الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الأمير عبد القادر
للعلوم الإسلامية قسنطينة
الرقم الترتيبي : .....
رقم التسجيل :.....

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللّغة العربية
شعبة اللّغة العربية والدّراسات القرآنية

تيمة الجنس في خطاب الرّوائي واسيني الأعرج

بين الوعي القائم والممكن والزّائف

دراسة سوسيوبنائية

بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير

إعداد الطّالب :
نور الدّين سيليني

إشراف الأستاذ الدكتور :
محمد العيد تاورته

لجنة المناقشة

	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية
الرئيس	...	...	...
المقرر	...	...	...
العضو	...	...	...
العضو	...	...	...

المناقشة يوم : ... / ... / ...

إهـــــــــــداء

سحب إهـــــــــداء :

لا أهدي هذا البحث إلى أحد،

لا أجرأ على إقتراف ذلك،

أكون كمن يهدي نجما راكضا في الفضاء اللامتناهي،

أو أصبع ديناميت موقوتة لمحارب متقاعد وضع السلاح.

وبصيغة أبســـــــط

لأن فيه الجرح الذي يشيح الناس

بوجوههـــــم عنـــــه ...

فيه صفارات الإنذار القادمة من الأعمـــاق....

و تقاسيم الجسد المثخن

بجراحات الأيام الغابـــــرة...

المقعد عن الثورة والتغيـــــــير.

...والذي سميته " العربـــي المسلـــم ".

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لفـت نظـر

... فإذا مرّ بك أيّها المتزمت حديث تستخفه، أو تعجب منه، أو تضحـك، فأعـرّف المذهـب فيـه، وما أردنا به ... وأعلم أنّك إن كنت مستغنيا عنه بتنسكك، فإن غيرك ممن يترخص فيما تشددت فيه محتاج إليه . وإن الكتاب لم يعمل لك دون غيرك، فيهيأ على ظاهر محبتك، ولو وقع فيه توقي المتزمتين لذهب شطر بهائه، وشطر مائه، ولأعرض عنه من أحببنا أن يقبل إليه معك .

ابن قتيبة – عيون الأخبار –

القرن الثالث هجري

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ما من شك في أنّ أي موضوع له أهميته في موضعه، ومجاله، وتزداد تلك الأهمية إذا دعت إليه الضرورة، أو تبينت الحاجة إليه، وهي الصبغة التي يكتسبها موضوع دراستنا هذا الموسوم بـــ" **تيمة الجنس في خطاب الراوني واسيني الأعرج، بين الوعي القائم، والممكن والزائف. دراسة سوسيوبنائية** "، والذي يسعى للإجابة قدر الإمكان عن أسئلة هي من صميم النقد الأدبي ونظرية الأدب، تخص العلاقة بين الأبنية الفكرية الإنسانية، وتمثلها في النصوص الإبداعية الروائية ، وصيغ التفاعل الممكنة جماليّا .

ويعود اختيار موضوع البحث إلى أسباب عدة منها :

1- أنه لم تكن لديّ الرغبة نهائيا في التجوال بين سراديب الكتب القديمة، وتزويد المكتبة العربيّة بموضوع من المواضيع المطروقة، كما أنني أؤمن إيمانا قاطعا بأن ما ألف حول التراث العربي القديم، يفوق التراث نفسه أضعافا مضاعفة، لذا كان عليّ أن أتجه إلى المجتمع؛ هذا التجمع البشري المنظم في أصغر وحداته، لأفتح عيني على أرقام مذهلة من المشاكل التي استعصت على البحث العلمي، بانغلاقها حينا أو بهيولتها حينا أخر .

وأمام هذا الزخم الهائل اللامتناهي من المشاكل وقع اختياري على حقل ملغم، ذهب ضحية السمعة السيئة هو "**الجنس**". كمحرم تحتاج جميع مؤلفاته التشريح والتحليل؛ دون اللجوء إلى أي محاولة من محاولات المنع والمصادرة على أساس خلفيات ثقافية، أو اجتماعية، والتي تجسدت فعليا من خلال لغة الزجر القانوني .

وفي مواجهة ذلك ترتفع صيحات، ونداءات بضرورة تحرير خطاب الجنس ، وقول الحقيقة فيه، كذلك الكف عن معالجته على صعيد الإثارة، فذلك نوع أخر من الإتجار بالجنس، وتحويله إلى سلعة إستهلاكية. وأنا أميز هنا بين ثورة جنسية، وفورة إباحية؛ أميز بين الثورة من أجل أنسنة الجنس، وبين التحريض على ظاهرة التخدير الجسدي، لأنني ببساطة تامة أرى أن العلاقة المزيفة بين الرجل والمرأة في أدبنا المعاصر، بشكل عام، والرواية بشكل خاص، أفيونيّة في معظمها تجارية، استغلالية، تشيء كلا الطرفين، وتهدر من طاقة الرجل بقدر ما تهدر من طاقة المرأة، ويظل الجنس هو من أكثر الخطابات المندرجة ضمن اللائحة السوداء والذي من أجل إقصائه، أو استبعاده، أو تصعيده يواجه بإجراءات المنع والمصادرة .

2- خلو الدراسات الأدبيّة النقديّة من هذا الموضوع رغم ما له من أهمية بالغة، ولم نكد نعثر على دراسة أكاديمية أفردت هذا الموضوع بشكل مميز ، لذا جاءت محاولتي للكشف عن بعض جوانب هذه التيمة، التي يكتنفها الغموض والتردد، خاصة إذا تعلق الأمر بتوظيف هذا الموضوع في حقل الإبداعات الأدبية فمن شأنه أن يثير ردود أفعال فيها كثير من الحساسية لدى الكثير من النقاد، والدارسين في ميدان الدراسات الأدبيّة.

وقد وقع اختياري على روايات الأعرج واسيني لتكون موضوعا للبحث لجملة من الاعتبارات أهمها :

1- توفر عدد كاف من النتاج الروائي، الشيء الذي يسمح بتتبع الظاهرة المدروسة عبر مساره الروائي بأكمله. والروايات التي تم البحث فيها هي : وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، تغريبة صالح بن عامر الزوفري " ،نوار اللوز، " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، رمل الماية" مرثيات اليوم الحزين ". سيدة المقام .

2- غياب الاهتمام بالكاتب، في النقد الروائي العربي، عموما لأسباب مختلفة، منها ما هو عام، وينسحب على الأدب الجزائري بمجمله، ومنها ما هو خاص يتعلق بالكاتب نفسه، عندما يخضع الأمر إلى نزعة إنتقائية، مبنيّة على أسس إيديولوجية تجعل تناول المبدعين بالدراسة والتحليل يخضع لاعتبارات مذهبية مهيمنة .

3- يعد " **موضوع الجنس** " من أكثر المواضيع شيوعا في نتاج الروائي واسيني الأعرج بكل أبعاده الذاتيّة، والموضوعيّة، الشيء الذي سهل الدراسة عند أديب واحد، وغطى جميع الثغور التي يمكن أن تتواجد في الموضوع وتوظيفه في متن الروايات .

أما عن الرواية بالذات؛ فلأن هذا الجنس الأدبي من أقدر الأجناس الأدبيّة على استيعاب مثل هذه المواضيع؛ بكل أبعادها ودلالاتها المكثفة، لطول نفسها، ولتعدد الشخوص فيها، ولتنوع الأزمنة، والأمكنة، وإمكانية تفتحها على مختلف التوجهات الإيديولوجيّة المتباينة، والمتناقضة؛ التي ستحكم بينها دراماتيكية الصراع، وتقنيات تحريكه، وتوجيهه من قبل الروائي.

وكان المنهج المتبع في البحث هو **المنهج البنيوي التكويني** الذي صاغ نقاطه الكاتب الروماني: لوسيان غولدمان ضمن ما تسميه الدراسات النقدية: **بسوسيولوجية النقد الروائي** مع الأخذ والاستفادة بمناهج النقد الأخرى – خصوصا المعاصرة منها – والتي حدد خطاها الناقدان: **ميخائيل باختين، وجوليا كريستيفا**، ضمن ما يسمى بـــ" **سوسيولوجيا النص الروائي** ".

ويأتي هذا المنهج كمطلب ملح يفرضه الموضوع ذاته، إذ أن هذا الأخير يدرج ضمن المواضيع الاجتماعيّة الأدبيّة، فلا غرو أن يقابله في ذلك منهج سوسيوبنائي يغطي جوانب البحث كلها .

من غير شك، أن البحث في مثل هذا الموضوع لا يخلو من المخاطر، والمصاعب التي نذكر منها :

1- إن البحث في هذا الموضوع كلعب التنس بقنبلة يدوية وسط حقل مزروع بالألغام؛ تجعل رحلتك مليئة بالحذر، والخوف، والترقب، وذلك لأنه يمس بالأخلاق، ويتعلق بالشرف والدين .

2- قلة الإمكانيات المادية، والأدبيّة؛ التي تتيح للباحث التنقل والاستفادة من المصادر والمراجع .

3- ندرة المراجع المتعلقة بهذا الموضوع، وقلة البحوث الأكاديميّة فيه، الأمر الذي عطل إنجاز البحث في مدته المطلوبة، وحال دون الرغبة التي كنت أريدها له من إنطلاقتي الأولى .

ومع ذلك لم يكن أمامي سوى المضي قدما، رغم حجم المشاكل التي ذكرت بعضها، وأغفلت عن بعضها الأخر، فأسفر جهد سنوات عدة هذا البحث .

وقد قسمت دراستي إلى أربعة فصول مع تمهيد، وخاتمة .

أما التمهيد فتناولت فيه أربع نقاط هامة، بدأتهم بطبيعة الموضوع المطرق، وتصور المنهج الملائم للدراسة، ثم جاء مصطلح الرواية والرواية الجزائرية، تناولت فيه نشأة الرواية الجزائرية من قبيل الإستعمار، إلى ما بعد الإستقلال، وأهم روادها. وختمت التمهيد بالرواية وعلاقتها بموضوع الدراسة، وكيف اشتغلت هذه التيمة داخل المتن الروائي، وما هي مجمل أبعادها الذاتية، والموضوعية .

ثم يأتي الفصل الأول؛ حيث تتبعت فيه نشأة، وتاريخية موضوع الجنس، وكيف تطور الموضوع عبر مراحل العمر البشري، عند الغرب، والعرب القدامى والمحدثين، بدأً بالعصر الجاهلي والإسلامي، ثم الأموي والعباسي، والعصر الحديث، وأفردت مبحثا أخر لتيمة الجنس في المجتمع الجزائري .

أما الفصل الثاني فتناولت فيه بعدين أساسيين للجنس عند الروائي واسيني الأعرج، تبعا لتطور الرواية عنده- شكلا ومضمونا - ومسايرة في الوقت نفسه لمراحل التغيير التي شهدها المجتمع الجزائري .

كان البعد الأول : الجنس ومعادلة الصراع الطبقي حيث ضم نتاج الروائي الأول، وعلى الخصوص وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، وما تبقى من سيرة لخضر حمروش ونوار اللوز .

أما البعد الثاني : الجنس ومحك التجربة الوجودية ، أين ضم النتاج الثاني لمسيرة الأديب الروائية، وهما روايتان شهدتا مراحل التحول التي مر بها المجتمع الجزائري فيما بعد أكتوبر وبالأخص : " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف و سيدة المقام ".

أما الفصل الثالث فتناولت فيه هذين البعدين وفقا لمقولات الناقد لوسيان غولدمان الخاصة بالوعي وأنماطه .(القائم – الممكن- الزائف) .فتناولت البعد الأول- الجنس ومعادلة الصراع الطبقي – وتجليات الوعي فيه القائم والممكن أما ما كان في الوعي القائم فقد ركزت عن الرواية، والصراع الإيديولوجي، ثم ملامح النظام الأبوي الإقطاعي الممثلة في العلاقة بين الرجل والمرأة وقيمة الذكر في مثل هذا النظام وقيمة الشرف والبكارة .

ثم يأتي الوعي الممكن في المرحلة نفسها حيث ركزت على نقطتين أساسيتين هما : أنسنة العلاقات الجنسية، والجنس واستعادة الحرية المسلوبة .

أما البعد الثاني – الجنس ومحك التجربة الوجودية – فقد أفردت الوعي القائم في نقاط ثلاث هي: الرواية والصراع الإيديولوجي، تشيء العلاقات الجنسية، وتصدع ذوات الفاعلين، الانحراف الجنسي كرديف للانحراف الاجتماعي أما فيما يخص الوعي الممكن فقد تجلى في هذه المرحلة في نقطتين أساسيتين هما الجنس وتراجع النظام الأبوي، تحرير خطاب الجنس من عقدة الإثم والتخجيل .

ثم يأتي الفصل الرابع والأخير، وقد خصصته لدراسة الروايات دراسة فنية ركزت فيه على بنية الزمن والمكان والشخصية وكيف انفتحت هذه البنى الشكلية على موضوع الجنس

أما الخاتمة، فقد وقفت فيها على أهم النتائج التي توصلت إليها في دراسة الموضوع شكلا ومضمونا في روايات الأعرج واسيني .

وخلال هذه الرحلة المنهجية، اعتمدت على مراجع ومصادر عدة، تنوعت اتجاهاتها بين علم الاجتماع، علم النفس، الأدب وفنونه، العربية منها والأجنبية، الأكاديمية منها والحرة، كما حرصت على أن تتوزع مادتي العلمية بين الكتب – الرسائل – البحوث – المجلات – والدوريات إيمانا مني بأن كل شكل فني يفرض مادة علمية ما تغاير الشكل الأخر .

وفي الختام أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل – **الأستاذ الدكتور أحمد رحماني** – ، الذي أشرف على الرسالة منذ كانت فكرة في رأسي، حتى رأت النور وقد شملني بعطفه ورعايته وتوجيهه . وغمرني بحسن استقباله في كل مكان قابلته فيه . كما أفادني كثيرا من قريب أو بعيد .

فإلى أستاذي الفاضل أتوجه مرة أخرى بالشكر، والثناء على ما قدمه إلي، راجيا أن يترل البحث عنده مترلة راقية، وأن أكون موضع ثقته .

كما أتقدم بالشكر إلى الأستاذة الفاضلة - **أمال لواتي** - التي تابعت خطواتي، وسددتها خطوة خطوة، وبجملة النصائح والتوجيهات التي أسهمت بشكل كبير في إعادة تقييمي لبعض القضايا والمباحث، والتي بفضلها تم تقويم أفكار كثيرة .

كما أتقدم بالشكر، والثناء إلى كل من أعانني في إنجاز رسالتي طالبا كان أو أستاذا قريبا كان أو بعيدا، وعلى الخصوص – **زوجتي** – رفيقة دربي، وعطائي، فهي من كانت تمدني العون والصبر والدعاء .

كما لا أنسى معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة – الإخوة منتوري المركزية-، وجامعة سطيف، والمسيلة بأساتذته الذين لم يبخلوا علي، ولو بالترر القليل .

وفي الأخير الله أسأل التوفيق والسداد، فإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان وما قصدي ذلك وإن أصبت فمن الله وحده لا شريك له .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

التمهـــــيد

أولا: تصور طبيعة الموضوع وتقديم المنهج

ثانيا: الروايـــة لغـــة واصطلاحـــــــا

ثالثا: الرواية، النشأة، التأصيل، التطـــور

رابعا: الروايـــة، الواقـــــع والموضـــوع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا: تصور طبيعة الموضوع وتقديم المنهج :

لقد ارتبط الأدب بالمجتمع منذ البدء، واعتبر هذا الأخير؛ مصدر عبقرية الكاتب، والهامات الفنان، وشاعريته، كما غدا الأدب " **مؤسسة اجتماعيّة، أداته اللغة، وهي من خلق المجتمع... يمثل الحياة، والحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعيّة واقعيّة** [1]". وهو هنا، ما هو إلا تعبير عن المجتمع، وكل ما يجري فيه من نظم، وعقائد، ومبادئ وأوضاع وأفكار، والأديب فيه لا يسقط من السماء على أرض مجتمعه، إنما ينشأ فيه، يعبر عنه، ينسج مادة فكره من مسموعات المجتمع، ومرئياته، إنه في الحقيقة، فرد في إطار جماعة " **قدرته على الخلق والإبتكار تقاس دائما بعمله في الإطار المجتمعي، وليس في عمله الفردي** " [2].

وقد تبلورت هذه العلاقة في إتجاه فني رائج مثلته المدرسة الواقعيّة على اختلاف إتجاهاتها، وتباين آراء أصحابها، و لم نخرج في مجملها على اعتبار الواقع الإجتماعي كلا منسجما، ومتماسكا، وما المبدع فيه إلا ألة تصوير قادرة على عكس هذا الواقع، وفق مبدأ المحاكاة الأرسطي .

فالمدرسة الواقعيّة النقديّة؛ إنفردت بتشخيص الأمراض الإجتماعية، ووضعها أمام القراء، دون أن تحدد سبل معالجتها، واعتبرت أن الخير الإنساني الكامن في النفس ليس إلا قشرة سطحية إذا ما أزيحت ظهرت بشاعة الحقيقة الواقعيّة، أما المدرسة الإشتراكيّة فقد ارتبطت في بدايتها بتعاليم الحزب الشيوعي اللينيني؛ فهي إذن تدين للماركسيّة بالشيئ الكثير، وترى أن الأديب عندما يعكس الواقع يخلق الرؤية التي تشخص هذا الواقع، ويبعث الرغبة في تحسينه وفق ما تمليه عليه المبادئ الإشتراكيّة لا غير، أما الواقعيّة الطبيعيّة والتي تزعمها الكاتب الفرنسي " **إميل زولا** "Emile Zola فترى أن الأدب صورة مصغرة لواقع الحياة المعيش بكل تفاصيله ودقائقه، ومحاولة القبض عليه هي محاولة لقراءة الحياة بشكل آخر فلا يجوز للأديب أن يغير، أو يحور ما لا يخضع للتحوير .

ومن هنا نشأت بذور **النقد السوسيولوجي – الجدلي** – الذي يهدف في أساسه البحث عن الإنعكاس الواقعي، للمعطيات الخارجية في ثنايا النص، ومفهوم الإنعكاس الواقعي يتطلب الإبتعاد عن التصور الذي يتصف بالآنية؛ أي أن الكاتب يصور ما يحدث في زمنه فقط، بل يجب على هذا الإنعكاس أن يكون أكثر نضجا في إستعابه للحقائق في تاريخيتها، وتواصلها وفق نظام إنتقالي دال .

وهذا ما يجعل " **النقد السوسيولوجي ساذج في أحكامه، ضيق الأفق، لإنزوائه في حدود الحكم الإيديولوجي الصرف، الذي لا يحاول البحث في القيم الفكرية الشكلية، ويقتصر في بحثه على سوسيولوجيا المضامين** [3] "

وقد تمثل هذا النقد لينين Lenine في مقالاته الست التي نشرها حول الكاتب الروسي ليون تولستوى Lione Tolstoi وجورج بليخانوف George Pelekanov في كتاباته الفلسفية المتعددة، وغيرهم من الكتاب الواقعيين .

---

(1) رينيه ويليك أوستن وارين، نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت : 1984، ص 97.

(2) زكي أحمد كمال، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته.بيروت :ط2 1981. ص 246 .

(3) عيلان عمر ، الرواية والإيديولوجيّة . رسالة الماجستير، معهد اللغة العربية جامعة قسنطينة، 1995 ص34 .

إنّ الوقوف عند هذه النظرة في تصوير العلاقة بين الأدب، والمجتمع، يغفل العديد من الحقائق التي تحدد فهمنا للموضوع **الجنس في الرواية** بإعتباره من أكثر الخطابات المنتشرة في متون الروايات، والمادة التي لا يمكن أن يستغني عنها أي روائي كان، كما أنه يستمد مشروعيّة إنتشاره لكونه من أكثر الخطابات المندرجة ضمن اللائحة السوداء في خطاب المجتمع .

إن مثل هذه العلاقة بين الأدب، والمجتمع، ستحول الجنس لا محالة إلى نوع أخر من الإتجار به بدل معالجته والكف على تحويله إلى سلعة إستهلاكية .

ومجمل تلك الحقائق التي أغفلتها هذه العلاقة، ومن وراءها النقد السوسيولوجي، ستحدد المنهج القادر على معالجة تيمة [*] thème الجنس، وعلاقتها بالرواية والمجتمع، نورد هذه الحقائق على النحو التالي :

1- إن الأدب من منظور النقد السوسيولوجي حوّل عن طبيعته الفنية، وألحق في دهاليز سياسيّه وتحول الأديب من فنان يؤثر في المجتمع بروعته، وخياله إلى معلم صارم يوجه سلوك الناس، ويقيمهم، ولا أدّل على ذلك من صرخة أحدهم " **دعوا الأديب ينتج كما يلهمه مجتمعه، ولا تضيقوا عليه الدروب التي يسلكها إلى أدبه ولا تغلقوها من دونه، فالأدب ليس طعاما، ولا شرابا، ولا وسيلة إلى دعوات سياسية، أو إجتماعية ... إنما هو غاية يتغذى بها العقل والروح، وطالما غذى الناس وأمتعهم قبل ان تظهر الدعوات السياسية، والإجتماعيّة المعاصرة، وما تزال الآثار القديمة تغذينا، وتمتعنا مع خلوها من التوجه السياسي والإجتماعي** " [1] . وعلى هذا الأساس فللأدب وظيفة هامة ضمن البناء الفكري لأي مجتمع إنساني، إنه إعادة رؤيا " **للواقع في جوهرة لا في مظهره ... اعادة اكتشاف جمالي له ... ابداع واقع جديد مستلهم من الخبرة الحية للواقع القائم** [2]" وهذا عمل فني هام قبل ان يكون تحليلا سياسيا أو تشريحا إجتماعيا .

2- إن مفهوم الإنعكاس لا يعني المطابقة لا في الأحداث، ولا في اللغة، ولا في البنية ، ولا في الإيقاع .

3- إن علم اجتماع النص هو امتداد للمفهوم الإنعكاسي مع تغذيته بأساليب اجرائية تتيح له كفاءة أقدر في " **التعرف على أسرار البنية الداخلية للدلالة الخبيئة للأعمال الأدبية، والفنية، والفكرية عامة في إطار سياقاتها الخاصة** [3]".

4- إن دراسة "**الجنس**" في الأدب لا يعني رصفه في شكل تحليلي بورنوغرافي، يثير أكثر مما يعالج، يفسد أكثر مما يصلح. بقدر ما يعني تسليط الضوء على الموضوع، ودراسة دلالاته وأبعاده الذاتيّة والموضوعيّة، وكيفية اشتغاله داخل المادة الحكائيّة، وتحريكه لعناصر العمل النصي المتظافرة معه .

---

[*] التيمة : thème : - موضوع تفكير ، أو تأمل أو نظر .

- الموضوع ذو المبدأ التنظيمي، المحسوس، أو الديناميكية الداخلية، أو شيئ ثابت يسمح حوله بالتشكل والإمتداد، والنقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة السرية في ذلك التطابق الخفي، والذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة .

حسن عبد الكريم، المنهج الموضوعاتي La thématique نظر ية وتطبيق. شراع للدراسات والنشر دمشق ط2؛ 1996، ص 46 .

[1] ضيف شوقي، البحث الأدبي. القاهرة:ط5؛ 1983. ص 103 .

[2] أبو زيد حامد ومحمود أمي العالم ، "وجها لوجه" مجلة العربي. ع 430. ديسمبر 1994 تصدر عن وزارة الإعلام لدولة الكويت.

[3] المرجع نفسه ص 78

5- إن الأدب الحق هو الذي يتخذ من الأشياء علامات، ومن الواقع رموزا، ومن الحوادث سمات، وجوهر الكتابة على حد تعبير الدكتور عبد السلام المسدي " **هو الحديث إلى الناس عن ما لا يتوقعون أنك تحدثهم عنه، وأنّ هذا الجوهر يعظم كلما كان حديثك عن الأشياء إلى الناس بأيسر ما يمكن أن يكون، وعندئذ يتطابق ما وراء الكتابة مع الكتابة،فيكون المخفي، المسكوت عنه عند صاحب السلطة حيال المذكور المنصوص عليه** [1]" .

6- **إن** الإبداع الأدبي طاقة مضيئة يملك القدرة على الإشعاع المتواصل عبر ظروف عديدة .

الأمر الذي يجعله في حاجة ماسة إلى قراءات متعددة، ومتفاوتة تسمح بإستكناه خباياه كما أنه "**يخاطب أجيالا متعاقبة بحيث يتسنى لكل جيل أن يستغل محور من محاوره، أو بعد من أبعاده تبعا لشواغله ومطامحه** [2]" . ويغدو العمل النقدي فيه ممارسة ابداعية أو تحول كيفي من مجال الخلق الفني إلى محاولة احكامه بأدوات ذهنية لكتابة نص مضاعف للنص المفقود دون أن " **تتحول هذه الكتابة إلى ابداع آخر أو تنسخ النص الإبداعي الأصلي** [3]".

ولا نبتعد عن الحقيقة إذا قلنا أن هذه المنطلقات التي أغفلتها المدرسة الواقعيّة، وفشلت في تحقيقها قد تم صياغتها في منهج نقدي آخر، حاول اعادة الاعتبار للعمل الأدبي، والفكري في خصوصيته دون أن يفصله في علاقته بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء إستمرار الحياة وتجددها إنه " **لا يلغى الفني لحساب الإيديولوجي، ولا يؤله باسم فرادة متمنعة عن التحليل ... إنّه أفقا يساعد على مواصلة تعميق أسس الأدب، والنقد بارتباط مع الأسئلة الضرورية الملحة** ، وبعيدا **عن الإختزال، وعن تكرارية الخطاب الإيديولوجي** [4] " .

هذا المنهج هو المنهج البنيوي التكويني – **Structuralisme génétique** الذي يرجع الفضل في صياغته إلى الناقد الروماني لوسيان غولدمان **Lucien Goldman** من خلال ما كتبه، وبالأخص :

1. مدخل إلى فلسفة كانـــــط . 1948.
2. العلوم الإنسانية والفلسفيـــة 1952
3. راســـــيـــــــــن 1954
4. الإلـــــــه المختفـــــــي 1956
5. أبحـــــــاث جدليـــــــة 1959
6. الماركسية والعلوم الإنسانية 1960

يأتي هذا المنهج النقدي كضرورة ملحة تحتاجها حقل الدراسات الأدبية والفنية، والتي لا تزال تحتاج إلى " **محاولة احكام بأدوات ذهنية تقتضي السيطرة على الظاهرة الإبداعية بواسطة العقل** [5]". فالمنهج بهذا الشكل هو بلا شك رديف الآلة كما يقول الكتور عبد الله الغذامي " **بما أن العلم المعاصر قد أصبح علما آليا، فإن الدرس الإنساني**

---

(1) المسدي عبد السلام، ما وراء اللغة بحث في الخلفيات المعرفية. مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع. تونس: 1994. ص 152 .

(2) عكاشة شايف، نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص 100 .

(3) المرجع نفسه ص 100 .

(4) لوسيان غولدمان وآخرون، البنويّة التكوينيّة والنقد الأدبي. تر : محمد سبيلا وآخرون مؤسسة الأبحاث العربية.بيروت : ط1؛ ص1984. ص 07 .

(5) المسدي عبد السلام، ما وراء اللغة بحث في الخلفيات المعرفية . ص 166 .

أيضا يجب أن يكون علما آليا أي منهجا إبستيمولوجيا لكي يتمكن من التموضع المعرفي الذي يضمن له استغلال البحث عن نوازع الذات، ونفعية مدركاتها[1] ". ولا تراني ابتعدت عن الصواب إذا اعتبرت أن المنهج الغولدماني استطاع إلى حد ما أن يتجاوز نظريات النقد الجدلي الكلاسيكي، ويذهب بالأدب، والدراسات الأدبيّة إلى ميادين أكثر رحبة، ومع ذلك فمهما تعددت المناهج النقدية، وتباينت آراؤها تظل تتغذى من بعضها البعض فهي " كالجداول يصب الواحد منها في الآخر لتلتقي على نهر الأدب في إنسانيته المخصوصة أولا ثم في عالميته الكونيّة ثانيا[2]" . وحريتنا إزاء هذه النظريات كاملة ومطلقة نستقي منها ما نحتاجه ونترك الآخر بلا عيب، أو تواطؤ. ايمانا منا بأن العلم لا يحيا بإحقاق الحقائق بقدر ما يحيا بتجاوز الأخطاء.

يرى بعض الدارسين أنّ المنهد البنيوي التكويني هو خلاصة لمحاولة الجمع بين المحاولات النقديّة التي قادها الناقد جورج لوكاتش George Lukacs وبين المنهج النفسي عند جون بياجية J.Piaget وبعض خصائص المنهج البنيوي الشكلي كما طبقه رولان بارت R.Barths إلاّ أن هذا الرأي يبدو مجانبا للصواب إذا ما رجعنا إلى رأي غولدمان نفسه فس هذه المحاولات، وإن كنّا لا ننفي وجود بعض خيوط التأثير واضحة خصوصا بين غولدمان ، وإرث أستاذه جورج لوكاتش.

إنّ النظرة التي يعتمدها جورج لوكاتش في مجال تأسيس سوسيولوجيّة الأدب والروايّة تجمع بين محاور أساسيّة هي النص الأدبي والروائي، القيمة الإيديولوجيّة للكاتب، والمجتمع ليصل في النهاية إلى انجاز علاقة بين هاته الأطراف تتلخص في أن الأديب والروائي نتاج لظروف سوسيوتاريخيّة، ولذلك فإنّ انتاجه سينطبع لا محالة لهاته الوضعيّة، وبالتالي يأتي النص الأدبي كتفسير لهذه الظروف ويعكس بشكل مباشر **الصراعات القائمة في أي مجتمع** [3] في حين يرى غولدمان أن هذا التحليل السوسيولوجي الذي أرسى دعائمه جورج " **لا يشكل إلا خطوة أولى ضروريّة، والمهم هو العثور على المسار الذي عبر فيه الواقع التاريخي والإجتماعي عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية للمبدع في النتاج الأدبي المدروس** [4]". ومن خلال النظريتين نلمس تمايزا واضحا بين البينويّة التكوينيّة، وسوسيولوجيا المضامين أو الأشكال، فإذا كانت الأولى ترى أنّ الإبداع الأدبي ليس إلا انعكاسًا للواقع المعيش كمعطى محدد للوعي الجماعي فإنّ البنيويّة التكوينيّة ترى في الإبداع الأدبي كيفما كان " **لا بد أن يشكل نوعا من محاولة التجاوز لوعي الواقع، وقد يكون هذا التجاوز مطابقا لإمكانيات الوعي الواقع، أو غير مطابق؛ بمعنى أنّه قد يحمل وعيا ممكنا أو وعيا خاطئا** [5]" .

فعلى الناقد هنا ألا يتوجه إلى المضمون الاجتماعي أو الايديولوجي، فحسب بل عليه أن يضيئ الجانب الفني بوصفه بنية دالة ممثلة للوعي الجماعي من خلال الضمير أو الوعي الفردي .

---

(1) محمد الغذامى، " لماذا النقد الألسني" تجليات الحداثة . ع2 يونيو 1993. مجلة تصدر عن معهد اللغة العربية وآدابها وهران. ص 115 .

(2) المسيدي عبد السلام ، ما وراء اللغة بحث في الخلفيات المعرفية . ص 166.

(3) لحميداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الإجتماعي. دار الثقافة، المغرب: ط1؛1985. ص 11.

(4) لوسيان غولدمان وآخرون ، البنيويّة التكوينيّة والنقد الأدبي. ص 42

(5) Goldmann Lucien, Marxisime et Science Humaines ed Gallimard. 1970. Page 128 .

اما إذا انتقلنا إلى نقاط التشابه والاختلاف بين غولدمان وجون بياجيه، وجدنا بون الاختلاف شاسعا بينهما، إذ لا يمكن للدراسة السيكولوجية أن تضيئ النص من الداخل كما يرى لوسيان غولدمان خصوصا إذا ما تعلق الأمر بشهادات تخص سيرة أفراد ليسوا على قيد الحياة أو لمؤلفين لا نعرفهم معرفة مباشرة مع العلم أن سيرة الكاتب قد تكون لها أهميّة بالغة " **ومن واجب مؤرخ الأدب أن يفحصها بعناية ليرى في كل حالة خاصة ما يمكن أن تمده به من تعاليم وشروح لكن يتحتم ألا ينسى أبدا ... أن السيرة لا تعدو أن تكون عاملا جزئيا، وثانويا، وأن الجوهري هو العلاقة بين العمل الأدبي وبين الرؤيات للعالم** [1]" .

كما نلمس في معرض آخر أن غولدمان يفند الفكرة القائلة بأن الكاتب يعرف أفضل من أي أحد آخر فيما كتبه بطريقة مباشرة، أو غير مباشرة، رسائل – شهادات – محادثات، فهذه الفرضية " **تتضح صحتها في بعض الاحيان، غير أنها بعيدا عن أن تكون حقيقة عامة ... لأن العمل الأدبي تعبير عن رؤيا للعالم ... والكاتب انسان يعثر على شكل ملائم ليخلق، ويعبر عن هذا الكون إلا أنّه من الممكن أن يحدث تفاوتا كبيرا أو صغيرا بين النوايا الواعية والأفكار الفلسفية والأدبيّة والسياسيّة للكتاب، والطريقة التي يرى بها ويحس بها العالم** [2]" . في هذه الحالة كل إنتصار لأفكار الكاتب ورؤاه، هو قتل للعمل الأدبي، ولا أدّل على ذلك من الكاتب الفرنسي **هنري بلزاك** في روايته " **الفلاحون** " حيث تمكن من تصوير الحياة الفعلية للطبقات الإجتماعيّة في الريف. فقدم الشخصيات بصورة واقعية تجلت فيها حيويتها وتنوعها وغناها، هذا الوصف يتنافى جذريا مع قناعاته الإيديولوجيّة كرجل مدافع عن الأرستقراطيّة، والذي يقدم نفس الشخصيات في الواقع العيني في شكل من السلبيّة والتجريد وهذا يقودنا للقول " **بأنه من خلال قدراته ككاتب، قدم نقدا صريحا للأفكار التي تمسك بها بكل شده، حتى نهاية حياته كمفكر سياسي**[3] " . كما نلمس هذا في دانتي النيجيري الذي كان يؤمن بفردوس مطهر يمثل مثلا أعلى لإمبراطورية كونيّة في حين أن عمله كان ينذر برؤية فردية، قامت عليها بعد ذلك دعائم النهضة الأوروبيّة .

ويذهب غولدمان إلى أبعد من ذلك في نقد التفسيرات السيكولوجيّة، ودحض حججها، إذ يرى أنها " **تخلو... من البعد الزمني للمستقبل خلوا تاما، وبطريقة جذرية ... هي عودة إلى تجارب الطفولة إلى القوى الغريزية المكبوتة أو المقموعة** [4]" . فيتحول الأدب اكلينيكية تتزيف فيها الحقائق، وتتلبس بغير لبوسها ولا يمكن حينها أن يقدم لنا التفسير النفسي شيئا يذكر " **سوى معلومات حول بعض التفاصيل الثانوية، والتافهة تتعلق بطبيعة ومضمون ودلالة هذا التعبير** [5]" .

أمّا تأثر غولدمان بالبنيويّة الشكليّة، التي مثلها رولان بارت، فيظهر في أن كلاهما اهتم بالبنيّة كعنصر دال في العمل الأدبي، عدا ذلك نلمس الاختلاف بيّنا واضحا بينهما .

---

[1] لوسيان غولدمان وآخرون، البنيويّة التكوينيّة والنقد الأدبي . ص 16

[2] المرجع نفسه . ص 17 .

[3] لوكاتش جورج، دراسات في الواقعيّة الأوروبيّة. تر: أمير إسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة: 1972 . ص 49 .

[4] لوسيان غولدمان، "المنهج البنيوي التكويني في تاريخ الأدب" . تر: بدر الدين عكرودي. مجلة الفكر العربي. العدد 1 سنة 1980 ص 47 تصدر عن معهد الانماء العربي.

[5] المرجع نفسه ص 48 .

فالأساس الذي قامت عليه البنيوية الشكلية، ملخص في جملة واحدة " **إن موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبية** [1]". بعبارة أخرى البحث عن العوامل التي تجعل من الأثر الأدبي، أدبيا. والأدب بهذا المعنى ينحصر في " **التعرف الموضوعي على الأثر كما هو ... لا كما يجب ان يكون** [2]" . ومستبعدا في الوقت ذاته كل ما يمكن أن يتصل به إتصالا مباشرا أو غير مباشر من عوامل نفسيّة، أو إجتماعيّة، قد يدل عليها ذلك النص، كما قد تكون هذه العوامل نفسها سببا في وجوده .

ثمة مبدأ آخر اعتمده أصحاب البينويّة الشكليّة وهو أن " **أدبيّة النص نابعة من تغلب الوظيفة الشعرية على بقية الوظائف الإبلاغيّة في اللغة**[3] " ويقودنا هذا الاعتبار إلى تحديد الخطاب الأدبي بأنه رسالة تركبت في حد ذاتها ولذاتها، ومعناه أن الكلام الإنشائي يقوم ببنيته اللغويّة رقيبا على نفسه، فليس الكلام أداة للإبلاغ بقدر ما هو تركيب يستمد شرعيته من بنيته، وصياغته ". وبحجم ما يتعمق الخطاب في بنايته الداخلية ينفصل عن المجتمع، ويبتعد عنه، ويحنط حينها الأدب برؤية نصيّة غير كافيّة " **تفقد الابداع الأدبي الكثير من خصائصه عندما يتحول إلى مجرد مادة جامدة** [4]".

لم تكتف البنيويّة الشكليّة بعزل الأدب عن محيطه، ومبدعيه بل تطرح فرضيّة،تنطلق منها قصد تصنيف الكتابات الأدبيّة، هذه الفرضيّة يشرحها رولان بارت بقوله " **أن هناك صيغة بين صيغتين، لا تشير إلى حالة التحدث (هل هو فرد أم جميع)، ولا إلى زمن أفعاله (هل تمت في الماضي أم في الحاضر) .. بل تشير إلى حالة حياد ... إلى كتابة بيضاء، هي أشبه ما تكون بالكتابة في درجة الصفر، ومن ثم يصبح مبررا أن نقيس درجات الكتابات الأخرى على ضوء ما تحمله من صيغ وحالات وأشكال** [5]". وهذا يعني أن التشريح اللغوي الصرف لا يكشف عن المعطيات التي يقدمها الإبداع الأدبي بوصفه مؤسسة اجتماعية، ولا يقدم تفسيرا لما هو قائم من تناقضات داخل الواقع المعاش، بل يسعى إلى دراسة صنميّة، تنطلق من الحياد لتعود إلى الحياد، الأمر الذي وسع الهوة بين بارك، وغولدمان، هذا الأخير الذي يرى بأن الأدب والروايّة على الخصوص " **بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط** [6]"، وللقارئ أن يتصور حجم الخسارة التي قد يمنى بها الابداع الأدبي حينما يتحول إلى مجرد كتلة لغويّة جامدة لا يربطها وواقعها أدنى الروابط .

وسعيا منّا لاستكمال ملفات المنهج الغولدماني نورد أهم مرتكزاته وخصائصه :

1- لا نفهم البنية في المنهج البنيوي التكويني بحد ذاتها خارج حدود الزمان والمكان، وإنما من خلال تطورها وتحركها، وتفاعلها، وتنافرها داخل وضع محدد زمانيا، ومكانيا ولا يفترض في مفهوم البنية الدالة " **وحدة الأجزاء**

---

(1) السد نورالدين، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب. دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر . ص 86 .

(2) الواد حسين، البنية القصصية في رسالة الغفران. الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس: ط3 1977. ص 16 .

(3) المسدي عبد السلام، النقد والحداثة. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت: ط1 1983. ص37 .

(4) عكاشة شايف، نظرية الأدب. ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر. ص 117.

(5) رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر. تر : محمد برّادة . الشركة المغربيّة للناشرين المتحدين. المغرب: ط3؛ 1985 . ص 10 .

(6) Goldmann Lucien, pour une sociologie du roman. ed : gallimard 1964 page 23

من كلية العلاقة الداخلية بين العناصر، بل يفترض في الوقت نفسه الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية [1]"، وهو ما سماه بعض النقاد بالدمج البنيوي، أي دمج بنية ما في بنية أوسع، وتتحول بذلك البنية الأولى إلى مقوم من مقومات البنية الثانيّة، التي ستصبح بدورها مقوما في بنية أوسع . لنأخذ على سبيل المثال بنية الرواية المعاصرة بكل تناقضاتها، وصرخاتها المتعددة، والتي تمثل نقلا فنيا من واقع الحياة المعاش إلى المستوى الأدبي نلمس أن " **تناظر المستويين، رغم انه لا يكشف الكثير من نوعية، وقيمة نتاج ما، ليس أقل قيمة في كونه مكتسبا معرفيا صالح لفهم تطور الملحمة المعاصرة، وبالتالي، فإن الرابطة بين اختفاء الشخصيّة في الرواية، وتزايد الإستقلال الذاتي، وتزايد القدرة المسيطرة للموضوعات يبدو أقل تعرضا للخطأ** [2]"، وبهذا تفهم أن داخل كل بنية بذرة نافية لها تؤشر وتبشر بما ستكون عليه في المستقبل ايمانا بأن المجتمع بنية ذات ألوان باهتة، تتلون بتلون الأفكار، والمذاهب الفلسفية، ويظل المنهج البنيوي التكويني قائم أساسا على دحض هذه البنى القبلية، وفسح المجال أمام البنى التي تتلائم ورؤى العصر وتصوراته .

تبدو فكرة غولدمان عن تطور البنى، وتعريضها للخلخلة غير جديدة، وترى الدكتورة يمنى عيد أن هذه الفكرة مستمدة من فكرتي : التزامن Synchronie والتعاقب Diachronie التي أشار إليها الباحث اللساني فرديناي دو سوسير في كتابه " **محاضرات ي الألسنية العامة** "، فالتزامن هو رمز حركة العناصر في ما بينها في البنية، تتحرك العناصر في زمن واحد هو زمن نظامها، فإذا كان استمرار النظام يفترض استمرار البنية، وثبات نسقها فإن التزامن بذلك يرتبط بهذا الثبات " **ويعني مجموع الظواهر الملاحظة وهي في حالة سكون وثبات** [3]".

فالتزامن مرتبط بما هو متكون، وليس بما هو في مرحلة تكون، بما هو بنية، وليس بما سيصير بنية، حتى ولو اختلت هذه الأخيرة، وتفككت، تسقط، وتترك مكانها لعنصر آخر يجيء، ثم تستعيد هذه البنية بعد سقوط العنصر ومجيئ غيره، يظل التزامن يخص النسق الجديد فهو " **يفترض بنية متكونة، منظمة الحركة، مبلورة التنسيق، بنية تعمل بقوانين لها وهي في خصائصها هذه قابلة للعزل، ولكشف قوانين هذا النظام، وحركة تلك العناصر المتعايشة في هذه البنية وفقا لهذا النظام** [4]" .

أما التعاقب فيعني ملاحظة الظواهر نفسها، وهي في حالة صيرورة، وتبدل بمعنى " **رصد زمن التطور والانتقال من بنية إلى بنية، من نسق إلى نسق، من نظام إلى نظام كانتقال المجتمع من بنية النظام الاقطاعي مثلا إلى بنية النظام الرأسمالي** [5]" . كما أنه قد يعني استمرار البنية نفسها التي تتعرض بسبب تهدم عنصر من عناصرها إلى خلل، ثم لا تلبث هذه البنية أن تستعيد نظامها لتستمر به بعد دخول عنصر التبديل فيها .

2- إن النتاج الأدبي ليس انعكاسا بسيطا للوعي الجماعي الواقعي، كما يعتقد في ذلك الاجتماعيون الوضعيون، ولكنه يميل " **إلى أن يبلغ درجة عالية من الانسجام يعبر عن الطموحات التي يترع اليها وعي الجماعة التي يتحدث**

---

[1] لوسيان غولدمان وآخرون، النيويّة التكوينيّة والنقد الأدبي. ص46 .

[2] المرجع نفسه . ص48 .

[3] مهيبل عمر، البينوية في الفكر الفلسفي المعاصر. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر : 1993 . ص 19 .

[4] العيد يمنى، في معرفة النص.دار الأفاق الجديدة، بيروت : ط2، 1984 . ص 28 .

[5] المرجع نفسه. ص 29/28 .

باسمها الأديب، ويمكن تصور هذا الوعي كحقيقة موجّهة من أجل حضور الجماعة المذكورة على نوع من التوازن في الواقع الذي تعيش فيه [1]" . ويغدو بذلك الابداع الأدبي بوصفه بنيات دالة، ممثلا للوعي الجماعي من خلال الضمير أو الوعي الفردي أو من رؤية العالم .

وتعتبر مقولة رؤية العالم La vision du monde من بين المقولات الأساسية في منهج لوسيان غولدمان، هذه الرؤية لا يستمدها الكاتب " **من تحليله المباشر للواقع، ولكن من خلال الوعي الجمعي، وعي الطبقة أو الفئة التي تمارس تأثيرها الإيديولوجي عليه، وهو يعبر في الغالب عن رؤية خاصة للعالم تتبناها طبقته**[2]" . ووظيفة العمل الفني داخل المجتمع هو إعطاء شكل الرؤية للعالم ولا نعني بكلمة الرؤية المعنى التقليدي الذي قد يدل على تصور واع للعالم، تصور ارادي مقصود، بل هي عنده الكيفية التي يحس بها، وينظر بها إلى واقع معين. إن ما هوام ليس نوايا الأديب بل الدلالة الموضوعيّة التي يكتبها إبداعه، بمعزل عن رغبة المبدع وأحيانا ضد رغبته، ولا يستطيع الأديب أن يخلق لنفسه رؤية للعالم خاصة، فهذه الرؤية تتكون، وتصدر بالضرورة عن فئة اجتماعية، قبل أن يتداولها الأديب " **فالفرد ليس في مقدوره على الإطلاق أن يضع من تلقاء نفسه بنية فكرية، منسجمة، تقابل ما يدعى عادة برؤيا العالم، مثل هذه الرؤيا لا يمكنها أن تكون إلا نوع من إبداع الجماعة، والفرد يمكنه فقط أن يرتفع بها إلى درجة عالية من الانسجام ليحولها إلى مستوى الإبداع الخيالي أو مستوى الفكر النظري**[3]". فرؤيا العالم من هذه الوجهة، رؤية ملتحمة وموحدة تقع خلف الوعي الجمعي، وقلما توجد عند وعي الأشخاص بشكل انفرادي.

3- يميز لوسيان غولدمان بين نوعين من الوعي وعي قائم حقيقي يمكن شرحه بتشريح البنى الواقعية المتعددة لواقع ما، وكذا بتحليل العوامل المتنوعة التي ساهمت في تكوين هذا الوعي، وبين وعي ممكن قائم أساسا على الوعي الواقع، وهو الحد الأعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة بدون أن تغير طبيعتها، وفي هذا الرأي يقول غولدمان " **إن الوعي الواقع محدد بأنه الوعي الذي يملكه كل الأفراد جماعة، أو طبقة اجتماعية سواء كان فكرها سائدا أو غير سائد**[4]". أما الوعي الممكن فهو " **أقصى تلاؤم مع الواقع يستطيع وعي جماعة ما أن يدركه بدون أن يغير هذا الإدراك بنيتها** [5]". ومن خلال هذا التمييز بين الوعيين نلمس ما يلي :

إن كل واقعة اجتماعية بكل أبعادها الذاتية، والموضوعية، هي واقعة وعي .

إن كل وعي هو تمثيل ملائم لقطاع معين من الواقع على وجه التقريب .

يضيف لوسيان غولدمان لهذين النقطتين ما أسماه بالوعي الخاطئ مع العلم أنه لم يفرد له بحثا خاصا كسابقيه، بل جاء عرضا في الكلام عن الوعيين- وهو يقصد به وعيا يهدف إلى تغيير طفيف في عناصر الواقع، ولا يريد ابدال ركائزه الأساسية، فهو يعكس إلى حد ما تصالحا مع هذا الواقع، ونلمس هذا الوعي عند الأدباء الذين يتشبثون بإيديولوجيات

---

(1) لحميداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الإجتماعي. ص 11.

(2) Lucien Goldmann, Le dieu caché étude sur la vfision tragique dans les pensées de pascal et dans le théatre de racine. Edition gallimard : 1983. page 26 .

(3) Lucien Goldmann , Marxisme et sciences Humaines. page 121

(4) Ibid. page 125 .

(5) جاك لينهارت، محاولة لبناء الجمالية لدى لوسيان غولدمان. تر : فهد عكام. مجلة الموقف العربي. ع112،آب سنة 1980. تصدر عن اتحاد كتاب العرب سوريا .ص. 51

استعمارية " **مع أن هذه الايديولوجية لم تكن حتى بالنسبة لأصحابها وعيا واقعيا ... إنهم يثبتونها، وكأنها إيديولوجيتهم الخاصة التي تعبر عن مطامحهم في حين أنها لم تكن كذلك** [1]".

4- إن الإبداع الأدبي ليس مجرد عاكس آلي للوعي الجماعي، بل ثمة رابطة أبعد من عملية الإنعكاس بينه وبين هذا الوعي إنه فعل انزياحي لفعل البنى التحتية، ينتقل فيه الابداع من عالم تهاوت فيه " **كونية القيم القديمة، وأخذت قيم أخرى عديدة تترع إلى الوجود** [2]"، لتشكل في الأخير نوع من الانسجام على مستوى أعلى أو نوع من التطابق على مستوى بنية عالم المبدع، والبنى الذهنية للطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها المبدع .

5- يرى غولدمان إن الوعي الجماعي ليس حقيقة أولية، ولا هو بحقيقة مستقلة، إنه وعي يتكون ضمنيا من خلال السلوك العام للأفراد المساهمين في الحياة الإقتصادية، والإجتماعية والسياسية. ذلك لأن القيم الفكرية التي تشكل الوعي الجماعي لا يمكنها أن تنفصل عن هذه العوامل. بل هي قائمة على هذا الواقع بالذات .

من خلال الخطوات السابقة نلاحظ أن البنيوية التكوينية قد تجاوزت إلى حد ما النقد السوسيولوجي المادى، رغم اتصالها الوثيق بالفلسفة اللينينيّة، كما تميزت بمرونة كبيرة بما طرحته من مفاهيم نظرية، للتحليل السوسيولوجي للنصوص الروائيّة، بعيدا عن كل تنميط ايديولوجي ضيق الأفق .

فإذا كان بحثنا يتعلق هنا بـــ " تيمة الجنس " فعلينا أن نمسك بالبنيات الخطابية وسياقاتها، وأن نكشف بنى الدلالات التي تقدمها العناصر الزمانية والمكانية، والأحداث والأبعاد النفسيّة للشخصيات، والعلاقات الحاصلة فيما بينها، والبنيات الماثلة في النص الروائي ثم يتوجب علينا تفسير البنية النصيّة ذات البعد الفكري ووصلها بنمط فكري خاص في البيئة الاجتماعيّة قصد الوقوف على أنماط الوعي السابقة – الواقع – الممكن – الزائف- التي تقف وراء موضوع الجنس .

وهذا يعني أن الدراسة ستبتعد قدر الامكان عن كل تنميط أو ابتذال من شأنه أن يسقط موضوع الدراسة في تحليل ماهوي مثير لا يخدم الموضوع بقدر ما يتاجر به .

ومع ما أحرز المنهج البنيوي التكويني من مكانة مرموقة إلا أن ثمة بعض المآخذ التي وجهت إليه فيما بعد من أنصار **سوسيولوجيا النص الروائي** . ذلك أن المجهود الكبير الذي بذله غولدمان كان موجها في أغلبه إلى توضيح المرتكزات الفلسفية لعلاقة الروايّة بالوعي والواقع ومع أنه " **أكد على ضرورة اخضاع العمل الروائي إلى التحليل الداخلي في الخطوة الأولى ... إلا أنه لم يستطع مع ذلك أن يخصب نظرية الشكل الروائي بوضع أو إقتراح الوسائل والأدوات العلمية التي تمكن من القيام بذلك التحليل** [3] " .

وهذا ما سيدفعنا حتما إلى تقصي الأدوات الإجرائية عند أصحاب سوسيولوجيا النص الروائي من أمثال – **ميخائيل باختين، بيار زيما، جوليا كريستيفا، ميشال زرافا** . وحتى عند السيميولوجيين المتأثرين بالنقد السوسيولوجي من أمثال جريماس **A.j.grémas** .

---

[1] لحميداني حميد، الروايّة المغربية ورؤية الواقع الإجتماعي. ص 31.

[2] لوسيان غولدمان وآخرون، البنيويّة التكوينيّة و النقد الأدبي . ص 28 .

[3] لحميداني حميد، النقد الروائي والإيديولوجيا. المركز الثقافي المغربي، بيروت : ط1 آب 1990 . ص 70 .

ثانيا : الـــــرواية لغة واصطلاحا

لغة : جاء في كتاب الصحاح للجوهري أن الرواية هي " **التفكير في الأمر، ورويت على أهلي، إذا أتيتهم بالماء، يقال من أين ريتكم، أي من أين ترون الماء، ورويت الحديث، والشعر رواية، فأنا راو في الماء، والحديث، والشعر ،وتقول أنشد القصيدة يا هذا، ولا تقل أروها، إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها**[1] " . وعليه فالرواية تعني التفكير في الأمر، وتعني نقل الماء، أو نقل النص كما تطلق على الناقل نفسه، وتدل أيضا على الخبر .

وتكاد تتفق جميع المدلولات أن الرواية نقل من موضع إلى آخر يغايره، كما قد تقترب هذه الروايات نفسها من التعريف الاصطلاحي للرواية .

اصطلاحا : إن تحديد مصطلح الرواية يعتبر في الواقع على غاية من الصعوبة، ويزداد الأمر صعوبة عندما يتعلق بنتاجات قصصية تنتمي إلى موطن غير الموطن الأصلي الذي ولدت فيه، فوجودها في معاجم اللغة العربية القديمة بالمعنى النقدي المعاصر غير وارد تماما، وذلك كونها كلمة مستحدثة[2]، ودخيلة على البيئة العربية .

كما أنه يصعب تحديد معنى لها لكونها تأخذ صورة مميزة لكل عصر من العصور؛ ففي العصورالقديمة كانت الملحمة هي الرواية، وفي القرون الوسطى كانت القصة الطويلة الخرافية ذات الطابع الفروسي هي الرواية، ومع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت القصة الطويلة الواقعيّة هي الرواية .

وبالرغم من كل المقاربات والتحديدات لفهم الرواية إلا أنه من الصعب القبض عليها، ووضع قواعدٌ لها، ذلك أن هذا اللون من الأدب في تطور دائم غير قار، فهي تستفيد من كل العلوم، وتتلون بجميع اللغات، وقد أشار الدكتور عبد المالك مرتاض إلى هذه الصعوبة في تعريف الرواية فقال " **والحق أننا بدون خجل، ولا تردد نبادر إلى الإجابة عن هذا السؤال بعدم القدرة على الإجابة** [3]". وبالرغم من صعوبة تعريف الرواية، فإن ذلك لا يعفينا في البحث عن مفهومها واستعراض بعض التعاريف التي أوردها الدارسون ثم نستجمع أهم خصائصها من استقرائنا لهذه التعاريف :

1- " **هي رواية كلية شاملة أو ذاتية تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتقدم مكانا لتتعايش فيها الأنواع والأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات، والطبقات المتعارضة جدا** [4]".

2- "**هي قصصا طويلة**[5]".

3- " هي **نمط سردي، يرسم بحثا اشكاليا بقيم حقيقيّة لعالم متقهقر في تنظيمه** [6]".

4- " هي **سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البورجوازية، وما صاحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية** [7]".

---

(1) الجواهري اسماعيل بن حمّاد ، الصحاح ، تاج اللغة وصحاح العربية ، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار ، دار العلم للملايين بيروت ، ط 1984 ، ج 6 ، ص 2364

(2) محمد أحمد سيد، الرواية الإنسيابية ،وتأثيرها عند الروائيين العرب. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر: 1989. ص 17.

(3) مرتاض عبد المالك، الرواية جنسا أدبيا. مجلة أقلام، العدد 12.11. سنة 1986. ص 124. تصدر عن وزارة الثقافة والإعلام بغداد.

(4) العروي عبد الله، الإيديولوجيّة العربيّة المعاصرة. تر : محمد عيتاني. دار الحقيقة، بيروت : 1976 . ص 275 .

(5) لحميداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الإجتماعي. ص 37 .

(6) علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء المغرب. ص 60.

(7) فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، العدد 1. المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية : 1988 ص 176 .

5- " **الرواية كما يدل عليها اسمها ليست في الأصل سوى واقعة أو حادث يرويه القوم . أي يتناقلوه بينهم سواء كان موضوعها صحيحا صادقا أو مختلقا** [1] ".

ومن خلال هذه التعاريف نورد أهم الخصائص التي تميز جنس الرواية :

- فن أدبي نثري ظهر مع ظهور الطبقة البورجوازية، انتقل إلى وطننا العربي بشكل مستعار .
- ترتبط الرواية ارتباطا وثيقا بالمجتمع ونقيم أساسها عليه، كما أنها تعبر عن روح المجتمع، ورصد كفاح الإنسان في حياته المعاصرة .
- تخضع الرواية في بنائها المعماري على عناصر أساسية هي : الشخصيات، الزمان، المكان، السرد والأحداث، الوصف، الصيغة، الرؤية والتصميم .
- قصة، لكنها تختلف عن القصة القصيرة والقصة بالمعنى المعاصر في حجم الصفحات واتساع الأحداث، والشخوص كما أنها أي الرواية تشتغل على زمن أطول بمضامين مختلفة .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

---

[1] شلش علي، نشأة النقد الروائي. مكتبة غريب، مصر ص 35 .

ثالثا : الرواية، النشأة، التأصيل والتطور

يرى معظم الباحثين أن نشأة الرواية العربية ترجع إلى تأثير الآداب الغربية، وأنها ظهرت أول ما ظهرت في بداية القرن التاسع عشر في صورة روايات منقولة عن الآداب الأوروبيّة، ثم محاكاة لبعض قوالبها، وأشكالها الفنيّة حتى استوت الروايّة على عودها بفضل محاكاتها الروايات الأجنبيّة، وما تزال تنمو، وتتطور بمقدار ما يستوعبه كتابها، عن غيرهم من الآداب العالميّة المختلفة. وعلى رأس هؤلاء الباحثين بطرس خلاق الذي يرى " **أن الرواية العربية، نشأت في العصر الحديث فنا مقتبسا من الغرب أو متأثرا به تأثرا شديدا** [1]".

وثمة فريق آخر يرى أنه ليس من المعقول أن يصل أي لون من ألوان الأدب – لدى أي أمة – إلى ما وصل إليه في الرواية العربية الحديثة من تقدم في مثل هذا الوقت القصير ما لم يكن له جذور يعتمد عليها " **فالإنتاج الروائي المعاصر بلغ من الأصالة حدا يجعل من المذهل حقا أن يكون وليد عشرات من السنين فحسب، كما يجعل من المتعذر على التفكير العلمي، أن يقبل ما يردده الكثيرون في أن هذا الفن المستحدث في أدبنا العربي لا جذور له، فنشأة الرواية العربية الحديثة وثيقة الصلة بالتراث العربي كما تمثله السير الشعبيّة كسيرة عنترة وسيف بن ذي يزن ...** [2]".

وهناك رأي ثالث، وهو الأقرب إلى التحليل الموضوعي. حيث يرى أصحابه أنه لا يختلف اثنان ذوا عقل في وجود التأثير والتأثر بين الآداب العربية والأوروبية، القديمة والحديثة انطلاقا من أن الأدب ذو نزعة إنسانية لا يعرف منطقه الحدود ولا جوازات السفر . وبهذا فأصالة القصص العربي القديم في مضمون الروايات، قائم لا محالة فيما عدا تقنيات التعبير، ومنهج الصياغة، فهو شيء مستورد، ولا غرابة في ذلك .

كما تثبت المصادر العربية القديمة أصالة مصر، وحيزها على قصب السبق في ميلاد الرواية. حيث رفع لوائها – الرواية – رفاعة رافع الطهطاوي، ومحمد ابراهيم المويلحي، وجرجي زيدان، وابراهيم البازجي، وأحمد فارس الشدياق. أما بقية الأقطار، فإنها عرفت نشأة الرواية بعد ذلك، ولم تعرفها في زمن واحد، ذلك أن لكل بلد ظروفه، فقد ظهرت في تونس سنة 1935 لعلي الدعجاوي – " **جولة حول حانات البحر الأبيض المتوسط** "، وفي المغرب كان ظهور الرواية عام 1957 ممثلا في رواية " **في الطفولة** " لعبد المجيد بن جلون .

إن جميع هذه المدونات النقدية العربية قاطبة تجمع على أن البدايات الأولى للجنس الروائي كان في مصر، أما المتتبع لمستجدات النص الأدبي المغربي، والمواكب لحركة البحث، والتنقيب عن جذوره فقد يمكنه أن يلم في ذاكرته بمجموعة من الأسئلة التي تكرس فكرة قد تخالف ما روجت إليه تلك المدونات .

يرى الدكتور بويجرة محمد البشير أن أولى المحاولات الروائية كانت من الجزائر، على "**يد محمد بن إبراهيم الملقب بـــ الأمير مصطفى حوالي سنة 1845 تحت عنوان حكاية العشاق في الحب والاشتياق** [3]". ويتنـــاول الروايـــة /

---

[1] خلاق بطرس، نشأة الرواية العربية بين النقد والإيديولوجيّة. أعمال الملتقى الرواية العربيّة واقع وآفاق بالمغرب . دار ابن رشد للطباعة والنشر بيروت : ط1 1981 .ص 17 .

[2] محمد أحمد سيد، الرواية الإنسيابية، وتأثيرها عند الروائيين العرب. ص 24.

[3] بشير بويجرة محمد، الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل. مجلة دراسات جزائرية، ع1، جوان : 1997 . ص 125. تصدر عن معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران .

المخطوط بالدراسة والتحليل لكل عناصرها، وأشكالها الفنية ليلخص في الأخير بقوله " **إن رغبة الحكي لم تكن مجرد ارسال خطاب بسيط، يعتمد على التسلسل والترتيب قصد نقل قصة من ذات مبدع إلى ذات متلقية، بل إن مقصديّة الإشارة والبنائية الفنية كانت جليّة، ومهيمنة حين كانت جل الأحداث تتصف بالتصادم والإلتواءات والتعقيد، الشيء الذي يفرض على قارئ النص الغوص في صميم السؤال والتحاور مع " الما بعد " وتلك ميزة لا تتوفر إلا لنص نال قسطا وفيرا من فنيات الحكي، وبنيات القص** [1]".

وأي كان الاختلاف فإن الحديث عن الرواية الجزائرية هو حديث عن الرواية العربية بشكل عام، وذلك للجذور المشتركة الضاربة في العمق فكرا وفنا .

فالرواية الجزائرية الحديثة المنشأ غير مفصولة إذن عن حداثة النشأة في الوطن العربي كله سواء في نشأتها المترددة، البسيطة، أو في انطلاقتها الناضجة، ويمكننا تحديد نشأة الرواية الجزائرية وتطورها عبر ثلاث مراحل[2] هي :

1- مرحلة ما قبل الثورة التحريرية :

كانت الكتابة الروائيّة في هذه المرحلة جد بسيطة، بساطة الموضوعات المتناولة، ومحاولات ضعيفة في غالب الأحيان، وخاصة من الناحية الفنية والأسلوب، وأول عمل روائي في هذه الفترة هو لمحمد بن ابراهيم بعنوان — **حكاية العشاق في الحب والإشتياق** — سنة **1849** .

ثم تأتي بعد ذلك رواية غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو، والتي ظهرت في الأربعينيات، يقول أحمد منوّر في مقدمته للطبعة الثانية من قصة "**غادة أم القرى** " **ونعتقد أن أحمد رضا حوحو كتب غادة أم القرى في بداية الأربعينيات، وربما قبل ذلك بالاستناد إلى المقدمة التي كتبها له السيد أحمد بوشناق المدني والمؤرخة في 1362/12/21 هـ وهو ما يقابل في تقديرنا 20 يناير 1943** [3]".

وتتحدث الرواية عن معاناة المرأة الحجازية من ضغوط القهر والحرمان، وهي ذات أسلوب فنّي بسيط، كما تتميز بهدوء في وصف الشخصية، وما يحيط بها .

2- مرحلة الثورة التحريرية :

في هذه الفترة نجد الحدث الثوري يظهر بشدة في النتاج الأدبي بصفة عامة، والروائي بصفة خاصة، كما جاءت الرواية عبارة عن كشف عن الواقع الذي يعيشه الشعب الجزائري. فظهرت روايات عدة أهمها رواية **الحريق** لنورالدين بوجدرة، والتي طبعت بالشركة التونسية للفنون بتونس عام 1957م، ورواية **الطالب المنكوب** لعبد المجيد الشافعي، والتي طبعت بدار الكتب العربية بتونس سنة 1951 .

3- مرحلة ما بعد الاستقلال :

عرفت الجزائر غداة الاستقلال وضعا انتقاليا صعبا إنعكست آثاره على مختلف مجالات الحياة الإقتصادية و الإجتماعية والسياسية والثقافية. وقد نتج عن ذلك أن أصيبت الحياة الثقافية بركود آني — خصّ فترة الستينيات — ارتسمت آثاره في كل المجالات الثقافية، وخاصة الأنشطة الإبداعية كالأدب والرسم. وكان من الطبيعي أن تختفي

---

[1] المرجع السابق . ص 134/133 .

[2] يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب. رسالة ماجستير، اشراف جودت الركابي. جامعة قسنطينة : 1991 . ص 48 .

[3] حوحو أحمد رضا، غادة أم القرى. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر : ط2، 1988 . ص 09 .

الرواية نهائيا، وذلك " **لأن الظرف التاريخي بكل مفارقاته الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية زيادة على ذلك أن ثقافة الأديب نفسه لم تكن لتساعد ولا لتسهم في ظهور الرواية، ولكنها خلقت التربة الأولى التي ستبنى عليها أعمال أدبية فيما بعد خصوصا مع التحوّلات الديمقراطية في بداية السبعينيات** [1]". وهكذا توقف الكثير من الأدباء عن الإنتاج الأدبي، ولا سيما الروائي إذ امتصت جهودهم شؤون التعليم الجامعي أو الثانوي، وانهماك بعضهم في تحضير الشهادات الجامعية أو السعي وراء الكسب والارتزاق " **فقد تفرّغ الدكتور عبد الله خليفة ركيبي للتأليف ...ولم ينشر سوى قصة – احتراق – واتجه الدكتور أبو القاسم سعد الله إلى الدراسات ثم البحوث التاريخية، وكاد ينقطع عن كتابة الشعر والقصة أما الدكتور عبد الله شريط فقد توقف نهائيا عن كتابة الشعر... وقل إنتاج محمد الصالح الصديق، وعبد المجيد الشافعي وتوقف عن الكتابة كل من فاضل المسعودي، وعثمان سعدي وحنفي بن عيسى والجندي خليفة، وساعد على هذا الركود ضعف الحركة النقدية** [2]".

ومع بداية السبعينيات شهدت الرواية تطورا وتنوعا لم تعرف له مثيلا من قبل، وذلك لأن شيئا من الاستقرار طبع على الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ويمكن إجمال العوامل التي ساعدت على هذا الازدهار فيما يلي[3] :

1- إنشاء المجلات والصحف آمال، دروب القصة، دروب الشعر، الأثير، الشعب الثقافي .

2- ظهور برامج إذاعية تخدم الإنتاج الأدبي وتطوره؛ دنيا الأدب، أدب الناشئين .

3- عودة الكتّاب والطلبة الجزائريين إلى أرض الوطن : الدكتور محمد مصايف، أبو العيد دودو، عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار، محمد صالح باوية .

4- دور البعثات العربية التعليمية ... فوفد إلى الجزائر العديد من المفكرين والأدباء، أمثال د.محمد شكري عيّاد، عبد الواحد وافي، جودت الرّكابي، حيدر حيدر، عمر الدّسوقي ... وغيرهم .

فهذه العوامل في مجملها دفعت عجلة التطور، وظهر إنتاج روائي غزير، صُفّ بعضه في مصاف الأدب العالمي، ومن أمثلة هؤلاء : الطاهر وطار، واسيني الأعرج، مرزاق بقطاش، عبد الحميد بن هدوقة، محمد عرعار، إسماعيل غموقات، ... إلخ .

---

[1] الأعرج واسيني، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1986 . ص 85 .

[2] شريبط أحمد، الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر (الشكل والمضمون). رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة عنابة : 1987 . ص 300 .

[3] المرجع نفسه . ص 305/304/303 .

رابعا : الـــــــرّواية، الواقع، الموضـــــوع

تعني كلمة واقع، الحقيقة أو الطبيعة، أو الحياة، كما تأتي مشحونة بمعان كثيرة، سواء على المستوى الفلسفي أو الاستعمال العادي، ويدلّنا تاريخ الفكر والأدب على أنّ كل الفنون في الماضي كان هدفها بشكل ما هو هذا الواقع، حتى عندما نتحدث عن واقع أسمى، أو واقع الجوهريّات أو واقع الأحلام والرموز. وهذا يعني أنّ " **الفن عموما في جميع المراحل التي قطعها كان ولا يزال وطيد الصّلة بالمجتمع، لأنه أوّلا نوع من النشاط الاجتماعي، وثانيا لأنّه يعكس على الدوام بشكل من الأشكال طبيعة العلاقة السائد؛ سواء تلك التي تمثل صراع الإنسان مع الطبيعة والكون، أو تلك التي تمثل صراع الإنسان في إطار مجتمع واحد قائم على أساس طبقيّ** [1]".

والرواية بوصفها فنّا من الفنون الأدبية ترتبط ارتباطا وثيقا بالواقع الاجتماعي ويكاد يكون ظهورها الأول مرتبطا بتشكيل اجتماعي معيّن هو ظهور البورجوازية في أوروبا. فهي تحاكي الواقع المرجعي، وتنقل عنه، لكن في محاكاتها له تضمن أشكالها الفنية ومضامينها، ولا تعني المحاكاة هنا نقلا حرفيا للواقع المعاش، فالأديب وهو يعالج الواقع لا يتناول القضايا بعينيّتها، وإنما يأتي العمل الفني كتحطيم للواقع، وبعْثَرته، ثم إعادة بنائه من جديد، يقول أحمد الحسن " **وأهم ما يميز الكتابة الروائية ظاهرة البعثرة لما هو خطي وأفقي في الواقع وخلخلة منطق الثبات والسكون الذي يحكم أحداث الواقع المنجزة**[2] ". فالواقع ثابت منتظم عقليا، وكتابة الرواية لها نسقها الخاص ونظامها المميز الذي يتجاوز الواقع، يرفض العالم، وينشد عالما آخر وواقعا فوق هذا الواقع: ومعنى هذا أننا " **حين نكون بصدد دراسة الرواية فإننا نكون بإزاء مادة غنية ومعقدة، تشمل البشر في علاقاتهم مع بعضهم، وفي علاقاتهم مع الطبيعة، وتشمل الوصف الخارجي كما تشمل الوصف الداخلي، كل ذلك بأسلوب متميز جمالي. إننا نكون إزاء واقع جديد مجهول من قبل هو من خلق الأديب** [3]".

من أهم المواضيع الواقعية التي تنتقل إلى متون الروايات، بشكل قصري، ظاهري أو متخفي موضوع الجنس ، ولا تكاد تخلو جميع الروايات العربية من تصوير ولو طفيف، لعلاقة الرجل بالمرأة؛ أبعادها الذاتية والموضوعية، باعتبار أن "**الجنس** " محور الحياة الإنسانية ومؤشر لطبيعة العلائق بين الناس وبالأخص بين المرأة والرجل .

وتتحدد نظرة الكاتب لموضوع الجنس تبعا لإيديولوجيته المتبناة، وتبعا لطبيعة تموضعه إزاء الموضوع (النوع، التديّن،...). فنظرة الكاتب الذكر غير الأنثى، ونظرة المحافظ المتديّن غير المتحرر الطليق بلا ضوابط .

كما أن اطراد وجود الجنس، وتغطيته جميع الروايات، ينفي وجوده بشكل عرضي أو عشوائي بل إن الروائي وهو ينقل الظاهرة من المجتمع يتقصّدها قصدا أوّليا ويحاول أن يلقي عليها جميع الظِّلال التي تلبّي رغبته، وترضي كيانه، وسنحاول في هذه اللمحة البسيطة أن نعرض لأهم المفاهيم التي وردت حول الجنس في الرواية العربية بشكل عام والرواية الجزائرية بشكل خاص :

1- الجنس وقصدية الإثارة والتصوير البورنوغرافي .

2- الجنس وصرخات الطبقة الفقيرة والكادحة .

---

(1) لحميداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الإجتماعي. ص 47.

(2) الحسن أحمد، تقنيات الرواية في النقد العربي المعاصر. رسالة دكتوراه، إشراف فؤاد المرعي، جامعة حلب، كلية الأداب : 1993. ص 187

(3) مفقودة صالح، صورة المرأة في الرواية الجزائرية. رسالة دكتوراه، جامعة قسنطينة : 1999. ص 47.

3- الجنس و صراع الطبقات، المرأة و الرجل* .

4- الجنس وصراع الشرق والغرب .

5- الجنس ومحك التجربة الوجودية* .

6- الجنس وعلاقة التكافؤ بين الرجل والمرأة .

1-الجنس وقصدية الإثارة والتصوير البورنوغرافي :

يأتي هذا الملمح في تصوير الجنس عند الكثير من الأدباء المتحررين، والمتأثرين بنزعة أبيقورية، التي ترى أن غاية الحياة، اللذة الحسية، وينشدون هذه اللذة بدافع غريزي حسي لا أثر فيه للتفكير أو التعليم، وقد نلمس هذا عند أبطال شخوص الروايات المنتجة من قبل هؤلاء الأدباء .

ولعل " **الرباط المقدس**" لتوفيق الحكيم خير دليل على هذا النوع من التصوير المكشوف، فهذه البطلة المحتارة بين ما يطالبها به زوجها – الفراش والأطفال – وما تطلبه هي ذاتها في كراستها، ومذكرتها، تقول "...**فقادني إلى حجرة نومه، وتلقى جسمينا ديوان وثير، وقال لي في همسة عذبة : يا حبّوبتي، وطوّقني، والتصقت شفاهنا، وتنفّس والعين في العين** ... **فخيّل لي أنني أشرب أنفاسه شربا، وأنها تهبط إلى سويداء قلبي، فأدركت عندئذ أن جسدي كان جوعانا حبا، وأن هذا الرجل يستطيع أن يصنع بي ما يشاء** ... **وهنا شعرت بأصابعه اللبقة تفلت أزرار ثوبي وتجردني منه بغير لهفة ولا عجلة** ... **ثم جعل يعجب بي وأنا كذلك. ثم أخذ يداعبني بيده وفمه** ... **إنها عين القبلة التي عرفتها فيما مضى ولكنها من قبل كانت تطبع على جسد هامد** .. **يتمنى في قرارته الخلاص ويود لو يدفع عنه تلك المداعبات الثقيلة التي يتكلف احتمالها تكلفا، أما هذا الحبيب فلا شيء منه أكرهه مطلقا** .. **لقد خُيّل إلي أنني أريد بدوري لو أغطي جسمه بقبلاتي، وأخيرا حملني، وأنا في شبه غيبوبة إلى سريره المعطر، وتركني واختفى لحظة ثم عاد متدثرا في روبديشمبر خفيف من الحرير " الساتان " لم يخلعه عنه وهو يطرح جسمه إلى جانبي، وبدأ المداعبة والملاعبة من جديد** .. **وجعل يهدهدني بكلمات الحب :**

يا حبيبتي، يا معبودتي، يا حياتي، إلى أن صرنا جسما واحدا لا تنفصل بيننا شعرة[1] " " .

إن هذا السرد الميكانيكي للجنس أسقط الكاتب في كثير من السطحية والتفاهة، وكان يمكن لهذا المشهد أن يمر دون الولوج إلى هذه الزوايا الخاصة، بتقنيات وأدوات أكثر نجاعة من هذه الوسائل المفضوحة .

كما تأتي بعض الروايات الجزائرية غاية في الإباحية " **هذا ما نجده عند بوجدرة الذي يصف العملية الجنسية بصورتها البورنوغرافية، كما يصف الأعضاء الجنسية للمرأة وصفا تفصيليا** [2]" ، وهو كغيره من الروائيين لا يتوزع عن استخدام بعض الألفاظ الفاحشة والمكشوفة، فضلا عن تصوير اللقطات الغرامية المفضوحة. يقول رشيد بوجدرة في روايته **فوضى الأشياء** " **وقد أفرجت عما بين ساقيها** .....[3]". ونظرا لألفاظها الجد مكشوفة أحجمنا

---

* نرجئ الحديث عن الجنس ومعادلة الصراع الطبقي والجنس ومحك التجربة الوجوديّة إلى مضمون البحث ذاته .

(1) الحكيم توفيق، الرباط المقدس . المطبعة الفنية الحديثة - مصر - القاهرة . ص ١٤٦ - ١٤٧

(2) مفقودة صالح، صورة المرأة في الرواية الجزائرية . ص 302.

(3) راجع رشيد بوجدرة، فوضى الأشياء. دار لوشان للنشر، الجزائر: 1991. ص 156.

عن ذكر بعض شواهد الرواية، وطبعا لا يتأتّى هذا التصوير المتدنّي إلا من شخص تدنت القيم لديه، وغدت قيم كالحرية، الشرف، العفة، ألفاظا تافهة، بالمقابل من الزنا والدعارة والفساد فهي قيم العصر التي لا بد منها .

غير بعيد عن هذه الروايات تأتي روايات إحسان عبد القدوس ومحمد زفزاف خصوصا في " **الأفعى والبحر** " ومؤلفات غادة السّمّان، وحنان الشيخ وليلى كوليت ...وغيرهم. ومثل هذه الروايات، هي الأكثر رواجا بين القراء خصوصا فيما بين المحن والنكبات التي تصيب الأمة. حيث تسجل مبيعاتها رقما خياليا مقابلا بالكتب الأخرى .

2-الجنس وصرخات الطبقة الفقيرة والكادحة :

يأتي الجنس هنا عزاء ومهربا وسلوكا آليا يفضح ظروف الرجل، وبؤس حياته كما يبين المرأة التي لا يقام لها وزن، وإنما هي مجرد أداة، والعلاقة بين المرأة والرجل هنا " **تصبح تعويضا عن الملل وتعبيرا قاسيا على أنه لا يوجد شيء آخر. فبينما يفترض المرء أن العلاقة بينه وبين الأنثى مصدر متعة مشتركة، يضطر تحت وطأة الضغط الاجتماعي أن تتحول بها إلى مخدر من جانبه، وإلى واجب زوجي من جانب المرأة، تؤديه بحركة آلية، وتبتعد بها العلاقة تماما عن المستوى الإنساني لأنهما يعيشان أصلا دون هذا المستوى** [1]". ومن هذا المعنى يأتي تصوير الأديب يوسف إدريس لأزمة الجنس تصويرا بالغ الأهمية لأنه يلتقط ظواهر عديدة من زوايا مختلفة، ففي قصة " **أرخص ليالي** "، يصور لنا كيف كان ضيق ذات يد الفلاح (عبد الكريم) وخلوّ بيته من الزاد، ووراء حرمانه من سهرة الخميس خارج البيت مع أصدقائه، أو في البيت مع أسرته، وعندما هدّه التعب وقلة الحيلة، لم يبق له إلا أن يعود إلى بيته محطّما كسيرا " **وأخيرا استقر في وسط داره، وقد أغلق الباب بالضبّة والمفتاح، وتخطى الأولاد، وهو يزحف في الظلام على قبوة الفرن حيث يتناثرون، ومضمض بشفتيه وهو يئنّ منهم ومن الظلام ... وعثر آخر الأمر على امرأته** [2]". فيضاجعها عزاء أو هروبا بعد أن جفاه النوم بسبب كوب الشاي المركّز الذي تعطّف به عليه الخفير طنطاوي، وتكون النتيجة بعد شهور أن يضاف إلى قائمة الجوعى في أسرة عبد الكريم ابنا سابعا " **فكأنّ عبد الكريم كان كالمستجير من الرّمضاء بالنار** [3]". ولم يكن هذا شأنه وحده فما يزال الموقف يتكرر معه أو مع غيره من أهل القرية مضيفا إليهم جيوشا من النمل يزاحمون طريقهم في ذهابهم وأوبتهم.

والجنس هنا، وعند هذه الفئات المطحونة، انعكاس للضياع النفسي والاجتماعي، مجرد ملأ فراغ في حياة الرجل فيحاول تسلية الوقت بأي ثمن، والمرأة تحاول النوم ولا ينجح كلاهما، لأن الرجل لا يملك أي ثمن، والمرأة مرغمة على اليقضة حين تداعبها أيدي زوجها " **عبد الكريم** "، وما بين معادلات الرجل والمرأة للوصول إلى حل، يستعرض الكاتب البناء الاجتماعي للقرية من خلال ألوان التسلية التي يقتلون بها الوقت .

فيستعرض لنا في موقع آخر صورة الفجيعة الاجتماعية الحية في أرضنا " **فنحس أننا نلتقي فعلا مع الوجه النفسي اليائس لهذا الإنسان الذي يهرول بخطى سريعة نحو الدمار النفسي الكامل** [4]". ونكاد نلمس هذا النوع من البعد

---

(1) شكري غالي، أزمة الجنس في القصة العربية. دار الشروق، بيروت : ط1 ، 1991 . ص 243 .

(2) المرجع نفسه .

(3) بدراوي رمزي، وظيفة الجنس في قصص يوسف إدريس. مجلة العربي، ع 256 مارس 1980 ص 102. تصدر عن وزارة الإعلام لدولة الكويت.

(4) شكري غالي، أزمة الجنس في القصة العربية . ص242 .

الأكثر رواجا، في الروايات الواقعية النقدية كروايات نجيب محفوظ، وبالأخصّ : زقاق المدق، القاهرة الجديدة ...وغيرها) والطاهر وطار والأديبة السورية غادة السمّان في نتاجها القصصي بالخصوص، عيناك قدري، كوابيس بيروت .

3- الجنس والصراع الحضاري :

يأتي الجنس في هذه النقطة ليصوّر اللقاء الحضاري بين الشرق والغرب، بين العربي والغربي، وغالبا ما تكون هذه الروايات على شكل تجربة ذاتية " **عصفور من الشرق** " مثلا، لتوفيق الحكيم ، فتدفع بالقارئ إلى القيام بإجراء عملية توحيد في الهويّة بين المؤلف وبطله، ولهذا تأتي هذه الأعمال " **مساهمة خاصة ومتميزة في تناولها هذا اللقاء الحضاري إلا أن البحث عن إشباع الرغبة الجنسية يبقى القاسم المشترك الذي يجمع بين أبطال هذه الروايات، والتي اندفعت إليه تحت تأثير حرمان، وضمأ خرافي للجنس**[1] ". والجنس في مثل هذه الروايات يتعدى مفهوم العلاقات بين الرجل والمرأة إلى " **العلاقات بين الإنسان والعالم** [2]". فتصبح المرأة الأوروبية، بالنسبة إلى الرجل العربي معادلا لحضارة غربية بكاملها، حتى يتمكن من رد الاعتبار إلى ذاته التي عانت ولا زالت تعاني إحساسا بالدّونية إزاء الرجل الغربي، فإذا كان ولا بد من استرداد ثقافة الغرب بحكم تفوّق أوروبا الحضاري، يقدّم لنا الأدب الروائي، شخصية البطل في دورها المنفعل في عملية المثاقفة، وحتى يُتاح للبطل عكس هذا الدور يُلبس العلاقات الحضارية بين الشرق والغرب " **رداء ومضمونا جنسيين**[3] ". وإذا كانت في نفْس البطل القيام بدور الفاعل لا المُنفعل، فعليه عند المواجهة، وحينما " **تتاح له الفرصة للرد، فإنه لن يرد كمثقف، وإنما كذكر** [4]". وبناء على هذا الوهم الحضاري يستطيع البطل الروائي – من خلال دائرة الوعي – التّغلّب على عقدة الخصاء الثقافي والحضاري .

ومن أهم الروايات التي عالجت موضوع اللقاء الحضاري بين الشرق والغرب عبر تموّجات الجسد الأنثوي " **عصفور من الشرق** " لتوفيق الحكيم و "**الحي اللاّتيني** " لسهيل إدريس و "**موسم الهجرة إلى الشمال** " للطيب صالح. وسنحاول أن نسلّط شيئا من الضوء على هذه الرواية الأخيرة، وكيف استطاع موضوع الجنس أن يعبّر على هذا التلاقح الحضاري بين الشعوب .

وُلد مصطفى سعيد ، ونشأ في مكان ما بالسودان يتيما، إلا من أمّ ليس بينهما رابط غير الظروف، كانت كما وصفها " **كأنها شخص غريب جمعتني به الظروف صدفة في الطريق** [5]". كان هذا في الخرطوم في 16 آب 1898 وهذا تاريخ خطير الدلالة فقد ولد مصطفى سعيد في اليوم الذي بدأت فيه القوات الإنجليزية بقيادة كتشنر احتياحها لدولة السودان .

نشأ مصطفى سعيد طفلا مميزا ليس كبقية الأطفال، ذو مقدرة على الحفظ والاستيعاب، تعلّم الكتابة في أسبوعين، وطوى المرحلة الأولى في عامين، كان معجزة باردة كحقل جليد، قالت له إحدى الزميلات " **أنت لست إنسانا،**

---

(1) الوالي بوجمعة، الصراع الحضاري في الرواية العربية. رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجزائر: 1994 . ص 45.

(2) طرابيشي جورج، شرق وغرب رجولة وأنوثة دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية. دار الطليعة، بيروت: ط4، 1997.ص28

(3) المرجع نفسه. ص 11 .

(4) المرجع نفسه .ص 16 .

(5) صالح الطيب ، موسم الهجرة إلى الشمال . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ب ط . ص 43 .

أنت آلة صماء [1]" . ويتساءل الدكتور جورج طرابتشي هل كان مصطفى سعيد ذكيا حقا ؟ فيرى أنه مهما أوتي من ذكاء، فليس في استطاعته تعلم الكتابة في أسبوعين، وهذا يعني أن قصة حياة مصطفى سعيد بعيدة أن تكون قصة فردية، تخص شخصا واحدا. بل هي " **شخصيّة رمزية، شخصيّة مركبة كقطع الأحجية، وبكلمة واحدة شخصية حضارة** [2]". مشحونة بدلالات مكثفة تجمع شتات حضارات الشرق القديم .

درس مصطفى سعيد المرحلة الثانوية بالقاهرة، وهناك بمساعدة أسرة إنجليزية سافر إلى لندن لإكمال دراسته الجامعية، حيث أصبح أستاذا محاضرا في إحدى جامعاتها، وفي مدينة لندن حوّل غرفته إلى مخدع للبغي، ضحاياه أربع نساء إنجليزيات، ثلاثة منهن انتحرن، تزوّج الرابعة ثم قتلها – عاد إلى السودان بعد قضاء سبع سنين في السجن، اشترى قطعة أرض وتزوج فتاة سودانية. ثم انتهت حياته غرقا في نهر النيل .

ومن خلال شخص " **مصطفى سعيد** "، وعلاقاته المختلفة بنساء غربيات في لندن نلقي الضوء على عدة نقاط هامة :

1- إن الجنس بشتّى صوره في علاقته مع الأوروبيات مطلوب لذاته، مجرد من أي معنى إنساني، فليس وراء هذه العلاقات رغبة في بناء أسرة، وإنما شعارهن هو الجنس للجنس؛ يتهافتن على مصطفى سعيد ويقبلن عليه كجسد يردن منه وحشيته وفحولته، وهو لا يعدو أن يكون مجرد وسيلة لإشباع نهمهن الجنسي، ولقتل القلق والمرض الذي استولى على نفوسهن منذ ألف عام. " **لقد شعرت المرأة بضيق مع الحياة التي تعيشها، ملّت الروتينية وممارسة الجنس بصفة آلية خالية من الروح والعاطفة والحساسية، فدخلت بعضهن في علاقة جنسية مع مصطفى سعيد لفحولته** [3]". وهو بذلك يتقصد هذه العلاقة تقصّدا .

2- مصطفى سعيد هذه الشخصية الحضارية سافر إلى إنجلترا طلبا للثأر من الرجل الأبيض الذي جاء بلده يخرب وينهب؛ فكانت المرأة الإنجليزية ميدانه حيث يغرس فيه وتده؛ ويتوهم " **أنه سيحرر إفريقيا بممارسة الجنس مع الأوروبيات باستغلال أجسادهن، كما استغلت إنجلترا بلاده من قبل** [4]". ويشعر بنشوة الانتصار عندما يتحدث عنه غيره؛ يقول أحد الوزراء المعجبين به " **يا له من رجل، إنه من أعظم الإفريقيين الذين عرفتهم؛ كانت له صلات واسعة، يا إلهي، ذلك الرجل كانت النساء تتساقط عليه كالذباب ؛كان يقول سأحرر إفريقيا بـــ ...ي** [5]".

ولذلك نراه يشعر بنشوة الانتصار إثر انتحارهن، ويريد أن يكون المسؤول الأول على انتحارهن .

يقول الدكتور جورج طرابيشي، كان مصطفى سعيد " **يثأر بطريقته الخاصة للعشرين ألفا من السودانيين الذين سقطوا برشاشات كتشنر، وكان يثأر أيضا بطريقته الخاصة من مدرسة حضارة الاستعمار؛ مدرسة التدجين والمثاقفة** [6]".

---

[1] المرجع السابق . ص 49 .

[2] طرابتشي جورج، شرق وغرب . ص 148 .

[3] الصفّار فوزية، أزمة الأجيال العربيّة المعاصرة دراسة في موسم الهجرة إلى الشمال. مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس. ص 124.

[4] المرجع نفسه . ص 124 .

[5] صالح الطيب، موسم الهجرة إلى الشمال. ص 122 .

[6] طرابيشي جورج،شرق وغرب. ص 154.

3- تعمّد مصطفى سعيد إلى تهيئة كل الظروف للمنازلة؛ فقد حوّل على سبيل المثال غرفة نومه إلى قطعة من الحلم، كي يسهل عليه أن يستحيل إلى جلاّد. " **غرفة نومي مقبرة؛ تطل على حديقة ستائرها وردية منتقاة بعناية، وسجّاد سندسي دافئ، والسرير رحب مخدّاته من الريش الناعم، وأضواء كهربائية صغيرة حمراء وزرقاء وبنفسجية، موضوعة في زوايا معينة وعلى الجدران مرايا كبيرة، حتى إذا ضاجعت امرأة بدا لي أنني أضاجع حريما كاملا في آن واحد** [1]"، فاللجوء إلى مثل هذا الديكور السحري يخفي رغبة شديدة لتسكين آلام المعاناة من حالات الكبت الجنسي من جهة ، كما يوحي إلى امتزاج رائحة الموت بالجنس، وما بين هاته الثنائية، تنشأ علاقة استلابية مدمرة من طرف واحد، فالأنثى الأوروبية يريد لها أن تسقط " **ضحية تحت أقدامه، وتنساق وحدها وفق الطريق الذي أعده لها إلى حفرة القبر. ومصطفى سعيد يظلّ ثائرا لا يريد أن تتعبه الغزوات**[2] ".

4- لا يقف مصطفى سعيد عند حد الجنس كوسيلة للثأر، بل تتطوّر هذه الأخيرة لتصل حد القتل، وذلك عندما يقدم البطل على قتل "**جين موريس**" بطريقة تلتحم فيها رغبة جنسية عارمة في امتلاكها من جهة، ورغبة دموية أخرى تأتي عليها. وقد اختار الروائي السكين بدل المسدس، كمعادل هام يفي بالغرض المطلوب " **وضعتُ حد الخنجر بين نهديها .. وضغطتُ الخنجر بصدري حتى غاب كله في صدرها بين النهدين وأحسست بدمها الحار يتفجر من صدرها** [3]". وبهذه الطريقة استطاع مصطفى سعيد أن يرتفع بذاته التاريخية كمُستَعمَر إلى مستوى الكرامة الذاتية والعزة الحضارية حتى ولو كان هذا بطريقة دموية .

ويمكننا أن نسجل حضور الجنس في الروايات الجزائرية على هذا النمط عند كل من الطاهر وطار في رواية اللاز، وواسيني الأعرج في " **ما تبقى من سيرة لخظر حموش**" ومحمد عرعار في " **ما لا تذروه الرياح** ".

4- الجنس وعلاقة التكافؤ بين المرأة والرجل :

يأتي هذا البعد في تصوير الجنس من نظرية هامة، بدأت تفرض نفسها في العشرية الأخيرة من القرن المنصرم، من خلال أقلام رائدة وتجارب جد ناجحة، خاضها رواد هذه النظرية ذاتها وهي " **نظرية الأدب الإسلامي** "، وحتى نُلم بأبعاد الموضوع عند أصحاب هذه النظرية، نعرض للمنطلقات الفكرية التي تستند إليها بشكل مختصر .

1- يُعد الفن هو رسالة الجمال في طريق الحياة " **والإنسان المسلم فنان بطبيعته، متفتح بكل إحساسه ومشاعره على قيم الكون والإنسان والعالم .. متفاعل بكل وجوده مع جوهر هذه القيم، لأن عقيدته الإسلامية وتصوره المفتوح يجعلان منه دونما تكلّف إنسانا حساسا؛ تتحرك أعماقه بشتى المعاني التي تستهدف التعبير، وتتخذ إليه الوسائل من أجل إخراج تلك التجارب الشعورية بأسلوب جمالي مؤثر** [4] ". وهو بهذا يهفو لأن ينسجم مع هذا الكون الذي هو بضعة منه، أن يتناغم معه في حركة دائبة هدفها التطور الدائم المتجه إلى الله العظيم، وفي طريقه نحو هذا الإنسجام، أو التناغم يأبى الإنحراف. " **يأبى مثلا تأليه الإنسان (كلاسيكيا)، وإغراقه الذاتي الأناني (رومانسيا)، وتمجيد لحظات الضعف البشري (واقعيا)، وتصويره الإنحراف الفكري أو النفسي أو الأخلاقي (وجوديا)..فليس**

---

(1) صالح الطيب، موسم الهجرة إلى الشمال . ص 52 .

(2) الوالي بوجمعة، الصراع الحضاري في الرواية العربية. ص 170.

(3) صالح الطيب، موسم الهجرة إلى الشمال . ص151/150 .

(4) خليل عماد الدين، في النقد الإسلامي المعاصر. مؤسسة الرسالة، بيروت : ط2، 1981. ص 39 .

ثمة عبث ولا جدوى كما يرى كامو، وليس ثمة لا معقولية للحياة كما يرى كافكا، وليس ثمة حرية أخلاقية مطلقة من كل قيد كما يرى سارتر وليس ثمة تناقضات نفسيّة لا نهاية لها تنتهي دائما بالضياع كما يرى دستوفسكي[1] ". ولا يعني هذا أن الأدب الإسلامي منغلق على المدارس الأدبية بمختلف اتجاهاتها الفنية، إنه يرفض منها التزييف والكذب والتناقض والإنحراف لا غير، إنه اتجاه مرن يتسع لكل المذاهب، ويزيد عليها في سعة نظرته الكونية وعمقها وشمولها .

2- إنّ الكلمة في الأدب الإسلامي لا تحرق في بخور الفراغ تزجية للوقت أو تسلية، وإنما هي كلمة مسؤولة، يُصدرها الأديب الذي أخلص كله لله، إنها كلمة " **تحمل مع الإنسان مسؤولية الحياة، حتى تغدو في قيمتها وأهميتها الإنسان ذاته، وتحمل شخصيته وأبعاده، لأنها تعبر عن عقيدته وعن أصدق مكوناته. فإذا صدرت عن مَعين طيّب كانت كلمة طيبة، وإن صدرت عن معين خبيث كانت كلمة خبيثة** [2]".

3- يعرض لنا الأدب الإسلامي حياة البشرية من جميع جوانبها في شمول واتساع واكتمال " **فيخالف بذلك ... الآداب التي تعنى بجزئيات الحياة منفصلة، دونما تنسيق أو ربط لكلياتها** [3]". كما لا يعني الشمول في النظر إلى الكون والحياة والإنسان، إلغاء التخصص في الإلتقاط والتعبير، فلا بد من التخصص في الإلتقاط والتعبير ساعة بعد ساعة، في نفس الفنان ونفس كل إنسان .

4- إن صفة الأديب المسلم، لا تتحدد إلا من خلال هذه الصفة - مسلم - ، وأنه لا يدخل في إطار الأدب الإسلامي إلا من هذا المدخل فقط، لأن صفة الأديب فقط، يشترك فيها مع غيره من الأدباء مهما كانت وجهتهم وصفاتهم، وهي لا تشير إلا لموهبته وقدرته الأدبية فحسب. أما المسلم فهو" **سيحمل الفكرة، ويبشر بالعقيدة، ويزين للناس ما يحب الكاتب أو الأديب أو ينبه على الخطر، وينفر من الشر، ويحذر الناس من السوء** "[4]. ولكن هذا الأديب المسلم لا يكتسب هذه الصفة إلا إذا كان مؤمنا حقا، ومسلما صادقا؛ يلتزم شرع الله فكرا وسلوكا واعتقادا.

5- يورد الدكتور محمد علي الهاشمي مجموعة من السمات تخص الأدب الإسلامي وهي[5] :

- النظرة الكونية
- النظرة القيمية
- النظرة الإنسانية
- النظرة الجمالية
- النظرة الواقعية
- تحقيق الإنتماء
- النظرة العقائدية

---

[1] المرجع السابق . ص 42 .

[2] بريغش محمد حسن، في الأدب الإسلامي المعاصر دراسة وتطبيق. مؤسسة الرسالة، بيروت :ط 1 .1998. ص 24 .

[3] الهاشمي محمد عادل، الإنسان في الأدب الإسلامي. مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة . ص 14 .

[4] بريغش محمد حسن، في الأدب الإسلامي المعاصر دراسة وتطبيق . ص 39 .

[5] الهاشمي محمد عادل، الإنسان في الأدب الإسلامي. ص 17/16/15/14.

يتخذ الأدب الإسلامي سمة النظرة الكونية؛ حيث تربط الإنسان والكون والحياة بالناموس الإلهي الواحد، وتعرض كل حياة الإنسان متصلة، ومحكومة بقانون واحد كبير خالقه الله عز وجل، كما ترتفع النظرة الإنسانية بالإنسان إلى أعلى درجات السموّ والرقي وعلى قدر مكانته اللائقة به، تتحدد تكاليفه ومسؤولياته .

كما يرتبط الأدب الإسلامي ارتباطا وثيقا بالواقع، لكونه المادة الأساسية لتشكيل لوحاته، لكن يأتي هذا الارتباط مرهونا بقصدية مسبقة، تتمثل في الرقي به إلى درجات السموّ والكمال، وعدم النزول إلى جزيئات تُخلّ برسالة الأديب ومن ورائها قيمة الأدب .

والأديب في تصويره لهذا الواقع مرتبط بعقيدته الإسلامية التي تمنحه بدورها الهدف والوسيلة المتميزتين؛ اللتين بدورهما ترعيان القيم الإنسانيّة النبيلة المنتجة من قِبل الخالق العظيم .

لا يأتي هذا التصوير للواقع خال من أيّة مسحة جمالية، بل يحرك في الإنسان كل جماليات الحياة والذوق والكمال، ومكامن الراحة والسرور، محقّقا له في الوقت ذاته " **قيمة كبرى تعطيه معنى لوجوده في هذه الحياة، هي انتماؤه لفكرة ربّانية تمنحه مكانة ودورا ومسؤولية، وتجعله يحيا لغاية كبرى مستخلفا عن الله في الأرض** [1]".

بعد استعراضنا لأهم مرتكزات الأدب الإسلامي، ننتقل إلى نظرة هذا الأدب إلى موضوع الجنس، والتي ستُعدّ فيما بعد الخلفية الإيديولوجية؛ التي يستند إليها رواد النظرية الإسلامية في تصويرهم لهذا الموضوع، وإن كنا سنتناولها بشيء من التفصيل أثناء العرض .

إن أهم الضوابط التي وضعها الإسلام في تنظيم الجنس هي :

1- إنّ الجنس وسيلة وليس غاية، وأنّ هدف الميل الجنسي حفظ النوع وتكوين الأسرة، وليس إرضاء للشهوة فحسب، لقوله تعالى " **نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ فَأْتُوا حَرْثَكُمْ أَنَّى شِئْتُمْ**[2]". والحرث لا يكون إلا للأرض التي لا تكون بدورها إلا للإنبات .

2- إن الجنس في نظر الإسلام ميل فطري بين الجنسين، فإن أُخذ بالإعتدال أدّى غايته، وإن زاد عن حده ونطاقه استهلك طاقات الحياة وأضاع مهمة الإنسان الكبرى .

3- الجنس في نظر الإسلام سكن وحياة وادعة مستقرة، في كنف بيت زوجي، وليس جريا ولهثا وراء الشهوات " **وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنْفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُمْ مَوَدَّةً وَرَحْمَةً** [3]". والزواج هو الإطار الشرعي لاستيعاب جميع العلاقات بين المرأة والرجل .

4- يعتبر الإسلام الغريزة الجنسية إحدى الطاقات الفطرية في تركيب الإنسان، يجب أن يتمّ تصريفها، والإنتفاع بها في إطار الدور المحدد لها، وأي كبت لها من شأنه أن ينحرف بها إلى سراديب مضرّة، تفتك بالإنسان .

5- في سبيل تحقيق سلامة هذه الفطرة الإنسانية، وضع الإسلام عدة طرق تضمن عدم انحرافها، أو اعوجاجها كالزواج، غض البصر، عدم السفور والتبرج، ستر العورة، عدم المغالاة في الاختلاط ... إلخ .

---

[1] المرجع السابق. ص 18 .

[2] البقرة : الآية 233 .

[3] الروم : الآية 21 .

تأتي هذه النقاط نفسها، المنهج الذي توخاه رواد هذه النظرية في الحديث عن الجنس كعلاقة أساس بين المرأة والرجل. وقد تَمثَّله بشكل كبير رائد الرواية الإسلامية نجيب الكيلاني، في جل مؤلفاته كعذراء جاكرتا، ليالي تركستان ...وغيرها. حيث نلمس علاقة التكافؤ بين الرجل والمرأة واضحة بين شخوص رواياته مستندة إلى النظرية الأدبية التي تعتمد الدين الإسلامي إطارا محددا لها .

يكاد الأدب الجزائري بشكل عام، والرواية بشكل خاص يخلومن هذا النوع من الأدب المشحون بالرؤية الإسلامية، على غرار أدباء المشرق، ولا نعثر إلا على الترر الفليل من هذه الرؤى المبثوثة في قصص بعض الشباب المنشورة "ضمن رابطة إبداع ".

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصـــــل الأول

تاريخية العلاقات الجنسية وبدايات القمع والمصادرة

أولا : الجنـــــس لغـــــة واصطـــــلاحا

ثانيا : تاريخ العلاقات الجنسية عبر العصور

ثالثا : تاريخ الجنـــس في المجتمـــع العربي

1- العصر الجاهلي

2- العصر الإسلامي

3- العصر الأموي والعباسي

4- العصر الحديث

5- تاريخ الجنس في المجتمع الجزائري .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا : الجنس لغة واصطلاحا

لغة :

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة جَنَسَ "**الجنسُ : الضَّرْبُ من كل شيء، وهو من الناس، ومن الطير، ومن حدود النحو والعروض، والأشياء جملة ...** والجمع : أجناسٌ وجُنوس. قال الأنصاري يصف النخل :

تَخَيَّرْتُهَا صَالِحَاتِ الجُنُو س لاَ أَسْمِيلُ ولاَ أَسْقِيلُ

والجنس أعمّ من النّوع، ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال : هذا يجانس هذا : أي يُشاكله، وفُلاَنٌ يجانس البهائم، ولا يجانس الناس، إذا لم يكن له تمييز ولا عقل، والإبل جنسٌ من البهائم[1] ".

يبدو من خلال التعريف أن مفهوم الجنس لغة هو النوع من كل شيء، أو الضَرْب، ولم ترد أيّة إشارة تحدده بوصفه علاقة بين الذكر والأنثى، وهذا لاينفي غيابه واقعا عن حياة العرب الأوائل، بل قد يتلبّس في كثير من الأحيان بمصطلحات أخرى تفي بالغرض المطلوب. فلو طلبنا المعنى المقصود للجنس في مادة "**عشق**" لوجدنا أنّ اللفظة الأخيرة أفادت المعنى نفسه فالعشق في لسان العرب " **فرط الحبّ. وقيل : هو عُجب المحبّ بالمحبوب، يكون في عفاف الحبّ ودعارته، عَشِقَهُ، يعشقه عِشْقًا، وتَعشقه، وقيل : التعشّق، تكلّفُ العشقِ، وقيل : العِشْقُ الاسمُ، والعَشَقُ المصدرُ ... ورجُل عاشقٌ من قوم عشّاقٍ، وعشيقٌ مثل فسيق. كثير العشقِ ... وقيل : اللزوم للشيءِ لا يفارقه ... وسئل أبو العباس أحمد بن يحي عن الحبّ والعشقِ أيُهما أحمد ؟ فقال : الحبُ، لأن العشقَ فيه إفراط، وسمي العاشقُ عاشقًا لأنّه يذبلُ من شدة الهوى، كما تذبُل العشقَةُ إذا قُطعت، والعَشَقَة شجرة تَخْضَرُّ ثم تَدقُ وتَصْفَرُّ** [2]".

فالعشقُ بهذا هو علاقة بين شخصين في عفاف الحب، وفي دعارته، ولعل تسمية المحب بالعاشقِ كونه يذبل كما تذبل الشجرة من فرط لزومه صاحبه، ثم يصْفَرُ، أو لاعتبار الحب من الأساس داء ليس له شفاء، ومن هذا القبيل نقرأ أشْعار كثير في حب عزّة قائلا[3] :

لقد هجرتُ سُعدى و طال صدودها ... وعـاود عيني دمعُـها وسهودُهـا

وكنت إذا زرتُ سُعدى بأرضـها ... أرى الأرض تُطوى لي ويدنو بعيدها

إذا ذكرتها النّفسُ جُنَت بـذكرهـا ... وريعت وحنّت واستخـف جليدهـا

فأصبحتُ ذا نفسين : نفسٌ مريضـة ... من اليأس ما ينفعْـك همٌ يعـودهـا

ونفسٌ إذا ما كنتُ وحدي تقطعـتْ ... كما انسلَّ من ذات النـظام فريـدها

فلم تُبدِ لي يأسا، ففي اليأس راحـة ... ولم تُبـدِ لي جوداً فينفـع جودُهـا

فالقهر والمرض في أشُدّه في البيت السادس، وكذا الأبيات الأخيرة، حيث تنقسم النفس إلى نفسين أولاهما مريضةوأُخراهما ممزّقة، ولم يملك الشاعر غير التعايش معهما .

---

[1] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري. لسان العرب، دار المعارف مصر. الجزء الأول، من (أ-ج)، مادة جنس ص 700.

[2] المرجع نفسه. الجزء الرابع، من (ش-ع). مادة عَشِقَ .ص 2958.

[3] يوسف اليوسف، الغزل العذري دراسة في الحب المقموع. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. ص 101/100 .

ولا ندري لماذا ربط العرب بين الحب والحزن واليأس والموت، ألأن الحبّ يقع في مناطق محرمة لا تكاد تفسح للشاعر حرية التمتع به ؟ أم أن الحب العربي ذاته يحوي نزعة تدميريّة تحاذي الموت في كثير من الأحيان، وتستمد هذه النزعة وجودها من معالم الحزن واليأس والقنوط.

ترى الباحثة فاطمة المرنيسي أنه " **إذا علمنا أن المصطلحات التي تدل على الحب معظمها مختارة من معجم الصحراء سنفهم القرب بين الحب والموت، لأننا عندما نتيه طريقنا في مساحات شاسعة للروح أو الفؤاد تفقد أيضا حياتنا، والعاشق في حالة تصحّر لا منفذ له ... وبالتالي مصطلحات الحب تشير إلى الهلاك والهذيان** [1]". وتورد من هذه المصطلحات ما يلي : " **أرق ، شجن، شجو، شوق، دنف، فتون، غمرات،غرام،حرقة، هيام، عشق، جوى، كلَف، كمَد، خَبَال، خُلة، اللُعَج، لَذَع، لَهَف، لَوَع، لَمَان، رصيص، صبابة، صبْوى، سُهد، تَبَاريح، تتيمٌ، وهلٌ، ولعٌ، وجدٌ، وصبٌ** ... [2]". ولا نعتقد الصواب هنا في أنّ التوزيع الجغرافي للإنسان كفيل بتحديد موروثه الثقافي والاجتماعي، إذ كيف نبرر وجود هذه المعاني في مسرحيات الشاعر الكبير **وليام شكسبير** * مع انّه القاطن بريطانيا مدينة البرد والضباب .

كما يؤيد رأي الباحثة **سغموند فرويد** الذي يعتقد " **بوجود غريزة الموت** [3]" ضمن مبدأ العشق والحبّ وذلك أن هذا الأخير – الحب – نقيض العمل ، وقعود عن كل أشكال النشاط الفعال، وليس فقط عن العمل المنتج ماديا، ولهذا جاء القمع في نظر فرويد أو التصعيد والتسامي هو الأداة المثل في مضمار التخلص من هذا التحول غير المثمر اجرائيا. يقول الدكتور يوسف اليوسف " **العشق ... كسلا مطلقا على المستوى الخاجي وتفجرا فوارا على المستوى الداخلي، الشيئ الذي لا يخدم الأغراض الكبرى للتاريخ ... ولكي يُتاح لقوى الأفراد أن تستيقظ وتستنفر في مشروع الإنشاء المادي والمعنوي، كان الروح التاريخي يلجأ على الدوام إلى اقصاء العشق، ولا سيما إبان النهضات الكبرى في التاريخ إذ ما من نشاط يتم إلا على حساب نشاط آخر**[4] " . ولهذا جاءت مدرسة التحليل النفسي لتُدَّجن الجسد البشري، وتجعله أداة صالحة للإنتاج، وذلك من خلال تقليص المناطق اللذيّة وحصرها في أماكن من الجسد جدٌ ضيقّة .

والأرجح أنّ هذا الرأي يختزن نسبة كبيرة من الغلط، أوضحته فلسفة المسلمين الأولى، كذا دراسات المعاصرين النفسية والعصابية؛ والتي ترى بأن الإشباع الجنسي ضروري للإنتاج الفكري والثقافي والإبداع، وأنّ الطاقة الجنسية إذا ما ارتطمت بأي حاجز تصعيدي فإنها لا تتحول إلى عمل انتاجي أو ثقافة أو فكر خلاق، ولكنها تنحرف عن مسارها الطبيعي لتتخذ أشكالا متنوعة من الإنحرافات الجنسيّة والعصاب والمشاكل النفسية؛ يقول الدكتور إبراهيم مذكور " **عندما ترتطم الجنسيّة التناسلية بعقبات لا قِبَلَ بالظهور عليها ... فإنها تنكص على أعقابها إلى نقطـــــة**

---

[1] المرنيسي فاطمة، أسماء الحب. مجلة معالم، عدد 02. خاص بـــ الدين و الأخلاق والسلطة . دار النشر مارينور. الجزائر. ص 209.

[2] المرجع نفسه. ص 209.

* أنظر مسرحية : هاملت، روميو و جوليات، عطيل .

[3] يوسف اليوسف، الغزل العذري . ص 18.

[4] المرجع نفسه . ص 15.

التثبيت والنتيجة في ذلك الإنحراف الجنسي[1] ".

كما أنّ المسلمين الأوائل رأوا أنّ الإشباع الجنسي وليس الكبت الجنسي؛ هو الذي يساعد على العمل والتفرغ لأعمال الدنيا والدين. ومن أجل أن يصل الإنسان إلى عبادة الله لا بد أن يصرف الطاقة الجنسية ويشبعها، حتى لا تثقل الروح، وتشغل الذهن عن الهدف المقصود .

وعليه فمشاعر الحزن واليأس، الموجودة في معاني الحب المتعددة، لم تنبع من كون العربيّ صحراوي المنشأ يحوي قحطا عاطفيا رهيبا، ولا لكونه دفع كمية هائلة من الوجع العشقي، كإسهام في بناء الإمبراطورية العربيّة، كان ثمنها دائرة القلق والموت، المسيطرة على جلّ ألفاظه في الحبّ .

بل نكاد نؤمن أنّ سر وجودها في خطابه مع المرأة، جاء من تسفيه المجتمع لهذه العلاقة، وترذيل صاحبيها، ولا أدّل على ذلك من هذه الأبيات، التي يصف بها قيس بن الملوح حبه لليلى العامرية، المشفوع بالرقابة والمعاني اللاتلبويّة، يقول : [2]

ألا ليتنا كنّا غزالين نرتعي	رياضًا من الحَوْدَانِ في بلد قفر
ألا ليتنا كنّا حَمَامي مفازة	نطير، ونأوي بالعشيّ إلى وَكْرِ
بحبّك يا ليلى قد أصبحتُ شُهْرَةً	وكُلٌّ بما ألقاهُ عِنْدَك يفهَمُ
صَريعٌ من الحبِّ المبَرّحِ والجَوى	وأيُّ فَتىً من لَوْعَةِ البَيْنِ يسْلَمُ
فوالله إنّي فيك عَانٍ وعَاشِقٌ	أذوبُ غَرامًا فيك والحبُّ أكتَمُ
مخافةَ وَاشٍ أو رَقيبٍ وَحَاسِدٍ	يُحدّثُ ما كانت الناس تعلمُ
ألا في سبيل الحبِّ ما قد لقيتُه	غراماً به أحْيَا ومنه أذُوبُ
أحبك يا ليلى مَحَبّة عَاشِقٍ	أهَاجَ الهَوى في القَلْبِ منه لَهيبُ
أحبُك حَتّى يبعثَ اللهُ خُلْقَهُ	ولي مِنكِ في يوم الحسابُ حَسيبُ

فمن خلال هذه الأبيات والمعاني الواردة فيها، وبالأخصّ البيت الرابع والخامس والسادس، ندرك إلى أيّ مدى تقدّم القهر في التاريخ العربي، فقَد فيه الشاعر الإحساس بالأمن والاطمئنان؛ الأمر الذي أدّى إلى إخفاء الهوى والتكتّم على السّر، خشية الإفتضاح، ومثل هذا التكتّم لا يعدو كونه ارعواء أمام الكبح، ودليل كبير على مدى تقدّم الكبْت في التاريخ العربي .

اصطلاحا :

لن نتعرّض لتيمة الجنس في هذه النقطة من الناحية العضويّة (التشريحية والفيزيولوجية والباثولوجية العضوية)، فهذه لها نظامها الخاص بها، وإنما نعرض لموضوع الجنس من وجهة نظر السوسيولوجيين، وعلماء النفس .

وتشير لفظة الجنس لدى علماء الاجتماع " **الخواص الطبيعية والنفسية التي تميّز كلاّ من الذكر والأنثى وما يترتب**

---

[1] مذكور إبراهيم، معجم العلوم الاجتماعية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر : 1975 . ص 6/5.

[2] نقلا عن : قصة الحب، العشاق والعالم. مجلة عالم . ص 203

عليها من النواحي المختلفة [1]". ومن خلال هذا التمييز يمكن تصنيف السلوك طبقا لهما، أو تمييزه على أساسهما في كل المجتمعات، كما يعتبر الجنس هنا العامل الأساسي في تقسيم العمل في المجتمع .

وتأتي تبعا لذلك لفظة الجنسية، وهي " **مجموعة الظواهر البيولوجية والتشريحية والفيسيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية**، المتعلقة بعملية التناسل وبالعمليات الممهدة لها. وما ينتج عنها من نتائج تتجاوز حدود الفرد إلى **النوع، مع مراعاة ما يصاحب مختلف هذه الظواهر من حالات نفسية، وما تتركه من آثار في نفسية الفرد وشخصيته** [2]". فالعلاقة الجنسية هنا هي علاقة اجتماعية، تنتظم جزئيا حول الحاجات الجنسية البيولوجية؛ والتي لا تستمد وجودها من دافع فيسيولوجي بحت، بقدر ما تعتمد في وجودها على " **الأعراف والتعريفات الثقافية والثقافة الفرعية، وكذلك من الخبرات الاجتماعية الفريدة المتصلة بكل فرد على حده** [3]". ولهذا تصطبغ بطابع اجتماعي أكثر منه نفسيّ، وتغدو في كثير من الأحيان مطواعة لأي عمل اجتماعي بحت، فلا غرابة حين نسمع عن الحياة الجنسية وصراع الطبقات، وذلك لأن " **تأثير الوضعية الاجتماعية، الاقتصادية على السلوك الجنسي أمر لا يمكن الشك فيه** [4]".

فللروح التاريخي مطلقة الحرية في استخدام ملذات الجسد، وبإمكانه تدجينه كما يشاء، فلو احتاج العصر في وقت ما إلى مزيد من الطاقة المستخدمة في البناء والتشييد الحضاري، مال إلى كبت هذا الإنسان جنسيا، وتحويل طاقته بشكل تصعيدي إلى ما يخدم أغراض العصر ذاته، عن طريق إجراءات عدّة أهمها : حجب المرأة، خلق ثقافة قمعية تعمل بشكل غير مباشر في ترذيل الحب وتسفية الجنس. ولو احتاجت الحضارة إلى مزيد من طاقات بشرية فائضة جاء، التحريض الجنسي كجاهزية فعليّة، تخدم الغرض المقصود بشكل متقن .

في حين تأتي تحليلات علماء النفس لموضوع " **الجنس** " ذات طابع تفسيري، أكثر من كونها وصفيّة بحتة . إذ يرون أنّ الحياة الجنسية لا تبدأ عند البلوغ، بل تبدأ مع الميلاد. وجاء هذا في ملاحظة فرويد لمرضاه العصابيين، الذي يرى " **أنّ معظم الأعراض تتضمّن دفعات جنسية مستخفية ... وأنّ هذه الدفعات تغلب عليها طابع الإنحراف، وأن جذورها تتوغّل في السنوات الأولى من الطفولة**" [5]. ودليلهم على ذلك ملاحظتهم " **صورة الشهوة الجنسية؛ انتصاب القضيب حتى قمّة الشهوة لدى الأولاد منذ الشهر الخامس، من العمر، إلى وقت البلوغ ... وصورة الشهوة الجنسية لدى البنت في الشهر الرابع**" [6]. ووفقا لهاتين الصورتين يجزمون بوجود الجنس كمكوّن موجود في الإنسان منذ باكورة الطفولة .

وتمرّ اللذّة الجنسيّة لدى الإنسان – على حدّ قولهم – بمراحل ثلاث نوجز معانيها فيما يلي [7] :

---

(1) بدوي أحمد زكي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية. مكتبة لبنان . ص 375 .

(2) المرجع نفسه. ص 375 .

(3) نخبة من أساتذة علم الاجتماع، المرجع في مصطلحات العلوم الاجتماعية. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية . ص 408 .

(4) لبيب الطاهر، سوسيولوجيا الغزل العذري. تر : مصطفى المنساوي. دار الطليعة، بيروت : ط2 . 1988 . ص 156/155 .

(5) مذكور إبراهيم، معجم العلوم الاجتماعية. ص 6/5 .

(6) المرجع نفسه. ص 6/5 .

(7) المرجع نفسه . ص 6/5 .

1- **المرحلة الفمّية** : يأتي الفم في فترة الطفولة وما قبلها، منطقة شبقية أولى تحتل الصدارة من حيث اللذة الشبقية، والتي " **تتّسم بطابع سادي، عند ظهور الأسنان والقدرة على العضّ.**" [1] كما يرى أصحاب هذا الرأي أن ظاهرة مصّ الأثداء قصد الارتواء متّصلة بأخيلة جنسية منحرفة، وتكون في الغالب قابعة في لاشعور الرُّضّع .

2- **المرحلة الشرجيّة** : وتبدأ هذه المرحلة من لحظة تدريب الطفل على التبرّز والتبوّل في أوضاع معينة، حيث يجد الطفل أثناءها لذة من وظيفة الإخراج، والمتّسمة في العادة بطابع العنف السادي، كما تثبت وضعيات التبرّز والتبوّل امتياز الفتى أمام الفتيات، في كون الذكر أكثر تحررا من الأنثى. وتشير سيمون دى بوفوار إلى الاختلاف في وضعية البول بين الذكور والإناث؛ ففي حين يبول الطفل واقفا تبول الفتاة جالسة، " **ويشكل هذا الاختلاف بالنسبة للفتاة الصغيرة، الفرق الجنسي الأشدّ بروزا** ".[2]

ومع هذه الصورة يبقى حلم الفتاة في الحصول على عضو ذكري يلازمها طوال فترة حياتها، ولذلك يردّ بعضهم رغبة النساء في سقي الحقول والأشجار بالخرطوم إلى تعويض نقص جنسي. في حين ترى الدكتورة نوال السعداوي، أنّ هذا الأمر لا أساس له من الصحّة، لأن البنت " **تتمنّى أن تكون ذكر لتحصل على الامتيازات الاجتماعية التي يحصل عليها الذكر، وليس لأنها تنشد العضو الذكوري.**" [3]

3- **المرحلة القضيبية** : وهي المرحلة التي تلي المرحلة الشرجية، وتشمل الذكور والإناث على حد سواء، وذلك باعتبار عنصر البظر عند الأنثى قضيبا متناهيا في الصغر، وفي هذه المرحلة يتبلور الموقف الأوديبي لدى الذكر، في محاولته المستميتة للحصول على لذة جنسية من أمه، ولو على حساب إلحاق الضرر بأبيه. كما تحاول الأنثى أن تتجلّى في ذاتها عقدة إلكترا عن طريق حصولها على دفعات جنسية من صورة والدها الذكر .

وتتميز هذه المراحل الثلاث بأن اللذة فيها ذات طابع شفقي ذاتي، أي أن الطفل يستمد اللذة الجنسية من أعضائه فحسب، على خلاف ما يحدث لدى الراشد، " **حيث تكون الشبقية غيرية، تُستمد من الاتصال بفرد من الجنس الأخر** [4]". وحينها تدخل الجنسية مرحلة الكُمُون، ثم البلوغ ثم طور المراهقة.

ويرى التحليل النفسي أنّ " **معظم الأفراد لا يجتازون هذه المرحلة بسلام مما يؤدي إلى انحرافهم، وذلك بسبب الإشباع الزائد للمراحل السابقة** [5]". وهذا يعني أنّ الانحراف هو ارتطام الفعل الجنسي بعقبة من العقبات النفسية كالتكرار، واللّذة، والتعزيز، أو التثبيت التي تهدف إلى استبدال التناسليّة الناضجة ببعض المقومات التمهيدية للغريزة الجنسية. ويمكن تقسيم هذه الانحرافات- على حد تعبير الدكتور أحمد زكي بدوّى – إلى نوعين رئيسيين[6] :

أ-إنحرافات تقوم على صلة بالجنس الآخر : وقد تكون مباشرة كالغلمة أو الشراهة الجنسية لدى الذكور **Mymphomania** و الغلمة لدى النساء **Frotteurism** أو الاتصال الجنسي بالمسنين Gerontophily،

---

[1] المرجع السابق . ص 6/5 .

[2] دي بوفوار سيمون، الجنس الآخر . تر : مجموعة من الأساتذة، المكتبة الأهليّة، بيروت. ص 70 .

[3] السعداوى نوال، المرأة والصراع النفسي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت : 1977. ص 50.

[4] مذكور إبراهيم، معجم العلوم الاجتماعية. ص 6 .

[5] الزراد فيصل محمد خير، الأمراض العصابية والذهانية والاضطرابات السلوكية. دار القلم، بيروت : ط1. 1984 .ج3 . ص 216.

[6] بدوي أحمد زكي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية. ص 375

أو الجنس بالأطفال Pedophila، وقد تكون غير مباشرة كاختلاس النظر الشبقي **Voyeurism**،أوالاستعراضية **Exhibitiomsion** أو جنسية ساديّة **Sadism** أو مازوشيّة **Masochism** .

ب- إنحرافات ليست لها صلة بالجنس الآخر : وتكون مباشرة، كالإشتهاء المماثل **Homosexuality** وقد تكون بيّن الرجال اللواط **Pedeasty** أو بين النساء **Lesbianism** أو الإتصال الجنسي بالحيوان **Lestier** وقد تكون غير مباشرة كالتميمة **Fetishism**، أو ارتداء ملابس الجنس الأخر **Transvestism** .

من خلال عرضنا لأراء علماء الاجتماع والنفس، يبدو جليّا أنّ موضوع الجنس من أخصب المواضيع التي تحدد وضعية الإنسان في حياته، وتبعا لذلك تأتي وظيفته. كما يظهر الجنس مَعْلَماً هاما في حياة الفرد، ففيه ومن خلاله يحيا هذا الأخير؛ الأمر الذي يجعل الجنس يحتل صدارة هامة في كمّ الحاجات التي يعيش بها الإنسان وأي انحراف يمسّها، ينعكس بدورها على الفرد والمجتمع. وانطلاقا من هذا تأتي رغبتنا في دراسة هذا الموضوع، فلا يعني الحديث عنه هنا تنظيم اجتماعات سريّة، وتوزيع منشورات غير مشروعة، بل نعني نداء مفتوحا للوعي الإنساني خارج أي قيد عقلي أو سياسي أو اجتماعي، أو بمعنى أصحّ رصد سلوك الأفراد مع ذواتهم بعيدا عن منظومة الأخلاق التي يتلبسها أو تتلبّسه. وعندما تتم هذه النقلة نصادف " **الجسد الذي يحمل هيئته الخاصة، واسمه الفريد، وهو ما يحقق همّ تكوينه بذاته، فهو الفرد القائم هنا وهناك وحيثما يتوقف يقوم مركز، وحيثما تدوس قدماه يرتسم محيط**". [1]

إنّ هذا القول للفيلسوف ميشيل فوكو يجرنا إلى أسئلة كثيرة، على رأسها لماذا نحن مقموعون؟ ولماذا نقول بإصرار أننا مقموعون؟ عبر أي دورة لولبيّة توصلنا إلى التأكيد بأنّ الجنس منكر؟ لماذا ربط الناس بين الجنس والخطيئة زمنا طويلا وصل هذا الحد ؟ وكيف وُصِل هذا الربط؟ كيف وصلنا الشعور بأننا مذنوبون إلى هذا الحدّ تجاه جنسنا؟ كيف بدأ الجنس؟ ومتى حدث أوّل قمع لّه؟ وعبر أي جاهزيات قولية أو فعلية ثم ذلك؟ وأظنها الأسئلة ذاتها التي ستدفعنا إلى البحث عن آليات اشتغال الجنس داخل ذواتنا عبر مرّ العصور .

---

[1] فوكو ميشيل،إرادة المعرفة ، تاريخ الجنس. تر : مطاع الصفدي. مركز الإنماء القومي، بيروت : ط1 .1990. ص 07.

ثانيا : تاريخ العلاقات الجنسية عبر العصور

في غضون الزمن الذي قضاه أسلافنا في المغاور، يحيون حياة الفطرة، وفي عهود ما قبل التاريخ، كان الإنسان البدائي ينتقل من مكان إلى مكان لصيد طعامه، يحيا بما تدرّ عليه الطبيعة بأرزاقها، وكان الرجال والنساء يعيشون معا " **وفي بعض الأحيان كان يلتقي الرجل البدائي بالمرأة، فيحس في قربها حنينا ورغبة مبهمة، ثم يزدادان قربا وتآلفا، وتتبدد الرغبة المبهمة رويدا رويدا في اتصال بدني مبهم** [1]". وهذا أبسط الأشكال الذي عرفته العلاقات الجنسية في المجتمع البشري البشري القديم، وعاش الناس وقتئذ في حرية جنسية مطلقة، وفي مشاعة جنسيّة تتوافق آنذاك مع المشاعة الاقتصادية .

ونشأ على إثر ذلك – المشاعة – ما يسمى بالزواج الجماعي، على حد تعبير باكوفين **Bakhoven** * بمعنى أن جميع نساء المجموعة متزاوجة تلقائيا مع رجال المجموعة ذاتها، وكذلك كان جميع رجال المجموعة متزاوجين تلقائيا مع جميع نساء المجموعة إيّاها. وسميت هذه المرحلة بعدّة أسماء منها : الشيوع الجنسي **Sexual communsion** والاختلاط الجنسي **Primitive promoscuity**، ولا زال هذا الاختلاط طليقا إلى حّد كبير في بعض قبائل هنود أمريكا الشماليّة شاهدا على ذلك الشيوع الجنسي الذي وسمت به المرحلة البدائية حيث " **يتصلُ الشبان بالشابات اتصالا حرّا دون أن يكون ذلك عائقا للزواج، وكذلك عند قبيلة بابوا في غينيا الجديدة، تبدأ الحياة الجنسية مبكّرا جدّا، والقاعدة قبل الزواج هي الشيوعيّة الجنسية**".[2] وتوجد مثل هذه الحرية أيضا في قبيلة السويوت **Soyots** في سيبيريا، وايجوروت **Igorots** في الفليبين، وأهالي بورما العليا، والكفير والبوشمن في إفريقيا، وقبائل يوغندا وجزائر مرى، وآندمان وتاهيتي ... وغيرها .

ولم تكن هذه الفوضى الجنسية في نظر بعض الباحثين لتدلّ على همجيّة الإنسان البدائي وعدم تمدّنه . كما لا يمكن أن نعتبر وحدانية العلاقات الجنسيّة هي أقصى مراتب التنظيم، بل كانت شاهد عصر في بداية التكوين المتعثر، وربما هذا ما دعا إنجلز إلى القول " **إذا كانت الوحدانية في التزاوج هي قمّة الفضائل، فلا بدّ أن أكثر الكائنات فضيلة هي الدودة الشريطية، التي يحتوي كل جزء من أجزاء جسمها – والتي تتراوح ما بين الخمسين إلى المئتي جزء – على جهازي التذكير والتأنيث**". [3] وتبعا لهذه الرؤية لا يمكننا أن نتصور معنى للملكية الخاصة بما فيها المرأة، لأنّ الحياة تضطر النساء والرجال إلى الترحّل المستمر، بحثا عن القوت والصّيد، ولم يكن في وسع أحد أن يملك شيئا، كما كان الرجال والنساء سواسيّة ليس ثمة فرق بينهما، يعيشون في مجتمع بلا طبقات، خال من السادة والعبيد، ولا يعرفون من فوارق الملكيّة شيئا سوى الأدوات المنزليّة. وهم أسخياء بعضهم لبعض غاية السخاء، وإذا ما فاض عند أحدهم فيض، ونقص عند الآخر ما يحتاج إليه، فلا بد أن يسدّ الأول بفيضه نقص زميله، الشيء الذي دعا أحد المبشرين إلى القول "

---

(1) شكري غالي، أزمة الجنس في القصة العربيّة. دار الشروق، بيروت : ط1 . 1991 . ص 6 .

* باكوفين bakhoven : قانوني وباحث اجتماعي، سويسري وعالم أنثربولوجي، من أشهر علماء القرن التاسع عشر، ترك لنا كتابا هاما تحت عنوان : حق الأم.

(2) ول ديورانت، قصة الحضارة. تر : زكي نجيب محمود ، دار الجيل. بيروت . المجلد I، الجزء I. ص 79.

(3) السعداوي نوال، المرأة والجنس. دار مطابع المستقبل. الإسكندرية، مصر : ط4 ، 1990 . ص 89 .

إنّ ما يثير الدهشة العميقة، أن تراهم يعاملون بعضهم بعضا برقة ومجاملة، قلّ أن تراها عند أكثر الأمم تحضرا، وذلك بغير شك يرجع إلى أن لفظتي ملكي، وملكك ... تُخمدان في قلوبنا شعلة الإحسان، وتشعلان نار الجشع لا يعرفهما هؤلاء الهمج ".[1]

وبطبيعة الحال كان ينسب الطفل إلى الأم، لأنها هي التي تلدهم، وتسهر على رعايتهم، وتربيتهم ولكونها تتزوج بأكثر من رجل وأن الأب مجهول في حالات كثيرة، ومن هنا " **بدأ تسلّط المرأة، وظهور الأسرة الماتريركية – الأموية –** "[2]. التي لا زالت مسيطرة إلى يومنا هذا في بعض المناطق، كقبيلة الأشانتي على ساحل العاج حيث ينحدر النسب عن طريق الأم، وفي بعض قبائل إفريقيا كقبيلة الياكو في جنوب شرق نيجيريا، وقبيلة النيارو في جبال النوبة بمديرية الكردفان .

ومع ظهور المجتمع الأموي ارتفعت مكانة المرأة إلى مصاف الآلهة، وأصبح الملك في نيجيريا مثلا " **مجرد مُخصّب للملكة، إذ لا بد للملكة من الحمل حتى تعطي الأرض ثمارها، وبعد أن ينتهي الرجال ...من مهمتهم التناسلية تقوم النساء بقتلهم. وكان الحيثيون ينثرون دم الملك المقتول فوق أرض الحقول، أما جسده فتأكله الجنيّات اللائي هنّ وصيفات الملكة بعد أن يرتدين أقنعة من رؤوس الكلاب والخنازير**[3] ".وعلى ضوء ما تقدّم نميّز العلاقة الجنسيّة في بداياتها بأربع نقاط هي :

1- إنّ العلاقات الجنسيّة في هذه الفترة لا تعدو أن " **تكون اللقاء الخاطف السريّع في غمرة الكفاح المضني من أجل البقاء** [4]". و لم يكن الجنس أبدًا مشكلة من مشكلات الحياة .

2- إنّه إلى غاية ذلك العصر كان ثمة شيء من الصراحة لا يزال رائجا، فالممارسات لم تكن تبحث عن السرية والكلمات تقال دون تكتّم مفرط، ويُفصَح عن الأشياء دون الإفراط في الإخفاء، وقد عبّر على هذا الفيلسوف ميشيل فوكو **Michel fauco** بقوله " **كان الناس يتعاملون مع المنكر في ألفة، وتسامح، كانت قواعد البذاءة والمجنون والفحش ليّنة، إشارات مباشرة، كلمات لا خجل فيها، معصيات في وضح النهار أجسام عاريّة للجنسين تتشابك، أطفال وقحون يطوفون في حريّة، ولا خوف من إثارة الشكوك وسط قهقهات الكبار**" .[5]

3- في مثل هذه الظروف لم يكن يُنظر إلى العفّة على أنّها فضيلة أو خطيئة، فالذي كانت تخشاه العذراء البدائية " **لم يكن فقدان بكارتها بل أن يشيع عنها أنها عقيم** [6]"، إنّ الجماعات البدائية كانت تنظر إلى بكارة الفتاة نظرة ازدراء لأنّ معناها عدم إقبال الرجال عليها، حتى كان " **العريس من قبيلة كامشادال Kamchadal إذا وجد عروسه بكرا ثارت ثورته، وطفق يسبّ أمّها سبًّا صريحا لهذه الطريقة المهملة التي قدّمت بها ابنتها إليه**". [7]

---

(1) ول ديورانت، قصة الحضارة. تر : زكي نجيب محمود. مج I. ج I . ص 33 .

(2) أرنست ماندیل، النظرية الاقتصادية الماركسيّة . تر : جورج طرابيشي. دار الحقيقة، بيروت : 1972. ص 192 .

(3) أرنست فيشر، الاشتراكية والفن. تر :أسعد حليم، دار القلم، بيروت : 1973. ص 61 .

(4) شكري غالي، أزمة الجنس في القصة العربية . ص 56

(5) فوكو ميشيل، إرادة المعرفة. ص 27 .

(6) ول ديورانت، قصة الحضارة. تر : زكي نجيب محمود. ص 80 .

(7) المرجع نفسه . ص 80 .

وقد وجدت قبائل أخرى في الفيليبين تستخدم موظفا خاصًا يتقاضى راتبا ضخما تكون مهمته أن يؤدي هذه المَكْرُمَةُ نيابة عن اعتزموا الزواج من الرجال، وهذا يعني أنّ العلاقة الجنسية هنا لم ترتبط قط بفكرة العفة، ولا يوجد أي شعور بالذنب إزاء هذا الشيوع الجنسي من كلا الطرفين .

4- حظيت المرأة في هذه الفترة بمكانة أكبر لأنّ مساهمتها في استمرار البشريّة كان أكبر؛ فهي التي تلد الأطفال، ولم يكن الرجل البدائي يفهم بعد أسرار الحمل والولادة وتصوّر أن قدرة المرأة على الولادة إنما هي قدرة على الخلق، وأصبحت في نظره هي خالقة الحياة، فعَبَدَها على أنّها إلهة الحياة ومجدّ اسمها وأعضائها الجنسيّة، وتدلُّ المصادر التاريخيّة " **أنّ الآلهة القديمة كانت أنثى ومن الآلهات المصريات القديمة، ماعت كانت ربّة الحقيقة، ونابَت آلهة الحرب وآلهة الفيضان، وإيزيس وسمخت وحَتْحُور وغيرهنّ**".[1] كما عرّف العرب أنفسهم الآلهةُ الإناث، كاللاّت والعُزَى، التي تعكس بصورة طبيعيّة مكانة المرأة في تلك المنطقة. وقد نُرجع سرّ هذا النقدين والتأليه إلى اعتقاد العقل البدائي أنّ في جوف المرأة أرواح ولا بد من عبادتها، أليست هي الخلاّقة العجيبة، ففيها تظهر معجزة الخصوبة وأوْضَح ممّا تظهر عليه في تربة الأرض. إذن فلا بد أن تكون أقربَ ما تجسد فيه الآلهة قوتها وسطوتها. وطبعا تبع هذا التقديس البدائي للمرأة تقديسا للجنس، فكانوا " **يجلّون الوظيفة الجنسيّة، والجانب الجنسي من آلهتهم البدائية اجلالا عظيما، لا لأنّهم يرون في ذلك شيئا من الفاحشة، بل لأنّهم يرتبطون ارتباطا وجدانيا بالخصوبة في المرأة وفي الأرض**".[2]

وفي العصور التاليّة من الحياة البشرية والتي تبدأ على حَد قول بوعلي ياسين بظهور الفن الفخاري؛ الذي سمح باكتشاف المعادن، وحلول العصر البربري محّل العصر الوحشي، بدأت الملكيّة الفرديّة بازدياد انتاج الأرض وشعر الإنسان بحاجته إلى أشخاص آخرين ليعاونوه في الزراعة وتربيّة الماشيّة، فبدأ يغزو القبائل الأخرى، ويصطاد منها بعض الأسرى يسوقهم معه إلى أرضه وبيئته، ليكونوا خدما وعبيدا، وبازدياد ثورة الإنسان، واتساع نفوذه. " **نشأت مع الزمن فكرة الملكيّة الخاصة للأرض وحلت محل الملكيّة الجماعيّة للبطن**[3]". وفرض الرجل مع هذه الملكيّة سيطرته أكثر فأكثر، وانتزع من الأم حقها، لينسب أولاده إليه وحدث ما سمّاه إنجلز بهزيمة النساء التاريخيّة الكبرى التي جاءت بسبب " **عجز المرأة الذي يعاودها مع الحيض وعدم تدريبها على حمل السلاح، واستنفاذ قوّاها من الوجهة البيولوجيّة بسبب الحمل والرضاعة، وتربيّة الأطفال، كل ذلك عاقها في حربها مع الرجل، وقضى عليها أن تنزل منزلة دنيا في كل الجماعات**[4]". وأصبح الرجل مالكا للجسد، وأصبح في إمكانه انشاء نظام أخلاقي يُضفي الشرعيّة على السلطة الذكريّة، بعدما تمكن من ضبط حركيّة جسد الأنثى، وتقنين فعلها الجنسي واحتواء رغبتها المهددة، وعُرِّف في تلك الفترة لأول مرّة ما يسمّى بالتزاوج الثنائي " **الذي قام على علاقة جنسيّة رئيسيّة بيّن رجل واحدوامرأة واحدة، وإلى جانبها علاقات جانبية علاقات جانبيّة لكل من الرجل والمرأة مع نساء أخريات أورجال**

---

(1) السعداوي نوال، الوجه العاري للمرأة العربية. المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت : ط1. 1977. ص 21.

(2) بوعلي ياسين، الثالوث المحرم، دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي. دار الكنوز الأدبية، بيروت : ط06 . 1996 . ص 60 .

(3) السعداوي نوال، الوجه العاري للمرأة العربيّة . ص 24 .

(4) بوعلي ياسين، الثالوث المحرم، دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي. . ص 56 .

آخرين [1]". ولم يكن في الواقع هذا الزواج أحاديّا إلاّ بالنسبة للمرأة، بينما يظل الرجّل يتمتع بشتى فوائد الزواج الجماعي، والنتيجة المنطقيّة لهذا السلوك هو ظهور " **أول صراع طبقي في التاريخ، جاء متواقتا مع تطور الصراع بيّن الرجل والمرأة ضمن نطاق مؤسسة الزواج، كما أنّ الاضطهاد الطبقي الأول متواقت مع اضطهاد الجنس المؤنث على يد الجنس المذكر**". [2] ويربط إنجلز ظهور اضطهاد الرجل للمرأة بتطور الملكية الخاصة، فالطبقة الحاكمة تستطيع اضطهاد الطبقات الكادحة لأنّها هي التي تملك وسائل الإنتاج، والرجل يستطيع اضطهاد المرأة ضمن نطاق الأسرة لأنه هو القيم على أملاك هذه الأسرة،

وتزامنا مع الزواج الثنائي ظهر نظام الأسر الأحاديّة، وسادت بذلك العائلة البطريركية؛ التي تظم إلى جانب ربّ العائلة والزوجة وأولادها وربما أيضا الكنات والأحفاد، رقيقا من الذكور والإناث حيثما أمكن، واتسم هذا النظام باحتواءه لجميع أشكال التسلط والخنوع، وهذا ما دفع رايش إلى القول " **إنّ الأسرة البطريركية هي المحل البنيوي والايديولوجي لإعادة انتاج جميع الأنظمة الاجتماعية التي تقوم على التسلط**". [3]

وتشبعت بذلك الأخلاق الجنسية بمصالح التملك، وقامت على عُرْفٍ يقضي على أن الرجل يملك المرأة، وبأن المرأة تستسلم وبما أن المُلْكَ شرف والاستسلام يعني الخنوع فقد " **تبنت المرأة موقفا سلبيا ازاء الفعل الجنسي**". [4] وقد قاومت المرأة بالضرورة هذا القيد لتمارس حياتها الطبيعية وقد قاوم الرجل بالطبع مقاومة المرأة بالضرورة هذا القيد لتمارس حياتها الطبيعية وقد قاوم الرجل بالطبع مقاومة المرأة بقوانين أشدّ صرامة مثل القتل للخيانة الزوجيّة والحبس والضرب و غيرها، ومنها تجربة الماء المرّ " **الذي كان يفرضه الكاهن على المرأة المتهمة بخيانة زوجها فإذا لم تتورم بطنها أثناء تناول هذا السم تصبح بريئة، وإذا تورم بطنها فهي مذنبة وتصبح عار أهلها** [5]" .

وكان من نتائج هذا التحول أن تقاربت المسافة بين الرجل والمرأة، وغدت العلاقة بينها أكثر من لقاء خاطف سريع، وتغير بالتالي معنى الجنس الذي ترسب في ذهن كليهما على حدّ تعبير الدكتور غالي شكري فلم تعد، العلاقة الجنسيّة " **الحاجة الملّحة التي كان يشعر بها الإنسان قبلا وحسب ... وإنما أصبحت وسيلة للتكاثر العددي الذي يزيد من قدرة الجماعة على مواجهة الأعداء في الغابة**". [6] وانتقل بذلك الجنس من طور اللذة الذاتية إلى اللذة الغائية؛ التي تمتلك غاية بيولوجيّة ترتبط ارتباطا وثيقا بأمن الفرد الذاتي والجماعي في حوض المجموعة التي يحيا بين أفرادها .

ويمكننا أن نسجل هنّا نقاط تحول العلاقات الجنسيّة ومظاهرها في ما يلي :

1- أنّه مع بداية الملكية الفرديّة لوسائل الانتاج كانت العلاقات الجنسيّة بين الأفراد تتطور مع تطور المجتمع الجديد، وتنتقل من طور مشاع إلى طور أكثر تقييدا، وبدأ الجنس يدخل حقلا ملغما يقضي بتقييده وتسفيهه، وتولّدت " **على الفور معان جديدة لم تخطر على بال إنسان من قبل : الخيانة، علاقة غير شرعيّة ... وظهرت حرف جديدة لبعض**

---

[1] المرجع السابق. ص 55/54 .

[2] خالدة سعيد، المرأة العربيّة كائن بغيره لا بذاته. مجلة مواقف. ع 10. سنة 1970. تصدر عن دار الساقي بيروت.ص 93.

[3] فيلهم رايش، الثورة الجنسيّة. تر: محمد عيتاني. دار العودة، بيروت : 1972. ص 210 .

[4] فيلهم رايش، لا ثورة بدون ثورة جنسيّة. مجلة مواقف. ع 10، سنة 1970 .ص ١٥٩

[5] السعداوي نوال، الوجه العاري للمرأة العربيّة . ص 29 .

[6] شكري غالي، أزمة الجنس في القصة العربية. ص 8 .

النساء اللائي لم يجدن لقمة العيش في أحضان من يملكه، وطبع المجتمع أحسادهنّ بخاتم غريب هو البغاء". [1] ومن المعروف أنّ البغاء لم يعرّف و لم يبدأ إلاّ بداية النظام الأبوي الإقطاعي، الذي يفرض زوجا واحدا على المرأة، في حين يسمح للرجلّ حريّة جنسيّة مع نساء أخريات خلاف زوجته، فكانت النتيجة هي خلق فئة من النساء يمارسنّ معهنّ الرجال حريتهم الجنسة خارج مؤسسة الزواج، وتزامنا مع هذا الفعل ظهر الأطفال غير الشرعيين .

وهذا يعني أن البغاء مؤسسة مهنية أوجدها مجتمع الذكور " **كمخرج من جحيم الحياة الزوجيّة المحدودة وكتعويض عن اللاحريّة، وكتجديد ضد الملل الجنسي فمضاجعة نفس المرأة دون غيرها لمدة طويلة ذات لذة متناقصة؛ وقد تصبح في الأخير فعلا عاديا مكررًا لا لذة فيه**[2] ". وقد يدفعنا هذا إلى اعتبار البغاء في هذه الفترة عملا ينطوي على مركبات ثقافية خاصة، تشذ به عن باقي الانحرافات الأخرى التي يعرفها المجتمع، كالقتل والجرح والسرقة وغيرها من الجرائم المحرّمة، وتعلق الدكتورة ساميّة حسن الساعاتي على هذا الفعلّ بقولها " **أنّ البغاء كان مباحًا أو بمعنى أخر لم يكن مشكلة في بعض العصور وفي بعض المجتمعات، حتى ظهرت أخطاره الصحيّة تهدّد المجتمع، فانزعاج الدولّ المختلفة لم يكن من البغاء كمشكلة في ذاته بل من المرضين الزهريين الناجمين عنه، وهما مرضان كانا يستشريان بين نسبة كبرى من أفراد المجتمع، ويستعصيان على الشفاء الناجع** [3]". وعلى هذا الأساس، فغير بعيد أن يختزن البغايا من النساء الذكيات والماهرات، وعلى علم بمداخل النفس ولا يناهم في ذلك أي عقاب أخلاقي، يقولّ الباحث إبراهيم المصري " **كانت البغايا ذكيات العقل ماهرات، حيث يعرفنّ كيف يخاطبنّ الرجل المتعلّم والشباب الغني والفيلسوف الكبير** [4]" . كماأنّه مصدر دخل كبير للحكومات المحليّة، فلا غرو في أن تحميه بقوانين رسميّة، وتستفيد منه في كثير من الأحيان بفرض المكوس على منازليه، واخضاعهم لفحص طبي دوري تضمن استمرار عملية زيادة الدخل والنمو الاقتصادي بطرق شتى وخدمات مختلفة، اجتماعية وثقافيّة وصحيّة وترفيهيّة وغيرها، بقصد زيادة الكفاءة الانتاجية البشريّة .

ومن هنا فلا بد أن تتغيّر الرؤية إلى العفة الجنسيّة بالنسبة إلى البنات قبل الزواج، فما أن أحس الزوج برياسة أسرته ازدادت لديه قيمة البكارة، وأعتبرها امتدادا طبيعيّا لشعوره بملكيّة الأشياء لديه، كونها – البكارة – غدت تقدر بثمن غالٍ .

2- تعد الأسرة البطريركية هي المحل البنيوي والإيديولوجي لإعادة إنتاج جميع الأنظمة الاجتماعيّة التي تقوم على التسلط . وعلى هذا الأساس يغدو موضوع الجنس " **محرّم في العائلة والحياة الجنسيّة يلفها عشاء من التكتم والسريّة ... وبالتالي فإنّ تجربة الجنس ... تتصف بالفوضى والألم والغموض**[5] ". ويظهر هذا جليا في طرق تربية الطفل مثلا في ظل النظام البطريركي الذي لا يعد الطفل لأن يقارع، ويناقش بقدر ما ينمى فيه الالتواء والازدواجيّة، وما يهم فيه " **إلاّ أن يكون الولد مطيعا، مؤدبا، متأخرا في الإطلاع على كل شؤون الجنس متفوقاً على الأقران خوفا من**

---

[1] شكري غالي، أزمة الجنس في القصة العربية. ص 10.

[2] بوعلي ياسين، الثالوث المحرّم، ص 89 .

[3] الساعاتي ساميّة حسن، الجريمة والمجتمع. دار النهضة العربيّة، بيروت : ط2. 1983 . ص 173.

[4] المصري إبراهيم، تاريخ الحب. دار الهلال، القاهرة : ص 32 .

[5] شرابي هشام، بنيّة العائلة في النظام الأبوي. الأهلية للنشر والتوزيع. بيروت : ط4 . 1981 . ص 36 .

الاستهزاء بشخصيته، ومقارنته مع الغير، والالحاح على فشله، مما يقلل فيه الطاقات والتفتح، ويدفعه إلى السلبية، وسوء تقييم الذات بل ومعالجتها أحيانا [1]". وهكذا نجد في حرمان الطفل في أن يتعرف على حياته الجنسية خطورة قصوى، فتجري في كيانه تبدلات مخيفة يغدو فيها الطفل نفوراً. وجلا متحفظا، كسير النفس، سلبيا، عاجز عن التفاعلّ مع المحيط الذي يتحرك بداخله، الشيء الذي قد يؤدي إلى تعطل جميع قدراته النفسيّة، فتنحرف طاقة الجنس لديه إلى طرق مسدودة كالشذوذ الجنسي أو ممارسة العادة السريّة، وفي حالات الحرمان القصوى قد يلجأ الإنسان إلى الحيوانات ليبدد طاقة الحرمان لديه .

3- كان الانتقال إلى الأسرة الأبويّة ضربة قاضيّة للمرأة، فقد باتت هي وأبناؤها في أوجه الحياة العامة ملكا لأبيها، ولأخيها الأكبر، ثم ملكا لزوجها إنّها اشتريت في الزواج كما كان العبد يشترى في الأسواق سواء بسواء، وهبطت ميراثا، كما كان يهبط سائر الملك عند وفاة الزوج " **وفي بعض البلاد مثل غانا الجديدة، وهرديز الجديدة وجزر سليمان، وقيجي والهند، وغيرها، كانت تشنق وتدفن مع زوجها الميت، أو كان يطلب إليها أن تنتحر لكي تقوم على خدمته في الحياة الآخرة** ".[2] وهذا انطلاقا من أنّ الحريّة الجنسية التي كانت سائدة من ذي قبل شُذبت، وانتقلت من طور الحريّة إلى الكبت ومن الإشباع الجنسي إلى الوجع العشقي الظاهر، أهدر طاقة المرأة والرجل على السواء .

يذهب الدكتور مصطفى حجازي إلى أبعد من ذلك إذ يرى بأنّ هذه البداية أحدثت " **اختزال للمرأة إلى حدود جسدها، واختزال هذا الجسد إلى بعده الجنسي. فالمرأة مجرد جنس أو أداة للجنس، ووعاء للمتعة، هذا الاختزال يؤدي مباشرة إلى تضخم البعد الجنسي لجسد المرأة بشكل مفرط على حساب بقية أبعاد جسدها، إنّه يحور المرأة، ويركزها حول المسألة الجنسيّة، ويركز كل قيمتها في هذا البعد من حياتها** [3]".

وقد ظل هذا الاختزال يلازم تيمة الجنس إلى غاية عصور ما بعد الحضارة، الشيء الذي أوقع الحياة الجنسيّة للمرأة في حالة من التنكر الاجتماعي الصريح لها، وتحولت بذلك المرأة إلى كائن متزمت، والطاقة الجنسية إلى مسار نزوة العدوان متخذة شكل الحقد، والتزمت تغرسه المرأة فيما بعد في أطفالها " **فتنشأ على يديها نماذج بشريّة تحمل بذور الفاشيّة**[4]". ولكونها قهرت في جسدها، فإنّها ستقتص دون أن تدري وتنش، رجالا فاقدين للقدرة الجنسيّة ويوجز هذا المعنى الباحث النفسي مصطفى حجازي بقوله " **كلما كانت المكانة الاجتماعية والعاطفيّة للمرأة ... مكانة خصاء بمعنى أنها مجرد كائن مخصي – كائن مبتور – كلما كان زاد ميلها اللاواعي إلى خصاء طفلها الذكر بمعنى القضاء على رجولته الجنسيّة وقدرته على المتعة** [5]". لأنّهم المخلوقات الوحيدة تقريبا التي تستطيع المرأة في الأحوال العاديّة السيطرة عليها .

---

[1] زيغور علّى، التحليل النفسي للذات العربيّة . دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت : ط4. 1987. ص 56.

[2] ول ديورانت، قصة الحضارة. تر : زكي نجيب محمود. ص62.

[3] حجازي مصطفى، سيكولوجيّة الإنسان المقهور. معهد الإنماء العربي. لبنان : ط6 . ص 224.

[4] المرجع نفسه . ص 226 .

[5] المرجع نفسه . ص 226 .

4- مع ازدياد الحضر، وبداية الوجع العشقي – الجنسي – ازداد التحريض عليه، ولا أدلّ على ذلك من انتشار نظام التسرّي، والشذوذ الجنسي وبداية الأطفال غير الشرعيين، وانخفاض مكانة المرأة دينيا واجتماعيا وجنسيّا .

لكن طورا تقدميا جديدا كان في انتظار الإنسان، فقد تحللت الملكية المشاعة، بمصاحبة الظروف الجديدة الطارئة، ونجح الإنسان في استئناس بعض الحيوانات وتربيتها، كذا الاشتغال بالرعيّ، وتعرّف على أشهر النباتات التي تنمو في الربيع، وتذبل فيما بعد، وتغيرت بذلك وسائل الانتاج .

ومع احتياج المالك إلى أيدي عاملة يرص بها صفوفه، ويقوى بها نفوذه، تزايدت الحروب، والأسرى وانقسم المجتمع الإنساني من ذلك الحين إلى سادة وعبيد وظهر مجتمع الرق، وبات هذا المجتمع جزءا من نظام غدا فيما بعد لبنة في بناء المجتمع الإقطاعي .

وأصبح الجنس وسيلة من وسائل السيطرة والتملك " **وأصبحت المرأة من يوم الزواج، وبعد أن كانت سابقا تتمتع بقدر ممكن من الحرية الجنسيّة محرّمة لغير زوجها**[1] ". وأجبرت المرأة على شتى أنواع القهر والمصادرة التي نسجها لها مجتمع الذكور باسم العفة، وعرف التاريخ لأول مرّة حزام العفة وهو " **حزام من المعدن يغطي أعضاء المرأة التناسليّة، وبه ثقبان أحدهما للبول والأخر للبراز عند فتح البولّ والشرج ... كما كانت أعضاء البنات التناسليّة تغلق قبل الزواج بواسطة دبابيس معدنية أو بالحكاية بالإبرة والفتلة** [2]". وقد عبّر على هذا الاختزال المفجع للعلاقات الجنسيّة الفيلسوف ميشيل فوكو في قوله " **لقد حُدّد بشكل أكثر صراحة أين، ومتى لا يمكن الحديث عن الجنس، أين ومتى يجوز الحديث عنه ... وأنشأت مناطق احتشام وذوق إن لم تكن مناطق صمت مطبق**[3]".

وتوالت عهود الظلام في تأثيم الجنس على جميع الأصعدة، وساعد على ذلك مجمل الأديان المنحرفة بدءا بالتوراة ومرورا بالإنجيل وانتهاء إلى بعض قراءات المسلمين المتشددة لنصوص القرآن العظيم.

فسفر التكوين هو واحد من خمسة أسفار تؤلف التوراة : التكوين، الخروج، اللاوين، العدد، التثنية، وتنسب هذه الكتب إلى النبي موسى عليه السلام الذي عاش على الأرجح في القرن الثاني عشر قبل الميلاد، وقبل أن نتابع جولتنا في هذا الكتاب حول موضوع الجنس، لا بد أن نسجل ملاحظة هامة، وهي أنّ هذا الكتاب ما هو إلا كتاب تاريخي وضعه حاخامات اليهود، وهذا جاء مليئا بتناقضات مشحونة بروح عدوانية مخزيّة، ويرى فرويد نفسه " أنّ **التوراة كتبه الكهنوت اليهودي عقب المنفى في بابل بعد 800 سنة من حياة موسى**". [4] والرأي نفسه يدعمه الباحث موريس بوكاي في كتابه – التوراة والإنجيل والقرآن والعلم – إذ يقول " **إنّ العهد القديم ظهر كأدب للشعب اليهودي من أصوله حتى العهد المسيحي، وقد اختلط الوحي بكل هذه الكتابات، ولا نعرف منها اليوم إلا ما تركه لنا منه الذين عالجوا نصوصه حسب هواهم، وفقا للظروف التي وجدوا فيها والضرورات التي واجهوها** [5]". لذا ليس غريبا أن تصب التوراة جام غضبها على المرأة، في عصر هبطت قيمتها فيه اقتصاديا وسياسيا

---

(1) فيليسيان شالاي، تاريخ الملكية . تر : صباح كنعان. منشورات عويدات . بيروت . ص 14 .

(2) السعداوي نوال، المرأة والجنس . دار مطابع المستقبل. مصر : ط4 .1990 . ص 123.

(3) فوكو ميشيل، ارادة المعرفة. ص39.

(4) نقلا عن : بوعلي ياسين،الثالوث المحرم. ص 64

(5) نقلا عن : فتنت مسكيّة برّ، حواء والخطيئة في التوراة والإنجيل والقرآن الكريم، مؤسسة المعارف. بيروت : ط1 .1996 . ص 48.

واجتماعيا، مكرّسة دونيتها على الرجلّ في جميع نواحي الحياة، الأمر الذي انعكس على الجنس، فترذل وغدا شرا وخطيئة الإنسان الأولى .

ففي أسطورة الخلق نقرأ في سفر التكوين الاصحاح الثالث قصة آدم وحواء على النحو التالي :

" ... وكانت الحيّة أحيّل جميع حيوانات البريّة التي عملها الرّب الإله، فقالت للمرأة : " أحقا قال الله : لا تأكلا من كل شجر الجنة " فقالت المرأة للحيّة :" من ثمر شجر الجنة نأكل، وأما ثمر الشجرة التي وسط الجنة فقد قال الإله :"لا تأكلا منه ولا تلمساه لئلا تموتا " فقالت الحيّة للمرأة :" لن تموتا بل الله عالم أنه يوم تأكلان منه تتفتح أعينكما، وتكونان عارفين الخير والشر ". فرأت المرأة أنّ الشجرة جيّدة للأكل، وأنّها بهجة العيون، وأن الشجرة شهيّة المنظر، فأخذت من ثمرها، وأكلت، وأعطت رجلها أيضا معها. فأكل فانفتحت أعينهما، وعلما أنّهما عريانان فخاطا أوراق التين، وصنعا لأنفسهما مئزرا وسمعا صوت الربّ الإله ماشيا في الجنة عند هبوب ريح النهار فاختبأ آدام وامرأته من وجه الرب وسط شجر الجنة، فنادى الرب الإله آدم وقال له : أين أنت ؟ فقال آدم سمعت صوتك في الجنة فخشيت لأني عريان، فاختبأت فقال الإله : من أعلمك أنّك عريان ؟ هل أكلت من الشجرة التي أوصيتك ألا تأكل منها ؟ فقال آدم : المرأة التي جعلتها معي هي أعطتني من الشجرة فأكلت ". فقال الرّب الإله للحيّة : " لأنك فعلت هذا ملعونة أنت من جميع البهائم، ومن جميع وحوش البرية، على بطنك تسعين كل أيام حياتك، وأضع عداوة بينك و بين المرأة، وبينك وبين نسلك ونسلها، وهو يسحقُ رأسك، وأنت تسحقين رأسه " وقال للمرأة :"تكثير أكثر أتعاب حبلك بالوجع تلدين أولادك وإلى رجلك يكون اشتياقك وهو يسود عليك [1]".

وورد في سفر اللاوين الإصحاح الخامس عشر " وإذا كانت امرأة لها سيّل، وكان سيلها دمًا في لحمها فسبعة أيام تكون في طمثها وكل من مسها يكون نجسا، وكل ما تجلس عليه يكون نجسا وكل من مس فراشها يغسل يديه ويستحم بماء ويكون نجسا إلى المساء، وكل من مس متاعا تجلس عليه يغسل ثيابه ويستحم بماء ويكون نجسا إلى المساء، وإن كان على الفراش أو على المتاع الذي جالسة عليه يمسه يكون نجسا ، وإن كان على الفراش أو على المتاع الذي جالسه عليه عندما يمسه يكون نجسا إلى المساء، وإن اضطجع معها رجل فكان طمثها عليه. يكون نجسا سيعة أيام وكل فراش يضطجع عليه يكون نجسا ... وكل الأمتعة التي تجلس عليها تكون نجسة كنجاسة طمثها وإذا طهرت من سيرها تحسب لنفسها سبعة أيام ثم تطهر، وفي اليوم الثامن تأخذ لنفسها يمامتين أو فرخي حمام وتأتي بهما إلى الكاهن، إلى باب خيمة الاجتماع، فيعمل الكاهن الواحد ذبيحة خطية والأخر محرقة، ويكفر عنها الكاهن أمام الربّ من نجاستها [2]".

ومن خلال هاتين الآيتين يتضح لنا انّ فكرة الخطيئة ووزر الأجيال القادمة ذلك لأنها دنست المحرم الوحيد في الجنة، وهو المعرفة ويربط الباحث بوعلي ياسين بين المعرفة والجنس بقوله " إنّ معرفة الخير والشر هي معرفة الجنس فالجنس

---

[1] سفر التكوين، الإصحاح الثالث. الكتاب المقدس. كتب العهد الجديد والقديم. جمعيات الكتاب المقدس المتحدة . 1966. ص 6 .

[2] سفر اللاوين، الإصحاح الخامس عشر. الكتاب المقدس. ص 183.

هومصدر الخير والشر". [1] هذا الجنس بدأ باكتشاف الأعضاء التناسليّة، التي أوجب الربّ سترهما دونما مبرر واضح في الآية، كما نلحظ أنّ الثورة أمطرت حواء بوابل من اللعنات، واعتبرتها رجسا من عمل الشيطان الذي جعل " **فيما بعد ناتان يقول : ها أنذا بالإثم صُورت، وبالخطيئة حملت بي أمي**".[2] كما ردّد من بعده تيرتولين **Tertulian** أحد فلاسفة الإغريق مخاطبا حواء بقوله " **أنت الباب الذي يقود إلى الشيطان، أنت التي فتحت الطريق إلى تلك الشجرة المحرّمة، أنت أول من عصى أمر الله، أنت التي أغريته حين عجز الشيطان عن أن يغريه ، أنت حطمت بسهولة صورة الرجل الإلهيّة، أنت سبب الموت، وبسببك أيضا يموت ابن الله**". [3]

كذلك نشتم في الآية الثانية رائحة الترذيل لجنس المرأة، كأنما اقترفت ذنبا بأنها أتتها الدورة الشهرية فتوجب عليها تقديم كفارة حتى لا تضر بمن حولها كونها نجسة، ونجاستها لا تقف عند حدّ منع الممارسة الجنسيّة بل تعددت إلى تقييمها من خلالها، لذا فهي " **عندما تقع فريسة للمرض، ينبغي عليها أن تسجن نفسها في بيتها، فلا تمس أية آنية من أواني البيت، حتى لا ينتقل الشر إلى تلك الأواني**". [4] كل هذه التعاليم ساعدت المجتمع الإقطاعي فيما بعد على تأثيم الجنس وتحريمه، إمّا في شكل تعاليم صريحة يشرف عليها الكهنة، وإما بشكل غير مباشرة تعمل داخل بنى ذهنية في شكل آليات عميقة تأخذ شكل الآداب الشعبية حينا، وحينا آخر الأساطير الدينيّة والخرافات الغابرة .

مع ازدياد الحظر ازداد التحريض في واقع الحياة الملموس، وظهرت دور البغاء كمؤسسة دينيّة في البدء كانت تمارسه النساء وخاصة العذارى مع الغرباء كخدمة في معبد الآلهة، وتعود حصيلة ما تجمعه المومس المقدسة من هؤلاء الغرباء للمعبد نفسه، وظهرت على التو طبقة البرناي **Pornai**، حيث يسكن معظم أفرادها في بريّة في مواخير عامة يسهل على الجمهور الاستدلال عليها، وطبقة الهتايراي **hetairai** ومعناها الحرفي الرفيقات، ووُجد فيهنّ " **فتيات يبعنّ أنفسهن حيناً ليجمعنّ مهورهنّ أو ليحصلن مبلغا يقدمه إلى المعابد ... قصد إشباع آلهة جائعة** ".[5]

ويعرّف هذا النوع بالبغاء المقدس، ترى الدكتورة ساميّة حسن الساعاتي أنّ " **العلاقات الجنسية التي تحدث في نطاق هذا الاطار ظاهرة دينية أم مركب ثقافي له قيم معينة تدفع إلى ممارسته**". [6]

وهذا يعني أنّه واحد من كبرى تظاهرات الإيروتيكا * الجنسيّة التي ظهرت في تلك الفترة، والذي يكون الجنس فيه طقسا دينيا جادًا بعيدا عن الرخص والدعارة، تمارسه بنات الطبقة النبيلة، حيث يخضينّ فيه بشرف كبير يرشحهنّ للزواج من أكابر القوم بعد الانتهاء من طقوس الجنس المقدس والعبادة في الهيكل .

وعلى سبيل المثال كان الملك الأكادي شروكين مؤسس أكبر أمبراطوريّة في اواسط الألف الثالث قبل الميلاد بالمنطقة العربيّة، يفخر بأنّه ابن بغي مقدسة رعته الآلهة، وربّته في بستانها يقول :" **أمي كانت احدى كاهنات المعبد، التقطتني**

---

[1] بوعلي ياسين، الثالوث المحرّم . ص 63 .

[2] نقلا عن : فتنت مسكيّة برّ حواء والخطيئة. ص 52.

[3] نقلا عن : السعداوي ونوال، الوجه العاري للمرأة العربية. ص **34 / 35**

[4] باسمة كيّال، تطور المرأة عبر التاريخ . مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت . ص 48.

[5] ول ديورانت، قصة الحضارة. تر: زكي نجيب محمود. ص 80.

[6] الساعاتي سامية حسن، الجريمة والمجتمع. ص 176.

* اللذة الإيروتيكية : تقنية ممارسة الذات قصد إعادة انتاج هذه الذات فنيا، وذلك بتوظيف كامل طاقاتها وأعضائها للوصول إلى هذه اللذة، دون أن تقتصر هذه الممارسة على عضو من الأعضاء فقط .

آكي، ناظر ماء القرابين، وتبناني، رباني حتى شببت فصرت أعنىّ ببستانه، هناك رأتني عشتار، فأحبتني وجعلتني ملكا". [1] ويُرجع الباحثون سرّ تقديس الجنس هنا إلى التوراة نفسها التي حرمته، واعتبرته مدنسا من ذي قبل، فموقفها من حكاية لوط وبناته أحرج السرّد، وأوقع القارىء في ارتباك فضيع، بين مؤيد ومعارض لفعل بنات لوط مع أبيهنّ .

فبعد أن أحرق اللّه سدوم وعمورة لأخطائهما الكثيرة التي تنوء بحملها الجبال، على حرد تعبير التوراة، أخرج منهم أسرة لوط، الذي سكن احدى مغارات الجبل هو وابنتيه، وتقول الحكاية :" ... **وقالت البكر للصغيرة : أبونا قد شاخ، وليس في الأرض رجل ليدخل علينا كعادة كل اهل الأرض : فهلمي نسقي أبانا خمرا، ونضطجع معه، فنحي من أبينا نسلا، فسقتا أباهما خمرا في تلك الليلة ..ودخلت البكر واضطجعت مع أبيها وحدث في الغد أن البكر قالت للصغيرة إنّي قد اضطجعت البارحة مع أبي، تسقيه خمرا الليلة أيضا فأدخلي، واضطجعي معه. فنحي من أبينا نسلا فسقنا أباهما خمرا في تلك الليلة وقامت الصغيرة فاضطجعت معه**" .[2]

إنّ هذا الموقف من التحريض الجنسي ليس له ما يبرره نهائيا، إذ كيف يمكن أن نعتبر الجنس في مثل هذه الحالة فضيلة بسبب فضالة أصحابها ؟ رغم الأعذار التي تقدمت بهما الكبرى من أنّ هدفها كان الإنجاب ليس إلاّ. ولعّل هذا التناقض هو الذي ساد بين الناس أنفسهم وأفرز بدوره مفاهيما مغلوطة حول موضوع الجنس .كانت أقصاها ادراجه ضمن اللائحة السوداء وادخاله ضمن دائرة الطابوهات الممنوعة طرقها .

وساد المجتمع الإقطاعي فيما بعد الجوّ نفسه، وظهرت قيم أخلاقيّة وهميّة ترتكز على العفة والتطهر والعزوف عن متع الحياة، والاستقامة بشتى أصنافها وسميت هذه القيّم بـــ " **القيّم الأخلاقية البيورتيانية أو العظيمة النقاء، وظهرت هذه القيم ... في إنجلترا، وبلاد أوروبا المختلفة على شكل أخلاقيات بروتستانتية مترمة**". [3] وأخذت هذه الأخلاقيات إلى غاية عصور الحضارة محصورة بين تقييد جنسي مبرح تقوم به مؤسسات مسؤولة، وبين تحريض جنسي – بدافع الضغط والتضييق – يسمي الجنس باسمه بدافع شتم ألوان الحشمة الجديدة والإستهزاء بها .

ويرى ميشيل فوكو أنّ هذا التشذيب الجنسي امتد ما بين القرن الرابع عشر إلى غاية القرن السابع عشر، تحرصه في ذلك تعاليم السيّد المسيح – عليه السلام – المترمة، والتي أعادت المرأة إلى ما كانت عليه من التبعيّة للرجلّ؛ ورمتها بمختلف الاتهامات والتُرّهات، حتى غدت في نظر المسيحيين مصدر شرّ وغواية، وحمّلتها المسيحيّة وزر الخطيئة الأولى، باعتبارها هي من أخرجت آدم من الجنة بسبب جنسها، كما حرمت الزواج والجنس وتردّد قول المسيح بين أوساط الناس " **قد سمعتم أنّه قيل للقدماء لا تزنْ، وأمّا أنا فأقول لكم : إنّ كلّ من ينظر إلى امرأة ليشتهيها فقد زنى بها في قلبه، فإن كانت عينك اليمنى تعثرك فاقلعها وألقها عنك لأنّه خير لك أن يهلك أحدا أعضائك ولا يلقى جسدك كله في جهنم** ".[4] كما شاذ بالعذرية وبارك العواقر والبطون التي لم تلد؛ والثدي الذي لم يُرضع.

وهذا يعنى أنّ المسيحيّة لم تختلف قط عن العقيدة اليهوديّة، في أنّ كليهما رذل فعل الجنس واعتبراه خطيئة لا تغتفر .

---

[1] تركي علي الربيعو، العنف والمقدس والجنس في الميتولوجيّا الإسلامية. المركز الثقافي العربي، بيروت : ط3 . 1995. ص90.

[2] سفر التكوين، الإصحاح الحادى عشر . ص 29

[3] السعداوي نوال، المرأة والجنس. ص 95 .

[4] إنجيل متى، الإصحاح الخامس . ص 7

ويذهب الفيلسوف ميشيل فوكو إلى أنّ الشذب والتأثيم المفرط وصل إلى ما أسماه بـــ : مجمّع الترانت **Conseil du Trente** فقد جرّى فيه " **تدريجيًا إخفاء عُريُ الأسئلة التي كانت تطرحها كراسات الاعتراف .... وتتجنب الدخول في تفاصيل كان يعتبرها البعض ضروريّة ليكون الاعتراف كاملا**". [1] كما أنّ الكاهن آنذاك كان يبدأ بأسئلة غير مباشرة وغامضة، تحنبا لاحتمال الإفصاح .

ومن اهم النقاط التي يمكن أن نستشفها إلى غاية القرن السابع عشر ما يلي :

1- أنّ العلاقات الجنسيّة انتقلت من طور أكثر حريّة إلى طور أكثر تقييد، ساعدها على ذلك سطوة الأديان المنحرفة، وشيوع المفاهيم الخاطئة .

2- أنّ المجتمع الاقطاعي أعطى الرجل المالك للأرض الحريّة الجنسيّة المطلقة، لمن يسكن على أرضه من رجال ونساء، وظهر ما يسمّى بحق التفخذ **Le droit de cuissage** الذي يعطي لمالك الأرض حق الليلّة الأولى، أي أن يضاجع كل عروس من أتباعها قبل عريسها، وهذا لاعتقاد قديم بأنّ ثمة " **خطر جسيم إذا الرجلّ أسال دم زوجته – في الليلة الأولى**– وأنّ **الطريقة الأفضل لتجنب هذه الأخطار دون خوف هي اللجوء إلى ثالث مألوف، لأنه ذو قوى سحرية تمكنه من مجابهة هذه الأخطار دون خوف**". [2]

وهذا يعني أنّ الجنس غدا وسيلة هامة في يد الرجل، يُحْكِمُ من خلاله السيطرة على المرأة، بعد أن استنفذت لديه جميع القوى الأخرى، أمام محاولات المرأة المتكرّرة للخروج من هذا المأزق .

3- مع ظهور الأديان ظهر شكل آخر من الخطاب، كرّس سلطة الرجل الذكريّة، وأعلن دعاته دون محاججة دونية المرأة، وحمّلتها وزر الخطيئة الأزليّة– خطيئة الجسد –، ويذهب الدكتور عبد الواحد الفقهي إلى أبعد من ذلك، إذ يرى أنّ الخطاب الديني في تلك الفترة خضع لقراءة مؤسسية شددت على مقاييس التحليّل والتحريم بتقنينها للعلاقات الجنسيّة والجنسانية، بمعنى أنه " **يمكن اعتبار الخطاب الديني شكلا آخر من أشكال تجسيد سلطة وهيمنة الرجل وقمع وقهر المرأة... لأنه بقدر ما يكون الدين حكرا على الرجل تكون قوامة هؤلاء الاجتماعيّة والجنسية متشددة جدّا بحق المرأة ... بمعنى آخر أنه لا يمكن تصوّر وضعيّة لامرأة راقيّة في إطار إيديولوجيّة دينيّة خاضعة لسلطة ذكريّة** " .[3] وهذا يقتضي بأنّ تعاليم الأديان لم تخرج عن إطار النظام البطريركي الذي يعتبر آدم هو السند والأب المسؤول عن حواء وأطفالها، وحواء وأولادها من مشتقات الرجّل .

مع بدايّة القرن الثامن عشر نلمح بوادر الانقلاب والانتصار، انتصار البورجوازيّة ضد الإقطاع، وانتصار القوميّة على روح التجزئة، وتنازعا هذا العصرَ دافعيّن رئيسيين : العقل والعاطفة، " **فانعكس احترام العقل في السعي خلف النظام والتناسق، واتباع الأصولّ والمعرفة العلميّة، أما العواطف فانعكست في الإحساس وتمجيد العلاقات الشخصية والحماس الديني** [4]". كما شهدت أوروبا انقلابا صناعيا أثر في كل جوانب الحياة، فكان انتشار الآلات والبخار والسفن أوّل مظهر رعب مزق خيال الفرد الذي سكنته الآلهة في دعة واطمئنان ردحًا من الزمن .

---

(1) فوكو ميشيل، إرادة المعرفة. ص 38.

(2) فيليب كامي، العشيق الجنيني والمقدس. تر: عبد الهادي عباس. دار الحصاد. دمشق : 1982. ص 31 .

(3) الفقهي عبد الواحد، الجنس بين التحريم والكتابة. مجلة دراسات عربيّة، العدد الربع سنة 1986 . تصدر عن دار الطليعة بيروت . ص04.

(4) نخبة من الأساتذة المختصين، تاريخ الأدب الغربي. مطبعة طلاس للدراسات والترجمة. سوريا .دمشق ب.ط . ص

وتولّد على الفور ، على حدّ تعبير ميشيل فوكو تحريض سياسي واقتصادي وتقني كبير للحديث عن الجنس. هذا الكلام لم يتخذ شكل نظريّة عامة حول الجنس، بقدر ما اتخذ شكل التحليل والمحاسبة والتصنيف، بمعنى أنّه عولج في مخابر عقلانية ابتعدت كل البعد عن الأخلاق وانحصرت في علوم البيولوجيّا وعلم النفس التحليلي وعلم الإقتصاد وغيرها، ويذكر الباحث ميشيل فوكو مراكز عديدة تفاعلت فيها نشاطات عدة قصد توليد خطابات مميّزة حول الجنس تخدم الغرض المقصود. فظهر " **الطب عبر أمراض العُصاب والطبيب النفسي حين راح يبحث عن أسباب الأمراض العقلية في الافراط في العادة السريّة، ثم في عدم الإشباع، ثم في التحايلات على الإنجاب، وخصوصًا حين بدأ التحليل النفسي يضم إليه ... مجموعة الإنحرافات الجنسيّة، وأيضا القضاء الجَزائي الذي طالما واجه قضايا الجنس**".[1] والواقع أن هذا التهيّج الخطابي حول الجنس خصوصًا، له ما يبرره في القرن الثامن عشر، حيث أن الثورة الصناعية احتاجت إلى طاقات بشريّة أكثر تفعيلا في دفع عجلة التطور إلى الأمام، وليس من يخدم هذا الغرض سوى الدافع الجنسي لأنه " **قابل للتعديّل، ومطواع وقابل للتصعيد** ".[2] والطاقة الجنسية وحدها التي يمكن " **عكس ميولها الجزئية إلى ضدها ...فالطاقة التي تصرف في المنجزات الاجتماعية ...تنحدر من اللبيدو، إنه القوة الدافعة للتطور النفسي**".[3]

يوّرد ميشيل فوكو أربع تقنيات تحريضية على الجنس، والتي حاولت أن تُطور بشأن هذا الأخير جاهزيات مختصة في هذا القرن، وهي كالتالي :[4]

أ- هسترة جسد المرأة **Hystérisation** : ويتم ذلك بادخال هذا الجسد في ممارسات طبيّة تحت تأثير باثولوجيّا مختصة، ثم يُربط هذا الجسد عضويا بالجسم الاجتماعي، ليؤمن حصة المنظم، وجعل وجوده مرهونا بمسؤولية بيولوجيّة بحتة تنتج الأطفال، وتشرف على رعايتهم .

ب- تربنة جسم الطفل **Pédagogisation** : ومعنى هذا اعتبار الأطفال كائنات جنسيّة تمهيدية هي دون الجنس وضمنه وواقعة على مِقسم الخطر، ويتعين على الوالدين والمعلمين أن يعتنوا ببذرة الجنس الكائنة فيهم، ويظهر هذا في إبعاد الأطفال ضد العادة السريّة، والحيلولة ضد معرفة أمور الجنس حتى لا تتمزق شرنقة الحياء الطفولي مبكرا .

ج-جمعنة التصرفات الإنجابيّة **Socialisation** : جمعنة اقتصادية عبر جميع أشكال اللجم في شأن خَصْبِ الزوجين بواسطة تدابير اجتماعيّة أو ضريبيّة، وجمعنة سياسيّة، بتحميل الأزواج المسؤولية الكاملة باتجاه الجسم الاجتماعي برمّته، الذي ينبغي تقليصه أو توسيعه، وجمعنة طبيّة من خلال الخطورة المرضيّة التي تهدد الفرد في ممارساته الجنسية المتعددة .

د- الطبننة النفسية **Psychiatrisation**: للّذة المنحرفة، لقد عُزلت الغريزة الجنسيّة كغريزة بيولوجيّة ونفسية مستقلة، وأجري فحص عيادي لجميع أشكال الشذوذ التي قد تصيبها، ونسبت إلى الغريزة الجنسيّة دور في جعل السلوك بأسره سويّا أو مرضيّا، وأخيرا أجري البحث عن تقنيّة إصلاحيّة لمعالجة هذه التصرفات المنحرفة والشاذة، وامتدت هذه الجاهزيات تعمل حتى على امتداد القرن التاسع عشر، لكن بشكل أقل حدّة لأنّ البورجوازية بعد أن

---

[1] فوكو ميشيل، إرادة المعرفة .ص 49.

[2] فيلهام رايش، الماديّة الجدليّة والتحليل النفسي. تر : بوعلي ياسين دار الحداثة بيروت : ط1. 1980. ص 22.

[3] المرجع نفسه. ص 22.

[4] فوكو ميشيل، إرادة المعرفة .ص 113/112/111.

"**تدعمت سلطتها، وتدعم اقتصادها الرأسمالي ... عادت وتبنت الأخلاق الجنسيّة الكنيسيّة**". [1] وهذا لإخضاع البروليتاريّا التي نشأت في تلك الفترة كردّة فعل للبورجوازية الممعنة في السيطرة والامتلاك والنيل منها .

قبيل منتصف القرن التاسع عشر بدأت تظهر طبيعة الإنسان المثاليّة فكرة واعتقادا لا معنى لهما فبعد " **سقوط نابليون حوالي 1815 استرجعت أكثر البلاد الأوروبيّة نظمها السياسيّة السابقة، وكانت ممعنة في الرجعيّة، وأصبحت الحريّة والمساواة والإخاء ألفاظا لا معنى لها**". [2] وطفحت في هذا القرن جراح الإنسان عاريّة صارخة تشكو الفقر والجريمة والضياع، وكانت نتيجة حتميّة لمظاهر الثورة الفرنسيّة عل حد تعبير محمد زكي العشماوي، و لئن أذابت فكرة المثالية الجليد والنقائص التي كانت مذهب كانط قد سجن الفلسفة فيها، وقادت التفكير شطر مناطق كانت تبدو محرمة عليه. إلا أن مسعاها في حل مشاكل الإنسان عن طريق قدرته التي لا نهاية لها بدت فكرة غامضة غير علمية، ودخل القرن العشرين ووجد الإنسان نفسه يواجه متاهات جديدة، عاريا من كلّ دروع الفكر النظري، وبرزت الحرب على مشارف هذا القرن شريرة مقززة " **قاسيّة، كان القتل الجماعي يجرى بصورة لا مثيل لها من قبلّ، وبعداء وكراهية لم يعرفها التاريخ فيما مضى ... كانت الحرب رهيبة**". [3] ولعلّ هذا الشيئ نفسه الذي يدعنا نقرر مع هنغواي أن بداية القرن العشرين كانت من أوّل آب سنة 1914 أي بعد اليوم الأول من نشوء الحرب العالميّة الأولى،حيث فقد الإنسان " **الإحساس بالقدرة على التحكم في تطور المجتمع تطورا عاقلا راشدا في عصر سادات فيه كلّ وسائل الإبادة الجماعيّة، سواء على المستوى المادي أو الروحي**".[4] وتبعثر تفاؤل الإنسان في دوامة رهيبة من التشاؤم، وتلاشى على إثره منطق العلم ليّحل محله منطق العبث، وأعلن العقل عجزه لينهار بعدها البناء الثقافي من داخله وأضحى النظام السائد " **عرضة للإنهيار التام إذا لم يكن الإنهيار حقيقة واقعة وامرا مفوغا منه** " . [5] وعلى اثر هذا الإنهيار بدأ سلطان الحتمية العقليّة يجد نفسه على هامش االأحداث وصيرورتها التاريخيّة، وتصّدى اللامعقول ليبحث فيما أهمله العقل، وتعاقبت الثورات عليه – العقل- واهتز سلطان الدين تبعا لذلك، فهذا غابريال فاهينان في كتابة شرط الله يصرّح بقوله " **إن موت الله هو التعبير الثقافي عن هذا التحولّ المباغت الذي أصاب فهم الواقع الإنساني. عندما لم يبق الله هو الشرط والمبرر والغاية**".[6]

وسادت بذلك الفوضى والعدميّة، وأصبح الإنسان وسيلة لتحقيق غاية، و لم يعد غاية يقصد لذاتها، أصبح أداة يضحى بها في حركة كونية مدمرّة، وتلاشى كل ما كان مقدسا و لم تشمخ سوى حقائق أخرى هي : **العبث، الغربة، التمرّد واللامعقول** ، وغدا إنسان القرن العشرين هو نفسه اللامنتمي الذي عبّر عليه كولون ويلسون، فهو الذي " **يشعر بالاضطراب والفوضويّة هما أعمق تجذرًا من النظام الذي يؤمن به قومه**". [7] يعيش في غربة وخيبة، يظهر في الغالب

---

[1] بوعلي ياسين، الثالوث المحرم . ص 91 .

[2] العشماوي محمد زكي، الأدب وقيم الحياة المعاصرة. دار النهضة العربية، بيروت .ص

[3] ي سوقيوف، دراسات في الأدب والمسرح. تر : نزار عيون السود، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق. ص 107.

[4] رشاد رشدى، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. دار العودة، بيروت : ص 176 .

[5] يوسف عبد المسيح نروت، معالم الدراما في العصر الحديث. المكتبة العربية، بيروت. ص 268.

[6] نقلا عن : إدوارد مورسيو، الفكر الفرنسي المعاصر. تر : عادل العوا. دار عويدات، بيروت .ص 161 .

[7] ويلسون كولون، اللامنتمي. تر : أنيسي زكي. دار العلم للملايين، بيروت : ط3. ص 07.

بشخصيّة مترددّة، لا تعلم كيف تُخضع رغباتها واحلامها لقواعد معينة، فهي في صراع دائم مع نفسها ومع العالم، لكنها غالبا ما تعود فيموت فيها التمرد في النهاية وتعترف بهزيمتها، وتسخر من مثاليتها، وتعود إلى تشرد أكثر غربة بعد أن تكون قد خسرت نفسها، وانعكست هذه الأوضاع بشكل جلّى على تطور العلاقات الجنسيّة، وشهد هذا الأخير — الجنس — فوضى عارمة سادت أفكار الليبيراليين، والمتقدمين اليساريين .

جاءت أخلاقيات الرأسماليين ممعنة في الاستغلال والترذيّل، فاستغلت كبت الإنسان الجنسي لترويج جلّ سلعها، لكونها ترى أن " **الإنسان المقموع هو الإنسان الصالح لأغراض الطبقة المتسلطة، فهو قادر نفسيا ... على القيام بأي عمّل يُطلب منه بأتفه، وأقذر الأعمال** ". [1]

كما جاء هذا الاستغلال بطرق اغرائية شتى، تثير الإنتباه بإثارة الدافع الجنسي، وذلك كتصوير امرأة شبه عاريّة أمام سلعة معروضة للاستهلاك، وبارتباط هذه الماركة المعروضة بهذه المُتع الوهمية التعويضيّة من الخداع الجنسي، ينشأ في لا شعور المرء رغبة ملحة في استهلاك ذلك النوع المعلن عليه بالذات، وتزامنا مع هذه الفترة ظهرت صحافة الفن الاباحي Pornography ، والتي نذكر منها " **Prove-forum, May-fair, Modern-man, Knav-special, playbay-Penthouse**". [2] ولا تمثل في الحقيقة هذه المجلاّت سوى " **محاولة من جانب افتضاحي لإثارة الغرائز عن طريق اشباع رغباتهم الجنسيّة المكبوتة عن طريق النظر إلى مثل هذه المجلاّت ومطالعتها**". [3] كما ظهرت في هذه الفترة ما يسمى بالصحافة السرّية التي كان لها تأثير كبير في أوساط الشباب، وذلك بشيوع المصوّرات السخيفة التي تعتمد على إثارة كلّ الدوافع الجنسيّة، والتي تقوّض بدورها بنيان الإنسان من الداخل.

كما يرى الرأسماليون أنّ الحريّة الجنسية أصبحت ضروريّة لحماية مصالحهم من أيّة فوضى تهدد بقاءها، فقد نتج عن التقدم التكنولوجي والآلي أن انخفضت كميّة الجهد والوقت الذي يبذلهما الإنسان في العمل، وبازدياد وقت الفراغ عند الناس بدأت الأذهان تنتبه إلى مساوئ النظام الرأسمالي ، وإلى مظاهر عدم المساواة أو الظلم الواقع على الطبقات الكادحة في المجتمع " **وهكذا رأى الرأسماليون تصريف هذه الطاقة إلى الجنس بدلا من أن تتجمع وتصبح قوة تمرد وثورة ضد المجتمع القائم** ". [4]

وقُيّد بهذا جسد المرأة جنسيا واقتصاديا من خلال هذه القوانين، التي حاولت تطويقه بقسوة من أجل ترويضه، وبالتالي تعويد حامله على الرضوخ الدائم والمطلق، وتكوين شخصيّة هشة تحكمه من الداخل، طيّعة في خضوعها للتوجيهات المفروضة عليها عبر مختلف المؤسسات .

لم تكن الاشتراكية بأقل رحمة من سابقتها في اضطهاد الجنس وتبخيسه إلى أبعد الحدود، بالرغم من شعارات المساواة والتحرير التي نادى بها روادها في مختلف البقاع، وعلى شتى المنابر، والتي ظلت في مجملها صرخات مبحوحة، يسكنها في غالب الأحيان التناقض والزيف، وقد عبر على هذا الباحث عبد الله زخيّا في قوله " **لئن أكدت الإشتراكية**

---

[1] بوعلي ياسين ، الثالوث المحرّم. ص94 .

[2] الغزاوي جلال الدين، إخفاق الثورة الجنسيّة. مجلة عالم الفكر المعاصر. ع 1 ، سنة 1976.تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب لدولة الكويت. ص 272.

[3] المرجع نفسه. ص 272 .

[4] السعداوى نوال، المرأة والجنس. ص 96 .

مساواة المرأة بالرجل، فإنها عمليّا قد تجاهلت كليّا هذه النقطة ". [1] وقد نرجع ذلك إلى بذور التناقض نفسها التي حملتها بين طياتها، فهي حين تقرّ المساواة بين الرجل والمرأة تعلن بلا هوادة أن التمييز بينهما جور وعُسف وخرق للكرامة نفسها، كما ترى أنّ " **طريقة انتاج الحياة المادية هي التي تحدد سياق الحياة السياسيّة والاجتماعية والروحيّة بشكل عام، فليس وعي البشر هو الذي يُحدّد وجودهم، انما الأمر على العكس، فوجودهم هو الذي يحدد وعيهم** ". [2] ولكن يسهل على القارئ البسيط أن يدرك حجم التناقض الحاصل بين وجود المرأة الاجتماعي كواقع راهن، وبين ما تنشده الشيوعيّة من وضع مستقبلي يكتنفه الغموض؛ فواقع المرأة الحالي مُرتذل سيحدد على الدوام وعيا متخلفا يسلبها دائما أمام أقدام الرجل بشكل قدري لا يمكنها أن تتزحزح عنه بمجرد تغيير وظيفتها أو اعتلائها مكانة اجتماعية مغايرة لسابقتها، كما أن العدالة الاجتماعيّة والمساواة بين البشر لا تكون واقعا بمجرد الإعلان عنها .

إنّ تغيير القوانين ضروري، ولكنه لا يكفي لإحداث التغيير، بل تقتضي هذه العملية جهودا شاقة وطويلة تعم مجالات الحياة على اختلافها وتنوعها، كما أن المساواة بين الرجل والمرأة تقتضي تغيير البنى العقلية الكامنة في كليهما، ليكف كلاّ منهما عن بناء صرح مجده على أنقاض الطرف الآخر.

كما لا يمكننا تَلَمُسَ التناقض فيما مضى فحسب، بل قد نجده على مستوى آخر متمثلا في الفجوة الحاصلة بين تنظيرات الشيوعيين أنفسهم، وبين آليات وتقنيات تطبيق هذه النظريات على أرض الواقع، فلا أحد يشك في أنّ العلاقة الجنسيّة بين الرجل والمرأة شهدت وجعاً عشقيا طويلا على مدار التاريخ البشري من جهة، كما شهدت في الوقت ذاته تحريضا حيوانيا على تعاطي هذا الجسد بشكل ملفت وسافر . وكلا الحالتين يحتاجان إلى تصحيح، يفضي إلى القضاء على كل أشكال الاستغلال بين الرجل والمرأة .

كما أنّه لا أحد يرفض أنْسَنَةَ الجنس، وذلك باعطاءه صبغة انسانيّة تُغاير الصبغة الحيوانية التي طالما علقت به. لكن ليس ثمة ذو عقل بسيط يُوافق على هذه التقنيات التي نادى بها الماركسيون في سبيل القضاء على كل أشكال القهر الجنسي التي شهدته العلاقات الجنسيّة منذ النشأة إلى الآن، وفيما يلي بعض الحلول – التقنيّة– التي وردت على لسان بعض مُنَظِريهم، ونذكر منها :[3]

1– التسامح الفعلي مع العلاقات القبل زواجيّة ومنع الزواج القسري .

2– عدم معاقبة الشبان بجريمة الإشباع الذاتي، وجعل المراهقين يعتقدون أنّهم يفقدون بقذف المنى نخاعهم الشوكي .

3– عدم إشعار البنين أو البنات بالذنب أو الخوف عند ممارسة العادة السرية كونها مفيدة وتجعل المراهقين ينضجون بسرعة ويدركون معنى اللذة الجنسيّة .

4– التسامح مع صناعة البورنوغرافيا .

---

[1] زكيا عبد الله، المرأة واليسار العربي. مجلة مواقف، ع 10 .سنة 1970.ص 86

[2] الغالي كمال، بنيّة الدول الاشتراكية . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق : 1985 .ص 10 .

[3] فيلهام رايش، لا ثورة بدون ثورة جنسية. ص 113 .

5-يجب أن نخلق بيئة ايديولوجية تنشر بأنّ القدرة على ممارسة اللذة الجنسية لا يمكن أن تكون عن طريق استخدام الأعضاء التناسلية فحسب، ولكن عن طريق الجسم ككل، ويجب أن يُنظر إليها على أنها نوع من الفضيلة التي يجب تشجيعها .

6- عدم إطالة زواج تعيس بدوافع أخلاقية .

7- عدم إقامة صلة جنسية مدى الحياة، دون معرفة الشريك أولا معرفة جنسيّة.

8- البحث حول إمكانية وجود علاقة أساسية بين الرجل والمرأة يمكن أن تحل محل الزواج .

ولو حاولنا أن نسلط بعض الضوء على بعض النقاط التي رسمتها الشيوعيّة في سبيل تحرير الجنس من قيود الرأسمالية المستغلة، لوجدنا بلا عناء أنّ هذه الثورة الجنسية انقلبت إلى فورة إباحية حرصت على تعاطي التخدير الجسدي، واستعمال الطرف الآخر كحقنة أفيون إضافيّة، إذْ كيف يمكننا أن نبحث عن علاقة جنسيّة بين رجل وامرأة دونما عقد مكتوب يتحملون من خلاله تبعات عملهم وانتاجهم الأسري؟ كيف يمكننا أن نتسامح مع صناعة البورنوغرافيا وعدم إشعار أصحابها بالإثم والخوف بدعوى حريّة الإنسان المطلقة في استعمال جسده كيفما يشاء.

يرى الباحث جورج فرانكل أنّ هذه الأراء والبنود أفرغت الثورة من محتواها الحقيقي، وأغرقتها في يوتوبيا مذهلة، ونشر على اثر هذه الثورة الجنسيّة كتابه عن فشل الثورة الجنسيّة **The Faitture of the Sexual Revolution** عام 1974 حيث صرّح فيه بقوله " **بدلا من أن تصبح الثورة الجنسيّة حافزا للتغيير الإجتماعي، أصبحت تعمل كحافز لتدعيم سوق جديدة للاستغلال التجاري** "[1].

ويستطرد فرانكل في وصفه لهؤلاء الثوريين بعدم تقديرهم للمسؤولية قائلا " **إن أفضل باعة في سوق الجنس هم متعهدو الحريّة الجنسيّة** ".[2] أو بمعنى آخر إنّ هؤلاء الثوريين عجزوا كُلّ العجز على أن يتبنوا هذه الآراء في واقعهم المعيش، إذ بدا لهم أن الواقع أقوى صلابة من طرقات ماركس وإنجلز المتكرّرة .

وكانت النتيجة مذهلة حين نسمع في السنوات الأخيرة أن 98 بالمائة من الشباب في أوروبا أصبح يميل أكثر فأكثر إلى نبذة فكرة الزواج بعقد مكتوب، كما تطالعنا الصحف بعشرات النساء اللواتي رفضن الزواج، كجورج صاند وجورج إليوت وسيمون دى بوفوار التي صرحت في كتابها – الجنس الثاني – سنة 1949 أنّ " **مبدأ الزواج مبدأ فاحش، لأنّه يحوّل إلى حقوق وواجبات ... وهذا أسوأ نوع من العبودية يمكن أن يكون** ".[3]

الأمر الذي يجعلنا نتساءل هل يبقى لنا أن نؤمن بوجود ثورة جنسيّة تهدف حقا إلى تحرير الجنس؟ أم أن الثورة من الأساس كانت ضد الجنس إمعاناً في استغلاله .

ومما سبق يمكننا أن نخلص إلى ما يلي :

---

[1] نقلا عن : الغزاوي جلال الدين، إخفاق الثورة الجنسية. ص 268.

[2] المرجع نفسه . ص 268.

[3] سيمون دي بوفوار، الجنس الثاني. تر : سامية أحمد أسعد. مجلة العربي، ع 277 . سنة 1981 . تصدرها وزارة الإعلام لحكومة الكويت . ص 117 .

1- شجعت الرأسمالية – المرأة، الجنس – وحولتها إلى آلة اهتزاز **Vibratoir** لا غير مستغلة في ذلك الاضطهاد الجنسي المقنع إلى أبعد الحدود، متسلحة بعلم الاجتماع، وعلم النفس، ووسائل الإعلام التي وسعّت هذا الاستغلال. كما لم تكن الإشتراكية بأرحم من سابقتها، و لم يكن شعارها الذي رفعته – ضمان السعادة الزوجيّة على الأرض – إلاّ بؤسا حقيقيا، واشاعًا وهميا للحاجات الإنسانية بما فيها الحاجة الجنسيّة .

ولئن حرصت الرأسمالية على تشجيع اللذة الأبيقوريّة * . في اطلاق الغرائز والشهوات من غير تنظيم ولا تكييف فإنّ الاشتراكية في بعض جوانبها النظرية سجنت الجنس ضمن فلسفة رواقية* في فرض الميثاليات، واعدام المتطلبات الحسية في الإنسان .

2- إلى غاية القرن العشرين ظل الجنس مدانا بشتى أنواع التهم، يحمل وزر الخطيئة الأولى، مختزلا في بعض مناطق الإنسان حيث الصمت والغموض والألم، وولّد هذا الشعور في ذات الإنسان احساسًا بالإثم والقلق الدائمين اللذين أثمرا نوعًا من الاغتراب الجنسي **Alienation sexeual** الذي يعبر عن تخرج قوى الإنسان وأفعاله وعلّوها عليه، بحيث تصبح وكأنها شيء منفصل وغريب عنه بمعنى آخر أنّ أي محاولة للبحث عن الحريّة الجنسيّة في مجتمع يسوده الاستغلال أو الفوضى سيبوء بالفشل، لأنّه ثمة دائما من يسترف هذه المحاولات، ليُحوّلها إلى رقم في حساب بنكي أو ماركة مسجلة .

3- يُرجع سبب فشل الثورة الجنسيّة إلى تجزئة الثورة نفسها، واعتناق نظرية المرحليّة واستعمال أولويّة التحرر من الاستعمار لتأجيل الإصلاحات الجذريّة، وتجزئة الثورة هذه ناجمة عن عدم إيمان الااشتراكية بقدرة الجماهير على التغيير والابداع. كذلك طغيان الطابع العسكري التقليدي على النظام الاشتراكي. والمعروف بأنّ الطبقات العسكريّة منغلقة على عالم المرأة، كما تقوم على أسس من السلطة الفوقيّة والعلاقات الهرمية، والقيم الأبويّة. بينما المرأة لا تتحرر إلاّ في أجواء الديمقراطية، حيث تصبح العلاقات متساويّة ومتوازنة بين الأفراد في ظل تقييم أخوي. لهذا لا نستطيع أن نفهم الثورة الجنسيّة بمعزل عن ثورة انسانية شاملة على كلّ صعيد اقتصاديّة، سياسيّة اجتماعيّة وثقافيّة. ستظل ثورة عرجاء مادامت تهادن كثيرا من القوى الرجعيّة، والقيود المتوارثة التي نشأت ضمن اطار اقتصادي، خصّ عصرا معينا، وانقضى العصر، وتبدّل الوضع الاقتصادي، وبقيت تلك العادات، والأخلاقيات المتوارثة تكبل جسد الثورة، وتعيق حريتها .

4- هذه الثورة الجنسيّة المحمومة كانت " **حصاد أوضاع وقيم عقائدية فكريّة وأخلاقية معينة. لم تكن ... وليدة الصدفة أبدا، وإنّما كانت نتيجة واقع وثمر شجرة نمت وتغذت من هذا الواقع، كان حصول كل ذلك متوقعا، ومنتظرا منذ اللحظة الأولى التي بدأ الفكر الماديّ يجتاح الوجود الانساني ... منذ اللحظة التي انقطعت فيها الصلة بين الكائن البشري، وبين الحقائق والمسلّمات الغيبيّة** ". [1] أي منذ أنكر الناس وجود الله، وكفروا بكل القيم والمثل العليا التي من شأنها أن تُحد من سلوكاتهم وتصرفاتهم، منذ تلك اللحظة تعطلت في الإنسان نوازع الخير واستيقضت لديه نوازع الشر .

---

* الفلسفة الأبيقوريّة : نسبة إلى الفلسفة التي وضعها أبيقور عام 343 ق.م والتي تعتبر اللذة أساس الأخلاق وأنّها وحدها غاية الإنسان وهي وحدها الخير .

* الفلسفة الرواقية : نسبة إلى الفلسفة التي وضعها زينو القبرص عام 342 ق.م والتي تعتبر الشهرة شراً محضًا يجب إبادته .

[1] يكن فتحي، الإسلام والجنس. دار عمار قرفي للطباعة والنشر، الشهاب. الجزائر. ص 11.

ثالثا : تاريخ الجنس في المجتمع العربي

1- العصر الجاهلي :

لم تختلف نظرة الإنسان العربي القديم لقضية الجنس عن نظرة الإنسان الأوروبي له، بالرغم من بُعد الشق بينهما، واختلاف كل منهما عن الأخر اختلافا شاسعا وذلك لطبيعة الجنس ذاتها، في كونه دو طابع انساني من الأساس، يرتبط ارتباطا وثيقا بذات الإنسان نفسه دون أدنى الإعتبارات الأخرى ايديولوجيّة كانت أم دينيّة أو عرقيّة أو سياسيّة .

يرى المؤرخ جرجى زيدان أنّ العصر الجاهلي الأوّل الموغل في القدم لم يعرف نظام الفصل بين الجنسين، فكانت العلاقة بين الرجال والنساء طبيعيّة لا تخضع لأي قيد من القيود الثقيلة التي تفرضها بعض المجتمعات في ذلك العهد، وخاصة ما يتعلق منها بسلوك المرأة الاجتماعي وتبيان بعض حقوقها وواجباتها المتعلقة بالأسرة والإرث والحريّة، كما عرفت شبه الجزيرة العربيّة النظام الأموي **Matriachale** قبل النظام الأبوي Patrichale وذلك لأن العرب " **كانوا في عصر قديم ينسبون إلى الآباء من الحيوان أو النبات، يعبدونها ويقدسونها ويجلون أسماءها، ويحرمون أكلّها، مثل قبائل الطوطميّة* ومن نظم الطوطمية أن يتبع الولد طوطم أمه لا طوطم أبيه** ". [1] وهذا هو سبب تسمية العرب القدامى قبائلهم بأسماء مؤنثة مثل " **باهلة قبيلة من قيس عيلان، سُمّو باسم أمهم باهلة بنت صنب بن سعد العشيرة، وخندق نسبوا إلى أمهم زوجة إلياس بن مضر، واسمها ليلى بنت حلوان من قصاعة،و بنو العدوية من تميم، نسبوا إلى أمهم، و بنو طهية من تميم أيضا نسبوا إلى أمهم، ونسب بنو مرّة بن صعصعة إلى أمهم فعُرفوا ببنى سَلُول، ونسب الأوس والخزرج إلى أمهمّ قيلة فسُمُّوا ببنى قيلة** ". [2]

كما يُعد هذا السبب نفسه في انتساب مئاتُ الأشخاص إلى أمهاتهم، كعبد مناف جد النبي — ص- فقد نسب إلى أمه زَهرة دون أبيه وعمرو بن هند، كما أنّ النبي —ص- كان يفتخر بانتسابه إلى نساء قبيلته قائلا : أنا ابن العواتك من سليم، عاتكة بنت هلال، وعاتكة بنت سليم، وعاتكة بنت الأوقصي كما نسب كما نسب الشاعر أوس بن مغراء إلى أمه وشبيب بن البرصاء إلى أمه ، وهو القائل :

أنا ابن برصاء بها أجيب هل في هِجّانِ اللَّوْنِ ما يُعيب

واستمر تراث الخط الذي يعتمد الأم أصلا للنسب حتى في اللغة العربية " **فكلمة رحم هي من أكثر الكلمات تعبيرا عن القرابة، وكلمة بطن هي المصطلح التقني للعشيرة أو فرع القبيلة، أما كلمة أم فهي اصل لكلمة أمة**". [3]

---

* الطوطمية : هي أن يرتبط أفراد الأسرة أو العشيرة برابطة قرابة متحدة الدرجة، ليست قائمة على صلات الدم، وإنما هي قائمة على انتماء الأفراد لطوطم واحد Totem ، وهو نوع من الحيوان أو النبات تتخذه العشيرة رمزا لها ولقبا لجميع أفرادها، وتعتقد أنّها تؤلف معه وحدة اجتماعيّة.

[1] أحمد محمد الحوفي، المرأة في الشعر الجاهلي. دار الفكر العربي، القاهرة : ط3. ص 91.

[2] المرجع نفسه. ص 89 .

[3] المرنيسي فاطمة، ما وراء الحجاب ديناميكا المذكر المؤنث في المجتمع الإسلامي الحديث. تر : أحمد صالح. دار حوران للطباعة والنشر، دمشق- سوريا : ط1، 1997 . ص 190 .

وهذا إن دلّ على شيء إنما يدّل على ارتفاع مكانة الأم في تلك الفترة، وبلوغ الأنثى في حالات كثيرة درجة التقديس والعبادة، فكانت اللاّت والعُزى آلهات إناث تَمسّك بها المشركون في التصدي للمسلمين ردحا من الزمن .

ومع شيوع وسيادة النظام الأموي سادت المُشاعة الجنسية، والتي أخذت أشكالا متعددة من العلاقات بين الرجل والمرأة تمتعت " **فيها المرأة بحرية مطلقة في تقرير مصيرها الجنسي** ". [1] وكان نكاح المشاركة أكبر دليل على انتشار هذه المشاعة، ونعني بزواج المشاركة أن المرأة كانت تتزوج بعدد من الرجال بشرط أن لا يزيدوا عن عشرة رجال وإلاّ أُعتبرت من البغايا، وتشرح السيدة عائشة رضي الله عنها هذا الزواج بقولها : " **أن يجتمع الرهط دون العشرة، فيدخلون على المرأة فيصيبونها، فإذا حملت، ووضعت تُرسل إليهم، فلا أحد يستطيع أحد منهم أن يمتنع، فإذا اجتمعوا عندها تقول لهم : قد عرفتم الذي كان من أمركم، وقد ولدت فهو ابنك يا فلان، تسمي من أحبّت باسمه فيلحق به ولدها، ولا يستطيع أن يمتنع هذا الرجل.** [2] ولا يدل هذا إلاّ على فوضوية الإنسان العربي القديم في تعامله مع الحاجة الجنسية، وإن سَلّم البعض الآخر من الباحثين في اعتبار المسألة من الأساس زواجا ليس إلا.

كما عرف العرب القدامى نكاح الإستبضاع، وقد وصفته السيدة عائشة رضي الله عنها بقولها أيضا : " **كان الرجل يقول لامرأته، إذا طهرت من طمثها أرسلي إلى فلان فاستبضعي منه، ويعتزلها زوجها، ولا يمسها أبدا حتى يتبين حملها، أصابها زوجها إذا أحب، وإنما يفعل ذلك رغبة في نجابة الولد، فكان هذا النكاح نكاح الاستبضاع** ". [3]

ولم يكن هذا النوع من النكاح حكرا على العرب دون سواهم فقد أباحت شريعة مانو نظام الاستبضاع عند اليهود وكذلك شريعة سولون أباحت للمرأة أن الزواج من غير زوجها إذا عجز عن مباشرتها.

كما انتشر نكاح المتعة والمقت والظيغة والرايّات والخدان والبدل* والهبة والإماء ولا تخرج هذه الأنواع في مجملها عن وثائق بَدَلٍ رسمية لعلاقات غير شرعية تهدف إلى اشباع الحاجة الجنسيّة والخلاص من مخاطر القوانين الخلقيّة .

كما عرفت الجاهلية دور البغاء، ويؤكد ذلك أكثر من مصدر قديم " **فكان أبو جهل والهبّار بن الأسود أول من نشره ووردت المصادر ذكر – زانية عكاظ – التي كانت تؤجر نفسها لكل من طلبها ... كما ذكرت الأمثال ظلمة الهذليّة التي زنت أربعين عامًا ، وقادت أربعين عامًا، فلمّا عجزت عن الزنى والقود اتخذت تيسا وعترا فكانت تتزي التيش على العتر وترقبهما فقيل لها : لماذا تفعلين دلك ؟ قال : حتى أسمع أنفاس النكاح** ". [4]

وانتشار البغاء في مثل هذه الظروف البدائية أمر مفروغ منه إذ يُعد هذا الأخير تركة ورثها مجتمع العصر عمّا سبقه، ولا يمكنه أن يتخلص منها في ظل نظام يفرض نظرة خاصة للمرأة، معبأة بروح الاستخفاف والاستهتار، ويعتبرها موضوعًا جنسيا مشحونا بالمعاني الشهوانية، وإن ما يظهر من جسدها يمثل داخلها ويعبّر عن ضعفها وحرمانها ورغباتها في الوقت نفسه.

---

[1] المرجع السابق. ص 169 .

[2] الحافظ المنذري، مختصر سنن أبي داود. تحقيق : أحمد محمد شاكر، محمد حامد الفقي. دار المعرفة، بيروت. المجلد الأول. ص 179 .

[3] المرجع نفسه. ص 179 .

* المتعة : الإستمتاع بالزوجة مقابل قدر من المال. المقت : جمع الأختين أو زواج الإبن زوجة أبيه. الضغينة : عندما يسبي الرجل إمرأة فيتزوجها ساعة يريد. الرايّات : الزواج من المرأة البغي. الخدّان : معاشرة امرأة رجل آخر سرّا. البدل : استبدال الأزواج مقابل المنافع.

[4] صلاح الدين المنجّد، الحياة الجنسية عند العرب. بيروت : 1958. ص 12.

كما لا يقف الحد عند دُورِ البغاء فحسب، فقد عرفت قصور المناذرة السحاق، فقد أحبت هند بنت النعمان زرقاء اليمامة، وساحقتها، وإلى جانب البغاء والسحاق كان للتخنث حصة في المجتمع الجاهلي إذ ا تهم به ابو جهل والحكم بن أبي العاص، كما عُرّف اللواط وذاع صيته في قصور الملوك .

وأهم النتائج التي يمكن أن نضعها ما يلي :

1- أن العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة عرفت انتشارا واسعا وفق أشكال متنوعة، فطورا هي البغاء، وطورا آخر هي الأنكحة الجاهليّة التي نعدها من مستلزمات النظام الأموّي الذي يُبيح حريّة استخدام ملذات الجسد بلذة ايروتيكيّة تخدم صاحبها بالدرجة الأولى وهذا يعني أن " **الأبوة البيولوجيّة غير مهمة وأن مفهوم عفة المرأة غائب** [1]".

2- إن انتشار الحب الإباحي لم يكن يتم في علاقات سريّة كتوم، بقدر ما كان يجري على مرأى ومسمع الناس جميعهم، ويذكر لنا صاحب الأغاني " **أنّ هند بنت النعمان ملك الحيرة التي يسرت لها جاريتها مارية اللقاء بمحبوبها عدّى بن يزيد الشاعر، فقبضت ثمن ذلك أن وقع عليها عدّى في حانوت عمار بالحيرة** ".[2] والأمر نفسه يتكرر أكثر من مرة حتى أن البغايا كُنّ يميزن بيوتهن بأنّ يُنصبنّ عليها رايات لتدل اليهنّ من يريد طلبهنّ، والقرآن العظيم نفسه أشار إلى وجود هذه المسألة بالذات وحذر من العودة إليها في قوله تعالى" **وَلاَ تُكْرِهُوا فَتَيَاتِكُمْ عَلَى الْبِغَاءِ** [3]".فدعوة التحريم هنا إقرار ضمني بوجود البغاء كمهنة علانية لم تُقبَحْ أو تُسَفَه من أي طرف كان. فهذا عبد الله بن أُبي بن سلول كان يجبر جاريته أو جواريه الست على البغاء، لأنّه كان يبيع أولادهنّ ويتقاضى منهنّ ضرائب، وكان إذا نزل به ضيف أرسل إليه جاريته ليباشرها تكريما له، فشكت احداهنّ إلى النبي — ص- فنزلت الآية المذكورة آنفا تحرّم هذا الفعل تحريما قطعيا .

3- إنّ فعل الجنس السائد بين الرجل والمرأة في العصر الجاهلي كان من الوسائل التي يُعبِّر بها الرجل على قدرته الجسدية والجنسيّة، فهذا خبر المرُقش الأصغر، وبنت عجلان، يؤكد ذلك، فقد ذكر الرواة أنّه ترك على جسدها "**نكتا كأنها التين وكآثار السياط** ".[4] وهذا يقودنا حتما إلى اعتبار العربي القديم مَعْنِيًا بشكل أو بآخر بعقدة نقص رهيبة أمام هذا الجسد الأنثوي، وليس له أن يَقْوَى على تأثيره إلاّ بفعل الجنس الذي يأخذ طابع العنف والألم.

4- يرى الدكتور مصطفى الجوزو أنّ الحروب في العصر الجاهلي كانت تُلغي الضوابط الأخلاقية المفروضة على المجتمع آنذاك، وتمنح في الوقت نفسه مُتَعًا جنسيّة مجانا بلا أدنى مقابل " **فكان الغزاة يغتصبون أول امرأة يُصبونها ثم يدفعونها لسائرهم فيعتدون عليها دون خجل، ولا احترام، والعبودية أيضا تؤدي إلى التخفيف من تلك الضوابط، فالأمة لم تكن تخجل من ممارسة الزنا، وبوسعها أن تستقبل في بيتها أي رجل يعجبها شرط أن تمنحها سيدتها بعض الحريّة الجنسية** ". [4] فالغزو هنا والعبوديّة سمحا بالتعبير الجنسي الحرّ حدّ الوقاحة، وربما هذا الشيء نفسه الذي جعل النساء يصحبنّ الرجال إلى الحرب فيحضضنّهم على الصبر في مواقف القتال ويمنعنهم من أن يلوذوا بالفرار ولسان

---

[1] المرنيسي فاطمة، ما وراء حجاب . ص 187.

[2] أبوفرج الأصفهاني، الأغاني . مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر. بيروت. المجلد 1، الجزء الأول. ص 30 .

[3] سورة النور. الأية 33.

[4] أبو فرج الأصفهاني، الأغاني. المجلد 1، الجزء الخامس. ص185 .

[4] الجوزو مصطفى، الوضع الجسدي المجتمعي للمرأة في العصر الجاهلي. مجلة الفكر العربي. ع18/17 ، السنة الثانية أيول كانون الأول. ص 113.

حالهم يقول " قاتلوا **بشجاعة وإلاّ وقعنا في أيدي الأعداء يتصرفون بأجسادنا أما اذا انتصرتم كانت أجسادنا لكم** "[1].

1-الجنس في العصر الإسلامي :

على مشارف القرن السادس للميلاد جاء الإسلام لينسف عقائد الجاهليين الدينيّة، ويُقَوِّضَ أنظمة أحوالهم الشخصيّة، ويبدل الكثير من مثلهم عاداتهم وأخلاقهم، والتي كانت تقوم على العنف وتكرس القوة شريعة أولى. ولكنه في الوقت نفسه حافظ على بعض المثل العليا، وأحاطها بالرعاية والثناء، ودعا إلى الحب الصادق والسليم، محاولا شدّ الناس إليه .

كما أضفى على عاطفة الحب هالة قدسيّة، لم يكن العربي يُعنى كنهها وجوهرها من قبل، وبّين أن "**الحياة الإسلاميّة لم تقصد إلى أن تكبت عاطفة الحب في نفوس العرب، ولم تحاول أن تنتزعها من قلوبهم، إنما قدستها، وباركتها شرط أن تبقى عاطفة نيّرة تتحسس طريقها، وتعرفه تتجاوزه ولا تعدوه** ".[2] كما أنّه لم يعاند الطبيعة البشرية، ويقاوم تيارها عشوائيا، وإنما كان لها بمثابة المراقب والموجه، فهو حين ربط الحب بالعفة، أهدر في الوقت نفسه الجانب الوحشي من الحب، ليتقوى بذلك الجانب الأنسي فيه، فلقد "**روّى عن سويد بن سعيد، عن ابن مصهر عن ابن يحي القتات بن مجاهد عن ابن عباس رضي الله عنهما يرفعه " عشق وكتم وعفّ وصبر غفر الله له وأدخله الجنة**"[3] والحديث منسوب إلى النبي (ص) وإن عد من الأحاديث الموضوعة فلا مناص في أن الإسلام شجع الحب العذري العفيف وقرنه برتبة الجهاد والشهادة كون – الحب – في ذات الوقت جهادًا لنفس جموح، يلجمها صاحبها ليصّل بها إلى رضا المولى عز وجل، فيحق بذلك له رتبة الشهادة لانتصاره على نفسه وهذا مصداق لقوله تعالى " **وأمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّه ونَهَى النَفْسَ عَنِ الهَوَى فَإنَ الجَنَةَ هيَ المَأْوى** ".[4]

كما اعترف الإسلام بأهميّة الرغبة الجنسيّة عند الرجل والمرأة على حد سواء، وأوضح بكل صراحة وجرأة مفهومه لأمور الجنس، فنراه يشدد على أهمية المداعبة التي يجب أن تبدأ قبل عملية الجماع، وقد روى عن النبي صلى الله عليه وسلم أنّه قال :" **لا يقعنَّ أحدكم على امرأته كما تقع البهيمة، وليكن بينكما رسول، قيل، وما الرسول يا رسول الله ؟ قال : القبلة والكلام**". [5] وروّى أيضا أنّ النبي صلى الله عليه وسلم قال عن احدى صفات العجز " **هي أن يقارب الرجل جاريته أو زوجته، فيصيبها قبل أن يحدثها، ويؤانسها، ويُضاجعها فيقضي حاجته منها قبل أن تقضي حاجتها منه** ". [6]

وهذه الفكرة نفسها تفند الأفكار العلميّة القائلة بسلبية المرأة في الجنس، وأنها تنتظر دائما الرجل، وتستجيب له فحسب، وتصل إلى اللذة دون أن تقذف، وقد وصف فرويد سلبية المرأة في قوله :

---

[1] المرجع السابق. ص 114.

[2] جودت مدلج، الحب في الأندلس دار لسان العرب، بيروت : ط1 1985 .ص 57.

[3] الجوزية بن القيم، الداء والدواء. تحقيق يوسف علي بديوي دار ابن كثير . بيروت . ص 370 .

[4] سورة النازعات. الآية 41/40.

[5] الغزالي أبي حامد محمد بن محمد، إحياء علوم الدين. دار الفكر العلمية. بيروت " ط1 ،1986. مج 2 .ص 50 .

[6] المرجع نفسه . ص 50 .

"**إنّ حيوان الذكر المنوي يتحرك بنشاط، ويبحث عن الأنثى. أما بيضة الأنثى فهي ساكنة لا تتحرك، وتنتظر بسلبية** ". [1] فالإسلام هنا أعطى نصيبا للمرأة في المتعة الجنسيّة، وبالتالي فهي ذاتا جنسيّة، وليست مجرد موضوع مفعول به، وهذا للذة الكامنة فيها، والتي لم تُكْتَشَف في أوروبا إلاّ في القرن التاسع عشر من قِبَلِ دعاة التنوير والفردانة والرومانسيّة .

وفي سبيل هذه المتعة الجنسيّة عند المرأة، تساهل الإسلام معها، باعطائها مزيدا من الحريّة في اختيار البقاء مع زوجها العاجز جنسيّا أو الإنفصال عنه، وكأنه يبعدها في ذلك عن الخيانة بارتكاب الزنى خفية عن زوجها، وقد أعطى النبي صلى الله عليه وسلم لزوجاته حريّة البقاء معه أو الإنفصال عنه بعد أن حالت ظروف حياته في فترة من الفترات أنّ يوفي حاجتهنّ الجنسيّة، وقد روى صاحب الطبقات الكبرى أنّ النبي (ص) ذهب إلى زوجاته في ذلك الوقت ليخيرهنّ بين الطلاق أو الحياة معه دون أن يحقق لهنّ متعة الحياة الدنيا وزينتها فيقول ثم "**قال جابر فأنزل الله في ذلك الآية القرآنية " يا أيُهَا النَبي قُل لأزْوَاجِكَ إنّ كُنْتُنّ تُرِدْنَ الحَيَاةَ الدُنْيَا وزِينَتَهَا فَتَعَالَيْنَ أُسَرِحْكُنَّ سَرَاحًا جَمِيلاً- يعني متعة الطلاق- وَإنْ كُنْتُنّ تُرِدنَ الله ورَسُولَهُ والدَارَ الآخِرَةَ فَإنَ الله أعَّد لِلْمُحْسِنَاتِ مِنْكُنّ أجْرًا عَظِيمًا** ". **فانطلق رسول الله (ص) فبدا بعائشة فقال : إنّ الله قد أمرني أن أخيركنّ بين أن تخترن الله ورسوله والدار الآخرة، وبين أن تخترن الدنيا وزينتها ... وقد بدأت بك فأين أخيرك... قالت : فإني أختار الله ورسوله والدار الأخرة** ". [2] وكذلك فعلت -أم سلمة- أمَّا العامريّة فقد اختارت الدنيا وزينتها فأرجعها النبي (ص) إلى أهلها، وهذا ناجم عن رؤية النبي (ص) للمرأة، الموسومة بالشمول، فهي جسم، وعقل ، وروح. ولم ينظر إليها نظرة مادية محسوسة لا تتعدى جغرافيتها الجسدية ومتطلباتها الغريزية، شأن المذاهب الماديّة الأخرى، ولم يُحْرِمْهَا في الوقت ذاته حقوقها البدنية وحاجاتها العضوية، كما لم يكن أبيقوريا ولا رواقيا في تعامله مع الجنس، ويُلّخص هذا المعنى الأستاذ محمد قطب بقوله " **الإسلام يؤمن من الكائن الانساني بما تدركه الحواس، وبما يقع خارج نطاق الحواس... يؤمن بكيانه المادي المحسوس وأنه قبضة من طين الأرض ...فيوفر له المأكل والملبس والمسكن والجنس ونصيبه من المتاع ويُجند طاقاته لتعمل في تعمير الأرض وانشاء النُظم وتشييد الحضارات وفي الوقت ذاته يؤمن بالكيان الروحي للإنسان، يؤمن بأن فيه نفخة من روح الله ... فيعطيه ما يطلبه من عقيدة ومثل وصعود وترفع** ". [3]

ولهذا سمت المرأة في عهد النبي صلى الله عليه وسلم وبلغت شأوا كبيرا من الرفعة والقدر حظيت من خلاله على مراتب عُليّا فاقت الرجل في كثير من الأحيان، كما هو الحال عند سيدتنا عائشة أم المؤمنين، وأسماء بنت أبي بكر، وسكينة بنت سيدنا الحسين بن على ... وغيرهن، ولعّل أهم ما يمكن التركيز عليه من النتائج ما يلي :

1- اعتبر الإسلام الطاقة الجنسيّة احدى الطاقات الفطريّة في تركيب الإنسان يجب تصريفها والانتفاع بها في إطار الدور المحدد لها، شأنها في ذلك شأن الغرائز الأخرى، واستخراج هذه الطاقة ضروري، كما انّ احتوائها فيه مضرة قصوى للإنسان .

---

[1] نقلا عن، السعداوي نوال، الوجه العاري للمرأة العربيّة . ص 56 .

[2] محمد بن سعد بن منيع الهاشمي، الطبقات الكبرى. تحقيق محمد عبد القادر عطا. دار الكتب العلمية . بيروت : ط1، 1990 . مج 08 .ص 146.

[3] قطب محمد، منهج التربيّة الإسلاميّة . دار الشروق، بيروت : ط14، 1993. ص 21/20 .

فَجُعِلَ الزواج في الإسلام الطريق الأوحد الذي يؤدي إلى الاشباع الجنسي من غير إضرار بالمجتمع يقول (ص) " **يا معشر الشباب من استطاع منكم الباءة فليتزوج، فإنه أغض للبصر وأحصن للفرج ومن لم يستطع فعليه بالصوم فإنه له وجاء** ". [1] كما حث على قداسة العلاقة بين الزوجين حفاظا على المروءة والشرف. وحذر الأزواج من ممارسة الجنس علانية أو جَعْلِه موضع أحاديثهم وسمرهم، فعن أبي هريرة رضي الله عنه قال : صَلّى بنا رسول الله – ص – فلمَّا سلّم أقبل علينا بوجهه فقال : " **مجالسكم، هل منكم الرجل إذا أتى أهله أغلق بابه وأرخى ستره ثم يخرج فيحدث فيقول : فعلت بأهلي كذا وفعلت بأهلي كذا ؟ فسكتوا، فأقبل على النساء، فقال : هل منكنّ من تحدث ؟ فجثت فتاة كعاب على احدى ركبتيها وتطاولت ليراها رسول الله (ص) ويسمع كلامها فقالت أي والله. إنهم يتحدثون وإنّهن يتحدثن، فقال عليه السلام هل تدرون ما مثل من فعل ذلك ؟ إن مثل من فعل ذلك مثل شيطان وشيطانه لقي أحدهم صاحبه بالسكة فقضى حاجته منها والناس ينظرون إليه** ".[2]

2- سدّ الإسلام جميع الأبواب التي من شأنها أن تؤدي إلى اختلاط الأنساب وانهيار الأسر والمجتمعات فحرّم الزنا لقوله تعالى " **ولاَ تَقْرَبُوا الزِنَا إنَّهُ كَانَ فَاحِشَةً وسَاءَ سَبِيلاً** ". [3] واللواط في قوله (ص) " **أخوف ما أخاف عليكم عمل قوم لوط ولعن من فعل فعلهم ثلاثا فقال لعن الله من عمل عمل قوم لوط، لعن الله من عمل عمل قوم لـــوط، لعن الله من عمل عمل قوم لوط** ". [4] والسحاق ونهى عن العادة السرية لكونّها تُولد أضرارا جسيمة أعظمها تحويل الطبيعة الفطرية للكائن البشري عن مسارها السليم والصحيح .

3- يرى الأستاذ محمد قطب أنّ الله عز وجل لمّا خلق المرأة والرجل " **جعل في قلب كل منهما هوًى للأخر وميلا إليه، ولكنه يذكرهما بأنهما يلتقيان لهدف هو حفظ النوع** ". [5] وهو بهذا يجعل للوظيفة الجنسيّة هدفًا معلوما ويصبغها بصبغة غائية تهدف إلى النسل والانجاب لقوله تعالى " **نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ فَأتوا حَرْثَكُمْ أنّى شِئْتُمْ** ". [6] فالآية الكريمة تُخبرنا أن النساء حرث للرجال والحرث لا يكون إلاّ للإنبات، وهذا ما يقره إليه النبي (ص) " **تناكحوا تناسلوا فإني مكاثر بكم الأمم يوم القيامة**". [7] فارتباط الجنس هنا بالنسل مبدأ واضح لا ينكره عاقل .

4- نظر الإسلام إلى مسألة الجنس من كافة جوانبها وأدرك أنّ ثمة فروق في القوى الجنسيّة بين الناس فجاءت تشريعاته تَسُدُ جميع الجوعات الجنسيّة لدى المتفوقين جنسيًا الذين لا تكفيهم زوجة واحدة، وخير لهؤلاء والمجتمع الذي يعيشون فيه أن تتعدد زوجاتهم من أن تتعدد خليلاتهم، ولهذا أطلق الإسلام حريّة التمتع بالنساء الحرائر والإماء والجواري، وأقرّ بنظام تعدد الزوجات لقوله تعالى " **فانْكِحُوا مَا طَابَ لَكُمْ مِنَ النِسَاءِ مَثْنَى وثُلاَثَ ورُبَاعَ فإن**

---

[1] الحافظ المنذري، مختصر سنن أبي داوود. ص 03 .

[2] المرجع نفسه، ص 89 .

[3] سورة الإسراء، الآية 31 .

[4] الحافظ المنذري. مختصر سنن أبي داود. ص 273 .

[5] قطب محمد، الإنسان بين المادية والإسلام . دار الشروق، بيروت :

[6] سورة البقرة، الآية 222 .

[7] الحافظ المنذري، مختصر سنن ابي داود. ص 06 .

خِفْتُمْ ألاَّ تَعْدِلُوا فَواحِدة أو مَا مَلَكَتْ أيْمَانُكُمْ ذَلِكَ أدْنَى ألاَّ تَعُودُوا ". [1] وهذا إعتراف ضمني بقوة الشهوة الجنسيّة عند الرجل التي لا يمكن أن تقاوم ولا يمكن أنْ تخصه امرأة واحدة، ففي تفسير ابن عباس رضي الله عنهما **" ومن شر غاسق إذا وقب قيام الذكر وهذه بلية غالبة وإذا هاجت لا يقاومها عقل ولا دين ..فهو أقوى من آلة الشيطان على بني آدم، وإليه أشار عليه السلام بقوله ... ما رأيت من ناقصات، عقل ودين أغلب لذوي الألباب منكن ".** [2]

وهذا هو السر في اعطاء مساحة واسعة للغريزة الجنسيّة أمام الرجل والمرأة على حد سواء، يوضح الدكتور يوسف القرضاوي سر التعدد بقوله **" إنّ الإسلام ...يقدر ضرورة الأفراد وضرورة المجتمعات ويقدر حاجاتهم ومصالحهم فمن الناس من يكون قوي الرغبة في النسل ولكنه رزق بزوجه لا تنجب لعقم أو مرض أو غيره، أفلا يكون أكرم لها وأفضل أن يتزوج عليها من تُحَقِقُ له رغبته مع بقاء الأولى وضمان حقوقها، ومن الرجال من يكون قوي الغريزة ثائر الشهوة ولكنه رزق بزوجة قليلة الرغبة في الرجال أو ذات مرض، أو تطول عندها فترة الحيض، أو نحو ذلك والرجل لا يطيق الصبر كثيرا على النساء أفلا يباح له أن يتزوج بأخرى حليلة بدل أن يبحث عنها خليلة ".** [3] والإسلام بهذا يُهدر الجانب الوحشي من الجنس ويسمو به إلى فعل مقدس يُثاب عليه الطرفان إذا ما تم داخل مؤسسة الزواج .

5- يرى الإسلام بأن الاشباع الجنسي هو الذي يساعد على العمل والتفرغ لأعمال الدين والدّنيا بخلاف ما رآه علماء الغرب، وعلى رأسهم فرويد الذي يرى بأنَّ التسامي أو الكبت ضروري من أجل تقدم الثقافة وتشييد الحضارات. فالإمام أبو حامد الغزالي يرى أنَّ من فوائد الإشباع الجنسي **" ترويح النفس وايناسها بالمجانسة، والنظر والملاعبة، راحة للقلب وتقوية له على العبادة فإنَّ النفس ملول، وهي عن الحق نفور لأنَّه على خلاف من طبيعتها، ولوكانت المداومة بالإكراه على ما يخالفها جمحت وتلبت وإذا روحت باللّذات في بعض الأوقات قويت ونشطت، وفي الإستئناس بالنساء من الإستراحة ما يُزيل الكذب ويريح القلب".** [4] ولا يخلو هذا الإعتراف بحق بحق المرء في الحياة الجنسيّة من اعتراف ضمني بقيمة المرأة وتمتعها بمكنة مرموقة .

6- لقد كان الإسلام متفهما في وضعه حدا لعادات العرب الجاهلين القديمة في منع الزواج بين العشاق خصوصا إذا افتضحت قصتهم، وذاع سرهم فقد تقدم رجل أمام رسول الله (ص) **" وقال يا رسول الله، إنَّ لي يتيمة، وقد خطبها رجلان، موسر ومعسر، وهي تهوى المعسر، ونحن نهوى الموسر، فقال : لم يرى للمتحابين مثل التزويج.** [5]. وكان النبي (ص) يريد بذلك تزويجها .

كما أن عائشة – أم المؤمنين – عندما حررت جاريتها بريرة أعطتها حق الاختيار عندما تجد نفسها حرّة بين إبطال زواجها أو الاستمرار فيه وقد كان زوجها هو الآخر عبدا، وكان اختيار الجاريّة أن فضلت الانفصال عنه، فأخذ هذا

---

(1) سورة النساء الآية 03 .

(2) الغزالي أبي حامد محمد بن محمد، احياء علوم الدين. مج 2 .ص 32 .

(3) القرضاوي يوسف، الحلال والحرام في الإسلام . مطبعة دار التراث العربي، القاهرة : ط11. 1977. ص 160/159 .

(4) الغزالي أبي حامد محمد بن محمد، إحياء علوم الدين. مج 2 .ص 34.

(5) الجوزية بن القيم، روضة المحبين ونزهة المشتاقين . تحقيق فارس الخرستاني، محمد يونس شعيب. دار الجيلن بيروت. ص 94 .

الأخير يجوب المدينة باكيا يائسا فتأثر الرسول (ص) لحاله واقترح على بريرة قائلا : "**لو راجعته ؟ فقالت : أتأمرني يا رسول الله؟ فقال : لا إنما أشفع** "[1] ويفسر إبن القيم هذا الأمر في اعتباره وساطة سيد الوسطاء لعاشق وعشيقته، إنها وساطة ذات أجر عظيم عند الله سبحانه وتعالى. وبعد وفاة الرسول (ص) واصل الخلفاء الراشدون في نفس عادة التقريب بين العشاق عن طريق التشفع وقد " **نقبت عبارة بن الخطاب رضي الله عنه المشهورة لوكنت في زمن العفراء وعروة لجمعت بينهما** ". [2] وقد كان عروة مولعا بحب العفراء التي زوجها والدها من رجل آخر بعد أن وعدها بتزويجها إياه.

3- الجنس في العصر الأموي والعباسي :

أجمعت كل المراجع والمصادر القديمة وكذا الدراسات الحديثة على أن معظم الأقطار العربية شهدت بعد الفتح الإسلامي تحولا من البداوة إلى الحضارة، إذ أصابها ثراءا وافرا، كما اغدقت عليها أموالا طائلة وكنوزا ثمينة جلبها الآباء والآجداد من جرّاء الفتوحات الإسلاميّة، ودخلت البلاد العربيّة عناصر بشريّة أجنبية مختلفة الأديان والأجناس والألوان، فبالإضافة إلى العرب المسلمين كان هناك الموالي، وهم المسلمون من غير العرب وفدوا من شعوب مختلفة كالسند والهند، والترك والفرس والروم والبربر والفرنجة وغيرهم، كما كان هناك المولّدون وأهل الذمة والأرقاء لذلك " **سارعت البلاد إلى التحضر، بل إلى الترف البالغ حدّ المجون، الذي أول ما ابتدأ في بَلاط الخلفاء ثم انتشر منه إلى الشعب** ". [3] ولم تقف المسألة حد التحضر فحسب، بل اندفعت بأقصى سرعة نحو البذخ والترف، وسجلت المرأة رقما قياسيًّا في نسف قواعد الأخلاق القديمة، ونبذ كل التعاليم التي سمّرتها إلى الأرض بتواضع كبير وأظهرت جرأة بالغة لم تعرفها المرأة من ذي قبل في المشاركة في الحياة، والاختلاط بالرجال، وخوض الحديث معهم بلا أدنى خوف أو شعور بالإثم، واستمدت المرأة من تشجيع الإسلام اتباعه على الحب الصادق العفيف حجة بالغة في ايقاظ الهوى في قلوب الرجال عن طريق الإغراء والإثارة، فافتتنوا بها عن طريق هذا الطراز الذي أوجده المسلمون بصورة عفويّة وظهر موضوع الجنس كحاجة مُلحّة تفرض نفسها كوسيط ومُؤشر لنوعيّة العلاقة بين الرجل والمرأة وأخذ أشكالا متنوعة بحسب الأمصار والأقطار.

فإذا دخلنا المدينة نلتقي " **بامرأة اسمها حُبّى، قد ضرب بها المثل، فقيل "أشبق من حُبّى "ذلك لأنها كانت تحب النكاح حبا جما، وكان نساء المدينة يُسمينها حواء أم البشر لأنها علمتهن ضروبا من هيئات الجماع** ".[4] وإذا خرجنا المدينة نحو البلدية نرى أن الأمور الجنسيّة بلغت حد التطرف، ولم يجدوا العرب عيبا أو حرجا في أن يتحدث الرجال والنساء على هذه الغريزة وما يدور حولها فهذا " **ابن ميَّادة دفعته حريته المتطرفة وجرأته الوقحة إلى وصف فروج النساء الخمسيات نسبة إلى قبيلة خميس فقال إنّ فروجهنَّ صغيرة وصغر الفرج عند العرب عيب في المرأة، فيشبهها بآثار أقدام الضأن في التراب فقال :**

وتبدي الخمسيات في كل زينة فروجا كآثار الصغار من البهم

---

(1) الجوزية ابن القيم، الداء والدواء. ص 396 .

(2) فايد محمد، الحب عند مفكري الإسلام، مجلة العربي، ع 204، سنة 1975. ص 128.

(3) جودت مدلج، الحب في الأندلس . ص72.

(4) صلاح الدين المنجد، الحياة الجنسية عند العرب. ص 29 .

فتسمع احدى الخمسينات ذلك ...وتعاتبه على قوله، ليبدل البيت واصفا فروجهن آثار الابل الكبار في التراب :

وتبدي الخمسينات في كل زينة فروجا كآثار المقيد سره الدهم[1]

و لم نلمس جرأة مكشوفة حد هذه الجرأة، الأمر الذي دعى العديد من أئمة الإسلام ومفكريه إلى الإهتمام بعاطفة الحب ودراسة خلجاتها في نفوس العشاق وتصنيفها وتدوينها قصد الوقوف على نظريّة تحد من هذه الجرأة البالغة في الإثم ومن تلك الدراسات نذكر :

- في العشق والنساء - للجاحظ (160-255هـ/776-868 م) .
- طوق الحمامة - لابن حزم (384-456 / 994-1064).
- رسالة تهذيب الأخلاق - لابن حزم (384-456 / 994-1064).
- رسالة إخوان الصفا نهاية القرن العاشر ميلادي حوالى 970 م
- مصارع العشاق - لابن السراج (416-500/1025-1107)
- ذم الهوى - لابن الجوزي (508-597/1114-1201)
- صيد الخاطر - لابن الجوزي(508-597/1114-1201)

-روضة المحبين ونزهة المشتاقين. لابن القيم الجوزية (691-751/1292-1350)

-تزيين الأسواق بتفضيل أشواق العشاق. لداود الأنطاكي المتوفي عام(1008/ 1600)

وتكاد تتفق هذه الدراسات أن الحب قوة في النفس جعلها الله في طبائع الأحياء لكي يدعوها إلى الاجتماع والتكاثر والخلق والابتكار، ومن ثم تعمير الأرض، وتحقيق سنة الاستخلاف عليها .

مع هذا الجهد المكثف في دراسة الحب وتوجيهه، ازدادت حدة الاقبال عليه، وشهد العصر العباسي ترفا جنسيا بالغا انطلق من قصور الخلفاء والولاة ليصل إلى أسواق الرعيّة والرعاة .

ويرى العديد من الباحثين أن الظروف الاجتماعية والثقافية والدينية التي طرأت على الحياة العربية لم تكن السبب المباشر في خلق هذا النوع من العبث والمجون، بقدر ما كان هذا الأخير ردّة فعل عنيفة للكبح والوجع العشقي الذي فرضه ساسة المسلمين وحكامهم على الرعيّة قصد ابعادهم وتخديرهم عن أمور السياسة من جهة، ثم تجنيدهم بلا هوادة لدفع عجلة التطور الحضاري، فالحضارة بهذا " **تعمل دومًا على قتل فؤاده، واحياء ذهنه، وفي سبيل هذا الاحياء كان الهوى مذمومًا ومرذولاً في الثقافات القمعيّة كافة** ".[2]

وهذا يعني أن شبقية العربي احتبست داخل جسده، وبدلا من أن تكون طاقة داخلية تحمل نزوعا عشقيا سويا، تحولت إلى احتجاج مفجع ضد البرهة المفرغة " **ومحاولة تعويضيّة لخلق برهة الفرج المنهوبة** ".[3] ظهرت في انتشار المجون والعبث بأشكال متعددة، لا يردعها رادع ولا يقوّم اعوجاجها داعيّة أو مصلح .

وأمام سكوت المصلحين في اصلاح أوضاع الحكم واصابة المرض من أوله قصد علاجه من الأساس، ازدادت صيحات المجون والعبث لتصل شأوا كبيرا بين أوساط الرعيّة، فازداد انتشار البغاء، وعرّف بدوره الخاصة وحملّت

---

[1] أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني. المجلد 1 ، الجزء الثاني. ص 109 .

[2] يوسف اليوسف، الغزل العذري .ص 22

[3] المرجع نفسه. ص 39.

الدولة أصحابه ضرائبا عليه، تعود أموالها إلى بيت المال، وذاع صيت المغتيات وظهر اللواط والسحاق، وعاد العرب إلى ماكانوا عليه في جاهليتهم الأولى .

فلا مناص من أن تظهر الحلول الوهميّة التي عجزت على استعاب هذا الخلل، وبدل من أن يُقضى على المرض ازدادت حدته وتفشى بشكل أكثر من ذي قبل .

لجأ الرواة والمؤرخون إلى خلق ثقافة قمعيّة تُحد من هذا المجون من جهة، أو تحوّله بشكل تصعيدي إلى عمل آخر يفقد من خلاله خصوصيته، فجاء التسفيه كحل وهمي أخذ شكلا مؤسساتيا يعتمد طورا على ما نقل كذبا على رسول الله (ص) وطور آخر على قراءة المسلمين لنصوص القرآن الكريم، وطورا آخر على ما ألف في تأثيم الجنس وترذيل صاحبه .

فمن ضمن الأحاديث الضعيفة التي روت دونية المرأة، وأثمت بذلك الحاجة الجنسيّة، أو حطت من قيمتها نذكر ما يلي[1] :

-قول النبي (ص)" **للمرأة ستران : القبر والزوج، قيل أيّهما أفضل ؟ قال القبر** " .

حديث موضوع أخرجه الطبراني في المعجم الكبير والصغير، الروض النضير، وابن عدّي في الكامل .

-قول النبي (ص) " **خلقت المرأة من ضلع أعوج، فإن تُقيمها تكسرها، وإن تركتها تستمتع بها على اعوجاجها**"

- قوله صلى الله عليه وسلم :"**النساء ناقصات عقل ودين** ".

- قال النبي (ص)" **لوكنت** آمر أحدًا أن يسجد لأحد، **لأمرتُ المرأة أن تسجد لزوجها** ".

- قال النبي (ص) :"**الكهنة رُسُل الشيطان، والوشم كتبه، والكذب حديثه، والشعر قراءته، والمزمار مؤذنه، والسوق مسجده، والحمام بيته، والمحرمات طعامه، وشرابه، والنساء مصايده**"

- قال (ص):" **النساء لعب، فمن اتخذ لُعبةً فليُحسنها أو فليستحسنها** "

حديث ضعيف رواه الحارث بن أبي أسامة في مسنده .

- قوله (ص) :" **لولا النساء لعُبِدَ الله حقًا حقا** ".

حديث موضوع وله طريقان ، الأول عن محمد بن عمران الهمذاني والثاني عن بشر بن الحسين عن الزبير بن عدّي بن أنس .

- قال النبي (ص):" **هلكت الرّجال حين أطاعت النساء** ".

حديث ضعيف أخرجه بن عدّى .

ومما سبق نلمس حجم الانتقاص لجسد المراة وما تبعه من تأثيم للذة الجنس خصوصا فيما ظهر من كتاب – **ذم الهوى** – لابن الجوزي حيث يرى أن " **العِشْقَ ضربٌ من الحماقة يجب اتقاؤه ...وبُؤْس ينبغي اجتنابه** ".[2] وسّر هذا البؤس يرجع إلى طبيعة العشق ذاتها إذ تغدو في كثير من الأحيان " **خروج عن حد الترتيب، والتعطيل عن أحوال التمييز** ".[3] فعطالة التمييز هي بؤس يتنافى مع العقل الذي من المفروض أن يظل يقضا ومشرفا على كلّ

---

[1] الألباني محمد ناصر الدين، سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة وأثرها السيء على الأمة. المكتب الإسلامي. بيروت : ط5 .1985 مجلد 1

[2] نقلا عن : يوسف اليوسف، الغزل العذري. ص 22/21.

[3] المرجع السابق. ص 22.

النشاطات قصد تشييد الحضارة والمشروعات الهامة، وفي سبيل هذا الاحياء كان الهوى مذموما ومرذولا في الثقافات القمعيّة كافة، ولا أدَل على ذلك من لفظة **الهوى** في اللغة العربيّة المشتقة من الفعل **هَوَى** أي سقط وقرنت الهوى بلفظة الهوان، الذي هو أشد حالات الذُل، وربما جاء هذا الاشتقاق ليتناسب مع نزوع الروح التاريخي إلى تسفيه العشق .

وابن القيم الجوزي في محاولته هذه يقدم طريقة في تطبيب العُشاق " **وتعتمد طريقته على فهم عميق لنفسانية الحب أو للآلية التي يعمل وفقا لها، فهو يقول إنّ عيادة المرضى، وتشييع الجنائز وزيارة القبور والنظر إلى الموتى والتفكير في ما بعد الموت، مما يطفيء نيران الهوى، كما أن سماع الغناء واللهو يقويه، وتنطوى طريقته العلاجيّة علىأنَّ التفكير بالموت يضعف الحبّ لأنّه ضده، في حين أن كلّ حبور من شأنه أن يقوى الحب لأنّـــه من جنســـه** ". [1]

كما يرى البعض أن الترذيل لمفهوم الجنس جاء من خلال العديد من المُتع الوهمية التي خلقها بعض من المفسرين لنصوص القرآن الكريم، رغبة منهم في إهدار الجانب الوحشي في الجنس الكامن في الإنسان، في انتظار المُتَع الخالدة الموجودة في الجنَّة. فيرى الدكتور علّي الربيعو أنَّ الاحتباس الشبقي الكامن في نفسيّة العربي فضحته تفاسيرهم لنصوص القرآن الكريم، والتي حملت إلى حّد بعيد " **عقليّة اغتصابية ذكوريّة** ". [2] منغمسة بفعل الجنس المادي .

ففي تفسير ابن كثير لسورة الواقعة وبالأخص قوله تعالى " **إنَّا أنشأناهنَّ إنْشَاءً فَجَعَلْنَاهُنَّ أبْكارًا عُربًا أتْرابًا لأصْحَابِ اليَمِينِ** ". [3] يقول ابن كثير نقلا عن رسول الله (ص) " **فكان رسول الله (ص) يقول : " والذي بعثني بالحق ما أنتم في الدنيا بأعرَّف بأزواجكم ومساكنكم من أهل الجنة بأزوجهم ومساكنهم. فيدخل الرجل منهم على ثنتين وسبعين زوجة مما ينشيء الله وثنتين من ولد آدم لهما فضل على من أنشأ الله بعبادتهما الله في الدنيا، يدخل على الأولى منهما في غرفة من ياقوتة على سرير من ذهب مكلل باللؤلؤ، عليه سبعون زوجا من سندس واستبرق، وإنَّه ليضع يده من كتفيها ثم ينظر إلى يده من صدرها من وراء ثيابها وجلدها ولحمها، وإنَّه لينظر إلى مخ ساقها كما ينظر أحدكم إلى السلك في قصبة الياقوت، كبده لها مرآه، يعني وكبدها له مرآة، فبينما هو عندها لا يملها ولا تملة ولا يأتيها من مرة إلاَّ وجدها عذراء لا يفتقر ذكره، ولا يشتكي قُبلها إلاَّ أنَّه لا مني ولا منية . فبينما هو كذلك إذْ نودي إنا قد عرفنا أنَّك لا تمل ولا تمل إلاَّ أنَّ أزواجا غيرها، فيخرج فيأتيهن واحدة واحدة، كلما جاء واحدة قالت والله ما في الجنَّة شيء أحسن منك ، وما في الجنة شيء أحب إليَّ منك، وقال عبد الله بن وهب: أخبرني عمرو بن الحارث عن دراج عن ابن حُجيرة عن أبي هريرة عن رسول الله (ص) أنَّه قال : أنطأ في الجنة ؟ قال :"نعم، والذي نفسي بيده دحما دحما، فإذا قام عنها رجعت مطهرة بكرا ...وقال أبو داود الطيالسي : أخبرنا عمران عن قتادة عن آنس قال : قال رسول الله (ص) " يُعطى المؤمن في الجنَّة قوة كذا وكذا**

---

[1] المرجع السابق. ص 23 .

[2] تركي علي الربيعو، العنف والمقدس والجنس في الميتولوجيا الإسلامية. ص 139 .

[3] سورة الواقعة. الآية 35-38 .

في النساء قلت : يا رسول الله ويطيق ذلك ؟ قال : **يعطى قوة مائة** "[1] يرى الدكتور محي الدين محمّد أنّ هذا النوع من التفسير الماديّ للفردوس عكس إلى حد بعيد " **مطالب الرُعاة الذين لا يشاهدون سوى الرمال والصخور، ويقتلهم الجفاف والعطش . ويقتلهم إلى حد العذاب انغلاق مجتمعهم من حيث الجنس والعلاقة بين** الرجل والمرأة ... فالفردوس يجب أن تخالف . هذا المظهر لحياتهم. هناك الحدائق بإزاء الصخور، وهناك أنهار العسل والخمر بدل الجفاف **والعطش وهناك الحور العين ونساء لم تقع على جمالهنّ عين بإزاء المجتمع الحابس لطاقات الرجال**". [2] وبصفتنا لسنا مفسرين للقرآن العظيم إلا أننا لا نوافق الدكتور البتة فيما ذهب إليه من أن القرآن الكريم استمال قلوب العرب وعقولهم مقابل متع جنسيّة، جاءت في شكل صوّر خياليّة لم يعهدوها من قبل، وذلك قصد ادخالهم دائرة الإسلام والدين الجديد، مستغلا في الوقت نفسه ثقافة العرب اللاتلبويّة القائمة على الكبح والقمع والتحريم. وأهم النقاط التي نسجلها في هذه الفترة ما يلي :

1- شهدت العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة انتشارا واسعًا في فترة ما بعد الخلافة الإسلاميّة، وظهر من الرجال من نكحوا من النساء مئات ومئات، يقول أبو حامد الغزالي " **ويقال أنّ الحسن بن علّي كان منْكَاحًا، حتى نكح زيادة** على مائتين امرأة ... وكان ربما عقد على أربع في وقت واحد، وربـــما **طلـــق أربـــعا في وقت واحد واستبدلهـــنّ** ...". [3] وكان من زهاد الصحابة كما أورد أبي حامد في احيائه " **من يفطر من الصوم على الجماع ، قبل الأكل**". [4] ويرى جامع قبل أن يصلّي المغرب، ثم يغتسل ويصلي، وذلك لتفريغ القلب لعبادة الله، واخراج غدة الشيطان منه .

وانتشار هذا التحريض الجنسي - وإن كان مباحًا - يعكس إلى حد بعيد وجعًا عشقيًا صارخا عاشه العربي في لا شعوره العميق ردحًا من الزمن .

كما أن قراءة المسلمين لنصوص وأحكام القرآن الكريم يسرت على الكثير من الرجال تعاطى الجنس بدل من أن تُكبح جماح شهوتهم، حتى وإن كان ذلك سببا في إرقاق الولد، يقول أبو حامد " **ولما كانت الشهوة أغلب على مزاج العرب، أُبيح نكاح الأمة عند خوف العنت ومع أن فيه إرقاق الولد، وهو نوع اهلاك، وهو محرم على كل من قدر على حرّة ولكن إرقاق الولد أهون من إهلاك الدين**". [5]

2- عاصر انسان هذه الفترة مرحلة الفتوحات الكبرى الممتدة حتى أسيا وأوروبا الشرقيّة،فمن المحتمل أنّه كلما تعاظم الزحف العسكري شرقا وغربا أمعنت الثقافة الإسلامية في تحصين أسوار الحرمة المضروبة على العشق، لأنّ من شأن ذلك الأمر أن يصُد الأفراد عن مشروعهم الحضاري ويعطل طاقاتهم. ولعّل أجلّ مظاهر تحصين الأفراد ضد العشق "**هو اطلاق كلمة "حرمة " على المرأة في الثقافة العربيّة، ومن شأن اقناع الأفراد بتلك الحرمة التي تمتع بها النساء**

---

[1] إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن الكريم. دار الأندلس . بيروت . الجزء السادس .ص 525.

[2] محي الدين محمد، ثورة على الفكر العربي المعاصر ودراسات أخرى. منشورات المكتبة العصريّة. بيروت : ط1. 1964. ص 17 .

[3] الغزالي أبي حامد محمد بن محمّد، احياء علوم الدين. ص 34 .

[4] المرجع نفسه. ص 33.

[5] المرجع نفسه . ص 33.

أن يخلق لديهم عقدة الذنب مما يصدهم إلى الخلف عن هذا المحرّم – التابو – المخيف باتجاه نشاط خارجي تقبله المثل تقبله المثل السائدة وتحض عليه ". [1]

3- كلما ازداد الحظر على العشق وتسفيه العاشقين، كلما زاد الإقبال عليه، ولا أدّل على ذلك من انتشار أشعار العذريين، والغزل بنوعيه الماجن والعفيف، وتتصدر أشعار أبي النواس، وعمر بن أبي ربيعة الطليعة في كل الأسواق الأدبيّة، وشيوع كتاب " **ألف ليلة وليلة** " وكتاب "**الزهرة**" لابن داوود الظاهري، كذا كتاب " **الموشى** " لابن اسحاق الذي عاش تقريبا بين عامي (870-936م) .

وهذا يقودنا إلى القول بأنّ هذا الحظر والتضييق على الجنس لم يحلاّ مشكلته – وإن كان يشكل مشكلة – كون هذا الأخير – التحريض الجنسي – عرض من أعراض مشكلة أعمق عاشها العربي، ولا يزال يعيشها. إنها أزمة هويّة، وإثبات وجود بين العديد من المتناقضات، لم يستطع العربي فهما، ولمّ شتاتها.

4- الجنس في العصر الحديث :

في أواخر القرن التاسع عشر للميلاد أخذت الأمة العربية الإسلامية بوجه عام ومصر بوجه خاص، تتيقظ إلى شخصيتها، وتبني معالم هذه الشخصيّة في حياتها السياسيّة، وتعرف طريقها الموصل إلى قوميتها الخالصة، وتنتزع ذلك انتزاعا من شوائب الأتراك، والجركس، والعناصر الأجنبيّة، وقد كان ذلك حين انبثقت الشرارة الأولى من الثورة العُرابيّة في 9 سبتمبر 1881م[2]، ولأول مرة في تاريخ مصر الحديث أملى الشعب إرادته، وتيقظ إلى قوميته الخالصة والأصلية، وهو يخطو الخطا الأولى في طريق الاستقلال متخلصا من العناصر الحاكمة والمستبدة .

ولئن أحرزت مصر قصب السبق في بداية النهضة العربيّة، وذلك بتعديلاتها السياسية وانبعاثها الفكري، فإن الواقع الاجتماعي شهد شيوع مفاهيم عدة، وبالأخص في حقل المرأة وعلاقتها بالرجل، وذلك على إثر الإتصال الذي جاء مع حملة نابليون بونابرت على مصر سنة 1798 . إذ أخذت الحضارة المادية الأوروبية تتسع في جنبات مصر، تحمل إلى المصريين كل منتجاتها .

وشهدت العلاقة الجنسيّة اتساعا مذهلا أخذ مسميّات متعددة، فقد بدأ بصرخات رجالات النهضة بضرورة تحرير المرأة من ربقة القيود القديمة، حمل لوائها رفاعة رافع الطهطاوي الذي عبّر عن إعجابه الشديد بديمقراطية الغرب، ومشاركة المرأة في الحياة الفرنسية، وانتهى بدعوة المرأة إلى السفور والخروج عن تقاليد الإسلام على يد قاسم أمين في كتابه " **تحرير المرأة** " سنة 1897، كذا سلامة موسى في كتابه " **المرأة ليست دميّة للرجل** " الذي نشر عام 1955 حيث يرى هذا الأخير أن سبب ضعف المسلمين يكمن في أن نصف الأمة فقط يعمل وينتج بينما النصف الآخر من النساء مكتوف اليدين أمام الانتاج، يقول " **المجتمع الذي لا تنخرط غالبيّة أعضائه في العمل المنتج يضيف إلى ضعفه ضعفا ... والنساء في كل المجتمع تشكل وسطا نصف عدد السكان، فإذا حكمنا عليهنّ بالجهل والجمود فإننا نتسبب في فقدان نصف قوة المجتمع الانتاجية، ونخلف عبءا هائلا على موارد المجتمع** ". [3] وهكذا

---

[1] يوسف اليوسف، الغزل العذري. ص 27.

[2] حنفي داود حامد، تاريخ الأدب الحديث. تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص 28 .

[3] نقلا عن : الورنيسي فاطمة، ما وراء الحجاب. ديناميكا المذكر والمؤنث في المجتمع الإسلامي. ص 69 .

يتحدد وضع المرأة في العصر الحديث عند رجالات النهضة وضعا اقتصاديا، وينحو الجنس كعلاقة بينها وبين الرجل منحى إنتاجي عليه ان يسهم في تطوير البلاد لا أن ينحبس في لذة شبقية يمارسها الرجل شهوة، وتتحملها المرأة كرها

توالت صرخات السفور، والدعوة في مسايرة الغرب، ونبذ كل ماله علاقة بالماضي القديم، فظهرت مجلة عبد الحميد حمدي سنة 1975، والتي سمّاها " **السفور** " تعزز هذا المنحى، وتدعو اليه، وكان من كتابها طه حسين، ومنصور فهمي، وهدى شعراوي التي بادرت سنة 1920 إلى تأسيس لجنة الوفد المركزيّة للسيّدات، ونشطت على إثرها الحركات النسويّة في الأقطار العربيّة كلها .

وعلى إثر هذه الدعوات بدأت العلاقة الجنسيّة تنحو أكثر نحو الاستغلال واستثمار جسد المرأة، ونشطت حركات الدعارة نشاط ملحوظا في مصر ولاقت البغايا سوقا نافقة، فَفُرِضَتْ عليها المكوس ووضعوا نظاما خاصا لجبايتها، واستخدموا طرقا معينة لتعداد المشتغلات بها ومراقبتهنّ، وهذا للدور الإقتصادي الذي يمكن أن تؤديه هذه السوق الرائجة، فقد ثبت بشكل قاطع " **أن البِغَاء التجاري في أساسه ظاهرة من ظواهر الحياة الحضريّة** ". [1] ولهذا انتشر بشكل كبير في مصر خصوصا في اللائحة التي صدرت بتنظيمه في 1905/11/16. [2]

وانعكست هذه النظرة المغتربة للجنس على النتاج الأدبي بشكل بيّن لا يدعو إلى الشك، يقول الدكتور عادل الهاشمي "**من الملامح الغريبيّة التي سرت في نتاج بعض أدبائنا المعاصرين، وكان له خطره وأثره على الإنسان في بلادنا، الجنس والنظرة المنحرفة إلى المرأة بما في ذلك من إغراءات وإثارات تدفع الحياة الاجتماعية إلى الاضطراب في نظامها، وتهبط بمستوى العلائق البشريّة** ". [3] ولا أدل على ذلك من نتاجات هذه المرحلة، كقصص توفيق الحكيم ، ويوسف إدريس، وإحسان عبد القدوس ... وغيرهم . في مقابل خطابات رجالات النهضة، يأتي خطاب بعض من المسلميّن، أين أعادوا بالمرأة إلى عصور ما بعد الحضارة، وسجنوا بذلك الجنس ضمن غاية وحيدة هي " **الإنجاب** " ولا مكان لمن حرّم من هذه النعمة، وقُزمت بذلك العلاقة الجنسيّة في نطاق ضيق، يقول الكاتب نصر حامد أبو زيد في شأن هذه الطائفة، وما تراه في موضوع الجنس " **إن العلاقة الوحيدة المحتملة بين الذكر والأنثى هي العلاقة التي تحدد بغاية التناسل وحفظ النوع الذي يستهدف قيام المجتمع الذي يحكمه الله، وليس البشر**". [4] وتجر هذه العلاقة إلى اعتبار المرأة وعاء " **للإنجاب** " تنتهي مهمتها بنفاذ خصوبة رحمها، دون التساؤل عن الامكانات التي يمكن أن تؤديها المرأة بعقلها وفكرها إذا ما أتيحت لها فرصة مماثلة كالتي للرجل .

وطبعا يلاقي هذا النوع من التفكير رواجًا كبيرا لدى الأوساط المسلمة، يعبر عليها الداعية محمد الغزالي " **ولا نزال نقرأ من علماء الدين يكرهون وجه المرأة ويحملونها مسؤولية خروج آدم من الجنّة، كما زعم اليهود في كتبهم، ويرون امساك النساء في البيوت حتى يتوفاهنّ الموت وحرمانهنّ من أي نشاط عام، وأعتقد أنّ هؤلاء العلماء القاصرين لو كانوا على عهد رسول الله (ص) لطالبوه بطرد السيّدتين اللّتين حضرتا بيعة العقبة الكبرى، وقالوا ما للنساء وهذه الشؤون، ولوكانوا موجودين عند فتح مكة لقالوا له، حسبك بيعة الرجـــال، وهم يعلمون**

---

[1] الساعاتي سامية حسن، الجريمة والمجتمع. ص 186 .

[2] المرجع نفسه. ص 173 .

[3] الهاشمي عادل، الإنسان في الأدب الإسلامي. ص 132 .

[4] نصر حامد أبو زيد، قضية المرأة بين خطاب النهضة والخطاب الطائفي. مجلة مواقف . ع 74/73 . خريف سنة 94 وشتاء 94 .ص 43.

نســـاؤهم ".[1] وهكذا وضع الداعيّة يده على مكمن الداء عند هؤلاء المسلمين ، وطالب بالعودة الصحيحة والفهم السليم للدين الإسلامي وهو قاطع بأنّ " **الإنسانية تطير بجناحين الرجل والمرأة معًا، وإنّ انكسار أحد الجناحين يعني التوقف والهبوط، فلننظر إلى السنة ولنستبعد ما التصق بها من الواهيات، والروايات** ".[2]

وهذا نداء صارخ بضرورة وضع الجنس في اطاره المحدد والسليم، والذي لا يتوقف عند حد الإنجاب وفقط، كما يتجاوز فعل الخلاعة والميوعة التي نادى بها دعاة السفور .

5- الجنس في المجتمع الجزائري :

إنّ الحديث عن الجنس في المجتمع الجزائري هو حديث عن المرأة الجزائريّة في علاقتها بالرجل عبر مراحل طويلة موغلة في القدم، والتي يمكن أن تمتد إلى غاية 1500 ميلاديّة، وإذا نحن تطرقنا إلى الحديث عن هذه العلاقة فإنّه بامكاننا أن نقسم تاريخها إلى مراحل عدة أهمها :

- فترة ما قبل الاستعمار 1500-1830م
- الفترة الاستعمارية 1830-1954م
- فترة حرب التحرير 1954-1962م
- فترة ما بعد الاستقلال 1962-1995م

ففي الفترة الأولى كشفت العديد من الدراسات المهتمة بالمجتمع الجزائري أنّ النظام السائد آنذاك هو النظام الأبوي – البطريكي–، والذي يستمد سلطته بادىء الأمر من الولاء للعشيرة، حيث يحتل الأب السلطة المطلقة في التسيير والتنظيم فهو " **يمارس سلطة أبويّة جد واضحة، وحيث يُعترف بالأبناء أولا وقبل كل شيء في شخصية الأب فيقال " ابن فلان " عند الحديث عن شخص، وليس من س أو ص دون تخصيص آخر** ".[3] ويؤيد الرأي نفسه الدكتور هشام شرابي، إذ يرى بأن البنيّة القبلية للمجتمعات العربيّة الأولى هي النوع الأول والقديم للنظام الأبوي السائد آنذاك، والذي يرتكز أساسا على منحى العصبيّة، هذه الأخيرة التي تقوم بادىء ذي بدء " **بالفصل بين الأنا والآخرين، ثم على مستوى أعلى تقسيم العالم إلى نصفين متعارضين : القرابة واللاقرابة، العشيرة، والعشيرة المعادية لها . الإسلام واللإسلام** ".[4]

وهذا يعني أنّ العائلة الجزائرية الأولى هي عائلة بطريكيّة أيضا، الأب، أو الجد هو القائد الروحي للجماعة العائلية، ويتم فيها النسب للذكور، والميراث ينتقل في خط أبوي من الأب إلى الابن الأكبر عادة حتى يحافظ على صفة اللانقسام للتراث، تحرصها في كل ذلك مبدأ العصبيّة .

أما عن وضعية الأم في نظام الولاء للعشيرة أو القبيلة فهي قبل كل شيء والدة، تلك التي أعطت أبناءا لخلف زوجها، ومن هنا تجد وضعيتها، وتفرض احترامها في العائلة " **بواسطة انتاجها الديموغرافي، وكلما أعطت عدد** أكبر من

---

[1] الغزالي محمد، دستور الوحدة الثقافية بين المسلمين. دار الأنصار، القاهرة. 1981 .ص 179 .

[2] الغزالي محمد، المرأة بين التقاليد الوافدة والراكدة .دار الشروق، القاهرة : 1990. ص06 .

[3] مصطفى بوتفنوشت، العائلة الجزائريّة والخصائص الحديثة. تر : دمري أحمد. ديوان المطبوعات الجامعيّة. الجزائر : سنة 1984. ص 25.

[4] شرابي هشام. النظام الأبوي واشكالية تخلف المجتمع العربي. مركز دراسات الوحدة العربية. ط1 .1992 . ص47 .

الأبناء الذكور أكثر من البنات، كلما زاد تحسن وضعها في عائلة زوجها ".[1] فمكانتها هنا تنحصر في دورها كأم وزوجة، كما أنّ هويتها تتحدد بكونها زوجة فلان، أو بنت فلان أو أم فلان أو أخته، ومن اليسير جدا هنا أن تفقد دورها الحقيقي المتمثل في حريّة الرأي والتعبير والمشاركة، حيث تُعد لأن تكون أداة للانجاب فقط ورعايّة من ثمة للأولاد والزوج.

وطبيعي جدا أن يتعاظم في الأسرة الأبويّة قيمة الشرف والاستقامة الجسديّة؛ التي تعد المبدأ العام لكل مجتمع منظم، وهو أساس صفاء السلالة، وحتى تستطيع عائلة ما أن تدوم كعائلة، عليها ان تكون واثقة من أن أبنائها وأسلافها من اخدار واحد، لأن قاعدة الدم المشترك الوحيدة القادرة على حفاظ إرث العائلة وسمعتها " **فالطفل الوارد من الأب هو فقط له الحق في تمليل أسلافه من جيل لجيل**". [2] وهذا يعنى أن العائلة تجد هويتها بالدرجة الأولى في مؤسسها، وتحت راية اسمه تتطور وتكبر وتتوسع، وتحت ظله تصبح عشيرة، كما أنّه لا مكان " **للطفل الطبيعي، او اللاشرعي أو المولود من علاقة غير شرعيّة** ".[3]

ولتحقيق هذه الاستقامة الجسدية يتخذ المجتمع عدة احتياطات منها : الحجاب، واحتجاب المرأة عن كل أجنبي عن العائلة، كذا تضيق دائرة الاتصال والاحتكاك، وعدم البروز أمام الرجال، وعدم التبرج وابداء الزينة أمامهم. وقد يظهر هذا الحرص في المحافظة على الشرف والاستماتة في الدفاع عنه بما يصون السمعة من أي عار يدنسها، استمرار ظاهرة الأخذ بالثأر حتى العصور الحالية، حيث تثبت " **الإحصائيات القضائية والأمنية أنّ أكثر من 35% من جرائم القتل المسجلة في العشريّة (1971-1981) لها علاقة مباشرة بالدفاع عن العرض والشرف** ". [4]

ويذهب الأستاذ أبو جرة السلطاني حد التحدي في اعتبار المجتمع الجزائري في هذه الفترة مجتمعا جد محافظ فيقول " **وأتحدى أي دارس لتاريخ المجتمع الجزائري من العصر الحجري إلى سنة 1930 أن يعلن عن وجود زي سافر أو متبرج للمرأة الجزائرية عبر العصور** ". [5]

أمّا عن الجنس في ظل هذا النظام البطريكي فيظل " **الممنوع والمحرّم، ومخالفة ذلك يؤدي إلى المذلة والعيب والنزاعات المفتوحة** ". [6] فلا مناص في بقاءه قابعا ضمن مناطق مظلمة، لا يظهر منه عدا الأثر المتمثل في الانجاب، ولا يجوز الحديث عنه بل قد يغدو في كثير من الأحيان الجهاز الذي تقاس به المرأة في صلاحها أو عدم صلاحها وبقدرتها على الانجاب أو عدمه. يملكه الرجل، ووحده الذي له حق التقويم واصدار الأحكام.

أمّا في الفترة الثانية وبدخول الاستعمار الأجنبي فيرى البعض أنّه يُعد أوّل صدمة اجتماعية لم يستطع فيها المجتمع التقليدي المتجذر في تعاليم الإسلام وقيم الثقافة العربيّة وتقاليدها، أن يقف في وجه المدّ الأوروبي المعقلن الآخذ

---

[1] مصطفى بوتفنوشت، العائلة الجزائريّة والخصائص الحديثة. ص 70 .

[2] المرجع نفسه . ص 79 .

[3] المرجع نفسه ص 79.

[4] ابن نعمان أحمد، نفسية الشعب الجزائري. دار الأمة، برج الكيفان، الجزائر. ص 137 .

[5] السلطاني أبو جرة، جذور الصراع في الجزائر. مطبعة عيسات ايدير، الجزائر. ص206.

[6] مصطفى بوتنفوشت، العائلة الجزائريّة والخصائص الحديثة . ص 63 .

بتطورات العلم والتكنولوجيات الحديثة، فحدثت أولى المحاولات الراميّة إلى التحديث في البنى الإجتماعية يشتى الوسائل، والتي قادها هؤلاء المتنورون من سكان المدن المتمثلون في النخبة المثقفة.

فلو حاولنا أن ننظر إلى الاستعمار من وجهة نظر مغايرة، لأدركنا للتو أن ثمة هزة عنيفة خلخلت جميع البنى القائمة الملتفعة بخطاب مجرد طوباوي " **يعمل على تثبيت أساس النظام القائم أكثر ممّا يهدف إلى نقد بنيته الأساسية** ". [1] فانتقل على إثرها المجتمع الجزائري آنذاك من مجتمع أبوي تقليدي إلى مجتمع أبوي حديث، ولا أدّل على ذلك من وضع المرأة بعد انطلاق الثورة الجزائرية، حيث جُنِدَتْ للكفاح بكل ما تملك. وكان هذا الحدث كافيًا لاحداث انقلاب جذري في فكرة المرأة الجزائريّة، وتعد هذه الفترة " **الفترة الذهبيّة في تاريخ المرأة الجزائرية، إذ أنه في اعقاب اندلاع الثورة ظهرت تغيرات مفاجئة شاملة وبعيدة المدى في وضعيّة المرأة** ". [2]

كما قد يرى البعض الآخر عكس ذلك مباشرة، في أنّ الفترة الاستعماريّة أورثت تشيئا لعلاقة المرأة بالرجل، وذلك لأنّ الاستعمار الفرنسي دون باقي المعمرين الآخرين أمثال الإنجليزيين والإيطاليين، فيدل أنّ ينتقل المجتمع التقليدي إلى مجتمع حديث بفعل الإحتكاك، ينتقل المجتمع المحافظ التقليدي إلى مجتمع مستحدث لا هو بالمحافظ ولا هو بالحديث، حيث يظهر هذا التناقض في سلوكات حياته اليومية، فالذين يهاجرون إلى فرنسا – على سبيل المثال- ويحتكون بالمجتمع الغربي يتصرفون بنفس السلوك المتحكمّ في المرأ ة، المستند إلى التقاليد، والأعراف القديمة. وترد الكاتبة أديب يامنه السبب إلى " **الطبيعة العامة للمجتمع الجزائري الذي كان يتميز إلى حدّ بعيد بالمحافظة وبالنظام الأبوي، حيث كان كبار السن لا يسمحون حتى بأقل درجة من التحرر من قبل الرجال العائدين من المهجر** ". [3]

وينعكس هذا التناقض على موضوع الجنس نفسه فهو المرغوب فيه، والمرذّل في الوقت نفسه .

وأيّ كانت الآراء حول طبيعة الاستعمار الفرنسي بين فعله التدميري المباشر وبين فعل غير مباشر خلخل من خلاله البنى التقليدية القديمة فإنّ حريّة المرأة في هذه الفترة ظلت إلى حّد ما في يد سيّدها الرجل خصوصًا بوجود الأجانب الغاشمين، الأمر الذي جعله يبالغ في التشدد على الشرف .

أمّا في فترة الثورة التحريريّة الكبرى فلا أحد يُنكر في أنّها كانت أشبه بنفير عام هبّ فيه الشعب على بكرة أبيه للكفاح بكل ما يملك وبما يستطيع، وتساوى فيها الذكور مع الإناث، وتحولت عقلية النساء من فكرة الخريم إلى الثورة على الواقع، فكانت الحرب فرصة لتعبر المرأة عن نفسها بصورة مضاعفة، تثبت قوتها للمستعمر وللرجل في الوقت نفسه. فثورتها حينها، ثورة ضد المستعمر الغاشم وثورة في عقول الرجال كذلك .

ووجدت من نماذج الثورة على الاستعمار ما يشجعها على التفكير في كسر كلّ القيود، فها هي لاله نسومر التي قادت معركة ضد المستعمر الغاشم بقوة الحديد والنار، كما سمعت ببطولات نساء جزائريات شاركنّ إلى جوار إخوتهم الرجال المقاتلين، وقد نالت بعضهنّ الشهادة في ساحة الوغى أمثال : حسيبة بن بوعلي، فضيلة سعدان، وريدة مداد ... وغيرهنّ، كما خرجت على إثر أحداث 8 ماي 1945 المؤلمة في الشرق الجزائري بالعباءة السوداء – الملاية – " **التي عبرت بها ...عن حزنها. كرمز للتضامن والحداد على 45 ألف قتيل حصدتهم آلة الاستعمار في**

---

[1] شرابي هشام، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي. ص 118 .

[2] يامنة عايدة أديب، تطور الأدب القصصي الجزائري. (1925-1967). تر : محمد صفر. ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر. ص 205 .

[3] المرجع نفسه. ص 207 .

ظرف ثلاثة أيام ".[1] وهي تعلن هنا بلا هوادة انتفاء فكرة الحريم، تقول الباحثة نور سليمان أنّ الثورة الجزائرية أبرزت " **صورة المرأة المحاربة والمناضلة والمشاركة، فكان حضورها هذا دليلا بارزًا على التحول الاجتماعي الذي وقع في البلاد** ".[2] و لم تعد المرأة هنا الهادئة الساكنة، المقهورة التي تحيا عصر حريم شهريار، بقدر ما تحولت إلى امرأة ثائرة استعادت حريتها باستعادة حريّة بلادها.

وطبيعي جدا في امتلاك المرأة هنا لحريتها أن تملك حريّة جسدها، فلها الحق في اختيار شريك حياتها كما تشاء، وليس ثمة من يجبّرها على شيء ما هي ترفضه، وبلغت العلاقة الجنسيّة بينها وبين الرجل منتهى الحريّة، ولا يمكن لأحدهما أن يستعمل الآخر حقنه أفيون ليتخدر بها عن واقع الحياة. بل يجب عليهما أن يظلا يقضين في عطاءهما، وعلى أي ثمرة لعلاقاتهما أن تخدم قضيّة الوطن – الأم- .

أمّا فترة ما بعد الاستقلال فقد خرجت الجزائر فيها بوضعيّة جد مزريّة، متمثلة في اقتصادها المنهك ورؤوس أموالها التي هُربت من طرف المستوطنين الفرنسيين، وبانتاج زراعي ضعيف وهش، عاجز عن إكمال مشوار البناء والتشييد، كما لم يقف الحد عند هذه التركة الاستعمارية فحسب، بل ازدادت حدّة الصراع على السلطة بين مختلف الجماعات التي قادت الثورة" **فبمجرد انهزام العدّو المشترك ... طفحت على السطح الطموحات الشخصيّة الانتهازيّة في جّو من الغموض والفوضى** ".[3]

وفي مثل هذه الظروف من السهل جدا أن تفقد المرأة المكانة التي أحرزتها في ظل الثورة، وتتراجع القهقرى ويغدو ما كان مجرد حلم ما لبث أن انطفأت جذوته وتبدد لهيبه، وصار يُنظر إليهنّ تلك النظرة القديمة الاستعلائيّة. وكأن كفاح السنين السبعة لم يكن غير استثناء للقاعدة، وتصف الكاتبة جوليت منس هذه النكسة قائلة" **أخيرا جاء الاستقلال (يوليو- تموز 1962 م) وأعيدت النساء إلى بيوتهنّ، بعضهنّ بوجه عام الأصغر سنا، كانت قد اعتقدت أن نضالها يمنحها حقوقا، سرعان ما خاب أملها** ".[4]

وأصيبت النساء بخيبة أمل بعد الاستقلال، لأنّ المجتمع أعيد إلى صورته الطبيعيّة الأصليّة، والتي تنظر إلى المرأة على أنّها قاصر رغم ما كان لها من دور بارز إبان الثورة التحريرية الكبرى؛ الشيء الذي يدفعنا إلى القول بأنّ التغيير الذي طرأ على شكل الأسرة والمرأة لم يكن تغييرا حقيقيا في المضمون، وإنما كان أقرب إلى التغيير الشكلي المظهري، مع استمرار بقايا ثقافة قمعيّة، وتقاليد الأسرة والعشيرة، حتى الثورة فشلت في تحرير المرأة وفق مفهوم حضاري سليم .

فهذا ميثاق الجزائر 1964 أكدّ على مساواة المرأة بالرجل، إلاّ أن هذه المساواة لم تتحقق كاملة، بل أبقت المرأة وسيلة للمتعة والخدمة قبل كل شيء، أمّا الميثاق الوطني 1976 الذي يتناول بالتفصيل الاشتراكية الجزائريّة فلم يفرد لمشاكل المرأة سوى صفحة واحدة لا غير مسّها بشكل طفيف. وتُرجع الباحثة عاليه بافون ذلك إلى أن " الحكومة

---

(1) السلطاني أبو جرة ، جذور الصراع. ص 209 .

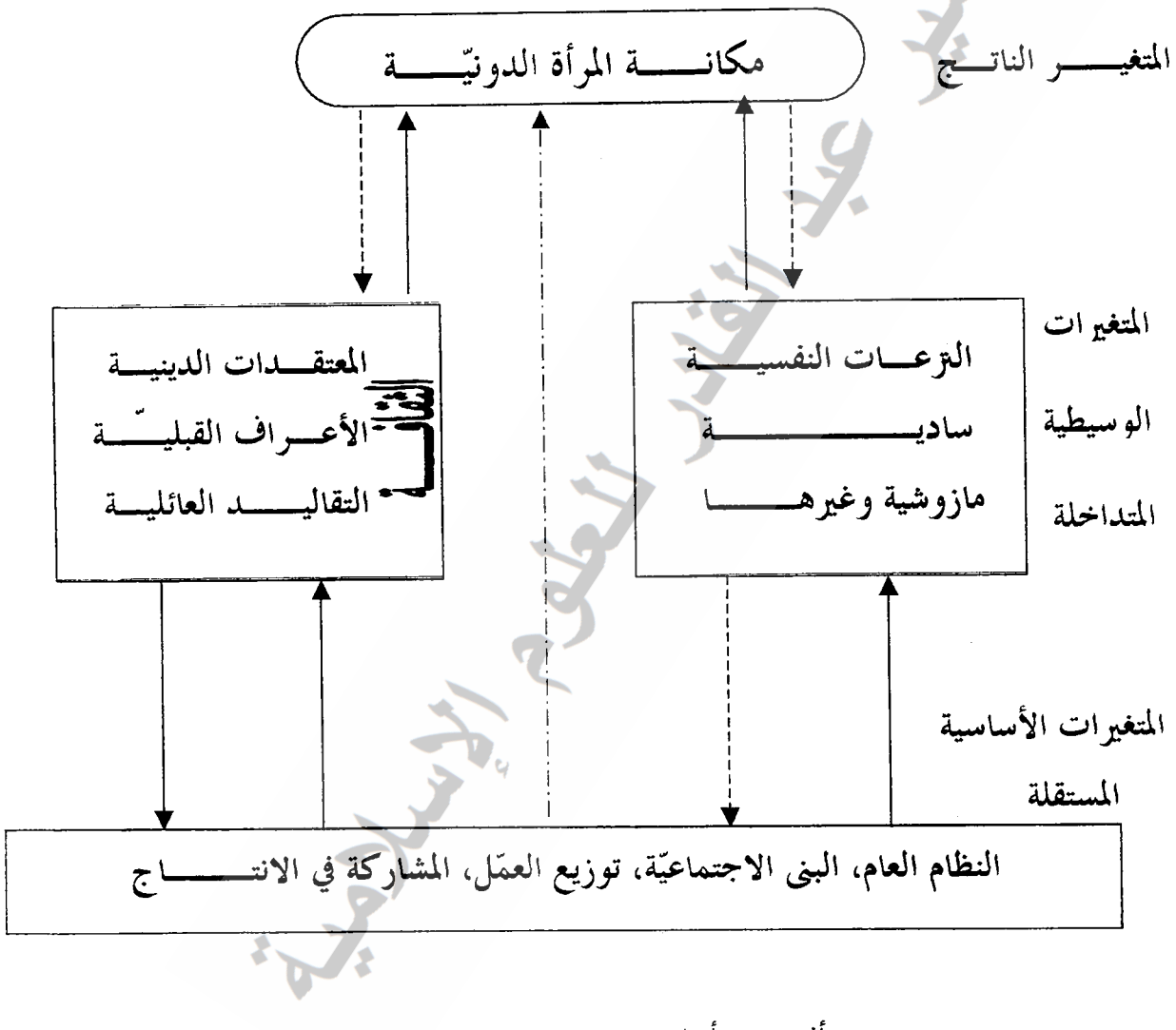
(2) سليمان نور، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرّر. دار العلم للملايين. بيروت : جانفي 1981 .ص 451.

(3) بوشعير السعيد، النظام السياسي الجزائري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر : ط2 1993. ص 11.

(4) منس جوليت، المرأة في العالم العربي. تر: إلياس مرقص . دار الحقيقة للطباعة والنشر. بيروت : 1981 . ص 102.

تُضحي من أجل تحرير المرأة لتحظى بتأييد كبير من جماهير الشعب لدعم سلطاتها لا غير". [1] ونشاطات الاتحاد النسائي المعتمدة من طرف الدولة دليل قاطع يفضح هذا التواطؤ بين تحرير المرأة قولا وفعلا، وبين تحالف السلطة مع قوى الرجعية والامبرياليّة، ضمانا لسلامتها وتمديدا في عمر سلطتها .

يرى الباحث حليم بركات أنّ دونية المرأة نفسها لم يسهم في خلقها النظام فحسب، بل تظافرت عوامل شتى لم تستطع المرأة الصمود أمامها، ومن هذه العوامل قراءات المسلمين المتشددة لنصوص وأحكام الشريعة الإسلاميّة، التقاليد والأعراف البائدة، البنى الاجتماعيّة العامة، كتوزيع العمل والانتاج والمشاركة الفعليّة في تحديد الانتاج ونوعيته ويعتمد الباحث مخططا بيانيا يوضح فيه كيف حصل هذا الترذيل لعنصر المرأة، والانتقاص من شأنها وفق للعوامل المذكورة سابقا [2] :



[1] مجموعة من الأساتذة، الدراسات الاجتماعيّة عن المرأة في العالم العربي. المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، اليونسكو : ط1 . 1983 . ص 93 .

[2] مجموعة من الباحثين، المرأة ودورها في حركة الوحدة العربيّة. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت : ط1. 1988. ص56.

يشرح الباحث في هذا المخطط كيفية اشتغال جاهزيات دونية المرأة القولية والفعلية، فحسب هذا المخطط* يعتبر الباحث حليم بركات أنّ مكانة المرأة العربيّة الدونية هي نتيجة مباشرة للنظام السائد ونوعيّة البنى الاجتماعية وطبيعة توزيع العمّل والمشاركة في عمليّة الانتاج، وتتغيّر مكانة المرأة بتغيّر هذه الأوضاع فقط أو المتغيرات المستقلة .

وانطلاقا من هذا المنظور الاجتماعي يكتسي الجنس طابعا استغلاليا، يرسخ على الدوام دونية المرأة أمام الرجل، كما يبرر فعل هذا الأخير، ويُرضي غروره، ولا أدّل على ذلك من النتاج الأدبي الذي ساد هذه الحقبة زهاء العشرة سنين، إذ انتشرت صورة الجنس المؤسلب القائم على القيم المتناقضة المستمدة من نظام أبوي إقطاعي، تجعل من المادة الجنسيّة عنوانا لتجارتها الرابحة. كذا إحصائيات الواقع المرجعي في هذه الفترة فيما يخص الأمهات العازبات، وقضايا الاغتصاب وزنا المحارم، وانتشار دُور البغاء بشكل مقنن. تخضع فيه البغايا إلى رقابة طبّية، ورعاية اجتماعية، وهذا إيمانا من النظام على أنّ هذه الفئة نفسها مَنْ تُحقق أمن الفضيلة، وضمان عدم انحمائها .

تقول أحد المصلحات الاجتماعية في شأن الأمهات العازبات " **في السابق كنّا نستقبلهنّ في الشهر السابع من الحمل، لكن نظرا للتزايد المستمرلهذه الفئة ... أعيد النظر في هذه الحالة كنّا نطبق القانون الفرنسي فيما يخص الأم العازبة حتى سنة 1977 أين صدر قانون الصحة الذي نص في مادته 243 و 244 على دخول الأم العازبة المستشفى ابتداءا من الشهر السابع، وتبقى هناك مدة شهرين، وفي سنة 1985 أصبحت الأم العازبة تحت اشراف وزارة الشؤون الاجتماعيّة والعمل** ". [1] وهذا يعني أنّ الدولة نفسها تشرف على هذا الفساد، وهذا النوع من الامتهان لجسد المرأة.

---

* نعيب على الباحث هنا في جعله " الدين " متغيّرا وسيطا ضمن متغيّرات عدة تشملها الثقافة والفنون لأنّ الدين أعمّ وأشمل من مفهوم الثقافة باتساعها .

[1] نادية دراجي ومريم بوشلاغم، شهادات مؤلمة وآخر إحصائيات الأمهات العازبات. مجلة الوحدة، اللسان المركزي للإتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية. ع621 .سنة 1993. السنة 17 .

الفصـــــل الثاني

سياقات الجنس في متن روايات الأعرج واسيني

توطـــئة

أولا : الجنس ومعادلة الصراع الطبقي

1- رواية : وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر

2- رواية : ما تبــقى من ســيرة لخضــر حمــروش

3- رواية : نـــــــــــوار اللـــــــــــوز

ثانيا : الجنس ومحك التجربة الوجودية

1- رواية : فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية –

2- رواية : سيــدة المقـــــام – مرثيات اليوم الحزين–

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

توطئـــــــــة :

يتحدد الانتاج الأدبي كعلاقة في المجتمع، علاقة داخليّة تحايث واقعها، ولا تقوم خارجه، تعكس سمات هذا الواقع ومنحاه، وشكل التناقض فيه، ويُقدم بذلك هذا الانتاج – الروايّة أقصد – نوعا من المعرفة حول هذا الواقع، يمكن أن نسميها بالمعرفة الروائية، وتختلف هذه المعارف عن تلك التي يقدمها علم الفيزياء والكيمياء وعلم النفس وغيره، وإن كانت لا تنفصل عنها، كونها تستفيد من كل المعارف التي تنتجها هذه العلوم، ولكنّها لن تكون بأي حال صورة لها، وهذا ما يجعلنا نؤكد أنّ " **المعرفة التي تقدمها الروايّة هي معرفة خاصة ومستقلة، سواء أكان ذلك في ابداع هذه المعرفة أم في تشكيلها، أم في التعبير عنها** ". [1] وبتعبير آخر إنّ الروايّة لا تستبدل العالم لكي تأتي بغيره، ولكنّها تستبدل العالم بتفتيت وحدة المركز فيه وكثافته، وفي استبدالها لهذا العالم استبدال مستمر لذاتها، وتفتيت لمركزيّة الفعل الخلاّق فيها .

والروايّة بهذا الشكل تمتلك كمًا معرفيا وجماليا هائلا للراهن الذي تصدر عنه زمانًا ومكانًا، وامتلاكها لهذا الرهان يعني " **تقديم الحركة الاجتماعية روائيا، فالرواية مجتمع أو مقطع من مجتمع** ". [2] ولا يتم هذا التقديم بشكل فوتوغرافي أو جرفي للواقع، وإنما ببناء خاص لواقع آخر يستند إلى الواقع الأصلي المرجعي مضافًا إليه الفن، هذا البناء يتم عبر آليّة تخييلية تُعرّف بالتخيل الروائي، يقول الدكتور أحمد الحسن بشأن نقل المادة الخام إلى الفن " **إنّ نقل المادة الخام من الموضوع الواقعي إلى الفن الروائي يتم عبر آلية تُعرّف بالتخيل الروائي، الذي يعد جوهر عمليّة الخلق الفني** ".[3] هذا الخيال هو خيال خلاّق، خيال ثانوي على حد تعبير الشاعر الإنجليزي كولوريدج، والذي لا يملكه جميع الناس كما هو الحال في الخيال الأولي، بل يقتصر فقط على المبدعين منهم .

مع كون الروايّة تجربة فنيّة متفردة، يُبدعها فرد واحد، لكن بمجرد التفكير في أنّ ما يكتبه هو روايّة يتوجه بها إلى الجمهور، من هنا على حدّ تعبير عبد العزيز شبيل تبدأ عمليّة التفاعل المستمر بين الذات والموضوع، بين الكاتب والجمهور، أي بين الفردي والجماعي، لتغدو بذلك الروايّة أكثر الأجناس الأدبية حساسيّة تجاه المجتمع، فالنسيج الروائي شبكة مؤلفة من شخصيات وحوادث ولغة تشابه نسيج المجتمع في تكوينه من نفس العناصر، ومن هنا يكون منطقيّا أن نجري تشابها بل مماثلة بيّن شخصيات وعلاقات الرواية، وبين شخصيات وعلاقات راهن اجتماعي معيّن، ولا يعني هذا التطابق إلغاء الفني لحساب الواقع أو تأليه الواقع على حساب الفن، وإنّما حسْبنا في ذلك " أنّ الروايّة **ليست عمليّة اكتشاف أو إعادة صياغة المعاني الكامنة أو المنسيّة في واقع ما، وإنّما هي إضافة إلى الواقع الذي تنطلق منه**".[4]

ومن هذا المنطلق فحديثنا عن المعرفة الروائية كنتاج لراهن معاش يقودنا حتما إلى ربط هذه الروايّة بمعطيات الواقع المرجعيّة التي يعيشها الفرد بشكل دائم .

---

(1) د.منذر عياشي، المعرفة الروائية. التكوين والواقع . مجلة الحرس الوطني. ع أوت، سبتمبر. 1997 . تصدر عن الجيش السعودي . ص 72

(2) الخطيب محمود، الروايّة والواقع. دار الحداثة للطباعة والنشر . بيروت : 1981 .ص 17 .

(3) الحسن أحمد، تقنيات الروايّة في النقد العربي المعاصر. ص 186 .

(4) صبري حافظ، الروايّة شكلا وأدبا ومؤسسة اجتماعية. دراسة نظرية تطبيقيّة. مجلة فصول. المجلد الرابع العدد (8). الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة : أكتوبر ، نوفمبر، ديسمبر : 1983 . ص 78 .

ومن هذه المعطيات تأتي تيمة الجنس كمُعْطى واقعي، لا ينفصل عن الواقع بأي حال من الأحوال وفي دراستنا له دراسة مسبقة لمضامين الرواية التي يستهلكها الروائي بلا شك .

وتناوُل الأديب لموضوع الجنس لا يعني بأي حال من الأحوال التقاط المشاهد الجنسيّة بغيّة اثارتها في المتن الروائي، بقدر ما يتخذها رمزًا يخدم البناء الدرامي للروايّة، ويجسد من خلاله معان متعددة، مستوحاة من رؤية الأديب نفسه إلى هذا الموضوع، وحينئذ يصير هذا الرمز المجسم قالبً تصب فيه المعاني. ووسيلة لإدراك ما لا يُستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يُوجد له أي معادل لفظي أو معنوي، وبديل عن شيئ يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته.

واستنادا لما رأيناه في موضوع الجنس في الفصل الأول .نميز في رويات الأعرج واسيني بعدين هامّين لموضوع الجنس انطلاقا من تشريحه له، وتناوله في جل أعماله الروائية وهما على التوالي :

1-**الجنس ومعادلة الصراع الطبقي** .

2-**الجنس ومحك التحربة الوجودية** .

جاء هذان البعدان ليس انطلاقا من مضامّين الروايات فحسب التي طرحها الروائي واسيني الأعرج ، وإنما أيضا خدمة لتقسيم زمني عاشته الجزائر من خلال أنظمتها المتعددة في تسيير دفة الحكم من جهة، وتجربة الروائي ذاته من خلال معايشته لواقع الجزائر في سيرورتها التاريخيّة .

فالبعد الأول والموسوم بالجنس ومعادلة الصراع الطبقي خص رواياته الأولى الممتدة فيما بين (1979 – 1988) . والتي تناولت واقع النظام الاشتراكي في الجزائر تزامنا مع واقع الجزائر الفعلي الذي تعايشه. فلا غرو أن تأتي جُل رواياته الأولى مشحونة بروح اشتراكية طافحة كما نرى ذلك في " **وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، تغريبه صالح بن عامر الزوفري – نوار اللوز –، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش** ".

أما البعد الثاني والموسوم بالجنس ومحك التجربة الوجوديّة فقد خصّ نتاجه الثاني الممتد فيما بين (1990-1996)، والذي تناول فيه أزمة الهويّة، والبحث عن الذات وسط جلّ المتناقضات المعروضة على الساحة الجزائرية في هذه الفترة، كما تزامن هذا الهاجس أيضا مع واقع الجزائر فيما بعد الانفتاح، وما شهدته هذه الأخيرة من تغييرات جذريّة، مست كلّ الأصعدة بلا استثناء .ويظهر هذا الهاجس في نتاجه الثاني وعلى رأسه " **فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية –، مرثيات يوم الجمعة الحزين، – سيّدة المقام –** " .

وسنتناول كلا البعدين بالدراسة والتحليل محاولين اكتشاف آلية اشتغال موضوع الجنس في متن الروايات .

أولا : الجنـــس و معادلـــة الصـــراع الطبـــقي

تدرج معظم أعمال الأديب الروائي واسيني الأعرج الممتدة فيما بين (1979-1989) ضمن المدرسة الواقعية الاشتراكيّة، والتي ارتبطت في ظهورها بنظريّة الإنعكاس التي ظهرت في القرن التاسع عشر واستندت على الفلسفة المادية في مرتكزاتها الأساسيّة، كما أن ظهورها مرتبط بشكل أساسي بالمُثل الثورية الاشتراكية، وبنضال البروليتاريّة التي كانت وقتها أكثر الطبقات انسحاقا، فأعادت بدورها - الواقعية الاشتراكية- بناء الثقافة لصالح العُمّال والفلاحين، وكما قال لينين " **لكي يقترب الفن من الشعب، ويقترب الشعب من الفن يجب أن نبدأ بالارتفاع بالمستويات والثقافة العامة** ". [1] وهذا يعني أن لينين يرفض أن يكون الفن حياديّا، ويُطالبُ قدر الإمكان بضرورة تحزيبه وذلك بجعله ملتزمًا بالقضايا الجوهرية وبهموم الطبقة العُمّالية، ويثبت عداءه للعادات البورجوازيّة وللصحافة البورجوازية التي لا تخدم في النهايّة إلاّ المصلحة الخاصة، يقول " **ليس مجرد أنّ الأدب لا يمكن أن يكون بالنسبة للبروليتارية الإشتراكية وسيلة لإثراء الأفراد، والجماعات بل هو الأدب لا يمكن في الواقع أن يكون انجازا فرديّا مستقلا عن القضية البروليتاريّة، فليسقط الكتاب غير المتحزبين، ليسقط السوبرمان الأدبي، ويجب أن يكون الأدب جزءا من القضية المشتركة للبروليتاريّة** ". [2]

ترى الواقعية الاشتراكية أنّ النشاط الاقتصادي ليس نشاطا فرديّا، بقدر ما هو عمل جماعي تتهيكل ضمنه قطاعات عدّة من المجتمع، ولا تتحدد الفيئات الاجتماعية إلاّ بالدور الذي تقوم به الحركة الاقتصادية، وما يترتب عليها من مداخيل، كما أن الأفكار تنشأ من الاحتكاك بين الفرد والبيئة التي ينتسب إليها من جهة، والعلاقة التي تربطه بوسائل الانتاج من جهة أخرى .

كما تميز الفلسفة الماديّة بين مصطلحين هما : **البنيّة التحتية**، **والبنيّة الفوقيّة**، والمقصود بالبنيّة التحتية النظام الاقتصادي الذي تتحكم فيه علاقات وقوى الانتاج، أما البناء الفوقي فيضم إليه الفكر والفن والدين والأعراف والعادات والتقاليد...وغيرها ، وأي تغيير في " **الأسس الاقتصاديّة تتغير معها وبشكل طبيعي كل البنى الفوقيّة التي أفرزتها في الجوهر البنى التحتيّة، فانتاج الأفكار والأعراف والقوانين...مرتبط بالدرجة الأولى بالنشاط المادي وبالعلاقات القائمة بين الأشخاص** ". [3]

ولكن هذه العلاقة بيّن هاتين البنيتين، ليست علاقة آلية بل جدليّة، فكما أنّ التغيير يكون من الفوق إلى الأسفل يتجه من الأسفل نحو الأعلى، لأن ثمة ترابط وثيق بين البنيتين، وثمة عوامل أخرى تحرك هذا التأثير الجدلي، يقول الروائي واسيني الأعرج " **إذا كان العامل الاقتصادي هو المؤثر في النيّة الفوقيّة، فليس يكل تأكيد هو الوحيد، فهناك علائق أخرى جد متشابكة ... تُسهم في هذه التغييرات ... ومركبة بشكل معقد** ". [4] لكن بصورة عامة تظل الثقافة تحت سيطرة العلاقات الانتاجية السائدة، وتعبر في مجموعها عن مصالح طبقة معينة .

---

(1)مجموعة من الكتاب، الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن. تر : محمد مستجير مصطفى. دار الثقافة الجديدة. القاهرة : ط1 .1976 . ص 11.

(2) المرجع نفسه . ص 23 .

(3) الأعرج واسيني، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر : 1986. ص 469 .

(4) الأعرج واسيني، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر : 1989 . ص 10 .

ومعلوم أن المجتمع ليس كُلاً متجانسا بل هناك تباين صارخ بين فيئاته تمثلها طبقات عدّة أهمها : الطبقة المضطهدة (العماليّة – الكادحة) والطبقة الحاكمة المتسلطة . هذا التباين يؤدي في الغالب إلى صراع مرير بين الطبقات .

فالطبقة المضطهدة في حالة عجز قصوى للتصدي للطبقة الحاكمة – المالكة – باعتبارها عاجزة عن تلبية حاجاتها النفسيّة والماديّة، والتي لم تعُد ثقافتها توفرها لها. الشيء الذي يدفعها إلى اتباع الحاكم المالك؛ الذي يحاول بدوره أن يؤكد حضوره بشتى الوسائل، فطورا باستغلال مراكز القوة في المجتمع (الانتاج، المال، السلطة)، وطورا آخر باستغلال تراث ماضوي زيادة في التحصن ورغبة في تسيير دفة الصراع حيثما شاء، كالفكر والدين والثقافة، كما يحاوّل استغلال الإنسان واستتراف جميع طاقاته الماديّة والمعنويّة (الجنس، الجوع، الحاجات المختلفة...)، وذلك ليظل النموذج الحداثي الأمثل والأجدر أن يُتَبع، في الوقت الذي تتراجع فيه الطبقة المضطهدة إلى الحصون .

من هذا المنطلق نجد أعمال أدبيّة جمّة تتردد بيّن تصوير الثقافة السائدة في المجتمع وأعمال أخرى تهتم بالجانب المهمش والثائر في المجتمع، وقد نجد في العمل الأدبي الواحد " **مركبة ثقافيّة** [1]" لكن هذا العمل سرعان ما ينتصر في النهايّة لصالح ثقافة معينة أو ايديولوجية محدّدة .

ولعّل روايات الأعرج واسيني في مرحلته الأولى عنت بشكل دقيق بالطبقة المضطهدة من خلال تشريحها للمجتمع، وتناولها قضيّة الصراع بيّن الطبقات المضطهدة المشكلّة في (الضعفاء، العمّال، المرأة)، والطبقات المالكة المستبدة التي نلمحها في (البورجوازيون الانتهازيون، الحكام، الرجل المتسلط) .

ولا يعنينا في صراع هذه الطبقات سوى " **موضوع الجنس** " الذي يغدو الوعاء الزجاجي الذي تتشكل فيه مجمّل هذه الصراعات، وعلى رأسها (الرجل، والمرأة)، (الحاكم، والمحكوم)، ولا شك أنّ هذه التقنيّة تتطلب مهارة فنيّة فذة، فهل نجح الروائي في التقاط هذا الصراع عبر موضوع الجنس؟ أم جاء هذا الأخير تصويرا بورنوغرافيّا منحطا يقصد بشكل أولي إلى الإثارة لا غير ؟ .

---

[1] شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب. دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع. لبنان : 1986. ص 86 .

1- رواية : "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"

جاءت رواية وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر معالجة متأخرة للواقع الاجتماعي، إذ تعود وقائعها إلى 1968، بينما هي صدرت بعد خمسة عشر سنة من ذلك، أي في سنة 1983 * ومن ثم نجدها أخذت الطابع الاسترجاعي وصيغة السيرة الذاتية لمجموعة من النقابيين ونظالاتهم، وعلى رأسهم شخصية البطل **عاشور الماندرينا** وقد كانت الرواية من الأساس صرخة احتجاج قصوى ضد عفونة الواقع، والتلاعب بالشعارات أثناء فترة الستينات والسبعينات، هذا ما يؤكده صاحب الرواية نفسها إذ يقول " **كنت قد بدأت الكتابة في موضوع سياسي معقد من خلال حياة بعض النقابين يُتهمون بالقيام بعمل انقلابي ضد السلطة الحاكمة، التي لعبت كثيرا بالشعارات الثورية. كنت أود أن أكتب عن تجربة نقابية حدثت في تونس، لكنّي فجأة وجدت خط الرواية يسير باتجاه مجموعة من الخصوصيات المرحلية التي تنطلق من تجربتي الطفولية، وتتوقف عند حدود المجهود النقابي الذي كان يقوم به أبي، وهو في فرنسا من خلال عمله في المناجم والسكك الحديدية** ". [1] ولهذا السبب حملت الرواية شعورا قويا بأزمات المجتمع الجزائري آنذاك، ووصول تجربته النضالية إلى طريق الانسداد واللاحل .

تدور وقائع هذه الرواية " **ذات الاتجاه الواقعي الاشتراكي** ".[2] في غلاف وطني تحدد بفصل الشتاء والبرد، من زمن الستينات باعتبار المحاكمات لمجموعة مكونة من عشرة نقابيين على رأسهم شخصيةً البطل عاشور الماندارينا " **كانت قد تمت في سنة 1967...نظرا لكون عاشور المدعو الماندارينا ولد حلومة بنت الزكريٰ وأحمد البرادعي، وسائر النقابيين المسؤولين عن الأحداث الدموية التي شهدتها البلاد قبل شهر، والمتهمين باعداد خطة لخلق جو من الفوضى... ونظرا لمراعاة المحكمة لتدخلات المنظمات الدولية...تصدر محكمة أمن الدولة عقوبتها بعشر سنوات سجنا مع الأشغال الشاقة لكل النقابيين المشتركين في قيام البلبلة المغلوطة** ".[3]

لكن هذه السنوات لم تتم، ولم تمكث هذه المجموعة في السجن حتى فرّت منه، وعلى رأسهم البطل عاشور الماندارينا، ورفيقه عليلو اثر رسالة جاءته تحثه على الفرار مع رفيقة " **لا تحزن يا عاشور ...حضرّ نفسك للرحيل الليلة وراء الحدود، كل شيء منظم...سيزورك زائر لا يهم اسمه الآن فهو يعرفك جيدا ... سترحل معه ... وإذا كتب لك النجاح، سنواصل النضال معا ...إلى أن يسقطوا أو نسقط نحن** ".[4] وتكون الرحلة من الأساس صوب البحر "**سنغامر صوب البحر يا عاشور الماندارينا** " [5] ومن خلال هذه المغامرة يتذكر البطل وقائع أوجاعه الماضية كلها يرافقه عليلو، إلى أن تكاد الحوادث المسترجعة تنتهي بوصول عاشور إلى البحر. وتتوزع هذه الأحداث عبر زمن بعيد وزمن بسيط وقريب، يتذكرها البطل مع الراوي الذي يناقشه ويذكره في مرّات كثيرة بها، لكن هذه المقارنة

---

* سنة صدور الطبعة في الجزائر، بينما الطبعة الأولى كانت بدمشق سنة 1981 .

(1) عثمان ترغارت، حوار مع الروائي واسيني الأعرج. مجلة المسار المغربي. ع 29 جوان، سنة 1989. مجلة شهرية تصدر عن المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار الجزائر. ص 65 .

(2) الزاوي الأخضر، قراءة في رواية " وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر " . مجلة التبيين. ع11. سنة 1997. تصدر عن دار الجاحضية. ص 50 .

(3) الأعرج واسيني، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر : 1983. ص 42/41.

(4) المرجع نفسه. ص 84 .

(5) المرجع نفسه. ص 13 .

تكون جزءا بجزء يعني أن يقارن البطل والروائي جزءا من وقائع حدثت في بلد آخر محاولا الربط في النهاية بين أصحاب هذه الوقائع بمصير واحد وهدف ايديولوجي واحد، وهو الأممية الاشتراكية، فعاشور الهارب من السجن يشبهه الراوي بشخصية كونتا كينتي بطل رواية " **الجذور** " **لألكس هالي** " **أجر يا وليد البلاد**...(**اللّى**) **تتكلمه أجريه** ... **إهم وراءك بالقيود** ... **لقد جندوا سيوف القبائل كلّها، أنت الآن نملة** ... **وفي نفس الوقت عظمة** ... **أنت كونتا كينتي الآن بكل عذاباته** ... **تحمل في قلبك هموم فانتا** ". [1] ورفيقه عليلو يناديه عاشور موسمي الزعيم الافريقي الاشتراكي الذي ارتكب خطأ قاتلا في تجربته مع شعبه، كما يشبه الراوي محاكمة عاشور ورفاقه بمحاكمة الكومنيين * في باريس في النصف من القرن التاسع عشر، ويتذكر ما حكته روزا له عن اعدام رجال الكومونة من طرف رجال فرساي " **المهزلة نفسها، وأمّر منها** .. **سمعتها من روزا** ...**محاكمة الكومنيين مرّوا من نفس المطحنة عند رجال فرساي كان كل شيء جاهزا والأمور واضحة منذ البداية سحق الكومونة، وبالتالي كل من حوكمُوا كان مصيرهم الرمي بالرصاص** ".[2] كما يقارن الراوي محاكمة عاشور ورفاقه بالوضع في التشيلي، وما يسميه اللعبة القذرة، والمظاهرة التي شارك فيها عاشور داخل المدينة بمظاهرات العمال والطلبة في باريس حين عبرت شارع " فلانسيان " إلى شارع " شاتودوفرساي " إلى شارع الولايات المتحدة وهكذا تتم أحداث الرواية، فهي لا تقدم نفسها بسرعة إلى القارىء بمجرد محاولة أو محاولتين، وذلك بسبب الرمز والمقارنات مع أوضاع المعاناة التي تعرض لها العمال في أنحاء العالم، فتجيء على اثر ذلك الأحداث مشتتة خلال ثنايا الرواية وذكريات شتى يشع منها جو مأساوي حاد يترك ضلاله بارزة على متن الرواية .

وبترتيب الأحداث زمانيا نجد البطل عاشور يعيش في بداية حياته على بيع الماندارينا و شراء البضائع عبر الحدود، والمتاجرة بها في السوق السوداء من أجل إعالة والدته حلومة بنت الزكري زوجة أحمد البرادعي، وكان عاشور يلاقي معاناة مع رجال الجمارك الذين يُمسكونه في كل مرة متلبسا بصناديق الماندرينا، فيسجنونه ويعذبونه " **صبيا صغيرا اكنت** ... **أحمل سواد سنواتي القليلة المملوءة حتى الفم بالفقر** ... **أجري** ... **أخاف أرتعد حين يقفز قرب عيني جمركي من جمارك الحدود التائهين في الخلاء كالبقر الوحشي** ". [3]

ويكبر عاشور وتكبر المأساة معه، ليجد نفسه غارقا في عفن الحياة وبرودة أيامها، ويتعرف على مريم اللوثية منذ الطفولة " **يوم تعارفنا كنا صبيين صغيرين** ...**ما نزال نرضع أصابعنا المتسخة** ".[4] وتنشأ بينهما قصة حب مهرب على حد تعبير الأديب، مريم تمثل لعاشور نقطة الخلاص من عذابات الحياة وصراعاتها، في وضعية حياتية لا تعرف الخلاص، ويتزوجها ليأتي ثمرة حبهما ولدهما حميمد، وتموت بعدها مريم على فراش الولادة، لم يكن بد من أن يتزوج من زوجة ثانية العالية ابنة الشيخ صالح الكومندار الذي كان " **يعلق على كتفيه نجوما عسكرية ورثها من أزمنة الدّم**

---

[1] المرجع السابق. ص 14.

* الكمونة : حركة عمالية دمجت بين المطالب الإقتصادية والسياسيّة وحملت الطبقة العاملة على استلام السلطة حتى لا تتسلمها البورجوازية المتهمة بنيتها في تسليم المدينة للجيوش البروسية، التي كانت تحاصرها . لكن الكمونة انهزمت في استبدال الديمقراطية البورجوازية بديمقراطية بروليتاريّة ولعل ذلك راجع لعدم وجود قيادة ثورية واعية .

[2] المرجع نفسه. ص 30.

[3] المرجع نفسه. ص 24 .

[4] المرجع نفسه. ص 64.

...عسكري متقاعد ومع ذلك ما يزال مهووسا بهذه الألبسة ...أحد أثرياء الحرب من الذين خرجوا من النّار بفنادق، وحمامات ومصانع ". [1]

العالية إذن رمز لابنة البورجوازي المتسلط، كانت عاقرا تكره الأولاد بما فيهم حميمد ولد مريم اللويحة، لذا كرهها منذ اللحظة الأولى " **كدم الأسنان** ".[2] ولا يراها إلا آلة للفراش " **ولا تتقـــن إلا الجـــنس والحديث عن مآثر أبيها** ".[3] لذا تستحيل الحياة بينهما وتنتهي بالطلاق، برغم وعود والدها بالتنكيل به إذا ما ألحق ضررا بابنته " **أقسم ووعد أن ينتعلي إذا لم أغيّر من سيرتي تجاه ابنته، ويشربني بول الحارات** ".[4]

في مرحلة أخرى ينتقل عاشور للعيش في المهجر، وفي مدينة باريس حيث كان يشارك هناك في المظاهرات العمالية قصد المطالبة بحقوق شرعية تهدف إلى تصحيح أوضاع عدةً، كان يفترض أن تكون مصححة " **كنا نمشي فوق الدم ... نحمل فوق رؤوسنا الإدانة مجسدة في لافتات ...خرجنا من شارع " فلانسيان " إلى شارع "شاتو دوفرساي"...ودخلنا نهائيا في أكبر شارع الولايات المتحدة ... وهو عصب المدينة ...في انتظام نُدين هذه المهازل التي ترتكب يوميا على ظهورنا** [5] ". ويتعرف هناك على روزا، فتاة فرنسية غجرية، والتي علّمت عاشور كل شيء قبل أن تموت تحت أنقاض المنجم الذي هوى على رؤوس العمال فأرداهم قتلى. ويتعلق البطل المناضل بروزا رغم كونها أجنبية، ويفتديها بدمه، فهي التي ساعدته على التعلّم وإتمام دراسته، وهي التي أدخلته الجامعة البروليتارية الباريسيّة وتعلم فيها كل شيء "**تعلّمنا الأشياء مقلوبة على وجهها المتخفى ... الجوع ليس قَدَرا من الأقدار ...الإستغلال هم جاؤوا به ...كابوس مفروض من فوق...تعلّمنا أن الحلم ضرورة في كل المواقف** ".[6]

ثم ترجع ذاكرة البطل زمن رجوعه أرض الوطن، كعامل فني يعمل في أحد المصانع، وهنا يتصارع عاشور النقابي مع الحاج بودوارة البورجوازي وريث حكومة فرساي بكل بطشها وعفونتها وقذارتها " **يتكلم ... أوداجه منتفخة ككلب البحر...ينظر إليّ بعين واحدةً، وراءها حقد طبقي مزمن** ".[7] وتزداد حدة الصراع بينهما عندما يطلع فجر ذات يوم، على البواب حمو لخضر مغطى بالثلج جامدا، وتتطور الأمور بشكل سريع لتصل إلى مظاهرة سلمية يقودها عاشور ومن معه، لكن هذه المظاهرة تدخلها عناصر مغرضةً فتفجرها وتنتهي بمأساة كبيرة من ضحايا وخسائر، ويلقي القبض على المشاركين في هذه الحوادث وعددهم عشرة، ويصدر الحكم بعشر سنوات سجنا نافذة. وفي السجن يتعرف البطل عاشور على أخبار من سُجنوا قبله مثل الهميمي الذي حُوكم من زمان وخرج من المحكمة بخمس سنوات سجنا مع الأشغال الشاقة، لكن أين هو؟ " **الهميمي حوكم من زمان... وخرج من مسرحية المحاكمات الجاهزة بخمس سنوات سجنا مع الأشغال الشاقة... أين هو؟** " أبناؤه شردوا المدّة تجاوزت الحد المطلوب

---

(1) المرجع السابق. ص 49.

(2) المرجع نفسه. ص 48.

(3) المرجع نفسه. ص 51 .

(4) المرجع نفسه. ص 57 .

(5) المرجع نفسه. ص 87 .

(6) المرجع نفسه ص 171 .

(7) المرجع نفسه ص 120.

...**قد يكون انتهى بكل بساطة ربّما عظامه نبتت فوقها الحشائش في مكان مجهول** [1] ". ومن هنا تأتي فكرة الخلاص والهروب صوب البحر برفقة زميله عليلو الزليط، الذي يموت في الطريق بداء السل بعد أن يُرشد عاشور الماندارينا إلى الطريق فيودعه عاشور تحت الأمطار قائلا " **إيه يا عليلو...يا رفيقي الطيب ...صوتك ...يأتيني، دافئا مع بدايات الفجر الذي ما يزال بعيدا أعدك بأني سأصل، أو يعثروا علي صباحا واقفا متجمدا ...ميتا ...وهذا قليلا ما يحدث يا عليلو الزليط** ".[2]

لو تأملنا هيكل الرواية للاحظنا لوحتين مأساويتين، لوحة تمثل تظاهرة عمالية انتهت بحوادث خطيرة وضحايا وكان عنوانها " **تداعيات عاشور الماندرينا** "، ولوحة أخرى قدم فيها الراوي انهيار مصنع قديم على رؤوس عماله، وتدفق المياه في خباياه وسراديبه مما أدى إلى كارثة كبيرة، وفي كلا اللوحتين معاناة قصوى تشكلت من خلالها فضاءات المتن الروائي برمتها، ومن خلال هاتين اللوحتين تصور الرواية المفارقات الطبقية الاجتماعية بين وضع البطل عاشور الماندارينا وصاحب المصنع الحاج بودوارة. بين نموذج النقابي الكادح وممثل البورجوازية الانتهازية، لنجد في الرواية إزدواجية فكرية واجتماعية وأسلوبية . حتى إذا اعتبرنا أن الأديب " **لا يكتب بأساليب متعددة ولكنّه على الأصح يوظف هذه الأساليب ويتقمصها** ".[3] أي أنه يحاول من خلال الأشخاص الذين يشكلون عالمه الروائي أن يُركب مجموعةً من الأساليب التي يمكن أن توجد عند شخص ولا توجد عند شخص آخر، وبذلك فإن الازدواجية التي تطرح في النص فكرة الطبقة الاجتماعية تنبع من الأساس من قناعات الكاتب الذي يؤمن بفكرة العلاقة المتبادلة بين الفن والايديولوجيا "**من حيث طابعها الإجتماعي، وبالتالي فإن عملية الإبداع تتحدد أساسا بحاجات هذه الطبقة أو تلك لتثبت وجودها في نظام العلاقات الاجتماعية القائمة** ". [4] وهذا ما يجعلنا نعتقد أن الرواية حاولت ومن خلال الكاتب أن تنتصر لطبقة عاشور على حساب طبقة بودوارة التي تشكل البورجوازية الصاعدة في المجتمع، وإن بدا أن طبقة العمال تتموقع في وضع مأساوي يملؤه السلب والاغتراب، فمن خلال عرضنا لممثلي هذه الطبقات بشخوصها المساعدة والمعيقة، نفهم أكثر بؤرة الصراع التي يتحقق من خلالها عنصر الدراما في الرواية .

وهذا ما يجعلنا نعتقد سلفا أن الرواية لا تحقق ديمقراطية كاملة بين أصوات الشخوص، بحيث يُمنح للبطل (عاشور) سلطة كاملة في النظر لهذا النموذج من الشخصيات الممثلة في الطبقة الانتهازية من منظور أعلى يلصق بها كل الصفات الذميمة والقبيحة، دون أن نجد هذا الحق عند الشخصيات المناهضة، بالإضافة إلى ايديولوجيّة الكاتب التي تفرض مثل هذا النظام داخل النص الروائي مما يجعل الرواية " **تتعامل مع التصورات الذهنية الموجودة عن الواقع في الحقل الثقافي والايديولوجي وهي بذلك تبني ذاتها من مادة جاهزة سلفًا** ". [5] وهو ما يمكن أن نعبر عليه بالرواية ذات الأهداف الاجتماعية المسطرة، وقد ميّز هذا النوع كل روايات السبعينات ذات الاتجاه الواقعي الاشتراكي .

---

[1] المرجع السابق ص 190.

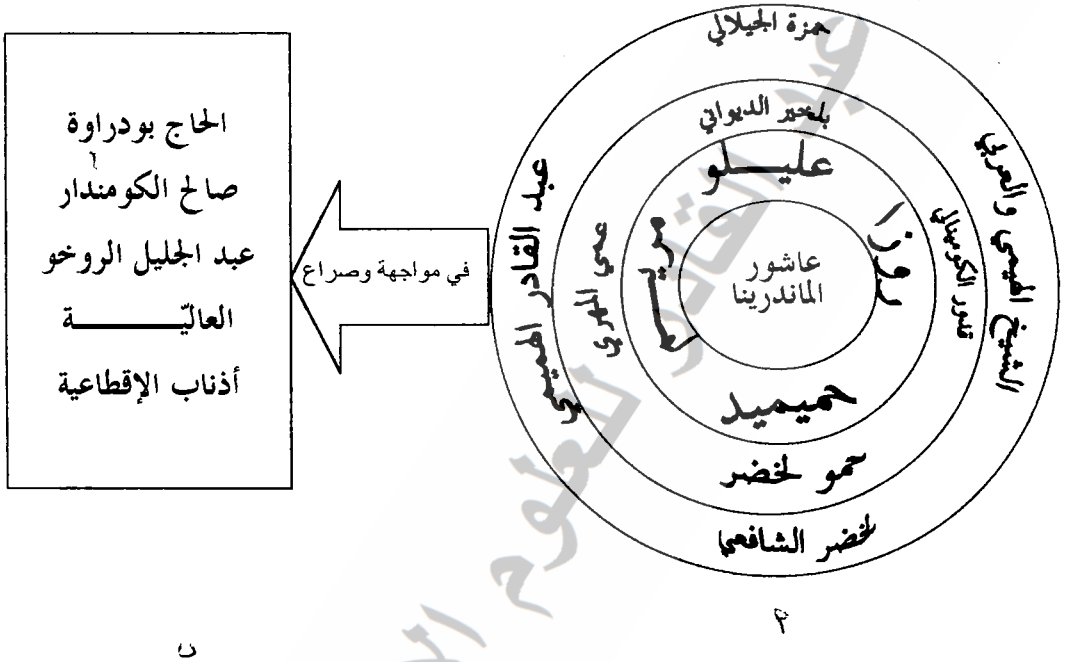
[2] المرجع نفسه. ص 521.

[3] لحميداني حميد، أسلوبية الرواية. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء : ط1 1989. ص 22.

[4] ف ريابوف، الفن والايديولوجيات. تر : خلف الجراد، دار الحوار، اللاذقية : ط1 .1984 . ص08 .

[5] لحميداني حميد ، أسلوبية الروايّة. ص 37 .

تظل فكرة الطبقات تسيطر على الكاتب من أول سطر، ومن خلال تقديمه للشخصيات نشتم رائحة حقد طبقي كبير يصبه الكاتب ضد البورجوازية الصاعدة، وما نلاحظه بشأن هذه الطبقات أنها لا تتمتع بوجود منفصل عن وجود الأبطال، ولا نميزها في الغالب إلا من خلال ذكريات وتصورات الأبطال أو الشخصيات الناميّة، فعاشور هو امتداد فكري لعليلو الزليط، الذي يستمد وجوده من قدور الكومينالي وحمو لخضر وعمي المهري وعبد القادر الهميمي ... وغيرهم، الذين يبلورون بدورهم فكر العمال والطبقات الكادحة، بالمقابل من ذلك نجد الحاج بودواة وريث حكومة فرساي وعبد الجليل والعالية وصالح الكومندار الذين يبلورون بوعيهم فكر الطبقات البورجوازية، وإذا تأملنا تطور الشخصيات النامية الممثلة للطبقات الكادحة الثائرة داخل هذه المدونة السردية وجدناها تتكاثر بسرعة مذهلة أمام تباطىء حركة سير الشخصيات المعيقة للحركة الثورية المتمثلة في البورجوازية، وهذا ما يؤكد فكرة وقوف الكاتب أمام طبقة ضد طبقة أخرى. ونستطيع أن نمثل هذا بالشكل التالي :



ب أ

فإذا تأملنا بوضوح الشكل التالي نلمس ما يلي :

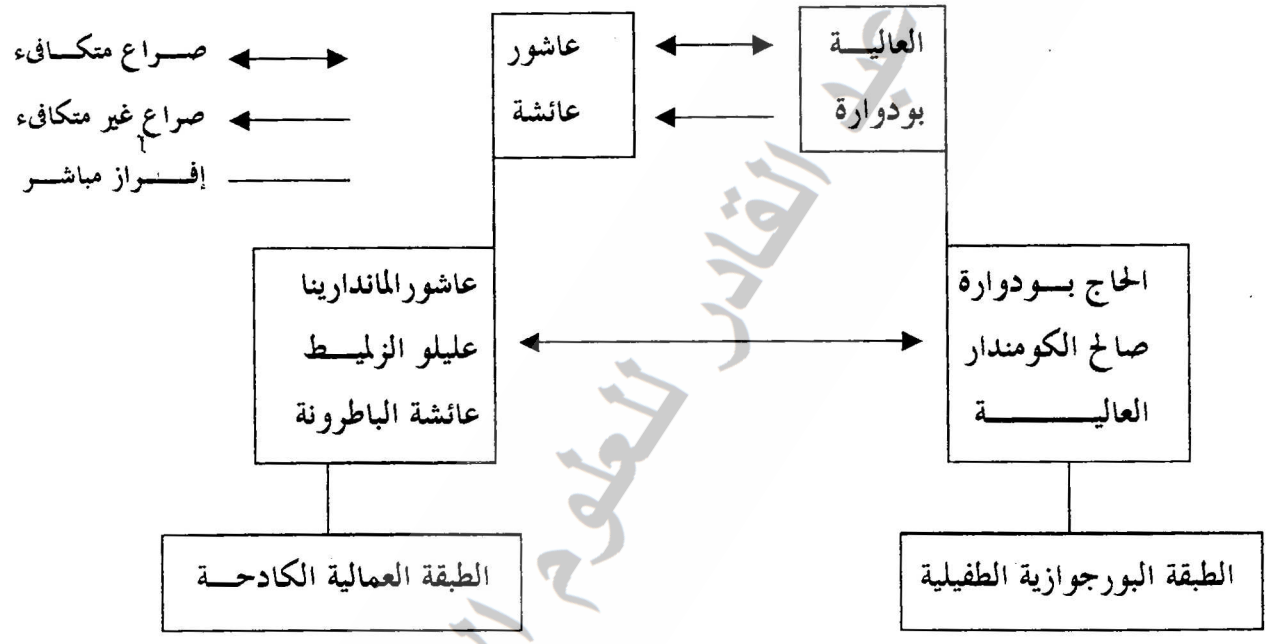
أ= الطبقة المضطهدة، المطحونة، الثائرة .

ب= الطبقة البورجوازية المتسلطة .

أ <ب و(أ) في صراع مرير مع (ب)، وفي هذه العلاقة نلمس الصراع غير المتكافىء، ففيما تزداد الطبقة (أ) يتضاءل حجم (ب)، لكن هذه الكثرة لا تقلب بشأنها ميزان القوة بل تؤكد بشكل غير مباشر تسلط وبطش الطبقة (ب)، ومع ذلك تنتهي الرواية بنوع من الإنفراج ممّا يسمح لنا برؤية بصيص أمل لامكانية قلب الأوضاع وتصحيحها، وذلك بوصول عاشور الماندارينا البحر " **لقد وصلت يا عاشور ؟ !! لم أدر كيف نهضت ؟؟ فوجئت** ؟؟ **وجدت نفسي أجري صوب البحر ... ألبس الوحل والخرق الممزقة ...نسيت أتعابي ...أصيح ملء فمي، في قمة فرحي**

البحر ...البحر ...البحر.."[1] . ولئن كان البحر على المستوى الذاتي متعة وسياحة وفترة زمنية للراحة وإشباع الرغبات المكبوتة، فعلى المستوى الفني يصير هدفا إيديولوجيا لا يمكن التخلي عنه أبدا " **يشكل ... خلاصا من العذاب والمطاردة والسجن...وهو الطريق نحو الضفة الأخرى من المتوسط التي توفر قدرا أكبر من الحريّة** [2]".

ومن خلال ما تقدم تبرز بشكل جلي وحاد قضية الصراع بين الطبقتين المتناقضتين، وليس من الصدفة بأي حال أن تكون هذه المدونة السردية صرخة احتجاج قصوى في وجه أصحاب الملك والسلطة والجاه، ويكاد يكون موضوع الجنس الصرخة الأكثر إلحاحًا في هذا المتن الروائي، والتي من خلالها نفهم موقف الكاتب والروائي نفسه، باعتبار أن موضوع الجنس ليس ترفا يحكى عنه، ولا امتياز يحتاج إلى تبشير، بل هو ممارسة طبيعية لأدوار عاطفية ومعنوية من خلال تعرض الرواية لموقف المتصارعين وتموقعهما ونتيجة صراعهما، ولو تأملنا علاقة الرجل بالمرأة في هذه المدونة السردية نرصدها بالمخطط البياني التالي .



فبينما يحتدم الصراع والمواجهة بين الطبقتين نجد من بين محددات هذا التوتر، الجنس فالرواية تطالعنا من البداية بعلاقة حب قصوى بين عاشور ومريم اللويحة، ابتدأت منذ صباهما أيام كان يلعبان ويمرحان ويسبحان في برك المياه والأودية" **وكان الشتاء وكنا ...الغطس والعوم يوميا كان كالأكل والشرب ...واللعب كنا نتمنى أن نذهب إلى البحر لكن البحر بعيد...لا يدخله إلا الصيادون والذين جمدت غصة الموت في حلوقهم** ". [3] وتكلل علاقة حبهما بالزواج رغم صغر سنهما " **طفلين، زوجونا ..نحمل على ظهرينا جراب الفقر والتعاسة ...كنت أشفق عليها ...طفلة ...قطعة من الجنة...المغبونة، مقطوعة من شجرة ...أبوها، الحوات المعدم، ابتلعه البحر ذات ليلة**

---

[1] الأعرج واسيني، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر. ص 558.

[2] خليفة قرطي، المدينة في الرواية الجزائرية العربية. رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر : 1995. ص 211.

[3] الأعرج واسيني، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر. ص 401 .

...**غاب ولم يعد** ...**حزن جميع أهل القرية** ". [1] ويأتي الزواج هنا كإكليل من الزهور يبارك علاقة الحب الموجودة بين عاشور ومريم؛ والتي من خلالها يتقاسمان هموم الزمن العاتية ووسط ظلام الفقر وتعاسة أيامهما الباردة يأتي حميد دفئـــا ونورا " **فكان الوجه الثاني لمريم اللويحة** ...**عيونة عيونها** ...**قلبه قلبها، ضحكته ضحكتها**...**لكن سحنته كانت هزيلة** ...**هزيلة جدا**...**حميمد** ...**كان مثل هذا الزمن رغم رقته كان لا يلين أمام الرياح العاتية** ".[2]

ويكون قدوم حميمد إيذانا برحيل الأم السقيمة. عاشور إذن فقد الزوجة الأم، فقد الطفولة المرحة التي تقاسمها مع مريم، فقد الطاقة التي سيواجه بها العالم كله " **يوم سقطت سقطتها الأخيرة فوق فراش الموت، وهي على آلام الولادة** ...**لم أبك كثيرا** ...**ومع ذلك لو وجدت، وقتها طاقة تدميريّة، لكنت أتيت على العالم من أقصاه إلى أقصاه** ". [3] فلم يكن موت مريم إذن إعلانا لنهاية عمر بدأه الإنسان بصرخة الميلاد لينتهي بشهقة الموت بقدر ما كان بداية عالم وكون وانتفاء حياة إلى الأبد.

يفرض هذا الواقع المأساوي بحثا جادا عن امرأة ترعى حميمد، فقد كان صغيرا في حاجة إلى عطف امرأة تحتضنه وتضعه داخل قلبها " **في حاجة إلى يد تمسد على شعره الأصفر القمحي، في حاجة أكثر إلى ذراعي أنثى تقرب سحنته الهزيلة من الصدر الناضج الدافئ**...**وأنا عاشور ولدّ حلومة بنت الزكري** ...**لا أستطيع أن أوفر كل الحنان لحميميد** ".[4] فتأتي العالية ابنة صالح الكومندار العسكري المتقاعد الزوجة الثانية، لتسد خانة مريم اللويحة وتملأ الفراغ الحاصل في حياة حميمد لا غير " **زوجتها لحل مشكلة** ...**فخلقت معضلة للدّار** ". [5] وتبدأ المصالح تحدد موقف كل واحد منهما تجاه الآخر، فالعالية البورجوازية المزيفة التي وشت بعاشور للشرطة على إثر نشاطه المكثف بالنقابة، والتي نكلت بحميمد أشد تنكيل من قهر وتجويع وتشريد، هي التي تقف في وجه عاشور قائلة " **أنا مللت من دارك وأوساخ ولادك** ". [6] ليواجهها هو الآخر بثورة قصوى، تستيقظ فيها جميع رجولته المتلفة لتصير بركانا يرمي حمما ملتهبة " **يا ابنة الفاعلة** ...**يا ابنة التاركة** ...**بقاؤك هنا مرهون ببقاء هذا الطفل** ".[7] ويحتدم الصراع أكثر لينتهي بذهابها إلى بيت أبيها، وبعد العطلة الاعتيادية عند أسرتها تعود لتجر " **في سرابيلها دار أبيها هذه تستقطبها بشكل رهيب وتوقظ فيها أنوثتها المزيّفة والوحش البورجوازي الذي ينام في أعماقها** ". [8] هذا الوحش هو الذي دفع عاشور إلى تطليقها ووضع حد للعلاقة القائمة بينهما معللا نفسه قائلا " **أنت لم تخسر زوجة**...**خسرت ألة فراش** ...**هذا كل ما في الأمر آلة فراش، لا تساوي علبه سجائر تحرقها حين تكون حزينا**

---

(1) المرجع السابق. ص 394 .

(2) المرجع نفسه. ص 409.

(3) المرجع نفسه. ص 408.

(4) المرجع نفسه . ص 410.

(5) المرجع نفسه. ص 50.

(6) المرجع نفسه. ص 414.

(7) المرجع نفسه. ص 415.

(8) المرجع نفسه. ص 53.

...**مغشوشة من الأساس ...سنوات يا عاشور لم تنجب منها حتى الأشياء البيولوجية** ". [1] إذن فطبيعة العلاقة بين العالية وعاشور تتجاوز حدود المستوى الواقعي لتصل إلى حد النمطية المقصودةً. فالعالية هي : الزوجة الثانية التي جاءت لسد فراغ تركته الأقدار، ابنة البورجوازي المتقاعد، العاقر التي رفض رحمها أن يقبل نطفة عاشور المانداريا، ليست من دمه ولا من طبقته، القاسية التي تستعمل كل السبل للإرهاق والتذليل .

وكلها نعوت للبورجوازية الانتهازية التي تتخذ جراحات الناس وهمومهم وآلامهم وآمالهم سلما لمجدها اللامتناهي .

بينما عاشور هو :النقابي المطحون بعجلة الحياة القياسية، العامل الذي تؤرقه هموم الآخرين، وتدفعه إلى النضال المستمر في سبيل إخراجهم إلى نور الحياة التي يتمتع بها الأخرون .

أفلا يمثل كلا من الطرفين الطبقتين المتصارعتين. وما الجنس إلا وسيلة هامة للتعبير عن طبيعة هذا الصراع بينهما، ألا نستطيع القول أن عاشور حاول أن يهزم البورجوازية ذاتها بتشريد نموذجها الممثل في العالية، هذه الأخيرة التي واجهته بحقد مماثل عندما ضُربت في صميمها وحصونها .

فالموقف الجنسي هنا بحكم المعطيات التي تكلمنا عنها في السابق هو موقف من البورجوازية، وعلى هذا الأساس فعاشور يكون قد توقى موضوعيا إهانة البورجوازية من خلال العالية. لكن هذه البورجوازية نفسها نجدها في موقف آخر ترجع كفة الصراع لصالحها من خلال استغلالها ضعف الآخرين وحاجتهم المادية والنفسية، ومستعملة في ذلك موضوع الجنس ذاته بممارستها شبقها الدائم كتعويض وهمي في ترجيح كفة الصراع بين الطبقتين، ويظهر هذا جليا في علاقة الحاج بودواره بعائشة الطويلة (الباطرونة). وممثلات الطبقة المضطهدة من النساء وعجائز الماخور" **فالعادة هي العادة يا عاشور ...يوم الخميس يبدأ الغزو من ماخور عائشة الطويلة، ومرور بالديار الشريفة إلى ماخور اليهودية الذي سكنته كل الشيخات والعجائز المتعاقدات** ".[2] ومن خلال ما يدور من حوار بين عائشة صاحبة الماخور وبودوارة نشتم رائحة الصراع الموهوم بين كليهما " **حتى بودوارة ...ملفاته عند عائشة الطويلة ...فهي تسميه الثور المتوحش ..." أنْتِ الحياة يا للّ عيشوش .." " وأنْتَ الغول يا عزيزي الذي أكل عرشا ..." إيه يا عويشة ...هذه الأيام الكلاب أصبحت غالية ...حسرتاه على زمن الرجال ...كنا نقتلهم كالنمل فلا أحد يطالب بدمهم ..." " يا عيني عليك يا " بودويويرة"...حتى الآن ...أحرق ...أقتل ...الأعمار بيدك...أنت الآمر وأنت النّاهي** ... ".[3] فالجنس هنا وإن كان شبقا دائما فهو يأتي امعانا في اغراق الطبقة المضطهدة في فقرها، وهزمها في أدق تفاصيلها ومحاولة لرّد الكيل الحاصل بين العالّية وعاشور، وإن كان الصراع الأخير بين بودوارة وعائشة محسوم من الأساس لصاحبة الماخور ." **عائشة ...بعضهم يناديها الباطرونة ...تعرفهم واحدا...واحدا ...بعض المرات تذّلهم أمام الزبائن الوافدين للحج إلى هذه الأمكنة العارية...وبعض المرات حين تريد ضمان طريدة سمينة ...تغض الطرف...وتمدحهم مدحا كاذبا لتستولي على زوادة كبيرهم ...لكنّها في الأعماق تمقتهم واحدا واحدا كدم الأسنان** ".[4]

---

[1] المرجع السابق. ص 56.

[2] المرجع السابق. ص 162.

[3] المرجع نفسه. ص 161/160 .

[4] المرجع نفسه. ص 162/161.

2- رواية : " ما تبقى من سيرة لخضر حمروش "

سارت رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش " لواسيني على نفس مسار الرواية السابقة، والتي نشرت عام 1980 أي بعد مرور سنة من كتابه رواية " وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، " وبعد مرور مرحلة كاملة من مرحلة تطبيق الثورة الزراعية، والتي ترسم على حد تعبير كتابها " **بشكل واضح انسداد أفق التجربة السابقة والدخول في مأزق التجربة الحالية التي لم تكن تحمل من الأساس أية إجابات عن الإشكاليات الإقتصادية والثقافية الوطنية المستجدة** ". [1]

ولئن نقلت رواية " وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر "لوحة نضالية لتجربة عمالية طالبت بحقوقها المهضومة من أيدي تلك الطبقة البورجوازية الانتهازية، فإن رواية " ما تبقى من سيرة لخضر حمروش " تنقلنا إلى " **قلب الصراع بين الإقطاعية وحلفائها من البيروقراطيين الرجعيين من جهة، والقوة التقديمية من فلاحين صغار وطلبة وغيرهم من جهة أخرى**". [2] ومدار هذا الصراع حول تطبيق مشروع الثورة الزراعية فإما النصر بنجاح الثورة ومن ثم الاشتراكية، أو الهزيمة والتراجع وهذا يعني انتفاء إمكانية الحل الإشتراكي في البلاد، فهي إذن تصور مرحلة حاسمة من تاريخ الجزائر هي " **نهاية المرحلة البومدينية، وبداية مرحلة جديدة مع ما تحمله هذه المرحلة من التساؤلات المشروعة عن الإتجاه الذي ستسير فيه الجزائر ابتداءا من الثمانينات** ".[3] والرواية في معظمها تداعيات رجل شهد الثورة التحريريّة وشارك فيها، وكان ذباحا يسميه الكاتب أحيانا عيسى المجنون وأحيانا عيسى القطّ أو عيسى ولد موح لمباصي، ولد فطومة بنت الوالي سيدي عبد الله بونخلات، وهو مجاهد قديم، وسجين ومضطهد دائما ومناضل ورث النضال أبا عن جد، ويكفي أن نعرف أن أباه كان من بين المنفيين إلى كاليدونيا، وكذلك يسمى عيسى في الرواية أحيانا ولد موح لمباصي الكاليدوني، أشد ما كان يؤلمه في حياته ذبحه لرفيقه وصديقه " **لخضر حمروش** " الذي كان بمثابة المعلم له" **كان معلمنا جميعا** ". [4] تعرف عليه في فرساي ونشأت علاقة صداقة بينهما لا تفكها إلا الموت، لكن شاءت ظروف الثورة التحريرية أن يحكم على لخضر حمروش بالقتل من طرف الجبهة، لأنّها لم تكن بحاجة إلى شيوعيين في وسطها، لقد قالوا " **لسنا في حاجة إلى أحفاد موريس طوريس** * ".[5]. وأن يكون المأمور بقتله هو بالذات عيسى ولد موح لمباصي صديقه ورفيق دربه، ولم يُرِدْ عيسى ذبح لخضر واقترح عليه أن يفر، لكن لخضر أصر على تنفيذ الحكم إحكاما للصف الشيوعي وإخلاصا له." **ستذبحني يا عيسى لا ...ولكن أرجوك دعني أحررك من هذا الحبل...وفر...أهرب يا أخي أينما شئت...أرض الله واسعة. ها قد عدنا لخرافاتك القديمة ...قلتها لن**

---

(1) عثمان نرغارت، حوار مع الروائي واسيني الأعرج . المسار المغربي . ص 62 .

(2) فاسي مصطفى، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، الواقعية الاشتراكيّة، القرار والواقع. مجلة المسائلة .ع1 ربيع 1991. تصدر عن اتحاد الكتاب الجزائريين. ص 85 .

(3) المرجع نفسه. ص 87.

(4) الأعرج واسيني، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش. دار الجرمق، د.ت. ص 74 .

* موريس طوريس هو امين عام الحزب الشيوعي الفرنسي في الثلاثينات.

(5) المرجع نفسه. ص 140 .

يلصقوا التهمة بي، وبي أنا وحدي ولكن سيدفع ثمنها تنظيم بكامله. وأنت نفسك ستصبح خائنا ".[1]

ويقدم حينها عيسى على ذبح لخضر بأسف عميق كما لو كانت سكينة الذبح تخز شيئا هاما في أعماق عيسى "**تراءى لي أحد أبنائي تحت رحمة قبضة يدي، كانت أصابعي تضغط عليه من الرقبة ...ذبحته بسرعة ...تساقطت الجثة والرأس ...كل واحد على حدة ...انزلقت يدي على حزامي ...تحسست السكين اللامع ".** [2] لكن يأسره الندم بعد ذلك ويسجنه داخل تهاويل ماضي دفين يؤرقه بلا توقف، ينتهي به في معظم الأحيان إلى إدانة تلك الفترة وأصحابها ويصرح بلا تردد " **لو عاد لخضر وأي لخضر ؟؟؟ الطيب بنت الروخا ابن علي بوقور، واقترحوا علي أن أكون واحدهم، لن أتراجع لحظة واحدة...وإذا أمرت بذبحهم لن أذبحهم سأذبح نفسي أولا،** "[3] وهكذا تستمر شخصية لخضر حمروش الذي مات من زمان في ذاكرة البطل عيسى، يستمد من خلالها صبرا وجلادة على واقع الحياة المر ويتحول إلى "**رمز عظيم، رمز لكل ما هو جميل كل ما هو رائع في هذا الوجود** "[4] ". بل وأحيانا يخاطبه كأنما هو حي وينتظر عودته، أو كما لو كان المهدي المنتظر الذي تحمل عودته تباشير الفجر السعيد " **سيعود مع الأطفال الذين يولدون في اليوم بالآلاف، وسيعرفون مطالبهم بدون تلقين ".** [5]

وفي تداعيات عيسى نتعرف على علاقته بالإقطاعي الحاج المختار الشارية الذي كان عيسى يشتغل في أملاكه "**جزءا من أملاكه كنت فلاحا ...بائسا يشتغل في الطبيعة وينام في الاصطبل مع الحيوانات ".** [6] ليضبطه ذات يوم وهو يحاول اغتصاب زوجته رويشدة فيضربه بالهراوة، ويقضي بسبب ذلك سنتين في السجن، ثم يخرج ليتحرر من العمل عند المختار ...ويعمل على تسجيل اسمه ضمن المستفيدين من الثورة الزراعية التي يقف ذلك الاقطاعي وأمثاله ضدها، ومن هنا يضعنا الكاتب منذ البداية بين طبقتين، الطبقة الضعيفة المضطهدة والطبقة الاقطاعية أو شبه الإقطاعية، وبينهما يدور الصراع على الأرض حينا، وعلى المرأة حينا آخر، على حد تعبير مصطفى فاسي. يحضر عيسى عرس ولد الروميّة ويرقص مع "**مريم الروخا** " وفي نهاية الرقصة توجه طلقات نارية فتصيب " الراقصة " والجميع يعتقد أن عيسى هو الذي أراد قتل المختار فلم يصبه وأصاب المرأة، لكن الحقيقة أن المختار هو الذي فعل ذلك من مكان قريب من رحبة العرس، وبالضبط من مقام الوالي القريب من ساحة بيت ولد الرومية، ولم يشاهده سوى ابن أخيه ميمون الشمايمي، والذي كان قد أمره المختار باحراق المحصول الزراعي، فيضع المدية في رقبة المختار ويجبره على النزول إلى مقر الدرك الوطني للاعتراف، على الرغم من توسلات العم ودموعه التمساحية[7]

ويستيقظ الضمير فجأة لدى ميمون الشمايمي الذي كان قد استغله المختار لمصالحه، لتتحقق بعد ذلك نبؤة عيسى عندما خاطبه ذات يوم قائلا " **اسمع ياميمون، قد تصل حدود الخيانة، لكنك بالرغم منك ستبقى أبدا مرتبطا**

---

(1) المرجع السابق .ص 130 .

(2) المرجع نفسه. ص 131.

(3) المرجع نفسه. ص 143 .

(4) فاسي مصطفى، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، الواقعية الاشتراكية، القرار والواقع. ص 99 .

(5) الأعرج واسيني، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش. ص 178 .

(6) المرجع نفسه. ص 205.

(7) المرجع نفسه. ص 270/247 .

بالذين صنعوك ...أبوك كان خماسا ...جدتك كانت زاهدة فقيرة ...وأنت حالتك حالة لا تستطيع أن تكون معهم حتى ولو أشفقت عليهم ...حين تستيقظ يا ميمون تدرك كم كنت غبيا طيلة المدة الفائتة ". [1]

كما نتعرف في غمرة الأحداث الروائية على علاقة عيسى القط بشخصية "مريم الروحا " امرأة الماخور، وهي امرأة تحضر عرس ولد الرومية كراقصة أتت من سيدي بلعباس حيث تقيم وتشتغل بدار البغاء هناك، وهي تنتمي أصلا للمدينة التي تدور الأحداث بها. لكنها خرجت منها بنية عدم العودة إليها [2] .

وذلك إثر الحادثة التي إرتكبتها والمتمثلة في إقدامها على قتل زوجها وقطع عضوه الذكري بسبب هدر كرامتها، وإتيانه بعشيقته لبيتها ليمارس الجنس على مرأى من زوجته وفي فراش الزوجية فانتقمت لنفسها [3] . وقضت أعواما في السجن، ثم خرجت ووضعت ابنتها ميلودة في وهران لتجد طريقها في الحياة، فتعيش مع جدتها ثم تواصل دراستها من الإبتدائي حتى الجامعي، وتخرج للتطوع مع زملائها الطلبة، أما مريم أو " لالا مريم " **فتدخل الماخور وتمارس الدعارة بشكل رسمي وحر ".** [4] فهي إذن رمز المرأة الساقطة الضائعة تحت الضغط الاجتماعي، أو بسبب الأوضاع الاجتماعية التي أسسها الحاج مختار الشارية وجماعته، ونكشف هذا من خلال حواراتها المتكررة مع عيسى " **لا يا السي عيسى، أنا أصبحت مريضة، وهم بسبب مرضي ...الحاج المختـــار وجماعتـــه ...كلـــهم ساهموا في قتلـــي ".** [5] لهذا فهي تحقد على الإقطاعيين ومستعدة لفضحهم، هكذا قالت لعيسى الذي رقصت معه رقصات جنونية [6]. ونكون بهذا الحد قد ألممنا بصفات الطبقة المضطهدة وأهم رموزها مهم : عيسى القط وألد موح لمباصي، المتطوعون (الطلبة)، رمز لخضر حمروش، مريم الروحا، ميمون الشمايمي، الفتاة ميلودة بالمقابل من هذه الطبقة المضطهدة تقف الطبقة الاقطاعية والذي يمثلها في الرواية بشكل واضح المختار الشارية الذي يقف إلى جانبه رئيس البلدية موسى ولد القايد طايب الشناقة والذي ورث الخيانة عن أبيه القائد الذي تعاون مع الإستعمار وبرهن على خيانته بتواطئه مع الحاج المختار في احراق محصول المزرعة، كذلك رابح لاكابس رئيس التعاونية المتعددة الخدمات والدركي جلول الذي يرغب في الزواج من ابنة الحاج مختار الشارية، كما يقف إلى جانب هؤلاء رجال الدين وعلى رأسهم الشيخ عبد الوهاب الطانجاوي إمام القرية الذي أفتى بعدم جواز الصلاة على الأرض المؤممة، وجميع هؤلاء يستمدون قوتهم من الحاج مختار الشارية، وهو الحاج والمجاهد المزيف الذي زور أوراق الجهاد دون أن يشترك في الجهاد يومًا، وكان اقطاعيا أيام الاستعمار وبعد الاستقلال، فهو إذن شخصية انتهازية مشوهة، قضى شطرا من حياته مستغلا حاجة الناس وضروراتهم ليستثمرها لنفسه بلا شفقة ولا رحمة.

ومما تقدم نستطيع وضع خط سير الرواية على هذا النحو من المخطط البياني :

---

[1] المرجع السابق.ص 241 .

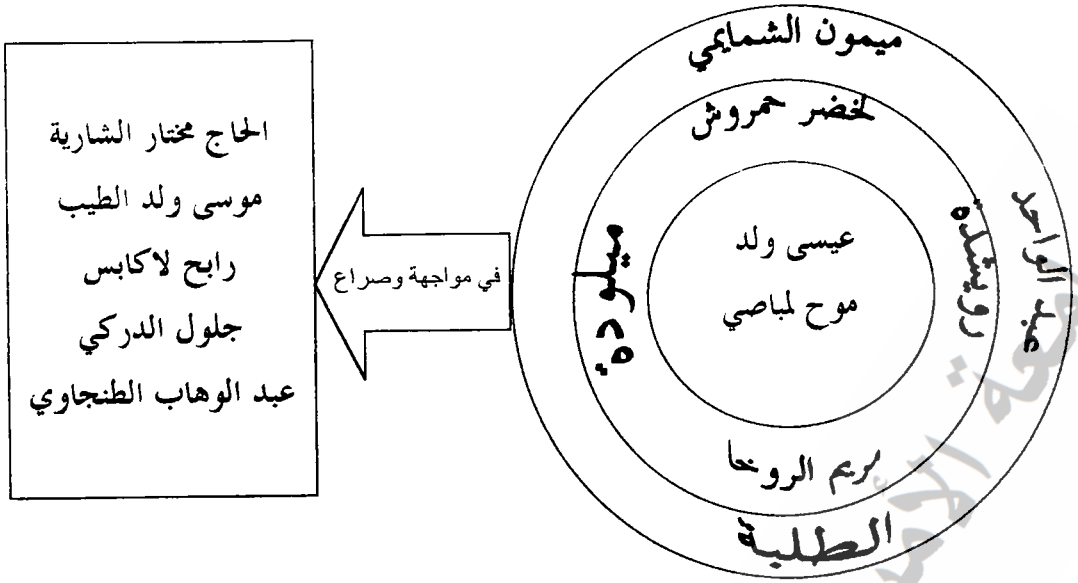
[2] المرجع نفسه. ص 181 .

[3] المرجع نفسه. ص(113,114).

[4] المرجع نفسه. ص 113 .

[5] المرجع نفسه. ص 117 .

[6] المرجع نفسه. ص 172/168 .



أ= الطبقة المضطهدة والفقيرة .

ب= الطبقة الإقطاعية والمسيطرة.

ومن البداية يضعنا الكاتب إزاء طبقتين متباينتين، يلعب فيها الجنس دورا أساسيا ومميزا، فالذي أدخل عيسى السجن اكتشافه محاولة مختار الشارية اغتصاب زوجته واتهامها بأنّها هي" **التي راودته عن نفسه فأبى** ". [1] والذي فضح مختار الشارية أمام الملأ في شأن إحراق المحصول الزراعي في مزرعة برمضان هي مريم الروخا، وحكت لعيسى عندما زارها في الماخور بمدينة سيدي بلعباس كل ما من شأنه أن يدين الحاج مختار الشارية، طبعا لم تكن وسيلتها في ذلك غير الجسد، فمن خلاله تتعرف على هذه التفاصيل من كونه لا يزور مكة إلا للمتاجرة مثلما يتاجر في كل أمور التهريب ومثلما يزور الماخور من حين لآخر . ويتعدى على شرف النساء الشريفات أمثال رويشدة زوجة عيسى القط. ولا يقف عند هذا الحد فقط بل يتعداه إلى صورة أبشع حين يقوم شريكه في الاقطاعية والبورجوازية في جعل احدى نساء الماخور تنام مع كلبه الألماني مما أدى إلى وفاتها بسبب هذه العملية الشنيعة، وهذا الموقف ناتج أساسا من أن المرأة عند المختار " **جنسا لا غير ...مجردا خاليا تماما من أي حس، ومن أية إنسانية** ". [2]

فهو إذن لا يرى في المرأة إلا مادة لإرضاء غريزته المشتعلة ذات الميل الواضح نحو السادية، ويتخذ الحب حينها مدلولا حسيا مرتبطا باشباع الغريزة الجنسية محولا شخص المحبوب إلى موضوع لهذا الإشباع، كما يحدث عند ذوي النزعة الأبيقورية، ولا نعتقد بعفوية هذا التصوير الفني لهذا البطل من طرف الكاتب، بل قصد بذلك إدانة هذه الإقطاعية المتسلطة التي تعدم الإنسانية في كل الأشياء النبيلة وتحولها بذلك إلى مادة جوفاء خاوية لا نبض فيها ولا إتقاد .

---

[1] المرجع السابق.ص 33 .

[2] فاسي مصطفى، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، الواقعية الاشتراكية، القرار والواقع. ص 96.

3- رواية : " نوّار اللّوز "

لا تزال فكرة الصراع الطبقي تسيطر على الروائي واسيني الأعرج في رابع إنتاجه الروائي، محاولا في كل مرة أن يصبغ الصراع بآليات حديثة تناسب الواقع المرجعي الذي ترهن إليه الرواية وأحداثها، بوصفها وثيقة الصلة بينها وبين ما يتم النقل عنه .

ورواية نوار اللوز أو تغريبية صالح ولد عامر الزوفري كتبت سنة 1983 تاريخ النشر التي تجعل من قضية غياب الديمقراطية في المجتمع العربي، ومن تراجع النظام السياسي عن مبادىء الثورة الزراعية محورا أساسيا في حقلها الدلالي فهي بذلك " **تطمح إلى محاكاة الواقع النفسي والاجتماعي والسياسي الحاضر عن طريق خلق عالم خيالي يعكس تناقضات عالم الحياة اليومية** ". [1] على أن صورة هذا الصراع والتناقض الحاصلين في مستوى البناء الدرامي للأحداث يستمد وجوده هو الآخر من واقع السير الشعبية التي يتعالق معها نص الرواية نفسها، حيث يتضافر فيها التاريخ بالأسطورة والواقع المعاش بالواقع الغرائبي، وتتحول بذلك الموضوعات إلى طاقات هامة تتغذى منها التجربة الروائية إلى درجة أن " **يتماهى المتخيل في التاريخي خاصةً إذا كان المشترك بينهما هم إنساني واحد** ". [2] إلا أن هذه العودة إلى الماضي البعيد ليست من قبيل التناسي أو الهروب، ولكنها عودة إلى تعزية الذات وتنكئت جراح العقم والفوضى التي ما تزال عفونتها تلوث واقعنا المعاصر أو الواقع المحتمل الذي يتمخض عنه الفعل الروائي، وبالتالي فإن معالجة الروائيين لأحداث مضت هي من قبيل الفهم والنقد لا من باب القفز أو التواطىء، وهذا مايؤكده سمير روحي الفيصل بقوله" **إن الإهتمام الرئيسي لأصحاب هذه السير التاريخية هو الحاضروليس الماضي وذلك هو سبب لجوؤهم إلى التاريخ لمعرفة أصول مشكلات الحاضر وأفكاره** " [3] وهذا ما نجده في رواية نوار اللوز التي تتقاطع مع نصين (نص السيرة الهلالية) ونص "إغاثة الأمة بكشف الغمة" اللذان يخترقان الرواية ويمنحانها بعدها الدلالي، وهي بذلك تتموضع " **في ملتقى نصين أساسيين، ويشتغل في عالميهما الدلالي والسيرة الهلالية وما توحي إليه من غربة وتشرد وضياع ، وظلم ونص المقريزي، وما يكتبه من أفكار متعلقة بضعف الحكم وانعكاساته الخطيرة على الرعية**". [4] فدعوة الكاتب القارىء إلى التنازل لقراءة تغريبية بني هلال إنما هي محاولة لأن يحقق معه نوعا من التواصل بين القارىء والنص ويتحول من وضعية اللامعرفة إلى معرفة المعرفة، وعندما يتعمق القارىء في الرواية يدرك أن السيرة الهلالية تشكل مرجع ثقافي واجتماعي وتاريخي استمد منه الكاتب أحداثه الروائية ووقائعها عن طريق عملية تحليل التراث والإستفادة من مكوناته في إظهار تعب الحاضر كما سبق أن أشرنا، وهو بذلك – أقصد الكاتب – يوجه الرسالة من الأساس إلى القارىء " **قبل قراءة هذه الرواية والتي قد تكون لغتها متعبة، تنازلوا قليلا واقرأوا تغريبية بني هلال، ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم وبؤسكم، ما يزال بيننا وحتى وقتنا هذا، الأمير حسن بن سرحان وذياب الزغبي وأبو زيد الهلالي والجازية (...) فمنذ أن وجدنا على هذه الأرض وإلى يومنا هذا والسيف لغتنا الوحيدة لحل**

---

[1] بورايو عبد الحميد، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. ص 139 .

[2] ليندة حزاب، تناص التراث الشعبي في الرواية العربية الجزائرية. رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، قسنطينة : 1999. ص 250 .

[3] سمير روحي الفيصل، شكل السيرة في الرواية التاريخية السورية. مجلة الموقف الأدبي. ع 129 .ص 51-52 .

[4] رشيد بن مالك، سيميائية النص الروائي. مجلة المساءلة. ع1. ربيع 1991. ص 121 .

مشاكلنا المعقدة ". [1] فالحاضر بهذه الصورة هو امتداد وتكريس للماضي المثخن بالجراح، وسيرة بني هلال هي شخصيات مرجعية لا زالت موجودة على المستوى المجازي ...وتتآلف مع أحداث الرواية بتعالق نصي أو ميتانصي، فالسيرة الهلالية تحكي رحيل بني هلال من نجد إلى المغرب، وتمتزج الحكاية بالأشعار الشعبيّة البسيطة وخاصة في المراسلات والتعابير عن الحزن والفرح، والتغريبية في معظمها حروب متالية يقوم بها بنو هلال وينتصرون فيها " **ويظهر بنو هلال من خلال هذه الحكاية على جانب كبير من الإنسانية والشجاعة والتقوى** ".[2] وأما عن انتقالهم من المشرق إلى المغرب فيقول ابن خلدون " **إنهم كانوا من مصر ووصلوا إلى إفريقيا سنة 43 هجرية وعن سبب انتقالهم توجد روايات مختلطة فمن قائل : إن ذلك كان بسبب القحط إلى رأي يرد السبب إلى خلاف وقع بينهم وبين زوجة الجازية وهو الشريف بن هاشم إثر ذلك الخلاف بينه وبين قومها رحلوا بها وبزوجها وموهوا عليه بأنهم يباكرون به للصيد لكنهم تركوه وذهبوا فرجع إلى مكة وقد كان به كلف عظيم بها وت تبادله نفس المودة** ".[3] ومن خلال تغريبة بني هلال يتبين لنا أن أبرز عنصر فيها هي الجازية الهلاليّة التي وصفت بأنها " **جميلة المنظر لطيفة المحضر، بديعة الجمال، عديمة المثال في الحسن والقد والإعتدال، وفصاحة المقال لا يوجد مثلها بين الخلق لا في الغرب ولا في الشرق** ".[4] وهي أم محمد وأخت سرحان سيد بني هلال، ولجمالها الفتان فقد كانت ضمن الفتيات اللائي يخترن لتشجيع الجند أو الوفادة على الأصدقاء، وعقب وصول بني هلال إلى المغرب دب الشقاق والنزاع بينهم، فقام حسن بسجن ذياب الزغبي مدة سبعة سنين رغم ما أبلاه ذياب من حسن بلاء في القتال وتدبير الحيل وممارسة الشعوذة وتقمص أدوار كثيرة لإنقاذ نفسه وأصحابه من أيدي الأعداء [5] لكن ذياب الزغبي تمكن من قتل حسن كما يقتل أبا زيد الهلالي، فاستعد يتامى بنو هلال لأخذ الثأر حيث دربتهم الجازية على القتال ونزلت رفقتهم الميدان، إلا انها سقطت على يدي ذياب الزغبي الذي قتله يتامى بنو هلال وقد ثار ابنه نصرالدين وسيطر على المنطقة [6] . فقراءة التغريبة إذن هي المفتاح الضروري لولوج عالم المتخيّل الروائي وفهم مضامينه ولغته، وهي أيضا عودة إلى تاريخ مليء بالمتناقضات والصراعات والخيانات أدت فيه شخصيات كثيرة مثل : الأمير حسن بن سرحان، ذياب الزغبي، أبوزيد الهلالي، الجازية أدوارا لم تنته بعد، لأن التاريخي امتد في الواقعي والرواية صورة أخرى من التغريبة، والقاسم المشترك بينهما هو تلك العذابات الحبلى بصور البؤس والجوع والعنف والقهر بما فعله ذياب الطاغية "**من قتل وتشريد إلى جانب الإذلال الذي مارسه ضدهم عندما منع خيرات البلاد التي ملكوها بسيوفهم واستاق أنعامهم وأموالهم وأخذ يعمل السيف في رقاب بينهم خشية أن يشبوا على الانتقام** ".[7] ولعل القهر الذي ساد في

---

(1) الأعرج واسيني، نوار اللّوز. تغريبة صالح بن عامر الزوفري. دار الحداثة للطباعة والنشر بيروت : ط1 . 1983 . ص 5 .

(2) تغريبة بنو هلال. (د.ط.د.ت). ص

(3) ابن خلدون عبد الرحمان، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر. منشورات دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر. مج 6 .1986. ص 40/39 .

(4) يونس عبد الحميد، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي. دار المعرفة، القاهرة : ط2، 1968 . ص 203 .

(5) تغريبية بني هلال. ص 109/105 .

(6) المرجع نفسه. ص 251/246 .

(7) يونس عبد الحميد ، السيرة الهلالية. ملحمة فروسية شعبية. مجلة عالم الفكر. المجلد 17. العدد الأول (أفريل، ماي، جوان1986) . ص 56 .

سنوات خلت هو نفسه يمتد إلى يومنا هذا، وبهذا فإن الروائي ينسج على وضع الهلاليين وضع الوطنيين الجزائريين الذين لم يحصدوا من ثمار نضالهم إلاّ مطاردة وترهيبا " **إن صالح بن عامر يقف ضد السبايبي هذا الأخير الذي يمثل رمزا من رموز السلطة والذي يشبه الحسن بن سرحان في حين يمثل صالح الفقراء الطيبين المستغلين مثل الجازية تماما** " [1] وهذه المزاوجة بين الرواية والتاريخ تهدف أساسا إلى" **تأسيس الفعل الراهن على تقويم دقيق للتراث بحيث يشعر المرء وهو يرى هذه المحاسبة يقوم بها البطل ومن ورائه المؤلف أن لا قيام لحضارة الغد إلا بعد مسائلة حضارة الأمس وتقويمها الصحيح للقطع الإبستيمولوجي* معها** " [2] فنوايا الكاتب إذن مبيتة وأهدافه واضحة ومقصودة، لإحداث نوع من التعالق بين الرواية والواقع، وبالإضافة إلى المكون السابق المرجعي والمتمثل في تغريبة بني هلال، يأتي مكونا آخر مستمدا من المقدمة التي وضعها تقي الدين أحمد بن على المقريزي لكتابه " **إغاثة الأمة بكشف الغمة** " أو " **تاريخ المجاعات في مصر** " الذي يؤرخ للمجاعات في المجتمع الإسلامي بشكل عام، والمجتمع المصري بشكل خاص حيث يرى أن" **المجاعات ليست مفروضة على الإنسان بل هي ظواهر مادية اجتماعية تقع عندما تجتمع الأسباب وتتقطع عندما تزول الأسباب** وهو يرد **وجود هذه الظواهر إلى ضعف السلطة السياسية وانصراف الحكام عن الاهتمام بشؤون الشعب وانقطاع كل صلة بين الحاكم والمحكوم وكيف ان الحاكم كون أداة قمع ضد الشعب الذي يريد وضع حد لبؤسه** ". [3] فاستعارة حرفية هذا النص هو تأكيد على جوهر العلاقات الإستبدادية بين الحاكم والمحكوم فعندما يقول " **من تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته وعرفه من أوله إلى غايته، علم أنّ ما بالناس سوى سوء تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد** " [4] يرمي إلى اقناع القارىء بأن المسؤولية الأخلاقية للخلل الذي تعيشه شخصيات الرواية وما يعادلها في الواقع يعود إلى السلطة السياسية الممعنة في اضطهاد الشعوب بشتى الوسائل الممكنة، لا شك أن قراءة كلا النصين داخل هذا الملفوظ السردي هو مقروئية من الدرجة الأولى تنتظر الملفوظ الأهم لتكمل بذلك مفاتيح النص المتعالقة ببعضها البعض ويأتي في مؤخرتها المتن الروائي ذاته والمتمثل في أحداث رواية نوار اللوز .

تتألف الرواية من أربعة فصول. تتصدر كل فصل صورة قريبة في دلالاتها من مضمون ذلك الفصل وهي : 1- تفاصيل صغيرة، 2- ناس البراريك. 3- احتفالات موت غير معلن. 4- صهيل الجياد المتعبة .فالعنوان الأول " تفاصيل صغيرة يحيل القارئ إلى تفاصيل دقيقة ينتجها الراوي لتحقيق عملية المعرفة بينما يحيل الفصل الثاني إلى شخصيات القصة محددةً بطبيعة المكان " ناس البراريك " وما آلت إليه أوضاع البلاد نتيجة وقوع زمام أمور النزهاء بين مخالب الخونة (الحَرْكَة). فتتغير بذلك المعادلة ليصبح النزيه خائنا والبريء متهما والمجاهد مهربا، فليس ثمة في هاته

---

[1] يقطين سعيد، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث. المركز الثقافي العربي. بيروت، لبنان : 1992. ص 56 .

* الإيتسمولوجيا : - دراسة المرور من حالات أقل معرفة إلى حالات معرفة أكثر .

- دراسة نقدية لمبادىء وفرضيات ونتا ئج العلوم المختلفة، قصد تحديد أصلها المنطقي وقيمتها وبعدها الموضوعي

- نظرية المعرفة .

[2] السماوي أحمد، عندما يستوي المائل. قراءة داخلية لنوار اللوز. مجلة المساءلة. ع4/5 1993 .ص 124.

[3] رشيد بن مالك، سيميائية النص الروائي. ص 110.

[4] الأعرج واسيني ، نوار اللوز. ص 5/ 6 .

البلاد "**سوى البرد والجوع وبيوت الزنك والوحل، وتصفية الحسابات القديمة بالمديّ والجنازات** ". [1] أما الفصل الثالث والمعنون بـــ " احتفالات موت غير معلن " فيحوي على معان ثلاث أوردها الدكتور عبد الحميد بورايو هي " **الطقوس والغياب والسريّة وهي معان متلازمة، فالطقس اندماج في عالم الأســـرار، وغياب عن واقع الحياة اليوميـــة** ". [2] مثل هذه المعاني تتحقق في شخوص الرواية نفسها، والتي تبدأ بغياب صالح الزوفري إلى حيث لا يعرف أهل البراريك وبداية احساس لونجا – البربرية – بوكزات الحمل الذي خلفته حادثة التبن، والتي جمعتها مع صالح الزوفري بعد موت زوجها الإمام، وتبقى لونجا تعد الأيام في انتظار عودة صالح من الغيبة المخيفة لتزف إليه خبر ابنه الجديد الذي عجزت المسيردية أن تهديه إياه . أما الفصل الرابع " صهيل الجياد المتعبة " فهو يعبر عن معاني الحضور والقوة والضعف وهي " **معاني منبثقة من روح الفرد في توقه إلى تحقيق الذات عن طريق التحرّر من القيود التي يفرضها واقع اجتماعي ضاغط يدفعه في ذلك الحضور الدافق الرغبة في الحياة، فيسعى بكل قواه لتحقيق مشروعه متحديا لحظات الضعف والإحباط** ". [3] ونقرأها في متن الرواية باصرار صالح الزوفري بالعودة إلى لونجا رغم فشل برنامجه المقرر في التهريب وإصابة حصانة لزرق برصاصة طائشة، ثم القبض على الصالح، لكن وهو يساق إلى غياهب السجن كان حلمه الأبدي قد بدأ يراوده من جديد وأن ولي عهده مع لونجا سيولد مع مطلع الربيع الذي بدأ نوار اللوز يبشر بقدومه " **نوار اللوز الذي بدأ يملأ رؤوس الأشجار بعد ذوبان الثلوج** ". [4] ومن خلال نوار اللوز يصرح البطل بأنه سيزداد تصلبا وقد استحضر في مخيلته الجازية مخاطبًا إياها ويقول " **آه يا الجازية هذه المرة سأكون مثلك بقدر ما يقسون علي سأزداد تصلبا وقوة حتى ينور اللوز، وتعرفين أن اللوز حين ينور يكون الربيع قد بدأ في فتح عينيه** ". [5]

وهكذا يلتحم في الرواية زمنين أحدهما تاريخي وآخر واقعي : 1- زمن أبوزيد الهلالي .2- زمن صالح بن عامر الزوفري .

لكن ما الفائدة إذا كان التغيير شكليا فقط ولم يمس قط عمق مأساة الإنسان المتجذرة في نفسه بل ظلت المأساة نفسها لأن " **بيار راح وموح جاء** ". [6] وظل المجتمع شبكة معقدة من العلاقات، تحكمه فئة طاغية مستبدة يمثلها (السبايبي رأس الغول، النمس، ياسين الثعلب، ميلود ولد سي لخضر ... وغيرهم) وفئة مغلوبة على أمرها تطحنها عجلة الحياة الشقية ممثلة في (صالح بن عامر الزوفري، لونجا البربرية، سكان البراري، حناعيشة، طيطما،الجيلالية، موح لكتاتبي ...). وما بين قطبي هذين النموذجين تدور رحى المتن الروائي بين محوري الإئتلاف والاختلاف على النحو التالي "

---

[1] المرجع السابق. ص 19 .

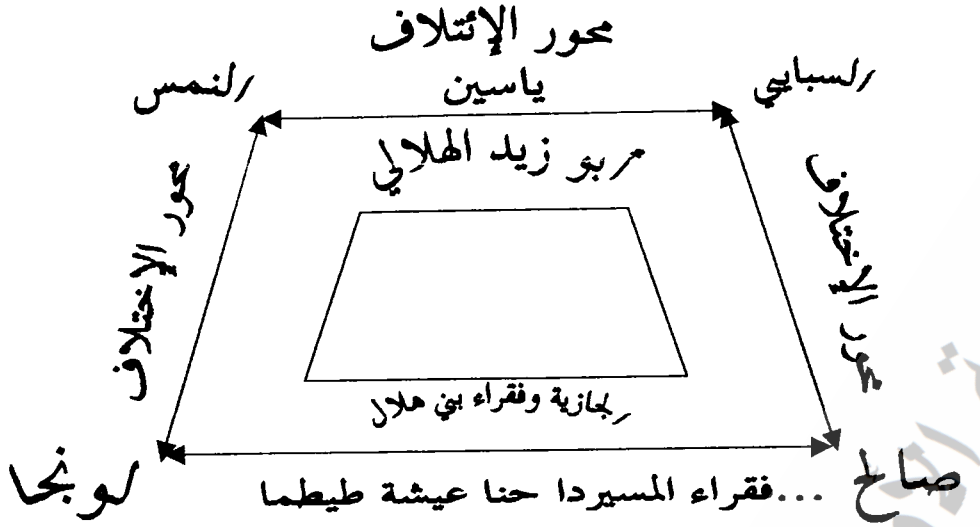
[2] بورايو عبد الحميد، منطق السرد. ص 141 .

[3] المرجع نفسه. ص 142/141.

[4] الأعرج واسيني، نوار اللوز. ص 214 .

[5] المرجع نفسه. ص 218 .

[6] المرجع نفسه. ص 119 .



فمجتمع التغريبة الهلالية تتطابق خصائصه وأنماط العلاقات الاستغلالية بين مختلف الشخصيات المرجعية مع الشكل الذي ترسمه الرواية للمجتمع الواقعي، فالذي يحتل..رأس الهرم أفراد الطبقة الحاكمة أو الفئة المستغلة وتدخل في علاقة ضديّة اختلافية مع طرف ثان يمثل الفئة المحكومة والمقموعة أو المستغلة، في حين على امتداد قاعدة الهرم " **فتكون العلاقة بين شخصيات المجتمع الواقعي ائتلافية مثل علاقة صالح – لونجا – أو صالح ورومل القهواجي وفقراء المسيردة** ".[1] لأن معاناتهم واحدة وهمومهم مشتركة، إنهم جميعا فقراء وعليهم أن يكافحوا بمرارة قساوة الجوع والبرد والموت، ومن هنا كان انتماء صالح عفويا أصيلا لخندق هؤلاء، كانت حياته امتدادًا لحياتهم " **أنا لست قوادا ولا عبدا نذلا مثل ابي زيد الهلالي ...الخلاف بيني وبينه يا الجازية...هو أن مصلحته كانت مع ملوك نجد بينما ظلت مصلحتي في عمق عينيك التي اضطهدتها كبار الهلاليين، ومع لونجا ورومل وماما حنا عيشة والذين حين تهب الأرياح يخافون على أسطحتهم الزنكية قبل أن يخافوا على أنفسهم** ".[2]

وكما أسلفنا الذكر فالسبايي رأس الغول يمثل الطبقة الحاكمة والمستغلة التي تستمد قوة بطشها من ضعف الفقراء وبساطتهم تدعمها في ذلك خط التاريخ المرجعي المثخن بالمآسي والجراح، فهو إذن امتداد من الحسن بن سرحان " **لا يا السبايبي، لست من بلاد أهل الغرب حتى أقدم لك الطاعة والخضوع و لست من آل الزغبي يا حسن حتى أضع المحارم مع أهلي على أعناقنا وتنزل لنظهر لك مبايعتنا فبيننا دم الفقـــراء والجازيـــة التي قتلت غـــدرا** ".[3] فإذا كانت قوة الحسن بن سرحان مرتبطة بمنازلة السيوف وضرب الرقاب والزج بضعفاء بني هلال الأيتام في السجون، فإن بطش السبايبي ممثل في احتكار التجارات الكبيرة مع كبار المسؤولين في كل مكان " **الكلب تحوّل إلى أخطبوط مخيف أياديه طويلة حتى وهران والعاصمة والبلدان البعيدة والغريبة** ".[4]

---

[1] ليندة حزاب، تناص التراث الشعبي في الرواية العربية الجزائرية. ص280.

[2] الأعرج واسيني، نوار اللوز. ص 218/217.

[3] المرجع نفسه . ص 40.

[4] المرجع نفسه. ص 95/94.

كما تتداخل صورة السبايبي مرة اخرى مع صورة الزناتي خليفة " **أقسم ولا أحنث أنه السبايبي دفع بهذا الجرو الممسوخ إلى هذا المقهى والمقصود الأول هو أنا، آخه يا مريم الحولاء وراءك الزناتي خليفة، أعطاك مدينة وسعدا يا لخضر بن موسى مقابل أن يمرغ أنفي على هذه الترعة** "[1] فمن الحسن بن سرحان والزناتي خليفة نلمس بعد المشابهة في أداء وظيفة دلالية واحدة هي القهر والاستغلال .

أما صالح بن عامر الزوفري فهو ممثل الطبقة المسحوقة، التي تعيش في مجتمع بدوي أرهقته الحروب والأمراض والمجاعات " **القرية متعبة، الناس متعبون، الحيوانات بدورها صارت متعبةالجميع يفتحُ عينيه على البؤس ويغمضهما عليه** ". [2] ولم يكن هو بدوره نشاز عن تركيبة هذا المجتمع فقد ظل يتعاطى إلى آخر الرواية عذابات جراحهم شرابا معتقا، وسقط في مهنة لم يخترها بدوره بل فرضتها الظروف عليه وهي التهريب " **مجبرون يا صديقي بين أن نسرق أو نموت جوعا ... أو نمارس الترابالدو** "[3] وعند محاولته الإقدام على ترك هذه المهنة والبحث عن عمل آخر"**غدا سأبعث عن العمل، سأنزل إلى البلدية** "[4] يصطدم بمشروع تهريب جديد يقترحه عليه السبايبي مقابل الكف عن مطاردته واثارة القلق حوله وحول يقوم وما سيقوم به، لكن صالح يصر على رفضه " **لا يا سبايبي مت إن شأت فلست بالبساطة التي تتصورها دمي مر لا يشرب هذا الفقر وهذا العراء علّمنا أن نكون فوق البيع وفوق الشراء** ".[5] بل ويمتد هذا الرفض إلى حدود الموت على أن يخون مسيرة نضال شريفة خطها بعرقه ودمعه إبان الثورة التحريرية المظفرة " **ابن الكلبة يغريني بالربح السريع والخائن الذي وضعوه في مكتب إعادة الاعتبار لقدماء المجاهدين يتهمني بالخيانة ويغريني بالفنادق أبنيها على عظام الأنبياء والشهداء وخيرة ناس بني هلال** ". [6] وتزداد معاناة صالح عندما ينوي تسجيل اسمه ضمن قائمة عمال السد، لكن يفاجأ بأن اسمه ليس مقيدا ضمن المستفيدين من الثورة الزراعية لغموض ماضيه الثوري " **قالوا إن ماضيك يكتنفه الغموض وقد وصلتني نسخة مصورة من ملفك القديم ...أي نعم ومكتوب عليها Element dangereux عنصر خطير** "[7] وهي عبارة سجلها الاستعمار ضده لكن تظل ملازمة له حتى وقت الاستقلال لتحرمه من جميع حقوقه، وأمام هذا الوضع يثور صالح ويختفي من المدينة وهو إذ يواجه نفسه بهذه القرارات إنما يعبر عن رفضه الصارخ للتنازل عن مبادئه أو لبيعها بأبخس الأثمان .

أمام هذا الوضع المزري وهذا العقم الذي تشهده حياة الصالح الزوفري خصوصا بعد وفاة ابنه بمستشفى الغزوات بسبب إهمال احدى الممرضات لزوجته " **دفعت باب البيت غزغز بقوة، لم أجد المسبردية كانت القطط في سبيطار الغزوات تتقاتل من أجل ابتلاع طفلي، الذي تمنيت فقط لو قبلت عينيه الجميلتين** "[8] وأمام تزايد ضغط النمس والسبايبي تفقد حياة صالح دفئها، وتبدو أقصى من برد الشتاء الذي يفتح عينيه عليه كل صباح، بينما ندف الثلج

---

(1) المرجع السابق. ص 113.

(2) المرجع نفسه. ص 27.

(3) المرجع نفسه. ص 28.

(4) المرجع نفسه. ص 141.

(5) المرجع نفسه. ص 148.

(6) المرجع نفسه. ص 183.

(7) المرجع نفسه. ص 150.

(8) المرجع نفسه. ص 87.

البيضاء تغسل زنكات بيوت البراريك، فنلمس الشخصية نفسها تترع نحو الألفة والحميمية عن طريق صورة المسيردية التي تسكن ذكرياته والجازية التي كلما " **حاول فتح عينيه المتعبتين ... تسرب في دمه مذاق المسواك الهندي والعطر الصحراوي الذي ينبعث من الجازية كلما تشقق حائط بيته الهرم قبل أن تعود على أعقابها تجر أتعاب بلاد المغرب وبؤس نجد وفي كفها لجام عودها الذي لا يتعب** ". [1] الشيء نفسه الذي يدفعه بعنف إلى البحث عن راحة أخرى غير ما تدر به حياة السبايبي والنمس، ليجدها بلا شك على تموجات جسد لونجا التي تعد أهم الحقول الدلالية التي ينبني عليها الحكي في " **نوار اللوز** " فهي فتاة قبائلية زوجها أهلها زواجا فاشلا بإمام القرية الذي توفي بعد أن ضبط بمهنة التهريّب فنشأ بينها وبين الصالح علاقة حب قويّة تنتهي في نهاية المطاف بحمل لونجا من الصالح الشيء الذي يشجعها على الزواج به .

فيأتي الفراش هنا عنصرا أساسيا يشغل اهتمام الشخصية الروائية بشكل ملفت للنظر، فمن خلاله تتحدد الكثير من الميولات في البحث عن الاستقرار والدفء والحميمية ورغبته في تحقيق حلم الإخصاب والإنجاب ومحاولة تجاوز لعنة الأجداد وانقاذ الذات من الموت والدمار . " **يروى...والعهدة على سيدي علّي التوتاني أن قبيلة أولاد عامر كانت مركز المتاعب ...لكن الزمن دار عليها...قيل فيما قيل أن جيلنا سيمشي واقفا كأحطاب الزيتون، سيعلونا الدود وعيوننا مفتوحة، سننقرض، وسنضطر أن نجر حكامنا أن يقدموا لنا شهادات انقراض تسهل علينا عملية الخصب والزواج** ". [2] فعلاقة صالح بلونجا هي عنوان الصراع المرير غير المتكافئ بين الشرّ والخير بين الحق الضائع والباطن القائم، ويأتي الجنس فيها معادلا موضوعيا لورقة غير رابحة يتوهم فيها صالح الخلاص من عذابات الحياة وجراحاتها اللامتناهية، لذا نلاحظه دائما وهو يخاطبه لونجا او الجازية يلح على تذكيرها بالواقع المتعفن الذي يتمرغ فيه إلى يومنا هذا فقراء المسيردة وأيتام بنو هلال كذا المتسببون فيه" **غلبتيني يا لونجا والله غدا سأقولها على الملأ سنتزوج، وسننجب قبيلة من الأطفال ...ابتسمي والبقية تأتي، ابتسمي وطز في كل الذين يكرهونك ويكرهونني سنجد شغلا ونبني من هذا الركام حياة رائعة** ".[3] وحتى وهو يحاور نفسه يأتي المونولوج مشحون باستنفار قوي يستجمع كل القوى النفسية التي سيدافع بها عن محبوبته حينما ستطالها عائلة الأيام .

" **لونجا، يا لونجا شعرتك خبالة دلي لي سالفك نطلع، وعليك يا صويلح يا ابن بلدة الفقر والقحط أن تكون قادرا على مقارعة الغيلان الآدمية التي حين تعود من صيدها، تتأكد تحسب شعرات لونجا الواحدة تلو الأخرى تطمئن من أن أيادي بشرية لم تمسها ستعلق شعرة بيدك يا صويلح الزوفري وإذا كنت فاشلا في الدفاع عن حيك لها التهمتك الغيلان لتذهب أخبارك مع الريح** ". [4]

يتعمق هذا الصراع أكثر بين المتناقضين مما يدفع صالح ولد عامر الزوفري إلى الالتجاء دوما إلى ماخور سيدي بلعباس ليحرق شبقه فوق جسد الحاجة طيطها التي تقطن " **فلاج اللفت** " والتي قد تبيع معه بعض الأقمشة التي يهربها من المغرب " **يا الله يا سيدي، إنها الطريقة الوحيدة لتهريب الكتان،لا خيار ثالث في هذه البلدة...والله**

---

[1] المرجع السابق. ص 08 .

[2] المرجع نفسه. ص 09 .

[3] المرجع نفسه. ص 210.

[4] المرجع نفسه. ص 53.

غالب يا الطالب...الأمطار كانت باردة والوحل يصل إلى الركب وعيون النمس التي لا تنام أبدا، بعت بعضها وقلت أن بلعباس ستستقبل ما تبقى معك من كتان وبعدها نمر على فلاج اللفت، أخذ دراهمي من طيطما وأغسل عيوني المتعبة " على صدر احداهن ". [1]

في سيدي بلعباس تأخذ عدسة الكاتب زاوية الدقة في تصوير الماخور والتقاط الحياة المأساوية التي تعيشها نساء المعهر، فالعاهرة فيه تعاني الوحدة رغم عيشها الجماعي، تعاني الحرمان بمختلف أشكاله بدءا بالحرمان العاطفي إلى الحرمان من الأمومة وبالتالي الخوف من المستقبل والمصير المجهول. هذا الحرمان هو الذي أوصل كل النساء العاملات في المعهر إلى ماهن عليه فهذه الجيلالية ابنة طيطما التي يسميها صالح الجنرال وتارة أخرى " **الخنش بومريات** " لنظارتيها الطبيتين تتحدث عنها أمه قائلة " **يا محمد !!!؟؟؟ هذه البنت مخيفة عيونها بندقية صيد زبونها لا يفلت منها تصطاده من أعلى البناية بخزرتها...مسكينة الجلالية كانت متزوجة من سيد مشبوه، عندما يسكر يضع رأسها بين ركبتيه ويهددها بالذبح خافت أن يقتلها فهربت ذات فجر صيفي حار** "[2] فالجلالية وإن كانت تمثل الجيل الجديد بعد والدتها، إلا أنها تتقاسم وإياها الحرمان والوضعية الاجتماعية التي تدفع الإنسان إلى حد الاتجار بالجسد والشرف، حتى طيطما تعتزم أن تترك الماخور لإبنتيها بسبب وضعيتها المزرية ورغبتها في إكمال مشوار حياتها بشكل مستقر وهادىء " **... سأتزوج منه ...عسكري متقاعد، طيب القلب وعدني بالقدوم هذا اليوم وهي ذي الساعة تقترب نتغذى وننام قليلا** (أحنت رأسها مع إبتسامة مفتعلة) **ثم نرحل إلىالعاصمة وننجب أولادا سأخذ معه بقية عمري إذا كان طيبا معي، أتمنى قبل أن أغمض عيني أن أشعر بالأمومة ولو بمرّة واحدة في حياتي، تعبت يا صويلح كرهت، زوجي تركني مبكرا...نسيت أن أقول لك بأن القبطان عنده كرقان وسيارة جميلة استلمها من الحزب، سنخرج كل سنة إلى الخارج، هكذا وعدني وعنده أموال كثيرة سنسخرها في بناء مركب سياحي في العاصمة إذ وفت الحكومة بوعدها وساعدته ".** [3]

ويشعر صالح بأن الجسر الذي يربطه بهذا المكان قد انقطع، ليأخذ بعدها نقوده وينصرف إلى "رحبة الكار" ثم يعود إلى بلدته الأصلية مسيردا، ليخبرنا في فصل آخر بأن الحاجة طيطما وجدت مقتولة فيعلق على ذلك قائلا :"**رغبتها في الحياة كلفتها رأسها، قلت لها العسكر خداعون، لكنها أصرت لأن قلبها لا يعرف الزيف، تأكدي أن الذين دفعوا بها إلى الماخور هم أنفسهم الذين أقدموا على قتلها** "[4] ويكون الموت وثيقة احتجاج قصوى يدين بها الكاتب الطبقة الفاعلة والحاكمة في المجتمع وضد من دفع طيطما نفسها للفساد والانحلال .

وعبر هذه المتواليات السردية تتجسد فعليا علامات الصراع الطبقي غير المتكافئ الذي يأخذ فيه الجنس الدور الوهمي المجرد من أي عاطفة نبيلة والمشحون في الوقت ذاته برغبات انتقاميّة مكبوتة تخرجه عن دائرة الأنسنة الفعلية وتدرجه ضمن نزعة شبقية تدميرية، هذا ما تؤكده مجمل المصطلحات التي كانت تستعملها كلا من الشخصيات التي تتقاسم هذا الفعل الجنسي المشروع وغير المشروع والتي نورد منها :" **آه...يا ابنتي تعري...يا لونجا سأكون أول من**

---

[1] المرجع السابق. ص 51.

[2] المرجع نفسه. ص 63.

[3] المرجع نفسه. ص 70.

[4] المرجع نفسه. ص 202.

يصلي لجسدك النبوي تعرّي وسترين بأني قادر على حرق جسدي تعبدا لجسدك الذي يصعب عليّ أن أنسى تفاصيله ". [1]

" لكني متأكد أن سكورتي (حمامتي) لا ترفض لي طلبا، حين عدت لها من السوق وسلمتها الخضر كانت عيونها صافية مثل سماء زرقاء، ناضجة كالتفاحة استفزتني بروعة جمالها ". [2]

"رفع رأسه اتجاهها، لباسها قصير بانت أفخاذها مكتنزة مدورة تقوي نزوع الشبق الأسود الذي لا يقاوم، ظهر تباها الأحمر المثقب مضغوطا على لحمها بشكل يدعوا إلى الغوص في جسدها حتى التهلكة ".[3] فالحرق والاستفزاز والغوص ... كلها ألفاظ تتعمد التركيز على المناظر المغلظة والحركات الشبقية المثيرة غير البريئة، تأتي كشاهد على تواتر الصراع وخيبات الأمل الذي يحضى بها أبطال الرواية أنفسهم إزاء ما وصلوا إليه .

وعبر موضوع الجنس تتعقد العلاقات الاجتماعية أكثر بحيث لا تنفصل احداهما عن الأخرى ولا يمكن رؤية أحدهما بمعزل عن الأخرى وفي مثل هذه التركيبة الاجتماعية يغدو الجنس رقما رخيصا في سوق البورصة، تتحول فيه المرأة إلى سلعة أو آلة ميكانيكية تصنع النقود بواسطة ساقيها وحركات شفتيها.

وطبعا الذي عمق المأساة لدى صالح الزوفري وجعله يتعاطى الجنس هنا مع لونجا كمخدر بديل، ودفع طيطما صاحبة الماخور إلى العمل بجد في استدعاء فرنكات رجال المجتمع هو السياج المادي الملحاح الذي لا يرحم، تحكمه في الأول والأخير الطبقة " **الحاكمة المالكة** " لرأس المال والتي تدير دفة الحكم حيث شاءت فالنمس رئيس الديوانة والسبايبي رأس الغول وياسين الثعلب وسي لخضر هم وجها من وجوه السلطة المالكة لزمام الأمور والتي تتحدد من خلالهم تيمة الجنس وأبعاده الدلالية ومما سبق من التحليل يمكننا أن نستخلص ما يلي :

1- الجنس في الروايات الثلاث : - وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، نوار اللوز جاء المجهر الذي نرصد به طبيعة الصراع الحاصل بين الطبقات المعروضة في المجتمع، الحاكمة والمحكومة فمن خلاله أدان الكاتب الطبقة المستغلة في رواية وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر ممثلة في شخصية العالية الزوجة الثانية سليلة البورجوازية المتطفلة العاقر التي لا يعرف رحمها الإنجاب وكذلك ما كان بين الحاج بودوارة صاحب المصنع وعائشة الطويلة الباطرونة صاحبة الماخور. كذلك نلمس هذا الصراع في (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش) من خلال تعميق علاقة مريم الروخا والحاج مختار الشارية والاقطاعي الذي مارس كلبه الجنس مع زميلته مريم فأرداها قتيلة، الشيء الذي عمق مأساة الطبقة الكادحة بشكل يدعو إلى الشفقة والعطف . أما نوار اللوز فجاء الجنس فيها انعكاس للضياع الاجتماعي الذي يمزق كيانات البشر والذي تزداد حدته كلما تمكنت الطبقة الحاكمة أكثر في تسيير دفة الحكم والمال في البلاد .

2- الجنس في مجمل الروايات السابقة ما هو إلا تعويضا عن الملل والضياع الذي يحظى به أبناء الطبقة الفقيرة، فبينما يفترض المرء أن العلاقة بين الذكر وبين الأنثى مصدر متعة مشتركة يضطر أن يحولها تحت وطأة الضغط الاجتماعي

---

[1] المرجع السابق. ص 23/21.

[2] المرجع نفسه. ص 53.

[3] المرجع نفسه. ص 63.

إلى مخدر من جانبه وإلى واجب حتمي من حانب المرأة تؤديه بحركة آلية، فتبتعد العلاقة بذلك عن مستواها الانساني إلى مستوى بوهيمي بحت .

3-في مجتمع طبقي كهذا من السهل جدا أن تفقد المرأة مكانتها المناسبة لتتحول إلى رقم بسيط في حسابات الرجل المالية، فيها ومعها يثبت كينونته كفاعل في المجتمع يقوم الفعل الحق في نظره على الفحولة دون سواها على حد تعبير جورج طرابيشي، ويأتي الجنس نتاج موضوعي يقدمه الفكر السائد عبر أجهزة سيطرة الطبقية داخل المجتمع، وتتولى به صياغة الوعي الجماعي اعتبارا لمصالحه في ذلك واعتبارا أيضا لما تفرضه العلاقات الرأسمالية عليه من دوافع واحتياجات، فيشيع بذلك المفهوم السوقي البضاعي للجنس .

ويبدو جليّا هذا الكلام في سيطرة الفئة البورجوازية المتحكمة على نساء المواخير واستخدامهن لأغراض شتى تتناسب واتجاهاتهم الايديولوجية وميولاتهم الشخصية .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثانيا : الجنس ومـــحك التجربـــة الوجوديـــّة

تأتي المرحلة الثانية من نتاج الروائي واسيني الأعرج، والتي نؤرخ لها من بدايات الأزمة التي حلت بالجزائر فيما بعد الخامس من أكتوبر 1988، حيث وجد الإنسان نفسه يواجه متاهات جديدة، عاريا من كل دروع الفكر النظري بأشكاله المتعددة، سيما وقد أثبتت كل التجارب فشلها في اصلاح الأوضاع أو ترميمها، كما فقد هذا الأخير – الإنسان – الإحساس بالقدرة على تطور هذا المجتمع، تطور راشد، عاقل، في عصر سادت فيه كل وسائل الإبادة الجماعية سواء على المستوى المادي أو على المستوى الروحي، وتبعثر بذلك تفاؤله في دوامة رهيبة من التشاؤم، يزيدها رعبا تزايد عمليات العنف، والعنف المضاد وسقوط العديد من الضحايا ضمن ما أسمته المرحلة آنذاك بضحايا الديمقراطيّة.

وتلاشى على إثر هذا الوضع منطق الأشياء، ليحل بعدها منطق العبث، وأضحى كل جامع للصلاّت بين الناس لغو عابث، عديم الأثر، ثرثرة فارغة، وصفيرا في الظلام، حتى النظام السائد أصبح عرضة للانهيار التام، إن لم يكن الانهيار حقيقة واقعة، وأمرًا مفروغا منه واهتزت القيم الروحيّة لدى الناس، وباتت الحقيقة الوحيدة في هذا العالم المقهور هي الفوضى، كيف لا. وقد أصبح الإنسان وسيلة لتحقيق غايات أخرى، و لم يعد غاية يقصد لذاتها، أصبح أداةً يضحى بها في سبيل حركة مدمرة شوهت كل المفاهيم الانسانية، تسمي نفسها بأسامي متعددة (الإصلاح، الثورة....) .

وقد أشبه هذا الإنسان نفسه بما أسماه كلون ويلسون باللامنتمي " **الذي يشعر بالإضطراب والفوضويّة هما أعمق تجذرًا من النظام الذي يؤمن به قومه** ". [1] الذي ظهر بعد الحرب العالميّة الثانية، هذا اللامنتمي هو نفسه إنسان الجزائر فيما بين (1989-1995) الذي يعيش التشرد والغربة وعلى طول الخط تحيا نفسه في " **صراع دائم مع العالم، ولكنّها غالبا ما تعود فيموت فيها التمرد في النهاية، وتعترف بهزيمتها، وتسخر من ميثاليتها، وتعود إلى تشرد أكثر غربة بعد أن تكون قد خسرت نفسها** [2]" ، ويميل الدكتور أحمد زكي العشماوي إلى تسمية هذه الحالات بأمراض القرن العشرين، فيقول " **الغربة، الغثيان، العبث، التمرد، اللامعقول سميناها أمراض الفكر في القرن العشرين لأنها حالات من انعدام الوزن** ". [3] وهي حالات تعبير صادقة عن عصر تسوده الفوضى واللاهدف، وصرخة احتجاج قصوى ضد كل قيمة تقزم إنسانية الإنسان المعاصر وتزج به إلى سوداويّة خائبة، أو تحلق به إلى سماء يوتوبيّا موهومة . هذا هو إنسان التسعينات الذي يلوح الاغتراب لديه عنوانا يلخص مأساته من بدايتها إلى نهايتها، والاغتراب كما يعرفه الدكتور محمود رجب هو " **تخرج قوى الإنسان وأفعاله وعلّوها عليه، بحيث تصبح وكأنها شيء آخر منفصل وغريب عنه** ". [4] وقد تجسدت هذه الغربة في آداب الواقعيّة القديمة التي نلمسها عند بلزاك، وإميل زولا في تصويرهما لأبطال محطمين منعزلين عن المجتمع، لشروره وآثامه الكامنة في النفس البشريّة .

---

[1] ويلسون كولون،اللامنتمي. تر : أنيس زكي. دار العلم للملايين. بيروت. ص 07.

[2] المرجع نفسه. ص 07.

[3] العشماوي محمد زكي، الأدب وقيم الحياة المعاصرة. دار النهضة العربيّة. بيروت . ص 47.

[4] رجب محمود، أنواع الإغتراب. مجلة الفكر المعاصر .ع 5 جويلية. 1960 . ص 10.

كما نلمسها في آداب المعاصرين أمثال الأديب الفرنسي هنرى باربوس في روايته " **الجحيم** " والتي يؤدي فيها الجنس الدور الحاسم في إثبات زيف ما يعيشه الناس من حقائق تبدو إلى تاريخنا الحاضر شبه مطلقة، فغريب باربوس " **أدرك أنّ كل مشاهد الحياة اليوميّة، وأحداثها، إنما تخفي عن الإنسان الحقيقة المرعبة، التي هي زيف هذا العالـــم وفســـاده** ". [1]

كما تظهر الغربة في جل أبطال روايات ما بعد الأزمة في النتاج الجزائري، نذكر على سبيل المثال : البشير الموريسكي، وماريانة وماريوشة في روايّة فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، والبطلان خالد وأحلام في رواية ذاكرة الجسد للأديبة أحلام مستغانمي، ومريم في رواية سيّدة المقام لواسيني الأعرج .

والتمرد هو الآخر مرض من أمراض الفكر في جزائر التسعينات والذي نعرّفه من خلال ما تناوله الكاتب الفرنسي المولود بالجزائر " ألبير **كامو** " في كتابه " **الإنسان المتمرد** ". فيعرفه بقوله " **إنه إنسان يقول "لا" ولئن رفض فإنّه لا يتخلى، فهو أيضا إنسان يقول نعم، منذ أول بادرة تصدر عنه، إنه العبد الذي ألف تلقي الأوامر طيلة حياته يرى فجأة أنّ الأمر الجديد الصادر إليه غير مقبول، فما هو فحوى هذه اللاء** ". [2] إنها تعني وبكل بساطة على حد تعبير ألبير كامو أنّ الأمور أخذت أكثر ممّا يجب، وأنّها مقبولة حتى هذا الحد ومرفوضة بعد ذلك، وأن ثمة حدودًا لا يجب أن يتعداها الإنسان، فهذه " **اللا** " تؤكد ذاته من جديد بدل أن تلغيها تدفعه إلى التمرد بدل الانتكاس أو القبول، والحالة هذه تشبه إلى حدّ ما إحساس العبد بكل التعسفات السابقة، والتي كانت كثيرا ما تقابل بدون تمرد، مع أن الأمر قد يستدعي التمرد والرفض، لقد كان هذا الأخير يلوذ بالصبر، وربما كان يدفن هذه التعسفات في أعماق ذاته، ومع نفاذ الصبر وانعدامه تبدأ حركة عكسيّة هي في حقيقتها قيمة ضمنية يتحد معها الفرد وتأخذ سلوك " **اللا** " في أغلب الأحيان .

كما يبدو الغثيان والعبث، وثائق رسميّة للإنسان المعاصر المحطم والمثقل بأوزار سنين من الأسى والضياع، فالعبث كما يطرقه ألبير كامو في كتابه " **العبث** " أو أسطورة سيزيف، ينشأ في العالم الذي لا يمكن تفسيره، ولو بعقلانية رديئة، ففي عالم "**محروم، فجأة ... يشعر الإنسان بأنّه غريب وهذا المنفى لا رجعة منه، لأنّه محروم من ذكريات وطن مفقود أو من أمل في أرض ما ... إنّ هذا الطلاق بين الرجل وزينته هو في الحقيقة الشعور بالعبثيّة** ". [3] فمصدر الشعور بالعبث إذن هو الرغبة في رؤية العالم شيئا واحدا، ولكن وحدة هذا العالم لا تشاهد، ومن ثمة يبدأ هذا الشعور بالتأزم أكثر، خصوصًا إذا ما شرع في التفكير. وقد تتبع ألبير كامو المشاعر التي تؤدي إلى الإحساس بالعبث في " كتابه السابق"، وعدّها خمسة نقاط نوردها كالأتي :

1- التحرّر الميكانيكي لأحداث الحياة اليوميّة .2- الوعي بمرورالزمن وحتمية الموت، 3-إحساس الإنسان بالعزلة عن مظاهر الطبيعة ومن حوله 4-شعور الإنسان بالعزلة عن الناس ومن حوله 5-إحساس الإنسان بالغربة عن نفسه .

---

[1] ويلسون كولون، اللامنتمي: تر : أنيس زكي. ص 10 .

[2] كامو ألبير، الإنسان المتمرد. تر : نهاد رضا. منشورات عويدات، بيروت : ط2. ص 18 .

[3] كامو ألبير، العبث . تر : سالم ناصر. منشورات دار الحياة، بيروت .ص 49 .

تلك هي أمراض الإنسان الجزائري فيما بعد الأزمة، الذي ضيع معناه الحقيقي على حد تعبير واسيني الأعرج "**c'est la perte de sens**"[1]. والذي جاء فجأة " **لما اكتشف...أنّ كل ماكونه عن العالم صار حطاما، وماكان يظنه حقائق مطلقة، ليس حقيقة، حتى بالمعنى البسيط** ". [2] فساوره قلق كبير أشبه شيء بالقلق الوجودي، الذي عبر عن مأساة الإنسان في أعمق أعماقه" **فالوجودي يؤمن إيمانا قاطعا بأنّ الإنسان هو كآبة عميقة ... وهذا يعني أنّه لا يختار لنفسه فحسب، بل هو يختار للإنسانية، وهو يقع فريسة شعور عميق بالمسؤولية المترتبة عليه** ". [3]

كما يرى نفسه مخلوقا قذف به في هذا الوجود دون مبرر، أو إذن مسبق، وسيرحل عنها بلا إنذار أيضا، وعليه فهو مضطر أن يكون حرّا على حد تعبير سارتر **Nous sommes condannée à être libre** ومضطر في الوقت نفسه أن يكون مسؤولا عن كل ما يفعله، وهذا هو سر قلقه الذي عبر عليه الدكتور زبير دراقي " **الذي يأتيه من الشعور القوىّ بأنه ألقي به في هذا الكون رغم أنفه، ثم إنّ القلق ناجم أيضا عن إحتمال سوء الإختيار والخطأ فيه، وكذلك عن عدم معرفة صلاحيّة القيم التي إختارها لنفسه ولغيره** ".[4]

وانطلاقا من هذه المقولات الوجوديّة تأتي روايتي الأعرج واسيني : فاجعة الليلة السابعة بعد الألف (رمل الماية)، مرثيات اليوم الحزين (سيدة المقام)، واللتان نشرتا بين (1992-1998) ، تتمثلان في معانيهما، حقائق الأدب الوجودي الذي يرى أنّ الإنسان لا يستطيع أن يهرب من نفسه، وأنه لا بد أن يكون أمينًا في لقائه معها، والتعبير عنها. فهو يسعى قدر الإمكان أن يحقق وجوده في طلب هذه الحياة، وفي استجدائه لسعادتها " **لونا من السعادة فيه عزاء عن عدم بلوغه بغيته** ". [5] كما سنرى في متن الروايتين السابقتين .

وما يهمنا في هذا البحث هو كيف استطاع الروائي أن يلتقط هذا القلق الوجودي، ويحصر معانيه عبر تيمة الجنس؟ وكيف استطاع هذا الأخير أن يستوعب هذه الفجوات الحاصلة في فكر إنسان ما بعد الأزمة، ويصوغ بذلك نظرية ضياع الإنسان الدائم وبحثه المنشود حول مركز يكون المحور الذي يهبه الحياة، أو بالأحرى هو الحياة نفسها .

---

(1) الأعرج واسيني، نفي الكتابة ... كتابة المنفى. جريدة الخبر ، يومية جزائرية تصدر عن شركة الخبر، الصادرة بتاريخ السبت 01 مارس 1996. ص 19 .

(2) المرجع نفسه. ص 19 .

(3) سارتر جون بول، الوجودية مذهب انساني . تر : كمال الحاج. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت. ص 37 .

(4) الدراقي زبير، محاضرات في الأدب الأجنبي. ديوان المطبوعات الجامعيّة. الجزائر . ص 97 .

(5) عصام الدين أحمد، من حديث الأدب الوجودي . الدار القوميّة للطباعة والنشر. ص 8.

1- رواية : " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " – رمل الماية –

تتعالق رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف بجملة كبيرة من المدونات السردية السابقة، والتي تحيلنا إلى أزمنة غابرة من خلالها تتغذى مادة الكاتب الحكائية وبهذا التعالق النصي* أو المتناصي* يهدف الكاتب بواسطته إلى تطويق وإفراغ الملفوظ القديم الذي يستخدمه في مختلف ايحاءاته ومضامينه بما يلائم مقاصد النص الروائي الجديد باعتباره إنتاجية نصيّة متميزة، لها ملابساتها وأغراضها وهواجسها الخاصة، ومجمل هذه الملفوظات القديمة التي تقوم عليها رواية (رمل الماية) تختلط أصواتهم ويتماهى بعضهم في بعضهم الآخر حتى لا تكاد تبين إلا بالقراءة الدقيقة المتكررة، لأن الروائي هنا مجموعة أصوات متداخلة يصعب فرزها أحيانا أو إسناد فعل من الأفعال أو قول من الأقوال لهذا الصوت دون الآخر ...وتعدد هذه الأصوات يأتي كرغبة ملحة تفرض نفسها على الكاتب، لأن ما يريد قوله يرفض أن يكون بأسلوبه الخاص فيأتي بذلك خطاب دوغماتي مؤدلج " **بل بواسطة مزج كامل لأسلوبه بأساليب الآخرين، أي بواسطة أسلوب مؤسلب** ". [1]

زيادة على ذلك فإن تعدد الأصوات داخل النص الواحد برزت في المجتمعات الحديثة المطبوعة بالإستيلاب واهتزاز القيم وتشضيتها، فلم يعد السند التقليدي قادرا على تشخيص الواقع المتعدد المتقاطع والمتناقض انطلاقا من صوت السارد وحده ومن ثم فإن " **تعدد الساردين وتعدد الأصوات في الرواية الحديثة استجابة جمالية (استيتيقية) لمقتضيات تسبيب الحقيقة وترجمة علاقة الشك والارتياب التي باتت تطبع موقف الإنسان من ذاته ومن الآخر ومن العالم** ". [2]

فعبر قصة ألف ليلة وليلة الحكاية الأصل واستدعاء الروائي هذه الشخصيات التراثية رغم بعدهما الترميزي الشاسع نلمس احساسا من الكاتب نفسه بأهمية الطاقات التعبيرية التي تمنحها للمتن الروائي فيما لو وظفت توظيفا سليما وذلك لأن " **المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة** ". [3] وبالتالي استدعاء هذه المعطيات هو اثارة لكل الإيحاءات والدلالات التي ارتبطت في وجدان القارىء تلقائيا، ومن ثم التوصل إليه عبر هذه الوسائل الأكثر تأثير عليه فموضوع الجنس في متن الليالي على سبيل المثال ليس " **تشريحا لشيء ميت وإنما لشيء راهن عاش بيننا ومستحوذ علينا باعتباره مستوى من مستويات التراث** ". [4] هذا التراث يؤسس بدوره لبنة فكرية ونفسية يعيشها مجتمعنا الراهن وليس مجرد ترف فكري. وتوظيف الكاتب لهذه الشخصيات بكل أبعادها ودلالاتها رغبة منه في مساءلة الماضي ومد الجسور إليه لإعادة تصحيح الأوضاع، لأنّه كما يقول تزفتان تودوروف "

- التناص : تدخل النصوص، في النص الواحد، وهي عبارة عن مقاطع نصيّة مستقلة عن ملفوظ النص الأول.
- المتناص : وهي علاقة تعلق النص بغيره دون إشارة له .

(1) حميد لحميداني، أسلوبية الرواية. ص 35 .

(2) محمد برادة، الرواية أفقا للشكل و الخطاب المتعددين. مجلة فصول عدد 4 ،شتاء 1993. ص 18-19 .

(3) زايد علي العشرى، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي .ص 16.

(4) مهدي النجار، التراث الشعبي والحقبة الكسولة في ألف ليلةوليلة. مجلة دراسات عربية . ع سنة ص .

إذا كانت جميع الشخصيات لا تنفك عن النص، فهذا يعني تقديسا ساميا لهذا الفعل، فأن تقص مساو لأن تعيش، والمثل الأكثر صدقا على ذلك هو شهرزاد التي لا تعيش إلا إذا استطاعت أن تستمر في القص [1]

مثلما هو الحال عند جميع الشخوص الروائية. ومن أهم النصوص والرموز التي تفاعلت معها الرواية في تراثنا العربي الإسلامي نذكر :القرآن الكريم، ألف ليلة وليلة، المورسيكون، أهل الكهف، الأعلام المعارضة والمتحررة في التاريخ : أبو ذر الغفاري، حمود الإشبيلي، أبو حامد الغزالي، الحلاج، ابن رشد، ابن الطفيل، طارق بن زياد، الشيخ النينوي، الحسن البصري، سيدنا لخضر، الحكام : عثمان بن عفان، معاوية بن أبي سفيان، الحاكم المقتدر، شهريار، محمد الصغير، حكام الجملكية (جمهورية – ملكية) .

هذه الرموز بدورها تتصدر أس السرد وجوهره، يتعددون بتعددهم الفاعل وينتشرون انتشارهم في المتن، ويتناوبون فعل الحكي والبطولة، ويتحركون داخل المتن الحكائي " **يحكون أنفسهم وحكاية البشير الموريسكي الذاكرة والحلم والتاريخ المجموع عبر الأحقاب والأزمنة تاريخ الفاجعة وملحمة الإنسان الكادح في صراعه المستميت ضد السلطة القامعة والقمعية في آن والمجهضة للأحلام الفردية والجماعية على حدّ سواء** ". [2]

تنهض رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف في عالمها المتخيل على عالم ألف ليلة وليلة قصة اطارية تتفتح بعدها على مدونات أخرى هي بدورها ستتصدر فعل السرد، ودنيازاد هي راوية الحكاية والسرد، إنها العالمة بكل شيء تضيف وتعلق وتنظم فعل الحكي، وهي أخت شهرزاد وستقول ما لم تقله أختها تلك التي كانت تعرف الحقيقة ولكنها أخفتها عن الملك شهريار " **كانت دينازاد تعرف الكثير مما خبأته شهرزاد عن الملك شهريار، فالأسرار والأخبار المنسية كانت تأتيها من القلعة والحقول المسيجة والبراري وأسوار المدينة والحيطان الهرمة التي كانت تدفع أمواج السواحل الرومانية** ". [3] فهي بهذا تحكي كشاهدة عصر على مطاحن هذا الزمن الموبوء، لكن سرعان ما نجدها تتقمص الحكي نفسه ليأخذ الفعل دور الحكي، وتعد بذلك فاعلة تساهم في بناء الحدث الروائي .

وعدد الليالي في هذه الرواية يزيد ليصل إلى الليلة السابعة بعد الألف، الليلة التي تحدث فيها الفاجعة والتي تبشر بالخلاص والانتصار الذي لا بد منه من محاكم التفتيش الجديدة، ويبدأ بذلك عهد " **التحرر من الزيف والعبودية، وتعفن السلطة وإغراقها في القمع** ". [4]

تحكي دنياز للحكيم شهريار بن المقتدر عن قصة البشير الموريسكي الذي نجا من محاكم التفتيش، وعاد بعد إغفاءة دامت ثلاثة قرون وتسع سنوات في كهف عتيق، فخرج منه متعبا بذاكرة البلاد المجروحة والمدن الحزينة، عاد ليعمل ويشهد مع رفقائه انقلابا شعبيا ضد حاكم البلدة المطلق الذي إخترع لبلاده اسم الجملكية وهو " **نظام خرافي يجمع بين الجمهورية والمملكة** ".[5] والبشير الموسكي هو " **قوال سرقت من قلبه مدينته التي عشقها ويحكي الحكايات الكثيرة التي لم تفقد بريقها، وأقسم على رأس الذين سقطوا في ذلك المساء البارد والذين نُزع لحمهم بالكماشات**

---

[1] ترفتان تودوروف، ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التحليل البنيوي. مجلة مواقف، العدد 16 . 1971 .ص 146 .

[2] جمال فوغالي، أعوان السرد في رواية رمل الماية، مجلة التبيين، ع10. سنة 1995. ص 31.

[3] الأعرج واسيني، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. المؤسسة الوطنية للكتاب، لافوميك، دار الإجتهاد. الجزائر : 1993. ص 05.

[4] جمال فوغالي، أعوان السرد في رواية رمل المايّة. مجلة التبيين. ص 38.

[5] الأعرج واسيني، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. ص 13 .

أنّه لن ينام على الحقيقة أبدا حتى ولو خلعوا جلده ويديه ورأسه، ابن هذه الأسطورة التي مزقها كل واحد لمصلحته الخاصة، لم أربح منها سوى الحكاية ". [1] والموريسكيون كما يحدثنا عنهم الدكتور عبد الله حمادي هم الأقلية المسلمة... " **التي بقيت على أرض شبه جزيرة إسبانيا(ابيريا) بعد تسليم غرناطة عام 1412 كانت تشكل شريحة غير متجانسة مع الإطار العام الذي كان يسمى آنذاك باسبانيا المسيحية...هذا ما جعل استحالة التعايش والإندماج بعد الزائفتين في تحقيق أوجه حياة بما فيها الإجتماعية والثقافية** "[2] الشيء الذي ناصبها العداء وجعلها تعيش القهر والقمع بشتى صفوفه وألوانه، فتكونت محاكم التفتيش تتابع كل من يقوم بأداء شعائر غير مسيحية، ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل هُجرّوا ورمي ببعضهم في عرض البحر بعد أن تعرضت أملاكهم للبيع والضياع. فالبشير المورسكي هو من هذه الشريحة نفسها التي ملأ قلبها عذابات غرناطة وسقطات التاريخ التي لا تمحى، وعودته هي عودة الوعي والصوت الشعبي الممنوع والمهمش " **البشر ليس طفلا ... ليس إنسانا عاديا لقد خلق للعذاب خلق لإنقاذ الآخرين من المسرحية السخيفة التي شيّدت منذ اكثر من ثلاثة قرون وربما أكثر من خمسة عشر قرنا، هو لا يبيع الله لانقاذ ذاته، الله في دمه، وفي عروقه، في عينيه وفي ذاكرته ....وفي عيون ماريانة، وفي البحر الذي شقه وحيدا بالرغم من جهنمية القرصان الإيطالي** ".[3] فيأتي البشير الموريسكي هنا كالبطل الملحمي والذي تتصارع بداخله شخصيات فذة تتقاسم معه رعشة الفرح والقهر وعذابات السنين الحبلى بالألم، فيشكل بهم ومعهم وعيا مميزا يدفعه إلى الثورة والتغيير .

والبشير هو امتداد لصوت الصحابي الجليل أبي ذر الغفاري المنفي إلى صحراء الربذة والتي بقي فيها إلى أن مات سنة 32 هـ، 656 م والذي رفع صوته عاليا منددا بقهر السلطة " **من أين لي أنا القوّال البسيط الطيّب الغرناطي المسكين إن أردم في قلب الصحابي الجليل وأقوم من دمه الذي جف قبل أن يسيل في القفر والصحـــاري** ". [4] يقضي شطرا من حياته في تفتيق أذهان الفقراء وتوعيتهم بشأن حقهم المسلوب من طرف الأغنياء الجشعين، وتحدثنا الرواية بشأن دعوة معاوية بن أبي سفيان له للأكل فيرفض، كما يخاطبه بشأن تحريم كثرة الذهب والفضة فيختلف معاوية مع أبي ذر في الآية التي تدين اكتناز الذهب والفضة، وسبب الاختلاف وجود الواو بين ثنايا الآية القرآنية المشار إليها في قوله تعالى :" **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّ كَثِيرًا مِنَ الأَحْبَارِ وَالرُّهْبَانِ لَيَأْكُلُونَ أَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ وَيَصُدُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللهِ (و) الَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلا يُنْفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللهِ فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ** ".[5] فالإشكالية المطروحة هنا حول " **الواو** " وما تلت، فإذا كانت حقيقة في النص كما أُنزل فمعنى أن أغنياء المسلمين موعودون أيضا بعذاب الله وبطشه، وإذا كانت غير واردة فهذا إعفاء إلهي مسبق يستثني به الله اكتناز الذهب للمسلمين وعدم إنفاقها لهم دون غيرهم .

---

(1) المرجع السابق. ص 242.

(2) حمادي عبد الله، الموريسكيون ومحاكم التفتيش في الأندلس (1392-1616). الدار التونسية للنشر، تونس والمؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر : 1989. ص 10/09 .

(3) الأعرج واسيني، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. ص 406 .

(4) المرجع نفسه. ص 35 .

(5) سورة التوبة. الآية 34 .

فالحاكم الرابع ليس من صالحه بقاء الواو في النص الكريم فيخاطب الطبري قائلا " **أين كان قلمك يا الطبري ؟؟؟ اتكأ بعدها بظهره على سند الحكم الرابع (؟؟؟) الذي مدّ له حبل من الزيف لينجده ...واتفق الوراقون والبراقون والسراقون والراقون والصفاقون يسندهم الحاكم الرابع من بعيد ...تآمر الجميع على حذف الواو حرف الفقـــراء** "[1] فينفى بعدها (الصحابي أبي ذر الغفاري) لخيم صحراء الربذة ليموت وحيدا ويمارس بعدها البشير الموريسكي طقوس موت لم ينته بعد " **أبا البشير الموريسكي ...الصحراء تملأ حلقي، الشمس فتنت العظام المتبقيّة صارت مساحة من الخلاء. الأرض لم تعد أرضا والشمس لم تعد شمسا الأرض فقدت قدرتها على المشي، شيء ما يصل حتى الأعماق يجذبني باتجاه الأرض، لست أدري كم استمرت تلك اللحظة تسع سنين ؟؟؟ سبعة قرون ؟؟؟ سبعة أجيال ؟؟؟ لا أعلم .... فمأساة قفر الربذة لم تنته بعد** ".[2] فصوت الساردين يتناوبان السرد ذاته حتى تتماهى الحدود الفاصلة بينهما، ويغدو البشير وما آل إليه هو الصحابي الجليل إبي ذر الغفاري وما كان عليه .

كما تلتحم شخصية البشير الموريسكي بأبي المغيث الحسين بن منصور الحلاج، الذي أمر الخليفة المقتدر بالقبض عليه ومحاكمته حيث ضرب ألف سوط وقطعت يداه ورجلاه وأحرق على مرأى من البشير نفسه " **وأخرجوك يا سيّد العارفين، إني أراك الآن ...تجر جسدك بصعوبة كبيرة ثلاثة عشر قيدا من الرأس إلى العنق إلى اليدين والصدروالبطن والركاب والرجلين والأقدام كنت تحاول أن تستقبل موتك بأكبر فرح ممكن ... وكان الله وكنت أنت** ".[3]

كما تتعضد شخصية البشير الموريسكي، بالشيخ النينوي الذي تنتهي الموت لديه بإكسير الحياة يمده البشير طاقة تدفعه إلى بحر الخلاص " **وأنت سيّد العشاق، النينوي يا شيخنا كنت منهكا ومتعبا، ربطوك بقوة زمت فمك، لم تقل كلمة واحدة، كانت أحصنتهم وألبستهم السوداء تملأ عينيك. لكن صفائك قهر ظلمة الليل، وظلمة القبر، فظلمة الشوق المخزون، تحملت الألف جلدة جسمه كان ضعيفا ولكنه تعود أن يقاوم الفرحة والحزن انسلخت قطعا كثيرا ولكنه ظل شامخا. ويكرر دورة الكلمات الصعبة : أنا الحق، أنا الحق، أنا الحق** ".[4] كما يظهر ابن رشد الفيلسوف المتحرر والثائر على الدوام على النظام الجائر، والذي نفي واحترقت جميع مؤلفاته، يغذي من جديد البشير الموريسكي ايديولوجيا " **أينك أيها الرجل الطيب يصل القلب مفعما بالعطش والمسك القرطبي وهم يحاولون رميك خارج أسوار المدينة التي حكمتها بالعدل والنور، قلت افصلوا ولا تجمعوا ما لا يجمع ... افصلوا المقال فيما بين الشريعة والحكمة من اتصال** ".[5] وحمود الإشبيلي الذي يأخذ شكل الالتحام لديه في شخص الموريسكي الشاهد والناقل الوحيد للحقائق المنسيّة " **حين أيقضوني من جديد وضعوني وجها لوجه مع جسد صديقي حمود الإشبيلي، كان ممزقا بالكماشات الحاميّة والكلاّبات الحادة، صب الرصاص في جروحه، صرخ**

---

(1) الأعرج واسيني، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ص .26.

(2) المرجع نفسه . ص 36 .

(3) المرجع نفسه. ص 161/160 .

(4) المرجع نفسه. ص .

(5) المرجع نفسه. ص 14/13 .

عاليا، لكن السماء كانت تصنع الصمغ في أذنيها. صرخ مرة أخرى ثم صمت بشكل مفاجيء ...قال بصوت حزين ... احك عنا في الأسواق الشعبية إني خرجت من هذا القبر حيا [1]".

يقف في مواجهة البشير الموريسكي الحاكم شهريار بن المقتدر حاكم جملكية نوميديا أمدوكال الذي يصفه الكاتب بأنه الحاكم الرابع والثالث في بعض الأقوال [2] والذي يقف إلى جانبه الوراقون والبراقون والصفاقون والطبري ومحمد أبو عبد الله الصغير آخر ملوك غرناطة يدعمهم في ذلك كله قوة القشتاليين المتمثلة في إزابيلا وفردنياند والمخابرات الأمريكية والألمانية والفرنسية، كما قد يتلبس الحاكم الرابع أو الثالث بحاكم جزائري سابق " **هو الشاذلي بن جديد الذي يصفه الكاتب بالجهل والزيف** ". [3] . ووجه المقارنة بينهما هو أن الحاكم نفسه هو من صك صورته على النقود وأسمى نفسه " **قرن غزال** " وأزال من القاموس كلمة "**حمار**" واستبدلها بكلمة غزال، وفي عهده نزلت الدبابات إلى الشوارع، وفرض حضر التجول في البلاد. يقيم مع البشير الموريسكي مقابلة تلفزيونية بشأن تصحيح أوضاع المدينة، لكن هذا الأخير يهزمه وتضيع الكلمات التي كتبها الوارقون والصفاقون يدعمهم الطبري بظلاله الوارثة... من بين شفتيه، فيحبس الحاكم بأمره البشير الموريسكي مقسما أن يشتت ذاكرته بقرص برتقالي يطعمه إياه كل ليلة. لكن قبل أن تنتهي مأساة البشير ويعود إلى إغفاءته الأخيرة في الكهف مع كلبه قطمير يتآكل شهريار حاكم نوميديا أمدوكال من فصل لآخر حتى يوارى القبر وقد قطع رأسه قمر الزمان عشيق دنيازاد، وينصب نفسه ماريشالا بعد أن يرم بجثة شهريا إلى الأسود الموجودة منذ الجدّ الأول في أحد الدهاليز الأرضية، تنام معه احدى المحظيات التي ضبطت وهي تتأمل مشهد القتل، وقد كتب على التابوت بخط رقعي عربي جميل وداخل مستطيل مذهب " **هنا ينام ملك زمانة حاكم جملكية نوميديا ومؤسسها الحكيم، الحاكم بأمره شهريار بن المقتدر الذي استشهد في حادث طائرة، تغمده الله برحمته وأسكنه فسيح جنانه إنا لله وإنا إليه راجعون** ". [4]

وفي صراع هذه الشخصيات فيما بينها سواء على مستوى الواقع أو على المستوى التخييلي نلمس بروز نوعين من الثقافة :

1- الثقافة السائدة المركزية : وهي ثقافة رسمية سجلها الوراقون الممتدون من الطبري إلى كتاب الحاكم في كتاب الأمة المجلد والمطرز بالقطيفة الملونة، والذي يحوي مآثر الحاكم وجملة المحاسن والمشاريع التي أنجزها تحقيقًا لرفاهية بلاده. ويختم هذا الكتاب طبقة الحكام الممثلين في معاوية بن أبي سفيان، بعض خلفاء بني العباس، الطبري، شهريار بن المقتدر، محمد الصغير ... وغيرهم .

2- الثقافة الهامشية ثقافة المعارضة : والتي تعتمد على القوالين مقابل الوراقين، والذين يقومون بدور تصحيح الزيف الذي لحق بالتاريخ منذ البدء ويمثلها في الرواية : البشير الموريسكي، أبو ذر الغفاري، الحلاج عبد الرحمان، المجذوب، ماريانة، ماريوشة ...

---

[1] المرجع السابق. ص 80 .

[2] المرجع نفسه. ص 185 .

[3] مفقودة صالح، صورة المرأة في الرواية الجزائرية . ص 73 .

[4] الأعرج واسيني، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. ص 463 .

ويعرض الكاتب بطريقة شيه موضوعية مواقف كل طبقة على حدا غير أن الرواية" **تحمل إيديولوجية الطبقة المقموعة والمهمشة والطبقة المعارضة** ". [1]

فالبشير في هذه الرواية وعلى هذه الصورة شخص يفد إلينا من أعماق التاريخ المثخن بالجراح والمعبأ بجراحات السنين الحبلى بالألم، يأتي قصد تصحيح وضع البلاد التي سرقت منها فرحتها بعد إغفاءة دامت ثلاث قرون وتسع سنوات كأهل الكهف، إذن يأتي ونية وعيه المسبق مبيتة لديه، لكن هذا الوعي سرعان ما يصطدم بالواقع المر والممثل في إفشال كل محاولة ترميم أو تصحيح رغم قوتها، فيعود هذا الوعي لينحصر في ذات البشير ويأخذ شكل إغفاءة أخرى تعود به إلى الكهف من جديد " **فبالرغم من إلحاحات علماء المدينة وعمال البحر بضرورة الاستراحة عندهم إلا أنّه أصرّ على مكان لم يتذكره إلا عندما وقف في النافذة المطلة على بحر المدينة، عندما جاؤوا وجدوني هناك عند المدخل جالسة تسللوا إلى الداخل فلم أسمع إلا أصوات العلماء والعمال وهي تتقاطع في نقاش كثيرا ما ازدادت حدته، أخذوا تربة بيضاء ووضعوها في بوقال زجاجي كبير وكتبوا عليها، هنا ينام الشهيد** ...البشير الموريسكي قوّال **الأسواق الغرناطية** ". [2] والإغفاءة شكل من أشكال العودة الرحمية التي ساورت البطل الوجودي طوال حياته، الذي يرى بأن الحياة فوق طاقة البشر وأنه لم يعد يفهمها وأنها لم تعد جديرة بإعطائها أدنى أهميّة، فلا غرو إذن أن يصرح كما صرح كيرليوف بطل دوستوفسكي " **بما أنه لا يمكنني أن أسعد إلا إذا كنت في اتفاق تام مع الكل الأعظم الذي لا أستطيع أن أتصوره ولن أستطيع تصوره، وبما أن الدور الذي أقوم به في هذه الحياة أخرق وعبث لأني في آن واحد المدّعي والمدعى عليه، الحاكم والمتهم، بصفتي هذه أحكم على الطبيعة التي أنجبتني لأشقى وأتعذب، أحكم عليها بأن تفنى معي** ". [3] فالبشير هنا يدرك أن لا أمل ولا منفذ في وضعية لا أمل فيها، لأن عفونة الواقع امتدت لتطال المقدسات جميعها بما فيها الدين، الذي يمثل القوة التي نهرب إليها لحظات ضعفنا واحساسنا بالظلم القاهر، فوسط هذه السحب الدكناء والسجون التي تتجشأ بها أقبية المدن يصرخ البشير بأعلى صوته " **كأنه يعوي وسط خواء مليء بالأصداء يا الله لماذا تخليت عنا ؟؟؟ عبدناك حتى تشققت الركاب من كثرة الركوع والسجود وتقعر الجسد وتجوف مثل الإناء من كثرة الوضوء و...ها أنت الآن تتركنا وحيدين** ". [4] وهذا يعني أن الإنسان قد ألقي به في العالم وحيدا غريبا بلا نصير ولا معين وما الآخرين سوى جحيم يعيقونه عن تحقيق وجوده .

ويظل البشير على متن صفحات الرواية البطل المأزوم المغترب، الذي يشعر بأن الوجود لديه ضرب من العبث وعلى الإنسان أن يجعل له معنى، وحتى في محاولات هذا الإنسان المستميتة لإيجاد معنى لحياته يظل محكوما عليه بفشل مسبق كما أسطورة سيزيف .وتتجسد فعليا غربة هذا البطل في نقاط كثيرة نوجز بعضا منها في ما يلي :

فقدان الهوية : لا نعرف على طول خط الرواية معالما تحدد هوية البشير (مولده، نشأته، عائلته، زوجته، أولاده...) غير الترر القليل الذي يدر به علينا السارد بين الفينة وأختها من كونه مثلا قوال، موريسكي، تجا من محاكم التفتيش

---

[1] مفقودة صالح، صورة المرأة في الرواية الجزائرية. ص 84.

[2] الأعرج واسيني، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. ص 498 .

[3] فخر الدين عزوز، اللامعقول وفلسفة الغزالي. الدار العربية للكتاب، ليبيا .ص 30.

[4] الأعرج واسيني، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. ص 51 .

بإذن من صموئيل اليهودي : عشق حتى النخاع ماريانة الغجرية، بل نجد السارد أحيانا كثيرة يقدمه فكرة مجردة يسحبه من خلالها كل دلائل هويته، فيبدو ممزقا تمزقا لا شفاء منه، يتشوق إلى حالات العدم والموت تشوقه للحظات الفرح والحبور، " **فلست أكثر من رجل أندلسي ركب البحر قبل أن يركبه الموت، لم يعد للجسد معنى، لم يعد للوجه معنى، لم يعد للناس معنى، أصبح القول كلاما والذاكرة نداء، أصبح الصقر حماما، والخمرة ماءا والحزن يمامـــة** "[1] . أمام هذا الشعور المتأزم بإنتفاء معنى ما حوله، تنشأ رغبته الملحة لاستعادة الفرح المسروق لأن غربة البشير غير غربة من فقدوا الإيمان بوجود أي حقيقة كونية يتعلقون بها، والعالم في نظرهم قائم على الفوضى واللامعقول والتي هي الحقيقة الوحيدة في نظرهم. أما اغتراب البشير وإن فقد الإيمان بالحقيقة فإنه لم ييأس من وجودها رغم حيرته وشكه .

ضياع الوطن :

في عالم كعالم البشير الموريسكي يفقد الوطن معناه ولا يجد له معنى، فهو موريسكي هارب من محاكم التفتيش على متن الأرمادة الإسبانية التي أخذتهم إمعانا في تشريدهم فهو " **حفيد الحلاّج وابن رشد يا سيدي ...عشقت مدينتي التي وجدت نفسي غارقا فيها حتى الجنون، ويوم نسيت بأن المدينة ليست لي حملت نفسي وعدت إلى أرض اكتشفت متأخرا أنها أغتصبت من قلبي** ". [2] لكن وإن فقد البشير مدينة غرناطة مدينة المولد والنشأة فإنه ظل يحلم إلى آخر رمق من حياته بغرناطة أخرى قد نجد ملامحها في تموجات جسد مريانة وماريوشة البطلة الغجرية " **أيها البحر لتكن ماريوشة حقيقة مثلك لتكن حلما يلغي هذا الفراغ الذي يبحث عن ذاكرة يصنع بها مجده** ".[3]

الرغبة في الموت :

تأتي بوادر النهاية عندما يسير البشير ومريانة في جنازة المجذوب الذي أهكه الشراب الذي أعطى له في الحديقة الوطنية رغبة في التخلص من مشاكساته، يقف البشير ومريانة أمام تمثال يجسد صورته أمام البحر وهو يرقب المدينة عن كثب أنجزه العلماء والعمّال، ثم يطلب من مريانة " **أريد أن أنام، العفوة بدأت تأخذني والألوان تتداخل في عيني ابحثي لي عن مكان قريب من البحر، أريد أن أتأمله قليلا قبل أن أنام**". [4] لأنّ الزمن والعباد تحررا من ربقة القرون الماضية، ولهذا لم يعد لنا مكان " **ستغيب ونتبدد، لكننا نتبدد بمعنى، ليست بلادنا ماريانة، ولكننا أحببناها وبنينـــاهـــا** [5]" . يأتي الموت لاختيار مسبق، فهو من له الحق في إنهاء رغبته في الحياة وقت ما يشاء وبالطريقة التي يختارها لنفسه، فيكون النوم في الكهف الأول والعودة إليه معادلا موضوعيّا يقدمه الكتاب لنا كتعبير عن النهاية والاندثار، كما قد يكون فقدان الذاكرة وتشتيت الأشياء لديه تعبير صارخ بنهاية الصلة بينه وبين عالم الأحياء .

كما يأتي الجنس في حياة البشير المويسكي وثيقة اثبات قصوى تجسد فعليا قلقه ومأساته الوجوديين القادمتان من أعماق النفس الإنسانية المعذبة، التي تحترق في أتون الواقع المر والمتردي، فنلمسه في علاقته بمريانة أو ماريوشة كما

---

[1] المرجع السابق. ص 142 .

[2] المرجع نفسه. ص 363 .

[3] المرجع نفسه. ص 382 .

[4] المرجع نفسه. ص 494 .

[5] المرجع نفسه. ص 494 .

قد نلمسه في علاقة الحاكم شهريار ودنيازاد، فماريانة هي امرأة غجرية تحضر حلقة من حلقات البشير، ومهمتها كانت تحزين الأسواق وبعث روح الشجن والحزن بين الحضور. كما أنها قد تجمع في بعض الأحيان النقود التي تدّر بها الأسواق على القوال البشير "**كان صوتها مثل خيط رفيع من البكاء سرقت مني الحزن وأصبحت تروي معي أخبار السيّر القديمة** ". [1] وتنشأ بينها وبين البشير علاقة حب كبيرة تنتهي بممارسات جنسية عديدة، يغدو كلا منها الوعاء الذي يفرغ فيه شبقهما المكبوت فهي " **المرأة التي تملأ عليه فراغ هذه المدينة وتجعله صلبا مثل أحجار الوديان الزرقاء التي لا تلمسها المياه إلا مرة واحدة كل سبع سنوات** ". [2] وهو بالنسبة لها الرجل الذي يعطي لتموجات جسدها معنى، بعد أن فقدته مع الرجل السكير " **ياسيدي ...أشياء فيك غامضة مثل وجهك ... فيك سحر الحياة الذي يحول الموت إلى شهوة وعشق المرأة قداسة** ". [3] بل حتى فعل الجنس بينهما يغدو صرخة موجعة ممزوجة بأحزان البلاد المفقودة، ووثيقة تعزز وجودهما المأساوي ولا تلغيه " **تعرت أمامك عن آخرها، وضعت عطرها الكاسي وجاءتك بعد أن رشقت زهرة الكاسي الحمراء بين شفتيها قالت هيت لك، لم تكن عزيزا ختمت شهوته بفراغ، اندفعت فيها حتى الأعماق واندفعت فيك بنفس الدرجة ... وفي الصباح وجدت الدمع يغلف عينيك، وحين فتحتهما وجدت كومة رماد، وحريقا نشب في قلبك حتى الموت** ".[4] فبالرغم مما في المشهد من إثارة جنسية مسطحة ومكشوفة أغفلنا ذكرها، نلمس بؤس الفاعلين على السواء، وما اندفاع أحدهما في الآخر إلا رغبة قصوى في التحام جسديهما وإعلان وجودهما عبر هذا الإلتحام، وإن أوقف سيره الدمع المرّ وأحزان العمر الموشومة على ظهر القلب. في مشهد آخر يبدو جليا وضع الجنس كمعادل موضوعي يعزي حياة البؤس التي تعيشها ماريانة والبشير على السواء فهي تمارس معه الجنس بلا مقابل دون الرجال الذين تعودت على النوم معهم " **ألا ترى أني أحبك ما دمت لا أطلب منك نقودا !!!** ؟؟؟ ".[5] فهي تحبه إذن بلا مقابل مادي كالنقود، وإنما مقابل أن " **تعطي للحياة معنى أفلا تستطيع فعل ذلك يا البشير** ".[6] هذا المقابل فقدته هذه الغجرية مع زوجها وعشها الزوجي عندما حوّلها إلى باغية تجوب الشوارع كل نهار تبحث عن فريسة تصطادها، ويظل زوجها يكرر دائما قوله :" **اذهبي وأنجي مع من تشائين املئي جيبك فقط** ". [7] ولهذا قتلته شر قتلة لقد " **ذبحت مريانة عشيقها الكريه الذي انتهك جسدها وأشواقها** [8]". وفقدته أيضا عندما نشأت في مجتمع ينظر إلى المرأة بعين التاجر إلى سلعته وتنظر هي إليهم بمدى ما يعطونها من جيوبهم، " **المرأة في بلادنا يا البشير ...إما ان تكون إمرأة أو لا تكون، الرجال تافهون يمارسون نفس العادات السخيفة، ينامون معك ليلة طائشة، يحبونك في لحظة سكر ثم يرمونك على أطراف**

---

[1] المرجع السابق. ص 30 .

[2] المرجع نفسه. ص 206 .

[3] المرجع نفسه. ص 255.

[4] المرجع نفسه. ص 255.

[5] المرجع نفسه. ص 432.

[6] المرجع نفسه. ص 435.

[7] المرجع نفسه. ص 322.

[8] المرجع نفسه. ص 288.

الطرقات الضيقة ويستعيدون سيرتك باتساخ في بار البحارة وهم يقرعون الكؤوس، ويرفعون الأنخاب، ويتنافسون حول من استطاع أن يعذبك أكثر، من استطاع أن يشبعك وكلهم جرذان حتى أصبح الجنس مبتذلا أمارسه معهم بقدر جيوبهم ". [1] ولهذا لا غرابة أن تجد عند البشير المقابل الذي افتقدته بين أحضان زوجها وبيتها .

في موضع آخر من الرواية تتحمل ماريوشة عبء الحكاية عن البشير، وتحبه بكل ما تملك، وتختلط بين الحين والآخر صورة ماريوشة بمريانة بحيث تصير الواحدة منهما هي الأخرى وكانت كما وصفها البشير" **نبية على القلب، لو اختار الله لرسالاته نساءا لكان الأمر أفضل، قلب المرأة أفضل وأكثر قدرة على المقاومة ...كل شيء فيها يوحي أنها غجرية وأنها بينها وبين ماريانة شبه يثير الدهشة** ". [2] ولأن انتهت رحلة ماريانة مع البشير بوداعها على متن الأرمادة أمام شاطىء البحر، فإن ماريوشة رفيقته منذ جاء من الكهف وشاهدة ومشاركة في الأحداث الدامية التي أردت الحكم الجملكي أرضا " **يوم أردنا اقتحام المدينة الجديدة كانوا هناك، ويوم بدأنا بناء سور المدينة لم يتوقعوا لا ليلا ولا نهارا وحين طلب منهم العمال وعلماء (حكماء) المدينة بوضع قنابل حارقة في البنك الوطني الرئيسي داخل المدينة الجديدة قاموا بذلك بدون تردّدن وحين دخلنا إلى الجهة اليمنى من السوق الداخلي كانـــوا هنـــاك** ". [3] كما أنها تغدو مصدر إلهام ذاكرة البشير، بل والناطق الرسمي للسانه في حال صمته" **ظلت ماريوشا تصرخ بأعلى صوتها ... لم يقتل البشير ولكن شبه لهم، ثم رفعت يديها إلى السماء تقطف اولى القطرات التي نزلت من وراء غيمة اسودت ثم انهمرت غيثا ... لم تكن تعرف أين ذهب البشير الموريسكي لقد انطفأ فجأةً ... قالت وهي تحاول ان تستعيد نظرة عينيه الخجولة – الحزينة – يا جوج وماجوج أيها السادة الذين يملأون قصر الجملكية ويتخفون في شوارع المدينة، لقد جاؤوا من بعيد من البحر الشمالي ودخلوا معنا في نفس الفراش واحتلوا كأس القهوة الوحيد الذي يجد متعة لشربه شوهوا علينا حميميتنا وخلوتنا... سرقوا حنين المدينة بادوا فضائلها ...هم أنفسهم الذين حكى عنهم البشير المويسكي** ".[4]

وفدت ماريوشة إلى سوق القوالة هاربة من مقاعد الجامعة التي تركتها وهي في السنة الأخيرة " **أقسمت أنها لن تعود إلى دروس العلوم السياسية التي تعرف إلا فتوحات الجملكية وكرم الحكيم شهريار بن المقتدر وأياديه البيضاء التي فرضت الديمقراطية الوطنية التي لا تشبه أية ديمقراطية في العالم** ". [5] كما أن دراستها الجامعية بدت تافهة لا معنى لها عندما اكتشفت أن الأستاذ الذي كان يدرسها مادة الاقتصاد السياسي خائن لبلده ومتواطىء بشكل مفجع مع قوى البؤس والرجعية، فتركته إلى الأبد، لتزداد حدة مأساتها أكثر عندما تترك البيت متجهةً إلى سيدي عبد الرحمان المجدوب القوال الذي يقص حكاية البشير الموريسكي، والذي اتهمته زوجته بالسكر والجنون وانفصلت عنه، ففضل العيش مع الحيوانات يصحب معه قنينة الروج ويقوم بتخزين الأسواق ويقف بدوره ضد الوراقين وضد التاريخ

---

[1] المرجع السابق. ص 320 .

[2] المرجع نفسه. ص 288 .

[3] المرجع نفسه. ص 401 .

[4] المرجع نفسه. ص 284/285/286/287/288.

[5] المرجع نفسه. ص 332 .

المزيف، ولذلك عندما اتهمته الشرطة بالتشويش وتزييف التاريخ صرح قائلا : " **أي تاريخ يا مسكين، التاريخ الذي نرويه في الساحات أم التاريخ الذي يزوره الوراقون في القصور** ". [1]

فكلا الشخصيتين مأزومتين، يهربان من واقع إلى آخر محكوم عليهما سلفا باللااستقرار الذي يشردهما بدوره ويعمق فجوة الغربة في نفسيهما، لتنتهي بهما إلى الموت المحقق بشكليه الرسمي الظاهري كموت المجذوب في حديقة الحيوانات او بشكل خفي كنهاية الإحساس بالسند والعون والعطف والحب كما في حالة ماريوشة حينما غادرها البشير الموريسكي مفضلا اغفاءه الكهف على الحياة معها .

في علاقة ماريوشة الجنسية بالبشير لا نشم رائحة العنف الذي يجمع مابين سادية الرجل ومازوشية المرأة في رغبة الرجل الموجودة في تعذيب المرأة وبين متعة المرأة في تلقي التعذيب والاستمتاع به من قبل الرجل، كما هو الحال بين شهريار بن المقتدر ودنيازاد ونساء الحرملك .

إن العلاقة بينهما تغدو تتويجا للقاء فكري وعاطفي وثوري، فكلاهما يتلبس بالآخر في مواطن كثيرة من الحكي، ولا نكاد نعثر على اللحظة الميكانيكية لفعل الجنس كما سنرى لاحقا بين الحاكم ودنيازاد، وإنما نلمسها بلباس فضفاض يستره في كثير من الأحيان وعيهما الحاد إزاء وضعهما المأساوي والمخلد في كثير من الحوارات التي دارت بينهما :

" **تلك هي الحياة يا ماريوشة تبدأ من عيني المرأة وتنتهي عندها، لولاكم لا طعم لهذه الأشواق، لا طعم للألم والحنين، أيادينا ممدودة باتجاهك يا ماريوشا ...لا تضيعيها** .

– **إنها لك يا البشير**

..والتصقت أكثر كعصفورة مذعورة هاربة من ظلال البيوتات المظلمة، أغمض عينيك الآن بقوة يا نوار اللوز والتفاح والورود التي اختبأت في القلب، تجردي الآن من الحسرة ومن عذابات الماضي الحزين، تعالي إننا نقف الآن عند عتبات البحر الذي لا ينسى حنينه ...تأمليه عن قرب سيبدولك رائعا، عيشيه حتى الموت ...عيشيه بيوهيمية وشجاعة ". [2] فلا نكاد نحصل علنا على الوصف البورنوغرافي للعملية الجنسية كون الجنس هنا يقف معادلا لبحث الإنسان عن ذاته وسط ساحات العفن الممتدة حوله والتي يكون الجنس جزءا من هذه الذات المشلولة لا كلها .

ما بين الحاكم شهريار بن المقتدر ودنيازاد تمتد مساحات الحكي الزمكانية، ونتعرف على أحداث الرواية في فصولها الأولى عن طريق الراوية دنيازاد التي تؤطر الحكي وتقدمه كمادة تشويقية للحكام وهي " **تفاحة الكتب الممنوعة ولبؤة المدن الشرسة. كانت تعرف السّر الوهاج الذي يورث لذة الابتهاج وتعرف أن البشير آخر السلالات القادم من أدغنة وهزائم غرناطة** ". [3] تروي لشهريار مالم تقله أختها شهرزاد، كوّن هذه الأخيرة أسمعت ملكها ما أراد سماعه، أما دنيازاد فهي تروي ما يرفضه شهريار نفسه وما يكرهه، وما بين الفينة وأختها يتحسس شهريار جسد دنيازاد يعجنه بقوة يديه وهي تحاول إغراءه وصده في الوقت نفسه إمعانا في تذليله، كونها

---

[1] المرجع السابق. ص 272 .

[2] المرجع نفسه. ص 434/433.

[3] المرجع نفسه. ص 05 .

تعلم منذ البدء ان الحاكم مخصي تنتهي شهوته بفراغ " **أدخل حكيم جملكية نوميديا أمدوكال يده في صدر دنيازاد عجن بقوة نهديها وحاول أن يتكلم لكت الكلمات خرجت مصعوقة بالرعشة .**

– "أح...ك...أحـْـ ...ك أحْححك،ك،ك"

لم تبال دنيازاد ولكنها انسلت منه بهدوء. أنا لم أنه يا كريم النفس ...جلست بكل ثقلها على صدره ... ثم على حجره ثم ... وبدأت ترغي كالموجة المكسورة، شعرت ببياض يعلو عينيه الغائرتين وبالحرّ يأتيه ساجدا عند أقدامه وقبل أن يدفنها أكثر في جسده كانت قد قامت منتصبة تعاود نفس الحركة ... تتأمل عرية كالنور الهائج كانت تقطر شبقا ولذة ثم تتركه يدخل الحمام، ينهي حريقه بالصابون الهندي وكمشة يده لم تنفتح طوال اللحظة الشبقية التي أخصت رعشته قالت : لنا العمر كله يا سيدي في الغد نكمل ما تبقى، أنا لك ما بقيت على ذهب الكرسي [1]". فبينها وبين رغبة شهريار مسافة الحكاية بأكملها، وباتمامها يصل الحاكم إلى الجسد المتعب ليؤكد من جديد هذا الجسد عقم الحاكم وانحرافه الجنسي مع رغبة ملحة في انجاب ولي العهد الذي سيخلف ملكة، فليس ثمة بد من أن تمنح جسدها لكل سائح أجنبي بطلب من الحاكم نفسه " **كان يعرف عقمه لأن تعداد السلطة المتوارثة توقف عنده لم يكن ممكنا أن ينجب مستحيل، حين بكى ليلا قال ...أريد ابنا منك ... قالت مستحيل أيها الملك السعيد أنت عاجز وأنا أنثى مملوءة بالحنين إلى الطفولة قال : أرجوك تدبري أمرك، لا يعقل أن نرمي الملك للريح وللرعيان ولعمال البحر ...من يومها صار يغمض عينيه عن السواح الأجانب** ". [2]

ويظهر الجنس ثانية كرتا آخر يعضد عجز الحاكم شهريار أمام وجوده الذي ستنهيه الليلة السابعة، هذا العجز المتنامي في أعماق الحاكم يأخذ شكل السادية من حيث أنها فعل انتصار للمبدأ المذكر في الإنسان، تظهر جليا في قاموس شهريار الذي يخاطب دنيازاد فهي : " **مثل دابة الغواية ... لو كنت أملك قلبا من المرمر ...لوضعتك بين ركبتي وذبحتك مثل الشاة ... وقبل أن أدفنك أدفن فيك كل رغباتي التي كسرتها في عنفوانها** ". [3] كما تظهر هذه السادية في رغبته المتكررة بممارسة الجنس مع جثث النساء اللواتي يحفظن في "**دار الباردة**" برونقهن كأنهن أحيـــاء " **كل محظية ينتهي شهريار من تفتيش جسدها تصبح ملكا للعسس والعسكر، يقول : خلقن للمتعة ليس أكثر؟؟ نهايتهن الدار الباردة للحفاظ على أنوثتهن أبدا، وكثيرا ما يقتل احداهن خنقا ثم يترل بعدها الدار الباردة ليعيد تعريتها من جديد....** ".[4] ولذا فقد أشيع عنه أنه يمارس الجنس مع الجثث كلما أصيب بانتكاسة مع الحرملك، أو مع دنيازاد، وما هذه الصورة البشعة إلا سادية تخفي وراءها بقايا إنسان أورثته عصور القهر كل أنواع العجز والعبث ولا جدوى هذه الحياة .ولذا فقد الجنس انسانيته وهدفه وغدا هنا غاية في حد ذاته وليس وسيلة لغاية أخرى تسعى المرأة والرجل على السواء قصد بلوغها .

---

[1] المرجع السابق. ص 153 .

[2] المرجع نفسه. ص 267.

[3] المرجع نفسه. ص 257.

[4] المرجع نفسه. ص355 .

كما نلمس الجنس في موضع آخر دليل عجز قاطع أمام مواجهة المحن والشدائد، فيوظفه الكاتب في الرواية امعانا في شل البطل ماديا ومعنويا، فهذا أبو عبد الله الصغير [1] هو الذي باع الأندلس بسبب حبه لإزابيلا التي لا ترضى به، يقول الكاتب على لسان البشير الموريسكي " **محمد الصغير الذي سحرته إيزابيلا ملكة قشتالة بعيونها وتفاحتي صدرها الثمن الذي قبضته مقابل رؤوس الغرناطيين كان رخيصا، قال لها صدرك ولك البلاد والعباد قالت له يا أبا عبد الله صدري بعيد بعد النجمة السحرية عن ذاكرتك** ". [2] وأمام عجز عبد الله بنوعيه في اثبات وجوده ودينه، يسقط في فخ الجنس ويكون هذا الأخير رمزا من رموز السقوط في مستنقع العفن واللاجدوى، لقد أغرقته إزابيلا " **وسط الدوقات الذهبية وفروج القشتاليات التي أذهلته نعومة زغبها الأصهب وفي الصباح ركب حصانا هرما ملأه بالألوان الموريسيكية الزاهية وسار باتجاه الربوة المطلة على المدينة التي تسربت من بين يديه كالرمـــال** ". [3] فيأتي ضياع المدينة هنا وضياع التاريخ الأندلسي معادلا لضياع آخر ما تبقى من ملوك غرناطة أبو عبد الله عبر موضوع الجنس ويظهر الضياع جليا عندما عاد على حصانه بينما تصاعدت إليه رائحة الجثث التي ظنها في بداية الأمر روائح القشتاليات، بينما هي في الأصل رائحة جسده الذي بدأ يتآكل ويتفسخ .

ولا فرق بين هذه الصورة والصورة التي نقلها سارتر عن بطله روكنتان في روايته " **الغثيان** " الذي يرى أن العالم حوله يزداد تأزما وتشنجا، يأخذ شكل الدوار والقلق، هذا القلق جاء نتيجة خداعه لنفسه، إنّه لا يريد أن يشعر بأنّه مذنب وهو يعتقد أنّه يتهرب من مسؤوليات وذلك باقتفائه طريقا لا التزام فيها... لكن الإنسان لن يستطيع أن يتهرب من هذا القلق لأنّه لا مفر من مسؤولية الإنسان، فالبطلان **روكنتان ، عبد الله الصغير** هما شخصيتان صورتا تاريخ تحول الإنسان من خداع الذات إلى بداية معرفة الذات .

---

[1] هو أبو عبد الله حكم غرناطة سنة 888 هـ 1483 م وقد أسر في احدى المعارك ثم أطلق سراحه وعاد إلى عرشه 897 هـ 1491م وقامت حرب سرية بينه وبين عمه أبو عبد الله الزغل انتهت بتقسيم غرناطة بينهما واغتنم ملك قشتالة الفرصة فشن هجوماته على الأعداء المسلمين وقد توحدت مملكة قشتالة مع مملكة أرغون وهي الوحدة التي أدت إلى زواج إزابيلا بالملك فرديناندو وبعد حصار غرناطة تسلم أبو عبد الله المملكة على أن يغادر المدينة إلى منطقة البشرات حيث تم الإتفاق على أن يتسلم السلطان المخلوع ضياعا هناك ويكون في طاعة ملك قشتالة لكن بعد مضي أشهر قليلة على ترك المدينة غادر هذا الصغير الأندلس إلى المغرب واستقر بفاس وتوفي سنة 994 / 1534 .

السمرائي خليل ابراهيم وآخرون، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس. دار الكتاب للطباعة والنشر، جامعة الموسم. ص 230/229 .

[2] الأعرج واسيني ، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. ص 45.

[3] المرجع نفسه. ص 45.

2- رواية :" سيدة المقام" مرثيات اليوم الحزين

تمثل رواية "سيدة المقام " نقطة انزياح إلى مسار جديد سلكه الأعرج واسيني في تجربته الروائية منذ روايته نوار اللوز الصادرة عام 1983م ثم " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " عام 1993م، وهما روايتان يشتغلان على التناص مع أشكال سردية تراثية، ويحاولان تقديم قراءات أكثر حداثة للتراث " **من منظور الوعي الجديد الذي تشكل اثر سلسلة الصدمات والتفاعلات المختلفة بين الذات العربية والآخر في كل تجلياته** ". [1]

والقول بالانزياح هذا يعني أن الحكي لا يستند إلى مرجعية جاهزة ذات بنية منتهية، بل يعتمد على تداعيات اللحظة بالاستفادة من الضغوط التي تقع تحت طائلتها الذات الساردة، فالواقع المعيش هنا هو الذي بدوره يؤسس لوقائع لاحقة في المتن الروائي، لدرجة أن مدونة سيدة المقام يمكن القول فيها أنها " **رواية تقدم قراءة مستقبلية لمآل الأحداث وتومىء إلى اتجاهات مؤشراتها** ". [2] لذلك كانت فاعلية الخطاب محققة لو لم تتسع هذه الهوة من زمن الكتابة1991م وزمن القراءة 1997م سيما وأن الرواية تلامس بكثير من الجرأة والعمق مقدمات الحقبة الدموية التي تعيشها الجزائر منذ سنوات " **ومن هنا تنشأ سلطة النص الذي لا يصف ما تم ولكنّه يقرأ ما يقع ويومىء إلى مسالكه ومتاهاته ونتائجه** ". [3]

وسيدة المقام رواية جزائرية صدرت عام 1995 تطرح قضية سياسية خالصة في جوهرها، وتحاول الإفصاح عن الجرح القديم الجديد لهذه الأمة، التي يبدو أنها لم تأخذ عبرة من تجاربها ومن تاريخها النضالي عن طريق تشريح هذا الواقع الاجتماعي في ظل هذه المتغيرات والمتناقضات التي تنعكس بشكل واضح على الصعيد الحياتي، وتظهر فكرة الديمقراطية جوهر القضية السياسية وما نتج عنها من تعارضات إيديولوجية شتى فمن بعد الخامس أكتوبر 1988 " **أصبح بإمكان الإنسان أن يفتح فمه قليلا للهواء لكن الكثير من المحسوبين على البشر أصبحوا يفتحونه على سعته ليتحول إلى أهوال قيامة القرون الوسطى** ". [4]

وتلبس هذه الأحداث التاريخية التالية في مرحلة زمنية محددة بهذه المدونة السردية لا يعني هيمنة الموضوعية التاريخية على سمات العمل الإبداعي، بل العكس من ذلك" **فالنص الأدبي التخيلي سيعتبر الزمن التاريخي المثبت لمعالم واضحة كفيلة لإحداث في الرواية، وتكون المعالجة الفنية للأحداث التاريخية أكثر حرية في التحليل والتأويل والاستنتاج وفق المنظورات التي تتفتح من خلالها النصوص الإبداعية الروائية على التاريخية** ". [5] لذلك فحديث الكاتب عن انتفاظة أكتوبر والمنظمة الفرنسية السريّة OAS وكفاح الثوار في ثورة 1954 وجهاد فاطمة أيت عمروش وجميلة بوحيرد لم يكن روبورتاجا صحفيا أقرب إلى التاريخ منه إلى الأدب، بقدر ما كان فسحة أدبية وظفت فيها جميع طاقات الإبداع الأدبي .

---

(1) خليفة قرطبي، سيدة المقام، للأعرج واسيني، ارهاصات سنين الدم. جريدة الخبر الصادرة بتاريخ 31 مارس 1998 ص 19 .

(2) المرجع نفسه. ص19 .

(3) المرجع نفسه. ص19 .

(4) الأعرج واسيني، سيدة المقام، مرثيات اليوم الحزين. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة-الرغاية، الجزائر: ط2 . 1997 . ص 138 .

(5) عمر عيلان، توقيت الرواية ودلالية الزمن الإنساني. قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة. الملتقى الثاني نوفمبر 99 برج بوعريريج. ص 76 .

يتوفر عنوان الروايّة (سيدة المقام) (مرئيات اليوم الحزين) على قدرات ترميزية كثيفة، ويشكل بؤر للمعنى واستبدال داخل النص الروائي، وذلك من أجل منح هذا النص إمكانيات قرائية متعددة فهو إذن بمثابة لافتة إشهارية " **بإمكانها إعطاء النص قيمة جمالية او فكرية أو إسقاطها عنه** ". [1] فسيدة المقام هي بتعبير الكاتب نفسه امرأة متوفية بني على قبرها مقام لاله تركية، الذي لا يزال يشهد لها تاريخ التراث الشعبي الجزائري. حملت في قلبها بلدها ونضالاته، وقضت شطرا من عمرها في تأريث الحب في نفوس الأخبار واطفاء جمرة البعض في نفوس الأشرار .

يأتي العنوان الفرعي "مرئيات اليوم الحزين " حيث تطلق جملة " اليوم المرئي الحزين " على قصة العذراء "مريم" وسيدنا عيسى عليه السلام الذي ولد يوم الجمعة، وهذا اليوم عند اليهود هو يوم حزين مأساوي واقتران هذا اليوم بيوم الخامس أكتوبر وإصابة البطلة مريم بطلقات الرصاص إعلانا بامتداد صوت المأساة المتكررة عبر التاريخ بأغطيتها المتعددة، السياسي، والديني، والتاريخي، وتنقسم الرواية إلى احدى عشر فصلا تتوزع كالأتي :

الفصل	العنـــــــــــــــــوان	الصفحـــــــــــــــــة
01	مكاشفات المكان	من ص05 إلى ص 32
02	ظلال المدينة	من ص 33 إلى ص 57
03	فتنة البربرية	من ص 59 إلى ط 78
04	حنين الطفولة	من ص 79 إلى ص 100
05	محنة الإغتصاب	من ص 101 إلى ص 122
06	الجمعة الحزين	من ص 123 إلى ص 153
07	الجنون العظيم	من ص 155 إلى ص 186
08	البحر المنسي	من ص 187 إلى ص 212
09	جراس النوايا	من ص 213 إلى ص 234
10	إغفاءات الموت	من ص 235 إلى ص 260
11	نهاية المطاف	من ص 261 إلى ص 284

ومن خلال هذا الجدول نلاحظ مدى تقارب عناوين الفصول من أحداث المدونة، فالعنوان الأول مكاشفات المكان يكشف لنا عن الأفضية الحكائية التي وقعت فيها الأحداث وطاقاتها الشعرية في انتاج المعنى والدلالة الإيديولوجية المنبثقة عنها كما يبين لنا أهم الشخوص التي تقوم بهذه الأحداث في المكام المعيّن بالعاصمة وأحيائها الشعبية، والمستشفى الذي تعالج فيه مريم، وكذا مكان إصابة البطلة "مريم" بالرصاصة في مظاهرات أكتوبر 1988 والآثار الناجمة عنها، وهو ما يوحي إليه عنوان الفصل الثاني الموسوم بـــ "**ظلال المدينة**" والتي صوّر فيه الكاتب ما آل إليه

---

[1] الطاهر بن جلول، محاضرة في الرواية وفعاليات النص . قراءة في رواية ليلة القدر. مجلة التبيين ، ع 9. 1995 .ص 32.

وضع البلد والمدينة التي " **سرقت مثلما تسرق النّجوم، أصبحت قديمة وعتيقة كأنها ميت يخرج من تحت الأنقاض ... شخص ما دعا على هذه المدينة ومات** ". [1]

أما الفصل الثالث فهو إشارة تاريخية للمرأة القبائلية " المكافحة " وقد ربطها برقصة " مريم " المسماة بالبربرية وإصرارها المستميت على مواصلة درب إثبات وجودها رغم طلقات الرصاص التي تعلو كل الأصوات، وذلك بمواصلتها الرقص رغم عدم القدرة على تعايشها مع الرصاصة التي سكنت دماغها .

يأتي الفصل الرابع "حنين الطفولة " وهو وصف لمرحلة جد حساسة في حياة مريم ألا وهي (الطفولة)؛ مسرح أحلامها وآمالها، لكن ما كان يخبؤه الدهر أبشع، ويتمثل في ظروف قاهرة سقطت فيها مريم أسيرة مؤسسة اجتماعية (الزواج)، مرصودة لهدر طاقة المرأة والرجل في ظل مجتمع ذكوري المنطق فيه للقوة، والقوة فقط. فيكون الفصل الخاس ما آل إليه وضع مريم في هذه المؤسسة وهو "محنة الاغتصاب " ثم يعود بنا إلى نقطة البدء أي يوم إصابة مريم بالرصاصة في " الجمعة الحزين " وقد أقرنه بكلمة الحزن على الرغم من أنّ هذا اليوم هو عيد المسلمين .

أما الفصل السابع والثامن فبمثابة تداعيات الكاتب الوصفية التي تعري وضع البلد المزري باعتناق البحر تارة والتوق فيه إلى الحرية والطمأنينة تارة أخرى، كما يعد الجنون العظيم الرقصة الأخيرة التي أدتها مريم ببراعة واتقان رغم تحذيرات الأطباء لها خوفا من تحرك الرصاصة من مكانها، والإصرار على الرقصة هو اصرار على رفض الأوضاع المزرية وضرورة تخطي الحواجز التي خلقها (حراس النوايا)، وهو ما يحمل مضامينه الفصل التاسع الذي يصف تصرفات هؤلاء الأشخاص بعد احتلالهم للمدينة، وكيف حولها هؤلاء إلى كابوس مرعب يهدد الأمن في البلاد الشيء الذي عجل بدخول البطلة في إغفاءات الموت التي أقرها الفصل العاشر وتأتي نهاية المطاف بانتفاء صوت الكاتب وانتحار البطل بعد تمزيقه لمعالم هويته وانسحابه من دائرة الوجود الاختياري مندفعا إلى جسر تليملي، ليقر النهاية المأساوية هذه في الفصل الحادي عشر .

تعتبر الشخصيات من أهم العناصر البارزة في تحريك الحدث الروائي، فهي بمثابة "بروتوكولات " أساسية في الفضاء المكاني، والروائي لا يقدمها لنا مباشرة بشكل استعراضي أو بلغة فنطازية وإنما يدفعها في متن الرواية تكشف عن نفسها من خلال تصرفاتها وأفعالها. وهذا لا يكلف الكاتب شيئا " **فهو يترك للقارىء أمر استخلاص النتائج والتعليق على الخصائص المرتبطة بالشخصية وذلك سواء من خلال الأحداث التي تشارك فيها أو عبر الطريقة التي تنظر فيها تلك الشخصيّة إلى الأخرين** ". [2] وما يهمنا في استدعاء هذه الشخصيات ليس بنيتها المورفولوجية وتفاعلها مع المتن الحكائي بقدر ما نبحث في علاماتها السيمائية ورموزها الفاعلة والمحركة للحدث الروائي، الدالة على الجنس وأبعاده الرمزية التي قصدتها علاقات الشخصيات ببعضها البعض .

يمكننا رصد هذه التيمة من خلال العلاقات الموالية بين الشخصيات التاليّة بوصفها عنصرا أساسيا شارك في بناء الحدث الدرامي، وليست عناصر خارجية عن الحدث نفسه .

- **علاقة مريم بزوجها .**
- **علاقة مريم بالأستاذ .**

---

[1] الأعرج واسيني، سيدة المقام. ص 33.

[2] حسين البحراوي، بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي، بيروت: ط1. 1990 .ص 224.

علاقة مريم بزوجها حمودة :

تمثل مريم محور العملية الحكائية وعليها تلتف خيوط البناء الدرامي لهذه المدونة، وهي راقصة باليه محترفة، انتسبت إلى معهد الفنون الجميلة بوصفها مستمعة حرة C'est une auditrice libre. ولدت بسيدي بلعباس مات والدها قبيل الاستقلال بعد أن شارك في تفجير الثورة الجزائرية المباركة قتلته المنظمة السرية OAS حينها ترك مريم في بطن أمّها، تضطر جدتها تحت ضغط الظروف الاجتماعيّة أن تفرض عليها العباس أخو الزوج المتوفي زوجا جديدا والذي كان عقيمًا ولا يدري سرّ عقمه، يتزوج زوجة أخيه ويحمل في الوقت نفسه حقدا على مريم، كان يتمنى لو كانت ذكرًا، تكبر مريم وتتعرف على جارة لها روسية الأصل أناطولية معلّمة في معهد الرقص بدأت عملها في تأسيس باليه سيدي بلعباس، تعمل أناطوليا كشخصية جانبية تغذي توترات وانفعالات البطلة، كما تعد ملجأ لإفراغ همومها وأحزانها "وجه أناطوليا كلما نسيته يعودني بقوة أشعر كأن شيئا في قلبي انكسر، يشبه الموت يتيمة مثلي ستدخل أضواء موسكو تسترجع ذكرياتها القديمة وستحزن كثيرا، كانت دائما تقول : طز في الزواج إذا كان قيدا قاتلا ولم يكن صداقة ممتعة، عندما غادرت الرجل الذي نسيت اسمه وشكله، قالت : أنا سعيدة لأجلك، أنا كذلك طلقته كان أكرانيا مغرورا بأصوله وكنت مولعة بالرقص والرسم مثلك ". [1]

لما يغلق معهد الرقص بسيدي بلعباس تضطر أناطونيا إلى الانتقال إلى الجزائر العاصمة بتدخل من وزارة التعليم العالي ووزارة الثقافة، وتقسم حينها أن تأخذ مريم وعائلتها معها، وعندما استقرت ساعدت العائلة في الحصول على بيت دفعت أقساطه سلفًا بباب الواد، وتقضي بعدها مريم بقيّة حياتها بين بيتها وبين صالة الرقص بمعهد الفنون الجميلة، فهي إذن ابنة لوالد لم تره ولا تعرف شيئا عنه غيرما أوردته أخبار الناس في مقتله من طرف المنظمة OAS* " شفت أشحال الدنيا صعيبة، بنت من مواليد الاستقلال مباشرة أبوها قتل قبل أيام من الاستقلال اليد الحمراء OAS هي التي قتلته، لا تعرف حتى قبره، أحيانا ينتابني إحساس غريب بأنّه ما يزال حيًا حتى الآن ". [2] وحتى في زواج عمها العباس بأمّها لم يكن أكثر من إعلان مسبق عن حالة إفلاس باطنية ومأساة جديدة تتعمق في قلب مريم حتى النخاع، لكونها تدرك أنّ أمها كانت تشعر باثم كبير في أعماقها عندما تدرك أن لحسن وأخوه العباس ناما على السرير الواحد مع المرأة نفسها، بل كثيرا ما كانت تتلبس صورة أحداهما بالآخر .

وتحس مريم بتشرد أكثر عندما تدرك أنها ورثت ملامح والدها الشهيد، القامة والعينين وحركة اليدين مقابل قصر العم، وبلاده حسة، الشيء الذي يدفع العم إلى احتقارها وإهانتها " عندما ولدت بعد شهور من زواجي لم يقل شيئا، لم يعلق كثيرا، ولكنّه منذ ذلك اليوم صار يناديك الناقصة أو المازوزية [3] . ويزداد كرهه لمريم عندما زار الطبيب بعد لأي لتستمر الفحوص قرابة أسبوع، ويدرك بعدها أنّه عقيم ولا يستطيع الإنجاب. مريم إذن تغذو حقيقته هو كذلك التي كان يعرفها و لم يكن مستعدا لسماعها، فهي ابنة لحسن ذلك الجرح المفتوح على اثنين على حد تعبير

---

[1] الأعرج واسيني، سيدة المقام. ص 201/200.

* OAS: منظمة ارهابية تسمى بالجيش السري تأسست في الجزائر سنة 1960 قامت باغتيال المناضلين ونسف الممتلكات وصعدت من أعمالها الارهابية 1961-1962 قصد عرقلة المفاوضات وإفشال الإتفاقيات بين الحكومة الجزائرية والفرنسية .

[2] الأعرج واسيني، سيدة المقام. ص 90 .

[3] المرجع نفسه. ص 86 .

الراوي نفسه، وبذلك تأتي مأساة مريم عنوانا لذاكرة الأم وزوجها، وصوتا تنبري من خلاله حقائهم بلا قناع، إذن فوسط خراب هذه الأوجاع تتغرب مريم أكثر ممّا سبق خصوصًا عندما تدرك أنها ولدت أنثى في مجتمع ينظر إليها من خلف زوايا محدّدة سلفًا من قبل قيم صنعها المجتمع الذكر، حيث يكون " **لا شعور هؤلاء محشوًّا بعداوة لا تطاق ضد المرأة** ". [1] كما يأتي هذا الشعور الحاد عندما تدرك أن كل ما في هذا الوطن " **يتحول إلى ديدان حمراء وصفراء وسوداء وخضراء ... أشعر بأننا نملك الكثير من الأوهام والأحلام في وطن يحرمنا من حق الوجود، المرأة في القانون نصف إنسان، وهي قاصر من حيث تعريفها Par définition عندما طالبنا بإلغاء قانون الأسرة (أو الأَسَرَة) لأنّه شتيمة لوطن الشهداء، شتمونا في المساجد. قالوا بأننا نريد الزواج من أربعة رجال ؟ تصوّر أحيانا أشعر بأن هذا الوطن لا عمل له، ولا شغل إلاّ للمراة، أحزن يجب أن أحزن، لاستطعنا أن نتحضر ولا احتفضنا ببدائيتنا الأولى على الأقل الألفة والعفوية والطبيعة** ". [2] وهذا يعي أن الرواية تضع البطلة من البداية أمام واقع اجتماعي متردي وشرس في آن واحد، وعليها أن تحاول جاهدة أن ترفضه أو تغيره، لكن هذه محاولات كلها محكومة بلا جدوى الفعل نفسه فهي الجلاد والضحية نفسها .

ويبرز الجنس هنا الوجه الخلفي لمأساتها الوجوديّة، والكرت الذي تدرك من خلاله تفاهةً ما تعيشه وما تسعى لتحقيقه يوما ما، وأنّ الحقيقة الوحيدة المطلقة في هذه الحياة هي" **أن المرأة في هذا البلد لا تصلح إلا لردم الرغبات المهروسة المقموعة عبر السنين** ". [3] وهي عندما تقدم على الزواج من حمودة المثقف الذي يحمل شهادة اللسانس في الحقوق، وتثيرها ثقافته حول وضعية الفقراء والمساكين وضرورة انقاذهم من وضع سلبي فرض عليهم. لم تقدم عليه إلا بدافع الخروج من البؤس والضياع " **غمزتني أمي مرّة...واش رايك لو كان يخطبك حمودة ؟... في الحقيقة لم أكن أملك جوابا قطعيا، قلت لم لا؟؟ سأفكر كنت أتمنى أن أخرج من هذا البؤس** ". [4] ومن ثمة يأتي الجنس تتويجا لهذا الضياع وتأكيدا له، ويأخذ في الكثير من الأحيان شكل العنف والعنف المضاد القائم بين عين التاجر وسلعه من جهة، وبينه وبين الزبون من جهة أخرى، وهذا ما حدث ليلة الزفاف حين اقدم الزوج حمودة بوحشية مطلقة على البطلة يستعيد فيها أمجاد ذكورة متعفنة تقول مريم " **كنت حزينة وأشعر بالغثيان والقلق عندما اقترب مني ليلة الزفاف، شعرت برائحة كريهة، قمت من مكاني، توجعت بقوة، وقاومت بعناد قلت له وكان قد حضر نفسه للحظة الاغتصاب. أرجوك ليس الآن . لا أستطيع .ما تخافيش عندنا وقتنا** [5] . لكن هذا الوقت الذي يملكه حمودة كان لغيره أمر الحسم فيه، وهم وحدهم من يملكون حق التصرف فيه. إنّه أمر يتعلق برجولته وبشرفه وكم الآخرين عليه، ولهذا عندما يحس بأن الأبواب بدأت تدق على مسمعه قرر أن يهرب إلى الأمام عندما " **سحب سكينا ووضعه على الطاولة وهددني إذا لم أخضع لأمره سيقطع أصبعه، وعندما واصلت تعنتي جلس على ركبتيه على طريقه الساموراي ثم فتح أصبعه بهدوء عجيب وبدون ألم شعرت أنّ في عينيه رغبة كبيرة للقتل، سال الدم**

---

(1) المرجع السابق. ص 94.

(2) المرجع نفسه. ص 22.

(3) المرجع نفسه. ص 42 .

(4) المرجع نفسه. ص 104 .

(5) المرجع نفسه. ص 104.

بقوة، ثم مسحه بقطعة بيضاء من الكتان الخاصة بالزفة. فتح الباب رمى بالخرقة في وجه الجموع المكتضة عند الباب تخاطفوها لم أسمع إلاّ صوت الأقدام وهي تضرب الأرض بقوة في رقصة المجاديب والزغاريد تتعالى بكل عنفـــوان ".[1] وهنا تبدأ مريم في اكتشاف حقيقة هذا الزوج الذي رغم ما يتمتع به من علم إلا أنه يظل حبيس عادات وتقاليد بالية تحصر الشرف في مجرد المحافظة على الأعضاء الجنسية وإن كذبت، وتكرس ذكورية قصوى تفرض فيها سيطرة الرجل على المرأة منذ أول لقاء بينهما. فهو السادي الذي يقتحم ويغتصب ويكسر وهي المازوشية التي يقع عليها الاقتحام والاغتصاب والتكسير على حد تعبير الدكتورة نوال السعداوي .

وفي اكتشافها لحقيقة زوجها تدرك جسامة ما ارتكبت، وأنها بدلا من بؤس الحياة مع عمها تقع في بؤس أعظم، تشتد حدته حينما يقدم الزوج قي ليلة أخرى على افتضاض بكارتها عنفا وقوة ليدرك بعدها أن زوجته كانت عذراء وأنها ليست كما كانوا يقولون له من كونها زانية التلفزيون، راقصة مبتذلة تهب نفسها لكل من يدفع أكثر. أما مريم فتتحسس جسدها وتقول : " **لم أجرؤ أبدا على رؤية وجهي في المرآة وعندما تشجعت ورأيته كان منكدرا مثل البطاطا تحسست جسدي رأيت بقع الدم ...أغلقت باب الحمّام وبكيت بصمت. طويلا وبدون دموع. لم أبك على البكارة لأنّها لم تكن شيئا خارقا في حياتي ولا على بقع الدم وللزوجة اليابسة والافتراس. بكيت لشيء غامض لكن في عمقي المنهمك والمنتهك ...ولست أدري كيف يتوحش امرؤ إلى هذه الدرجة؟ أية لذة تغمره حين يغتصب كائنا ميتا، لا أعرف ولا أريد أن أعرف** " [2] فهي بلا شك هنا الكائن الميت الذي فقد الإرادة في الحياة أو قد يكون فقد الحياة نفسها، ولا نخال فقدان الحياة نفسها بعيدا عن فقدان بكارتها وحميمية علاقاتها الجنسية مع زوجها، والتي تحولت إلى كابوس مرعب بسبب تقاليد المجتمع البائدة التي لا زالت عرقا ينبض بالحياة في عصرنا الحالي . فجاء الجنس هنا فعلا مروعا اقحم كلا من الزوجين في دائرة أفقدتهما وجودهما الذاتي والمستقل. عبرت عليه كثيرا مصطلحاتهما في التخاطب مع بعضهما البعض والتي نورد بعضها منها :

طز في البكارة وما دامت بهذا الثمن لن أعطيها إلاّ لمن أحب [3] . **يا الكلبة بنت الكلبة** [4]. **وحـــد الرخيـــص** [5]. **بلا ربّي، اليوم لن تفلتي منّي** [6]. **سنعرف من هو الرجل في هذا البيت** [7]. **وحق ربي إذا لمستني سألقي بنفسي من هذا الشباك ورأس يما العزيزة نديرها ونباصيك**[8] . أعتقد أنّي **لا أصلح لك ولا تصلحين لي**[9] .

فالقاموس المستعمل هنا تسكنه اغتصابية ذكورية من جهة وعنف مضاد من جهة أخرى، أبعد الجنس عن كونه علاقة إنسانية ترقى بالإنسان إلى درجات الكمال والأدب وتجعل من ممارسته فعلا مقدسا يثاب عليه الإنسان ويؤجر .

---

(1) المرجع السابق. ص 104 .

(2) المرجع نفسه. ص 115/114.

(3) المرجع نفسه. ص 110.

(4) المرجع نفسه. ص 111.

(5) المرجع نفسه. ص111 .

(6) المرجع نفسه. ص 112.

(7) المرجع نفسه ص 112 .

(8) المرجع نفسه ص 113.

(9) المرجع نفسه ص 115.

وكنتيجة لهذا الاغتراب الذي تعيشه البطلة مريم بينها وبين زوجها وبينها وبين جسدها ونفسها يدفعها إلى ايجاد منحى آخر في حياتها تهرب فيه من أخلاقيات المجتمع الذكوري المرير والذكريات الحزينة إلى عالم خاص مميز يشرف عليه أستاذها في النقد الكلاسيكي وجو الرقص في باليه المعهد وجو البار والويسكي، تندفع فيه بشكل جنوني حتى اغفاءة الموت .

علاقة مريم بأستاذها في النقد الكلاسيكي :

تبدأ علاقة مريم بأستاذها عندما تقدمها زميلتها أناطوليّا إليه بصفتها المستمعة الحرة l'auditrice libre إلى أستاذ النقد الكلاسيكي، وفي لحظة اللقاء يكتشف الأستاذ طاقتها الجسديّة الهائلة تغذيها ثقافة واسعة بشأن سلفادور فان كوخ، بتهوفن، موزار، وعباقرة الرسم والرقص، وتكتشف هي بدورها هذا الأستاذ المليء بالدفء والحزن على حد تعبيرها، لتنمو بينهما علاقة تصل إلى عشق جنوني مهووس يهب كلاّ منهما نفسه بلا مقابل أو مبرر شرعي، ويتلمس كلا منهما في الآخر صورة لحقيقته المنسية وسط خرابات المدينة وضياعات أهلها بفعل حراس النوايا وغيرهم من أصحاب المصالح الذين يصطادون في المياه العكرة يقول الأستاذ :" **لا أملك جوابا سوى أني أحبك ...لا أملك إلاّ قلبك لكنك بكاملك في عمق النقطة البيضاء الوحيدة التي تضيء داخلي انت هي أنت** "[1]. فهي بلا شك صدى حزين ترصد مختلف الحقب في حياته التي أكلتها الوحدة والحزن، فالشيء الذي يدفع الأستاذ إلى تلميذته لم يكن رعشة حب وفقط تنتهي بمجرد أول لقاء بينهما، بقدر ما كانت وثيقة يثبت فيها لاخصوصية حياته، ووجودها إلى جانبه يعني أنه ليس أول من وطأ مدينة الحزن والعشق معا، وأن غيره كثير فلا عزاء يقدم له ما دام حالة غير استثنائية أو شاذة، ومن هنا يأتي الجنس اثباتا لوجود مترهل تحياه البطلة الهاربة من تجربة زواج فاشلة ويعيشه الأستاذ القادم من محنة عميقة تمتد إلى طفولته ببوهيمية مطلقة .

فمن نعومة أظافر أستاذ النقد الكلاسيكي تضعه الرواية في وضع مأزوم فهو كما تصفه " **أنا الرجل الصغير المفرغ من داخله. مازلت أتمرس وسط هذه الساحة المغلقة، ينتابني حزن عميق، حزن الذي لا يملك أي جواب لدهشته خائف من النزول إلى المدينة، أية مدينة أيها الرجل الصغير؟؟ لقد كنسها "حراس النوايا" بسرعة مذهلة** "[2] ولا يملك أمام حراس النوايا أية قدرة على ايقافهم أو مد جسور الحوار بينهم، فهم كما يصفهم الراوي :" **ينتشرون في المدينة مثل رمال الريّاح الجنوبية الساخنة ... لا يأتون إلا عندما تخسر المدينة سحرها وتعود بخطى حثيثة إلى ريفها الشفوي الذي لا يقبل إلا بطقوسه ... القبعة الأفغانية ونعالة بومنتل والقشابية والمعطف الأمريكي من فوق، ونفي العصر والحضارة من ذاكرة الناس، نتشمّمهم من بعيد فنغير المعابر والطرقات...رائحة عطورهم القاسية والعنيفة تسبقهم عطر يشبه في قوته العطر الذي يسكب على جثث الأموات** ". [3]

وغير بعيد عما يقصده الكاتب في أن حراس النوايا هم بعض من المتدينين من ركبوا موجة التغيير فيما بعد أكتوبر، عبروا عليها بطريقة دموية يسكنها عنف طبقي كبير، كانت نتيجة تدهور أوضاع البلاد ردحا من الزمن خسرت فيه كل مكتسباتها القبلية، وعادت إلى نقطة البدء .

---

(1) المرجع السابق. ص 18.

(2) المرجع نفسه. ص 07.

(3) المرجع نفسه. ص 11.

وعجز أستاذ الفن عن إقامة حوار معهم يرجع إلى موقفهم العدائي اتجاه هذه المادة وأصحابها، فعندما تلفظ مريم أنفاسها في المستشفى بسبب الرصاصة الطائشة التي اخترقت دماغها يوم 5 أكتوبر 1988 وهي تحاول أن تنقذ طفلا، يخرج الأستاذ وقد انهارت جميع قوّاه، وفي الطريق تأخذه الشرطة الإسلامية على حد تعبيره بتهمة شرب الخمر والفساد، ويجري التحقيق على نحو نشتم فيه فشل كل إمكانية من شأنها أن تقرب المسافة بينهما :" **بعد انتظار تجاوز الساعات الثلاث جاء دوري كنت متعبا وغير قادر على الكلام مطلقا على الحائط صورة أحد الزعماء الدينيين ويعض الآيات القرآنية المكتوبة بخط أنيق أدخلني حراس النوايا إلى عمق مكتب الضابط...إلتفت نحوي :**

- **هاه يا بني واش درت ؟**
- **والو، لا شيء ياسيدي كنت أمشي فأخذوني**
- **تتمسخر بي ؟**
- **وحياتك يا سيدي ....**
- **هه، تنتظر من حضرتك أن تقول ماذا كنت تفعل في هذا الليل ؟**
- **يا سيدي أما مسالم حدا، دنياصور كان يجب ان ينقرض ولم ينقرض .**
- **واش تخدم ؟**
- **أستاذ جامعي في تاريخ الفن الكلاسيكي. إطار في هذا البلد الآمن ..مثلت البلد في الكثير من الندوات العالمية**
- **مثلتها في الفستي والكذب، أستاذ الفن والفسق والخلاعة ؟**
- **لا يا سيدي، هذه بطاقة المعهد العالي الذي أنتمي إليه خذ**
- **معاهد الفسق والزنا يجي وقت نمسحو هذه الفضلات ونحوّلها إلى بيوت خيرية لو كان ماجاتش عندك حصانة أستاذ جامعي، كنت مسحت بيك الأرض مثل الجرو .**
- **في أعماقي تأسفت كثيرا على إستشهاد والدي وعلى تغريبي إلى إيطاليا للدراسة وعلى مريم التي تحملت الرصاصة** [1]".

ومما سبق ندرك أن بعد شقة الفكر بينهما عمقت مأساة الأستاذ وشردت نفسه، فسيان عنده الموت والحياة، ولذا لا يجد مبررا لعيشه في مدينة كهذه، كان يحلم فيها بالتغيير والسير فيها على خطى والده الشهيد، يتذكر عندما استقلت البلاد، وامتلكه حزن كبير ليلتها " **سألت أمّك خلاص الحرب كملت؟ وكيفاش راح نُصير جندي ؟ تعذبك الذاكرة، وتؤذيك هذه الأجواء التي لا ينتهي حنينها** ". [2]

فبعد كل هذا ليس ثمة ما يدفعه إلى العيش، فيأتي الإنتحار الملاذ الوحيد الذي يخلصه من عذابات هذه المدينة التي لا تنتهي :" **كان الألم الذي يملأ دماغي إثر لكمة حارس النّوايا، بدأ يتلاشى شيئا فشيئا وبدأت أستعيد حالة حزني الأولى وإصراري للذهاب حتى النهاية إلى مرتفعات تليملي، أشعر بالرغبة الكبيرة للوقوف على الجسر الذي أكل**

---

[1] المرجع السابق. ص 224 .

[2] المرجع نفسه. ص 16 .

شاعرة(*) **هذا البلد** ". [1] وقبل أن يلقي بنفسه من على هذا الجسر يمزق بطاقة تعريفه الوطنية بأسف كبير، ثم يسحق نظارتيه تحت قدميه، كانتا تحملان أستاذيته بكبرياء، ويأتي جواز سفره يتأمله كثيرا:" **بدأت تريش أوراقه مثل دجاجة خضراء نزعت ورقته الأولى بصورتك الملونة ثم الورقة الثانية والثالثة بعدها صار جواز سفرك مثل كرّاس مدرسي لطفل بليد، دحرجته من فوق، سمعت** صوته **زهز يرتطم بالوحل بقوة شديدة لا وطن لي وطني الوحيد داخل قلبي ولون عينيك** ". [2] وبعدها تأتي الرواية التي تحمل عنوان، سيدة المقام يرفع أوراقها بصعوبة " **لم يعد للكتابة معنى بدأت يعثرها فصلا فصلا حتى يكون وقع الألم محتملا، الفصول الأولى سقطت مثقلة بمياه الأمطار** ". [3]" وجاء الأن تصفية حسابه مع نفسه، فبينما صوت فيروز ينبعث من أحد البنايات العالية صرخ بأعلى صوته " **أيّها القتلة أخرجو من قيامتنا أخرجوا من أحزاننا وأفراحنا أتركونا نموت ونحيا كما نشاء، أيها القتلة أخرجوا من أصدائنا وأشلائنا، أخرجوا من دورتنا الدموية** ". [4] وعلى أصداء هذه الكلمات يلقي الأستاذ بنفسه من على الجسر لينسحب نهائيا وبشكل اختياري من العالم .

إنّ كل مسحة من مسحات هذا الرجل تذكرنا بالبطل الوجودي الذي تطحنه الغربة والأزمة ويغدو الحزن لديه قدرا يتعايش معه، والموت ملاذا وملجأ ينقذه من براثن هذا العالم الزري . حتى الجنس لديه وعاءا تتشكل فيه كل معالم المأساة التي يحياها بكل أبعاده فهو الذي يقول" **ما أحوجني إلى وجودك، أحتاجك، في حاجة ماسة إليك** ". [5] " **مريم يا سحر الغواية وصمت العاشق ولغة التقديس ... الذين اغتصبوك كانوا قتلة ... تزحلقت يدي إلى صدرك، نهديك .....كنت مريم !! كنت حقيقتي الوحيدة** ".[6] وفي لحظة شبقهما نلمس البطل يتمزق ما بداخله خوفا مما سيأتي، كونه لا يملك هذه اللحظة بالذات " **قَبلْتُ جسدك من شعرة الرأس إلى القدم المتقن الصغير الذي يحمل جسدك، كنت تغيمين مثل المسحور بذهول اللحظة التي لا تصدق إلا بصعوبة ... كانت الأشواق تندفع دفعةً واحدةً مثل الفرح المزوج بالخوف المزمن، انتابتني رغبةً البكاء ...أسكت لا تبك لست إمرأة النساء فقط يبكين في بلدتنا** ". [7] حتى وهي تبادله الحب نفسه تقول:" أنا **كذلك أحبك. لكن شيئا ما في قلبي يعذبني لست أدري أي سهم أدخلني إلى عينيك لأنام حزينة في أعماقك، للحب رائحة للموت رائحة، للمأساة رائحة** ". [8] فكلاهما إذن رمز لشقاء الإنسان المعاصر الذي يطارده الخوف والقلق والعبث كمصير محتوم، وليس ثمة مفر من معايشته، حتى وهي تعالج إغفائات الموت الأخيرة تتمنى أن تغلق عينيها على وجه أستاذها وتريد أن تقول أشياء كثيرة ترفض أن تدفن معها " **تعرف يا حبيبي أريد أن أفتح عيني عليك وأغلقهما للمرّة الأخيرة على وجهك**

(*) الشاعرة هي " صفية كتو" التي انتحرت عند الجسر نفيه .

[1] المرجع السابق. ص 231 .

[2] المرجع نفسه.ص 276 .

[3] المرجع نفسه.ص 279 .

[4] المرجع نفسه. ص 283 .

[5] المرجع نفسه. ص 132/131 .

[6] المرجع نفسه. ص 133 .

[7] المرجع نفسه. ص 133 .

[8] المرجع نفسه. ص 130/19 .

- **لا تتعبي نفسك أرجوك**
- **من يسبق في الموت، أنا أم انت ؟**
- **وهل من الضروري طرح هذا السؤال ؟.**
- **أنت قلت لي، عندما يأتي الموت سأقول لك، قلْ ....**
- .....
- **لا ترهقي نفسك سترين، ستشفين وسنعود لممارسة كل الحماقات التي نسيناها**
- **في قلبي أشياء كثيرة، أريد أن قولها دفعة واحدة لا أريد أن أموت وهي معي".** [1]

ولا نخال هذا المشهد بعيدا عن مشهد انتحار الأستاذ وفي نفسه بقايا ذكريات حزينة عاشها مع مريم، وتذكرها لحظة سقوطه من على الجسر الممتد في العاصمة في بحة الشيخ غفور المغني الشعبي في مدينة ندرومة التاريخية وهو يقول : **أنا مجفاك كويتني ، آولفي مريم، كيف الحال يا الباهية، كيف الحال يا الباهية، كيف الحال؟؟....** "[2]

فموتهما هنا تعبير حاد عن أزمة حياتهما المفروضة عليهما، وعلاقاتهما الجنسية وإن كانت غير مشروعة مرآة انعكس فيها اغترا بهما بكل أبعاده ورموزه، حاولا من خلاله أقصد " الجنس " أن يثبت كلا منهما وجوده المنتفي في نفسه وفي بلده، لكن حتى هذه العلاقة بدل أن تمنحهما الثقة والعطف تعمق مأساتهما وتضاعف حدتها في كونها :

العلاقة غير مشروعة؛ أولا يطاردها الدين والعرف والقانون. وعلاقة مبتورة؛ تجمعت فيها أحاسيس مريضة لم تكن أكثر من لحظة هروب إلى الأمام والقفز عى الحواجز ، فمريم وهبت جسدها لأستاذها هربا من طليقها وعمها ووضع مجتمعها لا غير، ولم تكن بالنسبة لديه غير اللحظة التي يفرغ فيها شبقه المهووس المعجون بجرحات السنين الحبلى بالألم، ولذا لم تثمر علاقاتهما الجنسية رغم تعدد لقاءاتهما .

أما أهم النتائج المتوخاة هنا فهي كالتالي :

1- جاء الجنس هنا لغة مشحونة بطاقة تعبيرية مكثفة عبرت عن مأساة الإنسان المحطم فيما بعد انتفاضة أكتوبر، ودخول البلاد حالة الطوارىء التي أفقدتها توازنها المادي والمعنوي على السواء، ونلمس هذا في مجمل الملفوظات المستعملة فيما بين الأبطال أنفسهم (الحزن، العبث، الغربة، الغثيان، التمرد ....) كما نكتشفها في نهاياتهم وانسحاباتهم المتكررة مع اللاستقرار واللأمن، ويظهر هذا جليا في انسحاب البشير الموريسكي وموت المجذوب، كذا انتفاء صوت كلا من ماريانة وماريوشة بموت من يمثلهما ويتكلم عن مأساتهما، كما أن موت مريم وانتحار أستاذها صرخة عظمى موجهة ضد عبثية هذا العالم الذي نعيشه بعفونته حتى النخاع .

2- يكاد يكون الحديث عن الجنس أو المرأة في مواطن عدة من الروايتين حديثا فلسفيا اصطبغ بظلال كثيفة أبعدته في كثير من الأحيان عن أبعاده الحسيّة والمرئية، ليتلبس بمعان أخرى تخدم البناء الدرامي للرواية .

فالنهد وإن كان رمز النضج والإغراء ورمز الخصوبة والعطاء يأتي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ببعد آخر يدين الحاكم الطاغية شهريار بن المقتدر: " **أخرج نهدها المنتصب أمامه. تأمله طويلا ...عركه بقوة ...وضع النهد المعروك بين شفتيه مص المصة الأولى وتوقف مبتعدا عنها تاركا نهدها عاريا، شعر بالمرارة تصعد من فمه** ...قال لها

---

[1] المرجع السابق. ص 247 .

[2] المرجع نفسه. ص 284 .

بنوع من الإنزعاج : ...**لا تعطين صدرك إلاّ لمن تعشقين، لحظات شبقك المهووس يتحول حليبك إلى ماء زلال، والأن صرت مرة مثل الحنظل** ".[1] في حين أنّ النهد عند الموريسكي يدر حليبا وماء زلال .

كما قد تتلبس المرأة هنا بالمدينة نفسها التي يتعشقها الكاتب في رواياته، ها هو أستاذ الفن الكلاسيكي بعد أن خرج من المستشفى يحمل في ذاكرته صورة مريم يحملها برّاد الجثث يقول :" **كانت هي المدينة، هي الأشجار، هي البنايات، هي الشوق، هي الهواء البارد الساخن في الفراغ المليئ بالتشوهات، هي قطرات المطر البلوريّة التي كانت تتسرب إلى جسدي، هي بـــحري المتوحـــد بين شواطئه المهجـــورة** ".[2]

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

---

[1] الأعرج واسيني،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ص 257 .

[2] الأعرج واسيني. سيدة المقام . ص 32.

الفصـــــل الثالث

سياقات الجنس بين الوعي القائم والممكن والزائف

توطئـــــة

أولا: تجليات الوعي القائم في " الجنس ومعادلة الصراع"

1- الرواية والصراع الإيديولوجي

1-1 الإيديولوجية النفعيـــة

1-2 الإيديولوجية التغييرية

2- ملامح النظام الأبوي الإقطاعي

2-1 العلاقة بين الرجل والمرأة في ظل النظام الأبوي

2-2 قيمـــة الذكـــر والسلطـــة الذكريـــــة

2-3 قيمـــة الشـــرف والبكـــارة في المجتمع الأبوي

ثانيا: تجليات الوعي الممكن في " الجنس ومعادلة الصراع الطبقي "

1- أنسنـــة العلاقـــات الجنسيـــة

2- الجنس واستعادة الحرية المسلوبة

ثالثا : تجليات الوعي القائم في " الجنس ومحك التجربة الوجودية "

1 – الروايـــــة والصـــــراع الإيـــــديولوجـــــي

2 – تشيء العلاقات الجنسية وتصدع ذوات الفاعلين

3 – الانحراف الجنسي في ظل النظام الأبوي الإقطاعي

رابعا : تجليات الوعي الممكن في " الجنس ومحك التجربة الوجودية"

1 – الجنـــــس وتراجـــــع النظـــــام الأبـــــوي

2 – تحرير خطاب الجنس من عقدة الإثم والتخجيل

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

توطئـــــة :

ننطلق في دراسة هذا الفصل من تحديد الإطار المعرفي والنظري الذي نعالج من خلاله موضوع الجنس، وأبعاده الدلاّلية، بوصفها نسقا من الأفكار المبثوثة في النص والمعبر عنها في ملفوظ المتكلمين والراوي على حدّ سواء، والمشخصة في الوقت ذاته في لغة الروايّة .

ويعتمد حديثنا هذا على المرتكزات الفكريّة والفلسفية التي تؤطر هذه الأبعاد والتي تحدد بدورها مسارات بحثنا هذا، دون الولوج في البحث عن التركيب الذي بنيت عليه المتواليات السرديّة، وكيفيّة اشتغال عناصره، داخل الروايّة، لأنّ هذا ما أرجأناه للفصل الأخير .

يرى المفكر الروسي، جورج بليغانوف " **أنّ الأعمال الأدبية كانت تتحدث باستمرار عن شيء ما، وبالتالي فهي تعبر عن شيء معين، ولا يمكن أن يوجد عمل أدبي بلا مضمون فكري، حتى الأعمال التي تعود لمؤلفين لا يهتمون بالمضمون فهي تجسد بشكل أو بآخر فكرة معينة، وتدافع عن رأي معيّن** ". [1] وهذا يعني ودونما شك أنّ الأدب انتاج فني يعكس بصورة مباشرة جملة من التشكلات التي يعيشها ويصورها بعيدا عن كل نظرة بسيطيّة من شأنها أن تحوله إلى منشور سياسي بحت، أو إعلان عن ايديولوجيّة صرفة، وهذا لأنّ الواقع الذي ينقل إلى الأدب يتم عبر انزياحيات جماليّة وأسلوبيّة ووفق عمليّة جدّ معقدة، تستوعب الحاضر والماضي، وتستشرف المستقبل بكل أفكاره وأبعاده النفسية والاجتماعية، وتحافظ في الوقت نفسه على حدود الفن. فالفنان لهذا " **يقوم بإعادة تشكيل العناصر التي يلتقطها، ليتسنى له ابداع صورة فنية متكاملة** ". [2] هذه الصورة تبتعد قدر الإمكان عن شعريّة حالمة تغرقها في بحر من الخيال الواهم، أو لتصرفها عن سبر أغوار النفس البشرية؛ بالتقاط أدق أحاسيسها المرهقة فيكون بذلك الفنان مجرد عاكس لمجريات تدور داخله وأمام عينيه وهذا قصد وضع الانتاج الفني ضمن نتاجات المجتمع التي بها نفهم الحياة وندركها، فمن خلال هذا الفنان نتعرف عن موقفه من العالم في تعاطفه معه أو حقده عليه و " **يعد موقفه من الإنسان والمجتمع وسيلة لبناء الشخصية ونظرتها إلى العالم وأخلاقها...فعلاقة الإنسان بالفن معقدة** ".[3] وهذا يعني ان العمل الأدبي يزخر بإمكانيات فنية شتى تجعله يستوعب التجارب الإنسانية والتوجهات الإيديولوجية، ويعيد طرحها في شكل جديد دون أن يطمس جوهرها الأساسي أو يحرفها على حدّ تعبير الأستاذ عمر عيلان. ولذا فإن تعاملنا مع العمل الأدبي ينبغي له التعمق والتمحيص القائمان على الملاحظة والمقارنة بين الواقع الإقتصادي والاجتماعي للمرحلة التي أنتج فيها النص، وبيّن قناعات الكاتب وتوجهاته، على أن لا يكون تحليلنا آليا يأخذ بالمظاهر البارزة في النص، أو أن ننمذج شخصياتها وأحداثها ونصوغها ضمن أحكام نقديّة صارمة، وهذا لأنّ العمليّة الإبداعية ليست من السهولة بما كان حيث تطرح نفسها بلا عناء في مضامين النصوص الإبداعيّة، فمعرفة ما قصده الكاتب في نصه والتحقق من نواياه قد يختفي نهائيا من الأثر الأدبي، ويفسح المجال لتجليات مخالفة تماما. كما قد يكون المسكوت عنه هو المعنى المقصود والذي يملك في الوقت نفسه سلطة المتصرف في الانتاج الفني، وبالتالي يستمد النص الغائب حضوره ضمن فرضية الإقصاء التي يملكها النص الحاضر، وهذا ما عبر عليه فيليب

---

(1) بليخانوف جورج، الأدب وعلم الجمال. المطبعة السياسية، موسكو : 1958 . ص 150 .

(2) عمر عيلان، الرواية والإيديولوجية. ص 23.

(3) يوري لوكين، الإيديولوجية والفن. تر: رضا الطاهر. مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي. ط1 . 1985 . ص 76 .

هامون في قوله " **إنّ الغياب هو الذي يشير إلى الايديولوجيّة، وتتجلى في الفراغات، الدرجة الصفر، الاختصارات، المسكوت عنه، الضمني ، البياض** ". [1]

ولعل المنهج الذي يمكن من خلاله الولوج إلى هذه المقاربات النقديّة سبق وأن أعلنا عنه في مقدمة البحث، وهو ما أسسه جورج لوكاتش، وتلميذه لوسيان غولدمان، والذي يسعى إلى تأسيس جماليّة روائية لا تكتفي بدراسة المضامين، بل تحاول أيضا أن تعطي أهميّة كبيرة للأشكال الأدبيّة ضمن ما أسمّاه لوسيان غولدمان بالبنيويّة التكوينيّة، والتي تركز على الطابع الاجتماعي للإبداع، غير أنّ العمل الأدبي لا يمثل القيم الفكريّة للمجتمع بأكمله، بل يتضمن بنيّة ذهنيّة فقط لاحدى التصورات الموجودة في الواقع، والتي تتبناها فئة دون الأخرى حيث تبقى في الأخير "**حريّة الكاتب هي الأساس في عمليّة التشكيل الجمالي** ". [2]

إنّ هذا المنطلق يُعد نقطة هامة في خصوصية الناقد، فهو لا يرى في النتاج الفني انعكاس آلي تلقائي لتشكيلات الواقع المختلفة بما فيها من أيديولوجيات متصارعة ليست بالضرورة ايديولوجية الفرد المبدع، كما أن العمليّة الإبداعية عنده لا تتم بتلقائية يفقد فيها المبدع والإبداع روحهما على السواء، وعلى الأديب أن لا يوظف نواياه الواعيّة بشكل مبالغ فيه، لأنّ هذا النزوع من شأنه أن يحطم روح العمل الإبداعي ويبعده عن واقعيته ويشكله في صورة تتميز برصد الوقائع الصرفة والتحكم التنميطي للشخصيات الروائية والتوجه المطلق للأحداث، إذ على الكاتب أن يجعل أفكاره الفلسفيّة والسياسيّة تتحاور مع أشكال الوعي الأخرى بشكل طبيعي في ثنايا إنتاجه الأدبي " **إنّ كل إنتصار للنوايا الواعيّة للكاتب سيكون مميتا للعمل الأدبي الذي تتوقف قيمته الأستيتيقية على المقياس الذي يعبر فيه رغم وضد النوايا والقناعات الواعيّة للكاتب عن الكيفيّة التي يحس بها الكاتب من خلالها، وينظر عبرها إلى شخصياته** ". [3]

كما يقدم لنا غولدمان في هذا المسار المقترح مفهومين متلازمين ومتكاملين هما، الفهم La compression والتفسير l'explication وتقتضي عمليّة الفهم البحث في بنية النص الداخلية، ومكوناتها الفكريّة والجماليّة دون الاستعانة بوسائط خارجية، وهو ما عبر عليه غولدمان نفسه بقوله إنّ الفهم " **مسألة تتعلق بالتماسك الباطني للنص، وهو يفترض أن نتناول النص حرفيّا، كل النص، ولا شيء سوى النص** ". [4] وبعد الانتهاء من هذه المرحلة نمر إلى مرحلة تفسير البنية النصيّة ذات البعد الفكري ووصلها بنمط فكري خاص في البيئة الاجتماعية تتبناه ذات اجتماعية .

من خلال الخطوات السابقة نلاحظ أن البنيويّة التكوينيّة قد تجاوزت إلى حد ما النقد السوسيولوجي المادي المقترن بشكل نظري بمرتكزات الفلسفة الماديّة الجدليّة، وتميزت بمرونة كبيرة لما طرحته من مفاهيم في التحليل السوسيولوجي للنصوص الأدبيّة، بعيدا عن كل تنميط ايديولوجي ضيق، وخصوصا بالإضافات التي طرحها الناقد ميخائيل باختين Mekail Bakhtine في كتابية " الماركسية وفلسفة اللغة " سنة 1929، وشعريّة دوستويفسكي سنة 1928 والتي شدد فيهما على العلاقة العميقة بين اللغة والإيديولوجيّة انطلاقا من أنّ الوجود الاجتماعي ينجز أشكالا مختلفة للوعي، ويخضع في أساسه إلى طبيعة الوجود الفعلي للأفراد بوضعياتهم الإقتصادية والاجتماعيّة، فطبيعة التواصل الإنساني تجعل اللغة تحمل دلائل مجتمعية موسومة بخصائص الفئة، أو العصر الذي تنقله " **فالكلمات منسوجة**

---

(1) Philipe Homon , Texte et idéologie poétique N° : 049.Edition seuil. Paris : 1982 .page 108.

(2) Lucien Coldmann, pour une sociologie du roman . page 35 .

(3) غولدمان لوسيان وآخرون، النبويّة التكوينية والنقد الأدبي. تر : محمد برادة وآخرون. ص 17.

(4) غولدمان لوسيان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي. تر : مصطفى المسناوي. دار الحداثة، بيروت : ط1. 1981 . ص 14 .

من خيوط ايديولوجيّة عديدة لا تحصى، إنها لحمة العلاقات المجتمعية بجميع مجالاتها ...ومن ثمة ستكون الكلمة المؤثر الأكثر ملموسيّة لكل التحولات المجتمعية ". [1] ، ومن هنا فإنّ مقاربة النص الأدبي لا ينبغي أن يتناول اللغة من منظور لساني بحت يقتصر فيها البحث على المستوى التركيبي الذي يربط النتائج بصيغ الكتابة عند المبدع، بل تخطو الدراسة نحو التركيز على السياقات اللغويّة الاجتماعيّة، والتي يقصد بها مخائيل الخلفيات السوسيو تاريخية والطبقية للأفراد، فالتمايز الاجتماعي يفترض تباينا في الاهتمامات والانشغالات، واختلافا في الرؤية والتصور والهدف، ولذلك " **تتراءى وراء جميع اللغات الإجتماعيّة صورة المتكلمين بملابسهم الملموسة الاجتماعيّة، والتاريخية ... ويصبح الجنس الروائي لا يجسد الإنسان بل صورة لغته** ". [2] ولهذا فلا بد من تحليل عميق وجاد للكلمة كدليّل مجتمعي، حتى يمكن فهم كيفيّة إشتغالها كأداة للوعي، كما تستطيع الكلمة بفضل هذا الدور الإستثنائي الذي تؤديه كأداة للوعي أن تشتغل كعنصر أساسي مرافق لكل ابداع إيديولوجي.

بقي أن نعرض أنماط الوعي التي طرحها الناقد لوسيان غولدمان والتي أسس عليها جميع مقولاته المركزيّة في البنية التكوينية، وعدّ منها أنماط ثلاث :1-الوعي القائم، الواقع، 2- الوعي الممكن، 3- الوعي الزائف .

1- الوعي القائم – الواقع - :

يعرّف غولدمان الوعي القائم أو الفعلي بأنّه " **الوعي الناجم عن الماضي ومختلف حيثياته وظروفه وأحداثه، فكل مجموعة اجتماعية تسعى إلى فهم الواقع انطلاقا من ظروفها المعيشية** ". [3] فالوعي المحدد هنا هو الذي يمتلكه أفراد أو طبقة أو جماعة اجتماعية سواء أكان فكرها سائدا أو غير سائد، ولا نستطيع تمزيق شرنقة المسلّمات النظرية المتجذرة في الواقع فتكتفي " **ببناء منظورها البسيط انطلاقا من سياق العلاقات المتحكمة في نمط وأسلوب الحياة اليومية، ولا يمكنها الانتقال إلى بناء "رؤية للعالم " إلاّ إذا بلغت أقصى درجات التطور النظري والفكري واستوعبت حقيقتها وموقعها المرتبط بأقصى درجات الوعي الممكن** ". [4] وهذا يعني أنه ليس لكل وعي واقع إمكانية الرقي إلى درجات الوعي الممكن إلاّ إذا عبّر في الوقت نفسه على رؤية للعالم تجسدها طبقة ما، وتنتقل من خلالها إلى عالم الإنسجام والتلاؤم الذي قصده غولدمان بين طموحات وآمال الفئة المالكة لهذا الوعي وطبيعة مشاريع الأمة واتجاهاتها الفكريّة .

2- الوعـــي الممكن :

من خلال الصلة الوثيقة بين البنيّة الفكريّة في المجتمع والتصور الفعلي للعلاقات الإنسانيّة التي ترتقى إلى مستوى يتجاوز الواقعي، ويرقى إلى آفاق فلسفيّة تؤسس للوعي الجماعي في صورته الميثالية، عرّف لوسيان غولدمان الوعي الممكن بقوله " **أنّه أقصى درجة من التماثل مع الواقع يمكن أن يبلغه الوعي الجماعي دون أن تضطر**

---

(1) باختين ميخائيل، الماركسيّة وفلسفة اللغة. تر : محمد البكري ويمنى العيد. دار بوتقال للنشر، الدار البيضاء : ط1 . 1986. ص 30/29 .

(2) باختين ميخائيل، الخطاب الروائي ." تر : محمد برادة. دار الأمان للنشر التوزيع. الرباط : ط2 .1987 . ص 92 .

(3) جمال شحيد، في البنيويّة التركيبية. دار ابن رشد . بيروت : ط1 . 1982 .ص 40.

(4) عيلان عمر، الرواية والإيديولوجيّة . ص 121 .

الجماعة إلى التخلي عن بنيتها،و هذا الوعي المتجلى في العمل الأدبي والفني والفكري لا يترجم ما يقولون أو ما يفكرون بالفعل وإنما يكشف لأفراد المجموعة ما كانوا يفكرون فيه دون علم منهم ". [1]

وهذا الوعي هو المستوى الذي من المفروض أن تتبناه هذه الفئة أو الطبقة، لكنها تبقى بعيدة عنه نظرا لضغط وهيمنة الوعي الآخر الذي يقوم على تشويه حقيقة العالم انطلاقا من وهم ايديولوجي تحكمه هذه الطبقات المسيطرة .

يأتي هذا الوعي الممكن انطلاقا من رؤية كونية للواقع أو ما أسماه الناقد نفسه "برؤية العالم " Vision du monde والتي يحددها " **بمجموعة من التطلعات والعوطف والأفكار التي توّحد أفراد المجموعة أو الطبقة لمواجهة مجموعات أخرى، هذه الوحدة تنبثق من فعاليات الوعي الجماعي في تماسكه وتشابك عناصره ".** [2] فمفهوم رؤية العالم هنا ليس فيه أدنى تناقض مع ما يطرح عن الوعي الممكن رغم محاولات التميز بينهما، فلئن كانت رؤية العالم تصور كامل للواقع الذي ظهرت فيه بمعرفة عالم العلاقات السببية التي تنظم سيرورة الحياة بين الأفراد، والتي تدفعهم إلى خلق كيانات متعاضدة بنيويا في المجتمع، فإنّ الوعي الممكن أيضا نضال متميز بين عناصر المجموعة والذي يستمد قوته وخصوصيته من خلال السمات المشتركة بين الأفراد أو الطبقة الاجتماعيّة ذاتها، أو بمعنى آخر خلق آفاق محددة للتواصل بطريقة خاصة وهو بلا شك " **الشعور بالإنتماء إلى الشيء المختار، وإلى الأفق الذي يحققه النسق المطلق للأفكار، القادر على امداد الإنسان بتفسير لمعنى التاريخ ولمعنى ذاته وموقعها من الوجود ".** [3]

ويوضح غولدمان نفسه هذه العلاقة بقوله " **إنّ الحد الأقصى من الوعي الممكن لدى طبقة اجتماعيّة معينة بشكل دائما رؤية للعالم متماسكة نفسيا وتستطيع أن تعبر عن نفسها على الصعيد الديني أو الفلسفي أو الأدبي أو الفـــني ".** [4]

3- الوعي الزائف :

لم يضع الناقد لوسيان غولدمان في مرتكزاته النقديّة حول البنيويّة التكوينية تعريفا دقيقا لماهيّة الوعي الزائف مثلما تطرق للوعي الواقع والممكن، وذلك راجع إلى أنّ ما سكت عنه بين ثنايا كتابه بخصوص الوعي هو ما أراد قوله، وبهذا يتشكل تعريف الوعي الزائف من خلال تعريفه لنمطي الوعي السابقيّن حتى و لم يفرده بتعريف خاص . فهو حين يرى أن الوعي هو أقصى حد من التلاؤم تبلغه جماعة ما أو طبقة اجتماعيّة دون أن تغير من بنيتها التكوينية، والتي لا تعرف الثبات أو السكون، كما أنّها لا تهادن قوى الرجعيّة أو تتلبس بلبوسها وتتحدث بلغتها، هو في الوقت ذاته يعرّف الوعي الزائف الذي يعكس إلى حد ما التصالح مع الواقع ومقوماته الأساسيّة (السياسيّة، القانون، الأعراف ...) وتعبر فيه الطبقة الاجتماعيّة عن قيم وأفكار لا تناسبها، كما قد تستعير قاموسًا لغويا لم يخلق لها. بل، وجد لغيرها، بمعنى آخر إن اختلاف أفراد المجتمع الناجم عن اختلاف إيديولوجياتهم وتفاعلهم مع خصوصيات مجتمعهم، من شأنها أن تخلق صراعًا فيما بينهم .

فبينما تسعى الطبقة المسيطرة في المجتمع لفرض أفكارها واستقطاب كل أشكال التفكير الموجودة في المجتمع واحتوائها لتضم إلى جانب هيمنتها الماديّة سيطرة فكريّة، لأن أفكار الطبقة المسيطرة هي دائما في كل زمن الأفكار السائدة،

---

(1) Lucien Coldmann, Marxisme et sciences humaines. page 240 .

(2)) Lucien Coldmann, Le dieu cahé . page 25 .

(3) نبيل محمد السمالوطي، الإيديولوجيّة وعلم الإجتماع المعاصر. مطبعة دار المعارف. مصر . ص 205 .

(4) Lucien Coldmann, Science humaines et philosophie, édition puf. 1952 . page 109

بمعنى آخر فالطبقة المالكة للقوة الماديّة المتحكمة في المجتمع تمثل في ذات الوقت القوة الروحيّة المهيمنة في ذلك المجتمع، والطبقة التي لا تملك وسائل الانتاج المادي لا تملك أيضا وسائل الإنتاج الروحي .

وبالمقابل من هذا تأتي أفكار الطبقات العديمة الخاضعة للأفكار المسيطرة، وفي هذا النوع تغدو السيطرة الماديّة سيطرة عقليّة تفقد الطبقة الكادحة روح التصدي للايديولوجية السائدة، الأمر الذي يدفع بالطبقة المهمشة إلى أن تمتص ايديولوجيّة الطبقة الحاكمة، ومن هنا يتكون الوعي الزائف بالواقع الذي يتسم بالفساد والانحياز والاستغلال بعيدا عن رؤية العلاقات الإنسانية في شكلها الحقيقي والطبقي، والناجم من الأساس في تبني الطبقة المسحوقة أفكار غيرها دون وعي فعلي بذلك .

إذا أخذنا بهذه المفاهيم النظريّة كأدوات منهجيّة في التعامل مع النصوص الروائية المقدمة للدراسة سلفًا، فإنه بامكاننا تحديد أشكال الوعي المتنوعة مجسدة في أفكار الشخصيات الروائية، باختلاف مواقعها وكثافة حضورها في العمل الروائي، لنتبين بذلك طبيعة الخلفيات الإيديولوجية التي شكلّت موضوع الجنس .

على أنّ هذه التجليات لأنماط الوعي في الأعمال الروائية تبقى مجرد مقاربات نقديّة لا غير، خاضعة للتحوّل والتغيير لكونها مرتبطة بالواقع، وما يحمله من تناقضات شتى تجعل من أيّ دراسة حولّه مرشحة للفشل والنجاح على حدّ سواء .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا : تجليات الوعي القائم في " الجنس ومعادلة الصراع الطبقي "

1- الرواية والصراع الإيديولوجي :

ظهر مصطلح الإيديولوجيّة لأول مرة في مذكرة الباحث الفرنسي "ديستوت دوتراسي "Destut de tracy سنة 1796[1]، وتعني في اللغة اللاتينية ideo الفكر، و logie يعني علم بمعنى علم يعيش بإيجاد مبحث يهتم بالأفكار ويدرسها وفق قوانين عمليّة تجريبيّة غير تجريديّة، فهو بذلك يستبعد كل ما هو ميتافيزيقي ينبثق في أساسه من تأملات نفسيّة لا تمت إلى المحسوس بصلة، ويدعم هذا القول تراسي بقوله :" **إنّ كلمة إيديولوجيّة تستبعد كل ما هو شكي ومجهول، ولا تستدعي في الذهن أي فكرة خاطئة وغامضة** ". [2] إنها بهذا تماثل كل حالة تقدمها الحالات النفسيّة من تصورات وأفكار يصعب فصلها عن الفلسفات الميثالية أو الأفكار الطوباوية، وهي أقرب إلى حضور اجتماعي مسلم به، يسبر شبكة الفعل الاجتماعي المتجذر في الواقع المعيش، والمؤسس لنظام يضبط التوجه العام لكل الفئات والطبقات الاجتماعيّة دون تمييز .

ويقدم الباحث كارل مانهايم Karl Manheim وهو من أبرز المنظرين في ميادين علم اجتماع المعرفة الإيديولوجيّة وفق التصنيف الآتي [3]:

أ- الإيديولوجية السائدة والمنتشرة : وهي مركبة من أفكار ومعتقدات مبثوثة عبر تقاسيم النظام القائم، وتعمل تارة على تبريره، وحينا آخر على تأكيد حضوره، يساعدها في ذلك مختلف الأجهزة السياسيّة والقانونيّة والدينيّة والمدرسيّة والإعلاميّة والثقافية والقمعية، وتعمل وفق مسار الطبقة الحاكمة تمدها بالعون وقوة الاستمرار .

ب- **الإيديولوجية المعارضـــــة** : وهي إيديولوجيّة الطبقة المحكومة المتسمة بالتلقائية والبساطة والواقعة تحت قهر الطبقة الحاكمة، الساعيّة للإمساك بالسلطة وتغيير نظام الحكم السائد وهي في قطيعة تامة مع النظام القائم .

ج- **الإيديولوجية المشتركة** : وهي تشكيل هجين يجمع في ثناياه مختلف الإيديولوجيات السائدة والمعارضة، وهي أشبه شيء بما يسميه المفكر الإيطالي أنطونيو غرامش gramsci Antonio (بإيديولوجيا الأنتلجاسيا)، والتي تشكل طبقة اجتماعيّة متجانسة، وتنظر إلى الإيديولوجيات نظرة متوازنة مقارنة، تنقد قيمتها انطلاقا من التأمل في خصائصها .ولكونها ملتقى الإيديولوجيات السائدة هو ما " **يسمح لبعض أفرادها بامتلاك حريّة أكبر للتأمل الموضوعي في الإيديولوجيّات** ". [4]

والرواية كجنس أدبي متميز تعد من أكثر الأجناس الأدبية اتساعًا للإيديولوجيا بأصنافها الثلاث، لكونها نسقًا من العلاقات والنسق لا يتأسس في ذاته إلاّ من خلال التناقضات، وكما أنّ الإيديولوجيا أيضا تدخل في الرواية كمادة أولية لتشييد بنيتها، فإنّ الرواية أيضا تدرج ضمن الحقل الإيديولوجي، لأنّها مغامرة فكريّة في خضم الصراع الإنساني، وهي تقوم في هذه الحالة بمهمة مزدوجة " **توظف الإيديولوجيّات، وتقتحم عالم الصراع الإيديولوجي**، او

---

(1) ريمون بودون فرانسوا بوريكو، المعجم النفسي لعلم الإجتماع، تر : سليم حداد. ديوان المطبوعات الجامعية، المؤسسة الوطنية الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. الجزائر : ط1. 1986 . مادة ايديولوجية . ص

(2) Olivier reboul, langage et idéologie. édition puf , paris : 1980 page 17 .

(3) فريديريك معتوق، تطور علم اجتماع المعرفة. دار الطليعة للطباعة، بيروت : ط1. 1982. ص 159 .

(4) لحميداني حميد، النقد الروائي والإيديولوجيّا. المركز الثقافي العربي، بيروت : ط1 . 1991 . ص 20 .

البحث المعرفي "[1] في الوقت نفسه لا يعد الأديب حينها ميكروفونًا من خلاله يصوغ سياسيّة جوفاء تدين أو تؤله طرفا ما على حساب الآخر .

إذا ما حاولنا تتبع هذه الخُطى النظريّة في متن روايات الأعرج واسيني الممتدة في المرحلة الأولى (1979-1984). أسمكننا البحث أن نميّز إيديولوجيتين بارزتين قامت على معالمهما ركائز الوعي القائم وهما :

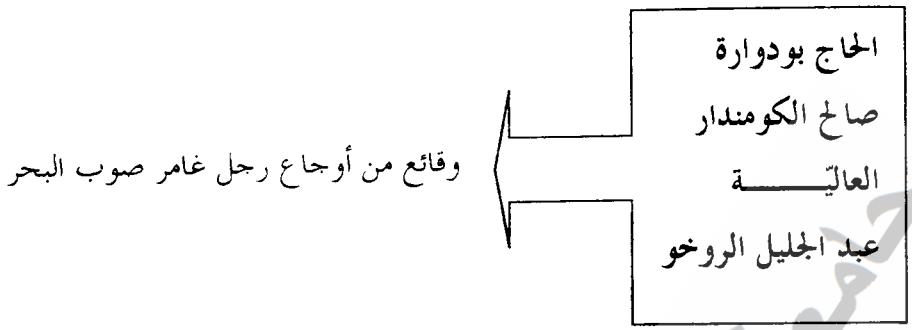
1-1 الإيديولوجية النفعـــــيّة : وتمثلها الطبقة الحاكمة المحضة بقيم وأفكار الماضي الموروث، تتصل بدرجة كبيرة بنزعات فرديّة أنانيّة تأخذ في الغالب صفة الإقطاع أو الإيديولوجيّة الإقطاعيّة، وتستمد خطابها من التاريخ والواقع والدين، كما تسعى لتبرير كلّ مواقفها مرتكزة على هذه الواقع، مصارعة كلّ الإيديولوجيّات التي تعترض سبيل تحقيق مصالحها بشتى الأساليب المتاحة " **فبشري للمواجهة والصداميّة، إذا كانت في مركز قوة، وتأثير، وتعود للمراوغة والملاينة منطلقة من القاعدة النفعيّة، الغاية تبرر الوسيلة** ". [2]

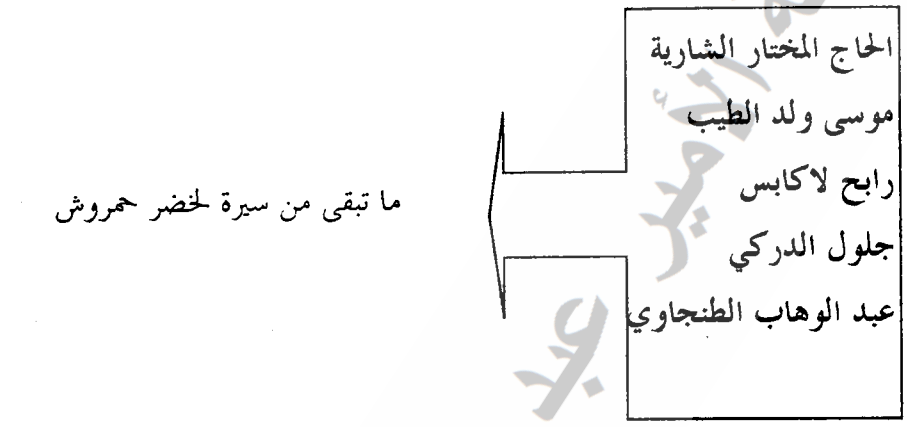
وتخترق هذه الإيديولوجيّة النغعيّة في روايات المرحلة الأولى عدة مستويّات تمتد من اللبنة الاجتماعيّة وعلاقاتها المتعددة إلى التصورات الفكريّة والنظريّة والقناعات السياسيّة، شاملة بذلك جميع مجالات الواقع الحياتي، رافعة في الوقت نفسه لواء مصالحها التي لا يجوز لأحد المساس بها أو إلحاق الضرر لها، منطلقة من جملة من المكونّات المركزيّة كالأنانية ورفض التغيير والمراوغة والسعي المبتذل لخدمة المصلحة الفرديّة بصرف النظر عن الأساليب الموظفة في ذلك، ويظهر هذا جليّا في محمولات المتواليات السرديّة التي عبرت عليها الشخصيّات الممثلة لهذه الإقطاعيّة، وإن اختلفت وضعياتهم ووظائفهم .و يمكننا رصد هذه الشخصيات في روايات المرحلة الأولى على النحو التالي :

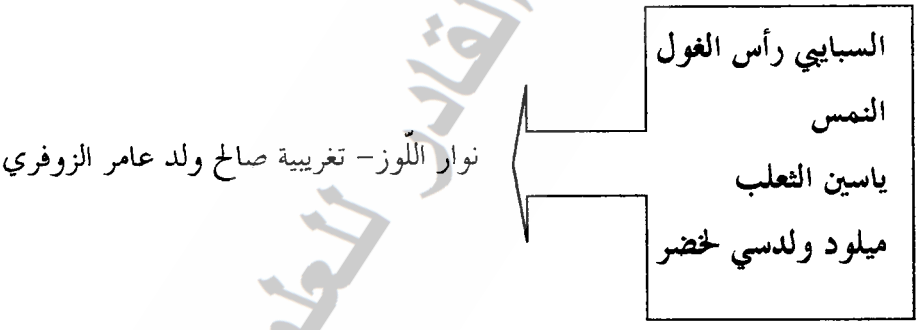
---

[1] المرجع السابق. ص 43 .

[2] عيلان عمر، الروايّة والإيديولوجيّة. ص 57 .







ففي روايّة "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر " نلتقي بالبطل عاشور الماندرينا الذي يعمل كعامل فني في أحد المصانع، ويصارع رئيسه الحاج بودوارة ممثل الإيديولوجيّة النفعيّة الذي يستترف طاقات العمّال بشكل مفجع تغيب فيه كل أوجه الإنسانية كما يعاملهم معاملة مشفعة بروح البطش والإذلال. يقول عاشور " **الحاج بودوارة الذي يحكي البعض عليه أنّه جاهل من الطراز الأول... تبقى المصلحة في عينيه هي المعيار الوحيد للتفريق بين الأمور الغثة، والأمور الجيّدة ...يقتلنا بالتقسيط ...وبصورة لا تتركك تحس أنّك تحس بين أنياب غول ... متى بدا له أن يعصرك بيّن كميه كالبرتقالة ... كالبعوضة ...فعل ...الكلب يكرهني كدم الأسنان** ". [1] وبالرغم من كونه متدنيا لكن دينه هذا لم يمنعه من تشريد وتجويع العمّال لديه، بل لم يمنعه تدينه المغشوش من احترام حدود الله عز وجل ومحارمه " **الكلب شاطر في الإلتجاء إلى كلمات الله ...لماذا لم يأخذه هو كبيرنا إلى جواره ...وهو أقرب الناس إلى ذلك، وأحقهم به...حاج ...ويؤدي جميع الفرائض ...وفي الليل يحرف شبقه الأسود فوق صدر** امرأة

---

[1] الأعرج واسيني، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر. ص 119/118 .

استوردها من شوارع وأزقة بيكال ". [1] كما تمتد سطوته ولامبالاته حد الإهمال والإستهزاء بأرواح العمّال وعرقهم، فها هو حيّن يموت حمو لخضر وأولاده بالتقسيط تحت كتل الثلج لا يكلف نفسه شيئا، فليس ثمة سيارة إسعاف تنقذهم من وبال الموت المخيف، أو تعويض من شأنه أن يخفف وطأة الزمن الأغبر الذي تعيشه الطبقات المحرومة " **يا سيّدي الحاج ...حمو يموت بالتقسيط** ...أولاده ...، **فليمت. فلست قابض أرواح. هذا هو أنت يا الحاج...لا يهمك منا إلاّ العرق، والسواعد، والامتصاص، وبعدها في ستين داهيّة إذا متنا...أرقام يمكن تعويضها بسرعة ...ميتة باردة** ". [2] كما لا يكتفي الحاج بودوارة حد هضم الحقوق وفقط، بل تذهب إقطاعيته إلى أبعد من ذلك، فهو من دفع العمّال إلى القيام بمظاهرات عارمة أمام البنك الوطني، وهو من كان وراء دس عناصر أخرى حوّلت سير المظاهرة الشعبية من وضع سلمي إلىحد المشادات العنيفة التي راح ضحيتها العديد من البسطاء قصد استتراف طاقاتهم، وزج البعض منهم إلى المعتقلات والسجون .

وهو بعد ذلك من يستلذ دموع الأشقياء شرابا معتقا، ويعاود بذلك الموقف السادي من جديد متظاهرا بأخلاق الفاضل المتسامح، فيرجع العمّال المطرودين بغية كسب موقف آخر يستمد منه سطوته " **خرج من مكتبه...حشود العمال واعتصامهم في هذه الساحة الكبيرة، وبهذا الشكل أمر مخيف ...نحنح محذرا بدون أن يخفي مخاوفه ...أرجعناكم ...الماندرينا ...لخضر...وفلان...وفلان...احذروا...قمنا بهذه المبادرة احتراما لعاطفة العمّال، ورحمة بأولادكم ...الرجاء الابتعاد عن الحكايات السياسية التي تروج يوميا...أوضح أنا إنسان مسالم ...لا أريد السياسة في مصنعي، من أرادها أرض الله واسعة** ".[3] .

غير بعيد عن هذا التصوير نقرأ صورة الرجل الإقطاعي النفعي في رواية " ما تبقى من سيرة لخضر حمروش " والممثلة في شخص الحاج مختار الشارية، الذي أممت أراضيه فيسعى بكل ما أوتي من قوة وجهد ومال إلى استرجاعها، يساعده في ذلك رئيس البلدية موسى ولد القايد الطيب الشناقة ورابح لاكابس وجلول الدركي الذي يطمح في الزواج من ابنة الحاج المختار.

يصور الروائي مختار الشارية شخصية ممعنة في الإقطاع، تملك السلطة والمال بسبب معرفه الكثيرة " **ايه يا سيدي المختار الشارية... الزردات والأفراح وتهريب كل ذهب مكة للتجارة وراء الحدود والمتاجرة في الحمير والبغال ورؤوس الأغنام والأبقار والـــ** ..."[4] إلى جانب رغبته في السلطة وحب التملك انتهازي منافق، يستخدم جميع الوسائل الممكنة لكي يصل إلى غرضه من خلال استغلاله لرجال الدين المزيفين والمشعوذين واستخدامه لخرافاتهم وشعوذتهم، فهذا عبد الوهاب الطنجاوي امام القرية وصاحب الفتوى التي تقضي بعدم جواز الصلاة على الأراضي المؤممة، وزرع الرعب والخوف في قلوب البسطاء من الناس، فهذه قصة امرأة تدعى "لالا حموشة " تدور حولها حكايات كثيرة، فمن القائل أنها زاهدة أخذتها الملائكة " **بعيدا وراء جبال الوق واق وهي هناك تعيش مع كل**

---

(1) المرجع السابق. ص 123 .

(2) المرجع نفسه. ص 140 .

(3) المرجع نفسه. ص 159 .

(4) الأعرج واسيني، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش . ص 95 .

الناس الخيرين "[1] إلى رأي يقول أنها كانت ترقص رقصة الحضرة، فصعدت روحها، ولما بحثوا عنها رأوها تذوب بين أيديهم كقطعة الثلج، وتتصاعد في شكل خيوط حلزونية، ورأي آخر تورده خادمة الول سيدي بوجنان التي ترى أن السيدة انخطفت وارتعدت ودخلت قلب التربة، وتركت شعرة على السطح، أفتى فيها شيخ البلدية أن من انساق إليها وأراد أن يعيش بقربها، فبمجرد حرق لاشعرة مع شيئ من القطران وبخور مكة وعسود القماري سيجد نفسه بجانبها في قبرها، ومن يومها اتلفت الشعرة [2] وأخبار أخرى تقول " **أنها لا تزال حية، وأنها شوهدت في حضرات الزهد تأتي وتعود** "[3]. وقد اتخذ لهذه المرأة مقاما بأرض الحاج مختار الشارية الذي أشاع أن أرضه منحوسة، وأنها أرض جنون وأن بها " **شجرة الدم تئن دما وتصرخ عندما يأتي الليل... فنبتت بقدرة إلاهية وسط أرضه المؤممة**" [4] وأن بها جذعا " **حين يسقط ستذوب القرية كقطعة سكر فوق النار وقد تختفي فجأة وتبتلعها الأرض** " [5] والحاج مختار الشارية انما يفعل ذلك ليصرف الفلاحين، فيقول لزملائه " **يا جماعة الخير والله أرض المختار منحوسة، ليطلب من الحكومة أن تغيرها له** " [6] والروائي يستخدم هذه الخرافة ليكشف بواسطتها " **استغلال الطبقة الحاكمة المالكة، الضعفاء والفلاحين، وكاشفا عن ألاعيب تلك الطبقة لمعرفة سير التأميم والثورة الزراعية والبنـــاء الإشتراكـــي**" [7]، كما أن الأعرج واسيني لا يكتفي بهذه الصورة الفاضحة لذوي الأملاك الإقطاعيين، بل يعمد في كثير من الأحيان إلى تعميق الشر في نفسها إمعانا في تصويرها في صورة بشعة، وذلك على سبيل المثال عندما يجعل صاحبه – أحد ملاّك الأراضي – يُقدم على قتل امرأة بدعوة كلبه النوم معها في صورة جنسية فاضحة، تقودها إلى الموت .

إن مختار الشاريّة هنا رمز للبورجوازيّة الطفيليّة التي تستمد قوتها من أنظمة الدولة الفجة، مستغلة في ذلك فراغات القانون لصالحها، لا يهمها في ذلك مصلحة شعب أو صرخة ضمير حادّة وإن وجدت . ولهذا يعمد الكاتب في الابتعاد كليّا عن تنميط صورته، وليجعلها شخصيّة ناميّة تنمو من إيرادات الإقطاعيين ممن حولها، وتزداد حدة سطوتها، بازدياد تشجيع المجتمع لها . فصورة المختار هنا امتداد لصورة موسى ولد الطيب الشناقة، ورابح لاكابس، وجلول الدركي...وغيرهم، وكلّهم أسهموا في تقديم صورة الإقطاعي الإنتهازي في أعلى مراتبه، ليتلمسها في الأخير البطل الحاج مختار الشارية .

عبر ظلال صورتي الحاج بودوارة في " رواية وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر "، والحاج مختار الشارية في "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" تمنمو شخصيّة السبايبي رأس الغول في روايّة نوار اللّوز وإن اختلفت وظائفهم، فلن تتباعد طبائعهم واهتماماتهم .

---

(1) المرجع السابق، ص 157 .

(2) المرجع نفسه. ص 158 .

(3) المرجع نفسه . ص 160/159 .

(4) المرجع نفسه . ص30 .

(5) المرجع نفسه. ص 49 .

(6) المرجع نفسه. ص 32 .

(7) مفقودة صالح، صورة المرأة في الرواية الجزائرية. ص 183 .

يأتي السبايبي رأس الغول ممثل الطبقة الحاكمة بإيديولوجيتها النفعيّة، والتي تدعمها في ذلك مرجعيتها التاريخيّة، التي تصل حد الحسن بن سرحان، والزناتي خليفة في تغريبة الهلاليين، فلئن كانت هذه الشخصيات التاريخية أثخنت التاريخ بجرحات لا تنسى وأسهمت في إيجاد جيل الأيتام عند بني هلال، فإنّ إقطاعيّة اليوم تقف إلى جانبها البيروقراطية ضد تطبيق الثورة الزراعيّة (بناء السدّ...) وانفاذ ناس البراريك من وبال الجوع والمرض والقهر المحتم.

تتفق جميع هذه الشخصيات في كونها تحمل تركيبة واحدة ذات بنيّة دلاليّة موحدة، فلا تخرج عن كونها انتهازية جاهلة تملك حق التصرف في المال والسلطة، وغيرها من يقع عليها فعل الانتهازية والقمع، فهي تحمل وعيا تستمد بعض أصوله من التاريخ، والدين، الشيء الذي يمنحها ورقة اعتماد تبرر جميع تصرفاتها . كما قد يمنحها الواقع نفسه كمرجع مشحون بإيديولوجياتها النفعيّة طاقة الاستمرار والمواجهة، كما تكاد تتفق جميعها (الشخصيات) على عدم رغبتها في التغيير والثورة، لكون هذا الفعل يناقض مصالحها ويربكها؛ ويجعلها وجها لوجه مع فئة رافضة تحمل بعضا من ملامح الوعي الممكن، وغير قادرة في الوقت ذاته على رد زحف السياق النفعي أو إيقافه .

1-2 الإيديـــولوجية التغييـــــــريّة :

يشكل الرفض في هذه المتواليات السرديّة إيديولوجيّة مؤسسة، تظهر كحقيقة واقعة تترع نحو التغيير الجذري للواقع المعاش، وتعمل على دحض الخطاب المناقض، تتحاورُ وتتصارع مع الأطروحات السائدة قصد تجاوزها أو إظهار عجزها في إيجاد الحل الأمثل. فيأتي بذلك هذا الرفض والإلغاء إيديولوجيّة بديل، تسعى للسيادة والانتشار، مستعينة بمشروعها الفكري والنظري الذي تدعو إليه وتعرض خطوطه العريضة، وتدعو إلى الأخذ بأنماط السلوكات الفرديّة، الاجتماعيّة الواجب الأخذ بها كبديل عن تلك الموجودة في الواقع، فهي مثلا ترفض العلاقات التي تدير دفة الحياة الاجتماعية وترسخ بين طياتها سلطة أبويّة تقوم في أساسها على القمع والتملك، كما ترفض في الوقت ذاته كلّ نماذج الوصاية والحجر التي من شأنها تقزيم المشروع المراد طرحه وتحقيقه .

وطبعًا من يقوم بهذه المهمة في الروايّة غير شخصيّة المثقف الذي يرسمه الروائي ذاته، ونعني به الإنسان الذي بلغ درجة من المعرفة جعلته ينظر إلى مجتمعه وإلى العالم كله بمنظار واعٍ شامل وناقد، يحمل رسالة قوميّة أو إنسانية في الوقت نفسه، متسلحًا بالقدرة على التحليل والتنظير مستوعبًا العلاقات المحيطة به، وبوسعه الإسهام في تشكيل تصوّر نقدي عن المجتمع " **من حيث أنه إنسان علم ومعرفة، وموقف حضاري عام، سريع التأثر بالبيئة الاجتماعيّة المحيطة به كما أنه في نفس الوقت شديد التأثر في وسطه الاجتماعي، وفي محيط عصره لما له من قوة ومواهب عقليّة خاصة مستمدة من معارفه، وعلومه** "[1] وغير بعيد هذا التعريف بالمثقف عن تعريف المفكر الإيطال غرامشيي للمثقف العضوي، عندما يميزه عن المثقف التقليدي فيقول " **المثقف العضوي هو المثقف الذي تكون علاقته مع الطبقة الثوريّة، علاقة تنوع مشترك، فليس هو ذلك النرجسي، الفرداني المحلق على أجنحة الفكر الحرّ ...والذي يقيم علاقة مضببة أو سريّة مع الطبقة الاجتماعيّة التي ينتمي إليها** ". [2] فهو إذن يحاول دومًا توعيّة الجماهير إلى حقوقها وواجباتها كما يحاول في إذكاء روح الصراع الكائنة فيها ضد الإمبرياليّة المحتكرة والرجعيّة القمعيّة، قصد تسليم مقاليد السلطة لأصحابها واستعادة رعشة الفرح المسلوبة من أهلها وذويها. وهو بدوره هذا يكوّن مع غيره كتلة

---

(1) الشاذلي محمد عبد السلام، شخصيّة المثقف في الرواية العربيّة. دار الحداثة. بيروت : ط1 .1985 .ص 10.

(2) نقلا عن : د.بلحسن عمّار، أنتلجنسيا أم مثقفون في الجزائر. دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت : ط1 .1986 .ص38 .

اجتماعيّة لها وزن ثقيل تتبلور في بنيتها الداخليّة أهداف ومطامح الطبقة المحكومة . وقد تمثلت هذه الفئة في روايات الحلقة الأولى شخصيات عدّة نلخصها على النحو التالي :

فعاشور الماندرينا نقابي ثائر يناضل بشكل مستميت من أجل حقوق العمّال الضائعة وسط مخالب وحش البورجوازية المستغلة التي يكرس مبادئها الحاج بودوارة في بلاده وأصحاب المال بالخارج وبالضبط في منجم النور بباريس، حيث تزداد حدتها في محاولتها ضرب الأمميّة الاشتراكية وتشريد أصحابها بالظلم والقهر المقننين .

يأتي نضال عاشور كرغبة ملّحة تدفعه إليها تركيبته السيكولوجيّة والاجتماعيّة والسياسيّة، فهو من جهة يتيم مات والده و لم يشهد بعد تنشئته، فقضت أمه شطرا من عمرها تناضل من أجل إعالة ولديها عاشور وعبد الجليل الروحو، ولّما كبرت انتقل هم الأم إلى ولدها، وبدأ كفاحه مهربًا لصناديق الماندرينا ليقاضيها بالسكر والقهوة على الحدود، فكان يلاقي الويلات عبر مهنة التهريب هذه خصوصًا من الديواني ولد الروميّة... فيحكي عنه بقوله " ... حين **يصادفني ولد الرومية : هذا القبر فذاك نهاري...أكيد أنّه أثناء الحرب كانت مهنته صيد الرجال، وتقديم أعناقهم لسادته ...فهو لا يعرف مرارة الناس الذين يسكنون الأقبية...في الغيران تحت الأرض...يقفز في وجهي كالجنّ.**

نهارك أسود يا ولد الزانية...؟؟؟...؟؟؟....؟؟؟ قد تحمر عيوني وأبكي : قد أراوغ معه : لكن البضاعة في النهاية مآلها الإتلاف والضياع .. ايه يا القط تلعبها معايا ... لن تنفعك دموعك ولا لعبة الإستخفاء...أنزع لك بؤبؤ عينيك يا كلب النار ...في الليل البارد ....أعود إلى أمي...أحزن ...وتصلّي هي ونبتهل إلى الله أن يعاقب الظالمين...ثم أنام في حجرها بكل أوساخي وعرقي ودمعي ". [1]. فهو هنا يدرك وضعه الاجتماعي بوعي تام، وعليه أن يصارعه حتى الموت، وهو إذ يندمج في كبره مع النقابين الكبار، إنّما ليعلن بلا هوادة استمراريّة الصراع الدائم بينه وبين من يستغله، حين مات قدور الكومينالي صرخ عاشور بصوت مبحوح " **دمك يا قدور لن يبرد بسرعة، سنطالب بك، وبه...فبيننا شرف لا يمحوه إلاّ الدم...لا تخش شيئا، فالناس الحقيقيون لا يموتون...نحن نعدك** ". [2] كما يدرك عاشور أنّ سياسة البلد أيضا هي التي جرّت البلاد والعباد إلى مستنقع العفن والفساد، وهو إذن ينضم إلى زمرة النقابين، إنما ليعلن أن الرأسمالية البورجوازيّة استغلاليّة في صميمها، وإن تظاهرت بعكس ما تطبن " **فرأس المال يتطور...وأساليبه القمعيّة تتطور...وانهياره يزداد يومًا عن يوم ...(يا بورب) هذه البلاد حوّلوها إلى زاوية للقطط الضالة...ومخبأ قنابل الأمريكان، والحلف الأطلسي** ". [3]

إنّ عوامل كهذه هي التي أنجبت عاشور الماندرينا، وأنزلته منزلة المثقف العضوي الذي وعى دوره الأساسي بشكل قدري محكوم عليه سلفا بالسيّر فيه إلى النهايّة، فرغم حكم المحكمة عليه بالإعدام وانهيار حلمه الإشتراكي بانهيار منجم النور في باريس وموت حبه بموت روزا إلاّ أنّه ظل مصمما على مواصلة النضال والسير نحو البحر منفذ الخلاص والفرار .

إلى جانب عاشور يقف عيسى ولد موح لمباصي أو عيسى القط ولد فطومة بنت الوالي سيدي عبد الرحمان بونخلات في روايّة " ما تبقى من سيرة لخضر حمروش "، من البداية يتزله الروائي منزلة المثقف والمناضل إبان وبعد الثورة التحريريّة الكبرى، رمز للذاكرة التاريخيّة الممتدة من وقت الاستعمار إلى عهد الاستقلال عبر الحضور الذي يشغله لخضر حمروش، فهو الغائب الحاضر، حي وموجود يفكر مع عيسى بل أحيانًا يفكر له، ويقوده عند الضرورة كما ينير له الطريق، على الرغم من أنه في الواقع مات منذ زمن ومعه يعي جيّدا وضعه الطبقي وما عليه إزاء هذا التموضع إلاّ الاستعداد للإنتقام " **آه يا ولد الطايب الشناقة سيأتي زمن لخضر حمروش، وسترى كم سيكون قاسيًا ابتلاع أرغفة الأطفال الفقراء** ". [4] ويقف عيسى ولد موح ضد السلطة، وعلى رأسها رئيس البلديّة الذي ورث الخيانة عن أبيه القايد، ويحلم في ذات الوقت بقيام عدالة اجتماعيّة على أساسها الاشتراكي، لكن هذا الحلم يسرق، ويفرغ من محتواه . لأن الثورة الاشتراكيّة جاءت بقرار من السلطة، إذن هي اشتراكية السلطة التي تشوبها مصالح البورجوازيين الكبار والاقطاعيين ومن حالفهم وساندهم من الرجعيين والبيروقراطيين، وهكذا يقدم الكاتب لنا صراعًا بين كتلتين غير متكافئتين، ومع ذلك يقف إلى جانب الطبقة المضطهدة معضدا رأيها تارة ومصلحا لآدائها حينا آخر، إن لم نقل أن الكاتب يفرض قصرا انتصار هذه الطبقة بالرغم من ضعف القوة والعتاد .

---

(1) الأعرج واسيني، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر. ص 27/26 .

(2) المرجع نفسه. ص 32 .

(3) المرجع نفسه. ص 41 .

(4) الأعرج واسيني، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش. ص 23 .

كما يمثل عامر ولد صالح الزوفري في "نوار اللوز" صرخة رفض قاسيّة في وجه الانتهازيين، قصد الحصول على شيء من النور والحريّة والعقل، وهذا واضح من خلال الجدلّ الذي تعبر عنه أثنيّة اسم البطل الزوفري، فهو صالح وزوفري في آن واحد، ولئن فسر "الزوفري" في هامش الصفحة (15) عى أنّه الوحيد " **فإنّ الاستعمال العادي لهذا المصطلح يعطيه بعدًا أخلاقيًا، سلبيًا، إذ من معانيه الحافة خرق قوانين المجتمع ونواميسه، وفي مقابل هذا التردي يقوم " الصلاح" ليعدّل الميلان، فيتكون بذلك زوج صلاح الفساد** ."[1] وهي الرحلة التي أرادها الروائي ذاته عبر أحداث هذه الروايّة .

يظهر صالح ولد عامر الزوفري بادئ الأمر شخص مهرب يعيش وضعًا مزريا يتقاسمه مع ناس البراريك كما يتقاسمون معه رعشة القهر والجوع والبرد، ماتت زوجته المسيردية بينما كانت تضع مولوده الذكر الذي لعبت بأمعائه القطط في غرفة التوليد إثر إهمال الممرضات في مستشفى الغزوات . مجاهد عنيد إبان الثورة المظفرة، أقسم برأس الشهداء أنّ دمهم لن يضيع هدرا ولن تباع مقابرهم، يتظافر مع فقراء بلدته (لونجا، حناعيشة، طيطما، موح الكتاتبي ... وسكان بلدته) قصد بناء السد وتشييد الحلم الاشتراكي الممثل في الثورة الزراعيّة . يخوض مع لونجا تجربة حب قاسية تكلل بمغامرات جنسيّة مكشوفة، ومع بوادر الحمل تتفتح الرواية على مشروع أمل كبير يحلم صالح أن يحققه، وهو البحث عن عمّل بعد إعلانه الزواج من لونجا وتسوية وضعه مع النمس، ثم الخلود إلى حياة سعيدة بعد ذلك .

يمثل صالح رأس الطبقة الكادحة التي تقع على جد واحد مع الظروف القاسيّة؛ هذه الأخيرة التي تمده بمد مأساوي واضح، تجعله يتأرجح على خط رفيع طرفاه الشخصيات المعيقة من جهة، والحياة القاسيّة من جهة أخرى، محاصر من البداية إلى النهاية لا يستطيع الإنفلات من هذه الرقابة المستمرة والحدود المرتسمة. هذا الشلل في الحركة هو شلل مادي بالدرجة الأولى، أي أنه يفتقد إلى الأحداث الفعلية السلوكيّة، والتي تعوض بأحداث ذهنيّة أو كلامية تأتي على شكل مونولوجات ممّا يتيح نوعا من الحركة الرافضة والمتمردة في الوقت نفسه، ومن ذلك ما يقوله البطل" آه ...**يا السبايبي، بيننا دم الجازية وغربة لونجا، ومضارب فقراء بنى هلال التي أقدمت على حرقها بشعلة نار حملتها من مكة، ووضعتها في أفقر خيمة** (...) **تيقن لا أحد من هؤلاء الناس على استعداد لأن يتحول إلى أبي زيد الهلالي ...قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى، لكني بكل تأكيد لست أبا زيد الهلالي ...قد تكون أنت عاجز عن إصدار أمر أمراء بني هلال...فالسيوف اليمنية التي تملكها بتارة ومخيفة... لكنها عاجزة عن حز رقاب الفقراء والله يا السبايبي أيامك محدودة** "[2] .

إن مدلول هذا السياق داخل الخطاب اللغوي يتعدى مركز الذات المتحدثة ويتجاوزها لكل ما يفرز هذا النظام من الرموز اللغويّة، ليوحي بمأساة جماعية تنبع أساسًا من هذا الاختلاف الطبقي والحياتي على أساس أنّ المجال الذي يعينه هذا النص هو مجال منحصر في كل هؤلاء الناس الذين يرفضون الخيانة أو التحول إلى أبي زيد الهلالي .

في تقابل هاتين الإيديولوجيتين (النفعية والتغييريّة) يتطور المتن الروائي يغذيه صراعهما الجدلي، في محاولة كل منهما احتواء الآخر أو رفضه، ويمثل هذا الصراع بغض النظر عن طرفاه وعيا واقعًا حمله تصوّر الكاتب ذاته، انطلاقًا

---

[1] السماوي أحمد، عندما يستوي المائل، قراءة داخلية لنوار اللوز. مجلة المسائلة ع 4-5. 1993 . ص 123 .

[2] الأعرج واسيني، نوار اللوز . ص 94 .

من الفترة التي تأسست فيها هذه المتواليات السرديّة (1979-1989)، ومن أراء الكاتب نفسه وتصريحاته حول أوضاع الفترة المعينة .

فهو يرى – واسيني الأعرج – أنّ المجتمعات العربيّة بلا استثناء كبنية غير متجانسة طبقيا وثقافيا وربما حضاريًا منذ أن انقطعت علاقاتها بالتجربة الديمقراطيّة، منذ انتهاء حركات التحرر الوطني، ومنذ إخفاق البورجوازية العربيّة الصغيرة في تحقيق المشروع الاجتماعي، منذ ذلك الوقت " **وهي تعيد إنتاج الخطاب الجاهز الذي يحمل كل التناقضات من خلال كم بلاغي، يلغي علاقته بالحاضر ويصرّ على ربطها بماض بدأ يفقد في الزمن الحاضر الكثير من مصداقيته، وبدل فتح الحوار باتجاه الأصوات الأخرى مثلما كان يلح على ذلك في الفترات الوطنية، انكسر على ذاته، داخل وعي مغلق لا يعيد إلى الواجهة إلاّ الشكل القمعي الذي ورثه عن الغرب الاستعماري أي تكميم الأفواه** " [1]". ولهذا السبب انتفت الكثير من قيم النبل والشهامة أمام صعود جهاز مضاد للمعرفة، ينتهي في الكثير من الأحيان إلى التعذيب والسجون وحتى التصفيات الجسدية، الشيئ الذي جعل إنسان السبعينات يعيش يوتوبيا كبرى " **معلقة دائما كالأرض على قرن ثور اسمه النظام السائد والمهيمن الذي لا يتجدد إلاّ ليُعد نفسه نحو المواجهة من خلال خطابات بقدر ما تنفتح تعلن عن انسدادها أمام واقع يهزل، ويتراجع يوميًا** "[2]. وغير بعيد عن أراء الكاتب نفسه بشأن هذه المرحلة تصب آراء المثقفين والمراقبين في بوثقة واحدة. الشيء الذي يدعم رأينا في أنّ هذا الصراع الإيديولوجي هو وعي قائم في الواقع المرجعي، تم نقله إلى واقع تخيلي فقط عبر أحداث روائية، تمثلتها شخوص متعددة .

يميّز الباحث أبو جرة السلطاني في هذه المرحلة ثلاث اتجاهات شكلت قسمات المجتمع الجزائري في فترة السبعينات وخلف كل اتجاه تقبع إيديولوجيّة ما :[3]

- الإطار الإشتراكي . – الإطار التغريبي . – الإطار الإسلامي .

فالإطار الاشتراكي حمل لواءه جبهة التحرير كاختيار إيديولوجي حاول أصحابه تلفيقا الجمع بين الإسلام والشيوعيّة لبلورة اشتراكيّة جزائريّة لم تنجح في تأطير جهود أبنائها ولا إسكات الصرخات المتواليّة لبعض سياسات بدأت تعود إلى عصور ما قبل الحضارة، ولا إيقاف المدّ الليبرالي الذي خرجت به بورجوازيات طفيليّة، استطاعت أن تنظم إلى جانب المال، السلطة والجاه، فأغرقت البلاد في الديون بسبب قرارات مرتجلة وتنظيمات فجة، وملأت السجون والعنابر والمعتقلات بأصوات رجال مناهضة للنظام السائد .

أمّا الإطار التغريبي والذي حمّل لواءه الشيوعيون بجناحيهم (الماركسي، والتروتسكي) وبعض الخارجين عن جبهة التحرير الوطني من القادة والزعماء الكبار، وكان واقع السبعينات يؤيدهم، ورياح الاشتراكيّة كانت تهب رخاء في أشرعه الماركسيين حتى ساد المنطق آنذاك " **إنّ الجزائر ...دولة فرانكفونية، لائكية،ويساريّة** ". [4] لكنّ هذا الحلم أخذ يتراجع تدريجيًا، ويفقد موقعه أمام إصلاحات الرئيس الشاذلي بن جديد التي أفرغت هذا الإطار من محتواه،

---

[1] الأعرج واسيني، دلالات البنية القمعية في كان وأخواتها. مجلة المسار المغربي. ع25 . فيفري 1983. ص 56 .

[2] الأعرج واسيني، الإنسان بين الموجود والمفقود. يوميّة الخبر . الصادرة بتاريخ الأربعاء 05 نوفمبر 1997 . ص 19 .

[3] السلطاني أبو جرة، جذور الصراع في الجزائر. ص 136 /150 .

[4] المرجع نفسه. ص 142.

ووجد أصحابه أنفسهم وجها لوجه في صراع مع النظام السائد، الشيئ الذي أفقدهم توازنهم وأربك خططهم، بسبب التراجع تدريجيّا عن الاشتراكية تحت شعارات عدة :" **المراجعة لا التراجع** "، "**من أجل حياة أفضل** ".

يبقى الإطار الإسلامي الذي يمثله دعاة من ثمار جمعيّة العلماء المسلمين وبعض من أساتذة العلم الوافدين من بعض الأقطار العربيّة الإسلاميّة، كما يعد المفكر مالك بن نبي في فترة السبعينات من أبرز الوجوه تأثيرا في الواقع الفكري والثقافي من خلال كتبه وندواته المتكررة قصد إيجاد إنسان الحضارة، والإرتقاء به من بوهيمية طينية إلى روحانية فكريّة تثبت إنسانيته بالدرجة الأولى، كما تعطيه دفعا إلى السير إلى الأمام، وقد تحقق مقصده وصرخ بأعلى صوته في أخريات حياته " **لم يبق إلا شيء واحد، وهو أنّ الفكر الإسلامي، بدأ ينضج عند الشباب وغير الشباب ...والقضية بالنسبة لأي مجتمع قضية حضارية أساسا** ". [1] ومثلما حدث للإطار التغريبي من تمزق وتضييق، تعرضت الحركات الإسلاميّة في الجزائر إلى هزات عنيفة انتهت ببعض دعاتها إلى السجون طورا وطورا آخر إلى الإقامات الجبرية، وامتدت حدّ التصفيات الجسديّة بحجة المساس بأمن البلد .

إنّ واسيني وهو يعرض لقسمات المجتمع الجزائري في تلك الفترة، يعلن بلا هوادة عن تراجع النظام السائد آنذاك عن مبادئه القيميّة وعن عفونة الواقع الذي وصل إليه المجتمع الجزائري، كوعي واقع لا يمكنه أن ينفصل عن حياة الأديب وإبداعاته .

ونكاد نجزم أن اتسام جلّ أبطاله في رواياته ذات الإتجاه الإشتراكي ، بالخروج عن القانون والاشتغال بمهنة التهريب، لم يأت عفويا أو أنّ القضيّة فرضت نفسها بشكل كبير في تلك الفترة كما أسلفنا الذكر، وإنما محاولة من أبطاله إثبات فكرة التهريب الإيديولوجي، لأنّ الواقع لم يُعد صالحا لبذور عاشور الماندرينا وصالح الزوفري فلا أقل من أن تنقذ هذه البذور بالخروج بها إلى أرض أكثر ملائمة، ويذهب الدكتور أحمد السماوي إلى أبعد من ذلك إذ يرى أنّ "**التهريب في هذه الحالة ذا بعد رمزي غايته الهروب بدم الشهداء من أن يدنسه القتلة والمطاردون** ". [2] فلئن كان التهريب فعلا سلبيا يطارده القانون بالنسبة للإيديولوجية السائدة، فإنه سيكون فعلا بناءا حسب الإيديولوجية المراد سيادتها. وإن كنا لا ننفي انتشار فكرة التهريب عبر الحدود الجزائرية في الفترة الممتدة ما بين (1979-1989)، حيث بلغت أقصى مداها، وهذا بشهادة حراس الحدود أنفسهم، والأرقام التي سيقت في تلك الفترة.*

كما عرضت هذه الروايات بلا استثناء واقع الجزائر السياسي والإجتماعي والفكري، وأهم الأحداث التي ألحت على مخيلة الأديب كواقع مرهن يستمد منه الوعي الواقع القوة والثبات، وأبرزت هذه الروايات وثائق هامة من تاريخ الجزائر، كالثورة الزراعيّة وموقف السلطة والرعايا منها والتسيير الذاتي والقمع والبوليس السرى الذي عم أرجاء البلاد في فترة ما قبل الانفتاح .

---

[1] نقلا عن : أبو جرة السلطاني، جذور الصراع في الجزائر. ص 148.

[2] السماوي أحمد، عندما يستوي المائل، قراءة داخلية لنوار اللوز. ص 126 .

* راجع البحث. ص 162.

2- ملامح النظام الأبوي الإقطاعي

يمثل النظام الأبوي – الإقطاعي – في المتن الروائي والسائد في علاقات شخصيات فيما بينهم، تشكيل اجتماعي ذو بنية فريدة وذلك لكونه حصيلة ظروف تاريخية وحضاريّة خاصة، ومرتبطة ببعضها البعض، أكسبت موضوع الجنس سمات مميّزة يصعب فهمها دونما اللجوء إلى فهم لبنات النظام الأبوي ذاته بيّن متون روايات هذه المرحلة، والتي حددت فيما بعد تجليات الوعي الواقع الذي يستند إلى التاريخ والحضارة كمراجع هامة ولا يستطيع بدوره أن يغير هذا الواقع الحاضر ذلك لأنّ هذا النوع من الرجوع إلى الموروث سلبي غير بناء، لا يمكنه أن ينفتح على رؤى العالم الأخرى لعدم قدرته على مواجهتها أو استعاب مداركها، وحتى نتمكن من ضبط مفهوم الجنس وأبعاده الدلاليّة في النظام الأبوي الإقطاعي نعرض أهم ملامحه التي من شأنها أن تقربنا من مرادنا، وهي كالآتي :

2-1 العلاقة بين الرجل والمرأة في ظل النظام الأبوي .

2-2 قيمة الذكر والسلطة الذكريّة .

2-3 قيمة الشرف والبكارة في المجتمع الأبوي .

2-1 العلاقة بين الرجل والمرأة في ظل النظام الأبوي

تغدو العلاقة بين الرجل والمرأة في ظل هذا النظام الإقطاعي دون المستوى الإنساني، يسودها نظام التسلط والقهر، وتأخذ على المستوى اللاوعي شكل العلاقة السادومازوشيّة، فهناك من ناحيّة طرف قاس، ظالم، مستبد، يتلذ الأذى والعذاب بضحيته، لا يستطيع أن يحس بالوجود إلاّ من خلال تبخيسها ولا يحس بالقوة إلاّ من خلال التحقق من ضعف الضحيّة الذي كان هو سببه، ومن ناحية مقابلة يقع الطرف الراضخ العاجز الذي لا يستقر له توازن إلاّ حين يقر بعجزه إزاءه، فبلا شك يأخذ الرباط الإنساني بينهما " **منحى العنف والعدوانية عوضا عن الحب ويأخذ منحى سادية الأنويّة بدل التوازن والتعاطف والاعتراف المتبادل** ". [1] ويذهب الباحث مصطفى حجازي إلى أبعد من ذلك في أنّ وضعية السادو مازوشية في لاوعي الإنسان دلالة الخصاء، وهو في الأصل السمة المميزة لجنسيّة الطفل، بالمقارنة بجنسية الأب الذي يمتلك الأم، وبفرض قانون التحريم على العلاقة بينها وبين الطفل ممّا يؤدي إلى تحويل جنسيّته نحو الخارج، نحو امرأة بديلة، وهذا يعني أن قانون الخصاء الذي يفرضه الأب على الطفل هو الذي يدفع به إلى النمو والتطور إلى أن يصبح مثل أبيه، ويمكن له في ذلك الوقت الحصول على امرأة كزوجة له، وتمر العمليّة هذه عن طريق ما أسماه الباحث بالتماهي؛ يأخذ فيه الولد صورة الأب، الإطار المرجعي للمحاكاة بغية تكوين نموذج مشابه له ويتمتع بالصفات نفسها التي يتمتع بها الوالد، لكن مع صوّر الإعجاب " **تتضمن شحنة عدوانية تتمثل في الرغبة لتحديه وتجاوزه، الرغبة في القضاء عليه، فإذا كانت العدوانية شديدة، وكان الحب شديدا في آن معًا اتجاه الأب، عجز الطفل عن المرور بعمليّة التماهي هذه بشكل إيجابي، وظل مثبتا في مأزقه الموقعي، وبالتالي يستقر في حالة خصاء، حالة هيمنة قانون الأب...وهنا ترتد العدوانية إلى الذات على شكل مشاعر إثم مفرطة من خلال تكوين " أنا أعلى قاسي وصارم** ". [2] وهي – المشاعر المحبطة – مَنْ تُعطيه طاقات ساديّة تجد مرتعًا لها حين يكبر،

---

[1] حجازي مصطفى، التخلف الاجتماعي، سيكولوجيّة الإنسان المقهور. ص 90 .

[2] المرجع نفسه. ص 91 .

ويجد من يفرغ فيه هذه الشحنة، وليس أقرب له حينها من الأنثى كزوجة أو أم أو أخت بوصفهم قُصَرْ يتمتعون بمازوشية تشجع ساديته المريضة .

يعزز هذا الرأي الدكتور علي ريغور في كتابه – التحليل النفسي للذات العربيّة – حتى يرى أن المرأة في ظل هذا النظام أكثر العناصر " **تحملا للاضطهاد، وأنها الشاشة التي يُسقط عليها الرجل في طلبه للتفريج النفسي والتوازن، نقائصه ومشاعره بالخصاء الذهني** ".[1] وطبعًا ينشأ هذا التحمل للإضطهاد عن تركيبة مازوشية تمتعت بها المرأة أيام طفولتها، حين أدركت أنها أدنى درجة من الذكر، وأقل حضا منه في ظل النظام الأبوي الإقطاعي، فالولد هو الذي يحمل اسم العائلة، ويعمل ولا خوف عليه من الفضيحة، وينظر إليه على انّه استمرار لوجود الأب وتخليدا له، كما يعد عونا وجاهًا له في مساعدته على الإنتاج وإدارة البيت والسهر على شرف الأخوات، وهي بدورها محل الخطر الداهم والعورة الواجب سترها على الدوام .

2-2 قيمة الذكر والسلطة الذكريّة

في النظام الأبوي الإقطاعي تغدو غاية الإنجاب الأولى اقتصادية بحتة، فكل مولود هو مستقبلا يد عاملة تساعد الأب في الشغل، وضمانة اقتصادية في العجز والشيخوخة، والرغبة في الأولاد، ولا سيما الذكور بشكل خاص ذات جذور عميقة في المعتقدات الدينيّة والاجتماعيّة، فهو من يمنح الأسرة " **سلطة وتقديرًا ودواعي للإفتخار** ".[2] الشيء الذي دفع العديد من الكتاب أن يصرخوا بلا هوادة أنّهم وجدوا في دوامة المجتمع بسبب دفع غائلة الجوع والظلم أحيانًا، فهذا الباحث هشام شرابي يورد ملخصًا لشاب تونسي مفعما بأسى عميق يقول " **من منا نحن العرب يستطيع أن يزعم بأنّ عائلته أو البيئة التي عاش فيها قد أرادته وقبلته وأحبته، واعترفت بذاتيته ؟ لا أحد بكل تأكيد...إذ كيف يمكن للإنسان أن يكون محبوبًا عندما ينحصر وجوده في كونه شيئا مفيدًا، جرى انتاجه من أجل استمرار العائلة، وضمان شيخوخة الوالدين، أو من أجل إرضاء كبرياء الأب، الذي يثبت رجولته بكثرة أطفـــاله** ".[3] وهذا يقودنا إلى أن قيمة الأبناء يتمتع بها الآباء أولا ثم تورث هذه القيمة بعد وفاة الآباء إلى الذكور من الأبناء عدا الإناث، يتولون إدارتها نظرا لما يتمتعون به من تربية جسميّة أهلتهم لهذه الريادة أولا، ولطبيعة النظام الأبوي ثانيًا الذي يؤهل المرأة إلى أن تكون المحضن الذي سيربي الجيل القادم على النمط نفسه بلا تأفف أو ضجر، الأمر الذي تجد فيه هي بدورها التعويض عن الكثير من مشاعر اليأس والنقص والتهميش الذي تحس به في كنف الزوج، ففي الإنجاب ورعاية الأولاد ضمان البقاء، وطرد شبح التطليق، وقد يحدث هذا مع ولادة الذكور بالذات، أما إذا كانت الزوجة مئناثة فهذا يجعلها تنزل أسفل الدركات، ومعرضة للتشريد والضياع والطلاق.

ويغذي هذا الرأي ذاته المجتمع الذكوري الذي يرى الفضل كلّ الفضل للرجل بسبب الحمية والرغبة في تكوين عصابات لإرهاب الأقارب والجيران، أو بسبب الطمع والاستغلال مستقبلا .

---

[1] زيغور علي، التحليل النفسي للذات العربية، أنماطها السلوكية والأسطورية. ص 70 .

[2] المرجع نفسه، ص 52 .

[3] شرابي هشام، مقدمة لدراسة المجتمع العربي. ص 31 .

2-3 قيمة الشرف والبكارة في المجتمع الأبوي

في مجتمع ذكوري يسوده نظام التسلط والقهر تغدو المرأة من أوضح الأمثلة على وضعيّة القهر بكل أوجهها وديناميتها، ودفاعيتها وفي وضعيتها تتجمع كل تناقضات المجتمع، إنها أفصح معبّر عن العجز والقصور وعقدة النقص والعار . ففي وسط هذا الجو يختصر كيانها كله في جسدها، الذي يتحوّل إلى مجرد أداة لإنجاب الأولاد، وقيمتها تتحدد في درجة خصوبة رحمها، وحينما تستترف هذه المرأة تمّل ويتحوّل الرجل السيد إلى غيرها . ويغدو للشرف قيمة عظمى، فهو يركز على عفافها الجنسي المتمثل سطحيا بغشاء البكارة، وهذا الشرف هو شرط أساسي لإستمراريّة أصل الدم الأبوي، وهو الشرط الذي لا بديل له لخلود العائلة، فلا مكان في العائلة الأبويّة للطفل اللاشرعي، ولتحقيق هذه الاستقامة الجسديّة يتخذ المجتمع عدة احتياطات صارمة منها فصل الجنسين منذ الطفولة، حجب المرأة عن كل أجنبي في العائلة، تضييق دائرة الإتصال والإحتكاك، عدم البروز أمام الرجال، عدم التبرج وإبداء الزينة أمامهم ...وينشأ هذا المفهوم ذاته من اعتبار الجنس طابو خطير، يلفه الخوف والتكتم الشديدين، وموضوعًا محاطا بخجل وحياء، كما يتصف بالألم والفوضى والغموض، وعلى التربيّة البيتية أن تركز قدر الإمكان على أبعاد عقول الأبناء على هذا الموضوع وصرف أذهانهم عنه بشتى الوسائل علميّة كانت أم بدائية، فلا غرو أن تعد المرأة هنا عورة في نظر هذا النظام السائد ومن أجل سترها يأتي الزواج المبكر قبل سن البلوغ لأنّها تعتبر عورة يجب سترها بأسرع فرصة ممكنة، وحتى لا يفوتها قطار الزواج فتصبح عانسًا تجلب العار لأسرتها وعبئا على ولدها وإخوتها وهذا يقيد جسد المرأة ليؤجر جنسيًا واقتصاديا لمصلحة الرجل بالدرجة الأولى عن طريق فرض الستر والعفة المجبرين من خلال القوانين الاجتماعيّة التي يتولى إدارتها الذكر .

يرى الباحث مصطفى حجازي أنّ العفة في مثل هذا النظام تلزم طرفًا واحدًا دون الأخر، وطبيعي أن يقع الغرم كلّه على المرأة فهي " **المذنبة أبدًا، مذنبة إذا استسلمت للإغراء قبل الزواج، ومذنبة إن حرمّت المتعة برفقة زوجها ...ومذنبة هي إن لم تنجب، ومذنبة هي إن لم تنجب الذكور، تتحمّل المرأة الوزر كلّه** "[1] أمّا الرجال فبإمكانهم غزو الحصون الأخرى، ويفاخرون بهذه الغزوات الخطرة المخزيّة. وهذا يعني أنّ النظام نفسه بحكمهم أسيادًا يمنحهم الإتصال الجنسي مع غير زيجاتهم، ولا يسمون ذلك خيانةً بل "**يعدونه فحولةً، وشجاعةً، وغير ذلك من الفضائل الذكوية، وهم يحرصون على أن لا يغزهم رجل غريب ويشعرون بالذل والعار إذا ما حدث ذلك، وفي كلّ الأحوال يعاقبون بشدة من ساعد هؤلاء الغرباء على انتهاك الحصن، يعاقبون زوجاتهم قبل أي أحد** ".[2]

هذه الإزدواجيّة بلا شك ستدفع إلى انتشار دور البغاء والمواخير التي يقرع فيها الرجال كؤوس النسيان، ويحرقون شبقهم على أجساد النساء اللواتي ذهبنّ ضحيّة هذه الإزدواجيّة المفرطة في تمييز عالم الذكور على عالم الإناث، وتسييد أحدهما على الآخر بفرض قانون العفة على المرأة وإلزامها به على غير الرجل .

غير بعيد عن هذا وقف المجتمع الجزائري هذا الموقف نفسه، وتمثل بهذه التعاليم التي أسلفنا ذكرها خصوصًا فيما بعد الإستقلال، بعد أن منيت المرأة بخيبة أمل قصوى في إمكانيّة تحريرها من نير التقاليد الفاسدة كما تحررّت البلاد من براثن الاستعمار الغاشم، فعادت هي الأخرى إلى أحضان العائلة البطريكية حيث تجتمع جميع المنتوجات

---

[1] حجازي مصطفى، التخلف الاجتماعي، سيكولوجيّة الإنسان المقهور. ص 215 .

[2] بوعلي ياسين، الثالوث المحرّم، دراسة في الجنس والدين، والصراع الطبقي. ص 108 .

البشريّة حول الأب. فهو من له حق التزويج والتطليق والعتق والوصاية والتبني، ويؤكد هذا الرأي الدكتور مصطفى بوتفنوشت حيث يقول " **كشفت الدراسات المهتمة بالعائلة الجزائرية الخصائص التاليّة :**

1- العائلة الجزائرية هي عائلة بطريكية، الأب فيها والجد هو القائد الروحي للجماعة العائلية، وينظم فيها أمور تفسير التراث الجماعي، وله مرتبة خاصة تسمح له بالحفاظ، وغالبًا بواسطة نظام الحكم على تماسك الجماعة.

2- العائلة الجزائرية هي عائلة الكناتية النسب فيها للذكور، والانتماء أبوي، وانتماء المرأة أو الأم يبقي انتماؤها لأبيها، والميراث ينتقل في خط أبوي، ينتقل من الأب إلى الابن الأكبر عادة حتى يحافظ على صفة اللإنقسام للتراث ". [1] والشرف هنا هو شرف الجماعة، وأي خرق لهذا النظام يؤدي حتما إلى نزاعات مفتوحة، وانطلاقًا من هذا يتربى الطفل من صغره حسب توجيهين : الخطر الممكن الذي تؤدي إليه المرأة، ومبدأ التساوي أو التشابه الموجود بين كلّ النساء، أمهات، خالات، عمّات، بنات الخالة...إلخ وتجد الأم وضعيتها من خلال انتاجها الديموغرافي، فكلّما أعطت عدد أكبر من الأبناء الذكور أكثر من الإناث كلما ازداد تحسن وضعها في عائلة زوجها، حتى ولو كانت أجنبيّة أصلا عن العائلة المنقولة إليها .

وطبيعي جدّا أن تزدوج القيم في هذه الفترة بين قيم تحكم السيطرة على المرأة وتختزل عقلها وجسدها، وقيم أخرى تتيح للرجل حريّة أكثر في امتلاك جسد المرأة جنسيّا وبيولوجيّا واقتصاديا لمصالحه، فلا يُعد خائنا إذا اتصل بغير فراش الزوجية ولا يُعد فاسدًا إذا تردد على دور البغاء المنتشرة عبر كامل تراب الوطن، ووحدها المرأة من تحمل أثار هذا الفعل الجنسي المشترك . وهذا يعني أنّ علاقة الرجل الجنسيّة بالمرأة في هذه الفترة " **تسودها الأنانية الذاتية، إنّه لا يفكر إلاّ بنفسه ومتعته، والمرأة ليست سوى أداة لهذه المهمة، تماما كأي علاقة استغلال الرجل الكادح فيها مجرد أداة للغني وزيادة لثروته، وكما يتخذ الرجل من نقص المرأة وضعفها وقلة حيلتها مبررًا كي يستغلها، كذلك يفعل الاقطاعي بالفلاح البائس العاجز الذي لا يصلح في زعمه إلاّ للعمل المضني** ". [2] في الوقت الذي يجب أن يكون الجنس عمل إنساني يرتبط بكيان الإنسان لا من أجل التناسل وفقط، بل من أجل انماء الجانب الروحي في الإنسان وتفجير طاقات الابداع لديه، يقول الباحث بيتر فليشر "**إن البحث عن الحب، إنّما هو بحث لمعرفة الذات ورغبتنا في الحب هي رغْبتنا لا لِيُعترف بنا من أجل ما نفعل، ولكن من أجل ما نكون** ".[3]

كما تأتي العذرية في مثل هذا النظام السائد دليل شرف قاطع تحاسب عليه المرأة بقسوة وعسر، بينما يعفى منه الرجل بيسر، فلا يسأل عما كان يفعل من قبل، وهنّ يسألن، هذا التمييز المغلوط لمفهوم الشرف هو الذي دفع نوال السعداوي إلى التساؤل فتقول " **نتساءل عن مفهوم الشرف، فهل هو مجرد المحافظة على الأعضاء الجنسيّة، حتى ولو كانت تكذب، وهل الشرف خاص بالمرأة وحدها دون الرجل** ". [4] ولهذا يحرص الرجل على رؤية الدم

---

[1] بوتفنوشت مصطفى، العائلة الجزائرية، التطور والخصائص الحديثة. ص 37 .

[2] حجازي مصطفى، التخلف الاجتماعي، سيكولوجيّة الإنسان المقهور. ص 215 .

[3] نقلا عن : السعداوي نوال، المرأة والجنس. ص 152.

[4] المرجع نفسه. ص 37 .

ليلة الزفاف، الأمر الذي لا يخلو من رغبة في التسلط على النساء، وإمعانًا في تكريس وضع إقطاعي متردي تزداد فيه فجوة البعد بين المرأة والرجل و" **يأخذ الجنس بينهما شكل العمليّة الجراحيّة** ".[1]

بعد تطرقنا لخصائص النظام الأبوي الإقطاعي بشكل عام وخصائصه في الجزائر فيما بعد الإستقلال بشكل خاص، وتعرضنا للوعاء الذي تشكل فيه الجنس ليعدو مرتعًا واسعًا لوعي قائم استقى منه الروائي الكثير من التصورات، إمعانًا في تقديم صورة المجتمع الجزائري في حالة سكونيّة متلبسًا بمفاهيم فجة شكلت بناه الداخلية .

سنعيد قراءة هذه الخصائص على المتواليّات السردية التي دار حكيها حول الفترة الممتدة فيما بين (1979-1989). بشيء من التفصيل .

في روايّة "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر " تأتي العلاقة الجنسيّة بين البطل عاشور الماندرينا وزوجته الثانية – العاليّة – مشحونة بقلق رهيب، يتحوّل فيها الحب إلى نوع من البغاء المقنن برباط من الشرعيّة المزيفة التي تتناقض مع جوهر الزواج ومعناه السامية، فالزواج ضد الزيف وضد ملكية إنسان لإنسان آخر أو استغلال أحدهما للأخر، ضد الرق والعبوديّة، وصرخة قصوى تنادي بكرامة الإنسان كأساس لعلاقة المودة والحب، والإرادة المتبادلة، والاختيار الحرّ .

فالزواج في الروايّة يشكل وعيًا قائما، تسهّم في بقائه الزوجة ذاتها رغم إلحاحات البطل في كثير من الأحيان بفك عصمته الزوجية منها وهي تدرك جيّدا أنّها لم تكن أكثر من " **آلة فراش هذا كل ما في الأمر آلة فراش لا تساوي علبة سجائر، حين تكون حزينا...مغشوشة من الأساس** ". [2] فليس الجنس هنا أقل من تعويض وهمي يعيشه عاشور بفرق وتصر عليه الزوجة بقوة وعنف، وهي تحاول ذلك رغبة منها في تشكيل زوجها على نمط والدها صالح الكومندار أحد أثرياء الحرب، من الذين خرجوا من النار بفنادق وحمامات، ومصانع وأن يفعل هو مثل ما فعل أخوه عبد الجليل الروخو " ...**كل يوم يغيّر سيارة وامرأة ...طبيعة ورثها عن أزمنة الإقطاع ...أكيد أنّ هناك يدًا وحشية تحركه كالدميّة، فهو لا يدخل الدار إلاّ للمعاتبات والانتقادات، وربّما الصراخ في وجهي** ".[3] ويذهب بها إصرارها في إعادة تشكيل زوجها حدّ ابلاغ الشرطة عنه قصد العدول عن رأيه وقبول الترقية التي عرضت له في العمّل مقابل اسكات صوت ضميره أمام الحق " **دقوا...كانت تعرف أنّهم هم...دقو من جديد، وبعدها رأيت الباب يهوي، شهروا أسلحتهم في ظهري. كنت داخل الفراش...فوقها أحاول حرق شبق أسود.كنت أرى أباها ونجومه يسكنون داخله لكنّه كان شبقًا اسفلتيًا، يذوب ولا يحترق بسهولة...لم أجد حتى الوقت للبـــاس كســـوتي** ". [4] وحين يقودونه إلى المخفر يدرك أنّ زوجته هي من كانت وراء كل هذا. فلما اقترب منه المحقق نظر إليه بعيون حقود قائلا له" **زوجتك أفضل منك...تتعاون معنا بلباقة** ". [5] ويتذكر لحضتها بسهولة حين فتحوا منزله كيف رأى ابتسامة تشرد من شفتيها تحاول إخفاءها ولا تستطيع .

---

[1] **دي بوفوار سيون**، الجنس الآخر. تر: مجموعة من الأساتذة. ص 120 .

[2] **الأعرج واسيني**، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر. ص 56 .

[3] المرجع نفســـــه. ص 59/58 .

[4] المرجع نفســـــه. ص 208 .

[5] المرجع نفســـــه ص 211 .

تزداد هذه العلاقة تشيئا حين يدرك عاشور أنّ العاليّة عقيم لا تنجب " **سنوات يا عاشور...لم تنجب منها حتى الأشياء البيولوجيّة...كل ما يقع في الدار، حين أغادر المنزل أجده، يتصعلك في الشوارع، أو تتقاذفه الأفواه القريبة...أخبارنا عند جميع الناس** ". [1] . ل قد يذهب بها المذهب أحيانًا إلى أن تكيل كل صنوف العذاب وألوان الآلام لابنه حميمد من مريم اللويحة امعانًا في قهره " **الملعونة...كل شيء عندها يدرس من البدايات كانت عاقرًا تكرهه كدم الاسنان، تخشى بعض المرّات أن أرسلها قبل مطلع الفجر إلى دار أبيـــها، وعلى رأســـها حصيـــر بـــال** ". [2] ومع ذلك لم يفعل. يرقب مرات عديدة ابنه تحت الشمس المحرقة " **يبحث كقط صغير جائع، عن قطعة خبز، وعن ظل تحت البوابات الخشبيّة العتيقة، وجهه محروق...حميد...بابا....يلتفت إليّ هو يعرف صوتي من بين ألف صوت، يأتي مسرعًا...أضمه إلى صدري...يعانقني بحرارة طفل صدره متلهف إلى حنان مفقود...لماذا لا تدخل...الشمس حارقة ؟؟أخاف منها تضربني...يجيب في براءة طفل محروم من كل شيء، من يا حميد...ماما العالية، ماما حلومة أفضل منها** ". [3] وأمام هذا الوضع المزري يحتد الصراع بينهما ليأتي الفراش الحكم الذي من خلاله يكيل عاشور العذاب نفسه للعالية، ليصل إلى درجة صارخة في الاستيلاب، تجعل العاليّة تحيا وضعًا مأزقيا يحيل كيانها إلى مجرد جسد مختزل أو آلة هزاز جنسيّة لا غير .إنّ طبيعة هذه العلاقة في صميمها من سمات النظام الأبوي الإقطاعي، مع تغيّر الأدوار والوضعيات لا غير، والروائي إذ يعرضها رغبة منه في الوقوف على بنى الوعي القائم آنذاك وما يؤلفه من معنى حول الجنس .

كما أنّ مسألة الشرف تُعد الحجر الأساسي في النظام الأبوي الاقطاعي، وتأتي ليلة الدخلة تتويجا لسلسلة من المحصنات التي افترضت على المرأة، عبر توليفات عديدة، ومراحل متعاقبة يعرضها الروائي في جل رواياته بتفاصيل تأتي في الغالب بألفاظ مكشوفة تحتاج إلى صبر نفاذ لإتمام قراءتها . ومن السهل جدا أن ندرج "مسألة الشرف" ضمن بنى الوعي القائم، لكونها عادات ترسبت في لاوعي الأفراد لا تنفك تنفصل عنه، والتحمت معه عبر سنين عديدة بحكاوى وأساطير التراث الموغل في القدم، تدعمها في كثير من الأحيان رجالات يحسبون على الدين طورا، وطورا آخرهم من دعاة حماة التقاليد والأعراف التي ما أنزل الله بها من سلطان .وتكاد تكون في سطوتها قانونا مفروضًا لا يجب الخروج عنه أو تغييره، وأي محاولة تسير في هذا المنحى محكوم عليها سلفا بالفشل.

في رحلة عاشور الماندرينا مع صاحبه عليلو الزليط يتذكر وهو يمر بعرس ريفي ليلة زواجه من مريم اللويحة " **طفلين زوجونا...نحمل على ظهرينا جراب الفقر والتعاسة...كنت أشفق عليها...طفلة...قطعة من الجنة...المغبونة مقطوعة من شجرة...أبوها الحوات المعدم ابتلعه البحر ذات ليلة...غاب ولم يعد...حزن جميع أهل القريّة**". [4] وتأتي ليلة دخلته قاسية جدا كما يصفها عاشور يقول " **حين اقتربت منها أكثر...رفعت الغطاء عن وجهها الذي كان ينضح عرقا مع حرارة الصيف، استدارت بسرعة، غطت وجهها من جديد...مريم الويحة تعرى...تعرى...صمت مطبق داخل الحجرة الضيقة، لم أعاود الكلام إلاّ عندما أحسست بصوت شبقي يصعد**

---

[1] المرجع السابق. ص 56 .

[2] المرجع نفســـــه. ص412 .

[3] المرجع نفســـــه. ص 414/413.

[4] المرجع نفســـــه. ص 494 .

من أنفي مصحوبًا بعطر صحراوي ثمين. ألم تسمعي يا مريم؟؟ إنزعي ثيابك...أفعل أنت بنفسك... ".[1] ويمر المشهد بشكل بطيء يقطع فيه خلوتهما الوزير الذي يملك جميع الصلاحيات ليلة العرس، ويقدم كل المساعدات إلى العريسين إذا اعترضتهما مشاكل، وتحت وزر تلك اللحظات الحرجة يقع عاشور فريسة لمشاعر إثم تمزق رجولته، فهو غير قادر على أداء واجبه الزوجي، وإذا فشل فستدينه القرية بكاملها " **إنسان فاشل ...رقيّة، منميس...غلبته مراته...أعطو له القوقاو...والقرقاع** ".[2]، ومن غير إستئذان يدخل فقيه القرية "**خلاّل عقد الأعراس...كل شباب القرية مرّوا على يديه، عارين كطفلين كنا، نزلنا في اللحظة من رحم امرأة تحمل للمرة الأولى** ".[3] وأخذ يمارس طقوسه وتعاويذه بقلم قصبي ومبراة، ويرسم على جسد مريم دوائر وأشكال مختلفة الأحجام والأطوال، ثم سلم العريسين ورقة قائلا " **امحوا الكتابة، واشربوها مع بعض** ".[4] ثم صرخ الوزير بعد أن أفرغ على رأسهما إبناءا مملوءًا ماء باردًا " **هيّا...أرونا الآن عرض أكتافكم** ".[5] وبعد قليل يخرج الوزير ونائبه يحملان فوق رأسهما " **الخرقة البيضاء المبرقعة بدم امرأة ذبحت في القلب** ".[6] ويصر الروائي هنا بمسح المشهد بشكل فاضح بورنوغرافي، كما لو كان لسان حاله يقول : هذه هي مبادىء النظام الأبوي الإقطاعي القائم على الشرف، وهي ذا وسائل الكشف عنه، فأي فجيعة يحملها الزوجان بعد ذلك في علاقاتهما، وأي سر يذاع أكثر ممّا أذيع اللحظة عنهما، ففي مثل هذا النظام يأتي الشرف المعيار الأول والأصح لتقييم أخلاق الفرد ذاته حتى ولو كذبت جميع الأعضاء بعد ذلك، فلا ضير طالما أنّ الشرف ظل كما هو لم يمس، ولم يصب بأذى حقيق .

ترى الناقدة – نازك الملائكة – أنّ بعضا من أخلاق النظام الأبوي تعيش حالة سكونية ثابتة، فلو دققنا النظر في فضائل مثل (العفة، النزاهة، الشرف...إلخ) لعرفنا أنّها فضائل سالبة في كونها لا تنطوي على فعل، وإنّما تستند إلى امتناع " **فالعفة مثلا ليست فعلا، وإنّما هي امتناع عن فعل شرير آثم، وكذلك النزاهة والصدق والصبر والإيباء وغيرها، إننا لا نحاول بهذا الحكم أن ننكر المضمون الجميل لهذه الصفات المثلى، إلاّ أننا نكرر أنّ فائدتها أكبر من فائدة الفصائل الإيجابية** ".[7] ويأتي هذا التمييز انطلاقا من المفهوم الفلسفي للخير الذي يعني إزداء عمل خيري للإنسانيّة، وشق طرق جديدة إلى الأمام .

يستعمل الروائي العديد من الألفاظ التي من شأنها أن تخرج فعل الجنس من عمل انساني إلى عمل وحشي يفقد في لحظة شبقه كل ياقات التهذيب الإنسانيّة ويتلفها، من هذه الألفاظ (أنا البدوي، الأرعن...أقتحم لحمها...)، ولم يتوانى عاشور نفسه عن التصريح بكون الشرف، الهم الوحيد في حياته بالرغم من كونه يعرف مريم جيدا أيام الطفولة، حتى هي نفسها لمّا انتهت الخرقة إلى الأمام زغردت النائبة فعزت مريم " **فرحة غريبة، هي نفسها ربما لم تكن**

---

(1) المرجع نفســـــه .ص 396.

(2) المرجع نفســـــه. ص 398.

(3) المرجع نفســـــه. ص 499.

(4) المرجع نفسه. ص 400 .

(5) المرجع نفسه .ص 400 .

(6) المرجع نفسه. ص 406 .

(7) الملائكة نارك، التجزئية في المجتمع العربي. دار العلم للملايين، بيروت : ط2 .1980 . ص21 .

تتوقعها...فالأيام التي بيننا تشكك في أمر البكارة ". [1] يأتي هذا الشعور في تعليق شرف الإنسان بعضو من أعضائه الجسديّة فقط عندما يتحول الفراش إلى غاية في حد ذاتها، ويغدو فعل الجنس معادلا لوضع متردي يعيشه الفرد بلا احتجاج كما عند عاشور، فمريم بالنسبة لديه "**امرأة كسائر النساء...الفراش مثلا...أتصور أنّه الحل الأوّل والأخير لهمومي الصغيرة وحتى الكبيرة منها** ". [2]

وطبعا من السهل جدا في مثل هذه الأعراف أن يسود منطق الذكر المستبد الذي يستعلي بذكورته ليكسر أنوثة المرأة، أو ليثبت من جديد ذكورته على تموجات جسدها إمعانًا في استغلالها وقهرها، ولاخير في ذلك بالنسبة لديه فهو الذكر الغازي والنساء كلّهن مرتعا مريحا لشبقه الضائع إن في البيت أو في المواخير أو في الأسواق، ولا أحد يلومه في ذلك بل يلقى في كثير من الأحيان التشجيع والقبول.

كما تأتي المواخير هي الأخرى سمة أساسية في ظل نظام أبوي إقطاعي، والتي نعدها صرخة قصوى ضد هذه التجزئية التي يعاني منها هذا النظام، وتتكرر صورها في الروايّة الواسينية بشكل يثير الانتباه تحمل في حد ذاتها وعيا قائما تسوقه نسوة المواخير من خلال الحياة الصعبة التي يعشنها وإن بدت للناظرين حياة مترفة هانئة " **فالعاهرة في المعهر تعاني الوحدة رغم عيشها الجماعي، تعاني الحرمان بمختلف أشكاله، بدءا من الحرمان العاطفي إلى حرمان الأمومة، وبالتالي الخوف من المستقبل والمصير المجهول** ". [3] وهذا الحرمان الذي يطبع جبين كل العاملات في المواخير" **هو الذي أوصلهن إلى ما هنّ فيه. ففقدان العائل أو القريب هو الذي يعرض الفتاة للإغتصاب أو الإهمال، فتجد نفسها في مثل هذه الدور المنظمة التي تفتح تحت اشراف الدولة التي تدعي من جهة العفة، ومن جهة أخرى تحرّم الزنا** ". [4]، ولا يعد اشتغال النساء في المعهر دليل تحرر وتمرد على القيود، بقدر ما يدل على انحطاط في قيمة الإنسان واعتباره مثار سخط واستهزاء، كما أنّ فعل السخط لا يقع على الرجال والنساء على حد سواء، بل يخص المرأة وحدها دون الرجل. وهذه سمة أخرى من سمات النظام الأبوي المستبد الذي يحمل بين طياته عقلية ذكورية اغتصابية .

في الروايات الثلاث التي ضمنتها الحلقة الأولى من نتاج الروائي نلتقي بنماذج ثلاث من النساء اللواتي تطحهنّ عجلة المواخير بإتقان وهي :

– عائشة الباطرونا : وقائع من أوجاع غامر صوب البحر

– مريم الروخا :ما تبقى من سيرة لخضر حمروش

– الحاجة طيما : نوار اللوز

في علاقة عائشة الباطرونة بالحاج بودوارة الجنسية داخل الماخور نلمس اختزال كليهما داخل بوتقة اللذة العابرة فهي " **تسميـــه الثـــور المتوحش...أنت الحيـــاة يا كل عيشوش وانت الغـــول يا عزيزي الذي أكل**

---

(1) الأعرج واسيني، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر. ص 406 .

(2) المرجع نفسه. ص 403 .

(3) مفقودة صالح، صورة المرأة في الروايّة الجزائرية. ص 152 .

(4) المرجع نفسه. ص 152 .

الحاجة طيطما صاحبة الماخور وابنتها الجيلاليّة، ليبيعهما ما تبقى من ملابس ويقضي ليلته هناك " **بلعباس ستستقبل ما معك من كتان، وبعدها نمر إلى فلاج اللفت، أخذ دراهمي من طيطما، وأغسل عيوني المتعبة على صدر احداهن، هذه هي الدنيا** ". [1] ويصف صالح الماخور في كثير من الأحيان بشيء من التقزز والقرف، وهو إذ يتجه إلى هذا المكان رغبة منه فقط في بيع سلعه المهربة لا غير، لكن الوضع حينها يأسره، فيضطر لقضاء ليلته هناك برغم ما في هذا الماخور من أوضاع مقلوبة، يقول صالح "**حين أستيقظ صباحًا أشعر بالقيء من رائحة الدار المقرفة وكثرة البنى آدميين الغامضين الذين يدخلون ويخرجون** ".[2] فضلا عن خليط العطور الممزوجة بدم الحيض والصابون والحمامات التركية وأصوات الشيخات اللواتي تأكلهنّ فراغات المواخير.

تمثل طيطما صاحبة الماخور مصدر اشباع حاجة الصالح الجنسيّة، كما كانت تساعده في بعض الأحيان في بيع سلعه المهربة، لكن هذه المرة تعتزم الزواج من " **عسكري متقاعد، طيب القلب وعدني بالقدوم هذا اليوم...نتغدى وننام قليلا...ثم نرحل إلى العاصمة، وتنجب أولادًا سأخدمه بقية عمري، إذا كان طيبا معي، أتمنى قبل أن أغمض عيني أن أشعر بالأمومة، ولو لمرّة واحدة في حياتي، تعبت يا صويلح، كرهت، زوجي تركني مبكرًا كان من الجيل الأول، الذي أكلته الغربة هاه نسيت أن أقول لك أنّ القبطان عنده كارڤان وسيارة جميلة استلمها من الحزب، سنخرج كلّ سنة إلى الخارج هكذا وعدني، وعنده أموال كثيرة، سنسخرها في بناء مركب سياحي في العاصمة إذا وفت الحكومة بوعدها، وساعدته** ". [3] وبهذا ينقطع جسر المودة بينهما، على أن تحيله إلى "ياقوتة " إذا كان يرغب في مواصلة دربه، فهي تعرف جيدا كيف تحافظ على زبنائها، أو ابنتها الجيلاليّة . فيأخذ نقوده متجها إلى رحبة الحافلات، ومن ثمة إلى مسيردا بلدته هناك، ليفاجئنا الكاتب في الأخير بمقتل الحاجة طيطما، فيعلق صالح "**رغبتها في الحياة، كلفتها رأسها، قلت لها العسكر عادة خداعون، لكنها أصرت، لأنّ قلبها لا يعرف الزيف، أعماقها ما تزال صافيّة بالرغم من تشوهاتها** ". [4]

كما تأتي الجيلاليّة رمز الجيل الجديد، فهي البديل عن أمها الحاجة طيطما التي تعتزم مغادرة المحل، والتي تختلف عنها أيّما اختلاف، فديكور الجيلاليّة في غرفتها يختلف عن ديكور أمها، فهي تزيّن غرفتها بالصور العارية والعطور والروائح المختلفة، كما تعتني بشكل ملفت للإنتباه بشكلها، برشاقة جسمها، وألوان فساتينها، وهي تعي جيدا أن طبيعة علاقتها مع زبائنها هي من تُدر عليها الربح السريع، لذلك فهي تركز دائما على شعرها وصدرها، وحركة جسمها أمام الحضور فهي " **قادرة على تفجير الرأس بالرغبة المحروقة** ". [5] والشيء نفسه الذي دفع بغيرها إلى الماخور، دفع بها هي أيضا إليه، فقد وفدت إليه هاربة من رغبة وحشيّة اعتزمها زوجها، المتمثلة في ذبحها والتخلص منها، فهربت منه إلى الماخور و لم يكن لها من مخرج سوى بيع جسدها في هذا المكان مع أمّها .

---

[1] الأعرج واسيني، نوار اللوز. ص 51.

[2] المرجع نفسه. ص 52 .

[3] المرجع نفسه. ص 70 .

[4] المرجع نفسه. ص 202 .

[5] المرجع نفسه. ص 68 .

إن تعاظم صورة المواخير في الروايات جميعها تزداد مع تزايد صور الوجع النفسي الذي يعانيه الأبطال جميعهم، والحرمان العاطفي هو من يدفعهم إلى بيوت الدعارة بحثا عن دفء مفقود ضائع بيّن خلوات أنفسهم حينًا، وبين ثنايا وتقاسيم المجتمع المتعفن حينا آخر. فصورة المواخير نقطة تصدع هامة في النظام الأبوي الإقطاعي القائم على الإزدواجيّة في التعامل والتمييز بين الأفراد على أسس واهيّة لا تستند في معظمها إلى منطق علمي صحيح .

كما يشكل "النسل" الهدف الرئيسي والأوحد من رباط الزوجيّة في مثل هذا النظام، فهو يغدو من جهة الأم السند الذي تتقوى به على سلطة الرّجل وما معه من تقاليد وعادات وأعراف، ويعد من جهة الأب اليد الاقتصاديّة التي من خلالها يتقوّى رصيده في الإنتاج، ومن هذه النظرة يأخذ الجنس مفهوما نفعيا لا غير، قائما أساسًا على علاقة البائع والزبون، والجنس لا يمكن أن يحدث من أجل الانتفاع والنفعية ولا يمكن أن يحدث من أجل الاستغلال أومن أجل المصلحة الإقتصادية أو الحماية الإجتماعية فحسب بل إن العلاقة الجنسية في مجملها إحداث لعمليتي النمو والارتقاء للكائن البشري قصد دفعه إلى الأمام، فهو إذن – الجنس – ليس رغبة الجسم وحده، ولكنه رغبة الجسم والعقل والنفس، وفي هذا المجال تقول الباحثة نوال السعداوي " **التناسل ليس إلا أحد وظائف الجنس المتعددة الشاملة لجميع مكونات الإنسان، التناسل وظيفة الجهاز التناسلي في الإنسان، أما الجنس فهو وظيفة أجهزة الإنسان جميعا، جسميا، ونفسيا وعقليّا** ". [1]

ولهذا نجد رغبة الولادة لدى الأبطال تغدو هاجسا يؤرق جفونهم وهم يسعون إليه بشكل حثيث حتى ولو كان الولد غير شرعي فلا يهم، فصالح بن عامر الزوفري تؤرقه روايّة سيدي على التوتاني من أن ذريته سيصيبها القحط، وسيطحن الزمن قواهم وتجف أرحامهم، وسينقرضون واحدًا واحدًا، ويكاد يصدق نبوته لولا حمل لونجا منه الذي بشر بقدوم الربيع، لتبطل بذلك مزامع الرواة الأوائل .

في علاقة صالح بن عامر الزوفري بزوجته المسيرديّة نقرأ هذا الإلحاح بشكل جلّي على الإنجاب "**حين بدأ بطنها بالانتفاخ تحوّل كل شيء فيها إلى ذرات من الفرح، لكن الفرحة سرعان ما قتلت، في المرة الأولى ولد الطفل في شهره السادس، كان متعجلا على الموت، في المرة الثانية ولد بستة أصابع، ولم يعمر طويلا، وأقسمنا أن نتحدى الزمن، ونجرب حظنا مع الطفل الثالث وإذا لم نفلح فالدنيا يمكن أن تعاش بدون أطفال، وذات شهر حملت بكتلة لحميّة ثقيلة، ولدتها بعمليّة قيصريّة، قال الطبيب وقتها أن التشوه راجع إلى مشكلة عناصر دمنا المتشابهة...وقالت جارتنا...أنّ البيت مسكون بالرعب والخلائق الغريبة، وعلينا تغيير البيت** ". [2] ويواصل إصراره على الإنجاب حتى آخر رمق من حياة المسيرديّة، حين تلد الطفل الأخير ميتًا بمفردها في مستشفى الغزوات وتلفظ معه آخر أنفاسها، ونكاد نجزم أن موتها كان إعلانا متأخرا لموت مسبق ممثلا في عدم قدرتها على الإنجاب. فما الفائدة من إمرأة عدمت رحمها أو تقتل أولادها قبل ولادتهم. لذلك نجد صالح يتحه إلى لونجا الفتاة القبائلية زوجة الإمام المتوفي، يبحث في أحشائها عن أبوة ضائعة وتسترجع هي بدورها معه أمومة طالما حلمت بها مع الإمام دون عقد قران مسبق بينهما، يضمن صحة وعد أحدهما إلى الأخر، وتأتي رحبة التبن والزيارات الليليّة المتكررة شاهدة على هذا الترق الممارس بينهما. وحين تسأله لونجا الزواج يَعدُها " **غلبتني يا لونجا، والله سأقولها على الملأ، سنتزوج، وسننجب**

---

[1] السعداوي نوال، المرأة والجنس. ص 152 .

[2] الأعرج واسيني، نوار اللوز. ص 130 .

قبيلة من الأطفال، وقارة من البنات الطيبين، ابتسمي، والبقيّة تأتي، ابتسمي، وطز في كل الذين يكرهونك ويكرهونني ". [1] وأثناء حملها تتحسس بطنها غير مرة خوفا من أن تسقط نطفة صالح ويموت ولده فتنتحر بذلك أحلامها، وقد سقطت مرة فداهمها شعور غريب بموت طفلها في رحمها، وفي طريق عودتها قالت " **ماذا لو سقطت ومات الطفل، وفاجأني الصالح برجوعه حتما سأكون المسيرديّة التي لم يتحمل رحمها طفله، لا وحق محمد لا ستكبر هذه النطفة التي انزلقت مصحوبة بألم اكتشاف روعة اللذة الإنسانية ورائحة التبن الغامل والحشائش المبتلة، ستكب وتصبح شيئا جميلا يثير الدهشة** ".[2] فهي بهذا الولد غير الشرعي تخرج من دائرة الغربة والوحدة المفروضة عليها، إلى دائرة أوسع رحبة يشيدها ولدًا يحمل بعضا من تقاسيم وجهها وحتما اسم أبيه، صالح الزوفري سيّد الرجال في نظرها .

وعاشور الماندرينا حين يصب جام غضبه على زوجته العاليّة إنما يعني بالدرجة الأولى عقمها، فهي امرأة عاقر لا تعرف الرحمة ولم تجرب أن تكون أمًا، بل حتى في تعاملها مع حميد يظهر حقدها دفينًا على الأولاد"**بنت العسكري العاليّة...كانت تنبذ كل قطرة دم تأتيني من مريم اللويحة...عشنا وعاش معنا الداء اليومي...استفحل الأمر بشكل** واضح، **في القيلولة...عندما تصير أشعة الشمس عموديّة كالرماح الملتهبة، بصمت أسألها...العاليّة...حميد، يلعب في الخارج مع أقرانه، الشمس قاتلة تذيب الجليد...أوف تخاف عليه، ليس قطعة زبدة حتى تذوب** ".[3] .

بهذه الخصائص إذن يتجلى الوعي القائم في الحلقة الأولى، وعي يحمله أهل البلدة أنفسهم من نساء ورجال، تظهره علاقاته العامة فيما بينهم بشكل عام، وعلاقاتهم الجنسيّة بشكل أدق. تدعمه شخوص يهمها بقاء الحال على ما هو عليه، فهي تتغذى منه طورا وطورا آخر تستمد منه السلطة والوجاهة . فعبد الجليل الروخو يهمه بقاء عاشور الماندرينا مع العالية لما له من مصالح بينه و بين والدها صالح الكومندار تجعله يغير وضعه من حال إلى حال، والحاج بودوارة يصر على علاقته الجنسية المتكررة مع عائشة الباطرونا لما توفره له من متع جسديّة ولو على حساب صحتها. والحاج مختار الشاريّة ورابح لاكابس وجلول الدركي وموسى ولد الطيب الشناقة، وعبد الوهاب الطنجاوي هم بالدرجة الأولى متعهدوا جذور الوعي القائم الذي يضمن مصالحهم من الزوال ويسعون قدر الإمكان إلى إفشال كل محاولة من شأنها أن تمزق شرنقة الواقع لتلتحم مع تطلعات جديدة . والسبايبي رأس الغول، والنمس، وياسين الثعلب وميلود ولد سي لخضر هم ممثلو وعي البلدة القائم الذي يستمد جذوره من الماضي الدفين ماضي الهلاليين ويرفض أي تغيير فوجودهم مرهون ببقاء الحال على ما هو عليه، لذلك وهم يسعون بإيديولوجياتهم السائدة أن يثبتوا مراكز قواهم ويعززونها بشتى الوسائل المشروعة وغير المشروعة، يرفضون في الوقت ذاته أي بادرة تغيير من شأنها أن تربك خططهم.

---

[1] المرجع السابق. ص 210 .

[2] المرجع نفسه. ص 178 .

[3] الأعرج واسيني، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر. ص 412/411 .

ثانيا : تجليات الوعي الممكن في الجنس ومعادلة الصراع الطبقي

عرفنا الوعي في بداية الفصل على أنّه أقصى درجة من التماثل مع الواقع يمكن أن يبلغه الوعي الجماعي دون أن تضطر الجماعة إلى التخلي عن بنيتها وهذا الوعي المتجلى في العمل الأدبي والفني والفكري لا يترجم ما يقولون، أو ما يفكرون بالفعل، وإنما يكشف للأفراد ما كانو يفكرون فيه دون علم منهم. بمعنى أن الوعي الممكن هنا هو طموحات الفئة التي تحمل لواء التغيير وتسعى جاهدة أن تخلخل بنى المجتمع القديم لتبني على إثرها بنى جديدة تتماثل وتطلعاتها المستقبيلة، وهي تفعل هذا لإحداث نوع من التماثل بينها وبين الواقع الذي تحيا عليه .

ويمثل الجنس احدى أهم الركائز التي تنبني عليها تطلعات الفئة الثائرة، لذلك تسعى جاهدة أن تصبغه بصيغ متعددة تخرجه من دوائر الفعل السلبي إلى فعل بنّاء يحرّر ولا يقيد يحي ولا يميت، ويمكن حصر تجليات الوعي الممكن بخصوص موضوع الجنس في نقطتين أساسيتين هما :

1- أنسنة العلاقات الجنسيّة .

2- الجنس وإستعادة الحريّة المسلوبة .

1- أنسنة العلاقات الجنسيّة

يعد الجنس أهم الدوافع الإنسانية التي تشكل خلفيّة الشخصية السيكوفيزيولوجيّة، وهو كغيره من الدوافع والحاجات الإنسانية التي تبدأ مع بدايّة حياة الإنسان كالأكل والشرب وتنتهي مع نهايته، مع فارق بسيط في مضمون الحاجة نفسها، وذلك أن عدم تحقيق الواقع الجنسي لا يؤدي إلى موت الإنسان مثلما ينعدم بانعدام الأكل والشرب، ومع ذلك فهو قادر على إحداث التوتر الذي يؤدي بدوره إلى تدمير الجانب الخفي من شخصية الإنسان " **إنّ عدم تحقيق الحاجة الجنسيّة، قد يعجز عن تدمير الجسم، ولكنه قادر على تدمير الجانب السيكولوجي والجانب الاجتماعي من الشخصيّة، عبر المعادلات النفسيّة والسلوكية الدقيقة أو وصولا إلى قمة التأزم بالظهور الحتمي للإنحرافات وأمراض الشخصيّة** ". [1] وهذا يعني أنّ تحقيق الرغبة الجنسيّة لا يؤدي إذن إلى الموت الظاهري، بل إلى موت خفي تدمر فيه الشخصيّة عبر ضياعها وغربتها عن ذاتها ومحطيها، وقد لا يقف الأمر عند حدّ التحقيق أو عدمه، بل حتى إلى استعماله بشكل سلبي من شأنه أن يؤدي إلى المفعول نفسه. وذلك كاختزال جسد الإنسان إلى مجرد حقنة أفيون يتلهى بها أحد الأطراف لتتحول العلاقة الجنسيّة إلى عمليّة ميكانيكيّة لا عواطف فيها ولا مشاعر، تسكنها في الغالب مشاعر الإحباط واليأس والقنوط، لينتهي في آخر الأمر إلى موت محقق .

يلح الروائي في الحلقة الأولى من رواياته على العديد من المفاهيم التي تخص الجنس محاولا في ذلك إعطائه صيغا جديدة تتناسب وتطلعات الفئة المثقفة التي تسعى جاهدة إلى تغيير الأوضاع السائدة بإيديولوجياتها، ومؤسسة في الوقت ذاته لوعي ممكن تتبناه وتدافع عليه، لكنّ عادة ما تعود هذه المحاولات لتسقط من جديد في وعي زائف يفضح جميع تطلعاتها، ولا تماثل الواقع الذي تتحرك عليه كما سنرى فيما سيأتي .

نقصد بأنسنة الجنس إعطاءه الطبيعة الإنسانية، والنظر إليه ليس كعلاقة مادية بحتة تخضع لقانون العرض والطلب، بل باعتباره ذات مشابهة للذات الإنسانيّة بكل مكوناتها ودلائلها، و يمكننا تلمس هذه المحاولات من خلال العلاقات التاليّة :

---

[1] محمد شيّا، الجنس وتخلف المجتمع العربي. مجلة دراسات عربيّة. ع . سنة ص86 .

- علاقة عاشور الماندرينا بالفتاة الأسيوي روزا .
- علاقة عيسى بمريم الروخا.
- علاقة صالح بلونجا القبائلية .

في علاقة عاشور الماندرينا بالفتاة الأسيوية روزا نقرأ رغبة الكاتب في مد الجسور مع المرأة الأجنبيّة، التي تؤمن بالإيديولوجية نفسها التي يؤمن بها البطل، الإيديولوجيّة المناهضة للإستعمار والتي لا تعتمد الفوارق الجغرافية كحدود بينهما . فعاشور أتعبه العمل في بلاده، وأذلته سياسات الإقطاع الممارسة عليه، فلا مفر إذن من الهجرة إلى فرنسا بلد النور كما يرى" **لنجرب فرنسا...باريس تحل المشاكل...مسألة بسيطة...أذهب إلى فرنسا كغيري وأضمن على الأقل حياة مقبولة تخلصنا من نباح كلاب بودينار والحاج خليفة** ". [1] ، على أن تذهب العاليّة إلى بيتها بينما يمكث حميمد عند جدته، وينتقل عاشور إلى فرنسا مثقلا بعذابات السنين يحمل جراب الفقر والجوع على ظهره، ويضم إلى صدره أحلامًا عريضة بإصلاح أوضاعه وأوضاع بلاده "**حميمد كن رجُلا، وأعدك أني أعود من منفاي، وتكون أنت وقتها رجلا، سنحضنها، ونجعل منها إمرأة بهيّة...البلدة المرميّة على هوامش الانقراض** ". [2] وفي باريس يتعرف البطل عاشور على روزا، وتنشأ بينهما علاقة حب قوية، ينسى فيها زوجته العالية ويقرر أن يطلقها فور رجوعه تراب الوطن "**سنعود معا يا روزا...لا تهذي يا عاشور...العالية...يحق لي أن أطلقها رسميّا، والعسكري المتقاعد...طز فيه، وفي نجومه...خسارة تلك النياشين التي يعلقها على كتفيه. أعرف ذلك يا عاشور...لا أحبها يا روزا لا أحبها إنّها تقتلني بالماء البارد كلّما تذكرتها** ". [3] تزداد العلاقة بين روزا وعاشور حين تدخله الجامعة البروليتارية الباريسية، وتعلمه كيف يصارع الإنسان من نزعوا لقمة العيش من فمه، وتأخذه معها إلى منجم النور حيث يعملان هناك، وتجيئهما الكارثة فيه، عندما ينهار المنجم لتموت روزا ويفقد بعدها عاشورالسند والمبرر لوجوده في منجم النور" **أخذتني الرجفة...الرطوبة والبرودة، تصعد من أقدامي كالسيف...جئنا بكل أحلامنا وشؤوننا الصغيرة والكبيرة، ودخلنا هذا العالم المتزاحم بالأصوات والصرخات، والزغاريد...فخرجنا نحمل بيّن أيدينا أحلامنا جثثا هامدة، طفلا كنت...أقف وجها لوجه أمام جثة امرأة نامت فوقها أتربة سوداء، وعظام من سبقونا إلى هذا المكان، والليل وركام الأحزان والصمت المطبق** ". [4] وكثيرا ما تتلبس صورة روزا بمريم زوجته السابقة ويشتركان معًا في صنع الفرح المفقود في نفس عاشور الماندرينا .

يأتي فعل الجنس بين عاشور وروزا مفعمًا برغبة انسانية كبيرة في تحقيق وجودها عبر التحام جسديهما معًا، وتتكرر عبارات الحب بينهما ويغزوهما نسيم الرومانسيّة الحالمة، الذي يأخذ فيه الجنس بعدًا روحيًا أكثر منه جسديّا "**روزا...الطفلة الغجريّة، التي تحمل العالم وهمه فوق ظهرها...أحملها بين ساعدي...نتجه معًا نحو غابات الأحلام...ونحاول صنع خبز أبيض من هذه الدماء التي أكلتها المساحات...ونعود ليلا طفلين صغيرين على ضفاف نهر السين...نتأمل بعمق أمواجه الهادئة، التي تخزن تحتها ثورة من أحزان رجال مضو.....الأحد...العطلة**

---

(1) الأعرج واسيني، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر. ص 436 .

(2) المرجع نفسه. ص 511.

(3) المرجع نفسه. ص 293/292.

(4) المرجع نفسه. ص 247.

الأسبوعية التي تمر كالبرق ...نحاول ملأها لحظة لحظة...ونقطة...نقطة...وبلا ندم نبحث عن فترات الصحو والفرح، ونقذف جانبًا ثقل الأصفاد القاتلة...سعيد كنت ...كطائر يمتلك لأول مرّة حريّة التحليق...فالفضاء الشاسع أصبح جزءا من أملاكه التي كان هو ملكا لها، أصبحت جزءا منه ". [1] وفي مثل هذا الجو يدرج الحوار بينهما ضمن قاموس واحد مشحونة كلماته في كثير من الأحيان بدفء مفقود يجر كليهما إلى الأخر " روزا...**صبيّة لكل نقاوتها وفرحها، وغضبها ".**[2] **" أعرف أنّ قلبك مفعم بحب لا ينضب".**[3]**". " آه يا روزا هذه العيون الربيعيّة...فيها تصطخب المحيطات...أحتميها أنا المنفي إلى الظل ومدارت الموت في وطني ".** [4] **" بهدوء مشينا...تسكن قطة تحت ذراعي دافئة كقطعة من الجنة ".**[5] ، كما أنّه لا نكاد نعثر على اللحظة الميكانيكية للجنس بل تأتي اللحظة ضمن كلمات فضفاضة يصعب أن يبين منها فعل الجنس الآلي، يقول عاشور **" في اليوم ذاته...والرأس ثقيل بحرارة الخمرة، دخلنا الرحلة من أبوابها الواسعة...في الفراش المتآكل، طفلين عاشقين كنا...وفي دواخلنا تصطخب ألوان البحار والشموس الخضراء...نعيش حرارة الحب بقسوة...لحظة الشبق المسروق تألمنا كثيرًا ".**[6] ومن هذه المقولة لا نكاد نعثر على اللحظات الصارخة المشفعة بألفاظ مكشوفة، كما لمسناها بيّن البطل نفسه وزوجته الثانية "العاليّة"، بل كثيرة هي المشاهد التي يأتي فيها فعل الجنس نشاطا روحيّا أكثر من كونه نشاطا بدنيا، تتفتح فيه مغاليق الحواس على العالم بكل ما فيه من تناقضات **" الشوارع واسعة، أتكىء على كتفها، ويدي اليسرى تنام على خصرها، من حين لآخر أهذي...طفلا صغيرا كنت...صبيا فتح عينيه على عالم يعج بنتانه، حين كبر علّموه أنّ كل الأشياء التي نعيشها ونراها يوميا هي قدر من الأقدار...الآن بدأت أكتشف أنّ المدينة التي تعارفنا فيها وتعانقنا فيها لأول مرّة، كانت كبيرة، كبيرة كبر العالم... ...الليلة أن البدوّي الأرعن سأنعم بلذة اكتشاف روزا هذا القلب النابض أبدًا حتى لحظة الأحزان...سنعيش قمة الفرح الليلي ".** [7].

" اثنان في مواجهة المدينة...رجل وامرأة يجمع بينهما في الأساس رحم واحد...متعانقين كنا...نملأ الحضور دقيقة، دقيقة، نعبر شوارع باريس ليلا بحرية مطلقة...حرية لا نحصل عليها إلاّ في مثل هذه اللحظات حيث تحرق كل القوانين الوضعيّة...أحاول أن أبحث عنها من جديد...عالقة بي كانت ...عيونها قاتلة...تدين فظاعة هذا العالم بصورة مطلقة مفضوحة المقاومة أمامها في هذه الحالة غير العاديّة مشكوك فيها ". [8] ومن تكرار اللقاءات بينهما يتطور العمل النقابي ذاته، يحمله عاشور في رغبته الملحة في تغيير الأوضاع التي تحيط به، وتشكل في مضمونها مأساة العالم أجمع .

---

(1) المرجع السابق. ص 257/256.

(2) المرجع نفسه. ص 257/256.

(3) المرجع نفسه. ص 275 .

(4) المرجع نفسه. ص 295.

(5) المرجع نفسه. ص 295 .

(6) المرجع نفسه. ص 293 .

(7) المرجع نفسه. ص 273/272 .

(8) المرجع نفسه.ص 276/275 .

لا نكاد نجزم في مثل هذه اللقاءات الجنسيّة بوجود وعي ممكن يحمله عاشور ذاته من وراءه الروائي، وإن كنا نقرأه غير مرة في تدخلات الكاتب نفسه بصوت غير صوت البطل في شكل تقاطيع نظريّة لم تخدم البناء الدرامي للروايّة، ونحس بشكل واضح أنّ ما يردفه الكاتب من أراء ليعزز بها آراء البطل تأتي في الغالب مفصولة تمامًا عن رغبة البطل . فبينما يقع البطل في تجربة جنسيّة فاضحة مع امرأة لا يربطها به أي رابط شرعي مسبق، يقف الروائي ليبرر أفعالهما وفضائحهما ويرتفع بهما إلى مستوى النموذج البشري المتكامل والمتصالح مع ذاته، والذي يكون الجنس بينهما حافزا يقوي مسيرتهما النضاليّة لتحقيق حلمهما الإشتراكي .

فعاشور ينظر إلى روزا على أنّ "**جسدها مرفئا دافئا**"[1] وعيونها قاتلة و" **المقاومة أمامها في هذه الحالة غير العاديّة مشكوك فيها**[2]". وهي المرأة التي ستعانق أتعابه وأوجاعه، بينما الروائي يعدّها في صوته امرأة مناضلة تكافح بلا توقف من أجل أن لا يتحول الفرد إلى سلعة تباع وتشترى " **أنا لا أهرب من الموت يا عاشور، ولكن لا أريد أن أنتهي كشيخة عجوز...أريد يوم أموت، ويشرحوا حلقي أن يجدوا كل الأغاني، وقصائد الشعراء الشهداء، وصرخات الاحتجاج**"[3] " روزا...**الطفلة الغجريّة التي تحمل العالم وهمه فوق ظهرها**"[4] " **كانت لا بد ذات يوم أن تأتي امرأة مع بزوغ الشمس، وتدخلني عاريّا كالطفل داخل حوض التعميد، وتغسل مخي كما يجب لأصبح أنا الرجل البدوي، عاشور الذي يطارده البوليس وتجند الحكومات عساكرها للقضاء عليه** ".[5] فروزا أكبر من أن تكون حقنة أفيون تهدأ أوجاع البطل وآلامه في نظر الروائي، فهل يقودنا هذا التحليل إلى القول أنّ ثمة تمرّد صارخ بين ما يريده الأبطال فيما بينهم، وبين ما يريده الكاتب نفسه على لسانهم ؟

وما بين نظرة عاشور لروزا وصورة الكاتب نفسه لهما، تبرز فجوة عظمى يلجأ الكاتب في الكثير من الأوقات إلى تخطيها عبر مواضيع عدّة (الطفولة، الخير...)، فمعظم اللقاءات الجنسيّة بين الشخوص يضفي عليها الكاتب ظلال الطفولة، كما رأينا في الشواهد السابقة، كما لو أنّ عالم الطفولة يبرر جميع أخطاء البشر الجسيمة، ولا نعتقد بهذا الرأي أبداً، فالطفولة وإن كانت مرحلة نمو ونضج فيها كثيرًا من الهفوات، فليس ثمة ما يبرر انحرافها إن وجد، إذ يظل هذا الأخير خروجا عن نواميس الكون بغض النظر عن كونه اختص مرحلة من العمر دون غيرها .

كما أنّ موضوع الخمر وكؤوس النسيان التي يتعاطاها البطلان داخل حانات باريس من شأنه أن يبرر فعل الجنس الواقع تحت تأثيرهما على حد رؤية الكاتب، ولذا يلجأ غير مرة في أن يردف فعل الجنس بينهما بفعل الخمر، لكن هذه الأخيرة لن تكون المبرر القائم لفعليهما، بل قد تؤدي إلى مفعول عكسي ينهار من خلاله مشروع الكاتب في بناء صرح الوعي الممكن حول تيمة الجنس، وتعلن بدورها الخمر، عن وعي زائف يحمله عاشور من وراءه الكتاب نفسه.

ولعلّ الكاتب نفسه أحس بلامشروعيّة هذه العلاقة في بناء الحدث الدرامي للروايّة، فما كان منه إلاّ أن يتلخص من روزا عندما يهيل عليها المنجم ويردمها تحت التراب والماء، وحتى بموت روزا ورجوع عاشور أرض

---

(1) المرجع السابق. ص 298 .

(2) المرجع نفسه ص 276 .

(3) المرجع نفسه. ص 299.

(4) المرجع نفسه. ص 256 .

(5) المرجع نفسه.ص 270 .

الوطن، يفشل الكاتب في أنسنة العلاقة الجنسيّة بين باقي الشخوص، ويعجز عن إدخاله ضمن العلاقات الإنسانيّة الساميّة، بل يظل الموضوع نفسه مستغلقًا يتأرجح بين رغبة الكاتب في تحريره من جهة، وبين وعي البطل الزائف من جهة أخرى .

الشيء الذي نلمسه في علاقة صالح الزوفري بلونجا، ففعل الجنس بينهما يأتي مضمخا برطوبة الوعي الزائف الذي يحمله البطلين على السواء من جهة، وبين رغبة الكاتب الملّحة في تحريره من دائرة التأثيم والوجع إلى دائرة الراحة والسكون من جهة أخرى . ففي رحبة التبن تأتي لونجا إلى صالح تطلبه تبنا لبقرتها التي تكاد تموت جوعًا قائلة "**عمي صالح البقرة راح تموت بالجوع، أنا تعبانة، والبرد يقتل... ...شريّة تبن من رحبتك للبقرة، الناس مشحاحين في هذه الأيام، الرحبة قدامك، خذي اللي تحبيّ** ".[1] وفي رحبة التبن يأتي فعل الجنس لحظة صارخة بيوهيميّة مطلقة تخلف وراءها جسدين مثقلين بوزر خطيئة لا تفتقر تأسرهما بدل أن تحررهما، وتدينهما بدل أن تشفع لهما جوعهما الجنسي. فهاهو ياسين الثعلب يشيع في القرية غير مرة أنّ من حول لونجا إلى إنسانة هابطة هو العجوز صالح...وهي نفسها تدرك ذلك، وتطلب منه أن تنهي علاقتها على عجل بزواج يبطل كلّ الأراجيف، خصوصًا وقد أصبحت حاملاً منه، ومع كل تقدم يصر الكاتب على اعتبار الجنس بينهما بهذه الوضعية " **حالة روحيّة أكثر منها جسديّة** ".[2] ويتدخل الكاتب غير مرة ليزين هذه العلاقة بينهما، فيشبه أكثر من مرة لونجا بالأنبياء " **وقبل أن ينطق فاجأته لونجا، فاتحة يديها كنبي مصلوب، كانت حارة** ".[3] لا يقف الكاتب عند حد تشبيه لونجا بالأنبياء بل يتعدى بفعل الجنس أيضًا، ويعتبره عملاً مقدسا يثاب عليه الإنسان . لكن ما أراد قوله الكاتب غير ما يفعله البطل صالح ويقره في أرض الواقع، فبينما تمثل لونجا للصالح الجسد البض الذي يستوعب إرهاق السنين، واللحظة الذي يحرق عليها شبقه الأسود، تأتي لونجا عند الروائي القديسة التي تهب الرحمة للحيارى التائهين، وعبر تموجات جسدها الأنثوي يأخذ الفعل طابعه الإنساني الذي يحرر طاقة الحب في الإنسان دونما مقابل، ويعني من خلاله أنّ الحياة كفاح وصراع البقاء فيها للأصلح .

حتى قاموس المفردات التي يستعملها صالح غير تلك التي يستمد منها الروائي صوره وتشابيهه، فلونجا عند الصالح لا تعدو أن تكون **التفاحة الجسد البض، الرغبة المحترقة، جسدها ممتلئا ومثير للدهشة، الظـــهر الناعـــم**.... بينما هي عند صوت الروائي تشكيل مغاير تمامًا لما سبق فهي **مثل الأنبياء تماما لحظة نزول الوحي، في صمتها، قليها مثل فرس جموح**، وهذا يجزم أنّ ما ذهبنا إليه صحيحًا، فمشروع الكاتب في بناء وعي ممكن حول أنسنة موضوع الجنس يفشل بمجرد انتقاله إلى الأبطال أنفسهم، ويظل المشروع من الأساس وعيا زائفا يحمله البطل ويكرسه في المتن الروائي، بينما ينحصر الوعي الممكن في ذهن الكاتب على شكل حلم وفقط. فلا يجد الكاتب حينها عملا إلاّ أن يغمس البطل في حالة من اللاوعي عبر موضوع الخمر مثلا، ويجعله رديفًا لكل لقاء جنسي بين الشخوص، على أنّ حالة اللاوعي هذه لا تبرر علاقتهم وترتقي بها إلى درجة الوعي الممكن بقدر ما تفضح نوايا الكاتب نفسه وتدينه بوصفه مؤسسا ومنتجا لخطاب مرتذل يأخذ شكل البورنوغرافيا الإباحيّة .

---

(1) الأعرج واسيني، نوار اللوز. ص 21 .

(2) المرجع نفسه. ص 211 .

(3) المرجع نفسه. ص 29 .

2- الجنس واستعادة الحريّة المسلوبة

يعد الجنس أرقى عمليّة يمارسها الكائن البشري لأنّه من خلالها تستطيع مكوناته الجسميّة والنفسيّة والعقليّة أن تمارس أعلى وظائفها وأعمقها تغلغلا في كيان الإنسان، فهو إذن عمليّة واعيّة من خلالها يصل إلى أعمق أعماق شخصياته إذا ما استخدمت في الطريق الصحيح، أمّا إذا كبتت أو استخدمت بشكل خاطىء فإنّها ستدمر الإنسان وتقتله، وإلى أهميتها في حفظ النفس، وتقواها أشار الإمام أبو حامد الغزالي بقوله " **ولعمري في الشهوة حكمة أخرى سوى الإرهاق على الإيلاد، وهو ما في قضائها من اللذة التي لا تواريها لذة لو دامت، فهي منبهة على اللذات الموعودة في الجنان، إذ الترغيب في لذة لم يجد لها ذوقا لا ينفع...فإنّ هذه اللذة ناقصة بسرعة الانصرام تحرك الرغبة في اللذة الكاملة بلذة الدوام، فيستحث على العبادة الموصلة إليها، فيستفيد العبد بشدة الرغبة فيها تيسر المواظبة على ما يوصله إلى نعيم الجنان** ". [1] وهذا يعني أنّ للرغبة الجنسيّة وظيفة أخرى سماويّة إلى جانب وظيفتها الأرضية، كما أن استخدامها بالشكل السليم تحرير لقوى المجتمع من أوضاع التخلف التي تفرضها عليه قوى الرجعيّة وبالتالي تحرير العقل من هواجسه الداخليّة اللاواعيّة ليؤدي دوره الحقيقي في تطوير نفسه ومجتمعه بشكل عقلاني صرف . كما أنّ الوقوف ضدّ حريّة الجسد الصحيحة جريمة من شأنها أن تمنع تقدم العقل ذاته، وذلك لأنّ الدافع الجنسي لا ينسى ولا يموت، بل يكبت بفعل الضوابط المعروفة ويسقط إلى لا وعي سحيق مظلم، ولا يسمح له اطلاقًا برؤية النور، غير أنّه باستمرار يتحرك في هذا اللاوعي ويحاوّل دائما أن يرتفع ويتجاوز حراسه حتى إذا ما أنس منهم غفلةً اندفع إلى سطح الوعي بشكل أحلام تتلون أجزاؤها بألوان جنسيّة واضحة. هذا التحرك الداخلي المندفع أبدًا إلى الأعلى، والمواجه دائماً بجدار صلب " **يخلق عدم استقرار واضح، في مختلف نشاطات الإنسان العقليّة، والعمليّة، ويشل جزءا هامًا منها** ". [2] وبالتالي تأثر سلوك هذا الإنسان بمجمل الوضع فيصبح على شاكلته غير مستقر وغير طبيعي وغير سوي يتخلى عن دوره الأساسي في المجتمع تلاحقه في الغالب عقدة الخوف والكره وتفقد ارادته وزنها، وبذلك ترتاح مؤسسات المجتمع منه ومن متطلباته .

يأتي هذا الإنحراف لصالح الدوائر المحددة التي تعمل على الإستفادة من التراث القمعي إلى أقصى حد، وتقف في وجه الحريّة الجنسيّة السليمة عبر استخدام كل القوى المؤثرة، وذلك في سبيل مصالحها السياسيّة والإقتصاديّة، هذه القوى هي قوى التخلف والرجعيّة ذات الأنظمة المهترئة التي تستند إلى شركات أجنبيّة بصحفها الناطقة بالعربية، والتي ترى أنّ أهم زبون يستهلك حضارتها بلا وعي منه هو" **الإنسان المكبوت، والمرحوم جنسيّا** "[3]، لأنه بطبيعة الحال غير مستقر، ويسعى دائما إلى سد نقصه المزعوم بما تقدمه له الحضارة من أنواع الموضة والبضائع المستوردة .

لذا فإنّ استعادة الحريّة الجنسيّة في إطارها الصحيح والسليم هي في الوقت ذاته تحرير للإنسان اقتصاديًا واجتماعيًا وسياسيًا، وهذه الحريّة " **لا تمنح بل تكتسب عبر عمليّة كفاح تقع خارج الجنس ولكنّها تؤدي إليه** ". [4] وطبعًا لا يمكننا تصور الحريّة الجنسيّة هنا دعوة للإباحيّة أو للفوضى وإنّما هي ثورة يخرج من خلالها الجنس من فعل التأثيم

---

[1] الغزالي أبو حامد، إحياء علوم الدين . المجلد 2. ص 31.

[2] محمد شيّا، الجنس وتخلف المجتمع العربي. ص 38 .

[3] المرجع نفسه. ص 98 .

[4] المرجع نفسه ص 84 .

والوجع إلى فعل البناء والتصالح، ومن دائرة الإحباط والشعور بالنقص إلى دائرة الاستقرار والاعتراف بالذات، فهل استطاع الروائي أن يبني وعيه الممكن في موضوع الجنس على ركيزة الحريّة الجنسيّة في متنه الروائي، أم عاوده الفشل ذاته الذي رأيناه آنفًا .

في رواية " وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر " نلمس بعض ملامح ونتائج هذه الحريّة الجنسيّة لدى البطل عاشور الماندرينا مع الفتاة روزا الطفلة الغجريّة، ففور لقاءه معها يتغيّر عاشور، ويعترف في قرارة نفسه أنّها هي من كانت لها اليد الطولى في هذا التغيير، الذي ندرج اللحظة بعضا منه:

- أدخلته الجامعة البروليتاريّة الباريسية للتعلم فيها .
- علمته مبادىء الحزب الاشتراكي، والكفاح من أجل إلغاء فكرة الطبقات وإرجاع السيادة لأصحابها.
- علمته كيف يخوض الحياة بكفاح وبلا خوف من أحد، عن طريق عمله في منجم النور .
- ساعدته على الوصول إلى نفسه واتخاذ قراره الحاسم في تطليق العاليّة زوجته الثانية.
- دفعته إلى الرجوع إلى أرض الوطن، ومواصلة الكفاح داخل نقابات العمال محتذيا بكومونه باريس.

ويلخص عاشور هذا التغيير في قوله " **جئت من بلاد الحجارة المحروقة، بدويا مقهورًا فتحت لي ذراعها عن وسعها، واحتضنتني، وعلمتني، أنا البدوي الفحل الذي يرفض أن تعلمه امرأة، بأنّ جهلي بكل وضوح الفانتازيا وفي الرأس بطيخة، أدخلتني الجامعة والبروليتارية الباريسية**[1]". بهذا الحب المتوج بالجنس يتحرر عاشور من كل عقدة يراها تكبله وتضعف شوكته، فيعي وضعه السياسي الخرج، وكيف عليه أن يناضل بلا توقف من أجل تغييره، وفعلا ينجح عاشور وتكلل مسيرته بعناق البحر في الفصل الأخير من الروايّة .

تأتي روزا المشارك الأوحد في هذه العلاقة الجنسيّة، فهل حررّها الجنس هي الأخرى من خلال علاقتها بعاشور، أم ازدادت وطأة همومها، ومشاكلها. تفد روزا إلى باريس كامرأة منفية، عاش جدها الأول زمن الكومونة وزمن الهجمة البروسية، تتعرف على عاشور، وتقترح عليه الذهاب إلى منجم النور للعمل، وهناك تزداد روابط الحب بينهما، لتنتهي إلى ممارسات جنسيّة متككرة يتحرر فيها عاشور بوصفه ذكرا، وتأسر فيها روزا بوصفها أنثى، تعيش زمن الذكر المستبد، فلا نكاد نلمس أي تغيير واضح في حياتها بعد تعرفها بعاشور، بل تنحدر حياتها بثقل الهموم والمشاكل المتكررة في المنجم، وتجد عاشور بدوره الأفيون الذي تتعاطاه ليسكن أوجاعها وآلامها، لينتهي هذا التخدير في الأخير بالموت كإعلان متأخر عن موت مسبق عاشه الجسد المتعب الذي استباحته هموم العمّال، فلم يضف لها الجنس أي شيء يذكر في حياتها ، من شأنه أن يغيّر مجرى حياتها، وتولد بذلك من جديد. بل ظلت هي هي على طول خط الروايّة. وهذا يعني أنّ من أسلبها هذا الحق، هو نفسه من يتمتع به، فعاشور وإن استعاد حريته معها، فقد بنى صرحها على انقاض حريّة روزا، ولا يمكننا يأتي بأي حال من الأحوال أن نعتبر عاشور المنتصر الظافر هنا، فالنصر هو حق مسلوب من غيره .

كما يقف الجنس في روايّة "نوار اللوز" بين صالح الزوفري ولونجا جسر عبور يحرر صالح ويدفعه إلى الأمام، بينما يسجن لونجا ويجعلها تابعة أو جزءا من ممتلكات صالح ونجاحاته.

---

[1] الأعرج واسيني، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر . ص270 .

فصالح قبل أن يتعرف على لونجا يعيش حياةً بائسة يصفها بقوله "**منذ طفولتنا، والأشياء السامة تقتلنا من الداخل بالتقسيط**[1]". وتزداد مأساته حين تموت زوجته المسيردية، وهي تلد طفله الرابع ميتا " **حتّى المسيردية لا تمتلك إلاّ طيبوبتها، ذبحتني من القلب، ذهبت ورغوة الأمومة ما تزال تملأ ثديها وفمها**[2]" فلا يجد أمامه إلاّ الخمر والنبيذ، ينسى من خلالهما هموم الحياة التي يعيشها بقدر محتوم على حد قوله، يقضي حياته بلا عمل، غير مهنة التهريب التي تدّر عليه بالنزر القليل من المال، تزاحمه فيه الديوانة وعلى رأسهم النمس الذي يتوعده بالشر كلّما التقى به في سوق البلدة، كما يجد جسد طيطما المتنفس الوحيد الذي يعانق أتعابه وهمومه، وتستمر حياته بهذا الشكل إلى أن يتعرف على لونجا الفتاة القبائلية التي وفدت إلى هذه المدينة بلا أهل، توفيّ زوجها الإمام وتركها وحيدة بلا سند أو عضد، تزداد روابط الحب بينهما حدّ ممارسة الجنس غير مرّة، فمن حادثة التبن إلى مجيء لونجا إلى بيت صالح ليلا تقاسمه عشائها ونزواتها، وتضطرها ظروف البرد أن تنام معه في فراشه لتخلف هذه الحوادث حملا تبشره به وتقطع يقين على التوتاني على أنّ سلالة صالح الزوفري ستنقرض، ومن هنا تظهر ملامح التغيير والحريّة لدى الصالح، والتي نوجزها فيما يلي :

- استرجاع صالح الثقة بنفسه وتكذيب أمر سيدي علي التوتاني في شأن ذريته، يقول صالح بعد حمل لونجا "**آه يا التوتاني أنت لم تدوّن إلاّ الكذب** [3]".

- عزمه على ترك مهنة التهريب وإيجاد عمل يناسب الزواج بلونجا .
- عزمه على قطع العلاقة نهائيًا مع الحاجة طيطما، وابنيتها في الماخور .
- تسجيل اسمه ضمن قائمة عمّال السدّ، ومواصلة كفاحه ضد النمس المستبد .
- الحمل الذي بُشر به كان أمرًا يقينيًا على أنّ حياته لم تنقرض، و لم تنته .

فعبر موضوع الجنس يجد صالح نفسه الضائعة، ويتحفز على العمّل، وتتفجر لديه آليات دفاع قصوى ضد الظلم والقهر الذي يمارسه النمس ورئيس الديوانة والسبايـــجي رأس الغول، حتى وأنّ أدرج مجتمع القريّة جنس الصالح ضمن اللائحة السوداء .

أما لونجا فقد أذل كبريائها، وتركها حديث الناس خصوصًا بعد حملها، وسقوطها على قارعة الطريق بسبب غيبوبة الحمل، و لم يحرّر فيها شيئ يذكر، حتى الحمل نفسه كان بشرى لصالح، وليس للونجا .

أدرك الروائي هذه الفجوة الحاصلة في بناء وعي ممكن يخص موضوع الجنس، ومثلما لجأ إلى صوت غير صوت البطل يعربُ من خلاله عن رأيه في الجنس ليعزز بذلك آراء الأبطال أنفسهم ويصححها كما رأينا في النقطة السابقة، يلجأ إلى تقنيّة أخرى هذه المرّة عساه من خلالها أن يعدّل الكفة من جديد، ويصبغ الجنس حينها بصبغة انسانية تحرّر المرأة بدل أن تدينها، وتعزز مكانتها بدل أن تهينها .

تكمن هذه التقنية في نقطتين هامتين هما :

---

(1) الأعرج واسيني، نوار اللوز. ص 14 .
(2) المرجع نفسه. ص 8
(3) المرجع نفسه. ص 19 .

أ- اعادة الإعتبار إلى النسب الأموي .

ب-اختيار الأسماء النسائية المشحونة بنزعة الانعتار والعفة.

في جل الروايات نلمس الأبطال ينسبون إلى أمهاتهم بدّل أبائهم، رغبة من الكاتب في الإرتفاع بقيمة المرأة في المجتمع الأبوي الإقطاعي، فعاشور الماندرينا ينسبه الكاتب إلى أمه فهو " **عاشور ولد حلومة بنت الزكري** "، والعربي صاحبه الذي يعمله طرق الكفاح ينسب لأمه " **العربي ولد خضرة** " وميلودة الطالبة الجامعيّة التي تقود الحملات التطوعيّة تنسب إلى أمها **ميلودة بنت الروخا** وهذه المحاولة من الكاتب تأتي لإعادة الاعتبار لقيمة المرأة التي تنجب أبطالاً يصححون وضع البلد الخاطىء ويكملون مسيرة الشييد والبناء، ولا نخال الكاتب أخطأ هنا في هذه المحاولة، وإن كانت لم تعدّل الكفة بعد .

كما تأتي أسماء الأبطال النسائية مشحونة بنزعة انعتاريّة تقوي مكانتهم وترفع من شأنهم، وهذا الارتفاع الكامن في أسمائهم من شأنه أن يعذر لهم بعض الأخطاء في حياتهن، حسب ما يراه الكاتب ومن هذه الأسماء نورد ما يلي :

اسم الشخصية	مريم	فاطمة	خضراء	عائشة	لونجة	رويشدة	روزا
الدلالة الإيديولوجية	الطهارة والشرف	النسب والرفعة	الأمل والطموح	الشرف والرفعة	القوة والتمنع	الحنكة والصواب	السلام والرفعة

على أن كلا المحاولتين لم يضيفا شيئا جديدا في بناء وعي ممكن، بل ظلتا شاهدتان على استحالة قيام هذا الوعي دونما محاولة جادة لخلخلة البنى القديمة وعلى رأسها الذكر الغازي المستبد بإعادة تشكيله وفق تطلعات الفئة المثقفة القادرة على استيعاب طبيعة العلاقة بين المرأة والرجل وتحليلها وفق شروط حضارية تمنح كليهما حرية حقة بعيدة عن الزيف والاستغلال .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثالثا : تجليات الوعي القائم في الجنس ومحك التجربة الوجوديّة

تمثل المرحلة الثانية من نتاج الروائي " واسيني الأعرج " نقطة تحوّل هامة في مسيرته الأدبيّة، إذ نلمسه في هذه المرحلة والممتدة فيما بين (1989-1996) يتخلى عن مشروعه الإشتراكي إلى غير رجعة وذلك لأسباب عديدة أهمها :

- فشل الشيوعيّة في معقلها الأول — الإتحاد السوفياتي — وتخلي أصحابها عنها .
- تعرض المد الشيوعي في البلدان العربيّة إلى هزات عنيفة أمام المدّ الإسلامي من جهة والمدّ الليبرالي من جهة أخرى.
- افتقاد الشيوعيّة إلى الحجج العلميّة، وتبيان أنّ ما تحمله كان مجرد أوهام عريضة سرعان ما تشتت أمام حقائق المسلمين والليبراليين .
- انسداد قنوات الحوار بينهم ، وبين معارضيهم من جهة . كذا عدم ملائمة المادة المُنَاقَشَة لكليهما من جهة أخرى .

إلى جانب عوامل أخرى جعلت الروائي يتخلى عن حلمه الأول ويصادره، محاولا في الوقت ذاته الرجوع إلى الوراء مساءلا الحقائق التاريخيّة بما فيها التراث، بحثًا عن درع نظري أشد إحكامًا من وهم الماركسيين، يقول في كلمة ألقاها في ندوة للترجمة بمدينة طليطلة بإسبانيا سنة 1996 " **إن كل ما كوناه عن الحياة من معنى صار حطامًا، وماكنا نظنه حقائق مطلقة ليست حقيقيّة حتى بالمعنى البسيط** [1]" لذا جاء انتاجه في هذه المرحلة مسكون بروح وجوديّة يملأها الاغتراب والعبث والغثيان واللاجدوى من الحياة نفسها، تجلّت في روايتيه الأخيرتين .

- رمل الماية — فاجعة الليلة السابعة بعد الألف .
- سيّدة المقام — مرثيات اليوم الحزين .

أما أهم التوليفات التي يتجلى فيها مظاهر الوعي القائم بخصوص موضوع الجنس ما يلي :

1- الروايّة والصراع الإيديولوجي .

2- تشيء العلاقات الجنسيّة وتصدع ذوات الفاعلين .

3- الإنحراف الجنسي رديف للإنحراف الإجتماعي .

1- الرواية والصراع الإيديولوجي :

يسعى النص الروائي بوصفه ثمرة المخيلة الإبداعيّة أن يقدم في عمومه قيم الواقع الذي يتحرك فيه وهو يولد "**بحالة تنازع مع الواقع كونه ليس نسخة عنه، وصراع هذا النص مع الواقع في سعيه لتعريته وقبض جوهره، والإبانة عن ايديولوجيته في حالة الرفض والقبول** ". [2] وهو يستعمل في ذلك أدواته النفاذة، والتي من خلالها يتعرف إلى "**سببية العلاقات الاجتماعيّة، أي أنها تنفذ إلى باطن هذه العلاقات حتى تتعرف على الآلية التي تسيرها، أي أنّها ترصد شكل المستويات الاجتماعيّة، المحكوم ببنية اجتماعيّة محدّدة، والمحكوم بممارسات اقتصاديّة، وسياسيّة، وإيديولوجيّة صادرة عن تحالف طبقي معيّن** ". [3] والروائي واسيني الأعرج من خلال روايته السابقتين يحاول تجسيد مرحلة حرجة من تاريخ المجتمع الجزائري فيما بعد أكتوبر 1988، والتي وُسمت بمرحلة المراجعات

---

(1) الأعرج واسيني، نفي الكتابة...كتابة المنفي. ص 19 .

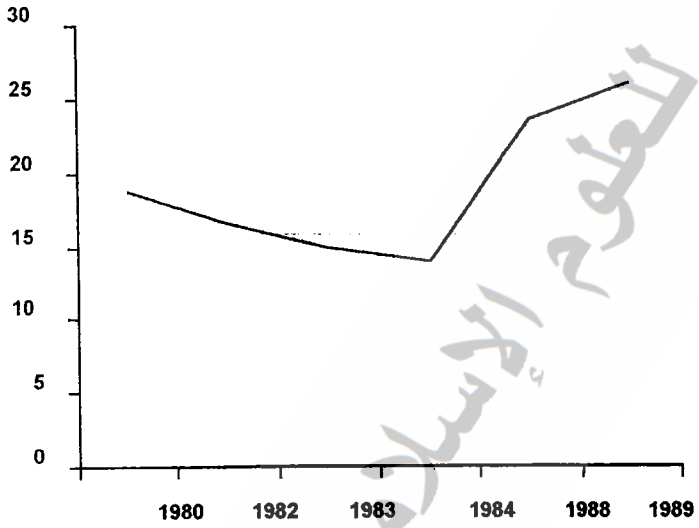
(2) فيصل دراج، حوار في علاقات الثقافة والسياسة. منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الإعلام والثقافة. دمشق : ط1 .1984 .ص 61 .

(3) المرجع نفسه. ص 105 .

الكبرى. فقد حل مبدأ الفصل بيّن السلطات والتعدديّة الحزبيّة ومسؤوليّة الحكومة أمام المجلس الشعبي، محل وحدة السلطة والحزب الواحد المحتكر للسلطة والنظام الإشتراكي، والسبب في ذلك يرجعه الدكتور سعيد بوشعير إلى" **عجز الحكومة عن الاستجابة لمطالب الشعب، المتزايدة، نتيجة وطأة أثار الأزمة الاقتصاديّة العالميّة...وعجزها أيضًا عن التحكم في تسيير الاقتصاد الوطني، فضلا عن استفحال ظاهرة البطالة والمحسوبيّة، وبروز طبقة بورجوازيّة طفيليّة تمكنت من جمع ثروات ماليّة ضخمة...ضف إلى ذلك التعسف...والمعاملة السيئة التي كان يتعرض لها المواطن في تعامله مع الأجهزة البيروقراطيّة والسلطويّة، مما ترتب عنه فقدان الثقة في الأشخاص الحاكمين، فكانت القطيعة بين الحكام، والمحكومين** ". [1] كل هذه العوامل دفعت الشعب إلى الثورة والتغيير، والتعجيل بموت ودفن المراحل السابقة، واستقبال مظاهرات أكتوبر 1988 بشغف .

يرى العديد من المحللين السياسيين أن الاضطرابات التي عرفتها الجزائر كانت وراءها أسباب عديدة منها **سياسة** التقشف التي انتهجتها الحكومة نتيجة انخفاظ سعر البترول عام 1982، حيث بدأت أسعار البترول في **الانخفاض** تدريجيًا إلى غاية مارس 1986 حين تعرض سوق النفط لهزة شديدة ومفاجئة، فهبط سعر البرميل ممّا يزيد عن 25 دولار في جانفي إلى ما يقل عن 10 دولار في أوائل أفريل من السنة نفسها، الشيء الذي قلل من الإيرادات النفطيّة، وشكل خللا واضحا في ميزان المدفوعات وبالتالي العجز عن تسديد الديون، وتفاقم مشكلاتها فأرهقت هذه **الديون** كاهل الاقتصاد الوطني، ولم يكن بصفة أساسيّة الحجم الكلي للمديونيّة، بقدر ما كانت خدمات الديون (**الأقساط** + الفوائد) الإضافيّة، وفيما يلي نترجم هذا الكلام إلى أرقام قياسيّة ليتسنى لنا الرؤية أكثر .

السنوات	حجم المديونيّة
1980	18.7 مليار دولار
1982	16.6 مليار دولار
1983	14.9 مليار دولار
1984	13.8 مليار دولار
1988	23.6 مليار دولار
1989	26.00 مليار دولار

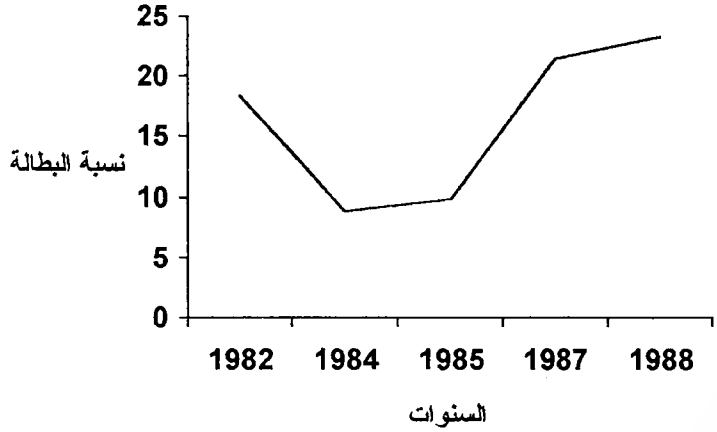


[1] بوشعير السعيد، النظام السياسي الجزائري .ص 173 .

فالملاحظ في استمرار تزايد الديون يرجع أساسًا " **إلى استمرار الاعتماد على سحب قروض جديدة لخدمة الديون السابقة** ". [1] كذلك الاعتماد الكبير على الواردات لسد احتياجات السكان الرئيسية مع غياب أية سياسة ديموغرافيّة، حيث لا يمكن لنمو الانتاج من الغذاء على الأقل لتغطية الحاجات الإضافيّة الناتجة عن زيادة السكان، وبالتالي "**هناك استحالة لضغط الواردات دون حدوث انفجارات اجتماعيّة مثاما حدث في اكتوبر 1988**"[2].

وانعكس بطبيعة الحال هذا الوضع على الحالة الإجتماعيّة لتزداد بنسبة البطالة، والفقر، كما هو مثبت في الجدول التالي :[3]

السنوات	نسبة البطالة
1982	% 18.3
1984	% 8.7
1985	% 9.7
1987	% 21.4
1988	% 23.2



فكلما ازددنا صعودًا كلما ازدادت حدة الفقر أمام مراجعات الدولة الكبرى، ومع انعدام مناصب العمل ازداد الباب اتساعًا أمام التهريب وجنوح الأحداث والإنحراف، وإقبال الشباب على المخدرات، فحسب احصائيات رجال الأمن نجد أنّ استهلاك الحبوب المخدرّة قد عرّف تطورا مذهلا خلال السنوات (1980-1988)، وهذا ما يوضحه الجدول الآتي :[4]

السنة	عدد الأشخاص الموقوفين	كميّة المادة	نوعها
1980	1261	202كغ/2410	كيف - Plants
1984	1337	380كغ/3100	كيف – حبوب
1988	1335	798كغ/8474	كيف حبوب + Plants

وهذا يعني أن المخدرات زحفت نحو الجزائر بطرق شتى، وتطورت بشكل سريع "**كتعويض عن النقص المعيشي والترفيه عن النفس من جراء المشاكل الاجتماعيّة الهالكة** ". [5].

---

(1) زبير لحضري، أزمة الديون. أم ديون الأزمة.مجلة الوحدة ع603. سنة 1993 . تصدر عن اتحاد الشبيبة الجزائرية. ص 21 .

(2) المرجع نفسه . ص 21 .

(3) سغودي بشير، علوم اجتماعية. منشورات الشيهاب. سنة 1997 . ص 77 .

(4) ر. أمال ، التهريب عبر التراب الوطني. مجلة الشرطة، ع26، مارس 1995 . تصدر عن ص 21 .

(5) المرجع نفسه. ص 25 .

هذه المشاكل هي التي بلورت مظاهرات أكتوبر الذي عد بحق " **زلزالا سياسيا هز أركان النظام وأطاح به ممهدا للتغيير، بتوفير الوسيلة الأساسية المتمثلة في السعي الحثيث نحو الإتجاه الإصلاحي** " [1] فكان من نتائج أكتوبر أنّ أقر النظام التعدديّة الحزبية كحل جذري لسياسة الحزب الواحد من جهة ولاستيعاب أقطاب المعارضة من جهة أخرى، فوصل عدد الجمعيات ذات الطابع السياسي المعترف بها قانونيا حولي 2000 جمعيّة . لتدخل الجزائر بعدها في صراع مرير فيما بين الأحزاب والسلطة، وتفرض حالة الحصار مرتين الأولى قرّرت بتاريخ 4 جويلية 1991، والثانيّة بتاريخ 9 فيفري 1992، دفع فيها الشعب الجزائري مهجة مفسه وفلذة كبده، كما تقاسم الجميع حالات الخوف والرعب أيامًا عجاف، ممّا دفع الرئيس بن جديد إلى تقديم استقالته لرئيس المجلس الدستوري، الذي وافق على الاستقالة والانسحاب من الساحة السياسيّة بتاريخ 11 – 01 – 1992 قائلا :"**وعيا مني بمسؤولياتي في هذا الظرف التاريخي الذي يجتازه وطننا، فإنني اعتبرت أنّ الحل الوحيد للأزمة الحاليّة يكمن في ضرورة انسحابي من الساحة السياسيّة** ". [2]. الأمر الذي أدخل الواقع الجزائري حالة انغلاق قصوى، يصعب من خلالها فهمه أو معرفته، وذلك لأنّ " **المعرفة في أدنى معانيها، ربما لم تكن إلاّ احتيالا على الواقع واغتصابًا له، إنّها عنف يمارس على الواقع لكي يكتشف هذا الواقع على حقيقته...ونقصد بالواقع معرفة موازين القوى السائدة في الجزائر** ". [3] خصوصًا مع تباين الإتجاهات الإيديولوجيّة وتعارضها في بعض الأحيان بين أفراد السلطة نفسها، وقد نرجع السبب في ذلك إضافة إلى ما قلنا أنّ المجتمع الجزائري انتقل من نظام تقليدي قديم يأخذ طابع العشيرة والقبائل، إلى نظام مستحدث لم يستوعب بعد قوانين الحداثة، فهو مخضرم تقوم حجر الزواية فيه على الغموض الذي يسري " **في كل أطراف بنية المجتمع والفرد، وينتقل من جيل إلى جيل كالمرض العظال** ". [4]. وهو أيضًا غموض لا تكشف عنه الفحوص، وتعجز عن تفسيره الأرقام والإحصائيات، إنّه حضور لا يغيب لحظة واحدةً عن حياتنا الاجتماعيّة، نتقبله ونتعايش معه كما نتقبل الموت مصيرا لا مهرب منه، نرفضه ثم ننساه .

يوضح الدكتور مصطفى الكيلاني الفكرة بشكل أدق، إذ يرى أن المجتمع الغربي في تحوله من البنية التقليديّة إلى البنية الحديثة قطع جذريا صلته بالبنية القديمة، وذلك باحداث ثورة فكريّة شاملة عميقة، أما المجتمع العربي فقد مر من" **المجتمع البطريكي التقليدي إلى المجتمع البطريكي الملقح بالحداثة، وإذا فهو مجتمع تابع للمركز الغربي لم يشهد التحديث تبعًا لخطة تولدت من الداخل بل أخضع قسرًا لإرادة الآخر الغربي** ".[5] وهذا يعني أنّ مجتمعنا الجزائري ليس حديثًا ولا تقليديًا، لأنّه لم يستقر على وضع محدّد، فهو مهزوم من الداخل مرتبك في أنساق تطوره، تلتقي ضمنه العديد من المتناقضات نلمسها بوضوح في جملة التغيرات التي حدثت فيما بعد مظاهرة أكتوبر، ضف إلى ذلك أنّ الفئة التي ظهرت إبان الثورة المظفرة كمدافعة عن الحريّة الوطنية باحتضانها لهيب الثورة، انتكست فيما بعد الاستقلال، وخانت كل أطروحاتها لتعود أشد ضراوة من الإستعمار نفسه" **إنّ ثورة البورجوازيين الوطنيّة التي استطاعت**

---

[1] بوشعير السعيد، النظام السياسي الجزائري. ص 172 .

[2] نقلا عن : السلطاني أبو جرّة ، قشور الصراع في الجزائر. دار النبأ. الجزائر.1996 ، ص 26 .

[3] عبد الله عبداللاوي، الذات المغلولة أو أزمة العلوم الإنسانيّة في الجزائر. مجلة التبيين، ع9 . سنة 1995 . ص 75

[4] شرابي هشام، النظام الأبوي واشكالية التخلف في المجتمع العربي. ص 14 .

[5] مصطفى الكيلاني، مأزق المجتمع البطريكي وحاجتنا إلى النقد الحضاري. مجلة التبيين. ع9 .سنة 1995 . ص 87 .

بإمكانها الهائلة التي وفرتها لها البطاقات الأكثر بؤسًا أن تسحق الاقطاعيّة...سرعان ما خانت كل طروحاتها الثوريّة عن العدالة والمساواة والإخاء، وبدأت تسطر صفحة سوداء في تاريخها بمحاربتها، واضطهادها للعمّال، والفلاحين، والفيئات الشعبيّة البسيطة الأخرى. "[1] الشيء الذي أنجب شرخا عميقًا في الحياة السياسيّة والاجتماعيّة بين السلطة والشعب، فقد تحطمت ثقة الشعب بالقيادة، وتزعزع إيمانه بنفسه واسود في عيونه المستقبل، وأصبح فريسة لأعنف مشاعر اليأس والقنوط، لتتشكل بدوره فئة عريضة من الساخطين على السلطة، وأغلبهم من طبقة العمال والفلاحين البسطاء، الذين رفضوا أن يتحولو إلى عجينة يتصرف فيهم النظام ويصوغهم كما يشاء، بعد أن ينتزع منه الروح العميقة التي تجعل منه كيانًا منتجا يشعر بذاته ويحدّد لنفسه أهدافًا وقيمًا ومطامح، كما يدافع عن نفسه .

يطلق الأستاذ سعيد بوشعير على هذه الفئة اسم البورجوازيّة الطفيليّة التي استطاعت أن تضم إلى جانب المال السلطة، وما كان لها أن تحقق ذلك إلا في ظل هذه التحولات الرهيبة التي مر بها المجتمع الجزائري، والأعظم من ذلك أنّ هذه الفئة نفسها " **تلقى التشجيع من طرف الخطاب السياسي المدويّة صدّاه، وسائل الإعلام** ". [2] لتفرض وجودها بشكل يستحيل زحزحته عن مكانه، الأمر الذي عطل حركة التغيير الاجتماعي وعثّر مسار التنميّة، فتوسعت الهوة بين هذه الفئة المعنة في الغلاء الفاحش، وبين فئة الفقراء الآخذة في الحرمان والاغتراب .

ولقد أدرك هذا الأستاذ مالك بن نبي مبكرًا عندما سجل في كتابه"**مذكرات شاهد القرن** " أنّ الصراع في الجزائر "**صراع مصالح تشرف عليه السلطات العليّا متظاهرة مقاومته أحيانًا عندما تعلن غضبها على هذا أو ذلك حتى يرى الشعب المغرور تلك العداوات بطولات توجب عليه السمع والطاعة لأصحابها** ". [3]. وكنتيجة لهذا الصراع بين مختلف هذه الفئات حول مصالحها ومركز قواها، حدث تحول هام عقائدي على حد تعبير الدكتور هشام شرابي حيث أن هذا التحول تجسد عينيًا في " **انتشار الأصوليّة الإسلاميّة في صفوف الجماهير الشعبيّة** ". [4] ، ويؤكد هذا الرأي نفسه العديد من الباحثين، وعلى رأسهم محمد أركون والجابري وسمير أمين الذي يعتبر أن الحركة الأصوليّة ليست مجردّ ظاهرة تقليديّة، أو عودة إلى القرون الوسطى بل إنّها من خلق الطبقات الاجتماعيّة الأكثر حرمانًا، أو كرد فعل لاخفاقات سياسيّة واقتصاديّة للايديولوجيّة الوطنيّة، ويرى بأنّ تقويض هذه الحركة "**يتطلب بالضرورة العمل على تحسين ظروف الطبقات الإجتماعيّة الأكثر حرمانًا** ". [5] والمتتبع لهذه الأراء يدرك بلا عناء أنّها تنبع من مشكاة واحدة، وهي النظرة التي كرستها النظريّة الماركسيّة على مرّ الأجيال، والتي يرى أصحابها أنّ الإنسان "**هو الذي يضع الدين وليس الدين هو الذي يضع الإنسان**...**إنّ الدين هو وعي الذات والشعور بالذت لدى الإنسان الذي لم يجد ذاته، أو الذي فقدها** ".[6] فالدين من هذه الزاوية هو صناعة انسانيّة، توفر وهمًا من الأمل

---

(1) الأعرج واسيني، اتجاهات الرواية العربيّة في الجزائر. ص 18.

(2) السعيد بوشعير، النظام السياسي الجزائري. ص 83 .

(3) نقلا عن : السلطاني أبو جرة. جذور الصراع في الجزائر. ص 112 .

(4) شرابي هشام، النظام الأبوي واشكاليّة التخلف في المجتمع العربي. ص 26 .

(5) فيلالي صالح، الدين والإيديولوجيا في العالم العربي الإسلامي. مجلة العلوم الإنسانيّة. ع 2. سنة 1997 .تصدر عن جامعة قسنطينة. ص

(6) كارل ماركس، فريديريك أنجلز، حول الدين. تر : ياسين الحافظ. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت : ط2. حزيران 1981 . ص 33 .

في وضعيّة لا أمل فيها، كما قد تجر هذه النظرة نفسها إلى اعتبار الدين المعادل الذي يخفف الألم الناتج عن الاستغلال أو الاضطهاد، وهي النظرة نفسها التي كرسها دعاة العلمنة والحداثة، واتفقوا في جميعهم أنّ الأصولية العربيّة صرخة ألم قصوى وجهتها الشعوب لحاكميها، تلوذ فيها باب الله .

وبصفتنا لا نرقى لدرجة هؤلاء المفكرين، إلاّ أنّ هذه الفكرة "**حول الدين** " لها ما يفندها في دراسة الدين والحركة الإسلاميّة في المجتمع الجزائري، فالمتتبع لحركة التدين في المجتمع الجزائري ولجوءه إلى المحافظة أكثر منه إلى التغريب يدرك أن الأصل في هذا المجتمع هو التديّن، المتأصل في نفسية هذا الشعب والناتج عن قناعة تامة بأفضليّة هذا الفكر على غيره من الطروحات المعروضة على الساحة الفكريّة، وليس تدينا ناجم عن تعويض وهمي يخدر فيه الإنسان نفسه بطرقه باب الرجاء بدل باب السلطة، وإن كنّا ننفي بعض المظاهر المغشوشة عند بعض من الأفراد القلائل .

والدليل في تأصل الدين الإسلامي في المجتمع الجزائري، رسوخه كعقيدة قويّة في نفوس الجزائريين إبان الثورة المظفرة و لم تستطع 132 سنة من الإستعمار الغاشم أن تغيّر من عقيدة هذا الشعب بالرغم من كلّ محاولات المسخ التي تعرض لها ظل وفيّا لدينه ولغته، يرى الدكتور أحمد بن نعمان أنّ سمة التدين هي من أبرز سمات الشخصيّة الجزائريّة، ولا أدل على ذلك من "**صموده الشديد، والثابت أمام عمليّة التمسيح التي استهدفته طوال عهد الاحتلال الفرنسي، حيث رفض اعتناق الديانة المسيحيّة رغم حرمانه من أبسط حقوق المواطنة، حيث كانت ترتبط الحقوق السياسيّة والاجتماعيّة باعتناق المسيحيّة** ". [1] ضف إلى ذلك بيان ثورة التحرير في بيان أول نوفمبر الذي كان يسعى إلى إقامة دولة جزائرية سيّدة في ظل المبادئ الإسلامية . كما يورد الدكتور أحمد بن نعمان شواهد عدة تشهد بتمسك هذا الشعب بدينه الإسلامي، والتي نذكر منها [2] :

- تمسك الشعب الجزائري بالدين الإسلامي اعتناقًا وتطبيقًا، ووقوفه ضد كل محاولات التمسيح والتشويه .
- التفاني في بناء المساجد والمؤسسات .
- تخصيص الجميع في كل مناطق البلاد أملاكا، وعقارات أوقفها الشعب لخدمة الدين .
- استمرار التطوع التلقائي لبناء المساجد والتي بلغ عددها في مدة 30 سنة بعد الاستقلال 1000 مسجد أي بمعدل 335 مسجد في السنة، و لم تساهم الدولة في جل هذه المساجد بأكثر من التدشين وتعيين الإمام .
- فوز الأحزاب السياسيّة ذات التوجهات الإسلاميّة في العديد من الدورات الإنتخابيّة وحصولها على حقائب وزاريّة ومقاعد في السلطة .

وأمام هذه الشواهد لا يمكن أن يظل الدين وهمًا أو أفيونا يتخدر به الشعب عن حقه، أما أهم ما يمكن تمييزه في صراع هذه الفيئات فيما بينها حول مصير الشعب ما يلي :

- الصراع بين المبادئ والمصالح لا تحكمه الوسائل وإنما تفرضه الغايات .
- أصحاب المصالح لا يصارعون بالأصالة، وإنما يخوضون المعارك بالوكالة .

---

[1] بن نعمان أحمد، نفسيّة الشعب الجزائري . ص 58 .

[2] المرجع نفسه. ص 157 .

- كثيرا ما تتطلق الأمور في اتجاهاتها الصحيحة، ولكنّها سرعان ما تنحرف عن أهدافها عندما تجد نفسها مضطرة إلى الأخذ بوسائل ليت نظيفة لتحقيق أهداف نبيلة .

وكما أنه وانطلاقا من هذه المميزات نميز فيئات ثلاث تحرك الصراع في المجتمع الجزائري :

1-1 الفئة البورجوازيّة الطفيليّة :

هذه الفئة تشكل " **طبقة اجتماعيّة هجينة تختلف عن الطبقة البورجوازيّة، وتتميز عن الطبقة البروليتاريّة، إنّ وعي هذه الطبقة تمامًا مثل بنيتها الإجتماعيّة لم يعكس أوضاع البورجوازيّة أو أوضاع العمّال في المدن، بل جاء مركبًا فريدًا** "[1]"، هذا المركب ذو قوة غير فعّالة، تفتقر إلى الوحدة والتماسك، و لم تتمكن هذه الفئة على الإطلاق من تنفيذ المهام الملقاة على كاهلها، الشيئ الذي عرضها إلى التجريد من جميع امتيازاتها واحترام الشعب لها . ويرى الدكتور برهان غليون أنّ البورجوازيّة تعطى للفكر وللحياة السياسيّة في أوقات الشدة ملاذًا كاذبًا واستلابًا وغرورًا بلا نظير، فهي :" **قول بلا فعل، وحركة بلا هدف، وجعجعة بلا طحين فليس هناك تناقض بين التطرف البورجوازي الصغير، وموقف البورجوازيّة الكبرى، ولا تناقض بيّن الليبيرالية، وبين تقديس الدولة، فكل من الموفقين يكمل الآخر، ويسترشد به لصيانة سلطة واحدة** "[2]، وقد نذهب إلى أبعد من ذلك في أنّ هذه الفئة هي نفسها التي تسلمت مقاليد التغيير والثورة، لتصبح فيما بعد ركيزة أساسيّة في الوقوف ضد الشعوب المقهورة في لحظات البناء والتشييد، والمسألة عندها لا تعدو أن تكون تحرير طبقة، واستعمال شعب لا غير . وتستند هذه الفئة إلى ايديولوجيّة المصلحة والنفعيّة، وتتكون من بعض منشقي جبهة التحرير الوطني، ومن بارونات المخدرات، وتبييض الأموال، ومن رؤوس التراباندو والتهريب .

1-2 الفئة البورجوازيّة الوطنيّة :

وهي نخبة من المثقفين وعت بشكل حاد أن المستقبل لا يمكن أن يتحقق إلاّ بزوال كل رواسب التخلف والتبعيّة، ومن هنا جاء دورها الأساسي في المجال السياسي والاجتماعي، كفئة مؤهلة تاريخيّا للتعبير عن الرغبة الجماعيّة في شكل نظري يحمل طابع الشمول، وقد كانت هذه الرغبة موجهة بالدرجة الأولى للحصول على الأمن والطمأنينة، ثم بعد ذلك السعي وراء بناء صرح دولة ديمقراطيّة قويّة قادرة على حمايّة أبنائها وتوفير حياة كريمة لهم . وقد تعددت الإيديولوجيات داخل هذه الفئة، وبتعدد هذه الإيديولوجيات تعددت الخطابات الصادرة عنها، من خطاب إسلامي إلى خطاب علماني حداثي، إلى خطاب ليبيرالي متمدن .

1-3 فئة الطبقة الكادحة :

وهي الفئة الأكبر عددًا، وتضم العمال والبطالين والكادحين، وقد انظم إليها جزء كبير من التجار البسطاء من الطبقات المتوسطة، من جراء التنقل السريع من نظام اشتراكي إلى نظام ليبرالي، فهي الفيئة التي تحملت وتتحمل نتائج كل التجارب والإيديولوجيات الفاشلة قبل الناجحة في البلاد، كما أنّها المرتع الخصب لكل الأفكار الشاذة والعنيفة والمتطرفة فالإنطلاقة الأولى للأصولية الإسلامية الثورية كانت من الأحياء الشعبية، والمذابح الكبرى والخسائر الفادحة كانت داخل ومن هذه الفئة، فهي من تدور عليها رحى الصراع؛ لكونها لا تنتج خطابا متميزا محدد المعالم،

---

[1] شرابي هشام، النظام الأبوي واشكاليّة التخلف في الوطن العربي. ص 23 .

[2] غليون برهان، بيان من أجل الديمقراطية. دار بوشان للنشر، الجزائر : 1990 . ص 69 .

بقدر ما تتلقى هذه الخطابات لتتمثلها على أرض الواقع بشكل عفوي . وفيما بين هذه الفيئات تتحرك عجلة الصراع على الساحة الجزائريّة، ليمتد عمرها ما يقارب العشر سنين أو يزيد .

لا نخال هذه الأحداث بعيدة عن أحداث المتواليات السرديّة التي كتبت في هذه المرحلة، وتَمَثّلَ فيها الصراع الايديولوجي بطلا هامًا، عليه تبني جميع أحداث الروايات. والروائي بتناوله نقطة الصراع فيما بعد الانفتاح إنّما ليعبّر عن وعي قائم لم يتزحزح بعد أو يغيّر، ويشكل البنيّة الأساسيّة لحياة ما بعد أكتوبر 1988، حيث لم يستطع هذا الأخير أن يُخمد نار الفتنة أو يُقلل من لهيبها، فما حدث كان العكس تمامًا، لقد طفحت أطراف الصراع علنًا بأشكال متعددة وبأساليب متنوعة، استطاع الروائي أن يلتقطها بأصوات لغويّة متنوعة داخل متون الروايات التي كتبها في هذه الفترة .

ففي رواية "**فاجعة الليلة السابعة بعد الألف** " نقرأ استمراريّة السياسة المعاديّة للتقدم والبناء الحضاري، وطابع الفوضى الذي تتسم به أنظمتها دائمًا في جل البلدان العربيّة الإسلاميّة وفي الجزائر بشكل خاص. فقد أقترح الحاكم شهريار بن المقتدر نظام حكم سمّاه بـــ" **الجملكيّة** " لا هو جمهوري ولا هو ملكي وإنما مزيج من هذا وذاك، ممّا جعل النظام غائب عن حياة البلاد "**مثل هذا الحكم يؤدي إلى تراكم الأزمات وإلى السقوط المباشر للحكم والحاكمين، والمحكومين، وتفاقم أزمة الحريّة والديمقراطيّة، مثلما هو الحال في كل نظام لا يقوم على رؤية واضحـــة**". [1] كما نقرأ في متن الروايّة نفسها الصراع القائم حول دواليب الحكم بين طرف يعتمد القهر والعنف وتزييف التاريخ واخفاء الحقائق المنسيّة، وطرف مقموع بائس يسعى عبر جسر الموت إلى قول الحقيقة وكشف الزيف التاريخي، ونجد هذا الخطاب ينبني على هذه الثنائية الضدية بيّن الأشخاص والأفعال، ويكون فضاء الصراع الثنائي كالآتي :

معاويّة بن أبي سفيان ← أبو ذر الغفاري

شهرزاد/دنيازاد ← شهريار

الطـــــبري ← البشير الموريسكي- المجذوب

الخضـــــــر ← الحلاج / النينوي

وعلى هذه الثنائيات تأتي الروايّة على حد تعبير الباحث مشرى بن خليفة " **في جوهرها تشيد أندلسي مقموع، وهي التاريخ الذي مازال مغيبًا، وقراءة أخرى للسلطة العربيّة، خارج التاريخ الرسمي** ". [2] وهذا يعني أن الروايّة حاولت أن تعبر عن أزمة شاملة تلف العالم العربي والإسلامي، والإسقاط الذي تقوم به الروايّة نفسها يدل دلالة واضحة على رغبة الكاتب في قراءة الأزمة الوطنيّة السياسيّة التي اقتربت من السلطة المركزيّة الواحدة، سواء في بعدها الثوري الاشتراكي أو الدينيّة التي تشكلت ارهاصاتها السياسيّة إبان التعدديّة الحزبيّة .

---

[1] سنقوقة علال، المتخيل والسلطة في علاقة الروايّة الجزائريّة بالسلطة السياسيّة. منشورات دار الاختلاف، الجزائر : ط1 جوان 2000. ص 139 .

[2] بن خليفة مشري، سلطة النص. منشورات دار الاختلاف. الجزائر : ط1. جويلية 2000 . ص 140 .

يرى الباحث علال سنقوقة أنّ هذه الرواية على مستواها الإيديولوجي تقف على مهمة خاصة، وهي " **نقد المرجعيّة السياسيّة الدينيّة** ".[1] وذلك بمعارضة هذه الإيديولوجيّة لمثيلاتها داخل المتن ذاته، ويمكننا أن نميز في هذه المقابلات إيديولوجيتين مختلفتين من منظور الروائي :

- ايديولوجيّة دينيّة تقليديّة، تشكو الفراغ الرهيب في بنيتها الداخليّة .
- ايديولوجيّة ثورية علمانيّة تعيش وسط عالم يسيطر فيه الظلم والقهر والقمع .

ولا يخفي الروائي ميولاته الخاصة للإيديولوجيّة العلمانيّة، بل تظهر على متن الروايّة بشكل فنتازي، أبعد الكاتب كل البعد عن الموضوعيّة والعلميّة، ويأتي هذا الدعم للإيديولوجيّة الثانيّة، باعتبار الأولى عنصرًا هدامًا شل طاقاتها الدين، لذا جاءت شخوصه منحرفة أخلاقيًا، قائمة في أساسها على الظلم والاستبداد والبطش، كذا القمع الروحي والجسدي إنّ عدوانيّة الكاتب لعنصر الدين جاءت من رؤيته الخاصة لهذه القضيّة، فهو يرى أن الدين نوع من التخلف وطلب النجدة من الأموات، والاعتماد على نبش قبورهم في إحياء حاضرنا، يقول في ندوة ألقاها في اسبانيا " **الدين...أكرهه، ولا أرى له مبررًا للوجود فيّ إن وجد، لست في حاجة إلى الدين لتسيير المجتمع، وتخليقه،...في حاجة إلى ما هو** أكثر انسانيّة، **والدين في جوهر لا إنساني، لأنّه نظام لا يرى نفسه إلاّ في الثابت، والإنسان كتلة متحركة، وبالتالي متغيّرة باستمرار** ".[2] وبهذا المفهوم القاصر للدين يؤسس الكاتب خلفيته الإيديولوجيّة الخاصة به، والتي تحرك جميع شخوصه الروائية، فالدين هو المتسبب في فساد جميع الأنظمة، وهو من قاد البلاد إلى بؤر التوتر والضياع، وهو من بتقزيمه يصلح حال البلاد والعباد .

ففي رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" نقرأ الحكيم شهريار بن المقتدر، رمز السلطة التي تستمد سطوتها من شخصيات تراثية مثلت يومًا الدين كالصحابي معاويّة بن أبي سفيان، وسيّدنا لخضر والخليفة عثمان بن عفان، والمؤرخون أمثال : ابن جرير الطبري..وغيرهم، فهم يمدونه بيد العون، كما يتكلم على ألسنتهم و يستعير في كثير من الأحيان لغاتهم ومفرداتهم . وممّا يزيد من تصوير فضاعة هؤلاء الشخصيات امتلاكهم سدة الحكم بسوط مخيف، يسلطونه على ضعاف القوم الثائرين على الدوام أمثال : البشير الموريسكي، عبد الرحمان المجذوب، ماريوشا، أصحاب الإيديولوجيّة المناهضة .

كما نلمس الأمر نفسه في روايّة سيدة المقام، فالمتسبب في تدهور أوضاع البلاد فيما بعد أكتوبر هم حراس النوايا أو بني كلبون على حد قوله، وينعتهم بنعوت كثيرة أهمّها :

- حراس النوايا لا يأتون إلاّ عندما تخسر المدينة سحرها، وتعود بخطى حثيثة إلى ريفها الشتوي .
- يلبسون القبعة الأفغانية ونعالة بومنتن والقشابية والمعطف الأمريكي من فوق وملتحون .
- رائحة عطورهم القاسيّة والعنيفة تسبقهم، عطر يشبه في قوته العطر الذي يسكب على جثث الأموات .
- معظم حراس النوايا يعيشون شذوذًا، وانحرافًا جنسيا رهيبًا .
- أقاموا سوقا إسلاميّة، شوهوا بها وجه البلاد، وشرطة إسلاميّة ضربت بيد من حديد،

---

[1] سنقوقة علال، المتخيل والسلطة. ص 139 .

[2] الأعرج واسيني، نفي الكتابة... وكتابة المنفى، ص 19 .

لا يكتفي الكاتب بنعتهم بهذه الصفات وفقط. بل يسعى في كثير من الأحيان إلى تعميقها من خلال ممارساتهم الفعليّة على متن الرواية، فهم من أجهزوا على مريم بعد أن أغلقوا صالة الرقص التي تمارس فيها هويتها...وهم من طردوا أناطوليا إلى بلادها منحسرة، بعد عدّة تهديدات وجدها في البيت آخرها مقتل كلبتها انذارا بقتلها، وهم من كانوا وراء انتحار البطل على جسر تليملي، حينما أدرك أن لا جدوى من الحياة إذا كان من يعيشها لا يعرّف قيمتها، ولا يقدر قيمة من حوله .

ولا أحسب أنّ هذا التصوير خدم البناء الدرامي للرواية فحسب، بقدر ما أَرْوَ ضمأ الكاتب نفسه حين صب جام غضبه وحقده على سياسة من عارضوه، فتصابهم العداء في واقعه المرجعي .

كما ينبني الخطاب الروائي في روايّة رمل الماية على عدة نصوص متداخلة فيما بينها، حتى أنه لا يمكن أن نفصل بين نص ونص آخر بسهولة، لأنّها " **من حيث البناء متداخلة العوالم، ومتعددة الأصوات والأنساق السرديّة التي تتراوح بين أسلوب ألف ليلة وليلة، وأسلوب الخطاب الروائي** "[1]، ومعنى هذا أنّ الرواية تؤسس خطابها وسلطتها الشعريّة لا من حيث لغة وحدة فحسب بل من مجموعة لغات تأتي من مجموع نصوص متداخلة، فتصبح اللغة داخل فضاء الخطاب " **مجموعة لغات** " [2] ، مفعمة بالعلاقات الحواريّة على حد تعبير ميخائيل باختين، الذي يرى بأنّ اللغة تحيا فقط في الإختلاط الحواري بين أولئك الذين يستخدمونها، وهذا ما يجعلنا نصنف شكلاً " **رمل الماية*** " ضمن الروايّة الحواريّة المتعدة الأصوات، و التي يرى أصحابها أنها يجب أن تنتهي " **دون أن تفرض على القارئ رأيا محددا، فالإيديولوجيات والشخصيات لها نفس الحضور والقوة، ونتعرف على ايجابياتها وسلبياتها بنفس الدرجة دون تدخل من الكاتب أو توجيه للقارئ** ". [3] ومؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب بالحياد المطلق، ويقدم التصورات المتعددة بشكل متكافىء، حيث تضمن تعدديّة الأصوات تعددية الرؤى، فمن خلال التصعيد الدرامي للأحداث يفسح المجال أمام الإيديولوجيّات وأنماط الوعي المختلفة لتتصارع وتعبر عن نفسها، ويبقى للقارئ حريّة الحكم والرأي .

وهذا ما سعى إليه الكاتب بشكل نظري في روايّة رمل الماية، تحت الحاح ضغط الواقع المرجعي الذي كتبت فيه هذه المدونة. حيث شهدت هذه المرحلة تعدديّة حزبيّة واسعة بلغ عدد الأحزاب فيها بمختلف تياراتهم واتجاهاتهم ستون حزبًا إضافة إلى الجمعيّات ذات الطابع الغير السياسي، والتي بلغ عددها 2000 جمعية .

لكن الرواية بمضمونها الخفي نصنفها ضمن الرواية المناجاتية ذات الصوت الواحد وإن تعددت شخوصها إلاّ أن تصور الكاتب يوجهها ويتحكم فيها ويتغلب عليها في النهايّة، فلا نراه يمنح أفكار الغير الحرية الكاملة للتعريف بذاتها، بل العكس من ذلك فإن وجودها بهذا الشكل تثمين لفكرة الكاتب، ولذا جاء العالم الروائي في هذه المدونة " **خاضعًا لنبرة واحدة، ويعبر عن وجهة نظر واحدة ووحيدة** ". [4].

---

[1] بن خليفة مشري، سلطة النص. ص 137/136 .

[2] المرجع نفسه. ص 137 .

* رمل الماية، عنوان الروايّة وهي رقصة أندلسية خاصة .

[3] عيلان عمر، الرواية والإيديولوجية. ص 48 .

[4] ميخائيل باختين،شعريّة دستو يفسكي، تر : جميل نصيف التريكي، دار برتقال للنشر، الدار البيضاء : ط 1 . 1986 . ص 120 .

ففي الصراع الدامي على متن الروايّة بين المرجع الديني والعلماني، يقف الروائي نهاية المطاف إلى جانب المرجع العلماني، وتتحول الشخصيّات الممثلة للمرجع الديني إلى عرائس مشلولة نتيجة هيمنة الخطاب الإيديولوجي الواحد، مثلما حدث في روايّة سدة المقام، فإنْ بدا للقارئ انتصار التيار الإسلامي بنفي أناطوليا وموت مريم وانتحار أستاذ الفن الكلاسيكي، فإنّ وقوف الكاتب مع التيار العلماني جليّا واضحًا وما هذه النهايات إلاّ صكًا أوقعه الكاتب بنفسه ثمنا لتقزيم المد الإسلامي ودحضه، وذلك بتقزيم أفعاله وسلوكاته . كذلك يمكن اعتبار موت هؤلاء فعلاً إنقاضيًا، أنقض فيه الكاتب مناصريه من وسط يراه متعفنًا تستحيل الحياة فيه، إلى وسط آخر يستوعب جميع طموحاتهم وأفكارهم، وإن كانت شاذة .

وهذا يعني أنّ تعبير الكاتب عن واقع التعدديّة الحزبيّة بعد الإنفتاح جاء قاصرًا تسوده في كثير من الأحيان ضبابية مطلقة عبر عليها نزوعه المتكرر إلى التراث، وهروبه إلى توليفات حضاريّة جاهزة يبرر من خلالها واقعا متعفنًا، تسببت فيه أطرافًا عديدة ومتنوعة، على رأسها النظام السائد وليس التيار الإسلامي، لأنّ هذا الأخير جاء حلا لمشكلة و لم يكن يومًا ما طرفًا فيها .

كما استطاعت هذه الروايات أن تلتقط جميع الأوضاع الاجتماعيّة والثقافيّة التي سادت في هذه المرحلة، وإن بدت جميعها مؤطرة برؤية الكاتب لها وبمنظوره الخاص .

2- تشيئ العلاقات الجنسية وتصدع ذوات الفاعليّن :

يأتي التشيئ chosification في العلاقات الجنسيّة ضمن المرحلة الثانيّة علمًا من أعلام الوعي القائم الذي أفرزته ظروف ما بعد الإنفتاح، ويشكل في بنيته الداخليّة مركبا يصعب الفكاك منه أو الخلاص، والتشيئ كما عرفه الدكتور مصطفى حجازي " **هو اختزال وجود كائن إنساني إلى مرتبة التشيئ ويتعلق هذا المصطلح بعمليات التبخيص التي تصيب قيمة الإنسان** ". [1] ، وتشيئ العلاقات الجنسيّة هو فقدانها قدسيتها وما تستوحيه من تقدير، ليتحول بذلك أحد أطرافها إلى مجرد أداة أو رمز يفقد خصوصيته واستقلاليته ويدمج ضمن مخططات متنوعة، وهذا يقودنا إلى اعتبار التشيئ " **على صلة بانهيار العلاقات الإنسانيّة التي تقوم على الإعتراف بغيريّة الآخر** ". [2] ويحدث هذا النوع من الإختزال أساسًا كرغبة ملحة لإعادة بناء تصدع الذات الفاعلة ولو على حساب ذات مغلولة مقهورة، ذات فقدت معالم هويتها فراحت تبحث عنها ضمن توليفات أخرى تكمن خارج ذاتها، ولكنّها تقع معها في الفعل ذاته، وليس أسهل هنا من الجنس لإثبات هذه الهوية الضائعة .

وقد استطاع الروائي، واسيني الأعرج أن يرصد هذا الإختزال بشكل جلي وواضح في أفعال وسلوكات شخوصه الروائية التي فقدت هويتها فيما بعد الإنفتاح، واتسمت بوجع عاطفي رهيب من جهة وإدانة نفسيّة قصوى من جهة أخرى ناجمة عن عجزه الدائم أمام تخطي هذه البنى السائدة التي تشكل خليفته الإيديولوجيّة والتي بدورها تحدد وضعه الاجتماعي والسياسي والفكري الذي منيت به البلاد في هذه الفترة، حتى وإن كانت هي أحد الأطراف المتسببة فيه .

---

[1] حجازي مصطفى، سيكولوجيّة الإنسان المقهور. ص 256 .

[2] المرجع نفسه. ص 256 .

ففي روايّة "رمل الماية " يقف شهريار بن المقتدر بالله المعز لنفسه، حاكم نوميديّا أمدوكال ممثل السلطة السياسيّة الحاكمة، والقائم على الشعائر الدينيّة، ومن اللقب المُلْصق به (بن المقتدر بالله) نتعرف على الخلفاء المسلمين الذين حكموا الأندلس قبل سقوطها، فقد أخذوا جميعًا ألقابا تنسب ذاتها إلى الله في أحد أسمائه الحسنى وتاريخيّا هناك جعفر المقتدر بالله، وأحمد القادر بالله فالأول مات مقتولاً، وهو الأكبر دلالة على البعد الرمزي الذي يتقصده المؤلف لأنّ " **الموت هي العلاقة الجامعة بينهما**". [1] فشهريار ينتهي مقتولا في آخر الرواية من قبل قمر الزمان تماما مثلما قتل جعفر بن المقتدر على يد أتباعه .

تحكي له دنيازاد مؤطرة السرد والعالمة بكل شيئ، حكاية البشير الموريسكي قوال غرناطة الذي وفد من رحم السنوات الغابرة لينظم انقلابًا شعبيّا ضد سياسة شهريار المتعفنّة والتي أوردت الفساد للبلاد والعباد، وهي تحكي ما لم تقله أختها شهرزاد، وتسرد المغيّب والمزيف والمنسي من التاريخ، وهي على النقيض من أختها التي تشترك مع شهريار في فعل التزييف، فإذا كان جوهر الصراع في ألف ليلة وليلة هو البحث عن الحياة عن طريق تزييف التاريخ واخفاء الحقيقة، فإنّ الصراع الروائي في رمل المايّة يتأسس على الموت عن طريق قول الحقيقة وكشف الزيف .

تأتي العلاقة الجنسيّة بيّن شهريار حاكم نوميديا أمدوكال ودنيا زاد تشكو فراغا رهيبًا يهدر طاقة كلا منهما بدّل أن يثبتها، ومفعمة برغبة ملحة في قراءة كلا منهما نفسه على تموجات جسد الآخر، تقول دنيا زاد" **هناك نساء يا سيدي أبكت الرجال " من الزانيّة التي تستطيع أن تسيل دموعي...ونهض شهريار بن المقتدر من مكانه...في جملكيتي الرجل رجل والمرأة لم تخلق إلاّ له، يا بنت الناس حافظي على لسانك، يا سيدي المسألة ليست هنا، في القوة، ولا في الشراسة، أردت أن أقول الكثير من الناس بكوا عندما عرفوا ضعفهم من فم امرأة، وضعتهم أمام الحقيقة التي كانوا يرونها دائما مقعرة في مرآة مليئة بالشقوق "...لم يقل شيئا، ولكنّها واصلت حديثها بنوع من الحماس بعدما لاحظت صمته وانكسار حاجبيه على عينيه** ". [2] فلجوء شهريار إلى الصمت هو تأكيد على أنّ دنيازاد المرآة التي عكست هويته وحقيقته التي ضيعها على سدة الحكم والسياسة، وها هو يضيعها أكثر عندما يقترب منها، لينتهي اللقاء بينهما بدخول شهريار الحمام" **لينهي حريقه بالصابون الهندي وكمشة يده، لم تنفتح طوال اللحظة الشبقية التي أخصت رعشته** "[3] ، فمثل هذه الممارسات تشيئ العلاقة الجنسيّة بينهما، وتقزم فاعليها كما تشوش صورة كلا منهما عند الآخر، ممّا يزيد في غربة الشخصيّة ويمعن في ضياعها وتمزقها .

يسمي الدكتور مصطفى حجازي هذه الحالة الجنسيّة التي يتمتع بها شهريار بالهتاك Exhibitionesime وهو " **اضطراب جنسي يتلخص في استعراض الأعضاء التناسليّة ...كوسيلة للحصول على اللذة وذلك بدل الحصول عليها من خلال الفعل الجنسي، فالهتاكي يكتفي بمرحلة أوليّة من الوصال الجنسي وهي إغراء الآخر وإثارته...والهتاك هو أحد حالات القهر الجنسي** ". [4].هذا العجز يولد لديه هستيريا من نوع خاص تسيطر عليه من خلال مجموعة من الأفكار والأفعال التي تتخذ طابعًا قهريا يجد نفسه مرغمًا على القيام بها رغم رفضه لها لما يسببه

---

[1] سنقوقة علال، المتخيل والسلطة. ص 145 .

[2] الأعرج واسيني، فاجعة الليلّة السابعة بعد الألف. ص 295 .

[3] المرجع نفسه. ص 153 .

[4] حجازي مصطفى، سيكولوجيّة الإنسان المقهور. ص 288/287.

له من ازعاج، وهكذا تتصدع الذات من الداخل بيّن رغبات تلّح عليه كي يشبعها ولكنّها تتلقى مقاومة خلفيّة ضارية، وهذا ما يفسر اقدام شهريار غير مرة على قتل دنيازاد ووصفها بكل النعوت السلبيّة، بينما توقفه رغبته في أن يمتلكها " **كان شهريار بن المقتدر يخاف من لسانها، أفعى لا تنطق عن الهوى، كان دائما يكررها كلّما سمع منها خبرا سيئا ينظر إلى وجهها ويخاف أن يقتلها قبل أن يغتصبها للمرّة الأخيرة...أراد أن يتجاوز الزمن الذي كان يمر سريعا على ظهره لكن هي لي كلبة لكنها ساحرة** ". [1]" ، " آه لوكنت أملك قلبا من المرمر أو حجر الصوان، لوضعتك بين ركبتي، وذبحتك مثل الشاة، ولأكلت رأسك وقبل أن أدفنك أدفن فيك كل رغباتي التي كسرتها في عنفوانها[2] " .

لا يقف الأمر عند حد شهريار فحسب، بل تشاركه في كل ذلك دنيازاد، لكونّها مادة لإطفاء الشبق المهيمن على شهريار، ففي لقائها مع السائح الأجنبي المعجب بمنمنمات القصر وزخرفاته والذي وفد إلى هذا القصر قصد تصويره، فتعجب بعيونه الزرقاء وعينيه المشتعلين فتخاطبه " **ألست مـــغرمًا بالتصوير داخل القصر، فطار فرحًا، تسحبه وراءها، صوّر حتى تعب، حتى كاد أن يغمى عليه ...عندما انتهى على كأس أشعلت به داخله المتأجج لرؤية جسدها ملفوفًا في لباس شفاف، سحبته إلى قاعة الحرملك...قالت ألا يعجبك أن تأخـــذ صـــورة للحكيمـــة** " [3] ، ولم تكن تمثل له في واقع الأمر أكثر من ديكور حي من ضمن ديكور القصر ذاته وسبب ذلك أنّه كان "**ولدًا مختوما بفراغ من أعضائه التناسليّة** ". [4] ، وبالتالي يستحيل أن يكون بينهما لقاءٌ يروي ضمأهما وجوعهما الجنسي، فلا مناص من أن تستعيض بهذا السائح عبدها الأسود الذي كان يرقب المشهد، فتطلبه ممارسة الجنس معها بعنف ووحشيّة، نقرأ من خلالها رغبتها الملحة في اعادة الإعتبار لذاتها وهويتها التي أفقدها إياها شهريار ومن بعده هذا السائح، فهي لم تزل محط الأنظار ولم تتحول بعد إلى تحفة تحفظ في القصر لا غير، ترافق هذه الرغبة العارمة في ممارسة الجنس بهذا الشكل الهيارا كليا للذات الداخلية لدى دنيازاد نلمسها في محاولتها للتخلص من السائح والعبد الأسود الذي يشاركها الفعل الجنسي بشكل مفجع، فالعبد أسقته كأسا مسموما، فسقط صريعا بلا حراك ثم " **صفقت دخل عليها ثلاثة عبيد ملونين، كان السائح قد استيقظ وأخذ كل اللقطات المدهشة التي مارستها مع العبد، حاول أن يرسم ابتسامة جديدة، هي نفسها الابتسامة التي أشرقت بين شفتيه عندما غرمته إلى الحرملك، تأملته بحقد، ثم بصقت على وجهه، طز فيك، خسارة هاتين العينين، وأمرت عبيدها بنزعهما ووضعهما بعد ذلك في محلول كحولي كلما رأتهما توحمت عليهما** ". [5] ، فالجنس عند كليهما المعادل الوهمي لضياعهما وغربة أحدهما عن الآخر (دنيازاد،شهريار)، في زمن مرير الصراع فيه محكوم سلفًا للأقوى.

في رواية سيّدة المقام تقف مريم راقصة الباليه، لتعلن أنّ الزواج في مدينة فقدت بريقها وأضاعت معالم هويتها " **اعلان مسبق عن حالة افلاس باطنيّة، ومأساة جديدة تضاف إلى عمق الهزيمة التي تكبر معنا مثلما تكبر فضائات**

---

[1] الأعرج واسيني، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. ص 256 .

[2] المرجع نفسه. ص 257 .

[3] المرجع نفسه. ص 268 .

[4] المرجع نفسه . ص 269 .

[5] المرجع نفسه. ص 271/270 .

عيوننا ". [1]"، ووسط هذه الأجواء يظل الرجل "**يركض وراء أنثاه في أغلب الأحيان ليس حبًا، ولكن ليفرغ فيها جحيمه وكبته، بعد سنة أخرى يعطيها ظهره في الفراش، وتموت الحميمية تحت همجية اللحظة المقهورة، وبعد سنة أخرى يبدأ بحثه المحموم عن امرأة أخرى تكمل دينه وشهوته** ". [2] فيأتي الجنس هنا فعلا آليًا يتخرج عن قوى الإنسان وأفعاله، ليعكس فيما بعد ضياعًا نفسيًا مهولاً، فحين تقدم مريم على الزواج من موظف البريد تعترف في قرارة نفسها أنها كانت مجبرة على القبول تقول "**وجدت نفسي في لحظة من اللحظات مجبرة على ارتكاب الحماقة التي لم أصنعها أنا** ". [3] ، فزواجها لم يكن أكثر من هروب من واقع مرير لم تشارك مريم في صياغته قط، إنه واقع بلادها فيما بعد الإنفتاح وواقع عمّها العباس الذي يسكنه هوس الدروشة، كذا ظروف بيتهم، وواقعهم الاجتماعي المزري، والذي تلخصه والدتها قائلة " **يا بنتي، حياتنا صعبة أنت قلبك حار ما تحبيش الذل، الرجل رجل عمك العباس صار مقلقا، وعقله يزداد تدهور، نزع كل شـــيء من حجرته، اللوحات التي على الحائط السداريات، اشترى حصيرا من أحد الباعة الجوالين، حيطان الصالون صارت مثل الهيكل الميت، وعندما حاولت أن أنزع عش العنكبوت الذي ملأ الزوايا قال لي...هذه مخلوقات الله لها حقها في الحياة مثل ما لنا هذا الحق، وضعت يدي على يده، وقلت له الله يهديك يا رجل احمر وجهه من المفاجأة، يدي على يده؟ القيامـــــة، كل شيء مر بسرعـــــة** ". [4] لتجد مريم نفسها بعد كل هذا حزينة بزواجها، تشعر في أغلب الأحيان بالقلق والغثيان تفضحه علاقتهما الجنسيّة، وبالأخص ليلة زفافها التي تقاسما فيها أعنف مشاعر الإحباط والقسوة، فحين مدّ يده إليها صرخ قائلا " **اليوم نفْريوْها ؟؟ يا أنا، يا انت...مرمتيني، شوهتيني، بهدلتيني، التفجيج انتاعك أنزعه لك اليوم، هه؟؟ روح يا ولد الناس، مارس جنازتك، وعادتك السريّة أنت متعود... يا الكلبة بنت الكلبة ، وحد الرخيص ، بلا ربّي اليوم لن تفلتي منّي** ". [5] ، فمثل هذا الحوار لا يدور سوى بين شخصيّن فقد كلا منهما بوصلة الوصول إلى الآخر أو كائنين خاليين من كل معالم الحياة، يعتورهما في كثير من الأحيان قلقًا وجوديًا نتج عن احساس كل منهما بالاختزال والتشيئ، لتتوج في الغالب هذه العلاقة بفعل عدواني تدميري يوجهه أحدهما إلى الآخر، مثلما نرى بين مريم وحمودة تقول مريم " **قبل أن أنهي جملتي الأخيرة نزل بيده الثقيلة على خدي الأيسر، شعرت بأصابعه ترتسم الواحد بعد الأخر...لا بد أن تكون وراء تلك الضربة تراكمات خمسة عشر قرنا...ثم أخذني من شعري، وضرب رأسي على الحائط...لم أشعر مطلقا بألم ولكن عندما تركني جلست على السرير ولم أتفطن لهول الضربة إلاّ عندما ملأت ملوحة الدم فمي** "[6] ، " **صعدت على السرير قبضته من شعره مثلما قبضني،...صفعني مرة أخرى بكل قوة حتى تدحرجت من أعلى السرير أنا بدوري** ". [7] ، إنّ هذا العنف الممارس من الطرفين بنوعيه المادي،

---

[1] الأعرج واسيني، سيّدة المقام. ص 101 .

[2] المرجع نفسه. ص 102 .

[3] المرجع نفسه. ص 102 .

[4] المرجع نفسه . ص 103 .

[5] المرجع نفسه . ص 112/111 .

[6] المرجع نفسه .ص 110 .

[7] المرجع نفسه .ص 112 .

والمعنوي، يظل الوسيلة الوحيدة للإفلات من مأزقهما، ومن خطر الإندثار الذي يتضمنه هذا المأزق أو " **السلاح الأخير لإعادة شيء من الاعتبار المفقود إلى الذات من خلال التصدي مباشرة أو مناورة للعوامل التي يعتبرها مسؤولة عن ذلك التبخيس الوجودي الذي حل به** ". [1] ، فلغة العنف بين مريم وزوجها جاءت لغة للتخاطب الأخيرة والممكنة حينما أحس كلاهما بالعجز عن إيصال صوتهما إلى بعضهما البعض بوسائل حضاريّة راقيّة، فترسبت لديهما قناعة بفشلهما أمام اعتراف كلا منهما بكيان الآخر وقيمته من جهة، ومن جهة أخرى حالت التعبئة النفسية التي هيأتهما للصراع منذ البدايّة، وليس من السهل أن ينتهي فعل التدمير العدواني عند هذا الحد فحسب، بل يتعدى إلى حد التصفيّة الجسديّة لكل ما ينتج عن لقائهما الجنسي، تقول مريم " **هاه لو يأتي هذا الطفل، سأخنقه في الفراش سأقتل نفسي إذا لم يمت، طفل غير شرعي** ". [2] ، فهي تقر سلفا بلا جدوى هذه العلاقة وما ستثمره عبثا، لذا وقبل أن تخرج من البيت بعد أن يطلقها زوجها تتأمل الدفتر العائلي ثم تمزقه مزقا صغيرة " **فكرت أن أرميها على وجهه، ولكنني عدلت عن الفكرة وضربت الوريقات على بلاط الأرض ليكن يا سيدي حمودة؟لم يعد هناك ما يجمع بينـــنا** ". [3] إنّ تشيئ العلاقة الجنسيّة بين مريم وحمودة كعلاقة أساس في محور وجود الإنسان أفرز تصدعا مهولا في ذواتيهما، فحمودة بعد فشل زواجه يصوره الكاتب بصورة المتدين المغشوش الذي لم يجد أكثر من الدين كتعويض وهمي للخروج من أزمته، فقد رأته مريم في المحكمة "**لحيته انسدلت كانت سوداء مثل القطران، يختبئ داخل فوقيّة (جلابيّة) بيضاء، وقبعة افغانيّة متسخة، العجيب في هذا البلد كلّما أخفق المرء في لحياته التجأ إلى ربّه، يتعشقه بالكثير من النفاق لا بد وأن يكون الله قد ملّ هذه الوجوه الكئيبة** ". [4] ، بل ويتحول على شخص دموي يتوعد مريم أكثر من مرّة بالقتل إن وجدها وحدها .ومريم بدورها تنخرط في علاقة جديدة مع أستاذ الفن الكلاسيكي، تملأ حياتها رائحة الويسكي والخمر واللقاءات الجنسيّة المتكررة بلا أدنى مبرر شرعي، تنتهي في الأخير بموتها وانتحار عشيقها على جسر تليملي كإعلان على لا شرعيّة هذه العلاقة نفسها التي ضمت كائنين متعبين تنخر عقولهما بذور النهلستيين* ، والعبثين .

3- الانحراف الجنسي في ظل النظام الأبوي الإقطاعي :

يستمر الكاتب في الحلقة الثانيّة من موضوع الجنس في عرض ملامح النظام الأبوي الإقطاعي وعرض أهم الإيديولوجيات التي تقف وراء بناه الداخليّة، كبنى قائمة تفرز بدورها وعيّا واقعًا تمثله شخوص الروايّة بأفعالها وسلوكاتها في روايات ما بعد الإنفتاح، مع ضرورة التنويه إلى أنّ العائلة الجزائرية في هذه الفترة، وإن شهدت بعض مظاهر التحديث فقد ظلت تقليديّة تستمد سلطتها الأم من مسؤوليّة الأب المهيمن، وهذا يعني أنّ هذا المجتمع الأبوي

---

[1] حجازي مصطفى، سيكولوجيّة الإنسان المقهور. ص 173 .

[2] الأعرج واسيني، سيّدة المقام ص 116 .

[3] المرجع نفسه . ص 118.

[4] المرجع نفسه . ص 119 .

* الحركة النهليستية : هي حركة تدميريّة تعزى إلى الديمقراطي الووسي فشر تينشيفسكي، الذي نادى برفض كل ثقافات الماضي رفضا مطلقا، انتشرت بين طلاب الجامعات، متأثرة بفلسفة نيشة، ظهرت في النصف الأول من القرن 19 في أوروبا الشرقية، ثم أخذت أشكالا عدة كالانتحارات الجماعيّة .

المستحدث يعاني نوعًا من الإنفصام من الدرجة الأولى " **ذلك أنّ حقيقته الخفيّة تقع مباشرة تحت مظهره الحديث، فينشأ عنهما تنافر، وتوتر، وتناقض** ". [1] ، تقودنا هذه الملاحظة إلى استيعاب قضيّة هامة ألا وهي غياب التقليديّة الأصليّة وبالمقدار نفسه غياب الحداثة الحقة، ويصعب انطلاقا من هذا، الوقوع على فرد أو مؤسسة حديثتين حقا أو تقليديتين حقا .

يميل الدكتور هشام شرابي إلى اعتبار هذا النوع من التحديث وعيًا صنميا يقوم أساسًا على المحاكاة والامتثال " **فلا يؤخذ بالأفكار أو الممارسات او القيم أو المؤسسات عبر النقد، ولكن بالإشارة إلى النموذج** "[2] ، والجنس كعلاقة مميّزة بين المرأة والرجل يأخذ المنحى نفسه، إذ لا نكاد نعثر على ممارسات بوهيميّة مطلقة في روايات ما بعد الانفتاح، كما أنه يصعب أن نصادف الإطار الشرعي الصحيح لفعل الجنس الذي يقره الدين الإسلامي في الروايات نفسها .

ففي سيدة المقام نعثر على زوج مريم "حمّودة" موظف بالبريد، ومتحصل على شهادة الليسانس في الحقوق، يتحدث كثيرا على بؤس الفقراء وسوء حظهم ويبدو في بدايّة الروايّة، وقبل زواجه من مريم متفهما واعيا خصوصا عندما تحدثا بشأن الرقص، فنراه غير معارض البتة ويبدي اعجابه غير مرّ بهذه المهنة " **اسمع يا خويا، تعرفني مجنونة على الموسيقى والرقص، بالعكس الباليه شيئ عظيم وصاف، في سينما الأطلس والآوبرا كنت مدهشة، وتقاوم هَدْرَةُ الناس القاسيّة. اللي يدير على الناس يبات بلا عشاء، ومع ذلك فكر قليلا، أعطني مهلة، أنا قلقلة جدا هذه الأيام، راحتك، كل الوقت معك للتفكير** ".[3] حتى مريم نفسها عندما قبلت به زوجا اعتقادًا منها أنّ ثقافته وقلبه الطيب سيشفعان لها وقت اشتداد أزمتها .

ويأتي محك الجنس الوعاء الشفاف الذي يعكس ما بداخل حمّودة، وتكتشف مريم ليلة الدخلة عندما أقدم على ذبح أصعبه لايهام الناس بدم البكارة ومحاولته الوحشيّة في اغتصابه حقه الشرعي منها، أنّه شخصيّة مهزوزة تعاني حالة قصوى من الإنفصام الشيزوفرانيا ، الذي يعرفه الدكتور محمّد خير الزراد عى أنّه " **تدهور في الوجدان، ينعكس في الاضطرابات الأخرى مثل التفكير والإحساس والانسحاب من الواقع** ". [4] ، وأهّم المميزات التي تميّز هذا الفصامي أوردتها الكاتبة غادة السمان في كتابها صفارة انذار داخل رأسي تقول هي: " **عدم نضج الشخصيّة، أناني، فاقد للمفهوم الإنساني لكلمة (مصلحة) يجدها فقط في رغباته الدنيا، لا يتحمل مسؤولية ما يقول ولا ما يفعل، يهرب من مواجهة الحقيقة ويتحايل عليها بكافة الأساليب الواعيّة وغير الواعيّة، يستعجل اللذة الفردية الحسيّة والماديّة، لا يتعلم من خبرته غير قادر على اتخاذ قرار وعاجز عن تنفيذه، عاجز عن تقبل النقد، أو الحوار الحرّ... فاقد الانسجام مع الواقع والتطابق مع معطياته الموضوعيّة...عاجز عن تصوّر امكانيّة وجود أية وجهة نظر غير وجهة نظره**[5] " وهذا يعني أنّ أفعال الفصامي متخرجة عن قواه العقليّة، لذا يلجأ في كثير من الأحيان إلى أن

---

[1] شرابي هشام، النظام الأبوي واشكاليّة التخلف في الوطن العربي. ص 41 .

[2] المرجع نفسه. ص 42 .

[3] الأعرج واسيني، سيّدة المقام، ص 103 .

[4] الزرّاد فيصل محمد خير، الأمراض العصابيّة والذهانيّة، والاضطرابات السلوكيّة. دار القلم، بيروت : ط1 . 1984 . ج2 . ص 14 .

[5] السمّان غادة، صفارة انذار داخل رأسي. منشورات غادة السمان، مطبعة دار الكتب، بيروت : ط2 . اكتوبر 1985. ص 165/164 .

يتصرف بغير ما يؤمن . كما أنّ أهمّ أعراض الفصامي " **الانسحاب من الواقع، والأوهام، والهلاوس، والهذاءات الاضطهاديّة والإضطرابات في الإدراك، والنرجسيّة، والجنسيّة المثليّة، والشبقة الذاتيّة ...ويتكون لدى الرفض عالم حياتي وهمي...ويتوافق بسهولة مع هذا العالم الخيالي** ". [1]. ولا أحال هذه الصفات نفسها بعيدة عن حمودة، فهو يعاني من مشاعر الخصى أو العجز وعدم الكفاءة الجنسيّة، الأمر الذي " **يدفعه إلى إخفاء هذه المشاعر من خلال سلوك جنسي يتسم بالعدوانيّة والعنف** "[2]. ، فهو الذي أقدم على ربط زوجته إلى السرير، ووضع قطعة كتان بيضاء في فمها، وضاجعها بشكل حيواني مقرف، لتهدأ بعد ذلك ثورته، وليعود إلى قمة رجولته أمام الآخرين خصوصًا الأم ومن جديد يعود إلى عاداته القديمة تقول مريم:" **يتركني أنام ثم يدخل إلى الحمام، يشقشق قليلا بعاداته التي لم تعد سريّة، ثم يأتي لينام قرير العين** "[3]. ، وهو المثقف الواعي المدافع على حقوق الفقراء من الناس .

يفسر علّماء التحليل النفسي مرض الانفصام على أنّه نتيجة لصدمات ونكوص للمراحل الجنسيّة الأولى في حياة الفرد، وصراع مستمر بيّن الأنا والعالم الخارجي، ممّا يجعل الفرد يكبت طاقته الليبيديّة للداخل عوضا عن توجيهها للخارج، يحدث ذلك على حد تعبير الدكتور فيصل محمّد خير الزراد " **عندما يكون عالم الوالدين مشوشًا، وممتلئا بالمعاني الغيّر مفهومة، والسلوك الغامض** ". [4] ، كما يرشح الدكتور نفسه العائلة ذات السلطة الأحاديّة والتي يكون فيها الأب المهيمن، للقيام بهذه المهمة المرضيّة، فهي العائلة التي يربى فيها الطفل على السلوك الزدوج ولا يستطيع أنّ يميز بين السلوك السوّي وغير السويّ ومن ثم يعاقب أو يكون عرضة للعقاب مهما يفعل، ومن هنا يتعلم أنّ الطريقة السليمة هي أن لا يفعل شيئا، ومن هنا " **ينشأ الفصام على أنّها استمرار لاكتساب الطفل هذا النوع من التفكير المشوش** "[5]. ، هذا الفصام هو من يدفع الشخص المريض إلى الحصول على اللذة الجنسيّة من خلال ايقاع الألم والقسوة على الطرف الأخر، وقد يكون التعذيب "**حسيّا كالضرب، أو إسالة الدماء أو تشويه الجسم أو القتل أحيانًا** ". [6] ، فحمودة وهو يُوقع العذاب على مريم يُوقع في الوقت نفسه شهادة إثبات مرضه الفصامي وانحرافه الجنسي الذي تربى عليه وسط عائلة ذات بنى مستحدثة فقدت هويتها الأصيلّة، كما تعثرت في سبيل الوصول إلى بنى حديثة معقلنة تخرجها من هذا المأزق .

كما أنّ الكاتب وهو يعرض الحياة الجنسيّة لكلا من دنيازاد وشهريار يعي جيّدا أنها لا تمثل شخصيات تاريخيّة فقط بقدر ما تمتد جذورها إلى واقعنا المعاصر تستمد منه حقيقتها الفنيّة والواقعيّة. فدنيازاد جاريّة الملك شهريار بن المقتدر أو قطر الندى هي الشخصيّة التي تحكي وهي المصدر الأول لفعل الحكي، تأخذ مكان أختها شهرزاد في ألف ليلة وليلة وتنسل مجموعة هائلة من الحكايات الفرعيّة من الحكايات الواحدة التي ترويها دنيازاد، لتصف أحوال الحكم في النظام السياسي وأوضاع الرعيّة المزريّة، كما تكشف الروايّة غير مرّة على وقوفها إلى جانب

---

(1) الزرّاد فيصل محمد خير، الأمراض العصابيّة والذهانيّة. والإضطرابات السلوكيّة. ص 18 .

(2) محمد الجوهري، عايدة فؤاد، وغيرهم، المشكلات الاجتماعيّة. دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، مصر : ط1 .1995 .ص 282 .

(3) الأعرج واسيني، سيّدة المقام. ص 115 .

(4) الزرّاد فيصل محمد خير، الأمراض العصابيّة والذهانيّة، والإضطرابات السلوكيّة. ص 25 .

(5) المرجع نفسه. ص 25 .

(6) المرجع نفسه . ص 219 .

الإيديولوجيّة العلمانيّة، الشيوعيّة، كونها تتمتع بذكاء حاد ومعرفة واسعة يقول الكاتب : " **كانت دنيازاد تعرّف الكثير ممّا خبأته شهرزاد عن الملك شهريار فالأسرار والأخبار المنسيّة كانت تأتيها من القلعة والحقول المسيّجة...دنيازاد تفاحة الكتب الممنوعة، ولبؤة المدن الشرسة، كانت تعرف السرّ الوهاج الذي يورث لذة الابتهاج** ". [1] هذه المعرفة الواسعة والذكاء الحاد لم يمنعها عن ممارسة انحرافها الجنسي لحظة ما عجز السائح الأجنبي عن تلبيّة رغبتها " **ثم مدت أصبعها الأوسط، عقفته باستقامة، ومدته بين فخذيها وظلت تتأوه بحنون، تتحرك حركات العربدة، حتى استكانت فجأة، وضعت لباسها الشفاف بين رجليها، وحاولت أن تهدأ** ". [2] ، وممارسته الجنس بهذا الشكل هو ما أسمّاه الدكتور فيصل محمد الزرّاد بالنرجسيّة الشبقيّة أو عشق الذات وهي أن " **يعشق الفرد ذاته الجسميّة، وينغمس فيها، ويصبح الحب مظهره، ويعجب له، وربما يغازله من خلال النظر إلى المرأة** ". [3] ، وشهريار بن المقتدر نفسه في ممارسته الجنسية مع جثث الجواري اللواتي يسكن برّدات القصر يخفي رغبة دمويّة قصوى نشأ عليها، سمّاها الدكتور بـــ" **جماع الأموات Nercophilia**، حيث يقتل الشخص " **ضحيته ثم يجامعها، وهذا الانحراف مزيج من الساديّة، والفيشيّة والاندفاعيّة القهريّة** ". [4] كما تأتي العادة السريّة **Masturbation** بديلا عن الجماع الجنسي للتخفيف من التوترات الجنسية، تعبير عن خصاء جنسي كبير يسكن فكر شهريار ويشوه شخصيته .وجل هذه الأمراض والانحرافات الجنسيّة هي من مخلفات النظام الأبوي الإقطاعي الذي يشكل وعيا قائما يصعب الوصول إلى بناه الداخليّة قصد تحريكها أو تغييرها .

في تصوير الكاتب لهذه النماذج المنمطة عرض شامل لمعالم الوعي الواقع في هذه الفترة، والذي يسود بنية المجتمعات المستحدثة، فلئن تغيّرت العائلة الجزائرية القديمة في شكلها التقليدي، فإنّ مضمونها ظل أبويا تعتمد السلطة والهيمنة والتبعيّة الحجر الأساس في علاقاتها الاجتماعيّة، وتتمحور مقولتها المركزيّة على " **ضياع الفرد في العائلة التي يهيّمن عليها الأب والمجتمع القائم على الأبويّة المستحدثة، وتتكاثف هذين الطرفين في وجه امكانيّة تحقيق الـــذات** ".[5] ، ممّا يساعد على شيوع مواقف غير عقلانيّة وخرافيّة في صفوف الناس، الأمر الذي يؤدي إلى إحكام سيطرة الوضع القائم على الناس وجعلهم يرفضون أي تعبير اجتماعي .

في مثل هذا الوضع يأتي الجنس " **التابو المحرّم** " الذي لا يجوز الحديث عنه، محكوم بسيطرة محكمة التقدير يدعوها الدكتور مصطفى حجازي بالكبت **Refoulment**، وهي الأولية الدفاعية الأساسيّة، بواسطتها " **يتمكن الأنا الواعي من طرد الرغبات والأفكار والانفعالات المصاحبة لها خارج حيّز الوعي، طردها إلى اللاوعي هربا مما يسببه الوعي لها من قلق، نظرا لتعارضها مع رغبات أخرى، أو مع أوامر الأنا الأعلى، الذي يفرض تزمتا خلقيا صارمًا على الشخصيّة** ". [6] ، ولكن هذا المكبوت لا يظل متخفيا طوال السنين، بل يعود إلى الظهور في شكل

---

[1] الأعرج واسيني، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. ص 05 .

[2] المرجع نفسه . ص 270 .

[3] الزرار فيصل محمّد خير، الأمراض العصابيّة، والذهانيّة والإضطرابات السلوكيّة. ص 221 .

[4] المرجع نفسه . ص 226 .

[5] شرابي هشام، النظام الأبوي واشكاليّة التخلف في الوطن العربي. ص 66.

[6] حجازي مصطفى، سيكولوجيّة الإنسان المقهور. ص 281 .

اضطرابات نفسيّة وجنسيّة يصعب إشباعها أو الوقوف في وجهها أنذاك، كما رأينا ذلك عند كلاّ من حمّودة، ودنيازاد والحاكم المقتدر بالله، ويكاد يكون الكبت النقطة الهامة التي يتكأ عليها المجتمع الأبوي المستحدث في بناء نفسه وتشييد إنجازاته، فالمكبوت جنسيّا وحده القادر على العطاء، والتسامي بكبته من حالة إلى أخرى تعوّض جوعه الجنسي، فالاشباع الإقتصادي ينسيه مادته الأولى وماهو ما أسماه فرويد بالتصعيد، حيث تحوّل اهتمامات الرجل أو المرأة من التفكير في إشباع حاجاتهم الجنسيّة إلى التفكير في تشييد حضارة متمدنة كمعادل موضوعي يجسد من خلاله اللاتوازن الداخلي الذي يعيشه .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

رابعا : تجليات الوعي الممكن في الجنس ومحك التجربة الوجوديّة

يأخذ الجنس في الحلقة الثانيّة طابع البحث عن الوجود وتوكيد الذات الضائعة، ويحمل في الوقت نفسه مشروعا لوعي ممكن يُحملُه الكاتب أفعال وسلوكات شخوصه الروائية باعتبارها أصوات مستعارة من صوت الكاتب ذاته . ويتجلى هذا المشروع ضمن مظاهر عدّة أهمّها :

1- الجنس وتراجع النظام الأبوي .

2- تحرير خطاب الجنس من عقدة الإثم والتخجيل .

1- الجنس وتراجع النظام الأبوي :

يرى الدكتور هشام شرابي أنّ المراحل الانتقاليّة هي فترات حبلى بالأزمات، ولكنّها في آن مشبعة بالتجـــدد " **إنّ كلّ حقبة تاريخيّة هامة لهي فترة انتقاليّة، إنّها وحدة نقيضين، الفناء والبعث، ففي سياق عمليّة التحوّل، وهي وحدة بيد أنها تحوي النقائض، ينبثق نظام اجتماعي جديد، ونمط انسان جديد** ".[1] وبهذا تشكل نقطة تراجع السلطة الأبويّة في مجال الدلالة الاجتماعيّة للمرحلة التي يؤرخ لها النص جسر عبور لميلاد نظام جديد يتساوى فيه الجنسيّن، وتأخذ فيه السلطة مبدأ الشراكة لا الإلغاء، وبالتالي ينحصر خطاب الجنس المشحون بهاجس ذكوري صرف ليسمح بحريّة أكثر اتساعًا للوضائف الجسديّة التي يتمتع بها كلا الطرفين، يقول ميشيل فوكو " **إنّ الجنس يمارس وظيفة أخرى أيضا، تخرق الوظائف الأولى، وتدعمها، إنّه دور عملي هذه المرّة أكثر منه نظرى، بالفعل عبر الجنس...يجب أن يَمُرَّ كل امرئ للوصول إلى معقوليته الخاصة...إلى كلية جسده...وإلى هويته** ". [2].

وبتراجع النظام الأبوي القائم على القمع والقهر يزداد مفهوم الجنس بهذا المعنى اتساعًا وخصوبة، ليولد الإنسان المشبع جنسيًا، والقادر على استعادة دوره الحضاري في البناء والتشييد .

نلمح هذا المشروع يلّح على الكاتب في جلّ رواياته الأخيرة فيما بعد الإنفتاح، والذي يسعى من خلاله أن يؤسس وعيا ممكنا تبشر به علائق الأبطال فيما بينهم، كذا خواتم الروايات نفسها التي جاءت لتؤكد إمكانيّة قيام هذا الوعي، مع الملاحظ أنّ هذا المشروع ذاته ظل إلى حد بعيد هاجسًا نظريا لا غير، يطارده الكاتب بأساليب متنوعة، فطور بلغة فنطازيّة مغرقة في يوتوبيا حالمة، وطور آخر يتدخل قصري يفرضه على أحداث الروايّة، يسيئ من خلالها إلى بناء الروايّة أكثر ممّا يصلح، فتظل الشخوص مثلا كجزء من البناء مسطحة عاجزة عن فهم آراء الكاتب ومقاصده، حتى وإن مهد الكتاب لها جميع إمكانيات النجاح للوصول إلى مبتغاه .

ففي روايّة سيدة المقام نلمس هذا المشروع في علاقة البطلة مريم بأستاذها في الفن الكلاسيكي، وفي حياتها الخاصة، فهي ابنة رجل من أبناء الثورة التحريريّة، قتل بعد الاستقلال مباشرة لتجد نفسها تعيش مرغمة مع عمّها العباس الذي لا يحبها، ويتمنى في كثير من الأحيان لو أنّها لم تولد، فهي من تذكره بعجزه، وعقمه وهي"**حقيقته التي كان يعرفها ولم يكن مستعدًا لسماعها هو ذا يسمعها اليوم بقدر كبير من المرارة والحزن** ".[3] وأمام هذا المصير الذي يحكم عليه بالعقم مع امرأة ولود ويطعنه في رجولته، يتحوّل العباس إلى شخص آخر، تقول عن زوجته " **أنا**

---

(1) شرابي هشام، النظام الأبوي واشكاليّة التخلف في الوطن العربي. ص 173 .

(2) فوكو ميشيل،إرادة المعرفة. تر : مطاع الصفدي . ص 155 .

(3) الأعرج واسيني، سيّدة المقام. ص 88 .

التي تزوجت أخاه وحملت منه، كل شيئ يمشي بالعوج ليشعره بعجزه الكبير، هو الفحل القوي الذي لم يُولد حتى امرأة هجالة بلا ولي ؟ يشعر بالكلمات وهي تتساقط على قلبه مثل الشهب الناريّة، قضى ليلة كاملة يبكي، حتى سمعت ندبه ونحيبه، لم أحركه . كان ظهري في الفراش ملتصقا بظهره تركته يفرغ كل ما في قلبه من وحدة وحزن، ثم خرج الليلة نفسها، ولم يعد إلاّ بعد أسابيع عديدة كان ملتحيّا، ومكتئبًا وصامتا، يصّلي كثيرا على غيـــر عادتـــه ". [1] هذه الوضعيّة نفسها تولّد صراعا كبيرا بين مريم وعمها، وتحدث شرخا بينا في علاقتهما الإنسانيّة، لتقرر بعد ذلك مريم أن الصدفة فقط هي التي جمعتهما معًا، وليس لها أي اختيار مسبق في ذلك، فلا مناص من أن تتمرد عليه من جميع مسؤولياتها اتجاهه ما دامت لم تختره أصلا، حتى أمها تصرّح له قائلة " **اسمع يا السي العباس بيننا الملح والعشرة إذ ضقت بنا، هاهي الدار خذ البيت الطرفاني وأنا ومريم نأخذ البيت الآخر والسلام، وعفنا من وجع الرأس** ". [2] إن مثل هذا القرار الصريح يقطع كل وشائج النظام الأبوي القديم، ويعلن الحرب عليه بلا هوادة لتتمتع مريم بعده بحرية مطلقة دون تردد، وتأتي علاقتها الجنسية مع أستاذها عنوانا بارزا لتلك الحرية، فهي تزوره في البيت لوحده وتتمدد على سريره بينما نغمات رقصة شهرزاد لرمسي كورساكوف تملأ البيت، وهي في ذلك تعانق جسده وتشرب كأس الجعة معه بلا ضوابط أو روادع، ولا ندري إلى أي حد يمكن أن نعتبر ما فعلته مريم حرية شخصية في استعمال جسدها كيفما تشاء، فالحرية مرهونة بمدى تحمل المرء لأعباء مسؤولياته ونتائجها، وهذا يعني أن فعل مريم خارج عن دائرة المسؤولية وليس إلا شكلا من أشكال الدعارة المتسترة وراء أسماء عدة كالصداقة وقانون الأخلاق المعاصر.

يدرك الكاتب هذه الفجوة الحاصلة بين بطلته بحريتها اللامسؤولة، وبين رغبته الملحة في استعمالها لبنة في بناء صرح وعيه الممكن، فيلجأ إلى ملأ هذه الفجوة بشحنة دلالية هامة تدر بها شخصية شهرزاد في ألف ليلة وليلة، وذلك عندما تؤدي مريم رقصة شهرزاد لرمسي كورساكوف وتلتحم معها وسط صالة الرقص، لكن هل ينجح الكاتب في استنطاق هذه الموتيفة التراثية أم لا ؟ وقبل أن نجيب على السؤال نتناول مسألة الجنس في ألف ليلة وليلة منفردا ثم نحاول أن نقرأ ماذا وكيف أمدت شهرزاد لمريم شحناتها الدلالية، وكيف وظفتها هذه الأخيرة في بناء مشروع الكاتب.

1-1 الجنس في " ألف ليلة وليلة " :

تتفق معظم المصادر العربية على أنّ أصل ألف ليلة وليلة يعود إلى مؤثرات عديدة تمثلت في الأثر التركي، والهندي، والفارسي والبابلي والمصري القديم، وليس هناك في استطاعة أي باحث أن يصل إلى نتيجة تغاير ما ذهبنا إليه " **فكاتب ألف ليلة وليلة هو أكثر من شخص واحد، بل إنّ كتابها كثيرون، ومختلفون في بلدانهم وتفكيرهم وحساباتهم** ". [3] والرأي نفسه يؤكد ابن النديم في كتابه " الفهرست " حيث يرى أنّ واضع ألف ليلة وليلة هو أبو عبد الله محمد بن عبدوس الجهشياري، صاحب كتاب الوزراء، وقد ابتدأ "**بتأليف ألف سمر من أسمار العرب، والعجم والروم وغيرهم، كل جزء قائم بذاته لا يتعلق بغيره، وأحضر المسامرين، فأخذ عنهم ما يعرفون،**

---

(1) المرجع السابق. ص 89 .

(2) المرجع نفسه. ص 95.

(3) سليمان موسى الأدب القصصي. عند العرب . دار الكتاب اللبناني : ط 5، 1983 . ص 34

ويحسنون واختار من الكتب المصنفة في الأسمار ما يحلو لنفسه، وكان فاضلا فأجمع له من ذلك أربعمائة ليلة، وثمانون ليلة...ثم عاجلته الموت...وقد رأيت من ذلك عدة أجزاء بخط أبي الطيب أخي الشافعي ". [1] فمثل هذا القول يضع علامات استفهام عدّة حول ما أجمعت عليه بعض المصادر من أن ألف ليلة وليلة هنديّة التسجيل أو فارسيّة نقلت إلى العربيّة كما حدث لكليلة ودمنة لابن المقفع، كما يؤكد في الوقت نفسه غلبة الروح العربيّة وسيطرتها على متن الليالي، فلئن امتزجت هذه الأخيرة بآداب مختلفة وثقافات متنوعة، فالأصل العربي يبقى مسيطرًا سيطرة بارزة وهو ركن قوي من أركانها الأساسيّة، بل يمكننا أن نجزم بأنّ " **كل حكايات الليالي مستمدة من البيئة العربيّة...وذات تفكير عربي حقيقي** ". [2]. ويرجع ذلك إلى أنّ صدر ألف ليلة وليلة اتسع لمختلف الطبقات والشرائح الاجتماعيّة التي يتكون منها المجتمع العربي الإسلامي، فنقرأ على التاجر والصياد والوزير والملك والحكيم والحمّال والجزار والمحتال،...وغيرهم ونقرأ على القضاء والجهاد وحياة الأسواق وتجارة الرقيق والحياة في الحريم والملوك، وحتى الأديان وجدت طريقها إلى هذا المتن إذ نجد فيه حديثا عن اليهودي والمسيحي والمسلم، والمجوسي، وطبعا لم تكن مهمة هذا النص التعبير وفقط كوّن القارئ لا يقف ليتحاور مع اللغة أو ليفهم المعنى البعيد والمعقد، بقدر ما يتحرك ليصل إلى معارف من مصادر متعددة، تعمّل على توصيل حضاري بعيد وقفت عليه عوالم ونوادر ومشكلات الليالي ذاتها .

ومع ذلك فليس موضوعنا البحث عن مصادر الليالي التاريخيّة ومؤثراتها الخاصة، بقدر ما نهدف هنا إلى البحث عن خطاب الجنس وأبعاده الدلاليّة، بمعنى آخر هل شيوع الجنس في قصص الليالي يقوم أساسًا على تشويق السامعين المكبوتين عن طريق الإثارة الجنسيّة؟، ويؤدي فيها خط الجنس دور المعادل الوهمي، لضمأ جنسي شاع في المجتمعات العربيّة السابقة ممّا أعطى لحكايات شهرزاد طابع الإسراف والمغالاة فيه. أم أنّ موضوع الجنس في نص الليالي يعيد بناء عالم مهتز على مستوى الخيال، ويعيد ترميم هذا العالم وإصلاح عناصره المتهاوية، ويكون ما سكتت عليه شهرزاد هو ما أرادت قوله بالضبط. أم أنّ الجنس هنّا عبر على أزمة وجوديّة تسكن أعماق الفرد العربي المهزوز اتجاه جسده، ومن خلالها يلعب الجنس دور المؤثر على وجود الذات الفاعلة بداخله أو غيابها .

وقبل أن نجيب على هذه الأسئلة لا بد أن نشير إلى أن دراستنا ستنصب على استهلال القصة لا غير، لسبب بسيط هو أنّ حكايات الليالي في مجملها تجتمع بالحكايّة الأم وترتبط ببعضها البعض بروابط وثيقة ظاهرة وكامنة وكأنّ "**نص الليالي بأجمعه مولد من رحم نص يعمّل باعتباره مركزا لعدد غير متناه من الدوائر متعددة المحيط والنسيج** ".[3] بتعبير آخر إنّ القصة الإطارية — الأم – بمثابة المرشح الذي يترك تأثيره على القصص كلها، فيبدو النص حينها كلاً موحدًا لا فرق بين قصة الإطار والقصص الأخرى، وإن كنا لا نرى حرجًا أو عيبًا في الرجوع إلى متن الليالي رغبة منّا في إضاءة هذه البنى الفكريّة والمعرفيّة الكامنة فيها .

---

[1] نقلا عن ابن الحسين المنصف، العبيد والجواري في حكايات ألف ليلة وليلة. مطبعة سراس للنشر، تونس : 1994 ص 12 .

[2] عبد الغني مصطفى، شهرزاد في الفكر العربي الحديث . دار الشروق. ط1 .1985 . ص 20 .

[3] رضوان سوسن ناجي، المسكوت عنه في خطاب شهرزاد. مجلة عالم الفكر. المجلد 26 .ع1 .سنة 1998 . تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت. ص 328 .

يمكننا أن نلخص أجزاء القصة في النقاط التاليّة [1]:

1- وجود ملك من ملوك ساسان بجزائر الهند والصين مجهول الاسم وفترة الحكم له ولدان، الكبير اسمه شهريار وقد ملك البلاد بالعدل فأحبه الناس، وأخوه الأصغر اسمه شاه زمان وكان ملك سرقند العجم.

2- تمر عشرين سنة على بعدهما فيشتاق الأخ الأكبر لأخيه الأصغر فيرسل في طلبه، فيستجيب الأصغر ويقرر السفر ويسافر.

3- فلما كان في نصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره فرجع ودخل قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبدا أسودا من العبيد، فاسودت الدنيا في وجهه، وقال في نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخي مدة، فاستل سيفه وضرب الإثنين في الفراش ورجع من وقته وساعته، وأمّر بالرحيل وصار إلى أن وصل إلى مدينة أخيه .

4- يستقبل الأخ الأكبر شهريار شاه زمان، ويزين له المدينة ويتذكر ما كان من أمر زوجته فيصفر لونه ويضعف حسنه، ويرى شهريار حال أخيه فيظن أن الذي حدث كان بسبب مفارقة الأحباب والوطن فيتركه و لم يسأله، ولكن بعد أيام يسأله قائلا : إنّي أراك وقد ضعف جسمك واصفر لونك، فيفصح شاه زمان قائلا : يا أخي أنا في بطن جرح .

5- يطلب شهريار من أخيه السفر معه ليرتاح، فيرفض شاه زمان ذلك، ويقرر البقاء في المدينة والإختفاء بالقصر، وفور غياب شهريار، تخرج زوجته مع عبيدها إلى بحيرة، فخلعوا ثيابهم وجلسوا مع بعضهم وإذ بامرأة الملك قالت: يا مسعود فجاءها عبدًا أسودا فعانقها وواقعها وواقعته وكذلك فعل باقي العبيد بالجواري .

6- يرى شاه زمان كل ما حدث فيقول في نفسه: " إن بليتي أخف من هذه البليّة " وقد هان ما عنده من القهر و لم يزل في أكل وشرب حتى مجيء أخيه من السفر .

7- يتعجب شهريار من حال شاه زمان ويطلب منه أن يخبره بما جرى فيقول شاه زمان : أمّا تغير لوني فأذكره لك، وأعفني عن إخبارك بسبب رد لوني، ثم يسرد عليه سبب تغيّر لونه بسبب ما رآه من زوجته وكيف قتلها لكن شهريار يقسم على أخيه ويطلب منه تكملّة الحكايّة، وكيف ردّ إليه لونه .

8- يطلب شاه زمان من أخيه أن يسافر للصيد، ويعلن ذلك في القصر، على أنّه في الغد يختبأ شهريار عند أخيه، فيقرر شهريار السفر، ولكنّه يتنكر ويخرج متخفيّا من القصر، ليشاهد الأخوان ما تفعله زوجة الملك مع العبد مسعود، فيقرران بعدها السفر لأنّه أمسى لا حاجة لهما بالملك، وطلبا معرفة هل جرى لأمثالهما من الملوك ما جرى لهما .

9- يسافر الأخوان ويصلان إلى شجرة وسط مرج، عندها عين ماء بجانب البحر المالح، فشربا من تلك العين وجلسا يستريحان، فلمّا كان بعد ساعة مضت من النهار، وإذا هم بالبحر قد هاج، وطلع منه عمود أسود صاعدا إلى السماء فلما رأيا ذلك خافا، وطلعا إلى أعلى الشجرة .

10- يخرج جني طويل القامة عريض الهامة واسع الصدر والقامة، على رأسه صندوق، جلس تحت الشجرة، وفتح الصندوق، وأخرج منه علبة ثم فتحها، فخرجت منها صبيّة غراء بهية كأنّها شمس مضيئة .

---

[1] ألف ليلة وليلة ، المؤسسة الوطنية للفنون الجميلة، وحدة الرغاية، الجزائر : 1994 الجزء الأول. ص 08/03.

11- فنام الجني على ركبتيها، وترفع الصبيّة رأسها فترى الملكين فتامرهما بالنزول بعد أن ترفع رأس الجني من فوق ركبتها، فيخافا الملكان أول الأمر لكنهما ينزلان بعد أن تهددهما الصبيّة بالجني، ثم تطلب منهما أن يضاجعاها، فيفعلان تباعا، بعد ذلك تطلب منهما خاتما هما، لتضمها إلى مجموعة الخواتم التي أخذتها من الذين ضاجعوها على غفلة من هذا العفريت .

12- تحكي الصبيّة قصة اختطافها من قبل العفريت في ليلة عرسها، ثم كيف وضعها في علبة وجعل العلبة داخل الصندوق، ورمى على الصندوق سبعة أقفال وجعلها في قاع البحر، و لم يعلم أنّه إذا أرادت المرأة أمرًا لم يغلبها عليه شيء .

13- يقرر الملكان العودة إلى المدينة بعد أن رأيا من أمر الصبيّة، وكيف أنها تفعل ذلك بغفلة الجني، فكيف وهما بشر، فيقتل الملك شهريار زوجته وجواريه العبيد، ويقرر أن يقتل كل ليلة بنتا بكرًا بعد أن يضاجعها، ويستمر على ذلك ثلاث سنوات .

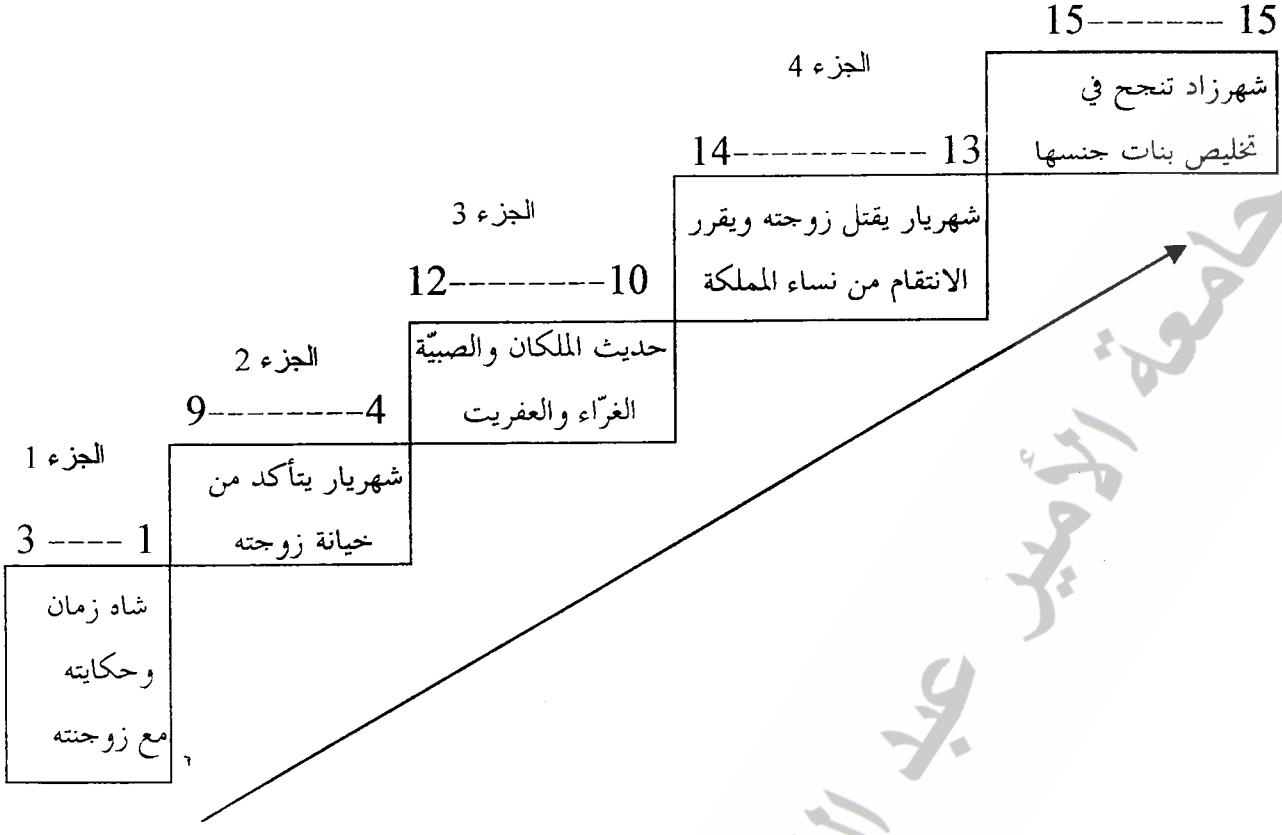
14- يصيب الاضطراب الناس، و لم يبق في تلك المدينة بنتا تتحمل الوطء، فيصب الملك هلع، ويأمر وزيره بجلب بنت أخرى، لا يجد هذا الأخير فتاة، فيعود إلى بيته مغموما، وكان له بنتان شهرزاد، ودنيازاد، وكانت الكبيرة قد قرأت الكتب والتواريخ، وسير الملوك وأخبار الأمم الماضيين، فيخبر الوزير ابنته بحال الملك شهريار، وتطلب شهرزاد من أبيها تزويجها بالملك فإمّا أن تعيش، وإمّا أن تكون فداءا لخلاص بني جنسها من بيّن يديّه .

15- يحكي الوزير لها قصة الحمار والثور وما حصل لها مع صاحب الزرع، وقصة الديك صاحب الخمسين دجاجة...ألخ، وكلّها قصص ونصائح لابنته بأن تعدلّ عن طلبها خوفا عليه، وعليها وعلى بني جنسها، ومع ذلك تقرر شهرزاد الزواج بشهريار .

16- تطلب شهرزاد من أختها دنيازاد أن تأتي إليها في الليل عندما تطلبها، وتطلب منها أن تحكي لها قصة حتى ينتهي الليل، فيتزوج شهريار من شهرزاد وتطلب الأخت الصغرى دنيازاد من شهرزاد أن تحدثها حديثا يقطع السهرة، فتحكي له حكايا الألف ليلة وليلة، بعد أن تطلب الموافقة من شهريار، ويسمح لها بالإذن، فكانت تحكي القصة ولا تكملها إلاّ في الليلة الموالية، لتبدأ قصة جديدة ولا تكملها وهكذا دواليك .

وبامكاننا أن نقسم خط سيّر الحكاية إلى خمسة أجزاء حسب المخطط التالي :

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية



ففي الجزء الأول البدايات تقضي بمشهد يراه شاه زمان حين يخرج مسافرًا لزيارة أخيه شهريار ملبيا دعوتـــه " **فلمّا كانتصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبدًا أسودا من العبيد، فلمّا رأى هذا اسوّدت الدنيا في وجهه وقال في نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة، فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخي مدة، ثم إنه سلّ سيفه، وضرب الإثنين فقتلهما في الفراش...وأمر بالرحيل وسار إلى أن وصل إلى مدينة أخيه** ". [1] ، فالملاحظ أنّ الملكة كالملك، تمارس حقها بحضوره أو بغيابه متسلطة آمرة وناهيّة حاشيتها تمامًا كما يفعل الملك عدا بعض الاختلافات، وعندما يغيب أحدهما يمتلك كل ما يعود لهما، فاستدعاء زوجة شاه زمان عبدًا من حاشيتها وممارسته الجنس معه من ممتلكاتها المطلقة التي " **أباحت لها بغياب زوجها شرعيّة التصرف بفراش زوجها الذي هو فراشها الكلي الآن** ". [2]. وهذا ما يجعلنا نؤكد أنّ الزوجة هنا تتحلل من سلطة الملك، وتتحول بدورها إلى ملكة وسيّدة وتتخذ لنفسها عبدًا تبغي من خلاله اثبات حضورها، وهذا ما تسميه الدكتورة سوسن ناجي بتبادل المواقع حيث " **كانت في حضور الملك عبدة، وعند غيابه صارت سيّـــدة على العبـــد** ".[3] وهي بهذا كالرجل في بحثها الدائم عمّا يحقق لها التراضي والانسجام مع ذاتها ومجتمعها، والتي تكون في العادة محصورة في الفعل الجنسي وهذا يعني أنّ المرأة هي الأخرى تعيش أزمة حقيقيّة على المستوى النفسي والجسدي،

---

(1) ألف ليلة وليلة . ص 04 .

(2) النضير ياسين، المساحة المختفيّة، قراءات في الحكايّة الشعبيّة. المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء، بيروت : ط1 .1995 .ص 126 .

(3) رضوان سوسن ناجي، المسكوت عنه في خطاب شهرزاد. ص 328 .

فإذا كان الواقع وجدل الحياة اليوميّة يسمحان للرجل أن يصير سيّدا بالنهار فإنّ عالم الليل يقلب الوضع ليفسح مكانًا لحلم المرأة أن تكون سيّدة .

لكن هذا الوضع لن يدوم إلا بمقدار ما يمتد لسان الصبح ليلتهم بقايا أسطر الليل، إذ سرعان ما يحدث الانتقام في المجال نفسه، حين يقدم شاه زمان على قتل زوجته بعد أن شعر أن ملكيته الخاصة قد انتهكت، وهذا الانتهاك هو الذي يجعله يُقدم على قتلها مع العبد الأسود وكأنّه " **بقتلهما يرفض مليكته كليّا، ناعتا إياها بالعاهرة** "[1] ، وإذا تأملنا سلاسل التصعيد هنا نجد أنفسنا بلغة التحليل أمام علاقة اضطهاديّة تقوم على القيد فالتمرد والعقاب، بمعنى أن المرأة تحاول أن تنفك من قيد الرجل المضروب عليها ويوصلها هذا الانقلاب إلى تمرد ينتهي بها إلى عقاب يردها أساسًا إلى النقطة الأولى . وإذا ما تأملنا موقف شاه زمان من فعل القتل الذي أقدم عليه، أدركنا أنّ هذا الأخير يعيش حالة قهر داخليّة تظهر بشكل معكوس في سلوكه الخارجي، هذا القهر متمثل في عجزه الجنسي أمام زوجته ليأتي بعد ذلك فعل القتل غطاء يواري به سوءته. يقول الدكتور المنصف بن حسن " **إنّ غياب الملك وحضور العبد، يفضحان الضعف الجنسي للملك، وعدم قدرته على تلبيّة الرغبة الجنسيّة لزوجته، وخوفه من عدم الإنجاب** " [2] ، وهكذا فالجنس عند كليهما محاولة لإصلاح المستوى المائل عندهما .

أما الجزء الثان فيبدأ مع استقبال شهريار أخيه شاه زمان الذي يجده مهتمًا، فيقترح عليه شهريار السفر معه قصد الترفيه عن نفسه، إلاّ أنّ شاه زمان يفضل البقاء في القصر، وعندما يسافر شهريار يتلصص شاه زمان على زوجة أخيه "...**وإذ بباب القصر قد فتح، وخرج منه عشرون جاريّة، وعشرون عبدا وامرأة أخيه تمشي بهم، وهي في غاية الحسن والجمال حتى وصلوا إلى فسقية خلعوا ثيابهم وجلسوا مع بعضهم، وإذ بامرأة الملك قالت : يا مسعود، فجاءها عبد أسود، فعانقها وعانقته وواقعها وكذلك باقي العبيد فعلوا بالجواري ولم يزالوا في بوس وعناق ونحو ذلك حتى ولّى النهار** ". [3] ، إذن فشاه زمان ما إن يرى زوجة أخيه في احتفال جنسي مكشوف حتى يعود إلى صحته كونه أدرك أن " **الملكة والملكيّة مهما عظمت ومهما قويت لا يمكن إلاّ أن يتسرب إليها الخلل سواء أكان ذلك في الفراش أو في البستان...وأن زوجات الملوك يتصرفن بغياب أزواجهنّ الملوك تصرف الملك لكل ما يعود للملك الغائب** ". [4] ويعني هذا أنّ الملك شاه زمان كان يجزم بخيانة المرأة مهما علا شأنها، ويبرره اللحظة بشكل رسمي يصطلح فيه مع ذاته. ويتساءل بعدها شهريار عن سرّ تحسن حالة أخيه، فيعلم منه ما علمه أخاه، فيقررا السفر مع التنويه إلى أن شهريار هنا لم يقتل زوجته كما فعل شاه زمان لأنّه لا يريد تكرار الفعل ذاته " **لا يريد الإعتداء على ما تملكه من حق خاص بها لا سيما، وأنّها مارست الجنس في فسقيّة وبين الأشجار، وليس على الفراش كما فعلت زوجة شاه زمان** ". [5]

---

[1] النضير ياسين، المساحة المختفيّة. ص 126 .

[2] بن الحسين المنصف، العبيد والجواري في حكايات ألف ليلة وليلة . ص 70 .

[3] الف ليلة وليلة ص05/04 .

[4] النصير ياسين، المساحة المختفيّة. ص 109 .

[5] المرجع نفسه. ص 136 .

بل لجأ إلى الهروب كعلاج لحالة اعتياديّة أصابته بعد حادث زوجته ويمكننا أن نعتبر زوجتيهما شكلاً واحدًا من النساء، وإن اختلفتا في بعض التفاصيل بهما فكليهما استخدمتا حقهما في أنّ تفرضا على عبيدهما بالأمر مضاجعتهما، وهما بهذا يمارسن حقهن في ملكيّة كل ما يعود إليّهنّ بعد سفر زوجيهما، الشيء الذي يدفعنا إلى القول بأنّ زوجات الملوك يحوين على خلل ما بعلاقتهنّ مع أزواجهنّ لأنّ صفة الامتلاك التي ترافق الأبهة الملكيّة تدفعهنّ لأن يمارسن أي فعل دونما تحديد مسبق لنتائجه وهذا من ملامح الشخصيّة المستلبة التي تلجأ إلى التهالك المطلق على الجنس، وتراه حلاً وحيدًا لعزلتها وعجزها. فهي بهذا تهرب من زيف الواقع لتسقط في زيف الحب، الوهم والجنس .

أما الجزء الثالث فيبدأ في توحد الأخوين في غرض واحد، هو السفر إلى العالم ورؤية ما يجري لمثيليهما من الملوك، وفيه يتعرفا على أمر الصبيّة، والعفريت، وما يحدث بينهما . فتأتي حكايّة الصبيّة والجنس مع الملكين القفل الذي أقفل دائرة تساؤل الملكين من أحوال الملوك الآخرين، وكذلك عثر على إجابة لتساؤلهما حول ما فعلته زوجاتهما، لكن هذه المعرفة لا تبرر عندهم سلوك زوجاتهم بل تعمق روح الحقد عندهم على مُجَمع الإناث المفطور على الخيانة. أما أهم ما يمكن أن نركز عليه هو مايلي :

أ- أن الصبيّة التي وضعها العفريت في علبة، وفي صندوق مقفل، تتحايل عليه، وتتصل بالناس، وتفعل معهم الجنس، مستعملة في ذلك قوة العفريت نفسه، لتؤكد في نفس الملكين عدم الثقة بالمرأة مهما كان موقعها، وكلامها وهي في حالة عدمية مطلقة .

ب- أنّ شهريار فور رجوعه من السفر احتقنت لديه رغبة دموية قاسيّة تأخذ مجراها في قتل النساء فور افتضاض بكارتهنّ، إمعانًا فيه في ترذيل الجنس وصبغه بطابع وحشي لا إنساني .

أما الجزء الرابع فنوجزه بعودة شهريار وأخيه إلى المملكة " **ودخلا قصره، ثم رمى عنق زوجته، وكذلك أعناق الجواري والعبيد، وصار الملك ...كلّما يأخذ بنتا يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات وضجت الناس وهربت ببناتها...ثم إنّ الملك أمر الوزير بأن يأتيه ببنت على جري عادته فخرج الوزير وفتش ولم يجد بنتا فتوجه إلى منزله وهو غضبان خائف على نفسه من الملك** "، [1] وفي هذا الجزء يختفي شاه زمان من الوجود، أو يتوحد في شخصيّة أخيه بعد أن مارسا الجنس سويّة مع الصبيّة، وتحت تهديد واحد، ومع شهريار الملك الماجن نعيش بقية القصة، فحين عودته بقتل زوجته وعبيده ويأمر لنفسه بأن يتزوج كل ليلة امرأة ثم يقتلها و لم يعلن عن عجزه في ممارسة القتل، بل إنّ رغبته الدمويّة تحولت إلى سادية اجتماعيّة وظف فيها كل امكانياته السلطويّة لتحقيق مآربه، والعدد الذي مارس عليه هذه الساديّة على مدة ثلاث سنوات كان مستسلمًا " **لا بفعل قوة شهريار فحسب، بل بفعل القدر الذي تلبس شهريار المستبد، ولذا فالعامة محكومة بقدريّة مسبقة من امتيازاتها وجود ملك بشخصيّة قويّة، ووجود رعيّة بشخصيّة ضعيفة** "[2]، وطبعًا تتصدر هذه الرعية المرأة لتغدو في حرم شهريار كائنا ملغى لا يملك أدنى حيلة لإيقاف هذا الفعل الدموي، ومن ذا يملك أن يحرر جسدًا يملكه ملكا محميّا بتكوين اجتماعي خطير، وأعراف وتقاليد قويّة، تصنعها السلطة من ذاتها ولذاتها .

وأهمّ النقاط التي يمكننا الوقوف عليها ما يلي :

---

[1] ألف ليلة وليلة ص 07 .

[2] النضير ياسين، المساحة المختفيّة. ص 117 .

أ- إنّ التهديد كان عاملا هاما في ممارسة الجنس، فالزوجة الأولى قد مارست التهديد بالملك مع عبيدها ليمارسوا الجنس معها، ولهذا نجد شهريار يعود إلى قصره ويقتل زوجته والعبيد والحاشية حتى لا تجد من تهددهم به من اللواتي سيتزوجهنّ لاحقا، ويصبح وحده القادر على ممارسة الجنس مع النساء وقد استمد هذه الرؤية من الصبيّة الفاتنة التي هددته بممارسة الجنس معها، وإلاّ أخبرت العفريت ففتك به .

ب- إنّ الجنس هنا اختزل جسد المرأة، وجعلها تعيش حالة مأزقيّة، لإحساسها بأنّها مجرد آلة للجنس ووعاء للمتعة يمتلكها الرجل بقوة القانون لا بقوة الحب .

أما الجزء الخامس فيبدأ بمحنة الوزير إذ أنّه لا يستطيع تلبيّة رغبات شهريار، فيحكي القضيّة لزوجته وابنته وترشح هذه الأخيرة نفسها لمهمة تخليص بنات جنسها من هذا الوباء العظيم، وتبدأ الملحمة ملحمة القص، معركة الصراع ضد خطر الموت، فلا مجال للصمت الذي يعني الدمّار لشهرزاد، ولبقية نساء المملكة ولا مجال للسرد العادي الذي يمكن أن يخلق الملل عند شهريار فيحل الموت، هكذا تولّدت حكايات الليالي من خيال شهرزاد، حيث تبدأ في تغيير شهريار نفسيًا، وها هي تدخل إليه من عدة نوافذ وعدة طرق، لقد جهزت له جيوشا من الفكر والأساليب وعدة من الثقافة والممارسة، مستغلة في ذلك زمن الليل وحده لأنّها تعرّف أن النهار لا يحدث فيه القتل وها هي تناجي شهريار بلغته حين تحاكي عالمه وتعيد صياغة هذا العالم من جديد في حكايات تلد حكايات " **وفي كل حكايّة يسجل جسد المرأة حافزا وهذا الحافز بدوره وحدة حكائية صغيرة، سرعان ما تنمو وتلتقي بوحدة حكائية أخرى وتتظافر هذه الحكايات جميعا...لتشكل حافزا رئيسيا يزداد وينمو تعقيدا، وينموه يشكل العقدة الرئيسية التي ستحل بدورها بانعدام الحافز أي بلقاء الجسد بالجسد** "[1]. ومن خلال هذا القول نكاد نجزم أنّ نص الليالي في مجمله يتشكل من مجموعة من الحوافز الجنسيّة المتتابعة زمنيّا، والتي كلّما قويت وهنت العلاقة بين الرجل والمرأة، ولهذا نلمس حضور المرأة / الجنس بشكل مكثف في متن الليالي، رغبة من شهرزاد في أن تقلل جوع الملك الجنسي لها عن طريق حضورها التخييلي المكثف المتقد في ذهن شهريار، ويمكننا في استقرائنا لكتاب ألف ليلة وليلة أن نتلمس حضور الجنس في عدة قصص أهمّها :

---

[1] رضوان سوسن ناجي، المسكوت عنه في خطاب شهرزاد . ص 329 .

	السياقات المتنوعة لحضور المرأة / الجنس	النموذج المرسوم في متن الليالي
1	ملكيّة مشاعة تتناقلها الأيدي من شخص لآخر	حكاية عبد الله البّري، وعبد الله البحري
2	بضاعة تدّر المال الوفير على صاحبها	حكاية على الزيبق وبنت السقطي
3	آلة لإطفاء نزوات الرجل الجنسيّة	حكاية حسن بدر الدين وست الحسن
4	بغية يريد صاحبها المال والجاه والشهرة	حكاية الشاب العماني والطاهر بن العلاء ودور البغاء
5	جاريّة تخدم الرجل بعقلها وجسدها	حكايّة الجاريّة تودّد
6	معادلاً موضوعيّا يصوّر جوع الرجل الجنسي المكبوت	نادرة الحشـــــــــــــاش

إنّ سر هذا الزخم الجنسي نرجعه إلى خطة شهرزاد نفسها في ترويض شهريار وشذب سيل الجنس لديه، فقد حاولت شهرزاد أن تحل قصص النساء مكان النساء، أو بمعنى آخر تحويل النساء من موضوعات جنسيّة إلى موضوعات للتخييل الجنسي، ويشكل هذا التحول إلى ساحة الرمزية خطوة حاسمة في تبديل الضحيّة العينية بالضحيّة الرمزيّة، الشيئ الذي دفعها إلى تكثيف الجنس في متن الليالي بشكل واضح واستدعاء العالم الذكوري في حكاياتها بقيمه ورجاله وسلطته دون تبديل لمعاييره السائدة .

وقد أكسبها هذا التحوّل تموضعا جديدا من شأنه أن يقلب علاقتها مع سيّدها، لقد صارت تملي كلمتها، والإملاء في حد ذاته مقصور على الطرف القوي في العلاقة والسامع بالضرورة الطرف المستسلم، فحضورها إذن بوصفها روايّة لجميع الحكايات يعني أنّها " **تمتلك منظور القص، فإنّها تتقدم بموقعها الخلفي، الثاني بالنسبة لشهريار بالتدريج نحو الصدارة، لتحتل موقعا أماميًا وموقع الراوي العالم بكل شيئ، بينما يحتل شهريار بصفته المتلقي موقفا خلفيا، موقع السامع والمنصت** ". [1] . لقد اتخذ هذا التموضع الجديد لعلاقة شهرزاد وشهريار طابع التحدي والصراع، وهاهما المتحديان سويّة على فراش واحد، وخلف غرفتهما الصغيرة تقبع ثورة عنيفة تجري على ساحات النفس البشرية، وعلى أرض الواقع، واصطبغ هذا التحدي في شكل صراع متكافئ بين الرجل والمرأة، الصراع من أجل استمرار الجنس البشري بعد أن كان مهددًا بالفناء . وجاء دور شهرزاد المخلص، فهي لم تأت إليه خاليّة الوفاض، أو كأنّها من عامة الشعب وقعت تحت التهديد، وإنّما جاءت إليه برغبتها وبقدرتها وبإمكاناتها الخاصة، ومصممة على ايقاف شهريار عند حده، إنّها بهذا تتحداه، وتستجمع في قدراتها كل قدرات بني جنسها، فلم تكـــن " **طوال الألف ليلة امرأة واحدة، بل كانت ألف امرأة وامرأة، فهي في كل قصة شخصيّة جديدة، وفي كل قصة كانت تقتلع من شخصيّة شهريار بعضا من تحديه لبني جنسها، وتضع مكانه بعضا من تحديه لبني جنسه**[2] "، وينتهي الصراع بنهايّة متكافئة، يعترف فيها شهريار بعفة شهرزاد وإخلاصها، وبأنّ ليس ثمة أعف امرأة من شهرزاد .

---

[1] رضوان سوسن ناجي، المسكوت عنه في خطاب شهرزاد. ص 331 .

[2] النصير ياسين، المساحة المختفيّة. ص 142/141 .

وأهمّ ما يمكن أن نقف عليه هنا ما يلي :

– إذا كانت شهرزاد تقدم لبنات جنسها صورة النجدة، فإنّها أيضا منحت شهريار فرصة الخلاص من ربق الأنثى المتمردة، كفتاة الصندوق، وذلك " **حين قدمت له المعادل الموضوعي بكافة فجائعه، وهزائمه السابقة، بل وأرشدته إلى الطريق الآخر من خلال تقديمها صورة مناقضة لصورة المرأة الصندوق** ". [1] ومن خلال هذه المعادلة نفسها أعادت بناء عالم شهريار الذكوري، ومن منظورها الحكائي أثارت فيه قيما جديدة تساوي بين الجنسين وتتبدل فيه المواقع في يسر وصراحة .

– عبر تقنيات السرد (الاستذكاري، والاستشراقي)، تنجح شهرزاد في تخليص بنات جنسها من موت محقق، مستغلة في ذات الوقت سلطت المسكوت، وأهميته لدى السامع وامكانات اللغة المفتوحة الأفق، مع أن هذا المسكوت عنه مغاير تماما للمنطوق، إلاّ أنّه حمل بذرة وعي مضادة استطاعت من خلالها شهرزاد أن تقلب الأدوار، وتروض شهريار وتقضي معه ألف ليلة وليلة وهما يستمتعان بالجزء العلوي من الإنسان، العقل والتفكير.

– إنّ نسويّة رواة حكايات الليالي بكل قيمها وعوالمها وإن كانت " **تتردى في مأزق باعتبارها سجينة بنى ثقافية تعمّل جلّ آلياتها لصالح المجتمع الذكوري، وبهدف اعادة انتاجه** ". [2] فإنّ إمكانات التحرر والمساواة مفتوحة، وأولى خطواتها تحرير الجسد من قيود الطابوهات المفروضة عليه وجعله يكتشف إمكاناته المفتوحة اللامحدودة في القدرة والإبداع .

وأخيرا لنقف عند نقطة البدأ، هل نجحت فعلا شهرزاد في ترويض شهريار ؟ وماذ قدمت للجنس كعلاقة بين الرجل والمرأة. إنّ القاص في التراث العربي بصفة عامة، وفي حكاية الليالي بصفة أدق هو ناقل تجارب الجماعة وهو ينقل هذا إلى مستمع أو قارئ، ومدرك تماما لوجود هذا المستمع أو القارئ بوصفه مشاركا أساسيا في عمليّة القص، وعندما تكون العمليّة القصصيّة مشاركة فعليّة بين طرفين " **فإنّ القاص يعرف أن ما يحكيه يتعدى القص إلى الإثارة وتحريك مكنون المعارف الموسوعيّة لدى المستمع، بحيث يمزج المستمع ما يسمعه برصيده من المعرفة من ناحية ويكون قادرًا على الربط، واستدعاء الدلالات، وترجمة الإشارات...** "[3]. ومعنى هذا أنّ القاص عليه أن يحكي، وعلى المستمع أن يترجم، ويفك الرموز بما يناسب وقيم واقعه المعاش، وشهرزاد إذن على اتصال دائم بشهريار وفق مخطط محكم التدقيق فهو من يفك رموزها ويترجم كلامها، ومع توالد الحكايات يولد شهريار من جديد، و لم تكن شهرزاد لتنظر إلى شهريار بالضبط في عمليّة التغيير والولادة، بقدر ما كان يشدها نوع المولود، وبناءا على ذلك "**فإذا كانت الشخصيّة(أ) تنظر إلى الفعل (ب) فإن ما يهم القاص ليس هو (أ) بل هو (ب)** [4]" وطبعا لم تكن شهرزاد تتعمد في ابراز فعل معيّن أو تقف لترصد الشخصيّة بانفعالاتها الداخلية، وإنما تقف الأفعال نفسها على قدوم المساواة من حيث أن كل فعل يؤدي وظيفته في النص، وبهذا استطاعت شهرزاد في الأخير أن تخلص شهريار مع جميع أفعاله

---

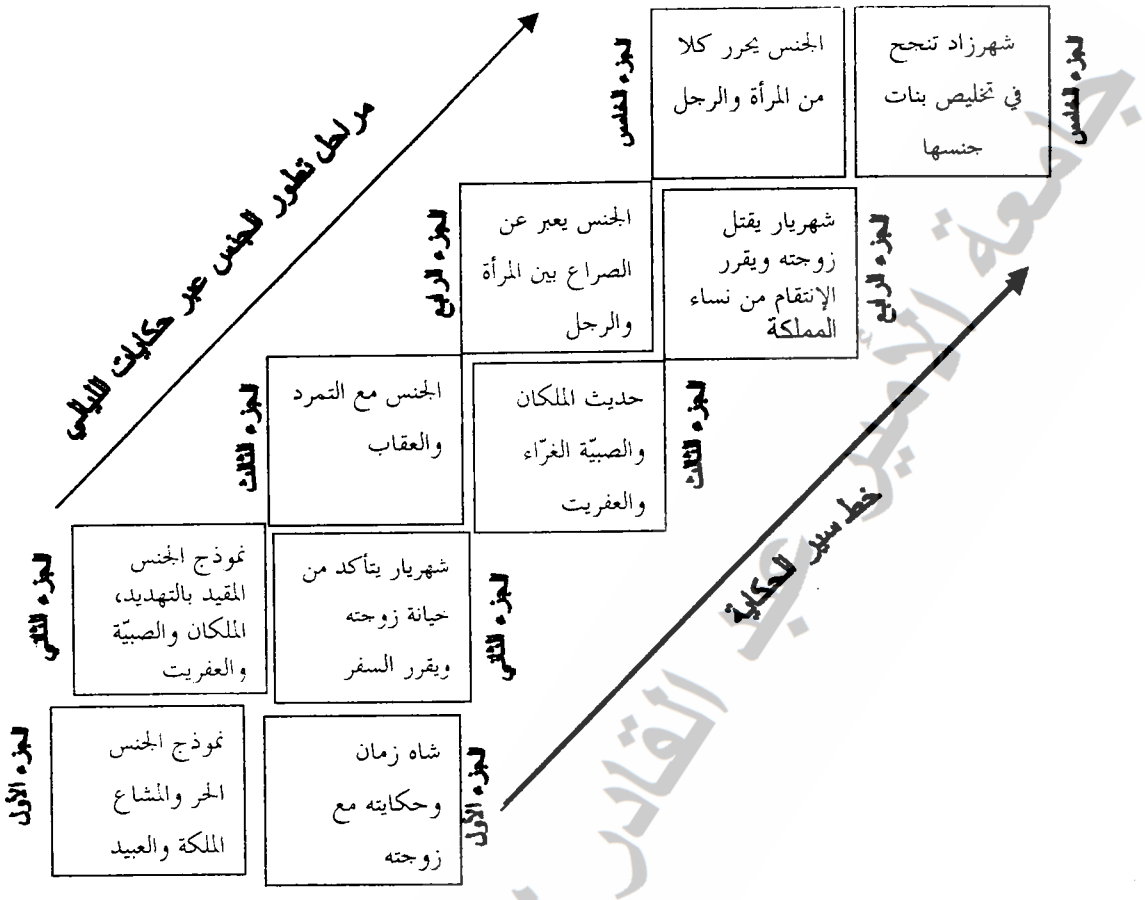
[1] رضوان سوسن ناجي، المسكوت عنه في خطاب شهرزاد. ص 330 .

[2] المنصف بن الحسن، العبيد والجواري في حكايات ألف ليلة وليلة . ص 123 .

[3] ابراهيم نبيلة، فن القص في النظريّة والتطبيق. دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة . ص 80 .

[4] المرجع نفسه . ص 80 .

السابقة، لنحل محلّها الفعل النموذج، وطبعا لم تكن وسيلتها في ذلك إلاّ عبر تموجات الجسد الأنثوي، كما يظهر في المخطط التالي :



فلو تأملنا المخططين السابقين لرأينا الأجزاء الخمسة تتلاحم بشكل واضح وبيّن، ولا يمكننا أن نفصل دائرة عن أختها، فمن البداية ندرك أنّ أزمة شهريار / الملك جنسيّة بحتة، وعلى هذا الأساس تدور أحداث الحكي جميعها، فالذي أخرج شاه زمان من بيته إلى أخيه هو الشيء نفسه الذي أبقاه في القصر، ورفضه التنزه مع أخيه ليرقب ما تفعل زوجة الملك، فمنذ البدء تسكن شاه زمان بذرة الشك في خيانة زوجته له، أو بالأحرى خيانة المرأة للرجل أي كان وضعها وفي أي مكان كانت، وها هي البذرة ترى النور عندما يرى زوجته تعانق عبدها الأسود، وحين يرى زوجة أخيه تعانق العبد مسعود وتضاجعه في احتفال جنسي مكشوف . والبداية نفسها تضيئ لنا مجتمعا بدائيا لم يصل بعد إلى درجة تقسيم العمل والإنتاج بدليل المشاعة الجنسيّة، فهو مجتمع وإن حدث في قصر الملوك " حر جنسي، مفهوم العورة مَا تزال غائبا عنه، ولا يعرف المحرمات الجنسيّة بعد."[1] فالملكة هنا لها الحق أن تعيش مع من تشاء وتنسل ممن تشاء دون أدنى اعتبارات مسبقة، وقد سبق أن رأينا هذا في تاريخ الجنس عبر العصور.

ثم يقرر الملكان السفر ليبحثا عمّا إذا كانت زوجات الملوك تفعل نفس ما فعلته زوجاتهما، لكن تقطع طريقهما حكايّة الصبيّة والعفريت، وندخل معها دائرة الجنس المؤسلب، الجنس والتهديد في ظل حريّة مكبوتة تفقدها

---

[1] بوعلي ياسين، الحب والجنس في حكايات شهرزاد. ص 22.

المرأة، وترغم فيها على البغاء، ونكاد نجزم أنّ الذي حدث بالضبط هنا هو ما رافق بداية الملكيّة في تاريخ البشريّة حين دخلت عصر الملكيّة الفرديّة، وعرفت لأول مرة نظام الزواج الأحادي، فظهر للتو البغاء وطفحت على سطح الحياة الأسريّة الخيانات الزوجيّة، وهذا يعني أن ألف ليلة وليلة عكست بصفة عامة روح العصر السابقة، السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة، فهي كأدب شعبي " **صاغه رواة كشفوا الحالة الوجدانيّة لعصرهم، وما استقر وراءها من خلفيات اجتماعيّة واقتصاديّة، وكذلك ثقافيّة حضاريّة** ". [1] فلا غرو إذن من ايجاد خيوط هذا العصر القديم ضمن نسيج الحكايات .

ونلمح بدايات التحرر مع عصور ما بعد العصر البربري والوحشي، ونقرأ هذا على صفحات الليالي حين تُضبط الملكة في عناق ووئام مع عبدها، فاضحة بذلك سلوك زوجها الجنسي معها. فملكيّة الفراش ليست حكرا على الرجل دون المرأة فقط بل كلاهما له حق التصرف فيه، لكنّ هذا التحرر كان ضمن بنى ثقافيّة تخدم عالمًا بطريكيًا لا غير، لذلك قوبل بصد عنيف كانت نهايته أن قضى الملك على زوجته وعبيده حتى لا تخدش كرامته، ونكاد نجزم بأنّ القتل هنا هو فعل متطور عن تجربة الماء المرّ الذي تُجبَرُ المرأة على شربه للتأكد من وفائها لزوجها أو خيانتها له .

يدخل بعد هذه المرحلة مرحلة الصراع بين المرأة والرجل، صراع الملك شهريار، ونساء المملكة بما فيهنّ شهرزاد، منقول إلينا عبر تموجات الجسد الأنثوي الصارخ تارة تحت سوط شهريار المستبد، والمتصالح حينا آخر مع احتجاجات شهرزاد الثائرة، هذه الأخيرة تدرك تماما أنّ الصراع بينها وبين الرجل شهريار محسومةٌ نتائجه مسبقا، إذن لا مفر من تتجمع في شخصيتها الأضداد والمتناقضات، فطورا هي الأنثى المستباحة رهينة شهريار، ونجدها منتشرة بكثرة على متن الليالي : كحكاية على شار وزمردة الجاريّة، وحكاية المدينة المسحورة وحكاية وردان الجزار وحكاية علاء الدين أبو الشامات. وطورا آخر هي الأنثى المتمردة كما في حكاية الجاريّة تودد،وحكايـــة شمســـة في جانشاه وحكاية منار السنا والحسن البصري وحكاية الملك النعمان والجاريّة البريزة .

وبين قطبي هذا التناقض تخلق فضائين تتحرك بداخلهما مع الملك شهريار، ففضاء خارجي يعبر عن قمع المرأة واستيلابها الجنسي، وفضاء داخلي يعبّر عن تصالح وانسجام الجنسين لإكمال مسيرة الحياة، وطبعا كان من السهل جدّا على شهريار أن يدرك هذا التناقض الحاصل بين القطبين ويحسمه في نفسه ويدرك أنّ الذي سجنه طيلة ثلاث سنوات هو جسد زوجته المعبء بخطيئة الشرق القديم، وهو الجسد نفسه الذي سيحرره عندما يتحرّرمن جميع عقده وخطاياه .

بعد هذه الإطلالة على دور شهرزاد في حكايات ألف ليلة وليلة، نعود إلى شهرزاد الروايّة في سيّدة المقام وهي " مريم " ونحاول الإجابة على مجمل الأسئلة التي تم طرحها، ترى ماذا أمدت شهرزاد إلى مريم ؟ وكيف استغل الكاتب هذا العطاء التراثي، في سد الفجوة الحاصلة بين حياة مريم وواقعها، وبين ما يرغب الكاتب في أن تكون عليه مشكلة في ذات الوقت حلّمه في بناء وعي ممكن ؟ .

تؤدي مريم في حالة الرقص رقصة شهرزاد لرمسي كورساكوف باتفان شديد، حيث تلتحم الرقصة بنبض الحكايّة، ولا نكاد نفرق بين شهرزاد الحكايّة، وشهرزاد الراقصة، ففي وسط الصالة ينقل لنا الكاتب صوت شهريار قائلا " **هاه أنت؟ هيت لي؟؟ لا يا سيدي أنا لنفسي.لنفسي وحدي، للحكاية المسحورة التي تقتل أكبر العتاه،**

---

[1] المنصف بن الحسن، العبيد والجواري في حكايات ألف ليلة وليلة. ص 08 .

وأفضع الطغاة [1]" وهي بدورها من ستخلص بنات جنسها من عصر الحريم عن طريق تشريد شهريار " **الذئب يعوي في صدره وجسده، يغادره بعنف بعد أن مزق صدره وجسده إلى ألف قطعة وقطعة، يركض يحمل أثقاله وأمعاءه، ودواخله وجلده، وذئبه يركض وراءها، تسقط، تتعثر ثم تقوم من جديد وتركض، أي عصر هذا هو عصر الحريم ؟؟ يجب أن تغسل الملك الحاكم الهمام بالدم** "[2] فمن خلال هذا التخييل نلمح صورة مريم/شهرزاد المتعبة والتي يلاحقها ذئب شهريار الواقع المعفن وقد مُزق ما بداخله، وأعلن انهياره وفناءه، وهي بدورها تواصل رقصتها لتعلن أنّ الحكاية بدأت تنتصر على الواقع وسيتحرر عبيد الوطن المسروق، يقول الكاتب " **الابتسامات التي تكسرت على الوجوه اليابسة تعود إلى ملامحها، الهادئة المليئة بالحنين والشوق، البحر الذي انسحب فجأة يعود حينها تمتد مريم، وتمد يدها إلى عاشقها الولهان إلى الجدار الذي سقط ثم قام من جديد فيتندى الرمل الناشف وتتلون الصخور السوداء بخضرة الأعشاب البريّة والبحريّة، تدور مريم زهورًا، تدور شهرزاد بنشوة الانتصار انتصار الحكايّة على الخطاب...تمتلىء عيناها بالربيع والفراشات الملونّة والطيور الكثيرة والألوان...شهرزاد أنهت جزءا من حكاياتها ...والصباح يجيء متأخرا هذه المرّة** "[3] وهذا يعني أنّ ما أمدته شهرزاد لمريم هو نفسه ما دافعت به شهرزاد عن نفسها في عصر شهريار الرغبة في مواصلة التحدي ونزعة الإنعثار دونما يأس، ومع ذلك فشهرزاد بما كانت تملكه قد انتصرت وعبرت خط النار، فهل نجحت مريم في تخليص نفسها من ربق الواقع المرّ أم لا ؟ .حتى نجيب على السؤال، نتتبع مجمّل الانجازات والبرامج التي أدتها مريم في متن الروايّة فيما بعد الطلاق، الحريّة المزعومة لنقارنها بامكاناتها الخاصة، تمامًا كما فعلنا مع شهرزاد في حكاياتها الألف .

- تنخرط في معهد الفنون الجميلة بايعاز من صديقتها أناطوليا .
- تتعشق الرقص حتى النخاع، وتمارس رقصات عدّة منها رقصة البربريّة، شهرزاد .
- تعيش مع أستاذها بوهيميّة مطلقة في ممارسة الجنس معه، ومقارعة كؤوس الخمر .
- تحلم بأنّ تحضر ربيع الجزائر القادم ، وتقدم فيه رقصتها المفضلة .
- تحلم أن تسافر مع الأستاذ إلى معهد العالم العربي .
- تحلم ببيت صغير فارغ ماعدا صوفيته ومكتبه مليئة بكتبي المفضلة والأشرطة والأسطوانات .
- تحلم بانجاب طفلة تسرح ظفائرها، وتلونّها بالشرائط الحمراء والبنفسجيّة .

إن المتبع لمشاريعها يدرك تمام الإدراك أنّ بعضها لم يضف إليها شيئا جديدا يذكر، أمّا البعض الآخر فقد ظل مجرد أحلام لم تتحقق بعد، مع ما تتمتع به من حريّة مطلقة. وهذا يعني أن مريم وإن أدت دور شهرزاد فلن تكونها أبدًا، فقد ظلت سجينة حريّة موهومة مغلوطة لم تستطع الإفلات منها، فضلا على أنّ تحرّر الآخرين من بنات جنسها، حريتها أوقعتها في شرك الجنس المؤسلب، الذي اختزل جسدها وحوّلها إلى نقطة شاردة تبحث عن كيانها . وشهرزاد عكسها تمامًا إنّها وعت جيّدًا أنّ طريقها إلى الحريّة يجب أن يمر بجزئها العلوي وفقط، أمّا مريم فقد أخطأت الطريق إلى الخلاص .

---

(1) الأعرج واسيني، سيّدة المقام. ص 181 .

(2) المرجع نفسه. ص 181 .

(3) المرجع نفسه . ص 183/182 .

ويدرك الروائي بهذه المحاولة التناصيّة لسد الفراغ الحاصل بين واقع مريم وأستاذها وبيّن طموحه في خلق شخصيّة نموذج يُستعاد على عاتقها بناء وعيه الممكن من جهة وبين واقع مريم وشهرزاد الحكايّة يدرك تماما أنّ هذه المحاولة بائت بالفشل. فيلجأ إلى شحن شخصيّة مريم بدلالات أخرى يستعطف من خلالها ذوق القارئ من جهة، ويعيد ترميم شخصيتها من جهة أخرى ليؤهلها للدور الرّيادي الذي يريده منها، هذه المرّة بعيدا عن التراث، فمريم تحمل آثار انتفاضة أكتوبر الكبرى برصاصة طائشة تسكن دماغها، وهي تحاول إنقاذ الشاب الذي ملأ الدم عينيه وفمه" **كان رأسه وجسده مليئين بالرصاص، كنت تظنينه ميتا، أردت غلق عينيه المفتوحتين، فجأة صرخ بأعلى صوته، أولاد الحرام أولاد الكلبة ؟ بنو كلبون ؟ ثم طلب منك قليلا من الماء بعد أن تأمل وجهك بحزن، وبدأت صرخته القويّة تتراجع شيئا فشيئا مخلفة وراءها وجهًا جامدًا مثل قطعة حديد، وقبل أن يستمع إلى جوابك استسلم للموت وانكفأت فوقه رغم مقاومتك، كان الدم قد ملأ عينيك** "[1] ولا نخال هذه التعبئة الفدائية نفسها ستشفع لها انغماسها الجنسي بلذة أبيقوريّة مع أستاذها، كون التضحيّة الحقة لا يمكننا تصورها إلاّ من نفس شريفة لم تلوثها أيدي الآثام واللذات اللامشروعة . فوعيها الذي تحمله هنا اتجاه هذا الوطن المهزوز والذي يشاركها فيه أستاذها لا يرقى إلى درجة الوعي الممكن الذي تشكله طموحات الفئة المثقفة والتي بدورها تصحح أوضاع البلاد، بل يظل إلى حد بعيد وعيا زائفا تفضحه ظلال الكاتب في رسمه لشخصيّة مريم الطموح، بينما هي تزرح تحت وطأة الخمر في حانات العاصمة، وإقبالها المكشوف على ممارسته الجنس بشكل سافر .

الشيئ نفسه نلمسه في علاقة الطالبة ماريوشة بالبشير الموريسكي وسيدي عبد الرحمان المجذوب، فهي فتاة تركت مقاعد الجامعة، وتخلت عن دراستها لكونّها خدعت في أستاذها الذي كشفت خيانتــه لبلــده واكتشفــت " **نذالته، وابتذال الجامعة التي تحوّلت إلى صورة تافهة للعصر، باعت كل شيء للجميع ونزلت إلى الشارع تمارس طقوس الأمومة المفقودة، وجنون الأحلام** "[2] فارتبطت في البداية بعبد الرحمان المجذوب، قوال الأسواق الذي يحكي حكاية الموريسكي، وتساعده على تحزين الأسواق وتقف بدورها ضد الوراقين، وضد التاريخ المزيف لتعلن معه عودة الحق، يحمله البشير وعلماء المدينة. وتلتحم ماريوشة بصورة ماريانة الغجرية لدى الموريسكي، وتغدو العلاقة بينهما أكثر من لقاء فكري وجسدي، إنّه التحام الحاضر بالماضي وامتداد لصوت الحق القادم من صرخات أصحابه المدفونة في صدورهم والتي لم تستطع أيدي الحكام وسياطهم إسكاتها .

في علاقة ماريوشة بالبشير الجنسيّة على الخصوص نقرأ فعل الجنس المقدس الذي تتهاوى أمامه آخر معالم النظام الأبوي الإقطاعي، وتتراجع معه تقاليد المجتمع الذكوري، يقول البشير" **أغمضي عينيك يا تفاح المجانين، وانسحبي باتجاه البحر الذي يبحث وسط هذا العنف عن زرقته وعن أصدقائه، تأمليه عن قرب، عيشيه حتى الموت من يدري لربّما كان في الغد الكثير من الظلام يقتلك فقط لأنّك امرأة فقط لأنّك تستثيرين الحياة الميتة في عمق الناس، عيشيه ببوهيميّة وشجاعة وفرح، فالريح الساخنة القادمة قد لا ترحم أحدًا ممن يحبون البحر** ". [3] ، لكن وفي هذا التراجع للنظام الأبوي تشيء للعلاقة نفسها بشكل معكوس، فيغدو كلا من ماريوشةو البشير حقنة

---

[1] المرجع نفسه. ص 09 .

[2] الأعرج واسيني، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. ص 275/274 .

[3] المرجع نفسه. ص 434 .

أفيون تمتص أوجاع الاخر لا غير، وبدل أن يتقوى للبشير بها – ماريوشة – يرجع القهقرى وبالضبط إلى الكهف ليُخلف وراءه ماريوشة صدى لصوته المبحوح، قابعة أمام الكهف مع كلب البشير قطمير .ورغم محاولات الكاتب لتدارك هذه الفجوة العميقة في علاقتهما لبناء وعيه الممكن، إلاّ أنّ الفجوة تزداد اتساعًا لتفضح هذا المشروع ذاته وتنبئ عن وعي زائف مشلول لا يمكن أن يكون لبنة صحيحة في صرح الوعي الممكن والمنشود الذي تتقصده الفئة المثقفة كطموح سام .

2– تحرير خطاب الجنس من عقدة الإثم والتخجيل :

تكتسي إشكاليّة الجنس في السنوات الأخيرة على مستوى الأبحاث والدراسات الميدانيّة والنظريّة أهميّة خاصة، سواء أخذت هذه الإشكاليّة في جزئيتها، أو في ارتباطها مع ظواهر اجتماعيّة أخرى انطلاقا من منظور اجتماعي معيّن، وليس من الضروري أن نؤكد على حد تعبير الدكتور عبد الواحد الفقهي " **أنّ الكثير من المؤلفات أو النصوص التي تتحدث عن الجنس كمحرّم يحتاج إلى تشريح، وُجهت بالمنع والمصادرة على أساس خلفيّات ثقافيّة واجتماعيّة معينة، تتجسد فعليا من خلال لغة الزجر القانوني** ". [1]

ويرى الباحث ميشيل فوكو أن إنتاج أي خطاب ما في مجتمع معيّن " **هو في نفس الوقت إنتاج مراقب ومنتقى، ومنظم ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات، التي يكون دورها هو الحدّ من سلطانه ومخاطره** ". [2] وطبيعي جدا أن يكون خطاب الجنس من أكثر الخطابات التي تندرج ضمن اللوائح السوداء، ونحن لا نملك كلّ الحق وكامل الحريّة في الحديث عن كل ما يتعلق به، والكلام عنه خاضع لطقوس خاصة بكل ظرف، ولا يتم إلاّ داخل فضاءات معينة، حتى اللغة المستعملة في الحديث عنه فاشية في كثير من الأحيان على حد تعبير رولان بارت، فهي التي تحدد سلفا هويتنا ومواقفنا لأنّها تفرض علينا دائما الاختيار بين المذكر والمؤنث، ولا تكفي اللغة بهذا بل تفضل أحدهما عن الآخر لا من حيث الجنس فحسب بل نجد أنّ الرجلّ يحمل صفات ذكوريّة كالقوة، والنضج والجانب القوي في الإنسانيّة وهي صفات لا تمنح للمرأة، والأكثر من هذا أنّ ثنائية أبيض وأسود تحمل معاني ليست من صميم اللغة، وإنّما من حيث استعمالها المرمز " **فالأبيض هو النظيف الناصع الصافي، البرئ، بينما الأسود هو المتسخ المظلم، الحزين، الشرس** " [3]. فهي بهذا لا تنصاع لنوايا خطابنا بقدر ما يخضع خطابنا لقوة استعبادها .

واللغة العربيّة نفسها حين نتتبع دلالاتها الإشتقاقيّة المتعلقة بحقل المرأة والمؤنث والمذكر تحدد بشكل مسبق شخصيّة المرأة ومكانتها، وعلاقتها في إطار المجتمع، حيث يتضح ذلك من خلال استقرائنا لهذين الجدوليّن :[4]

---

(1) الفقهي عبد الواحد، الجنس بيّن التحريم والكتابة. ص 3.

(2) فوكو ميشيل، نظام الخطاب. تر: محمد سبيلا. دار التنوير، بيروت : 1974 . ص 9 .

(3) Oliver reboul, langage et idéologie. Page 39

(4) ابن منظور أبو الفضل ، لسان العرب - المجلد I ص ١٨٦ ، المجلد III. ص ١٥٠٤ / ١٥٠٩

الجدول قم – 1 –

الكلمة	جذرها	معنى الجذر	الدلالة الاعتباريّة
المرأة	مرا	طعم	صلة المرأة بالطعام
النساء	نسا	ترك العمل	صلة المرأة بالسلبيّة والبطالة
النساء – المناكح –	نكح	باضع	صلة المرأة بالجنس
النساء – الحريم –	حرم	النساء لرجل واحد	المرأة جسد جنسي، تابع للرجل
النساء – الحريم –	حرم	ما حُرِّم فلا يمس	صلة المرأة بالمحرّم

الجدول قم – 2 –

الكلمة	الجذر	مشتقاتها	الدلالة الإعتباريّة
المذّكر	ذكر	الذَكْرُ	الابتهال إلى الله – النبل – المطر القوي
		الذَكْرَةُ	ذريّة الذكور
		المذَّكَرُ	العظيم – الجدير بالذكر
		الذَكَرُ	الشجاع + الحصان
		ذكَرَ- تذكّر	كرّر – ضرب شخصًا على عضوه التناسلي، بحث لابنه عن زوجته
		الذَكيرُ	الفولاذ + الحديد الصلب
		الذُكْرَةُ	القوة + الشدّة
		الذّكر	عضو التناسل + رأس المحراث الخشبية التي تدخل في سكته
		ذكّرَ	أخصب + شجرة التأبير + الذكري الفحل
المؤنث	أَنِثَ	أَنِثَ	أصبح لينا، ما كان كلامه رخوا
		الأنيث	الحديد الرخو
		الأنثى	جسم لا حياة فيه، حجر
		الأنيثة	اللينة الرخوة بسبب وفرة العشب تربة، أرض
		المؤنث	الغائب
		الأنثيان	الخصيتان

نسجل بداية أنّ المشتقات التي أغفلناها تجنبًا للإثقال لا تعدل شيئا من التعارضات المستخرجة، بل إنّها على عكس ذلك فهي تؤكدها، وغالبًا ما يكون ذلك عن طريق الترادف، وإذا نظرنا الآن إلى الرجل والمرأة باعتبارهما مركزين لهذين المجالين الدلالين أمكن لنا استنباط ما يلي :

- إنّ فعل " نكح " في الجدول الأول يتعلق بالنشاط الجنسي الإيجابي والفعّال للرجل والممارسة التقبلية والسلبيّة للمرأة، إزاء ذلك النشاط، كمّا أنّ الرجل في الجدول الثاني أقدر من المرأة على الاتصال بالله، الابتهال، الكون، المطر، الناس والذريّة. كما توحي علاقة المطر بالأرض بصورة المرأة العاجز عن الإنجاب في غياب الرجل، والتي تتخذ وضعًا مستسلما هو وضع الملتقى .

- تبلغ سلبيّة المرأة أوجها في الجدول الثاني لكي تصبح قاصرا ذاتيا، في حين أن حركة الرجل يتم التعبير عنها بصفات خلقية حيويّة، كالشجاعة ويميل إلى الفعل كما أنّه يؤكد ذاته بفعل جنسه، أما المرأة فتعدم هذا الحضور.

هكذا تتكلم اللغة وبهذا الشكل تنطق حقيقة الكائن، وتحدد هويته ووظيفته، وهي تحتفظ بمعاني كلماتها من خلال ذلك الكائن، فالكتابة " **لا تنحصر في كونها وسيلة تعبير، وتمثيل وتبليغ، وإنّما في كونها أساسًا لحفظ المعاني وحمايتها ضد عبث الأقدار وفعل الزمن** "[1]. ويؤكد هذا الرأي الدكتور جورج طرابشي في كتابه شرق وغرب حيث يقول " إنّ اللغة لا تكتفي بأنّ **تظلم المرأة ضمنيًا عندما تشترط تذكير الفعل متى وجد فاعل مذكر، في مقابل عدد لا متناه من الفواعل المؤنثة، بل إنّها تتجاوز ذلك إلى شحن المفردات الدالة على العلاقة الجنسيّة بين الرجل والمرأة بمنطوقات الثنائية الذكر، فجميع الألفاظ التي تدل على الجماع في اللغة العربيّة تنم عن علاقة قوة، وسيطرة، فالرجل هو الذي يأتي المرأة، ولهذا يقال فيما يُقال " غشيها، وطئها، دعكها...** "[2]، وهذا يعني أنّ الإنسان لا يستطيع التعبير إلا بمقدار ما تسمح به اللغة ذاتها، يضاف إلى ذلك أنّ اللغة تفرض- شئنا أو رفضت – مكتسباتها ومحتوياتها الثقافيّة بشكل حتمي غير مردود. ولهذا فكل كتابة مهما إدعت من تحرريّة، ومهما نادت بالتغيير، ومهما وصلت حدّة انتقادها للقوانين والمؤسسات والنظم، فإنّها تبقى مستلهمة للتحديدات اللاواعيّة التي تستعملها في خطابها .

وفي إطار حقل " المرأة والجنس " فإنّ هذه اللغة تبقى حاملة للهاجس الذكري، المسكون بتفوق وسلطة الرجل، وتبعيّة ودونيّة المرأة . إنّ هذه الكتابات في جانبها التحرّري قد تتحول إلى نقيض أطروحاتها، ويغدو حينها متعهدوا الجريّة الجنسيّة، منتهكون لها بالدرجة الأولى، ولهذا فلا بد من موقعة اللغة المستعملة في الحديث عن الجنس داخل استراتيجيات المعرفة، حتى تستطيع أن تستوعب كلّ التساؤلات الملّحة حول خطاب الجنس وفض النزاع الحاصل بيّن الإيديولوجي والعلمي، كذا الإجابة على نوعيّة التوظيفات التي يلجأ إليها هذا الخطاب، وهل هي توظيفات قبليّة أم بعديّة، مغايرة أم مجانسة ؟ وما هو المرجع الاجتماعي لتلك التوظيفات؟ وكيف تسهم هذه التوظيفات في خلق فعاليّات تأثيريّة على الحقيقة ؟ وكيف تمارس هذه الأخيرة سلطتها ؟ .

يرى الروائي واسيني الأعرج أنّ اللغة " **ليست قارة، ولكنّها تتلون بتلون النصوص، ولهذا فتعاملي معها أيضا هي كتعامل الصوفيين مع مثلهم الأعلى، ولا يصلون إلى هذا المثل الأعلى إلاّ عن طريق لغة تتجاوز المعطى السلبي، والسطحي للغة...يجب أن تحمل اللغة تعددية، وتعدديّة الدلالات اللسانيّة، وإلا صارت لغـــة بدون أفـــق** "[3]، وهذا يعني أن اللغة لديه فعل انزياح من كونها أداة ايصاليّة تبليغيّة وفقط، بل كائنا له استقلاليته، يُفرض

---

[1] عبد السلام بن عبد العالي، هايدجر ضد هيجل، التراث والاختلاف. دار التنوير، بيروت : 1985. ص 23 .

[2] طرابيشي جورج، شرق وغرب. ص 8 .

[3] عثمان تازعارت، حوار مع الروائي واسيني الأعرج. مجلة المسار المغربي. ص 64 .

قضاء نص متميز " **أكثر ...قدرة على اختراق الطابور والجاهز** "[1] ، فهل استطاعت روايات ما بعد الانفتاح أن تؤسس خطابا جنسيّا متحررا يتجاوز فعل التحريم، ويتخطى الخطاب الذكري المتهم بسقوطه في تحليل ما هاوي يرى مركزيته في هامشية الآخر .

من خلال دراستنا لروايات ما بعد الانفتاح، يمكننا الجزم أن هذه الأخيرة تعادي تماما النصوص التقليدية من حيث كونها تهدد بنسف تصورات الخطاب السلطوي وحيثياته، وتبشر بتغير مفردات هذا الخطاب ومن ورائها زعزعة الفكر السلفي بكافة أنماطه، كذا اشاعة أجواء حوار خلاق، من خلال مساءلة الماضي والتحاور معه، بوصفه بنية لازالت تقبع خلف نظام اللغة المستعمل بكافة رموزها وعلائمها، فهل كان هذا شأن خطاب الجنس أيضا ؟ .

تتميز لغة الروائي في حديثه عن الجنس بطابع مميز يصعب من خلاله القبض عليها ومن ثمة اخضاعها لعلم تصنيفي قصد دراستها، وذلك لهيولتها وتعدد انزياحاتها داخل المدونة السردية ذاتها على غرار باقي الموضوعات التقليدية الأخرى، ومع ذلك فيمكننا الجزم بأن لغة الروائي في حديثه عن هذا التابو تأتي وفق مستويين، أولاهما العربية الفصحى ذات النظام الأبوي الصارم والتي تعمل على صياغة سبل المعرفة والمعتقدات والتصورات والمعلومات الموثقة سلفا، وثانيها العامية الدارجة المستوى الأقل استعمالا في المتن، فهي لغة من الدرجة الثانية . وهذا ايمانا من الروائي نفسه أن اللغة الأولى ذات طابع عقائدي قادرة على فرض أنماطها وبناها على كافة الصياغات اللغويـــة، كما تأتـــي " **مهيئة للتعبير عن نوع خاص من الوجود، ولتنظيم اللامعقول، ولرد الحياة إلى الوهم الاجتماعي.** "[2] فلا مناص إذن من أن تطعم هذه اللغة بمستوى لغوي آخر يأخذ طابعا أحاديا منفصلا عن كافة الاعتبارات المرتبطة باللغة الفصحى، مشحونة بما يريد الكاتب قوله والذي يتحدد مولده بمجرد التلفظ به وإراده ضمن سياق معين، كما تعمد قدر الإمكان على فك أواصر مقولات التفسير السائد وتؤسس ثوابت جديدة تفتح بها أفق البناء اللغوي الضيق، الموسوم بالضغط والتضييق، كما توقف من فرض اللغة الفصحى لنمطيتها بيانا وخطابا، وذلك بتطويعها إلى حد بعيد وتحويلها إلى أداة فعالة لإستيعاب وعي ممكن يمنح لخطاب الجنس حرية حقة بعيدة عن الزيف .

لكن هذه المحاولة على مستواها النظري وإن استطاعت زعزعة النظام المسيطر للمعرفة من ورائه اللغة الفصحى الصارمة، فإن في جانبها التحليلي تسقط في غرابة فجة لكونها لا تستمد فعاليتها من الكشف، بقدر ما تستمدها من أنماط تحليل وتفسير مكتسبة، ولذا يمكن تسمية الكتاب المتطرقين إلى معالجة النقد الحضاري وفق هذه اللغة كتابا من الدرجة الثانية، عاجزين تمام العجز أمام مواضيع الساعة ومعالجتها برؤى نقدية واعية غير متهمة في ذاتها .

يظهر هذا الكلام جليا في حديث الشخوص فيما بينهم حول موضوع الجنس، سواء أدرج بلغة فصحى صارمة أم بلغة عامية دارجة كما سنرى في الجدول الأتي :

---

[1] المرجع السابق. ص 64.

[2] شرابي هشام، النظام الأبوي واشكالية تخلف المجتمع العربي. ص 107 .

المقولات النصية	المستوى اللغوي	الرواية	الصفحة
ماريانة تفاح المجانين وأسطورة الفجة وحليب اللوز المر	مستوى فصيح	رمل الماية	44
ثم أغرقته وسط الدوقات الذهبية، وفروج القشتاليات الذي أذهبته زغبها الأصهب	مستوى فصيح	رمل الماية	45
ثم تتركه يدخل الحمام، ينهي حريقه بالصابون الهندي وكمشة يده لم تنفتح طوال اللحظة الشبقية التي أخصت رعشته	مستوى فصيح	رمل الماية	153
كنت نبيا حين عدت إلى البيت ...تعرت أمامك عن آخرها، وضعت عطرها وحائتك بعد أن رشقت زهرة الكاسي بين شفتيها، قالت هيت لك، لم تكن عزيزا ختمت شهوتك بفراغ	مستوى فصيح	رمل الماية	225
غجريتك يا حبيبي التي تخترق صمتك ودفئك، أيها البدوي الذي يتحضر إلا قليلا، أيها البوهيمي المغلق داخل آلاف الأوهام والأحلام	مستوى فصيح	سيدة المقام	18
ملوك الشوارع غير المتوجين .. الكاوكاو .. القرقاع كل الكاوكاو يا ضعيف النفس باش يكبر (عضوك)(*) ويطوال وتصير راجل، لا حياء في الدين، الخاوا اسمعوا كل القرقاع يا مسكين !! يا اللي (لا يقف عضوك)	مستوى عامي	سيدة المقام	25
وحق ربي نقولها، خليهم يسمعو قباحة المرأة شحال صعيبة	مستوى عامي	سيدة المقام	28
والله ما يحشموش ، أربعة أزواج احنا ماقلناش هذا الشي يا سيدي، واحد فقط يجبنا ونحبه، ويعشقنا ونعبده	مستوى عامي	سيدة المقام	28
يا واحد اللفعة راح يجي اللي يقعرك ويخلخلك كالبندير وستعبدينه بالسيف عليك	مستوى عامي	سيدة المقام	28
بلا ربي ماراك زاغدة مني	مستوى عامي	سيدة المقام	28

(*) أحجمنا عن ذكر ألفاظ كما وردت في الرواية، احتراما لذوق القارئ .

واستقراء بسيط لما سبق ندرك أن خطاب الجنس هنا لم يتخذ أبدا أي شكل من أشكال الموقف النقدي الأصيل الآخذ في المعالجة، إذ يظل مفهومه مجردا طوباويا، يعمل على تثبيت أسس النظام القائم أكثر مما يهدف إلى نقد بنيته، ومتهم في الوقت نفسه بالسقوط في تحليل ماهوي خليع، ألبس الجنس لباسا تجاريا وفقط، وذلك استنادا لما يلي :

- لا تزال الألفاظ المستعملة في التعبير خاضعة لعقلية ذكورية اغتصابية، القوة فيها للذكر المستبد الغازي (يفعل، ينكح ...) بينما تحتل المرأة المرتبة الأدنى بلا أدنى مبرر في متون الروايات، بالرغم من كثرة الإنزياحات المستعملة في اللغة عن طابعها المعياري إلى تداعيات شعرية حالمة .

- يأتي الحديث عن الجنس بألفاظ جد مكشوفة، تركز على عورات الفرد المغلظة التي تدفعنا إلى أسئلى عدة منها، لماذا استعار الروائي هذه الألفاظ بالذات دون غيرها، بينما كان يمكن للمشهد أن يمر بغيرها ؟، هل جاءت جزءا من مشروع تقصده الكاتب بالذات قصد هز القارئ العربي في أدق خصوصياته، ؟ أم أنها مجرد متع وهمية وهبها الكاتب مجانا لقارئ مقموع ؟ .

تأتي سيولة هذه الألفاظ الجنسية بلغة عامية بحتة، بينما تقتصر الفصحى على تهذيب ما لا يهذب، وتنتظيم ذلك اللامعقول في الإنسان، وهذا ما يدفعنا إلى اعتبار مشروع الكاتب في تحريره لخطاب الجنس، لا يزال تحت الظل يرزح تحت لغة غير رسمية، غير قادرة على بلورة مفهوم حضاري نقدي له، فضلا عن تحريره من عقدة الإثم والتخجيل، ولربما عزوف القارئ العربي البسيط والأكاديمي منه على بعض روايات الأعرج واسيني خير دليل على ذلك، لما تعرضه من مشاهد وألفاظ حول الجنس تخدش حياته، وتدك خصوصياته وحميميته في حصونها.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصـــــل الرابع

تيمة الجنس في ضوء تحليل الخطاب الروائي

أولا: بنية الزمن في النص الروائي، "نوار اللوز" نموذجا.

توطئـــــة.

1- المدة ووتيرة السرد.

1-1 التسريع

1-1-1 الخلاصة.

1-1-2 الحذف

1-2 التبطيئ (المشهد،الوقفة الوصفية)

1-2-1 المشهد.

1-2-2 الوقفة الوصفية.

2- النظام والأنساق السردية

2-1 السرد الاستذكاري – الاسترجاع –

2-1-1 أحداث الثورة الجزائرية المظفرة.

2-1-2 طفولة صالح المجروحة وحياته الأسرية.

2-1-3 حادثة التين مع لونجا.

2-2 السرد الاستشرافي – الاستباق –

2-2-1 الاستشراف كتمهيد.

2-2-2 الاستشراف كإعلان.

ثانيا: بنية الفضاء الروائي، "سيدة المقام" نموذجا.

توطئـــــة.

1- الفضاء الروائي في سيدة المقام

2- دلالة الفضاء في الرواية

2-1 الأماكن المنغلقة (البيت، معهد الفنون الجميلة)

2-1-1 البيت

2-1-2 معهد الفنون الجميلة

2-2 الأماكن المنفتحة (الشوارع والأزقة، البحر والموانئ)

2-2-1 الشوارع والأزقة

2-2-2 البحر والموانئ

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

3- الفضاء النصي في الرواية

3-1 تصميم الغلاف

3-2 البياض

3-3 التشكيل المطبعي

4- وصف الأشياء ودلالتها في الرواية

4-1 الأثاث.

4-2 الألبسة والعطور

4-3 المأكولات والمشروبات.

ثالثا: بنية الشخصية في الرواية، "وقائع رجل غامر صوب البحر" نموذجا.

توطئـــــة.

1- نظرة بانورامية للشخصية بأبعادها الثلاث (النفسي،الاجتماعي، الفيزيولوجي)

1-1 البعد الفيزيولوجي

1-1-1الأسماء والصفات

1-1-2 الشكل والمظهر

1-2 البعد الإجتماعي

1-3 البعد النفسي

2- طبيعة الأفعال، ومستوياتها في الرواية

2-1 محور أفعال الهدم

2-2 محور أفعال البناء.

3- الشخصيات والنموذج العاملي .

3-1 البطل الفاعل والموضوع

3-2 المعارضون

3-3 المساعدون

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أوّلا : بنية الزمن في النص الروائي، "نوار اللوز" نموذجا.

توطئـــــة:

لقد شغل الزمن حيزا كبيرا وفضاءا واسعًا من حياة البشر، وخاصة من عنو بدراسته كمقروئية خاصة تعددت دلالاتها ومعانيها واستعمالاتها، البعيدة كلّ البعد عن المفاهيم الكلاسيكيّة التي حصرت الزمن في معنى أزلي لا يخرج عن كونه أيامًا وشهورًا لا غير، ويرجع هذا الإهتمام إلى كون الزمن من المقولات الغامضة والهلاميّة المستعصيّة على القياس الدقيق، كذا سعة مجالاتها وارتباطها بالوجود الطبيعي والإنساني. ولعّل هذه الميزة الهيولية هي التي جعلت القديس اوغستين يصرح مستفهما عن ماهوية هذه المقولة وحدودها في كتابه الاعترافات Les Confessions قائلا " **ما هو الزمن ؟ إذا لم أسأل فإني أعرف، أما إذا سألني أحدهم وأردت الإجابة فإنّي لا أعرف** [1]". لقد أيقن القديس أوغستين هنا أنّ صعوبة الإمساك بالزمن ترجع إلى وجوده ككائن ينقصه الوجود، أو هو الكائن المنعدم الذي لا يمكن حصره في الأبعاد الثلاثية المعروفة – الماضي – الحاضر – المستقبل، لأنّها مجرد صفات توظفها اللغة للتقليل من الغموض الذي يطرحه الزمن، فالمستقبل مجال منتظر لم يحن بعد، والماضي انقضى و لم يعد له وجود، والحاضر يتميز بعدم الثبات وامتداد لا وجود له. وهي الرؤية نفسها التي عبّر عليها أرسطو بخصوص فعل الزمن بقوله " **منه ماض وليس بموجود، ومنه مستقبل ليس بموجود ...فأمّا الحاضر فمقتض** [2]". ولعل هذا التقسيم ذاته مستمد من التقسيم الفيزيائي للزمن حتى وإن أخذ التقسيم بنيات وإشكالات عديدة أو تلبس بلبوسات متنوّعة بحسب اتجاه الباحث فيه، فقد يكون قيمًا روحية ونفسيّة لا غير، لأنّ الماضي نستعيده في الحاضر عن طريق الذاكرة، والمستقبل نتوقعه عن طريق الإنتظار، أمّا الحاضر فهو مجرد رؤية للفعل، ولهذا قال القديس أوغستين :" **إنّ الأشكال الثلاثة من الزمن توجد في روحي ولا يمكنني أن أجدها في مكان آخر** [3]"، كما أنّه قد يغدو كائنا بلا وجود أو هو الوجود المنعدم على حد تعبير هايدجر وجان بول سارتر، اللذان اعتبرا الزمنيّة في أصلها " **ليس لها وجود، وإنّما هي ميزة ما يمكن تزمينه**[4]"، وإذا أراد الإنسان أن يعيش زمنا ما فعليه وضعه إزاء حدث فعلي محدد، يقول غاستون باشلار "**حتى نشعر أنّنا عشنا زمنا ما...لا بد من معاودة وضع ذكرياتنا شيمة الأحداث الفعليّة** [5]" كما يرى برغسون* أنّ الزمن ليس موضوعي وإنّما زمن شعوري داخلي وهو " **ليس مجرد طريقة لقياس الواقع المتغير لكنّه الواقع ذاته** [6]" إنّ برغسون بهذا يرفض مفهوم الزمن المتعلق بالمكان كما أوضحه إنشتاين، حيث أنّ ثانيّة نقيسها ساعة موضوعة على الأرض هي أطول من ثانيّة نقيسها ساعة موضوعة في الأثير الساكن، وعليه فالزمن الذي ينجزه شخص ما في قذيفة مرسلة إلى كوكب ما هي أقل من المدة التي يقضيها فيما لو بقي في مكان ما فلكي، وحتى نقيس إذن على حدّ تعبير برغسون الزمن المنجز بالنسبة للأول فعلينا أن نضع أنفسنا داخل وعيه، لأنّ الزمن إيقاع نفسي داخلي لا غير، فلا

---

(1) نقلا عن: عيلان عمر، الرواية والإيديولوجية. ص 228.

(2) الألوسي حسام، الزمان في الفكر الديني الفلسفي القديم. المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر: ط1 1980. ص 89 .

(3) نقلا عن: عيلان عمر، الرواية والإيديولوجية. ص 228.

(4) البحراوي حسين، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية). المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء: ط1 1990. ص 110 .

(5) غاستون باشلار، جدليّة الزمن. تر: خليل أحمد خليل. ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر. ص 47 .

* برغسون Bergson (1819-1941): فيلسوف فرنسي روحاني، من مؤلفاته " المادة والذاكرة ".

(6) شاهين سمير الحاج، لحظة الأبديّة، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين. المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1 1980. ص 79.

مقياس للطول والقصر إلا بالشعور النفسي وليس هناك تعاقب صارم بين الأبعاد الزمانية المحددة بالتقسيم الفيزيائي (ماضي، حاضر، مستقبل).

على هذا الأساس سار النحو التقليدي في التقسيم الثلاثي للزمن وافترضوا أن لهذا التقسيم طابع الكليّة والشمول، في حين يرى الباحث اللساني جورج لاينس Lyons أن هذا التقسيم غير دقيق لأنّ الزمن لا يوجد في كل الملفات كما أنّ هذه التقابلات ليست زمنيّة محضة وأنّ " **الذي قاد إلى هذا الإعتقاد الخاطئ هو القول بانعكاس التقسيم الطبيعي على اللغة بالضرورة** [1]"، وذلك لأنّ في جميع اللغات هناك تصنيفات وتقطيعات تخرج عن الخطاطة التي اقترحها أصحاب النحو التقليدي ومن بينها :

- اجتماع نقطة الصفر (الحاضر) مع الماضي المنصرم في النقطة ذاتها، الشيئ الذي يعطي ثنائية مستقبل - لا مستقبل.
- اجتماع النقطة نفسها مع المستقبل لتقدم لنا ثنائية الماضي – اللاماضي .
- كما يمكن على اساس هذا التمييز تقديم ثنائية بين الحاضر واللاحاضر .

ولهذا يقترح الباحث اللساني إميل بنفنيست مفاهيم عدّة للزمن، فهناك من جهة الزمن الفيزيائي وهو زمن خطي لامتناه يقيسه كل فرد حسب هواه وأحاسيسه وايقاع حياته الداخليّة، وهناك من جهة الزمن الحدثي Le temps chronique وهو زمن أحداث حياتنا اليوميّة و ما يعتريها من متغيرات شتى، كمّا هناك الزمن اللساني Temps linguistique الذي لا يمكن اختزاله في الزمن الحدثي أو الفيزيائي إنّه " **الزمن المرتبط بالكلام، ويتحدد وينتظم كوظيفة خطابيّة ومركز هذا الزمن في راهنيّة إنجاز الكلام** [2]"، فالحاضر اللساني إذن هو أساس كل التقابلات الزمنيّة. ويوضح المقولة الباحث سعيد يقطين بمثال في أنّ ما يحكيه الإنسان عن الماضي في شكل ذكريات مضت لا يتحدد إلا في علاقتها بالحاضر الذي يأتي فيه فعل الكلام منجزا حاليّا، وما يستشرفه مستقبلا من أحلام وطموح يتزامن حكيه مع إنجاز فعل الحكي حاضرًا .

من خلال هذه التصورّات الفلسفيّة لمفهوم الزمن نعاين بجلاء صعوبة دراسته، فالوصول إلى خلاصات أساسيّة تسهم في تعميق فهمنا لمقتضيات استعمال الزمن في ربطه بالمقام أو السياق الموظف فيه، وإذا كان هذا شأن التصورات الفلسفيّة فإنّ قضيّة الزمن بالنسبة للنقد الروائي أحدث منحى آخر يساير خصوصيّة الروائيين وفرادة تجربتهم في الكتابة والنقد، فقد حاولوا في معظمهم طرق مجال البحث في الزمن بوضعه في سياق الحياة الإنسانية وإدراج النص الأدبي كقيمة غير جاهزة تتطلب التحليل المتأني والعميق ووصله بشروط إنتاجه، واعتبار أنّ البحث في الزمن يجب أن يضيء دلالة العمل الأدبي، كما أنّ القيم الجمالية للزمن تكمن في الصيغة التي تمّ توضيفه بها في سياق النص، وبذلك ابتعدوا عن كون الزمن توقيتا فيزيائيا أو إيقاعًا داخليّا أو حقيقة لوجود منعدم تفرضه أحداث حياتنا لا غير.

مثل الشكلانيون الرّوس بداية عهد جديد في تحليل الخطاب الروائي بوجه عام، وقد جاءت تصوّراتهم بداية لا مثيل لها في الإهتمام بالظاهرة الزمنيّة في الكتابة الروائية، وبالتالي التعرف على الخصائص الجماليّة والخلفيات التركيبيّة

---

(1) يقطين سعيد ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير). المركز الثقافي العربي، بيروت: ط1 1989. ص 63 .

(2) المرجع نفسه. ص 65

والبنائية التي يكشف عنها. كما جاءت دراستهم حول الظاهرة الزمنية نابعة من تمييزهم بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي داخل أي عمل حكائي، ففي هذا الصدر يقول توماشفسكي " **إنّ المبنى الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث، وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنّه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا**[1]" وعليه فزمن المتن الحكائي يفترض أنّ الأحداث المعروضة قد وقعت فعلا في مادة الحكي، أما زمن المبنى الحكائي فيقصد به الزمن الضروري لقراءة العلم الأدبي أو مدة عرضه، وهو يوازي المفهوم الخطي للخطاب، إنّ هذه التصورات التي اعتمدها الشكلانيون بشأن المتن الحكائي والمبنى الحكائي هي التي دفعت عجلة النقاد البنيويون بالإهتمام أكثر بثنائية القصة والخطاب، فبالنسبة لإميل بنفنيست Emille benveniste يميز بين نظامين للتلفظ بواسطة تحليله مقولة الضمير والزمن هما الحكي والخطاب، فالقصة أو الحكي أو الملفوظة التاريخيّة ترتكز بدرجة كبيرة على السياق الحدثي دون الإشارة إلى الجهة المرسلة، ويتم في الحكي " **تقديم أحداث وأفعال تقع في زمن ما بدون تدخل المتكلم في الحكي...وكأنّ الأحداث تحكي نفسها، ويكون الزمن الجوهري في هذا الشكل السردي هو الماضي التاريخي المطلق الذي هو زمن الأحداث الخارجة عن شخصيّة الراوي** [2]" أمّا الخطاب فهو " **تلفظ يفترض متكلمًا ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما** [3]" فالخطاب بهذا يقف على طرف نقيض للقصّة لأنّه يحمل شحنّة ذاتيّة للمرسل الذي يوظف كل الأزمنّة وكل الضمائر من أجل التأثير .

وانطلاقًا من أبحاث إميل بينيست تأتي الناقدة جوليا كرستيفا لتميّز في الزمن الروائي مستويين من الأزمنّة هما: زمنيّة الملفوضيّة السرديّة وزمنية الملفوظ، فزمن الملفوظيّة هو زمن القصّة التي تخضع لمستويّات التحفيز والسببيّة أو التتابع الخطي، ويتميّز هذا الزمن بالانفتاح على جميع الأزمنة (الحاضر، الماضي، المستقبل)، وفي هذه الحالة يختص السرد بتقنيّات متميّزة في الكتابة تسمّى بالاستذكار عندما يتعلق الحدث بالماضي، وتسمّى بالاستباق عندما يتعلق الحدث بالمستقبل، والراوي في هذا الوضع لا يتصل بشكل ذاتي مباشر بعمليّة سرد الوقائع، إنّه ينقلها في حياد تام. وتطلق جوليّا كريستيفا على هذا الراوي صفة ما وراء الفاعل Meta sujet لأنّ الفاعل يظهر كأنّه منفصل عن خطابه فهو " **يرسل خطابه كمشروع في الأفق في لوحة هو منفصل عنها** [4]"، أمّا زمن الخطاب فيخضع لتساوي زمني يقترب إلى الزمن الطبيعي بواسطة المؤشرات التي يصنعها الروائي، لذلك فإذا كان الزمن الأول ماض غير محدود وبسيط فإنّ الباقي تاريخي موثق بمراحل مقيّدة بالسنوات والشهور والأيّام.

غير بعيد عن محاولات جوليا كريستسفا وإميل بنفيست تأتي محاولات تودوروف الذي يميّز صنفيّن من الأزمة: أزمة داخليّة وأزمنة خارجيّة .

ويقصد بالأزمنة الداخليّة الأنواع الثلاث " **وهي زمن القصة أي الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعمليّة التلفظ ثم زمن القراءة أي الزمن الضروري لقراءة النص**[5] "

---

(1) إبراهيم الخطيب، نصوص الشكلانيين الروس. الشركة العربيّة الدار البيضاء: ط1 1985. ص 180.

(2) E. benveniste, problèmes de linguistique général, ed : Galimard ,Paris 1966. Page 238.

(3) ibid, page 241

(4) Julia Kristiva, le Teste de roman. Ed : Moulon, Paris. page 178.

(5) البحراوي حسين، بنية الشكل الروائي. ص 114 .

فإذا كان زمن القصة يخص بنظام الحكي باللغة المكتوبة، ويتم فيه تقديم أحداث وأفعال تقع في زمن معين متعاقبة أو متوافقة تبعا لطبيعة حدوثها، كون الروائي فيها ملتزم بترتيب المتواليّات الحديثة ترتيبا منسقًا يحافظ على المتواليّة الزمنيّة للحدث، فإنّ زمن السرد هو زمن متعدد الأبعاد مختلف الاتجاهات وفيه يمكن لمجموعة من الأحداث أن تجري في آن واحد، وتوكل مهمّة الترتيب الزمني للروائي أثناء الكتابة وكأنّ الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم.

يأتي هذا الانزياح الزمني كسمة جماليّة تشرك القارئ من جهة في الكتابة الثانيّة للنص الروائي، بمحاولته ترتيب الأحداث زمانيّا ومن منظوره هو، كما يبعده من جهة أخرى عن حقل الرواية التاريخيّة التي يقف بدوره أمامها موقف السلب، فهو على الدوام يحتاج إلى تحسيس جديد وتشغيل ملكته المنطقيّة وهذا هو هدف الإبداع الفني في شد انتباه القارئ إلى النص المسرود، فالمبدع " **يسعى على الدوام إلى شد انتباه القراء بتكسير ما هو مألوف لديهم** [1]" لكن هذا التكبير المقصود للمتتاليّة الزمنيّة لا يكون على حساب الصياغة المنطقيّة لأحداث الرواية، فالروائي يوفر الإشارات التي يمكن القارئ من إعادة ترتيب أحداث القصة إلى نسقها الطبيعي " **وهو يجد في ذلك كلّه أيضا ما يرضي إحساسه بالجمال** [2]". أمّا الأزمنة الخارجيّة فيصنفها على ثلاث " **زمن الكاتب أي المرحلة الثقافيّة والأنظمة التمثيليّة التي ينتمي إليها المؤلف، زمن القارئ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطي لأعمال الماضي، وأخيرا الزمن التاريخي ويظهر في علاقة التخيل بالواقع** [3]". فزمن الكاتب هنا يصبح عنصرا أدبيا بمجرد ما إن يتم إدخاله في القصة، أو في الحالة التي يتحدث فيها الراوي في حكيه عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا. أمّا الثاني فيتحدد على حد تعبير سعيد يقطين ضمن مجموع النص، ولا يصبح عنصرا أدبيا إلاّ بشرط كون الكاتب جزءا من الحكي ذاته .

من خلال هذه الانحرافات الزمنيّة المتعددة التي تمدنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزمني، نجد العديد من الأشكال التي ترصد علاقة زمن القصة بزمن الخطاب، وقد أشار إليها تودوروف ضمن أدوات إجرائية تتيح التعرف على زمن أحداث القصة وتآلفها وترتيبها، ونرصد في ذلك ثلاثة أشكال هي [4]:

1-التسلسل Enchaînement : ويكون بسرد قصص متعددة أو أحداث كثيرة وبانتهاء أي واحد منها يبدأ حكي الثاني.

2-التضمين Enchâssement: وفيه يمكن لقصة إطار أن تستوعب العديد من القصص الفرعيّة تحكي ضمنها، كما الحال في قصص ألف ليلة وليلة.

3- التناوب Alternance : والمتمثل في سرد قصتين في آن واحد بالتناوب، أي بإيقاف إحداهما واستئناف الأخرى وهكذا إلى نهاية الرواية، وفي أغلب الأحيان يأتي التناوب ليغطي نسقا من التبعيّات الوظيفيّة يمكن للتحليل أن يبرزه،

---

(1) لحميداني حميد، أسلوبيّة الرواية. منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب :1989. ص 81 .

(2) المرجع نفسه. ص 81 .

(3) البحراوي حسين، بنية الشكل الروائي. ص 114 .

(4) عيلان عمر، توقيت الروايّة ودلالة الزمن الروائي. ملتقى برج بوعريريج. ص 115 .

برغم من وجود الصعوبة التي تعقّد علاقة التناوب حينما تمّر الحكاية من مشهد لآخر دون إعارة اهتمام لوظائف استبدال الحكايّة .

مع جرار جنيت في كتابه " خطاب الحكي " Discour du récit " يمكن الحديث عن مرحلة متطورة لدراسة الزمن في الخطاب الروائي، حيث يتناول هذا الأخير من منظور العلاقة القائمة بين زمن أحداث القصة وترتيبها وعلاقتها بالنص الروائي، ويرى أن الحكي يتكوّن من مقطوعتين زمنيتين " **فهناك من جهة زمن الشيء المحكي ومن جهة ثانية زمن الحكي، أي هناك زمنين، زمن الدال وزمن المدلول** [1]"، والتصنيف ذاته يقربه من تصنيف تودوروف بين زمن القصة وزمن الخطاب، لكنّه يركز بشكل على محاور ثلاث هي علاقة الترتيب المدة والتكرار. ففيما يخص الترتيب ordre فهو تتابع الأحداث في المادة الحكائية، حيث تخضع هذه الأخيرة إلى شروط يفترضها طابع القص، فنلجأ إلى الاستباق الزمني السوابق (prolepses) بسرد أحداث في الخطاب متأخرة في القصة وهو يحقق قفزة متقدمة على حساب الأحداث التي تتنامى ببطء في صعودها من الحاضر إلى المستقبل، كما أنّه قد يحقق حالة انتظار لدى القارئ لما سيأتي به السرد فيما بعد من تطور للأحداث أو تغيير في مسار الشخصيّة الزمنيّة، وهو ما يمهد لما يسمى السرد الاستشرافي الذي يتمثل في تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث " **وأهم ما يميّز هذا النوع أنه يقدم معلومات لا تتصف باليقينية فيما لم يتم الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، ولذلك كان أسلوب السرد الاستشرافي شكلا من أشكال الإنتظار**[2]"

أما الصفة الثانيّة في علاقة الترتيب فهي اللواحق Analepses والتي تهدف أساسا إلى استرجاع موقف أو أحداث سبق وأن وردت في السرد السابق، وهو بهذا يجعل الزمن يتوقف ليعود إلى الوراء، كما يهدف إلى " **إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية أو سد ثغرة في النص القصصي باستدراك متأخر لإسقاط سابق مؤقت** [3]" كما تسعى اللواحق إلى " التذكير بأحداث ماضيّة ومع إيرادها **فيما سبق من السرد، أي عودة السارد بصفة صريحة أو ضمنيّة إلى نقطة زمنية وردت من قبل** [4]"، والتذكير يأتي هنا كتأويل جديد حسب معطيات جديدة متآتيّة من الأحداث الواردة بعدها. كما تسمى اللواحق هنا في علاقتها بالزمن السردي بالسرد الاستذكاري لأنّ " **كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكار** [5]"، ويقاس زمن السرد الاستذكاري بمدى طول أو قصر المدة التي يستغرقها السرد أثناء العودة إلى الماضي.

ويمثل السرد الاستشرافي/الاستباق والسرد الاستذكاري/الاسترجاع عصبة المفارقة السرديّة، فإذا كان السرد الاستذكاري حركة تتجه إلى الخلف، فإنّ السرد الاستشرافي حركة تتجه نحو المستقبل، وكلا الحركتان تتخطى الزمن الخطي وتكسر رتابته.

---

(1) أبو ناضر موريس، الألسنة والنقد الأدبي في النظريّة والممارسة. دار النهار للنشر، بيروت: 1979. ص 96 .

(2) نورالدين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب. ص 169 .

(3) سمير روحي الفيصل، ملامح في الرواية السورية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 1979. ص . 20

(4) سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصة. ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، الدار التونسية للنشر. ص 83 .

(5) البحراوي حسين، بنية الشكل الروائي. ص 121 .

أما بخصوص المدة La durée أو الديمومة فتتعلق بذلك " **التقارب النسبي الذي يصعب قياسه بين زمن القصة وزمن السرد** [1]"، كما تمثل في ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكايّة الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل، الشيء الذي يقودنا إلى استقصاء سرعة السرد والتغييرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطيء له، يقدم جيرار جنيت تقنيات أربع[2] لدراسة الإيقاع الزمني من خلال العناصر التاليّة:

التلخيص Sommaire – الوقفة الوصفيّة pause - الحذف ellipse – الوصف المشهدي scène

1- sommaire ⟶ TR < TH

2- Pause ⟶ TR► N TH - 0 donc TR.00>TH

3- Ellipse ⟶ TR = 0 TH = N donc TR<00TH

4- Scène ⟶ TR = TH

TR = temps de Récit (ز، س) ← زمن السرد

TH = temps d'histoire (ز،ق) ← زمن القص

تحدد المعادلات السابقة العناصر الأربعة للزمن في الرواية كما يلي :

- **التلخيص** : نجد المساحة النصية أقل من المدة الزمنيّة للقصة، ويكون زمن السرد أقل من زمن الرواية .
- **الوقفة الوصفيّة** : وتكون المساحة النصيّة أقل من المدة الزمنيّة للقصة بحيث يتم التركيز على وصف الأشياء .
- **الحذف** : ويتم القفز فيها على مراحل زمنيّة دون إشارة نصيّة.
- **المشهد** : وتتساوى فيه بشكل كبير مساحة النص مع المدّة الزمنيّة للأحداث، وتتمثل في الخصوص في نقل حوار الشخصيّات أو التعليق على بعض الأحداث.

إنّ هذه العناصر الأربعة تنقسم من حيث التبطيء والتسريع إلى قسمين، إذ يضم التبطيئ المشهد والوقفة، في حين يضم التسريع الخلاصة والحذف.

أما إذا انتقلنا إلى العلاقة الثالثة والتي يسميها جنيت بالتواتر fréquences [3] فينطلق في تحديدها من كون أن الحدث ليس له فقط إمكانية أن ينتج، ولكن أيضا أن يعاد إنتاجه، أي يتكرر مرّة أو عدة مرات في النص الواحد، وأنواع التواتر التي يضبطها في علاقتها مع الزمن السردي هي :

1-**سرد الانفرادى** Singulatif : ويكون أن نسرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، أو نسرد عدة مرات ما حدث عدّة مرات.

2- **السرد التكراري** répétitif :ويكون أن نسرد أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة .

2-**السرد المتشابه** itératif : ويكون أن نسرد مرة واحدة ما حدث عدة مرّات .

إن المتتبع لهذه التصنيفات السابقة للإيقاع الزمني في السرد الروائي يدرك كم خسر النقد مكوّنا دلاليا والمتمثل في الزمن عندما أقحمه ضمن صياغات إجرائية بحتة تخدم هيكل الروايّة لا غير، في حين هذا الأخير يتطلب تحليلا عميقا ومتأنيا لوضعه في سياق الحياة الإنسانيّة ووصله ضمن شروط إنتاجه، والبحث في الزمن عن كيفيّة إضاءة

---

(1) لحميداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، بيروت: ط1 آب 1991. ص76.

(2) Girard Jenette, Figure III. Ed seuil. Paris 1972. page 129.

(3) Ibid. page 130/144.

دلالاته الجماليّة الغائبة في العمل الأدبي. وذلك لأنّ توظيف الزمن ليس بريئا، وإنما يحيل إلى خلفيات ما وراء نصية ورؤى فكرية معاصرة تتجلى عبر تداخل الأحداث والانزياحات الزمنية التي يعرفها على الخصوص فن القص الحديث، حيث يبتعد خط الزمن عن مسار الحكي الخطي ويشحن بدلالة هامة تحمل مشروع السارد الفكري أو النظري الذي سيغمر النص الروائي بمجمل مكوّناته.

غير بعيد عن هذا المسار تأتي محاولات "رولان بورناف " Roulan Bourneuf وأوين Auné والمستمدة من الأساس من ميشيل بوتور الذي يرى أن إيقاع الزمن في الرواية يتركب من ثلاثة أزمنة " **زمن المغامرة ، زمن الكتابة، زمن القراءة** [1]". فمن المغامرة هو زمن القصة أو زمن المغامرة المروية وكذلك المدة التي تستغرقها هذه المغامرة، أمّا زمن الكتابة فهي المرحلة التي تواقت معها إنتاج النص الروائي، بحيث يصبح النص متأثرًا إلى أبعد الحدود بالقيم الفكريّة السائدة التي يعكسها، سواء بنقضها أو بتعزيزها، كما يتعدى زمن الكتابة إلى تقنية الكتابة الروائية ذاتها وأساليبها باعتبارها إفرازات عصر دون الآخر، في حين يأتي زمن القراءة هو الزمن الذي يطّلع فيه القارئ على القصة والذي تتغير دلالاتها من جيل إلى جيل آخر " **فهناك دائما فارق بين الفترة التي يطلع فيها القارئ على القصة التي وقعت فيها المغامرة ورويت، وبمرور الزمن فإنّ الفارق بين زمن المغامرة وزمن الكتابة يبقى ثابتا في حين أن الفارق الزمني بين الكتابة وزمن القراءة يتغير لدرجة أنّ معنى كتاب ما يتغير بين جيل وآخر** [2]". إنّ زمن تلقي النص للقارئ يمثل بالنسبة للرواية كاتبا ثالثا، ولهذا فلا مناص للتطرق إلى عمليّة القراءة وأثرها في توجيه واستيعاب القيم الاجتماعية والبنى الفكريّة والثقافيّة المبثوثة في العمل الروائي.

غير بعيد عن هذه المحاولة تأتي محاولتي الفيلسوف بول ريكور Paul ricoeur التي ضمنها في كتابه الزمن والقصة (temps et récit) والذي يفرق فيه بين الزمن كقيمة إنسانية والزمن الذي يعيد الكاتب تشكيله في القصة، ليصل إلى التمييز بين القصة التاريخية والقصة التخييلية، فكل منهما يتعامل مع الزمن بشكل مغاير، فالتاريخ يستعمل الزمن كوسائط دالة على الزمن المعين الفعلي قصد تثبيت أحداثه وتصنيفها ضمن الزمن الكوني، أما التخييل فيعتمد على تلوينات الزمن التاريخي إما بإعادة ترتيبها أو تشكيلها. والعلاقة الناتجة بينهما هي ما أسماه بول ريكور الزمن الإنساني الذي يتشكل من زمن الحادثة التاريخية والتخيل الفني، حيث نوظف التاريخي التخيلي لإعادة تشكيل الزمن، في حين يستعير التخيلي من التاريخي أحداثه الوثوقية المستمدة من القيم الفكريّة السائدة بكل تناقضاتها واختلافاتها.في مقابل الزمن الإنساني يأتي الزمن الحافل بديناميكيّة الحياة الاجتماعية التي تعطي للزمن بدورها دورًا مؤكدا وملموسا. فالزمن فيه نشأ عن حركة الفعل الاجتماعى وتتصف إنجازاته بطابع المرحلة التاريخيّة التي يعيشها، وبذلك تنشأ العلاقة التبادلية بين القيمة الزمنية والقيمة الاجتماعية، وتجعل دلالتهما متكافئتان، ولهذا يرتبط معنى ودلالة الزمن بالكشف عن اليم الاجتماعية التي يعايشها عبر التاريخ. وما دام الزمن يكسب دلالاته بادئ الأمر من المجتمع، فلا مناص من دراسة الجماعة البشريّة التي أعطته شرعية ومعنى، وعلى رأسها دراسة الشخصيات التخيلية وأبعادها السيكولوجيّة ومدى ارتباطها بماضيها ونظرتها إلى حاضرها، وهو ما أشار إليه الباحث جون بويون jean poullion في كتابة الزمن والرواية .

---

(1) Roland Bourneuf et Real Quellete, Univers du roman. Ed Puf, Paris 1975. page 129

(2) Ibid. page 144.

ويبقى الزمن مهما كان تصنيفه متحول لا يوصف إلا بالاستمرار خاصة عندما يقترن بالمكان فهما ثنائية لازمت الطبيعة منذ النشأة الأولى، والإنسان بصفة أخص، ولا تستقيم مقروئية الزمن وحدها دونما الإشارة إلى المكان الذي تتضح فيه وتعمق معالم الحركة الزمنية، وإلى هذا أشار مخائيل باختين بمصطلحه الجديد Chromo-Top ويوضحه بقوله " إننا نسمي "زمكانيّة " **ما يعكس ويعبر مباشرة عن (زمان ومكان) والعلاقة الأساسيّة بين الزمكانيّة والمكانيّة كما يوظفها الأدب** [1]".

إنّ استعراضها المسبق للتصورات المختلفة لطبيعة الزمن في الرواية وطرق الكشف عليه إنما محاولة منا لإيجاد مسار نلج من خلاله إلى دراسة موضوع الزمن وإنتاجيته الدلاليّة الخاصة بموضوع الجنس، انطلاقا من أن الزمن مكونا دلاليا قبل أن يكون جماليا بحتا، ومستعينين بذلك بما تدره علينا رواية نوار اللوز – تغريبة عامر ولد صالح الزوفري – من معاني ودلالات تخص الزمن ذاته، وذلك لأنّ تقنيات التأليف ليست بريئة بل تحيل دائما على خلفية ميتافيزيقية معينة ورؤية فكرية خاصة. وتخطيب زمن القصة يعود الفضل فيه بالدرجة الأولى إلى الذات القائمة بالقص، ولذلك فإنّ الانزياح الذي تعرفه أحداث القصة بابتعادها على المسار الخطي للحكاية هو العنصر المشحون بالدلالة والحامل للمشروع النظري والفكري الذي يحمله النص الروائي بمجمل مكوّناته. واقترابنا من البنية الزمنيّة في بناء الرواية يندرج ضمن علائق الانسجام التي نتجت عنها بين البناء الفكري والبناء الروائي وكيفيّة تخليق الزمن لهذه العلائق من جهة، وإنتاجيته الدلالية في موضوع الجنس من جهة أخرى. وهذا ما نركز عليه متوخين في ذلك تصنيفات جرار جنيت وأدواته الإجرائية في هذا الشأن.

1-المدة La durée ووتيرة السرد :

انتهت كتابة الرواية في جانفي 1982 حسب ما هو مثبت في نهاية الطبعة، وتحدد بداية تاريخ كتابتها بالنصف الثاني من السبعينات، أما أحداثها فقد جرت في ما يقارب الستة أيام من نهاية فصل الشتاء في منتصف السبعينات إثر تطبيق المرحلة الثالثة من الثورة الزراعيّة، وصدور قانون إعادة الاعتبار لقدماء المجاهدين، وهذا يعني أن الرواية تالية لزمن وقوع أحداثها، ولا يفصل بينهما سوى فترة قصيرة لا تتعدى الخمس سنوات كما ذهب إلى ذلك الدكتور عبد الحميد بورايو.

تتميز زمنية (نوار اللوز) بأنّها زمنية خطيّة، لأن المواقع والتقسيمات الزمنية تكاد تتطابق مع نظام توزيع الفصول وتناقلها على امتداد الفضاء النصي، فنظام زمن الرواية إذن مستمد من نشاط فعل الكتابة ذاته وحركته عبر المساحة البيضاء، ومختلف فعاليّات وخصوصيّات اقتصاد التدوين الممارسة على النص، فإذا كان زمن القصة يستغرق ستة أيام من أواخر فصل الشتاء وبداية فصل الربيع فإنّ هذه المدة تشغل حيز مائتين وعشرين صفحة من القطع الصغير " بخط شديد الدقة " تستغرق قراءتها بضع ساعات بين (ثلاث ساعت وخمس ساعات) تبعا لدرجة سرعة القارئ في القراءة، أي بمعدل ما يقارب ساعة كل يوم " **وهو زمن يعد قياسيا بالنسبة لتقاليد الرواية العربيّة التي عودتنا على أن تقدم أحداثا تشغل فترة من الزمن قد تبلغ السنوات في حيز خطي لا تتجاوز قراءته اليوم الواحـــد** [2]".

---

[1] M.Bakrine, esthétique et théorie du roman. Ed : Galimard, paris 1978. page 237 .

[2] بورايو عبد الحميد، منطق السرد. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. ص ١٢٦

وهذا ما يؤكد خطيّة زمن النص في تطابقه مع تشكيل فضاءات النص كما سنرى فيما يلي :

الفصول	زمن القص	الأقسام	زمنيّة الأحداث ومؤشراتها	المساحة النصيّة	عدد الصفحات	النسبة
الفصل الأول	اليوم الأول	القسم الأول	يبدأ عند الفجر بتداعيات البطل أثناء استيقاظه من النوم.	31-8	24	%11.25
		القسم الثاني	عند الصباح بزيارة السوق الأسبوعية التي تبدأ كل أيام الأحد بمسيردا.	47-32	16	%7.76
		القسم الثالث	في الفترة نفسها يتوجه صالح إلى بلعباس وعند الظهيرة إلى فلاج اللفت.	59-48	12	%5.82
		القسم الرابع	العودة مساءا إلى مسيردا	74-60	15	%7.28
		القسم الخامس	تابع لأمسية العودة واسترجاعات صالح لأحداث سابقة تتعلق بموضوع التهريب رفقة العربي الذي كان اغتيل بالرصاص.	88-75	14	%6.79
الفصل الثاني	اليوم الثاني والثالث الاثنين والثلاثاء	القسم الأول	خروج الصالح مكبرا الحضور الجنازة.	98-91	08	%3.88
		القسم الثاني	ذهاب الصالح مساءا إلى المقهى وعراكه مع ياسين ليعود إلى بيته مجروحا في ذراعه الأيمن.	119-99	21	%10.19
		القسم الثالث	وقائع الليل والفجر الموالي المتمثلة في زيارة لونجا للصالح في بيته ليلا حتى الفجر.	142-120	23	%11.16
		القسم الرابع	تبدأ في الغد مباشرة إذ يتوجه صالح إلى البلديّة بحثا عن عمل.	155-143	13	%6.31

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثالث	اليوم الرابع والخامس والسادس	القسم الأول	وصف المسيردا وهي تستقبل يوما جديدا باردا.	167-161	07	%3.39
		القسم الثاني	غياب الصالح المفاجئ ليلا.	173-168	06	%2.91
		القسم الثالث	غيابه إلى نهاية يوم الجمعة.	179-174	06	%2.91
الفصل الرابع	اليوم السادس الجمعة	القسم الأول	رحلة الصالح مع العود.	192-182	11	%5.33
		القسم الثاني	وقائع الرجوع والعودة إلى لونجا ليلا.	212-193	20	%9.70
		القسم الثالث	ينتهي بزمن مفتوح وهو فصل الربيع والذي يُبشر به نوار أشجار اللوز الذي بدأ يخترق ندف الثلج العالقة في الأغصان.	222-213	10	%4.85

إن القراءة الأوليّة التي يمنحها الجدول السابق تظهر بوضوح تطابق زمن القص مع زمن الأحداث في المشاهد التي تتقابل فيها الشخصيات ويقع بينهما الحوار، وهذا ما يؤكده الدكتور عبد الحميد بورايو بقوله " **جاءت حدود وأحداث الحيّز النصي مطابقة لحدود الوحدات الزمنيّة** [1]"، ونرجع خطية هذا الزمن وواحديته إلى استخدام الرواية لصوت واحد هو صوت البطل الرواي، واعتمادها على تقنيّة تيار الوعي التي تسمح بتقديم زخم كبير من المشاعر والأحاسيس والتداعيات التي يعيشها شخص في لحظات قصيرة، فتصفها في عدد كبير من الصفحات. وهكذا يتم تعديل العلاقة بين زمن الأحداث وحيزها النصي عبر تقنيات الإيجار والتوسع أو الوصف والحذف. كما يمكن معاينة خطية هذا الزمن أو دائريته من جانب ثان هو ارتباط زمن القصة بالدورة الفصليّة، فنحن نقرأ القصة مفتوحة في بدايتها على قساوة فصل الشتاء بثلوجه ولياليه الباردة " **مسكون بالدهشة كان وبرائحة الحناء اليدويّة والاحتراق حاول فتح عينيه المتعبتين بتكاسل، برد الشتاء ينفذ إلى العظم كالإبر ويقوي شهوة النوم** [2] " لتنغلق على التباشير الأولى لفصل الربيع" **دغدغته السهول الواسعة التي تمتد بدون حدود وأراضي السبايبي الموضوعة قيد التأميم، وأشجار اللوز التي بدأ نوارها يخترق نتف الثلج العالقة بالأشجار ... ابتسم ابتسامة خجولة ثم غفا على هز السيارة** [3]"، ولاختيار هذين الفصلين زمنا للقصة في " نوار اللوز " دلالة قويّة على كثافة إيحاءاتهما المرتبطة بعوامل

---

[1] المرجع السابق. ص 155 .

[2] الأعرج واسيني، نوار اللوز. ص 14 .

[3] المرجع نفسه. ص 222.

النص الروائي. و تلجأ الرواية في نسجها للعلاقة بين الحيز الزمني للأحداث وحيزها النصي إلى تقنيتا التسريع والإبطاء، وذلك لأنّ الاستغراق الزمني Durée يتسم بالتعقيد وصعوبة التفكيك، خصوصا إذا تعلق الأمر بتحليل المشاهد الروائية، لذا جاءت تقنيات جيرار جنيت كمخرج هام ليل هذه المشاهد، ففيما يختص التسريع بحركتا الخلاصة والحذف يكتفي الإبطاء بحركتي المشهد والوقفة.

1-1 التسريع

1-1-1 الخلاصـــــــــة : Sommaire

إنّ الفرق بين حوادث الرواية والحوادث اليوميّة ليس في مدى واقعيّة هذه وخياليّة تلك، وإنما في طريقة عرض هذه الحوادث، إذ الحوادث اليوميّة عبارة عن صور سلوكيّة وذهنيّة تدرك عن طريق الحواس، بينما تأتي حوادث الروايّة قبل كل شيء حوادث لغويّة تستند لكي تبرّر نفسها على الرموز اللغويّة التي تحدد قيمتها ونوعيتها، وبذلك نجد أنّ الرواية مهما حاولت أن تحشد الحوادث اليوميّة فتبقى عاجزة على أن تنقل هذا الواقع كما حدث، لذا تلجأ من البدايّة إلى التلخيص Résume في تقديم وعرض المادة الحكائية، والخلاصة مصطلح نقدي يوحي بأنّ هناك تقليصًا لمساحة ضيقة تستدعي في حقيقة الأحداث حيزا أطول مما وردت عليه في النص الروائي، ويعتمدها السارد :" **عندما يريد أن تطوي مراحل من الزمن، قد تكون الإشارة مباشرة وغير مباشرة** [1]". أو عندما نكون بحاجة إلى الوقوف عند كثير من الأحداث القصصية، فنقوم باختزالها أو اختصارها أو إسقاطها من السرد الروائي، عندئذ يأتي السرد بوتيرة متسارعة، والخلاصة باعتبارها تقنية زمنيّة تخص وتيرة السرد فهي أن يكون زمن القصة أقل من زمن الحكاية "[2] que la durée du récit soit inférieur de celle de l'histoire " ، وباعتبار أنّ زمن الحكاية زمن تخييلي، يميّز لتنفلت Lintivelt ثلاثة من الخلاصات هي:

- **التقديم الملخص** : ويقدم الراوي فيه موجزا سريعا للأحداث والنتيجة التي انتهت إليها في الرواية .
- **تلخيص الأحداث** : وهو سرد تلخيصي يتناول أجزاء من القصة يقوم الراوي باختيارها من وجهة نظره هو .
- **تلخيص خطاب الشخصيات** :وفي هذه الحالة يلخص السارد ما قالته الشخصيات.

في رواية نوار اللوز نلاحظ هذه التقنيّة مستعملة بكثرة، فعلى سبيل المثال يقول صالح الزوفري " **إنّ ناس البراريك مذ كانوا أناس في كل شيء يختلفون يتقاتلون يتذابحون تسيل دماؤهم هدرا لا يلتفتون إلاّ لحظة الموت والميلاد** [3] " ففي هذا المقطع الإشارة الزمنيّة (مذ كانوا) تفيد بداية هذا الإشكال في زمن بعيد يستمر وجوده إلى لحظة الآن (في الخطاب)، وبذلك فهي تشكل مرحلة زمنيّة بعيدة لم تفصح عن مدتها، نقرأ فيها الواقع الذي لم يتغير المليئ بتفسخ العلاقات الاجتماعية وبعد الهوة والقطيعة بين عالم الأنا وعالم الآخر، ذلك ما يصرح به عبد الحميد بورايو بقوله " **وتظهر القساوة مرتبطة بمعاني الموت والألم والوحدة والقسوة ...يشكل حضورها ملمحا من ملامح عدوانية العالم الذي تصفه وهي عدوانية تدفع الفرد إلى الانكماش على ذاته، تتسبب في حدوث شرخ بينه وبين**

---

[1] لحميداني حميد، أسلوبية الرواية. ص 82: -

[2] J.L Dumortier, Fr.P Lazanet, le récit (l'analyse structurale au service de la pédagogie de la lecture). Ed Bruxelles, 1980. page 95.

[3] الأعرج واسيني، نوار اللوز. ص 97.

العالم الخاجي [1]" وقد يلخص الراوي هذه الحياة على شكل إشارات اعتمدت على رموز لغويّة شكلت مفهومنا حول هذه الجماعة البشرية التي تختلف فيما بينها وتتقاتل حتى تسيل الدماء، ولا يهمها في ذلك غير إعادة الكرة من جديد بشكل قدري محتوم .

2-1-1 الحذف Ellipse:

يفترض نظريا لحدوث هذه التقنية داخل الخطاب الروائي امتداد الحدث الروائي على فترة طويلة لا يستطيع السارد أن يلم بها جميعا، فيلجأ إلى استعمال هذه التقنيّة بتجاوز فترة زمنيّة من زمن الحكي للأحداث دون الإشارة الصريحة إلى الوقائع التي جرت خلال هذه الفترة الميسورة في الخط الزمني، ويظهر ذلك حين نحس بأحداث وقعت في القصة وليس لها ما يقابلها في الرواية وهو ثلاثة أنواع:

– **حذف محدّد** : وهو الحذف الذي "**يشير إليه الكاتب في عبارات موجزة جدًا** [2]" وهذا يتم عن طريق إعلان الفترة الزمنية المحذوفة صراحة كقولنا " مرّت أربع سنوات ".

–**حذف ضمني** : وهو الحدث الذي " **يستطيع القارئ أن يستخلصه من النص** [3]"، ولا يحدده السارد بدوره في مدة زمنية محددة، و تتم هذه العملية بتقنيات مختلفة، كأن يترك الكاتب بياضا على الصفحة أو بالانتقال إلى صفحة أخرى مع ترك نصف الصفحة الأولى شاغرا، كما يحدث القطع الضمني على مستوى تطور الصفحة الواحدة عندما يوقف الكاتب الكتابة قبل نهايّة السطر ليضع نقاطا مكانها.

–**حذف افتراضي** : وهو الحذف الذي يحس به القارئ دون أن يشير إليه الراوي .

في استقرائنا للجدول السابق في علاقة المدة الزمنيّة للإحداث بالحيز النصي للرواية يمكننا تقسيم النص إلى فترتين :

– **الفترة الأولى** : من الأحد إلى الاثنين ويستوعب جميع وقائع الفصل الأول والقسم الأول من الفصل الثاني.

– **الفترة الثانية** : وتشمل أربعة أيام تقريبا إلى يوم الأحد، وتضم أحداث القسم الثاني من الفصل الثاني إلى نهاية الرواية.

ويفصل بين الفترتين فراغا زمنيا يستغرق مدة اسبوعين، إذ يبدأ زمن القص عند الفجر وهو توقيت مفتوح على مشهد ثابت في المكان، لكنّه مفتوح على سيولة كبيرة من تداعيّات البطل (صالح) أثناء استيقاضه من النوم، ثم تأتي الرحلة باتجاه السوق الأسبوعيّة التي تقام كل أيام الآحاد في مسيردا، وبعدها تتابع وقائع وصول (صالح) إلى سيدي بلعباس وبيع البضائع ثم التوجه إلى فلاج اللفت عند الظهيرة، ثم العودة مساءا يوم الأحد، وهذا يعني أنّ زمن القص في الفصل الأول يستغرق يوما بكامله. يأتي الفصل الثاني ليشمل اليومين المواليين ليوم الأحد (الاثنين والثلاثاء) إذ يشمل القسم الأول من الفصل الثاني على وصف تفاصيل جنازة العربي ووصف آثاره النفسية على سكان مسيردا الفقراء

---

(1) بورايو عبد الحميد، منطق السرد . ص 160 .

(2) قاسم سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر: ط1 1984. ص 64 .

(3) المرجع نفسه. ص 64 .

وعلى الصالح بوجه أخص، ثم يأتي الحذف المحدّد والمعلن " **توقفت سقوط الأمطار منذ أكثر من أسبوعين** [1]" لتمثل فراغا زمنيا فاصلا بين أحداث الأقسام الأولى من الرواية والأقسام الموالية لها التي تشمل وقائعها عراك صالح مع ياسين الثعلب وعودته البيت مجروحا في ذراعه الأيمن كذا زيارة لونجا لصالح في بيته ليلا وعزمه في الغد على البحث عن عمل في البلديّة " **سأبحث عن العمل، سأنزل إلى البلديّة** [2]"

أمّا الفصل الثالث فيتضمن القسم الأول منه على وصف المسيردا في أيامها الشتائية القاسية، بينما ينفتح القسم الثاني منه على التأويلات المتضاربة حول غياب صالح المفاجئ، في حين ينفتح القسم الثالث لأول مرة على صوت لونجا الذي يقوم بإرسال الحكي الذي يتوقف يوم الجمعة وتتوقف زمنيّته ليلا أثناء استسلام لونجا إلى النوم، وبالموازاة مع ليل لونجا يكون ليل صالح قد أشرف على البداية المتمثلة في القسم الأول من الفصل الرابع الذي يتمحور حول وصف رحلة التهريب التي قادت صالح باتجاه الحدود الغربية، بينما يتمحور القسم الثاني من الفصل الرابع حول وقائع عودة صالح ليلا إلى بيت لونجا لتبدأ عند الفجر وقائع وصول الديوانة إلى بيت صالح والتي يشملها القسم الثالث من الفصل الأخير لينتهي بزمن مفتوح هو فصل الربيع.

فالحذف الحاصل بين الفترتين والمقدر بأسبوعين أربك وتيرة الزمن والحكي، ليفسح المجال بدوره إلى الإرجاعات الداخليّة التي تتلبس بوقائع الحدث الراهن، منها وقائع اللقاء السري الذي جمع صالح بالسبايبي، وكذلك بعض التلخيصات أو الوقائع التي دأب صالح على إتيانها كل يوم، مثل تردده يوميا ومنذ وفاة العربي على مقهى "حميد القهواجي "، يأتي هذا الإرجاع الداخلي والذي غطى مساحة أسبوعين بقصدية مهمة يصرّح بها السياق العام للإرجاع ذاته في الرواية، يقول الراوي "**توقف سقوط الأمطار منذ أكثر من أسبوعين حالة الصقيع الفجري والبرد ظلت قائمة، عاد الناس إلى حركاتهم العادية بعدما دفنوا العربي ...فماذا ستفعل ؟؟؟ البارح دفناهم واليوم نجبر على غسل أيادينا من دمهم...السبايبي دائما، جاءني ليلا كان بكل بساطة يريد أن أتحول إلى أحد أزلامه الذين يلحسون نعاله** [3]" فلقاء صالح بالسبايبي مرفوض لأنّه يمثل الخيانة، خيانة الفقراء ومحاولة الاغتناء على حساب معاناتهم وعذاباتهم، وبذلك فصالح يختار دوما الوقوف بجانب رومل القهواجي والد العربي " **فهو يكره الجلوس في المقاهي لكن رغبته في البقاء مع رومل وتخفيف الجو المتوحش عنه لا تقاوم بل تحولت لديه إلى واجب يومي** [4]"

أما الحذف الضمني فهو الأكثر شيوعا في المتن الروائي، وأكثر ما يتجلى عند انتقال الراوي من فصل لآخر أو عندما يترك الراوي بياضا على صفحة ما يتصرف فيه القارئ بتأويل بياضه كما يشاء. ففي القسم الرابع من الفصل الثاني ينتهي الحدث عند ذهاب صالح إلى البلدية بحثا عن عمل، فيحدث بينه وبين الميلود ولد سي لخضر عراك بسبب ملفات قديمة تركتها فرنسا تخبر أن صالح عنصر خطير Elément très dangereux ولذا فمسألة إعادة الاعتبار له تطرح مشاكل عديدة لا نهاية لها، يخرج صالح من دار البلديّة تشمله مشاعر يأس وإحباط عنيفة، عبر عنها الراوي

---

(1) الأعرج واسيني، نوار اللوز. ص 99 .

(2) المرجع نفسه. ص 141 .

(3) المرجع نفسه. ص 100/99 .

(4) المرجع نفسه. ص 102 .

عندما ترك ثلثي الصفحة أبيضا ليشرك القارئ في تلخيص المدة الزمنيّة المقتطعة أو المحذوفة من خلال عملية تأويلية لذلك الفراغ .

كما نلاحظ الحذف الضمني في الفصلين الثالث والرابع حيث ينتهي السرد في الفصل الثالث بتداعيّات لونجا حول الحياة القاسيّة التي يحياها صالح في هذا الزمن المليئ بالتناقضات، وحملها الذي سيكون بشارة أمل تنفند مزاعم سيدي على التوتاني من جهة، وتدفع بصالح إلى البحث عن عمل وترك مهنة التهريب والزواج من لونجا من جهة أخرى، بينما يبدأ السرد في القسم الأول من الفصل الرابع برحلة صالح وغيابه المفاجيء عن البلدة، فما بين المقطعين فترة زمنيّة يتركها الراوي للقارئ ذاته يؤلها كيفما شاء .

2-1 التبطيئ

1-2-1 المشهد Scéne :

يسمى المشهد تقليديا بالفترة الحاسمة، فبينما يقع غالبا تلخيص الأحداث الثانويّة يصاحب الأحداث والفترات الهامة تضخم بطيء، فيقترب حجم النص القصصي من زمن الحكاية ويطابقه في بعض الأحيان، " **إنّ المشاهد تميل بشكل عام للحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق** [1]"، فعن طريق الوصف المشهدي نطّلع على المواقف والمحاورات وعلى جملة من القضايا الأساسيّة التي تتيح للقارئ الاطلاع بصورة مباشرة على الشخصيات وأفكارها وقناعاتها وحياتها اليومية، وبالتالي التفاعل مع صورتها المعروضة في ثنايا التقديم المشهدي، فهي تعطي للقارئ إذن "**إحساسا بالمشاركة الجادة في الفعل...لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله. لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة ويقدم الرّاوي دائما ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في المشهد**[2] ". ففي اليومين الأول والثاني نتعرف على السمات العامة لأغلب الشخصيات الأساسيّة، ونتعرف على نفسياتها ومنها بالخصوص صالح، لونجا، السبايبي، النمس، كما أنّ الاستعراض المشهدي يقدم إمكانية عرض مظاهر الحياة الاجتماعية ووصفها بدقة متناهية خدمة للدلالة الفكرية للنص، وقد مكن الوصف المشهدي من تحديد جملة من العناصر المتصلة بالواقع اليومي التي من بينها :

- وصف مظاهر الطقس القاسية المتمثلة في الفصل الشتائي القاسي بثلوجه ورياحه وسمائه الملبدة وأمطاره المتهاطلة، وهي جميعها توحي بقساوة المحيط الذي تعيشه الجماعة التي تحكي الرواية حياتها، وهي القساوة التي تضفي بعدًا طبيعيا على قساوة العلاقات الإنسانيّة التي يحياها أفراد هذه الجماعة.

- وصف الماخور وحالة النسوة اللاتي يقطنه وما يوحي إليه من قيمة الجسد البشري الذي يحتل حيزها، وما تعنيه تلك البيوت دليل قاطع على خلل اجتماعي قائم جعل من هذه الشريحة فقيرة محرومة ومستبعدة، فصارت تبيع نفسها مقابل ردّ الاعتبار لها ولو بشكل مؤقت .

- وصف الجواد "لزرق" جواد البطل الذي يرافقه رحلة الغياب والحضور، وما يوحي إليه من مكانة رمزية في علاقة الإنسان بالحياة والموت في الميتولوجيّا العربية، لقد رأى العربي " **في ركوب الفرس الوسيلة المؤدية للحياة والموت في**

---

[1] لحميداني حميد ، بنيّة النص السردي. ص 78.

[2] قاسم سيزا ، بناء الرواية. ص 91/90

آن واحد، إنّه رمز الحرب التي تؤدي إلى سبيلين لا ثالث لهما، الهزيمة بما تعنيه من عار وموت والانتصار بما يعنيه من عز وحياة [1] ".

كما يمثل المشهد في الرواية المقاطع الحواريّة التي يتضمنها المتن الروائي، لأنّها تكون متوفرة على كل ميزات المشهديّة، ففيها يتطابق زمن السرد بزمن القصة وفيها يعيش القارئ المشهد كما لو كان يشاهده عيانا، حيث يمتزج التصوير الفني بالتمثيل المعقول، فمن أمثلة السرد المشهدي في الرواية مشهد الاستنطاق الذي يتم مع الصالح بواسطة رجال الجمارك كما في المثال التالي : " **شوف أيها الخروبة العجوزة، هذا ملفك يا بطل أولاد بن عامر، – بهذه السرعة يا الحاج، – وماذا في رأسك يا السي...، – هذا ملفك من وقت فرنسا ماذا كتبوا عليه، – ما يرضي فضولهم، – هذه صورتك على ما أعتقد،– إيـــــه...** [2]"، فبالإضافة إلى قيمته المضمونيّة التي تبرز صراع الشخصيّة المحورية مع الأطراف التي تشكل محور العلاقة الصداميّة التي تخلق الدراما في الحدث الروائي، يحمل أيضا قيمة تشكيليّة وهي استعمال أسلوب الاستنطاق من اجل إيجاد نوع من التوازن بين زمن السرد وزمن القصة. كذلك من أمثلة السرد المشهدي مشهد الحوار الذي يدور بين الحاجة طيطما صاحبة الماخور وصالح أحد زبائنها القدامى، والذي يغطّي ما يقارب الأربعة عشر صفحة حيث تكاد الصورة تنطبق بحدثيتها. وباللغة نفسها التي نطقت بها الشخصيّة الروائية، ويقدم فيه مقولات حرفية...وباللغة المنطوقة أو اللهجة الشعبيّة التي يتكلم بها الأبطال، ولذلك قيل عن المشهد أنّه " **محاولة أن يقدم أمام أعيننا تدفق الواقع على نحو ما يحدث** [3]"، فحين يقبل صالح إلى الماخور تستقبله الجيلاليّة وتدخله إلى الطابق الأول مقر الحاجة طيطما. " – **أمك موجودة يا الجيلاليّة،– الله عمّى صالح بن عامر الزوفري، استنّى تفتح لك الباب، – أمّك موجودة يا جنرال، – إيه موجودة، استنى** [4]". فالسرد هنا يتباطأ ليصور ما وقع فعلا من جهة، ويوهم القارئ بواقعية هذه الأحداث من جهة أخرى، ومن أمثلة السرد المشهدي في الروايّة :

– لقاء لونجا بصالح في رحبة التبن والحوار الذي انتهى إلى ممارسة الجنس بينهما.

– لقاء لونجا بصالح في عرض الطريق أثناء ذهابه إلى السوق قصد شراء بعض الأغراض لها.

– لقاء حمّاد الحداد بصالح في السوق قصد تغيير صفائح لزرق.

– لقاء ياسين الثعلب وصالح في مقهى حميد القهواجي وما أفضى إليه من عراك.

1-2-2 الوقفة الوصفيّة Pause:

إذا كان السرد يشكل التابع الزمني للأحداث فإنّ الوصف يختلف ويتعارض من حيث الهدف من السرد، إذ أنّ السرد يصوّر الأحداث بينما الوصف يصوّر الأشياء وهذا ما يجعل زمن السرد يتعطل بينما يتسع زمن القصة، ويفترض هذا التقليد الكلاسيكي الذي يعتمد التصوير الفوتوغرافي للمناظر وجود حاسة نظر ثاقبة تلتقط جزيئات الأشياء ومناظرها، وعليه فإنّ مثل هذه الوقفات الوصفية التي يحدثها الروائي في المسار السردي للرواية تعتبر التفاتة من

---

[1] بورايو عبد الحميد، منطق السرد. ص 162.

[2] الأعرج واسيتني، نوار اللوز. ص 85

[3] ايفانكوس، خوسيه ماريا بوتويلو، نظرية اللغة الأدبية. تر : حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة: 1992. ص 288 .

[4] الأعرج واسيني، نوار اللوز. ص 62.

المؤلف للقارئ فيعطيه محطات خلال النص يخرج فيها الروائي من مضمار السّرد لتهيئة القارئ من جهة لاستئناف سرد الحكاية، ومن جهة أخرى هو استعمال مقصود من الروائي لإدراج مقاطع وصفيّة في الرواية تخص المساكن والشخصيات و الأمكنة تخدم القارئ بالدرجة الأولى أكثر من الكاتب نفسه.

تأتي المقاطع الوصفية في الرواية من حين لآخر في تشخيص أماكن الانتقال أو الإقامة، أو كرسم ملامح الشخصيات التي تؤطر مادة الحكي داخل المتن الروائي، كما قد يأتي الوصف رؤية الكاتب ملتحمة برؤية البطل نفسه والمقدمة بضمير المتكلم. ومن أمثلة الاستراحة يأتي وصف أماكن الإقامة وعلى رأسها بيت صالح الذي يأوي إليه ليقضي فيه خلواته وتستغرق بين جدرانه تداعياته وأحلامه، ويأتي شرب الخمر في هذا الحيّز، كعامل مساعد لبروز التداعيات والكشف عن نشاط اللاوعي، إنها الحياة الفرديّة للبطل الراوي الذي يرى فيها الأشياء بعينه ومن خلال تيار وعيه، وفي هذا الحيّز ينعم البطل بلحظات السعادة الهاربة مع صورة معشوقته الأسطورية الجازية ومع عديلتها في الواقع والخرافة معا "لونجا البربرية ". وفي فضاء البيت تبدو قيمة الوصف مهما كانت خاطفة بالغة الأهميّة للكشف عن امتدادات الشخصيّة داخل البناء المسيّج يقول الراوي في وصف البيت " **لف سجارة الشعرة فقربها من فمه ثم أوقدها من المصباح الزيتي الذي كان عند رأسه، الفتيلة كانت ذابلة نورها شاحب يميل نحو زرقه تختضر وصفرة داكنة أتعبها الدخان الأسود الذي يملأ زجاج المصباح، تراءت له قناني الروج التي كانت تملأ الدار مثل نساء مطلقات هاجرن مرغمات دفء الزوجيّة...تأمل الأرضية المتسخة...ورائحة النبيذ ...لأول مرّة منذ وفاة المسيردية يشعر بفراغ غيابها ...عندما كانت المسيردية على قيد الحياة كانت الدار أكثر تنظيما** [1] ". وفي مثل هذا الفضاء (البيت) الهرم والمليء بالشقوق ينعدم الشعور بالدفء والحميمية الذي يفترض توفر هذا العنصر خاصة إذا كان الخارج باردًا، ففصل الشتاء في بلدة المسيردا ينتقل بكل حمولته إلى الداخل، فينفتح بذلك فضاء البيت على الخارج مما يزيد في تثبت هذه العلاقة الصدامية بين البيت والشخصيّة بما فيه فراش البطل الذي يفتقد إلى كل الضرورات الاجتماعية والبيولوجيّة (خاصة الجنس)، لتأتي رحبة التبن المعادل الموضوعي الذي يترع من خلاله البطل إلى الألفة والحميمية ويكشف بدوره عن ميولات الشخصيّة في البحث عن الاستقرار. كما نلمس الاستراحة في رسم معالم العديد من الشخصيات وتتبع حركاتها النفسيّة، يقول صالح في وصف لونجا " **هاهي ذي لونجا قد عادت إلى ركضها القديم وإلى طقوسها البريّة البربريّة الكحل والمسواك والتعطر بدقيق الورد وماء الزهر والحناء وألبسة جبال جرجرة** [2]" " **تلونت لونجا بألم مع اختلاط الألوان التي كانت تأكل الشمعة، هزت أوراكها وتطاحنت في عينيها كل أزمنة البؤس...شعرت بنفسها تتحول إلى طائر نورس يحلق في الفضاءات العاليّة، يثقب النيازك وصدر السماء، ويمتد كألسنة النار المقدسة، تحرك نور الشمعة تحولت إلى نسمة إلى شعاع عمودي من شمس صيفية حارقة سرى بين جلده شيء يشبه المعدن الساخن، هي ذي لونجا تحت كالفراشة وتستيقظ متأخرة لتذرف دمعتين على بقايا عظام دفنت في بلدها**[3] ". فمن مثل هذه المقاطع الوصفية تتولد أهم دلالات الخصب والإنجاب التي

---

[1] الأعرج واسيني، نوار اللوز. ص 15/14

[2] المرجع نفسه. ص 30.

[3] المرجع نفسه. ص 138.

تتعهدها لونجا بوصفها أنثى والتي ستقضي بدورها على أسطورة سيدي علي التوتاني في انقراض آخر سلسلة بني عامر وتُصر بدورها على ذلك " **سيعود حتما، طفله بدأ يتكور ويكبر** [1]"

كما تلتحم رؤى الكاتب برؤية البطل نفسه عندما نجد الوصف يقدم بضمير المتكلم، ومن خلال هذا الوصف نقرأ كره الكاتب لذوي النزعات الاستعمارية الفاشيّة والتي تكون الحرية لديهم قيدا آخر تسحب فيه أيدي الأبرياء وتزج بهم في غياهب السجون، كما الحال عند النمس رئيس الديوانة في تعامله مع فقراء البلدة وعلى الأخص صالح والعربي. كما نلمس حسرة الكاتب نفسه مشحونة بألم البطل على زمن الشهداء الذين تناساهم زمن الزيـــف " **أغمضت عيني، تراءى لي الشهداء سربا من الحمام يترف دما وقيحا، يصيحون بأعلى أصواتهم في وجه ابتذالي وتساقطي، أقسم أنني رأيتهم ينتحبون، يحملون الصخور العملاقة على ظهورهم، يشتغلون الأشغال الشاقة بدل التساقط على أقدام التافهين ويتوقدون كالحطب اليابس ويشتعلون وسط الثلج**[2] ".

غير أنه يمكن أن يكون الوصف في حد ذاته داخلا في العملية السردية عندما يمتزج الوصف مع السرد، ويعمد البطل إلى الوصف ليصبح بذلك ساردًا، ففي هذه الحالة يستعصي علينا القول بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث، لقد أورد لنا جيرار جنيت مثالا يدعم ما ذهبنا إليه في دراسته لرواية مارسيل بروست بعنوان "بحثا عن الزمن الضائع" حيث يرى " **أن أكثر من ثلث مقاطع الوصف الكثيرة في الرواية لا يسبب تعطيلا زمنيا لمسار الحدث** [3]" وهذا يؤكد وبشكل قاطع إمكانية استئناف العملية السردية مع إيراد مقاطع وصفية من حين لآخر. ينتج هذا الوصف المتحرك – إذا صحّ التعبير – عن طريق الانزياحات اللغويّة في الكتابة الروائية الحديثة على الخصوص، حيث يتيح هذا الانزياح على استيعاب مختلف جوانب الحدث، فالوقفة الوصفية هي " **توقف أمام شيئ أو عرض يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه**[4] "، وهذا ما يجعل من الوصف هنا وحدة نوعية Unité Spécifique أين نحس بنبض الحركة الداخلية، وذلك انطلاقا من الطاقة الدلاليّة التي تمنحها الوقفة نفسها، وحتى يتضح المفهوم نعرض مثالا يصف فيه الراوي مدينة المسيردا يقول" **في هذه البلدة التي ينبت فيها الخوف مع الرغيف وتحزن شمسها وراء الغيوم الثقيلة الموت والحياة وجهان بنمط واحد من الخلق انها البلدة التي تنام على أطراف الحدود في الحروب هي أول من يدهس وآخر من يتذكره المؤرخون**[5] "، فمع وقفات الوصف الخاصة بالبلدة (الخوف، الشمس الغائمة، الموت والحياة، الحروب) تتزايد وتيرة السرد لنحسّ بها نبضا داخليا يتلبس بالوصف ذاته. كما نلاحظ هذا وبشكل جلي في قوله"**ارتعدت الشعيرات الصغيرة التي تحيط بساحة السوق الشعبية تناهى إلى مسمعه وهو يقطع رحبة الحمير والبغال صوت الزنك وهو يصطك على الأسطح التي ينط عليها الأطفال يوميا كالأرانب الصغيرة علت في الفضاءات العليا أوراق الصحف القديمة وكراريس الأطفال المدرسية المهملة والأعشاب اليابسة وبقايا السجائر**

---

[1] المرجع نفسه. ص 77.

[2] المرجع السابق. ص 85.

[3] لحميداني حميد، بنية النص السردي. ص 77 .

[4] البحراوي حسين، بنية الشكل الروائي. ص 175.

[5] الأعرج واسيني، نوار اللوز. ص 19.

العتيقة ونفايات الأطفال التي يبست تحت ظلال البيوتات الواطئة التي تصلها الشمس متأخرة [1]". فمثل هذا الوصف المتحرك لا يشير إلى المرجع الزمني البتة، وإنما تحاول هذه الفترة أن تجعله متوفرا بصورة يُحس به داخليا، وهذا الإحساس هو الذي يجعلنا نعتقد أننا نمتلك النص زمنيا وهذا ما يفسر بدوره تصدع السرد داخل المتن الحكائي .

وكخلاصة لبنية الأنساق الزمنية في الحركة السردية لهذا المتن الروائي نلخص إلى أن تقنيتا الخلاصة والحذف ترد في الرواية كلما تعددت الأحداث الخارجية، بينما يأتي المشهد والوقفة كلما أطلقت الشخصيات لمخيلتها العنان وكشف عن مشاعرها وأجوائها الداخلية.

2- النظام L'ordre والأنساق السرديّة :

تقوم دراسة النظام الزمني في رواية "نوار اللوز" على المقارنة بين ترتيب أحداثها وترتيب هذه الأحداث في الحكاية، ثم حصر مجمل الخروقات التي تتم داخل متن الحكاية وتصنيفها بحسب نوعي السرد (الاستذكاري، والاستشراقي) وكيف انفتحت هاتين الحركتين على دلالات الرواية الفكرية والجماليّة بشكل عام وعلى تيمة الجنس بشكل أدق. وسيقدم لنا الجدول اللاحق مقارنة بين الزمنين من حيث التعاقب والتداخل اعتمادًا على الأحداث البارزة في الرواية، وقد أعطيناها أرقاما حسب الحدث الطبيعي.

الرقم	الأحداث في الزمن السردي	الرقم	الأحداث في الزمن الطبيعي	الملاحظة
01	نهوض صالح باكرا وتداعياته حول زوجته المسيردية ولونجا التي لم يعد يراها بعد حادثة التبن وأسرته التي طحنها الفقر والمرض والموت.	11	تذكر رحلة التهريب التي قضاها صالح مع العربي وتقاسمهما الواقع المّر الذي يشهد عليه ملف صالح الذي خلقته فرنسا، كذا حديثه عن الثورة الجزائرية المظفرة.	استرجاع
02	خروج صالح صباحا مع لزرق إلى السوق واعتراض لونجا طريقه قصد ابتياع أغراض لها.	20	حديث صالح عن طفولته المجروحة وأمّه الطيبة وأحداث حياتهما القاسيّة	استباق
03	وصول صالح إلى السوق وحديثه مع حماد.	05	تذكر صالح موت ابنه ليلة الولادة مع زوجته بينما النمس يحتجزه مع العربي لاستنطاقهما	استباق
04	قدوم الديوانة قصد التفتيش	07	حديث صالح عن لونجا وحلمه المفقود مع صورة المسيردية في مستشفى الغزوات.	استباق

[1] المرجع نفسه. ص 32

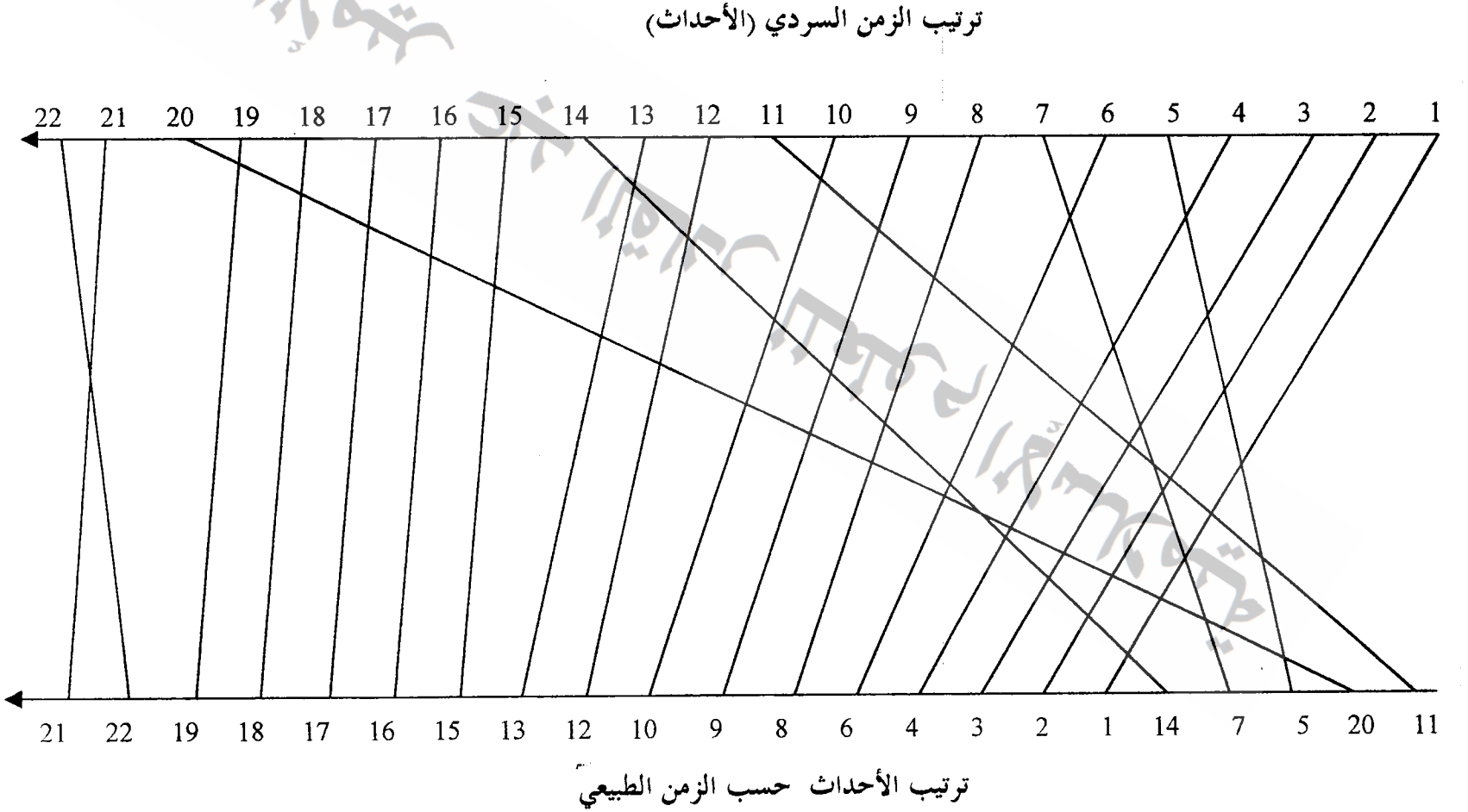
الرقم	الأحداث في الزمن السردي	الرقم	الأحداث في الزمن الطبيعي	الملاحظة
05	تذكر صالح موت ابنه ليلة الولادة مع زوجته بينما النمس يحتجزه مع العربي لاستنطاقهما	14	استعادة صالح الحديث عن ذريته المفقودة ومشهد وفاة زوجته وابنه	استرجاع
06	ذهاب صالح إلى سيدي بلعباس ومنه إلى فلاج اللفت.	01	نهوض صالح باكرا وتداعياته حول زوجته المسيردية ولونجا التي لم يعد يراها بعد حادثة التبن وأسرته التي طحنها الفقر والمرض والموت.	استباق
07	حديث صالح عن لونجا وحلمه المفقود مع صورة المسيردية في مستشفى الغزوات.	02	خروج صالح صباحا مع لزرق إلى السوق واعتراض لونجا طريقه قصد ابتياع أغراض لها.	استباق
08	استعادة صالح صورة طيطما وحالة ابنتيها الهجالتين.	03	وصول صالح إلى السوق وحديثه مع حماد.	استرجاع
09	الذهاب إلى الماخور واعتزامه على عدم العودة لأنّ الحاجة طيطما ستتزوج قريبا.	04	قدوم الديوانة قصد التفتيش.	استباق
10	الاتجاه صوب رحبة الكار قصد العودة إلى المسيردا وفي الحافلة تلقى أخبار إصابة العربي لى الحدود.	06	ذهاب صالح إلى سيدي بلعباس ومنه إلى فلاج اللفت.	استباق.
11	تذكر رحلة التهريب التي قضاها صالح مع العربي وتقاسمهما الواقع المّر الذي يشهد عليه ملف صالح الذي خلفته فرنسا كذا حديثه عن الثورة الجزائرية المظفرة.	08	استعادة صالح صورة طيطما وحالة ابنتيها الهجالتين.	استرجاع
12	حضور صالح جنازة العربي.	09	الذهاب إلى الماخور واعتزامه على عدم العودة لأنّ الحاجة طيطما ستتزوج قريبا.	استباق
13	زيارة صالح المقهى وعراكه مع ياسين.	10	الاتجاه صوب رحبة الكار قصد العودة إلى المسيردا وفي الحافلة تلقى أخبار إصابة العربي لى الحدود.	استباق
14	استعادة صالح الحديث عن ذريته المفقودة ومشهد وفاة زوجته وابنه	12	حضور صالح جنازة العربي.	استرجاع
15	مجيئ لونجا إلى صالح قصد الاطمئنان على جراحه وتقاسمه ليلتها العشاء والفراش.	13	زيارة صالح المقهى وعراكه مع ياسين.	استباق

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الرقم	الأحداث في الزمن السردي	الرقم	الأحداث في الزمن الطبيعي	الملاحظة
16	ذهاب صالح إلى دار البلديّة قصد التأكد من أن اسمه مقيد ضمن قائمة المستفيدين من الثورة الزراعيّة.	15	مجيئ لونجا إلى صالح قصد الاطمئنان على جراحه وتقاسمه ليلتها العشاء والفراش.	استباق
17	غياب صالح المفاجئ فور خروجه من البلديّة محطم المشاعر.	16	ذهاب صالح إلى دار البلديّة قصد التأكد من أن اسمه مقيد ضمن قائمة المستفيدين من الثورة الزراعيّة.	استباق
18	عودة صالح ليلا إلى بيت لونجا وإصابة لزرق من طرف الديوانة.	17	غياب صالح المفاجئ فور خروجه من البلديّة محطم المشاعر.	استباق
19	إخبار لونجا أنها حامل من صالح واعتزام هذا الأخير الزواج بها كما قررت بدورها العمل بجانبه مع عمال السّد.	18	عودة صالح ليلا إلى بيت لونجا وإصابة لزرق من طرف الديوانة.	استباق
20	حديث صالح عن طفولته المجروحة وأمه الطيبة مع أحداث حياتهما القاسيّة	19	إخبار لونجا أنها حامل من صالح واعتزام هذا الأخير الزواج بها كما قررت بدورها العمل بجانبه مع عمال السّد.	استرجاع
21	اعتزام صالح على فضح الإقطاعيين فور خروجه من السجن بمن فيهم النمس والسبايبي رأس الغول.	22	مجيء الديوانة وأخذ صالح إلى السجن	استباق
22	مجيء الديوانة وأخذ صالح إلى السجن	21	اعتزام صالح على فضح الإقطاعيين فور خروجه من السجن بمن فيهم النمس والسبايبي رأس الغول.	استباق

واستقراء لهذا الجدول يمكننا وضع مخطط توضيحي يقارن ترتيب الزمن السردي وترتيب الزمن الطبيعي:

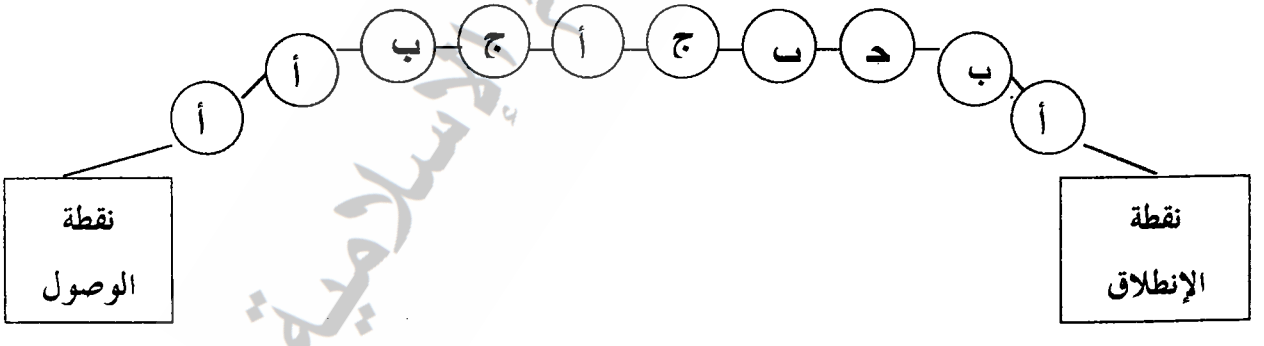
جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية


ترتيب الزمن السردي (الأحداث)
22 21 20 19 18 17 16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
21 22 19 18 17 16 15 13 12 10 9 8 6 4 3 2 1 14 7 5 20 11
ترتيب الأحداث حسب الزمن الطبيعي

إنّ نظام سرد الأحداث في رواية " نوار اللوز " يتراوح في معظمه بين مفارقتي الاستباق والاستذكار كما هو مثبت في المخطط السابق، وذلك لأن الرؤية السردية في المتن الحكائي لم يتكفل بها راوٍ واحد يسكن خارج الأحداث يقوم بتأطيرها وسردها، بل يصدر الحكي بشخوص أخرى بما فيهم الراوي تتعدد أصواتهم اللغويّة بتعدد تموقعهم داخل الحكي من جهة، وبتعدد وجهات نظرهم وإيديولوجياتهم من جهة أخرى مما يعطي للرواية طابع الحواريّة أكثر منه طابع المناجاتية، وسنحاول فيما يلي تحليل هذه المفارقات السردية (الاسترجاع، الاستباق) متتبعين أثرها في الرواية بما يخدم الموضوع المحدّد للدراسة.

2-1 السرد الاستذكاري (الاسترجاع):

يبدو السرد الاستذكاري كخاصيّة حكائية في المقام الأول، تنشأ مع الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي، وتطور بتطورها، ثم انتقل عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة، وأصبح يمثل عمودا هاما في بنائها، ويأتي هذا الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق الاستذكارات تلبيّة لبواعث جماليّة في النص الروائي من جهة، وإعادة مساءلة ومحاكمة هذا الماضي من جهة أخرى. كما يعمل على سدّ الفجوات التي يخلفها السرد وراءه "**سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصيّة جديدة دخلت عالم القصة، أو بإطلاعنا على حاضر شخصيّة اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد**[1] "، كما يمكن نعت السرد الاستذكاري بظاهرة التواتر التي تتسم بها الرواية الحديثة والتي تعني فيما تعنيه، أن تروي في المتن الحكائي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، فعملية السرد هنا تركز على قصة أو حادثة وتعمد إلى تكثيفها بسلسلة من الأبحاث والصور، كما تتناول تفاصيلها الدقيقة وتكثف من أبعادها الدلاليّة، وهذا ما يستدعي خرق النص بصورة ملفتة للانتباه، كما نلاحظ هذا في الرواية من خلال القصص التالي (وفاة المسيردية، حادثة التبن، رحلة التهريب مع العربي واعتراض النمس لهما)، ويمكن أن نرى ذلك في المخطط التالي:



فـ (أ) يمثل حادثة وفاة المسيردية في مستشفى الغزوات و(ب) تمثل حادثة التبن التي جمعت صالح مع لونجا و(ج) تمثل رحلة التهريب التي خاضها صالح مع العربي فيقعان تحت رحمة النمس رئيس الديوانيّة واستنطاق هذا الأخير لهما بينما زوجة صالح تموت مع ابنها اثر الولادة...فإرجاعات المواضع الثلاث يتم أثناء كل فصل من فصول الرواية وهذا من خلال الاستذكار عن طريق الوصف الذي يتكدس بعضه فوق بعض ابتغاء تقييد العنصر الواحد من جهات

---

[1] البحراوي حسين، بنية الشكل الروائي. ص 122/121

متكاثرة والذي يهدف إلى عملية تفكيك العناصر والبنى الفكريّة والثقافيّة رغبة في الاغتناء بالتفاصيل الوفيرة والغنيّة بالأبعاد الذاتية. عندما يعود صالح من سيدي بلعباس في الحافلة يلتقي مع موح الكتاتبي والطويل، ليخبراه بأنّ العربي ضرب في الحدود برصاص الديوانة، وينقله هذا الحدث فور سماعه إلى " **أتعس وأجمل أيامنا كان يوم النمس التافه الذي حرمني من حنان الأبوة** [1]" إلى الأغاني الجميلة التي استمتعا بها سوية. " **آه يا بابا صالح غنّ لنا عن لونجا، – اتركنا من لونجا ليس هذا وقتها، –والله يا بابا صالح أنت مقصر اسمع هذه، اسمع اعطيني وذلك،– آنارك أبو نارين أي نارك ما تطفاش، آلسمر كحل العين، أي قطع خبرك ماجاش** [2]" إلى إصرارهما على مواصلة درب التهريب وتخطي جميع الصعاب " **رفع عقيرته عاليا كان صوته جميلا يدعو إلى دهشة غريبة لم تعد في تلك اللحظة بالذات تهمنا أصوات الجمارك وهي تصبح " قف...قف أطلق النار ...يلعن أمك ...قف لا تقف ...اجر وقل ماجريت فقد تحوّل الليل المخيف إلى لحظة جميلة لا تقهرها هذه الأصوات** [3]". تمثل المقاطع السابقة قدرة الرواية على استيعاب حجم الاسترجاعات الواردة في النص، وذلك عن طريق ما يسمى بالمحفزات Motivation حيث ينتج صوت العربي أو صوته في الغناء مجالا واسعا لتحريك الذاكرة وتنشيطها وبعثها على استحضار الغائب، كما قد تمنح قدرة باطنيّة كامنة في مواجهة الحاضر وقهر وإلغاء إمكانيّة سلطته وسيطرته.

كما قد تشفع مدلولات هذه الحركات الإرجاعيّة حماقات الحاضر وتفاهاته، فصالح يقرن دائما وقائع لقاءه مع لونجا بقصة المسيردية ووفاة أولاده الذكور منها يقول " **آه يا المسيردية ...علمّتني الزواج ودفء الفراش وهاأنت تغيبين وتتركيني مثقلا بالغربة والهم وتعاسة الجري ليلا والترابندو ...وقبل أن يفتح قنينة (الروج) الجديدة خيل له أنه سمع حركة الباب وغزغزته ...رفع عينيه المثقلتين بالعياء والدمع المتكلس بانت له فجأة لونجا منتصبة عند الباب بجسد مرمري طويل** [4]". كما يمكننا تلمس الإرجاعات الداخلية في النص إلى حدود الزمن المنصرم الذي يمتد إلى التاريخ المطلق واللامحدود، إلى هجرات بني هلال من المشرق إلى المغرب، ووقائع هذه الرحلة وما تخللها من حروب وانتصارات وهزائم، بالإضافة إلى الأحداث الأسطوريّة المرتبطة بشخوص السيرة الهلاليّة كأبي زيد الهلالي والجازية والأمير حسن بن سرحان وهذا " **لإبراز الوضع الستاتيكي الذي لم يتغير وضعه بين الأمس واليوم، فالجوع والحرب والقهر قيم سلبيّة أفرزها الزمن المنصرم زمن بني هلال وهي أيضا قيم تتكرر اليوم في زمن الجزائر المعاصرة** [5]"، وهذا يعني أن الاستدعاء لم يقصد بالدرجة الأولى السيرة الهلاليّة بملابساتها ومواقيتها وإنما يقصد فيه الراوي إعطاء مضمونا جديدا يتولد داخل مختلف السياقات النصيّة الجديدة لمعارضة الواقعة التاريخيّة وتجاوز سياقها التاريخي المعروف، وعلى سبيل المثال التعارض والتزامن الواقع تاريخيا بين ذياب الزغبي وأبي زيد الهلالي والمثبت نصيبا في الرواية، وبين معركة أخرى تدور أحداثها في واقع الحدث بين صالح وياسين، وأما أهم المحطات الاستذكاريّة التي وردت في مادة الحكي هي على النحو التالي:

---

[1] الأعرج واسيني، نوار اللوز. ص 76.

[2] المرجع نفسه. ص 80.

[3] المرجع نفسه. ص 80.

[4] المرجع نفسه. ص 133/131

[5] ليندة حزاب، تناص التراث الشعبي في الرواية العربية الجزائرية. ص 269.

- أحداث الثورة الجزائرية المظفرة .
- طفولة صالح المجروحة وحياته الأسرية.
- حادثة التبن مع لونجا.

2-1-1 أحداث الثورة الجزائرية المظفرة :

تعد الثورة الجزائرية الكبرى الحدث المرجعي الهام الذي يحيلنا عليه البطل، وذلك عندما يفتح النمس تحقيقا مع الصالح والعربي لحظة الإمساك بهما، وأثناء عملية مرور الحوار يذهب الصالح بفكره إلى الثورة الجزائرية، وهو استرجاع بعيد المدى يبعد زمنيا عن زمن الخطاب بما يقارب الثلاثون عامًا، حيث يتذكر الاستجوابات التي كان يمارسها الاستعمار مع أبناء الشعب يقول صالح " **إيه الله يرحم الشهداء، أنتم السابقون ونحن اللاحقون** ...**إيه كانوا رجالا بالفعل إنها اللحظة التي كنا نقف فيها للاستجواب، وراء مكتب المستعمر** ...**وحق محمّد يا النمس إنها نفس اللحظة، هكذا جروني من قمم الجبال**...**وأجبروني على تقيؤ الأخبار وهربت وظلوا طوال حياتهم يبحثون عني ويبدو أن العملية ما تزال مستمرة** [1]"، وهذا يعني أن واقع الصالح لم يتغير بل تجذر، واستمر خصوصا عند ربط الصوّر الفعلية الحاضرة بصوّر ذهنية ماضية، تبيّن هشاشة البنيّة السياسية والاقتصاديّة وتفضح أمرها. كما يأتي هذا الاسترجاع المرأة التي تعكس تركيبة المجتمع في الرواية المبني على طرفي نقيض، يمثل أحد أطرافها فئة حاكمة اغتنت من الثورة الجزائرية وورثت عنها المال والسلطة، والتي تدخل في علاقة ضديّة مع الفئة المحكومة والمستقلة والممثلة في (صالح...العربي ...لونجا...) بالرغم من كونها تبنت الفعل الثوري قلبا وقالبا. ففي ذهاب الصالح إلى البلديّة قصد البحث عن عمل يشرّف زواجه بلونجا ينتبه إلى جدار غرفة الرئيس ليجد صورة لنابليون منقوشة على الحائط من زمن فرنسا فيعلق قائلا "**إيه يا زمن رايح وزمن جاي**...**يا سيدي ماذا تغير بيار راح وموح جاء** [2]"، وعندما يطلب تسجيله ضمن قائمة المستفيدين من الثورة الزراعية يخاطبه الميلود ولد السي لخضر قائلا " **سمحوا لك بالتسجيل في قائمة عمّال السّد لكن الثورة الزراعية قالوا - إيه كمّل ماذا قالوا - قالوا أنّ ماضيك يكتنفه الغموض وقد وصلتني نسخة مصورة من ملفك القديم - من وقت فرنسا؟ - أي نعم ومكتوب عليها** ... Element Dangereux **عنصر خطير** [3]" فدار البلديّة هنا والتي يقوم وجودها على أساس كونها تمثل الوجه الرسمي لعلاقة الحاكم بالمحكوم "**لا تقوم بدورها باعتبارها مكانا متفتحا عامًا يقصده جميع النا،س وإنما هي مكان منحاز لمصلحة فئة متسلطة غير تلك الفئة التي تطرح قضيتها** ...**كما تمثل حيزا للصراع بين أولئك الذين ظلوا أوفياء لعهد الشهداء** ...**وأولئك الذين خانوا هذا العهد** [4]"، وفي تعاملها مع صالح تمثل بقايا الاستعمار وترمز إلى وجه من وجوه الخيانة في الواقع الحالي، والمكان الشاهد على حدوث الزيف واغتصاب حق الفقراء المظلومين ألين تتحدث عنهم الرواية وتطرح قضيتهم مما يعمق مأساة صالح ويعتزم الغياب فجأة دون سابق إنذار .

---

[1] الأعرج واسيني، نوار اللوز. ص 85 .

[2] المرجع نفسه.ص 145

[3] المرجع نفسه. ص 149/150 .

[4] بورايو عبد الحميد، منطق السرد. ص 148.

2-1-2 طفولة صالح المجروحة وحياته الأسريّة:

يتعلق السرد الاستذكاري هنا بالذاكرة الفردية المتعلقة بالحياة الشخصيّة لصالح، فهي ذاكرة تتراكم فيها ذكريات الطفولة البعيدة المثخنة بمشاعر الألم والمعاناة، وهو إحساس بدوره ينسحب على الزمن الحاضر بكل مآسيه " **أتذكر أمي التي ورثت أحزان أبي وقبيلتها، وكيف كانت تطبخ لنا قوائم الدجاج وعظام الأغنام التي كانت تلتقطها من أفواه الكلاب، ومن تحت أرجل الجزارين. تغليها في الماء وحين يدخل الجوع والبرد عيوننا تقدمها لنا وتوهمنا بأننا نأكل لحما، تفسخ من كثرة الحرارة مع البطاطا والجزر واللفت** [1]". كما تشترك معاناة صالح بمعاناة غيره تعضيدا لمأساويّة الماضي وقساوة ذكرياته، فهذا حميد القهواجي لما اشتد الجوع بأولاده اضطر إلى إطعامهم من لحم الكلاب " **ويحكي بغصّة في الصدر أنها صبيحة أحد الأعياد وجد نفسه مجبرا على ذبح كلبه وطبخه...كانت أيام الحرب قد أرهقته وكان يعز عليه أن يرى أطفاله يتضورون جوعا** [2]"، وينعكس هذا الوضع على طفولته حيث تنفرد هذه الأخيرة بعدم الاستقرار والفوضى، يقول البطل " **بالله هذا الطفل يذكرني بطفولتي الجائعة التي احترقت في الأحياء الشعبيّة ووراء البقرات على قمم الجبال، عين البقرة وزندل والكواتين السواء خضعت كآلاف الخلق لعملية بناء مشوهة أو على الأقل لم تتم بالشكل المطلوب، وأنا الآن طبعا أدفع ثمن هذه العمليّة غير المكتملة** [3]". فهذا المشهد وإن عبر عن حركة سياسية واقتصاديّة لم تقدم و لم تحرك ساكنا بل بقيت تدور في النقطة نفسها، فإنّه في الوقت ذاته تمهيدا لما سيأتي من حركة اضطهاد وتشرد مستمرة تخص زواج العربي ومُوت أولاده وما يعكس هذا عليه من غربة يمتصها جسد لونجا فيما بعد تفارقهما.

كما يركز الراوي من خلال إرجاعات الحياة البطل الزوجيّة على تكثيف قيم الموت والعقم عن طريق موت الأولاد والزوجة وانتهاء حياة صالح كما بدأ، يقول " **ابك يا الصالح الزوفري، ابك يا شعلة الليل والنهار التي لا تنطفئ ...فالمسيردية الطيبة تستحق أن يذرف عليها المرء دموع الحرقة ...حين بدأ بطنها بالانتفاخ تحول كل من فيها إلى ذرات من الفرح لكن الفرحة سرعان ما قتلت، في المرة الأولى ولد الطفل في شهره السادس، كان متعجلا على الموت، في المرة الثانيّة ولد بسبعة أصابع ولم يعمر طويلا ...مع الطفل الثالث...ولدتها بعملية قيصرية، قال الطبيب وقتها أنّ التشوه راجع إلى مشكلة عناصر دمنا المتشابهة** [4]" ومع الطفل الرابع يكون صالح محجوزا عند النمس مع العربي يستنطقهما بشأن التهريب، بينما المسيردية تموت في مستشفى الغزوات يقول صالح " **في اللحظة نفسها كانت زوجتي في سبيطار الغزوات وأصابع إبني تتلاعب بها قطط الحارات الشعبية التي انتفخت من بقاياه ومن نفايات الأسواق الشعبية، آه يا ابن الزانية إني أحملك وفاة ابني الوحيد يا النمس يا كلب الخلاء** [5]". وتحت حافز هذه الإرجاعات يكون صالح قد تأهب فعليا لخوض تجربة جنسية جديدة حتى ولو كانت خارج إطار الزواج، يبحث من خلالها على وثوقية ما تفند مزاعم سيدي علي التوتاني وتعطي للحياة معنى آخر،

---

[1] الأعرج واسيني، نوار اللوز. ص 16 .

[2] المرجع نفسه. ص 109.

[3] المرجع نفسه. ص 78 .

[4] المرجع نفسه. ص 130 .

[5] المرجع نفسه. ص 84/83.

وجاءت لونجا لتسد هذا الفراغ ويتحول هذا الإرجاع إلى استشراف للغد الذي تبشر به ولادة نوار اللوز العالق في الأشجار.

2-1-3 حادثة التبن مع لونجا:

تمثل حادثة التبن جزء من الفضاء الذي يصوّر الحياة في نبضها وسيرورتها، والتي تحقق للشخصيّة وجودها معلنة من خلاله بكل قوة انتمائها إلى هذا العالم ومحققة بذلك رغبة التواصل، لأنّ رغبة التواصل لا تتحقق إلا عن طريق إشباع الطاقة البيولوجيّة (العاطفية والجسميّة). وتأتي حادثة التبن كبديل يعطي لحياة البطل القاسية والتي تنزع نحو الاستنفار والتحسر على وجود هذا الجوّ، يقول صالح " **تحسست التبن، بدا لي دافئا أكثر من فراشي الذي أتوسده كل ليلة، تحركت بداخلي بقايا الشبق المتكلس فجأة وجدتك تموتين كقطة صغيرة تحت ثقلي**[1] "، فالفراش هنا يتحرك من زمن حدوث الفعل فيه عن طريق عمل الذاكرة تحت ضغط من المكبوتات إلى ساحة الشعور، ومن معطى ثابت إلى بديل متحرك يمثل حالة فرادة البطل وانعزاله وميله اللامحدود إلى الخمر رغبة منه في نسيان ما يحيط به. وحتى يعطي الكاتب لفعل الجنس طابعا مقدسا يربط هذا الإرجاع في كل مرة باستدعاء شخصيات من وقائع السيرة الهلاليّة في شكل تناصات متتالية (لونجا/الجازية)، حتى ليصعب أحيانا التمييز بينهما كقوله " **عليك وعلى الله يا الجازية، أنت أردت وأنا لم أرفض المسؤوليّة نتحملها مع بعض لن أكون الملك البرمكي حتى اشتغل ضعفك لأفرض عليك جثتي...وأنت جميلة يا لونجا لن أجبرك على معانقتي إذا لم تكن الرغبة نابعة من أعماقك ولن أقول لك يا الجازية مثل ما قال لك أبو الجود وزير البرمكي إلعبي برأس السلطان، تدلعي عليه وإذا وقع في حبك أجهزي عليه وتزوجيني** [2]". فالبطل هنا يعمد إلى إرباك السياق باستبدال مواقع الشخصيتين الجازية مكان لونجا، وهذا بهدف إلى خلق حالة من الالتباس والتداخل بين الشخصيتين المرجعية والشخصيّة الواقعية، وإعطاء فعل الجنس طابعا ميثولوجيا مقدسا. وكذلك لما يمكن أن ينتجه هذا الجمع بين الشخصيتين في توليد دلالات الخصب والإنجاب، فإذا كانت الجازية قد نجحت في جمع شتات قومها وإعادة بعثهم من جديد للثأر لأخيها وتشريف قبيلتها بدم الزناتي خليفة، فإنّ لونجا بدورها قد تعهدت بالإنجاب من صالح آخر سلالة بني عامر " **سأكون الجازية التي يحلم بوجهها دائما وسأعيد نبتة فقراء بني هلال إلى الحياة** [3]". فلونجا بكتابة هذه المضامين والإيحاءات نموذجا أعلى في الشجاعة والقوة التي لا تقهر " **أنا مندهش من هذه المادة الصلبة التي صنعت منها ؟؟؟ قلبك حائط ضخم لا تقوضه عوارض الأيام** [4]".

تتكرر حادثة التبن في متن الرواية عبر كل الفصول تقريبا مع كونها حدثا ماضويا سبق أحداث القصة بيوم وليلة، وهذا لما تتضمنه من دلالات يرتكز عليها فعل الحكي داخل المتن ذاته، فالذي يدفع صالح إلى توعد النمس بيوم جديد تنتهي فيه الأسطورة وتدفعه كذلك برغبة ملحة للبحث عن العمل قصد تصحيح أوضاع حياته وكذلك اعتزامه على مغادرة فلاج اللفت والحاجة طيطما إلى لارجعة هي لونجا وما جمعه معها من لقاءات عابرة كشفت ميولات الشخصيّة – البطل – ونزوعها نحو الألفية والسعادة، يقول صالح مخاطبا لونجا في صورة

---

[1] المرجع السابق. ص 22.

[2] المرجع نفسه. ص 112/111 .

[3] المرجع نفسه. ص 177 .

[4] المرجع نفسه. ص 210 .

الجارية " **هذه المرة سأكون مثلك، بقدر ما يقسون علي أزداد تصلبا وقوة حتى ينور اللّوز وتعرفين أن اللوز حين ينور يكون الربيع قد فتح عينيه** [1]"

2-2 السرد الاستشراقي (الاستباق) :

يعني السرد الاستشرافي كل الإشارات الزمنية التي تعرض أحداثا لم يطلها التحقيق بعد، وهي مجرد تطلعات سابقة لأوانها تجعل المتلقي في حالة انتظار وتطلع لما سيحدث[2] وتأتي داخل المتن الحكائي لسد الثغرات التي يمكن أن تحدث أثناء السرد، رغبة في الاستفادة من تفاصيلها وجزيئاتها مرة أخرى، كما قد يأتي لإبراز نوايا الشخصيّة في مستقبل السرد وذلك عند تحريرها على مستوى النشاط الذهني والفعلي وإدخالها في علاقات تواصل تحيل على فهم عمق الشخصيّة.

وتعتبر التطلعات Anticipation والاستشرافات الزمنيّة Prolepses temporelle عصب السرد الاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل، ولعل أبرز خصائصه هي كون " **المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينيّة** [3]"، لأنّه إذا لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس حدثا وذلك لانعدام ما يؤكد حصوله، وحسب رأي جيرار جينيت فإنّ الاستعمال الكمي للاستشرافات أقل تواتر في السرد من الاستذكارات وأنّ " **الرواية بضمير المتكلم هي الأنسب لقيام التطلعات، لأنّها لا تسمح للراوي بالتلميح إلى المستقبل** [4]". وينقسم السرد الاستشرافي إلى قسمين :

- الاستشراف كتمهيد :Amorce

-الاستشراف كإعلان :Annonce

2-2-1 الاستشراف كتمهيد :

يكون الاستشراف تمهيديا حين يقدم لنا أشياء متوقعة الحدوث، سواء تحقق حدوثها أو لم يتحقق فهي إذن "**مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في عالم الحكي** [5]". وقد يأخذ هذا التطلع على حد تعبير حسين البحراوي صبغة مجرّدة تقوم بها الشخصيّة لمستقبلها الخاص، تكون حينها المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه. ومن أمثلة هذا النوع من الاستشراف في الرواية عزم صالح على الزواج من لونجا فور انتهاء التحقيق، يقول " **بمجرد الانتهاء من التحقيق سألتحق بشغلي...سيشفي لزرق، وسنخرج مع بعض إلى البراري سنتزوج أمام القاضي وجميع خلق الله الطيبين نمارس الجنس بحريّة، فالجنس حالة روحيّة أكثر منها خالة جسدية، ستعملين أنت كذلك فالأشغال في البراج كثيرة، ومسؤولي الشركات الأجنبيّة لا يبحثون إلا على اليد العاملة الرخيصة** [6]".

---

[1] المرجع نفسه. ص 218 .

[2] Genette gerard : figure III. page 82.

[3] البحراوي حسين، بنية الشكل الروائي. ص 132 .

[4] Genette gerard : figure III. page 104/105.

[5] البحراوي حسين، بنية الشكل الروائي. ص 133 .

[6] الأعرج واسيني، نوار اللوز. ص 211 .

فالرواية يسدل ستارها على مجيء الديوانة وأخذ البطل إلى السجن، ليظل هذا الحلم عالقا في ذهن صالح، تنتظر لونجا تحقيقه فور رجوعه، وهي لهذا تسلمه جسدها وتعيش معه لحظات حب آثمة آملة أن تعيشها بعد ذلك مع هذه التطلعات وتطهرها، ولا ندري إلى أي حد تبتعد هذه التطلعات من التمهيدات الكاذبة Fausses annonces التي يلجأ إليها الكتاب عادة كلما أرادوا تضليل القارئ أو رغبة في تمويه خطته السرديّة أو تبرير لحدث تقوم به الشخصيات في بداية الحكي .

ولكي يكسب هذا الاستشراف شيئا من الوثوقيّة حيال القاريء يستمر الكاتب بربطه بمناصات خارجيّة تربط بين لونجا والجازية على أساس أن النص المرجعي محكوم النهاية وعلى الثاني أن يأخذ منحاه ويحقق نصره مثل الأول، يقول صالح " **بينك وبين الجازية يا القبايلية شبه الدم والنجوم المشتعلة وسط هذه الأحراش، عليك أن تبقي، سيعود صالح حتما ذات فجر، مسيردا قاسية ولكن عليك أن تتعلمي الصبر...لا تتحولي إلى نوفلة أخت ذياب الزغبي من حيث لا تدرين** [1]". كما نلمس الاستشراق كتمهيد في اعتزام صالح على مواجهة هذه الفئة الباغية التي يمثل رأسها النمس وتدعمها الحكومة، حتى ولو كلفه ذلك غاليا " **سيفاجئونني فجرا، سيأخذون كل شيء، وحق محمد ...سأثير كل المعادن المتجمدة في أدمغتهم، سأعيد الكرّة، وليغرقوا مثل الحرباء المنتفخة، سأقتل إذا دعيت للقتل، سأقتل النفس العزيزة...لا نبدأ لكن سندافع عن الرغيف وعن أنفسنا بشراسة القطط والنمور، على الحكومة أن لا تغمض عينا وتفتح عينا كالديك المريض** [2]". ففي هذا المقطع يحذف حرف "السّين" نوايا البطل الفعليّة التي يعتزم القيام بها وتنتهي الرواية وتبقى مجرد استباق زمني يلخص فراسة البطل لا غير .

2-2-2 الاستشراف كإعلان Annonce :

يقوم الاستشراف بوظيفة الإعلان عندما يخبرنا صراحة عن أحداث سيشهدها السرد بكل وضوح وتأكيد في وقت لاحق، ويأتي دور الإعلانات في "**خلق حالـــة انتظـــار في ذهن القارئ، هذا الانتظار الذي يحسم فيه بسرعـــة** [3]". ومن النماذج التي نحصل عليها في المتن المدروس ما يلي :

- توقع البطل مواجهة الجمارك في الحدود.
- توقع زيارة لونجا له ليلا في صورة الجازيّة.

ففي غياب الصالح المفاجئ وعلى الحدود ليلا يتوقف فجأة حصانه لزرق رافعا أذنيه بدقة واستقامة خارقة، ليسمح بخيال البطل لاستشراف ما هو آت، " **يقول الهلاليون القدامى والمجربون الذين طحنتهم الدنيا وأكلت أحلامهم المسافات الليليّة ...أنّ آذان الدواب إذا ارتفعت باستقامة وبشكل فجائي ضع البندقيّة بينها واضغط على الزناد، أقسم بمحمد وأصحابه أنك ستصيب هدفك حتما، المؤكد أن الذي في يتمرس طريقي ليس إلا النمس أو أحد كلابه...مع أنه من المفروض في مثل هذه الحالة مختبئ كالدب** [4]"، وبعدها تصدق نبوءة صالح عندما ينهال عليه وابل الرصاص يجرح الحصان، " **أنّا متأكد أنهم مدججون بالأسلحة ...النمس أنا متأكد من**

---

[1] المرجع السابق. ص 175.

[2] المرجع نفسه. ص 191.

[3] البحراوي حسين، بنية الشكل الروائي. ص 137 .

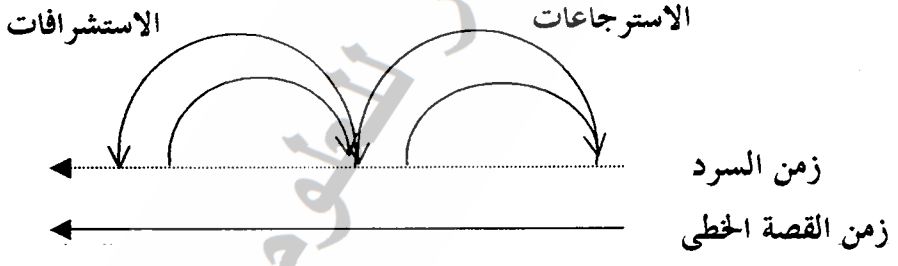
[4] الأعرج واسيني، نوار اللوز. ص 189.

صوته، ومن كلماته البذيئة [1]"، وفور رجوعه من مقهى حميد القهواجي بعد العراك الذي دار بينه وبين ياسين وخلّف جرحا غائرا في ذراعه الأيمن، يرجع إلى بيته مثقلا بهموم الزمن الذي خلف هؤلاء، ويتوقع بالفعل مع هبوب الريح بعنف مجيء الجازية لتواسيه في صورة لونجا كما تعوّد "**قبل أن يفتح قنينة "الروج" الجديدة خُيل له أنه سمع حركة الباب وغزغزته، ظنها في البداية وهما من أوهام الخمرة، لكن الصوت تكرر من جديد، هه ربما كانت الجازية** [2]"، وفي برهة زمن قصير "**رفع عينيه المثقلتين بالعياء والدمع المتكلس والدخان، بانت له لونجا منتصبة عند الباب بجسد مرمري طويل** [3] ".

وانطلاقا من تحليل بنية الزمن في رواية " نوار اللوز " نخلص إلى مجموعة من النتائج نورد أهمها فيما يلي :

- اتسم الزمن السردي داخل المتن الروائي بنوع من التناوب بين الاستباق والاسترجاع، مشكلا في ذلك حلقة في نظام الأنساق الزمنية، ننتهي نحن إلى الشعور بحالة من التوتر الذهني، ففي الرواية " **علينا أن ننتقل دفعة واحدة من الحياة إلى المغامرة، من اللامبالاة إلى التوتر مع إحساسنا بتلك اللسعة الغريبـــة التي تسبق اليقضة من نوم مضطرب** [4]"، ومطالبون نحن في ذلك أن نشارك البطل الذي يجد نفسه بغتة داخل قلب الأزمة آيل للسقوط وكل لحظة يترصده الموت، يهذي ويتكلم دون رابط يربطه ولا نظام ينظمه، ويأتي هذا بدوره انعكاسًا للعالم الخارجي وتمثيلا واسعا له.

- إنّ حركة الاستشراف والاستذكار تتم بديهيا نحو المستقبل ونحو الماضي، وهذا ما يشكل بعدا أفقيًا للنص، الذي يفترض وجود زمن واقعي محدد في إطار معين تنطلق منه هذه الحركات وتبتعد عنه زمنيا لتعود إليه كما يوضح المخطط التالي :



- تحققت في الرواية العناصر الأربعة من مشهد ووقفة وحذف وتلخيص، فقد اعتمد الكاتب على تبطيئ السرد على المشهد بالدرجة الأولى، وجاء المشهد فرصة لنقل اللقاءات والحوارات بين الشخوص، كما استطاعت الوقفة الوصفيّة أن تلج أعماق الشخوص الروائية وتحدد أبعادها وحضورها داخل المتن ودلالاتها المتعلقة باللذة والاستمتاع بالحياة من جهة، والدلالات المتعلقة بالحرمان والقساوة والموت من جهة أخرى، كما اعتمد الكاتب على الحذف والتلخيص اللّذان لم يكونا تجميدا للزمن ووصفا للأشياء في حالة سكون، بل كانت نوعا من الوصف الحي المتحرك.

---

[1] المرجع السابق. ص 190.

[2] المرجع نفسه. ص 132.

[3] المرجع نفسه. ص 133.

[4] ألبيريس (ر.م)، تاريخ الرواية الحديثة. تر: جورج سالم. مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت: ط3. ص 11 .

– من خلال دراستنا لعنصر الزمن في الرواية ببعديه الأفقي والعمودي وانفتاحه على موضوع الجنس، يتبين لنا أن الزمن ورد بثقل دلالي أكثر منه فيزيائي، فمن خلاله تعرفنا على عالم طبقي قاس تسوده فئة ظالمة يأتي الجنس فيها سلعة وضعية، وفئة ضعيفة يكون فيها الجنس حلما مسروقا يتمرغ وسط الرذيلة والخطيئة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثانيا: بنية الفضاء الروائي، "سيدة المقام" نموذجا.

توطئـــــة:

يعد المكان العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية بعضها ببعض، وهو أحد العناصر البنيويّة المكوّنة للنص الروائي الذي تم إنشاؤه اعتمادا على الانعكاسات السلوكيّة والذهنيّة للشخصيّة الحكائية، حيث يتم تشكيل الفضاء ليس فقط على تحديد الهندسة والوصف والامتدادات بل على امتداداتها ودلالاتها الوصفيّة والطوبوغرافيّة في خلق الحدث، حيث يمتلك الفضاء في العمل الروائي من الحس ما يجعله يدعو إلى الفعل[1].

ومع ما للمكان من أهميّة بالغة في بناء الحدث الروائي إلا أنّه لم تتحدد إلى اليوم تراكمات كافية من شأنها أن تضع حدودا منهجيّة واضحة، وفي هذا السياق يقول هنري ميتران Henri Mitterand " **لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية ولكن هناك فقط مسارات للبحث مرسومة بدقة كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة** [2]" غير أنّه من الضروري بالرغم من عدم ثبات المفاهيم وتوزع المقدمات النظريّة أن نبحث في ما يفيدنا في إدراك الفضاء الروائي والكشف عن طاقاته الشعرية والدلاليّة المنتجة من خلال توظيفه داخل المتن، لأنّ المكان يساهم في خلق المعنى داخل الروايّة ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان للتعبير عن موقف الأبطال من العالم، وهذا يعني أن المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر المكونات الحكائية، وإنما يدخل في علاقات متعددة معها (الشخصيات، الأحداث، الرؤيات السرديّة) قصد الكشف عن الإيديولوجيّة المنبثقة عن ترتيب وتركيب عناصره وفق منظور يهيئ القارئ لتقبل تصور دون سواه .

ومن هنا تأتي الصبغة الإستثنائية للمكان في الرواية، فهو ليس مكانا معتادًا كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميا ولكنّه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكوّنة للحدث الروائي وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث فإنّ مهمته الأساسيّة هي تنظيم الحدث الدرامي، وفي هذا يقول شارل غريقل" **إنّ المكان في الرواية هو خديم الدراما فالإشارة إلى المكان تدل على أنّه جرى أو سيجري به شيئ ما، فبمجرد الإشارة إلى المكان كافيّة لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث**[3] " ومن هذا المنطلق سنعرض لمختلف التصورات الممكنة في تحديد القيمة الإبلاغيّة للفضاء بمكوناته المختلفة .

ينطلق غاستون باشلار في كتابة جماليّات المكان Poetique de l'éspace من أن الأماكن التي ترتبط بمختلف مراحل حياة الإنسان المختلفة لا تقف عند حد البعد الهندسي والمعماري فحسب، بل تتعدى إلى دلالات حسيّة وجماليّة تبسط من خلالها فعل التذكر والتخيل، يقول في دراسته على أنّها " **بحث في تحديد القيمة الإنسانيّة لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به والذي يمكن الدفاع عنه، أي المكان الذي نحب، إنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى لا مباليّا** [4]" وهذا ما يبرر تركيزه المحض على دراسة أماكن الألفة دون الأماكن التي ينفر منها الإنسان، والتي بمثابة أفضية غير مرغوب فيها كونها تحد من إنسانيته وطموحه.

---

(1) Caston bachelard, la poétique de l'espace -quadrige, Presses universitaire de France, 4eme édition, 1989 Mars. Page 30.

(2) Henri Mitterand, le discours du roman. Ed : Puf. 1980. Paris Page 193 .

(3) البحراوي حسين، بنية الشكل الروائي. ص 30 .

(4) غاستون باشلار، جماليات المكان. تر : غالب هلسا. المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، بيروت: ط3، 1987. ص 31 .

فالفضاء هنا يتشكل من خلال وجود الشخصيّة التي تقدم إمكانية وجوده بمفرده بعيدا عن تجربة الإنسان وبعيدا عن الحدود التي يرسمها له والخطوط التي يشكلها فيه وما يصاحبها من وجهات نظر، وفي هذا يقول باركلي " **إن الزمان والمكان عبارة عن شكلين للانفعالات الذاتية** [1]" ومن هنا تتحدد أهمية المكان في كونه كامنا فينا وقدرا محتما علينا، يأخذ دلالته من خلال اختراقنا له ومعايشتنا له كأحد أهم مكونات الحياة. هذه القراءة هي التي دفعت باشلار إلى إقامة مجموعة من التقاطبات المكانيّة Polarites Espaciales التي تظهر عادة في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة، فقد ركز على سبيل المثال على ثنائيتي المتناهي في الكبر (الكون والأرض والبحر...) والمتناهي في الصغر (الأدراج ، الزوايا، الثقب الصغيرة...) كما نجدها في ثنائية الداخل والخارج والقبو والعلية والبيت واللابيت ودور كل منهما في فسح مجال الإنسان للخيال والحلم واستثارة الذكريات والقيم الجماليّة التي يمنحها التشكيل المكاني .

وينطلق لوتمان من القضية نفسها في الكشف عن دلالة الفضاء الروائي من خلال مسألة التقاطبات " **فالفضاء مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات والوظائف والصوّر والدلالات المتغيرة...إلخ التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانيّة المعتادة (كالامتداد والمسافة)**[2] " فمن خلال الوصف الطوبوغرافي للمكان نتعرف على الواقع، فمفاهيم مثل الأعلى / الأسفل، القريب/البعيد، المنفتح/المنغلق كلّها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافيّة والإجتماعيّة والدينيّة والسياسيّة التي تتضمن في عمومها وبنسب متفاوتة صفات مكانيّة .

يأتي بعد لوتمان الباحث جون فيسجير Weigerber Jonne في كتابة الفضاء الروائي ليستفيد مما وصل إليه لوتمان في شأن التقاطبات، ويرجع كل هذه الثنائيات المشتغلة داخل النص إلى أصولها المفهوميّـــة الأولى، نورد أهمّها [3] :

التقاطبات الفيزيائية : اليمين/اليسار، الأعلى/الأسفل، الأمام / الخلف ...

التقاطبات المشتقة من (المسافة – الحجم – الإتساع): قريب/بعيد، صغير/كبير، محدود/لا محدود .

التقاطبات المشتقة من مفهوم الشكل : دائري/مستقيم، منفرج/منحني...

التقاطبات المشتقة من مفهوم الحركة : جامد/متحرك، اتساع/تقلص، جذب/إقصاء .

التقاطبات المشتقة من مفهوم الإستمرار : استمرار/انقطاع

التقاطبات المشتقة من مفهوم العدد: تعدد/وحدة، مسكون/مهجور.

التقاطبات المشتقة من مفهوم الإضاءة " مظلم/مضيء، أبيض/أسود .

ومفهوم التقاطب بهذا الشكل يفضي إلى كفاءة عاليّة تساعدنا في فهم كيفيّة تنظيم واشتغال المادة المكانيّة داخل المتن الحكائي .

وتذهب جوليا كريستيفا إلى التمييز بين شكلين من أشكال المكان، الأول مكان جغرافي L'éspace géographique متصل ببيانات خطابيّة تحدد مرحلة تاريخيّة متصلة بوضع خاص وتشير إلى الظروف السوسيوتاريخية والقيم الثقافيّة لبنية النص وتحمل في الوقت نفسه الطابع الثقافي العام لعصر من العصور وهو ما أسمته

---

[1] نقلا عن: حسام الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي. ص 52 .

[2] البحراوي حسين، بنية الشكل الروائي. ص 34 .

[3] المرجع نفسه. ص 35 .

بـــ"**ايديولوجيم العصر** [1]"، والثاني مكان رمزي تخيلي قد يجمع متناقضات غير موجودة بالضرورة في الواقع[2] ولا يزيد عن كونه ساحة للأحداث الجارية أو دلالة على الشخوص الروائية، فيما يتعلق بمركزها الطبقي أو نمط حياتها وهو أيضا مكمل للأحداث ويقوم أساسا على استعمالات اللغة الشعرية التي تهدف إلى إيجاد معنى يقع موقع الحقيقة التي توضح حركة الإنسان من أجل نوع من التوازن والاستقرار، ولهذا ينشد الإنسان على الدوام " **الإحساس بالأمان والاستقرار بإضفائه لفكره وشعوره على الأشياء وبإنشائه من ذلك مستويات ووجوه تأخذ من فضاء المساحات معنى الاستقرار والثبات** [3]" ويقدر فعل التخيل هنا مغيرا لوظيفة الأشياء وحقائقها الفعلية التي تبرز على مستوى الخطاب الروائي عن طريق جماليات اللغة الشعرية لتترجم لنا " **الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدمه تحت ضوء جديد وتضعه في سياق غير متوقع** [4]"بالإضافة إلى ما تقدم، تقدم جوليا كريستيفا نظرتها للمكان في الرواية بوصفه رؤية أو زاوية نظر تقدم فيها المشاهد المختلفة وفق منظور خاص يعمل فيه الكاتب على إحداث تأثير خاص على المتلقي خلال تقنية العرض المعتمدة لتقديم المكان، وهذا يعني أنّ " **كل الفضاء مجمّع ومراقب من وجهة نظر وزاوية رؤية وحيدة هي زاوية رؤية الكاتب الذي يهيمن على الخطاب، فكل الأشكال وكل الخطوط تتجمع عنده وهكذا فإنّ الفضاء الروائي المؤطر من طرف الكاتب يشيد منصة عرض يتأملها مثل الجمهور** [5]" وزاوية النظر أو المنظور الروائي يسهم بشكل كبير في تشكيل بنية الفضاء وبعده الدلالي داخل المتن الحكائي، وقبل أن نعرض إلى كيفيّة اشتغالها مع المادة المكانيّة نتعرض لهما بشيء من التلميح .

إن المستوى الذي تبينه الرؤية السردية في النص الروائي تحكمه ضوابط صيغة النص السردي للعلاقة بين من يرى، ومن يتكلم، لتجتاز العلاقة التقليديّة بين الكاتب والشخصيات إلى أفق جديد يجعل الروائي أكثر اهميّة في الدراسة النقديّة لكونه الناقل الأول والمباشر للأحداث في الرواية، ويصبح بذلك الموقع الذي يطل منه شديد الأهميّة، وقد اقترح جان بويون Jean Paillon مواقع ثلاث للرؤية هي :

1-الرؤية من الخلف : La vision par derrière

ويكون الراوي عالما بكل الأحداث ملما بنفسية الشخصيات خبيرا بما يجري في ضمائرهم، وهو إله عليم يعلم عن الشخوص أكثر مما يعلمونه عن أنفسهم، ويتحرك دون عناء ويغوص إلى الأعماق ويعلم ما تخفي الصدور، ينتقل من مكان إلى مكان ومن شخصيّة إلى أخرى بمنظور يمثل أساليب القص غير المركز .

2-الرؤية مع : La vision avec [6]

وهي الحالة التي لا يعرف فيها الراوي أكثر مما يعرفه الأبطال أنفسهم، وهو لا يستطيع أن يقدم تفسيرا للأحداث قبل أن يفسرها الأبطال أنفسهم كمّا أنّه لا يصف الشخصية من الخارج ولا يتعالى عن القارئ وكأنّه العليم بكل الأسرار والألغاز . ويمكن للرواية هنا أن تروى بضمير المتكلم وبضمير الغائب، ولكن دائما حسب الرؤية التي يملكها شخص واحد لأحداثه، والعالم الذي تنقله لنا هذه الرؤية تخيلا " **عالم مرتبط بشخص ما ومكان ما ولا نرى**

---

(1) Julia Kristiva, le Texte du roman. page 182 .

(2) Ibid Page 183

(3) بدري عثمان، بناء الشخصيّة الرئيسية. دار الحداثة، بيروت، لبنان: ط3. 1985. ص 132 .

(4) صلاح فضل، نظريّة البنائية في النقد الأدبي. منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت. ص 82 .

(5) Julia Kristiva, le Texte du roman , page 186 .

(6) Ibid. Page 76

هذا العالم في حقيقته المجردة، أي ليس له حقيقة موضوعيّة بل يتبنى الراوي منظور الشخصيّة ويروي معها ويلاحظ ما تلاحظه، فيرى العالم التخييلي من خلالها معكوسا على شاشة وعيها[1] "

3-الرؤية من الخارج La vision du dehors[2]

وهي الحالة التي يعرف الروائي أقل من جميع أبطاله، فهو لا يستطيع أكثر من أن يصف لنا ما نراه أو نسمعه وهو عاجز عن النفاذ إلى أي ضمير من ضمائر أبطاله، ولا يملك إلاّ أن يكون "**شاهدا لا يعلم شيئا بل لا يريد أن يعلم شيئا** [3]"

ومن هذا المنطلق نستطيع أن نفهم كيف تشتغل المادة المكانية داخل المتن الروائي، فبوسع الخطاب الروائي أن يعرض علينا المكان مجزءا أو مفككا حين يستعمل وجهة نظر خلفيّة يكون فيها الراوي عالما بكل شيء ويتخذ فيها المكان بعدا هندسيا أو فيزيائيا، كما يمكن للمكان أن يقدم فضاءا تخييليا تخترقه الشخصيّة لمسامات العبور فيه موجة بذلك إلى فضاءات أخرى غير متناهيّة، حيث يتوزع المكان عبر أمكنة مختلفة تصل حدود الحلم والذاكرة وهذه في حالة الرؤية المصاحبة (مع). كما يمكن أن يشكل المكان في وصفه الطوبوغرافي لا غير، حين تتصدع العلاقة بين الشخصيّة والراوي ليتحول هذا من دور المشارك في الحدث إلى دور هامشي ليترك في الغالب الفرصة للأماكن المستحضرة لصنع الحدث، وهذا يعني أن المكان في الرواية يصبح أمكنة متعددة اعتمادًا على زاوية الرؤية التي يلتقط منها ما تثيره في الأبطال من أحاسيس ومؤثرات، "**فيضطلع المكان بمهمة إثارة تحفيز متميّز منسجم مع طبيعة الرؤية ومحور لتركيزها، وهو ما يؤدي إلى إنتاج سياق من المعاني يسهم في تشكيل تصور خاص وفهم محدد ومقصود للنص الروائي** [4]"

تأتي بعد محاولة جوليا كريستيفا، محاولة جيرار جنيت عن المكان الذي يشير فيه إلى الدلالة التي تنتجها أفضية النصوص، والتي تعتمد على تشكيلات اللغة وانزياحاتها داخل السياق، وبهذا فإنّ السياق المجازي ينتج صورا ذهنية تشكل الفضاء الدلالي للنص، هذه الصور ناجمة عن تحويل الأفكار المجردة إلى تأملات عينية تنفعل بها الحواس انفعالا جماليّا "**إنّها تجسد الأشياء المجردة وتعبر من المعنوي إلى المادي أو المحسوس...كما تتجاوز اللغة بفضل الصور الأدبيّة وظيفتها الإشارية إلى وظيفة إيحائية**[5]" فالصورة هنا تشكيل استعاري ومفهوم ذهني يشير إلى تركيب خطابي خاص يجعل المتلقي ينتقل من المستوى العادي لفهم النص إلى ربطه بمكونات أخرى تدعم هذه الفهم وخارجة عن تكوينه، فهي كالرمز الذي من خلاله ندرك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره. وهذا يقودنا إلى الطاقة التي يمكن إنتاجها بترميز المكان ليغدو بعد ذلك مجرد علامات أو سمات تدل على مدلولات بعيدة عن المعنى المباشر، ولعل أولى الأبحاث التي تناولت مفهوم الرمز تلك التي قدمها العالم السويسري فريندنان دوسوسير Ferdinande de saussure في كتابه " محاضرات في اللسانيات العامة "عندما ميّز بين الدال والمدلول وأقرّ باعتباطية العلاقة بينهما، أما الرمز فيرى "

---

[1] إدريس بوذية، المنظور الروائي بتجلياته وتصنيفاته النقديّة. مجلة المساءلة، العدد الرابع، 1991. ص 51 .

[2] Julia Kristiva, Le texte du roman. Page 92

[3] عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان. دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس: ط1، 1987. ص 162 .

[4] عيلان عمر، الرواية والإيديولوجيّة. ص 180 .

[5] عكاشة شايف، نظرية الأدب. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. ص 77 .

أنه ليس دائما كامل الاعتباطية إنه ليس فارغا، فهناك بقايا الرابطة الطبيعيّة بين الدال والمدلول، إن الميزان كرمز للعدالة لا يمكن تعويضه بأي شيئ كما اتفق كالدبابة مثلا[1] "

ثم جاءت السيمائية وهي العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزيّة في كل الإشارات الدالة وكيفيّة إنتاج هذه الدلالة وتدعو السيمولوجيا إلى التمييز بين ثلاثة أنواع من الرموز[2] :

1-الإشارة : ترتكز على التجاوز الواقعي بين الدال والمدلول والمرجع الواضح هو الأصبع التي تشير إلى شيء ما.

2-الأيقونة Icones : العلاقة الأيقونيّة بين الدال والمدلول والتي تقوم على تشابه شيء يحس به المشاهد أو المتلقي، كأن يعبر الناظر عما يراه في لوحة فنيّة بأنّه منظر طبيعي، ومحور هذه العلاقة هو التشابه الواقعي بين الطرفين .

3- الرمز Symbole : وهو ما ينوب ويوحي بشيء آخر لعلاقة بينهما من قرابة أو اقتران أو مشابهة أو اصطلاحا، والرمز بهذا المفهوم تجاوز عملي من الإشاريّة إلى الإيحائية، والأديب لايوظف الكلمة توظيفا إشاريا وإنما يستعملها استعمالا رمزيا، والعمل الأدبي لا يعتمد في بنائه على الدلالات الإشاريّة وإنّما يركز على الدلالات الرمزية ليفتح مجالا للقارئ أكثر في فهم وإدراك هذه القيم المشحونة والتصوّرات الذاتيّة والموضوعيّة، وبناء الفضاء في النص الروائي لا يعتمد على الإرث الإشاري الذي تخلفه سطور الكاتب فحسب، بل يتجاوز في ذلك إلى مستوى التأويل الشامل لكل مكونات العالم الروائي، فيرتبط الفضاء بالأحداث والشخصيّات والزمن، وهذا التجاوز هو الآخر من شأنه أن يسمح بإنجاز تصنيفي للروايات نفسها بين الواقعيّة والمجازية. تقول سيزا قاسم " **إذا كان المشار إليه عالم الواقع الذي يستطيع الناس أن يخبروه بحواسهم كانت الرواية واقعيّة، وإذا كان المشار إليه خياليا كانت الرواية مجازية** [3]" فبنية المكان بهذا على حد قول سيزا قاسم بنية نسقيّة للفصل بين الواقع والحلم، ومنه التعرف أيضا على أساليب الكتابة الروائية، ففي الروايات الواقعيّة يكون حضور المكان مكثفا " **لأنّ الرواية تنطلق من بنية ذهنيّة خالصة مشكلة رد فعل على واقع اجتماعي** خاص وطبيعة القيم التي يرسلها مستوحاة من عالم الناس الواقعي الذي **يتحركون فيه** [4]" في حين يتحول المكان في الروايات الذهنيّة التي تعتمد الاستطرادات الفلسفيّة والتحاليل النظريّة إلى " **إشارات محملة بقوة إبلاغيّة قادرة على تقديم الرؤية الفكرية والإيديولوجيّة بصورة تحدث الأثر الجمالي في المتلقي** [5]" فعناصر المكان هنا بمثابة رموز مسبغة بالدلالات المكثفة، ووجودها في ثنايا السرد لن يكون اعتباطيا فالأشياء المحيطة بنا على سبيل المثال " **ليست مرتبطة بكياننا ارتباطا وثيقا لها دلالة على المستوى المادي المرئي فحسب، بل إننا نرى هذه الأشياء تساهم في إبراز الجانب المعنوي من حياة الشخصيات المرتبطة بها** [6] " وقد يبلغ الحد إلى أن تصبح المحرك الرئيسي للرواية، لتستحيل منها إلى شخصيّة دالة مُوجَب استنطاقها قصد الوصول إلى إضاءة بين مكونات العمل الأدبي الأخرى.

---

(1) Saussure Ferdinand de, cours de linguistique général. Ed, Payot, Paris : 1982. Page 101

(2) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي. ص 347/345

(3) قاسم سيزا ، بناء الرواية. ص 18.

(4) عيلان عمر، الرواية والإيديولوجيّة. ص 183.

(5) المرجع نفسه. ص 183 .

(6) طالب أحمد، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، في الفترة ما بين (1976/1931). ديوان المطبوعات الجامعيّة. 1989 ص 220.

رأينا أن دراسة المكان في الرواية يقوم على تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق عالم الواقع وقد تخالفه، ويأتي هذا التشكيل عبر اللغة الواصفة لكل حيثيات المكان، فنرى ونسمع ونشم ونلمس في الأعمال الأدبيّة، وذلك لأنّ " **اللغة قادرة على استحياء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة** [1]". كما تستطيع اللغة الواصفة أن تعكس تصور الشخصيّات في مواجهة الأشياء، كذا تقييمها لها وتحليل أبعادها النفسية ليصبح الوصف بهذا عنصرا له دلالة خاصة وقيمة جماليّة حقّة، يؤكدها فلوبير بقوله " **إن الوصف لا يأتي بلا مبرر بل إن كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصيّة وله أثر مباشر في تطور الحدث، وهكذا تلتحم كل العناصر المكونة للنص الروائي وتكتمل الوحدة العضوية للعمل وتصبح الأجزاء المختلفة مرايا تعكس بعضها بعضا لتقديم الصورة المجسمّة** [2]"، كما يمكن أن نلمس وظيفة الوصف في تقصيه القيم الاجتماعيّة والمنظومات الفكريّة التي يحفل لها واقع النص، وتقديمه للشخصيات وعلاقاتها وأمزجتها فيما بينها ومدى ارتباطها بالأفضية المختلفة في النص، فتخلق ثنائية تتصل في جوهرها بعلاقة الشخصيّة بالمكان، فهو " **إما مكان أليف محبب لها أو مكان معاد، وهو ما يمكن تسميته بالوظيفة التفسيرية** [3]".

غير بعيد عن هذه المقولات تأتي محاولة جون ريكاردو في كتابة (الرواية الجديدة) والذي يعتبر الوصف الأسلوب الأمثل لتقديم المكان، فإنّه يتصل بصورة أساسيّة بالبنية الفكريّة والإيديولوجيّة العامة للنص، وهو يسعى لخلق الإنسجام بين مختلف مكونات البناء الروائي بهدف تشكيل تناغم بين الفكرة والرؤية التي يعمل النص على تأكيدها، لأنّ" **العلاقة بين وصف المكان والدلالة أو المعنى ليست دائما علاقة تبعيّة وخضوع، فالمكان ليس سطحا أملسا أو بمعنى آخر محايدا أو عاريا من أية دلالة محددة** [4]" فوصف المكان هو استحضار لقيم غائبة انطلاقا مما هو حاضر، ولهذا يبدو الوصف عملية معقدة ومتشعبة يضع لها جان ريكاردو محاولة فيما أسماه بشجرة الوصف على النحو الآتي[5] :

فالوضع : يدخل الشيء الموصوف في بناء الرواية ولذا يجب تحديد مكانه وزمانه في البناء الأعم ليجيب على السؤالين، متى وأين ؟

الصفات: هي ما يميز الشيء عن غيره (اللون، الشكل ...)

العناصر : ونعني بها المكونات التي يتكون بها الشيء الموصوف (موصوفات ثانوية).

ومن هنا تأتي عملية تفجير التفاصيل، ليغيب في أحيان كثيرة الموصوف الرئيسي من أمام عين القارئ ليسمح بحضور خلفية جمالية ودلالية للمشهد ذاته تثمن أداءه التمثيلي داخل النص، كما يعتمد الوصف على طريقتين أساسيتين هما :

أ-أسلوب الاستقصاء ب-أسلوب الانتقاء

أمّا الأول فيعطي أهميّة كبرى للمكان في الرواية، وذلك من خلال تقصيه لتفاصيل الحيز المكاني بكل مكوناته (الحجم، اللون، العدد،...إلخ) وأكثر ما يتجلى هذا النوع عند الكتاب الواقعيين والطبيعيين، حيث يتناول الاستقصاء أكبر

---

[1] قاسم سيزا ، بناء الرواية. ص 80.

[2] نقلا عن: سيزا قاسم، بناء الرواية. ص 82.

[3] عيلان عمر، الرواية والإيديولوجيّة. ص 185.

[4] لحميداني حميد، بنية النص السردي . ص 70 .

[5] نقلا عن: سيزا قاسم، بناء الرواية. ص 89.

عدد ممكن من تفاصيل الشيء الموصوف، ولذلك تطول مقاطع الوصف وتتفرع طبقا لقانون شجرة الوصف التي رسمها جان ريكاردو، ويرى بيرس لوبوك في سياق حديثه عن التفاصيل الدقيقة عند الكتاب الواقعيين بأنّ بلزاك " **لا يستطيع أن يفكر في شخصياته بمعزل عن البيوت التي يقطنونها... ولا يقنع بأن يكون مغزى وجود هذا الكائن مفهوما بأيّة حال دونما معرفة دقيقة بالأشياء التي تحيط به**[1]"

أما الأسلوب الثاني الانتقائي فيقدم الفضاء الروائي بشكل عرضي متداخل في ثنايا السرد، وقد أعطى جيرار جنيت مثالين لبيان التداخل بين الوصف والسرد[2]

1-المنزل أبيض من لوح مزرق وبمصراعين أخضرين .

2-دنا رجل من المائدة وأخذ سكينا.

يمكن اعتبار الوصف الأول وصفا ساكنا خاليا من أي تحديد زماني ومكاني، لكن المثال الثاني فيه سرد ووصف، ففيه أحداث (دنا، أخذ) وفيه أسماء (رجل، المائدة، سكين) وعن هذا التداخل بفسره جنيت بقوله " **ربما لأنّ الأشياء يمكن أن توجد بدون حركة على عكس الحركة التي لا تستطيع أن تكون بدون أشياء** [3]" ويغلب هذا النوع من الوصف في الروايات الذهنيّة التأمليّة وروايات الأحداث بشكل أقل.

ومن خلال ما تقدم يمكننا معالجة حضور الفضاء في رواية "سيدة المقام" وما يقدمه من دلالات رمزية في علاقاته بالشخصيات وأماكن انتقالها ومجالها الحيوي، كذا في علاقة هذا الفضاء بمستويات الوصف وأشكاله، للنتهي بعد ذلك إلى الأشياء الموظفة وإيحاءاتها داخل الرواية دون أن نبتعد عن الموضوع المحدد سلفا للدراسة.

1 – الفضاء في رواية سيدة المقام

ينطلق تحليلنا للفضاء من فرضية مفادها أن الفضاء نظام دال يمكن أن نحلله بإحداث التعالق بين شكلي التعبير والمضمون، وننظر إليه على أنّه مركب كالكلام، أي ما يدّل عليه المضمون هو من غير طبيعة ما يدل به التعبير ويرهن في وجوده الدلالي إلى الفعل الممارس فيه والقيم المحققة من استعماله، وهذا ما يعزز مفهومنا للمكان باعتبارنا له دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث، إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي وعنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الأدبي كما نلحظ هذا في رواية سيّدة المقام.

تجري أحداث الرواية في حيز مكاني هو المدينة، وفي فضائها تتكثف جملة من العلاقات الإنسانيّة محددة صيغة الصراع الفكري والإيديولوجي الذي تغذيه مختلف الشخصيات الروائية، ولا نخطئ إذا قلنا بأنّ الأساس المركزي الذي التفت حوله مختلف عناصر العمل الأدبي هو فضاء المدينة الاجتماعي والأخلاقي والحضاري، والذي يشكل معادلتي المكان " المكين " أو "اللامكين" أو بعبارة أدق " **المكان الذي يحقق أو تنتفي منه المكانة الاجتماعية والسلطة السياسيّة والإيديولوجيّة والنفوذ الاقتصادى المادي المحسوس** [4]". فالمكان في رواية "سيدة المقام" مبعثا لمختلف

---

[1] بيرسي لوبوك، صنعة الرواية. تر: عبد الستار جواد، دار الرشيد. بغداد: 1981. ص 199 .

[2] جنيت جيرار، حدود السرد. تر : بنعيسى بوحمالة. طرائق تحليل السرد الأدبي ودراسات أخرى. منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط: ط1 1992. ص 76 .

[3] المرجع نفسه، ص 76 .

[4] عثمان بدري، الدلالة الخارقة للمكان الروائي عند عبد الحميد بن هدوقة. الملتقى الوطني الأوّل في برج بوعريريج. ص 97 .

أشكال الصراع الدرامي والذي بواسطته ينمو ويحتد الحدث الروائي الدرامي القائم على مبدأ التعارض الذي يصل إلى حدّ التناقض بين الشخصيّات الروائية في المواقع والطبائع وفي الوظائف والمصالح وفي مطلق الاهتمامات والرؤى الإيديولوجيّة. فالذي يعمق مأساة البطلة مريم وأستاذها في الفن الكلاسيكي هو رغبة حراس النوايا في تغيير وجه المدينة بحسب منطقهم، مع إصرار البطلين على التمسك بالمدينة الحلم " **المدينة لم تعد لنا...حراس النوابا ينتشرون في المدينة مثل رمال ورياح الجنوب الساخنة...لا يأتون إلاّ عندما تخسر المدينة سحرها وتعود بخطى حثيثة إلى ريفها الشتوي، الذي لا يقبل إلاّ بطقوسه، مدينة ساحليّة كانت تتعشق الألوان، ووقوقات النوارس البيضاء، صحّرها بنو كلبون ويجهز عليها الآن حراس النوايا** [1]". " **هي المدينة الآن تتسرب من بين أصابعنا كحبات رمل تستبيحها أقدام القتلة ...ضاقت وأصبحت محصورة داخل أشواق الناس، حلم كان ذات زمن، المدينة اندثرت صارت فينا** [2]". وهذا يعني أن المكان هو محل تبئير لمجمل وقائع الرواية، وحافز بالنسبة لحركة الشخصيّات وأفعالها وتصرفاتها المختلفة التي تنطلق أساسا من رغبتها في تنظيم المكان واستغلاله، والتي يتم وفقها تقسيم السلطة وتدرجها وفق طبيعة المجتمعات وتطورها، فتغدو الحريّة الإنسانيّة للفرد أو الجماعة مرهونة بطبيعة النظام الذي يتولى تحديد صبغة المكان لأنّه لا يوجد في نطـــاق المكان حرية بدون حد أدنى من التنظيم، لكن هذا التنظيم هو تهديد لكل شخص فبقدر ما يمنح التنظيم حرية لمكان ما فإنّه يفقدها، وهذا ما نلمسه في مجمل الأحداث التي يؤسسها المكان في المتن الروائي .

فجو البيت الخانق الذي حوّله العباس إلى جحيم، هو من دفع مريم للزواج بحمودة مشكّلا في ذلك الزواج فضاء هروبيا لا غير، تقول مريم :" **أريد أن أهرب من هذا البؤس الذي يلاحقني، تصوّر معي هذه الحالة، رجل يدخل البيت ثم يتروي في حجرة نصف مضاءة يضع نظارتيه على وجهه ثم يبدأ في تلاوة القرآن بشكل جنائزي، التلفزيون باعه، صندوق الفتنة كما كان يسميه** [3]"، " **عمّك العباس صار قلقا ... نزع كل شيء من حجرته، اللوحات التي على الحائط، السداريات، اشترى حصيرا من أحد الباعة الجوالين، حيطان الصالون صارت مثل الهيكل المميت وعندما حاولت أن أنزع العنكبوت الذي ملأ الزوايا قال لي: تقول أمي هذه مخلوقات الله لها حقها في الحياة مثلما لنا هذا الحق** [4]"، " **كل هذا كنت أعرفه، لم يكن جديدا علي، الذي لم أعرفه هو أنّني وجدت نفسي في لحظة من اللحظات مجبرة على ارتكاب الحماقة التي لم أصنعها أنا** [5]".

إن تحوّل المدينة بكل عناصرها وهياكلها هو من دفع البطل إلى الانتحار من على جسر تليملي وعجل بموت البطلة بمستشفى مصطفى باشا. فشوارع المدينة تآلفت مع الموت والخيانة " **إنّنا نعبر عصرا منقرضا في هذه المدينة التي أصبح فيها الباعة الجوّالون وتجار الشنطة والترابندو سادة الأزقة والشوارع ...حزن كبير يتجشأ في الداخل كالسرطان، الميزيريا، السيدا والزطلة، الطاعون قادم في الطريق...الناس يقتلون في الشوارع، المارة يساعدون**

---

[1] الأعرج واسيني، سيدة المقام. ص 101 .

[2] المرجع نفسه. ص 103 .

[3] المرجع نفسه. ص

[4] المرجع نفسه. ص

[5] المرجع نفسه. ص 102 .

على تضخيم الموقف، إما بالدخول في المعركة بجانب القوي وإما بالموت بصمت أو الإرتماء براحة على هامش المدينة[1]" فالشوارع هنا بوتقة ضيقة لا تتسع لما جبلت عليه النفس من حب الانعتاق والتوسع والانطلاق في فضاء رحب، ومن هنا ينشأ جانب من جوانب أزمة البطل يبعثها هذا الضيق ببعده النفسي والتي تقترب من صفة الانغلاق التي هي القطب الأوحد النقيض لصفة الانفتاح، وهي من يدفع البطل إلى الانتحار في أحد شوارع العاصمة التي أكلت الشاعرة صفية كتو على حد تعبير البطل نفسه.

والمدرسة نفسها فقدت الدور المنوط بها في رأي البطل نفسه فهذا مديرها " **لا يملك أي إحساس فني، لقد فشل في أن يكون رساما جيدا فوضعه بني كلبون في هذا المنصب ويشغله حراس النوايا** [2]". حتى الكتب المدرسية ألغت من برامجها أسماء الشهداء والكتاب الرائعين يقول "**عوضت الكل بحصص في التربية الدينيّة، على حساب تاريخ المدينة، حتى الحكومة تلعب نفس اللعبة، انتقلت من عقم الخطاب الوطني إلى فجاجة الخطاب الديني** [3]" والجامعة نفسها بدأت تتحنط ويتحول أساتذتها إلى أشكال رخاميّة لا لون لها، يقول الكاتب" **الجامعة هي مكانك للتنفس بدأت تنكسر داخل ذاتها** [4]" حتى البحر الذي يعني فيما يعنيه التوق إلى الحريّة والطمأنينة التي يفتقدهما الإنسان على اليابسة تغير لونه وذوقه، يقول البطل لحظة وفاة مريم " **لست أدري ما الذي دفعني إلى التفكير في ضرورة النزول إلى المسمكة بجانب فلائك عمي موح الصياد... المسافة بدت لي بعيدة والبحر كان قد اختفى واختفت معه كل السفن التي كانت أضوائهما تحرق سواد البحر والسماء، حاولت اختصار المسافة واختراق الزّقاق المحاذي للنزل الجديد، فوجئت بالزقاق مغلقا وبلافتة عريضة كتب عليها (سوق إسلاميّة) وأكوام الزّبالة المبعثرة** [5]". لقد " **انسحب البحر هو بدوره ومعه غاب وجه مريم** [6]"، كما انتشرت بدورها أكوام الزبالة على أطراف الميناء وسدت مسارب الحب والفرح في وجود السياج على حد تعبير الكاتب . وهذا يعني أن فضاء المدينة في سكونيته وضبابيته وافتقاده إلى عناصر الحياة يتحرك بوصفه فاعلا مضادا لرغبة البطلين (مريم وأستاذها) الكامنة في الراحة والطمأنينة، فالفضاء هنا ومن هذا المنظور امتلك طاقة إنجازية واضحة في المستوى الدلالي بانتقاله من مجرد بعد هندسي تقليدي إلى عنصر بنائي، وما ينتج عن ذلك من رؤى فكريّة خاصة بجسدها مواقف فعليّة تصنف ضمن خانتي " المألوف واللامألوف " أو "المندمج" و"المنفصل"، ففي الرواية يكون رفض قيم الفضاء الاجتماعي للمدينة يرتبط بالتفكير في تغيير المكان كما هو الحال عند مريم وأناطوليا وأستاذ الفن الكلاسيكي حيث يجمعهما مسار واحد يصب في رفض هذا الفضاء بكل مكوناته، وإنجاز فضاء هروبي آخر غير ما تتربع عليه أحداث الرواية، الشيء الذي يؤكد إمكانية

---

(1) المرجع السابق. ص 38 .

(2) المرجع نفسه. ص 37 .

(3) المرجع نفسه. ص 124 .

(4) المرجع نفسه. ص 39 .

(5) المرجع نفسه. ص 218 .

(6) المرجع نفسه. ص 222 .

تطويع المكان في الرواية، فبإمكانه " **أن يصبح محددا أساسا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز أي أنه سيتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور** [1]"

إن هيمنة الفضاء وكثافة المكان في الرواية يسمح بتشييد رؤية دلاليّة بشأن موضوع الجنس، ترتكز على الإشارات التي توفرها الأماكن المختلفة في المدينة واتصالها بالعناصر الاجتماعية التي تعكس نفسيات الشخصيّات والقيم السائدة في المدينة، فتستحيل هذه الأخيرة إلى أفضيّة نابضة بدلالات فكريّة ونفسية واجتماعيّة، فانتقال البطلة مريم من بيت طليقها إلى بيتها ثم بيت أستاذها وما رافقه من حريّة بعيدة المدى تصل إلى حد ممارسات جنسيّة، يسمح هذا التوزيع الفضائي بإجراء تمييز بين نظام القيم الذي يحكم علاقة الفاعلين في المجتمع، فكل تغيير في الفضاء رافقه تغيير في القيم، وانتقال مريم من الأساس كان انتقال من نظام إلى نظام مغاير، ويكون الفاعل البطل أمام أمرين، إما أن يلغي ذاته ويتبنى في فعله قيما لا يعرف نفسه فيها فينسجم مكرها ويدخل في تواصل مع الآخر على حساب قناعته، وإمّا أن يصمد ويدخل في مواجهة مع الآخر دفاعًا عن قناعته، وفي ضوء هذا الإشكال الأخلاقي تقف البطلة مريم في منزلة وسطى بين الأمرين في بداية حياتها لتحسمها في النهاية عندما تعلن العيش مع الأستاذ بلا مبرر شرعي يربطهما. فزواجها بحمودة تكريس لقيم التمزق الاجتماعي واستلاب حرية المرأة، وانتقالها لبيت أستاذها – العشيق – وإن أحدثت تواصلا معه على جميع الأصعدة، فقد كرست في الوقت نفسه تشييء العلاقات الجنسيّة وتخرجها عن قوى أفعال الإنسان المسؤولة، ويأتي المكان هو الخديم الأول والأخير في وصف هذا التمايز، ففضاء حمام البطلة عند بيت زوجها مأوى لتفريغ شحنة العواطف المكبوتة فهذا حمودة " **عاد إلى عاداته القديمة يتركني أنام ثم يدخل إلى الحمام يشقشق قليلا بعاداته التي لم تعد سريّة ثم يأتي لينام قرير العين**[2] " وهو عند مريم فضاءا هروبيا يبعدها عن جو البيت الخانق تقول مريم " **أغلقت باب الحمام وبكيت بصمت طويلا وبدون دموع**"[3] وهو حينا آخر ملاذا يحقق خلاص البطلة من قبضة حمودة الزوج الذي يصر على اغتصابها " **فتحت حقيبتي الخاصة وأخرجت كل تبابيني، لا أتذكر العدد، ولكني لبستها كلّها في الحمام بسرعة الواحد تلو الآخر، فوق الكل لبست سروالا صوفيا غليظًا، الحرارة ولا الاغتصاب**[4]" في حين يأتي الحمام عند الأستاذ معطرا متفتّحا، تجد فيه البطلة ذاتها وهويتها يقول الأستاذ " **وانزلقت ورائي إلى الحمام لغسل وجهي، وهي تقبض على خصري بهدوء وحنان، انحنت برأسها على كتفي، شعرت بشعرها يدغدغ رقبتي وأنا أتأمل المرآة قالت** وهي تبتسم بشكل فضولي : – **ما شميت والو ؟**

– **لاكروبات، لاله مجنونة.** – **مجنونة بك** [5]". ومن خلال هذه الملفوظات السابقة يتضح لنا أن استهلاك الفضاء مربوط بطبيعة القيم المستثمرة فيه، فرفض مريم للعيش في بيت الزوج مبعثه قناعتها بلا جدوى الحياة معه وسط قيم تسلب المرأة حقها ليؤله على حسابها الذكر، واتجاهها إلى العيش مع أستاذها بما فيه من تشييء لعلاقتهما إيمانا منها بمدى الحريّة التي أخذتها في اختيار شريكها وما يتبعها من مسؤوليات تراها جديرة للقيام بها .

---

(1) البحراوي حسين، بنية الشكل الروائي. ص 93 .

(2) الأعرج واسيني، سيدة المقام. ص 115 .

(3) المرجع نفسه. ص 115 .

(4) المرجع نفسه. ص 110.

(5) المرجع نفسه. ص 189 .

2- دلالات الفضاء في الرواية

إن حركة الشخصيّات في المكان وتفاعلها معه تجعلنا نحدد ونصنّف جملة من الأماكن كأفضيّة دالة في الرواية، انطلاقا من مكوناتها الطبيعيّة والسوسيوثقافيّة ودرجة توجيهها للمعنى وإثراءه له داخل المتن الروائي، وإذا نظرنا إلى هذه الأماكن التي تزخر بها الرواية وجدناها تتوزع إلى فئات ذات تنوع كبير من حيث الوظيفة والدلالة، وأمكننا أن نميز مبدئيا بين الأمكنة المنفتحة والأماكن المنغلقة، ونقصد بالانفتاح هنا الحيز المكاني الذي يحتضن رغبات مختلفة من البشر واشكال متنوعة من الأحداث الروائية، أمّا الانغلاق فنعني به خصوصيّة المكان واحتضانه لنوع معيّن من العلاقات البشريّة، ونحن إذ نشير هنا إلى هذه الثنائية الضديّة لا نسعى لدراسة تقاطبية بين الأمكنة في الرواية لأنّ طبيعة الفضاء في "سيدة المقام" أحاديّة تتمركز أحداثها في مكان جغرافي واحد، ما خلا بعض الأفضية التي يطرحها شخوص الرواية عبر استرجاعات ذهنيّة تصل عهد الاستعمار وقراه ومداشره، وهذا ما يأخذ طابع المكان الذهني ودلالته الرمزيّة ليس إلا .

نركز في دراستنا لهذا الأمكنة على التي انفتحت على موضوع دراستنا المحدّد سلفا لا غير، وإن كنا نرى أن مجمل الأفضية شكلت فيما بينها بنية متماسكة عضّدت بنيات العمل الروائي الأخرى. ونميّز في هذه الأماكن (البيوت، صالة الرقص، مقر الشرطة، المساجد، مستشفى مصطفى باشا...) باعتبارها أماكن منغلقة و(الشوارع، البحر) باعتبارها أماكن منفتحة .

2-1 الأماكـــــن المنغلـــــقة

2-1-1 فضاء البيت :

رأينا في رواية " سيدة المقام " أن المكان ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيّات، وإنّما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث وفي هذه الشخصيّات، وما يؤكد ذلك أنّ كل هذه الأماكن تقترن بأحاسيس قارة تغمر نفسيات الأبطال، فكلّما كان المكان منفتحا متحررا كانت أحاسيس الشخصيّة تغمرها إما السعادة أو الأمل في تحقيق الهدف المنشود أو على الأقل الإنعتاق والشعور لبرهة بالخلاص من الحزن أو الخوف أو الاختناق، أما إذا كان المكان منغلقا فإنّ الإحساس الطاغي على الشخصيّة هو الحزن أو الإحباط المعنوي أو اليأس كما يظهر هذا جليّا في فضاء البيت بمجمل عناصره ومكوناته، وانفتاحه على هذه المشاعر الحزينة التي تسكن أعماق الشخصيّات.

تشكل البيوت والمنازل نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخليّة التي تعيشها الشخصيّات، ولذلك فمن الخطأ النظر إليها على أنّها ركام من الجدران والأثاث يمكن تطويقه بالوصف الموضوعي والانتهاء من أمره بالتركيز على مظاهره الخارجيّة ووصف ملموساته الحيّة، فهذه الرؤية من شأنها أن تجهز على الدلالة الكامنة فيه وتفرغه من كل محتوى، ولا يعني هذا أن الوصف لفضاء البيت عديم الأهميّة بل " **يستطيع أن يقدم لنا معطيّات وتحديات تفيد في التعرف على المدى الإقليدي الذي يتشكل فيه فضاء البيت، كما يساعدنا عندما ينكبّ على الأثاث والأغراض في تكوين فكرة عن وضع العيّنة البشريّة التي تأهله وتجد ألفتها فيه**[1] " كما أنّه يستطيع أن يمدنا فضلا عن وظيفته التزيينيّة بالحياة اللاشعوريّة التي تعيشها الشخصيّة فإنّك "**إذا وصفت البيت فقد وصفت**

---

[1] البحراوي حسين، بنية الشكل الروائي. ص 44 .

الإنسان، فالبيوت تعبّر عن أصحابها وهي تفعل فعل الجوّ في نفوس الآخرين الذيـــن يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه[1] ". وأوّل بيت تطالعنا به الرواية بيت البطلة مريم الذي يضم إلى جانب أمها عمها الزوج الثاني العباس، كانا يقطنان سيدي بلعباس ولما أغلق معهد الفنون انتقلت العائلة بكاملها إلى العاصمة مع أناطوليا، والتي ساعدهم على كراء مسكن بباب الواد، تم دفع الثمن بالأقساط، ثم شرائه نهائيا لتستقر فيه البطلة حتى الوفاة. يتحول هذا البيت بعد زيارات جماعة العباس غير مرّة إليه إلى منتدى يجتمعون فيه، ويفقد بذلك كل خصوصيّته تقول مريم "**كانوا يأتونه كل مساء، بقشابياتهم البيضاء ثم يركنون في إحدى زوايا البيت بعد أن يغلقوا كل الممرات، عندما يدخلون يسبقهم هو بطقوسه المعتادة، الطريق، ديروا لهم الطريق يقصدني أنا وأمي، لا بد أن يكون شعور هؤلاء الناس محشوا بعداوة لا تطاق ضد المرأة** [2]" ولا يقف الأمر عند هذا الحد فقط بل يعدم البيت كل ضرورات الحياة بسبب فلسفة العمّ ذاته" **ماكانش المايدة، ماكانش المغاريف، الفراشيط، التلفزيون،...الصحابة كانوا يأكلون على الحصائر ويمشون حفاةً عراة**[3] " وبالإضافة إلى الكتب التي تضفي على البيت طابعا مميزا بعناوينها الخاصة " **أهوال القيامة، أخبار الملوك والسلاطين، عالم الشياطين والجن، آجوج وماجوج، المرآة المسلمة، أوهام الماديّة الجدليّة** [4]" ولا تحمل هذه الكتب بين طياتها شيئا يهم البطلة، بل يعمق مأساة الشعور باليأس والقنوط والرغبة في التخلص من البيت أو من الحياة نفسها، وما يزيد من حدّة هذا الشعور بالذات وقوعه داخل أزقة ضيّقة تسكنها الذئاب البشريّة التي تترصد الرائح والغادي، تقول مريم "**وأنزلق داخل الزقاق الضيّق...أسمع من الكلمات البذيئة ما يُيئسني هاهي ... التلفزيون... الزانية!! يومك قادم لا ريب فيه، أتأمل الوجوه بكآبتها الكبيرة وبؤسها ....وأواصل عبوري للشارع متفاديّة المسجد والتجمعات الكبيرة ثم أنزل إلى البيت** [5]" .

ومن خلال هذه الصفات الطوبوغرافيّة لصورة البيت والأشياء المنبثقة عنه يمكننا أن نحدّد منظومة القيم والمعاملات والأفكار السائدة فيه والملازمة في الوقت نفسه لطبيعة هذا الخارج، طبيعة التفاعل بينهما الذي يحدد خصوصيّة حياة الشخصيّات في الرواية ورؤيتها الإيديولوجيّة .

فالبيت يقع في حي شعبي بالعاصمة تصل إليه عبر أزقة ضيّقة اهترأت حيطانه وبلى بلاطه من جراء الوافد عليه من المكترين المعوزين، ليقع في الأخير في يد عائلة البطلة بعقد ملكيّة خاصة وهو ما يوحي بعزلته على التطوّر العمراني والحضري، وابتعاده كليّا عن كل مظاهر الحضارة المترفة، وعيشه على درجة من التخلف والبداءة، كما تهيمن عليه ظروف قاسيّة من جراء هيمنة الكوارث الطبيعيّة عليه كالزلزال الذي هدد الكثير من السكان بالموت المحقق، إنّ موقع البيت وسط هذه الظروف يسمح بظهور إحدى الإيديولوجيّات المتصارعة في الرواية والتي تسعى بجهد كبير إلى التخلص من هذه البداءة المقدمة عن طريق الثورة والعنف، فلا غرو إذن أن تنطلق مظاهرات أكتوبر نفسها من أزقة

---

(1) المرجع نفسه. ص 43 .

(2) الأعرج واسيني، سيدة المقام. ص 94 .

(3) المرجع نفسه. ص 95 .

(4) المرجع نفسه. ص 110 .

(5) المرجع نفسه. ص 98 .

باب الواد وأن تنمو وسط هذه البيوتات نفسها بذور العنف والحقد الممثلة في أفكار حراس النوايّا كما صورهم الكاتب نفسه يقودهم في ذلك عمّها، العباس .

لكن قد تسأل ويلح علينا هذا السؤال لماذا لم تتحول مريم نفسها إلى أحد حراس النوايا مع انّها تقطن الحي نفسه؟ واذا كانت معادلة الفعل ورد الفعل صحيحة لماذا لم يتحوّل سكان الحي عن بكرة أبيهم إلى حراس النوايّا؟ يبدو الجواب في شأن البطلة كانتا في مسيرة حياتها، فهي لم تفد إلى هذا المكان إلاّ بعد بلوغها سنا يستحيل معه تبني أفكار لا تناسب مخزونها الثقافي الموروث، كما أن تجربتها مع زوجها حمودة باعتباره أحد حراس النوايا المتحوّلون أكسبتها حاجزا منيعا لا يسمح بالاندماج معهم خصوصا إذا كان من بينهم زوجها وعمّها وهما الشخصيتان المعيقتان لحركتها وبرنامجها الحياتي، أما النقطة الثانيّة فلا نستطيع أن ننفي هذه المعادلة بعدم جوازها على جميع السكان، وإن كنّا نرى أن التغيير قد يحصل في كل نفس لكن بنسب متفاوتة وباتجاهات متباينة، فمن لم ينظم إلى حراس النوايا و لم تستوعب هذه الأخيرة غضبه جاءت شلة المخدرات وعالم الإجرام العنصر الماص الذي يمتص جل هواجسه وغضبه، ومن لم يرقه كلاهما انكفأ على نفسه وانزوى بشكل هروبي حالم إلى عوالم لا يعرف عنها شيئا .

يأتي البيت في غالب الأوصاف خال من أي لمسات حضاريّة الديكور، الإضاءة، التهوية...إلخ . وهذا ما يعمق مشاعر اليأس والقنوط فيه، ليتحوّل القاطن فيه إلى هيكل فارغ تصدر جلّ أفعاله خارجة عن إرادته كما نلمس هذا في فعل الجنس بين الأم وعمّها إذ يمر المشهد بسرعة دون أن يخلف أثرا يذكر.

من خلال عرض عناوين الكتب الموجودة في البيت نلمح تجذّر قيم واحدة ترتبط بالماضي في معظمها ولا تستشرف المستقبل إلاّ نقدا له وفرارا منه، وهو ما يوحي بأحاديّة النظرة التي تسكن قاطنيه ورفضهم بإصرار أي تغيير، كون هذا الأخير حياته مكيّفة طبقا لقيم مقدسة لا يجوز المساس بها. ومن السهل جدا في مثل هذه الظروف أن تظهر الشخصيّة غير القارة المتمسكة إلى حد بعيد بالمظهر الخارجي، ولا تنفك تتصل بالآخرين كونها شخصية تعيش ظلا لغيرها ولا نرى وجودها إلا بالارتباط بمن هم على شاكلتها، إمعانا في الهروب من الواقع من جهة وسدا قويا لحمايتها من أي خطر قد يهددها من جهة أخرى.

غير بعيد عن بيت العمّ العباس يأتي بيت الزوج حمودة الذي تشهد علاقاتهما فيه تشيئا وتفسخا كبيرا، فهو بيت يقع في باب الواد على درجة من الاتساع، فإلى جانب احتواءه على غرف نوم متعددة يحتوي على بهو كبير، المطبخ ثم المكتبة، ورغم حجم الاتساع الذي تميّز هذا الفضاء واحتواءه على عناصر حضاريّة هامة من شأنّها أن تضفي الدفء، إلا أنّ ساكنيه يحيون حياة ضنكا ومعيشة قلقة يسودها التخلف والتمسك بقيم العصر البائد، فهذه أم حمودة تصّر على التجسس على ابنها وزوجته أثناء وجودهما في غرفة نومهما، رغبة منها في التعرف على قيمة رجولة ابنها والتأكد في الوقت نفسه من عذرية زوجته، تقول مريم" **حمودة ولدي مش ولد الناس أنا أمه واللّي تشوفه أمه يبقى في القلب، في البداية لم أفهم قصدها بدقة ولكنّها سرعان ما سحبتني إلى زاوية البيت شبه المظلمة قالت، من هناك رأيتك كنت تنترين وتتخبطين في مكانك...رأيته وهو يكتفك وعرفت أنّه كان عازما تلك الليلة على أن يكون رجلا وعلى تحويلك إلى امرأة** [1]"، ففي مثل هذا الفضاء تتشكل قيّم السلطة الأبويّة القائمة على تأليه الذكر

---

[1] المرجع السابق. ص 115-116 .

على حساب دونية المرأة، وتدفع في الوقت نفسه كل نزعة تغييريّة تهدف إلى الخلاص، ولذا لا مبرر لوجود كتب مريم في المكتبة بعد طلاقها، حتّى وإن كانت هذه الأخيرة نقطة ابداية في رحلة التغيير، لكن عنف هذه السلطة يقضي عليها في مضجعها، لذا تلجأ مريم بعد طلاقها إلى أخذ كل كتبها المرصوفة في المكتبة "**لم آخذ شيئا مهما سوى كتاب دون كيشوت**...ثم رواية **مدام بوفاري** ... **جرمنال**، **ملحمة الحوافيش**، **الشمس في يوم غائم**، **لحنا مينة**...آنا كارنينا، **مدن الملح**، **مدارات الشرق**، **بعض كتابات فوكنر**، **مارسيل بروست**، **دواوين عديدة لشعراء مغمورين**، **وكتّاب مصوّر عن الباليه في العالم**، **مجلّد آخر عن الموسيقى الكلاسيكيّة وأسطوانات وأشرطة كثيرة للموسيقى الكلاسيكيّة**، **وصورة كبيرة للراقصة ايكاترينا ماكيسموفا**...**مجسم صغير عن بيت المقدس وخارطة نحاسيّة لفلسطين**[1] " وما نلمسه من جلّ العناوين تمتعها بثقافات متنوعة، ذات مشارب مختلفة تسمح بدورها إلى إيجاد عقليّة علميّة تنفتح على جميع ثقافات الآخرين دون أن تذوب في أحدها وتتناسى بذلك هويتها، فلا مبرّر إذن لهذه الكتب في ظل نظام أبوي صارم قائم على منطق فرعوني، لا أريكم إلاّ ما أرى وما أهديكم إلا سبيل الرشاد.

على هذا النحو إذن يتأسس بيت الزوج حمودة ممعنا في الانغلاق وما يرافق هذا من مشاعر اليأس والقنوط.

في حين نلمس بيت الأستاذ يأخذ طابع الانفتاح بالرغم من كونه مدرج ضمن الأماكن المنغلقة، وهذا لأنّ الأستاذ نفسه شيدة بحسب ذوقه وعدل فيه الكثير بما يناسب حياته الخاصة، يقول " **لا أملك يا مريم سوى هذا الجوّ الذي خلقته بيدي**، **الأجور الأحمر المتلئ الذي يحيط بأسفل الحائط الداخلي**، **أنّا الذي بنيته لأعطي لهذا البيت شيئا مني**، **لا أستطيع العيش داخل أذواق تفرض علي**، **في مدينة مكفنة تموت باكرًا**، **يجد المرء نفسه في حاجة إلى كان فيه قليل من الفرح والسعادة** [2]" كما أنّه يقع في نهايّة شارع محمّد الخامس، وهو شارع حضري متمدن على خلاف باب الواد، يحوي صالونا مفتوحا على جزء من المطبخ وغرفة نوم تطل نافذتها على البحر متصلة بحمام البيت، ويأتي ديكور البيت ليضيف إلى بعده التزييني بعدا دلاليّا نلمسه فيما يلي :

- اللوحات الحائطيّة التي تداخلت حروفها وتناسقت ألوانها لكل من محمّد خدة وسلفادور دالي.

-صورة راقصة الباليه إيكاترينا ماكسيموفا مكبرّة إلى جانبها صورة البطلة مريم وهي تؤدي رقصة شهرزاد.

- جناح الستريو المليء بالأسطوانات والأشرطة لمعظم فناني العالم، سترافانسكي تشايكوفسكي، كورساكوف، برليوز، فاغنر، موزارت، فوستو بابتي .Fausto papetti. ويأتي هذا النوع من الفن في معظمه كردّة فعل على الفن فيما قبل الحرب العالميّة الثانيّة الموسوم بطابع رومانسي حالم، البعيد عن أرض الواقع وما يحتويه من تناقضات صارخة قزمت بدورها دور الفن بين المتعة والخيال، بين مدرستيّن فنيتيّن (البرناسية والرومانسيّة)، يأتي هذا الفن ثورة عارمة على الأوضاع الاجتماعيّة والسياسيّة التي لم تظهر صلاحياتها في الوقت المناسب، أي عندما كان الإنسان في أشد الحاجة إليها. ثورة على العقل النيّر الذي ساق الإنسان تدريجيّا نحو التهلكة وإيذاء نفسه وغيره. ثورة على الحضارة التي بدت بوجهها المفلس تقضي على كل آدميّة الإنسان وتهدم بسرعة كل ما بناه بنفسه. وثورة على الدين الذي لم يحد من طغيان الإنسان وجبروته ولم يزرع في قلبه روح الشفقة ومحبة الغير والعالم، فهذا سلفادور دالي أوفر

---

[1] المرجع السابق. ص 117 .

[2] المرجع نفسه. ص 71 .

السرياليين موهبة من حيث الإبداع كان سرياليّا بالفطرة وبانتمائه إلى السرياليّة وجد الطريق متاحة له كي يهجّن عالم الواقع، وترى الدكتورة خالدة سعيد " **إنّ المعاني الحقيقيّة التي يجدها دالي في الظواهر التي يدرسها تأتيه كما يزعم من حالات جنون مؤقت والمهتلس هو الإنسان الذي يبدو في مظهر معافى وسلوك سوي غير أنّه في دخيلته يحور الكون وفق ما تقتضيه رغباته وسلطان هذه الرغبات** [1]" ولا نلمس بعدا بين ما قالته الباحثة وبين ما تردد على لسان البطل ذاته في حديثه عن بيته، أما وجود الأشرطة والأسطوانات في بيت البطل فإنّها تعطي بعدا رمزيا في الرواية، انطلاقا من الأثر الذي تحدثه في نفس السامع، فهي حالة غير لغويّة مشحونة بمفاهيم وتصورات ورؤى فرديّة وجماعيّة تنسجم إلى حد كبير مع نمط حياة البطل، وذلك لأنّ الموسيقى كما يرى جان جالينو تملك طاقة وقدرة هائلة على الإيحاء، فالبحث في الدلالات الموسيقيّة لإيقاع صوتي يعطي للموسيقى مظهرًا تأويليّا ومعنى يتصل بالرموز القريبة في الزمان والمكان [2]، وتدرج جل أسماء الموسيقيين المذكورين في الرواية ضمن الموسيقى الكلاسيكيّة العالميّة والتي عبّر أصحابها على طرق حياة مغايرة لتلك التي يفرضها منطق الواقع، فتأتي موسيقاهم عالما منفردا مشيّدا من ذواتهم لا غير.

ومن خلال اعتمادنا على هذا الوصف الاستقصائي في تحديد الدلالة الاجتماعيّة ومن ثم القيمة الفكريّة والإيديولوجيّة التي يفترض أن يمتلكها كل فضاء ندرك أنّ اختلاف مكان إقامة العم والزوج مقابل الأستاذ سيؤدي حتما وفق السياق العام لنص الرواية إلى تصادم وقطيعة إيديولوجيّة مؤكدة، يتوقعها القارئ من البداية انطلاقا من سعي الكاتب الحثيث في دمج المكان ضمن عناصر الرواية الفاعلة في الأحداث والمؤطرة للحكي في الوقت نفسه وهو ما يحدث فعلا. ففي فضاء الزوج حمودة والعم عباس تتشكل قيم العصر الثابت، عصر الحريم والذي تتحول فيه المرأة إلى جارية تخدم هذا الزوج وتسهر على خدماته لا غير، ووجودها من الأساس مرهون بمدى رضى الذكر عنها واحتياجه لها، في الحين نلمس فضاء الأستاذ أكثر اتساعًا من غيره، ففيه تتنسم المرأة شيئا من الحريّة والرفض والرغبة في التغيير أي كان اتجاهه .

2-1-2 فضاء معهد الفنون الجميلة:

يتعرض فضاء البطلة – البيتي – في كثير من الأحيان إلى الفقدان، حيث لم يعد يشكل لها أهميّة معتبرة في تحقيق وجودها فيه، فيأتي على إثره فضاء المعهد وصالة الرقص على الخصوص لتنسد هذه الحاجة، ويعد بالدرجة الأولى المتنفس الذي تستعيد فيه الشخصيّة أنفاسها وتستجمع قواها.

يشكل فضاء معهد الفنون الجميلة جزءا من المؤسسات الثقافية التي تشتغل على وتيرة واحدة، وتسعى بكل إمكانياتها أن تستعيد رعشة الفرح المقهورة وسط هذا الزمن الموبوء، فهو بالنسبة لمريم نفسها الملاذ والخلاص من كل ما يحد من ذاكرتها ويغتصب فرحتها تقول " **البيت ضيّق مثل الحبس، وأنا مجنونة، قلبي وذاكرتي وجسدي مليئة بالرقص يملأني من رأسي حتى أخمس القدم...الرقص يجب أن يظل رقصا، كلّما سيست الأشياء ابتذلت، لكن الله غالب عندما يدخل عليك أميّ ويهيئ لك حبلا بحجة المسّ بالأخلاق العامّة، سيحول كل شيء إلى سياسة** [3]"، كما تعد

---

[1] والاس فاولي، عصر السرياليّة. تر : خالدة سعيد، دار العودة. بيروت. ص 116 .

[2] جان جالينو، سمياء الموسيقى، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 19/18، بيروت. سنة 1982. ص 164 .

[3] الأعرج واسيني، سيدة المقام. ص 160-161 .

الصالة الحلبة التي تحرر على خشبتها بنات جنسها من الجواري اللواتي وقعن تحت عاجيّة الشهريار، فهي حين تؤدي رقصة شهرزاد لرمسي كورساكوف تواجه في الوقت نفسه " **غطرسة الرجل المعوّق الذي أقسم أن يفصل جسدها عن رأسها، الله يلعنك يا شهريار لقد اكتشفت خيبتك خبئ عجزك بين رجليك واهرب** [1]"، كما تعد الصالة المكان التخيلي الذي تنشط فيه ذاكرة البطلة، وتحلم بعروض شهرزاد، الباليه، فاطمة ايقربوشن البربريّة واستعادة بكل ذلك الفرح المنهوب. تبدأ هذه الأحلام تتحول إلى كوابيس إثر عنف الواقع المتكرر، فالتهديدات من طرف البلديّة وحراس النوايا كثرت، وغدا أمر غلق الصالة شبه مؤكد، لقد قال حراس النوايا " **إنّها لا تنتج إلاّ الفسق والتغريب يجب تحويلها إلى مسكن لسكان القصبة القاطنين تحت مخاطر الزلازل، فهي واسعة ويمكنها أن تستوعب عائلات كثيرة** [2]"، وتبدأ إجراءات الغلق بسرقة بيت أستاذة البطلة أناطوليا وقتل كلبتها وتكسير أسطواناتها وتهديدها بالقتل إن لم تعد " **عودي إلى بلادك أيتها الشيوعيّة القذرة** [3]"، ثم طردها نهائيا إلى بلدها مخلفة ورائها مريم وحيدة حزينة، محملة بمشاريع شتى لم تر النور بعد، ثم تمتد يد حراس النوايا إلى غلق كل مكان له علاقة بالثقافة يقول الكاتب " **حراس النوايا كل يوم يغلقون أبواب الصالات الفنيّة ويقفون بالقوة السهرات ويطاردون رجالات المسرح ينددون بالكتّاب في المساجد**[4]"، " **البارحة رموا بتمثال الأمير عبد القادر في المزبلة القريبة من البلديّة في الحراش، وهجموا على قاعة كانت تقدم حفلا موسيقيا شعبيا** [5]"، " **الصالات تقل، بعضها أعطي إلى جمعيات خيريّة، وبعضها الآخر مجمد، المسرح الوطني الموقار، ابن خلدون، حرشة، لاكابول** [6]"، من هذه الملفوظات تحس البطلة عنف حراس النوايا يمتد لا محالة إلى المعهد. ولأنّ فضاء المعهد يتشكل في لاوعي البطلة ويصبح جزءا من ذاكرتها التي تظل دائما تحمل تفاصيله وخطوطه بكامل وضوحها واتساقها، يسعى الكاتب عبر ملفوظات متعددة تتبع تفاصيله وانبنائه على واقع البطلة بوصفها مؤطرة الحكي، فهو فضاء واسع تطل نوافذه على البحر مباشرة وينفتح على أشجار كثيفة ملفتة الأغصان، أهم ما يميّز صالة الرقص المعدّة للتدريبات " **المرآة الكبيرة في الصالة التي توهم بوجود مجالات أخرى أكثر اتساعًا** [7] " وقاعة مدرجات كبيرة معدة للمحاضرات والتدريس، كذا صالة العرض والتي تسميها مريم بالأوبرا، بباب واسع زجاجي تحتوي على تقنيّات إضاءة عاليّة ظهرت عندما قدمت مريم رقصة شهرزاد، وفي فضاء المعهد يتم استرجاع البطلة معظم أحداث القص، وطرح جل مشاريعها المستقبليّة، وفيه تلتقي بأستاذها في نقد الفن الكلاسيكي وتعده بالزواج، وعلى أرضه يدور صراعها المرير ضد حراس النوايا في صورة إبقاء معهد الفنون مفتوحا، ويسبب هذا الصراع نفسه تعجيل نهاية مريم بتسارع حركات الرصاصة الساكنة بدماغها .

---

(1) المرجع السابق.. ص 07 .

(2) المرجع نفسه. ص 45 .

(3) المرجع نفسه. ص 45 .

(4) المرجع نفسه. ص37 .

(5) المرجع نفسه. ص 157 .

(6) المرجع نفسه. ص 164 .

(7) المرجع السابق. ص 160 .

عندما تودع مريم أستاذها أناطوليا في المطار تصر على الذهاب إلى الصالة وفي طريقها تضغط على زر المسجل ليتناهى إليها صوت عبد الحميد مسكود يغني " **من كل جهة جاك الماشي، زحْف الرّيف جاب غاشي، وين القفاطين والمجبود عاد طرّاز لحرير مفقود، وينهم خرازين الجلود، وينهم النقاشين؟ وين صانع سروج العَوْد وينهم الرسامين؟؟؟ قولولي يا سامعين** (...) [1]" وعلى إثر هذه الأغنية تتداعى ذكريات مريم وأستاذها حول هذه المدينة وما آلت إليه ليعلق الراوي قائلا " **مدينتك سرقت في لحظة غفوة وهي الآن تباد مثل البنايات التي فقدت مبررات وجودها** [2]"، وعبر الزقاق الضيق تطلب مريم من أستاذها التوقف هنا، يقول الكاتب "**واتجهنا نحو الصالة التي كانت ما تزال بعيدة والطريق المؤدي إليها مغلق بالناس والمتاريس التي وضعها المدنيون...ازدادت شدة الأمطار ...حاولت أن أضع المعطف على ظهرها ولكنّها اعتذرت وبدأت تركض باتجاه الصالة ...وفي الطريق ...أوقفنا رجل ملتح قال إنّه رئيس البلديّة لم يتركنا نمر قال: ممنوع لأنّ البلديّة بصدد تلجيئ المنكوبين من زلزال العاصمة ...نرجوا أن تتفهمونا، نحاول أن نفصل بين الرجال والنساء لتفادي كلّ الإحراجات** [3]"، وأمام هذا المشهد تندفع بقوة نحو الصالة لتراها ملئت بالناس وأمتعتهم، كانت مهزومة من داخلها صرخت بكل قواها " **يا الله ؟ ألم تر البلديّة إلاّ هذه الصالة أهكذا يبلد حس البلاد ويبتذل**[4] "، لتدخل بعدها مباشرة في إغفاءة الموت فور رجوعها البيت وانتقالها إلى المستشفى. تشكل الصالة هنا وبكل ما تحويه برنامجا تدفع به مريم غائلة الواقع المر، وهي تراه يُشّل بكل جزيئاته، وينتهي في الأخير على يد حراس النوايا وبانتفائه تنتفي حقيقتها هي الأخرى، فلا معنى لوجودها طالما أن ما يثبت ذلك قد انتهى، وهذا ما يجعل المكان هنا يفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الحدث فحسب بل يتحوّل في هذه الحالة إلى محاور حقيقي، ومعادل موضوعيّ للشخصيّة نفسها، فهي تتأثر حدّ الموت عندما ترى أرضية الصالة " **مملوءة بالأوساخ وقشور الكاوكاو والشمّة وأعقاب السجائر** [5]" والبلديّة تخلت رسميّا عن ترميمه وإصلاحه، وهي تموت وتنتفي عندما تغلق الصالة نهائيا.

غير بعيد عن هذه الأفضيّة يأتي فضاء مركز الشرطة والمحكمة بوصفهما نقط لفضّ نزاعات الناس، ومكان آخر تلبس فيه البلاد لبوسها الحقيقي في إحقاقها الحق والعدل بين الناس من جهة، وفي تهدئة الوضع الأمني للبلاد من جهة أخرى، لكن حتى هذه الأماكن تفقد مصداقيتها لتعمق الشعور بالإحباط واليأس لدى البطلة، فعندما تتوجه الأستاذة أناطوليا إلى الشرطة لإبلاغهم عن سرقة حراس النوايا لممتلكاتها وتهديداتهم المتكرّرة لها، يقول لها الشرطي " **Tu sais madame, vous êtes convaincante on n'y peut riens كان ينام على كرسيه** [6] "، والشرطة نفسها من تعجل بنهاية الأستاذ بالانتحار على جسر تليملي إثر استجوابهم له، والسباب الذي نزل عليه من طرف أحدهم .

---

(1) المرجع السابق. ص 204 .

(2) المرجع نفسه. ص 204 .

(3) المرجع نفسه. ص 206 .

(4) المرجع نفسه. ص 208 .

(5) المرجع نفسه. ص 159 .

(6) المرجع نفسه. ص 45 .

تأتي هذه الأماكن المنغلقة في معظمها مثار السخط والقلق على هذا الواقع المرّ ،وتشكل في الوقت نفسه قيما منظمة تعكس ثقافة ساكنيها، فيما عدا صالة الرقص وبيت الأستاذ، واللذان نشتم فيهما فسحة الحريّة والانعتاق، وترجمان في الوقت نفسه موروث البطلين الثقافي الذي يقع في مواجهة عنيفة مقابل إيديولوجيّة حراس النوايا. وهذا يعني أنّ هذه الأمكنة لم تتشكل إلا عبر زاوية نظر الراوي نفسه " **فالرؤية هي التي ستقودنا نحو معرفة المكان وتملّكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الـــراوي ويدركـــها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه** [1]" فصالة الرقص وبيت الأستاذ جاءتا في معرض نقل الخطاب المباشر وبصيغة المتكلم، والتي تتزامن فيه " الرؤية مع" حيث الراوي لا يعرف إلاّ ما تعرفنا به الشخصيّة نفسها، في حين يأتي وصف فضاءات الرواية الأخرى (بيت الزوج، العم، المحكمة، المدرسة، الشرطة) معروضا إلينا بصيغة ضمير الغائب، حيث نتصدّر الرؤية من الخلف لتأطير الحدث، وتلوّن شخصيّة الراوي هنا عالمه بكل ما يحيط الأبطال ذواتهم.

2-2 الأمـــــاكن المنفتحـــــــة

تأتي الأماكن المنفتحة الإطار الذي يسمح للرواية بتقديم صورة عامة ممّا يجري في فضاء المدينة، كما يمثل مناسبة لتقديم شخصيّات جديدة سوف يكون لها دور فيما يلي من أحداث الروايّة، ومجمل الأمكنة المفتوحة التي تزخر بها الرواية يمكن حصرها في : الشوارع، الأزقة والساحات، الأسواق، الجسور والبحر...إلخ وسنعرض لأهم هذه الفضاءات متتبعين في ذلك مسارها الطوبوغرافي والدلالي في الرواية، بما يسمح في ذلك من فهم الموضوع المحدّد سلفا للدراسة.

2-2-1 فضاء الشوارع والأزقـــــة :

تعتبر الشوارع والأزقة أماكن انتقال ومرور نموذجيّة، فهي التي ستشهد حركة الشخصيّات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها، كما نعدها أمكنة عامة لا تخضع لملكيّة أحد وتمدنا دراستها "**بمادة غريزة من الصوّر والمفاهيم لتساعدنا على تحديد السمة أو السمات الأساسيّة التي تصف بها تلك الفضاءات، وبالتالي الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها** [2]". كما تسمح دراستها بإجراء شيء من التقاطب بين طوبوغرافيتها المعروضة على متن الروايّة والتي تصاحب هذه التقاطبات، تقاطبات نفسيّة وإيديولوجيّة، فالانتقال من حي شعبي إلى حي راق يتبعه التغير في نظام القيم والممارسات الاجتماعيّة. تنفتح رواية سيدة المقام على جملة من الشوارع والأزقة بعضها عرض باسمه الحقيقي " **أعرف أني انتقلت من مستشفى مصطفى باشا مرورا بشارع حسيبة بن بوعلي ثمّ صعدت باتـــجاه ديدوش مراد**[3]"، " **عندما دخلت البيت كان صوت سيارتها المتفرد يتسلق شارع محمد الخامس بصعوبة كبيرة** [4]"، " **ابتدأت الوقائع يوم الثلاثاء ليلا في الأزقة الضيقة في باب الواد** [5]" " **أغلقت الساحات في وسط المدينة والنفق الجامعي ومدخل**

---

[1] البحراوي حسين، بنية الشكل الروائي. ص 101 .

[2] المرجع نفسه. ص 79 .

[3] الأعرج واسيني، سيدة المقام. ص 124 .

[4] المرجع نفسه. ص 77 .

[5] المرجع نفسه. ص 145 .

ديدوش مراد وشاراش وطوقت المساحات الكبرى، ساحة أول ماي، ساحة الشهـــداء، وبوابـــات البحر[1]"، " **سكـــان القصبة الذيـــن فقدوا منازلهم** [2]"، " **عبر شارع عبان رمضان الطويل** [3]". والبعض الآخر من الشوارع عُرض بتشكيلات هندسيّة متنوعة تتسم في أغلب أحيان بطابعها الوظائفي وما تحمله من بعد ترميزي قصد إليه الكاتب قصدا أوليا " **أعبر الزقاق الضيق الوسخ المؤدي إلى شارع ديدوش مراد، ماذا حدث؟ أتسائل في داخلي وأتدحرج بتثاقل منذ أن جاء حراس النوايا بدأت المدينة تلّوح بنصب مشانقها** [4]"، " **أتمنى أن أتدحرج ليلا في شوارع مدينتنا الحزينة** [5] "، "**أتمرس وسط شارع ضيع ملامحه الأولى واندفن داخل الألبسة المستوردة من الخليج إلى الشرق الحزين وأفغانستان، إيران، مصر، العراق، كأنّه لم يعرف يوما ألبسته الخاصة، الفولار البربري، العباية الوهرانيّة، الهلاليّة القسنطينية، الحايك التلمساني ...شارعنا الريح اللّي تجي تديه** [6]"، " **الشوارع بدأت تتثاقل بالأوساخ والأوحال وجمالها يغيب تحت كثافة دخان المصانع الصغيرة التي نبتت في الحارات كالفطر، تصنع الحلوى والبلاستيك والألياف والكارطون** [7]"، " **النساء يمسخن في الشوارع لكونهنّ نساء**[8] "، ومن خلال تصفحنا للرواية يظهر أن الصورة الثانيّة أكثر انتشارا من الأولى، لأنّ الرؤية تلتحم فيها أكثر ويصبح للراوي فسحة في التصوير بخلاف الصورة الأولى التي يبدو فيها التصوير مسطحا خال من أي تخيل، كون البعد بين الواقع والتخيّل قد انتفى بمجرد ذكر أسماء الشوارع الحقيقيّة وموضعها .

تقوم الملفوظات السابقة باستعراض تفاصيل طوبوغرافيّة محددة قصد الوصول إلى تشيّد المكان الفني، مستخدمة في ذلك الدلالات والعلامات البنيويّة التي تخترق ذلك الفضاء، وترسم مساره وتستجزئ من تلك الملفوظات الوصفية صفتين اثنتين متضادتين، ليس على سبيل الانتقاء العشوائي ولكن لأهميتهما الخاصة ولكونهما يتكرران في أكثر من صيغة وشكل، وهما ثنائية الضيق/الاتساع، الضيق أو المحدوديّة التي ترتبط على التوالي بالأزقة، والاتساع المرتبط على التوالي بالساحات العامة والخاصة .

يمثل الضيق السمة البارزة في شوارع الرواية وهو بوصفه المشهود " **يحل بشروط هندسة المكان في المدّ الحضري ويعوقه في تحقيق وظيفته، بوصفه فضاءا انتقاليّا يفترض الرحابة والاتساع** [9]" وذلك عندما تعرض الاكتظاظ والازدحام والأوساخ المتراكمة على الأرصفة التي احتضنت الباعة المتجوّلين والمتسولين، كما يغدو في كثير من الأحيان فضاءا مكشوفا يعرض باعته سلعهم بألفاظ جدّ مكشوفة تنتفي فيها كل مظاهر الحياء، كما يبدو ذلك في

---

(1) المرجع السابق. ص 147 .

(2) المرجع نفسه. ص 206 .

(3) المرجع نفسه. ص 67 .

(4) المرجع نفسه. ص 20 .

(5) المرجع نفسه. ص 22 .

(6) المرجع نفسه. ص 23 .

(7) المرجع نفسه. ص 41 .

(8) المرجع نفسه. ص 56 .

(9) البحراوي حسين، بنية الشكل الروائي. ص 82.

بائعي الكاوكاو " **الكاوكاو...القرقاع، كلّ الكاوكاو يا ضعيف النفس.....لاحيا في الدين** [1]" ولعل هذه المظاهر الاجتماعيّة من شأنها " أن تولد ردّ **فعل عنيف في نفس من يدرك الظاهرة بأبعادها الحقيقيّة يترجم ضيقًا نفسيا بها، ورغبة ملحة في الهروب من المدينة وقد صارت كلّها من زاوية نظر داخليّة بوتقة ضيّقة لا تتسع لما جلبت عليه النفس من حب الاعتناق، والتوسع والانطلاق في فضاء رحب، ومن هنا ينشأ جانب من جوانب أزمة الإنسان في المدينة** [2]" وهذا ما ينعكس فعليّا على نفسيّة البطلين، يقول الأستاذ "**يحزنني الحنين وتقلقني برودة الأمكنة الصامتة وطقوس المدينة الجميلة التي تذهب ولا تعود، كنا نترل إلى أعماق المدينة بياعو الأعشاب .....المدّاح، القوال حمل أشياءه الغامضة وسجادته وأدويته ثم انسحب باتجاه زاوية ما داخل المدينة ...بني كلبون قتلوا داخله والقادمون الجدد حرّاس النوايا كمّلوا على الباقي** [3]"، فالضيق وما يرافقه من وسخ ببعده الهندسي ينفتح على صفة الانغلاق التي تقابل صفة الانفتاح بالرغم من كونه مدرجا أساسا ضمن الأماكن المنفتحة، وهذا يعني أننا إزاء عملية توالد لهذا الفضاء المفتوح الذي يحتوي على أماكن منغلقة بهذا الشكل، ويمكننا أن نرجع هذا إلى صيغة الرؤية ذاتها التي تنقل لنا هذه الأفضيّة، فانغلاق الفضاء المفتوح لا يأتي إلا من رؤية خلفيّة تسد أفق الرؤية من الداخل حيث يتصدر الراوي تأطير المكان ضمن أحداث العمل الروائي وفق منظور الرؤية من الخلف، فيكون هنا هو الراوي العليم الذي قد يستعير في أغلب الأحيان صوت من أصوات الأبطال للتحدث به، كما حدث في وصف هذه الأزقة عندما تنقلها لنا البطلة مريم أو أستاذها.

لا ترد الشوارع في الرواية ببعدها الهندسي وما يصحبه من أشكال أخرى فحسب، بل تغدو في كثير من الأحيان فاعلا من الفواعل التي تحرك البرنامج السردي الموكل إليه في متن الرواية، فيتحد بذلك ضمن عناصر العمل الروائي الأخرى التي لا يقوم هذا الأخير إلاّ بدونها، وفي استنطاق هذا المكان استنطاقا للعمل ذاته. ونلمس هذا عندما يتحول الشارع في الرواية إلى محفز يدعو إلى الغضب والاحتجاج والتظاهرات الطلابيّة المطالبة بالحقوق المهضومة، وإلى فاعل سياسي يحرك مظاهرات صاخبة فيها تسيل دماء المتظاهرين وإليها يلجأ الناس ليس فرارًا من ضيق بيوتهم وانما ليعبروا عن رفضهم لأساليب إدارة الحكم، وقريبة من هذه الأجواء، الشوارع التي قادت مظاهرات أكتوبر "**المشادات كانت عنيفة جدّا بدأت بالرشق ثم انتهت إلى الحرق، وعندما بدأت خيوط النار تشق سماء الحريق والعواصف، بدأت المزهريات والزيت الساخن والحجارة والأواني المطبخيّة تتساقط من شرفات الطوابق العالية، والزغاريد تستعيد أمجادها القديمة** [4]" " **كانت الموجة البشريّة كبيرة، حطموا كل شيء في طريقهم لم تنج منهم السيارات التي تحمل أرقاما حمراء أو مؤشرات حكوميّة ...يا محمد الإنسان عندما يظلم يتوحش** [5]" مريم نفسها تصاب برصاصة تسكن دماغها في هذه الشوارع، بينما هي تعبر الشارع يعلق عليها أحد المصابين" **احمدي الله أنك مازلت حية، لو أصابتك رصاصة انفجاريّة في الرأس لا ترحم ؟؟ يقولون أنهم كان يضربون الأرجل، والعجيب أنّ كثيرا من**

---

(1) الأعرج واسيني، سيدة المقام. ص 25 .

(2) خليفة قرطي، المدينة في الرواية الجزائرية العربية، رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر. 1995. ص 193

(3) الأعرج واسيني، سيدة المقام. ص 214 .

(4) المرجع نفسه.ص 145 .

(5) المرجع نفسه. ص 146 .

الصدور كانت ممزقة والأدمغة متفجرة، شيء ما غامض كان يحدث في الخفاء[1] " وعلى إثر هذا الحدث ينبني هذا العمل الروائي، فالمكان لم يعد يشكل بعدا هندسيّا وفقط احتضن المظاهرات، بل غدا جرحا غائرًا يسكن قاطنيه. وبضيقه وبوسخه ومنعرجاته وكثرة زحامه عجل بنهاية النظام القائم على الفجاجة في الخطاب والعشوائيّة في الفعل والتطبيق .

كما تأتي الجسور من ملحقات الشوارع التي توحي بالتواصل والاتصال بين نقطتين، وتؤدي وظيفة "الواسطة" بين ما يصعب أن يتصلا بذاتهما"**الجسر معبر...يلخص قدرة الإنسان على إيجاد الحلول لمعضلاته**[2]" لكن قد يتحول هذا الجسر عبر رؤية ما إلى شخص فاغر الفم يلتهم خيرة أبناء الوطن، فيتحرك في رواية سيدة المقام ضمن برنامج حراس النوايا التي تعيق حركة الإبطال وتبطل نوايا أفعالهم، يقول البطل " **أشعر بالرغبة الكبيرة للوقوف على الجسر الذي أكل شاعرة هذا البلد صفية كتو** [3]" ويظهر جسر تليملي من بداية الرواية إلى نهايتها الفضاء الملازم لانعكاسات البطل، لذا فهو يسعى إليه سعيا حثيثا رغبة منه في تعجيل نهايته المأساويّة من على متنه، بينما أمطار المدينة وضبابها يبعدانه عنه "**للمشي في هذه الشوارع طقوسه، كلّ شيء صار مبهما وبعيدا، والوصول إلى جسر تليملي تحتم عليّ مقاومة عنيدة لهذه الحياة المتدفقة بكثافة من سماء تسطحت وشحت قبل هذا الزمن** [4]"، كما قد يتحول الجسر نفسه إلى مركز تبئير تؤطر من خلاله الأحداث أي بتشيكل استرجاعات ماضيّة أو باستشرافات حالمة، فمن على هذا الجسر تتضح للبطل رؤية المدينة أكثر وتتعمق في نفسه مآسيها بشكل مكثف "**الآن يحق لي أن أتنفس بعمق...لقد صرت قريبا جدّا من جسر تليملي، عجيب هذا الولع الفجائي بالجسر، ربما لأنه يربط...الناس اللّي تحت بالناس اللي فوق** [5]" " من يتأمل هذه المدينة من بعيد يشعر بروعتها ومن يقترب منها يشعر بمأساتها ...**أشعر أحيانا بأني أتخلى عن الفارس الذي ينام في قلبي شيء ما في هذا الخلاء يتحول إلى عويل وإلى نحيب** [6]" " **أحلم أن أنام دهرا وعندما أستيقظ أجد كل الفضاءات قد صارت بيضاء مثل الحليب، مبلّلة بالفرح تضع على رأسها النوّار وعباد الشمس، والطيور قد تجللت بالخضرة** [7]"، تأتي هذه الملفوظات في معظمها تداعيات البطل مبعثها الأساسي وجوده على ظهر هذا الجسر العالي ليلا، بعد أن خلف مريم وراءه تنام في إحدى برادات مستشفى باشا، وتأتي جل هذه التداعيات مؤطرة في فضاء واحد هو الجسر والذي من خلاله نقرأ رغبة البطل في الالتحاق بمريم كما فعلت ذلك من قبله الشاعرة صفية كتو، فيتلخص من كل معالم هويته (البطاقة، جواز السفر، وثائقه الخاصة ...الرواية) وقبل أن يصفي حسابه مع نفسه يصرخ من على هذا الجسر في وجه حراس النوايا " **أيها القتلة أخرجوا**

---

(1) المرجع السابق. ص 152/151 .

(2) خليفة قرطي، المدينة في الرواية الجزائرية العربية. ص 198.

(3) الأعرج واسيني، سيدة المقام. ص 231 .

(4) المرجع نفسه. ص 125 .

(5) المرجع نفسه. ص 261 .

(6) المرجع نفسه. ص 261 .

(7) المرجع نفسه. ص 264 .

من قيامتنا أخرجوا من أحزاننا وأفراحنا [1]"، ثم يلقي بنفسه في الهوة السحيقة بينما يتناهى إلى مسمعه صوت فيروز المنبعث من أحد النوافذ وبحّة الشيخ غفور المغني الشعبي.

2-2-2 فضاء البحر والموانئ :

يشكل البحر فضاء مهما في حياة الإنسان، وذلك بأدواره المتنوعة والمختلفة، فهو"**مصدر الرزق بالنسبة إلى بعض المشتغلين فيه، كما أنّه مصدر التعاسة والآلام في الوقت نفسه** [2]"، وقد مرّت علاقة الإنسان بالبحر على أطوار كثيرة، بدأت من موقف الدهشة والخوف من هذا العالم الغريب وانتهت في العصر الحديث بسيطرة الإنسان عليه كما سيطر على غيره من الظواهر الطبيعيّة المختلفة .

وفي روايّة سيّدة المقام يحضر البحر وما ينحو نحوه كالماء، المطر، النهر، الموانئ بشكل ملفت للانتباه، وذلك لما يشكله من دلالات متنوعة، وحضوره موسوم من البداية بطابع بنائي يتلاحم مع بقية عناصر العمل الروائي، ويغدو في كثير من الأحداث المحرك الأوحد لها وذلك بفضل زاوية النظر المستخدمة في الحكي، فيأتي فضاء البحر في الرواية ليعمق من تجربة الغربة ويضفي عليها مستويات أخرى هي قمينة بها، فعندما يصف الراوي البحر بقوله " **البحر مزيّت ومتسخ، كأنّه بركة مهملة كلّما هبت عاصفة جلبت إليها كل أوساخ الحارات والمنحدرات والشوارع الضيقة، السفن بدأت تتصدأ وتتفتت بفعل الزمن الذي صار يتحرك بصعوبة كبيرة وتنفتح ألواحهما المرميّة على الشواطئ المهجورة** [3]" يسعى بقدر الإمكان أن يجعل من حركة أمواجه ومائه المتسخ معادلة تعكس صورة القلق الذي ينتاب البطلين، وهو الوصول إليه والتعرف بذلك على الحالة التي آلت إليها المدينة المشوهة وخصوصا عندما يعي الشخوص أنّ وضعه هذا طارئ عليه " **عندما يأتي المساء ويستسلم الموج والبحر لشواطئها أو الموانئ الواسعة المختلفة تسلب الناس، يقف العشاق على واجهة البحر، يتأملون السفن التي تجيئ بأعلامها الملونة ....يأخذنا عمّي موح الصيّاد الذي ألفنا كثيرا...ونتزحلق في الفلوكا، ندخل عمق البحر، ما أعظم قوته وهو يتكسر عند حدود الموج على أطراف الميناء، تبدأ الشمس في الانحدار، نتأمل المدينة من بعيد وهي تنغمس بهدوء في كومة الضباب الحسّي ... منذ ذلك الزمن أشياء كثيرة تغيّرت**[4] " وبالطبع عبر هذا الفضاء المستحضر وما يشيده في ذاكرة البطلين من حنين إلى الماضي البعيد تتشكل صورة الفضاء الحالي لتجسد تعاسة هذا الحاضر واستحالة الاستمرار فيه.

ونلمس البحر عبر دلالاته المتنوعة الفضاء الذي تشيع فيه الرغبات الممنوعة والمحح الرسمي لعدد كبير من الزوار الذين يقصدونه بهدف تعاطي الحشيش ومعاقرة الخمرة وإشباع النهم الجنسي. ففيه" **يقف العشاق على واجهة البحر....يتبادلون القبل في حضرة البحر والمارة ثم يضعون اليد في اليد ويترلقون باتجاه مطاعم الصيادين**[5]"

ومرة أخرى هو مكان يؤمه ناس فقدوا الرغبة في حياة المدينة، فيأتي هذا الفضاء الملاذ الذي يسكنون إليه، فبعد رحيل أناطوليا تطلب مريم من أستاذها الذهاب إلى البحر رغبة منها في التخفيف من آلام وحدتها وفقدها

---

(1) المرجع السابق. ص 283 .

(2) يقطين سعيد، القراءة والتجربة. دار الثقافة، الدار البيضاء: 1985. ص 225 .

(3) الأعرج واسيني، سيدة المقام ص 42.

(4) المرجع نفسه. ص 51/50/49.

(5) المرجع السابق. ص 51 .

لأناطوليا، تقول مريم" **أرجوك أريد أن أنزل للبحر، لنتزل، البحر أفضل من الأدخنة الفاسدة** [1]" وفي لحظات صمتها وتأملها زرقة الأمواج " **قامت مريم من مكانها وضعت رأسها بين يديها وبدأت تتقيأ وتبكي وتعوي وتصرخ، هززتها بعنف من كتفها يكفي من هذا الحزن، نظرت إلى وجهي مليا حملت حفنة من ماء البحر وغسلت وجهها...كانت دموعها قد اختلطت بمياه البحر المالحة** [2]".

كما ينفتح فضاء البحر بكل مكوناته، الشواطئ، الموانئ، المسمكة... على أحداث الرواية كلّها فتتداخل الحدود بينها وتتلاشى ليشكل بعدها البحر فضاء حدثيا يؤطر مجمل الأحداث ويصبغها بصيغ متعددة ومتنوعة، وتكون باقي عناصر العمل الروائي الشخصيّة، الزمن، الصيغة، الرؤية ملحقات به لا غير، كما هو الحال في رواية الكاتب الشهير ارنست همنغواي في " العجوز والبحر ". فبقدوم حراس النوايا يأتي البحر، الموانئ، ليعضّد مسعاهم في تغيير وجه المدينة ويشكل في الوقت نفسه لافتة إيديولوجية قائمة على الرغبة في الجهاد والاستشهاد " **أصوات السفن وهي تغادر ممتلئة باتجاهات مجهولة قبل أن تنكسر أحلامهم في أولى الموانئ التي تعاملهم كالماشية، بابور فرنسا، بابور استراليا، بابور كندا ؟؟؟ وبابور أفغانستان ...أي حلم يا ولد الناس؟؟...ينكسّون رؤوسهم في جبال أفغانستان ...يموتون مقابل وهم مدهش...شباب في عز عنفوانه، قمعت الحياة في عينيه، فأدخلوه عالم الجنة والجحيم في رمشة عين، مكاتب بشاور – باكستان – فتحت لهم الأبواب داخل دروب الجنة والرّخاء ثم أغلقتها على مرتفعات أفغانستان** [3]" ومن زاوية نظر مؤطرة من طرف الراوي يأتي البحر فاعلا مضادًا يمسخ وجه المدينة ويبيعها بثمن وهمي، ومن هنا يأتي خوف مريم على هذا البحر تقول "**هل يعقل أن يسرق البحر، البحر الكبير قد نمنع من رؤيته، لكن لا أحد يستطيع احتكاره أو يحرمنا من رؤيته ولوفي الحلم**[4]" وكما تنتهي الرواية برحيل مريم وانتحار البطل وانتهاء الصراع لكفة حراس النوايا، ينسحب البحر أيضا من فضاء المدينة نفسها يقول البطل "**انسحب البحر هو بدوره، ومعه غاب وجه مريم، متعبا ومجروحا** [5]" "**نفضت رأسي قليلا من ثقل شعرت به يتزل فجأة علّي، رأيت البحر يركض هربا من زحف المدينة** [6]" وهذا يعني أن العلاقة بين الشخوص والبحر ترتقي إلى مستوى الفعل المشحون بدلالة فكريّة تسعى الرواية أن تطرحها عبر أحداثها.

3– الفضاء النصي L'espace textuel

ويقصد بالفضاء النصي " **الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعيّة على مساحة الورق، وتشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطابع وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعيّة وتشكيل العناويـــن** [7]" وقد تحدث ميشال بوتور غير مرّة عن هذا الفضاء في معرض حديثه عن طول السطر وعلو الصفحة

---

(1) المرجع نفسه. ص 192 .

(2) المرجع نفسه. ص 197 .

(3) المرجع نفسه. ص 55 .

(4) المرجع نفسه. ص 200 .

(5) المرجع نفسه. ص 222 .

(6) المرجع السابق. ص 268 .

(7) لحميداني حميد، بنية النص السردي. ص 56 .

وحجم الكتابة [1] كما أشار إلى الكتابة الأفقيّة في الصفحة والكتابة العموديّة والصفحة داخل الصفحة [2] وتأتي أهميّة الفضاء النصي بالنسبة للقارئ في كونه سيستفزّه نظريا وأيقونيا وذلك بتشكيلاته السمائية القائمة على اللّون والفراغ والاكتمال مع التنويع في استعمال الخطوط والأحرف والتركيز على الحرف الطباعي والانزياح الطباعي، كما قد "**يوجّه القارئ إلى فهم محدد للنص** [3]". ولكم نستطيع أن نتصور مدى مفعول المطابع ورسومات الغلاف في توجيه ذهن القارئ إلى معنى دون غيره، كما تستطيع هذه الأخيرة أن تحرّف أو تشوش المعنى في ذهن المتلقي دون الولوج في النص ذاته، ولكنّنا لا نستطيع أن نتصور "**كيف ستكون مواجهتنا لرواية لم يضع صاحبها إلاّ اسمه على غلاف أبيض، إنّها حتما ستختلف عن مواجهتنا للرواية المصدرة بعنوان فخم ورسم راق** [4]". وهكذا ما يؤكد أنّ الفضاء النصي له أهميّة كبيرة وجزء أساسي في فهم مضمون الروايّة، ومن ثم توليد دلالات الإيديولوجيّة.

ونركّز في دراستنا لهذا الفضاء النصي على نقاط ثلاث: تصميم الغلاف، البياض، التشكيل المطبعي.

3-1 تصميم الغلاف :

يعد تصميم الغلاف في كتاب ما محفزا أساسيّا يدفع القارئ لاقتنائه وقراءته، ولازلنا نتذكر بشكل خاص الروايات التاريخيّة لجرجي زيدان والواقعيّة لنجيب محفوظ وكذا الرومانسيّة لاحسان عبد القدوس ويوسف إدريس كيف كانت تستفزّ أبصارنا من خلال رسوماتها الخارجيّة أو الداخليّة، مع ما توحيه تلك التشكيلات من دلالات تتكثف في أذهاننا قبل ولوج عالم النص، وهذا يعني أن للرواية لغة غير ما تكتب بها، إنّها لغة الخطّ والتشكيل الفنّي والكاريكاتوري، تتفتّح بدورها على دلالات الرواية المبثوثة بين أحداث وشخوصها.

يتربع غلاف الرواية على مقاس متوسط (14.5X21.5 سم) حيث تتوسطه صورة لامرأة تتناول فنجانا من الشاي، وقد تمددت على سجاد بني طويل، متكأة على طناقس حريريّة حيث تأخذ حجم الصورة (7X9 سم)، تصميمها بحسب ما هو مدرج في وجه الغلاف الأخير من الفنان ج.كورتيس تحت عنوان "أوداليسك". تبدو المرأة في مقتبل عمرها وعلى ملابسها تتجسد تنويعات مختلفة لأنماط معينة من الألبسة، فبينما تظهر على رأسها الخمار العاصمي بتقنياته الخاصة المتدلي على الجانبين والساتر لجمل الشعر وحلق الذهب والفضة المسدلة على الجبهة كذا الأساور المستعملة من الذهب، يأتي الحزام القبائلي بزخرفته البارزة وألوانه الصارخة، بينما يتمتع باقي الجسم بعباءة جبال الأوراس الشاويّة، والتي تعطي كل أعضاء الجسم بشكل فضفاض وتميل في كثير من الأحيان إلى اللّون الأبيض، كما تبدي من الأسفل لباسا مغايرا لما هو باد عليها حتى لا تظهر هذه العباءة نفسها مفاتن الجسم ومحاسنه .

لاشك أنّ مثل هذه العناصر المكونّة لفضاء الصورة تعطي دلالات كثيرة تسهم في فهم النص والاقتراب من تفكيك جل مغاليقه، فمن خلال تزاوج هذه الألبسة عند امرأة واحدة في شكل منسق ومنظم تتفتح على إمكانيّة إبعاد الفوارق من بين الثقافات الجزائرية المطروحة على الساحة، وطرح إمكانيّة تعايشها والتقائها في كثير من النقاط، كما

---

[1] بوتور ميشال، بحوث في الروايّة الجديدة. تر : فريد انطونيوس. منشورات عويدات. ط 1971. ص 112 .

[2] المرجع نفسه ص 128 .

[3] علال سنقوقة ، المتخيّل والسلطة. ص 288.

[4] المرجع نفسه. ص 288.

أنّ هذا التزاوج نفسه لم يشن صورة المرأة بل أعطى لها شكلا منمّطا ومنمذجا يلغي فكرة الفرقة واستحالة قيام المجتمع وسط زخم من الأفكار المتضاربة .

يبدو الزي الأول العاصمي في مقدمة الجسم على الرأس، بينما يتوسط الحزام البربري وسط الجسم فيما تشمل بردة الشاويّة كامل الجسد، ولا نخال أنّ هذه التموقعات جاءت مجانا وسقطت من ريشة الرسام بشكل عفوي، فالعاصمة بما فيها من امتيازات ومرافق هي التي تقود جسم البلد كلّه، والحزام وما يوحي إليه من دلالات على الشرف والقيم والمثل ترعاه هذه المدن بما ورثته من شهامة وكرامة، بينما يأتي لباس الأوراس الثوري ليشمل كل الجسد ويغطي بدوره ما بداخله، فلا يبيّن منه شيء، ولا نخال الصورة بعيدة عن محتوى الروايّة ومضمونها، فهي تقترب من صورة مريم البطلة ابنة الشهيد وسليلة الثورة التي تنتقل إلى العيش في العاصمة وبتروعها إلى التحرر والإنعتاق تؤدي رقصة البربريّة التي زاوجت فيما بين سامفونيّة "ايقربوشن " وبين حياة فاطمة آيت عمروش. كما يأتي السوار في الصورة رمزا للأصالة وحفظ التاريخ، كما قد يأتي للزينة نفسها ومع ذلك فوجوده وفق العناصر المكونة للصورة "**لتحديد الهوية وربط الحاضر بالماضي** [1]"

وعلى أسفل الصورة كتب العنوان بخط محدب بنفس طول الصورة نفسها ثم تأتي كلمة رواية بالخط نفسه مصغرة الحجم لتتوسط أسفل العنوان فيما يعلو الصورة اسم الروائي بخط محدب، وقد سطر تحته بسطر احمر بحجم الاسم، وتأتي هذه الخطوط بلون أسود ملفتة للانتباه، وتحمل في الوقت نفسه لمسات فنيّة ممعنة في الإتقان، وتأتي الصفة الثانيّة بعد الغلاف والمدرجة ضمن تصميم الغلاف أيضًا وتحمل في وجهها الأول وأقصى شمال الورقة اسم الراوي وعنوان الروايّة، وتطالعنا لأوّل مرّة على عنوان ثان مصدر به الرواية وهو — مرثيات اليوم الحزين — ويبدو للنظرة الأولى عمق الارتباط بين العنوانين، فبينما يحيل العنوان فضاء مكانيا لهذه السيّدة الموسوم بالمقام وهو المكان العالي الذي يحمل رفات ضريح ما اشتهر بصلاحه وتقواه، فيؤمه الناس رغبة في التوسل إليه وطلبا للعفو منه، يأتي العنوان الثاني ليحمل دلالات زمنيّة عبر مجمل الألفاظ المستعملة (مرثيات، اليوم، الحزين) فالرثاء يأتي في زمن ما بعد الموت، واليوم بساعاته ودقائقه دلالة زمنيّة بحتة، أمّا الحزين فهو صفة لذلك اليوم وهي ملحقة به من الأساس، ونعدّها بدلالتها الزمنية أكثر من دلالتها الأخرى، وبادراج العنوانين ضمن مضمون واحد نقف على مضمون الرواية نفسها، فمريم هي المدينة التي اشتهرت بقوة صلابتها وهي الحلم الذي يطارده كل الطامعين فيها " **لكن حنين مريم ظل يبتعني كانت هي المدينة هي الأشجار هي البنايات هي الشوق هي الهواء البارد والساخن في هذا الفراغ المليئ بالتشوهات هي قطرات المطر البلوريّة التي كانت تتسرب إلى جسدي، هي بحري المتوحّد بين شواطئه المهجورة** [2]" وبموتها إثر رصاصة أكتوبر التي سكنت دماغها إيحاء إلى أن نظام ما بعد أكتوبر وإفرازه لكل التناقضات هو الذي عجّل بانتهاء الجزائر في وادي سحيق مثلما انتهت مريم في برادات مصطفى باشا، وبماضيها التليد وبطولات أبناءها المشرقة أثناء ثورة نوفمبر المظفرة تستحق هذا المقام الرفيع وهذا الرثاء الحزين لكل إنجازاتها. وهذا يقودنا إلى أنّ دلالات العنوانين بما فيهما من سمو وشموخ مشحونة في الوقت نفسه بسلبيّة الرضوخ والاستسلام كما لو كان الوضع قدريا، ولا نملك غير الحزن والرثاء نبدد بهما طاقتنا إزاء تغيير الوضع وذلك بتعجيل إنهاء هذه الفترة وطي صفحتها .

---

[1] صالح مفقودة، صورة المرأة في الرواية الجزائريّة ص 323 .

[2] الأعرج واسيني، سيدة المقام. ص 32 .

على الوجه الثاني للصفحة الثانيّة التابعة للغلاف ووسط بياض فاغر وأقصى يمين الورقة نقرأ هذه التداعيّات الشعريّة في شكل إهداء يرفعه الكاتب لمريم البطلة يقول : " **في البدأ كنت ...وكانت الزرقة، إليها أيها البحر المنسي ...يا سند الأشواق والخيبة. إليك مريم...يا زهرة الأوركيدا Orchidée، والخراب العظيم، يا سيّدة المقام والمستحيلات كلّها** [1]"

بينما بأقصى فضاء الغلاف في الصفحة الأخيرة تكملة لمشوار الأحداث في الرواية نفسها، والتي يتخطى بها الكاتب حدود الخمس سنوات وبالضبط سنة 1996 أي بعد تحوّل الجزائر نهائيا ودخولها مرحلة جديدة ضمن نظام عالمي جديد مس جميع قطاعاتها (الاقتصاديّة، الاجتماعيّة، السياسيّة والثقافيّة). يلتقي الكاتب بالبطلة مريم أو يخيل إليه أنّه التقى بها أمام المكتبة الوطنيّة ملفوفة داخل ثوب جنائزي حزين يطلب منها العودة إلى وضعها أو كتابها على حد قوله بينما ترد عليه : " **يا بختك ذهب الجميع وبقيت وحدك، تعريت لهم من جلدي ولحمي وغيمي، حتى صرتُ قطرة ماء، قلت لأجلهم : هيت لك يا يوسفي العزيز ...كان رجلا من رمل وطين وغيمة كاذبة، اليوم لم أعد أسأل عنهم كثيرا... مررت على حطامهم قرب البحر، تذكرت أنهم عبروا وبقيت في الدم وحدك** [2]" ومن التداعيّات نفسها نلمس رثاء الماضي الذي لن يعود ولن يعوض أحد مكانه، فعودة مريم ليست على النحو الذي كانت عليه، ومن وهبتهم نفسها كانوا رجالا من ورق.

ولا نجد مبررا لكون صفحة الغلاف الأخيرة حملت نهاية أحداث الرواية نفسها وتلاحمت ضمن المتن نفسه، وهي تقنيّة لم نتعوّد على رؤيتها من قبل على أغلفة الروايات، فقد عودتنا جل الروايات فيما سبق تقديم صورة المؤلف وبعضا من حياته وأهم آراء النقاد أو الناشر فيما يخصّ هذا المنشور ونعتقد أن هذه التقنية جاءت لسببين لا أكثر.

إما أن الطبعة للرواية والتي كانت سنة 1996 خلت من هذه النهايّة، فيما جاءت الطبعة الثانيّة والتي وجدناها مذيلة بهذه النهايّة، محاولة من الكاتب لاستدراك ما فاته وزرع شيء من الأمل في متن الرواية التي تلونت برؤية سوداويّة للواقع. وإما لأنّ الكاتب قصد إلى ذلك قصد أوليّا رغبة منه في تكسير الحاجز المألوف أو محاولة لاستغلال كل فضاء النص.

3-2 البياض :

يعبر البياض في أغلب الأحيان عن نهايّة فصل أو نقطة معينة في الزمان والمكان، وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على انقطاع الحدث والزمان، كنقاط الحذف والختمات والنقطتان...الخ ويؤكد غير واحد من اللسانيين " **وجود علاقة تلازم مباشر ما بين الترقيم والمعنى** [3]" فالمعروف أنّ الإنسان قد يعبر أحيانا عما يخالجه من أحاسيس وما يجيش في نفسه من مشاعر وما يخامره من أفكار وما يعني له من مواقف بوسائل تعبير غير لغويّة، مثل سمات الوجه والإيماء والنظر وما إليه فينقل الروائيون وكتاب المسرحيات كل ذلك لا بالكلام "**وإنّما بواسطة علامات الترقيم، هذه العلامات التي تعتبر من الوجهة اللسانيّة...صامتة لكنّها ناطقة من جهة الدلالة** [4]"، وهذا يعني أن لعلامات

---

[1] الأعرج واسيني، سيدة المقام. الصفحة الثالثة .

[2] الأعرج واسيني، سيدة المقام. على ظهر الغلاف.

[3] عبد الستار محمد العوفي، مقاربة تاريخيّة لعلامات الترقيم. مجلة الفكر المعاصر. مجلد26، ع2 أكتوبر- ديسمبر 1998. ص 296 .

[4] المرجع نفسه ص 297 .

الترقيم القدرة على تشكيل ما لا يشكل، كما قد تحل في أحيان كثيرة مقام الجملة، كما يأتي البياض في الروايات المعاصرة تعبيرا عن اللحظات الحميميّة بين الأبطال، وتجنبا لذكر تفاصيل جزيئاتها يلجأ الروائي إلى ترك بياض يقرأ من خلاله القارئ هذا المسكوت عنه، كما في روايات إحسان عبد القدوس وعلى رأسها الوسادة الخاليّة، فاللقاءات بين سميحة وصلاح مشكلة في بياض الأوراق لا غير.

وسنقتصر من هذه العلامات الدالة منها على البياض، وهي النقاط المتتابعة، حيث نجدها تتخلل الكتابة الروائية للتعبير عن أشياء محذوفة، وتختلف عدد النقاط تبعا لطبيعة المحذوف، فمن الحذف ما يأتي (نقطتين اثنتين) كقول البطل "آه مريم ..**أين الأغاني العظيمة؟ كنست نفسها وانسحبت باتجاه بردات الموت في بياض المستشفيات**[1]" "**مريم..يا بحة المسكون لمعشوقة مستحيلة، أين أنت وسط هذه الصرخات**[2]" ومنه ما يأتي بثلاث نقاط متتاليّة كقول الراوي" **كان التحضير لشهرزاد قد دخل مرحلته المعقدة على الأقل على الصعيد النظري لولى بؤس تلك الرصاصة الطائشة ...ومأساة الجمعة الحزين**[3] "، كما تأتي النقاط فوق الثلاث دلالة حذف كامل لكلام شخصيّة من الشخوص ليحل محله البياض "**محزن أن يموت الإنسان في هذا السّن وهو مليئ بالحياة واش تحب الموت أعمى**... ... ...[4]". كما يرد البياض في ترك العديد من الصفحات فارغة أو نصف فارغة، وعادة ما يأتي إثر انتهاء فصل ما والانتقال إلى فصل آخر، كما نلمس ذلك فيما بين الفصل الأوّل والثاني والثالث والرابع...إلخ، وتكثر الصفحات عندما يأتي الحديث مؤطر من طرف أحد الشخوص، وهي تطلق العنان لخيالها في شكل تداعيّات حالمة إمّا باتجاه المستقبل في استشرافات تأمل في تحقيقها، وإما نزوعا نحو الماضي في شكل استرجاعات بعيدة، كما نلمس النجمات بأنواعها الثلاث (★★★) او الأربع (★★★★) ونجدها في نهايّة الفصل في الرواية وهي الطريقة الأكثر بروزا في الروايات الواقعيّة ونجدها في الصفحات التاليّة من الروايّة (122، 153، 186، 211، 260)

3-3 التشكيل المطبعي :

ونعني به طريقة الكتابة وتميزها المطبعي فبإمكانه أن يتيح للقارئ أن يفرق بين المتحدثين في النص من خلال التمييز بين لون الحبر المستعمل في كلام شخصيّة ما والحبر المستعمل في كلام الشخصيّة الأخرى، ويمكن أن تعتبر تقنيّة التشكيل المطبعي تقنية عاليّة عبرت على تطور الوسائل العلميّة في الكتابة. ونلمس هذه التقنيّة في العديد من صفحات الروايّة في صفحة (54، 55) فيبدو الحبر المستعمل في حديث عمّي موح الصيّاد حول حراس النوايا أكثر سودا منه في الحبر المستعمل في كلام الراوي وهو يحكي عن عمي موح وكيف انتهى غرقا وسط البحر، ويأتي التمييز اللّوني كإشارة واضحة للتمييز بين الحديثين وأيهما الشخص المعبر عنه. كما نلاحظ أنّ النص البارز طوبوغرافيا يقوم بمهمة إيهامنا بواقعيّة ما يحدث، وهذا عندما تنتقل الأحداث من أزمات البطل الذاتيّة إلى الأزمة الواقعيّة الخارجيّة.

---

(1) المرجع السابق. ص 8 .

(2) المرجع نفسه. ص 11 .

(3) المرجع نفسه. ص 63 .

(4) المرجع نفسه. ص 259 .

4- وصف الأشياء ودلالتها في الروايّة :

يمتلئ المكان بمئات الأشياء التي يزخر بها العالم الخارجي، وتمثل قوة هائلة من العناصر التي يتفاعل معها الإنسان ويستخدمها أساسا في التعامل مع بيئته ووسطه الحيوي، ولذلك فإنّ حضورها يكتسي أهميّة بالغة بالنسبة للوجود الإنساني، وإذا ما استقرأنا التاريخ البشري نقف عند حقيقة ثابتة مؤداها " **أنّ الإنسان يصنع ويقتني الأشياء التي ترافق بيئته، وبذلك أصبحت عنصرا دالا عليه ومؤشرا على نمط عيشه وسلوكه الحضاري**[1] " وتتميز علاقة الإنسان بمحيطه بمدى بساطة الأشياء أو تعقدها أو وفرتها أو ندرتها أو مواد تكوينها وتشكيلها وأحجامها وألوانها، وعبر هذه من الفروق نفسها في الأشياء قد تصل إلى التعرف على المستوى الفكري والاجتماعي للإنسان البدائي والإنسان المعاصر التكنولوجي.

وفق هذا المنظور تدخل أشياء العالم الخارجي عالم الرواية وبارتباطها بمكونات العناصر الروائية الأخرى تسهم في خلق حالات فكرية وإديولوجية واجتماعية على الشخصية التي ترتبط بالشيء، في هذا يقول بلزاك " **للحيوان قليل من الأثاث ... بينما يميل الإنسان حسب سنّة ما تزال غامضة إلى تمثيل عاداته وأفكاره وحياته في كل ما يخص حاجاته... فنجد العادات والثياب والكلام والمنازل عند الأمير وصاحب المصرف والفنان البرجوازي والكاهن الفقير تختلف بعضها عن بعض وتتطور وفقا للمدنيات**"[2] وهذا يعني أنّ ارتباط الشخصية بشيء ما أو اقتناءها له تنتج قيمة دلالية يغتني من خلالها النص بقيم مولدة من المعنى المجازي الذي تؤشر له الأشياء.

وقبل أن ننطلق في فضاء الأشياء الموجودة في متن الرواية: نشير إلى أنّ الأشياء التي تحيط بها ليس لها وجود منفصل عنّا، فهي تستمد أهمية وجودها من وظيفتها بالنسبة إلينا، فالإنسان " **يعكس في الأشياء والأشياء تعكس في الإنسان** [3] " وهذا يؤكد ما سنذهب إليه، وهو أنّ وصف الأشياء في جل صفحات الرواية جاء ملتحما في السرد مقدما في منظور محدد، والّذي يحدد بدوره زاوية الرؤية ومجال النظر، قصد استيعاب اللوحات الوصفية، وهذا ما تسميه سيزا قاسم بالصورة السردية، حيث تأتي الأشياء المستخدمة ديناميكية حركية تساهم بدورها في تدعيم العنصر الانفعالي في السرد، ولا يعني هذا غياب الوصف الخالص في الرواية نهائيًا، بل نجده نادرا ما يلتفت إليه الكاتب بالرغم مما له من طاقة إيجابية دالة على قيمة فكرية أو اجتماعية تغني النص الروائي، ويرجع هذا إلى أنّ الرواية أصلا رواية حدثية تنقل إلينا أحداثا أكثر مما تصفها لنا.

وإذا سعينا لتطبيق المفاهيم السابقة في رواية "سيدة المقام" وربطها بالسياق الوصفي للأشياء تأكد لنا أنّ هذه الأخيرة لم تعد مجرّد ديكور تزييني خارجي تؤطره المشاهد، بل استعيرت للدلالة على وضع اجتماعي ورؤية فكريّة إيديولوجية بينها الراوي للقارئ قصد كسب تأييده. وإذا قمنا بـــجرد الأشيـــاء في متن الرواية فإنّنا سنحصل على ما يلي:

---

(1) عيلان عمر، الروايّة والإيديولوجيّة. ص 223.

(2) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة. تر: فريد انطونيوس. منشورات عويدات، بيروت: ط1 1971. ص 56.

(3) مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، اللص والكلاب، الطريق والشحاذ. الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، أوت 1986. ص 155.

4-1 الأثاث (الدواليب،الكتب، الإضاءة، أجهزة متنوعة)

غرفة العباس	غرفة مريم	غرفة لأستاذ	غرفة حمودة	غرف حراس النوايا	غرفة اناطوليا	المستشفى
نصف مضاءة يعلو أحد زواياه عنكبوت،حصير، كتب بعناوين متفرقة: الملوك والسلاطين، عالم الشياطين والجن، آجوج وماجوج، المرأة المسلمة، أوهام الماديّة، كتب الصفراء	جهاز تلفزيوني صغير، مسجلة و أشرطة موسيقيّة، حقيبة مليئة بالأدويّة والأوراق الطبيّة والنصائح. بعض الكاتب بالعناوين التاليّة: دون كيشوت، رواية مدام بوفاري، جرمنال لإميل زولا، ملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ، الشمس في يوم غائم،مدن الملح، مدارات الشرق، فوكز، مارسيل بروست، أسطوانات الموسيقيين العالميين، مجسم صغير لبيت المقدس، خارطة نحاسيّة لفلسطين سيارة 205 فضيّة.	صالون له لوحات حائطية كبيرة، صورة كالا تقطف البحر، كالا عارية لسلفادور دالي، صورة كبيرة لمريم وهي تؤدي رقصة البربريّة، أريكة، تليفون، محفظة بها مجموعة أوراق الروايّة، ستريو، البافل، اسطوانات وأشرطة متنوعة	سرير، نافذة عطور رديئة	حجر نصف مضاءة، البخور، منصة مرتفعة مفروشة بالسجاد وسائد مغطاة بالسواد، السبحة.	اسطوانات، وكلبة اسمها نورتشكا.	أدويّة، السيروم المراهم، الخيوط البلاستيكيّة، الأسرة، البرّادات السكانير، مقياس حرارة في غرفة مريم في المستشفى.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

4-2 الألبســـة والعطور

ألبسة حراس النوايا	لباس مريم	لباس الأستاذ
- القبعة الأفغانيّة، -نعال بومنتل - القشابيّة والمعطف الأمريكي - نعالات ميكا + قلنسوة بيضاء. - ألبسة الشتاء فضفاضة مفتوحة تجر في الطرقات. - العطر القاسي، ألبسة فضفاضة.	- تنورة - عطر Poison	معطف خشن ورثه عن والده الشهيد - باسكيت بيضاء - لباس رياضي وقميص لا لون له - تريكو أخضر مائل إلى بياض حائل يشبه خضرة اللباس العسكري .

4-3 المأكولات والمشروبات

مطاعم الشوارع أو الشواطئ	البيوت
قديما: نأكل الروشيت، الروز، بطاطا مقلية، سمك جديد، حمّص، كروفيت، الميرلان، الروجي، دومير، أكلات شعبية، البيرة، الحانات. **حاضرا:** أغلقت الدكاكين أو غيّرت تجارتها	القهوة في صالة الرقص القهوة، الشاي، أنواع الخمور. النبيذ، الريكار، الويسكي في بيت الأستاذ .

إنّ القراءة المتأنيّة للجدول السابق تفيدنا بجملة من الاستنتاجات المتحددة على مستوى الدلالات التي ينتجها تصنيف الأشياء في الروايّة، والذي ينحو باتجاه الانتقال من نظام المعنى التعييني إلى الدلالة القائمة خلف مجموعة الإشارات التي تنجزها محاور التصنيف المحددة بالأثاث والألبسة والمأكولات.

فالأثاث يمثل مظهرا من أوضح مظاهر الحياة الاجتماعيّة حيث " **يعكس ...مجموعة من القيم الاجتماعيّة الماديّة والجماليّة ذات الدلالة الخاصة التي يريد الكاتب تقديمها** [1]" ونلمس هذا فيما تحتويه غرفة مريم واستاذها من أثاث متفتح على شيء من العصرنة (الستيريو، التلفزيزن، التيلفون، الشهادات، اللوحات، الموسيقى ...) بينما يبقى أثاث حراس النوايا الذي يقف إلى جانبهم العم متسم بطابع من البداءة ومسكون بهوس الماضي العتيق (الحصير، الكتب الصفراء، البخور ...إلخ) وتأتي ثنائية الأثاث هنا لتعمق إيديولوجيّة الصراع بين النموذجين الأصيل والمعاصر.

كما يعضد هذا المفهوم الألبسة والعطور التي توسم بها شخوص الروايّة، كذا أنواع المأكولات والمشروبات التي تشكل مؤشرا هاما بالنسبة للطبيعة الاجتماعيّة وإلى مزاج الشخصيّات المختلفة وطبيعتها، لما في اختلاف الأصناف والأنواع من ارتباط ببنية معيّنة وإشارة إلى مستوى أو طبائع خاصة، كما قد تشير إلى تغيير ما حصل في فضائها من زمن إلى آخر بسبب ظرف طارئ استجد دعا إلى هذا التغيير، فبعد أن كانت شخوص الرواية تتمتعان بالسمك

---

[1] قاسم سيزا ، بناء الروايّة . ص 101 .

الجديد وأنواع الأطمعة الفاخرة (الكروفيت، الميرلان...) بمجيء حراس النوايا أغلقت كل المطاعم أو حوّلت تجارتها إلى نشاط آخر. ولعّل أبرز الأشياء التي حظيت باهتمام كبير هي الكتب، الخمر، الموسيقى. فالكتب هي رمز للثقافة وتصنيف إيديولوجي مسبق لحامليها، لذلك نراها تتكرر بكثرة في متن الروايّة، ولا تأتي كقطعة أثاث للزينة وإنما هي حجر في بناء متكامل و "**جزء أساسي من شخصيّة البطل** [1]" فعناوين الكتب التي يمتلكها حراس النوايا تدور في فلك واحد وتقف في مواجهة ثقافة الكتب التي تحملها مريم وأستاذها ولا نخال أنّ وجود هذه العناوين جاء عبثا، بقدر ما عمق الصراع بين الإيديولوجتين .

أمّا الخمر فهي أهم عنصر بارز في متن الروايّة فقد أقبل عليها البطل نبهم، كما لم تتحرّج مريم في تعاطيها إيّاها أثناء وجودها في بيت الأستاذ كما حدث ذلك مطعم الميناء Sabelette أو أمام الشواطئ، وقد يأتي الخمر هنا بوجهين، فإمّا "**هروبا من الواقع وبحثا عن الراحة والطمأنينة الضائعتين** [2]" كما قد تأتي "**مخدرة للحواس ومخففة للروح من روابطها الجسديّة الدنيويّة فتسمو وتتجلى أمامها الحجب**[3] "، وكلا المعنيين وردا في النص الروائي بشكل متواتر، ففي المعنى الأوّل يقول البطل فور موت مريم " **لهذا كلّه صممت أن أقطع علاقتي ولو اللحظات بالمحيط المقلق الذي كان يملأني، شربت كثيرا الويسكي ماكانش الزامبريطو La vodka nationale رائحته تشم من بعيد سحيق** [4]" كما يمكن أن نلمسها بالمعنى الثاني في حكي عمّي موح الصيّاد، يقول " **في ذلك الزمن الذي صار بعيدًا كان الواحد فينا يأتي متعبا، يخرج من البحر يتزلق عند الحمامصي، يأخذ بيرة وقليلا من الحمّص ثم يغرق في غيمة يركبها وحده** [4]" .

أمّا الموسيقى فيدرج أصحابها ضمن الموسيقى الكلاسيكية العالمية والتي خدمت بشكل ملفت قلق الإنسان المعاصر وجعلته يعي قلقه ويسعى جاهدا في القبض عليه ومن ثمّ علاجه، ويأتي على رأس هؤلاء الموسيقيين بتهوفن وفاغنر وموزار. لذا نجد مريم وأستاذها يلجآن إليهم كل ما اشتدت محنهما واستحكمت أزمتهما.

سبق وأن رأينا أنّ الوصف المقدم في الروايّة جاء في معظمه مبثوثا بين ثنايا السرد، وهذا ما أسميناه بالوصف المتحرك، فيما عدا بعض الأشياء التي أفرد لها الكاتب وصفا خاصا نظرا لموقعها في فضاء الروايّة ومدلولاتها المكثفة، وعلى سبيل ذلك صورة البطلة مريم التي التقطتها في صالة العرض حين كانت تقدّم عرض البربرية والمعلّقة على جدار الحائط، يقول "**بدأت تتأمل حيطان حجرة النوم، كانت بيضاء كلّها لا يوجد بها إلاّ صورة كبيرة وهي منكفئة على قدميها بلباس حريري أبيض خفيف يداها ممتدتان إلى الوراء، ورأسها نصف منحن ومندفع إلى الأمام ووسط منصة العرض كانت تحت الصورة، الجمعة الحزين، مريم البربريّة** [5]" وقد دعانا تفرد هذا الوصف إلى أن نقوم بتحليله وفق شجرة الوصف التي جاء بها جان ريكاريدو.

---

(1) مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنيّة. ص 154 .

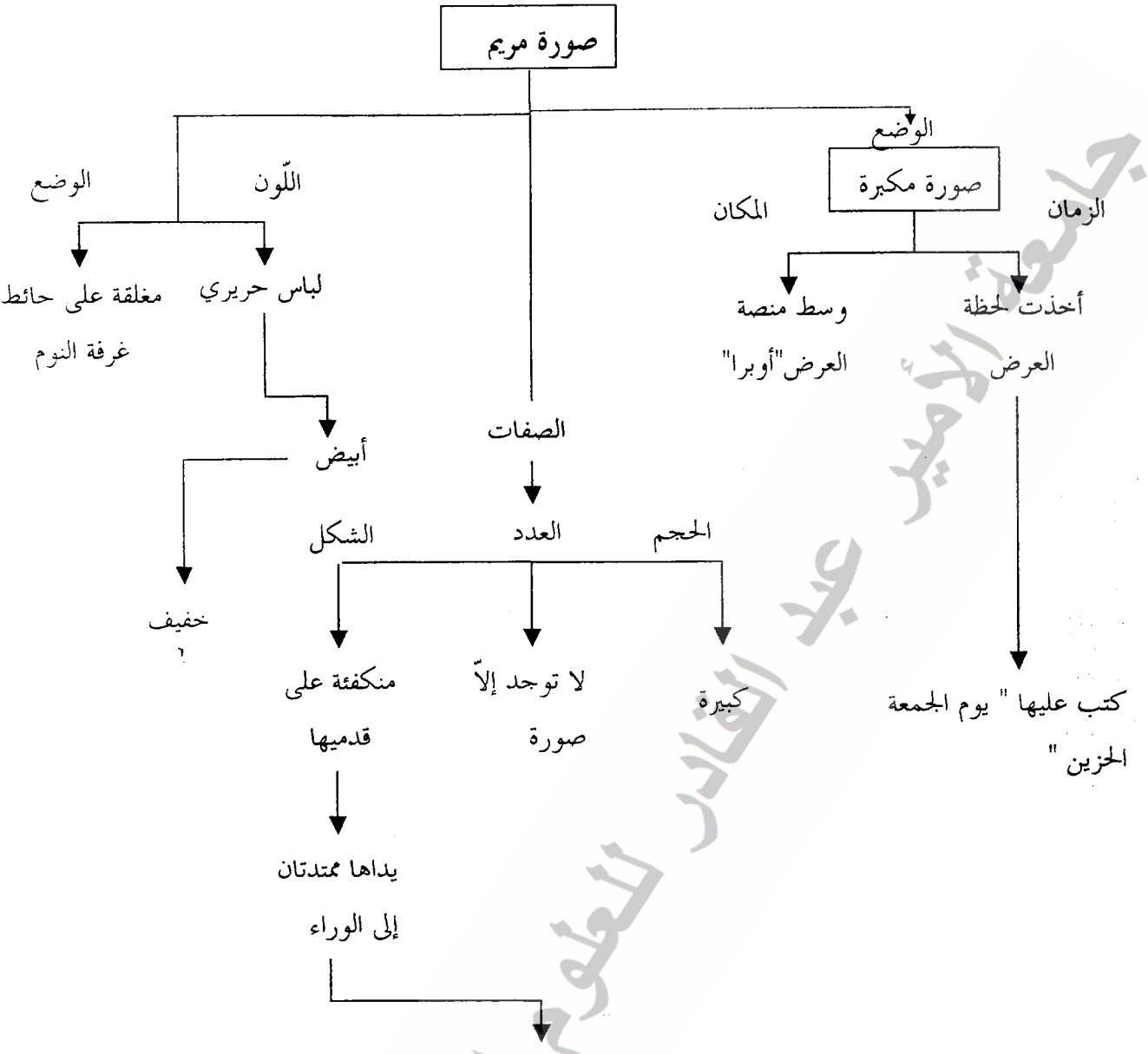
(2) المرجع نفسه. ص 163 .

(3) المرجع نفسه. ص 163 .

(4) الأعرج واسيني، سيدة المقام. ص 15 .

(4) المرجع نفسه. ص 53

(5) المرجع نفسه. ص 143



ويأتي وصف الصورة مدرجا ضمن الدرجة الرابعة من شجرة الوصف، ولا نجد مثيلا لذلك في باقي متن الروايّة فيما عدا الصوّر المنقولة إلينا عبر رؤية شخصيّة ذاتها، فإنّها تطول وتقصر وفقا لمجال الرؤية وزاوية النظر، ولحظتها نمسك على الصورة في وضعها المتحرك، ويمكننا أن نرجع سبب ندرة هذا الوصف الخالص في الروايّة كون هذا الوصف اتسمت به المدرسة الواقعيّة في بداياتها الأولى، حيث يطالب الأديب بنقل جميع ما تقع عليه العين والتقاط أدق التفاصيل، ولا نخال أن هذه الروايّة مدرجة ضمن واقعيّة بلزاك أو إميل زولا، بقدر ما حاولت بانزياحها اللغويّة أن تؤسس فضاء خاصا تجمع فيه كل المدارس الفنيّة .

وختاما لمبحث المكان في رواية سيدة المقام يمكننا أن نقف على نقاط عدة أهمها أنّ المكان جاء مؤطرا من زاوية نظر الشخوص كما كان محاورا حقيقيا وعنصر هاما في بناء الفضاء الفنّي وما ينتجه من معاني مكثفة ودلالات عدّة كما أنّ الأشياء وردت بكثافة دلاليّة أكثر من كونها مقتنيات للأبطال.

ثالثا: بنية الشخصيّة في الرواية، "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" نموذجا.

توطئـــــة:

ورد في مادة "شخص" عند ابن منظور ما يلي" **الشخص، جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر، والجمع أشخاص وشخوص وشخاص...وكلّ شيء رأيت جسمانه [كذا] فقد رأيت شخصه** (...) **الشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات، فاستعير لها لفظ الشخص** [1]" وهذا يعني أنّ اللفظة لم تخرج عن كونها المادة التي دلت على الإبانة والظهور، كما تأتي لفظة " الشخصيّة " تمثل صاحبها وتجسد صفاته وتجعله بالنسبة للآخر مرئيا ومشهودًا، وهذا يقودنا إلى القول بأنّ " **لكل إنسان يعيش في المجتمع شخصيته الخاصة به**[2] " ينفرد بها ويتميز بها عن غيره، لكونها تعكس محتواه الباطن وتجسده إن بكلام أو بحركات وأفعال قد تلقى الاستجابة أو تقابل بالرفض.

وقد اختلف العلماء في وضع تعريف دقيق للشخصيّة لاختلاف مشاربهم وميولاتهم الثقافيّة، وأشهر من خاض في موضوع الشخصيّة العالمان النفسيان "سيجموند فرويد " وتلميذه "كارل يونغ " فالشخصيّة عند فرويد " **تتألف من ثلاثة أجهزة رئيسيّة : الهو، الأنا، والأنا الأعلى** [3]" فالأنا الأعلى وظيفته على الدوام الضغط والكبت والمراقبة والتوجيه، فبينما يترع الهو إلى إتيان المحرّم يقف الأنا حائرا بين الأنا الأعلى والهو يعاني التوترات من جراء ضغطهما، كما قسم فرويد فضاء الإنسان الداخلي إلى مجالات ثلاث : الشعور، اللاشعور وما تحت الشعور، فالشعور وما تحت الشعور يمكننا الوصول إليها عبر مجمل العمليّات العقليّة كالإدراك والتذكر والتخيّل...الخ، أمّا مجال اللاشعور وهو الجزء القابع في أسفل ذاكرتنا فلا يمكننا الوصول إليه إلاّ عبر ما أسماه بالتحليل النفسي القائم على التداعيات والتنويم المغناطيسي وغيرهما، وهذا الأخير في رأيه هو الذي يساعد في تكوين الشخصيّة ويسرّع بنضجها. أمّا كارل يونج فيصف الإنسان بالاعتماد على تصرفاته وطرق تفكيره " **ويرى أنّ هناك من الناس من تغلب عليهم الناحيّة الوجدانيّة، وبعضهم تغلب عليهم الناحيّة الإلهاميّة أو الحدسيّة وآخرون تغلب عليهم الناحيّة الحسيّة**[4] " ومن خلال هذا التصنيف يقسم يونج الشخصيّة إلى ثلاثة أنماط وهي"**النمط الإنبساطي الذي ينفتح على العالم الخارجي وغير المتردد في سلوكه...والنمط الإنطوائي وهو المشغول بذاته والخجول الحذر...والنمط المتكافئ وهو نموذج ثالث بينهما** [5]" فالذين تغلب عليهم الناحيّة الوجدانيّة يميلون إلى تكوين شخصيّة منبسطة متفتحة على ما دونها من العالم، والذين تغلب عليهم الناحيّة الإلهاميّة يميلون إلى الانطواء والانكفاء على الذات مع مخالطة الآخرين بحذر شديد، أمّا النموذج الثالث فهو المتكافئ وهو الذي تغلب عليه الناحيّة الحسيّة.

من هذا المنطلق يأتي اهتمام الروائيين بعنصر الشخصيّة باعتبارها مكونا هاما يدخل في بناء العمل الروائي، فعليه تبنى الأحداث جميعها وتتمحور بؤر الصراع، ومن خلال علاقاتها ببعضها البعض وتشابكها داخل المتن ينمو الحدث الدرامي، ويلخص الدكتور عبد المالك مرتاض وظيفتها بقوله " **الشخصيّة هي...فعل وحدث...وهي في**

---

(1) ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب. مجلد 4 مادة شخص. ص 2211

(2) الساعاتي سامية حسن، الثقافة والشخصيّة. دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت: ط2. ص 115 .

(3) كلفن هال، أصول علم النفس الفرويدي، تر: محمد فتحي الشيطي. دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت 1970. ص 25 .

(4) صالح امباركيّة، بناء الشخصيّة في مسرح ألفرد فرج. رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة باتنة. سنة .ص 25 .

(5) عطوف محمود ياسين، قضايا نقديّة في علم النفس المعاصر . بيروت: ط1 1981. ص 80 .

الوقت ذاته...وظيفة أو موضوع، ثم أنها هي التي تسرد لغيرها، أو يقع عليها سرد غيرها، وهي بهذا المفهوم أداة وصف، أي أداة للسرد والعرض [1]" فهي إذن تشكل هذه المستويات الثلاث وتخضعها لأهدافها وأهوائها وتتشكل بهم فتصطبغ بهم وتتلاحم معهم حتى تتضح صورتها وأبعادها الذاتيّة والموضوعيّة ومن ثمة تكتسي أهميّتها في العمل الروائي. غير أنّ النظرة للشخصيّة اختلفت باختلاف العصور تبعا للتقاليد الأدبيّة المرتبطة بالشخصيّة والتي تعرضت لتحولات عميقة منذ العصر القديم إلى العصر الحاضر .

فالشخصيّة عند أرسطو تابعة للحدث وخاضعة خضوعا تاما له ويجب على الكاتب في رأيه " **أن يجعل الشخصيّة تتكلم وتتصرف حسب ما يبدو ضروريا أو محتملا** [2]" وأن لا يخرج عن ملاحظات أربع أوردها الدكتور رشاد رشدي وهي : أن تكون فاضلة غير دنيئة، لما يثير ذلك في نفوسنا من مشاعر الفزع والشر، أن تكون ملائمة، فلا يجوز أن تصوّر امرأة فضة غليضة لأنّها صفات تلائم الرجال، أن يكون للشخصية ما يشابهها في الواقع، كما يجب أن تكون الشخصيّة متناسقة في أفعالها وتصرفاتها .

غير أن ذلك الاهتمام المفرط بالحدث على حساب الشخصيّة عرف تراجعها في أواخر القرن التاسع عشر، وعدّت الأحداث نفسها مبنيّة أساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيّات أو لتقديم شخصيّات جديدة [3]. وهذا يعني أنّ الشخصيّة غدت محور العمل الأدبي وبؤرته الأساسيّة على حدّ تعبير جورج لوكاتش "**فمهما تنوعت معطيات الأدب، سواء كانت تجربة معيّنة أو هدفًا تعليميّا، فالسؤال الأساسي هو وسيظل، ما هو الإنسان** [4]" ولعّل السرّ في تحوّل العمل الأدبي عن الحدث وانجذابه لمحور الشخوص، الاهتمام المتزايد بالفرد، الشخصيّة في ظل النظام البورجوازي، والتي يصفها الآن غريبه بـــ "**العيادة المفرطة للشخصيّة** [5]" ويمكننا تلمّس ذلك في البدايات الأولى للروايّة الباروكيّة ومرورا برواية مخائيل سرفانتس في رائعة الدون كيشوت دلامنش، رجل المرؤة الماهر ثم الروايّة الباستوريّة التي تدور حوادثها حول حياة الرعاة في إنجلترا ثم مغامرات روبنسون كروزو، وقد ظلت الروايّة طوال هذه المرحلة تهدف إلى تصوير الإنسان في أدق تفاصيل حياته حتى يمكننا القول أنّ الشخصيّة الروائية في تلك الفترة اكتسبت نوعا من الحصانة ضد عدم الإتلاف التي قد تتعرض لها، وليس أدل من أن يصرح أحد الكتاب " **أشخاصنا ليسوا خدما لنا، فمنهم من يتمرّد علينا ولا يشاطرنا آراءنا، بل يرفض أن يقوم بشرها ووداعتها، وإني لأعرف في أشخاصي من يناقض آرائي مناقضة صريحة...ولست أرى من المستحسن في شيء أن يصبح البطل من أبطالنا لسان حالنا، فإذا خضع لما نرجو منه وأطاع فذلك دليل في الغالب على أنّه مجرد من الحياة الخاصة وعلى أن ليس في الدنيا منه غير حطام ورفات** [6]".

---

[1] مرتاض عبد المالك، القصة الجزائريّة المعاصرة. المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر: 1990. ص 67 .

[2] رشدي رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. دار العودة، بيروت: ط2 1985. ص 37.

[3] ادوين موير، بناء الروايّة. تر : إبراهيم الصيرفي، مراجعة عبد القادر القط. الدار المصريّة للتأليف والترجمة. ص19 .

[4] جورج لوكاتش، معنى الواقعيّة المعاصرة. تر : أمين العيوطي. دار المعارف، مصر. ص 18 .

[5] غريب ألآن روب، نحو روايّة جديدة. تر : مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف، مصر. ص 36 .

[6] نجم محمد يوسف، فن القصّة. دار صادر، بيروت: ط1 1996. ص 80 .

وبانتهاء عصر الفردانيّة الموجزة، تخلت الروايّة عن فكرة القوة العظمى للشخص وتحطمت قواعدها المتفق عليها أمام اكتشاف الناس لمهزلة الحياة التي لم تعد سرا عجيبًا أو قصة غريبة، ليأتي على سبيل المثال فيلسوف العبث صموئيل بيكت ويعلن أنّ الإنسان سر غامض لا يأخذ العقل طريقًا لمعرفة ذاته، وإنّما طريقه اللاعقل واللامنطق، فجاءت على إثر ذلك جلّ شخوصه بلا اسم ولا عمل تقدم الشخصيّات لا تتحرك بأرض معروفة، وهي تحمل ذكريات غامضة وآمال أكثر غموضا، كما تحتفل بشكل دراماتيكي بأعمارها الكبيرة وذكرياتها المفقودة بانتظار الذلّ الأبدي الذي يحمله لها الموت، وقد عبّر على هذا التمزق الدكتور علي عقله عرسان بقوله " **الشخصيّات عند بيكت روح من الطائشتين اللاجلاجين في كل كائن واحد. لكنّه ممزق تمزقًا لا شفاء منه ولن ينتهي أبدا من تغريب نفسه...تصل مجموع اصواتهم إلى تناقض واحد لا معنى له ولربما لا شكل له** [1]" ويعني هذا أنّ تأليه الشخصيّة عرف تراجعًا كبيرا مقارنة مما كانت عليه، لأنّ العالم يتغيّر ويتجذر فينا يوما بعد يوم مثقلا متعبا بتفاصيل وجزئيات تفقدنا قدرة التمييز كما تفقدنا قدرة الحركة، ولم يعد للفرد قوى السوبرمان الذي يستطيع أن يواجه العالم وأن يخترق بها مجالات العبور التي نلمحها في الحكايّات الملحميّة والأسطوريّة، وأنّ الحقيقة الحاليّة هي التي عبر عنها آلان غريبه هي" **حقبة الشخص المرقم** [2]" .

ومع ذلك فقد حظيت الشخصيّة باهتمام بالغ وعدت محط مراقبة مستمرة من طرف العديد من الكتاب، يقيسون خطواتها ويلبسونها المعطف المناسب، كما قد يتحدثون في مكانها ويشرح الواحد منهم " **عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها ويعقب على بعض تصرفاتها، ويفسر البعض الآخر وكثيرا ما يعطينا رأيه فيها صريحا دون ما التواء** [3]" وهذا من منظور يكون فيه الراوي على علم بكل مساحة الحقائق والمعارف التي يحملها أبطال العمل الأدبي في أفعالهم وسلوكاتهم، ويتخذ هذا المنظور شكل، الراوي > الشخصيّة، أو ما نسميه بالرؤية المجاورة، وهنا لا تبقى الشخصيّة تابعة للحدث أو منفعلة به وإنّما تصبح جزءا مكونا وضروريّا لتلاحم السرد، ومادامت الشخصيّة هي ميزة الإنسان كائن فريد من نوعه وهي كل أو بقيّة تندمج فيها " **العناصر كالطبع ومركباته الثابتة والمتغيرة والشخصيّة الاجتماعيّة والكفاءات والتاريخ الشخصي** [4]" فقد عني بها الدارسون والنقاد عنايّة قصوى، واشترط أن تدرس هذه الشخصيّة " **في الظروف التي تعرض لها وفي علاقاتها وليس بصورة منفردة، لأنّها لا يمكن أن تحد بالأقسام التي تتألف منها** [5]". فبحسب وظائف الشخصيّات أو الصفات التي تعرف بها والأبعاد التي تعكسها في حياتها ووجودها جاء منهجهم لدراستها، حيث لا تبدوا الشخصيّة إلاّ من خلال وظيفة تمارسها إن بالقول أو بالفعل مع نفسها أو مع الآخرين أو معهما. " **والفكرة من وراء ذلك أنّ طريقة الشخص** (أو الجماعة) **في تناول الآراء أو المعتقدات تنعكس آثارها في كيفيّة تعامل هذا الشخص في تلك المعتقدات أو الآراء وتنظيمه لها، فالشخص**

---

(1) علي عقله عرسان، سياسة في المسرح. منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ص 35.

(2) آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة. ص 38 .

(3) يوسف نجم، فن القصّة. ص 81 .

(4) شاهين روزماري، قراءة متعددة للشخصيّة. دار ومكتبة الهلال. ط1 1995. ص 40 .

(5) المرجع نفسه. ص 40 .

المتمدن يختلف أسلوبه عن الشخص المنغلق في تناول نفس المبادئ [1]" ومن هنا انصبت دراستهم في تناول الشخصيّة على جملة من الأبعاد وتلك الأبعاد هي المشكّلة لحقيقتها، وهي إذا كانت من حيث الجوهر واحدة في كل شخصيّة، إلاّ أنّها مختلفة في كيفيّة تقبلها في حياة الشخص وتجسدها في أقواله أو في سلوكاته، سواء كان في موقفه من غيره أو في موقف الغير منه. وجملة هذه الأبعاد هي :

1- البعد الفيزيولوجي للشخصيّة.

2- البعد النفسي .

3- البعد الاجتماعي .

ويقصد بالبعد الفيزيولوجي الملامح الظاهريّة التي تنفرد بها الشخصيّة دون غيرها (الاسم، الهويّة، الشكل، اللّون، الطول ...)، أمّا البعد النفسي فهو المضمون السيكولوجي للشخصيّة والذي يقدم الحياة الداخليّة التي تعيشها والصراع النفسي الذي تحياه، ويظهر في الروايات في شكل المونولوجات الداخليّة المباشرة وغير المباشرة، أما المضمون الاجتماعي فيأتي من خلال علاقة الشخصيّة بغيرها من الشخصيّات وكذا الصراع الدائر بينهما. وقد أدّى هذا المفهوم النقدي القديم للشخصيّة إلى مغالطات عدة أهمّها اعتقاد كثير من النقاد والقراء أنّ الشخصيّة التخيليّة في المتن الروائي هي المؤلف ذاته، خصوصًا في الروايات المقدمة في ضمير المتكلم " **فإذا حدث واستعمل المؤلف ضمير المتكلم فإنّ كل الناس تقريبا سيقعون في الخلط بين المؤلف والروائي** [2]" ومن السهل جدا أن ندرك أنّ الشخصية الروائية في العمل الأدبي ليست هي المؤلف الواقعي، وذلك لسبب بسيط هو أنّ الشخصية التخيلية كائنات من ورق يصنعها المؤلف بخياله لغاية فيه محددة يسعى لها. كما قد يؤدي هذا التخيل إلى نوع من التسطيح في التعامل مع هذه الشخصيّات، فلا تحدد هذه الأخيرة بالأبعاد الثلاث فقط بل ثمّة بعدا رمزيا يكمن في اعتبارها دالا يحمل مدلولا خاصا، فالشخصيّات لا وجود لها خارج الكلمات – الدوّال – لأنها ليست سوى هيكل أجوف ووعاء فارغ يكتسب مدلوله من البناء القصصي، فهو الذي يمدّه بالهويّة.

على هذا الأساس الأخير تأتي جهود النقاد البنيويين، حيث جاءت تحليلاتهم بعيدة عن المحيط الخارجي المتمثل في حياة المبدع وربط ما يبدعه بواقعه الاقتصادي والاجتماعي والسياسي، بل ركزت على[3] :

- استكشاف البنى الداخليّة اللاشعوريّة للظاهرة الإبداعيّة .
- معالجة العناصر بناءا على علاقاتها وليس على أنها وحدات مستقلة .
- تركز البنيويّة دائما على الأنظمّة.
- تسعى إلى إقامّة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء، وذلك لتؤسس الخاصيّة المطلقة لهذه القواعد.

وتماشيا مع هذه المرتكزات جاء تصوّر البنيويين للشخصيّة على أنها وحدة دلاليّة قابلة للتحليل والوصف أي من حيث هي دال ومدلول وليس كمعطى قبلي ثابت. ومن الأدوار التي عني بها البنيويون في دراسة الشخصيّة تصنيفاتها داخل السرد من خلال عرض عدة ثيمولوجيّات أبرزوا من خلالها فرادة رؤيتهم لهذا المكوّن الروائي – الشخصيّة – ،وتأتي

---

[1] عبد الستار إبراهيم، آفاق جديدة في دراسة الإبداع. وكالة المطبوعات، الكويت، توزيع دار العلم. بيروت. ص 93 .

[2] البحراوي حسين، بنية الشكل الروائي. ص 212.

[3] الغذامي عبد الله محمّد. الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي الأدبي، جدّة العربية السعودية: ط1 1991. ص 40 .

في مقدمتها أنواع الشخصيات من حيث تعددها ووظائفها أو تقاطعها ثم علاقتها بباقي مكوّنات السرد الروائي، ومن أهم تلك التحديدات :

- الشخصيّة السكونيّة. الثابتة : Statique. - الشخصيّة الديناميكيّة . المتغيّرة : Dynamique .

فالشخصيّة الثابتة هي الشخصيّة التي لا " **تتغير طوال القصة ولا تؤثر فيها الحوادث. لا تأخذ منها شيئا ولا تعطيها أو تزيد عليها** [1]" فهي تظل ثابتة طوال السرد، كما نلمس ذلك في بعض الشخصيّات المشهورة في العديد من الروايّات، كشخصيّة " جافير " في البؤساء لفيكتور هيجو، وشخصيّة رضوان الحسيني والشيخ في زقاق المدق لنجيب محفوظ، وهذه شخصيّات تتسم بلون واحد لا تبرحه، ذات صفة واحدة فضيلة أو رذيلة تتبع كل تصرفاتها. وللشخصيّات الثابتّة فائدة كبيرة في نظر الكاتب والقارئ، ومما سهل عمل الكاتب دون شك أنّه " **يستطيع بلمسة واحدة أن يتم بناء هذه الشخصيّة التي تخدم فكرته طوال القصة، وهي لا تحتاج إلى تقديم وتفسير ولا إلى فصل وتحليل وبيان، وخاصة في قصص الشخصيّات. أما القارئ فإنّه يجد في مثل هذه الشخصيّات بعض أصدقائه ومعارفه الذين يقابلهم كلّ يوم، كما أنّه من السهل عليه أن يتذكرها ويفهم طبيعة عملهافي القصّة** [2]".

أمّا الشخصيّة الناميّة فهي لا تبدو للقارئ في الصفحات الأولى بل تتكشف شيئا فشيئا وتتطور بتطور القصة وأحداثها، ويكون تطورها غالبا نتيجة تفاعلها المستمر مع هذه الحوادث، وقد يكون هذا التفاعل ظاهرا أو خفيّا وتمتاز " **بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائيّة الواحدة** [3]" كما تبدو هذه الشخصيّات هي المسيطرة على القصة بقوتها وجاذبيتها، ويعمد الكاتب إلى وسائل فنيّة مختلفة ليوفر لها هذه السيادة، يقول الدكتور محمد زغلول سلام " **والقارئ يلمس أثر السيادة الشخصية بصور مختلفة، فكثيرا ما تكون الشخصيّة هي العنصر الأهم في القصة...وكل ما يدور في القصّة من أحداث لا بد من أن يمسها من قريب أو من بعيد ويؤثر في تكوينها بألوان جديدة، ويلقي أضواء جديدة على مكامن أسرارها وأعمق أغوارها** [4]" ، ونجد نموذجا لهذه الشخصيّات الناميّة في روايات عديدة منها شخصيّة " محسن" في روايّة عودة الروح لتوفيق الحكيم، وشخصيّة سعيد مهران في رواية "اللّص والكلاب" لنجيب محفوظ، كما نلمسها في شخصيّة هاملت ذاتها في مسرحيّة شكسبير .

غير بعيد عن هذا التصنيف يأتي أ.م فورستر في كتابه أركان الروايّة حيث يقسم الشخصيّات إلى نوعين[5] :

- الشخصيّة المعقّدة. متعددة الأبعاد Multidimentionnel .

- الشخصيّة المسطحة Personnage plat .

فالشخصيّة المعقدة هي الشخصيّة القادرة على الإدهاش والاقتناع " **فإنّ لم تدهش تمامًا فهي مسطحة، وإن تقنع فهي مسطحة ...تملك هذه الشخصيّات تعدديّة في الحياة داخل الروايّة، ويستطيع الروائي باستخدامها وحدها أحيانًا**

---

(1) محمد زغلول سلام، دراسة في القصة العربيّة الحديثة، منشأة المعارف بالأسكندرية،مصر: 1987.ص 17 .

(2) المرجع نفسه. ص 17.

(3) البحراوي حسين، بنيّة الشكل الروائي. ص 215 .

(4) محمد زغلول سلام، دراسة في القصّة العربية الحديثة. ص 20 .

(5) أ.م فروستر، أركان الروايّة. تر: موسى عاصي. طرابلس لبنان: ط1 1991. ص 56 .

أو بدمجها بنوع آخر غالبا إنجاز تأقلمة ومناغمة الجنس البشري بالأركان الأحرى لعملة [1]"، وهي قريبة بهذا التعريف من الشخصيّة الناميّة أو المحوريّة. أمّا الشخصيّة المسطحة هي " **شخصية ذات مستوى واحد بسيطة غير معقدة يعوزها عنصر المفاجأة** [2]"، تمتاز بسهولة تميزها وسرعة تأقلمها مع المؤلف والقارئ، ولا تحتاج إلى إعادة تقديم من طرف المؤلف ولا تفر من بين يديه ولا تتطور، كما أنّ القارئ يتذكرها بسهولة وتبقى "ثابتة **في مخيلته لأنها لا تتبدل نتيجة الظروف** [3]" وتُشَبَهُ هذه الشخصيّة بالشخصيّة الثابتة أو الثانويّة .

على أنّ أغنى هذه المحاولات التبولوجيّة لدراسة الشخصيّة محاولة فيليب هامون Ph.Humon الذي يصنف الشخصيّة ثلاثة أصناف[4] :

- الشخصيّة المرجعيّة . - الشخصيّة الواصلة . - الشخصيّة المتكرّرة .

فالشخصيّة المرجعية تعمل أساسًا على التثبيت المرجعي للملفوظ الروائي، وذلك بإحالتها على النص الأم؛ المصدر الذي تمثله الإيديولوجيّات الكبيرة، وتدرج ضمن الشخصيّات المرجعيّة (الشخصيّات التاريخيّة، الشخصيّات الأسطوريّة، الشخصيّات المجازيّة، الشخصيّات الإجماعيّة ...). أمّا الشخصيّة الواصلة وهي التي تستعير صوت المؤلف أو القارئ أو ما ينوب عنهما للتعبير بواسطته في النص، تماما كما يحدث عند الجوقة في المسرحيّات الإغريقيّة القديمة والرواة المتدخلون...وغيرهم. أمّا الشخصية المتكررة فهي التي تسبح داخل الملفوظ السردي وغير منفصله عنه، ويأتي بها المؤلف عبر استدعاءات خياليّة لتعضد الأحداث وتنميها، وظيفتها الأساسيّة ملتحمة بثنايا السرد؛ فقد تأتي لتؤول الأحداث لشخصيّة القوال كما قد تأتي لتبشر أو تنذر بوقوع شيء ما كما التي نراها في الأحلام، وشخصيّات العرافين، وبواسطة هذه الشخصيّات يعود العمل ليستشهد بنفسه وينسى طوبولوجيته الخاصة به.

تأتي بعد محاولات البنيويين جهود الاتجاه السميائي التي تقف في الواقع إلى جانب البنيويّة بل هي امتداد لها وتتظافر معها في سعيها الحثيث لاستكشاف النص ودراسته في ضوء المنطلقات الألسنيّة المعاصرة.

والسميائيّة Simiologie تعنى بدراسة سردية القصة من خلال دراسة المضامين السرديّة بقصد الوقوف على البنيات العميقة والكليّات المعروفة، وتنطلق جلّ جهود منظريها من أن الحدث الواحد بإمكانه أن يكون مقدما عبر وسائط متباينة، ومن ممثلي هذا النحو فلاديمير بروب Vladimir propp، ورولان بارت Roland barthes ، وبريمون Brimand ، وغريماس Algirdas Julian Gremas ، الذين سنتناولهم بالدراسة خصوصًا جهودهم المنصبة حول الشخصيّة باعتبارها أحد المكونات الأساسيّة في العمل الروائي.

إنّ أهم عنصر يمتلك طبيعة حاسمة داخل نظام الحكي هو ما أسماه فلادمير بروب بالوظائف، والتي أسسها هذا الباحث الروسي في كتابه " مورفولوجيّا الحكايّة الشعبيّة " الذي نشره سنة 1928 [5] انطلاقًا من دراساته التي قام

---

[1] المرجع السابق. ص 61 .

[2] غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث. دار العودة، بيروت: 1973. ص 565 .

[3] أ.م فورستر، أركان الرواية. ص 15 .

[4] البحراوي حسين، بنيّة الشكل الروائي. ص 217/216 .

[5] إبراهيم أنيس، نظريّة الروايّة. دار قباء، القاهرة: ط1 1998. ص 16.

بها حول قصص المغامرات الخياليّة الروسيّة، ومنها أعطى مفهوما جديدا للشخصيّة حيث ربطها بالأفعال التي تؤديها ودورها في الحكايّة.

والوظيفة هي الوحدات السرديّة الصغيرة في الحكي، وتوضح من خلال العمل أو الفعل الذي تقوم به الشخصيّة أثناء الحدث في الحكي، ومن خلال هذا المعنى يمكننا القول بأن الشخصيّة أو الفاعل الذي يقوم بالفعل وكذلك وقوع الحدث عنصران مهمان لوجود الوظيفة.

كما يمكننا تلمس مفهوم الوظيفة داخل السرد في كونها وحدة مضمون[1] أي أنّ أي ملفوظ في الحكاية تتجسّد وظيفته من خلال ما يريد أن يقوله المعنى وليس الصيغة التي قيل بها، فالوظائف تكون ممتلئة بوحدات كبيرة من التراكيب، وكذلك تمثّل بكلمة واحدة، أي يمكن بكلمة أن تمتلك وظيفة داخل السرد ويورد رولان بارت مثالا يوضح ذلك بقوله عندما يقول الروائي " **رن الهاتف يرفع بوند إحدى السماعات الأربع**[2] " وكلمة الأربع أدت وظيفة خلال هذا الحدث، ومن خلالها نتعرف على مستوى الثراء العالي الذي يعيشه بوند، وعلى هذا الأساس انطلقت محاولات بروب التي تلخصت في الكشف على هذه الوظائف التي تتعلق بعمل الشخصيّة أو بما تقوم به، ولا يحق لنا أن نستفسر أو نبحث عن من يقوم بالوظيفة وكيف يفعل ذلك، فهذه الأسئلة كلها توابع لا غير وإنما يجب أن نبحث عن الوظيفة في حدّ ذاتها، ولكي يقوم بروب بتوضيح المنهج الذي يتعامل معه وتبيين مادته قام بتحليل الأمثلة التاليّة التي أخذها من مصادر مختلفة[3] :

- أحد القياصر يعطي البطل نسرا فيحمله النسر إلى مملكة أخرى .
- رجل هرم يعطي البطل سوسينكو حصانا فيحمله إلى مملكة أخرى .
- أحد السحرة يعطي إفان زروقا صغيرا فينقله إلى مملكة أخرى .
- أحد الأمراء يعطي إفان خاتما يخرج من الخاتم رجال يحملون إفان إلى مملكة أخرى .

ويرى بروب من خلال هذه الأمثلة أنّ العناصر المتغيّرة تتمثل في أوصاف أسماء الشخصيّات، والعناصر الثابتة فيها هي أفعالهم أو العمل الذي يقومون به، وباصطلاح "روب" هي الوظائف التي يقومون بها فهي تشكل العناصر الأساسيّة في الحكي وهي الخالقة للشخصيّات وليس العكس. وقد جعل بروب هذه الوظائف من خلال الحكايات العجيبة في واحد وثلاثين وظيفة ووضع لكل وظيفة مصطلحا خاصًا بها [4] وجاءت كذلك مرتبة تتعاقب حسب نظام معين في سلسلة وحيدة الخط وتتفاوت في الأهميّة، وليس من الضروري أن تكون كلّها مجتمعة في حكاية واحدة، فقد تكون أقل عددا في حكايات أخرى[5] ،فيمكنّها أن تكون عشرين وظيفة، وبعد أن حدد بروب عدد الوظائف وزعّها على سبع شخصيّات أساسيّة في الحكايّة تقوم بتلك الوظائف مجموعات، وجعلها دوائر سمّاها دوائر الفعل Sphères

---

(1) رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد. تر: حسين البحراوي، بشير الغمري، عبد الله عقار. من طرائق تحليل السرد الأدبي. منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط: ط1 1992. ص15.

(2) المرجع نفسه. ص 15 .

(3) إبراهيم أنيس، نظريّة الروايّة. ص 17 .

(4) القاضي محمد، مفاتيح تحليل النص السردي. دار الجنوب للنشر تونس: 1997. ص 19 .

(5) سعيد بنكراد، مدخل إلى السميائيات السرديّة. دار التنميل للطباعة والنشر، مراكش: ط1 1994. ص 12 .

d'action [1] حيث ضم الوظائف مجموعات، كل مجموعة تحتوي الأفعال الموكلة لشخصيّة معينة وجعلها سبع دوائر مماثلة مع عدد الشخصيّات الأساسيّة، وهذا يعني أن الشخصيّة لم تعد تحدّد بصفاتها وخصائصها كما أثرنا سابقا بل بالأعمال التي يقوم بها ونوعيتها، فللشخصيّات نسقًا عامًا حيث يمكنها أن تغيّر في اسمها ومظهرها الذي لن يغيّر شيئا من الأفعال والمضمون المحدد للوظيفة. وحتى يتضح هذا المفهوم نورد الجدول التالي الذي يمثل الوظائف المستنتجة من طرف بروب مع توزيعها على الشخصيّات مرقمة حسب ترتيبها في الحكايّة [2] :

رقم الوظيفة	الوظيفة في الحكايّة	دائرة الفعل التي ينتمي إليها الوظيفة
01	يغادر أحد أفراد الأسرة مسكنه : الابتعاد Eloignement	دائرة البطل"Héro"
02	يسلط على البطل النهي : النهي Interdiction	دائرة الملك والأميرة
03	لا يعبأ البطل بالنهي: الخرق Transgression	دائرة البطل
04	يسعى المعتدي إلى الحصول على معلومات : الاستخبار Interrogation	دائرة المعتدي" Agresseur"
05	يحصل المعتدي على معلومات تخص الضحيّة : الإطلاع Information	دائرة المعتدي
06	يحاول المعتدي أن يخدع ضحيته للظفر بها أو بأملاكها : الخداع Tremperie	دائرة المعتدي
07	تنخدع الضحيّة وبذلك تساعد عدوها رغما عنها : التواطؤ Complicité	دائرة البطل
08	يحتاج أحد أفراد الأسرة إلى شيء، يرغب أحد أفراد الأسرة في الحصول عل شيء : الافتقار Manque	دائرة البطل
09	يشيع خبر الإساءة أو الافتقار فيقصد البطل بواسطة الطلب أو الأمر ويرسل أو يسمح له بالذهاب :الوساطة Médiation أو لحظة التحوّل : Moment de transition	دائرة المساعد Auxiliaire
10	يقبل البطل الباحث العمل أو يقرر الاضطلاع به. بدايّة الفعل المضاد : Début de l'action contraire	دائرة البطل المزيّف Le faut héro
11	يغادر البطل مسكنّه : الرحيل Le départ	دائرة البطل المزيّف

[1] المرجع السابق. ص 13 .

[2] القاضي محمد، مفاتيح تحليل النص السردي. ص 19.

12	يخضع البطل لامتحان أو لاستخبار أو لهجوم ...يؤهله للحصول على أداة سحريّة أو مساعد سحري : الوظيفة الأولى للواهب Première fonction du donateur	دائرة الواهب donateur
13	يرد البطل على مبادرات الواهب المقبل : رد فعل البطل réaction du héro	دائرة البطل المزيّف
14	توضع الأداة السحريّة تحت تصرف البطل : تسلم الأداة السحريّة للبطل réception de l'objet magique	دائرة الواهب
15	ينقل البطل أو يقاد أو يحمل إلى موضوع قريب من مكان ضالته، الانتقال في المكان من بلاد إلى أخرى. السفر رفقة دليل Voyage avec un guide	دائرة الباعث Mandateur
16	يخوض البطل معركة ضد المعتدي : المعركة combat	دائرة البطل + دائرة المعتدي
17	تعلق بالبطل علامة : إمارة Marque	دائرة الأمير والملك
18	يهزم المعتدي : الانتصار Victoire	دائرة البطل
19	يتم إصلاح الإساءة الأوليّة أو تجاوز الافتقار : الإصلاح réparation	دائرة المساعد
20	البطل يعود : العودة retour	دائرة البطل
21	البطل يطارد : المطاردة poursuite	دائرة المعتدي
22	تتم نجدة البطل : النجدة secours	دائرة المساعد
23	يصل البطل خفية إلى بيته أو إلى بلاد أخرى : الوصول خفية Arrivée incognito	دائرة البطل
24	يصرح البطل المزيف بادعاءات كاذبة : ادعاءات كاذبة prétention mencengère	دائرة البطل المزيف
25	يعرض على البطل أن يقوم بعمل صعب : المهمة العسيرة Tache difficile	دائرة الملك والأميرة
26	ينجز العمل : إنجاز المهمة Tache accomplie	دائرة البطل
27	يقع التعرف على البطل : التعرف reconnaissance	دائرة الأميرة
28	يكشف أمر البطل المزيف أو المعتدي أو الخبيث : الانكشاف Découvert	دائرة الملك والأميرة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

29	يتخذ البطل هيئة جديدة : تغير الهيئة Transformation	دائرة المساعد
30	يعاقب البطل المزيف أو المعتدي : العقاب Punition	دائرة الملك والأميرة
31	يتزوج البطل ويستوي على العرش : الزواج Mariage	دائرة البطل + دائرة الأميرة

ومن هذا الشكل تصبح الحكاية عبارة عن متتاليّة séquence تخضع لجملة من الاحتمالات [1] :

- أن تتبع متتالية أخرى مباشرة.

- أن تبدأ متتالية جديدة قبل أن تنتهي المتتالية الأولى، ويكون الفعل مفصولا بواسطة مقطع المتتاليّة الثانيّة التي تعقبها الأولى مباشرة بعد انتهاءها.

- يمكن أن تفصل المتتاليّة الثانيّة بإدخال متتاليّة ثالثة.

- يمكن أن تبدأ الحكاية بحدوث إساءتين في نفس الوقت يتم إصلاح إحداهما مباشرة وإصلاح الإساءة الثانيّة لن يتأتّى إلا بعد ذلك. فإذا قتل البطل أو سرقت منه الأداة السحريّة فإنّ إصلاح الفعل هو الأوّل ثم إصلاح الإساءة الثانيّة.

- يمكن لمتتاليتين أن تكون لهما نهاية واحدة.

- هناك أحيانا يوجد بطلان ناجيان في الحكايّة وفي منتصف المتتاليّة يفرق البطلين وتنتهي المتتاليّة الخاصة بالبطل الأول ثم تليها المتتاليّة بالبطل الثاني.

وبعد هذا المرور السريع والبسيط حول " الوظيفة " عند بروب يمكننا وبناء على ما تقدم ذكره أن نخلص إلى أن بروب في دراسته للوظائف كان مشروعه استكشافيا، وهادفا إلى عزل ما هو ثابت عما هو متحوّل في الحكايّة[2] إضافة إلى ذلك إنّ ما توصل إليه في بنية الخرافة كان عماد البحوث السرديّة الكلاميّة التي أخذت تتعامل مع السرد على أنّه نظام يمكن أن يتخذ صوراً مختلفة باختلاف المادة التي تستخدم :الكلمة، الصورة، اللّون، الحركة[3] وفي هذا السياق نجد الإنجازات الهامة التي قدمها رولان بارت الذي أعطى للوظيفة شكلا آخر وهو ما سنتناوله بالدراسة والتحليل .

يعتبر رولان بارت الوظيفة بأنها وحدات سرديّة دنيا في القصة، وهي بمثابة البذرة التي تلقى فيها وتنضج بعد ذلك، وهي موجودة في كل وحدات القصة، فلا يوجد ما يرد في الحكي دون وظيفته، وهي تحدد من خلال معناها فهي مستقلة كل الاستقلال عن الوحدات اللغويّة، أي لا تحدد من خلال سلوك أو مشاعر أو نوايا أو دوافع أو من جهة أخرى أفعال أو مشاهد، فهي عبارة عن مقاطع في أقسام الخطاب السردي ويمكنها أن تتوافق وتلتقي معها صدفة لا غير [4] ، ويمكن للوظيفة أن ترد " **ممثلة في وحدات أكبر من الجملة (المركب) وتارة لوحـــدات أصغر من الجملة** [5]". كما ميز رولان بارت بين شكلين من الوظائف، فإما أن تكون وحدات توزيعيّة أو وحدات إدماجيّة.

---

(1) Propp vladimir, morphologie du conte. Ed : seuil, Paris 1965. page 114.

(2) سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السرديّة. ص 14 .

(3) القاضي محمّد، مفاتيح تحليل النص السردي. ص 24 .

(4) المرجع نفسه. ص 37 .

(5) رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد. تر : حسين البحراوي، بشير العمري، عبد الله عقار. ص15 .

فالوحدات التوزيعيّة Unités distributionnelles هي بمثابة وظائف تحفيز تقوم على الطابع التعالقي للوظائف، بحيث تسير دائما على الأقل في شكل ثنائية إحداهما تستدعي وجود الأخرى وتتطلب بالضرورة علاقات فيما بينها، فإشارة القاص إلى شيء ما في الحكي لا بد أن يكون مرتبطا بما سيأتي، فإذا ذكر شراء مسدس في الحكي له ارتباط حتمي باللحظة التي يستعمل فيها، فشراءه وظيفة سيكون لها وظيفة ثانية ومكملة لها في وظيفة الاستعمال.

أمّا الوحدات الإدماجيّة Unités intégratives فهي وحدات قارة لا تحيل على فعل مستلزم لاحق يأتي ليعمق تصورا أو مفهوما سائدا داخل معنى القصة، كسرد معلومات أو وصف لشخصيات أو أخبار متعلقة بهويتها أو الإطار العام الذي تجري فيها الأحداث .

ويحدد "بارت" داخل كل صنف من الوحدات، وحدات أصغر، فالصنف الأوّل الذي يمثل الوحدات التوزيعيّة يفصّل إلى نوعين من الوظائف [1]

- وظائف رئيسية أو (أنوية) noiyaux-cardinales .
- وظائف وسائط (مساعدة) Catalyses.

أمّا الرئيسيّة فلا يمكن حذفها داخل البنيّة، ويكون فيها الفعل مفتوحا أو معلقا حسب المنطق الذي ورد في الحكي وشكل في الوقت نفسه مفاصل القصّة، وترد في مناطق الخطر وتخضع لقانون التتابع ومبدأ السببيّة في الأحداث، في حين الوظائف المساعدة فهي وحدات متتابعة، تتواجد بكثرة في سرد الأحداث، تملك وظيفة خطابيّة فهي تسرع الحكي أو تبطئه وإذا استغنينا[2] عنها في الحكي فإنها لا تفسد الخطاب ولا تؤثر في البنية او الخبر .

ومن خلال ما تقدم استعراضه نستطيع القول أنّ كلا من الدراسات رغم ما بينهما من فرق اقتربت أكثر من سياق إجرائي فكك البنية التي كانت شبه مستعصيّة بشكل علمي بحت ويمكننا بعد ذلك أن نجري مقارنة بينما وصل إليه رولان بارت وما حلله بروب في ما يلي:

الوظائف عند بروب	الوظائف عند رولان بارت
- هي عناصر ثابتة (وحدات وظيفيّة).	- وحدات سردية موجودة في كل الحكايّة.
- عددها في الحكاية محدود ممثل في واحد وثلاثين وظيفة	- لم يحدد لها عددا في الحكايّة، متعددة من خلال معناها.
- خصص البحث فيها في التنوع الحكائي الخرافي .	- شاملة توجد في كل الأنواع الحكائية (شعبيّة، معقدة).
- اعتمد التسلسل الزمني في تتالي الأحداث.	- جعل هذا التتابع في التسلسل المنطقي للأحداث.
- جعل الواحد والثلاثون وظيفة موزعة في سبعة دوائر فعل.	- صنفها إلى وحدات وظيفيّة في كل وحدة تصنف إلى أساسيّة ومساعدة.

ويتواصل البحث بهدف صياغة نظام يربط بين بنية المستوي التركيبي للنص وبين ما تنتجه هذه البنيات من دلالات عميقة، أو بمعنى آخر تحويل القيم الميدانيّة المبثوثة في النص إلى قيم مضمونيّة مستمرة في التركيب البنيوي، والتي تحدد من خلالها مفهوما آخر للشخصيّة. ونجد في هذا السياق الإنجازات الهامة التي قدمّها غريماس في كتاباته

---

[1] رولان بارت، التحليل السردي للسرد تر : حسين البحراوي بشير الغمري عبد الله عقار ص17 .

[2] القاضي محمد، مفاتيح تحليل النص السردي. ص 38 .

المتعددة وخاصة كتابة " علم الدلالة البنائي 1966 " الذي يعد معلمًا هامًا للدراسات اللاحقة، وتتميز أهميّة أبحاث غريماس في كونها استفادت من نتائج أبحاث بروب التي كانت مطبقة أساسًا على الحكايات الشعبيّة، كما اعتمد غريماس في بحثه على نتائج أبحاث كلود ليفي ستروس Claude levis trauss التي طبقها بدوره على الأسطورة مفهومها ومضمونها وتفسيرها، وذلك بهدف إحداث فاعليّة أكثر وتوسيع النموذج الوظائفي لدراسة كل الأشكال القصصيّة . وقد قدم في هذا الشأن " غريماس " بدلا لمفهوم الوظائف ما أسماه بـــ " النموذج العاملي " والعامل بدوره نموذج أساسي في تشكيل سير الأحداث وإتمام عمليّة النظام داخل البرنامج السردي في النص، فهو بمثابة صيغة تصويريّة لأنّه تعميم لبنية تركيبيّة، ويحدده غريماس بأنّه الدور الذي تقوم به الشخصيّة مادامت هي العامل أو الحامل المسند إليه الفعل الذي يتحدد بالفعل الذي يقوم به أو الذي يقع عليه، والدور الذي تقوم به الشخصيّة أو المسند إلى الشخصيّة التي تقابلها فهي مظهر ملموس في ظاهر النص.

كما ميز بين العامل والشخصيّة أو الممثل، فالعامل ليس بالضرورة أن تقوم به الشخصيّة (الإنسان)، بإمكانه أن يكون حيوانًا أو شيئا [1] كما أن العامل يمكن أن يمثل بممثلين أو أكثر، كما أن ممثلا واحد يمكن أن يقوم بأدوار متعددة، ومثلها غريماس كما يلي : حيث رمز لـــ A للدلالة على عامل، و a للدلالة على الممثل [2]

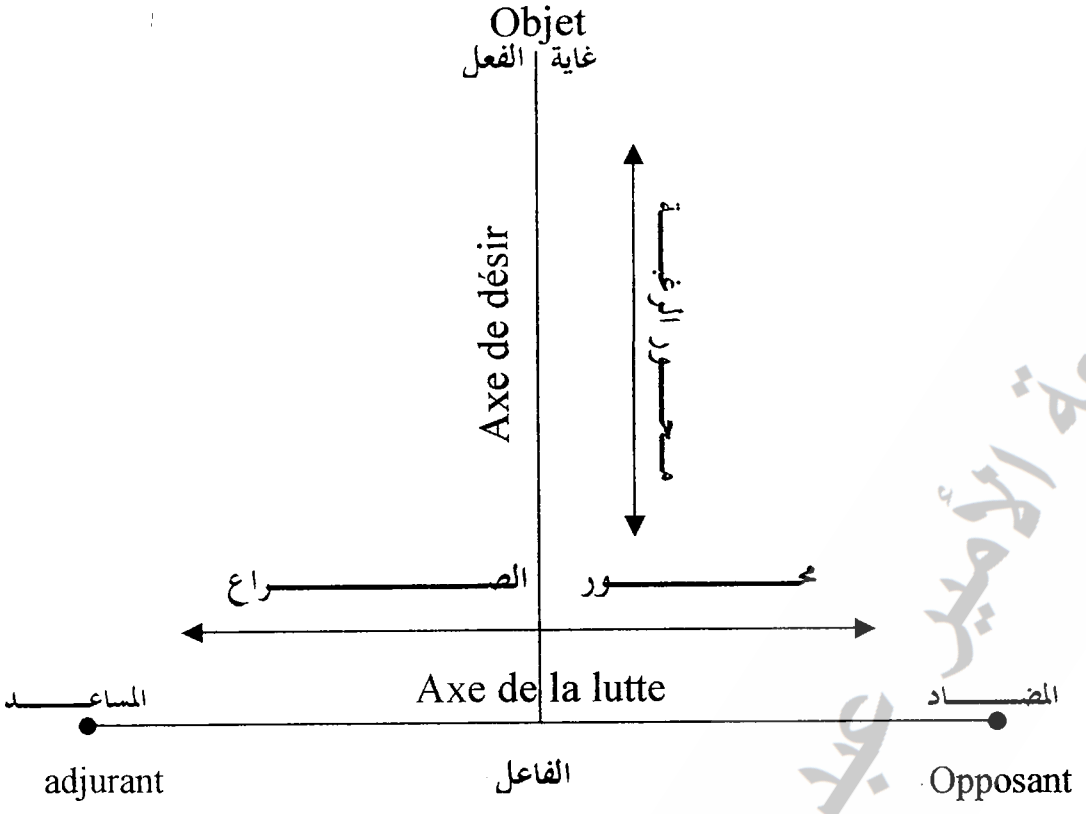
وكما جعل النموذج العاملي يقوم على ستة عوامل [3] تجتمع فيها ثلاث علاقات، كما تظهر في الشكليات التاليين :

---

[1] مارك بوفات، خطاب/ قصة، مدخل إلى السيميولوجيا. تر: عبد الحميد بورايو. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: 1995. ص 53 .

[2] لحميداني حميد : بنيّة النص السردي ص 37 .

[3] سمير المرزوق، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة. ص 73 .



الشكل 1

الشكل 2

فالعوامل من الشكل الأول ستة هي :

1- الفاعل :Actant 2- المساعد: Adjoint 3- المرسل : Donateur

4- الموضوع: Sujet 5- المعارض: Opposant 6- المرسل إليه : Destinataire

وترتبط العوامل في سياق الوظائف التي أسماها "غريماس" بالملفوظات énonces وفق نمطين هما :

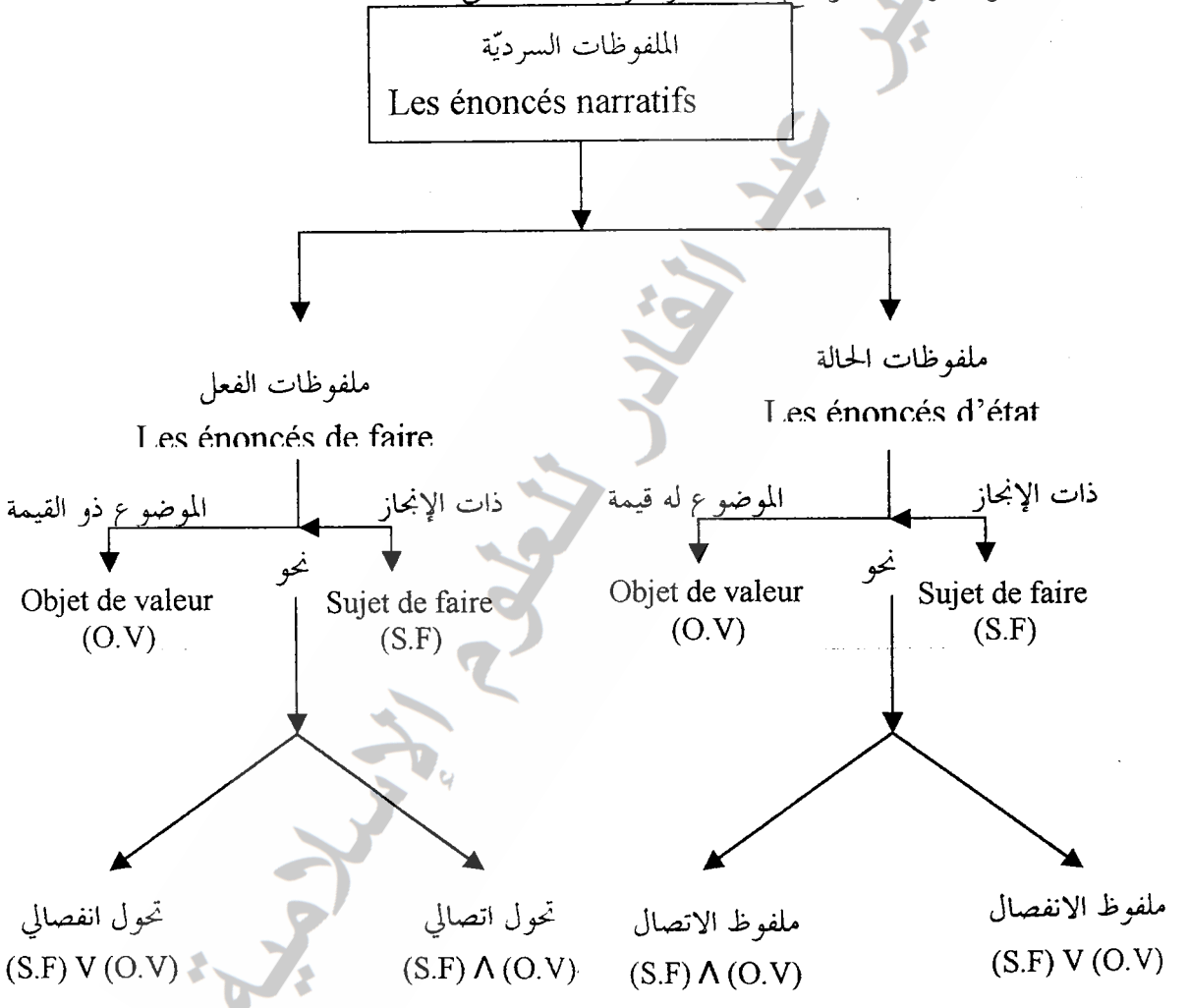
1- ملفوظات الحالة : وتتحدد من خلال العلاقة بين الذات والموضوع، فالموضوع لا يأخذ قيمته إذا كانت الذات ترغب فيه فيصبح موضوع قيمة Objet de valeur بالمفهوم العاملي، حيث يأخذ كل من الموضوع والذات دورا عامليا، وتحدث هذه العمليّة ضمن علاقتين هما : ملفوظ حالة اتصال Enonce d'état conjonctif وملفوظ حالة انفصال Enonce d'état disjonctif .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

2- ملفوظات الفعل : وهو تعبير عن فعل تحويلي faire transformateur[1] وهذا الأخير تحول أو انتقل من حالة إلى أخرى أي من الانفصال إلى الاتصال أو العكس، وهذه المهمة توجب محوّل هذا الفعل تقوم به ذات فاعلة أو فاعل فعل Sujet d'affaire، ويمارس هذا التحول على ملفوظ الحالة باعتباره موضوعا يتجسد وصول الفعل الممارس إلى مرحلة الإنجاز من خلال ملفوظ الحالة الذي يتضمن النتيجة، هذه النتيجة المبينة في ملفوظ الحالة هي التي توضح الوجود السميائي للبرنامج السردي[2] ويقسم ملفوظ الحالة إلى قسمين :

1- تحول اتصالي transformation de conjonction وهو الانتقال من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال وهو تحقيق، أي حصول الموضوع على قيمة محققة valeur réalisée .

2-تحول انفصالي transformation de déconjonction وهو الانتقال من حالة الاتصال إلى حالة الانفصال، وهو تحول يضع العلاقة بين الفاعل والموضوع في حالة احتمال أي انفصال القيمة عن الموضوع قيمة valeur virtuelle . وإذا أردنا أن توضح ذلك أكثر نقرأ المخطط التالي :



---

[1] عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمينة، الرباط: ط1 1999. ص 116.

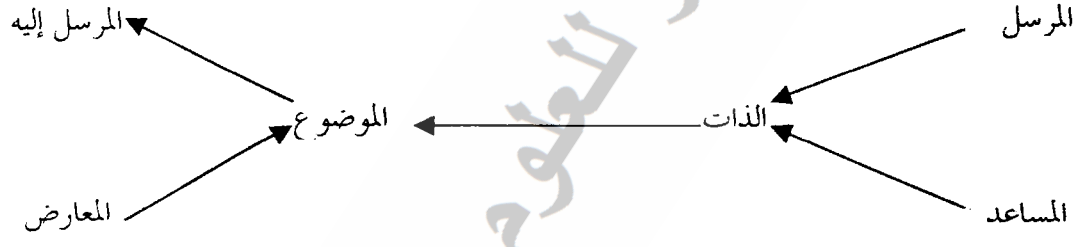
[2] أ.ج غريماس، السميائيات السرديّة، المكاسب والمشاريع. تر : سعيد بنكراد. طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط: ط1 1992 ص 192.

ويقود التوالي الاستبدالي بين ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل إلى حدوث التفاعل بين مختلف العوامل في شكل علاقات ثلاث :

أ- **علاقة الرغبة** : وهي أهم المحاور في البنية الحكائية وتحدد العلاقة بين الذات الفاعلة والموضوع، فالفاعل كائن يرغب في الموضوع، ووجود كليهما ضروري للآخر وعلى هذه العلاقة بين الذات والموضوع تبنى القصة.

ب- **علاقة التواصل** : وتتجه هذه العلاقة بين المرسل والمرسل إليه تتوسطهما في العادة علاقة الرغبة، حيث أنها لا تتحقق إلا بمرورهما على علاقة الرغبة بين الذات والموضوع كما تظهر في الشكل 1 من الصفحة السابقة، فالمرسل هو الذي يعمل على جعل الذات ترغب في الموضوع والمرسل إليه هو الذي يشهد لذات الإنجاز إنّها قامت بالمهمة التي تتمثل في تحديد قيمة الموضوع من حيث الانفصال أو الاتصال على أن نفهم أنّ المرسل إليه لا يجوز اعتباره بأي حال من الأحوال متلقي بمفهوم رسالي أو خطابي، بل هو عامل يدخل في تشكيل بنيّة الحكي.

ج- **علاقة الصراع** : وتعمل هذه العلاقة على تحقيق أو عدم تحقيق كلا من علاقتي (الرغبة والاتصال)، وضمن علاقة الصراع يظهر العاملان أحدهما المساعد Adjoint والآخر المعارض L'opposant، فالمساعد هو امتداد تواصلي لقدرة البطل، يساعد الذات ويؤازرها قصد الحصول على الموضوع المرغوب فيه، أما العامل المضاد فهو الذي يقوم بوضع العقبات في طريق الذات ليعرقل عملها في تحقيق رغبتها، فمحور الصراع يتناول إذن من جهة العامل الذات والعامل المساعد وبالمقابل الذات المضادة أو الفاعل المضاد " المعارض " ويدور الصراع حول موضوع الرغبة كما يظهر في الشكل التالي :



وهذا النموذج العاملي يساعدنا على فهم أنّ العوامل الستة الممثلة أزواجا، تتحد فيما بينها لتشكل نموذجا عامليّا، يعتمد عليه في تحليل جميع أنواع النصوص الحكائية مهما كان معقدا، وتتضح هذه الأزواج بالشكل التالي:

المرسل ← المرسل إليه

الذات ← الموضوع

المساعد ← المعارض

وفيما يلي سنتتبع خطوات هذه الإجراءات، قصد الاقتراب أكثر من فهم الشخصيّات في رواية " وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر " على أن لا يخرج بحثنا عن النقاط التاليّة:

1- نظرة بانوراميّة للشخصيّة بأبعادها الثلاث.

2- طبيعة الأفعال ومستوياتها في الروايّة.

3- الشخصيّات والنموذج العاملي .

1- نظرة بانوراميّة للشخصيّة بأبعادها الثلاث :

ممّا لا شك فيه أنّه لا يوجد في العمل الفني عنصر مهما كان صغيرا ليست له وظيفة فنيّة ما يؤديها بنائيا ودلاليّا، فحتى ما يبدو هامشيّا أو ثانويا بالقياس إلى غيره، يؤدي وظيفته في إطار هامشيّته تلك، كما يرى رولان بارت. وفي سياق هذا التصوّر يأتي رسم الشخصيّات في المتن الروائي، بأبعاده الثلاث: الفيزيولوجي، الاجتماعي، النفسي، وما يحمله من دلالات ورموز مكثفة تتفتح هي بدورها على مضمون النص، ولتقصي هذه الأبعاد نجري إحصاء لأهم الإشارات والعلامات الدالة عليها في المتن الروائي، ثم نتناول هذه الأبعاد كلا على حدا انطلاقًا ممّا تم تصنيفه .

اسم الشخصيّة وكنيتها ونسبها	تاريخ ومكان ولادتها	معلومات عامّة تخصها
عاشور ولد حلّومة بنت الزكري وأحمد البرادعي المدعو : الماندرينا	في قريّة تقع قريبا من الحدود	- استشهد والده في أحد الحروب الكبرى، وعاش مع أمه وأخيه عبد الجليل الروخو. - امتهن مهنة التهريب عبر الحدود واستبدال صناديق الماندرينا بالقهوة والسكر منذ الصغر وسنه لم يتجاوز 12 سنة. - عاش وضعيّة مزريّة في صباه. الفقر والجوع الشعر المنفوش النعل المطاطي. - انتقل إلى باريس، وفيها دخل الجامعة الباريسيّة ثم ينتقل للاشتغال في أحد مناجم ببلدة نور. - يتعرف على روزا الفتاة الإفريقيّة ويقيم معها علاقة جنسيّة. - يحزن عاشور حزنا بالغا على اثر وفاة روزا تحت الردم عندما انهار المنجم رغم محاولات إنقاذه لها. - فور عودته إلى أرض الوطن يشتغل بالنقابة في مصنع الحاج بودوار. - يدخل عاشور على إثر مظاهرات عنيفة السجن، ويحكم عليه بعشر سنوات نافذة مع الأشغال الشاقة. فيهرب منه بخطة محكمة. - يتعرض عاشور لتعذيب قاهر مع البوليس السرّي يمرض على إثره بدائي السكري والروماتيزم . - يتزوج بمريم اللويحة، وينجب منها حميمد ثم تموت ليعيد الزواج بالعاليّة. - رشيق وسريع الحركة. محب للقهوة والخمر.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

علي الوافي المدعه عليلو الزليط		- مناضل شيوعي، يرافق عاشور الرحلة كلها ويموت في منتصف الطريق . - رجل مسلول، مات جميع أولاده بداء السل حتى زوجته رجع ذات مرّة إلى البيت فوجدها جثة هامدة فدفنها ليلا لوحده. - طوال الرحلة يكح حتى يرزق وجهه، ليلفظ أنفاسه آخر الرحلة بسبب السعّال. - محب للخمر ومثقف عال. - سريع الحركة، ولذلك سمّي الزليط لخفته. - اشتغل مع عاشور في مصنع بودوارة، وسُجن معه وهربا مع بعضهما البعض. - رشيق ذو قامة طويلة.
مريم بنت عمي جلول وخيرة المدعوة بـــ : مريم اللويحة .	ولدت في القريّة نفسها التي ولد فيها عاشور.	- تدعى اللويحة لحبها الشديد للسباحة في طفولتها، ولذلك يسميها عاشور بالسمكة. - تزوجت بعاشور وعلى إثر ولادتها لحميمد تموت وغصة الجوع والحرمان ما تزال عالقة في ذهنها. - والدها صياد، غرق في البحر ذات مرّة. - أدركت بالفطرة أنّ وضعها الاجتماعي الذي تحياه ليس قدرًا مقدوراً بل ساقه إليها آخرون أمثال: الحاج مالك الأراضي الشاسعة. - ذات عيون زرقاء مشعة وقوام رشيق. - تتمتع بجمال بري، بدوي.
حميمد ولد عاشور ومريم اللويحة	ولد في القريّة التي ولد فيها والده.	- ورث عن أمه زرقة عيونها. - سحنته هزيلة. - عاش وضعيّة مزريّة مع زوجة والده العالّية (الجوع، الطرد، البقاء تحت الشمس طوال النهار، الضرب...). - سافر والده، وتربى عند جدته من أمه. - طالب في الاقتصاد، كان يشتغل ليلا ويدرس بالنهار. - التحم مع والده في نضاله وشرب عنه جميع مبادئه.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

عبد الجليل ولد حلومة بنت الزكري وأحمد البرادعي المدعو : الروخو.	ولد مع عاشور في القريّة نفسها	- وسيم. - منتفخ البطن، بارز العينين. - في كل يوم يغير امرأة وسيّارة. - لا يدخل البيت إلاّ للصراخ في وجه أمه ووجه عاشور. - أسنانه صفراء لا تظهر إلا عندما يبتسم ابتسامة رخيصة. - يقف ضد عاشور في جميع ما يقوم به، ويكرهه كدم الأسنان. - إقطاعي صغير.
العاليّة بنت صالح الكومندار		- زوجة عاشور الثانيّة، لا تتقن إلاّ الجنس. - تميل إلى السمنة، عاقر وفشلت في أن تكون أمّا لحميمد. - تميل إلى كثرة الصراخ، وتدويل المشاكل بين الناس. - تتحالف مع الشرطة (البوليس السرّي) قصد القبض على عاشور. - مخنثة، تشبه الآلة أو علبة السجائر .
صالح الكومندار		- عسكري متقاعد. - يعلّق على الدوام على كتفيه نجومًا وأوسمة ورثها من أزمنة الدم. - واسع الثروة والنفوذ .
الحاج بودوارة		- رئيس المصنع الذي يشتغل فيه عاشور ورفقائه. - المصلحة هي المعيار الوحيد في عينيه. -كلب، وذكي كالذئب، وكالثور المتوحش. - منفتح البطن كالضفدع، يميل إلى السمنة، فتح فجوة كبيرة داخل التجارة الخارجيّة. - امتص عرق الكثير من العمّال ولا يهمه في ذلك شيء .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بلخير الديواني	ابن القريّة نفسها التي وُلد فيها عاشور.	- يشتغل جمركي على الحدود. - شرس لكنّه طيب القلب. - ينهر عاشور في كثير من الأحيان، لكن في الأخير يعود ليسلمّه البضاعة مداعبًا إيّاه. - ابن بلدة الجوع والفقر والحرمان. كثير ما يزور بيت عاشور ليشرب القهوة معهم ويحدثهم بشأن ما آلت إليه البلاد.
ولد الروميّة		- جمركي على الحدود. - كلب ضار متوحش ومخيف. - عندما يقبض على عاشور ويصادر سلعته ويتلفها كما يلحق به عذابًا كبيرًا. - أزرق العينين. - يتكلم في معظم الوقت بلغة سوقيّة مبتذلة.
روزا	إفريقيا	- غجريّة وفدت إلى فرنسا منفيّة من وطنها. - جميلة في اتساع عينيها، أحبت عاشور ووهبته كلّ ما تملك. - رشيقة في قوامها. - اشتغلت عاملة في المصنع (المنجم). - مثقفة، جدّها الأول رجل من رجالات الكومونة. - ورثت عنه الشجاعة وطيبة القلب. - محبة للحياة. - تموت تحت الردم في منجم النور .
قدور الكومينالي، العربي ولد حضرة، راضيّة، عبد القادر الهميصي... ...	من أبناء نفس القريّة التي ولد فيها عاشور	قافلة من المناضلين، يعرفهم عاشور ويقاسمهم محنة هذا الزمن الموبوء.

1-1 البعد الفيزيولوجي :

للبعد الفيزيولوجي أهميّة كبرى في توضيح ملامح الشخصيّة وتقريبها من القارئ، ويأتي في مقدمة هذا البعد الأسماء والصفات ثم الشكل والمظهر، وسنحاول استنطاقهما بشكل من التفصيل .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1-1-1 الأسماء والصفات :

يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون مناسبة ومنسجمة، بحيث " **تحقق للنص مقروئيته وللشخصيّة احتمالياتها ووجودها** [1]"، وطبعا لا يأتي هذا الانسجام بشكل عفوي، بل يتقصّده الروائي بخلفيّة نظريّة واعيّة، تنفي وجود أي اعتباطيّة ما تربط الاسم بصاحبه، فالاسم الشخصي يظل علامة لغويّة بامتياز، وما يمكن أن نسجله في هذه الروايّة بداءة أنّ كل الأسماء المستندة للشخصيّات الروائية " **مخططة تخطيطا فنيّا دلاليّا محكمًا، لا مجال فيه لمنطق الصدفة أو للمقاصد الاعتباطيّة التي تخضع لها غالبًا الأسماء في الحياة العاديّة خارج العمل الروائي** [2] "، وهذا يعني أنّ أسماء الشخصيّات تلتحم مع التصور الكلي للعمل الروائي قبل مرحلة الكتابة الروائية النهائية، فاختيار الاسم يأتي ليفسر موقع الشخصية في السلم الاجتماعي ويفسر مترعها واتجاهها الإيديولوجي، كما أنّ الاسم هنا يغدو علامة سيميائية مفتوحة على الإمكانات الروائية ووظائفها الدلالية، وانطلاقا من هذا التصور سنفكك دلالة بعض الأسماء لبعض الشخصيات الروائية المعلميَّة الأساس وهي : عاشور الماندرينا، مريم اللويحة، العاليّة، الحاج بودوارة.

– **عاشور الماندرينا** : يندرج هذا الاسم في منظومة الأسماء ذات الطابع التقليدي والواقعي، وتعد هذه الشخصيّة أهّم الشخصيّات الروائية حيث تشغل أكبر وأهم مساقط الضوء في مساحة النص الروائي كلّه، وهي الشخصيّة الروائية الوحيدة التي يمكن أن تنطبق عليها تماما مفهوم الشخصيّة المركبة أو الشخصيّة المحور، التي جعلها الروائي تستقطب شتى مظاهر الوعي الروائي السائد في القريّة، إلى الحد الذي يجعل منه الرمز الفني للجزائر المتحرّرة كما أراد لها واسيني الأعرج أن تكون وليس كما يريدها أصحاب السلطة والمال. واسم الشخصيّة كما هو معلن في المتن خضع لتحوير اجتماعي جاء بسبب امتهان عاشور مهنة تهريب الماندرينا أو اليوسفيّة، وأساس الاسم قائم على الألفة والنزوع نحو الحميميّة فهو يعاشر، عشرة عاشور، وهو الشخص الذي نلمح فيه طابعا اجتماعيّا مفرطا في الاحتكاك بالغير والإختلاط بهم، ولا أخال اسم الشخصيّة بعيدا عن مضمونها، فهو الرجل الذي أحس بفقراء بلدته وصرخاتهم التي كبتها أيدي الإقطاع والبورجوازيّة في عز همومه ومشاكله، فهو لحظة اليأس والقلق يقول " **عاودني وجه طفل رأيته في المدينة يمسح الأحذيّة ...طرد من مدرسة لم تعرف إلاّ المعلمين الكسالى، خطط في مادة الرسم شكلا أصفرا، وكتب تحته بخط بدائي يحمل كل براءة الصبية : أبي قتله السل والجوع ...آخر الصغير مات جوعًا...أمي جف حليبها ورسم في ورقة ثانيّة ثديا يسيل حليبا ودما، فطرد. أحسست بالعجوز السوّالة التي توفيت بالعراء السنة الماضيّة، تخرج من رأسي كالخنجر المسنون، وتقف شامخة كالجبل في وجه المدينة التي أكملها الدود من الداخل ...تعيد تكرار صراخها المعتاد بصوت عال** [3] ".

هذا الاهتمام بمشاكل الآخرين هو الذي خلق في عاشور رغبة جامحة في الدفاع عنه بشكل رسمي، وتأتي النقابة كمنفذ يتحد فيه عاشور وبمضمون اسمه، والنقابي أكثر الخلق خلطة بالآخرين، وأسرع إلى التقاط همومهم ومشاكلهم.

وكلمة "ماندرينا" لا يعنيها الكاتب بشكل قصدي، بل معناها يتحدد بالتحامها بعاشور، فهو مهربّها، وما يقصده الكاتب ليست الماندرينا، وانّما هو " فعل التهريب ذاته " كونها في الأخير ستستبدل بالقهوة والسكر لا غير.

---

(1) البحراوي حسين، بنية الشكل الروائي. ص 247 .

(2) عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقيّة. رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر: 1997. ص 4 .

(3) الأعرج واسيني، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر. ص 43/142.

والتهريب الذي امتهنه عاشور عبر الحدود بإيحاء بأنّ وضعا مزريا كالذي تعيشه بلده لا يقبل أي بذرة تغيير أو ثورة، والحل الأسلم هنا تهريب هذه البذور عبر الحدود، إلى أماكن أكثر أمنا وأخصب أرضًا. كما أنّه لا فرق بين فعل **التهريب وفعل النقابة**، فكلاهما يحمل معنًا واحدا أو بالأحرى ترد النقابة كفعل متطور عن التهريب، فهي في معنى من معانيها الدفاع عن اللامشروع في نظر الآخرين، وتتسم بطابع قصري نظرا للوثوقيّة التي تحملها، وعاشور في صباه كان عاجزا عن هذا الأمر الجلل، فجاء التهريب كفعل مصغر لفعل النقابة، وهاهو فعل التهريب يكبر ليأخذ شكله الطبيعي في نفس عاشور وتلتحم الكلمتين شكلا ومضمونا داخل النص الروائي.

– **الحاج بودوارة** : يتحدد مفهوم لفظة " الدوارة " في اللغة العربيّة الفصحى والعاميّة الدارجة بالجزء الأسفل من البطن، أو البطن الصغرى المكونة من الأمعاء بنوعيها (الدقيق، الغليظ)، وندرج هذا الاسم ضمن منظومة الأسماء ذات الصفات الاجتماعيّة التي تلتصق بفرد دون الآخر، والمعنى اللغوي نفسه نلمسه في تصوير الكاتب لهذه الشخصيّة فهو " **بطن الضفدع الذي التهمنا والتهم جيلا قبلنا**[1]"، وكما تصفه عائشة الباطرونا قائلة " **هو الغـــول ...الذي أكـــل عرشا** [2]"، وتأتي هذه المعاني لصيقة به نظرا لإقطاعيته المفرطة في استغلال العمّال والبسطاء من الناس، فهو رمز للبورجوازيّة المتوحشة التي لا تعرف الرحمة .

أمّا كلمة " الحاج " فهي وإن كانت تدلّ على الإنسان التقي الطائع المتجرد، الذي أخلص العبادة للّه، فإنّها بحضورها ضمن حقل بودوارة فهي تأخذ معنى التهكم والسخريّة من عادة تقنّع الإقطاعيين والموسرين عمومًا بالأقنعة الدينيّة التي يستغلون فيها الدين لأغراضهم الشخصيّة، ويتظاهرون بها لتعزيز مواقع نفوذهم في المجتمع الفقير المتخلف، الذي لا يزال وعيه مؤقتا على وهم التفاضل في الأسماء والكنى والألقاب النافذة المكينة، حتى وإن كان حاملوها في حكم المنافقين المرائين، كالحاج بودوارة .

– **مريم اللويـــحة** : يحمل هذا الاسم دلاليّة مرئيّة في شخص مريم، تكاد تتبعها في متن الروايّة من أوله إلى آخره. وكلمة " مريم " إيصال إيحائي بالسيّدة العذراء، مريم عليها السلام أم سيدنا عيسى عليه السلام، فهي رمز الطهر والنقاء، والبراءة، كما تحمل معنى الظلم والاضطهاد الذي يتعرض إليه المرء من أقرب الناس إليه. من هذا المنطلق يأتي اسم "مريم اللويحة " زوجة عاشور فهي في جوهرها رمز للفطرة السلمية والنقيّة، التي لم تلوثها أيدي الواقع المر، هذه الفطرة ساقتها بلا شك إلى فهم وضعها ومن المتسبب فيه رغم جهلها، يقول عنها عاشور " **مريم اللويحة...تدرك الأمور بالبداهة ...تعرف أنّ الحاج مالك الأراضي الشاسعة استعبادي، وسفاك دماء، وتعرف أن العسكر قتلة وشياطين** [3]". ومريم بدورها تمدي لعاشور ما عجزت عنه العالّية، حميمد المخلّص الذي يساعده في تخليص البلاد من هذا العفن الذي تتمرغ فيه، تمامًا كما أنجبت سيدتنا مريم عيسى المخلّص، طبعا مع الفارق الشاسع بينهما، ونكاد نجزم أن الكاتب أدرك التماثل بينهما، وحتى لا يسقط في فخ المطابقة، أضاف كلمة اللويحة كصفة إنسانية تعني "التشيطن " أو الخروج عن المألوف واللعب بالمخاطر، خصوصًا في عرض الماء، وذلك لإصراف الذهن عن المعنى الأول تمامًا.

---

[1] المرجع السابق. ص 109 .

[2] المرجع نفسه. ص 160 .

[3] المرجع نفسه. ص 61/62 .

– **العاليّة** : في الظاهر يُدرج هذا الاسم (الصفة) في منظومة الأسماء ذات المواقع الاجتماعيّة الهامّة، والمميزة فهي (من فعل علا يعلو، علوا ، عاليّة)، وسواء أكان هذا الاسم متشاكلا جزئيا أو كليا مع الأشياء والنظائر الكثيرة له في أعراف مجتمع الصفوة ذات المكانة المكينة، فإنّ دلالته مفارقة تمامًا لطبيعته وموقع رؤيته ووظيفته الشخصيّة التي تحمله من منظور الروائي داخل النص، فإذا افترضنا أن اسم الفاعل – عاليّة – يعني السمو والارتفاع والرقي، فإنّ الروائي يحط من قيمتها إلى أسفل الدركات، ولعلنا نجد في الروايّة الكثير ممّا يعزز دلالة اسم الشخصيّة على ما أراده الكاتب، فهي " **كذابة ، خسيسة ...الله يلعنها** ..."[1] " **أنت لم تخسر زوجة...خسرت آله فراش، هذا كل ما في الأمر آلة فراش، لا تساوي علبة سجائر تحرقها حين تكون حزينا**[2] "

1-1-2 الشكل والمظهر :

نسعى هنا وعبر لفظتين الشكل والمظهر إلى معرفة الشخصيّة عبر دراسة شكل الإنسان الحامل لها، ولا نخال الروائي في رسمه لأشكال شخوصه يتوخى الاعتباطيّة، بل يعي جيّدا أن المظهر والشكل يشكلان عنصرًا أساسيا في رسم ظلال الشخصيّة.

أول من وضع التصنيفات الطبائعيّة المرتكزة على المعايير الجسديّة هو العالم هيبو قراط Hippocrat ، وقد ميز بين أربعة أنماط طبائعيّة تتشكل تبعا لغلبة أحد أخلاط الجسم أو عناصره على الأخلاط الأخرى وهي[3] :

– **الدموي** : بشرته بيضاء، سحنته ملونة، قوامه قصير، يحب الحياة والمجتمع والحركة.

– **الصفراوي** : أسمر البشرة، نظرته حادة، ديناميكي، مليئ بالحيوية ويملك قدرة كبيرة على العمل .

– **العصبي** : يتميز بجسم نحيل، رأس كبير، حساس وسريع التأثر .

– **البلغمي أو اللمفاوي** :بدين، مشية متثاقلة، هادئ، لا مبال، بليد.

ثم جاءت محاولات أخرى تعمد إلى ربط هذه الطبائع وأمزجة الناس انطلاقًا من شكلهم، وعلى رأس هؤلاء كرتشمر Kertschmer الذي ميز في الدراسة ثلاث أنماط[4] :

– **النمط الواهن أو الدماغي** : جسمه نحيل مليئ بالحيويّة، رأسه صغير، قفص صدره ضيق وطويل ، بطنه منبسط لا وجود للشحم فيه، وجهه مستطيل ذو جبهة عريضة ...يرتبط هذا النمط بالمزاج الفصامي .

– **النمط السمني أو الهضمي** : جسمه ممتلئ ودهني، وجهه مدوّر، وهو ميّال إلى السمنة، ويرتبط في العادة بالذهان والهوس الانهياري .

– **النمط الرياضي أو العضلي** : يتميز بعضلات ناميّة وهيكل عظمي كبير، قفصه الصدري وكذلك منكباه عريضان، ... ضيق، غالبا ما يرتبط هذا النمط بالإنسان الطبيعي أو السوي المتزن.

وانطلاقا من هذين التصنيفين يمكننا أن نصف مجمل الشخوص التي وردت في المتن الروائي، مع ما في ذلك من تجاوز علمي موضوعي، وذلك حسب الجدول التالي[1]:

---

[1] المرجع السابق. ص 56 .

[2] المرجع نفسه. ص . 56

[3] شاهين روز ماري، قراءات متعددة للشخصيّة. ص 18 .

[4] المرجع نفسه. ص 19

الشخصيّة	الأشكال والصفات كما وردت في الروايّة	تصنيف هيبوغراط	كرتشمر
عاشور الماندرينا	- نحيل. - يميل إلى الحركة والحيويّة والجمعويّة والنضال المستمر بلا هوادة. - ميّال إلى الحياة والرغبة في المتعة. - بدوّي فحل.	دموي	النمط الرياضي والعضلي
مريم اللويحة	- نحيلة، حيويّة، تحب الحياة، تظهر في رغبتها في العوم كالسمكة. - ذات قوام رشيق. - ذات عينين زرقاوين.	دموي	النمط الرياضي والعضلي
عبد الجليل الروخو	- منتفخ البطن. - بارز العينين. - مدوّر الوجه، وسيم. -يحب نفسه كثيرا، يميل إلى انتقاد الآخرين.	بلغمي	النمط السمين أو الهضمي
الحاج بودوارة	- منتفخ البطن كالضفدع. - بليد، لا يهتم بالآخرين. - يميل إلى السمنة. - مراوغ ، يميل إلى إلقاء اللوم على الآخرين	بلغمي	النمط السمين أو الهضمي
عليلو الزليط	- حركي، سريع. - ميّال إلى الحياة. - قوام رشيق، يسمونه علي الوافي .	دموي	النمط الرياضي والعضلي
العاليّة	- بدينة لا تهتم بالآخرين. - تميل إلى الانتقاد وكثرة الصراخ. - عديمة الإحساس.	بلغمي	النمط السمين أو الهضمي

واستقراء بسيط لمحتويات الجدول ندرك حجم الغضب الذي صبّه الكاتب على مناهضيه من خلال تصويره لهم على هذه الشاكلة، فبودوارة وعبد الجليل والعاليّة من النمط الهضمي أو السمين، المرشح في الغالب إلى الذهان والهوس الإهياري، والذي من أهم أعراضه على الخصوص " **اختلال شديد في التفكير وفي القوى العقليّة بوجه عام، كما يظهر بشكل اضطراب ملحوظ بالحياة الانفعاليّة وعجز شديد عن ضبط النفس، ممّا يحول دون المريض ودون**

(1) أخذت مجمل هذه الصفات من صفحات الروايّة، مبثوثة هنا وهناك .

رعاية نفسه، ويمنعه من التوافق الأسري والاجتماعي والوجداني[1] " ، ولا فرق بين هذا التشخيص السيكولوجي لهذا البحاث النفسي فيصل محمد خيّر الزرّاد، وبين ما سعى الكاتب إلى تصويره، في المقابل تقع مريم وعاشور وعليلو مقابل النمط (الدموي/الرياضي والعضلي)، ولا يخلو هذا التصنيف من قصديّة تقصّدها الكاتب، وهي جعل هذه الشخوص الممثلة بأفكاره تترل هذا المستوى، فهو يرجوا من خلالها أن تحقق طموحه وأحلامه وبالتالي يجب أن تكون محبة للحياة والنضال المستمر، قادرة على العطاء بلا مقابل .

1-2 البعد الاجتماعي :

يأتي هذا البعد الاجتماعي للشخصية من خلال نقطتين هامتين :

- الشخصيّة وعلاقتها بغيرها داخل المتن الروائي.
- الصراع الحاصل بين الشخوص داخل المتن الروائي .

نميز في علاقة الشخصيّة بعضها ببعض وجود نوعين من العلائق يزرعهما الراوي في جسد الروايّة من بدايتها إلى نهايتها، وهما : - الرغبة في مدّ الجسور فيما بينها، - الخصومة والإمعان في القطيعة. تظهر علاقة الرغبة بين الشخوص فيما بين الطبقة الواحدة، وبالأخص المضطهدة، فتأتي معاناة كل واحد منها وجه آخر لمعاناة أخيه، فلا فرق بين عاشور، مريم، حميمد، عائشة، قدور الكومينالي، لعربي ولد خضرة... ، وبتظافر همومهم تتظافر أهدافهم. فعليلو هو من يدفع عاشور إلى الهروب، ويرافقه في الرحلة الدامّية إلى أن يموت " **يا عاشور...أنا مريض...فمرضي استفحل ...الصدر ...الصدر يا عاشور لا يرحم...فإذا كان لا بد أن أنتهي (...) فليكن شرفي أن أموت واقفا، وأن تصل أنت إلى البحر...واصل في نفس الخط يا عاشور(...) ستواجهك أشجار القندول (...) لكن أنا متأكد من أنّك ستصل**[2] ". ومن خلال هذه المسيرة تشترك الشخصيّات في الوظيفة والدلالّة، الشيء الذي يدفعنا إلى اعتبار عليلو الصوت الآخر لعاشور، جعله الكاتب لكي يتحاور معه، بدل أن يتحاور البطل مع نفسه، كما قد يعضد مسيرته ويؤكد معناها. غير بعيد عن هذا المعنى نفسه نلمح علاقة عاشور مع العربي ولد خضرة، الذي قتلته رصاصة طائشة على الحدود، يقول عاشور مستذكرا أيامه معه " **يا الله... العربي ...يرحمك يا الوجه الغالي لولا تلك الرصاصة ...الطائشة على الحدود...كنّا الآن مع بعض** ...ومن يدري ؟؟...وربما كنت مت ميتة مكشوفة على الحدود، **وفي العراء، فلا تجد حتى من يدفنك أو** ...أو تحاكم، **وتظلم كما ظلمت أنا وبقيّة الرفاق الذين لا أعلم عنهم شيئا بعد أن فرقونا ...ايه يا العربي خويا...ما فعلنا** ...أنت توافقني أننا لم نطلب البحر للشرب؟؟ **ولا طلبنا تكسير كلّ جبال العالم...الخبزة يا العربي** [3]"، والوجهة نفسها نلمسها في علاقة عاشور ومريم، كذلك عاشور وولده حميمد، بين عاشور وماخورة القريّة عائشة الباطرونة " **ايه صدقني يا عاشور...كلهم حمير يمارسون نفس الدّور، - سيأتي الزمن، وتتقلب الأدوار يا عائشة ...- والله أكرههم ...ولن أتوانى عن سلخهم كالدبة** [4]"،

---

[1] الزرّاد فيصل محمد خيّر، الأمراض العصابيّة والذهانيّة والاضطرابات السلوكيّة. ج.1 ص 61 .

[2] الأعرج واسيني، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر. ص 473.

[3] المرجع نفسه. ص 27/28.

[4] المرجع نفسه. ص 162 .

فهذا الحوار بين عاشور وعائشة يؤكد حجم الالتحام لهذه الطبقة أي كان وضع أفرادها ومهنهم، فكلاهم يتلبس بلبوس الآخر، ويتحدث بلغته، ويحتضن همومه.

في مقابل هذه الرغبة في مدّ الجسور فيما بين هذه الشخوص، تأتي علاقة الخصومة تفرض نفسها في مجتمع الطبقات ذي الإيديولوجيّات المتباينة والمتناقضة، نلمسها ضمن شخوص الطبقة المضطهدة والطبقة المستغلة كما بينا ذلك في الفصل الثاني. كما يبرز البعد الاجتماعي للشخصيّات من خلال الصراع الحاصل بين شخوص الروايّة ذاتها. والذي يأتي هذا الصراع ليبرز الفكرة والفكرة المضادة، وهو الذي يطور الحدث الروائـــي ويجعل العمل يسير إلى الأمام لتحقيق النصر لفكرة دون الأخرى.

3-1 البعد النفسي :

يظهر الجانب النفسي للشخصيّة من خلال إبراز الصراع النفسي الذي تعيشه، ويظهر ذلك في أشكال المونولوج المختلفة للشخصيّة، والتي يمكن تقسيمها إلى الأنواع التاليّة[1] :

- المونولوج الداخلي المباشر .
- المونولوج الغير مباشر .
- وصف الوعي أو تيار الوعي .
- مناجـــاة النفـــس .
- التداعـــي الحـــرّ .

وتأتي هذه التقسيمات تبعا لعلاقة الراوي بالشخصيّة ذاتها، فقد يكون الراوي أكبر من الشخصية وهو ما نسميه بالرؤية من الخلف، حيث يكون فيها الراوي عالما بكل ما يحيط بهذه الشخصيّة ومعد سلفا ما تقوم به، فهو الذي يقيس خطواتها، ويلبسها المعطف المناسب، كما يتحدث في مكانها، ولا تتحرك إلاّ في مساحة الحقائق والمعارف التي أعدها الكاتب، وفي مثل هذه الرؤية تنعدم تلك الخلجات النفسيّة، لتغدو الشخصيّة صنما يفقد كلّ قدرة على التعبير والإحساس. وقد يكون الراوي أقل من الشخصية وهو ما نسميه بالرؤية من الخارج ، أين تختفي سلطة الراوي نهائيا، وينفرد البطل بالحديث عن نفسه وعن حوادث حياته اليوميّة، ويظهر هذه في شكل بيّن في شتى المونولوجات المختلفة للشخصيّة كأقرب " **نقطة يمتزج فيها الراوي بالشخصيّة، وتطمح فيها اللغة إلى أن تكون ترجمة مباشرة للشعور** [2]"، وندرج ضمن هذه النقطة التداعي الحر ومناجاة النفس ووصف الوعي أو تيار الوعي. كما قد يكون الراوي مساوي للشخصية وهو ما نسميه بالرؤية المصاحبة، ويكون الراوي على نفس درجة علم الشخصيّة، هذه المصاحبة تسمح بتداعيات عديدة للبطل ، يرحل من خلالها إلى تركيبته النفسيّة قصد الحديث عنها أو إبرازها، ويظهر هذه جليّا في المونولوج الداخلي والمونولوج غير المباشر .

هذا ما سنلمحه في روايّة " وقائع من اوجاع رجل غامر صوب البحر "، وقد استخلصنا من خلال محاولتنا لتفكيك هذه الرموز اللغويّة التي انبنت عليها الحركة الكلاميّة التي تلتقط العناصر الواقعيّة المجسمة والذهنيّة المجردة التي تلفت انتباهها معبرة عنها بنظام من الرموز الكلاميّة التي تؤلف النص الروائي، والشخصيّة في التقاطها لهذا العنصر

---

[1] الحسن أحمد، تقنيات الرواية في النقد العربي المعاصر. ص 115/114 .

[2] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي. ص 443.

الذي يشكل محور الأحداث داخل النص الروائي، إنّها تعرض بعمليّة كشفيّة إلى خبايا الشعور واللاشعور معًا، ومبرزة في ذلك لنوعين من الحركة :

أولا : حركة داخليّة : وهي حركة متعلقة باسترجاعات البطل، ومرتبطة عضويا وجسديا بلقاءات البطل عاشور بمريم، وحميميد وبودوارة وعليلو وراضيّة وروزا وغيرهم، إن في البيت أو المصنع أو في المنجم، وهي تبسط وتشكل محور الصراع الذهني والفكري للبطل في حالته الآنيّة مع ذكرياته وتظهر على ثلاث مراحل :

أ- **المرحلة الأولى** : وهي مرحلة ما قبل التغرب عن الوطن، أين تتشكل أواصر العلاقة بين البطل عاشور، ومريم، بين عاشور وباقي الرفاق، كما تظهر بين عاشور وزوجته العاليّة وابنه حميميد، يتذكر عاشور مريم وموقعها في نفسه " **اللويحة ..آه...هكذا كنّا نسميها، حين نترل إلى الوادي ...لم تكن تأبه لشيء ...كل ما كان يهمّها هو العوم في الوادي، وشرب الماء، والنوم طويلا على صفحته ...سمكة جميلة كانت...نمت وترعرعت داخل الوديان والأراضي المحروقة...يوم تعارفنا كنا صبيين صغيرين ... ما نزال نرضع أصابعنا المتسخة** [1]"، كما يتذكر موتها في الشتاء القاسي وكيف استقبله " **كان الشتاء...المطر والثلوج...والأحلام الصغيرة، وعذابات الجوع، والقوت اليومي المتلف وراء رجال يشكون مرض السمنة ...ومع ذلك كان اليوم يوم التحول الأبدي ...جسدها الصغير ملّ العذابات...سقط في يوم بارد، نقذ إلى القلب كالمدية، جف كل شيء في حلقي...حتى الهواء صار حارقا كالنّار** [2]" .

ب- **المرحلة الثانيّة** : مرحلة سفر البطل من الوطن إلى الخارج، وبالضبط إلى منجم النور، ليتعرف على روزا هناك، ويتمكن من معرفة أشياء عدة كان يجهلها، ويحقق في الوقت نفسه لحظات الخلاص، فيأتي استدعاء هذه الذكريات فعلا إلزاميا يتحرّر فيه البطل ولو لبضع الوقت من زيف الحاضر إلى سعادة الماضي، يتذكر رزا قائلا " **كان شعرها سفينة ليل لا تحمل خرابا ولا قنابل، كانت مملوءة بالمدارس والأرغفة والزهور...، شقت مساحات لتأتيني إلى هذا المكان، يدين بكل أشياءها هذا العالم الهش المشرف على نهايته** [3]" كما يتذكر نقاشهما وحوارهما بحذافره " **بهدوء مشينا...تسكن قطة تحت ذراعي...دافئة كقطعة من الجنّة ...تحدثنا عن الكومونة التي تحفظ أيّامها عن ظهر قلب، تحدثنا عن قنابل هيروشيما التي ما زالت تفتك بخلق الله وعن أعواد المشانق التي كثرت** [4]"

ج- **المرحلة الثالثة** : وهي مرحلة الرجوع إلى أرض الوطن والتي تشكل في جوهرها مأساة البطل، بحيث نلمس الوضع نفسه يتكرر ما بيّن الداخل والخارج (الوطن، باريس)، فتأتي الاسترجاعات مكمّلة برغبة جامحة لتغيير الواقع، مع إعادة تصحيح الأخطاء التي وقع فيها الأسلاف، وذلك عن طريق ما تعلمّوه وعرفوه، يقول عاشور "**علمتنا مدرسة العمّال الباريسيّة أنّ ...الجوع ليس قدرًا من الأقدار...الاستغلال هم جاؤوا به ...كابوس مفروض من فوق...تعلمنا أنّ الحلم ضرورة في كلّ المواقف** [5]"

---

[1] الأعرج واسيني، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر. ص 64 .

[2] المرجع نفسه. ص 66 .

[3] المرجع نفسه ص 246 .

[4] المرجع نفسه ص 294/293 .

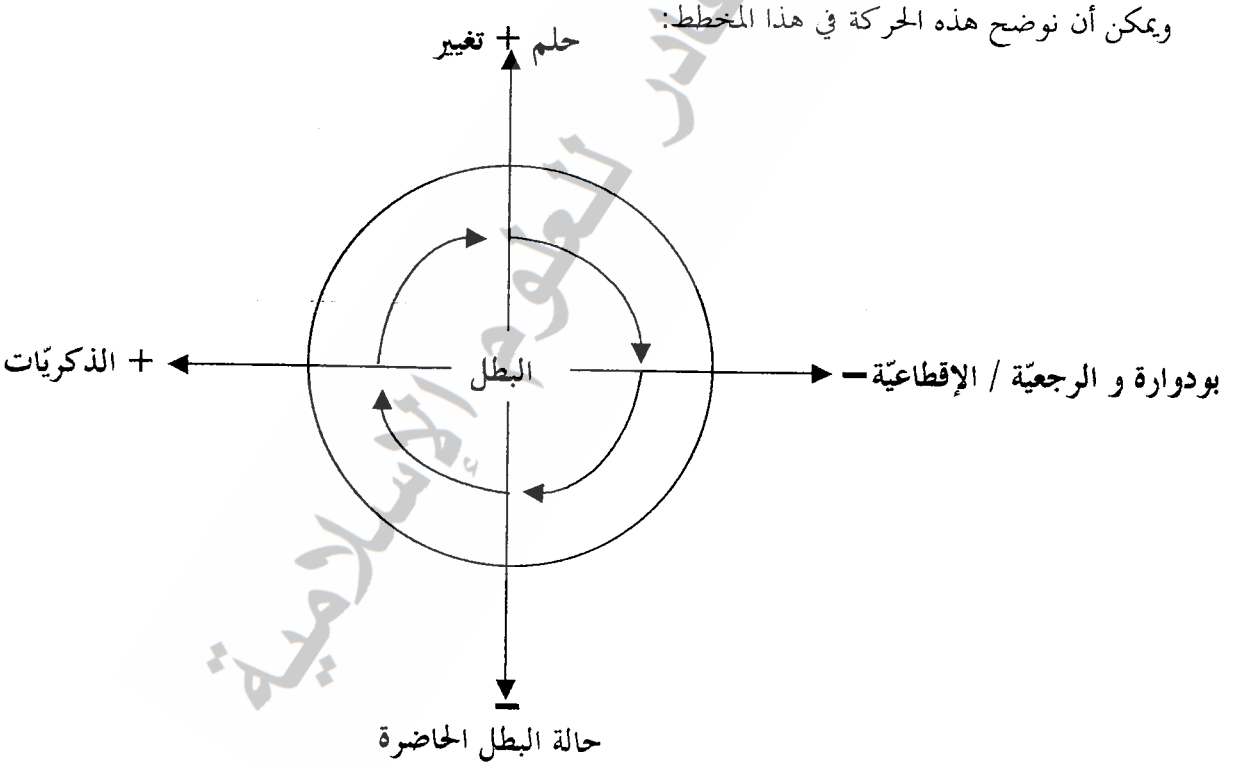
[5] المرجع نفسه ص 171 .

ثانيا : حركة خارجيّة : وهي حركة متعلقة بلحظات (الآن) والتي تسيطر عليها تدخلات الواقع المضاد لحركة البطل، والذي يمثله بودوارة، وتظهر على مستوى الخطاب عن طريق ضمير المخاطب (أنت) الذي يتوجه به البطل إلى بودوارة رمز السلطة والانتهازية من وجهة نظر البطل، وفي أغلب الأوقات تأتي في شكل نعوتات وأوصاف مرتذلة، تعزز في الوقت نفسه وصف الشخصيّة – البطل – وذلك بواسطة الردود التي تدلى بها. تأتي هذه الحركة الخارجيّة في استعادة البطل أحداثه الفعليّة مع بودوارة باللغة نفسها التي كانوا يتخاطبون بها، وهي بذلك تعبير عن استعمال نوعين من المادة الكلاميّة التي تعرض بدورها تعارض الشخصيّة مع حركة العائق أو البطل المضاد.

ومن خلال هاتين الحركتين اللّتين تشكلان محور العلاقات القائمة بين أشخاص الروايّة والبطل ندرك أنّ ثمّة حضور كبير للحركة الفعليّة والسلوكيّة للبطل، كما تبرز حركة موازيّة أو تعويضيّة، وهي حركة ذهنيّة تسهم في تحرير البطل ذهنيا من الواقع الفعلي. كما تكشف لنا هاتين الحركتين مأساة حقيقيّة يعيشها البطل الذي يصارع قوى التخلف والرجعيّة بذاكرة مثخنة بالجراح. كما تظهر هاتان الحركتان حلقة دائريّة يتحرك داخلها البطل، تتشكل من خلال حضور و غياب الأطراف التي تشارك في صناعة الحدث.

- حضور حلم التغيير يلغي حضور بودوارة
- حضور بودوارة يعيد البطل إلى واقعه المعفن.
- حضور البطل الحاضر يؤدي إلى استعادة الذكريّات.
- حضور الذكريّات يعيد حضور الأحلام.

ويمكن أن نوضح هذه الحركة في هذا المخطط:



2- طبيعة الأفعال ومستوياتها في الروايّة :

في دراستنا لأفعال الروايّة داخل المتن الحكائي يمكننا أن نصنف فيها محورين دلاليين يؤسسا بدورهما المعنى داخل الروايّة وهما : محور أفعال الهدم، محور أفعال البناء.

2-1 محور أفعال الهدم :

إنّ هذا المجال الدلالي يستقطب جملة الأفعال المتباينة في وضعها وتأثيرها في المعنى، لأنّها تشير إلى معنى في البناء السردي، تقيم ثنائية أساسيّة لتصورين مختلفين، وهي بمثابة إحداث إساءة أو إعاقة، توضح مسار الاتجاه الخطى للأحداث الإيجابيّة. ويمكننا أن نحدد هذه الأفعال مرتبطة بالتسلسل التاريخي لوقوعها على النحو التالي :

- قبض ولد الروميّة على عاشور في صغره وتعذيبه.
- إتلاف ولد الروميّة سلعة عاشور وطرده.
- قتل العربي ولد خضرة على الحدود .
- دس عناصر مغرضة ومشوشة في مظاهرات عاشور السلميّة .
- محاكمة عاشور وطرده من العمل .
- تواطؤ زوجة عاشور مع البوليس السري للقبض عليه.
- إذلال العالية حميمد ابن عاشور وطرده.
- تعذيب عاشور بالكهرباء، والسجن والماء البارد.
- حكم المحكمة على عاشور بالسجن عشر سنوات نافذة مع الأشغال الشاقة.
- اهمّال بودوارة عاشور والعمّال ودفعهم إلى الموت.

إنّ الأفعال السابقة والممتدة في مراحل زمنيّة مختلفة تتميز بتمركزها أساسًا باتجاه شخصيّته عاشور الماندرينا، وما يحيط به في البيت أو المصنع، كما تشير هذه الأفعال وعلى اختلاف الفاعلين إلى وحدة النهايّة والهدف، والقصد منها في مستواها الأخير النيل من القيم الفكرية التي يتبناها البطل، أما في مستواها الرمزي واستنادًا إلى توجهها نحو مركز واحد عبر مراحل حياته (طفولة عاشور، شبابه ورجولته) فإنّها تحيل إلى الصوت الإيديولوجي النفعي الذي ظل و لم يتغيّر بتقدم الأزمنة والظروف، وهذا يعني أنّ الصراع مرهون بهذا الصوت المناهض لإيديولوجيّة التغيير.

2-2 محور أفعال البناء :

يدرج محور البناء ضمن حقل دلالي واسع، يشمل كل ما يدعو للحياة واستمرارها، وهي بمثابة أفعال إصلاح للإعاقة أو القيام بفعل خير، ويمكننا أن نصنفها على النحو التالي :

- بيع عاشور للماندرينا واستبدالها عبر الحدود بالقهوة والسكر.
- سفر عاشور إلى الخارج قصد مقاومة الجوع .
- دخول عاشور الجامعة الباريسسّة وتعلمه فيها .
- تعرف عاشور على روزا وتوطد العلاقة بينهما .
- عمل عاشور داخل منجم النور.
- محاولة عاشور إنقاذ روزا في حادثة انهيار المنجم.
- اعتزام عاشور تطليق زوجته العالية.
- قيام عاشور بمظاهرات عنيفة فور رجوعه أرض الوطن .
- احتضان عاشور قضيّة حمو، وزوجته فاطمة بنت الحوّات .

- هروب عاشور من السجن قصد مواصلة النضال.

- وصول عاشور البحر ونجاح مهمّته.

وجملة هذه الأفعال تتصل بشخصيّة عاشور الماندرينا، الذي ينجز القسم الكبير منها، وهو ما تشير إليه محوريّة أخرى تستقطب العمل الإيجابي وتتركز حول فاعل واحد .

وإذا قمنا بمقابلة الدوافع في كلا الحقلين الدلاليين، نلاحظ اختلافا كبيرا في الدوافع، فالأفعال المنجزة ضمن الحقل الدلالي لمحور الهدم يربطها في سياق النص هدف واحد هو : الأنانيّة والرغبة في بقاء الحال على ما هو عليه، ويمكن توضيح ذلك في هذا الجدول على النحو التالي :

الفعل	الفاعل	المعني بالفعل	الدافع للفعل	الغرض	الحافز
- قبض ولد الروميّة على عاشور في صغره وتعذيبه.	ولد الرومية	عاشور	الإذلال	إساءة	محوّل
- إتلاف ولد الروميّة سلعة عاشور وطرده .	ولد الرومية	عاشور	الإذلال	إساءة	محوّل
- قتل العربي ولد خضرة على الحدود.	الجمارك	العربي	التخلص منه	القتل	محوّل
-دس عناصر مغرضة ومشوشة في مظاهرات عاشور السلميّة .	بودوارة	عاشور والرفاق	التشويش + القبض عليهم	السجن	محوّل
-محاكمة عاشور وطرده من العمل.	المحكمة	عاشور	الإذلال	إساءة	محوّل
-تواطؤ زوجة عاشور مع البوليس السرّي للقبض عليه.	العالية	عاشور	الإذلال+ الانتقام	إساءة	محوّل
-اذلال العاليّة لحميمد ابن عاشور وضربه.	العالية	عاشور+ حميمد	الإذلال	إساءة	محوّل
-تعذيب عاشور بالكهرباء والسجن والماء المبارد.	البوليس السري	عاشور	التعذيب	التعذيب	محوّل
- حكم المحكمة على عاشور بالسجن عشر سنوات نافذة مع الأشغال الشاقة	المحكمة	عاشور	الإذلال	إساءة+ السجن	محوّل
- اهمال بودوارة عاشور والعمّال ودفعهم للموت.	بودوارة	عاشور+ العمال	الأنانية	إساءة	محوّل

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

نستنتج من الجدول السابق التماثل في الفعل والدافع إليه، حيث يسطر الإذلال والأنانيّة المفرطة في رفض الآخر وإلحاق الأذى به، فالإقطاعيّة الممثلة في بودوارة وبدافع الإخلال تمارس شتى أنواع التنكيل والتعذيب، كمّا أنّ المحكمة وبدافع توحيد المصلحة والحفاظ على مصالح ذوي السلطة والبورجوازيين المتوحشين تحكم على عاشور بعشر سنوات نافذة مع الأشغال الشاقة المؤبدة رغبة في التخلص منه، وبالتالي إسكات جميع الرفاق الذين يهدفون إلى تأليب الأوضاع والرأي العام. كمّا أنّ العاليّة، وبدافع السير الحثيث وراء خطى والدها البورجوازي المتقاعد تذل عاشور بإذلال ولده وتعذيبه تحت الشمس الحارقة. ويمكن ملاحظة أنّ جميع هذه الأفعال القائمة على محور الهدم تتسم بطابع العنف، وهو ما يشير إلى طبيعة الفاعلين ومدى إصرارهم على إحداث الإساءة، كما أنّ طبيعة العلاقة الأساسيّة التي تربط بين الفاعل ومع ما وقع عليه هي علاقة صراع وتنافر، ممّا يطبع السياق الفكري للعلاقة بمبدأ التناقض الإيديولوجي الذي يهدف فيه الفاعل إلى التأكيد والمحافظة على هذا الوضع.

أمّا إذا انتقلنا إلى مستوى الحقل الدلالي لأفعال البناء، ومحافظة على التصنيف نفسه فإنّنا نحصل على ما يلي :

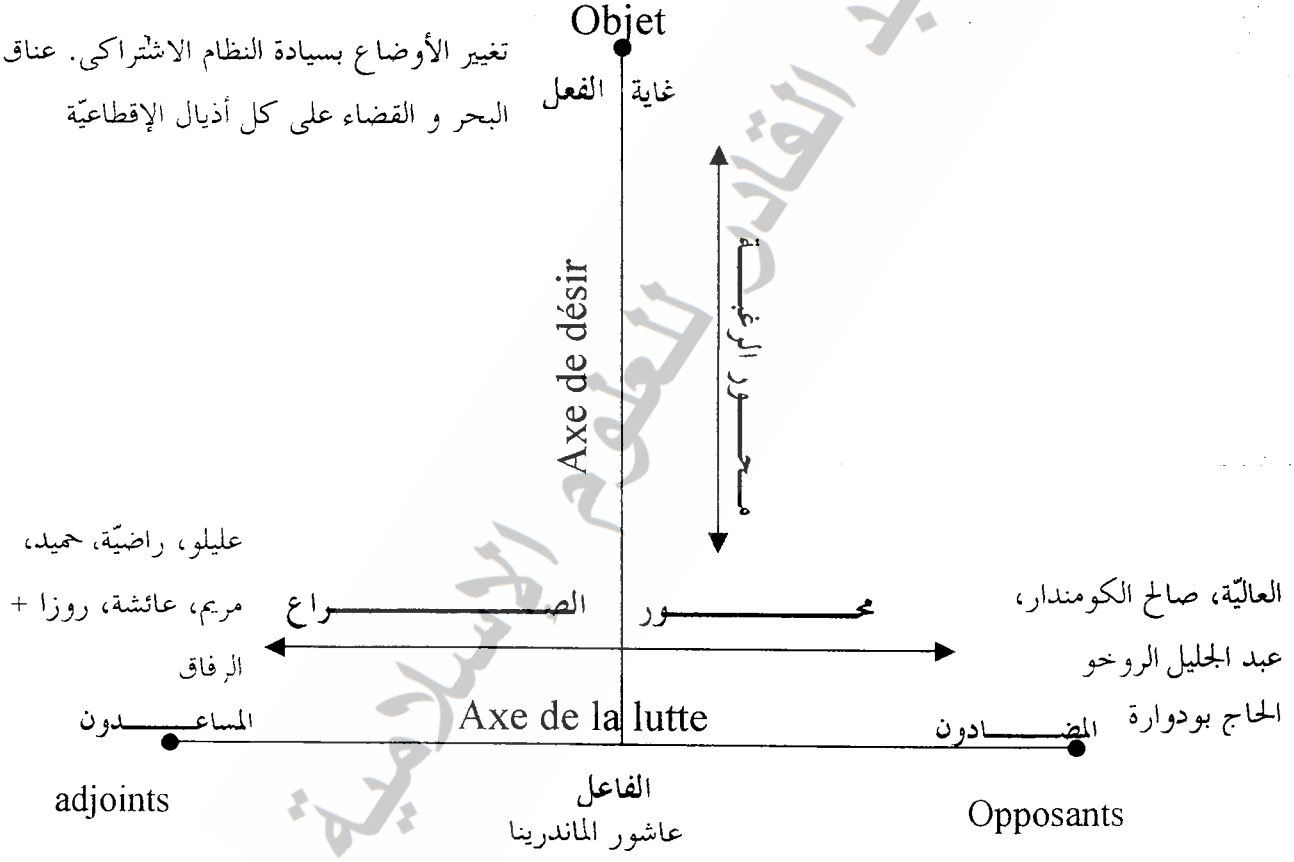
الفعل	الفاعل	المعنى بالفعل	الدافع للفعل	الغرض	الحافز
بيع عاشور للماندرينا واستبدالها عبر الحدود بالقهوة والسكر.	عاشور	عاشور	الحياة	مساعدة	محوّل
سفر عاشور إلى الخارج قصد مقاومة الجوع.	عاشور	عاشور	الحياة	مساعدة	محوّل
دخول عاشور الجامعة الباريسيّة، وتعلمّه فيها.	عاشور	عاشور	التعليم	تصحيح	محوّل
تعرّف عاشور على روزا، وتوطد العلاقة بينهما.	عاشور	عاشور	التآزر	مساعدة	محوّل
عمل عاشور داخل منجم النور.	عاشور	عاشور	الحياة	مساعدة	محوّل
محاولة عاشور إنقاذ روزا في حادثة انهيار المنجم.	عاشور	روزا	إنساني+إنقاذ	مساعدة	محوّل
اعتزام عاشور على طلاق زوجته العاليّة	عاشور	العاليّة	الخلاص	تصحيح	محوّل
قيام عاشور بمظاهرات عنيفة فور رجوعه أرض الوطن.	عاشور + العمّال	عاشور	إنساني + الحياة	تصحيح	محوّل
احتضان عاشور قضية حمّو وزوجته فاطمة بنت الحوّات	عاشور	حمو لخظر + فاطمة بنت الحوات	إنساني	مساعدة	محوّل
هروب عاشور من السجن قصد مواصلة النضال.	عاشور	عاشور	الحياة	تصحيح	محوّل
وصول عاشور البحر ونجاح مهمته.	عاشور	عاشور	الحياة	تصحيح	محوّل

بقراءة هذا الجدول ندرك أنّ كل الأفعال تمركزت في ذات واحدة هي شخصيّة عاشور، وهو ما يؤكد على توجه مركزي للبنية الفعليّة في الرواية من خلال التأكيد على انجذاب الفعل الإيجابي نحو مركز واحد، كما أنّ الغرض من الأفعال كلّها الواردة في الجدول تحمل طابع التغيير والتوازن والمساعدة، وهي أفعال في مجملها تسير باتجاه تغيير الوضع القائم وفق علاقة التواصل المتبادل بين طرفي المعادلة الفعليّة، وكل هذه الأفعال الدالة على البناء تشمل جميع مجالات الحياة بدءا بالمستوى الذاتي والإنساني والاجتماعي، وهي مرتكزات إيديولوجيّة الثورة والتغيير .

3- الشخصيّات والنموذج العاملي :

في سياق تحليلنا لطبيعة الشخصيّات والعلاقات فيما بينها، وحتى نستجيب لأهداف البحث المحددة ضمن هذا الفصل، نتناول دراسة الشخصيّات وفق النموذج العاملي لجريماس مع مراعاة التصنيف الأساسي للنموذج وربطه بالمكونات النصيّة الفعليّة، وانتظام الأحداث.

تأتي الشخصيّات في رواية " وقائع من رجل غامر صوب البحر " موزعة بين قطبين دلالين، الأول إيجابي والثاني سلبي، وهو ما يجعل إدراك العلاقة تتسم بالبساطة، حيث تحمل المقابلة بين السلب والإيجاب مضمون المقابلة بين الجميل والقبيح. وعليه تتوزع الشخصيّات في الروايّة عبر النموذج المنبني على الشكل التالي :



3-1 البطل، الفاعل والموضوع :

يُعد الفاعل عنصرا أساسيّا لتحديد وتنظيم العلاقات بين الشخصيّات ، فهو يشتغل على محور القصة ويوصل بين الشخصيّات نحو تحقيق المطلب الأساسي ضمن علاقة الرغبة والاتصال والمشاركة التي تقابلها الإعاقة واللاتحقيق.

ومحور الرغبة في الروايّة هو الرغبة في تغيير أوضاع البلاد المتردّية، وذلك ببناء واقع مختلف في بنياته وهياكله ونظمه عن الواقع الذي يحياه عاشور ورفاقه، فالبطل يحلم بواقع تسوده الأمميّة الاشتراكية وبناء مجتمع تبعا لممارسته تعاليم المدرسة العمّاليّة في باريس، لذا نراه يحمل رؤية إيديولوجية تسعى إلى التغيير، كما نراه منخرطًا في فعل تصحيحي ثوري استقاه من القيم الإنسانية النبيلة كالتعاون والتكافل والحب، كما يحاول أن يدفع الناس إلى تبني هذا التغيير، قصد القضاء على كل أشكال القهر والتخلف الاجتماعي بوعي الناس لحقوقهم ومصالحهم.

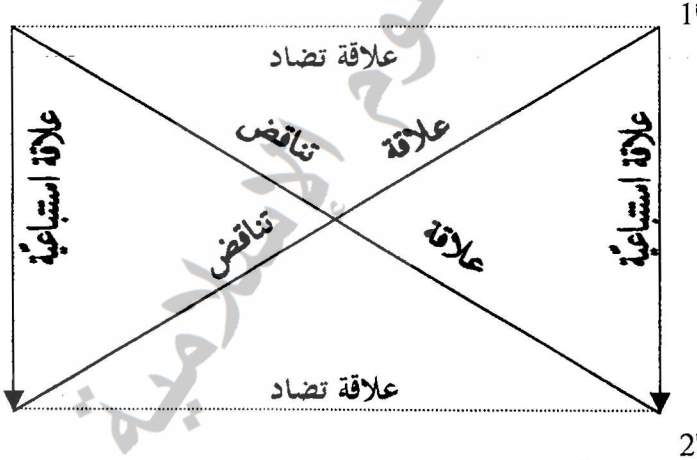
إنّ علاقة البطل بغايته المتمثلة في التغيير هي علاقة انفصال يسعى عبر علاقة الرغبة إلى الاتصال بها، وموضوع الرغبة عند الروائي يأخذ شكلين أساسيين أولهمّا ذو مظهر نظري، فالغاية واسعة ومتعددة الأوجه، تأتي في شكل أحلام وطموحات لا حدود لها. يقول عاشور " **لن أنتهي بهذه السرعة لن أنتهي قبل الثأر لكل روزات العالم ...لصغيري الذي تركته وسط الأحراش، لهذه العيون البريئة التي طعنها الموت على حين غرّة...للعمّال الرائعين الذين ماتوا بصمت ولم نعرفهم ولم يعرفونا، كتبوا التاريخ...وسقطوا يدونوك شهادة صادقة لإدانة هذا العالم المتفسخ** [1]". أمّا ثانيهما فيأخذ شكلا حسيّا واقعيا كتطليق العاليّة وقتل بودوارة مع تمزيقه إربا إربا.

كما أنّه يمكننا أن نتلمس ملفوظ الفعل في علاقة الرغبة أيضا من خلال التحويل الانتقالي من حالة إلى أخرى، أو من حالة الانفصال إلى الاتصال، والعكس وهو نوعان :

– **تحول اتصالي** : من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال، ونلمسه عند مصطفى صاحب عاشور الماندرينا ابن الفقر والجوع، المناهض والمنفصل عن كلّ قوى التخلف والرجعيّة، يعود ليتصل بها ويناصرها تحت سوط الإغراء .

– **تحول انفصالي** : من حالة الاتصال إلى حالة الانفصال. ونلمسه في اتصال عاشور بادئ الأمر بالعاليّة، وهو في الأخير ينفصل عنها بالطلاق.

ويمكننا تبعا لعلاقتي الرغبة والصراع، ومفهوم الملفوظ السردي أن نستجمع خيوط المربع الدلالي الذي أنجزه غريماس في دراسته للمعنى، والقائم على النحو التالي [2]:



والمعنى هنا قائم على ثلاث علاقات منطقيّة :

التضاد : بين (أ1 أ2) وبين (أ '1 أ '2) .

التناقض : بين (أ1 أ '1) وبين (أ2 أ '2) .

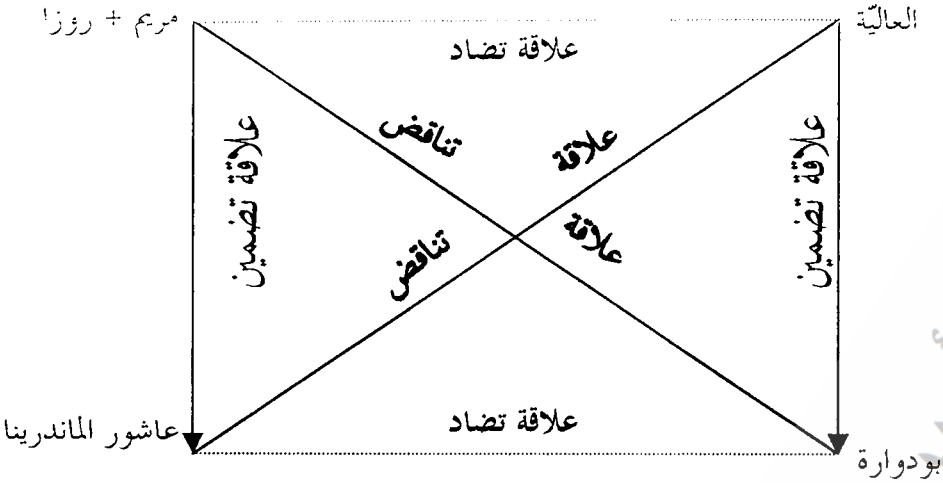
---

[1] الأعرج واسيني، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر. ص 481.

[2] سيمر المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصة . ١٢٤

الاستتباع : بين (أ1 أ '2) وبين (أ2 أ ' 1) .

كما يحتوي المربع على نمطين للانفصال : الانفصال بالتضاد، والانفصال بالتناقض . ولو حاولنا أن ننجز هذا المربع على بعض شخوص الروايّة لحصلنا على ما يلي :



- التضاد يقع بين (العالية ، روزا+مريم) و(بودوارة ، عاشور).
- التناقض يقع بين (العالية ، عاشور) و(بودوارة ، روزا+مريم).
- التضمين يقع بين (العالية ، بودوارة) و(مريم+روزا ، عاشور).

3-2 المعارضون :

تهدف الذات المعارضة في وضع العقبات في سبيل تحقيق الرغبة، وتصنف هذه الموانع ضمن العامل المعارض الذي يتخذ صفة الشخصيّة الإنسانيّة أو المعوقات التي تتخذ شكل قيم سائدة، ويمكننا أن نصنفها إلى معوقات اجتماعيّة وأخرى فكريّة. فأمّا المعوقات الاجتماعيّة فإنّها تتمثل في نشر الأميّة والجهل وسط الناس، كذا عدم الاستجابة لمطالب العمّال الملحة، وامتلاك الأراضي الشاسعة وتشغيل الفلاحين " خماسة " لدى هؤلاء المُلاك، مع استتراف ثروات البلاد والتجارة بها في الخارج .

أمّا الموانع الفكريّة فإنّها تتمثل في : الجهل والعزلة التامة التي أنبتت قيم أخلاقية سلبيّة كالأنانيّة والنزعة الفرديّة والتشبث بالمصلحة الخاصة وضيق الاستعداد لقبول التغيير. أمّا أهم المعارضون في متن الروايّة فهم (بودوارة، عبد الجليل الروخو، صالح الكومندار، مصطفى ...العالية، أذيال الإقطاعيّة).

3-3 المساعدون :

إنّ فعل البطل وهو يسعى باتجاه تحقيق الرغبة يمتلك الإرادة، إلاّ أنّه قد يفتقد إلى القدرة فيحتاج إلى مساعد قصد مساعدته على إنجاز ذلك الفعل، ويأتي في الروايّة " عليلو الزليط " مرافق الرحلة وروزا معلمة عاشور الأولى، هي شخصيّات خطابيّة افترضها النص قصد الاتحاد والإعانة في إرادة عاشور، وكلاهم صوت للآخر، ومن خلال اندماجهم وتوحيد برنامجهم السردي، يتوحد برنامج السرد الروائي في عمومه، فعاشور ليصل إلى غايته يستنجد بعليلو وهذا الأخير يستعين براضيّة للتخطيط لهروبهما، وباندماج هذه الشخوص يصل عاشور إلى عناق البحر ويحقق هدفه. فالموضوع أو الغايّة الكبرى تتوحد بين الذات الفاعلة وباقي الشخوص التي تساعدها على ذلك .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الخاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إذا وقفنا في نهاية هذا البحث لتقسيم المسار الذي قطعه، انطلاقا من المقدمات المنهجيّة التي تم وضعها في المقدمة، وتحسسنا مدى صمودها في مواجهة تشعب الدراسة وتشابكها، فإنّنا نصل إلى جملة من الخلاصات النظريّة والمنهجيّة الموصولة بنتائج تطبيقاتها، وأهمّ هذه النتائج هي :

أنّ العلاقة الجنسيّة هي علاقة اجتماعيّة، تنتظم جزئيا حول الحاجات الجنسيّة البيولوجيّة والتي تستمد وجودها لا من دافع فيسيولوجي بحت، بقدر ما تعتمد في وجودها على الأعراف والتعريفات الثقافيّة والثقافة الفرعية، وكذلك من الخبرات الاجتماعيّة الفريدة المتصلة بكل فرد على حده.

تطورت تيمة الجنس عبر التاريخ تبعا لتطور العمر البشري، فمن ملكيّة مشاعة إلى زواج جماعي، ثم ملكيّة خاصة فزواج أحادي، أصبح فيه الرجل مالكا للجسد، وأصبح في إمكانه إنشاء نظام أخلاقي يضفي الشرعيّة على السلطة الذكريّة، بعدما تمكنّ من ضبط حركيّة جسد الأنثى وتقنين فعلها الجنسي واحتواء رغبتها المهددة.

في الانتقال إلى الأسرة البطريكيّة اختزال للمرأة إلى حدود جسدها، واختزال هذا الجسد إلى بعده الجنسي، فالمرأة مجرد جنس أو أداة للجنس ووعاء للمتعة، هذا الاختزال يؤدي مباشرة إلى تضخم البعد الجنسي لجسد المرأة بشكل مفرط على حساب بقية أبعاد جسدها، إنّه يمحور المرأة ويركزها حول المسألة الجنسيّة، ويركز قيمتها في هذا البعد من حياتها .

تعد الأسرة البطريكية هي المحل البنيوي والإيديولوجي لإعادة إنتاج جميع الأنظمة الاجتماعيّة التي تقوم على التسلط، وعلى هذا الأساس يغدو موضوع الجنس المحرّم الأوحد في العائلة، والحياة الجنسيّة يلفها غشاء من التكتم والسريّة، وبالتالي فإنّ تجربة الجنس تتصف في الغالب بالفوضى والألم والغموض، ويظهر هذا جليّا في طرق تربيّة الطفل في ظل النظام البطريكي.

مع ظهور الأديان ظهر شكل آخر من الخطاب، كرس سلطة الرجل الذكريّة، وأعلن دعاته دون محاججة دونية المرأة، وحملتها وزر الخطيئة الأزليّة، خطيئة الجسد، كما خضع الخطاب الديني لقراءة مؤسسيّة شددت على مقاييس التحليل والتحريم، بتقنينها للعلاقات الجنسيّة والجنسانيّة، فهو شكل من أشكال الهيمنة والسلطة على المرأة، وهذا يعني أنّه لا يمكن تصور وضعيّة لامرأة سويّة في إطار إيديولوجية دينيّة خاضعة لسلطة ذكريّة.

مع ازدياد الحضر وبدايّة الوجع العشقي، ازداد التحريض عليه، ولا أدل على ذلك من انتشار نظام التسري والشذوذ الجنسي، وبداية الأطفال الغير الشرعيين، وانخفاض مكانة المرأة دينيا واجتماعيّا وجنسيا، وظهور البغاء.

شجعت الرأسماليّة المرأة الجنس وحولتها إلى آلة هزاز جنسيّة لا غير، مستغلة في ذلك الاضطهاد الجنسي المقنّع إلى أبعد الحدود، متسلحة بعلم الاجتماع وعلم النفس ووسائل الإعلام التي وسعت هذا الاستغلال، كما لم تكن الاشتراكيّة بأرحم من سابقتها، و لم يكن شعارها الذي رفعته **ضمان السعادة الزوجيّة على الأرض** إلاّ بؤسا حقيقيا، وإشباعا وهميا للحاجات الإنسانيّة بما فيها الحاجة الجنسيّة.

يعد موضوع الجنس من أكثر المواضيع طواعيّة لكل حركات التغيير الاجتماعي، فللرّوح التاريخي مطلق الحريّة في استخدام ملذات الجنس، وبإمكانه تدجينه كيفما شاء، فلو احتاج العصر في وقت ما إلى مزيد من الطاقة المستخدمة في البناء والتشييد الحضاري مال إلى كبت هذا الإنسان جنسيّا، وتحويل طاقته بشكل تصعيدي إلى ما يخدم أغراض العصر ذاته، عن طريق إجراءات عدة أهمّها عزل المرأة، خلق ثقافة قمعيّة تعمل بشكل غير مباشر على ترذيل

الحب وتسفيهه، ولو احتاجت الحضارة إلى مزيد من طاقات بشريّة فائضة جاء التحريض الجنسي كجاهزيّة فعليّة تخدم الغرض المقصود بشكل متقن.

لم تختلف نظرة الإنسان العربي القديم والحديث لقضيّة الجنس عن نظرة الإنسان الأوروبي له، بالرغم من بعد الشق بينهما، واختلاف كل منهما عن الآخر اختلافا شاسعا، وذلك لطبيعة الجنس ذاتها في كونه ذو طابع إنساني من الأساس، يرتبط ارتباطا وثيقا بذات الإنسان نفسه دون أدنى اعتبارات أخرى إيديولوجية كانت أم دينيّة أو عرقيّة أو سياسيّة .

اعتبر الإسلام الطاقة الجنسيّة إحدى الطاقات الهامة والفطريّة في تركيب الإنسان، يجب تصريفها والانتفاع بها في إطار الدور المحدّد لها، شأنها في ذلك شأن الغرائز الأخرى، واستخراج هذه الطاقة ضروري، كما أنّ اختزانها فيه مضرة قصوى للإنسان.

أدت الحرب دورا هامًا في إعطاء العلاقة الجنسيّة مضمونا ساميّا في المجتمع الجزائري إبان الثورة المظفرة، فكانت ثورة شاملة نسفت كل التقاليد البائدة والعادات الممقوتة الخاصة بالجنس كعلاقة بين المرأة والرجل . أمّا بعد الاستقلال فقد منيت المرأة بخيبة قصوى، أعادتها القهقرى إلى الوراء، وبدل أن ينتقل المجتمع من بنية ذات نظام أبوي تقليدي إلى بنية حديثة معاصرة، تعثرت المسيرة وتحوّل إلى نظام أبوي مستحدث، لا هو بالتقليدي العشائري ولا هو بالحديث .

يغدو موضوع الجنس الوعاء الزجاجي الذي تشكلت فيه مضامين الرواية، التي ضمت نتاج الروائي الأول، وعلى رأسها صراع الطبقات (الحاكمة والمحكومة) (المضطهدة و المستغلة). كما تلبّس موضوع الجنس ذاته بتجربة الكاتب الروائية الثانيّة، التي ضمت نتاجه الثاني فيما بعد أكتوبر، وعلى رأسها أسئلة الهوية والبحث عن الوجود ومساءلة التاريخ ومحاكمته.

استطاع الكاتب عبر موضوع الجنس التقاط جل تجليات الوعي القائم في المرحلتين، حيث ركز على ملامح النظام الأبوي وتشيّئ العلاقات الجنسيّة، والصراع الإيديولوجي القائم في المرحلتين. أمّا تجليات الوعي الممكن فلم ينجح الكاتب في الوصول إليه، وما عرضه في شأن أنسنة العلاقات الجنسيّة كذا استعادة الحريّة المسلوبة، كان وعيا زائفا لا غير، بالرغم من كل المحاولات الساميّة إلى ترميم هذا الشق والزيف، كاختيار الأسماء وإلقاء المهام العظام على عاتق شخوصه قصد الارتفاع بهم إلى مستوى الفعل والبناء الحضاري أو قلب الأدوار والتحدث على ألسنتهم . وذلك لأنّ معظم الشخوص المكلفة بهذه المهمّة، مشلولة، عاجزة عن العمل والتحرك، يغيب فيها الهدف الصحيح فضلا عن تطبيقه. كما لمسنا ذلك في (عاشور ، مريم ، البشير ...)

من خلال دراستنا لعنصر الزمن في الرواية ببعديه الأفقي والعمودي، وانفتاحه على موضوع الجنس، تبيّن لنا أنّ الزمن ورد بثقل دلالي أكثر منه فيزيائي، فمن خلاله تعرفنا على عالم طبقي قاسي تسوده فئة ظالمة، يأتي فيها موضوع الجنس سلعة وضيعة، وفئة مظلومة يكون فيها الجنس حلمًا مسروقا يتمرغ وسط الرذيلة والخطيئة .

إنّ الإنسان يعيش في المكان وسط عدد هائل من الأشياء المتصلة بطبيعة وجوده، وقد كيّف محيطه ليصبح دالاً عليه، على تاريخه ومجتمعه، أفكاره ونفسيته وعلاقته بالآخرين، وانتقال القيم من مستواها العيني إلى درجة القيمة الرمزيّة، هي التي جعلت الفضاء الإنساني مليئا بالرموز الدالة على رؤية للوجود، ويظهر الجنس في النصوص الروائية

انطلاقا من ما توحي به طريقة تنظيم الفضاء وعناصر موجوداته، في صورة أيقونات أو إشارات وعلامات. وبهذا فالفضاء فاق دوره المألوف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث فحسب، بل تحوّل إلى محاور حقيقي، وعنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الأدبي. كما يأتي الأثاث في الروايات يمثل مظهرا من مظاهر الحياة الاجتماعية، ويعكس القيم الماديّة والجماليّة ذات الدلالة الخاصة التي يريد الكاتب تقديمها، كما يبتعد قدر الإمكان عن كونه لازمة من لوازم الحياة، ليحتل صدارة إنتاجية تسعى في توليد الدلالات الغامضة والمسكوت عنها، عن طريق تأطير الكاتب له وفق خطاطة رؤية ما مقصودة.

حظيت الشخصيّة في بناء العمل الروائي باهتمام بالغ من لدن الكاتب، فقد غدت محط مراقبة مستمرة، تتبّع خطواتها وخلجاتها، وأحاسيسها الداخليّة كما جاءت مرسومة بدقة متناهيّة، خدمت الغرض المقصود.

بعد هذا العرض الانتقائي لأهم الملاحظات التي توصل البحث إليها، تنجلي أمامنا حقيقة جوهريّة وهي أنّ موضوع الجنس بالرغم مما فيه وما عليه، ليس كائنا غريبا مقحما في النصوص الإبداعيّة، بل هو على العكس عنصر بنائي فكري، تشترطه النصوص السرديّة الروائية، التي تتبنى فعلي التثقيف والتثاقف، والرأي الآخر كعناصر هامة في بناء المشروع الحضاري المنشود.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قائمة المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا: القرآن الكريم "برواية ورش عن الإمام نافع".

ثانيا: المصادر

I- الأعرج واسيني:

1- وقائع من أجل رجل غامر صوب البحر. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر: 1983.

2- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الجرمق د.ت.

3- نوار اللوز، تغريبة صالح ولد عامر الزوفري. دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت: ط1 1983.

4- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية. المؤسسة الوطنية للكتاب لافوميك، دار الاجتهاد. الجزائر: 1993.

5- مرثيات اليوم الحزين، سيدة المقام. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة رغاية، الجزائر: ط2 1997.

ثالثا: المـــــراجع.

I – المراجع باللغة العربية:

1- إبراهيم أنيس، نظرية الرواية. دار قباء، القاهرة. مصر: ط1 1998.

2- إبراهيم الخطيب، نصوص الشكلانيين الروس. الشركة العربية، الدار البيضاء، المغرب: ط1 1985.

3- إبراهيم نبيلة، فن القص في النظرية والتطبيق. دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة.

4- أبو فرج الأصفهاني، الأغاني. مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت: المجلد I.

5- أبو ناضر موريس، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة. دار النهار للنشر، بيروت: 1979.

6- ابن الحسن المنصف، العبيد والجواري في حكاية ألف ليلة وليلة. مطبعة سراس للنشر، تونس: 1994.

7- ابن خلدون عبد الرحمان، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر. منشورات دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر 1986.

8- أحمد بن نعمان، نفسية الشعب الجزائري. دار الأمة، برج الكيفان، الجزائر.

9- أحمد محمد الحوفي، المرأة في الشعر الجاهلي. دار الفكر العربي، القاهرة، ط3.

10- إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن الكريم. دار الأندلس، بيروت، المجلد 3.

11- الأعرج واسيني، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1985.

12- الأعرج واسيني الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1989.

13- الألباني نصر الدين، سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة وأثرها السيئ على الأمة. المكتب الإسلامي، بيروت: ط5 1985.

14- ألف ليلة وليلة. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر: 1994.

15- الألوسي حسام الدين، الزمان في الفكر الديني الفلسفي القديم. المؤسسة العربية للدراسات والنشر: ط1 1980.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

16-باسمة كيال، تطور المرأة عبر التاريخ. مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت.
17-البحراوي حسين، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية). المركز الثقافي العربي، بيروت: ط1 1990.
18-بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية. دار الحداثة، بيروت، لبنان: ط3 1985.
19-بريغش محمد حسن، في الأدب الإسلامي المعاصر، دراسة وتطبيق. مؤسسة الرسالة، بيروت: ط1 1998.
20-بلحسن عمار، إنتلجنسيا أم مثقفون في الجزائر. دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت: ط1 1986.
21-بن خليفة مشري، سلطة النص. منشورات دار الاختلاف، الجزائر: ط1 جويلية 2000.
22-بورايو عبد الحميد، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
23-بوشعير السعيد، النظام السياسي الجزائري. دار الهدى، عين مليلة، الجزائر: ط2 1993.
24- بوعلي ياسين، الثالوث المحرم (دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي). دار الكنوز الأدبية، بيروت: ط6 1996.
25-تركي علي الربيعو، العنف والمقدس والجنس في الميثروبولوجيا الإسلامية. المركز الثقافي العربي، بيروت: ط3 1995.
26-تغريبة بني هلال. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، موفم.
27-جمال شحيذ، في البنيوية التركيبية، دار ابن رشد. بيروت: ط1 1982.
28- جودة مدلج، الحب في الأندلس، دار لسان العرب، بيروت: ط1 1985.
29-الجوزية بن القيم، الداء والدواء، تحقيق: يوسف علي بدوي. دار ابن كثير، بيروت.
30-الجوزية بن القيم، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق: فارس الحرستاني، محمد يونس شعيب. دار الجيل، بيروت.
31-الحافظ المندري، مختصر سنن أبي داود، تحقيق: أحمد محمد شاكر، محمد حامد الفقي. دار المعرفة، بيروت: المجلد I.
32- حجازي مصطفى، سيكولوجية الإنسان المقهور. معهد الإنماء العربي، لبنان: ط6.
33-حسن عبد الكريم، المنهج الموضوعاتي La thématique (نظرية وتطبيق). شراع للدراسات والنشر، دمشق: ط2 1996.
34- الحكيم توفيق، الرباط المقدس.
35-حمادي عبد الله، المورسكيون ومحاكم التفتيش في الأندلس (1392-16116). الدار التونسية للنشر، تونس والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1989.
36-حنفي داود، تاريخ الأدب الحديث (تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه). ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

37-حوحو أحمد رضا، غادة أم القرى. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: ط2 1988.
38-الخطيب محمود، الرواية والواضع. دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت: 1981.
39-خلاق بطرس، نشأة الرواية العربية بين النقد والإيديولوجية، أعمال ملتقى " الرواية العربية واقع وآفاق بالمغرب". دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت: ط1 1981.
40-خليل عماد الدين، في النقد الإسلامي المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت: ط2 1981.
41- الدراقي زبير، محاضرات في الأدب الأجنبي. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
42-رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. دار العودة، بيروت.
43-رشيد بوجدرة، فوضى الأشياء. دار بوشان الجزائر: 1991.
44-زايد علي العشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي.
45-الزراد فيصل محمد، الأمراض العصابية والذهانية والاضطرابات السلوكية. دار القلم، بيروت: ط1 1984.
46-زكي أحمد كمال، النقد الأدبي أصوله واتجاهاته. بيروت: ط2 1981.
47-زيغور علي، التحليل النفسي للذات العربية. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت: ط4 1987.
48-الساعاتي سامية حسن، الجريمة والمجتمع. دار النهضة العربية، بيروت: ط2 1983.
49-الساعاتي سامية حسن، الثقافة والشخصية. دار النهضة العربية، بيروت: ط2.
50-السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب. دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر.
51-السعداوي نوال، المرأة والصراع النفسي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 1977.
52-السعداوي نوال، المرأة والجنس. دار مطابع المستقبل، الاسكندرية، مصر: ط4 1990.
53-السعداوي نوال، الوجه العاري للمرأة العربية. المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت: ط1 1977.
54-سعودي بشير، علوم اجتماعية. منشورات الشهاب، الجزائر: 1997.
55-سعيد بنكراد، مدخل إلى السميائيات السردية، دار تنميل للطباعة والنشر، مراكش:ط1 1994.
56-السلطاني أبو جرة، جذور الصراع في الجزائر. مطبعة عيسات إيدير، الجزائر.
57-السلطاني أبو جرة، قشور الصراع في الجزائر. دار النبأ، الجزائر: 1996.
58-سلمان نور، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر. دار العلم للملايين، بيروت: جانفي 1981.
59-سليمان موسى، الأدب القصصي عند العرب. دار الكتاب اللبناني: ط5 1983.
60-السمان غادة، صفارة إنذار داخل رأسي. منشورات غادة السمان، مطبعة طار الكتب، بيروت: ط2 1985.
61-السمرائي خليل وآخرون، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس. دار الكتاب للطباعة والنشر.
62-سمير روحي فيصل، ملامح في الرواية السورية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق.

63-سمير المرزوق، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر والدار التونسية للنشر والتوزيع.

64-سنقوقة علال، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية. منشورات دار الاختلاف، الجزائر: ط1 جوان 2000.

65-الشاذلي عبد السلام، شخصية المثقف في الرواية العربية. دار الحداثة، بيروت: ط1 1985.

66-شاهين روزماري، قراءة متعددة للشخصية. دار مكتب الهلال، ط1 1995.

67- شاهين سمير الحاج، لحظة الأبدية (دراسة الزمان في أدب القرن العشرين). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 1980.

68-شرابي هشام، مقدمات لدراسة المجتمع العربي. الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت: ط1 1984.

69-شرابي هشام، النظام الأبوي وإشكالية التخلف في المجتمع العربي. مركز دراسات الوحدة العربية، ط1 1992.

70-شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب. دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان: 1986.

71-شكري غالي، أزمة الجنس في القصة العربية. دار الشروق، بيروت: ط1 1991.

72-شلش علي، نشأة النقد الروائي. مكتبة غريب، القاهرة، مصر.

73-صالح طيب، موسم الهجرة إلى الشمال. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

74-الصفار فوزية، أزمة الأجيال العربية المعاصرة، دراسة في موسم الهجرة إلى الشمال. مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس.

75-صلاح الدين المنجد، الحياة الجنسية عند العرب. بيروت:1985.

76-صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي. منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت.

77-ضيف شوقي، البحث الأدبي. القاهرة: ط5 1983.

78-طالب أحمد، الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين (1931-1976). ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: 1989.

79-طرابيشي جورج، شرق وغرب رجولة وأنوثة (دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية). دار الطليعة، بيروت: ط4 1997.

80-عبد الستار إبراهيم، آفاق جديدة في دراسة إبداع. وكالة المطبوعات، الكويت، توزيع دار العلم، بيروت.

81-عبد السلام ابن عبد العالي، هايدجر ضد هيجل(التراث والاختلاف). دار التنوير، بيروت:1985.

82-عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي. مطبعة الأمينة، الرباط: ط1 1991.

83-عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان. دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس: ط1 1987.

84-عبد الغني مصطفى، شهرزاد في الفكر العربي الحديث. دار الشروق، ط1 1985.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

85-العروي عبد الله، الإيديولوجية العربية المعاصرة، تر: محمد عيتاني. دار الحقيقة، بيروت: 1976.
86-العشاوي محمد زكي، الأدب وقيم الحياة المعاصرة. دار النهضة العربية، بيروت.
87-عصام الدين أحمد، من حديث الأدب الوجودي. الدار القومية للطباعة والنشر.
88-عطوف ياسين، قضايا نقدية في علم النفس المعاصر، بيروت: ط1 1981.
89-عكاشة شابق، نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
90-علي عقلة عرسان، سياسة في المسرح. منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق.
91-العيد يمنى، في معرفة النص. دار الآفاق الجديدة، بيروت: ط2 1984.
92-الغالي كمال، بنية الدول الاشتراكية. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق: 1985.
93-الغذامي عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير. النادي الثقافي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية:ط3 1993.
94- الغزالي أبي حامد محمد بن محمد، إحياء علوم الدين. دار الفكر العلمية، بيروت: ط1 1986، المجلد 2.
95-الغزالي محمد، دستور الوحدة الثقافية بين المسلمين. دار الأنصار، القاهرة: 1990.
96-الغزالي محمد، المرأة بين التقاليد الوافدة والراكدة. دار الشروق، القاهرة: 1990.
97-غليون برهان، بيان من أجل الديمقراطية. دار بوشنان للنشر، الجزائر: 1996.
98-غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث. دار العودة، بيروت: 1973.
99-فتنة مسكية بر، حواء والخطيئة في التوراة والإنجيل والقرآن الكريم. مؤسسة المعرف، بيروت: ط1 1996.
100-فخر الدين عزوز، اللامعقول وفلسفة الغزالي. الدار العربية للكتاب، ليبيا.
101-فريديريك معتوق، تطور علم اجتماع المعرفة. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت:ط1 1982.
102-فيصل دراج، حوار في علاقات الثقافة والسياسة. منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الإعلام والثقافة، دمشق: ط1 1984.
103-قاسم سيزا، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ). الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر: ط1 1984.
104-القاضي محمد، مفاتيح تحليل النص السردي. دار الجنوب للنشر، تونس: 1997.
105-القرضاوي يوسف، الحلال والحرام في الإسلام. مطبعة دار الشرق العربي، القاهرة: ط11 1977.
106-قطب محمد، منهج التربية الإسلامية. دار الشروق، بيروت: ط14 1993.
107-قطب محمد، الإنسان بين المادية والإسلام.
108-الكتاب المقدس (كتب العهد الجديد والقديم). جمعيات الكتاب المقدس المتحدة، 1966.

109-لبيب الطاهر، سوسيولوجيا الغزل العذري. تر: مصطفى المنساوي. دار الطليعة، بيروت: ط2 1988.

110-لحميداني حميد، أسلوبية الرواية. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء: ط1 1989.

111-لحميداني حميد، الرواية العربية (رؤية للواقع الاجتماعي). دار الثقافة، المغرب: ط1 1985.

112-لحميداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، بيروت: ط1 1991.

113-لحميداني حميد، النقد الروائي والإيديولوجيا. المركز المركز الثقافي العربي، بيروت:ط1 1990

114-مجموعة من الأساتذة، الدراسات الاجتماعية عن المرأة في العالم العربي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، اليونسكو: ط1 1983.

115-مجموعة من الباحثين، المرأة ودورها في حركة الوحدة العربية. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت: ط1 1988.

116-محمد أحمد سيد، الرواية الإنسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1989.

117-محمد بن سعد بن منيع الهاشمي، الطبقات الكبرى. تحقيق: محمد عبد القادر عطا. دار الكتب العلمية، بيروت: ط1 1990.

118-محمد الجوهري، عايدة فؤاد وغيرهم. المشكلات الاجتماعية. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية: ط1 1995.

119-محمد زغلول سلام، دراسة في القصة العربية الحديثة. منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر: 1987.

120- محي الدين محمد، ثورة على الفكر العربي المعاصر ودراسات أخرى. منشورات المكتبة العصرية، بيروت: ط1 1964.

121-مرتاض عبد المالك، القصة الجزائرية المعاصرة. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1990.

122-المرنيسي فاطمة، ما وراء الحجاب (ديناميكا المذكر والمؤنث في المجتمع الإسلامي). تر: أحمد صالح. دار حوران للطباعة والنشر، دمشق، سوريا: ط1 1997.

123-المسدي عبد السلام، ما وراء اللغة (بحث في الخلفيات المعرفية). مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس: 1994.

124-المسدي عبد السلام، النقد والحداثة، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت: ط1 1983.

125-المصري إبراهيم، تاريخ الحب. دار الهلال، القاهرة.

126-مصطفى بوتفنوشت، العائلة الجزائرية والخصائص الحديثة. تر: دمري أحمد. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: 1984.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

127-مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية (اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ). الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: أوت 1986.
128-الملائكة نازك، التجزيئية في المجتمع العربي. دار العلم للملايين، بيروت: ط2 1980.
129-منست جوليت، المرأة في العالم العربي. تر: إلياس مرقص. دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت: 1981.
130-مهيبل عمر، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: 1993.
131-نبيل محمد السمالوطي، الإيديولوجية وعلم الاجتماع المعاصر، مطبعة دار المعارف، مصر.
132-نجم محمد يوسف، فن القصة. دار صادر، بيروت: ط1 1996.
133-النصير ياسين، المساحة المختفية (قراءة في الحكاية الشعبية). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت: ط1 1995.
134-الهاشمي محمد عادل، الإنسان في الأدب الإسلامي. مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة.
135-الواد حسين، البنية القصصية في رسالة الغفران. الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس:ط3 1983.
136-يامنة عايدة أديب، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1965). تر: محمد صفر. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
137-يقطين سعيد، القراءة والتجربة. دار الثقافة، الدار البيضاء: 1985.
138-يقطين سعيد، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان: 1992.
139-يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير). المركز الثقافي العربي، بيروت: ط1 1989.
140-يكن فتحي، الإسلام والجنس. دار عمار قرفي للطباعة والنشر، الشهاب، الجزائر.
141-يوسف اليوسف، الغزل العذري (دراسة في الحب المقموع). ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
142-يوسف عبد المسيح ثروت، معالم الدراما في العصر الحديث. المكتبة العربية، بيروت.
143-يونس عبد الحميد، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي. دار المعرفة، القاهرة: ط2 1968.

II- المراجع المترجمة:

1- أ.ج غريماس، السميائيات السردية (المكاسب والمشاريع). تر: سعيد بنكراد، من طرائق تحليل السرد الأدبي. منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط: ط1 1992.
2- إدوارد مورسيو، الفكر الفرنسي المعاصر. تر: عادل العوا. دار العويدات، بيروت.
3- ادوين موير، بناء الرواية. تر: إبراهيم الصيرفي، مراجعة عبد القادر القط. الدار المصرية للتأليف والترجمة.
4- أرنست فيشر، الاشتراكية والفن. تر: أسعد حليم. دار القلم، بيروت: 1973.
5- أرنست ماندیل، النظرية الاقتصادية الماركسية. تر: جورج طرابيشي. دار الحقيقة، بيروت:1972.

6- ألبيريس (ر.م)، تاريخ الرواية الحديثة. تر: جورج سالم. مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت: ط3.

7- أ.م فورستر، أركان الرواية. تر: موسى عاصي. طرابلس، لبنان: ط1 1991.

8- إيفانوكس خوسيه ماريا، بوتوليو، نظرية اللغة الأدبية. تر: حامد أبو أحمد. مكتبة غريب، القاهرة: 1992.

9- بليخانوف جورج، الأدب وعلم الجمال. المطبعة السياسية، موسكو.

10- بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة. تر: فريد أنطونيوس. منشورات عويدات، بيروت: ط1 1971.

11- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية. تر: عبد الستار جواد. دار الرشيد، بغداد: 1981.

12- جيرار جينيت، حدود السرد. تر: بنعيسى بوحمالة، من طرائق تحليل السرد الأدبي. منشورات اتحاد كتاب المغرب. الرباط: ط1 1992.

13- دي بوفوار سيمون: الجنس الآخر. تر: مجموعة من الأساتذة. المكتبة الأهلية، بيروت.

14- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر. تر: محمد برادة. الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب:ط3 1985.

15- رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد. تر: حسين البحراوي، بشير الغمري، عبد الله عقار، من طرائق تحليل السرد الأدبي. منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط: ط1 1992.

16- رينيه ويليك، اوستن وارين، نظرية الأدب. تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 1984.

17- سارتر جون بول، الوحدوية مذهب إنساني. تر: كمال الحاج. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.

18- غاستون باشلار، جدلية الزمن. تر: خليل أحمد خليل. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

19- غاستون باشلار، جماليات المكان. تر: غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت: ط3 1987.

20- غريب آلان روب، نحو رواية جديدة. تر: مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف بمصر.

21- غولدمان لوسيان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي. تر: مصطفى المنساوي. دار الحداثة، بيروت: ط1 1981.

22- غولدمان لوسيان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. تر: محمد سبيلا وآخرون. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت: ط1 1984.

23- ف. ريانوف، الفن الإيديولوجيات. تر: خلف الجراد، دار الحوار اللاذقية: ط1 1984.

24- فوكو ميشيل، إرادة المعرفة، تاريخ الجنس. تر: مطاع الصفدي. مركز الإنماء القومي، بيروت:ط1

.1990
25-فوكو ميشيل، نظام الخطاب. تر: محمد سبيلا. دار التنوير، بيروت: 1974.
26-فيليسيان شالاي، تاريخ الملكية. تر: صباح كنعان. منشورات عويدات، بيروت.
27-فيلهام رايش، الثورة الجنسية. تر: محمد عيتاني. دار العودة، بيروت: 1972.
28-فيلهام رايش، المادية الجدلية والتحليل النفسي. تر: بوعلي ياسين. دار الحداثة، بيروت: ط1 .1980
29-فيليب كامي، العشق الجنسي والمقدس. تر: عبد الهادي عباس. دار الحصاد، دمشق: 1982.
30-كارل ماركس، فريديريك إنجلز، حول الدين. تر: ياسين الحافظ. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت: ط2 حزيران 1981.
31-كامو ألبير، الإنسان المتمرد. تر: نهاد رضا. منشورات عويدات، بيروت: ط2
32-كامو ألبير، العبث. تر: سالم نصار. منشورات دار الحياة، بيروت.
33-كلفن هال، أصول علم النفس الفرويدي. تر: محمد فتحي الشيطي. دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت: 1970.
34-لوكاتش جورج، معنى الواقعية المعاصرة. تر: أمين العيوطي. دار المعارف، مصر.
35-لوكاتش جورج، دراسات في الواقعية الأوربية. تر: أمير إسكندر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1972.
36-مارك بوفات، خطاب/قصة مدخل إلى السيمولوجيا. تر: عبد الحميد بورايو. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: 1995.
37-مجموعة من الكتاب، الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن. تر: محمد مستجير مصطفى. دار الثقافة الجديدة، القاهرة: ط1 1976.
38-ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة. تر: محمد البكري ويمنى العيد. دار بوتقال للنشر، الدار البيضاء: ط1 1986.
39-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي. تر: محمد برادة. دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط: ط2 .1987
40-ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي. تر: جميل نصيف التكريتي. دار بوتقال للنشر، الدار البيضاء:ط1 1986.
41-والاس فاولي، عصر السريالية. تر: خالدة سعيد. دار العودة، بيروت.
42-ول ديوارنت، قصة الحضارة. تر: زكي نجيب محمود. دار الجيل، بيروت: المجلد I .
43-ويلسون كولون، اللامنتمي. تر: أنيس زكي. دار العلم للملايين، بيروت: ط3.
44-ي سوقيوف، دراسات في الأدب والمسرح. تر: نزار عيون السود. منشورات وزارة الثقافة

والإرشاد القومي، دمشق.

45- يوري لوكين، الإيديولوجية والفن. تر: رضا الطاهر. مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، ط1 1985.

III- المراجع الأجنبية:

1- E. benveniste, problèmes de linguistique général. Ed : Galimard, Paris 1966.
2- Gaston bachelard, la poétique de l'espace -quadrige, Presses universitaire de France, 4eme édition, Mars 1989 .
3- Girard Jenette, Figure III. Ed : seuil. Paris 1972.
4- Goldmann Lucien, pour une sociologie du roman. Ed : Galmard, Paris 1964.
5- Goldmann Lucien, le dieu caché, étude sur la vision tragique dans les pensés de Pascal, et dans la théorie de racine. Ed : Galmard, Paris 1983
6- Goldmann Lucien, science humaines et philosophie. Ed : Puf, Paris 1952.
7- Goldmann Lucien, Marxisme et science humaines. Ed : Galmard, Paris 1970.
8- Henri Mitterrand, le discours du roman. Ed : Puf, Paris 1980.
9- J.L Dumortier, Fr.P Lazanet, le récit (l'analyse structurale au service de la pédagogie de la lecture). Ed : Bruxelles, 1980.
10- Julia Kristiva, le Texte du roman. Ed : Moulon, Paris.
11- M.Baktine, esthétique et théorie du roman. Ed : Galimard, paris 1978.
12- Olivier reboul, langage et idéologie. Ed : Puf, Paris 1980.
13- Propp Vladimir, morphologie du conte. Ed : seuil, Paris 1965.
14- Roland Bourneuf et Recal Quellete, Univers du roman. Ed : Puf, Paris 1975.
15- Saussure Ferdinand de, cours de linguistique général. Ed: Payot, Paris : 1982.

VI- المعاجم والموسوعات:

1- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب. دار المعارف، مصر، المجلد (1)/(6).

2- بدوي أحمد زكي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية. مكتبة لبنان.

3- الجواهري إسماعيل بن حماد، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية. تحقيق: أحمد عبد الغفور عطا. دار العلم للملايين، بيروت: ط3 1984، المجلد (6).

4- ريمون بودون فرنسو بوريكو، المعجم النفسي لعلم الاجتماع. تر: سليم حداد. ديوان المطبوعات الجامعية، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر: ط1 1982.

5- علوش السعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب.

6- فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، العدد I. المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية: 1988.

7- مذكور إبراهيم، معجم العلوم الاجتماعية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر: 1975.

8- نخبة من أساتذة علم الاجتماع، المرجع في مصطلحات العلوم الاجتماعية. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

V- الرسائل الجامعية:

1- أحمد شريبط، الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر (الشكل والمضمون)، رسالة ماجستير. معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، سنة: 1987.

2- الحسن أحمد، تقنيات الرواية في النقد العربي المعاصر، رسالة دكتوراه. كلية الآداب، جامعة حلب، سوريا: 1993.

3- خليفة قرطي، المدينة في الرواية الجزائرية العربية، رسالة ماجستير. معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، سنة: 1995.

4- صالح مباركية، بناء الشخصية في مسرح ألفرد فرج، رسالة ماجستير. معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، سنة: 1995.

5- صالح مفقودة، صورة المرأة في الرواية الجزائرية، رسالة دكتوراه، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة، سنة: 1995

6- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، رسالة دكتوراه. جامعة الجزائر، سنة: 1997.

7- عمر عيلان، الرواية والإيديولوجية، رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة، سنة: 1995.

8- ليندة حزاب، تناص التراث الشعبي في الرواية العربية الجزائرية. رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة، سنة: 1999.

9- الوالي بوجمعة، الصراع الحضاري في الرواية العربية، رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، سنة: 1994.

10- يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب، رسالة ماجستير. معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة، سنة : 1991.

IV- الدوريـــــات:

1- الأقلام، تصدر عن وزارة الثقافة والإعلام، بغداد. العدد: 11/ 12 سنة 1986.

2- التبيين، تصدر عن دار الجاحظية، الجزائر. العدد: 11 سنة 1997، العدد: 10 سنة 1995 العدد: 9 سنة 1995.

3- تجليات الحداثة، تصدر عن معهد اللغة العربية وآدابها، وهران. العدد: 2، يونيو سنة 1993.

4- الحرس الوطني، تصدر عن الجيش السعودي، العدد: أوت/سبتمبر سنة 1997.

5- دراسات جزائرية، تصدر عن معهد اللغة العربية وآدابها، تلمسان. العدد:1، جوان سنة 1997.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

6- دراسات عربية، تصدر عن دار الطليعة، بيروت. العدد: 4 سنة 1986.

7- الشرطة، تصدر عن العدد: 26 سنة 1995.

8- العربي، تصدر عن وزارة الإعلام لدولة الكويت. العدد: 430 سنة 1994، العدد:277 سنة 1981، العدد:256 سنة 1980، العدد:204 سنة 1975.

9- العلوم الإنسانية، تصدر عن جامعة قسنطينة، منتوري. العدد: 2 سنة 1997.

10- فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. المجلد الرابع، العدد: 8 أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر سنة 1993، العدد: 5 ديسمبر/جانفي/فيفري 1993.

11- الفكر العربي، تصدر عن معهد الإنماء العربي. العدد 1 سنة 1980.

12- المساءلة، تصدر عن اتحاد الكتاب الجزائريين. العدد: 1 ربيع 1991، العدد: 5/4 سنة 1993.

13- المسار المغربي، تصدر عن المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر. العدد: 26، جوان سنة 1989، العدد: 25، فيفري سنة 1983.

14- معالم، تصدر عن دار النشر مارينبور، الجزائر. العدد: 2، خاص بالدين والأخلاق والسلطة.

15- مواقف، تصدر عن دار الساقي، بيروت. العدد: 10 سنة 1970، العدد: 74/73 خريف وشتاء سنة 1994، العدد: 16 سنة 1971.

16- الموقف الأدبي، تصدر عن دار اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا. العدد: 112 آب سنة 1980 العدد: 129 سنة 1980، العدد: 18/17 السنة الثانية.

17- الوحدة، تصدر عن الاتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية. العدد: 621 سنة 1993، العدد: 603 سنة 1993.

IIV- الصحف واليوميات:

1- الخبر، يومية جزائرية تصدر عن شركة الخبر. العدد الصادر بتاريخ: 1 مارس 1996، العدد الصادر بتاريخ:31 مارس 1998، العدد الصادر بتاريخ:5 نوفمبر 1997.

IIIV- المحاضرات والملتقيات :

1- الملتقى الأول حول أدب عبد الحميد بن هدوقة، نوفمبر 1998، برج بوعريريج.

2- الملتقى الثاني حول أدب عبد الحميد بن هدوقة، نوفمبر 1999، برج بوعريريج.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضوعات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الإهداء
لفت نظر
المقدمة ---------- أ
التمهيد ---------- 1
أولا: تصور طبيعة الموضوع وتقديم المنهج ---------- 2
ثانيا: الروايـــة لغة، واصطلاحا ---------- 11
ثالثا: الرواية – النشأة – التأهيل– التطور ---------- 13
رابعا: الروايـــة، الواقع والموضوع ---------- 16
الفصل الأول: تاريخية العلاقات الجنسية وبدايات القمع والمصادرة
أولا : الجنس لغة وإصطلاحا ---------- 26
ثانيا : تاريخ العلاقات الجنسية عبر العصور ---------- 32
ثالثا : تاريخ الجنس في المجتمع العربي ---------- 49
1– العصر الجاهلي ---------- 49
2– العصر الإسلامي ---------- 52
3– العصر الأموي والعباسي ---------- 56
4– العصر الحديث ---------- 61
5– تاريخ الجنس في المجتمع الجزائري ---------- 63
الفصل الثاني: سياقات الجنس في متن روايات الأعرج واسيني
توطئـــــة ---------- 70
أولا : الجنس ومعادلة الصراع الطبقي ---------- 72
1– رواية : وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر ---------- 74
2– رواية : ما تبقى من سيرة لخضر حمـــروش ---------- 82
3– رواية : نوار اللوز ---------- 86
ثانيا : الجنس ومحك التجربة الوجودية ---------- 96
1– رواية : فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ---------- 99
2– رواية : سيدة المقام ---------- 111
الفصل الثالث: سياقات الجنس بين الوعي القائم، والممكن والزائف
توطئـــــة ---------- 129
أولا: تجليات الوعي القائم في " الجنس ومعادلة الصراع الطبقي" ---------- 128
1– الرواية والصراع الإيديولوجي ---------- 128

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1-1 الإيديولوجية النفعية ---------- 129
1-2 الأيديولوجية التغييرية ---------- 133
2- ملامح النظام الأبوي الإقطاعي ---------- 139
2-1 العلاقة بين الرجل والمرأة في ظل النظام الأبوي---------- 139
2-2 قيمة الذكر والسلطة الذكرية---------- 140
2-3 قيمة الشرف والبكارة في المجتمع الأبوي ---------- 141
ثانيا: تجليات الوعي الممكن في " الجنس ومعادلة الصراع الطبقي "---------- 151
1- أنسنة العلاقات الجنسية ---------- 151
2- الجنس واستعادة الحرية المسلوبة ---------- 156
ثالثا : تجليات الوعي القائم في " الجنس ومحك التجربة الوجودية " ---------- 160
1 - الرواية والصراع الإيديولوجي---------- 160
2 - نشيء العلاقات الجنسية وتصدع ذوات الفاعلين---------- 170
3 - الانحراف الجنسي في ظل النظام الأبوي الإقطاعي ---------- 174
رابعا : تجليات الوعي الممكن في " الجنس ومحك التجربة الوجودية"---------- 179
1 - الجنس وتراجع النظام الأبوي ---------- 179
1-1 الجنس في ألف ليلة وليلة---------- 18
2 - تحرير خطاب الجنس من عقدة الإثم والتخجيل ---------- 194
الفصل الرابع: تيمة الجنس في ضوء تحليل الخطاب الروائي
أولا: بنية الزمن في النص الروائي، "نوار اللوز" نموذجا.---------- 202
توطئـــــة.---------- 202
1- المدة ووتيرة السرد. ---------- 209
1-1 التسريع---------- 212
1-1-1 الخلاصة.---------- 212
1-1-2 الحذف ---------- 213
1-2 التيطيئ (المشهد،الوقفة الوصفية) ---------- 215
1-2-1 المشهد. ---------- 215
1-2-2 الوقفة الوصفية. ---------- 216
2- النظام والأنساق السردية---------- 219
2-1 السرد الاستذكاري – الاسترجاع – ---------- 223
2-1-1 أحداث الثورة الجزائرية المظفرة. ---------- 225

2-1-2 طفولة صالح المجروحة وحياته الأسرية.---------- 226
2-1-3 حادثة التبن مع لونجا.---------- 227
2-2 السرد الاستشرافي – الاستباق –---------- 228
2-2-1 الاستشراف كتمهيد.---------- 228
2-2-2 الاستشراف كإعلان.---------- 229
ثانيا: بنية الفضاء الروائي، "سيدة المقام" نموذجا.---------- 232
توطئـــــة.---------- 232
1- الفضاء الروائي في سيدة المقام ---------- 238
2- دلالة الفضاء في الرواية ---------- 242
2-1 الأماكن المنغلقة (البيت، معهد الفنون الجميلة)---------- 242
2-1-1 البيت ---------- 242
2-1-2 معهد الفنون الجميلة ---------- 246
2-2 الأماكن المنفتحة (الشوارع والأزقة، البحر والموانئ)---------- 249
2-2-1 الشوارع والأزقة ---------- 249
2-2-2 البحر والموانئ ---------- 253
3- الفضاء النصي في الرواية ---------- 254
3-1 تصميم الغلاف ---------- 255
3-2 البياض ---------- 257
3-3 التشكيل المطبعي---------- 258
4- وصف الأشياء ودلالتها في الرواية ---------- 259
4-1 الأثاث.---------- 260
4-2 الألبسة والعطور---------- 261
4-3 المأكولات والمشروبات. ---------- 261
ثالثا: بنية الشخصية في الرواية، "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" نموذجا.------ 264
توطئـــــة.---------- 264
1- نظرة بانورامية للشخصية بأبعادها الثلاث (النفسي،الاجتماعي، الفيزيولوجي)--- 279
1-1 البعد الفيزيولوجي ---------- 282
1-1-1 الأسماء والصفات---------- 283
1-1-2 الشكل والمظهر ---------- 285
1-2 البعد الاجتماعي---------- 287

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

3-1 البعد النفسي ---------- 288
2- طبيعة الأفعال، ومستوياتها في الرواية ---------- 290
2-1 محور أفعال الهدم---------- 291
2-2 محور أفعال البناء. ---------- 291
3- الشخصيات والنموذج العاملي:---------- 294
3-1 البطل الفاعل والموضوع ---------- 294
3-2 المعارضون ---------- 296
3-3 المساعدون ---------- 296
الخاتـــــمة ---------- 297
قائمة المصادر والمراجع ---------- 301
فهرس الموضوعات ---------- 314

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية