الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية
قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de l'enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Belhadj Bouchaib - Ain Témouchent
Faculté des Lettres, Langues et Sciences Sociales
Département Lettre et Langues arab

الترخيص بإيداع مذكرة الماستر

أنا الممضي أسفله الأستاذ(ة) المشرف(ة) ...أ/ هامل شيخ...
على مذكرة التخرج في الماستر؛ الموسومة:
...صورة المرأة في رواية نساء الجزائر في بنفسجهن...
...لآسيا جبار...

من إنجاز الطالب(ة): ...بن يوسف...
الميدان: اللغة والأدب العربي
الشعبة: ...دراسات أدبية...
التخصص: ...أدب جزائري...
بعنوان السنة الجامعية: 2026/2025

أشهد أن الطالب(ة) قد قام(ت) برفع كل التحفظات المطلوبة من طرف لجنة المناقشة، وبإمكانه(ها) إيداع النسخة الإلكترونية المصححة على مستوى المستودع الرقمي لجامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب-

إمضاء رئيس اللجنة

إمضاء المشرف
الدكتور: هامل شيخ
أستاذ اللسانيات
المركز الجامعي عين تموشنت

حرر بعين تموشنت 28/06/2026

تأشيرة رئيس القسم بوشعيب
جامعة عين تموشنت
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية
قسم اللغة والأدب العربي

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية
قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique
Université Belhadj Bouchaib - Ain Témouchent
Faculté des Lettres, Langues et Sciences Social
Departement Lettre et Langues arab

التصريح الشرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لانجاز بحث

(ملحق القرار الوزاري رقم 1082 المؤرخ 27 ديسمبر 2020 الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها)

أنا الممضي أسفله.

اسم ولقب الطالب(ة)	التخصص	رقم بطاقة التعريف الوطنية	تاريخ الاصدار
بورويس آمنة	أدب جزائري	110024465004240008	2025/04/30

المسجل (ة) بكلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية

قسم اللغة والأدب العربي، الشعبة: دراسات أدبية، التخصص: أدب جزائري

والمكلف (ة) بإنجاز مذكرة ماستر، عنوانها:

صورة المرأة في رواية نساء الجزائر في شهر آب لأسيا جبار

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في انجاز البحث المذكور أعلاه.

عين تموشنت في: 2026/06/29.

الأمر لتصديق الإمضاء
السيد: ...
عين تموشنت في: 29 JUIN 2026
رئيس المجلس الشعبي البلدي
عن رئيس المجلس الشعبي البلدي
وبتفويض منه
السيدة: بن عمر خيرة
ملحق للإدارة الإقليمية

توقيع المعني (ة)

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية
قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique
Université Ain T'émouchent Belhadj Bouchaib - Social Faculté des Lettres, Langues et Sciences
Département Lettre et Langues arabe

رقم المذكرة: ..../2026

مذكرة مقدمة لاستكمال المتطلبات لنيل شهادة الماستر

الميدان: اللغة والأدب العربي

الشعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب جزائري

عنوان المذكرة

صوت المرأة في رواية "نساء الجزائر في شقتهن" - لآسيا جبار-

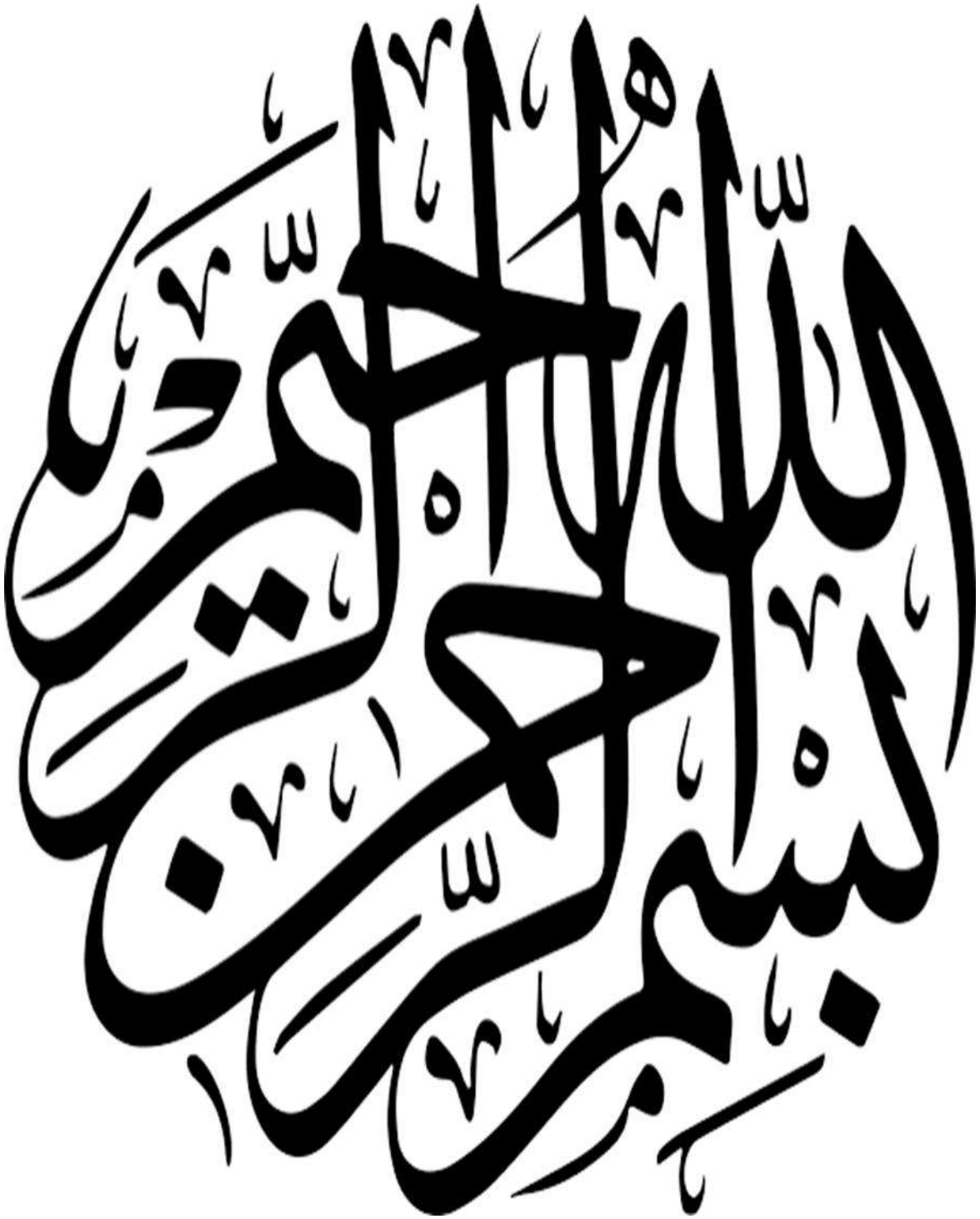
إعداد الطالبة:
بورويس آمنة

إشراف:
هامل شيخ

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
أ.د بخيتي عيسى	أستاذ التعليم العالي	جامعة بلحاج بوشعيب عين تموشنت	رئيسا
أ.د هامل شيخ	أستاذ التعليم العالي	جامعة بلحاج بوشعيب عين تموشنت	مشرفا، ومقررا
د. زوالي نبيلة	أستاذة محاضرة	جامعة بلحاج بوشعيب عين تموشنت	ممتحنا

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


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـداء

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات

أهدي ثمرة جهدي

إلى نفسي الطموحة جدا التي لم تخذلني،

إلى أستاذي المشرف الذي كان له الفضل في إخراج هذا العمل في أبهى حلة

إلى نبع الحنان، وسر العطاء، إلى من جعلت المستحيل ممكنا بدعائها... أمي الغالية

إلى من علمني معنى الكفاح، إلى من كان سندي في الحياة... أبي العزيز

إلى من يحملون في عيونهم ذكريات طفولتي وشبابي... إخوتي

إلى من كانوا عونا وسندا في كل خطوة، إلى من منحوني القوة لأواصل رغم الصعاب،

أهديكم هذا الإنجاز عربون شكر وامتنان.

آمنة

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين، تبارك وتعالى له الكمال وحده

والصلاة والسلام على سيدنا مُحَمَّد ونبيه ورسوله الأمين وعلى سائر الأنبياء والمرسلين،

أحمد الله تعالى الذي تبارك لي في إتمام بحثي هذا

وأتقدم بجزيل الشكر وخالص الامتنان إلى الأستاذ المشرف "شيخ هامل"

على كل المجهودات التي بذلها لإنجاز هذا البحث، والذي لم يبخل علي بتوجيهاته ونصائحه وتشجيعاته، كما أتوجه بجزيل الشكر إلى أعضاء اللجنة المناقشة،

كما لا يفوتنا أن نتوجه بالشكر إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي وإلى كل من ساعدني في هذا العمل من قريب أو من بعيد.

مقدمة

تهيمن الرواية اليوم على المشهد الأدبي بلا منازع، حيث أصبحت تمثل الفن السردي الأكثر رواجا وقبولا في الساحة الثقافية، فقد حازت على مكانة مرموقة جعلتها تحتل المرتبة الأولى في قائمة الإصدارات الأدبية مقارنة بباقي الأجناس النثرية الأخرى، يعود هذا كله لقدرتها الفائقة على محاكاة الواقع ومعالجتها لمشاكله وقضاياه، بأسلوب سردي مشوق ومتسلسل في عرض أفكاره، وفق بناء متقن يجمع بين العناصر الأساسية الهامة في بناء الرواية من شخصيات وزمان ومكان وأحداث والتي غالبا ما تكون عاكسة للواقع المعاش وحقيقة المجتمع .

ومن بين القضايا والموضوعات التي برز حضورها في العديد من الروايات صوت المرأة؛ الذي أضحى يشكل حضورا بارزا يعكس تجربة المرأة، وقد حظي باهتمام متزايد في الدراسات الحديثة نظرا لبروز الوعي النسوي في مختلف الثقافات، وهذا ما دفعنا لدراسة موضوع صوت المرأة في رواية "نساء الجزائر في شقتهن" لآسيا جبار، لكون هذه الرواية قد شكلت فضاء رحبا مَكَنَ المرأة من التعبير عن ذاتها بوعي وجرأة، وكشف خبايا هويتها وقضاياها المرتبطة بالجسد والحرية والعلاقات الاجتماعية، إذ لم يعد صوت المرأة مجرد نقل للواقع أو وصف له، بل تجاوز ذلك ليصبح فعلا نقديا واعيا يسائل البنى الثقافية والاجتماعية التي تسببت في إقصائها، ومن هنا برزت أهمية دراسة هذا الموضوع باعتباره خطابا موازيا يحمل أبعادا فكرية وجمالية تثري المتن الروائي .

تعددت الأسباب لاختيارنا لهذا الموضوع منها ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي، تمثلت الأسباب الذاتية في الرغبة الشخصية في الاطلاع على السرد، وخاصة كتابات آسيا جبار نتيجة لما بلغته من شهرة واسعة، إضافة إلى الرغبة والفضول المعرفي في الكشف عن الأصوات النسوية المتجسدة ضمن هذه المجموعة القصصية، خاصة كونها أصوات نساء جزائريات، أما الأسباب الموضوعية فهي محاولة إضافة مجهود علمي يخص الموضوع، نظرا لما أثاره من جدل في الساحة الثقافية والاجتماعية، وكذلك قلة الدراسات حول هذه المجموعة القصصية. وعلى هذا الأساس انبثقت الإشكالية الأساسية للبحث، من خلال مجموعة من التساؤلات التي فرضتها فكرة الموضوع وهي كالتالي :

-كيف تجسد صوت المرأة في المجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن"؟ وما هي آلياته الفنية والدلالية في التعبير عن الهوية والذاكرة والمقاومة؟

-ما هي علاقة هذا الصوت بالذاكرة والتاريخ الاستعماري؟

-ما هي دلالات فضاء "الشقة" في تشكيل هذا الصوت؟

ولدراسة هذا الموضوع والإجابة عن التساؤلات المطروحة، تم تقسيم البحث إلى مدخل وفصلين ومقدمة وخاتمة للبحث مدعمين ذلك بملاحق لتوضيح الموضوع. حيث تناولنا في المدخل تقديما لمفهوم الأدب النسوي ومواضيع ومحاور كتابة المرأة، إضافة إلى مميزات الكتابة عند المرأة، ثم أتبعناه بفصلين: الفصل الأول يحمل عنوان الصوت وسياقاته في كتابات "آسيا جبار" وهو يشمل ثلاثة مباحث: المبحث الأول جاء موسوما أنطولوجيا الصوت من الاستلاب إلى المقاومة، تناولنا فيه الصوت في المصطلح والمفهوم، وارتباط الصوت بالذاكرة، ومفهوم الخروج من الشقة، تطرقنا في المبحث الثاني لجماليات الكتابة بالجسد: ضم هذا المبحث اللغة والجسد، وسيميولوجيا الصمت، وكذا تفكيك اللغة الرسمية (اللغة الفرنسية)، أما المبحث الثالث فقد عنوناه بالتناص البصري والنظرة، تطرقنا فيه إلى تفكيك لوحة دولاكروا، وسلطة الحريم والفضاء المغلق، إضافة إلى النظرة المرتدة .

أما الفصل الثاني تناولنا فيه تجليات الخطاب النسوي في المجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن" لآسيا جبار، وقد تضمن أربعة مباحث: المبحث الأول عنون بالعتبات النصية في المجموعة القصصية، أبرزنا فيه كل من عتبة الغلاف، وعتبة الصورة، وعتبة العنوان، إضافة إلى عتبة العناوين الداخلية، أما المبحث الثاني فقد عنوناه ببوليفونية الأصوات وإعادة تشكيل الهوية تطرقنا فيه إلى تحليل بعض الأصوات النسائية داخل الرواية، وتقويض المركزية الذكورية، أما بالنسبة للمبحث الثالث جاء بعنوان معمارية الصمت وانفجار الكلام، فقد جاء فيه تحليل لبعض الحوارات النسائية التي تميزت ببلاغة الهمس، ورصدنا بعض المقاطع النصية التي تنبثق منها لحظة التنوير والتحرر، في حين كان المبحث الرابع والأخير تحت عنوان جسد المرأة كمدونة تاريخية وجغرافية، أدرجنا ضمن هذا المبحث

جسد الحرب أي تحليل للندوب والجروح، وكذلك الرقص والموت والتي تمثلت في جدلية التحرر والاحتجاز، ثم الخاتمة التي تضمنت ملخصا لمعظم النتائج المتوصل إليها .

ولإنجاز هذا البحث اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي من خلال إبرازنا لصوت المرأة وارتباطه بالتحرر، وتحليلنا لتلك الأصوات النسائية داخل فضاء الشقة وخارجه. ومن جملة الصعوبات التي اعترضت البحث، فهي قلة الدراسات حول هذه المجموعة القصصية، إضافة إلى عدم توفر بعض الكتب إلكترونيا ما صعب علينا إيجاد المادة العلمية في بعض العناصر .

وقد استعنا في دراستنا على بعض المصادر والمراجع والتي كانت على صلة بموضوع بحثنا نذكر منها: رواية "نساء الجزائر في شقتهن" لآسيا جبار، وكتاب "الخطاب النسائي ولغة الاختلاف" لفاطمة كدو، وأيضا كتاب "الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات" لمؤلفيه مُحَّد داود، وفوزية بن جليد، وكريستين ديتريز، فقد كانت المراجع متعددة ومتنوعة بين الكتب والمجلات والرسائل الجامعية .

وأخيرا نتمنى أن نكون قد وفقنا في إنجاز هذا البحث، ويجدر بنا أن نتوجه بالشكر إلى الأستاذ "الشيخ هامل" الذي أشرف على هذا العمل، ونسأل الله أن يجازيه عنا خير الجزاء وأن يعطيه أفضل العطاء لما قدمه لنا من عون لإخراج هذا العمل، والشكر موصول إلى أيضا إلى أعضاء اللجنة لقبولهم مناقشة هذا العمل، كما نتوجه بالشكر لكل من كان له الفضل في إنجاز هذه المذكرة.

بورويس آمنة

عين الأربعاء: 2026/05/05م

الموافق 18 ذو القعدة1447هـ

مدخل: في المصطلح والمفهوم

1–مفهوم الأدب النسوي.

2–مواضيع ومحاور كتابة المرأة.

3–مميزات الكتابة عند المرأة.

1-مفهوم الأدب النسوي:

سنحاول في هذا العنصر تعريف مصطلح الأدب النسوي من الناحيتين التاريخية والمعرفية وسنجد أنه مصطلح غربي ظهر مع ظهور الحركة النسوية، التي أثارت العديد من التساؤلات والآراء في الساحة الأدبية والنقدية، حيث أصبح الإبداع النسوي مرافقا للإبداع الذكوري، إذ أن الأدب النسوي له طابعه الخاص وصورته وملامحه وهويته التي تميزه، باعتبار نصها الإبداعي دفاعا عن حقوقها وتعبيرا عن الصراع الذي تعيشه داخل المجتمع الذكوري، حيث يصعب تحديد أو ضبط مفهوم الأدب النسوي وذلك بسبب الاضطراب والغموض الذي يسوده نظرا لاختلاف وجهات النظر بين النقاد.

حيث تعرفه إلين مور (Ellen Moore) بقولها: «هو الأدب الذي يستطيع أن يكون مظهرا من مظاهر الحركة النسوية العالمية، التي عرفها القرن الماضي وأدت إلى ظهور أعمال أدبية جيدة اتخذت من حقوق المرأة، ومطالبها بالمساواة مادة أساسية للبحث»[1]؛ بمعنى أن الكتابة النسوية كانت بمثابة أداة نضالية التي انبثقت عن الحركات التحررية النسوية العالمية، بحيث كان الهدف منها المطالبة بالحقوق والمساواة، وتعبير عن الرفض للهيمنة والسلطة الذكورية، فقد تميزت هذه الكتابة الأدبية بجودة فنية عالية استطاعت من خلالها أن تعبر عن التغييرات الجذرية في وعي المرأة اتجاه ذاتها وفاعليتها داخل المجتمع.

أما فاكت (fact) فنجده يعرف الأدب النسوي بقوله: «الأدب الذي تكتبه المرأة مستسلمة فيه لجسدها والذي نلمح فيه الأكليشيهات الكتابية»[2]؛ ومنه نفهم أن الأدب النسوي من وجهة نظر فاكت كان كتابة تعتمد على التعبير بالجسد كنوع من الخصوصية الذاتية، التي تعبر عن التمرد ضد القيود الاجتماعية، إلا أن هذا النوع من الكتابة أوقع بكاتباته في فخ التكرار في المواضيع النمطية، مما يفقد النص عمقه الفكري والاجتماعي.

---

[1] إبراهيم خليل، في الرواية للنسوية العربية، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م، ص04.

[2] أحلام معمري، إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح-ورقلة، العدد الثاني، ديسمبر2011م، ص47.

في حين تطلق عليه ماري إيجلتون (Mary Eagleton) مصطلح الأدب النسائي وتعرفه بأنه: «الأدب الذي يسعى للكشف عن الجانب الذاتي الخاص في المرأة بعيدا عن تلك الجوانب التي اهتم بها الأدب لعصور طويلة خلت»[1]؛ مما يعني أنه كتابة تصدر عن المرأة لتعبر بصدق عن خصوصية التجربة الأنثوية وصراعاتها النفسية وعلاقتها بجسدها ومجتمعها، فقد استخدمت تقنيات السرد الذاتي، وركزت على اللغة الحميمية التي تثبت هوية المرأة، كصوت مختلف للتعبير، بعيدا عن الأساليب التعبيرية التقليدية.

وتضيف الكاتبة إلين شولتر (Ellen Showalter) في نفس السياق بأن «الأدب النسائي هو الذي يكشف بوضوح عن اهتمامات المرأة بذاتها على نحو ما فعلت دوروثي ريتشاردسون في روايتها (الحج) ففيها نجد توجها واضحا نحو إبراز ذات الأنثى لدى المرأة غير وجلة، ولا هيابة، من التقبل السلبي وهذا ما تكرر لدى الكاتبة الناقدة فريجينا وولف التي نقلت الكتابة النسائية نقلة كبيرة بصراحتها الجنسية الغير المعهودة فأصبحت القدوة، والمثال لدى عدد من الكاتبات»[2].

كما نجد إدوارد سعيد «يسمي الأدب الذي تكتبه المرأة بكتابة المرأة أو الأدب النسوي أي أدب من إنتاج المرأة الأنثى»[3]؛ فهو تعبير عن ذاتها ومشاكلها في الواقع الاجتماعي وما تعانيه من اضطهاد، جراء محاولة قمعها وسلب لحريتها في التعبير عن مكنوناتها ومشاعرها داخل المجتمع، يرفض الرأي الأنثوي، كما يشير إلى «كتابة تكتبها المرأة ويمكن أن تكون مكتوبة من قبل الرجل»[4]؛ فهو يعني بقوله هذا أن الأدب النسوي لا ينحصر في كتابة المرأة عن المرأة فقط، بل يتعدى حدود أخرى ككتابة الرجل عن المرأة وعلاج قضية من قضاياها، وطرح مواقفها ليس دفاعا عنها، وإنما من باب

---

[1] إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، ص03.

[2] المرجع نفسه، ص .ن.

[3] الحاج قطاف ، الأدب النسوي- المفهوم والاشكالية-، مجلة بدايات، جامعة يحي فارس، المدية، المجلد: 01, العدد:04، فيفري 2020م، ص73.

[4] نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى (في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1855-2004)، دار الفارس للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1، 2004م، ص276.

كونها كائنا إنسانيا فاعلا في المجتمع مثلها مثل الرجل. كما عرف يوسف وغليسي الأدب النسوي بأنه «أدب تكتبه المرأة أولا، وتتأثر –عادة– رؤاه وأساليبه بالفارق الجنوسي بينها وبين الرجل، وتحكمه رؤية المرأة للعالم»[1]؛ أي أن الأدب النسوي هو ما تنتجه المرأة عن ذاتها وعن بنات جنسها، فهو يعكس رؤيتها للعالم وتجربتها الذاتية مرتبطة بالجسد والمجتمع، كما يشير مصطلح الأدب النسوي إلى «ذلك الأدب، الذي تكتبه المرأة على خلفية وعي متقدم، ناضج ومسؤول لجملة العلاقات، التي تحكم وتتحكم في شرط المرأة في مجتمعها... وتعي كاتبته القضايا الفنية والبنائية واللغوية الحاملة للقدرات التعبيرية المثلى عن حركة التيارات العميقة المولدة للوعي النسوي الجمعي»[2]؛ بمعنى أن وعيها ككاتبة بقضية المرأة في المجتمع، وحكم القيود التي فرضت عليها وحددت مصيرها كان دافعا لها لتقديم رؤية وصورة أعمق عن واقعها من أجل نقده وتغييره.

كما اتسع مفهوم الأدب النسوي عند ابراهيم محمود خليل «ليشمل الأدب الذي تكتبه النساء والأدب الذي يكتبه الذكور عن المرأة من أجل أن تتلقاه المرأة»[3]؛ ومن خلال هذا القول نفهم أن الكتابة النسوية لا تنحصر في الجنس البيولوجي لكاتبه، وإنما يتعلق الأمر بالموضوع في حد ذاته، والذي يكون موجها لفئة النساء على وجه الخصوص باعتباره يتمحور حول قضية من قضايا المرأة والدفاع عن هويتها وحقوقها إثباتا لوجودها، في حين نجد سعاد جبر وقد أطلقت على هذا الأدب مصطلح الأدب النسائي تعرفه بقولها أنه: «منظومة النصوص التي تواجه المجتمع الذكوري ولغاته، وتعتلي من خلاله تلك المنظومة مساحات اعتلاء رفض الأنوثة لتلك الذكورة... وتتشكل من خلالها حالة الرفض لعقدة التفوق، الدون التي تسجل في المجتمع للرجل، في تعاطيه مع الأنوثة التي توصم

[1] يوسف وغليسي، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري)، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر ،ط1، 2013م، ص35.

[2] فاطمة حسين العفيف، لغة الشعر النسوي العربي المعاصر(نازك الملائكة ، وسعاد الصباح، ونبيلة الخطيب، نماذج) عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن ، ط1، 2011م، ص23.

[3] إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة–عمان–الأردن، ط1، 2003م، ص134.

بالدونية دوما، فتلك الكتابات هي تنوم في حالة الرفض لتلك التماهيات الدونية من قبل الذكورة في حق الأنوثة، وهي ذات مساحات واسعة الان في واقعنا المعاصر، وتكاد تسيطر على الواقع الثقافي ابتداء والأدبي تباعا»[1]؛ بمعنى أن الأدب النسائي ليس مجرد ابداعات نصية، وإنما هو مواجهة ضد المجتمع الذكوري، وهو في حلقة صراع مع الأدب المركزي، لتعبر به عن رفضها اتجاه ما وصفت به من دونية وتهميش الذي فرض عليها اجتماعيا وثقافيا، ليتعدى الأمر إلى الجانب الأدبي، فكانت إبداعاتها وكتاباتها بمثابة رد فعل لكسر الصورة النمطية وإعادة بناء هويتها بعيدا عن التصنيفات الذكورية.

ويجدر الإشارة إلى أن قضية تشابك المصطلحات من القضايا التي طرحت في الساحة النقدية والأدبية، والتي عدت محل نقاش فقد اختلفت التسميات لهذا الأدب بين: أدب نسوي، أدب نسائي، أدب أنثوي، ومن هذا المنطلق سنحاول أن نوضح المعنى والاختلاف بين كل من المصطلحات على حسب رأي مجموعة من النقاد، بحيث أن «مصطلح الأدب النسوي تمخض عن الحركة النسوية التي تعتبر جزء لا يتجزأ من الحركات التحررية التي عرفتها الساحة الغربية ، ووصل صداها إلى العالم العربي، ويعود ظهور مصطلح الأدب النسائي في الساحة العربية والثقافية والنقدية والأدبية إلى سبعينات القرن العشرين، وقد لعبت الصحافة الأدبية دورا مهما في طرح هذا المصطلح للتداول الأدبي»[2]؛ بمعنى أن الأدب النسوي كان وليد حركة التحرر النسوية الغربية، التي كانت تهدف لإعادة الاعتبار للمرأة ومنحها حقوقها السياسية والاجتماعية، وتحريرها من الظلم الاجتماعي لتتوسع هذه الحركة لتصل إلى العالم العربي، عن طريق الصحافة الأدبية التي لعبت دورا محوريا في تداول هذا المصطلح، ليتبلور عنه ميلاد مصطلح جديد في الوطن العربي عرف بالأدب النسائي، كمصطلح نقدي أدبي يشمل كل ما تكتبه المرأة كأدب مستقل بذاته بعيدا عن كونه جزء من الأدب العام.

[1] سعاد جبر سعيد، إبداعيّة النص الأدبي ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن ،ط1 ،2015م، ص215.

[2] ريمة العواس ، الأدب النسائي بين سؤال الوجود وإشكالية المصطلح ، مجلة العلوم الانسانية والاجتماعية ، جامعة أبو قاسم سعد الله، الجزائر، العدد: 04، 2020م، ص115.

فقد ميز رضا الظاهر بين مصطلحي الكتابة النسائية والكتابة النسوية «فهو يرى أن المصطلح الأول يعني ما تكتبه النساء من وجهة نظر النساء، سواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال، أو عن أي موضوع آخر، أما المفهوم الثاني فيعني الكتابة التي تعالج قضايا نسوية، سواء كانت هذه الكتابة من إبداع امرأة، وهو الاحتمال الغالب لأسباب معروفة ومبررة، أو من إبداع رجل وهي نادرة»[1]؛ انطلاقا من هذا القول يتبين لنا رؤية الناقد رضا الظاهر في الفصل بين المصطلحين، حيث يربط الكتابة النسائية بجنس الكاتب بحيث تكون كاتبته امرأة، أما الكتابة النسوية فهي ترتبط بالقضية التي تبنى عليها الكتابة، أي ترتكز على الالتزام بقضية المرأة بغض النظر عن كاتبها، سواء كانت امرأة وهذا في غالب الأحيان باعتبارها أكثر ارتباطا بالقضية، أو قد يكتبها رجل يساند حقوق المرأة ويتبنى الرؤية النسوية ليفك القيود المفروضة عليها.

في حين يبدي محمود طرشونة رأيه في إشكالية النسوية/النسائية إذ يرى أن «الرواية النسوية وهي رواية ملتزمة تحمل رسالة تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة، وقد تتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل والمرأة إلى إثبات التفوق والامتياز، وفيها لهجة نضالية في أسلوب خطابي في أغلب الأحيان... ثم هناك الرواية النسائية وهي بكل بساطة الرواية التي تكتبها المرأة، وهذا ليس مصطلحا فنيا ولا يدل على اتجاه أو على مدرسة أو ايديولوجية ما»[2]؛ نستنتج أن الناقد محمود طرشونة يضع حدود للتفريق بين الرواية النسوية والرواية النسائية، حيث أن الرواية النسوية تحمل رسالة الدفاع عن قضايا المرأة، والمطالبة بالحقوق والمساواة بينها وبين الرجل، بأسلوب نضالي يهدف لرفع التهميش التاريخي عنها، أما الرواية النسائية فتشمل على كل ما تنتجه المرأة من إبداع، ولا يمد بصلة للاتجاه الايديولوجي الذي تتبناه أو المدرسة التي تنتمي إليها، وعليه فإن «عمق الرؤية الإبداعية المنبثقة من ثنايا النص تستحق أن يشاد بها على مستوى الإبداع ، وهو الأمر الذي يستدعي منا تمييزا بين ما هو (نسائي) مكتوب

[1] ريمة لعواس، الأدب النسائي بين سؤال الوجود وإشكالية المصطلح، ص117.

[2] المرجع نفسه، ص118.

من قبل المرأة، وما هو نسوي أي (وعي فكري ومعرفي)، وعليه فإن النسوي أعم وأشمل من النسائي»[1].

وفي السياق نفسه يعرض حسين مناصرة رأيه ويرشح مصطلح الكتابة النسوية على الكتابة النسائية فيقول: «ومن جهتي أفضل مصطلح "الكتابة النسوية" على مصطلح "الكتابة النسائية" لما في المصطلح الأول من بعد لغوي يوازي مصطلح الكتابة الذكورية، ويجب ألا تفهم كلمة نسوية على أنها دونية اجتماعية كما في التصور اللغوي الشائع اجتماعيا»[2]؛ وبهذا يشير الناقد إلى أن الكتابة النسوية توازي الكتابة الذكورية من ناحية كونها تحمل بعدا فكريا وثقافيا يتبنى رؤية نقدية لقضايا المرأة، على خلاف الكتابة النسائية التي تعتمد على التوصيف البيولوجي فقط، كما يؤكد على ضرورة عدم ربط كلمة نسوية على أنها تعبر عن الدونية والضعف كما هو شائع في التصورات الاجتماعية.

كما يقدم كما أبو ديب رأيه حول إشكالية المصطلح في مقدمة ترجمته لكتاب إدوارد سعيد "الثقافة والإمبريالية" فيقول: «الأدب الذي تكتبه امرأة اسميه ببساطة، كتابة المرأة، أو الأدب النسائي. أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي ينبع من التعلق بما يعتقده صاحبه أو تعتقده صاحبته بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقعها فيه، فإنني أسميه أدبا أنثويا»[3]؛ وهو بهذا يستخدم مصطلحي النسوي والنسائي على سبيل الترادف ويشير إلى أن كل عمل إبداعي كان من إنتاج امرأة، بينما الأدب الأنثوي فأشار إلى أنه أدب يرتكز على موقف فكري عقائدي، يرتبط بخصوصية التجربة الأنثوية وما تبني عليه رؤيتها للعالم من منظور أنثوي واع، بغض النظر عن جنس كاتبه سواء أكتبه رجل أو امرأة.

---

[1] نورة الجرموني، الأدب السردي النسائي وإشكالية التسمية، مجلة الراوي _ النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، العدد: 23، سبتمبر 2010م، ص43.

[2] حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2007م، ص99.

[3] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، لبنان، ط4، 2014م، ص53.

وبالحديث عن الأدب الأنثوي فقد اصطلحت عليه الناقدة زهرة جلاصي مصطلح النص المؤنث، وأكدت على صعوبة التفريق بينه وبين الكتابة النسائية، حيث ترى «أن الكتابة النسائية تحيل مباشرة إلى جنس الكاتب، في حين المؤنث حقل شاسع يمتلك عدة سجلات فإلى جانب المؤنث الحقيقي الذي حميل مباشرة على جنس النساء، هناك المؤنث اللفظي والمجازي إضافة لما يمتلكه من قابلية الاشتغال في مستويي الرمز والعلامة»[1]؛ مما يعني أن النص المؤنث يتجاوز المعنى البيولوجي ليشمل المؤنث اللفظي والمجازي من اللغة، أي ليس بالضرورة أن يتعلق الأمر بالمرأة، حيث أن «ما يستعصى على الفهم في الحقيقة هو ما هو أنثوي أي ما يشكل العملية الأنثوية وليست الأنوثة، لأن العملية الأنثوية عملية كاتبة أو توحي بشكل أو أسلوب الكتابة، وهكذا فإليها يرجع الأسلوب وفيها ترتسم الكتابة»[2].

بمعنى أن الكتابة الأنثوية هي أسلوب كتابة وطريقة خاصة في التعبير، تعمل على إنتاج معنى النص من الداخل لتشكل لغة خاصة ترتسم من خلالها الهوية الأنثوية، وبهذا يكون «النص المؤنث هو ممارسة وطريقة تعبير وكتابة، ومن هذا المنظور قد تتاح للمرأة فرصة الامتياز بمعنى الاختلاف لا معنى المفاضلة»[3]؛ ومنه نفهم أن النص المؤنث هو ممارسة فكرية وجمالية تهدف لإبراز التجربة الأنثوية داخل الخطاب المؤنث، بحيث أن هذا لا يعني الأفضلية للمرأة، وإنما يقصد به امتيازها وتفردها بخصوصية تجربتها ورؤيتها للعالم. ومنه يمكن القول بأن كل من المصطلحات: نسوي، نسائي، أنثوي يحمل في دلالته اختلافا جوهريا يحدد طبيعة المعنى الذي يحمله، بحيث يرتبط النسائي بكل ما يخص المرأة، أما الأنثوي فيشير إلى تحديد الجنس البيولوجي، بينما النسوي فهو وعي فكري معرفي، وبهذا يكون مصطلح (نسوي) أكثر عمقا وشمولية لأنه يمثل رؤية تحررية واعية اتجاه قضايا المجتمع، وبهذا سنعتمد

[1] ريمة لعواس، الأدب النسائي بين سؤال الوجود وإشكالية المصطلح، ص125.

[2] المرجع نفسه، ص. ن.

[3] المرجع نفسه، ص. ن.

في بحثنا وثنايا مذكرتنا على مصطلح الأدب النسوي، لما يحمله من خصوصية إبداعية تميز كتابة المرأة، ولغة بديلة تصف تجربة المرأة الإنسانية.

2- مواضيع ومحاور كتابة المرأة :

تعد الكتابة متنفسا للمرأة التي تسعى من خلالها للتعبير عن عواطفها ومشاعرها، محاولة إثبات هويتها، حيث «تصدر هذه الكتابة بطبيعة الحال، عن الضرورة وعن الواجب، وكذلك عن الالتزام ولا سيما أنها تمثل كتابة ذات طابع خاص»[1]، كوسيلة لتحقيق الحضور الذاتي والإبداعي، بحيث لم يقتصر إنتاج المرأة الإبداعي على الإبداع الأدبي والثقافي فقط، بل اهتم أيضا بمعالجته للقضايا النسوية في المجتمع، حيث شكل مجالا خاصا للكتابة والإبداع ووسيلة لإبراز صوت نسوي واع يسعى إلى الدفاع عن الحرية والمساواة في بعض المجالات الثقافية والاجتماعية، مما يعكس حضوره ودوره المؤثر على المتلقي ومن هذا المنظور نتطرق إلى المواضيع التي أبدعت المرأة في كتابتها، أو المحاور التي سادت على منوالها.

2-1-المواضيع الذاتية :

تشكل المواضيع الذاتية فضاء واسعا حيث يبوح فيه الكاتب عن أعماقه ويقوم من خلاله باستعادة تفاصيل تجاربه الإنسانية، حيث تتداخل فيه الرؤى الذاتية بملامح الواقع وتتقاطع لديها الذاكرة بالوجدان (الإحساس العاطفي)، وهذا كله يولد لنا نصا إبداعيا محملا بالحالات النفسية والفكرية العميقة، وذلك تعبيرا عن الهوية الأنثوية التي ماهي «إلا تعبير عن الانفلات من سلطة الهيمنة والاستبداد وازدواجية العقل الذكوري»[2]، وفي ظل هذا الصراع والبحث عن الذات اقتحمت المرأة مجال الكتابة لتثبت نفسها، إذ «لعل أول اكتساب لهوية ثقافية، بدأ حين قررت المرأة بعد نضالات طويلة امتلاك ضمير "أنا" الذي من خلاله قدمت نقلة نوعية في قضية الإفصاح عن الأنثى،

[1] مُحَمَّد داود، فوزية بن جليد، كريستين ديتريز، الكتابة النسوية: التلقي الخطاب والتمثلات، منشورات ، الجزائر، د.ط ،2010م، ص10.

[2] فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف (مقاربة للأنساق الثقافية)، دار الأمان، الرباط، د.ط، 2014م، ص132.

إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها وخواصها، كما فعل على مدى قرون متوالية، بل صارت المرأة تتكلم وتفصح عن ذاتها»[1]؛ ما يعني أن المرأة انتقلت من حالة كونها موضوعا من طرف الآخر (الرجل)، إلى حالة كونها ذات فاعلة قادرة على استخدام لغتها كأنثى، للتعبير عن مشاعرها وتجاربها كمرحلة أولية لاسترجاع الذات المسلوبة، «فراحت اللغة تكتب نفسها، تنقش صورتها على الورق بوصفها أنثى تتكلم بلسان المرأة، وتكتب بقلم المرأة فتسترد اللغة بذلك أنوثتها التي سرقت منها»[2].

بمعنى أن تجسيد اللغة في الكتابة النسوية كان تجسيدا لذاتها، ورسما لملامحها لتنسخها في الذاكرة وترفع من كيانها عن الدونية والتهميش، «وكل ذلك يندرج تحت ما يسمى بإثبات الذات، فالكتابة ولادة جديدة، إنها عملية ولادة الذات بالذات، وهي معرفة الذات على مستوى آخر... فالكتابة ذاكرة للماضي، وإدراك للحاضر، وتفكير في المستقبل»[3]؛ بمعنى أن التداخل بين الكتابة والذات جعل من عملية الخلق في فعل الكتابة أكثر وعيا وعمقا، في تحويل الذاكرة من تجارب إلى وعي أعمق بالذات.

وبالرغم من كون أن الأدب النسوي ارتبط تاريخيا بالاحتجاج ضد القهر والتهميش، إلا أنه لم يقتصر في تعبيره عن الظلم والتمييز ضد المرأة، حتى وإن كان المنبع الأساسي للإبداع النسوي، بل تجاوز كونه عبر عن الواقع بمختلف فئاته ومواضيعه، والتي شملت الإبداع الأدبي والفلسفي والعلمي والكتابة في مجال التاريخ ، كما تنوعت نظرتها للرجل في تشكيل صورته بين الأب، والأخ، والزوج، فقد صور كونه سلطة أبوية قمعية تارة، وتارة أخرى يمثل السند والحماية والاحتواء، بحيث ركزت على الدور العاطفي والاجتماعي له داخل المجتمع، وكجزء أساسي من المنظومة الأسرية.

[1] فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف (مقاربة للأنساق الثقافية)، ص130.

[2] مُحَمَّد داود، فوزية بن جليد، كريستين ديترز، الكتابة النسوية، التلقي، الخطاب والتمثلات، ص255.

[3] المرجع نفسه، ص254-255.

2-2-المواضيع الاجتماعية :

حظيت المواضيع الاجتماعية باهتمام كبير في مجال الإبداع النسوي، فقد عبرت عن المجتمع ما ينعكس عن السلطة الذكورية سواء كانت: سلطة الأب، سلطة الأخ، سلطة الزوج، أو سلطة الابن، ورسم لحالة المرأة في ظل هذه السلطة من التهميش والعنف الممارس ضدها تحت خلفية ما يعرف بالعادات والتقاليد، حيث «إن الذات /الكاتبة تعيش -ولاشك- حالة تأزم اجتماعي ثقافي، يحضر فيه من جهة الارتباط المؤلم بالواقع كما هو والتبعية له والخضوع له، ويحضر من جهة ثانية "الجسد" كمعادلة للتغيير من خلال الانصات لرغباته»[1]؛ أي بمعنى أن الذات الكاتبة أو الهوية الأنثوية في حالة صراع وتصادم، بين الواقع الاجتماعي والتي هي ضحية قيوده وخضوعها القسري له هذا من جهة، ومن جهة أخرى الجسد باعتباره الوسيلة الوحيدة للتحرر من خلال كسر الصمت الذي يفرضه المجتمع واستعادة الصوت الأنثوي «ليس فقط هوية منتج النص/ الكاتبة، كفرد، بل التي تتمثل فيها ومن خلالها " الهوية الجماعية" للأنثى، أي لعالم الإناث»[2].

فقد حاولت الذات الأنثوية استرجاع حقوقها التي سلبت منها كإنسان له الحق في تحديد مصيره باعتبارها ذات واعية مثلها مثل الرجل الذي «له نفس الميزات من حيث الإعلان عن المساواة في الحقوق والواجبات، في حين يظل التمييز أو الميز هو سيد الموقف على المستوى الواقعي المعيش»[3]؛ يفيد هذا القول بأن هناك تناقض كبير بين ما هو معلن عن الحقوق المتساوية بين الجنسين والواقع المعاش، إذ على الرغم من التشريعات التي حددت حقوق كل فرد، إلا أن التمييز لا يزال قائما وذلك استنادا على ما يحدث على أرض الواقع، ومنه فإن دور المرأة لا يقتصر فقط كون «المرأة للبيت لتربية الأطفال وتوفير الراحة والسكينة للزوج هذه هي المكانة الشرعية المحددة للمرأة وأي خروج عنها هو خروج عن طاعة الله»[4]، فهذا يمثل ظلم وقمع لحرية المرأة كما يمثل هشاشة الواقع الاجتماعي الذي

[1] فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلافات (مقاربة للأنساق الثقافية)، ص129.

[2] المرجع نفسه، ص130.

[3] المرجع نفسه، ص121.

[4] المرجع نفسه، ص .ن.

جعل هذا الدور حكرا وإلزاميا على المرأة، وربط كل ذلك بالطاعة وأي خروج عنه يمثل معصية. وهذا كله راجع إلى سلطة المجتمع المتمثلة في السلطة الأبوية خاصة والذي فرض عليها الزواج وهي صغيرة وارغامها عليه دون استئذانها أو طلب مشورتها، لقوله ﷺ: «لا تنكح البكر حتى تستأذن، قالوا يا رسول الله وكيف إذنها؟ قال أن تسكت»[1].

بمعنى أن للمرأة الحق في القبول وحتى الرفض بمن لا ترغبه زوجا لها أو من لا يكافئها، كما لها الحق في اختيار شريك حياتها. كما هو الرفض قائم في قضية المرأة والعمل كون دورها حصر في العمل داخل المنزل فقط، خدمة لزوجها وأسرتها ولا تتعدى وظيفتها غير ذلك، وهذا ما يجعلها تحت سيطرة الآخرين (الأب، الزوج) طواعية، وهذا سبب كاف ليبرهن على ما جاءت به الكتابة النسوية كوسيلة لكسر طوق العبودية والأغلال التي لطالما كبلتها، من خلال كتاباتها التي تمردت على كل ما هو سائد وعرفي في سبيل التأسيس لهويتها كذات فاعلة ومتفاعلة في المجتمع.

2-3-المواضيع السياسية :

خاضت المرأة في الجانب السياسي بجرأة كبيرة، إذ يعد واحد من العوامل التي كان لها تأثير في حياتها، فقد شهد مشاركة فاعلة للمرأة فقد «خاضت النساء جنبا إلى جنب مع الرجال حروب التحرير، وشاركت في التظاهرات السياسية ضد الاستعمار الأجنبي»[2]، إذ لم يعد حكرا على الرجال وحدهم والخاضع لهيمنتهم في سن القوانين، حيث إن «الرجال هو الذين يديرون السياسات لخدمة مصالحهم الذكورية ويفسرها الرجال الآخرون عن وعي أو غير وعي من منظور ذكوري محض»[3]؛ بمعنى أن كل ما يصاغ من قوانين وأحكام يكون من منطق فكري ذكوري، وهو بذلك يكون انعكاس لتجاربهم ومصالحهم، في حين يرون بأن المساواة قد تشكل تهديدا لمكانتهم، غير أن «عالما تحكمه

[1] الامام الحافظ أبو عبد الله مُحَمَّد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، كتاب النكاح، باب: لا ينكح الأب وغيره البكر والثيب إلا برضاها، ج2، دار البشرى، كراتشي- باكستان، (م1)، (1437هـ-2016م)، ص2336.

[2] غازي ربابعة، دور المرأة في المشاركة السياسية (قسم العلوم السياسية الجامعة الأردنية)، مجلة المفكر، كلية الحقوق والعلوم السياسية، جامعة مُحَمَّد خيضر – بسكرة، العدد الخامس، مارس 2010م، ص183.

[3] المرجع نفسه، ص176.

النساء سيكون أقل عرضة للنزاع وأكثر قابلية للتوافق والتسويات والتعاون من العالم الذي نعيشه الآن»[1].

ساهم الوضع السياسي في نضج وتطور تجربة المرأة في المتن الروائي، وقد لامست بحبرها عدة قضايا سياسية من بينها السلطة الانتهازية، أو كما سموا بأصحاب البطون المنتفخة الذين سعوا لكسب السلطة وتحقيق مكاسب شخصية، وذلك عن طريق الاستغلال وكسر لكل ماله علاقة بمبادئ الأخلاق، إذ ما هو معروف بأن «السياسة والأخلاق لا يلتقيان أبدا»[2]، على الرغم مما سعت إليه السلطة الذكورية في إبعاد المرأة عن السياسة إلى أنها قد خاضت وزاحمت الجنس الآخر في هذا المجال وتمكنت من اعتلاء أعلى المناصب العامة، كنموذج للمرأة التي سعت لكسب القيادة ويعود ذلك «لزيادة حركات المرأة على نطاق عالمي مما أدى إلى زيادة وعي المرأة بإمكاناتها السياسية وتطوير قضايا جديدة»[3].

3-مميزات الكتابة عند المرأة:

يعد بروز الذات الأنثوية في عالم الأدب والكتابة بوصفها صوتاً أدبيا وفكريا، يسعى للتعبير عن مكنونات وقضايا المرأة بشكل خاص، شكل منعطفا حاسما في تحديه لهيمنة السلطة الذكورية ورفضها للإقصاء والتهميش المسلط عليها، من خلال كتاباتها الأدبية التي كافحت وأبدعت فيها، حيث إن «إسهام المرأة في الحقل الأدبي أضفى سمات جديدة على الأدب»[4]، ما جعله يتفرد بذاته بمجموعة من المميزات والخصائص.

[1] غازي ربابعة، دور المرأة في المشاركة السياسية ، ص177.

[2] فاطمة كدو، الخطاب النسائي (مقاربة للأنساق الثقافية)، ص206.

[3] غازي ربابعة، دور المرأة في المشاركة السياسية، ص177.

[4] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، د.ط، د.ت، ص16.

أ–طغيان صوت السارد/ ضمير أنا في الكتابات النسوية:

يعتبر الضمير "أنا" من بين أبرز المرتكزات الآلية التعبيرية التي تنهض عليها الكتابة النسوية، إذ نجد طغيان صوت السارد بهذا الضمير يشكل سمة بارزة فيها، ويعد أبرز الأدوات السردية التي تلجأ إليها أغلب الروائيات لتثبت ذاتها الأنثوية وتستعيد حقوقها التي سلبتها منها سلطة المجتمع، إذ «يشير استخدام ضمير المتكلم إلى جانب يرتبط بمحاولة هذه الذات الاستقواء بنفسها في مقابل الآخر... كما أن النصوص المسرودة بهذا الضمير، تتخذ طابعا ذاتياً»[1]؛ بمعنى أن توظيف الذات الكاتبة لضمير المتكلم "أنا" يجعل من النص يأخذ بعداً ذاتيا يبرهن على هوية صاحب النص ومبتغاه، بحيث تصبح الذات هي محور السرد، من خلال توظيف ضمير المتكلم كأداة فنية فعالة في السرد، تمنح النص مصداقية وتساعد الكاتب في ضبط نصه فنيا و تأثيريا.

ب–التمرد اللغوي والتحرر اللفظي:

لطالما شكلت محاولة تحرر المرأة والتمرد في كتاباتها أولى الخصائص التي ميزت الكتابة النسوية، فقد اعتمدت في ذلك على جرأتها في التعبير باستخدام لغتها الخاصة بعيدا عن «القوالب الجامدة التي وضعها الرجل، وظل –باستمرار– يصوغ آدابه في إطارها»[2]، والتي لا تتناسب مع تجارب المرأة الشخصية ورؤيتها للعالم، فكسرت المعايير التي حددها الآخر في الكتابة، واعتمدت على أسلوب الخطاب الذاتي الذي يعكس تجربتها كأنثى واستقلاليتها، إضافة إلى أن التحرر اللفظي في إبداعات المرأة شمل خروجها عن كل ما هو مألوف في معالجتها لقضايا غير مألوفة أخلاقيا واجتماعيا، حيث

[1] دريم نور الدين، أثر الضمير في إنتاج الدلالة (دراسة أسلوبية في ديوان "ثائب على الباب لعبد المجيد فرغلي)، المنصة الجزائرية للمجلات العلمية (مختبر تعليمية اللغة والنصوص)، جامعة يحي فارس، المدية، المجلد: 11، العدد: 02، ديسمبر 2022م، ص57–58.

[2] بشرى عبد المجيد تكفراست، ظاهرة التمرد في الكتابة النسائية: مظهر للإبداع الأدبي الحديث، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، العدد: 01، السنة السادسة، 2015م، ص253.

«تمردت على النظم السياسية وتعاليم الأديان وضوابط الأخلاق وما سوى ذلك مما له علاقة بالماضي أو التراث أو التقاليد»[1].

ج– الذاتية:

تعد الكتابة الذاتية نوعا من أنواع الكتابة الأدبية التي نجد فيها الكاتب أو الروائي يعبر عما يجول في حياته اليومية وتجربته الشخصية وأفكاره الذاتية «كون السرد الروائي المتخيل يشكل قناعا يسمح بتقديم معرفة بالذات أكثر حرية وجرأة، وربما صحة وحقيقة، وهو ما لا تسمح به الكتابة المباشرة عن السيرة الذاتية»[2]؛ ولعل النص يبين أن للسرد الروائي خاصية توفر للكاتب مساحة أكبر في التعبير عن تجاربه الداخلية ومخاوفه ورغباته، بطريقة أكثر جرأة وصدق بعيدا عن رقابة الآخرين، وهذا ما لا يمكنه القيام به في كتابة السيرة الذاتية التي تفرض عليه التعبير عن الذات الظاهرة والوقائع الملموسة كوثيقة تاريخية.

في حين يعبر «مفهوم (الذات) في كتابة المرأة، عن مفهوم دال عن رغبة المرأة في تخييل ذاتها، ليس من أجل توثيقها، أو حكي سيرة إشكاليتها التاريخية–الاجتماعية، وإنما من أجل قراءتها/ تأملها. وإعادة تركيب بناء جديد حولها، يسمح بإدراكها، من قبل الكتابة والكاتبة لهذا عندما كتبت/ قرأت المرأة ذاتها، سواء عبر السرد السير الذاتي، أو التعبير الروائي القصصي فقد غيرت منطق السيرة الذاتية، وجعلت الرواية ترتوي بدلالة جديدة لحضور الذات»[3]؛ حيث يقصد من هذا القول أن الكتابة النسوية في تعبيرها عن الذات لا تسعى لنسخ أو توثيق حياتها كسيرة تاريخية، وإنما تسعى لإعادة بث تجربتها الشخصية باستخدام أدوات تخيلية، تسمح لها بإعادة تشكيل واقعها وكسر للصورة النمطية التي بنيت عليها، من أجل وضع ذاتها موضع تأمل سعيا منها لهدم المفاهيم المسبقة

[1] بشرى عبد المجيد تكفراست، ظاهرة التمرد في الكتابة النسائية: مظهر للإبداع الأدبي الحديث، ص 253.

[2] يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط1، 2011م، ص196.

[3] فايزة دبيش، أحمد حيدوش، خطاب السيرة الذاتية في الرواية النسوية الجزائرية – روايتي (عطر الماضي)و (تشرفت برحيلك) أنموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة أكلي محند أولحاج – البويرة (الجزائر)، مجلد: 09، العدد: 05، 2020م، ص 334 – 335.

الخاطئة عن الأنوثة والأطر المجتمعية التقليدية، عن طريق السرد الذاتي الروائي الذي يخلق تمازج بين صدق التجربة الشخصية والخيال الفني.

د–خصوصية العنونة:

واكبت المرأة بكتاباتها الإبداعية تطور السرد، مما جعلها تولي أهمية كبيرة لمسألة العتبات النصية باعتبارها حلقة من حلقات بناء النص الروائي، حيث تعد «مفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، وبالتالي يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص، من أجل تركيبه، باستكناه بنياته الدلالية والرمزية»[1]؛ بمعنى أن للعنوان دور في تهيئة القارئ للدخول إلى عالم النص، فهو بمثابة بوابة توجيه لعقل القارئ نحو مضمون النص أو بعبارة أخرى هو إعطاء لمحة مبكرة عن ما قد يكون داخل النص الإبداعي، كوسيلة لتفكيك جزئياته ودلالاته سواء كانت ظاهرة أو خفية، من أجل إعادة بناء وتركيب للنص الأساسي بشكل أكثر عمقا.

لذلك أصبحت المبدعة الجزائرية تبذل جهدها في صياغتها لعناوين رواياتها بحيث يكتنفها الغموض كأداة أكثر جذبا للقارئ، فقد «غدا موضوعا إشكاليا، لأنه يخلق لدى المتلقي انتظارا من نوع خاص، حيث تتلبسه الحيرة والتردد كما تتلبسه المفارقة العريقة التي ينتجها تساؤل المتلقي. لأن العنوان يفاجئ ويحير بحسب المعرفة التي يخلقها»[2]؛ بحيث تحولت وظيفة العنوان من تحديد موضوع النص بوضوح إلى وضع المتلقي في دوامة من التفكير والتأويل، ما يكسر أفق توقعه ويدخله في جو من التساؤل والتشتت بين ما يتوقعه وما يكتشفه أثناء القراءة، فالمعرفة الأولية التي يخلقها العنوان ليست بالضرورة تأويلا نهائيا، فقد أصبحت «بمثابة عتبات مفخخة وسميكة يتعذر تفكيكها أحيانا دون الرجوع إلى مجموعة من الإحالات والمرجعيات المختلفة»[3]، ولعل أبرز ما تتسم به عناوين

[1] جميل حمداوي، السميولوجيا بين النظرية والتطبيق، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، الناطور – تطوان/ المملكة المغربية، ط2، 2020م، ص 265.

[2] عبد المالك أشبهون، العنوان في الرواية العربية (دراسة)، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق – سوريا ، ط1، 2011م، ص69 .

[3] المرجع نفسه، ص.ن.

الأعمال الإبداعية النسوية، هي اللغة الأنثوية التي تضفي طابع الخصوصية للكتابة النسوية، مثل أعمال فضيلة فاروق في روايتها مزاج مراهقة، وتاء الخجل، وكذلك أحلام مستغانمي في روايتها ذاكرة الجسد، وغيرها من الأعمال الروائية الأخرى، فقد تضمنت هذه العناوين لمسات نسائية تميزت بلغة خاصة بالمرأة الكاتبة، بعيدة كل البعد عن لغة المبدع الرجل ، فقد اتسمت بالتأنيث الذي يجعل من عنصر التشويق حاضرا في العمل السردي من خلال العنوان الخارجي، وذلك في تناولها لعدة مضامين سواء كانت خاصة بالمرأة في ذاتها، أو في علاقتها بالمجتمع الخارجي، حيث كان لقضية العنونة في الكتابة النسوية تميزا كبيرا صب في صالحها وخلق الفارق الإبداعي بينها وبين الكتابة الذكورية.

هـ- الجرأة في كشف المسكوت عنه (الطابو):

انفتحت الكتابة النسوية على قضايا حساسة، والتي اشتغلت فيها على المسكوت عنه أو كما يعرف بخرق الطابوهات، وذلك تحت ما يسمى بممارسة الحرية الإبداعية، فقد أسست الكتابة النسوية «لمشهد روائي فيه الكثير من التحول الأدبي تسعى من خلاله المرأة إلى إنتاج ما يكسر القاعدة ويخرج عن المألوف لإنتاج نص مختلف يؤسس لدلالات إشكالية إمكانية تتفتح على إمكانيات مطلقة من التأويل والتفسير»[1]؛ فمن خلال هذا القول نفهم أن الكتابة النسوية قد أحدثت ثورة داخل المشهد الروائي، وذلك بالتركيز على صوت المرأة كمحرك أساسي للأحداث، أي الانتقال بدور المرأة من الهامش إلى مركز النص متحدية بذلك سلطة الخطاب الذكوري، باستخدام لغة أنثوية بامتياز، لتقدم تشكيل جديد للنص الروائي يكون متعدد القراءات والدلالات، «من خلال غوصها في عوالم المحرم والمحظور، لتفجر المسكوت عنه عبر المتن الروائي، بغية إنتاج نص منفتح على الداخل، ليغدو بعد ذلك السبيل الوحيد من الجسد إلى الذات ومن الذات إلى العالم»[2]، ولعل كل هذا لتكشف لنا الداخل الأنثوي مستخدمة السرد كأداة للبوح عن مكنوناتها وتفجير لقدرتها الإبداعية، التي مكنتها

[1] ندرومي أمينة، المسكوت عنه في الرواية النسوية العربية روايات "تاء الخجل " و "أقاليم النوف" ومزاج مراهقة" "لفضيلة فاروق انموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د، تخصص أدب معاصر، كلية الأدب العربي والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أحمد بن بلة، وهران1، 2023- 2024م، ص 58.

[2] المرجع نفسه، ص 59.

من اختراق المحظورات داخل المتن، باعتبار الحديث عن الجسد هو تصالح مع الذات، ومن ثم مواجهة ضد المجتمع من أجل كسر وتجاوز القيود الذكورية المفروضة، وعليه فقد خاضت المرأة في موضوع المسكوت عنه أو المحكي الممنوع في أشكاله الثلاثة والتي تتمثل في الخوض في المواضيع الجنسية التي لا تناقش علنا، ونقد السلطة وكشف خفايا الصراعات وممارسات السلطة الحاكمة، إضافة إلى التصادم مع المقدسات ومناقشة قضايا الإيمان والإلحاد، فقد تخطت المحظورات في كتاباتها السردية، حيث مزجت بين عنصري التمرد والفن لتعبر عن المقاومة الأنثوية الرافضة للهيمنة المركزية الذكورية.

و–الحس الثوري للمرأة:

تجاوز الحس الثوري في الإبداعات النسوية الأحداث السياسية ليعبر عن كونه فعل مقاومة في إطار فكري تسعى من خلاله لتتحدى الثقافة الذكورية، التي همشت وجودها و قمعت حريتها، وذلك عن طريق كسر الصمت، والتمرد على اللغة المعيارية التي كرست الذكورة مركزا للمعنى، وتفكيك البنى السلطوية التي اضطهدت صوت المرأة في شتى أشكاله، باعتبار «أن التاريخ الذكوري ارتكب مآسي كثيرة بحق المرأة مما جعل مصطلح "نسوي" يستمد قيمته الخاصة وفاعليته الجديدة، حيث يهدف إلى بناء حياة إنسانية جديدة للمرأة بوصفها كانت مستلبة في واقع التعايش ضمن الوعي الذكوري السائد. فتكون كتاباتها الجديدة ذات صفات نضالية، نتاج مرحلة زمنية طويلة وغنية من التجاوز لبدايات الأدب الطليعي الأنثوي»[1].

أي أن ما دفع بالأدب النسوي للظهور كقوة نضالية تسعى لإعادة تشكيل واقع المرأة، هو التهميش التاريخي الذي تعرضت له طول السنوات الماضية من طرف السلطة الأبوية، وإقصائها من الفعل الثقافي والسياسي والاجتماعي، حيث جاء هذا الإبداع الإنساني إن صح القول كرد فعل عن الظلم ومعاناة المرأة، وتعبير عن تجربة شخصية فريدة من نوعها، بهدف إصلاح منظومة القيم في

[1] سوسن ابرادشة، خصوصية الكتابة النسوية: فعلية أم مفترضة؟، مخبر قضايا الأدب المغاربي/ جامعة البويرة، المجلد الرابع، العدد الأول، 2019م، ص153.

المجتمع، وإعادة الاعتبار لمكانة المرأة كذات فاعلة في المجتمع وتخليصها من الأدوار النمطية التي فرضها الفكر الذكوري.

الفصل الأول: الصوت وسياقاته في كتابات آسيا جبار

(اللغة-الصورة-الجسد-الرمز)

المبحث الأول: أنطولوجيا "الصوت" من الاستلاب إلى المقاومة

1-الصوت في المصطلح والمفهوم.

2-ارتباط الصوت بالذاكرة.

3-مفهوم "الخروج من الشقة".

المبحث الثاني: جماليات الكتابة بالجسد

1-اللغة والجسد.

2-سيميولوجيا الصمت.

3-تفكيك اللغة الرسمية.

المبحث الثالث: التناص البصري والنظرة:

1-تفكيك لوحة "دولاكروا".

2-سلطة "الحريم" والفضاء المغلق.

3-النظرة المرتدة.

المبحث الأول: أنطولوجيا "الصوت" من الاستلاب إلى المقاومة:

برزت الكتابة النسوية كرد فعل مقاوم على كل الخطابات الذكورية، كصوت يسعى لإثبات الوجود، ومقاومة الاستلاب القهري لصوتها، وإخضاعها لسياق خارجي مهيمن وفق تبعية فكرية أو اجتماعية، ما أفقدها حريتها وهويتها، فجاءت هذه الكتابة لتصادر هذا التهميش المفروض، ولاستعادة الصوت النسوي وإخراجه من عزلته للتعبير عن الذات.

1–الصوت في المصطلح والمفهوم:

جاء في معجم مقاييس اللغة الصوت: «الصاد والواو والتاء أصلٌ صحيح، وهو الصَّوت، وهو جنس لكل ما وقر في أذن السامع، يقال: هذا صوتُ زيد، ورجل صيّت، إذا كان شديد الصَّوت، وصائتٌ إذا صاح»[1]. أما ابن منظور فيعرف الصوت بقوله: «الصَّوْتُ: الجَرْسُ، مَعْرُوفٌ مُذَكَّرٍ... وَقَدْ صَاتَ يَصُوتُ وَيُصَاتُ صَوْتاً، وَأَصَاتَ، وَصَوَّتَ بِهِ: كُلُّهُ نَادَى. وَيُقَالُ: صَوَّتَ يُصَوَّتُ تَصْوِيتاً، فَهُوَ مُصَوَّتٌ، وَذَلِكَ إِذَا صَوَّتَ بِإِنسَانٍ فَدَعَاهُ... وَكُلُّ ضَرْبٍ مِنَ الغِنَاءِ صَوْتٌ، وَالجَمْعُ الأَصوَاتُ»[2].

ومن خلال التعريفين نفهم بأن الصوت قد ارتبط بكل ما هو مسموع كالجرس والرنين الذي تلتقطه الأذن، و«الصوت مصدر صات الشيء يَصُوتُ صوتاً فهو صائت، وصوَّت تصويتا فهو مصوّت، وهو عام ولا يختص»[3] ؛ أي أن الصوت شامل لكل ما يسمع بلا استثناء، سواء كان يصدر من فعل كائن حي أو يصدر عن الطبيعة. كما يمثل الصوت ركيزة أساسية في عملية النطق لدى الإنسان كأداة للتعبير عن الانفعالات وكسر الصمت في خضم الصراع القائم داخل المجتمع، حيث جاء في المعجم الوسيط الصوت هو: «الأثر السمعيّ الذي تحدثه تموجات ناشئة من اهتزاز

---

[1] ابن فارس أبو الحسين أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان ،ط1، 2001م، ص 556.

[2] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم، لسان العرب، مادة (ص و ت)، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ط1، د.ت، ص 2521.

[3] ابن سنان الخفاجي أبو مُحَمَّد عبد الله بن مُحَمَّد بن سعيد، سر الفصاحة ، صححه وعلق عليه: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة مُحَمَّد علي صبيح وأولاده، مصر، د. ط،1953م، ص05.

جسم ما»[1]؛ بمعنى أن مصدر الصوت ينشأ انطلاقا من تموجات أو ذبذبات على مستوى الأحبال الصوتية، والتي تصل إلى الأذن ليتم ترجمتها إلى إدراك سمعي، حيث أن الصوت هو عبارة عن «تخلخل وتموج في طبقات الهواء تدركه الأذن البشرية، فإذا تخلخل الهواء أو اهتز اهتزازا تدركه الأذن البشرية، أطلقنا عليه اسم الصوت المسموع، أما إذا كان أقل أو أكثر من هذا فإن الأذن البشرية لا تستطيع أن تسمعه»[2]؛ أي أن تصنيف الأصوات المسموعة وغير المسموعة يكون وفق النطاق الذي تدركه الأذن، وذلك من ناحية التردد والشدة باعتبارها مجموعة إدراكات حسية.

وقد ذكر الصوت في القرآن الكريم في قوله تعالى: «{**يَوْمَئِذٍ يَتَّبِعُونَ الدَّاعِيَ لَا عِوَجَ لَهُ ۖ وَخَشَعَتِ الْأَصْوَاتُ للرحمن فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْسًا**}»[3]؛ وهذا دلالة على الخضوع الكامل لصوت الحق مهابة ورجاء في رحمته. وفي موضع آخر في قوله تعالى: «{**إِنَّ الَّذِينَ يَغُضُّونَ أَصْوَاتَهُمْ عِندَ رَسُولِ اللَّهِ أُولَٰئِكَ الَّذِينَ امْتَحَنَ اللَّهُ قُلُوبَهُمْ لِلتَّقْوَىٰ ۚ لَهُم مَّغْفِرَةٌ وَأَجْرٌ عَظِيمٌ**}»[4]؛ أي أن غضّ الصوت هنا هو علامة من علامات التقوى، وتوقيرا وإجلالا لمكانة النبي ﷺ، وهذا يكسبهم مغفرة للذنوب والثواب العظيم.

حيث يعرف الصوت في الرواية على أنه أداة سردية محورية في بناء النص الروائي والتحكم في سير الأحداث، فهو يمثل حلقة الوصل بين القارئ والعالم الروائي، بحيث يساعد القارئ في فهمه للشخصيات وتتبع مجريات الأحداث، سواء كان السرد أحادي أو متعدد الأصوات، أي بين عدة شخصيات ما يخلق حوارية فكرية تكشف عن أفكار ووجهات نظر مختلفة، تعكس جوا من التفاعل والحيوية داخل المتن ما جعله يمثل روح النص، فهو يرتبط بشكل أكبر بالوعي، لأن الصوت هنا «لا

[1] إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط2، الجزء الأول، 1972م، ص 527.

[2] حاج علي عبد القادر، المفاهيم الصوتية في تهذيب اللغة للأمري في ضوء الدرس الصوتي الحديث، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللسانيات، كلية الأداب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عبد الحميد بن باديس_ مستغانم، 2011_2012م، ص 324.

[3] سورة طه الآية: 108.

[4] سورة الحجرات، الآية: 03.

ينظر إليه من الناحية الفيزيائية، ولكن من زاوية تعدد الوعي لديه»[1]؛ أي أن الصوت الروائي هو أداة لنقل الوعي وتجسيد للأفكار داخل الرواية.

كما قد أصبح يشكل الصوت في النقد الأدبي كأداة فنية تجمع بين بنية النص وجماليته «فالأصوات كلمات ذات قيمة دلالية كاملة»[2]، فهي تحمل في طياتها معاني تعبر عن الكلام المراد إيصاله، باعتبار أن كل كلمة هي صوت له معنى، يقول باختين «الرواية تنوع كلامي (وأحيانا لغوي) اجتماعي منظم فنيا وتباين أصوات فردية»[3]؛ هذا يبين أن التعدد الصوتي في المتن الروائي لا يقتصر على صوت الراوي فقط، وإنما هو تداخل لأصوات للشخصيات فيما بينها، لتعبر كل شخصية من الشخصيات بلهجتها وثقافتها، وذلك وفق هيكل درامي يخدم هدف النص الروائي.

في حين «يدرس باختين روايات دوستويفسكي ويلاحظ أن كل شخصية من شخصياته تملك صوتها الخاص داخل النص وهي في حالة علاقة مستمرة بالشخصيات الأخرى، ويستخلص مفهوم البوليفونية الذي يعني تعدد الأصوات وأشكال الوعي المستقلة في الرواية ، ولا تنحصر البوليفونية الأدبية في التعدد الصوتي بل تتعداه لتستوعب وجهات النظر والعوالم الإيديولوجية»[4]؛ يخلص باختين من خلال دراسته إلى أن تعدد الأصوات في الرواية الدوستويفسكية كان بمثابة فضاء مفتوح للشخصيات لتعبر كل شخصية عن رؤيتها الفكرية وتدافع عن أفكارها وفق منطقها الخاص، دون إخضاعها لسلطة مؤلفها، فهي في حالة صراع و تعارض بينها وبين الشخصيات الأخرى، كما أن البوليفونية الأدبية لا تقتصر على كثرة الأصوات فقط، وإنما تتعلق أيضا بوجهة نظر كل شخصية والرؤى المختلفة للإيديولوجيات، إضافة إلى أن هذا الربط بين الصوت والشخصية و ايديولوجيتها

[1] عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب ا الحديث، إربد – الأردن، ط1، 2014م، ص62.

[2] كبرى روشنفكر، فاطمة اكبرى زاده، حميد عليزاده ليسار، الصوت النسوي في رواية «نور» ليوسف زيدان، مجلة وميض الفكر للبحوث، إيران، العدد عشرون، كانون الأول 2023م، ص 184.

[3] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988م، ص 11.

[4] كبرى روشنفكر، فاطمه اكبرى زاده، حميد عليزاده ليسار، الصوت النسوي في رواية «نور» ليوسف زيدان، ص 185.

جعل من الشخصية تعبر عن موقف فكري انطلاقا من انجاز أفعالها، باعتبار أن أفعال الشخصيات تساهم في بلورة الصوت.

كما يعتبر صوت المرأة شكلا من أشكال الوعي المستقل فهو يعد «عنصرا هَامًّا في عملية القص، نلمح فيه وجهة نظر المجتمع إلى المرأة في علاقاته اليومية، تنعكس في وعي الروائي ومواقفه ووجهة نظره كموضع أدبي حضر صوت المرأة في الرواية، وصار له طبيعة جوهرية على مستوى النص»[1]؛ بمعنى أن حضور المرأة في السرد لم يعد مجرد حضور جسدي، بل أصبح صوتا يحمل حمولات دلالية وفكرية داخل المتن الروائي، وهذا ما يعكس نظرة المجتمع لها إذا كان حضورها ثانويا لخدمة الطرف الآخر أو باعتبارها فاعلة ومسيرة للأحداث، وهذا كله يعكس نظرة الروائي ومواقفه ووعيه بقضايا المرأة، فقد أصبح صوت المرأة واحد من تعدد الأصوات داخل النص، ما جعلها تهيمن على مركز السرد في أغلب الإبداعات الروائية.

فقد تحول الصوت النسوي من كونه تعبيرا عن الذات وكسر لحاجز الصمت إلى ما يعرف بامتلاك الخطاب، وذلك من خلال فرض لغة ورؤية خاصة تختلف عن الخطاب الذكوري السائد، وهذا التحول دفع بالمرأة للانتقال من الدونية المفروضة إلى إعادة تشكيل الهوية الأنثوية باستخدام لغتها الخاصة التي عكست وعيها بذاتها، «إذ بدأ يتشكل وعي المرأة الوجودي؛ من حيث ذاتها وعلاقتها مع الآخر كخطوة أولى ثابتة ولا بد منها، وتتجسد هذه الخطوة في إثبات الذات بتخطي وتجاوز التصورات السابقة و المجحفة في حق المرأة»[2]؛ بمعنى أن إدراك المرأة لذاتها ككيان مستقل أول مرحلة في بناء الوعي لديها وإثبات كينونتها داخل المجتمع، وإعادة التعريف بماهيتها وتجسيد لفاعليتها ووجودها، محاولة تخطي كل المفاهيم السلبية والصور القديمة التي لا تعبر عن حقيقتها جراء الإقصاء الذي تعرضت له، «فما كان على المرأة إلا تعزيز الفهم بالماهية وتعميق الوعي بالهوية النسوية، وبالتالي

[1] كبرى روشنفكر، فاطمه اكبرى زاده، حميد عليزاده ليسار، الصوت النسوي في رواية «نور» ليوسف زيدان، ص 187.

[2] أحمد التيجاني سي كبير، الرواية النسوية العربية بين التأسيس للمرجعية الذاتية ونقض المركزية، مجلة المعيار، المجلد: 14، العدد: 01، جامعة قاصدي مرباح ورقلة _الجزائر، جوان 2023م، ص 69.

الدفاع عن هويتها و مركزيتها وإزاحة الضبابية عن فاعليتها ... وإلغاء التمييز وإنهاء عبودية المرأة أي الانتقال من الأحادية الذكورية إلى الثنائية الإنسانية»[1]؛ هذا وإن دل على شيء فإنه يدل على قدرة المرأة على الوصول إلى الثنائية الإنسانية أي المساواة، وفرض التوازن بين القطبين (الرجل، المرأة) داخل المجتمع بعدما طغى الفكر الذكوري لسنوات مضت. فالكتابة النسوية تندرج ضمن ما يعرف بأدب الهامش، حيث تعد «إشكالية المركز (الرجل، المجتمع)، والهامش (المرأة) من الإشكاليات التي برزت مع ظهور أدب المرأة حيث أضحت ثنائية المركز والهامش، مجسدة بوضوح في علاقة المرأة بالرجل في المجتمع الجزائري الذي يعد مجتمعا ذكوريا، حيث تسلب كل حقوق المرأة بحجة الخوف عليها، متناسين أن للمرأة روحا تحمل أمالاً وأحلاماً»[2].

وبهذا يمكن القول بأن هذا الصراع القائم بين ما يعرف بمركزية الرجل وهامشية المرأة يعكس الرغبة في إعادة تشكيل الوضع الاجتماعي والثقافي خصوصا في المجتمع الجزائري، والذي كان في زمن مضى أي زمن ما بعد الاستقلال يتسم بنوع من الهيمنة الذكورية التي تمنح امتيازات للرجل في مقابل تقييد المرأة باسم حمايتها والخوف عليها، وهذا ما هو إلا سلب لحقوقها وحريتها كإنسان له روح وأحلام وطموحات مشروعة.

2– ارتباط الصوت بالذاكرة:

يمثل ارتباط الصوت بالذاكرة وسيلة فعالة لاستحضار التجارب الذاتية الماضية الحاملة للذات المقموعة، وكسر لصمت الماضي، وذلك من أجل إعادة بناء الذات الأنثوية من خلال الاعتراف بالماضي، «فالذاكرة هي الترسيخ الذهني لتجارب معاشة أو منقولة وهي محددة اجتماعيا وتؤثر إلى حد كبير في تمسك الأفراد والجماعات والثقافات بطريقة عيشهم أو بمثلهم العليا»[3]؛ بمعنى أن الذاكرة

[1] أحمد التيجاني سي كبير، الرواية النسوية العربية بين التأسيس للمرجعية الذاتية ونقض المركزية، ص 70.

[2] زين خديجة، العيد بنكة، ملامح الأدب النسوي بين ولاء الكتابة وهامشية المركز، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة والأدب العربية، جامعة الشهيد حمة لخضر – الوادي (الجزائر)، المجلد: 13، العدد:01، 2021/03/15م، ص141.

[3] قاسي فريدة، الذاكرة الجماعية وإشكالية كتابة التاريخ، مجلة الآداب والحضارة الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر–قسنطينة، المجلد: 14، العدد: 28، 2022م، ص08.

ليست مجرد استذكار لأحداث الماضي، بل هي عملية ترسيخ وتثبيت لما عايشه الإنسان من تجارب سواء كانت تجارب شخصية أو تجارب الآخرين، حيث إن هذا الترسيخ الذهني يؤثر بشكل كبير على سلوكهم وطريقة عيشهم داخل المجتمع من خلال تمسكهم بعادات وتقاليد ثقافتهم لضمان تراكم الخبرات لأجيال قادمة.

في حين «يعرف (جورج ميلر) الذاكرة على أنها حفظ أو استبقاء معلومات ومهارات مكتسبة سابقا ومعنى ذلك أن الذاكرة هي مستودع الذكريات والمعلومات والمعارف العقلية والمهارات الحركية والاجتماعية المختلفة»[1]؛ ومنه نفهم أن الذاكرة عند جورج ميلر عبارة عن نظام معالجة وحفظ للمعلومات سواء كان بتخزينها أو استرجاعها، فهي عملية عقلية نشطة يقوم بها الدماغ لتثبيت الخبرات والمهارات لضمان عدم فقدانها، أي أنها بمثابة مستودع أو أرشيف يضم المعلومات الأكاديمية العقلية والمهارات الحركية، التي تم اكتسابها داخل المجتمع، وذلك بالتفاعل مع الآخرين، ليتم الحفاظ على هذه المكتسبات وترسيخها من طرف الذاكرة، مما تتيح له استرجاعها وقت الحاجة.

فهي تؤدي «الوظيفة التي بواسطتها يمكن إحياء أو إعادة الخبرة الماضية مع إدراك الفرد أن الخبرة الحاضرة ما هي إلا إحياء للخبرة السابقة»[2]؛ أي أنها قدرة استعادية يتمكن من خلالها الإنسان من استحضار الماضي إلى الحاضر، انطلاقا من الخبرات السابقة التي تعلمها، وهذا يكون عن طريق إدراك الوعي بأن ما تم تذكره ينتمي إلى الماضي، وهذا يتيح إمكانية التفاعل مع الحاضر بناء على خبرات الماضي. في حين لم تعد الذاكرة تؤدي وظيفة كونها مخزن لذكريات الماضي فحسب، بل أصبحت «تؤدي وظيفة بناء الهوية بكل حمولاتها من صنوف الذكريات وضروب النسيان»[3]؛ ومن هذا المنطلق يتبين كونها أداة أساسية في بناء هوية الفرد وتعديلها باستمرار، من خلال استعادتها

---

[1] محمد زيعور، حقول علم النفس الفيزيولوجي (أعلامه أبحاثه)، دار الفكر العربي (مؤسسة ثقافية للطباعة والنشر والتوزيع) ، بيروت– لبنان، د.ط، د.ت، ص 162.

[2] المرجع نفسه، ص. ن.

[3] سعيدة حمداوي، ورطة الهوية بين جدلية الذاكرة والنسيان في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك "لعمارة لخوص مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة العربي بن مهيدي–أم البواقي(الجزائر)، المجلد: 09، عدد: 04، 2020م، ص 507.

لذكريات وتجارب وصدمات سابقة تساهم في إعادة رسم صورة الشخص عن نفسه، باعتبار أن الهوية الشخصية ليست معطا ثابتا.

فقد أصبحت «الذاكرة والهوية الشخصية مرتبطان بعرى لا تنفصم»[1]؛ ومن هنا نفهم أن الذاكرة الشخصية تساهم بالأساس في تشكيل الهوية الذاتية للإنسان وأي فقدان لهذه الذاكرة أو جزء منها يسبب ضعفا في إدراك الذات وهويتها، كما أن الذاكرة في جوهرها لا تقتصر على قدرتها في استرجاع المعلومات وتخزينها، بل تتعدى ذلك لتكون عنصرا أساسيا في تشكيل الهوية الفردية والجماعية، «فالذاكرة الفردية هي ذاكرة الشاهد هي الرحم الذي ولد منه التاريخ»[2]، فهي شاهدة على كل التجارب الحية المعاشة بكل تفاصيلها الدقيقة لتتحول بعد ذلك إلى حدث تاريخي مكتوب ليصبح مصدرا أساسيا في كتابة التاريخ.

في حين أن الذاكرة الجماعية وكما يعرفها وجيه كوثراني: «بأنها اختزان أحداث وتجاربه وعلاقات يمر بها الإنسان في مراحل حياته ويستحضرها صورا في محطات معينة بناء على محفز ما»[3]؛ وبالتالي فإن الذاكرة الجماعية هي ذاكرة حية تتشكل من خلال التفاعل المشترك داخل الجماعة، بواسطة خبراتهم وتجاربهم المشتركة، يتم استحضارها في سياقات زمنية محددة في شكل صور أو معاني تختصر تجربة حياتية طويلة، تكون في حدث مشابه يربط بين الماضي والحاضر. كما نجد أن مصطلح الذاكرة قد ربط بالخطيئة، فالذاكرة تشير إلى إعادة تذكر الماضي بما فيه من خطايا وندم، حيث «تتضاعف هذه الخطيئة عندما تتأنث الذاكرة لتبحث عن هوية الذات والكينونة الأنثوية المعطوبة في مجتمعات ذكورية، وضع شرطها الاجتماعي مسبقا ليصبح الحديث عن هذه الذات/ الهوية المعطوبة مثار تهكم حتى من قبل النخبة»[4]؛ بمعنى أن صوت الشخصيات في الرواية يرتبط باستحضار الذاكرة،

[1] ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2007م، ص 117.

[2] بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر:جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان،ط1، 2009م،ص 18.

[3] قاسي فريدة، الذاكرة الجماعية وإشكالية كتابة التاريخ، ص 08.

[4] حنينة طبيش، إشتغال الذاكرة في الكتابة النسائية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، كلية الآداب واللغات، جامعة عباس لغرور خنشلة – الجزائر، المجلد: 88 ، عدد: 02، 2019م، ص 121.

وبمنظور يحاصر هذا الصوت أي النظرة الذكورية لتعيش حالة من الانكسار الداخلي، إذ أنها حتى وإن عانت في الماضي وفي بعض من مراحل حياتها فلا ينبغي لها أن تقول شيئا، وكأن ذاكرة المرأة باتت مسجونة داخل مجتمع يفرض أساليبه وقوانينه عليها .

ومن هذا الصدد وبالحديث عن الذاكرة والصوت النسوي، فقد سعت آسيا جبار لاستعادة أصوات النساء الجزائريات من خلال تفعيل الذاكرة كصوت سردي متعال له ميزته الخاصة، بحيث «تشكل الذاكرة عنصرا هاما من العناصر المحددة لكتابة آسيا جبار، فما سعت الكاتبة لاستكماله عبر محطات رحلتها الإبداعية الطويلة هي جمع كل الشظايا الآتية من الماضي»[1]؛ ومن خلال هذا تتبين محاولتها في إعادة الاعتبار للذاكرة النسوية ونقلها من الوضع الهامشي الذي كانت فيه إلى المركزية الذاتية، وذلك من خلال نظرتها الأخيرة بان السبيل الوحيد لإثبات الذات ككائن وعنصر فعال في المجتمع، وجب عليها إبراز كينونتها وفرض لشخصيتها أمام الآخر.

وإذا أردنا أن نمثل لذلك فهناك العديد من الكلام المباح حول ارتباط الصوت بالذاكرة في المجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن"، بحيث سنقوم بتمثيل لبعض منها مما ذكر على لسان شخصياتها البارزة بقوة ومن أمثلة ذلك نجد شخصية "فاطمة" تقول: «أتذكر صورة أبي وهو يرتدي لباس جندي في الفرقة الأجنبية، أتذكر بزته، وقماش لباسه الأحمر، كنت أمسح خذي عليه عندما يشدني أبي بين ركبتيه... وكنت أرتعد»[2]؛ فالنص هذا يجسد محاولة فاطمة في استعادة ذكرياتها وهي في سن الثالثة عشر ولحظات قربها من والدها، والذي قرر تزويجها رغم صغر سنها حيث كانت تقول: «خضبوني وأنا في سن الثالثة عشر، ونتشوا حاجبي، ونزعوا شعر إبطي وعانتي، ووضعوا طرحات لامعة على جبيني وعلى وجنتي، واشتروا لي بغات موشحة زخارف، كان قلبي يخفق خفقانا بسبب

[1] عزيز نعمان، آسيا جبار: مسيرة حثيثة على خطى التاريخ والذاكرة، منشورات مخبر تحليل مسير الخطاب جامعة مولود معمري–تيزي وزو – الجزائر، العدد: 16، نوفمبر 2013م، ص 76.

[2] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، تر: عبد القادر بوزيده و آخرون، لحبر النشر، الجزائر، 2017م، ص 95–96.

ارتحالي الأول، أنا، المزوجة منذ البدايات»[1].كما نجد أيضا شخصية "سارة" وهي تتحدث عن ماضيها الأليم وسنوات الحبس المريرة التي قضتها، فتقول:« أصعب يوم وأطوله في سنوات الحبس تلك... كان اليوم الذي جاؤوا ليبلغوني في غرفة الاستقبال أن والدتي قد توفيت، ماتت فجأة! لم أبك. لم أستطع! لن أنسى الشيء الذي مزقني فيما بعد...»[2]، هذا ما خلق جرحا عميقا داخلها، كما أن ارتباط ذلك المكان بوفاة والدتها جعله من أسوء ذكريات حياتها.

حيث كان لذكريات الماضي أثرا كبيرا على نفسية الشخصيات داخل المجموعة القصصية، وهذا ما نجده عند "المرأة الباكية" وهي تسترجع ذكرياتها ومعاناتها مع الزواج البرجوازي فكانت تقول: «(سنوات الزواج البرجوازي تلك، ذلك الانفعال العنيف، ذلك الاندفاع الطويل المؤلم، والذي استغرقت شهورا لترويضه، نحو الرجل الثاني، ذلك المراهق الشاحب والهزيل ...) هل كان يستمع إليها ، لاشيء مؤكد، هل كان يفهمها؟ ولكنها كانت تفضي بما يجول في خاطرها أخيراً»[3]، فقد كان بوحها عن الماضي وسرد لذاكرتها بمثابة متنفسا لها للتعبير عما يختزنه قلبها، حتى وإن كان الطرف الآخر لا يصغي إليها، فقد كان مجرد تفريغ كل ما هو سلبي راحة بالنسبة لها كأنثى.

3– مفهوم "الخروج من الشقة":

يمثل فعل الخروج من الشقة وسيلة للتحرر من الفضاء الخاص الذي أصبح يشكل قفصا للاحتجاز والقهر المجتمعي، بحيث إن هذا الفعل لا يمثل حركة جسدية من طرف المرأة فقط، بل يتجاوز كونه إخراج للصوت المكبوت داخلها إلى العلن، والسبيل الوحيد الذي يمكنها من استعادة مساحتها واستقلاليتها، فقد سعت جاهدة «للبحث عن مكانة ودور جديد يمنحها حق العضوية في المجتمع ككل ويجعلها تتميز بمركز يثبت وجودها و يفرض احترامها»[4]؛ مما يعني أنها قد بذلت جهدها في

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص 96 .

[2] المصدر نفسه، ص 103.

[3] المصدر نفسه، ص115.

[4] عيساوة نبيلة، دور ومكانة المرأة الجزائرية في الأسرة والمجتمع الحديث، مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة عمار ثليجي، الأغواط– الجزائر، المجلد: 09، العدد: 01، مارس 2020م، ص01.

محاولتها لتغيير دورها التقليدي (كربة بيت) إلى أدوار أوسع كالمشاركة السياسية والثقافية، التي تمكنها من الانخراط في المجتمع، كعضو كامل الأهلية له دور في صنع القرار والتأثير، مما يسمح لها بإثبات قدرتها وكفاءتها، بحيث لم يعد يقتصر دور المرأة داخل المجتمع بكونها ربة بيت فقط، ومسؤوليتها تكمن في قيامها «بمختلف الوظائف المنزلية من طهي، تنظيف البيت، الاعتناء بالأطفال»[1]، بل أصبحت شريكا استراتيجيا يساهم في بناء المجتمع، بحيث انتقلت من الدور النمطي الذي تتقلده ورتابة العيش إلى الدور التشاركي مع الآخر، حيث إن رغبتها في الخروج من الشقة إلى العالم الخارجي «مكنها من تحقيق ذاتها وفرض وجودها واكتساب مكانة أفضل، لكنها في الوقت ذاته أصبحت تعيش حالة من الصراع الداخلي»[2].

بمعنى أن خروج المرأة من الحيز الخاص (الشقة) إلى الحيز العام (العمل، المجتمع) كان خطوة إيجابية نحو التحرر وتحقيق الذات، من خلال استغلالها لقدراتها الفكرية والمهنية، في عدة مجالات منها: التعليم، الطب، الإدارة وغيرها، بحيث إن انخراطها في تلك المجالات مكنها من فرض وجودها داخل المجتمع لتصبح عنصرا فاعلا في التنمية، إلا أن مقابل ذلك كان هناك نوع من الصراع سواء كان اجتماعيا، وهو كون بعض المجتمعات لا تزال تتمسك بالأفكار التقليدية حول دور المرأة هذا من جهة، أو نفسيا من جهة أخرى نتيجة الضغط الذي ينتابها في محاولتها للتوفيق بين العمل ومسؤولية الأسرة.

في حين «أن العمل أعطاها نوع من الاستقلالية والحرية التي لم تكن تتمتع بها من قبل، إذ تحررت من قيود الرجل وأصبحت مسؤوليتها تضاهي مسؤوليته في الأسرة، وأكثر استقلالية من الناحية الاقتصادية»[3]؛ مما يعني أن العمل قد منحها حرية أكبر واستقلالا اقتصاديا أكسبها القدرة على اتخاذ قراراتها والمساهمة في تسيير حياتها، فقد أصبحت مسؤوليتها تضاهي مسؤولية الرجل، إضافة إلى كونه

[1] عيساوة نبيلة، دور ومكانة المرأة الجزائرية في الأسرة والمجتمع الحديث، ص 03.
[2] المرجع نفسه، ص 07.
[3] المرجع نفسه، ص .ن.

قد عزز من مكانتها الاجتماعية، «إذ أن حصولها على دخل مستقل أصبح يحفزها على الاعتراف بنفسها الشيء الذي سمح لها بالتمتع بمقدار محترم من النفوذ والسلطة في مختلف المجالات»[1]، وهذا ما نجده في مجموعتنا "نساء الجزائر في شقتهن" بحيث طرقت المرأة عدة مجالات كوسيلة للتحرر من فضاء الشقة، من بينهم "عائشة" التي تعمل سكرتيرة في المستشفى، ويتمثل ذلك في الرواية في قولها: «استأنفت العجوز كلامها مخاطبة عائشة، السكرتيرة، التي ردت عليها بالقدر نفسه من الخشونة»[2].

كما نجد أيضا "باية" المخبرية التي تعمل في مصلحة علم الخلايا، وهي المصلحة الوحيدة التي تعاين الحالات الشاذة في تحديدها لجنس الطفل، ومثال ذلك قولها: «نحن نشرح للأباء أن الكروموزون xx وyy، من بين الستة والأربعين كروموزونا، هما اللذان يحددان طبيعة جنس الطفل، إن مصلحتنا، وهي الوحيدة على مستوى البلد، تعاين الحالات الشاذة»[3].

بحيث لم يقتصر عملها في مجال الطب أو الإدارة، إذ نجدها أيضا في مجال الموسيقى، وهذا ما تمثله شخصية "سارة" التي تعمل في أرشفة الموسيقى ضمن معهد الأبحاث الموسيقية، فقد كانت تقوم بدراسة أغاني الحوفي التلمساني حين «شغلت مسجل الصوت الاعتيادي وأعدت السماعات ثم أخرجت من علبتها شريطا ممغنطاً»[4]، فقد كانت تعمل على تسجيل إيقاع الأبيات الغنائية، إلا أنها لم تكن بمفردها في هذا المجال، فقد كانت ترافقها "إيرما"، مهندسة الصوت والمسؤولة عن المختبر الذي تعملان فيه، والتي تعمل هي الأخرى على تصنيف الاستمارات والمراجع العربية، حيثما «كانت إيرما، بعصابة شعر أسود مجدول أعلى الجبهة، وجسد هادئ، منهمكة، وهي واقفة، في تصنيف الاستمارات: بعضها لم تكن تحمل سوى مراجع عربية، لقد وضعتها جانبا: كانت تلك الأغاني المأثمية لنساء يسكن في واحة، أيهن بالضبط، وأي إيقاع يستخدمن؟»[5]، ومنه يمكن القول بأن خروج المرأة

[1] عيساوة نبيلة، دور ومكانة المرأة الجزائرية في الأسرة والمجتمع الحديث، ص 07.

[2] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص 63.

[3] المصدر نفسه، ص 78.

[4] المصدر نفسه،ص67

[5] المصدر نفسه، ص 70.

من الشقة قد مزق عالم الرجل، وما تفرضه قوانينه، وكان ذلك نتيجة إحساسها بالنقص، ورغبة منها في تحطيم قيوده للخروج إلى العالم الخارجي الذي يفتح لها آفاقا أخرى، وكسبيل للتحرر من هيمنة الرجل بصفة نهائية.

المبحث الثاني: جماليات الكتابة بالجسد:

يشكل الحديث عن الكتابة بالجسد إحدى أهم آليات الكتابة عند المرأة، بحيث جعلت من الجسد لغة تعبر عن الهوية الأنثوية، لغة مليئة بالإيحاءات الرمزية التي تنبع من وعيها وعلاقتها بجسدها، فقد استخدمت «المرأة خصوصيتها المتعددة في اختلاف أشكال كتابتها الجسدية والرمزية»[1].

1–اللغة والجسد:

يحقق الجسد في النص الروائي دلالات متعددة منها الدلالة الفنية التي تعود للمؤلف، بحيث تعد العلاقة بين اللغة والجسد من القضايا الفنية المركزية في الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة، ومن هذا الصدد لم تعد اللغة مجرد أداة للتعبير عن قضايا المجتمع، بل أصبحت وسيطا يكشف عن حضور الجسد باعتباره وعاء للدلالة ومجال للتجربة الإنسانية، ومن هذا المنطلق نفهم بأن اللغة و الجسد يشكلان بنية دلالية واحدة تتداخل فيها كل من العلامات اللغوية والجسدية من أجل إنتاج المعنى الأوضح وتكثيف التجربة السردية، حيث يعرف الجسد على أنه: «نظام من العلاقات الدالة والمنتجة للمعاني و اعتبار حركاته إنتاجاً ثقافيا إنما تخضع لطبيعة الحاضرة ونظام الثقافة... فالجسد لغة وهي لغة سابقة عن لغة اللفظ فكل استعمال للجسد هو تعبير»[2]؛ بمعنى أن الجسد هو عبارة عن نظام دلالي ينتج معنى انطلاقا من حركاته وتصرفاته، تتشكل وفق نظام ثقافي سائد تحدده القيم والعادات

[1] حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 130.

[2] أسعد فايزة زرهوني، الهوية الأنثوية بين الجسد والذات (دراسة تحليلية لواقع المرأة بين نظرة الآخر إليها كجسد ونظرتها لنفسها كذات)، مخبر حوار الحضارات، التنوع الثقافي وفلسفة السلم، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم، الجزائر، د. م، د.ع ،2014م، ص01.

والمعايير الاجتماعية، بحيث إن لغة الجسد تسبق لغة الكلام المنطوق في الإفصاح عن الذات، وكل حركة هي في حد ذاتها تعبير يحمل معنى.

فلغة الجسد هي أداة تواصل غير لفظية تحمل دلالات وإيماءات تعبر بها المرأة عن ذاتها ككيان له فاعليته داخل النظام الرمزي الذكوري، غير أن نظرة المجتمع للجسد لا تزال تحمل نظرة واحدة عنه، وتحصره في كونه موضعا للإغواء، وأن الجسد الأنثوي جسد مدنس، فهو مصدر للانحراف والرذيلة، وكل هذه الأفكار الخاطئة قد أورثها العقل الذكوري في أذهان أفرادها، فأصبح «التصور الثقافي يرى أن جسد المرأة خال من العقل»[1]؛ وهذا يشير إلى أن المرأة تُعرف بجسدها لا بعقلها، وأن جسدها يعتبر مركز هويتها، وهذا سيغيّب كينونتها الفكرية وفاعليتها الذاتية، بحيث نُسب العقل والمنطق واتخاذ القرار للرجل باعتباره مركز السلطة الاجتماعية.

«وفي إطار هذا القالب المحاصر الذي وضعت فيه المرأة باعتبارها جسدا لا كائنا واهيا، فإن التمرد الأنثوي على واقع الجسد شكل هاجس الأساس ومركزا لتفجير ضد تابو الجنس المعاصر الذي صنعه الرجل للسيطرة على هذا الجسد و ابتذاله»[2]؛ ومن هنا يتبين أن الطبيعة الفيزيولوجيا للمرأة ونظرة الآخر إليها، حتمت عليها كونها كائنا عاطفياً يتم اختزاله في وظائف جسدية لا غير، لا اعتبارها ذات واعية مفكرة، ككيان روحي مستقل، ونظرا لهذا قد تمردت على الواقع المفروض على الجسد و حولته من موضوع يخضع للهيمنة إلى أداة تعبير وحرية لاسترداد ملكية الجسد، كخطوة أولى وأساسية لتحرير نفسها من القيود وكسر الأعراف التقليدية، وإخراج الجسد من إطار السلعة والمحرم، كمواجهة ضد تابو الجنس الذي صنعه الرجل ليحكم سيطرته عليها ويحط من سمعتها ويبتذل كرامتها.

[1] سعيدة عيشونة، الكتابة بالجسد – مقاربة تحليلية في رواية ذاكرة الجسد– لأحلام مستغاني، مجلة الآداب، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة الجزائر، المجلد: 20 ، العدد: 01، أكتوبر 2020م، ص 235.

[2] ناصر بعداش، الجسد وخصوصيات الكتابة النسائية عند أحلام مستغانمي ، مجلة (مقامات)، المركز الجامعي بافلو، العدد 05، 2019م، ص04.

حيث جاءت «كتابة المرأة تفجير للأشياء التي ينطوي عليها الجسد، فتطل علينا عبر الإيحاءات والإيماءات وتكثف فعلها في جسد الآخر المتماهي والمختلف والكاتبة بذلك تصوغ كتابتها بشكل مختلف تماماً عن أشكال كتابة الرجل»[1]؛ أي أن كتابة المرأة لم تكن مجرد تدوين وسرد للأحداث، بل كانت أداة لتحرير الذاكرة وكشف للتجارب العميقة، بواسطة لغة رمزية وإيحائية، تمكنت من خلالها من تجسيد الجسد كلغة معبرة عن هويتها وذاتها في شكل كتابات إبداعية مغايرة تماما عما يكتبه الطرف الآخر، وهذا يعود إلى «خصوصية بيولوجية وطبوغرافية هذا الجسد أولا، ومما أقيم حوله من ثيمات وعلاقات أسطورية وواقعية وإشكالية عديدة... جعلت هذا الجسد المشبع بتصورات الموت والجمود محور النص الأكثر حياة وإثارة وقابلية للتحول، بصفة هذا الجسد قيمة جمالية تميز الأنثى تحديدا»[2].

ومن هنا نفهم أن ما يميز الكتابة النسوية أولا هو خصوصية الجسد فهو مختلف بحيث يفرض إيقاعا خاصا في التعبير، وهو ما يمثل منطلقها في الكتابة على الرغم مما فرض عليه من القيود المجتمعية وتسلط النظرة الدونية والتهميش، وكل هذه التراكمات دفعت بها لجعل الجسد مركز النص ليصبح لغة تواصلية جمالية بامتياز، حيث أصبح «يحتل (الجسد) داخل منظومة النسق الثقافي حيزا هاما من تفكير عبد الله الغذامي أو لنقل إن هذا النسق الثقافي يتموضع بين (جسد الفحل) و(جسد الأنثى)، حيث رصد هذا الصراع الأزلي بين (سلطة الفحل) و(دونية الأنثى) من خلال(الجسد) بوصفه قيمة ثقافية»[3]؛ من خلال هذا القول يتبين لنا أن الجسد عند عبد الله الغذامي يشكل حمولات رمزية ودلالية، بعيدا عن كونه مجرد وعاء مادي همش منذ الأزل، فهو بذلك يعيد تشكيل هذا الجسد داخل الخطاب النسقي الثقافي، فيصبح بذلك موقعا للصراع بين سلطة وهيمنة الذات الذكورية المتضخمة

[1] حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص160.

[2] المرجع نفسه، ص 157.

[3] فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص 83.

ودونية الأنثى، أي ما يسمى بصراع الفحولة والأنثوية في النص الخطابي الحامل لجماليات أنساقه المضمرة.

هذا ما دفع الذات الأنثوية لتحويل الجسد من كونه مصدر للتعبير الجنسي إلى لغة مشفرة تعكس الرفض القاطع على كل ما نسب لهذا الجسد، فقد جعلت منه مساحة هوية، وانعكاس لتجربة شخصية ذاتية، حيث بات الارتباط وثيقا فيما يخص ارتباط «لغة المرأة بالجسد الأنثوي وباللذة الجسدية»[1]؛ بحيث أن اللغة لم تعد مجرد أداة تعبيرية محضة، وإنما هي مرآة للتعبير عن الجسد وعن التجربة الجسدية، كمصدر لإنتاج المعنى داخل الخطاب الأنثوي.

في حين تبقى «لغة الجسد هي دوما لغة الكتابة، فحينما تمسك اليد باليراع لن تخط ولن ترسم إلا ترنحات وشطحات وجنون الجسد... الجسد باعتباره لغة لدى آسيا جبار، لغة الجسد هي هوية هذا الوطن»[2]؛ فلا طالما كان الفعل الإبداعي عند آسيا جبار بمثابة الصرخة التي تنبع من الجسد لتكسر بها صمت الواقع، ولتعبر بها عن الصوت المقموع داخلها، معتبرة أن هذا الجسد هوية جماعية تحدد انتماءه وتعبر عن تجارب اجتماعية مشتركة.

حيث نجد ذلك التوظيف ضمن المجموعة القصصية التي سندرسها لآسيا جبار معتمدة على الجسد كعنصر من عناصر السرد الروائي، من خلال وصفها لعدة نساء، ومثال على ذلك قولها : «آن التي وضعت يديها على نهديها تفركهما... ساعد المدلكة المنتصبة فوق البلاطة، والتي جثت فيما بعد على ركبتيها، مطوقة جسد إحدى المستحمات التي كان وجهها وبطنها ونهداها مضغوطة على الحجر»[3]؛ حيث أن هذا الوصف للمستحمات كان بمثابة وصف دقيق لما تفعله النساء الجزائريات في يومياتها، بحيث كان يحدد يوم في الأسبوع لتخرج النساء فيه من بيوتهن متجهين إلى

[1] عبد الله إبراهيم، السرد النسوي (الثقافة الأبوية الهوية الأنثوية، والجسد)، دار الفارس للنش والتوزيع، الأردن، ط1، 2011م، ص 219.

[2] مُحَمَّد داود، فوزية بن جليد، كريسين ديتريز، الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات، ص 122.

[3] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص84.

الحمام ليكون ذلك المكان حيزا للبوح بما تحمله أجسادهم المثقلة. ومن بين الأمثلة أيضا نجد وصفها للمدلكة بدقة، وهي حمالة الماء نفسها، التي كانت تقوم بتدليك النساء داخل البيت السخونة والتي وصف جسدها بأدق تفاصيله، ويتجلى ذلك في قولها: «فتحت المدلكة شفتيها قليلا فظهرت أسنان من ذهب تلمع، ثدياها الطويلتان متدليتان تعبرها عروق صغيرة حتى الحلمتين، وجهها القروي الذي شاب قبل الأوان...»[1].

وفي موضع آخر وبالضبط خلال جنازة "الجدة حدة"، والتي فاجئ خبر وفاتها الجميع، حدة المرأة الحازمة التي لا تتزعزع ، ذات الثقة الرجولية تحول جسدها الآن إلى نتوءات، «في وسط الغرفة بالضبط توجد الجثة.. يبرز الكفن شكل الرأس، ويمتد فوق الجسد يظهره في شكل مخروطي على مستوى المعدة (كانت الجدة الطويلة والنحيلة تعاني، رغم ذلك، من بلع الهواء). وفي الطرف، هناك القدمان في شكل قرنين»[2]؛ ومن خلال هذا يتبين أن التجسيد الجسدي في الرواية كان بمثابة أداة فنية للتعبير عن الشخصيات انطلاقا من شكلها الخارجي ككيان حي، وصولاً إلى ما تحمله من دلالات داخل النص السردي.

2–سيميولوجيا الصمت:

يشكل مصطلح الصمت موقعا مركزيا فعال في الرواية النسوية بحيث يتجاوز في ذلك كونه عنصرا غالبا عن الكلام إلى كونه لغة مضمرة تعبر عن التجارب الأنثوية التي حاول العديد تهميشها وإسكاتها داخل كل من البنى الثقافية والاجتماعية، حيث يعرف الصمت على أنه «ظاهرة زئبقية ملونة لا تكاد تعثر عن خيط ناظم ينسجها، فهو بلاغة وبراعة من ناحية وضعف وعجز من ناحية أخرى، هو الرضا والتعقل والحكمة تارة وهو الركون والانصياع والتسليم تارة أخرى»[3]؛ بمعنى أن للصمت دلالات وإيحاءات متعددة لا تنحصر ضمن معنا واحد ثابت، بل تتغير هذه الدلالات بتغير

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص 84–85.

[2] المصدر نفسه، ص 139.

[3] يوسف رحايمي، الصمت "معطى تداوليا ونسقا خفيا في الخطاب"، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة محمد بوضياف–المسيلة، العدد الثالث، 2018م، ص 282.

المواقف والظروف ولا يمكن تحديد قاعدة محددة تضبط معناه، بحيث يكون الصمت في بعض الأحيان أبلغ من الكلام، وينم عن الاتزان وضبط النفس، كما قد يدل على الخوف وعدم القدرة على التعبير في أحايين أخرى، كما أن الإنسان الذي يتسم بالنضج والحكمة يكون من أكثر الناس صمتا، في حين قد يكون الصمت دال على الاستسلام للواقع والخضوع في حالات أخرى، وبهذا يتضح أن الصمت ليس غيابا للكلام وإنما يدل على المعنى المراد إيصاله من وراء هذا الغياب. «فعلى حد قول هافال الصمت تلفظ غائب أو بالغياب وهو عكس النطق والكتابة المجسدين في الصوت»[1]؛ ومنه نفهم أن الصمت هو فعل تواصلي يقوم على غياب الصوت أو النطق، فهو كل كلام غير مسموع وغير مكتوب، يهدف إلى إيصال معنى أعمق لفتح المجال أمام تأويلات متعددة.

كما يعرف كنعان مكية الصمت فيقول: «الصمت هو طريقة في الكلام، في الكتابة، وفوق كل هذا طريقة في التفكير»[2]؛ وهذا يعني أنه وسيلة للتعبير خالية من الكلام، فهو أسلوب تعبيري فكري، كما يتجلى ذلك الصمت في المساحات البيضاء بين السطور، ليمنح لفهم القارئ اكتشاف المعنى الخفي بعيدا عن الكلمات، إضافة إلى أنه يعتبر أرقى درجات التفكير، بحيث يتيح للإنسان إمكانية الوصول إلى الوعي الداخلي لمراجعة أفكاره وقراراته والتحكم في انفعالاته، فهي لحظة من التأمل العميق بعيدا عن ضجيج الكلمات. وفي موضع آخر يعرف الصمت على أنه «لغة النرجسية الداخلية، الساعية على الدوام إلى اختصار العالم إحالته إلى تأملات ذاتية، وهو في العالم العربي، الصمت عن القسوة»[3]؛ فلا طالما كان للصمت ارتباط بذاتية الشخص فليس دائما دليلا على التواضع وضبط النفس، إذ قد يكون شكلا من أشكال تضخم الذات، فيلتزم الصمت مستغنيا عن الآخر، مكتفيا بصوت أفكاره، كما قد يتحول هذا الصمت من سلوك فردي إلى سلوك جماعي

[1] عبد الغني بن صوله، الصمت في النظام التواصلي والكتابات السردية (أسبابه – أصنافه ودلالاته)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة محمد شريف مساعدية– سوق أهراس – الجزائر، المجلد: 09، عدد: 02، 2020م، ص36.

[2] كنعان مكية، القسوة والصمت (الحرب والطغيان والانتفاضة في العالم العربي)، منشورات الجمل (مكتبة الفكر الجديد)، ألمانيا، ط 1، 2005م، ص322.

[3] المرجع نفسه، ص. ن.

فالصمت غالبا ما يكون كرد فعل عن الظلم والقسوة في المجتمع، فيكون تعبيرا عن الخوف من الطرف الآخر، أو احتراما للسلطة حفاظا على النظام الاجتماعي السائد وعدم الإخلال به.

حيث أصبح يطرح الصمت كمفهوم جديد في الكتابة الإبداعية النسوية كبديل عن لغة الخطاب المباشر باعتبار أن لغة الصمت هي «نقيض الكلام... فالكلام صفة جوهرية غريزية في الإنسان، وعجزه عن الكلام علة تطرأ عليه، إما لأسباب مرضية أو لأسباب قمعية سلطوية أو ثقافية»[1]؛ وانطلاقا من هذا يمكننا القول بأن الكلام يعتبر الوسيلة الأساسية في قدرة الإنسان على التعبير، وأي عجز في أداء هذه الوسيلة إما قد يكون نتيجة خلل وفقدان القدرة على النطق، أو من وجهة نظر أخرى نتيجة ضغط من طرف الأنظمة السياسية والاجتماعية في سلب حريته وقدرته على التعبير، فيصبح الصمت المفروض بالقوة وسيلة تفوق الكلام كنوع من التواصل غير اللفظي.

وهذا ما نجده في الكتابة النسوية بحيث يعد الصمت بنية دالة كلغة احتجاجية ضد التهميش والإسكات القصري لها، فقد أصبحت تستخدم الصمت لكسر حاجز السلطة القامعة لحريتها، إذ أن الصمت لدى المرأة لم يكن يوما علامة على الرضا لما هي عليه، وإنما كان دلالة على الخوف وعلامة على الإقصاء من طرف الأنظمة السلطوية الذكورية، بحيث سعت المرأة بكتاباتها إلى تحويل ذلك الصوت المقموع إلى صمت مقاوم واع للتعبير عن الرفض وكمواجهة للفكر الذكوري والواقع الاجتماعي، بعدما «بات الوأد في الواقع الذي فرضته المنظومة الفحولية لتغدو، المرأة مخلوقا مأخوذا بالشر مجبولا على الخطيئة فلاهي أساس الجمال والنقاء ولاهي مصدر للإلهام بل هي السواد و القبح والتشويش»[2]؛ بمعنى أن الوأد المعاصر أصبح يتمثل في قمع حرية المرأة وإلغاء وجودها، وهذا نظرا لما يفرضه الوجود الذكوري، الذي يمثل مركز السلطة الاجتماعية، واعتبار المرأة كائن مفطور على الشر ومصدر للخطيئة، كما حاول الخطاب الذكوري نفي كل ما يربط هوية المرأة بالجمال والصفاء لتشويه

[1] فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الإختلاف، ص 159.

[2] نادية هناوي، الجسدنة بين المحو والخط (الذكورية / والأنثوية) مقاربات في النقد الثقافي، دار الرافدين، لبنان، ط 1، 2016م، ص171.

صورتها حتى صارت تنم عن القبح ورمزا للفوضى، وبذلك فقد اتخذت الذات الأنثوية من الصمت وسيلة لتشكيل خطابها الأدبي، محملا بالدلالات التي تعكس الوعي الأنثوي والخصوصية الذاتية.

حيث يمكن القول أن الصمت بات أداة تواصلية تحمل معاني ودلالات رمزية، سواء كانت إيجابية أو سلبية، تفهم ضمن سياق النص، فالصمت يعد كلاما بليغا في حد ذاته، قد يفهم من خلاله ما لا يفهم في الكلام المباح، فهو لا ينم دائما عن العجز وعدم القدرة على البوح، وإنما هو فقدان الجدوى من الكلام، أو قد يعبر في بعض الأحيان عن الخوف من العواقب الاجتماعية والثقافية، فهو فعل كتابي واع يؤسس لخطاب بديل غير منطوق.

وبناء على هذا الإطار النظري لمفهوم الصمت يتضح أن آسيا جبار قد وظفت ذلك في مجموعتها لتمنح النص بعدا دلاليا، ومن الأمثلة التي توضح ذلك قولها: «كيف يمكننا اليوم العمل بمثابة مصدر لكثير من نبرات لا تزال معلقة في صمت حريم الأمس؟»[1]؛ فهي توضح الصمت الذي كانت تغرق فيه نساء الأمس، وذلك خوفا من السلطة الأبوية أو حتى الأخوية، وذلك يتجلى بوضوح في قصة "عربية" التي رفض أخواها العريس الذي تقدم لخطبتها على الرغم من موافقتها هي عليه، إلى أنها لم تصرح بذلك خوفا منهما، فقد كانت «عربية، شأنها شأن والدتها، الأرملة الحنونة التي لم ترفع صوتها يوما في وجه ولديها»[2].

وهذا دلالة على التمسك بالعادات والتقاليد وبثقافة الأجداد، التي كانت تنص على كون المرأة لا ترفع صوتها فوق صوت الرجل، ولا ترد ولا تدافع عن نفسها حتى وإن كانت مظلومة من قبل الآخر، فما كان على "عربية" سوى الهرب والزواج بعيدا عن موافقة الأخوين، وهذا بعدما قرر "تومي" الرحيل وطلب من عربية مرافقته، بعدما أرسل إليها رسولا يبلغها ذلك في قوله: «إذا رغبت في مرافقي، كوني غدا، على الساعة الخامسة، عند شجرة النخل خلف المنبع: الساعة الخامسة

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص 09

[2] المصدر نفسه، ص18.

صباحا!»[1]؛ حيث أن الفعل الذي قامت به عربية كان بمثابة تحرير لنفسها من سلطة أخويها، ومن الصمت الذي كان يقبع داخلها، وخرقا للقوانين والعادات التي تفرض عليها حياة غير حياتها التي تأمل أن تعيشها. كما نجد أيضا "سارة" الفتاة الشابة، التي قررت كسر الصمت الذي كبلها طوال السنوات الماضية حيث كانت تقول: «لا أرى للنساء العربيات إلا وسيلة واحدة فقط لكشف كل شيء: أن نتكلم، نتكلم باستمرار عن البارحة وعن اليوم»[2]؛ فهي بذلك تريد أن تحرر نفسها وتحرر كل النساء العربيات من الصمت الذي لازمهن طويلا، ليكون السبيل الوحيد للكشف عن هذا الصمت وما يحمله من أوجاع، هو بالحديث عن الماضي والحاضر، أي إخراج تلك الحمولات والكلمات التي يختزنها الصمت والبوح بها وكسر لما يسمى بكبت الذات الأنثوية.

3– تفكيك اللغة الرسمية:

تعتبر قضية الكتابة بلغة الآخر (الفرنسية) من أهم القضايا التي طرحت في الساحة الأدبية والفكرية، بحيث أصبحت اللغة الفرنسية (لغة المستعمر) أداة للتعبير والبوح، ووسيلة لتحرير اللغة من الرقابة الاجتماعية وكسر للقيود التي يفرضها النظام اللغوي، فهو يعتبر «أدب جزائري عربي يعبر عن ذاته باللغة الفرنسية، ليس إدانة للثقافة الفرنسية أو اللغة الفرنسية.. ولكنه إدانة للاستعمار الذي تسبب في خلق هذه المأساة»[3]؛ بمعنى أن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية هو أدب جزائري الأصل والهوية في جوهره، فرنسي اللغة، كأداة للتعبير عن صوت الشعب الجزائري ونقل مأساته ومعاناته في ظل الاستعمار، إذ لم يكن هدفه مواجهة الفكر الفرنسي، وإنما هو إدانة للاستعمار في حد ذاته، نتيجة للمأساة التي خلقها داخل اللغة، فقد خلق حالة من الاغتراب اللغوي، ليجد الأديب نفسه مضطرا لاستخدام لغة الآخر، لفضح جرائمه وتعرية ممارساته القمعية وسياسته الاستعمارية، التي استهدفت الهوية الوطنية، وعملت على طمس ومحاربة اللغة العربية ونشر المسيحية،

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص 107.

[3] عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991م، ص 48.

وفرض تعليم اللغة الفرنسية كلغة رسمية في الجزائر، وعلى الرغم من كل هذا التضييق الذي سطرته فرنسا إلى أن الشعب ظل متمسكا بمقوماته وثقافته الأصيلة.

إضافة إلى ذلك فقد كان من الواجب على «الكتاب الجزائريين إذن وقد حرمهم الاستعمار من لغتهم الأم، أن يستخدموا لغة مستوردة يعبرون بها عن أفكارهم: أن يستخدموا اللغة الفرنسية، وهي –على حد تعبير مالك حداد– لغة لاشك –رائعة– ولكنها ليست لغة أجدادنا»[1]؛ ومنه فإن هذا القول يثبت القطيعة اللغوية التي فرضها الاحتلال الفرنسي على اللغة العربية، فقد كانت بمثابة أولى المحاولات لسياسة التجهيل، وتحت هذا الظرف عمد الأدباء على تبني لغة الآخر للتعبير عن أفكارهم والمطالبة باستقلالهم، وهذا ما برهن على أن اللغة الفرنسية كانت لغة راقية على حد قول مالك حداد الذي اعترف بجماليتها وقوتها الأدبية، إلى أنها تبقى أداة دخيلة لا تمثل هويتهم الحقيقية.

حيث أن «الكتاب الجزائريين كتبوا باللغة الفرنسية، ولاسيما في مجال الرواية»[2]؛ أي أنهم قد استخدموا لغة المستعمر كأداة للمقاومة والتعبير ونقل الواقع الجزائري، في شكل إبداع روائي كوسيلة للتحرر، وكأداة فنية وجمالية لفهم الذات والواقع، والجدير بالذكر «أن هؤلاء الكتاب لم يكن لديهم خيار في مسألة استعمال اللغة الفرنسية، لأنها كانت اللغة الوحيدة –عدا العامية– التي يتقنونها ويستطيعون الكتابة بها»[3]؛ بمعنى أن الكتابة بلغة الآخر كانت ضرورة حتمية، حيث كانت اللغة الوحيدة التي تعلموا بها والتي تسمح لهم بإمكانية الإنتاج الأدبي، على غرار اللهجة العامية التي كانوا يتحدثون بها بشكل يومي، إلى أنها لم ترق لتكون لغة كتابة أدبية رصينة.

وككل الكاتبات اللواتي كتبن باللغة الفرنسية، فإن آسيا جبار هي الأخرى اختارت لغة الاخر لتحرير كتاباتها من التبعية الفكرية بعدما حررت جسدها، ولتعبير عن هويتها وعن الذاكرة الجماعية،

---

[1] عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر ص 50.

[2] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي (نشأته و تطوره و قضاياه) ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2007م، ص 88.

[3] المرجع نفسه، ص 171.

ولاستعادة الصوت النسوي المقموع داخل المجتمع السلطوي الذكوري، لتصبح بذلك اللغة الفرنسية «وسيلة تصب فيها حمولة هويتها الشخصية»[1]؛ أي أنها أفرغت كل ما له صلة بذاكرتها وتجاربها الماضية المحملة بالمعاناة والألم التي خلفتها الأحداث التاريخية الماضية، غير أن اختيارها للغة الفرنسية ليس لأنها فرضت عليها من طرف الاستعمار الفرنسي، وإنما كتبت بها لأنها أحست بحضورها في حضور هذه اللغة، حيث صرحت قائلة: «أصبحت علاقتي باللغة الفرنسية اليوم أكثر وضوحا، ولقد كتبت بها لأنني اخترتها لا لأنني واقعة تحت الاستعمار الفرنسي»[2]؛ وبهذا نفهم أن كتابتها باللغة الفرنسية كانت نابعة من إرادة شخصية واعية وناضجة، وليس كونه خضوعا إرثيا، وإنما هي وسيلة للكتابة تتبعها الكاتبة لإيصال صوتها وللتعبير وفق رؤيتها الخاصة.

كما نجدها تتحدث عن نفسها قائلة: «أنا كتابة امرأة وليس لدي سوى كتابة واحدة، أي كتابة فرنسية، فأنا أقدم نفسي دائما لأول وهلة ككاتبة، كروائية لا تحمل إلا لغة واحدة، هي اللغة الفرنسية»[3]؛ ومن هذا القول يتبين لنا الارتباط الوثيق بينها وبين اللغة الفرنسية، التي اعتبرتها لغتها الإبداعية الوحيدة المعبرة عن هويتها الوجودية كروائية، بحيث مكنتها من استعادة ذاتها، وتحويل ألمها الشخصي إلى نص إبداعي له تأثير الآخر، فقد جعلت من هذه اللغة البديلة بمثابة فضاء مفتوح للتعبير عن الذاكرة والاعتراف وكشف للمسكوت عنه، وهذا ما دفعها لاختيار «اللغة الفرنسية باعتبارها لغة خارج الإسلام، يمكنها أن تتكلم بأكثر حرية»[4]؛ فهذا يمكنها من التعبير عن مالا تستطيع الإفصاح عنه باللغة العربية، لغتها الأم مثل المواضيع التي تمس السياسة الحادة والظواهر الإسلامية، وتجاوز الطابوهات بعيدا عن الرقابة الاجتماعية والدينية.

---

[1] مُحَمَّد داود، فوزية بن جليد كريستين ديتريز، الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات، ص 109.

[2] شهيرة زرناجي، فوزية دندوقة، أزمة الهوية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية " لا مكان لي في بيت "أبي" لآسيا جبار انموذجا، مجلة الحقيقة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة مُحَمَّد خيضر – بسكرة (الجزائر)، المجلد: 21، العدد: 02، 2022م، ص243.

[3] مُحَمَّد داود، فوزية بن جليد، كريستين ديتريز، الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات، ص 120.

[4] المرجع نفسه، ص 109.

«ومادمنا بصدد الحديث عن ازدواجية اللغة عند الكاتب، فإن آسيا جبار قد عانت الكثير من هذا الاغتراب بين لغتين وهويتين ثقافيتين. وقد تحدثت... لم نكن قادرين على الكتابة مباشرة باللغة العربية، فقد بذلنا جهدنا لكي يصار إلى ترجمة أعمالنا سريعا إلى هذه اللغة»[1]؛ ومنه نفهم أن تبنيها للكتابة بلغة الآخر قد نجم عنه صراع ثقافي ونفسي، بين هويتها الأصلية وبين اللغة التي تكتب بها، كشكل من أشكال الخطاب مع الآخر من جهة، ومن جهة أخرى إعادة توظيف هذه اللغة لخدمة ذاتها، كما أنها سعت لترجمة كتاباتها إلى اللغة العربية لتتخلص من ذلك الإغتراب الأدبي، فلا لطالما «كانت تعد ازدواجية اللغة نوعا من العرج المزدوج»[2] ، فقد كان تعايش بين لغتين مختلفتين في سياق يفرضه الصراع اللغوي للتعبير بلغة غير اللغة الأم، ما خلق نوعا من التمزق في الهوية وعرجا في التفكير والإنتاج الأدبي.

المبحث الثالث: التناص البصري و"النظرة":

يشكل التناص البصري تقاطعا بين نص بصري (صورة، لوحة) ونصوص بصرية أخرى، بحيث يعنى التناص بالمجال التشكيلي أكثر مما هو في المجال الأدبي، إذ يعرف على أنه: «التناص في الأعمال التشكيلية، والمتمثل في العناصر الشكلية للعمل الفني لا العناصر الضمنية، أي العناصر التي يمكن تمييزها بصريا بشكل مباشر»[3]، حيث يدرك هذا التناص عن طريق النظرة كأداة لقراءة العمل الفني الجديد وربطه بأعمال فنية وتشكيلية سابقة، من أجل خلق تفاعل إبداعي بين الأعمال الفنية، لإنتاج معان جديدة تحمل في طياتها أبعاد ورؤى تعبيرية عميقة.

[1] محمود قاسم، الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، 1996م، ص140.

[2] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي (نشأته وتطوره وقضاياه)، ص 169.

[3] عبد الله دخيل الله عوض الثقفي، التناص البصري في أعمال التشكيليين السعوديين: دراسة نقدية تحليلية، مجلة الزرقاء للبحوث والدراسات الإنسانية، كلية التصاميم والفنون، جامعة أم القرى، السعودية، المجلد : 22، العدد: 01، 2022م، ص 113.

1– تفكيك لوحة " دولا كروا":

يعود السياق التاريخي للوحة دولا كروا نساء الجزائر في مخدعهن إلى عام 1834م، حين قام بزيارته للجزائر سنة 1832م، وأتيحت له فرصة زيارة الحريم* والولوج إلى عالم النساء الجزائريات فقد تمكن من رسم لوحته المشهورة تلك بعد عودته إلى فرنسا، فهي تعد تحفة استشراقية بامتياز، صور من خلالها المشاهد الهادئة والمبهمة للنساء الجزائريات، حيث نرى «حقيقة أن ما كان يرسمه دولا كروا ينتمي أيضا إلى العالم الخارجي كعالم حميمي فالجزائرية قدمت في اللوحة كشيء وليس كموضوع قابل على أن يكون حياة داخلية»[1]؛ بمعنى أن أسلوب دولا كروا في تصويره للشرق لم ينقل الحقيقة كما هي، بل نقل عالم النساء الجزائريات كعالم خيالي مفعم بالجمال الحسي، بحيث تجسدت المرأة بكونها عنصرًا بنائيا وجماليا داخل اللوحة، فقد قدمها كأيقونة صامتة، كجزء من الديكور و الأثاث مما جعلها لا تتعدى كونها مادة للرؤية، فقد جردها من إنسانيتها كذات لها مشاعر تعبر عنها، وكينونة مستقلة تحمل حياة داخلية خاصة.

إلا أن تغلغله في ثنايا العالم الحريمي مكنه من أن يكشف «من خلال لوحته المشهورة بمزاياها اللونية وعمقها المتمازج بين الحقيقة والخيال، ما يهندس خلفية واقعية عن خصوصية المرأة الجزائرية في غرفتها، وسمات من شخصيتها المضيئة التي اعترت بالألوان والدقة في سلب سرية مجلسهن الذي ينبثق من فخامة يكسوها الصمت»[2]؛ مما يعني أن دولاكروا استطاع أن يجسد روح المكان في لوحته فقد مزج فيها بين الواقع من خلال ذكرى زيارته ومعاينته للحريم في الجزائر، وبين الخيال المتمثل في لمسته الفنية الرومانسية وتصوراته الشخصية، فقد أبدع في تصوير عناصر الغرفة ما أضفى واقعية تعكس

* الحريم: أو ما يعرف بالمخدع أو الجناح الخاص بالنساء، يمثل فضاء داخليا مغلقا وحجاب اجتماعي يضع المرأة بمعزل عن الفضاء العام، حيث يشكل حالة من العزلة والانفلاق.

[1] سليم بثقة، "نساء الجزائر في مخدعهن " لآسيا جبار، تقاطع النص مع الصورة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر – بسكرة (الجزائر)، المجلد: 16، العدد: 01، 2020م، ص39–40.

[2] لوت زينب، قراءة سيميولوجية في رواية: نساء الجزائر في مخدعهن لآسيا جبار انموذجا، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة علي لونيسي، البليدة– الجزائر، العدد الخامس عشر، 2016م، ص 159

البيئة الجزائرية، وخصوصية نسائها من خلال مزايا لونية فريدة تمنع حضورا قويا رغم الصمت الفخم الذي يكسوها، لتظهر في شكل رؤية بصرية فنية عميقة للمرأة الجزائرية مشبعة بالإعجاب والدهشة.

فهي حكاية روتها اللوحة الاستشراقية التي صيغت بأسلوبها الرومانسي في نقل صورة عن الحياة الاجتماعية للمرأة الجزائرية بتركيبة هادئة تحمل رؤية رمزية، فقد صبَّ دولاكروا تركيزه على المظهر الخارجي للمرأة كعنصر جمالي تخدم التكوين اللوني للوحة، إلى أنه ظل خارج وضع حبس نساء الجزائر، فهو لا يدرك سوى الجانب المزخرف بحيث أنه لم يدرك الأبعاد النفسية لعزلة النساء، وظروف حياتهن الحقيقية، كما أنه لم يكن قادرا على التعرف على الألم الداخلي الذي تعانيه كأسيرة الحريم والصمت[1] .

حيث أصبح «معنى اللوحة كله يكمن في العلاقة التي تربط أولئك النسوة بأجسادهن وأيضا بمكان حبسهن، سجينات مستسلمات في مكان مغلق مضاء بنوع من ضوء الحلم القادم من أي مكان. عبقرية دولاكروا تجعلهن حاضرات وفي نفس الوقت بعيدات، وغامضات»[2]؛ ومنه نفهم أن تجسيد المعنى الحقيقي للوحة يكمن في ارتباط الذات بالجسد، بحيث تظهر أجسادهم في وضعية سكون وتأمل، شبه مسترخية إلى أنها تنم على نوع من الاستسلام الهادئ، محبوسات داخل فضاء حميمي مغلق يوحي بالعزلة والانفصال عن العالم الخارجي، إذ نلاحظ حضورا جسديا وغيابا للبعد النفسي، ما جعل اللوحة تنطق بنوع من الغموض وتفتح مساحة أمام تأويلات متعددة، بحيث «تبقى لوحة "ثلاث جزائريات في مخدعهن" أجمل ما رسم دولاكروا، تحفة بديعة مزج فيها الألوان بدقة متناهية، وبحرص شديد خط التفاصيل الدقيقة لجلسة نساء في غرفة رفقة خادمتهن، بكل ما يحيط بهن من الصواني والدمالج ، وإماءات الوجه، كادت أن تكون صورة فوتوغرافية»[3]؛ أي أن هذه اللوحة

[1] سليم بثقة، "نساء الجزائر في مخدعهن "لآسيا جبار، تقاطع النص مع الصورة، ص 39.

[2] سليم بثقة، حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارنة لدولاكروا (نساء الجزائر في مخدعهن)، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة – الجزائر، العدد العاشر، 2014م، ص 93.

[3] سليم بثقة، سراب الإستشراق ، مقاربة سيميائية للوحة "أوجين دولاكروا" (نساء الجزائر في مخدعهن)، حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة –الجزائر، العدد: 04، أكتوبر 2014م، ص244.

تعد من أهم وأبرز إنتاجاته الفنية لما يميزها من عمق في التعبير، فهي تحفة إبداعية بالغة الإتقان في تصوير مشاهدها، والدقة في تنسيق ألوانها الذي خلق داخل المشهد تدرجا وتوازنا بصريا، من خلال رسمه للتفاصيل الدقيقة كتعابير الوجوه، ووضعيات الجلوس وما يحيط بالغرفة، بحيث أن هذا الانسجام في عناصر اللوحة جعل منها أكثر واقعية. «نساء الجزائر بريشة دولاكروا وقلم آسيا جبار، يجمع عنوان نساء الجزائر في مخدعهن بلدا هو الجزائر واسمين كبيرين في الثقافة العالمية: الفنان التشكيلي الفرنسي أوجين دولاكروا والأديبة الجزائرية آسيا جبار»[1]، بحيث قد تشكل التقاء تاريخي فني بين لوحة دولاكروا التي صورت النساء في حالة من الانغلاق والجمود داخل المخدع، وبين قلم المبدعة الروائية آسيا جبار التي منحت للنساء صوتا وحررت المرأة من المخدع الذي سجنت فيه من خلال لغتها الإبداعية لترد وتصحح الرؤية محولة إياها من مجرد لوحة صامتة إلى نص ناطق يحمل في طياته مشاعر ذات إنسانية لها كلمتها في التعبير.

فهي بذلك «تقيم حوارا مع الرسم بما أنها تستعير عنوانها من لوحة دولاكروا، وهو مصدر إلهام لوضع مسار سردي يحكي قصة نساء الجزائر قبل، وبعد حرب التحرير، إنه لقاء الرسم بالكتابة، من خلال قراءة اللوحة وفك رموزها التصويرية التي اشتغلت عليها»[2]؛ مما يعني أنها قد استلهمت روايتها "نساء الجزائر في شقتهن" بناء على لوحة دولاكروا الشهيرة، لتؤسس لعلاقة حوارية مع اللوحة، وتخط مسارا سرديا تنقل من خلاله الصورة من حالة السكون إلى حالة الحركة لتعرض معاناة النساء وتاريخهن خلال فترة الاستعمار وما بعدها، فقد قامت بترجمة بصرية للوحة من كونها نظرة استشراقية إلى شهادة واقعية، بحيث «مزجت جيدا الفنين الاثنين، الكتابة والرسم، من أجل ولادة لوحة تستحضر من خلالها النساء الجزائريات بالأمس واليوم»[3].

[1] سليم بثقة، حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارئة لدولاكروا (النساء الجزائر في مخدعهن)، ص88.

[2] سليم بثقة، سراب الإستشراق ، مقاربة سيميائية للوحة " أوجين دولاكروا"(نساء الجزائر في مخدعهن) ، ص 247.

[3] سليم بتقة، حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارئة لدولاكروا (النساء الجزائر في مخدعهن)، ص90.

فقد حولت «آسيا جبار اللامرئي إلى مرئي، بمعنى المخفي، أو النظرة المسروقة تصبح بفضل لوحة الكتابة، واقعا وعالما مفتوحا لمن يقرأ هذه "اللوحة"، ولكن أيضا لمن يراها»[1]؛ بمعنى أنها تَعتبرُ فعل الكتابة تحرير للذاكرة والجسد والصوت وإخراجه من الظلمة إلى النور، فهي تخرج المرأة من خلف الستار والحجاب إلى العالم المفتوح، لتبرز وجودها الإنساني وتجعل من التجربة النسائية علنية متاحة للقارئ والمشاهد، «فقد قامت بعملية تفاعل نقدية ومعارضة، بمناظرة جريئة لعمل دولاكروا الذي اخترق فضاء محرما على الرجل، لتقول أن هذا الرجل الأجنبي بنظرته المحرمة إلى الحريم العثماني قد قدم صورة كاذبة عن الشرق المؤنث، فقد صور الجسد لكنه عجز عن تصوير ألم هذا الجسد، ونقل الصورة ولكن الصوت بقي مكتوما، وهكذا صورت الكاتبة المرأة الجزائرية في أكثر من بيت وأكثر من مكان وأكثر من نشاط، وأعطت للمرأة الجزائرية (وليست عثمانية كما صور دولاكروا) مميزات تميزها عن كل امرأة في العالم باهتماماتها وحياتها»[2].

انطلاقا من هذا القول يتبين لنا الموقف النقدي والمعارض للكاتبة من النظرة التي مثلها الرسام الفرنسي في لوحته، فقد اقتحم فضاء محرما على رجل أجنبي دخوله، بحيث قدم من خلال تلك النظرة صورة سطحية عن المرأة الجزائرية ركز فيها على الجسد والجمال الخارجي، دون إدراكه للمعاناة والألم الداخلي الذي تعيشه، فصوتها بقي مكتومًا في مشهد ساكن، نساء صامتات، غارقات في حالة من الاستسلام، إلى أن هذه الصورة لم تنقل الواقع وحقيقة المرأة الشرقية، بحيث سعت الكاتبة لإعادة تشكيل اللوحة واستنطاقها، فأعادت للمرأة صوتها وكرامتها وهويتها الخاصة، ونقلتها من ذلك الفضاء الحريمي المغلق إلى الواقع الجزائري، فصورتها في البيت، في الشارع، في النضال، لتبرز دورها في الثورة الجزائرية بكونها حاملة للذاكرة الجماعية، فقد جعلت منها ذاتا ناطقة وصاحبة تاريخ، وبذلك تكون قد «حررت "نساء الجزائر" من مخدع دولاكروا الإستشراقي الاستعماري، لينطلقن في جزائر الاستقلال

[1] سليم بثقة، حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارئة لدولاكروا (النساء الجزائر في مخدعهن)، ص 96.

[2] حميدة سليوة، تنوعات التأثير الفني في قصة نساء الجزائر في بيوتهن لآسيا جبار، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة – الجزائر، المجلد: 12، العدد: 24، جانفي2019م، ص223–224.

نحو آفاق لهن فيها دور أكبر وأعظم من أسرة الحرير الوثيرة وألبستهن الداخلية وتدخين الأرجيلة بين جدران ذلك الحرم»[1]؛ بحيث يشيد هذا القول بجهود الكاتبة الجزائرية آسيا جبار في تحرير النساء الجزائريات من المنظور الاستشراقي الذي ينظر للمرأة كجسد خامل، وكائنات ساكنة غارقة في سجن الحريم منعزل عن الفعل الخارجي، فهو بذلك يعطي صورة غير مباشرة عن الشرق في كونه مستعمرة مستباحة، وهي صورة تخدم المخيال الاستعماري، فقد عملت على تفكيك رموز اللوحة الاستعمارية، ونقلت المرأة من كونها شيء للفرجة إلى وضعية الذات الفاعلة والمستقلة، متجاوزة قيود الحرم وجدران المخدع إلى فضاء الوطن الفعلي.

حيث يكمن دورها في صياغة الذاكرة الجماعية والحفاظ على الهوية، ومشاركتها في صياغة المستقبل، وذلك باستخدامها «لأساليب التعبير الخاصة بها (كالتشكيل، التكثيف، الانتقال، الترميز) كفضاء للوساطة بين لوحة دولاكروا وكتابتها. وبهذه الطريقة، أمكن لها أن تدرس صور دولاكروا وإظهار ما تخفيه»[2]؛ أي أنها تمكنت من أن تحول الكتابة إلى مرآة عاكسة تترجم لغة الرسم الصامتة إلى لغة أدبية ناطقة، فقد أعادت قراءة لوحة دولاكروا من الداخل وكشفت ما أخفته النظرة الاستشراقية من تهميش وإقصاء لأصوات النساء ومعاناتهن، فكانت كتابتها بمثابة فعل مقاومة ثقافية لا مجرد تعليق على لوحة، فقد منحتها معنا جديدا يتجاوز معناها الفني والجمالي.

2–سلطة الحريم والفضاء المغلق:

تعد سلطة الحريم والفضاء المغلق من المفاهيم التي تشير إلى العلاقات القائمة على التأثير والتأثر، والتي تتشكل عن الانغلاق المكاني وخصوصية الحريم، باعتباره فضاء أنثويا مفصولاً عن الفضاء العام، وذلك بهدف تشكيل الهوية، وإعادة ترميم الذات، انطلاقا من محاولتها لتفكيك هذا الفضاء من الداخل، بحيث يعرف بأنه «الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة. ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي ... ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية،

[1] سليم بثقة، "نساء الجزائر في مخدعهن" لآسيا جبار"، تقاطع النص مع الصورة، ص 44.

[2] سليم بثقة، حوارية النص والصورة، أسيا جبار قارئة لدولاكروا (نساء الجزائر في مخدعهن)، ص94.

ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة»[1]؛ بمعنى أن الفضاء هو الإطار الجغرافي والمساحة التي تدور فيها الأحداث، وتتشكل داخلها الوقائع ضمن النص الروائي، فهو لم يعد مجرد خلفية صماء أو مكان جامد وإنما أصبح يمثل بنية فنية ودلالية تتفاعل مع الأحداث ولها تأثير على الشخصيات، فالفضاء ليس مساحة ورقية مادية بصرية، بل هو عالم مكاني متخيل تبنيه الرواية في ذهن القارئ، كما «إن الفضاء في الرواية هو أوسع، وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية»[2].

مما يعني أن الفضاء الروائي يتجاوز الأبعاد الجغرافية للمكان، ليشمل مجموع الأمكنة التي تتضمنها الرواية، والعلاقات التي تنشأ بينها من خلال تفاعل الأحداث وحركة الشخصيات، سواء كانت هذه الأماكن موصوفة بدقة ضمن النص الروائي، أو كان وجودها ضمنيا في سياق الأحداث، بحيث يصبح المكان جزء من الفضاء ومكونا له، «ما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعًا إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية»[3]؛ وبهذا يمكن القول بأن الفضاء في الرواية هو العالم الذي يحتضن مجموع الأحداث الروائية وعناصرها ليشكل بنية كلية شاملة تمنح النص السردي وحدته وتماسكه.

يعتبر الفضاء «عنصرا أساسيا من عناصر النص الروائي، وقد أدرك ذلك شلة من الباحثين بعد الحرب العالمية الثانية، فأولوه اهتماما لائقا، سواء من حيث التنظير أو الممارسة التطبيقية، لأنه يمثل إلى جانب الشخصية والزمن الروائي والحدث، الأسس الفنية والجمالية التي ينهض عليها المتن الروائي»[4]؛ ومنه نفهم أن الفضاء لا يقتصر على كونه مكانا فقط، وإنما يعتبر مكونا لبنية النص السردي، فقد أصبح يحمل في طياته أبعادا دلالية وجمالية، وذلك بعدما أدرك أنه لم يعد مجرد وعاء

[1] حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م، ص 53–54.
[2] المرجع نفسه، ص 64.
[3] المرجع نفسه، ص 63.
[4] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص 123.

فارغا، بل أصبح عنصرا ديناميكيا يوجه مسار الأحداث ويساهم في تشكيل وعي الشخصيات، ليمنح النص الروائي جماليته وفاعليته وعمقه الرمزي والدلالي، فهو يمثل «المادة الجوهرية للكتابة الروائية، ولكل كتابة أدبية»[1].

كما يعرف الفضاء في الرواية على أنه «شيء مصنوع تنصهر فيه عناصر متفرقة جغرافية أو نفسية أو اجتماعية ثقافية»[2]؛ أي أنه عبارة عن حيز متخيل يبنيه الروائي لخدمة النص السردي، بحيث يكون مزيجا بين المكان الجغرافي (مدينة، قرية، صحراء)، والفضاء الوجداني الذي يعكس مشاعر الشخصية وحالتها النفسية، والفضاء الرمزي الذي يحمل قيم وعادات المجتمع والفوارق الطبقية التي تندرج تحته، ليصبح بدوره بنية مشيدة وعنصرا فاعلا في إنتاج المعنى، بحيث تكمن أهمية المكان في الفضاء الروائي في كونه يقنع القارئ بصدق أحداث الحكاية من خلال تجسيد تفاصيلها في أماكن موجودة في الواقع.

فقد بات «تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها... وطبيعي أن أي حدث لا يمكن تصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين»[3]؛ بمعنى أن وصف المكان وتجسيده وتحديد تفاصيله ضرورة حتمية من أجل إيقاع القارئ في قابلية تصديق الحدث أو إيهامه بواقعيته، وذلك ضمن بقعة مادية وإطار مكاني محدد، وذلك للدفع بعجلة السرد الروائي للاستمرار، وخلق وتيرة التشويق ومنع النص من الركود، فقد «بدأ الاهتمام يوجه نحو الفضاء الروائي لا كإطار يخدم العناصر الأخرى وإنما كعنصر مستقل يساهم في البناء الفني للرواية وبالتالي مشاركته في تأسيس الجمالية وفقا لآليات توظيفه»[4].

---

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت. ط1 ،2000م، ص59.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي – إنكليزي – فرنسي)، دار النهار للنشر (مكتبة لبنان ناشرون)، لبنان، ط1، 2002م، ص 101.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 65.

[4] بوعلام بطاطاش، تحليل الفضاء الروائي 3، دار أمل، الجزائر، نوفمبر 2020م، ص05.

مما يعني أن الفضاء الروائي قد انتقل من كونه مجرد خلفية صامتة تخدم الشخصيات والحبكة، إلى ركيزة أساسية في تسيير مجرى الأحداث أي أنه أصبح عنصر فاعل ومستقل داخل البيئة الروائية، يساهم في تشكيل جمالية النص وبنائه الفني، إذ لم يعد الفضاء المغلق خصوصا مجرد مكان جغرافي وإنما أصبح رمز ومساحة تخص الذات الأنثوية، ومرآة عاكسة للحالة النفسية، قد يعكس حالة الاختناق من القيود الاجتماعية التي فرضها عليها النظام السلطوي الأبوي من جهة، أو قد يكون مساحة للأمان والقدرة على التأمل وحماية للذات من جهة ثانية، فقد حولت ذلك الفضاء المغلق من أداة للعزل إلى أداة للتعريف بالذات والرغبة في امتلاك المصير، فتد تحول مفهوم الشقة من كونه مكان للعيش وفضاء أنثوي خاص، إلى مكان للحبس، بحيث أصبح يمثل عالما آخر مخالف لعالم الحرية، فضاء شديد الانغلاق، وتكون فيه الإقامة مفروضة قسرية وغير طوعية، لتجد فيه النساء أنفسهن حبيسة جدرانه أمام مصير مبهم ومستقبل مجهول، وسط صراع نفسي متأجج تتأرجح داخله مشاعر الحسرة واليأس.

فقد بات هذا الحيز الخاص «فضاء لسجنها وتكريس سياسة الحجب خاصة بعد بلوغها سنا يوجب فيه المجتمع الذكوري منع اختلاطها مع الآخر، وبالتالي منع انفتاحها و البقاء في أفضيتها المغلقة»[1]؛ ومنه نفهم أن الشقة كفضاء مغلق لم تعد مكان للراحة والسكينة بالنسبة للمرأة، بل تحول إلى فضاء لعزلها عن العالم الخارجي كسجن رمزي، لمنع اختلاطها بالرجال بذريعة الشرف والحماية، فهو يعد إقصاء في حق المرأة من الفضاء العام، وتقييد لحريتها ورغبتها في الاندماج الاجتماعي والتطور الذاتي، فقد انقلبت الشقة إلى «فضاء شبيه بالسجن في ظل تزايد انغلاقه، في مقابل تزايد وعي الأنثى ورفضها الخضوع وما ترتب عن ذلك من مقاومة الأنا الأنثوية للأنا العليا الذكورية التي تساوي في العائلة (الأب، الأخ ، الزوج)»[2]؛ مما يعني أن تحول فضاء الشقة إلى فضاء قمعي كالسجن

[1] أحلام مناصرية، الفضاء المؤنث في الرواية النسوية الجزائرية، مجلة الميدان للعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة منتوري–قسنطينة01 – الجزائر، المجلد: 03، العدد: 03، 2020م، ص85.

[2] المرجع نفسه، ص87.

كان نتيجة الصراع بين الذات الأنثوية والطرف الآخر داخل الأسرة، وذلك جراء التشدد والمراقبة وفرض القيود عليها، إلى أن هذا الفعل صاحبه ارتفاع للانصياع المطلق وتقبل الدور التقليدي القائم، بحيث تظهر المقاومة هنا كصدام بين الأنا الأنثوية التي تسعى لتحقيق ذاتها وكسب استقلاليتها، وبين الأنا الذكورية التي تمثل اليد العليا في وضع القوانين الاجتماعية داخل الأسرة وتشمل على الثلاثي السلطوي (الأب، الأخ، الزوج)، مما ينتج عن هذا الصراع تحول الشقة من مكان للأمان والاستقرار إلى ساحة توتر وحالة من الاختناق تعيشها المرأة داخل الأسرة.

بحيث تنوعت الدلالة الرمزية والتعبيرية للشقة خاصة في الرواية النسوية الجزائرية فقد «اهتمت بتصوير هذا النوع من الفضاء –(البيت الأنثوي الخاص المغلق) وركزت على دلالاته السلبية (المعادي)– اهتماما ملحوظا من خلال تتبع جزئياته وتفاصيله، وهي محاولة جادة لإبراز علاقته بالشخصيات خاصة الأنثوية منها نظرا لكونه ركنها أو عالمها الخاص»[1]؛ ومنه نفهم أن مفهوم الشقة في الكتابة الروائية ليس فضاء جغرافيا، بل هو فضاء نصي ودلالي يرتبط بتجربة المرأة وعلاقتها بمجتمعها وبذاتها، بحيث يشكل هذا الفضاء عالما داخليا مغلقاً يحفظ أسرارها وأحلامها، تربط بينهما علاقة حميمية تشكل امتدادا لنفسيتها.

وهذا ما نجده يتجسد في المجموعة القصصية"نساء الجزائر في شقتهن" والتي هي محور الدراسة، في شخصية "آن" التي كانت تعيش حالة من الاكتئاب والضغط داخل فضائها المغلق جراء ما عايشته مع زوجها وأبنائها الثلاثة، حيث وصفت حالتها النفسية باستهزاء: «إنها حالة كآبة عابرة!.... ميلودراما بأتم معنى الكلمة: قلق امرأة ناضجة مهجورة، محاولة انتحار فاشلة!»[2]؛ فقد كانت تغوص في حالة من الحزن العميق والانهيار العاطفي، نتيجة الفقد والتخلي الذي كانت تعيشه بحيث خلق تأزما نفسيا داخليا. كما نجد في موضع آخر الفضاء المغلق وقد أصبح سجنا تحبس فيه

[1] أحلام مناصرية، الفضاء المؤنث في الرواية النسوية الجزائرية، ص87.

[2] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص 58.

ذات المرأة، حتى وإن كانت ذات شأن عظيم مثل "ليلى" البطلة، حيث كانت «منعزلة ومحبوسة منذ أربعة أو خمسة أيام، ليلى!... نعم، ليلى العظيمة البطلة»[1].

وعلى الرغم من أن فضاء الشقة فضاء منغلقا إلى أنه أصبح يشكل في كثير من الحالات ملاذا للبوح ومكان للتحرر الذاتي، فقد صورت الشقة في كونها «فضاء أنثويا خاصا تفرد بالدلالات الإيجابية التي تبعث على الراحة والطمأنينة رغم انغلاقه الجغرافي والهندسي، حيث نجح في بث مشاعر الألفة والانتماء في الشخصيات لما يحمله من ذكريات جميلة تعكس تأثيره النفسي، ليصبح بذلك فضاء حميمياً»[2]؛ فمن خلال هذا القول يتبين لنا تجسيد الشقة كفضاء أنثوي خاص أي تحويلها من مجرد حيز مادي مغلق إلى فضاء رمزي حميمي، إذ على الرغم من انغلاقها إلى أنها تشكل مصدر راحة وطمأنينة، بحيث تكون مخزن لذكريات الماضي الجميل فهي فضاء إيجابي يجمع بين الخصوصية والاحتواء، ويجسد الانتماء والاستقرار النفسي.

فقد عملت الكتابة الروائية على المزج بين هندسة المكان و أبعاده الدلالية لرسم صورة ناطقة عن هذا الفضاء «وطبيعة علاقته بالشخصية الأنثوية، مراعية في ذلك أنها أكثر ميلا للاختلاء بنفسها، ما يتيح لها مزيدا من الخصوصية، ويمكنها من ممارسة تأملاتها في الحياة والوجود، وكذا الاستمتاع باللحظات الحالمة التي تنشدها كل أنثى، وليس لها في ذلك أفضل من فضاء البيت»[3]؛ بمعنى أن علاقة الفضاء بشخصية المرأة تتمثل في كونه يشكل ملاذا آمنا لتحقيق الخصوصية ومساحة خاصة تميل إليها الأنثى للاختلاء بنفسها لتمارس تأملها الذاتي، الذي يعكس عالمها النفسي ويكون رمزا لحريتها الداخلية، ضمن فضاءات حالمة بعيدا عن ضوضاء العالم الخارجي، حيث «إن قوة علاقة التأثر والتأثير بين الفضاء والشخصية تسفر عن وجود تشابه في تركيبتهما، فمن غير الممكن أن يبقى أحدهما بمعزل عن الآخر، لأن الشخصية تسكن البيت ليسكنها بدوره، وإذا ما اتسم أحدهما

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص 74.

[2] أحلام مناصرية، الفضاء المؤنث في الرواية النسوية الجزائرية، ص88.

[3] المرجع نفسه، ص 89.

بالانفتاح أو الانغلاق فإن ذلك يفرض حتمية تحقق السمة نفسها في الآخر»[1]؛ مما يعني أن التلازم بين الشخصية ومحيطها يشكل وحدة من التأثير والتأثر، أي يؤثر كل منهما على الآخر، بحيث أن الشخصية تعيد تشكيل المكان بما يعكس داخلها، والمكان بدوره يؤثر على نفسيتها وتفكيرها وسلوكها، مما يشكل امتدادا للذات، وهذا ما يعرف بحتمية التماثل أي أن انفتاح المكان يعزز شخصية اجتماعية ومتحررة، متقبلة للآخر، أما انغلاقه فيعكس شخصية انطوائية تميل للعزلة، ومنه يمكن القول أن كلا من الفضاء والشخصية يشكلان وحدة لا تنفصم، وإن علاقة التبادل التي تجمع بينهما تجعل من كليهما امتدادا للآخر، فهما وجهان لبنية متكاملة.

وانطلاقا من هذا الطرح وارتباطه بالمجموعة القصصية لآسيا جبار فقد كان للفضاء المغلق حيزا هاما داخل هذا العمل، وقد تجسد في كونه عنصرا أساسيا انبنى عليه النص السردي، وإذا أردنا أن نمثل لذلك نجده يتجلى في كونه فضاء للتأمل والهدوء، مثال قولها: «وكانت الشرفة مطلة على زاوية من زوايا المدينة ومائلة نحو قوارب راسية في مرفإ. مراكب هادئة»[2]، فمن خلال هذا ترتسم حالة من السكون التأملي وطغيان السكينة على المكان في لحظة من التأمل الصامت، ليصبح المكان منفتحا على استعادة الذكريات الجميلة للطفولة.

كما أنه قد أصبح ملاذا آمنا للتحرر الفكري وتعلم لغات جديدة، وهذا ما كانت تقوم به "عائشة"، والتي كانت تتلقى دروسا في اللغة الفرنسية على يد "حفصة"، حين قالت: «من المفيد معرفة لغات أخرى غير لغتنا... إنه بمثابة معرفة أناس آخرين وبلدان أخرى... لعله من الواجب التعلم بدلا من تضييع الوقت وترك الذهن شاردا في أروقة الماضي الخاوية على عروشها ... لعله من الواجب متابعة الدروس وتعلم الفرنسية أو أي شيء آخر»[3].

[1] أحلام مناصرية، الفضاء المؤنث في الرواية النسوية الجزائرية، ص89.

[2] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص 56.

[3] المصدر نفسه، ص128.

وهكذا يتجسد لنا الفضاء كمرآة عاكسة لوضعية المرأة داخله، ليصور في كونه دال على الإقصاء والعزلة القسرية، وأداة لامتصاص طاقتها الإبداعية هذا من جهة، ومن جهة أخرى كفعل اختياري وضروري للتحرر، لتتصالح فيه المرأة مع جسدها وأفكارها مما يتيح لها فرصة إعادة بناء ذاتها النفسية والعاطفية.

3–النظرة المرتدة:

تمثل النظرة المرتدة في الكتابة النسوية أداة نقدية وإبداعية، تقوم على تفكيك النظم الاجتماعية و زعزعتها لتكسر الصورة النمطية، التي اختزلتها في شيء للمراقبة لتقوم بتحويل نفسها إلى ذات فاعلة مُرَاقِبة هي التي تنظر، وتحلل، مما يمنحها سلطة السرد، تهدف من خلالها لإعادة تشكيل الوعي الأنثوي ورسم لصورتها بذاتها بعيدا عن النظرية الذكورية التقليدية، فقد «اتخذت المرأة من الخطاب السردي... سبيلا لتحقيق مبتغاها في تغيير الأفكار السائدة تجاه ذاتها، والعمل على تغيير المألوف مما أدركته من وضعها في مجالات الحياة المختلفة»[1].

ومنه نفهم أن سبيلها الوحيد لتحقيق ذاتها كان باستخدامها للخطاب السردي كأداة مقاومة فكرية، تسعى من خلالها لكسر الصمت وتفكيك المفاهيم السائدة وللتعبير عن تجاربها الخاصة وما كان مسكوتا عنه في حياتها، كما أنها كشفت عن العنف بشتى أشكاله الرمزي والمادي، بحيث انتقلت من مرحلة تلقي الخطاب إلى كونها صانعة له، حيث نجد إبراهيم أحمد ملحم يقول:" خرجت الأنثى من عنق الزجاجة حيث الكلمة التي احتبست كتابتها، لتتجلى بأقصى ما تستطيع من قوة، وكأنها تريد أن تنتقم لذاتها بالإقبال الشرِّه عليها غير مبالية بمقصات الرقباء مهما كانت مواقعهم، لأنها على يقين من أن الكتابة الإبداعية شكل من أشكال التحرر، إن لم يكن أقواها على الإطلاق، ولا

[1] آية الله عاشوري، الرواية النسوية العربية بين التحرر والتهور، مجلة المدونة، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، الجزائر، المجلد: 11، العدد: 02، ديسمبر 2024م، ص 229.

يمكن أن ترضى عن نفسها فتشعر أنها حرة ما دامت السلطة الذكورية ومقصاتها تمثل في ذهنها»[1]؛ مما يعني أن القول يشير بشكل رمزي إلى حالة من الاختناق التي كانت تعيشها المرأة، وانتقالها إلى مرحلة الانعتاق والتحرر والجهر بكتاباتها بعيدا عن الرقابة والخوف من التأويل، إذ لم تعد الكتابة الأنثوية محصورة في قوالب ضيقة وموضوعات محددة، كما أن إقبالها على الكتابة لم يكن رغبة في البوح والتعبير فقط، بل كان من أجل تعويض سنوات الصمت الطويل، وردِّ الاعتبار للذات المسلوبة، فقد كان بمثابة تعطش للكتابة ورغبة في استعادة السيطرة على السرد، باعتبارها أن هذا الإبداع هو أعلى درجات التحرر، إلا أن التحرر الحقيقي يكمن في تحرير عقلها من هيمنة الصورة الذهنية للسلطة الذكورية، أي التحرر من الخوف الداخلي والرقابة الذاتية.

حيث «إن جل المواضيع التي كتبت عنها المرأة في إبداعاتها الروائية قصد إثبات ذاتها اعتورتها النظرة الانتقامية اتجاه الآخر، وشابتها قصدية الانتقاص منه»[2]؛ بمعنى أن الإبداع النسوي خُلق كونه يسعى لإثبات الذات، ونتيجة للحرمان الاجتماعي والثقافي، وتغييب الصوت النسوي، إلى أنه اتسم بنوع من النظرة الانتقامية العدائية اتجاه الآخر، فصَوَّرته كونه مصدر للظلم والقهر، وبالغت في تشويه صورته، غير أنه لم يكن انتقاما بالمعنى الحرفي، وإنما كردّ فعل نفسي واحتقان تاريخي وتعرية للواقع الاجتماعي.

فقد أظهرت هذه الكتابات مدى الصراع المشحون بين الطرفين، الذي يحمل شتى معاني الغل والحقد للطرف الآخر، حيث أصبحنا «في العديد من الروايات النسوية نرى كيف تمارس الكاتبة/ البطلة دورًا انتقاميا في تقديم رجال معطوبين و مهزومين فيما نرى المرأة في المقابل تتماسك وتتقدم لإنقاذ الرجل/ الزوج/ والد الأبناء»[3]؛ أي أن الكاتبة هنا تمارس نوعا من الانتقام الرمزي كمحاولة لإعادة توازن القوى داخل النص السردي، وقلبا للمعادلة التقليدية التي صورت المرأة لقرون كونها كائنا

[1] إبراهيم أحمد ملحم، الأنوثة في الأدب: النظرية والتطبيق، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد – الأردن، ط1، 2016م، ص51.

[2] آية الله عاشوري، الرواية النسوية العربية بين التحرر والتهور، ص 231.

[3] نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى (في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية 1885، 2004)، ص 30.

ضعيفاً تابعا، حيث سعت لتفكيك صورة الرجل وكشف هشاشته وتعريته، وكسر لصورته النمطية كصاحب سلطة، مقابل ذلك تُقدمُ المرأة كعنصر الثبات والوعي والقدرة على اتخاذ القرار ومصدر للإنقاذ.

كما نجد المرأة وقد عبرت «في كتاباتها عن نفسها ورمزيتها وجسديتها ووصاية الآخر عليها؛ فأنجزت بذلك شخصية نسوية تحاول أن تكون حرة قوية، مقابل شخصية ذكورية مليئة بالسلبيات والتناقضات. لذلك يجد المتأمل لشخصيات الذكور في الرواية النسوية مجموعة من الصور، أبرزها: الأب القاسي، والأخ المتعنتر، والزوج غير المتفهم... والرقيب السلطوي، والرقيب الذكوري الساكن في نفس المرأة... التي تشعر أكثر من غيرها بقيود ذكورية ضخمة تحاصرها»[1]؛ ومن خلال هذا القول نفهم أن الكتابة الإبداعية للمرأة جاءت لتعكس تجربتها الخاصة، ولتكشف عن معاناتها في ظل خضوعها لسلطة الرجل، فقد خلقت من خلال كتاباتها شخصية أنثوية قوية تسعى للتحرر وتحاول ترميم ذاتها وبناء كيان مستقل، على نقيض النماذج الذكورية السلبية (الأب، الأخ ، الزوج) التي رسخت هيمنتها عبر التاريخ لتكون بمثابة عين الرقيب عليها، فهي تقدم صراعا بين ذات المرأة التي تبحث عن التحرر، ونظام ذكوري يسعى لتقييدها وذلك نتيجة اختلال ميزان القوة بين الرجل والمرأة.

«وبشكل عام، فإن إحتفالية القاص الذكر أو الأديب بالمرأة، تجيء –في غالب الأحيان– تشيئية إيجابية. لكن –على عكس ذلك– نجد كتابة المرأة مشحونة دائما بنقد الآخر (الرجل)، ومحاولة سلبه ميزاته الإيجابية. ومن ثم تتشكل الكتابة في دائرة ثنائية متصارعة لا متوافقة. وهذا – طبعا– مرده إلى كون المرأة تنظر إلى الآخر على أساس أنه سلطة مضادة قمعية، الأمر الذي يستدعي تفعيل الخطاب الأدبي النسوي ضد *هذا الرجل لإدانته*، أو محاولة تغييره، أو تفريغ الذات الأنثوية من

[1] حسين مناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية (بحث في نماذج مختارة) دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016م، ص46.

الكبت الناتج عن علاقتها بالرجل»[1]؛ مما يعني أن نظرة الرجل للمرأة في النص السردي تختلف عن نظرتها له، أي أن هناك اختلاف في زاوية النظر والمنطلق الخطابي بين الطرفين، بحيث أن الرجل حين يحتفي بالمرأة فإنه يصورها كشي جميل ورمزا للأم الحبيبة، الوطن، ويضفي عليها صفات مثالية كالإلهام والتضحية، وعلى الرغم من كونها نظرة إيجابية إلا أنها تظل تحصر المرأة في كونها موضوعا للنظر وصورة جمالية لا ذاتا فاعلة ومستقلة، في حين جاءت كتابة المرأة في المقابل مشحونة بنقد الآخر، وهذا نابع من نظرتها له كونه يمثل سلطة مضادة قمعية، فهي تسعى لتجريده من هيبته وميزاته السلطوية، وتفكيكها للصورة النمطية التقليدية التي رسمها الرجل للمرأة، بهدف إدانته وتغيير تلك النظرة الذكورية، وتفريغ لكل ما هو مكبوت داخلها، نتيجة القيود التي فرضتها العلاقة مع الرجل أو المجتمع، لتتحول بذلك العلاقة داخل الخطاب إلى ثنائية متصارعة، تبتغي من ورائها المرأة و من خلال نظرتها المرتدة تلك لقلب الطاولة على النظرة الذكورية التقليدية، لتصبح هي المراقِب والطرف الأخر منظور إليه، أو بمعنى أدق تتحول من كونها موضوع للمشاهدة والتقييم إلى ذات فاعلة ، تنظر، وتحلّل، وتقيم الرجل والمجتمع، مما يكسر هيمنته السلطوية.

[1]حسين مناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد –الأردن، ط 1،2013م، ص 211.

الفصل الثاني: تجليات الخطاب النسوي في المجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن" لآسيا جبار

المبحث الأول: دراسة العتبات النصية في المجموعة القصصية

1-عتبة الغلاف.

2-عتبة الصورة.

3-عتبة العنوان.

4-عتبة العناوين الداخلية.

المبحث الثاني: بوليفونية الأصوات وإعادة تشكيل "الهوية الجمعية"

1-أوركسترا المعاناة.

2-تقويض المركزية الذكورية.

المبحث الثالث: معمارية الصمت وانفجار الكلام (دراسة سيميائية)

1-بلاغة "الهمس".

2-لحظة التنوير.

المبحث الرابع: جسد المرأة كمدونة تاريخية وجغرافية

1-جسد الحرب.

2-الرقص والموت.

المبحث الأول: دراسة العتبات النصية في المجموعة القصصية:

تعتبر العتبات النصية المدخل الرئيسي للنص، فهي مجموع العناصر السردية التي تحيط بالمتن الروائي، والتي تشمل كل من العناوين والغلاف والصورة... إلخ، بحيث تمثل الحد الفاصل بين داخل النص وخارجه، فهي بمثابة البوابة التي تواجه القارئ قبل غوصه في ثنايا العمل الأدبي، فهي تعد «فضاء يشمل كل ما له علاقة بالنص من: عناوين رئيسية وعناوين فرعية، وتداخل العناوين ومقدمات وذيول وصور، والتنبيه والتمهيد والتقديم وكلمات الناشر، والتعليقات الخارجية ...إلخ»[1]؛ بمعنى أن العتبات النصية ليست مجرد هوامش ثانوية، وإنما هي عناصر جوهرية تساهم في توجيه القارئ لفحوى المتن الروائي، بحيث تؤثر بشكل مباشر على طريقة فهمه وتأويله، فهي تعمل على رسم تصور أولي للنص في ذهن القارئ، كما تعمل كأداة جدب لقراءة النص، فهي تعد جزء مهما من العمل الأدبي باعتبارها مشاركة في صياغة معنى النص، ومن خلال ما تقدم سنحاول الوقوف على أهم العتبات النصية التي ترافق العمل السردي، وتكشف عن مختلف أبعاده الدلالية والجمالية.

1- عتبة الغلاف:

تمثل عتبة الغلاف العتبة الخارجية الأولى للعمل الروائي، وأول عملية افتتاح للفضاء الورقي، فهي بمثابة بوابة استكشافية توضح مضمون العمل، وهي تشمل كل العناصر البصرية واللغوية الموجودة في واجهة الكتاب وخلفيته، وهو من أكثر العتبات التي تساعد المتلقي على فهم العمل السردي، بحيث لم تعد وظيفته مقتصرة كونها وظيفة تزيينية وتنميقية، وإنما أصبح محل عناية كظاهرة فنية، تبرز من خلالها سلطة الإغراء والإغواء على المتلقي، فهو «أول ما نقف عنده وهو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حملنا ورؤيتنا للرواية، لأنه العتبة الأولى من عتبات النص الهامة»[2]؛ أي أنه جزء جوهري من العملية الإبداعية، فهو يعمل كونه دليل بصري ومعرفي يربط بين القارئ والنص، فقد أصبح يحمل

[1] نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد _الأردن، ط1، 2016م، ص26.
[2] المرجع نفسه، ص29.

خاصية التأثير المباشر، عن طريق توظيف مختلف التصاميم والألوان والصور التي تجذب الانتباه، ليكون مرآة عاكسة لفحوى النص، ويؤدي وظيفة دلالية توجه أفق توقعات القارئ.

فقد بات فضاء الغلاف «يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية، ومن ثم يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدبيج الغلاف، وتشكيله، وتبئيره، وتشفيره»[1]؛ مما يعني أنه قد أصبح بنية عميقة يحمل دلالات تمنح للقارئ مفتاح فهم النص، من خلال تقاطع اللغة الرمزية الايحائية والتصميم أو الصورة التشكيلية التي تبني الغلاف، ما يجعل منه وحدة فنية متكاملة، إذ «لم تعد حيلة تشكيلية بقدر ما يدخل في تضاريس النص، بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الايحائية للنص»[2].

ومنه نفهم أن عتبة الغلاف لم تعد تمثل كونها عنصر زخرفي وجمالي يضاف للكتاب من الخارج، وإنما أصبح جزءً لا يتجزأ من العمل الأدبي، فقد بات يشكل ارتباطا وثيقا بدلالات النص، ومؤشرا لمحتوى مضمونه وبذلك يكون قد منح للقارئ مفاتيح النص قبل قراءته والخوض في مجريات أحداثه. حيث يعتبر الغلاف الخارجي للعمل الأدبي أول عتبة تواجه عين القارئ، فهو بمثابة واجهة إشهارية، وهذا ما نجده في جل الروايات الجزائرية ومن بينهم روايتنا "نساء الجزائر في شقتهن" لآسيا جبار، والتي سنقوم بدراستها دراسة بصرية بدءً من فضائها الخارجي وذلك انطلاقا من تحليلنا لواجهتها الأمامية والخلفية.

1-1- الغلاف الأمامي:

يعتبر الغلاف الأمامي «هو العتبة الأمامية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي: افتتاح الفضاء الورقي»[3]، والتي من خلالها يدلف القارئ إلى عالم النص، وأول ما نلاحظه في الغلاف لهذه المجموعة

---

[1] أبو المعاطي خيري الرمادي، مراوغة العتبات في القصة القصيرة جدا (شموس لا تعرف المغيب) نموذجا، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري _تيزي وزو _ الجزائر، المجلد: 17، العدد: 01، يناير2022م، ص374.

[2] المرجع نفسه، ص. ن.

[3] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950_ 2004م)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _بيروت، ط1، 2008م، ص134.

أنه تميز بجودة عالية من حيث نوع الورق، فقد تم اختيار ورق فاخر وثمين للغلاف، ما منحه طابعا فخما وقيما، يتصدر الغلاف لوحة فنية مستوحات من روائع الفنان المستشرق الفرنسي دولاكروا، بحيث يعكس اختيار هذه اللوحة بشكل خاص ارتباطا وثيقا بين الغلاف وما جاء في مضمون العمل. يبرز في الزاوية العلوية اليسرى من صفحة الغلاف اسم الكاتبة آسيا جبار، كتب بخط عريض وحروف ضخمة خطت بالون الأبيض يتناقض مع الخلفية لضمان وضوحه، ونجد تحته اسم المترجم عبد القادر بوزيده (ترجمة جماعية) بخط صغير باللون الأبيض الباهت مما يجعله أقل بروزا مقارنة بالحجم الطاغي لاسم المؤلفة، أما عنوان الرواية فقد كتب بخط عريض وبارز باللون الأصفر، جاء في صورة جملة إسمية تعكس حالة من الاستقرار النفسي واليقين الذي تتبناه الكاتبة، حيث نجد اللون الأصفر غالبا ما يرمز إلى «التنوير والحكمة والتفاؤل والأمل والوضوح والثقة»[1].

وهذا يعكس ثقة الكاتبة وإيمانها العميق بدور المرأة في المجتمع، وينبع موقفها هذا من غيرتها على وطنها وعلى نسائه اللواتي عانين من ازدواجية القهر والظلم، وذلك في مواجهة بطش الاحتلال الفرنسي من جهة، ومن جهة أخرى في مواجهة الصورة المشوهة التي رسمها دولاكروا عنها والتي قيدت حريتها وحقيقتها. كما كتب في أسفل صورة الغلاف: دار النشر (حبر) ونجدها قد كتبت باللغتين العربية والفرنسية، وهذا دلالة على الرواسب التاريخية للاستعمار الفرنسي التي فرضت استمرارية استخدام لغة المستعمر، على الرغم من سيادة اللغة الإنجليزية على العالم، إضافة إلى كون دار النشر حبر كتبت باللون الأحمر وحبر بالفرنسية كتبت باللون الأخضر، يجمعهما إطار أبيض أنيق، وهذا التناغم في الألوان مستوحى من العلم الجزائري، بحيث نلمس لفتة وطنية تعكس الانتماء والاعتزاز بالهوية.

كما قد أضيف إلى غلاف المجموعة القصصية مطوية تتضمن أسماء المترجمين، يتصدرها المشرف عبد القادر بوزيده وفقا للتراتبية الأدبية التي تقتضي وضع المترجم في المرتبة الثانية بعد المؤلف، إضافة

[1] حنان عبد المفتاح مُحَمَّد مطاوع، الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية (مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية)، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب 18، مصر، المجلد:18، العدد:01، 2017م، ص425.

إلى وجود إطارين متوازيين كتب الأول باللغة الفرنسية والثاني باللغة العربية بصفته ترجمة للنص الفرنسي الأصلي، وأسفل النصين توضيح لجهة النشر "المركز الوطني للكتاب" فصل بينها وبين (CNL centre National Du Livre) خط صغير باللون الأسود، وبجانبه في إطار صغير باللون الأخضر الداكن كتبت الجزائر عموديا باللون الأبيض وبجوارها عبارة وزارة الثقافة بشكل أفقي باللون الأبيض أيضا، وتحتها مباشرة جاءت كلمة Algérie بخط أسود رفيع، كما كتبت CNL بخط ضخم وعريض باللون الأبيض، وتحتها كتبت Centre national du livre بحروف صغيرة باللون الأبيض يجمعهما إطار أسود أعطى للتصميم توازنا وأناقة.

صورة الغلاف الأمامي للمجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن".

1-2- الغلاف الخلفي:

يمثل الغلاف الخلفي كونه «العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي: إغلاق الفضاء الورقي»[1]، فهو بمثابة تحديد لنهاية النص واكتماله، وما نلاحظه في العتبة الختامية للمجموعة القصصية، قد كتب فيها اسم الكاتبة (آسيا جبار) باللون الأسود على الجانب الأيمن، وأسفله كتب عنوان المجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن" بخط عريض وبارز بلون أحمر ملفت وجذاب، فاللون الأحمر يحمل دلالات قوية فهو «واحد من الألوان الثلاثة التي يطلق عليها اسم الألوان الحارة وهي الأحمر والأصفر والأرجواني وهذه الألوان تكون صارخة وزاهية»[2]، كما يأتي ملخص العمل يتوسط الغلاف مكتوب باللون الأسود وبخط متوسط الحجم يبدو واضحا بشكل غير مبالغ فيه، ومن الجهة اليسرى من أسفل الغلاف كتب السعر 600 دج باللون الأسود بشكل واضح، وتحته في إطار أسود كتبت كلمة خطر باللون الأحمر وعبارة النسخ يقتل الكتاب باللون الأسود مرفوقة بشعار خطر النسخ باللون الأسود، ويقابله في الناحية اليمنى من أسفل الغلاف رمز الاستجابة السريعة (البار كود) لضمان حماية الكتاب من السرقة كإجراء أمني.

آسيا جبار

نساء الجزائر في شقتهن

«نساء الجزائر في شقتهن»: قصص حكي وضعية المرأة في الجزائر، من الكاهنة إلى مسعودة وحدة وليلى وفاطمة ومقدودة وعربية والطاووس وصارة والجميلات..... المرأة التي ظلت، رغم الدور الذي لعبته في مختلف مراحل كفاح الشعب الجزائري، مهمشة وبقيت في الظل تعاني، في الوقت نفسه، شطف العيش. كتبت آسيا جبار: «منذ نداء مسعودة (التي دعت رجال قبيلتها ألا يهربوا من مواجهة العدو وراحت، هي المرأة، تجابهه بمفردها فدفعت هكذا رجال قبيلتها إلى العودة إلى ساحة المعركة) واستجابة «الإخوة-الأخت»، منذ اندفاع هذا الكبرياء النسوي المحتقر، ماذا قلنا عن نساءنا؟» عن هذا السؤال أجابت آسيا جبار بأن أعطت الكلمة لنساء طال صوتهن مقطوعا. طلقن غاضبات عن أنفسهن وعن أجسادهن. لرقين ما يعتمل في صدورهن إحساسهن بالقيد ودوقهن إلى تحرير أنفسهن. تحرير أصواتهن وتحرير أجسادهن واتفاقهن من وضعية فرضها عليهن رؤية ذكورية محافظة تعتبرهن عورة يجب حبسها وراء الجدران. وإن خرجن يتم حبسهن وراء الحجاب وحرمانهن من نور النهار. وحتى عندما يحكم الجسد خارج المنزل، خاصة بعد الدور الذي لعبته النساء الجزائريات. «حاملات النار». كما حبسهن آسيا جبار، في معركة التحرير، «ينتظر إليه وكأنه «معروض» لكل الأنظار، فتصبح العين مفتوحة والخطوة محسوبة وضمير النظارة محققا». وفي مقابل الصوت الثقيل الذي يحاول أن ينهي استعادة الصوت المؤقتة لينقطع الصوت مرة أخرى حتى تأتي آسيا جبار كلامها -وهي المرأة- تعليقا على لوحات بيكاسو «نساء الجزائر» -بعد أن قارنت بين هذه اللوحات ولوحة دولاكروا- «ليس لي من أمل إلا في الباب المفتوحة على الشمس الطافحة تلك التي فرضها بيكاسو في لوحاته تحريرا ماحوسا ورومنسيا للمرأة.

السعر: 600 دج

خطر
نسخ يقتل الكتاب

ISBN : 978-9931-514-68-8

صورة الغلاف الخلفي للمجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن".

---

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950_ 2004م)، ص137.

[2] حنان عبد المفتاح محمد مطاوع، الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية (مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية)، ص425.

2- عتبة الصورة:

تمثل عتبة الصورة خطابا مكملا لغلاف العمل الروائي، بحيث تشكل أول نقطة إدراك بصري لدى المتلقي، فهي أيقونة فنية تحمل دلالات ورموز تهدف لجذب انتباه القارئ وإثارة فضوله، فهي تعتبر وسيلة لنقل مدلول النص بلغة صامتة تختزل سياق العمل الإبداعي ومضمونه، وهي أكثر عتبة يقف عندها القارئ قبل الولوج إلى عالم النص، فهي توحي بما يتم إدراكه من وراء الصورة عن طريق تعزيز تأثيرها البصري، فهي تشكل «في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى»[1]؛ بمعنى أن عتبة الصورة لم تعد أداة تجميلية ضمن الوسط الغلافي، بل أصبحت بمثابة المدخل الذي تكرس فيه اللغة دلالتها في تشكيل المعنى، بحيث تصبح الصورة هي الأداة المعبرة بلغة بصرية تدركها عين المتلقي، ومنه يمكن القول بأن «الصورة خلافا للنص الذي يتوسل باللغة في إنتاج مضامينه، لا تستند في إنتاج دلالاتها إلى عناصر أولية مالكة لمعاني سابقة (الكلمات مثلا)»[2].

مما يعني أن معنى الصورة يتشكل انطلاقا من علاقتها بعناصرها التي تنبثق من المشهد الكلي، فهي عبارة عن أيقونات بصرية تستدعي فكر القارئ لتفكيك رموزها بخلاف النص الذي يعتمد على اللغة في تشكيل مضامينه. إن أول ما نلاحظه ونحن نقوم بقراءة بصرية لواجهة غلاف المجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن" أنه يحتوي على صورة تتجاوز كونها مجرد مشهد عابر، فهي تعكس معان ودلالات إيحائية عميقة تفتح المجال أمام تأويلات متعددة، حيث يظهر في الصورة ثلاث نساء من بينهن الخادمة التي لا يظهر سوى ثلاثة أرباع من ظهرها، يجمعهن سقف واحد ولكن تفرقهن عوالم من الشرود، المرأتان تبدوان كأميرتين ترتديان أفخم الملابس والحلي جالسات في سكون وجوههن تفضح حزنا دفينا، يحكي وجه كل واحدة منهن قصة مختلفة، تقبع خلفهما الخادمة

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص61.

[2] سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية (الإشهار والتمثلات الثقافية)، أفريقيا الشرق، المغرب، (د .ط)، 2006م، ص32.

السوداء في حالة من الترقب تختلس النظر والسمع، وهي واقفة على أهبة الاستعداد لخدمتهن، في حين تبدوان غائبات يكدن لا يلحضنها غير آبهات بوجودها، غارقات في عالمهن الخاص المنفصل عن الواقع ضمن عالم شبيه بعالم أحلام اليقظة، في حالة من الاسترخاء واليأس والخضوع، تعكس جلسة كل واحدة منهن وطأة الانكسار. لم تكن ريشة دولاكروا مجرد أداة للرسم بل كانت عينا فوتوغرافية سبقت عصرها، فقد عرف كيف يبرز عبقريته في اختياره لتوقيت المشهد وزاويته، هذا الإبداع لم يكن وليد الصدفة بل كان نتيجة وقوفه المتأني أمام المشهد، مزج فيه الألوان بدقة متناهية ما جعله يبدو كفسيفساء نادرة، نالت بها هذه اللوحة شهرة عالمية واسعة.

لوحة "نساء الجزائر في مخدعهن" لدولاكروا رسمها عام 1834م.

3- عتبة العنوان:

تعد عتبة العنوان واحدة من أهم العتبات النصية، فهي المدخل الأولي الأبرز للولوج إلى النص، فهي تحمل دلالات وإيحاءات يختزل جوهر العمل الفني ما يشكل علاقة تفاعلية بين العنوان وتوقعات القارئ، بحيث لم يعد العنوان مجرد عنصر شكلي، وإنما هو «المدخل الرئيس للعمارة النصية، إنه إضاءة بارعة وغامضة، باعتباره سؤالا إشكاليا، يتكفل النص بالإجابة عنه، فالعنوان يعلن عن طبيعة النص،

ومن ثم يعلن عن نوع القراءة التي يتطلبها هذا النص، إنه البهو الذي تدلف من خلاله إلى النص»[1]؛ بمعنى أن العنوان عتبة نصية محورية تربط القارئ بالمتن، فهو أول ما يواجه القارئ والذي يتشكل من خلاله الانطباع الأولي للنص، بحيث يمنح المفاتيح الأولية للفهم، ويؤدي وظيفة الجذب وإثارة الفضول، ما يدفع بالقارئ إلى الخوض في غمار النص من أجل تفسير الغموض الذي تركه العنوان في ذهنه، إضافة إلى كونه يعلن عن جنس النص ويوجه القارئ إلى كيفية التعامل معه، فهو يعد الجسر الذي يربط القارئ بعالم النص.

كما يمثل العنوان «أول شفرة رمزية (symbolical code) يلتقي بها القارئ، فهو أول ما يشد انتباهه وما يجب التركيز عليه وفحصه وتحليله، بوصفه نصا أوليا يشير، أو يخبر، أو يوحي بما سيأتي»[2]؛ بمعنى أنه عبارة عن رسالة مصغرة ومشفرة تستوجب من القارئ فك رموزها، فهو يعد أداة لغوية تجذب انتباه القارئ نحو موضوع النص، أو ما قد يوحي به من أفكار ومعان غير مباشرة، هذا ما يستلزم ضرورة التركيز عليه وتحليله وفحصه نظرا للعلاقة التي تربط بين العنوان والنص، وما يساعد ويسهل في فهم مضمون النص كله، «فالعنوان يتضمن العمل الأدبي بأكمله مثلما يستتبع هذا الأخير ويتضمن العنوان أيضا»[3].

ومنه نفهم أن فكرة العنوان تختزل الموضوع الرئيسي للنص، ويتشكل من خلاله أفق توقع القارئ عما سيحتويه العمل، في مقابل ذلك يعود النص ليؤكد ما جاء في العنوان عن طريق توسيع الكلمات لتصبح أحداثا وشخصيات ما يشكل علاقة من الاحتواء المتبادل بينهما. فهو «مفتاح تأويلي للنص الذي يعنونه، وإن كان من الممكن أن يكون خادعا، مراوغا، سرابيا، عندما يبنى على قصدية الإثارة والإغراء»[4]؛ أي أنه ليس كل العناوين تعكس حقيقة المحتوى، حيث قد يجنح الكاتب في بعض

[1] نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، ص34.

[2] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان _الأردن، ط1،2001م، ص53.

[3] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م، ص18.

[4] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011م، ص19.

الأحيان إلى صياغة عناوين بهدف إثارة فضول القارئ فحسب، أي بهدف تسويق العمل وبهذا فهو يخلق توهما دلاليا يختلف عن مضمون النص. وبعد هذه الوقفة النظرية لعتبة العنوان سوف نتطرق لعتبة العنوان في المجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن" لآسيا جبار، فالملاحظ عند قراءة العنوان والذي استعارته آسيا جبار من مرجعية دولاكروا الفنية، أنه يركز بشكل واضح ويمنح الأولوية للجنس الأنثوي على الذكوري، وذلك رغبة منها في تسليط الضوء على عالم المرأة، إضافة إلى تحديدها لهوية أولئك النسوة (جزائريات) ما يعكس خصوصية الانتماء الجزائري.

كما يحمل العنوان بعدا مكانيا يرمز إلى الفضاء الخاص أو الداخلي، ألا وهو الشقة والتي ارتبطت بعزلة المرأة وانغلاقها ما جعله فضاء نسويا بامتياز، نظرا لكون المرأة الجزائرية محاطة بهالة من القدسية داخل المحيط الأسري الذي يرفض اختلاطها بالفضاء العام، ويجعل من حرمتها مبررا لعزلتها، فعنوان الرواية يثير فضولنا لاستكشاف محتواها، فالعنوان يستدعي صورة مألوفة وهي اللوحة الشهيرة "نساء الجزائر في مخدعهن" لدولاكروا، وبهذا نجد أن آسيا جبار قد تناصت معه، واستلهمت فكرتها لتقدم عملا أدبيا يعكس واقع المجتمع الجزائري وحياة النساء الجزائريات بأسلوب مغاير عما قدمه الرسام، حيث إن اختيارها لعنوان المجموعة القصصية لم يكن اعتباطيا أو بمحض الصدفة، وإنما كان قرارا واعيا ومقصودا فقد كانت على دراية كافية بمعناه.

4- عتبة العناوين الداخلية:

تعتبر عتبة العناوين الداخلية عتبة بالغة الأهمية، فهي تمثل جسر العبور إلى داخل النص، بحيث تعمل على تجزيئ المتن وتفكيكه لتسهيل عملية التلقي، فهي تمثل «عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، ويوجه التحديد في داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية...»[1]؛ بمعنى أن العناوين الداخلية ليست مجرد فواصل تنظيمية، بل هي مفاتيح توجيهية ترافق النص وتعمل على هيكلة العمل الأدبي، من خلال تقسيمه إلى أجزاء واضحة تسهل

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص124_ 125.

على القارئ رؤية خريطة العمل بشكل فني وجمالي ما يسهل عملية التلقي. فهي تعد بمثابة «مفاتيح للنصوص الأدبية فهي تحمل معها قراءات دلالية تعبر عن مكنونات أو موضوعات النصوص الداخلية، كذلك هي بمثابة الموجه الرئيس لهذه النصوص فلها السلطة في تعيين نوعيتها، وماهيتها وتعدد محاورها وتشكيلاتها»[1]؛ مما يعني أن دورها الأساسي يتمثل في كونها وظيفة إرشادية توجه القارئ إلى جوهر النص قبل ولوجه، أو بعبارة أخرى هي ومضات أولية تكسب القارئ لمحة عما سيحتويه العمل قبل قراءته، ما يجعلها تحمل دلالات إيحائية ترمز إلى أفكار خفية وعمق الموضوع، كما قد اكتسبت العناوين الداخلية سلطة تحديد نوع النص وماهيته وتنظيمه الداخلي، ما جعل منها أدوات فنية تسهم في بناء النص الإبداعي، بحيث تؤدي العناوين الداخلية «وظيفة لسانية واصفة، لأنها تمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وفصولها من جهة، والعناوين الداخلية وعنوانها الرئيسي من جهة أخرى»[2] .

بمعنى أنها لا تقتصر على التسمية فقط، وإنما تكشف عن بنية النص وتوجهاته في الربط بين العنوان الداخلي وما يندرج تحته هذا من جهة، ومن جهة أخرى تحافظ هذه العناوين على صلة واضحة بالعنوان الرئيسي، بحيث تكون جميع العناوين الداخلية تندرج ضمن فكرة عامة يحددها ويؤطرها العنوان الرئيسي، في حين أن «ما يفرق العناوين الداخلية عن العنوان العام، أنه ما من ضرورة لوجود العناوين الداخلية في الكتاب على عكس العنوان الأصلي الذي يعد حضوره ضروريا»[3]؛ مما يعني أن العنوان الرئيسي ضرورة حتمية فهو بمثابة هوية الكتاب التي يعرف بها، أما العناوين الداخلية فهي عناوين تجميلية توضيحية لتقسيم النص وتسهيل القراءة، بحيث يمكن للمؤلف أن يستغني عنها فهي ليست شرطا إلزاميا ضمن العمل الإبداعي.

---

[1] هناء جواد عبد السادة، أسعد مكي داود، عتبة العنوانات الداخلية (أسماء السور)، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل _العراق، المجلد: 07، العدد: 20، نيسان 2015م، ص299.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص125.

[3] المرجع نفسه، ص126.

ومن خلال ما سبق نسعى في هذا الفصل إلى دراسة عتبة العناوين الداخلية التي تضمنتها المجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن"، والتي تحتوي على سبعة قصص وكل قصة تحمل عنوانا يختلف عن الأخرى، كما حظيت كل قصة بعدد من الصفحات، شملت القصص المتوسطة الطول والقصص الطويلة، وهذا ما نجده في قصة نساء الجزائر في شقتهن والتي حظيت بعدد أوفر من الصفحات، قسمت آسيا جبار مجموعتها القصصية كالتالي: (ليلة قصة فاطمة، نساء الجزائر في شقتهن، المرأة الباكية، لا وجود للمنفى، الأموات يتكلمون، يوم رمضاني، نوستالجيا الحشود)، وتنقسم ليلة قصة فاطمة بدورها إلى خمس قصص ثانوية (الاختطاف، الأخ الصغير، المدرسة، الطفل الممنوح، الكفل الممنوح مجددا)، ويمكن أن نرصد هذه العناوين الداخلية في الرواية في الجدول الآتي[1]:

رقم القصة	عنوان القصة	رقم الصفحة
القصة الأولى	ليلة قصة فاطمة	من الصفحة 13 إلى 51
	– الاختطاف	من 15 إلى 20
	– الأخ الصغير	من 21 إلى 25
	– المدرسة	من 27 إلى 33
	– الطفل الممنوح	من 35 إلى 40
	– الطفل الممنوح مجددا	من 41 إلى 51
القصة الثانية	نساء الجزائر في شقتهن	من 55 إلى 109
القصة الثالثة	المرأة الباكية	من 111 إلى 116
القصة الرابعة	لا وجود للمنفى	من 119 إلى 134
القصة الخامسة	الأموات يتكلمون	من 135 إلى 179
القصة السادسة	يوم رمضاني	من 181 إلى 185

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص219.

القصة السابعة	نوستالجيا الحشود	من 187 إلى 194

فمن خلال الجدول نلاحظ أن مواضيع قصص الرواية جاءت متنوعة ومختلفة عن بعضها البعض وهذا ما سنتطرق إليه لفهم فحوى كل قصة من القصص.

4-1- القصة الأولى: ليلة قصة فاطمة: وكما أسلفنا الذكر أن ليلة قصة فاطمة تتفرع إلى خمس قصص فرعية:

4-1-1- الاختطاف:

تعكس هذه القصة واقعا اجتماعيا عانت فيه المرأة من التسلط الذكوري الذي قيد إرادتها، المتمثل في السلطة الأخوية، وهو ما تجسده قصة "عربية" التي لم يكن لها حتى حق المشورة في أمر زواجها، إذ كان القرار بيد أخويها، لينتهي بها المطاف مختطفة من طرف "تومي" بعدما باءت كل محاولاته بالفشل للزواج منها، ويظهر ذلك من خلال العمل: «أمام رفض أخويها، الذي تكرر مرتين قرر تومي اختطاف الجميلة»[1].

4-1-2- الأخ الصغير:

تجسد هذه القصة حكاية "عربية" التي تولت رعاية ابن أخيها "علي"، بعد أن أصبح والده غير قادرا على رعايته، فقد توفيت والدته عند ولادته، بحيث كان ابنا لها نظرا لكونها لم تنجب غير ابنتها فاطمة ،فكان لها الابن الذي لم تنجبه وعوضها عن حلم الابن الذكر.

4-1-3- المدرسة:

تجسد هذه القصة نمطا من الهيمنة الأبوية الذي تعيشه بعض الفتيات، حيث تقيد طموحاتهن وتهمش رغباتهن الشخصية، بحيث يتجلى ذلك بوضوح في معاناة "فاطمة" التي كان شغفها بالدراسة كبيرا، فقد كانت ترى في النجاح وسيلة لإسعاد والدها، لتتفاجأ بقرار والدها بإيقافها عن الدراسة

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص18.

وتزويجها دون أدنى اعتبار لرأيها، فبهذا يكون قد سلب منها حق أساسي وهو اختيار شريك حياتها، وإذا أردنا أن نمثل لذلك نجده يتجسد في قولها: «في نفس سن والدتي أعطى والدي يدي ...لأحد أصدقائه، عسكري مثله وهو ضابط صف كان يعزه»[1].

4-1-4- الطفل الممنوح:

تركز القصة على تحرر المرأة وكيف استطاعت في زمن لاحق أن تفرض حضورها وتأكد شخصيتها، ويظهر ذلك في "أنيسة" الشابة الطموحة التي تسعى لإتمام دراستها والحصول على شهادة الليسانس، متزوجة إلا أن زواجها وحياتها الأسرية لم تكن عائقا أمام سعيها لتحقيق طموحاتها، فقد عملت جاهدة لتوازن بين حياتها الأسرية ومتابعة تعليمها، ويظهر ذلك في قولها: «أبلغتها أنني حامل ...وأنني قلقة: كيف سأتمكن من إنهاء دراستي للحصول على شهادة الليسانس؟»[2].

4-1-5- الطفل الممنوح مجددا:

تجسد هذه القصة حياة كل من "الطاوس" و"أنيسة" نموذجا للمرأة المتحررة، فالأم "الطاوس" كانت صورة عن المرأة القوية والمستقلة التي شقت طريقها بنفسها باتخاذها لقرارات جريئة، مثل زواجها من رجل غير مسلم ضاربة بأحكام المجتمع عرض الحائط، كما تمكنت من إدارة مؤسسة تعليمية مرموقة بثقة تامة، استمدت ثقتها تلك من دعم والدها الذي كان له الأثر البالغ في بناء شخصيتها، ويظهر ذلك في قولها: «كانت الطاوس قد تزوجت في الثلاثينيات من فرنسي ...وكانت تدير مدرسة للأستاذات، وكانت تكرس نفسها بالكامل لعملها»[3].

كما نجد أيضا "أنيسة" التي سارت على نهج والديها في الانفتاح والتحرر، حيث كانت تخرج رفقة زوجها وأصدقائهما إلى المطاعم، إلا أنه طرأ تغير في مجرى حياتهما الزوجية خلق خلافات بينهما ما دفعها لاتخاذ قرارها بالهجرة إلى خارج الوطن، حيث تمكث والدتها الطاوس وهذا ما يؤكد تبنيها

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص39.

[3] المصدر نفسه، ص44.

لأسلوب حياة قائم على التحرر، يتضح ذلك من خلال قولها: «قد كانت الفكرة الجيدة لما سجلت مريم عند ولادتها، في جواز سفري الفرنسي كذلك الذي ظننت أنني لن أستعمله مستقبلا ...ذهبنا من مرسيليا إلى بالما على متن الباخرة. استقبلتنا الطاوس بعينين ضاحكتين»[1].

4-2- القصة الثانية: نساء الجزائر في شقتهن:

سعت المرأة في مرحلة لاحقة على الارتقاء بكيانها ووعيها الفكري، ويتجسد ذلك في هذه القصة في عدة نساء سعين للتحرر من القيود المجتمعية التي قيدت حركتهن، وجعلت منهن كائنات خاضعات لعادات وتقاليد مفروضة، وهذا ما نجده يتجسد في شخصية "سارة" التي استطاعت أن تخرج من دائرة التبعية وتكسر الحواجز التي فرضت عليها العيش تحت وطأة الرجل، فقد أثبتت وجودها داخل الفضاء العام وأصبحت سيدة قراراتها واختياراتها. كما نجد "الحزاب" رغم خلفيته الدينية الملتزمة، إلا أنه قد منح بناته قدرا من الحرية الشخصية، فقد كان بمثابة الأب المتفهم، حيث سعت كل واحدة منهن لبناء ذاتها وتشكيل شخصيتها وفق الطريقة التي تراها مناسبة .

فمثلا نجد ابنته "صونيا" التي تحب الرياضة وتمارس ألعاب القوى، فهي لا ترى لنفسها غير حياة الملعب، فقد اختارت أن تعيش حريتها بكل حيوية ونشاط، ويظهر ذلك حين قالت بنبرة متحمسة: «لا أريد أن أعيش إلا في الملعب»[2]، أما ابنته الأخرى فقد اختارت أسلوبا مختلفا، بحيث تحرص على ألا تخرج من البيت إلا وهي ترتدي سروالا، ورغم كل ذلك فقد آثر الحزاب دعم بناته واستقلاليتهن على حساب رغباته وقناعاته وخلفيته المحافظة. كما تجلى أيضا تحرر المرأة في استيلائها على مناصب العمل، وتوليها المسؤوليات في مختلف القطاعات، نذكر على سبيل المثال: "باية" التي تعمل في مصلحة علم الخلايا، و"عائشة" التي تعمل في مجال الإدارة (سكرتيرة)، وكذلك "إيرما" مهندسة الصوت والمسؤولة عن مختبر معهد البحوث الموسيقية.

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص50.

[2] المصدر نفسه، ص61.

إن ارتباط الرجل ببيئة الحرب والجبل فرض عليه حياة قاسية أثقلت كاهله وزادت من معاناته، إلا أن هذه المعاناة لم تكن حكرا على الرجل وحده، فقد شاركته المرأة الألم بصمت إذ كانت سنده وملاذه الآمن في الشدائد، إلا أن طبيعته تحول دون الاعتراف بذلك. إضافة إلى ذلك وعندما يتحول الحمام من مرفق صحي إلى فضاء اجتماعي والمتنفس الوحيد لحريتهن يخفف عنهن ضغط عزلة البيت، الذي أصبح أشبه بقيد يطوق حركتها ويفرض عليهن نوعا من الانغلاق الصارم، أما بالنسبة إلى "ليلى" فقد كانت تمثل نموذج للمرأة الصلبة، والتي على الرغم من التحديات والصعوبات التي واجهتها، إلا أنها قررت أن تكسر حاجز الصمت، وتروي قصتها لتتحرر من ثقل الكتمان وتعلن انتصارها على الظروف.

4-3- القصة الثالثة: المرأة الباكية:

تمثل الأماكن الهادئة متنفسا للحظات البوح الجسيمة والمعاناة الأليمة، وهذا ما تجسده قصة المرأة الباكية التي تحكي تفاصيل زواجها البرجوازي، وما ذاقته من مرارة العيش والألم مع زوجها ما خلق داخلها اضطرابا نفسيا يعكس صراعها الداخلي، وهذا يتجلى في قولها: «أحيانا أقول في نفسي: لا أدري أين هي ملامحي، كيف هو شكلي ...ما الجدوى من المرايا؟»[1].

4-4- القصة الرابعة: لا وجود للمنفى:

جسدت هذه القصة معاناة المرأة الجزائرية مع الهيمنة الذكورية، التي صادرت حقها في تقرير مصيرها حيث امتد تسلط الرجل فأصبح يتدخل في أدق تفاصيل حياتها وشؤونها، فكان لأثر هذه الهيمنة أن حجبت صوتها وأخمدت طاقتها وغيرت مسار طموحاتها، بحيث يتجلى هذا التسلط ضمن قصتنا في إجبار الفتاة على الزواج من شخص لا تريده ولا ترضاه شريكا لحياتها، لكن بطلة قصتنا هنا

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص114.

كانت استثناء فقد أفصحت عن رفضها الصريح على الزواج الذي اختاره والدها ووافق عليه، ويظهر ذلك في قولها: «لا أرغب في الزواج، قلت. لا أرغب في الزواج، كررت صارخة بالكاد»[1].

4-5- القصة الخامسة: الأموات يتكلمون:

تعكس هذه القصة ظاهرة الطلاق والتي تكون ضحيتها المرأة بشكل مأساوي، وهذا ما نجده في شخصية "عائشة" التي عانت من سوء معاملة زوجها، وتحملت سنوات الضرب والإهانة، لينتهي بها الأمر تحت مسمى المطلقة، وذلك نتيجة زواجها الفاشل، لتجد نفسها وحيدة مع طفلها في مواجهة الذئاب البشرية، لولا وجود الجدة حدة التي كانت سندها الأخير، في حين قصة عائشة تعكس حال الكثير من النساء اللواتي ينتهي مشوار زواجهن بالفشل.

4-6- القصة السادسة: يوم رمضاني:

منذ تجلت مأساة المرأة في هذه القصة في صورتين، الأولى في صورة شخصية "نفيسة" التي دخلت السجن والتي كان ينظر إليها نظرة شفقة واحتقار وذلك لأنها كانت ضحية للعدو، وهذا يدل على أنها فقدت حريتها وشرفها وهذا بالنسبة لنظرة المجتمع لها، أما الصورة الثانية فقد تمثلت في شخصية "نجية" التي تحطم طموحها في استكمال دراستها، وذلك بقرار من والدها لتبقى أحلامها أسيرة قيود الأسرة لا العدو، ويتجسد ذلك في صفحات القصة في قولها: «خلال سنتي الحرب الأخيرتين، أوقف الأب نجية عن الدراسة. كانت هي تحاول الاستقلال العودة إلى مقاعد الدراسة، تريد أن تذهب إلى المدينة وأن تعمل، أن تكون مدرسة أو طالبة لا يهم، المهم أن تعمل: مأساة عائلية في الأفق»[2].

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص132.

[2] المصدر نفسه، ص184.

4-7- القصة السابعة: نوستالجيا الحشود:

عانت المرأة لسنوات طويلة من وطأة الاستبداد والقسوة، وخير مثال على ذلك قصة المرأة التي اعتدى عليها زوجها بحجرة التيمم والتي شجت رأسها، حيث كادت تفقد حياتها لولا ستر الله وحفظه لها، وكل هذا من أجل أمر بسيط لا يستدعي كل هذا العنف، بحيث نجد أن هذا الموقف يكشف عن رد فعل متوحش، ومدى جبروت الرجل واستغلاله لقوته ضد المرأة، ومثال ذلك: «صار زوجي عنيفا ...كان يضربني أحيانا ...أبرحني ضربا ذات مرة دون سبب تقريبا: كنت قد نسيت ترتيب صحن الفطائر بعد فطور الصباح. دخل زوجي إلى البيت مع نهاية الصبيحة، ولاحظ ذلك، فأخذ "حجرة التيمم" في يده ورماني بها إلى الوجه! شقت الحجرة جبهتي مباشرة فوق العين (النبي سترني!) وواصل زوجي صلاته غير آبه»[1].

ومنه فإن عتبة العناوين الداخلية تشكل عتبة مفصلية هامة للولوج إلى داخل المتن، بحيث من خلال تحليلنا لقصص المجموعة يتضح دورها البارز كمؤشر دال على محتوى العمل، فهي لا تقل أهمية عن العنوان الرئيسي، بحيث تعكس ثراء المحتوى السردي من خلال تعدد الأصوات والرؤى، فقد عالجت الكاتبة آسيا جبار في مجموعتها قضايا إنسانية عميقة تعكس ما مرت به وما عانته المرأة الجزائرية في وقت سابق، فكانت القصص ذات دلالات مختزلة ومعبرة عن الواقع، كما أن اختيارها لعناوين القصص لم يكن اعتباطيا أو محض الصدفة، وإنما كان مدروسا بعناية ما أضفى عليها طابعا رمزيا وجماليا، يعكس مضمون القصص ويثير فضول القارئ.

وفي الأخير يمكن القول بأن العتبات النصية في العمل الإبداعي ليست مجرد إضافات شكلية، وإنما تعد مكونا أساسيا يساهم في بناء معنى النص و توجيه القارئ، فقد كشفت عن أبعاده الرمزية والوظيفية، كما منحت القارئ تصورا عاما حول طبيعة العمل، لذلك حظيت باعتناء كبير من قبل النقاد بوصفها محفز قوي في جذب القراء واستنطاق النص.

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص189.

المبحث الثاني: بوليفونية الأصوات وإعادة تشكيل "الهوية الجمعية":

تعتبر بوليفونية الأصوات أداة نقدية سردية وحداثية ضمن مجال الدراسات الأدبية، فقد عد مصطلح البوليفونية من المصطلحات التي يختص بها «علم الموسيقى وتم إدراجها ضمن حقل الأدب والنقد»[1]، فقد أصبحت أداة تقنية تستخدم في الخطابات الروائية، فهي تعتمد على توظيف أصوات متعددة داخل العمل السردي، لكسر أحادية السرد وإبراز وجهات نظر مختلفة، مما يمنح الروائي الحرية في تفسير الواقع وفهم المجتمع لذاته، من أجل تشكيل الهوية الجمعية من خلال التفاعل بين الرؤى المختلفة التي تتشكل في نقاشات وصراعات رمزية، مما يعكس تنوعا ثقافيا واجتماعيا.

1- أوركسترا المعاناة:

تمثل أوركسترا المعاناة في الكتابة النسوية استعارة أدبية وفنية، تصف حالة من الألم الجماعي المتناغم، الذي يشبه عزف سيمفونية حزينة تتعدد فيها الأصوات النسائية، حيث إن «تعدد الأصوات أو التعددية الصوتية مصطلح نقدي حديث ارتبط مؤخرا بالعمل الروائي الذي تتعدد وتكثر فيه الأصوات الساردة؛ أي تلك التي تنبع من أكثر من وجهة نظر، وقد ترجم هذا المفهوم إلى العربية منقولا عن مصطلح موسيقي الأصل هو (polyphonia)، لكنه وجد في الرواية مجازا»[2].

بمعنى أن الرواية لا تروى بصوت واحد مهيمن على السرد، وإنما تتداخل فيها عدة أصوات سردية مستقلة ومتساوية، تملك رؤى فكرية ووجهات نظر مختلفة تجعل من النص الروائي مجالا للحوار والتفاعل بين الأفكار، فقد باتت «الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية، أي إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي»[3].

---

[1] جميل حمداوي، أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية (جبل العلم) لأحمد مخلوفي، صحيفة المثقف، ط1، 2016م، ص38.

[2] إبراهيم رحيم، الرواية المتعددة الأصوات من منظور ميخائيل باختين، مجلة المفكر، جامعة البليدة، المجلد: 08، العدد: 02، ديسمبر 2024م، ص515.

[3] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م، ص59.

ومنه نفهم بأن الرواية المتعددة الأصوات ليست مجرد سرد لأحداث الشخصيات، وإنما هي ساحة حوار وصراع الأفكار وتباين للرؤى، من خلال تفاعل عناصر النص السردي(الشخصيات، الأحداث، اللغة، الإيديولوجيا) في شكل علاقات حوارية مما يخلق مواجهة مستمرة بينها، بحيث أصبحت الرواية تبني «علاقة الكاتب بالشخصية على قاعدة الاستقلالية، حيث تتمتع الشخصية الروائية بحضور مستقل عن هيمنة الكاتب لأنه يترك لها أن تعبر عن أفكارها بحرية وتعرض أفكارها الشخصية، لذلك تحفل الرواية الحوارية بالأفكار المتعارضة والإيديولوجيات المتصارعة»[1]؛ مما يعني أن هذا النوع من الروايات يمنح للشخصية استقلاليتها الفكرية والنفسية في التعبير عن أفكارها ومواقفها، كونها شخصيات مستقلة وذات وعي خاص بعيدا عن سلطة الكاتب، بحيث تصبح الرواية مجالا لعرض إيديولوجيات متصارعة وأفكار متعارضة، تجعل من النص الروائي أكثر عمقا وواقعية.

فهي «تخلق جماليتها من خلال توزيع الأدوار وتعددية الرواة، والعلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين الأصوات المختلفة داخل النص»[2]، فقد تعددت الأصوات في مجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن" وقد اكتسح كل صوت مجال السرد، لتعبر كل منهن عن قناعاتها الشخصية وتحكي تجاربها الفردية، حيث اشتملت المجموعة القصصية على أصوات كثيرة كصوت المجاهدة المعذبة في السجون، ربة البيت، وكذلك صوت الشابة المتمردة، والتي سنتطرق إلى التفصيل فيها فرادة بحسب كل صوت.

1-1- المجاهدة المعذبة في السجون:

- ليلى:

تمثل شخصية المرأة المعذبة في السجون كرمز قوي للمعاناة، فقد صورت تصويرا إنسانيا عميقا، كونها تعيش صراعا جسديا ونفسيا نتيجة ما مرت به أثناء فترة الثورة الجزائرية، فهي تعد رمزا

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص29.

[2] حميد الحميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات: سال، الدار البيضاء _المغرب، ط1، 1989م، ص46.

للتضحية ورمزا للذاكرة الجريحة والمقاومة النسائية، بحيث يظهر صوت المجاهدة المعذبة في السجون الاستعمارية في شخصية "ليلى" التي عانت من ويلات التعذيب والحرمان والترهيب، ما ترك في نفسها وجسدها ندوبا لا تمحى، حين قالت: «أعلنوا في كل مكان أنني عذبت ...تعرفين أنت ما هو التعذيب بالكهرباء !...»[1]؛ بحيث قد تحول صوت "ليلى" بعد الاستقلال إلى نوع من الاحتجاج، يتجسد في حالة من التيه والهذيان والجنون نتيجة الضغط النفسي الذي يصاحبها، فقد وجدت نفسها حبيسة جدران الشقة الضيقة التي قيدت حريتها بعد كل ما ضحت به من أجل وطنها، فقد كانت تصرخ وتنادي أين أنتن يا حاملات القنابل، فهي كانت تقصد المجاهدات الأخريات وكانت تدعوهن لتحرير المدينة التي أصبحت بعد الاستقلال بمثابة السجن الاجتماعي، ويتجسد ذلك في قولها: «أين أنتن يا حاملات القنابل؟ كن موكبا يحمل في أكفهن قنابل يدوية تتفتح نيرانا، ويضيء وجوههن بريق أخضر ...أين أنتن يا حاملات النار، أنتن يا أخواتي اللواتي كان عليكن تحرير المدينة...»[2].

فقد كانت تتحصر على ما فعل بأجسادهن التي جردت من ثيابها من طرف الأيادي الاستعمارية، بحيث كانوا محاربات خاصوا النضال وجسدوا في كونهن رموزا في الحفاظ على الوطن وكرامته، حين قالت: «كانت تصور أجسادكن التي جردت من ثيابها، وأيديكن المتوعدة أمام الدبابات ...كنا نتألم لأرجلكن التي فرجها الجنود المغتصبون. ولطالما تحدث عنكن شعراء كبار في قصائد غنائية من دواوينهم»[3]، ليجدن أنفسهن حبيسات غرف مغلقة، بعد كل التضحيات في سبيل الحرية، لدرجة أنها قد جسدته في كون المجتمع يخجل بها، وأنها أصبحت عارا عليه حين قالت لصديقتها وهي تخاطبها: «إنهم يخجلون بي، لقد نشفت، أصبحت خيال ما كنته في الماضي...»[4].

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص99.

[2] المصدر نفسه، ص99 _100.

[3] المصدر نفسه، ص100.

[4] المصدر نفسه، ص101.

– سارة:

أما الشخصية الثانية التي تمثل هي الأخرى المجاهدة المعذبة في السجون هي "سارة"، المرأة المتحررة والتي على الرغم من معاناتها إلا أنها قد خرجت إلى المجتمع، فقد عانت "سارة" مثل ما عانته "ليلى"، حيث تعرضت لأبشع أنواع التعذيب ولم يعلم أحد عن تفاصيل تعذيبها، إلا بعد حوارها مع صديقتها "آن"، والتي أرادت أن تعلم ما تكتمه صديقتها وما الجرح المدفون داخلها، وذلك حين «سألت آن لأول مرة صديقتها:

– في الماضي، كيف عشت أيام السجن؟

التفتت إليها سارة، لم تجلس إلا بعد فترة وكانت نظرتها تائهة.

قالت هامسة:

– أصعب يوم وأطوله في سنوات الحبس تلك...»[1].

لم يكن من السهل على "سارة" الكشف عن جرحها القديم، بحيث أنها على الرغم من تحررها من السجن الواقعي إلا أنها لم تستطع تحرير نفسها من آلامه ومعاناته تلك، حيث قالت: «سنوات بعد بربروس، لا زلت أحمل في داخلي سجني الخاص»[2]، فقد كان صوتها يمثل الانفجار الذي يعقب الصمت الطويل، بحيث حطمت جدار الصمت الذي كان يحبسها، وأصبحت اليوم تتحدث عن أيام سجنها ومعاناتها داخله، ويتجسد ذلك من خلال قولها: «فكرت عندها: أنني لن أخرج من هذا الحبس أبدا! ومنذ ذلك اليوم (بقيت في بربروس لمدة سنة أخرى) أصبح جسدي وكأنه يرتطم بالحائط مع كل حركة. كنت أصرخ في صمت... لم يكن الآخرون يدركون إلا صمتي»[3]؛ فقد أصبح صوت الحاضر يتداخل مع ذكريات الماضي القاسية، بحيث إن عملها كمتخصصة في الموسيقى كان هدفه

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص103.

[2] المصدر نفسه، ص104.

[3] المصدر نفسه، ص .ن.

البحث عن أصوات النساء المفقودة واستعادتها، في محاولتها للربط بين ماضي النضال وحاضر الاستقلال.

1-2- الشابة المتمردة:

يشير صوت الشابة المتمردة في الرواية إلى الشخصية البارزة التي تسعى للتحرر من القيود المجتمعية، التي تفرض عليها المكوث داخل الشقة، بحيث يمثل التمرد كفعل مقاوم للعنف الرمزي والجسدي، فهو وسيلة لاكتشاف الذات والسعي للاستقلال الفكري، ويتجسد ذلك في المجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن" لآسيا جبار في شخصية:

- سارة:

ترمز هذه الشخصية للفكر المتحرر بعد الاستقلال، وذلك يظهر في تحرير جسدها وحركتها وتوجهها إلى الفضاء العام متبرجة، فكان بمثابة التحرر من الحجاب المعنوي، حيث قالت: «...لطالما تجولت في الخارج، وقدت حياتي وأنا أعيش اللحظة يوما بيوم مرتجلة وكما يحلو لي، لطالما استمتعت، يجب أن أقول الكلمة، بكل هذه الحرية»[1]؛ بهذا تكون قد رفضت فكرة المرأة المسجونة مثلما كانت والدتها، التي عاشت حياتها ضائعة وبائسة داخل شقة مغلقة، وتعهدت بالانتقام لذلك الصوت الذي كان محبوسا داخلها من خلال العيش بحرية كاملة.

- بنت الحزاب:

تمثل شخصية "بنت الحزاب" شخصية متمردة، بحيث كانت لا تخرج من المنزل إلا بارتدائها للسروال، وهذا يشكل تمردا على العادات والتقاليد التي تفرض على المرأة ارتداء الحايك، والتي لا تبرح المنزل إلا للضرورة على خلاف بنت الحزاب، حيث جاء في قولها : «كانت البكر بنت الأربعة والعشرين ربيعا، تمارس رياضة الجيدو منذ سن المراهقة، وكانت، فوق ذلك تأبى أن تخرج من البيت إلا

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص106.

مرتدية السروال»[1]؛ وهذا يشكل خروجا عن المعتاد والمألوف في تحكم المرأة بجسدها وممارستها لرياضة قتالية، بحيث يكسر صورة الأنثى الهشة، ويعكس رغبتها في التحرر من الوصاية الذكورية وهذا ما يؤكده إصرارها على ارتداء السروال، فقد أصبح يمثل الخروج من البيت بهذا المظهر هو محاولة لفرض الذات في الفضاء العام، ورفض لكل أنواع الخضوع والتخفي خلف المظهر التقليدي.

1-3-ربة البيت:

يتخذ صوت ربة البيت داخل الفضاء المنزلي المغلق أبعادا رمزية عميقة، بوصفه أحد الأصوات النسائية التي تعكس حياة المرأة الجزائرية، ويكشف علاقتها بالصمت والمجتمع وتقاليده التي تحصرها داخله، ما جعل صوتها يبدو مكتوما أو خافتا كونه بعيدا عن الفضاء العام، وهذا ما نجده يتجسد في شخصية:

- عربية:

ربة البيت التي كانت تقوم بكل الأعمال المنزلية، والتي لم ترفع صوتها يوما أو تنطق ببنت شفة، «لم تكن مغفلة: كانت تعمل بكد من طلوع الشمس إلى غروبها. كانت تحلب الماعز وتقوم بنفض الزيتون. وكانت علاوة على ذلك، ملزمة بأن تؤدي، في البيت، معظم الأعمال المنزلية»[2]؛ أي أن مسؤوليتها الكاملة كانت تكمن في إدارة شؤون المنزل بشكل عام، لكن رغم هذا الانغلاق فإن صوتها تحول إلى كونه صوت حميمي اعترافي، يفضي بمشاعر الخوف ويتحدث عن أشياء لم تكن تقال في المجتمع ،كمسألة بوحها لوالدتها بفكرة هروبها من المنزل رفقة العريف.

- أم سارة:

كما نجد شخصية أخرى تجسدت في كونها ربة بيت وهي "أم سارة" والتي على الرغم من معاناتها إلا أنها لم تبح بضيقها ولم تكشف عن مخاوفها، «كانت صامتة وتعمل طيلة النهار. لم تكن

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص61.

[2] المصدر نفسه، ص18.

تتوقف. كانت تنظف مطبخها؛ وعندما تنتهي من كل شيء، كانت تغسل البلاط والحيطان، وتفتح الأفرشة وتغسل الأغطية مرة أخرى. كانت تفرك وتفرك من جديد ...هاجس مثل هاجس آخر على كل حال!»[1]؛ بحيث يمكن القول أن ما كانت تقوم به كان بمثابة التنفيس عن القهر النفسي الذي تعانيه، وهروبا من التفكير الذهني كآلية دفاعية للمرأة في مواجهة الفراغ الوجودي، بحيث إن فعل التنظيف والغسل والفرك لا يعنى به كونه واجبا منزليا وإنما هو محاولة اغسل الذاكرة من شوائب القهر الاجتماعي، فهذا الهاجس يمثل صرخة مكتومة وسط مجتمع لا يسمع صوتها. حيث قالت "سارة" وهي تعبر عن حال والدتها التي لم تتحرر يوما من سجنها في قولها: «أمي وطيفها المتضائل، هي التي لم تكشف يوما علنا عن مخوفها ولا عن أفراحها، هي التي لم تئن حتى، شأنها شأن الكثيرات من غيرها اللواتي أعرفهن، ولم تعلن بصوت عال ضيقها»[2].

وبهذا يمكن القول بأن تعدد الأصوات في الرواية قد منحها دلالات عميقة تتجاوز كونها تقنية سردية، فقد كانت وسيلة لاسترجاع الكلمة وتحرير الصوت وكسر لجدار الصمت التاريخي، بحيث إن التعدد في الأصوات هو تعدد في الرؤى، وهذا يسمح بتشكيل فضاء أوسع يسمح لكل امرأة بأن تروي قصتها وفق منظور خاص، تنبني بواسطته الذاكرة الجماعية من خلال تحويل كل الأصوات الفردية إلى نقطة تتقاطع فيها كل الأصوات النسائية داخل العمل السردي.

2- تقويض المركزية الذكورية:

يشير مفهوم تقويض المركزية الذكورية إلى كونه حركة فكرية نقدية تهدف إلى تفكيك هيمنة المنظومة التقليدية وتعرية السلطة الاستبدادية، التي تجعل من الرجل مركز العالم الاجتماعي والثقافي والمعرفي ،وذلك من أجل التأسيس لسلطة أنثوية مضادة، ترتكز على فاعلية الحضور الأنثوي وتركز على تجاربه الذاتية، لتمثيل الخصوصية الأنثوية مما يكسر التراتبية القهرية التي تجعل من الذكورة أعلى مرتبة من الأنوثة. بحيث يركز القلم النسوي على «فلسفة تنتقد أن يكون النموذج الذكوري هو مركز

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص105.

[2] المصدر نفسه، ص106.

الحضارة، وبالتالي الرغبة في الدخول على الخط من قبل المرأة لتكون مساهمة في بناء هذه الحضارة، وليس طرفا هامشيا»[1]؛ بمعنى أن الفكر النسوي يقوم على فكرة أنه لا ينبغي أن تبنى الحضارة من منظور ذكوري محض، والذي تم تصوير الرجل من خلاله عل أنه العقل المفكر والقوة الفاعلة داخل المجتمع بينما تم تهميش المرأة، فقد سعت لتجاوز هذا الدور، بحيث تصبح شريكا فعليا ومساهما في صناعة المعرفة والثقافة والحضارة، لتنتقل بدورها من موقع المتلقي أو التابع إلى موقع الفاعل والمبدع.

فقد أزالت الرواية النسوية «الهيمنة الذكورية وخرجت عن دائرة التشيئية الاستهلاكية لتفرض كيانها ووجودها ككائن مستقل بمنظورها ورؤيتها وزاوية التقاطها واهتمامها»[2].

ومنه نفهم بأن الرواية النسوية قد كرست الرؤية الذكورية، وتحولت من مجرد صوت تابع إلى ذات فاعلة تكتب تجربتها، وتبني عوالم نصها الروائي وفق قواعد جمالية وفكرية، بحيث لم يعد يتعامل معها كشيء أو كعنصر يستخدم لخدمة تطور قصة الرجل، فقد أصبح لها دور أساسي في بناء الأحداث، من خلال فرض وجودها ككيان مستقل وصاحبة صوت ورؤية مستقلة تعبر من خلالها عن ذاتها وقضاياها. «وتثمينا لمسعى إلغاء التراتبية بقيمها الإقصائية التي لا تؤمن بالغيرية، يتحدد خطاب الأنثى في ضوء علاقته بالفكر الأبوي، وبالموقع الذي يتخذه حيالها، وبآليات عمله التي تستهدف إزاحة المركز المهيمن اجتماعيا وثقافيا وتاريخيا»[3].

بحيث يسعى الخطاب الأنثوي إلى تفكيك الفكر الذكوري الذي يقوم على التراتبية الإقصائية التي تمنح الرجل موقع السيطرة والقيادة وتمنح المرأة موقع التبعية والتهميش أي إقصائها وعدم الاعتراف بها، فقد عملت على تفكيك الخطابات التقليدية التي كرست سلطة الرجل، من خلال إعادة قراءة التاريخ والثقافة من منظور نسوي هدفه إزاحة المركز المهيمن التي تجعل من الرجل مركز السلطة،

[1] فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص172.

[2] هاجر حويشي، تفكيك المركزية الذكورية في السرد النسوي من منظور عبد الله إبراهيم، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر، المجلد: أ، العدد: 48، ديسمبر 2017م، ص338.

[3] المرجع نفسه، ص339 .

وثقافته الذكورية هي المرجع الوحيد، بحيث «عملت النسوية على فضح ومقاومة كل أشكال الظلم والقهر، والقمع وتفكيك النماذج والممارسات الاستبدادية، وإعادة الاعتبار للآخر المهمش والمقهور والعمل على صياغة الهوية وجوهرية الاختلاف»[1]؛ مما يعني أنها قد كشفت عن الأنظمة الاجتماعية التي تجعل فئة معينة تهيمن على أخرى كسلطة النظام الأبوي، وسعت إلى مقاومة كل أشكال الظلم كالتمييز في الحقوق والعنف الرمزي والجسدي ضد المرأة، فقد كانت النسوية بمثابة حركة نضال اجتماعي وفكري تهدف لإعادة الاعتبار للفئات المهمشة في المجتمع ،وصياغة هوية قائمة على الاختلاف والتنوع الاجتماعي. بحيث نجد تقويض المركزية الذكورية في المجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن" من خلال فسح المجال للأنا النسوية، بحيث يصبح الرجل غائبا أو ثانويا في السرد، ما يضعف هيمنة الخطاب الذكوري.

بحيث نجد ذلك يتجسد في شخصية "علي" حين بادر قائلا: «ما بال نزيم أما يزال غائبا؟ (دمدم صوت رجل خلفها). قد نحتاج إليه هنا، الآن وقد ...»[2]؛ من خلال القول نجد أن "سارة" لم تعر أي اهتمام لكلام علي أو لم تسمعه حتى فكلماته باتت مفككة قبل أن تصل إليها، إذ لم يكد ينهي كلامه بعد حتى انصفق الباب بقوة وغادرت متوجهة إلى صديقتها "آن"، وهنا نجد أن حضور الرجل كان ثانويا بحيث أصبحت السلطة للمرأة في اتخاذ قرارها والخروج من الشقة بعيدا عن أخذ موافقة الزوج واستشارته، فهي بذلك تهدم المنظومة التقليدية، التي تركز على كون الرجل هو الأمر الناهي داخل البيت، بحيث جعلت من نفسها سيدة قراراتها وكرست لنفسها سلطة أنثوية منتصرة. كما يتجسد أيضا غياب الرجل ليس غيابا حضوريا، وإنما غياب ذهني وغياب الصوت الذي يثبت الوجود الفعلي في المكان، وهذا ما حدث مع "نزيم" حين أنقذته عائشة (السكرتيرة) من الموقف الذي كان فيه، حين خاطبته العجوز الريفية معاتبة، حيث «قام الشاب بحركة تنم عن عجزه، ثم استدار ومضى يبحث عن ممرضة تتحدث لغتين، استأنفت العجوز كلامها مخاطبة عائشة، السكرتيرة، التي

[1] هاجر حويشي، تفكيك المركزية الذكورية في السرد النسوي من منظور عبد الله إبراهيم، ص339.

[2] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص57.

ردت عليها بالقدر نفسه من الخشونة. حينها ارتاح نزيم وانصرف»[1]؛ أي أن غياب صوت الشاب هنا أصبح يعكس حالة من العجز وعدم القدرة على مواجهة الموقف، فهذا بحد ذاته انكسار للمركزية الذكورية، مما يضطره للتراجع والبحث عن المساعدة، ليفسح المجال أمام الذات الأنثوية لتكون هي صاحبة المعرفة والقدرة، مما يكسبها احتلال صوت السرد. كما نجد في موضع آخر غيابا لصوت الرجل بحيث وبالكاد يلمس حضوره الجسدي، فقد كان شبه غائبا عن المكان وما يحدث حوله، وبالضبط حينما كان بالقرب من الشاطئ وكانت المرأة تحدثه عن ماضيها وسنوات زواجها البرجوازي، لكن «هل كان يستمع إليها، لا شيء مؤكد، هل كان يفهمها؟ حينها فقط فكرت أنه، في نهاية المطاف، قد يكون يتحدث لغة أجنبية»[2].

فقد هيمن الصوت الأنثوي على مجريات الحكي، في حين ظل صوت الرجل مكتوما حيث سلبت منه قدرته على الكلام وعجزه عن التواصل، «كان سيقول شيئا: عن اللحاف، عن المرأة التي كانت تنتظر»[3]؛ ومنه يمكن القول بأن تقويض المركزية الذكورية في الكتابة الروائية كان يسعى لإعادة بناء السرد من منظور أنثوي، بحيث لا تكون الهوية الذكورية المركز الوحيد للمعنى، لتتجاوز هذه العملية مجرد حضور المرأة كشخصية لتصل إلى إعادة صياغة الوعي الثقافي والجمالي داخل النص الروائي.

المبحث الثالث: معمارية الصمت وانفجار الكلام (دراسة سيميائية):

تعد ثنائية الصمت والكلام ثنائية متضادة تحمل بعدا فلسفيا وجماليا عميقا، تبنى من خلاله معمارية الصمت، في شكل بنية ثقافية واجتماعية وفعل لغوي قوي داخل النص، ليشكل جزء من تجربة المرأة الحياتية، بحيث يتبدد ذلك الصمت في لحظة من انفجار الكلام الذي أصبح يمثل فعل مقاومة، ينكشف فيه المسكوت وتتفجر فيه لغة الاعتراف.

[1] آسيا جبار ، نساء الجزائر في شقتهن، ص63.

[2] المصدر نفسه، ص115.

[3] المصدر نفسه، ص116.

1- بلاغة الهمس:

تعتبر بلاغة الهمس أسلوبا فنيا إبداعيا يندرج ضمن العمل السردي، يتجاوز كونه مجرد انخفاض للصوت، فهو يمثل استراتيجية لغوية للتعبير عن هواجس داخلية عميقة للشخصيات، ووسيلة لتحرير النفس من القيود البيئية والنفسية، بحيث ينبثق هذا الهمس عن الذات الأنثوية الجريحة، التي تعاني الانكسار الداخلي والألم الذي لا تقوى على الجهر به أمام العلن، وهذا ما نجده يتجسد في المجموعة القصصية من خلال شخصية "سارة" التي لم تبح يوما بالألم الذي عايشته في فترة سجنها، ولا عن تفاصيل تعذيبها، ومثال ذلك: حين «سألت آن لأول مرة صديقتها:

- في الماضي، كيف عشت أيام السجن؟

التفتت إليها سارة، لم تجلس إلا بعد فترة وكانت نظرتها تائهة.

قالت هامسة:

- أصعب يوم وأطوله في سنوات الحبس تلك...»[1].

وبناء على هذا فقد تحول الهمس إلى وسيلة للتعبير عن أيام السجن المريرة، ولغة تواصلية سرية في فترة العزلة، التي توثق الحقيقة والمعاناة النفسية والجسدية، وكطريقة خاصة في الافصاح عن ما هو مسكوت عنه في ظل الرقابة الاجتماعية، بحيث إن الهمس لا يمد بصلة إلى الضعف وإنما هو صرخات صامتة تعكس الوجع الداخلي المكبوت. كما نجد في سياق آخر ضمن المجموعة القصصية توظيف بلاغة الهمس في حديث "المرأة الباكية"، وهي تسرد تفاصيل حياتها وسنوات زواجها القاسية، ويظهر ذلك من خلال القول: «في اليوم الثالث، بينما كانت تتكلم همسا (سنوات الزواج البرجوازي تلك، ذلك الانفصال العنيف، ذلك الاندفاع الطويل المؤلم، والذي استغرقت شهورا لترويضه، نحو الرجل الثاني، ذاك المراهق الشاحب والهزيل...)»[2].

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص103.

[2] المصدر نفسه، ص115.

من خلال هذا القول نجد أن الهمس أصبح يحمل دلالات نفسية واجتماعية عميقة، ويشير إلى كون الشخصية تحاول الحفاظ على مظهر الطبقية وصورتها الاجتماعية المثالية أمام الآخرين، حتى وإن كانت سنوات مليئة بخيبات الأمل فهي لا تريد للعامة سماعها، فقد باتت تمارس نوعا من الرقي المزيف، بحيث يمثل البوح العلني وكشف أسرار الطبقة البرجوازية فضيحة ونوع من الابتذال، وبذلك فهي تحاول حماية هشاشة واقعها البرجوازي من الانكشاف. كما نجد أن الهمس أي الصوت الخفي أو غير المسموع بوضوح قد يعكس حالة التضرع والخشوع، والدعاء النابع من القلب بحيث يكون بمثابة تحصين للنفس من الأذى، وهذا ما نجده في عبارة "عائشة" التي همست قائلة: «الله يبعد علينا البلاء! لقد زار الموت عائلة سماعين»[1]؛ وهذا يعكس الموقف الإيماني الذي يكون فيه الهمس دليلا على التقوى والتحرز، بحيث إن الهمس أصبح يحمل في طياته الحديث عن الموت والفواجع بحيث إن الكلام بصوت عال يكسر سكينة الموقف، لما له من هيبة وإجلال، ومثال ذلك قولها:

«سمعت أمي تهمس أثناء الطعام:

– لن يرغبوا أبدا في تناول الطعام اليوم!

قال أحدهم:

– بقي الجثمان في المستشفى»[2].

كما قد أصبح يشير الهمس إلى السرية والخصوصية وعلامة على الغموض، خصوصا عند وقوع حدث مهم يكون أكبر من أن يناقش بصوت مرتفع، فقد يكون كلاما حساسا أو خطيرا لا يحتمل الجهر به، ومثال ذلك حين قالت: «سمعتهما بعدئذ يتهامسان. هكذا، حين يطرأ أي حدث مهم كان عمر يتحدث إلى عائشة أولا، لأنها كانت البكر والأكثر رصانة»[3]؛ ومن خلال هذا القول

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص119.

[2] المصدر نفسه، ص123.

[3] المصدر نفسه، ص121.

يظهر الهمس كونه سلوك نمطي يلجآن إليه لتبادل الأسرار بعيدا عن المشاركة العلنية، وخوفا من العواقب وتجنبا لإثارة الجدل، فهو محاولة استيعاب الصدمة أو الخبر بشكل نهائي قبل إعلانه أو مواجهته، وبذلك يمكن القول بأن بلاغة الهمس هي أسلوب تعبيري يعتمد على اللغة الهادئة والإيحاء العميق، فهو يهدف لتفريغ التوتر ولتحرير الذاكرة الصامتة، من خلال تعرية المشاهد والتفاصيل المخفية والمسكوت عنها، بحيث يتحول الصمت إلى لغة احتجاجية هامسة أكثر عمقا وتأثيرا داخل العمل السردي.

2- لحظة التنوير:

تعتبر لحظة التنوير في المجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن" لحظة وعي وإدراك المرأة لضرورة تحررها من الكينونة الاجتماعية المفروضة، بحيث تعد نقطة مفصلية في تحول الصمت من حالة الاستسلام إلى أداة مقاومة واعية وفعلا احتجاجيا داخل الشقة، يتشكل انطلاقا من البوح بالمكبوت وكشف لما هو مسكوت عنه، فهي تكسر حاجز الأنوثة الخرساء نحو التحرر التام داخل الفضاء العام، وبناء على هذا فإن لحظة التنوير تتجلى في نقد آسيا جبار للنظرة الاستشراقية لدولاكروا، التي صورت النساء كأجساد ساكنة ومستسلمة من خلال قوله: «سجينات مستسلمات في مكان مغلق يشرق بنوع من نور الحلم... حاضرات وبعيدات في آن واحد، ملغزات إلى أبعد حد»[1]؛ فهو يصف حالة من الاستغراق الداخلي الذي تعيشه النساء نتيجة الاستسلام ورضوخهن للواقع المفروض، داخل فضاء مغلق يشكل عزلة وجدانية، كما أردف قائلا: «سجينات أكثر منهن سلطانات. ليس لديهن معنا... غريبات ولكن حاضرات حضورا قويا في الجو المخلخل هذا، جو الاحتجاز والحبس»[2].

مما يعني أنه صورهن في شكل محبوسات في حالة من التيه الذهني والانفصال عن الواقع بحيث نلمس الحضور الجسدي وغيابا للحضور الروحي، إلا أن حضورهن الصامت داخل فضاء الاحتجاز قد فرض هيبة وتأثيرا قويا على المكان. فقد سعت آسيا جبار لتفكيك وإعادة تفسير اللوحة، وحولت

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص200.

[2] المصدر نفسه، ص .ن.

هؤلاء النساء من مجرد عناصر ديكورية إلى أصوات حية، تسرد قصصا للتعبير عن ذواتهن لاستعادة أصواتهن وحريتهن، إذ كانت أول خطوة نحو التحرر هي تخليها عن الحجاب التقليدي (الحايك)، بحيث تعد خطوة جريئة تمثل استرجاع المرأة لجسدها وحريتها في الحركة، ويظهر ذلك من خلال قولها: «كان التطور الأكثر وضوحا للنساء العربيات، على الأقل في المدن، نزع الحايك. لقد عاش عدد من النساء تجربة نزع الحايك، بعد أن كن مسجونات»[1].

حيث مثل نزع الحايك تحولا اجتماعيا وثقافيا، رسم طريقا نحو التحرر من الحيز الشققي إلى الحياة العامة، وغير من نظرة المجتمع للمرأة كعنصر فعال وليس فقط ربة بيت، حيث كانت تقول: «لم أعد أخرج مستورة (أي محجبة، مغطاة)، تقول المرأة التي تحررت من الغطاء: أخرج عارية أو حتى مكشوفة. فالحايك الذي كان يحجب عن الأنظار يتم الشعور به بالفعل على أنه لباس في حد ذاته، وعدم وضعه هو الانكشاف التام»[2].

ومنه فإن القول يلخص تجربة انتقالية للجسد من المستور (الحايك) إلى الانكشاف الملابس العصرية، بحيث إن الحايك كان يمثل الحد الفاصل بين الفضاء الخاص (البيت) والفضاء العام (الشارع)، وذلك التحرر من الغطاء التقليدي جعل من جسدها عرضة للنظر، بحيث إنها فقدت الحصن الذي كان يفصل بين عالمها الداخلي والعالم الخارجي، فقد «سمح لها تحررها بالتحرك خارجا... كما لو أن الجسد كله بدأ ينظر فجأة، يتحدى»[3]. كما نجد أيضا وقد ظهر في «العديد من مراحل التاريخ المقاومة الجزائرية في القرن التاسع عشر نساء محاربات، تحررن من دورهن المعتاد كمتفرجات. كانت نظرتهن الرهيبة تحث على الشجاعة»[4]؛ بحيث نجد أنها قد تحولت من كونها متفرجة إلى المشاركة الميدانية، فقد كانت محفزا استراتيجيا وسلاحا معنويا، بحيث قد أثبتت وجودها

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص204.

[2] المصدر نفسه، ص .ن.

[3] المصدر نفسه، ص 203.

[4] المصدر نفسه، ص207.

وإرادتها في المعارك، وبرهنت على أن الشجاعة ليست حكرا علة الرجال وحدهم. وفي موضع آخر نجد أن سبيل بعض النسوة في تحرير أنفسهن من شققهن هو في ذهابهن إلى الحمام، حيث تجدن أنفسهن قد تحررن من الفضاء الضيق نحو فضاء أوسع وأرحب، تحكي فيه كل واحدة منهن عن تاريخها الخاص، لتتحول من ذات صامتة إلى ذات متكلمة، تسرد تفاصيل حياتها ليكون الحكي وسيلة لإثبات الذات بعد الاستقلال، في حوارات عميقة تجمعهن، ويظهر ذلك في قولها: «تجلسن متوردات متشابهات استعدادا للتخفيف على أنفسهن: محادثات أو مناجات مع النفس بكلمات ناعمة، تافهة ومستهلكة تنساب مع الماء، في حين تتحررن أثناءها من ثقل الأيام ومن ضجرهن»[1]؛ إذ أنها تعكس لنا حالتهن النفسية والجسدية حين يطغى الشعور بالراحة والسكينة، في ظل انغماسهن في الفضفضة عما يعتري قلوبهن، فقد كان نقاشا عاطفيا أكثر مما هو نقاشا فكريا.

بحيث «كانت هناك جلبة من الأصوات المتقاطعة. همس متبادل وبوح بالأوجاع بعد أن تفتحت مسام الجلد وانزاحت ظلال الحجارة الباردة. نساء أخريات صامتات، يتفرسن في وجوههن وسط البخار: هن اللواتي احتجزن لأشهر أو لسنوات، لا يخرجن إلا للذهاب إلى الحمام»[2]؛ بحيث صور الحمام كونه متنفسا للحرية والبوح عن الأوجاع والهموم، التي خلفها ذلك الانغلاق الجسدي والنفسي داخل الشقة لسنوات، ما دفع بعضهن ليتفرسن وجوههن في حالة من الدهشة، في محاولتهن للتعرف على ذواتهن وعلى الآخرين، مما جعل من تلك اللحظات حرية مؤقتة. وفي مقطع آخر نجد شخصية "عائشة" التي حررت جسدها وأدركت معنى حرية الجسد، بعدما ذاقت من تعنيف زوجها كفاية، فقد كان ينظر إليها بعيون الكراهية والعجز، وهذا ما جعلها تندفع لتحرير جسدها وحرمانه منه، ويظهر ذلك في عبارة: «حرمت بعناد منذ ذلك اليوم جسدها عنه»[3]؛ فهذا الفعل يمثل قرارا واعيا نابعا عن إرادة شخصية قوية، وهو رغبتها في تحرير جسدها من سلطة الزوج أولا، ثم تحرير

[1] آسيا جبار نساء الجزائر في شقتهن، ص86.

[2] المصدر نفسه، ص87.

[3] المصدر نفسه، ص155.

نفسها من فضاء الاحتجاز ثانيا، ومنه يمكن القول بأن آسيا جبار قد جسدت لحظة التنوير في مجموعتها انطلاقا من كسر النظرة المسروقة، وتفكيك الرؤية التي فرضت الحصار على النساء نحو التعبير عن ذواتهن، واستعادة حقهن وإمكانية تحريرها لجسدها وصوتها، من خلال التخلي عن الحجاب التقليدي وقدرتها على الجهر بقرارات واعية.

المبحث الرابع: جسد المرأة كمدونة تاريخية وجغرافية:

يعتبر جسد المرأة أكثر من مجرد كيان مادي، فهو يمثل وثيقة حية وكسجل للأحداث التاريخية، الذي يوثق الألم وآثار الحرب، وكخارطة جغرافية تتقاطع فيها المساحة التضاريسية، والحدود السياسية النضالية التي تلتقي فيها صراعات الماضي بتحديات الحاضر.

1- جسد الحرب:

يشكل جسد الحرب في الرواية أداة تعبيرية قوية، تعكس المقاومة والذاكرة ومعاناة النساء وصمودهن في فترات سابقة، بحيث تمثل الندوب والجروح علامات مادية تثبت القمع والعنف الذي تعرضت له المرأة، فقد تحولت هذه الندوب والجروح من مجرد إصابات فيزيائية إلى لغة سردية تهدف لكسر صمت الجسد، للتعبير عن تجربة الحرب التي عاشتها، ويتجسد ذلك في قول "ليلى": «لم نعلم يوما شيئا عن التفاصيل المسجلة عن تعذيبك أنت! عالجوك فيما بعد مثلي، ظنوا أنه لن تبقى إلا بعض الندوب، لم نعلم أبدا...»[1]؛ مما يعني أن الأثر النفسي لهذا لتعذيب كان أعمق نتيجة التكتم عليه واخفائه عن الآخرين، بحيث حتى وإن تمت معالجة هذه الندوب سطحيا، يبقى الجرح النفسي غائرا لا يشفى، فقد كانت تلك الندوب والجروح بمثابة الأوسمة الخفية التي تثبت معاناة حامليها أثناء الحرب، فالندبة ليست مجرد أثر على الجلد بل هي ذاكرة حية للوجع.

وفي إطار ما تم ذكره نجد ذلك يتجسد في شخصية "سارة" التي ذاقت ويلات الحرب، وحاولت التعايش مع تلك الندبة نفسيا وجسديا والتي رافقتها طويلا، ولطالما كانت تذكرها بما مرت به أيام

[1] آسيا جبار نساء الجزائر في شقتهن، ص101.

الحرب والسجن، كانت تلك الندبة إصابة حرب، وقد كانت تحاول التصالح معها في حياتها اليومية، بحيث إن الكشف عن تلك الندوب كان الخطوة الأولى لاستعادة الجسد المسلوب، والرغبة في تفجير الكلام وكسر الصمت المجتمعي، ويظهر ذلك في قولها: «لطالما كانت لدي مشاكل مع الكلمات! فكرت سارة وهي تنزع صدارها، ووجهها لا زال يدمع. كشفت عن الندبة الزرقاء فوق ثديها والتي كانت تمتد حتى البطن»[1].

فالقول يعكس فجوة بين ما تشعر به وما تريد التعبير عنه، بحيث إن عجزها عن الكلام كان نتيجة التجربة الصادمة والمؤلمة التي مرت بها، وفعل كشفها عن الندبة كان مواجهة للحقيقة الصامتة وما خلفته من أثر عميق داخلها، فقد كانت تود «أن تسحق بعنف دافئ هذا الجسد النحيل ذي الكتفين المقوسين وهذين الذراعين الهزيلين هزالا والمعصمين الشبيهين بمعصم طفل والرأس المليئة بالزوايا كأنها رأس ميتة... أحست سارة باندفاع شهواني محض...»[2]؛ فقد كانت تعيش لحظة من الاستيلاب العاطفي، بحيث اجتاحت رغبة عارمة في احتواء ذلك الجسد الهش والنحيل، كنوع من الحماية العنيفة والرغبة في إعادة الحياة لهذا الجسد الميت.

كما نجد في سياق آخر الرغبة في تقبل تلك الندوب واحتوائها، كونها جزء من حقيقة تلك الشخصية والتعاطف مع ماضيها وآثارها، وهذا يتجسد في قول المرأة الباكية: «سأمرر شفتي الجافتين على هذا الندب في ظهرك، سآخذ كامل وقتي، سأرسم بلساني أثر جرحك...»[3]؛ فهي بذلك تعبر عن قبول الشريك بكل جروحه وماضيه، بحيث إن فكرة تمرير الشفاه على الندب توحي بأن الجرح أصبح منطقة اهتمام وحب، بدلا من كونه مصدرا للخجل، مما يعكس ارتباطا عاطفيا وثيقا يجسد أقصى درجات التضامن العاطفي. ومنه فإن تحليل الندوب والجروح في الرواية أصبح يمثل رموزا تتجاوز المعنى المادي، لتفسر كونها لغة رمزية في حد ذاتها، تعبر عن الذاكرة الحية التي تأبى النسيان وعن الهوية

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص101.

[2] المصدر نفسه، ص .ن.

[3] المصدر نفسه، ص115.

التاريخية، فقد كشفت تلك الندوب عن تجارب خاصة، كانت بمثابة الثمن الذي دفع للخروج من شرنقة الصمت والتبعية.

2- الرقص والموت:

تعد العلاقة بين الرقص والموت علاقة جدلية ،تربط بين الحركة والسكون كفعلين متضادين يعكسان صراع الذات الأنثوية مع القيود المجتمعية والوجودية، بحيث يمثل فعل الرقص أداة للتحرر واستعادة ملكية الجسد، والتعبير عن الرغبة في استمرارية الحياة، بينما يشكل الموت احتجاج صامت فهو يمثل حالة نفسية لمعاناة المرأة داخل سلطة المجتمع أو الرجل، بحيث تلجأ الذات الأنثوية للرقص لتعبر عن مواجع النفس ولتفريغ الشحنات العاطفية، بما فيها من التوتر والضغوط النفسية المتراكمة في مواجهة الاحتجاز.

وهذا ما نجده يتجسد في المجموعة القصصية من خلال قولها: «كل يوم، في الوقت نفسه، في حدود الساعة السادسة مساء، تظهر فيها امرأة بتنورة طويلة ،كأنها نورة زهرة برتقالية زاهية، تحمل في ذراعها طفلا في الرابعة أو الخامسة من عمره. حركات ذراعيها ترسم رقصة، الرقصة ذاتها خلال كل تلك الأيام. تستدير حول نفسها مرة، ثم أخرى لتثبت في مكانها كأنها معلقة، بعيدة نصف مائلة فوق الساحة الصاخبة»[1]؛ مما يعني أن الانتظام في أداء هذه الرقصة كل يوم أصبح أشبه بطقس يومي ثابت وسط قسوة محيطها، ما جعلها تصنع عالما خاصا بها تملؤه السكينة وسط جو من الاحتجاز، تكون فيه بعيدة عن ضجيج الواقع وصخبه، في حين قد فسرت "سارة" هذا الفعل من خلال مشاهدتها لذلك المشهد الاستعراضي على مدار ثلاثة أيام متتالية، في كونه حالة من الانتقام مقابل احتجازها، ومثال ذلك قولها: «لم تستطع نسيان المرأة المجهولة: هل هي محبوسة خلف أبواب موصدة بالمفاتيح حتى تنتقم بهذه الطريقة، بأن تنتابها أزمة رقص مجانية مرحة...»[2]؛ بمعنى أن فعل الرقص قد تجسد كونه صرخة حرية وكفعل انتقامي ضد الاحتجاز، بحيث يمثل قوة خفية امتلكتها المرأة لاستعادة

[1] آسيا جبار نساء الجزائر في شقتهن، ص 75.

[2] المصدر نفسه، ص75_76.

جسدها والتحكم فيه. كما نجد في سياق آخر وقد تحول الرقص بعد الاستقلال إلى لغة تعبر عن التحرر، وأصبح يمثل اللحظة التي تستعيد فيها المرأة جسدها من سلطة الرقابة الاجتماعية كذات حرة داخل فضاء آمن، ويظهر ذلك: «في البستان، بالقرب من أربعة أشجار برتقال وشجرة ليمون، كانت بنات الحزاب يرقصن . كان صوت الشيخ- هكذا كان يسمى المغني العاصمي الأكثر شعبية...»[1].

ومنه فإن ثنائية الرقص والموت باتت تجسد في المجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن" لآسيا جبار صراعا عميقا بين الرقص كفعل تحرر وانعتاق، والموت (الاحتجاز) كواقع مفروض اجتماعيا وتاريخيا، بحيث يمثل الرقص وسيلة تعبيرية أنثوية مليئة بالحركة والحيوية في مواجهة العزلة داخل الشقة، أي فضاء الاحتجاز والذي يمثل غيابا للصوت، فقد بات كل من الرقص والموت يعبران عن حالة الجسد الأنثوي في سياق النضال والتحرر ما بعد الاستعمار.

[1] آسيا جبار نساء الجزائر في شقتهن، ص76.

خاتمة

نختم بحول الله عز وجل بتقديم حوصلة لأهم ما توصلنا إليه من خلال دراستنا النقدية:

– يتضح أن الأديبة الجزائرية آسيا جبار قد سلطت الضوء على قضايا جوهرية، أبرزها تهميش المرأة داخل المجتمع، الذي هيمنت عليه السلطة الذكورية والفكر التقليدي، حيث تعرضت فيه حرية نسائه للانتهاك من خلال سلبهن لحقوقهن والتعدي على كرامتهن بطرق شتى، غير أنها استطاعت بقلمها ومن خلال هذا المتن السردي، أن تعيد للصوت النسوي هيبته، فقد منحتهن الكلمة للتعبير عن ذواتهن في الإفصاح عن رأيهن، والبوح بمشاعرهن وكل ما يختلج صدورهن، كسبيل لاسترداد كرامتهن المسلوبة، خاصة بعد أن بات صوتهن مفقودا ومقطوعا لسنوات مضت.

– نجحت آسيا جبار في تحويل الشقة من فضاء مغلق يرمز إلى السجن والعزلة والصمت إلى منصة لإطلاق الصوت النسوي، من خلال توظيفها لاستراتيجيات أدبية وفكرية عميقة، برزت من خلال هذا العمل الإبداعي، كتحويلها لفضاء الشقة من مكان للسكن إلى مختبر لاستعادة الذاكرة الجماعية النسوية، فقد بات فضاء الشقة رمزا للوعي حيث تتقاطع فيه التجارب النسوية، ويتحول فيه الكلام من مستوى الهمس إلى مستوى الجهر بالصوت، بحث غدا مجالا لإنتاج المعنى، وذلك حين يتحول الحكي النسوي إلى شكل من أشكال المقاومة وإعادة كتابة التاريخ.

– لم يكن الصوت النسوي في المجموعة القصصية مجرد كلام وصدى لكلمات عابرة، بل كان أداة لإعادة صياغة الذاكرة وكتابة التاريخ من منظور أنثوي خالص، من خلال تبنيها لصوت التحرر الذي أصبح يروي أحداث تاريخية لم يذكرها التاريخ الرسمي الذكوري، حيث كسرت الصورة النمطية عندما جسدت المسكوت عنه بحديثها عن الجسد والصدمات والعنف الرمزي، ما كسر من سلطة النظرة الذكورية وساهم في توثيق تجارب النساء التي لطالما تم تجاهلها، فقد أعادت تأويل الأحداث بما يتناسب مع نظرتها في إظهارها للتفاصيل الإنسانية والعاطفية، ما أثبت صوتها كذات فاعلة في صناعة المعنى والذاكرة.

– جسدت هذه المجموعة القصصية محاكمة بصرية أدبية تكسر صمت قرون من التلصص على المرأة الجزائرية، حيث تحولت المرأة ضمن العمل السردي من موضوع صامت للمراقبة إلى فاعل سردي يروي تجربته، وهذا مكنها من إعادة تفكيك نظرات تاريخية متراكمة التي اختزلت جسدها في ووجودها في صور هامشية. فقد اتخذ من العمل السردي كأداة لكسر النظرة الإستشراقية، وصمت اللوحات التي حبست المرأة في وضعيات جامدة لقرون، حيث كان بمثابة هدم للجدران الوهمية التي رسمها الرسامون مثل دولاكروا في حقهن، فهي بذلك تحاكم المخيال الغربي وتضعه في قفص المساءلة، حيث يستعاد الصوت النسوي بوصفه ذاتا ناطقة لا موضوعا مُراقبا.

بناء على النتائج المستخلصة من هذه الدراسة النقدية، والتي كشفت عن قدرة الروائية آسيا جبار على تحويل فضاء الشقة (البيت) إلى منصة للتحرر، واستعادة "الحنجرة النسوية" كأداة لإعادة كتابة التاريخ وتفكيك الصور الإستشراقية النمطية، تبرز الحاجة إلى فتح آفاق بحثية جديدة تستكمل ما بدأه هذا البحث في استقصاء آليات المقاومة الجمالية والخطابية. ومنه نضع جملة من التوصيات المنهجية والأكاديمية:

– تحليل بلاغة الانتقال من الصمت إلى البوح: دراسة آليات تحول الكلام من "مستوى الهمس" إلى "مستوى الجهر بالصوت"، وكيفية توظيف هذا التحول كفعل احتجاجي يزلزل استقرار البنى التقليدية.

– سيميولوجيا الندبة والجرح: رصد كيفية تحول الآثار الجسدية إلى لغة واصفة للألم، قادرة على استعادة الكرامة المسلوبة من خلال فعل الكتابة من الداخل.

– تفكيك السيميولوجيا البصرية الاستشراقية: التوسع في نقد الصور التي رسمها "المخيال الغربي" للمرأة، ومقارنتها بكيفية استعادة "الصوت النسوي" لوجوده كذات ناطقة لا موضوعا مراقبا.

– المقاربة البينية بين الأدب والتاريخ: تفعيل المنهج الذي يعيد صياغة الذاكرة من منظور أنثوي كأداة نقدية لمحاكمة "النظرة الذكورية" التاريخية.

- سوسيولوجيا البوح والكرامة: رصد تجليات استرداد الكرامة المسلوبة عبر "البوح بالمشاعر"، وكيف يتحول الجسد من فضاء للانتهاك إلى أداة للتعبير الحر عن الذات.

- دراسة الأنا النسوية كفاعل سردي: الانتقال من دراسة المرأة "كموضوع صامت للملاحظة" إلى دراستها "كفاعل سردي" يعيد تفكيك النظرات التاريخية المتراكمة.

- توثيق التفاصيل الإنسانية في صناعة المعنى: التركيز في البحوث القادمة على "التفاصيل الإنسانية والعاطفية" الدقيقة، لكونها تمثل القوة الفاعلة في بناء الهوية الذاكرة البديلة.

- الهوية اللغوية المزدوجة: تحليل الصراع والتعايش بين "اللغة العربية" كوعاء للدين والتقاليد، و"اللغة الفرنسية" كأداة للمخاطبة الكونية، وكيف صهرت المرأة الجزائرية بينهما لصناعة صوتها الخاص.

وفي الأخير، لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان لكل من أسهم بتقديم نصح أو توجيه أو تصويب، ونأمل أن يكون هذا البحث فاتحة في مسار دراسات أخرى أكثر عمقا، فإن أصبنا فذلك من فضل الله وتيسيره، وإن أخطأنا فمن أنفسنا، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الملاحق

الملحق1: نبذة عن حياة الروائية "آسيا جبار":

هي آسيا جبار أو كما يصفها جمهورها "كاتبة الحرية"، واحدة من الكتاب الفرانكفونيين، روائية ومخرجة جزائرية، اسمها الحقيقي فاطمة الزهراء إمالين، ولدت في الجزائر عام 1936م، هي نموذج لنساء عديدات لهم موقع بين حضارتين. وقد قيل أنها حاربت الفرنسيين بالفرنسية، فقد كانت من بين الكتاب الذين انتهجوا اللغة الفرنسية للتعبير عن قضايا عديدة فلمعوا في سماء الساحة الأدبية، واستطاعت أن تخلد اسمها بين كبار الكتاب، نظرا لما أحدثته من تجديد في اللغة، ولما يحمله أدبها من رسالة إنسانية سامية.

كما تحصلت على عدة جوائز عالمية وترجمت أعمالها إلى العديد من اللغات، وأدرج اسمها ضمن قائمة المرشحين لنيل جائزة نوبل في أكثر من مناسبة، فحققت بذلك مكانة عالمية رغم كونها بقيت مجهولة ومحدودة الانتشار في الجزائر، التي لم تفارقها في كتاباتها، فلم تترجم أعمالها إلى اللغة العربية التي تنتمي إليها ولم تحظ بالاهتمام الذي لطالما كانت جديرة به، لذا ينطبق عليها المثل القائل "كل نبي منبوذ في قومه"، ولعل هذه السمة قد ميزت العديد من الآثار الأدبية التي لم يحتف بها في وقتها إلا بعد أن لاقت الرواج من الطرف الآخر، فقد كانت جبار أول كاتبة عربية إفريقية تدخل أكاديمية اللغة الفرنسية سنة 2005م.

كما اقتحمت آسيا جبار مختلف مجالات الإبداع الأدبي من أبوابها الواسعة من بينها (الرواية، القصة...)، لم تقتصر على الأجناس الأدبية المذكورة فقط وإنما عملت كمخرجة سينمائية، وتحولت أعمال الأديبة إلى أدوار سينمائية، ومعظم أعمالها كانت تدور حول (المرأة، الوطن، المجتمع)،

واعتمدت على الأسلوب الراقي الذي يبرز جمال المرأة. كانت روايتها العطش أول رواية جلبت لها الشهرة ونالت بها سمعة مبكرة وتقديرا واستحسانا بين المعاصرين. صعدت عالميا بعد الستينات وحظيت بالجوائز الفرنسية وغيرها، وترجمت أعمالها إلى عدد من اللغات التي منها الإنجليزية. توفيت يوم 7 فبراير 2015م، في أحد مستشفيات العاصمة الفرنسية باريس ودفنت في مسقط رأسها شرشال غرب الجزائر تنفيذا لوصيتها.

– أهم أعمالها ومؤلفاتها:

– رواية القبرات الساذجة سنة 1967م.

– رواية الحب والفنتازيا سنة 1985م.

– رواية لا مكان في بيت أبي سنة 2007م.

– مسرحية أمر لون الفجر سنة 1969م.

– قصة أبيض الجزائر سنة 1996م.

الملحق2: ملخص الرواية:

نساء الجزائر في شقتهن لآسيا جبار، عبارة عن مجموعة قصصية تحكي وضعية المرأة في الجزائر، روت فيها عن حال المرأة الجزائرية بين الماضي والحاضر، فصورت نساء اليوم اللواتي قررن النهوض والمطالبة بحقوقهن وممارسة حريتهن على أكمل وجه يتميزن بنوع من التحرر والانفتاح، أما نساء الأمس حين كانت المرأة تحت سيطرة الرجل، فكان يمارس ضدها نوع من التهميش والاحتجاز، استعارت عنوان مجموعتها من لوحات كل من الرسامين دولاكروا وبيكاسو، وهما مصدر إلهام لها، حيث كانت بمثابة رد لها على كلا من الفنانين، من جهة ردا على رسمة الفنان الفرنسي دولاكروا لأنه حط من قيمة المرأة الجزائرية، وفرض عليها قيود منافية للطبيعة الإنسانية، ومن جهة أخرى على الفنان

بابلو بيكاسو الذي حرر المرأة الجزائرية وفق معايير ثقافية لا تنطبق على المرأة الجزائرية الأصيلة، وتتنافى مع الدين والعادات.

تتألف هذه المجموعة القصصية من سبعة قصص رئيسية هي: (ليلة قصة فاطمة، نساء الجزائر في شقتهن، المرأة الباكية، لا وجود للمنفى، الأموات يتكلمون، يوم رمضاني، نوستالجيا الحشود)، وتتميز "ليلة قصة فاطمة إلى جليلة" ببنية خاصة، حيث تضم تحت عنوانها خمس قصص ثانوية هي: (الاختطاف، الأخ الصغير، المدرسة، الطفل الممنوح، والطفل لممنوح مجددا).

نقلت آسيا جبار في مجموعتها عالم النساء بأسراره وخباياه، فصورت عالم النساء ووضعته في معركة خاضتها المرأة الجزائرية لتتحرر من سلطة الرجل عليها، لكن في إطار يتماشى مع الدين والعادات والتقاليد، كما تطرقت الكاتبة إلى الواقع اليومي بأمسيه وآلامه وإيقاع أيامه المتماثلة والروتينية المملة، ولهذا فلا وجود إلا لطريق واحد يمكن النساء الجزائريات من فك القيود والأغلال والتحرر وهو الكلام، الكلام دون توقف عن الماضي والمستقبل، الكلام الذي يفتح الفرص للجميع، والتطلع إلى الخارج وإلى ما وراء الجدران والسجون. لابد أن تفتح الأبواب لتتمكن المرأة من الخروج وتتجول بكل طلاقة متساوية مع الرجل في الفضاء المخصص له والممنوع عنها، فالمرأة بذلك تتحدى الواقع الذي يبقيها سجينة التقليدي في المدن الكبرى، كما أنها استطاعت الكاتبة أن تحرر نساءها من القيود التي رسمها دولاكروا وجعلهن سجينات في غرفة مظلمة، كما سعى بكل قوته إلى تشويه صورتها وإظهارهن للعالم في صورة أميرات سجينات لا يشعرن بما حولهن، كما أنهن يحلمن بحرية سرقت منهن، كما هو الحال مع لبابلو بيكاسو الذي حرر المرأة بشكل مبالغ فيه، فأظهرها بصورة غير لائقة، مزج فيها بين الحرية والفضاحة، وهذا منافيا للشريعة الإسلامية أولا، وللعادات والتقاليد ثانيا.

الملحق3: أسماء الأعلام باللغة الأجنبية:

-إلين شولتر: ولدت عام (1941م)	Ellen Showalter
-إلين مور:	Ellen Moore
-جورج ميلر: ولد عام (1945م)	George Miller
-دولاكروا: (1798-1863م)	Delacroix
-فاكت:	Fact
-ماري إيجلتون:	Mary Eagleton
-ميخائيل باختين:(1895-1975م)	Mikhail Bakhtin
-هافال:	Haval
-آسيا جبار: (1936-2015م)	Assia Djebar
-إبراهيم أحمد ملحم: ولد عام (1964م)	Ibrahim Ahmed Molham
-إبراهيم محمود خليل: ولد عام (1948م)	Ibrahim Mahmoud khalil
-إدوارد سعيد: (1935-2003م)	Edward Said
-حسين مناصرة: ولد عام (1958م)	Hussein Manasra
-رضا الظاهر:	Reda Al-Dahir
-زهرة جلاصي:	Zahra Jalassi
- سعاد جبر سعيد: ولدت عام (1970م)	Souad Jabr Said
-كمال أبو ديب: ولد عام (1942م)	Kamal Abu Deeb

-كنعان مكية: ولد عام (1949م) Canaan Makkiya

- محمود طرشونة: ولد عام (1941م) Mahmoud Tarshouna

- وجيه كوثراني: ولد عام (1941م) Wajih Koutherani

- يوسف وغليسي: ولد عام (1970م) Youssef Oughlissi

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش.

أولا المصادر:

أ/المعاجم:

1-إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط2، الجزء الأول، 1972م.

2-ابن فارس أبو الحسين أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت_ لبنان، ط2، 2001م.

3-فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، لجزائر، ط1، 2010م.

4-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي_ إنكليزي_ فرنسي)، دار النهار للنشر (مكتبة لبنان ناشرون)، لبنان، ط1، 2002م.

5-ابن منظور أبو الفضل جمال الدين مُحَّد بن مكرم ، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ط1، د.ت.

ب/الرواية:

1-آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، تر: عبد القادر بوزيده وآخرون، حبر للنشر، الجزائر، 2017م.

ثانيا المراجع:

1-أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي (نشأته وتطوره وقضاياه)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط،2007م.

2-إبراهيم أحمد ملحم، الأنوثة في الأدب: النظرية والتطبيق، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد_ الأردن، ط1، 2016م.

3-إبراهيم خليل، في الرواية العربية النسوية، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م.

3-إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان_ الأردن، ط1، 2003م.

4-إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، لبنان، ط4، 2014م.

5-بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان_ الأردن، ط1، 2001م.

6-بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، د.ط، د .ت.

7-بوعلام بطاطاش، تحليل الفضاء الروائي3، دار أمل، الجزائر، نوفمبر 2020م.

8-بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، ذار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2009م.

9-جميل حمداوي، أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية (جبل العلم) لأحمد مخلوفي، صحيفة المثقف، ط1، 2016م.

10-جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناطور_ تطوان/المملكة المغربية، ط2، 2020م.

11-حسن نجمي، شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000م.

12-حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد_ الأردن، ط1، 2007م.

13-حسين مناصرة، قراءات في المنظورات السردي النسوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد_ الأردن، ط1، 2013م.

14-حسين مناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية (بحث في نماذج مختارة)، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016م.

15-حميد لحميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات: سال، الدار البيضاء_ المغرب، ط1، 1989م.

16-حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م.

17-سعاد جبر سعيد، إبداعية النص الأدبي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015م.

18-سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية (الإشهار والتمثلات الثقافية)، أفريقيا الشرق، المغرب، د .ط، 2006م.

19-ابن سنان الخفاجي أبو مُحَمَّد عبد الله بن مُحَمَّد بن سعيد، سر الفصاحة، صححه وعلق عليه: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة مُحَمَّد علي صبيه وأولاده، مصر، د .ط، 1953م.

20-عبد الحق بلعابد، عتبات (جبرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

21-عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، بيروت،ط1، 1991م.

22-عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م.

23-عبد الله إبراهيم، السرد النسوي (الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد)، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011م.

24-عبد المالك أشبهون، العنوان في الرواية العربية (دراسة)، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق_ سوريا، ط1، 2011م.

25-عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، إربد_ الأردن، ط1، 2014م.

26-فاطمة حسين العفيف، لغة الشعر النسوي العربي المعاصر (نازك الملائكة، وسعاد الصباح، ونبيلة الخطيب، نماذج)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011م.

27-فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف (مقاربة للأنساق الثقافية)، دار الأمان، الرباط، د.ط، 2014م.

28-كنعان مكية، القسوة والصمت (الحرب والطغيان والانتفاضة في العالم العربي)، منشورات الجمل (مكتبة الفكر الجديد)، ألمانيا،ط1، 2005م.

29-مُحَمَّد بازي، العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011م.

30-مُحَمَّد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

31-مُحَمَّد داود، فوزية بن جليد، كريستين ديتريز، الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات، منشورات، الجزائر، د.ط، 2010.م

32-مُحَمَّد زيعور، حقول علم النفس الفيزيولوجي (أعلامه_ أبحاثه)، دار الفكر العربي (مؤسسة ثقافية للطباعة والنشر والتوزيع)، بيروت_ لبنان، د .ط، د .ت.

33-مُحَمَّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950_2004)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_ بيروت، ط1، 2008م.

34-محمود قاسم، الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1996م.

35-ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م.

36-ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988م.

37-ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2007م.

38-نادية هناوي، الجسدنة بين المحو والخط (الذكورية/ الأنثوية) مقاربات في النقد الثقافي، دار الرافدين، لبنان، ط1، 2016م.

39-نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد_ الأردن، ط1، 2016م.

40-نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى (في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية 1855_ 2004)، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004م.

41-يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت_ لبنان، ط1، 2011م.

42-يوسف وغليسي، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013م.

ثالثا الدراسات الجامعية:

1-حاج علي عبد القادر، المفاهيم الصوتية في تهذيب اللغة للأزهري في ضوء الدرس الصوتي الحديث، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللسانيات، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عبد الحميد بن باديس_ مستغانم، 2011_2012م.

2-ندرومي أمينة، المسكوت عنه في الرواية النسوية العربية روايات "تاء الخجل" و"أقاليم الخوف" و"مزاج مراهقة" لفضيلة فاروق انموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د، تخصص: أدب معاصر، كلية الأدب العربي والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أحمد بن بلة_ وهران1، 2023_2024م.

رابعا المجلات والدوريات:

1-أحلام معمري، إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح_ ورقلة، العدد: 02، ديسمبر 2011م.

2-أحلام مناصرية، الفضاء المؤنث في الرواية النسوية الجزائرية، مجلة الميدان للعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الاخوة منتوري_ قسنطينة، المجلد: 03، العدد: 03، 2020م.

3-آية الله عاشوري، الرواية النسوية العربية بين التحرر والتهور، مجلة المدونة، جامعة عبد الرحمن ميرة_ بجاية، المجلد: 11، العدد: 02، ديسمبر 2024م.

4-أحمد التيجاني سي كبير، الرواية النسوية العربية بين التأسيس للمرجعية الذاتية ونقض المركزية، مجلة المعيار، جامعة قاصدي مرباح_ ورقلة، المجلد: 14، العدد: 01، 2023م.

5-إبراهيم رحيم، الرواية المتعددة الأصوات من منظور ميخائيل باختين، مجلة المفكر، جامعة البليدة، المجلد: 08، العدد: 02، ديسمبر 2024م.

6-إسعد فايزة زهروني، الهوية الأنثوية بين الجسد والذات (دراسة تحليلية لواقع المرأة بين نظرة الآخر إليها كجسد ونظرتها لنفسها كذات)، مخبر حوار الحضارات، جامعة عبد الحميد بن باديس_ مستغانم، د. م، د. ع، 2014م.

7-بشرى عبد المجيد تكفراست، ظاهرة التمرد في الكتابة النسائية: مظهر للإبداع الأدبي الحديث، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، العدد: 01، 2015م.

8-الحاج قطاف، الأدب النسوي _المفهوم والإشكالية_، مجلة بدايات، جامعة يحي فارس_ المدية، المجلد: 01، العدد: 04، فبراير 2020م.

9-حميد سليوة، تنوعات التأثير الفني في قصة نساء الجزائر في بيوتهن لآسيا جبار، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة مُحَّد خيضر_ بسكرة، المجلد: 12، العدد: 24، يناير 2019م.

10-حنان عبد المفتاح، مُحَّد مطاوع، الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية (مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية)، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب 18، مصر، المجلد: 18، العدد: 01، 2017م.

11-حنينة طبيش، اشتغال الذاكرة في الكتابة النسائية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة عباس لغرور_ خنشلة، المجلد: 08، العدد: 02، 2019م.

12-دريم نور الدين، بن زينة صفية، أثر الضمير في إنتاج الدلالة (دراسة أسلوبية في ديوان "ثائب على الباب" لعبد المجيد فرغلي)، المنصة الجزائرية للمجلات العلمية، جامعة يحي فارس_ المدية، المجلد: 11، العدد: 02، ديسمبر 2022م.

13-ريمة العواس، الأدب النسائي بين سؤال الوجود وإشكالية المصطلح، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة أبو قاسم سعد الله_ الجزائر، العدد: 04، 2020م.

14-زين خديجة، العيد حنكة، ملامح الأدب النسوي بين ولاء الكتابة وهامشية المركز، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد حمة لخضر_ الوادي، المجلد: 13، العدد: 01، 2021م.

15-سعيدة حمداوي، ورطة الهوية بين جدلية الذاكرة والنسيان في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" لعمارة لخوص، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة العربي بن مهيدي_ أم البواقي، المجلد: 09، العدد: 04، 2020م.

16-سعيدة عيشونة، الكتابة بالجسد _مقاربة تحليلية في رواية ذاكرة الجسد_ لأحلام مستغانمي، مجلة الآداب، جامعة الاخوة منتوري_ قسنطينة، المجلد: 20، العدد: 01، 2020م.

17-سليم بتقة، حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارئة لدولاكروا (نساء الجزائر في مخدعهن)، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة مُحَمَّد خيضر_ بسكرة، العدد: 10، 2014م.

18-سليم بتقة، سراب الإستشراق، مقاربة سيميائية للوحة "أوجين دولاكروا" (نساء الجزائر في مخدعهن)، مجلة حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة، العدد: 04، أكتوبر 2014م.

19-سليم بتقة، "نساء الجزائر في مخدعهن" لآسيا جبار، تقاطع النص مع الصورة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة مُحَمَّد خيضر_ بسكرة، المجلد: 16، العدد: 01، 2020م.

20-سوسن إبرادشة، خصوصية الكتابة النسوية: فعلية أم مفترضة؟، مخبر قضايا الأدب المغاربي_ جامعة البويرة، المجلد: 04، العدد: 01، 2019م.

21-شهيرة زرناجي، فوزية دندوقة، أزمة الهوية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية "لا مكان لي في بيت أبي" لآسيا جبار انموذجا، مجلة الحقيقة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة مُحَمَّد خيضر_ بسكرة، المجلد: 21، العدد: 02، 2022م.

22-عبد الغني بن صوله، الصمت في النظام التواصلي والكتابة السردية (أسبابه _أصنافه ودلالته)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة مُحَمَّد شريف مساعدية_ سوق أهراس، المجلد: 09، العدد: 02، 2020م.

23-عبد الله دخيل الله عوض الثقفي، التناص البصري في أعمال التشكليين السعوديين: دراسة نقدية تحليلية، مجلة الزرقاء للبحوث والدراسات الإنسانية، جامعة أم القرى_ السعودية، المجلد: 22، العدد: 01، 2022م.

24-عزيز نعمان، آسيا جبار: مسيرة حثيثة على خطى التاريخ والذاكرة، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري_ تيزي وزو، العدد: 16، 2023م.

25-عيساوة نبيلة، دور المرأة الجزائرية في الأسرة والمجتمع الحديث، مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة عمار ثليجي_ الأغواط، المجلد: 09، العدد: 01، مارس 2020م.

26-غازي ربابعة، دور المرأة في المشاركة السياسية ، مجلة المفكر، جامعة مُحَمَّد خيضر_ بسكرة، العدد: 05، مارس 2010م.

27-فايزة دبيش، أحمد حيدوش، خطاب السيرة الذاتية في الرواية النسوية الجزائرية _روايتي (عطر الماضي) و(تشرفت برحيلك) انموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة آكلي محند أولحاج_ البويرة، المجلد: 09، العدد: 05، 2020م.

28-قاسي فريدة، الذاكرة الجماعية وإشكالية كتابة التاريخ، مجلة الآداب والحضارة الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر_ قسنطينة، المجلد: 14، العدد: 28، 2022م.

29-كبرى روشنفر، فاطمه اكبرى زاده، حميد عليزاده ليسار، الصوت النسوي في رواية «نور» ليوسف زيدان، مجلة وميض الفكر للبحوث، إيران، العدد: 20، 2023م.

30-لوت زينب، قراءة سيميولوجية في رواية: نساء الجزائر في مخدعهن لآسيا جبار انموذجا، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة علي لونيسي_ البليدة، العدد: 15، 2016م.

31-أبو المعاطي خيري الرمادي، مراوغة العتبات في القصة القصيرة جدا (شموس لا تعرف المغيب) انموذجا، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري_ تيزي وزو، المجلد: 17، العدد: 01، يناير 2022م.

32-ناصر بعداش، الجسد وخصوصيات الكتابة النسائية عند أحلام مستغانمي، مجلة مقامات، المركز الجامعي بآفلو، العدد: 05، 2019م.

33-نورة الجرموني، الأدب السردي النسائي وإشكالية التسمية، مجلة الراوي_ النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد، 23، سبتمبر 2010م.

34-هاجر حويشي، تفكيك المركزية الذكورية في السرد النسوي من منظور عبد الله إبراهيم، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الإخوة منتوري _ قسنطينة، المجلد، أ، العدد: 48، ديسمبر 2017م.

35-هناء جواد عبد السادة، أسعد مكي داود، عتبة العنوانات الداخلية (أسماء السور)، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل_ العراق، المجلد: 07، العدد: 20، 2015م.

36-يوسف رحايمي، الصمت "معطى تداوليا ونسقا خفيا في الخطاب"، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة مُحَّد بوضياف_ المسيلة، العدد: 03، 2018م.

الفهرس

الفـهـرس

إهـداء .....

شكر وتقدير .....

مقدمة ..... أ-ب-ج

مدخل: في المصطلح والمفهوم 1

1-مفهوم الأدب النسوي.....2

2- مواضيع ومحاور كتابة المرأة 9

3-مميزات الكتابة عند المرأة.....13

الفصل الأول: الصوت وسياقاته في كتابات آسيا جبار (اللغة-الصورة-الجسد-الرمز).....20

المبحث الأول: أنطولوجيا "الصوت" من الاستلاب إلى المقاومة.....21

1-الصوت في المصطلح والمفهوم 21

2- إرتباط الصوت بالذاكرة 25

3- مفهوم "الخروج من الشقة" 29

المبحث الثاني: جماليات الكتابة بالجسد 32

1-اللغة والجسد 32

2-سيميولوجيا الصمت 36

3- تفكيك اللغة الرسمية 40

المبحث الثالث: التناص البصري و"النظرة " 43

1- تفكيك لوحة " دولا كروا".....44

2–سلطة الحريم والفضاء المغلق 48

3–النظرة المرتدة 55

الفصل الثاني: تجليات الخطاب النسوي في المجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن" لآسيا جبار 59

المبحث الأول: دراسة العتبات النصية في المجموعة القصصية 60

1– عتبة الغلاف 60

2– عتبة الصورة 65

3– عتبة العنوان 66

4– عتبة العناوين الداخلية 68

المبحث الثاني: بوليفونية الأصوات وإعادة تشكيل "الهوية الجمعية" 77

1– أوركسترا المعاناة 77

2– تقويض المركزية الذكورية 83

المبحث الثالث: معمارية الصمت وانفجار الكلام (دراسة سيميائية) 86

1– بلاغة الهمس 87

2– لحظة التنوير 89

المبحث الرابع: جسد المرأة كمدونة تاريخية وجغرافية 92

1– جسد الحرب 92

2– الرقص والموت 94

خاتمة 96

الملاحـق..... 100

الملحق1: نبذة عن حياة الروائية "آسيا جبار" 101

الملحق2: ملخص الرواية..... 102

الملحق3: أسماء الأعلام باللغة الأجنبية 104

قائمة المصادر والمراجع 106

الفـهـرس..... 117

ملخص البحث.....

ملخص البحث:

تهدف الدراسة التي قمنا بها إلى التركيز على موضوع صوت المرأة، وعلى وجه الخصوص في المجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن" لآسيا جبار، من خلال الوقوف على تجليات الأصوات النسوية بين التحرر والانفتاح، وبين الموت والاحتجاز في تصويرها لواقعهن داخل المجتمع. حيث تناولنا في بحثنا هذا رصد مفهوم الأدب النسوي، وأهم المواضيع والمحاور التي كتبت فيها المرأة وأبرز مميزاتها، إضافة إلى ارتباط صوت المرأة بالذاكرة، والتحرر كفعل مقاوم للخروج من فضاء الشقة. كما كشفنا من خلال دراستنا للمجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن"، كيف تمكنت كاتبتها من أن ترد على اللوحة التي قدمها دولاكروا عن المرأة الجزائرية، والتي أعادت تمثيل حضورها بوصفها ذاتا فاعلة لا كائنا خاضعا، ما أسهم في إحداث تحول نوعي في الرؤية الثقافية.

الكلمات المفتاحية: الكتابة النسوية، الصوت، المرأة، السلطة الذكورية، التحرر، النظرة الإستشراقية.

Abstract:

This study explores the multifaceted issue of women's identity, with a specific focus on the repsentation of women in contemporary algerian literature. it aims to analyze the fictional represention of women, emphasizing the dialecal relationship between the "self" and the "other", while deconstructing the structures of emancipation that female characters navigate within the social fabric. The study examines the literary components and socio-cultural contexts that shape female identity within the narative discoures, in addition to monitoring

the extent to which social changes have influenced the redefinition of women's roles. utilizing an analytical approch to examine selected literary works, the research elucidates how the Algerian novel provides a critical perspective on the reality of women and deconstructs the cultural constraints that impede their active societal participation. The study concludes that Algerian novel does not merely depict the suffering of women; rather, it offers serious attempts to reshape their self-awareness and understanding of their roles, reflecting broader transformations within the stuctures of society and culture.

Key words: Algerian novel, Women, Narrative discoure, Feminism, Emancipation self and other.