الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين– سطيف 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة الدكتوراه علوم

التخصص: **الأدب الجزائري**

إعــداد الطالب (ة): **نوال حرفوش**

عنوان الأطروحة

المرأة والهوية في أدب آسيا جبار

– دراسة موضوعاتية –

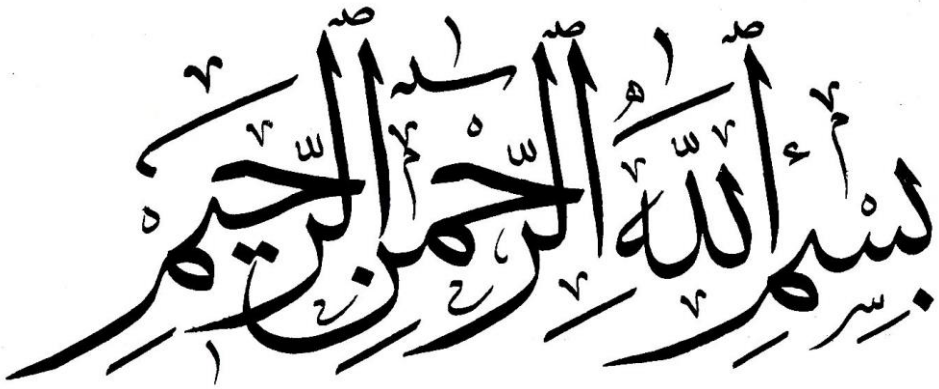
المشرف الأستاذ الدكتور: عبد الرحيم عزاب

جامعة: العربي بن مهيدي –أم البواقي–

أعضاء لجنة المناقشة:

اسم ولقب العضو	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د عبد الغاني بارة	**أستاذ**	**جامعة سطيف 02**	رئيسا
أ.د عبد الرحيم عزاب	**أستاذ**	**جامعة أم البواقي**	مشرفا ومقررا
أ.د عقيلة محجوبي	**أستاذ**	**جامعة سطيف 02**	ممتحنا
د. زهيرة بارش	**أستاذ محاضر أ**	**جامعة سطيف 02**	ممتحنا
أ.د عباس بن يحيى	**أستاذ**	**جامعة المسيلة**	ممتحنا
د. نبيلة بومنقاش	**أستاذ محاضر أ**	**م.ع العليا للأساتذة سطيف**	ممتحنا

السنة الجامعية: 2023/2022


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله على إحسانه والشكر له على فضله وامتنانه الذي أمدَني بالصحة والعافية لاستكمال هذه الأطروحة.

أصلي وأسلم على خير البرية "محمد بن عبد الله "خير من اصطفاه الله عز وجل الصادق الأمين، آخر الأنبياء وإمام المرسلين ن عليه الصلاة وأزكى التسليم.

أما بعد:

لا يسعني وأنا أضع اللمسات الأخيرة على هذه الأطروحة إلاّ أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذي الكريم الدكتور عبد الرحيم عزاب الذي تفضل مشكورا بالموافقة على الإشراف على هذه الرسالة، مقدرة ما بذله من جهد وتوجيه وسعة صدر مما ينم عن أفق عميق ودراية واسعة ما يجعلني فخورة بتتلمذي على يديه، فله مني خالص التقدير والامتنان داعية المولى عز وجل أن يطيل عمره وأن يجعله ذخرا لطلاب العلم والمعرفة.

وشكري وتقديري لرفيق دربي زوجي الذي كان دعمه خير زاد لي على استكمال هذا الجهد.

واللهَ أسال خير العمل

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

مقدمة

مقدمة:

تضاربت آراء النّقاد والكتّاب حول قضية الرواية الجزائرية المكتوبة باللسان الفرنسي، والتي تحوي في ثناياها إشـــكاليات عديدة متعلقة بهويتها، هل يدخل هذا في الأدب الجزائري أم في الأدب الفرنسي؟ ما نسبة جزائريته وفرنسيته، وهل ينسب إلى اللغة التي يكتب بها أم إلى المجتمع الذي تعبر عنه؟ فمن النقاد من عدّها رواية جزائرية باعتبار مضامينها الفكرية والاجتماعية وكثير منهم عدَّها رواية فرنسية باعتبار أنَّ اللّغة التي بها يكتسب الأدب هويته.

وبما أن الجزائر في ســـنوات الخمســـينيات كانت تمر بمرحلة تاريخية حاسمة بالموازاة مع الثورة المســـلحة، معركة أدبية مناهضـــة للأدب الكولونيالي الذي عمد طيلة احتلاله للجزائر على طمس الموروث الثقافي بكل أنواعه والقضـــاء على الثقافة العربية والأمازيغية، فهذا الأدب الذي اعتمدته السلطات الفرنسية وسيلة لتشهير فكرة الجزائر فرنسية وتنفيذ القتل الممنهج للهوية الجزائرية.

بدأت بوادر المعركة الأدبية على يد ثلة من الأدباء الجزائريين الذين جعلوا أعمالهم تصـويرا لمعاناة الشـعب الجزائري ولمآسـيهم وحتى رفضـهم وتمردهم على هذا المسـتعمر الذي همش كل ما هو جزائري ثقافة ولغة.

وتأكدت بوادر هذه المعركة لدى محمد ديب في ثلاثيته (الدَّار الكبيرة) و(الحريق) و(النّول) وعند كتاب آخرين مثل مولود معمري (نوم العادل) وكاتب ياســـين في (نجمة) ومولود فرعون في (الأرض والدم) ... وفيما يخص الأدب النســـوي المكتوب باللغة الفرنســـية برزت بعد الحرب العالمية الثانية كتابات جميلة دباش وطاوس عمروش وتعرضـــت الكاتبتان من خلال أعمالهما إلى جملة من المشكلات أهمها مشكلة الهوية، ثم تسجل آسيا جبار دخولها ساحة الكتابة بفضل روايتها (العطش) و(القلقون) و(أطفال العالم الجديد) و(القنابر الساذجة)...إلخ.

واســـتمرت الأعمال الروائية المكتوبة باللغة الفرنســـية بعد الاســـتقلال تنهل من الثورة أحداثها ووقائعها مثل (الأفيون والعصا) لمولود معمري، لتتغلب عليها النزعة الانتقادية في منتصف الستينيات ليصعّد الكتاب لهجتهم ضد الأوضاع السياسية والاجتماعية مثل (ضربة شمس) لرشيد بوجدرة.

والتيار نفسه كان متواصلا مع جيل الثمانينيات وبعد حوادث أكتوبر 1988 برز رشيد ميموني (شرف القبيلة)، أما في التسعينيات عبرت الأعمال الروائية عن خطورة المد الإسلامي المتصاعد على مستوى الحريات ومن أبرز الأعمال الروائية (اللَّعنة) لرشيد ميموني.

اهتمت إذن الأعمال الأدبية المكتوبة باللغة الفرنسية بالقضايا المتعلقة بالهوية لتحتل مرتبة الأولوية الإيديولوجية.

لذا توخيتُ في هذه الدراسة أن أزيل الغبار وأميط اللّثام عن شخصية أدبية جزائرية تكتب باللّغة الفرنسية، محاولة تقديم قراءة – طالبة باحثة – ضمن دراسة أكاديمية، ذلك أن القارئ المتلقي والباحث المعرب أو مزدوج اللغة بإمكانه قراءة الروائية آسيا جبار قراءة أدبية في مضامين إيديولوجية وبإمكانه أن يتصالح بعيدا عن الإيديولوجيات مع كل ما يكتب في الساحة الأدبية الجزائرية ولآفاق جيل جديد سيكتب بجميع لغات العالم عن الأدب الجزائري ومن ثمة لا يمكن تصنيفه إلا ضمن خانة الآداب العالمية.

تتشكل أعمال – آسيا جبار–: الإبداعية الأدبية، القلقون، نساء الجزائر في شقتهن أو بوابة الذكريات التي اخترناها للدراسة كلاّ لا يتجزأ تتجه إلى قارئ متلقٍ في قراءة حداثية.

بما أن آسيا جبار (1936– 2015) أديبة جزائرية كتبت جل رواياتها باللغة الفرنسية فخطابها الروائي يعدُّ علامة فارقة في الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، فأثارت من خلالها موضوعات هامة ذات صلة وشيكة بالانتماء والهوية والكتابة فتجسدت في كتاباتها تيمات كثيرة منها المرأة، الجسد، الوصاية الأبوية، التاريخ، الحجاب، لغة الأم ... الخ ومن خلالها تأسست في منظوماتها الإبداعية ثنائيات عدة منها: المرأة/الهوية، المرأة/الكتابة، الكتابة/الحرية، لغة الأم/اللغة الفرنسية، الكتابة/الشفاهية.

ولقد عبَّرت الأديبة آسيا جبار في أعمالها الروائية عن الذات الثقافية والاجتماعية التي من شأنها يعلن الإنسان عن هويته تبعا لتحوّل الواقع باعتبارها خصوصية ذاتية تنمُ عن ثقافة الذات ولغته وعقيدته وحضارته وتاريخه، وبما أن الهوية عند آسيا جبار جزء لا يتجزأ من منشأ الفرد ومكان ميلاده

جاء التعبير عنها في روايتها بالضـــمير هو المكرر وهو يشـــير كحرف إلى معنى الاتحاد بالذات أي ما يكون به الشيء من حيث تشخيصه وتحقيقه في ذاته وتمييزه عن غيره، فالضمير هو للمفرد في الحقيقة وعاء للضمير الجمع لأنه تكتل بشري ومحتوي لهذا الضمير في نفس الوقت لما يشمله من قيم وعادات ومقومات تكيف وعي الجماعة وإرادتها في الوجود والحياة داخل نطاق الحفاظ على كيانها.

فتمثلت الهوية في الخطاب الروائي عند آسيا جبار في استيعاب الموروث الحضاري وتشكله وتمثله والبحث في الذاكرة الجماعية والتاريخ والثقافة الشعبية واللغة.

وبما أن آســيا جبار امرأة أديبة ظلت أزمة الهوية مرتبطة بالذات والحرية الشــخصــية فيما تكتبه فالحيرة والصـراع في أعمالها الروائية موضـوعة على إثبات الهوية الأنثوية وتحقيق حريتها على مسـتويات أنا والذَّات، أنا ونحن، أنا والآخر الأجنبي، أنا والمحتل، لتكون ثنائية أنا والذات العنصر الأكثر بروزا في أزمة الإبداع الروائي.

فتصـف آسيا جبار المرأة بالصـوت الخانق بسـبب هيمنة المجتمع الذكوري، سـلطة الأب وسـلطة الرجل، وهذا ما جعل النقاد يعترفون بتميز النص الإبداعي الذي كان ومازال يثير مع كل جديد أسئلة إشــكالية جديدة لا تتعلق بمضــمونه فحســب بل تتعلق بكل جوانبه النقدية والإيديولوجية والجمالية والتخيلية، إن الإشكالية موضوع البحث تعنى أولا بالبحث عن الموضوعات الأساسية التي تتحكم في هذا الخطاب منذ النشــأة والآخر يُعنى بالتّمفصــلات الإيقاعية لعوالم هذا الخطاب / النص، حيث لا توقف على نص معين أو عمل إبداعي واحد ولا عند مجموعة من النصـــوص بل البحث في كلية أو شمولية هذا الخطاب الإبداعي بوصــفه حاملا لمشــروع أدبي متكامل وهو ما تحاول هذه الدراســة أن تحيط به وأن تحدد معالمه الأساسية. هذا ما يجعلنا نطرح جملة من التساؤلات:

-ما مفهوم الهوية في أدب آسيا جبار وكيف تجلت في أعمالها الإبداعية؟

- ما هي السّمة المميزة لتجلّيات الهوية في الخطاب الروائي عند آسيا جبار؟

- ما هي المكونات الأساسية لإشكالية الهوية التي يطرحها الخطاب؟

- ما حقيقة المرأة في الكتابة الإبداعية بالنسبة لآسيا جبار؟

– أين يظهر تموقع المرأة بين ثنائية الحضور والغياب التي تقمعها السلطة الذكورية في أدب آسيا جبار؟

أقرأ – لآسيا جبار – الأدبية التي تكتب باللغة الفرنسية وأنا متعطشة لمعرفة ما تختزنه لغتها من خبايا جعلت من آسيا جبار تكتب باللغة الفرنسية في الحاضر وما كان في الماضي.

من خلال هذا التقديم يحاول البحث أن يتعرض إلى التحوّلات الفكرية السياسية والمعرفية والإيديولوجية التي طرحتها – آسيا جبّار– ضمن أعمالها الأدبية، فهو مشروع أدبي جاد يطرح تجربة المرأة الجزائرية ضمن التقسيمات التي نقترحها من مقدمة، مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

لقد تعرضت في مدخل البحث إلى ملامح الخطاب الروائي وتجلياته في أدب– آسيا جبّار– والمتمثل في خطاب المرأة، الطفولة، الذاكرة وخطاب الثورة والتاريخ.

وتناول الفصل الأول موضوع المرأة والهوية كونه يعالج إشكالية مطروحة ذات صلة بوجودها وكينونتها، كما تعتبر إشكالية الرواية أنّ الهوية والانتماء من أكثر الإشكاليات تداولا من النقاد وطرحا من طرف الباحثين.

بينما خُصّص الفصل الثاني للحديث عن موضوعات السَّرد الأنثوي من أجل مساءلة هواجس المرأة في الكتابة ومعاينة الموضوعات التي استأثرت باهتمامها من دون أن يفرد لها الذكر أي اهتمام في كتاباته، وكانت الدّراسة تتحدث عن بنية المكان وأهميته في العملية السردية ضمن الفضاءات المغلقة والفضاءات المفتوحة.

أما الفصل الثالث بداية من عناوين ثلاثية آسيا جبار الأدبية، كفواتح نصية ضمن مقدمات الخارج نصية التي تدخل ضمن العتبات النصية الخارجية، بدءً من الغلاف والصورة إلى العنوان واسم المؤلف.

أما خاتمة الدراسة، فقد ضمّنتها أهم النتائج التي توصّل إليها البحث لخصتها والتي تعد جوابا عن كل الأسئلة الجوهرية المشارة أو المطروحة في الأعمال الأدبية للروائية – آسيا جبّار– وبقدر ما أثارت موضوع المرأة في المجتمع الجزائري.

ويعدّ المنهج من القضايا الأساسية لكل بحث ومن مهامه التوجيه السليم لتوخي الموضوعية، وكان لابد من اتباع منهج فرضته طبيعة الأطروحة، ولتحقيق هذه الغاية فقد اتخذنا المنهج الموضوعاتي إطارا عاما للدراسة معتمدين الوصفي التحليلي أسلوبا في العمل ومنهجا لبناء النماذج والتصورات.

ولا شك أن هذا المنهج اتجاه نقدي معاصر ظهرت بوادره في أواخر القرن التاسع عشر، أي قبل أو تماشيا مع معظم المناهج النقدية النسقية ما بعد البنيوية أو ما بعد الحداثة... من البنيوية إلى التفكيكية ومن الأسلوبية إلى السيميائية.

وللكشف عن تجليات سؤال الهوية، لأن المرأة تحيا أزمة هوية على الصعيدين العام والخاص، أما الصعيد العام فهي تنتمي إلى هذا الوطن (الجزائر)، فهي تعيش مخلفات هذه الأزمة مثلها مثل الرجل. أما الصعيد الخاص فهو متعلق بها كذات (المرأة / الأنثى) دون غيرها الرجل، باعتبار أنها تعاني من أزمة في الهوية على مستوى الذات ونقصد أزمة الهوية الجنسية، أي الانتماء إلى جنس الأنثى، ومن الدوافع الأخرى:

– **أسباب ذاتية**: تجلت الأسباب الذاتية في البحث عن حقيقة هويتي كامرأة تعيش في وطن يتخبط تحت ظل التعدّد اللغوي. إنَّ اهتمامي بموضوع الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية ضمن ما تطرحه هذه الكتابات من مواضيع جريئة عن وجودية المرأة الجزائرية في الطرح المعرفي وإدارة السلطة والإيديولوجية في جزائر ما بعد الاستقلال.

– **أسباب موضوعية**: الرغبة في اكتشاف الرواية الجزائرية المكتوبة باللسان الفرنسي وبروز ملامح إشكالية الانتماء المثارة حولها والبحث عن مكّونات الخطاب السردي مقارنة بنظيرتها المكتوبة بالعربية وكذا إزاحة الستار عن التأثيرات الأجنبية التي مست الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية.

وعلى مستوى الإبداع الأدبي، وفي زمن ليس بالبعيد كانت المرأة الكاتبة تنشر إبداعاتها دون أن توقع هويتها، فتمارس فعل تهريب هويتها من نصوصها بتمحور أثر الخطيئة الموشومة على النص الجسد، فأمام هذه الملفوظات: الهوية، الاختلاف، المرأة، المركز والهامش يغرينا الجمع بينهما لنكشف لذة البحث في مجاهيلها ونحن نجيب عن هذه الأسئلة.

إلاّ أن هذه الدراسة، لم تفلت من العقبات ولم تنج منها، في الحقيقة لم يخلُ انجاز هذا البحث في مختلف مراحله من صعوبات وأولها الوقت الطويل الذي استغرق جمع المصادر والمراجع التي تعذّر عليّ الحصول عليها ذات الصلة بالتصورات الأدبية حول الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية عامة وبأعمال آسيا جبار خاصة.

أما الصعوبات التي ترصدتني في انجاز دراستي هو تزامنها مع انتشار جائحة كورونا كوفيد 19 الوباء المستجد والآثار الناتجة عنه، حيث صدرت قرارات وزارية ومراسم رئاسية بإغلاق الجامعات والمكتبات تفاديا لتفشي الوباء، وكذا منع التجمعات والتنقلات بسبب قانون الحجر الصحي، كما صادفتني مشكلة الترجمة والتتبع لأعمال الكاتبات الجزائريات باللغة الفرنسية، إذ نجدها متناثرة في الكتب والمجلات مما يصعب عملية البحث والتنقيب ويأخذ كثيرا من الوقت والجهد.

لقد استعنت بمصادر ومراجع متخصصة ومتنوعة في توثيق المادة العلمية في الجوانب التنظيرية بكتاب موسوم: تحليل الخطاب الروائي لـــ سعيد يقطين وجماليات الرواية النسوية الجزائرية لـــ بعلي حفناوي ومدخل إلى عتبات النص لـ عبد الرزاق بلال وعتبات جيرار جينت لـ عبد الحق بلعابد.

وفي الأخير، نقول إنّ البحث في أي مجال يتطلب جهدا وإرادة قوية ولعلنا بهذا المشروع سنسهم في رفع بعض الالتباس الموجود حول الهوية والمرأة وإعادة الاعتبار لها، لاسيما مع سعي بعض الباحثين إلى التقليل من قيمتها.

كما لا يفوتني في هذا المقام أن أتقدّم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف الدكتور: عبد الرحيم عزّاب على وقوفه على مراحل البحث ولم يدخر جهدا في تصويب وتسيير البحث ولم يبخل عليّ من وقته وجهده وتوجيهاته العلمية، وكذا على جليل المساعدات التي لم تتوقف طيلة انشغالي بإعداد البحث.

كما لا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشكر وعميق العرفان للسادة الأفاضل والسيدات الفضليات أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم لهذا البحث وتجسمهم عناء السفر والقراءة والتنقيب والتصويب من أجل تثمين هذا المجهود المعرفي والحكم عليه، فجزاهم الله جل في علاه عنا خير الجزاء وكرمه.

مدخل تمهيدي/ نظري:

تجلّيات الخطاب الرّوائي في

أدب آسيا جبّار

مدخل: تجليات الخطاب الروائي في أدب آسيا جبّار

يعتبر مصطلح الخطاب من المصطلحات العامة في الدراسات النقدية واللغوية المعاصرة، ولقد خاض فيه الدارسون على مختلف اتجاهاتهم ومجالاتهم بالتنظير والدرس والتحليل.

تعود جذور مصطلح الخطاب إلى عنصري "اللّغة والكلام"، فاللغةُ عموما نظام من الرموز يستعملها الفرد للتعبير عن أغراضه، والكلام إنجاز لغوي فردي يتوجه به المتكلم إلى شخص آخر يُدعى المخاطَب. لذا يتأسس الخطاب من عناصر مهمة لقيامه وهي المخاطب والمخاطَب ومكوناته: الأصوات والمعاجم والتركيب والدلالة والتداول.

إن مصطلح خطاب، اسم مشتق من مادة [خ.ط.ب] وقد ورد في اللّسان لابن منظور: "إن الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان والمخاطبة صيغة مبالغة تقيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن.

قال الليث: إن الخطبة مصدر الخطيب، لا يجوز إلا على وجه واحد وهو أن الخطبة اسم الكلام الذي يتكلم به الخطيب، فيوضع موضع المصدر.

التهذيب: قال بعض المفسرين في قوله تعالى. وفصل الخطاب؛ قال: هو أن يحكم بالبينة أو اليمين، وقيل معناه أن يفصل بين الحق والباطل ويميز بين الحكم وضده وقيل فصل الخطاب، الفقه في القضاء."[1]

وفي أساس البلاغة نجد الخطاب، "هو المواجهة بالكلام، واختطب القوم فلانا إذا توجهوا إليه بخطاب".[2] وكلها معان تشير إلى مراجعة الكلام والمواجهة بين الطرفين: أحدهما مخاطب وثانيها مخاطَب، وقد يتحاوران فيفهم أحدها الآخر عن طريق البينة وفصل الخطاب.

أما على مستوى الاشتقاق اللغوي، فأغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لمصطلح (الخطاب) مأخوذ من أصل لاتيني، هو الاسم Dircursus المشتق بدوره من الفعل Discurere الذي يعني "الجري

[1] ابن منظور، لسان العرب أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة يوسف خياط ج2، دار لسان العرب، بيروت، 1988. ص 856.

[2] محمود بن عمر الزمخشري، جار الله أبو القاسم، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت ط1، 1992، ص 176. 168.

هنا وهناك" أو "الجري ذهابا وإيابا" وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، وإرسال الكلام والمحادثة الحرة والارتجال وغير ذلك من الدلالات التي أفضت في اللغات الأوربية الحديثة إلي معاني العرض والسرد.[1]

إن هذه المعاني كملفوظات، تشكل لنا الخطاب الذي تحدده الكتابة ويحتكم إلى المنظومة اللغوية في وظائفها العلائقية مع المنظومة المعرفية من جهة والمنظومة الاجتماعية من جهة ثانية، ما يجبرنا على أخذ كل عطاءات هذه المنظومة في تعاملنا مع الخطاب من أجل تعيين مستوياته وتحديد آليات قراءته.

أمَّا في الشّق الاصطلاحي فقد بدأ يرتسم الخطاب في منحاه الدّلالي بعد ظهور كتاب "فريديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure" محاضرات في اللسانيات العامة لما فيه من مبادئ أساسية ساهمت في وضوح مفهوم الخطاب الذي يراد به الكلام والذي هو مجموع ما يقوله الناس ويضم:

أ- الفعاليات الفردية التي تعتمد على رغبة المتكلم.

ب- الأفعال الصوتية التي تعتمد أيضا على إرادة المتكلم، وهذه الأفعال لابد منها لتحقيق الفعاليات المذكورة في أ"[2].

وهذا ما يحيلنا حسب هذا الموقف أن الكلام ظاهرة فردية قصيرة الزمن ولا تحصل في الكلام (الخطاب) إلا على مجموعة الأفعال المعينة، وعلى العموم لا يمكن دراسة الكلام لأنه غير متجانس، "فالخطاب ليس تجمعا بسيطا أو مفردا من الكلمات (أو الكلام بالمعنى الذي قصد إليه دي سوسير) ولا ينحصر معناه في قواعد ذات قوة ضابطة للنسق اللغوي فحسب، إنه ينطوي على العلاقة البينية التي تصل بين الذوات وبكشف عن هذا المجال المعرفي الذي ينتج وعي الأفراد بعالمهم، ويوزع عليهم المعرفة المبنية في منطوقات خطابية سابقة التجهيز".[3]

فالخطاب إذن هو إعادة تشكيل أنساق اللّغة، وإخراجها من موضع الثبات المعجمي تبعا لتجدد سياقاتها العامة التي توصف باللّاتناهي واللّاتجانس ورفض للنمطية في التعبير وأهم عامل يقوم

[1] جابر عصفور، آفاق العصر، ط1، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا دمشق 1997، ص4.

[2] فرديناد دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة، يوئيل يوسف عزيز ومراجعة مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، ط3، بغداد، ص 38.

[3] جابر عصفور، أفاق العصر، ط1، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا دمشق 1997، ص 40.

بهذا التحيين هو تلك القيم المتنوعة من خلال تأثير كل من الباث والمتلقي بالظروف التي تتحكم في عملية التخاطب. ومن الذين ربطوا الخطاب بالحيثيات السوسيو ثقافيه هو الكاتب الفرنسي (ميشال فوكو Michel FAUCAUT) حيث ربطه بالممارسة الوظيفية للغة ضمن شروط تلفظية معينة، يعرف فوكو الخطاب، "بأنه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه"[1].

وبذلك نستنتج أن الخطاب يشتمل على شروط الإنتاج والتفسير الاجتماعيين، والناقد هو من ينظر إلى اللغة بوصفها مجالا للممارسة الاجتماعية، فيقوم بتحليل العلاقة بين النصوص والتفاعلات السياقية.

أما الخطاب عند إميل بنفنست Emile Benveniste (1902– 1973) هو: "الملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل وبمعنى آخر هو كل تلفظ يفرض متكلّما ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[2] والتلفظ Enonciation في نظر بنفنست دائما هو الحدث (Acte)، التكلم نفسه أو النشاط المتحقق بواسطة الكلام أو إنتاج الكلام الملفوظ، أما الملفوظ فهو إنتاج التلفظ، أي مجموع الأقوال المنجزة"[3] ذلك أن حيثيات إنتاج الكلام تجعل من أنساق لغوية معينة خطابا، بينما إذا استثنينا تلك الحيثيات كانت تلك الأنساق اللغوية دالة على معان اصطلاحية فقط.

– إشكالية النص والخطاب:

يستحوذ مصطلحا "النص" و"الخطاب" على اهتمام الدارسين والنقاد لاختلاف مدارسهم واتجاهاتهم، ولكن لا يكاد المتتبع لهذه الدراسات أن يقف على تعريف شاف لأيّ منهما، ولاسيما أن أول من سيواجهه هو الإشكالية التي مفادها الآتي:

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000م، ص59.

[2] إبراهيم صحراوي، تحليل خطاب أدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، ط1، 1988، ص10.

[3] محمد يحياتين. الأصالة في نظر رضا مالك، تحليل الخطاب من خلال نظرية التلفظ، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، 14 ديسمبر 1998، ص337.

إذا كان النص والخطاب مفهومين منفصلين، أم أن كليهما واحد؟ نجد في كثير من الدراسات قد استعملت مصطلح النص (Texte) وهي تقصد الخطاب Discoures، ونجد كثيرا منها قد استعملت الخطاب وهي تقصد النص، ولذلك نتساءل ما الفرق بين النص والخطاب؟ عرَّف رومان جاكبسون (R,Jakobson) في تعريفه للخطاب الأدبي على "أنه نصٌّ تغلَّبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، وهو ما يفضي حتما إلى تحديد ماهية الأسلوب بكونه الوظيفة المركزية المنظمة. ولذلك كان النص عنده خطابا تركب في ذاته ولذاته".[1]

وتعرفه الناقدة جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) بقولها "فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجيات والسياسة ويتطلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها، ومن حيث هو خطاب متعدّد ومتعدّد اللَّسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبا (من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي يقوم بمفصلتها، ويقوم النص باستحضار Presentife كتابة Graphique ذلك البلور الذي هو محمل الدلالية، المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها، أي كنقطة من التاريخ الحاضر حيث يلح هذا البعد اللامتناهي"[2] إذا تجمع الناقدة بين (الخطاب، النص) في كتابها (علم النص) فهما مفهومان غير منفصلان. ولرولان بارث (R.Barthe) الوجهة نفسها في ملازمة الخطاب للنص، إذ يرى أن النص "يظل على كل الأحوال متلاحما مع الخطاب وليس النص إلا خطابا، ولا يستطيع أن يتواجد إلا عبر خطاب آخر"[3].

يفرق بعض الباحثين بين مفهومين على أساس الكتابة، ومن ثم التواصل فالنص والخطاب يتمظهران بشكليهما المتميزين والمختلفين، إذ بعد أن كانا عند الشكليين بنفس المعنى، "أصبح بعد ذلك مفهوم النص هو الظاهر من خلال الكتابة، هو الذي نقرأ، هو تلك البنية الخطية. أو ذلك المظهر الغلافي كما هو مسجل على الورق، أما الخطاب فهو صفة النَّص الذي تميزه عندما يتعدى حدوده الشكلية ليقيم علاقة تواصلية مع خارجه عندما يتم ربط النص ببنيات خارجية"[4].

---

[1] د/ نور الدين السد، الأسلوبية وتحديد الخطاب: دار هومة، ج2، الجزائر 2010م. ص1.

[2] جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر. ن المغرب. ط2، 1997، ص 13-14.

[3] نور الدين السَّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص33.

[4] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج 2، ص 85

ويبذل سعيد يقطين جهدا للتَّمييز بين مصطلحي النص والخطاب باعتماده على تحديدات (فان دايك) فيرى: "أن الخطاب هو في آن واحد فعل الإنتاج اللفظي ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية بينما النص هو مجموعة البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه، فالخطاب هو الموضوع الإمبريقي أو الاختياري والمجسد أمامنا كفعل أما النص فهو الموضوع المجرد المفترض: إنه نتاج لغتنا"[1]

وتأنيسا على ما تقدم يمكننا القول إن الخطاب هو نتاج اللغة الشفوية الذي بإمكانه أن ينتقل على مساحة الكتابة. فيشكل لنا نصا يمتلك سلطة معنوية ذات وجهين مختلفين. فوجهها الأول هو ارتباطها وتغلغلها في واقع الحياة اليومية العادية، بل هي الجزء الأكثر تأثيرا في تحولات هذا الواقع، أما وجهها الثاني فهو الفاصل بين الكتابة والواقع، لأن "فهم الواقع والتعبير عنه أو تزويره والانحراف به أو ولوجه والاستحواذ عليه، لدليل على سيطرة اللغة عليه، بل على تحويله وإعادة إبداعه تركيبا وصياغة وإنشاء"[2]، وهو ما يذهب إليه عبد الملك مرتاض في حديثه عن الكتابة وإنشاء الخطاب في قوله "إن الكتابة في الحقيقة هي الفعل كله، وهي التي تنشئ الخطاب (حركيا وإبداعيا جميعا) والنص جميعا"[3].

وعلى الرغم من هذا يبق النص معطى أوليا لكل أنظمة الفكر الإنساني والأكثر شيوعا وتداولا خاصة في مجال اللسانيات وفقه اللغة العربية.

فالخطاب الروائي في أدب آسيا جبار يمتاز بخصوصية منفردة، إذ تتجلى هذه الخصوصية في كونه يضم مجموعة من الخطابات أي تعددها.

والخطابات التي تحتويها أعمال آسيا جبار لا تؤطرها إلا الأحداث والمجال الفضائي الذي تتحرك فيه ومن أهم الخطابات التي ترصدها في أعمالها الروائية نجد:(خطاب المرأة، خطاب الطفولة والذاكرة وخطاب الثورة والتاريخ).

---

[1] سعيد يقطين، تحليل خطاب روائي، بيروت، المركز الثقافي العربي 1989، ص 75

[2] منذر العياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي الغربي، بيروت، ط1، 1998، ص 39.

[3] مرتاض عبد الملك، الكتابة من موقع العدم، دار الغرب للنشر وهران، د ط. 2003، ص 224.

1-خطاب المرأة:

حملت آسيا جبار على عاتقها خطابا يتمركز حول عبء التعبير عن كينونة المرأة وذاتها، بوصفها كائنا مستقلا له رؤيته وتصوره للعالم، إذ صار الخطاب نافذة من نوافذ تعبير المرأة عن وجودها وحقوقها وتطلعاتها الاجتماعية وفق مقتضيات السوسيوثقافي في الجزائر، لذا جاءت الخطابات تخوض غمار الحديث عن هموم المرأة الجزائرية والعربية عامة.

فيحضر خطاب المرأة في أدب آسيا جبار، وإن طغت هموم المرأة الجزائرية عليه، كإنسان كائن، وكضحية اجتماعية جلادها الرجل والسلطة والمجتمع، حتى الرجل يحضر أيضا لديها بصفته إنسانا وإن كان متسلّطا.

إن خطاب المرأة في جل الأعمال الروائية قريب إلى الصَّوت الأنثوي المكسور في مجتمع ذكوري قامع، ترافع عن حق المرأة في الوجود، امرأة تعاني من استعمارين، من جهة استعمار سياسي وهو الاستعمار الفرنسي الذي صادر الأرض والحرية ومسخ الكينونة التاريخية للجزائر ومن جهة ثانية استعمار التخلف العاداتي والثقافي المحلي الذي جعل من المرأة إنسانا من الدرجة الثانية فخطابها الأدبي ثائر علي تبعية المرأة.

فوظفت آسيا جبار أكبر قدر من الشخصيات النسائية وذلك ابتداءً من روايتها الأولى "العطش" 1957، حيث الشَّخصية الرئيسية نادية عشرون سنة، تقضي صيفا في محطة سياحية أغلب زورها من المعمرين، فتاة شقراء ميسورة الحال، أمها فرنسية وأبوها جزائري. وفي سنة 1958 تنشر روايتها "القلقون"، وتضع شخصيتها الرّئيسية في السياق نفسه، بتغيير الفضاء، تركز على العمران لعائلة جزائرية مسلمة محافظة، و"دليلة "الشخصية الأساسية المحورية، تثور وتنتفض ضد الانغلاق وتتحدى محيطها وبالأخص والدة زوجها، وتشترك الروايتان في توظيف شخصيات نسائية شابة تتقاسمها ثقافة تقليدية متجذرة في التاريخ، وثقافة أجنبية عبر الفرنسي الغازي المتبوعة الحاملة لرياح التغير فتموقعت آسيا جبار نفسها في مصف المرأة الشابة المتعلمة التي تختلط بثقافة الغير فتطمح إلى عالم جديد يعتقها من قيد العادات الأسرية واستبداد الذكورة باسم ثقافة الأجداد التليدة، وهي تدرك مدى اختلافها مع هذا الأجنبي ثقافة

وتاريخا ودينا: "سأذكر أبدا كيف وضعت باريس آنذاك حد لكبريائي، الَّتي كنت اعتقد أنها لا تمُس، ورُحت أتجول في المدينة ساعات طويلة، بخطوات تعمدت إبطاءها لأكبح جماح نشوتي، وحاولت أن أنسى كل شيء بأن ركزت انتباهي على وجوه المارة وعلى الشوارع القديمة الناعسة، والنهر المتعالي دوما، حاولت أن أنسى كل شيء سوى اعتزازي برؤية باريس، وهي تلقى علي السأم، والشيخوخة المتهالكة، وتكشف لي أخيرا عن وجهها الحقيقي، ووجهها الحاني على كل من يشعر بالحرية والانطلاق، وقلت لنفسي وأنا أحاول أن لا افتح ذراعي تماما من الحماسة، لأطوق السماء: إنّي حرَّة ورددت حرة وواصلت مسيري بخطى لا تهدأ لأطفئ شعوري بالنصر"[1].

وفي الخطاب الروائي "أطفال العالم الحديد" .les enfants du nouveau monde، وجهت الأديبة التركيز على خطاب، يعبر عن دور المرأة الجزائرية في فترة حرب التحرير إذ يروي قصص نساء يطالبن بحقوقهن فشمل أسماء كثيرة، شريفة، سليمة، حسيبة، تومة..الخ. وتعدد الأسماء إشارة إلى مشاركة المرأة في حرب التحرير بطريقة خاصة.

وعرض الخطاب شخصيات نسائية تختلفن من حيث المستوى الثقافي والاجتماعي، فمنهن الأمية مثل شريفة وآمنة ومنهن المتعلمة مثل ليلي وسوزان ومنهن متوسطة الثقافة مثل حسيبة وتومة، وعرضتها الأدبية حسب أدوارها التي تصب في حرب التحرير على النحو الآتي:

سليمة تزج في السجن جراء نشاطها الثوري، في الثلاثين من عمرها، تشتغل أستاذة في مدرسة فرنسية، قدمتها الأدبية في ثوب العصامية والكفاح، حيث تنشط ضمن شبكة التنظيم الثوري داخل المدينة، ثم أوكلت لها مهمة الاتصال، تنبهت إليها الشرطة، فرصدت تحركاتها وقبضت عليها في آخر مهمة، ركزت الأدبية على الحالة النفسية للشخصية إذ تمكنت من كشف تفاصيل ذات أهمية، كحبسها في زنزانة باردة مظلمة، ولا تجد خلاصا. إلا بعودتها إلى زمن طفولتها: "على هذا النوع صنعت حولها عالما كانت تعلم إنه مصطنع، ولكنه كان يربطها بسنوات دراستها، وبالتعليم والقراءة وبذل الجهد،

[1] أسيا جبار، القلقون، ترجمة منذر الجابري، منشورات دار الاتحاد بيروت، ص 223.

كانت ممدَّدة على السرير بلا غطاء، ومع ذلك لم تعد تشعر بالبرد، لقد كانت سليمة مستغرقة في هذه اللحظة العذبة المثيرة التي تمكنت من اختلاسها"[1].

شريفة قدمت خطاب التَّمرد على تقاليد المجتمع ورفض الامتثال لثقافة المجتمع الذكوري، حيث طلبت الطلاق والانفصال عن زوجها لانعدام الانسجام والحب، وتخرج بمفردها في شوارع المدينة لتجد طريق النضال، رفقة زوجها الثاني يوسف: "وهي المرة الأولى التي تخرج من بينها بمفردها .."[2]

بينما سوزان مثلت خطاب الرفض والرحيل، امرأة في الرابعة والعشرين فرنسية، تزوجت من محامي جزائري، تواجه سوزان قرار زوجها بالرحيل إلى فرنسا وتفضل البقاء مع ابنتها الصغيرة في الجزائر: "سأبقى هنا ...حتى لو استمرت هذه الحرب عشر سنوات"[3]، كما حاولت إقناعه بضرورة الدفاع عن المظلومين في الحرب " إنك هنا ستدافع على الأقل عن الآخرين وستساعد الضحايا"[4]

خطاب المقاومة عند حسيبة فتاة في السادسة عشرة، اختارت طريق النضال والصعود إلى الجبل: "الثورة هي كفاح الوطن كله ضد الاستعمار الفرنسي الذي لا يريد الاعتراف بحقنا، الآن أبلغ السادسة عشرة، لقد فكرت طويلا، الثورة للجميع وللعجزة والشباب، أريد أن أضحي بها"[5]

كما تمخَّضت عدة خطابات تؤسس لتجارب نساء شاركن في حرب التحرير ونساء عميلات كصورة آمنة التي خانت القضية الجزائرية، وهي عميلة الأمن الفرنسي.

كما يتجلى خطاب الحضور النسوي، في عملها الروائي بعيدا عن المدينة. فرصد خطاب المرأة قضية النشاط السياسي من خلال واقع المرأة المسلمة في بيئة حديثة عهد الإسلام، فمثلت فاطمة بيت أبي بكر الصديق –رضي الله عنهما –خطاب المعارضة والرفض للهيمنة الذكورية والممثل في حق المرأة في الميراث. وذلك لما تعرضت إليه فاطمة لمسألة حرمانها من الحق الإلهي، نتيجة تفسير أبي بكر الصديق لأحد أحاديث النبي – عليه الصَّلاة والسلام – والذي مفاده أن الأنبياء لا يورثون وما يتركونه صدقة.

---

[1] ترجمتنا Assia djebbar, les enfants du nouveau monde, col. 10.18 paris 1962.p 181

[2] Assia djebbar, les enfants du nouveau monde,p139

[3] المصدر نفسه ص:127

[4] المصدر نفسه ص:127

[5] Assia djebbar, les enfants du nouveau monde,p 235.

فيبرز خطاب الرفض والتمرد المطلق لما أجمع عليه المجتمع الذكوري، واصفا إياه بأنه رعية في إحياء روح الجاهلية الأولى " أنتم كحد السيف في أعناقنا لأنكم تطالبون بعدم حقنا في الميراث أنتم من دعوناكم المجاهدين تريدون تطبيق شريعة الجاهلية في حقنا؟"[1]

ويسمو الخطاب إلى النقد ودحض الحجج، فتذكر أبي بكر الصديق، بحديث آخر للنبي عليه الصَّلاة والسلام، يقر في معناه، بأن من يغضب فاطمة فكأنه يغضبه، ثم تعمد الخطاب إلى حل المسألة وفق المنظور الفقهي الذي يبرز عن التعمق الفعلي للقضايا الدينية: "ألم يقل الله عن احد رسله، يرث عني وعن عائلة يعقوب، أعلم جيدا أن النبوة لا تورث، لكن ما عداه مسموحا ويتوارث، قل لي لم أكون أنا وحدي، من يحرم من ميراث والدي، هل قال الله في كتابه أن كل الناس يرثون من آبائهم سوى فاطمة ابنة محمد، اكشف لي هذا الحصر في كتاب الله وسأكون مقتنعة"[2]

ويتحقق الخطاب السياسي في هذا العمل الروائي من خلال شخصية عائشة واقتحامها للعالم السياسي بعد مقتل عثمان بن عفان، فيما يعرف بموقعة الجمل، والخلاف الذي جرى بين عائشة وعلي حول مسألة الأخذ بثأر عثمان بكشف عن الدور الذي لعبته المرأة في تلك الظروف الصعبة حيث أيقنت ضرورة اتخاذ القرار للدفاع عن أنبل القضايا، وعدم الاكتفاء بمشاهدة مسرح الأحداث لكن انهزام عائشة في هذه المعارك، قد كانت له آثار وخيمة على مستقبل النشاط السياسي للمرآة، حيث أدى إلى تقليص دورها وإزاحتها عن الخوض في قضايا الحكم والخلافة.

كما نجد خطاب التحرير من النظرة الذكورية التي تحصر المرأة في كونها جسدا أنثويا لا طاقة له على مجابهة الرجل لذا تقرر شخصية سلمى خوض حرب ضد خالد بن الوليد الذي استغرب الأمر.

ليأخذ خطاب التحرر بعدا مكانيا عند شخصية أم كلثوم إذا تسعى إلى تحقيق هاجس الحرية، فتمردت على أخويها والتحقت بمحمد – صلى الله عليه وسلم – في المدينة، بعد أن أسترت إسلامها ويعترض الخطاب رغبة الأخوين في استرجاعها وبثورة على النظام الاجتماعي الذي يقضي بحرمان المرأة

[1] ترجمتنا Assia Djebar : loin de Médine Albin Michel, s, a, 1991

[2] Assia djebbar, les enfants du nouveau monde,p 139

من الحق في تقرير مصيرها ويفرض وصاية محيطها الذكوري عليها، وفي موقف يتم عن ثقة وإصرار، تقف أم كلثوم قائلة: "يا رسول الله، لست سوى امرأة وتعلم أن وضع المرأة هو وضع الكائنات الضعيفة"[1].

ويتجدد خطاب التحرير حين تقرر أم كلثوم التخلي عن سلطة زوجها "الزبير بن العوام" حين تشعر بعجزها عن مبادلته المشاعر ذاتها معلنة ذلك مرات "سأرحل ... يجب أن أرحل"[2].

إذن: أخذ خطاب المرأة في معظم أعمال آسيا جبار، أبعادا مختلفة باختلاف الشخصيات، وسياقاتها، لكنها تصب في مجملها في الرغبة في التحرير من الوصاية والقيود الاجتماعية والنظرة الدونية، بوصف المرأة كائن يفتقد لكل فعالية.

2– خطاب الطفولة والذاكرة:

تخط الأديبة آسيا جبار، بتأن وانسياب وهدوء ذكريات طفولة ومراهقة بعيدة، ذكريات مقلقة وغالبا ما تكون مريرة، سردت مقتطفات، تعبر عن ذاتها الوجودية لحظات حياتية، من سنوات الطفولة الأولى إلى سن الثامنة عشرة، لذا جاء الخطاب في بوابة الذكريات، ترجمة محمد يحياتن، خطابا مركبا تسترجع فيه جبار حياتها بهدف كبير يستبد بها، تأمل هذه الحياة في مسارها منذ الطفولة إلى لحظة الكتابة التي تقف في نهاية الدائرة: "برزت صبية للوجود عمرها سنتان ونصف السنة أو ربما ثلاث سنوات، ترى هل الطفولة نفق من الأحلام لامع هناك على خشبة المسرح حيث يعاد العرض، ولكن لك وحدك أنت يا صاحبة العين الجاحظة ؟ هذه طفولتك يمتد لأية صبية وكاتمة أسرار ولأية ابنة عم عابرة تكون قد رأت دموعك تنهمر في خضم الشارع فيما مضى، أو نحيبا لا يزال يمزقك؟"[3]

يبدأ خطاب الطفولة والذاكرة، لحظة الحديث عن الوالدين الأم والأب بتفصيل شديد، وهو خطاب ينبّئ بالمراحل والأحداث الممتدة على طول سنين العمر، كل شيء تحتفظ به الذاكرة وهو مادة الحكي الاسترجاعي، فالذاكرة أهل لذلك ما دامت تشبه المبرد الذي يحتفظ بكل شيء طازجا فبدأت

[1] المصدر السابق، ص 167

[2] المصدر السابق، ص 175

[3] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ترجمة محمد يحياتن، سلسلة فسيفساء الجزائر، 2014، ص 13

طفولتها في بلدة شرشال إلى حدود سنوات الشباب "في شارع شرشال هذا، أجري وأجري باكيا وعمري لا يتعدى ثلاث سنوات دون شك"[1].

يعود الخطاب إلى السنوات الأولى من الطفولة وتنقلب حقائقها إلى أكثر من وجه، فهنا يلعب الزمن لعبته الأثيرة باستبدال الأشخاص والفضاءات.

فآسيا جبار المرأة التي تقترب إلى سن السبعين، تتذكر الطفلة آسيا الخمس سنوات أو أقل وتتذكر حساسيتها كأنثى، تلك الحساسية التي تستمر مع الجنس ذكرا كان أم أنثى، إلى آخر يوم في الحياة.

نقل الخطاب أجمل الحكايات التي ميزت الطفولة الزاخرة بصنوف التراث القديم اللغة الفرنسية ذات الثقافة العربية، فتتذكر والدتها ومن خلال جدتها (البنت، الأم، الجدة) هكذا يتأسس الخطاب السردي ومن هنا يتفرع كل شيء.

لذا المتصفح للخطاب الروائي في: "لا مكان لي في بيت أبي يتتبع خطاب السيرة الذاتية لفاطمة، الاسم الأصلي لآسيا جبار التي ترعرعت في كنف أب معلم وأم راقية تكشف "ثمة رسوخ باقي: أمي التي لا تزال حية ترزق بفضل ربي، بإمكانها أن تشهد على ذلك، تسعة عشرة سنة فقط تفصلني عنها، عندما كنت أتعلم السير، كانت تدرك بأنها في مدينة شرشال، حيث الطقوس الأندلسية تؤدَّى دونما تغيير، وكانت تتمتع بمنزلة (العروس الفتية) الممتازة المتبخترة في أفراح النساء حاملة جواهر ثمينة"[2].

خطاب الطفولة يكشف عن الفتاة التي نشأت مع شغفها بالكتب ستواجه السلطة الأبوية ومنظومة مجتمعها القيمة التي تحاول أن تمحو شخصية المرأة بأنها عورة "ها هي ذكرى طفلة عمرها خمس سنوات تطالع كتابها تلوح أمام ناظري لقد وصلت مسرعة كالريح إلى هذه الشقة بالقرية وفي يدها رواية استعارتها من المكتبة المدرسية"[3].

[1] المصدر السابق، ص 27

[2] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص 13

[3] المصدر نفسه، ص 22

سيبرز الخطاب في هذه السيرة الروائية، كيف تحاول الفتاة التمرد على المنظومة المتصلبة، عندما استقرت الأسرة في العاصمة، تحولت الأم إلى حضرية بأناقة أوروبية وشرعت الطفلة المراهقة في مراسلة سرية، قصة حب بدأت ترسم في العاصمة وبعد انتهاء الدروس اليومية بالثانوية الكبرى لا تكف الفتاة الشابة عن السحر، يسكرها الفضاء والشعر، سنة واحدة قبل الانفجار الذي هز كامل البلاد، هل سيقطع قتيل هذا التعلم العاطفي "ماذا بقي لي من هذا اللقاء الأول؟ كان ذلك في يوم من أيام الخريف أو شتاء 1952، ترى هل كانت مدينة الجزائر قد وحدت بالنسبة إلى كمكان لموعدي (الغرامي الأول)؟ لا، أظن أني ذهبت إلي العاصمة في هذا اليوم وأنا مسكونة بإرادة قوية لربح المقابلة وتجاذب أطراف الحديث قصد معرفة أي نوع من الطلبة يمثل هذا الغريب".[1]

يسرد الخطاب، حقائق معيشية تكشف عن طبيعتها الاجتماعية حملة من العادات والتقاليد الأسرية، ضمن عائلة مسلمة وجدّ محافظة، حيث تروي قصة عايشتها مع والدتها: "أمي البورجوازية ذات الأصول الأندلسية التي تقطع شوارع العاصمة العتيقة، السيدة التي عمرها لا يتجاوز عشرين سنة بحاجة إلى يدي، أنا صاحبة ثلاث سنوات ثم أربع فخمس سنوات، سأشعر بمجرد أن أكون بالخارج بأن دوري يكمن في توجيه خطواتها أمام نظرات الذكور"[2]

لقد كانت الفتاة الصغيرة فاطمة تقود خطوات الأم التي كانت تلف نفسها بلباس "الحايك" التقليدي وهو لباس جزائري يمنع بروز أي جزء من أجزاء جسم المرأة كما يشكل لها صعوبات في المشي والتحرك بتلقائية، كما تضع على أنفها مثلثا من فتيل الحرير وهو "العجار" "إن كل امرأة شابة ملفوفة تماما في حايك من الساتان بحاجة إلى طفل كي تزور قريبا في القترة ما بعد الزوال في المدينة الصغيرة"[3]

ويكشف الخطاب، عن الطفولة الصعبة التي عاشتها آسيا جبار مثل بقية بنات جيلها، وهي حياة القهر واتساع السلطة الأبوية شكلا ثنائية في تكوين شخصية الروائية والتي تحكي إحدى قصص الطفولة " وكمساعدة ابن المدرسة، وهي أرملة وأقرب جارة لنا ركبت دراجة وبعد محاولات محتشمة

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص 342

[2] المصدر نفسه، ص 15

[3] المصدر نفسه، ص 14

أحسست أنني قادرة بمفردي على الاحتفاظ بتوازني"[1] قبل أن يفاجئها شبح والدها فاجأها بلهجة حادة "لا أريد، كلا لا أريد كرَّرها عاليا لأمي التي هرعت صامتة هي الأخرى لا أريد أن تظهر ابنتي ساقيها وهي تركب الدراجة"[2]. .لم يسمح لها والدها بقيادة الدراجة حتى وهي صغيرة بسبب بروز فخذها تقليدا لبنات المعمرين. هناك شعرت الطفلة الصغيرة بالاختلاف وقيد الانتماء إلى عائلة محافظة.

وعادت آسيا جبار إلى الاغتراف من طفولتها وشبابها وتقاليد مدينتها العريقة شرشال ويظهر ذلك جليا في عملها الروائي (الحب الفانتازيا) لتعلن بها عن خطاب السيرة الذاتية لطفلة صغيرة وتلميذة وحيدة في الصف الأوروبي أغلب متعلميه من الأوروبيين وقليل من الذكور العرب، مكان ذلك ممكنا لولا أن أباها كان يشتغل مدرسا في تلك المدرسة فسمح لابنته البكر بالتعلّم والخروج إلى الشارع بلا "حايك" حتى وهي فتاة مراهقة.

هكذا إذن عادت آسيا جبار، إلى ماضيها القريب الخاص وإلى ماضيها البعيد الجماعي، إلى طفولتها ومحيط المرأة المغلق، عبر خطابات متنوعة ومتعددة وهي التي تعبر وتقول "في هذا النفق الطويل الذي مقداره خمسين سنة من الكتابة، جسد طفلة فتاة يبحث عن نفسه ويختفي ويحتجب، غير أن هذه الفتاة التي أصبحت ناضجة ترسم اليوم أول خطوة في الانكشاف الذاتي"[3].

3– خطاب الثورة والتاريخ:

كان لآسيا جبار تكوين جامعي في التاريخ، لذا اشتغلت على الأرشيف الاستعماري الفرنسي لتكشف عن جرائم الجيش الاستعماري، وكانت أول من كشف عن محرقة "**أولاد ريأّح**" التي قام بها الجيش الفرنسي في 1845، في منطقة الونشريس، حيث أبيدت قبيلة بأكملها، ولم تكن هذه الجريمة النكراء البشعة معروفة على المستوى العام، وحدهم المؤرخون يعرفون تفاصيلها المأسوية استعانت "آسيا جبار" بالأرشيف ورويت الحكاية في عملها الروائي "**الحب والفنتازيا**" "L'Amour,la fantasia " 1985، كما عادت في روايتها (**امرأة بلا ضريح**) la femme sans sépulture– 2022 – إلى فترة الحرب

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص 61

[2] المصدر نفسه، ص 63

[3] آسيا جبار، نفسه، ص 524

التحريرية وتدور الأحداث حول "زوليخة يمينة عوادي" المجاهدة الشهيدة التي قاومت الاستعمار إلى جانب زوجها، متحدية ظلم الجيش الفرنسي واستبداد التقاليد لتحمل السلاح وتلتحق بالمجاهدين، حاصرها الجيش الفرنسي في الجبال بأعالي شرشال وقادها إلى السجن، عذبت وقتلت ودفنت في مكان مجهول، لا يعرف أحد مكانها.

لذا أول العناصر التي تتحدث عنها كتابات "آسياجبار"، عنصر التاريخ، حيث لا يخلو كتاب واحد منه، وتاريخ الجزائر هو أكثر ما يتكرر في أعمالها، خاصة تاريخ الثورة الجزائرية وهذا جلي فيما كتبته الأدبية بعد الاستقلال، ففي روايتي "القبرات الساذجة les Alauettes mouvées 1967 وأطفال العالم الجديد 1962 تكتسي الثورة بعدا مرجعيا، في هذا العمل الأخير، تقع الأحداث في قلب المعركة في زمن الاحتلال الفرنسي وتحديدا لحظة الثورة على الاستعمار، إذ تدور أحداث الرواية عموما سنة 1956، ونجد إشارات صريحة إلى السنة، عندما قرر على ترك المقاعد الجامعية للالتحاق بالثوار في الجبال، وقد مضي على بداية الحرب ثمانية عشر شهرا، وهو بتوافق وتاريخ نداء جبهة التحرير للطلبة الجزائريين في 19 ماي 1956.

والثانية عندما تعرف يوسف على المحامي خالد الذي قد دافع عنه منذ ما يزيد عن عشر سنوات حينما قبض عليه في مظاهرات 08 ماي 1945.

وتتعمق المرجعية التاريخية أكثر في نساء الجزائر في مخدعهن Femme d'Alger dans leur appartement 1980، وهو عمل مكتوب قدمته على أنه حوار بين الصّورة والنص، فتحاول جبار أن تقيم حوار مع الرسم، بما أنها تستعير عنوانها من لوحة دولاكروا Delacroix الفنان التشكيلي الفرنسي أثناء زيارته لأحد المنازل الجزائرية سنة 1832، وفي عملية قراءة جبار للّوحة الفنية المرسومة تجعل من الوضع الاجتماعي التاريخي للمرأة الجزائرية إبان الاحتلال الفرنسي، خطابا خاصا تتكامل فيه الكتابة والرسم، في إثبات الدور التاريخي للمرأة في ثورة الجزائر الكبرى، ومن الأعمال التي استفادت من التاريخ بصورة عميقة الحب والفانتزية L'amour, La fantasia 1985، إذ تعود الأدبية إلى السنوات الأولى التي احتلت فيها فرنسا الجزائر، حيث نستعرض ما علق بذاكرة تاريخ الجزائر من آلام وجروح، فهي تبحث

عن الذات عبر التاريخ والذاكرة الجماعية، عن عملية الاحتلال من خلال اغتصاب حرية الآخر وجعل وسائل المحتل، وأولها اللغة، أسلحة ناجعة ضده.

كما نجد المرجعية الثورية مسيرة حثيثة على خطى التاريخ لها "امرأة بلا قبر"la femme 2022 sans sépulture" تتَّخذ من شخصية زوليخة، سبق وأن ذكرناها رمزا لاستعادة الذاكرة وقلبها، حيث جعلت من هذه الشخصية امرأة صانعة للتاريخ، ولم تجعلها محور دوران الأحداث وتطور العقد فحسب. فأرادت جبار أن تستكمل شيئا جوهريا وحقيقة صريحة باحثة لها في أعمالها الأخيرة، إذ إن عنصر التاريخ كحقيقة لا يمكن فصلها عن عنصر المرأة ووضعها إبان الثورة التحريرية.

استفادت إذن أعمال آسيا جبار من تكوينها الأكاديمي حيث تجعلك تتنقل بجدية المؤرخ إلى نقطة بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر معيدة مشاهد عمليات الإبادة الجماعية التي شاهدتها مدن الجزائر وأريافها إسنادا لا سبيل لاستبعادها في فضاء الحقيقة والموضوعية. وذهبت آسيا جبار أبعد من ذلك وكتبت عن التاريخ الغربي الإسلامي القديم في روايتها بعيدا عن المدينة 1991 –Loin de medine– فتنقل التاريخ الإسلامي، لتصف نساء مقاومات بشخصيتهن القوية وعملهن الرصين.

وبعيدا عن المدينة قراءة للوضع السياسي الذي مرت به الجزائر آنذاك، أو ما يصطلح عليه بالعشرية السوداء، حيث كان صعود التيار الإسلامي حدثا غير مسبوق في تاريخ الجزائر، إذ برزت الأزمة الاقتصادية الخانقة، التي عرفتها هذه المرحلة إذ خرج الشعب في مظاهرات شعبية خانقة احتجاجا على أوضاعه، إلا أنه قوبل بالعنف والقمع من طرف النظام. ما يعرف بأحداث أكتوبر 1988، في هذه اللحظة من التاريخ برز التيار الإسلامي حزبا وحيدا معارضا للنظام، مقترحا نفسه بديلا أمثل، ومشروعهم السياسي يلتزم بالدرجة الأولى بحرفية النص الديني كبينه أولى لقراءة الواقع، وتمَّثل موضوع المرأة النقطة الشائكة، حيث حاول دعاة التصرف تضييق الخناق حولها وقصر دورها في أن تكون زوجة منجبة للنسل، راعية لشؤون أسرتها مستندين إلى المرجعية الدينية.

فاشتغلت آسيا جبار في روايتها بعيدا عن المدينة على هذا الأساس، فعملت على استحضار النصوص التاريخية الأولى والمتمثلة في تاريخ الطبري وابن سعد وسيرة ابن هشام لا للاستعانة بها. وإنما لإعادة قراءتها وتفكيك خطاباتها والدليل على ذلك هو وضع أقوال المؤرخين بين مزدوجين وهو الأمر الذي يوحي بأن آسيا جبار " ما هي إلا ناقلة للخطاب دون أن تتبني أو توافق ما يقول بل على النقيض من ذلك نجدها تشكك فيما رواه المؤرخ إلى حد بعيد يجعلها تلحق تلك الرواية بتحليل نقدي ورؤيا مغايرة"[1].

فتعرض إذن آسيا جبار في روايتها خطابا تاريخيا إسلاميا، من خلال شخصيات نسائية في فترة حرجة من التاريخ الإسلامي، ومن بين تلك الشخصيات من باب التمثيل لا الحصر، نجد شخصية سجاح النَّبية المدعية في عهد الخليفة أبي بكر الصديق، حيث عرفت قبائل كثيرة ارتدادا بسبب رفضها لدفع الزكاة، فاستطاعت سجاح أن تجمع حولها قبائل عديدة وتحشدهم في وجه خالد بن الوليد قائد جيش المدينة الذي أخذ يحس في القوة المضادة لسجاح ومناصريها وما تحمله من التوق إلى الحرية خطرا على سلطة المدينة.

Ainsi, une nouvelle fois, une femme est l'orage : a peine le ciel allait de venir serein que étrangement pour les hommes de khalid, la menace d'une[2]
Liberté incontrôlée est concrétisée par une femme.

[1] Assia Djebar : loin de médine, éducation albin Michel, 1991 P 19 ترجمتنا

[2] Assia Djebar : loin de Médine, P 47 .

الفصل الأول:

المرأة والهوية

1– المرأة

1–1 فضاء لكتابة

1–2 الجسد

2– الـــــهوية

2–1 اللغة

2–2 إشكالية التجنيس وسؤال الهوية

1– المـرأة: La Femme:

لقد أصبحت المرأة تحتل مكانة كبيرة في المجتمع بعدما كانت مهمشة فقررت رفع قلمها وصوتها لكسر النظام القاهر الذي أقره المجتمع الذكوري، فظهرت الكتابة النسوية التي اتخذها سلاحا للدفاع عن حقوقها، بعدما كان هذا المجال حكرا على الرجال، فأبدعت فيه بكل جدارة وتألقت وأصبحت لها لغة خاصة بها." لا تبحث كثيرا، لا يوجد شيء تحت الكلمات، امرأة تكتب، هي امرأة فوق الشبهات لأنها شفافة بطعمها، إن الكتابة تطهر ما يتعلق بنا منذ لحظة الولادة."[1]

لذا يكتسي موضوع المرأة أهمية بالغة، تحدثت عنه الشرائع السماوية والقوانين الوضعية، وتناولته البرامج السياسية. وكثيرا ما تثار هذه القضية في مجتمعنا الجزائري كبقية المجتمعات الأخرى، إذ يعاني من مشاكل اجتماعية وجملة من العوارض التي تعترض سبيل تقدمه. كمظاهر التخلف والظلم والحيف، وقضية المرأة مطروحة في مجتمعنا بصورة تصل أحيانا إلى حد التناقض والتنافر. فبعض الآراء ترى ضرورة التزام المرأة البيت والاحتشام بلبس الحجاب، وآهات أخرى ترتفع لإزالة وتمزيق ذلك الستار الأسود والمشاركة في العمل جنبا إلى جنب مع شقيقها الرجل. ودعوة وسطية أخرى تدعو إلى التوفيق بين منهجين مختلفين ضدين الانغلاق والتحرر. ولهذه الأصوات المتنافرة دعائمها ودلائلها وخلفيتها التاريخية والثقافية والإيديولوجية.

ومن هنا صارت المرأة موضوعا، كونه يعالج إشكالية مطروحة ذات صلة بوجودها وكينونتها، فتعرف سيمون دي بوفوار Simone dé Beauvoir المرأة: "بأنها كائن إنساني وحرية مستقلة وهي تكتشف نفسها وتصفي ذاتها في عالم حرص الرجال فيه أن تلعب دور جنس آخر".[2]

فالمرأة تبحث عن الانعتاق والحرية في مجتمع يعتبر الرجل "كائن مستقلا يتصل مع العالم اتصالا حرا خاضعا لإرادته هو ... بينما يعتبر جسم المرأة حافلا بالقيود التي تعرقل حركة صاحبه."[3] فالرجل

[1] ذاكرة الجسد، أحلام مستغانمي، منشورات أحلام مستغاني، بيروت لبنان، 2001، ص335.

[2] سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، ترجمة مجموعة من الأساتذة الجامعيين، منشورات المكتبة الأهلية، القاهرة ط 4، 1966، ص11.

[3] المرجع نفسه، ص6.

يجمع بين حرية الذات وامتلاك السلطة في حين أن المرأة مخلوق ممنوع مقيد خاضع على الدوام وهو ما يعزز سيادة الرجل على المرأة ولأجل الاعتراف بها –المرأة– يجب أن تبني لنفسها كيانا خاصا يرسم معالم تفردها من ناحية الإنتاج الأدبي، حيث استحوذت على العقل والقلب معا، فهي الأم والأخت، وهي الحبيبة والزوجة.

أما حضور المرأة في عالم الإبداع الأدبي، فله مكان واسع، فوصفت قصائد الشعر العربي النساء، وتفنن الرسامون في لوحاتهم بصور النساء، وكذلك الأفلام والإشهارات... وغيرها

"فالمرأة جزء لا يتجزأ من حفلات المجتمع الراقية ومن عروض الأزياء ومن النوادي المتخصصة للقمار وغيرها من المنشآت السياسية"[1].

أما المرأة في الخطاب الروائي فتحتل مساحة كبيرة والشأن نفسه في الدراسات الأدبية والاجتماعية، فتناولت مسألة خضوع المرأة واضطهادها بالحرية والجرأة في الطرح.

وبما أن موضوع المرأة عبر العصور له تاريخ طويل متنوع، فإن للمرأة العربية بصفة عامة أوضاعا متميزة، لا بأس أن نتطرق إلى وضعها في الجزائر، باعتبار أن لكل وطن عربي ظروفه الخاصة التي على أساسه تتحدد العلاقات بين الأفراد.

والحديث عن وضع المرأة في الجزائر، له صلة وثيقة بتاريخ الجزائر منذ الاستعمار الفرنسي إلى فترة الاستقلال وما بعد الاستقلال.

كلنا نعلم أن الاستعمار الفرنسي انتهج سياسة القسوة على أفراد المجتمع الجزائري، رجالا كانوا أم أطفالا، نساء أو شيوخا، فأثر الوضع على المرأة وصارت تعامل بنفس القسوة والاضطهاد إذ تحكمت فيها سلطة الذكر (زوجا أو أبا)، حتى أولئك الذين احتكوا بالمجتمع الفرنسي لم يتغير سلوكهم تجاهها وترد الكاتبة أديب بامية السبب إلى: "الطبيعة العامة للمجتمع الجزائري الذي كان يتميز إلى حد بعيد

[1] الجندي محمد، بعض الجوانب لقضية المرأة والمجتمع، المعرفة، مجلة شهرية تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، السنة 32، ع 362 تشرين الثاني نوفمبر 1993 ص 54.

بالمحافظة، وبالنظام الأبوي حيث كان كبار السن لا يسمحون حتى بأقل درجة من التحرر من قبل الرجال العائدين من المهجر"[1].

فخضوع المرأة وانقيادها لسلطة الرجل، ينم عن طبيعة المجتمع الجزائري في فترة الاستعمار، فالحافظ على الشرف يعني تضيق الحرية على الأنثى والتشديد في معاملتها.

ولما اندلعت الثورة التحررية في الفاتح من نوفمبر 1954، احتضن الشعب ثورته ولب نداء الوطن، وهب بالنفس والنفيس للكفاح والذود عن أرضه بكل ما يملك من وسائل، والمرأة لم تكن بعيدة عن الأوضاع، فأثبتت جدارتها وحملت السلاح لتناضل مع أخيها الرجل، وتقول أديب بامية "لقد برهنت الحرب حقا أنها كانت الفترة الذهبية في تاريخ المرأة الجزائرية، إذ إنه في أعقاب الثورة ظهرت تغيرات مفاجئة شاملة وبعيدة المدى في وضعية المرأة"[2].

حملت المرأة مسؤولية الدفاع عن الوطن على عاتقها، فكانت الثورة بمثابة الفرصة السانحة لتتساوى الأنثى والذكر، وهذا الأخير تقبل وجودها كعنصر هام لا ينبغي التخلي عنه:" وأبرزت الثورة المسلحة صورة المرأة المحاربة والمناضلة والمشاركة، فكان حضورها هذا دليلا بارزا على التحوّل الاجتماعي الذي وقع في البلاد وفرض مساهمة كل مواطن في محاربة الاستعمار"[3] ونتيجة هذا الدور البطولي الذي قامت به المرأة خلال الثورة، غيّر من معالم العلاقة الاجتماعية، ارتفعت مكانتها وصارت محطة هامة تستوقف المبدعين لينسجوا حول بطولاتها القصص والحكايات.

وبعد مرور السنين الشداد. فرح الشعب بساعة النصّر عام 1962، ضد الاستعمار الغاشم، وجاءت مرحلة البناء والتشييد، وقساوتها لا تقل عن قساوة الكفاح، هنا وجدت المرأة نفسها في الحضيض، فعادت إليها نظرة الاحتقار والاستغلال، والثورة التي خاضتها من قبل ما هي إلاّ نشاز. فتصف الكتابة "جوليت منس" Juliet mens، المصيبة التي ألمت بالمرأة الجزائرية: " أخيرا جاء الاستقلال (يوليو-تموز

[1] بامية عايدة أديب، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925، 1967) تر: د/ محمد صقر ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 207

[2] المرجع نفسه، ص 205

[3] سلمان نور، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر، دار العلم للملايين، بيروت، كانون 02 يناير 1981، ص 451.

1962م)، وأعيدت النساء إلى بيوتهن بوجه عام كانت قد اعتقدت أن نضالها يمنحها حقوقا سرعان ما خاب أملها"[1].

وبما أن صورة المرأة عادت إلى طبيعتها الأصلية بعد الاستقلال، أي إنها قاصرة لا تملك قدرة ولا استطاعة، إلاَّ أنها لم تضعف ولم تهن عزيمتها، رفضت الاستسلام وآمنت بالموقف التحرري، وراحت تطالب بحقوقها هي الأخرى، حق التعليم وحق العمل والمساواة. رغم القوانين التي تنادي وتؤكد مساواة الرجل والمرأة، إلا أن هذه المعادلة لم تتحقق أبدا، إذ بقيت كائنا ضعيفا، وسيلة للمتعة أو للخدمة.

حتى السلطة الحاكمة آنذاك، حالت بينها وبين الاهتمام بالمرأة مجموعة من الصعوبات فلم تتمكن من مساندتها، جراء الظروف الصعبة التي تتخبط فيها البلاد، خاصة الناحية المالية لذا كان اهتمامها بالمشاكل الاقتصادية، بينما حقوق المرأة وواجباتها من القضايا البسيطة التي يمكن معالجتها فيما بعد.

فبقيت المرأة في وضعية مخيبة للأمل، إذ اصطدمت بواقع حطَّم الطموحات المرسومة، وقد كان هذا الوضع موضوعا لبعض الكاتبات، كفضيلة مرابط، في كتابيها: "المرأة الجزائرية" و"الجزائريات"، واستفادت من الصحيفة "الجزائرية الجمهورية" لإثراء موضوعاتها، فنقلت نخبة من المجتمع يُعرّض المرأة للذل والقهر، لذا جاءت صورتها عاتمة متشائمة، هذا ما دفع بالأديبة "عايدة أديب بامية" إلى التعليق على هذين الكتابين: "و إن قراءة كل من الكتابين يمكن أن تضر بالقارئ الذي لم يزر الجزائر ذلك أن فضيلة مرابط تقدم صورة منحازة ومشوهة عن مجتمعها...ذلك أن القارئ يتولد لديه انطباع خاص بعد قراءة الكتاب الأول إنه يندر أن ترى امرأة في مكتب، أو في شوارع الجزائر، وعلى الخصوص امرأة غير محجبة، لكن الواقع يخالف هذه النظرة تماما، حيث إن عددا هاما من النساء يلعبن دورا حيويا في الحياة العامة في الجزائر"[2] .

وهناك من الكاتبات اللاتي عالجن موضوع المرأة في فترة الاستقلال، بنظرة غربية وبثقافة فرنسية: "إن الفتيات يجدن نوعين من الاتجاهات اتجاه جديد واتجاه تقليدي، فالفتيات المنحدرات من أصل

[1] منس جوليت، المرأة في العالم العربي، تر: الياس مرقص دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت 1989، ص 102.

[2] بامية عايدة أديب، تطور الأدب القصصي الجزائري، ص 213

نخبوي ثقافي هن أكثر البنات تحررا، في حين أن اللواتي يتأثرن بالتربية التقليدية هن المنحدرات من مجموعات تتميز أساسا بثقافة شفهية أو ثقافة هامة باللغة العربية فقط."[1]

لذا تحول وضع المرأة إلى إشكالية محتومة، تحيل إلى مشكلة أخرى ثقافية، ثقافة الجنس (الذكر والأنثى) وثقافة (الأنا والآخر). وبالتالي يكون الصدام بين تيارين متضاربين، يجعلان من موضوع المرأة مسرحا للجدل، وأحيانا استغلال للمصالح. لذا يركز البحث حول الأدباء الروائيين كيف عالجوا القضية، ونخص بالذكر الأدبية آسيا جبار موضوع الدراسة.

كتبت أسيا جبار عن المرأة الجزائرية بصفة عامة، ولم ترضخ للانسياق خلف الحالات الفردية النادرة، لنساء شاركن جنبا إلى جنب مع الرجل في الكفاح المسلح ضد الاستعمار، وتعتبر آسيا جبار من الكاتبات الجزائريات اللائي وظفن اكبر قدر من الشخصيات النسائية، وذلك ابتداء من رويتها الأولى "العطش" سنة 1958 وقد عرفت هذه الرواية رواجا كبيرا وتوجت بجائزة أدبية، وفي السنة الموالية 1959، تنشر الأديبة روايتها الثانية (القلقون) وتضع شخصية نسائية رئيسية في السياق نفسه، ويتعمق هذا الشرخ في روايتها الثالثة "أطفال العالم الجديد" 1962 فتشكل الرواية من خمسة فصول تحمل عناوين أسماء نسائية، فأعطت أهمية كبرى لهذه الأصوات، نساء متفرجات على اشتعال نار الثورة يُردن المشاركة ولكن أغلب الرجال يرفضون إقحامها في الحرب، لا يرونها قادرة على ذلك، بل يرون أن أفضل مكان لها هو البيت والشؤون المنزلية وتربية الأولاد.

كما اغترفت من طفولتها وشبابها ومن مدينتها العريقة شرشال، باعتبارها فتاة التحقت بالمدرسة في الفترة الاستعمارية، ويظهر ذلك جليا في روايتها "الحب والفانتازيا" 1985 التي نشرتها بعد توقف دام أزيد من عشر سنوات.

ابتعدت آسيا جبار عن الكتابة لتختار وسيلة تعبيرية أخرى هي السينما، فاشتغلت في إنتاج وتصوير فيلم عن نساء منطقة شناوة "نوبة نساء جبل شنوة"، حيث عادت إلى الثقافة الأمازيغية العتيقة عبر الأغاني والأناشيد والمدائح المصاحبة للأفراح والأتراح، والتي لا تزال نساء منطقة شنوة تتغنى بها في

[1] جغلول عبد القادر: المرأة الجزائرية، تر: سليم قيطون دار الحداثة بيروت 1983، ص 06

المناسبات، فجاء الفيلم ليحيي ثقافة شفهية تكاد تندثر أمام زحف تكنولوجيا الاتصال وشلال الهوائيات الغربية بمغرياتها الخارقة، إنها قراءة اجتماعية، ثقافية، تاريخية وأنثربولوجية قامت بتحقيق ميداني وأعطت الكاميرا لنساء الريف شاركن في الثورة، ليحكين همومهن اليومية، وعاشت معهن فترة من الزمن واستعادت النساء تلك الأغاني والأناشيد التليدة التي تحكي يومياتهن ونضالهن وأحلامهن من أجل حياة كريمة، وتوج هذا العمل السينمائي بجوائز عالمية، لكن آسيا جبار توقفت عن هذه الوسيلة التعبيرية بعد أن أنتجت فيلما ثانيا لم ينل حظه من النجاح، لكثرة المشاكل، لذلك قررت الهجرة إلى فرنسا بشكل نهائي.

عادت آسيا جبار إلى الكتابة الروائية، وأضافت موضوعات جديدة إلى موضوعها الأول وهو المرأة، خاصة سنة 1990 نظرا لما حدث في الجزائر من عنف إرهابي واغتيال للمثقفين في العشرية السوداء، فلم تبق جبار صامتة أمام ما حدث فشاركت في التنديد بالعنف الهمجي وخاصة اغتيال الطاهر جاووت وعبد القادر علولة، فينبغي أن نذكر هنا، أنها كانت زوجة الشاعر مالك علولة، أخ المسرحي عبد القادر علولة، السبب الذاتي الذي جعلها تنتفض وتندّد في أعمالها الروائية وتدخلاتها عبر العالم ضد الإرهاب، لذا عادت آسيا جبار إلى التاريخ الإسلامي القديم في روايتها بعيدا عن المدينة سنة 1992، لتزور التاريخ الإسلامي، لتعطي صوتها وتعاطفها للنساء المقاومات، بشخصياتهن القوية وعملهن الرصين بطريقة ما، فيعتبر هذا العمل الروائي، من أروع ما كتبت الأديبة من حيث موضوعاتها وشاعرية كتباتها باعتراف كثير من النقاد الذين درسوا أعمالها الأدبية، باعتبارها قراءة جديدة في إبراز المعالم الايجابية للحضارة العربية والإسلامية، ومكانة المرأة المتعلمة والمقاومة في الصراعات الفكرية والسياسية، وهي إجابة للاستشراق المبتذل الذي لا يرى المرأة الشرقية إلا داخل الحريم، تتصارع حول مكانة ضمن زوجات سلطان أو شخصية نافذة في دوائر الحكم.

اختارت إذن آسيا جبار موضوع المرأة، للتعبير عنها في أعمالها الروائية، كما اختارت اللغة الفرنسية وسيلة للبوح وكسر جدار الصمت الذي ينتابها، لتصب في قالب الرواية أفكارها وآراءها وتخيلاتها، إلا أن ما يُلفت الانتباه، أن حظ آسيا جبار في ترجمة أعمالها إلى اللغة العربية ضئيلا، إذا ما قورن بأقرانها

من رواد الرواية الجزائرية الذين يكتبون باللغة الفرنسية، كروايات محمد ديب ومولود فرعون وكاتب ياسين، ربما لأن موضوعات رواياتها حول المرأة ليست مستحبة عند العرب عامة، فبقيت رواياتها على الهامش ومن بين الروايات التي ترجمت إلى العربية التي هي موضوع بحثنا.

1-القلقون Les impatients (1958) ترجمة منذر الجابري.

2-بوابة الذكريات، Nulle part dans la maison de mon père (2007)، ترجمة محمد يحياتن.

3-نساء الجزائر في شقتهن، Femmes d'Alger dans leur appartement ترجمة عبد القادر بوزيدة.

لذا، لا بأس أن نعرج إلى تحديد مفهوم الرواية وأهم خصائصها الفنية والجمالية لنبرز للأديبة اختيارها لهذا الجنس الأدبي.

الرواية: Le Roman

جاء في معجم الصحاح للجوهري: "إن الرواية التفكير في الأمر، ويقال من ريكم بالماء؟ أي من أين تروون الماء، ورويت الحديث والشعر رواية، فأنا راو، وتقول:" أنشد القصيدة يا هذا، ولا تقول أروها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها"[1] وعليه فمعانيها متنوعة، فتعني الرواية التفكير، وتعني نقل الماء أو الخبر، فرغم تعدد مدلولات الكلمة إلا أن المعاني متشابهة فجميعها تفيد عملية النقل.

وفي التعريف الاصطلاحي للرواية، بما أنها تشمل أقساما متعددة يسميها عبد المالك مرتاض: "أنواعا في حين يطلق على الرواية جنسا، على اعتبار، أن لفظة جنس أعم وأشمل من النوع"[2].

أما معجم المصطلحات الأدبية لفتحي إبراهيم، فقد جاء فيه أن الرواية "سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية وما صاحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية"[3]، شمل التعريف مجموعة من المصطلحات، كالسرد، والشخصيات والأفعال وارتباط ظهوره بالبرجوازية، بينما الباحث المغربي حميد لحميداني ذهب إلى القول: "الميزة الوحيدة

[1] أبو نصر الجوهري، اسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح، ط1، 1914 ص 74.

[2] عبد المالك مرتاض (الرواية جنسا أديبا) مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ع 11، 12، 1986، ص 124.

[3] فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، العدد 1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1988، ص 176

التي تشترك فيها جميع أنواع الروايات هي كونها قصصا طويلة"[1]، وحدد الباحث حجم الرواية التي تتميز بالطول، قائلا: "وقد لاحظنا أن ما يعتبره أغلب النقاد في العالم العربي ككل رواية لا يقل في الغالب أيضا عدد صفحاته عن ثمانين صفحة من القطع المتوسط"[2].

بالرغم من تعدد التعاريف وتنوعها، يظهر جليا صعوبة تعريفها نظرا للآراء الكثيرة التي أوردها الدارسون باختلافهم سواء الغربيون أم العرب، لذا نكتفي باستعراض أهم خصائصها من خلال إيراد التعاريف الآتية:

"هي رواية كاملة شاملة موضوعية أو ذاتية، تستعير معيارها من بنية المجتمع وتفسح مكانا لتتعايش فيها الأنواع والأساليب كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة جدا"[3].

فتتميز الرواية إذن، من خلال التعريف بما يلي:

- الكلية والشمولية في تناول الموضوعات،
- الرواية إما ذاتية أو موضوعية،
- تقيم الرواية معمارها على أساس المجتمع وترتبط به،
- للرواية إمكانية تجاوز المتناقضات.

وبما أن الرواية فن له صلة بالمجتمع الحديث الذي يختص بالعمران، يقول محمود أمين العالم: "ويتشكل هذا المعمار في الرواية ... من عناصر متشابكة كسمات الشخصية الروائية والعوامل المتحكمة في مصائرها والطابع التسجيلي ثم التحليلي، وكذلك مكوناتها الأسلوبية، وعنصر المكان، ثم التصميم الذي تخضع له الرواية".[4]

يحدد أمين العالم العناصر الأساسية للعمل الروائي والمتمثلة فيما يلي:

- خصائص الشخصية والعوامل التي تتحكم فيها،

---

[1] حميد لحمداني، الرواية المغربية ورواية الواقع الاجتماعي (دراسة بنبوية تكوينية)، دار الثقافة الرباط 1985، ص 80

[2] المرجع نفسه، ص 80

[3] عبد الله العروي، الإيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة محمد العيتاني، دار الحقيقة، بيروت، 1970، ص 275 .

[4] محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة العامة المصرية للتأليف والنشر، 1970 ص 68، 73

- وصف الأشياء والعادات والتقاليد من خلال تسجيلها،
- الطابع السيكولوجي،
- الأسلوب،
- المكان،
- التصميم.

نلاحظ تقارب وتكامل بين التعريفين السابقين، فالأول منها ركز على خصائص الفن الروائي، بينما الأخر أشار إلى مكوناته الأساسية، ممَّا يقرب لنا مفهوم الرواية.

نظرا لهذه الفرادة التي يختص بها الجنس الأدبي، اختارت الكاتبة آسيا جبار، هذه الوسيلة التعبيرية لتتناول موضوعاتها بأسلوب مميز استلهم واقع المجتمع الجزائري، وتراثه حسب تطور مراحله، وكذلك انفتاحها على الثقافة الغربية، ومدى استفادتها من الأعمال الروائية العالمية والنقد الحديث ومقولاته الكبرى.

1-1 فضاء الكتابة:

دخلت المرأة عالم الكتابة ومارست الخطاب المكتوب ولم تعد مجرد مادة لغوية يقرر الرجل كل أبعادها، فلم تعد تقتصر على فعل الحكي فحسب، " وهذا ما يجعلنا أمام نقلة نوعية في مسألة الإفصاح عن الأنثى، إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها وصفاتها كما فعل على مدى قرون متوالية ولكن المرأة صارت تتكلم وتفصح وتشهر عن إفصاحها هذا بواسطة القلم الذي ظل مذكرا وظل أداة ذكورية."[1] فبعد أن كانت الذات الأنوثية مغيبة في عالم لا يتقن إلا التهميش والإقصاء، حاولت المرأة أن تصوغ خطابا يجد فيه الضمير المؤنث حيزا للتحرك.

وقد شاع مصطلح الكتابة الأنوثية في الساحة الثقافية وتمخضت عنه مناقشات حول "مفهوم الكتابة" النسوية هل هناك كتابة نسوية وأخرى ذكورية، وهذا ما أدى إلى وجود فريقين من النقاد مؤيد

[1] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص8

ومعارض"، والحقيقة أن القضية حينما أثيرت في أوساطنا الثقافية، لم تأخذ الاتجاه الصحيح، ولم تحظ باهتمام نقدي، يقوم بتأصيل المصطلح في الثقافة العربية، مما أدى إلى وجود عوائق جمة أحاطت بالمصطلح، فجل الكاتبات ينزعجن تماما من وصف إبداعهن بأنه –أدب نسوي– ظنا منهن أنه أدب يحمل هموم وعالم المرأة الضيق."[1] وبما أن مصطلح نسائي مرتبط بدلالات المفهوم النسوي الاحتقاري، دفع بالكاتبات إلى النفور منه.

فنجد الكاتبات مارسن التحرر غير المعهود كآسيا جبار، فضيلة الفاروق، مليكة مقدم، فصورن الواقع الاجتماعي والسياسي للبلاد واقتحمنا الثالوث المحرم، الجنس والدين والسياسة بجرأة نادرة.

فالكتابة هي متنفس المرأة المبدعة وفضاؤها الذي يحفظ وجودها وهي عالمها الذي تسرده لتستظل به من شظظ الواقع المخيف حتى لا ينقطع صوتها فتموت أو تصاب بالعقم." وقد ظلت المرأة تناضل بكل نفيس من أجل إيصال صوتها ليعترف الجميع بتمكنها وتفرد تجربتها الأدبية، بعد أن وجدت نفسها في وسط يقيدها ويحاسبها على أنها فرد فاقد الأهلية، لا يحق له أن يمارس حرياته المتنوعة إلا ضمن الإطار الذي يحدده العرف والمجتمع."[2] فتبقى الورقة البيضاء بطاقة هويتها في وجه من يهمشها ويقر بعدم أهليتها، واختارت القلم وسيلة لتجسيد حضورها بفعل الكتابة "وهكذا تصبح الكتابة نوعا من الخلاص ويصبح الاستمرار فيها رغم ما يتضمنه من عذاب نوعا من توسيع دائرة الخلاص."[3] فالمرأة بكتابتها تحقق ما يمكن اعتباره تجاوزا لوضعها الحالي حين احتكر الرجل المساحة منذ زمن بعيد، فأرادت الحضور بالفعل والقوة رغم تعمد المجتمع تقزيم المرأة، حيث لا يجعل منها إلا الزوجة والأخت والأم ... وهي منهل الإلهام والإبداع للشعراء، إلا أن المرأة اختارت الكتابة لكونها "نظرة للعالم وطريقة حضور فيه"[4] فتفرغ أوجاع الذاكرة على مساحة الورق.

---

[1] صالح مفقودة وآخرون، السرد النسائي في الأدب الجزائري، مجلة المخبر، ع1، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2004، ص 32

[2] آمال منصور، الخطاب الأدبي النسوي بين سلطة المتخيل وسؤال الهوية، مجلة المخبر ع 3، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ص199.

[3] محمد لطيف اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، الدار التونسية للنشر، تونس، ص 282.

[4] المرجع نفسه، ص 18

فالكتابة فن ولا يمكن أن يكون ضعفا، يستشعر كينونة الحياة ويمنحه العالم الوجودي طاقة خاصة تمكنه من مقاومة الزمان والمكان، فهو من الناحية الرومانسية تفسير للواقع بكل تفاصله الدقيقة، في حين أن الخيال هو تحكم في نظام معين.

حيث قال رولان بارت (Roland Barthes): "نكتشف أن الإنسان الماهر يزخر بالخيال الواسع في حين أن صاحب الخيال الواسع ليس إلا محللا"[1]. فالعالم حيز واسع يمثل مكان الكاتب لتتحول كتابته إلى رحلة حول مختلف العوالم، دون مغادرة المكان، ورفيق الترحال صديق افتراضي يلازم الكاتب في تساؤلاته، ويطرح السؤال تلو الآخر.

الكتابة دليل قوة الوجود، حتى الكتب السماوية المقدسة جاءت مكتوبة تعزز فعل قوتها، وفي مجتمعنا الحاضر تكتسي الوثيقة المكتوبة شرعيتها وحجتها، من ناحية القانون أو التاريخ، فالمكتوب يحفر في الذاكرة الجماعية، بينما الشفهي فينسى مع مرور الوقت. فيقال في اللغة اللاتينية "تطير الكلمات ويبقي المكتوب" ويقال كذلك "يفيد الصوت الإبهار، أما الخط فيحرك التفكير"[2] لذا سارتر Sartre، قدس الكتابة لدرجة أنه رفض كل المغريات المادية إلى أن تحولت الكتابة عنده إلى هوس جنوني وشغف خاص، حتى سارتر Sartre صرح أن وجوده كان لأجل الكتابة.

فالكتابة كفعل وجودي مقترن بقوة عرض الرؤى المختلفة، والأفكار المتباينة، فقلم الكاتب لا يقل قوة وقداسة عن السلاح، فالمشاركة في الثورة التحريرية بالكتابات الجزائرية عرّفت بأوضاع البلاد تعريفا صحيحا، وها هو مولود معمري يقول: "إنني على ثقة أكيدة بأن المناضل هو الذي يطلق النار على الآخرين، وفي الإمكان أن نطلق العبارات النارية بواسطة القلم، هذا حال الكاتب"[3]

فالكتابة معاناة، لأن الأديب يستغرق فترة طويلة ليخرج للقارئ إبداعه، فعلى سبيل المثال، فلوبير Flaubert استغرق خمس سنوات في كتابة روايته (مدام بوفاري) Madame Bovary، أما بروست Proust

[1] Roland Barthes, Introduction à l'analyse Structurale du récit, éd du Seuil 1981 p 32 .
[2] Mehenni Akbal, les idées Médio logiques chez Mouloud Feraon Coéditions ENAG Dahlal 2001 P 29
[3] عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية 1982، ص 137.

فقد أمضى عشر سنوات في كتابة روايته"[1] (البحث عن الزمن المفقود)، (A la recherche du temps perdu).

فالكتابة الروائية، لا تستند إلى موهبة الكاتب فحسب، بل هي خلاصة عدة الاجتهاد والمثابرة، وحسب دولاكروا (Delacroix): "لابد أن نتفق على أن الإبداع بالنسبة لكبار الفنانين ليس إلا أسلوبا فرديا لكل شخص في رؤية الأشياء وترتيبها من جديد، وحينما ندقق النظر نلقى أن كبار الفنانين لم يخلقوا أشياء بمعنى الكلمة، ولم يبدأوا من الصفر أو من العدم، ولكنهم لتطوير مواهبهم واستمراريتها قلدوا من سبقهم، بل إن التقليد نفسه كان متواصلا ومستمرا".[2]

من الواضح إذن تحديد إشكالية الخيار الأدبي، فمن الواضح أن الرواية كانت منطلق أدب آسيا جبار المكتوب باللغة الفرنسية، وهي التي طغت على الأجناس الأخرى، القصة السينما وإخراج الأفلام، ويعود اختيار الأدبية إلى هذا الجنس هو مدى استيعابها لعرض أكبر عدد من القضايا، (المرأة، التاريخ، الهوية، اللغة، الحجاب ...) وتصوير أكبر عدد من الشخصيات والأحداث الجزائرية "فالكتابة الأدبية لدى آسيا جبار، هي نشدان للحرية والتحرر وفك لسلاسل القيود الكثيرة إذ من ضغط الصمت تنفجر الحروف والكلمات، فالنصوص التي تقدم لا تعدو أن تكون رحلة ينجزها الأديب من عالم الصمت إلى عالم آخر"[3]. وتقول آسيا جبار: "يحمل الجميع بداخله كتابا، والسؤال الصحيح هو: ما الذي يدفعنا لمواصلة الكتابة؟ فقد نقدم كتابا صدفة أو نتيجة أحداث غير مفهومة؟ ولكن لماذا نتبعه بالثاني والثالث، في السابق كنت أكتب بين مرحلتين من مراحل الحياة الزاخرة بالأحداث، ولكن منذ أربع أو خمس سنوات، تحولت الكتابة إلى جزء أساسي وضرورة ملحة، فلو توقفت عن الكتابة بشكل متواصل، أشعر بنوع من القلق المعنوي الذي يجهل مصدره ولا تحدد أسبابه، وكأن ذلك يجعل الخيوط التي تربطني بذاتي تضيع مني، أن نكتب، يعني أن نحيا حياة مزدوجة"[4].

---

[1] ينظر Gerard Genette, Figures 3 ed Seuil 1972, P 234

[2] ينظر Eugé delacroix, journal 1 mars 1859 Nathalie Piégay

[3] ينظر Jeanne Marie clerc, Assia Djebar, ecrire trangresser resister, ed l'harmattan 1997, P 75

[4] ينظر Beida chikhi, les Romans d'Assia Djebar, éd office des publications universitaires 1990

فالكتابة على حد تعبيرها لا ينبغي أن يكون تصويرا مباشرا أو نقلا صحفيا، بل هي أبعد من ذلك بكثير، إذ تكشف الكتابة عن عمق الحياة وجوهرها، وهي اعتراف صادق لما يدور في الجوارح، وإن كانت الأديبة آسيا جبار تكتب بأسلوب التخفي عن عيون الآخرين، وذلك من منطق أنها تكتب باسم مستعار، وإلي جانبها كثير من الكاتبات الجزائريات اللائي يستخدمنا الاسم المستعار: " فمن سبع وثلاثين كاتبة نجد ست روائيات تخفين تحت قناع الاسم المستعار" آسيا جبار، عائشة لمسين، بيضاء بشير، صافية كيتو، كريمة تسابيل، والمفوض لوب، ماري لويس عمروش"[1].

التنكر بإخفاء الاسم الحقيقي والتخفي وراء اسم مستعار إشكالية أخرى تطرحها الكتابة النسائية تحت ظل الثقافة العربية صناعة بشرية ذكورية أحادية النظرة، تبخس المرأة حقها وتخيلها إلى كائن ثقافي مستلب بتعرض بدايتها لتهميش والنظرة الدونية تزلفا للأدب الرجولي الفحولي، لكن لا ينبغي أن نخوض عمار هذه الإشكالية، فنكتفي بآراء النقاد التي أكدت أن الاختفاء وراء الاسم المستعار هو السعي إلى تجنب فضح الهوية الأولى "العطش" وضعت قناعا غير وجهي الحقيقي، في الرواية الثانية "أطفال العالم الجديد" القلقون" تذكرت في الرواية الثانية "أطفال العالم الجديد" أردت أن ألقي بنظرة إلى أبناء وطني، فموقف ليلي بجانب ومن الداخل وكشاهدة، هي أنا.

إن القارئ لكتابات آسيا جبار، يلحظ للوهلة الأولى، تعدد المصادر الإلهامية، فكتابتها متنوعة بتنوع التجارب الذاتية فأسست عالما مؤسسا بشكل واضح على العلاقة التي تربط النص بالخطاب وهي بذلك تبدو مستوحية من التجربة البروستية (نسبة إلى مارسيل بروست)، فتستفيد من ذكرياتها بمختلف الانحرافات التي نلحظها كظواهر تطلبتها الجمالية وكذا نتيجة مطلب المبدع الذي يمتلك امتياز تعبير وتركيب الواقع الذي يضعه.

فالبحث عن الحرية والتحرر أمر حقيقته الكتابة الجبارية "ففي نساء الجزائر في شقتهن، تطرقت الكتابة إلى الواقع اليومي بمآسيه وآلامه وإيقاع أيامه المتماثلة الروتينية المملة، ولهذا السبب فلا وجود إلا لطريق واحد يمكن النساء الجزائريات من فك القيود والأغلال وتحرير الجميع وهو الكلام، دون توقف

[1] ينظر Jean déjeux, la littérature féminine de la langue française au maghreb, P 24

عن الماضي والمستقبل، الكلام الذي يفتح العرض للجميع، والتطلع إلى الخارج وإلي ما وراء الجدران والسجون، لابد أن نفتح الأبواب، لتتمكن المرأة من الخروج وتتجول بكل طاقة متساوية مع الرجل في الفضاء التقليدي المخصص له والممنوع عنها، والمرأة بذلك تتحدي الواقع الذي يبقيها سجينه في المدن الكبرى"[1]

فتكتب آسيا جبار ضد النسيان، ضد الموت. وبكتاباتها المتنوعة حاولت أن تترك أثرا لتواجدها على الأرض الجزائرية كما حاولت أن تزيل النقاب عن النساء المهمشة سواء المتعلمات أو الأميات، فهي لا تملك إلا سلاح الكتابة الذي يلاصقها ويلازم تجاربها الشخصية، فهي التي تقول: " ذات يوم جميل، جلست إلى العمل مدفوعة برغبة الكتابة خلقت شخصيات بدون هدف محدد، ثم بدأت هذه الشخصيات بالحركة، ثم سحبتني معها"[2].

تبنَّت آسيا جبار الخطاب النسوى، لتصوغ الكتابة الروائية ترافع فيها عن حقوق المرأة المنتهكة، التي تعرضت للاغتصاب عن طريق المنع والقتل من طرف الجماعات المتطرفة، ليس هذا فحسب، بل ذهبت آسيا جبار بفعل الكتابة إلى بناء عالم يسكنه وعي المرأة، هذه الأخيرة التي تتألم بإنسانيتها.

فالكتابة الجبارية هي حالة شعورية لها علاقة بالحرية وتشكيل الذات والعمل على نقل الأفكار والأحداث والواقع هو عالم الكتابة الذي تترجمه الأديبة، فكانت المرأة عند جبار المحور المركزي الذي تدور حوله جل الأعمال الروائية فنجدها حاضرة بامتياز باعتبارها أهم محاور المجتمع ثقافيا وفكريا وسياسيا واجتماعيا وأسريا، لذا تقدمها الأديبة ككيان وجود يستطيع أن يثبت مدى قدرتها على التأقلم في مجتمع ذكوري فحولي.

فتبدأ جبار أول أعمالها مع "العطش" باسم مستعار وهو نص روائي نسائي جاء بضمير متكلم، تتحدث فيه عن التنافس العاطفي والرغبة الشديدة في التحرر لدي الشباب الجزائري، أما عملها الثاني

---

[1] ينظر Jean Déjeux, la littérature de langue Françaises aux Maghreb, ed Karthala 1994, P 151

[2] أمين الزاوي، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، بحث في تطور علاقة الإنتاج الروائي بالإيديولوجيا من 1830 1982 رسالة ماجستير 1983، دمشق، ص144

"القلقون" فهتمت بمشاكل النساء أثناء فترة الثورة التحريرية، فأثارت قضايا الزواج والطلاق والحب والحرية، وبالتالي دخلت الكتابة إلى عوالم المرأة المغلقة محاولة تحليلها، وتعظمت صورة المرأة في عملها الثالث "أبناء العالم الجديد" رسمت من خلالها لوحة فنية لواقع الكفاح الذي حملتها الأخيرة ضد الاستعمار كما سجلت في روايتها "الحب والفنتازيا صوت أنثوي جماعي وهي سيرة جمعوية، تحاول من خلالها كسر الحاجز النفسي لمظاهر الخوف لدي النساء الجزائريات بصوت جماعي بواسطة الراوي. أما روايتها "لا مكان في بيت أبي" أطلقت العنان للذاكرة لتروي سيرتها الذاتية، من الطفولة إلى المراهقة، فهي خطوة للانكشاف الذاتي، إلى غير ذلك من الأعمال.

الملاحظة على أعمال "فاطمة الزهراء ايملاين" يكتشف أن الكاتبة تمتاز بالجرأة في طرح قضايا المرأة، وإن كانت تميل ميلا شديدا للسرد التاريخي، إلا أن كتابتها مزيج بين الشعرية الجمالية والنظرة التاريخية، فتحمل روايتها دلالة تعكس الصوت الأنثوي الصاخب.

1-2 الجسد: Le corps

لقد أولت الإبداعات السردية الحديثة اهتماما كبيرا لموضوع الجسد، بعد أن كان شبه مهمش لاعتبارات أخلاقية، "غير أن الجسد لم يعد مجرد تابوت يحوي الميت، بل طبيعة متحركة تعلن عن موقف معين، ومن هنا عدَّ قطبا رئيسيا لاهتمامات المعاصرة ومرجعا ضروريا لكل محاولة تروم فهم الوضع الإنساني بأبعاده المختلفة."[1]

لذلك عمدت الكثير من النصوص الروائية إلى استثمار موضوع الجسد وفق رؤى متباينة يختلف من مبدع إلى آخر، بوصفه هوية ثقافية، ولم تكن آسيا جبار بدعا من ذلك فقد أرادت أن تؤسس خطابا إيديولوجيا للجسد مخالفا لما هو موجود.

ويشكل الجسد في الرواية النسائية على اختلاف كاتباتها البؤرة المركزية لحكاية النص عند المرأة والخطاب النسوي وحسب المسار الدراسي الذي عرفه هذا الأخير فقد خلص النقاد إلى:" إن الجسد

[1] سعيد بوسقطة، لغة الجسد في رواية رمل الماية لواسني الأعرج، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، ص 98

واقعة اجتماعية، ومن ثم فهو واقعة دالة، يدل باعتباره موضوعا، وحجاجا لا يدرك إلا من خلال استعمالاته، وكل استعمال يحيل إلى النسق، وكل نسق يحيل على دلالة مثبتة في سجل الذات وسجل الجسد، وسجل الأشياء، إن أي محاولة لفهم هذه الدّلالات والإمساك بها، يمر عبر تحديد مسبق لمجموع النصوص التي يتحرك ضمنها ومعها وضدها."[1]

فالمرأة نسجت خطابا وجعلت الجسد مادته كتيمة تحمل أهم القضايا والأفكار التي تشغل بالها، كما مثل الجسد في الرواية النسائية، فضاء عنكوبوتيا تمتد عوالمه إلى جميع العوامل السردية الأخرى، " فجغرافية الجسد هي جغرافية النص واستبطان الجسد الأنثوي هو استبطان للفضاء النصي وتمثل لخصائصه، فالكتابة النسائية تحسن الإصغاء والتلصص بعينين جائعتين على عوالم جسدها، تستعير للأشياء والأحجام والألوان والظواهر مسميات، تأخذها من جسدها وحاجتها الكامنة التي تستوطن المخيلة السردية بحسب الأجواء النفسية الراصدة لحالة الجسد، الكاشفة لأحاسيسه"[2]، فيعد الجسد من أهم القضايا الفكرية التي انعكست تجلياتها الحداثية في الرواية العربية لما يطرحه من أبعاد دلالية وإيديولوجية شكلت ركيزة لمعظم الإنتاج الأدبي، فبغياب هذا الأخير تفقد الرواية عملها وتفقد معه الحس الجمالي.

وقد شغلت أعمال الروائية –موضوع بحثنا، بقضية الجسد وانجاز خطابها السردي عبر لغتها الشعرية، والشخوص والفضاء نحو تأسيس مدونة سردية ترتكز في طرح أفكارها على التمثيل الجسدي داخل المتخيل السردي، وبوصفها أنثى تجيد محاكاة الواقع تنطلق في كتاباتها من الجسد وتعود للجسد بأنوثته فهو أساس عملية استمالة القارئ وجذب انتباهه خلال مسار الرواية.

تصف آسيا جبار في كتاباتها الجسد الأنثوي لإزالة الإبهام، وتظهر لغة الجسد في وصفها كنوع من أنواع التصدي ضد الهيمنة الذكورية: "فالجسد الأنثوي يتفاعل ويواصل التحدث بلغة خاصة، لغة المقاومة، وهي لغة الجسد الأنثوي اللغة الرابعة بعد البربرية والعربية والفرنسية في منظور آسيا جبار"[3].

[1] عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلته الذات، مؤسسة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص148.

[2] فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة (المواجهة وتجليات الذات) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2005، ص 43

[3] Anna Rocca, Assia Djebar, le corps invisible : voir sans être vue. Thèse doctorale August 2003 P 75

نالت هذه اللغة عناية بالغة في أدب آسيا جبار، فأزاحت الستار عن المكبوتات الداخلية وأعطت للجسد الأنثوي اهتماما معتبرا "هي دوما لغة الكتابة، فحينما تمسك اليد باليراع لن تخط، ولن ترسم إلا ترنحات وشطحات وجنون الجسد، فالاختناق، الترنح، التيه، الجنون ... هي بمثابة توصيفات الجسد المكتوب برقصاته"[1]. فحظي الجسد بالرتبة الراعية وهو كتابة البوح الصامت.

ويبدو أن نص الجسدية كتابة لها فيض زاخر ضد النساء المبدعات، ليس فقط آسيا جبار، فالمرأة المبدعة تصف جسدها المحجوب، وتبرز من خلاله الأنوثة التي أقصتها المنظومة الذكورية "نقش جسد الأنثى واختلافها على اللغة والنص ... ليس علينا إلا أن نجعل الجسد يتدفق من الداخل، وليس علينا إلا أن نزيل كل ما من شأنه تعريف الكتابة الجديدة، والإضرار بها."[2]

فالمرأة لها أسرار دافينة وكنوز نفيسة واللغة لا يفقهها أحد ولا يمكن لأي مخلوق أن ينطقها أو يكتب بها: "ترى ضرورة أن تنصرف الكتابة النسوية إلى الجسد، بل والاقتصار عليه، وتدعو النساء إلى وضع أجسادهن في كتابتهن"[3]

فالإبداع والكتابة عند المرأة ضرب من الجنون، رحلة بحث محفوفة بالألغاز، تبحث فيها عن أنثاها المتفردة بداخلها أنثى لا شبه لها معتمدة في ذلك طريقة فريدة تسيطر على ذاكرتها على "ارتباطه الحميم بالتدقيق واللمس، وفي هذه الحالة يكون من الضروري أن تربط لغة المرأة بالجسد الأنثوي، واللذة الجسدية"[4]، فنَّص الجسد شكل فني، ترسمه المرأة الكاتبة بنشوة خاصة، فتوقع على تلك اللوحة بصمة بأناملها.

وحين نخص بذكر نص الجسد عند آسيا جبار، فإن لغته تتجسد بصورة واضحة في كتاباتها. وتصويرها للجسد بمثابة ثورة تحريرية له، من قيد الأعراف والتقاليد والعادات التي كبلته في مجتمع يعترف

---

[1] عبد القادر بدومة، تفكيك حجاب اللغة، مقاربة فينومينولوجية لنص آسيا جبار الاصوات التي تؤسرني – منشورات وهران 2010 ص 122.

[2] عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والاسفاف، الدراسة في السرد النسائي، مركز الحضارة العربية القاهرة ط1 2003، ص 65.

[3] عبد الله ابراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2005، ص 641

[4] المرجع السابق ص 641

فقط بالفحولة تقول آسيا جبار في روايتها بوابة الذكريات ترجمة محمد يحياتن 2007: (قررت دون سابق إنذار ولتذهب الأعراف المنافقة إلى الجحيم). أن تنتصب بغتة بهذا الفستان الأسود ذي الأزهار الحمراء والبنفسجية، كي ترتجل رقصة قديمة متفاخرة أثقلها بعض التردد، ثم بعد تسلل الإيقاع المهتزة للطبل في نفسي، رغبت في الالتفات حول نفسي ... سأرقص أمام جميع النساء، كما يحصل لي في سريري وأحيانا في أحلامي"[1].

للجسد جمال لا يرى شكله إلا بالكشف عنه، وقيد المجتمع بعاداته وتقاليده، تضيق عليه الظهور، فلابد من طمس الأعراف وإطلاق العنان للتعبير الجسدي دون إغلاق أو تغييب. سعيا إلى الانفتاح، لذا تقول: "في البدء أرقص ببطء مثل الطاووس، ثم بخفة وحركات مفككة مثل رقصة عالمة لأختهما مع اهتزاز كتفي، وأنا أبسط ذراعي العاريين على وشك الاستلقاء على الأرض مع ذلك أستعيد بعض الارتفاع، أترنح تحت الميلان الفاتر لكامل جسدي وفجأة يبدو التقبب البطيء والكتوم لثدي المقلوبين باتجاه السماء، وهذا التثاقل، هذا الغثيان، ضد التعري، الانقباضات المنكمشة والممتدة لهذا الجسد الأنثوي الذي راح يولد، للعذراء الصامتة، للنار الموقدة للزهرة التي لم تتفتح بعد ... نعم"[2].

فالرقص بتحريك الجسد هو شعور بالأنوثة الخفية الطاهرة من نجس الشهوات، هو إعلان لوجود الذات خارج القيد. كما عبرت آسيا جبار في روايتها "الحب والفنتازيا بلغة الجسد إذ تقول:

« Voilez le corps de la fille nubile, Rendez la invisible transformez la entre plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors ».[3]

جسد البنت المحتشمة، تجعل من ذلك غير المرئي يحولها إلى بصيرة أكبر من الأعمى ويقتل بداخلها كل ذكرياتها المنغلقة ببيئتها، إن الذات الباطنية لها رغبة في كشف المخفي الذي يحجبه القيد، فانقادت وراء الكلمات.

La fille nubile, tuez, souvenir, le corps

[1] آسيا جبار – بوابة الذكريات، تر: محمد يحياتن سيديا، 2007 ص 250

[2] المصدر نفسه، ص 250، 251

[3] Assia Djebar, l'amour, la fantasia, P 11

كما لها تعبير آخر في قولها:

« Après une querelle banale d'amoureux que je transforme en défi que je lance en révolte dans l'espace, une secrète déchue, s'étire la première … mes yeux cherchent une poussée étrange propulse mon corps je crois tout quitter je cours je désire m'envoler »[1].

الأنا حاضر لا براز الذات الخفية وذلك عن طريق السرد بضمير المتكلم – أنا – ويبقي السؤال يطرح نفسه لماذا تمثل الجسد الأنثوي في الكتابة الجبارية؟ هل يعود إلى تورط هذا الأخير في الخطابات السردية التي تنسجها الأديبة حول المرأة وذاتها، بحيث تجعل من الجسد الأنثوي فضاء للعالم الذي تشيده، أم أن الخطاب الروائي يسمح بمركزية نص الحرية.

يوحي الجسد الأنثوي بالمكونات الثقافية، وله من الإمكانيات ما يجعله موحيا بمجموع النسق الثقافي كارتباطه غالبا بالملابس والحلي والحمام، بالأكل أو الشرب: "احتضنتني فتاة وهي تضحك وكانت قبلاتها تخنقني، فتاة أخرى جالسة القرفصاء، تداعب فستاني القصير أو تنورتي الاسكتلندية إن هندامها كهندام فرنسية صغيرة صرخت متهكمة ... أتمنى تبديل تنورتها بسروالي[2].

تمكنت آسيا جبار بتمثلات الجسد في كتاباتها من تشييد عالمها وفق نظرتها الخاصة، حيث أطلقت الحرية للمؤنث الذي يسهر المجتمع على تكبيله وذلك بفضل تمثلات الجسد المختلفة التي جعلته شيئا مثاليا وشكلت اللغة حقيقته، فهو نتيجة ثقافية وإيديولوجية، لذا أعلنت انتماءها لحضارة الجسد. إن لغة الجسد، عند آسيا جبار هي توغل الوعي إلى الكينونة إلى رغبة الاكتشاف الذاتي مع الآخرين وستر التميز عنهم، لذا الجسد حكاية العالم الخفي، بطلتها تتحرى عن الأسرار الخبيئة الوحشية والبريئة، حتى يرتوي هذا الجسد برغباته الطبيعية والعاطفية.

لذا تمثل الجسد في كتاباتها خاصة بوابة الذكريات جهرا في جلد ذاكرتها، وخدشا للجروح المؤلمة، فأعادت بلغة الجسد أعادت اكتشاف ذاتها، فاستعادت آسيا جبار بفضل ذاكرتها، بعضا من التفاصيل الدقيقة لتحولات جسدها، من مرحلة طفولتها، إلى المراهقة، ثم الشباب إلى امرأة في متوسط العمر إلى

[1] Assia Djebar, l'amour, la fentassia, P 161

[2] آسيا جبار، بوابة الذكريات. ص 20

الكهولة، وإلى آخر أبواب الشيخوخة حكاية الجسد الذي يرقص بالإيقاع ثم يجرأ على التعري، حتى وإن كان جزئيا خاصة في الأعراس أمام القريبات، يتعرى في وحدتها، في فراشها، في أحلامها المحتشمة، كما تحكي جبار الجسد المستور بالشرف والعفة والستر العائلي المسجون بين الجدران، لهذا السبب لابد أن ينتفض الجسد كي لا يختنق بحثا عن نفس الحرية المرجوة خارج العادات والتقاليد، فالرقص أولى الامتحانات، في الأعراس العائلية، أم أمام المرايا المهم هو كسر للخضوع والانقياد، وهو تمرين من تمارين الثقة بالنفس. "أصبحت أرقص من تلقاء نفسي دون أن أنتظر دعوة أحد في صلب حلقة المدعوات، أحيانا بمناسبة عرس بسيط بالقرية حيث النساء مقرفصات، ما إن ترتفع موسيقى حية ومتنافرة في آن، حتى أشعر فجأة باستيلاء الإيقاع علي، إيقاع إفريقي وليس عربيا، ما يسمح للنساء من كل الأعمار بتحريك أجسامهن تحريكا خفيفا شامخات الرأس"[1].

هي انتفاضة الجسد لإزالة العقد وفضح المكبوت وكأن الحركات تسخين للعضلات كتدريب أولي لمواجهة شرور الحياة فيما بعد.

ثم سرعان ما يرتبط الجسد بالجنس في لحظات لا واعية في فترة الرضاعة في سنّ العشرة أشهر في غرفة أبيها وأمها وتفاجئها هذه الرغبة في دروب بلدتها الكولونيالية وهي في سنّ الخامسة، حيث نظرات الرجال المتلصصة على جسم أمها المخفي تحت الحايك، أو في حمام النساء تحت أنظار الحاضرات الفضوليات "ليال متتالية لرضيع عمره ثمانية أشهر. صوت أو صوت ثنائي ووشوشة قريبة وبعيدة في نفس الوقت، كأنها آتية من الأعلى ومن بعيد، ولم يعاود البروز إلى وعي إلا سنوات، هذه الاستفاقة مع ما تحدثه من اضطراب حتى في سن مبكرة، كانت تكتسي آنذاك طابع الجرم الحيواني إن صح التعبير"[2] احتوت الكاتبة لحظات بزوغ نادرة، فاجأتها وهي طفلة رضيعة لخطاب اللاوعي بالجنس ولا الرغبة الجنسية، لذا تقول "الغريب لا يمكن في استيقاظ رضيع عمره عشرة أو اثنا عشر شهرا أو أقل،

[1] آسيا جبار – بوابة الذكريات. ص 253

[2] المصدر نفسه، ص 126

بل الغريب أنه بعد ذلك بكثير، حين أصبحت بدوري زوجة (في حوالي اثنتين أو ثلاثة وعشرين سنة) أمام رضيع (ليس برضيعي) شعرت بالتقزز:

قلت في نفسي: "يجب على الرضيع، مهما كان صغره ألا ينام بالقرب من سرير الوالدين"[1].

ويتمثل الجسد بالكشف عن كمال اللذة الجنسية كما تسميها هي، فتفاجئنا على غفلة منها "بعد ذلك وعلى نحو بطيء، خلال السنوات الأولى من حياتي الزوجية، احترت دون علمي، ولكن دون ذوبان نقلا من امرأة إلى أخرى، هكذا زودتني أمي، التي كانت في الماضي زوجة شابة عمرها تسع عشرة سنة أو عشرين سنة، بكامل المتعة الجنسية الهادئة، على غفلة مني"[2].

وتفترض الأديبة – آسيا جبار – بلغة الجسد ماذا يجري في مخيال الرجال، وهم يفكرون لو يتطاير الحايك عن جسم أمها، ماذا يتمنون؟ لذا تصف رغباتهم في قولها: "ولئن كان الرجال يحملقون فيها رغم أنها غير مرئية "[3].

ولم يتعلق الأمر بمواجهة نظرات الرجال العرب، لأنهم يعرفون الوالد، ومكانته الاجتماعية باعتباره معلما لأبنائهم القرويين، فيكنون له الاحترام والتقدير، وإنما الأمر له علاقة بالأوروبيين الجالسين على عتبات الحانات المطلة على الشارع الكبير، الذي تعتبره العربية المرأة المحجبة بالحايك التقليدي الجزائري كل يوم خميس بعد الظهر: "و هي تمشي وهي متبخترة قليلا تحت الحايك الشفاف تتفحصها نظرات الأوروبيين الموجودين، في أهم حانات القرية هذه الغريبة الشابة .. آهٍ لو ينزل عليها الحايك فجأة، بفضل أخفّ النّسائم، كي نرى قوائم هذه السيّدة الفتية "[4].

بل وغاصت آسيا جبار، في عالم الرغبات والمكبوتات لتعرف ماذا يجري في أذهان الأوروبيين وهم يتخيلون ذلك الجسد لتلك المرأة الشابة، لو تطاير الحايك، فهل ترتدي مثل السلطانة، لباس مفتول

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص 127

[2] المصدر نفسه، ص 128

[3] المصدر نفسه، ص 16

[4] المصدر نفسه، ص 92

بالذهب، أم ترتدي لباسا خفيفا كالراقصة الشرقية: "وهكذا راح خيال كل ذكر فرنسي بالقرية يزداد اتقادا"[1].

وتمثل الجسد الأنثوي لدى آسيا جبار، يحيل إلى موضوع آخر ذي صلة وشيكة به. ألا وهو التستر أو الحجاب، لتتشكل ثنائية [الجسد، الحجاب] كتيمات مطروحة في الخطاب السردي.

إنّ ارتداء المرأة الجزائرية للحايك التقليدي عند التنقل خارجا، أو اللباس الإسلامي كما تسميه آسيا جبار، في كثير من المواضع لإضفاء نوع من الستر أمام الأجانب، خاصة حين ترفقه "بالعجار" هذه القطعة القماشية المثلثة الشكل المطروزة، تغطي به المرأة الجزائرية وجهها ابتداء من أعلى الأنف .. فهذا اللّباس التقليدي هو وسيلة من وسائل المقاومة تقاوم المستعمر الذي حاول أن يغيّر من نمط الحياة الجزائرية المحافظة بالتأثير في عالم المرأة كمرحلة أولى، والتي ستعقبها، كما تصوّروا تحوّلات في ذهنيات الرجال، وآسيا جبار عاشت في الجو المتناقض. فهي محظوظة مقارنة بقريناتها، لأنها ابنة معلم يدرّس الفرنسية في القرية الكولونيالية، وابنة امرأة جاءت من المدينة، محظوظة لأنها تمكنت من مزاولة دراستها الثانوية.

فكان خلع الحجاب علامة تحرّر في ظلّ السلطة الأبوية الصارمة، فإخفاء الجسد الأنثوي وراء قماش وحجبه وستره هو رمز للسلطة الذكورية، وبالتالي نزعه هو تحرّر للجسد والانعتاق من ثقل السلطة.

لم تُثر آسيا جبار تيمة (Thème) الحجاب كموضوع مفاهيمي له صلة بالتشريع الرّباني، أي ستر المرأة جميع بدنها وزينتها ومنع من هم من غير المحارم من رؤية زينتها ووجوبه على النساء أمام الرجال الأجانب استنادا لقوله تعالى، "وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن ولا يبدين زينتهن إلا ما ظهر منها.." [2].

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص 92

[2] سورة النور، الآية 31.

وإنّما آسيا جبار، ركزت على الحايك الجزائري كحجاب إسلامي أعطت له مفهوما ثقافيا وبعدا اجتماعيا ورمزا تراثيا، لأنّ الأهم فيه، ما وراء الحجاب، وتعني به الجسد المكبّل بسلاسل العادات والتقاليد، المستور بعادات القهر والظلم والسلطة المفروضة. أبًا كان، أم أخًا، أم زوجًا.

فالحجاب عند آسيا جبار هو الهيمنة الاجتماعية المتسلطة على الجسد الأنثوي، لذا تطرح مسوّغاتها عبر الحرية التي تتعمق في وجدانها المسكونة برتابة الخوف الدّفين الذي يقبع وراء الالتزام بوصاية الأجداد والمجتمع. خوفا يتشكل في ذكرياتها الصادمة وفي هواجسها، وتنبؤات العتاب والمعاقبة. لذا الحرية عند الأديبة تبدأ من لعبة ترويض الخوف من الجسد. فهي كأية أنثى لا يمكن أن يتحقق وجود جسدها إلّا إذا قامت ببسالة أعراف المجتمع ومحرمات الشرع ومن ثقل السلطة البترياريكية (patriarcale) لذا تقول نجيبة رقايق من جامعة سوس بتونس في مداخلة لها: "إنّ جسد المرأة هو ملك للعائلة ومن أجل تحرير الجسد هناك استراتيجيات، فالمرأة تكتشف أنّ هناك نوعين من الحركة، فالحركة الأفقية في المنزل محروسة أما الحركة العمودية فغير محروسة ممّا يسمح بتحقيق الرغبات الممنوعة"[1]، فالمرأة تحلم بالتحليق لتتجاوز الأسوار السلفية بالحركة الأفقية، ليتحقق ارتقاؤها وصعودها.

لذا تنبهر آسيا جبار المراهقة حين تحكي لها صديقاتها الفرنسية جاكلين من علاقة لها مع فتى وكيف سمحت له بتقبيلها "لن أحدث أمّي عن هذا الأمر، وبخاصة أبي، لأن كلمة شرف في هذه الحال، عندنا تصل سريعا،" وتضيف: وبعد قلت غير مصدومة بموقف جاكلين السلبي، بل تحفظا أمام السلوكيات التي لن تكون من سلوكياتنا أبدا .. صوت آخر، ردّ بداخلي:

" أنتِ معجبة بجاكلين وأناقتها وحركتها اللطيفة"[2].

وتتذكر آسيا جبار، جسدها الأنثوي في مرحلة طفولتها حين أرادت أن تركب لأول مرّة على دراجة لابن جارٍ لهم لتتعلم سياقتها وهي لا تزال ابنة الرابعة أو الخامسة رآها والدها وناداها بصوت

[1] محمد حيرش الكتابة النسوية، التلقي، الخطاب والتمثلات، ملتقى دولي من 18 إلى 19 نوفمبر 2006، بغداد، ص77 88.

[2] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص 230

مرتفع حادٍ، فصرخ بوجه زوجته "لا أريد، كلاّ لا أريد. كرّرها عاليا لأمّي التي هرعت هي الأخرى، لا أريد أن تظهر ابنتي ساقيها وهي تركب الدراجة"[1].

اِحساس بالاغتراب والدهشة، هذا الجسد لابدّ أن يستَر، وكأن القرار صدر من شخص بلا هوية " خُيل لي أنّ أبي أُجبر على شيء غامض فجأة ... أظنّ أني حاولت محو هذا الصداع وحتى الإحساس بأنّ شخصا آخر مجهولا قد دلف وتقمص شخص أبي كائن لا هويّة له"[2].

الإحساس بالاعتقال يولّد الرغبة في التحرر، وهذا ما حدث لها في مدرستها رفقة قريناتها العربيات، وإن كان تحررًا نسبيًا، المهم ليس هناك حارس، أو محكمة مختصة في المحظورات فكانت صديقتها الايطالية ماق، تساعدها على انتهاك بعض قيود عائلتها، كالذهاب مثلاً كل يوم سبت خلسة لمشاهدة أفلام الوسترن في قاعة السينما "الأمبير" بخوف خشية أن يعرف والدها. "وأنا أسترجع هذه اللحظات فإنّ السيناريوهات الجامحة، إنما كانت تجري في رأس الفتاة التي كنتها وليس في الشاشة"[3].

كما سمحت لها الفرصة كمراهقة في إعدادية البنات أن تشارك في تمثيل أو بيريت، مع بنين الثانوية، جرى الحديث عن برنامج الحفل هذا منذ منتصف السنة، وهكذا علمت بوجود أوبريت عنوانها "أجراس كورنفيل" التي أحرزت على نجاح عالمي منذ إنتاجها في 1877 اِنتشر عنوانها بسرعة بمجرد عودتنا من عطلة الشتاء في الثلاثي الأخير، أدينا نحن البنات والبنين هذا العمل المشهور جدّاً حسب ما يقال."[4]

إذن الاختلاط بين البنين والبنات في التمثيلية، شيء يدفع إلى الحيرة والدهشة، نوع من الاعتناق لممارسة جزء من الحرية التي ساقها الاستعمار الفرنسي وهو لقاء فني يبرهن على اتساع الهوة بين الأنا والأخر.

---

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص 63

[2] المصدر نفسه، ص 63

[3] المصدر نفسه، ص 179

[4] آسيا جبّار، بوابة الذكريات، ص 265

وأثناء التمرينات الخاصة بالتمثيلية، تسألها صديقتها عن أيّ من مربّع الشباب يعجبها أكثر، فتجيب بعد تردّد "ثمّة شاب أجد أنّه ... ذو ميزة"[1] وعقبت على كلامها "وأنا مستغربة من جرأتي، راح جزء منّي، أظنّه الجزء المتعلق بالصرامة الأبوية يعاتبني على الفور، فهمت حينها، بأنني أقع تحت تأثير وسامة الولد"[2].

جرأة ليست سوى وقاحة، لحادثة وقعت في زمن الشباب إذ لا يمكن البوح أو الإفصاح عن رأي خاصٍ حول موضوع يعّد محظوراً.

إنّ تيمة (Thème) الجسد الأنثوي الذي يتمخض من خلال قراءة الأعمال الروائية لآسيا جبّار، هي دلالات عن جبروت العادات والتقاليد داخل المجتمع الجزائري المغلق مقارنة بنظيره الفرنسي المتفتح، والتي تجزم عادةً بجبروت السلطة المركزية الأبوية التي تعترف بدونية المرأة.

2- الهوّيـــة: L'identité

يعتبر من الضروري التطرق إلى البعد الاجتماعي بتحديد مفهوم الهويّة، وعليه تعتبر الهويّة الاجتماعية محصلة مختلف التفاعلات المتبادلة بين الفرد مع محيطه الاجتماعي القريب والبعيد، والهويّة الاجتماعية للفرد تتميّز بمجموع انتماءاته في المنظومة الاجتماعية كالانتماء إلى طبقة جنسية أو عمرية أو اجتماعية ...الخ، وهيّ تتيح للفرد التعرف على نفسه في المنظومة الاجتماعية وتمكن المجتمع من التعرف إليه.

المفهوم اللغوي: الهويّة لغة مأخوذة من "هو .. هو" بمعنى أنها جوهر الشيء وحقيقته، لذا نجد أن علي بن محمد الشريف الجرجاني (816 هـ) في كتابه التعريفات يقول عنها "بأنها الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب"[3].

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص 278

[2] المصدر نفسه، ص 278

[3] الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، جزء 1، 1983، ص 712

المفهوم الاصطلاحي: يقول ابن رشد في كتابه تلخيص ما بعد الطبيعة "إنّ الهويّة تقال بالترادف للمعنى الذي يطلق على اسم الموجود وهي مشتقة من الهو كما تشتق الإنسانية من الإنسان"[1]. وبهذا يعود بنا إلى مفهوم الهويّة أو الذاتية في منطق أرسطو باعتبارها تماثل الشيء مع ذاته، فهويّة الإنسان هي جوهره وحقيقته، ولما كان في كل شيء من الأشياء الثوابت والمتغيرات فإنّ هويّة الشخص هي ثوابته التي تتجدد لا تتغير، تتجلى دون أن تخلي مكانها لنقيضها، طالما بقيت الذات على قيد الحياة.

تجمع الهويّة في ثلاثة عناصر أساسية هيّ:

العقيدة التي توفر رؤية للوجود، واللسان الذي يجري التعبير به والتراث الثقافي الضارب في التاريخ، وفي نفس السياق يرى "جاك بيرك"[2] أنّ الهويّة تتحدّد من خلال:

1- الاستمرارية والتحول لأنّه لا توجد هويّة من دون تعبير.

2- في الهويّة يلتحم الذاتي مع الموضوعي من خلال تبادل من الأنا والآخر النظرة إلى هويتهما

3- الهويّة نشطة وحركية.

4- الهويّة كلية أي مركبة تنقسم إلى عناصر وأجزاء مترابطة.

5- تتميز الهويّة بالتبادل بين أجزائها وتقاطعها مع هويات أخرى في علاقة جدلية ما يجعلها متحركة وحيّة، فأمّا الهويّة المستمرة فتتناقل خطوطها الكبرى الأجيال من جيل إلى آخر، وأمّا الهوية المتحولة فتتشكل بواسطة التأثيرات التي تتلقاها، وتعتبر الهويّة المرآة العاكسة لرسم الذات خشية الذوبان والاضمحلال. "إنّ الهوية ليست منظومة جاهزة ونهائية وإنّما هي مشروع مفتوح على المستقبل أي إنّها مشروع متشابك مع الواقع والتاريخ"[3].

---

[1] محمد ابن رشد: تلخيص إلى ما بعد الطبيعة لأرسطو طاليس، تحقيق عثمان أمين، القاهرة، مصر، 1958، ص 11

[2] جاك بيرك: 1910 / 1995 هو مستشرق ومؤرخ ومترجم فرنسي.

[3] شيهب عادل: مقال بعنوان (الثقافة والهوية – إشكالية للمفاهيم والعلاقة) موقع أرنتروبوس الثقافة – الهويّة – إشكالية المفاهيم، اطلع بتاريخ 2015/01/19 الرابط: / http// www.aranthropos.com

خصائص الهويّة:

للهوية خصائص مادية وفيزيائية يمكن إجمالها في الآتي:

1– عناصر ماديّة وفيزيائيّة:

– الحيازات: الأسماء والملابس والمساكن.

– القدرات: القوة الاقتصادية والمالية والعقلية.

– التنظيمات المادية: التنظيمات الإقليمية والدولية والمحلية.

– الانتماءات الفيزيائية: الانتماء الاجتماعي والتنوع الجغرافي والسمات الفيزيولوجية.

2– عناصر تاريخية:

–الأصول التاريخية: الأسلاف، القرابة، القبيلة.

–الأحداث التاريخية الهامّة: التحولات السياسية، التنشئة الاجتماعية.

–الآثار التاريخية: العقائد، العادات والتقاليد.

3– **عناصر ثقافية:**

الأثر الثقافي: الأديان والرموز الثقافية، أشكال التعريف المختلفة.

الأثر المعرفي والسمات النفسية الخاصّة، نظام القيم.

4– **عناصر نفسية اجتماعية:**

– القيم الاجتماعية: الكفاءة والنوعية والقدرة.

– القيم النفسية: نمط السلوك والقدرة على التكيّف.

وإذا تحدثنا عن مفهوم الهوية في حد ذاته الذي هو في أصله مفهوم فلسفي، متداول في نظرية المعرفة منذ العهود الأولى لتاريخ الفلسفة، ثم انزلق إلى المفاهيم النقدية الجديدة فأصبح جزءا من مصطلحاتها ... لا نريد أن نخوض في أصل هذا المفهوم وتطوره، لأننا لو جئنا ذلك لاستحال تقديم هذه الإشكالية إلى بحث قائم بذاته.

لذا ارتأينا أن نقدم إشكالية موضوع البحث، وهو سؤال الهوية في الكتابة السردية لدى آسيا جبار.

ومع ذلك فلابد من طرح بعض التساؤلات، إذ هل يتعلق الأمر بسؤال الهوية للذات في نفسها؟ أو هو سؤال عن منهجية تقضي إجراءاتها إلى إثبات هذه الذات في الكتابة الجبارية، أو هو سؤال ينصرف طورا إلى هذه وطورا إلى تلك. يفترض أن الهوية هي شيء مساو لجوهر نفسه وما تكون طبيعته كذلك لا يفتقر إلى مساءلة.

فالخطاب السردي أقدر على التعبير عن الهوية وبلورتها والدفاع عنها، أو البحث عنها لاسترجاعها، والخطاب السردي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية أكثر الكتابات إبلاغا بمعالجة هذه الهوية والتركيز عليها. ذلك بأن الشخصية الوطنية في الجزائر تعرضت للمسخ والاستلاب على عهد الاستعمار الفرنسي بشكل شنيع، ولذلك كان رد الفعل لدى الروائيين الجزائريين قويا في كتاباتهم التي عالجوا فيها جملة من الثوابت الوطنية، مثل السيادة المستلبة والنضال من أجل استرجاعها، بالإضافة إلى ما استلت من مكونات الهوية الوطنية ومنها القضية اللغوية وما يؤخذ على الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية أنه على نوعين :أدب فرانكفوني، أي أدب اندماجي في الروح الفرنسية، وأدب مكتوب بالفرنسية بروح عربية، أي اللغة الواحدة – الفرنسية – لكن الأهداف والانتماء يختلفان. كما أن قضية الخطاب الأدبي الذي يتخذ لنفسه طريقة جديدة في الإبداع التي هي لغة الآخر، لا هي من القضايا المهمة التي تلقي النقاشات الكثيرة في عديد من النقاط منها لغة الكتابة ومسألة الهوية.

فهل الأدب الجزائري هو ما كتب بالعربية فقط؟ وشكّل منطلقات كتابية عربية ذات توجيهات ثقافية وحضارية تعبر عن كينونة الجزائر ضمن عالم متضارب الأجزاء؟ وهل الجزائري جزائري لأنه كتب باللغة العربية؟ وما رأي الكاتبات الجزائريات باللغة الفرنسية من استعارتهن للغة العدو، ونخص بالذكر – آسيا جبار – موضوع بحثنا. على حد قول عز الدين المناصرة: "إننا نجد أدبا معاديا لأهداف الشعب الذي ينتمي له الكاتب وهو مكتوب أيضا بالفرنسية، وأدبا مناقضا لفكرة الفرنسية، وهو مكتوب أيضا بالفرنسية، فالكتابة الفرنسية ارتبطت في المغرب العربي بموقف احتلالي وبالتالي غير إنساني، ولهذا

فالتعامل الجزائري مع اللغة الفرنسية، لم يكن تعاملا انفتاحيا لأنه ينبع من الاختيار ولهذا حملت اللغة صفة الغزو"[1] أي الأدب المكتوب بالفرنسية يطرح عدة إشكاليات، إشكالية اللغة وإشكالية العرق الذي ينسب أدب الكاتب له.

فتأسست لدى آسيا جبار في منظوماتها الإبداعية ثنائيات عدة: اللغة / الهوية، لغة الأم / اللغة الفرنسية، ... وغيرها.

– الكتابة وإشكالية الهوية:

تعتبر إشكالية الرواية وهويتها وانتماؤها الجزائري من أكثر الإشكاليات تداولاً من النقاد وطرحا من طرف الباحثين فيرى بعضهم أنها أدب فرنسي لأنها كتبت باللغة الفرنسية واتخذت من بنياتها التعبيرية الجمالية شكلاً لها ويرى بعضهم الآخر أنها أدب جزائري لأن روحها محلية وواقعها جزائري محض.

إنّ الكتابة بلغة المستعمر ليست بالأمر الجديد على الساحة الأدبية العالمية، فقد عرفت في بلدان آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية، كما أنها ليست حكراً على الاستعمار الفرنسي وحده، فقد وجدت آداب أخرى في المستعمرات الأوروبية وقد كتبت بالانجليزية والاسبانية والبرتغالية وحتى الهولندية، إذن إشكالية هوية الأدب والرواية بصفة خاصة مطروحة أيضاً بالنسبة للأدب الأسيوي والإفريقي واللاتيني المكتوب باللُغات الأوروبية، وقد تختلف بعض البلدان عن أخرى في طبيعة الاستعمار ومكانة اللُغات المحلية في مواجهة اللغات الدخيلة. فالجزائر مثلاً اعتمدت في تعاملاتها وإدارة شؤونها قبل الاحتلال، ولكن بعد الاحتلال زاحمت اللغة الفرنسية لأن اللغة العربية كانت محاربة بكل الطرق والوسائل، إستراتيجية تضمن تفكيك الموروث التاريخي والثقافي للجزائر وتخلق صراعا طبقيا بين مجموع المتكلمين، أمّا في حالة البلدان التي تعددت لغاتها ولهجاتها قبل فترة الاحتلال مثل الهند، فقد ساهمت لغة المستعمر في توحيد الجهود الفكرية وتبقى لغة واحدة تجمع أبناء البلد الواحد الذين يتكلمون لهجات مختلفة يضاف ذلك إلى طبيعة الاستعمار، فالاستعمار الاستيطاني في الجزائر عمل على هدم البنى اللغوية

[1] عز الدين المناصرة، المثقافة والنقد المقارن، منظور إشكالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ط 1996، ص 84

والثقافية بغية طمس معالم الهوية الأصلية واستبدالها بأخرى جديدة وغريبة، أمّا نظم الحماية والوصاية التي طبقت في بلدان أخرى فلم تجعل نصب أعينها تهديم البنى اللغوية المتأصلة في الشعوب المستعمرة .

واعتبر الأدباء والروائيون الجزائريون ككتاب فرنسيين قبل سنة (1962)، وذلك لأن الوضع للبلاد يلحقها بفرنسا ويعتبرها جزءًا منها، وأي إنتاج أدبي فيها ينضوي تحت مظلة الأدب الفرنسي، ولكن المعمرين مهما كانت لهم انتاجات أدبية حاولوا أن يستقلوا بإنتاجهم ويميزوها عن غيرها بإعطائها صفة الانتماء إلى الجزائر، وقد مثلهم لويس برتران Luis Bertrand الذي انشأ برفقة آخرين جمعية أدبية سميت (جمعية الكتاب الجزائريين) وألحقوا بها مجلة وجائزة أدبية[1].

عالج الكتاب من فئة المعمرين في نصوصهم مواضيع عدّة منها: العادات والتقاليد العربية والإسلامية لدى السكان من الأهالي، واقع المعمرين وانشغالاتهم، مسألة الزواج بين الطوائف (مسلمين – مسيحيين) وفرض التعايش بينهم، ولم تخلُ بنياتهم اللغوية من مفردات مستمدة من اللهجة المحلية وسميت هذه الحركة بحركة الجزأرة L'Algériennisme .

حاول بعض الباحثين وضع الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية في خانة واحدة مع الأدب الفرنسي المكتوب في الجزائر نذكر منها روايتي "الطاعون" "La Peste" و"الغريب" "L'Etranger" لألبير كامو (Albert Camus) التي جرت أحداثها في مدينة وهران.

وقد سمي المنضوون تحت هذا التوجه الأدبي بمدرسة الجزائر L'Ecole D'Alger أو مدرسة الشمال الإفريقي للأدب L'Ecole Nord Africaine des Lettres حيث كشفت كتاباتهم عن رُؤى عالمية وتوجهات إنسانية، ولم تهتم كثيرًا بكشف الغطاء عن الواقع المرير الذي عاشته الجزائر في تلك الفترة (1935)، حتى وإن ضمت كتابًا ولدوا في الجزائر، لكنهم كانوا موالين لسياسة فرنسا وكانت كتاباتهم امتدادًا لكتابات الفرنسيين داخل فرنسا، ما يجعلها في حالة تنافر مع الكتابات التي كتبها الجزائريون باللّغة الفرنسية، فالجزائر كانت بالنسبة لهم الأّم وليس الوطن البديل كما عبر عنها الكتّاب الفرنسيون الذين عاشوا في الجزائر، والذين كانوا متشبعين بالثقافة الفرنسية والفكر الغربي ومنتمين إلى فكرة مغايرة

[1] جائزة تحصل عليها كتّاب جزائريون من أمثال: (عبد القادر حاج حمو وجميلة دباش ومحمد ديب ومولود معمري ...)

لم تفهم قّط رؤية الشعب الجزائري، ولم تشاركه شعوره حيال عدّة قضايا جوهريّة ولم تعرف معنى الازدواجية اللغوية.

شكّلت اللغة الفرنسية العنصر الأساس المشترك بين الكتّاب الروائيين الجزائريين والروائيين المستوطنين، وحتى الفرنسيين الذين زاروا الجزائر وكتبوا عنها، وقد اعتبر هؤلاء عدَا الكتّاب ذوي الأصل والمنشأ الجزائري أنهم جزائريون، وأنّ أدبهم كذلك وأنّ " الأحداث الأخيرة "كما اصطلحوا على تسمية الثورة لن تؤثر فيهم وفي انتمائهم للجزائر، وحبّهم لها ممّا دفع بمالك حدّاد إلى الردّ عليهم في مقاله المشهور (الأصفار تدور في فراغ) قائلا: "ليس جزائريًا بالمرة من أراد ذلك"[1]، لأن المسألة أعمق بكثير من مجرد اختيار الانتماء إلى بلد دون آخر فالانتماء التاريخي يسبق الجغرافي والانخراط في الضمير الجمعي والمساهم في الكفاح إلى جانب الشعب يمنح حتما شرف الانتساب إلى الجزائر تمامًا مثل ما فعل هنري كريا (Henry Cria) وجان سيناك (Jean Senak).

يرجع مالك حدّاد "الفرق بين الكتّاب المستوطنين والأهالي رغم أنّهم يكتبون بلغة واحدة هو الحنين إلى لغة الأمّ التي منعوا من تعلمها فأصبحوا بذلك أيتام"[2]، بالإضافة إلى الانتماء للدّين الإسلامي والثقافة الجزائرية بكل مقوماتها.

ذهب بعض الكتّاب إلى القول بأنّ الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية أدب فرضته المرحلة، وهو أدب انتقالي سيزول بمجرد زوال بواعثه وجاءت هذه الآراء مع اقتراب تاريخ استقلال الجزائر، ووصفوا بأنهم كتّاب جزائريون منفيون في اللغة الفرنسية وأنّ نصوصهم هي تمامًا مثل السينما الصامتة التي اختفت بمجرد ظهور السينما الناطقة ومثالنا في ذلك مالك حدّاد الذي انقطع عن التأليف باللغة الفرنسية إلاّ نادرًا بعد الاستقلال، ودعا الكتّاب الآخرين إلى تبني موقفه وفسح المجال للكتّاب باللغة العربية ومما أثار الانتباه، رفضه تسمية الأدب الجزائري باللغة الفرنسية واستعماله عوضًا عن ذلك" الأدب الفرنسي ذو التعبير الجزائري"، فهو فرنسي بالنظر إلى وسيلة التعبير ولكنه جزائريٌ قلبًا وروحًا.

---

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، دار التنوير الجزائر، ط1، 2013، ص 125
« Les zéros tournent en nord » de Malek Haddad.

[2] المرجع نفسه، ص 125 126.

أمّا مولود معمري وكاتب ياسين فلا يرون في توظيف اللغة الفرنسية غير وسيلة لتوصيل أفكارهم ولا يشعرهم ذلك بأية عقدة نقص بل هو إثراء للأدب الجزائري.

لقد ظهرت إشكالية الكتابة باللغة الفرنسية أكثر بعد الاستقلال وجلاء المستعمر وظهرت إشكاليات جديدة، لمن سيكتبون؟ وما ذا سيقولون بعد أن انتهى الصراع واستردت الحريّة؟

كانت نسبة الأميّة في الجزائر غداة الاستقلال خمسة وثمانون بالمئة من عامة الشعب، فأمّا الفرنسية فقد تكلَّم وكتب بها عدد قليل من الجزائريين الذين ينتمون للطبقة المثقفة – التي شكلت آنذاك أقلية – وأمّا العربية فلم تكن أحسن حالا نتيجة محاربة اللغة العربية التي انتهجها الاستعمار، وحتى خيار الانتقال من الكتابة باللغة الفرنسية إلى اللغة العربية لم يكن متاحًا نظرًا لجهل الكتّاب بأدبيات هذه اللغة وجمالياتها باستثناء قلّة قليلة وضعف عدد القراء المحتملين، فاعتزل مالك حدّاد الكتابة بالحرف الفرنسي وتوجّه ديب إلى عوامل الرمزية والتجريدية بعيدًا عن أدب النضال الذي كتبه وسلك كاتب ياسين منحنى مغايرا باختياره التأليف المسرحي باللهجة الجزائرية التي اعتبرها أقرب وسيلة تخاطب عقول العمال والفلاحين والطبقات الكادحة، أمّا مولود معمري فحافظ نوعًا ما على وتيرة منتظمة وإن كانت متباعدة لإنتاج نصوص روائية مسرحية ولكن مجهوده تركز في تطوير اللغة الأمازيغية وإحياء تراثها وتقوية مكانتها، أمّا آسيا جبّار فقد حاولت أن توازن بين استعمال اللغة الفرنسية وتضيف التراث الشعبي الجزائري في نصوصها الروائية واتجهت إلى تنويع انتاجاتها فولجت الشِعر والمسرح وحتى السينما.

أمّا استثناء القاعدة، فكان رشيد بوجدرة الذي تحول إلى الكتابة باللغة العربية عبر روايته التفكك (1981) ورأى في تحوله إلى الكتابة باللغة العربية أمر طبيعي لا يستدعي أي تفسير أو تأويل، وجاءت بعدها روايات أخرى باللغة العربية، قام بوجدرة نفسه بترجمتها إلى اللغة الفرنسية، ونذكر في هذا الشأن كتاب ممن تحولوا عن الكتابة باللغة العربية إلى اللغة الفرنسية لأسباب غير واضحة مثل مرزاق بقطاش.

كان للباحثين باللغة العربية رأيان مختلفان في تصنيف الأدب الجزائري باللّغة الفرنسية فمنهم من رأى أنه امتداد للأدب الفرنسي ولا يمت للجزائر بصلة ومنهم من قال أنه أدب جزائري بمعنى الكلمة وليس فيه من الأدب الفرنسي شيء، فأصحاب الرأي الأول يبررون موقفهم باللغة التي كتب بها والتي

يعتبر ناقلة للحضارة والثقافة الأوروبية اللاتينية، أمّا أصحاب الرأي الثاني فيأخذون حُججهم من تأثير البيئة الاجتماعية التقليدية على الكتّاب، وانعكاساتها في نصوصهم وتشكيل لغتهم.

إنّ هذا الأدب قد نشأ في الجزائر بأقلام جزائرية تحت ظروف قاهرة، ألزمت الكتّاب الاستعانة بلغة المستعمر لإسماع أصواتهم المنادية بالمساواة والحرية وللتعريف بالقضية الجزائرية في العالم، أمّا الكتّاب من جيل الاستقلال ممن ظلوا على وفائهم للحرف الفرنسي، فقد رفعوا شعارات "اللغة الفرنسية غنيمة حرب" يجب المحافظة عليها لاستمرارية الموروث الثقافي من الحقبة الاستعماريـــــة التي تشكل جزءًا من تاريخ الجزائر، فلا يشك أحد في كون هذا الأدب جزائريًا ولكنه لا يمنحه الأولوية على الانتاجات الأدبية المكتوبة باللغة العربية لكونها اللغة الرسمية للبلاد.

يتميز مفهوم الهويّة بغموضه وتعدد معانيه وهذا لأنه مفهوم حديث وقد تبلورت فكرة الهويّة في خمسينيات القرن الماضي في الولايات المتحدة، عندما عانت من مشاكل ناجمة عن اندمـاج المهاجرين الجدد في المجتمع الأمريكي بتنوع خلفياتهم الثقافية، فجرى البحث عن مفهوم ديناميكي للهويّة لتجاوز تلك العقبات ولتنصهر ثقافتهم العديدة في بوتقة الهوية القومية الواحدة.

1-2- اللّغـــة: La Langue

تعُد الكتابة بلغة غير اللّغة الأم خاصة عند المرأة، كما يذكر أغلب النقاد إلى كونها كتابة للبحث عن الذات والهروب من الرقابة التي يثقلها بها المجتمع، خاصة في مجال السيرة الذاتية، المتنفس الوحيد للكتابة وخرق المحضور والممنوع هو لغة الآخر. فالسؤال الذي يطرح نفسه لماذا اختيرت لغة الآخر للتعبير عن الذات والإخبار عنها، هل تمنح هذه اللغة الجرأة والبوح في المثيل المحضور، واختراق الموروث الثقافي؟ أم هي عدم القدرة على المواجهة والتخفي وراء جدار شفاف.

أعربت آسيا جبار عن منفى لغوي حاضرها منذ شبابها، وأضحت أسيرة اللّغات تقول "لم أذهب إلى باريس إلا في عمر الأربعين، وقد درست فيها، ولكنني أحتفظ بمسافة من المجتمع الفرنسي الذي لا أمتلك منه سوى اللغة التي أصبحت أرضي الوحيدة في نهاية المطاف، وعلى الرغم من أنني أستخدم

اللغة الأجنبية كما يقال إلا أنني طرحت من خلالها علاقتي بتاريخي وهويتي ومحظورات المجتمع الجزائر وغيرها من الأسئلة الساخنة".[1]

فالكتابة الجبارية يكتنفها الخوف، فالمضمون عربي واللغة عربية وهو ما ذكرته عايدة أديب في كتابها التطور القصصي من قول لجبار " أكتب لأخفي ما يبدو لي أهم شيء، ولا أكتب للتعبير عما أريد ببساطة وبطريقة طبيعية"[2]، فهي تستخدم لغة الأم للتعبير لكن شيء من الحيطة والحذر، وتكمل جبار قائلة: "كانت اللغة منفانا الأول ومنفي شبابنا ... الفرنسية هي الوحيدة التي تستطيع ترجمة ذلك التعايش في الوعي العربي في أزمنة متعددة"[3] وهذا ما يلاحظ بدرجة أولى في روايتها " الحب والفانتزيا" « l'amour et la fantasia » رواية الكشف للبحث عن بناء هوية فردية وذاكرة جماعية، هي صرخة ومحاولة للخروج من خطاب الهوية والاختلاف وتعد الكتابة باللغة الفرنسية عند جبار بالتحديد قبل سنة 1968 مفروضة عليها بسبب الاستعمار.

أما بعد سنوات السبعينات 1978، فاختارت الأديبة اللغة الفرنسية كأداة تعبير وهذا ما ذهب إليه محمد حيرش في مقاله "الكتابة النسوية وهاجس التحرر" فلا يمكن للغة العربية أن تمنحها الحرية التي أخذتها في الفرنسية، كونها في بلد إسلامي تقول جبار كما ذكر صاحب المقال: "بديهي لـ – بعيدا عن المدينة المنورة – إنني تمكنت من إعطاء حركية حيوية للنساء يعشن في فجر الذاكرة الإسلامية لأنه بفعل اللغة الخارجة عن الإسلام الآن، لغة محايدة منحتهن حركيتها وحريتها، وهي وسيلة العجلة التخيلية والخيالية التي تدور بلا توقف بداخلي"[4].

فالكتابة باللغة الفرنسية، منحت جبار الجرأة والبوح، والخيال لتكتب في نص أخذته من القرآن الكريم. وقدرة آسيا جبار في استعمال اللغة الفرنسية مكنتها من اكتشاف جرائم الآخر وشاعته، حيث

---

[1] آسيا جبار، صحيفة البيان الإماراتية، حاورها شاكر نوري، العدد 77، بتاريخ 20 يونيو 2009، www.albayan.a.e

[2] عايدة أديب بامية، تطور الأدب، تطور الأدب القصصي الجزائري، ص 283

[3] المرجع نفسه.

[4] محمد حيرش، الكتابة النسوية وهاجس التحرر من سلطة الماضي ومن سلطة الرجل – آسيا جبار – الكتابة النسوية. منشورات CRASC، 2010، ص 110

عجزت عن تعريتها بلغة الأم، "ولأنها تستخدم لغة المستعمر لكي تسجل وحشيته وبعض الذاكرة الدموية التي خلفها، فإن كتابة جبَّار بتلك اللغة تأخذ صفة الإشكالية المفتوحة، الكتابة تصنع نفسها في موقع ابنة البلد التي يجب أن تتوافق مع تاريخ بلدها الجزائر ومع نفسها كذات عربية مؤنثة تكتب بالفرنسية عن النساء العربيات اللَّواتي لا يتكلمن الفرنسية وعن رجال عرب حجبوا عن النساء حق الكلام بالأصالة عن أنفسهن."[1] فهي تثير قضية مهمة ذات صلة وشيكة بعلاقة الذات باللغة الأم ولغة الآخر.

وبالرَّغم من التصريحات المثيرة للنقاش حول الهوية واللغة العربية خاصة في حوار آسيا جبار مع البيان الإماراتية، "اللغة البربرية في المغرب لها حضور أكثر قدما من اللغة العربية، لأنها دخلت مع القرآن والإسلام إلي مناطق البربر الجبلية، إذ لا تزال منطقة القبائل الكبيرة لا تتكلم إلا باللغة البربرية فقط"[2]، الأمر الذي جعلها تعترف في السابق نفسه بأنها حاولت في البداية الكتابة باللغة العربية، ولكنها عدلت عن ذلك "كتبت أربع روايات خلال عشرة أعوام من عمر العشرين إلى الثلاثين، وكنت حينها روائية وجامعية، وفي تلك الفترة، تساءلت فيما لو كان من الممكن أن أكتب بالعربية لكنني وجدتها معقدة وتحتوي على لهجات متعددة على الرغم من أن كاتبا سودانيا يمكن أن يقرأ من قبل مغربي أو عراقي، وقد أثرت الأفلام المصرية في نسائنا فهن في القرى الجزائرية يعرفن الرقص والغناء المصري ويفهمن اللهجة المصرية كما لو عشن هناك، للأسف الشديد استعنت كثيرا باللّغة اللاتينية واليونانية وكانت اللغة العربية بالنسبة لي لغة ميتة على الرغم من دراستي للقرآن"[3]، وبهذه النظرة يعتبرونها أمازيغية لولا أعمالها الإبداعية التي توحي بالهوية المتعددة، "لأنها تتوفر على أربع لغات للتعبير عن رغبتها، اللغة الفرنسية للكتابة المحظورة، اللغة العربية للصلاة والدعاء، اللغة الأمازيغية للتواصل مع الأمهات والجدات. ولغة رابعة هي لغة الجسد التي تمكن الجسد من الحظر والاحتجاب"[4].

---

[1] الحاج أحمد أفندي، الهجرة الثانية (آسيا جبار ومنفى الجسد واللغة)، مجلة نزوى، الرابط: http:www.Nizwa.com، تاريخ الزيارة 1996/04/01.

[2] آسيا جبار، صحيفة البيان الإماراتية، حاورها شاكر نوري، العدد 77، بتاريخ 20 يونيو 2009، www.albayan.a.e

[3] المصدر السابق

[4] L'Amour, la fantasia, OP.cit, P 203

فلغة الجسد وسيلة للتعبير عن الهوية، الصوت الخانق المعبر عن روح المرأة المبدعة في خطاباتها المتعددة إلا أن للغة الحب والعاطفة شأنا آخر عند آسيا جبار، فمهما منحتها اللغة الفرنسية تحررا ثقافيا واجتماعيا، إلا أنها سبّب لها عقدة عاطفية أسمتها بالحبسة العاطفية وتعترف " أنها منذ زمن بعيد لم تستطع التفوه ولو بكلمة عاطفية واحدة باللغة الفرنسية وهو ما انعكس سلبا على قواها الغريزية الأنثوية المتحفزة وجعلها تفشل في إثارة عواطف الطرف الآخر، حتى في ذروة توهج أحلامها المراهقة، ولازمتها هذه العقدة التي ظلت تقاومها دون جدوى، استطاعت اللغة الفرنسية أن تمنحني كل كنوزها الثمينة، ولكنها فشلت أن تمنحني كلمة حب واحدة تعبر عن قلقي العاطفي وانتابتني سبب ذلك حالة من التوحد كتمت تحفزاتي الأنثوية وأحدثت في أعماقي صدمات مدوية"[1].

فافتقارها للغة الأم جعلها تشعر بفراغ داخلي مقيت، وتندب حظها في عدم تمكنها من لغة الأم الضائعة، وتقول معبرة عن الحرمان: "وجدت نفسي محرومة من أغاني الحب العربية وهو حرمان جعلني أشعر بالحنين إلى هذه اللغة التي لم أتمكن من إتقانها بالرغم من قراءتي للقرآن في صباي، وزاد في صعوبة ذلك إقصاؤها من اللغة الشفوية، لغة الطفولة والأمومة والمشاعر والحب"[2].

لغة الجسد عند آسيا جبار، هي لحظة اللقاء بالآخر اللقاء الطفولي عبر لغة الأب التي منحها إياها، باعتباره معلما يحترم اللغة الفرنسية وفي المقابل لغة الأم، اللغة الأصلية حول الأنا، لغة تقليدية خاصة بالفحولة تمارسها الذكورة، وبما أنها امرأة تجمع بين اللغتين الأولى جريحة لها علاقة بالأمكنة والذاكرة، والأخرة تجد فيها الشعرية والتوهج والإرث المعرفي المتمكن، تقول أسيا جبار " أنا كاتبة امرأة وليس لدي سوى كتابة واحدة، أي كتابة الفرنسية، فأنا أقدم نفسي دائما لأول وهلة ككاتبة، كرواية لا تحمل إلا لغة واحدة هي اللغة الفرنسية"[3].

إن اللغة الفرنسية عند أسيا جبار، هي انعتاق من الأسر، فرصة للتحول الدائم وبلوغ المنى والأمل، هي الغد الموعود: "داخل الانتظار أجد نفسي انتظر الانتظار ذاته، عندما منح الآخر لأسيا جبار لغته،

---

[1] L'Amour, la fantasia, OP.cit, P 203

2 Assia Djebar, Vaste est la prison, paris Allin Michel, P 192

[3] Voir Assia Djebar, ces voix qui m'assiègent, Edition Albin Michel, Paris, 1999. P.54

تمكنت بذلك من تحولها إلى حجاب تتوارى من خلالها عن أعين أولئك الذين يعانون اقتصادا جنسيا رهيبا، إنها لغة الآخر الذي لا يزال يعدها بالاحترام داخل ضيافة لا مشروطة، وهذا ما تؤكد عليه حينما تشير بأنها صارت محترمة من قبل مجتمعها حينما كتبت داخل اللغة الفرنسية لحظتها تمكنت من محو جذرية الخطاب الذي يجعل من الأخر مصدر الشر المطلق وإنه لا يأتي منه إلا الخراب والدمار لن يغدو الأخر مع آسيا جبار متلبسا ولا غامضا ومنه نكون مع أسيا جبار أمام ضرورة إعادة النظر في فهمنا وقراءتنا للغرب ملزمة ضرورة التفكير في آليات جديدة تمكننا من تأكيد ذواتنا خارج المرأة التي تعبر عن صوتها داخل الصمت الآخر وعليه فإن "الأخر هو داما الغامض والحامل لأسراره"[1].

الكتابة داخل لغة الأخر هي استراتيجية حول عملية الانقلاب التي رسمت طريقها بدقة لتحقيق الحلم في التحرر، وتأكيد هيمنة الأنا الأنثوية ضد الإقصاء والتهميش خاصة لما اختارت الدولة الجزائرية أسلوب التعريب بعد الاستقلال، لذا موقف أسيا جبار ليس من اللغة بذاتها، بل من سياسة الدولة في حجب الهوية والانتماء. فإن اختارت الأدبية لغة الآخر إلا أن إحساسها فقد اللغة الأصلية داخل الكتابة يتضاعف بداخلها وما نلمس في كتابتها الرغبة الحميمية للعودة إلى الكتابة بلغة الأم على الرغم من عدم التواصل معها، إذ يتمثل الجانب العاطفي في لغة الأم والجانب الثقافي في اللغة الأجنبية:

L'amour ses cris s'écrit/ Algérie amère/ que j'écris/ je crie[2]

ونكتشف من هنا أن الكتابة بغير لغة الأم، تجعل الأدبية نشعر بأنها تعيش في منفى وفي الوقت ذاته تدافع عن تاريخها.

2-1-1 حجاب اللغة وكسر المحظور:

لا يمكن فصل اللغة كمكون مهم عن الهوية، باعتبارها عنصرا حاسما في تحديد الهوية الثقافية، ولا يمكن الحديث عن هوية بعيدة عن التعدد اللغوي الذي تتميز به اللغة الجزائرية، فحسب آسيا جبار فإن المجتمع الجزائري تاريخيا يملك ثلاث لغات وخارج هذه اللغات لا يمكن أبدا طرح إشكالية الهوية: "اللغة

[1] انظر: أدموند جابيس، أسئلة الكتابة أو حوار الفلسفة والأدب ترجمة إدريس كثير وعز الدين الخطابي، فاس، منشورات دار ما بعد الحداثة، الطبعة الأولى، 2003، ص 20، 21

[2] Assia Djebar, 1995, Vaste est la prison, Paris, Albin Michel, P 347.

الأولى، تلك التي ورثناها في الفترة البربرية، لغة قديمة، لغة يوغرطة، ذات أصول ليبية libyenne وهي في الغالب لغة متمردة ومتوحشة، اللغة الثانية لغة الكتابة، لغة الكتاب المقدس والصلوات الخمس، لغة الرسول محمد –صلى الله عليه وسلم – في كهفه، يسمع ويرى جبريل —عليه السلام– إنها اللغة العربية أخت الدارجة، اللغة الثالثة:" وهي لغة سادة الأمس والذين انتهى بهم إلى مغادرة الوطن بعد التواجد فيه لمدة طويلة، رحلوا وتركوا ظلالهم على هذه الأرض لنقل إنها لغة فرانك"[1].

فتتأس الهوية عبر التعدد اللغوي الحاصل في الذات الجزائرية، ولذا فالهوية عند آسيا جبار تتمظهر في كتاباتها الإبداعية وليس في تصريحاتها الصحفية، وممارسة التواصل بعد المزج بين الثالوث اللغوي، تتشكل عند الأديبة لغة رابعة وهي لغة الجسد، وقد سبق وأن أشار البحث إليها. وإن وهبت لها تسمية أخرى ب "اللغة الراقصة" القادرة على إبانة هوية الذات الجزائرية من تعدد اللغات "ممارسة اللغة بهذه الطريقة تؤدي إلى نوع من الكشف بل نوع من التعري، فهي بمثابة قناع يسمح لها بخلق مسافة تتقي من خلالها سطوة المجتمع الذكوري، لتتمكن من الكشف والبوح وتكسير الطابوهات والتعبير عن المحظورات وتوظيف لغة الجسد لكشف المستور "[2].

فلغة الجسد هي دوما لغة الكتابة، فالقلم يرسم بالكلمات ويخط شطحات الجسد وترنحاته بين الضياع والجنون.

فالهوية عند آسيا جبار لا تخرج عن نطاق لغة الجسد "لغة الجسد هي هوية هذا الوطن، هوية جوهرها الماهوي eidétique هو الاختلاف مع / ضد الذات في آن معا، هذا ما توعدنا به آسيا جبار وهي تنجز كتابة حول الكتابة ... إن الكتابة غياب يدعو إلى الكلام يشجع ويحدد جوهر الكتابة ويكون في العمق تحركها النابض بالمعنى الذي يقصده مشال دوسارتو Michel de certeau في مقدمه عمله الموسوم بـ la fable mystique "[3].

[1] Assia Djebar, ces voix qui m'assiègent, paris Edition Albin Michel, 1999, P 54 ,56
[2] Assia Djebar, l'Amour, la fantasia, paris Allbin Michel 1995, P 204
[3] Voir de certeau Michel, la fable mystique, paris édition gallimard, 1980

آسيا جبار تتخفى وتتستر وراء اللغة التي اختارتها للكتابة وهي بمثابة حجاب يمنحها حرية الحركة وسط المركزية الذكورية المهيمنة.

"Sur les marges de la longue à traverser et à inscrire ce serait la seule marche, morte seul mouvement profond ou gréas même de la langue en action, les mots qui écrivent et qui crient ou dessus du vide du vertige[1] .

تحتجب آسيا جبار داخل لغة اختارتها، لأنها ترى فيها طريقة تمكنها من التعري والانفلات من أعين الرقباء فتموقعها وراء هذا الستار لم يكن مركزيا، بقدر ما كان هامشيا فهي لا تقدم نفسها كاتبة بلغة مميزة، لأن اللغة في مفهومها الهوياتي عند جبار هي اللاهوية.

«Je suis une femme d'écriture, j'ajouterai presque sur un ton de gravité et d'amour, je n'ai qu'une écriture celle de la langue française avec laquelle je trace chaque page de chaque livre »[2]

تكشف اللغة الفرنسية معاناة الكاتبة، فالضرورة حتمت عليها الفرار إلى لغة غير لغتها، واللغة الأصيلة تقيم بداخلها واللغة حجاب الصمت والتخفي، لثام الانفلات من السلطة المركزية، واللغة الفرنسية عند آسيا جبار ما هي إلا أداة للتواري والتستر، لكن الحجاب عندها هو الكشف المستمر، هو اللاَّحجاب، حين تتحدث عن الذات خارج نطاق لغة الأجداد، حتى التخفي وراء الاسم المستعار هو نوع من الانتصار ضد أعداء الكتابة، لتقف آسيا جبار أمام الآخر بحجابها معلنة له الرفض على أن تكون مجرد فرجة، فتحرمه الرؤية والاكتشاف.

« Je confirme le rôle du voile comme instrument de l'expression féminine, ici la ré-instance passe par une stratégie de non – regarde qui nie la victoire française elle – même, l'indigène même quand il semble sauris n'est pas vaincu, ne lève pas les yeux pour regarder son vainqueur, ne le reconnait pas ne le nomme pas »[3]

إن الاحتجاب خطاب أنجزته آسيا جبار عبر اللغة الاضطرارية، وإن كان هذا التحجب مقيتا ومرعبا، لأنه حجاب على الآخر، فكيف يمكن للأدبية أن تكتب داخل مجتمع يمنع عنها الامتياز

[1] Voir, Assia Djebar, ces voix qui m'assiègent, P 28
[2] Assia Djebar, ces voix qui m'assiègent, P 42
[3] Assia Djebar, femme d'Alger dans leurs appartements, paris, édition Albin Michel, 2002 P 69

ويريدها أن تبكم، فتقول آسيا جبار: "حينما تعلن المرأة الجزائرية عن بدء مباشرتها تجربة الكتابة تكون معرضة للإقصاء من قبل مجتمعها، نحن نعلم أن عديد من النساء يكتبن داخل اللغة الفرنسية لأنها منحتهن إمكان التحرر، تحرير أجسادهن أي أن يحتجبن وعندما تريد المرأة الجزائرية التعبير عن الكتابة فكأنها تحاول إنجاز تجريبية حول هذا الإقصاء ففي الواقع يريد الصمت، أي إنه يريدها أن تصمت"[1].

فاللغة الفرنسية بالنسبة لآسيا جبار هي حرية وتحرر وفك للقيود، فتنفجر الحروف والكلمات من ضغط الصمت، لذا تقول آسيا جبار: "يحمل الجميع بداخله كتابا، والسؤال الصحيح هو: ما الذي يدفعنا لمواصلة الكتابة؟ قد نقدم كتابا صدفة أو نتيجة أحداث غير مفهومة؟ ولكن لماذا نتبعه بالثاني والثالث، في السابق كنت أكتب بين مرحلتين من مراحل الحياة الزاخرة بالأحداث، ولكن منذ أربع أو خمس سنوات تحولت الكتابة إلى جزء أساسي وضرورة ملحة فلو توقفت عن الكتابة بشكل متواصل، أشعر بنوع من القلق المعنوي الذي يجهل مصدره ولا تحدد أسبابه، وكأن ذلك يجعل الخيوط التي تربطني بذاتي تضيع مني، أن نكتب يعني أن نحيا حياة مزدوجة"[2]، لهذه الأسباب اتخذت الكتابة الجبارية باستخدام اللغة الفرنسية شكلا من التخفي عن عيون الآخرين ووضع حجاب يسترها. فالكتابة عندها ليست نقلا صحفيا بل كشفا لجوهر الحياة وشهادة صادقة لما يدور في النفس.

2-1-2- ازدواجية اللغة والثقافة:

تتشكل الهوية الثقافية من خلال الذات المبدعة المفكرة فتقوم هذه الأخيرة بإنتاج ثقافي تحدد نوعه وأهدافه وهويته في كل مجتمع إنساني، لذا مفهوم الثقافة شديد التركيب والتعقيد والعمق لا يمكن التعبير عنه بكلمة واحدة حتى في جميع اللغات لكونه من المفاهيم الملتبسة.

في المفهوم اللغوي، وردت في معجم لسان العرب في مادة الثقافة ما يلي:

"ثقف الشيء ثقفا وثقوفا: خدمة ورجل ثقف، حاذق الفهم"[3] فلم تأت لفضة الثقافة مع المعني السائد اليوم وحولها أي أن المعاني القديمة للكلمة اختلفت عن المعني الذي تقصد به اليوم.

---

[1] Voir Assia djebar, le monde le 29 mai « Entretien » 198

[2] Beida Chikhi, les romans d'Assia Djebar, éd/office des publication universitaires 1990 P 5

[3] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، 2003، الجزء الثالث، مادة ثقف، ص 153

بينما في المفهوم الاصطلاحي: "الثقافة هي ذلك الكلّ المركب المعقد الذي يشمل المعلومات والمعتقدات والفن الأخلاقي والعرف والتقاليد والعادات وجميع القدرات الأخرى التي يستطيع الإنسان أن يكتسبها بوصفه عضوا في المجتمع"[1].

إذن الثقافة مركب متجانس من الأنماط السلوكية تناقلتها الأجيال عن طريق التواصل والتفاعل الاجتماعي فمن خصائص الثقافة ما يلي:

* الثقافة مكتسبة وليست فطرية

* تتنقل الثقافة عبر العادات والتقاليد بين الأجيال بواسطة التعلم مع إضافة جديدة لكل جيل.

* للثقافة قابلية للتعديل حسب خصائص المرحلة الزمنية ولما نربط مفهوم الثقافة بالهوية، يتبلور مفهوم جديد هو الهويّة الثقافية التي تعتني بتجارب أهلها ومعاناتهم وتطلعاتهم وآفاقهم المستقبلية، فتعتبر الخصائص الثقافية حاملا للهوية الفردية والجماعية معا.

واللغة باعتبارها مكونا جوهريا ينتمي إلى حقل الهوية، وهي تعبيرا عن لسان الأمة إلاّ أنها يمكن أن تكون ثابتة أو متغيرة، أي إنها تشترك في الهوية وفي الثقافة على عكس الإقليم الجغرافي الواحد والأصل القومي الواحد باعتبارها من المكونات الثابتة للهوية.

إن ازدواجية اللغة والثقافة عند آسيا جبار إشكالية تطرح بشكل معقد، حيث يرتبط الأمر بالكتابة بلغة المستعمر في إطار معرفي له مصداقية تاريخية وشرعية علمية.

«J'ai utilisé jusque la langue française comme voile, voile sur ma personne individuelle, voile sur mon corps de femme, je pourrais presque dire voile sur ma propre vois »[2]

امتد الاستعمار الفرنسي إلى الغزو الثقافي واللساني والنفسي ولم يكتف بالاستدمار الفيزيائي. فالكتابة أثناء هذه الفترة كانت بدورها عنيفة خاصة ما بعد الكولونيالية، هذا ما جعل النتاج الثقافي في

[1] سعيدي محمد، مقدمة في أنثروبولجيا الثقافة الشعبية، دار الخلدونية، الجزائر، 2013، ص 10، 11

[2] ينظر: Assia Djebar, ces voix qui m'assiègent ed / albin, Michel, paris, 1999, P 43

حالة عراك مع الذات وفي رحلة البحث عن الهوية، فلابد من خطة تفاعلية لعقد صلح بين ضرورات كتابة الذات وبين التراث الاستدماري فتضطر الذات إلى الكتابة بلغة أخرى.

لكن تجربة الكاتبة المرأة تأخذ طابعا متباينا في سياق contexte من الاغتراب أكثر عنف وازدواجية، فإنها تشترك مع نظيرها الذكر في الانقياد للظلم والتهميش والقمع من طرف المستدمر، وفي الوقت ذاته تقع في أسير قهر المجتمع المحلي، قبل الاستعمار وأثناءه وبعده. فهي آخر الآخر في تقاليد الهيمنة البطرياركية Patriarcale.

وبما أن آسيا جبار اختارت اللغة الفرنسية، لغة المستعمر فإن كتاباتها تأخذ صفة الازدواجية المفتوحة، حيث تضع الكاتبة نفسها كذات عربية، وبربرية مؤنثة أن تتوافق مع تاريخ بلدها الجزائر، فتقول آسيا جبار:" حين أكتب وأقرأ بلغة أجنبية، فإن جسدي يسافر إلى فضاء تدميري، الكلمات التي أستخدمها لا تعكس واقعا من لحم ودم، وجميع ما تعلمته في القراءة والكتابة يقذف بي نحو موقع ثنائي الانقسام وضربة الحظ هذه تضعني عند حافة الانهيار"[1]

يرتكز تشكيل هوية آسيا جبار من خلال هذه الثنائية في توظيف اللُّغة على حقلين لغويين وثقافيين متباينين، لأن هذا التصادم بين الانتماء وللانتماء، وبين الذات والآخر، فيه تعرية للهوية من سياقها التاريخي والاجتماعي والثقافي والسيكولوجي، فاستعمال اللغة العربية له صلة وثيقة بتشكيل الهوية، الأمر الذي يتعارض على نحو حاد بالتوظيف القسري للغة الفرنسية التي تأسر وتحرر في آن واحد.

هذا ما يدعونا للسؤال، هل استطاعت آسيا جبار بنتاجها الغزير بلغة الآخر، أن تعبر عن تجارب الذات والذاكرة وأزمات الهوية إلى أي مدى في مقدورها أن تتحرر من قيود الثقافة الاجتماعية التي تقهر المرأة عن طريق التحرر من لغته؟

إن الكتابة باللغة الفرنسية عند آسيا جبار هي مقاومة الصمت والسكوت، هي إحياء للغة المستعمر الذي يرمز إلى المخفي المدفون، إلى كل ما هو مظلم إلى التنقل من الظلام إلى النور فالكتابة

[1] Assia Djebar, ces voix qui m'assiègent, Albin Michel, 1999 P 26

الجبارية كلام صامت ومع ذلك فهي في وضعية يمكن لها أن تعرض جسدا مرئيا يمثل من جهة النص المكتوب ومن جهة أخر جسد المرأة، لذا تقول: "كذلك فإن الكتابة الحقيقية والمؤنثة في بلد مسلم لا يمكنها أن تتعمق ولا أن تتطور إلا انطلاقا من جسد المرأة المحرر أو الذي هو في طور التحرر"[1].

لقد مرت الكتابة مع آسيا جبار – حسب محمد حيرش بغداد – عبر ثلاث مراحل أساسية[2]:

1– مرحلة ما قبل 1968 وهي مرحلة الشباب

2– مرحلة 1968 إلى 1978 وهي مرحلة حرجة توقفت فيها عن الكتابة، وانصرفت إلي ميادين أخري كالمسرح والسينما، والتحقيقات الميدانية، حيث كانت قريبة جدا من موطنها الأصلي تحاول قدر الإمكان أن تتشبع بلغة الأم، كل هذا من أجل تقوية شخصيتها الثقافية وتبتعد قليلا عن اللغة الفرنسية.

3– مرحلة ما بعد 1978، وتأتي فيها الكتابة الناضجة وهي مرحلة حاسمة، لأنها تقرر أن اللغة الفرنسية ستكون اللغة التي ستكتب بها، فهي تعود إليها ولكن بشخصية ثقافية أصيلة وقوية لتصبح اللغة الفرنسية مجرد وسيلة تصب فيها حمولة هويتها الشخصية، العودة هذه تصفها آسيا جبار بأنها عودة حرة، على خلاف مرحلة ما قبل 1968، حيث كانت تكتب بلغة مفروضة عليها في جزائر كانت ما تزال محتلة أين تلقت تعليمها باللغة الفرنسية.

لذا مارست آسيا جبار الكتابة في فترة العشرين والثلاثين، معتقدة أنها في وفاق مع تطور الوسط الثقافي ولكن مع مرور السنين اكتشفت من خلاله تجربتها ومن جميع التجارب النسائية في الكتابة، أن الكتابة تسعى إلى تحقيق نوع من التحدي والمقاومة ضد القوى الظلامية والتيارات المتضاربة.

وتبرر آسيا جبار اختيارها للكتابة باللغة الفرنسية، بأن الأصل العربي والإسلامي لا يوفر لها مقاما حيث تقول دائما: "في دين يبدأ بهجرة مقدسة كلية، فإن المرأة تتحول إلى مهاجر على الدوام، دون

[1] المصدر السابق، ص 28

[2] محمد حيرش بغداد، الكتابة النسوية وهاجس التحرر من سلطة الماضي ومن سلطة الرجل – آسيا جبار – عن أشغال الملتقي الدولي حول الكتابة النسوية التلقي، الخطاب والتمثيلات، أيام 18 و19 نوفمبر 2006، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية 2010.

نقطة وصول، ومن أجل هذا فهي مخلوق جدير بالأحسن والأسوأ في الوقت نفسه، الأحسن رمزيا والأسوأ تاريخيا"[1].

فالتحدث عن الذات بلغة الآخر خارج لغات الآباء والأجداد، وهذه اللغة تمكنها من التكلم بأكثر حيوية.

وحتى للأدبية قناعة كبيرة في أن إبداعاتها المكتوبة بالفرنسية مساهمة منها في إثراء الأدب العربي قائلة: "وها أنا أقف في موقف متناقض، أكتب رواية جديدة باللغة الفرنسية، متهيئة بل متأكدة أنني أواصل العمل وأنني أقدم أدبا عربيا"[2].

رغم تصريحاتها السابقة إلا أن الكاتبة تؤكد بقاء اللغة العربية محصورة في مساحتها الضيقة، لأنها ببساطة اكتفت بأن تكون لغة الحجاب، ولغة السكوت عنه، ولغة الوشوشات بعيدة أن تكون صالحة للكتابة الأدبية.

"فالهوية عند آسيا جبار، ليست في حقيقتها إلا انتماء لمتعدد ضمن مجموع من الانتماءات التي لا يمكن الاكتفاء بواحد منها حسب ما تذهب المقاربات الحديثة في هذا الميدان وهي هوية يمكن إدراكها كمجموع لكل انتماءاتها"[3].

وبنفس المنظور، يصدر الأديب الليبي إبراهيم الكوني، في تعبيره عن الهوية فيقول: "أردت أن أقول إننا يجب أن نتعلم الاعتزاز بهويتنا الأثرى لا الأفقر! يجب أن نتعلم أن نفخر بتعددنا لأن التعدد ضمان وجودنا في البعدين الأفقي والعمقي كما يجب أن نتعلم أن نفخر بتنوعنا، لأن في تنوع الثقافات واختلاف الديانات، يكمن امتدادنا الروحي وعلاقتنا الإلهية لأن الألوهية التي خلقتنا شعوبا وقبائل هي التي حدثت في الوصية أن نتعارف، ونتحاب ونتماهى[4]".

---

[1] Assia Djebar, ces voix qui m'assièGent, P 49

[2] عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ص 418

[3] عبده الوازن، الهوية والانتماء أمين معلوف العابر للتخوم، مجلة دبي الثقافية، أفريل 2012، ص 22

[4] ابراهيم الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، رواية صدرت عن دار الصدي، الامارات العربية، وزعت مجانا مع مجلة دبي الثقافية – العدد 85، يونيو 2012، ص 84.

فتعمل آسيا جبار إلى ترشيح مفهوم الهوية الثقافية في أعمالها الأدبية المكتوبة باللغة الفرنسية، فلا يمكن فصل هذا المكون المهم عن الهوية، باعتبار الثقافة هي مجموع العناصر المشتركة والمتجانسة من الميراث ونظام من القيم والأعراف والعادات والتقاليد.

ويبقي سؤال الهوية مفتوحا على مدى طول الكتابة الإبداعية لا يمكن تحديد هوية الكاتب، لأنه موضوع معقد للطرفين الكاتب والقارئ فأحيانا نقرأ نصوص رغم لغتها الأجنبية إلا أنها وطنية الحق ترى وطنيتك ووطنيتهم فيها.

2-2- إشكالية التجنيس وسؤال الهوية:

إن الحديث عن تاريخ الكتابة الأنثوية في الجزائر عامة، وفي فترة الستينات والسبعينات خاصة، أمرا يشوبه الشك والريب كونه متعلقا بحقيقة المجتمع الجزائري قبل كل شيء، فمن أهم قوائم الفن الإبداعي بعد الموهبة، الحرية، إلا أن هذا العنصر مغيبا نظرا لهيمنة الذكورة: "فقد تأخرت نهضة المرأة الجزائرية في ظل هيمنة الجو الذكورى المحافظ الذي يستنكر وجود المرأة في نص أدبي فضلا عن أن تكون المرأة هي المبدعة"[1].

فحاولت المرأة بكتاباتها أن تتحرر من العوائق التي كبّلتها، إلا أن هذا التحرر لم يحمل معه صفة الكمال، وبقي يتلعثم وسط ثنائية المركز والهامش: "إلا أن الأنثى حاولت التملص والخروج من غياهب التهميش لتبعث بمركزيتها تلك الكتابة التي لم تكن مجرد تركيب لغوي فحسب، بل كانت تعبيرا وبوحا وثورة ضد المجتمع الذي مارس وأد البنات في الجاهلية، وظل يمارس الوأد الثقافي ضد كل ما هو مؤنث كون الذكر هو الأصل"[2].

فتحضر سلطة المركز بقوة تستأثر الحضور وتفرض رؤيتها باستخدام الهامش، كمكون سلبي يؤكد قوة المركز.

---

[1] يوسف وغليسي، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر السنوي الجزائري ومعجمة وأعلامه منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني الشعر السنوي قسنطينة 2008 ص 55.

[2] عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العرب، الدار البيضاء المغرب ط 3، 2006، ص17.

لذا تقول بنت الشاطئ: "إن المجتمع العربي، والجزائري خاصة بقي يقيم جدارا فاصلا بين الذكورة والأنوثة من خلال ثقافته ونظم تفكيره وأخيلته، انطلاقا من المؤسسة الأولى التي يمرر من خلالها كل ذلك ألا وهي مؤسسة اللغة، فالذكورة تحمل كل معاني القوة والفحولة والشموخ والثقة في النفس، مقابل الأنوثة بضعفها وعجزها وترددها وشكلها، بحيث يكون من الصعب على المرأة أن تغادر وضعها، إذ كيف يمكنها ذلك وهي لا تستطيع إلا باللغة وعبر اللغة التي كانت ولا زالت مملكة الذكر"[1].

فبقيت الكتابة الأنثوية في علاقة مع الحرية، غير واضحة المعالم، وبقي التهميش يسلك طريقها بحجة ضعف مخيلة النساء، وخبرتهن الضيقة، مقارنة بنظيرها الرجل: "مكرسة بذلك دونية امرأة واختزال جذورها وتقليص عطائها النوعي في الإبداع والثقافة، بل تمنع عنها إمكانيات النماء والعطاء فقط لأنها امرأة حتى بدت الحياة حق للرجال وواجب على المرأة"[2] فتقاليد المجتمع واهية تجعل من الذكورة مركزا ومن الأنوثة هامشا، وإن كانت ثائرة إلا أنها سلبية راضية بواقعها.

ولم يأت التهميش اعتباطيا، وإنما له خلفيات لها صلة بالمصطلح نسوي / أنثوي / نسائي. ومنها ما يتعلق الأمر بالتركيب البيولوجي للمرأة، والرجل. ومنهم من همش هذا الإبداع الأدبي كون كاتبته امرأة، وقولنا بأدب نسوي وأدب ذكوري يحيل طبعا إلى وجود هوية جنسية للنص، ويطرح إشكالية التجنيس. إن التمييز بين كتابة ذكورية وكتابة نسوية، يفضي بنا للولوج في عالم التباين والاختلاف محوره الآنا (الرجل) والآخر (المرأة): "إن الإنسانية في عرف الرجل شيء مذكر فهو يعتبر نفسه الجنس الإنساني الحقيقي.... أما المرأة في عرفه تمثل الجنس الآخر"[3].

فيمثل الذكر الذات الإنسانية، بينما تمثل الأنثى الموضوع فالرجل / الذكر هو العقل، أما المرأة / الأنثى هي الجسد. كما إن دلالة مصطلح الآخر "كل ما هو نقيض الذات أو الأنا وهو يقتضي إقصاء

[1] نور الهدى باديس، دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، تونس، ط1، 2008، ص11.

[2] يمني الخولي، النسوية وفلسفة العلم، سلسلة عالم المعرفة الكويت، 2005، ص28.

[3] سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، ترجمة مجموعة من الأساتذة الجامعيين، منشورات المكتبة الأهلية، القاهرة، ط4، 1966 ص06.

كل ما لا ينتمي إلى نظام فرد أو جماعة أو مؤسسة"[1]. "فإن فكرة البحث عن هوية الآخر، الأنثى نتيجة للاختلاف الحاصل بين الأنا والآخر، هو ما أدى إلى التقليل من قيمة الآخر وإعلاء قيمة الذات أو الهوية"[2] فالآخر هو نقيض الأنا وإعطاء الهوية للذات.

وتعد سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir "تعريف المرأة وهويتها تنبع دائما من ارتباط المرأة بالرجل، وتصبح المرأة الآخر، (وموضوعا ومادة) يتسم بالسلبية بينما يكون الرجل ذاتا سيماتها الهيمنة والرفعة والأهمية"[3]. ومن هنا كان السؤال، سؤال الأنا والكينونة الذي ظل يؤرق تفكير المرأة المبدعة، فثمة سؤال يزلزل وجودها ويحسها بالخطر ويشعرها بالاغتراب والضعف، أي سؤال الهوية المتمركز حول الذات. "أن أعرف من أكون يعني أن أعرف الموقع الذي أحتله"[4] لذا تتحد هوية نابعة من الذات.

تفرض الهوية حالها في كتابة المرأة، فهي تبحث عن هويتها لتثبت اختلافها عن الرجل. فإشكالية التجنيس، النسوي النسائي، الأنثوي يقود حتما إلى سؤال الهوية، الجنس sexe يتحدد بيولوجيا، والجنوسة Genre مفهوم ثقافي مكتسب. لذا يمكن العثور على هوية تميز كل فرد عن الآخر فاعتبارها ظاهرة فردية تمكن الشخص من بناء علاقاته مع الوسط البيئي الذي يعيش فيه. "فالهوية تحقق شعورا غريزيا بالانتماء إلى الجماعة والتباهي بها"[5]، فإثبات الذات هو ما تحاول المرأة الوصول له.

وتكشف جوليا كريستيفا Julia Christeva عن "عملية التهميش الذي تتعرض لها المرأة في منظومة التصورات السائدة في الرؤية الأبوية للعالم معلنة رفضها لمفهوم الهوية نفسه، بما ذلك القول بهوية نسوية وأخرى رجالية لما يحمله المفهوم من انتماء لما قبل التفكيكية (Déconstruction)، ورافضة لأية نظرية

---

[1] رياض القرشي، النسوية قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، دار حضر موت للدراسات والنشر، اليمن، ط1، 2008، ص80.

[2] المرجع نفسه ص 81.

[3] بعلي حفناوي، مدخل في نظرية النقد النسوي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط 1، ص 98

[4] مجموعة من الاكاديميين العرب، الفلسفة والنسوية، اشراف وتحرير على عبود المحمداوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2013 ص 342.

[5] ماجد حمود، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية، عالم المعرفة العدد 398 مارس 2013، ص5)

بعلاقات القوى تعتمد على مفاهيم (التهميش، التخريب، الانشقاق) ... وترى أن صياغة مفهوم الأنوثة، مفهوم خلقته بنية الفكر الأبوي"[1].

فالناقدة جوليا كريستيفا، ترى أن اختلاف الجنس لا علاقة له بالعنصر البيولوجي أو الطبيعي أو النفسي، وإنما ما رده إلى منظومة العلاقات داخل المجتمع.

أما خالدة سعيد فأشارت إلى مسألة الهوية الجنسية، "أليس في تغليب الهوية الجنسية (رجولية أو نسائية) على العمل الإبداعي تغيبا للإنساني العام، والثقافي القومي من جهة وللتجربة الشخصية والوعي من جهة ثانية، والخصوصية الفنية والمستوى الفني من الجهة الثالثة"[2].

فتقر الأدبية على الاختلاف البيولوجي الكائن بين الرجل والمرأة، هو اختلاف طبيعي فطري، بينما ثقافيا فلكل منهما وعي كبير خاص مكمّل للأخر. وهذا التباين البيولوجي والثقافي، يحيل الدارس إلى سؤال مهم للغاية. هل تمتلك المرأة لغة خاصة وخطابا سرديا أنثويا مختلفا عن لغة الرجل؟ وخطابه هذا ما يجيب عنه الغدامي لقوله: "هناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل وبعقليته ولغته وكن ضيفات أنيقات على صالون اللغة، أنهن نساء استرجلن وبذلك كان دورهن دورا عكسيا إذ عزز قيم الفحولة في اللغة. وهذا ضاعف من غياب المرأة عن الفعل اللغوي"[3].

فكرست المرأة بإبداعها سلطة الرجل في اللغة ولم تضف شيء، فالأنوثة هي النبض الذي لا يتوقف في كتابة المرأة، فهي تشكل بذلك وعيا خاصا بها. ومن هنا: "تصبح كتابة المرأة – اليوم – ليست مجرد عامل فردي من حيث التأليف ومن حيث النوع، إنها بالضرورة صوت جماعي، فالمؤلفة هنا وكذلك اللغة هما وجودان ثقافيان، فبهما تظهر المرأة بوصفها جنسا بشريا ويظهر النص بوصفه جنسا لغويا، وتكون الأنوثة حينئذ فعلا من أفعال التأليف ومن أفعال القراءة والتلقي"[4] فإذن هناك تغيير في وعي الكتابة لدى المرأة، فخرجت من منظومة الفردية إلى المنظومة الجماعية، وتخلصت من سلطة

[1] بعلي حفناوي، مدخل للنقد النسوي، ص 107

[2] خالدة سعيد، في البدء كان المثني، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1 2009 ص 186

[3] عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2006، ص 181-182.

[4] المرجع نفسه ص 181.

الفحولة إلى إقرار الأنوثة، وخرجت من بوتقة العبودية إلى الحرية ويقول الغذامي: "إن المرأة معنى والرجل لفظ، فهذا يقتضي أن تكون اللغة للرجل وليس للمرأة"[1].

فالمرأة تبدع تحت رحمة اللغة التي صنع الرجل معانيها ودلالتها المختلفة وحتى إيحاءاتها، فالغدامي يقر باللغة الفحولية إلا أن الوضع اليوم مختلف تماما فأصبحت المرأة ذات حضور يمكنها أن تخرج من قوقعة اللغة الفحولية وترسيخ القيم الذكورية وهذا ما جعل الناقدة الفرنسية سيمون دي بوفوار تنتقد الطبيعة النرسيسية (Narcissisme) للفكر الفحولي "إن الرجل حرك العالم بأنانيته وكبريائه ثم سكن مسيطرا عليه ... لم يترك منفذا للمرأة"[2].

تنتقد الباحثة النسوية الابستمولوجية • (Epistémologie) الذكورية التي تؤرخ لقمع المرأة واستغلال وجودها واغتصاب حريتها.

فالمرأة الكتابة اتخذت لنفسها مضمار خاصا بها يعبر عن وجودها وكيانها وهو ما حدث تحديدا مع الكاتبة باللغة الفرنسية بعامة وبآسيا جبار خاصة، فهي حققت المقولة الشهيرة ليسمون دب بوفوار "المرأة لا تولد امرأة وإنما تصبح كذلك" فالأنوثية هي وليدة الثقافة والمجتمع ومضادة له في الوقت نفسه، فالاضطهاد يولده المجتمع.

والدارس للأدب الجزائري يلحظ بروز أقلام نسائية معتبرة كآسيا جبار، أثناء الستينات والسبعينات، إلا أن هذه التجربة بقيت تعاني التهميش والنسيان، وبدأت جبار تكتب رفضا للعالم وقيوده الطاغية وتمردا على مظاهر التهميش التي تطاولتها جسدا وروحا وحملت على عاتقها موضوع المرأة كمسؤولية حتمية.

---

[1] عبد الله الغدامي، المرجع السابق، ص08.

[2] سيمون دي بوفوار، كيف تفكر المرأة، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ص 20.

* الابستومولوجيا: نظرية المعرفة، فرع من فروع الفلسفة تهتم بطبيعة المعرفة وجمالها وهي تحاول الإجابة عن الأسئلة الأتية: ما هي المعرفة؟ كيف يمكن امتلاك المعرفة ينظر سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1985 ص27.

فاختارت اللغة الفرنسية وسيلة للكتابة، وهذه الأخيرة ليست مجرد هواية بقدر ما هي سعي نحو الإعتاق من لغة الذكورة الفحولية: "أنا كاتبة امرأة وليس لدي سوى كتابة واحدة أي كتابة فرنسية، فأنا أقدم نفسي دائما لأول وهلة ككاتبة، كروائية لا تحمل إلا لغة واحدة وهي اللغة الفرنسية"[1]، منحها الآخر لغته ووعدها بالاحترام والتقدير، وهذا ما تؤكد عليه حينما تشير بأنها صارت محترمة من قبل مجتمعها حينما كتبت داخل اللغة الفرنسية، إلا أنها جعلت من تلك اللغة ومن الاسم المستعار حجابا؟

إذا كانت آسيا جبار بكتباتها الأنثوية تحررت بنزع الحجاب عنها من ربقة الذكورة المتسلطة فإن الاسم المستعار وضع عليها حجابا جديدا وقيد حريتها في الكتابة وظهورها على الساحة الأدبية (آسيا جبار) اسم مستعار والاسم الحقيقي (فاطمة الزهراء إملاين) في مجتمع يكبح الحلم والأمل مليء بمظاهر العنف والعدوان. فلا يمكن لآسيا جبار أن تعرض نفسها للهلاك الاجتماعي بأن تكتب باسمها الحقيقي ولو فعلت ذلك لنزعت عن نفسها الحماية والوقاية، والأمر نفسه بالنسبة للكاتبة باللغة العربية فهي ميسورة على التيار المتطرف على عكس اللغة الفرنسية. يقول فليب لوجان Philipe le jeune "الاسم المستعار هو اسم مختلف عن اسم الحالة المدنية وهو لا يغير شيئا في الهوية"[2] .

يجعل الاسم المستعار من المرأة الكاتبة تعيش عالما خياليا لأنها لا تقحم هويتها الحقيقية في فعل الإبداع فيبقى الاسم المستعار ميزة الأعمال الأدبية خاصة عالم الرواية، بينما الأعمال المتعلقة بالبحوث العلمية والواقع، لا يلجأ أصحابها إلى الأسماء المستعارة فتقول نجيبة رقايق: "فان الاسم المستعار يدخل هوية المرأة الكاتبة في عالم من التخييل حيث تشبه الباحثة الاسم المستعار بمجموعة الاكسيسوارات التي تغير هوية الشخص الى ممثل مسرحي، فتدخله عالما مغايرا، فهذه اللعبة التي تجعل كل امرأة تدخل عالم الكتابة تحت اسم مستعار مجرد تخييل fiction"[3].

كما يربط جيرار جينات "الاسم المستعار بمعاني الابتكار (invention) والمسخ اللفظي métamorphose verbale والاقتراض (emprunt) وفتشية التسميات (fétichisme onomastique).

---

[1] ASSIA Djebar ces vois qui m'assiègent p 47

[2] فليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي ترجمة وتقديم، عمر حلي، ط 1 المركز الثقافي العربي 1994، ص35.36

[3] voir NADJIBA Regaieg de l'autobiographie a la fiction ou le je (u) de l'écriture dans l'œuvre d'ASSIA Djebar ;med ali edition , 1er tirage Sefax ,2004 ;p 31.

وعليه فإن المبدع يجد لذة في استعمال الاسم المستعار كما يعتبر جينات، أن الاسم المستعار وظيفة شعرية ويربطه بقدرة الكاتب الإبداعية، فالكاتب الذي يملك القدرة على تغيير اسمه، يملك لا محال، القدرة على الكتابة"[1].

اختارت فاطمة الزهراء إمالاين، آسيا جبار كاسم مستعار وهي خطوة تخطوها نحو الكتابة التخييلية الإبداعية، التي تعتمد أساسا على مبدأ الاستعارة، وتغيير المعنى الأصلي للكلمات، فالاسم المستعار يستدعي جهدا من صاحبه حتى يبرع في اختياره، لان من يضطر إلى إخفاء اسمه الحقيقي لن يغامر ويكشف عن سيرته الذاتية بلغة حقيقية، فحاولت أسيا جبار أن تروي قصة مسيرتها في روايتها « ombre sultane »، وإن كان عملا تخييليا، إلا أنها وجدت نفسها تتكلم بلغة النُحن، فصار الأمر متعلقا بتاريخ النساء ككل لا بمصير امرأة.

الأمر ذاته نجده في روايتها "بعيدا عن المدينة"، فالابتعاد عن المدينة التي تمثل مركزا إسلاميا يحوي على الأسباب الحقيقية لظلم المرأة، فالابتعاد عن المدينة المنورة، يجسد ابتعاد آسيا جبار عن اسمها الحقيقي الذي يكبح حريتها في الكتابة الإبداعية، حتى ابتعادها عن اللغة العربية لغة الدين والأجداد التي هي رمز من رموز التبعية.

رسمت آسيا جبار لنفسها إستراتيجية التحرر المزدوج بفضل اللغة الفرنسية والاسم المستعار، لتشق أمامها طريقا يمكنها من الانفلات من هيمنة الأنا الذكورية، فتمكنت أن تسرق أضواء الاهتمام من خلال حضورها المتميز، فقد انطلقت من خلال الإرث الثقافي والهم الاجتماعي المتراكم تنسج خيوطها الإبداعية. فكان صوتها النسائي الأكثر تألقا في سماء الإبداع النسوي قبل الاستقلال وبعده. فتحدثت بكثير من الصدق عن معاناة المرأة الجزائرية وتطلعاتها وآمالها ونقل المشاكل اليومية.... الخ.

فعلى الرغم من ثقافتها الفرنسية التي اكتسبتها منذ الطفولة إلا أن أعمالها تفيض بالوطنية، تنطق بصوت الهم الجزائري، وتؤرخ للمشهد السياسي الجزائري ماضيه وحاضره بآلامه وآماله، وبالتالي تميزت أعمالها الروائية بمعايشة الواقع الاجتماعي الجزائري وإشكالاته، ومن المهم أن نلاحظ أن –آسيا جبار–

[1] Voir Gérard Genette ; seuils, Ed de Seuil, Paris, fevrier 1987 p52,53.

مارست مهنة التعليم، إذ اشتغلت بالتدريس قبل أن تدخل عالم الإبداع، مما سمح لها بالاندماج أكثر مع الثورة وتجسيد معاناة فئة النساء ولهذا تعدُّ رواياتها وثيقة قيمة للمجتمع السنوي.

إن اختيار آسيا جبار للاسم المستعار هو نوع من التخفي والتوازي، لأنها فضلت الحجب والتستر دون سلطة لا مركز، واستعمالها للغة الفرنسية، بالنسبة للأديبة ما هي إلا تأشيرة عبور واختراق، فليست لغة التواصل والكتابة. وإنما هي وسيلة تكشف من خلالها معاناتها. فتجد آسيا جبار نفسها في وضعية حرجة، لأنها تؤكد أن اللغة الفرنسية تشكل عليها خطرا، فتفضل دون شك الكتابة باللغة الأصلية، لغة الآباء والأجداد ولكن في هذه اللغة يطفو دائما التعدد اللغوي الذي يحدد هوية هذا الوطن، فتقول: "تربيت في بيئة مسلمة، كما كان عليه أجدادي منذ أجيال بعيدة، وقد تأثرت بهذه البيئة عاطفيا وروحيا ولكني أعترف اليوم أنني أجد نفسي في مواجهة معا بسبب تلك المحرمات التي لم أتخلص منها تماما ولذا فأنا أكتب باللغة الفرنسية لغة المستعمر التي أصبحت ومازالت اللغة التي أفكر بها رغم أنني لا أزال أحب وأتعذب وأصلي (عندما أصليٌ أحيانا) باللغة العربية، لغتي الأم، كما أنني أومن أن لغتي الأصلية هي لغة كل المغرب العربي وأنا أعني هنا اللغة البربرية"[1].

فالهوية في أدب آسيا جبار الأنثوي، ليست مجرد وثيقة أو شهادة ميلاد، ولا مجرد عرق، ولا مجرد دم، وإنما الهوية هي قبل كل شيء الكتابة، فالجزائر عند فاطمة الزهراء، صفحة بيضاء من الكتابة رغم ما تعرفه من آلام وأحزان، وليس هناك إلا شكل واحد من أشكال الكتابة، وهي الكتابة بالدم، تقول آسيا جبار: "بياض الكتابة في جزائر غير مترجمة؟ الآن جزائر الألم بدون كتابة، الآن جزائر كتابة الدم، يا للحسرة!"[2].

وإن كتبت آسيا جبار عن آلام وأحزان الجزائر باللغة الفرنسية منذ الستينات كغيرها من الكتاب الفرنكفونيين، إلا أن هذه الأعمال التي تعالج مأساة الجزائر وآلامها باللغة الفرنسية لا تترجم إلى اللغة العربية إلا قليلا، مما يعني أن الكتابة عند جبار رغم كثرتها وأهميتها، فهي لا تؤثر على البياض، وهي في نهاية المطاف شكل من أشكال الصمت. فالهوية تحولت إلى اللاّهوية عند آسيا جبار.

[1] ASSIA Djebar ; ces voix qui m'assiège,p 52
[2] ASSIA Djebar , Le Blanc de l'Algerie (Recit) Albin Méchel ;1995 p235

الفصل الثّاني: آليات السّرد الأنثوي

1- السّرد الأنثوي

1-1- إستراتيجية السّرد

1-2- السّرد بين المركز والهامش

2- حركية الفضاء في السّرد الأنثوي

2-1- الأماكن المفتوحة

2-2- الأماكن المغلقة

1- السّرد الأنثوي:

ارتبط السرد بوجود الإنسان في كل الأزمنة والأمكنة فهو قديم النشأة قدم الإنسان ومستمر ومتواصل استمرار وتواصل الحياة البشرية ويمتد مفهومه ليشمل مختلف المجالات والخطابات فهو موجود في كل ما يقرأه الإنسان أو يسمعه أو يشاهده أو يحكيه ذلك ما عبر عنه رولان بارت: "ويمكن للقصة أن تعتمد على اللغة المفصلة، شفوية أو مكتوبة، ويمكنها كذلك أن تعتمد على الصورة ثابتة أو متحركة كما يمكنها أن تعتمد على الحركة وعلى الاختلاط المنظم لكل هذه المواد، في الأسطورة والخرافة والحكاية والقصة القصيرة والملحمة والتاريخ والتراجيديا والمأساة والكوميديا والمسرح الإيمائي والصورة الملونة... وإن القصة حاضرة بكل هذه الأشكال غير المتناهية تقريبا في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات لتبدأ مع التاريخ الإنساني نفسه."[1] فتؤكد هذه المقولة لا محدودية هذا العلم فهو أشمل وأوسع من أن يخضع لقيود معينة يفرضها نوع الخطابات الأدبية وإنما يتسع ليشمل ما هو أدبي، ولعل هذا ما يفسر الركام الهائل من السرود المختلفة عبر التاريخ الإنساني.

1-1 إستراتيجية السّرد:

اهتمت الأديبة الجزائرية آسيا جبار في أعمالها الروائية بالقضايا المتعلقة بالمرأة والهوية، لتضعها ضمن أولوياتها الثقافية والإيديولوجية وقد تناول السّرد بصفة خاصة أدوار الشخصيات النسائية من حيث أنها تحدد ذواتها، وتسعى إلى إثبات كيانها واسترجاع هويتها المهمشة بوقوفها في وجه الآخر الذي يسعى على إلغاء كل الأطراف "تتجلى علاقة آسيا بأعمالها الأدبية، من خلال الكم الهائل من الأصوات التي تسكن عالمها خاصة الأصوات النسائية منها، حاولت أن تقتحم المجاهل المعتمة لعالم المرأة ولعوالم الكتابة الروائية ثم خوض معركة الانتماء وتثبيت الهوية"[2].

إذن، جسّدت الرّوائية -آسيا جبار- عوالم الأنوثة بتشعباتها المختلفة في نصوصها السّردية

[1] رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993، ص29

[2] بعلي حفناوي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، دار اليازوي العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص28.

كحديثها عن الحبّ والزواج والطلاق وأوضاع المرأة الاجتماعية، فعرضت نموذج المرأة المستسلمة ونموذج المرأة المثقفة والمتحرّرة والمتمرّدة على قوانين المجتمع وأعرافه، وتشكل علاقة المرأة بالرجل، التيمة الأساسية في السّرد الحكائي، سواء من خلال علاقات الزواج أو القرابة.

لذا تسعى الأديبة في كتاباتها الأنثوية إلى التمايز في الهوية وتكوين رؤية أنثوية للذات وللعالم، كما تهدف إلى بلورة مفاهيم الأنوثة، ونقد النظام الأبوي الذي يمثل في الغالب رمزا للمجتمع الذكوري المتزمت، وتساهم في تشكل هوية أنثوية مساوية لهوية المجتمع الذكوري الذي همّش واستعبد المرأة وتعامل معها بدونية. "وكأن معركة بطلات آسيا جبار هي مع الرّجل ولا أحد سواه، وإذا كانت بعض الكاتبات الجزائريات مهادنة في تعاملها مع الجنس الآخر، فإن آسيا جبار تنظر إلى الرجل بكثير من الاحتقار حتى أنها لا تسميه".[1]

فالشّخصيات النسائية تتصف بالجرأة والاستقلالية والتحدي والمبادرة، مؤمنة بقدرتها الذاتية متفاخرة بأنوثتها، رافضة تبعيتها لأحد، مصرّة على تحقيق هويتها الأنثوية.

واللاّفت لإستراتيجية السّرد الإبداعية لـ آسيا جبار صادرة عن ذات مؤنثة معبّرة عن واقع المرأة وقضاياها من خلال ذاتها، لا من خلال ذات أخرى، فتركز في سردها على الهوية الأنثوية كذات قائمة بذاتها تحكي معاناتها وتبرز الجوانب الأنثوية في مجتمع القهر الذكوري، والكشف عن بعض الأبعاد المغيبة في حياة المرأة بسبب الحظر الاجتماعي، مثل التعبير عن الجسد والبوح بمكنونات "الأنا" المغيبة والعلاقات العاطفية ونشدان الحرية لتمكين الذات من تحقيق إنسانيتها واختراق أسوار الخوف المفروض عليها من المجتمع الجزائري، الذي تغيب فيه –نسبيا– حرية المرأة، فتصفه الشاعرة زينب الأعوج بالمتخلف فتقول: "مجتمع مثقل بالتقاليد البالية، بإرث طويل من الظلم والفكر الإقطاعي إنه مجتمع يمشي على كثير من جثث النساء البريئات".[2]

هي محاولة لممارسة الوعي الخاص في المجال الإبداعي بحرية لتكسر –آسيا جبار– أبواق الكبت الاجتماعي والثقافي الذي يحاصر المرأة عموما بالعادات والتقاليد.

---

[1] المرجع السابق، ص39.

[2] زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، 1985، ص54.

ويمكن إيجاز أهم ما يميز السّرد الأنثوي في الأعمال الروائية لـ آسيا جبار موضوع بحثنا.

أولا: تقوم إستراتيجية آسيا جبار الإبداعية على تهجين النصوص وإلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية والجمع بين الجانب الشّفوي الممجّد لتراث الأسلاف، والكتابي المتمثل في لغة الثقافة والحداثة الأوروبية وتجاوز العلاقة التقليدية بين المعرفة والرّقابة حسب توصيف رولان بارت (Roland Barthe) "أي اللغة الإقصائية التي تقمع التعبير الحر عن الحياة والرّوح والمعتقد والجسد".[1]

من أجل الوصول إلى أدب حقيقي لا بد من التمكن من إنتاج خطاب أدبي بعيد كل رقابة، وتتمثل سلطة الرقيب في الطابوهات الثلاثة، السياسة، الجنس، الدين. وباختيار اللغة الفرنسية في كتاباتها السّردية، حاولت أن تطرح الطابو بأشكال متعددة، تراوغ من خلالها الرقيب، وتعبر في ذات الوقت عما تريده دون مواجهة مباشرة معه.

هذه الإستراتيجية التي أقامتها آسيا جبار، انعكست على نصوصها الأدبية فبدت في صورة فسيفساء متنوعة من اللّغات والأصوات واللهجات المحلية، العربية، العامية، الأمازيغية، طبقا لرؤيتها الخاصة المتمثلة في ثراء الهوية الجزائرية المتنوعة وفي هذا السياق تقول: "إن مادة قصصي ذات محتوى عربي، وتأثري بالحضارة العربية والتربية الإسلامية لا يحد فأنا إذن أقرب إلى التفكير بالعربية الفصحى منها إلى التفكير بالفرنسية دون إنكار لفضل هذه اللّغة".[2]

فخصوصية هذه الكتابة محاولة جادة لاستعادة القيمة الفنية والحضارية لإبداعها، إضافة إلى تبين مدى خضوعها للأنساق الثقافية من خلال الكشف عن المعاني الخفية التي يجري تغطيتها بالحيل السّردية واللّغوية المختلفة.

ثانيا: تتمتع خطابات –آسيا جبار– بالسّردية الذاتية، فالموضوعات أنثوية تتناول أدق التفاصيل النسائية المعروضة، وذلك بالحضور الطاغي للشخصيات الأنثوية في عالم النص الروائي، بطلة رئيسية أو ثانوية، وإسناد عملية السّرد إلى راو أنثوي لتصبح المرأة سيدة الخطاب السردي. وتؤكد وقوفها إلى جانب المرأة

[1] Roland Barthe, leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire au collège de France, prononcée le 07 janvier 1977 paris seuil, points essais 1989, p15.

[2] الأدب الجزائري المعاصر، وثيقة رقم11، المركز الجزائري للسلام، بيروت، 1975، ص74 نقلا عن: واسيني الأعراج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص71.

قائلة: "عندما توضع المرأة جانبا، فإن الحقيقة هي التي توضع جانبا، أقف مع المرأة، لأنني أقف ضد الموت".[1]

وهذا ما يفسر وقوفها اتجاه شخصياتها النسوية في روايتها، وسعيها على إثبات هوية المرأة هذا ما عرفت به آسيا جبار بأعمالها الروائية وبكتاباتها عن النسوية العربية والمغاربية وعن دور المرأة الجزائرية ونضالها في الثورة، ثم أكّدت في كتاباتها السّردية على أهمية تحرر المرأة منتهجة نمطا جديدا يتمثل في التركيز على الجانب اللغوي الشفهي المرتبط بلغة الأسلاف، وترى في هذا البعد ضرورة قصوى للتعبير عن روح المرأة الجزائرية وعواطفها وهويتها التي عجزت اللغة الأجنبية في التعبير عنها وهذا ما يفسّر بروز ثنائية: الكتابة/الشفاهية **écriture/oralité**.

"وتظلّ علاقة الكتابة باللغة الأم أي العربية علاقة شفاهية، فقد تعلمت اللغة الشفاهية الجزائرية وتعلمت اللغة العربية الفصحى أثناء أعوامها الأولى في الكتاب".[2]

فاللغة الشفاهية تجسّد الجانب العاطفي للأديبة، مورثها الأصيل الذي تفتقد إليه لغة كتاباتها الإبداعية.

ثالثا: توظيف تقنية التّعدّد الصوتي في مجموعاتها السّردية لإظهار يوميات النساء المتنوعة داخل المجتمع الجزائري، فتسند –آسيا جبار– أفعال الحكي لشخصياتها الأنثوية للتعبير عن يومياتهن، موظفة مستويات متعددة من الخرق في استراتيجيتها السردية والحكائية كالمزج بين زمن الحكاية وزمن الماضي، والعمل على تقطيع تسلسل الحكي وخطية السرد، نتيجة تأثرها بتقنية الإخراج السينمائي مما يجعل ماضي الأسلاف يتقاطع مع حاضر المجتمع الراهن "ارتكز على توظيف مكثف لأصوات متعددة تتناوب الحكي وتؤسس لسلطة وراهن الخطاب السردي النسوي الجزائري، ينماز بثوبة تجريبية تجديدية".[3]

تعدّدت الأصوات، وتنوعت زوايا النظر في عملية الحكي، ووظفت الأديبة مستويات سردية مختلفة

[1] مجلة أوراق، دولة الإمارات، من مقال بعنوان بالكاميرا وعلى الورق ترفض آسيا جبار، مجتمع السمك المعلب للالا خديجة عن أحمد في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1986، ص420.

[2] بعلي حفناوي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، ص27.

[3] المرجع نفسه. ص 37

بالموازاة مع مستوى سرد الحكاية الرئيسية وهذه الأصوات المتبادلة المرتبطة بكلام الماضي وبلحظات الرّاهن هي إستراتيجية دأبت عليها آسيا جبار في أعمالها، مما منح كتاباتها السردية ثراء خاصا.

رابعا: طغيان هاجس الذاكرة وهو بمثابة الحافز الأول لنتاجها الأدبي فحاولت إثراء الذاكرة الفردية فاهتمت بالتراث المحلي والذاكرة الشعبية –ذاكرة الأسلاف– وبالنسبة لآسيا جبار تعتبر هذه الذاكرة الجماعية وسيلة حاسمة في نقل التراث الشفوي وربط الحاضر بالماضي. ومن هنا بدت تأملاتها وتشكلت لديها ثنائيات تؤسس لمنظومتها السردية والإبداعية، المرأة/ الكتابة، الصوت/ الجسد، الكتابة/ الجسد، فتشكل الذاكرة عنصرا هاما محددا لكتابة –آسيا جبار– "وحول هذا الهاجس تتكلم عن المرأة والحبّ والحرب، عن الصوت والمدى، عن الطفولة والهوية".[1]

سعت الأديبة عبر محطات رحلتها الإبداعية الطويلة إلى استكمالها عن طريق جمع كل الشظايا الآتية من الماضي والعودة إلى الأرشيف، إلى جانب ولوجها مرحلة الطفولة طفولتها هي وطفولة غيرها من النساء، فهي تعيد الاعتبار للبلد وللنساء على حدّ سواء: "تسعى كتاباتي لإعادة تأسيس ذاكرة النساء، إنها كما يبدو لي سبيل بقائنا".[2]

ويتضح من خلال تصريحها، أن الذاكرة عند آسيا جبار في أغلب أعمالها، تشغل حيزا رمزيا يحدّد دلالة الكتابة عندها ويتمثل هذا المجال في (الجزائر– المرأة).

لم تعبّر آسيا جبار في سردها الأنثوي عن قضاياها الذاتية فحسب، ليكون سردا مغلقا حول طفولتها ومراهقتها، بل انفتح على قضايا تاريخية، سياسية، دينية، حضارية. ومالت في سردها إلى الاستخدام الواسع لضمير المتكلم وأسلوب المونولوج، بغية تأكيد التصور الذاتي للمرأة على وضعها الوجودي ورؤيتها الخاصة للعالم مستعينة بأسلوب الخطاب الشعري من خلال الاستغراق في استخدام جمل وصور وتعابير ذات إيقاع موسيقي.

---

[1] بعلي حفناوي، المرجع السابق، ص33.

[2] Aliette Armel, “la femme son sépulture ”, ASSIA Djebar, in le magazine littéraire, n°459, édition SAS magazine expansion, paris, décembre, 2006, p119.

1-2- السرد بين المركز والهامش:

جاءت صورة الكتابة عند -آسيا جبار- صورة معبّرة وصادقة عن واقع المرأة وما يجسّده من خصوصية محاولة من خلالها الخروج من زاوية الهامش إلى ساحة المركز. "المركز والهامش ثنائية ضدية تكرّس الأول وتهمش وتلغي الآخر وإذا بحثنا فإننا سنجد أن هذه الثنائية تجمع بين شيئين تكونت بينهما علاقة ضدية تنافرية شبيهة بالصراع الأزلي بين الذات والآخر".[1] هذا ما منح الأديبة الشجاعة لأن تفضح العادات وتعري التقاليد من خلال الصوت الأنثوي الطاغي في سردها.

ومن هنا لا بد أن نتطرق إلى تحديد المفهوم اللغوي والاصطلاحي لثنائية المركز والهامش.

فالمركز لغة حسب ما جاء في لسان العرب لابن منظور "مادة [ر.ك.ز]من ركز والرّكز هو غرزك شيئا منتصبا كالرّمح ونحوه والمراكز هي منابت الأسنان، ومركز الجند هو الوضع الذي أمروا أن يلزموه وأن لا يبرحوه ومركز الرّجل موضعه، يقال أخلّ فلان بمركزه ومركز الدائرة هو وسطها".[2]

ومنه المركزي: "الذي تتشبع منه فروع ترتبط به وترجع إليه، المركزية: جمع السلطة في مركز واحد، وركّز بمعنى كثّف وتركّز أي أصبح أكثر قوة وكثافة وانصب على مسألة أو عمل وانحصر فيها".[3]

من خلال ما سبق يتجلّى لنا أن المركز هو الثابت المستقر في الأرض وهو الذي منه ينتشر محيط الدائرة، كما أن له معاني تدل وتتصل بالقوة والتحكم في الملك والسّموّ وترتبط بالتكثيف والاستحواذ.

والمركز كمفهوم اصطلاحي في الدراسات الأدبية، فقد تباينت التعاريف التي تعرضت له، فهناك من يرى "أنها الآداب التي تشتغل بحياة الترف التي يحياها الخاصة من الساسة ورجال الدين أحيانا"[4]، ومفهوم آخر: "وهو ذلك الأدب الذي يخدم الطبقة العليا في المجتمع ولذلك فهو دائما محتفى به ومحاط بالاهتمام والحظوة لأنه النموذج المكتمل الذي يحتذى به، لا لكونه بلغ الذروة من كمال التعبير ولكن لكونه موافقا للسلطة ولمخططاتها وهو بمثابة وسيلة إشهار ودعاية لها لأنه يشيد بإنجازاتها ولو كانت

---

[1] خليل سليمة ومشقوق هنية، الأدب النسوي بين المركزية والتهميش، مجلة مقاليد، العدد الثاني، جامعة بسكرة، الجزائر، ديسمبر 2011، ص113.

[2] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، المجلد 6، 2000، ص214.

[3] أنطوان نعمة وآخرون، المنجد الوسيط في اللغة العربية، دار المشرق، بيروت، ط1، 2003، ص473.

[4] روبيرت إسكاربيه، سوسيولوجي العرب، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ص58.

فاشلة فهو يحظى بالرعاية السامية من قبلها، فتقام له المهرجانات والأماسي ويدرج في المناهج التربوية وإجمالا هو الأدب الرسمي المتداول".[1]

وبناء على هذه الرعاية فإن هذا الأدب سيتداول بين الناس ويندرج في المناهج التربوية، ليس هذا فحسب بل إنه ينال شهرة واسعة بفضل التوزيع والنشر.

أما مصطلح الهامش في اللغة له عدة دلالات فقد جاء في لسان العرب لابن منظور: "في مادة [هـ.م.ش] والهمش الكلام والحركة، هَمَش وهَمِش القوم فهم يَهْمَشُون ويَهْمِشُون، والمرأة همشة الحديث بالتحريك أي تكثر الكلام وتجلب".[2]

ويقول ابن الأعرابي: "الهَمَش والهَمِش" هو كثرة الكلام في غير صواب وأنشد يقول: "وهَمِشوا بكلام غير حسن".[3]

وقولك أيضا: "هَمَشَ يَهْمِشُ تهميشا: للكتاب ونحوه أي أضاف ملاحظات على هامشه، همش الموضوع: أي جعله هامشيا ثانويا، وهذا ما هو عليه في مختلف المخطوطات العربية القديمة وقد تعثر على هامش الهامش أيضا".[4]

ونستنتج مما سبق فنقول بأن كل الدلالات المطلقة على الهامش توحي بالدّونية وقلة الشأن.

ومن ناحية الاصطلاح، على الرغم من حداثة الاهتمام بموضوع الهامش في الفروع المعرفية المختلفة، والذي يرجعه البعض إلى سبعينيات القرن الماضي فإنه في جذوره قد يمتد إلى قرون خلت ترتبط بوجود المركز المهيمن، ومن هذا المنظور فإن مفهوم التهميش أو الهامش الاجتماعي والهامش السياسي والهامش الاقتصادي والهامش الثقافي وبما فيه الأدبي، ميادين تتعالق من حيث كونها علامات على وجود الهامش وفي المقابل المركز؛ وبالتالي فإن المفهوم قد يتحول إلى قيمة إيجابية باعتباره موقفا مخالفا أو مقاوما أو ندّيا للمركز.

---

[1] المرجع السابق، ص59.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مجلد 15، ص92.

[3] محمد ابراهيم الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج1، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1999، ص283.

[4] أحمد العابد وآخرون، المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لاروس، 1989م، ص1272.

"ورغم ندرة الاهتمام بالهامش إلا بعد السبعينيات فإنه رغم ذلك، قد ضمن حيزا في الدراسات الاقتصادية أولا، ثم شغل مكانة في الدراسات الأدبية".[1]

أما الهامش في الدراسات الأدبية، يسمى بالأدب الدوني أو الأدب السوقي وأحيانا الآداب الهامشية، وهو قطاع تتجاهله الكتب والبرامج أو المناهج التربوية. "وهو كل أدب ينتج خارج المؤسسة سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو أكاديمية".[2]

وبذلك عدّ كل أدب متمرّد على السياسة والتقاليد، أدب هامش، فحكم عليه بالموت، لأنه تجاوز المألوف وتحدى السلطة، فالهامش يتحدد بمرجعية المركز من حيث الخروج عنه، مثلما يخضع لمعيار اجتماعي اقتصادي أي أن هناك مؤسسة تسلط هذا المعيار أو ذلك على موضوع الهامش في أدب ما.

أضحى الحديث عن التجربة الإبداعية لدى –آسيا جبار– موضوعا يشوبه الكثير من الإرباك والجدل، كونه مرتبطا بحقيقة اجتماعية، تقر بسيادة الذكر وتبعية الأنثى. إلا أن جوهر إبداعها هو إثبات هوية الأنثى وحريتها، وعليه جاء أدبها ينادي بالدرجة الأولى بتحرير المرأة من القيود الاجتماعية والفكرية والإعلاء من شأنها وقيمتها، وضرب النظرة المتوارثة التي تختزل المرأة في جسدها لا غير، وبذلك جاءت خطاباتها مكسرة لحاجز الصمت، مثبتة مدى قدرتها على الإبداع والإنتاج والمجابهة، متحدية الهيمنة الذكورية التي كبلتها لسنين طويلة، فكتاباتها جاءت لتحرر المرأة من عبوديتها وانقيادها اللاشعوري خلف الرجل، ولطالما علقت التبريرات الطبيعية والسماوية في تاريخ البشرية حول العلاقة بين الجنسين: ذكر/ أنثى بـ قوة/ ضعف، أساسي/ ثانوي مركزي/ هامشي، حيث يذهب أرسطو بالقول: "الأنثى موجود يتسم بالعجز والضعف، والدونية والسلبية، لهذا ينبغي عليها الخضوع والاستسلام، أما الذكر فهو الإيجابي النشط وهو الأعلى والأرقى والأسمى لذلك فهو يأمر ويحكم ويفكر، والمؤهل لحكم الأنثى".[3]

---

[1] جمال مجناح، جدل المفاهيم في موضوعة الهامش والمهمّش، قراءة تحليلية لمصطلح الهامش والمصطلحات المجاورة، منصة الدروس عن بعد جامعة مسيلة (elearning.univ msila.dz)، ص1.

[2] محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، ط1، المعرفة الجامعية، ص52.

[3] علواش جميلة، الهيمنة الذكورية في الحكاية الشعبية قراءة سوسيوثقافية من منظور بورديو، بحث لنيل شهادة الماجستير، فرع نقد ثقافي، تخصص لغة وأدب عربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ص14 19.

فإشكالية تهميش المرأة إشكالية قديمة قدم الإنسان، فظاهرة الدونية التاريخية للمرأة شهدتها كل حضارات العالم ما قبل العصر الحديث.

وقد تحدثت –آسيا جبار– في كتاباتها (القلقون، نساء الجزائر في شققهن، بوابة الذكريات) عن فعل الكتابة بوصفه إخراجا لصوت المرأة من سجن التقاليد الشرقية التي تحتجزه، إذ ترى آسيا جبار بأن هذه التقاليد ولعهود طويلة قد منعت الكتابة عن النساء "كيف يمكن للمرأة أن تتكلم بصوت عال، اللهم إلا في آخر العمر، كيف يمكنها أن تستعمل كلمة أنا مخترقة الصيغ التمويهية التي تبقي المصير الفردي جزءا من الخضوع الجماعي؟"[1].

اكتسبت المرأة حق الكلام كذات فردية تملك رغبات ومشاعر مذ دخلت عالم الكتابة.

لذا تبدو –آسيا جبار– على مستوى الخطاب السردي ساردة أو بطلة أو كليهما معا كذات مؤنثة تتكلم بضمير الأنا من دون حاجة إلى سارد خارجي يتولى عنها البوح، فهي الأنثى المالكة للسرد معارضة بذلك أنساق المنظمة الأبوية التي فيها الأنثى شخصية ثانوية سوى كهامش وكذات بلا صوت: "وبهذا المعنى أن آسيا جبار تتبنى الخطاب النسوي، تصوغه تخييليا روائيا، ترافع فيه عن حقوق المرأة، بل أكثر من ذلك تسعى لأن تشيد فعل الكتابة عالما يسكنه وعي المرأة وإحساسها"[2].

احتل الصوت الأنثوي في الخطاب السردي المركز، فارضا الشخصية المؤنثة بطلة وفاعلة، وهو ما نجده في أعمالها الروائية موضوع بحثنا.

أبدت الأديبة –آسيا جبار– في روايتها "القلقون Les impatients 1958" اهتماما بالغا بالبيئة النسوية في الجزائر، وتتمثل مركزية الصوت الأنثوي في خطابها السردي في الشخصية الأساسية دليلة والدها متوفى عزباء، تعيش في بيت عتيق رفقة بقية الشخصيات، الشابة المتعلمة التي تعاني من قهر الواقع المعيش والتقاليد الصارمة التي يفرضها مجتمعها، فسردت الأديبة قصتها وهي تبحث عن الحرية ومحاولة التخلص من القيد الذي كبل حياتها والانتفاض ضد الانغلاق، معبرة عن صوتها رافضة للتسلط الذكوري، متحدية محيطها بالأخص زوجة والدها: "وقد عرفت الآن بأني سأدخل في ذلك اليوم عالما

[1] المرأة العربية والإبداع، هل كتابة الأنثى هامش نسوي تاريخ الزيارة 2016/09/18 ALARAB.COM.

[2] بعلي حفناوي، مرجع سابق، ص37.

سوف يكون ملكا قبل كل شيء لي وحدي وسألجه وحدي على رؤوس أصابعي باحتراس وصمت"[1].

هي صرخة الأنا الأنثوية لإثبات الذات وتشكيل عالم الهوية المدركة للتمركز.

وتوزعت المركزية السردية، لتشمل شخصيات نسائية شابة غالبة كمّا ونوعا، (فنجد ليلى زوجة أبيها، وزينب زوجة أخيها، وأمينة صديقتها ونعيمة إحدى قريباتها، وعمتان، وأخت ...إلخ)، هذه الأصوات المتعددة تقاسمت مع دليلة الشخصية المحورية عواطف، متناقضة ولكنها متجاذبة، ثقافة الجماعة التقليدية التي تصقل هوية متجذرة في التاريخ والثقافة الوافدة عبر الفرنسي الغازي المختلفة الحاملة لرياح التغيير، وإن كانت قاسية ومدمرة، صراع مرير بالنسبة للمرأة الشابة المتعلمة التي تختلط بثقافة الغير، هذه الثقافة التي حررت المرأة من التقاليد البالية ولكنها تدرك اختلافها مع هذا الأجنبي ثقافة ودينا وتاريخا. "إن ما أريده قبل كل شيء هو أن أكون أنا، وهذا كل شيء".[2]

هذا الاقتصار على الشخصيات النسوية هو إعلاء للصوت الأنثوي.

لذا قدمت –آسيا جبار– شخصية فاعلة في روايتها "القلقون" فمنحت لدليلة فرصة البوح بضمير الأنا والنحن، ليحضر صوتها حضورا مركزيا فاعليا أعطى لأنوثتها الأولوية في المبادرة والتصعيد، أما الشخصيات الذكورية هامشية لا تؤدي سوى بعض الأدوار الثانوية في عالم ضاعت فيه الرجولة. استيقظت في ذلك الصباح على ضجيج أصوات من بينها صوت فريد وهو يصيح قائلا: قلت لكل ألف مرة لا تذهبي إلى منزل ذويك"[3].

الصوت الذكوري مهمش مقارنة بنظيره الأنثوي، فالحضور تجسد في فريد أخ دليلة لا سلطة له حتى على زوجته، وفي شخصية سالم صورة الرجل الخائن الذي لا يرقى إلى مستوى الوعي الذي تحظى به دليلة.

ثم عادت –آسيا جبار– بصوت أنثوي أقوى وأكثر شراسة عام 1980 بعد عشر سنوات من الصوم عن الكتابة، بمجموعتها القصصية المترجمة إلى اللغة العربية بإشراف عبد القادر بوزيدة، الموسومة

[1] آسيا جبار، القلقون، ترجمة: منذر الجابري، منشورات دار الاتحاد، بيروت، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص113.

[3] المصدر نفسه، ص27.

بـ: "نساء الجزائر في شققهن" «femmes d'Alger dans leur appartements»، واستعارت آسيا جبار عنوانها من اللوحة الفنية للفنان التشكيلي الفرنسي Delacroix Eugene(1798-1863) وهذه الاستعارة الفنية يمكن اعتبارها مصدر إلهام لوضع مسار سردي يحكي قصة نساء الجزائر قبل وبعد الثورة التحريرية، خصوصا أنها توقفت لفترة زمنية عن الكتابة بعدما أنتجت فيلما بعنوان "نوبة نساء مرتفعات شنوة" la nauba des femmes du mont chenoua19979، أين تحضر مركزية المرأة في النضال الثوري من خلال عودة ليلى المثقفة من طبقة الأغنياء إلى أرض الوطن بعدما عاشت حرب الجزائر في أرض الغربة، تتمرد بطلة الفيلم ليلى على الصمت وتحتك بجملة من النساء في الريف لترسم من خلال تلك اللقاءات الحكاية الحقيقية للمرأة الجزائرية.

يبدو أن فيلم النوبة لم يتقبل بالقدر الذي كانت تطمح إليه الكاتبة، بعدها حاولت مواصلة نشاطها السينمائي بفيلم عن نساء مدينة الجزائر، لكنها لم تستطع فاتخذت الكاتبة من سيناريو الفيلم مرتكزا لعنوان مجموعتها القصصية "نساء الجزائر في شققهن"، التي ترجمت إلى اللغة العربية في أكتوبر 2017، تصرح آسيا جبار: "هذه القصص بعض معالم من مسار الاستماع منذ 1958 حتى يومنا هذا، محادثات متشظية، مستذكرة وأعيد تركيبها حكايات خيالية أو ملامسة للواقع- واقع نساء أخريات أو واقعي- وجوه وهمسات مخيال قريب لماض – حاضر أثاره تدخل مستقبل مبهم"[1].

التزمت الأديبة من خلال مجموعتها القصصية "نساء الجزائر في شققهن" بتوخي الدقة مع الحرص على إبراز الخلفية الثقافية الجزائرية التي شكلت مكونا أساسيا فيها وأن تقيم حوار مع الرسم بما أنها تستعير عنوانها من لوحة دولاكروا، فمزجت القاصة بين الرسم والكتابة من أجل ولادة لوحة سردية أنثوية، تستحضر من خلالها النساء الجزائريات في جزأين، جزء يكسر صوت الأمس وجزء يقاوم بوح اليوم ضمن ست قصص وافتتاحية تشرح فيه الأديبة الأسباب التي دفعتها إلى كسر صمت دام أكثر من عشر سنوات، تصرح آسيا جبار: "كان بإمكاني الاستماع إلى هذه الأصوات في أي لغة غير مكتوبة، غير مسجلة بل منقولة فقط عبر سلسلة من أصداء وتنهدات، صوت عربي إيراني، أفغاني،

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ترجمة جماعية بإشراف عبد القادر بوزيدة، موقان، البليدة، 2017، ص09.

بربري أو بنغالي ولم لا، ولكن دائما بنبرة أنثوية وشفاه تقول من تحت قناع"[1].

تفضل آسيا جبار أن تستمع إلى أصوات وصرخات وهمسات الأمهات والبنات والموتى السجينات إلى الأبد، الأحياء السجينات مدى الحياة.

تحدثت آسيا جبار في عملها الروائي الموسوم بـ: "نساء الجزائر في شققهن" موضوع بحثنا عن المرأة المسلمة بالأمس واليوم وجعلتها بتكنيك السرد الأنثوي مركزا لا هامشا، أين فضلت تحريرها على عكس ما فعله دولاكروا في لوحته الشهيرة، أين تظهر النساء الجزائريات حبيسات وخاضعات للسلطة الذكورية، ومحاطات بجدران الحريم، فأظهر بالفن حالة المرأة المسلمة قبل الاستعمار الفرنسي بصورة هامشية، لذا فضلت آسيا جبار التسلل إلى شقق نساء الجزائر لتستمع إلى الأصوات والهمسات، لتطرح مشكلة حرية الاختيار، مسار القرار الذي تتخذه النساء المسلمات حول الحرية بعد الاستقلال كما يستوقفنا سرد القاصة عن إشكالية العباءة التقليدية فتعرض جبار الصعوبات التي تعيشها النساء العربيات، أولئك اللواتي اخترن عدم ارتداء العباءة والمشي متبرجات في الشوارع للاعتياد على نظرات الرجال: "يتقدم الجسد خارج المنزل وللمرة الأولى ينظر إليه كأنه معروض لكل الأنظار، فتصبح المشية متوترة، والخطوة متسرعة، وتعبير النظرة متشنجا"[2].

صعوبات عرفتها النساء العربيات خصوصا من تلمس العذر في عدم ارتداء العباءة بحكم الحرية الشخصية مع المشي الاعتيادي في الشوارع متبرجات هذا ما جعل منهن سيرة على لسان الرجال في كل مكان.

هذه القصص التي سردتها الأديبة، فضحت وضعية المرأة في الجزائر، إذ وضعتها في زاوية الهامش رغم الدور الذي لعبته في مختلف مراحل الكفاح الوطني مهمشة تعيش في الظل، وفي مؤخرة الصف تعاني في صمت لذا حصرت جبار تقنية إسناد السرد إلى الأصوات النسائية اعترافا بمركزية وجودها من الكاهنة إلى مسعودة وحدة وفاطمة وعربية وصارة والجميلات ... إلخ، ودورهن في معركة التحرير، فها هي مسعودة من قبيلة الحرازلة التي دعت رجال قبيلتها ألا يهربوا من مواجهة العدو وراحت هي المرأة

[1] المصدر السابق، ص09.

[2] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص204.

تجابه بمفردها "إلى أين تركضون هكذا؟ الأعداء من هذه الجهة، هل ينبغي لفتاة أن تريكم كيف يجب أن يتصرف الرجال؟ صعدت فوق السور وانزلقت خارجا في وجه الأعداء، صاحت وهي تخاطر بنفسها:

- وينهم رجال قبيلتي؟
- وينهم اخوتي؟
- وينهم اللي كانوا يغنيولي أغني الحب؟

عندها هب الحرازلية لنجدتها وتروي الحكاية أن الحرازلية عند صراخهم صرخة الحرب والحب هذه: أبشري هاهم اخوتك، هاهم حبايبك ... صدوا العدو بفعل الحماسة التي ألهبها نداء الفتاة"[1].

رغم الدور المركزي، بقيت النساء بصوت مقطوع غائبات عن أنفسهن وأجسادهن، ليقلن ما في صدورهن من إحساس بالغبن وتوقهن للحرية والانعتاق من وضعية فرضتها الرؤية الذكورية المتسلطة التي تعتبرهن عورة يجب حبسها وراء الجدران وإن خرجن يتم حبسن وراء الحجاب وحرمانهن من نور الحياة، خاصة بعد الدور الذي لعبته النساء الجزائريات "حاملات النار" كما تسميهن آسيا جبار "كان ذلك يدور حول جسد الفتيات التي أسميهن حاملات النار اللواتي اعتقلهن العدو، حريم حللن لبعض الوقت في سجون بربروس"[2].

هذا ما سردته الأديبة في مجموعتها القصصية، الصوت الأنثوي المهمش، رغم الحضور في معركة التحرير لكنه لم يكلل بما يكفي من انعتاقه الاجتماعي، لينقطع الصوت مرة أخرى.

أما في النص السردي بوابة الذكريات الذي يعد ترجمة لكتابها الذي صدر باللغة الفرنسية « Nulle part dans la maison de mon père 2007 » ولكن بعنوان مغاير هو "لا مكان لي في بيت أبي".

بوابة الذكريات نص سردي ترجمه محمد يحياتن إلى اللغة العربية أفريل 2014، وتعلن هذه الرواية عن نفسها ومنذ الصفحات الأولى أنها سيرة ذاتية تحكي عن التّعلّم، عن مسار شابة أصبحت من أشهر كتاب الجزائر وفرنسا. تصرّح آسيا جبار "في هذا النفق الطويل الذي مقداره خمسون سنة من

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص207.

[2] المصدر نفسه، ص208.

الكتابة، جَسَدُ طفلة يبحث عن نفسه ويختفي ويحتجب غير أن هذه الفتاة التي أصبحت ناضجة ترسم اليوم أول خطوة في الانكشاف الذاتي"[1]. أ.ج 2006– 2007 نيويورك، باريس.

فالكتابة تسرد لنا ذكرياتها مع أسرتها وصديقتها، هذه الطفلة التي تمسك بيد أمها عبر حوار سندسي، هذا الحمّام الأندلسي، في مدينة مورسكية، هذا الأثاث المشرقي، الأب المدرّس الفرنكفوني المقاوم، هذه الصديقة التي تقاسم الطفلة شغفها بقراءة الروايات التي تكبرها سنا، هذه الطفلة التي تبكي بين صفحات ممتنعة تناول وجبة عشاءها، هذه الدراجة المرتبكة المقود، هذه المحظوظة التي تقضي نهاية الأسبوع في بيت أهلها ... إلخ. فكل هذه الأحداث كانت ذكريات خاصة بالكتابة.

تنبّئ بالمراحل والأحداث الممتدة على طول سنين العمر، فكل شيء تحتفظ به الذاكرة، تقول آسيا جبار: "ولكن أنّى لي أن أجعل هذا التحليل الذاتي الاستذكاري حريريا ومن ثم مطمئنا، بما انه مصدر تبصّر بل سكينة"[2].

كل شيء تحتفظ به الذاكرة، هو مادة للحكي الاسترجاعي، نقلت –آسيا جبار– بواسطته حياتها المعيشية بضمائر مباشرة لضمير المتكلم، الغائب، وأحيانا المخاطب أنت) تعمل بالتناوب داخل الخطاب السردي تبدأ بـ: "برزت صبية على الوجود عمرها سنتان ونصف وربما ثلاث سنوات"[3] إنه ضمير غائب صريح، لكنه ضمير شهادة وما هي إلا بضعة أسطر حتى يبدأ السرد بضمير أنا، "الآن أنا ابنتها أمد لها اليد في بهو الطابق الأرضي، عند ماماني، أمها"[4] ويمتد هذا التناوب حتى الصفحة النهائية من النص، دون أدنى ريبة في الحقيقة الواقعية أو التخييلية التي يمكن أن يشير إليها الواحد دون الآخر.

فتعود آسيا جبار بسردها الأنثوي إلى سنواتها الأولى، وتقلب حقائقها على أكثروجه، فآسيا التي تقترب من السبعين، تتذكر الطفلة آسيا ذات الخمس سنوات أو أقل، والشيء الثابت أنها تتذكر

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص524.
[2] المصدر نفسه، ص523.
[3] المصدر نفسه، ص13.
[4] المصدر نفسه، ص14.

حساسيتها كأنثى، تلك الحساسية التي تستمر مع الجنس (ذكر او أنثى) إلى آخر يوم في الحياة، فأول من تتذكر هو والدتها ومن خلالها جدتها، البنت وأمها وجدتها، "ثمة رسوخ باق: أمي التي لا تزال حية ترزق بفضل ربي، بإمكانها أن تشهد على ذلك، تسع عشرة سنة فقط تفصلني عنها".[1] هكذا يتأسس السرد الأنثوي والحكي الاسترجاعي ومنه يتفرع كل شيء.

وما الحكايات الأخرى عن الوالد وعن تقاليد المجتمع الجزائري ممثلا في تقاليد بلدة شرشال، والإشارات إلى الفضاءات التي يملأها المستعمر الفرنسي ليس كل ذلك إلا نبش في الذاكرة، إثارة تيمات كثيرة سبق للكتابة أن تناولتها في رواياتها السابقة، فكل شيء يمكن أن يفجر التذكر والحكي، ما يعني أن الذاكرة ضاقت بما تراكم لديها وتريد إخراجه في شكل قول ذاتي صريح يتواطأ فيه الكاتب مع القارئ المفترض: "استشعرت القوة على الكتابة، جسد متحرك وقلب مفتوح ... على الانفجار".[2]

تبدو آسيا جبار في نصها هذا على وعي وإدراك عميقين وبوجه خاص تكوينها الجندري، على اعتبار أن الشخصية المركزية في العمل السردي أنثى، باعتبار أن الأنثى رهينة سياقات ثقافية وتاريخية واجتماعية ليس بداعي البيولوجي.

لذا انطلقت الأديبة في نصها الروائي السيري (بوابة الذكريات) من سرد مركزية الأنا، من خلال إدراك ذاتها الأنثوية من مرحلة الطفولة المبكرة المستعادة من الذاكرة إذ تعد مفتاحا لاكتشاف الذات، يقول بول ريكور Paul Ricœur: "الشخص بمقدار ما يتذكر"[3].

تذكرت طفولتها وسردتها بكل تفاصيلها، لأن مرحلة الطفولة تعد قيمة مركزية.

هي حلقات من الذكريات طفولة فمراهقة تبلغ مداها خلال سنتي السابعة عشر، جسد طفلة ففتاة يبحث عن نفسه ويختفي ويحتجب، غير أن هذه الفتاة التي أصبحت ناضجة ترسم اليوم أول خطوة في الانكشاف الذاتي، وعن ذلك تعبر آسيا جبار: "أعود إلى هذه الأنا، أنا الماضي المبددة التي

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص514.

[3] بول ريكور، الذات عينها كآخر، تر: جورج ريناتي، بيروت، مركز دراسات الوحدجة العربية، بيروت، 2005، ص 270.

تحيا مرة أخرى في ذاكرتي والتي بانفتاحها على الكتابة تحث على الوشاية بالذات بدل التنكر أو النسيان"[1].

لم تكتشف آسيا جبار بتمركز أناها فحسب، بل توّجت التكوين الأنثوي في الخطاب السردي، فبدأ النص بفصل يحمل عنوان الأم الشابة فإن هذا يشي بنموذج إعجاب وافتنان بالأم وتكوينها الأنثوي العميق وستند حضور الأم إلى قيمة رمزية إذ نجد اتحادا بينها وبين الابنة بوصفها ذوات أنثوية، فهو مكون أنثوي يأتي لمواجهة عالم متلصص وهو المجتمع الذكوري ورغبة الاستحواذ على الجسد الأنثوي، من خلال رسم صورة لرغبات الرجال الأوربيين بالكشف عما وراء الحايك من جسد معزول: "لم أتفطن إلى إن أمي تستثير إعجاب الرجال بسبب هذا الحايك الحضري، ولم يعد الأمر يتعلق بمواجهة نظرات الرجال العرب، كما في حينا، بل هنا.... نظرات الأوربيين الجالسين في شرفات حاناتهم"[2].

لذا هذه الذات التي تمركز حولها السرد الأنثوي، علمتها الكتب التي صارت شغفها أن تكون حرة وأن تتمرّد على السلطة البطريكية فإنها ستكتشف الحب عبر مراسلة سردية مع شاب ومعه ستتذوق طعم الحب الأول ولذة القبلة الأولى، وهي تحاول ترويض خوفها من جسدها واستحضار صورة الأب حارس الحريم والقوانين التي فرضها على جسد ابنته، ستخترع المراهقة ذات الستة عشر ربيعا عباراتها التي سترددها كثيرا في كل لقاء ترى فيه الحبيب "إن علم أبي بذلك سأنتحر"[3]، ولكثرة ما رددتها فإنها عند أول إخفاق في علاقتها، ركضت باتجاه عربة التراموای لتقذف بنفسها على سكته.

فأصرت آسيا جبار في بوابة الذكريات على البوح، فالصمت إزاء الذات أخطر أنواع الصمت ولذلك أرادت أن يكون سؤالها، صرخة تدوي في عمق هذا المجتمع المدجن والمسوّر بالمحرمات: "هذا التساؤل ليس تساؤلك وحدك، بل هو تساؤل جميع النساء، هناك على الضفة الجنوبية للبحر المتوسط ... لماذا، لماذا يجب على أنا أن أجدني وجميع الأخريات بلا حيز في منزل أبي"[4].

---

[1] آسيا جبار بوابة الذكريات، ص228.

[2] المصدر نفسه، ص91.

[3] المصدر نفسه، ص 366

[4] المصدر نفسه، ص482.

لم تكف آسيا جبار في أعمالها الإبداعية سواء موضوع بحثنا أو غيرها على استحضار الذوات الأنثوية لتتمركز الخطاب السردي، ويتعلق الأمر أساس بقصص نساء وفتيات أردن جميعا أن يتحررن شيئا فشيئا.

2- حركية الفضاء في السرد الأنثوي:

إن المكان من المقومات الأساسية والركيزة التي تقوم وتتشكل عليها بنية النص السردي، فهو الفضاء الذي تجري فيه الأحداث والوقائع، وقد أطلق عليه عدة مصطلحات مثل: المكان الروائي، الفضاء الجغرافي، الفضاء النصي والفضاء الدّلالي.

تشير الدّلالة اللغوية للمكان إلى أن: المكان الموضع والجمع أمكنة، وأماكن وتوهموا الميم أصلا حتى قالوا: "تمكّن في المكان ومضيت مكانتي ومكنيتي أي، على طيبتي، والاستكانة الخضوع، وفلان مكين عند فلان بين المكانة والمكانة الموضوع"، قال الله تعالى: "ولو نشاء لمسخناهم على مكانتهم"[1].

ومن خلال التعريف نفهم أن المكان يرتبط بمكانة الشيء، فعندما نقول مكان جميل فإنه يعتبر مكان رفيع ذو منزلة عالية، هنا يعبر عن المكانة الوضعية والاجتماعية.

ومن ناحية الاصطلاح للمكان مكانة متميزة، إذ أنه متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد، وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها، وإذن فالمكان ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ إشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله".[2]

للمكان أهمية كبيرة في بناء العمل الحكائي، فلا يمكن تصور أحداث إلا بوجود مكان تنمو وتتشعب فيه، لأن المكان يحتوي على الأحداث.

لذا سنبحث في معمارية المكان في الخطاب السردي للنماذج المدروسة لرصد أشكاله وطريقة آسيا جبار في رسمه واستقراء العلاقة التأثيرية بين شخصيات والأمكنة، ولعل من أبرز الثنائيات المتصارعة

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة م.ك.ن، ج13، ص365.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990

على مسيرة الأعمال الروائية هي ثنائية المكان المفتوح والمغلق، فالفرد يتناوب في الانتقال بين أمكنة تكاد علبا مغلقة لأصحابها، وبين أمكنة أخرى أكثر سعة وانفتاحا وتفاعلا مستمرا مع الحياة، وقد شهدت هذه النماذج السردية (موضوع البحث) هذا الصراع الجدلي بين المكان المفتوح والمكان المغلق.

2-1- الأماكن المفتوحة:

تتخذ الروايات في عمومها أماكن مفتوحة على الطبيعة تؤطر بها الأحداث مكانيا، وتخضع هذه الأماكن لاختلاف بعض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي وفي طبيعتها وفي أنواعها، إذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى: "من خلال ما تمد به الرواية من تفاعلات وعلاقات تنشأ عند تردد الشخصية على هذه الأماكن العامة التي يرتادها الفرد في أي وقت يشاء"[1].

إذن الأماكن المفتوحة في روايات آسيا جبار، نماذج بحثنا، هي مسرح لتحرك الشخصيات وتنقلاتهم بين المدينة والقرية وبين البحر والشارع فأحداث الروايات (القلقون، نساء الجزائر في شققهن، بوابة الذكريات) تدور في فضاء العاصمة والقرية، مكان مفتوح تتحرك فيه الشخصيات وتتعامل بأساليب وأشكال مختلفة.

أ-المدينة:

عرّفها مصطفى الكيلاني بقوله: "هي منظومة علاقات تختلف بها حياة البشر عن الحياة في البوادي، أي منظومة هندسية واسعة متعددة الأشكال ذات وظيفة سوسيولوجية واقتصادية"[2].

وبما أن آسيا جبار ابنة مدينة شرشال، ركزت في أحداث أعمالها على المدينة سواء في الجزائر العاصمة أو في باريس، فالمدينة موطن الراحة والهروب والسير المستمر: "لم تكن المدينة بعيدة، وفي إحدى المنعطفات بدت لي الجزائر العاصمة متمددة بتكاسل، فأخذت أتأملها طويلا، كانت الشمس نفسها تحاول أن ترفق بها فتحيطها بهالة من أنوارها، وتوقفت عند حافة ذلك المشهد، ثم ارتميت على

[1] فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003، ص80.

[2] مصطفى الكيلاني، الرواية والتأمل، سردية المعنى في الوراية العربية، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص53.

العشب". فالمدينة مصدر ارتياح وبوح عند دليلة وموطن التأمل والتفكير والانعزال عن أهل البيت، كما تعرضت إلى مدينة باريس بعد أن أصبحت تملك النقود التي تكفيها للسفر إليها، "وخرجت لقد أصبحت أملك الآن النقود التي تكفيني للسفر إلى باريس".[1]

فيعد هذا المكان ملجأ للفرار والالتحاق بالحبيب، بعد أن علم فريد أخو دليلة بعلاقتها بسالم، هروبها إلى فرنسا هو إعادة لبناء ذاتها بعيدا عن ذويها، وتحقيقا لطموحها ورغبة في التحرر من كل الشوائب التي تحيل بينها وبين حبيبها، لكن الإخفاق كان حليفها، إذ تحولت أحلامها الوردية إلى كابوس من الآلام والأوجاع، "وتذكرت أيامي الأولى في باريس، ربما تلك الأيام دليلا على ما أعانيه من الم، ربما كان مقدرا على أن أعيش هكذا أبدا، بدون استقرار كحزمة من القش في هذا العالم الجاحد".[2]

رغم الحب الذي يربط بين دليلة وسالم، إلا أن مدينة باريس كشفت الحقيقة الدفينة لهذه العلاقة، فلا وجود للتوافق بينهما واشتدت الخلافات، فلم تعد دليلة تفكر في الزواج واختارت متابعة دراستها الجامعية، بينما سالم وقع في أسر ماضيه حين علم أن محبوبته الأولى 'ليلى' هي زوجة والد دليلة المتوفي حيث اضطر للعودة إلى الجزائر لملاقاتها.

إذن، باريس بالنسبة لدليلة هو مكان لنهاية الحلم والاستسلام للألم، عادت إلى الجزائر مكسورة الخاطر تجرها أذيال الصبا والذكريات معلنة الفشل "حاولت أن أنسى كل شيء، سوى اعتزازي برؤية باريس، وهي تلقي على أقنعة السأم والشيخوخة المتهالكة وتكشف لي أخيرا عن وجهها الحقيقي".[3]

تمثلت المدينة في رواية القلقون في مشهدين متضادين الأول فيه تمرد وحب وإثبات للحقيقة، أما الآخر خضوع وألم واستسلام للنفي والاغتراب.

وبدا المكان متنوع في النموذج الثاني "نساء الجزائر في شققهن" لتنوع القصص في الحكاية الأولى

[1] آسيا جبار، القلقون، ص187.
[2] المصدر نفسه، ص223.
[3] المصدر نفسه، ص223.

"ليلة حكاية فاطمة"، وقعت أحداث القصة في مستهلها في مدينة البويرة، وفي المنطقة الواقعة بين أومال (شارع كولونيالي، اسم فرنسي) وعين بسام، هنا كان اللقاء بين عربية وتومي الذي عاد من معركة فردان: "ما كادت الحرب تضع أوزارها، حتى عاد ليقضي إجازته عندنا قرب عين بسام".[1]

التقى تومي بعربية عند منعطف غير بعيد عن المنبع، ولما رفض أخواها الزواج بها، اختطفها إلى مكان ليس ببعيد ليستقر هناك وهكذا، وصلا إلى نزل في بلدة أخرى، وهناك استأجر تومي مسكنا ولم يغادر هذا المكان بعد ذلك أبدا[2].

ترعرعت فاطمة لهذه البلدة، لتنتقل إلى أومال في سن السادسة لمزاولة دراستها، ولما شبت وتزوجت انتقلت إلى فرنسا رفقة زوجها "فقد أعلن أن زوجي سيرسل إلى فرنسا لإجراء تربص هناك، في فونتانبلو، سافر زوجي أولا ثم جعلني ألتحق به بعد شهر، فرنسا هناك عاشرت نساء فرنسيات"[3]. فتعرفت هناك على زوجات فرنسيات فتجددت حياتها وانسابت مع الحياة الأوربية إلا أنها عادت إلى الجزائر لتستقر في مدينة لمدية "عاد قاسم ورجعنا إلى البلد ثم تمت ترقيته وعين بالمدية"[4].

مدينة لمدية في السرد الحكائي، تمثل الاستقرار المكاني والتعلق به ففاطمة لازمت المدينة حتى بعد وفاة زوجها، واشتغلت بتربية حفيدتها مريم، بينما ابنها نذير وكنتها أنيسة اختارا العاصمة من اجل العمل والدراسة، "بعد أن انتهى نذير من اجتياز الامتحانات الأخيرة، بدأ يزاول مهنته صحفي في وكالة الأنباء، وقد سمح مسكننا الجديد المكون من ثلاث غرف والموجود بأعالي الجزائر العاصمة"[5]. لتبحث أنيسة عن مكان آخر بعد أن اشتدت الخلافات بينها وبين زوجها، ورغبتها في استرجاع ابنتها مريم من فاطمة، فاختارت السفر لتلتحق بأمها الطاوس بجزر البليار ببالما، "ذهبنا من مرسيليا إلى بالما على متن الباخرة"[6]، ليكون هذا المكان هو الخلاص من نذير وأمه فاطمة.

---

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص17.

[2] المصدر نفسه، ص19.

[3] المصدر نفسه، ص37.

[4] المصدر نفسه، ص38.

[5] المصدر نفسه، ص43.

[6] المصدر نفسه، ص59.

تعددت المدن في هذا المتن الحكائي، لتعدد الأحداث والشخصيات فمن أومال إلى عين بسام، إلى فرنسا ثم لمدية والجزائر العاصمة وأخيرا بالما، ولكل مدينة دلالات نفسية وعلاقات شخصية تمليها عملية الحكي.

وفي الحكاية الثانية اليوم "نساء الجزائر في شققهن" الجزائر، جويلية، أكتوبر 1978، كان حضور المدينة فيها محتشما، إذ تعد الإطار العام الذي أحاط بأحداث الحكاية، فكانت الجزائر العاصمة تحتضن الوقائع القصصية في مرافقها المغلقة كالمستشفى والحمام العاصمي ومعهد البحوث الموسيقية والشقق وبيت الجيران ... إلخ، بينما المدينة كوسط مفتوح أشارت إليها الأديبة غما عن طريق وصفها من طرف أحد الشخصيات لما تحمله من دلالة رمزية: "هذه المدينة التي يبدو أنني ولدت فيها، ونسيتها، حتى عندما كانت جرائد الأمس تستفيض في الحديث عنها، هذه المدينة أعود إليها لألقى فيها حتفي"[1]. وكأن المدينة مصدر للتوجع والفجيعة، تصرخ الذات المتألمة في محياها، تخاطبها بصمت رهيب، بنفس بطيء: "في هذه المدينة الغريبة المنتشية بأشعة الشمس والتي هي مع ذلك مليئة بسجون تطوق كل شارع، هل تعيش كل امرأة لحسابها الخاص أن تعيش قبل كل شيء"[2]. كما ذكرت شوارع العاصمة في ثنايا الحكي كمحطات للتنقل بين المرافق المذكورة سابقا، خاصة السيارات "كانت صارة تقود في الضواحي المكتظة بالسكان"[3].

وإما عن طريق ذكر تاريخها إبان الثورة التحريرية كمعقل للانفجارات: "قبل أزيد من ثلاثين عاما، خلال أحداث 8 ماي 1945ن حكم عليه بالإعدام بعد أن حاول تفجير ترسانة أسلحة في مدينة ساحلية صغيرة"[4].

كما تمثل مدينة الجزائر العاصمة مكان الفرار بالنسبة لصديقة صارة آن الفرنسية التي تركت مدينة ليون واختارت ذكرياتها القديمة، فأرادت أن تحييها من جديد "أدركت ذلك البارحة فجرا عندما قصدت

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص104.

[3] المصدر نفسه، ص102.

[4] المصدر نفسه، ص60.

السطح، كانت السفينة تقترب وكان الجميع ينظرون إلى المدينة البيضاء، إلى أقواسها التي تبدو مغروسة في الماء، وإلى شرفاتها المائلة، أما أنا وأمام ذلك المشهد المرتقب فقد كنت أبكي دون أن أدري، لكن ما إن تفطنت لذلك حتى خطرت على بالي هذه الكلمات رغم البريق الظاهر: يا إلهي جئت إلى هنا لأموت"[1].

نعم قررت آن أن تترك زوجها وأبناءها الثلاثة وتختار العاصمة ملاذا لفرارها ورغبتها في الموت فيها.

تعمدت –آسيا جبار– في خطابها القصصي أن تجعل من مدينة الجزائر مشهدا مثيرا بالأوصاف، على أن تحصر الأحداث في الأماكن المغلقة، فتجسد العنوان "نساء الجزائر في شققهن" في مسار الحكي لإثبات سجن الصوت الأنثوي، خاصة بعد الاستقلال، حين ألغي دورها في المقاومة وأُعيدت إلى البيت.

وفي القصة الثالثة المعنونة بـ"الباكية" بدت مدينة الجزائر العاصمة تتألم بتألم بطلتها التي لم تطلق عليها الأديبة اسما سوى وصفها بالباكية، امرأة لطم المستعمر الغاشم وجهها وترك على جسدها جروحا لا تلتئم، وبعد زواجها للمرة الثانية غاصت في صمت رهيب، في ظلام مهيب، طوقتها الذكريات الماضية، جعلتها أسيرة فلم توفق في بناء علاقة زوجية حميمية، تحت ظل الإخفاق النفسي وكلح المشاعر بالكتم وعدم الإفصاح، لم تجد الباكية سوى مدينتها تهرب إليها تحدثها عن صمتها الأبدي الذي خيم ذاتها: "كنت أسير وأسير وكأن وجهي كان سيسقط بين كفي وكأني كنت ألملم قطعه، وكأن الألم كان يتقاطر من قسماته وكأن ... ثم سرحت في أحلامها كانت مدينة مخصصة لذلك السير بالتحديد"[2].

تجسدت المدينة في صوت الآخر الذي اختارته الذات الباكية لتسمعه نحيبها، فتهرع إليها باندفاع محاولة الخلاص من الصوات التي تحاصرها متناسية كلمة قالوا ... قالوا... "صادرت المدن الرازحة تحت الغيار مدنا للأحلام توارت لا ريب تحت وقع الجولات الهدامة للقرون الماضية"[3].

---

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص111.

[3] المصدر نفسه، ص115.

في المدينة يعلو صوت الباكية، بالدمع، بالقلب، لكن لا يسمعه أحد هل بإمكاننا أن نعيد أحلامنا المفقودة، أن نشيد آمالنا الموؤودة؟

والمدينة في الحكاية الرابعة "لا وجود في المنفى" تونس 1959م تمثلت في المتن الحكائي على شكل ثنائية ضدية (هنا وهناك) "هنا" مدينة اللاجئين والمنفيين، أحداث مأساوية تحكيها الأديبة عن عائلة جزائرية لاذت بالفرار إلى المنفى جراء الحرب الدامية؛ واتخذت مدينة في تونس مستقرا لها، لم تتمكن هذه العائلة المتكونة من خمسة أفراد (الأب، الأم، الابن، ثلاث بنات) من التغلب على تأثيراتهم النفسية، الشعور بطعم الاغتراب والبعد عن الوطن: "كانت أمي تتحدث عن وضعنا المحزن كلاجئين"[1].

حالة من العدمية طالت كينونتهم الإنسانية في مدينة المنفى بسب اقتلاعهم من أرضهم وبعدهم عن أوطانهم والاشتياق إلى الأمكنة التي هجروها لسبب قاهر على الأرجح فلتتذكري يوم العودة إلى وطننا، سنرجع جميعا، جميعنا، دون استثناء"[2] فالمدينة صورة للنفي الاضطراري وهي محنة الاقتلاع والتجذر "وهي على عتبة الباب كانت تردد كما عهدت أن تفعل يوميا منذ ثلاث سنوات، استلزم الأمر أن نطرد من وطننا حتى أضطر للخروج إلى التسوق كالرجال"[3]، هو شعور بالاغتراب وللانتماء شبيه بصداع غير قابل للشفاء ناجم عن فصل الإنسان لوطنه: "ثم سيعدن إلى سرد عملية الفرار، والسبل المختلفة التي سلكها كل واحد لمغادرة أرضه حيث النيران مشتعلة، ... بعد ذلك كن سيذكرن كآبة المنفى"[4].

فهنا مدينة التفجع والأسى وهنا حيث بنام الجسد منهكا، بينما القلب يئن في حسرة وفي صمت غير متناهي، فهناك الجزائر العاصمة بعيدة عن العين قريبة إلى الوجدان، مدينة الروح، ذكرياتها تسري في العروق، عطرها المدمّن فيها ثورة إنسانية ما زالت تكسو قمم الجبال، مدينة مخضلة بالدماء، دماء الأحرار "علينا أن نفكر فيمن ظل هناك، علينا أن نفكر في الشعب الذي يعاني... الشعب الجزائري

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص130.

[2] المصدر نفسه، ص119.

[3] المصدر نفسه، ص125.

[4] المصدر نفسه، ص130.

شعب يحبو ربي ومناضلونا أشداء كالحديد"[1].

فأفئدة اللاجئين رغم المحن والمعاناة مشدودة الوصال لعاصمة الثوار، فالأمل في العودة ليس محال والرغبة ذلك شيء يقال "يوم العودة إلى بلادنا! كرّرت لكم أود أن أعود إليها مشيا على الأقدام كما أطأ ثرى الجزائر بشكل أفضل، كما أرى بشكل أفضل جميع نسائنا"[2].

والعودة إلى الجزائر هي اعتراف بنضال الأبطال، بالتضحيات الجسام، كما يرغب اللاجئون المنفيون قهرا إلى تقبيل أرض مسقية بدماء الشهداء، "أنظروا يا إخواني، أنظروا إلى نقاط الدم في حبات التراب هذه في هذه اليد، لكم نزفت الجزائر من سائر جسدها، من سائر جسدها الشاسع، لكم دفعت الجزائر من كامل ترابها في سبيل حريتنا نحن وفي سبيل هذه العودة"[3]، وهذه الرغبة المصحوبة بالحنين تختلجها أنات الخوف وتعصرها لحظات الهلع "والقلب الذي يحن للبلاد ... والخوف من الموت بعيدا عن مسقط الرأس ... ثم .... ولكن سبحان الله العظيم"[4].

وهناك مدينة الذاكرة، يسترجع اللاجئ في منفاه صباه الجميل؛ ذكريات شباب غير منسية، عادات وتقاليد تعزز الانتماء إلى الموروث الحضاري، "يوم خطبتي الأولى، في غرفة الاستقبال المديدة والنيرة بمنزلنا الموجود بأعالي الجزائر العاصمة، أننا كنا حينها ننعم بالرخاء، بالرخاء والسلم وأن أبي كان فرحا، وكان يشكر الله على بيته العامر"[5].

وتبقى صورة المدينة (الجزار العاصمة) معششة بداخل الذاكرة تستحضرها وتعييد ذهنيا تركيب المدينة المفقودة والتوق إلى العودة إليها، بينما التواجد في المنفى القسري يخفي وراءه إرثا بشريا ثقيلا ومرا محترقا بالأشواق، وآلام الفقدان، جرح عميق صعب الرتق، ألم عميق مبطن، تعطش مستميت للحرية في عنفوانها الأقصى، وهكذا يستمر الصراع بين الهنا والهناك.

وفي الحكاية الخامسة "الأموات يتكلمون" 1970–1978 بدت المدينة ملجأ ليما حدة بطلة الحكي

---

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص130.

[2] المصدر نفسه، ص125.

[3] المصدر نفسه، ص125.

[4] المصدر نفسه، ص130.

[5] المصدر نفسه، ص130.

السردي، اتخذتها موطنا للفرار من ماضيها التعيس "كان زوجها الثاني وهو رجل وسيم حقا، يعشق الراقصات في المداشر المجاورة ويقضي اغلب الليالي خارج بيته، ولما كانت زوجة مهملة، قررت المغادرة وذهبت لتستقر بالمدينة"[1].

ففي الجزائر العاصمة تتولد قصة ميلاد جديدة لامرأة قهرتها الظروف وأنكستها الأزمات، تلبي نداء الوطن فتفديه بابنها وحفيدها حسن أملا في حياة أفضل وانتظارا لبشائر الحرية ونسائم الانتصار، فقدمت حدة المساعدات للمحتاجين في مدينتها وتبرعت بإرثها خدمة للقضية الوطنية إلا أن المنية وافتها بعد الاستقلال بثمانية أيام، فلم تر معالم المدينة الحرة، فها هو حسن الذي لم تلتق به لأزيد من أربع سنوات عاد يوم جنازتها "هو الذي يستقبل في المدينة باعتباره قائد الأبطال الجدد"[2].

هذا الحفيد الذي ربته حدة، بعد وفاة ابنتها أثناء وضعه، صار في المدينة الرجل الواعي، المناضل الذي اكتملت فيه بوادر الشخصية وهو ما تبقى من حدة المرأة الصقر "ظهرت تبرة جديدة في كلامه، نبرة أكثر غلظة من نبرة أهل المدينة"[3].

كما تجلت المدينة في مشهد المزارع سعيد خادم حدة، همزة وصل بين مسقط رأسها (ممتلكاتها وأراضيها) والعاصمة، يلجأ إليها رغم حواجز الاستعمار الفرنسي في الطريق بواسطة عربته لاقتناء حاجيات دشرته، ولما اعترض حاكم الإدارة الفرنسية، نفي المزارع نفسه إلى المدينة "كان على سعيد أن يبتعد حينها في المدينة، حمته يما حدة"[4]، ليكون هذا المكان نقطة تحول في حياة المزارع سعيد، إذ يقرر الزواج بامرأة ثانية من المدينة "أما الزوجة الثانية سمراء تزوجها في المدينة"[5] رغم ما يشيع عنها، إلا أن الحب الذي ملأ قلبه، تجاوز الأقاويل، ليظهر صورة المدينة الخاضعة لسيطرة النظام الفرنسي وهتكها لحقوق الإنسان الجزائري خاصة الإناث القاصرات "كانت يتيمة وتم تشغيلها خادمة في مقهى الايطاليين

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص168.

[2] المصدر نفسه، ص156.

[3] المصدر نفسه، ص154.

[4] المصدر نفسه، ص163.

[5] المصدر نفسه، ص165.

بالمدينة حتى سن البلوغ"[1].

رغم انقضاء مدة نفي المزارع سعيد، وعودته إلى قريته مع زوجته العاصمية، إلا أن ارتباطه بالمدينة قويا، وها هو أثناء جنازة يما حدة، يستعيد شريط ذكرياته: "مربع المدينة، كان من بينهم بقال وسط المدينة وساعي البريد المتقاعد وبعض المزارعين الذين غادروا إلى المدينة وعمال القضاء والإدارة الأهلية"[2].

هكذا رحلت يما حدة عن المدينة وهي في العقد السابع، قرر حفيدها حسن أن تدفن فيها، ويظم الثرى جسدها، دون أن ترى الآفاق الكبرى لحياة المدينة بعد الاستقلال: "يتأمل من اعلى الجدار منظر المدينة وقد أكسبتها بقع التجمع المتحركة والملونة ألوان قوس قزح"[3].

تأمل فيه حيرة وألم، هل يتمكن الجزائري بعد الغزو الفرنسي أن يعيد عملية البناء والتشييد؟ وهل للمرأة نصيب من ذلك كأخيها الرجل؟ ويبقى التساؤل مطروحا، لأن بوادر التغيير سوف تجعل هذه الأخيرة حبيسة الجدران بعد أن تقزّم دورها إبان الاستقلال.

بينما في الحكاية السادسة "يوم رمضاني" 1965، لم يكن للمدينة حضورا مكثفا، إذ الأحداث تقع جلها في مكان مغلق (المنزل)، وتأتي صورة المدينة في هيئة الرغبة خاصة عند الأنثى التي ترغب في مزاولة دراستها "تريد أن تذهب إلى المدينة وأن تعمل، أن تكون مدرسة أو طالبة لا يهم"[4]، هي رغبة من نجية بعد أن أوقفها والدها عن الدراسة. كما يأمل المريض للذهاب إليها من أجل العلاج قصد مستشفيات المدينة "أما هو فأخذ إلى المدينة المجاورة وأدخل إلى ردهة حمام وترك يلفظ أنفاسه"[5]، توفي الرجل بعد تعرضه لحادث سير دون أن يتمكن من الوصول إلى مركز العلاج.

وتحضر المدينة كذكرى تاريخية لا تنسى "في تلك السنة غزا الفرنسيون مدينتنا فيه تذكر بالسلب والغزو"[6].

---

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص165.

[2] المصدر نفسه، ص159.

[3] المصدر نفسه، ص179.

[4] المصدر نفسه، ص184.

[5] المصدر نفسه، ص192.

[6] المصدر نفسه، ص192.

هكذا تمثلت صورة المدينة كمكان مفتوح في عمل –آسيا جبار– "نساء الجزائر في شققهن"، بالعودة إلى ثنايا القصص الستة التي شملتها.

ولو عدنا إلى المدونة الثالثة بوابة الذكريات –موضوع البحث–، فنجد الأديبة آسيا جبار تركز على المدينة، فهي تروي أيام طفولتها وتعود بنا إلى مدينتنا التي ولدت فيها وترعرعت فتقول: "ها هي الأسرة الصغيرة مضطرة للعودة إلى شرشال والعيش في المنزل المتواضع"[1]، والمدينة مصدر استياء وإزعاج: "أما الآن فالعيش ثم الموت، في هذه المدينة الفارغة الشبيهة بصرخة ملقاة صوب السماء"[2]. فأطلقت على المدينة كلمة الصرخة وهي مصدر إزعاج، كما تعرضت الروائية إلى المدن الغربية وبالضبط فرنسا حيث كانت تعيش فيها، فهي مدينة مليئة بالحركة والاستمرار "هذا التفصيل جعلني أبتسم، لا شك أن الأمور كانت تجري على هذا النحو في أقاليم فرنسا"[3].

فهي تحكي عن حياتها التي كانت تعيشها في باريس وعن اللقاءات التي كانت بينها وبين أصدقائها: "كان عمري هذه المرة ثلاثين سنة تقريبا كان اللقاء معجزة في ميترو باريس بمحطة سان ميشال"[4]، فهي تمارس حياتها بشكل طبيعي في مدن غير وطنها الأم.

ب– الشّارع:

يتجلّى في كون هذا المكان "هو الذي يلتقي فيه الناس جميعا في أي ساعة ليلا أو نهار ومهما كانت منازلهم الاجتماعية ومنهم أعمارهم وانتماءاتهم، وشتّى عوامل اختلافهم، فهو بالتالي أهم معرض لشبكة العلاقات والوظائف التي تبنى عليها ثنائية الأنا والآخر التي تمثل العمود الفقري للمعيش اليومي".[5]

---

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص397.

[3] المصدر نفسه، ص104.

[4] المصدر نفسه، ص175.

[5] عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دراسات أدبية، دار محمد علي، تونس، ص91.

فيمثّل الشّارع ملتقى العديد من الناس، وقد اعتمدته الروائية في أعمالها الأدبية كمكان مفتوح يمارس الإنسان فيه حرية التنقل والحركة والالتقاء.

لذا كان حضوره في رواية القلقون مكثفا موسوما بدلالات نفسية متفاوتة إذ هو مكان الانفلات تلجأ إليه دليلة فرارا من البيت لتختلي بنفسها: "وسرت في الشارع، أحث الخطى في خط مستقيم وقلبي يخفق بسرعة، كانت ضرباته تختلط بصوت خطواتي، ولم أعد أعرف أي من الاثنين كان مصدر الألم الذي أحسست به، وواصلت سيري بدون هدف، وشعرت في النهاية بما يشبه الارتياح وتوقفت.[1] فلا تجد دليلة ملاذها إلا في الشارع فتطلق العنان لذاتها، فتنسى فيه القيود التي تكبّلها، وصرخات العائلة التي تخنقها وخاصة أن الشارع من الأمكنة المحرّمة على الإناث عموما. "ولكن كوني على حذر إذا رأيتك تتسكعين في الشوارع،[2] فسلطة المنع ولّد في نفس دليلة رغبة التمرّد واللجوء إليه.

اعترافا بالذات وإيمانا بالأفكار، يتعزّز الشارع لدى دليلة لما تجد الطرف الآخر فيه "كان الموعد في شارع صغير يقع في نقطة التقاء الشارع الرئيسي بالحي الأوروبي".[3] ثم تبدأ رحلة الجنون الغرامية مع سالم عبر شوارع العاصمة بحثا عن الذّات المفقودة تحت أسمال القوانين المفروضة التي شرّعتها المحكمة العائلية: "ومشينا في الشارع الذي توقفت وبه قبل قليل، وأخذت أتصور صوت سالم، ووجوده، كان يتكلّم وأجيبكما لو كنت أعرفه منذ الأزل"[4] هو اعتراف بالوعود أثناء لقاء الروح بالروح عبر الانصهار الوجداني للذوات المتآلفة فأعطت للشارع قداسة البوح وصفاء الوجدان: "ورحت التفت ببطء وحذر، كان سالم هناك، وكان صدق إحساسي يكسبني يقينا عذبا عن أمل المنزل، لقد كنت أطأ عالما ليس فيه سوى هو وأنا".[5] فاختارت دليلة الشارع مكانا تلوذ إليه لكن سرعان ما يتحول إلى موطن الحزن والأسى جراء فرافها عن سالم: "وافترقنا في الشارع، في المكان نفسه دون أن ننبس بكلمة".[6] فتتلبد

[1] آسيا جبار، القلقون، ص9.
[2] المصدر نفسه، ص174.
[3] المصدر نفسه، ص37.
[4] المصدر نفسه، ص38.
[5] المصدر نفسه، ص108.
[6] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص55.

دليلة بالأوجاع وتحترق بنار البعد والبين والإحساس بالمرارة، فتمضي إلى غرفتها لترتمي فوق سريرها وذاكرتها تسحب أذيال الذكريات.

وفي المدونة الثانية "نساء الجزائر في شققهن" لم يكن للشارع حضور مكثف بحكم أن الأحداث القصصية للحكايات الست جرت في أماكن مغلقة، لذا لم يرد الشارع كمكان مفتوح بين ثنايا الأحداث إلا ممرا للعبور إلى مواقع أخرى تجتازه الشخصية الباكية: "في ذلك الوقت في شوارع العاصمة كنت أسير وأسير وكأنّ وجهي كان سيسقط بين كفّي، وكأنّي كنت ألملم قطعه وكان الألم يتقاطر من قسماته..."[1]مرور مؤلم يحمل شظايا الفجيعة والتورّم سواء مشيا على الأقدام أو بالسيارة "هذه صارة تقود عبر الشوارع الضيقة التي تصعد وتنزل لتتحول تدريجيا إلى أروقة أحلام منفلتة".[2] أو يصير الشارع مصدرا للأخبار العامة: "كنت أظن عمر سيسأل عن سبب النحيب ولكن لا. "ربما أخبروه في الشارع"[3] ليكون هذا المكان همزة وصل بين أفراد العائلة وبين الجيران عموما كونه تتجمع فيه الأخبار وتذيع.

وفي بوابة الذّكريات، جعلت آسيا جبار الشّارع مكانا مقدسا تمارس فيه حريتها، فهي تروي عن حياتها داخل شوارع المدينة مرحلة الطفولة البريئة رفقة والدها، وفترة الشاب والمراهقة مع خطيبها طارق.

لذا تتذكر الأديبة بكاء الطفلة الصغيرة قول: "في شارع شرشال هذا، أجري وأجري باكية وعمري لا يتعدى ثلاث سنوات دون شك، أصدر ما يشبه الصراخ"[4] ألم وذكرى، دموع ونحيب، جري لا يتوقف، قلب طفلة سينفجر في صدرها النّحيف، صوت طفلة أخرى يخبرها بأن جدتها من أبيها توفيت. "في الخارج، في شارع عين القصيبة المنحدر، أجري وأنتحب وأصرخ صراخا خافتا أو أخنق انتحابي، وفي أحشائي تنفرج عقد وتصعد من حلقي لتصير واديا مهجورا"[5]، فالشارع مقر لحزن الطفولة للرّكض لا رغبة لتصديق هذا الانفصال وهذا التّخلّي، فهل يعني أنها ذهبت أو تم اختطافها عنوة ماذا يعني توفيت؟ "في خضمّ هذا الكابوس الطويل دون أن أسترجع الأنفاس أعبر الشارع وأنا أكاد أصرخ

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص111.
[2] المصدر نفسه، ص57.
[3] المصدر نفسه، ص121.
[4] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص27.
[5] المصدر نفسه، ص28.

إلى غاية منزل أمي وأسرتها قبل الكنيسة بقليل، بشارع يوليوس قيصر"،[1] ففي الشارع أطلقت العنان لدموع الفراق الأبدي "ماما" المتوفاة، جدتي التي سوف أفتقد على اجتياز الليل بين أحضانها وأن لا أحد سيحبّني.

كما يمثل الشّارع عند آسيا جبار مكانا للتسكّع دون انقطاع في العاصمة في فترة المراهقة. "نزلنا معا الدّرج الأكبر الذي يهيمن على الشارع حيث جلسنا أنا وطارق في مقهى خلال لقاءنا الأول منذ سنة"[2] وهو تسكّع ممزوج بالخوف والارتباك من أن يكشف أمرها "إن تعرّف علي صديق من أصدقاء أبي في شارع من شوارع العاصمة بينما أنا أمشي إلى جانب هذا الشاب، وإن أسر بذلك أبي، وإن استدع أبي إلى الامتثال أمام محكمته، فلن أعاود الظهور"،[3] والشارع مكان لوضع حد لحياة الأديبة. "وارتمت ثم تمدّدت على السكة أمام الترامواي"[4] فهي تمثّل النهاية المتعمّد المقصودة، إنها نهاية منطقية لمسار السنة الأخيرة لمراهقة".

كما يمثّل الشّارع بالنسبة الروائية مكان يشعرها بالندم والحسرة والتعاسة، بعد طردي أتوجّه تعيسة إلى الشوارع التي توصف بالأوروبية وكأنني أمسيت أجنبية حقيقية في جميع أرجاء هذه العاصمة".[5]

فيعدّ الشّارع أحد العلامات البارزة في الأعمال الروائية لآسيا جبّار، تنفتح عليه الأبواب وتتحرك من خلاله الشخصيات وهو أكثر من جغرافية مكانية لأنه الخط الفاصل بين عالمين، فتلعب القرية الدور الكبير لما تحمله من دلالات، حيث أن لها الفضل في منح الإنسان شعورا بالتواصل والاستمرار والانتماء، في تبعث في نفسية الإنسان الأمن والطمأنينة وبالتالي: "الرمز الأكبر للطبيعة ومن بين دلالاتها أنها تمثّل الأرض، فنمها تستمد هذه الخلية العمرانية طيبتها والأرض عامل أمن وطمأنينة".[6]

---

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص29.

[2] المصدر نفسه، ص424.

[3] المصدر نفسه، ص482.

[4] المصدر نفسه، ص488.

[5] المصدر نفسه، ص410.

[6] عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، ص204.

فهي فضاء متحرّر ومنتشر، حيث تكتسب الطبيعة من خلاله أهمية ملموسة على مستوى الوعي، وكانت رموز القرية الدّالة على الهوية بصرف النظر عن اختلافها عن المدينة، من حيث الحجم ونمط الحياة.

ولقد تكلّمت -آسيا جبار- في أعمالها الروائية عن القرية وما حملته من دلالات، فعبّرت من خلالها عن المظاهر الاجتماعية التي كانت سائدة في القرية أيام الثورة التحريرية كانتشار ظاهرة نظام الإقطاع، هذا النظام كان مسيطرا على حياة الناس، فيها حالة الفقر والبؤس والشقاء والحرمان والعبودية والتسلّط التي كان يجبرها هذا الإقطاع على أهل القرية، بالرغم من كل شيء فالقريبة هي الانتماء والهوية، فالإنسان عادة ما يشعر بالانتماء إلى القرية، لاسيما إذا كانت مسقط رأسه، فها هي شخصية سعيد الرجل القروي المزارع يحكي ليمّا حدة عن قريته: "كان يأتي من الدشرة مساء كل جمعة، كانت تستمع إليه وهو ستحدث عن الحصاد وعن أخبار قريته الصغيرة بالجبل"،[1] في لحظات ممزوجة بالشوق والحنين إلى الأرض الأم، فكل الذكريات محفوظة الشرف في ذاكرو الطفولة "كان سعيد وهو طفل يذهب لاستقبالها رفقة أطفال القرية، كانت يما حدة تصل حينها على متن حصان وهي تفرض الاحترام على هؤلاء الجبليين:[2] إن الفرار نحو المدينة بداعي العمل وجلب القوت لم ينسِ يمّا حدة والمزارع البسيط سعيد تعلقهما الشديد بالقرية فحين ينهي عمله يعود المزارع إلى دشرته، "هكذا كانت رحلات العودة إلى الدشرة، حيث كانت زوجاته بانتظاره"،[3] أما يمّا حدة تتفقد قريتها الصغيرة كلما دعت الحاجة لذلك، خاصة وأن لديها قضايا في العدالة ضد خصومها (أبناء الأعمام وأصهارهم) في شأن الأراضي.

كما تعمل القرية في ذاكرة يمّا حدة الماضي المرير الذي أنهك جسدها وعطل تفكيرها كلما تذكرت زوجها الخائن الذي يقضي جل وقته في الخارج "وهو رجل وسيم حقا يعشق الراقصات في المداشر".[4]

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص160.

[2] المصدر نفسه، ص167.

[3] المصدر نفسه، ص164.

[4] المصدر نفسه، ص166

السرّ وعالم الجهر... إلا عند البيوت والمنازل ينتهي عالم الناس السرّي ويبدأ عالمهم العلني حيث يبدأ الشارع وحين تنكشف الأسرار وتعلن الأعماق عن خفاياها، إنه الشارع النابض بالحياة".[1]

الشوارع أماكن مفتوحة تستغل كل فئات المجتمع وتمنحهم كامل الحرية في التنقل وسعة الاطلاع والتبدل، كما أن الشارع جمالياته المختلفة باعتباره مسارا وشريانا للمدينة، فتعتبر الشوارع أماكن انتقال ومرور من خلال الشخصيات وهي من أماكن الانتقال العامة إذ تشكل مسرحا لغدوها ورواحها.

ج– القرية:

ومن الأماكن المفتوحة نجد القرية التي تسجل حضورا بارزا في المتن الروائي خاصة بوابة الذكريات، حيث تحظى بمكانة رفيعة في جاليات المكان. "والدّارس للسّرد القصصي الجزائري يجد أن البادية تكتسب أهمية دلالية بالغة في الرواية الجزائرية، على عدة مستويات منها مستوى الوعي الوطني والتاريخي والإيديولوجي، إذ تعدّ القرية مهد الثورة ومصدر شعاعها وهو مجالها المفتوح الموحي بالحرية، الفضاء المركزي الخاص للهوية".[2]

لذا قرّرت الفرار إلى المدينة بحثا عن الاستقرار والطمأنينة تاركة زوجها المنحرف في القرية الصغيرة وحده إلى أن مات بالسلّ فصارت تتفقد مملكاتها كلما سنحت الفرصة.

ومن المظاهر الاجتماعية التي كانت سائدة في القرية إقبال فئة من الشبان على طلب العلم من خلال الحلقات والجلسات التي يقوم بها المشايخ والوعّاظ، "عالم وفد من الشرق الجزائري، استقر بالدشرة لتعليم الصبيان مبادئ علوم القرآن، كان الطالب يجمع العقال القرويين الناضجين المعروفين بحسن أخلاقهم يجمعهم خلال الشهرات الرمضانية ويغامر بالخوض في تفسير النصوص الدينية".[3]

أما في بوابة الذكريات فتمثل القرية مكانا للتواصل: "خلال هذه المدة كلها، لم تكف عائشة مدنا بأخبار عن القرية، ولم تكن أمي توقفها"[4]، وهي تحكي عن صغرها في القرية وعن مغامراتها" عندما

---

[1] أحمد زنيبر، جماليات المكان في قصص إلياس الخوري، دراسة نقدية، التنوخي للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط1، ص46.

[2] أحمد طالب، سيميائية النص عند القاص أبي العيد دودو (ملتقى الوطني السيميائي والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 28، 29 نوفمبر 2004م، ص291.

[3] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص 163.

[4] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص 83.

حاولت في أول فرصة مسك مقود الدراجة في حديقة أو فناء أو درب من دروب القرية"[1]، ولما كانت بعيدة عن قريتها وعند عودتها تروي قائلة: "في هذه السنة بعد أن قضيت الصيف مع الأسرة في مليانة أراني أولا أستعيد الحياة في القرية".[2] كذلك تقول: وأنا أعود إلى هذه الأيام الأخيرة من فصل الربيع في القرية، أتذكر هؤلاء المتفرجين المتربصين في الظل حول الكشك"[3]، كما تروي الأديبة عن عطلتها التي قضتها في القرية باعتبارها مكانا للراحة والاستجمام وقضاء وقت الفراغ مع الأصدقاء والعائلة: "جاءت عطلة الشتاء ومن ثم عودتي إلى أسرتي بالقرية وكما جرت العادة ذهبنا جميعا لنقضي بعض الأيام لدى جدتنا".[4] فالقرية تبعث في نفس الكاتبة الأمن والطمأنينة وسط أهلها وعائلتها وأصدقائها. كما صورت بعض العادات المألوفة بين أوساط الأهالي: "إن الفتيان في القرية يقبّلون بخشوع مبكر وباحترام طهر يد الأب"[5]، وتروى بعض تفاصيل الحياة "أما الأخ الأصغر فكانت ترعاه كالعادة خالتي خديجة، مرضعة بالقرية تكاد أن تكون جزءا من العائلة".[6]

فالقرية هي المكان الذي يمثل شريحة اجتماعية، باعتبار أن الإنسان كائن اجتماعي بطبعه لا يستطع العيش منفردا أو بمعزل عن الآخرين فلابد من وجود مكان يستقربه والتعايش مع أفراد مجتمعه ومن بين الأماكن التي يستقر بها، نجد القرية، فكثيرا ما تلازمه فكرة التمسك بالهوية والانتماء، لاسيما إذا كانت مسقط رأسه.

د- البحر:

البحر هو أكثر القوى الكونية مهابة وجمالا وهو مكان لا متناهي واتساع هائل ومصدر رزق فهو: "كالمعبد فضاء مشاع يستوي فيه الناس ويمكنك أن تأوي إليه متى شئت، فهو يدعوك إلى التأمل والانكفاء عن النفس".[7]

---

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص 75.

[2] المصدر نفسه، ص 258.

[3] المصدر نفسه، ص 325.

[4] المصدر نفسه، ص 378.

[5] المصدر نفسه، ص 150.

[6] المصدر نفسه، ص 153.

[7] عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، ص162.

شغل البحر اهتمام الأدباء والشعراء فانتبهوا إلى سحره وجماله وعظمته، كما شغل أيضا الروائيين وشكل لدى بعضهم هاجسا من هواجس الكتابة الروائية وأحد المكونات الأساسية العامرة بالمعاني والدلالات.

لذا يكتسي البحر في روايات آسيا جبار حضورا مكثفا باعتباره أفضل الأماكن التي يرتادها كل مهموم وكل حزين، وحتى كل عاشق فهو يبعث الراحة والطمأنينة والهدوء.

فارتبط تقديم البحر في أعمال –آسيا جبار– بقيم الحب، إنه المكان الحميمي الذي كان يذكي بسحره وجماله مشاعر الحب الصادقة بين العشاق ويجعلها تتوحّد وتتآلف في رحابه، عندما يتحول البحر إلى أفق مفتوح على الذات فتشفى وتصفو وتملأ بحضورها الكيان والمكان. "تتخلّل حديثنا فترات صمت، لم أر من اللازم أن أقطعها وكنت أتأمل البحر الذي لم أره من قبل عن كثب، والسفن الراسية وحركات المرفأ فكان ذلك مشهدا جديدا علي".[1]

ويبقى البحر بالنسبة للعاشقين هو شريان الحياة والمغذي الروحي والمادي لهما. "لا أدري في أية لحظة ترك رأسه يسقط على ركبتي، وتلقيته بحذر وأغرقت يدي برفق في شعره ورحت أعبث به بأصابعي كانت السماء والبحر والعالم تلقي علينا أضواء زرقاء"[2] فالبحر يشعر البطلة بحالة استئناس، يملأ صدرها براحة وتسمع تكسّرات أمواجه وهذا التواصل بين البطلة والبحر من صفات الامتداد والصفاء، الزرقة لتساعد البطلة على الراحة وتكثف إحساسها بالحياة وبضرورة الصراع من أجل البقاء."لم يكن هناك سوى البحر، حيث أردت أن أغرق سعادتي المحمومة وتنو العائلية، ورحت أركض وذراعاي مفتوحتان، كما يفعل الأطفال والمجانين، وهي المخلوقات الوحيدة على الأرض التي تؤدّ الذهاب إلى أقصى العالم.[3]

وفي "رواية البوابة الذكريات" اعتمدت –آسيا جبّار– على البحر كمكان للتّأمّل في جماله. "وكأني وحيده كنت أفعل ذلك أيضا لتأمّل البحر، والمنازل البيضاء المائلة".[4]

[1] آسيا جبار، القلقون، ص 39.

[2] المصدر نفسه، ص71.

[3] المصدر نفسه، ص92.

[4] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص 362.

ورأت الروائية فيه متنفسا لها وملاذا يمكنه أن تأوي وتأنس إليه "لأذهب بعيدا جدّا وأجري سريعا لألتقي بنفسي هناك جامحة إلى النقطة حيث يغرق الأفق، لن أتوقف إلى حيث ينتظرني البحر."[1]

كما اعتمدت –آسيا جبار– البحر كمكان لقضاء الوقت مع الأصدقاء ومكانا للمواعيد الغرامية"في كل مساء، عند مجيء الخريف، كانت تتحدث بإطناب عن غرامياتها الأولى وهي مفعمة بالحرية التي تمتعت بها من خلال عطلتها على شاطئ البحر".[2]وهو مكان لقضاء العطلة الصيفية تقول "وراحت تبحث في ذكرياتها الصيفية عن نسيم البحر، فوانيس كشك الموسيقى"[3] وهو مكان إقامة الحفلات والترفيه عن النفس".[4]

فالبحر هو الحياة الدائمة، يستهوي العشاق، فيحمل العديد من الدلالات الايجابية. فهو مصدر للحياة والخصب والجمال. أما فيما يتعلق بدلالاته ومعانيه السلبية، فتتجلى في سطوته وجبروته وارتباطه بمعاني الحزن والرّحيل والفناء، وحري بنا أن نشير أيضا إلى أن البحر تمت معالجته ضن الأماكن المفتوحة، لأنه لم يبرز في النماذج الروائية المختارة مكانا إطاريا (حديثا) على غرار القرية والمدينة، وإنما بدت صورته في أغلب النماذج جزءا من المدينة، مدينة الجزائر، وامتدادا طبيعيا لها وصانعا لمصائرها.

ففي هذه الأعمال الروائية جميعها تتجلى المدينة "مكانا مركزيا حديثا، بينما تشكل القرية مكانا هامشيا، يحضر من خلال الذاكرة واسترجاع السيرة الذاتية أو عند التعبير عن قضايا تتعلق بالمدينة وتحسن الإشارة إلى ارتباط المدينة في النماذج الروائية المختارة بالبحر الذي يجري توظيفه في إطار علاقته بالمدينة، مما أدى إلى تعميق أبعادها الدلالية وتكثيفها.

وقد كان للأماكن المفتوحة دور بارز في حركة السرد، حيث تكون الأحداث فيها كبيرة مختارة بعناية القاصة وحنكتها من فوضى الحياة ومن مساحتها العريضة، حيث تطفو الخطوط المتعلقة بعلاقة الإنسان بالمكان فيظهر المكان من خلال الإنسان، فالمكان المفتوح بكل ما يحتويه هو نقطة الاتصال

[1] المصدر السابق، ص 362.

[2] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص 288.

[3] المصدر نفسه، ص 288.

[4] المصدر نفسه، ص 266.

مع العالم والالتقاء والتواصل مع الآخرين، ويحمل الانفتاح فيه معاني البحث والاطلاع والاكتشاف والتأثر بما يحيط بهذا من تيارات ومنطلقات وتأثيرات كبيرة.

2-2- الأماكن المغلقة:

الأماكن المغلفة أماكن محدّدة بواسطة أبعاد معلومة وهي ترمز للنفي والعزلة والكبت، إذ الانغلاق في مكان واحد تعبير عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي وهي توحي بالعزلة والخصوصية: "إذ يحتضن المكان المغلق عددا محدودا من البشر ونوعا من العلاقات البشرية".[1]

فالأماكن المغلقة هي أماكن إقامة الشخصيات وتحرّكها ولها أهمية في الرواية وصنعها الكاتب للإشارة إلى أبعاد يكتشفها القارئ ويختارها الإنسان حسب ذوقه وشخصيته: "والمكان المغلق هو مكان العيش والسّكن الذي يأوي الإنسان ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين".[2]

والمكان المغلق هو " المكان الذي يكتسي طابعا خاصا من خلال تفاعل الشخصية معه ومن خلال مقابلته لفضاء أكثر انفتاحا واتساعا فالمكان له علاقة مباشرة بالفقدان والانفصال واللاتوازن، فهو مرجع إعلامي ممتلئ دلاليا."[3] فالمكان المغلق هو المكان الذي له حدود ضيقة.

فالمكان المغلق "يمثل غالبا الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، يكون محيطه أضيق بكثير من مكان المفتوح. فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة."[4] فهو بمثابة المخبأ السري للهروب من ضوضاء المجتمع.

ونعني بالأماكن المنغلقة، الأماكن المنعزلة عن المكان الخارجي التي تكون فيها الحماية من المخاطر، والتي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة ومن أمثلة ذلك البيت، المقهى، السجن، المدرسة، الجامعة، الحمام.... الخ .

---

[1] عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص146.

[2] فهد حسين، المكان في الرواية، ص63.

[3] هيام إسماعيل، البنية السردية في رواية أبو جهل الدهاس، رسالة ماجستير، الجزائر 1997 1998، ص 199.

[4] أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة) ص 59.

فالبيت مسكن يحمي من الطبيعة ومخاطرها والغرفة جزء من البيت لها خصوصيتها فهي تمتاز بالراحة والسكينة، والمدرسة مؤسسة تعليمية بها يتعلّم ويتلقّى مختلف الدروس، والمقهى مكان عام يجلس فيه لشرب القهوة.

وقد جعلت الروائية –آسيا جبار– هذه الأمكنة إطارا لأحداث قصصها ومتحرّك شخصياتها، ولا تخلو هذه الروايات موضوع بحثنا من هذه الفضاءات المغلقة وأهمها:

أ. **البيت:**

"يمثل البيت الرّحم الأول للإنسان، البيت القديم، بيت الطفولة الذي يستقبل طفولتنا ويكوّن شخصيتنا فيه وهو مكان الاستقرار والذكريات وعند ما نبتعد عنه نظل نستعيد ذكراه ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن الذي كان يوفرها لنا البيت، فهو عالم الإنسان الأول وهو وحده يعطي للوجود قيمة ويوحي بالدفء". فالبيت هو المكان الأليف حسب تعبير باشلار حيث تتكون ملامح الألفة وأحلام اليقظة، فالحياة تبدأ بداية جيدة، تبدأ مسيّجة محمية دافئة في صدر البيت".[1] فهو خزان لحياة الأسرة عامة والفرد خاصة وتعد جدرانه تاريخ الأيام التي يقبعها الشخص فيه، ففيه تلقن أولى لبنات العلم والحروف، فهو المدرسة والحضن والملاذ الآمن، وهو الفضاء الذي يقضي فيه الإنسان معظم وقته ويشعر فيه بالراحة والطمأنينة والألفة لأنه مكان الولادة والترعرع وهو المكان الذي تتطور فيه حياة الإنسان وتتركب فيه شخصيته والفضاء الذي يصور تفاصيل الحياة ويحفظ أسرارها وذكرياتها الخفية منها أو الظاهرة، السعيدة منها أو الحزينة لأنه المستقر السري لفيض العواطف والأحزان. فالبيت جسد وروح وهو عالم الإنسان الأول".[2] وهو المكان الذي يأخذ فيه الإنسان حريته المطلقة بعيدا عن المخاوف التي قد تنتابه خارجه، فيعتبر البيت كما هو متعارف عليه المسكن أو المأوى الذي تأوي إليه جميع المخلوقات طلبا للراحة والاستقرار، فهو البنية الأساسية للعمران البشري المتمثل في مجموع القرى ومجموع المدن، ورغم تعدد التسميات التي يحظى بها البيت في الأعمال

[1] غاسلون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص45.
[2] المرجع السابق، ص35.

الروائية كالمنزل، الشقة، الدار، الفيلا، فإن هذه التسميات تلتقي جميعا لتؤكد دلالة واحدة مفادها أن البيت "مكان لابد منه لضمان استقرار الفرد وإثبات وجوده، فهو خلية يتجمع فيها وداخلها أفراد العائلة حي يمارسون بشكل تلقائي علاقاتهم الإنسانية."[1] فالبيت الأول الذي نشأ فيه هو مهد الطفولة والشباب والذكريات الذي نحن إليه.

أما حسن بحراوي فيري أن الفضاء البيتى "يتيح لنا دراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية للأفراد الذين يقطنون تحت سقفه".[2] فالبيت يحدد طبائع أفراده وخصائصهم الباطنية وسلوكاتهم الخاصة.

فأولت –آسيا جبار– اهتماما لهذا المكان المغلق، وقد تواتر وروده في النماذج الروائية المختارة – موضوع بحثنا –خاصة البيت المديني.

في رواية القلقون تعيش البطلة مع بقية أفراد العائلة في بيت كبير تعود هندسته إلى الحقبة العثمانية. "كان منزلنا، وهو الشيء الوحيد الذي بقي لنا من أملاكنا، واسعا قديما، وكان جميع أفراد أسرتنا المؤلفة من عمتي الاثنتين، وأختي وأخي المتزوجين، يقطنونه، وكانت كل من عمتي وأختي تشغل حجرة في الطابق الأرضي، وكذلك زوجان عجوزان من أقاربنا البعيدين هما سي عبد الرحمان وزوجته اللذان قدما إلينا منذ أن تبرأ من ولدهما. وكان يتوسط الغرف بهو حيث الرخام الأبيض والأعمدة الضخمة، والحوض هيكل علائم الترف، وفي الطابق الأول كان أخي فريد وزوجته زينب يشغلان حجرتين، وكنت أشارك زوجة أبي حجرتها منذ وفاة أبي، وكانت بقية أقسام المنزل كالمطابخ والحمام مشتركة بين الجميع".[3]

فيعدّ هذا البيت عند البطلة مكسبا مقدسا لأنه يحمل رائحة الجدود، فطريقة تصميمه وبنائه، ثمرة لعبقرية الأجداد في التأقلم مع بيئتهم ففيه عطر الذاكرة والحنين إلى الماضي، وفي هذا البيت تحيا دليلة بطلة الرواية في دوامة لا متناهية من الصمت والانقطاع عن العالم الخارجي، فتختار حجرتها رغبة في الانزواء "تقدمت إلى أقصى الحجرة، وهو القسم المخصص لي، وكان رطبا، ولم تكن لي رغبة في

[1] أحمد زنيبر، جماليات المكان في قصص إدريس الخوري، ص 53.

[2] حسن بحراوى، بنية الشكل الروائي، ص 41.

[3] آسيا جبار، القلقون، تر: منذر الجابري، ص14.

الخروج".[1] وفي ظل هذا الفراغ الرّهيب الذي تعيشه البطلة، تحاول التواصل مع العالم الخارجي من خلال وقوفها أمام الشّرفة لنسيان بعض الآلام والأحزان "كان المنزل يفرغ من سكانه في كل مساء فاقضي ساعات الشرفة الواسعة جالسة على مقعد طويل، ومن هناك كنت أرى زقاقا ضيقا محاذيا لإحدى الحدائق، ولكني لم أكن أكترث بالمنظر، وسرعان ما أغرق في أحلامي هكذا شاهدت سالما في إحدى الأمسيات"،[2] تحاول دليلة أن تتغلب على رتابة تلك الأجواء بالخروج إلى الشرفة لتترقب مجيء سالم وإن كانت لا تميّز من مكانها سوى شكله العام وتلحظ نظراته بصعوبة وهو واقفا تجاه مدخل إحدى العمارات ملتفا نحوها. "كنت أخرج أياما متوالية إلى الشرفة لأنتظر قدوم الليل، ولم أكن أعرف مطلقا متى يأتي سالم".[3] فهذه الشرفة تثير فيها الاضطراب، وإحساسا يكسبها يقينا عذبا، يعزلها عن أهل المنزل، فتشعر بقلب يخفق نحو رجل يثير فيها الشعور، ومن هنا فإن دلالات البيت ترتبط لديها بمعاني التأمل والإحساس بالحب والرغبة في الانتظار. "أما أنا فكنت، أشعر بارتياح هكذا، مكتفية بالسعادة البسيطة القنوع التي كانت تملؤني لمجرد شعوري لرؤيته، يبحث عني."[4]

وبعد قصة حب انتهت بالفشل وأيقنت أن حبيبها سالم هو عاشق لزوجة أبيها. انقلبت أحوال البطلة لاسيما بعد معرفتها بمقتلهما لتختار البيت سجن صمتها الأبدي: "أمضيت وقتا طويلا قبل أن أتعوّد على المنزل الغارق من حديد في الصمت وكانت ترفرف في البيت رقة حزينة"[5] هو إحساس بالضياع واعتراف بالانكسار، لم يبق للبطلة سوى مشاهد ذكريات مضت لتستسلم لذاكرتها داخل حجرتها الصغيرة المنزوية لتعيد شريط أيامها الفائتة. "بقيت وحدي في ذلك المساء بالذات مستلقية على السرير، وعيناي مفتوحتان كانت تلك الليلة من ليالي الصيف الصافية كان المنزل ساكنا، وتخليت

[1] آسيا جبار، القلقون، تر: منذر الجابري ص14.
[2] المصدر نفسه، ص107.
[3] المصدر نفسه، ص107.
[4] المصدر نفسه، ص108.
[5] المصدر نفسه، ص237.

الشوارع التي مشيت فيها برفقة سالم والتي تهت فيها وحدي".[1] فتحولت دلالات البيت عند البطلة من معاني البوح، والتأمل والخفقان إلى معاني الضياع والتحوّل والصمت.

وفي رواية "نساء الجزائر في شققهن"أولت الروائية –آسيا جبار – اهتماما بالغا للبيت سواء كان شقة أو فيلا. وجعلته مكانا تتحرك فيه شخصياتها الحكاية، لذا فإن دلالات البيت ترتبط لدى شخصياتها بمعاني التأمل والضياع والانعزال "منذ يومين وآن منعزلة في هذا المسكن القديم"[2].ولأنه مستقر سري لفيض العواطف والأحزان هاهي صارة تستذكر مكانها الأول"وأننا كنا يوم خطبتي الأولى في غرفة الاستقبال المديدة والنيرة بمنزلها الموجود بأعالي الجزائر العاصمة، أننا كنا حينها ننعم بالرخاء وأن أبي كان فرحا وكان يشكر الله على بيته العامر، ولم أكن كما أصبحت عليه اليوم كئيبة الروح".[3] هو اعتراف بالدفء والملاذ لمكان الطفولة الذي تحول مع مرور الأيام إلى مصدر الكآبة، كما يحمل البيت دلالة التواصل بين الأبناء والأجداد عن طريق الميراث من خلال هذا الوصف. "منزل واسع للغاية بأثاثه السوري ومطبخه العصري وتجهيزات الطابق الأول فضاءات يسكنها انتظار الوريث الغائب"[4] ويظهر البيت الفخم بعض مظاهر الحياة الاجتماعية التي يحياها بعض الأصدقاء. "كان هذا الصديق يعيش في فيلا ندية حياة هنية، أي لا تغيب عنه المشروبات الروحية".[5]

وما يلفت النظر أن دلالة البيت في هذا العمل الروائي يحمل معنى الحبس أو السجن، فالنساء داخل بيوتهن قابعات لا يحق لهن الخروج" كانت تفكر في النّساء المسجونات ليس في الفناء حتى، بل في مطبخ حيث تجلس أرضا وقد قهرهن الحصار، انقطاع منتظم للمياه، راحة بول الأطفال صرخات، تنهدات، فلا أسطح ولا فتحة تظهر من خلالها السماء، فوق نافورة قليلة الماء ولا حتى الطراوة المسلية في الفسيفساء البالية"[6]. هكذا تفكر البطلة صارة في شأن هاته النسوة السجينات في مطابخهن، ويمتد

[1] آسيا جبار، القلقون، تر: منذر الجابري، ص243.
[2] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص57.
[3] المصدر نفسه، ص130.
[4] المصدر نفسه، ص142.
[5] المصدر نفسه، ص73.
[6] المصدر نفسه، ص76.

هذا الأسر إلى فتياتهن ليلعبن دور حراستهن "سيستطعن في نهاية المطاف إغلاق أبوابهن وأخذ دورهن في حراسة الفتيات الشابات لإبقائهن بعيدا عن مرأى الناس، حبيسات الجدران".[1] فالبيت سجن النساء والبنات، وحق الغرفة في البيت تحمل مدلول الحيرة والقلق "وهي مستلقية إلى جانب على في الظلام تتخيل غرقها وكأنها معبد، عقد عميق وفارع".[2] إنه اليأس الوجودي والإحساس الحاد بالألم الداخلي.

والبيت في رواية –بوابة الذكريات–يحمل العديد من الدلالات، فهو يرتبط ارتباطا وثيقا بالإنسان، ولقد جسّدته الروائية آسيا جبار كمكان يحمل معاني الأمان والاستقرار "وصلنا أخيرا إلى منزل الصهر استقبلتنا أصوات صاخبة تنمّ عن السرور"[3]، ويشعر بالعطف والحنان والراحة والدفء العائلي: "فجأة في الأسفل، انفتح باب منزل الأم، بمجرد دخولي سقطت في أحضان أمي".[4] وهو مكان تجتمع فيه كل العائلة ويتبادلون أطراف الحديث: "عندما أظل ساعات طوالا مقرفصة أمام ركبتي جدتي، كانت تلك التي أشار إليها منذ حين، جالسة في منزل أبي المتواضع".[5] وقد حمل البيت أيضا في الرواية معنى السجن عند البقاء مدة طويلة داخله دون الخروج منه، فقد عبرت الروائية في قولها: "في هذه المنازل – منازل العطل المملوءة – حيث كنا نشعر بأننا مسجونات".[6] إذ أن المنازل عندما تمتلئ بالعمّات والخالات والقريبات، كانت الرواية بمعية ابنة عمها وغيرها لا يستطعن الخروج بسبب اجتماع كل أفراد العائلة.

وللبيت دلالة أخرى عبّرت عنها الروائية في قولها:"أكاد أسمعها تتنهد بصوت خافت، لا مكان لي مع الأسف في منزل أبي، حين شرعنا في المواجهة أحسست حقا بأن لا مكان لي! ولن يكون لي في منزل أبي".[7] هو نفي لوجود الذات داخل المكان واعتراف بالتأسف والحسرة فلا حيز يطوق أحلامها

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص76.
[2] المصدر نفسه، ص81.
[3] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص18.
[4] المصدر نفسه، ص30.
[5] المصدر نفسه، ص50.
[6] المصدر نفسه، ص32.
[7] المصدر نفسه، ص270.

البريئة ولم يمثل بيت أبيها كينونتها الخفية أي أعماقها ودواخلها النفسية، فأوّلت الروائية- آسيا جبار- اهتماما لغرفة الوالدين، فاعتبرها مكانها الخاص إذ وصفتها بدقة لا متنامية: "كانت الغرفة وأثاثها المصنوع بالأكاجو الغليظ ذي الطراز الأنيق 1920. وغرفة النوم الكاملة بسرير واسع ومنخفض مشتمل على إطارات عند الرأس والرجل وطاولتين صغيرتين والخزانة الهائلة ذات ثلاث مرايا كبرى، جزء لا يتجزأ من أحلامي الأولى".[1] فتحكي الروائية الطفلة تفاصيل الحياة داخل غرفة والديها، وهي على سريرها الصغير المجاور تقول عن أمها: "وحين كانت أمي، وهي تقوم متثاقلة تخرج من الغرفة حافية القدمين كي لا تزعجنا أنا وأبي النائم في الطرف الآخر من السرير الواسع".[2] هو إحساس بالأمان والدفء العائلي لطفلة صغيرة تنام بجوار والديها في غرفتهما الخاصة، فتمارس فيها حياتها فتعتبر المكان الأكثر احتواء لها، بل تعتبرها مملكتها الخاصة ومرآتها في الوقت نفسه إلى أن حان وقت مغادرتها فقالت: "إذن أنا ابنتها الوحيدة، نمت في هذه الغرفة إلى غاية ميلاد الابن الأول الذي سيتوفى مبكرا".[3] لتلتحق بمكان آخر في الشقة مراعاة لسنها واستقبال أمها لمولود جديد. "سريري ضيق وعميق مع إطار معدني مدهون باللون البني الفاتح، حين ألتحق بجدتي من أبي كي أنام بجانبها في الصالون. في هذه الشقة الموجودة بالقرية، أكون قد بلغت ثمانية عشر شهرا".[4] هكذا كانت ذكرياتها الأولى في غرفة والديها؛ فرغم تقدم عمرها مازالت تلك الأصوات تحاصر ذاكرة الشابة منذ الطفولة، فتلك الغرفة تركت في نفسها أثرا جسيما لم تجد له تفسيرا فيما مضى. "تنقضي نصف ساعة إذن أو ساعة وربما أكثر وبشكل منتظم وفي كل ليلة، يهزني ضجيج صوت بعيد وقريب في الوقت ذاته".[5] صوت أم يعاود البروز إلى وعي الروائية إلا سنوات من بعد فاستفاقت وأحدثت في نفسها اضطرابا لأنها سمعت أمرا ما فيما مضى رغما عنها. "لا أعرف ما إذا كان هذا الضجيج وهو شبيه بصوت سيلان الماء صادر عن الوالدين، أم أن

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص124.
[2] المصدر نفسه، ص124.
[3] المصدر نفسه، ص125.
[4] المصدر نفسه، ص125.
[5] المصدر نفسه، ص125.

الأمر يتعلق بأنين وحيد قد استولى على الغرفة كلها".[1] فوصلت إلى نتيجة حتمية من خلال هذه الغرفة عبر ذاكرة الطفولة مفادها: "قلت في نفسي، يجب على الرضيع مهما كان صغر سنه ألا ينام بالقرب من سرير الوالدين".[2] لتحمل الغرفة الخاصة مدلول المعرفة واليقين لامرأة كانت طفلة تعترف في النهاية "هكذا زودتني أمي التي كانت في الماضي زوجة شابة عمرها تسعة عشر سنة أو عشرون سنة، بكامل المتعة الجنسية الهادة على غفلة مني وها أنا اليوم أعرب لكما عن امتناني وعرفاني".[3]

فتشكل الوعي المبكر للروائية بعد هذا الزمن من النسيان من خلال غرفة الوالدين.

ب. **السّجن:**

يمثل السجن مكانا مدينيا يرتبط وجوده بالمدينة وهو مكان يعلن دوما عن عدائه وحربه الضروس ضد الشخصية من خلال انغلاقه وضيقه وظلمته وبرودته. "ولأن السجن مكان محيط واستلابي فإن الشخصية تجبر على الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقال لكاهلها بالالتزامات والمحظورات"[4] فالسجن من الأماكن المغلقة، كما أنه مكان الإقامة الإجبارية.

ينفرد هذا المكان المغلق بأبعاد ومقاسات تميز العلاقة ومحدوديته، فهو عالم مفارق لعالم الحرية خارج الأسوار فهو ينهض بوظيفة دلالية خلال فترة معلومة غير اختيارية إذ يخضع نزلاؤه إلى قانونه الخاص في شروط عقابية صارمة وهو يشكل نقطة انتقال من الخارج إلى الراحل، فما إن تطأ قدمي النزيل عتبة السجن مخلفا وراءه الحرّيّة حتى تبدأ سلسلة العذابات "هو حيز مكاني مغلق فضاء للموت والقهر والضرب والتجريد من الحقوق وهو فضاء للتعسّف والتّسلّط والذل وفرض لآراء الآخر".[5] فإنه المكان المغلق المنعزل عن المجتمع يقيم فيه الشخص والذي يحرم من ممارسته لحريته.

والسّجن هو الجهة أو المؤسسة أو النظام الذي يقمع ويضبط الخارجين عن القانون والذي يقيم فيه مرتكبي الجرائم ويتم فيه سلب حرية الإنسان المتمرّد بوضعه خلف القضبان مع تشديد الحراسة وهو

---

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص126.

[2] المصدر نفسه، ص127.

[3] المصدر نفسه، ص128.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص55.

[5] صالح إبراهيم، الفضاء واللغة في روايات عبد الرحمن منيف ط1، 2003، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص37.

بشكل عام مكان مغلق وإجباري للمتمردين في المجتمع تنعدم فيه روح الحرية وتسير فيه الحياة وفق نظام محدد من طرف السلطة التربوية من أجل تغيير وتحسين سلوكياتهم، الفئة غير العاقلة من المجتمع، ويصوّر هذا الحيز كل أساليب العنف التي قد تعبّر عن حياة جديدة معاكسة تماما لحياة الحرية التي كانوا يعيشونها. "إذ يعيد بناء الإنسان ويصوغه من جديد حسب قوانينه وأنظمته".[1]

وقد أعطى السّجن جماليات في الأعمال الروائية خاصة "نساء الجزائر في شققهن" حيث كشف عن العذاب المرير الذي لقيته البطلة صارة في سجن بربروس تعرّضها للضرب والاغتصاب: "سألت آن لأول مرة صديقتها: في الماضي، كيف عشت أيام السّجن؟ قالت هامسة: أصعب يوم وأطوله في سنوات الحبس تلك، كان اليوم الذي جاؤوا ليبلّغوني في غرفة الاستقبال أن والدتي قد توفيت ماتت فجأة، لم أبكِ، لم أستطع أن أنسى الشيء الذي مزّقني فيما بعد، ربما علمت بهذه الوفاة في ذلك المكان".[2]

هو إحساس بمرارة كل شيء، صارة ورفيقاتها المسجونات تجمع المواساة بهن والتخفيف عن بعضهن قهر المكان. "بينما كانت رفيقاتي في الزنزانة يحاولن مواساتي"[3] فلا مفرّ من عذاب الرّوح ولا خلاص من القيد "أظن أنني فكرت عندها، لن أخرج من هذا الحبس أبدا، ومنذ ذلك اليوم بقيت في سجن بربروس لمدة سنة أخرى".[4]

وها هي ليلى الأخرى تقبع في مستشفى الأمراض العقلية بعد انقضاء مدة سجنها. "حكم عليها بالإعدام وهي في سن العشرين، سنوات، سجن بالأمس وسجن اليوم، يحبسونها مرة أخرى".[5] هي سنوات الظلام، ذاكرة البطلة تسترجعها دون نسيان لحظة من لحظات القهر والشقاء. "في تلك الزنزانة بسجن بربروس، اقتحم ذلك المشهد العائلي، اقتحم على سجني ولم يتركني أرتاح".[6]

---

[1] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1994، ص317.

[2] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص103.

[3] المصدر نفسه، ص105.

[4] المصدر نفسه، ص104.

[5] المصدر نفسه، ص74.

[6] المصدر نفسه، ص106.

ولم يكن الرجل كذلك بعيدا عن السجن، فذاق هو الآخر مرارته، وتألّم ذويه لحاله فتصف قائلة: "لم تر زوجها الذي لازال مسجونا في بربروس منذ الأيام الأولى".[1] وفوق ذلك ففي السجن نهاية الحياة "لي ابن عمٍ، كان من بين الأوائل الذين أعدموا بالمقصلة في بربروس".[2]

والسجن من بين الأمكنة التي حل بها "فريد" الأخ الأكبر للبطلة دليلة؛ مرغما لا مخيّرا في أمره، أين كبّلت حريته وطمست شخصيته الخارجية والداخلية "إنه في السجن، إنها حكاية لم أفهم منها شيئا، فقد جاء رجال الشرطة في اليوم التالي لوفاة لالا عائشة، ويبدو أن فريدا كان متّهما باشتراكه في حادث وقع في الليلة السابقة".[3] يبدو أنه يمثل الجانب المظلم من الحياة فلا يعطي حرية الانتقال سواء بفكره أو بجسده: "فإذا كان الإنسان يقيم في البيت بمحض إرادته، فهناك مكان مغلق يقيم فيه مجبرا وهو السجن الذي يشكل عالما متناقضا لعالم الحرية تنقل إليه الشخصية مكهربة تاركة وراءها فضاء الخارج إلى عالم مغلق هو الداخل المحدود فتنطوي على نفسها بعد ما كانت منفتحة على المجتمع".[4] فهو مكان عدائي ضد الشخصية من خلال انغلاقه وضيقه فدلالات السجن في هذه الأعمال الروائية هو مكان إجباري، يجرّد من أبسط حقوقها، يقيل قيم الراحة والطمأنينة، ويحلّ محلّها الشعور بالخوف والضياع فهو يعبر عن الظلم والقهر والاستبداد.

ج. **المقهى:**

وهو مكان عام مغلق يقصده العديد من الناس "بيت الأفقة العام الذي يستوعب الجميع، ويحتوي الجميع دون شروط مسبقة ودون مواعيد مسبقة".[5] أي أن المقهى مكان يلتم فيه الشباب لتبادل أطراف الحديث باعتباره متنفسا ينسون من خلاله أعباء الحياة ومشاكلها، وفي العصر الحالي أصبحت تستقطب الشباب متتبعي مباريات كرة القدم على القنوات الفضائية المشفّرة وقديما كانت من وسائل التواصل

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص128.

[2] المصدر نفسه، ص19.

[3] آسيا جبار، القلقون، ص237.

[4] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص222، نقلا عن فلة قارة وليندة لكحل، بناء الشخصية والمكان في وراية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، ص72.

[5] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص95.

الاجتماعي لاقتناء أخبار البلاد "تقوم المقهى كمكان انتقال خصوصي بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة فهناك دائما سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما"[1]

فهي المتنزّه والمكان الذي كان يجتمع فيه سكان الحي ويعتر مكانا للراحة والهروب من المشاكل النفسية وموضع تسريب الأخبار والمتنفّس الوحيد للمتقاعدين والبطالين.

كذلك الناقد حميد لحميداني يرى أن فضاء المقهى من الأماكن الأساسية في العمل الروائي ويتجلى هذا في قوله: "إن بعض الأمكنة لها خصوصيات تجعلها دائما مادة أساسية في الرواية منها: المقهى ولو تتبعنا تاريخ الرواية سواء في الغرب أو العالم العربي لوجدنا لهذا المكان حضورا كبيرا"[2] فالمقهى يعتبر مكانا أساسيا في الرواية باعتباره مكان الالتقاء.

يحتل المقهى مكانة متميّزة في الأعمال الروائية لآسيا جبار موضوع بحثنا وهذا ما نستشفه في روايتي "القلقون" و"بوابة الذكريات"، اللتين يتواتر فيها ذكر المقهى ووصفه، فيظهر مكانا للتجمعات.

ورد الحديث عن المقهى في رواية "القلقون" من خلال وصف البطلة دليلة تقول: "ودخلنا بعد ذلك أحد المقاهي المملوءة بالضلال والرطوبة، كانت تجلس أمام الصندوق امرأتان تبدو عليهما أمارات الملل وكانت تلك هي المرة الأولى التي أدخل فيها مقهى".[3]

يظهر المقهى في رواية القلقون مكانا مألوفا محبوبا لدى دليلة وعشيقها سالم. يحتميان بحميمه المكان وألفته، فيمدهم بمزيد من التعلّق "ومرّت أيام والتقيت مرارا بسالم، في قاعة الطابق الأول من أحد المقاهي المنعزلة وبعد أن نسير بعض الوقت في الشارع العريض الذي يطل على المرفأ كنا ندخل ذلك المقهى كما لو أن شيئا معينا ينتظرنا".[4]

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص91.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص72.

[3] آسيا جبار، القلقون، ص39.

[4] المصدر نفسه، ص44.

وللمقهى دلالات الملّ والنفور لدى دليلة البطلة خاصة عندما سافرت إلى باريس."وعلى أيحال، فإني لم أشعر أعرب الغبطة في الذهاب من المطاعم إلى المقاهي، ومن المقاهي إلى دور السينما".[1] فحين كانت دليلة تلتقي بسالم في هذا المكان العام، كان له أثر فعال واكتسب قيمة معنوية بارزة، لكن فجأة تحّول المكان إلى مشهد يتكرر كل يوم فزهقت منه بعد ما بدأت علاقتها بالطرف الأخر تتوتّر.

ويمثل المقهى في "بوابة الذكريات" مكانا مفضّلا عند كل وافد ومقيم يقضي فيها أوقات راحته ومكان التقاء بالأصدقاء وقد صورته الروائية كم كان يبعث الراحة حي يجتمع فيه الرّجال ويلعبون لعبة الدومينو: "أما الفضوليون العرب، المشغولون بلعبة الدومينو في شرفات المقاهي".[2]

وهو مكان تقضي فيه البطلة أوقات فراغها مع الأصدقاء "بعد العشاء رويت لأمي باختصار لقائي بمنيرة، وقد أضفت قائلة بأني ضربت لها موعدا لليوم الموالي في المقهى صباحا".[3]

كما عبّرت الروائية عن المقهى كمكان لمراقبة المارين عليه والتطلّع على الشّوارع المقابلة لها. "فإن فريدة كان عليها أن تحتفظ بجوارب صوفية في رجليها حتى لا يستكشف الرجال الجالسون بالمقهى المتربصون بها رقة عرقوبيها"[4] والمقهى مكان للقاء الأول بين الروائية وطارق. "حيث جلسنا أنا وطارق في مقهى خلال لقائنا الأول منذ سنة"[5] ليكون المكان مقدّسا في ذاكرة الروائية.

د. المدرسة (الإعدادية، الثانوية، الجامعة):

المدرسة هي مؤسسة تعليمية من خلالها يتلقّى التلاميذ الدروس بطريقة نظامية، فهي فضاء لتلقي العلم ومكان مقدّس للتّربية والتّعليم، حيث يتواجد فيه تلاميذ يتلقّون العلم من طرف المعلّمين لهم خبرة في مجال التّعليم لتزويدهم بالمعلومات والدروس.

[1] آسيا جبار، القلقون، ص199.
[2] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص93.
[3] المصدر نفسه، ص429.
[4] المصدر نفسه، ص191.
[5] المصدر نفسه، ص424.

فالمدرسة مكان مغلق اعتمدته الروائية كفضاء لشخصيتها، سواء كانت فرنسية أو جزائرية وأعطت الأولوية للجنس الأنثوي للحصول على حق التّعليم، فها هو الأب "تومي" في نساء الجزائر في شققهن" يعلن عاليا: "ابنتي، عندما تبلغ السادسة من عمرها، ستذهب إلى مدرسة الفرنسيين: هذا هو قراري".[1]

عزم والد فاطمة بطلة الحكاية الأولى من هذا العمل الروائي أن يدخل ابنته إلى المدرسة متحدّيا قوانين القرية وعاداتهم في عدم تعليم بناتهم. "في الشهر المقبل سنستقر بأمال، لقد كبرت سترتدين فستانا وعند الدخول المدرسي ستذهبين إلى المدرسة مثل فتاة فرنسية".[2] هو إصرار على ضرورة تعلّم ابنته فتحكي قائلة: "في أومال ذهبت إذن إلى المدرسة ومن بين الفتيات الفرنسيات كنت المسلمة الوحيدة، وكان الأمر كذلك منذ السادسة من عمري لغاية بلوغي الثالثة عشر".[3] وبالنسبة لفاطمة فالمدرسة تحمل مدلول التفوّق واثبات الذات المتعلّمة."لقد تابعت جميع الصفوف الابتدائية، واجتزت حتى الشهادة الابتدائية كنت أنا الأولى، من بين الفتيات التي يقال عنهن "الأندجين" التي تحصّلت على الشهادة في المنطقة".[4] إنه الفخر في صناعة التميّز والتّحصيل العلمي: "كنا عشرين فتاة وكنت دائما أصنّف من بين الثلاثة الأوائل مع فتاة إسبانية وأخرى يهودية".[5] إنها القدرة الأنثوية لطفلة لم تخيّب أبدا قرار والدها تومي فتعترف: "كنت فخورة جدا بنقاطي الجيّدة وفي كل فصل عند استلام كراس المداومة، كان أبي يطلب مني أن أقرأ له النتائج في الفرنسية والحساب والتاريخ كنت أطلعه على النقاط وأشرح له امتداح معلّمتي، ولما أنه كان لابد أن يمضي كان يضع إبهامه الأيمن على الكراسة وهو مبتسم، كنت أشعر بالفخر".[6]

ولم تعد فاطمة تذهب إلى المدرسة بمفردها بعد أن كبر أخوها علي "بدوره بدأ أخي يرتاد مدرسة الأولاد المتواجدة جنب مدرستنا كنت أرانا، نحن الاثنين ذاهبين كل صباح، اليد في اليد، للتعلّم، ولكن

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص29.
[2] المصدر نفسه، ص30.
[3] المصدر نفسه، ص31.
[4] المصدر نفسه، ص32.
[5] المصدر نفسه، ص32.
[6] المصدر نفسه، ص32.

في عامي الأخير، أصبح يرفض المشي إلى جنبي في الخارج، كان يفضل مصاحبة الأولاد"،[1] فصارت المدرسة من الذكريات الفريدة التي تجتاح ذاكرة فاطمة خاصة لما بلغت سن الثالثة عشر وهو عامها الأخير فيها تغيرت حياتها جذريا من مكان التّعلّم إلى البيت حيث أرغمت على الزّواج. "تركت المدرسة في الثالثة عشرة من عمرها لتجد نفسها عاما بعد ذلك متزوجة".[2] فهي حكاية المدرسة المؤلمة لطفلة انطفأت شمعتها الأولى وتقطعت أحبالها وتحجّب نور صباحها.

وتمثّل حضور المدرسة في رواية "بوابة الذكريات" مكانا للقراءة والكتابة "رحت من الدرس الأول أورد حججي واقفة بصوت، عاقدة العزم".[3] وأكبر من ذلك هو مكان للمطالعة التي شغفت بها الأديبة: "المطالعة بمثابة انغماس ومغامرة لا تنتهي والأفق حيث يتفرّق ويتمزق ويتقهقر حتى في قاعة الدرس".[4] فالمطالعة مغامرة حب يكتشف قارئ الكتب أماكن وأفكار ومعلومات جديدة. "لم أكن متعطشة إلا للمطالعة بكيفية غير معقولة، المطالعة دون توقف دون أن تكون لي أية مرجعية من مرجعيات العالم الأوروبي".[5] كما تحدثت عن تلميذات قسمها: "أحسن تلميذات القسم بعد سنتين، سيخترن دراسة اللّغة اليونانية الكلاسيكية".[6]

واكتسب القسم داخل المدرسة بعدا فلسفيا تأمّليا للأديبة نتيجة ولعها بالكتب وقراءة الشعر: "في السّنة الثّانية، تغيّر كل شيء بالنسبة إليّ بفضل لقائي ماق والكتب التي كنا نلتهما معا، خلال ساعات الدراسة، "[7] فصار القسم مسرحا لتبادل الأفكار والمناقشة فتحدثت عن قصيدة بودلير قاتلة "هذه القصيدة البطيئة لبودلير بالكاد أتحسسها، سألمسها بالأصبع، بالأذن وأنا أسمع أشعر بأني في القسم وخارجه في الآن نفسه".[8] وبعد انقضاء الدروس يتحول المكان إلى فترة الراحة واللعب والفسحة،

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص32.
[2] المصدر نفسه، ص32.
[3] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص136.
[4] المصدر نفسه، ص131.
[5] المصدر نفسه، ص174.
[6] المصدر نفسه، ص137.
[7] المصدر نفسه، ص169.
[8] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص134.

"في هذه الحال احتجر سلة ونصف الملعب عند دنو النهاية نتبادل الكرة راكضات وكأننا قرّرنا تسخين العضلات من أجل مقابلة وشيكة".[1] فهذا ما كانت تفعله مع زميلاتها في وقت راحتهن قبل العودة للدراسة: "ثم أعود لمواصلة اللعب بهدوء، في هذه الأثناء تنتهي ساعة الفسحة، فالجرس يدعونا جميعا إلى الاصطفاف أمام الأقسام".[2] فتمثل المدرسة في "بوابة الذكريات" فضاء استعماريا يخضع لتنظيم معين لأنه مؤسسة كولونيالية فتسعى الروائية إلى تكوين ذاتها وهويتها الخاصة من خلال التنوع الثقافي والخضوع لتعلّم اللغة الفرنسية والإضافة المعرفية والجمالية كالموسيقى، البيانو، الرياضة.

أما الثانوية فهو مكان لتلقين المعرفة المشتركة لتحضير كل تلميذ إلى التّعليم العالي أو التّعليم المهني، وهي المؤهّل الرئيسي لدخول الجامعات والمعاهد العليا.

فأعطت الأديبة الأولوية لهذا المكان لأنه أجمل مدلولات التّحرّر من القيد بالنسبة للإناث اللواتي يزاولن دراستهن "هذه هي القضايا التي تستهوي طالبات المدارس الثانوية، قضية تطور المرأة المسلمة وقضية الزواج المختلط، ومسؤوليات المرأة الاجتماعية... والكثير من القضايا".[3] وبما أن الثانوية مكان يتلقى فيه التلاميذ الدروس حسب التخصّص الذي يختارونه لتحضيرهم لدخول الجامعات والمعاهد فنجد الروائية تسرد لنا دراستها في الثانوية حيث كانت دائمة السكوت منغمسة في المطالعة. "كنت في الثانوية الكبرى صموتة غير متفتحة على زملائي، وقد أسهمت في ذلك هذه السلوكات الغريبة التي لم يحدثني عنها أحد"،[4] وهو مكان كذلك للأحداث الاستثنائية كمساهمة الروائية في الإنتاج المشترك للأوبريت وهو عبارة عن حفل موسيقي يحمل عنوان "أجراس كورنفيل" وهو منافسة تحدث بين الثانويات. "إن هذه السنة تتجلى في ذهني وذاكرتي من خلال أعياد نهاية السنة الدراسة في جوان الموسومة بحدث استثنائي بين ثانوية الفتيان وإعداديتنا الخاصة بالبنات، انبجست فكرة إنتاج مشترك لأوبريت".[5]

---

[1] آسيا جبار، القلقون، ص237.

[2] المصدر نفسه، ص239.

[3] المصدر نفسه، ص19.

[4] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص391.

[5] المصدر نفسه، ص364.

والثانوية مكان للقاء مع فارس الأحلام بين الرواية وطارق:"كان طارق ينتظرني أمام مدخل الثانوية وكانت في متناولي ساعة للتّنزّه على الأرصفة برفقته".[1]

فمرحلة الثانوية اتسمت بالانعزال والصّمت والانغماس في دروس الفلسفة، وعدم التفتح على الزملاء لأنهم مصدر الإزعاج بينما الجامعة مؤسسة للتعليم العالي والأبحاث وتمنح شهادات أو إجازات أكاديمية لخريجيها. فإن هذا المكان حاضر بقوة في الأعمال الروائية موضوع بحثنا. ركّزت عليه الأديبة لما يحمله من مدلولات التّحرّر الفكري وبناء شخصية أنثوية متمكنة في علم من العلوم.

فأظهرت آسيا جبار شخصية دليلة في "القلقون" طالبة جامعية تنتظر العطلة الصيفية للالتحاق بها والولوج إليها لأجل استكمال نقائصها العلمية وتجسيد قضاياها، فها هي صديقتها نعيمة تذكّرها: "ولكن ينبغي أن تكوني وحدك، وستذهبين إلى الجامعة، إنك كطالبة بحاجة إلى العمل دون إزعاج".[2]

وحتى لما غادرت أرض الوطن نحو فرنسا لتلتحق بسالم، انكبّت دليلها على دراستها الجامعية بإصرار "بل نعم، يجب أن أستأنف دراستي، وألتحق بالجامعة من الغد".[3]بكل عزيمة وتفانٍ قرّرت دليلة مزاولة دراستها الجامعية: "ونهضت مبكّرة في اليوم التالي قائلة لجلبرت التي كانت تشاركني حجرتي إني ذاهبة اليوم إلى الجامعة".[4] وحتى خطيبها سالم كان ينتظرها بعد فراغها من الجامعة: "كان سالم ينتظرني عند خروجي من الكلية، وكنت سعيدة للمفاجأة".[5] وهذا ما يدلّ على وعي الشخصية وتفتحها.

كما برز هذا المكان المغلق في رواية "نساء الجزائر في شققهن" في بعض الحكايات فعن ابنة الحزاب تتحدث: "أما الثانية، بنت الاثنين والعشرين عاما، فقد أكملت دراستها في الجامعة بالحصول على شهادة الليسانس في العلوم الطبيعية".[6] هو مكان يعلي من شأن الأنثى ويكسبها قيمة، والشأن

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص393.
[2] أسيا جبار، القلقون، ص56.
[3] المصدر نفسه، ص200.
[4] المصدر نفسه، ص201.
[5] المصدر نفسه، ص201.
[6] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص61.

نفسه لدى صارة البطلة الجامعية تحكي أسرارها: "أبلغني والدي، عندما رافقني في الطريق في فترة فاصلة درسين بالجامعة بنبرة حرجة أبلغني أنه سيعيد الزواج".[1]

أما في رواية "بوابة الذكريات" فحمل المكان معنى الانصهار والصمت الدائم فأخذ الوقت كله: "وسرعان ما ابتلعتني الحياة الجامعية بينما راح صمت جديد ودائم يستولي علي"،[2] وهكذا زاولت الروائية دراستها الجامعية بالإضافة إلى متابعة دروسها في الآداب العليا بعد موافقة أبيها معترفة: "سيسمح لك هذا أضاف قائلا وهو ملتفت إلي، بمواصلتك دراستك بالجامعة بالإضافة إلى تسجيلي بالكلية أنا أتابع دروس الآداب العليا".[3] وكان مكانها المفضل هو المكتبة الجامعية. لذا جعلها المكان إنسانة صامتة بعيدة عن الحياة التي كان يجب أن تعيشها لأنها كانت تشعر أن مكانها ليس هنا في هذا الوطن بل هناك إلى ما وراء البحر.

هـ. الحمّام:

الحمّام من الأماكن المغلقة الذي لم تستغن الروائية عن ذكره في أعمالها الأدبية، باعتباره مبنى تقصده النساء للاستحمام واللقاءات وتبادل الأخبار، وهو عادة يتكون من ثلاثة أقسام، القسم البارد ويتألف من منصّة واسعة، اصطفت من حولها المصاطب وفرشت أرضه بالسجّاد ولكل مصطبة خزانة لتعليق الألبسة على مشاجب خشبية، والقسم المعتدل يشمل على كافة الخدمات، وأخيرا القسم الحار فيحتوى على أواوين الاغتسال ومقاصر خاصة، تتوسطه مصطبة بيت النار الذي يجلس عليها المستحمّون.

فيحمل الحمّام مدلولا اجتماعيا في رواية "القلقون" فتصفه البطلة دليلة "كان الحمّام المغربي مملوءا بالأطفال الذين تصحبهم النساء كل يوم خميس ليحم منهم بالجملة، بينما يتصايحون عادة، في صورة جوقة"،[4] بل وتذكر كل التفاصيل التي يختص به هذا المكان "وكان الباب الذي يفصلنا عن قاعات

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص106.
[2] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص470.
[3] المصدر نفسه، ص387.
[4] آسيا جبار، القلقون، ص61.

المياه الساخنة، يفتح بين الفينة والأخرى، فتصل إلى أسماعنا أصوات غريبة يكاد يخنقها البخار، صراخ الأطفال الناعسين، وتدفن الماء على البلاط اللاهب وأيدي المدلّكات التي تطرقع على ظهور النساء البدينات."[1] أما دليلة فأرادت أن تكشف أغوار المكان محاولة الإغراق فيه حتى تنسى ألامها وتسكب فيه أوجاعها "تمددت على بطني، فوق البلاط الساخن وحاولت النوم مستسلمة ليدي المدلكة القاسيتين، وهما تنزلقان على ظهري، وتناولت المدلكة أداة التدليك المصنوعة من الفلين لتفرك بها جسدي بحركات واسعة وأحسست بضغط يدها الثقيلتين وهما تنحدران من مؤخرة عنقي حتى أسفل الجذع".[2] شعور غريب ينتاب دليلة وهي تفكر في مراحل الحمّام وكيف تسلّم جسدها ليدي المدلّكة وضجيج المستحمّات وأصوات يخنقها البخار وتنعكس على السقوف الزجاجية. وكأنه عالم آخر تتعرّف عليه دليلة خاصة الأجساد العارية "وانزلق مئزرها أخيرا فأخذ الثدي أن المصفرّان القذران يتأرجحان، في هيئة مضحكة وأدرت رأسي متقزّزة".[3] إنه الإحراج ورفض مشاهد العري لتنساب في إحساس الانعزال فتقول: "وخرجت من الحمّام بمفردي، لا أدري ما إذا كان رفضي هذا سببه السأم أم القرف".[4] وفي منظور البطلة أن الحمّام كان مكانا لتجمّع النساء بأجسادهن العارية، لتبادل الأخبار والإشاعات وفوق كل ذلك التباهي بالامتلاء.

وفي "نساء الجزائر في شققهن" فالحمّام مكان موجود لا محالة بمدلوله الاجتماعي الاعتيادي "يفتح الحمّام أبوابه في هذا الحي الشعبي يوميا عدا الجمعة".[5] تتوافد عليه النساء خاصة اللواتي لا يخرجن. "إنها بالأحرى تواسي نفسها، أضافت باية، كثيرة هن النسوة اللواتي لا تخرجن من بيوتهن إلا للذهاب إلى الحمّام سنلاقيها فيما بعد في البيت الباردة".[6] هو مكان للتوجّع والتغنّي بألم الذات الأنثوية، المقهورة بسلطة المنع الذكوري "همس متبادل وبوح بالأوجاع بعد أن تفتحت مسام الجلد وانزاحت ظلال الحجارة

[1] آسيا جبار، القلقون، ص61 62.
[2] المصدر نفسه، ص63.
[3] المصدر نفسه، ص64.
[4] المصدر نفسه، ص65.
[5] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن، ص83.
[6] المصدر نفسه، ص84.

الباردة نساء أخريات صامتات، يتفرسن في وجوههن وسط البخار، هن اللواتي احتجزن لأشهر أو سنوات، لا يخرجن إلا للذهاب إلى الحمّام".[1] فهو مكان تهرب إليه النسوة طلبا للحرية وانعتاقا للروح وملاذا للبوح. فتصف إحداهن لحظات الاستحمام. "فتحت صونيا الحنفية وشطفت بالماء الغزير المنهمر حوضين صغيرين، ثم أخرجت عددا من الطاسات النحاسية بأحجام مختلفة باية التي جمّلها بريق بشرتها الدهنية البيضاء وسط البخار الشفاف انهمكت في سكب الماء الدافئ على شعر آن الذي غطى بامتداده ظهرها الكامل".[2]كما يعدّ الحمّام مصدر استرزاق للمال بعد جهد تقوم به بعض النساء كالتدليك وتوفير الحاجيات. "عرضت المدلّكة خدماتها بأسلوب ماكر، أحضرت المناشف والماء البارد لتنظيف الأقدام عند آخر خروج من آخر قاعة، بل جهزت أيضا في جوالب هو المنعش، أفرشة لترتاح عليها النساء المسترخيات وكانت تنتظر من وراء كل ذلك الحصول على بقشيش محترم".[3]

وهو مكان تقصده النساء للاستحمام والراحة، وقد قامت الروائية بوصف هذا المكان في "بوابة الذكريات" الذي تقصده عندما كانت صغيرة مع أمها، "في القاعة الباردة لمدخل الحمّام في أقصى زاوية مظلمة بها مصطبة يوجد مكان خاص وضعت فيه أرائك مريحة وحيث تتكدس أفرشة مغطاة بزرابٍ ذات ألوان فاقعة، في ظهيرة كل خميس نتخذ أنا وأمي مكانا به".[4] وهو المكان المفضل للنساء الفضوليات فيهيمنّ على القاعات نصف عاريات "إن ذهابهن بعد الظهيرة إلى الحمّام والمكوث فيه وقتا معينا يمثل بالنسبة إليهن حدث أسبوعهنّ المميّز".[5] ينتظرن يوم الخميس بشغف غير معهود فهو يوم التلاقي والانشغال بالأخبار، أما بالنسبة للروائية كثير ما تشعر بالخوف والاغتراب لاسيما أنها طفلة تسمع صيحات الأطفال الذين تساء معاملتهم وسط البخار "أين أنا فجأة، في حلم من الشلالات وليل ومشعوذات، هكذا كنت مذعورة وأنا صغيرة جدا".[6]كما يدل الحمّام على أنه مكان يأوي إليه

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شققهن ص87.
[2] المصدر نفسه، ص83.
[3] المصدر نفسه، ص90.
[4] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص77.
[5] المصدر نفسه، ص79.
[6] المصدر نفسه، ص81.

الرجال ليلا، فيسخّر لهم كمرقد للفلاحين الذين يقطنون في المنطقة والآتين من بعيد من أجل الذهاب إلى السوق على طلوع الفجر".[1]

فإذا أولت –آسيا جبار– لهذا المكان اهتماما أبلغ في أعمالها الروائية الثلاثة–موضوع بحثنا– والملاحظ في هذا الحضور، أنه بدا مشهدا متشابها فأعطت له صورة مماثلة ذات دلالات متآلفة.

لقد نظرنا إلى الفضاءات المكانية التي تزخر فيها الأعمال الرواية موضوع بحثنا، فوجدناها تتنوع من حيث الوظيفة والدلالة وأمكننا أن نميّز بين أمكنة مغلقة وأمكنة مفتوحة، فمالت الأديبة آسيا جبار في "نساء الجزائر في شققهن" إلى الفضاءات المغلقة، فحبست فيها شخصياتها وذلك سعيا وراء تعميق حياتها الداخلية وعدم الدفع بها إلى المغامرة في الخارج على العكس في "القلقون" و"بوابة الذكريات" فوظفت الفضاءات المفتوحة حتى تتيح للشخصيات أمكنة تقيم فيها أو تخترقها، مما يسمح لها بأداء مغامرات خارجية.

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص79.

الفصل الثالث:

ملامح خطاب المرأة

والهوية في العتبات

1- العتبات النصية وملامح الخطاب

1-1- عتبة الغلاف، العنوان، الاسم

1-2- عتبة المقدمة، الاهداء، الاستهلال

1-3- إشكالية العتبات ومحنة ترجمتها

تمثل العتبات في النصوص الأدبية لأعمال آسيا جبار على جملة من الوحدات الأيقونية واللغوية والاشارية والرموز المشكلة لخطاب المرأة والهوية، ذلك أن كل رواية تمتلك هويتها الخاصة ولا تسمح لأحد المرور داخل فضاءها والوقوف على هذه الهوية المغلقة ما لم يمتلك أدوات معرفية ممعنة في خصوصيتها وأول ملامح هذه الهوية العتبات النصية.

1- العتبات النّصية وملامح الخطاب:

تعتبر الرّواية النّسوية التي شهدت تجربة المرأة في طرح قضاياها ومشاكلها وبروز إبداعها من أكثر الروايات استغلال للعتبات النصية، حيث خلقت منها المرأة مجالا واسعا في طرح حراكها الفكري وإبراز ذاتها الأنثوية وإزاحة سلطة الذكورة والعادات والتقاليد من طريقها. فحملت الأنثوية العتبات النصية في روايات آسيا جبار –موضوع بحثنا– طاقة تخييلية وانزياح دلالي يفتح النص السردي ويحيله إلى كشوفات عميقة للدلالة.

واستطاعت –آسيا جبار– بأعمالها الرّوائية أن تنتصر للمرأة فقد رسمت بفكرها ومقاومتها وعدم استسلامها نحو الرّواية، فحملت مدلولات أنثوية تصدر عن وعيها وإدراكها لما عاشته من ظروف تاريخية جعلتها تتمركز حول أنها وتبحث عن الحرّية.

وحاولت بالعتبات أن تؤسّس مغايرة جديدة بعيدة عن سلطة النّص الأصلي وقمعه ودلالاته (المركز والهامش) وبذلك تغدو كتاباتها بشكل خاص تحمل مفاهيم المغامرة الكبرى والصعبة وثورة كبيرة من أجل تغيير صورة المرأة في الكتابة النسوية وخلقت نصًّا جديدًا قويًّا في دلالاته ويتماهى مع ميلاد موجة إبداعية في خلق نظرية موازية بل مغلقة في مركزيتها ومقاومتها لسلطة الرّجل كالعنوان الذي يساهم في كشف دلالات النّص وتوضيحها بأبعاده المختلفة ويتّخذ لنفسه وضعا خاصا على مستوى التّلقي، فتخلق –آسيا جبار– عتبات نصّية صامدة، باعتبارها روائية تكتب باللّغة الفرنسية، والعتبات التي هي موضوع بحثنا مترجمة إلى اللّغة العربية لنقع في محنة ترجمة العتبات.

1-1- مفهوم العتبة:

أ-لغة: ورد في معجم لسان العرب تعريف العتبة على أنها: "أسكفة الباب التي توطأ وقيل العتب العليا والخشبة التي فوق الأعلى الحاجب والأسكفة السفلى والعارضتان العاضدتان والجمع عتب وعتبات والعتب الدرج.

وعتب عتبة، اتخاذها، وعتبة الدرج مراقبتها إذا كانت من خشب وكل مرقاة منها عتبة".[1]

ومن المفاهيم اللّغوية أيضا جاء في معجم العين بنفس المعنى: "عتب العتبة أسكفة الباب وجعلها إبراهيم عليه السلام كتابة على امرأة إسماعيل إذا أمره بإبدال عتبته وعتبات الدرجة وما يشابهها من عتبات الجبال وأشراف الأرض وكل مرقاة من الدرج عتبة".[2]

وفي المعجم الوسيط: "عتب عليه عتبا وعتابا تعتابا ومعتبا لأمه وخاطبه مخاطب الإذلال طالبا حسن مراجعته ومذكرا إياه يعني كرهه منه، فلان عتبا وتعتابا وثب برجل ودفع بأخرى ومقطوع الرجل مشى على خشبة ويقال: "عتب البعير ونحوه، مشى على ثلاثة قوائم كأنه يقفز والبرق عتبات تتابع لمعناه والباب عتبا، وطيء عتبته، يقال: "وما عتبت باب فلان ومن مكان إلى مكان عتبا واجتاز وانتقل" ويقال: "عتب من قول إلى قول العتبة خشبة الباب الذي يوطأ عليها والخشبة العليا وكل مرقاة جمح (عتب) والشدة في الهندسة جسم محمولا على دعامتين أو أكتر".[3]

ب-اصطلاحا: يعرّف فيصل الأحمر العتبة بقوله: "قد سميت عتبات النص بهذا المصطلح -فيما هو جليّ- نسبة إلى عتبة البيت في الأساس والركيزة التي يقوم عليها النص".[4] فهو لا يختلف عن المفهوم اللغوي، فبهذا المعنى فالعتبة فضاء يشمل كل ما له علاقة بالنّص.

ويعني: "مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه حواش وهوامش وعناوين رئيسية وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمة وغيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في الوقت ذاته

[1] ابن منظور لسان العرب، مجلد4، نج31، مادة عين. ص2791.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي إبراهيم السامرائي، ج 2، ص 75.

[3] مجمع اللغة العربية، المجمع الوسيط، مادة "عتب"، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص 581 584.

[4] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، ص203.

نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفّزه أو يحيط به، بل إنه يلعب دورا هاما في نوعية القراءة وتوجيهها"[1]، فالعتبات في النص هي مجموع اللواحق أو المكملات المتممة لنسيج النص الدّال، ذلك لأنها خطاب قائم بذاته. له ضوابطه وقوانينه التي تفضي بالقارئ إلى القراءة الحتمية للنص.

ونظرية العتبات النصية تبلورت لدى جيرار جنيت (Gérard Genette) ويعتبر كتابه Seuils عتبات مصدرا أساسيا لكل البحوث التي تهدف إلى فك وتحليل شفرات نص "عتبات النص" فقد احتوى الكتاب في ثناياه الكثير من أشكال العتبات النصية التي "تتمثل في مجموع اللواحق النصية المحيطة بمتن الكتاب من مختلف جوانبه وتتمثل هذه العتبات في:

العناوين les épigraphes والمقدمات les préfaces، اسم المؤلف le nom d'auteur وأشكال أخرى حلَّلها جيرار جنيت في الأحد عشر فصلا من مؤلفه النقدي المنهجي"[2]، فالعتبات النصية هي كلما يحيط بالنص من عناصر ترتبط بعلاقات جدلية معه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة وهي دراسة تضيء ما في داخل النص من دلالات.

ومما لا شك فيه أن العمل في دراسة العناصر المحيطة يعود إلى الناقد الفرنسي جيرار جنيت الذي قدم دراسة مفصلة عن العتبات وضبط هذا المصطلح وأولى أهمية قصوى وعناية فائقة للنص ومكوناته لذا نجده في كتابه عتبات Seuils عام 1987 أوضح فيه اهتماماته الزائدة بهذا النمط بغية توسيعه ليشمل كل النصوص الموازية للنص الأدبي، باعتبار أن لكل نص أدبي نصا موازيا والنص الموازي عند جنيت: "ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعلى الجمهور عموما، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي، وعتبات بصرية ولغوية"[3]، فإن العتبات تمثل المراحل التي تمكن المتلقي من قراءة النص وتأويله، فعتبات النص هي ما يسمى بالنص الموازي أو النص المصاحب para texte وقدمت عدة مصطلحات كترجمة لهذا المصطلح، المناص، النص، المؤطر... والمناص "بنية نصية متضمنة

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمة النقد المغربي، تقديم: إدريس نقوري، إفريقيا للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص16.

[2] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص23.

[3] Gérard genette, seuils, Ed Seul, col poétique, paris, 1987, p13.

في النص"[1]، فهو فضاء يشمل كل ماله علاقة بالنص من عناوين رئيسية وعناوين فرعية وتداخل العناوين ومقدمات وذيول وصور والتنبيه والتمهيد والتقديم وكلمات الناشر والتعليقات الخارجية ... إلخ.

وقد استطاع جيرار جنيت أن يضع مصطلح المناص Para texte أي ذلك النص الموازي "والنص الموازي نوع من النظير النصي الذي يمثل التعالي النصي بالمعنى العام".[2] وبهذا التعريف يمكن أن يعد المناص جماع النصوص وعلامات مقتضبة تجتمع وتتعاضد لتقوية وتوضيح النص الأساس تدور في فلكه وتفسر معانيه.

وللمصطلح الفرنسي المناص para texte ترجمات عديدة في النقد العربي الحديث يمكن الكشف عنها في كتب ومقالات النقاد والباحثين (عتبات النص، النصوص الموازية، المناص، النصوص المصاحبة) وهي أسماء عديدة لحقل معرفي واحد يعني بخطاب العتبات أي ما يحيط بالنص.

فأحمد بنيس يستعمل مصطلح النص الموازي ويعرّفه بأنه:"العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في آن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلالته"[3]، فإن هذه العناصر المحيطة بالنص، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه.

أما سعيد يقطين استعمل مصطلح المناصة para textualité في كتابه (انفتاح النص الروائي) وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في نظام وسياق معينين وتجاورهما محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا وقد تنتمي إلى خطابات عديدة كما أنها قد تأتي هامشا على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه"[4]، ثم بيّن في الهامش كيف انتقل من المناصة إلى المناص وعليه "فالمناص اسم فاعل من ناص مناصة وأن الفعل ناص يدل على المشاركة والحوار للدلالة على اسم الفاعل"[5]، فالمناص بنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها وهذه المناصات مهمة جدا في التحليل.

---

[1] المصدر السابق، ص 07

[2] جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986، ص91.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنيات هو أبدالاته، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص77.

[4] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001، ص99.

[5] المرجع نفسه، ص102.

كذلك يقرر الباحث المغربي – جميل حمداوي – في مقاله النص لماذا النص الموازي؟ يقول: "لذا أفضل مصطلحي النص الموازي لترجمة le para texte أو الملحقات النصية، فالنص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أو الخارج"[1]، فالعتبات تتحدث عن النص إذ تحلله وتنير الجوانب الغامضة فيه.

تعد العتبات النصية إذا في الكثير من الأحيان جسرا يمكّن القارئ من الوصول إلى أغوار النص وفهم أسراره ومعانيه، إذ تعد هذه الأخيرة كتأويل اتت ستدعي خيال القارئ وفضوله لمعرفة هذا العمل.

1–2– عتبات النّص في الأعمال الروائية لآسيا جبّار:

العتبات حسب "جيرار جينيت" هي كل التفاصيل الطباعية التي ترافق العمل الأدبي والنّصوص المحيطة بالمتن، والتي تندرج تحت ما يسميه para texte وهي:"مجموع النّصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه، حواش وهوامش وعناوين رئيسية وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمة وغيرها من بيانات النّشر المعروفة"[2]، فخصّص لهذا الموضوع كتابا كاملا بعنوان عتبات seuils 1984. وكان اهتمامه منصبًّا على إظهار أهمية العتبات ودورها القوي في فهم النّص والوصول إليه.

وعتبات النّص النوع الثاني من التعالي النّصي حسب "جيرار جينيت" وتسمى بالنّص الموازي وهو قسمين أساسيين هما:[3]

– المصاحب النّصي peri–texte: وهو ما يتعلق بالنّص من اسم الكاتب، العنوان، العناوين الفرعية، الإهداء، التصدير، الصور المصاحبة للغلاف كلمة الناشر.

–المحيط النّصي épi–texte:هي الخطابات الموجودة خارج الكتاب لكنها تتعلق به، كالاستجوابات والحوارات والمراسلات الخاصة، النَّدوات...

[1] جميل حمداوي، أقواس، لماذا النص الموازي؟، العدد88 89، تاريخ الإصدار يوليو 2006، ص220.(مجلة)

[2] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، (د، ط)، 2000، ص16.

[3] Gérard genette, seuils, p10 11.

وتتكفل عتبات النّص بتقديم النّص للقارئ وهي أول ما يمر به قبل الولوج إلى داخل النّص وعليه "تكمن أهميتها في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النّصوص، فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباته، فكذلك لا يمكننا الدّخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح، ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب وفي غيابها قد تعتري قراءة المتن بعض التشويشات"[1]، فتلعب عتبات النّص مهمة عتبات الدار.

كما تحدّد عتبات النّص جنس العمل ونوعه وتسميته والإشارة إلى مضمونه والتعرّف على صاحبه والناشر وطبيعتها متغيرة، "حسب المراحل والثقافات والأجناس الأدبية، وحتى عند الكتّاب أنفسهم (من كاتب إلى آخر)، ومن طبقة إلى أخرى، ومن ناشر إلى آخر، مع ما يترتب من هذه التباينات والاختلافات من نتائج على مستوى الإنتاج والتلقي"[2].

وبالتالي يعتمد القارئ على عتبات النّص كمؤشر يجعله يتعرف على نوع العمل وذلك عبر مؤشّر التجنيس أو المقدمة.

ومن عتبات النّص المصاحب (Péritexte) أ كثر حضورا في أعمال آسيا جبار –موضوع الدراسة– المصاحب النّصي ويتمثل في الغلاف، العناوين، الاسم، الإهداءات... إلخ، وهذه وقفة مع أهم العتبات:

1–2–1– عتبة الغلاف:

الغلاف في اللّغة حسب ما جاء في معجم الرائد في باب الغين "الغلاف الشيء وغطاؤه، ما اشتمل على الشيء غلْف وغُلَفٌ وغلَّفٌ غلاف القلب غلاف السيف، غلاف القارورة، غلاف الكتاب"[3]، أما في لسان العرب:

الغلاف يعني: "غلاف السيف والقارورة وسيف أغلف وقوس غلفاء وكذلك كل شيء في غلاف

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، (د، ط)، 2000، ص23 .24

[2] عبد المالك أشهبون، مقال عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، مجلة علامات، ج58، م15، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ديسمبر 2005، ص280.

[3] جبران مسعود، الرائد باب الغين، دار العلم للملايين، ط8، ص915.

وغلف القارورة وغيرها وغلفها وأغلفها، أدخلها، أدخلها الغلاف أو جعل لها غلافا.

وفي التنزيل:"وَقَالُوا قُلُوبُنَا غُلْفٌ" وقيل معناه صمّ ومن قرأ أراد جمع غلاف، أي أن قلوبنا أوعية للعلم كما أن الغلاف وعاء لما يوعى فيه"[1].

وفي الاصطلاح يعدّ"العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقّي لذلك أصبح محل عناية واهتمام للشّعراء الذين حملوه من وسيلة تقنية معدّة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفّزات الخارجية والموجّهات الفنية المساعدة على تلقّي المتون"[2]، ويمكن رصد أبرز التّحولات التي طرأت على إخراج أغلفة كتب الرّواية الحديثة.

لذا يواجه القارئ ببصره الغلاف الأمامي وهو بمثابة العتبة الأمامية للكتاب تقوم بوظيفة "عملية هي افتتاح للفضاء الورقي"[3]، وأول ما يصادف في رواية القلقون اللوحة التشكيلة أو الصورة التي هي "علامة أيقونية خطاب مشكّل كمتتالية غير قابلة للتقطيع، لأنها المتتالية التي تسعى إلى تحريك الدواخل والانفعالات للرَّائي (القارئ)، "كما يعتبر الرسالة البصرية مثل الكلمات وكل الأشياء الأخرى، لا يمكن أن تنفلت من تورطها في لعبة المعنى"[4]، فإن تقنية وضع الصّورة في الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي هي المنبّه للفت نظر الرائي وإشارة أيقونية من خلالها يتكون الخطاب وبفضله تلد رسالة بصرية حتى تحقق من ورائها خطابا يتألف من كلمات وعبارات لتؤدي وظيفة دلالية.

فالصّورة في رواية "القلقون" هي لوحة تشكيلية، وهذا التصميم للغلاف من منشورات دار الاتحاد حتى يربط الصورة بالعنوان والصورة وضعت على واجهة الغلاف تتّضح على شكل فسيفساء من الألوان المتداخلة، ويشتدّ اللون الأحمر وسط هذه اللّوحة بالإضافة إلى الألوان الأخرى كالأزرق والأخضر والأسود الذي يبدو في عمق اللوحة يطابق العنوان "القلقون" في اضطراب النفس، وهذه الصورة تؤشر

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلد العاشر، ص72.

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950هـ 2004م)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص133.

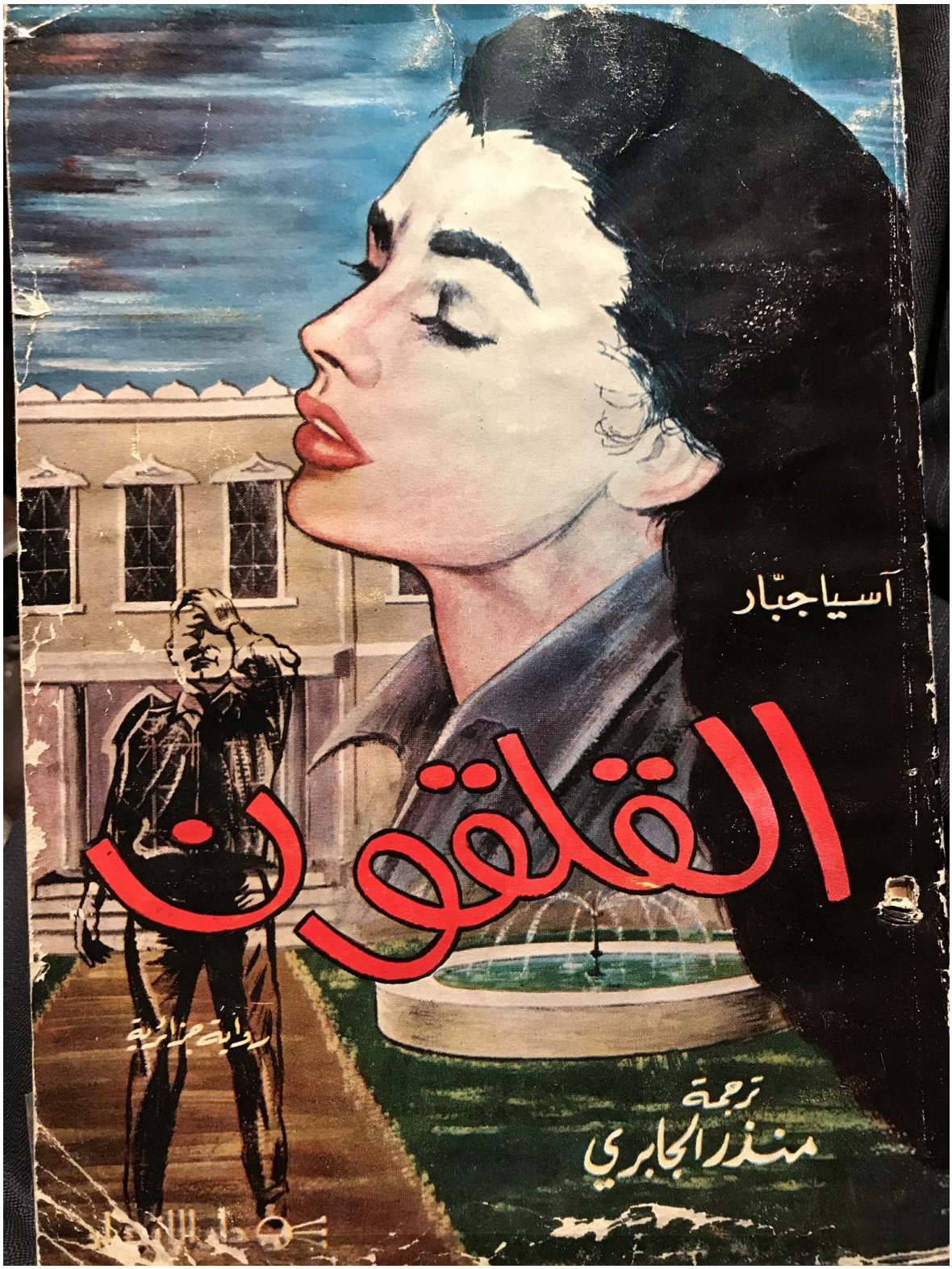
[3] المرجع نفسه، ص134.

[4] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم ، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2005، ص22.

إلى رؤية تنبئ عن فقدان التوازن والانكسارات والآلام، كما يمكن أن توحي بتشرب جراح الماضي مخلفة في الحاضر أعراض التوتر والتهيج ألا وهو القلق، كما هو معنون في الرّواية ويتوالد لينتشر بصورة سريعة مما يؤدي إلى اليأس الوجودي.

أما عن شكل كتابة اسم المؤلفة –آسيا جبار– فانتشر هذا النمط الإخراجي في أغلفة الكتب الروائية فكتب وسط الغلاف بخط عربي متوسط الحجم، كتب بفعل آلة الطباعة ولون الخط باللون الأبيض والدارس للتراث العربي أن اللون "في الثّقافة العربية يرتبط بالطهر والبراءة وهو لون مُشاكل للنور والصفاء، لذلك فقد استعمل على معان كثيرة منها الطهارة والنقاء من الأدناس المعنوية"[1]، ويتضح أن الوظيفة الدلالية من وراء كتابة اسم المؤلفة باللون الأبيض يعني أن الروائية تريد أن تظهر بمظهر الطهر، وهو لون يرمز إلى القداسة والصفاء الروحي ويخلو من كل الصفات السلبية التي تكدّر القلب والبصر والبصيرة.

[1] أحمد عبد الكريم، اللون في القرآن والشعر (دراسة)، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، 2010، ص18.



كما يحتوي الغلاف الأمامي تحت عنوان الرّواية كتابة نوع الجنس الأدبي يعني"رواية" وكتبت هذه الأخيرة باللون الأبيض بفعل آلة الطباعة كما هو ظاهر في الغلاف، وفي الأسفل جهة اليمين كتب اسم المترجم منذر الجابري باللون الأبيض وحجم الكتابة متوسط.

والعنوان جاء باللون الأحمر ويعتبر من الألوان النارية التي تعبّر عن الجرأة والقوة والحب وهذا ما تتصف به بطلة القلقون "دليلة" فهي تواجه التقاليد البالية وتعزّز بناء ذاتها وتطلق العنان لعواطفها متحدية الصعاب والعواقب كما ارتبط كذلك بالدّم ففيه إشارة صريحة إلى مقتل سالم وليلى في نهاية الرّواية وتجسد الأحمر في شفاه المرأة فهو مرتبط بالعاطفة والحب ففيه تحسيس بالنشاط والقوة، ومن الألوان الأخرى، الأزرق في لون السماء ويبعث على الهدوء والسكينة والوقار، واللون الأخضر فهو للتجدّد والانبعاث والسرور ويرمز إلى العطاء والنماء.

وما يلفت الانتباه صورة المرأة على الغلاف مغمضة العينين يبدو على ملامحها الانكسار والضعف وخيبة الأمل، تبوح بصمت عن ظلم الرجل لها، وعن ظلم المرأة لها وعن ظلمها هي لنفسها، تحكي عن الحرمان والخراب عبر علاقات اجتماعية غير متكافئة تفقد فيها جل المعايير.

فصورة المرأة تعبر عن القلق والحيرة والاضطراب الذي تعيشه الشخصية البطلة "دليلة" ولعلّ قلقها هو ما يفعل حركية السرد في هذه الرّواية، فبنت تميّزها من خلال تمركزها الفكري، فتطرح تساؤلات كثيرة، فهي في علاقة حوارية بين الذات وما تمثله من طموح ورغبة في التحرّر والبحث عن الحقيقة، وإن لم تكن صورة المرأة كاملة.

والملاحظ في الصورة وأمام المرأة فحل ذكوري يضع يده على جبهته ويدل على الكم الهائل من العنف الاجتماعي والنفسي الذي جسّده في عالم الرّواية بشكل ملفت للانتباه.

وتتعالق الصورة الغلافية مع المصاحبات النّصيّة الأخرى وهذا التعالق يعطي للصورة شرعيتها، وأبرز هذه العلاقات، تلك العلاقة التي تنشؤها مع عتبة العنوان، وبالتالي يجرفنا البحث عن الروابط التي تجمع الصورة الغلافية بعنوان الرّواية. إن عنوان رواية القلقون يجعلنا نركز على ملامح وجه المرأة، فعيناها المغمضتان وشحوبها يعبران عن الماضي القلق والعزم على النسيان، لا ترغب دليلة أن تتذكر شيئا بعد أن سمعت بمقتل سالم وهو مع زوجة أبيها عشيقته الأولى. ولا تنظر المرأة التي في الصورة إلى الرجل الذي أمامها، لأنه زاد من قلقها وضعّف من توتّرها، فتعبر الصورة عن المتن الروائي وعتبة العنوان معا، فتقيم معهما علاقات وطيدة ممّا يجعلها جزءا لا يمكن فهم الرّواية إلا من خلالها.

وفي المجموعة القصصية –نساء الجزائر في شقتهن– لآسيا جبار– المترجمة إلى اللغة العربية بإشراف عبد القادر بوزيدة سنة 2017، ومن أول نظرة بصرية لغلافها الخارجي فإنه يأخذنا بين ثنايا الفن التشكيلي ويستوقفنا الغلاف ليذكرنا بلوحة الفنان أوجين دي لاكروا Eugène Delacroix التي رسمها سنة 1834، وصارت اللوحة مصدر إلهام الروائية آسيا جبار.

ومن خلال الدراسة البصرية لغلاف المجموعة القصصية يتبين لنا أن الغلاف من الورق الرفيع، نجد أعلاه على اليسار اسم الكاتبة آسيا جبار كتب باللون الأبيض البارز، ونجد تحت الاسم اسم المترجم (ترجمة جماعية تحت إشراف عبد القادر بوزيدة، كتب باللون الأبيض الباهت وبحجم صغير مقارنة باسم الكاتبة الذي كتب بحجم كبير. أما العنوان بدا بخط بارز كُتب باللون الأصفر، ونجد أن: "اللون الأصفر يدل على التنوير والحكمة والتفاؤل والأمل والوضوح والثقة"[1]، لأن آسيا جبار تمنح الثقة للنساء لأجل إثبات ذواتهن وقدرتهن في الرّيادة وتحقيق الخير للوطن رغم ما تعرضن إليه من ظلم وإجحاف من طرف العدو الفرنسي أو المجتمع الجزائري.

[1] حنان عبد المفتاح محمد مطوع، الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، العدد 18، الإسكندرية، 2016، ص425.

وفي أسفل الغلاف نجد دار النشر (الحبر) وكتب اسم الدار باللغة العربية والفرنسية وهذا يدلّ على لغة المستعمر المتجذرة في العمق الجزائري ووضع اسم الدار داخل إطار صغير لونه أبيض، أما المكتوب باللغة الفرنسية فلونه أخضر، وأما المكتوب باللغة العربية فلونه أحمر وكلها تمثل ألوان العلم الوطني، كما ألحق بالغلاف الخارجي مطوية تحمل أسماء المترجمين العشرة ويشرف عليهم الأستاذ عبد القادر بوزيدة باعتبار أن المترجم يتمركز في المرتبة الثانية بعد اسم الكاتب، بالإضافة إلى وجود إطارين تحت الأسماء، الأول كتب باللغة الفرنسية والثاني باللغة العربية وهو طبعا ترجمة لما ورد في الإطار الأول، وتحت الإطارين كتب المركز الوطني للكتاب بلون أخضر وبحجم صغير وقد فصل بينه وبين CNL Centre nationale du livre، خط أسود صغير، وبجانبه إطار صغير لونه أسود كتبت عليه الجزائر بلون أبيض عموديا ووزارة الثقافة باللون نفسه أفقيا وأسفل المطوية وبلون أزرق François Institut، وبلون أسود خط سميك كتبAlgérie، وتحت هذا الاسم، بلون أبيض في إطار أسود بخط عريض كتبCNL، وبحروف صغيرة كتب تحته Centre national du livre.

أما الغلاف الخلفي فكتب اسم الكاتبة – آسيا جبار – باللون الأسود على الجهة اليمنى وتحته بخط عريض ولون أحمر كتب عنوان الرواية "نساء الجزائر في شقتهن" واللون الأحمر هو واحد من الألوان الثلاثة يطلق عليها اسم الألوان الحارة وهي الأحمر والأصفر والأرجواني وهذه الألوان تكون صارخة زاهية"[1]، أما ملخص الرواية كتب باللغة العربية باللون الأسود وبخط متوسط الحجم، وأسفل الغلاف الخارجي على الجهة اليسرى كتب السعر600دج، وتحته كتب بلون أحمر "خطر" وتحته بلون أسود "النسخ يقتل الكتاب" وأمامه شعار "خطر النسخ" باللون الأسود، بينما في الجهة اليمني نجد الباركود Code barre لحماية الرواية من السرقة.

اختارت الروائية –آسيا جبار– لوحة ديلاكروا (1798–1863) لغلاف مجموعتها القصصية "نساء الجزائر في شقتهن" –أوجين ديلاكروا–، هو فنان فرنسي ولد سنة 1798 قرب مدينة باريس بفرنسا، ويعد من أهم الفنانين الذين تأثروا بالشرق وبالفنون العربية بصورة خاصة في أوائل القرن التاسع عشر،

[1] المرجع السابق، ص245.

إذ لم يعد اهتمامهم هذا مجرد هوس أو نزوة أو بحثا عن جديد فحسب، بل كان شيئا حيويا بالنسبة إليهم، حتى أنهم كان حياتهم كلها، وواقعهم كله، إن كل ما رسمه ديلاكروا في المغرب العربي، يحمل فكرة الحيوية والثورة فهو يرسم الفرسان العرب، صيادي الأسود في أعنف وأخطر اللحظات"[1]، فهو لقاء بين الفنان الفرنسي الرومانطيقي الشهير وبين الشرق الساحر الذي كان ملهمه، فرسم النساء والطبيعة. فهو من الفنانين المستشرقين الذين ولعوا بالشرق فنقل صورة عن الحياة الاجتماعية وحياة المرأة العربية التي كانت تشكل الغموض والفضول للفنانين. خاصة لدى الرسام الاسباني بيكاسو بابلو رويز Picasso Pablo Ruiz (1881، 1973). فتأثر بالشرق ورسم لوحات من بينها (لوحة نساء الجزائر). حيث قال أمين الزاوي: "لقد رسم بيكاسو لوحته (نساء الجزائر) في عز الحرب التحريرية 1955، ورسم دي لاكروا لوحته في عز سنوات الاستيطان حيث زار الجزائر سنة 1832 وبالتالي فثقل التاريخ مختلفا تماما، صحيح أن العنف حاضر في اللحظتين الفنيتين عنف الحرب وحصار الموت للحياة."[2]

فكانت تلك اللوحتين في حقبة زمنية متأزمة وهذا ما جعل دي لا كررا وبيكاسو يصوران المرأة الجزائرية بصورة غير لائقة، لذا –آسيا جبار–جعلت من لوحة ديلاكروا صورة لغلاف مجموعتها القصصية، لأنها الأقرب لما أرادت الروائية الوصول إليه في إزالة الستار عن المرأة الجزائرية وتوضح حقيقتها بأنها أشرف امرأة وهذا ما دونه التاريخ، لذا، لم تختر–آسيا جبار– لوحة بابلو بيكاسو لأنه رسم النساء في صورة عري وهذا ما يتنافى مع الدين الإسلامي وتقاليد المجتمع الجزائري المحافظ.

أما عن السياق التاريخي للوحة – نساء الجزائر في شقتهن لديلا كروا ففي 1832 قام أوجين ديلاكروا Eugene Delacroix برحلة إلى المغرب ثم الجزائر، حيث رافق الكونت دي موريناي Conte de Mornoy المبعوث الخاص للويس فيليب لدى السلطان مولاي عبد الرحمن للحصول على موافقته لاحتلال الجزائر غير أن المهمة كللت بالفشل، عاد منها بدفاتر، مخططات ولوحات كانت نواة أعماله الفنية، في الجزائر العاصمة تعرف "ديلاكروا"على المهندس ومسؤول ميناء العاصمة السيد "بواريل" poirel أحد المهتمين بالرسم، عرّفه هذا الأخير على شاوش وريس قبل الاحتلال يعمل تحت إمرته، وبعد

[1] صدقي إسماعيل، مطالعات في الفن التشكيلي العالمي، عواطف الحفار إسماعيل، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص 44 45.
[2] أمين الزاوي، نساء بيكاسو الجزائريات، مجلة العرب، العدد11476، تاريخ الاثنين 2019/09/23، ص14.

محادثات طويلة، أذن لديلاكروا بزيارة حريمه وهي الرغبة التي لم تحقق له بالمغرب. قضى ديلاكروا أربع أمسيات في رسم زوجات القرصان الثلاثة، وبعد عودته إلى فرنسا أنجز لوحته المشهورة نسوة الجزائر في شققهن Femmes Algérois dans leur Appartements

ستة 1834، وهي الآن محفوظة في متحف اللوفر Musée de louver à paris وبعد خمس عشر سنة، أعاد "ديلاكروا" ورسم نفس اللوحة ولكن مع بعض اللمسات الجديدة كحجم اللوحة (0.80 v 1.12) عن نسخة اللوفر (1.80 v2.29) وذلك باستخدام قماش Chevalet، أما النسوة اللواتي كن قريبات من المشاهد، فقد جعلهن يبتعدن ويتباعدن، والنسخة الثانية هذه موجودة الآن في متحف فابر مونبيليه Musée de Fabre à Montpellier.[1]

بطاقة فنية للوحة:

Artiste : Eugène Delacroix.

[1] سليم بتقة، سراب الاستشراق مقاربة سيميائية للوحة أوجين ديلاكروا، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص236.

Titre en italique : Femmes d'Alger dam leur appartement.

Lieu d'exposition : Musée du Louvre.

Création: 1834

Dimension : 1,80m x 2,29.

Matériaux : Huile sur toile

Période – Romantisme[1]

تصور اللوحة ثلاث نساء يجلسن على أرضية غرفة بالإضافة إلى امرأة سوداء، لعلها خادمة، وأكثر ما يلفت الانتباه في المشهد هو منظر المرأة الجالسة إلى أقصى اليسار مستندة إلى أريكة، إذ تبدو ذات ملامح جميلة بنظراتها الحالمة وفستانها ذي الألوان الباردة والمتناغمة، أما المرأتان الجالستان إلى يمين اللوحة فتبدوان كما لو أنهما تتبادلان حديثا فيما تمسك إحداهما بالأرجيلة، بينما أدارت الخادمة السوداء ظهرها كي تنظر إلى سيدتها في الوسط وهي تهم بالخروج من الغرفة، "في فضاء مغلق تجلس على سجاد شرقي فاخر، ثلاث نساء جزائريات حبسن في حريم جزائري، ذكر الرسام أسماءهم في دفتر ملاحظاته: زهرة توبودجي والأختان زهرة وموني بن سلطان، إنهن يرتدين أقمصة من الحرير المطرز الفاخر وسراويل فضفاضة المرأة التي على اليسار تتكىء بلا مبالاة على الوسائد المرصوفة، في حين تبدو مرافقتاها مستغرقتان في محادثة عذبة ومتكتمة. في اليمين تخرج خادمة سوداء من الحقل محولة رأسها إلى سيداتها[2].

فصورة الغلاف لا تبدو كأي صورة عادية لأنها تحمل في طياتها الكثير من المعاني والدلالات المختلفة، فتصور ثلاث نسوة من بينهن الخادمة التي يظهر منها ثلاثة أرباع ظهرها والنساء الأخريات جالسات غافلات يشتركن في أنهن قابعات سجينات في غرفة واحدة، يرتدين أفخر الملابس والحلي كأنهن أميرات، "تجلس المرأة ذات الشعر الطويل على اليمين تسبح في ضوء ذهبي وفي يدها اليسرى أنبوب شيشة طويل، في الوسط تجلس المرأة الثانية على الطريقة التركية، نظرتها وهيأتها يقوداننا إلى الأمام

[1] المرجع السابق، ص238.

[2] سليم بتقة، سراب الاستشراق، ص238.

حيث الزوجة الثالثة ملقاة على سجادة من منطقة القبائل"[1].فهن في عالم آخر وحتى جلستهن التي توحي بالراحة والاسترخاء، تبوح بأنهن خاضعات سجينات. وكانت الخادمة السوداء تنتظر إشارة منهن كي تخدمهن، تختلس السمع والنظر وترفع في الوقت نفسه الستار لتكشف لنا عالمهن، لكنها لا يعرنها أي اهتمام "تخرج خادمة سوداء من الحقل محولة رأسها إلى سيداتها ترفع ستارا ثقيلا في الجهة اليمنى لتكشف للمشاهد لحظة من العلاقة الحميمة".[2]

أما عن الديكور فصور الجدران والأفرشة والوسائد المطرزة والخزانة ونافذة مغطاة بستار ومرآة معلقة، كما صور الأساور والخلاخل والنعال والأزياء المتنوعة المضيئة من الحرير والقطيفة. "الجدران مغطاة بالبلاط المزين بالزخارف الدقيقة، في هذا المكان تطل خزانة بأبواب مفتوحة تظهر الأطباق الثمينة، في الجهة اليسرى هناك مرآة فاخرة ذات إطار معلقة على الجدار، على الأرض نعال مهملة بجوار شيشة وموقد بخور".[3]

ولعلّ أهم ملمح في هذه اللوحة هو حركة الألوان والأشكال فيها وتلقائية شخوصها وتفاصيلها، فهي تحفة فنية من اللون والضوء والتفاصيل الدقيقة التي برع ديلاكروا في رسما سنة 1834، فجاور بين الألوان الحارة والباردة ومن بينها الدائرة اللونية الأحمر، البرتقالي والأزرق والبنفسجي "وتشكل هذه الألوان ما يسمى تناسق المماثلة، نظرا لأنها قريبة من بعضها البعض ومرتبة إذن دون مواجهة"،[4] فنجد اللون الأخضر بارزا من خلال سراويلهن مزركشة برسومات صغيرة صفراء بالنسبة للمرأة التي على أقصى اليمين "هذان اللونان الأخضر والأصفر يختلطان بصريا ويولدان موضعا مكونا من الأخضر- أصفر لنسيج من الحرير براق وهادئ".[5]كما نجد اللون البرتقالي والأحمر للمرأة على اليسار له بطانة زرقاء خضراء، "هذه المظاهر الخارجية من الألوان المكملة تتهيج وتتناسق، وهذا التباين يعطي لهذه الأشياء

[1] سليم بتقة، سراب الاستشراق، ص239.
[2] المرجع نفسه، ص238 239.
[3] المرجع نفسه، ص239.
[4] المرجع نفسه، ص238.
[5] المرجع نفسه، ص245.

بريقا مكثفا".[1] بينما الخادمة على الرغم من أن ثيابها رثّة فإن ألوانها بارزة فالتقي الأحمر بالأخضر وبالألوان الأخرى، "المنديل الأحمر الذي تضعه الخادمة على رأسها ينفصل عن ستار بخطوط من الألوان المختلفة، لكنها لا تلتقي غير اللون الأخضر تلك التي تشكل مع الأحمر التوافق الأكثر ارتياحا"[2]. كما نجد خشب الباب يتناوب فيه اللونين الأحمر والأخضر، وهما يمثلان نموذجا للتناسق المزدوج، البنفسجي والأخضر لمربعات البلاط، الأزرق لون تنورة الخادمة وخطوطه الحمراء تمثل توافقات ليس كمكمّلات ولكنها ألوان أكثر تقاربا"[3]. كذلك تداخل الأحمر والأخضر من خلال التطريزات التي تزين الوسادة التي تتكىء عليها المرأة التي على اليسار.

ومن الألوان الحاضرة في اللوحة الأبيض من خلال قميص المرأة التي تجلس يمينا وامتزاجه بالوردي والأخضر، "من الأمثلة أيضا المتعلقة بالألوان الرمادية المتولدة من امتزاج بصري لعناصر خالصة ولكنها متقابلة: الأبيض لون قميص المرأة التي تجلس تم كسره بصبغة غير واضحة ورقيقة مكونة من الوردي والأخضر وضعت عليها زهيرات صغيرة".[4]

فالملاحظ إذن للوحة ديلاكروا، يكشف مدى أهمية الألوان الخضراء والصفراء التي ترمز إلى هدوء المكان وحياة الترف والغنى من خلال الديكور والأساور والحلي والزرابي والأقمشة وهو ما يعطي انطباعا عن حياة الحريم الارستقراطية في الجزائر المستعمرة.

ولا زالت هذه اللوحة عند العديد من النقاد والفنانين وحتى الأدباء محط فضول نظرا لجمال هذه اللوحة المتلألئة التي استقت نورها من الشمس، وأسقطت خيوطها الذهبية وأكسبتها نورا جعل كل من يراها يبحث عن هذا الطرز المحيّر في إضاءتها فيقول سليم بتقة: "يبقى مصدر الضوء في اللوحة لغزا كبيرا للفنان الفرنسي، حيث لم يجد النقاد التشكيليون مصدره داخل التحفة الفنية، ولو أن أكبر ما شد الفنانين الغربيين في الجزائر هو الضوء الطبيعي، فالشمس لم تكن شبيهة بأي شمس في مكان آخر، لذا

[1] سليم بتقة، سراب الاستشراق، ص244.
[2] المرجع نفسه، ص244.
[3] المرجع نفسه، ص245.
[4] المرجع نفسه، ص245.

تبدو الألوان مضيئة في لوحاتهم وكانت عاملا فنيا ساعد على جمالية اللوحة، ذلك الضوء المحيّر على وجوه نساء ديلاكروا، مشرقات رغم وجودهن داخل غرفة من غرف القصبة ذات النوافذ الصغيرة الجانبية المتماشية مع تقاليد مجتمع محافظ، فمنذ ما يقارب القرنين بقى السر غامضا مبهما"،[1] فأعاد ديلاكروا رسم نسخة أخرى سنة 1849 تختلف عن الأولى على مستوى الإضاءة التي ربما يكون مصدرها الأساسي الشمس، ففي لوحة 1834 الإضاءة خافتة على العكس من لوحة 1849 التي تبدو بارزة وتوضح لنا ملامح النسوة بدقة وحتى الغرفة فهي مضاءة أكثر من اللوحة الأولى: "وتبقى لوحة 'نساء جزائريات في مخدعهن' اللوحة الوحيدة التي رسم نسخة أخرى لها وعرضها في باريس عام 1849، وكانت وجوه الجزائريات المضيئة سر جمال لوحات فنانين آخرين عاصروا ديلا كروا مثل: "فرمنتان" ورينوار" و"إيتيان دينيه".[2]

فنساء الجزائر في هذه اللوحة الشرقية المتلألئة من الضوء واللون تعد آية في الجمال الفني فلا صورة مثلها في العالم.

-نساء الجزائر بين قلم آسيا جبار وريشة ديلاكروا:

[1] سليم بتقة، سراب الاستشراق، ص246.

[2] المرجع نفسه، ص246.

رسم أوجين ديلاكروا لوحة عن نساء الجزائر، فاختار طريقة خاصة للتعبير عنها، فجعلهن سجينات القصر حزينات بعيدات عن واقعهن، صوَّرهن متكاملات أي جسما كاملا غير عاريات لكن مقيدات. لذا اختارت –آسيا جبار– هذه اللوحة، لأن مجموعتها القصصية تتناسب معها كثيرا. فعكست لنا في هذا التصوير الضوء النابع من لوحة ديلا كروا والذي يوضح لنا ملامح النسوة الجالسات في غرفتهن، كما يرمز إلى بزوغ شمس الاستقلال على الجزائر وإلى النساء في المجموعة القصصية الراغبات في تغيير وقعهن، "كما أرى بشكل واضح جميع نساءنا، الواحدة تلو الأخرى، جميع الأرامل وجميع اليتامى ... أنظروا يا إخواني أنظروا إلى نقاط الدم في حبات التراب هذه، في هذه اليد، لكم نزفت الجزائر من سائر جسدها الشاسع، لكم دفعت الجزائر من كامل ترابها في سبيل حريتنا، نحن وفي سبيل هذه العودة، إلا أنها من خلف عذاباتها، تتحدث الآن حديث العفو، فلتنظروا يا إخواني"[1]، "فاتخذت– آسيا جبار– العناصر نفسها التي استعارتها من لوحة ديلا كروا لتجعل نساءها يلبسن الحجاب وفي المقابل نجد الرسام جعل النساء في اللوحة كاشفات مفاتنهن"، وهؤلاء النسوة أنفسهن حاضرات مرتلات هامسات، حانيات الرأس، الواحدة تلو الأخرى، يعدلن براقعهن بحركات صغيرة خاطفة، فيحدثن صوت صرير القماش تحت أفخاذهن الثقيلة"[2].

كما أسقطت آسيا جبار العجوز حدّة، على الخادمة التي يظهر ثلاثة أرباع ظهرها في اللوحة التي كانت تسترق النظر إليهن وتتجسس على كلامهن "لطالما فرضت عليه وجودها، كانت شبيهة سيدة سوداوية، نظرتها مرهبة، لم تكن تبتسم أبدا فجأة نظرة ثاقبة، ما تلبث أن تفقد اهتمامها"[3]، الشخصيتان متشابهتان تماما ولعل الكاتبة أرادت أن تبين عنصرية الرسام، كما أشارت الأديبة –آسيا جبار– إلى شيء مهم وهو الستار الذي سحبته الخادمة السوداء لتكشف لنا العالم المظلم الذي تقبع فيه النسوة وكذلك اللوحات الساذجة الموجودة في كل بيت. "الستائر كانت مسحوبة منذ الصبيحة وفي آخر الغرفة توجد خزانة ضخمة تنبعث منها النفتالين، وفي الحائط المقابل له هناك لوحة ساذجة كالتي

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص125.
[2] المصدر نفسه، ص137.
[3] المصدر نفسه، ص167.

توجد في كل البيوت المتواضعة 'إبراهيم' وابنه 'إسماعيل' وجه 'لجبريل' الملك"[1]. وربما تشير الأديبة إلى بث الأفكار الشيطانية التي جاء بها الاستشراق وأراد تحريف الدين الإسلامي.

فالأديبة –آسيا جبار– حاربت الرسام ديلاكروا بلغته ولوحته حين جعلتها غلافا لمجموعتها القصصية، فانتقدت النظرة المحرّمة أو المسروقة بقولها: "نظرة محرّمة، لأنه من المحرّم بالتأكيد النظر إلى الجسد الأنثوي الذي يتم حبسه منذ سن العاشرة إلى غاية الأربعين أو الخمسة والأربعين بين الحيطان وفي أحسن الأحوال وراء حجاب"[2]، فإذا كان ديلاكروا يسرق نظرة من الحريم ليظهر بالفنّ حالة المرأة قبل الاستعمار، فإن–آسيا جبار– تتسلّل إلى غرف نساء الجزائر تستمع إلى أصوات وصرخات لتظهر حالة المرأة بعد الاستقلال: "هذا هو إذن الاستماع الذي أحاول من خلاله اقتفاء آثار بعض الانقطاعات وقد بلغت منتهاها، حيث لم أستطع إلا بالكاد الاقتراب من هذه الأصوات أو تلك التي غامرت في تحّدي العزلة الوليدة"[3]، فأعطت الحرية الكاملة للمرأة في اختيار مصيرها وكسر صمتها فجعلتها في البيت، الحمام، المستشفى، في الشارع ردّا على ديلاكروا الذي حجزها مكان مغلق، وفي غيبوبة لا متناهية.

كما جعلت –آسيا جبار– نساءها تمتلك الأحاسيس والمشاعر فأيقظت قلوبهن فتعبر فاطمة "كنت أشعر بالرّضا، كنت مرتاحة وراضية"[4]، كما عبرت عن فرح والدتها عندما ربّت ابن خالها: "كانت أمي عربية جد مسرورة بتربية علي ابن خالي"[5]، ليس هذا فحسب بل صوّرت آسيا جبار– الفنّ وأسقطته على إحدى شخصياتها، صارة وهي فنانة تتساءل دوما قائلة: "كيف يمكن تصوير مدينة بأكملها في قطعة موسيقية"[6]، فنساء آسيا جبار من طبقات متباينة فمنهن المثقفات ومنهن المتعلّمات

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص176.
[2] المصدر نفسه، ص203.
[3] المصدر نفسه، ص9.
[4] المصدر نفسه، ص37.
[5] المصدر نفسه، ص27.
[6] المصدر نفسه، ص68.

والفنانات فأنيسة هي امرأة متعلّمة، تتساءل بعد أن أصبحت حاملا: "كيف سأتمكن من إنهاء دراستي للحصول على شهادة الليسانس".[1]

إذن، صوّرت–آسيا جبار– النسوة في مختلف الحالات النفسية، عكس ديلاكروا الذي صوّر المرأة عديمة الأحاسيس شغلها انتظار الرّجل فهي تعيش حياة لا معنى لها.

وفي رواية "بوابة الذكريات" لآسيا جبار والتي ترجمها محمد يحياتن، فإن أول شيء يلفت انتباهنا هو الغلاف باعتباره العتبة الأولى من عتبات النص.

فغلاف الرّواية يتضمن أربع وحدات رئيسية تحمل دلالات عدة، أولها الصّورة وهي البحر والبواخر والسفن البحرية والمنارة، ثم الألوان المتداخلة التي ميّزت الغلاف، ثم العنوان الذي يعد وحدة كبرى كتب بالأحمر أسفل الصّورة وتحته باللون الأسود كتب رواية، دون أن ننسى اسم الروائية آسيا جبار المدوّن بالأسود أعلى العنوان، فتجتمع هذه العناصر لتشكّل صورة جمالية.

تمثل الصورة الغلافية هوية النص، حيث تتمظهر من خلالها دلالات النص وتقوم بإغواء القارئ للغوص داخل النص والبحث عن العلاقة التي تقيمها هذه العتبة مع الدلالة العامة للمتن السردي "عتبة سيميائية مهمة لولوج النص الأدبي، فهي ليست كما يظن البعض مجرد شكلية بل هي عاضد حقيقي

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص39.

للدلالة المضمونية"[1]، فالصّورة تمارس وظيفة إشهارية دعائية وأخرى إغرائية، فجاءت تتماهى إلى حد كبير مع المتن السردي وتقيم معه علاقات وطيدة مما يجعلها جزءا لا يمكن فهم الرواية إلا من خلاله.

إن أول ما يلفت الانتباه في الصورة المثبتة على الغلاف الأمامي لرواية "بوابة الذكريات" هو البحر والسفن البحرية والبواخر التي شغلت مكانا واسعا على غلاف الرواية، فالسفن وسيلة تسافر بها الكاتبة في سرد ذكرياتها التي دونتها ولم تستطع حبسها بداخلها، وهي عبارة عن حكي استرجاعي استعادت خلاله الكاتبة شريط قراءتها لمجتمعها وذاتها، "وكأن الكتابة عن الذات هذا التمرين الخشن المضني ... ولكن أنىَّ لي أن أجعل هذا التحليل الاستذكاري حريريا ومن ثم مطمئنا، بما أنه مصدر تبصّر بل سكينة"[2]، فهذا السرد الذاتي أقرب ما يكون إلى وثيقة تاريخية تعرضت خلاله الكاتبة لتأريخ سيرتها الذاتية وهي سيرة تتجاوز الفرد لتشمل المجتمع فتشترك فيها جميع النساء الجزائريات إبان الاستعمار.

فتمثل السفن يوميات السيرة الذاتية للكاتبة، وهي عبارة عن ألبوم من الصور التاريخية وإفراغ الذاكرة، ذاكرة الطفولة، طفلة صغيرة تبلغ من العمر ثلاثة أعوام تسكن في قرية من القرى الجزائرية، تجاوزت الحس الطفولي إلى الشعور بالفضول المتواصل لمعرفة البيئة المحيطة بها واكتشاف الأزقة ومعرفة الثقافة "ترى هل الطفولة سرّ خفي لا يسمع أم غبار الصمت".[3]

وفي الصورة الغلافية تنوع حجم السفن بين الصغيرة والكبيرة وهذا دلالة الوعي بالأنا ولاسيما أنها في البيت تنتمي لبيت متميز التفاصيل، فاختلطت الطفولة البريئة برغبات قناة ناضجة تهوى الغوص في ثنايا الحكايات"في بداية تلك السنة، كنت أتأهب لبلوغ خمس عشرة سنة"[4]، هنا يبدأ الخضوع لسلطة الأب المتعلم الذي أراد أن يجعل منها قالبا بشريا مسيرا فهو حكم أبوي صارم من جهة، ومن جهة أخرى سيطرة الكولونيالية، فبعد حادثة الدارجة وكشفها عن ساقيها وصراخ والدها وتحذيرها، شكّل منعطفا في حياتها، فالصورة المثالية للأب قد أعطبت، "ثمة مشهد حصل في فناء العمارة الخاصة

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950 2004م)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص131.
[2] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص 523.
[3] المصدر نفسه، ص11.
[4] المصدر نفسه، ص264.

بالمدرسين ظل عالقا في ذهني كحرقة، وهو بمثابة لوثة في صورة الأب المثالية، أخذت أشيدها رغما عني لأنه غائب غيابا مبرما"[1] فاعتبرته الكاتبة متعصبا، كائن بلا هوية، مادة بلا خام.

لذا الأيام التي رسخت في ذاكرتها تلك التي قضتها في سن المراهقة صحبة صديقات المدرسة الداخلية، فاحتكت بماق صديقتها التي تماثل شخصيتها في حب الكتب، فاكتشفت وصحبتها قاعة السينما الكبرى والتجوّل وسط المدينة "كانت ماق تبدو لي في كثير من الأحيان كنسخة ثانية لي في مجال المخيال الذي يتسع بفضل تبادلنا الكتب"[2]، فساعدتها في الخروج من الضيق الفكري والانفلات من السياج الشائك الذي فرضته سلطة الأب عليها.

ثم تعرّفت على "فريدة" الفتاة المقيدة بالحايك الأبيض الفضفاض ذلك القناع المفروض كما عبّرت عنه الكاتبة لتختفي وراءه عن أنظار كل رجل قد يصادفها في الطريق "تلوح ذكرى قوية، ذكرى فتاة أكبر منّا سنّا، كان اسمها فريدة، عندئذ كنت في السنة الثالثة من النظام الداخلي"[3]، وقد انبهرت بها بطلة الرواية –آسيا جبار– لأخلاقها وعفّتها الشديدة، ثم تلي هذه الصداقة صديقة ثالثة تدعى "منيرة" وهي تمثل الجسر الواصل بين المراهقة وعالم الرجال، إذ افتتحت علاقتها العاطفية بـ "علي" الشاب الصحراوي، وبما أنه متطرف آلت علاقتهما إلى الشتات "اليوم ألج خمس عشرة سنة وأتقدم إلى جانب علي وأنا أتظاهر بمظهر مراهقة غريبة واثقة من نفسها"[4]، ثم تليها علاقة حب جادة مع "طارق" الذي مالت إليه خاصة وأنه تخصص في دراسة اللغة العربية ولكن رغم توطد العلاقة بينها وسلسلة المواعيد التي تجمعهما تحال في النهاية إلى الفشل، بعد أن توالت هذه التجارب، ظل الخوف من أبيها يحاصرها إذا ما بلغه الأمر، لتجد نفسها تحثها على الانتحار"إن علم أبي بذلك سأنتحر"[5]، لإدراكها أن أبيها متعصّب.

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص63.
[2] المصدر نفسه، ص174.
[3] المصدر نفسه، ص189.
[4] المصدر نفسه، ص192.
[5] المصدر نفسه، ص482.

وتسرد السفن بعد أن اكتملت تجاربها ونضجت، أسئلة كثيرة تخبئ من وراءها لوم موجه لنفسها وندم على ذلك الخضوع للقيود وفضلت لو أنها تجاوزت ذلك الصمت، تقول "بالكاد بدأت أفهم أن أخطر الأمور هو صمتي، صمتي عن هذه الغريزة التي رغما عني وفيَّ كانت في طور الإعداد"[1].

فسافرت-آسيا جبار- عبر السفن لتسرد طفولتها المبكّرة وما تختزنه من مشاهدات لتشي بأمها الشابة وافتتانها بها وعلاقاتها مع النساء والجدّات، ثم تتعرض إلى تمثيلات الأب في قانونه الأبدي فنقلت صورته كما انعكست في وعي الطفلة، لتستكمل رسم صورة المواجهة بين الأب والابنة المراهقة مع ضغط فكرة مهيمنة تتصل بجدلية الجسد ومعنى المقدس والمدنس، من خلال اختراق القانون عبر عدد من الممارسات، وهذا الميناء يذكر الكاتبة بالعادات والتقاليد الجزائرية التي اشتاقت إليها، رغم اكتسابها للثقافة الغربية حيث تجعل من هذا العمل الأكثر حميمية وذاتيه ويحمل بعض القيم الجزائرية ببصمة من العاطفة الجياشة وهي تسرد الحشمة وصفاء النفس لتكون مرآة عاكسة للشعب الجزائري عبر هذا البحر الذي يدل على الحنين والأمل الذي كانت تحلم به الكاتبة وهي في ديار الغربة.

استحضرت الكاتبة العديد من الألوان على صورة الغلاف، التي لها بصمة خاصة في الذكريات التي عاشتها وكما نعي أن لكل لون دلالاته الخاصة، "فالحياة من حولنا تزخر بالعديد من الألوان الطبيعية المتناسقة والمتنوعة ومن أجل هذا كان موضوع الألوان واستعمالها محل اهتمام الكثير من الناس خاصة الشعراء والكتاب"[2]، فاختيار الألوان الموجودة على الواجهات والأغلفة ليس بالأمر الهيّن، فالفنان يبحث عن التناسق في الألوان وفي حالات أخرى يبحث عن التضاد، أو يجعل المتلقي يتسرّب إلى داخل النص، "لأن اللون هنا يحل محل الكتابة ويمارس التنويم المغناطيسي على القارئ ليدفعه إلى القراءة، فنجد اللون يعكس لنا نفسية وشخصية الكاتب ووسطه والبيئة المحيطة به، فيساهم في وجود بعض الدلالات الأكثر تأثير على خلاف أبعادها"[3].

ومن الألوان التي سيطرت على الصّورة الغلافية اللون الأزرق وجاء في المتن السردي دالا على

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص493.

[2] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص13.

[3] طاهر محمد هزاع الزاهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 2002، ص14.

التفاؤل والأمل لدى الكاتبة في استحضار بلدها الجزائر والرغبة في الرجوع إليه، بحبها الكبير، وإخلاصها اللامتناهي له مهما كانت الظروف والصعاب، "فهذا اللون ينقلنا إلى عالم الوفاء والشفافية كما يعتبر دالا سيميائيا على الصدق والحكمة ورمز للحب والخلود ويرمز في السياق الدلالي إلى الإخلاص والشرف والأمل وصفاء السريرة عند الفرد"[1].

ومن الألوان الحاضرة أيضا اللون الأحمر، لون العواطف المتأججة والحب الشديد، كما يدل على الدّم والصراع والقتل والموت وهو طريق التخلص من الذلّ لنيل الكرامة، وجاء في النص الروائي ليرمز إلى دم الشهداء الأبرار الذين قتلوا في سبيل استقلال الوطن ونيل الحرية في بلد المليون ونصف المليون شهيد، في بلد الجزائر موطن التضحيات الجسام كما يدل الأحمر على العواطف القوية التي تكنها – آسيا جبار– للجزائر والحب الأبدي الذي لا يفنى إلا إذا توقف القلب عن النبض "أرسم هاهنا الأوقات الأولى من حياتي في الجزائر"[2].

واللون الأخضر بارز في الصورة الغلافية فدلّ على عناصر الطبيعة كالنبات والأشجار من جهة، وعلى الإدراك والإحساس بالعالم الخارجي والداخلي من جهة أخرى، وأهمية اللون يبرز من خلاله ارتباطه غالبا بالأمل والخير والعطاء وهذا يدل على عطاء الأديبة –آسيا جبار – نحو وطنها، فالاخضرار رمز للانتماء والهوية.

1–2–2 عتبة العنوان:

يعد العنوان أول العتبات النصية، فهو بطاقة هوية النص، ومن خلاله نتعرف على مضمون الرواية ولذلك فالأديب مطالب بحسن اختيار العنوان وهذا الاختيار يحيلنا إلى أن تحديد العنوان ليس من قبيل الصدفة بل له خلفيات معينة يسند إليها الأديب في اختياره، إذ نجده في بعض الأحيان يتعدى الكلمة الواحدة ويعبّر عن النص، وهذا التعبير يأخذ أشكالا وتراكيبا وصورا متباينة، وهذا التباين والاختلاف

[1] فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية بحث إجرائي في تشكيل المعنى، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2009، ص138

[2] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص493.

في العناوين يحث في النفس فضولا لدراستها.

فالعنوان في العمل الإبداعي يكتسي أهمية كبرى، فمن خلاله يرسم المتلقي انطباعا أوليا عن النص وذلك الانطباع يتوغّل في القراءة، حتى نستنتج أن للعنوان بنية لها دلالتها الخاصة تحتاج من القارئ أن يسقطها على النص أو المتن الروائي.

ومن هنا يجعلنا هذا العنصر نطرح عدة تساؤلات، كيف تبني –آسيا جبار– عناوين أعمالها؟ ما طبيعة العلاقة التي تربط العنوان بالمتن الروائي؟ وهل توجد علاقة بين العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية؟

أ– الدلالة المعجمية للعنوان:

يمكن بدء تسجيل مادتين في اللغة العربية تحيلان بوصفهما جذرا إلى مصطلح العنوان:

– المادة الأولى: (عَنَنَ):

عنَّ الشَّيءَ يَعِنُّ ويَعُنُّ وعنوانا، ظهر أمامك وعَنَّ عَناً واعتنى بمعنى عرض واعترض ومنه قول الشاعر امرؤ القيس:

فعنى لنا سرب كأن نعاجه، والاسم العنن والعنان تعنّ في كل كلام أي تعترض والاعتنان هو الاعتراض والعنن المعترضون وعننت الكتاب وأعتنه لكذا أي عرضته له وصرفته إليه، وعن الكتاب عنا وعننته كعنوانه وعننته بمعنى واحد مشتق من المعنى.

– المادة الثانية (عنا):

عنت الأرض بالنبات وتعنوا عنوا وتعنى أيضا وأعنته أظهرته وعنوت الشيء أخرجته، قال ذو الرّمة:

ولم يبق بالخلصاء مما عنت به من الرطب إلا يبسها وهجيرها.

ويقال عينت فلانا عينا أي قصدته ومن تعني بقولك أي: من تقصد؟[1]

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للنشر والتوزيع، مادة عنن عنا، مجموعة4، بيروت، لبنان، ص450.

وما ذكر من دلالات حول العنوان في هذا المعجم، فإنه يدلّ على السمة والظهور والبروز.

ب- الدلالة الاصطلاحية للعنوان:

تنبّه النّقّاد والأدباء والمنظرون إلى العنوان، وخاصة بعد ظهور المناهج النصّانية، "وتطلق عادة كلمة عنوان على مجمل الكلمات التي ترد في فاتحة النص، فهو عنوان أساسي من عناصر ما حول النص"[1]، "وترى بشرى البستاني أن العنوان رسالة تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها الذي يجذب القارئ وتغويه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه"[2].

فمن خلال هذه التعاريف ترى أن للعنوان أبعاد عميقة تحتوي على معاني عديدة من خلال ما يحمله من الدلالات التي تنطبق على النص وقد تسمو التعاريف بالعنوان لتجعله في أعلى مراتب الاتصال "فهو نظام سيميوطيقي لنظام العمل حتى نصل إلى حدّ التّشاكل الدّلالي، وحتى أن بناء النص يظل معلقا على اكتشاف آليات هذا التشاكل"[3]، فيرتبط العنوان بالوحدة الدّلالية التي تصف محتوى النص.

وفي الدراسات النقدية الحداثية، يتناول جينيت قضية العنوان تاريخيا تحت النصوص المحيطة ويؤكد على أهميته من أوجه ثلاثة.

- العنوان علامة مقارنة بين كتاب وآخر من جهة وبين كاتب وآخر من جهة أخرى.
- يثبت هوية الكتاب لصاحبه
- إثبات قانوني يترتب بموجبه حقوقا أدبية وفكرية لصاحبه في مواجهة الأخرين"[4].

ويمثل العنوان العتبة الأولى أو المفتاح الإجرائي للولوج إلى عالم النص "العنوان بمثابة رأس للجسد

---

[1] شادية شقرون، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص28.

[2] بشرى البستاني قراءات في الشعر الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2002، ص34..

[3] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص15.

[4] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص63.

والنص تمطيط له وتحوير إما بالزيادة أو الاستبدال أو النقصان أو التحويل"[1]، لذلك فالقارئ حينما يتوجه إلى العمل الأدبي فيبدأ بالعنوان وهو بوابة الدخول إلى مضامين النص، والذي على أساسه تتحدد طبيعة العلاقة بينهما، فإما تكون علاقة ايجاب يتشوق فيها القارئ إلى النص ويذوب فيه، وإما أن تكون علاقة سلب فينفر منه وتحدث القطيعة بينها، لذا فهو عتبة مهمة في نسج العلاقة الناشئة بين المؤلف والمتلقي.

فحظي العنوان بأهمية قصوى في الدراسات النقدية المعاصرة فجعلته "مفتاحا منتجا ذا دلالة، ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل، بل يمتد حتى البنية العميقة، ويستفز فواصله ويدفع السلطة الثلاثية المبدع، النص، المتلقي إلى إعادة إنتاج تتيح لعوامل النص الانفتاح على أكثر من قراءة"[2]، فأهمية العنوان لا تنحصر في كونه علامة لغوية تعلو النص لتسمه وتصفه وتغري القارئ بقراءته فقط، بل قد تفوق ذلك لأنها تسهل على القارئ عملية الانتقاء والاختيار ثم الإنتاج.

فيتطلب إذن من واضع العنوان وقتا من التأمّل والتّدبّر قبل وضعه لأن العنوان في أغلب الحالات يقدم ملخصا للنص الذي يعنونه بطريقة ما، وهذا يعني أن العنوان في أي نص لا يأتي مجانيا أو اعتباطيا، لأن المبدع يعطي لكتابة عنوانه ما يعطيه للعمل من عناية واهتمام "بل ربما كانت عنونة العمل أكثر مما نظن إشكالا، فمقاصد المرسل منها تختلف جذريا عن مقاصده من عمله، وتتنازعها عوامل أدبية وأخرى ذرائعية برجماتية وربما أضفنا العامل الاقتصادي (التسويقي) إلى هذين النوعين من العوامل"[3]، فالعنوان توجيه لمقاصد الكاتب، أي أنه يؤول عمله فيتعرّف منه على مقاصده وعلى ضوء هذه المقاصد يضع عنوانه، وعالجت الأبحاث التي تطرقت إلى واضع العنوان الإشكالية الآتية: هل كاتب العنوان هو نفسه كاتب النص؟

[1] جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد 25، ع3، الكويت، 1997، ص107.

[2] محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية والاطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1992، ص18.

[3] الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص07.

فقد رأى "جيرار جينيت" أن واضع العنوان ليس بالضرورة أن يكون صاحب النص، إذ يمكن لمحيط النشر أن يلعب هدا الدور"[1]، فبعض دور النشر تضع رزنامة من العناوين حتى تحقق الأرباح وإن كان على حساب محتوى النص وقيمته على أساس أن العنوان "عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقرائه من جهة وعقد تجاري إشهاري بينه وبين الناشر من جهة أخرى، لهذا يمكن للناشر التدخل في اختيار العنوان بمقتضى هذا التعاقد، إذا ما وجد هذا العنوان غير جذاب للقراء وللمبيعات، من ثمة يعمل على مشاورة الكاتب في إمكانية تعديله أو تغيير لتحقيق القيمتين القيمة الجمالية والشعرية للكاتب والقيمة التجارية والاشهارية للناشر"[2]، لأن كل نص قابل لأن يحمل عنوانا مغايرا أو تسمية أخرى غير التي وضعت له في الأصل، وهنا يرى "جينيث" أن المشكل الذي تطرحه العناوين هو حين تشكلها في ذهن الكاتب يقول في ذلك "هل بإمكاننا القبض على تلك الترددات التي كانت تحيط بالكاتب وهو يقوم باختيار عناوينه؟[3]، ومن أمثلة ذلك قصة الكاتب "إميل زولا"Emile Zola" مع كتابه la béte humaine فقد شكّل اختيار العنوان عنده مبحثا مستقلا تشهد عليه مسودَّات الرواية، فقد ظل زولا يراكم العناوين ويعدل فيها حتى بلغت مئة وثلاثة وثلاثين عنوانا"[4] والأمر نفسه ينطبق على بروست brost الذي تردّد في اختيار أحد أعماله والمتمثلة في البحث عن الزمن الضائع، فقبل هذه الصياغة النهائية كان قد اقترح عدة عناوين.

ويرى جينيت أن تغيير العنوان يمكن أن يحدث بعد النشر"مثلما حدث مع عنوان Monsieur l'amiral لـ بوست Bost، فبعد وفاة "بوست" قام الناشر بإخراج طبعة أخرى حيث حمل الغلاف نفس العنوان، لكن السترة حملت عنوانا آخر مغايرا تماما للأول هو un dimanche à la compagne"[5].

وهذا ما حدث أيضا مع الروائيين العرب، فرواية (زمن الأخطاء) لمحمد شكري الصادرة عن دار

---

[1] Gérard genette, seuils, p67.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات النص، ص71.

[3] Gérard genette, seuils, p70.

[4] ناصر يعقوب اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970 2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص101.

[5] Gérard genette, seuils, p67.

الآداب تم تغييرها في طبعة لاحقة عن دار الساقي بعنوان (الشطار)[1]، وهذا ما يجعل العنوان عبارة عن تسمية من تسميات كثيرة ممكنة.

وقد يتبادر إلى الذهن سؤال ثانوي، متى يضع الكاتب عنوانا لنصه؟ فهناك من يرى أن الكاتب يضع العنوان بعد الانتهاء من عمله وفي هذه الحالة يصبح: "هم المؤلف الأغلب أن يختزل نصه في أداة أو لفظ أو تركيب أو جملة وينحصر دور الباحث في البحث عن مدى توفق المؤلف إلى أداء الواسع من المعاني في اليسر من اللفظ"[2]، وهناك من يرى عكس ذلك أي وضع العنوان قبل النص وفي هذه الحالة يجد المؤلف نفسه مجبرا على كتابة نص يلائم عنوانه. وبموجب هذه العلاقة "يغدو العنوان الذرة البدائية أو الكونية المخزّنة بقوة دلالية قصوى، سرعان ما تقوم برسم الانفجار بفعل عوامل متنوعة فيتشكّل النص"، وبذلك يكون النص نتيجة حتمية لوجود العنوان.

لذا يفضل "جينيت" قضية النص القبلي أو ما قبل المناص، أي العناوين التي كانت تراود الكاتب قبل أن يقع اختياره وهذا الاختيار مرتبط بعقود:

"-عقد شعري بين الكاتب والكتابة وتنتج عنه قيمة جمالية

- عقد قراني بينه وبين متلقيه يفرز قيمة جمالية

- عقد تجاري إشهاري بينه وبين الناشر، وبه تتحقق القيمة التجارية والاشهارية فالمسؤول عن وضع العنوان هو الكاتب (المرسل والمعنون) ولكن بإيعاز من الناشر أو محيطه التأليفي"[3].

أما عن مكان وضع العنوان فإنه يحتل أربعة أماكن:

- الصفحة الأولى للغلاف.

- في ظهر الغلاف وهذا ما نجده في المجلدات حتى يسهل انتقاؤها عندما توضع على الرفوف.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات النص، ص71.

[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007، ص45.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات النص، ص21 22.

- في صفحة العنوان

- في الصفة البيضاء التي تحمل العنوان فقط أو ما يسمى بالصفحة المزيفة للعنوان[1]:

ج-أقسام العنوان:

يمكن تقسيم العنوان منهجيا حسب "جيرار جينيت" إلى:

1- العنوان الرئيسي.

2- العنوان الفرعي.

3- المؤشر الجنسي.[2]

يرى جينيت أن ما يهم في هذا التقسيم هو العنوان الرئيسي لأنه هو المؤسس لنظام العنونة في ثقافتنا الحالية، ومع ذلك فقلما يوجد عنوان رئيسي وحده، فهو كثيرا ما يخضع لهذه المعادلة: (عنوان رئيسي + عنوان فرعي) أو (عنوان رئيسي+مؤشر جنسي)[3].

ويكتب العنوان عادة بأحرف بارزة دلالة على مركزيته وبعده، أما العنوان الفرعي يكتب بحروف صغيرة لأنه عبارة عن تتمة تلحق بالعنوان الرئيسي لذا اعتبره "الجرار محمد فكري": "بنية موازية لبنية العنوان الرئيسي، تكافؤها وتختلف عنها اختلافا يجعل الأولى ضرورة للثانية، على الرغم من الدائرة الدلالية الواحدة التي تقع الاثنتان فيهما"[4]، فالعنوان الفرعي شارحا ومؤسسا للعنوان الرئيسي، وما يظهر كمؤشر جنسي هو الذي يحدد طبيعة ونوع العمل بوصفه قصة أو رواية أو قصيدة.

بينما "خالد حسين حسين" يرى أن جهاز العنوان الذي اقترحه جينيت بأقسامه الثلاثة غير مكتل، يقول: "إن الجهاز بهذه المكونات لا يتمتع بصفة استغراقية ويبقى مكون آخر خارج المنظومة،

[1] المرجع السابق، ص70.

[2] Gérard genette, seuils, p67.

[3] المرجع نفسه، ص62 63.

[4] الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطقيا الاتصال الأدبي، ص 56.

أي العنوان الداخلي الذي يتجلى داخل النص، سواء أكان على شكل مؤشرات لغوية أو هندسية"[1]، فقد أضاف الناقد العنوان الداخلي ويقصد بالعناوين الداخلية "تلك التي بمقتضاها يمفصل الكاتب الشريط اللغوي (أو مساحة النص اللغوية) بعضه عن بعض لغايات مختلفة بمؤشرات لغوية أو طباعية، وهي في العموم تؤدي وظائف مشابهة ومتماثلة لها يؤديه العنوان العام"[2]، ولكن خلافا للعنوان العام الذي يتوجه إلى عامة الناس وينتشر في دائرة أوسع عند القراء.

وبالتالي اقترح "جيرار جينيت" تقسيما لوظائف العنوان:

– الوظيفة التعينية: "وتعتبر هذه الوظيفة إلزامية وضرورية وبموجبها يعين العنوان نصه ويحدد هويته"[3]، فهي وظيفة التسمية الجديدة تتكفل بتسمية العمل الذي تسمه.

– الوظيفة الوصفية: "فبموجب هذه الوظيفة يصف العنوان النص ويقول شيئا عن موضوعه ونوعه أو جنسه الأدبي أوكلاهما معا، ولذلك فهي دائمة الحضور ولا غنى عنها"[4]، فهي وظيفة تعين النص وتعلن عن محتواه وتحفّز القراء.

– الوظيفة الإيحائية: تعتمد أساسا على قدرة المؤلف على الإيحاء من خلال العنوان، لذلك فقد دمجها جينيت"في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية ثم فصلها عنها"[5].

– الوظيفة الإغرائية أو الإشهارية: وهي وظيفة تحدث القارئ إغراء وتشويقا وتثير فيه فضولا وحسب جينيت "ترتبط إن كانت حاضرة بالوظيفة الوصفية والإيحائية"[6].

أما الباحث المغربي إدريس الناقوري بقول: "تتجاوز دلالة العنوان دلالاته الفنية والجمالية لتندرج في إطار العلاقة التبادلية الاقتصادية والتجارية وذلك لأن الكتاب لا بعدو كونه من الناحية الاقتصادية

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص78

[2] المرجع نفسه، ص 70

[3] Gérard genette, seuils, p88

[4] Gérard genette, seuils, p89.

[5] Ibid, p90.

[6] Gérard genette, seuils, p89.

منتوجا تجاريا يفترض فيه أن تكون له علاقة مميزة وبهذه العلاقة بالضبط يحول العنوان المنتوج الأدبي أو الفني إلى سلعة قابلة للتداول، هذا بالإضافة إلى كونه وثيقة قانونية وسندا شرعيا يثبت ملكية الكتاب أو النص وانتمائه لصاحبه ولجنس معين من أجناس الأدب والفن"[1].

فالعنوان له وظيفة تعيينية ومدلولية ووظيفة تأشيرية أثناء تلقي النص والتلذّذ به.

د- دلالة العناوين:

العنوان الخارجي هو أول ما يلفت النظر في أعمال آسيا جبار، موضوع بحثنا ومجموع العناوين الخارجية للأعمال الأدبية المعنية بالدراسة والبحث، تمتاز بالطول والقصر وهي توافق مستوى السرد الداخلي وتثير مجموعة من الدلالات والانطباعات، فمن خلالها يرسم القارئ انطباعا أوليا عن النص وذلك الانطباع يتوغل في القراءة حتى يستنتج أن للعنوان بنية لها دلالتها الخاصة، تحتاج من القارئ أن يسقطها على النص أو المتن الروائي ومن هنا يحيلنا هذا العنصر لطرح عدة تساؤلات منها كيف تبني "آسيا جبار" عناوين أعمالها؟ هل توجد علاقة بين العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية، ما طبيعة العلاقة التي تربط العنوان بالمتن؟

- **رواية "القلقون":ترجمة منذر الجابري les Impatients 1958**

فرواية "القلقون" الصادرة عن منشورات الاختلاف ترجمة منذر الجابري، تتكون من مئتين وثلاثة وأربعين صفحة موزعة على خمسة وعشرين فصلا وثلاثة أقسام كلها دون عناوين.

جاء عنوان العمل الأدبي بصيغة الكلمة المفردة وهي "القلقون" معرفة بالألف واللّام دالة على جمع المذكر السالم المرفوع بالواو على أنه في النحو على الابتداء، ويحيل الفنان إلى كثرة الدلالة والكمية، ويشير باختصار إلى الكم الهائل من الشخصيات التي تحويها الرواية والتي كانت أغلبها شخصيات نسائية (دليلة، ليلى، زينب، نعيمة، أمينة، خديجة، العمتان، الطالبات)، موزعة من ناحية السّرد على ثلاثة أقسام وخمسة وعشرين فصلا.

[1] إدريس الناقوري، لعبة النسيان دراسة تحليلية نقدية، الدار العالمية للكتاب الدار البيضاء، ط1، 1995، ص24.

وشخصيات الرواية مرتبطة بالعنوان لأنه يختزل القلق الاجتماعي الذي تتخبط فيه النساء الجزائريات أثناء وبعد حرب التحرير خضوعا وانصياعا لسلطة الذّكر أبا كان أم أخا "أجل هناك كثير من القضايا ولاسيما عندما تجعلين منها موضوعات لخطاباتك"[1].

فالعنوان الرئيسي لرواية "القلقون" له علاقة صريحة بمعنى الرواية فهما متكاملان من حيث دلالتها على عناصر أساسية تؤلف نص الرواية "عدت إلى الجلوس وقد أعياني الارتباك، ثم شعرت بصدمة"[2]، ويلمح للمضمون الاجتماعي والنفسي والعاطفي للشكل الفني الذي تقدمه الكاتبة "لم أكن أعرف ما إذا كان ذلك شعورا قويا مني بحيوية الصّبا، أم شعورا بالساعات الهادئة التي كانت تجعلني سعيدة مرهفة"[3].

ويمكننا القول بأن العنوان يتألف من مجموعة من العلامات التي تشير إلى زمن الرواية ومكانها وبطلتها وانتمائها الاجتماعي وصفاتها النفسية.

فدليلة بطلة "القلقون" عزباء والدها متوفي، تعيش في بيت عتيق رفقة بقية الشخصيات، متعلمة ثائرة على التقاليد، رغبتها كامنة في التّحرّر من كل شيء، من زوجة أبيها ليلي ومن أخيها فريد المتسلط، تعيش قصة حب زادتها قلقا واكتئابا، تظل في عزلتها وصمتها الأبدي: "فقد قضيت القسم الأكبر من حياتي في منزل مغلق أو في مدارس داخلية قاتمة عميقة، مملوءة بالأصداء وكانت واجهات المخازن تعكس لي صورة فتاة صغيرة تائهة على وشك الفرار"[4].

فالعنوان الرئيسي القلقون هو ثورة الأنوثة ضد كل شيء العادات والتقاليد والأعراف في مجتمع عربي تسيطر عليه الذكورة، هو رحلة بحث نحو فك جميع القيود نحو التحرر والتأثر بالمجتمع الأوروبي والبحث عن الطرف الآخر المفقود والذي تجده دليلة بطلة القلقون في محبوبها سالم وهو الشخصية الذكورية الذي قدمته على هيئة نفسية مضطربة غامضة أثقلته القيود وأنكسته الصدمات الشخصية

[1] آسيا جبار، القلقون، ص20.
[2] المصدر نفسه، ص12.
[3] المصدر نفسه، ص47.
[4] المصدر نفسه، ص37.

الغامضة التي زادت من قلق بقية الشخصيات الأخرى خاصة البطلة، "كنت أتفوّه باسم سالم، وهذه الكلمة التي أريدها أن تكون سحرية كانت تجلب لي الكآبة يغذّيها السّأم حتى تبدو ضارة"[1].

وتمكّن عنوان الرواية باختصار أن يرصد موضوع السرد داخل النص ويعبّر عنه، فتناول العنوان بيئة تقليدية جزائرية تقابلها بيئة غربية فرنسية، فالقلقون تيمة حب بين دليلة وسالم يتقابلان سرّا في الجزائر كغريبين وقد فشلا في علاقتهما، رغم حبهما.

- **رواية "نساء الجزائر في شقتهن ترجمة عبد القادر بوزيدة:**

وعن رواية نساء الجزائر في شققهن وهي ترجمة جماعية تحت إشراف عبد القادر بوزيدة عام 2017 دار النشر الحبر، 1980 Femmes d'Alger dans leur appartement

فالعنوان طويل مقارنة بالعمل الأول، بنفس طول السرد الموجود داخل النص، الذي قدمته الأديبة –آسيا جبار– على أنه عملا مكتوبا حوار بين النص والصورة "في سنة 1980نشرت الكاتبة –آسيا جبار– عن دار Michel Albin للنشر بباريس مجموعتها القصصية المعنونة بـ"نساء الجزائر في مخدعهن"، حيث اقترحت عملا مكتوبا وقدمته على أنه حوار بين النص والصورة"[2]، فاستعارت الأديبة عنوانها من لوحة الرسام الفرنسي Eugene Delacroix، 1932"نساء الجزائر في شقتهن إذن تحاول أن تقيم حوارا مع الرسم، بما أنها تستعير عنوانها من لوحة دولاكروا، وهو مصدر إلهام لوضع مسار سردي يحكي قصة نساء الجزائر قبل وبعد الحرب، إنه لقاء الرسم بالكتابة"[3].

فيبدو العنوان مثيرا للدهشة والغموض والإثارة كان أحسن بكثير من العنوان البسيط، ويلتقي العنوان بطريقة مباشرة أو غير مباشرة مع النص، ما يجعل المتلقي يسعى جاهدا لتفكيك شفراته.

ويبدو من الوهلة الأولى أن العنوان جاء جملة اسمية، "نساء" مبتدأ معرّف بالإضافة بكلمة "الجزائر"، وأما الخبر جاء شبه جملة من جار ومجرور "في شقتهن"، وبما أنها جملة ابتدائية تعتبر من أهم

[1] آسيا جبار، القلقون، ص46.

[2] سليم بتقة، حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارئة لدولاكروا، مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، الأمل، 2613، ص50.

[3] المرجع نفسه، ص50.

أجزاء النص بسبب الذي تحتله في فاتحة الخطاب، كما نجد عند قراءة العنوان تخصيصا للجنس النسائي على الرجالي، إضافة إلى ذلك، أن النساء جزائريات كما يحمل العنوان دلالة مكانية "نساء الجزائر فيشققهن" فالشقة من الشق والشق هو الجزء، إذ أن الجزائريات سجينات داخل حيز مكاني مغلق ألا وهو الشقة أو الغرفة، لأن المرأة في منظومة المجتمع الجزائري من المحارم شيئا مقدسا لا يمكن المساس به، تقول آسيا جبار "نظرة محرّمة لأنه من المحرّم بالتأكيد النظر إلى الجسد الأنثوي الذي يتم حبسه، منذ سن العاشرة إلى غاية الأربعين أو الخمسة والأربعين بين الحيطان وفي أحسن الأحوال وراء الحجاب،"[1] وهذا يعكس لنا طبيعة المجتمع الجزائري الذي يحجب الغير عن رؤية حريمه، فالعنوان مغرٍ إلى حد كبير، يتيح للقارئ فرصة الغوص ليكتشف ما تحمله المجموعة القصصية في طياتها، لذا آسيا جبار لم تختر عنوانها عبثا وإنما على وعي كامل للردّ على ديلاكروا.

فالعنوان يفرج عن موضوع النساء الجزائريات الحبيسات بين جدران الحريم ويعكس موضوع الحرية المكتسبة من طرف النساء للتعبير عن وجودهن، "أما الثالثة صونيا ذات العشرين عاما، وهي من قصت علينا هذه الحلقة الموجزة من الوقائع، فكانت تستغل كامل أوقات الفراغ في ممارسة ألعاب القوى وقد قررت في الآونة الأخيرة أن تصبح أستاذة للتربية البدنية، أضافت قائلة بنبرة متحمسة "لا أريد أن أعيش إلا في الملعب"[2]، وكذلك إمكانية ارتداء أو عدم ارتداء العباءة التقليدية "جاءت صونيا مرتدية ملابس خفيفة وبابو شفي قدميها، ولما فحت لها آن الباب ورأت الفتاة أدهشها بعض الشيء قوامها"[3]، فإنه حرية الاختيار اختيار الطريق بعد الاستقلال وهو المسار الذي يجب أن تتخذه النساء المسلمات حول الحرية، فالعنوان إذن يعرض حالة المرأة المسلمة بعد الاستعمار الفرنسي.

ويحمل العنوان دلالة الرفض والرّد، إذ لم تتقبل آسيا جبار ما فعله ديلاكروا حينما أنقص من قيمة نساء الجزائر واللوحة كانت عبر نظرة محرّمة"تقدّر آسيا جبار موهبة ديلاكروا ولوحته الشهيرة، ولكنها تلحظ أيضا الظلم الواقع على الجزائريات بسرقة وجوههن دون غطاء والدخول في فضائهن الحميمي

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في مخدعهن، ص203.

[2] المصدر نفسه، ص64.

[3] المصدر نفسه، ص106.

وهو غريب رجل لا ينتمي إلى الحريم"[1].

فمن قراءة العناوين الداخلية، يمكن ملاحظة ارتباطها بالعنوان الخارجي، إذ يعين القسم الأول العودة إلى الماضي والقسم الثاني مرتبط بالمغامرة والتحدّي "محادثات متشظية وأعيد تركيبها ... حكايات خيالية أو ملامسة للواقع –واقع نساء أخريات أو واقعي – وجود همسات مخيال قريب لماض– حاضر أثاره تدخل مستقبل مبهم غير واضح المعالم"[2]، فالارتباط بين العنوان الخارجي والعناوين الداخلية يحدّد المسار السردي للمجموعة القصصية، لأن الأديبة أوردتها كمعينات للعملية السردية.

ويمكن القول أن الروائية –آسيا جبار–بعد أن استعارت العنوان من الرسام الفرنسي أوجين ديلاكروا – وجعلته عنوانا لمجموعتها القصصية نساء الجزائر في شققهن، ليس هذا فحسب، بل جعلت من اللوحة غلافا، فهنا الكاتبة الجزائرية حاربت الرسام بلغته وأيضا بلوحته، فآخر جزء من آخر عنوان في المجموعة القصصية "نظرة محرمة"، صوت مقطوع فتقول—آسيا جبار: "لا أرى سوى في نتف الهمسات القديمة كيفية السعي لاستعادة المحادثة بين النساء وبالذات تلك التي رسّخها ديلاكروا على ا للوحة، ليس لي من أمل إلا في الباب المفتوحة على الشّمس الطافحة، تلك التي فرضها بيكاسو بعد ذلك، تحريرا ملموسا ويوميا للمرأة"[3].

أما العناوين الداخلية في المجموعة القصصية –موضوع البحث– فهي بنية مستقلة تعلن وحدها انطلاق القراءة فعليا بحيث لا يلزمها الخضوع التام للعنوان الخارجي.

وقد وردت في "نساء الجزائر في شققهن" سعة عناوين داخلية وهي: (ليلة قصة فاطمة، نساء الجزائر في شققهن، المرأة الباكية لا وجود للمنفى، الأموات يتكلمون، يوم رمضاني، نوستالجيا الحشود بالإضافة إلى ملحق).

وتتميز هذه العناوين الداخلية بإعلانها عن موضوع المرأة الجزائرية بين الماضي والحاضر، فمثلت

[1] سليم بتقة، حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارئة لدولاكروا، مخبرتحليل الخطاب، تيزي وزو، الأمل، 2613، ص61.

[2] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص215.

[3] المصدر نفسه، ص 215

نساء اليوم اللواتي قررن النهوض والمطالبة بحقوقهن وممارسة حريتهن على أكمل وجه، ونساء الأمس حيت كنّ تحت سيطرة الرجل وطغيانه وجشعه، فحملت العناوين مدلول الرفض للحواجز وإطلاق العنان للحرية من أجل إثبات الذات الأنثوية.

فالعناوين الداخلية انقسمت في دلالاتها إلى جزئين، جزء يكسر صمت الأمس وجزء يقاوم بوح اليوم، فهي تعكس تعطش المرأة الجزائرية إلى التحرر بشكل آخر من الاستعمار الفرنسي فتقول آسيا جبار "فلنفتح الباب على مصراعيه، هناك باتجاه فوهة الماضي المستشف، ولكن أيضا نحو فضاء آخر نحو الفرار أو المستقبل لا يهم"[1].

– بوابة الذكريات: (ترجمة محمد يحياتن2017).

فعنوان الرّواية هنا شغل مكانا بارزا على واجهة الغلاف، فقد جاء جملة اسمية بحروف بارزة موسومة باللون الأحمر أسفل الغلاف وتتشكل البنية التركيبية لهذا العنوان من مبتدأ محذوف سلفا، وخبر مضاف إليه اسم بعده مباشرة، ويرى النحاة أن للمضاف إليه وظيفة أساسية هي التعريف بالمضاف وأنه ما أضيف نحويا لما قبله إلا ليفيد التوضيح والدلالة اللّغوية بين ما هو سابق ولاحق في تقريب

الرقم	العبارة	الصفحة
01	ها هي ذكرى طفلة عمرها خمس سنوات أو ست سنوات تطالع كتابها الأول	22
02	إنها تتذكر أن أباها كان يطالع فيما بعد جريدته	24
03	في ذكراي بتعلق الأمر دائما بأيام الصيف الطويلة	32
05	عادت الذكرى، ها هو أبي يقول للدركي المنزعج: صباح الخير ساخرا	42
06	أتذكر جيدا جدة أبيك، هل تعلمين بذلك؟	47
07	من ذا الذي يتذكر في عالم اليوم ماما سيطرت على تفكيري	47
08	لم أعد أتذكر أين يقع بالضبط.	47

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في مخدعهن، ص11.

09	أتذكر الأمر فجأة خلال حفل استقبال باريسي في صالونات فندق ضخم	48
10	لازلت أتذكر أن زميل أبي تردد ثم أضاف بصوت خافت: لقد أصابت جدتك	51
11	في صلب ذكرى هذه المأدبة العائلية روى أبي حكاية هي بالأحرى بسيطة حتى يقلق زوجته	57
12	لا أتذكر بالضبط أن أتعلم ركوب الدراجة	61
13	ومع ذلك سجلت ذكرياتي	62
14	أتذكر الجرح الذي سببته لي	66
15	أتذكر أحد الطقوس الثابتة والخفية	84
16	أتذكر هذه الصور في صلب هذا البلد تحت السقوف السفلى	86
17	لم أتذكر سوى الآثار المتلاشية من هذا الزمن المتجمد الغارق من التعارف تقريبا	90
18	لم أعد أتذكر هذا فجأة	95
19	أود أن أقول لكي يا ابنتي... هذه العودة تذكرنا بأخرى في شقتنا ... في المكان الذي أنا فيه.	97
20	بعد ذلك بكثير، احتفظت في ذاكرتي من هذا الحديث الخافت	100
21	بعد ذلك بكثير بدأت الرواية، أتذكرين طبيب القرية كان طبيب أسرة	104
22	حينئذ تذكرت في هذه السن المبكرة، أسابيع قليلة بعد ذلك، كيف تدهورت صحة الأب	107
23	وماذا عن أبي في ذكرى هذه الأيام الخوالي بالقرية	114
24	نمت في هذه الغرفة إلى غاية ميلاد الابن الأول الذي سيتوفى مبكرا والذي لا أحتفظ له بأي ذكرى	125
25	هل ذاكرتي هي التي تعاود الاستحضار	288
26	أتذكر أن إحدى الداخليات هي التي سلمتني هذه الرسالة	283

27	أتذكر سنواتي الأولى التي قضيتها في التسكع دون انقطاع في العاصمة	396
28	فجأة لامستني ذكرى من ذكريات طفولتي الأولى عندما كنت صغيرة	411

المفهوم. ونشير إلى عنوان "بوابة الذكريات" الذي لم يكن ليفهم إلا من خلال الاسم المضاف إليه الذي دل بوضوح على كلمة "بوابة" التي كانت مؤشرا لكلمة "الذكريات" التي تعبر عن حياة الكاتبة، "فبوابة" هي خبر لمبتدأ محذوف مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة في آخره وهو مضاف، والذكريات مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة والمبتدأ محذوف وجوبا تقديره "هذه". وهناك عناوين داخلية أخرى جاءت على هذا المنوال وهي "يوم الحمام"، "فريدة البعيدة "، "في قاعة الأكل"، "صيف الجدات"، "كتابي الأول"، فتقدير المبتدأ المحذوف في هذه العناوين يتجلى في لفظة "هذا" أو "هذه"، فكل لفظة ثانية في هذه العناوين جاءت متمّمة للفظة الأولى وهنا يبرز الدور المهم للمضاف إليه في الجملة الاسمية.

فعنوان العمل الرّوائي يعتبر مدخلا أساسيا للنص باعتباره محدّدا لاتجاه القراءة كاشفا للمعنى، فاختصر العنوان في لفظتين هما:

بوابة وذكريات، فالبوابة باب كبير لمدخل العمارة وقد تكون منغلقة أو مفتوحة، وقد فتحت هنا ليتم الولوج إلى الذكريات التي اجتمعت عند مدخل البوابة منذ فترة الطفولة، أما الذكريات فنتجت عن عملية حفظ التجارب والأحداث السابقة في الدماغ ثم استرجاعها؛ وتتشكل هذه الذكريات كنتيجة للاهتمام بحدث معين ثم إعادة تصويره "حلقة أولى من الذكريات، طفلة فمراهقة تبلغ مداها في فعل مجاني، خلال سنتي السابعة عشر، بريق، فعل جنوني انبثق عن تركيز بعض الدقائق ذات صباح من أيام أكتوبر"[1]، فالذكريات هي الأحداث والمواقف التي مرت بحياة الأديبة "آسيا جبار"، وقد وردت هذه اللفظة في عبارات متعددة وجاءت على هذا النحو:

تكررت لفظة الذكريات أكثر من مرة في تراكيب مختلفة نذكر منها: أتذكر، تذكرني، ذاكرتي، تذكرت، ذكرى، ذكراي .... فهذه الألفاظ مهما كانت مختلفة إلا أنها تصب في دلالة واحدة وهي

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص525.

الذكريات.

"فبوابة الذكريات" عنوان يحمل مدلول التلصّص على لحظات الطفولة والمراهقة، لتفاصيل دقيقة أكثر من حساسة بفعل التذكّر لقصة ذاتية وفي الحقيقة قصة كل فتاة في العالم العربي" برزت صبية للوجود عمرها سنتان ونصف السنة أو ربما ثلاث سنوات، ترى هل الطفولة نفق من الأحلام لامع هناك على خشبة المسرح حيث يعاد العرض"[1]، وتعني النشأة بين أب متعلّم لكنه خاضع لقوانين المجتمع الذكوري الذي يعيش فيه، وأم تكشف لابنها عالم النساء في الجزائر عالم الأسرار والثرثرات والكبت.

فبوابة الذكريات هو إعادة لتشكيل الذاكرة لا لتسجيل صورة الذكريات من خلال إدراك الذات الأنثوية من مرحلة شظايا الطفولة، هذه الذات التي تشكل الوعي عندها. "أعود إلى هذه الأنا، أنا الماضي المبدّدة التي تحيا مرة أخرى في ذاكرتي والتي بانفتاحها على الكتابة تحث على الوشاية بالذات بدل التنكّر والنسيان"[2]. هذه الذات تتوجّع بالاغتراب الاجتماعي أو الثقافي تتعالق بالذّوات الأخرى مع الأم التي وصفتها الأديبة بالشابة في تشكّل الحياة الأولى لطفولتها، في علاقة عميقة يسودها الإعجاب. لكن سرعان ما تحول حدا الإحساس نتيجة سلبية الأم وضعفها وعدم قدرتها على مواجهة السلطات المجتمعية البطريكية. وهو واقع المرأة الضعيفة الخاضعة للرجل أو القابعة تحت السلطة الأبوية المهيمنة بثقافة الفحولة، "إن كل امرأة شابة ملفوفة تماما في حايك من الساتان الأبيض بحاجة إلى طفل كي تزور قريبا في الفترة ما بعد الزوال في المدينة الصغيرة"[3]، فبوابة الذكريات هي كشف قاس لحكاية جسد الأنثى في العالم العربي تحت وقع الممنوع، فلا وجود للجسد في حياة الأنثى إلا في الأعراس النسائية حيث يتركن أجسادهن ترقص بحرية لتعبرن عن رفضهن للقمع الذي يتعرضن له وهن يتُقْن إلى الخروج، والجسد هو الذي أدخل الطفلة فاطمة في عالم القلق خاصة بعد حادثة الدراجة لتصير ذكرى غير منسية، نقطة التّحوّل في عملية التعالق لتصير في شباك المنفى ويحدث الانقسام فلا وجود للجسد في حياة فاطمة، فالأب الذي أعطى كل شيء، سلب كذلك كل شيء "أخالني قلت لنفسي لأول

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص528.

[3] المصدر نفسه، ص63.

مرة: هل أبي لا يزال هو أبي، ربما أصبح فجأة شخصا آخر؟ لم أحتفظ من جملته النابضة، مثل سهم نحاسي يتردد صداه بيننا، إلا بهذا اللفظ العربي؟ ساقيها"[1]، فهو تفكك لكثير من المفاصل الحياتية في طفولتها، وإن كان هذا الأب له أثر كبير في حياة آسيا جبار حيث شكّل شخصيتها وحضورها وكتاباتها، إذن لا تقصد الأب الحقيقي، وإنما العنوان يشي إلى رمزية الحضور، فالأب هو الصوت الذكوري هو السلطة الاجتماعية للأعراف فهو شخصية مركبة روائية عميقة تنم عن الرجل الجزائري. فمن هنا بدأت رحلة تشكّل الوعي من عقل طفلة صغيرة تلتهم القراءة رأت العالم بين دفتي كتاب وقارنته مع عالم خارجه. فعلمتها الكتب أن تكون حرة وأن تتمرّد على السلطة البطريكية وعدم الخضوع لكثير من الإكراهات، فاكتشفت الحب عبر مراسلة سرية مع شاب جنوبي ولكنها تعاطت مع طلب القبلة الأولى بمنطق شرقي "أما أنا العفيفة، ظلت ردة فعلي، في ذكراي مبالغا فيه لكن بشكل سخيف"[2]، فهي خاضعة للمكون الثقافي والاجتماعي بوصفها فتاة مسلمة.

وعنوان الرواية يحمل مدلول منفي الاستعمار من حب وجودها في حيز المكون الكولونيالي المسيطر ما يجبرها على استعمال لغة المستعمر خاصة بعد رفض طلبها أن تتعلّم اللغة العربية كلغة أجنبية وهي لغة أهلها، لديها شغف في معرفة أسرارها ولذلك فإن أول ما تطلبه من الشاب الذي تحبه في مراهقتها حين تعلم أنه يدرس هذه اللغة أن يكتب لها الأشعار باللغة العربية ثم يشرحها باللغة الفرنسية "دوّن النّصين: النّص الأصلي والترجمة الفرنسية، بأن وضع أحدهما قبالة الآخر، أخذت أقرأ الأبيات العربية بقلب يخفق خفقانا"[3]، فهنا كتوق لاستخدام لغة الأم في الشارع، لكن لو استخدمتها سيعرف الناس أنها منهم وعندها لن تتحرّر، اللباس والسير رفقة الشاب "لا أستطيع أن أتمتع بهذا الفسق إلا إذا أخفيت لغة الرضاعة وألصقتها بصدري وبين نهداي إن اقتضى الأمر"[4].

فبوابة الذكريات عنوان للصّراخ المدوّي في عمق هذا المجتمع المدجّن والمسوّر بالمحرّمات، فالصمت

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص63.
[2] المصدر نفسه، ص297.
[3] المصدر نفسه، ص373.
[4] المصدر نفسه، ص 373

إزاء الذات أخطر أنواع الصمت. "هذا التساؤل ليس لتساؤلك وحدك، بل هو تساؤل جميع النساء هناك على الضفة الجنوبية للبحر المتوسط، لماذا يجب علي أنا أن أجدني وجميع الأخريات بلا حيز في منزل أبي"[1]، فعنوان الرواية استحضار للتاريخ رغم كل الوجع الموجود فيه.

أما العناوين الدّاخلية التي انتقتها الكاتبة –آسيا جبار– في روايتها "بوابة الذكريات"، تساهم في مساعدة القارئ إلى توجيهه في فهم النّص وجاءت على هذا النحو: "شظايا الطفولة تمزيق المحجوب، تلك التي تجري صوب البحر، خواتم، ثم ملحق. وهذه العناوين تندرج تحتها عناوين تفصيلية تسرد الكاتبة من خلالها ذكرياتها مع أسرتها وصديقاتها، هذه الطفلة التي تمسكك بيد أمها عبر حوار سندسيه، هذا الحمام الأندلسي في مدينة موريسكية، هذا الأثاث المشرقي الأب المدرس الفرنكوفوني المقام، هذه ماق الصديقة التي تقاسم الطفلة شغفها بقراءة الروايات التي تكبرها سنا، هذه الطفلة تنشج مرة أخرى، تبكي بين صفحات ممتنعة عن تناول وجبة العشاء، هذه الدراجة المرتبكة المقود، هذه المحظوظة التي تقضي نهاية بالأسبوع في بيت أهلها. فكل هذه الأحداث كانت ذكريات خاصة بالكاتبة "آسيا جبار".

والملاحظ في العناوين سيطرة الجمل الاسمية على الجمل الفعلية سواء في العنوان الرئيسي "بوابة الذكريات" أو العناوين الفرعية لها، ذلك لأن الجمل الاسمية خاصية مميزة في بنية العنوان، ثم إن طبيعة موضوعات الرواية تقتضي وسمها بعناوين اسمية تدل على ذات الكاتبة.

فآسيا جبار تختار عناوين أعمالها الروائية برعاية، فيلجأ القارئ إلى المتن الحكائي بدهشة وفضول حتى يتعرف على حقيقة التسمية وبالتالي يبسط شفراته.

1–3– عتبة الاسم:

يعد اسم الكاتب من بين العناصر المهمة، "فلا يمكننا تجاهله أو تجاوزه لأنه العلامة الفارقة بين أي كتاب وآخر فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه ويحقق الملكية الأدبية والفكرية لعمله، دون النظر إلى الاسم إذا كان حقيقيا أو مستعارا"[2]، فأي عمل إبداعي له مؤلفه، فهو المحرك الأساسي له، لذا يستوجب

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص509.

[2] حميد لحميداني، بنيه النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، المعرب، ط3، ص56.

على المتلقي مراعاته والحرص على ظهوره في اللوحة التشكيلية للرواية"ولا يمكن أن يخلو أي عمل من اسم صاحبه، كما أنه يتخذ اختيار الموقع المناسب للذات المبدعة بعدا دلاليا، فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه عند وضعه في الأسفل"[1]، فاختيار موقع تموضع اسم المؤلف على الغلاف لابد أن تكون له دلالة معينة وقيمة، ليبقى اسم المؤلف عنصرا ضروريا لا يمكن الاستغناء عنه أو تجاهله والمرور عليه مرور الكرام، فلا نص دون مؤلف ولا مؤلف دون نص، كما أنه لا يمكن أن يظهر أي عمل أدبي دون ذكر اسم مؤلفه، ومن هنا تستنتج أن هناك علاقة تكاملية بين المؤلف والنص المكتوب، ومنه لا يمكن أن يكون العمل الأدبي دون اسم، فالاسم الشخصي يكفي أن يكون مجرد إعلان عن هوية العمل لتكون الهوية في حد ذاتها خدمة للكتاب.

فيعتبر اسم الكاتب العتبة الثانية في الغلاف بعد العنوان إذ يأخذ الشخص اسما فمعناه أن يعرف ويميز في المجتمع على باقي أفراد الجماعة التي ينتمي إليها[2]، فلا يمكن لأي عمل أدبي أن يخلو من اسم كاتبه وعلى القارئ البحث عنها "فالتسمية ميثاق اجتماعي يدخل بموجبه المسمى دائرة التعريف التي تؤهله لاستغلال ذلك القسم في التعاملات الخاصة مع الأشخاص الطبيعيين، فكل اسم دلالة اجتماعية"[3].

ويمكن لاسم الكاتب أن يأتي على ثلاثة أشكال يشترط بها حسب ما ذكره جينيت:

- إذا دلّ اسم الكاتب على الحالة المدنية له فنكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب.
- أما إذا دلّ على اسم غير حقيقي كاسم فني أو الشهرة فنكون أمام ما يعرف بالا سم المستعار.
- أما إذا دلّ على اسم نكون أمام حالة الاسم المجهول"[4].

ولو عدنا إلى الأعمال الأدبية لآسيا جبار المترجمة إلى اللغة العربية –موضوع بحثنا– يطالعنا في الواجهة الأمامية لأغلفة الروايات اسم المؤلفة آسيا جبار وهو اسم مستعار، فوقّعت كتاباتها باسم غير

[1] المرجع السابق، ص57.

[2] حسين فيلالي، السمة والنص السردي، موفم للنشر، الجزار، (د.ط)، 2008، ص76.

[3] المرجع نفسه، ص76.

[4] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص64.

اسمها الحقيقي فاطمة الزهراء إمالاين التي اضطرت إلى الاختفاء وراء اسم مستعار، تفاديا لأي مواجهة مع المؤسسات الاجتماعية "في مجتمع مليء بمظاهر العنف والعدوان، لا يمكن للمرأة أن تعرّض نفسها للخطر بأن تكتب باسمها الحقيقي، ولو فعلت ذلك لنزعت عن نفسها كل وقاية وحماية"[1]، وهذا القناع الأدبي الذي تقنعت به فاطمة إمالاين يدل على مسار المرأة الكتابي والذي يعتبر نضالا عسيرا، ففي 1957نشرت روايتها الأولى "العطش" تحت اسم "آسيا جبار"، خوفا من عدم موافقة والدها، وكانت هذه الرواية هي أول رواية تنشرها امرأة جزائرية خارج الجزائر، وهذا النضال يعكس بالتأكيد الصراع الذي احتدم في واقع المرأة العربية حين أمسكت زمام القلم خاصة وأن الكتابة كان ينهض بها الصوت الذكوري الذي دأب على احتواء رمزية الأنثوي في السرد وبناء هوية المرأة، وهذا دليل على الحساسية التي قوبلت بها كتابات –آسيا جبار– وانتاجها السينمائي: "لأنها هدفت إلى تغيير منظومة المفاهيم الثقافية وإجلاء مواطن الإجحاف والظلم الواقعة على الإنسان بعامة والمرأة بخاصة"[2]، فمن المتوقع أن تكون الأديبة مضطرة أو مرغمة للاختفاء إما لأسباب سياسية أو اجتماعية للتوقيع باسم مستعار.

ومن هنا على الرغم من أن الاسم المستعار يعد نصا موازيا يساهم في فهم النصوص وإحالتها وتوجُّه المؤلف السياسي والاجتماعي حسب طبيعة اختياره لاسمه المستعار لذا يربط جيرار جينيت "الاسم المستعار بمعاني الابتكار invention والمسخ اللفظيMetamorphose verbale والاقتراض emprunt وفتشية التسميات Onomostique Félichisme، وعليه فان المبدع يجد لذة في استعمال الاسم المستعار، كما يعتبر جينيت، أن الاسم المستعار وظيفة شعرية ويربطه بقدرة الكاتب الإبداعية، فالكاتب الذي يملك القدرة على تغيير اسمه، يملك لا محالة، القدرة على الكتابة"[3]، فالاسم المستعار يجعل العمل تخييليا إبداعيا فأعلنت آسيا جبار جرأتها على الكتابة متجاوزة الخوف من الموت واستطاعت أن تثبت حضورها في المشهد الثقافي العربي.

وبالنسبة لنجيبة رقايق: "فإن الاسم المستعار يدخل هوية المرأة الكاتبة في عالم من التخيل حيث

[1] خديجة حامي، ازدواجية اللغة والثقافة في روايات آسيا جبار، مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، دار الأمل 2015، ص99.

[2] رفيق صيداوي، الكاتبة وخطاب الذات حوار مع روائيات عربيات، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص21.

[3] Gérard Genette, seuils, Ed de seuils, paris, février, 1987 page 52,53

تشبّه الباحثة الاسم المستعار بمجموعة من الأكسيسوارات التي تغير هوية الشخص إلى ممثل مسرحي وتدخله عالما مغايرا، فهده اللعبة التي تجعل كل امرأة تدخل عالم الكتابة تحت اسم مستعار، مجرد تخييل"[1]، فكلما برع المؤلف في اختيار اسمه كانت له جاذبية خاصة تجعل عمله الإبداعي التخييلي في أعلى مراتبه-

لذا لم تعد فاطمة إمالاين هوية مجهولة، فجسدت فعل الكتابة بفضل الاسم المستعار ولم يقيد حربتها في البوح، بل تمكنت من الانفلات من الأنا المهيمنة، فرسمت باسم التخفي لنفسها استراتيجية شقت أمامها طريقا نحو الانعتاق والتحرر لذا يقول فيليب لوجون Philippe le jeune "الاسم المستعار هو اسم مختلف عن اسم الحالة المدنية وهولا يغير شيئا في الهوية"[2]، فصار إبداع آسيا جبار أو فاطمة صوتا فرديا له نبراته وحدوده وإمكاناته ولم يذب في صوت جماعي يستغرقه.

فتمظهر اسم المؤلفة –آسيا جبار– على أغلفة الأعمال الأدبية مكتوبا بكتابة متوسطة الحجم، تتوزع على مناطق مختلفة من الصفحة الغلافية وبألوان مختلفة أيضا تتراوح بين الأسود والأبيض.

فظهر اسم –آسيا جبار– في المستوى العلوي من الواجهة الأمامية لغلاف كل من الغلافين – القلقون– و–نساء الجزائر في شققهن– أعلى التشكيل الفني للصورة بكتابة متوسطة الحجم وقد جاء اسم المؤلفة في الصدارة فوق العنوان مباشرة وباللون الأبيض الدال على القوة والسلم والطمأنينة والهدوء الذي تعيشه، كما يدل على صفاء قلبها وسريرتها وصدقها في حب نساء الجزائر وارتباطها الشديد، وقد كان تأثير اسم المؤلفة –آسيا جبار– في هذين العملين الأدبيين مرتبطا بجودة ما سردته في روايتها، وقد استعانت بشخصيات لتوصل ما تريد قوله للقارئ، كما أن وجود اسم المؤلفة في غلاف الرواية له أهمية في تعميق صلتها بالقارئ وإبراز شخصيتها العالية وملكيتها لهذا العمل الأدبي، فحضورها المتميز في الساحة الأدبية حتى يستقطب نخبة من الجمهور القارئ.

---

[1] Nadjiba Regau, de l'autobiographie a la fiction au le je de l'écriture dans l'œuvre d'Assia djebar, Med Ali édition, 1er tirage Sefax, 2004 page 31

[2] فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة: عمر حلى، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص35 36.

لذا تظن أن كتابة الاسم في أعلى الصفحة دليل على رفعة المكانة فيقول حميد لحميداني "وضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الاعتباط نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى"[1]، فإنها عملية قصدية خاصة بعد الترجمة لإظهار الحضور القوي في مجال الإبداع، كما أن مجيء اسما لمؤلفة على جهة اليسار في –نساء الجزائر في شققهن– هو دلالة على التمرد والثورة كما تشاهده في الأحزاب اليسارية في السياسية، ويعتبر رد فعل للوحة ديلاكروا الذي حبس نساء الجزائر وجردهن من الإحساس والشعور، على عكس ما فعلت هي حيث حررتهن من الغرفة.

وأما بالنسبة لرواية "بوابة الذكريات" المترجمة من طرف الأستاذ محمد يحياتن، تمظهرا سم –آسيا جبار– أسفل التشكيل الفني على اليمين بنوع خط جميل وواضح وبلون أسود يشير إلى الاضطراب والتسلط الذكوري كما يعتبر الأسود أيضا من الألوان التي تدل على السلطة والقوة "وغالبا ما يكون اللون الأسود يرمز إلى الحزن والألم، إذ يدل على الألم والخوف من المجهول"[2]، وهذا ما جسّدته—آسيا جبار– في هذا العمل الأدبي من خلال سيرتها الذاتية التي عكست فيها السلطة الذكورية التي تكبح المرأة عموما، كما جاء اسم المؤلفة أصغر من حجم النص ما أتاح لصورة الغلاف والعنوان البروز بشكل أكبر في علاف الرواية، وهذا ما يهمها.

وبما أن إخبار موقع الاسم في الواجهة الأمامية للغلاف يكون له دائما قيمة جمالية ودلالية، فإن ذلك يعني أن الهوية الأنثوية في نصوصها الروائية مرتبطة بما توحي تلك التشكيلات الخارجية، لذا علينا أن نبحث عن دلالة ذلك

في الأعمال الروائية وعن صلة الأديبة بالبطلات في الروايات، فتكشف الحضور القوي لها من خلال اختيارها للنموذج السارد المؤنث الموكّل بالحكي أو أن تكون القصة المطروحة متصلة بالأنوثة ومواجعها لإثبات الكيان وتأكيد الهوية الخاصة للتحرر من أشكال هيمنة المجتمع الذكوري.

[1] حميد لحميداني، بنيه النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، المعرب، ط3، ص60.

[2] ظاهر محمد الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، ص98.

1-4- عتبة المقدمة، الإهداء، الاستهلال

أ-المقدمة: préface

اعتبر جنيت المقدمة أهم عتبة تندرج ضمن المصاحب النّصي وهي تضم كل نص استهلالي ذاتي أو غيري يصاحب النّص، لذلك قد ترد على أشكال وأسماء مختلفة مثل: المقدمة، التمهيد، التوطئة، فاتحة، إشارة، رأي، تقديم، تنبيه، خطاب أولي، قبل البدء ...وغيرها"[1].

فالمقدمة من العتبات النّصيّة ذات الأهمية البالغة، فهي المدخل الرئيسي للنص فتساهم في فهمه وتفسيره، ويمكن للمقدمة أن تكون من وضع الكاتب نفسه أو غيره، وهي كل نص يتموقع في صدارة الكتاب ونجد عتبة المقدمة في المجموعة القصصية للروائية آسيا جبار "نساء الجزائر في شقتهن" كتبها الأستاذ عبد القادر بوزيذة الذي أشرف على التّرجمة الجماعية للعمل الفني الذي يشتغل رئيس قسم مخبر التّرجمة، فأشار الأستاذ في مقدمته أن ترجمة الرّواية المختارة أنجزت في إطار تعاقد تم بين كل من المركز الوطني للكتاب الجزائري والمركز الوطني للكتاب الفرنسي تجسيد الاتفاق حول التعاون الثقافي بين البلدين واستقر الأمر على اختيار عمل أدبي لآسيا جبار وترجمته من اللّغة الفرنسية إلى اللّغة العربية. كما أشار إلى كيفية تنفيذ عملية التّرجمة في أن كلفت لجنة الابداع والتّرجمة التابعة للمركز الثقافي للكتاب بتنظيم العملية، وتم اختيار عشر من المترجمين بعد مسابقة، وأكد الأستاذ بوزيدة أنه كلف بتنشيط ورشة مع الناجحين لترجمة العمل وتم الاتفاق بين المركزين على تنظيم عشر ورشات في الجزائر تليها ورشات أخرى في فرنسا، وفي لقاء بينه وبين المترجمين الشباب الناجحين، تم الاتفاق على استراتيجية التّرجمة، فأصّر المشرف على توخي الدّقّة والحرص على إبراز الخلفية الثقافية الجزائرية التي شكلت مكونا أساسيا في مؤلف آسيا جبار بتحدي الشبان أمام عمل عصي كيف يمكن نقله إلى العربية، لأن أسلوب آسيا جبار ابتكار في التعبير منحوت نحتا على حد تعبيرهم، خاصة وهي تتحدث عن المرأة الجزائرية في وسطها الشعبي، خاصة المقطوعات والبوقالات والأمثال التي ترجمتها آسيا جبار إلى الفرنسية، وكان على المترجمين الشبان بإشراف الأستاذ بوزيدة، البحث عن النّصوص الأصلية وتثبيتها كما هي في نص

[1] Gérard genette, seuils, p150.

التّرجمة مثل: أنا... أنا الوحدانية، أو البوقالة التالية:

ما زين الدالية بالعنب ما زين الساقية بالحوت

ندي بنتكم لداري ولا نطيح نموت.

وأكد في نهاية المقدمة المشرف أن تجربة التّرجمة مفيدة في إطار الورش في الجزائر وفرنسا، كما أدرك المترجمين الشباب صعوبة ترجمة هذا النوع من النّصوص. كما اكتسبوا خبرة.

أما الأعمال الأخرى "القلقون" و"بوابة الذكريات" فقد غابت عنها عتبة الخطاب المقدماتي فبدأت الرّواية سرد الأحداث مباشرة.

ب- الإهداء:

الإهداء هو "تقليد عريق، عُرف على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة من أرسطو إلى الآن، موطّدا مواثيق المودة والاحترام والعرفان والولاء"[1]، وهو كذلك "تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات (واقعية واعتبارية) وهذا الاحترام يكون إما في شكل موجود أصلا في العمل/ الكتاب وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة"[2]، ويأتي الإهداء على أشكال متعدّدة تتمثل في "اعتراف وامتنان، شكر وتقدير، رجاء والتماس إلى غير ذلك من الصيغ الإهدائية التي يؤدي فيها البعد الوجداني، الحماسي والحميم الدور المميز"[3]، فيعتبر الإهداء عتبة هامة للولوج إلى النّص لما له من وظائف دلالية وفنية، وعادة ما يحتل الإهداء الصفحة الثانية.

وبالعودة إلى أعمال -آسيا جبار- فتصدر الإهداء الصفحة الخامسة وتحت عنوان الحكاية الأولى – ليلة قصة فاطمة ووجهت الأديبة إهداءها إلى "جليلة"، وهو اسم أنثوي غير معلوم عندنا في مجموعتها القصصية "نساء الجزائر في شقتهن"، أهدت الحكاية الأولى لامرأة وقد تقصد بها المرأة الجزائرية الأصيلة، في جليلة المقام، متحدية الصعاب كبّلتها سلطة الأب والأخ، متمردة على العادات والتقاليد، فهي

[1] عبدالحق بلعابد، عتبات جيرارا جينيت، ص94.

[2] المرجع نفسه، ص93.

[3] عبد المالك أشهبون، مقال عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، مجلة علامات، ج58، م15، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ديسمبر 2005، ص280.

تهدي لها حكايتها لتتعطش للحرية أكثر وتسمع صوتها وتكف عن صمتها، نعم هي أنثى لكنها ذات تستحق الوجود والاحترام.

أما في "بوابة الذكريات"، فتصدّر الإهداء الصفحة الأولى "إلى غياتري، مع محبتي"، وهي غياتري سبيفاك امرأة تحارب التبعية والذكورة وبقايا الاستعمار غيرت موقعها الطبقي فكريا وأخلاقيا لتصبح في صف الفلاحين والعمال والنساء المكافحات، ولدت غياتري سبيفاك في مدينة "كلكتا" بالهند 1941 وتدرس اللّغة الإنجليزية بجامعة بطرسبورغ الأمريكية، ترجمت كتاب الفيلسوف جاك ديريدا عن علم الكتاب سنة 1976، وغياتري سبيفاك تحارب على جبهتين، الأولى جبهة الثّقافة الذكورية المؤسسة والمكرّسة في الخطابات الفكرية في المجتمعات الغربية والثانية جبهة بقايا التأثيرات الاستعمارية في العالم المستعمر سابقا فضلا عن تهميش المرأة في العالم الثالث وبنياته الاجتماعية الثقافية والتربوية والسياسية، ومسيرة حافلة بالتميز للناقدة النسوية غياتري، التي تهديها—آسيا جبار- عملها الأخير مع أريج المحب، فمسعاهما واحد، رفض التهميش والثورة على الاستعمار ومحاربة السلطة الذكورية.

ج- الاستهلال:

الاستهلال عند جينيت هو "ذلك المصطلح الأكثر تداولا واستعمالا في اللّغة الفرنسية واللغات عموما، كل ذلك الفضاء من النّص الافتتاحيliminaire، بدئيا préliminaire كان أو ختاميا Post liminaire والذي يعني بإنتاج خطاب بخصوص النّص، لاحقا به أو سابقا له، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة postface مؤكّدة لحقيقة الاستهلال"[1] ويمكن للاستهلال أن يأتي في موقعين إما قبل البدء أو بعده وكل استهلال له خصائصه التي تبدي وظائفه.

وجاء الاستهلال في المجموعة القصصية "نساء الجزائر في شقتهن" متعلقا بمتن الرّواية فتقول - آسيا جبار-"تعد هذه القصص بعض معالم في مسار الاستماع منذ 1958 ...حتى يومنا هذا، سبتمبر 2001"[2]، فحكايا النساء هي أحاديث تستذكرها الأديبة وتعيد تركيبها عن واقع النساء أو واقعها، بلغة شعبية نابعة من الأنوثة وشفاه تتحدث تحت القناع، بالكاد غير مسموعة لأن الفم قابع في الظلام ولم

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، ص112.

[2] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص 8

يظهر أبدا في وضح النهار، فتحجّبت اللّغة والأصوات مثلما يتحجّب الجسد.

فيشير الاستهلال إلى موقف الكاتبة الفكري وفلسفتها وهو التعبير عن النسوة المكبّلات في المجتمع الجزائري خاصة بعد الاستقلال.

فهل تحرّرن حقا؟ هل بإمكانهن التّكلّم جهرا ولا خشية من العين الجاسوسة، فيتحرّر الفكر والجسد معا، ويكون الصوت مسموعا.

وفي هذا الاستهلال أدمت الأديبة عن عنف العشرية السوداء الذي استهدف النساء ومن كل الأعمار خاصة الناشطات، المتعلّمات ... إلخ، بل رموز الحرية من فنانين، وكتّاب، مثقفين...وغيرهم.

وهي تتذكّر هذا العنف الذي يصعب تحمّله وهي في المنفى كتبت"ليلة حكاية فاطمة" وتعترف أن المرأة الجزائرية مصدر إلهامها.

وتشير في نهاية الاستهلال على ضرورة رسم المستقبل لنساء الجزائر ليس بالتعرّي مثلها فعل بيكاسو في لوحته الشهيرة –نساء الجزائر–في أن صوّرهن عاريات، فردت عليه –آسيا جبار– أن المرأة الجزائرية لها أصول عريقة متجذّرة في التاريخ، لا تحتاج إلى الكشف والتعرّي.

وتتمنى في آخر الاستهلال أن تكون هذه المجموعة القصصية بمثابة مصباح على هذه العتبة ينير مسيرة الخطاب الأنثوي فتقول آسيا جبار "أتمنى أن تكون هذه القصة القريبة البعيدة التي وضعتها مباشرة بعد افتتاحية المجموعة القصصية، بمثابة مصباح على هذه العتبة مصباح ينير مسيرة التضامن، تضامن كل خطاب أنثوي، خطاب هو الضمانة لبقائنا"[1]، فعتبة الاستهلال التي جاءت في بداية النّص الرّوائي فعلا هي الطريق نحو النّص، فيما غابت هذه العتبة عن الأعمال الأخرى.

وفي الختام نستنتج أن العتبات النّصيّة لأعمال –آسيا جبار– والمتمثلة في العناوين والغلاف واسم المؤلفة والإهداء والتقديم واستهلال وعبارات افتتاحية ... وغيرها قد قدّمت إضافات عديدة للروايات، وهذه العتبات كانت خادمة للمرأة في إبراز وتجسيد مأساتها الجريحة، كما تبزر فيها –آسيا جبار– ايدولوجيتها النسوية الصارخة في خطابها الإبداعي، فعتبات نصوصها جاءت مصورة لواقع المرأة وصراعها

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص11.

لإثبات وجودها وتغيير واقعها في مجتمعها، فقد ثارت المرأة لكرامتها وحريتها رافضة لشخصية الرّجل التّسلطية.

فشكلت العتبات النّصيّة الجبارية رؤية إبداعية فنية وجمالية كاشفة لمضمون المتن الروائي، ففتحت للقارئ باب التأويل للولوج إلى النّص، وكشف تشكيله الجمالي.

1-3- إشكالية العتبات ومحنة ترجمتها:

كانت التّرجمة ولا تزال مصدرا فريدا للمعارف بالنسبة لبني البشر، وقد جاءت لتلبية حاجة إنسانية أساسية وهي التّواصل بين الشّعوب والثّقافات، إذ تقع على عاتق المترجم مهمة استخراج النّص من محيطه الطبيعي ليعيد زرعه في محيطه لغوي وثقافي غريب عنه، وقد يلقى في سبيل ذلك عقبات كثيرة تحول دون انتقال كل مكوّنات النّص إلى اللّغة والثّقافة المستقبلة وتمنع النّص مع بيئته الجديدة، "تترجم تنتقل بين المعاني والثّقافات، تنزع اللّباس الأصلي للنّص لتلبسه لباسا جديدا، هذا ما يعتبره البعض ترجمة لكنهم لا ينتبهون أن اللّباس الأصلي هو الجلد ذاته، وحين ننزع الجلد فإننا أمام السّلخ وليس النقل"[1]، ولذلك كان لزاما على المترجمين مع مرور الزّمن تطوير الأساليب والتقنيات الناجعة التي تسهم في تذليل هذه الصّعوبات وإيجاد توازن بين ما تفرضه النّصوص الأصلية وما تسمح به التّرجمات باختلاف لغاتها وثقافاتها.

فتشكّل التّرجمة الأدبية تحدّيا مضاعفا بالنّسبة للمترجمين نظرا لقيمة ومكانة الأدب في اللّغات. فتعتمد بصورة كبيرة على التّذوّق واختراق الخيال، وهذا يتطلب بحدّ ذاته روحا إبداعية لتكون صورة التّرجمة والمادة الأدبية إبداعية فنية غير حرفية، وهنا أيضا بين مترجم وآخر تختلف درجة الإبداع في التّرجمة، "التّرجمة هي قراءة ثانية للنّص الإبداعي وتأويله على أساس فنّي وجمالي، فلابد للمترجم أن يكون ملمًّا بلغة النّص الأصلي وعارفا بقواعدها النّحويّة والصّرفيّة والفنّيّة، حتى يستطيع المقاربة بين النّص المترجم والنّص الأصيل، فلذا نجد أن الخيال والثّقافة الجزائرية لدى المترجم المشرقي على وجه

[1] عبد القادر حميدة، محنة ترجمة العتبات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، 2013، ص149.

الخصوص للأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية مفقودة من النّص المترجم"[1]، فترجمة النّص الأدبي يجب أن تكون أمينة للنّص الأصلي بحيث توهم قارئها أنه أمام الأصل لا التّرجمة.

ويمكننا القول أن الرّواية الجزائية المكتوبة باللّغة الفرنسية إلى غاية التّسعينات مجهولة في المكتبة العربية، والبداية الفعلية لترجمتها كان مع بداية الألفية الثالثة حيث بدأ تتصدر ترجمات عديدة لعدة عوامل منها:

– تمويل عملية التّرجمة من طرف مؤسسات ثقافية عربية لها تمثيل في الجزائر وكان للرّواية والإنتاج الأدبي نصيب وافر.

– اهتمام دور النّشر بالأعمال الرّوائية التي لها حضور قوي في الساحة الثّقافية الجزائرية، مثل: كاتب ياسين، محمد ديب، مولود فرعون.

– ظهور مترجمين متخصّصين في الرّواية والنّقد أمثال، محمد يحياتن، عبد القادر بوزبدة، محمد ساري ومرزاق بقطاش وغيرهم.

وبهذه الحركة لعملية التّرجمة أصبحت الأعمال الكلاسيكية الناطقة بالفرنسية متوفرة في نسختها العربية مثل: أعمال مولود معمري ومولود فرعون ومالك حداد وكاتب ياسين، بينما نالت بعض أعمال الروائية –آسيا جبار– للتّرجمة، كالنّماذج التي بين أيدينا –موضوع بحثنا–ثم كشف مدير المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية حميدو مسعودي "إن (ايناق) قد حصلت على حقوق طبع وترجمة ثلاثة أعمال لآسيا جبار، ويتعلق الأمر بكل من "المرأة دون دفن" و"أبيض الجزائر" و"الحب والفنتازيا"[2].

وأضاف المتحدّث على هامش توزيع جائزة آسيا جبار في طبعتها الثالثة "إن (ايناق) تفاوضت مع دار النّشر الفرنسية التي تملك حقوق طبع مؤلفات الراحلة والورثة، وتم التوصّل بموجب هذا الاتّفاق إلى الحصول على حقوق الأعمال الثلاث المذكورة حتى يتم إعادة طبعها بالفرنسية وترجمتها إلى اللّغة

[1] عامر رضا، كربيع نسيمة، رواية الأزمة المكتوبة باللغة الفرنسية وإشكالية الترجمة، دنيا الوطن جامعة ميلة، جيجل، الجزائر، تاريخ النشر: 2010/09/11، ص10.

[2] حميد مسعودي، ترجمة أعمال آسيا جبار وكاتب ياسين إلى العربية، منوعات تصدر عن المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الشروق أونلاين الرابط https://:echoroukononline، التاريخ: 2017/12/22.

العربية"[1].

رغم هذا التّصريح لابد أن نقرأ أن أعمال آسيا جبار، نصوصا عصية لا يمكن فصل روحها عن جلدها، وهي مكتوبة بالرّوح وإذا ما تجولنا في عتباتها، ستمكننا من أخذ صورة جليّة عن مدى تميّزها لأنها تختارها بعناية فائقة وبتركيز غير متناهي، ما يجعلنا نلج العتبات –موضوع بحثنا–التي اخترناها كي نتحدث عن مشكلة ترجمتها عند هذه الكاتبة، ويعترف الأستاذ عبد القادر حميدة بذلك في قوله: "وأمام افتتاني بالعتبات قررت الدخول إلى عوالمها وكنت أتمتع بيني وبين نفسي بترجمة هذا المقطع أو ذاك كلعبة فردية خفية، وسرعان ما أشعر برهبة الموقف حينما أتذكّر الكاتبة فأعود من جديد إلى التمزيق"[2].

فيبقى السّؤال مطروح بإلحاح، هل أسلوب ولغة الكتابة لدى جبار الصعب هو الذي حال دون الترجمة، أم هي رغبة خاصة من الأديبة نفسها أملتها اعتبارات معينة في أن لا تصل إلى العربية بصورة أفضل أو خشية أن يسيء قرّاء العربية فهمها.

فرواية "القلقون" لآسيا جبار نموذجا للرّواية الاجتماعية المترجمة، برعت في كتابتها وراء اسم مستعار وكان اختيار هذا الاسم من قبل فاطمة هو بحث عن حرية القول، فهي التي تواسي وتجبر الخاطر.

وبالرّغم من أن رواية القلقون كتبت بالفرنسية إلا أن الكاتبة شديدة الصّلة بتركيبتها الجزائرية وبالموروث الثقافي الأصيل، فقد أصبحت مرتبطة بشكل مباشر ودائم بمجتمعها، فتعدّ مرآة صادقة عن بيئتها التي ساهمت بدرجة عالية في تكوين شخصيتها وفي تحديد إيديولوجيتها.

ويعتمد الخطاب السردي في رواية "القلقون" في خلفيته عن الواقع الاجتماعي الحياتي بكل حيثياته التي تعبر عن العادات والتقاليد لبيئة جزائرية تقابلها بيئة فرنسية، فهي تشريح للمكونات الثّقافية.

وبما أن النّص جزائري الهوية وإن كتب بلغة غير العربية لكن هل ترجمة منذر الجابري حافظت على الخصوصية الجزائرية، وهل في النّص المترجم ما يجعله يلغي فارق الثقافتين الفرنسية والعربية.

---

[1] المرجع السابق.

[2] عبد القادر حميدة، محنة ترجمة العتبات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، 2013، ص149.

فاطمة الزهراء إمالاين كتبت روايتها للجزائر وعن الجزائر والمترجم من أصل غير جزائري، بغض النّظر عن التّمكّن في اللّغة الأصلية والمترجمة وآليات التّرجمة، إلا أن النّفس الهوياتي لم يطغَ على الرّواية ما جعلها لا تدخل في بوتقة الخصوصية الانتمائية كاستعمال الكلمات ذات الصّبغة العامية الجزائرية التي تبدو غريبة بعض الشيء عن الثّقافات العربية الأخرى، خاصة عندما يتعلق الأمر بأفكار ومفاهيم ومصطلحات ضرورية لفهم ما يميّز الثّقافة العربية عموما والجزائرية على وجه الخصوص.

وفي الأخير يمكن أن نقول أن رواية القلقون تحتاج إلى مراعاة أثناء عملية ترجمتها ينسق فيه بين المترجم للعمل وعرضه على الروائي صاحب العمل الأصيل قبل نشره في دور النّشر وقبل وصوله إلى المبدع.

وفي "نساء الجزائر في شقتهن" اختلف المترجمون حول كلمة "شقتهن"، فهنالك من ترجمها إلى بيوتهن وآخرون ترجموها إلى شقتهن وأيضا مخدعهن، فالنّسبة للبيت وردت ترجمتها في المعجم الوسيط كالآتي: "المسكن وفَرش البيت والكعبة والقبر، وبيت الله: المسجد وبيت الرّجل: امرأته وعياله، وبيت الشّعر كلام موزون اشتمل على صدر وعجز، وبيت القصد: أحسن الأبيات ويقال: هو جار بيت بيت ملاصقي ج (أبيات، وبيوت) (جج) بيوتات ويغلب على بيوت الشرف"[1]، و(الشقّة):نصف الشيء إذا شق، والقطعة المشقوقة أو المنشقّة، وما شقّ مستطيلا من الثّوب والعصا وغيرهما، وجزء من البيت غالبا بسكناه أسرة"[2]، و"المخدع الحجرة في البيت والخزانة ج مخادع"[3].

مما سبق نستنتج أن لكل من هذه الكلمات مدلولا خاصا بها وإن تقاربت أحيانا في المعنى، وهذا ما يجعل المترجم من لغة أجنبية إلى اللّغة العربية يبحث ويعيد النّظر للوصول إلى المعنى المراد، وصرّح المترجمون بصعوبة أسلوب آسيا جبار الذي لم يكن سهلا بالنسبة لهم "كيف يمكن نقل نص آسيا جبار إلى العربية، علما بخصوصية أسلوبها في الكتابة المنحوت نحتا يبتكر طرقا في التعبير غير جارية، أسلوب يعجّب استعارات غير معهودة تفاجئ القارئ وقد تصيب بالدّوار وتفتح أمامه عوالم ما كان يتوقعها،

[1] ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار الدعوة، القاهرة، 2010، ص65.

[2] المرجع نفسه، ص535.

[3] المرجع نفسه، ص6.

أسلوب أقرب إلى الصياغة الشّعرية أحيانا، متقاطع متوتّر أحيانا قد تطول فيه الجملة تتخلّلها العديد من الجمل الاعتراضية تفصلها علامات وقف كثيرة، بل قد لا نجد فيها آثارا للأفعال بل لسلسلة من الأسماء والنعوت وهو ما يصعب إلى حد كبير إعادة الصّياغة حتى تستقيم الجمل وقد انتقلت إلى العربية، لكن مع ضرورة الإبقاء إلى حد ما على شيء من الغرابة... غير أن هذه المشكلة التي واجهتنا ونحن نحاول في التّرجمة، الإيحاء بهذا العالم قد واجهت آسيا جبار أيضا"[1].

نلاحظ من خلال هذا التّصريح، أن أسلوب آسيا جبار لم يكن سهلا ودائما ما تواجه المترجم عوائق تحول بينه وبين النّص الأصلي.

أما الرّواية الأخيرة لآسيا جبار Nulle part dans la maison de mon père

صدرت سنة 2007 عن دار النشر أرتام فيارد Arthème Fayard وأعادت دار سيديا Sédia نشرها ضمن سلسلة فسيفساء mosaique، وهي الدار ذاتها التي تولّت ترجمتها إلى اللّغة العربية بعنوان "بوابة الذكريات" من طرف المترجم محمد يحياتن "هذا العنوان العتبة، حظي بترجمات متعددة، أهمها بوابة الذكريات ترجمة مقترحة من طرف الأستاذ المترجم القدير يحياتن –رحمه الله– والتي أسرّ لي بها الأستاذ عزيز نعمان على هامش ملتقى(آسيا جبار: سيرة حياة) المنعقد بجامعة مولود معمري بتيزي وزو شهر نوفمبر 2013".

فالملاحظ في العمل الأدبي عند تصنيف الأجناس هو رواية، فأبرمت الأدبية مع القارئ ميثاقا تخييليا قرائيا مبدئيا تحدّد فيه نوع النّص الذي تضعه في خانة الأجناس الأدبية وهو أن العمل رواية، والمترجم اقترح بوابة الذكريات على أساس التجنيس في كون العمل سيرة ذاتية، لكن حتى ولو كنا متأكّدين على أنه سيرة ذاتية، إن لم تعرف آسيا جبار بذلك لا يمكن اعتباره سيرة، فلماذا إذن ترجمة العتبة ببوابة الذكريات. وتبقى للكتابة قدرتها على المراوغة فتخرج من تصنيف الأجناس إلى تصنيف آخر دون تصريح، فلوا اقتفينا أثر السّيرة الذّاتية في النّص الرّوائي من العنوان لا مكان لي في بيت أبي، ومن اسمها فاطمة، ومن شخصية الأب طاهر ومن الأم، وقولها: أكتب الآن، إنني أكتب، امرأة تكتب

[1] آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ص4.

بالفرنسية مؤلفة ... إلخ. فكلها عناصر بيبيوغرافية تشير إلى أن النّص سيرة ذاتية وفي المقابل هناك عناصر أخرى تفتك العناصر البيبيوغرافية من المرجعي وتقحمها في التخييل فمثلا حضور الضمير هي استعمال الضمير أنت وهو قلّما استعمل في الأدب كذلك التّحوّل من النّظرة الدّاخلية إلى النّظرة الخارجية في السّرد. فالنّص سيرة ذاتية روائية، لأن الكاتبة لا يعنيها أن تسرد حياتها، ذكرياتها، أو تعدّ تقريرا صادقا لأحداثها أو تشهد الناس على تجاربها ومحنها، فهي لا تكتب حياتها، بل تطرد حياتها من ذاكرتها وتعيدها إلى حقل جديد وهو حقل التخييل، فمثلا لو عدنا إلى حادثة الانتحار عادت إليها مرات ومرات مستعملة الاستبطان النفسي وهي حادثة أساسية تتمركز حولها الرّواية ... فآسيا جبار لا تسجل الذكريات بل هي تعيد تشكيلها، فتأخذ من ذاكرتها ألوان فتبثها في صورة جديدة لا علاقة لها بالسّيرة، فالنّص سيرة ذاتية روائية، "فنحن بصدد اكتناه نص سردي سيري للكاتبة الجزائرية آسيا جبار بعنوان "بوابة الذّكريات" الذي يعدّ ترجمة لكتابها الذي صدر بالفرنسية بعنوان "لا مكان لي في بيت أبي"[1].

فعتبة (ممنوعة في بيت أبي) أو (بوابة الذّكريات) هي ترجمات مقترحة وليست نهائية، بدليل إمكانية ترجمة العنوان الأصلي إلى "لا نصيب لي في بيت أبي" إذا ربطنا فاطمة الزهراء الأديبة بالشّخصية البطلة في عملها الروائي (بعيدا عن المدينة المنورة) بفاطمة الزهراء ابنة الرّسول صلى الله عليه وسلم والتي حرمها أبوبكر الصديق من الميراث لكون الأنبياء لا يورثون، فاعترضت على الحكم. الأمر نفسه لآسيا جبار لا نصيب لها في بيت أبيها.

وخلاصة القول، حتى لو كانت التّرجمة عالية الجودة والدّقة عاجز عن نقل إحساس الكاتب والاختلاف على مستوى اللّغة سينتج اختلاف على مستوى الكلمات، ويرجع ذلك إلى المعنى المتداول، فمثلا في اللّغة الفرنسية لكل دالّ مدلول أو مدلولين على الأكثر، بينما في اللّغة العربية لكل دالّ مجموعة من المدلولات، وهذا ما يعيق المترجم الذي يجد نفسه غارقا في بحر من المعاني، وهذا ما يقوله الأستاذ عبد القادر حميدة "لقد بقيت أمام العتبة أياما طوالا بل شهورا، فمن ميزات العتبة أنها مماثلة

[1] رامي أبو شهاب، خطاب الهوية المؤسلبة، تمثيلات الأنا في مرايا الآخر مجلة اللغة والأدب، العدد 30، ج2، ديسمبر 2018، جامعة الجزائر، ص118.

للنّص تحمل كل خصائصه، إنها تنبهك أنك أمام مهمة مستحيلة، لقد عشت مع هذه الجملة/ العتبة شهورا، أحمل معي دفترا صغيرا وأكتب فيه كل يوم ترجمة جديدة للعنوان"[1]. فهو انعكاس لقلق المترجم الذي يبحث عن ترجمة مناسبة يرتضيها النّص ولا يضيق بها، وترتضيها الكاتبة ولا تتبرم منها.

تهدف هذه الدراسة لقراءة الخطاب الروائي ضمن سلسلة الاحالات النصية المحيطة التي وظفتها الروائية آسيا جبار في أعمالها، والتي يسعى القارئ إلى إدراكها والكشف عن العلائق النصية التفاعلية بين المتن والعتبة من جهة وتعالق العتبات مع بعضها البعض.

[1] عبد القادر حميدة، محنة ترجمة العتبات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، 2013، ص156.

خاتمة

خاتمة:

نصل في نهاية هذا البحث إلى جملة من الاستنتاجات المتعلقة بأسئلته الأساسية، فيما يخص المرأة والهوية في أدب آسيا جبّار دراسة موضوعاتية وهذه النتائج نقدمها فيما يأتي:

1- لكلّ رواية هوية فطرح النقاد والباحثين إشكالية تصنيفها لأنّها كتبت باللغة الفرنسية واتخذت من بنياتها التعبيرية والجمالية شكلا لها ويرى البعض الآخر أنّها أدب جزائري لأن روحها محلية وواقعها جزائري محض.

2- لم تخل روايات آسيا جبّار من مظاهر الثقافة الجزائرية وتجليات الموروث الشعبي فيها فيظهر ذلك من خلال تمسك الجزائري بالأزياء الوطنية، فلبس الرجال الشاشية ولبست النساء الحايك وأحيوا الأعياد الدينية والعربية القبائلية والإسلامية كتأكيد على الثقافة الجزائرية البعيدة عن الثقافة الفرنسية.

3- خاضت الكاتبة آسيا جبار مسألة الهوية وفق منحيين اثنين:

منحى البحث في هوية الانسان العربي في ظل الصورة النمطية التي سوق لها الاحتلال والمشرق الأوروبي ومنحى آخر يتجلى في الهوية الفنية والخصوصية الذاتية التي تفردت بها الكاتبة.

4- الجسد مساو للهوية الأنثوية للمرأة لذا خلقت عالمها الكتابي بجسدين جسد بيولوجي محسوس وجسد لغوي إذ تنسج عالمها الأنثوي عبر اللغة.

5- تبنّت الجسد بكلّ أبعاده مركّزة على جسد المرأة وحركية دورانه، فتعكس - آسيا جبّار- من خلال كتاباتها رؤية فكرية إيديولوجية باعتبار أن الجسد الأنثوي قادر على التعبير وتوضيح التفاصيل بطريقة مغايرة فهذه الإيديولوجية والتحرر من القيود والدّخول مع الآخر والعلاقة المحضورة يرفضها الدين والمجتمع التي بيَّن رؤية خفية للكاتب كلها رمزت لها لغة الجسد بحرفية واقتناع.

6- استعمال بعض الألفاظ البربرية رغم وجود ما يقابلها في اللغة الفرنسية محاولة لإثبات الجذور والانتماء والأصالة والهوية.

7- كانت ظروف النشأة والتعليم قد جعلت آسيا جبَّار تتقن اللَّغة الفرنسية وتبدع بها أدبا احتوته دور النشر الفرنسية، فإنَّ ذلك ليس مبرّر لجعل أدبها أدبا فرنسيا، ما دامت اللّغة الفرنسية بالنسبة إليها مجرد لغة تكتب بها وأنها لم تطمس فيها هويتها العربية.

8- اتجهت الأعمال الروائية لآسيا جبار إلى تمكين الذات وتحقيق الهوية نحو تحطيم متخيَّلها الكلاسيكي وبناء نموذج أكثر تحررا قصد جعل المتخيَّل السردي وسيلة لإعادة تشييد هويتها لذا يجد القارئ في قلب روايات آسيا جبار مصدر قلق دائم لوضع المرأة خاصة وحالات من الحيرة والقلق والاضطراب التي يعيشها الأبطال عامة.

9- وظّفت آسيا جبَّار الجسد في رواياتها لما يكتسيه من جماليات وإيحاءات وآثار على نفسية القارئ، فهو رمز للحرية وتحرّر المرأة حيث تتمرد على العادات والتقاليد البالية ومنحت سبيلا للقراء للتعرف على أوجاع الجسد الأنثوي.

10- الكتابة لدى آسيا جبار عن المرأة هي تحرر من غربة الأمس، ومن هموم أثقلتها فتحدَّت الصّعاب والوجود واحترقت المحظور، وعليه نما الوعي الكتابي فحرَّرت قلمها من خناق المجتمع وكتبت بإبداع فنّي رصدت به ذاتها وكينونتها الوجودية كتابةً وتصويرًا.

11- الكتابة قريبة إلى نبض الصوّت الأنثوي المكسور في مجتمع ذكوري قامع، جعلها تواصل الكتابة مرافعة بجمال عن حق المرأة في الوجود، امرأة تعاني من استعمارين، استعمار سياسي وهو الاستعمار الذي صادر الأرض والحرية ومسخ الكينونة التاريخية للجزائر ومن جهة أخرى استعمار التخلّف العاداتي والثقافي المحلي الذي جعل من المرأة إنسانا من الدرجة الثانية، فصوتها ثائر على تبعية المرأة، ثائر على وضع الاستعمار ومصادرة الحرَّية الجماعية والفردية.

12- أظهرت أعمال آسيا جبار كل ما يتعلق بالمرأة وهنا تكمن ترجمتها لذاتها وسيرتها كما حاولت إضفاء صفة الواقعية بدمجها التاريخ عامة والجزائر خاصة.

13- الكتابة باللغة الفرنسية عن المرأة هو نوع من التحدّي والمقاومة ضدّ القوى الظلامية والتيارات القهرية، فلا فرق بين الكتابة بالفرنسية أو باللّغة العربية لغة الانتماء والأبوة. كما تعتبر أنَّ الكتابة بلغة

غير لغة الأم خاصة عند المرأة كونها كتابة للبحث عن الذَّات والهروب من الرَّقابة التي يثقلها بها المجتمع خاصة في مجال السيرة الذاتية المتنفس الوحيد للكتابة وحرق المحظور والممنوع هو لغة الآخر.

14- صورة المرأة هي إعادة إنتاج لثقافة راسخة في صور ذهنية تعكسها دوال لغوية وفق قيم المجتمع.

15- ركَّز البحث على تتبع فكرة المكانية لدى الروائية – آسيا جبَّار- من خلال دراسة عيَّنة من رواياتها فتولي روايات آسيا جبَّار اهتماما خاصا بالمدينة فهي مكان أساسي يمثّل الإطار الأكبر من تجاربها الرّوائية، وهذه العناية جعلت المدينة تسكن روايات الكاتبة وتهيمن على مساحات نصَّية شاسعة والمتابعة الحثيثة لهذه الأعمال تؤكد اهتمام السرد بمدينة الجزائر العاصمة وانصرافها إلى شوارعها وأحيائها وأيضا إلى شواطئها.

16- تنتزع الرّوايات المختارة إلى الأمكنة المفتوحة الرحبة المتسعة بسبب توق الشخصية الشديد إلى التحرر والانعتاق من أسر العادات والتقاليد مقابل إهمال نسبي للبنى المكانية المغلقة، وسواء كان المكان مفتوحا أم مغلقا استطاع أن يعبَّر عن حالة التحوَّل التي تطال الشخصيات.

17- العتبات النصَّية وعلاقتها بخطاب المرأة والهوية درس أغنى الساحة النقدية وأثرها بآليات وأدوات قرائية أعطت النَّص امتدادات وفضاءات شتى تسمح بفسحة كبيرة للمناورة والتأويل ومحاولة القبض على الدَّلالة والمعنى المنتشر في تضاريس النَّص ومحيطه، فيضع بذلك مناخات تلقيه أو أقاليم معاينته.

18- تبين لنا من خلال هذه الدراسة أن الأعمال الروائية لآسيا جبَّار –موضوع بحثنا- جاءت حافلة بالعتبات وأن المؤلفة كانت مدركة لما يمثله هذا النوع من الخطاب في فهم النص وتنويره وإغراء القارئ بدخوله ولذلك احتفت بها ووظفتها بعناية ودقة مستغلة كلّ حمولاتها اللفظية والفكرية والبصرية وليس المؤلف بل الناشر بما أضفى على هذه الطبعة خاصة من تزيينات تمثلت في اختيار الألوان والتنبيه لدى الكاتب في اختيار الصوّر وانتقائها، ولذلك فقد جاءت كلّ عتبة في مكانها وأدّت الدور المنوط بها.

19- العناوين جاءت اختصارا للنص ورسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه بحيث يحققان عالما معرفيا جميلا، أما العناوين الفرعية فجاءت كلها تضيء الفصول وتخدم المتن.

20- الخطاب المقدّماتي والمتمثل في البداية الاستهلالية والتصديرات والإهداء فقد كان له أثر كبير في توضيح مرامي الكاتبة فالبداية الاستهلالية هي النواة التي عليها مدار الأحداث، أما التصديرات فقد جاءت لتكون عونا للقارئ توسّع مداركه وتثري ثقافته، أما الإهداء فجاء مواريا مداعبا.

21 - عالم الأيقونات والصّور والرّسومات، فقد شكّل مساحة ذهنية واسعة لإيصال الفكرة الرئيسية التي يرمي إليها الكاتب عن طريق قناة بصرية غير لفظية تعبر عن حقيقة المرأة والهوية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر

القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع

- آسيا جبار، القلقون، ترجمة: محسن الجابري، منشورات دار الاتحاد، بيروت، لبنان.1958

- آسيا جبار، نساء الجزائر في شقتهن، ترجمة جماعية بإشراف عبد القادر بوزيدة، دار الحبر، الجزائر، 2017.

- آسيا جبار، بوابة الذكريات، ترجمة: محمد يحياتن، سيديا للنشر، 2007.

2- المراجع باللّغة العربية: (الكتب العربية والمترجمة إلى العربية)

- ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، ط1، 1988.

- أحمد زنيبر، جماليات المكان في قصص إلياس الخوري، دراسة نقدية، التنوخي للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط1.

- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، القاهرة، عالم الكتب، ط2، 1997.

- أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

- ادموند جابيس، أسئلة الكتابة أو حوار الفلسفة والأدب، ترجمة: ادريس كثير وعزالدين الخطابي، فاس، منشورات ما بعد الحداثة، ط1، 2003. مترجم

- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، أربد، عالم الكتب الحديثة، 2010.

- بامية عايدة أديب، تطور الأدب القصصي (1925-1967) ترجمة: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، مترجم إلى اللغة العربية.

- بعلي حفناوي، جمالية الرواية النسوية الجزائرية، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2015.

- بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة: جورج ريناتي، بيروت، مركز الوحدة العربية، بيروت، 2005،

مترجم.

- جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط1، 1997.

- جغلول عبد القادر، المرأة الجزائرية، ترجمة: سليم قيطون، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1983، مترجم.

- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1997.

- جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986.

- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.

- حميد لحميداني، الرواية المغربية ورواية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الرباط، 1985.

- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2000.

- خالدة سعيد، في البدء كان المثنى، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

- روبير اسكاربيه، سوسيولوجي الأدب، تعريب: آمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط3، 1999.

- رياض القرشي، النسوية في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، دار حضرموت للدراسات والنشر، اليمن، ط1، 2008.

- زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، دار الحداثة للطباعة والنشر، ط1، 1985.

- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي من السرد إلى التبئير، المركز الثقافي العربي، ط2، ،2001.

- سعيدي محمد، مقدمة في أنثروبولوجيا الثقافة الشعبية، دار الخلدونية، الجزائر،2013.
- سلمان نور، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرّر، دار العلم للملايين، بيروت، 1981.
- سوسن البياتي، عتبات النص في مدونة محمد صابر عبيد النقدية، دار وائل للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2011.
- سيمون دي بوفوار، كيف تفكر المرأة، ترجمة: دار النشر معروف أخوان، المركز العربي، للنشر، الإسكندرية، القاهرة، (د.س).
- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1994.
- صالح إبراهيم، الفضاء واللغة في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- صدقي إسماعيل، مطالعات في الفن التشكيلي العالمي، إعداد: عواطف الحفار إسماعيل، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.
- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1994.
- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمة النقد المغربي، تقديم: إدريس نقوري، إفريقيا للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
- عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دار محمد علي، دراسات أدبية، تونس ط1.
- عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والاسفاف، الدراسة في السرد النسائي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2003.
- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات (قراءة في شعر حسن نجمي)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005.

- عبد الله الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، فضاءات للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2008.

- عبد الله العروي، الأيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة: محمد العيناني، دار الحقيقة، بيروت، 1970.

- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006.

- عز الدين المناصرة، المثاقفة والنقد المقارن، منظور إشكالي المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1996.

- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب ها لسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، 1984، مترجم

- فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1994،1.

- فريديناد دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز مراجعة: د. مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية الأعظمية بغداد، ط3.

- فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003.

- فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.

- مجموعة من الأكاديميين العرب، الفلسفة والنسوية، إشراف وتحرير: علي عبود المحمداوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

- محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وأبدالاته، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

- مرتاض عبد المالك، الكتابة من موقع العدم، دار الغرب للنشر، وهران، ط1، 2003.

- مريدن عزيزة، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، 1971.

- مصطفى الكيلاني، الرواية والتأمل، سردية المعنى في الرواية العربية، عمان، الأردن، ط1، 2009.

- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998.

- منس جولييت، المرأة في العالم العربي، ترجمة: إلياس مرقص، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، مترجم.

- ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط2، 2000.

- نجاة المريني، علامات نسائية، في نبوغ المرأة المغربية، النجاح الجديدة، المغرب، 2006.

- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

- يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجمه وأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني، قسنطينة، 2008.

-بعلي حفناوي، مدخل في نظرية النقد النسوي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

-سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، ترجمة: مجموعة من الأساتذة الجامعيين، منشورات المكتبة الأهلية، القاهرة، ط4، 1966. مترجم.

-محمد بن رشد، تلخيص إلى ما بعد الطبيعة لأرسطو طاليس، تحقيق: عثمان أمين، القاهرة، مصر، 1958.

محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة العامة المصرية للتأليف والنشر، 1970.

-نور الدين السّد، الأسلوبية وتحديد الخطاب، دار هومة، الجزائر، الجزء2، 2010.

-نور الهدى باديس، دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، تونس، ط1، 2008.

-يمنى الخولي، النسوية وفلسفة العلم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2005.

3- المعاجم والقواميس:

- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

- ابن منظور، لسان العرب أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة: يوسف خياط، ج2، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، 1988.

- أحمد العابد وآخرون، المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لاروس، 1989.

- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي السامرائي، ج2.

- الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، ج1، ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

- أنطون نعمه وآخرون، المنجد الوسيط في اللغة العربية، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

- فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، العدد1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1988.

- مجمع اللغة العربية، المجمع الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

- محمد إبراهيم الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

- محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، ط1، المعرفة الجامعية،01 يناير 2008.

- محمود بن عمر الزمخشري جار الله أبو القاسم، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

-فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.

4- المجلات والدوريات والمداخلات:

- إبراهيم الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، رواية صدرت عن دار الصدي، الإمارات العربية وزعت مجانا مع مجلة، دبي الثقافية، العدد85 يونيو 2012.

- إبراهيم سعدي، المرأة العربية والإبداع، هل كتابة الأنثى هامش نسوي، العرب، العدد1، تاريخ الزيارة، 2016/09/18 alrab.com.

- أحمد طالب، سيميائية النص عند القاص أبي العيد دودو، الملتقى الوطني السيميائي والنص الدبي، منشورات جامعة بسكرة، 28-29 نوفمبر 2004.

- آسيا جبار، الثمن باهظ كلما تعلق الأمر بمصير المرأة، صحيفة البيان الإماراتية، العدد77، التاريخ 20 يونيو 2009، حاورها شاكر نوري.

- الجندي محمد، بعض الجوانب لقضية المرأة والمجتمع، المعرفة مجلة شهرية تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، العدد 362 تشرين الثاني، 1993.

- أمين الزاوي، نساء بيكاسو الجزائريات، مجلة العرب، العدد 11476، تاريخ الاثنين 2019/09/23.

- جمال مجناح، جدل المفاهيم في موضوعة الهامش والمهمش، قراءة تحليلية لمصطلح الهامش والمصطلحات المجاورة، منصة الدروس عن بعد جامعة مسيلة، elearning.univ-msila.dz.

- جميل حمداوي، أقواس لماذا النص الموازي، العدد88-89، تاريخ الإصدار،01 يوليو 2006.

- حنان عبد الفتاح محمد مطاوع، الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية، مجلة الاتحاد العام للآثار بين العرب، العدد 18، الإسكندرية، 2016.

- خديجة حامي، ازدواجية اللغة والثقافة في روايات آسيا جبار، مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، دار الأمل 2015.

- خليل سليمة ومشقوق هنية، الأدب النسوي بين المركزية والتهميش، مجلة مقاليد، العدد الثاني، جامعة بسكرة، الجزائر، ديسمبر2011.

- سليم بتقة، حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارئة لدولاكروا، مخبرتحليل الخطاب، تيزي وزو، الأمل، 2613.

- سليم بتقة، سراب الاستشراق -مقاربة سيميائية "أوجين ديلاكروا"، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع4، 2014.

- شهيب عادل، الثقافة والهوية، إشكالية المفاهيم والعلاقة، موقع أرنتروبوس

http://www.aranthropos.com تاريخ الزيارة: 2015/01/19.

– عبد القادر بودومة، تفكيك حجاب اللغة، مقاربة في لومينولوجية لنص آسيا جبار الأصوات التي تأسرن، منشورات وهران، 2010.

– عبد المالك أشهبون، مقال عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، مجلة علامات، ج58، م15، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ديسمبر 2005.

– عبد المالك مرتاض، الرواية جنسا أدبيا، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ع1986/12/11.

– عبده الوازن، الهوية والانتماء، أمين معلوف العابر للتخوم، مجلة دبي الثقافية، أفريل 2012.

– ماجد حمود، إشكالية الأنا والآخر نماذج روائية، عالم المعرفة، العدد398 مارس 2013.

– محمد حيرش بغداد، الكتابة النسوية وهاجس التحرّر من سلطة الماضي ومن سلطة الرجل –آسيا جبار– عن أشغال الملتقى الدولي حول الكتابة النسوية التلقي، الخطاب، التمثلات، أيام 18–19 نوفمبر 2006، المركز الوطني في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، 2010.

– محمد يحياتن، الأصالة في نظر رضا مالك من خلال النظرية الحديثة أوالتلفظ، اللغة والأدب، مجلة اللغة العربية وآدابها، 14 ديسمبر 1998.

5–الرسائل الجامعية:

– أمين الزاوي، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، بحث في تطور علاقة الإنتاج الروائي بالأيديولوجيات، 1830 – 1982، رسالة ماجستير 1983، دمشق.

– علوش جميلة، الهيمنة الذّكورية في الحكاية الشعبية قراءة سوسيو ثقافية من منظور بورديو،بحث لنيل شهادة الماجستير، فرع نقد ثقافي، تخصص لغة وأدب جزائري، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر.

6–المراجع باللغة الأجنبية:

- Aliette Armel, “la femme sans sépulture ”, ASSIA Djebar, in le magazine littéraire, n°459, édition SAS magazine expansion, paris, décembre, 2006.
- Anna Rocca, Assia djebar, le corps invisible: voir sans être vue, thèse doctorale august, 2003.
- Assia djebar, ces voix qui m’assiègent, édition Albin Michel, paris, 1999.
- Assia djebar, éditeur, le livre de poche 31/10/2001.

- Assia djebar, femmes d'Alger dans leurs appartements, paris, édition Albin Michel, 2002.
- Assia djebar, l'amour, la fantasia, paris, édition Albin Michel, 1995.
- Assia djebar, le monde de 29 mai 'entretien', 198.
- Assia djebar, vaste est la prison, Albin Michel, paris.
- Beida chikhi, les romans d'assia djebar, éd office des publications universitaires, 1990, p5, (jeine afrique n° 1225, de 27 juin 1984).
- Gérard Genette, seuils, Ed de Seuil, paris, Février, 1987.
- Gérard genette, seuils, Ed Seul, col poétique, paris, 1987.
- Najiba Regou, de l'autobiographie a la Fiction ou le Je (u) de l'écriture dans l'œuvre d'Assia djebar, Med Ali Edition, 1er terrage Sfax, 2004.
- Roland Barthe, leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire au collège de France, prononcée le 07 janvier 1977 paris seuil, points essais 1989.
- voir de certeua Michel, la fable mystique, paris, édition Gallimard, 1980.

الملاحق

أ- السيرة الذاتية للأديبة آسيا جبَّار

هي آسيا جبار، سيدة الكتابة الروائية بالفرنسية، اسمها الحقيقي هو فاطمة زهراء إيمالاين، Fatma-Zohra Imalayen من مواليد المدينة الساحلية العريقة شرشال، التي تبعد حوالي مائة كلم غرب مدينة الجزائر العاصمة، مثقفة شجاعة وأديبة جريئة، نشرت أول رواية لها وهي لم تقفل العشرين من عمرها، كانت بدايتها برواية «العطش» نشرتها العام 1957 وظل عطش الكتابة يلاحقها، لتكتب دون أن ترتوي، الكتابة ارتواء وعطش، عطش وارتواء، عذاب سيزيفي لا يتوقف.

عرفت آسيا جبار في بداياتها الأولى، في منتصف الخمسينات من القرن الماضي، خاصة بعد نشر روايتيها «العطش» و«القلقون»، هجوما كاسحا من قبل حرس «الوطنية المزكومة» و«نقاد الأدب الأيديولوجيين» ومن بين من هاجمها، المفكر مصطفى الأشرف الذي وصفها بالكاتبة البورجوازية، لكن إيمانها بالكتابة وبالصدق الفني بعيدا عن السياسوية، وقناعتها بأن ما تكتبه هو أقرب إلى نبض الإنسان الجزائري، خاصة الصوت الأنثوي المكسور في مجتمع ذكوري قامع ، جعلها تواصل خطها في الكتابة مرافعة بجمال عن حق المرأة في الوجود، امرأة تعاني من استعمارين، من جهة استعمار سياسي وهو الاستعمار الفرنسي الذي صادر الأرض والحرية ومسخ الكينونة التاريخية للجزائر، ومن جهة ثانية استعمار التخلف العاداتي والثقافي المحلي الذي جعل من المرأة إنسانا من الدرجة الثانية.

ولد صوتها الأدبي ثائرا على تبعية المرأة، ثائرا على وضع الاستعمار ومصادرة الحرية الجماعية والفردية، توجهت آسيا جبار لدراسة التاريخ، وتأكد فيما بعد من خلال رواياتها «بعيدا عن المدينة المنورة» والجزائريات في شققهن» و«أطفال العالم الجديد» و«ليالي ستراسبورغ» و«الحب الفانتازيا» بأن التاريخ هو المتكأ الأساس لجميع كتابات آسيا جبار، التاريخ الجزائري والعربي الإسلامي والمتوسطي حاضر بكثافة في جميع رواياتها. رواياتها هي رواية المعرفة ولكنها معرفة في قالب «شهوة الحكاية» والسرد والإمتاع، صوت آسيا جبار صوت الروائية الشجاعة، شجاعة مؤسسة على ثقافة ومعرفة بالواقع وباللغة وبالأسطورة.

كانت آسيا جبار تبحث في نفسها عن كثير من الطرق والمسارات للتعبير، كانت المتعدد في الواحدة، فهي روائية وشاعرة وقصاصة ومسرحية وهي أيضا سينمائية، فقد أخرجت أفلاما حققت نجاحا كبيرا على المستوى العالمي، لم يكن ذهابها إلى السينما من باب الصرعة بل كان باب البحث عن صوت جديد من خلال الصورة، فأفلامها حصدت كثيرا من الجوائز الدولية المحترمة، وتدرس في الجامعات وتعرف إقبالا كبيرا لموضوعاتها المرتبطة أصلا بالمرأة في كفاحها اليومي من أجل شحذ وعيها الشقي ومن أجل صناعة مكان لها تحت الشمس في مجتمع يهيمن فيه الذكر هيمنة مشرعة له من خلال ثقافة «جنسوية» عنصرية.

تظل الجزائر المحرض الأساس للكتابة الإبداعية عند آسيا جبار، لقد واكبت في كل كتاباتها الإبداعية الروائية والقصصية ما جرى وما يجري في الجزائر بوصفها مركز الاهتمام ومركز هيجان الكتابة وتهييجها، فكما كانت جزائر الحرب التحريرية، وجزائر بناء الدولة الوطنية حاضرة بقوة، فجزائر العشرية الدموية هي الأخرى حاضرة في رواياتها الأخيرة «وهران، لسان ميت» أو «أبيض الجزائر».

تكتب آسيا جبار بلغة فرنسية شفافة، ما بين اللمسة الشعرية والعين التاريخية، تكتب بسرد ينتمي إلى الشرق ولكنه يقف وسط معمعة الواقع وحراسة التاريخ، مع كل ذلك فكتاباتها لم تسقط في الوظيفية المبتذلة. تعتبر آسيا جبار أول كاتبة عربية وإفريقية تدخل محراب الأكاديمية الفرنسية العام 2005، دخلتها بقوة كتبها، وبما أحدثته في اللغة الفرنسية من تجديد ومن تحريك، وأيضا للرسالة السامية التي تحملها رواياتها الداعية إلى السلام والعدل والدفاع عن حقوق المرأة في العالم الثالث وفي العالم الإسلامي بشكل خاص، من هنا فآسيا جبار فخر المثقف العربي والمغاربي لعدة مواسم على التوالي، ومع كل موعد الإعلان عن الأسماء المرشحة لأكبر جائزة أدبية عالمية وأعني بها جائزة نوبل للآداب، يوضع اسم آسيا جبار ضمن القوائم المنتظرة أو المتوقعة لنيل هذه الجائزة، ولعل آسيا جبار إلى جانب محمد ديب (توفي العام 2003) هما أكثر الكتاب المغاربيين اجماعا في النقد ولدى القراء على أهليتهما لجائزة نوبل للآداب، فهل ستكون من حظها هذه السنة؟

وللقارئ أقدم قائمة الأعمال الأدبية لآسيا جبار:

(1957) La Soif, roman – العطش – رواية

(1958) Les Impatients, roman –القلقون– رواية

(1962) Les Enfants du Nouveau Monde, roman أطفال العالم الجديد

(1967) Les Alouettes naïves, roman القبرات الساذجات

(1969) Poèmes pour l'Algérie heureuse, poésie قصائد للجزائر السعيدة .

(1969) Rouge l'aube, théâtre

(1980) Femmes d'Alger dans leur appartement, nouvelles نساء الجزائر في شققهن (رواية)

(1985) L'Amour, la fantasia, roman ،الحب، الفانتازيا

(1987) Ombre sultane, roman ظل السلطانة

(1991) Loin de Médine, roman ،بعيدا عن المدينة المنورة .

(1995) Vaste est la prison, roman واسع هو السجن

(1996) Le Blanc de l'Algérie, récit أبيض الجزائر

(1999) Ces voix qui m'assiègent:, essai

هذه الأصوات التي تحاصرني: على هامش فرنكفونيتي

(2002) La Femme sans sépulture, roman امرأة بدون قبر.

(2003) La Disparition de la langue française, roman اندثار اللغة الفرنسية.

(2007) Nulle part dans la maison de mon père, roman لا مكان في بيت أبي.

أفلام:

(1978) La Nouba des femmes du Mont Chenoua نوبة نساء جبل شنوة

(1982) La Zerda ou les chants de l'oubli الوليمة أو أناشيد النسيان

ب– ملخص الأعمال:

1. ملخص رواية "القلقون" ترجمة منذر الجابري 1958.

تسرد الروائية –آسيا جبار– قصة اجتماعية لبطلتها دليلة، فتاة مثقفة، يتيمة الأب تعيش مع أخيها وزوجة أبيها ليلى مع بقية أفراد العائلة في بيت كبير، كانت دليلة طموحة متمردة تناضل من أجل حريتها معلنة رفضها لشتى العادات والتقاليد، تحمل في قلبها كرها دفينا لزوجة أبيها –ليلى– التي تتمتع بالنزاهة والأخلاق بين الأهل، بينما دليلة كانت تراها منافقة وتخفي وراءها سرا دفينا، خاصة وأنها تلازمها الغرفة نفسها، ما جعلها انطوائية تقضي جلّ وقتها في حجرتها لا تجد من يفهمها حتى صديقاتها في الجمعيات.

تعرّفت دليلة على شاب وسط العاصمة يدعى سالم، تكرّرت اللقاءات السرّية بينهما إلى أن تعلّقت به، فاكتشفت زوجة أبيها الأمر، فتصدّت دليلة لها بالحقيقة ثم راح سالم لخطبتها من أخيها فريد حتى لا يفتضح أمره، إلا أن زوجة الأب ليلى رفضته كونه كبير في السنّ ومن عائلة مرموقة، ولكن دليلة اكتشفت أن ليلى عشيقة سالم الأولى فالتزمت الصمت.

اضطر سالم للسفر إلى فرنسا، وعلم فريد بالعلاقة التي أقامتها دليلة معه، فصارحته بالحقيقة فثار سخطه وغضبه. فلم تجد لنفسها حلا سوى الالتحاق بسالم بعد أن باعت عقدها. وحين وصلت إلى هناك بدأت علاقتها تتذبذب بسبب سلطة الأمر والنهي، وبرغبة تحرر دليلة التي قررت مواصلة دراستها الجامعية ومرافقة الفرنسيات، هذا ما أقلق سالم فنشبت بينهما خلافات حادة كما أخبرته أن محبوبته الأولى هي زوجة أبيها ليلى، ما جعله يقرّر العودة إلى الجزائر لملاقاتها، ووجد ليلى تزوجت برجل آخر بعد سفر دليلة.

لم تجد دليلة ما تفعله في فرنسا، فعادت أدراجها إلى الجزائر وهي تعتصر ألما، أخبرتها عمتها أن سالم وليلى تواعدا سرا فقتلهما زوجها، بينما فريد دخل السجن وترك لها رسالة مضمونها، "يجب أن تواصلي دروسك".

2. ملخّص المجموعة القصصية (نساء الجزائر في شققهن)

- الحكاية الأولى: ليلة قصة فاطمة:

تحكي فاطمة قصة أمها "عربية" التي تنتمي إلى قبيلة أولاد سليمان بين أو مال وعين بسام، اختطفها والدها تومي وهي لم تتجاوز أربع عشرة سنة، وكان شابا فقيرا أمّيا، انخرط في الجيش الفرنسي، شارك في عدّة معارك، فتم ترقيته إلى رتبة عريف، ولما انتهت الحرب عاد إلى عين بسام، هناك تعرّف على "عربية"عند منعطف غير بعيد عن المنبع. تقدّم لخطبتها فرفض أخواها نظرا لأصلحه المتواضع، ثم قرّر تومي اختطافها وهربت هي الأخرى معه بعد موافقة أمها مقدودة بشرط أن يعقد عليها، استأجر لها بيتا في أحد البلدات، رزق بطفلة سماها فاطمة. وبعد مضي أربع سنوات زارتها والدتها مقدودة وسلّمت لها ابن أخيها "علي" لترعاه رفقة فاطمة بعد أن فقد والدته.

ولما بلغت فاطمة السادسة أدخلها والدها إلى المدرسة الفرنسية، فتمكنت من التفوق والنجاح، إلا أن والدها قرر أن يزوّجها لصديق له في الجيش وهي لم تتجاوز الثالثة عشر سنة، ثم رزقت بطفل (محمد) سلمته لأمها "عربية" لترعاه بعد أن تخلى عنها علي ليلتحق بالقوات البحرية، سافرت فاطمة إلى فرنسا رفقة زوجها وهي في سن الثامنة عشر سنة، وبعد أن أنهى زوجها ضابط الصف عمله، عادا سويا إلى مدينة لمدية واستقرا فيها.

-الحكاية الثانية: اليوم (وتضم قصتين).

1- نساء الجزائر في شقتهن:

تسرد الأديبة حكاية نضال امرأة جزائرية تدعى "صارة" وتلقب بحاملة النار لأنها تحمل قنابل متفجرة ألقي عليها القبض وزجّ بها في السجن ونالت عذابا شديدا ترك لها ندبات على جسدها، وبعد الاستقلال زاولت دراستها الجامعية ثم تزوجت من طبيب جرّاح وله ولد مراهق يدعى نازم.

بقيت صارة تعيش الخوف والهلع جراء ما حصل لها، وكانت لها صديقة فرنسية "آن" تتبادل معها الوجع بصمت رهيب، لم تتمكن صارة من بناء علاقة عائلية مع ولد زوجها "نازم" ما دفعه لترك البيت والدراسة معا، وهذا ما زاد من إزعاجها إلا أنها كانت تقضي جل وقتها في معهد البحوث الموسيقية

وتقوم باقتناء أغاني النساء من الموروث الشعبي، وبعد عودة "آن" إلى الجزائر تلتقي مجددا بصارة وتذهبان سويا إلى الحمام في نهاية كل أسبوع، حيث تلتقي النسوة الثائرات الصارخات.

فصارت هي مثال للمرأة المناضلة التي وقفت إلى جنب أخيها في حرب التحرير، لكن بعد الاستقلال أقصي دورها ووضعت على الهامش.

2- المرأة الباكية:

تروي حكاية امرأة باكية دون أن تضع لها اسم، تزوجت من رجل ترك التعذيب على ظهره ندوبا، لا تحمل له مشاعر المحبة لأن قلبها متعلق بماض سحيق لا تذروه الرياح، فلم تدعه المرأة الباكية أن يقترب منها بسبب عذاباتها النفسية، رغم اللقاءات المتكررة كانت تتهرب منه، وهو في المقابل كان يرفض تعنتها وعنادها بالضرب والصراخ. والجميع يقول لها: أخطأت فزوجك ليس فرنسيا حتى يتفهمك! وفي يوم ما، حاولت أن تستعيد زواجها البرجوازي وتحاول أن تقترب من زوجها وتهمس له وتحدّثه بأن الأمر مسألة وقت فقط وسوف تبني معه علاقة رغم كل شيء، ما إن أنهت كلامها إلا ووقف جنود وراءها وألقوا القبض عليه وأخذوه فبقيت وحدها تبكي.

- الحكاية الثالثة: الأمس (وتضم ثلاثة قصص).

أ - لا وجود للمنفى

تسرد قصة عائلة جزائرية تتكون من الوالدين، ثلاث بنات وأخ، تعيش ألم المنفى بعد أن فرّت إلى تونس إبان تأجج الثورة التحريرية. يشكو كل فرد فيها حرقة الابتعاد عن العاصمة الجزائرية بتفجع وأسى خاصة البنات، فالبكر تركت زوجها يتعذّب في سجن بربروس، فقدت أبناءها إلا أنها بقيت صامدة وكرّست جهد وقتها لتعلّم اللّغة الفرنسية لقراءة رسائل زوجها دون أن تستعين بأخيها عمر، وبما أنها البكر يقصدها والدها للاستشارة في شؤون الأسرة، بينما أختيها تعيشان وهم العودة إلى أرض الجزائر خاصة بعد مرض الأم والأب، وللأخوات صديقة جزائرية منفية معلمة تأتي لتقديم الدروس باللغة الفرنسية وتبقى العائلة تعيش محنة الاقتلاع والتجذّر في هذا المنفى الاضطراري.

ب- الأموات يتكلمون:

تسرد قصة امرأة قروية ترملت من زوجها الأول كتالودي، وأعادت الزواج من ابن عمها، لكنها فشلت في علاقتها تم تخلّت عنه. وسافرت إلى الجزائر العاصمة بينما هو بقي بالقرية إلى أن مات بمرض السّلّ.

ترمّلت يمّا حدة وسكنت العاصمة وكانت لها أراض يملك في القرية، كلّفت المزارع سعيد لخدمتها، وكانت لها قضايا في العدالة ضد خصومها (أبناء الأعمام والأصهار).

فقدت يما حدة ابنها في أحداث 08 ماي 1945، وفقدت ابنتها أثناء عملية الوضع وتكلّفت برعاية حفيدها حسن الذي التحق بصفوف الجبهة ولم تره. توفيت يما حدة بعد الاستقلال بثمانية أيام.

ج- يوم رمضاني:

تسرد حكاية التذكر لمجموعة من النساء (لا فطومة، نجية، حورية، نفيسة) وهنّ في شهر رمضان. كيف كن في الأمس محبوسات في سجن فرنسا على أنهن متمردات وسيحاكمن، يتذكرن مرارة السجن وكيف غزا الفرنسيون المدينة، وهنّ الآن سجينات البيوت لا دراسة لا عمل.

3. ملخص بوابة الذكريات: ترجمة محمدیحیاتن2007:

تروي قصة ذاتية لكنها في الحقيقة يمكن أن تكون قصة كل فتاة في العالم العربي، تتبع الأديبة سيرة حياتها وهي التي نشأت بين أب متعلّم يشتغل معلّما في المدرسة الفرنسية لكنه محافظ على التقاليد وأم شابة، دخلت إلى المدرسة الفرنسية وفيها رفض طلبها أن تتعلّم اللّغة العربية كلغة أجنبية. هذه هي المشكلة التي عاشتها في كنف بلاد مستعمرة ولأن الكتب التي صارت شغفها علمتها التّمرّد على السلطة الأبوية، فإنها ستكشف الحب عبر مراسلة سرية مع شاب جنوبي ومعه ستتذوق طعم الحب الأول. لكنّها فشلت في هذه العلاقة. ثم تتعرف على طارق وهو يدرس اللغة العربية وتطلب منه أن يكتب لها الأشعار التي يدرسها ويشرحها باللغة الفرنسية فهي تفضل العربية على الفرنسية باعتبارها لغة الحب وتتوق لاستخدامها لكن لو استخدمتها سيعرف الناس أنها منهم، وعندها لن يتساهلوا مع تحرّرها في اللباس أو سيرها رفقة شاب، هكذا اضطرت لاستخدام لغة المستعمر فتستطيع عيش حريتها. ورغم

كل اللحظات التي عاشتها مع طارق كانت تردد في كل لقاء تراه فيه "إن علم أبي سأنتحر" ولكثرة ما ردّدتها فإنها عند أول إخفاق في علاقتها معه ركضت اتجاه عربة الترامواي لتنتحر على سكته.

هي سيرة وعي يتشكل وينمو، ينبثق عقل من عقل طفلة صغيرة رأت العالم بين دفتي كتاب وقارنته مع عالم خارجه وأدركت أن قيمة الإنسان العظمة هي الحرية وقررت أن الصمت إزاء الذات أخطر أنواع الصمت.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة: .....أ
مدخل: تجليات الخطاب الروائي في أدب آسيا جبّار..... 9
الفصل الأول: المرأة والهوية.....25
1- المـرأة: LA FEMME:.....26
1-1 فضاء الكتابة: 34
1-2 الجسد: LE CORPS 40
2- الهوّيــة: L'IDENTITE 50
2-1- اللّغــة: LA LANGUE 58
2-2- إشكالية التجنيس وسؤال الهوية:.....70
الفصل الثّاني: آليات السّرد الأنثوي 78
1- السّرد الأنثوي: 79
1-1 إستراتيجية السّرد: 79
1-2- السرد بين المركز والهامش:.....84
2- حركية الفضاء في السرد الأنثوي:.....95
2-1- الأماكن المفتوحة:.....96
2-2- الأماكن المغلقة: 114
الفصل الثالث: ملامح خطاب المرأة والهوية في العتبات النصية 134
1- العتبات النّصية وملامح الخطاب: 135
1-1- مفهوم العتبة: 136
1-2- عتبات النّص في الأعمال الروائية لآسيا جبّار: 139
1-2-1- عتبة الغلاف:.....140

1-2-2 عتبة العنوان: 159
1-3- عتبة الاسم: 177
1-4- عتبة المقدمة، الإهداء، الاستهلال 182
1-3- إشكالية العتبات ومحنة ترجمتها: 186
خاتمة 193
قائمة المصادر والمراجع 198
الملاحق 208
أ- السيرة الذاتية للأديبة آسيا جبَّار 209
ب- ملخص الأعمال: 212

ملخص

بما أن آسيا جبار امرأة أديبة ظلت أزمة الهوية مرتبطة بالذات والحرية الشخصية فيما تكتبه فالحيرة والصراع في أعمالها الروائية موضوعة على إثبات الهوية الأنثوية وتحقيق حريتها على مستويات– أنا والذات– –أنا ونحن–، –أنا والأخر الأجنبي–، –أنا والمحتل– لتكون ثنائية أنا والذات العنصر الأكثر بروزا في أزمة الإبداع الروائي.

فعبرت الأديبة آسيا جبار في أعمالها الروائية عن الذات الثقافية والاجتماعية التي من شأنها يعلن الإنسان عن هويته تبعا لتحول الواقع باعتبارها خصوصية ذاتية تنم عن ثقافة الذات ولغته وعقيدته وحضارته وتاريخه، وبما أن الهوية عند آسيا جبار جزء لا يتجزأ من منشأ الفرد ومكان ميلاده جاء التعبير عنها في روايتها بالضمير هو المكرر وهو يشير كحرف إلى معنى الاتحاد بالذات أي ما يكون به الشيء من حيث تشخيصه وتحقيقه في ذاته وتمييزه عن غيره، فالضمير هو للمفرد في الحقيقة وعاء للضمير الجمع لأنه تكتل بشري ومحتوي لهذا الضمير في الوقت نفسه لما يشمله من قيم وعادات ومقومات تكيف وعي الجماعة وإرادتها في الوجود والحياة داخل نطاق الحفاظ على كيانها.

فتمثلت المرأة والهوية في الخطاب الروائي عند آسيا جبار في استيعاب الموروث الحضاري وتشكله وتمثله والبحث في الذاكرة الجماعية والتاريخ والثقافة الشعبية واللغة.

الكلمات المفتاحية: الهوية، المرأة، السلطة الذكورية، الكتابة، اللغة، الهامش والمركز، السرد.

Résumé :

C'est en tant que romancière et femme par-dessus tout qu'Assia Djebar n'a cessé d'aborder le thème de la crise identitaire personnelle et celle liée aux libertés individuelles. Ainsi, la confusion et le conflit bien présents dans son œuvre ne sont là que pour affirmer l'identité de la femme et asseoir sa liberté sur tous les plans – le moi et le soi, le moi et le nous, le moi et l'autre, le moi et le colonisateur- afin que la dualité du moi et du soi soit la plus importante dans la crise de la créativité romancière.

Dans son œuvre littéraire, Assia Djebar s'est exprimée sur l'identité culturelle et sociale grâce à laquelle l'individu révèle son identité qui varie d'une réalité à une autre, une identité propre à chacun reflétant sa culture personnelle, sa langue, ses croyances, sa civilisation et son histoire. Dès lors que l'identité et les origines forment un tout indissociable, la romancière a employé le pronom personnel « il » de manière répétitive afin d'exprimer l'union de l'être avec lui-même, où une chose n'existe que par le fait qu'on puisse la déterminer et la possibilité de la différencier des autres. Le pronom singulier « il » englobe en réalité l'idée de pluralité qui représente la population humaine avec toutes ses valeurs, traditions, coutumes et façonne la conscience collective et son besoin d'existence.

Enfin, la femme et l'identité dans le roman d'Assia Djebar sont représentées par l'héritage civilisationnel, la quête de la mémoire collective, l'histoire, la culture populaire et la langue.

Mots clés : identité, femme, domination patriarcale, écriture, langue, l'essentiel et le secondaire, la narration.