# المرأة بين الرواية والرؤية
# قراءة في تجربة أحلام مستغانمي في (الأسود يليق بك)

الكلمة المفتاح: المرأة
البحث مستل من رسالة ماجستير

أ.م.د.حسين يوسف حسين صهباء حازم الغضنفري
جامعة الموصل / كلية الآداب / قسم اللغة العربية
drhuseen67@yahoo.com sahbai80@yahoo.com

**الملخص**

إن كون الروائية في هذه الرواية (الأسود يليق بك) امرأة، والراوية العليمة امرأة، والشخصية المحورية امرأة قد أدى إلى تضافر جهودهن في عرض واقع المرأة العربية في ظل المجتمع الذكوري المتسلط في الجزائر، في الحقبة الزمنية الممتدة من ١٩٩٢ حتى ٢٠٠٢ أو ما يسمى بالعشرية السوداء، فضلا عن أن هذه الجهود قد تواشجت لبيان الفكر السياسي والواقع الاجتماعي لهذه الحقبة؛ وذلك عبر تداخل الرؤى أولا، وتعالقها ببعضها ثانيا. إنَّ في هذه الرواية اتفاقا غير معلن بين الروائية والراوية والشخصية المحورية(الرئيسة)؛ فالأفكار التي صرحت بها الراوية العليمة من جهة، والشخصية المحورية(هالة) من جهة أخرى قريبة من أفكار مستغانمي أو لعلها هي أنفسها، التي سبق أن طرحتها في ثلاثيتها (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سبيل).

وما كان ذلك كله إلا بأسلوب زاوج بين السردي والشعري، فأضفى نبرة غنائية على مجمل الخطاب السردي، مما ستبدو بعض من ملامحه في ثنيات البحث.

## (تمهيد) بين الرواية والرؤية

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن خصوصية الرؤية في رواية "الأسود يليق بك" كون هذه الرؤية تتحكم فيها المرأة من زوايا ثلاث هي: التأليف، والرواية، والبطولة. وهذه الرؤية هي عرض مرتب للأحداث والأشخاص في أماكن وأزمنة محددة وفق نظرة تأملية فاحصة انتقائية لتمنح الرواية سماتها الفنية. ويرى تودوروف أن للرؤية بالغ الأهمية في العمل الأدبي "ففي الأدب لا نكون بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين. فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين"[١]. وعلى الرغم مما يوحي به مصطلح (الرؤية) من البعد البصري أثناء إعادة الراوي لصياغة أحداث الرواية [٢]. فإنه

في أثناء ذلك قد يتعمق في تلك الرؤية إلى مواطن نفسية وإدراكية حسية في أثناء عرضه للمروي [٣]. لذا فقد عدها جينت وسيلة لتنظيم ونقل الأحداث والأفكار بدرجات مختلفة، قلة وكثرة، بعداً وقرباً حسب إدراك الراوي وإمكاناته الثقافية [٤]. وهكذا يمكن القول إنها الخلاصة التي توصّل إليها الراوي من خوض التجربة الحياتية بما فيها من اتساع واضطراب وتداخل لا محدود فيأتي بدوره ليُنقّيها من كل ما هو عرضي وغير مهم ويحتفظ بالأساس منها، الذي يعطي الرواية دلالتها من خلال ذاك الجزء الصغير الذي انتقاه إدراك الراوي [٥]. ليغدو من العسير فهم هذه الرؤية وبيان ملامحها إلا إذا تبينا ملامح الراوي الذي أفصح عن هذه الرؤية؛ إذ إنَّ العلاقة بينهما وثيقة، فهما "كل متكامل لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر فهما متداخلان ومرتبطان وكل منهما ينهض على الآخر"[٦]، فلا رؤية بدون راوٍ ولا راوٍ من غير رؤية.

أما الراوي فليس إلا أداة يخلقها المؤلف (الروائي) بعد أن تتبلور الفكرة الأولية لمضمون الرواية في ذهنه، ملقيا على عاتق هذه الأداة مسؤولية رواية الأحداث وفق ما يراه مناسبا مع إسناد الأدوار للشخصيات، فالراوي هو القائم على تنظيم سير الرواية. ومما لا يمكن إغفاله أن الراوي هو غير المؤلف؛ "فلا شك أن هناك مسافة تفصل بين الروائي والمؤلف، فهذا لا يساوي ذاك إذ إنّ الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يستتر وراءها الراوي لتقديم عمله"[٧]. وهذا يعني أن هذا الراوي ما هو إلا "شخصية ظل فني للكاتب. والكاتب هو الذي يخلقها إذ يخلق أدوات سرده"[٨]. وبما أن الراوي هو إحدى التقنيات التي يستخدمها المؤلف في الرواية لذا فهو ليس بمعزل عن شخصيات روايته، إنما هو مرتبط معها بعلاقات متفاوتة في درجة القربى. وكان هنري جميس ثم تلاه بيرسي لوبوك أول من تكلم على هذه العلاقات وقد قسمت هذه العلاقات على أسلوبين لتقديم السرد هما:

التقديم المشهدي: وينشأ الخطاب فيه وكأنه متزامن مع وقوع الأحداث، ويبدو الراوي في عزلة عما يجري [٩]، وهو يجمع بين العرض والرؤية (مع) أي (الراوي = الشخصية) بحسب التقديم الذي وضعه جان بويون وتودوروف [١٠].

التقديم البانورامي: وفيه تكون الكلمة للراوي حسب، ويراه لوبوك تقليديا من حيث هيمنة صوت الراوي، فيغدو ذا طبيعة تصويرية حيث سيادة الراوي العليم على كل شيء يعلم ماضي شخصياته وحاضرها وربما يتنبأ لها بما سيواجهها [١١]، وهذا يساوي (الرؤية من

الخلف) أي (الراوي>الشخصية)، لا تخفى عليه خافية حتى ما يجول في خاطر هذه الشخصيات [١٢]. وتأتي أهمية الراوي من فكره المنعكس من خلال كلامه فهو يمنح العمل الأدبي هويته فتزداد أو تقل قيمة الموضوع الذي يود طرحه في ثنيات عمله الأدبي؛ إذ إنَّ "الموضوع الرئيس الذي (يخصص) جنس الرواية، ويخلق أصالته الاسلوبية هو الإنسان الذي يتكلم وكلامه"[١٣].

إن موقع الراوي من أحداث الرواية يختلف من رواية لأخرى بحسب قناعة الروائي بقدرة هذا الراوي على تحقيق شعرية نصه السردي، و"يختلف الراوي حسب الموقف الذي يرتضيه الروائي لنفسه، سواء أكان الموقف موقف الاختفاء التام أو الموقف المشارك المنحاز أم موقف الحيادي العام .... وفي موقف الحياد هناك راوٍ عالم بكل شيء يتحرك بحرية داخل الرواية"[١٤].

تظهر الرؤية من خلال المستويات التي حددها أوزبنسكي فهي عندها أربعة: المستوى الأيديولوجي، والتعبيري، والرؤية على مستوى الزمان والمكان، والرؤية على المستوى النفسي.

١. **المستوى الآيديولوجي:** ويعني به فكر المؤلف أو رؤيته للعالم ويسميه أوزبنسكي كذلك التقويمي "إذا فهمنا التقويم نظاما عاما لرؤية العالم تصوريا"[١٥] ، ولكن هذه الرؤية للعالم غير منفصلة عن العمل الأدبي وإنما مرتبطة به.

٢. **المستوى التعبيري:** وتبحث في تبدلات الرؤية وانتقالاتها من رؤية لأخرى "ويعبر عن الانتقال في داخل كلام المؤلف من وجهة نظر إلى أخرى باستعمالات مختلفة لاشكال كلام الغير"[١٦]. ويبدو هذا المستوى واضحا في تبدل الضمائر أثناء السرد.

٣. **الرؤية على مستوى الزمان والمكان:** ومن خلالها يتحدث أوزبنسكي عن القدرة على تحديد موقع الراوي من خلال الإحداثيات المكانية والزمانية التي يقدم السرد من خلالها ويرى أنه قد تتطابق رؤية الراوي مع إحدى الشخصيات وكأنه يقوم بعمليات السرد من موقع تلك الشخصية. وقد لا تتطابق مع أي منها [١٧]. وفي هذا المستوى يتحدد موقع الراوي مكانيا وزمانيا من خلال أحداث الرواية وشخصياتها، فيقسم على داخلي وخارجي [١٨]. فينتج عن ذلك راوٍ داخل الحدث أو خارجه.

٤. **الرؤية على المستوى النفسي:** وفيه تكون الرؤية إما ذاتية فردية أو موضوعية؛ إذ إنَّ الراوي قد "يبني أحداث السرد وشخصياته من خلال وجهة نظر ذاتية مقصودة لوعي فرد

محدد (أو أفراد)، وقد صف الأحداث على نحو موضوعي قدر الإمكان"[١٩]. وقد تتداخل الرؤية الذاتية مع الموضوعية لينتج عن هذا التداخل علاقات أخرى مختلفة.

إن الرؤية الآيديولوجية والرؤية التعبيرية والرؤية على صعيد المكان والزمان غالبا ما تصب مجتمعة أو منفردة في الرؤية على المستوى النفسي؛ فالنفس مرآة عاكسة لما يحيط بها من واقع بفكره ومكانه وزمانه.

**المرأة بين الرواية والرؤية في(الأسود يليق بك)**

إن أحلام مستغانمي في رواية (الأسود يليق بك) انتقت راوية عليمة تفوق بعلمها علم شخصيات الرواية عن أنفسها في ماضيها وحاضرها وحتى مستقبلها. ولم تكن تكتفي بالسرد حتى إنها في أثناء عرض الأحداث لم تكن تلزم جانب الحياد إنما تعلق على الأحداث وتنتقد الشخصيات. لم تكن هذه الراوية مستأثرة بالروي لنفسها بل إنها منحت شخصياتها حق التعبير عن أنفسها في حوارها مع بعضها أو في حوارها الداخلي؛ من حيث إنَّ الحوار يضفي واقعا حياتيا على عالم الرواية، و"على الرغم من أن كلام الراوي وكلام الشخصيات كلام مكتوب على الصفحات، غير أن كلام الشخصيات – أي الحوار – مقدم في القصة على أنه منطوق، وإذا كان الكلام المنطوق في الحياة يكتسب حيويته من إشارات اليد والعينين والرأس ومن لون الوجه وكيفية الكلام وارتفاع الصوت وانخفاضه، أو تلوينه، فإن كلام الشخصيات على هذه الشاكلة أيضا، إذ يعمل على أن يرسم صورة للشخصية المتحدثة أثناء كلامها"[٢٠]، ومن خلال هذا الوصف للشخصيات المتحدثة تكتسب لغة الراوي شعريتها؛ لأنها قائمة على المجاز والتصوير النفسي، فهي "تنقل الحدث والشعور المصاحب له في وقت واحد"[٢١] ولا تقتصر شعرية الرواية عند الروائية على هذا فحسب وإنما بتداخل رؤيتها في مواضع من الرواية مع رؤية الشخصيات على نحو يصعب معه التفريق بينهما وسنأتي على توضيح ذلك في أثناء التحليل.

ومن خلال القراءة المتعمقة للرواية وفهم تفاصيلها رأينا أن نقسم الرؤية فيها على نوعين:

**١. رؤية سياسية ٢ . رؤية اجتماعية.**

**١. الرؤية السياسية**

وتنقسم بدورها على: أ/ رؤية رافضة لنظام الحكم. ب/ رؤية رافضة للإرهاب؛ فعلى الرغم من أن عنوان الرواية وفكرتها بشكل عام توحي بأنها مجرد علاقة بين رجل وامرأة بدأت بإعجاب وانتهت بالفراق، وهذه هي الرؤية التي أطّرت بها الراوية العليمة الرواية بالكامل، فإنها لم تستأثر برؤيتها بل فسحت المجال واسعا أمام الشخصيات لتطلق رؤاها أمام القاريء وتفصح عن مكنونات أنفسها مما قد ألم بها من ضيق بأنظمة الحكم بصفة عامة ونظام الحكم في الجزائر بصفة خاصة، موظفةً هذه الرؤية السياسية التي انعكست على نفسية الشخصية محور الرواية بما جعل منها أنثى بصفات رجولية، في الرؤية المؤطِّرة. مثلما تضمنت، وبشكل لافت للانتباه، رفضا قاطعا للإرهاب ونقمة عليه وتحد له. لذا ارتأينا أن نجعل هذه الرؤية في المركز الأول من التحليل.

**أ/ الرؤية الرافضة لنظام الحكم**

كانت أنظمة الحكم ولا تزال وستبقى هي المتحكمة في مصائر الشعوب سلبا وايجابا، إما أن تبحر بها نحو بر الأمان، أو تهوي بها في قاع الحضيض، وما نراه اليوم على الساحة العربية ما هو إلا تمثيل لهذه الحقيقة. أو ربما هذا ما أرادت مستغانمي إيصاله إلى المتلقي من خلال راويتها العليمة التي سعت جاهدة لشد انتباه (المروي له) إلى هذه الحقيقة فضلا عن الراوية (الشخصية المحورية) هالة، التي كانت تسعى إلى الهدف عينه.

تبدأ محنة (هالة) مع النظام حين أصبح هو السبب المباشر لفقدان شقيقها بعد الاعتقال، وإذا ما كانت الرؤية هنا للشخصية فقد بدا واضحا أن الراوية هي التي تتكلم "كان يفصله عن الامتحانات شهران، لكن القدر كان أسرع منه، ما مر أسبوع حتى حضر إلى الجامعة رجال الأمن، واقتادوه مع اثنين آخرين"[٢٢] الأخ هو الضحية الأولى للنظام في الرواية هذا ما أخبرت به الراوية المتماهية مع الشخصية؛ فما شاهده من ألوان التعذيب في المعتقل جعله يتعاطف مع الإرهابيين. وفي هذا النص يصعب على المتلقي تحديد هوية صاحب الرؤية أهي الشخصية؟ أم الراوية العليمة التي تكاد ههنا تفصح عن فكر الروائية؟؛ فأحلام مستغانمي من الكاتبات اللواتي، كن وما زلن، ذوات ريادة في ربط أحداث رواياتهن بالواقع السياسي، وقد تمكنت في النص السابق من إدماج مأساة السياسة في الجزائر بواقع (هالة) هذا المخلوق الورقي على صفحات روايتها، وبدت الراوية حثيثة السعي في نقل أدق

التفاصيل لدرجة تغرق المتلقي في حيرته بشأن المتحدث: أهي الراوية العليمة ؟ أم هي (هالة)؟ أم كانت رؤيتاهما متصاحبتين؟. " ولأن سؤال الهوية من الاسئلة اللصيقة بالمرأة كذات مبدعة، وبطلة فاعلة، وفكر منتج، فالهوية حقيقة تولد، وتنمو، وتتكون وتتغاير"[٢٣] وهذا يسوغ لنا القول: إن الراوية والشخصية ليستا سوى أدوات بيد الروائية تستعين بهما في انتقاد واقع سياسي مرفوض من جانبها، فجعلت بذلك المروي له أمام جريمتين قام بهما الوطن: الأولى هي الاعتقال على الشبهة أو بوشاية حاقد. ولقناعة الروائية بوجهة النظر هذه فقد عمدت إلى التوفيق بين رؤيتها من جهة، ورؤية كل من الراوية و(هالة) فصارت متصاحبة في أغلب المواطن من الرواية.

وإذا ما "كانت معتقلات الصحراء تضم عشرات الآلاف من المشتبه فيهم، يقبع بينهم الكثير من الأبرياء فلا وقت للدولة للتدقيق في قضاياهم"[٢٤] فمن غير المنصف أن يحيا الإنسان في مجتمع لا ناصر له فيه، يعتقل، ويعذب دون إثم، ومرجع العدالة الوحيد في بلاده هو نفسه منبع الظلم. وهذا ما تراه مستغانمي نفسها بحسب ما ورد في مؤلفات أخرى لها. الأمر الذي سوغ لنا القول: إن هذه الرؤية الخاصة بها قد تماهت مع رؤية الراوية العليمة التي بدت كمن يوضح الأسباب ونتائجها، التي دفعت الإنسان القابع تحت القهر إلى التمرد. وهذا حال علاء؛ فقد "وجد علاء نفسه متعاطفا مع الأسرى، بعدما رآه من مظالم وتعذيب وما عاشه من قهر وهو يحاول عبثا إثبات براءته. بعد خمسة أشهر أطلق سراحه، لم يقم بين أهله أكثر من بضعة أسابيع، كان ثمة في كل حي شبكات تجنيد، كما شبكات لاختطاف الأطباء والتقنيين وكل من يحتاج الإرهابيون إلى مهاراته. أقنعوه بأن يلتحق بالجبال؛ ليضع خبرته في إسعاف (الأخوة) هناك ومعالجة جرحاهم"[٢٥] وهذه هي الجريمة الثانية التي ارتكبها الوطن بحق (علاء) الذي جعلته الروائية رمزا لكل الشباب الجزائري الذي ذهب ضحية تلك الحقبة الزمنية وهذا بحد ذاته رؤية مأساوية مفادها: إن فساد النظام قد دفع أبناء الشعب للتمرد بعد تفشي الفساد وفقدانهم الإحساس بوجود العدالة ، وإن محاربة هذا النظام تكون من خلال نصرة أعدائه الذين غدا (علاء) واحدا منهم. إذاً فهذه الرؤية كانت لعلاء الذي عدته الروائية رمزا لكل ابناء الجزائر في تلك المرحلة، وهكذا فقد تصاحبت رؤية الراوية العليمة مع رؤيته "بعد إدراك هذه الصورة المأساوية للجزائري المنهزم عبر تأريخه لم يعد من سبيل أمام هذا الأخير إلا المكاشفة بحقيقة الانكسار"[٢٦] وتكون الراوية بهذا قد نقلت رؤية الشخصية

بالسرد البانورامي؛ إذ لم يحدث حوارا بين الشخصيات، واستخدمت- أي الراوية- الأفعال الماضية أو الدالة على المضي (كان، وجد، أقنعوه، لم يستشر.. الخ) وبهذا تكون قد تحملت العبء كاملا في سرد كل ما يلزم (هالة) للتعريف بالواقع السياسي للجزائر عن طريق تقديم ملابسات اعتقال (علاء) وتمرده على النظام. وكانت هذه المرة الأولى التي يتم فيها التعريف بـ(علاء) من طرف الراوية، التي يمكننا أن نزعم بأنها ههنا قد تبنت رؤية الروائية، لتعمل على تقديم الواقع السياسي والخلفية المظلمة التي ألقت بـ(علاء) في هذا المصير.

على الرغم من أن الرواية برمتها تقوم على عاتق (الراوي العليم)؛ لأنَّ بناءها الزمني مدور وكل ما تسرده الراوية هو أحداث مسترجعة فإنها كانت في عدد من المقاطع السردية تفسح المجال لـ(هالة) لتسرد أحداثها الماضية بنفسها: "عندما عاد علاء من معتقلات الصحراء، سعدنا لأنهم، بعد خمسة أشهر لم نعرف فيها شيئا عنه، اقتنعوا ببراءته وأطلقوا أخيراً سراحه ... ذهب علاء دون ان يخبرنا بقراره، كان يدري أن الخروج من الجحيم ليس بسهولة دخوله.

❖ صاح جمال مندهشاً:

✓ مضى بملء إرادته ؟!

✓ استفادوا من حالة إحباطه ومما شاهد من مظالم في المعتقلات"[٢٧].

أثناء سرد الراوية أحداثا مسترجعة عن زيارة (هالة) لبيت عمها توقفت عن السرد، لتبدأ (هالة) نفسها باسترجاع قصة اعتقال (علاء) وانضمامه للإرهابيين؛ أي ان المقطع هنا (استرجاع داخل استرجاع). فالراوية تقدم الرواية عن طريق استرجاع الأحداث كلها التي مرت بها وبأسرتها ولاسيما (علاء). وفي هذا الحوار تكلمت (هالة) بنفسها على أخيها مستخدمة الأفعال: (سعدنا، نعرف، يخبرنا)، التي تدل على الجمع: (هي ووالديها). ثم بدا الحوار واضحا بينها وبين ابن عمها، مع تدخل واضح من قبل الراوية التي كانت تصف ردود أفعال (جمال) واندهاشه، كما تصف للمروي له حالة الوهن التي تحس بها (هالة) في أثناء حديثها عن (علاء)، رغبة منها في أن توهم المروي له بواقعية ما يرى. كما أن الراوية تبدو في هذه الحالة كأنها مختفية أو أنها حاضرة بصمت تشاهد هي، كذلك، ما يحدث، مما يوهم القارئ فنيا بواقعية ما يحدث [٢٨]، مما يمنح المتلقي شعورا بأنه "يتابع حركية الأحداث والأزمنة، والأفعال، على أرض الواقع والسبب في ذلك هو أن ضمير المتكلم يحيل باستمرار إلى الذات"[٢٩].

إن استعمال ضمير المتكلم في السرد له "القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا، إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه، في هذا الحال، إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية"[٣٠]. لقد أعادت (هالة) في حوارها مع (جمال) ما ذكرته الراوية عن (علاء) في النص الأول؛ فكلتاهما تتحدث عن مأساة سياسية ألقت بـ(علاء) وكثيرين غيره في متاهة الوطن، لنخلص إلى ان رؤية (هالة) مصاحبة لرؤية الراوية، التي كانت بدورها متبنية لرؤية الروائية، فلا غرابة أن تتبنى بطلة الرواية رؤية الروائية، ويتضح ذلك أكثر من خلال "الاهتمام المكثف بشخصية البطل، وكذا من خلال عرضه الدقيق لمراحل وتفاصيل حياته،فضلاً عن إلى التركيز على قراءة أفكاره وتتبع تأملاته، والتي وردت في النص بإحكام، ثم توزيعها بطريقة مموهة وذكية في كثير من الأحيان مما اعطاها فرصة الحضور والغياب في مواقع معينة من النص، وبتوقيت كان على شكل رد فعل للبطل على واقع معين"[٣١] ومن ثمة يمكن القول: إن هناك ما يشير إلى أن الروائية قد أجازت للبطلة أن تتبنى رؤيتها في مواقع كثيرة من الرواية ولاسيما موقفها من نظام الحكم، ومن الإرهاب الذي سنتحدث عنه لاحقا.

كان للمونولوج[*] نصيب من الحضور للنهوض بعرض رؤية (هالة) لمأساة الوطن المتمثلة عندها بـ(علاء) علاء الأخ والأهل، أو ليس الوطن أهلا؟ روت (هالة) لبيت عمها تفاصيل عامة عن موت أخيها لا التفاصيل الدقيقة، وقد صرحت هي بذلك "انتهى الكلام لا الرواية، فلقد احتفظت لنفسها بالتفاصيل"[٣٢]. ويمكن تأويل هذا الكلام على وجهين الأول: أن الرواية بالكامل هي انعكاس لموت علاء، وظلم الوطن والإرهاب على مجرى حياة (هالة). والثاني: أن الرواية هنا تعني التفاصيل التي ستحياها مع نفسها في حوارها الداخلي مع نفسها في الطائرة.

"نزل علاء من الجبال، مع آلاف (التائبين) الذي سلموا أنفسهم إلى السلطات بعد الضمانات التي قدمت لهم. لم يتب عن القتل، فما اغتال سوى أوهامه. كان يحلم بالعودة إلى بيته، كما يحلم بعضهم ببلاد بعيدة موعودين بها. وعندما عاد إلى أهله، اكتشف أنه لم يعد إلى نفسه. اهتز سلامة الداخلي، اصيب بحداد نفسي، ودخل واقع اللاواقع منزلقا نحو الفصام"[٣٣]. إن فقدان السلام الداخلي هنا، وإن بدا للوهلة الأولى (نتيجة) فإنه، في الواقع، كان منذ البداية

سببا في مرافقة الإرهابيين بعد أن عانى من التعذيب في المعتقل؛ فقسوة الوطن هي ما أفقده صوابه أو اتزانه.

إن التكرار في عرض الرؤية نفسها بأساليب مختلفة: (الأسلوب البانورامي) متمثلا في استرجاع الراوية للأحداث، فـ(المشهد الحواري) متحققا في استرجاع الأحداث من طرف (هالة) أثناء حديثها مع ابن عمها، ثم (المونولوج) حين استعادت بوساطته (هالة) ذكرياتها مع علاء، هو بلا شك تكرار مقصود وليس للتأكيد على أهمية (علاء) في حياة (هالة) وما تركه موته في نفسها من أثر فحسب، وإنما هو تقرير لما كان من واقع سياسي مر في الجزائر. ولعل هذه التكرارات ليست إلا إيقاعا، "وفي داخل هذا الايقاع يتحرك نقد سياسي كبير"[٣٤]، فضلا عن أن التكرار قد جمع في طياته بين (علاء) والوطن في ثوب من الأسى والوجع.

**ب/ الرؤية الرافضة للإرهاب**

لم نَشَأْ أن تكون دراستنا إحصائية، ولو كانت كذلك لأحصينا مرات كثيرة ورد فيها التصريح أو التلميح من التذمر من الإرهاب والإرهابيين و(امراء الموت)؛ فقد امتزج ذكرهم مع مفاصل الرواية كلها، حتى أنه – أي الإرهاب – غيّر مسار مستقبل (هالة)؛ فبعد أن كانت قد امتهنت التعليم، أصبحت فجأة مغنية تتحدى الإرهاب الذي يرى في المغني مروّجاً لـ(بضاعة الشيطان) "ثم كيف أن هذا الشاب الذي كان يستوقف ابنها ليحدثه طويلا في الشارع، قبل أن يلتحق علاء بالإرهابيين، لا يرى من الواجب أن يسلم عليها عندما تمر بمحاذاته بالشارع، وهي في عمر أمه، بل يتحاشاها كما لو كانت نبتة نجسة"[٣٥]، الكلام هنا للراوية التي تصاحبت رؤيتها مع رؤية (أم هالة) وهي تستعيد أحداثاً وقعت قبل حوالي ثلاث سنوات "قبل أن يلتحق علاء بالإرهابيين". وهنا تحاول الرواية أن تصف للمروي له حال الناس في الجزائر آنذاك؛ الكل يشك في الكل. وهي إذ تقدم هذه الرؤية فكأنها ترسم لوحة صامتة لا حوار فيها يدور بين الشخصيات، بل هي هواجس أم تشك في جارها (صديق علاء) بأنه من قتل (علاء)، "كان يمكن للقتل أن يكون لأي سبب ويمكن للقاتل أن يحمل أي وجه. فالكل يشك في الكل. وكل دم مستباح، حتى دم الأقارب والجيران، ما دام القاتل على قناعة أنه يقتل بيده الله لا بيده"[٣٦]. أرادت الرواية ههنا أن تصور بشاعة الموقف؛ فمن الممكن أن يكون أقرب الناس إليك هو قاتلك فـ"الإرهاب شريحة واسعة مدسوسة بين الناس، لا نعرف له

وجها ولكنه يتربص بالمثقفين في كل مكان، وكان يمكن أن يكون جاري أو ابن عمي أو حتى زميلي في الجامعة أو صديقي"[٣٧]. وترى فضيلة فاروق أن الكتابة ضد الإرهاب بمثابة سلاح تتصدى له به فالكلمة المكتوبة لا تموت [٣٨]. ويبدو أن مستغانمي تشاطرها هذا الرأي لذا فقد انتقدت في أغلب كتاباتها (الإرهاب والإرهابيون) ومنها روايتها موضوع البحث، حتى أنها جعلت من الشخصية المحورية في الرواية مغنية سخرت صوتها لمحاربة الإرهاب. إن تواتر ذكر حادثة اغتيال علاء بتفاصيلها ما جاء إلا ليعمل على تأكيد ضحالة فكر القتلة الذين يقتلون الناس باسم الله الذي وهب الحياة، وحين أمر بالدعوة إلى دينه أمر بها بالحسنى دون قتال إلا لمن عصى واستكبر. "عندما قام الإرهابيون باغتيال الشاب حسني، وقطف زهرة صوته، ما توقعوا أن يصعد شقيقه إلى المنصة، ليثأر لدم أخيه بمواصلة أداء أغانيه أمام جثمانه، أربكهم أن يواجههم أعزل إلا من حنجرته. بلى بإمكاننا ان نثأر لموتانا بالغناء، فالذين قتلوهم أرادوا اغتيال الجزائر باغتيال البهجة، أو ليست (البهجة) هي الاسم الثاني للجزائر؟ ليعلموا أنهم لن يخيفونا، ولن يسكتونا .. نحن هنا لنغني من أجل الجزائر، فوحدهم السعداء بإمكانهم إعمار وطن"[٣٩]، هنا تتحدث (هالة) إلى الجمهور الذي حضر حفلها، مستعيدةً أحداثا ماضية، ولدّت في داخلها وفي داخل كل جزائري حر الرغبة في محاربة هذا الإرهاب ولو بالغناء والكلمة؛ فالماضي هنا هو الذي ولد الرؤية الثانية وهي المقاومة والتصدي في الحاضر: "لن يخيفونا، لن يسكتونا، نحن هنا لنغني من أجل الجزائر"، ثم رؤية ثالثة مستقبلية: "وحدهم السعداء بإمكانهم إعمار وطن"، فالماضي هو الذي غير الحاضر؛ إذ أن انكسارات الروح ولدت لدى (هالة) الإصرار على تحدي الإرهابيين، فاتخذت الغناء مهنة لها لتضع نفسها في حرب دائمة مع الإرهاب. وهنا – كذلك – تصاحبت رؤية (هالة) برؤية الراوية. وحين تقول: "عمار التحق بالجبال بعده، ونزل منها قبله. كان أميراً هناك ... ووجده أميرا هنا يستمتع بحقه في الحياة بعد أن انتزع من الآخرين هذا الحق. يملك الآن تجارة مزدهرة إلى حد مثير للعجب"[٤٠]، فإن (هالة) تعود من جديد لتتحدث مع نفسها (مونولوج) عن علاء مجددا في أثناء انتظارها طائرة العودة، ولكن من زاوية رؤية مختلفة؛ فـ(عمار) جار (علاء) هو من شجعه على الالتحاق بالجبل لأنه إرهابي، ليصير بعد إعلان توبته تاجرا كبيرا. فهو في الماضي إرهابي وفي الحاضر متواطئ مع نظام الحكم.

إن هذا التواتر في ذكر حادثة حدثت مرة واحدة، وهي تحريض (علاء) على الالتحاق بالجبل ثم اغتياله بعد نزوله منه، أكثر من مرة هو وليد إصرار مستغانمي على ترسيخ حقيقة الإرهاب وما حمل معه من مأساة لحقت بالجزائر عامة وبـ(هالة) خاصة. وهكذا غدا هذا التواتر بمثابة إيقاع تميزت به الرواية؛ فـ"للتكرار حضور بارز في نص مستغانمي وقد اتخذ أشكالا مختلفة"[٤١] . وهنا كذلك نقلت الراوية رؤية (هالة) عن طريق المونولوج إلى المروي له، معتمدةً الأسلوب غير المباشر الحر، ومع ذلك بدت الشخصية هي التي تحاور نفسها، في حين أن أحداث الرواية بالكامل مسترجعة ومنها المونولوجات، وإن كانت الراوية العليمة تعمل، بين الحين والحين، على استخدام أسلوب المشهد أو العرض لتقنع المتلقي بواقعية ما يقرأ.

وقد لجأت الروائية إلى المزج أو المصاحبة بين رؤيتي كل من الراوية العليمة و(هالة) في أكثر من موضع من الرواية، معلنةً الشبه بين الرؤيتين في الشكل والوظيفة من حيث رفض الإنسان الجزائري لكل من نظام الحكم والإرهاب، "كان يكره أصحاب البزات وأصحاب اللحى بالتساوي، وقضى عمره مختطفاً بينهما بالتناوب. وجد نفسه خطأ في كل تصفية حساب يحتاج إلى لحيته حيناً ليثبت لهؤلاء تقواه ويحتاج إلى أن يحلقها ليثبت للآخرين براءته، حاجة الضحية إلى دمها ليصدقها القتلة"[٤٢] . فليس من العدل أن ينتهي المطاف بالإنسان كرةً تتقاذفها الأقدام لا لشيء إلا لأنه ينتمي إلى هذا الوطن (الجزائر). لقد بدت الراوية هنا وكأنها تعمل على شرح رؤيتها وتفسيرها؛ فهي لا تود الاكتفاء بعرض رؤيتها للتجربة الحياتية عرضا محايدا، فنحن "نجد بعض الروايات تتكئ على هذه الوظيفة اتكاء تاما فلا تستخدم الحكاية إلا لتقيم هيكل القصة فحسب، لكنها تتلاعب بعملية التفسير والتعليل، فتجعل الراوي يحكيها مرة عن طريق رؤية، ثم يحكيها مرة أخرى برؤية مغايرة، ثم يحكيها مرة ثالثة ورابعة، وفي كل مرة يصبح للحكاية معنى جديد وتفسير جديد، رغم أن الحكاية واحدة، كما في الرواية ذات الراوي المتطور أو متعدد الوجوه"[٤٣]، وهذه الاختلافات كلها في أساليب عرض الرؤى تصب في معينٍ واحد هو الوطن الذي كان من الواضح أنه الهاجس الوحيد لهذه الروائية؛ فقد "كان الوطن هاجسها الأهم لذلك أرادت أن تستخدم الحب لتقاتل به صانعي الموت والإرهاب في الجزائر"[٤٤].

ولهذا عمدت الراوية إلى التكرار في عرض الأحداث لأكثر من مرة وبأساليب مختلفة.

**٢. الرؤية الاجتماعية**

وتقسم على: أ/ هيمنة السلطة الذكورية. ب/ الرؤية الأنثوية. ج/ رؤية التمييز بين الطبقات.

**أ. هيمنة السلطة الذكورية**

لجأت الروائية إلى أساليب متنوعة في طرح أفكارها ورؤاها عن المجتمع؛ فكانت حينا تعرضها على أنها رغبة أنثوية ذاتية في تحقيق حرية الذات واستقلالها عن الآخر، وحينا كانت تعرضها على أن المجتمع الذكوري هو الذي يحاول فرض هيمنته على الذات الأنثوية قسرا، "لقد غيّر تهديد الأقارب سلم مخاوفي. إن امرأة لا تخشى القتلة، تخاف مجتمعا يتحكم حماة الشرف في رقابه، ثمة إرهاب معنوي يفوق جرائم الإرهابيين"(٤٥) . إن استخدام ضمير المتكلم جعل (هالة) تنهض بمسؤولية الثورة على المجتمع الذكوري، الأمر الذي اتفقت فيه الراوية معها. وإذا ما كان الفعل الماضي (غيّر) يعود على مخاوف هالة فإن الإرهاب المعنوي لا يزال خطره (يفوق) جرائم الإرهاب في مثل هذه المجتمعات. إن من الصعب أن يتقبل المرء كون الأقارب والإرهابيين في الكفة نفسها من الميزان، وهي الكفة التي يخشى جانبها، ومن ثمة ترى (هالة) أن الإرهاب المعنوي أشد وقعا في النفس من الإرهاب الحقيقي، وهذه بالتأكيد هي رؤية الروائية طرحتها من خلال الرواية. ولعل هذه الأفكار قد تناولتها أكثر الروائيات وطرحنها أمام المتلقي؛ ذلك أن مجتمعا لا يزال خاضعا للهيمنة الذكورية لا بد أن تواجهه المرأة بما يؤكد أهليتها للدفاع عن حقها في امتلاك المكان الذي يتناسب وحقها بوصفها نصف المجتمع، فـ"من المؤكد أن المرأة حينما تكتب رواية فإن لها دوافعها الخاصة والملحة، ومنها على أقل تقدير مقاومة خطاب الرجل أو التصدي للخطاب الذكوري، ومحاولة الإفلات من الثوابت والمحددات التي تكبل المرأة، كما أنها تتخذ الكتابة وسيلة لحل تناقضاتها مع الرجل، أو هي نوع من المقاومة ضد القهر الاجتماعي المتمثل في الأعراف التي تميز بين الذكر والانثى"(٤٦) .

إن الروائية عندما جمعت في رؤية (هالة) الخوف من الأقارب مع الخوف من الإرهاب الحقيقي فهي تضع القضيتين على وجه المساواة على الرغم من التباعد بينهما؛ فالأولى اجتماعية خاصة والثانية سياسية عامة، وهذا الجمع بينهما يوحي بخطورة الأولى قياساً على الثانية، وهنا مطالبة صريحة بمواجهة هذا الخطر المشترك؛ "فالسلطة الأبوية تعمل على حصر الذات الأنثوية داخل جسدها دون الاهتمام بتحقيق إنسانيتها. كون هذا الجسد معدا

للإغواء والخطايا التي تمس شرف العائلة والذكور الذين نصبهم المجتمع الذكوري حماة للشرف، يفرضون القيوم ويحكمون الرقابة على جسد الأنثى التي قد تخضع في شكل ما، لهذه السلطة ثم تحاول استعادة ذاتها في الروايات النسوية المعاصرة بالدخول، في معركة السلطة بحثا عن إعتاق الذات"[٤٧] ، وهذا يعني أن الروائية في روايتها تقود معركة، تحاول أن تكون هي المنتصرة فيها لأنها مؤمنة بأهمية ما تطالب به؛ لذا فهي تحكم قبضتها من خلال تسليح رواتها بأفكارها "تصور وقفت على الخشبة لأول مرة، كان خوفي من أقاربي يفوق خوفي من الإرهابيين أنفسهم، أنا ابنة مدينة عند أقدام الأوراس لا تساهل فيها مع الشرف"[٤٨] . وهنا تضعنا (هالة) وهي راوية الحدث المشاركة فيه، التي تقص الأحداث بضمير المتكلم، أمام تساؤل مهم مفاده: أليس من واجب الأقارب حمايتها بدلا من أن يكونوا هم مصدر خوفها؟. لقد أرادت الروائية أن تثير هذه التساؤل في ذهن المتلقي ليبحث بنفسه عن هذا الخطأ المجتمعي، من حيث كون المرأة دوماً هي المخلوق المضطهد والمستضعف، وإن كانت تحت لواء الأهل، ومن غير المباح لها المطالبة بالتميز أو الحرية خارج حدود ما يراه حماتها.

ومن القضايا التي أشارت إليها الراوية في مواضع اخرى من الرواية قضية النساء المغتصبات ضحايا الإرهاب "وعلى آلاف المغتصبات أن يتحملن وحدهن عقاب ما انجبن من لقطاء. وليبحث لاحقا كل لقيط عن أب، فقد عفا القانون عن المغتصب!" [٤٩] . إن هذه القضية من أهم القضايا التي تناولتها الروائيات؛ إذ تكون فيها الضحية خاضعة لظلم الأطراف كلها ولاسيما الإرهابيين الذين عاملوا المرأة على أنها سبية ممتهنة، وقد أفصحوا عن هذا المعتقد من خلال "الاغتصاب الجماعي الذي تعرضت له خمسة آلاف امرأة جزائرية من طرف الإسلاميين المتطرفين، بعد أن أصدروا فتوى على أن نساء موظفي الدولة والجيش ورجال الأمن غنائم حرب..."[٥٠] ، فضلا عن ظلم الأهل الذين تخلوا عن بناتهم وعدوهن كالنبتة النجسة "إذ تخلى الأهل عن بناتهن بعد أن أنقذهن الجيش من مخالب المختطفين المغتصبين، فوضعن في مراكز خاصة تابعة للدولة"[٥١] . أي مجتمع هذا الذي يفرض سيطرته على المرأة ويفرض نفوذه عليها في الأحوال العادية ويعجز عن حمايتها وقت الخطر، ويتخلى عنها حين محنتها؟ تضع الروائية هنا قارئها المفترض أمام هذا التساؤل ليجيب عنه بنفسه، ويرى مدى هشاشة هذه المجتمعات السلبية. فما ذنب المرأة حين

تزج إلى هذا المصير حين يتخلى عنها الأهل، ويعاملها المجتمع على أنها فرد غير سوي مع علمه أنها كانت مكرهة وضحية؟؛ وهكذا فإن مضمون الرواية يحمل تساؤلات الراوية المتحدثة باسم المرأة، تخاطب بها الآخر، محاولةً إقناعه بصحة رؤيتها لمجتمع سلبي يقوده هو برؤية خاطئة. "إذا كانت النصوص النسائية تعبير عن قضايا عاينها، من زاوية نظر انثوية فإن السلطة الاجتماعية / القاهرة تلعب دورها في النصوص النسائية بصورة سلبية جد واضحة"[٥٢] ، والسلطة الاجتماعية هنا تتمثل بـ(الأب والأخ والزوج وربما من يتبعهم بالقرابة) فضلا عما تعورف عليه من تقاليد وعادات اجتماعية. إن هذه الرؤية القاصرة عن إعطاء المرأة ما تستحق من مكانة، هي بالتأكيد رؤية عاجزة عن بلوغ أدنى درجات الحكمة في النظر إلى الأمور. ومن ثمة فإن الربط بين فساد نظام الحكم وفساد النظام الاجتماعي ربما كان متعمداً من قبل الراوية في سعيها لإقناع قارئها المفترض بأن هذين النظامين يكمل أحدهما الآخر.

**ب/الرؤية الانثوية**

من المسلم به أن الروائية تترك بصمتها الأنثوية على الرواية وتحاول بشكل أو بآخر الاقتراب من العالم الداخلي للمرأة عن طريق الكائن الورقي الذي تنتقيه لينوب عنها "ووجدت الكاتبة الروائية فرصتها، لتسجيل حضورها المختلف والجديد في إبراز الصوت الأنثوي للبطلة ككيان مستقل، له موقف وفكر ورؤية للعالم"[٥٣] وانقسمت الرؤية الأنثوية في الرواية على **قسمين:**

**١. رؤية أنثوية متمردة على التسلط.** **٢. رؤية أنثوية باحثة عن الأمان.**

**١. الرؤية الأنثوية المتمردة على التسلط**

كانت الرواية حريصة على إبداء الجانب الوديع من شخصية (هالة) إلا أن إشارات كانت تلمع بين حين وآخر معلنة سعادتها بالتحرر من مجتمع كانت تقيد فيه حرية المرأة. "إن أهم ما في الرواية التي تكتبها المرأة هو أنها تحمل رؤيتها للعالم من حولها، وترصد جماليات بنائه للعالم التخييلي بعيون أنثوية"[٥٤] ؛ فعلى الرغم من أن (هالة) كانت سعيدة بهذا التحرر فإن سعادتها كانت بصمت، ولم يعل صوتها إلا في مواقف قليلة وعلى استحياء: "لم تلتق من قبل مع رجل في مدينة تتنفس الحرية، ولا كانت يوما حرة. لعلها فرصتها لكسر قيودها واكتشاف العالم"[٥٥] إذاً فإن رؤيتها لماضيها تحمل حسرة العبودية للمجتمع، لترى في

حاضرها الجديد فرصة للتحرر وكسر القيود؛ مجتمعها الأول صار ماضيا كان يتحكم فيه الأب والأخ والعم، فضلا عن قيود فرضها عليها امتهانها التدريس، في حين أن مجتمعها الجديد لا أب فيه ولا أخ ولا عم، ومهنتها مغنيةً تبيح لها كثيرا من المحظورات. إن الخروج من مجتمع الماضي فرصة كبيرة للتخلص من تلك القيود.

وفي موضع آخر تصرح علنا مع ذاتها بأنها كانت كالبركان الخامد أو لم تشأ أن تقول المكبوت "في الماضي كانت تخبئ صوتها في محفظتها المدرسية، لا تخرجه إلا في الصف ثم حين يدق الجرس تعيده إلى المحفظة أما الآن فما عاد بإمكانها أن تفعل ذلك. كيف لبركان استيقظ، أن يبتلع حممه!"[٥٦] في هذا المونولوج الذي ترويه الراوية بضمير الغائب نقلا عن (هالة) نفسها، تستغرب (هالة) أو ربما تستنكر طلب ابنة خالتها منها أن تغير مهنتها؛ فقد وجدت نفسها في الغناء، وهذا ما يثير غرابة المتلقي بشأن تصريحها الأول حين صرحت في اللقاء التلفزيوني بأنها غنت لأول مرة ثأرا لأبيها من قتلته الإرهابيين في ذكرى وفاته، الأمر الذي يدفع بالقاريء المفترض إلى التساؤل إن كان هذا هو السبب فعلا؟ أم أن رغبتها المكبوتة في التحرر هي ما دفعها إلى ذلك؟ أم أن خضوعها للتسلط في ماضيها هو الذي دفعها إلى اصطناع ذلك السبب؟ ولعل خوفها من إرهاب الأقارب – على حد قولها – كان السبب في إخفاء رغبتها الحقيقية في التحرر، تلك الرغبة التي كانت متوارية بين السطور، فأتت في أغلب المواضع بضمير الغائب، لتنهض الراوية بمهمة إعلانها: "كل مرة، كان ينتابها حزن زهرة برية تحمل إثم دمها، وذلك الشعور بالذنب الذي يرافق كل متعة"[٥٧]. ربما وقعت هالة فيما مضى ضحية الضغط أما الآن فهي مؤهلة لأن تكون ضحية الحرية المفرطة التي يفرضها الوسط الفني الذي صارت تحت أضوائه. إن عبارة (كل مرة)، بوصفها اختصارا أو تلخيصا لما يحدث مرارا، تعني تكرار الحدث مرات كثيرة، والحدث هنا هو الشعور بالذنب الذي ينتابها نتيجة متعتها بالحرية التي تظن! فربما أعقب هذه الحرية تصرف خاطئ. ولعل من الجائز لنا تأويل هذا الشعور بالذنب بأنها لم تعتد الأفعال التي تظن أنها من مستحقات حريتها، والتي معها تشعر بمتعة مؤقتة. أو بأن ماضيها المحافظ يحاسب حاضرها المتحرر فينتج عنه هذا الشعور.

**٢. الرؤية الأنثوية المحافظة**

سعت الروائية إلى توصيل فكرتها للمروي له، من خلال هذا التناقض بين العنوانين الفرعيين للرؤية الأنثوية، ومفاده أن المطالبة بالحرية والمساواة لا تكون بالضرورة مقترنة بالانفلات "لفظت الرقم غير مصدقة تسارع الأحداث، كأن الأمور أفلتت من يدها، وأن امرأة غيرها تلفظ الأرقام الثلاثة التي ستتحول، حال انتهاء المكالمة، إلى أحرف ثلاثة: (ع ي ب)، تلك الكلمة التي تحكمت في حياتها حتى الآن. طبعا (عيب) هذا الذي تقوم به. أغلقت الهاتف وهي تتساءل كيف أقدمت على أمر كهذا"[٥٨] في هذا النص تحاول الراوية أن تلتمس العذر لـ(هالة)؛ فهي واقعة بين تأثيرين متناقضين: تأثير القلب المحب من جهة، والعقل الموجه من جهة. إن الراوية هنا كانت ترى مع الشخصية، ونقلت المكالمة الهاتفية لـ(هالة) لتنتقل فجأة إلى الرؤية من الخلف فتستبق الأحداث وتخبر قارئها المفترض بما سيحدث مستقبلا "التي ستتحول، حال انتهاء المكالمة ...". لقد منح هذا التداخل بين الرؤى النص فنيته وشعريته؛ فقد جمع النص أفعالا ماضية: (لفظت –أفلتت – تحكمت – أغلقت – أقدمت)، وأفعالا مضارعة: (تلفظ – تقوم – تتساءل) وأفعالا مستقبلية: (ستتحول) مع أن النص برمته كان ماضيا. وهكذا أكسب هذا التلاعب بصيغ الأفعال من قبل الراوية النص ثراء في الدلالة والإيحاء. وحين تقول: "راح نصفها الشرس يحاكم نصفها الوديع، ورجولتها تحاسب أنوثتها المطيعة"[٥٩] فإن رؤية الراوية في هذا النص مصاحبة لرؤية (هالة) لتنتقل للمتلقي ما يدور في خلدها من حساب لنفسها، عسى أن تقنعه بأنها تمتلك حدودا تقيها من الوقوع في شراك الخطأ، مستخدمةً لذلك الأفعال المضارعة: (يحاكم – تحاسب) بمعنى أنها لا تزال قابعة تحت وطأة هذا الحساب. إن الراوية تروي أحداثا ماضية بضمير الغائب متوسلة لذلك بأفعال مضارعة لأجل أن تنقل للمتلقي ما تشعر به (هالة) من ذنب، وهي بذلك مصاحبة لها بهذا الشعور.

"لا تدري كم من الأحاسيس عبرتها في لحظة واحدة خليط من مشاعر تتجاوز قدرة القلب على فرزها. مزيج من الزهو والحنين والفضول والخوف من انفضاح أمر وجودها في الفندق في ضيافة رجل..."[٦٠] وهنا، كذلك، تصاحب رؤية الراوية رؤية الشخصية، لتنقل للمروي له مشاعرها بدقة، فوظفت بدءا مشاعرها الإيجابية، ثم انتقلت للإفصاح عن شعورها بالخوف من الفضيحة، فكل الحرية التي عاشتها لم تتمكن من جعلها تنسى أبجديات الخلق والحياء

العربيين. وهذا ما تعمدت الراوية أن تكرره في أكثر من موضع أمام المتلقي، لتبقى (هالة) الفتاة التي لم تتمكن أضواء الشهرة ومتطلبات الجو الفني المنفتح من أن تسلبها صفاتها الرجولية التي تمنعها من الوقوع في فتنة الحرية. "هي تريده لكن ليس حد فقدان صوابها. لقد قال في تلك السهرة ما يكفي لتعي أنه لن يكون يوماً لها"[٦١] وفي هذا النص تصاحب رؤية الراوية رؤية (هالة) أيضا؛ فهي تتحدث عن (هالة) وتنقل ما يدور بخلدها بالأسلوب غير المباشر الحر، متوسلةً لذلك بضمير الغائب، ومرافقةً إياها في هواجسها: (تريده – تعي – لن يكون يوما لها)، وفي استرجاع ما دار بينهما من حديث: "لقد قال في تلك السهرة ..."، وما ذاك إلا لإيهام المتلقي بأن ما يدور من أحداث يدور في الوقت الحاضر، في حين أن الأحداث كلها مسترجعة والراوية هي التي تسرد الأحداث الماضية بصيغة فنية تمنح النص الروائي شعريته.

**ج. التمييز بين الطبقات**

حرصت الراوية في مواضع كثيرة من الرواية على انتقاد طبقة الأثرياء على حد قولها، فجاءت هذه الانتقادات بأساليب مختلفة "لأن الاثرياء على عجلة من أمرهم. هم لا يملكون طول النفس يعنيهم الحصول على ما يريدون فورا. في الانتظار إهانة لهم. هم يعانون من جنون العظمة"[٦٢] . إن الرؤية في هذا النص لـ(هالة)، نقلتها الراوية للمروي له بأسلوب العرض أو الحوار. وفيه – أي النص – حاولت الراوية إيصال الفكرة إلى المتلقي وفحواها أنهم يبيحون كل الوسائل من أجل بلوغ غاياتهم.

"وحدهم الأثرياء الجدد يتبجحون بثرائهم .. والمحرومون من النساء يباهون بعلاقاتهم"[٦٣] أما في هذا النص فالرؤية لـ(طلال) الشخصية المحورية الثانية في الرواية، نقلتها الراوية إلى المروي له بأسلوب العرض أو الحوار، وفي هذا النص ينفي (طلال) عن نفسه صفة محدثي النعمة.

"الثراء الحقيقي لا يحتاج إلى إشهار الذهب. لا يعنيه إبهار أحد. لذا وحدهم الأثرياء يعرفون بنظرة، قيمة أشياء لا بريق لها"[٦٤] وفي هذا النص الرؤية للراوية التي كانت تنقل اندهاش (هالة) بأثاث البيت الذي جمع بين الفخامة والبساطة. لقد كانت (هالة) ههنا صامتة لا تتحدث مع طلال ولا حتى مع نفسها فاكتفت الراوية بنقل الأحداث بالأسلوب البانورامي.

"إن الفخامة تقتضي أن يقدم الطعام بكميات قليلة، في صحون بورسلين كبيرة وثمينة، الصحن المليء بالأكل قلة ذوق تجاه اناس ما خبروا الجوع ... لاحقا ستدرك أن من يجلس أمام صحن كبير، وضعت عليه كمية صغيرة من الأكل ليس مستعدا لاقتسام أشيائه الخاصة مع أحد"[٦٥] . كان هذا النص مونولوجا لـ(هالة) نقلته الراوية بالأسلوب غير المباشر الحر، لتقطع الراوية هذا المونولوج لتستبق الأحداث أمام المروي له بقولها "لاحقا ستدرك أن من يجلس ..." وما أرادت الراوية قوله: إن الفخامة ادعاء ظاهري للقناعة، وإيثار للنفس على الآخر في الخفاء.

## الخاتمة

تعد رواية (الأسود يليق بك) من الروايات التي تلق أهمية كبيرة في الساحة الأدبية المعاصرة، إذ استطاعت مستغانمي في هذا العمل تنويع الرواة فيها، مع أن البناء السردي للرواية برمتها مُستَرجَع قائم على البناء الدائري للزمن، تمكنت الراوية العليمة فيها من عرض الحوار بين الشخصيات عن طريق استخدام تقنيتي الاسترجاع والاستباق. وكانت توكل عملية الاسترجاع لإحدى الشخصيات المشاركة في الحدث؛ فتوهم القارئ بأنه أمام الأحداث فعلا. وكانت تلجأ أحيانا إلى نقل رؤى الشخصيات بالأسلوب غير المباشر الحر، وبالأسلوب نفسه كانت تنقل المونولوجات أحيانا.

إن هذا الانزياح عن التسلسل الزمني واستعادة الأحداث الماضية أو استباق الأحداث المستقبلية، أضفى على الرواية صفاتٍ فنيةً منحتها روحا شعرية، بدت واضحة من خلال ما حفلت به من توتر في الأحداث واختصار في الزمن؛ فقد كانت تروي الحدث الواحد أكثر من مرة بأساليب مختلفة، وكانت تختصر أحداثا كثيرة حدثت أكثر من مرة وترويها مرة واحدة. ومن ثمة بدت بوضوح مهارة الراوية في إضفاء الشعرية على الرواية بأحداثها.

إن كون الروائية امرأة، والراوية العليمة امرأة، والشخصية المحورية امرأة قد أدى إلى تضافر جهودهن في عرض واقع المرأة العربية في ظل المجتمع الذكوري المتسلط في الجزائر، في الحقبة الزمنية الممتدة من ١٩٩٢ حتى ٢٠٠٢ أو ما يسمى بالعشرية السوداء، فضلا عن أن هذه الجهود قد تواشجت لبيان الفكر السياسي والواقع الاجتماعي لهذه الحقبة؛ وذلك عبر تداخل الرؤى أولا، وتعالقها ببعضها ثانيا.

إن في هذه الرواية اتفاقا غير معلن بين الروائية والراوية والشخصية المحورية(الرئيسة)؛ فالأفكار التي صرحت بها الراوية العليمة من جهة، والشخصية المحورية(هالة) من جهة أخرى قريبة من أفكار مستغانمي أو لعلها هي أنفسها، التي سبق أن طرحتها في ثلاثيتها (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سبيل).

إنَّ في هذه الرواية نجد إصرار مستغانمي على ترسيخ حقيقة الإرهاب وما حمل معه من مأساة لحقت بالجزائر عامة وبـ(هالة) خاصة وهكذا غدا هذا التواتر بمثابة إيقاع تميزت به الرواية؛ فـ"للتكرار حضور بارز في نصها وقد اتخذ أشكالا مختلفة، من ذلك ما نقلته الراوية رؤية (هالة) عن طريق المونولوج إلى المروي له، معتمدةً الأسلوب غير المباشر الحر، ومع ذلك بدت الشخصية هي التي تحاور نفسها، في حين أن أحداث الرواية بالكامل مسترجعة ومنها المونولوجات، وإن كانت الراوية العليمة تعمل، بين الحين والحين، على استخدام أسلوب المشهد أو العرض لتقنع المتلقي بواقعية ما يقرأ.

***Abstract***

***This novel (the black suits you) was written by a novelist***

***Key word: Woman***

***Assit. Prof. Dr Sahbaa H. A. Al-Gadanfary***

***Hussein Yousif Hussein***

***University of Mosul /College of Art***

*This novel (the black suits you) was written by a novelist who marked her novels with poetic touch where the poetic side of narration is met. The interference of the subjective vision with the objective one may be the most distinguished example about the interference of poetry with narration*

**الهوامش**

(١) الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر – المغرب، ط٢، ١٩٩٠، ٥١.

(٢) ينظر: معجم السرديات، عدة مؤلفين، اشراف محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي، لبنان، ٦٥.

(٣) ينظر: علم السرد، الشكل والوظيفة في السرد، جيرالد برنس، ترجمة: د. باسم صالح، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ٢٠١٢، ٧٠.

(٤) ينظر: خطاب الحكاية – بحث في المنهج، جيرار جينت، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧، ١٧٧–١٧٨.

(٥) ينظر: الوحدات السردية للخطاب – دراسة مترجمة: فاضل ثامر، بناء المشهد الروائي، ليون سرميليان، دار آراس للطباعة والنشر، أربيل – العراق، ٢٠١٢، ٩٤–٩٥.

(٦) السرد في قصص جليل القيسي القصيرة، رسالة ماجستير، جاسم حميد جودة، ١٩٩٨، ١٤١.

(٧) بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥، ١٨٠.

(٨) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٠،٩٧.

(٩) ينظر: صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨١، ٢٣٤.

(١٠) ينظر: مقولات السرد الأدبي، تزفيتيان تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق–اتحاد كتاب المغرب، ع٨، ١٩٨٨، ٤٩.

(١١) ينظر: صنعة الرواية، ٢٣٥.

(١٢) ينظر: مقولات السرد الأدبي، مجلة آفاق، ٤٩.

(١٣) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، ١٩٨٧، ٨٩.

(١٤) الرواية العربية، البناء والرؤيا–مقاربات نقدية، د. سمر روحي الفيصل، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ١٤٣.

(١٥) شعرية التأليف بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، بوريس، أوزبنسكي، ترجمة: د. سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٩، ١٩.

(١٦) م.ن، ٢٩.

(١٧) م.ن، ٦٩–٧١.

(١٨) ينظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمن–السرد–التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت، ط١، ١٩٨٩، ٢٩٥.

(١٩) شعرية التأليف، ٩٣.

(٢٠) الراوي والنص القصصي، د. عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، ط٢، ١٩٩٦، ١٦٥.

(٢١) م.ن، ١٦٧.

(٢٢) الرواية، ٦٩.

(٢٣) هوية الراوي في ثلاثية أحلام مستغانمي، ليلى بلخير، مجلة التبيين، العدد ٣١، ٢٠٠٨، ص ١٠.

(٢٤) الرواية، ٦٩.

(٢٥) م.ن، ٦٩.

(٢٦) بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية، اطروحة دكتوراه، محمد الأمين بحري – كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر – باتنة، ٢٠٠٨-٢٠٠٩، ١٨١.

(٢٧) الرواية، ٨٧.

(٢٨) ينظر: الراوي: الموقع والشكل بحث في السرد الروائي، يمنى العيد، مؤسسة الابحاث العربية، ط١، ١٩٨٦، ٦٨.

(٢٩) شخصية الآخر في الرواية في الأردن، د. جودي فارس البطاينة، الوراق للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤، ١٨١.

(٣٠) في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، ديسمبر/شعبان ١٩٩٨-١٥٩.

(٣١) النسق الآيديولوجي وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيو بنائية لرواية "ذاكرة الجسد" للروائية: احلام مستغانمي، رسالة ماجستير، سليم بركان، كلية الآداب، جامعة الجزائر، ٢٠٠٣-٢٠٠٤، ٨٠.

(*) المونولوج: تقنية تسمح بالاطلاع المباشر على الأفكار الحميمة للشخصية. وتسهم في بناء هذه الشخصية وفهم عوالمها، معجم السرديات، ٤٣٤. وينظر: قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة السيد إمام، ٥٢.

(٣٢) الرواية، ٨٨.

(٣٣) م.ن، ٨٩.

(٣٤) في النقد التطبيقي مع روايات من العالم العربي، د. عبد الرحمن، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، الاردن، منشورات امانة عمان الكبرى، ط١، ٢٠٠٢، ١٥٣.

(٣٥) الرواية، ١٥٤.

(٣٦) م.ن، ١٥٣.

(٣٧) المتلقي والسرد النسوي، فضيلة الفاروق، ملتقى السرد العربي، تحرير ومراجعة: د. محمد عبيد الله، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ٢٠١١، ٣٥١.

(٣٨) ينظر: م.ن، ٣٥١.

(٣٩) الرواية، ٧٦-٧٧.

(٤٠) الرواية، ٩٠.

(٤١) الشعري في روايات أحلام مستغانمي، زهرة كمون، المطبعة المغاربية للنشر والتويع والإشهار، ط١، ٢٠٠٧، ١٣٢.

(٤٢) الرواية، ٧٠.

(٤٣) الراوي والنص القصصي، ٦٣.

(٤٤) مقاربات نقدية لنصوص حداثية، د. سمير الخليل، دار الجواهري بغداد – شارع المتنبي، ط١، ٢٠١٣، ٢٧٢.

(٤٥) الرواية، ١٦.

(٤٦) مقاربات نقدية لنصوص حداثية، د. سمير الخليل، دار الجواهري، بغداد، ط١، ٢٠١٣، ٢٦٩.

(٤٧) تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة، ليندا عبد الرحمن عبيد، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، ط١، ٢٠٠٧، ٦٣.

(٤٨) الرواية، ١٦.

(٤٩) م.ن، ١٦.

(٥٠) م.ن، ١٩٧.

(٥١) المتلقي والسرد النسوي تجربة شخصية. فضيلة فاروق، ملتقى السرد العربي، تحرير وتقديم ومراجعة د. محمد عبيد الله، منشورات رابطة الكتاب الاردنيين، ط١، ٢٠١١، ٣٥٠.

(٥٢) الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، ٢٣٠.

(٥٣) هوية الراوي في ثلاثية أحلام مستغانمي، ليلى بلخير، مجلة التبيين، ع٣١– ٢٠٠٨، ١٠.

(٥٤) م.ن ، ١٠.

(٥٥) الرواية، ٥٤.

(٥٦) الرواية، ١٨٨.

(٥٧) م.ن، ٢٢٠.

(٥٨) الرواية، ١٣٥.

(٥٩) م.ن، ١٣٥.

(٦٠) م.ن، ٢٥٧.

(٦١) م.ن، ٢٧٨.

(٦٢) الرواية، ١١٧.

(٦٣) م.ن، ١٧٧.

(٦٤) م،ن، ٢٠٧.

(٦٥) م.ن، ٢٥٢.

## المصادر والمراجع


- بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ – سيزا قاسم – دار التنوير للطباعة والنشر – ط١ – ١٩٨٥.
- بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية – محمد الأمين بحري – اطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة العقيد الحاج لخضر – باتنة – ٢٠٠٨_٢٠٠٩.
- تحليل الخطاب الروائي (الزمن_السرد_التبئير) – سيد يقطين – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت – ط١ –١٩٨٩.
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي – يمنى العيد – دار الفارابي – بيروت – ط١ ١٩٩٠.
- تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة – ليندا عبدالرحمن عبيد – دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة – ط١ –٢٠٠٧.
- خطاب الحكاية بحث في المنهج – جيرار جينت – ترجمة: محمد معتصم، وعبدالجليل الأزدي، وعمر حلي – الهيئة العامة للمطابع الأميرية – ط٢ –١٩٩٧.
- الخطاب الروائي – ميخائيل باختين –ترجمة وتقديم: محمد برادة – دار الأمان للنشر والتوزيع –١٩٨٧.
- الراوي والنص القصصي – عبدالرحيم الكردي – دار النشر للجامعات –ط٢ –١٩٩٦.
- الرواية العربية البناء والرؤيا، مقاربات نقدية – د. سمر روحي الفيصل – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق –٢٠٠٣.
- السرد في قصص جليل القيسي القصيرة – جاسم حميد جودة – رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية التربية جامعة الموصل –١٩٩٨.
- شخصية الآخر في الرواية في الأردن – د. جودي فارس البطاينة – الورّاق للنشر والتوزيع – ط١ –٢٠٠٤.
- الشعرية – تزفيطان طودوروف – ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة – دار توبقال للنشر – المغرب – ط٢ –١٩٩٠.

- شعرية التأليف بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي – بوريس أوزبنسكي – ترجمة: د. سعيد الغانمي، وناصر حلاوي – المجلس الأعلى للثقافة –١٩٩٩.
- الشعري في روايات أحلام مستغانمي زهرة كمون – المطبعة المغاربية للنشر والتوزيع والإشهار– ط١ –٢٠٠٧.
- صنعة الرواية – بيرسي لوبوك – ترجمة: عبدالستار جواد – دار الرشيد للنشر – منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية –١٩٨١.
- علم السرد الشكل والوظيفة في السرد – جيرالد برنس – ترجمة: د. باسم صالح – دار الكتب العلمية – بيروت – ط١ –٢٠١٢.
- في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد – د. عبدالملك مرتاض – سلسلة عالم المعرفة( ) – الكويت –١٩٩٨.
- في النقد التطبيقي مع روايات من العالم العربي – د. عبدالرحمن ياغي – منشورات أمانة عمان الكبرى – الأردن – ط١ –٢٠٠٢.
- معجم السرديات – مجموعة مؤلفين – إشراف: محمد القاضي – دار محمد علي للنشر/تونس و دار الفارابي/ لبنان.
- مقاربات نقدية لنصوص حداثية– د. سمير الخليل– دار الجواهري–بغداد–ط١–٢٠١٣.
- مقولات السرد الأدبي – تزفيتان تودوروف – ترجمة: الحسين سحبان، و فؤاد صفا – مجلة آفاق/اتحاد كتاب المغرب –ع٨ –١٩٨٨.
- ملتقى السرد العربي – تحرير ومراجعة: د. محمد عبيدالله – منشورات رابطة الكتاب الأردنيين – ٢٠١١.
- النسق الآيديولوجي وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيوبنائية لرواية(ذاكرة الجسد) للروائية أحلام مستغانمي –سليم بركان – رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب جامعة الجزائر – ٢٠٠٣_٢٠٠٤.
- هوية الراوي في ثلاثية أحلام مستغانمي– ليلى بالخير– مجلة التبيين – ع٣١ –٢٠٠٨.
- الوحدات السردية للخطاب دراسة مترجَمة – فاضل ثامر – دار آراس للطباعة والنشر – أربيل – العراق –٢٠١٢.