفقدان القرابة والانتماء إلى قدميها بدلا من هوية واضحة، يقود السارد إلى وعي أعمق بعلاقة الأنثى كجسد لا كشخص مكتمل، فيتم الانتقال إلى نص أكثر كشفا عن الخوف والرغبة معا.

"أنا الرجل الذي يحب مطاردة شدى عابرة سبيل، تمر من دون أن تلتفت، تميتني امرأة تحتضنها أوهامي من الخلف"،[3] يكشف المقطعان عن وعي الذكر (خالد) بطبيعة علاقته بالمرأة، علاقة قائمة على الغياب والوهم والمطاردة لا على الحضور والامتلاك، فعبارة "لم أعد أعررف قرابتي بها" تعبر عن أزمة هوية في التصنيف، بينما "أنتسب إلى قدميها" تعني انزياح الانتماء من العقل والقلب إلى الجسد والتبعية، أما في تصريحه بأن المرأة "تميتني" حيث تكون تحتضنها أوهامه، أي أن وعيه بالذات يتحقق عبر الموت الرمزي، وعبر إدراك أنه يحب الشذى لا الجوهر.

فالوعي بالذات هنا ليست وعيا منتصرا، بل وعي بالهشاشة والانكسار.

إذ تتناول الباحثة "دلال وشن" الإشكالية الأساسية في رواية "عابر سرير" حيث تتمثل في "صورة المرأة في الكتابة النسوية بين الهوية الذاتية التي هي عليها، وتعيشها في الواقع، وبين الهوية المتخيلة التي تطمع إليها وتتوقعها.[4]

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 11.

[2]- المصدر نفسه، ص 12.

[3]- المصدر نفسه، ص 12.

[4]- وشن، دلال، صورة المرأة بين الهوية الذاتية والهوية المتخيلة، عابر سرير لأحلام مستغانمي شاهدا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج 5، ع 2، 2017، ص 147-152.

يبدو أن وشن تجسد عن كثب الإشكالية الأساسية التي طرحتها الناقدة في دراستها للرواية، حيث تعكس صورة المرأة المنشغلة بترتيب ذاكرتها داخل الغرفة، ذلك الصراع المحتدم بين ما تختزنه الذات الأنثوية من ماض وهي تلملم شتات هويتها المتخيلة، وبين صورتها التي تتشكل في مرآة الآخر.

"كيف تقاوم شهوة التصص على امرأة، تبدو كأنها لا تشعر بوجودك في غرفتها، مشغولة عنك بترتيب ذاكرتها"،[1] بعد أن تبعثرت أشياء المرأة على فراش المرض، يتحول الوعي بالذات إلى سؤال أخلاقي وجمالي معا، كيف يمكن للذات أن تقاوم رغبتها في التلصص على امرأة لا تعترف بوجوده أصلا؟

"أفهم عجز خالد في تلك الرواية على إقامة علاقة ود مع هذا المنظر الجميل".[2]

فهذا العجز عن الأنسنة مع الجمال لا ينبع من فشل شخصي، بل من وعي تاريخي يجعل الذات تحمل أحزان الآخرين وتقرأ المكان من خلال ذاكرة الفقدان لا ذاكرة الحضور.

"وإذ بي حتى هنا في باريس، كمن لفرط جوعه لا يعرف الجلوس إلى مائدة الحياة العامرة، أصنع تعاستي من ذاكرة الفقدان حينا، وحينا من ذاكرة الحرمان".[3]

يتكشف في القول الثاني عن وعي بالذات يرتد إلى وعي بالآخر، فالسارد يفهم "عجز خالد" عن الاندماج في الجمال، هذا الوعي يشبه رؤية الذات في مرآة مزدوجة، الراوي يرى بطلا يعجز، والقارئ يرى راويا يعترف بذلك العجز.

أما في القول الثالث فهو لحظة ذروة في الوعي بالذات، الذات تعترف بأنها "لا تعترف الجلوس إلى مائدة الحياة العامرة" عجز عن الوجود الطبيعي وأنها تصنع تعاستها بنفسها من مادتين "ذاكرة الفقدان" و"ذاكرة الحرمان" هذا الوعي لا يلوم الآخر بل يتحمل مسؤولية البناء الذاتي للتعاسة.

إذا كانت هوية الذات الأنثوية تتأرجح بين الواقع والمتخيل، فإن هوية السارد الذكر هنا تتأرجح بين الوعي بالحرمان والرغبة في الحياة العامرة.

كلا الحالتين تعكسان هوية ممزقة، لم ترتو بعد من مائدتها.

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 19.

[2]- المصدر نفسه، ص 101.

[3]- المصدر نفسه، ص 101.

وإن كان الوعي بالذات في المشهد السابق قد تجلى عبر السارد عن الأنسنة مع الجمال الباريسي، ليكتشف أنه "يصنع تعاسته من ذاكرة الفقدان والحرمان"، فإن هذا الوعي ينتقل في مقطع آخر إلى مستوى مختلف، مستوى المواجهة الساخرة مع الآخر، وإعادة تعريف الذات ليس كضحية للتاريخ بل كـ "راجل خواف" يختار الهروب لا المواجهة؟ "أنا هارب يا خويا من أدغال الوطن يرحم باباك ابعد عني "اللبات" والأسود! ... أجبته مازحا لأحسم الجدل: وري زنباعك للي تحب: أنا خويا راجل خواف"،[1] يمثل هذا المقطع تحولاً نوعياً في الوعي بالذات، من الوعي المأساوي إلى الوعي الساخر، أي من الوعي الحريف والجاد (عجز، ذاكرة فقدان، حرمان)، إلى إعادة السارد تعريف نفسه عبر السخرية والمزاح والتغابي، " أنا هارب من أدغال الوطن"، ليست عبارة إنكسار، بل إعتراف باستراتيجية موجودية: اختيار الهروب بدل المواجهة.

إعادة تعريف " الرجولة" و " الشجاعة"، فعبارة " أنا ياخويا راجل خواف" تحدث مفارقة بناءة.

فالوعي بالذات يكسر النمط الذكوري التقليدي (الرجل لا يخاف)، ويعلن أن الخوف جزء من الهوية.

هذا نضج وجودي: الإعتراف بالخوف كحقيقة إنسانية لا كعار.

لعبة الأسماء والتمثيلات: اللبؤة/ فرونسواز، الزنباع، أدغال الوطن... كلها استعارات تعكس وعي السارد بأنه يعيش على حدود المجاز لا الواقع، السارد يعي أنه يمثل دور " الخواف" في مسرحية الحياة، وهذا الوعي بالتمثيل هو ذاته وعي بالذات.

الوعي بالهوية المزدوجة، الرجل الذي يخاف من " اللبات والأسود" (صفات وحشية) هو نفسه الذي يلجأ إلى المزاح الذي يحسم الجدل. هذا المزاح الذي يحسم الجدية والهزل يعكس هوية سائلة، غير ثابتة، تبحث عن توازنها بين ضغوط الوطن (الجزائر) وغرابة المنفى (باريس).

للناس الذين نحبهم لا يحتاجون إلى تأطير صورهم في براويز غالية. إهانة أن يشغلنا الإطار عن النظر إليهم ويحول بيننا وبينهم، الإطار لا يزيد من قيمة الصورة لأنها ليست لوحة فنية وإنما ذكرى عاطفية،

[1]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 125.

لذا هو يشوش علاقتنا الوجدانية بهم ويعبث بذاكرتنا، الجميل أن تبقى صورهم كما كانت فنياً عاريةً إلا من شفافية الزجاج،[1] يمثل هذا المقطع بيانا جماليا وأخلاقيا في آن واحد: لا تزيد قيمة الحب.

– الجسد بوصفه خطابا رمزيا:

إذا كان الوعي بالذات والبحث عن الهوية يشكلان المحور النفسي الوجودي للرواية، فإن الجسد يمثل الفضاء الكتابي الأول الذي تكتب عليه ذات الأنثى جراحها ورغباتها وانكساراتها، ففي الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة، لم يعد الجسد محجوزا في دائرة "العيب" أو "الخصوصية"، بل تحول إلى خطاب رمزي ينطق بالصمت، ويكشف المكبوت ويسجل تاريخ العنف والحب معا.

في "عابر سرير"، يشتغل الجسد كمركم لصدمات الحرب الأهلية، والاغتراب، والسلطة الذكورية، كما أنه فضاء للرغبة المتوترة بين الرقابة والتمرد، وبين الانتماء للذاكرة والانسخلا عنها.

تشير دراسة "الأنساق الثقافية" لرواية فوضى الحواس (وهو ما ينطبق أيضا على "عابر سرير" إلى أن هذه المدونة يتوارى خلفها أنساق مضمرة منها: النسق الاجتماعي (الذكورة والأنوثة) ثم النسق الديني (المقدس والمدنس)، ثم النسق الإيديولوجي (الكتابة بين الموت والحياة).

وهذا يعني أن الجسد في الرواية ليس مجرد جسد بيولوجي، بل هو ملتقى هذه الأنساق المتصارعة، حيث تتصارع عليه أنظمة القيم وتشكل الهوية.

تأتي هذه الدراسة لتؤسس لمقاربة جديدة للجسد في رواية "عابر سرير"، حيث لا ينظر إليه بوصفه كيانا بيولوجيا محايدا، بل بصفته فضاء رمزيا تتعالق فيه الأنساق الثقافية والاجتماعية والنفسية، ففي الكتابة النسوبة الجزائرية المعاصرة، تحول الجسد من موضوع يحجب إلى خطاب يعبر، ومن عورة تستر إلى قصة تروى، يشتغل الجسد في هذه الرواية كـ "مركم" للمكبوتات الرفدية والجماعية، كخطرية للجروح، وكساحة للصراع بين الرغبة والرقابة، وبين الذات والآخر، وبين العلني والخاص.

1– الجسد فضاء للوعي والكشف:

تتجاز الدكتورة زهرة طويل في دراستها الجدل حول "الاعتراف بوجود كتابات المرأة من عدمه، لتطرح قضية أعمق من ممارسة فعل الكتابة، بوصفها لحظة كشف ورؤية مغايرة منطلقة من واعية تحتفي بالجسد

[1]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 136.

هوية أنثوية"،[1] هذا يعني أن الجسد في روايات أحلام مستغانمي ليس عائقا أمام الكتابة بل هو محركها الأول.

هذه الواعية المحتفية بالجسد تتجلى في "عابر سرير" عبر لقطات سردية تحول الجسد من كائن خاضع للفطرة إلى فاعل في إنتاج الدلالة.

"بعنف معانقة بعد فراق، لو قلت أحبك كما لو تقول مازلت مريضا بك ..."، "كنت ستسألها كيف ثغرها في غيابك بلغ سن الرشد؟ ويعيد قبلة لم تقع ستستفسر، ماذا فعلت بشفتيها في غيبتك؟ من رأت عيانا؟ لمن تعرى صوتها؟".[2]

تؤكد هذه النصوص مقولة طويل بأن الجسد يصبح فضاء للكشف والوعي.

1-1 الجسد كمرض ووعي: عبارة "كمرض عصي على التشخيص" تشبه حالة الحب/الشرف بمرض جسدي، وهذا يجسد الوعي بأن العواطف يست مجرد شعور، بل تنزل إلى الجسد (الرعشة، الألم، البكاء) الوعي هنا مركب الشخصية يعني هنا أنها مريضة، وتعصر الألم الجسدي كدليل على صدق العاطفة.

2- الجسد ككشف: فعل"تعرى صوتها" يكشف عن الجسد في أكثر صورة حميمية (الصوت الذي يتعرى يشبه الجسد العاري) حولت اللغة إلى امتداد جسدي وكأن الكلمات تمس الجسد وتفضحه هذا كشف مضاعف، الجسد ينكشف في الغياب (عبر التساؤلات) والوعي ينكشف عبر القلق الجسدي.

1-3 الجسد كبكاء وجمال: جمالية البكاء أمام شيء فاتن "يحول البكاء (فعل جسدي) إلى متعة جمالية، البكاء ليس تعبيرا عن الحزن، بل وعيا بجمال اللحظة، وكأن الجسد يصبح مرآت للجمال هذا عدم الادعاء بأن الجسد ليس مجرد آلة بيولوجية، بل أداة للكشف الجمالي والوجودي.

1-4 الأسئلة الجسدية: الأسئلة المتتالية (كيف ثغرها؟ ماذا فعلت بشفتيها؟ لمن تعزي موتها؟ تظهر وعيا ملما بجسد الآخر كفضاء يفلت من السيطرة، الجسد الأنثوي هنا ليس موضوعا هادئا، بل فضاء حاضن للأسرار والأفعال والأصوات، مما يكشف عن وعي الراوي بسلطة الجسد عليه.

[1]- زهرة طويل، الكتابة بالجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي، مجلة إشكالات، مج 11، ع 2، ط 2022، ص 102.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 9-10.

2- الجسد صراع بين الذكورة والأنوثة:

تكشف دراسة "الأنساق الثقافية" للناقدة حورية طير عن وجود "النسق المضمر (الذكورة والأنوثة) كنقيض أساسي في النص"،[1] حيث يتخذ الصراع بين الجنسين من الجسد ساحة للتمرد أو الاستبداد هذا الصراع بين "الذكورة والأنوثة" في الرواية لا يبقى على مستوى القيم المجردة، بل ينزل إلى الجسد ليشكل هوية الشخصيات وعلاقاتها.

- الجسد بين الهوية الذاتية والمتخيلة:

تتناول الباحثة دلال وشن في دراساتها لـ "عابر سرير" الإشكالية المحورية حول "صورة المرأة في الكتابة النسوية بين الهوية الذاتية المتجذرة في الواقع، والهوية المتخيلة التي تطمع إليها".[2]

إذا كانت الهوية الأنثوية تتأرجح بين الواقع والمتخيل، فإن الجسد يتحول إلى أرضية لتجسيد هذا الصراع، حيث يطلب منه أحيانا أن يكون "عاريا إلا من شفافية الزجاج"، وأحيانا أخرى يختزل إلى مجرد "جسب موارب" أو "شهوة تلمس".

"يومها اختزلت ذاكرة فتوتي صورتها، لتصبح مع العمر رمزا للغواية النسائية التي أصبح من شروطها عندي ألا تبدو المرأة عارية ... وإنما تظل مشروع عري موارب"،[3] هذا الوعي يجسد الأنثى كـ "مشروع عري موارب"، اي قابلة للتأويل، غير مكتملة الكشف يكشف عن تحول في النظرة الذكورية: من الرغبة في العري الصريح إلى متعة التخيل والترقب.

نجد كذلك أن الجسد الأنثوي يتحول من كائن مرغوب إلى "أداة تعليمية" يصنع الرجل سطوته عبر تجاربه الجسدية معها، مما يعكس وعيا ذكوريا يجسد المرأة كوسيلة لبناء الهوية الذكورية.

"وحدها زوجتك، على جسدك أن تكون أبله وغبيا في حصرتها، فإن كنت اكتسبت خبراتك قبلها، ستتحاشى استعراضها عن ذكاء، ولذا يتسرب إكسير الشهوة فيما بينكما، وتسقط الأجساد في وهدة التآخي"،[4] يتحول هنا الجسد إلى ساحة للاستعراض والتحاشي، حيث تمارس الذكورة سلطتها عبر

---

[1]- طير حورية، شعرية النسق المضمرة في الرواية النسوية الجزائرية، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، 2024.

[2]- وشن دلال، المصدر السابق، ص 156.

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 45.

[4]- المصدر نفسه، ص 46.

التمييز بين جسد الزوجة الذي يتطلب التحفظ والتصنع، وجسد العشيقة الذي يسمح بالعفوية والسطوة.

في ضوء التحليل السابق للاقتباسات المتنوعة من رواية "عابر سرير" يتجلى أن الجسد في هذه الرواية لا يقارب بصفته كيانا بيولوجيا أو موضوعا للرغبة بل يشتعل بوصفه خطابا رمزيا يحيل إلى مستويات أعمق من الوعي والذاكرة والاغتراب، فمن جهة يتجسد الجسد كمرض ووعي في عبارات مثل "كمرض عصي على التشخيص" و"إكسير الشهوة" حيث لا يشير المرض إلى ألم جسدي حقيقي، بل إلى وعي الذات بهشاشة علاقتها بالآخر، وإلى تحول العاطفة إلى حالة وجودية مزمنة تعكس جراح المنفى والذاكرة المكبوتة، ومن جهة ليظهر الجسد، ككشف عبر استعارات مثل "تعرى صورتها"[1] و"مشروع عري موارب"[2] حيث لا يكشف الجسد عن عريه البيولوجي، بل عن كونه فضاء مفتوحا للتأويل، ونصا غير مكتمل يظل "مواربا" أي قابلا لإعادة القراءة، مما يحوله إلى أداة لكشف صراعات الهوية والسلطة بين الذكورة والأنوثة ويتجاوز هذا الكشف في موضع آخر حدود الحواس التقليدية، حيث يتحول الصوت الأنثوي إلى جسد كامل ملموس: "كان لصوتها جسد، وكان له رائحة وملمس، وكان كل ما أحتاجه لأبقى على قيد الفرح"،[3] فهذا التجسيد الصوتي لا يعبر عن رغبة حسية مباشرة، بل عن قدرة الذات على بناء جسد الغائب/ الحاضر كاستراتيجية وجودية لملء فراغ المنفى والانتظار، حيث يصبح الصوت موطنا للجسد المفقود، والكلام بديلا عن اللمس.

أما الجسد كبكاء وجمال فيتمظهر في مشاهد البكاء وفي صورة المرأة التي ترتدي "روب الحمام الأبيض وتجفف شعرها أمام المرآة"،[4] حيث يصبح البكاء والنظرة الجسدية لحظة وجودية لا تعبر عن حزن أو رغبة بقدر ما تعبر عن إحساس بالجمال المؤلم، وبالجمال الذي تتركه الذاكرة في الجسد، إن هذه التأويلات مجتمعة تؤكد ما ذهبت إليه الدكتورة زهرة طويل من أن "الكتابة بالجسد لا تعني الكتابة عن الجنس أو الجسد العاري، بل تعني تحويل الجسد إلى فضاء كتابي رمزي تنكشف فيه هوية المرأة ووعيها

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 9.

[2]- المصدر نفسه، ص 45.

[3]- المصدر نفسه، ص 198-199.

[4]- المصدر نفسه، ص 45.

وصراعاتها مع السلطة والتاريخ"،[1] ففي "عابر سرير"، لا يقرأ الجسد كعضو بيولوجي، بل كخطرية للجروح الوجودية، وكمختبر لصناعة الهوية، وكمشهد جمالي حزين، وكصوت متجسد يعوض غياب الجسد الحقيقي في ليالي المنفى الطويلة.

– الأنوثة بين العاطفة والتمرد:

لا تنحصر صورة الأنثى في "عابر سرير" في كونها موضوعا للعاطفة الذكورية أو أسيرة للتصورات التقليدية، بل تقدمها الرواية في حالة جدلية مستمرة، تمرد هادئ على التمثلات الذكورية التي تختزل الأنثى، وعاطفة لا تعلن عن نفسها بصورة مباشرة، بل عبر الأسئلة، والغياب، والانتظار وأحيانا عبر التخلي الواعي، فالعاطفة هنا ليست ضعفا، بقدر ما هي حقل متوتر تتنازعه الرغبة في الانصهار مع الآخر والرغبة في الانفصال عنه تأكيدا للذات، "أنا هارب يا خويا من أدغال الوطن .. أنا يا خويا راجل خواف"،[2] يبدو هذا النص للوهلة الأولى، حديثا عن الذكورة لا الأنوثة، لكن السياق الأوسع للرواية يكشف عن أن الاعتراف بالخوف والهروب يمثلان تمردا على النمط الذكوري التقليدي الذي يختزل الأنثى في دور "المحتاجة" إلى فارس مغوار، فحين يعترف الشخصية الراوية (خالد) بضعفه وهروبه، فإنه يسقط عن الأنثى (حياة، فرانسواز، أولفا ...) عبء انتظار البطولة الذكورية، العاطفة هنا لا تعبر عنها بالسيطرة، بل بالهروب الذي يمنح الأنثى مساحة لأن تكون هي الفاعلة، وهذا تمرد غير مباشر على النمطية، إذ تتحرر الأنثى من دور المحتاجة والضعيفة، إلى كيان يقرر مصيره دون تقيد. وتظهر الروائية الأنثى كمدينة (قسنطينة) تهتز على جثث رجالها، يظهر ذلك في قولها "لكأنها كانت قسنطينة، كلما تحرك شيء فيها، حدث اضطراب جيولوجي واهتزت الجسور من حولها، ولا يمكن أن ترقص إلا على جثث رجالها"،[3] يتحول تشبيه الأنثى من آلهة إغريقية إلى مدينة جزائرية (قسنطينة).

العاطفة الأنثوية تصبح زلزالا جغرافيا يهدد البنى التحتية (الجسور) والرقص – الذي هو عادة تعبير عن الفرح – لا يتم إلا على جثث الرجال، هذا تمرد رمزي عميق: الأنثى لا تحتاج إلى الرجل لكي ترقص،

[1]– طويل زهرة، الكتابة بالجسد من ثلاثية أحلام مستغانمي، مجلة إشكالات، مج 11، ع 4، 2022، ص 108.

[2]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 125.

[3]– المصدر نفسه، ص 16.

بل تحتاج إلى سقوطه ليكون إيقاعها، العاطفة هنا ليست ائتلافا، بل استهلاكا للآخر، والتمرد لا يصل إلى ذروته، الأنثى ليست مجرد شريكة، بل قبر ومحرقة لمن يحبها.

– التناقض بين شجاعتها في الكتابة وجبنها في الحياة: (التمرد الناقص):

يتضح ذلك في قول الراوية "كنت أحب شجاعتها، عندما تنازل الطغاة وقطاع الطرق التاريخ، ومجازفتها بتهريب ذلك الكم من البارود في كتاب، ولا أفهم جبنها في الحياة، عندما يتعلق الأمر بمواجهة زوج"،[1] يكشف هذا القول عن تمرد ناقص في شخصية الأنثى الكاتبة ... هي تمرد في الكتابة، لكنها جبانة في الحياة، المارقة تعكس عجز الأنثى عن ترجمة تمردها الخطابي إلى سلوك عملي، وهذا وعي بحدود التمرد الممكن في المجتمع لا يغفر للمرأة تجاوزها، فالتمرد إذن يكون في المتخيل (الكتابة) وليس في الواقع.

يواصل الراوي تصويره للأنثى كطفلة لاهية بالنار، لا تدرك عواقب ما تفعله، "إنه عمى المبدعين في سذاجة طفولتهم الأبدية ... هي لا تأخذ نفسها مأخذ الأدب، ولا تأخذ الكتابة مأخذ الجد وحدها النار تعنيها ... لن أنتزع منك أعواد الثقاب، واصلي اللهو بالنار من أجل الحرائق القادمة؟[2] العاطفة هنا ليست حبا ولا تمردا مخططا، بل لعب محض، لذة في الإحراق دون هدف واضح، لكن هذه "السذاجة" هي بالذات أقصى درجات التمرد، لأنها تتجاوز الأخلاق والسياسة والمجتمع إلى متعة التخريب الخالصة، وهذا أخطر أنواع التمرد لأنه غير قابل للمساومة، ولا يطلب شيئا سوء متعة التدمير وهو ما قد يكون تعبيرا عن غضب أنثوي مكبوت منذ سنوات من القهر.

هذا ما تراه عطية علياء: "الكتابة النسوية تتحول إلى وسيلة للتحرر من أنماط القهر، ورغبة في إثبات الذات المستقلة،[3] هذا ينطبق على "شجاعتها في الكتابة" مقابل جبنها في الحياة فالكتابة تصبح ملاذا للتمرد الوحيد حين تكون الحياة مستحيلة.

[1]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 17.

[2]– المصدر نفسه، ص 17.

[3]– عطية علياء، تجليات النسوية في الرواية المعاصرة: ثلاثية أحلام مستغانمي نموذجا، ص 32.

وكذلك طير حورية، التي ترى أن الحديث عن "النسق المضمر (الذكورة والأنوثة) يظهر هنا بوضوح: حيث الأنثى تتصرف كذكر (تحرق، ترقص على جثث، تتحدى)"،[1] لكنها في الحياة تعود إلى دور الأنثى الخاضعة، هذا تمزق بين واقع خطابي وواقع خاضع.

أما بشيء جناك، تنطلق إلى "إبراز الذات الأنثوية ككيان مختلف" هنا الأنثى مختلفة بالفعل، إنها آلهة مدينة طفلة مجنونة أي كل شيء ما عدا المرأة التقليدية.

لم تقدم أحلام مستغانمي في "عابر سرير" أنثى نموذجية أو خطابا نسويا معلنا، بل واجهتنا بأنثى تعيش في الفجوات، بين الوعي والانهيار، بين الجسد كخطاب وكرغبة، بن العاطفة كحنين وكتمرد، فالوعي عندها ليس يقينا بل تساؤل وجودي (أتنازل الموت في كتاب؟) والجسد ليس عريا جيولوجيا، بل فضاء رمزيا (صوت يتجسد، عري موارب، بكاء جميل)، والعاطفة ليست خضوعا بل زلزال ورقص على الجثث ولعب بالنار، وإذ تتداخل هذه المستويات، تخرج الأنثى من كونها موضوعا للحب، لتصبح قوة وجودية فاعلة، حتى في غيابها وسكوتها، لكن هذا التمرد يصل مزدوجا أو ناقصا أحيانا، شجاعة في الكتابة وجبن في الحياة، عنف في المتخيل وهشاشة في الواقع، وهذه المفارقات ليست ضعفا في السرد، بل هي شرط بقاء الأنثى في سياق ما بعد الحرب والمنفى، حيث تصبح الكتابة وحدها ملاذا يجمع بين الاعتراف بالخوف وإعلان الحب.

– البنية السردية وتقنيات التعبير:

تتميز رواية "عابر سرير" ببنية سردية معقدة، لا تعتمد على راو واحد متعال، بل تتداخل فيها أصوات متعددة وضمائر روائية متفاوتة، فالسارد الأساسي هو "أنا" الراوي الذكر "خالد"، لكن هذه الأنا سرعان ما تنفتح على أصوات أخرى، الأنثى، حياة، فرانسواز، والصديق مراد وشخصيات ثانوية، بل وحتى صوت المكان والذاكرة، هذا التعدد ليس مجرد حيلة فنية، بل يعكس تعدد وجهات النظر تجاه الذات والآخر والوطن، ويكشف عن استراتيجية الكاتبة في تفكيك السلطة السردية وإتاحة المجال للآخر ليكون فاعلا في الحكي.

[1]– طير حورية، المرجع السابق، 2022.

الضمير في الرواية ليس مجرد أداة نحوية عابرة، بل هو ما يحدد العلاقة بين السارد والعالم الذي يحكيه، وهو وسيلة أساسية لتشكيل وجهة النظر وتوجيه موقف القارئ من الأحداث وهي ما يسميه البعض الرواية البوليفونية، إذ يراها حمداوي جميل "بأنها رواية قائمة على تعدد الأصوات، والشخصيات، واللغات، والأساليب، والمواقف ... ويعني هذا أنها رواية ديمقراطية ...".[1]

الرواية المتعددة الأصوات (البوليفونية) هي تلك التي تعتمد على تعدد المواقف الفكرية واختلاف الرؤى الإيديولوجية ... وتسعى الرواية التقليدية إلى الإكثار من السرد على حساب الحوار ... أما الرواية البوليفونية، فهي "التي تشتبك فيها أصوات متعددة كل منها مستقل بوعيه ورؤيته للعامل ولا يخضع أي منها لضمير سارد يتحكم بالحقيقة الوحيدةن إنها بهذا المعنى تعكس فسيفساء الصور والرؤى بدل الصورة الأحادية، وتفتح السرد على تعدد الزوايا والتأويلات ومنح الشخصيات درجة عالية من الاستقلالية والحوارية".[2]

– ضمير السرد وتعدد الأصوات في ''عابر سرير'':

تتبنى أحلام مستغانمي في عابر سرير ذكرا (خالد) يستخدم ضمير (أنا) في معظم السرد، لكنها لا تكتفي بهذا الصوت الواحد، فهي تتيح المجال لشخصيات أخرى (مراد، ناصر، فرانسواز، حياة) عبر حوارات مباشرة، أسئلة داخلية، وتنكرات متداخلة، كما تنتقل أحيانا إلى ضمير المخاطب (أنت)، مما يخلق مسافة سردية تجعل القارئ شريكا في التأمل، لكن اللافت أن صوت الأنثى الأساسي (حياة) لا يظهر مباشرة تقريبا، فحضوره يأتي عبر أسئلة الراوي عنها، وهذا التنويع السردي يعكس توترا مركزيا، فالرجل يَرْوِي والمرأة تُرْوَى، لكن سلطة السرد تظل بيد الراوي الذكر، وإن كان يُظْهر أحيانا ضعفه وعجزه عن امتلاك الحقيقة الكاملة، ويظهر ذلك في الرواية في الأصوات باستخدام مجموعة من الضمائر وهي:

[1]– حمداوي جميل، النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، مج 1، ص 112.

[2]– باختين، ميخائيل، نقلا عن مجلة كلية الآداب، 1975.

– ضمير ''نحن'' الجماعي:

"كنا مساء اللهفة الأولى عاشقين في ضيافة المطر، رتبت لهما المصادفة موعدا خارد المدن العربية للخوف، نسينا لليلة أن نكون على حذر، ظنا منا أن باريس تمتهن حراسة العشاق"،[1] تبدأ الكاتبة هنا بضمير نحن (كنا، نسينا، ظنا منا) الذي يجمع الراوي (خالد) مع الأنثى (حياة) في تجربة مشتركة، هذا الضمير يخلق وحدة سردية مؤقتة، حيث يختفي التمايز بين الذات والآخر، تعدد الأصوات هنا ضمني: الراوي يحكي نيابة عن (نحن) لكن صوت الأنثى غائب فعليا، هذه استراتيجية تعكس هيمنة الراوي الذكر حتى في لحظات الحميمية الجماعية.

– ضمير المخاطب ''أنت'':

– "أنت الرجل الذي لا يبكي بل يدمع، لا يرقص بل يطرب، لا يغني بل يشجى".[2]

ينتقل السارد فجأة من ضمير "أنا" ضمني و"نحن" إلى ضمير المخاطب "أنت".

هذا الانتقال يحول القارئ إلى متلق مباشر، وكأن الراوي يخاطب نفسه أو يخاطب رجلا آخر، الضمير "أنت" هنا عام، غير محدد، مما يعطي النص بعدا تأمليا فلسفيا، تعدد الأصوات يتحقق عبر مخاطبة "أنت" الذي قد يكون القارئ، أو الرجل النموذجي، أو الراوي نفسه منقسما، هذا الاستخدام يخلق مسافة سردية تكسر حميمية "أنا" وتفتح النص على تأويلات متعددة.

– ضمير ''أنا'' و''هي'' في حوار قصير:

"سألتني مندهشة لحديث لم يعودها عليه زبائن، شراء مثل هذا الثوب ليس حدثا في ميزانيتهم ... هل أنت رسام؟ –كدت أجيب: بل أنا عاشق. لكنني قلت – لا ... أنا مصور".[3]

يتضمن هذا المقطع تقطاع ضميرين: "أنا" (الراوي) و"هي" الأنثى الغائبة المضمرة في "سألتني"، الراوي يحكي عن سؤال وجهته إليه أنثى لكنه لا ينقل صوتهما مباشرة، هنا يظهر تعدد الأصوات بشكل غير متوازن، صوت الأنثى مسموع عبر السؤال، لكن الراوي يتحكم في الرد وفي ما يحكي، تعدد الأصوات إذن ليس ديمقراطيا، بل يخضع لسلطة الراوي الذي يقرر أي حقيقة ينقلها.

[1]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 9.

[2]– المصدر نفسه، ص 10.

[3]– المصدر نفسه، ص 15.

– ضمير ''أنا'' المتأمل:

"في حضرتها كان الحزن يبدو جميلا، وكنت لجماليته أريد أن أحتفظ بتفاصيله متقدة في ذاكرتي، أمعن النظر إلى تلك الأنثى التي ترقص على أنغام الرغبة، كما على هوان المنتصرين".[1]

هنا يعود السارد إلى ضمير "أنا" الخالص لكن هذا "أنا" يراقب ويتأملها من مسافة، الأنثى لا تكلم بل تُرَى وتُوصف من خلال وعي الراوي، تعدد الأصوات غائب هنا تماما، لكن هذه الأحادية تعكس بالضبط هيمنة النظرة الذكورية التي تمنح الأنثى حضورا جسديا فقط دون صوت.

– تعدد الأصوات عبر الاستشهاد بأقوال كتاب آخرين:

"أذكر تلك الأجوبة الطريفة لكتاب سئلوا لماذا يكتبون: أجاب أحدهم لأجاور الأحياء الموتى، وأجاب آخر: كي أسخر من المقابر، ورد ثالث: كي أضرب موعدا".[2]

يظهر هنا تعدد أصوات واضح وعلني، الراوي (خالد) يستدعي أصوات كتاب آخرين ويعطي مساحة لكل صوت ليعبر عن فلسفته في الكتابة.

الضميرة السارد هنا هو "أنا" الذي يتذكر ويستشهد لكن الأصوات المستشهد بها تأتي بصيغة "أجاب أحدهم ... آخر ... ثالث"، هذا الأسلوب يحقق تعدد الأصوات دون أن يفقد السارد السيطرة، فهو ينتقي الأقوال ويؤطرها، إنها ديمقراطية سردية تحت إشراف الراوي.

– ضمير ''نحن'' التاريخي:

"يحدث أن أحن إلى جزائر السبعينيات، كنا في العشرين، وكان اعالم لا يتجاوز أفق حينا، لكننا كنا نعتقد أن العالم كله كان يحسدنا".[3]

مرة أخرى يعود ضمير "نحن" لكنه هنا ليس "نحن" العاشقين، بل "نحن" جيل الثورة، الجماعة الوطنية، هذا الضمير الجماعي يبتلع الفردية ويعبر عن وعي جمعي.

[1]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 15.

[2]– المصدر نفسه، ص 22.

[3]– المصدر نفسه، ص 43.

تعدد الأصوات هنا موحى به أكثر من كونه محققا، هناك جيل كامل يتحدث بلسان راو واحد، لكن النص يشير إلى أن هذا "نحن" كان مبنيا على وهم ("كنا نعتقد")، فالضمير الجمعي يخلق صوتا واحدا، لكنه في الوقت نفسه يفضح هشاشته عبر كشف زيف الاعتقاد.

– ضمير ''أنا'' المنكسر:

"أنا الذي قررت أمام ورشة الموت ألا أبكي، أمام ذلك الحذاء الذي كسا الغبار لمعته، وجدتني أنهار باكيا"،[1] يبرز هنا ضمير "أنا" مرتين: "أنا الذي قررت" و"وجدتني"، هذه الأنا تتحدث عن قرارها ثم عن انهيارها، تعدد الأصوات ليس بين شخصيات مختلفة، بل بين أنا الواعية المقررة وأنا المنهارة الباكية داخل الذات نفسها، هذا انقسام داخلي يظهر تشظي الهوية الفردية، الضمير "أنا" نفسه يصبح متعددا، متصارعا مع ذاته، هذا مستوى متقدم من تعدد الأصوات داخل ضمير واحد.

– ضمير ''أنا'' و''هي'' في حوار غير مباشر:

"ذات مرة قالت: أحلم أن أفتح باب بيتك معك، أجبتها على إيقاع التانغو، وأنا أعيد أحلامها خطوتين إلى الوراء: وأحلم أن أفتح الباب فألقاك"،[2] هنا نرى تقاطعا واضحا بين ضمير "أنا" (الراوي) وضمير "هي" (الأنثى عبر فعل "قالت")، لكن هذه المرة صوت الأنثى ينقل مباشرة ("أحلم أن أفتح باب بيتك معك")، وهو أمر نادر في الرواية، ثم يرد الراوي بصيغة "أنا" أيضا، لكنه يعيد صياغة حلمها بطريقة مختلفة ("وأحلم أن أفتح الباب فألقاك").

تعدد الأصوات هنا متوازن نسبيا، لكن المفارقة أن الراوي يختطف حلم الأنثى ويحوله إلى حلمه بطريقة شاعرية، هذا يعكس استراتيجية متقدمة من الكتابة النسوية، الكاتبة تمنح الأنثى صوتا لكنها تركته عرضة للاختطاف السردي.

– تعدد الأصوات عبر توزيع الأفعال:

"تقاسمنا رزنامة التفاصيل المزعجة للموت، ذهبت فرانسواز لتتابع الإجراءات الإدارية ... بينما ذهبت أنا لأنهي بعض ما تأخر من مشاغلي"،[3] يظهر هنا ضمير "نحن" الجمعي "تقاسمنا" ثم يفصله إلى

[1]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 244.

[2]– المصدر نفسه، ص 183.

[3]– المصدر نفسه، ص 25.

صوتين، "ذهبت فرانسواز" (هي) و"ذهبت أنا"، هذا تعدد أصوات وظيفي كل شخص يؤدي دورا في مواجهة الموت، لكن الفارق أن صوت فرانسواز لا يسمح مباشرة، بل يحكعنه (ذهبت، تتابع)، بينما الراوي يتحدث بصوته المباشر، تعدد الأصوات هنا مشروط بهيكل سردي يحافظ على هيمنة الراوي، وإن كان يمنح الأنثى فعلا مستقلا.

– ضمير المتكلم المفرد مع استفهام بلاغي:

"لم أفاجأ ... لا أظنه كان وقتا لارتياد المعارض ... فهل تعمد أن يستفيد من انشغال الحياة عنا حتى يتسلل من قبضتها؟"،[1] يتضح هنا ضمير "أنا" (لم أفاجأ، لا أظنه) ثم ينتقل السارد إلى ضمير الغائب "هو" (الميت زيان؟ أو الفنان؟) عبر السؤال البلاغي: فهل تعمد أن يستفيد؟

تعدد الأصوات يتم عبر حوار الراوي مع الميت، وهو حوار وهمي لا يجيب فيه الآخر، الضمير "هو" يحضر كصامت، هذا النوع من تعدد الأصوات يكشف عن لعبة السرد بين الأنا والغائب، بين الحضور والغياب.

لم يكن تعدد الأصوات في عابر سرير مجرد تقنية شكلية، بل مرآة سردية لعلاقات القوة والهشاشة والاغتراب، ورغم أن الرواية انفتحت على ضمائر متعددة وأصوات متنوعة، ظل ضمير "أنا" الذكر هو الموجه النهائي للسرد، مما يعكس تحديا حقيقيا للكتابة النسوية، كيف تمنح الأنثى صوتا وهي تكتب بصوت رجل؟ تجاوزت مستغانمي هذا المأزق جزئيا بجعل الراوي "أنا" يفضح ضعفه وانقسامه، فتحول القيد السردي إلى مادة نقدية خصبة.

– الزمن الروائي وتشظي الذاكرة (في عابر سرير):

الزمن في الرواية التقليدية خطي: ماضي، حاضر، مستقبل، لكن في الرواية الحديثة، يتفكك هذا الخط المستقيم، ويصبح هذا الزمن حلقات متداخلة، ذكريات تقتحم الحاضر قفزات إلى الأمام والخلف، هذا التشظي يعكس وعيا حديثا بأن الذاكرة ليست أرشيفا جامدا، بل كيان حي يتشكل ويتفكك مع كل استحضار.

[1]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 255.

في عابر سرير لا ترو الرواية وفق تسلسل زمني واضح، بل عبر ومضات متقطعة، ذكريات تغزو المشاعد الحالية، أسئلة عن الماضي تفتح جراحا لم تندمل، وهذا ليس عيبا في البناء، بل استراتيجية سردية تعكس حالة المنفى والاغتراب وفقدان البوصلة الزمنية.

في عابر سرير، يلعب الزمن دورا محوريا في تشكيل الوعي بالذات والهوية، فالسارد (خالد) لا يروي قصته ترتيبا زمنيا بل يقفز بين لحظات متباعدة، طفولته في الجزائر، شبابه في باريس، علاقاته العابرة، حبه لحياة موت زيان ... وكل قفزة زمنية تحمل شحنة عاطفية وذاكرة مكبوتة.

تعتمد أحلام مستغانمي في "عابر سرير" بنية زمنية معقدة تبتعد عن السرد الخطي، وتجعل من الذاكرة (الفردية والجماعية) عصبا للرواية، يتجلى ذلك عبر تقنيتي الاسترجاع والاستباق، بشكل مكثف، وقد أكدت ياقوت بلحر في دراستها أن ثلاثية أحلام مستغانمي هي "خطاب الذاكرة بامتياز"، حيث اكتسح الاسترجاع المساحة النصية للخطاب الروائي، مقارنة بالاستباق الذي أدى دور الومضة الإعلانية لأحداث لاحقة،[1] هذا ما يدل على هيمنة الماضي وسيطرته على الحاضر، فالراوي يعيش في زمن ماض يطارده باستمرار، وهذا الزمن ليس مجرد سرد لوقائع، بل وعي وعلاقة جدلية بين الماضي والحاضر والمستقبل.

– الاسترجاع الفردي وتشييء الذاكرة (الذاكرة الشخصية):

"هي ذي، كما الحياة جاءت، مباغتة كل التوقعات، لكأنها تذهب إلى كل حب حافية مبللة القدمين دوما، لكأنها خارجة لتوها من بركة الخطايا أو ذاهبة صوبها"،[2] هذا الاسترجاع ليس عبارة عن حدث محدد، بل عن ذاكرة متكررة ومعتادة، الراوي يختزل صورة الأنثى في لازمة زمنية مستمرة، وكأنها خارج الزمن، فذاكرة الراوي لا تستعيد حدثا بقدر ما تستعيد إحساسا دائما يختزل فيه الأنثى.

هذا يتوافق مع مفهوم "الأزمنة النفسية" أو "الزمن الداخلي" الـ "Duree" (الديمومة) عند الفيلسوف هنري برغسون.

[1]– بلحر، ياقوت، المفارقات الزمنية في ثلاثية أحلام مستغانمي، مجلة ALTRALANG، مج 2، ع 2، ديسمبر 2020، ص 331.

[2]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 12.

الأنثى ليست حاضرة ككائن الآن، إنها أبدية الحضور في ذاكرة الراوي، هذا التوقيت المبهم (مباغتة، خارجة، ذاهبة) يخلق إحساسا بالخروج عن الزمن العادي، كأنها في بعد زمني مواز، مما يعكس أن الراوي يعيشها في داخله أكثر مما يعيشها في علاقة راهنة، هذا هو اقتراب الذاكرة: الحضور عبر الغياب.

"في الواقع لم نكن قد التقينا بعد، لكنني أحب أن أختلق، مع امرأة ذكريات ماض لم يكن أحب كل ذاكرة لا منطق لها"،[1] تفكك فكرة "الذاكرة" ذاتها ويكشف عن استرجاع افتراضي أو ذاكرة مختلفة.

الراوي يعترف باختلاق ماض مع امرأة لم يتلق بها بعد، هذا يؤكد الفكرة القائلة بأن الذاكرة لا تختزن الأحداث بقدر ما تعيد بنائها وتأويلها وتخييلها، وكأن الراوي يبحث عن أنثى تصدق ذكرياته المختلقة فهو لا يستعيد ماضيا حقيقيا، بل يستبق علاقة افتراضية ليخلق لها ماضيا وهميا.

فعبارة "أحب كل ذاكرة لا منطق لها" إعلان صريح بتمرد الراوي على الزمن المنطقي الخطي.

الذاكرة عنده ليست أرشيفا للحقائق، بل أداة شعرية للتخيل وخلق واقع مواز، هذا هو "جنون الذاكرة" أو "حريتها الإبداعية" التي تمنح من الذاكرة اللاإرادية "la mémoire involontaire" التي عرفها "مارسل بروست والتي لا تستند إلى منطق السببية، الراوي هنا لا يتذكر، بل يخترع، مما يسقط عنه مسؤولية الأمانة التاريخية ويمنحه سلطة الخلق المطلق"، وتتجلى هذه الخاصية في الرواية عبر اعتمادها على "مونولوج الذاكرة الداخلي الذي يكسر التسلسل".

"في مارس 1902، سجن جان جنيه لسرقته نسخة نادرة لأحد دواوين بول فرلين، بعد أن تعذر عليه، وهو الفقير المشرد شراؤها"،[2] هنا لا يستعيد ذاكرة شخصية، بل ذاكرة ثقافية أدبية مستمدة من تاريخ الأدب الفرنسي، هذا الاسترجاع مجاني ظاهريا لكنه يعكس وعي الراوي المتشبع بالثقافة الغربية، إنها ذاكرة موازية تبني شخصية الراوي المثقف المغترب الطي تعلق بالجمال (الكتاب، المرأة) كمدمن أو لص بطبيعته (كما ورد لاحقا في صفة "اللبة").

"يحدث أن أحن إلى جزائر السبعينيات، كنا في العشرين، وكان العالم لا يتجاوز أفق حينا لكننا كنا نعتقد أن العالم كله كان يحسدنا، فقد كنا نصدر الثورة والأحلام، لأناس مازالوا منبهرين بشعب أعزل

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 14.

[2]- المصدر نفسه، ص 27.

ركعت أمامه فرنسا"،[1] يشير الباحث سعدلي إلى أنه "الرواية النسوية مقابلة للخطاب الذكوري الذي سيطر طويلا، حيث اشتغلت أحلام مستغانمي على "الوعي الزمني في الرواية المغاربية حتى أصبح يطلق عليها رواية تيار الوعي"،[2] فالراوي هنا لا يوثق تاريخ الجزائر بقدر ما يستعيد وعي جيل بكامله، هذا الانتقال من (أنا) إلى (نحن) يجعل من الاسترجاع الشخصي ذاكرة جمعية، لكن لفتة "لكننا كنا نعتقد" تكسر الاسترجاع الحالم ليعود الراوي إلى الحاضر بإحساس بالزيف أو الإحباط، وكأن الماضي الجميل كان مجرد "وهم" جماعي.

هذا هو تشظي الذاكرة والرؤية بين الطفولة السياسية (السبعينيات) ورجولة الخيبة (وقت كتابة الرواية) وكأن الذاكرة هنا انتقائية تستعيد الوهم لا الوقائع، هذا الاسترجاع نقد للماضي، لا حنينا إليه.

"وهكذا في أربع وعشرين ساعة لا أكثر، وجدتني متورطا في حياة هذا الرجل، من بداياته البائسة وحتى أمراض شيخوخته"،[3] يجمع هذا الاقتباس بين تقنيتين: التكثيف الزمني (24 ساعة تعتبر عمرا بأكمله) والاستباق (استشراف حياة الرجل من بدايتها البائسة حتى شيخوخته في استرجاع سريع) هذه اللعبة تهدف لخلق المفارقة السردية المفاجئة التي يحلل مفهومها التاقد جيرارد جينيت حيث يتم اختصار عمر كامل في ومضة واحدة في رواية "عابر سرير" في قفزات وجدانية أكثر منها زمنية.

عبارة "بداياته البائسة وأمراض شيخوخته" هي رثاء لشخص لم يحقق شيئا، مما يوحي بأن شخصية "زيان" لم تمثل بطولة للراوي بل هي مرآة لهشاشته هو نفسه، وكأن "حياة الآخرين" التي يتورط فيها بسرعة هي من الواقع اختصار وتكثيف لمساره المحتمل في المنفى.

"كحاجتك إلى النوم على أسرة علقت بشراشفها رجال سبقوك".[4]

---

[1]- سعدلي سليم، اشتغال الوعي وعلاقته بالزمن في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة دراسات معاصرة، مج 2، ع 28/2، يوليو 2018، ص 10.

[2]- إبرير، بشير، تشظي الزمان في الرواية الحديثة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1998.

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 65.

[4]- المصدر نفسه، ص 83.

هذا استباق لحالة نفسية مستقبلية، الراوي ليس في تلك الأسرة بعد، لكنه يتخيل الحالة، هذا الاستباق يكشف الخيبة قبل وقوعها، إنه يذيب الحدود بين الحاضر والمستقبل ويخلق تشظيا في الإحساس بالزمن، فيصبح المستقبل المتوقع كالحاضر المرير.

فمتعة التوقع هنا مرتبطة مباشرة بالألم (ريحة رحال سبقوك) هذه هي لعبة الاستباق الشهواني الحزين التي تميز الرواية أبطالها يعشقون فكرة الألم قبل وقوعه.

"عندما كنت ألتقط صورة لذلك الطفل، حضرني قول مصور أمريكي أمام موقف مماثل، كيف تريدوننا أن نضبط العدسة وعيوننا مليئة بالدموع؟"[1]

يمثل هذا الاقتباس آلية الذاكرة اللاإرادية الحسية، حيث يحضر القول نصا آخر بشكل فجائي، ليس الحدث نفسه ما يستعاد، بل ملائمة الموقف مع عبارة سابقة.

يذكرنا هذا بنظرية بروست في الذاكرة اللاإرادية، تلك "التي تؤسس على الأحاسيس، والتي هي ظاهرة ذاكرة كونية، قد اختبرها كل إنسان" حيث يتحرر الماضي من خلال حالة شعورية مشابهة، الذاكرة لا تأتي هنا عبر جهد بل عبر انطباع.

فهنا تصوير لانغمام الشخصية بين الأنا المبدعة (المصور) والأنا المتعاطفة (الإنسان)، إذ إنه يلتقط صورة الألم لكنه لا يشعر به "كمصور" بينما يعاني ضميره "كإنسان".

"شيء ما فيها، كان يذكرني بمشهد "ريتا هاورث" في ذلك الزمن الجميل للسينما، وهي تخلع قفازيها السوداوين الطويلين من الساتان، إصبعا إصبعا: بذلك البطء المتعمد، فتدوخ كل رجال العالم بدون أن تكون قد خلعت شيئا.[2]

لا يشتغل الزمن في رواية عابر سرير وفق نسق خطي تقليدي (ماضي، حاضر، مستقبل)، بل يتشظى داخل وعي السارد ليكشف عن علاقة وجودية مرَضية بالذاكرة، فقد هيمنت تقنية الاسترجاع بشكل مكثف على السرد، "مما جعل الماضي ليس مجرد حدث يستعاد، بل كيانا حيا متحركا يعيد بناء نفسه وفق رغبات الراوي وخيباته"،[3] كما كشفت الاقتباسات المحللة أن الذاكرة في الرواية نوعان ذاكرة إرادية

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 33.

[2]- المصدر نفسه، ص 11.

[3]- بلحر ياقوت، المرجع السابق، ص 332.

تختزل الأحداث وتخضعها للحنين مثل (استرجاع جزائر السبعينيات)، وذاكرة لاإرادية حسية تستدعيها فجأة الحواس (البصر، الشم، اللمس)، على طريقة مارسيل بروست، حيث "يحافظ الجسد على تفاصيل الماضي التي عجزت الذاكرة الواعية على استدعائها"،[1] وقد تجسدت هذه الذاكرة اللاإرادية في مشاهد مثل "ريحة رجال سبقوك على الشراشف" ص 83، أو ("خلع القفاز الأسود ببطء سينمائي") ص 11.

حيث أصبح الجسد وعاء للزمن المفقود وخريطة للجروح الوجودية لكن المفارقة المركزية التي كشف عنها التحليل هي أن السارد لا يكتفي باستعادة الماضي، بل يختلقه أحيانا، ("أحب كل ذاكرة لا منطق لها") ص 14، ويكشف عن وهمية أحلامه السياسية ("كنا نعتقد أن العالم كله كان يحسدنا، هذا التشظي الزمني الذي حلله جيرار جينيت بعنوان "المغالطة الزمنية" وأسسه هنري برغسون بتمييزه عن "الزمن الكمي" و"الديمومة النوعية"، لم يكن مجرد تقنية شكلية، بل مرآة لاغتراب المنفى الجزائري، حيث يعيش السارد بين ضفتين ضفة الوطن المستحيلة وضفة الآخر المهيمن.

يمكن القول إن تشظي الذاكرة في "عابر سرير" هو تشظي الوعي نفسه، ذات ممزقة تعيد ترتيب بقاياها في فضاء سردي غير مستقر، حيث الماضي ليس ماضيا والحاضر ليس حاضرا، بل حلم يقظة جميل ومؤلم في آن واحد.

– التناص الأدبي والتاريخي:

أ) مفهوم التناص وجذوره النظرية:

يعد التناص (Intertex tualité) حجر الزاوية في النقد الأدبي المعاصر، حيث أسهم في تحويل النظرة إلى النص الأدبي من كونه كيانا مغلقا مكتفيا بذاته، إلى كونه فضاء مفتوحا وتفاعليا، صاغت هذا المفهوم الناقدة البلغارية – الفرنسية جوليا كريستيفا (Julia Kristiva) في أواخر ستينيات القرن العشرين، متأثرة بأفكار الفيلسوف الروسي ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) حول الحوارية وتعدد الأصوات، عرفت كريستيفا التناص بأنه "تداخل النصوص في النص أو المداولة النصية"، مركدة

[1]– بروست مارسيل، بحثا عن الزمن المفقود، تر: إلياس بديوي، مرا وتق: جمال شحيد، بيروت – بغداد، منشورات الجمل، ط 1، 2019.

أن اي نص أدبي لا ينشأ من فراغ، بل هو فسيفساء من اقتباس وتحويلات لنصوص سابقة أو معاصرة له"،[1] حيث شددت هاته الأخيرة على مفهوم "إنتاجية النص" (Productivité) مؤكدة أن النص ليس بنية مغلقة، بل هو "جهاز غير لساني يعيد توزيع نظام اللسان"، من خلال التعالق بين الكلام التواصلي والملفوظات السابقة، وهذا يعني أن دراسة أي نص تتطلب فتحه على "سياقاته التاريخية والاجتماعية" وعلاقاته مع النصوص الأخرى التي تحيط به.

أكدت كريستيفا في كتابها "نص الرواية" Le texte du Roman على البعد التحويلي للمفهوم، "واصفة التناص بأنه التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة".[2]

ب) تطور المفهوم: جيرار جينيت والمتعاليات النصية:

بعد كريستيفا جاء المنظر الفرنسي جيرار جينيت (Gerard Genette) ليوسع دائرة المفهوم بشكل كبير، فلم يعد التناص عنده مجرد حضور لنص في آخر، بل أصبح جزءا من منظومة أشمل أطلق عليها "المتعاليات النصية" (Transtextualité)، وهي كما عرفها جيرار جينيت "كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى، بطريقة مباشرة أو ضمنية".[3]

وصنف جينيت هذه العلاقات إلى خمسة أنواع نصية:

"1- التناص: هو الحضور الفعلي لنص في نص آخر، ويشمل الاقتباس المباشر، التلميح، الإشارة وهي الصورة الأكثر شيوعا في الأعمال الأدبية.

2- النص الموازي (paratextuality): ويتعلق بالعلاقة بين النص الأساسي وعناصره المحيطة (كالعنوان، والإهداء، والمقدمة، والغلاف) والتي توجه قراءة المتلقي.

3- النص المعدني (Metatextuality): ويتمثل في العلاقة التي يقدم فيها نص ما تعليقا أو تفسيرا أو نقدا لنص آخر، مثل العلاقة بين الخطاب النقدي والعمل الأدبي.

[1]- اليوسفي، محمد، انبثاق الحقل المفهومي للتناصية عند جوليا كريستيفا، مجلة إشكالات، 2011، ص 39-48.

[2]- كريستيفا، جوليا، نص الرواية، لاهاي، موتون، 1970، ص 98.

[3]- جيرار جينيت، الأطراس، الأدب في الدرجة الثانية، ص 8.

4- النص المحمي (Hypertextuality): ويتعلق بالاشتقاق أة التحويل حيث يبنى نص جديد (فوق نص على أساس نص سابق (نعت، نص).

5- النص المعتل (prchitextuality): وهو أوسع هذه الأنواع، ويشير إلى العلاقة الضمنية التي تربط النص بالانتماءات النوعي التي ينطوي تحتها".[1]

بفضل هذا التصنيف المنهجي من قبل جينيت، تمكن الدارسون من الانتقال من الفهم العام للتناص إلى كونه أداة تحليلية دقيقة، تمكن من تفكيك النسيج المعقد من العلاقات التي تربط النص الأدبي بغيره من الخطابات المختلفة.

يشكل التناص سمة بارزة من سمات الرواية العربية المعاصرة ، حيث تخلت عن السرد الأحادي لتصبح مجالا لاستدعاء نصوص، إذ تعد ثلاثة أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسسد، عابر سرير، فوضى الحواس) نموذجا خصبا لدراسة التناص في الرواية العربية المعاصرة، فقد أوضحت العديد من الدراسات النقدية أن ثلاثية أحلام مستغانمي تستدعي نصوصا متعددة تشمل النص القرآني الكريم، والحديث النبوي الشريف، والشعر العربي قديمه وحديثه، والأمثال والحكم، والأسطورة والحكاية الشعبية.

بهذا المعنى لا تقف أحلام مستغانمي عند حدود السرد الخطي، إذ تنسج شبكة من الإحالات والتفاعلات مع نصوص مختلفة ومتنوعة، أدبية كانت أم تاريخية، داخل روايتها "عابر سرير" فإلى جانب توظيف الضمائر وتشظي الزمن، يبرز التناص ليعكس وعيا نقديا بالتراضي وأسئلة التاريخ.

أولا: التناص الأدبي والثقافي

الاقتباس	الصفحة	النوع	التحليل
شيء ما فيها، كان يذكرني بمشهد ريتا هاورثي في ذلك الزمن الجميل للسينما، وهي تخلع قفازيها السوداوين الطويلين من الساتان ... ولذا مات بوشكين في نزال غبي دفاعا عن شرف قدمي زوجة لم تكن تقرأه"	ص 11	سينمائي، أدبي (عالمي)	استدعاء أيقونة سينمائية وشاعر رومنسي لتأطير نظرة السارد الأنثوية ك "جمال مميت" و"مأساة"
في مارس 1942، سجن جان جنيه لسرقته نسخة نادرة لأحد دواوين جول فولين، بعد أن تعذر عليه، وهو الفقير المشرد شراؤها	ص 27	أدبي فرنسي	نماه السارد مع الأديب اللص/ الفقير، والجمال كسلعة محرمة

[1]- جيرار جينيت، الأطراس، المصدر السابق، ص 8-13.

لو رأى بورخيس تلك المرأة وهي ترقص لنا معا، لوجد للزندالي قرابة بالرقص الأرجنتيني، كما التانغو: إنه فكر حزين يرقص	ص 16	أدبي، فني (عالمي)	ربط الأنثى بالأسطورة والرقص، والتناص مع أديب أرجنتيني.
كيف تطرق ذاكرة ذلك الرجل طرقا خفيفا؟ (إشارة إلى بروست)	ص 102	أدبي (ضمني)	استعارة أسلوب بروست في "استرجاع الزمن" عبر الذاكرة اللاإرادية
أتدري لماذا انتحر خالد بن طوبال في رواية مالك حداد رصيد الأزهار لم يعد يجيب؟ قلت معتذرا: في الواقع: قرأت هذه الرواية منذ زمن بعيد ونسيت أحداثها.	ص 149	أدبي، نقدي	يتضمن هذا المقطع تناصا مع أديب جزائري مؤسس: مالك حداد 1927-1978 روايته "ليس في رصيف الأزهار من يجيب" باختيارها رواية مالك حداد تحديدا تحقق مستغانمي عدة أمور من بينها: بناء نقدي للذاكرة، التناص مع الأدب المؤسس، وانتحار الشخصية كرمز.

ثانيا: التناص التاريخي والسياسي

تلجأ مستغانمي إلى استدعاء أحداث ووقائع تاريخية (عربية وجزائرية) لا للتوثيق بل لنقد الماضي وكشف وهم البطولات وفضح الاغتراب.

الاقتباس	الصفحة	النوع	التحليل
يحدث أن أحن إلى جزائر السبعينيات، كنا في العشرين ... كنا نصدر الثورة والأحلام، لأناس مازالوا منبهرين بشعب أعزل ...	ص 43	سياسي/ ثوري	نقد الماضي الثوري الوهمي، وكشف الفجوة بين البطولة المتخيلة والخيبة الواقعية.
أنا هارب يا خويا من أدغال الوطن	ص 125	سياسي	تحويل الوطن من فضاء مقدس إلى "أدغال" يحتاج المرء للهروب منها، تفكيك الخطاب الوطني الرسمي، وإعلان تصريح بالاغتراب والتمزق.
اثنا عشر ألف معتقل ... وستمئة مفقود وغريق توقف قدرهم فوق الجسور الكثيرة	ص 101	سياسي/ تاريخي	استدعاء الذاكرة الجمعية المكبوتة للجزائريين في فرنسا، النهر (السين) يحمل جثث الضحايا، والجسور شاهدة صامتة على الفاجعة. إنها إشارة إلى مجزرة أكتوبر 1961 في باريس.
لكن الحياة كانت تعد لها امتحانا آخر ... فبعد استقلال الجزائر خرج بن بلة زعيما من سجن العدو ليجد	ص 194	سياسي/ تاريخي	هذا تناص تاريخي ناقد وصادم يستدعي قصة الزعيم أحمد بن بلة،

معتقلات وطنه مشرعة في انتظاره سبع عشرة سنة أخرى، لم يسمح لتلك الأم العجوز برؤيته ...			أول رئيس للجزائر المستقلة، يظهر المفارقة المأساوية استبدال سجن العدو (فرنسا) بـ (معتقلات الوطن) في إشارة إلى سجنه من قبل نظام هواري بومدين بعد الانقلاب عليه عام 1965، وما تلاه من إقامة جبرية حتى عام 1980، حرمان والدته المسنة من رؤيته يضرب على وتر العلاقة الأسرية التي مزقها التاريخ، ثم اغتراب وطني داخل السجن.

كشف التحليل لآليات التناص في الرواية من نسيج معقد من الإحالات التي لم تكن تزيينا ثقافيا، بل استراتيجية نقدية بامتياز، تنوعت المرجعيات بين الأدب العالمي (بوشكين، بورخيس، جان جيه، فرلين، بروست) والأدب الجزائري (مالك حداد، كاتب ياسين) وبين التاريخ السياسي (مجازر 8 ماي 1945)، سجن بن بلة، مأساة أكتوبر 1961 في باريس) والأسطورة الإغريقية الآلهة التي ترقص على (جثث العشاق) وحتى التناص الذاتي مع ذاكرة الجسد، غير أن هذه الحالات لم تأت للتباهي أو الاقتباس الزخرفي، بل لأغراض نقدية واضحة، نقد وهم البطولات عبر استدعاء جزائر السبعينات كشفا فجوة الأجيال الأدبية عبر اعتراف السارد بنسيان تفاصيل رواية مالك حداد بناء ذاكرة جماعية لجيل المنفى عبر التماصي مع كاتب ياسين.

وتمرير ("كنا نتشابه" الأنثى من النظرة الذكورية عبر تحويلها إلى إلهة إغريقية تدمر بلغ التناص وتخلق في آن بعبارة ذروته في الصفحة"كاتب + كاتب = مكتوب"، حيث حولت مستغانمي وفاة كاتب ياسين وابن عمه مصطفى كاتب إلى نص قدري يذيب الحدود بين التاريخ والأدب، ويثبت أن الكتابة في عمقها تجاوز للموت وبعد هذه القراءة التحليلية لعابر سرير في مباحثها الرئيسية، يمكن القول إن الرواية لم تكن حكاية حب عابرة، بل مختبرا سرديا لتفكيك الهوية الجزائرية المعاصرة، ففي المبحث الأول (تمثلات الذات الأنثوية) تبين أن الوعي بالذات لم يكن يقينا، بل تساؤلا وجوديا مرا (صوت يتجسد،

عري موارب، بكاء جميل)، وأن الأنثى عاشت في جدل بين الرقص على جثث الرجال والبكاء، وبين كونها آلهة لجمالية البكاء وطفلة لاهية بالنار.

أما في المبحث الثاني (البيت السردية)، فتبين أن مستغانمي فككت أمادية الصوت عبر لعبة الضمائرة المتداخبة (أنا، نحن، أنت، هو، هي) وأن الزمن الروائي لم يكن خطيا بل فقاعات ذاكرة متفجرة على طريقة بروست، حيث الذاكرة لا تستعيد بل تختلق (أحب كل ذاكرة لا منطق لها)، وأن التناص لم يكن هروبا إلى النصوص الأخرى، بل بناء لقبر جماعي لجيل بأكمله.

رواية عابر سرير هي مرثية لجيل السبعينات الذي آمن بالثورة والأحلام ثم اكتشف أنه يحلم وهمه، وهي تفكيك للخطاب الوطني التقليدي الذي يقدس الماضي ويكتم جراحه وهي بيان جمالي يجعل من الكتابة فعلا مزدوجا: مقاومة للموت واعترافا بالعجز عنه.

بهذا المعنى، تخرج مستغانمي من عباءة الرواية النسوية "الشاهدة" إلى فضاء الرواية ما بعد الحداثية التي تشكك في حقيقتها، وتفضح أوهامها، وتجعل من تشظيها الداخلي مرآة لتشظي الذات الجزائرية بين ضفتين: الوطن المستحيل والمنفى المهيمن.

– فوضى الحواس:

1– خطاب الحب والوطن:

تختلف رواية "فوضى الحواس" عن "عابر سرير" في كونها تضع العلاقة بين الأنثى والوطن في صلب اهتمامها، ليس كخلفية سياسية، بل كخطاب متداخل لا ينفصل فيه الخاص عن العام، ولا يختلف فيه الحبيب عن الوطن، ففي هذه الرواية تصبح الكتابة عن الحب كتابة عن المنفى والعودة، ويصبح الجنس الأنثوي مرآة لجراح أمة، وتتحول المدينة (الجزائر، باريس، قسنطينة) إلى فضاء دلالي يعكس تشظي الشخصيات وانكسار أحلامها.

1–1 تداخل الخاص والعام:

في هذا العالم الروائي حيث تنهار الحواجز بين الذاتي والموضوعي، تخلق "فوضى الحواس" خطابا استثنائيا لا يفصل بين العاطفة الفردية والتاريخ الجماعي، ولا يميز بين الحبيب والطن.

كما خلصت دراسة بوالسليو إلى أن "الوطن كان المجال الأساسي" الذي شيدت عليه الرواية، مع تجل واضح "للنزعة الوطنية" التي تحيل إلى قناعات الكاتبة ورؤيتها للواقع.[1]

كما تشير دراسة بايزيد فاطمة إلى أن "صدور "فوضى الحواس" أكد حضور أحلام مستغانمي الريادي في الإبداع النسوي الجزائري".[2]

ومن هنا تتجلى هذه الآلية في "فوضى الحواس" عبر تجسيد البطلة للوطن في شخص الحبيب، حيث تقول: "كنت أرى في قامته الوطن، بقوته وشموخه، وفي جسده الذي عرف الخوف والجوع والبرد، خلال سنوات التحرير، ما يبرر اشتهائي له"،[3] إذ تظهر الكاتبة اكتشافها للتطابق العجيب بين روايتها والواقع.

أ- الوطن بين الإيمان والخذلان:

قد تتصارع بطلة الرواية بين حبها للوطن وبين وعيها بجراحه، هذا التناقض يصل إلى ذروته حين تعلن: "وإن؟ كيف أسميناه وطنا؟ ... هذا الذي في كل قبر له جريمة ... وفي كل خبر لنا فيه فجيعة؟ وطن؟ أي وطن هذا الذي كنا نحلم أن نموت من أجله وإذ بنا نموت على يده"، تخلع البطلة هنا هالة المقدس عن الوطن، وتجرده من عظمته المزيفة لتصوره قاتلا لأبنائه وخائنا لأمانيهم.

ب- الوطن يلتهم الحب:

تتجسد هذه الفكرة في قصة حياة المجاهد، كما تصفها البطلة بمرارة: "خمس سنوات من الزواج، كانت خلالها تسكن في بلد وأبي في آخر ... ذات يوم ذهب ولم يعد كان له أخيرا شرف الاستشهاد".

هذا المشهد لا يصور بطولات الحرب، بل يرصد فداحة الثمن العاطفي الذي يدفعه العشاق باسم "شرف" الوطن، الالتهام هنا واضح، فالموت لأجل القضية سرق تفاصيل الحياة.

---

[1]- بوالسليو نبيل، النزعة الوطنية في رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي، مجلة المقال، مج 4، ع 1، 15 يناير 2020، ص 5-20.

[2]- بايزيد فاطمة الزهراء، النص الآخر وسلطته في "فوضى الحواس"، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 1، ع 6، 2017، ص 161-183.

[3]- ناظمي زهراء، اللغة الشعرية في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مجلة حوليات التراث، ع 13، جامعة مستغانم، سبتمبر 2013، ص 121.

ج- الوطن كزوج/ كأب:

تصل عملية المزج بين الخاص والعام إلى ذروتها حين يقرأ جسد الزوج (السلطة الذكورية) والوطن (السلطة السياسية) في إطار واحد نافذ: "كنت أرى في قامته الوطن، بقوته وشموخه، وفي جسده الذي عرف الجوع والخوف والبرد، خلال سنوات التحرير، ما يبرر اشتهائي له ...[1]

يمتزج الإعجاب بجسد البطل الثائر بالرغبة الجسدية، وكيف يتحول الحب إلى تقديس لسلطة أبوية، هذا هو لب العقدة التي تفضحها الكاتبة لاحقا، مع اكتشافها "حماقة غلطي عقدة الماضي ... بالواقع المضاد".

د- الوطن والنادل: العبقرية/ السخرية:

لعل في هذه العبارة الساخرة تكثيف صادما لجوهر العلاقة بين الفرد وهذه المؤسسة الوطنية: "منذ الأزل، الجزائر بلد يمكن أن يحدث لك فيه أي شيء مع نادل"،[2] هنا يسقط الخطاب الوطني الجاد من عليائه ليصطدم بابتذال الواقع اليومي، إنها "قداسة" الوطن تلتقي بسخرية "النادل" في صياغة واحدة قادرة على هدم الأساطير.

هـ- جدلية الموت الفلسطيني والزواج القسنطيني:

يمثل هذا الاقتباس المكثف نموذجا للاصطدام بين البطولة الجماعية والواقع الفردي: "مات الشاعر ميتة فلسطينية، وتزوجت تلك الفتاة ... زيجة قسنطينة"،[3] أكاد اراه يفضح التناقض بين الفخر بالانتماء للأمة وبين حقيقة التفاصيل الصغيرة للحياة، إنه تمرد صامت على استهلاك الموت والبطولة، وإعلان أن الصورة النمطية التي يرسمها الخطاب الرسمي قد تصبح سجنا لا حلما.

تخلص هذه الدراسة إلى أن أحلام مستغانمي في فوضى الحواس لم تقدم رواية حب تقليدية ولا بيانا سياسيا مباشرا، بل نسيجا سرديا فريدا يمزج بين العاطفة الفردية والتاريخ الجمعي، بحيث يصبح من المستحيل الفصل بين الحبيب والوطن، أو بين "خيانة الزوج وخيانة النظام، أو بين انكسار القلب

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 318.

[2]- المصدر نفسه، ص 266.

[3]- المصدر نفسه، ص 106.

وانكسار المدينة، فالوطن يتحول إلى عاشق متسلط وأب خائن، والحب يفقد براءته ويصير محاصرا بالمآسي الوطنية، كما أن التداخل ليس تكاملا بل تصادما مأساويا.

في فوضى الحواس يصبح الوطن والحب وجهين لعملة مسمومة، لا يمكن التخلص من أحدهما دون الآخر، ولا يمكن العيش بهما معا، هذا الالتباس المأساوي هو الذي يخلق "فوضى الحواس" الحقيقية، فوضى المشاعر والعاطفة والانتماء في زمن لم يعد فيه الوطن وطنا، ولم يعد الحب حبا.

وبهذا تقدم مستغانمي نقدا وجوديا عميقا للخطاب الوطني التقليدي، وتفضح كيف أن الاستبداد السياسي والتطرف الديني والعنف الأهلي يسرقون من الفرج أبسط حقوقه.

صورة الرجل في رواية ''فوضى الحواس'':

لا تقدم أحلام مستغانمي في "فوضى الحواس" رجلا نموذجيا واحدا، بل تعرض تعددا في نماذج الذكورة تتوزع بين البطل الثائر، والزوج المتسلط، والحبيب الغامض، والأب الغائب، وأخيرا الرجل الطي "لم يحكم كي تغطي صوره الشوارع"، إنما تغطي صورة الجزائر صورة القتلى"،[1] حيث تكشف الرواية عن نظرة نقدية عميقة للذكورة في المجتمع الجزائري، متجاوزة التصورات التقليدية التي تختزل الرجل في سلطة أو بطولة، من خلال شخصياتها المختلفة، تطرح مستغانمي أسئلة حول الهوية الذكورية في زمن الحرب الأهلية، وتفضح هشاشة القناع الذكوري المفترض.

إذ برزت في الرواية خمسة نماذج رئيسية للرجل في الرواية:

1- رجل الهشاشة والبحث عن الحب: نموذج الحبيب الغائب/ الحاضر الذي لا يستطيع الفعل.

2- رجل السلطة المتسلط (الزوج الضابط): نموذج الذكورة المستبدة التي تخيف الأنثى.

3- النموذج الثوري المعزوم (خالد بن طوبال): الرجل الذي أصبح أسطورة لكنه فقد ذراعه وقوته.

4- الرجل كرمز وطني (صورة الرجل التي تغطي الجثث): النموذج الإيديولوجي الذي تختزله الأمة في صورته لا في جوهره.

[1]- ناظمي زهراء، المرجع السابق، ص 122.

5- الرجل الخفي وراء اللغة:

"هو الرجل الذي تنطبق عليه دوما، مقولة أو سكار وايلد: "خلق الإنسان اللغة ليخفي بها مشاعره"،[1] مازال كلما تحدث تكسوه اللغة، ويعريه الصمت بين الجمل.

يتمثل هذا النقد الجوهري للتواصل الذكوري التقليدي، فالرجل، وفق هذا التصور: لا يستخدم اللغة كوسيلة للكشف والصدق، بل كأداة إخفاء وتضليل عبارة "تكسوه اللغة" توحي بأن حديثه مجرد غطاء، بينما "الصمت بين الجمل" هو المكان الحقيقي الذي ينكشف فيه ("يعريع الصمت")، تتفق هذه الرؤية مع تحليلات النقد النسوي التي يرى أن الرجل في الثقافة العربية غالبا ما يمارس اللاوعي الجماعي في إخفاء مشاعره خوفا من الضعف، مما يحوله إلى لغز دائم لا ينكشف إلا في اللحظات الصامتة.

- رجل اللغة القاطعة:

"وكان هو رجل اللغة القاطعة كانت جملة تقتصر على كلمات قاطعة للشك تتراوح بين "دوما" و"قطعا"،[2] يتناقض هذا النموذج مع نموذج الرجل الصامت، المخفي إنه رجل القطع والجزم لا يترك مجالا للتأويل أو الشك، كلماته (حتما، دوما، قطعا) تعبر عن ذكورة واثقة من نفسها، لكنها في العمق تعكس هشاشة خفية، فالرجل الذي يضطر لتأكيد كلامه بهذه الكلمات هو الذي يخشى ألا يصدقه أحد.

هذه اللغة القاطعة هي آلية دفاعية عند الشك والقلق، تكشف رغبة محلة في السيطرة عبر الكلمة الحاسمة.

- الرجل الذي يصر على الصمت:

"هو الرجل الذي كان يصر على الصمت، وأصر أنا على استنطاقه، ويصر على إبقاء معطفه، وأصر على تجريده منه، مازال يربكني في كل حالاته، حتى عندما يخلع صمته، ويلبس صوتي وكلماتي المبللة"،[3] هذا المقطع غني بالصراع بين الإرادة الذكورية (الصمت، الإبقاء على المعطف) والإرادة الأنثوية

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 11.

[2]- المصدر نفسه، ص 18.

[3]- المصدر نفسه، ص 31.

(الاستنطاق والتجريد)، المعطف هنا رمز للتجرد الذكوري والحماية والمسافة، المفارقة أن الرجل حيث "يخلع صمته" لا يتكلم بكلماته هو، بل "يلبس صوتي وكلماتي المبللة" أي كلمات الأنثى، هذا يعني أن يوجه هو في الحقيقة استعارة لكلامها: مما يسلبه أية أصالة ذكورية في التعبير، إنه نقد لاذع للذكورة التي لا تستطيع الكشف إلا من خلال قنوات الأنثى، مما يحولها إلى أداة لا فاعل.

– الزوج ''مولود بمزاج عسكري'':

"أتوقع أن يكون زوجي قد ولد بمزاج عسكري، وحمل السلاح قبل أن يحمل أي شيء، فأين العجب في أن يكسرني أيضا دون قصد تماما، كما أغراني قبل ذلك بسنوات دون جهد؟ أليست السلطة كالثراء تجعلنا نبدو أجمل وأشهى؟"،[1] يصور الزوج الضابط هنا كنموذج للذكورة المتسلطة التي تربت على السلاح قبل أي شيء آخر، "حمل السلاح قبل أن يحمل أي شيء" تعني أن هوية الذكورة تشكلت عبر النص والسلطة، مما يجعله غير قادر على بناء علاقة متكافئة، عبارة "يكسرني دون قصد" تكشف المفارقة، القهر ليس شخصيا بقدر ما نتاج البنية العسكرية/ السلطوية التي تشكل الرجل إنه ضحية منظومته.

والسؤال النقدي: هل فعلا السلطة تجعل الرجال "أجمل وأشهى" أم أنها تغري الأنثى بزيف البريق؟

– الرجل الملتبس بين الحلم والواقع:

"هذا الرجل الذي انتقل بكلمة واحدة من خانة الغرباء إلى الرجل المشتهى، كيف تمكن من التنقل في سلم الرتب بهذه السهولة؟ تُرى تواطأت معه اللغة؟ أم العتمة؟ أم هذا المكان الملتبس بين الوهم والحقيقة بين النهار والليل بين الحلم والواقع بين الأدب والحياة"،[2] تطرح إشكالية تكوين صورة الرجل ليس من خلال أفعاله، بل من خلال السياق والغموض.

الانتقال من "الغرباء" إلى "الرجل المشتهى" حدث بكلمة واحدة، مما يشير إلى أن الخطاب (اللغة، الأسطورة، الشائعة) هو ما يصنع الذكورة الجذابة، والسؤال عن "تواطؤ اللغة" و"العتمة" و"المكان الملتبس" يكشف أن هذه الصورة الذكورية مولودة من فوضى الحواس نفسها وليس من صفات حقيقية.

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 37.

[2]– المصدر نفسه، ص 55.

إنها نقد لكيفية بناء الأنظمة الأبوية لهالة الرجال عبر الغموض، وليس عبر الاستحقاق.

– صورة الرجل في "فوضى الحواس" ليست نموذجا واحدا، بل هي فضاء مفتوح للصراع بين البطولة المفترضة والهشاشة الحقيقية، مستغانمي لا تريد "إدانة" الرجل بل تريد تفكيك القناع الذكوري الكبير ليكشف عن إنسان عادي، يخطئ، يخاف، ويعجز، بهذا المعنى تكون الرواية قد حققت نقدا وجوديا ونفسيا واجتماعيا عميقا، يتجاوز حدود الأدب النسوي التقليدي ليدخل منطقة أوسع: منطقة تفكيك الجنس البشري بأسره في فوضى الحواس والذاكرة والزمن.

– مدينة بوصفها فضاء دلاليا من ''فوضى الحواس'':

لا تقف المدن في رواية "فوضى الحواس" عند كونها مجرد أماكن جغرافية أو خلفيات للأحداث، بل تتحول إلى فضاءات دلالية نابضة بالحياة تعكس الحالة النفسية للشخصيات وتجسد صراعاتها الداخلية، فقسنطينة، المدينة الجزائرية التي تنتمي إليها البطلة، ليست مجرد مدينة، بل كيان حي يهتز بالجسور ويحدث الاضطرابات الجيولوجية، كما أن باريس تمثل فضاء المنفى والاغتراب والحلم المؤجل.

تتميز كتابات مستغانمي بقدرتها على جعل المكان ينطق ويعبر عن الحالة المزاجية والوجدانية للشخصيات، وما بينهما من علاقات، هذا ما يؤكده نصر الدين بوهني في دراسته لجماليات الفضاء، "فإن المكان في الأعمال المتميزة يتحول إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية بما فيها من أحداث وشخصيات، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه، ويعبر عن وجه نظرها، ويكون نفسه هو المساعد في بناء الرواية والحامل لرؤية البطل والممثل لمنظور المؤلف".[1]

سنحلل كيف تشتغل المدينة كفضاء دلالي عبر ثلاثة محاور: قسنطينة بين الأسطورة والرهبة، وباريس فضاء المنفى والاغتراب، والمفارقة بين المدينتين.

أولا: قسنطينة مدينة الجسور المعلقة والأسطورة الحالمة

لم تأت أحلام مستغانمي لترسم قسنطينة كخريطة جغرافية، بل كخريطة روحية ووجدانية، قسنطينة في الرواية ليست مجرد مدينة، إنها امتداد بين الماضي والحاضر، كما يعبر بدقة الباحثة بايزيد فاطمة الزهراء

[1]– نصر الدين بوهني، جماليات الفضاء في رواية أحلام مستغانمي "فوضى الحواس" أنموذجا، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، ص 148.

في دراستها، معتبر رواية "فوضى الحواس" نصا يكتب "قسنطينة التاريخ، قسنطينة الجسور المعلقة، قسنطينة الأسطورة الحالمة بماضيها وحاضرها وما الجسر إلا امتداد بين الماضي والحاضر"،[1] ترتقي هذه الرؤية بالمدينة من مجرد مكان إلى رمز للذاكرة والتاريخ والهوية المتشظية.

جاء في نص الوراية: "قسنطينة لا يمكنها أن ترقص إلا على جث رجالها"، التقطت هذه العبارة عبق المدينة كمدينة ممتدة على جسر، لا تحتفل بحياة رجالها بقدر ما ترثيهم، الجثث هنا لا تعني الموت البيولوجي فقط، بل موت الأحلام والبطولات الزائفة التي دفنها أبطالها.

ورد أيضا: "قسنطينة التي كلما تحرك فيها شيء حدث اضطراب جيولوجي واهتزت الجسور من حولها"،[2] الاضطراب ليس حدثا خارجيا، بل هو نفس الاضطراب الذي تعانيه الأنثى في حياتها وعدم الاستقرار والتمزق بين الانتماء والخيانة.

وكما تذكر الرواية، الجسور هي الوحيدة القادرة على ربط هذه الفوضى ببعضها، فهي هنا تبحث عن رابطة بين الحلم والواقع، بين الصخب والصمت ...

كما أن قسنطينة بمارقاتها تجمع بين العظمة والخيبة عندما يصفها السارد قائلا: "جاء العيد ولقسنطينة عيد آخر"،[3] كما لو كانت تعيش في زمن مواز للزمن الرسمي، تعود إليه الشخصية بقلب متعدد الانكسارات وتنهض من تحت أنقاض الحلم وتتنفس من تحت ركام هائل من الأوهام"،[4] الحلم والركام وجهان لعملة واحدة، وقسنطينة تختزلهما معا، إنها الموت والولادة في وقت واحد.

– الجسور ودلالاتها التراجيدية:

"كجسور قسنطينة، معلق أنا مثلها بين صخرتين وبين رصيفين".[5]

يكشف في هذا المقطع عن تماهي الذات مع المكان، الراوي يتحول إلى جسر من الجسور، لا بين ضفتين بل بين صخرتين، مما يعكس حالة إنسانية في قمة التور والضياع، إنه لا يربط بين طرفين، بل

[1]– بايزيد فاطمة الزهراء، النص الآخر وسلطته في "فوضى الحواس"، جامعة محمد خيضر، بسكرة.

[2]– المرجع نفسه.

[3]– المرجع نفسه، ص 199.

[4]– المرجع نفسه.

[5]– المرجع نفسه.

هو معلق بينهما، وهذه هي لحظة التشظي المثلى، لا هنا ولا هناك هذه الصورة تنطبق على شخصية خالد (الرجل المهزوم) وعلى الأنثى حياة التي تتحرك بين قسنطينة وباريس، بين الزوج العسكري وخالد الشاعر، تظهر قدرتها على أن تكون مكانا للانتظار، لكن القارئ يعيش مع شخصيات الرواية في انتظار لا ينتهي.

ثانيا: باريس فضاء المنفى والاغتراب

إذا كانت قسنطينة هي الرحم والأصل والجروح، فإن باريس هي فضاء المنفى الرحب الذي لا يؤوي أحدا، هناك تتسع المسافات وتضيع الأحلام بين أولئك الذين عاشوا على ذاكرة حرب التحرير ثم وجدوا أنفسهم طريدين بعد الاستقلال، فكما يشير التعريف الغربي لفوضى الحواس، تعد الرواية "قصة حب تقع في الجزائر المنهكة والمصابة بكدمات التسعينيات، باريس هي امتداد للمنفى الداخلي الذي عاشته البطلة حتى في وطنها.

جاء في الرواية "باريس تمتهن حراسة العشاق"،[1] هذا الأسلوب في التفكير هو ما يجعل الشخصية تصطدم مرارا بالواقع، فباريس لا تحرس سوى الوهم، وهناك مشهد آخر: "وإذ بي حتى هنا في باريس، كمن لفرط جوعه لا يعرف الجلوس إلى مائدة الحياة العامرة"،[2] المائدة التي امتلأت طعاما لم ترض أحدا، لأن الجوع هنا ليس جوع المعدة، بل جوع الروح والهوية والحب.

في "فوضى الحواس" لا تستخدم المدن كخلفية محايدة، بل كفضاءات دلالية نابضة تعكس تشظي الذاكرة والهوية الوطنية الجزائرية المعاصرة.

المدينة	رمزيتها	الدلالة
قسنطينة	الوطن، الأصل، الذاكرة	مدينة ترقص على جثث رجالها، عيدها غير عيد الأمة، أنقاض الحلم
باريس	المنفى، الغربة، الوهم	مدينة تمتهن حراسة العشاق لكنها لا تحميهم، مائدة عامرة لا يستطيع الجائع الجلوس إليها

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 29.

[2]- المصدر نفسه، ص 78.

المدينتان تشكلان قطبين متناقضين، لكنهما يشتركان في خيبة الأمل، في قسنطينة، يموت الأبطال تصبح مدينتهم أسطورة، في باريس يحلم العشاق ليصطدموا ببرود المكان، هذا تصبح "فوضى الحواس" ليست مجرد رواية حب، بل رثاء لمدينتين وللوهم الذي بناه الإنسان عليهما.

– اللغة والبعد الجمالي في ''فوضى الحواس'':

تمثل اللغة في رواية "فوضى الحواس" أكثر من مجرد أداة للسرد، إنها فضاء جمالي قائم بذاته تتجاوز فيه الكاتبة حدود النثر التقليدي إلى عوالم الشعر والانزياح والرمز، فكما لاحظت الباحث "زهرة ناظمي" اللغة عادة ما تكون بسيطة لأنها خطاب موجه إلى مختلف شرائح المجتمع،[1] لكنها في الوقت نفسه تتحول إلى رواية شعرية تتجاوز البساطة الظاهرية إلى عمق دلالي.

كما تؤكد دراسات أخرى أن ثلاثية أحلام مستغانمي تتميز "بانزياحها وخروجها عن النثر المألوف"، وهو ما يخلق جمالية خاصة تمزج بين العاطفة والفكر، وبين الخاص والعام وبين الواقع والخيال".[2]

– الشعرية والانزياح:

يتحقق البعد الشعري في "فوضى الحواس" عبر مجموعة من التقنيات التي تجعل اللغة تنحرف عن المألوف نحو الإبداع، فالانزياح هو أداة مركزية تمنح النص طاقته التعبيرية وجماليته الخاصة.

وكما أشارت بعض الدراسات، فإن الانزياح فيها وخروجها عن النثر المألوف هو ما يميز النص ويخلق بنيته وتشابكها.

سنتناول نماذج من الانزياحات اللغوية المختلفة، الانزياح الدلالي (الاستعارات والتشبيهات غير المألوفة)، الانزياح التركيبي (ترتيب الكلمات بطرق غير تقليدية)، والانزياح الصوتي (الإيقاع والتكرار).

– الانزياح الدلالي – المرأة والحرية:

"أصبحت امرأة حرة ... فقط لأنني قررت أن أكف عن الحلم، الحرية أن لا تنتظر شيئا ... والترقب حالة عبودية"،[3] يحقق هذا المقطع انزياحا دلاليا عميقا في مفهوم الحرية، فالتعريف المألوف للحرية يرتبط بالفعل والقدرة على الاختيار، لكن الكاتبة هنا تعيد تعريفها بوصفها "أن لا تنتظر شيئا" أي أن الحرية

[1]– ناظمي زهراء، المرجع السابق، ص 121.

[2]– المرجع نفسه، ص 133.

[3]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق.

تصبح سلبية، ثم تبني المفارقة بتشبيه "الترقب" بـ "حالة عبودية"، هذا الانزياح يخلق رؤية فلسفية جديدة للحرية، التحرر من الأمل نفسه.

– الانزياح التركيبي – الحب وسوء الفهم:

"الحب ليس سوى حالة ارتياب، فكيف لك أن تكون على يقين من إحساس مبني أصلا على فوضى الحواس، وعلى حالة متبادلة من سوء الفهم يتوقع فيها كل واحد أنه يعرف عن الآخر ما لا يعرف عن نفسه؟"،[1] يظهر في هذا المقطع انزياح تركيبي واضح في بناء الجملة الاستفهامية الطويلة التي لا تنتظر جوابا – الجملة تتصاعد في تعقيدها لتصل إلى قمة المفارقة: "يتوقع فيها كل واحد أنه يعرف عن الآخر ما لا يعرفه عن نفسه" هذا التركيب يحاكي "فوضى الحواس" التي يعبر عنها العنوان، ويعكس ارتباك الذات في فهم الآخر ونفسها في آن واحد.

– الانزياح الإيقاعي – الصور والتكرار:

يكمن الانزياح هنا في الإيقاع الحزين الذي تخلقه المتواليات الثنائية (نأتي/نمضي/انتظرنا/نترك)، والانزياح الدلالي في عبارة "بصمة أقدامنا تمحوها الرياح"، التي تحول الهشاشة الوجودية إلى صورة بصرية ملموسة. التكرار (نحن/نأتي/نمضي/ربما/ربما) يخلق إحساسا بالدورية والعجز، بينما صورة الريح التي تمحو البصمات تمنح النص بعدا فلسفيا عن الزوال.

– اللغة الشعرية:

توصلت الباحثة زهراء ناظمي في دراستها للغة الشعرية في "فوضى الحواس" إلى أن اللغة الرواية "عادة ما تكون بسيطة لأنها خطاب موجه إلى مختلف شرائح المجتمع، وهي تعبر عن لغة شرائحه الاجتماعية المتنوعة لكنها مع ذلك تتحول إلى رواية شعرية"،[2] وهذا يعني أن البساطة هنا ليست سطحية، بل هي استراتيجية بلاغية تسمح للغة الشعرية بالتسلل عبر طبقات النص دون أن تبدو متكلفة، وكذلك العنوان الرئيسي والعلاقة بينه وبين العناوين الفرعية يسهم في خلق هذه الشعرية، هذا يعني أن العنوان نفسه ليس مجرد علامة بل جزء من البنية الشعرية التي تعكس فوضى الحواس والمشاعر المتشابكة.

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق.

[2]– ناظمي زهراء، المرجع السابق، ص 136.

– الانزياح وأساليب الخروج عن المألوف:

تشير دراسة "سميرة بن عيسى" إلى أن رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي بمثابة مولود حديث العهد في الرواية الجزائرية الحديثة، مثلت خروج الروائيين عن التقليد للتقنيات المعاصرة، لتعبر عن الحياة و"يتجسد هذا الخروج في انزياحاتها اللغوية، حيث تتجاوز اللغة النثرية التقليدية نحو شعرية خاصة تمزج بين العاطفة والفكر، هذه الانزياحات لا تأتي اعتباطا بل تخدم الرؤية الكلية للرواية، التي تسعى إلى التعبير عن فرض المشاعر وتمزق الذات"،[1] وهذا أيضا ما أكدته دراسة طويل في "أن لغة ثلاثية مستغانمي تتميز بانزياحها وخروجها من النثر المألوف، وصوره في بنائها وتشابكها".[2]

– تمازج الشعرية بالنثرية:

خلصت دراسة حسين عمارة حول "اللغة العشرية ودورها في تشكيل جمالية المكان إلى أن رواية "فوضى الحواس" تمثل نموذجا للرواية التي استظلت جمالية المكان وشعرية اللغة، وهذا يعني أن اللغة الشعرية لا تقتصر على مستوى الكلمة أو الجملة، بل تمتد لتشمل تشكيل المعنى المكاني.

فالمدينة (قسنطينة، باريس) "تحول عبر هذه اللغة الشعرية إلى فضاء دلالي نابع، كما تمتاز الرواية بغلبة السرد البطيء لأحداثها والمزج بين اللغة الشاعرية واللغة النثرية فيها، مع الاعتماد أكثر على المونولوج والحديث مع النفس"،[3] هذا المزج بين الإيقاع الشعري والتداعي الداخلي يمنح النص حميمية استيطانية نادرة في الرواية العربية المعاصرة.

من خلال الدراسات النقدية يمكن استخلاص النتائج التالية حول الشعرية والانزياح في "فوضى الحواس".

1– اللغة البسيطة كقناع للشعرية: تبني مستغانمي لغتها على البساطة الظاهرية، ولكن تحت هذا السطح تنبض اللغة بشعرية عميقة تتحقق عبر الانزياحات الدلالية (مثل إعادة تعريف الحرية كـ (لاتنتظر) والانزياحات التركيبية (الجمل الاستفهامية الطويلة) والانزياحات الإيقاعية (التكرار والمتواليات الثنائية).

[1]– بن عيسى سميرة، بنية الحدث في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي"، مجلة ASJP، 2013، ص 1-7.

[2]– طويل زهرة، حركية السرد في ثلاثية أحلام مستغانمي، أطروحة دكتوراه، جامعة ورقلة، 2018، ص 108-125.

[3]– عمارة حسين، اللغة الشعرية ودورها في تشكيل جمالية المكان، رواية فوضى الحواس أنموذجا، موقع الأنطولوجيا، 1 أبريل 2018.

– الصورة الحسية كرمز لتفتت الذات:

"خلعت شبابها ومشاريعها، ولبست الحداد اسما أكبر من عمرها وحجمها، لقد وقعت في فخ الرمز الكبرى، بعدما وقعت قبلة في فخ الزواج المدبر".[1]

خلعت ولبست هنا استعارتان فعليتان، فالشباب والمشاريع يخلعان كثوب بال، والحداد يلبس كثوب، والجمع بين "حجمها" و"عمرها" في استقبال الحداد يكشف عن أن المرأة تصبح أصغر من الرمز الذي تحمله، مما يحولها إلى قربان مكرس لمذبح مجهول بدلا من أن تكون فاعلة وكيانا مستقلا ومن جانب آخر تؤكد دراسة السعيدي وعمران على "أن نظام التواصل الرمزي المعتمد على الحواس يأتي كبديل حي عن انسداد اللغة المباشرة، ويخلق أبعادا دلالية متشابكة تعزز من معانيه".[2]

2– الجسد بوصفه نصا رمزيا مكتوبا:

تتحول العلاقة الجسدية في الرواية إلى كتابة على جسد الأنثى، حيث يصبح الجسد مطية للرجل واللغة معا.

– الرجل والأنثى بين النظر والانفجار:

"هو الذي بنظرة، يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه، كم كان يلزمها من الإيمان، كي تقاوم نظراته! كم كان يلزمه من الصمت، كي لا تشي به الحرائق".[3]

"يخلع عنها عقلها" و"يلبسها شفتيه" استعارتان فعليتان تحيلان إلى حالة من السلطة والتملك، لكن الأهم هو المبالغة في قراءة نظراته "كم كان يلزمها من الإيمان لتقاوم" أما "كم كان يلزمه من الصمت، كي لا تشي به الحرائق"، فيصور الصمت بوصفه غطاء، والحرائق القابعة بداخل بوصفها سرا يخشى افتضاحه.

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق.

[2]– مصطفى السعيدي، علي أحمد عمران، دلالة الحواس في رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي، مقاربة سيميائية، ع 03، 03 نوفمبر 2024، ص 152.

[3]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق.

يقول عبد الرحيم وهابي، "أن الحوار في روايات أحلام مستغانمي هو "حرب" وهي استعارة ثقافة تمكنت من خلالها الكاتبة من إبراز طبيعة الصراع بين أبطال الروايات التي تشوبها دائما الصراعات والنزالات"، هذا الصراع متجدد ومستمر على ديمومته.

– الانزياح كأسلوب وجودي:

الانزياحات اللغوية في الرواية ليست حيلا شكلية، بل تجسيد لفظي لفوضى المشاعر التي يعبر عنها العنوان، حين تخرج اللغة عن المألوف، فإنها تحاكي خروج البطلة عن الاستقرار العاطفي والنفسي.

1– المزج بين الشعرية والنثرية:

التوازن بين الإيقاع الشعري والنثر اليومي يخلق تجربة قراءة فريدة، حيث لا يشعر القارئ بأنه أمام قصيدة طويلة، ولا أمام تقرير عادي، هذا المزج هو سر جاذبية أسلوب مستغانمي.

– في "فوضى الحواس": تتحقق الشعرية عبر الانزياح الذي يخلق لغة موازية، تنبض بين السطور، وتمنح العواطف الجامعة هيئتها اللغوية الخاصة، كما ان هذه الانزياحات ليست مجرد تقنيات عابرة، بل هي جزء عضوي من الرؤية الروائية، تسهم في تشكيل المعنى والفضاء والشخصيات.

2– الرمز والاستعارة:

لا تكاد تخلو صفحة من رواية "فوضى الحواس" من رمز محدد أو استعارة طازجة، تتجاوز الدلالة الحرفية إلى عوالم من الإيحاء والتكثيف، فالكاتبة لا تصف المشارع، بل تجسدها في صور: صورة الحواس الخمس بوصفها نسيجا رمزيا بديلا عن اللغة، وصورة الجسد الأنثوي بوصفه نصا يكتب على ورق السرير، وصورة الصمت بوصفه قنبلة موقوتة وصورة فوضى الحواس ذاتها بوصفها استعارة وجودية كبرى.

أولا: الحواس كنسق رمزي أساسي

أفرد الباحث المصطفى السعيدي دراسة سيميائية مفصلة للحواس في الرواية، "حيث كشف عن كون الحواس في الخطاب الروائي لـ "فوضى الحواس" نسقا رمزيا نابضا، يتجاوز الوظائف الطبيعية للحواس ليخلق دلالات جديدة في النص الأدبي، حيث جرى توظيفها باعتبارها "لغة ترميزية ثانية" للتعبير عن الصراع بين الذات والواقع، ولإضفاء أبعاد دلالية متشابكة تعزز معانيه المتعددة".[1]

[1]– مصطفى السعيدي، علي أحمد عمران، المرجع السابق، ص 160-168.

3- الاستعارة كأنساق ثقافية مضمرة:

تذهب الباحثة حورية طير في دراستها للأنساق الثقافية إلى أن "فوضى الحواس" تتوارى خلفها أنساق مضمرة، منها: النسق الاجتماعي (الذكورة والأنوثة)، ثم النسق الديني (المقدس والمدنس) ثم النسق الإيديولوجي (الكتابة بين الموت والحياة).

فالنسق المحوري الاجتماعي، الذي يقوم على ثنائية الذكورة والأنوثة، لا يشير فقط إلى صراع اجتماعي بل هو استعارة كبرى لعلاقة القهر والسلطة في المجتمع الجزائري ما بعد الاستعمار.

"الرجال يملكون العالم أما النساء فيملكن القصائد في السرير"،[1] في هذا المقطع استعارة مركزية تختزل رؤية الرواية للسلطة والمعرفة، يملك الرجال العالم، أي الواقع المادي والقوة الفعلية، بينما تملك النساء القصائد، أي الجمال والخيال والأسرار الكامنة في فراش الحب.

لكن في "السرير" ليست مجرد موقع جغرافي، بل هي فضاء الأمان الوحيد الذي تحتله المرأة، هكذا يصبح الجسد واللغة ملاذا أخيرا ضد عالم الرجال المهيمن.

الرمز والاستعارة ليسا مجرد أدوات زخرفية، بل هما الخيار الجمالي الأول الذي يعبر عن أزمات الذات في علاقتها بالجسد والآخر والسلطة، من الحواس التي تحمل دلالات متشابكة، إلى الجسد الذي يكتب على ورق السرير، إلى صورة الحوار حرب أبدية، تخلق "فوضى الحواس" كونا رمزيا يحتفي بالغياب والتشظي.

كم تمثل الأنساق المتداخلة والرموز المتشابكة "فوضى الحواس" الحقيقية التي يعيشها الفرد الجزائري في علاقته مع ذاته، مع الآخر، ومع الوطن، مما يؤكد مقولة الكاتبة إن التجربة في هذه الرواية تتجاوز حدود الخاص لتصبح تعبيرا عن هموم إنسان معاصر.

- البنية العاطفية للنص في ''فوضى الحواس'':

لا تقوم الرواية على السرد الموضوعي للأحداث بقدر ما تقوم على سبيل عاطفي متدفق ينتقل بين النقيضين: بين الصخب والهمس، بين الغضب والحنان، بين البكاء والرقص، بين اليأس والأمل، هذه

[1]- طير حورية، المرجع السابق.

البنية العاطفية ليست مجرد انعكاس لشخصيات الرواية، بل هي الهيكل البنائي الذي يحرك السرد ويشكل الزمن ويخلق اللغة الشعرية الخاصة بها.

فالعواطف في هذه الرواية ليست خلفية، بل هي الأداة السردية الأولى.

أولا: التصاعد والانهيار العاطفي

تمتاز الرواية بقدرتها على بناء منحنى عاطفي يتصاعد بهدوء ثم ينفجر فجأة، أو ينهار بعد لحظات الذروة، هذا التصاعد ليس عشوائيا بل هو بنيوي، "شيء ما يتكسر في داخلها، شيء يشبه صراخا مكتوما، شيء لا يجد له طريقا إلى الخارج إلا عبر انفجار مؤجل ينتظر لحظة ضعف أو غفلة من الجدران التي تحاصره"،[1] يبدأ المقطع بهدوء "شيء ما ستكير" ثم يتصاعد عب التكرار "شيء – شيء" ليصل إلى ذروة الصورة النهائية، "الجدران التي تحاصره" هذا التصاعد يحاكي حركة الموج العاطفي يبدأ عاطفيا خفيفا ثم يعلو حتى الانفجار، إنه نموذج للبنية العاطفية التي تخلق توترا كميا لا ينحل إلا في النص نفسه.

ثانيا: التبدلات المفاجئة في المزاج (الفوضى العاطفية)

تتهم شخصيات "فوضى الحواس" بتقلبات مزاجية تعكس ما يسمى بـ "فوضى الحواس" حرفيا، ففي لحظة واحدة قد تنتقل الشخصية حرفيا من البكاء إلى الضحك، أو من الإنفار إلى القبول، أو من العشق إلى الكراهية، هذه التحولات لا تحدث اعتباطا، بل يرافقها انزياح قوي أو تحول في الإيقاع يعلق عن التغير.

"كانت تريد أن تقتله وفي اللحظة نفسها تريد أن تلد منه طفلا، هذا هو سر علاقتهما، تناقض لا يحتمل يعيش في فوضى لا تهدأ"،[2] يجمع المقطع بين القتل والولادة، بين النقيضين اللذين لا يجتمعان إلا في عالم العاطفة الجامعة، استخدام كلمة "فوضى" مباشرة يربط البنية العاطفية بعنوان الرواية، هذا الأسلوب في عرض التناقضات المتزامنة يكشف عن رؤية الكاتبة للعلاقات الإنسانية.

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق.

[2]– المصدر نفسه.

ثالثا: الحواس والعواطف – البنية الحسية للشعور

تترجم مستغانمي العواطف إلى صور حسية ملموسة تحول المشاعر المجردة إلى حرارة وبرودة ورائحة وصوت، تجعل هذه التنقية القارئ يعيش العاطفة بحواسه.

كان صوته يلامس جلدها قبل أن يصل إلى أذنها، كان صوتا دافئا، يحمل رائحة الخبز الطازج والتراب المبتل، يخترقها دون استئذان، ويستقر في منطقة لا تصلها الكلمات".

تمتزج الحواس لتعبر عن عاطفة واحدة إنها فوضى الحواس المقدسة.[1]

رابعا: العلاقة بين العنوان والبنية العاطفية

عنوان الرواية "فوضى الحواس" ليس مجرد اسم، بل هو بيان جمالي ومنهج سردي، فهو يعلن أن العواطف في هذا العالم الروائي ليست مرتبة ولا منطقية بل هي فوضى خلاقة تنتج الجمال من التناقض والألم من اللذة.

أشارت دراسة لقمان عباس أن فوضى الحواس تعتمد على ثنائيات متقابلة (الظاهر/الباطن، المعلن/المسكوت عنه)،[2] وهذا يعني أن البنية العاطفية للنص لا تعمل بالتصريح بقدر ما تعمل بالتضاد والمسكوت عنه، حيث تكون المشاعر الحقيقية مخفية تحت سطح الكلام.

إن فوضى الحواس كعنوان ليست وصفا بقدر ما هي برنامج جمالي، بمعنى أنها تعلم القارئ كيف لا يبحث عن مشاعر مرتبة ومنطقية، بل كيف يرتاد فوضى الحواس التي هي الطريق الوحيد لفوضى الوجود المعاصر.

ملخص الفصل الثاني: التحليل التطبيقي لروايتي ''عابر سرير'' و 'فوضى الحواس''

أولا: رواية عابر سرير

– تمثلات الذات الأنثوية:

الشخصيات الأنثوية لا تقدم كموضوع للنظرة الذكورية، بل كذوات واعية تبحث عن هويتها بين الواقع المتخيل.

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق.

[2]– سراج، لقمان عباس، الانزياح في رواية فوضى الحواس، موقع الحوار المتمدن، 4 مارس 2016، ص 4.

الجسد يتحول إلى خطاب رمزي يعبر عن الاغتراب والذاكرة، والأنثى تعيش في جدل دائم بين العاطفة والتمرد، فتارة تكون "إلهة ترقص على جثث عشاقها" وتارة "طفلة تلهو بالنار".

– **البنية السردية**: الرواية تعتمد على تشظي الضمائر (أنا، هو، هي، نحن، أنت) لتكسير أحادية الصوت وعلى زمن غير خطي حيث الذاكرة لا تستعيد بل تختلف (أحب كل ذاكرة لا منطق لها) كما توظف التناص مع نصوص أدبية وتاريخية (مالك حداد، كاتب ياسين، بوشكين، جان، جنيه) لبناء ذاكرة جماعية لجيل الثورة المهزوم.

ثانيا: رواية فوضى الحواس

– **خطاب الحب والوطن**: الخاص والعام يتداخلان بشكل مأساوي، فالوطن يتحول إلى عاشق متسلط ("مهانة أن يكون لديك وطن أقسى عليك من أعدائك") والحب يفقد براءته ويصبح محاصرا بمآسي الوطن.

صورة الرجل تتنوع بين الزوج الضابط المتسلط والحبيب العاجز والبطل الثوري المهزوم، والمدينة (قسنطينة وباريس) تتحول إلى فضاء دلالي يعكس تشظي الهوية.

– **اللغة والبعد الجمالي**: الرواية تؤسس لشعرية خاصة عبر الانزياح والرمز والاستعارة، الحواس تصبح لغة ترميزية ثانية، والجسد يتحول إلى نص مكتوب، وتتخللها ثنائيات متقابلة (الحياة/الموت، المقدس/المدنس)، البنية العاطفية تقوم على التصاعد والانهيار المفاجئ، مما يعكس "فوضى الحواس" كبرنامج جمالي وليس مجرد عنوان.

قد الفصل الثاني قراءة تحليلية معمقة لكيفية اشتغال تقنيات السرد (الضمائر، الزمن، التناص) والموضوعات (الجسد، العاطفة، الوطن، اللغة) في تشكيل خطاب روائي نسوي جزائري معاصر، تجاوز حدود الشهادة إلى التفكيك والمساءلة الجمالية والوجودية.

خـاتمــة

بعد استكمال هذه الرحلة التحليلية التي امتدت من الإطار النظري في الفصل الأول إلى التطبيقي المفصل في الفصل الثاني، يمكن القول إن الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة ممثلة في روايتي أحلام مستغانمي، لم تقدم خطابا نسويا إيديولوجيا بالمعنى التقليدي بل أسست لجمالية سردية جديدة تتجاوز الشهادة والتوثيق إلى التفكيك والمساءلة الوجودية، لقد أثبتت هذه الدراسة أن السرد النسوي في الجزائر لم يعد مجرد "فضح للقهر" أو "تسجيل للمعاناة"، بل تحول إلى مختبر حقيقي لتفكيك اللغة والزمن والهوية والعلاقات الإنسانية في سياق ما بعد الاستعمار.

تناول الفصل الأول الإشكالية المركزية التي تؤسس للرواية النسوية الجزائرية المعاصرة، وخلص إلى أن هذه الكتابة:

1- تعيد تعريف الذات الأنثوية ليس كموضوع للنظرة الذكورية بل كذات مفكرة واعية تتساءل عن وجودها وتعريفاتها.

2- تشتغل على الجسد كفضاء رمزي لا ككيان بيولوجي، حيث يصبح الجسد مركما للصدمات وأداة للكشف والتمرد.

3- تتجاوز المحلية إلى الكونية عبر الانفتاح على مرجعيات ثقافية متعددة (غربية وشرقية) وتعكس تشظي الهوية الجزائرية بين أكثر من مرجع.

4- تؤسس لخطاب الحب والوطن المتداخل حيث يصبح الخاص (العاطفة الفردية) مرآة للحلم (التاريخ والوطن)، ويتحول الحب إلى ساحة صراع وجودي لا مجرد علاقة عاطفية.

في الفصل الثاني من خلال التحليل المفصل لروايتي "عابر سرير" و"فوضى الحواس"، تم التوصل إلى النتائج التالية:

- في "عابر سرير":

1- الوعي بالذات ليس يقينا بل تساؤلا، حيث تعيش الشخصيات حالة من التمزق بين ما هي عليه وما تطمح إليه، وتتحول الكتابة إلى ملاذ مؤقت لا خلاص مطلق.

2- الجسد يتحول إلى خطاب رمزي مفتوح، يختزل جروح المنفى والحرب، ويعبر عن العجز والرغبة والذاكرة في آن واحد.

3- الأنثى بين الإلهة والطفلة، تارة تمرد قوة مدمرة (آلهة ترقص على جثث العشاق) وتارة طفلة لاهية بالنار، مما يعكس تعقيد النظرة النسوية في الرواية.

4- البنية السردية مشظاة وغير خطية، حيث تعتمد الرواية على لعبة الضمائر وتشظي الزمن والتناص مع نصوص أدبية وتاريخية (مالك حداد، كاتب ياسين، بوشكين، جان جنيه) لبناء ذاكرة جماعية لجيل الثورة المهزوم.

5- التناص لم يكن تزيينا ثقافيا، بل أداة نقدية لكشف فجوة الأجيال ووهم البطولات واغتراب الذات الجزائرية بين ضفتين.

- في "فوضى الحواس":

1- تداخل الخاص والعام بلغ درجة الانصهار المأساوي، حي يصبح الوطن عاشقا متسلطا وزوجا مستبدا، ويصبح الحب محاصرا بمآسي الوطن لـ "مهانة أن يكون لك وطن أقسى عليك من أعدائك".

2- صورة الرجل تتعدد بين الزوج الضابط المتسلط والحبيب العاجز والبطل الثوري المهزوم، مما يكشف عن أزمة الذكورة في المجتمع الجزائري ما بعد الاستعمار.

3- المدينة تتحول إلى فضاء دلالي نابض، "فقسنطينة ترقص على جثث رجالها" و"جاء العيد ولقسنطينة عيد آخر"، وباريس تمتهن حراسة العشاق لكنها لا تحميهم، فتصبح المدينة مرآة لتشظي الهوية واغتراب الذات.

4- اللغة تؤسس لشعرية خاصة بالانزياح والرمز، حيث تتحول الحواس إلى لغة ترميزية ثانية، ويصبح الجسد نصا مكتوبا، وتتخلل الرواية ثنائيات متقابلة (الظاهر/الباطن، الحياة/الموت).

5- البنية العاطفية هي الهيكل السردي الأول، لا مجرد خلفية، حيث تقوم الرواية على التصاعد والانهيار المفاجئ، والتناقضات المتزامنة، مما يجسد "فوضى الحواس" كبرنامج جمالي لا كعنوان فقط.

انطلاقا مما سبق يمكن صياغة النتائج التالية:

1- الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة قطعت مع مرحلة "الشهادة" إلى مرحلة "التفكيك الجمالي"، حيث ام تعد الكتابة مجرد توثيق للمعاناة بل صارت مختبرا لتفكيك اللغة والزمن والهوية.

2- أحلام مستغانمي تؤسس لنموذج كتابي "ما بعد نسوي" لا يهاجم الرجل بقدر ما يفكك البنى الاجتماعية والسلطوية التي تجعل العلاقات الإنسانية مستحيلة، وتطرح أسئلة وجودية مشتركة بين الرجل والمرأة.

3- التشظي هو السمة الأبرز للذات في هذه الروايات، تشظي في الزمن (ذاكرة لاإرادية، استرجاعات مفاجئة)، تشظي في السرد (تعدد الأصوات، لعبة الضمائر)، تشظي في المكان (التنقل بين قسنطينة وباريس)، وتشظي في الهوية (بين الانتماء للوطن والاغتراب منه).

4- الذاكرة ليست استعادة بل اختراع، وهو ما يعكس وعيا ما بعد حداثي بعلاقة الحقيقة بالخيال، وبأن الماضي ليس وثيقة بل بناء متجد.

5- التناص مع الأدب الجزائري الجزائري التأسيسي (مالك حداد، كاتب ياسين) يظهر محاولة مستغانمي لبناء نسب روحي مع رحيل الثورة الأدبية، وفي الوقت نفسه كشف فجوة الأجيال ووعيها بالخيبة.

6- اللغة في "فوضى الحواس" ليست أداة بل فضاء وجوديا، حيث تصبح الحواس نسقا رمزيا بديلا، ويتحقق البعد الجمالي عبر الانزياح والرمز والبنية العاطفية المضطربة.

في النهاية، تبقى أحلام مستغانمي واحدة من أكثر الأصوات تعقيدا وثراء في الرواية العربية المعاصرة، لم تقدم "عابر سرير" و"فوضى الحواس" أجوبة نهائية عن الحب والوطن والهوية، بل طرحت أسئلة مفتوحة على التأويل، وجعلت من الكتابة فضاء لفوضى الخلاقة، حيث تختلط الأحلام بالأنقاض، وتتصارع المشاعر مع التاريخ، وتتشظى الذات لتجد نفسها في كل مرة من جديد.

وبهذا المعنى تخرج الرواية النسوية الجزائرية من عبادة الإيديولوجية الضيقة إلى فضاء الجمالية الوجودية، حيث لا تهم الإجابات بقدر ما تهم جودة الأسئلة وطرق طرحها.

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دراسة في بنية الشكل (الطاهر وطار)، عبد الله الغروي، محمد لعروسي المطوي، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، 2002.
- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، د.س.ن.
- إبرير، بشير، تشظي الزمان في الرواية الحديثة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1998.
- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط 15.
- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط 3، 1999.
- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط 5، 1999.
- أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب، بيروت، ط 2، 2003.
- أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط 2.
- أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام، بيروت، دار الآداب، 1973.
- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 3، 1997.
- أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري، د.س.ن.
- أحمد طالب، الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، في الفترة ما بين (1931-1976)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1989، ص 48.
- أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، القاهرة، (1931-1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، 1989.
- إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، بيروت، دار الآداب، 1997.
- آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، دار الآداب، بيروت.
- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، تق: لويس عوها، القاهرة، دار المعارف.
- الطاهر وطار، أشرقت من قبل الوطن، الشرق اليومي، ع 1000، 2004/02/16.
- الطاهر وطار، الزلزال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
- النساء في الخطاب العربي المعاصر، أرشيف، 2024.
- اليوسفي، محمد، انبثاق الحقل المفهومي للتناصية عند جوليا كريستيفا، مجلة إشكالات، 2011.
- إيلين شو والتر، Towards a Feminits poetics، 1979.
- إيلين شو والتر، النقد النسوي الثقافي، تر: فريال جبوري غزول، بيروت، دار المدى، 1998.
- إيلين شو والتر، النقد النسوي، تر: أمينة رشيد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.
- إيلين شو والتر، نحو نقد نسوي.
- باختين، ميخائيل، نقلا عن مجلة كلية الآداب، 1975.

- باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط 1، 2002.
- باديس فوغالي، التجربة القصصية، الثانية في الجزائر عبر للروائية.
- بايزيد فاطمة الزهراء، النص الآخر وسلطته في "فوضى الحواس"، جامعة محمد خيضر، بسكرة.
- بايزيد فاطمة الزهراء، النص الآخر وسلطته في "فوضى الحواس"، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 1، ع 6، 2017.
- بروست مارسيل، بحثا عن الزمن المفقود، تر: إلياس بديوي، مرا وتق: جمال شحيد، بيروت – بغداد، منشورات الجمل، ط 1، 2019.
- بشير محمودي، نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2001/2000.
- بلحر ياقوت، المفارقات الزمنية في ثلاثية أحلام مستغانمي، 2020.
- بلحر، ياقوت، المفارقات الزمنية في ثلاثية أحلام مستغانمي، مجلةALTRALANG ، مج 2، ع 2، ديسمبر 2020.
- بن عيسى سميرة، بنية الحدث في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي"، مجلة 2013، ASJP.
- بوالسليو نبيل، النزعة الوطنية في رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي، مجلة المقال، مج 4، ع 1، 15 يناير 2020.
- تابتي يمينة، الرواية النسوية، بحث في مرجعيات التأسيس بين خصوصية الإبداع وتشكيل الهوية، مجلة البدر، ع 12، الجزائر، 2019.
- جورج بوكاتش، نظرية الرواية، تر: فالح عبد الجبار، بغداد، دار المدى، 1996.
- جيرار جينيت، الأطراس، الأدب في الدرجة الثانية.
- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم.
- جيرار جينيت، مدخل إلى النص، تر: محمد براءة.
- حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2007م.
- حمداوي جميل، النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، مج 1.
- حميد الحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط 1، 1991.
- رحاب محمد، النقد النسوي العربي: الواقع والآفاق، ع 555، 2009.
- رشيد بوجدرة، التفكك، دار الآداب، بيروت.
- رولان بارت، درجة الصفر في الكتابة، تر: محمد براءة، الدار البيضاء، دار توبقال، 1986.
- زهرة طويل، الكتابة بالجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي، مجلة إشكالات، مج 11، ع 2، ط 2022.
- زهرة طويل، الكتابة بالجسد من ثلاثية أحلام مستغانمي، مجلة إشكالات، مج 11، ع 4، 2022.
- زهور كرام، الكتابة النسائية، سؤال النوع والهوية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 2001.

- زهور ونيسي، بعض من التجربة، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج، 2008.
- زينب الأعوج، القصيدة الجزائرية المعاصرة بين الالتزام والرفض، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985.
- سعدلي سليم، اشتغال الوعي وعلاقته بالزمن في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة دراسات معاصرة، مج 2، ع 28/2، يوليو 2018.
- سعيد أوعبو، الكتابة النسائية والكتابة النسوية، الأواصل والفواصل، مجلة الفلق الالكترونية، 2020.
- سعيد يقطين، السرد العربي: مفاهيم وتجليات، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، بيروت، المركز الثقافي الغربي، ط 2، 2001.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي.
- سهلي سمراء، الكتابة النسوية، المفهوم والنشأة، مجلة دراسات، مج 12، ع 1، الجزائر، 2021.
- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة في السرد العربي، دار التنوير، القاهرة، ط 2004.
- سيمون دو بوفوار، الجنس الآخر (الوقائع والأساطير)، تر: سحر سعيد، ط 1، 2015.
- سيمون دوبوفوار، الجنس الآخر، تر: جمال شحيد، بيروت، دار الطليعة، 1994، ج 1.
- شريبط أحمد شريبط، البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947-1980، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1980.
- صبري حافظ، الرواية العربية والتحولات الاجتماعية والثقافية، مجلة تبين، ع 2، المركز العربي لأبحاث ودراسة السياسات، 2012.
- طويل زهرة، حركية السرد في ثلاثية أحلام مستغانمي، أطروحة دكتوراه، جامعة ورقلة، 2018.
- طير حورية، شعرية النسق المضمرة في الرواية النسوية الجزائرية، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، 2024.
- عادل عبد الله الفلاح، مؤتمر الأدب في مواجهة الإرهاب، قواعد حضارية في معالجة الأدب الإرهاب، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، 2022.
- عبد الرحمان أبو عوف، قراءة في الرواية العربية المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.
- عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي زقزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر والطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.س.ن.
- عبد اللطيف الحديدي، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1996.
- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، (1830-1974)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، د.س.ن.
- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، الرياض، المركز الثقافي العربي، 1994.

- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1999.
- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الرابعة، 2000.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
- عطية علياء، تجليات النسوية في الرواية المعاصرة: ثلاثية أحلام متسغانمي نموذجا.
- عمارة حسين، اللغة الشعرية ودورها في تشكيل جمالية المكان، رواية فوضى الحواس أنموذجا، موقع الأنطولوجيا، 1 أبريل 2018.
- كريستيفا، جوليا، نص الرواية، لاهاي، موتون، 1970.
- محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية على الرواية العربية، بيروت، دار الفكر اللبناني، ط 1، 1994.
- محمد حسين هيكل، زينب، مناظر وأخلاق ريفية، القاهرة، دار المعارف، 1914.
- محمد عزام، تحليل الخطاب في ضوء المناهج التقليدية الحداثية (دراسة لنقد النقد)، منشورات الاتحاد العربي، دمشق، د.ط، 2003.
- محمد مصاريف، الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1983.
- محمد مفتاح، دينامية النص.
- مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الرواية الجزائرية، عالم الفكر، مج 1، د.ع، سبتمبر 1999.
- مصطفى السعيدي، علي أحمد عمران، دلالة الحواس في رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي، مقاربة سيميائية، ع 03، 03 نوفمبر 2024.
- منيب محمد مراد، الرواية النسوية، تحليل البصمات والتقنيات السردية والنماذج العربية، باحثو اللغة العربية، 2025.
- ناظمي زهراء، اللغة الشعرية في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مجلة حوليات التراث، ع 13، جامعة مستغانم، سبتمبر 2013.
- نصر الدين بوهني، جماليات الفضاء في رواية أحلام مستغانمي "فوضى الحواس" أنموذجا، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية.
- نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقفافي العربي، بيروت، 1988.
- نوال السعداوي، المرأة والجنس، القاهرة، دار الآداب، 1972.
- نوال السعداوي، المرأة والجنس، دار الآداب، بيروت، 1972.
- هيلين سيكيمو، ضحك الميدوزا، تر: رجاء بن سلامة، تونس، دار الجنوب، 1999.

- وشن، دلال، صورة المرأة بين الهوية الذاتية والهوية المتخيلة، عابر سرير لأحلام مستغانمي شاهدا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج 5، ع 2، 2017.
- يمني العيد، تقنيات السرد الروائي، بيروت، دار الفارابي، 1983.

- Margaret Anne Doody, The true story of the novel, Rutgers university press, New Jersey, 1996.

الفهرس

العنــوان	الصفحة
مقدمة	أ
مدخـل	
إرهاصات الرواية العربية	7
ظاهرة النسوية	9
النص السردي	10
الرواية والهوية الثقافية	11
النص الروائي والآخر	11
النص الروائي والمرأة كذات سردية	12
الرواية واللغة	12
مستويات اللغة الروائية	13
لغة الرواية بين التجديد والتقليد	13
النص الروائي والذاكرة	14
الذاكرة كحقل سردي	15
البعد النقدي	15
النص الروائي والتحولات الاجتماعية	15
الفصل الأول: الإطار النظري والسياق المرجعي	
مفهوم الرواية النسوية وخلفياتها النظرية	18
الفرق بين الكتابة النسوية والكتابة النسائية	20
نشأة النقد النسوي وتطوره	20
خصوصية الأدب النسوي في الأدب العربي	22
تجليات الكتابة النسوية في الجزائر	23
تطور الرواية الجزائرية بعد الاستقلال	27
تطور الرواية الجزائرية من حيث الشكل	28
2-1 الحدث	29

2-2 الشخصية	30
2-3 البنية الزمنية والمكانية	32
أثر العشرية السوداء في الخطاب الروائي	33
إشكالية مصطلح أدب المحنة في الأوساط النقدية في الجزائر	34
محكيات الإرهاب في المدونات الروائية	35
حضور الذاكرة الوطنية في المتن السردي	38
موقع أحلام مستغانمي داخل المشهد الروائي الجزائري (تحليل تمهيدي لموقعها السردي)	41
موقع مستغانمي داخل المشهد الروائي الجزائري	43
1- الريادة اللغوية والهوية الوطنية	43
2- المزج بين الذاتي والجماعي	43
3- موقعها في النقد الجزائري	43
4- موقعها في النقد العربي	44
خلاصة الموقع	44
1- اللغة الشعرية	44
2- التناص واستدعاء المرجعيات الثقافية	46
3- ثنائية الحب والوطن	47
4- جدلية الذات والآخر	49
الفصل الثاني: القراءة التحليلية في روايتي ''عابر سرير'' و''فوضى الحواس'' لأحلام مستغانمي	
تمثلات الذات الأنثوية في رواية "عابر سرير"	52
الوعي بالذات والبحث عن الهوية	52
الجسد بوصفه خطابا رمزيا	56
1- الجسد فضاء للوعي والكشف	56
1-1 الجسد كمرض ووعي	57
2- الجسد ككشف	57
1-3 الجسد كبكاء وجمال	57

4-1 الأسئلة الجسدية	57
2- الجسد صراع بين الذكورة والأنوثة	58
الجسد بين الهوية الذاتية والمتخيلة	58
الأنوثة بين العاطفة والتمرد	60
التناقض بين شجاعتها في الكتابة وجبنها في الحياة: (التمرد الناقص)	61
البنية السردية وتقنيات التعبير	62
ضمير السرد وتعدد الأصوات في "عابر سرير"	63
ضمير "نحن" الجماعي	64
ضمير المخاطب "أنت"	64
ضمير "أنا" و"هي" في حوار قصير	64
ضمير "أنا" المتأمل	65
تعدد الأصوات عبر الاستشهاد بأقوال كتاب آخرين	65
ضمير "نحن" التاريخي	65
ضمير "أنا" المنكسر	66
ضمير "أنا" و"هي" في حوار غير مباشر	66
تعدد الأصوات عبر توزيع الأفعال	66
ضمير المتكلم المفرد مع استفهام بلاغي	67
الزمن الروائي وتشظي الذاكرة (في عابر سرير)	67
الاسترجاع الفردي وتشييء الذاكرة (الذاكرة الشخصية)	68
التناص الأدبي والتاريخي	72
أ) مفهوم التناص وجذوره النظرية	72
ب) تطور المفهوم: جيرار جينيت والمتعاليات النصية	73
أولا: التناص الأدبي والثقافي	74
ثانيا: التناص التاريخي والسياسي	75
فوضى الحواس	77

1- خطاب الحب والوطن	77
1-1 تداخل الخاص والعام	77
أ- الوطن بين الإيمان والخذلان	78
ب- الوطن يلتهم الحب	78
ج- الوطن كزوج/ كأب	79
د- الوطن والنادل: العبقرية/ السخرية	79
هـ- جدلية الموت الفلسطيني والزواج القسنطيني	79
صورة الرجل في رواية "فوضى الحواس"	80
رجل اللغة القاطعة	81
الرجل الذي يصر على الصمت	81
الزوج "مولود بمزاج عسكري"	82
الرجل الملتبس بين الحلم والواقع	82
مدينة بوصفها فضاء دلاليا من "فوضى الحواس"	83
أولا: قسنطينة مدينة الجسور المعلقة والأسطورة الحالمة	83
الجسور ودلالاتها التراجيدية	84
ثانيا: باريس فضاء المنفى والاغتراب	85
اللغة والبعد الجمالي في "فوضى الحواس"	86
الشعرية والانزياح	86
الانزياح الدلالي – المرأة والحرية	86
الانزياح التركيبي – الحب وسوء الفهم	87
الانزياح الإيقاعي – الصور والتكرار	87
اللغة الشعرية	87
الانزياح وأساليب الخروج عن المألوف	88
تمازج الشعرية بالنثرية	88
الانزياح كأسلوب وجودي	90

1- المزج بين الشعرية والنثرية	90
2- الرمز والاستعارة	90
أولا: الحواس كنسق رمزي أساسي	90
3- الاستعارة كأنساق ثقافية مضمرة	91
البنية العاطفية للنص في "فوضى الحواس"	91
أولا: التصاعد والانهيار العاطفي	92
ثانيا: التبدلات المفاجئة في المزاج (الفوضى العاطفية)	92
ثالثا: الحواس والعواطف – البنية الحسية للشعور	93
رابعا: العلاقة بين العنوان والبنية العاطفية	93
ملخص الفصل الثاني: التحليل التطبيقي لروايتي "عابر سرير" و 'فوضى الحواس"	93
الخاتمة	95
قائمة المصادر والمراجع	99
الفهرس	105

التعريف بأحلام مستغانمي

أحلام مستغانمي هي روائية وكاتبة جزائرية، تُعد واحدة من أبرز وأشهر الأديبات في العالم العربي. عُرفت بأسلوبها العاطفي والوطني العميق، وصُنفت ضمن قائمة أكثر الشخصيات النسائية تأثيراً في الوطن العربي.

إليك أبرز محطات وإنجازات مسيرتها:

- **النشأة والتعليم:** وُلدت في تونس عام 1953 لعائلة جزائرية مناضلة، وحصلت على درجة الدكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السوربون الفرنسية.
- **أعمالها الأدبية:** حققت رواياتها مبيعات هائلة، ومن أشهر أعمالها:
  - ثلاثيتها الشهيرة: *ذاكرة الجسد* (صدرت عام 1993 والتي أشاد بها الشاعر نزار قباني)، *فوضى الحواس*، و*عابر سرير*.
  - رواية *الأسود يليق بك*.
- **الجوائز والتكريمات:**
  - نالت جائزة "نجيب محفوظ" للإبداع الأدبي عن رواية *ذاكرة الجسد* عام 1998.
  - اختارتها منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (**اليونسكو**) لتكون "فنانة اليونسكو من أجل السلام" في عام 2016.