الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مولود معمري – تيزي وزو-
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب العربي

أطروحة لنيل درجة الدكتوراه

التخصص: اللّغة والأدب العربي.
الفـــــرع: أدبي

إعـــداد الطّالبة: سامية داودي

الموضـــــوع:

صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي

لجنة المناقشـــة:

أ. د/مصطفى درواش، أستاذ التّعليم العالي. جامعة مولود معمري. تيزي وزو..... رئيسا
د/ بوجمعة شتوان، أستاذ محاضر صنف "أ".جامعة مولود معمري.تيزي وزو.....مشرفا و مقررا
أ. د/ قادة عقاق، أستاذ التّعليم العالي. جامعة سيدي بلعباس..... عضوا
أ. د/ لحسن كرومي، أستاذ التّعليم العالي. المركز الجامعي .بشار..... عضوا
د/ محمد السعيد عبدلي، أستاذ محاضر صنف "أ". جامعة سعد دحلب. البليدة..... عضوا
د/قدور عمران، أستاذ محاضر صنف "أ".المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة. الجزائر.....عضوا

تاريخ المناقشة...../...../.....

إهـــــــداء

إلى الضّحكتين الحلوتين سليم وياسين.

إلى روح فريد الذي لم يبرح مكانه قط.

إلى حليمة أدحمان التي تحدّت مجتمعها وقالت كلمتها في ظرف صعب "أخير لعار أمحند".

إلى أمي وأخواتي وصديقاتي وزميلاتي اللواتي يشاطرنني بعض انزعاجاتي وحماساتي.

شكر خاص

أقدّم شكري الجزيل للأستاذ الفاضل الدكتور بوجمعة شتوان وصورية وزاهية الذين أذكوا في نفسي روح المثابرة بمعاملتهم الطيبة ونصائحهم النيرة.

مقدمـــــــــــة

تعرف الرّواية حضورا كبيرا في المشهد الجزائري منذ التّسعينات سواء بالتّعبير العربي أو الفرنسي، وتصبح مجالا سرديا مرنا يسمح بدخول قضايا ترتبط بمرحلة الانتقال الديمقراطي، كما تسمح شروط التّحوّلات السّياسية والاجتماعية في الجزائر بانعتاق الفكر الحرّ، ولعلّ أهمّ ما يلفت النّظر في التّجربة الرّوائية في الفترة الأخيرة هو انخراطها في الذّات ليس باعتبارها موضوعا محكيا وحسب، إنّما الذّات الحاكية والمحكية.

وترتبط الرّواية الجزائرية ارتباطا وثيقا بنبض الإيقاع الدّاخلي للحياة في أبسط صورها وأعقد تجلياتها، فتحمل بذلك أحاسيس الإنسان الجزائري وانفعالاته وانشغالاته بقضاياه اليومية والمصيرية في مجالات السّياسة والاجتماع، وتجسّد علاقاته بالسّلطات المختلفة التي تكبّل طاقاته وتشلّ تطلعاته.

وتستثمر الرّواية لغة البوح والاعتراف بما يعتمل في الذّات من هواجس وتصوّرات بانية بذلك أفقها الجمالي على أساس كتابة روائية تصغي إلى همس الشّارع الجزائري وفوضاه وقلقه العاري.

ويظهر السّرد في الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغتين العربية والفرنسية قدرة كبيرة على تمثل المرجعيات المتّعددة (أدبية وغير أدبية)، كما يتجلّى في روايات واسيني الأعرج والحبيب السّائح ومايسة باي وآسيا جبار وإبراهيم سعدي. ويأخذ التّعدد مظاهر كثيرة: تعدّد في العناصر السّردية المكوّنة للرّواية، وتعدّد في أساليب السّرد، وتعدّد في مواقف الشّخصيات ورؤاها، وتعدّد في المرجعيات الثّقافية.

وبما أن الشّكل الرّوائي يحظى بكلّ هذا التّنوع والتّعقيد فقد كان من المتعذّر علينا من الوجهة العلمية، القيام بدراسة شاملة لجميع المكونّات التي تدخل في تركيب هذا الشّكل وتعطيه بعده الجمالي الخاص، وكان الخيار الوحيد هو تكريس هذه الدّراسة لقضية الصّوت، وتحديدا لمعالجة موضوع تغييب صوت المرأة في روايات كاتب جزائري بارز هو إبراهيم سعدي، بيد أنّنا لم نسع من وراء هذا الاختيار إلى إصدار تقييم نهائي أو لإعلان حكم قيمة من أي نوع، بل كان هدفنا هو الوقوف عند أبرز مظاهر التّصميت، ومحاولة الإجابة عن بعض الأسئلة حول منطوق المرأة ونبرتها على اعتبار أنّ الرّواية هي المؤهّلة لاحتضان ذوات لغوية اجتماعية وأصوات عديدة كاملة وواثقة من نفسها.

نجد في نصوص إبراهيم سعدي "بوح الرّجل القادم من الظّلام" و"بحثا عن آمال الغبريني" و"صمت الفراغ" مجالا متّسعا للبحث من دون قيد أو شرط، ولتحقيق هذه الغاية المتوخّاة سنتخذ بعض طروحات باختين وجنيت وريكور إطارا عاما، وسنتعامل معها بوصفها أسلوبا في العمل ومنهجا للتّحليل.

يحاول هذا البحث أن يلامس هذه المسائل المتداخلة متقصّيا تشعباتها وامتداداتها عبر مسلكين: الأوّل نظري والثّاني تطبيقي.

يتألّف البحث من مقدّمة وقسمين كبيرين وخاتمة وثلاثة ملاحق. ينحو القسّم الأوّل الموسوم "الصوت/ الأصوات طروحات وتصورات" منحى التّقديم النّظري، ونجعله في ثلاثة فصول، يدور الفصل الأوّل حول ميخائيل باختين ورواية الأصوات، ويتفرّع إلى مبحثين اثنين وهما: الحوارية أو أشكال حضور الآخر في الخطاب والتّعدد الصّوتي اللّذين يجسّدان فكرة الآخر ويعكسان تعدّدية التّشكيل المجتمعي البشري. إنّ مفهوم الحوارية وثيق الارتباط بالتعدّد الصّوتي والتعدّد اللّغوي إلى درجة تجعل التّمييز بينهما صعبا جدا ونلقي الضّوء في الحوارية على العناصر الآتية:الأنا هي الآخر لأنّ الحوارية هي البحث أيضا في فكرة الغيرية، إنّ الأنا لا يمكن إدراكه إلا بحضور الآخر والحوارات الخالصة فكل نصّ يفترض وجود جماعة لغوية تعكس أصواتها عن طريق الحوار، فالكلام مخاطبة وتوجّه، إصغاء لناطق ونطق. والتعدّد اللّغوي الذي يعني خطاب الغير في تعبير الغير يعمد إلى نبذ أحادية اللّغة، ويتأثّر التعدّد اللّغوي في الرّواية من إدخال الأقوال المأثورة والسّرد الذي يصدر من السّارد، والسّرد الذي يصدر من الشّخصيات، وخطاب البطل والأجناس المتخلّلة، والتّنوع الكلامي والأسلوبي؛ وقد أشار باختين إلى أنّ الرّوائي يعتمد على لغات مختلفة وأساليب متنوّعة، ويتحقّق التّنوع من خلال التّهجين والأسلبة والتّنويع والمحاكاة السّاخرة والأجناس المتخلّلة.

وندرس في المبحث الثّاني التعدّد الصّوتي ويعني تعدّد الذوات القائمة بالتلّفظ داخل الخطاب، الذوات المتساوية الحقوق والمستقلّة نسبيا عن صوت المؤلف، وسنتطرق إلى: أوّلا طرق تمثيل كلام الآخر في الخطاب، حيث يميز باختين بين ثلاث طرق لدمج كلام الآخر في الرّواية وهي: الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر والخطاب غير المباشر

الحرّ، ثانيا: الأصوات هي كلمات وأفكار وأشكال من الوعي ووجهات النّظر، ولم يعط باختين مفهوما دقيقا للأصوات، بل ربطها بجملة من الكلمات تحدّد معناها وتفسّر عملها هي الكلمات وأشكال من الوعي ووجهات النّظر والمواقف الإيديولوجية. ثالثا: دوستويفسكي خالق الرّواية البوليفونية، يعدّ واضع رائعة "الأخوة كرامازوف" خالق الرّواية المتعدّدة الأصوات التي تعتمد كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلّة وغير الممتزجة ببعضها، وتبتعد بذلك عن الذّات القامعة والكلمة الأحادية والفكرة المستبدة كي تفسح المجال للصوت الآخر على مدار الشريط اللّغوي.

ونخصّص الفصل الثّاني لجيرار جينيت والصّوت السّردي؛ ينطلق جينيت من إنجازات تودوروف ولسانيات الجملة ويقترح تصوّرا جديدا لمكوّنات الخطاب الرّوائي ضمن المحاور الآتية: النّظام، المدّة، التّواتر، الصّيغة والصّوت. وسنتعرّض لمقولة السّرد عند جينيت في خمسة عناصر، هي: الصّوت السّردي وعلاقاته بزمن السّرد، لأنّ الصـــّوت، حسب جينيت، يتحدّد في علاقاته بزمن السّرد والمستويات السّردية والسارد ووظائف السّارد والمروي له، والسّارد داخل الحكاية قد يكون بطلا أو مجرد شاهد أو شخصية يكتشف شيئا فشيئا الأشياء والشّخصيات التي تحيط به. ويتمثّل العنصر الثّاني في الصّوت والصّيغة والتّبئير، والصّيغة هي ضبط المعلومة السّردية أي التّحكم بأشكالها ودرجاتها، وأصناف التّبئير ثلاثة تتأتى من مقارنة معلومات السارد بمعلومات الشّخصية فهناك اللاتبئير والتّبئير الدّاخلي (الثّابت والمتغيّر والمتعدّد) والتّبئير الخارجي. والعنصر الثالث: إعادة إنتاج الخطاب يدور حول تمييز جينيت بين الخطاب المنقول بأسلوب مباشر والخطاب المنقول بأسلوب غير مباشر والأسلوب غير المباشر الحر. وسنتعرّض في العناصر المتبقية للبطل السّارد ومقولة الضّمير التي شغلت كثيرا جينيت وتودوروف وبوتور، والضّمير هو عنصر لغوي صرفي يقوم بتمثيل أحد المشاركين في عملية تبادل الكلام، واختيار الرّوائي بين المتكلّم "أنا" والغائب "هو" اختيار جمالي وواع بين موقفين سرديين.

ونختم القسم الأوّل بالفصل الثّالث الذي يحمل عنوان:"بول ريكور: الصّوت هو سؤال عن من المتكلّم هنا" . وسنركّز على السّارد و تجربة الزّمن حيث يشغل الزّمن مكانة خاصة في أعمال بول ريكور الذي يميز بين زمنين زمن فعل السّرد وزمن الأشياء

المروية (زمن مادة السّرد). وسنتحدّث عن مفهوم الصّوت السّردي ويعني السّارد الذي يقدّم العالم المروي للقرّاء. كما سنشير إلى الهويّة السّردية، ويرى ريكور أنّ النّاس والمجتمعات تتحدّد قبل كل شيء عن طريق سردها لنفسها.

ويجنح القسم الثّاني بفصليه إلى الوقوف على ظاهرة تغييب الخطاب الأنثوي في روايات إبراهيم سعدي، وسنتناول في الفصل الأوّل سؤال السّارد، ويتحدّد وضع السّارد من خلال علاقته بالمستوى الحكائي، والخطاب السّردي يتضمن دوما علامات تحيل إلى الذّات المتلفّظة التي تكون متحفّظة الحضور، أو ستحيل إلى شخصية مركزية. وقد ميّز الباحثون بين ثلاثة أنماط من السّاردين، آخرها هو نمط معاصر ينزع لكسر حصانة السارد وتقويض حالة تفوقه المطلق.

وسنهتمّ في المبحث الأوّل الذي عنوانه "الرهان على السّارد العليم" بسرد المتكلّم وسرد الغائب، وسنشير في المبحث الثّاني إلى علاقة الرّواية بأشكال الكتابة عن الذات التي تعرف بأسماء أخرى كالأدب الشّخصي أو الأشكال السيرية التي تستوعب السّيرة الذّاتية والاعترافات ومحكي السّفر والمذكّرات والتّخييل الذّاتي ومحكي الحياة. وسنحاول أن نتبيّن في العنصر الذي عنونّاه بـــ"يوميات صحفي مهدّد بالقتل" عمل اليوميات والحوارات والمونولوجات والكتابات الصحفية على كسر التّصور الواحد للحقيقة وتفكيك مركزية السارد فليس هناك سارد يحتكر الكلام أو يمتلك القدرة على معرفة كل شيء.

ونتعرّض في المبحث الثّالث للسّارد البطل الذي هو سارد داخل حكائي يستعمل ضمير المتكلم ويستأثر بالبروز على حساب باقي الشّخصيات، متّخذا من نفسه بؤرة لخطابه، ونبدأ بظاهرة الانتقال من ضمير المتكلّم المفرد (الأنا) إلى المتكلّم الجمع (النحن) في رواية "فتاوى زمن الموت" لننتقل إلى الأسلوب السيرذاتي الذي يقتحم البرنامج السّردي لرواية "بوح الرّجل القادم من الظّلام"، ويتعيّن السّارد فيها بضمير المتكـــلّم ويظهر بصفته بطل حكيه وتتحقق الشّروط الثّلاثة للسّيرة الذّاتية أوّلها الوعي بالمشروع السيرذاتي وثانيها وضعية التّلفظ وثالثها نظام السّرد، ويبقى الشّرط الرّابع: وضعية المؤلّف معلّقا.

سنتطرق في المبحث الرّابع:" المثّقف المأزوم" إلى رصد رحلة المثقّف عبر المساحات المعتّمة، وسنحاول في العنصر الأوّل التّعريف بالمثقّف، هذا الشّخص الذي راكم النّعوت وموّرست ضده كل الممنوعات، ثم نتّبعه بعنصر خاص بالكتابة حكر على الرّجل حيث تغدو الكتابة في حياة شخصيات رواياتنا المهدّدة بالقتل هي أداة فعّالة لمقاومة الموت، وحاجة ماسة للتّغلب على الشّعور بالضياع، وتلغى المرأة من مجال الكتابة، لأنّ التّاريخ الذّكوري يزرع فيها القناعة بعدم قدرتها على الإبداع. ونختم المبحث الرّابع بعنصر حول موقف المثقّف من الإرهاب الذي يتجلى كحتمية تاريخية لسنوات من ممارسة الفساد بإتقان في الجزائر.

ويأتي الفصل الثّاني الذي يحمل عنوان:"خطاب المرأة/ خطاب عن المرأة"، ونعرض فيه بعض ما كتب حول المرأة قديما وحديثا، ومختلف المقولات التي كرّست دونية المرأة أسطوريا واجتماعيا ودينيا وثقافيا؛ لقد كتب الكثير في المرأة وعنها، وألّفت حكايات ورويت أقاصيص ونظّمت أشعار، ويستشفّ من ذلك مدى غياب المرأة ككينونة واعية وكسلطة ثقافية. المرأة في الخطاب الذّكوري المعلن عنه والمتداول هي الكائن الغائب العجيب والغريب العصيّ على الألفة، لذلك يحتاج إلى ملاحقة مستمرّة بقصد ترويضه باستمرار إنّ هذا الخوف من فتنة النّساء هو خوف الرّجل على نفسه، خوفه من أن ينساق وراء شهواته، أن تغلبه نفسه. وضمن هذا الإطار حكم على المرأة بأنّها عورة كلّيا.

سنتناول في المبحث الأوّل التّأنيث كمفهوم ثقافي، إذ يقر معظم علماء النّفس والاجتماع والانثروبولوجيا بأنّ الفروق القائمة بين الرّجال والنّساء نفسيا وفيزيولوجيا مرهونة كليّا بالمجتمع، باستثناء وحيد يتمثّل في تلك الفروق البيولوجية المرتبطة بوظيفة الحمل والإنجاب.

وسنحاول في المبحث الثّاني تعيين حجم الحضور النّسائي في روايات إبراهيم سعدي، فعلى الرّغم من توظيف عدد معتبر من الشّخصيات النّسائية إلا أنّ المرأة لم تتحدّد على خريطة الرّواية كشخص له كيان مستقلّ.

وسنثير في المبحث الثّالث فكرة غلبة الجنس على المرأة وقوّة الشّهوة الجنسية لديها الفكرة التي قال بها الإمام الغزالي والنفزاوي وابن حزم الأندلسي، والتي يقول بها بطل

رواية "بوح الرّجل القادم من الظلام" الحاج منصور نعمان حيث تجسّد عشيقاته صورة المرأة الجسد الممتلئ بالشّبق، وسنوضّح في العنصر الأوّل كيف ارتبطت صفة الإغراء بالمرأة وكيف شاع استعمال فكرة "المرأة عورة وفتنة وإغراء"، وسنشير في العنصر الثّاني الذي عنوانه "تعدّد الزّوجات حماية للرّجل من الفواحش" إلى اتّخاذ تعدّد الزّوجات كعامل مساعد على عدم الوقوع في الزّنا. وسنتطرق في المبحث الرّابع: "المرأة/ الكلمة الممتنعة" إلى ضاوية وجميلة، الأولى تجسّد صورة الزّوجة الوديعة التي تهتمّ براحة زوجها وتكبت حاجتها الكبيرة إلى الكلام ورغبتها الدّفينة في البوح، والثّانية تجسّد صورة الجميلة الخرساء، أو الكائن غير اللّغوي التي ينوب عنها أخوها موح شريف في التّحدث باسمها.

وننهي الفصل الثّاني بمبحث يحمل عنوان:"الحجاب/ الهويّة المميّزة للمرأة المسلمة والحجاب مسألة تشغل فكر علماء الدّين والكتّاب العرب بشكل كبير في الفترة الأخيرة وسنتناول في العنصر الأوّل الحجاب بصفته الحدّ الفاصل بين المرأة والآخر، وسنعالج في العنصر الثّاني الحجاب بصفته قضية مصيرية.

وينتهي البحث إلى خاتمة تضمّنت أبرز ما تمّ التّوصل إليه من نتائج وثلاثة ملاحق الأوّل بيوغرافي، والثّاني عرض عام لروايات إبراهيم سعدي، والثّالث ثبت للمصطلحات الموظّفة في البحث.

ونعتمد في البحث على مراجع متنوّعة منها ما يتعلّق بالنّقد الرّوائي وتتمثّل أساسا في كتابات ميخائيل باختين (الخطاب الرّوائي، الماركسية وفلسفة اللّغة، شعرية دوستويفسكي) وجيرار جينيت (أمثلة ثلاثة، خطاب الحكاية، عودة إلى خطاب الحكاية) وبول ريكور (الزّمان والسّرد ج2) ومنها ما يعالج موضوع المرأة ولو جزئيا، لكن يبقى أنّ النّص هو الذي يفصح عن نفسه ويقيم طروحاته ومشكلاته.

وأخيرا لا نزعم أن هذا البحث وصل إلى نتائج نهائية لا تقبل الجدل، وإنّما أقصى ما نطمح إليه أن يكون خطوة لا بدّ أن تليها خطوات، ومحاولة لا بدّ أن تليها محاولات ليعمّق درس صوت المرأة في الخطاب الرّوائي الجزائري.

أما بعد فإن كانت هناك كلمة أخيرة لا بد أن تقال فلتكن حول جوانب النّقص الكثيرة ولا شكّ، التي تعتري هذا العمل سواء منها الناجمة عن تشعّب القضايا أو تلك العائدة منها إلى صعوبة تمثّل المفاهيم النّقدية الحديثة.

ونريد أخيرا أن نسوق كلمة شكر وامتنان للأستاذ المشرف الدكتور بوجمعة شتوان الذي رعى هذا الموضوع حين كان مجرد فكرة بتوجيهه الوجهة الصّحيحة.

القســـــم الأوّل:

الصّـــــوت/ الأصـــوات:

طروحات وتصوّرات

لقد نتج عن الاهتمام بالرّواية وتفكيك تركيباتها وإماطة اللّثام عن غموضها ومساءلة لغتها، اجتهادات كثيرة ومناقشات مستفيضة، فريق من الباحثين يسلّم بوجود علاقة بين النّص والواقع الحضاري، ليس فقط لأنّ اللّغة كائن اجتماعي بالدّرجة الأولى وإنّما لأنّ النّص عمل مطروح أساسا في ساحة التّوصيل مهما كانت درجة انغلاقه على ذاته وتعقيد شفراته، فهذا هيغل يربط أنماط الإنتاج الأدبي بالمراحل التّاريخية التي مرّت بها البشرية*، ويتحوّل الأدب إلى نشاط اجتماعي مع كارل ماركس وغولدمان، ويتناول مكاروفسكي النّص كحدث اجتماعي لأنّه أنتج داخل مجتمع معيّن ويعبّر عن علاقات اجتماعية محدّدة ومشروطة بظروف حضارية، وبالتالي يكون النّص جزءا من الواقع يشهد على تقاليد عصره وقيمه[1].

وفريق آخر ينظر إلى الرّواية كبنية لغوية من الدّلالات والرّموز، وينطلق تودوروف من فكرة كون الأدب بنية مغلقة لا يمكن تفسيرها إلا برؤية داخلية دون الاعتماد على أيّة مرجعية خارجية، لكنّه يقرّ في كتابه "أجناس الخطاب" أنّ الأجناس الأدبية – الرّواية– "تتبنى من المادة اللّسانية بمقدار ما تتبنى من الإيديولوجية التّاريخية التي حدّد المجتمع دائرتها"[2].

لم يفصل بول ريكور السّرد (الرّواية) عن التّجربة المعيشة، فالسّرد يكون ذا دلالة "بالقدر الذي يرسم فيه مخطوط التّجربة الزّمنية"[3]، لكن النّص عند ريكور لا ينقل الواقع الفعلي مباشرة لكونه مشروع عالم جديد منفصل عن العالم الذي نعيش فيه.

---

*- والمراحل التّاريخية هي:

– المرحلة اللاهوتية (الإغريقية) والإنتاج الغالب فيها هو الملحمة.

– المرحلة الرّمزية (القرون الوسطى) وساد فيها الشّعر باعتباره لغة رمزية.

– المرحلة الواقعية (الصّناعية) التي ساد فيها فنّ الرّواية باعتبارها أحسن ممثّل للواقع.

[1]- ينظر: رفيق رضا صداوي: الرّواية العربية بين الواقع والتّخييل، شركة النّشر والتّوزيع، المدارس، ط1، الدّار البيضاء، ص 60.

[2]- تودوروف نقلا عن محمد أمنصور: إستراتيجيات التّجريب في الرّواية العربية المعاصرة، شركة النّشر والتّوزيع، المدارس، ط1، الدار البيضاء، ص 40.

[3]- بول ريكور: الزمان والسّرد، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتّحدة إفرنجي، ط1، بيروت، 2006، ص 17.

إنّ الرّواية هي تشكّل لعوالم ممكنة، ويقول دولتزل "الأدب نسق سيميولوطيقي هدفه بناء عوالم ممكنة تدعى عوالم تخييلية وكل رواية تحكي من خلال حبكتها قصّة إبداعها الخاص، قصّتها الخاصة"[1] أي أنّ النّص عبارة عن حكاية أي مجموعة من الرّموز والدّلالات المناهضة للمرئي والحقيقي، وهي مبنية على تراكمات قبلية، إنّنا لا ننسج حكاية من فراغ ولكنّنا نحكي من شيء موجود، مادة متخيّلة عامة ومشتركة يتّخذ شكل الخصوصية عندما يخرج من العمومية (المشاعة) ويدخل سياق الإنجاز الفردي (التّشكل والتّقولب) مثل النّحات الذي يتعامل مع الأحجار الموجودة في كل مكان وهي تحت تصرّف كلّ النّاس ولكن منذ اللّحظة التي يمسّ فيها فنّان معيّن جنباتها يتعثّر كلّ شيء وتبدأ عملية الانتماء والخصوصية إلى الفنّان[2].

يدرس ميخائيل باختين روايات دوستويفسكي* (1821-1881)، ويلاحظ أنّ كلّ شخصية من شخصياته تملك صوتها الخاص داخل النّص وهي في حالة علاقة مستمرّة بالشّخصيات الأخرى، ويستخلص مفهوم البوليفونية الذي يعني تعدّد الأصوات وأشكال الوعي المستقلّة في الرّواية، ولا تنحصر البوليفونية الأدبية في التعدّد الصّوتي بل تتعدّاه لتستوعب وجهات النّظر والعوالم الإيديولوجية، وهكذا هو نمط الرّواية البوليفونية فهو يتّسم بالقدرة على تصوير فكرة الغير مع الحفاظ على قيمها الدّلالية كما يعمد إلى الابتعاد عن المركز متّجها نحو المحيط أي باتجاه الأصوات السّردية المتعدّدة.

---

[1] - T.Todorov: Littérature et signification, Seuil, Paris, p 63.

[2]- ينظر: واسيني الأعرج: المتخيّل الرّوائي، محاضرة ألقاها بندوة القابس بتونس، أوت 1993 حول الإبداع والمتخيّل.

*- للرّوائي السّوفياتي دوستويفسكي عدد كبير من الرّوايات نذكر من بينها:

الفقراء	1848	Les pauvres gens
السارق الشريف	1848	Le voleur honnête
ذكريات من منزل الأموات	1862	Souvenir de la maison des morts
الأبله	1868	L'idiot
المراهق	1875	L'adolescent
الجريمة والعقاب	1866	Crime et châtiment
الإخوة كرامازوف	1880	Les frères Kramazov

يستعمل جيرار جينيت مصطلح الصّوت السّردي بصفته العارض لسلسة الأحداث والأفعال والزّمان والمكان، ويقول إنّ الإحاطة الشّاملة بالصّوت السّردي تستلزم التّمييز بين ثلاث كليات أساسية وهي القصّة والحكاية والسّرد وتحديد العلاقات التي تتشكّل بينها في إطار الصّيغة والمسافة السّردية والمستوى والزّمن.

الفصـــل الأوّل:

ميخائيل باختين ورواية الأصوات

تبلورت الرّواية في القرنين التّاسع عشر والعشرين وأصبحت شكلا لتعدّد الأصوات واللّغات وتنوّع الملفوظات وصراع المواقف الإيديولوجية[1]، وسؤال تعريف الرّواية- يوضّح باختين- لم يجد بعد جوابا شافيا* نظرا لسيرورتها المتجدّدة على خلاف ما هو عليه الأمر في الأنواع النبيلة (الملحمة والمأساة) التي استقرّ شكلها النهائي على عناصر ثابتة قدّمت نموذجا قارا[2]، الرّواية إذن هي "جنس غير مستقر وغير مكتمل وغير مغلق"[3] يسعى بشكل جاد إلى تحطيم مطلقية اللّغة والتّحرّر من أحادية الرّؤية ويفتح أبواب الممكن والآتي بمصراعيها أمام المبدع. ماذا يقصد باختين بـــ: غير مستقر وغير مكتمل وغير مغلق؟

عدم الثبات:

إنّ الرّواية- يقرّ باختين- نوع أدبي تفشل معه كلّ محاولة للتقنين لأنّه لم ولن يستقرّ على شكل نهائي بل "يبحث بشكل دائم ويحلّل ذاته أبدا ويعيد النّظر في كلّ الأشكال التي استقرّ فيها"[4].

لقد ارتبطت الرّواية منذ نشأتها الأولى بالواقع وبالتّالي استمدت قابليتها للتّطور ما دام الحاضر غير تام وينفتح على إمكانات المستقبل باستمرار. وإذا كان لوكاش يتحدّث عن المثل المغلق: الرّواية فضاء مغلق مرتبط بالمجتمع البورجوازي فإنّ باختين رفض الإقرار بالثّبات في الشّكل الرّوائي، إنّ الرّواية هي "الجنس الوحيد الذي هو في تطوّر مستمر"[5]، جنس غير منجز لا يكتمل ولا يستغلق، وفي تعامل متواصل مع الواقع

---

[1]- ينظر: م. باختين: الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برّادة، دار الفكر، ط1، القاهرة ،1987، ص 1.

*- وقد سعى باختين، منذ وقت مبكر، إلى الرّبط بين مقولتين متعارضتين، الأولى تنظر إلى النّص بوصفه دلالة لسانية محضة ويتبنّاها الشّكلانيون الرّوس، والثّانية تقرّ بأنّ النّص تعبير إيديولوجي ومعتنقوها كثيرون: لوكاش وغولدمان وماشري... أمّا باختين فهو ينطلق من فكرة واضحة: الرّواية "كينونة اجتماعية- تاريخية وكينونة لغوية"، طبيعة بنية الرّواية اجتماعية باعتبار أنّ المظهر اللّساني للنّص هو في الوقت نفسه اجتماعي. ينظر: تزيفتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، 1996، ص 157.

[2]- بنظر: م. باختين:الملحمة والرّواية، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي ، ط1، بيروت ،1982، ص 66.

[3]- م.ن، ص.ن.

[4]- م.ن، ص.ن.

[5]- م. باختين: نقلا عن عبد الرحمن بوعلي: الرّواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة محمد الأوّل، وجدة،2001، ص 6.

والأجناس. ويدعّم ميشال بوتور فكرة باختين ويقول إنّ الرّواية "جنس مفتوح وغير منجز أبدا قوامه سيرورة مفتوحة تمنع عنه السّكون الكامل والانغلاق"[1] ترفض الرّواية إذن النّمذجة (المثال)، وتنزع نحو التّحرّر وتنشد النّسبية والتعدّد والخرق والتنوّع والخاصية الانفتاحية هي المعيّنة للأفق التّخييلي الذي يطمح إلى تحقيقه النّص الرّوائي.

عدم الصفاء:

تطلّ الرّواية منذ نشأتها على باقي الأجناس التّعبيرية وعلى قضايا الواقع والتّاريخ والذّات والتّراث[2]، ويوضّح تودوروف أنّ العمل الأدبي حسب باختين هو قبل كل شيء "تعدّد للأصوات وهو تذكّر وتوقّع لخطابات سالفة وآنية، إنّه تقاطع وموضع التقاء"[3].

تسمح الرّواية بدخول أجناس مختلفة فنّية وخارجة عن الفنّ، فالتّناص هو إستراتيجية نصّية تعمل على توسيع المنظومة الإحالية في الرّواية، وتضع مسافة كبيرة بين مقولة النّقاء النّوعي وهذا الشّكل الأدبي اللامحدّد واللامنتهي الذي هو الرّواية. ولا يمكن الإقرار بصفاء الرّواية لأنّها التّجسيد الأعلى للعبة التّداخل النّصي، فهي ظاهرة متعدّدة في أساليبها، يقول باختين:"متنوّعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها"[4]، وهي "تركيب هجين من وجهة نظر اللّغة والوعي اللّغوي المتجسّدين فيها"[5]. إنّها تركيب هجين وواع ومقصود ومنظّم وفق مقاييس فنّية وليس خطابا آليا وعشوائيا.

الأصول المنحطّة:

يعترف الباحثون بالشرط التّاريخي الذي يسمح بولادة الأشكال الأدبية، وارتقاء ممارسة كتابية محدّدة، فالملحمة والتراجيديا "تستجيبان لبنيات اجتماعية وفكرية تشترطانهما وتحدّد فعاليتهما ومداهما"[6]، أمّا الرّواية فهي "الشّكل المطابق للتجزئة وعواقب

---

[1]- ميشال بوتور: نقلا عن واسيني الأعرج، المتخيّل الرّوائي، محاضرة ألقاها في ندوة حول المتخيّل والإبداع بالقابس تونس، أوت 1993.

[2]- ينظر: محمد برادة: أسئلة النّقد، أسئلة الرّواية، الرّابطة، الدّار البيضاء، 1996، ص 38.

[3]- ت. تودوروف: نقلا عن فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرّواية، نشر الفنك، الدّار البيضاء، ص83.

[4]- م. باختين: الكلمة في الرّواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق،1988، ص 07.

[5]- م.ن، ص 153.

[6]- م. باختين: الخطاب الرّوائي، ترجمة: محمد برادة، ص12.

الاستلاب داخل المجتمع البورجوازي"[1]، وبهذا تكون الرّواية "ملحمة عالم بدون آلهة" عالم باتت فيه اليقينيات موضوع السّؤال.

ربط الباحثون ظهور الرّواية بنمط الإنتاج الرأسمالي* ويقول لوكاش**:"إنّ الرّواية هي الجنس النّمطي للمجتمع البورجوازي بامتياز"[2]، "وأقام علاقة لا يعوزها القسر بين ظاهرة أدبية ووظيفة اجتماعية"[3] فحاصر الظّاهرة الأدبية بمرجع معياري تتجاوزه كثيرا ثمّ راح يميز بين زمنين: زمن الرّواية وزمن الملحمة، في زمن الملحمة يبرز الإنسان السّيد على ذاته وعالمه في فضاء متناسق يحقّق فيه جوهره، أمّا في زمن الرّواية فإنّ الإنسان يدخل في علاقة تناقض مستحيل مع عالمه ويضيّع الانسجام. الرّواية إذن هي الشّكل الأدبي "لزمن مكسور يجرّ وراءه إنسانا كسيرا"[4]، أو هي "المرآة التي تعكس تناقضات المجتمع البورجوازي في شكلها المضمر أو الصريح"[5].

وجود الرّواية مرتبط "بالانتقال من الإقطاعية التي طوّرت الفنّ الملحمي إلى الرأسمالية التي أوجدت لها فنّا متميّزا هو الفنّ الرّوائي"[6]. إنّ موضوع الرّواية – يقول لوكاش– هو المصير الفردي في جوّ متوتّر في حين أنّ الملحمة تطرح المصير الجماعي في جو منسجم؛ عالم الملحمة يتميّز بالتوافق الذي يطبع علاقة الفرد بمحيطه (تطابق الذّات مع العالم والخارج مع الدّاخل) على خلاف عالم الرّواية الحافل بالتعقيد والتّضارب، وتعكس الملحمة الاتّساق والتناغم وتعكس الرّواية القلق والتّـوتر واللااستقرار.

---

[1]- م. باختين: الخطاب الرّوائي، ترجمة: محمد برادة، ص12.

*- وأوّلهم الفيلسوف الألماني هيغل(1770- 1831) الذي عرّف الرّواية بملحمة بورجوازية.

**- كتب لوكاش نظرية الرّواية (1920)، بلزاك والواقعية (1931)، الرّواية كملحمة بورجوازية (1935)، الرّواية التّاريخية (1965)، تبنى مفهوم المادية التّاريخية وبلور فكرة رؤية العالم إلى جانب مفاهيم أخرى، فقد عالج الرّواية "بوصفها شكلا يسمح بالتّفكير في مآزق العصر الرّاهن وتناقضاته". ينظر:م. باختين: الخطاب الرّوائي، ص 10.

[2]- - م.ن، ص.ن.

[3]- فيصل دراج: دلالات العلامة الرّوائية، دار كنعان، ط1، دمشق،1992، ص 05.

[4]- م.ن، ص 57.

[5]- م.ن، ص 21.

[6]- ج. لوكاش: نظرية الرّواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التّل، ط1، الرباط، 1988 ، ص20.

فمسار الرّواية بهذا المعنى يظلّ محدّدا بوضع الإنسان وعلاقته مع عالمه، عالم يُستظهر مستقيما في زمن الملحمة ثمّ ينكسر ويغيب ليصحو من جديد في شكل ملحمي جديد يؤسّس له العالم الاشتراكي* وبهذا تكون الرّواية حديثة النّشأة وتنهض على الفردية.

ولا يرى باختين في الرّواية شكلا أدبيا بورجوازيا أو شكلا مثالا، وإنّما يرى في الرّواية جنسا دياليكتيكيا، خصوصيته في تطوّره وفي إمكاناته المفتوحة، فالرّواية هي ابتعاد واضح عن المثال المقدّس ونزوع مستمرّ إلى أفق مفتوح يرفض كل ثبات، وبهذا تكون الرّواية في فترة صعود الطّبقة البورجوازية إنتاجا جديدا في ضوء حركة الحاضر وقد أسهمت مؤثّرات أخرى باتّجاه إنتاج الرّواية:كتابة المذكّرات- اليوميات** – الكتابة التّاريخية- كتب الرحلات... .

وترتبط الرّواية في نظر باختين بالثّقافة الحكائية للعصور الوسطى، فهي تمثّل نوعا أدبيا دونيا (سفليا)، كان ينطق باسم الطّبقات الدّنيا والمسحوقة، وباسم سواد النّاس، فقد تزامنت نشأة الرّواية مع تفسخ اللّغة الثّقافية الأمّ (اليونانية أو اللاتنية) إلى لغات ولهجات شعبية[1].

ويتلمّس باختين المكوّنات النّصية للرّواية في بعض النّصوص النّثرية الإغريقية والرومانية القديمة (حوارات سقراط)، وكذلك في روايات العصور الوسطى (الرّواية الرّعوية- الهجائية المينوبية) كما يحاول أن يجد جذورا للرّواية في أحضان الثّقافة الشّعبية

---

*- التّعبير عن آفاق الطّبقة العاملة سمح للرّواية من جديد أن تقترب إلى الشّكل الملحمي حينما تصوّر البطولة الجماعية للطّبقة العاملة. ينظر: فيصل دراج: دلالات العلامة الرّوائية، ص 21.

**- يمكن للإنسان أن يعبّر عن تجاربه الشّخصية بأشكال مختلفة، وأيّ شكل يتبناه يحتّم عليه إعادة تشخيص حياته وتشغيل ذاكرته بطريقة مغايرة. إنّ أشكال الكتابة عن الذّات (Ecriture de soi) تبرز العلاقة الممكنة بين المؤلّف وثلاثة مستويات تركيبية: علاقته بالماضي المحكي وعلاقته بمفهوم الاستعادة والاستذكار وعلاقته بالكتابة كنظام لغوي وذهني. وأصبحت دائرة الكتابة عن الذّات تتّسع يوما بعد يوم وتنتزع الاعتراف بأدبيتها ووظيفتها داخل المجتمع. ومن ضمن أشكالها نذكر: السّيرة الذّاتية (L'autobiographie)، الاعترافات(Les confessions)، الرّحلة (Récit de voyage)، اليوميات الخاصة (Le journal intime)، المذكّرات (Les mémoires)، التّخييل الذّاتي(L'auto-fiction)، محكي الحياة (Récit de vie)، السّيرة الذّاتية الذّهنية (L'autobiographie intellectuelle). ينظر:
Jean Phillipe Miraux: L'autobiographie, écriture de soi et sincérité, Nathan université, 1996.
Voir aussi: Vincent Colonna: L'autofiction Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, Doctorat de L'E. H. E. S. S. 1989. ينظر محمد الداهي:الحقيقة الملتبسة أشكال الكتابة عن الذات،المدارس

[1]- ينظر: م. باختين: الرّواية والملحمة، ص 10.

خاصّة طقوس الكرنفال وكلّ الأنواع الكوميدية المنحطّة المرتبطة بالفلكلور التي لم تدخل مجال الأدب الرسمي المعترف به، والتي "تميّزت منذ نشأتها بصياغة الحاضر فيما عوّض الماضي في الأنواع النبيلة"[1]. أخذت الرّواية من الاحتفال الشّعبي أو الكرنفال لأنّ الكرنفال يعمل على "إضعاف الرّؤية الأحادية والمعنى الواحد من أجل خلق مزيج من الرؤى"[2] والموقف الكرنفالي من العالم موقف انتقادي وفي بعض الأحيان فضّاح ومليء بأشكال التّحقير والشّتيمة والتّدنيس والابتذال والمحاكاة السّاخرة للنّصوص المقدّسة[3].

والخطاب الكرنفالي هو خطاب تجريبي متمرد على المؤسسات الاجتماعية ومضاد لعالم السلطة والقمع والرؤية الأحادية، والضحك يزيل الخوف والاحترام الخاشع أمام الشيء وأمام العالم ويرسي أسس الفحص الحر المطلق.

إنّ الضّحك الكرنفالي (Le rire carnavalesque) يلغي كلّ الحدود، ويتجاوز كل الأعراف والتّقاليد المفروضة بين الأفراد، ويمزج بين غير المألوف وغير المنطقي ويفضح المستتر عبر أقنعة خاصة تسمح بقبول الكرنفال من قبل السّلطتين: المدنية والدّينية. فالكرنفال هو طريقة لمواجهة الاستبداد والفكر الأحادي المتحكّم في حياة النّاس (لا مكان للكلام المثالي الثابت المنجز النهائي). وهكذا يبدو باختين وكأنّه تخلّى عن الرّبط المألوف بين الرّواية والطبقة البورجوازية التي تسعى جاهدة إلى إبراز الفردية وفرض قيمها، فالرّواية تتغيّر مع تغيّر الحياة، والحياة الخارجية التي كانت خاضعة فيما مضى للصّدف والتقلّبات قد تحوّلت إلى نظام الدّولة، بحيث إنّ الشّرطة والمحاكم والجيش والحكومة هي التي أصبحت تحتّل مكان الأهداف التي جرى وراءها الفرسان (تحقيق العدالة، الإنصاف، القضاء على الفوضى). يسجّل باختين تحــوّلا كبيرا في الرّوائي وتحوّلا آخر في سلوكات الأبطال الفرسان[4].

---

[1]- فاطمة الزهراء أزرويل : مفاهيم نقد الرّواية في المغرب، ص 83.

[2]- أنور المرتجي :م. باختين النّاقد الحواري، مطبعة أمينة، الرّباط، 2009، ص 153.

[3]- ينظر: م. باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريني، دار توبقال للنّشر، ط1، الدّار البيضاء 1986، ص 180.

[4]- ينظر: م. باختين: الخطاب الرّوائي، ترجمة: محمد برادة، ص 10.

تجاوزت قراءة باختين القراءات الشّكلية والإيديولوجية وأسّست توجّها جديدا يمزج بين اللّغة والمجتمع يسمّيه تودوروف بالنّقد الحواري.

ونظر باختين إلى الرّواية كحصيلة جهد متتابع لسلسلة من الأجيال*، وكمشروع بحث غير منجز وأفق للخدش في اليقينيات والمحظورات والوصايات والحفر في كل الممكنات إذ كلّ شيء في الوجود قابل لإعادة النّظر والمراجعة: سؤال اللّغة، سؤال الذّات، سؤال الآخر، سؤال الواقع، سؤال الخيال... .

ألا ترفض الرّواية المثال وتجعل من غياب المثال مثالا؟

1- الحوارية أو أشكال حضور الآخر في الخطاب:

تنظر فلسفة اللّغة واللّسانيات والأسلوبية إلى علاقة المتكلّم باللّغة، "باعتبارها علاقة بسيطة تربط المتكلّم بنظام لغوي واحد ومحايد"[1] أمّا الناقد السوفياتي ميخائيل باختين الذي يعود إليه مصطلح الحوارية (Le dialogisme) "فيعتبر أنّ اللّغة فضلا عن الوجه المادي وجه حيّ يأتيها من الكلام الذي يحدّد مقاصدها"[2] لأنّ اللّغة مادة حيّة يستخدمها المتكلّم في زمان ومكان محدّدين "ولأن خطاب المتكلّم لا يطرق موضوعه مباشرة بل يمرّ بكل ما قيل حوله"[3] فكل خطاب يتأثّر بالضرورة بما قيل في موضوعه وبما يمكن أن يقال مستقبلا، فحين نتكلّم نتأثّر بما قاله النّاس قبلنا فتظهر في خطابنا رواسب من ألفاظهم وعباراتهم (الكلمة هي دائما كلمة الآخر كلمة مستعملة سابقا) ونتأثّر أيضا بما يمكن أن

---

*- يتحدّث باختين عن التّحوّلات العديدة التي طرأت على الجنس الرّوائي عبر الزّمن، ويذكر الأنواع الآتية:

– رواية السّفر.

– الهجاء المينيبي وهو أدب شاع في القرن الثّالث الميلادي، كتب باللّغة اليونانية ومزج بين الشّعر والنّثر.

– رواية الاختبار التي انحدرت منها الرّواية الفروسية والرّواية الباروكية (انتشرت الرّواية الباروكية في القرون الوسطى 15-16 وتميّزت بمغامرات الفرسان داخل القصور مع الخدم والنّساء).

– الرّواية الغرامية المثالية.

– الرّواية التجريبية.

– رواية السّيرة والسّيرة الذّاتية.

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون– دار النّهار للنّشر، ط1، بيروت، 2002، ص 83.

[2]- م. ن، ص.ن.

[3]- م. ن، ص.ن.

يقولوه ردّا علينا "لكل خطاب جواب يتوقّعه المتكلّم فنعدّل خطابنا تبعا للرّدود التي نتوقعها عليه"[1].

يرى باختين أنّ كلام أيّ إنسان يتوفّر دائما، بصورة جليّة أو خفيّة، على أثر من أقوال الآخرين، إنّنا في حياتنا اليومية ننقل كلمات من خطابات الآخر وندمجها في خطابنا وذلك مع تفاوت درجة الأمانة في نقلها[2].

إنّ مفهوم الحوارية وثيق الارتباط بالتّعدد الصّوتي والتّعدد اللّغوي إلى درجة تجعل عملية التّمييز بينها صعبة جدّا. والحوارية، فضلا عن ذلك، تعكس الحياة نفسها، أي تعددية التشكيل المجتمعي الإنساني، ونعني بناءات نفسية مختلفة وبيئات وثقافات وأعمار مختلفة أيضا. ثم إن أهم مظهر من مظاهر التلفّظ هو حواريته، وينظر باختين إلى التلفّظ البشري بوصفه نتاجا لتفاعل اللّغة وسياق التلفّظ"[3]. وينتسب سياق التلفّظ إلى التاريخ وينتسب الكلام إلى المجتمع ولا ينسب إلى الفرد فحسب، ليس هناك بصورة عامة- يفسّر باختين- "من تلفّظ يمكن نسبته إلى المتكلّم بصورة حصرية، إنّه نتاج التفاعل بين المتحاورين، بل هو بصورة أكثر شمولا نتاج مركّب للوضع الاجتماعي الذي حصل فيه"[4].

ويستعمل باختين مصطلح الحوارية بشكل موسّع إلى درجة يصير فيها الحديث الذّاتي: المونولوج نفسه حواريا. وتعالج حوارية باختين الكتابة" كذاتية وكتواصلية وكتناصية"[5]، والحوارية الحقيقية تحيل إلى أشكال التّعالق الإيديولوجية بين الأصوات "أي بين الوعي الحاضر والرّد المفترض الذي يصدره محاورنا والتّوجه نحو فعل كلامي مختلف"[6].

---

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص ص 83-84.

[2]- ينظر: غسان السيد وآخرون: اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة ، ص 204.

[3]- تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 15.

[4]- م.ن، ص68.

[5]- محمد داود: "مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين"، في مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران السانية، ديسمبر 1992 ص 80.

[6]- أنور المرتجي: م. باختين النّاقد الحواري، ص 152.

وتحتوي جميع أنماط الحكي على صراع داخلي بين أصوات متناقضة تمثّل قوى متكافئة ومتساوية الحضور في الرّواية. فالنص الرّوائي هو نصّ ذو طبيعة حوارية بالضّرورة، توجد فيه تعدّدية للصّوت وأخرى للّغة وثالثة للإيديولوجية ورابعة للبنى؛ كل وعي يحاور وعيا آخر، وكل رؤية توضع بجانب رؤية أخرى.

الحوارية ملازمة للكلام، والعلاقات الحوارية ظاهرة شاملة تقريبا تتخلّل كلّ الحديث البشري وكلّ الظواهر الإنسانية، وهي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تدخل في دائرة التواصل اللّفظي، وتنتج عن تفاعل لغوي حتى بواسطة الحوار[1]. نلاحظ أن باختين يركّز كثيرا على التفاعل أو التبادل لأنّ الكلمة بالنسبة إليه تعني الكثير، الكلمة هي الماضي والحاضر والمستقبل.

تقوم الرّواية الحوارية عموما على الفكرة الآتية "إنّ أيّ نصّ لا يمكن أن يكون مستقلاّ بذاته وإنّما هو امتداد طبيعي لما هو خارج عنه إنّه رهين النصوص الأخرى"[2] وتحقّق الحوارية- حسب يمنى العيد- نوعا من الديمقراطية لأنّها تراعي مجموع الرؤى وتعبّر عن الوعي الشمولي بالواقع[3].

ويتحدث باختين عن حوارية الفكرة (تحيا الفكرة إذا تخطّت جدار الوعي الفردي ودخلت في علاقات حوارية مع أفكار أخرى في ساحة التفاعل اللغوي)، وحوارية المونولوج الدّاخلي (أنّ كلام الفرد مع نفسه يتّخذ طابعا حواريا، فعندما يتكلّم الشّخص مع نفسه يستحضر خطابات وقراءات ومناقشات، وقد يتحوّل المونولوج إلى ساحة لعراك أصوات الآخرين واختلاف مواقفهم).

والحوارية نوعان رئيسان:

حوارية اللّغة (Dialogisme linguistique):

يستقبل الإنسان الكلمة عبر صوت الآخر وتبقى مفعمة باستعمالاته ومسكونة بمقاصده، فالسياق والقصدية الجديدان هما اللّذان يحدّدان التوجّه الجديد للكلمة، يكتب

---

[1]- ينظر: ت. تودوروف: م. باختين، ترجمة فخري صالح، ص 178.

[2]- غسان السيد وآخرون: اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، دمشق، 2004- 2005، ص 209.

[3]- ينظر: يمنى العيد: الرّاوي، الموقع والشّكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1986، ص 177.

باختين سنة 1929: "لا يجد الفرد كلمات حيادية، خالية من طموحات الآخر وتقييماته وغير مسكونة بصوته. إنّه يتلقى الكلمة من الآخر وتبقى ممتلئة به، ثمّ يقحمها في سياق جديد ويحمّلها قصدية جديدة"[1]، ويضيف في موضع آخر"كلّ كلمة تفوح منها رائحة المهنة والنّوع والاتجاه.. الجيل، العمر واليوم... كل كلمة تحمل آثار السياق أو السياقات التي عاشت بداخلها حياتها الاجتماعية المكثّفة"[2]. فأن تتكلّم معناه إذن أن تحدّد موقعك داخل اللّغة الجماعية.

حوارية الخطاب (Dialogisme discursif):

إنّ خطابي– يقول باختين– ينبثق دائما من الآخر، باعتبار أنّه يتشكّل وهو يضع في حسبانه الآخر، وعندما أنتقي كلماتي أراعي السياق الاجتماعي والمستوى اللّغوي للمستمع (المتلـــقي)، والبنية الحجاجية لخطابي تجيب عن المعارضات التي أستبقها من طرف الآخر.

إنّ معجم الفرد (اللّغوي والنّحوي) يتشكّلان بالآخر ومع الآخر. خطاب الفرد إذن هو حوار مستمر مع الآخر، إنّه يكتسي بنية الرّد وليس بنية الحوار الداخلي(Monologue) وهنا يعيد النّظر في وحدة الفاعل المتلفّظ: المتكلم(L'unité du sujet parlant) التي تقول بها الإيديولوجية الرومانسية من خلال تبنيها فكرة الخصوصية الفردية للكلام الأدبي. والكاتب في الوقت المعاصر واع بالدَيْنِ الذي يكنّه لكلمات الغير، ويطمح إلى تحقيق التفرّد حيث وضع لنفسه خطة استملاك كلام الآخر وإعادة تشكيل اللّغة الجماعية من خلال الاعتبارات الشّخصية.

1.1. الأنا هي الآخر

"لقد كان الهاجس الذي يستحوذ على فكر باختين هو العلاقة بين الأنا والآخر من خلال تفاعل حواري لا ينقطع"[3]، فالحوارية هي البحث أيضا في فكرة الغيرية (الآخرية: L'alterité). إنّ الأنا لا يمكن إدراكه إلا بحضور الآخر، والفرد يمكن أن يكون آخر

[1] -Todorove: M. Bakhtine, Le principe dialogique, p. 77.
[2] - Ibid, p. 89.
[3] -ت. تودوروف: المبدأ الحواري، ص 10.

بالنسبة إلى نفسه "وكل شخص هو آخر بالنسبة لأيّ شخص على وجه الأرض"[1]. وقد حدّد باختين العلاقة بين الأنا والآخر في النقاط التالية[2]:

1- الأنا تنصت إلى الآخر لكي تتمثله أو تحتضنه.

2- إدماج أرائه.

3- تراهن الأنا على تغيير صورة ذاتها وإدراكها لنسبة أحكامها الجاهزة ومحدودية حقائقها التي كانت تؤمن بها قبل أن تلتقي بالآخر"الكلية المزدوجة للكينونة الذاتية"[3].

كل أنا تستدعي بالضرورة حضور أنت وكل أنت يتطلّب وجود الأنا، واكتشاف الأنت– يقول هيرمان كوهن – "هي التي تقودنا إلى وعي أناي"[4]، ومارتن بوبر يقرّ من جهته بأنّ الفرد يصبح "حقيقة وجودية في اللّحظة التي يدخل في علاقة حيّة مع أفراد آخرين"[5]. يولد الإنسان إذن مرّتين: ولادة فيزيائية وولادة اجتماعية، ولا عضو في المجتمع يستطيع أن يجد كلمات في اللّغة محايدة ومحصّنة ضد نطق الآخر وطموحه وتقييماته. إنّ الغيرية تعبر كلامنا بدون توقّف، ويشير تودوروف إلى ثلاثة قيود تحدّد علاقتنا بالآخر[6]:

1- هناك حكم قيمة: حسن/سيء– أحبّه/ لا أحبّه.

2- التقارب أو التباعد في العلاقة مع الآخر، وهنا قد:

- أتبنى قيم الآخر.
- أو أتوحّد معه أو أندمج معه.
- أو أشبّه الآخر بنفسي وأجعل الآخر يتمثلني* وأفرض عليه صورتي الخاصة.

---

[1]- صلاح صالح: سرد الآخر عبر اللّغة السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء– بيروت، 2003، ص 10.

[2]- ينظر:أنور المرتجي: م. باختين النّاقد الحواري، ص 13.

[3]- صلاح صالح: م.س، ص 10.

[4]- هيرمان كوهن نقلا عن ت. تودوروف: المبدأ الحواري، ص 87.

[5]- م. ن، ص. ن.

[6]- م. ن، ص. ن.

*- والتمثيل هو شكل من الإلغاء والتدمير.

– وبين الإخضاع للآخر وإخضاع الآخر حدّ ثالث يتمثّل في الحياد واللامبالاة أو عدم الاهتمام[1].

3- أتعرّف إلى هوية الآخر أو أتجاهلها. يتم التعرّف على لغته في لغة أخرى والتعرّف على رؤيته للعالم في رؤية الآخرين له.

الذّات هي بنية اجتماعية بالضرورة، وبالنسبة لباختين هي كلّها تواصل مع الآخر. الذّات معناها ذات الآخر وعبر الآخر. فالكائن البشري غير متجانس "ولا يمتلك لغة وحيدة بل هو لا يوجد إلاّ في حوار لأنّ في داخله يوجد الآخر ومن ثمّ يستحيل أن ندرك الآخر خارج غيريته، أي خارج العلاقة التي تربطه بالآخر"[2].

يقوم مفهوم الحوارية عند باختين على أشكال:

- الحوارات الخالصة.
- التعدّد اللّغوي
- التنوع الكلامي.

ويحدد ثلاث درجات لحضور خطاب الآخر[3]:

- الحضور التام: الحوار الصريح.
- التهجين: الأسلوب الحرّ غير المباشر.
- الأسلبة والباروديا.

2.1. الحوارات الخالصة (Les dialogues purs):

الرّواية في نظر باختين نصّ يفترض وجود جماعة لغوية تُعكس أصواتها عن طريق التلفّظ والحوار*؛ والحوار هو شكل من أشكال التفاعل اللّفظي يحدث في شكل تبادل بين

---

[1]- ينظر: أنور المرتجي: م. باختين النّاقد الحواري، ص 14.

[2]- م. باختين نقلا عن فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، تقنيات وعلاقات السّردية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، بيروت،1995، ص 14.

[3]- ينظر: ت. تودوروف: م.باختين المبدأ الحواري، ص ص 142– 143.

*- فالحوار قبل أن يكون قضية فنية بنائية تنحصر في التكوين الأدبي للنصوص، هو خصّيصة مهمّة في التكوين البشري منذ عهد الإنسان الأوّل، والحوار هو " تبادل الحديث بين الشخصيات". مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984،ص 154. وقد تم التمييز بين الحوار(Dialogue) ومختلف أساليب تبادل الكلام الأخرى مثل: المحادثة (Conversation) والمناظرة(Débat)، وتتميز المحادثة بطابعها=

التلفّظات. وهو موجّه دائما إلى شخص ما، مما يعني أنّ لدينا على الأقل مجتمعا مصغّرا يتكوّن من شخصين وهما المتكلّم والمتلقي.

استحوذ الحوار في السنوات الأخيرة على جهود النقّاد بعدما كان في الماضي محصورا داخل الدّراسات المسرحية، ولكن الأمر تغير بعد التطوّر الملحوظ الذي شهدته سيمياء السّرد التي تدرس كل ما يشكّل علامة ويعبر عن معنى للقول ولسانيته، والتي تدرس الشّروط والظروف والمحدّدات والقواعد والمبادئ التي ترعى تبادل الكلام.

والحوار هو"تمثيل للتّبادل الشفهي، وهذا التمثيل يفترض عرض كلام الشّخصيات بحرفيته سواء كان موضوعا بين قوسين أو غير موضوع"[1]، فكل تبادل لفظي كيفما كان نوعه هو حوار، ولا ينحصر الحوار في التبادل بصوت عال، فالكتاب مثلا لكونه كلاما مطبوعا يشكّل أحد عناصر التبادل اللفظي لأنّه موضوع نقاشات تتّخذ شكل حوار، وهو أيضا نتاج مداخلات كلامية قبلية (سابقة) سواء أكانت للمؤلّف نفسه أم لمؤلفين آخرين وهكذا يكون الخطاب المكتوب جزءا من نقاش إيديولوجي[2].

والحوار بوصفه صياغة فنيّة غير محصور في شخصين اثنين،"وإنّما يمرّ عابرا إلى المتلقي الذي يكون في مثابة الشّخص الثّالث غير المرئي بين هذين الشّخصين المتحاورين في موقع داخل النصّ"[3]، ويتوجّه السارد والشّخصيات بالخطاب نحو شخصية افتراضية خيالية وهي المروي له.

فالكلام مخاطبة وتوجّه، إصغاء لنطق ونطق، إنّه علاقة، والتعبير ليس أحادي المنبت بمعنى أنه من (أ) إلى (ب) وفي الوقت نفسه من (ب) إلى (أ)، وكل متكلّم هو أيضا في الوقت نفسه مخاطب.

= المرتجل والمجاني فليس فيها ما هو مهيأ سلفا، أمّا الحوار في الرّواية فهو محكوم بحاجة النصّ إليه. وتختلف المناظرة عن الحوار في الهدف وفي الموقف من خطاب الآخر. ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية ص: 80-81-82.

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 89.

[2]- ينظر: م. باختين: الماركسية وفلسفة اللّغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1 1989، ص 129.

[3]- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، ص 14.

الحوار في الرّواية والقصّة نوعان أساسيان وهما:

- **الحوار الخارجي:** هو الحوار الذي تتناوب الحديث فيه شخصية أو أكثر.
- **الحوار الداخلي:** ويندرج ضمنه تيار الوعي والمونولوج ومناجاة النفس(مصطلح قادم من المسرح) وأحلام اليقظة.

والمونولوج الدّاخلي هو المصطلح الذي يحصر في الذهن كنقيض للحوار الثنائي والمونولوج هو حديث المرء مع نفسه أو التّفكير بصوت عال حيث يكون السّامع والمتكلّم شخصا واحدا. ويعرّف إدوارد دوجاردن (E.Dujardin) المونولوج الدّاخلي بأنّه "الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تعبّر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي"[1]، لذا فهو خطاب لم يخضع لعمل المنطق بل هو في حالة بدائية وجُمَلُه قليلة التقيّد بقواعد النّحو، ويعرّف رولان بارت صيغة الخطاب الشّخصي، وهي أن يكون بإمكاننا إعادة كتابة مقطع التبئير الداخلي بصيغة المتكلّم من دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير في النصّ يتجاوز تبديل الضمائر[2].

ويستعمل جيمس جويس مصطلح تيار الوعي* ليعبّر عن أمرين: الأوّل هو تدفّق الأفكار الذي يجري كتيار الماء في نهر، والثّاني هو المكان الذي يجري فيه هذا التدفق أي الوعي[3]. لماذا لم يذكر جويس اللاوعي؟ لأن اللاوعي"لا ندركه ولا نستطيع التعبير عنه وإنّما ندرك ما يرد منه إلى وعينا كأجزاء الأحلام وزلاّت القلم واللّسان"[4]. ويختار ليون إيدل مصطلحا آخر ليطلقه على المونولوج الدّاخلي وهو السّرد الوجداني.

يتميّز الخطاب الرّوائي بالحوار لأنّه لا يمكنه أن ينفلت من سؤال الآخر، وهو الأساس في بناء الأصوات وبواسطته يتمّ التعرّف على "حجم التباين واللاتجانس بين الأصوات الرّوائية لأنّه يكشف عن جوانب التمايز بينهما"[5].

---

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية ، ص 89.

[2]- ينظر: م.ن، ص.ن.

*- استخدام الكتّاب كلمتي المونولوج الدّاخلي وتيار الوعي كمصطلحين مترادفين (أولهما فرنسي والآخر أمريكي).

[3]- م.ن، ص 163.

[4]- م.ن، ص.ن.

[5]- محمد نجيب التلاوي: وجهة النّظر في روايات الأصوات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009، ص 57.

ويمثل الحوار رؤية متجدّدة تذيب سطوة التوجّه القديم الأحادي. واللّغة- يلاحظ باختين- تنتعش في الحوار لأنّها تخضع عندئذ لعدّة مقاصد متشابكة ومتعارضة أو متقاربة[1]. وقد يلجأ المتكلّم في المونولوج إلى عدّة وسائل للتّعبير عن أفكاره الخفية والتنفيس عن مشاعره الدّفينة كالرّسائل والمذكّرات واليوميات، فالرّسالة "شأنها شأن الرّدود في الحوار موجّهة إلى إنسان محدّد، معتبرة ردود أفعاله المحتملة وجوابه المتوقّع"[2]، ومن خلال الحوار الخالص أو المناجاة* يعرض الكاتب إيديولوجيات مختلفة في عوالم اجتماعية وتاريخية وجغرافية متنوّعة، فموضوع الرّواية يهتم بتصوير"النّاس المتكلّمين وعوالمهم الإيديولوجية"[3].

وتغدو أقوال الشّخصيات طريقة لإدخال التعدّد اللّغوي إلى الرّواية، "فخطابات الشّخصيات شأنها شأن التهجين والأسلبة تعبّر عن تصادم أنواع الوعي ووجهات النّظر حول العالم"[4]. ويرى بول ريكور أنّ الحوار يأتي معه بعامل عدم الاكتمال والبقاء دون انتهاء "وهو يؤثّر في الشّخصيات وفي نظرتها إلى العالم وفي التأليف نفسه الذي يبقى ذا نهاية مفتوحة إن لم نقل من دون نهاية"[5].

3.1.التعدّد اللّغوي (Le plurilinguistique):

التعدّد اللّغوي هو خطاب الغير في تعبير الغير، ويعمد إلى نبذ أحادية اللّغة وبهذا يكتسب الكلام هجنة يؤشّر على بعد غيري في الكتابة.

لا يستند الخطاب إلى وعي لغوي* واجتماعي موحّد وإنما تشترك في صياغته مجموعات بشرية تنتمي لمختلف العصور والأمكنة. ويقصد باختين بالتعدّد اللّغوي أساليب

---

[1]- ينظر: م. باختين: الرّواية والملحمة، ص 15.

[2]- م. باختين: شعرية دوستويفسكي، ص ص 298- 299.

*- المناجاة صيغتان: أولاهما صيغة الذات، وثانيهما صيغة المخاطب يكلّم الشخص نفسه وكأنّه شخص آخر.

[3]- م. باختين: الكلمة في الرّواية، ص 153.

[4]- عبد المجيد الحسيب: حوارية الفنّ الرّوائي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 2007، ص 38.

[5]- بول ريكور: الزمن والسّرد II، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، إفرنجي، ط1، بيروت، 2006، ص 166.

*- تعرّف اللّسانيات السوسرية الوعي اللّغوي(La conscience Linguistique) بالإحساس الداخلي(Sentiment interne) الذي يملكه المتكلّم للقواعد والقيم اللّغوية، إنّه قدرة التعبير القريبة من الحدس (L' intuition). ينظر: Jean Dubois et autres : Dictionnaire de linguistique, librairie Larousse, Paris, 2002, p.116.

لغوية متنوعة ولهجات* اجتماعية وإقليمية ورطانات مهنية. واللّغة التي تهمّ باختين ليست "اللّغة النّسق ذات البنية الثابتة**، وإنما اللّغة الملفوظ – الكلمة – الخطاب– المحمّلة بالقصدية والوعي، والسّائرة من المطلقية إلى النّسبية، والتي تبتعد من دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلّمين داخل الرّواية"[1].

تنقسم اللّغات القومية إلى لهجات اجتماعية*** وتلفّظ متصنّع عند جماعة ما ورطانات مهنية ولغات للأجناس التعبيرية وطرائق تعبير بحسب الأجيال والأعمار والمدارس والسلطات والنوادي والموضات العابرة ولغات للأيام الاجتماعية والسياسية: يمتلك كل جيل لغته (لغة جيل الأطفال) وكل فئة لغتها (لغة طالب الثانوية ولغة طالب المعهد العالي ولغة المدرسة الحربية) وتوجد لغة القصيدة الملحمية ولغات أيام (لكلّ يوم معجم ومفرداته ونظام نبراته وشعاره وشتائمه وإطراءاته)[2]، لغات مختلفة ولا تنفي إحداها الأخرى ويمكن أن تتعايش في وعي النّاس وفي وعي المبدع بالدّرجة الأولى،" لذا فإنّ فكرة لسان وطني عام ومشترك بين كلّ الطبقات وجميع الفئات مجرد خرافة"[3].

ويتحدّث باختين عن التّنضيد المهني للّغة: لغة المحامي، لغة التّاجر، لغة الطبيب، لغة السياسي، لغة المعلّم، وهي لغات لا تتباين بسبب معجمها وحده بل هي تستتبع أشكالا من التوجّه القصدي.

تتحقق نوايا اللّغة الممكنة والمفترضة داخل اتجاهات محدّدة وتمتلئ بمضمون محدّد وتتجسّد وتتخصّص وتتشبّع بأحكام قيمة[4].

---

*- نجد لهجات إجتماعية (Dialects sociaux) ولهجات محلية(Dialects locaux) واللّهجة شكل لغوي له نظامه المعجمي والنحوي والصوتي الخاص وتستعمل في منطقة محدّدة جغرافيا

**- اللّغة النّسق ذات البنية الثّابتة هو المعجم والنّحو وعلم الأصوات، أي نظام الصّيغ الصّوتية والنّحوية والمعجمية للّسان

[1]- م. باختين: الخطاب الرّوائي، ترجمة: محمد برّادة، ص20.

*** - يربط باختين نشأة الرّواية بالتفكّك الدّاخلي الذي حدث في اللّغة القومية الواحدة.

[2]- م.ن، ص 58.

[3]- نيقولا مار(N. Marr) نقلا عن م. باختين: الماركسية وفلسفة اللّغة، ص 102.

[4]- ينظر: م. باختين: م.س، ص 61.

لا يأخذ المتكلّم الكلمة من القاموس إنّها موجودة على شفاه الآخرين وداخل سياقات الآخرين وفي خدمة مقاصد الآخرين، ومن هنا يترتّب على الإنسان أن يأخذ الكلمة ويجعلها كلمته. كيف ذلك؟ حين يخترقها بقصده ويملأها بنبرته يجيب باختين، فالكلمة هي نصف غريبة وليست محايدة ولا تنتقل بسهولة إلى ملكية المتكلّم[1]. وما لا يقلّ عن نصف الكلمات التي ينطقها الإنسان في كلامه اليومي كلمات غريبة وموعاة على أنّها غريبة لذلك يكثر الإنسان من استعمال عبارات : سمعت، يعتقد، يظن في كلامه.

لا تحمل اللّغة في ذاتها آثار المتكلّم والمستمع فقط بل تتجاوز ذلك إلى آراء أخرى ويضرب اللّساني الفرنسي أوسوالد ديكرو (Oswald Ducrot) مثالا على ذلك بهذه العبارة التي نجدها على زجاجة العصير:" أُشْرُب باردا" فالمتكلّم في هذه العبارة هو العصير ويشير إلى ذلك ضمير المتكلّم المحذوف، لكن الأهمّ بالنّسبة لديكرو هو العدد الكبير من الهيئات والأشخاص الذين يقفون وراء هذا الكلام: قد يكون مخترع العصير أو مخترعيه وقد يكون صانعه أو صانعيه، قد يكون مسوّقه أو مسوّقيه[2]. واللّغة ذات طبيعة حوارية وحياتها مفعمة بالعلاقات الحوارية وذلك بغضّ النّظر عن المجال الذي تستخدم فيه: يومي- عملي- علمي- فني[3].

ويتأتى التعدّد اللّغوي في الرّواية من[4]:

- إدخال الحكم والأقوال المأثورة.
- السّرد الذي يصدر من السارد.
- السّرد الذي يصدر من الشخصيات.
- خطابات البطل.
- الأجناس المتخلّلة.

وينجز التعدّد اللّغوي عمليتين مهمّتين:

---

[1]- ينظر: م. باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، ص ص 52-53. ص 188.

[2]- ينظر: عمر بلخير: الخطاب الصحافي الجزائري المكتوب، دار الحكمة، الجزائر، 2009، ص 188.

[3]- ينظر: م. باختين: شعرية دوستويفسكي: ص 267.

[4]- ينظر: م. باختين: الخطاب الرّوائي، ترجمة: محمد برادة، ص 89.

- يستحضر ملفوظات متنوعة.
- ويستحضر خطاب الآخر.

فالرّواية إذن توحّد في ذاتها بين لغات أجيال وأعمار وفئات ومهن وأجناس أدبية وبين لهجات اجتماعية وطرق تعبير خاصة بمجموعات معيّنة وأرغات (Jargons).

وراح باختين يميز بين نوعين من الكلمة الغيرية (Mot d'autrui):

الكلمة السّلطوية:

هي كلمة آمرة تفتقر إلى الإقناعية الدّاخلية وترفض التّجديد والحوار المتعدّد وترتبط بالماضي العتيق، وتتفرع إلى: الكلمة الدّينية (الكلمة الأسطورية- الكلمة الصوفية- الكلمة السّحرية الكلمة الغيبية) وناطقها هو كائن إلهي أو جنّي أو كاهن أو نبيّ، والكلمة السّياسية والكلمة الأخلاقية وكلمة الأكبر سنّا وكلمة المعلمين[1]. وتكتسب الكلمة السّلطوية سلطويتها من قوّة النّفوذ أو الهيبة وقوّة التقليد وقوّة الصّفة الرّسمية. ويصف باختين الكلمة السّلطوية بالخمول والاكتمال في المعنى والتحجّر والجمود وعلاقة النّاس بها خشوعية أو عدائية[2] ولا يمكن أن تكون ثنائية الصّوت بدرجة كبيرة.

الكلمة المقنعة داخليا:

هي كلمة تفتقر إلى السّلطوية (سلطوية العقيدة الدّينية، سلطوية شخصية علمية معترف بها، سلطوية كتاب رائج) إذا لا تدعمها أيّة سلطة وغالبا غير مقدّرة اجتماعيا، وهي كلمة شهدت ولادتها في منطقة التّماس مع العصر غير المكتمل[3] وربما هي كلمة غير معترف بها من قبل الرّأي العام إلاّ أنّها تستعمل في سياقات جديدة وتتصارع مع كلمات أخرى وتتجادل وتتحاور ولا تتقوقع على نفسها. وتتوزّع كلمة الرّواية بين كلمة الكاتب وكلمة الرّواة وكلمة الشّخصيات وكلمة الأجناس الدّخيلة الأدبية وغير الأدبية. وهذه الشّحنة الحوارية لم تحتضنها الأسلوبية التقليدية التي كانت تقول إنّ الأسلوب هو الرّجل

---

[1]- ينظر: م. باختين: الكلمة في الرّواية، ترجمة: يوسف حلاق، ص 118.

[2]- ينظر: م. ن، ص 127.

[3]- ينظر: م. ن، ص. ن.

ولكن مع باختين "أن الأسلوب هو على الأقلّ رجلان، وبدقّة أكثر الرّجل ومجموعته الاجتماعية"[1].

ويعمل التعدّد اللّغوي على إخفاء نيّة الكاتب وراء استعمال الشّخصيات لمختلف ملفات التّعبير: ملف الصّلاة، ملف الغناء، ملف الحوار اليومي، ملف الأوراق الإدارية...

4.1.التّنوع الكلامي والأسلوبي:

لقد أشار باختين إلى أنّ الرّوائي يعتمد على لغات مختلفة وأساليب متنوّعة يأخذها من وسطه الاجتماعي ومن أوساط أخرى لا تحصى ويوظّفها داخل عمله الرّوائي لإنشاء لغة روائية خاصة* وأطلق باختين على هذه العملية مصطلح تشخيص اللّغة: (Personnification de la langue). وتتحقق عملية التشخيص من خلال:

التّهجين (L'hybridation):

التّهجين هو طريقة فنيّة مقصودة وواعية إنّه "المزج بين لغتين في نطاق القول الواحد"[2] أو هو "اللّقاء على ساحة هذا القول بين وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية أو بفارق اجتماعي أو بهما معا"[3]. يلتقي في التركيب الهجين المقصود وعيان لغويان: وعي مصور ووعي مصور ينتمي إلى لغة أخرى.

ويعود القول – الملفوظ– بسماته النّحوية والتّأليفية للمتكلّم، إنما يمتزج فيه في الواقع قولان أو طريقتان في الكلام، وأسلوبان ولغتان وأفقان من المعاني والقيم، ويهدف التّهجين إلى إنارة لغة بوعي لغوي آخر ووعي لغة من قبل لغة أخرى.

ويمكن أن نمثّل للتّركيب الهجين بمقطع ساقه باختين من رواية "الفقراء" لدستويفسكي، في رسالة وجّهها لصديقته: المتكلّم:"ما أنت بمريضة يا ملاكي الصّغير" نستشف صوتا آخر داخل القول هو صوت الصّديقة التي تقول: أنا مريضة[4]. ونستنتج من

---

[1]- T. Todorov : Le principe dialogique, p.98.

*- تدخل لغة الرّواية في علاقات مع لغات أخرى من خلال إضاءة متبادلة بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد اللغتين داخل ملفوظ واحد.

[2]- م. باختين: الكلمة في الرّواية، ترجمة: يوسف حلاق، ص 144.

[3]- م. ن، ص.ن.

[4]- ينظر: حميد لحمداني: أسلوبية الرّواية، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، 1989 ص 87.

القولين الصّريح والضّمني موقفين من العالم، الأوّل متفائل وهو موقف البطل والثّاني متشائم وهو موقف الصّديقة.

وقد نقع في روايات دوستويفسكي على مقاطع متكرّرة تتشابك فيها لغات الرأي العام واللّغة الحياتية وثرثرة المجتمع الرّاقي والأسلوب الملحمي الرّفيع والأسلوب التوراتي[1]. والتهجين نوعان:

- تهجين إرادي وواع يلجأ إليه الروائي.
- تهجين غير إرادي ليس له بعد جمالي ويقع عادة بين اللّغات في كلام النّاس، يندرج ضمن تبادل التأثير بين اللّهجات واللّغات التي تتعايش في بيئة اجتماعية واحدة[2].

الأسلبة (La stylisation):

يقول باختين إنّ الأسلبة تعني تصوير أسلوب لغوي غريب يحمل وعيين لغويين مفردين وعي من يصور: الوعي المؤسلِب، ووعي من هو موضوع التصوير:الوعي المؤسلَب[3]. وهنا يقلّد المتكلّم (صاحب الملفوظ) أسلوب الغير ويوجهه لتحقيق وظائفه الخاصة[4]، أي يقوم وعي لغوي معاصر بأسلبة مادة لغوية غريبة عنه ويتحدّث من خلالها عن موضوعه ولا يُدخل المؤسلِب مادته اللّغوية المعاصرة (كلمة- شكل- صيغة- جملة) على اللّغة المؤسلَبة.

وتختلف الأسلبة عن التهجين، في كون الأسلبة تتمّ بلغة مباشرة للمتكلّم في لغة ضمنية للآخر في ملفوظ واحد، أما التّهجين فيكون بلغة مباشرة للمتكلّم مع ومن خلال لغة مباشرة في ملفوظ واحد. يكمن الاختلاف إذن في اللّغة الثّانية- اللّغة الغريبة- بحيث ترد واضحة في الملفوظ في التهجين وترد خفية في الأسلبة.

تقوم الرّواية على "أسلبة أشكال السّرد اليومي الشّفوي وأسلبة أشكال السرد نصف الأدبي[...] كالرسائل والمذّكرات"[5].

---

[1]- ينظر: م. باختين: الكلمة في الرّواية، ترجمة: يوسف حلاق ، ص. ن.

[2]- ينظر:عبد المجيد حسيب: حوارية الفنّ الرّوائي، ص 36.

[3]- ينظر: م. باختين: م.س، ص ص 149- 150.

[4]- ينظر: م. باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 282.

[5]- صالح صلاح: سرد الآخر، ص 17.

التّنويع (Variation):

عندما يُدخل الوعي اللّغوي المؤسلب مادته موضوعا أو لغة في اللّغة المؤسلبة نكون في هذه الحالة أمام تنويع، فالمؤسلبُ هنا يدخل بحرية مادة اللّغة الأجنبية في الموضوعات المعاصرة.

المحاكاة السّاخرة (La parodie) :

لقد رأينا فيما سبق أنّ الرّوائي في الأسلبة يقلّد أسلوب الغير ويوجّهه لتحقيق أغراضه الشّخصية، وهنا تتوافق – نسبيا- كلمة المؤلف وكلمة الغير ولا تتصادمان، وفي المحاكاة السّاخرة يستعمل المؤلف لغة الآخرين "ولكنه يعكس ما يفعله في تقليد الأساليب، يدخل في هذه الكلمة اتجاها دلاليا يتعارض تماما مع النّزعة الغيرية".[1] تقوم المحاكاة السّاخرة على عدم توافق بين نوايا اللّغة المصورِة ونوايا اللّغة المصوَّرة، فتقاوم اللّغة الأولى الثّانية وتلجأ إلى تحطيمها بشكل فاضح[2]. فلم تعد اللّغة المصورِة في المحاكاة السّاخرة وجهة نظر مثمرة بل موضوعا يلزم تهديمه.

يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة- يقول باختين- أسلوب الغير أو سلوكا اجتماعيا أو شخصية أو طريقة في الرّؤية والتفكير[3].

إنّ كلامنا في الحياة اليومية مكتظّ بالكلمات الغيرية وبالمحاكاة السّاخرة، إذ يذكر المتكلّم في حالات كثيرة كلام متكلّم آخر محمّلا إياه مضمونا جديدا ونغمة خاصة للتّعبير عن التّهكم والاستياء والسّخرية، والخطابات السّاخرة هي عموما خطابات ثنائية الصّوت ذات طابع حواري، يلتقي فيها صوتان متصارعان ومفهومان للعالم متعارضان. وتبقى الأسلبة والمحاكاة السّاخرة لا تشكلان في نهاية المطاف سوى انعكاسات متنوّعة لخطاب الآخر.

الأجناس المتخلّلة(Les genres intercalés):

تسمح الرّواية بدخول أجناس مختلفة فنّية وخارجة عن الفنّ، تلتحم مع السّرد والوصف والحوار وتخلق في جسد النصّ تعدّدا لغويا وكلاميا وأسلوبيا، يقول جان

---

[1]- م. باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 282.

[2]- ينظر: م. باختين: الخطاب الرّوائي، ترجمة: محمد برادة، ص 20.

[3]- ينظر: م. باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 2.

فيرييه:"إنّ كلّ خطاب يدخل عن قصد أو غير قصد في حوار مع الخطابات السّابقة حول الموضوع نفسه، ويدخل كذلك في حوار مع الخطابات المستقبلية التي يستشعر أو يتوقّع ردود فعلها"[1]، والأجناس التي تتسرب إلى الرّواية كثيرة وتتمثل في:

- الأجناس المتخلّلة الأدبية وشبه الأدبية (القصائد، الرّسائل، الأمثال، الحكم الاعترافات، اليوميات، السير، المذكّرات، الرّحلات...).
- الأجناس المتخلّلة غير الأدبية (الخطاب السياسي، الخطاب التّاريخي، الخطاب الفلسفي، الخطاب العلمي، التقارير الصحفية، الاتفاقيات...).
- أشكال السرد الشفوية(الأقوال، المأثورة- النوادر- الأغاني....).

وقد أسّست جوليا كريستيفا مفهوما إجرائيا جديدا انطلاقا من كتابات باختين هو التّناص(intertextualité) * وهو مفهوم يتيح للنّص الرّئيس الاندراج في علاقات متعدّدة خفية وجلية، غائبة ومعطاة (التّاريخ والمجتمع والسّياسة) وإقامة حوار مع كل الأطر المرجعية الممكنة (الملموسة والمجرّدة، النّصية وغير النّصية، الواقعية وغير الواقعية[2].

إنّ التّناص بحكم معناه العام يتعلق إذن "بالصلات التي تربط نصّا بآخر وبالعلاقات والتفاعلات الحاصلة بين النّصوص مباشرة أو ضمنا عن قصد أو غير قصد"[3].

تتفاعل الرّواية مع واقعها ومع مختلف النّصوص مهما كانت طبيعتها فأيّ نصّ "كيفما كان جنسه ونوعه لا يمكن إلا أن يدخل في علاقات ما وعلى مستوى ما مع النّصوص السّابقة أو المعاصرة له"[4]، ويذهب تودوروف إلى أبعد من ذلك فيقول إنّ أيّ نصّ كيفما كان نوعه هو "نتاج مركّب موجود سلفا وأنّ أيّ نص هو تحويل لهذا المركّب"[5].

---

[1]- جان فيرييه: "الحوارية"، ترجمة: غسّان السّيد، في مجلة نوافذ، ع 24، ربيع الآخر، 1424، يونيه، 2003، ص 29.

*- استوحته جوليا كريستيفا من باختين، ويعني أن كل نصّ هو امتصاص لنص آخر وتحويل له وهو فسيفساء تتقاطع فيه شواهد متعدّدة لتولد نصا آخر. ويعبّر التّناص عن كل أنواع التّداخلات النّصية.

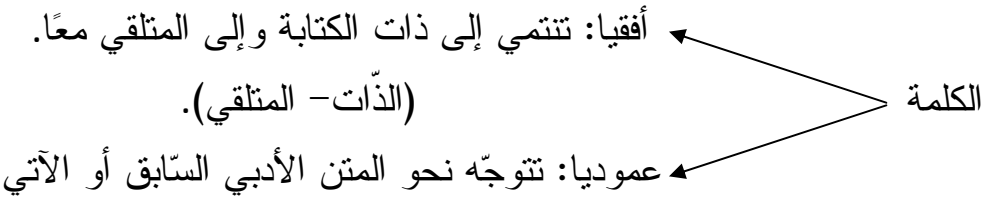
[2]- ينظر: محمد أمنصور: استراتيجيات التّجريب في الرّواية المغربية، شركة النّشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، ص 19.

[3]- سعيد يقطين: الرّواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت- الدار البيضاء، 1994، ص 31.

[4]- م. ن، ص. ن.

[5]- م. ن، ص. ن.

وتحدد كريستيفا الكلمة في الفضاء النصّي بثلاثة أبعاد[1]: ذات الكتابة، والمتلقي والنصوص الخارجية.



وأثناء استنطاق النص لابدّ للمتلقي من العودة إلى السّياقات خارج- النصية لبلوغ المكوّنات الأساسية للنص. وتعتبر كريستيفا التّناص رفضا لأحادية الخطاب وتخلّصا من الطابع المونولوجي فيه[2].

وتفضي الإيضاحات السّابقة إلى بداهة لا خفاء فيها تقول إنّ النّص الرّوائي يقيم علاقات مع كلّ ما هو نفسي واجتماعي وتاريخي وتخييلي، إنّ أيّ نص لا يمكن أن يكون مستقلا بذاته، وإنّما هو امتداد طبيعي لما هو خارج عنه، إنّه رهين النّصوص الأخرى.

ويبقى التّفاعل النصي بمعنى العلاقات التي تقوم بين نص ما ووحدات نصية سابقة عليه أو معاصرة له، قدر كل نص مهما كان جنسه، ومهما حاول مبدعه الإيحاء بإنجازه كتابة ليست لها أيّة علاقات نسب مع ما أنجزه سابقوه أو معاصروه[3].

وقد تعددت الأسماء المعبّرة عن هذه الفعاليات:التفاعل السوسيو لفظي والتّناص والتّعالق النصي، فإنّها جميعا تشير إلى شيء محدّد هو افتراض أنّ النص منجزات نصوص أخرى وإنتاجه علاقات محاكاة أو تحــويل أو نقد أو سوى ذلك مع هذه المنجزات.

وللتّناص، كانعكاس نص في نص آخر، وجوه مختلفة منها المعارضة (Pastiche) والمحاكاة الساخرة (Parodie) والتّلميح (allusion) والصّدى(Echo) والاستشهاد المباشر (citation directe) والتوازي في بناء النص (Parallélisme sturcturel).

---

[1]- ينظر: محمد داود: مفهوم الحوارية عند باختين، ص80.

[2]- ينظر:عبد المجيد حسيب: حوارية الفنّ الرّوائي، ص95.

[3]- ينظر: نضال الصالح: النّزوع الأسطوري في الرّواية العربية المعاصرة، اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، 2001، ص 197.

تعدّدت وجوه التّناص وأشكال العلاقات التي تقوم بين النص الأوّلي والنص الدّخيل وقد وضع جيرار جنيت تصنيفا للعلاقات الظّاهرة أو المستترة التي يقيمها النص مع سائر النصوص وأطلق عليها اسم: التعاليات النصية* (transtextualité) وقد قسّمها إلى خمسة أقسام: التناص(intertextualité) والميتانصية (metatextualité) والمناصة (Paratextualité) وجامع النص (archetextualité) والتعلّق النصي (hypertextualité) .

ويعرّف جنيت التّناص بأنّه أوّل نوع من التّعاليات النصية ويقول:"أمّا أنا فأعرّفه بطريقة- بلا شك محدّدة- بأنّه علاقة تواجد بين نصين أو أكثر، أي الحضور الفعلي لنص في آخر، بشكله الأكثر وضوحا وحرفية، وهو الممارسة التّقليدية للاستشهاد بمزدوجتين بمرجعية أو بدونها"[1]، أو بشكل أقلّ وضوحا هو السّرقة أو الاقتراض غير المصرّح به أو الإيحاء. وقد تناول النّقاد التّناص في الأطر السّردية أو في الثقافات المتسلّلة إلى النّصوص عبر لا وعي المبدع أو في اللّغة أو في الموضوع، ويأتي المتناص في عدّة أشكال: قد يأتي حرفيا أو موحى إليه أو محوّلا، وهو درجات: منه ما يظهر للوهلة الأولى ومنه ما يحتاج إلى تفكيك.

إنّ التّداخل النّصي موجود في كل الأعمال الأدبية وغير الأدبية وكل الكتب تحوي أقوالا مكرّرة لا يدرك العمل الأدبي خارج التّناص، هذه الظّاهرة التي عرفت منذ القدم وقُرنت بها أسماء عديدة، لكن أوّل من تفطّن لها في الدّراسات الحديثة كان ميخائيل باختين الذي أسماها الحوارية أو الأجناس المتخلّلة. ولم يُحدّد التّناص مفهوما دقيقا إلا بعد ما جاءت جوليا كريستيفا عام 1966 لتصرّح باسم التصحيفية (paragmatisme) ومن ثمّ التناص(intertextualitè). إنّ الخطاب الوحيد الذي لم يحدث فيه تناص هو الخطاب الأوّل الذي جرى بين الله وآدم، أمّا باقي الخطابات فكلّها تزخر بالعلاقات التّناصية. وللتّناص وظيفة تواصلية بين نص سابق ونص لاحق وبين المبدع والمتلقي.

* - Voir: Gérard Genette: Palimpsestes, La littérature au second degré, édition du Seuil, Paris, 1982.

[1] - Ibid, p 8.

2- التّعدّد الصّوتي أو صراع المواقف واختلاف الرؤى (La polyphonie):

هناك سؤالان تطرحهما الرّواية هما: من يرى؟ (بمعنى الإدراك أو المعرفة) ومن يتكلّم؟ فالصّوت* هو صوت المتكلّم بل هو المتكلّم عينه. ويعرّف اللّساني الفرنسي ج.فنـــدريس**(J.Vendryes) الصّوت بأنّه "وجه من وجوه الفعل يمثّل علاقة الفعل بالفاعل"[1] ثمّ يعرّف الفاعل بأنّه "مـــن يقوم بالفعل أو يتلقاه أو يرويه أو يشارك فيه ولو سلبا"[2].

ومثلما واجه علم اللّغة صعوبة في تفسير علاقة القول بقائله يواجه النّقد صعوبة مماثلة في تفسير علاقة السّرد بالسارد بسبب الخلط الذي يقع بين السارد والكاتب أو بين المروي له والقارئ، أو بسبب استبدال السارد بسارد آخر "ولعل الرّقم القياسي في تبدّل السارد موجود في آلف ليلة وليلة حيث تروي شهرزاد عن الخياط عن الحلاق عن أخيه قصّة الصندوق"[3]، فسردها ينتمي إلى الدرجة الخامسة.

---

*- حدّدت القواميس العربية معنى الصّوت في الصياح والذّكر والشّهرة والعرفان:

جاء في"لسان العرب": الصّوت: الجرس، معروف، صات: نادى وصوّت بإنسان دعاه. وصائت: صائح وإنصات الزّمان به إنصياتا إذا اشتهر. يقال له صوت وصيت أي ذكر. وفي الحديث كان العباس رجلا صيّتا أي شديد الصّوت. والصّيت الذّكر يقال ذهب صيته في النّاس أي ذكره. والصّيت والصّات أي الذّكر الحسن.

وجاء في "الصحاح في اللغة":الصّوت معروف والصّائت: الصّائح. والصّوت: الجلبة، الاستغاثة، الضّوضاء، ورجل صيّت شديد الصّوت. وقولهم دعى فانصات أي أجاب وأقبل.

وجاء في "مقاييس اللغة":الصّوت وهو جنس لكلّ ما وقر في أذن السّامع، ورجل صيّت إذا كان شديد الصّوت وصائت إذا صاح. وتشترك القواميس في الذّكر الطّيب والصّياح والشّهرة. أما بالنّسبة لعبارة (جنس لكل ما وقع في أذن السّامع) فقد يتساوى هنا الإنسان والحيوان وعناصر أخرى في إصدار الصّوت: أطيط الإبل- نقيق الضفادع- خرير المياه.

الصّوت ظاهرة فيزيائية تثير حاسة السّمع، ويختلف معدّل السّمع بين الكائنات الحيّة المختلفة، فيقع السّمع عند الآدميين عندما تصل ذبذبات ذات تردّد يقع بين 15 و 20000 هيرتز إلى الأذن الدّاخلية (تنتقل عبر الهواء). وينتقل الصّوت طوليا أو عرضيا.

** - لفندريس(1876-1960) قول شهير:"الكلام... فعل فيزيولوجي لأنّه يشغل مجموعة من أعضاء جسم الإنسان وفعل سيكولوجي لأنّه يفترض نشاطا إراديا للرّوح، وفعل اجتماعي لأنّه يلبّي حاجة التّواصل بين النّاس، وفعل فلسفي يأخذ أشكالا عديدة".

[1]- لطفي زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 117.

[2]- م. ن، ص.ن.

[3]- م. ن، ص.ن.

والحوارية والبوليفونية* مفهومان مرتبطان بالنّاقد باختين، الحوارية كما رأينا تعني الخطاب بشكل عام وتقوم بتعيين أشكال حضور الآخر في الخطاب والبوليفونية حسب – باختين دائما– هي تعدّد الأصوات وأشكال من الوعي في الرّواية. المصطلحان– كما نلاحظ– يقومان على سمة التعدّد ويتداخلان إلى درجة كبيرة ويسميهما ألان ربتال(A.Rabatal)" بالزوج الباختيني".[1]

وتعدّد الأصوات يعني"تعدّد الذّوات القائمة بالتلفّظ داخل الخطاب"[2]، الذّوات المتساوية الحقوق والمستقلة نسبيا عن صوت المؤلف. ويستعمل النّاقد الأمريكي ستيفان ماير مصطلح دمقرطة السّرد الذي يعني تعدّد الأصوات. لقد كان السارد في ظلّ السّلطات الدكتاتورية عارفا بكل شيء ومتحكّما في كل شيء، اتخذّ وضعية "العالم بكـــل شيء"[3] وهو "صاحب الرّؤية من خلف بحسب مصطلح بويون، والرّؤيا غير المبأرة أو التّبئير في الدّرجة الصّفر حسب مصطلح جنيت وتودوروف، يعد هذا السارد أكثر علما من الشخصية الروائية"[4].

لقد أعطت الدكتاتورية الصّوت الأوحد، وتتقلص سلطة السّارد لتتناسب مع الوضع الجديد المفعم بالديمقراطية التي تسمح بالرّأي والرّأي الآخر. ذاب الصّوت العارف بكل شيء تحت وطأة تفاعل الأصوات. وتتبنى يمنى العيد هذه الفكرة وترى أنّ القول السّردي اكتسب هو كذلك فنّية ديمقراطية بانفتاح موقع السارد على أصوات أخرى فيترك لها حرية التعبير[5] وتعامل من قبل المؤلّف على أنّها ضمائر مستقلة تعبّر عن وجهة نظر كلمة، فكرة ليست ثانوية بالنسبة للمؤلّف. فالمتكلّم لا يعدّ ناطقا باسم المؤلف لأنّه يتمتّع بدرجة استثنائية من الاستقلال في بنية العمل فكلمته تعبّر عن موقفه بكلّ حرية جنبا إلى

---

* - البوليفونية مأخوذة من اليونانية (Polyphônia) وتنتمي إلى قاموس الموسيقى الصّوتية وتعني تعدّد الأصوات والنّغمات.

[1] -A.Rabatal, "la dialogisation au cœur du couple polyphonie dialogisme chez Bakhtine" in Revue Romane N°1, 2006, Lyon 2, p.55 .

[2]- مصطفى المويقن: تشكّل المكوّنات الرّوائية، دار الحوار، ط1، اللاذقية، 2001، ص 163.

[3]- سمر روحي الفيصل: الرّواية العربية السورية: البناء والرّؤيا 1980– 1990، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ص 33.

[4]- سمر روحي الفيصل: الرّواية العربية السورية: البناء والرّؤيا 1980– 1990، ص 33

[5]- ينظر: محمد نجيب التلاوي: وجهة النّظر في روايات الأصوات العربية، ص 10.

جنب مع خطاب المؤلّف وتدخل في تركيب خاص مع صوت المؤلّف والأصوات الأخرى المؤهلّة للشّخصيات وبصورة متساوية[1]، فالمؤلّفون يبدّلون ما عرف بالشّخص الثّالث السّارد العالم بكل شيء أو الشّخص الأوّل بالسّرد التّعدّدي.

اكتشف باختين التعدّد الصّوتي في أعمال دوستويفسكي عبر كلام المتكلّمين وأشكال الوعي المتساوية الحقوق، فالأبطال ليسوا مجرّد موضوعات لكلمة الفنّان بل إنّ لهم كلماتهم الشّخصية ذات القيمة الدّلالية الكاملة [2].

التعدّد الصوتي أنواع:

-تعدّد صوتي تلفّظي(Polyphonie énonciative) ويعني تعدّد الأصوات في الحكي وتستعمل فيه مختلف الأنظمة التلفّظية.

– **تعدّد صوتي قصدي (Polyphonie intentionnelle)** وهنا تستقبل ذات الكّاتب الآخر حتّى تصير الآخر ثمّ تعود ثانية إلى ذاتها. وروايات دوستويفسكي بوليفونية بأتمّ معنى الكلمة لأنّ الكاتب لم يفرض نفسه على الرّواية لحظة واحدة كوعي مهيمن؛ لم تطوّر خطّة رواياته تعدّدية الأصوات المتصالحة والمتفاهمة بل تعدّدية الأصوات المتصارعة والمنقسمة داخليا.

– **تعدّد صوتي بنيوي(Polyphonie sturucturale)** تعرض باختين لثلاثة مظاهر لها علاقة بالتّصور البنيوي للبوليفونية: النّوع (Le genre) والشّخصية (Le personnage) والكلمة (أو الخطاب :Le discours).

– النّوع: تقوم رواية دوستويفسكي على تصوّر حواري للحقيقة مثلها مثل حوارات سقراط التي تطمح إلى الكشف عن الحقيقة ذات الطّابع الحواري.

– الشّخصية: تمثّل وعيا مستقّلا وتحمل وجهة نظر حول العالم. والشّخصية ليست وظيفة أو موضوعا (Objet) وإنّما كائن إنساني (Sujet).

---

[1]- ينظر: ت. تودوروف: م باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: صالح فخري، ص 193.

[2]- ينظر: م. باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 11.

– الكلمة*: كلمة الشّخصية تخفي دائما كلمة الكاتب، وملفوظ البطل يحجب ملفوظ الكاتب.إنّ كلمة يتلفّظ بها البطل حول نفسه هو بالذّات أو حول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية. والكلمة عند باختين هي كلمة الآخر، كلمة مستعملة من قبل. الكلمة ليست نقطة أو معنى ثابتا ولكن لقاء مساحات نصّية وحوار كتابات عديدة للكاتب وللمتلقي وللشخصية وللسياق الثقافي.

- تعدّد صوتي التقاطي (Polyphonie réceptive) لم يقف باختين طويلا عند دور القارئ في السّيرورة البوليفونية، ولم يطرح دور القارئ كمكوّن للظاهرة البوليفونية ولكنه يتحدّث عن تأثير مباشر للطابع البوليفوني في العمل على وعي القارئ حيث يعمل على توسيع فعّال لوعيه الخاص.

1.2. طرق تمثيل كلام الآخر في الخطاب:

نجد في كتابات اللّسانيّين بنفنست وهاريس محاولات لتحديد الخطاب**، تلتها محاولات في بداية التّسعينات نذكر على سبيل المثال دراسة فرانسوا راستيه "لدلالة التشاكلات" وكتاب دومينيك مانجونو"أهمّ اتجاهات تحليل الخطاب".

– **ر.هاريس:** عرّف الخطاب بأنّه "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منظّمة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر"[1].

– **بنفست:** يحدّد الخطاب الأكثر اتساعا بأنّه "كلّ تلفّظ يفترض متكلّما ومستمعا وعند الأوّل هدف التأثير على الثّاني بطريقة ما"[2]، ثم يبرز لنا نظامين من التلفّظ هما: الحكي

---

*- استعمل باختين كلمة (Slovo) التي ترجمت إلى كلمة (Mot) وملفوظ (énoncé) وكلام (parole) ولغة (Langue) ومحادثة (conversation) وخطاب(Discours) .

** - يقدّم اللسانيون أكثر من تحديد للخطاب: الخطاب كمرادف للكلام، الخطاب كمرادف للملفوظ، وقد يعني القول الذي يتجاوز الجملة وتدرسه اللسانيات انطلاقا من قواعد تسلسل الجمل، ويعرّف تودوروف الخطاب بأنّه طريقة الحكي ويذكر جوانبه الثّلاثة: الدّلالي واللّفظي والتّركيبي، أما جنيت فيستعمل العبارتين: الخطاب السّردي والنّص السّردي بدلالة واحدة، فالنص هو الخطاب عينه.

[1]- ر. هاريس نقلا عن سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: الزمن السّرد التبئير، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء– بيروت، 1997، ص 17.

[2]- بنفست نقلا عن سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص 19.

والخطاب، كما يقيم تمييزا آخر بين الحكي والخطاب انطلاقا من مجموعة من العناصر التي يتميّز بها أحدهما عن الآخر ويتقاطعان معا على صعيد الممارسة التواصلية.

- **جان كارون:** يعرّف بدوره الخطاب بأنّه متتالية منسجمة من الملفوظات.

نلاحظ أن عبارة "تتابع الألفاظ" ترد باستمرار في دراسات اللّسانيين منظورا إليها كإجراء يتمّ بين المتكلّم والمخاطب، أو كفعالية تواصلية يتحدّد شكلها بواسطة غاية اجتماعية، لذلك كثيرا ما نجد اللّسانيين يبحثون عن علاقة المرسل بالمتلقي من خلال الكاتب والقارئ والسارد والشّخصيات.

والخطاب كنصّ روائي يتأثّر بمستويات السّرد: فهناك خطاب السارد وخطاب الشّخصيات، والسارد يمكن أن يكون غائبا عن الحكاية أي مجرد سارد لها، أو يكون حاضرا في النص كجزء من الحكاية، وفي الحالتين يتوجّه بكلامه مباشرة إلى المروي له ويطّلع المروي له على كلام الشّخصيات منقولا بلسان السارد.

والخطاب المروي هو خطاب في خطاب أي كلام في كلام، يعتبر المتكلّم الخطاب المروي كلام ذات أخرى، وهو كلام مستقلّ تمام الاستقلال. يستعيد كلام السارد نفسه أسلوبيا وتركيبيا وتأليفيا لاستيعاب كلام الآخر (ولو جزئيا) مع المحافظة على الاستقلال الأصلي لخطاب الغير[1].

ويبدي باختين اهتماما خاصا بالكلام المنقول بوصفه أحد أوجه التعدّد الصّوتي في الرواية، ويركّز على نوعين من الكلام المنقول: إمّا أن يكون آمرا يعبّر عن سلطة دينية أو أخلاقية أو سياسية، أو أن يكون مقنعا إذ يكون في الأغلب محروما من السلطة كما يكون غير مقدّر اجتماعيا.

ويتّخذ خطاب الآخر مسلكين في الخطاب السردي للرّواية، الأوّل يهدف إلى المحافظة على وحدة خطاب الغير وأصالته، والثاني يهدف إلى حلّ بنية خطاب الآخر أي محو الحدود[2].

---

[1]- ينظر: م. باختين: الماركسية وفلسفة اللّغة، ص 156.

[2]- ينظر: م.، ص 159.

ويميز باختين بين ثلاث طرق لدمج خطاب الآخر في الرّواية هي:

– الخطاب المباشر(Le discours rapporté au style direct) هو خطاب منقول حرفيا بصيغة المتكلّم يأتي مباشرة بعد فعل القول أو فيما معناه (actes de locution): قال– تعجبت– يضيف.... ويكون مسبوقا بنقطتين وموضوعا بين قوسين أو مزدوجتين: فقال له:" أغرب عن وجهي"[1].

ونواجه حالة الخطاب المباشر في الحوار، حيث يترك السارد مكانه للشّخصية لتعبّر بصوتها ولهجتها وألفاظها، ممّا يعطي النص حيوية وقوة، وحين تتولى الشّخصية الكلام بنفسها تصبح ضمائر التكلّم وعلامات الزّمان تابعة لعالمها[2]:

ويبقى الخطاب المباشر خطابا أحادي الصّوت، ولا نلاحظ فيه مزجا بين الأصوات (صوت السّارد وصوت الشّخصية مثلا) ويصفه أ. لورك بالخطاب المتكلّم[3].

– الخطاب غير المباشر(Le discours rapporté au style indirect) هو خطاب منقول بصيغة الغائب،" يأتي بعد فعل القول أو ما في معناه: قال له، وضّحت أنّ... ولا يكون مسبوقا بعلامات تنصيص: قال له أن يغرب عن وجهه"[4]. وتختفي فيه علامات الاستفهام والتعجّب ولا تظهر صيغة الأمر، وتطرأ تغييرات على الضّمير النّحوي وزمن الفعل فالنّقل الحرفي كلمة بكلمة ليس ممكنا يؤكّد باختين[5].

- الخطاب غير المباشر الحرّ(Style indirect libre) هو خطاب معيش يقول أ.لورك[6]، أو الأقرب إلى الواقع يضيف أوجن لرش[7] ولا يسبقه فعل القول ولا قوسان ولا نقطتان والشّخصية فيه لا تتكلّم بلسانها بل بلسان السارد (من هنا كلمة غير مباشر) ولكن السارد

---

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 91.

[2]- ينظر: م. ن، ص. ن.

[3]- ينظر: م. باختين: الماركسية وفلسفة اللّغة، ص 198.

[4]- لطيف زيتوني: م.س ، ص 89.

[5]- ينظر: م. باختين: الماركسية وفلسفة اللغة ، ص 171.

[6]- ينظر: م.ن، ص. ن.

[7]- ينظر: لطيف زيتوني: م.س، ص 90.

لا يقدّم لنا كلامها وفق صيغة الخطاب غير المباشر التّقليدية (من هنا كلمة حرّ)[1]. يمتزج فيه صوتان بشكل كبير وقد يتعلّق الأمر فيه بنقل الأفكار الدّاخلية. ويذكر باختين مثالا للخطاب غير المباشر الحرّ:"احتجّ كان والده يكرهها". وفي حالة الخطاب المباشر يتحوّل إلى: احتجّ وصرخ: والدي يكرهك. و"يصبح في الخطاب غير المباشر: احتجّ وصرخ أنّ والده يكرهها"[2].

ويمثّل الخطاب غير المباشر الحرّ شكلا حواريا خاصا في الرّواية المعاصرة، حيث لا يكتفي السارد بوصف أحداث الحكاية ولكنّه يدخل في علاقة حميمية مع وعي الشّخصيات.

2.2.الأصوات هي كلمات وأفكار وأشكال من الوعي ووجهات نظر:

لم يعط باختين تعريفا دقيقا للصّوت/ الأصوات بل ربطها بجملة من الكلمات تحدّد معناها وتفسّر عملها وتضبط مجال تحركها. يقول:

- الأصوات: "كلمات ذات قيمة دلالية كاملة"[3].
- الأصوات:" أشكال وعي مستقلّة"[4].

ولا نكاد نميز بين كلمتي أصوات وأفكار في فقرات عديدة من كتابات باختين، جاء في "شعرية دوستويفسكي":

- سمع أصوات العصر.
- سمع الأفكار التي لم تظهر بعد.
- الأصوات– "الأفكار المتراصّة وغير قابلة للاجتزاء"[5].
- يرى ظهور الأصوات– الأفكار الجديدة.
- أصوات– أفكار سواء منها ما هو قائم وما هو في طور الولادة والظهور.
- "أصوات أفكار غير منجزة ومفعمة بالإمكانات الجديدة"[6].

---

[1]- ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 90.

[2]- م. باختين: الماركسية وفلسفة اللّغة ، ص 185.

[3]- م. باختين: شعرية دوسستويفسكي، ص 24.

[4]- م. ن، ص.ن.

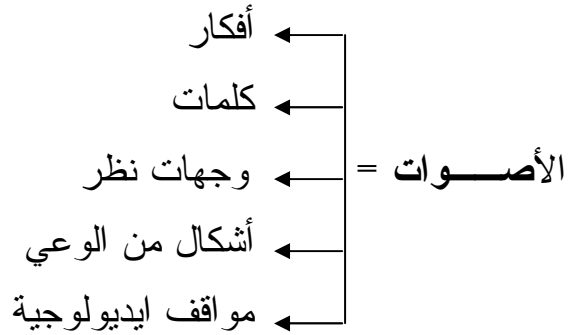
[5]- م. ن، ص 130.

[6]- م. ن، ص.ن.

ونجد أيضا:

- "لقد سمع دوستويفسكي في حوار زمانه الأفكار المنتمية إلى الماضي القريب وحاول أن يسمع الأصوات المنتظرة"[1].

كان دوستويفسكي قادرا على سماع الأفكار حينا وسماع أصوات المستقبل حينا آخر وهنا أفكار تعادل أصواتا وقد يحلّ أحدها محل الآخر.



أخذ جيرار جنيت مصطلح "صوت" وقال بصوت السّارد أو الصّوت الذي يسرد أو الصوت السّردي: ويتحدّد الصّوت السّردي بموقعه من زمن الحكاية: فإنّ تأخّر عن زمن الحكاية اتخذ خطابه زمن الماضي (كجلّ الرّوايات)، وإن طابق زمنه زمن الحكاية اتخذ خطابه صيغة الحاضر، وإن سبق زمنه زمن الحكاية اتخذ خطابه صيغة المستقبل.

ويتحدّد الصّوت بعلاقته بموضوع الحكاية، فإن كانت الحكاية حكايته الخاصّة اختار السّرد بضمير المتكلّم وإن كانت حكاية غيره اختار السّرد بضمير الغائب.

كما يتحدّد الصّوت بموقعه من مستوى الحكاية، فالصّوت يمكنه أن لا ينتمي إلى أيّة حكاية (سارد خارج الحكاية) ويروي حكاية رئيسية، ويمكنه أن يكون داخل الحكاية الرّئيسة ويروي حكاية ثانوية. فالصّوت وحكايته لا ينتميان إلى مستوى واحد.

الصّوت: كلمة وفكرة:

الإنسان في الرّواية هو إنسان متكلّم، فالرّواية تحتاج إلى أناس متكلّمين ينتجون ملفوظات ويحملون أفكارا.

[1]- م. باختين: شعرية دوسستويفسكي، ص 128.

يميز د.مانجونو بين الذّات المتكلّمة والمتكلّم، فالذّات المتكلّمة تلعب دور المنتج للملفوظ، والمتكلّم يمثل الشّخص الذي يتحمّل مسؤولية العقد اللّساني[1].

والملفوظ هو ثمرة التلفّظ؛ والتلفّظ هو فعل إنتاج ملفوظ ما، أو كما يقول ديكرو "إنّه الحدث الذي يتشكّل بظهور ملفوظ"[2]. ويركّز مانجونو على السّمة التّفاعلية للخطاب (أنا) (أنت)، فلا وجود لخطاب بدون أنا منتجة تطمح إلى التأثير في الآخر(أنت)، فكلّ أنا ترغب في إقامة تواصل مع أنا أخرى (ذات أخرى).

استعمل باختين كلمة (Slovo) ترجمتها جوليا كريستيفا بالكلمة (Le mot) وتعرّفها بأنّها لا تحمل معنى ثابتا جامدا بل تحمل رأي الكاتب والقارئ والسّياق المعاصر لها والسابق عنها[3]. وترجمها تودوروف بالملفوظ (L'enoncé) الذي يعرّفه بأنه "فعل لفظي ذو وجهين لأنّه محدّد بطريقة متساوية بين المرسل والمتلقي"[4]، لأنّ الكلمة لا يختارها أو يحدّدها المتكلّم بمفرده بل يسهم المخاطب الذي نتوجّه إليه بالكلام في تحديدها إسهاما كبيرا، وتصبح الكلمة ملتقى الأنا المتكلّم (المرسل) والآخر(المخاطب أو المرسل إليه).

إنّ باختين ينفي وجود كلمة معزولة عن آخر، ويستبعد وجود كلمة نهائية منجزة ومحدّدة وإلى الأبد في أعمال دوستويفسكي، إنّ الكلمة الحيادية، الباردة، لا تدخل في خطة الرّوائي، كلمته هي "اللّغة بكل كيانها الملموس الحيّ وليس اللّغة بوصفها مادة نوعية خاصة بعلم اللّغة"[5]، تمّ تجريدها من جوانب الواقع المتحرك، إنّ حياة الكلمة هي في انتقالها من جماعة إلى أخرى، من جيل إلى آخر، فالكلمة يستقبلها المتكلّم من صوت غيري وهي ممتلئة بصوت غيري ومشبعة بالقيم الإدراكية الغيرية[6]. ولهذا فإنّ كلمة البطل حول نفسه تتكوّن تحت التأثير المستمر لكلمة الآخر حوله. إنّ لحظة التوجّه إلى

---

[1]- Voir: Michel Jarrety et autres : lexique des termes littéraires, librairie générale française et édition Gallimard, 2001, p.252.

[2]- ديكرو نقلا عن عبد المجيد الحسيب: حوارية الفنّ الرّوائي، ص 52.

[3]- ينظر: أنور المرتجي: م. باختين النّاقد الحواري، ص 10.

[4]- ت. تودوروف نقلا عن م. ن، ص. ن.

[5]- م. باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 265.

[6]- ينظر: م.ن، ص 302.

الأخر تلازم الكلمة عند دوستويفسكي، أن تتحدث يعني أن تتوجّه إلى أحدهم[1]، ويكون استيعاب الكلمة على أنّها كلمة مسندة أي أنّها علامة دالة على موقف ذي معنى محدّد يخفي إنسانا آخر[2]. الصّوت في روايات دوستويفسكي لا يمكث صامتا وإنّما يجادل، يتّهم يسخر، ينتقد ملفوظا، وجهة نظر، إنّه يعيش في حيوية دائمة.

الكلمة دليل ايديولوجي:

المتكلّم في الرّواية، وبدرجات متفاوتة، "صاحب إيديولوجيا وكلمته هي دائما قول إيديولوجي"[3] (ideologème)، فالإنسان في الرّواية يفعل وفعله هذا يقترن بكلمة، بفكرة إيديولوجية، ويحقّق موقفا إيديولوجيا معينا.

مفهوم الإيديولوجيا:

ظهرت كلمة إيديولوجيا* لأول مرة سنة 1796 مع أنطوان دستوت دوتراسي (A.Desttut de Tracy) ** ليعيّن علما جديدا موضوعه دراسة الأفكار طبيعتها، أصولها قوانينها وعلاقاتها بالعلامات التي تعبّر عنها، ثم اشتغل كارل ماركس على المصطلح واقترح دلالة أخرى مفادها أنّ كل حقبة زمنية تعرف أفكارا مهيمنة وهي أفكار الطبقة المهيمنة والطبقة ماديا هي المهيمنة معنويا (الطبقة التي تملك وسائل الإنتاج المادي تملك في الوقت نفسه وسائل الإنتاج الفكري). قام كارل ماركس بربط الإيديولوجيا باعتبار أنّها

---

[1]- ينظر: م. باختين: شعرية دوسستويفسكي ، ص 345.

[2]- ينظر: م.ن، ص 267.

[3]- م. باختين: الكلمة في الرّواية، ترجمة يوسف حلاق، ص 110.

*- إيديولوجيا (Idéologie) كلمة مركبة من: (idée) أو (idéa) باللاتنية (فكرة) و (Logos) باليونانية وتعني: علم معرفة، خطاب (خطاب حول الأفكار). أعطى دستوت دي تراسي للإيديولوجيا مدلولين:1/ مدلول فلسفي: الإيديولوجيا هي شبه علم يرتكز على الملاحظة والتجربة. 2/ مدلول ايبستيمولوجي: الإيديولوجيا هي العلم الذي يدرس الأفكار أي مجموع واقعات الوعي من حيث صفاتها أو قوانينها وعلاقاتها بالعلامات التي تمثلها. وللمفهوم امتدادات في الفلسفة والدّين وعلم الاجتماع وعلم النفس مع مجموعة من الباحثين: أوجست كانت (A. Compte) وبارتلمي (P.E. Barthélémy) وروبر ألتمبير (R. Altemeyer) وسان سيمون (S. Simon).

**- يرى دستوت دتراسي (1754- 1836) (Antoine- Louis- Claude- destutt de Tracy) أن المجتمع ينقسم إلى طبقتين: طبقة عاملة (Ouvrière) وطبقة عالمة (Savante) وعلى المدرسة أن تعيد إنتاج التقسيم الطبقي لتلبي حاجات كل طبقة، وهذا يعني وضع نوعين من التعليم ويعني أيضا إبقاء الطبقتين على حالهما. ينظر:
Amin Samir : L'impérialisme et le développement inégal, Paris, édition de Minuit,1976, p164.

منظومة من الأفكار والقيم بالبنية الفوقية التي تضمّ الفكر والفلسفة والقانون والدّين والسياسة والتي تعكس البنية التحتية أي الإنتاج المادي.

ويستعمل لينين كلمة إيديولوجيات (جمع إيديولوجية) للدّلالة على أنظمة أفكار تستخدمها جماعات اجتماعية مختلفة في إطار الصراع الطبقي، وهكذا يتحول المفهوم مع لينين إلى مجرد وسيلة للصراع، أي سلاح في يد فئات اجتماعية.

وقد ميّز لويس ألتوسر المعروف بنظريته "أجهزة الدّولة الإيديولوجية (Appareils idéologiques d'état) بين نوعين من أجهزة الدّولة: الجهاز القمعي (العدالة– الجيش – الشرطة) والأجهزة الإيديولوجية (المدرسة – الأسرة– الإعلام – الثقافة...) وهذه الأجهزة تسير وفق الإيديولوجية المسيطرة التي هي إيديولوجية الطبقة المسيطرة"[1]، وتؤكد على شرعية الدولة وتدعّم إعادة إنتاج هيمنتها.

وتبتعد كلمة إيديولوجيا عن معناها اللّغوي الذي هو أفكار أو ذهنية أو عقيدة أو منظومة من الأفكار والقيم لتؤدي معاني مختلفة يصعب حصرها.

الإيديولوجية اجتماعية– يقول باختين– وليست إبداعا فرديا، ولا يستهان بدور الفرد الذي يسهم بشكل فعّال في بلورة الوعي. فكل متكلّم في الرّواية يحمل إيديولوجية تعيش مع إيديولوجيات أخرى. الإيديولوجية معبّأة بقيمة اجتماعية، والكلمة في حدّ ذاتها إيديولوجية، إنّها دليل* إيديولوجي، ويعرّف باختين الدّليل كالآتي:" إنّ الكلمة تطابق الشّيء وتسميه ولكن قد تفارق الكلمة واقع الشّيء حين تقوم بتحريفه في اتجاه الاستعمال الترميزي الدّيني، كأن تستعمل كلمة خبز بمعنى القربان(في المسيحية) وهنا تصير الكلمة

---

[1] -Christiane Achour, lectures critiques, OPU Alger, 1990, pp,38-39.

*- حدّد دوسوسير الدّليل (Le signifié) بوصفه وحدة مؤلّفة من دال ومدلول مترابطين وفق علاقة اعتباطية. ويرى يالمسليف أنّ الترابط بين الدّال والمدلول يتمّ بفضل وجود علاقة تأشيرية وليس قانونية. السيميائيون يتحدثون عن مظاهر التّحققات الكلامية(عبارات، مقاطع، نصوص) بوصفها أدلة تقبل التفكيك نفسه الذي يقبله الدّليل اللّغوي المجرد ومفهوم الدّليل عند التواصليين تمثل في ارتباطه بالدلالة القصدية بوصفها غايته. ويتناول علماء السيميولوجيا الدّليل (L'indice) أي العلاقة القائمة بين الظاهرة ومسببها: ارتفاع الصّوت دليل على الانفعال، اللهثان دليل على التّعب والدّليل في مفهوم شارل ساندرس بيرس(Ch.S. Peirce) هو جزء من ثلاثية: الأيقونة، الدليل، الرّمز. فالدّليل يقيم مع الواقع الخارجي علاقة تجاور: الدّخان دليل النّار، بينما تقيم الأيقونة علاقة تشابه، ويقيم الرّمز علاقة اصطلاح. ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص ص 93–94.

دليلا"[1]. وكذا الأمر بالنسبة لكلمة أحمر: تعني لونا معيّنا وقد تعني شيوعيا(نسبة إلى العلم الأحمر والجيش الأحمر..).

الدّليل إذن حسب باختين لا يعكس الواقع ولكنّه يجسّده، وقد تعرّض باختين في مواضع عديدة لخطورة الفكر الأحادي الذي يمنع السّؤال بكل الوسائل لأنّ السّؤال يحتّم الجواب ويولد الحوار، وهذه الخطوات مفقودة في النّصوص المقدّسة والتقاليد والأعراف والقول الرّوائي يراجع المرجعيات ووثوقية الحقائق ومطلقية الأحكام.

ويأخذ الدّليل الإيديولوجي على عاتقه تحقيق مهمّتين الأولى: يفصح عن التّحولات الاجتماعية- التاريخية والثّانية يدعّم المتعدّد ويطوّره "ففي كل دليل إيديولوجي تصطدم قرائن قيمة متناقضة، بحيث يصبح الدّليل الحلبة التي يجري فيها صراع الطبقات"[2]. مصير الكلمة حسب باختين هو مصير المجتمع، تنقل الجدال القائم بين الأفراد، تتغيّر وتتحرك وتتطور في أفواه الناس.

حركة الفكرة:

والفكرة كذلك - يؤكّد باختين- ذات طابع حواري تحيا بتوتّر على تماس مع فكرة أخرى غيرية، تكون مفعمة بروح الخصام والجدل، ومصحوبة دائما بتوجّه نحو إنسان آخر[3]. وهي بمثابة الحدث الحيّ الواقع في نقطة الالتقاء الحواري بين شكلين أو أكثر من أشكال الوعي المعبّر عنه بالأصوات، والفكرة من هذا الجانب شبيهة بالكلمة لأنّها هي كذلك تولد وتحيا وتنشط داخل الحوار الكبير للعصر، وتتجاوب مع الأفكار الشبيهة بها والمنتمية إلى عصور أخرى[4] تتفاعل مع ظواهر الحياة وتجرّب وتؤكّد أو ترفض.

بطل دوستويفسكي هو بطل فكرة، إنّه ليس نمطا اجتماعيا وسيكولوجيا متميّزا، وليس طباعا خاصة أو مزاجا معينا، إنه حامل فكرة/ وجهة نظر إلى العالم/ موقف فكـــري إنسان بكل ماله من عدم إنجازية وعدم استقرار.

---

[1].- M. Bakhtine : Le Marxisme et la philosophie du langage, traduction: Marina Yaguillo, édition de Minuit, Paris, 1977, pp25-26

[2]- م. باختين : الماركسية وفلسفة اللّغة، ص 36.

[3]- ينظر: م. باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 75.

[4]- ينظر: م. ن، ص 125.

وهذا الاكتشاف الفنّي للطبيعة الحوارية الخاصّة بالفكرة والوعي أو الكلمة جعل من دوستويفسكي روائيا عظيما، لقد "قاد الأفكار والعقائد التي كانت في الحياة العامة مشتّتة تماما وصمّاء تجاه بعضها البعض وأجبرها أن تتجادل فيما بينها"[1]، ولا تشتمل أعماله على أفكار معزولة بذاتها. كان دوستويفسكي– على حد تعبير عبد المجيد الحسيب– "يسمع الشخصية وينصت إلى لغتها ونبراتها"[2].

السّياق والتّنغيم والقصدية:

تعيش الكلمة بين الناس، تتعثّر وتتجدّد وتسير أبدا نحو التطوّر، ويتحدّد معناها بحسب:

– السّياق أو الظّرف أو المقام (Le contexte):

عُدّ السّياق الجزء الضمني للملفوظ، فالمادة اللّغوية للملفوظ لا تشكّل إلا جزء منه نظرا لوجود جزء آخر غير لفظي يمثّل السياق الخارج– لفظي والذي يرجعه باختين إلى ثلاثة مظاهر[3]:

- الأفق الفضائي المشترك بين المتكلّمين.
- معرفة الوضعية المشتركة بين المتكلّمين.
- التقييم الذي يشترك فيه أيضا لهذه الوضعية.

إن الوضعية الاجتماعية تغدو عنصرا من التركيبة الدّلالية للملفوظ، سمّاه تودوروف التوجّه الاجتماعي للملفوظ[4]. يحدّد معنى الكلمة من قبل السياق، والواقع أنّه كلّما تعدّدت السياقات تعدّدت المعاني، يقابل وحدانية التركيب الصّوتي للكلمة تعدّد معانيها، فالمقام يحدّد ويصوغ الملفوظ ويفرض عليه هذه النّبرة أو تلك[5]. فمثلا لو قلنا:"آمنة تكتب" لوقع التباس في الجملة ولا نعرف هل المقصود منها أنّ آمنة كاتبة، أو أنّها تكتب الآن. فلو جاءت هذه الجملة ضمن السّياق:"دخل أحمد إلى غرفة بناته ووجد آمنة تكتب واجبا

---

[1]- م. باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 129.

[2]- عبد المجيد الحسيب: حوارية الفنّ الرّوائي، ص 42.

[3]- ينظر: م.ن ، ص 33.

[4]- ينظر: م.ن ، ص 34.

[5]- ينظر: م. باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ص 118.

مدرسيا" لعرفنا المعنى المقصود وزال الغموض. هذا السّياق هو سياق لغوي لأن مادته مأخوذة من اللغة بقواعدها* وقد توصّل علماء الدّلالة في العصر الحديث إلى تصنيف المدلولات بالاعتماد على عدّة طرق: الطّريقة الشّكلية أو الاشتقاق الصّرفي والطّريقة السّياقية والطّريقة الموضعية (تصنيف المدلولات بحسب موضع المتكلّم وموقفه) والحقول الدّلالية. وقد ميّز هارمان بين ثلاثة أنماط من السياق[1]:

- **السّياق الإحالي:** ويتمثل في عالم الموضوعات وحالات الأشياء والأحداث، ويضمّ العوالم الفعلية أو الممكنة.

- **السّياق الفعلي:** حيث يتجسّد الخطاب بوصفه الفعل الحاسم في تحديد معنى كل مقطع خطابي، فقد أصبح الخطاب عملية معرفية مهمته تنهض فيها أنساق معرفية مختلفة بالدور الأساسي، كأنساق الاعتقادات والقناعات والافتراضات والأيديولوجيا.

- **السّياق المقامي (السوسيو ثقافي):** ويتمثل في مجموع المحددات المجتمعية وظروف الحياة اليومية وسلطة القائل.

---

*- والحديث عن السياق متشعب:

هناك من يميز بين السّياق النّحوي والسّياق الدّلالي وسياق الموقف (أي اختلاف معنى الكلمة وفقا للتخصّص أو الموضوع الذي ترد فيه) والسّياق المعرفي (أي ما في ذهن القارئ من معلومات وخبرات) والسياق الاجتماعي. وهناك من يحدّد أنواع السياق في: السّياق المكاني ويعني مكان الكلمة أو الجملة داخل النص (وإن حصرنا الحديث في النص القرآني نقول إنّ السّياق المكاني هو سياق الآية أو الآيات داخل السّورة وموقعها بين السّابق من الآيات واللاحق والسّياق الزّمني للجمل والكلمات (وبالنّسبة إلى النّص القرآني هو السّياق الزّمني للآيات أو سياق التنزيل)، والسّياق الموضوع ومعناه دراسة الكلمات والجمل في النص بحسب الموضوع الذي يجمعها أو دراسة الآية أو الآيات التي يجمعها موضوع واحد. السياق المقاصدي ومعناه النّظر إلى الجملة أو الجمل بحسب النيات وبواعث القول ومقاصده والسياق اللّغوي وهو دراسة النّص من خلال علاقات ألفاظه بعضها ببعض والأدوات المستعملة للرّبط بين هذه الألفاظ وما يترتّب عن تلك العلاقات من دلالات جزئية وكليّة، والسّياق التّاريخي والأحداث التّاريخية المحيطة بالنص أو المصاحبة له. والسّياق عموما نوعان رئيسيان: خارجي وداخلي والمعنى السّياقي هو المعنى الذي تكتسبه المفردة اللّغوية سواء أكانت كلمة أو جملة من النص الذي ترد فيه.

[1]- ينظر: عبد الواسع الحميري: الخطاب والنّص– المفهوم –العلاقة– السلطة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتوزيع ، ط1، بيروت،2008 ، ص ص 133- 134.

التّنغيم (L'intonation):

التنغيم* في اللغة العربية كما يعرفه العروضيون هو لهجة شفهية في النّطق لتحديد الدّلالة، إذ إنّ معنى الكلمة قد يختلف اختلافا كبيرا بحسب طريقة نطقها بدون تبديل في حروفها. يتوقف معنى الجملة على بنيتها النّحوية، بينما معنى الملفوظ يتوقف على سياق التلفّظ، إذا قلت مثلا "القصة رائعة" فباستطاعتك أن تجعل للجملة أكثر من دلالة وذلك عن طريق تغيير التّنغيم عند النّطق بها، فتأتي للتّعجب (إذا نُطقت بنغمة تعجّب) وتأتي للإخبار (إذا نطقت بنغمة الإخبار) وتأتي للاستفهام (إذا نطقت بنغمة الاستفهام)، ويختلف النطق في كل جملة عن الأخرى أمّا الحروف فلم تتغيّر ولم تتغيّر الحركات وإنّما تغيّرت نبرة** الصوت، فالجملة لا يتغيّر معناها نحويّا إذا كانت فعلا رائعة وقلت ذلك بنبرة ساخرة ولكن معنى الملفوظ يتغيّر، والتّنغيم هو الذي يغيّر الجملة من خبر إلى استفهام إلى توكيد إلى انفعال إلى تعجّب[1]. نغمة الصّوت هي إحدى صفاته، وكثيرا ما تكون عاملا مهمّا في أداء المعنى.

وللتنغيم وظيفتان:

- **الوظيفة النّحوية (La fonction syntaxique):** التي تسمح بالتمييز بين أنواع الجملة: الإعلانية والآمرة والاستفهامية والتعجبية.
- **الوظيفة التّعبيرية (La fonction expressive):** التي تسمح بترجمة شعور، رأي وإحساس.

ويضطلع التنغيم عموما بدور مزدوج:

- إنه توجّه باتجاه السّامع يوطّد علاقة المتلفّظ بالمتلفّظ إليه بوصفه حليفا أو شاهدا.

---

*- التّنغيم في أبسط تعريف له هو تنويعات صوتية تكسب الكلمات نغمات متعدّدة أو هو ظاهرة صوتية تؤثّر في المعنى ولا تظهر في الكتابة، وتذكر القواميس العربية كلمات كثيرة تحمل في طياتها معنى من معاني التّنغيم وهي: العلامة النّطقية (L' accent) والانثناء (L' inflexion) والنّبرة (Le ton)... .

**- النّبرة هي كل تلفت لفظي أو تحفّظ أو تلميع أو تلميح أو لمز لا يمكن أن تغيب عن سماعنا. وجاء في الصّحاح: نبرت الشّيء أنبره نبرا، رفعته... ونبرة المغني: لرفع صوته عن خفض. والنّغمة في لسان العرب: جرس الكلمة وحسن الصّوت في القراءة وغيرها وهو حسّ النّغمة والجمع نغم... والنّغمة الكلام الحسن وقيل هو الكلام الخفيّ. وسكت فلان فما نغم بحرف وما تنغّم مثله وما نغم بكلمة. وجاء في الصّحاح: النّغم: الكلام الخفي، نقول منه نَغَم ينغم. وسكت فلان فما نغم بحرف... وفلان حسن النّغمة إذا كان حسن الصّوت في القراءة.

[1]- ينظر: أحمد مختار عمر: دراسة الصّوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1976، ص 310.

– وهو موجّه باتجاه غاية التلفّظ (لتعزيز المقصدية) بشكل تغدو معه هذه الغاية طرفا ثالثا حيا ومشاركا في عملية الحوار.[1]

القصدية (L'intention):

جاء في لسان العرب: القصد استقامة الطريق... ومنها طريق غير قاصد، وطريق قاصد: سهل مستقيم وسفر قاصد أي غير شاق. والقصد: العدل. وفي الحديث:"القصد القصد تبلغوا" أي عليكم بالقصد من الأمور في القول والفعل... وتكراره للتأكيد، وفي الحديث: عليكم هديا قاصدا أي طريقا معتدلا. وقصده يقصده قصدا وقصد له وأقصدني إليه الأمر وهو قصدك وقصدك أي تجاهك. والقصد: إثبات الشّيء وقصدت قصده: نحوت نحوه. وقيل سمي الشّعر التّام قصدا لأنّ قائله جعله من باله فقصد له قصدا ولم يحتسبه حسيا على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضابا فهو فعيل من القصد.

وبحسب الاستعمال العام للكلمة يشتمل القصد على حقيقتين، إنّه يشتمل على تنبؤ بنتيجة عمل ما، كما يشتمل على رغبة في هذه النتيجة، وتعني القصدية أولوية الرّغبة أي التوجّه نحو الشّيء والبحث عنه لا أولوية التنبؤ*. وتستبدل كلمة قصدية أحيانا بالكلمة اليونانية(Hor May) التي تعني الإلحاح والدّافع الملحّ. والقصدية مفهوم جوهري في الفلسفة الوجودية وفينومينولوجيا هرسل وسيكولوجية فرويد وآدلر ويونع، بل هناك مدرسة سيكولوجية تجعل من القصد أساس كل حقيقة**. إنّ السّلوك الإنساني يتصف بالبحث عن الهدف؛ والبحث عن هدف لابدّ له من دوافع.

---

[1]- ينظر: عبد الواسع الحميري: الخطاب والنّص، ص 101.

*- قد يتنبأ طيّار واقع في ورطة ما بأنّه سوف يصطدم بشجرة ولكن هذا ليس قصده بالطبع.

** - ترى **الوجودية** أنّ الإحساس بالوجود هو الحقيقة الإنسانية. وترى **المدرسة السلوكية** أنّ الحقيقة تكمن في أنّ السّلوك استجابة لمثيرات المحيط. وترى **الجشتالت** الحقيقة في إدراك الأشكال والكليات والأنماط. وترى **المدرسة القصدية** الحقيقة الأساسية في سلوك الإنسان (وممثلها هو وليام ماك دوكل(1871- 1932) V. Mc. Dougall) اهتمت المدرسة القصدية بمقاربة مشاكل الدّوافع والإثارة، وتناولت الضمير والوعي والغرائز والرغبات، وتبقى الغرائز في نظر ويليام ماك دوكل دوافع ابتدائية أساسية، إنها منبع فطري للعمل. وضع وليام ماك دوكل أربعة عشر دافعا لمحركات انفعالية في الإنسان تجعله في تفاعل مستمر مع وسطيه الطبيعي والاجتماعي (غريزة الهرب، غريزة النفور غريزة الأبوة، غريزة الجنس، غريزة الفضول، غريزة السيطرة ...).

القصد* هو الاستعداد القبلي أو النّية التي تسبق إنجازنا الإرادي لفعل ما، وقد يتضمّن معاني كثيرة مثل إرادة، هدف، فكرة مسبقة، خطة، مشروع، رغبة، والقصدية هي قدرة العقل على أن يوجّه ذاته نحو الأشياء ومهمتها التّمثيل العقلي (Représentation mentale). القصدية خاصية عقلية وتوجّه يشتمل على ظواهر كثيرة مثل الاعتقاد والرّغبة والقصد والأمل والخوف والحبّ والكراهية والرّغبة الجنسية والتّذكر ونحو ذلك (ترغب في شيء ما، تأمل في تحقيق شيء ما، تخاف من شيء ما...)، والحالات العقلية تكون قصدية بمعنى أنّها تكون حول شيء ما وموجّهة نحو شيء ما وتمثّل شيئا ما.

ويؤدي القصد دورا متميّزا في دراسة أسباب الأفعال، أمّا القصدية فهي ملمح عام لحالات عقلية مختلفة وكثيرة، فالاعتقادات والرغبات والآمال والأحكام والمقاصد تظهر جميعا القصدية. كل شعور بشري هو شعور قصديّ، الشّعور هو دائما شعور بشيء.

يشير تودوروف إلى أن باختين يركّز كثيرا على موضوع القصدية، ولا يجد الفرد كلمات "محايثة ومتحرّرة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم، بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى وهو يتلقاها بصوت الآخرين"[1]، نستقبل كلمة الآخر وهي محمّلة بمقاصده وعندما تدخل كلامنا نخضعها لفهم جديد وتقويم جديد. وتتعارض كلمة مع مقاصد كلمة أخرى في أسلوب المحاكاة السّاخرة بل تقاومها وتسعى إلى تحطيمها.

الصّوت /الوعي/ وجهة النظر

يربط باختين الصّوت بالوعي** ووجهة النّظر إلى العالم. وتختلف مدلولات الوعي من مجال إلى آخر ومن فيلسوف إلى آخر، فمنهم من يقرنه باليقظة ومنهم من يقرنه بالشعور والمعنى العام للوعي هو ممارسة نشاط معين (فكري تخيّلي، يدوي) ووعينا في الوقت ذاته بممارستنا له.

فالوعي هو إدراكنا للواقع والأشياء إذ بدونه يستحيل معرفة أي شيء. وقد ربط بعض العلماء بين الوعي والمدركات الحسّية أو الخبرات الحسّية وحرصوا على عدم

---

* - القصد في اللّغة العربية إتيان الشّيء، قصده أي نحوه.

[1]- تزفيطان طودوروف: الشّعرية، ص ص 41-42.

** - يقصد بالوعي عموما جملة من التّصورات والمعتقدات والرؤى تعين موقف الإنسان من الحياة وتحدّد سلوكه.

فصله عن مثيرات العالم الخارجي، فهو عبارة عن ردود أفعال تجّاه وسطه. إنّ الإنسان الكائن الواعي بذاته يعني دخول هذا الإنسان في علاقة مع العالم الخارجي واكتشافه لذاته ولأفكاره ولعواطفه- إنّ الجزء الأساسي من مفهوم الوعي مرتبط بمدى إدراكنا للوجود الذاتي.

يحدّد لوسيان غولدمان (Lucien Goldmann)* الوعي في كلّ تصوّر يتطابق نوعا ما مع هذا الجانب من الواقع أو ذاك، ويشير في مواضع عديدة إلى صعوبة تحديد الوعي ويعود ذلك إلى الطابع الذي يكتسيه الوعي باعتباره الذّات والموضوع في الخطاب الوعي "مظهر معيّن لكلّ سلوك يستتبع تقسيم العمل"[1]. وكل وعي هو قبل كلّ شيء "تمثيل ملائم لقطاع معيّن من الواقع على وجه التّقريب"[2]. وفي كل واقعة وعي نجد ذاتا عارفة وموضوعا للمعرفة، وطبيعة الذّات العارفة ليست فردا معزولا بل هي بنية ينضوي تحتها في آن الفرد والجماعة أو عدد من الجماعات، وكل واقعة اجتماعية هي، من بعض جوانبها الأساسية واقعة وعي. وراح يميز غولدمان بين مستويين من الوعي الاجتماعي:

الوعي القائم(الفعلي): (conscience réelle)

وهو الوعي النّاجم عن الماضي ومختلف حيثياته وظروفه وأحداثه حين تسعى كل مجموعة اجتماعية لفهم الواقع انطلاقا من ظروفها المعيشية الاقتصادية، الفكرية، الدّينية والتّربوية أو "هو مجموع التّصورات التي تملكها جماعة عن حياتها ونشاطها الاجتماعي سواء في علاقتها مع الطبيعة أم في علاقتها مع الجماعات الأخرى"[3].

---

*- لوسيان غولدمان: ولد ببوخارست سنة 1913، انتقل سنة 1933 إلى فينا حيث اكتشف الأعمال الثّلاثة الكبرى للوكاش:"الرّوح والأشكال، نظرية الرّواية، التّاريخ والوعي الطبقي". انتقل سنة 1934 إلى باريس حيث حضّر رسالة في الاقتصاد السياسي، عيّن مساعدا لجان بياجيه في جامعة جنيف حيث تأثّر بأعماله البنيوية التّكوينية، وبعد تحرير فرنسا عاد إلى باريس. وتوفي سنة 1970. من مؤلفاته العلوم الإنسانية والفلسفة (1952)، أبحاث جدلية (1959)، من أجل علم اجتماع الرّواية (1964). أعاد بناء أفكار لوكاش وبلورها وأسّس عددا من المفاهيم: الفهم (La compréhension) والتّفسير (L'explication) والبنية الدالة (La structure significative)

[1]- لوسيان غولدمان: الوعي القائم والوعي الممكن، ترجمة محمد برادة في كتاب: البنيوية التّكوينية والنّقد الأدبي مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت، 1986، ص 34.

[2]- م. ن، ص. ن.

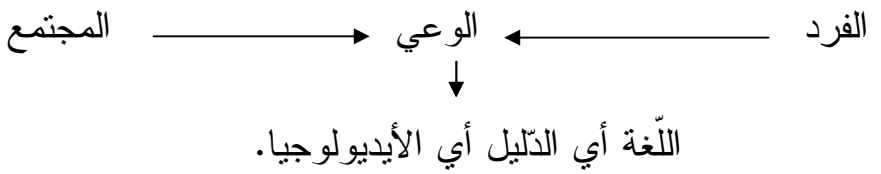
[3]- حميد لحمداني: النّقد الرّوائي والإيديولوجية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1991، ص 69.

الوعي الممكن: (conscience possible)

هو ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما بعد أن تتعرّض لمتغيّرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطّبقي. ويعرّفه لوكاش بأقصى درجة من التّماثل مع الواقع. الوعي الممكن إذن هو الذي "يجسّد الطموحات القصوى التي تهدف إليها الجماعة"[1]. وهناك علاقة وثيقة بين الوعي الممكن والوعي القائم غير أنّ الوعي الممكن هو المحرّك الفعلي لفكر الجماعة، بل هو الذي يرسم مستقبلها.

ويقرّ باختين بأنّ الوعي الفردي واقعة مجتمعية إيديولوجية ويقول إنّ "التعرّيف الموضوعي الوحيد الممكن للوعي تعريف ذو طبيعة اجتماعية، إذ لا يمكن للوعي أن يتفرّع مباشرة من الطبيعة.[2] إنّ الوعي الفردي لا يخلق في ذهن الفرد، حسب باختين، بل في مسار التّواصل الاجتماعي لمجموعة بشرية منظّمة، الوعي الفردي لا يتشكّل إلا داخل/ وبالوعي الاجتماعي. ومنطق الوعي إذن هو منطق التّواصل الإيديولوجي والتّفاعل الدّلالي لدى زمرة مجتمعية. وقد تعرّضت الفلسفة الماركسية لعلاقة الوعي بالوجود الاجتماعي وتؤكد على استحالة فصل وعي النّاس عن وجودهم الاجتماعي وتعطي للحياة الاجتماعية أهمية أساسية في تحديد الوعي. إنّ الإنسان عند الماركسيين كائن اجتماعي وإنّ كل مضمون للوعي الإنساني يحدّده المجتمع ويعدّل ويتغيّر ويتنوّع بحسب التطور الاقتصادي.

ويتشكّل الوعي ويتجسّد في الأدّلة التي تبدعها مجموعة منظّمة وفي غضون علاقتها المجتمعية. ويلخصّ حميد لحمداني العلاقة بين الفرد والوعي والمجتمع واللّغة كما حدّدها باختين في المخطط التالي[3]:



[1]- حميد لحمداني: النّقد الرّوائي والإيديولوجية، ص 69.

[2]- ينظر: م. باختين : الماركسية وفلسفة اللّغة، ص 22.

[3]- ينظر: حميد لحمداني: م. س، ص 78.

وتشارك الأطراف الثّلاثة: الفرد والمجتمع واللّغة في تشكيل الوعي وتجسيده ماديا (في الدّلائل اللّغوية) فالوعي الفردي يعدّ وحدة غير منفصلة عن الوعي الكليّ للجماعة التي يرتبط بها الفرد "الوعي في كثير من الأحيان نتاج مباشر للواقع الاجتماعي، باعتبار أنّ ذلك الوعي لا يصدر من عدم ولا يعمل في فراغ"[1].

وإنّه لمن العبث – يؤكّد الباحثون– أن نعتقد أنّ وعي الكاتب منعدم الوجود في الرّواية. ويحضر هذا الوعي في الرّواية المتعدّدة الأصوات بشكل مستمر ويشارك بصورة فعّالة، وإنّما تموقعه يختلف عن التّموقع الذي احتلّه في الرّواية المونولوجية ويعتبر باختين تعدّد الأصوات خصوصية الرّواية المعاصرة التي وظّفت الشّخصيات كأشكال وعي مستقلة، ووعي الذّات عند البطل حسب دوستويفسكي لا يمكنه إلا أن يحاور وعيا آخر، والوعي الذّاتي يكون مشبعا بالرّوح الحواري "إنّه يبدو في كل لحظة من لحظاته ملتفتا إلى الخارج، ويتوجّه بتوتّر إلى نفسه وإلى الآخر وإلى الثّالث، إنّه لا وجود له، حتى بالنّسبة إلى نفسه ذاتها، خارج حدود هذه النزعة التوجيهية"[2]. فالحوارية هي التي "تقرّ بوجود أكثر من وعي داخل الرّواية يدخل في الحوار مع أنماط متعارضة من الوعي الإنساني"[3].

يقول غولدمان "إنّ العمل الأدبي هو التّعبير عن رؤية للعالم، عن نمط من الرّؤية والإحساس بعالم محسوس من الكائنات والأشياء"[4]، وقد يحدث عدم توافق، كبير أو صغير، بين النّوايا الواعية أو الأفكار الفلسفية والسّياسية والأدبية للكاتب وبين الطريقة التي يرى بها أو يحسّ بها العالم الذي يخلق فيه"[5]. فرؤية العالم إذن هي الكيفية التي يحسّ بها الكاتب الواقع، ثم إنّ هذه الرؤية ليست واقعة فردية بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو إلى طبقة. ويضيف غولدمان "إنّ الرّؤية للعالم هي بالتّحديد مجموعة من الطموحات أو المشاعر أو الأفكار التي تجمع بين أعضاء جماعة ما (وفي الغالب تكون

---

[1]- محمد برّادة: أسئلة الرّواية، أسئلة النّقد، ص 80.

[2]- م. باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 365.

[3]- سمير سعد حجازي: النّقد الأدبي المعاصر: قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2001، ص 50.

[4]- بون باسكاري: البنيوية التّكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة محمد سبيلا، في كتاب البنيوية التّكوينية والنّقد الأدبي لمجموعة من المؤلفين، ص 49.

[5]- م. ن، ص. ن.

هذه الجماعة طبقة اجتماعية) وتواجهها بمجموعات أخرى"[1]. ويجعل غولدمان الرّؤية إلى العالم مرتبطة بشكل مباشر بالمصالح الجماعية والطبقية:

- إن الأعمال الكبرى تحيل إلى رؤى للعالم.
- لا أحد يستطيع أن يخلق لنفسه رؤية للعالم

ثم إنّ هذه الرّؤية تكوّنها بالضرورة مجموعة اجتماعية قبل أن يتناولها الكاتب.

الطبقة الاجتماعية ⟵ رؤية للعالم ⟵ الأعمال الأدبية

رؤية العالم هي وجهة نظر متناسقة حول مجموع واقع الأفراد ويندر أن يكون وحدويا باستثناء بعض الحالات. والرّواية هي تعبير عن رؤية العالم، وهي رؤية تتكوّن داخل جماعة أو طبقة معيّنة في احتكاكها بالواقع وصراعها مع الجماعات الأخرى، ولا يكون المبدع هو صاحب الرؤية الفكرية في العمل الروائي ولكنه مبرزها وموضّحها فقط ورؤية العالم كما يحدّدها غولدمان هي "نظام فكري يفرض نفسه على جماعة اجتماعية معيّنة تعيش في ظروف اقتصادية واجتماعية متشابهة وهو ما يطلق عليه طبقة اجتماعية"[2]. الجماعة هي وحدها التي تستطيع أن تنتج رؤية متماسكة للعالم. ويثير غولدمان فكرة نسبية الرّؤية إلى العالم لأنّها تبقى في نهاية المطاف منحصرة في حدود التصوّر الحضاري العام للمجتمع الذي نشأت فيه.

وعدّت الإيديولوجيا كشيء مطابق لرؤية العالم، فعبد الله العروي يرى أنّ الإيدولوجيا قناع لمصالح فئوية إذا نظرنا إليها في إطار مجتمعي آني، وهي نظرة إلى العالم والكون إذا نظرنا إليها في إطار التّسلسل التّاريخي[3].(وتكون الإيديولوجيا بمثابة رؤية كونية).

ويشير توماتشفسكي إلى التناقضات الإيديولوجية داخل النّص ويستعمل عبارة القانون الصّراعي الذي يحكم بنية الحكي بشكل عام (صراع المصالح، الصّراع بين الشّخصيات)[4].

---

[1]- غولدمان نقلا عن جاك لينهارت: من أجل إستطيقا سوسيولوجية، نقلا عن م.ن، ص 56.

[2]- سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، ص 48.

[3]- ينظر: حميد لحمداني: النّقد الرّوائي والأيديولوجيا. ص 18.

[4]- ينظر: م.ن، ص.ن.

يجعل باختين الكاتب صاحب موقف حيادي في الغالب وخاصة في الرّوايات ذات الأصوات المتعددة. إنّ صوت الكاتب وإيديولوجيته يكونان موجودين ضمن الأصوات المتعارضة منذ بداية الرّواية، غير أنّ جميع هذه الأصوات تبدو متعادلة القيمة بحيث يكون من المتعذر تماما تحديد الموقف الذي تبناه الكاتب مادام يدير الصّراع الإيديولوجي في شبه حياد تام.

وترى كريستيفا أنّ باختين يقول بالرّواية التي تحتوي على مجموعة من الإيديولوجيات المتصارعة في بنيتها، ولا يقول باختين بإيديولوجية الرّواية، فالنّص الرّوائي ممتلئ بالأصوات الإيديولوجية لكنّه لا يتخذّ في كليته موقفا إيديولوجيا، إنّ النّص المتعدّد الصّوت ليس له إيديولوجية خاصّة. وأغلب أعمال دوستويفسكي تحقّق فيها هذا المستوى من الحياد (لا تكون هناك غلبة لأيّة إيديولوجيا على الأيديولوجيات الأخرى) فالإيديولوجيات تقف فيها على قدم المساواة، وكلّ واحدة منها تعرض من خلال زوايا قوّتها وضعفها على السّواء، وتنتهي الرّواية دون أن يستطيع القارئ تحديد ما هي الإيديولوجيا المنتصرة، غير أنّه يكون قد اكتسب معرفة عميقة بكلّ الإيديولوجيات وبحدودها المعرفية. الرّواية الديالوجية لا تلغي أبدا صوت الكاتب ولكنها تواريه باتخاذ مظهر حيادي[1].

وتتألف مادة رواية دوستويفسكي من أصوات الآخرين ووجهات نظر الآخرين، عالم عدد من أشكال الوعي الذي يفسر بعضها بعض، "إنّ وعي الذّات عند البطل لا يمكنه إلا أن يحاور وعيا آخر، كما أنّ حقل رؤيته لا يمكن أن يوضع إلى جانب حقل آخر للرؤية والإيديولوجية إلى جانب إيديولوجية أخرى"[2]. وهناك حرّية تامة لوجهات نظر الآخرين تكشف عن نفسها من دون أحكام تقويمية جاهزة من قبل المؤلّف.

ولا يخلو الخطاب الروائي من توجّه إيديولوجي- أي رؤية خاصّة للعالم- لا يكون تعبيرا مباشرا عن إيديولوجية الكاتب، فالخطاب الرّوائي، بل التعبير الإنساني عامّة هو إيديولوجي بالضرورة ، إنّ الإنسان حيوان إيديولوجي على حد تعبير ألتوسير.

---

[1]- ينظر: م. باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 53.

[2]- حميد لحمداني: النّقد الرّوائي والأيديولوجيا. ص 32.

وجهة النّظر أو علاقة السّارد بالقصّة:

تؤدي عبارة وجهة النّظر التي استحدثها هنري جيمس* وبيرسي لوبوك دلالة أخرى ترتبط بعلاقة السّارد/ السّاردين بالقصة.

لقد عرف مصطلح وجهة النّظر بتسميات عديدة: الرّؤية، بؤرة السّرد، التحفيز، حصر المجال، المنظور، التّبئير، ومجمل التعريفات تركّز على السارد الذي من خلاله تتحدّد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلالها أيضا- في علاقته بالمروي له- تبلّغ أحداث القصّة إلى المتلقي أو يراها"[1].

لقد استأثرت مقولة الرّؤية السّردية بأهمية كبيرة في الدّراسات النّقدية، وإذا أرجعنا البصر إلى الوراء نجد أنّ أوّل من أثار إشكالية وجهات النّظر هو النّاقد الشّكلاني السوفياتي "بوريس إيخنباوم" في دراسته حول غوغول وليسكوف، على أنّ معظم الباحثين يرون أنّ الدّعوة إلى تنويع وجهات النّظر تعود إلى هنري جيمس ولوبوك.

لقد دعا هنري جيمس إلى اختفاء صورة المؤلف/السارد العارف بكلّ شيء، ووضع حدّ لسلطة السارد في روايته السُّفراء (The Ambassadors)، لقد تبنى بيرسي لوبوك آراء جيمس في دراسته لبعض الرّوايات وميزّ بين نوعين من الأساليب في كتابة الرّواية:

- الأسلوب الأول هو الأسلوب البانورامي(Le style panoramique) الذي يهيمن فيه السارد على العملية السّردية.
- والأسلوب الثّاني هو الأسلوب المشهدي(Le style scénique) الذي ينزاح فيه السّارد ويفسح المجال لشخصياته.

*- دعى النّاقد والرّوائي الإنجليزي هنري جيمس (1843-1916) في مطلع القرن العشرين إلى إقصاء السّلطة الفوقية للسارد العليم، وإلى ضرورة مسرحة الأحداث. وهناك من يعدّ دعوة أرسطو أقدم محاولة في هذا الاتجاه إذ كان يمدح هوميروس عندما لا يدخل السّارد أو الشّاعر في الأحداث إلا نادرا ويترك العرض للشّخصيات. ينظر: محمد نجيب التلاوي: وجهة النّظر في رواية الأصوات العربية، ص 20.

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص 285.

والسّؤال عن وجهة النّظر عند لوبوك هو سؤال عن علاقة السارد بالقصّة*، ومع نهاية الخمسينات وبداية السّتينات ثمّ السّبعينات من القرن العشرين زادت العناية بأوضاع السارد ووضعت بدائل لمصطلح وجهة النّظر.

يسعى النّقاد من وراء "الرّؤية السّردية" إلى كشف الطريقة التي تدرك بها الحكاية من قبل السارد، ويلخّص لنا لـــ. اؤتول (L. o'tool) تلك العلاقة بين السارد والرّؤية في مستويين تتفرّع عنهما مستويات أخرى:

- **المستوى الأوّل:** تكون رؤية السارد خارجية، تصف ما تراه وتقدّم الأحداث والشّخصيات بحيادية، وتسمى هذه الرّؤية بالرّؤية الخارجية ويسمى الســـارد بالسارد العليم.

- **المستوى الثّاني:** تكون رؤية السارد داخلية تضفي انطباعات السارد ووجهة نظره على الأحداث والشّخصيات ويكون شاهدا عليهما، وتسمى الرّؤية بالرؤية الدّاخلية ويسمى السارد بالسارد" المشارك أو المصاحب"[1].

قد اهتمّ بالعلاقة بين السارد والرّؤية نقّاد كثر، فقد حاول توماتشفسكي تحديد زاوية رؤية السارد في مقاله نظرية الأغراض(1923) إذ يميز بين نمطين من السّرد هما[2].

- **السّرد الموضوعي:** وفيه يكون السّارد عليما بكلّ شيء حتى أفكار الأبطال.
- **السّرد الذّاتي:** وفيه نتبع الحكي بعين السارد مع تفسير كيفية معرفة الخبر من قبل السارد ومتى تمّ ذلك.

---

*- لقد توقفت قضية الرؤى التي أثارت جدلا واسعا عند السّارد على وجه الخصوص. ويعرّف السّارد بأنّه الشّخص الذي يروي القصّة وهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الأحداث ووصف الأماكن وتقديم الشّخصيات ونقل كلامها والتّعبير عن أفكارها ومشاعرها. وتتجسّد الرّؤية من خلال منظور السّارد لمادة القصّة، فهي تخضع لإرادته ولموقفه الفكري فالرّؤية والسّارد – إذن– متداخلان ولا يمكن لأحدهما الانفصال عن الآخر والنهوض دونه.

وجدت دعوة هنري جيمس صدى طيّبا لدى لوبوك الذي يميز بين السّارد المطلق المعرفة والسّارد الغائب، وفيليب ستيفك ووارين بيتش، وقد أعقب كتاب "صنعة الرّواية" لبيرسي لوبوك أعمال كثيرة لكلينت بروكس وروبرت بن وارين وف. ك. ستانسل ونورمان فريدمان ووارين بوث وبرتيل رومبرك.

[1]- أؤتول نقلا عن عبد الله إبراهيم: المتخيّل السّردي، ص 19.

[2]- ينظر: نظرية المنهج الشّكلي، نصوص الشّكلانيين الرّوس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشّركة المغربية للنّاشئين المتّحدين، الرّباط– بيروت، ط1، 1982، ص 189 .

ويقدّم الباحثان: كلينت بروكس وروبيرت وارين سنة 1923 نمذجة من أربعة أقسام لمصطلح بؤرة السّرد(Foyer Narratif) كمقابل لوجهة النّظر(Point de vue)[1]:

- سارد حاضر بصفته شخصية في العمل:
  - ❖ البطل يحكي قصّته.
  - ❖ شاهد يحكي قصّة البطل.
- سارد غائب بصفته شخصية غائبة عن العمل:
  - ❖ المؤلّف المحلّل أو العليم يحكي القصّة.
  - ❖ المؤلّف يحكي القصّة من الخارج.

يضع النّاقد الألماني ف. ك. ستانزيل في سنة 1955 ثلاثة أصناف من الحالات السّردية هي: حالة المؤلّف العليم (الكلي المعرفة) وحالة السّارد المشارك في العمل الرّوائي وحالة المحكي المسرد بضمير الغائب.

وفي السّنة نفسها (1955) يقدّم النّاقد الألماني نورمان فريدمان تصنيفا معقّدا مشكّلا من ثمانية أطراف موزّعة على أربع مجموعات (المعرفة المطلقة للسّارد المرسل المعرفة المحايدة، الأنا الشّاهد، الأنا المشارك، المعرفة المتعدّدة والمعرفة الأحادية والنّمط الدرامي)[2].

أمّا واين بوث فقد تناول الرّواة الذين يتحكّمون بالرّؤى السّردية وهم ثلاثة: المؤلّف الضمني، الرّواة غير الممسرحين، والرّواة الممسرحين، وضمنهم نجد الرّاصدين والملاحظين والمشاركين.

ويكتب جان بوين "الزّمن والرّؤية" وينطلق في الفصل الأوّل من علم النّفس، ويركّز على العلاقات القويّة التي تربط بين الرّواية وعلم النفس ويقول: إنّ العالم النفساني يعرّفنا بأنفسنا والرّوائي يعرّفنا بالآخرين[3]، لقد حصر جان بويون مختلف أشكال تمظهر هذه الرؤى في ثلاث:

---

[1]- ينظر: نظرية المنهج الشّكلي، نصوص الشّكلانيين الرّوس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص 189 .

[2]- ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص 287.

[3]- ينظر: م.ن. ص. ن.

– رؤية من خلف (Vision par derrière) أو السّارد < الشّخصية الرّوائية كما يصطلح تودوروف.

وفيها يكون السّارد أكثر معرفة من الشّخصية الرّوائية، إذ يستطيع معرفة ما يجري في خلد أبطاله ومعرفة أفكار شخصيات كثيرة في آن واحد.

– رؤية مع (Vision avec) أو السّارد = الشّخصية الرّوائية.

وفيها يعرف السّارد قدر ما تعرف الشّخصية الرّوائية فلا يقدّم تفسيرات إلا بعد أن تكون الشّخصية نفسها قد توصّلت إليها (ينطبق السّرد هنا مع ما أشار إليه توماتشفسكي بالسّرد الذّاتي.

– رؤية من الخارج (Vision du dehors) أو السّارد الشّخصية > الرّوائية.

وهي نادرة الاستعمال مقارنة مع الرّؤيتين السّابقتين وفيها يكون السّارد أقلّ معرفة من أيّة شخصية من الشّخصيات، وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد ، مثل الولوج إلى داخل الشخصيات.

يستعيد تودوروف تصنيف جان بويون لوجهات النّظر، ويدرج وجهة النّظر في المظهر اللّفظي للنّص الأدبي الذي يشتمل على الصّيغة والرّؤى والأصوات والزّمن ويعرّف الرّؤية "بوجهة النّظر التي نلاحظ حسبها الموضوع[1]، فالوقائع التي يتألّف منها العالم التخيّلي– يضيف تودوروف– لا تقدم أبدا في ذاتها بل من منظور معيّن وانطلاقا من وجهة نظر معيّنة[2]. فالرؤية تحلّ هنا محلّ الإدراك بأكمله، ورؤيتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين[3].

ويقترح جيرار جينت تسمية أخرى للرّؤية السّردية وهي التّبئير، ويرى أنّ المنظور هو أسلوب من أساليب التّحكم فينا يراد الإعلام بما فيه من معلومات. ويشير جنيت إلى الخلط الذي يقع فيه النّقاد بين مفهومي صيغة (Mode) وصوت (Voix) الذي يبحث في السّؤال التّالي: من السّارد؟ أو من يتكلّم. ويطال التّشابك أيضا مصطلحي الصّيغة والرّؤية.

---

[1]- ينظر: ت. طودوروف: الشّعرية، ص 46.

[2]- ينظر: م.ن ، ص51.

[3]- ينظر: م. ن، ص 50.

يستعمل سعيد يقطين الرّؤية، ويضيف صفة السّردية لحصر دلالتها في إطار تحليل الخطاب ويضمنها كلّ الأبعاد وليس البعد البصري فقط، ففعل رأى في اللّغة العربية محملّ بأبعاد كثيرة[1].

وتتبنى يمنى العيد كلمة موقع وتقول إن القول السّردي يكتسب فنّية ديمقراطية "بانفتاح موقع الرّاوي على أصوات الشّخصيات بما فيهم صوت السّامع الضّمني ويترك لهم حرّية التّعبير"[2].

وتستخدم سيزا قاسم مصطلح المنظور الرّوائي أو القصصي بصفة عامة ويتّفق معها عبد المجيد زراقط ويعني به الطريقة التي يدرك بها السارد العالم[3].

ونلاحظ التباسا تاما بين المؤلّف والسارد في الرّواية التّقليدية وذلك لعدم وجود مسافة بين الوجه والقناع حيث كان الرّوائي يتحمّس لوجهة نظره وينتصر لها. ومع تطوّر الرّواية اختفى الكاتب السارد العارف بكل شيء ولم يعد هناك البطل الأوحد المسيطر على الأحداث، وأتاح الرّوائي فرصا مكافئة للأصوات دونما أي تأثير نوعي منه كمؤلف فرواية تعدّد الأصوات تذيب سطوة التوجّه القيمي الأحادي.

3. دوستويفسكي خالق الرّواية البوليفونية:

يعد باختين الكاتب دوستويفسكي* خالق الرّواية المتعدّدة الأصوات** التي تعتمد كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلّة وغير الممتزجة ببعضها، وتبتعد بذلك عن الذّات القامعة والكلمة الأحادية والفكرة المستبدّة، كي تفسح المجال للصّوت الآخر على مدار الشّريط اللّغوي.

---

[1]- ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص 308.

[2]- يمنى العيد: الرّاوي الموقع والشّكل، ص ص 11- 12.

[3]- ينظر: عبد المجيد زراقط: في بناء الرّواية اللبنانية، ص 502.

*- دوستويفسكي (Fédor Dostoïevski): كاتب سوفياتي، ولد في 30 أكتوبر 1821 بموسكو وتوفي في 28 جانفي 1881 بسانت بترسبورغ. تعرض رواياته أصواتا مختلفة ووجهات نظر متعارضة ورؤى ومواقف.

**- رغم إقراره بأنّ دوستيويفسكي هو خالق الرّواية البوليفونية إلا أنّه يشير مرّات عديدة إلى توفّر بعض عناصر البوليفونية في أنواع أدبية أخرى قديمة مثل حوارات سقراط والهجائية المينيبية والكرنفال.

وتعــدّد الأصوات يعني "تعــدّد الذوات القائمة بالتلفّظ عبر أصوات داخــل الخطاب"[1] والتأكيد على استقلالية الأنا الغيرية لا بوصفها موضوعا بل بوصفها ذاتا فاعلــة أخرى.

ويملك دوستويفسكي قدرة مذهلة في الإنصات لأصوات العصر الذي عاشه، الرّئيسية والثانوية، المسموعة والخافتة، وتتمتّع كلمة البطل باستقلالية استثنائيــة داخل بنيــة العمل.

إنّ دوستوويفسكي- يؤكد أتوكاوس- من ذلك النّوع من أرباب المنازل الذين ينسجمون بصورة رائعة مع مجموعة من الضيوف متنوعة المشارب ويجعلون الجميع بدرجة واحدة من التّوتر في آن واحد[2]، إنّه يجادل باستمرار خصما ما ملحّا يضيف إنجلجاردث "وداخل كل صوت استطاع أن يسمع شخصين، صوتين متجادلين"[3]. ويوضّح انجلجاردث الأسباب التّاريخية والاجتماعية لتعدّدية الأصوات عند دوستويفسكي وهي باختصار، النّزعة التناقضية الحّادة التي سادت عصر دوستويفسكي عصر الرأسمالية الفنّية والنّزعة التناقضية وازدواجية الشّخصية الاجتماعية لدوستوويفسكي نفسه وتردّده بين الاشتراكية والعقيدة الدّينية، ويذكر باختين هو أيضا الانشطار الدّاخلي في وعي دوستويفسكي وانشطار المجتمع الرأسمالي الروسي[4]. ويثير لونا جرسكي مسألة الحرّية الخّاصة بالأصوات التي ترجع أساسا إلى أمرين اثنين:

- ضآلة سلطة دوستوويفسكي على النفوس التي أثارها.
- التعبير عن نزعة الشّك في عصره[5].

أمّا ق. كيلوتين فقد اهتمّ بالمساواة التّامة للنّاس الذين يعانون ويتعايشون في وقت واحد في عالم رواية دوستوويفسكي[6].

---

[1]- م. باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 15.

[2]- ينظر: م. ن، ص 28.

[3]- م. ن، ص 44.

[4]- ينظر: م. ن، ص 51.

[5]- ينظر: م. ن، ص 55.

[6]- ينظر: م. ن، ص.ن.

لقد قدّم دوستويفسكي أصواته تلك لا بصورة منفصلة "بل جنبا إلى جنب مع وصف أشكال المعاناة السيكولوجية لفرديات عديدة أخرى"[1]. ويلحّ قــ. شوفسكي على أنّ تعدّد الأصوات يجسّد بشكل دقيق الجدل الإيديولوجي وهو جدال يتخلّل كل أحداث حياة الكاتب وينظّم شكل أعماله ومضمونها.

سمع دوستويفسكي أصوات العصر الضّخمة والمسيطرة والمعترف بها، وسمع الأصوات التي ما تزال ضعيفة وسمع الأصوات التي لم تظهر بعد وسمع الأصوات التي ما تزال خفيّة لم يسمع بها أحد غيره[2] .حاول أن يقيم حوارا واسعا بين الأصوات المنتمية إلى الماضي القريب (الثلاثينات والأربعينات من القرن التّاسع عشر) كما حاول أن يسمع الأصوات المنتظرة في المستقبل تجادل كل من الماضي والحاضر والمستقبل[3].

لقد كشفت تعدّدية الأصوات عن تنوّع الحياة وتعقّد المعاناة البشرية في حوار كبير بين شخصيات متعارضة للعالم وهروبها من الإكراهات الإيديولوجية للمؤلف[4].

إنّ شخصيات دوستويفسكي "أناس أحرار مؤهلون للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعهم قادرين على أن يتفقوا معه وحتى أن يثوروا في وجهه، فالشّخصية بامتلاكها لوعيها الذّاتي تغدو حرة ومستقلة كما تغدو لفكرتها الخاصة بها"[5].

وحافظت روايات دوستويفسكي البوليفونية على هويات الشّخصيات المتميّزة، هويات غير منجزة وغير منتهية، وتعرّضت بشكل متكافئ لمختلف التّصورات والأصوات والرؤيات وتخلّت عن تعبير المؤلف بالنيابة عن البطل*، أما عندما يقع خلط بين المؤلّف

---

[1]- م. باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 55.

[2]- ينظر: م.ن، ص 128.

[3]- ينظر: م. ن، ص 129.

[4]- ينظر: غسان السّيد وآخرون: اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، ص 226.

[5]- عبد المجيد الحسيب: حوارية الفنّ الرّوائي، ص 23.

*- أما العلاقة القائمة في الرّواية المونولوجية بين الكاتب والشّخصية فهي علاقة تحكّم وسيطرة، حيث يفكّر البطل ويتحرّك في الحدود التي يسطّرها له الكاتب، كما تعمل الرّواية المونولوجية على إبراز إيديولوجية واحدة مهيمنة وتفقد بذلك الشّخصيات هواياتها. ينظر: م.ن، ص 31.

والبطل فإنّ الرّواية "ستنقلب حتما إلى صورة مذكّرات شخصية، ومن ثمّ تصبح ذات طابع مونولوجي"[1].

تحتوي روايات دوستويفسكي على حشد من الأصوات: صوت السّارد وصوت المؤلّف يتقاطعان أو يتنافران أو يشغل كل واحد منهما بنبرته الخّاصة الآخر، وأصوات الشّخصيات التي تنأى أو تقترب، تتماهى أو تختلف مع صوتي السّارد أو المؤلّف، كل شخصية أدبية من شخصيات دوستويفسكي مساوية ليس للأبطال الآخرين بل للكاتب نفسه[2].

يصف دوستويفسكي حالة أناس منفصلين عنه "لا يمكن اختزالهم داخل حقيقة وحيدة أي حقيقته، فالنّاس مختلفون وهذا يعني أنهم متعددون"[3]. لقد أقام إذن بناء الرّوائي على أصوات غير متجانسة فكريا وطبقيا.

الرّواية لدى دوستويفسكي ميدان لصراع أصوات الآخرين التي تتولى بنفسها العرض مستغنية عن السارد ذي المنظور الأوحد، العالم بكل شي، المسيطر بقبضته الأبوية الصّارمة على مختلف مكوّنات الموقف، لقد أصبح صوت "الشخصية" أبرز من صوت المؤلّف الذي أخذ يتوارى في الخلفية وفقد كثيرا وثوقيته"[4].

وهكذا نخلص إذن إلى أنّ الرّواية المتعدّدة اللّغات والأصوات وأشكال الوعي لا تعترف بالمطلق والمقدّس والنهائي بل إن كل شيء لديها نسبي وغير مكتمل، لقد تسربت نغمة الاحتمالية إلى فضاء الرّواية فجعلته مفتوحا للشّك.

---

[1]- م. باختين: نقلا عن عبد المجيد الحسيب: حوارية الفنّ الرّوائي، ص 23.

[2]- ينظر: زهير شليبه: ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرّواية، دار الحوارات للطباعة والنّشر والتوزيع، دمشق 2001، ص 39.

[3]- أنور المرتجي: م. باختين النّاقد الحواري، ص 101.

[4]- صبري حافظ: الرّواية العربية، ممكنات السّرد، أعمال النّدوة الرّئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، دولة الكويت 11- 13/ 12/ 2009، ص 191.

الفصـــل الثّانـي:

جيرار جينيت والصّوت السّردي

يتعرّض تودوروف للمقولات الثّلاث:

- مقولة الزّمن (Le temps) ويقصد بها العلاقة بين زمن القصّة وزمن الخطاب.
- مقولة الجهة (L'aspect) وهي الطريقة التي يدرك بها السّارد القصّة.
- مقولة الصّيغة (Le mode) أي نمط الخطاب الذي يستعمله[1].

ويتناول المستويات الثّلاثة للنّص: المستوى التّركيبي والمستوى اللّفظي والمستوى الدّلالي الذي يشمل الصّيغة والزّمن والرّؤية ويضيف الصّوت، ويقول إنّ باختين "هو أوّل من صاغ نظرية بأتمّ معنى الكلمة في تعدّد القيم النّصية"[2].

ويلاحظ إميل بنفنست وجود مستويين متميّزين في الكلام*:

- **الخطاب:** أي الفعل الكلامي الذي يفترض ساردا ومستمعا وفي نيّة السارد التّأثير على مستمع بطريقة ما.

- **القصّة:** وتعني تقديم الوقائع التي حدثت في لحظة من الزّمن دون تدخّل السارد في مجرى السّرد.

ينطلق جيرار جنيت من إنجازات تودوروف ولسانيات الجملة ليقترح تصوّرا جديدا لمكوّنات الخطاب الرّوائي ضمن المحاور الآتية[3]: النّظام (l'ordre)، المدة (La durée) التّواتر(La fréquence)، الصّيغة (Le mode)، الصّوت (La voix). ويقسّم النّص إلى قصّة (Récit) وحكاية (Histoire) وخطاب (discours).

---

[1]- ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد المعتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي منشورات الاختلاف، ط3، الجزائر، 2003، ص 40.

[2]- تزفيطان طودوروف: الشّعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء 1990، ص 41.

*- ومثل هذا التّقسيم الثّنائي نجده عند تودوروف الذي يحدّد مظهري النّص في القصّة والخطاب ويؤكّد أنّ ما يهمّ ليس هو الأحداث المنقولة بل الطريقة التي بواسطتها يجعلنا السّارد نتعرّف على تلك الأحداث. والشّكلانيون الرّوس فرّقوا بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فالمتن الحكائي يحيل على مجموع الأحداث المتّصلة والذي يقع إخبارنا بها خلال العمل أي أنّه الأحداث في تسلسلها الزّمني سواء أكانت حقيقية أم متخيّلة (مراعاة النّظام الوقتي والسّببي للأحداث، أمّا المبنى فهو الصّياغة الفنّية وإعادة إنتاج المتن بشكل آخر).

[3]- Voir: G. Genette :Figures III, Gérés productions, Tunis,1996.

القصّة (Le récit):

تطلق الكلمة عموما على سرد وقائع ماضية بطريقة متماسكة ومؤثّرة. و"تتألّف القصّة باعتبارها نظاما سرديا من ثلاث مستويات: الحكاية وهي الحدث وفعل السّرد وهو عمل السارد والخطاب هو كلام الرّاوي"[1].

يعرّف جيرار جنيت القصّة بأنّها تمثيل حدث أو سلسلة أحداث واقعية أو خيالية بواسطة اللّغة (اللّغة المكتوبة)[2]. ونلاحظ أنّ جنيت في تحديده هذا أعطى الأهمّية للخطاب– الكلام الذي يروي الحدث، وقد دعا إلى "دراسة القصّة كتوسّع (expansion) للفعل بالمفهوم النّحوي"[3]. "أنا أجري"، "سقط هشام" مثلان على القصّة الصّغرى، ومن هنا يتمّ تحليل الخطاب السّردي من زوايا ثلاث: الزّمن (العلاقات بين الخطاب والحكاية) والصّيغة (أشكال العرض ودرجاته) والصّوت (علاقة الخطاب بالسارد والمسرود له) وهناك من عدّ القصّة سلسلة من دوائر الأفعال ذات ترتيب زمني، ولا يتحوّل الحدث إلى قصته إلا إذا روت جملتين تتابعان زمنيا: "بكى الصّبي، حملته أمّه"، تشترك الجملتان في شخصية الصّبي وتتعاقبان زمنيا (حيث تمّ الانتقال فيها من حال سابقة البكاء إلى حال لاحقة) وسببا (البكاء سبب حمل الأمّ للصبيّ).

تعتمد القصّة دائما على نباهة القارئ، فالقصّة لا يمكنها أن تقول كل شيء (تحذف وتوجز وتسكت وتخفي...).

الحكاية (Histoire ou diégèse):

الحكاية هي العالم الذي يقدّمه النّص الرّوائي، أي الأحداث والشّخصيات والمكان والزّمن، وهي تتكوّن شيئا فشيئا مع تكوّن الرّواية أو سير الأحداث. والعالم الذي تشكّله الرّواية" عالم لغوي مكوّن من كلمات وجمل مرتّبة ترتيبا معيّنا"[4]. وتكون أحداثه شبيهة بالواقع أو خيالية، وتكون العلاقات بين شخصياته معقولة أو غير معقولة، وتكون صور

[1] - Patrick Charaudau et Dominique Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, édition du Seuil, Paris, 2002, p. 484.
[2] -Voir: Ibid.
[3] -لطفي زيتوني: مصطلحات معجم نقد الرّواية، ص 133.
[4] -Patrick Charaudau et Dominique Maingueneau, op. cit., p. 485.

الأمكنة مألوفة أو غريبة، ويكون الزّمن عاديا أو مفارقا لمقاييسنا. وينبغي عدم الخلط بين الحكاية والقصّة.

والحكاية، يقول أفلاطون، حكايتان: حكاية أفعال (Récit d'evenements) وحكاية أقوال (Récit de paroles)، فحكاية الأفعال هي الحكاية الخالية من الحوار والتي يحضر فيها السارد بصفة صريحة ويروي الأحداث بنفسه[1]. ويحاول جنيت ضبط دلالات كلمة قصّة في كتابه "خطاب الحكاية" وذكر ثلاثة معان[2]:

- **المعنى الأوّل:** يدلّ على الخطاب الشّفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث (معنى شائع).
- **المعنى الثّاني:** يدلّ على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التّخيلية (قليل الانتشار).
- **المعنى الثّالث:** دلالة قديمة مفادها أنّ القصّة حدث ليس الحدث الذي يروى بل هو الحدث الذي يقوم على أنّ شخصا ما يروي شيئا ما.

ويطلق رولان بارت اسم القصّة على المدلول والحكاية على الدّال أو الخطاب أو النّص والسّرد على الفعل السّردي[3].

النّص/ الخطاب (Le Texte):

يطلق يلمسليف (L. Hjelmslev) كلمة نصّ على القول الشّفوي أو الخّطي، الطّويل أو القصير، القديم أو الجديد، فكلمة "قف" نصّ والرّواية نصّ.

ويقارن رولان بارت النّص بالعلامة، فيري أنّهما كليهما مبنيان من دال ومدلول (الدّال في العلامة هو اللّفظ) والمدلول هو المعنى. وفي النّص يتكوّن الدّال من الحروف المركّبة في كلمات وجمل ومقاطع، والمدلول يشكّله الدّال المادي[4].

وكان النّص في النّقد القديم سجين مدلول واحد والمبنى خاضعا للمعنى في كلّ الأحوال، أمّا النّظريات اللّسانية الحديثة فقد حرّرت المبنى واعتنت بالخطاب وغناه

---

[1]- ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 77.

[2]- ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية ، ص 37.

[3]- ينظر: م.ن، ص 39.

[4]- ينظر: لطيف زيتوني: م. س، ص 167.

وتحوّلاته، ودرست النّص كشبكة من العلاقات الدّاخلية من دون الالتفات إلى محدّداته الخارجية الاجتماعية أو التّاريخية أو النّفسية.

وضعت جوليا كرستيفا تعريفا للنّص "النّص أداة تتوسّل اللّغة وتعيد ترتيبها لإقامة علاقة بين الكلام الإبلاغي المباشر والأقوال السّابقة والمعاصرة المختلفة"[1].

وحاول رولان بارت أن يحصر المفاهيم التي يتحدّد بها النّص في الممارسة الدّالة (Pratiques signifiante) والإنتاجية (Productivité) والدّلالية (Signifiance) والنّص النّوعي(Géno-texte) والنّص الظّاهر(phéno-texte) والتّناص[2].

يركّز الباحثون عند تحديدهم للنّص على خاصيتين أساسيتين: الوحدة والانفتاح، وقد عبّر جيرار جنيت عن الانفتاح بمصطلح التّعاليات النّصية (Transtextualité)[3] وأفرد له بحثا مهمّا في كتابه: عتبات(Palimpsestes).

والتّعاليات النّصية هي كل ما يجعل النّص في علاقة خفيّة أو جليّة مع غيره من النّصوص[4]. واستعمل جنيت مصطلحات كثيرة: النّص اللاحق (hypertexte) والنّص السّابق (hypotexte) والنّص المحيط (peritexte) والنّص الفوقي (epitexte)، ويلاحظ الارتباط الشّديد بين الأنماط الخمسة للتّعاليات النّصية. وتتجلى سلطة المرجع في النّص الرّوائي خاصة في ظاهرة التّناص التي يضعها جيرار جنيت في المرتبة الأولى من تعالياته النّصية وهي أنواع:

- التّناص الذّاتي (أخذ الكاتب نصوصا من نفسه).
- التّناص الدّاخلي(اشتغال النّص السّابق في النّص اللاحق).
- التّناص الخارجي (يختلف عن التّناص الدّاخلي في أنّ الأوّل يتمثّل في تفاعل نصوص المبدع مع نصوص مبدعين يشاركونه في العصر أمّا الخارجي فهو أن يأخذ من مبدعين متقدّمين سبقوه في العصر).

---

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 167.

[2]- ينظر: م.ن، ص ص 167- 168.

[3] - Voir Patrick Charaudau et Dominique Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, p. 570.

[4]- ينظر: جيرار جنيت: مدخل لجامع النّص، ترجمة: عبد الرّحمن أيوب، ط2، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء 1986، ص 90.

1. الصّوت السّردي وعلاقاته بزمن السّرد والمستويات السّردية:

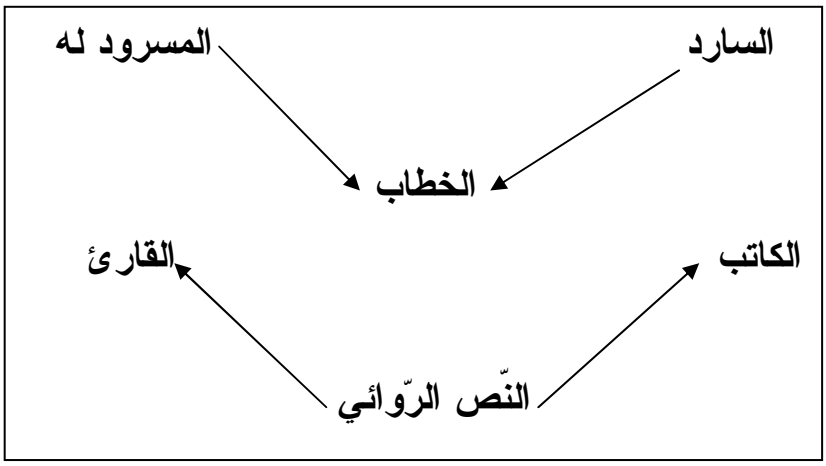
لكلّ رواية مبدعان: مبدع فعليّ هو الكاتب ومبدع وهمي هو السارد*، ونجد في كل رواية عالما مختلفا وساردا مختلفا: امرأة، رجل، طفل، حيوان (السارد في كتاب مارك توين (M.Twain) ثلاثة آلاف سنة بين الميكروبات هو ميكروب كوليرا).

ومن وجهة نظر علم النّفس فالكاتب يحمل في ذاته أنا اجتماعي (moi social) وأنا خالق مبدع (moi créateur) والكتاب هو إنتاج أنا تختلف عن أنا المجتمع والعادات.

وصرّح بروست بأنّ الكتاب نتاج أنا أخرى يسميها بوث ذاتا أخرى[1]. الحكاية المتخيّلة ينتجها خياليا ساردها وينتجها فعليا مؤلّفها الحقيقي.

أضحى التّفريق بين الشّخصية والكاتب والسّارد ضرورة منطقية وسيكولوجية وقانونية بعد الاتهامات التي وجّهت إلى الرّوائيين بسبب أعمالهم التّخييلية، فالكاتب الفرنسي فلوبير تعرّض لمعاملة قاسية بعد أن حمّله المجتمع الفرنسي مشاعر الذّنب لـــ"إيما بوفاري (Emma Bovary).

وضع ج.جنيت الخطاطة الآتية:



يفترض السارد وجود المسرود له، ويفترض الكاتب وجود القارئ.

* - حظي موضوع السّارد بالكثير من الدّراسات العربية نذكر منها: في معرفة النّص، الرّاوي: الموقع والشّكل، تقنيات السّرد الرّوائي وممارسات في النّقد العربي ليمنى العيد، وكتابها المشترك مع محمود أمين العالم ونبيل سليمان: الرّواية العربية بين الواقع والإيديولوجية.

[1] - ينظر:ج. جنيت: عودة إلى خطاب الرّواية، ص 182.

يتمثّل صوت السارد في الرّواية الحديثة بضمائر مختلفة، ضمير المتكلّم أو ضمير الغائب أو ضمير المخاطب. ويمكن للسّارد أن يختار أحد المنظورات المتعدّدة الممكنة يمكنه أن يقف على مسافة قريبة أو بعيدة مما يروي، وأن يكون علمه بموضوعه تامّا أو محدودا.

والصّوت بالنسبة لتودوروف يعني الصّوت السّردي أو الذّات المتلفّظة أو السّارد والصّوت يتحدّد حسب جنيت في علاقاته بزمن السّرد والمستويات السّردية والضّمير والسارد ووظائف السّارد والمروي له[1]. ولا ينبغي حصر التلفّظ السّردي في مسائل وجهة النّظر، كما لا ينبغي الخلط بين الكاتب والسارد والمروي له بالقارئ[2]، والالتباس ربما يكون مشروعا في الحكاية التّاريخية والسّيرة الذّاتية لكن الأمر يختلف مع النّصوص التّخييلية حيث يكون السارد هو عينه دورا تخييليا. ويضيف جنيت موضّحا "سارد رواية الأب كوريو ليس هو بلزاك حتّى وإن عبّر هنا أو هناك عن آراء هذا الأخير"[3]. والسّارد أو السارد هو متكلّم يروي الحكاية ويدعو المستمع إلى سماعها بالشّكل الذي يرويها به. لا حكاية بلا راوٍ يرويها.

وفي نصّ السّيرة الذّاتية فإن السارد الكاتب هو الذي يروي الأحداث التي شهدها أو سمع عنها وهو الذي يروي سيرة حياته كما عاشها أو كما يراها في زمن الكتابة فنحن "أمام راوٍ حقيقي لا وهمي، لأنّ الحوادث التي يرويها هي- أو ينبغي أن تكون – حقيقية"[4].

وينفصل السارد عن الكاتب في النّصوص المتخيّلة، فتروي الحدث المتخيّل شخصية خيالية هي السارد، وقد يتعدّد الرّواة في الرّواية الواحدة فيروي كلّ واحد منهم ما يعرف من مادة الرّواية، ويكون هناك سارد رئيس يقدّم إطار الحكاية ويجب افتراض هذا السارد حتّى وإن لم تتضمّن الرواية أيّ إشارة[5]. (نعثر دائما على آثار لحضور السارد حتّى وإن

---

[1] -voir: G. Genette, Figures III, Gérés productions, Tunis, 1996, de p. 343 à p.406.

[2] -voir: Ibid, p. 345.

[3]- ج. جنيت: خطاب الحكاية، ص 228.

[4]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 95.

[5]-Voir: Michel Jarrety et autres : lexique des termes littéraire, librairie générale française et éditions Gallimard, 2001, pp 283-284.

حاول الاختفاء، وعلاماته هي صيغ الاستفهام والتعجب أو كلمات الاستحسان ونبرات السّخرية).

والسّارد داخل الحكاية قد يكون بطلا أو مجرّد شاهد أو شخصية يكتشف شيئا فشيئا الأشياء والشّخصيات التي تحيط به. وتختلف مواقع السارد في النّص لاختلاف مستويات السّرد واختلاف علاقات السارد بالحكاية التي يرويها واختلاف التّبئير. ويمكن أن يتحدّد موقع السارد من خلال علاقته بالحكاية، فهو إمّا أن ينتمي إليها باعتباره واحدا من شخصياتها (داخل حكائي homodiégétique) أو لا ينتمي إليها (خارج حكاية hétérodiégétique)[1].

ويمكن للسّارد أن يستحضر حوارات حيّة ووقائع قديمة والأمر يستدعي ذاكرة خارقة للعادة تفوق بكثير الذّاكرة الإنسانية، كما يمكن للسّارد أن يتسلّل إلى وعي شخصية أو مجموعة من الشّخصيات، والعمليتان تثبتان أنّ السّارد هو دور خيالي أو شخصية وهمية ووظيفة من وظائف النّص الذي يخلقه الكاتب.

وقد تعرّض نورمان فردمان في بحثه: "وجهة النّظر:تطوّر المفهوم النّقدي" لعلاقات السارد بالأحداث ولخّصها في مجموعة من الأسئلة هي[2]:

- من يتحدّث إلى القارئ؟ هو المؤلّف وقد استعان بضمير الغائب أو ضمير المتكلّم.
- ما الموقع الذي يحتلّه السارد بالنسبة للأحداث؟ هل يقف خلفها؟ هل يقودها؟ أم يكون في مركزها؟
- ما الوسائل التي يستعين بها السارد لإيصال المعلومات إلى القارئ؟
- ما المسافة التي يضعها السارد بين القارئ والأحداث؟ كبيرة؟ صغيرة؟

ويحدّد جنيت وظائف السارد في[3]:

- **الوظيفة السّردية:** السارد يسرد الحكاية (المظهر الأوّل: القصّة).
- **وظيفة الإدارة:** أو الوظيفة التّنظيمية (المظهر الثّاني: النّص).

[1] -Voir: Michel Jarrety et autres : lexique des termes littéraire, p. 208.

[2]- ينظر: عبد الله إبراهيم: المتخيّل السّردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ط1، 1990، ص 64.

[3]- ينظر:ج جنيت: خطاب الحكاية، ص ص 264-265.

- **وظيفة التّواصل:** يتوجّه السّارد إلى المسرود له لإقامة صلة به من خلال حوار معه (يسمّيها ياكبسن الوظيفة الانتباهية أو التّأثيرية).
- **وظيفة الشّهادة:** عندما يعبّر السّارد عن موقف فكري أو أخلاقي أو انفعالي (هي الوظيفة الانفعالية عند ياكبسن).
- **الوظيفة الأيديولوجية:**"يتدخّل السارد بصورة مباشرة أو غير مباشرة للتّعليق على مضمون الحكاية وقد يبوح بمشاعره، حكمه، معرفته، وبموقفه الإيديولوجي أحيانا.

1.1. مستوى السّرد (Niveau Narratif):

تشكّل نظرية المستوى منهجا لدراسة التّضمين السّردي (Enchassement) الذي لا يرسم بوضوح حدود العلاقة بين الحكاية المتضمِنة والحكاية المتضَمَنة. ويرجع الباحثون الغموض في هذا الموضوع إلى الالتباس الحاصل بين مصطلحين: خارج الحكاية (extradiégétique) الذي يختّص بمستوى السّرد ولا ينتمي إلى الحكاية و(hétérodiégétique) الذي يختّص بعلاقة السارد بما يروي أي بمضمون الحكاية[1]. ومستوى السّرد يعني تعيين الحدود اللامرئية التي تفصل عالم المنقول عن عالم النّاقل ويميز جنيت بين ثلاثة مستويات من السّرد:

- المستوى الحكائي: Niveau diégétique–
- المستوى الميتا حكائي: Niveau métadiégétique–
- المستوى الحكائي الخارجي (خارج الحكاية) Niveau extradiégétique–

2.1.السّرد(La narration):

"السّرد عملية إنتاج يمثّل فيها الرّاوي دور المنتج والمروى له دور المستهلك والخطاب دور السّلعة المنتجة"[2]. ويشرك السارد أحيانا شخصيات الرّواية في السّرد فيضع على ألسنتهم أجزاء من الخطاب. وقد يحصر معرفته بالأحداث بما تعرفه الشّخصية أو بما يبدو منها، أو يوسّع هذه المعرفة لتصبح بلا حدود. فالسّرد هو خيارات تقنية وإبداعية

[1]- ينظر: ج جنيت: خطاب الحكاية، ص 154.

[2] -Michel Jarrety : lexique des termes littéraires, p. 263.

يتمّ من خلالها تحويل الحكاية إلى قصّة فنّية. والسّرد يشمل السارد والمنظور الرّوائي وترتيب الأحداث.

وتطلق كلمة سرد أيضا على فعل تمثيل الأحداث، ويقابل الوصف الذي يدور حول عناصر الحدث كالشّخصيات والفضاء، فهو موجود في كتب التّاريخ وفي الإعلانات التّجارية.

ويحدّد جيرار جنيت العلاقة بين السّرد والحكاية من وجهة نظر زمنية فيما يلي:

- **السّرد التّابع أو اللاحق للحدث(Narration ultérieure):** وهو الأكثر انتشارا في الرّواية، وفيه يشير السارد إلى أنّه يروي أحداثا وقعت في ماض بعيد أو قريب.
- **السّرد السّابق للحدث(Narration antérieure):** وهو زمن الحكايات التي تعتمد صيغة المستقبل ويقتصر استعماله في الرّواية غالبا على مقاطع محدودة تروي الأحلام والتنبؤات.
- **السّرد المزامن (الآني-المتواقت) للحدث(Narration simultanée) :** وهو الزّمن الذي يتطابق فيه كلام السارد مع جريان الحدث.
- **السّرد المتداخل(المقحم أو المدرج) (Narration intercalée):**

أو السرد المتقطّع الذي يتشكّل من تداخل المقاطع المنتمية إلى أزمنة مختلفة الحاضر والماضي والمستقبل، ويستعمل هذا السّرد في الرّوايات التي تتّخذ شكل المذكّرات الحميمة مثلا، أو في القصص التنبّؤية (Récit prédicatifs) التي تقوم على التنبّؤ أو الرّؤيا أو التّنجيم أو تفسير الحلم أو قراءة الكفّ، فالسّرد فيها دائما سابق لزمن الحدث الذي لم يقع بعد ويجري بصيغة المستقبل.

والسّرد عموما نوعان: وحيد الصّوت ومتعدّد الصّوت؛ والسّرد الوحيد الصّوت مصطلح أطلقه الباحث باختين في مقابل الحوارية أي السّرد المتعدّد الأصوات، ويتميّز بصوت طاغٍ على سائر الأصوات. وتنطبق وحدة الصّوت على الشّعر، فالشّعر لا ينبني على أقوال الغير ولا يستعير أقوالا أجنبية، ولغته خاصة يتجسّد الشّاعر فيها بكليّته وتنطبق وحدة الصّوت أيضا على المونولوج وعلى خطاب الأمر أو يحضر الصّوت المهيمن في الرّوايات التي تعتمد شخصيات متعدّدة ولكنها تتكلّم كلّها بمنطق واحد.

2.الصّوت والصّيغة والتّبئير:

يشير جنيت إلى الخلط الذي تخلّل أعمال بعض الباحثين بين ما يسميه الصّيغة والصّوت. والصّيغة "هي ضبط المعلومة السّردية أي التحكّم بأشكالها ودرجاتها"[1]، ولا يكتفي السارد عادة بصيغة واحدة بل يقدّم الحدث الواحد بصيغ مختلفة؛ يمكنه أن ينقل كلام الشّخصيات حرفيا وأن يصوّر المشهد وكأنّه يقع أمامنا، ويمكنه أن يتناول الحدث كحدث ماضٍ أو آتٍ، وأن ينقل كلام الشّخصيات بأسلوب غير مباشر أو غير مباشر حرّ ويمكنه أن يختصر تفاصيل الحكاية أو يتوسّع فيها، ويمكنه أن يقف على مسافة قصيرة أو طويلة مما يرى، وأن يصوغ المعلومات صياغة موحّدة أو بحسب منظور كل شخصية ويمكنه أن يمنح مساحة كبيرة للمونولوج... صيغ الحكاية إذن هي "الّتمثيل السّردي وأشكاله ودرجاته"[2].

ويربط جنيت بين المسافة (Distance) والمنظور(Perspective) كوسيلتين رئيستين لتحديد صيغة السّرد. ويختلف المنظور عن السّرد، فالسّرد يجيب عن السؤال: من يتكلّم؟ أمّا المنظور فيجيب عن السّؤال:من يرى؟ أو على الأصّح من يدرك؟ أي يحصل على المعلومات، لأنّ الإدراك يكون بكلّ أنواع الحواس والفكر والإحساس أيضا. ويرى غريماس أنّ مصطلح المنظور هو عملية اختيار يجريها السارد في ترتيب البرنامج السّردي، فحكاية السّرقة مثلا يمكن أن تسير وفق البرنامج السّردي للسّارق، أو البرنامج السّردي للشّخص المسروق.

أما بالنسبة لقضية المسافة فقد طرحها أفلاطون في الكتاب الثّالث من "الجمهورية" حيث أقام تمييزا بين صيغتين سرديتين: الأولى حين يتكلّم الشّاعر باسمه الخاص، ولا يوهمنا بأنّ شخصا آخر هو المتكلّم القصّة الخالصة (Récit pur)، والثّانية حين يعمد إلى نقل الكلام بلفظه ويجتهد لإيهامنا بأنّ المتكلّم هو إحدى الشّخصيات.

---

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 118.

[2]- ج.جنيت: خطاب الحكاية، ص 41.

ويرى أفلاطون أنّ المسافة التي تقيمها القصّة الخالصة بينها وبين ما ترويه أبعد من المسافة التي تقيمها المحاكاة، فالقصّة الخالصة تنقل من الكلام أقلّ مما تنقل المحاكاة وطريقتها غير مباشرة على خلاف طريقة المحاكاة المباشرة[1].

وهناك مسافات مختلفة تفصل بين السارد وسائر الأصوات الرّوائية: بين السارد والكاتب الضمني، بين السارد والشّخصيات وبين السارد والقارئ المحتمل، وهذه المسافات يمكن أن تكون ذات طبيعة أخلاقية وعاطفية (اختلاف في الأحكام القيمية التي يطلقها كل طرف) أو فكرية (اختلاف في مستوى فهم الأحداث) أو زمنية ومكانية (صيغ الزّمان الماضي الحاضر وصيغ المكان...).

التّبئير (Focalisation):

يقسّم تودوروف الرّؤية* إلى قسمين: خارجية يتمّ فيها وصف الأحداث وتقديمها دون تعليق أو تأويل، وداخلية وتعني تقديم أفكار الشّخصية ودواخلها[2].

استبدل جنيت مصطلح الرّؤية من الوراء مع ومن الخارج بمصطلح التّبئير؛ والتّبئير هو "تقليص حقل الرّؤية عند الرّاوي وحصر معلوماته"[3]. وينبغي تجنّب الخلط بين سؤالي: من يرى؟ ومن يتكلّم؟

وأصناف التّبئير ثلاثة تتأتى من مقارنة معلومات السارد بمعلومات الشّخصية، فإذا كان السارد يعلم أكثر مما تعلم الشّخصية كان التّبئير غير موجود (أي كان السّرد في حالة لا تبئير) وإذا تساويا في المعرفة كان التّبئير داخليا، وإذا كان السارد يعلم أقلّ مما تعلم الشّخصية كان التّبئير خارجيا[4].

- **اللاتبئير أو التّبئير الصّفر (Focalisation zéro) :**

هو غياب التّبئير وهو يتناسب مع وجود السارد العليم بكل شيء. يغيب التّبئير حين تكون معرفة السارد غير محدودة، يعرف كل شيء عن الشّخصية، ماضيها وحاضرها

---

[1]- ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 152.

*- تعني الرّؤية الوضعية التي يوجد فيها السّارد بالنسبة لمرويه وتتحدّد بدرجة المعرفة التي يمتلكها السّارد عن الحكاية.

[2]- ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص 298.

[3]- لطيف زيتوني: م. س، ص 40.

[4]- Voir G. Genette :Figures III, de p. 314 à p.321.

ومشاعرها وأفعالها وأفكارها، فيروي عنها أحيانا أكثر مما يعرف عن نفسها. قد يروي لنا ما نسيته وما لم تسمعه وما سوف تلقاه في مستقبلها- ويسمى اللاتبئير بوجهة نظر الله (point de vue de Dieu) يعرف السّارد الأفكار والأفعال والماضي والحاضر، يدخل إلى حميمية الشّخصيات.

- **تّبئير داخلي (Focalisation interne):**

يكون التبئير داخليا إذا انحصر علم السارد بما تعلمه الشّخصية أو تراه أو تسمعه أو تفهمه. ويتجسّد التّبئير الدّاخلي في الخطاب غير المباشر الحرّ ويبلغ حدوده القصوى في المونولوج الدّاخلي حيث تتحول الشّخصية إلى مجرد بؤرة. والتّبئير الدّاخلي أنواع:

- **تبئير داخلي ثابت(Focalisation interne fixe):** يكون التّبئير مركّزا على شخصية واحدة حيث تمرّ المعلومات إلى القارئ كلّها عبر منظار شخصية واحدة، ونموذج ذلك رواية "السّفراء" التي يقول عنها لوبوك إنّ جيمس في "السّفراء" لا يخبرنا بقصّة عقل سستريثر، إنّه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، إنّه يمسرحه.

- **تبئير داخلي متغيّر(Focalisation interne variable):** عندما ينتقل مصدر المعلومات من منظار شخصية إلى منظار شخصية أخرى مع إمكانية العودة إلى الشّخصية الأولى وهكذا، ومن هذا النّوع رواية "مدام بوفاري" لفلوبير حيث ينطلق السّرد مبأرا على "شارل" ثمّ "إيما" ليعود إلى "شارل" مرّة ثانية.

- **تبئير داخلي متعدّد (Focalisation interne multiple):** حيث يروى حدث واحد على لسان شخصيات عديدة، ونموذج ذلك روايات المراسلة التي يعرض فيها الحدث الواحد وفق وجهات نظر شخصيات مختلفة (القاتل- الضحايا- الدّفاع – الاتّهام في الرّواية البوليسية).

- **تبئير خارجي (Focalisation externe):**

هو ذاك الذي بؤرته خارجة عن الشّخصية المروي عنها، فلا يعرف السارد إلا ما يمكن للملاحظ أن يدركه: الأفعال والأقوال. التّبئير الخارجي يجعل السارد وبالتّالي القارئ

يعرف أقلّ ممّا تعرفه الشّخصية التي يروي عنها. يقدّم السارد الشّخصية من دون تحليل أفكارها ومشاعرها أو استرجاع شيء من ماضيها[1].

ويقوم التّبئير الخارجي على كتم المعلومات المتعلّقة بشخصية البطل أو هويته لإحاطته بالغموض، وخلق اللّغز، وإضفاء المعطيات الموضوعية على تقديم الأحداث ورسم الشّخصيات من دون آراء مسبقة قد تؤثّر في نظرة القارئ إليها. ومثل ذلك بعض قصص ارنست همنغواي كـــ "القتلة" و"تلال كفيلة بيضاءّ التي يصل فيها التكتّم حدّ الإلغاز.

التّبئير الخارجي طريقة تسمح للسّارد بمراقبة الأشياء ومتابعة المشاهد والشّخصيات وتجعل القارئ يعيش حالة انتظار مستمرة، وتعطي انطباعا بعدم الانحياز وتترك مجالا واسعا للقارئ حتّى يؤوّل الأفعال والشّخصيات بنفسه معتمدا في ذلك على الحوارات وتحرّكات الشّخصيات ونبرة الرّدود ومستوى الكلام والوصف.

تأخذ ميك بال* مفهوم التّبئير وتشير إلى الفاعل والموضوع باسم المبئر(Focalisateur) والمبأر(Focalisé) وسيتحوّل معها سؤال جنيت: التّبئير على من؟ إلى تبئير ماذا؟ ومن قِبلِ من؟ سؤال بال إذن هو: من هي الذّات والموضوع في عملية الإدراك؟

بينما يقدّم فيتو تصنيفا يضمّ أربعة مفاهيم[2]:

- تبئير ذاتي غير موجّه.
- تبئير ذاتي موجّه.
- تبئير موضوع خارجي.
- تبئير موضوعي داخلي.

أمّا شلوميت ريمون كينان فترى أنّ: من يرى؟ ومن يتكلّم؟ من الممكن أن يقوم بهما شخص واحد يكون ساردا ومبئرا في الوقت نفسه.

---

[1]- ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 41.

*- تميز ميك بال بين ذات السّرد (السّارد) موضوع السّرد (المسرود أو المروي) ذات التّبئير(المبئر) موضوع التّبئير(المبأر).

[2]- ينظر: سعيد يقطين : تحليل الخطاب الرّوائي، ص 300.

والتّبئير داخلي وخارجي، وفي التّبئير الخارجي تكون المسافة بين السارد والمبئر والشّخصية بعيدة، والتّبئير الدّاخلي يتمّ من داخل الأحداث المقدّمة من خلال الشخص المبئر[1].

ولا يجب الخلط بين الرّؤية وموقع السارد في النّص: تختلف مواقع السارد في النّص لاختلاف مستويات السّرد واختلاف علاقات السارد بالحكاية التي يرويها واختلاف التّبئير.

ولا تعتمد الرّواية – عموما – على وجهة نظر واحدة بل تتغيّر من جملة لأخرى ومن فقرة لأخرى، مما يمنح النّص ثراء وعمقا وتعقيدا.

لقد راجع تودوروف قراءة ج. بويون لوجهة النّظر، وأعاد جنيت صياغة العبارة بما يلائم طرحه الجديد. ونذكر في الجدول الآتي التغيّرات التي طرأت على مصطلح وجهة النّظر[2]:

ج. بويون	ت. تودوروف	ج. جنيت
الرّؤية من الخلف	السّارد > الشّخصية	التّبئير في درجة الصّفر
الرّؤية مع	السّارد = الشّخصية	التّبئير الدّاخلي
الرّؤية من الخارج	السّارد < الشّخصية	التّبئير الخارجي

3. إعادة إنتاج الخطاب:

يتناول جنيت موضوع الخطاب ويميز بين ثلاث درجات:

– **الخطاب المنقول بأسلوب مباشر:** هو خطاب أحادي الصّوت (Monologique) بمعنى أنّنا لا نلاحظ فيه مزجا بين صوتي لحظة السّرد(L'instance citant) واللّحظة المذكورة

[1]- ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص 303.

[2]- ينظر: محمد أمنصور: استراتيجيات التّجريب في الرّواية المغربية المعاصرة، شركة النّشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، ص 85.

(L'instance citée). "قالت له: أنتم لستم مرتاحين هكذا، انتظروا سأريحكم" (أودات odette لسوان Swan في زيارتها الأولى لها)[1].

– **الخطاب المنقول بأسلوب غير مباشر:** يحتفظ فيه بمضمون الخطاب المفترض ويدمج نحويا في خطاب السارد، ويمكن أن يطرأ تغيير على الضّمير النّحوي وزمن الفعل (ينقل المحتوى ولا ينقل الشّكل بطريقة مطلقة).

– **الأسلوب غير المباشر الحرّ:** يحتفظ فيه بالتلوينات الدّلالية للخطاب الأصلي وتطرأ تغيرات على الضّمير والصّيغة والزّمن. "كان رودلف ينحني إليها من حين لآخر ويمسك بيدها ليتركها. كانت جميلة وهي تمتطي الحصان!"[2]. إنّ جملة التّعجب تحتمل تأويلات عديدة:

1. هي وصف للسّارد كشاهد تخييلي على الحدث.
2. هي ترجمة بأسلوب غير مباشر لكلمة وجهها. رودلف لإيما كم أنت جميلة! (تلفّظ رودولف بالجملة وقام السّارد بنقل محتواها فقط).
3. هي تأويل بأسلوب غير مباشر حرّ لأفكار رودولوف، فالسّارد هنا هو مترجم لوعيه الأبكم.

وتتحقّق الحوارية في (2) و(3) لأنّ صوت السّارد يمتزج كلية مع صوت الشّخصية. وهكذا لم يعد السّارد المعاصر يكتفي بوصف الأحداث وكأنّ الأمر يتعلّق بشهادة تاريخية وإنّما يتسلّل إلى وعي شخصياته ليتحوّل إلى مترجمها المتواضع وغير الصّارخ.

– **الخطاب المروي(المسرود):** وهنا يكون الاكتفاء بذكر مضمون الكلام، دون أن يحتفظ بأيّ عنصر منه، "ونجهل كلّ متعلّق بالكلمات التي نطق بها فعليا"[3] هو الأبعد مسافة ويمكن اعتباره حكي أفكار[4]. وقد تتوالى هذه الأساليب في فقرات متتابعة، وقد تختلط في فقرة واحدة.

---

[1]- عن رواية مدام بوفاري لفلوبير جوستاف.

[2]- عن رواية مدام بوفاري لفلوبير جوستاف.

[3]- ت. طودوروف. الشّعرية، ص 47.

[4]- ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص 183.

4. البطل/السّارد (Héro/Narrateur):

يتناول النّقد الحديث الشّخصية كجزء مصنوع ككلّ عناصر الحكاية، فهي تتكوّن من مجموع الكلام الذي يصفها ويصوّر أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها. ليست الشّخصية شخصا ولا وجود لها خارج عالم الرّواية، فهي نتاج اللّغة قبل أيّ شيء آخر، وقد تكون رئيسة أو ثانوية أو صورية، حاضرة أو غائبة، متغيّرة أو جامدة، مسطّحة أو محدّبة ويعتبر جنييت الشّخصية أثرا من آثار الخطاب ولكنّها لا تنتمي إليه بل إلى الحكاية، وهو يميل إلى دراسة الأدوات التي يستخدمها الخطاب في رسم الشّخصية بدل دراسة الشّخصية مباشرة.

أمّا غريماس فيستعمل مصطلحين: العامل والممثّل، وحدّد ستّة أدوار ممكنة للشّخصية (وقد تمثّل الشّخصية دورين أو أكثر، وقد يمثّل الدور الواحد أكثر من شخصية واحدة).

ويعرّف فيليب هامون البطل بأنّه بناء عقلي يؤلّفه القارئ انطلاقا من مجموعة دوال قائمة في النّص ومتكوّنة من ثلاثة معطيات: معلومات صريحة، واستنتاجات، وأحكام قيمية[1].

ويميز بروب بين البطل والبطل الزّائف، ويقول غريماس بالبطل والبطل المضاد والبطل المضاد هو شخصية الدّور الرّئيس في الرّواية من دون أن تتمتّع بالصّفات الجسدية أو المعنوية المتفوّقة التي تجعلها الرّواية على بطلها[2].

ويحدّد تودوروف مظاهر السّارد– الشّخصية في:

- شخصية رئيسة– بطل.
- مجرد شاهد كتوم.
- حالة وسطى[3].

---

[1]- ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 34.

[2]- ينظر:م.ن، ص.ن .

[3]- ينظر: ت. طودوروف: الشّعرية، ص 56.

يذوب الصّوتان (صوت البطل وصوت السّارد) و"يختلطان في الخطاب نفسه وتتصهر أنا البطل في أنا السّارد ويبرز البطل السّارد"[1].

ونجد في كل حكاية ذات شكل سيري ذاتي أنا السّاردة هي أنا المسرودة، وبروست "يجعل هذا البطل الذي ليس نفسه تماما ولا غيره تماما يقول أنا"[2]. فرواية "بحثا عن الوقت الضائع" حكاية ذاتية القصّة أساسا، ويكاد لا يتخلى فيها البطل– السّارد أبدا لأيّ أحد عن امتياز الوظيفة السّردية، لذلك يعتبرها جنيت سيرة ذاتية متنكّرة[3].

5. مقولة الضّمير:

الضّمير هو عنصر لغوي صرفي، يقوم بتمثيل أحد المشاركين في عملية الاتّصال أو تبادل الكلام. ففي القول ثلاثة أطراف: المتكلّم الذي ينطق بالقول، والمخاطب الذي يتوجّه إليه القول والغائب الذي يدور حوله القول. ولكلّ طرف ضمير يمثّله في الخطاب (أنا– أنت – هو – هي– نحن).

نجد نوعين من القصص: نوع لا ينتمي فيه السارد إلى حكاية (Récit hétérodiégétique) ونوع آخر ينتمي فيه السارد إلى حكايته كشخصية من شخصياتها (Récit homodiégétique). ويكون حضور السارد أو غيابه على درجات:

– في حالة قصّة السارد المنتمي إلى الحكاية نجد:

السارد هو بطل الحكاية (Récit autodiégétique)، السارد هو مجرد شاهد أو مراقب والدّوران مختلفان، فالبطل ينتمي إلى زمن الحدث، والسارد ينتمي إلى زمن السّرد.

يستطيع السارد أن يستخدم ضمير المتكلّم ليشير إلى نفسه وإلى البطل معًا، ويستطيع أيضا أن "يتكلّم عن نفسه بضمير المتكلّم وعن البطل بضمير الغائب ولو كان البطل هو السارد نفسه"[4].

---

[1] -G. Genette :Figures III, p. 399.

[2]- ج. جنيت: خطاب الحكاية، ص 262.

[3]- ينظر: م.ن، ص 257.

[4]- م.ن، ص ص 121- 122.

وقد يرد الشّخص المتكلّم والشّخص الغائب في رواية واحدة، مثلما حدث في رواية "السّيدة بوفاري" لفلوبير: من سارد شخصيته منتمية إلى الحكاية إلى سارد لا ينتمي إلى الحكاية في الأسطر الأخيرة من الرّواية، وهذا الانتقال من ضمير إلى آخر، ضمير الشّخص الأوّل إلى ضمير الشّخص الثّالث والعكس بالعكس سمّاه جنيت بالتّحويل الصّوتي[1].

يعرّف جوزيف جندريس الشّخص بمعناه النّحوي:"جهة حدث الفعل المتفحّص في علاقاته بالذّات"[2]، إنّ الذّات هنا هي "ذات المنطوق بينما سيدلّ الصّوت عندنا على علاقة بذات النّطق وبمقامه بكيفية أعمّ"[3].

وإذا كان الزّمن والصّيغة يشتغلان على مستوى العلاقات بين القصّة والحكاية فإنّ الصّوت يدلّ على العلاقات بين السّرد والحكاية وبين السّرد والقصّة في وقت واحد[4].

واختيار الرّوائي بين المتكلّم (أنا) والغائب (هو) هو اختيار جمالي وواع بين موقفين سرديين، واستعمال ضمير المتكلّم في الرّواية ليس علامة على البوح والاعتراف.

وقد توصّل جنيت وباحثون آخرون إلى وضع التّحديدات الآتية (بخصوص علاقة السّارد بالقصّة ووضعه بمستواه السّردي)[5]:

1- خارج القصة– غيري القصة، سارد من الدرجة الأولى يروي قصة هو غائب عنها.
2- خارج القصة مثلي القصة سارد من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة.
3- داخل القصة– غيري القصة: نموذجه شهر زاد ساردة من الدرجة الثانية تروي قصصا هي غائبة عنها.
4- داخل القصة – مثلي القّصة: سارد من الدّرجة الثّانية يروي قصّته الخاصة.

---

[1]- ينظر: ج. جنيت: عودة إلى خطاب الرّواية، ص 144.

[2]- جندريس نقلا عن: م.ن، 42.

[3]- م. ن، ص. ن.

[4]- ينظر:م. ن، ص. ن.

[5]- ينظر:م. ن، ص 258.

ولا يكون السّارد غيري القصّة مسؤولا عمّا يقدّمه من أخبار، ويشكّل العلم الكليّ جزءا من عقده، أمّا السّارد مثلي القصّة فهو ملزم بتبرير: كيف علمت ذلك؟ (تبرير الأفكار التي يعطيها عن المشاهد التي كان غائبا عنها بصفة شخصية، وعن أفكار الغير)[1].

سرد المتكلّم:

السّرد بضمير المتكلّم يوهم بتماهي صوت السارد في النّص مع صوت المؤلّف الحقيقي في الواقع، كما يوهم بواقعية التّجربة وحقيقية الشّخصيات. في هذه الصّيغة لا يكون السارد خارج العالم الرّوائي كما هو الشّأن بالنّسبة إلى ضمير الغائب، بل شخصية مركزية فيه أو شخصية مشاركة في صنع أحداثه. والضّمائر في الرّواية هي ضمائر مركّبة يقول بوتور، مثلا ضمير السّرد "أنا (je)" في الواقع مركّب من ضميرين "أنا" و"هو"، وكل سرد – يضيف جنيت– هو بطبعه مصنوع ضمنيا بضمير المتكلّم[2].

سرد الغائب:

في هذا النّوع من السّرد الذي يسم الرّواية الكلاسيكية على وجه الخصوص– دون أن يتوقّف عندها– يكون فيه السارد كليّ المعرفة مهيمنا خارج نطاق الحكي يقف وراء الأحداث والشّخصيات ويوجّهها من بعيد نحو مصائرها، يروي من منظوره الخاص، لأنّه سيّد العالم السّردي الذي يملك مفاتيحه وأسراره بكثير من الثّقة والاطمئنان.

والسّرد بضمير الغائب أقلّ تأثيرا ووقعا في النّفوس من ضمير المتكلّم الذي انتصر له كتّاب السّيرة الذّاتية واليوميات. الكاتب حين يكتب بضمير الغائب فكأنّه يهرب من الانتماء للنّص وللمجتمع، في حين أنّ الكاتب بضمير المتكلّم يفسح المجال للقارئ لكي يتماهى ويتطابق مع السّارد والشّخصية الرّئيسة في النّص.

سرد المخاطب:

وضعت دوريت كوهين كتابا عنوانه "عقول شفافة" تجيب فيه وبالتفصيل عن السّؤال: لماذا يختار الكتّاب توظيف صيغتي ضمير المتكلّم وضمير الغائب في السّرد؟ وتفرد

---

[1]- ينظر: ج. جنيت: عودة إلى خطاب الرّواية، ص 100.

[2]- ينظر: ج. جنيت: خطاب الحكاية ، ص 255.

الباحثة قسما مهمّا لما تسميه المونولوج الأوتوبيوغرافي الذي يتوجّه إلى الأنت*. ويمكن تعريف السّرد بضمير المخاطب بأنّه أيّ سرد يضع بطله في صورة ضمير المخاطب ويكون هذا البطل هو المروي عليه في العمل على وجه العموم**.

ومنذ أن نشر بوتور روايته "التّعديل La modification " عام 1957 والسّرد بضمير المخاطب يحتلّ مكانة بارزة بين القصص الجديدة، ويستخدم بطرق مختلفة لدى عدد متزايد من الكتاب.

وسيظلّ موضوع سرد المخاطب مهملا إلى حدّ بعيد في أعمال بوث وميكي بال وسوزان لانسر وجيرار جنيت وشلوميث رايمون كينان، فكلّ هؤلاء النّقاد اختصروا دراسة السّرد بضمير المخاطب في جمل قليلة.

والسّرد بضمير المخاطب شكل بالغ المرونة وكينونته الخّاصة تتجنّب أي ثبات. وقد يصعب التّمييز بين البطل المروي عليه والقارئ الفعلي أو الضّمني في هذه الصّيغة، إنّ "الأنت" ليست مستقرّة، ومهدّدة دائما بالاختلاط مع شخصية أخرى، مع القارئ، أو حتّى مع ضمير نحوي آخر***. وقد يتولّد عن استخدام ضمير المخاطب بيان التّرابط بين القارئ والبطل أو التماهي حين نتعاطف مع شخصية محورية.

لقد بات التّمييز بين المؤلّف الحقيقي والسارد أيا كانت صيغته أمرا ضروريا، كما بات من الضروري التّمييز بين صيغ الضّمير المختلفة التي يستتر وراءها الرّواة، فكل صيغة توجّه السّرد وسارده في مسار.

وتشتمل مقولة الصّوت السّردي حسب جنيت على مختلف العلاقات بين السّرد والحكاية والقصة (الزّمن، الضّمير، المستويات، السّارد، المروي له...). فالصّوت يعادل

---

*- يستخدم دوستويفسكي في رواية "مذكرات من تحت الأرض" وألبير كامو في رواية "السّقوط"، بشكل متكرّر المونولوج الموجّه إلى مستمع متخيل أو حقيقي.

**- ويعرّف جيرالد برنس في قاموس السّرديات ضمير المخاطب بأنّه سرد يكون فيه المروي عليه هو البطل في القصّة التي يرويها.

*** - وعادة يستخدم الأنت في كتب الطبخ ودليل السفر وهو الضمير المستخدم لإعطاء الأوامر وطلب الإجابات، وهي كتب غير أدبية تعتمد في الدرجة الأولى على الجنس (ذكر- أنثى) فكتب التصليح تتجه عادة إلى قراء رجال، أما جل كتب الطبخ فتتجه إلى جمهور نسائي.

الشّخص (الأوّل أو الثّالث) وهو الحضور الضّمني أو الصّريح للسّارد، ولا يمكن أن يكون السّارد في حكايته ذات النّطق ومنطوقها إلا بضمير المتكلّم.

ولا يمثّل الصّوت السّردي صوت الكاتب، إنّه من صنع السّارد شأنه شأن الحبكة ويمكن أن يقتصر على تلفّظ جمل الحكاية كما يمكن أن يعلّق، يحكم أو يترك وظيفته لشخصية أخرى في الحكاية.

الصّوت السّردي

- **السّارد:** حضوره في الحكاية، علاقته بالخطاب، ترتيبه للعلاقات الزّمنية، علاقته بالشّخصيات.
- **التّبئير:** العلاقة بين الرّؤية بفاعل الرّؤية وموضوع الرّؤية

أمّا بالنّسبة لباختين فكلمة أصوات لا تعني السّاردين/ الرّواة بل تعبّر عن شخوص الرّواية المتكلّمين عن أنفسهم بأنفسهم، الصّوت في الرّواية أصوات والأصوات وجهات نظر وأشكال من الوعي ومواقف.

الفصـــل الثّالث:

بول ريكور: الصّوت

سؤال عن من المتكلّم هنا؟

تطّرق بول ريكور إلى قضايا كثيرة: الخطاب– اللّغة– الاستعارة– البلاغة– التأويلية والرّواية – السّرد والتّاريخ، وكلّها موضوعات تدور حول محور رئيس هو محور الزمن* والعلاقة بين التّخييل والسّرد.

يتعرّض بدءا إلى الاختلاف الموجود بين الخطاب واللّغة، وينطلق من فكرة "كل خطاب يتمّ إنجازه كحدث ويتمّ فهمه كمعنى"[1]. إنّ الخطاب يحيل دوما إلى قائله، وتخلو اللّغة من عالم أو زمان أو ذات. اللّغة في عبارة موجزة هي مساحة القواعد والقوانين، أمّا الخطاب فهو مساحة للتّواصل والتّبادل، وهو لا يشكّل عالما مغلقا وإنّما يتوجّه دوما إلى الآخر.

ويتجسّد الحدث في المعنى بتدوينه في خطاب مفتوح على التّواصل يمنعه من الزّوال، المهمّ إذن هو" دلالة الحدث في التّعبير وليس الحدث في حقيقته لأنّه عرضي وزائل ويكتنفه التّبدل"[2].

وفعل السّرد يعبّر عن نمط اجتماعي في المبادلات اللّغوية بين المخاطِب والمخاطَب ويتشكّل من ثلاث لحظات[3]:

اللّحظة الأولى: تتمثّل في الشّخص المتلفّظ بعبارة تؤدي وظيفة عملية، وتخضع هذه العبارة لقواعد معيّنة تجعل منها شهادة أو تقريرا أو وعدا.

اللّحظة الموضوعية: وهي اللّفظ في خصوصيته الذي يربط المعنى بمرجعيته الخارجية.

اللّحظة التّواصلية: وتعني إسناد اللّفظ إلى شخص على سبيل التّواصل والمخاطبة.

1- السّارد وتجربة الزّمن:

النّص السّردي هو نصّ ينهض على عنصرين متكاملين ومتداخلين: الحكاية والخطاب، وبينما تمثّل الحكاية الأفعال والوقائع والشخصيات والفضاء المكاني والزماني

---

*- خصّص بول ريكور ثلاثة كتب لمحور الزّمن وهي:

1- Temps et récit I L'intrigue et le récit historique.
2- Temps et récit II la configuration dans le récit.
3- Temps et récit III le temps racontè.

[1]- محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء– بيروت، 2002، ص 75.

[2]- م.ن، ص77.

[3]- ينظر: م.ن، ص 84.

يمثّل الخطاب الكيفية التي يتمّ عن طريقها تقديم ذلك العالم إلى متلق مفترض. ويكاد النّقاد يتّفقون على تقسيم الزّمن الرّوائي إلى ثلاثة أقسام تلازم الأحداث ملازمة مطلقة*:

- زمن الحكاية.
- زمن الكتابة.
- زمن القراءة.

اعتبر رولان بارت الزّمن مكوّنا أساسيا من مكوّنات الرّواية وربط بين العنصر الزّمني والعنصر السببي، مؤكدا على أن المنطق السّردي هو الذي يوضّح الزّمن السّردي الذي في رأيه ليس سوى زمن دلالي، أمّا الزّمن الحقيقي فهو وهم مرجعي واقعي حسب تعبير يقتبسه عن بروب[1].

ويرى ميشال بوتور أن هناك ثلاثة أزمنة متداخلة في الخطاب الرّوائي هي:

- زمن المغامرة أو زمن الحكاية إنه باختصار الزّمن الخاص بالأحداث المروية.
- زمن الكتابة ويتعلّق بالمدّة الزّمنية التي يتطلّبها فعل سرد الأحداث.
- زمن القراءة ويعني المدّة الزّمنية التي سيحتاجها القارئ لإنجاز فعل قراءة عمل حكائي معيّن، وهي قد تقصر أو تطول تبعا لحجم النّص المقروء من جهة، ونوعية القراءة من جهة أخرى.

ويلاحظ ألان روب غرييه أنّ الزّمن أصبح منذ أعمال بروست وكافكا هو الشّخصية الرئيسة في الرّواية المعاصرة بفضل استعمال تقنيات مختلفة مثل العودة إلى الوراء وقطع التّسلسل الزّمني.

ويقسّم تودوروف الزّمن إلى زمن خارجي وزمن داخلي، ويصنّف الأزمنة الدّاخلية إلى ثلاثة:

---

*- زمن الحكاية خطّي متواصل ضمن مدّة محدودة من الزمن الطبيعي،و زمن السّرد (زمن القصّ) غالبا ما يخالف التّدرج الطبيعي للحكاية فيعود إلى ماضيها (استرجاع) أو يروي ما لم يحن زمانه بعد (استباق)، وزمن القراءة عدد الأسطر والصّفحات لكل ساعة أو يوم من زمن الحكاية، ووظيفة هذا القياس هو وضع ترسيمة إيقاع النّص.

[1]- ينظر: رولان بارت: الكتابة في درجة الصّفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1 حلب،2002، ص 41.

- زمن القصّة وهو الزّمن الخاص بالعالم التخييلي، وهو الزّمن الذي استغرقته الأحداث المتخيّلة في وقوعها الفعلي.
- زمن الكتابة أو السّرد وهو مرتبط بعملية التّلفّظ. وهو زمن الحكاية أو الزّمن الذي يعرض السارد فيه تلك الأحداث عرضا يجعلها قابلة للقراءة.
- زمن القراءة: ذاك الزّمن المرتبط بقراءة النّص.

أما الأزمنة الخارجية (أزمنة خارج النّص) فهي ثلاثة أيضا:
- زمن الكاتب (أي المرحلة الثّقافية التي ينتمي إليها المؤلف).
- زمن القارئ (وهو المسئول عن التّفسيرات الجديدة لأعمال الماضي).
- الزّمن التّاريخي (لا يظهر في علاقة التخيّل بالواقع).

يميز الباحثون داخل الزّمن السّردي عموما بين مستويات قصصية ولا قصصية أي بين ما ينتمي للقصّة كزمن الكتابة وزمن المروي له إذا وجد في النّص، وزمن المدلولات النّصية التي تتابع خطّيا في الخطاب، وبين ما ينتمي من هذا الزّمن لخارج القصّة، كزمن القراءة الفعلية التي تختلف من قارئ إلى آخر، وزمن (الأحداث المروية أي زمن الأحداث كما جرت أو على الأصحّ كما نعتقد أنّها جرت أو ستجري مستقبلا. ويؤكّد شارل غريفل على أنّ لا خيال للسّرد بين أن يشير إلى زمنية أو لا يشير، فالمسيرة الرّوائية لا يمكنها أن تنطلق ما لم نحدّد لها عتبة زمنية، ويرى أنّ السّرد لا ينتج زمنية حقيقية من أيّ نوع على اعتبار أنّ التّحديد الزّمني لا يعطي أيّة صفة واقعية للقصّة.

ويشغل الزّمن مكانة خاصة في أعمال بول ريكور، ويميز الفيلسوف بين زمنين:
- زمن فعل السّرد.
- زمن الأشياء المروية (زمن مادة السّرد).

زمن فعل السّرد هو زمن متعاقب يساوي عدد الصّفحات والسّطور، وزمن المروي يقاس بصيغة أعوام وأيام وساعات. وتتجسّد علاقة زمن السّرد بزمن الحياة عبر الزّمن المروي[1].

[1]- ينظر: بول ريكور: الزّمن والسّرد II، ص 141.

ويتعالق الزّمن والسّرد في منظور ريكور بطريقة خاصة، والزّمن عند ريكور يمثّل الزّمنية عند هيدجر أي أنّها الخاصية المحدّدة للكائنات البشرية (أو الخاصية المركزية للوجود البشري) وبهذا يقرّر الزّمن أفق أيّ فهم للوجود، ونحن موجودون داخل الزّمن مشتّتين بين ماضٍ يستذكر وحاضر يندثر ومستقبل يحدس، ويستحيل علينا أن نقف خارج الزّمن. وهنا تبرز قدرة السّرد في الهيمنة على الزّمن الذي يبدو دائما منفلتا وغير قابل للخضوع، فالسّرد إذن هو الأداة التي نستطيع بها التغلّب على لا تشخيصية الزّمن.

ويتعرّض ريكور في كتابه "الزمان والسّرد" للخاصية التبادلية بين السّردية والزّمانية، إذ إنّ تجربة الزّمن الإنساني تتبدى لنا من خلال التّكوين السّردي للخطاب فالقصص (الشّفوية أو الكتابية) تفصح عن الزّمن الإنساني الذي يعاد تشكيله من جديد في ضوء تجربة القارئ.

ويتطرق بول ريكور إلى ثلاثة أنواع من الزمان: الزّمن الكوني والزمن الظاهراتي (الفينومينولوجي) والزّمن الثّالث هو الزّمن الإنساني، وتؤيّد ماريا بتيه هذا التّقسيم الثّلاثي للزّمن وتقول بالزّمن الإنساني والزّمن الدّاخلي والزّمن الكوني.

الزّمن الإنساني هو زمن قصص حياتنا أو تواريخ حياتنا (على مستوى فردي أو جماعي) ويختلف عن الزّمنين الآخرين: الدّاخلي أو الوعي الداخلي للزّمن كما يسميه هوسول في كتابة "الدّروس" والزّمن الكوني المستند إلى الحركة المنتظمة للنّجوم، وهذا الزّمن الذي اعتمد دومًا في كل مكان لقياس الزّمن من خلال الأيام والأشهر والسّنوات ثمّ الدّقائق والثّواني.

ويهتمّ بول ريكور بالعلاقة بين السّرد والزمن بمعنى الزّمن كما يعاش في فعاليات العالم والزّمن كما يتجسّد في المرويات، فالفعل السّردي إظهار لذلك الغموض الذي يحيط بالزّمن، وما الحبكة حسب ريكور إلا تأليف إبداعي للزّمن يُستنتج من التّجارب العشوائية.

ويربط ريكور بين الحبكة وعملية القراءة، فتأثير الحبكة لا ينتهي عند النّص بل عند القارئ، وبهذا الشّكل يتغلغل عالم النّص وعالم القراءة أحدهما في الآخر، وهو ما عبّر عنه ريكور بمقولة انصهارا الآفاق (Fusion des horizons) التي جاء بها غادامير القراءة هي أصلا طريقة للعيش في العالم الخيالي وبهذا يمكننا القول إنّ القصص تروى ولكنها

تعاش على نحو متخيل* كما أنّ الحياة التي يسميها ريكور بما قبل النّص (pré-texte) هي حياة تروى، إنّ كون الحياة ذات صلة بالسّرد بات أمرا معروفا لدى ريكور.

فالزّماني إذن ليس مجرد مظهر سطحي في القصّة أو مجرّد توالٍ للأحداث، إنّ الذّات يتسنى لها معرفة نفسها من خلال السّرد ومرويات الحياة اليومية (الذّات لا تعرف نفسها مباشرة) ويعدّ ريكور السّرود من بين الوسائل المهمّة لفهم الوجود، حيث تنفرد في إبراز إمكانات الفعل الإنساني وطرائق الوجود في الزمن أو توجيه الذّات نحوه.

ويجتمع في القصص خطابان: خطاب السارد وخطاب الشّخصيات، والسارد يعدّ تكوينا قصصيا شأنه تماما شأن الشّخصيات في السّرد[1].

الصّوت السّردي هو السّارد وهو "الذي يقدّم للقراء، من خلال التوجّه إليهم، العالم المروي"[2].

ويمكن ربط مقولتي وجهة النّظر والصّوت في التّأليف السّردي بالسارد والشّخصية والعالم المروي هو عالم الشّخصيات، والسارد هو الذي يقوم بسرده، ويتشكّل السّرد إذن بوصفه خطاب ساردٍ ينقل خطاب الشّخصيات[3].

سؤال من يختلف عن سؤال ماذا؟ فنبحث عن الفاعل الذي يقوم بأداء الفعل:

فاعل ⟵ سارد

فعل ⟵ سرد

سارد+ سرد = صوت سردي.

وتكمن أهمّية الصّوت بالنسبة لبول ريكور في ما يصاحبها من معان زمنية مهمّة والشّخصيات هي الذّوات القصصية التي تحمل الأفكار والمشاعر والخطاب وتكشف على

*- وهو نقض واضح لمقولة: إنّ القصص تروى ولا تعاش، بل هي فعلا تعاش ولا تروى. إنّ القصص استكشاف لعلاقتنا بالموجودات والوجود، ومن خلالها نحصل على دليل الممكنات الإنسانية.

[1]- ينظر: بول ريكور :الزّمن والسّرد II، ص 119.

[2]- م.ن، ص 153.

[3]- ينظر: م.ن، ص، ن.

نحو تدريجي عن زمنها الخاص وزمن يتضمّن ماضيا وحاضرا، وحتى ضروبا من شبه الحاضر[1].

يجعل الصّوت السّردي العمل يتكلّم ويقصد بخطابه القارئ ويقدّم له حصيلة من التّجارب الزّمنية. وعندما يكون صوت السّارد شديد الانخفاض بحيث لا يكاد يميز عن صوت البطل يمكن أن نتحدث في هذه الحالة عن البطل السّارد.

ويصعب عزل وجهة النظر*: التي تجيب عن سؤال من أين يتكلم المرء عن الصوت الذي يجيب عن سؤال من المتكلم هنا؟ الصوت السردي هو الكلام الذي يقدم عالم النص إلى القارئ، والقراء هم استجابة للصوت؛ كل قصة تستدعي وجود قاص، وكل صوت سردي كما يحلو ليدن وايت أن تقول هو صوت سلطوي. لماذا ؟
أولا لأن السّارد يعرف القصة ونحن القراء نجهلها.
ثانيا السّارد يعرف كيف ستنتهي القصة قبل أن تنتهي وعلينا نحن أن ننتظر.

وهذه الأمور: المعرفة القبلية وفعل الانتقاء الذي يقوم به السارد تؤكّد سلطة السارد ونحن نتابع القصّة ونضع أنفسنا نحن تحت هذه السّلطة التي تقرّر ماذا وكيف ومتى سنعرف والقارئ محكوم بالاستماع[2].

والسارد هو الذي يتلاعب بالزّمن تقديما وتأخيرا، وهو الذي يتلاعب بسرعة السّرد فيحكم على بعض الأحداث بالتّفاهة فيحذفها وعلى بعض الأحداث بالأهمّية فيعرضها بحرفيتها أو يقدّمها بشيء من الاختصار أو ينقلها بشيء من الأطناب.

يتناول بول ريكور مفهوم: الهويّة السّردية (L'identité narrative) وهي جزء من النّظرية السّردية التي طوّرها في كتابه "الزّمان والسّرد"، إذ لا تتحقق بحسبه تلك الهويّة إلا بالتّأليف السّردي حيث يتشكّل الفرد والجماعة معا من خلال السّرد والحكاية اللذين يصيران بالنسبة لهما بمثابة تاريخهما الفعلي.

---

[1]- ينظر: مجموعة من الباحثين: السّرد والزّمان والوجود فلسفة بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء– بيروت،1999، ص 168.

*- ووجهة النظر حسب بول ريكور تعين موقف السّارد إزاء الشخصيات ومواقف الشخصيات إزاء بعضها البعض الآخر.

[2]- ينظر: م.ن، ص 219.

وكل هويّة تتعالق بهويات الآخرين بطريقة تؤدّي إلى توليد قصص تتشابك بدورها مع قصص متعدّدة، ويصبح الزّمن الإنساني هو الزّمن الذي يعيد صياغة الهويّة السّردية وهو أيضا زمن قصص حياتنا أو تواريخ حياتنا. ويرى ريكور أنّ النّاس والمجتمعات تحدّد قبل كل شيء عن طريق سردها لنفسها، فالحياة لا تكتسب وجودها إلا من خلال طريقتها في سرد ذاتها.

ويسهم السّرد– حسب ريكور– في إعادة تشكّل الفرد والجماعة في هويّات سردية تقاوم الاندثار وسيل الزّمن الجارف من خلال الاحتكام إلى ثلاثة عناصر هي الوجود والزّمان والسّرد.

ويتعرّض بول ريكور لمفهوم البوليفونية: تعدّد الأصوات. ويقرّ بأن باختين هو أول باحث اهتمّ بالرواية المتعدّدة الأصوات كما يسميها، ويعني بها بنية روائية تحدث قطيعة مع ما يدعوه المبدأ المونولوجي أو الأحادي الصّوت الذي يسم الرّواية الأوربية. يختفي وعي المؤلف الفريد والمتميّز في الرّواية المتعددة الأصوات ويظهر مكانه سارد يحاور شخصياته ويتحوّل إلى أشكال من الوعي لا تقبل الاختزال إلى قاسم مشترك أعظم[1].

[1]- ينظر: بول ريكور: الزّمن والسّرد II، ص 165.

القسم الثّاني:

تغييب الخطاب الأنثوي في روايات إبراهيم سعدي

عرفت سنوات التّسعينات "السّيئة الذّكر"[1] أو "الفترة الحالكة من تاريخ بلادنا"[2] كتابات عربية وفرنسية تستمّد مادتها الحيّة من الأحداث الدّامية:قطع الرّؤوس، الاغتيالات الجماعية، اغتصاب الفتيات، قتل المثقّفين، حرق الممتلكات الخاصة والعامّة، الحواجز المزيّفة...وفيما سبق- في النصف الأوّل من القرن الماضي تقريبا- كتب مولود فرعون ومحمد ديب ومولود معمري وكاتب ياسين حول فظائعية الاستعمار الفرنسي بكثير من الصّدق والتّأثر والدّقة؛ يسردون ويصفون في مواضع، ويصرخون ويندّدون في مواضع أخرى. لقد لجأوا إلى الكتابة لقول وحشية المستعمر وكل أديب يحمل إحساسه الخّاص وأدوات عمله الخّاصة، فنجد "كتابة وثائقية في ثلاثية ديب، ومناظر سوسيولوجية في روايات فرعون، وكتابة متفجّرة في نجمة ورسومات لعالم يندثر مع الهضبة المنسية والحبّة في الطّاحونة"[3]. وكل هذه النّصوص – يقول رشيد مختاري- تدخل فيما يسمى بالضرورة التّاريخية (l'urgence historique)[4].

واليوم نلاحظ أنّ الظّاهرة تتكرّر "حيث شهدت العشرية ما قبل الماضية (1990-2000) ظهور روايات متأثّرة بمأساة الإرهاب الإسلامي (Terrorisme islamiste) التي جرّدت البلاد من أشيائها الجميلة وزرعت الموت هنا وهناك"[5].

يرفض رشيد بوجدرة عبارة "الكتابة الاستعجالية" (écriture d'urgence)[6]، ولا يجد رشيد مختاري تفسيرا لموقف بعض الباحثين إزاء هذه النّصوص الرّوائية التي التصقت كأشدّ ما يكون الالتصاق بأحداث الرّعب والذّبح والقتل، وشبهوها بنار الهشيم تشتعل بسرعة واتهموا أصحابها بالسّقوط في التّأثير التّبسيطي للّحظة (l'effet simplificateur de l'instant) واعتبروا الاستعجال في قول اللّحظة الفاجعة أمرا غير مقبول[7].

---

[1]- إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2002، ص 05.

[2]- م.ن، ص.ن،

[3] -Rachid Mokhtari : La graphie de l'horreur, Chihab édition, Alger, 2002, p27.

[4]-Voir : Ibid.

[5] -Ibid. p 25.

[6]- ينظر: رشيد بوجدرة في تقديم للمرجع نفسه، ص 15، حيث يقول : Par ce qu'on écrit toujours dans l'urgence et que le geste verts l'écriture est une grande façon de sauver sa peau et celle des autres.

[7]- ينظر: م.ن، ص 22.

ويذكر رشيد مختاري الرّوايات الأولى التي عملت على فضح الأصولية الإسلاموية البربرية في مدينة تغيرت ملامحها وانتزعت منها فضاءاتها الحيوية وهي(Les vigiles) لطاهر جاووت و (si diable veut) لمحمد ديب و(La gardienne des ombres) لواسيني الأعرج، وبعدها تدفّق حبر الكاتب بقدر تدفّق دم الأبرياء في الجزائر.

وتتحدّث آمنة بلعلى عن الظّرفية والتّسجيلية اللّتين تحكمتا في صياغة بعض الرّوايات الجزائرية إلى حدّ بعيد وتقول:"فإنّ الذي يجب الاعتراف به هو أنّ كثيرا من الرّوائيين الجزائريين وخاصة في عشرية التّسعينات قد غلبتهم المحنة فأصبحنا نقرأ أخبارا لا تختلف عما نشاهده أو نقرأه في وسائل الإعلام المختلفة"[1]، وتقسّم نصوص الأزمة* إلى ثلاثة أقسام[2]:

- روايات المواقف الإيديولوجية وتندرج ضمنها "الشّمعة والدهاليــز" للطّاهر وطار و"سيّدة المقام" لواسيني الأعرج، و"فتاوى زمن الموت" لإبراهيم سعدي، و"المراسيم والجنائز" لبشير مفتي.
- روايات حوارية: كرواية "ذاك الحنين" للحبيب السّائح، و"مرايا متشظّية" لعبد الملك مرتاض.
- روايات تسجيلية وتحتوي على "دم الغزال" لمرزاق بقطاش، و"الورم" لمحمد ساري.

وهي نصوص تختلف في أصواتها وأنماط وعيها وأساليب لغتها لكنها تلتقي في تكوين المشهد الثّقافي الجزائري أثناء الأزمة. وتقف الباحثة عند الفروق الجوهرية الموجودة بين رواية "ذاك الحنين" للحبيب السّائح حيث عمد الكاتب إلى توظيف التّراث الشّعبي واستغلال أسلوب الحلقة الشّعبية وشخصية المدّاح**، وبين رواية "متاهات ليلة الفتنة" لحميدة عياشي التي كتبها الكاتب أثناء المحنة والتي ترى الباحثة أنّها ليست سوى

---

[1]- آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، 2006، ص ص 103-104.

*- أطلقت تسميات كثيرة على روايات فترة التسعينات منها سرد المحنة وكتابة المحنة ورواية الأزمة.

[2]- ينظر: م.ن، من ص 75 إلى ص 188.

**- وتذكر آمنة بلعلى رواية ثانية للحبيب السائح عنوانها "تلك المحبة" التي تمثل أيضا نصا مختلفا "نابعا من موقع فكري وتاريخي تجاه المحنة". الحبيب السائح نقلا عن: م.ن، ص175.

نموذج للصّناعة الظّرفية للمتخيّل التي لم يسلم منها إلا القليل[1]. وتثار مرة أخرى إشكالية علاقة الرّواية بالواقع، الإشكالية التي لازمت كتابات الأوائل (الطّاهر وطار وعبد الحميد مفلاح وعبد الحميد بن هدوقة ومحمد العالي عرعار وواسيني الأعرج وجيلالي خلاص) في توجّهها نحو الواقع وتعمّقها في فهمه وتسجيل أزماته. كانت رواية السّبعينات تنزع إلى تعرية الواقع الجزائري وفضح أساليب الممارسة السّياسية ورصد تطلّع الشّباب إلى التّغيير وتحقيق العدالة الاجتماعية.

إنّ العلاقة بين الأدب والواقع لم تحسم بعد وقد شغلت مختلف الاتجاهات النّقدية منذ أرسطو وأفلاطون* ومهما تنوّعت المقاربات فإنّ النّص، على الرّغم من خصوصيته الفردية هو نتاج مجتمع معيّن ووليد ظرف حضاري محدّد، يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه، ويظلّ التّخييل مكوّنا من المكوّنات الدّلالية الأساسية للرّواية فمن خلاله يحصل تمييزها عن غيرها من المحكيات غير التخييلية كالسّرد التّاريخي والاعترافات والمذكرات.

لم يخض باختين طويلا في موضوع علاقة الرّواية بالواقع، وينتقد بشدّة فكرة الانعكاس في مدخل كتابه:"الماركسية وفلسفة اللّغة"، يقول:إنّ الرّواية هي المجتمع، الرّواية كلمة– خطاب– والكلمة دليل إيديولوجي ودليل اجتماعي وأداة للوعي (أي ظاهرة مرافقة لكلّ فعل واع) والكلمة كظاهرة إيديولوجية، يواصل باختين، "تتطور باستمرار وتعكس بأمانة كل التّغيرات الاجتماعية، إنّ مصير الكلمة هو مصير المجتمع المتكلّم"[2]. وهكذا فلا حاجة إلى مقابلة الرّواية بالواقع لأنّ الواقع حاضر في الرّواية على المستوى اللّغوي نفسه.

---

[1]- ينظر: آمنة بلعلى: المتخيّل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 134.

*- مسألة العلاقة بين السّرد والحياة ليست وليدة القرن العشرين، بل تناولها في العصور القديمة أفلاطون وأرسطو ويعود مفهوم المحاكاة إلى أفلاطون الذي قابل في الكتاب الثّالث من الجمهورية بين نمطين من الكتابة:المحاكاة والسّرد ففي المحاكاة (وهي تمثيل الواقع فنّيا) يوهم الشّاعر مستمعه بأنّ المتكلّم ليس هو بل شخصيات الحكاية، وفي السّرد ينقل السّارد أقوال شخصياته بلسانه، ولكن أرسطو وسع مفهوم المحاكاة حين قرّر أنّ المحاكاة في مجال الأدب لا تنحصر في النّص المبني على الحوار بل تتجاوزه إلى تمثيل أفعال البشر بواسطة اللّغة. ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 143.

[2]- ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللّغة، ص 213.

إنّ النّص ليس لوحة فوتوغرافية شفّافة ينعكس من خلالها العالم لكنّه لا ينفصل عن الواقع الذي أنتج أداته الأساسية وهي اللّغة، لقد تأكّد القول بأنّ "الأدب يعبّر بطريقة ما عن الإحساس بالكون"[1] ويرى بيير ماشري أنّ العمل لا يتطابق مع واقعه ولا يعكسه مباشرة كما لا يكتفي باستحضار بعض عناصره[2] وإلا سيتحوّل الإبداع إلى مجرد نقل للوقائع.

إنّ الأدب – الرّواية– ممارسة مشروطة بزمانها أي أنها ممارسة تتّم في فضاء اجتماعي– إيديولوجي محدّد تحمل التّناقضات الاجتماعية والإيديولوجية للحقبة التّاريخية ولا نصّ يمكن أن يتملّص من بعض سطوة الواقع مهما سعى إلى الاكتفاء بذاته.

ينطلق مشروع إبراهيم سعدي من الحياة اليومية في أدقّ تفاصيلها لرسم صورة المجتمع الجزائري، معتمدا على الوقائع والأحداث والأحاسيس المشحونة بالعذابات والآلام ويؤكد الباحث مصطفى المويقن على دور تأثير الرّاهن واليومي في ازدهار الرّواية العربية[3]، والرّواية الجزائرية ظلّت هي الأخرى رهينة الواقع، تشتغل على الآني وترصد تأزّمات فترة التّسعينيات بشكل واقعي، فأمام الواقع المتذبذب تأخذ روايات إبراهيم سعدي بالفضاءات الواقعية في شخصياتها وأحداثها ومكانها وزمانها لتنقل معاناة المجتمع الجزائري والقلق الوجودي الذي يعيشه الشّخوص.

أما واسيني الأعرج فيرى أنّه لا يمكن التّعبير عن تلك الفوضى والمواقف المبهمة ببنية واقعية ومحضة، فالتراكمات أكبر من أن تحصر في مجتمع واحد وفضاء واحد لذلك فهو يخرج عنهما لينطلق إلى الماضي زمانا ومكانا، إلى الأندلس وقشتالة وبغداد وتركيا محاولا تفسير ما يحدث ذاهبا آوبًا. كل هذا لم يكن ليعرض في فضاء واقعي محدود زمانا ومكانا*.

---

[1]- دريد يحي الخواجة: إشكالية الواقع والتحوّلات الجديدة في الرّواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص 08.

[2]- ينظر: مصطفى المويقن: تشكل المكوّنات الرّوائية، دار الحوار، ط1، اللاذقية، ص 45.

[3]- ينظر: م.ن، ص ص 38–39.

*- تتناول الباحثة آمنة بلعلى استثمار الكتّاب الجزائريين للعجائبي والأسطوري والدّيني والتّاريخي في رواياتهم وتضرب مثالا بروايتين للحبيب السّائح، الأولى عنوانها:"ذاك الحنين" حيث يلجأ الكاتب إلى توظيف المحكي الشّعبي والتّهجين والأسلبة، والثّانية هي "تلك المحبّة" التي تتبنى على ثنائيات عدّة ويمكن أن تختزل في مقولة الظّاهر والباطن التي =

ويتطرّق محمد برّادة إلى المتخيّل الاجتماعي* (L'imaginaire social) في الرّواية العربية لأنّ الرّواية بالذّات استطاعت أن تستوعب أكثر من الخطابات غير الأدبية بعض ملامح المتخيّل الاجتماعي المتحوّل (تفاقم العنف وعودة المكبوحات وانهيار كثير من المثل العليا الميثولوجية) ويعتقد الباحث "أنّ التّعدّد اللّغوي تدقيقا ساعد على الاقتراب أكثر من هذا المتخيّل وتمظهراته، لأنّ لغة الرّواية لا تختزل التعقيدات والتشابكات في مقولات موضوعية واضحة بل تشخّص الظاهرات والعلائق والأفكار عبر علاماتها وتمظهراتها السيميائية والإيديولوجية وبطرائق تخييلية تتيح لها التّخفي والتّنكر والإفلات من سلطة الرّواية"[1].

لقد كانت الرّواية عنصرا مهمّا في تكوين المتخيّل الاجتماعي قبل تعميم السينما والتّلفزة، واجتماعية النّص تعني حضور الاجتماعي (Le social) في النّص مهما كان نوعه. ويتشكّل متخيلنا الاجتماعي– تقول رجين روبين R. Robin من عناصر مختلفة بعضها واقعي كالذّكريات الشّخصية ورسوم الكتب المدرسية والأماكن التّاريخية وبعضها الآخر تخييلي مثل كافروش (Gavroche) وغابات روايات والتر سكوت[2].

في أيّ زمن تتحدّث روايات إبراهيم سعدي؟ وعن أيّ زمن؟ وبأيّ صوت تنطق؟ أسئلة كثيرة تطرحها روايات إبراهيم سعدي وهي تصوّر دواخل الشّخصيات أو تعبّر عن الواقع الفاجع الذي تعيش فيه حيث برزت "العصبية الدّينية كقاعدة للوحدة القومية والتوازن السّياسي"[3].

= تحضر بشكل قوّي في الخطاب الدّيني. ينظر: آمنة بلعلى: المتخيّل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف من ص 93 إلى ص 101 ومن ص 175 إلى ص 204.

*- يشير كلود دوشي (C. Duchet) في أواخر السّتينات أي في خضمّ المرحلة الشّكلانية والبنيوية والنّقد الماركسي إلى فكرة اجتماعية النّصوص (La socialite du texte) إذ تحتل الرّواية مكانة متميّزة في عملية انتشار الأفكار والصّور والنّماذج.

[1]- محمد برّادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص 52.

[2] -Voir : Régine Robin : La politique du texte enjeux et sociocritique, Presse Universitaire de Lille, 1992, p 95.

[3]- برهان غليون: تأملات في الواقع العربي والرواية، في كتاب الرواية العربية واقع وآفاق لمجموعة من الباحثين، ص 177.

الفصل الأوّل:

سـؤال السّارد

يقتضي فعل السّرد حضور السارد ولكن الساردينّ يختلفون في درجات الحضور وأشكاله، فمنهم من يكون حضوره في ملفوظه علنيا صريحا فيتدخل باستمرار مفسّرا أو مقوّما متأمّلا، ومنهم من يؤثر التّخفي والتّنكر كأن ينزل غالبا عن الكلام للشّخصيات مكتفيا في الظاهر بمجرد التنسيق بين أقوالها[1]. ويعدّ الضّمير من العلامات الدّالة على حضور السارد في النص، فالخطاب السّردي ككل يتضمّن دوما علامات تحيل على الذّات المتلفّظة.

الأصل في تاريخ السّرد العربي (والعالمي) أن يستأثر بالسّرد سارد عليم بكلّ شيء يعرف ما وقع وما سوف يقع، يدرك ما يدور بذهن الشّخوص، ويعرف عن دواخلهم أكثر مما يعلمون. والضّمير الأكثر استئثارا بالسّرد هو "الهو" أو "الهي"، بمعنى "الآخر يسرد الآخر"[2]، ويليهما الأنا ثمّ الأنت أو الأنتِ*.

والسّرد بضمير الغائب هو حديث عن الشّخصية، والسّرد بضمير المتكلّم هو حديث الشّخصية عن نفسها، والسّرد بضمير المخاطب هو حديث إلى الشّخصية.

والسارد كما يعرّفه كايزر هو أداة البثّ التي يبدعها المؤلّف ويفوّض لها أداء عملية السّرد[3]. ويقول تودوروف إنّ السّارد "هو الذّات الفاعلة لهذا التلفّظ الذي يمثّله كتاب من الكتب. هذا السّارد هو الذي يرتّب عمليات الوصف [...] وهو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشّخصية أو تلك أو بعينيه هو دون أن يضطّر إلى الظهور أمامنا

---

[1]- ينظر: محمد نجيب العمامي: الرّاوي في السّرد العربي المعاصر، ص 21.

[2]- صلاح صالح: سرد الآخر، ص 63.

*- ضمير المخاطب هو أحدث الأشياء السردية في مجال السّرد، ومنذ أن نشر ميشال بورنو روايته "التّعديل" (Modification) في سنة 1957، والسّرد بضمير المخاطب يحتل مكانة متميّزة ويستخدم بطرق مختلفة. ومن أشهر النّصوص المكتوبة بضمير المخاطب نذكر:

- هالة لكارلوس فيونتس (1962) Auta .
- الرّجل الذي ينام لجورج بيرك (1962) Un homme qui dort .
- مكان وثني للاندا أوبرين (1970) A pagan palace .
- الشّخص الثاني لـــ. و. ميروين (1970) The second Person .

وسيظل هذا الموضوع مهملا إلى حدّ بعيد في الأعمال الكبرى لميكيابال وسوزان لايسر وجيرار جنيت وشلوميث كينان وولاس ماريت ودوريت كوهين، ومازال سرد المخاطب مغامرة فنّية قليلة الانتشار.

[3]- ينظر: كايزر(W.Kayser) نقلا عن عبد المجيد زراقط: في بناء الرواية اللبنانية 1972-1992، ص 500.

وأخيرا هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف موضوعي"[1].

وعلى الرّغم من توفّر كل هذه المعلومات عن السّارد فإنها غير كافية للإمساك بطيفه بشكل دقيق، فهو على ضوء نماذج عديدة، يتلوّن كالحرباء، فحينا يتلبّس صورة المؤلّف ومرّات عديدة لا يتعيّن إلا في شتيت من الأقنعة.

ويتحـــدّد وضع السارد في الرّواية من خلال علاقته بالمستوى الحكائي، فقد يكون متـــواريا متحفّظ الحضور، خجول الطّلعـــة، وقد يتحول إلى شخصية مركزية في الرّواية.

السارد في سرد الغائب الذي يسم الرّواية الكلاسيكية على وجه الخصوص دون أن يتوقّف عندها، كليّ المعرفة، يملك مفاتيح العالم السّردي، ويقف وراء الأحداث والشّخصيات ويوجّهها من بعيد نحو مصائرها، وقد يتنازل السارد عن سلطته ويفسح للشّخصيات فرصة الوجود المستقل ويعطيهم إمكانية الكشف عن ذواتهم، فيتنحى جانبا ليترك للشّخصية حرّية الحركة والتعبير عن نفسها بنفسها مستعملة ضمير المتكلّم.

درس الباحثون السّارد باعتباره صوتا له وظائف مختلفة، وباعتباره عنصرا متميّزا له علاقة بالزّمن والمكان والشّخصيات والأحداث*، وقد ميّزوا بين ثلاث حالات للرّؤية تتولد منها ثلاثة أنماط من السّاردين: فيكون سرد مهيمن في حالة اللاتموضع أي حين يكون السّارد موجودا في كل مكان وزمان مع الشّخصيات ومن داخلها ومن خارجها ويعلم ماضيها وحاضرها بل وما ينتظرها من أقدار، ويكون السّرد ذاتيا إذا التزم السّارد رؤية شخصية ما فيرى من خلالها عالم الآخرين فلا تطفو المعلومة إلا من زاوية محدودة

---

[1]- تزفيطان تودوروف: مقولات السّرد الأدبي، مجموعة مقالات من إعداد اتحاد الكتّاب المغاربة، الرباط، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ص 64.

*- يمكن للسّارد أن يكون:

– غير ممثل في الحكاية: خارج حكائي (Hétéro diégétique).

– ممثّلا في الحكاية: داخل حكائي (Homo diégétique).

وهنا يمكن أن يكون السّارد:

– هو بطل حكيه (الحكي الذّاتي) (auto diégétique).

– ولا يؤدي إلا دورا ثانويا: مشاهد/ شاهد.

توازيا مع محدودية نظر الشّخصية ووفق أهوائها وميولها ورغباتها، كما يكون السّرد موضوعيا ووصفيا حين لا يدرك السّارد عن الشّخصيات إلا ما يعاينه من الخارج، فلا يرَى إلا سلوكات ومظاهر، وبالتالي يكون علمه أقلّ من علم الشّخصيات فنكون إزاء سارد قارئ ومؤوّل ومحلّل وتعمد الحكاية إلى الوصف الخارجي للوقائع. وبهذا تظهر أهمية السّارد والوضعيات التي يتّخذها وما يترتب عنها من نتائج مهمّة على مسار السّرد.

1. الرّهان على السّارد العليم:

يشتغل السّارد خارج حكائي بضمير الغائب في: المرفوضون والنّخر وبحثا عن آمال الغبريني وصمت الفراغ، وتبرز صورة السّارد داخل حكائي بضمير المتكلّم في روايتي "فتاوى زمن الموت" و"بوح الرجل القادم من الظّلام" كما سيوضّحه الجدول الآتي:

الرواية	السارد	الضمير النحوي	الشخصية المحورية
المرفوضون (1981)	السارد خارج حكائي غير مشارك في الأحداث	الغائب المفرد "هـــــو"	أحمد
النخر (1990)	السارد خارج حكائي غير مشارك في الأحداث	الغائب المفرد "هـــــو"	موهوب وباية: (تظهر من أول الحكاية إلى آخرها)
فتاوى زمن الموت (1999)	السارد داخل حكائي(السارد = الشخصية المحورية)	المتكلم المفرد "أنا"	منصور نعمان
بحثا عن آمال الغبريني(2004)	السارد خارج حكائي غير مشارك في الأحداث	الغائب المفرد "هـــــو"	المهدي المغراني ووناس خضراوي
صوت الفراغ (2006)	السارد خارج حكائي غير مشارك في الأحداث	الغائب المفرد "هـــــو"	عبد الحميد بوط

إنّ النّصوص- كما نلاحظ- تتوزّع بين الضميرين، إذ ينهض ضمير الغائب بصوغ محكيات أربعة نصوص، وضمير المتكلّم بصوغ مثيلاتها في نصين آخرين.

يوجد السّارد في "المرفوضون" خارج فضاء القصّة ويسيطر بقبضته الأبوية الصّارمة على مختلف مكوّنات الموقف:

- **ينقل المعلن:**

"وقبل أن يدفع إلى الأمام بابه الزّجاجي السّميك انتابه ذلك القلق الذي صار يعتريه بانتظام منذ أن دخل إلى مقهى رفض خادمه أن يناوله ما طلبه"[1].

"بادر بالحديث إلى البائعة الشّقراء بعد شرائه ملفعا ولم تجبه"[2].

- **وينقل المخفي:**

"وفجأة انتابه حزن عميق. أدرك سببه بعد برهة من الوقت حينما تذكّر الرّسالة التي تلقاها منذ حوالي ثماني سنوات"[3].

"فكّر وهو يلف الملفع حول رقبته بأنّ امتناعها عن مكالمته يعزى بلا ريب إلى كونه عاملا عربيا وسخط في قراراته عليها وعلى نفسه"[4].

"من عادته أن يذكر كلّما مرّ من هذا الشّارع، بأن صديقا له، جزائريا مثله [...] قد سقط أثناء العمل من الطابق الثالث عشر ومات"[5].

- **يعرف النّوايا:**

"قد نوى مرارا أن يطلب منها التّخفيض من صوتها ولكن لحسن حظّه لم يفعل"[6].

---

[1]- إبراهيم سعدي: المرفوضون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 03.

[2]- م.ن، ص 07.

[3]- م.ن، ص 06.

[4]- م.ن، ص 07.

[5]- م.ن، ص 15.

[6]- م.ن، ص 17.

- **ويعرف الماضي:**
  - سقوط أخت أحمد وصراخ والده في وجهه[1].
  - وفاه والده بعد مرور يومين من تلك الحادثة[2].
  - زواج أبيه من امرأة ثانية بعد مرض أمّه، وبعد موت الأب تركتهم والتحق هو وأخته وأمهما بعمه[3].
- **ويجيب عن تساؤلاتنا:**

"وقد يتساءل المرء كيف أن صاحب تلك المكتبة الكبيرة قد قبل أحمد للعمل عنده، ولا بدّ إذن من الإشارة إلى أنّ هذا الجزائري كان يحمل وجها لا يتبين من الوهلة الأولى البلد الذي ينتمي إليه"[4]. السارد هنا صريح نسمع صوته مباشرة.

- **ويصف بحياد تام:**

"بعد حوالي ربع ساعة صارت زجاجة البيرة فارغة وكانت الأمطار قد توقفت عن السّقوط، وخرج قصد المغازة العامة التي كان قد عدل عن الدخول إليها من قبل [...] بمجرد أن جذب إليه أحد أبواب المحلّ المصنوع من الزّجاج السّميك وخرج، صفعه برد قارس وأخذ يرتعد، اجتاز ساحة كليبار بخطى حثيثة "[5].

- **ويعلّق بنبرة عتاب:**

"وإنّه لا يجد في مجادلة الدّفاع عن نفسه سوى ذلك المبرر القديم غير المقنع لقد بلغته الرّسالة متأخّرة وعملية الدّفن تكون قد تمّت بلا ريب"[6].

يبرّر أحمد تصرّفه السّيئ (عدم حضور دفن ابنه الوحيد البالغ من العمر عامين) بوصول الرّسالة متأخّرة.

---

[1]- ينظر: المرفوضون، ص 175.

[2]- ينظر: م.ن، ص.ن.

[3]- ينظر: م.ن، ص.ن.

[4]- م.ن، ص 120.

[5]- م.ن، ص 07.

[6]- م.ن، ص 06.

فالكاتب ينوّع أساليبه السّردية في رواية "المرفوضون" فيتّخذ لعملية التّبئير النّصية تارة زاوية رؤية من الخارج حيث معرفة السارد أكبر من معرفة الشّخصية، وتارة أخرى يتّخذ زاوية رؤية مع حيث معرفة السارد على قدر معرفة الشّخصية الحكائية.

وفي رواية "النّخر"، يأخذ بزمام السّرد سارد موجود في كل مكان ومع كل الشّخصيات:

- **يعلم أحاسيسها:**

"الحقّ أنّ رغبته [موهوب] في الطعام معدومة هذا المساء"[1].

"قال في نفسه بأنه ربما تركها [الصور] في مكانها على الجدران رغم غرابتها وقلّة جمالها لأنها من مخلفات إخوته"[2].

"لما يحسّ نفسه [موهوب] مدفوعا نحوه [زوج أخته زليخة] بقوة لا سبيل إلى إيقافها"[3].

"ترى هل يستطيع أن يظهر دمها فيأتي بالدليل القاطع على فحولته"[4].

- **يعلم أسرارها:**

"لم يذق طعم اللّذة الجنسية مع امرأة طوال السنين الماضية مع حياته القاحلة الخالية من الحب"[5].

"اغتصبت [باية] مثلها مثل أم علجية على يد الفرنسيين"[6].

- **يعلم أحلامها المروعة:**

"مخلوق ذو قرنين يطاردها [علجية] فترمي بنفسها داخل هوّة مظلمة وينقذها مخلوق بديع"[7].

---

[1]- إبراهيم سعدي: النّخر، الشركة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 07.

[2]- م.ن، ص.ن.

[3]- م.ن، ص 310.

[4]- م.ن، ص 16.

[5]- م.ن، ص.ن.

[6]- م.ن، ص 54.

[7]- م.ن، ص 31.

- **يعلم نواياها:**

"أخرج من جيب سترته [دحمان] الخنجر، كان قد انتوى أن يذبح به وحيدة وعريسها أثناء حفلة زواجهما"[1].

- **يعلم شعورها بالذّنب:**

"والحقّ أن الخال بوعلام، وقد بدأ يتقدّم في السّن، بات يشعر بالذنب على سلوكه الطّائش مع علجية يوم غرّه الشّيطان فمدّ يده محاولا تحسّس جمالها الفتّاك"[2].

هكذا يفسّر السّارد سلوك بوعلام بعد عودة علجية (ابنة زوجته) إلى بيته حيث اكتفى بقول: "أن الله سوف يفرج الكرب، ومن يفعل خيرا، يجني مثله ضعفين"[3] بينما ارتفع صوت زوجته الثّانية :"عد بهذه المغبونة إلى بيتها في أسرع وقت... افتح عينيك...النّاس يضحكون علينا...افتح أذنيك فتسمع ما يقولون...شخت أيّها الرّجل وذهب عقلك فأصبحت لا تعرف أين اللّيل وأين النّهار"[4].

وقد تجنح بنية السّرد – أحيانا– لتقويض سلطة السارد العليم، فيتحوّل إلى مجرد ناقل للأحداث يبقي مسافة ما بينه وما بين ما يروي أي يروي من الخارج فيصف ما يراه فقط:

"عاد موهوب في نفس اليوم، فأغلق على نفسه باب غرفته بعيدا عن صخب أبناء أخيه دحمان"[5].

"في الصّباح قصد غرفة باية فوجدها مرتّبة ترتيبا تاما [...] فتح درج الخزانة العتيقة مخرجا منه خنجرا قاطعا قد احتفظ به [...]لاستعماله عند الحاجة. وضع السّكين في جيبه وترك غرفة باية أغلق على نفسه باب غرفته، خلع ملابسه وضع الخنجر في محفظته بين كتبه"[6].

---

[1]- النّخر، ص 314.

[2]- م.ن، ص 141.

[3]- م.ن، ص 340.

[4]- م.ن، ص.ن.

[5]- م.ن، ص 310.

[6]- م.ن، ص 311.

يؤثر السّارد في هذه المواطن، وأشباهها كثيرة الخفاء والظّهور، بمظهر الحياد، وهذا التّوظيف للسارد كليّ المعرفة حينا وتقويض سلطته حينا آخر، إنما يأتي ليجعل بنية الشّكل تقول إنّ السارد لا يمتلك الحقيقة المطلقة.

وعموما تتعدّد الأصوات في رواية "النّخر" وتضفي دينامية خاصة على السّرد* وتنأى به عن هيمنة السارد الأحادي، وتثريه بوجهات نظر مختلفة لكنها لا تحقّق التّنوع الكافي في النّبرات واللّهجات الاجتماعية والمهنية التي تبرز التباين بين منطوق شخصية وأخرى.

إنّ الصّوت السّردي في روايتي "المرفوضون" و"النّخر" هو أبدا النّاظم الخارجي الموجود في كل مكان والعالم بكل شيء، من بداية الرّوايتين إلى نهايتهما، ونجد حضوره قويّا يوجّه دفّة السّرد ويصف وينقل خطاب الشّخصيات (في النّخر خاصة) وهو إلى جانب ذلك يستأثر بالسّرد والمعرفة، إنّه يروي من منظوره الخاص لأنه سيدّ العالم السّردي الذي يملك أسراره بكثير من الثّقة والاطمئنان. وهذا الحضور القويّ للسّارد عمل على تقليص دور المروي له ليصبح موجّها إلى المقاصد التي يذكر، والحوارات التي يوظّف لاستكمال ما اضطلع السّرد به وتعضيده، فهي تكميلية لا تضيف شيئا ذا بال عن عمق الشّخصية أو فكرها.

حظي موضوع السارد بدراسات كثيرة منذ هنري جيمس ونورمان فريدمان إلى واين بوث وتودوروف وجنيت. ولم يكن الباحثون العرب بمنأى عن فحص تجليات السارد في التخييل، وقد تناولت يمنى العيد أنماط السارد في القصّ العربي المعاصر وحدّدتها في ثلاثة: النّمط الأوّل يتميّز بهيمنة موقع السارد البطل الذي يحكم في بنية القصّ، إنّ أصوات الشّخصيات على تنوّعها واختلافها، وعلى الرّغم من حوارها وصراعها، إلا أنّها تظل محكومة بموقع هذا السارد البطل، وبالموقع المهيمن ينمو القصّ وبه يصل السّياق إلى غايته[1]. أمّا النّمط الثّاني فهو يتميز بالخروج عن مفهوم البطل السارد الذي يروي من واقع واحد مهيمن إلى قصّ يصدر عن ساردين بطلين لهما موقعان متصارعان

*- تأخذ باية الكلمة مرّات عديدة واصفة ومعلّقة ومعاتبة ومؤنّبة وآمرة، وموهوب كذلك يفصح عن وساوسه وأسراره وفاطمة تصرخ بخيباتها ودحمان يتقيأ تيهانه ولا استقراره، وشريفة وزليخة... .

[1]- ينظر: يمنى العيد: الرّاوي الشكل والموقع، ص ص 82-83.

وبالصراع القائم بينهما ينمو فعل القصّ[1]. وأما النّمط الثّالث فهو نمط معاصر ينزع لكسر حصانة البطل ومن خلفه طبعا السارد لتقويض حالة تفوّقه المطلق، وفي هذا النّمط يتوسّل السّرد تقنيات تستهدف قتل البطل وإسقاط الموقع، كأن الكاتب/السارد يحاول احتلال موقع بلا هوية، فيترك النّطق للشّخصيات فلا بطل يتفرّد ولا بطل يستأثر بعملية القصّ[2].

وتعدّد المواقع- تضيف الباحثة- وأحيانا اللاموقع ممارسة فنّية "ليس معناها سوى ممارسة لديمقراطية التّعبير"[3]، وفي غياب هذا الفنيّ يلغى كلام الآخر/ الشّخصيات وبالتالي تتحول إلى شخص واحد قريب من السارد أو من الكاتب.

ويهيمن السّرد بضمير الغائب في نصي "بحثا عن آمال الغبريني" و"صمت الفراغ" لنرى عن كثب السّارد وهو يقوم بعمله في النّصين، ولنأخذ بداية كل نص*:

"ظلّ الغريب واقفا بضع لحظات غير بعيد عن مدخل الفندق قبل أن يتحوّل نحو اليمين باتجاه مصلحة الاستقبال. لحظتها لم يعد بوسع المهدي أن يراه أو سماع صوته، رغم الصّمت السّائد، كالعادة في المكان، مدّة من الوقت مضت دون أن يعاود الظهور أمامه، ممّا جعله يستنتج أن الغريب جاء للإقامة في النّزل. رغم الملل الذي يحسّ به المرء في هذه المدينة الرّتيبة، الحارّة، البعيدة عن العالم، لم يكن المهدي فضوليا بطبعه، مع ذلك لم يفتأ يفكر في الرّجل. عبثا حاول أن يتذكّر أين يكون قد رآه أو فهم سبب الفضول الذي أثاره فضوله في نفسه، بالرّغم، من ناحية، لم يمنحه لحظة دخوله إلى الفندق غير لفتة عابرة، لا شيء ميّزها عن تلك النّظرة الحزينة والقلقة بعض الشيء التي ألقاها على المكان عامة"[4].

---

[1]- ينظر: يمنى العيد: الرّاوي الشكل والموقع، ص 84.

[2]- ينظر: م.ن، ص ص 85- 86.

[3]- م.ن، ص 177.

*- تسمى الجمل الأولى التي يستهل بها الملفوظ الحكائي مطالع أو ابتداءات أو استهلالات أو افتتاحات (Incipits) والجمل النّهائية (الأخيرة) مقاطع (Exipits- Explicits- Claurules). voir: Vincent Jouve: La poétique du roman, édition Sedes, 2eme édition 1999, pp 18-19.

[4]- إبراهيم سعدي: بحثا عن آمال الغبريني، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004، ص 03.

يتيح لنا هذا المقطع أن نعرف أنّ السّارد يتعين بضمير الغائب، والواقع أنّ قراءة الرّواية برمّتها تكشف لنا عن سيادة نمط ذي سارد غائب عن القصّة، وماذا نجد أيضا؟

يبرز السّارد المتكلّم* كشخصية غير مشاركة في الحدث، ويقدّم للقارئ الشّخصيتين المحوريتين وهما الغريب أو وناس خضراوي (أستاذ جامعي قصد الجنوب للبحث عن طالبته السّابقة آمال الغبريني)، والمهدي المغراني (صحفي قصد الجنوب بدوره للحفاظ على حقه في الحياة). ثم يضعنا السّارد مباشرة أمام المكان الذي تجري فيه الوقائع في الرّواية من ألفها إلى يائها "في هذه المدينة، الرّتيبة، الحارّة، البعيدة عن العالم"، وستتقاسم هذه العناصر الأربعة، السّارد ووناس خضراوي والمهدي المغراني والجنوب الجزائري الحضور بشكل متفاوت.

يرتبط السّرد بسارد يروي بضمير الغائب سيد الضّمائر الثّلاثة، أكثرها تداولا بين الرّواة وأيسرها استقبالا لدى المتلقي وهو سارد من خارج الحكاية حسب مصطلح جيرار جينيت (Narrateur extra diégétique)، أمّا عن علاقته بأحداث الحكاية فيبدو أنه يروي حكاية بل حكايات لم يشارك فيها، وهو يرويها بضمير الغائب المفرد المحيل على الشّخصية/ الشّخصيات المشاركة في الأحداث، فهو إذا جارينا جينيت في مصطلحاته سارد غير مشارك في الحكاية(Narrateur Hétéro diégétique).

يلجأ السارد في مواضع كثيرة إلى استبطان أقوال وناس خضراوي وقراءة أفكاره وهواجسه:" شاعرا كما لو أنّه شخص آخر يتكلّم نيابة عنه، لا يدري كيف تسرّب إلى داخله واستولى على لسانه"[1].

يترصّد السارد إحدى الشّخصيتين المحوريتين بنقل انعكاسات الأحداث على ذاتها:"لا يدري إن كان ندمه ناجما عمّا ألمّ به من يأس أو من جرّاء تلك الشّجاعة السّوداء التي عبرت وجه وناس خضراوي"[2] و"أخرج لفافة وراح يدخّن، لم يتناول العشاء في تلك اللّيلة بسبب الإحساس بالقرف"[3].

---

*- اهتمّ اللّسانيون بالسّارد باعتباره متكلّما، ويعرّف ديكرو المتكلّم بأنّه الكاتب المشار إليه في الملفوظ على أنّه كاتبه.

[1]- بحثا عن آمال الغبريني، ص 120.

[2]- م.ن، ص 122.

[3]- م.ن، ص 126.

ويتخلّل السّرد رؤية سردية خارجية ترتبط بوظيفة السارد التّقليدي الذي يقوم بتوجيه السّرد وتأطيره ونقل أقوال الشّخصيات وتقديم الفضاء والشّخوص والأحداث: "حين أحسّ الغريب بأنّ الدّوار زال عنه، قام من مكانه، عائدا إلى مصلحة الاستقبال حيث كان مفتاح غرفته وبطاقة هويته في انتظاره"[1]، "ظلّ يمشي وهو يرنو هنا وهنالك، عسى نظر يقع عليها"[2]، "الشّيء الذي حدث له، حين راح يغادر المكان، هو الإحساس من جديد بما يشبه الفراغ والعدم والموت"[3].

ويتوسّل السّرد بضمير المتكلّم عندما يتعلّق الأمر بدواخل الشّخصيات التي تختلج فيها المشاعر والأفكار المختلفة ونكون إزاء رؤية سردية داخلية:" لكن ينبغي أن أسترجع لياقتي البدنية"[4] و"أريد أن أشرع في جولة إلى الصّحراء"[5].

ويأخذ المهدي المغراني الكلمة من صفحة 127 إلى صفحة 130 ليستعيد أجمل يوم قضاه مع آمال الغبريني بعيدا عن المدينة، وسط الصّحراء بمناسبة العيد السّنوي للوليّ الصّالح سيدي بلال "كانت آمال واقفة بجانبي يومها، تتدلى آلتها الفوتوغرافية على صدرها، غارقة في مشاهدة فرقة من التوارق بلباسهم الأسود والأزرق، وبوجوههم الملثّمة يؤدون رقصة قتالية [...] تتمايل بجسمها على إيقاع حركات الرّجال، مردّدة مثلهم، لكن بخفوت اسم الله واسم الرّسول [...] ابتسمت لي قائلة:"هل أنت متعب يالمهدي "فأومأت برأسي لا"[6].

2. الرّواية وأشكال الكتابة عن الذّات:

أصبحت الكتابة عن الذّات (Ecriture de soi) في الغرب تتّسع يوما بعد يوم وتنتزع الاعتراف بأدبيتها ووظيفتها في المجتمع*، وتعرف بأسماء أخرى كثيرة نذكر منها: الأدب

---

[1]- بحثا عن آمال الغبريني، ص 117.

[2]- م.ن، ص.ن.

[3]- م.ن، ص 118.

[4]- م.ن، ص ص 20- 21.

[5]- م.ن، ص 22.

[6]- م.ن، من ص 127 إلى ص 130.

*- مازالت الرّواية تستأثر في العالم العربي بالاهتمام أكثر من غيرها من الأجناس التّخييلية، ولا تحظى أشكال الكتابة عن الذّات بالعناية نفسها، بل أكثر من ذلك، كثيرا ما ينظر إليها باستخفاف لكونها "مباشرة" و"سطحية"... والجدير =

الشّخصي (Littérature personnelle) والأشكال السيرية (Formes biographiques) والكتابة عن الأنا (Ecriture du moi).

يمكن للإنسان أن يعبّرعن تجاربه الشّخصية بأشكال مختلفة، وأي شكل يتبناه يحتّم عليه إعادة تشخيص حياته وتشغيل ذاكرته بشكل مغاير*، هناك **السيرة الذّاتية** (L'auto biographie) **والاعترافات** (Les confessions): وفيها يعترف الإنسان بما اقترفه من ذنوب، على نحو اعتراف القديس أوغسطيس (Saint August) للأجاس وضعف استعداده الفطري لتحمّل مهمّة القساوسة أو اعتراف جان جاك روســو (J.J. Rousseau) بنزواته وإهماله لأبنائه. والغاية من الاعترافات هي الإدانة الذّاتية والإشادة بالرّحمة الإلهية والمصارحة بالتحوّل الجوهري في الحياة الشّخصية. **والرّحلة أو محكي السّفر** (Récit de voyage) يستعرض فيه كاتبه ما شاهده في رحلاته وما وقع له في تجواله، ويجمع هذا المحكي بين القيمة العلمية الواضحة (عرض معلومات جغرافية وإثنوغرافية وتاريخية دقيقة) وبين القيمة الأدبية (اعتماد السّرد والوصف...) و**المذكّرات** (Les mémoires) ويركّز الكاتب فيها على سرد الأحداث بدافع الشّهادة، وتعليل الفعل بعد حصوله، وإبراز دوره فيما شاهده أو موقفه منه، و**التخييل الذّاتي** (L'auto fiction) وهي كلمة غير دقيقة وتوحي بوجود تركيب بين السّيرة الذّاتية وبين التخييل (تحوّل السّيرة الذّاتية إلى تخييل

= بالذّكر أن عوامل كثيرة كان لها الفضل في انتعاش بعض أشكال الكتابة عن الذّات يحصرها محمد الدّاهي في: **وسائل الإعلام** التي لعبت دورا في بعث الاهتمام بالكتابة عن الذّات وذلك بإجراء حوارات سير ذاتية مع شخصيات بارزة تنتمي إلى شرائح اجتماعية متباينة، كما أصبحت الصّحف تخصّص بعض صفحاتها لما يجيش به صدر الإنسان من خواطر وانفعالات ومشاعر. **الهامش الديمقراطي:** حين يتّسع هذا الهامش يتشجّع الإنسان على نقل تجاربه إلى الآخرين بحرّية في حين عندما يكون مقيّدا بالقيود الاجتماعية والسّياسية فهو يجد صعوبة في مصارحتهم بمخاوفه وأحاسيسه وتطلّعاته. **انتشار التّعليم:** أصبح النّاس – مع انتشار التّعليم– على اختلاف مستوياتهم التعليمية يمارسون نشاط الكتابة عن الذّات لتدوين ما عاشوه من تجارب بعفوية والبوح بمعاناتهم اليومية من صروف الدّهر وتقلباته. **الأنترنت:** بدأت تنتشر ظاهرة المدوّنات (Les blogues) وهي مذكّرات شخصية إلكترونية يعرّف فيها أصحابها بهوياتهم ومواهبهم وتجاربهم، ونسجّل في السّنوات الأخيرة إقبال القرّاء المتزايد على مختلف التّجارب الإنسانية وسبر أغوار الذّات المعقّدة والداجية. ينظر: محمد الدّاهي: الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذّات، شركة النّشر والتّوزيع المدارس الدّار البيضاء، ط1، 2006، من ص 10 إلى ص 12.

* - للتّوسع في موضوع أشكال الكتابة عن الذّات ينظر:

محمد الدّاهي: الحقيقة الملتبسة: أشكال الكتابة عن الذّات، وهشام العلوي: الجسد والمعنى، وجليلة الطريطر: مقوّمات السّيرة الذّاتية في الأدب العربي، وتهاين عبد الفتاح: السّيرة الذّاتية في الأدب العربي. و

L'aurent Jenny: L'autobiographie, Jean Phillipe Mirraux: L'autobiographie. Ecriture de soi et

ذاتي بالنّظر إلى علاقة محتواها بالواقع)، و**محكي الحياة** (Récit de vie): يمكن أن يستهلك دون عناء لأنّ الأمر لا يتعلّق بخيال مبتكر وإنما بالمعيش مباشرة، و**السّيرة الذّاتية الذّهنية** (L'auto biographie intellectuelle) : يعمد فيها الكاتب إلى استرجاع أطوار حياته الفكرية والثّقافية وذكر ما اعترضه من مصاعب وما عاشه من تردّدات واضطرابات. واليوميات الخاصّة (Le journal intime) هي عبارة عن محكي شخصي ومتقطّع وليس محكيا استعاديا أي لا يتيح للكاتب (Le diariste)* اتخاذ مسافة مع الأحداث المروية بل يثبت "الوقائع قبل أن تفقد طراوتها"[1]، ومنذ القرن التّاسع عشر أصبحت اليوميات شكلا مألوفا لا سيما بين أوساط السّياسيين والفنّانين**.

1.2. يوميات صحفي مهدّد بالقتل:

أوّل ما يمكن إدراجه كخصوصية بارزة في رواية "صمت الفراغ" ترتبط بمكوّن الرّؤية كونها لا تلبث على نمط واحد إذ هي تتأرجح بين الرّؤية السّردية الدّاخلية والرّؤية السّردية الخارجية إلى حدّ التّداخل ولا تكاد تستقر رؤية حتى تحتّل رؤية أخرى موضعها.

> "ساعتان كاملتان مرتا دون أن يجد أثرا لجريدة الصّدق. لقد فتّش عنها في مختلف أرجاء المدينة، لكن دون جدوى. الواقع أنّه بات من المتعذّر، منذ بضعة أيام العثور على أي صحيفة كانت. لقد صار الباعون يخافون على أنفسهم. ظل هكذا إلى ذلك الحين لا يدري إن كان تحقيقه عن المدينة قد نشر كما أرسله أم عرض على الغربال منذ أن كتب موضوعا قدّم فيه قراءة شخصية للأحداث التي صارت تعصف بالبلاد، أصبحت كتاباته محلّ رقابة صارمة، فيما صار زملاؤه ينادونه تهكما الشّيخ بوط"[2].

---

* - diariste من diariumاللاتينية وتعني البدل اليومي .

[1]- محمد الدّاهي، الحقيقة الملتبسة، ص 14.

** - يوميات آن فرانك (Le journal d'Anne Franc) هي يوميات شخصية لفتاة يهودية اسمها آن فرنك، كتبتها خلال فترة اختبائها لمدّة عامين كاملين مع أسرتها أثناء احتلال ألمانيا النّازية لهولندا، وتتوفى في معسكر اعتقال نازي بمرض التيفوس.

[2]- إبراهيم سعدي: صمت الفراغ، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2006، ص 5.

السارد في رواية "صمت الفراغ" غير ممثّل في القصّة يصوّر حياة صحفي متشرّد لا يعرف طعم الرّاحة، يختبئ حينا ويتنكّر حينا آخر، وعبد الحميد بوط هو واحد من بين مئات الصحفيين الجزائريين المهدّدين بالقتل في فترة التّسعينات الدّموية*.

وإذا حاولنا أن نحدّد أهم الأصوات السّردية التي يشتغل عليها السّرد في "صمت الفراغ" نعاين حضور رؤية سردية مزدوجة يجتمع خلالها صوت السارد بضمير الغائب مع صوت الشّخصية المحورية عبد الحميد بوط بضمير المتكلّم فينمو النّص بين هذين الصّوتين السّرديين إلى أن يشرف على نهايته.

ينسحب السّارد مرّات عديدة ويترك الكلمة لصاحب هذه المعاناة من الآلام الصّامتة وهذا الإحساس بالعزلة في مواجهة الموت: عبد الحميد بوط:

- "في الحقيقة يمكنني الشّك في الجميع، إلا في مرزوق"[1].
- "وأنا غارق في القندورة والبرنس، فيما رأسي قد اختفى تحت الشّاش أحسست كما لو أنني أغير جلدي"[2].
- "لم أكن راغبا في إخبار أحد بما دفع بي إلى اتخاذ مظهر البدوي"[3].
- "ماذا أخسر لو أرفع السّماعة وأقول لجوهر: نعم جوهر أنت على حق...من الجنون أن أبقى في هذه البلاد"[4].

* - وصل عدد الصحفيين الذين قتلوا في الجزائر ما بين سنتي 1993 و 1997 مائة صحفي ، وقد نشرت قائمة الضحايا على شبكة الأنترنت في ماي 2000 بمناسبة اليوم العالمي لحرية الصّحافة. وتحمل القائمة أسماء بارزة لنساء ورجال ناضلوا من أجل حرّية التّعبير وترسيخ الدّيمقراطية في الجزائر من مثل الكاتب طاهر جاووت (مدير جريدة Ruptures: قتل في 26-05-1993) وياسمين دريسي (صحفية في جريدة Le soir: قتلت في 11-07-7-1997) وعمر ورثيلان (رئيس تحرير جريدة الخبر: قتل في 03-11-1995) وحميد وحيوت (صحفي في جريدة Liberté: قتل في 02-12-1995) وصاحب الرّكن الشّهير "مسمار جحا" سعيد مقبل (صحفي في جريدة Le matin: قتل في 03-12-1994) وغيرهم كثيرون أريقت دماؤهم لأنهم آمنوا بمبدأي الاختلاف والتعدّد.

[1]- صمت الفراغ، ص 13.

[2]- م.ن ، ص 44.

[3]- م.ن، ص 45.

[4]- م.ن، ص 66.

– "لا أدري كيف فاتهما أن يدركا بأنّ أفضل ما يمكنهما القيام به من أجلي هو أن لا يبعثا شيئا على الإطلاق: لا برقية، لا تنديد بالعملية ولا ارتياح لنجاتي ولا شيء آخر"[1].

– "لكل إنسان أجله ... ربما ... هذا اليوم ... أيضا غير مقدر ... أن تكون فيه نهايتي"[2].

وقد يتسلّل السّارد إلى عمق عبد الحميد بوط وينقل تساؤلاته وأحزانه وتصادماته:

– "وهو يعود على عقبيه، يداه لا تزالان غاصتين في جيبي سرواله الفارغ تساءل عما إذا كان صاحب قصّاصة* الورق واحدا من سكان الحي أو جارا من جيرانه"[3].

– "وفكّر في قرارة نفسه:" نعم هذا ما أحسّ به ولا ريب لحظتها. هذه الفظاعة لا يشعر بها سوى من جرّبها"[4].

– "وقال في قرارة نفسه :" لم يحدث لي أن سمعت بأن خطوبة استمرت كل هذه المدّة الطّويلة"[5].

يشغل كلام عبد الحميد بوط مساحة كبيرة من المتن ويرد بأشكال مختلفة: حوار– مونولوج– يوميات.

ينبني السّرد في "صمت الفراغ" على أسلوب اليوميات، واليوميات شكل من أشكال الكتابة عن الذّات يسجّل فيها صاحبها كل ما يراه مهمّا من أحداث ومواقف ولوحات يكتب عواطفه وأفكاره، يكتب فرحته وغضبه، يكتب انكساراته ونجاحاته، يكتب خصوصياته وأسراره، وأحيانا يكتب ما يخشى قوله، فالإنسان يهرع إلى دفتره ويكتب كلما طغت "زبد بحور العاصمة وهاجت الأمواج" ليلقي عن كاهله أثقال الدّنيا كلها. وتعدّ اليوميات وثيقة

---

[1]- صمت الفراغ، ص 96.

[2]- م.ن، ص 139.

*- القصّاصة تحمل العبارة الآتية: اسمك موجود في قائمة المحكوم عليهم، لا شيء آخر كتب على الورقة، لا توقيع، لا اسم، لا شيء عدا هذه العبارة القصيرة [...] مع رسم لتابوت. صمت الفراغ، ص 13.

[3]- م.ن، ص 11.

[4]- م.ن، ص 94.

[5]- م.ن، ص 05.

أو وثائق تسجيلية و تاريخية مهمّة لرصد حركات مرحلة زمنية معيّنة، كما تكشف اليوميات والمذكّرات عن الجانب الخفيّ في الإنسان، ويعود ذلك إلى حالة الصّدق المفترضة مع النّفس عند كتابة الحدث، وتلك الشّفافية عند تسجيل الموقف، فالمذكّرات واليوميات كلاهما سجّل واعتراف وتاريخ، لذلك يمكن إدراجهما مثلا ضمن أدب الاعتراف لأنّهما ترصدان تفاعل أحاسيس صاحبهما وانفعالاته مع الوقائع. فما الفرق إذن بين اليوميات والمذكرّات بصفتهما شكلين يعبرّان عن التّجارب الشّخصية ويرسمان الأحداث المعيشة؟

أدب اليوميات* عبارة عن الكتابات التي ندوّن فيها الأحداث التي تترك أثرا فينا أو في محيطنا يوما بيوم فهي سيرة ذاتية مختصرة**. أما أدب المذكّرات فهو الكتابات التي ندوّن فيها الأحداث التي جرت معنا وأثّرت فينا وعلى محيطنا في الماضي القريب أو البعيد، نستذكر ثم نكتب، ويركّز كاتب المذكّرات (Mémorialiste) على الحقائق الخارجية أكثر من الحقائق الذّاتية ذلك لأنّه "يدرج قصّة حياته في تاريخ الأحداث"[1].

وترتبط اليوميات التي تتخلّل رواية "صمت الفراغ" بشخصية حكائية مقهورة اسمها عبد الحميد بوط.

يحاول الكاتب أن يكسّر حصانة السارد أو لنقل إنه يفكّك مركزيته، فليس هناك سارد يحتكر سلطة الكلام أو يمتلك القدرة على معرفة كل شيء، يخترق كل الحجب وينفذ إلى كل الأعماق ويتواجد في كل الأماكن، بل هناك شخصيتان ساردتان تشغل كل واحدة منهما حيّزا من المساحة الكلامية للرّواية.

---

*- أدب اليوميات ليس فنّا حديثا ولا نمطا خاصّا بشعب أو بثقافة ما دون غيرها. إنّ كتابة اليوميات ذات جذور تاريخية ومنتشرة في كافة المجتمعات وبين كل الطبقات الاجتماعية، ونجد يوميات الجنود ويوميات الثّوار ويوميات السّاسة ويوميات القادة ويوميات رجال العلم ويوميات الأدباء.

** - وتختلف اليوميات عن السّيرة الذّاتية في أنّ الأحداث ترد فيها على شكل متقطّع غير رتيب، كما أنّها تتّسم بالقدرة على رصد المواقف عند حدوثها وهي تفتقر تبعا لذلك إلى المنظور الإستعادي في القصّ، وتبقى اليوميات سجلا للتّجارب اليومية والأحداث الحياتية للشّخص. ينظر: تهاني عبد الفتاح شاكر: السّيرة الذّاتية في الأدب العربي، المؤسسة الوطنية للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 2002، ص 20.

[1]- ج. ف. ميرو (J.PH.Mireaux) نقلا عن محمد الدّاهي: الحقيقة الملتبسة، ص 14.

ويستخدم السّرد التّقنيات التي تستهدف كسر التّصور الواحد للحقيقة مثل تداخل الضّمائر(الضمير الأول/ الأنا والضمير الثّالث/ الهو) فيتناوب السّارد بضمير الغائب وعبد الحميد بضمير المتكلّم في تقديم المادة الحكائية، كما تتخلّل اليوميات والحوارات والمونولوجات والكتابات الصحفية الرّواية لتصف الواقع البائس، والمتمثّل في غياب الحرّيات والقمع والمطاردة والقتل.

- المونولوج:

يرتبط المونولوج بطريقة تقديم النّفس نفسها، ممّا يحتّم على الكاتب مواجهة مشكلة وهي "مشكلة معرفة الذّات: هل يستطيع الإنسان أن يعرف نفسه وفي الوقت ذاته أن ينقل إلى الغير هذه المعرفة"[1]، فالبطل يستخدم تقنية المونولوج "لكشف خبايا قلبه والتحدّث عنها صراحة دون مواربة أو تغطية [...] فهو يقذف ما يعتلج في داخله من أفكار ومشاعر ويعرضها بصدق تام وحرّية كاملة، كاشفا كل البواعث والخواطر والمحفّزات التي تكمن وراءها"[2].

إن تتابع المونولوج* في "صمت الفراغ" يأتي في شكل دفقات من الاعترافات والإنكارات التي يحاول عبد الحميد بوط الصحفي المطارد أن يعرضها كلّها في مواضع مختلفة من الرّواية. ولقد سعى المونولوج إلى نقل حرارة التّجربة في صياغة فنّية تعتمد تصوير الصّراع الدّاخلي مع الذّات:

> - " من الجنون أن أبقى في هذه البلاد حيث قد أذبح بين الحين والآخر. سوف ألتحق بك في وطن لا أحد يرغب في قتلي مجانا بين ظهرانيه، وطن أستطيع أن أمشي فيه من غير أن أضطر إلى التنكّر"[3].

---

[1]- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السّردية، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1 1999، ص 109.

[2]- حياة شرارة نقلا عن المرجع نفسه، ص 109.

*- المونولوج وسيلة رئيسية في "صمت الفراغ"، ويستمد طاقته التعبيرية من قدرة السّارد على تسجيل الجو الباطني للشّخصية المحورية وهي تؤدي حدثا معينا واستبطان الذّات ورصد ومضات الوعي وتدفقاته إزاء أي موقف في الحياة.

[3]- صمت الفراغ، ص 66.

ينطلق عبد الحميد بوط من الذّات ويعود إليها مباشرة، يتساءل ولا حاجة به إلى الجواب:

- " ليس بوسعي أن أعرف من سوف يطلق النّار أو سيطعنني بخنجر أو يذبحني، هذا ما جعل أهل عين لبكا يبدون لي كقتلتي المحتملين"[1].

- " لماذا لم ألتحق بها في كندا حيث لا يسعى أحد ورائي لقتلي وحيث لن أقضي وقتي في الهروب من الموت ... وبذلك أكفّ عن حياة الجرذان التي انحدرت إليها"[2].

المونولوج هو تعبير الذّاتي المرتبط بطبيعة البوح الوجداني تعرض فيه الشّخصية همومها وأمانيها وتصوّراتها عن النّاس والحياة. تحتوي صفحة 96 على أربع فقرات ثلاث منها بضمير المتكلّم:

الفقرة الثّانية: يحدّث فيها عبد الحميد نفسه عن شهرزاد (خطيبته السّابقة) وحسن خندق:"لا أدري كيف فاتهما أن يدركا أن أفضل ما يمكنهما القيام به من أجلي هو أن لا يبعثا لي شيئا على الإطلاق". يساعد المونولوج على كشف الصّوت لنفسه وبناء وجهة نظر.

الفقرة الثّالثة: يحدّثنا عن زيارة مرزوق والعمّ إسماعيل له في المستشفى"أوّل زيارة حظيت بها قام بها مرزوق مصحوبا بالعمّ إسماعيل".

الفقرة الرّابعة: يحدّثنا عن موت الرّجل الذي يقاسمه الحجرة في المستشفى" سرير الرّجل الذي كان يقاسمني الحجرة أصبح فارغا. مات."

وتتكرّر الظاهرة في صفحة 65 و 66 و68 وكأنّ السّرد كلّه مبني على ضمير المتكلّم "أنا" الذي يسبغ على السّرد حميمية بالغة نلمسها منذ الصّفحة الأولى. ولأن المونولوج ألصق بمعاناة الفرد وسبر أغوار النّفس من الحوار الخارجي، فإنّ هذه الرّواية غالبا ما ترتكز إلى المونولوج في الكشف عن أعماق الشّخصية والغوص في أدقّ تفاصيل حياتها وهمومها.

---

[1]- صمت الفراغ، ص 37.

[2]- م.ن، ص 68.

الحوار:

الحوار عنصر تكويني مهمّ في بناء الرّواية، يجسد رؤية للكون وإحساسا بالحياة* إنه أداة وغاية في الوقت نفسه؛ أداة تستعمل للتّعبير عن الذّات وعن الوعي الاجتماعي وغاية تسمح بمعرفة حجم التّباين واللاتجانس بين الأصوات الرّوائية[1] لأنّه يكشف عن مستويات التّفكير المختلفة ويكشف عن جوانب التمايز بين الأصوات**. إنّ تعدّدية المواقف الإيديولوجية المتعادلة النّفوذ والمختلفة الاتجاه ستكون هي المولّدة للحوار، ثم إن الحوار يمثّل رؤية متجدّدة تذيب سطوة التوجّه القيمي الأحادي.

إنّ الحاجة إلى الحوار أساسية في رواية الأصوات لأنّه يؤكّد استقلالية الصّوت ويبرز البعد الفكري لردّ الفعل، ويعبّر عن انفعال الصّوت وعدم استقراره وتجدّد أحاسيسه. ففي أحاديث النّاس تتجلى سماتهم وطبائعهم وأفكارهم وجزء من نواياهم.

يقوم السّارد في "صمت الفراغ" بنقل كلام المتحاورين متقيّدا بحرفيته النّحوية وصيغته الزّمنية على نحو:

- "إنّك غير مكترث بالخطر، عبد الحميد، غير مكترث على الإطلاق! نحن معشر النّساء نحسّ بأشياء تعجزون عنها أنتم الرّجال.
- مع ذلك لا تدركين بأنّني أكره أن تقلقي عليّ إلى هذا الحدّ.
- بل حتّى هذا لا يخفى عنّي.
- أواه، جوهر، لم تتغيري! لازلت تعتبرينني طفلا صغيرا! لن أنسى فضلك. لكن يجدر بك أن تتفرغي للأطفال الذين خرجوا من رحمك، أنا أصبحت اليوم رجلا"[2].

---

*- الحوار، لغته، مستواه، وظيفته هي كلّها قضايا شغلت الباحثين في حقل الرّواية العربية بسبب ازدواجية اللّغة أي استخدامنا للعامية في الحديث اليومي والفصحى في الكتابة.

[1]- محمد النجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص 57.

**- "فالكائن البشري ذاته غير متجانس ولا يمتلك لغة وحيدة بل هو لا يوجد إلا في حوار لأنّ الآخر يوجد في داخله ومن ثمّ يستحيل أن ندرك الآخر خارج غيريته، أي خارج العلائق التي تربطه بالآخر". ميخائيل باختين نقلا عن فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، ص 14.

[2]- صمت الفراغ، ص 64.

يختفي السّارد ويعطي فرصة للتعدّدية الصّوتية التي تُحدث الجدل والقلق، ومن ثمّ يستمرّ الحوار ليكشف شيئا فشيئا عن شخصيتين مختلفتين في قراءتهما للواقع بحكم تجربتهما ووعيهما، فجوهر تخاف على أخيها وتتهمه بأنّه قدري في حين أنّه صحفي لا يزال "الثّائر ينبض في داخله، لا يرضى السّفر...

– يخيّل إليّ، عبد الحميد، أنّك لازلت طفلا! لم أحسن تربيتك في الواقع. إذا أردت أن يذبحوك فليكن لك ذلك في الأخير.

– أنت التي تذبحينني جوهر. أنت...

– أنا التي أذبحك! رائعة هذه!

– اسمعي، جوهر: كفي عن تعذيب نفسك، واذهبي هانئة البال إلى شؤونك.

– كيف تريدني أن أذهب إلى شؤوني هانئة البال وأنت تنتظر من يتفضل بقطع عنقك؟

– هؤلاء لا ينتظرون الإذن من أحد إن كنت تبحثين عن الحقيقة"[1].

يكشف السارد عن لحظة تأزّم من خلال إيضاح نقطة تصادم وعيين لشخصين مختلفين جنسا وتجربة ووعيا هما المرأة ذات الثّقافة السلمية والمسالمة والرّجل ذو الثّقافة المقاومة.

يلعب الحوار هنا دور المشخّص للاختلاف بين وعي السّلام (أو الاستسلام) ووعي الثّورة لدى الشّخصيتين من خلال تبادلهما الكلام، والمبرز لفكرة عدم انطفاء روح المقاومة على الرّغم من أنّ الحوار العام يفضي إلى زلزال داخلي يهزّ عبد الحميد بوط من العمق...وانكسار ...وخيبة...

لغة المحاورين مستمدّة – كما نلاحظ– من صميم الحياة، بعيدة عن التكلّف في الصّياغة والتّركيب، تحاول جاهدة أن تجسّد الوعي باللّحظة الحالية وأن تصوّر لقطة من حركة الحياة.

ونجد في هذا الحوار أن المتكلّم يتكلّم مباشرة إلى متلق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخّل السارد، وهو ما يسمى بالحوار المباشر،"وهو الذي تتناوب فيه شخصيتان أو

[1]- صمت الفراغ، ص 65.

أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي مباشرة"[1]. وأصل الحوار أنّه "نمط تواصل، حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي"[2].

ونجد نوعين رئيسين من الشّكل الكتابي للحوار المباشر، النّوع الأوّل ظاهر تُستخدم فيه صيغة فعلية في التّدليل الوصفي للمتحدث، وتتمثّل أساسا في الأفعال: قال وقلت وقالت وأجاب وسأل وهمس وصرخ ونادى... أما النّوع الثّاني فيكون مضمرا يتمّ فيه إخفاء كل إشارة إلى اسم المتكلّم. ففي "صوت الفراغ" يرد هذا الحوار وفق تلك الصّياغة:

– "أنا لا شيء الآن الحاج، لست غير إنسان بلا عمل، وبلا أهل ولا دار"[3].

ويلتقي الحوار المباشر مع المونولوج في نقطة الكشف عن وضع الشّخصية العام وأزمتها الحادة التي تنطلق منها الرّواية كلّها.

---

[1]- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، ص 41.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص ص 196–197.

[3]- صمت الفراغ، ص 38.

- **اليوميات:** ترتبط يوميات عبد الحميد بوط بمقاومته للموت:

الصفحة	المقطع	الحدث
35	"أنا في اليوم العاشر من بقائي على قيد الحياة منذ أن وصلني الحكم علي بـــ... أوّل يوم أقضيه في فندق كإجراء أمني من جانبي. فندق حقير وغرفة بائسة ملوّثة..."	بداية رحلة الاختفاء عن الأنظار (حياة الجرذان: ص 68)
39	"اليوم هو اليوم السابع عشر من بقائي على قيد الحياة منذ بداية قضيتي، لقد صرت إذن أعدّ الأيام، كل يوم أبقى فيه حيّا يبدو لي نصرا أحققه. البارحة اشتريت برنسا وقندورة وشاشا من السّوق، البرنس لم يكن جديدا في الواقع. قرّرت إذن التنكّر في زي رجل من البدو الأثرياء. أنا الآن داخل غرفة تشبه زنزانة سجن ليس فيها حتى الكهرباء"	بداية تجربة التنكّر
43	"اليوم قتل حمو. على الساعة السابعة صباحا. فتحت التلفزيون على الثامنة مساء فأعلن على الاغتيال. في الشاشة رأيت دمه يغطي بعض جوانب الطريق [...] لا أحد إلا أنا وسط الظلام والصّمت"	مقتل صديقه الصحفي حمو
91	"اليوم حضرت جنازة (ص) عدد المشيعين كان قليلا. لا أحد من عائلتها شارك في التشييع. من الحي حضر عمي إسماعيل التاجر ذو الأصل التركي ومرزوق الرجل الذي صار يأكل عصافيره. لا أحد غيرهما جاء. اليوم فقط أدركت إلى أي مدى كانت (ص) موضع مقت في المدينة. إلى أوربا كانت تتهيأ للرحيل لكن وجهتها تحوّلت في نهاية المطاف صوب العالم الآخر..."	مقتل صونية جارته وصديقته
138	"في ذهنه راح في الأخير يكتب... من سيذكرنا؟ من سيتذكر حمو والمهدي، حتى ما كتبناه لن يترك أثرا دالا على مرورنا بهذه البسيطة. مثلما تنبأت يمينة منذ البداية، لم أصر أنا شاعرا ولا حمو قصاصا لم نصر شيئا على الإطلاق..."	تنفيذ حكم الإعدام عليه

يكتب عبد الحميد بوط في ذهنه يوما آخر من حياته وهو مشدود إلى شجرة المذبوحين... إلى أن تطاير قيده الحديدي بفعل الطّلقات النّارية ونفذ السكين إلى عنقه[1].

عمل أسلوب اليوميات على تحطيم الرّؤية من خلف، وإضافة شيء لافت للنّظر في بنية السّرد تقاسمت شخصيتان أداء السّرد بالتناوب دون أن يهيمن طرف، فراوح السّرد بين ضمير الغائب "هو" وضمير المتكلّم "أنا".

ينمو الخطاب في رواية "صمت الفراغ "إذن من دون سلطة محدّدة أو توجيه ملموس من قبل صوت سردي، لذا كانت حرّية الشّخصية المحورية في التّعبير عن نفسها كبيرة وكان اعتمادها على صوت السّارد محدودا جدّا.

3. السّارد البطل:

هو سارد داخل حكائي يستعمل ضمير المتكلّم فهو يستأثر البروز على حساب باقي الشّخصيات متّخذا من نفسه بؤرة لخطابه. إنّ سرد المتكلّم يوهم بواقعية التّجربة وحقيقية الشّخصيات، والسّارد لا يكتفي بنقل الأحداث بل يشارك في صنعها، وهذه الصّيغة تتيح للشّخصية إمكانية البوح الذّاتي في استحضار ماضيها وعلاقتها بالحاضر وما يرافق ذلك من تداعيات وذكريات وتعليقات تستوقف القارئ وتحفّزه على التّأمل.

"إنّ الحكاية بضمير المتكلّم [...]هي ثمرة اختيار جمالي واع، وليس علامة على البوح المباشر، على الاعتراف، على السّيرة الذّاتية"[2]، غير أنّ السّرد بضمير المتكلّم له ميزة فنّية ذات صلة مباشرة باستجابة القارئ، فإحساس القارئ بالطابع الذّاتي للحكي يذكّي رغبته في الاستطلاع والمعرفة ويعمّق فضوله في اتجاه أن يعرف أكثر.

1.3.الانتقال من ضمير المتكلّم المفرد إلى المتكلّم الجمع (من الأنا إلى النحن):

السّارد في "فتاوى زمن الموت" هو بطل حكيه (Auto diégétique)* السّارد والشّخصية التي تروي الأحداث من وجهة نظرها والمروي عليه هم شخصية واحدة

---

[1]- ينظر: صمت الفراغ، ص 142.

[2]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة عبد الجليل الأزدي وعمر حلي ومحمد معتصم، الدار البيضاء، 1996، ص 258.

*- يكون السّارد شخصية غائبة عن الحكاية التي يرويها أو شخصية حاضرة، والحضور صنفان، صنف 1: يكون فيه السّارد بطل حكيه، وصنف 2: يلعب فيه السّارد دورا ثانويا. دور ملاحظ أو شاهد.

اسمها موح. وتصوّر رواية "فتاوى زمن الموت" هول اليومي في فترة التّسعينات. يعيش موح وصديقاه مسعود وعنتر في عالم مسكون بسوء التّفاهم والعنف، والقمع يبدأ ولا ينتهي.

يستهل السّارد موح حكي القصّة هكذا:

"كنت بصحبة زربوط حيث رأيت عمار، بائع الخردة، يتشاجر مع حسين الميكانيكي البالغ من العمر الخمس وعشرين سنة. يومذاك سمعت حسين يرغى ويزيد لأوّل مرة"[1].

"كنت" و"رأيت" و"سمعت" هي أفعال ماضية تعود على المتكلّم موح الشّخصية المشاركة في الأحداث/البطلة، ثمّ يتخلى بسرعة عن ضمير المتكلّم المفرد "أنا" ويستعمل الجمع "نحن"، إنّ حالة السّارد هي نفسها حالة شباب الحيّ، فلماذا المفرد إذن؟

يقول السّارد:

- "اجتاحنا القمل"[2] .
- "عرفنا أنّ عمار وضع أبناءه تحت وصاية قدور"[3].
- "حاولنا إقناع عنتر بالبقاء في الحيّ"[4].
- "توقفنا عن المشي بدا واضحا أنّه لا شيء بوسعه أن ينقذ عنتر من قدره"[5].
- "نعشق جميعا مريم"[6].

منذ البدء يدخل النّص في إعلان هويته وفحوى قوله، إنّ الأمر يتعلّق بوقائع حكاية تتضمّن قصّة موح المواطن البسيط، إلا أنّ القصّة سرعان ما تتبدّد لتحلّ محلّها قصة زربوط الثّعلب الذي كان يتميّز بالغدر فأصبح يصلي صباحا ومساء، وينصح عنتر بترك العزف على القيتارة، وقصّة قدور الشّاب المنحرف الذي خرج من السّجن ليتحوّل إلى إنسان آخر يلبس الجبّة البيضاء ويذهب إلى الجامع، وقصّة مسعود الملحد الذي يقع في

---

[1]- إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت، الجاحظية، الجزائر، 1999، ص 03.

[2]- م.ن، ص 07.

[3]- م.ن، ص13 .

[4]- م.ن، ص 14.

[5]- م.ن، ص 15.

[6]- م.ن، ص 23.

حبّ فتاة لا تعبأ به فيكتب الشّعر ويكثر من المطالعة، وقصّة خوخة المرأة التي تسافر مع حبيبها جورج بيلتان وتترك أخاها ياسين الحزين والقرية، وقصص أخرى كثيرة (قصّة عمار بائع الخردة وموسى وعنتر...)، كما تجسّد الرّواية الواقع المنتكس وفظائعه المتتالية وهفواته المتكرّرة وحماقاته القاتلة واعتداءاته النّفسية والجسدية.

اختفى العشّاق المتيّمون والشّباب ذوو الملابس الأنيقة، وتخلّت الفتيات عن ارتداء الثّياب الخفيفة المثيرة لانتباه الذكور. يواجه الشّباب في القرية عقم الوصاية وبشاعة الحرمان وبؤس اللاتواصل، أي كلّ ما يتهدّد الحياة ويسلب الفرد حرّيته وكرامته.

يوضّح الجدول الآتي مدى هيمنة ضمير المتكلّم الجمع "نحن" في صفحتين 14 و15:

الصّفحة	السّرد بضمير المتكلم المفرد "أنا"	السّرد بضمير المتكلّم الجمع "نحن"
14	- "وقد كنت أتأمل مشية عنتر غير المتوازنة"	- "وقد بذلنا ما في وسعنا من أجل التوفيق بينهما". - "وقد حاولنا إقناع عنتر بالبقاء في الحيّ". - "لم يكن في نيتنا أن نذهب معهم بالرّغم من أننا كنا نعلم بأنّ قدور كان يحمل معه سكينا كعادته". - "غيّر الرّأي خاصة بعدما سمعنا قدور يخبرنا بثقة وسخرية". - "فهمنا أنه يريد أن يلقّن من خلال عنتر درسا موجها إلينا جميعا". - "وهكذا رحنا نمشي خلفها في صمت". - "لم نكن خائفين من أن يستعمل قدور سكّينه". - "لأنّنا كنا على يقين بأنّه لن يكون بحاجة إلى ذلك".
15	- "لازلت أتذكّر إلى اليوم ذلك النّزل".	- "لقد كنا نحسّ بالشفقة عليه". - "لذا لم نفتأ إلى آخر لحظة نرجو حدوث معجزة تنقذه". - "لم نعد نريد أن يتراجع". - "فقد فكّرنا بأنّ ذلك لن يبدو إلا كجبن" - "عندما توقّفنا عن المشي". - "أن نبتعد لنفسح لهما المجال". - "هكذا خيّل لنا". - "قرّرنا التّدخل للفصل بينهما"

أمّا عندما يتعلّق الأمر بمحاولة اغتياله – التّجربة التي خرج منها محطّما تماما– فإنّه يستعمل ضمير المتكلّم "أنا":

- "أردّد في قرارة نفسي: آسف يا مسعود فأنا لازلت حيّا وأنت لا"[1].
- "محاولة القتل التي تعرّضت لها جاءت على إثر فتوى أصدرها أخي موسى"[2].
- "لا أحد سأل عنّي أنا"[3].
- "اكتشفت في تلك الأيام درجة الوحدة التي بلغتها"[4].
- "أحسست بنفسي مريضا أكثر من أيّ وقت مضى"[5].
- "الحاجة إلى أن أكشف عن هوية الأشخاص الذين حاولوا القضاء علي"[6].

ويبرز ضمير المتكلّم بشكل جليّ من صفحة 129 إلى صفحة 133:

- "لقد فهمت حينذاك أنّ خطر الموت المحدق بي لم يكن مبرّرا جديرا بأن يؤخذ بعين الاعتبار"[7].
- "أحسست بآلام مباغتة وحادّة في مختلف أجزاء جسمي ووقعت على الأرض"[8].
- "أحسست بنفسي في غاية الضّعف"[9].
- "كانت تعتريني حالات حادّة من الشعور بالذنب"[10].
- "أحيانا يظهر لي في المنام فأراه يشارك عنتر في ذبح مسعود"[11].

---

[1]- فتاوى زمن الموت، ص 132.

[2]- م.ن، ص.ن .

[3]- م.ن، ص.ن .

[4]- م.ن، ص.ن .

[5]- م.ن، ص 134 .

[6]- م.ن، ص.ن .

[7]- م.ن، ص 129 .

[8]- م.ن، ص 130 .

[9]- م.ن، ص 134 .

[10]- م.ن، ص 132 .

[11]- م.ن، ص 133.

إنّ السّارد البطل موح يعيش زمن السّقوط ويتحسّس مساره وسط العتمة، وحيدا يائسا.

2.3.الأسلوب السير ذاتي/ الاعتراف الحذر:

رواية "بوح الرّجل القادم من الظلام" سلسلة من الوقائع والحالات والوضعيات والإخفاقات والأحاسيس المستلهمة من حميمية الذّات واعتمال المكبوت ونبض المعيش اليومي بجزئياته وتناقضاته.

يأخذ النّص بيد القارئ رويدا رويدا ليطلعه على ما في جعبته من حكايات عن أناس عرفهم وعايشهم، فنتعرّف إلى الحارات والشّخصيات، ثمّ إلى الأحداث والمحن، ونطلّ على واقع الثّورة التّحريرية وتقاليد المجتمع الجزائري وأزمة جيل الشّباب بعد الاستقلال.

يحمل العنوان كلمتي: **بوح** التي تدلّ على الاعتراف بالسّر وتفريغ البواطن، و**الظّلام** توحي بالخوف والضّبابية، يتعلّق الأمر إذن بأخبار امرئ وذكرياته المثقلة بالخطيئة.

يحدّد نعمان منصور، السّارد البطل، طبيعة نصّه في التّوطئة*:

- هويّة الكتاب: سيرة ذاتية.

يقول:

> "إنّ تأليف كتاب أروي فيه حياتي، فكرة أرشدتني إليها ضاوية بعدما لاحظت أنّ الحجّ إلى بيت الله لم يزل عني هواجسي ولا خفّف عنّي ذكريات ذنوبي ولا أبعد عنّي سطوة كوابيسي"[1].

---

*- يشتمل كتاب "بوح الرّجل القادم من الظّلام" على ثلاثة أقسام: **القسم الأوّل:** كلمة للنّاشر. **القسم الثّاني:** توطئة كتبها منصور نعمان. **القسم الثّالث:** سيرة منصور نعمان. يتشكّل العمل الأدبي من نص (أو متتالية طويلة نسبيا من الملفوظات) قلّ ما يقدّم للقرّاء مجرّدا من نتاجات لفظية أخرى (كاسم الكاتب والعنوان والإهداء وكلمة التّقديم والصّور). وقد حدّد جيرار جينيت مفهوم المناص (Paratexte) في كتابه (Palimpsestes)، ويفصل في مصطلحي: النّص المحيط (Peritexte) والنّص الفوقي (Iptitexte) في كتابه (Seuils) منطلقا من معادلة مفادها أنّ: المناص= النّص المحيط+ النّص الفوقي..Voir : G. Genette .Seuils editions du Seuil.1987.p 07
تنتمي التّوطئة إلى النّص المحيط لكونه يشتمل على كل ما يحيط بالنّص من عنـــوان واسم وإهداء وتقديم وإحالات والنّص الفوقي يعني كل ما يشكّل امتدادا للنّص على نحو حوارات الكاتب ومقالاته وندواته ومناقشاته وتعليقاته. ينظر: Ibid.p.11.

[1]- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 09.

ويقول أيضا:

"ارفع قلمي لتأليف كتاب سيكون بلا ريب الأوّل والأخير أتحدث فيه عن نفسي"[1].

- دوافع الكتابة:الرّغبة في البوح

يقول منصور نعمان:

"فإذا كانت الرّغبة في البوح لها [ضاوية] بكلّ شيء، لم يبرحني في يوم من الأيام"[2]. ويضيف: "ليس سعيا وراء شهرة أو مكسب أو خلود"[3].

يستبعد السّارد دافع الخلود إلا أنّ الباحثين يقرّون أنّ أبسط الأمور التي تدفع الإنسان إلى كتابة سيرته الذّاتية رغبته الفطرية في الخلود، وهذه الرّغبة تشتدّ عنده عندما يشعر بالتفرّد والتميّز[4]. ويقول عبد الحميد بوط في "صمت الفراغ": "من سيتذكّرنا؟ من سيتذكّر حمو والمهدي... حتى ما كتبناه لن يترك أثرا دالا على مرورنا بهذه البسيطة. هذا هو الموت حقيقة: أن لا تبقى موجودا في أيّة ذاكرة"[5].

- الهدف من الكتابة: العلاج

"بحثا عن راحة الضّمير"[6] يقول منصور نعمان: "وأنّي أرجو الله العليّ العليم أن يوفقني وأن يجعل من هذا العلم شفائي ومن هذا القلم دوائي"[7].

استثمرت الرّواية أسلوب المونولوج ولغة البوح والاعتراف بما يعتمل في الذّات من هواجس وتصوّرات، بانية بذلك أفقها الجمالي على أساس كتابة روائية تصغي إلى نبض الواقع بمفارقاته، وعنصر المونولوج والبوح جعلا من صوت السّارد المتكلّم منصور نعمان بؤرة مركزية تطغى على ما عداها وتصبغه بصبغتها.

---

[1]- بوح الرّجل القادم من الظّلام ، ص 10.

[2]- م.ن ، ص 09.

[3]- م.ن، ص 10.

[4]- ينظر: تهاني عبد الفتاح شاكر: السّيرة الذّاتية في الأدب العربي، ص 25.

[5]- صمت الفراغ، ص 138.

[6]- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 09.

[7]- م.ن، ص 10.

يسرد السّارد/ الصوت الذكوري قصّته في الحاضر، لكن هذا الأخير يحمل ثقوبا تتيح للماضي أن يتسرّب ليبسط أمام القارئ أحداثه، ويعود السّارد إلى أناه الماضية؛ أنا غارقة في متاهات النّفس ومنعرجات الحياة.

تقتحم السّيرة الذّاتية البرنامج السّردي وتتحدّد البداية انطلاقا من الحاضر (وهو فعل الكتابة) إلى الماضي:

"لا أجد شيئا كثيرا أقوله عن نفسي قبل بلوغي الثّانية عشرة فإلى ذلك السّن لم يميزني الله سبحانه وتعالى عن غيري من الأطفال إلا في أنني كنت بلا أخ وبلا أخت الابن الوحيد لوالديّ رحمهما الله، ورغم أنّ هذا الأمر جعلني محلّ حنان ورعاية بالغين منهما فإنّه لم يعوّضني قطّ إحساسي بالحرمان من وجود شقيقة وخاصة شقيق يكون أكبر مني سنّا يحميني ويقف بجانبي في خصوماتي مع غيري من الأطفال"[1].

يتعيّن السّارد بضمير المتكلّم أو كما يقال بضمير التّجربة*، ويظهر بصفته بطل حكيه (Auto diégétique) حسب اصطلاحية جيرار جينيت، يستأثر بسلطة السّرد والمعرفة يروي ذكرياته الماضية ويدلي بآرائه المختلفة. ويصير البطل ساردا من الصّفحة 09 إلى الصّفحة 324** على مدى ثلاث وثلاثين مقطوعة. إنّ البطل هو الأنا السّاردة والأنا المسرودة في آن واحد، ألا يتعلّق الأمر بذكريات تصوّر تجارب حيّة عاشها السّارد؟

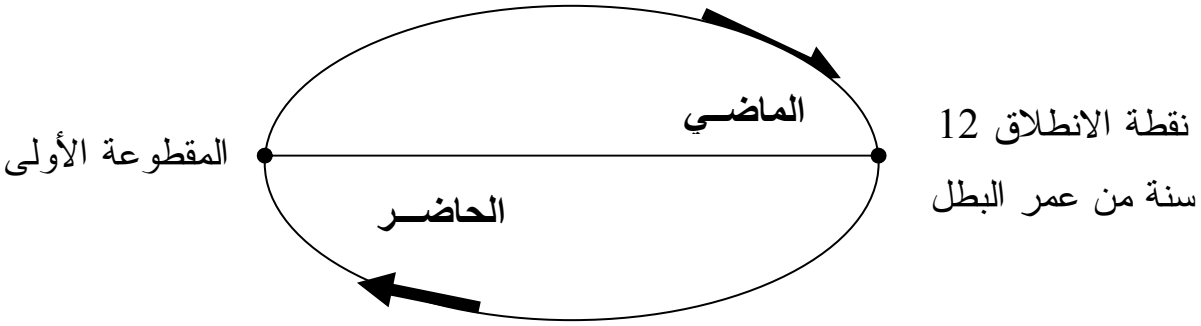
بدأ السّرد من بلوغ منصور الثّانية عشرة. إنّ التغّير الذي أصاب منصور وهو ظهور أعراض لا تشاهد عادة عند الأطفال كان أهمّ حدث سردي في المقطوعة الأولى. ويرتبط بحدث البلوغ أفعال متعلّقة به وناتجة عنه مثل هروب منصور من المدرسة وتحوّل نظرته للحي...

---

[1]- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 11.

*- ضمير أنا يدلّ على الطبيعة الاتّحادية بين شخصية السّارد والبطل فهما شخص واحد، كما يحيل على الذّات مباشرة ويستطيع التّوغّل إلى أعماق النّفس البشرية فيعرّيها ويكشف عن نواياها بحق ويقدّمها كما هي لا كما ينبغي أن تكون.

**- تسع صفحات البداية خاصة بكلمة النّاشر والتّوطئة وخارجة عن السيرة الذاتية للحاج منصور، وتسع صفحات النّهاية خاصة بالسّاردة ضاوية ذلك أنّ الحاج لم يكن بوسعه أن يكتب طريقة اغتياله.



راوح السّرد بين الماضي بآلامه والحاضر بآلامه أيضا في تواتر مستمّر ليجتمعا في تصوير شخصية البطل من جهة ونقل تناقضات المجتمع الجزائري من جهة أخرى.

جال منصور نعمان في عوالم الطفولة وصال في دواخل الذّات والتقط لحظات من مسيرتها، وكلّ الانكسارات التي أفرزها المناخ العام بعدما تبخّرت الأحلام وانقشعت غيوم التّغيير.

جنحت الرّواية إلى أسلوب السيّرة الذّاتية الذي يتطلّب قدرة استبطانية للكشف عن اعتمالات النّفس، وذاكرة لاستحضار الماضي وجرأة على الاعتراف بخبايا النّفس. هل فعلا تتبنى السّيرة الذّاتية صياغة خطاب صادق؟ وما موقع السّيرة الذّاتية بين السّردي الواقعي والسّردي التّخييلي؟

يشير الباحثون إلى صعوبة إيجاد تعريف جامع ومانع للسّيرة الذّاتية* بسبب "مرونة هذا الجنس الأدبي وضعف الحدود الفاصلة بينه وبين الأجناس الأدبية الأخرى"[1] وربما كان فيليب لوجون من أكثر الباحثين تحرّيا للدّقة في صياغة تعريف للسّيرة الذّاتية واعترف بدءا أنّ بذور السّيرة الذّاتية قديمة جدّا** في الحضارات الإنسانية، ثمّ اقترح

---

* - انتشر مصطلح السيرة الذاتية في اللغات الأوروبية حوالي سنة 1800، ولقد تداول العرب مصطلحي السيرة والترجمة، ويعدّ كتاب "العبر" للعلامة ابن خلدون (أو الجزء الأخير منه الذي عرّف بأسماء مختلفة: التعريف بابن خلدون مؤلف الكتاب ورحلته غربا وشرقا- رحلة ابن خلدون...) أول كتاب عربي خصص لتاريخ حياة مؤلفه، ويعتبر عبد السلام المسدي كتاب ابن خلدون "نموذجا لسيرة ذاتية مقصودة لذاتها لرصد أطوار حياة صاحبها، ويضمّ الكتاب مشروع حياة: المسار العائي، المسار العلمي، المسار المهني، السياسي، دعم الحكم، الاضطلاع بالمساعي الحميدة العداوة...". عبد السلام المسدي نقلا عن محمد الدّاهي: الحقيقة الملتبسة، ص 23.

[1]- تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي، ص 09.

** - إن الاختلاف حول الزمن الذي نشأت فيه السيرة الذاتية كبير جدا إلى درجة أن بعض الباحثين يعدّها من أقدم الفنون نشأة والبعض الآخر يرى أنها من أحدث الأجناس، وجورج ماي (George May) يقول إن السيرة الذاتية =

تعريفا لها: السّيرة الذّاتية "حكي استرجاعي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصه بصفة خاصة"[1]، وذكر أربعة شروط أساسية للكتابة السيرذاتية وهي[2]:

- شكل الكلام: - قصّة.

- نثرية.

- الموضوع المطروق: - الحياة الفردية.

- تاريخ الشّخصية.

- وضعية الكاتب: تقوم على تطابق هويّة الكاتب الذي يحيل اسمه على شخصية واقعية وهويّة السارد.

- وضعية السارد: - تطابق هويّة السارد والشّخصية.

- منظور القصّ ارتجاعي.

لكنه أعاد النّظر في هذا التعريف في كتابه الثّاني "أنا أيضا" (Moi aussi)* إذ جاء بتعريف عام جدّا مفاده أنّ أيّ نصّ يعبّر فيه الكاتب عن حياته ومشاعره وأحاسيسه هو سيرة ذاتية[3]. وأثار مسألة اسم العلم أو ارتباط الأنا اللّغوي في النّص السيرذاتي بمرجعية

= شكل تعبيري تختص به الثقافة الغربية، ويشير إلى سير ذاتية ظهرت قبل اعترافات روسو لتتمثل في اعترافات القديس أوغسطيس وما كتبه جيروم كاردان ومونتاني عن حياتهما الشخصية. ينظر: أحمد الدّاهي: الحقيقة الملتبسة، ص 19

[1]- عرّف فيليب لوجون السيرة الذاتية كالآتي:

"Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité". Phillipe Lejeune: L'autobiographie en France, Armand Colin, Paris, 1971, p. 14.

[2] -Voir: Ibid.

*- خصّ الباحث فيليب لوجون (1938) الكتابة السير ذاتية بدراسات كثيرة أهمّها:

السّيرة الذّاتية في فرنسا.	L'autobiographie en France(1971)
العقد السير ذاتي.	Le pacte autobiographique (1975)
أنا أيضا	Moi aussi (1982)

[3]- ينظر: محمد الدّاهي: الحقيقة الملتبسة، ص 12.

خارجية تجسّمها هويّة واقعية مثبتة على وجه الحقيقة لا المجاز في سجلات الحالة المدنية[1].

اتّجهت عناية النّقاد في السبعينات من القرن العشرين إلى تحسّس مقوّمات الكتابة السير ذاتية التي تقوم على نوعين من الملفوظات السّردية وهما: الملفوظ القصصي التّخييلي والملفوظ التّاريخي، وبهذا تغدو القضية المرجعية واردة بشكل ملحّ في النّصوص السير ذاتية* وهذا رولان بارت يشكّك في قدرة الكاتب على استنساخ الواقع وقول الحقيقة المطلقة[2]. وهناك من رفض فكرة المطابقة بين الشّخصيات والذّوات البشرية الحيّة، لقد أصبحت الشّخصية مفهوما مجرّدا لصيقا ببنية السّرد الكلامية لا يتجاوزها (الانتقال من مفهوم الشّخصية الكائن، ذات نفسية، إلى مفهوم الشّخصية باعتبارها رمزا لغويا).

إنّ العمل الفني، بمنظور جون فيليب ميرو، لا يمكن اعتباره سير ذاتيا أو روائيا محضا، بل يتنزل في الما– بين، ويستدلّ بالكاتب الفرنسي أندري جيد لإثبات أنّ السّيرة الذّاتية يمكن أن تنتج شكلا جديدا بناء على القول بانزياح السّيرة الذّاتية عن الواقع إلى بعض المتخيّل وانزياح الرّواية عن المتخيّل إلى الواقعي[3]. وبالتّالي يثار السّؤال: هل يمكن للذّات أن تتحرّر من ذاتها عند تحوّلها من سياق الذّات المنفصلة عن الموصوف إلى واصفة وموصوفة في الوقت نفسه؟

يرى الكاتب المغربي الميلودي شغموم أنّ المبدع سواء تحدّث عن نفسه أو عن تجارب الأغيار، لا يمكنه أن يكتب إلا انطلاقا من ذاته ومعيشه الشّخصي، ويقول:"يبدو كل نتاج أدبي وفي مقدّمته الرّواية سيرة ذاتية لصاحبه أو استثمار المعطى من معطيات حياته كيفما كان وزنه وحجمه وقيمته"[4]. وقد عبّر إبراهيم سعدي عن علاقة الرّوائي

---

[1]- ينظر: جليلة الطريطر: مقومات السّيرة الذّاتية في الأدب العربي الحديث، ص 12.

*- تركّز نظرية فيليب لوجون التّعاقدية على مبدأ الهويّة (Le principe identitaire) كأهمّ عنصر تتحدّد به مرجعية النّص السير ذاتية (إلحاق الهويّتين السّرديتين، السّارد والشّخصية، بهويّة الكاتب الحقيقية) ثمّ مرجعية الأحداث والزّمان والمكان والشّخوص.

[2]- ينظر: محمد الدّاهي: الحقيقة الملتبسة، ص 70.

[3] -Voir: Jean Phillipe Miraux, L'autobiographie, écriture de soi et sincérité, Armand Colin, Paris, 1996, p. 115.

[4]- الميلودي شغموم نقلا عن هشام العلوي: الجسد والمعنى، ص 95.

بالسير ذاتي قائلا:"الرّواية ليست سيرة ذاتية بالمعنى الدّقيق للكلمة، ذلك أنّ فيها الكثير من الخيال والكثير من تجارب الآخرين وحتّى من تجارب الرّوائيين الآخرين، لكن حضور الذّات دائم ومتفاوت في آن واحد [...] فالرّواية [...] تنطوي دائما على حساسية ورؤية شخصية إزاء الكون والحياة والبشر"[1].

وعموما فقد استفاد جنس السّيرة الذّاتية من التّقنيات الرّوائية في تشكيل عالمه الخاص، ويبقى الميثاق أو العقد السير ذاتي هو وحده الكفيل بوضع حد فاصل لإمكانيات الخلط بين جنسي السّيرة الذّاتية والرّواية*.

تتوفّر ثلاثة شروط للسّيرة الذّاتية في كتاب "بوح الرّجل القادم من الظّلام"، وهي:

- الوعي بالمشروع السير ذاتي: التّعريف بذاته وتقديم صورة عن نفسه.

– "كنت بلا أخ وبلا أخت"[2].

– "بدأت تظهر عليّ أعراض لا تشاهد عادة عند الأطفال، بدأ ينمو لي شارب وينبت الشّعر على ساقي ويتضخّم صوتي"[3].

– "صرت أمقت الدّراسة"[4].

– "رغم أنني لم أتعلم منهما بشأن الدّين غير صوم رمضان المعظّم كعامة النّاس، فقد كان لي نعم الوالدين"[5].

– "إلى تلك الأيام تعود بداية إحساسي الأليم بأنّني مختلف عن النّاس، بأنّني وحش. بأنّني لا أنتمي إلى الجنس البشري"[6].

– "أنا لا شغل لي إلا اختلاس النّظر إلى البنات والنّساء"[7].

---

[1]- ينظر: الصفحة 242 من هذا البحث.

*- وقد حاول الكاتب سيرج دوبروفسكي Serge Doubrovsky (1928) إلغاء هذا الفصل الأجناسي وذلك في روايته ابن (Fils) (1977) حيث طابق فيها بين اسمه واسم بطل الرّواية الذي قدّمه على أنّه بطل خيالي ونعت الكاتب روايته تلك بأنّها لون من التّخييل الذّاتي. ينظر: جليلة الطريطر: مقوّمات السّيرة الذّاتية في الأدب العربي الحديث، ص 84.

[2]- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 11.

[3]- م.ن، ص 12.

[4]- م. ن، ص. ن.

[5]- م.ن، ص 13.

[6]- م.ن، ص 14.

[7]- بوح الرّجل القادم من الظّلام ، ص14.

ويمضي نعمان منصور في رسم ملامح صورته شيئا فشيئا: منبته الأسري، شكله حيّه، جيرانه، أصدقاؤه، مدرسته، معلّمته الأولى، ميله إلى الجنس، سفره إلى فرنسا تعيينه في مدينة نائية، زواجه من ضاوية... .

يقوم السّرد بوظيفة كشف التّاريخ الأسري بوصفه حلقة توجّه سلوك الشّخصية واستجلاء الأبعاد الدّاخلية والغريزية.

- وضعية التّلفّظ: استرجاع أطوار حياته بضمير المتكلّم.

تمتلئ ذاكرة منصور نعمان بالأحداث ابتداء من طفولته ومحيطه الأسري وشبابه في الحرب وذهابه إلى باريس، مرورا بمغامراته الجنسية وانتهاء بتجربة الكتابة.

ومع السّرد تنهض مسافة زمنية هي مسافة التحوّل بين ما كان عليه وما هو عليه الآن، مسافة تتولاها الذّاكرة وتسمح باستعادة النّظر والنّقد والتّقييم لحياته الماضية، وتأتي هذه التّقنية لزيادة الكشف عن حالة النّفس بقصد تعرية الجوانب الخفيّة.

ونستعيد عيني منصور ومشاعره وأفكاره لنطلّ على تاريخ أسرة جزائرية وهي تعيش في حيّ قديم مع أناس آخرين في عهد الاستعمار الفرنسي قبل أن تتبعثر أقدارهم.

يتمّ السّرد في السّيرة الذّاتية، على نحو مباشر بالتذكّر (أو التذكّر بالسّرد)؛ ومزالق الكتابة بالتذكّر كثيرة: الانتقاء، التمويه، الحذف، والنّسيان المتعمّد والنّسيان الطبيعي ومعنى ذلك أنّ "الماضي شيء لا يمكن استرجاعه على حاله، ولا مناص من تغييره بوعي أو بغير وعي"[1].

يتدخّل "الآني دائما بمعجمه ورؤاه واقتناعاته ومواقفه في صياغة مخزون الذّاكرة"[2] إذ يتعسّر على المؤلّف أو السّارد استحضار مرحلة الطّفولة من غير أن تتسرّب إليها معطيات حاضره وخبرات راهنه. وقد وضع محمد برادة كتابين يتعرّض فيهما لجوانب من حياته الشّخصية وهما: "لعبة النّسيان" و"مثل صيف لا يتكرّر"، ويعترف الكاتب أنّ المرء لا يستطيع أن يسترجع ذكرياته بدقائقها وتفاصيلها، فهناك أمور تغيب تماما عن الذّاكرة وتغشاها غشاوة النّسيان (النّسيان الطبيعي) وهناك أمور أخرى يتقصّد كتمانها

[1]- محمد برادة نقلا عن محمد الدّاهي: الحقيقة الملتبسة، ص 178.

[2]- هشام العلوي: الجسد والمعنى قراءات في السّيرة الرّوائية المغربية، ص 43.

(النّس قيان المتعمّد) ويمارس رقابته الطّبيعية عليها لأنّها تمسّ كيانه الدّاخلي. وحين يعيد ذكرياته فهو يقدّمها في حلّة أخرى وبترتيب مغاير ومن زوايا جديدة*.

"إنّ الاستذكار عملية ذهنية مركّبة ترتبط، على المستوى نفسه، بالماضي زمنيّته منقضية وبالحاضر الذي هو الباعث عليه والحافز الموجب له، مثلما يمكن أن نرى الاستذكار في علاقة شعورية مركّبة أيضا بالذّكرى من ناحية وبالذّاكرة من ناحية أخرى"[1]. ويعتمد السّارد على الذّاكرة في استرجاع ماضيه، لكن الأحداث لا يمكن أن تعيد نفسها بالوتيرة نفسها، ومهما كانت قوّة الذّاكرة فهي لا تستطيع أن تنقلها بأمانة وصدق تمسك بذكريات وتفلت أخرى، وتظلّ أحداث ممتنعة عن الانكشاف وإماطة اللّثام عن حقيقتها العارية[2].

ويعرّف قوسدورف (G. Gusdorf) الذّاكرة بالقول "إنّها وظيفة نفسية تتمثّل في استعادة حالة شعورية ماضية يقرّها المتذكّر"[3]، أمّا الذكرى فهي "تحيل على ديمومة حدث ماض في أنفسنا متلبّسا بمعنى ما"[4].

وتتمتّع الذّكرى بوجهين متّصلين، وجه خارجي يحيل على الوقائع الخارجية المستقلّة عن الشّخص المتذكّر، ووجه نفساني يتعلّق بالمعنى الانفعالي أو العقلاني الذي يسقط على الأحداث الخارجية زمن وقوعها، وهذا "المعنى فردي لا يتحقّق إلا في دائرة الإحساس الشّخصي لا غير"[5]. وهنا نجد سؤالا يطرح نفسه: هل يمكن أن نحافظ على نقاوة الذّكريات؟ هل نقدر على استعادة حقيقتها (الماديّة والمعنوية) رغم اتّساع المسافة الفاصلة ما بين ماضي الذّكريات وحاضر التّذكّر؟

---

*- يقول محمد برّادة:"وأنا أعيد سرد ما عشته وما شاهدته وتخيلته وحلمت به، تبدو لي الأشياء والذّكريات مختلفة مشوّشة الصّورة، باهتة بالمقارنة مع ما أعتقد أنّني عشته وعاينته [...] المسافة القائمة بين المعيش والمتخيّل والمكبوت والمحكي تؤكّد أنّ الأحداث والحياة بصفة عامة تجري على أكثر من مستوى متداخلة متشابكة [...] وإذن سيكون جهدا ضائعا أن نعمد إلى إيهام القارئ بواقعية ما نحكيه". محمد برادة نقلا عن هشام العلوي: الجسد والمعنى، ص 73.

[1]- محمد الدّاهي: الحقيقة الملتبسة، ص 07.

[2]- ينظر: م. ن، ص 187.

[3]- جليلة الطريطر: مقوّمات السّيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 233.

[4]- م. ن، ص. ن.

[5]- م. ن، ص. ن.

والتّذكّر، كما يصفه علم النّفس، هو فعل حيوي غير ثابت وفعل حميمي ذاتي يتأثّر بالحقيقة الأنطولوجية (التي تتكوّن من منظومة القيم الشّخصية) والنّضج الفكري (أو نضج الوعي بالذّات والعالم) والأطر الاجتماعية (أو الانتماء إلى الجماعة).

وليست الغاية من التّذكّر في السّيرة الذّاتية مطابقة بين ذكريات الماضي وصور استرجاعها الكتابية[1] حيث يتلوّن فعل التّذكّر بإيهامات اللاشعور وضغوط الرّغبات المكبوتة وتدخلات الخيال لملء بياضات النّسيان، والتّحريفات والإضافات الواعية وغير الواعية ممّا يقحمه في مجال الإبداع "فالكتابة عن الذّات إذن ما دامت عاجزة عن ضمان صدق ملفوظها تبقى محكومة بقدر الرّواية"[2]. لا يسقط كاتب السيّرة الذّاتية من سيرته الأحداث التي لم يتذكّرها فقط بل نجده يتعمّد الصّمت عن بعض الحقائق التي لم ير أنّه من الأفضل أن يسدل الستار عليها (قد يكون البوح محظورا اجتماعيا وسياسيا).

إنّ المتخيّل السيرذاتي، يقرّ الباحثون، لا يتعارض مع مقولتي الصّدق والأمانة ويستمدّ قيمته من أنّه محاولة تروم تركيب شتات الكيان المبعثر على الخطّ الزّمني المتعدّد (الماضي، الحاضر، المستقبل) بغية النّفاذ إلى جوهر الهويّة الفردية والتعرّف إليها.

يسعى الحاج الدكتور منصور نعمان، من خلال سيرته الذّاتية، إلى البوح بأخطائه والاعتراف بذنوبه حيث يذكر في التّوطئة بأنّه لن يغفل عن أيّ شيء ولن يحجب أيّ أمر إيمانا منه "بأنّه لا حياء في الدّين وأنّ لا خافية تخفى على الله عزّ وجلّ"[3] وإذا حدث أن سكت عن الحقيقة "فلن يكون إلا بسبب النّسيان أو الخطأ أو سوء التّقدير"[4]. فهل قام خطابه السير ذاتي بتشخيص الحقيقة والتزام الصّدق؟

لكن هذا الطريق الذي يسلكه الرّجل الذي يقدم من الظّلام إلى البوح ومن الكتمان إلى الإفشاء طريق ليس بسهل ويتطلّب نوعا من الجرأة على مواجهة الذّات والآخرين في آن واحد، وتتساءل يمنى العيد عن علاقة الكتابة السيرذاتية بالسّائد في الحضارة التي تنتمي إليها "وعن مدى استعدادها للخروج من السّائد والجهر بما في الدّواخل، ممّا هو متعارض

---

[1]- ينظر: جليلة الطريطر: مقوّمات السّيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 243.

[2]- هشام العلوي: الجسد والمعنى، ص 43.

[3]- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 10.

[4]- م.ن، ص.ن.

أو متناقض مع هذا السّائد"[1]، وقد لا يجرؤ الكاتب على ملامسة ما في أعماق ذاته ورفع الستار عن مكنون هذه الذّات و مكبوتها.

ينطلق الحاج الدكتور منصور نعمان من الحاضر صوب الماضي ويرجع إلى مرحلة الطّفولة ليحدّثنا عن أبويه وأهل حارته وصديقيه صالح الغمري وشريف ونصيرة أخت شريف ووردية زوجة أب شريف التي مارس معها الجنس لأوّل مرّة والسّيدة ردمان معلّمته ومسعودة جارته المطلّقة، ثمّ كان رحيل أسرة مسعودة عن الحيّ، إضراب 11 ديسمبر 1961، الاستقلال، الصّراعات التي وقعت بين مختلف فصائل جيش التّحرير الوطني، لقاؤه مع كلير ردمان عشيقته ليومين كاملين، عودة كلير ردمان إلى فرنسا رحيل أسرته إلى "فيلا روز"، دخول زكية الشّابة المراهقة إلى حياته، النّزاع الذي نشب بين الجزائر والمغرب حول الحدود، انتحار زكية، هروب منصور نعمان وأسرته، ممارسته للجنس مع حورية زوجة محافظ شرطة، قتل المحافظ لزوجته، رؤيته لمسعودة وابنه يتوسّلان: صدقة يا مؤمنين، ابتعاده عنهما، السّفر إلى فرنسا، ظهور نسرين شيراز في حياته، كلير ردمان معلّمته السّابقة، نسرين، قتل الوالد للوالدة، العودة إلى الجزائر، رفض الوالد لزيارة منصور، انتحار سيلين، محاكمة الأب...

يستعيد السّارد أجزاء أخرى من حياته تمتدّ تتابعيا إلى أن رأى نفسه في حلم مرعب يسقط في هاوية مظلمة لا قرارة لها وتأتيه ملائكة الموت حاملة الكفن ... وفي تلك اللّحظة عرض على الله الصفقة الآتية: أن يبقيه على قيد الحياة مقابل أن يعبده إلى آخر يوم من حياته ويعيش في أشدّ أرض الله قساوة.

استأنف منصور دراسته في الطب ثمّ قصد صالح الغمري وطلب منه تعيينه في منطقة فقيرة وبعيدة ... ثمّ كان الزّواج مرّة بل أربع مرّات والأولاد والأحفاد والإرهاب... والموت... .

وهذا المسار البائس لمنصور نعمان تقدّمه الرّواية وكأن حياته محكومة بقدر ينظّم أحداثها ويدفع بها بقوّة إلى نهايات مثيرة، وقائع تلك الحياة كحرّازات يربطها خطّ واحد لا تنفكّ تتعاقب.

---

[1]- يمنى العيد: فنّ الرّوية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، ص 73.

إنّ مصير الشّخصية البطلة مرتبط بالطّبيعة، فهي منقادة لطبعها أكثر مما هي خالقة لمصيرها، فكأنّ ثمّة مخطّطا قدريا غامضا يحكم حياة منصور وعلاقاته بالعالم الخارجي (الشّخصيات النّسائية بخاصّة). وجاءت اعترافاته كالآتي:

الماضي	الخطيئة	المسؤول عنها
مرحلة الطفولة	– في الثّانية عشرة من عمره بدأ يتصوّر ما تحت ملابس معلّمته السّيدة كلير ردمان.	بلوغه المبكّر
مرحلة المراهقة	_ مارس الجنس لأوّل مرّة في حياته مع وردية زوجة أب صديقه شريف	الإغراء به

ويطفو التّنازع بين الطبيعي والثّقافي حيث تبرز أهمية الغرائز كموجّهات لأفعال منصور نعمان. لكن الدراسات الحديثة، الاجتماعية منها والنّفسية، تنظر إلى الإنسان على أنّه كائن ثقافي، وعملية الانتقال من التكيّف الوراثي مع البيئة الطبيعية إلى التكيّف الثّقافي انطوت على عشرة ملايين سنة، وعبر تلك المسيرة الطويلة تراجعت الغرائز تراجعا كبيرا، فالثّقافة لا تتيح للإنسان كيفية التكيّف مع بيئته فحسب بل تتيح له إمكانية تكييف هذه البيئة لحاجاته ومشروعاته*.

وقد كشف علم النّفس الحديث عن مواطن كانت خفية في عصور مضت وأزال الفعل الصّادر من الإنسان مهما كانت بساطته لا ينطلق من فراغ وإنّما له دوافع داخلية في توجيه الفهم والسّلوك. وفتح هذا الوعي المكتسب من علم النّفس نافذة للنّظر إلى الأشياء وفق رؤية تمتلك منطقا سببيا معينا:

*- ويبدو أنّ مفهوم الثّقافة يعدّ أداة مناسبة لوضع حدّ للتّفسيرات الطبيعية للتّصرفات البشرية، وطبيعة الإنسان يمكن تفسيرها كلّها من خلال الثّقافة. لا يملك الإنسان أيّ شيء طبيعي خالص، حتى الوظائف البشرية المرتبطة بالحاجات الفيزيولوجية كالجوع والنّوم والرّغبة الجنسية وما إلى ذلك تمليها الثّقافة. ينظر: دوني كوش: مفهوم الثّقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 06.

نوع السّلوك	سببه	نتيجته
العزلة والصمت	**- الإحساس بالاختلاف** "إلى تلك الأيام تعود بداية إحساسي بأنني مختلف عن النّاس. بأنّني لا أنتمي إلى الجنس البشري" (ص 14)	**- مقت المدرسة والابتعاد عن النّاس** "صرت أمقت المدرسة وأعاني أثناء حصّة القراءة عذاب الجحيم" (ص 12)
ممارسة الجنس مع وردية زوجة أب صديقه منصور	**- لعبة الإغراء** "هممت بالعودة على عقبي [...] غير أن امرأة عمي علي أمسكتني من يدي .. وأنا منصور ألا أملأ بصرك (19)	كانت وردية أوّل عشيقة له في حياته "الأمر تكرّر مرّات عديدة" (ص 24)
ممارسة الجنس مع مسعودة المطلّقة	**- الغواية والإغراء** "أنت موجود بمفردك اليوم في الدّار منصور"."أتعرف بأنك صرت رجلا"(ص 38)	- اختفاء مسعودة ورحيل أسرتها "حينها فقط تنفّست الصعداء"(ص 40)

والملاحظ أنّ منصور نعمان لم يكن شخصية فاعلة بالمعنى الكامل تقرّر بمحض إرادتها، لا في شبابها ولا في كهولتها حيث تتحوّل إلى مجرد شاهد على أفعال تهدّد حياته كل حين.

3.3. نظام السّرد: زمن السّرد لا يطابق زمن الحكاية.

ولا يثبت السّرد في محكي مرحلة محدّدة، ويعود السّارد بين آونة وأخرى إلى الماضي ويسترجع وقائع حصلت منذ فترة زمنية، حيث تتوزّع الأحداث على زمنين اثنين: الماضي المثقل بالخطيئة والحاضر المشحون بالتطرّف.

يستهلّ السّارد حكيه من مفصل زمني يقع في النّصف الأوّل من زمن الحكاية مستعينا بما يسميه منظرو السّرد بالسّرد اللاحق*:

* - اهتمّ الباحثون بزمن السّرد وميّزوا بين أربعة أنواع من السّرد: السّرد التّابع (اللاحق) (Narration ultérieure) أي السّرد الذي يقوم فيه السّارد بذكر أحداث حصلت قبل زمن السّرد وهو النّوع الأكثر انتشارا. والسّرد المتقدم (Narration antérieure) والسّرد الآني (Narration simultanée) والسّرد المدرج (Narration intercallée).

"لا أجد شيئا كثيرا أقوله عن نفسي قبل بلوغي الثّانية عشرة"[1].

بدأ السّرد وهكذا تحدّدت بداية زمنية شملت ماضي السّارد البطل منصور نعمان تليها لحظة زمنية أخرى – الحاضر– منذ أن بدأ يكتب الماضي.

بدأ الحاج منصور نعمان بزمنين هما زمن الكتابة (الحاضر) وزمن المراهقة** (الماضي) ليكون البناء الزّمني مقسّما بينهما طوال السّرد (في ثلاثة وثلاثين مقطعا سرديا)، فمنذ الصّفحة الأولى نكون مع منصور نعمان فيمدنا بمعلومات عن الشّخصيات وحيواتهم بجرعات صغيرة متواصلة تكبر رويدا رويدا لتكتمل صورة المتن الرّوائي.

ويعتمد الكاتب أنماطا من السّرد وترتيبا زمنيا متواترا، يقف على مواطن متعدّدة من الذّات الإنسانية وخطاب الرّوح والوجدان والصّراعات السّياسية والاجتماعية.

في المقطوعة الأولى: تظهر شخصيات تنتمي إلى ماضي منصور نعمان قد شاركت حياته في سنّ المراهقة وهي:

- معلّمته كلير ردمان.
- صديقه شريف خندق.
- صديقه صالح الغمري.
- نصيرة أخت شريف.
- وردية زوجة أب شريف.
- عمّي علي أب شريف.

وكل شخصية تعكس فعلا سلوكيا معيّنا في التّصرفات والحوار وتنطق عن علاقتها بمنصور ذلك المراهق المضطرب، وأخذت شخصيات الماضي نصيبا مهمّا من السّرد وفي المقابل أخذت شخصيات الحاضر القليل من الوصف، لأنّ الماضي المحمّل "بالخطيئة والرّذيلة" يحتاج إلى تفصيل أكثر وتشخيص أكثر. ألم ينتج هذه الفظاعة؟

---

[1]- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 11.

**- إنّ المراهقة كخطاب معرفيّ إنتاج حديث، وهي ظاهرة ذات طابع كوني، فالمراهقة كمرحلة عمرية (بيولوجية) وجدت منذ وجد الإنسان، لكن إنتاجها كظاهرة ثقافية واجتماعية مسألة حديثة مثل مفهوم الطّفولة فقد ظهرت كمفهوم نتيجة التّحوّل الذي عرفته أنظمة التّربية والتّعليم والتّكوين والمعرفة والثّقافة والمؤسّسات الاجتماعية.

وهكذا لم يعد الانتقال من مرحلة الطفولة إلى الرّشد يتمّ بسرعة كما كان في المجتمع التّقليدي الذي لم تعرف المراهقة كمفهوم ووضعية إشكالا ووجودا. ينظر: الخمار العلمي: في الهويّة والسّلطة، دراسات وأبحاث في الفكر والمجتمع والسّياسة، منشورات ما بعد الحداثة، ط1، فاس، 2006، ص 79.

وتظهر ضاوية في الفقرة الأخيرة من المقطوعة قلقة من بقاء منصور نعمان فترة طويلة داخل مكتبه مع ذكرياته، وتجمع كل مقطوعة بين ذهاب إلى الماضي وإياب إلى الحاضر على النّحو الآتي:

المقطوعة 11: التنكّر أو الظهور بمظهر مغاير

يذكر منصور نعمان ردّة فعل أمّه حين أنكر عليها أن تلبس ما تركته كلير ردمان

الماضي ←

الحاضر →

يصف الشّحّاذ الذي كان يقف أمام بيته ليراقبه

المقطوعة 13: الشّرطة

تظهر حورية زوجة لضابط شرطة

الماضي ←

الحاضر →

يدخل رجال الأمن إلى بيت منصور نعمان

المقطوعة 20: الجريمة

مواساة الجيران لمنصور نعمان بعد قتل أبيه لأمّه– وصف أجواء الجريمة. زيارة قبر أمّه في العالية

الماضي ←

الحاضر →

مقتل ابنه عبد الواحد والحديث عن علاقته بأبنائه من مطلقاته

المقطوعة 27: الزّوجات

وصف ضاوية الشّابة الفاتنة الوديعة قبل الزّواج

الماضي ←

→ الحاضر

فقدانه لزوجته المطلقة زينب وذكر شخصيات وقعت فريسة جماعة الهدى والسيف

إنّ سيرة الحاج الدّكتور منصور نعمان، بهذا الشّكل وبهذا البناء، تنزع إلى تنظيم خاص وفق منطق سببي. وجاء الاسترجاع – كما نلاحظ– منظّما ومترابطا لا تعتريه الفوضى* على مدى الثّلاثة والثّلاثين مقطعا، أنتجته ذاكرة واعية أدّت فعل التّصوير بدقّة متناهية، مستعينة في ذلك بالملاحظة العقلية الرّاصدة للواقع:

المقطع 1	المقطع 2
– **البلوغ المبكّر لمنصور نعمان.** – **الاهتمام بالنّساء.** – **تردّده على بيت صديقة شريف حيث توجد نصيرة ووردية.** ←	– **ممارسة الجنس مع وردية.** – **شعوره بالقرف من بطنها المنتفخ.** – **العودة ثانية إلى الاهتمام بنصيرة** ←
المقطع 3	**المقطع 4**
– **زواج نصيرة.** – **ابتعاد وردية عنه** ←	– **لقاؤه مع مسعودة المطلقة وممارسة الجنس معها.** – **اختفاء مسعودة ورحيل أهلها عن الحيّ** ←

*- يختلف الأمر تماما عن الذّكريات المتقطّعة التي كان يستدعيها مارسيل بروست في "بحثا عن الزّمن المفقود"، مكونة حزمات ذات وجود مستقلّ، وكل واحدة من هذه الحزمات تشتمل على تنام داخلي خاص بها. ينظر: فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، ص 137.

إنّ الماضي في رواية "بوح الرّجل القادم من الظّلام" مرتبط بالأفعال الدنيئة للذّات والحاضر مرتبط بالإرهاب وأحداثه البشعة. وقد جعل السّارد من سيرته الذّاتية محطّات مرتبطة بأهمّ التحوّلات التي شهدتها الجزائر منذ زمن ما قبل الاستقلال إلى فترة التّسعينات الدّامية.

يتميّز السّرد بتناوب واضح بين محكي الذّاكرة ومحكي الإرهاب، وتمثّل هذه المحكيات مرحلتين مختلفتين: مرحلة أولى هي مرحلة الامتثال للشّهوات وما كانت تتميّز به من خوف واضطراب وهروب، ومرحلة ثانية هي مرحلة الالتزام بعبادة الله "في أشدّ أرض الله قساوة"، وبرزت فيها أعمال العنف ومطاردة الإرهابيين ورجال الأمن للحاج الدّكتور منصور نعمان ولعامة المواطنين.

ويبقى الشّرط الرابع: **وضعية المؤلّف** (تماثل المؤلف والسّارد والشّخصية) معلقا.

يتطرّق جيرار جينيت في كتابه (Diction et fiction) إلى تحديد الهويّة السّردية (أي تبيان العلاقة التي تربط بين السّارد والكاتب والشّخصية) ويقدّم خطّاطة توضّح الفروق الموجودة بين ثلاثة أجناس: السّيرة الذّاتية* والمحكي التّاريخي والتّخييل المتماثل حكائيا ويميز بدءا بين السّيرة الذّاتية المتماثلة حكائيا (ش= ك= س) والسّيرة الذّاتية المتباينة حكائيا (ك≠ س، ك= ش، س≠ ش)، والتّخييل الذّاتي (ك≠ س، ك= ش، س=ش) "وهكذا نعاين في التّخييل الذّاتي تناقضا من قبيل ("هذا أنا وليس أنا" ومن صنف "هذه رواية ومحكي حقيقي")"[1].

تتطابق الهويّتان السّرديتان (السّارد والشّخصية) في رواية "بوح الرّجل القادم من الظّلام" وينزاح الكاتب عن السّارد/ الشخصية (ك≠ ش، س= ش) ويصبح الميثاق السير ذاتي محرّفا بدعوى عدم وجود تطابق بين الأطراف الثّلاثة: الكاتب، السّارد، والشّخصية فهل يمكن إدراج "بوح الرّجل القادم من الظّلام" في دائرة التّخييل الذّاتي** الذي يعمد فيه

---

*- وقد ذكرنا سابقا أنّ السّيرة الذّاتية هي فعل لغوي يحثّ على التّوكيد الصّادق (ولدت في ...) والتّصريح (أصرّح حقّا بأنّني ولدت في...).

[1]- محمد الدّاهي: الحقيقة الملتبسة، ص 163.

**- مازال التّخييل الذّاتي مجهولا ويرجع الفضل في اكتشافه إلى سيرج دوبروفسكي الذي خصّص له دراستين حدد فيهما سماته التّخييلية والموضوعاتية والجنسية.

الكاتب إلى إضفاء التخييل على الذّات من جهة وتوسيع الهوّة بينه وبين ذاته من جهة أخرى؟

يميز فانسون كولونا التّخييل الذّاتي عن الأجناس الحكائية الأخرى بكونه يضفي التّخييل على التجارب الشّخصية "وينهض بتمويهها وإبعادها عن المسجّل المرجعي"[1] وتعتبر ماري داريوسيك التّخييل الذّاتي "ملفوظا من الحقيقة المزيّفة"[2]، ويرى لوران جيني أنّ التّخييل الذّاتي هو نوع من التّركيب بين السّيرة الذّاتية والتّخييل[3] (هو تحويل تخييلي للسّيرة الذّاتية*.

و"بوح الرّجل القادم من الظّلام" رواية ذات أسلوب سير ذاتي أوسيرة ذاتية متوهّمة أو خيالية، هي سيرة شخصية حكائية عاشت زمنين: زمن الاحتلال الفرنسي ببؤسه وزمن الاستقلال بفجائعه.

4. المثقّف المأزوم

يجتاح مفهوم الثّقافة منذ بضعة عقود مجالات دلالية كثيرة ويحلّ محلّ عبارات أخرى مثل العقيدة (Mentalité) والرّوح (esprit) والتّقليد (Tradition)** ، يعرّف تايلور الثقافة بذلك "المركب المعقّد الذي يشتمل على المعرفة والمعتقدات والفنون والأخلاق والقانون والعادات وجميع الخبرات التي يكتسبها الفرد بصفته عضوا في المجتمع"[4]، أما مالينوفسكي وبواس فيريان أنّ مجال الثقافة هو السّلوك الاجتماعي ويميلان إلى تعريف الثقافة في حدود ألفاظ العادات والقواعد والعرف والتقاليد المتوارثة[5].

---

[1]- محمد الدّاهي: الحقيقة الملتبسة، ص 159.

[2]- م. ن، ص 162.

[3]- ينظر: م. ن، ص 161.

* - يكشف التخييل الذاتي عن التشابه الملتبس الذي يوجد بين السيرة الذاتية وبين الرواية بضمير المتكلم.

** - - للتوسع في الموضوع يمكن الرجوع لكتاب مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية لدوين كوش، ترجمة قاسم الحداد منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص6.

[4]- تايلور نقلا عن منصف بوزفور "مورفولوجية الثقافة في المساءلة"، مجلة اتحاد الكتاب الجزائريين، العدد الرابع ربيع/ صيف، 1993، ص25.

[5]- ينظر: م.ن، ص.ن.

وتخضع الثقافة مثلها مثل الحياة الاجتماعية إلى تفاعل عاملين مهمّين هما الاختراع والتّقليد اللذان يضمنان للمجتمع التجدد والاستمرار*. كما تتميّز الثّقافة بالعموميات أي الممارسات التي يشترك فيها كل أعضاء المجتمع كاللّغة والمعتقدات الدّينية، والتّمايز والاستمرار والتعقيد الذي يرجع إلى تراكم التراث الاجتماعي عبر التاريخ، وعدم الثّبات وكخاصية أخيرة نقول إن الثّقافة هي مركز تقاطع دراسات كثيرة: بيولوجية، تاريخية اجتماعية، ميثولوجية، تيولوجية، إنتروبولوجية وأنتولوجية.

1.4. حول المثقّف:

تكاد تتّفق الكثير من الدراسات حول ملامح شخصية الإنسان المثقّف على اعتبار أنّه إنسان علم ومعرفة وموقف حضاري عام "فالمثقّفون هم الأشخاص الذين يمتلكون المعرفة وموهبة الحكم على المواقف المختلفة[...] والصّفة الغالبة على المثقّفين هي استيعابهم لأدوات المعرفة واستخدامها في العمل الذّهني"[1]. وقد نجد تعريفا آخر للمثقّفين "هم أولئك المنتجون في ميادين العلم أو التّدريس أو الفلسفة أو الآدب أو الفنّ"[2].

وفي الاتجاه نفسه، أي تعريف المثقّف من منطلق الثّقافة، عرّف قاموس فلسفي (صادر في موسكو) المثقّف بأنّه :كل من يسهم في خلق أو نشر عالم الرّموز التي تشمل الفنّ والعلم والدّين"[3].

وملامح المثقّف – كما حدّدها عبد السلام محمد الشاذلي– هي[4]:

- النّزعة العلمية المنهجية.

---

* - وراح يميز تارد بين أنواع كثيرة من التقاليد:

– التقاليد المتوارثة (Tradition- Imitation)

– التقاليد العادة (Imitation- Coutume)

– التقليد المستحدث (Imitation mode) ويقول تارد إن هذا التقليد هو أنشط الأنواع وأكثرها عرضة للتّقلب. ينظر: تايلور نقلا عن منصف بوزفور "مورفولوجية الثقافة في المساءلة"، ص 3.

[1]-International Encyclopedia of the social and intellectuals, Vol 7, USA, 1968, P. 118.

[2]- Ibid, p. 137.

[3]- حسين عيد: "المثقّف العربي المغترب في الرّواية الحديثة"، في مجلة عالم الفكر، المجلّد السّادس، يوليو/سبتمبر 1987، ص 285.

[4]- ينظر: عبد السلام الشاذلي: شخصية المثقّف في الرّواية العربية الحديثة (1882– 1952)، دار الحداثة، بيروت، ص 26.

- النّزعة الرومانسية من حيث هي تعبير عن النّزعة الفردية لدى المثقّف ومن حيث قيمتها الأصلية.
- التمرّد أو الثّورة.
- الشّعبية وذلك من حيث إنّ المثقّف شخصية تنزع باستمرار إلى تقديم حكمتها وذكائها إلى الشّعب.

وكلّها سمات ذات أهمية بالغة في تكوين نفسية المثقّف، أمّا النّزعة العلمية والمنهجية والتّمرّد والرومانسية فعادة ما تتشكّل في نطاق مواقف اجتماعية وحضارية.

ويُرجع الباحث حسين عيد أهمية المثقّفين إلى كونهم فئة تتجمّع في روادها عناصر وظيفية ثلاثة "إنّها تمثّل الذّكاء بمعنى القدرة على فهم الحقائق، وتلمّس الخفيّ من الظّاهر ببعد نظر وقدرة، ثمّ هي تعبير عن الوعي الجماعي الحقيقي في آماله وآلامه"[1]. ويقف طه حسين من جهته عند الجوانب الثلاثة المترابطة المتواجدة في شخصية المثقّف، وتتمثّل في العلم والمعرفة والمواقف الحضارية العامة، المثقّف هو "إنسان علم ومعرفة ومواقف اجتماعية عامة وذلك لكون المواقف السّياسية للمثقّف هي – في التّحليل النّهائي لها– مواقف حضارية بصفة عامة"[2].

ويشير علماء الاجتماع إلى أنّ المثقّفين ليسوا بالطّبقة الاجتماعية في المعنى الذي يؤلّف به العمّال الصّناعيون والفلاحون طبقتين اجتماعيتين، فهم ينحدرون من جميع زوايا العالم الاجتماعي، ومواقف المثقّف يضيف مانهاك (Manheimk) هي "مواقف لا طبقية نسبيا"[3].

المثقّف إذن هو رجل العلم والمعرفة والموقف الحضاري العام تجاه عصره ومجتمعه، وإضافة إلى سمة الحضارية، تتميّز مواقفه بالعمومية والشّمول*.

---

[1]- حسين عيد: "المثقّف العربي المغترب في الرّواية الحديثة"، ص 286.

[2]- طه حسين نقلا عن عبد السلام الشاذلي: شخصية المثقّف في الرّواية العربية الحديثة، ص 20.

[3]- م. ن، ص 27.

*- وقف سارتر طويلا عند خاصية العمومية وما تثيره من أحاسيس وقضايا (القلق– الأبعاد التّاريخية الكثيرة– المعرفة– الإرادة– الحدس) وتحدّث هيغل كذلك عن العمومية والشّمول ويقول إنّ المثقّف مثقّف عندما يدرك أنّه يعمل في العمومية لكي يخدم الخاص. ينظر: م.ن، ص 28.

أثار هيغل مسألة التّناقض القائم بين القوى الفكرية للمثقّف وبين القوى العامة للشّعب والذي يؤدي- برفقة عوامل أخرى- إلى تشكّل الوعي المعذّب للإنسان المثقّف كما أسماه هيغل، وإنّ إدراك هذا التّناقض (أو الوجدان المعذّب حسب هيغل دائما) هو الذي يحدد صفته كمثقّف[1].

والمثقّف هو صاحب دور داخل محيطه الاجتماعي وهذا "الدّور ليس مؤقتا أو زمنيا مرحليا بل هو رسالة إلى المستقبل، ومن هنا سيظهر دفاعه عن المستقبل أكثر من دفاعه عن الواقع أو الماضي"[2].

ويحدّد محمد أركون* المثقّف في الكائن الفاعل المفكّر والباحث[3]، إنّه لا يدّعي امتلاك القدرة على تقديم حلول نهائية للمأزق وإنّما يكتفي بتقديم تصوّرات جديدة تنطلق من اختراق "كل خطاب عمل على رسم حدوده الواهية القائمة على مبدأ الهوية القاتل [...] خطاب لم يجلب سوى الفشل والهزيمة والعجز على مسايرة التحوّلات الطّارئة"[4]. يطرح المثقف الأسئلة حول ظروف إنتاج المعاني وتوصيلها وتحويلها ونشرها واختفائها، إنّ فكره مستقلّ واستكشافي واحتجاجي[5].

ويعرّف إدوارد سعيد (Edward w. Saïd) المثقّف بذلك الشّخص المزوّد بقدرة التّمثيل والاحتواء والتّعبير عن رسالة أو وجهة نظر أو رؤية أو موقف أمام الجمهور[6] وذلك الشّخص الذي يلعب دورا في المجتمع، وهذا الدّور يخضع لقواعد ولا يمكن أن يؤديه إلا "الذي يلتزم بطرح الأسئلة المقلقة ويواجه الفكر الأحادي ولا ينتجه أبدا"[7].

---

[1]- ينظر: عبد السلام الشاذلي: شخصية المثقّف في الرّواية العربية الحديثة، ص 28.

[2]- عبد الرسول العربي:"المثقّف والسّلطة محاولة للتّوصيف"، في مجلة المساءلة، ع 514 ربيع/ صيف 1993، ص 42.

* أولى محمد أركون عناية وفيرة لوضع المثقّف في السّياق الإسلامي في كتاباته المختلفة:

- Intellectuels et militants dans le monde islamique(1986).
- La pensée arabe (2003).
- Humanisme et islam (statut et taches de l'intellectuel en contextes islamiques) (2007).

[3]- ينظر: عبد القادر بودومة: الحداثة وفكر الاختلاف، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2003، ص 12.

[4]- م.ن ، ص 54.

[5]- voir: Mohammed Arkoun, Humanisme et islam, combats et propositions, éditions Barzak, Alger, 2007, p. 152.

[6]- voir : Edward w.saïd, des intellectuels et du pouvoir, traduit par Paul Chemla, édition Marinoor, Alger, 2001, p 23.

[7]- Ibid.

يميز بيير بورديو بين نمطين من الخطاب يتسربان إلى داخل النّسيج الاجتماعي: خطاب السّياسي وخطاب المثقّف، والفرق بينهما كبير، فمثلا إذا قام مثقّف عادي بتنبؤ خاطئ فإنّه لا تستتبعه أيّة خطورة، في حين أنّ المسؤول السّياسي يحوز سلطة صحّة ما يقول[1].

يتموضع المثقّف ضمن ثقافة معيّنة في مرحلة تاريخية محدّدة ويساهم في هذه الثّقافة بإعادة إنتاج قيمها أو وضع أساسيات هذه الثّقافة، باستمرار، موضع السّؤال والبحث والنّقد. لا يملك المثقّف إلا رأسماله الرّمزي الذي يعمل على توظيفه إمّا في اتجاه التّكرار أو في سبيل التّغيير.

إنّ وضعية المثقّف في المجتمع العربي وضعية باهتة يتجاذبه فيه منطق الاعتراف والإقصاء في علاقته بالمجتمع والسّلطة، "فهو عندما يزعج السّلطة بكلامه فإنّها تعمل على إقصائه*. وكلما حاز هذا المثقّف هو بدوره سلطة ما كلّما انزعج من كلام الآخر الذي يهدّد مكانته المطمئنة داخل سلطته"[2]. إنّه من النّادر أن نعثر داخل التّبادلات الاجتماعية على شخص أو فاعل أكثر اتّهاما من المثقّف، حيث راكم كل النّعوت وموورست عليه كل أنواع الممنوعات**.

ففكثيرا ما وجد المثقّف نفسه أمام خيارين صعبين فإمّا أن يكون منخرطا فيغدو عضوا ينطق برموز القوة، وإمّا أن يدخل في علائق صراعية ضدّ الهيمنة من أجل نشدان الحرّية والعدل والتّغيير، المثقّف هنا "لا يسكت ولا يتجاهل ولا ينأى بنفسه عن حلبة

---

[1]- ينظر: محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف: في المرأة، الكتابة، الهامش، إفريقيا الشرق، الرّباط، 1988، ص 71.

*- فقد كان الفصل أحد أنواع تنظيم الحياة في المجتمع وغالبا ما كان المجتمع يلجأ إلى إبعاد المجانين في القرون الوسطى بوضعهم في سفن تجوب بهم البحار حتى الموت. كما كانت السّجون مكانا للعزلة كذلك بحيث أصبح الفصل يمثّل بصفة عامة عملية بتر وتهميش لجماعة ما أو لفرد ما. ينظر: الخمار العلمي: الهويّة والسّلطة، ص 54.

[2]- محمد نور الدّين أفاية: الهويّة والاختلاف ، ص 9.

** - لقد أهدر دم نجيب محفوظ (مصر)، واغتيل حسين مروة ومهدي عامل (لبنان) ونفي غالب هلسا من وطنه (الأردن) وبقي منفيا حتى وفاته، ونفي عبد الرحمن منيف من بلده ومنعت خماسيته الرّوائية "مدن الملح" من الدّخول إلى السّعودية، واعتقل العديد من الأدباء: عبد اللطيف اللعبي، عبد القادر الشاوي، غالب هلسا، صنع الله إبراهيم، محمود أمين العالم وبشير حاج علي الشّاعر الجزائري.

الصّراع"[1]. لا يحمل المثقّف معه في رحلته عبر المساحات المعتّمة غير سؤاله المعرفي المدمّر* لاستقصاء المناطق الأكثر هامشية، يؤكّد بختي بن عودة، "وقد يجد نفسه يشتغل في حقل أو في بستان [...] وقد يُقتل"[2]. "وكم من دراسة بثّت الشّكوك وكم من كتابة زرعت المهاوي وكم من نقاش فكّ الجواهز"[3] عندما تحرّرت الكتابة من "الضياع في المطلقات وهي اللّغة والتّراث والتّاريخ القديم"[4].

وتعرف ساحة النّقد الأدبي دراسات كثيرة تحاول رصد تجربة الفرد المثقف في مواجهة المجتمع والدّين والسّلطة من جهة وتحديد موقفه من الصّدام الحضاري والمرأة والثّورة من جهة أخرى**.

ويتناول الباحثون العلاقة المتوترة بين المثقّف والسّلطة في الرواية باعتبارها جنسا تخييليا يعيد إنتاج وقائع التّاريخ***، ويأتون بتصنيفات مختلفة لشخصية المثقّف العربي الذي يبحث عن مكامن العجز ومواطن الخلل وعوامل الإعاقة التي أنتجت موجة الإرهاب ورياح الدّمار التي تجتاح شرق العالم العربي وغربه، فهذا يتحدّث عن المثقف التّراثي والمثقف الثّوري والمثقف اللامنتمي، وذاك يتحدّث عن المثقف الموالي والمثقف الانتهازي والمثقف المعزول، وثالث يتحدّث عن المثقف الرافض والمثقف الهروبي

---

[1]- خليل أحمد خليل ومحمد علي الكبسي: مستقبل العلاقة بين المثقّف والسّلطة، دار الفكر ودار الفكر المعاصر، دمشق- بيروت، ط1، 2001، ص 19.

* - وهو سؤال مصحوب بإيمان الباحث بتشظّي الحقائق ونسبية الأحكام ومحدودية النّتائج.

[2]- بختي بن عودة نقلا عن عبد القادر بودومة، الحداثة والاختلاف، ص 87.

[3]- بختي بن عودة: رنين الحداثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1999، ص 40.

[4]- عبد الله العروي نقلا عن بختي بن عودة: م. ن، ص 59.

** - نذكر على سبيل المثال لا الحصر الكتب الآتية:

- الأدب والإيديولوجيا في سورية 1967- 1973 لمؤلفيه بوعلي ياسين ونبيل سليمان.
- شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة لعبد السلام محمد الشاذلي.
- المثقف العربي والسّلطة لسماح إدريس.
- الرّواية والواقع لمحمد كمال الخطيب.
- البطل والثّورة في الرّواية العربية الحديثة لأحمد محمد عطية.
- البطل الإشكالي في الرّواية العربية المعاصرة لمحمد عزام.
- عودة الأنتلجنسيا- المثقف في الرواية المغاربية لأمين الزاوي.

*** - وباعتبارها (الرّواية) أيضا عملا أدبيا يحتوي على مجموعة من الشّخصيات التي تمثّل إيديولوجيات متصارعة.

والمثقف الاعتذاري (والمثقف الأصولي، المخلص، المرفوض، التنويري، النهضوي الطليعي، المؤسساتي، الساكن، المتحرك، الفاعل، والمنفعل).

ويستعرض الرّوائيون بأدواتهم، وبدرجات متفاوتة، المناخات والمشاعر وردود الأفعال والحيثيات التي بلورت إقصاء المثقف وانكساره أمام أجهزة الدولة

2.4. الكتابة حكر على الرّجل:

وظّف إبراهيم سعدي في رواياته الثّلاث: بوح الرّجل القادم من الظّلام، بحثا عن آمال الغبريني، وصمت الفراغ شخصيات ذكورية متعلمة تحمل شهادات جامعية وتمارس الكتابة الأدبية، وهي ذوات تتشارك الضّياع وتتناظر المعاناة وتتلاقى في البحث عن المخرج*:

الرّواية	الشّخصية المحورية	المستوى التّعليمي	الكتابة الممارسة
بوح الرّجل القادم من الظّلام (2002)	السّارد البطل الحاج الدكتور منصور نعمان	شهادة جامعية "طبيب"	سيرة ذاتية
بحثا عن آمال الغبريني (2004)	المهدي المغراني	شهادة جامعية "صحافي"	رواية عن سيرة آمال
	وناس خضراوي	شهادة/ شهادات جامعية "أستاذ جامعي"	

* - نجد شخصيات أخرى تكتب الشّعر بنوعيه الفصيح والعامي والقصّة القصيرة:

– شخصيتان تكتبان الشّعر في رواية فتاوى زمن الموت وهما مسعود صديق موح، وموسى أخو موح.

– وشخصيتان أخريان تنظّمان الشّعر في رواية صمت الفراغ وتتمثلان في بلقاسم وناصر بن قاسي الإرهابي، بالإضافة إلى حمو الصّحفي الذي كتب مجموعة قصصية.

صمت الفراغ (2006)	عبد الحميد بوط	شهادة جامعية "صحافي"	**- يوميات:** "خطر له تسجيل يومياته"(ص 35). **- مشروع رواية:** "أريد العودة إلى رواية كنت قد بدأتها منذ سنوات" (ص 36) **- شعر:** "له ديوانان وحيدان بائسان" (ص 46).

يفصح الجدول عن شيئين مهمّين هما:

- أهمّية الكتابة:

تكتسي الكتابة التّخييلية أهمّية كبيرة في المجتمعات العربية التي تعيش القمع السّلطوي* الذي يدمّر الأفراد تدميرا منذ سنوات طويلة.

ترسم الرّواية العربية السّلطة المستبدّة التي تتوسل القهر نظرية وممارسة، وترفعه إلى مقام الفلسفة الرّسمية وتعمل على الدوام على دمج باقي السّلطات (الدّينية، الاجتماعية الاقتصادية) داخل مؤسّساتها حسب رأي الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو[1].

ويلجأ الكاتب المثقّف إلى الرّواية بصفتها خطابا غير واقعي لتحويل ما لا يمكن توصيله إلى ما يمكن توصيله وإظهار السّلطة كآلة تنظّم الجريمة الفردية والجماعية وتنسج هلاك المجتمع.

وتغدو الكتابة في حياة شخصياتنا المهدّدة بالقتل الحاج الدكتور منصور نعمان والمهدي المغراني وعبد الحميد بوط هي أداة فعّالة لمقاومة الموت، وهي الاستمرار والحلّ الوحيد للخروج من حالة الخوف والفراغ بالإضافة إلى كونها (الكتابة) فعل

*- يقصد بالقمع السّلطوي: المخبرون- السّجن- أدوات التّعذيب- المراقبة- النّفي- القتل. إنّ السّلطة تمتلك أساليب مختلفة لمواجهة خصومها وحسب واقع الحال.

[1]- ينظر: محمد الدّين أفاية: الهويّة والاختلاف، ص 70.

حضاري ووجودي يقوم بزحزحة الذّات عن ثوابتها لتمتدّ نحو الآخرين، وعملية إنتاج الشّك والسّؤال والقلق، والسّؤال هو تفجير لتناقض وتعبير عن صراع، يقول سعد الله ونوس:"أشعر أن موتي لن يكتمل إلا إذا رويت حكايتي. الكتابة فعل حياة، الإبداع أداة قهر الموت"[1]. وحدها الكتابة بإمكانها أن تجعلنا ننفلت من الموت في زمن الموت "كل يوم أبقى فيه حيا يبدو لي نصرا أحقّقه"[2] يكتب عبد الحميد بوط في يومياته، ويؤكّد الباحث الجزائري رشيد مختاري في دراسته "تصوير الفظاعة" "على أن العشرية السوداء (1990-2000) كانت منتجة إلى أبعد حدّ، لأن فعل الكتابة في تلك الفترة هو طريقة لإنقاذ حياته وحياة الآخرين[3] وفي كل مرة كان يسيل فيها دم الأبرياء على الأرض كان يسيل حبر الأدباء أيضا على الورق ليصف بشاعة الإرهاب وممارسيه.

ويجد الحاج منصور نعمان منفذا في السّيرة الذّاتية (أو الرّواية) ليتوجّه نحو المسكوت عنه أو نحو ذاك الذي لا يقال علنا "إنّ الرّوائي يقول شيئا مختلفا لم يقله أحد بهذا الشّكل قبله"[4]. الرّواية هي مرآة تتجوّل في جوانب العصر وأبعاد الفضاء لتسجّل الأصداء الواسعة للرّؤى والصّراعات والحوارات وتشخّص هموم الإنسان وإشكاليات الحياة، إنّها بديل الموت[5].

- غياب/ تغييب المرأة:

لا نقع على حضور للمرأة كعنصر فاعل في حقل الكتابة في روايات إبراهيم سعدي* ألأنّ الكتابة حكر على الرّجل؟ ألأنّ "المرأة كائن حسي، سجين أشياء جسده ولا يمكن أن يرقى إلى مستوى متقدّم فكريا"[6] ألأن المرأة لا تبدع سوى في الميادين الاجتماعية من

---

[1]- سعد الله ونوس نقلا عن عبد القادر بودومة: الحداثة وفكر الاختلاف، ص 77.

[2]- صمت الفراغ، ص 41.

[3] -Rachid Mokhtari, La graphie de l'horreur, p 15.

[4]- عبد الرحمن منيف، رحلة ضوء، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر والتّوزيع- المركز الثّقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2001، ص 13.

[5]- ينظر: عبد الرّحمن أبو عوف: القمع في الخطاب الرّوائي العربي، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، ص 08.

*- والرّوايات هي: المرفوضون، النّخر، فتاوى زمن الموت، بوح الرّجل القادم من الظّلام، بحثا عن آمال الغبريني صمت الفراغ.

[6]- محمد نور الدين أفاية: الهويّة والاختلاف، ص 34.

الاهتمام بالمنزل وتربية الأبناء أما القضايا ذات الطابع الفكري (الفلسفي) فلا يمكن أن تبدع فيها؟ أم لأن المرأة لم تخرج بعد من مرحلة الحكي إلى زمن الكتابة؟

لقد تبلور وعي المرأة بالكتابة نتيجة مجموعة من العوامل يتقاسمها الاجتماعي والنّسائي والسياسي والثّقافي*، ويميز الخمّار العلمي بين ثلاث مراحل من تاريخ المرأة الكاتبة[1]:

- مرحلـــة الصّمت التي شهدت غياب كل احتمالات العلاقة بين المرأة والكتابة. ومـــع ذلك - تقول زهور كرام- فمن المؤكد أن علاقة المرأة بالكتابة الإبداعية قديمة، فقد تحكّمت فيها شروط المنطق المتحكّم في عملية التّدوين والتأريخ[2]

- مرحلة الحكاية وفيها كانت المرأة تتحايل على الصّمت لتنتج الحكاية وقد قاومت شهرزاد الموت المحقق بفعل غواية الحكاية، مجسّدة بذلك الوضع التراتبي الذي كرّسته الثّقافة السّائدة عندما جعلت الكتابة للرّجل والشّفوي للمرأة.

- مرحلة الكتابة التي تمّ فيها اختراق مبدأ احتكار الكلمة من قبل الرّجال.

اقتحمت المرأة عالم الكتابة من خلال عنصرين مهمّين وتعيد من جديد امتلاك "موقعها من اللّغة وعلاقتها بالثّقافة من جهة وتوظيف الكتابة لصياغة مسألتها والتّعبير عن مواقفها من جهة ثانية"[3]. وحين تقتحم المرأة مجال الكتابة فإنها بفعلها هذا تغيّر سؤال هويّتها من موضوع إلى فاعل ومن تابعة إلى منتجة. لقد وجد الحاج منصور نعمان في الكتابة مجالا رحبا لاحتضان جراحاته وقلقه فيما ظلّت ضاوية ونساء أخريات كثيرات لا يكتبن جرحهن وهنّ اللّواتي يتعرّضن لأشكال من القمع وألوان من القهر (الإرهاب- التقاليد - الأعراف...).

---

*- مثل الاهتمام بتعليم المرأة العربية ونمو الحركات النّسائية وإدماج المرأة في الممارسة السياسية.

[1]- ينظر: الخمّار العلمي: في الهويّة والسّلطة، منشورات ما بعد الحداثة، ط1، فاس، 2006، ص 103.

[2]- ينظر: زهور كرام: السرد النّسائي مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النّشر والتوزيع- المدارس- الدار البيضاء 2004، ص42.

[3]- م.ن، ص 22.

وتتحدّث رشيدة بنمسعود عن أطوار تطوّر الوعي النّسائي بفعل الكتابة من خلال مرحلتين أساسيتين:[1]

– مرحلة ما قبل النّهضة التي ساد فيها التّوزيع الجنسي للمعرفة الشّعرية حيث يقتصر الفخر والهجاء والغزل على الرّجال بينما تختصّ النّساء بالرّثاء، فالخنساء ليس لها الحقّ في البوح بحبّها شعرا، وليس لها الحقّ في الفرح، فلها أن تبكي فقط. "إنّ بيداغوجية الرّثاء هي الحفاظ على المرأة في الظّل وتعميم ذكورية الإبداع"[2].

– مرحلة النّهضة وتجسّدت فيها الرّغبة في إثبات الهويّة والتّخلّص من الوضع الدّوني وتفجير صنمية الخطاب وتحرير اللّغة.

وتتناول الباحثة المغربية زهور كرام تمظهرات علاقة المرأة بالكتابة، وتبدأ بالاختفاء وراء اسم مستعار أو اسم مذكر أو اسم مجهول، وهي مسألة لا تخصّ المرأة العربية وحدها وإنما يمكن اعتبارها ظاهرة عالمية والأمثلة متعدّدة (جورج إليوت، جورج صاند) وهكذا تتقدّم الكاتبة إذن "مقنّعة، مستورة، تلعب دور الإخفاء"[3] في مجال الإبداع حتى لا تربك العقلية السّائدة وتخرق الذهنية المحافظة التي يغلب عليها طابع التّزمت ورعاية التّقاليد. ثم تنتقل زهور كرام إلى الأشكال الحميمية التي لجأت إليها المرأة وهي اليومية والمذكرات والرّسائل، ويمكن أن نرى في التّجريب، كما ترى الباحثة بياتريس ديديي وسيلة بالنّسبة إليها للتّمرّس على الكتابة من دون الخوف من مواجهة الجمهور[4].

وعموما تكتسي علاقة المرأة بالكتابة أبعادا متعدّدة[5]، هي:

– علاقة وجود: إن الكتابة، تصرّح سلوى بكر، "هي كينونتي الحقيقية، إنها أبعد من التنفيس عن مشاعر مكبوتة"[6].

– علاقة كشف: فالكتابة هي مجال واسع للكشف والعري وتشخيص الكبت والحرمان.

---

[1]- ينظر: الخمّار العلمي: في الهويّة والسّلطة، ص 105.

[2]- م.ن، ص ص 105– 106.

[3]- جان ديجو (J. Dejeux) نقلا عن زهور كرام: السرد النسائي العربي، ص57.

[4]- ينظر: م.ن، ص.ن.

[5]- ينظر: م.ن، من ص 62 إلى ص 65.

[6]- سلوى بكر نقلا عن المرجع نفسه، ص 62.

– علاقة خرق: حيث تحقق الكتابة عند المرأة خرقا للسّائد في المفاهيم مثل ارتباطها الكبير بالشفوي.

– علاقة تحرّر عبر تحرير يد المرأة وجسدها ولغتها، والمساهمة في تعريف أنطولوجي جديد للرجل ولعلاقته بالعمل.

وهكذا تلغى المرأة من مجال الكتابة في روايات إبراهيم سعدي لأنّ التّاريخ الذكوري يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار، فيستحوذ الرّجل على الكتابة والبطولة والسّرد والكلام والتّعليق والحكم.

يتمتع الحاج منصور نعمان بحرية الكتابة:

❖ يرسم وجه المرأة:

"عينان حالمتان صافيتان وديعتان وشفتان نضرتان"[1].

"عيناها السودوان الكبيرتان العميقتان"[2].

❖ ويصوّر جسدها:

"جسمها كان ينضح بالنّضج والأنوثة، كان لها صوت رقيق عذب وشعر أسود"[3].

"جسمها العاري، الفاتن، الغارق في اللذة"[4].

"جمالها البريء الناعم، نعومتها ودفئها"[5].

❖ ويصف تأثرها لما يعانيه:

"خفّف على نفسك"[6].

"ينبغي أن لا تيأس"[7].

❖ ويحجب في كلّ ذلك حقيقتها ويغضّ النّظر عن حزنها:

---

[1]- بوح الر جل القادم من الظلام، ص76.

[2]- م.ن، ص 127.

[3]- م.ن، ص 76.

[4]- م.ن، ص 67.

[5]- م.ن، ص 127.

[6]- م.ن، ص 100.

[7]- م.ن، ص 102.

"الآن فقط ألاحظ أنه مضت مدّة دون أن تبتسم"[1].

"عشت معك خلال هذه السنين الطويلة دون أن أعرف شيئا عنك. دون أن أعرف من أنت حقيقة"[2].

ويأخذ المهدي المغراني القلم الذي لطالما اعتبر أداة ذكورية ويخطّ السّطور حول آمال الغبريني:

❖ يصف ظروف ولادتها:

"رغم الرّعد والبرق ووقع المطر المتدفق"[3].

"كان صوت الرّعد الموحش يلقي في روعها أنّ نهاية العالم قد حلّت"[4].

"كانت على يقين بأنّ الرّب جعل يصبّ عليها لعنته ونقمته"[5].

❖ ينقل كلامها حول علاقتها الصّعبة بأمّها:

"نعم ...لا أستطيع...أن أردّ لك...طفولتك...لقد نسيتها. للأسف ها أنت تظهرين"[6].

"اعتبريني غريبة إن شئت...لكن دعيني أساعدك...دعيني أخفّف عن قلبي ثقل الذّنب تضرّعت. اذهبي من فضلك. ردّت آمال منسحبة خطوة إلى الخلف"[7].

❖ ويوضّح طبيعة ارتباطها بونّاس خضراوي (مصطفى نوري في "سيرة آمال"):

"أنا بحاجة إليك يا مصطفى. وأنا في الخدمة كالعادة. آمال"[8].

"لقد جئت إليك لتساعدني. أنت تعرفين أنّه لا يمكنني أن أمتنع عن ذلك قال باستسلام"[9].

وبالمنطق نفسه ووفق التّصور نفسه يوثّث الكون الروائي في "صمت الفراغ" حيث يلجأ عبد الحميد بوط إلى تسجيل يومياته والتنفيس عن قلقه:

---

[1]- بوح الر جل القادم من الظلام، ص181.

[2]- م.ن، ص252.

[3]- بحثا عن آمال الغبريني، ص 27.

[4]- م.ن، ص 28.

[5]- م.ن، ص.ن.

[6]- م.ن، ص 36.

[7]- م.ن، ص 37.

[8]- م.ن، ص 68.

[9]- م.ن، ص 69.

❖ يصف دفاعه المستميت عن حقّه في الحياة:

"أوّل يوم أقضيه في فندق كإجراء أمني من جانبي"[1].

"غرفة بائسة ملوّثة"[2].

"أنا الآن داخل غرفة تشبه زنزانة سجن ليس فيها حتى الكهرباء"[3].

❖ ويعود باستمرار إلى قرفه ووحدته القاتلة:

"الحقيقة أنني سئمت حياة التّنقل من نزل إلى آخر"[4].

"لا أحد إلا أنا وسط الظّلام والصّمت"[5].

يكتب الحاج منصور نعمان سيرته الذّاتية ويكتب المهدي المغراني عن سيرة آمال ويدوّن عبد الحميد بوط يومياته، وينظّم بلقاسم الشّعر الشّعبي، ويبدع المهدي القصّة القصيرة... فيما تظلّ الفاعلية النّسائية مهمّشة.

إن الغائب الكبير في حياة المرأة هو اللّغة، هو النّص المكتوب الذي يعبّر عن وجودها ويعلن عن حضورها، فلم تدخل بعد اللّغة ولم تتكلم بها ولم تكتب بها، ولم تحاول فرض نفسها داخل الوجود اللّغوي ليس بواسطة الحكي كما كانت في الماضي وإنما بواسطة الكتابة بالقلم، ولم تكن الكتابة عند المرأة تجلّيا لذات تفكّر وتقول ما بنفسها كما كانت عند الرّجل. لقد أبعدت المرأة إذن من الكتابة/الإبداع في روايات إبراهيم سعـــدي مثلما أبعدت في كلّ حضارات العالم مرة باسم الدّين ومرات عديـــدة باسم التّفكير الذكوري.

إن هوية الرّجل محدّدة من خلال قيم إيجابية تاريخيا ولهذا فهو يبلورها ويطوّرها حسب الحقب التّاريخية والأجيال والحضارات، كما يكرّسها نظريا وإبداعيا ويؤرخ لها حين يكتبها لكي تستمر في الهيمنة[6].

---

[1]- صمت الفراغ، ص 35.

[2]- م.ن، ص.ن.

[3]- م.ن، ص 39.

[4]- م.ن، ص 41.

[5]- م.ن، ص 91.

[6]- ينظر: زهور كروم، السّرد النسائي العربي، ص 167.

يمارس الرّجل الكتابة شعرا ونثرا فيما يظلّ الإبداع النّسائي مهمّشا، ولما كتبت المرأة تكلّمت بضمير المذكّر وها هي أحلام مستغانمي تشير إلى أنّ "التّحدّث بلسان الرّجل يسهّل عليها الكتابة ويساعد على السّرد ويجعلها تقول ما تعجز عن قوله كأنثى"[1].

3.4.الإرهاب/ الفتنة/ الحرب الأهلية:

تباينت وجهات نظر المثقفين وذهبت مذاهب شتى في تشخيص الأزمة الخانقة التي تعيشها الجزائر منذ سنوات طويلة، فمنهم من يلقي باللائمة على الحكم ورجاله، ومنهم من يركّز تحليله على الأهمية الحيوية للاقتصاد ودوره في عملية التّخلف الاجتماعي، ومنهم من يرى العلّة في غياب الاختلاف الفكري والتّعددية السّياسية وحرية الرّأي.

وثمة جملة من الأسئلة المقلقة التي يحتاج كل مثقف باحث إلى المجازفة بطرحها بوعي نقدي لا يعترف بالمثالية والمهادنة والانغلاق، أمّا "التّوجه الذي يعتمد على فكر وحيد وواحد ما عدا ينطبق على زماننا المتفجّر بالمعرفة الهائلة والمشاكل المعقّدة إلى ما لانهاية"[2].

تناول إبراهيم سعدي موضوع الإرهاب كحتمية تاريخية لسنوات من ممارسة الفساد بإتقان و"الأخطاء التي ارتكبتها النّخب القيادية في إدارة الاقتصاد والبلاد"[3]. لم تأت المشاكل إذن من الخارج، من قبل الأيادي الأجنبية، إن مكمن العلّة موجود في الدّاخل، في السّياسة الفاشلة، دون أن يعني ذلك إهمال دور الخارج وضغوطاته وإكراهاته القاهرة[4].

ويؤثّر السّاردان في روايتي بحثا عن آمال الغبريني وبوح الرجل القادم من الظّلام استعمال عبارتي الحرب الأهلية والفتنة اللّتين تحملان دلالات أخرى غير دلالة الإرهاب.

ترد عبارة الحرب الأهلية أكثر من مرة في رواية بحثا عن آمال الغبريني:

- "الحرب الأهلية القائمة في الشّمال"[5].

---

[1]- عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، المركز الثّقافي العربي، ط2، الدار البيضاء– بيروت، 1997، ص 49.

[2]- السعيد الركراكي: "الفئات المهمّشة بين سيرورة الاجتثاث وأزمة الدّولة الوطنية"، في مجلة نقد وفكر، السنة العاشرة عدد 103، أكتوبر 2009، دار النّشر المغربية، الدّار البيضاء، ص 05.

[3]- م.ن، ص 06.

[4]- ينظر: م.ن، ص 10.

[5]- بحثا عن آمال الغبريني، ص 04.

- "بعدما دخلت البلاد في حرب أهلية"[1].
- "دخلت البلاد في حرب أهلية"[2].

كما نقع على كلمة الفتنة بشكل متكرّر في روايتي بحثا عن آمال الغبريني وبوح الرّجل القادم من الظّلام:

- "قبل بداية الفتنة"[3].
- "وأن يطفئ نار الفتنة بين المسلمين في بلدي"[4].

ونحن نتساءل هل هي حرب أهلية أم فتنة أم إرهاب؟

الحرب الأهلية هي الحرب الدّاخلية التي تنشب بين جماعات مختلفة من السّكان لأسباب سياسية أو دينية أو عرقية أو إقليمية أو مزيج من هذه العوامل، ويكون هدف كل طرف هو السّيطرة على مقاليد الأمور وممارسة السّيادة*.

أمّا الفتنة فتعني لغةً: الابتلاء والامتحان وأصلها مأخوذ من فتنتُ الذّهب والفضّة: أذبتها بالنّار ليتميّز الرّديء من الجيّد. واستعملت الكلمة بمعنى الإثم والكفر والإحراق والإزالة والصّرف عن الشّيء.

وتحدّد المعاجم العربية معاني الفتنة بحسب سياقاتها في القرآن والسّنة وهذه بعض منها**:

- الابتلاء والاختبار.
- الصدّ عن السبيل والرّد.
- العذاب– الخلاص– الشّرك والكفر.
- الوقوع في المعاصي والنّفاق.
- اشتباه الحقّ بالباطل.
- الإضلال– القتل والأسر.
- اختلاف النّاس وعدم اجتماع قلوبهم.
- الجنون.
- الإحراق بالنّار.
- العشق للنّساء.

---

[1]- بحثا عن آمال الغبريني، ص 18.

[2]- م.ن، ص 24.

[3]- م.ن، ص 10.

[4]- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص10.

*- عرف العالم حروبا أهلية كثيرة كالحرب الأهلية الأمريكية (1861– 1865) والحرب الأهلية الروسية (1917– 1921) والحرب الأهلية اللبنانية (1975– 1990).

** - وقد لخّص ابن الأعرابي معاني الفتنة بقوله الفتنة الاختبار، والفتنة المحنة، والفتنة المال والفتنة الأولاد، والفتنة الكفر والفتنة اختلاف النّاس بالآراء، والفتنة الإحراق بالنّار. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (ف ت ن).

فما جرى لعثمان بن عفّان بخصوص اغتياله الجماعي كان فتنة بل هي مرحلة الفتنة الكبرى كما يسميها الكاتب المعاصر هشام جعيط، ومعركة الجمل كانت في أساسها نتيجة فتنة، وكذلك واقعة صفّين واغتيال العديد من الخلفاء العباسيين كان فتنة، وقد فسّرت انتفاضة أكتوبر في الجزائر عام 1988 باعتبارها فتنة[1]، ويسهل تداول الفتنة بشكل خاص"في التّأزّمات التي تعصف بهذا النّظام أو ذاك، وبشكّل أخصّ عندما يكون هناك غليان جماهيري واختراقا لقدسيّة السّلطة"[2].

والإرهاب هو الأعمال الشّنيعة التي من طبيعتها أن تثير لدى الإنسان الإحساس بالخوف، أو هو استعمال وسائل لإثارة الرّعب بقصد تحقيق أهداف معيّنة. والإرهاب لغة من أرهب يرهب إرهابا من باب أكرم، وفعله المجرّد رَهَبَ، والإرهاب الخوف والخشية والرّعب والوجل ﴿وَيَدْعُونَنَا رَغَبًا وَرَهَبًا﴾ أي طمعا وخوفا ﴿ وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدْوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ ﴾ أي تخيفونهم*. والإرهاب عموما هو عمل بربري، واغتصاب لكرامة الإنسان تقوم به جماعات معارضة هدفها تقويض نظام الحكم.

وتعرض النّصوص سلسلة مترابطة من الوقائع التي أدّت إلى إشاعة الذّعر وانتشار العنف الأهوج الذي لا يخضع لأيّ رادع. فمن المسئول، في آخر المطاف، عن هذا الخراب؟

توقيف الانتخابات:

أحداث أكتوبر هي هزّة اجتماعية شديدة أو "ردّ فعل شعبيّ تلقائي على تردّي الأحوال الاجتماعية، ولكنّها تحوّلت بعد ذلك إلى إدانة الحزب الواحد، فاكتسبت صفة سياسية معارضة"[3]. وأغلبية الشّباب الذين خرجوا إلى الشّوارع وصرخوا بقرفهم وبيّنوا تذمّرهم

---

[1]- ينظر: إبراهيم محمود: الفتنة المقدّسة عقلية التّخاصم في الدّولة العربية، رياض الريس للكتب والنّشر، ط1، بيروت 1999، ص 19.

[2]- م.ن، ص. ن.

* - تحمل الكلمة معنيين في الشّرع، المعنى الأوّل هو الاعتداء على الآمنين بالسّطو من قبل عصابات أو أفراد بسلب الأموال، والاعتداء على الحرمات. والمعنى الثاني هو إعداد القوّة والتأهّب لمقاومة أعداء الله ورسوله.

[3]- علال سنقوقة: المتخيّل والسّلطة في علاقة الرّواية الجزائرية بالسّلطة السّياسية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2000، ص 12.

وحطّموا ومزّقوا هم المقصوون من المدرسة، الضائعون في أزقّة المدينة، لا يحملون أيّ تصوّر لمستقبلهم[1]، وتترجم هذه اللّوحات الدّاكنة فشل السّلطة ومؤسّساتها المختلفة[2].

ولم تجد الفئات الواسعة من الشّباب المتدفقين على المدن من يهتمّ بها ويلبّي حاجياتها الاجتماعية والسّكنية والوظائفية، وتشعر من جرّاء ذلك بأشكال الإحباط والحرمان. إنّها شبيبة تعاني البؤس "ومن عتباته المأساوية تندّس بعضها فوق بعض في أحزمة الفقر بالمدن والأحياء العتيقة الآيلة للسّقوط من حين لآخر"[3].

وينهض التّيار الإسلامي في الثّقافة المعاصرة ويرفض الغرب بكل رموزه مجسّدا إيّاه في صورة المغتصب والمفتت والمناقض في الدّين، وتتمثّل ركائزه المعرفية في:[4]

- الخصوصية الإسلامية.
- الانغلاق في دائرة القومية بعيدا عن تأثيرات الثّقافة العالمية (الإسلام عقيدة ونظام حياة مكتملة).
- الذوبان في الماضي المشرق للذّات العربية المنتصرة أيام مجد غابر لإضاءة واقع قاتم.

ومرجعية النّظرية هو الإسلام بوصفه دينا وتنظيما شاملا للحياة الاجتماعية، أمّا التّشريعات التي يسنّها البشر فهي خروج عن الحقّ الإلهي، وبالتّالي فهي مشوبة بجهل النّاس وضعفهم ونقصهم وأهوائهم التي تؤدي إلى الظّلم والفساد. فسيد قطب مثلا بدأ منذ أوائل الخمسينات "ينظر إلى ضرورة حكم الإسلام كبديل عن الحالة الاجتماعية والسّياسية المتردّية في مصر وكنقيض أرقى لكلّ البدائل الممكنة الأخرى الرّأسمالية والشّيوعية معا"[5].

---

[1]- Voir: Abdelkrim Djilali, les dix jours qui ébranlèrent l'Algérie, in Octobre, ils parlent, éditions le Matin, Alger 1998, p. 15.

[2]- Voir:Wassini Laredj, Equation à deux inconnues: le pouvoir et le fascisme islamiste, in Octobre, p. 259.

[3]- السعيد الركراكي: "الفئات المهمّشة"، ص 07.

[4]- ينظر: فهيمة شرف الدين: الثّقافة والايديولوجيا في العالم العربي 1960– 1990، دار الآداب، ط1، بيروت، 1993 ص133.

[5]- م.ن، ص139.

وقد برزت الأحزاب الإسلامية السياسية في الجزائر ووجدت "آذانا صاغية لدى الشّباب العاطلين وأبناء الفقراء"*، وتدفّقت التّنظيمات الجمعية تدفّقا بعد مظاهرات أكتوبر وكثرت الاشتباكات واشتدّت النّزاعات، وكان تنظيم الانتخابات الديمقراطية.

يقول الدكتور الحاج منصور نعمان "تلك الانتخابات التي ألغيت –كما قيل– من أجل حماية الدّيمقراطية"[1]. لا توجد في القول إحالة صريحة إلى المتكلّم (الفاعل/ المنجز) النّاطق بأنا، فإن الشخص مع ذلك مورّط لأن مصدر القول في هذه الحالة هو الشّخص الذي يتكلّم والذي وظّف جملة اعتراضية بصيغة المبني للمجهول – كما قيل– ليضع مسافة بينه وبين هذا الزّعم.

ولم يقل الحاج الدكتور منصور نعمان إنّ إلغاء الانتخابات حماية للدّيمقراطية، هم الذين قالوا: من هم؟ قادة الجيش؟ الأحزاب السّياسية؟ عامّة النّاس؟ المثقّفون؟ تفتح جملة (كما قيل) المجال لاحتمالات كثيرة وتساؤلات عديدة.

ويوهمنا السارد/الحاج الدكتور نعمان منصور، لأوّل وهلة، أنّه يقف على الحياد فيما يروى من أحداث متداخلة، إنّه سيراقب وسيظلّ على حياد، بيد أنّ تعليقاته، كما رأينا سابقا، تبدّد هذا الإيهام وتعبّر عن رؤيته لما يرى ويروي.

ينطلق خطاب السارد البطل (الحاج الدكتور نعمان منصور) عن نفسه من موقع الأزمة الدّاخلية التي تنسف كيانه وتجعله فريسة الانكفاء على الذّات، يسحب خيبته على العالم والأشياء، لا يريد الحاج منصور مواجهة النّظام ولا يريد أن يصلح ذاته المثقلة بالخطيئة وإنما يريد أن يجد الأعذار لأفعاله التي تسببت في تشرّد مسعودة وانتحار زكية وسيرين ومقتل حورية.

يسعى عبد الحميد بوط في "صمت الفراغ" إلى إقامة حوار حرّ مع جعفر بودا حول البرنامج البديل للحركة الإسلامية وقضايا السّاعة :السّلطة، المعارضة، العنف. وما يميز الحوار عن الأشكال التّعبيرية هو طابعه التّبادلي إذ يشترط وجـــود شخصين على الأقلّ

---

* - لقد تناولت "فتاوى زمن الموت" دور الوضع الاجتماعي المتردّي في توجّه الشباب إلى الأحزاب وانضمامهم إلى الجماعات الإسلامية المسلّحة (كان قدور سجينا، وزبوط متسكّعا).

[1]- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 310.

وقد وصف الحوار بأنّه "بنية من التّبادلات المتتابعة"[1]، ويعني أساسا رؤية الاختلاف والقبول بالتّنوّع[2].

ويحدّد ج.م.آدام النّص الحواري باعتباره بنية تراتبية من المقاطع تدعى غالبا التّبادلات. ويمكن تحديد نوعين من المقاطع:[3]

- المقاطع الاتّصالية: وهي الافتتاح والاختتام.
- المقاطع التّعاملية: وهو ما يشكّل قلب المحادثة أو محتواها.

وقد يشتمل الحوار على:

- تدخّل مبادراتي: ماذا تكتب؟

وهنا يبادر جعفر بودا بطرح سؤال على عبد الحميد بوط:

"منذ متى وأنت في هذه المدينة"[4].

- تدخّل ردّ فعلي: رسالة تهنئة.

يجيب عبد الحميد بوط: "منذ حوالي نصف عام"[5].

- تدخّل تقويمي: هذا جميل!

يطلق جعفر بودا حكمه الأوّل على عبد الحميد بوط: "لكن أرى أنّ الله لا يريد أن يهديك إلى سواء السّبيل"[6].

ويضيف حكما ثانيا:"أنت تشتغل في تلك الصحيفة التي تسمي نفسها الصّدق بينما هو الكذب بعينه"[7].

---

[1]- عمر بلخير: الخطاب الصحافي المكتوب، ص 152.

[2] – ينظر: يمنى العيد: فنّ الرّواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب ، بيروت، ص 90.

[3]- ينظر: عمر بلخير: م. س، ص 154.

[4]- صمت الفراغ، ص 32.

[5]- م.ن، ص.ن.

[6]- م.ن، ص.ن.

[7]- م.ن، ص33.

ويواصل بحكم ثالث:

"أوصلتم البلاد إلى الخراب، المفروض أن تذهب ريحكم، فقد أظهر الله ظلالكم. هل تتذكّر ما كنت أقول عنكم أيام الجامعة؟ كنت أقول عنكم بأنّكم الطّاعون الأحمر الذي سوف يفتك بهذه الأمّة. وها أنت ذا ترى أنّ الله يصدقني القول"[1].

يحكم جعفر بودا على عبد الحميد بوط بالضّلال والكذب والطّاعون الأحمر* منذ بداية الحوار ولا مجال للأخذ والرّد، لذلك لم يأت الحوار مفعما بالجدل بل جاء تعليميا يمدّنا بحقائق مطلقة لا تحتمل المراجعة. وليس بحوار معرفي لأنّه يقوم على قاعدة الأنا الكلية التي لا تقبل بالاختلاف ولا تقرّ بحقّ الآخر في الوجود.

ويقدّم جعفر بودا نفسه بأنّه منقذ الأمّة من كل ضيم ومالك الحقيقة، يحكم ويؤكّد ويقرّ: "قد أظهر الله ضلالكم. الله يصدقني القول". ولا يريد أن ينصت إلى صوت الآخر الذي لا يحاكي نفسه ولا يمشي حيث يمشي هو، وحسن الاستماع ليست قضية ترف فكري بل هي ما يشكّل الجذور الأولى لثقافة الحوار والحقّ في الاختلاف.

يفصح هذا الحوار عن موقفين متضادّين من الرّاهن الجزائري، ونظرتين مختلفتين إلى الصّحافة والدّين والسّياسة، والخطاب الرّوائي ككلّ ينهض على الحضور المتجاور لوجهات نظر مختلفة وتتوزّع فيه أشكال الوعي المستقلّة وغير الممتزجة ببعضها ويحتضن شخصيات تملك رؤى خاصة للعالم، وتتميّز بحرّيتها الدّاخلية وبنزعتها الاستقلالية.

والإنسان بشكل عام، مسكون بعدد من الخطابات المتصارعة، تفرض عليه شروط التّكلّم في كل موقف تواصلي على حدة، وكل خطاب هو تعبير عن حضور إرادة ما فينا

---

[1]- صمت الفراغ، ص33.

*- سعت الحركة الإسلامية في العالم العربي إلى نشر وعي ديني معاد لكلّ الإجراءات التّقدمية كالتّأميم مثلا بحجّة منافاتها لشرائع الإسلام، وتصوير المبادئ الأصلية في الرّأسمالية على أنّها القوانين الطبيعية المنسجمة مع سنّة الخلق والفطرة الإنسانية كالملكية الخاصّة. ويتميّز الخطاب النّظري للأحزاب الشّيوعية باللّغة المطلبية لضمان حقوق المواطنين في العمل والصّحة وتصحيح الأجور وحقّ المشاركة في القرار. ينظر: فهيمة شرف الدّين: الثّقافة والأيديولوجيا في العالم العربي 1960- 1990، من ص 94 إلى ص 149.

لذلك نجد خطاب السّلطة وخطاب الحرّية وخطاب العلم وخطاب المعارضة. "وكل خطاب منسوب إلى شيء، فهو تعبير عن إرادة ذلك الشيء"[1].

يتكلّم جعفر بودا من موقع قوّة مضادّ للسّلطة القائمة، موقع منتج لخطاب التّماهي المضاد إذا أخذنا بطروحات فوكو وبيشو حول علاقة الخطاب بالسّلطة*.

والشّيء الذي نسجّله هنا هو خروج عبد الحميد بوط من المقابلة بشكوك كبيرة حول شبابه وإيمانه بالنّظام الاشتراكي وحماسه لتحقيق العدالة لقد اهتزّت قناعاته وتسلّل الريب إلى أعماقه "هل كان على صواب في مواقفه دائما، لاسيما أيام الجامعة"[2] "حين كان يدافع عن الاشتراكية وعن الثّورة الزّراعية ويقضي عطله الصّيفية وسط الفلاحين"[3]، والآن "هل يدري على وجه اليقين ما هو العدل وما هي الحرية"[4].

وفي المقابل يقف جعفر بودا مفتخرا بماضيه ومعتزّا بحاضره ومدافعا عن أفكاره بشراسة "فإنّ الشّك لم يعرف إلى قلبه سبيلا. ظلّ على يقينه الأوّل الوحيد الأبدي"[5]. ألم يستمدّ سلطة خطابه من الدّين؟ إنّ الخطاب – يوضّح فوكو – يستمدّ سلطته من:[6]

– قدرته الكلّية على ممارسة فعل القوّة** التي تملي شروطها على متداوليه في حقل معيّن.

– طبيعة الخطاب نفسه بوصفه، في منظور فوكو، عنفا نمارسه على الأشياء التي نتخاطب حولها.

---

[1]- عبد الواسع حميري: الخطاب والنّص، ص 191.

* - ينطلق بعض الباحثين من كتابات فوكو وبيشو ويستنبطون ثلاثة أنماط من الخطاب:

1. خطاب التّماهي بالنّظام ويطلق عليه خطاب الهيمنة والإخضاع.
2. خطاب التّماهي المضاد وهو خطاب يدخل في صدام مع خطاب النّظام.
3. خطاب التّماهي المفقود أو خطاب اللاتماهي (من إضافة بيشو) وهو خطاب يغيّر المجال بدلا من أن يكون مجرّد خطاب مضاد. ينظر: م.ن، ص 203.

[2]- صمت الفراغ، ص 33.

[3]- م.ن، ص. ن.

[4]- م.ن، ص34.

[5]- م.ن، ص. ن.

[6]- ينظر:عبد الواسع حميري: م.س، ص 192.

** - سواء أكانت هذه القوّة سياسية أم اقتصادية أم فنّية أم علمية.

– سلطة الأيديولوجيا ولاسيما الإيديولوجيا الدّينية الأخلاقية، التي ما تنفكّ تعزّز من قدرة الخطاب الدّيني على ممارسة آلية المنع.

يقول جعفر بودا: "المفروض أن تذهب ريحكم". نلاحظ اقتباسا صريحا من الآية ﴿وَلاَ تَنَازَعُواْ فَتَفْشَلُواْ وَتَذْهَبَ رِيحُكُمْ﴾، الإسلام هو الذي حكم على هؤلاء بالضّلال وجعفر هو لسان حال الإسلام.

ونكتشف في تحليل البنية المعجمية للحوار تجلي نقطة التّصادم وتفاقم الصّراع، ولم ترد أيّة مفردات تشير إلى إمكانية هيمنة السّلام. كما نلاحظ في الملفوظ التقاء وعيين لسانيين مفصولين برؤية فكرية وهو الأسلوب الذي اتّبعه السّارد في المقابلة بين لغتي كل من عبد الحميد بوط وجعفر بودا، فهما وعيان لسانيان منفصلان لكن ضرورات السّرد حتّمت اجتماعهما في الملفوظ الواحد للمقارنة والتّساؤل*.

ويحتوي هذا المقطع الحواري عموما على وعيين لفظيين للعالم يحملان يأسهما ونقصهما وصعوبة فهمهما ووجودهما الملموس وطبيعتهما وكل ما يميزهما جذريا ونشير في نهاية هذا المبحث إلى المصائر البائسة للشّخصيات الثّلاث:

– الحاج الدكتور منصور نعمان:

"وجد نفسه بين فكّي كمّاشة، لا حول ولا طول، تتقاذفه أمواج الصّراعات التي لا يصنعها وقد لا يتوقّعها، ولا يملك من سلاح غير الحبر والورق"[1]. ويأتيه عبد اللّطيف نهارا والكلاشنيكوف يهتزّ بعنف في يده لينفّذ فيه أمر الله"[2]. ويذبحه ذبحا.

– المهدي المغراني:

يعيش العدم والفراغ والموت في ذلك "الفضاء اللامحدود الباعث على اليأس الخالي من الحياة"[3]. "الفراغ يقتلني"[4] يردّد المهدي.

---

*- وقد أشرنا سابقا إلى التّهجين (Hybridation) الذي يعني مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ذلك الأسلوب.

[1]- مخلوف عامر: "المدينة في رواية إبراهيم سعدي: بوح الرّجل القادم من الظّلام"، الملتقى الدولي الثّاني للرّواية عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثّقافة، 2005. ص 146.

[2]- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 326.

[3]- بحثا عن آمال الغبريني، ص 267.

[4]- م.ن، ص 135.

- عبد الحميد بوط:

يقول:"الحقيقة أنّني سئمت حياة التّنقل من نزل إلى آخر"[1]. ويقول:"كل يوم أبقى فيه حيّا يبدو لي نصرا أحقّقه"[2]. وفي الأخير "ينفذ السّكين إلى عنقه ويتدفّق منه الدّم"[3].

وهذه النهايات المرعبة تؤكّد صواب ما ذهب إليه عبد الرّحمن أبو عوف حين كتب أنّ "من المكوّنات الأساسية في الخطاب الرّوائي العربي محور القمع والقهر الذي يتعرّض له المثقّفون"[4] ولعلّ السّبب الرّئيس لهذا الوضع القاتم هو سيطرة الأنظمة الشّمولية ثمّ الأصولية الإسلاموية التي تسمح بحيّز ضئيل من المعارضة وحقّ الاختلاف.

تتصدى الرّواية العربية إذن لظاهرة العنف وتستعيد غربة الإنسان العربي وتسجّل الأصداء النفسية والاجتماعية والسياسية.

إن السارد في الروايات الثلاث (بوح الرجل القادم من الظلام وبحثا عن آمال الغبريني وصمت الفراغ) يتناول معاناة الرّجل دون المرأة ويركّز على تجربته في الحياة: ماضيه وحاضره وعمله وقلقه وتهديد الجماعات الإرهابية له وضغط السّلطة عليه وتنكّره وضياعه في متاهات الصحراء حينا وفي منعرجات النّفس حينا آخر. أين هي المرأة إذن؟

أعطى إبراهيم سعدي السرد للرّجل والبطولة للرّجل والإبداع للرّجل والكلام والتّفكير وطرح الأسئلة.

---

[1]- صمت الفراغ، ص 41.

[2]- م.ن، ص.ن.

[3]- م.ن، ص 142.

[4]- عبد الرحمن أبو عوف:القمع في الخطاب الروائي العربي، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، القاهرة، ص أ.

الفصل الثّاني:

خطاب المرأة/ خطاب عن المـــرأة

تعرف السّاحة الفكرية العربية تراكما في الحديث حول الإسلام والمرأة في العقدين الأخيرين في القنوات الفضائية والإذاعة والمجلاّت والجرائد ومواقع الأنترنت، وهذا التّزايد اللاّفت للنّظر في الاهتمام بقضايا المرأة "يرتبط بل ويتزايد بشكل واضح ببروز الحركات الإسلامية في بلدان العالم الإسلامي"[1]. فعرضت مسائل دينية على مائدة النّقاش والبحث والجدال ولاسيما مسألة الحجاب وحق المرأة في العمل وحق المرأة في ممارسة النّشاط السّياسي. وعديدة هي الكتب التي حاولت تمثيل العلاقات الذّكورية الأنثوية في المنظور الإسلامي العام منذ العصور القديمة، وقد تناول الإمام الغزالي*، في القرن الخامس الهجري، موضوع المرأة ودورها في حياة البلاط أو ما أسماه "ذكر سير النّساء وعاداتهن" في مؤلف "التّبر المسبوك في نصيحة الملوك"**.

يسعى نصّ الإمام الغزالي إلى تصنيف النّساء، بشكل تجريدي، على أنواع يشبه كل نوع منها مجموعة خصائص تميز حيوانا ما حتى يحسن الحاكم الاختيار ولا يقع في فخ كيدهن وسوء تقديرهن. ومؤلّف النّص – يؤكد أبو بكر أحمد باقادر– عندما يعرض الصّفات المنسوبة للنّساء ومن زاوية رؤية الرّجل دون موارية "إنّما يعكس في الواقع رؤية ثقافية واضحة"[2]. يذكر الإمام الغزالي عشرة أنواع من النّساء ليس بينهن من امرأة خيرة سوى واحدة: الغنمة التي يصفها بـــ:"الصّالحة، الكثيرة النّفع [...] المشفقة على زوجها وجيرانها وأقاربها وأطفالها وبيتها [...] المطيعة لزوجها وربّها"[3]. ويقول:"أعلم أنّ جملة النّساء على عشرة أصناف، وصفة كلّ واحدة تشبه صفة بعض الحيوانات. فالواحدة

---

[1]- زينب المعادي: المرأة بين التّقافي والقدسي، نشر الفنك، الدّار البيضاء، 1992، ص 53.

*- هو أبو حامد محمد بن محمد بن أحمد الغزالي الطّوسي النيسابوري (450هـــ– 505هـــ) الفقيه الصّوفي الملقّب بحجّة الإسلام. كتب في العقيدة وعلم الكلام والفلسفة والفقه والتّصوف، ومن مؤلفاته: تهافت الفلاسفة– إحياء علوم الدّين– مدخل السّلوك إلى منازل الملوك.

**- يندرج الكتاب ضمن ما يعرف بـــ"مرايا الأمراء" وهو جنس أدبي ذو أصول هندية وفارسية ومشرقية عموما، يعالج موضوع السّياسة وإدارة الدّولة بوصفهما جزءا من الفكر الإسلامي عقيدة وشريعة وأخلاقا. ينظر: أبو بكر أحمد باقادر قراءات في علم اجتماع الأدب، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004، ص 15.

[2]- م. ن، ص 24.

[3]- م. ن، ص 28.

كالخنزيرة والثّانية كالقردة والثّالثة كالكلب والرّابعة كالحيّة والخامسة كالبغلة والسّادسة كالعقرب والسّابعة كالفأرة والثّامنة كالطّير والتّاسعة كالثّعلب والعاشرة كالغنمة"[1].

تتجلى المرأة، في نصّ الإمام الغزالي، كائنا وجد لغيره وربما كان وجوده متوقّفا على وجود من يخدمهم، ولنا أن نتخيل – يعقّب أبو بكر أحمد باقادر– "لو كان على الإمام الغزالي أن يقدّم لنا خصائص الذّكورة في نفس المنظور، ربما عندها لرأينا الأسد والفهد والصّقر والورل والجمل"[2].

لقد عالج الإمام الغزالي محدودية أفق النّساء وقدرتهن على الإغواء والإيقاع بالرّجل ليستخلص في الأخير أن تدخّل المرأة في أمور السّلطة مدعاة لانهيار الدّولة*. ويرى المنظور البطريركي أنّ من مصلحة المجتمع أن يكون مجال السّلطة حكرا بيد الذكور والبطريكية (Patriarcat) عموما هي تأكيد على أنّ السّلطة بجميع أشكالها الاجتماعية والثّقافية والاقتصادية والسّياسية في يد الرّجل دون المرأة بغضّ النّظر عن الطبقة أو العرق أو الإثنية أو الدّين أو الثّقافة[3].

ومن اللّحظات المشرقة في تاريخ البشرية تلك التي نجدها عند الفيلسوف ابن رشد** إذ يقول:"إنّ حالتنا الاجتماعية تتطلب أن لا نطيح بكلّ ما يعود علينا بمنافع المرأة، فهي في الظّاهر صالحة للحمل والحضانة فقط ومع ذلك إلا لأنّ حالة العبودية التي أنشأنا عليها نساءنا أتلفت مواهبها العظيمة وقضت على مواهبها العقلية"[4]، ويطرح ابن رشد هنا فكرة

---

[1]- أبو بكر أحمد باقادر، قراءات في علم اجتماع الأدب، ص 35.

[2]- م. ن، ص 34.

*- يدعو عبد الرحمن بن نصر الشيزري في كتابه "النّهج المسلوك في سياسة الملوك" إلى إبعاد المرأة عن الشؤون السّياسية العامة ويقول إنّه "لا يجوز أن يكون الوزير امرأة" ويورد حديثا يعلن به رأيه وهو:"ما أفلح قوم أسندوا أمرهم إلى امرأة". ينظر: م.ن، ص 97.

[3]- ينظر: م.ن، ص 100.

**- هو أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد (1126– 1198) فيلسوف وطبيب وفقيه مسلم. اشتغل قاضيا في قرطبة. اتّهمه علماء الأندلس بالكفر والإلحاد، ثم أبعد إلى مراكش وأحرقت كتبه. قيل إنّ بذرة شجرة العلمانية التي تغطي مناطق عديدة من العالم المعاصر إسلامية الأصل ورشدية المنشأ. من مؤلفاته: شروح أعمال أرسطو– كتاب تهافت التهافت– كتاب فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من اتصال.

[4]- ابن رشد نقلا عن زهور كرام: السرد النسائي العربي: مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2004، ص 18.

الدّور الذي يلعبه المجتمع في توظيف أساليب التّنشئة والتّربية لجعل الفتاة تتدرّب على الأنوثة المرتبطة، في إطار المفهوم المتداول، بالجسد ومستلزماته وتبعاته ووظائفه (الزّوجة- الأمّ) إنّه دور يمنحها منذ الصّغر الاعتماد على الاتّكالية والسّلبية والدّونية.

ويبرز في أواخر القرن التّاسع عشر ومطلع القرن العشرين خطاب نهضوي يقول بحقّ المرأة في الحياة الكريمة، ويعد قاسم أمين* رائد حركة تحرير المرأة المسلمة، ينشر كتابه الأوّل "تحرير المرأة" سنة 1899 بدعم من محمد عبده وسعد زغلول وأحمد لطفي السّيد، يتناول فيه مسائل دينية ترتبط بشكل مباشر بالمرأة وهي: الحجاب والنّقاب – تعدد الزّوجات- الطّلاق- الاختلاط، ويحدث الكتاب عاصفة من الاحتجاجات في مصر** ويواصل قاسم أمين حديثه الجريء عن وضع المرأة في كتابه الثّاني "المرأة الجديدة" ويطالب هذه المرّة بقانون يكفل الحقوق السّياسية للمرأة المسلمة.

وينطلق الكاتب التّونسي الطّاهر الحدّاد*** من حديث الفقهاء عن محدودية النّصوص ولا محدودية الوقائع ليكتب مؤلفه "امرأتنا في الشّريعة والمجتمع" سنة 1930 يدعو فيه إلى تحرير المرأة من العادات الفاسدة والأوهام البالية، ويعلن عن رفضه لتعدّد الزّوجات ويطالب بالطّلاق المدني، ويهاجم المشايخ بشدّة على موقفهم تجاه المرأة المسلمة، فتشنّ الصّحافة التّونسية وبعض الصّحف المشرقية حملة شرسة ضدّ الكتاب وصاحبه وتتّهمه بالكفر والزندقة والغرور والإلحاد****.

---

*- قاسم أمين (1863- 1908) كاتب ومصلح مصري، احتكّ بأفكار الحريّة للثّورة الفرنسية وعايش أفكار التّنوير للنّهضة العربية، كفر بالاستبداد الشّرقي وآمن بالمجتمع الديمقراطي. ينظر: مصطفى ماضي في مقدمة كتاب تحرير المرأة لقاسم أمين، موفم للنشر، الجزائر، 1988، ص IX.

**- لم يكن قاسم أمين أوّل من أثار هذه الموضوعات بل سبقه أحمد فارس الشدياق وعلي مبارك وزينب فواز ورفاعة رافع الطهطاوي (1801– 1873) الذي وضع مؤلفين: الأوّل عنوانه المرشد الأمين للبنات والبنين (1872) والثّاني: تخليص الإبريز في تلخيص باريز (1905)، ويتطرّق فيهما إلى أهمّية التّعليم والحرّية والمساواة بين الجنسين. لذلك يرجع بعض الباحثين ضجة النّقد التي أقيمت حول كتاب تحرير المرأة إلى إشارة مشايخ من الأزهر بالاسم الصّريح وقال إنّ أحدهم عنده أربع زوجات يطلق واحدة منهن الصبح ويتزوج غيرها مساء.

***– الطاهر الحداد (1899- 1935) مصلح تونسي دعا إلى تحرير المرأة وجعل الإسلام ينطق بقيم المدنية والتقدم. ينظر: نصر حامد أبو زيد: دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء ص 59.

****- وصفة الإلحاد هذه اقترنت أيضا بأسماء كتاب نهضويين آخــرين أمثال: طه حسين وسلامة موسى وعلي عبد =

وتتعالى أصوات لتنعت كل محاولة لتحرير المرأة بأنّها مستوردة من الخارج وتؤكّد على دونية المرأة المكرّسة في النّصوص القرآنية وتعتبر أنّ الدّعوة إلى المساواة بين الجنسين راجعة لزحف المظاهر الحياتية الغربية وانتشار النّموذج الأوروبي في المجتمعات الإسلامية.

ويطرح علي الطنطاوي (1909- 1999) وحسن البنا (1906- 1949) وأبو الأعلى المودودي (1903- 1973) ومحمد نصر الدّين الألباني (1914- 1999) وعبد الحي الفرماوي (1942) ومحمود الجوهري (1913- 2004) موضوع الحجاب وعمل المرأة خارج المنزل (أو عودة المرأة إلى المنزل؟) بإلحاح، فيكثر الحديث عن وجوب تغطية وجه المرأة وستر الكفّين وجواز كشف الوجه واليد للمحارم لا للأجانب، ويسيل الحبر وديانا حول ضوابط عمل المرأة في الإسلام وتحديد المجالات التي يمكن للمرأة العمل فيها، ويذكّرنا محمود الجوهري في كتابه "الأخت المسلمة" بما قاله الفقهاء حول تعليم المرأة الذي ينبغي أن يكون على نوعين اثنين[1]:

– فرض عين: وهو الذي تصح به عبادتها وعقيدتها وسلوكها، وتحسن به تدبير منزلها وتربية أولادها.

– فرض كفاية: وهو ما تحتاج إليه الأمّة، والمجتمع اليوم في حاجة إلى طبيبات للأمراض النّسائية ومدرّسات للبنات وممرّضات للنّساء وعلم التّغذية ودراسة علم نفس الطّفل.

إن دور المرأة كما يحدّده الخطاب الدّيني –عند بعض الفقهاء– يكمن في الأمومة والتّربية والحفاظ على الأسرة ورعاية الزّوج، لذلك يدعو إلى عودة المرأة إلى المنزل حرصا على كرامتها ورحمة بها مما تتعرّض له من معاناة في المواصلات المزدحمة وإشفاقا عليها من الضّغط النّفسي والتّعب الجسدي[2].

ويهتم الإسلامويون كثيرا، في العصر الحديث، بموضوع المرأة من جانب الجنس والعري والاختلاط الذي تسمح به الحياة الأوروبية بين الجنسين. وتمثّل أوروبا مرجعية

= الرّازق الذين نادوا بتحرير المرأة وسفورها وتحرير اللّغة العربية وانطلاقها

[1]- ينظر: نصر حامد أبو زيد: دوائر الخوف، ص 188.

[2]- ينظر: م. ن، ص 116.

مهمّة في الخطاب الدّيني الذي اختزلها في صورة فاضحة للّواط والممارسات الجماعية للجنس ونوادي الشذوذ والمجلات الماجنة والأفلام الجنسية الفاضحة، وهي سمات مميّزة للمجتمعات غير الإسلامية[1]. وهذا هو الإطار الذي يتحرّك فيه الخطاب الدّيني عادة في مناقشة قضايا المرأة، إنّه خطاب يستحضر أوروبا أساسا ويجعلها شيطانا تتحتم منازلته*.

وتأخذ المرأة مسارها في الرّواية العربية من الصّورة المثال أو حواء المعطاء** أو المرسى المستكين التي تمسح الجراح وتعوّض الخيبات وتعطي الأمان المفقود في العالم في البدايات الرومانسية إلى صورة الإنسان المستقّل التي تتحدى عقلية المجتمع الذّكوري بإنجازاتها وأخطائها في الكتابات الواقعية الاجتماعية.

ويعمل نجيب محفوظ*** على إخراج المرأة من سجن الجسد وتبعاته إلى المرأة الكائن المسؤول التي تحارب كافة أشكال الاضطهاد الجسدي أو الفكري، ويتناول الكاتب المصري المرأة اليوميّة أو الأكثر تماسا مع اليومي فانحاز لها على حساب المرأة المثال التي تليق بفحولة الرّجل وترتهن لبطولته.

ويتعرّض نجيب محفوظ لدور الظروف الاجتماعية في انحراف المرأة**** ويحاول أن يغلّف العاهرة بإطار إنساني فيه كثير من الرّحمة والتّفهم، إلا أنّ مفهومه عن الشّرف

---

[1]- ينظر: نصر حامد أبو زيد: دوائر الخوف، ص 117.

*- للتوسع في الموضوع يمكن الرجوع إلى الكتب الآتية:

- صحوة في عالم المرأة لعبد الحي الغرماوي.
- الأخت المسلمة لمحمود الجوهري.
- قضايا المرأة لمحمد الغزالي.

**- وقد تطرّق جورج طرابيشي النّاقد والمترجم السوري إلى المرأة والرّمز في الكتابات الرّوائية العربية ووضّح أنّ التّرميز يكرّس معنى آخر غير التّأكيد على استقلالية المرأة وسؤدد كيانها. فعندما يرمز بالمرأة إلى الوطن أو الأرض أو الحب أو الماء تخسر استقلالها الذّاتي- يقول جورج طرابيشي- وتصبح أشبه بمادة صلصالية يصنعها الآخرون، فالتّرميز هو بحدّ ذاته عملية تختزل المرموز (المرأة إلى رمز محض بينما يحتكر الرّامز) صانع الرّمز كل الحضور لحسابه. ينظر: جورج طرابيشي: رمزية المرأة في الرّواية العربية ودراسات أخرى، دار الآداب، بيروت، 1981.

***- نجيب محفوظ (1911- 2006) رائد المدرسة الواقعية الاجتماعية في الأدب العربي الحديث، امتدّت رحلته مع الكتابة أكثر من سبعين (70) عاما وأثمرت حوالي (50) رواية ومجموعات قصصية ومسرحيات فضلا عن كتب أخرى ضمت مقالات حول موضوعات مختلفة.

****- تسقط المرأة وتفقد شرفها بسبب فقرها وليس بسبب غريزتها أو شهوتها أو ضعفها كأنثى، وكانت الحرب بآثارها المادية والاجتماعية ، في رواية الزقاق، أول محرّك لمأساة الزقاق التي أدّت بحميدة إلى الانحراف.

لا يتغيّر ويظلّ مرتكزا في تلك المنطقة المحدودة من جسم المرأة (الأعضاء الجسدية)[1]. كما نستشف صورة المرأة التقليدية الرّاسخة في وجدانه كرجل ورث تراثا أبويا طويلا ولاسيما في روايته "بداية ونهاية" "حيث يصف نفيسة المرأة التي لا تملك سوى أنوثتها كسلاح، ويدين فتنتها لأنّها سبب وقوعها في الدّعارة"[2].

وتتجلى في ثلاثيته المعروفة (قصر الشّوق وزقاق المدق والسّكرية) فكرة الحبّ العذري الذي تسوده القداسة والطّهارة، ويقابله الجنس واللّذة المحرّمة الآثمة في حياة العاهرات، وهذا هو التقسيم نفسه – تؤكّد نوال السّعداوي– الذي أحدثه النّظام الأبوي بين النّساء، فالمرأة إمّا أن تكون الأمّ الطّاهرة المقدّسة أو الزّوجة العفيفة المخلصة الباردة المحترمة، وإمّا أن تكون المومس أو العشيقة الحّارة والوجدانية المحتقرة[3].

وأخيرا يحين الوقت للمرأة العربية كي تغتصب "الحقّ في القول، قول المحظور"[4] وتكتب عن وضعها في الماضي والحاضر وتكشف عن معاناتها، فهذه نوال السّعداوي* تتصدّى للسّائد وتتحدّى الرّاسخ وتفحص الخطاب الذي أنتج حول المرأة وانتقص من قدرتها في كتب كثيرة أهمها: المرأة والجنس (1969) والأنثى هي الأصل (1971) والوجه العاري للمرأة العربية (1974) الذي يتضمّن موضوعات عدّة، مثل موضوع اضطهاد المرأة الذي ترجعه الباحثة أساسا إلى النّظم الطبقية الأبويّة في المجتمع البشري كلّه، وموضوع الثّورات الاشتراكية وحروب التّحرير التي تسرع بعملية تحرير المرأة في الشّرق وفي الغرب وقد "ساهمت حرب التحرير الجزائرية في كسر كثير من قيود المرأة"[5]. كما تثير نوال السعداوي فكرة اشتمال الأديان الكبرى (الإسلام والمسيحية) على

---

[1]- ينظر: نوال السعداوي: الوجه العاري للمرأة العربية، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1982، ص ص 95– 96.

[2]- م.ن، ص 97.

[3]- ينظر: م.ن، ص 105.

[4]- أمينة رشيد: تشظّي الزّمن في الرّواية الحديثة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 1988، ص 122.

*- نوال السعداوي كاتبة مصرية، ولدت في سنة 1930 وفي سنة 1955 فصلت من عملها بالقصر العيني بسبب كتاباتها الجريئة، وتعرّضت للسّجن في فترة الرّئيس أنور السادات، وهدّدت بالقتل من قبل أصوليين متطرّفين. من أعمالها رواية سقوط الإمام (1987).

[5]- نوال السعداوي: م.س، ص07.

مبادئ متشابهة من حيث تبعية المرأة للرّجل وتثبيت القيم الطبقية وسلطة الذّكر في البيت والمجتمع.

وتدرس فاطمة المرنيسي* التي تدرس العالم الذي تعيش فيه المرأة العربية عموما عالم مطبوع بسيادة المجتمع الذّكوري الذي يعتمد إقصاء المرأة كإنسان قاصر إلا أنّها مثيرة للشبق. وتتعرض في دراستها "ما وراء الحجاب إلى الجنس كهندسة اجتماعية" لقضية عزل المرأة والرّقابة على حياتها الجنسية في الهندسة الاجتماعية، وتركّز فاطمة المرنيسي على مسائل أساسية وهي: التصوّر الإسلامي لحياة جنسيّة فعّالة لدى المرأة والاتجاهات الأمومية (Matrimilineaire) في المجتمع العربي قبل الإسلام، وتعليم المرأة وعمل المرأة وتحدي المرأة للتّمييز الجنسي في الواقع المعاصر حتى إذا "كان مشرّعونا وإيديولوجيونا مستمرّين في دغدغتنا بأسطورة الرّجل النّفقة/ أو الرّجل- الشّكارة- الذي يغدق علينا الجواهر النفيسة"[1].

1. التّأنيث مفهوم ثقافي:

نقرأ هنا وهناك كتبا ومقالات وحكايات وأقاصيص حول طبائع النّساء تكرّس المقولات التّاريخية (الضّعف- التّبعية- النّقص- اللاحق- الفرع- السّكون- الصّمت) التي تلتصق بالأنثى**. فيعرّف عباس حسن في كتابه "النّحو الواضح" التأنيث بقوله:"المؤنّث الحقيقي هو الذي يلد ويتناسل ولو كان تناسله عن طريق البيض والتّفريخ"[2]، ومع تقدّم

---

*- فاطمة المرنيسي كاتبة وعالمة اجتماع مغربية من مواليد 1940 بمدينة فاس. تابعت دراستها بالرّباط ثمّ فرنسا فالولايات المتحدة الأمريكية، ومنذ الثمانينات أصبحت مدرّسة في جامعة محمد الخامس بالرّباط. تقود الباحثة كفاحا في إطار المجتمع المدني من أجل حقوق المرأة. من كتبها: الحريم السّياسي: النّبي والنّساء (1987). السّلطنات المنسيات (1990). شهرزاد ترحل إلى الغرب (2001).

[1]- فاطمة المرنيسي: الجنس كهندسة اجتماعية، المركز الثّقافي العربي ونشر الفنك، ط3، الدّار البيضاء، 2001، ص 178.

**- للمرآة حضور كبير في أدبيات الفقه الإسلامي وفي كتب أخرى كثيرة نذكر منها: "أدب النّساء" لعبد الملك حبيب و"أخبار النّساء" لابن قيم الجوزية و"آداب النكاح" للغزالي و"الروضة الفيحاء في تواريخ النّساء" لياسين خير الدين العمري و"تحفة العروسّ ومتعة النّفوس" لمحمد بن أحمد التيجاني و"الروض العاطر في نزهة الخاطر" للشّيخ النّفزاوي الذي يتأسّس على مخزون ذهني يحتقر المرأة ويستهين بالجسد المؤنّث.

[2]- عباس حسن نقلا عن عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللّغة 2: مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة، المركز الثّقافي العربي، ط2، الدّار البيضاء- بيروت، 2000، ص 57.

السّن تختفي وظيفة الجسد المؤنّث (الرّحم الولود) ويكون مصير المرأة هو اللاهوية واللاصفة واللاوظيفة، فيما يزداد الرّجل حكمة وحنكة ونضجا عقليا، "وهذه قسمة ظالمة تمنح فيها الثّقافة خير ما في الحياة للرّجل وتسلبه عن الأنثى"[1].

تتناول الكاتبة الفرنسية سيمون دي بوفوار* مسألة الذّكورة والأنوثة في كتابها المعروف الجنس الآخر (أو الجنس الثاني 1) وتستعرض وجهات نظر البيولوجيا والتّحليل النّفسي والمادية التّاريخية حول المرأة**.

إنّ فكرة تفوّق الرّجل على المرأة تجدها الفتيات في الثّقافة والتّاريخ والأغاني والأساطير، فالتّاريخ يقدّم الرّجال كصانعي اليونان والإمبراطورية الرّومانية، وعلم الاقتصاد يردد باختراع الرّجال للأدوات، والأساطير تنطق برغبات الرّجال وغرورهم إنّ الفروق البيولوجية الموجودة بين الجنسين ليست مسؤولة عن التّمييز الاجتماعي الثّقافي "وإلا لما كانت درجة التّمييز بين الجنسين في المجتمعات الأبويّة الإنسانية متفاوتة من مجتمع لآخر"[2]. وهذا التّمييز الواضح بين الجنسين من حيث طبيعة المهام والأعمال المسندة إليهما يبدأ في مرحلة الطّفولة "لتتّسع الفجوة وتبلغ ذروتها في مرحلة الشّباب بصفة خاصة"[3] حيث يتمّ الفصل الحاسم بين الجنسين، في بعض المجتمعات، على جميع الصّعد: المكان والأعمال والأخلاق[4].

---

[1]- عباس حسن نقلا عن عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللّغة 2، ص 54.

*- سيمون دي بوفوار (Simone De Beauvoir) 1908- 1986 هي كاتبة وجودية فرنسية ارتبطت طول عمرها بعلاقة حبّ مع الفيلسوف جون بول سارتر. تعدّ سيمون دي بوفوار أمًّا للتّيار النَسَوي (Le Féminisme) ما قبل 1968 وهي حركة تعمل على تحرير المرأة وتناهض أيّ تمييز بين الأفراد على أساس الجنس. نشرت الكاتبة روايتها الأولى: "المدعوة" (1943)، وقد اشتهرت بصورة خاصة بكتابها الثّاني: الجنس الآخر (Le Deuxième sexe) (1949)

**- تتطرّق سيمون دي بوفوار في مستهلّ دراستها إلى مواقف مشاهير الأدب والفكر من المرأة، حيث يقرّ أوجست كونت (Auguste Comte) بالاختلافات الجذرية بين الجنسين الفيزيقية منها والروحية، ويحصر بلزاك (Balzac) وجود المرأة وقدرها وعزّتها في تحريك قلب الرّجل. ينظر: Simone De Beauvoir : Le Deuxième sexe1, éditions Gallimard, 1978. pp136-137.

[2]- زاهية طرّاحة: فضاء الأنثى/ الذّكر في الحكاية القبائلية العجيبة، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2006، ص 278.

[3]- م. ن، ص 58.

[4]- ينظر: م. ن، ص 59.

وتبدأ عملية تدريب الأطفال الذّكور على الخشونة والاستقلالية منذ نعومة أظافرهم وفي الوقت نفسه يقوم المجتمع بغرس بعض التّصورات في أذهان الفتيات حول ضعف بنيتهن الفيزيولوجية وسرعة انفعالهن ونظرتهن الذّاتية إلى الأمور. ويدين مولود فرعون مجتمعه الجزائري الذي كان يعتبر الابن الذّكر وحده المستأمن على مصير الأسرة وكانت أخت فورولو منراد في رواية "ابن الفقير" تتحمّل ضربات أخيها وتتحمّل سخرياته بصبر قلما وجد عند طفل في مثل سنّها، وكانت تتلقى، كلّما شكت منه، الجواب نفسه "أليس هذا أخاك؟ ما أسعدك أن يكون لك أخ حفظه الله! كفّي عن البكاء وامضي فقبّليه"[1] وانتهى بها الأمر إلى أن تعتقد بعدم فصل عبارة "حفظه الله" عن اسم الأخ، وكان من المؤثّر حقّا أن نستمع إليها تقول لجدتها وهي تبكي "إنّ أخي– حفظه الله– هو الذي أكل حصتي من اللّحم، وأخي –حفظه الله– مزّق منديلي..."[2].

وتعالج الباحثة هــ.أ. موس مسألة المعاملة الجنسانية للمولود الجديد وتقول: إنّ المربّين يعاملون البنات والصبيان منذ ولادتهم بصورة متباينة ويتسبّبون بذلك في خلق اختلاف كبير في السّلوك بين الجنسين*. وتواصل البحث في الموضوع ذاته الباحثة الألمانية أوزولا شوي (Ursula Sheu) في دراستها الموسومة "أصل الفروق بين الجنسين" وتقول: إنّ الأمر يبدأ مع الرّضاعة ويستمّر عند اللّعب وفي برامج التّلفاز "وببساطة كلّ شيء يؤول إلى فبركة الفرق الصّغير والنّتيجة: النّساء والرّجال يمشون ويتكلّمون ويشعرون ويعملون بصورة مختلفة"[3]، وبهذا تكون الفروق القائمة بين النّساء والرّجال – نفسيا وفيزيولوجيا– مرهونة كلّيا بالمجتمع باستثناء وحيد يتمثّل في تلك الفروق البيولوجية المرتبطة بوظيفة الحمل والإنجاب[4].

---

[1] -Mouloud Feraoun: Le fils du pauvre, éditions du Seuil, Paris,1954 , p 40.

[2]- Ibid.

*- وتهتمّ الباحثة كثيرا بالتّربية المتواصلة على الأنوثة (في سني الرّضاعة والحضانة) وتثير مسألة اللّعب المبكرة المميّزة جنسانيا مثل الدمى التي تعطى للبنت كي تمارس الحركات الطقسية لهدهدة الرّضيع فتبدو وكأنّها فطرية، أمّا الابن فيتعلّم باكرا التّعامل مع اللّعب الميكانيكية والسّيارات والطّيارات. ينظر: أوزولا لاشوي: أصل الفروق بين الجنسين، ترجمة ياسين بوعلي، دار الحوار، ط2، اللاذقية، 1995، ص 97.

[3]- م. ن، ص 19.

[4]- ينظر: م. ن، ص. ن.

وما نسمي طبيعة أنثوية وذكورية كانت وما تزال تستخدم لإضفاء الشّرعية على استمرار سيادة الرّجال على النّساء، وتتّخذ ذريعة لتوزيع العمل تبعا للجنس، وهذا يعني مسؤولية النّساء وحدهنّ فيما يخصّ العمل في حقل إعادة الإنتاج*، ويقال إنّ النّساء أكثر عاطفية واجتماعية وهذا ما يؤهلهنّ بصورة ممتازة لتربية الأطفال ولخدمة الرّجال، على الرّغم من أنّ علم النفس التّجريبي قد أثبت منذ فترة طويلة أنّ أكثر هذه الخصائص مثلا: أقلّ عدوانية، أقلّ اهتماما بالأشياء التّقنية، أقلّ استقلالا، أقلّ إبداعا، أقلّ طموحا، سببها اجتماعي[1]، وتملك النّساء اليوم– نتيجة هذا التّقسيم للعمل تبعا للجنس– من القوّة والمرونة الجسدية أقل من الرّجال، وترجع أوزولا شوي الكثير من الخصائص إلى المجتمع كالعاطفة الزّائدة لدى النّساء وسلوكهنّ الأكثر اجتماعية واهتمامهنّ الزّائد بالأشخاص وتدني قدرتهنّ الجسدية[2]، وتخلص الباحثة إلى أنّ "أغلب الفروق بين الجنسين هي اجتماعية المنشأ".

وقد سبق وأن أقرّت سيمون دي بوفوار بالفكرة نفسها بصياغة لفظية مغايرة حيث قالت:"لا يأتي المرء إلى العالم امرأة بل يجعلون منه هكذا"[3]، وهذا معناه أنّ الجسد لا يتأنّث لمجرد أن صاحبته امرأة ومن هنا "يكون التّأنيث مفهوما ثقافيا وتصوّرا ذهنيا وليس قيمة طبيعية جوهرية"[4]. ويجري إخضاع الجسد المؤنّث لشروط الثّقافة ويتمّ تغييره من أجل إعادة تشكيله مثلما يفعل الصينيون الذين يثنون أقدام البنات في الصغر حتى تكبر بأقدام متثنّية وتظلّ تمشي مشية القطاة إلى الغدير[5].

أليست هذه عملية تحويل من الطّبيعي إلى الصّناعي عبر وسائط ثقافية ترسّخت في المخيال الحضاري؟ تقول أوتينر إنّ المفاهيم التي تشكّلت حول الذّكورة والأنوثة ترجع إلى "التّنشئة الاجتماعية وبسبب السّياقات الثّقافية التي مرّت بها المجتمعات الإنسانية من

---

*- وتعني الباحثة بإعادة الإنتاج هنا الحمل والولادة وتربية الأطفال والأعمال البيتية غير التّجارية.

[1]- ينظر: أوزولا لاشوي: أصل الفروق بين الجنسين، ص 20.

[2]- ينظر: م. ن، ص 21.

[3] - Simone De Beauvoir : Le Deuxième sexe1, p 285. « On ne nait pas femme on le devient »

[4]- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللّغة 2، المركز الثّقافي العربي: مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة، ص 57.

[5]- ينظر: م. ن، ص 53.

حيث ارتباط الذّكر بالإنتاج والحياة العامّة والقوّة والإرادة، بينما الأنوثة ترتبط بالتّوالد أو إعادة الإنتاج والحياة الخاصّة والتّبعية"[1].

تركّز الثّقافة الإنسانية إذن على الجسدية البحتة للأنوثة، وتقوم بتمجيد صفات العدوانية في القتل والحرب والتّنافس والطمع كرغبة طبيعية في الذكر[2]. وعملية التكيّف التي تقوم بها المرأة مع هذه الصّورة النّمطية "ليست سوى قتل لوجودها الحقيقي"[3]. إنّ الثّقافة والقوانين الذّكورية ترغم المرأة أن تضحي بنفسها من أجل الآخر، وتدرك المرأة منذ طفولتها أنّ الرّجل هو بطل القصّة، فقد تربى على القبض والصّيد وقتل الطّيور والحيوانات وقد امتدت نزعة الصّيد إلى جنس النّساء[4]. إنّ الرّغبة الذّكورية التّاريخية – تواصل رشيدة بنمسعود– زوجة كانت أو بنتا أو أختا يوجدها في الرّجل (الأب الزّوج، الأخ) ويغذّيها فيه موروثنا الثّقافي العام المترسّخ والمتمكّن من ذهنية المؤسّسة الأسرية التي تحتضن وترعى بل وتعمّق أيضا لدى الرّجل، منذ حداثة سنّه، الإحساس بالامتياز والتّفوق على حساب البنت[5].

وينطلق أبو الأعلى المودودي في كتابه "الحجاب" من فكرة تفضيل جنس الذّكر على الأنثى في الماهية والحقوق والقيمة الإنسانية، ويقول إنّ العلاقة بين الجنسين هي علاقة الفاضل والمفضول[6]، ويكرّس بذلك "حقيقة" قصور المرأة التي يدعى انبثاقها من الخطاب الإلهي بعد "تغييب دلالات عشرات الآيات التي تعبّر صراحة عن التّساوي بين الجنسين في الاستعدادات والقابليات في التكليف والجزاء"[7].

---

[1]- أوتينر نقلا عن أبي بكر أحمد باقادر: قراءات في علم الاجتماع، ص 33.

[2]- ينظر: نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل، مكتبة مدبولي، ط2، القاهرة، ص 168.

[3]- م.ن، ص 214.

[4]- ينظر: نوال السعداوي: كسر الحدود، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 2004، ص 184.

[5]- ينظر: رشيدة بنمسعود: جماليات السّرد النّسائي، ص 44.

[6]- ينظر: زينب المعادي: المرأة بين الثّقافي والقدسي، ص 56.

[7]- م. ن، ص 65.

لكن المودودي يرى أن الفطرة قد زوّدت المرأة بملكات ملائمة لوظيفتها* كالحبّ والحنان والشّفقة ورقّة القلب وذكاء الحسّ ولطف العواطف "ففيها اللّين والمرونة بدل الشّدة والصّلابة، فيها الخضوع والمسايرة بدل الثّبات والمقاومة، وفيها الفرار والامتناع بدل الجراءة والجسارة والإقدام"[1]، لأنّ القسمة الطبيعية بين الصنفين جعلت الزّوج هو الفاعل وفيه الغلبة والشّدة والتّحكم، ممّا يعبّر عنه بالذّكورة والرّجولة والمرأة هي المنفعلة وفيها اللّين والضعف والقابلية للتّأثر، ممّا يقال له الأنوثة والطّبع النّسوي ويكون في أحدهما التّأثير وفي الآخر التّأثّر"[2] وتنشأ فيهما صفتا الغالبية والمغلوبية اللّتان يقتضيهما الطّبع الفاعل والمنفعل في الزّوجين فتتحقّق غاية المزاوجة بينهما[3].

وتتعرّض زينب المعادي للذّكورة والأنوثة في القرآن (أو المساواة بين الذّكر والأنثى) من ثلاثة جوانب[4]، أوّلها المصدر الواحد للذّكر والأنثى وتستشهد بسورة الحجرات وسورة النّجم وسورة النّساء ﴿اتَّقُوا رَبَكَم الذِي خَلَقَكُم مِن نَفسٍ وَاحِدَةٍ﴾ [النساء/01] وسورة الأعراف ﴿هُوَ الذِي خَلَقَكُم مِن نَفْسٍ وَاحِدَةٍ﴾ [الأعراف/ 189] وثانيهما التّساوي في التّكليف، وتقول الباحثة إنّ التّفاضل الممكن بين الرّجل والمرأة في النّص القرآني هو التفاضل في التّقوى وفي إتّباع الأوامر واجتناب النّواهي، وثالثتها التّساوي في الاستعدادات. وتشير الكاتبة إلى أنّ القرآن لم يميز بين الجنسين في الطّبيعة الإنسانية، فالرّجل والمرأة قابلان للغواية والافتتان وفقا لما جاء في سورة البقرة ﴿يَا آدَمُ اسكُن أَنْتَ وَزَوجُكَ الجَّنَةَ﴾ [البقرة/35].

والبشر كائنات اجتماعية أي نواتج لتأثيرات المحيط وشروط الحياة، والعلاقات الاجتماعية يجب أن تفهم بصورة تاريخية ملموسة كعلاقات طبقية وكذلك جنسانية، ومن هنا تكتسي موضوعة الاكتساب في نظر علماء النّفس والاجتماع على السّواء أهميّة

---

*- وتتمثّل في تربية الأولاد وواجبات البيت بينما تكون للرّجل رعاية الأسرة وحمايتها والقيام بما هو عسير وشاق. ينظر: أبو الأعلي المودودي، الحجاب، دار السعودية للنّشر والتّوزيع وديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ص 217.

[1]- م. ن، ص 214.

[2]- م. ن، ص 236.

[3]- ينظر: م. ن، ص. ن.

[4]- ينظر: م. ن، من ص 66 إلى ص 68.

قصوى لأنّ الإنسان لا يولد شخصيّة بيولوجية واجتماعية جاهزة بل يكتسب الشّروط الاجتماعية في شكل تجارب اجتماعية تجسّدت في أشياء وأفعال. ويشتمل الاكتساب على النّواتج الاجتماعية المعنوية (الصّلات الاجتماعية والتّصورات المترسّخة بواسطة اللّغة والمكتسبة عبرها مثلا: البنت لا تصفر*) والمنتجات الاجتماعية المادّية، فالأداة ليست مجرد شيء للإنسان بل موضوع ترسّخت فيه مجريات العمل وأساليبه المقامة اجتماعيا[1].

وتجدر الإشارة إلى أنّ الدّستور في الجزائر ينصّ بالحقوق المتساوية بين المواطنين والمواطنات:"كلّ المواطنين والمواطنات سواسية أمام القانون ولا يمكن أن يتذرّع بأيّ تمييز يعود سببه إلى المولد أو العرق أو الجنس أو الرّأي أو أيّ شرط أو ظرف شخصي أو اجتماعي"[2]. وتفرض القوانين في دول إسلامية عديدة أن تستأذن المرأة من ذويها الذّكور للقيام ببعض متطلبات العمل الاعتيادية مثل السّفر، ويطلب من المرأة في عدد من الدّول أن تودع نوعا من الإذن الخطيّ الصّادر عن زوجها أو وليّ أمرها للسّماح لها بالسّفر بغير مرافقة إلى الخارج[3].

إنّ التّعامل مع المرأة العربية على المستوى الفقهي والدّستوري- التّشريعي يكشف عمق الصّراع الحضاري الذي تعيشه المجتمعات العربية، بين متطلّبات العصر والانسجام مع مواثيق حقوق الإنسان وبين متطلّبات الذّاكرة الرّاسخة في العمق الاجتماعي[4].

2. الحضور النّسائي في روايات إبراهيم سعدي:

يتناول الكاتب الجزائري مولود فرعون وضع المرأة القبائلية في النّصف الأوّل من القرن العشرين، ويشير بشكل ملحّ إلى واقعها المرّ وحياتها العسيرة وقصورها، حتّى وإن

---

*- ولذلك تقول زليخة أبو ريشة "إنّ اللّغة مؤسّسة موازية وداعمة ومعزّزة للهيمنة الذّكورية". زليخة أبو ريشة: أنثى اللّغة: أوراق في الخطاب والجنس، نينوي، عمّان، ص 21.

[1]- ينظر: أوزولا شوي: أصل الفروق بين الجنسين، ص 55.

[2]- دستور 1996. الفصل الرابع. المادة 29.

[3]- ينظر: النّوع الاجتماعي والتّنمية في الشّرق الأوسط وشمال إفريقيا: المرأة في المجال العام، البنك الدولي للإنشاء والتّعمير، دار السّاقي، ط1، بيروت، 2005، ص 185.

[4]- ينظر: زهور كرام: السّرد النّسائي العربي، ص 18. وتتناول الباحثة واقع المرأة العربية المتردّي الذي يسهم فيه واقع التّخلف الحضاري العربي العام وتشبّث البنية الذّهنية بالتّقاليد والأعراف بالإضافة إلى التّوظيف الإيديولوجي للدّين والوضع غير المستقرّ لبعض الدّول العربية سياسيا واقتصاديا.

بلغت سنّ الرّشد، كما يثير مسألة الإنجاب لأنّ المرأة لن تشعر بوجودها ولن تحتلّ مكانتها ولن يستقر حالها إلا إذا أنجبت الأطفال، وإنجاب الأطفال معناه ضمان استمرار العلاقة الزّوجية والبقاء في العائلة الجديدة، ومعناه أيضا الإشراف على تسيير شؤون البيت في المرحلة المتقدّمة من العمر[1]. ويقول فورولو منراد* في موضوع الزّواج "ستتزوّج قريباتي مثل أخواتي تماما، يبدو الأمر طبيعيا، نلد نتزوّج نموت بالطّريقة نفسها"[2]، بعد الولادة زواج وبعد الزّواج موت، الظواهر الثّلاث متتالية ومتشابهة، الولادة والزّواج والموت كلّها أمور طبيعية، فما الفائدة من الحديث عن الذّات وما تريده، عن الألم والأمل في مؤسّسة لا تعترف بفردية الشّخص ولا تبالي بميول النّفس، المهمّ هو الخضوع لأوامر القرية وتحقيق المصلحة العامّة وما عدا ذلك فهو تمرّد وانحراف.

حياة المرأة إذن صعبة وصعبة جدّا، ولا يرد حديث عن المرأة إلا وورد معه حديث آخر عن الموت والجنون والمأساة والشّحوب والذّبول:

- نانا: ماتت وهي تضع مولودها.
- خالتي: جنّت ثمّ ماتت بصدمة نفسية.
- رحمة: جنّت ثمّ انتحرت.

وتبقى حياة نانا** مأساة حقيقية تتلخّص في الاستيلاء على إرثها وهجرة زوجها والموت أخيرا[3]:

- فتاة يتيمة: حرمت من عناية الأمّ واستولى على نصيبها من الميراث.

---

[1] -Voir: Mouloud Feraoun: Les chemins qui montent, éditions du Seuil, Paris, 1957, p 50.

*- فورولو منراد هو بطل السّيرة الذّاتية "ابن الفقير" (Le fils du pauvre) لمولود فرعون، وقد اكتفى بحضور جدّته وأمّه وخالته ونانا أي المرأة القريبة، وأضاف مولود فرعون المرأة الزّوجة والعشيقة في "الأرض والدم" ليدرج أخيرا المرأة الحبيبة في "الدّروب الوعرة"، وبذلك اجتاز مولود فرعون صلة القرابة التي طغت على "ابن الفقير" وتناول صلة الزّواج وصلة الحبّ خارج الزّواج في نصّيه الرّوائيين "الأرض والدم" و"الدّروب الوعرة"، وتتّسع علاقات الرّجال بالنّساء في إغيل نزمان لتحتوي الأمّ والأخت والزّوجة والعشيقة والحبيبة.

[2] - Mouloud Feraoun: Le fils du pauvre, p 23.

**- نانا هي خالة فورولو منراد في "ابن الفقير" وقد كانت برفقة أختها العازبة خالتي موضع اهتمام السّارد حيث أحاطها بعناية خاصّة فوصف مشاركتها في النّشاطات الإنتاجية للعائلة وتفانيها في صناعة الأواني الفخارية ومقدرتها العالية على تحمّل الصعاب.

[3] -Voir: Naget Khedda: Représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française, O.P.U, Alger, p 25.

- امرأة: تركها زوجها مرّتين لينضمّ إلى مجموعة المهاجرين بفرنسا وينسى ذكراها تماما.
- أم: حملت في بطنها، طيلة شهور، جثّة هامدة رافقتها إلى القبر.

ويعرض مولود فرعون حالة امرأة عانس في "الدّروب الوعرة" اسمها "رحمة" وقد انتحرت لتضع حدّا لمحنتها، ونستشفّ نبرة تعاطف عامر نعمر، بطل الرّواية، مع رحمة لم يكن انتحار رحمة خطأ أو إجراما، ولم تقتل بقتل نفسها النّاس جميعا مثلما جاء في القرآن﴿مَنْ قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أو فَسَادٍ فِي الأرضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا﴾ [المائدة/32].

وإذا نظرنا إلى نصوصنا- موضوع الدّراسة- فإنّنا سنجد أنفسنا إزاء تعدّد في الشّخصيات النّسائية*، ولا نواجه أيّة صعوبة في العثور على مجموعة من النّساء في رواية "بوح الرّجل القادم من الظّلام" تقدّم لنا الدّليل على الحضور النّسائي المكثّف نوعا ما والذي يقدر بـــ 31% تقريبا حيث توجد أربع عشرة (14) شخصية نسائية من مجموع سبع وأربعين(47) شخصية هي كالآتي: الأمّ، السّيدة كلير ردمان، نصيرة، وردية ضاوية، رانجا، مسعودة المطلّقة، زكية العشيقة، حورية، نسرين شيراز، سيلين، يمينة زينب، سلطانة، وزكية الابنة.

وتضمّ رواية "بحثا عن آمال الغبريني" بين دفتيها خمسا وعشرين (25) شخصية سبع (07) منها نسائية، هي: مومس الجنوب، آمال الغبريني، حليمة، أم آمال، العجوز أم موح شريف، جميلة، وليليانا، وهو ما يعادل31% . كما يحتوي كتاب "صمت الفراغ" على إحدى عشرة (11) شخصية نسائية من بين ثلاثين (30) الموزّعة على (144) صفحة وهي: شهرزاد، زبيدة، يمينة، فلّة، صونيا لبكاوي، رانجا، جوهر، بهجة، جوهانا، وبختة وهو ما يقارب 29%.

وقد سقنا هذه المعطيات الأوّلية على سبيل الاستقراء لا غير، ولم يكن في حسابنا أن نضعها موضع التّأويل تجنّبا للسّقوط في الأحكام السّريعة، لذلك سنمضي في استقصاء حضور المرأة في رواياتنا كصوت بالمعنى الباختيني، وموقف ووجهة نظر وفكرة وكلمة وسنحاول أن نجيب عن جملة من الأسئلة من مثل: هل كانت المرأة كائنا مستقلا عملت

*- وسنوضّح فيما بعد أنّ هذا التّعدّد في الشّخصيات لا يقابله تعدّد في الأصوات أو وجهات نظر أو مواقف، وإنّما نلاحظ تعدّدا آخر في مظاهر التّغييب كالتّصميت والخضوع والانسحاب والنّيابة والتّجاهل.

كل عناصر السّرد على إضاءتها وإعطائها الحدّ الأقصى من البروز في أوضاع مختلفة؟ وهل كانت تحمل الخصائص الأكثر تمييزا للشّخصية الرّوائية* أم كانت شخصية عابرة سرعان ما تنسحب بدون رجعة، فاسحة المجال للبطل الحقيقي ليأخذ مكانه في سير الأحداث؟

3.غلبة الجنس على المرأة:

يعدّ الجنس والدّين من أكثر الاهتمامات شيوعا بين البشر، وهما متعارضان في أغلب الأحيان، فالأوّل جسدي زائل والثّاني روحي سرمدي. الجنس** صفة أصلية في الطبيعة البشرية "وفي عصرنا حين نتكلّم عن الجنس لا نعني في الغالب الجنس من حيث الذّكورة والأنوثة أو الاختلافات بين الذّكر والأنثى فحسب، بل نعني وبشكل أوضح، الاتّحاد الجنسي بدنيا"[1]، والسّلوك الجنسي كان ولا يزال شأنا دينيا.

ويعالج النفزاوي موضوع الجنس في الباب الثّالث عشر من كتابه "الرّوض العاطر في نزهة الخاطر" بعنوان "في أسباب شهوة الجماع" وهي ستّة: حرارة الصبا، وكثرة المني والتّقرب فيمن يشتهي، وحسن الوجه، وأطعمة معروفة، والملامسة. ثمّ ينتقل إلى

---

*- يتأرجح نقد الشّخصية بين النّموذج النّفسي الذي يرى في الشّخصية (Le personnage) صورة من الشّخص (La personne) والنّموذج الوظيفي الذي يعالج الشّخصية كعنصر صنعته الآلة السّردية. ينظر: Vincent Jouve: La poétique du roman, édition Sedes, 2eme édition revue, 1999 , p 177.

ولقد تمّ تحديد الخصائص الأكثر حضورا في الشّخصية في: الاسم (Le nom) والسّن (L'âge) والماضي (L'antériorité) والسّمات الفيزيقية والخصوصيات (Traits physiques et particularités) والسّمات الرّوحية والنّفسية (Traits moraux et psychologiques) والمركز الاجتماعي (Le statut social) والكفاءة اللّغوية (La compétence linguistique). ينظر: Ch. Achour et A. Berkat : Clefs pour la lecture des récits, édition du Tell, Blida, 2002, p 46.

ويذكر جان بيير جولدستاين خاصيتين اثنتين تحدّدان الشّخص الرّوائي (La personne romanesque) بصورة واضحة وهما: السّمات الفيزيقية واللّغة. ينظر: J.P.Goldenstein : Lire le roman, édition de Boeck-duculot, Bruxelles, 1999, p 57.

**- الجنس ويعني معجميا: اتّصال، جماع، علاقات الاتّحاد الجسدي، العلاقات الجنسية بين الذّكر والأنثى. ينظر: جيفري بارندر: الجنس في أديان العالم، ترجمة نور الدين البهلول، دار الكلمة للنّشر والتّوزيع، ط1، دمشق، ص 08.

[1]- إبراهيم محمود: الأنثى المهدورة لعبة المتخيّل الذّكوري في صناعة الأنثى، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب 2009، ص 56.

عرض الأشياء التي تقوّي على الجماع وتعين عليه وهي: صحّة البدن وفراغ القلب من الهموم وجلاء النّفس وكثرة الفرح وحسن الغذاء واختلاف الوجوه والألوان وكثرة المال[1].

ويقف محمّد بن أحمد التّيجاني طويلا عند الجنس في كتابه "تحفة العروس ومتعة النّفوس" ويقول:"ينبغي للعاقل ألا يخلي نفسه من ثلاثة من غير إفراط: الأكل والمشي والجماع، فأمّا الأكل فهو قوام البدن فتركه إحلال والإكثار منه إعتلال، وأما المشي فمن ترك تعهده فيوشك أن يطلبه فلا يجده، وأمّا الجماع فهو كالبئر إن نزحت جمعت وإن تركت أدمت"[2]. فالجنس في حدّ ذاته لا يشكّل خطرا بل إنّه على العكس من ذلك يؤدي ثلاث وظائف حيوية وإيجابية:[3]

- أوّلا: يمكّن المؤمنين من البقاء.
- ثانيا: يمنحهم فكرة عن "اللّذات الموعودة في الجنان".
- ثالثا: الإشباع الجنسي ضروري لكلّ مجهود فكري.

لم تهاجم المجتمعات الإسلامية الحياة الجنسية ولكنّها هاجمت المرأة كرمز للفوضى: إنّها الفتنة، والمطلوب من الفرد هو ممارسة الغرائز تبعا لما تفرضه الشّريعة وحسب فكيف لا يقول الإمام الغزالي وقد صرّح الرّسول (ص) بالأمر وباح بالسّر:"تناكحوا تناسلوا" "فكلّ ممتنع عن النّكاح معرض عن الحراثة مضيّع للبذر [...] وجان على مقصود الفطرة"[4].

ويولي الإمام الغزالي اهتماما بالوظيفة الثّالثة للجنس حيث يستهلّ حديثه عن النّكاح في كتابه "إحياء علوم الدّين" بعبارة:"فإنّ النّكاح معين على الدّين ومهين الشّياطين"[5] ثمّ يواصل كلامه بتحديد فوائد النّكاح وهي خمس:"الولد، وكسر الشّهوة، وتدبير المنزل وكثرة العشيرة، ومجاهدة النّفس بالقيام بهنّ"[6]، ويقول حول الفائدة الثّالثة:"ترويح النّفس

---

[1]- ينظر: إبراهيم محمود: الأنثى المهدورة لعبة المتخيّل الذّكوري في صناعة الأنثى، ص56.

[2]- التيجاني نقلا عن إبراهيم محمود: الأنثى المهدورة، ص ص 56-57.

[3]- ينظر: فاطمة المرنيسي: ما وراء الخطاب، ص 34.

[4]- الإمام أبي حامد محمد بن محمد الغزالي: إحياء علوم الدين (ربع العادات)، دار الكتاب العربي ودار الأصالة، ط1 بيروت– الجزائر، 2005، ص 483.

[5]- م.ن، ص 473.

[6]- م.ن، ص 476.

وإيناسها بالمجالسة والملاعبة إراحة للقلب وتقوية له على العبادة وفي الاستئناس بالنّساء من الاستراحة ما يزيل الكرب ويروّح القلب، وينبغي أن يكون لنفوس المتّقين استراحات بالمباحات[1].

ينقسم المجتمع الإسلامي، إذن في رأي الغزالي، إلى قسمين:"فئة تنتج المعرفة وتطلبها كطريقة لعبادة الله وطاعته، وفئة أخرى تستهلك من طرف هذه الفئة المنتجة ثقافيا وتتكوّن من النّساء"[2]، أي هناك عنصر منتج وعنصر آخر مسخّر.

ويرى زكي مبارك أنّ "المرأة تملك أصول الشّهوات، وهي باب الدّمار والخذلان [...] والمرأة في جميع أحوالها مصدر فساد، ولها مداخل إلى الفتنة يعجز عنها إبليس"[3] ويصرح الإمام الغزالي من جهته بأنّ إشباع حاجة المرأة الجنسية أمر صعب بل شديد الصّعوبة "وذلك لعسر المطالبة والوفاء بها". ينبثق افتراضان من كلام الغزالي:

- عجز الرّجل عن إرضاء المرأة جنسيا.
- طاقة النّساء الجنسية أكبر من طاقة الرّجال.

لكن هذا الاعتراف بقوة الشّهوة الجنسية لدى المرأة – تسجّل نوال السعداوي– لا يفسّر إباحة تعدّد الزّوجات للرّجل وإباحة نكاح الجواري والإماء مما ملكت اليمين، وفي المقابل توضع القيود الصّارمة على المرأة وحدها[4]. وهكذا يتمّ تقنين المرأة كمادة قابلة للضّبط في الإطار الثّقافي ومن خلال السّلوك اليومي، مثلما يتمّ ضبط جسدها شهويا وإخصابيا دفاعا عن الذّكورة.

ويطرق العالم النمساوي فرويد* ميدانا تحوطه المحرّمات هو ميدان الحياة الجنسية وهو يطرقه بجرأة كبيرة لا تعرف التحرّج. يفسّر فرويد السّلوك الإنساني تفسيرا جنسيا

---

[1]- ينظر: الإمام أبي حامد محمد بن محمد الغزالي: إحياء علوم الدين، ص 483.

[2]- فاطمة المر نيسي: ما وراء الخطاب، ص 35.

[3]- زكي مبارك نقلا عن نوال السعداوي: الوجه العاري للمرأة العربية، ص 35.

[4]- ينظر: نوال السعداوي: الوجه العاري للمرأة العربية، ص 35.

*- سيغموند فرويد (S.Freud) (1856–1939) هو طبيب نمساوي عصبي ومفكّر. أسّس علم النّفس ومدرسة التّحليل النّفسي واكتشف طريقة التّداعي الحرّ (Association libre). أولى العالم اهتماما كبيرا لـــ.اللهو والأنا والأنا الأعلى وركّز على الأسس الثّلاثة: الجنس– الطفولة– الكتب.

ويجعل الجنس وراء كل شيء، إنّه نشاط يستهدف اللّذة ويلازم الفرد منذ مولده وما مصّ الطّفل لأصبعه إلا نوعا من السّلوك الجنسي الفمي وعض الأشياء كذلك، فالحضارة لدى فرويد حرب ضد الجنس، وهي طاقة جنسية "حرفت عن هدفها الجنسي نحو أهداف اجتماعية سامية لم يعد لها طابع جنسي"[1].

يأخذ الحاج منصور ريشته في "بوح الرّجل القادم من الظّلام" ويرسم صورتين مختلفتين ومتكاملتين في الوقت نفسه للمرأة، الأولى لازمته في صغره أثناء تعطشه للجنس، والثّانية رافقته أثناء حاجته للاستقرار النّفسي، فالرّجل يكتب المرأة في لغته هو- يقول عبد الله الغذامي- "وليس في لغتها ويستنطقها حسب منطقه ويديرها حسب هواه فيها"[2]، والمرأة اليوم – يضيف الغذامي- "تحارب سلطان الثّقافة والتّاريخ والرّسوخ الحضاري للصّورة النّسوية الشّبقية [...] صورة الجسد المتعطّش للشّبق والمعروض للإمتاع والإغراء"[3].

لقد تعرّف الحاج منصور على نساء، أو أجساد مؤنثة كثيرات، ولم ير فيهنّ غير لحظات متعة عابرة سرعان ما انقضت وتبدّدت ولم يبق منهنّ إلا رماد يريد أن ينتزعه من ذاكرته ليرمي به هو الآخر في بحر النّسيان مثلما رمت زكية بنفسها في البحر.

كانت وردية أوّل عشيقة لمنصور، وكانت امرأة ناضجة تشبع جوع منصور كلما طرق باب بيتها، وهي بذلك تجسّد ما قدّمه لنا الشّيخ النّفزاوي في كتابه "الرّوض العاطر في نزهة الخاطر" حول الجسد الأنثوي الذي هو مجرد "مادة بصرية ومجال لسياحة عيون الرّجل"[4].

يقضي الحاج منصور نعمان فترتي الطّفولة والشّباب في ممارسة الجنس مع فتيات ومراهقات، عازبات ومتزوّجات، مسلمات ومسيحيات ويهوديات:

- في الثّانية عشر من عمره بدأ يتصيّد ما تحت ملابس معلّمته السّيدة كلير ردمان وبدأ يحلم بالنّساء في خلوته.

---

[1]- فرويد نقلا عن فاطمة المرنيسي، ما وراء الحجاب، ص 34.

[2]- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص 35.

[3]- م.ن، ص 32.

[4]- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة ثقافة الوهم، ص 82.

- يمارس الجنس لأوّل مرّة مع وردية زوجة أب صديقه شريف ويتكرّر الأمر مرّات عديدة.
- يمارس الجنس مع جارتهم مسعودة المطلّقة.
- يمارس الجنس مع حورية، زوجة محافظ الشّرطة.
- يلتقي بشيراز ويشعر برغبة شديدة في ممارسة الجماع معها.

كان الجنس في حياة منصور الأولى مجرّد رغبات مسطّحة من البحث عن المتعة العابرة، كان هواجس وبديل إحساس بغربة واغتراب، والاغتراب هو وضع نفسي فظيع هو فقدان الانسجام مع البنية الاجتماعية. ويميز سليمان حسن بين ستّة أنواع من الاغتراب ترد بشكل أو بآخر في الرّوايات العربية المعاصرة، هي[1]: الاغتراب الطّبقي الاغتراب الاجتماعي، الاغتراب المرضي (السيكولوجي)، الاغتراب الدّيني، الاغتراب الحضري، والاغتراب الكوني. لم يكن منصور منسجما مع مجتمعه، كان يشعر دائما باختلافه عن الأطفال؛ كان يكره مدرسته ولا يرتاح إلى ناس حيّه، والخروج من مصيدة الاغتراب، يؤكّد مجاهد عبد المنعم، "لا يتمّ على أرض الشّمولية إلا من خلال تجارب (الحبّ) و(التّصوف) والإبداع"[2].

وهكذا يفعل الحاج منصور نعمان حيث يلجأ في البداية إلى الجنس لعلّه يجد راحته وتوازنه النّفسي، ثمّ يقصد أشدّ أرض الله قساوة ليعبد فيها ربّه إلى آخر يوم من حياته وأخيرا يتحوّل إلى الكتابة (الإبداع) ليبوح بهواجسه وأوهامه وعذاباته.

لم يستعمل السّارد البطل لغة عاطفية مشحونة بالأحاسيس وهو يتحدّث عن لقاءاته المختلفة بالنّساء وممارسته للجنس معهنّ، لقد ابتعد كتّاب العشرية السّوداء أو الحمراء كما يسمّيها رشيد بوجدرة، عن "الرّواية الحميمية التي تتمحور حول الحالات الغرامية والوجودية"[3]، واقتربوا من الحياة اليومية وفواجعها وتناقضاتها.

---

[1]- ينظر: سليمان حسن: مضمرات النّص والخطاب، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1999، ص 199.

[2]- مجاهد عبد المنعم نقلا عن: م.ن، ص 200.

[3] -Rachid Boudjedra : in préface rachid moukhtari, la graphie de l'horreur, p 04.

لم يسمح إذن منصور نعمان لنفسه، وهو حاج، أن يفصح عن ماضيه بلغة شعورية (انفعالية) وإنّما يميل إلى استخدام كلمات محتشمة وعبارات لا تصف فعل الجنس ولا تتعرّض لتفصيلات الاتّحاد الجنسي:

- يمارس الجنس.
- يشعر برغبة في الجماع.
- يمارس الجماع.
- ممارسة الجماع معها.

وجاء الفعلان: يمارس ويشارك خاليين من أيّة شحنة عاطفية، ويصرّح منصور نعمان بميله الكبير إلى الجنس المجرّد من كل عاطفة حبّ أو مودّة أو حنان فيقول:"لم أعرف غير جنون العشق الشّبقي، ولم أعرف شيئا من تلك السّعادة الرّوحية التي تتحدّث عنها زكية"[1]. ومنه جاء التّركيز على جسد المرأة المثير للشّهوة والغواية أكثر من كلامها في الرّوايات الثّلاث:

بوح الرّجل القادم من الظّلام	بحثا عن آمال الغبريني	صمت الفراغ
❖ **كلير ردمان:** - جسمها الفاتن (ص67). ❖ **زكيـــــة:** - كان لها صوت رقيق عذب وشعر أسود وعينان حالمتان صافيتان وديعتان وشفتان نضرتان (ص76). - كانت دمية من لحم ودم (ص76). ❖ **نسرين شيراز:** - عيناها السّوداوان (ص 128)	❖ **آمـــــال:** - إنها فتاة جميلة (ص 28). - تلك الفتاة الفاتنة والسّاحرة (ص 144). - شعرها الحريري الأشقر وعيناها الزرقاوان ووجهها الفاتن الأبيض البشري النّاعم (ص 68). - بعينيها الزرقاوين الضّارعتين (ص 68). - بشعرها الأشقر وبشرتها النّاعمة النّاصعة البياض وعينيها الزرقاوين (ص 129).	❖ **آنـــــا:** - الشّابة الرّائعة[...] شعرها الأشقر وعينيها الزرقاوان المتوهجتان وبسمتها المشرقة (ص 68). ❖ **بختـــــة:** - كانت لك شفتان كزهرة الكاميليا (ص 68). ❖ **آنـــــا:** - كان يرنو إلى ملابسها الرّقيقة النّاعمة النّسوية ويستنشق عبق

[1]- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 74.

	❖ **أم آمـــــال:** - الجسم اليافع والفاتن (ص 29). - فخذاها البيضاوان الناعمان (ص29). ❖ **جميلة أخت مح شريف:** - جمال أخته المذهل (ص145) - جمال أخت موح شريف السّاحر (147). - بالله كم كانت جميلة (ص144). - لا توجد شابة جميلة مثلها (ص 150)	عطرها الزّكي (ص 76). - تبدو كطفلة صغيرة (ص 80).

وبهذا تتحوّل المرأة إلى مجرّد جسد شبقي ليس له وظيفة سوى إشباع رغبات الرّجال وينبوع يتدفّق شهوة باتّجاه الرّجل، ونجد السّارد البطل في "بوح الرّجل القادم من الظّلام" يتعامل مع المرأة كذات تابعة وغير منتجة، ويسعى إلى تحجيم قدراتها فيحدّدها في صفات اللّين والسّهولة والانفعال، أما المذكّر فينفرد بمعاني الشّدة والقوّة والشّهامة والفحولة.

يعيد السّارد إنتاج الأدوار التي يمنحها المجتمع للمرأة والرّجل التي تبدأ مع أساليب التّنشئة حيث تتشكّل الهويّة الذّكورية، منذ الصغر، على أساس الاستقلال وامتلاك الذّات والتصرّف في الثّقافة واللّغة والطّبيعة.

لم تخرج ضاوية من الفضاء الدّاخلي المغلق الذي أورثها سمات الخنوع وقمع الرّغبة الذّاتية إلى فضاء الخارج المنفتح على الممكن مع إتاحة الفرصة للذّات لكي تجرّب أفكارها وسلوكها الحضاري.

1.3.الإغراء صفة طبيعية في المرأة:

يتناول محمد بن أبي بكر بن علي النفزاوي الجسد المؤنّث كمادة بصرية ومجال لسياحة عيون الرّجل في كتابه "الرّوض العاطر في نزهة الخاطر" ويذكر في مطلع الباب

الثّاني عشر الموسوم: "سؤالات ومنافع للرّجال والنّساء" حكاية تقول:"إنّ امرأة يقال لها المعبرة، وكانت أحكم زماننا وأعرفهم بالأمور، قيل لها: أيتها الحكيمة، أين تجدن العقل معشر النّساء؟ قالت: بين الأفخاذ"[1]. تخبر الحكيمة النفزاوي بأنّ ما يبحثون عنه من عقل نسوي إنّما هو في الموقع الذي يعرفونه كلّهم، إنّه بين الأفخاذ. وهذه الحكاية تنشر ذيولها في الكتاب كلّه، ففي حكاية أخرى نقرأ عن "رجل اسمه العبّاس يقع في مشكلة حادّة مع زوجته ويتدخّل السّيد مؤلّف الكتاب فيرسل العبّاس هذا إلى بعض الحكماء فيقول له هذا البعض الحكيم: ألم تعلم أنّ النّساء دينهن بين فروجهن"[2]. تظهر المرأة عند الحكيمة وعند الحكيم في صورة الجسد الخاوي من العقل*.

ويقول النفزاوي في مطلع الكتاب:"الحمد لله الذي جعل اللّذة الكبرى للرّجال في فروج النّساء"[3]. يقلّص الجسد الأنثوي ليحصره في العضلة الجنسية، ويحيل المرأة إلى كائن فرجي محكوم بالشّهوة وخاضع لشروط الشّبق، وهو ما يقتضي إلغاء الأنثى كوجود وككيان، لأنّ قيمتها الجسدية والمعنوية مختزنة هناك، في ذلك الموضع الصّغير المحدّد[4].

ويشير ابن حزم الأندلسي صراحة إلى غلبة طبع النّكاح على النّساء وعدم تغلّبه على الرّجال في كتابه "طوق الحمامة" ويقول:"وما أعلم علّة تمكّن هذا الطبع من النّساء إلا أنهنّ متفرّغات البال من كل شيء إلا الجماع ودواعيه والغزل وأسبابه [...] لا شغل لهنّ غيره ولا خلق لهنّ سواه. والرّجال مقتسون في كسب المال وصحبة السّلطان وطلب العلم وحياطة العيال ومكابدة الأسفار والصّيد وضروب الصّناعات ومباشرة الحروب وملاقاة الفتن وتحمّل المخاوف وعمارة الأرض"[5].

أعمال الرّجال، كما نلاحظ، كثيرة ومتنوّعة وشاملة وخطيرة، وعمل المرأة هو النّكاح والنّكاح فقط، وهو بهذا يستجيب لشروط المخزون الثّقافي عن المرأة والرّجل،

---

[1]- الشّيخ النفزاوي نقلا عن عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللّغة 2، ص 14.

[2]- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللّغة 2، ص 16.

*- ذكر المؤلّف الشّيخ النفزاوي حكيمة وحكيم لإسباغ الموضوعية على حكاياته وتغليفها برداء المصداقية والعلمية.

[3]- الشيخ النفزاوي نقلا عن عبد الله محمد الغذامي: م.س، ص 25.

[4]- ينظر: م.ن، ص 36.

[5]- ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، تحقيق: الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص 79.

الأولى جسد وفراغ والثّاني عقل وعمل ورأس وحكمة. ومن هنا فإنّ الرّجل يرسم المرأة بألوانه ويستنطقها حسب رغبته، ونتيجة لهذا التّاريخ الرّاسخ تقلّصت المرأة وأصبحت مجرد جسد وتمّ استثمار هذا الجسد ثقافيا، وجرى دفع المرأة لأن ترى نفسها على أنّها جسد مثير[1]. وليس في هذه الثّقافة الذّكورية صورة شبقية أكثر جذبا وإغراء من صورة الجسد الأنثوي، وإذا عزلنا صفات الجمال والتّأنيث عن المرأة- يتساءل عبد الله الغذامي- فما هو مآل الجسد المؤنّث؟ هنا يبرز الفراغ الرّهيب وينكشف الحكم وتعجز كل الثّقافات "عن إيجاد مكان معنوي للمرأة خارج صفات التّأنيث"[2].

وتحمل قصّة خروج آدم، في صياغتها التّوراتية، المرأة/حوّاء وحدها لا الرّجل مسؤولية السّقوط حيث تغري حوّاء آدم وتوقعه في الجناية الكبرى –خروج البشرية من الجنّة- حسب القصّة التي أوردها الطّبري نقلا عن وهب بن منبه أحد أحبار اليهود الذين اعتنقوا الإسلام[3]. وارتبط اسم المرأة منذ ذلك الحين إلى يومنا هذا: بإبليس الشّيطان بصفتها الجنس الضعيف الجانح إلى الانحراف في حين اعتبر آدم البرئ الضّحية. وبالحيّة كرمز لحوّاء المثيرة للشّهوة المدغدغة للعواطف المحفّزة للغرائز[4]. فالمرأة ليست رمزا للشّر والإثارة والرّذيلة والخطيئة – تقول خديجة صبّار- بل أصلها، وتكون قد أضاعت الجنس البشري بإقناعها لآدم أن يذوق من الشّجرة وكذا سائر الطّيور والوحوش*.

تطلعنا رواية "بوح الرّجل القادم من الظّلام" بالفكرة نفسها التي صيغت في الخطابات القديمة وامتلأ بها ملف المرأة عبر عصور متعدّدة، ونتيجة لتداولها التّاريخي "المرأة عورة وفتنة وإغراء" وشيوع استعمالها وارتباطها بالوعي الشّعبي فإنّها صارت تفعل بقوّة القانون[5] وحين يعترف الحاج منصور نعمان بأخطائه فإنّه كان يحمّل المرأة، في حقيقة الأمر، مسؤولية ما اقترف من ذنب في الماضي، وهنا، بصفة استثنائية، تتحوّل المرأة إلى

---

[1]- ينظر: عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص 34.

[2]- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة 2، ص 60.

[3]- ينظر: خديجة صبار: المرأة بين الميثولوجية والحداثة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- بيروت، 1998، ص 17.

[4]- ينظر: م. ن، ص ص 17-18.

*- وتضيف الباحثة "هبوط آدم إلى الأرض أولى الخطوات لخلــق المجتمع الإنساني صانع الحضارة التي تدين بوجودها في الجوهر إلى المرأة الباحثة عن الحقيقة". ينظر: خديجة صبّار: المرأة بين الميثولوجية والحداثة، ص 08.

[5]- ينظر: زهور كرام: السّرد النّسائي العربي، ص 11.

الفاعلة والرّجل هو المنفعل، ويتقلّص دوره عند الوقوع في الفاحشة (ممارسة الجنس خارج العلاقة الشّرعية) إلى مجرد مستجيب لرغبة المرأة ومنفّذ لحاجتها، يقول الحاج منصور نعمان:

- "هممت بالعودة على عقبي غير أنّ امرأة عمّي أمسكتني من يدي"[1] (قد يوحي الفعل هممت بالتّردد والخوف والفعل أمسكتني دليل على ثبات فعل الزنا).
- "وأنا منصور ألا أملأ بصرك"[2].
- "أسلمت لها أمري، سارت بي في اتّجاه الباب الدّاخلي للبيت وهي ما تزال ماسكة بيدي"[3].
- "كانت تسوقني لتفعل بي شيئا"[4]
- "خالتي وردية وضعت فجأة ذراعها على ظهري، أحسست بصدرها على كتفي"[5].
- "تمرّر يدها بنعومة على شعر رأسي"[6].
- "ضمخت نفسها بالطيب"[7].
- "تحوّلت إلى جنّية صغيرة خبيثة وماكرة"[8].
- "احتضنتني"[9].
- "تقبّلني"[10].

تقوم وردية بمجموعة أفعال: تمسكه، تسوقه، تضع، تمرّر، تحتضن، تقبّل، وهو لا يفعل شيئا بل ينقاد لها ويخضع لرغبتها (أو رغبته) ويلبّي طلبها!؟

---

[1]- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 19.

[2]- م.ن، ص.ن.

[3]- م.ن، ص20.

[4]- م.ن، ص20.

[5]- م.ن، ص20.

[6]- م.ن، ص21.

[7]- م.ن، ص22.

[8]- م.ن، ص.ن.

[9]- م.ن، ص23.

[10]- م.ن، ص.ن.

ويتكرّر الحدث نفسه مع السّيدة كلير ردمان:

- "كانت تبادر بتوجيه التّحية إلي"[1].
- "أمسكت السّيدة كلير ردمان بيدي كالطّفل وسارت بي في الاتّجاه"[2].
- "تبتسم لي"[3].
- "عانقتني"[4].
- "ارتمت عليّ بغتة تعانقني"[5].

ثمّ يلي دور مسعودة المطلّقة:

- "كانت لا تتردّد عن الابتسام لي"[6].
- تبتسم بملء شفتيها"[7].
- "لما دلفت مسعودة المطلّقة إلى بيتنا"[8].
- "وهي تضحك كالعادة بعينيها وشفتيها"[9].

لا تتردّد – دلفت– تبتسم بملء شفتيها كلّها أفعال توحي بالجرأة والإقدام من مسعودة ونجد الصّورة نفسها – المرأة المغربية– في رواية "صمت الفراغ"، حيث يخاطب عبد الحميد بوط بختة المرأة التي تعرّف عليها بفرنسا قائلا:"فلم تكتف عن النّظر إليّ بعينيك السّوداوين العميقين"[10].

وتحمل رواية "بحثا عن آمال الغبريني" بين ثناياها فكرة الإغراء الملتصقة بالمرأة:

---

[1]- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص22.

[2]- م.ن، ص62.

[3]- م.ن، ص44.

[4]- م.ن، ص.ن.

[5]- م.ن، ص62.

[6]- م.ن، ص37.

[7]- م.ن، ص.ن.

[8]- م.ن، ص37.

[9]- م.ن، ص.ن.

[10]- صمت الفراغ، ص 68.

- "تتمايل بجسمها على إيقاع حركات الرّجال"[1].
- "تتابع بجسمها المصبوب في سروال ضيّق أبيض اللّون[...] تلك الرّقصة القديمة العائدة إلى قرون مضت"[2].

وهو تصوّر حسّي للمرأة يتحدّد في النّظر إليها باعتبارها جسدا يغري الرّجل ويمتّعه ويكون بذلك الجسد الأنثوي محصورا حصرا قاطعا في لغة واحدة، "لغة تحمل الإثارة الشّبقية فحسب"[3].

2.3. تعدّد الزّوجات حماية للرجل من الفواحش:

استهلّ منصور نعمان حياته بالجنس وأنهاها بالدّين حيث يعرض صفقة على الله:أن يبقيه على قيد الحياة مقابل أن يعبده إلى آخر يوم من حياته[4]. لكن هل اعتزل النّساء حقّا؟ وجد الحاج منصور نعمان طريقة شرعية لا تتعارض مع الدّين في ممارسة الجنس ﴿فَانكِحُواْ مَا طَابَ لَكُم مِنَ النِّسَاء مَثْنَى وَثُلاَثَ وَرُبَاعَ ﴾ ضاوية، زينب، سلطانة، يمينة، كنّ كلّهن زوجات الحاج منصور في فترة زمنية واحدة.

ولقد تعرض الإمام الغزالي لموضوع تعدّد الزّوجات في الفائدة الثّانية من فوائد النّكاح التي أسماها: التحصّن من الشّيطان وكسر التّوقان ودفع غوائل الشّهوة وغضّ البصر وحفظ الفرج، ويذكر بدءا الآية:﴿وَخَلَقَ الإنسَانَ ضَعِيفًا﴾ أي أنّه لا يصبر على النّساء[5]. ثمّ يعلّل الإمام الغزالي تعدّد الزّوجات بكثرة الشّهوة حيث يقول:"ولمّا كانت الشّهوة أغلب على مزاج العرب كان استكثار الصّالحين منهم للنّكاح أشدّ ولأجل إفراغ القلب أبيح نكاح الأمة عند خوف العنت"[6]. ويضيف الإمام الغزالي:"فينبغي أن يكون العلاج بقدر العلّة فالمراد تسكين النفس"[7].

---

[1]- بحثا عن آمال الغبريني، ص 128.

[2]- بحثا عن آمال الغبريني، ص 128.

[3]- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة ثقافة الوهم، ص 83.

[4]- ينظر: بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص ص 219- 220.

[5]- ينظر: الإمام الغزالي: إحياء علوم الدين، ص 481.

[6]- م.ن، ص 482.

[7]- م.ن، ص.ن.

لذلك كان تعدّد الزّوجات عاملا مساعدا على مقاومة الفواحش وعدم الوقوع في الزّنا فقد كان الحسن بن علي منكاحا حتى نكح زيادة على مائتي امرأة، وكان ربما عقد على أربع في وقت واحد وربما طلّق أربعا في وقت واحد واستبدل بهنّ[1]. وتزوّج المغيرة بن شعبة بثمانين امرأة وكان في الصّحابة من له الثّلاث والأربع ومن له اثنتان لا يحصى[2].

كانت ضاوية تحقّق الفائدة الرّابعة من النّكاح والتي تتمثّل في "تفريغ القلب عن تدبير المنزل والتكفّل بشغل الطّبخ والكنس والفرش وتنظيف الأواني"[3] ولما تأخّرت عن تلبية الجنس حدث استبدالها بثلاث نساء: يمينة وزينب وسلطانة، فالمرأة أو الزّوجة الصّالحة مطالبة "بتدبير المنزل وبقضاء الشّهوة جميعا"[4].

بقيت ضاوية شهورا عازفة عن ممارسة الجماع مع منصور وكانت خائفة أن لا يصمد أكثر مما فعل ويرتكب حماقة، يقول منصور "لم أعد أطيق صبرا على امتناعها عني في الفراش، الامتناع الذي بدأ منذ وفاة والدها"[5]. ويقرّ أنّ ضاوية هي التي وضعت في ذهني فكرة الزّواج أصلا، أمّا الحاج منصور نعمان فإنّه لم يخطر في باله أن يتّخذ له امرأة واحدة[6]، ولمّا أقبل على الزّواج من أربع نساء دفعة واحدة فإنّ ضاوية لم ترفض الفكرة بل اكتفت بتحذيره من صعوبة الزّواج من أربع نساء، وكيف لها أن تمنعه وقد جاء في الحديث النّبوي "إذا دعى الرّجل زوجته إلى فراشه فأبت لعنتها الملائكة حتّى تصبح"*، وكيف لها أن تقف ضدّ رغبته وهي منزوعة السّلطة؛ سلطة الاحتجاج على ما يجري ضدّها وسلطة اللّغة وهي ذكورية الهوّية وسلطة المحظورات التي تتولف جسد المرأة بجعله جسد شهوات[7]. ومن يدّعي أنّ النّساء يرضين بمشاركتهنّ في أزواجهن ويعشن

---

[1]- ينظر: الإمام الغزالي: إحياء علوم الدين ، ص ص 482– 483..

[2]- ينظر: م.ن، ص 482.

[3]- م.ن، ص.ن.

[4]- أبو سليمان الداراني نقلا عن: م.ن، ص 484.

[5]- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 234.

[6]- ينظر: م.ن، ص.ن.

*- أشار عبد الصمد الديالمي في دراسة له إلى ميل الفتاوى إلى الدّفاع عن مصالح الرّجل وإدراك فوائد النّكاح من زاوية الرّجل. ينظر: عبد الصمد الديالمي: المعرفة والجنس من الحداثة إلى التّراث، دار قرطبة للطّباعة والنّشر، الدّار البيضاء، 1987، ص 119.

[7]- ينظر: إبراهيم محمود: الفتنة المقدّسة، ص 216.

باطمئنان قلب وراحة بال فهو غير عارف بما عليه حال النّساء، فهل تجد رجلا تقبّل أن يشاركه غيره في محبّة امرأته يسأل قاسم أمين[1]، إنّما تقبل النّساء تعدّد الزّوجات لأسباب مختلفة على رأسها الفقر والعقم والتّقاليد (كلام النّاس) ويخلص قاسم أمين إلى قوله:"فلا أرى تعدّد الزّوجات إلا حيلة شرعية لقضاء شهوة بهيمية"[2].

تأخذ ضاوية الكلمة بعد مقتل زوجها الحاج منصور نعمان وتوضّح موقفها من زواجه المتكرّر قائلة:"أنا التي عرضت عليه أن يتزوّج عليّ لقد فعلت ذلك بعد وفاة أبي فقدت الرّغبة في الجماع، فقدتها نهائيا، وحتى كرهتها، لكن حتّى دون هذا لم تكن توجد في الدّنيا امرأة تغني الحاج عن غيرها من النّساء"[3].

تعيش ضاوية حالة نفسية صعبة:

- حزنها على وفاة أبيها.
- نفورها من ممارسة الجنس.
- تحوّل الحاج منصور نعمان إلى غيرها من النّساء بين لحظة وأخرى.

وعلى الرّغم من ذلك لا تفكّر في نفسها ولا تأبه بمعاناتها العميقة بل توجّه اهتمامها صوب زوجها وهي تعي جيّدا ميله "المرضي" إلى الجنس وانجذابه اللامحدود له.

4.المرأة/ الكلمة الممتنعة:

تتمحور البنية السّردية لرواياتنا الثّلاث حول ثنائية ضدّية أساسية هي ثنائية سلطة الصّمت/ سلطة الصّوت. وقد أولى الباحث العربي فاضل ثامر اهتماما كبيرا بالجزء الغاطس، كما يسمّيه، أو المغيّب في الخطاب الرّوائي العربي الذي يمثّل نصّا غائبا أو موازيا للنّص الظّاهر، لا يقلّ أهميّة عن النّص المكتوب[4]. يجد النّص الرّوائي نفسه مضطّرا، في الغالب على السّكوت، تاركا المزيد من الفراغات والفجوات الصّامتة التي تتطلّب جهدا استثنائيا من جهة التّلقي والقراءة.

---

[1]- ينظر: قاسم أمين: تحرير المرأة، ص ص 138-139.

[2]- م.ن، ص 142.

[3]- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 331.

[4]- ينظر: فاضل ثامر: المقموع والمسكوت عنه في السّرد العربي، دار المدى للثّقافة والنّشر، ط1، دمشق، 2004، ص 09.

ويقع النّص الرّوائي، يفسّر فاضل ثامر، تحت تأثير "سلطات التّراث واللّغة والدّين والجنس والأعراف والتّقاليد الاجتماعية"[1] وكثيرا ما يلجأ النّص إلى التّراجع والمراوغة والإقصاء والحذف، لذلك يقول الباحثون إنّ النّص الرّوائي العربي تقابله نصوص كثيرة مغيّبة أو موازية أو مقموعة أو محوّرة حتّى أضحى السّرد "محورا مركزيّا من حوار الجدل الثّقافي وأداة للكشف عن ما هو مغيّب ومسكوت عنه في حياتنا وثقافتنا"[2].

ويشير مفهوم الصّمت في معناه إلى "اللاتجاوب والقفز كصفة علامية مقاربة للموت والإفلاس بالمعنى الحقيقي"[3]، والصّمت يقابل الانغلاق وانعدام الإشارة وفقدانها أيضا، فما لم يفصح عنه العقل أو يشير بحضوره الفكر لا يعني عدمه أو اختفاءه نهائيا أو لا حضوره، وإنّما يعني تغييبه، لأنّ الصّمت "ليس عدما كلاميا، إنّما هو عدم صوتي إنّه كلام يمارس واجباته في العمق"[4]، الصّمت إذن "ليس انسحابا من الوجود بقدر ما يعني احتجاجا ما، رفضا له، محاربة له بطريقته"[5]، وإنّ أيّ نصّ لا يقدّم لنا كل ما يمكن قوله إذ يوجد باستمرار خبر صمتي خاضع للمراقبة بنوعيها الدّاخلية والخارجية.

هناك صمت رهيب يلفّ المرأة أو تصميت لها في "بوح الرّجل القادم من الظّلام" و"بحثا عن آمال الغبريني" و"صمت الفراغ"، واللّغة علّمتنا وتعلّمنا حتّى الآن حقيقة اجتماعية هي "أنّ الرّجل يمثّل حضورا متواصلا بوصفه كلاما مسموعا وكلاما يعزّز سلطة تحمّل سلطة الرّجل وسطوته حيث يصبح الكلام معادلا للرّجل، والمرأة تمثّل نسيانا بوصفها صمتا"[6] وهكذا تظهر أهميّة الصّمت لوعي يتمرّس خلف حدود الأشياء والمواقف في ثنايا النّصوص وما وراء الصّور.

يتدثّر عالم المرأة في رواية "بوح الرّجل القادم من الظّلام" بالصّمت، وتظلّ المرأة مسجونة بين الجدران الأربعة ومحرومة من التّعبير عن أوجاعها. يعيش الحاج منصور

---

[1]- فاضل ثامر: المقموع والمسكوت عنه في السّرد العربي، ص 10.

[2]- م.ن، ص 05.

[3]- إبراهيم محمود: جماليات الصّمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 16

[4]- م.ن، ص 37.

[5]- م.ن، ص.ن.

[6]- إبراهيم محمود نقلا عن فاتح عيد السلام: الحوار القصصي، ص 196.

نعمان في مدينة عين... مع زوجته ضاوية سنين طويلة ويموت في الأخير وهو يجهل تماما من تكون ضاوية، يقول الحاج منصور:"في الأخير عشت معك خلال هذه السنين الطّويلة دون أن أعرف شيئا عنك، دون أن أعرف من أنت"[1]، لم تر عيناه غير ضاوية واحدة:"الشّابة الفاتنة الوديعة"[2] والمرأة الهادئة والزّوجة المطيعة والأمّ الحريصة على راحة أسرتها. ضاوية هي زوجة طبيب وكاتب سيرة ذاتية، تدور حياتها حول الأشياء اليومية العادية، تنظيف المنزل، طهي الطّعام، الغسل، وقد حدّد الخطاب الدّيني دور المرأة في الأمومة والتّربية ورعاية الزّوج[3].

ويتحدّث المودودي عن التّوزيع الطّبيعي في الوجود الذي يقتضي أن يكون عمل الرّجل خارج البيت وعمل المرأة في الدّاخل[4] لأنّ البيت هو المكان الطبيعي الذي تتحقّق فيه الأنوثة، وتتعرّض المرأة لظروف تعيقها وتؤثّر على حالتها النّفسية كالحيض والنّفاس والحمل ونحوها، ويقول المودودي "وقد جعلت المرأة في هذا التّنظيم (الإسلامي) ربّة البيت وإذا كان على زوجها كسب الأموال فعليها إنفاق الأموال لتدبير شؤون المنزل"[5] التي تستنفذ طاقة المرأة وتستغرق وقتها، فهي مطالبة برعاية الأطفال والقيام بأعباء البيت وعدم التقصير في جانب من الجوانب*، وصفوة القول، يواصل المودودي، "إنّ خروج المرأة من البيت لم يحمد في أيّ حال من الأحوال، وخير لها أن تلازم بيتها ﴿وَقَرْنَ فِي بُيُوتِكُنَّ﴾"[6]، ونجد آراء تجعل من هذه الآية التي تحضّ النّساء على القرار في البيوت آية خاصة الدّلالة بمعنى أنّها نزلت في نساء النّبي (ص) بصفة خاصّة لابتداء الآية بعبارة ﴿يَا نِسَاءَ النَّبِيِّ﴾، وآراء أخرى فحواها أنّ الآية عامة الدّلالة ذلك أنّ خصوص السّبب لا

---

[1]- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 252.

[2]- م.ن، ص 257.

[3]- ينظر: نصر حامد أبو زيد: دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة، ص 117.

[4]- ينظر: أبو الأعلى المودودي: الحجاب، ص 217.

[5]- م.ن، ص 255.

*- تتناول الدّراسات الدّينية الحديثة ضوابط عمل المرأة في الإسلام وتنطلق من حقيقة أنّ "خروج المرأة للعمل يدخل في باب المحظورات التي تبيحها الضّرورات" لتتعرّض للمجالات التي يمكن للمرأة العمل فيها والآثار السّلبية لخروج المرأة إلى العمل، وموقف الإسلام من عمل المرأة.

[6]- م.ن، ص 256.

يتعارض مع عموم اللّفظ، والأمر بالقرار في البيوت يشمل كل النّساء ولا يختصّ بنساء النّبي فقط.

أما قاسم أمين فهو لا يوافق ما ذهب إليه الكثير ويقول:"وكانت أسباب التّنزيل خاصة بهنّ (نساء الرّسول (ص)) ولا ينطبق على غيرهنّ، فهذا الحجاب ليس بفرض ولا بواجب على أحد من نساء المسلمين"[1]، فالحجاب بمعنى الاحتجاب عن الاختلاط بالرّجل أمر خاص بنساء النّبي (ص) دون عامة النّساء، ويعبّر بذلك صراحة عن عدم الرّغبة في المساواة في هذا الحكم بين النّساء، وينهي كلامه عن الحجاب بتجنّب الرّبط بين الحجاب والسّلوك الحسن قائلا:"على أنّ القول بأنّ الحجاب موجب العفّة وعدمه مجلبة الفساد قول لا يمكن الاستدلال عليه"[2]

إنّ تقسيم العمل بين الجنسين هو تقسيم خاص من نوعه من حيث إنّه يفترض علاقة سلطوية اجتماعية معينة بين المرأة والرّجل، ليس لأنّ النّساء يملكن منذ ولادتهن بنى فيزيائية ونفسانية معينة، بل لأنّه ألقيت على عاتقهن مسؤولية العمل المنزلي وتربية الأطفال وراحة الزّوج[3]، وتؤكّد الباحثة زناتة شفيتان من جهتها في كتابها "مدبّرات المنزل والأمّهات، العبدات المنسيات" (1975) على أن هذا التّقسيم الخاص بالعمل جعل المرأة تطوّر لديها خصائص وقدرات وأنماط سلوك وأشكال وعي معيّنة تعتبر أنثويّة: العاطفة الاهتمام، المراعاة، الطّاعة، الخنوع، التّرتيب، المهارة اليدوية[4].

بينما يرى أوغست بيل في دراسته "المرأة والاشتراكية" (1973) أنّ المرأة بطبيعتها أكثر اندفاعا من الرّجل وأقلّ تبصّرا وأكثر نكرانا للذّات، أكثر سذاجة، أقلّ عقلانية، أقلّ منطقية، ويواصل أوغست بيل بقوله:"كذلك تمتلك المرأة صبرا أكبر، مهارة يدوية أفضل تجعلها تمارس عددا من الأعمال بإتقان أعظم من الرّجل"[5] مثل التّنظيم والطبخ والرّعاية والتّنظيف.

---

[1]- قاسم أمين: تحرير المرأة، ص 73.

[2]- م.ن، ص 85.

[3]- ينظر: أوزولا شوي: أصل الفروق بين الجنسين، من ص 29 إلى ص 31.

[4]- ينظر: م.ن، ص 31.

[5]- أوغست بيل نقلا عن: م.ن، ص 35.

تتساءل أوزولا شوي عن سبب هذا التقسيم الجنساني للعمل وتحدّد ثلاثة منطلقات[1]:
– المنطلق البيولوجي الذي يستند إلى الفرضية بأنّ فروقا طبيعية بيولوجية بين النّساء والرّجال هي سبب الفروق بين الجنسين وبالتّالي سبب التّقسيم الجنساني للعمل.
– المنطلق الاجتماعي أو كما تسميه أوزولا شوي المشروطية الاجتماعية التي تقول بوجود فرق طبيعي ضئيل من نوع آخر مغاير.
– المشروطية الاجتماعية الكلّية التي تفرض القسمة البيولوجية للجنسين وتعيد الفروق بين الجنسين كليا إلى العلاقات الاجتماعية، والفرق الوحيد هو القدرة البيولوجية على الإنجاب أمّا الأمومة الاجتماعية فليست تبعيّة حتميّة وطبيعية للأمومة البيولوجية وما يسمى عاطفة الأمّ هو ملقّن وليس فطريا.

وتثبت الأبحاث الأنتروبولوجية والأثنولوجية والأرثيولوجية وعلم التّاريخ أنّ ما يسمّى التّقسيم الفطري للعمل "ليس سببا لمنزلة النّساء الاجتماعية في الوقت الحاضر، بل نتيجة لعلاقات الإنتاج المادية"[2].

تحتّل ضاوية موقع اللاحق الذي لا يملك حقّ التّفكير والإرادة الذي تحدّث عنه جان جاك روسو في زمانه بكلامه "إنّه من المفروض أن تعهدها تربيتها لكي تكون السّند المعنوي للرّجل وخادمته"[3] وتبتعد بذلك عن مجال الكلام والفعل حيث كانت.

❖ **لا تعارض الحاج منصور أبدا:**

– تقرّر الذهاب إلى الحمام ويعلمها الحاج منصور نعمان بأنّ الجماعات المسلّحة أفتت بمنع الحمّامات على النّساء لتعتبرها أماكن للفساد والفجور، لا توافقه لكنّها لا تدخل في جدال معه "طيب الحاج لن أذهب إلى هذا الحمّام الملعون"[4]. وهذا السّياق اللّغوي ذو صيغة ذكورية في حقيقته الاجتماعية التي تتمثل في أنّ الرّجل يمثّل ثقافة الحكمة والرّأي الصائب والقول الفصل، ويتلفّظ بحقائق تنأى عن الشّك وتغني عن البرهنة. يقدّم الحوار

---

[1]- ينظر: أوزولا شوي: أصل الفروق بين الجنسين، ص ص 32–33.

[2]- م.ن، ص 41.

[3]- جان جاك روسو نقلا عن زهور كرام: السّرد النّسائي العربي، ص 14.

[4]- بوح الرّجل القادم من الظلاّم، ص ص 35–36.

محاولة تركيز عناصر التفوّق لدى الرّجل في حواره مع المرأة التي تبدو منكسرة أمامه ومعترفة بأنها لا تستطيع أن ترى الأشياء كما يراها هو.

– لم تقف ضدّ رغبته في الزّواج من أربع نساء "حذّرتني من صعوبة الزّواج من أربع نساء، لكنها لم ترفض الفكرة"[1].

❖ **تعيش في قلق دائم عليه:**

– "لا تمش مغمضّ العينين"[2].

– "إلى أين الحاج في هذا الوقت"[3].

– "لا تنس نفسك في الخارج"[4].

– "لا تغمض عينيك في الطريق، الحاج أرجوك"[5].

– "حذّرتك من الخروج في هذا الوقت ولم تنصت إليّ"[6].

– "لماذا لا تذهب لرؤية أصدقائك وتدردش معهم، خفّف على نفسك! لقد ابتعدت عن الجميع الحاج"[7].

❖ **تؤثر الصّمت في الوضعيات الحرجة:**

– عندما يخبرها الحاج منصور نعمان بقصّته مع مسعودة المطلّقة وابنه الذي تركه في الشّارع، لم تعاتبه ولم تستنكر فعله "وتهزّ رأسها دون أن تنبس ببنت شفة"[8].

– وعندما يخبرها بقصّته مع زكية التي انتحرت بادرته بالسّؤال فقط "وبعد كل هذه السّنوات لم تستطع نسيانها"[9].

---

[1]- بوح الرّجل القادم من الظلاّم ، ص 284.

[2]- م.ن، ص 31.

[3]- م.ن، ص 48.

[4]- م.ن، ص.ن.

[5]- م.ن، ص 49.

[6]- م.ن، ص 84.

[7]- م.ن، ص 118.

[8]- م.ن ، ص 117.

[9]- م.ن، ص100.

– ثمّ يخبرها بأنّه كذب على الجميع عندما قال لهم بأنّه يتيم الوالدين (وقتئذ كان أبوه في السّجن) تهزّ ضاوية رأسها في صمت[1].

لم تكن ضاوية ذلك الكائن الذي يتكلّم، وذلك الكائن الذي يريد ما يشتهي، وذلك الكائن الذي يسمعنا صوته، فهي لا تكاد ترى، يقول الحاج منصور "الآن فقط ألاحظ أنّها مضت مدّة دون أن تبتسم"[2]. وظلّت ضاوية صامتة لا تحتج وساكنة لا تتحرّك، فالمرأة يقول محمود إبراهيم "مشحونة بتاريخ من القمع المتجلي والقمع المتخفي والصّمت الموزّع على أكثر من صعيد حيث تظهر المرأة صورة نحن راسموها وليست صورة تطابق صورتنا أو فكرة تضاهي فكرتنا عن أنفسنا كرجال قوّامين على النّساء"[3].

كانت ضاوية تنصح زوجها الحاج منصور نعمان بالكتابة لعلّه يجد الخلاص في البوح بعذاباته وخفاياه:

– "أكتب....أكتب"[4].

– "ينبغي أن لا تيأس الحاج. أكتب...أكتب... ربما في النّهاية ستحسّ بالتّحسّن"[5].

– "أكتب...افرغ رأسك وقلبك خير لك"[6].

– "أعرض عليه تأليف كتاب عن حياته للتّخلص من ذكرياته"[7].

وتقول نوال السعداوي "إنّ التّضحية بالنّفس وليس حبّ النّفس"[8] هي صفة غير طبيعية في المرأة، فالمرأة تضحي بطموحها الفكري ومستقبلها الثّقافي وتؤدّي الوظيفة البيولوجية، أنثى تحمل وتلد[9]. وتكبت ضاوية حاجتها الكبيرة إلى الكلام والبوح، إنّها "ليست ذلك الكائن الذي أراد فحقق ما أراده فتكلّم ما تكلّم وحقّق ما اشتهاه، وأسمعنا ما

---

[1]- ينظر: بوح الرّجل القادم من الظلاّم، ص 179.

[2]- م.ن، ص.ن.

[3]- إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 137.

[4]- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 137.

[5]- م.ن، ص 102.

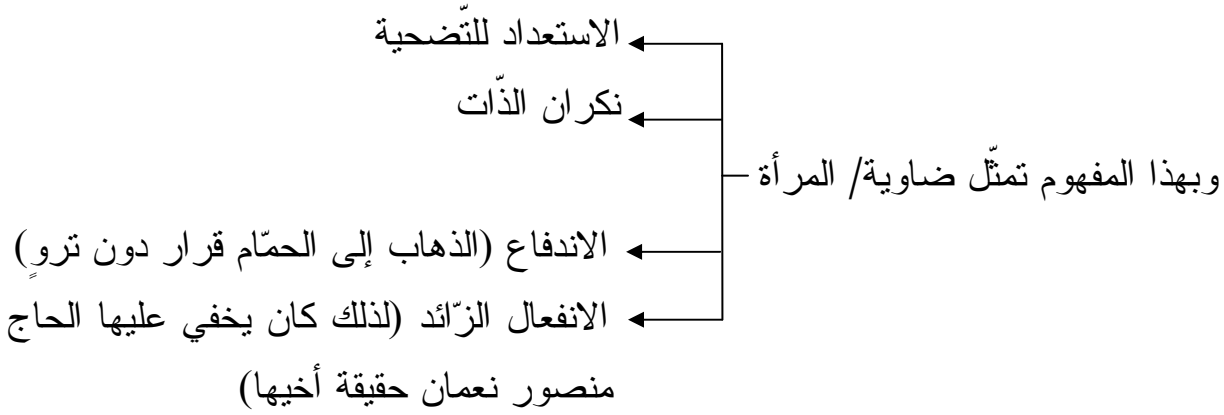
[6]- م.ن ، ص 196.

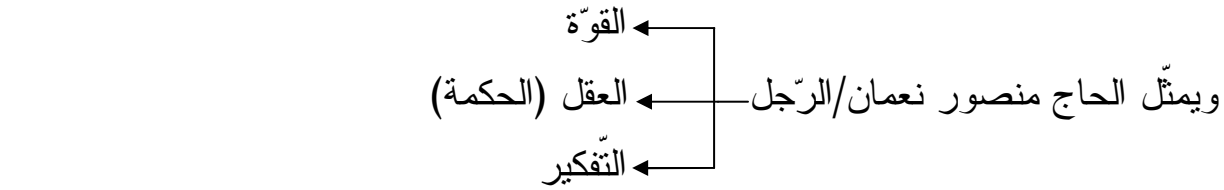
[7]- م.ن، ص 336.

[8]- نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل، ص 157.

[9]- ينظر: م.ن، ص.ن.

رغب في إسماعه لنا، وأعلن عن حضوره بالشّكل الذي أراد"[1]. لم تتمكن ضاوية من الكتابة ولم تخط السّطور ولم تبح ببعض الحقائق التي قد يكون البوح بها محظورا اجتماعيا ودينيا.





وفي الأخير تفصح ضاوية عن رغبتها الدّفينة "وافقت على الزّواج منك لأنّني خمنت أنّه في يوم من الأيام سترحل إلى مدينة أخرى، كنت دائما أحلم برجل قادم من الشّمال ليخطبني ويحملني بعيدا عن عين... عندما رأيتك أوّل مرّة، أبصرت مدنا متلألئة أبصرت بحارا واسعة، أماكن مبهرة [أضافت بنفس ذلك الصّوت الهادئ الخالي من الشّكوى والندم] وكان ذلك هو الشيء الوحيد الذي تمنّيته في حياتي أن أترك عين..."[2].

لقد كانت ضاوية "ذلك الكائن (الآخر) الذي احتجزناه وحورنا في كيانه، وجعلناه بالشكل الذي يجب أن يكون فيه كما نريد نحن، أي أسقطنا فيه ومنه ما يحقق هذه الرغبة داخله"[3].

تقدم رواية "بحثا عن آمال الغبريني" الأنوثة بوصفها قيمة خرساء أو كائنا غير لغوي وتركّز على الجسدية البحتة، وإذا كانت ضاوية في "بوح الرّجل القادم من الظّلام" تبحث

[1]- إبراهيم محمود: جماليات الصّمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 138.

[2]- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 252.

[3]- إبراهيم محمود: م.س، ص 138.

عن رضا الزّوج وتكبت الألم في صدرها حتى الموت، فإنّ جميلة في "بحثا عن آمال الغبريني" تكتفي بالظهور والاختفاء وينوب أخوها موح شريف في الإفصاح عنها والتّحدث باسمها.

❖ **يصف السّارد جمالها:**

– "شابة في حوالي العشرين من العمر، بالله كم كانت جميلة صافحتها واختفت، تاركة وراءها أثرا خفيا، فاتنا ساحرا [...] ظهورها جعل كل شيء هناك يتغير ليكتسي بالوهج والضّياء"[1].

❖ **يجعلها المهدي حلاّ (أداة) لمشكلة ونّاس خضراوي:**

– "ستنسيه تلك الشّابة الفاتنة والسّاحرة طالبته"[2].

❖ **يراها خضراوي ونّاس الزّوجة المناسبة للمهدي:**

– "هل لاحظت جمال أخته، الأخ المهدي؟

ما رأيك لو تطلب يدها

إذا أردت سأتوسط لدى موح شريف. إنّها فرصة العمر المهدي"[3].

ويرد حديث آخر حول جميلة على شكل حوار بين موح شريف والمهدي. يقول موح شريف:"إذا أردت...أعطيك...أختي...المهدي إذا أردت الزّواج...منها...فأنا موافق. قل للعجوز: بأنّني أعطيتها لك"[4].

يجيبه المهدي:"لست جديرا بها موح شريف، إنّها تستحقّ شخصا آخر غير واحد بائس مثلي"[5]. ويردّ موح شريف عليه:"قل لأمّي...بأنّني وافقت على إعطائها لك...قل للعجوز...ذلك المهدي"[6].

---

[1]- بحثا عن آمال الغبريني، ص 144.

[2]- م.ن، ص. ن.

[3]- م.ن، ص 149.

[4]- م.ن، ص ص 235–236.

[5]- م.ن، ص 239.

[6]- م.ن، ص.ن.

وهكذا كان الحوار عرض لجميلة على المهدي ورفض الخطيب المحتمل لها، فكانت الوحيدة التي لم يسمعنا السّارد صوتها وبقيت خرساء وغائبة أو مغيبة عن مسرح الأحداث هي جميلة، ويكون الصّمت* "هذا المخترع الثّقافي"[1] كما يسميه عبد الله الغذامي هو حظّ الفتاة جميلة التي تفقد الكلام كصفة جوهرية غريزية في الإنسان، والعجز عن الكلام علّة تطرأ إمّا لأسباب مرضية أو لأسباب قمعية سلطوية أو ثقافية[2].

لم يبرز النّموذج النّسوي المختلف في "صمت الفراغ" والذي يتمثّل في صوت شهرزاد التي تتحدّى التّقاليد، تبادر بفسخ خطوبتها بعد سبع سنوات كاملة من الانتظار، أو صوت يمينة الأرملة التي تعلن عن رغبتها في الزّواج مباشرة بعد اغتيال زوجها حمو الصّحفي، وتخيّب بذلك ظن الجميع[3]. ويكون التّركيز أكثر على إعادة إنتاج التّصورات القديمة الجديدة، فلا يكترث منصور نعمان بنضال عشيقته سيلين وانتمائها السّياسي ويستغرب حماسها ويعلّق ساخرا:"منها مثلا تعلمت أنّ النّظام الجزائري هو نظام بورجوازي متعفّن"[4]، ويتكرّر الأمر مع آمال الغبريني حيث يستقطب جسمها الفاتن اهتمام المهدي المغراني ويشدّه منظر شعرها الأشقر ووجهها النّاعم ولا يأبه لكلامها[5]، وكذلك يفعل عبد الحميد بوط في "صمت الفراغ" حيث يردّ أفكار يمينة حول تحرير المرأة من الرّجل (الأخت من أخيها والزّوجة من زوجها والبنت من أبيها) إلى تأثّرها بأستاذ لبناني جامعي بالدّرجة الأولى[6]، ويمارس هنا تغييبا لقناعتها الفكرية وتصميتا لصوتها الثّوري

---

*- تعبّر الأقوال المأثورة والأمثال الشّعبية عن إيجابيات الصّمت وقيل قديما "بكثرة الصّمت تكون الهيبة، والصّمت أبلغ من الكلام، والصّمت حكمة. وقال لقمان لولده:"يا بني إذا افتخر النّاس بحسن كلامهم فافتخر أنت بحسن صمتك" والصّمت لغة حاجة راقية يجيدها العلماء.

[1]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثّقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء- بيروت، 2000، ص 203.

[2]- ينظر: م.ن، ص.ن.

[3]- ينظر: صمت الفراغ، ص 98.

[4]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 143.

[5]- ينظر: بحثا عن آمال الغبريني، ص 30.

[6]- ينظر: صمت الفراغ، ص 56.

وكأنّ المرأة في هذه المشاهد وغيرها غير مؤهّلة للخوض في النّقاشات المهمّة فحسبها أن تكون جميلة و"الأنثى عندما تكون شابة وجميلة تجد الخلاص دائما"[1].

وهكذا يتراوح صوت المرأة بين الزّوجة الوديعة (ضاوية) التي تبدو منكسرة أمام الحاج منصور نعمان ومعترفة بأنّها لا تستطيع أن ترى الأشياء كما يراها هو، والفتاة الخرساء (جميلة) التي تظهر وتختفي "دون أن تنبس ببنت شفة" ويغيب منطوقها تغييبا كاملا في النّص.

5.الحجاب/الهويّة المتميّزة للمرأة المسلمة:

الإغراء والحجاب والجنس كلها أمور مترابطة في التّصور الإسلامي لدور المرأة في الحياة الجنسية، والحجاب هو فريضة إسلامية بصريح نصوص القرآن والسّنة وإجماع علماء السّلف والخلف، ويشغل فكر علماء الدّين والكتّاب العرب بشكل كبير في الفترة الأخيرة، حيث ينشر عدد مذهل من الكتب حول الحجاب* وتتألّق أسماء الفقهاء المفسّرين لآيات الزّينة والحجاب والجلباب فما المقصود بالحجاب**؟

1.5.الحجاب أو الحدّ الفاصل بين المرأة والآخر:

يرد الحجاب "بمعنى الاحتجاب عن الرّجال وبمعنى حجب زينة المرأة وستر معالم جسمها عن أي تعرّض لأعين كل رجل حتّى لا تكون عرضة للإغواء والإغراء وبالتّالي الوقوع في المحرم"[2]، ويذكر في هذا المقام ثلاث آيات:

---

[1]- بحثا عن آمال الغبريني، ص 237.

*- نذكر على سبيل المثال لا الحصر المؤلّفات الآتية:

- الجلباب لأبي الأعلى المودودي.
- جلباب الأخت المسلمة لمحمد نصر الدين الألباني.
- فصل الخطاب في المرأة والحجاب لمحمد طلعت.
- المرأة المسلمة لمحمد فريد وجدي.
- زينة المرأة بين التّشيع الإسلامي والواقع المعاصر لعبد الحي الغرماوي.
- الأخت المسلمة أساس المجتمع الفاضل لمحمود الجوهري.

**- حجب في لسان العرب يعني: حجب الشيء يحجبه حَجْباً وحِجاباً، وحَجَّبَه سَترَه، وقد احْتَجَبَ وتحَجَّبَ إِذا اكْتنَّ من وراء حِجابٍ، وامرأَة مَحْجُوبةٌ قد سُتِرَتْ بِسِترٍ، وحِجابُ الجَوْفِ ما يَحْجُبُ بين الفؤَادِ وسائره. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ح.ج. ب).

[2]- نصر حامد أبو زيد: دوائر الخوف، ص ص 121-122.

-**آية الزينة:**﴿ وَقُلْ لِلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَى جُيُوبِهِنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا لِبُعُولَتِهِنَّ أَوْ آبَائِهِنَّ أَوْ آبَاءِ بُعُولَتِهِنَّ أَوْ أَبْنَائِهِنَّ أَوْ أَبْنَاءِ بُعُولَتِهِنَّ أَوْ إِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي إِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي أَخَوَاتِهِنَّ أَوْ نِسَائِهِنَّ أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُنَّ﴾ [النور/31].

تحمل الآية نهيا واستثناءً: لا يبدين زينتهن: نهي، إلا ما ظهر منها: استثناء، ودلالة الآية واضحة، يقول الفقهاء قديما وحديثا، على وجوب الحجاب الكامل على المرأة. وجاء فعل ظهر وليس أظهر، فالشّارع لا يؤاخذ على الخطأ والعجز.

- **آية الجلباب:**﴿ يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُل لِّأَزْوَاجِكَ وَبَنَاتِكَ وَنِسَاء الْمُؤْمِنِينَ يُدْنِينَ عَلَيْهِنَّ مِن جَلابِيبِهِنَّ ﴾ [الأحزاب/59].

والآية دلالة محكمة على وجوب غطاء الوجه، وتمّ تفسير الجلباب بتغطية الوجه إلا العين حينا وتغطية نصف الوجه وإبداء العينين وبعض الوجه حينا آخر.

- **آية الحجاب:**﴿وَإِذَا سَأَلْتُمُوهُنَّ مَتَاعًا فَاسْأَلُوهُنَّ مِن وَرَاء حِجَابٍ ذَلِكُمْ أَطْهَرُ لِقُلُوبِكُمْ وَقُلُوبِهِنَّ﴾[الأحزاب/53].

الحكم في الآية هو وجوب الحجاب الكامل (سائر البدن مع غطاء الوجه والكفّ) وتتضمّن أربعة أمور: مسألة الحجاب، الحكم هو وجوب الحجاب الكامل، علّة الحكم هي تحصيل طهارة القلب والتّعليل بالحرمة يوجب إلغاء الخصوصية.

ويقف الفقهاء طويلا عند تحديد دلالات الكلمات الآتية: الخمار (الاختمار) والنّقاب (التّنقب) والجلباب والبرقع والتّقنع، وتدور "معركة حامية الوطيس حول الحدّ الفاصل بين العنق والنّحر"[1] هل يمتدّ النّحر من العنق إلى أعلى الصّدر قبل الشّق الموجود بين النّهدين؟ وهل يعني الخمار غطاء الرأس، أو هو ثوب تغطّي به المرأة رأسها ووجهها وعنقها؟ وتكثر التّعريفات:

- الاعتجار: هو عملية تغطية الوجه.
- التقنّع: هو تغطية الرأس.

[1]- نوال السعداوي: توأم السّلطة والجنس، ص 19.

- البرقع: هو الغطاء الذي يختفي تحته الأنف والفم والشّادقين ويظهر منه الجبين والحواجب والعيون.
- الجلباب: هو الثّوب الذي يسدل من فوق الرّؤوس حتّى لا يظهر من لابسه إلا العينان.

تشترك لفظة "الحاجب مع الحجاب في نفس الأصل اللّغوي أي حجب وأخفى وضع حاجزا أو قسّم المكان إلى قسمين بواسطة ستار أي حجاب"[1]. الحجاب عتبة تميز بين منطقتين، إنّه العملية التي تقسّم الحيّز/الفضاء إلى اثنين وتخفي قسما عن النّظر.

وكان يمثّل الحجاب، حسب الباحثة المغربية فاطمة المرنيسي، "الآلية التي تنظّم الغريزة الجنسية بصورة سلفية أي من خلال الفصل المكاني"[2]. وتذكر الكتب الدّينية الآية 53 من سورة الأحزاب:﴿ وَإِذَا سَأَلْتُمُوهُنَّ مَتَاعًا فَاسْأَلُوهُنَّ مِن وَرَاءِ حِجَابٍ﴾.

وتوضّح أسباب نزول الآية* وتشرح كلمة حجاب شرحا دقيقا: حجاب هو ستار من قماش (أي هو حجاب مادي) أسدله النّبي (ص) بينه وبين الرّجل الذي وجد في عتبة غرفة أزواجه. إنّ آية الحجاب إذن نزلت "من أجل حماية حياتها الخاصة وإبعاد الشّخص الثّالث عن النّظر وهو أنس بن مالك أحد صحابة الرّسول"[3] بصفته شاهدا.

إنّ مفهوم الحجاب ثلاثي الأبعاد[4]، فالبعد الأوّل بصري ويعني الحجب عن النّظر والبعد الثّاني هو حيزي ويعني إقامة عتبة وتعيين حدّ، والبعد الثّالث أخلاقي ويعود لميدان المحرم (إنّ الحيّز المستور بحجاب هو حيّز محرم).

---

[1]- فاطمة المرنيسي: سلطنات منسيات، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، نشر الفنك، ط2، الدار البيضاء، 2006، ص 278.

[2]- فاطمة المرنيسي: هل أنتم محصنون ضد الحريم، ترجمة نهلة بيضون، المركز الثقافي العربي، نشر الفنك، ط1، الدار البيضاء، 2000.

*- تزوّج الرّسول (ص) قريبته زينب بنت جحش وجاء النّاس بأعداد كبيرة إلى حفلة العرس، ذهب المدعوون وبقي ثلاثة كانوا قد نسوا أنفسهم يتناقشون فيما بينهم بلا انقطاع، ذهب الرّسول (ص) مغتاظا وتوجّه صوب مسكن عائشة ثمّ أجرى دورة على غرف زوجاته ورجع أخيرا إلى غرفة زينب فوجد أنّ الجماعة لم تغادر المكان كبقية المدعوين بل استمرت في ثرثرتها الفارغة فجاء الحجاب ردّا من الله على أفراد ذوي أخلاق خشنة كانوا يؤذون بفظاظتهم النّبي (ص). ينظر: فاطمة المرنيسي: الحريم السياسي النبي والنّساء، ترجمة: عبد الهادي عباس، ط2، 1993، ص ص 110- 111.

[3]- فاطمة المرنيسي: الحريم السياسي النبي والنساء، ص 110.

[4]- ينظر: م.ن، ص 119.

ويعدّ مفهوم الحجاب في نظر فاطمة المرنيسي أحد تلك المفاهيم الأساسية لمفاتيح الحضارة الإسلامية كمفهوم الخطيئة في الحضارة المسيحية، وأنّ تمثيل هذا المفهوم بقطعة من القماش فرضها الرّجال على النّساء كي تحتجب عندما تمشي في الشّارع هو بالفعل تفريغ للعبارة من معناها، لأنّها يمكن أن تعبّر عن عتبة تميز بين مكانين مختلفين وأنّه يمكن أن يحجب ما هو قوّة أو سلطة كما هو الحال مع حجاب الأمير، ولكنّه يمكن أن يعبّر عن شيء سلبي يفصلك عن الإله واضطراب وقصور[1] وكان سري السّقطي يقول:"اللّهم مهما عذبتني، فلا تعذّبني بذلّ الحجاب"[2] فالمحجوب في مصطلح الصّوفية هو الذي "حدث معرفته بالشّهوة الحسّية أو العقلية"[3] ولا يتبصر النّور الإلهي في القلب.

تؤدّي كلمة حجاب معنى الوقاية فحاجب العين يحميها من أشّعة الشّمس وحجاب العذرية هو غشاء البكارة. ويدل الحجاب، بصورة عامّة، على الفصل، إنّه الحجاب الذي تستّرت به مريم بعيدا عن أهلها ﴿فَاتَّخَذَتْ مِن دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا﴾ [مريم/17]، إنّه أيضا "الاعتزال المفروض على زوجات النّبي (ص) وحدهنّ"[4] والسّتار الذي قد يخفي الله عن البشر، أو عجز بعض الأفراد عن تبصّر الإله ﴿وَقَالُوا قُلُوبُنَا فِي أَكِنَّةٍ مِمَّا تَدعُونَا إِلَيهِ وَفِي آذَانِنَا وَقْرٌ وَمِن بَيْنِنَا وَبَيْنِكَ حِجَابٌ فَاعمَل إِنَّنَا عَامِلُونَ﴾[مريم/ 5].

ونلاحظ في العقود الأخيرة من القرن العشرين إعادة طبعات الكتب المتعلّقة بالمرأة والإسلام والحجاب، وهي توضّح في مقدمتها أنّ هدفها هو "إنقاذ المجتمع الإسلامي من الخطر الذي يمثّله التّغيير"[5] فإنّه لممّا يثير الدّهشة أن ترى هذه الإعادة للطّبعات، وهي على درجة كبيرة من الإتقان بأسعار متدنيّة مثل الطّبعة الجديدة من "أحكام النّساء" لابن

---

[1]- ينظر: فاطمة المرنيسي: الحريم السياسي النبي والنساء، ص 120-121.

[2]- سري السقطي نقلا عن: م.ن، ص 121.

[3]- م.ن، ص 120.

[4]- م.ن، ص 122.

[5]- فاطمة المرنيسي: م.س، ص 124.

الجوزي (من القرن الثّالث الهجري) الذي يصل البعد المتعلّق بالحجاب لمرحلة الهذيان* أو الطّبعة الجديدة للفتاوي المتعلّقة بالنّساء للشّيخ ابن تيمية مستخرجة من كتابه الضّخم "مجموع الفتاوى الكبرى". إنّ الرّغبة بإخفاء الجسد النّسوي يبدو في هذا المجلّد كوسواس"[1] فنقع على فصل حول ضرورة حجب الوجه واليدين أثناء الصّلاة وفصل آخر حول ختان المرأة الذي لا يربطه شيء بالإسلام ولا بالثّقافة العربية.

وتمتدّ دلالة الحجاب من فاصل بين منطقتين عازل للرّجلين الحاضرين، النّبي(ص) من جهة والشّاهد أنس بن مالك الذي وصف لنا من جهة أخرى، إلى عزل مطلق للجنسين وتحريم الاختلاط بينهما.

ويربط المودودي نشوء مسألة الحجاب في العصر الحديث بالغرب الذي ينظر إلى الحجاب والنّقاب والحرم بعين المقت والازدراء من جهة وبتقليد الأمم المسلمة لأمم الغرب في الزّي واللّباس وآداب المجالس وأطوار الحياة من جهة أخرى[2].

ونجد مفكرين آخرين يتعرّضون لظاهرة "تشجيع النّساء على التحجّب درءا للفتنة وحفاظا على الأخلاق"[3]، ويتناولون أشكالا من الحجاب كالانتقاب والتّبرقع والمكوث في البيت وعدم مخالطة الرّجال، ويقرّ قاسم أمين بعدم وجود نصّ في الشّريعة "يوجب الحجاب على هذه الطّريقة المعهودة، وإنّما هي عادة عرضت عليهم من مخالطة بعض الأمم فاستحسنوها وأخذوا بها وبالغوا فيها وألبسوها لباس الدّين كسائر العادات الضّارة التي تمكّنت من النّاس باسم الدّين"[4]، ويؤكّد محمد عبده على قدم الانتقاب والتّبرقع السّابقين على الإسلام والباقيين بعده، ويرى أمر الحجاب بمعنى الاحتجاب عن الاختلاط بالرّجل أمرا خاصّا بنساء النّبي (ص) دون عامّة النّاس[5].

---

*- وإطلالة سريعة على عناوين الفصول تحيلنا إلى التّوجّه المحافظ جدّا للكاتب: الفصل 26:"تحذير النّساء من الخروج" الفصل 27:"خير أعمال النّساء ما يختار للمنزل"، والفصل 31:"الحجّة في إثبات أنّ الأفضل للمرأة لا ترى الرّجل" الفصل 67:"الحقّ بضرب زوجته".

[1]- فاطمة المرنيسي: الحريم السياسي النبي والنساء، ص 125.

[2]- ينظر: أبو الأعلى المودودي، ص:44-45-46.

[3]- نوال السعداوي، توأم السلطة والجنس، ص 19.

[4]- قاسم أمين، تحرير المرأة، ص 63.

[5]- ينظر: نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، ص 240.

ويتطرّق مفكرّون آخرون إلى الحجاب المطلوب في السّلوك الحديث كرمز للهويّة الإسلامية وكهبة سماوية للمرأة المسلمة، ويربطون بين الحجاب والسّتر والطّهارة والتّقوى والحياء، ويفسرّون التّبرج بالمعصيّة والكبيرة من الكبائر والفاحشة، ويحرصون على توفر الشّروط الآتية في الحجاب:

- ستر جميع بدن المرأة.
- ألا يكون في نفسه زينة.
- أن يكون ثخينا.
- أن يكون فضفاضا واسعا غير ضيّق.
- أن لا يكون مطيّبا.

2.5.اللّباس الشّرعي قضيّة مصيرية:

يثير الكتّاب الجزائريون مسألة الحجاب بجرأة كبيرة حينا وبحذر حينا آخر، ويحدّد الرّوائي واسيني الأعرج نظرته الخاصّة إلى الحجاب في روايته "فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف رمل الماية" (1993) ويجعله رمزا للتخلّف وعائقا للتّحضر*، وتسمّي الرّوائية فضيلة الفاروق الحجاب بالزيّ التّنكري الذي لا يحمي الفتاة من شرور الرّجال، وقد يعني إثبات مزيد من الفروق بين البطلة وبين الآخر**.

ويفرض موضوع الحجاب نفسه على روايات إبراهيم سعدي في فترة التّسعينات التي شهدت بروز التّطرف الدّيني الذي يقدّم نفسه "سفينة خلاص اجتماعي، ويميل إلى تقسيم النّساء إلى قديسات وعاهرات ومحجّبات وعاريات دون أيّ حل وسط"[1].

- التّغيير المفاجئ:

---

*- يقول السارد في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" واصفا النساء المتحجبات "ونساء مضمرات داخل لفائف الأموات، يعلنون العودة الميمونة إلى العصر البدائي الأول". واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف رمل ماية 2، م.و.ك لافوميك- دار الاجتهاد، الجزائر، 1993، ص 329.

**- الحجاب ثمن دخول البطلة إلى الجامعة، يقول الأب:"ترتدي الحجاب وتذهب إلى الجامعة". ينظر: فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفارابي، ط2، بيروت، 2007، ص 12.

[1]- بشرى قبيسي: المرأة في التّاريخ والمجتمع، دار أمواج، ط1، بيروت، 1995، ص 156.

تتغيّر أحوال الأحياء في رمشة عين في "فتاوى زمن الموت"، وتتخلّى الفتيات عن ارتداء الملابس الجميلة "وصرن يلبسن ثيابا متقشّفة طويلة واسعة، باهتة لا برقشة فيها كما أصبحن يخفين شعرهن مستعملات مناديل [...] وقد أقلعن كذلك عن استعمال أحمر الشّفاه وغيره من المساحيق وعن تزيين أظافرهن بالألوان وعن مصافحة الذّكور"[1] وتختفي عادات وتظهر عادات أخرى بسرعة مذهلة، تندثر الملابس المثيرة وتحلّ محلّها الثّياب الطويلة الواسعة الباهتة، تتحوّل حال الفتيات بين عشيّة وضحاها، ولا يرصد السّارد أدنى معارضة أو مقاومة وكأنّ الأمر طبيعي جدّا تنام الفتاة متبرّجة وتستيقظ في الصباح متحجّبة.

ويسجّل السّارد في "بوح الرّجل القادم من الظّلام" الضّغط الذي تتعرّض له المرأة يوميا من أجل ارتداء الحجاب، وتتلقى ضاوية تهديدات متكرّرة من أخيها عبد اللطيف الملقّب بالأمير أسامة الذي يعلّق على لباس ضاوية:

– "أنت أوّلا عليك بارتداء اللّباس الحلال.

لا تتركها تعصي الله الشّيخ هذا لباس الكفّار.

– أجاب منصور: سأنظر في الأمر.

– تنظر في أمر من أمور الله"[2].

ونجد في موضع آخر:"كان يكره [عبد اللّطيف] أن يراها بلا حجاب"[3]. ولنتساءل الآن: هل يمكن أن نتحدّث عن تعدّدية المواقف والرؤى الإيديولوجية المتعادلة النّفوذ والمختلفة الاتّجاه المولّدة للحوار؟

يتضمّن الحوار عموما ردود أفعال تمثّل خلاصة لدرجة وعي الصّوت بذاته وبالآخر "ووعي الصّوت بذاته وبالآخر كاف للانعتاق من دائرة الأنا"[4]، لكن عبد اللّطيف هذا الصّوت الرّوائي الذي يمثّل وجهة نظر تجاه نفسه وواقعه وجزءا من كل ينتمي إليه يتفاعل معه ومن ثمّ يتحاور معه، لم يأت كلامه مشبعا برغبة حوارية طاغية، لأنّه عندما يتحدّث فإنّه يلتفّ حول ذاته ولا يلتفت نحو الخارج، ومن ثمّ فهو لا يتعامل مع الأصوات

---

[1]- فتاوى زمن الموت، ص 33.

[2]- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 269.

[3]- م.ن، ص 310.

[4]- عبد الحسيب التلاوي: وجهة النّظر في روايات الأصوات العربية، ص 56.

الأخرى والمواقف الأخرى، فارتباط الصّوت بالخارج هو المولّد الأساسي للحوار الذي يدلّ على "انفعال وعدم استقرار وتجدّد الأحاسيس"[1]. وتصمت ضاوية ولا تقول حرفا بين رجلين يتحاوران على مصيرها، الأوّل عبد اللّطيف (أخوها) يصدر أمرا والثّاني الحاج منصور نعمان (زوجها) يعد بالنّظر في الأمر لاحقا. ويتكرّر الأمر في رواية "بحثا عن آمال الغبريني" مع آمال حيث تشكو زوجها بوجمعة لمصطفى نور، أستاذها، ويظلّ هذا الأخير صامتا بعض الوقت، لا يأخذ موضع الجدّ قلق آمال على حياتها بعد التحوّل الجذري الذي طرأ على بوجمعة ونضاله في صفوف الجبهة. وها هي اليوم ترتدي الحجاب.

تقول آمال:

– "ألا ترى هذا اللّباس الذي أنا فيه.

– وبعد؟ ما به؟ قال وهو ينظر إلى الحجاب الرمادي الذي يراها مرتدية إياه أوّل مرّة واجدا في قرارة نفسه أنّه جعلها تبدو أكثر جمالا"[2].

فالقيود إذن التي فرضت على المرأة المسلمة في ملبسها وزينتها لسدّ طريق الفساد الذي ينتج عن التّبرّج بالزينة لم تؤد غرضها، وآمال "تبدو أكثر جمالا في حجابها الدّاكن الذي تصفه بالرهيب والوحش والشّيطان"[3]. أما زبيدة في رواية "صمت الفراغ" فتاة في الثماني عشرة سنة فقد ذهبت ضحيّة من ضحايا الإرهاب "بسبب قطعة القماش على الرّأس"[4]. لهذه القطعة مفعول قويّ جدّا، يلاحظ الباحث الفرنسي جان بودرو(J. Beaudérot)، فقد أحدثت ضجّة إعلامية ونقاشا حادا في فرنسا حول المدرسة وتحرير المرأة واللائكية*. ويكتسي ارتداء الحجاب في أوروبا معاني كثيرة[5]:

---

[1]- عبد الحسيب التلاوي: وجهة النّظر في روايات الأصوات العربية، ص 61.

[2]- بحثا عن آمال الغبريني، ص 151.

[3]- م.ن، ص ص 151-152.

[4]- صمت الفراغ، ص 09.

*- طرح الحجاب كمشكل منذ الحدث الذي وقع في مدرسة كراي (Creil) سنة 1989 بسبب التحاق فتيات متحجبات بالمدرسة وتليه مظاهرة 1990 حيث رفع الشّباب لافتات كتب عليها "حجابهن شرفنا" (Leur voile est notre honneur) . ينظر: Dounia Buozar : De déni de l’islam à l’enfermement dans la facette musulmane, in Jean Beaudérat et autres : Le voile que cache-t il ? éditions de l’Atelier, Paris, 2004, p 31.

[5] - Voir: Jean Beaudérat et autres : Le voile que cache-t il, p 13.

– ترتدي الفتيات الحجاب ليحافظن على أنفسهنّ من الإثارة الجنسية.
– وقد يكون لبسهن للحجاب بأمر من أبيهن (أي بفعل ضغط).
– وقد يرتدين الحجاب لغرض هويتهن والإعراب عن رفضهن للثّقافة الغربية من جهة أخرى، وهذا يعني فشل سياسة الإدماج.
– ترتدي الفتيات الحجاب لأنّه اللّباس الشّرعي الإسلامي.

والحجاب مسألة معقّدة لا يتلخّص في ستر البدن كلّه إلا الوجه والكفّين، أو الرّداء الكبير الذي يغطي رأس المرأة وسائر بدنها، أو الخمر التي تغطي الرأس والوجه والعنق أو النّصيف أو النّقاب، إنّ مشروع الحجاب يجسّد الخوف من فتنة النّساء هو خوف الرّجل على نفسه، خوفه من أن ينساق وراء شهواته، أن تغلبه نفسه "وضمن هذا الإطار حكم على المرأة بأنّها عورة كلّيا: جسدا وشعرا ونظرا وصوتا"[1]، وتظلّ المرأة في الخطاب الذّكوري هي الكائن الغائب العجيب والغريب الذي "يحتاج إلى ملاحقة مستمرّة بقصد تأليفه، بجعله الجسد المنشود، والمرسوم بطريقة متصوّرة ذكوريا"[2] كهذه التي يأتي بها السّارد في صمت الفراغ:"متحجبات يمضين في طريقهن، خافضات الرّأس، لا يلتفتن يمينا أو شمالا"[3]، امرأة متحجّبة وخاضعة الرّأس فقدت إرادتها وفقدت لسانها، وإذ يضع الرّجل المرأة في دائرة محظورات مختلفة فلكي يحمي جسده، ولكي يبرّر لنفسه كل ما يعتبره فتنة وهوى جارفا للنّفس بتحويل التّهمة إلى المرأة.

[1]- إبراهيم محمود: الفتنة المقدّسة، ص 276.
[2]- م.ن، ص 216.
[3]- صمت الفراغ، ص 139.

خاتمـــــــة

تأسيسا على المقاربات النّصية للرّواية، واعتمادا على مجموعة من الملاحظات التي سجّلناها على مستوى البناء والأسلوب والرّؤية واللّغة يمكننا رصد بعض مظاهر صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي (بوح الرّجل القادم من الظّلام وبحثا عن آمال الغبريني وصمت الفراغ) من خلال ما يأتي:

– يفتتح السّرد في "بوح الرّجل القادم من الظّلام" بفعل عائد إلى الذّات السّاردة والمعلنة عن قرار الحكي والفعل معا، ويتّضح أكثر بورود أفعال مباشرة منتسبة إلى الذّات السّاردة والمتكلّمة والفاعلة وهي وضعية لا تخصّ، وحسب، المشهد الافتتاحي للنّص وإنّما ستشكّل الإيقاع العام لبناء السّرد، ويظلّ ضمير المتكلّم هو المهيمن مع هذه الرّواية، كما يبقى هو المتكلّم في الإنجاز السّردي، ويضطلع بوظيفة عرض العالم النّفسي للمتكلّم السّارد الحاج منصور نعمان المحكوم بإرث ثقافي واجتماعي ليس من السّهل التّخلي عنه فلم يكن قادرا على رؤية عالم المرأة – زوجته أو زوجاته– الدّاخلي بكل ما يحوي من هموم وقلق وخيبة أمل، ولم تتمرّد هذه الأخيرة على الدّور الذي رسمه لها زوجها؛ دور الزّوجة الوديعة التي تستجيب لرغباته والأم المهتمّة التي تحافظ على نسله، وبما أنّ السّارد مهيمن على مسارات السّرد فإنّه يجعل من قيمه الذّاتية معيارا لكل القيم المتداولة، بل ومصدرا للقيم الصّحيحة، وتتخلّل تعليقاته مجموع المنعطفات السّردية.

– ونحن أمام التّناوب بين الغياب (هو) والحضور (أنا) في "بحثا عن آمال الغبريني" وهي تقنية فنّية متعدّدة الوظائف على المستويات اللّسانية والتّقنية والدّلالية، حيث تسمح بتراجع قناع السارد ونقل السّرد من نمط إلى نمط، وهذا التّناوب اللّغوي (الضّمائري) من أهمّ الأصوات المسموعة في الرّواية على الرّغم من وجود متكلّمين آخرين: (وناس خضراوي، موح شريف، آمال الغبريني) إلا أنّهم جميعا لا يتكلّمون إلا من خلال الموقع السّردي لأحد المتكلّمين السّارد أو المهدي المغراني، ويعلو صوت السّارد في مواطن كثيرة ليحدّثنا بإسهاب عن الإحساس بالضياع وصعوبة إيجاد طريق الحلّ/ الخلاص الذي قد يجد بعض أسبابه في نوعية الفعل والمواجهة التي جاءت عبارة عن ردّ الفعل تجاه قرارات الواقع.

– يتأثّث عالم "صمت الفراغ" من تعدّد السّاردين والمنجزين للفعل السّردي، ممّا يجعلنا نعيش، سردّيا، عالما متقاطعا من المواقف تجاه فضاء الحكي، وما يميز هذا النّص أيضا هو تأطيره ضمن المجال الذّاتي أو كما تعبّر عنه الباحثة كوريت كوهن (Dorrit Kohn) بالمحكي النّفسي للشّخصية، وتتمظهر لنا الأحداث انطلاقا من انعكاساتها على أعماق الشّخصيات، ويساعد هذا الوضع السّردي، إلى جانب أسلوب اليوميّات، على تقليص هيمنة السّارد الخارجي العارف بكل شيء والمتحكّم في إيقاع الحكي.

إنّ تركيزنا على السّارد بصفته أهمّ مكوّن لغويّ يشتغل على نسج الحكاية خطابيا ويحدّد تمفصلاتها وتقاطعاتها الفضائية والزّمانية أظهر الحضور الذّكري والغياب الأنثوي وهي ظاهرة لا ينبغي تجاهلها أو تجاوزها أو الاستهانة بها، إنّها تستدعي أكثر من وقفة تحليل ونظرة تمحيص.

يبرز الرّجل باستمرار فعلا جلّيا، بل هو الصّوت الذي يعلن عن حقيقة ما، والنّاظم لما يتمّ في الواقع، بينما تكون المرأة موضوعه الذي يتشكّل على يديه، وهي الصّوت غير الكامل وغير الواثق من نفسه بل هي الصّوت الصّدى.

– تشترك النّصوص الثّلاثة في الخطوط الخاصة بالتعامل مع صوت المرأة في تغييبه من مفهوم الذّات كقيمة في ذاتها ومن أجل ذاتها. ويجسّد نص "بوح الرّجل القادم من الظّلام" المرأة الحاملة لهويّة غير المستقلّة التي تفتقد كافة عناصر امتلاك الذّات والتّصرف فيها والتّعامل مع إمكانياتها وقدراتها في التّفكير والاختيار، فهي ملحقة بالزّوج تتطابق مع ذاكرة الشّعوب وتاريخها، ولم تغتصب الكلام حتّى تصوغ من خلاله خطابها الرّافض لكلّ مظاهر الهويّة التّابعة. ألا تمتلك الكلمة قوّة القانون؟ يؤكّد نصّ "بحثا عن آمال الغبريني" على أنّ المرأة الجميلة "التي يمكنها أن تجتذب الرّجل العربي وتثيره هي امرأة صامتة" ثمّ يأتي نصّ "صمت الفراغ" بصوتين نسائيين مختلفين لكن السّارد لم يعطهما فرصة الظهور إلا من خلال البطل ولم يسمح لنا بالتّغلغل في عمقهما؛ صوت صونيا التي تعيش على الهامش غير منسجمة مع المؤسّسات الاجتماعية، غير مندمجة في السّلوك العام وتتجلّى ممارساتها وأفعالها نقيضا لأوامر المجتمع وضوابط الهوية التّابعة، وهي تسعى بذلك إلى أن تتنصّل من كلّ الصّفات المرتبطة بالأنوثة كما هي محدّدة في الأعراف

ومبرمجة في الخطاب الاجتماعي، وصوت يمينة التي تخوض معركة من أجل حقوق المرأة، خارقة بتصرّفاتها مجموعة من القيم المتعاقد عليها، ومدمّرة بنموذجها مجموعة من الأعراف المألوفة تاريخيا.

– وإذا ما حاولنا كشف اللّثام عن المعاني الخفيّة الكامنة بين تضاعيف السّطور فإنّنا نجد أنّ رواياتنا لا تقدّم أجوبة جاهزة عن جدل العملية الاجتماعية، بل تقدّم أسئلة عن المصير الصّعب الذي تعيشه المرأة في حضور الواقع المأساوي والقمع الذي تمارسه سلطة الدّولة والدّين والمفاهيم السّلفية.

– ويمكن القول أخيرا إننا نستشف في روايات إبراهيم سعدي الرّغبة في كتابة جديدة تخترق "تحنيط المقدّس لغويا كان أو جسمانيا أو دينيا"، كتابة تجعل من فعل السّرد أداة نقد ومعرفة في وقت واحد، نقد لإستراتيجية الحكي التّقليدي لاستئناسه بإنجازات أشكال الكتابة عن الذّات كاليوميات والسّيرة الذّاتية، وبحث عن معرفة أعمق بأسرار الكتابة، ثم نقد للواقع الجزائري ومعرفة أعمق كذلك بتشوّهاته وهما معا (المعرفة والنقد) عنصران أساسيان لكتابة لا تنفصل عن المرجع الموضوعي إلا لتتّصل به.

هذه في النّهاية محاولة متواضعة لدراسة صوت المرأة في ثلاثة نصوص لإبراهيم سعدي وهي "بوح الرّجل القادم من الظّلام" و"بحثا عن آمال الغبريني" و"صمت الفراغ" قد تكون مختصرة، وقد نكون قد أغفلنا بعض الأمور ولكن عذرنا أنّ الموضوع واسع ومتشعّب وفترة الإنجاز قصيرة.

قائمـــــة المصادر والمراجع:

قائمة المصادر والمراجع:

I. المصادر:

- سعدي إبراهيم:
- المرفوضون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
- النّخر، الشركة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
- فتاوى زمن الموت، الجاحظية، الجزائر، 1999.
- بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر 2002.
- بحثا عن آمال الغبريني، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2004.
- صمت الفراغ، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2006.

II. المعاجم والموسوعات:

1. المعاجم العربية والمترجمة:

- ابن منظور ، لسان العرب، ط1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 2000.
- الجوهري إسماعيل بن حماد: الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.
- زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون ودار النّهار للنّشر، ط1، بيروت، 2002.
- كران تديمني وآخرون: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة الموسوعة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1983.

2. المعاجم الأجنبية:

- Charaudau Patrick et Maingueneau Dominique, Dictionnaire d'analyse du discours, édition du Seuil, Paris, 2008.
- Dubois Jean et autres : Dictionnaire de linguistique, librairie Larousse, Paris, 2002.

- Jarrety Michel et autres : lexique des termes littéraires, librairie générale française et édition Gallimard, 2001.
- International Encyclopedia of the social and intellectuals, Vol 7, USA, 1968.

III. المراجع العربية والمترجمة:

- أبو ريشة زليخة: أنثى اللغة أوراق في الخطاب والجنس ، نينوى، عمان،2009
- أبو زيد نصر حامد: دوائر الخوف قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.
- إبراهيم محمود:
  - الأنثى المهدورة لعبة المتخيل الذكوري في صناعة الأنثى مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 2009.
  - الفتنة المقدسة عقلية التخاصم في الدولة العربية الإسلامية رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 1992.
- إبراهيم عبد الله: المتخيّل السّردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1990.
- أبو عوف عبد الرحمن: القمع في الخطاب الروائي العربي، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان.
- أفاية محمد نور الدين: الهوية والاختلاف في المرأة الكتابة الهامش، إفريقيا الشرق، الرباط، 1988.
- أزرويل فاطمة الزهراء: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك،الدار البيضاء.
- الأعرج واسيني:
  - النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1985.
  - المتخيل الروائي محاضرة ألقاها في ندوة حول المتخيل والإبداع بالقابس تونس، أوت، 1993.
- أمنصور محمد: استراتيجيات التّجريب في الرّواية المغربية، شركة النّشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء.
- أمين قاسم: تحرير المرأة، موفم للنشر، الجزائر، 1988.

- باختين ميخائيل:
- الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي ط1، بيروت، 1982.
- شعرية دوستويفسكي، ترجمة جمال نصيف التكريني، در توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.
- الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، ط1 القاهرة ،1987.
- الكلمة في الرّواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، 1988.
- الماركسية وفلسفة اللّغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1989.
- الباردي محمد: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن- الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء- بيروت، 2002.
- بلعلى آمنة : المتخيل في الرواية الجزائرية، دار الأمل، تيزي وزو، 2006.
- بوعلي عبد الرحمن: الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، 2001.
- باقادر أبو بكر أحمد: قراءات في علم اجتماع الأدب، دار الهدى، ط1، بيروت 2004.
- بنكراد سعيد: النص السردي نحو سيميائيات الإيديولوجيا، دار الأمان، ط1 الرباط، 1996.
- بنمسعود رشيدة: جمالية السرد النسائي، شركة النشر والتوزيع والمدارس، الدار البيضاء.
- برادة محمد: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، الرابطة، الدار البيضاء، 1996.

- بارط رولان وآخرون: الأدب والواقع، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، ط1، مراكش، 1992.
- بارندر جيفري : الجنس في أديان العالم، ترجمة نور الدين البهلول، دار الكلمة للنشر والتوزيع ،ط1، دمشق.
- بلخير عمر: الخطاب الصحافي الجزائري المكتوب، دار الحكمة، الجزائر 2009.
- بن عودة بختي: رنين الحداثة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 1999.
- بودومة عبد القادر: الحداثة وفكر الاختلاف، منشورات الاختلاف، ط1 الجزائر، 2003.
- التلاوي محمد نجيب: وجهة النّظر في روايات الأصوات العربية ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009.
- تودوروف تزيفتان:
  - الشّعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1990
  - ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح ط2، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت 1996.
  - مقولات السّرد الأدبي، مجموعة مقالات من إعداد اتحاد الكتّاب المغاربة، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا الرباط.
- ثامر فاضل: المقموع والمسكوت عنه في السّرد العربي، دار الهدى، ط1 دمشق، 2004.
- جينيت جيرار:
  - مدخل لجامع النّص، ترجمة: عبد الرّحمن أيوب، دار توبقال للنّشر، ط2، الدّار البيضاء، 1986.

- عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء– بيروت، 2000.
- خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد المعتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، ط3 الجزائر، 2003.
- جمعة زينب: صورة المرأة في الرواية، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت 2005.
- الحميري عبد الواسع: الخطاب والنّص– المفهوم –العلاقة– السلطة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتوزيع، ط1 بيروت، 2008.
- حجازي سمير سعد: النّقد الأدبي المعاصر: قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2001.
- حب الله عدنان: التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان، ANEP ودار الفارابي، ط1، لبنان والجزائر، 2004.
- الحسيب عبد المجيد: حوارية الفنّ الرّوائي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 2007.
- خشفة محمد نديم: تأصيل النص، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1997.
- خمري حسين: فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1 الجزائر.
- الخواجة دريد يحي: إشكاليات الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- خليل أحمد خليل ومحمد علي الكبسي: مستقبل العلاقة بين المثقف والسلطة، دار الفكر المعاصر، دمشق– بيروت، ط1 2001.
- الخمار العلمي: في الهوية والسلطة، منشورات ما بعد الحداثة، ط1، فاس 2006.

- الدّاهي محمد: الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذّات، ط1، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدّار البيضاء 2007.
- دراج فيصل ، دلالات العلامة الرّوائية، دار كنعان، ط1، دمشق،1992.
- الديالمي عبد الصمد: المعرفة والجنس من الحداثة إلى التراث، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1987.
- رشيد أمينة: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998.
- ريكار دوجان: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
- ريكور بول: الزمن والسّرد II، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة إفرنجي، ط1، بيروت، 2006.
- الزاهي فريد:
  - الحكاية والمتخيل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.
  - النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- بيروت 2003.
- زراقط عبد المجيد: في بناء الرواية اللبنانية 1972- 1992،ج2، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، 1999.
- زيما بيير: النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1991.
- الزين محمد شوقي: تأويلات وتفكيكات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء- بيروت، 2002.
- ستار ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.
- السيد غسان وآخرون: اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، دمشق، 2004- 2005.

- السيد يسين: التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي، ط3، القاهرة.
- السعداوي نوال:
  - الوجه العاري للمرأة العربية، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1982.
  - كسر الحدود، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، 2004.
  - الأنثى هي الأصل، مكتبة مدبولي، وعربية للنشر والتوزيع ط2، القاهرة، 2006.
- الشاذلي عبد السلام: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، (1882-1952)، دار الحداثة، بيروت.
- شرف الدين فهيمة: الثقافة والإيديولوجيا في العالم العربي 1960- 1990، دار الآداب، ط1، بيروت، 1993.
- شاكر تهاني عبد الفتاح: السّيرة الذّاتية في الأدب العربي، المؤسسة الوطنية للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 2002.
- شوي أوزولا: أصل الفروق بين الجنسين، ترجمة بوعلي ياسين، دار الحوار ط2، اللاذقية، 1995.
- شلبيه زهير: ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرّواية، دار الحوارات للطباعة والنّشر والتوزيع، دمشق، 2001.
- صبار خديجة: المرأة بين المثولوجية والحداثة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء بيروت، 1998.
- الصالح نضال: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- صلاح صالح: سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللّغة السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء- بيروت، 2009.
- صيداوي رفيق رضا: الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، ط1 بيروت، 2008.
- طرشونة محمد: ألسنة السرد، الدار العربية للكتاب، تونس، 2007.

- الطريطر جليلة: مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، مؤسسة سعيدان للنشر، تونس، 2004.
- عبد السلام فاتح: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السّردية، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1999.
- عطاء جهاد نعيسة: في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- علال سنقوقة: المتخيّل والسّلطة في علاقة الرّواية الجزائرية بالسلطة السياسية منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000.
- العلوي هشام: الجسد والمعنى قراءات في السيرة الروائية المغربية، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2006.
- العمامي محمد نجيب: الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي، ط1، صفاقس، سوسة، 2001.
- العيد يمنى:
  - الرّاوي: الموقع والشّكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت 1986.
  - في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت 1985.
  - تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط1، دار الفارابي، 1990.
  - فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب ، بيروت .
- الغذامي عبد الله محمد :
  - المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء- بيروت، 1997.
  - المرأة واللغة2 ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء- بيروت، 2000.

- النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ن المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء–بيروت ، 2000.
- الفيصل سمر روحي: الرواية العربية البناء والرؤيا، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2003.
- قبيسي بشرى: المرأة في التاريخ والمجتمع، دار أمواج، ط1، بيروت، 1995.
- كوش عمر، الاتجاهات النقدية الحديثة، دار كنعان، ط1، دمشق.
- كوش دوني: مفهوم الثّقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة: قاسم الحداد منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002.
- الكيلاني مصطفى: وجود النص، نص الوجود، الدار التونسية للنشر، ط1 قرطاج، 1992.
- لحمداني حميد:
  - أسلوبية الرّواية، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، 1989.
  - النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1 الدار البيضاء– بيروت، 1990.
- لوكاش جورج:
  - بلزاك والواقعية الفرنسية، ترجمة محمد علي اليوسفي، دار ابن رشد ودار علي الحامي للنشر، بير وت، صفاقص 1985.
  - نظرية الرّواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التّل، ط1 الرباط، 1988.
- مجموعة من الباحثين: الوجود والزّمان والسّرد، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء– بيروت، 1999.
- مجموعة من الباحثين: اللّغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 1993.

- مجموعة من الباحثين: الرواية العربية ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 13/12/11 ديسمبر 2004، دولة الكويت، 2009.
- مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشّكلي، نصوص الشّكلانيين الروس ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنّاشرين المتحدين، ط1، الرباط- بيروت، 1982.
- منيف عبد الرحمن: رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع- المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1 2001.
- الموسى خليل: ملامح الرواية العربية في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2006.
- المرتجي أنور: ميخائيل باختين النّاقد الحواري، مطبعة أمينة، الرّباط، 2009.
- المرنيسي فاطمة:
  - ما وراء الحجاب الحجاب كهندسة اجتماعية، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، الفنك، ط3، الدار البيضاء، 2001.
  - فهل أنتم محصنون ضد المرأة، ترجمة نهلة بيضون المركز الثقافي العربي، نشر الفنك، ط1، الدار البيضاء 2001.
- المعادي زينب: المرأة بين الثقافي والقدسي، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1992.
- المويقن مصطفى: تشكّل المكوّنات الرّوائية، دار الحوار، ط1، اللاذقية، 2001.
- مختار عمر أحمد: دراسة الصّوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1976.
- وتار محمد رياض: توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2002.

- يقطين سعيد:
- الرّواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت- الدار البيضاء، 1994.
- تحليل الخطاب الروائي: الزمن السّرد التبئير، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء-بيروت، 1997.

IV- المراجع الفرنسية:

- Achour Christiane: lectures critiques, OPU Alger, 1990.
- Achour Christiane et Berkat Amina: clefs pour la lecteur des récits, Edition du Tell, Blida, 2002.
- Amin Samir: L'impérialisme et le développement inégal, Edition de Minuit, Paris, 1976.
- Arkoun Mohammed: Humanisme et islam, combats et propositions, Editions Barzak, Alger, 2007.
- Bakhtine M:
  - Le Marxisme et la philosophie du langage, traduit par Marina Yaguello, édition de Minuit, Paris, 1977.
  - Esthétique et théorie du roman, Traduit par Dana Olivier, Gallimard, Paris.
- Baudérot Jean et autres: le voile que cache t'il? Les Editions de l'Atelier, Paris, 2004.
- Bouzar Wadi: Roman et connaissance sociale, O.P.U. Alger, 2006.
- Colonna Vincent: L'autofiction Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, Doctorat de L'E. H. E. S. S. 1989.
- De Beauvoir Simone:Le deuxième sexe1 ,èditions Gallimard,1978.
- Djilali Abdelkrim et autres: les dix jours qui ébranlèrent l'Algérie, in Octobre, ils parlent, éditions le Matin, Alger 1998.
- Genette Gérard:
  - Palimpsestes: La littérature au second degré, Edition du Seuil, Paris, 1982.
  - Nouveau discours du récit, Edition du Seuil, Paris, 1983.
  - Figures III, Gérés productions, Tunis,1996.
- Jouve Vincent : La poetique du roman , èditions Sedes 2eme edition revue 1999.
- Lejeune Phillipe: L'autobiographie en France, Armand Colin, Paris, 1971.
- Maingueneau :Dominique : Elements de linguistique pour le texte littèraire , Dunod , 3eme èdition , Paris , 1993.
- Miraux Jean Phillipe: L'autobiographie, écriture de soi et sincérité, Nathan université, 1996.

- Mokhtari Rachid:
  - Le graphie de l'horreur, Chihab éditions, Alger, 2002.
  - Le nouveau souffle du roman algérien, Chihab édition, Alger, 2006.

- Rabatal Alain : Laconstruction textuelle du point de vue, èditions Delachaux et nièstlè ,Paris ,1998.

- Valency Gisèle: La critique textuelle in Introduction aux methodes critiques pour l analyse littèraire ,Dunod , Paris , 1999.

- Goldenstein Jean Pierre: Lire le roman ,De Boeck et Duculot , Bruxelles , 1999.

V- المجلات والدوريات:

- داود محمد: "مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين"، في مجلة تجليات الحداثة، مجلة يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، عدد خاص بأعمال الندوة الوطنية حول المفاهيم النقدية الحداثية، ديسمبر 1992.
- فيرييه جان: "الحوارية"، ترجمة: غسّان السّيد، في مجلة نوافذ، ع 24، ربيع الآخر، 1424هـ، يونيه، 2003 م.
- غولدمان لوسيان: "الوعي القائم والوعي الممكن"، ترجمة محمد برادة، في مجلة آفاق، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1984، (ملف خاص: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي).
- بوزفور منصف:"مورفولوجية الّثقافة"، في مجلة المسائلة لاتحاد الكتاب الجزائريين، ع4، ربيع/ صيف 1993.
- العربي عبد الرسول:"المثقف والسّلطة محاولة للتّوصيف"، في مجلة المساءلة، ع 514 ربيع/ صيف 1993.
- عيد حسين: "المثقف العربي المغترب في الرّواية الحديثة"، في مجلة عالم الفكر المجلد السّادس والعشرون يوليو/ سبتمبر 1987.
- الركراكي السعيد: "الفئات المهمّشة بين سيرورة الاجتثاث وأزمة الدّولة الوطنية" في مجلة نقد وفكر، السّنة العاشرة، ع 103، أكتوبر 2000 دار النّشر المغربية، الدار البيضاء.

- مخلوف عامر: "المدينة في رواية إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام"، الملتقى الدولي الثاني للرواية عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، 2005.
- Rabatal Alain: "la dialogisation au cœur du couple polyphonie dialogisme chez Bakhtine" in Revue Romane N°1, 2006, Lyon 2.

.

ملحـــــــق

الملحق الأول: بيوغرافي

1- إبراهيم سعدي (1950)

إبراهيم سعدي باحث وأستاذ جامعي وروائي جزائري من مواليد 1950 بولاية بجاية، يحمل دكتوراه في الفلسفة، وهو يدرّس حاليا بجامعة مولود معمري تيزي-وزو وقد اشتغل بمعهد اللّغة والأدب العربي في الفترة الممتدة ما بين 1982 و 2008، وبعد ذلك تحوّل إلى قسم الفلسفة الذي فتح أبوابه للطّلبة في السّنة الجامعية 2009- 2010 ليعود ثانية إلى المنزل الأوّل في نوفمبر 2010.

نشر إبراهيم سعدي إلى اليوم مؤلّفا يضمّ مساهماته في مجال النقد الأدبي يحمل عنوان "مقالات ودراسات في الرّواية"، وثماني روايات: المرفوضون (1981) النّخر(1990)، فتاوى زمن الموت (1999)، بوح الرجل القادم من الظّلام (2002)، بحثا عن آمال الغبريني (2004)، صمت الفراغ (2006)، كتاب الأسرار (2007)، الأعظم (2010).

اشتغل الكاتب أيضا في الصحافة إذ تعامل لمدة ثلاث سنوات مع الملحق الأدبي "آفاق" التابع لجريدة "الحياة" اللندنية، مع جريدة "الشّروق" الجزائرية حيث كان ينشر مقالات أسبوعية حول الثّقافة والمجتمع والسّياسة.

ترجم رواية "صيف إفريقي" (Eté Africain) لمحمد ديب من الفرنسية إلى العربية وكتابا لمولود قايد حول تاريخ البربر.

طرحنا مجموعة من الأسئلة على إبراهيم سعدي حول علاقة الرّوائي بالسيرذاتي ودور الواقعي في التّجربة الرّوائية الجزائرية وموضوعات أخرى. وقد رحّب بها كاتبنا كثيرا وهذه إجاباته:

السؤال الأول: معنى الكتابة:

لماذا نكتب؟

عبد الكريم غلاب يجيب:"أكتب لأنّني أتمنى أن أرى هذه الأرض العريقة التي أعيش فيها وقد انجابت عنها تماما غاشية الظّلم والظّلام! أكتب لأنّ العالم لغز... والمرأة لغز... والإنسان لغز... والكون كلّه لغز".

ومارغريت دوراس (M.Duras) تقول:

" On écrit par ce qu'on est inquiet. Tout le monde n'est pas inquiet. Tout le monde ne doute pas. C'est peut être pour cette raison que tout le monde n'est pas écrivain".

ورشيد ميموني يرى أنّ الكتابة فعل تجاوز. وواسيني الأعرج يصرّح بأنّ الكتابة ليست في النّهاية إلا وسيلة تركيبية لتثبيت حالات وجدانية منفلتة من الزّمن. وماذا تعني الكتابة لكم؟

الجواب:

أكتب لأكسب هوية، لأنني من الذين لا يستطيعون الاكتفاء بمجرد العيش. وأيضا لكي يكون للحياة معنى بالنسبة لي. الحياة بدون كتابة أمر مروّع في نظري.

السّؤال الثّاني: الرّوائي والسيرذاتي.

هل توافقون الكاتب الميلودي شغموم الذي يرى أنّ المبدع سواء تحدّث عن نفسه أو عن تجارب الأغيار لا يمكن أن يكتب إلا انطلاقا من ذاته ومعيشه الشّخصي يقول:"يبدو كل ناتج أدبيّ وفي مقدّمته الرّواية سيرة ذاتية لصاحبه أو استثمارا لمعطى من معطيات حياته كيفما كان وزنه وحجمه وقيمته"؟

الجواب:

الرّواية ليست سيرة ذاتية بالمعنى الدّقيق للكلمة، ذلك أنّ فيها الكثير من الخيال والكثير من تجارب الآخرين وحتى من تجارب الرّوائيين الآخرين. لكن حضور الذّات دائم ومتفاوت في آن واحد، من رواية إلى أخرى ومن روائي إلى آخر. أعتقد أنّ الرّواية شيء معقّد ومركّب، وعندما نقول إنّ كل رواية هي سيرة ذاتية نحوّلها إلى مجرد موضوع، والأمر ليس كذلك بالتّأكيد، فالــرّواية أسلوب وبنية وتقنيات وحكايــة... لكنّها تنطوي دائما على حساسية ورؤية شخصية إزاء الكون والحياة والبشر. وكل رؤية وحساسية تتأثّر بتجربة الرّوائي الشّخصية في الحياة.

السّؤال الثّالث: الرّواية والواقع.

لاحظت أنّ رواياتكم تعدّ حقلا صالحا لدراسة العلاقة الحميمة بين الواقع والرواية. هل الكتابة في مثل واقعنا ضرورة؟

الجواب:

سؤال صعب في الحقيقة. بالنّسبة لي الكتابة حاجة شخصية بالدّرجة الأولى. هي إذن ضرورة بالنّسبة لي. الشّيء المؤكّد هو أنّ الكتابة إضافة إيجابية للحياة. لنتصوّر الحياة بدون كتابة ومجتمعنا بدون كتابة. طرح مثل هذا السّؤال غير ممكن إلا في مجتمعات لا تقرأ، كما هو الشّأن في المجتمع الجزائري. تقسيم العالم إلى مجتمعات متقدّمة ومجتمعات متخلفة هو في آن واحد تقسيمه إلى مجتمعات تكتب وتقرأ ومجتمعات لا تكتب ولا تقرأ. بهذا المعنى الكتابة ضرورة بالنّسبة لنا، إذا ما أردنا أن ننتمي في يوم من الأيام إلى مجتمعات الكتابة، إلى مجتمعات الثقافة، أعني إلى مجتمعات التقدّم. على أنّ الكتابة لا معنى لها في آن واحد إلا إذا ما قدمت إضافة، إلا إذا ما كان فيها إبداع حقيقة، وإلا فلا فرق بينها وبين عدم الكتابة.

السّؤال الرّابع: الكاتب ومقوّمات الصّنعة الرّوائية.

تبلور مرجع آخر للمتخيّل الرّوائي الجزائري فضلا عن التّاريخ والواقع والذّات هو الوعي النّظري للمبدعين – الباحثين– بمكوّنات الكتابة وأسئلتها الفنّية والأجناسية. هل يمكن الإقرار بأنّ إبراهيم سعدي في تشييده لعوالم النّص قد استفاد من إحاطته بشعرية الرّواية وتتبّعه النّقدي لتجلياتها النّصية في ضوء المناهج المعاصرة؟

الجواب:

الرّوائي على ما أعتقد، وذلك هو شأني على كل حال، يستفيد بالدّرجة الأولى من النّصوص الإبداعية الأخرى أمّا المناهج النّقدية المعاصرة فهي ربما تساعد على فهم النّصوص لكن ليس على كتابتها. فالمؤلّف ليس هو أفضل شارح ولا بأفضل محلّل لأعماله لأنّ هناك فرقا بين العمليتين، أعني العملية الإبداعية وعملية الفهم والنّقد للنّص، فقد يمتلك المؤلّف المقدرة الإبداعية ويفتقر إلى المقدرة النّقدية. على أنّ

الملاحظات النّقدية تساعد طبعا المؤلّف على اكتشاف جوانب النّقص في عمله. بيد أنّه يمكن القول من ناحيتي إنّني تعلّمت الكتابة أساسا من قراءاتي للنّصوص السّردية.

السّؤال الخامس: الرّواية والمرأة.

هل تمكنت روايتكم من أن تتجاوز الكثير مما كتب في المراحل السّابقة التي صوّرت المرأة "بصورة نمطيّة مستهلكة، مقهورة، منكسرة، سلبية: المرأة المثال حينا والمرأة الرّمز حينا آخر؟

الجواب:

لا أعتقد شخصيا أنّني صوّرت المرأة على النّحو الذي ذكرته، ففي رواياتي نماذج نسائية فعّالة، كما في رواية "بحثا عن آمال الغبريني" وفي "صمت الفراغ" وكذا في "كتاب الأسرار"، وهي روايات كثيرا ما تدخل فيها المرأة في صراع مع المجتمع وتدفع الثّمن في سبيل ذلك. على أنني لم أهتم بالمرأة كموضوع مستقلّ ومتميّز، بل كانت بالنّسبة لي جزءا من الواقع العام الذي اشتغل عليه، فأنا كروائي أتموقع خارج إشكالية الذكورة والأنوثة، فالرّواية ليس لها طابع جنسي محدّد.

2- ميخائيل باختين M. Bakhtine (1895- 1975).

ولد ميخائيل باخيتن بمنطقة الأورال في الاتحاد السوفياتي سنة 1895، قضى طفولته في الأورال ثم انتقل إلى فيلنو ودرس في جامعة أديصا. رحل إلى سان بترسبورغ وفيها حصّل على شهادة في التاريخ وفقه اللّغة. اعتقل عام 1929 بسبب ارتباطه بالمسيحية الأرثوذكسية ونفي إلى سيبيريا مدة ستّ سنوات. اشتغل بعد ذلك في سلك التعليم في مدينة فيطبسك، وفي سنة 1936 عيّن في المعهد التّربوي (أو كلية المعلمين) لسارانسك، وعمل في معهد تاريخ الفن بمدينة لينغراد (بطرسبرغ)، ثم عاد مرّة ثانية إلى سارانسك ليلتحق بجامعتها في أواخر حياته المهنية واستقرّ منذ عام 1969 في كليموفسك بضواحي موسكو، وتوفي سنة 1975.

مؤلفاته:

خاض باختين في حقول معرفية كثيرة: الانتروبولوجيا الفلسفية، وابستيمولوجيا العلوم الإنسانية، وعلوم عبر اللّسان (ما وراء اللّغة) وكتب في نظرية الأدب واللّغة والنّقد وعلم النّص واللّسانيات وفقه اللّغة...

صدرت مقالته الأولى: الفن والمسؤولية عام 1919 ثم صدر كتابه الشّهير: مشكلات في شعرية دوستويفسكي عام 1929. ونشر باختين بعض مقالاته وكتبه بأسماء مستعارة (فولوشينوف وميدفدف) وهي:

- الفرويدية (1927)
- الماركسية وفلسفة اللّغة (1929)
- شعرية دوستويفسكي (1963)

ناقش رسالة دكتوراه عنوانها: إبداع فرانسوا رابليه والثّقافة الهزلية الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة سنة 1940، ونشرت بعد خمس وعشرين سنة من كتابتها أي عام 1965.

وهناك أعمال له لم تنشر إلا بعد وفاته وهي:

- جمالية الرواية ونظريتها - Esthétique et théorie du roman
- جمالية الإبداع اللفظي - Esthétique de la création verbale

كان باختين يؤمن إيمانا قويّا بأنّ التّحاور ينتج المعرفة الحقيقية وأنّ الانحصار في وجهة نظر واحدة تنجب العقم. ولم يقبل بفكرة فصل الشّعر عن المضمون وفصل النّص عن كل ما هو خارجي، والدّلالة عنده لا ترتبط بالوعي الفردي أو بالداخل بل هي واقع اجتماعي، ويرى أن الشّكلانيين الرّوس اختزلوا مسائل الخلق إلى مسائل لغوية (جمالية البناء) وأهملوا المقومات الأخرى لفعل الخلق، ويؤكد على الطابع الاجتماعي للّغة ويعبّر عن موقفه السّلبي من الألسنية السوسرية والنّظريات التّجريدية.

يتناول الباحثون فكرة إلغاء باختين في أعماله للنّقاء الأدبي والفكري عموما، فلا مجال للحديث عن لغة طاهرة وخطاب خالص، كل شيء في الحياة يقوم على الغيرية

(Altérité) والتّعدد (تعدّد الخطابات: Hétérologie) والتّداخل (التّداخل اللّغوي: L'interaction linguistique) فكل خطاب إنساني يقيم حوارات مع الخطابات التي كانت والتي ستأتي، وبعد وجود آدم لم تعد هناك أشياء بلا أسماء وكلمات غير مستعملة.

يضع باختين مفهوم الحوارية (Dialogisme) في العشرينيات من القرن العشرين ويهتمّ بالتّعدد الصّوتي (Polyphonie) الذي اقتحم ميادين بحث عديدة مع ديكرو وكلير ستولز وآلان رباتال... .

3- بول ريكور P. Ricoeur (1913- 2005)

فيلسوف فرنسي معاصر، ولد سنة 1913 عاش يتيما إذ فقد والده في الحرب العالمية الأولى ثم فقد أمه وهو لا يزال طفلا. وقع ريكور في قبضة القوّات الألمانية عام 1939 خلال الحرب العلمية الثّانية، وبقي في الأسر إلى عام 1945. واستثمر سنوات الأسر للتعرّف على الفلسفة الوجودية بنزعاتها المختلفة (الإيمانية والظّاهراتية)، ويعتبر أن فكره وليد ثلاثة تيارات فكرية هي: الفلسفة الظّاهراتية – الفلسفة الفكرية الفرنسية – الفلسفة التّحليلية الأمريكية.

يلتحق ريكور بجامعة سراسبورغ عام 1948، ثم يعيّن في السوربون في سنة 1956، ويختار جامعة ننتير سنة 1965. يقدم استقالته بعد تعرّضه لفعل عنيف ويدرّس في لوفين وموريال ويال وشيكاغو. كان يؤمن إيمانا قويّا بأن التّحاور ينتج المعرفة وأن الانحصار في وجهة نظر واحدة تنجب العقم. توفى بول ريكور سنة 2005.

مؤلفاته:

لم تحصر كتابات بول ريكور نفسها في الفلسفة وإنما دخلت تفاصيل العصر مما جعلها عصيّة على التّصنيف، ويكفي أن يجيل المرء نظره في عناوين مؤلفاته حتى يدرك امتداد عمل ريكور إلى مجالات مختلفة: الفلسفة، السّردية، علم النفس، التاريخ... .

وهناك من يرى أن بول ريكور تجاوز الكثير من إخفاقات المنهجيّات الحديثة وبشكل خاص البنيوية من خلال ردّ الاعتبار إلى علاقة النص السّردي والكتابي بالحياة والاعتراف بأهميّة التّجربة الإنسانية، وعودة الحياة إلى مفهوم الشّخصية الحكائية التي

اختزلت في بعض الدّراسات إلى مجرّد قواعد أو حوافز أو وظائف أو كائنات ورقية على حدّ تعبير رولان بارت... .

ومن أهم كتبه:

- التاريخ والحقيقة (1964) - Histoire et vérité
- الاستعارة الحيّة (1975) - La métaphore vive
- الزّمان والسّرد I-II-III (1983- 1985) - Temps et récit
- الذّات والآخر (1990) - Soi-même comme un autre

ويثير بول ريكور فكرة "الآخر" في كتابه "الذّات كالآخر" ويقول إننا نفسّر أنفسنا بشكل مستمر للآخرين، لأننا عندما نوضّح لهم مواقفنا نحاول أن نقنع أنفسنا في الوقت نفسه. كما يخوض في مشكلة الهويّة السّردية في كتابه "من النصّ إلى الفعل" (Du texte à l'action) والتي تعني النّظر إلى حياة الشّخصية كإعادة تصوير مستمرّة حقيقية كانت أم خيالية.

بول ريكور هو رجل حوار بامتياز؛ لم ينغلق في نظرية واحدة، مما أدى إلى تهميش فكره لفترة طويلة في زمن صراع الإيديولوجيات*، وما يسجّل له تنديده بحرب الجزائر وسياسة التعذيب التي كانت تنال من أجساد المقاومين الجزائريين.

يقول بول ريكور: إن على الناس أن يكونوا من أنصار سؤالي كيف؟ ولماذا؟ ومن أنصار البحث الدّائم عن الأجوبة، فهو يرى أن باب السّؤال مفتوح على مصراعيه، ولا شيء بمنأى عن طرح الأسئلة.

4- جيرار جينيت Gérard Genette (1930)

باحث وأستاذ جامعي متقاعد، ولد في سنة 1930 في باريس، ناقش رسالة دكتوراه في جامعة السوربون باريس IV سنة 1972، وأسّس مع تودوروف المجلة العالمية "الشّعرية" (Poétique).

*- لقد أقصي الفيلسوف بول ريكور من الساحة الفكرية الفرنسية لمدة سنوات ولم يحصل على شهادة الاعتراف إلا مؤخرا.

لعب جيرار جينيت دورا رئيسيا في تطوير الدّراسات البنيوية للأدب. تناول علم السّرد في الأجزاء الثّلاثة لأمثلة (1966- 1972)؛ ثم كشف عن مختلف مظاهر السّردية في كتابه "عودة إلى خطاب الحكاية" (1983). واهتم بتصنيف الأنواع في مقدّمة لمعمارية النّص (1970) (Introduction à l'architexte) كما تعرّض للمتعاليات النّصية وعلاقة النّصوص بعضها البعض في عتبات (1982) (Palimpsestes). ولقد صرّح جينيت بأنّ مصطلح التّناص وظّف لأوّل مرّة من قبل كريستيفا* ويعني الحضور الفعلي لنص في آخر، ويميز بين ثلاث صور داخل التّناص: الاستشهاد (Citation)، السّرقة الأدبية (Plagiat)، والتلميح أو الإيحاء (Allusion).

ومن المصطلحات التي وضعها أو طوّرها جينيت نذكر: النّصية (Transtextualité) التّناص (Intertextualité)، المناصة (Paratextualité)، الميتانصية (Metatextualité) التعلّق النّصي (Hybertextualité) معمارية النّص (Architextualité)، النّص اللاّحق (Hypertexte) النّص السّابق (Hypotexte)، السّارد داخل حكائي(Homodiégitique) السّارد خارج حكائي(Heterodiégitique)، السّارد هو البطل أو الشخصية المحورية (Autodiégitique)، الأثر الشّخصية(L'effet personnage).

من مؤلفاته:

- أمثلة I (1966) Figures I
- أمثلة II (1969) Figures II
- أمثلة III (1972) Figures III
- أمثلة IV (1999) Figures IV
- أمثلة V (2002) Figures V
- عتبات: الأدب في الدرجة الثّانية (1982) Palimpsestes: La littérature au second- degré
- عودة إلى خطاب الحكاية (1983) Nouveau discours du récit

*- يكاد يجمع الدارسون على أن م. باختين هو أول من طرح مفهوم التناص في صيغة الحوارية لوصف العلاقة القائمة بين الخطابات

الملحق الثاني: روايات لإبراهيم سعدي: عوالم قلقة وشخصيات مهزومة.

1- المرفوضون/ عالم الرّفض.

موضوع الرّواية هو الرّفض المطلق للوجود العربي في فرنسا، وكل حدث من أحداث القصة تصنعه العناصر الآتية: رفض- رافض- مرفوض.

تنطلق الرّواية من واقع الفئة المهاجرة وتركّز على شخصية أحمد وما يتعرّض له من ظلم وإهانة في أماكن مختلفة: المقهى، الشّارع، المصنع، المسكن... وأحمد شاب قصد فرنسا في صغره، قبل الثّورة ليبحث عن عمل يضمن لقمة عيش لأسرته بعد وفاة أبيه وإصابة أمّه بمرض مزمن، يقضي سبع سنوات هناك، يعود إلى الوطن بعد الاستقلال ليجد أمّه قد فارقت الحياة، يتزوّج ويذهب ثانية إلى فرنسا تاركا هذه المرّة زوجته وأخته الكبرى، ينقطع مدّة عن زيارة عائلته وبعد عودته إلى الوطن يصطدم بحقيقة مؤلمة: زوجته وابنه قد توفيا، ويبقى وحيدا.

وعلى إثر الصّدمة يغادر الجزائر وكلّه أمل في سدّ وقت فراغه بإيجاد منصب شغل ينسيه أحزانه ويعينه على مواصلة درب الحياة، لكن أحمد لن يعرف طعم الاطمئنان ولن يدرك معنى الاستقرار، فكانت حياته في فرنسا سلسلة من الحوادث المؤلمة؛ في المقهى لا يبالي به النادل ولا يستجيب لندائه وقد يمنع من الدخول إلى المقهى في بعض الأحيان وفي المصنع الذي يشتغل فيه يطرد مرّتين لأسباب مفتعلة، وفي السّوق تتجاهله البائعة تماما أثناء مبادرته بالحديث معها، وتتكرر معه صور الرّفض والكره والازدراء والشّتم والتّجاهل في كل مكان يحلّ فيه، وفي المبنى الذي يقيم فيه تسبّب له جارته ماري مضايقات لا تحصى، فمقتل زوجها في حرب التحرير جعلها تأخذ منه موقفا عدائيا وكانت تلحّ على السيّدة سوزان – صاحبة المبنى- بالإسراع في طرد أحمد من العمارة وأخيرا يقع أحمد ضحية العنصرية، لأنّه حاول إنقاذ فتاة من قبضة رجال البوليس الذين اعتدوا عليها، وانتهت حياته على أيديهم على إثر سيل من الضرب المبرح والجروح البليغة.

2- النّخر/ المصائر التّعيسة.

تتناول الرّواية أقدارا مفجعة لأفراد أسرة تتكون من باية والأبناء والزوجات.

بايـــــة:

- تفقد زوجها حمو وولدها حميطوش.
- تتألم لعبد القادر الذي ترك علجية بعد أسبوع واحد.
- تنتظر ابنها عيسى الذي ذهب ولا أحد يدري إلى أين ... ولم يعد... وتبقى في القاعة إلى منتصف اللّيل منتظرة دقّات عيسى على الباب.
- تقبل العيش ذليلة في بيت أخيها الزبير في "تلك الزّاوية الحقيرة، بين تلك الأغطية المزرية".
- تفارق الحياة ويبقى موهوب اللّيل بكامله وحده معها جالسا على الكرسي بجانبها.

فاطمـــة:

تعيش في صراع حاد مع دحمان، كانت فتاة جميلة ومتفوّقة في دراستها، وكان حلمها أن تصبح طبيبة، تختار زميلا نجيبا تتزوّج به، وينجبان ثلاثة أولاد فقط، ويسكنان بيتا فخما... والحقّ أن لا أحد لها في الحياة يمكنها أن تضع رأسها على صدره وتبوح له بمللها من الحياة وبتعبها وقرفها، وصارت لا تحسّ سوى بأوجاع الرّأس الباعثة على الجنون.

ماتت باية، وذهبت شريفة وغادرت فاطمة بدورها البيت مع أبنائها، البيت الذي جاءت إليه عروسة شابة صغيرة فاتنة، وسط الزغاريد وقرع المزامير وإيقاع الطبول تتركه الآن فارغا، موحشا، صامتا لا أحد فيه.

علجيـــة:

زوجة عبد القادر المهاجرالذي مضى على غيابه خمس سنوات، ولا تكاد تدري ماذا تفعل في بيت باية بل في هذه الدنيا بأسرها، فباتت تترقب وقوع نائبة كبيرة ولم تبح لأحد بمخاوفها القاتلة.

وتصل رسالة من عبد القادر تنعش باية وتدخل الرعب إلى قلب علجية. ويقرأ موهوب الرّسالة: يطلّق عبد القادر علجية طلاقا مبرما، ويطلب أن تعاد إلى أهلها وكأنها

دمية بكماء، لا رأي لها، عبد القادر يقرّر وعلجية تنفذ. ويبعث برسالة ثانية إلى موهوب يخبره فيها بأنه يحبّ امرأة من أمريكا الجنوبية ويقيم معها في فندق كبير، وعما قريب يتزوجها ويقومان برحلة طويلة عبر العالم.

تعود علجية إلى بيت زوج أمّها بوعلام وبعد فترة زمنية قصيرة يعثر عليها ميتة وجثّتها مفحمة ملقاة وسط الرّماد بين الأغصان المكسورة والأوراق المحروقة.

زليخة:

تزوّجت بعد علجية بثلاث سنوات وخلّفت موحوش، يأتيها زوجها مرّة واحدة في كل ستّة أشهر، وتفرح كثيرا عندما يخبرها بأنها ستنعم بالعيش معه تحت سقف واحد، وهناك في بيت البشير تجد زوجاته ويسقط جنينها وتحرم من رؤية أمّها وهي على فراش الموت وتحاول وضع حدّ لحياتها ولحياة ولدها موحوش.

موهوب:

رجل مسالم جدّا، تحدّثه أمّه عن شريفة، المرأة الشّابة التي تريدها زوجة له، ولا يعارض، وتستولي الوساوس على نفسه ليلة الزفاف، "هل يستطيع أن يفض بكارتها فيأتي بالدّليل القاطع على فحولته، هو الذي لم يذق طعم اللّذة الجنسية مع امرأة طوال السنين الماضية".

- يواجه فشل دحمان في حياته وطيش عبد القادر واختفاء عيسى وبلاهة حميطوش.
- يحتفظ بأسرار عبد القادر الذي تزوّج منذ ذهابه إلى فرنسا أربع نساء، الأولى يهودية والثّانية سنغالية والثّالثة فرنسية والرّابعة إيطالية.
- يعرف أن أخاه عيسى لن يعود أبدا لأنه مات منتحرا ويخفي الحقيقة المؤلمة عن أمّه.
- يسعف أخاه دحمان السّكير ويتقرّب منه دون جدوى، يتأثّر لمصير علجية ويتساءل عن ضربة القدر القادمة.
- يحزن لموت أمّه ويسكن التشاؤم عمقه.

- يتعاطف مع زليخة الرقيقة والخجولة التي اكتشفت أن زوجها المحبوب متزوّج من ثلاث نساء أخريات، فيضحي بشريفة، زوجته، وبولدها المنتظر ويقرّر الانتقام لأخته من ابن عمّه، يقصد غرفة باية ويأخذ الخنجر ويمضي لإراقة دم البشير.

دحمان:

يتحوّل، في رمشة عين، من إنسان متدين يرتّل القرآن ويصوم رمضان منذ نعومة أظافره إلى سكّير مهزوم الخطو وفاقد التّوازن.

كان "الشّيخ" دحمان يعرض عن ملذات الدّنيا وطيباتها، يمشي في الطريق "خافضا عينيه حتى لا يزني بهما إذا وقع بصره على أنثى". واليوم يقضي معظم أوقاته مع وحيدة المومس منغمسا في اللّذة والعشق ويعود في كل ليلة ثملا يجرجر قدميه، منتفخ الوجه متراخيا، مشوشا... ويتهالك على سريره، يخرج من جيب سترته الخنجر... يفتحه... .

3- فتاوى زمن الموت/ التغيير المفاجئ.

تستمد الرّواية مادتها الحكائية من أحداث فترة التسعينات، ولعل الانطباع الذي يرتسم في ذهن المتلقي مباشرة عند اقتحام مطلع الرّواية هو كونه فضاء ينبض بآثار الواقع.

تهبّ موجة من التّقوى والعفّة على الحي، فيختفي العشّاق وتتغير أحوال الإناث وتندثر عبارات الحبّ والرّسوم الخليعة، ويرتدي الشّبان الجبات البيضاء الطويلة. زربوط الذي كان يتميّز بالغدر والحيلة أصبح يصلي ويعاتب موح – السّارد– على عدم التحاقه بالمسجد، وينصح عنتر على ترك العزف على القيتارة، وقدور الشّاب الذي خرج من السّجن يتوب ويتحول إلى إنسان آخر، يلبس الجبّة ويذهب إلى الجامع ويقدّم اعتذاراته لسكّان الحيّ: السّارد موح ومسعود وعنتر أصدقاء.

مسعود يتردد على الماخور ويكتب الشعر ويكثر من المطالعة، وفي يوم من الأيام يخبر موح بأنّه لا يؤمن بوجود الله، يجري لقاء بين مسعود وموسى (أخو موح الشّديد التديّن) وكان النقاش بينهما يدور حول الإيمان بالله وحده، وأفضت المقابلة بتكفير مسعود وإشاعة أمره بين الملتحين فأصبح منبوذا في الحيّ، وحدثت القطيعة بين موح ومسعود وحكم موسى على أخيه وصاحبه مسعود بالضّالين (حلفاء إبليس).

يبحث موح طويلا عن خوخة المرأة التي سافرت مع حبيبها جورج بيلتان إلى بلده لتعود بعد بضعة أشهر من انتحار أخيها ياسين الحزين، ويعود موح إلى الحيّ ويجد كل شيء قد تغيّر (عاصفة الموت مرّت من هنا):

- عمار بائع الخردة توفي بمرض السّرطان منذ خمس سنوات.
- مسعود صار أستاذا جامعيا وقتل ذبحا في بيته أمام والدته من قبل عنتر صديقه الحميم سابق.
- الشّيخ عبود، إمام المسجد، قتل بعدّة رصاصات في الرّأس في عيد الأضحى.
- انفجرت قنبلة بالقرب من المدرسة أودت بحياة بوراسين الذي ظلّ يمارس تجارة الحلوى على مقربة من مدخل المدرسة.
- اغتيل موسى بعد مرور نصف سنة على خروجه من أحد معتقلات الجنوب وموسى هو الذي أفتى بمقتل مسعود والشّيخ عبود و... موح.
- قتل عنتر من قبل مصالح الأمن.
- يغادر موح بومرداس ويقدّم طلب تحويل إلى بجاية ولم يحظ الطّلب بالقبول يتعرّض لعملية قتل نجا منها، والقتلة هم أقاربه وجيرانه: (صالح صويلح أخو زوجة أخيه)، ونديرعبد الله أحد أبناء عمار بائع الخردة، وسليماني بن إبراهيم الذي كان يكنى زربوط.

4- بوح الرجل القادم من الظلام/ الاعترافات الحذرة.

تحاول الرّواية أن تتبع حياة إنسان بسيط ضمن نسق أسري محدّد، في فترات زمنية متتالية. فأوّل إطار يحدّده الكاتب لبطله هو منبته الطبقي، ومن خلاله يتشكّل نمو الشخصية وإدراكها لتناقضات الوسط الذي يعيش فيه.

يقدّم الحاج منصور نفسه: هو الابن الوحيد، بلا أخ وبلا أخت، وقبل أن يبلغ الثّانية عشرة كان لا شيء يميزه عن غيره من الأطفال، كان أبوه دائم الشّجار لأنه كان يرفض فكرة اعتداء ابنه على الآخرين، وأمّه هي الأخرى كانت عاجزة عن الشكّ في براءته وبعد الثّانية عشرة تنتهي طفولته، حيث بدأت تظهر عليه أعراض لا تلاحظ عادة عند الأطفال (بدأ ينمو له شارب وينبت الشّعر على ساقيه ويتضخّم صوته)، وصار يمقت

المدرسة ويعاني أثناء حصة القراءة. كان منصور يحبّ معلّمته السّيدة كلير ردمان ويتصوّر ما تحت ملابسها. أصبح منصور يحس بأنه مختلف عن النّاس، فبينما كان همّ الأطفال هو اللّعب والشجار، كان شغل منصور هو اختلاس النّظر في البنات والنّساء ويحلم بهنّ في خلوته.

كان لمنصور صديقان وهما: شريف خندق وصالح الغمري، وكان يحبّ الذّهاب إلى دار شريف لرؤية أخته نصيرة التي كانت تكبره سنّا، ووردية زوجة أب شريف التي أدركت أنّ رغبات منصور ليست كرغبات غيره من الأطفال، وبأنّ نظراته مفعمة بالشّهوة والشّوق، فكانت وردية زوجة علي هي أوّل عشيقة له.

ويعود السّارد – البطل– إلى الحاضر ليتحدث عن ضاوية وعن قلقها من بقائه ساعات طويلة داخل مكتبه مع أحداث حياته الماضية. إنّ علاقات الماضي – الحاضر في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" تتّضح جليّا في طريقة كتابتها، وذلك في الانتقال الخاطف بين زمنين، أي في التّناوب بين الماضي والحاضر، وليس عبثا أن يطرح الكاتب روايته ضمن زمنين مختلفين متقاربين إذا اعتبرنا انّ أحدهما امتداد للآخر.

يخرج الحاج منصور من مكتبه ويقع على رانجا، أخت ضاوية المطلقة، وابنها الأصمّ والأبكم الهاشمي سليماني، فيتحدّث الثّلاثة عن عبد اللّطيف، أخي رانجا وضاوية الذي كان وراء الحاجز المزيّف.

يغادر الحاج منصور بيته على إثر دويّ انفجار رهيب، يصل إلى مكان الانفجار ويجد أجساما ممزّقة، دما وصراخا ونارا...

ويتذكّر الحاج منصور جارتهم مسعودة المطلّقة التي مارس معها هي الأخرى الجنس، وبعد ذلك ببضعة أشهر، اختفت مسعودة وسرى بين سكّان الحارة أنّها حامل ويشارك منصور في الإضراب العام يوم 22 ديسمبر 1961 الذي دعت إليه جبهة التّحرير الوطني، تخبر ضاوية زوجها حاج منصور بأنّ الهاشمي قد حضر ويبدو في غاية الحزن لأنّ أحد أصدقائه تعرّض للاغتيال في العاصمة. وتنشب نزاعات بين مختلف فصائل جيش التّحرير الوطني تكاد تدخل الشّعب في حرب أهلية. يسير منصور في شوارع مدينة كيوفيل ويلتقي بالسيدة كلير ردمان، تدعوه إلى بيتها لشرب القهوة ويبقى

معها يومين كاملين، ثمّ تغادر السيّدة كلير ردمان الجزائر على متن باخرة إلى مرسيليا. يجد منصور نفسه مع بوبي (كلب السيّدة) في فيلاروز والمفاتيح في يده، فيستولي على البيت الجميل (كان النّاس يستولون على كلّ مسكن تغادره الأقدام السوداء)، يقيم منصور مع والديه في فيلاروز ويتعرّف على جارتهم زكية، شابة في السّادسة عشرة من العمر حملت زكية من منصور، عرض عليها الزّواج لكنّها رفضت، فهما لا يزالان طفلين صغيرين. رمت زكية بنفسها في البحر فأخرجوها ميتة، المدينة كلّها تتألم وتبكي، وذات مرّة يظهر رجل عند مدخل غرفته ليجد زوجته مع منصور في فراشه، يركض منصور صوب النّافذة ويلقي بنفسه من الطّابق الأوّل إلى الطريق. وبعد أيّام من تلك الحادثة، يقرأ أبوه في الجريدة "محافظ شرطة يطلق النّار على زوجته" – زكية المراهقة قتلت وحورية الزّوجة قتلت.

تعلو الدّقات على الباب ليلا، ويفتح الحاج منصور الباب فيجد ثلاثة أشخاص من الأمن ملثّمين، يخبر أحدهم ضاوية بأنّ "أبو سلامة" الأمير هو أخوها عبد اللّطيف. يلتقي منصور بمسعودة المطلّقة عند مدخل قصر العدالة، تتوسّل بصوت ذليل: صدقة يا مؤمنين، يجلس طفل بجانبها يأكل قطعة خبز يابس. إنّه ابنك قالت له. يبتعد منصور بخطوات ثم يركض بسرعة. يخرج الحاج منصور وتأخذه قدماه إلى المبنى الذي تسكن فيه سلطانة المرأة الثالثة التي تزوّجها على ضاوية، لكنّه لا يجرؤ على رؤية مطلقته يريد أن يرى أبناءه فقط. يغادر المكان ويذهب إلى بيت زكية (ابنته من مطلّقته الثّانية يمينة). يحدّثنا الحاج منصور عن ماضيه مع شيراز، التقى بها لأوّل مرة في حياته في باريس.

يقتل الرجل الأعمى الذي كان يقف أمام بيت الحاج منصور ويقتل الطّفل الصّغير بائع الفول السّوداني. يستدعي رجال الأمن الحاج منصور ويطلبون منه التّعاون معهم وترقّب تحركّات "أبو أسامة" لكنّه يرفض. يتلقى منصور برقية وفاة أمّه ودخول أبيه السّجن. يغادر منصور فرنسا وسيلين ويعود إلى الجزائر، يحاول زيارة أبيه في السّجن مرّات عديدة، لكن دون جدوى، لا يريد أبوه مقابلته. يرنّ الهاتف ويردّ الحاج منصور وإذا بصراخ يخترق أذنه عبر سمّاعة الهاتف: قد قتلوا ابنه بثلاث رصاصات. ذهب الحاج منصور وضاوية وأبناؤه ومطلقاته (زينب وسلطانة ويمينة) إلى الجزائر العاصمة تصل منصور رسالة أولى من فرنسا – المرسلة ياسمين – ترجوه فيها بأن يعود بسرعة

إليها. وتصله رسالة ثانية من سيلين تخبره فيها أنّه حين تصله هذه الرسّالة تكون هي انتقلت إلى العالم الآخر – سيلين انتحرت. وبعد مضيّ عام على انتحار سيلين، جرت محاكمة أبيه الذي ظلّ طوال الوقت صامتا، ولا أحد عرف سبب قتله لأمّه.

رأى منصور حلما: شاهد نفسه يسقط في هاوية مظلمة وشعر بروحه تفارق جسده في تلك اللّحظات عرض على الله الصفقة التالية: أن يبقيه على قيد الحياة مقابل أن يعبده إلى آخر يوم من حياته، ويعيش في أشدّ أرض الله قساوة.

استأنف منصور دراسته في كليّة الطبّ وكانت مشكلاته مع أحلامه، حيث كانت تجتاحه صور لنساء خليعات فاتنات يظهرن في وضعيات شديدة الإثارة. قصد صديقه صالح وطلب منه تعيينه في منطقة قاسية، فذكر له صالح مدينة عين...، مدينة الضّالين والتّائبين والمنفيين. تتوفى المرأة الأولى التي تزوّجها على ضاوية لأن ضاوية امتنعت عن الحاج منصور في الفراش، وامتناعها ذاك بدأ منذ وفاة والدها.

يتحدّث الحاج منصور عن معاملاته لزوجاته الأربع، حيث ساوى بينهنّ في المأكل والملبس والمبيت والجماع. يلتقي الحاج منصور في مقهى المنفيين مع الأستاذ حميدة رمان، والصحفي جمال بقة، والشّاعر فارح قادري، والقاضي مقران أعراب، ومبارك المزغراني، وعبد الحق لفقير، وبعد ثوان فقط من انصرافه، يقع انفجار مهول يهزّ المقهى ممزّقا أجسادهم. ينتحر عبد العزيز ابن الحاج منصور. عرض عبد اللّطيف على الحاج منصور فكرة الانخراط في صفوف الجبهة الإسلامية ومنحه مهلة للتّفكير. يذكر الحاج منصور يوم ذهابه مع صادق الأحدث إلى الشّيخ الصوفي سعيد الحفناوي. قال له الشّيخ: منصور أخي انظر إلى حياتك الماضية، تأمّل فيها جيدا! ابحث عن ذنوبك ولا ... وهنا توقّف الحاج منصور عن كتابة مذكّراته، وتواصل زوجته ضاوية: في السّاعة الواحدة دخل رجال بوجوه مختفية، تعرّفت على أخيها عبد اللّطيف الذي جاءهم " لينفّذ فيهم أمر الله"، فقام بذبح الحاج منصور على مرآى من زوجته ضاوية وأختها رانجا.

ملاحظة:

إن الأنا –السّارد– في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" في رحلة تحرير لذاتيته رحلة صعبة أخذته إلى ماضيه مع النّساء ومتاهة الانفعالات، وإلى حاضره مع الزّوجات وتعقّدات المرحلة الراهنة. وحاولنا احترام تسلسل الأحداث في الرّواية، ولجأنا إلى استعمال اسم منصور في الماضي واسم الحاج منصور في الحاضر حتّى نميز جيدا بين الزمنين؛ زمن الطفولة والمراهقة والشّباب، وزمن الرّشد والكهولة، وبين الشّخصين: منصور ما قبل الحلم ومنصور ما بعد الحلم.

5 – بحثا عن آمال الغبريني/ رحلة الضياع.

تبدأ أحداث رواية "بحثا عن آمال الغبريني" بهروب المهدي المغراني من الشّمال إلى الجنوب بسبب تلقيه تهديدا بالقتل من قبل أناس مجهولين، يقضي حياة لا معنى لها في الفندق تسمح له بالاستمرار في العيش أي أنه "يجد رأسه كل يوم في مكانه، على رقبته ليس أكثر"، ويشرع في كتابة رواية عن سيرة آمال اسم امرأة وقع في حبها قبل أن ترحل عنه دون وداع. يلتقي المهدي بالغريب: وناس خضراوي، الأستاذ الجامعي الذي جاء باحثا عن شخص، متتبعا أخباره، مقتفيا آثاره وملاحقا إياه أملا في العثور عليه، وفندق الجنوب هو عنوان آخر رسالة وصلته من ذلك الشخص: آمال. فمن تكون آمال؟ وما علاقتها بكليهما؟

آمال نتاج حب ملعون، فرّت والدتها بعد إنجابها في ليلة عاصفة من ضابط فرنسي أحبته أثناء حرب التحرير، نشأت آمال في دير للآباء البيض ثم انتقلت كفالتها بين عدّة أسر قبل أن تتزوّج مرّتين، مرة من عثمان وبعد عامين يحدث الطّلاق، وتتزوّج من بوجمعة الذي ينشط في صفوف الإسلامويين فتلقي الشّرطة عليه القبض ويرسل إلى معتقل في الصّحراء، ثم يطلق سراحه ويعود إلى آمال وقد تغيّر كثيرا ثم يقتل في ظرف غامض.

وبعد مرور أيام من تواجد المهدي في الجنوب يجري مكالمة هاتفية مع زميله ليستفسر عن الأحوال فيخبره بأمرين: فصله من العمل ومقتل صديق له بطريقة بشعة عثر على رأسه في مكان وبقية جسمه في مكان آخر، وحيثما حلّ تلاحقه صور الموت

والدّماء، ويلازمه الإرهاب ككابوس قدري، ونجاته من محاولة اغتيال سابقة لا يعني إلغاء حكم الإعدام، إنه يعي ذلك جيّدا ويعيشه داخليا.

يمشي المهدي في الشارع وينتقل من مكان إلى آخر دون مبالاة، حتى انتبه إلى حشد من الناس في وسط الطريق، ولمّا اقترب أدرك أن الغريب أصيب بسكتة قلبية نقل على إثرها إلى المستشفى، فقرّر زيارته والاطمئنان عليه. وبعد عودته دخل غرفته فوقعت عيناه على رواية كانت قد تركتها آمال، وقد أخبرته أنها هدية من أستاذها الذي كتب حرفين من لقبه واسمه فتصفحها حينها أدرك أن الغريب الذي هو في المستشفى بين الحياة والموت هو نفسه أستاذ آمال.

وبخروجه من المستشفى طلب من المهدي أن يسدي له خدمة، وتتمثّل في توجيهه إلى شخص يعرف جيدا مسالك الصّحراء وذلك للبحث عن طالبته، رفض المهدي لكن سرعان ما غيّر رأيه ودلّه على سحنون جنجن، وفي الصّباح الباكر انطلق بهما سحنون جنجن صوب الصّحراء بسرعة كبيرة وساد الصّمت داخل السيارة، فعادت إلى المهدي تلك الذكريات عن الأيام التي قضاها رفقة آمال في الصّحراء بمناسبة الاحتفال بالولي الصالح سيدي بلال، وفي فترة الاستراحة لمح الغريب رجلا يمسك جريدة فطلب منه السماح بإلقاء نظرة عليها، فعلم عندئذ أن الحرب الأهلية لازالت قائمة في الشّمال، وبعدها أبصر جماعة من الأفارقة اقترب منهم وسألهم عن طالبته لكن السؤال بقي معلّقا. عاد الغريب من رحلة بحثه عن آمال خائبا لكنه قرّر المضي إلى إفريقيا مجددا فقام بتوديع كل من المهدي وموح شريف وغادر الفندق برفقة سحنون جنجن.

وتمرّ أيام عديدة على سفر الغريب، وبدأ القلق يستولي على المهدي فتوجّه إلى حيّ الأنذال ليستفسر عند ممادو كيتا عن عودة سحنون، لكن ممادو كيتا كان يجهل تماما سفر سحنون، وظلّ المهدي يتردّد على ذلك المكان حيث يخوض تجربة عالم المخدرات والجنس.

ويعود سحنون جنجن من سفره ويخبر المهدي أن الغريب: وناس خضراوي قد مات بعد وصولهما إلى مالي، فشعر المهدي بحزن شديد، وفي لحظة تأمّل يائس يقرّر أوّلا

تمزيق مخطوط مشروع روايته، وثانيا العودة إلى الشمال الذي ربما سيغادره ثانية عائدا إلى الجنوب حيث عائلة موح شريف وأمّه وهدى شقيقته.

6- صمت الفراغ/ حكاية صحفي مقهور:

تكشف رواية "صمت الفراغ" عن أوضاع الصّحفيين بعد مجيء أصحاب الدّعوة الجديدة، وتحكي حياة مطارد محكوم عليه بالموت يدعى عبد الحميد بوط، صحفي وشاعر يبلغ من العمر ستا وثلاثين سنة، يسكن في مدينة عين لبكاء، مدينة الموت والجنازات اليومية كما وصفها في تحقيقه الأخير. يغتال صديقه المهدي زوج فلّة، ويهرب خليفة إلى أوربا. تلقى عبد الحميد بوط ثلاث رسائل: الأولى من شهرزاد وتحمل له خبر فسخ خطوبتها، والثّانية مجهولة المرسل وجاء فيها "اسمك مكتوب في قائمة المحكوم عليهم" مع رسم لتابوت، والثّالثة من حسن خندق رئيس جريدة "الصّدق" تحيطه علما بقرار الفصل عن العمل بسبب الصّعوبات المالية التي تعاني منها الصّحيفة. يقترح عليه زميله حمو تأسيس جريدة أخرى وتتّصل به شهرزاد لتخبره بأنها ستتزوّج في شهر أوت المقبل يتذكّر عبد الحميد بوط آخر مسيرة يقودها جعفر بودا في عين لبكاء، حدث ذلك قبل سنوات خلت، في يوم جمعة، بعد انتهاء الصّلاة بحوالي ساعة، ويستعيد أيضا يوما آخر مضت عليه بضع سنوات تجمّع فيه ذوو اللحى الدّاكنة، أنصار جعفر، في ملعب المدينة وخطب جعفر يقول:"أيّها النّاس تذكّروا أنّ الله سوف يسألكم يوم القيامة كيف كان دوركم في فرض كلمته؟ وماذا بذلتم في سبيل تحقيق شريعته...". تغيّرت ملامح المدينة، يقصد عبد الحميد بوط نزل "مرحبا" لافتراضه أنّه أكثر أمنا من بيته الصّغير، وبدأ يطرح أسئلة كثيرة حول القناعات التي كان يحملها في عمقه ويدافع عنها أيام شبابه: الاشتراكية الثّورة الزّراعية، أين هو الآن من كلّ هذا؟ يعود عبد الحميد بوط بذاكرته إلى الوراء، إلى أيام الجامعة حيث نشبت صراعات حادّة بين أنصار عبد الحميد وأنصار جعفر، وبعدما أقسم جعفر لعبد الحميد :"بالله الذي لا إله إلا هو، لن يكون مصرعك إلا على يدي" أصبح عبد الحميد يرتدي برنسا وقندورة وشاشا، وفي اليوم السابع من تواجده بفندق حقير وحجرة قذرة يقرّر أن يقضي ليلة في شقّته، لقد سئم التّنقّل من نزل إلى آخر، تقع عيناه على مشهد اغتيال حمو في نشرة الثّامنة، يقصد الحيّ الذي يسكن فيه حمو ويقع بصره

على بعض زملائه السّابقين في "الصّدق" من بينهم حسن خندق رئيس التّحرير، يزور فلّة وأثناء الزّيارة تخبره يمينة بأنّ حمو استقال من جريدة "الصّدق" تضامنا معه، وكان يفكّر جدّيا في إنشاء جريدة جديدة مع عبد الحميد.

تتّصل به أخته جوهر من كندا، وتلحّ عليه على ترك البلاد والالتحاق بها في كندا حتّى يتفادى مصير الصّحفيين في الجزائر. عبد الحميد الآن مفلس، جائع، مطارد ومتنكّر بطريقة بائسة، يبيع شقّته ويلتقي بصونيا في فندق فخم فتخبره بموت جعفر كما تخبره بأنّها مستعدّة للهروب، وستذهب بعيدا. لقد كانت تناضل في صفوف حزب جعفر، لكن بعد توقيف الانتخابات تركت جعفر وأدركت أنّها لم تخلق لما كان يقوله جعفر :جعفر وأتباعه يكفّرون السّلف الصّوفي لعائلة صونيا والمنطقة بأكملها. وبعد مضي يومين على لقائه بصونيا يقصد الحيّ الذي كان يوجد فيه منزله البسيط السّابق، يجد رجال الأمن أمام مدخل البناية ويرى سيارة رجال مطافئ متوقّفة، ويخبره رجل كان واقفا على الرّصيف قائلا:"بنت المرحوم الشّيخ عبد الجليل وجدت مذبوحة: صونيا"، ويضيف الرّجال :"من غير المعقول أن تعيش المرأة بمفردها في البيت"، فلم يغادر المدينة، شقّ عليه ترك عين لبكاء دون حضور جنازة صونيا. يكاد أن يقتله شاب مراهق يوقف سيارته ليفسح له الطّريق لكنّه يتقدّم ويطلق عليه النّار. ينقل عبد الحميد إلى المستشفى حيث تزوره فلّة وتخبره بأنّ يمينة أرملة حمو سوف تتزوّج في الصّيف المقبل.

يخرج عبد الحميد من المستشفى فيقع فيما يسمى بحاجز مزيّف، ينتزع من سيارته ويقذف به في سيارة أخرى تنطلق بسرعة خارقة باتجاه المرتفعات المضطربة. يربطون ذراعيه بالسلاسل إلى جذع شجرة الدردار ورجليه كذلك، ويظهر فجأة جعفر، جعفر بودا إذن لم يمت. يكلّف المراهق ثانية بذبح عبد الحميد ويأخذ الطّفل الخنجر ويقطع رأس عبد الحميد ثمّ يمسك ببندقيته ويصيح: باكٍ وبائس: جعفر، لكن الرّصاص ينهال على الطّفل.

وهكذا تنتهي حياة عبد الحميد، عاش مقهورا ومات مذبوحا.

الملحق الثالث:

ثبت المصطلحات الموظّفة في البحث

(أ)	
Effet	أثر
Monologique	أحادي الصوت
Genres intercales	أجناس متخللة
Appareils idéologiques d'état	أجهزة الدولة الإيديولوجية
Littérature personnelle	أدب شخصي
Jargon	أرغان
Citation	استشهاد
Rétrospectif	استعادي
Stylisation	أسلبة
Style	أسلوب
Style panoramique	أسلوب بانورامي
Style direct	أسلوب مباشر
Style indirect	أسلوب غير مباشر
Style indirect libre	أسلوب غير مباشر حرّ
Style scénique	أسلوب مشهدي
Formes autobiographiques	أشكال سيرية
confessions	اعترافات
Moi- social	أنا اجتماعي
Moi- créateur	أنا خالق
Productivité	انتاجية
inflexion	انثناء

Fusion des horizons	انصهار الآفاق
Idéologie	إيديولوجيا
idéologème	إيديولوجم

(ب)

Héro	بطل
Structure	بنية
Structure significative	بنية دالة
Foyer	بؤرة
Foyer narratif	بؤرة السرد

(ت)

Focalisation	تبئير
Focalisation interne	تبئير داخلي
Focalisation interne fixe	تبئير داخلي ثابت
Focalisation interne multiple	تبئير داخلي متعدد
Focalisation interne variable	تبئير داخلي متغيّر
Focalisation externe	تبئير خارجي
Focalisation zéro	تبئير صفر (لا تبئير)
Personnification de la langue	تشخيص اللغة
Intonation	تنغيم
Auto- fiction	تخييل ذاتي
Transtextualité	تعاليات نصية
Polyphonie	تعدد صوتي
Polyphonie réceptive	تعدد صوتي التقاطي
Polyphonie structurale	تعدد صوتي بنيوي
Polyphonie énonciative	تعدد صوتي تلفظي
Polyphonie intentionnelle	تعدد صوتي قصدي
Plurilinguistique	تعدد لغوي
Modification	تعديل

Explication	تفسير
Hypertextualité	تعلق نصي
Enonciation	تلفظ
Allusion	تلميح
Présentation mentale	تمثيل عقلي
Intertextualité	تناص
Variation	تنويع
Hybridation	تهجين
fréquence	تواتر
Expansion	توسع
(ج)	
Artextualité	جامع النص
Aspect	جهة
(ح)	
Récit	حكاية
Récit d'événements	حكاية أفعال
Récit de paroles	حكاية أقوال
Dialogue	حوار
Dialogues purs	حوارات خالصة
Dialogique	حواري
Dialogisme	حوارية
Dialogisme linguistique	حوارية اللغة
Dialogisme discursif	حوارية الخطاب
(خ)	
Hétérodiégétique	خارج حكائي
discours	خطاب
Discours narrativé	خطاب مروي/ مسرود
Discours raconté	خطاب منقول

(ص)	
صوت	Voix
صيغة	Mode
(ط)	
طبقة عاملة	Classe ouvrière
طبقة عالمة	Classe savante
(ض)	
ضحك كرنفالي	Rire carnavalesque
ضمني	Implicite
ضمير	Pronom
ضمير المتكلم	Première personne
ضمير المخاطب	Deuxième personne
ضمير الغائب	Troisième personne
(ع)	
عتبات	Palimpsestes
عقد سيرذاتي	Acte autobiographique
علامة نطقية	Accent
(غ)	
غيرية/ آخرية	Altérité
(ف)	
فاعل	Sujet
فهم	Compréhension
(ق)	
قارئ	Lecteur
قارئ تخييلي	Lecteur fictif
قارئ فعلي/ حقيقي	Lecteur réel
قارئ محتمل	Lecteur virtuel
قصة	Histoire

Récit prédicatif	قصة تنبؤية
Récit pur	قصة خالصة
Intention	قصدية
(د)	
Homodiégétique	داخل حكائي
Signifié	دليل
Signification	دلالية
(ر)	
Narrateur	راو
Vision	رؤية
Vision du monde	رؤية العالم
Vision avec	رؤية مع
Vision du dehors	رؤية من خارج
Vision de derrière	رؤية من وراء
(س)	
Narrateur	سارد/راو
Narration	سرد
Narration simultanée	سرد آني/ مزامن
Narration ultérieure	سرد تابع/ لاحق
Narration antérieure	سرد سابق/ متقدم
Narration intercalée	سرد مدرج/ متداخل
Contexte	سياق
Autobiographie	سيرة ذاتية
Autobiographie intellectuelle	سيرة ذاتية ذهنية
(ش)	
1ere personne	شخص أول/ ضمير المتكلم
3eme personne	شخص ثالث/ ضمير المخاطب

2eme personne	شخص ثان/ ضمير المخاطب
personnage	شخصية
(ك)	
Auteur	كاتب
Auteur implicite	كاتب ضمني
Ecriture du moi	كتابة عن الأنا
Ecriture de soi	كتابة عن الذات
Auteur impliqué	كاتب متورط
Mémorialiste	كاتب مذكرات
Diariste	كاتب يوميات
Carnaval	كرنفال
Mot	كلمة
Mot d'autrui	كلمة غيرية
(ل)	
Instance citante	لحظة السرد
Instance citée	لحظة مذكورة
Dialecte	لهجة
Dialectes sociaux	لهجات اجتماعية
Dialectes locaux	لهجات محلية
(م)	
Pré- texte	ما قبل النص
Focalisé	مبأر
Focalisateur	مبئر
Dialogique	متعدد الصوت
Conversation	محادثة
Parodie	محاكاة ساخرة
Récit de vie	محكي الحياة
Récit de voyage	محكي السفر

Durée	مدة
Mémoires	مذكرات
Destinateur	مرسل
Destinataire	مرسل إليه
Narrataire	مروي له
Distance	مسافة
Niveau narratif	مستوى سردي
Incipits	مطالع
Perspectif	منظور
Pastishe	معارضة
Principe identitaire	مبدأ الهوية
Exipits	مقاطع
Enoncé	ملفوظ
Pratique signifiante	ممارسة دالة
Objet	موضوع
Monologue	مونولوج
Paratextualité	مناصة
Débat	مناظرة
Metatextualité	ميتانصية

(ن)

Ton	نبرة/ نغمة
Texte	نص
Phénotexte	نص ظاهر
Epitexte	نص فوقي
Hypotexte	نص لاحق
Peritexte	نص محيط
Géno- texte	نص نوعي

Ordre	نظام
Genre	نوع
(هـ)	
Identité narrative	هوية سردية
(و)	
Réalité	واقع
Réel	واقعي
Unité du sujet parlant	وحدة الفاعل المتلفظ
Point de vue	وجهة نظر
Fonction	وظيفة
Fonction expressive	وظيفة تعبيرية
Fonction syntaxique	وظيفة نحوية
Conscience réelle	وعي قائم/ فعلي
Conscience possible	وعي ممكن
(ي)	
Journal	يوميات
Journal intime	يوميات خاصة

فهرس الموضـــــــوعات

إهـــــداء
كلمة شكـــــر
مقـــــــدمة..... 04

القســـــم الأول:
الصوت/ الأصوات. طروحات وتصورات

تمهيد..... 13

الفصـــــل الأول:
ميخائيل باختين ورواية الأصوات

تمهيد..... 17
1. الحوارية أو أشكال حضور الآخر في الخطاب 22
1.1. الأنا هي الآخر..... 25
2.1. الحوارات الخالصة..... 27
3.1. التعدد اللغوي..... 30
4.1. التنوع الكلامي والأسلوبي..... 34
2. التعدد الصوتي أو صراع المواقف واختلاف الرؤى..... 40
1.2. طرق تمثيل كلام الآخر في الخطاب..... 43
2.2. الأصوات هي كلمات وأفكار وأشكال من الوعي ووجهات نظر..... 46
3. دوستويفسكي خالق الرواية البوليفونية 66

الفصـــــل الثاني:
جيرار جينيت والصوت السردي

تمهيد..... 71
1. الصوت السردي وعلاقاته بزمن السرد والمستويات السردية..... 75
2. الصوت والصيغة والتبئير..... 80
3. إعادة إنتاج الخطاب..... 84
4. البطل/ السارد..... 86

5. مقولة الضمير..... 87

الفصـــــل الثالث:

بول ريكور: الصوت سؤال عن من المتكلم هنا؟

تمهيد..... 93
1. السارد وتجربة الزمن..... 93

القســـــم الثاني:

تغييب الخطاب الأنثوي في روايات إبراهيم سعدي

تمهيد..... 101

الفصـــــل الأول:

ســـــــــــؤال السارد

تمهيد..... 107
1. الرهان على السارد العليم..... 109
2. الرواية وأشكال الكتابة عن الذات..... 117
3. السارد البطل..... 129
1.3. الانتقال من ضمير المتكلّم المفرد إلى المتكلّم الجمع(الأنا إلى النحن)..... 129
2.3. الأسلوب السيرذاتي/ الاعتراف الحذر..... 133
3.3. نظام السرد: زمن السرد لا يطابق زمن الحكاية..... 145
4. المثقف المأزوم..... 150
1.4. حول المثقف..... 150
2.4. الكتابة حكر على الرجل..... 156
3.4. الإرهاب/ الفتنة/ الحرب الأهلية..... 164

الفصل الثاني:

خطاب المرأة/ خطاب عن المرأة

تمهيد..... 175
1. التأنيث مفهوم ثقافي..... 181
2. الحضور النسائي في روايات إبراهيم سعدي..... 187

3. غلبة الجنس على المرأة..... 190
1.3. الإغراء صفة طبيعية في المرأة..... 196
2.3. تعدد الزوجات حماية من الفواحش..... 201
4. المرأة/ الكلمة الممتنعة..... 203
5. الحجاب/ الهوية المتميزة للمرأة المسلمة..... 213
1.5. الحجاب أو الحد الفاصل بين المرأة والآخر..... 213
2.5. اللباس الشرعي قضية مصيرية 218
خاتمة..... 222
قائمة المصادر والمراجع..... 226

مـــــلحق

الملحق الأول: بيوغرافي

1. إبراهيم سعدي..... 241
2. ميخائيل باختين..... 244
3. بول ريكور 246
4. جيرار جينيت 247

الملحق الثاني: روايات إبراهيم سعدي: عوالم قلقة وشخصيات مهزومة

1. المرفوضون/ عالم الرفض..... 249
2. النّخر/ المصائر التعيسة..... 250
3. فتاوى زمن الموت/ التغيير المفاجئ..... 252
4. بوح الرجل القادم من الظلام/ الاعترافات الحذرة..... 253
5. بحثا عن آمال الغبريني/ رحلة الضياع..... 257
6. صمت الفراغ/ حكاية صحفي مقهور..... 259

الملحق الثالث: ثبت المصطلحات الموظفة في البحث 261