الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنـــــــوان المـــــــذكّرة

المرأة في الخطاب الذُكوري رواية أنثى السَّراب لواسيني الأعرج "أنموذجا"

تخصّص: أدب عربي حديث ومعاصر

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبة:

سعيداني ميرة

إشراف الأستاذة:

واتيكي كميلة

السنة الجامعية: 2020 - 2021

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

تقدير وعرفان

الحمد للَه الذي مهَد لنا طريق العلم والمعرفة

أتقدَم بالشُكر والعرفان لأستاذتي الفاضلة واتيكي كميلة التي كانت مثل الأخت الكبرى في تعاملها معي فقد أشرفت على بحثي ووجهتني ولم تبخل علي بمعلومة ولا بنصيحة فجزاها اللَّه كلَّ خير لها منَي كامل التقَّدير والاحترام.

أشكر كلَّ أستاذ أنار شمعة دربنا طوال مشوارنا الدَراسي.

مقدمة:

أصبح موضوع السرّد النَسوي مؤخرا بوابة واسعة في مجال الدَراسات الأدبية والنَّقدية ضمن إشكالية المذكَّر والمؤنَّث وبذلك أكَّد ظهور هذا الأدب حضور المرأة في السَّاحة الأدبية والنَّقدية، فغدت بذلك الكتابة النَسوية ابداعا ونقدا لها سمات وخصوصيات خاصة بها.

وهذا ما أثار جدلا حول هذا النَّوع من الأدب وما يحمله من سمات تميَزه عن أشكال الابداع الأدبي الأخرى، فشكَّل الأدب النَسوي إضافة نوعية مهمَّة للأدب، ومن هنا ظهرت أعمال أدبية تتناول موضوع المرأة والحديث عنها، فنجد الكثير من الروائيين اللذين اتَّخذوا من المرأة موضوعا لرواياتهم ومن بينهم **واسيني الأعرج**.

ولقد تطرَق الكاتب الجزائري **واسيني الأعرج** في العديد من رواياته للحديث عن المرأة، ومن بينها رواية **أنثى السرَّاب**. لهذا السبب تأكيدا لميولنا لهذا النوع من الكتابة النسوية، وقع اختيارنا على موضوع المرأة في الخطاب الذُكوري في رواية **أنثى السَّراب لواسيني الأعرج** أنموذجا، قصد تبيان رؤية وتناول الكاتب لموضوع المرأة وقضاياها وعلاقاتها، من خلال دراستنا لهذه الشخصية وعلاقتها بالعناصر السردية في النص. لهذا الغرض تتشكل إشكالية بحثنا في هذه الأسئلة التي سنبحث عن إجابة لها:

_ ما هو الفرق بين الكتابة النَسائية والكتابة النَسوية؟

_ كيف شكّل الروائي الجزائري **واسيني الأعرج** شخصية المرأة في الحكي، وكيف شكلّها سرديا؟

_ كيف تجلى تصوّر ورؤية الكاتب للمرأة في هذا النص السردي؟

ولقد اعتمدنا في دراستنا على المقاربة البنيوية لتحليل مكوّن المرأة كساردة وكشخصية من خلال تفكيكنا لبنية الشخصية وصيغ خطابها، مع الاستعانة بالمنهج الوصفي التَّحليلي الذي يعمد على وصف الظَّاهرة ومن ثمَّ تحليلها ودراستها.واعتمدنا لتفكيك عناصر البحث الخطة المقسَّمة على النَّحو التَالي:

مقدمة يليها مباشرة **مدخل** والذي حدَدنا فيه **ماهية مصطلح الكتابة النَسوية / والكتابة النَسائية** ثمَ أصَلنا للحركة النَسوية وبيَنا كيف أثَرت هذه الحركة على العالم، وأخيرا تحدَثنا عن النَقد النسوي. ثمَ فصلين أدمجنا فيهما الجانب النَظري والتَطبيقي. فقد تضمَن **الفصل الأوَل** المعنون ب **المرأة والسرد** تضمن مبحثين المبحث الأوَل المعنون **بالمرأة السَاردة** درسنا فيه علاقة السَاردة بالعناصر السردية الأخرى المتمثلة في الحدث الزمن والمكان والساردة كناظمة في الحكي. أمَا المبحث الثَاني والمعنون ب **المرأة الشخصية** تطرَقنا فيه إلى تعريف الشَخصية وابراز مواصفات المرأة دراسة شخصيات المرأة وتبيان أبعادها في القصة وأخيرا درسنا خطاب المرأة ولغتها داخل القصة.

أمَا **الفصل الثاني** المعنون ب **المرأة في منظور الكاتب الرجل** فقد تضمَن مبحثين، المبحث الأوَل معنون ب**المرأة والجسد** ودرسنا فيه جسد الأم والزوجة والأنثى في القصة ثمَ الجسد الأنثوي من منظور أيروسي/جمالي/ثقافي ثمَ يليه المبحث الثاني المعنون بـ **موضوعات المرأة في القصة** تطرَقنا فيه موضوع المرأة والحب، المرأة والجمال، المرأة والجنس. ثمَ تأتي **الخاتمة،** وخصصنا ملحق تحدَثنا فيه عن حياة **واسيني الأعرج** وأهم أعماله وملخص رواية **أنثى السراب**.

ولقد اعتمدنا في دراستنا على مجموعة من الدراسات ومن أهمَها: الجندر الأبعاد الاجتماعية والثقافية للدكتورة **عصمت محمد حوسو،** ومفهوم النسوية **لأمل ناصر الخريف،** تحليل لنص السردي **لمحمد بوعزة،** النسوية في الثقافة والابداع **لحسين المناصرة،** المرأة واللغة لعبد الله **محمد الغذامي،** وتحليل الخطاب **لسعيد سقطين**.

وختاما نتوجه بشكرنا إلى لأستاذة المشرفة الدكتورة واتيكي كميلة لكل ما قدمته لنا من نصائح وملاحظات بناءة اتبعناها في دراستنا.

مدخل:

1 _تعريف مصطلح الأدب النَّسوي:

عندما نتكلَم عن "الأدب النَسائي " فإنَنا نقصد دلالتين محتملتين لهذا المصطلح الأولى أدب كتبته المرأة وأدب موضوعه المرأة، ومن باب التَّمييز بين الدلالتين فإنَنا بذلك نصادف مصطلحين أدب نسوي وأدب نسائي. لذلك «فلقد صادف مصطلح النَّسوية إشكالية كبرى في تحديد ماهيته، فقد أستعمل أوَل مرَة في مؤتمر النَساء العالمي الأوَل الذي انعقد بباريس سنة (1892) حيث جرى الاتَفاق على اعتبار أن النَسوية هي إيمان بالمرأة وتأييد لحقوقها وسيادة نفوذها وبما أنَ الأدب النَسوي جزء من هوية المرأة فقد بات ما تكتبه من إبداع ذا وعي متقدَم ناضج، يرعى مختلف العلاقات التي تتحكَم في شرط نضج هذا الإبداع داخل نظام المجتمع ليعبَر عن هويتها»[1]. وبذلك أصبح الأدب النَّسوي متعلَق بقضية المرأة وهمومها.

قبل أن نخوض في تحديد مفهوم هذا المصطلح نتطرَق إلى عرض الدَّلالات اللُغوية ثمَ الاصطلاحية لمفهوم النَّسوية في اللُغة الأجنبية أوَلا ثمَ في اللَّغة العربية وهي كالتَّالي:

1_1الدَّلالات اللُغوية لمفهوم النَّسوية في اللُغة الأجنبية:

أ_في اللغة الفرنسية:

[1]- د. عامر رضا، «الكتابة النسوية العربية بين التأسيس إلى إشكالية المصطلح"، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ال عدد15، جانفي 2016، ص 4.

تقابل كلمة نسوة في اللغة الفرنسية كلمة femme، أمّا كلمة نسوي فهي تعني féministe أمّا الحركة النسوية فهي تعني féminisme[1].

ب_ في اللغة الإنجليزية:

تقابل في اللغة الإنجليزية كلمات مؤنث، أنثوي، نسوي كلمةfeminine، ومصطلح نزعة نسوية: تهدف إلى مساواة المرأة بالرجل، كلمة feminisme، أما مؤيد النزعة النسوية فتقابلها كلمة feminist[2].

1_2الدَّلالات اُللغوية لمفهوم النَّسوية في اللُغة العربية:

تعني النَّسوية في اللُغة العربية «ن س و: نسوى/نسائى/نسائيات: منسوب إلى نسوة ونساء شؤون نسائية، أشياء تنسب إلى عالم المرأة»[3]. كما نجد لفظة نساء بمعنى «نساء/ نسوة: جمع امرأة من غير لفظه﴿ وقال نسوة في المدينة﴾قرآن. أمّا لفظة نسوي فهو منسوب إلى النَسوة نسائي أشغال نسوية، حركة نسوية»[4].

1_3الدَّلالات الاصطلاحية لمفهوم النَّسوية:

وإذا عدنا إلى الدَّلالات الاصطلاحية لمفهوم النَّسوية نجد صعوبة في تحديد تعريف محدَّد شامل يحدد أطره ويبين حدوده وذلك راجع لتنوَع الاتجاهات والتَيارات المختلفة التي انتسبت إلى هذا المفهوم ولهذا سنحاول

[1]– لاروس السبيل الوسيط، عربي فرنسي، د دانييل ريغ، ص 690.

[2]- معجم اللغات الوسيط: إنجليزي فرنسي عربي، جروان السابق، دار السابق للنشر، ط1، بيروت لبنان، ص 300.

[3]- معجم الوسيط، د. محمد داود، دار الغريب للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، ط1، 2007، ص220.

[4]-المعجم العربي الأساسي، جماعة من كبار اللغويين العرب، بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لاروس، ص 1192.

تحديد مفهوم النَّسوية عن طريق تقسيم التَّعريفات التي عرفت بها النَّسوية خلال أطوارها المتعددة حسب اعتبارات مختلفة على النَّحو التالي:

قبل الحديث عن مفهوم النَّسوية يجب علينا أن نتحدث عن بدايات الحركة النَّسوية لذلك نقول أنَّه «بدأت الحركة النَّسوية في الفكر الغربي في القرن التاسع عشر، وصيغ مصطلح النَّسوية لأوَّل مرَّة في العام 1895 ليعبر عن تيار ترفده اتجاهات عدَّة، ويتشعَّب إلى فروع عدَّة. ولقد كان ظهورها بفضل جهود حركات المقاومة لتبعية النَساء للرِّجال التي برزت في إنجلترا في القرن السَابع عشر، ثم امتدت في كل من فرنسا والولايات المتحدة»[1]. حيث بدأ الاهتمام بكتابة المرأة عند الغرب «في السَّبعينات من هذا القرن، ظهرت الدَّعوة شديدة اللَّهجة في الغرب إلى "الأدب النَسائي" وما يتَّصل به. وكان من نتاج هذه الدَّعوة ظهور وعي جديد "بالمسألة النَسائية". فالحركات والجمعيات النَسائية التي كانت تنافح عن الحقوق المختلفة للمرأة صارت أمرا واقعا. وأنتجت الحركات النَسائية كاتبات وباحثات وعالمات في مختلف الفنون والمجالات. وانتهى إلى اعتبار الفن أو الأدب الذي تنتجه المرأة نسائيا بالدَّرجة الأولى والأخيرة»[2]. وبهذا تشكلَّت الجمعيات والحركات التي تدافع عن المرأة وحقوقها.

ولقد مرَّت الحركة النَّسوية الغربية بثلاث مراحل أو موجات مهمَة منها تشكَّل مفهوم الأدب النَّسوي، فبدأت الحركة النَّسوية الغربية موجتها الأولى بالمطالبة بمساواة في الحقوق بين الرَّجل والمرأة «ودأبت على تأكيد المساواة بين الجنسين وأنَ الفوارق النَوعية للمرأة هامشية لا تجعلها أقل، ولا تحول دون تلقَيها العلم وممارستها

[1]- الدكتورة عصمت محمد حوسو، الجندر الأبعاد الاجتماعية والثقافية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2009، عمان الأردن، ص47.

[2]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ط1، دار الأمان، 1433هـ.2012م، الرباط، ص202.

العمل والحياة السَياسية والتَصرف في أموالها مثل الرَجل فقد حاولت هذه الموجة الاقتراب من النَموذج الذُكوري السَائد كنموذج حضاري للإنسان/ة»[1]. ومن هنا شعرت المرأة أنَها بحاجة إلى أن تحارب هذا المجتمع، أو تحارب ذكوريته من أجل اثبات ذاتها «ففي الحرب العالمية الأولى ذهب الرَجال إلى الحرب في أنحاء أوروبا واضطرت المرأة إلى النُزول إلى مواقع العمل التي خلت منهم، فأدته على أكمل وجه. وكانت النَتيجة أنَّ المرأة أخذت حقوق المواطنة في إنجلترا نيوزلندا، أمريكا، والاتحاد السُوفيتي. ومهَدت الطَّريق لغيرها في بقاع أخرى من العالم كما ارتفع حق تعليم المرأة بدرجات متفاوتة في العالم»[2]. فأدَّى خروج المرأة وانخراطها في الوضع الاقتصادي ومن ثم الاجتماعي إلى بيان قدرتها على العمل مثلها مثل الرجل فقد استطاعت أن تحلَّ مكانه في غيابه.

وعليه نقول أنَّ هذه الحركة النسوية الغربية الأولى إنَّما «هي حركة اجتماعية وسياسية أوَّلا وأخيرا وحتى العام 1920 كانت قد حقَّقت المرأة الكثير من حقوقها وأهدافها. ثم دخلت النَّسوية مرحلة كمون نسبي لأن العالم كان منشغلا آنذاك ببوادر الحرب العالمية الثانية ثم عواقبها بينما العالم الثالث يواجه الاستعمار من خلال حركات التَّحرر القومية»[3]. ومن هنا استطاعت المرأة أن تحقق حقوقها التي سلبت منها لقرون.

ومن ثمَّ تلتها الموجة الثانية من الحركة النسوية والتي «كانت في الستينات من القرن المنصرم في أمريكا، وظلت مرتبطة بأصولها الاجتماعية والسياسية. ففي تلك الفترة اشتد عود اللَيبيرالية الأمريكية التي تدعو إلى المساواة في الحقوق بعد نجاح تحجيم التفرقة العنصرية والأصوات المناهضة لحرب فيتنام وحركة الطلبة الشهيرة

[1]–الدكتورة عصمت محمد حوسو، الجندر الأبعاد الاجتماعية والثقافية، ص48.

[2]- م ن، ص ن.

[3]– م ن، ص ص 48، 49.

بالمظاهرات لحرق الكعوب العالية ومشدات الصدور، والثور ضد مسابقات ملكات الجمال وكافة ما يحصر المرأة في مجال أنوثتها فقط»[1]. فقد نادت المرأة بالمساواة مع الرجل ليس فقط في الحقوق السياسية بل في نطاق الأسرة و الجنسانية والعمل، لذلك حاولت المرأة تحرير الجسد وإعادة حق السيطرة عليه « ففي تلك الفترة التي كانت فيها المرأة الأمريكية في الستينات تكافح من أجل نيل بعض حقوقها كانت المرأة في بعض الأقطار العربية قد حصلت عليها كمصر وسوريا و تونس، مثل المساواة بين الجنسين في الالتحاق بالجامعات، والمساواة في فرص ممارسة العمل المهني والبحث العلمي، والأجر المتساوي للجنسين لقاء العمل نفسه، وتوفير الحكومة لحضانات الأطفال للمرأة العاملة خلال ساعات العمل الرسمية»[2].و تأثرت الحركة النَّسوية الثانية بالفيلسوفة الوجودية **سيموندي بوفوار** « في كتابها "الجنس الآخر عام 1949" وقد كان هذا الكتاب الرافد الأساسي لها، والنَافذة التي أطلت عليها مفكرات هذه المرحلة. حيث حاولن تصور مجتمع يخلو من التَّمييز والقمع .. وأكَّدت سيمون في هذا الكتاب أن المرأة لا تولد امرأة وإنَّما، تصبح امرأة. فهي مصنوعة اجتماعيا بفضل المجتمع الذي يقوم بصياغة وضع الأنثى. وتعتبر سيمون الأم الكبرى للفلسفات النَّسوية المعاصرة»[3]. وسمَيت هذه المرحلة بالموجة النسوية الجديدة لأنها اكتسبت نضجا فكريا جديدا، كما أكَّدت على اختلاف النَّساء عن الرجال وسعي المرأة لاكتشاف تلك الاختلافات التي تُميز الأنثى وخبراتها الخاصة التي طال طمسها.

[1]–الدكتورة عصمت محمد حوسو، الجندر الأبعاد الاجتماعية والثقافية، ص49.

[2]– م ن، ص ن.

[3]- م ن، ص50.

وظهرت بعد ذلك حركة ما بعد النَّسوية أو الموجة الثالثة من الحركة النسوية «وقد تميزت بتأثر فلاسفة الحركات النَّسوية بآراء فلاسفة ما بعد الحداثة .. وتعتبر ما بعد النسوية أحدث حلقة من حلقات التَّنوع في ملامح الفكر النَّسوي الذي يتَّسم بالتَّحول والتَّغير المستمر، وتسير هذه الحركة على النَّهج النَّظري للموجة النَّسوية الثانية وتعمل على دراسة العلاقات المثمرة عن مرحلة ما بعد الحداثة بقصد الجمع بين مختلف طرق صياغة، وتشكيل شخصية ودور المرأة في أي مجتمع»[1]. فسارت هذه الحركة على النَّهج النَّظري للموجة الثانية في دراستها للعلاقات المثمرة لما بعد الحداثة بقصد الجمع بين مختلف طرق صياغة وتشكيل شخصية ودور المرأة في أي مجتمع.

ولقد كان لهذه الحركات الغربية وكذلك البعثات الأجنبية الدَّور الأوَّل في وضع اللبنات الأولى لظهور وتشكل النَّسوية العربية فقد تشكلَّت هي الأخرى عبر ثلاث مراحل وهي:

سميت المرحلة الأولى بعصر النَّهضة «والتي ترافقت مع وصول الحملة الفرنسية إلى مصر سنة 1798م»[2]. حيث اختلط العرب بأوروبا، وكثرت البعثات العلمية والتَّبشيرية ونتيجة لحالة التَّخلف والأمية التي كانت سائدة في العالم العربي فقد انبهر هؤلاء بما عند الغرب من ثقافة وتقدم تكنولوجي وصناعي ومن أبرز ملامح النَّسوية في هذه المرحلة نجد «الاهتمام بمسألة المرأة بشكل ثانوي وملحق بقضية النَّهضة، لذلك لا تكاد تخرج المطالب على حق المرأة في التعليم. كما تركزت الأفكار النَّسوية حول الحديث عن حق المرأة في العمل؛ لكنه لم يكن شاملا مطلقا كما هو في المراحل التالية .. والملفت في هذه المرحلة أن الدعاة لحقوق المرأة كانوا

[1]-الدكتورة عصمت محمد حوسو، الجندر الأبعاد الاجتماعية والثقافية، ص52.

[2]- أمل ناصر الخريف، مفهوم النسوية دراسة نقدية في ضوء الإسلام، ط1، محمد الخريف، 1437 هـ _2016 م الرياض، ص79.

رجالا، وغاب العنصر النسائي فيها، ومن أبرزهم: رفاعة الطهطاوي وبطرس البستاني وأحمد الشدياق وفرنسيس مراش»[1]. ثم أخذت الحركة النسوية في العالم العربي شكلا أكثر تطورا لتظهر بذلك المرحلة الثانية والتي تبدأ من نهاية القرن التاسع عشر، ومن أبرز ملامح هذه المرحلة .أصبحت الكاتبات في هذه المرحلة تتَّجه نحو المناداة بالالتحاق بركب الحضارة الغربية، وجعل المرأة الغربية نموذجا يحتذى به، كما أنَّها تناولت موضوعات لم تطرح من قبل مثل: مثل المساواة بين الجنسين في مرافق التعليم والمساواة في الحقوق السياسية والنيابية والمطالبة بإصلاحات قانونية في نظام الأحوال الشخصية، ومن هنا ظهرت المرأة في ميدان التأليف للدفاع عن حقوقها ولم يعد مقتصرا على الرَجال فحسب كما كان في المرحلة الأولى[2].

أمَّا المرحلة الثَّالثة فتبدأ من خمسينيات القرن العشرين الميلادية حيث انتقلت حركة تحرير المرأة من مرحلة التَّأثر بالنَّموذج الغربي إلى جعل هذا النَّموذج فكرة وعقيدة للمرأة ومن أبرز ملامح النَّسوية في هذه المرحلة الاهتمام بدراسة النوع (الجندر)* حسب أطروحات الدراسات الغربية التي تتنكر لطبيعة الأنثى وخصوصياتها وتقول بالمساواة المطلقة في كل مجالات الحياة، ومن أهم شخصيات هذه المرحلة نجد نوال السَّعداوي وفاطمة المرنيسي[3].

وفي الأخير نقول أنَّ الحركات النَّسوية في مختلف أنحاء العالم سواء الغربي أو العربي هي حركات اجتماعية تتشكل من أفراد ومجموعات ومنظمات تقوم على الوعي والفعل لتبني قضية النَساء في المجتمعات.

[1]– أمل ناصر الخريف، مفهوم النسوية دراسة نقدية في ضوء الإسلام، ص80.

[2]- ينظر م ن، ص ص84،83

[3]- م ن، ص 89،90.

وعليه يتَّضح بأنَّ النَّسوية: «مصطلح يمكن وصفه بتلك الأفكار والحركات التي تتَّخذ من تحرير المرأة، أو تحسين أوضاعها هدفها الأصلي»[1]. كما تسعى هذه الحركة لنصرة المرأة في صراعها مع الرجل.

ومن خلال شيوع هذه الحركات النَّسوية ظهرت فوضى نقدية حول مصطلح الكتابة النِّسوية، فقد شاعت في الأوساط الثقافية في السنوات القليلة الماضية أبحاث ودراسات نقدية تنظر إلى الأدب الذي تنتجه المرأة باعتباره أدبا مختلفا عن الأدب الذي ينتجه الرَّجل، وقد استندت تلك البحوث في نظرتها هذه على ملاحظة وجود خصائص نوعية تميَز كتابات المرأة عن كتابات الرَّجل وقد صاحب هذه الظاهرة مجموعة من المصطلحات الواصفة لها كالكتابة النَسائية/ النَّسوية /الأنثوية وذلك في وصف ما تكتبه المرأة أو ما يكتبه الرَّجل عن المرأة.

صاحب صدور مصطلح الكتابة النَسائية جدل حول مضمون هذه التَّسمية وهذا لإيحاء المعنى بالحصر والانغلاق في دائرة جنس النَساء وما تكتبه.فالأدب النَسائي لا يعني بالضَّرورة أن الكاتب امرأة بل يعني أن موضوعه نسائي. فالنَسائية «مصطلح يشير إلى حركة اجتماعية ثقافية، حاولت أن تعرف بنفسها على أساس أنها تمثل وعي المرأة لاضطهادها كأنثى ضعيفة تابعة، مجسدة ثورة على اضطهادها كجنس ثان متدن تجاه الجنس الأول الذي هو الذَّكر»[2]. فالمرأة تسعى دائما لإثبات ذاتها امام الجنس الثَّاني وهو الرَجل.

[1]- ينظر رنا عبد الحميد سلمان الضمور، الرقيب وآلياته في الرواية النسوية العربية، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2009، ص 15.

[2]– د. أحسن مزدور، إشكالية الأدب النسوي (المصطلح وتعدد المواقف)، قسم اللُغة العربية وآدابها جامعة باجي مختار_ عنابة، التواصل في اللُغات والثقافة والأدب/العدد 27/جوان 2011، ص6.

أمّا مصطلح الأدب النّسوي فبات الأكثر دلالة إلى حد كبير على خصوصية ما تكتبه المرأة مقابل ما يكتبه الرّجل وهذا ما تأكده **ماري إيجلتون Mary Egletons** في تعريفها للأدب النّسوي على أنّه: «الأدب الذي يسعى للكشف عن الجانب الذّاتي الخاص في المرأة بعيدا عن تلك الجوانب التي اهتمّ بها الأدب لعصور طويلة»[1]. فالأدب النّسوي هو الذي يعبّر بصدق عن الطّابع الخاص بتجربة المرأة.

ولهذا لابدّ للأدب النّسوي أن يحمل صفة النّسوية التي تتحدّد خلال نوعية اللُغة الموظفة داخل العمل الإبداعي. النّسوية إذا: «مجموعة من الأدوات التّحليلية والنّقدية التي يمكن أن تستعمل لتعميق فهم النّساء، ولتحديد علاقاتهنّ بمجموعات أخرى من النّساء داخل الحدود الإقليمية والدّولية وخارجها»[2]. ولهذا نقول عن النّسوية أنّها «تتشكّل من كلمة 'نسوة'، وهي تعني شخص ما يحارب، من أجل المرأة. وبالنّسبة للكثيرين منّا هذا يعني شخص ما يحارب من أجل النّساء كطبقة، ومن أجل زوال هذه الطبقة. وبالنّسبة لكثير آخرين، فإنّها تعني شخص ما يحارب من أجل المرأة وحمايتها»[3]. فهناك من يحارب من أجل زوال الطبقية وهناك من يسعى لتحرير المرأة وحمايتها.

وإذا عدنا لمصطلح الأدب الأنثوي فنجد هيحيل إلى مقابلة المؤنّث والمذكّر، وعليه فمفهوم الكتابة الأنثوية هو: «الخطاب الذي تكتبه المرأة، وتتّخذ من أنوثتها مركز كتاباتها باعتبارها المميز الأساس لهويتها»[4]. وبذلك

---

[1]- صبرينة الطيب، آليات السرد في الرواية النسوية الجزائرية دراسة بنيوية تحليلية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، اشراف د. محمد حجازي، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2013_2014، ص8.

[2] –أمل ناصر الخريف، مفهوم النسوية دراسة نقدية في ضوء الإسلام، ص 34.

[3]- ويندي كيه.كولمار وفرانسيس بارتكوفيسكي، النظرية النسوية مقتطفات مختارة، تر: عماد إبراهيم، مراجعة: عماد عمر، الأهلية للنشر والتوزيع، مكتبة بيروت، ط1، 2010، ص 23.

[4]-د. أحسن مزدور، إشكالية الأدب النسوي (المصطلح وتعدد المواقف)، ص9.

تكون لكتاباتها خصوصية توحي إلى أنوثتها التي تتَّخذها مركزا في كتاباتها.فالكتابة الانثوية إذا تحيل إلى كلَ ما تكتبه المرأة أو الأنثى معبَرة عن أنوثتها.

إنَّ إشكالية مصطلح الأدب النَسوي تبقى مسألة متعددَّة الأوجه والأطراف خاصة في ظل رفضه من طرف العديد من الأديبات المبدعات لما وجدن فيه من خطورة في تصنيف الابداع إلى نسائي وذكوري، فهذا التقسيم قد يخلق كراهية أدبية على مستوى الجنس.

1_4مصطلحات الكتابة النَسوية/النَسائية/الأنثوية بين القبول والرَفض

إنَّ تحرُر المرأة ذاتيا كان السَبب في ظهور ما يسمى بالأدب النَسوي، وهو مصطلح إشكالي قيلت فيه آراء متعدَدة ومتباينة، فبعضهم ينفيه لأن الأدب هو نتاج إنساني عام بغضَ النَظر عن جنس من كتبه، وبعضهم يثبته لأنَ للمرأة خصائص تختلف عن خصائص الرَجل، لذلك تباينت واختلفت الآراء حوله. لذلك نقول أنَ دراسة مصطلح الأدب النَسوي لا تخلو من إثارة عدَة إشكاليات، لعلَ أبرزها، التَشكيك في قدرة المصطلح نفسه، على رسم معالم تميَزه ضمن الأدب العام، حيث تتعالى من الأصوات، لدحض وجود "أدب نسوي " يمكن تمييزه عن أدب الرَجل. وعلى سبيل المثال فإنَ النَاقدة يمنى العيد، على الرَغم من إقرارها ببعض خصائص السَرد النَسوي، في تحليلها لبعض الرَوايات العربية النَسوية .. فإنَها تدحض أطروحة التَمييز بين أدب النَساء وأدب الذُكور، مادامت هناك تقاطعات عديدة تجمع بين الأدبين؛ من حيث مناداة كليهما بتحرير المرأة[1]. كما تتَّخذ النَاقدة **سلمى الخضراء الجيُوسي** نفس الموقف وترفض المصطلح كونه يصنَف

[1]-ينظر د. وهابي عبد الرحيم، السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، ط1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2016م1437هـ، عمان، ص5.

الأدب حسب الجنس (ذكر/أنثى) «فهي تعد تقسيم الأدب إلى رجالي ونسائي تقسيما خاطئا ومعوجا لأنَّه لا يحافظ على استقامة الأمور من وجهة نظرها، إذ القضية يجب ألا تؤخذ من منظور جنس الكاتب، بل تؤخذ من منظور الأدب الجيَد والأدب الرَّديء من المضمون والموهبة المبدعة سواء أكان الكاتب أديبا أم أديبة»[1]. وترفض أيضا الكاتبة **غادة السمان** مصطلح النَّسوي والنَسائي لأنه يشير إلى تقزيم إنجازات المرأة الأدبية فهي «ترفض من حيث المبدأ أن تصنف الكتابة إلى نسائية ورجالية، لأنَّ هذا التَّصنيف من وجهة نظرها يعني في التَّفكير الشَّرقي أنَّ الأدب الرَجالي قوام على الأدب النَّسائي وأنَّ زج ذوات تاء التَّأنيث في حظيرة الأدب النَّسوي لا يعني أي قيمة نوعية لهذا الأدب الذي انتهت مرحلته مع بداية النَّهضة»[2]. فبالرَّغم من اعترافها ببعض خصوصية الأدب النَسائي إلاَ أنَّها ترفض تصنيف الأدب إلى نسائي ورجالي.

أمَّا الرَوائية المغربية **خناثة بنونة**، «فترفض هذا التَّصنيف وتعدُه تصنيفا رجاليًا من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريميَّة الموجودة في عالمنا العربي، وترسيخها وتدعيمها حتى في مجال الإبداع مقرة أن الإنتاج الأدبي يقدَم نفسه دون اعتبار للقلم سواء أكان رجاليًا أم نسائيا»[3]. فالإبداع الأدبي حسب الكاتبة لا يجب أن يصنَّف إلى رجالي أو نسائي فهذا يقلل من قيمة الحريم.

ترفض الكاتبة **سهام بيُومي** مصطلح الأدب النسائي وهذا ما يتَّضح في هذا القول «تتَّفق _هي الأخرى _ مع **خناثة بنونة** وغيرها من الكاتبات على رفض مصطلح "الأدب النَسائي" بمرادفاته التي تشير إلى أنماط من

[1]-حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 89.

[2]-م ن، ص90.

[3]-ينظر م ن، ص ن.

الكتابة تقوم بها المرأة وتشعب حولها المفاهيم والأطروحات التي تقاربها»[1]. هؤلاء الكاتبات يرفضن هذا المصطلح بكل مرادفاته لأنَّه يميَز بين ما تكتبه المرأة والرجل.

ينفي **شمس الدَين موسى** مصطلح الأدب النَسوي كما يتضح في قوله: أنا أرى أنَّ تلك العبارة (الأدب النَّسوي) لا أساس لها من الصَحة، لأنَّه لا يمكن أن يكون هناك تقسيم ميكانيكي للأدب، بوصفه أدبا للرَّجل، أو أدبا للمرأة، طبقا للتَّقسيم البيولوجي بين الرَّجل و المرأة، لأنَّ كليهما إنسان، و يخضع للشُروط التي يخضع لها الآخر، وعندما تعبر المرأة عن الظُروف في عمل أدبي، فإنَّها تحاكي الإنسان بداخلها، وما يتَّخذ من مواقف بحكم ثقافته أوَّلا، وموهبته ثانيا، و رؤيته الفكرية ثالثا[2] .فالإبداع لا يجب أن يتعلَق بجنس المبدع وإنَّما يجب أن ينظر إليه من خلال الموهبة.

وإذا عدنا لمصطلح الأنوثة نجد الناقدة العراقية **نازك الأعرجي** ترفض استخدام مصطلح الكتابة الأنثوية، لأن الأنوثة بالنسبة لها تعني «ما تقوم به الأنثى وما تتَّصف به وتنضبط إليه فلفظ الأنثى يستدعي وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللَّفظ لوصف الضعف والرَقة والاستسلام والسَلبية»[3]. وهذا لكون مصطلح الأنوثة متعلق بالوظيفة الجنسية، وتقسيم الجنس لذكر وأنثى.

إنَّ وجود الموقف المعارض المتضخَم عربيا لم يمنع من وجود أصوات عديدة نسوية ورجالية تحمَّست لمصطلح "الكتابة النَّسوية" ومن المؤيَدين لهذا المصطلح نجد:**حمدة خميس** التي ترى فيه مصدر اعتزاز لأنَّه

[1]- د. عامر رضا، «الكتابة النسوية العربية بين التأسيس إلى إشكالية المصطلح»، ص5.

[2]- م ن، ص 90.

[3]- محمد داود، فوزية بن جليد، كريستين ديتريز، الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات، المدرسة العليا للأدب والعلوم الإنسانية-مدينة ليون، 2010، ص 34.

يضيف للأدب شيئا جديدا وهذا ما يحتاج إليه فتقول : إنَّ أدب المرأة _واقعا ومصطلحا _ ينبغي أن يكون مصدر اعتزاز للمرأة والمجتمع والنَقاد، إذ أنَّه يصحح مفهوم الأدب الإنساني الذي يؤكَد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق ذاته. كما إنَّه يضيف إلى الأدب السَائد نكهة مغايرة ولغة وليدة ويغنيه ويتكامل معه. أمَّا صبغة الدُونية والتَّحقير فإذا كانت كامنة في منظور المجتمع، فلا ينبغي أن تكون في منظور النَّاقد الموضوعي الذي من وظيفته الإضاءة، وليس التَّعتيم[1]. وبذلك يكون أدب المرأة مصدر اعتزاز لها لأنَّه يحفَزها على الابداع لأنَّه خطاب نهوض وتنوير، وما على الناقد سوى إضاءة هذا الخطاب.

كما تؤيَد كاتبة أخرى هذا المصطلح فتصف الكتابة النَّسوية بقولها : «هي تجربة مغايرة لكل ما اعتاده القارئ العربي، ومخالفة لتراثه الطَّويل، ولكل الصُور النَّمطية التي كانت من نصيب المرأة»[2]. فبعدما كانت المرأة مقيدة في القديم أصبحت اليوم حرة تستطيع التَّعبير عن آرائها.

كما نجد العديد من النَّاقدات ممَّن فضَّلن استعمال هذا المصطلح في طرحهنَّ كما عند لنَّاقدة **خالدة سعيد** في كتابها المرأة التَّحرر والإبداع «فقد انطلقت في مقاربة الأدب النَسائي مصطلحا من كونه يبقى مضمونا شديد التَّعميم رغم شيوعه والغموض رغم كثرة استعماله»[3]. فخصوصية الأدب النسائي ليست خصوصية فنية بل هي صادرة عن وعي محدَّد لدى الكاتبة التي تنتمي إلى فئة اجتماعية تعيش ظروفا خاصة.

نستنتج من خلال الطُروحات السَّابقة أنَّ مصطلح "الكتابة النَّسوية" أو "الأدب النَسائي" مصطلح إشكالي اكتنفه الغموض، وتذبذب بين القبول والرفض، فنجد من رحَّب به لأنَّه منح للأدب شيئا جديدا فالأدب

[1]-ينظر حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص ص93، 94.

[2]- م ن ، ص92.

[3]- د. عامر رضا، «الكتابة النسوية العربية بين التأسيس إلى إشكالية المصطلح"، ص5.

النسائي يمنح المرأة الحرية في التعبير، وهناك من نفر منه بحجَّة أنَّ الأدب النسوي يميز بين ما تكتبه المرأة وما يكتبه الرَّجل وهذا يقلل من قيمة المرأة. إلاَّ أنَّ أغلب النُقاد والباحثين والكاتبات نفروا منه ورفضوه لأنَّه يوحي بالتَّصنيف الجنسي ويقسَم الأدب الإنساني إلى أدب نسائي وآخر ذكوري.

1_5 النَقد النَّسوي

جاء النقد النَّسوي ردًا على الصمت الذي قوبل به إبداع المرأة عبر التاريخ الأدبي، وإعادة النظر في مقاييس الأدب القديمة ومعاييره، وإعادة تشكيلها. فنُظر للكتابة النَّسوية وطبَق عليها من خلال النَّقد النَّسوي الذي يهتم بدراسة تاريخ المرأة وتهميش دورها في الابداع كما يهتم بمتابعة دورها في العطاء الادبي بغية الكشف عما فيه من انسجام مع الأيديولوجيا الأبوية أو الاختلاف. «وقد ارتبطت نشأة النَّقد الأدبي النَّسوي بالموجة الثَّانية من الحركة النَّسوية والتي كانت قد انتقلت من مرحلة المطالبة بالحقوق السياسية إلى مرحلة التَّضامن النَّسوي العالمي والعمل المنظم لتأكيد العدل والمساواة بين الجنسين»[1]. ولد النقد النسوي في حضن الموجة الثانية من الحركة النسوية والتي جاءت لتأكيد المساواة بين الرجل والمرأة.

ظهر مصطلح النقد النَّسوي مع إيلين شولتر(1941**Elaine showalter**) التي اخترعت مصطلح النَّقد النَسائي للأدب **gynocriticism**. وهي تعرفُه: «دراسة النَساء بوصفهنَّ (كاتبات)، وتتمحور موضوعاته حول تاريخ الكتابة النَسائية وموضوعاتها وأجناسها الأدبية وبنى نصوصها، ومن ناحية أخرى يهتم هذا النَّقد بالآليات الفنَية التي يعتمد عليها الإبداع النَسائي، والمسار الفردي أو الجماعي للكاتبات وما

[1]- سلسلة ترجمات نسوية، النقد الأدبي النسوي، ترجمة وتحرير: د. هالة كمال، ط1، مؤسسة المرأة والذاكرة،2015، ص9.

أحرزنه من نجاح وأخيرا القوانين والتَّطورات التي تطرأ على التُّراث الأدبي النَسائي»[1]. نلاحظ أن النَّاقدة تدعو إلى ضرورة استحداث مواد دراسيَّة تتناول التُّراث الأدبي للكتابة النَّسوية.

لذلكَ نقول أنَّ النقد النسوي يهتمَ بالإنتاج الأدبي للنَساء من كافة الوجوه «فغاية النَّقد النَسائي إنصاف المرأة وجعلها على وعي بحيل الكاتب الرَجل، وإبراز طريقة تحيزه ضدَّ المرأة وتهميشها بسبب أنوثتها»[2]. هدف هذا النَّقد إذا استيعاب الإنتاج الأنثوي الموروث الذي أهمله الرَّجل طويلا. ومن ثمَ فإنَّ النقد النَّسوي يرتكز بصفة عامة على محورين: «الأوَّل هو دراسة صورة المرأة في الأدب الذي أنتجه الرَجال، والآخر: دراسة النُصوص التي أنتجتها النَساء»[3]. ويلتقي المحورين في نقطة واحدة هي دراسة هوية المرأة وذاتها.

ولقد قدَمت فرجينيا وولف **Virginia Woolf** (1882_1941) نقلة نوعية في النَّقد النَّسوي الغربي، «ممَّا استدعى وجود كتابة نسوية معاصرة مختلفة في رؤاها وجمالياتها، تأسَس لإعادة قراءة الأنثوي ذلك الغريب فينا. دون أن يرفض هذا النَقد التَّعايش مع نقد آخر وهو نقد المساواة بين الكتابتين في مجال الشُعور بتطوَر الحياة، وتحقَق بعض ملامح إنسانية المرأة، وخوضها مجالات الثَّقافة والإبداع مع الرَّجل»[4]. فبدأ النَّقد النَسائي بنقد رجالي، والثَورة على النَظام الأبوي الذي همَّش المرأة وحوَّلها لخدمة أهدافه، ولكنَّه قبل ذلك مرَّ بمراحل شكلت أهم منعطفاته وتوجُهاته وهي: المرحلة الأولى: انطلقت عام 1970، وهي المرحلة

[1]- ك.نلوف، ك.نوريس، ج.أوزبورن، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، 9، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر:إسماعيل عبد الغني، منى عبد الوهاب، دعاء إمبابي، محمد هشام، ط1، المجلس الأعلى للثقافة،2005 الجيزة القاهرة، ص312.

[2]– د. حلمي محمد القاعود، النقد النسوي الأدبي... خصائصه وأهدافه، مجلة الأدب الإسلامي، العدد 66، 1431هـ/2010م، ص 5.

[3]- م ن، ص6.

[4]- حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص77.

التي كشفت فيها عن كراهية النَساء في الممارسات الأدبية وتصويرهن باستمرار على أنَّهن مسوخ شيطانية، الأمر الذي أدَّى إلى إساءة أدبية النَساء في أدب الذُكور، بالإضافة إلى استبعاد النَساء من التَّاريخ الأدبي[1]. تميَّزت المرحلة الأولى بحساسية من النَساء تجاه الهيمنة الأبوية، كما اتَسمت بإعلان المواجهة الصَّريحة ضدَّ الكتَّاب الذُكور. أما المرحلة الثَّانية. فلقد أدَّى التَّتبع التَّاريخي في المرحلة الأولى للإنتاجات الأدبية الذُكورية، والتَّنقيب في الإرث الثَّقافي عموما إلى اكتشاف جديد مفاده أنَّ للنَساء أدب خاص بهنَ، بالإضافة إلى أهميَّته الفنَية، ولقد أدَّى التَّركيز على كتابتهنَّ لإعادة قراءة الأدب النَّسوي من مختلف القوميات، ومختلف الفترات التاريخية، ومن أهم كاتبات هذه المرحلة **إيلين شوالتر showlterElaine**(1941)، وكتابها أدب خاص بهنَّ الذي حاولت فيه أن تعيد بناء نوع من التُراث أو التَّقليد من أدب النَساء، فلقد دافعت عن مصطلح(**Gynocritics**) ومعناه دراسة كتابة النَساء وإبداعهنَّ من منظور التَّجربة والثقافة واعتبار ذلك أساس للنَّقد النسوي[2]. ولقد تميَّزت هذه المرحلة بالتَّحليل النَّقدي النَسائي والنَّقد الأنثوي. أما المرحلة الأخيرة فهي لمرحلة الثالثة: فسرعان ما ظهرت انتقادات ل **إيلين شوالتر showlterElaine**(1941) أدَّت إلى ظهور هذه المرحلة في أوائل الثمانينات، والتي فرض فيها النَّقد إعادة تقويم للميراث النَّسوي، وأحلَّت موجة (**gyneses**) الجديدة لا محدودية الاختلاف النصي محل التَّركيز على هوية المرأة الممكن إدراكها، وفي أكثر تجلَياتها إحكاما أذابت المرأة كأنثى و خلقت المرأة كبناء لغوي نصوصي[3].نلاحظ أن النقد

[1]- ينظر سعاد طبوش، النَّقد النَّسوي والإيديولوجيا من اضطراب المفهوم إلى فوضوية التَّنظير، رسالة ماجستير، اشراف عبد المالك بومنجل، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية والآداب، جامعة سطيف، الجزائر،2010/2009، ص84.

[2] - ينظر م ن، ص84.

[3]- ينظر سعاد طبوش، النَّقد النَّسوي والإيديولوجيا من اضطراب المفهوم إلى فوضوية التَّنظير، ص84.

النسوي قد نشأ بعد ظهور جيل جديد من النَساء اللائي أكملن دراستهنَّ فعملن على خلق امرأة جديدة على غير صورتها القديمة القائمة على صورة المرأة كأنثى بل امرأة كبناء وابداع أدبي .

ولقد فرَّقت الدَراسات النَّقدية النِّسوية الغربية بين نوعين من النَّقد عند المرأة، هما: النَّقد النِّسوي ونظرياته النِّسوية، وهو قائم على ضرورة اتِّخاذ موقف واضح يلتزم بالصراع ضد الأبوية والتمييز الجنسي .. أمَّا النَّقد الآخر وهو النَّقد الأنثوي ونظريات الأنوثة، وهو نقد يرتكز على مجمل النَساء (الإناث) ويعد مجرَّد كون المرأة أنثى، ناقدة أنثوية لكنَّه لا يضمن بالضَّرورة أن تكون هذه الأنثى ناقدة نسوية ملتزمة بالصَراع ضدَّ المجتمع الأبوي، والكتابة الأنثوية هنا نقديا مثلها مثل الكتابة الإبداعية معرَّضة للتَّهميش، والقمع، والخضوع الجنسي والطَّبقي بوساطة النَظام الرَّمزي الأبوي[1].

وتؤكَد **ايلين شولتر Eline showalter**أنَّ هناك اختلاف بين ما تكتبه المرأة وما يكتبه الرجل و أنَّ النقاد أغفلوا جزءا كبيرا من الإبداعات النسوية وقد سمتها بالتراث : هذا التُراث هو القارة المفقودة من التُّراث الأنثوي الذي يبرز كقارة أطلنطس من بحر الأدب الإنجليزي وتقسَم **شولتر**(1941**showalter**) هذا التُراث إلى مراحل ثلاث: الأولى هي المرحلة النَسائية ما بين الأعوام(1840_1880) وتتضمَّن أعمال **جورج إليوتGeorge Eliot** تلك الأعمال التي حاكت فيها المرأة الكاتبة وتمثَّلت المعايير الجماليَّة الرجاليَّة السائدة، حين كان على الكاتبات أن يكنَّ نساء مهذَّبات، وكان المجال الرَّئيسي لعملهنَّ هو الدَّائرة المنزلية الاجتماعية ممَّا أدَّى إلى معانتهنَّ بالشُعور بالذَّنب لالتزامهنَّ (الأناني) بصناعة الكتابة، وإلى تقبلهنَّ

[1]- ينظر حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص ص77،78.

قيود التَّعبير التي تجنبهنَّ الفظاظة والحسَية . رغم تلك القيود الذكورية إلاَّ أنَّ هؤلاء النَساء لم يستسلموا[1]. نلاحظ في هذه المرحلة سيطرة النَظام الأبوي، فأصبحت المرأة كائن مندرج في عالم الرَّجل الذي حدَّد لها قيود يجب عليها أن تلتزم بها.

أما المرحلة الثَّانية: فتتضمَّن المرحلة النَسائية الثَّانية (1880_1920) نجد كتابات مثل: **إليزابيث روبنز Elizabeth Robins**(1862_1952) **وأوليف شراينز olive Scheiner**(1855_1920). وفيه طالبت الكاتبات بالمساواة بين الذَّكر والأنثى وفيها نهض الجسد وجرى الاهتمام به ولكن في سياقه الوظيفي العام، وليس بوصفه هوية مميزة للمرأة[2]. ففي هذه المرحلة نهض الجسد من تابوته القديم الذي سجن فيه لأعوام وأصبح يؤكَد خصوصية المرأة فاستعملته في كتاباتها لكن في سياقه الوظيفي وليس بوصفه جزءا مميزا فيها.

أمَّا المرحلة الأخيرة فهي: المرحلة الثَّالثة من (1920) فصاعدا، فقد ورثت خصائص المرحلتين السَّابقتين وطوَّرت فكرة الكتابة النَسائية المتميَزة، فضلا عن فكرة التَّجربة النَسائية وكانت **ربيكا وست Rebecca West**و **كاثرين مانسفيلد Katherine Mansfield** أوائل الرَوائيات في هذه المرحلة حيث ظهر جيل من النَساء اللائي لم يعدن يشعرن بالحاجة إلى التَّعبير عن السَخط الأنثوي وفي هذه المرحلة دعوة صريحة إلى تفرُد التَّجربة الأدبية الأنثوية القائمة على الخصوصية الجسدية والفكرية للمرأة فطالبت النساء

[1] - ينظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر:جابر عصفور، (د.ط)، دار القباء القاهرة، 1998، ص202.
[2] -ينظر م ن، ص203.

بفرص متساوية للمرأة و الرجل مع الإصرار على تفرُد الطَّبيعة الأنثوية للمرأة و المختلفة عن الطَّبيعة الذُكورية للرَّجل[1].

ومن خلال هذه المراحل الثَّلاث التي مرَّت بها الكتابة النَسائية نستنتج بأنَّها بدأت أوَّلا بتقليد الأعمال الرَجالية، فركَّزت على الحصول على المساواة القانونية تحديدا حق التَّصويت، ثمَّ انتقلت إلى المطالبة بالمساواة الاجتماعية ودور النَساء في المجتمع، وأخيرا أتت الموجة الثالثة لتكمل قضايا الموجتين الأوَّليتين وتعمل على اظهار الذَّات وخصوصية الكتابة.

نستنتج من خلال هذا العرض عن الكتابة النَسائية أنَّ الاهتمام بها يعود إلى جهود الحركات النَّسوية التي جاءت لتغيَر وضع المرأة وتعيد لها مكانتها فبعدما كانت محرومة من حقوقها لقرون جاءت هذه الحركات لتردَّ لها الاعتبار، فخرجت المرأة بذلك من جحرها لترى العالم مثلها مثل الذَّكر.

وقد رافق هذه الحركات النَّقد الأدبي النَّسوي، الذي جاء هو الآخر ليعيد الاعتبار إلى نتاج المرأة فدعم مسيرة الابداع النَّسوي محاولا إيجاد صياغة نقدية تستوعب الموروث الأدبي الأنثوي.

[1]- ينظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، 1998، ص 203.

الفصل الأول

المرأة والسرد

1: المرأة الساردة

1_1علاقة الساردة بالعناصر السردية الأخرى

1-1-1بالحدث

1_1_2بالزمن

1_1_3بالمكان

1_1_4 الساردة ناظمة للحكي

2: المرأة الشخصية

2_1تعريف الشخصية

2_2 وصف المرأة

2_3 شخصيات المرأة

2_4 أبعادها

2_5لغة الساردة

1_ 1علاقة الساردة بالعناصر السَّردية الأخرى

للحديث عن البنية السردية يجب أن نفصل أولا بين لفظة البنية والسرد ثم نحدد معنى لكل واحد منهما لإيجاد الرابط بينهما. ولقد عرف جيرالد برنس في معجم المصطلح السردي البنية بقوله «شبكة العلاقات التي تتولد من العناصر المختلفة للكل بالإضافة إلى علاقة كل عنصر بالكل. وإذا عرفنا السرد مثلا بأنه يتألف من القصة والخطاب فإن البنية ستكون شبكة العلاقات الحاصلة بين القصة والخطاب والقصة والسرد والخطاب والسرد»[1]. البنية إذا هي تظافر واتحاد مجموعة من العناصر التي تشكل البناء الفني للنص.

أما لفظة السرد فهو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق افتراض شخص يحكي وشخص يحكى له أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى راويا أو ساردا وطرف ثاني يدعى مرويا له[2]. فلا يمكن إقامة سرد دون وجود سارد ومسرود له.

يعتبر السارد عنصرا قصصيا متخيلا وهو «الشَّخص الذي يقوم بالسرد، والذي يكون شاخصا في السرد وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي نفسه، مع المسرود له الذي يتلقى كلامه. والسارد قد يكون في الغالب ظاهرا وعلى جانب من المعرفة وعليما بكل شيء وواعيا وموثوقا به»[3]. يكون السارد في غالب الأحيان على دراية بكل الأحداث وعليما بها، ويقابله المسرود له الذي يتلقى كلامه وهو «الشَّخص الذي يسرد له والمتوضع أو المنطبع inscribed في السرد، وهناك على الأقل (واحد وأكثر يجري إبرازه ظاهريا) مسرود له لكل سرد يقع في مستوى الحكي للسارد نفسه الذي يوجه الكلام له أو لها.وفي سرد ما يمكن أن يكون هناك عدة مسرودين لهم كل واحد منهم يوجه له الكلام بالتناوب من سارد

[1]-جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، القاهرة مصر، ص 224.

[2]- ينظر د. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، بيروت، ص45.

[3]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، 158.

واحد viper's tangleأو سارد مختلف the immoraliste والمسرود له مثل السارد يمكن أن يمثل واحدا من الشخصيات ويلعب دور أقل أو أكثر أهمية في الوقائع والمواقف المروية»[1].

1_ 1_1بالحدث

يعدُ الحدث العمود الفقري المحمل للعناصر السردية في القصة وهو «مجموعة من الأفعال والوقائع مرتبة ترتيبا سببيا، تدور حول موضوع عام وتصوَر الشَّخصية وتكشف عن أبعادها وهي تعمل عملا له معنى كما، كما تكشف عن صراع الشخصيات الأخرى، وهي المحور الأساسي الذي ترتبط به باقي عناصر القصَّة ارتباطا وثيقا»[2]. فالحدث يمثل الركيزة الأساسية في القصة والرواية، ويعتبر من أهم عناصر العمل السَّردي ففيه تنمو المواقف وتتحرك الشخصيات.

تنوعَّت الأحداث في رواية أنثى السَّراب، واكتسبت طبيعتها من طبيعة الموضوع المتطرَّق إليه وهو نقل تجربة شخصية بكلَ ما تتجاذبه من ظروف ومواقف، الأمر الذي سمح بظهور شخصيات جديدة ومتنوعة ساهمت في تفعيل الأحداث والتَّأثر فيها. وتتمثَّل هذه التَّجربة في سرد أحداث حياته على لسان الساردة ليلى مصوَرا بذلك حياة الشخصيتين ليلى وسينو. فالشَّخصية الرَّئيسية التي هي محور الأحداث، لم يكن بوسعها القيام بهذا الدَّور لولا تظافر الشخصيات الأخرى كل حسب الدَور الذي قامت به.

تبدأ أحداث هذه الرواية لحظة دخول ليلى للسكريتريوم فتقول «**تمددت بكل طولي على الكرسي القصبي. أغمضت عيني قليلا لأسترجع أنفاسي المتقطعة. لا شيء في السكريتريوم سوى هذا الضوء الخافت الذي يضيء الجانب الأيسر من وجهي**»[3]. يعتبر السُكريتريوم منطلقا لأحداث الرواية لأن ليلى تقضي معظم أوقاتها وحدها تتذكَّر ذكرياتها مع سينو، وتقرأ تلك الرَّسائل المتبادلة بينهما، فتعيش ليلى في وحدة مع ذكرياتها في قبوها وهذا ما يتبن في قولها «**لا رفيق لي في السكريتريوم إلا الصَّمت الموهن،**

[1]-جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص143.

[2]- صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاوي جمالية السرد في الخطاب الروائي، دار المجد لاوي، ط1، الأردن، 1996 م، ص135.

[3]-واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، دار الآداب للنشر والتوزيع ساقية الجنزير، بناية بيهم، ط1،2010، بيروت لبنان، ص11.

وذاكرة لم تعد قادرة على تحمُل أثقالها الميتة»[1]. حتى ذاكرتها لم تعد تستوعب وتتحمَّل أثقال الحياة المتعبة. وتتذكَّر في حين لآخر مريم وتقول لسينو «**أريد أن أسترجع هويتي المسروووووووقة. هل فهمت يا سينو؟ لا أريد شيئا آخر غير استرجاع هذه الهوية المبهمة. أرفض أن تلبس مريم وجهي وتسرق ملامحي وتعيش بجسدي كل شهواتها المجنونة»**[2]. ثمَّ تتحدَّث ليلى عن مرض سينو الذي سبب لها قلقا فتقول «**أكتفي بهذا الامتلاء الغريب الذي سببه لي مرض سينو المفاجئ، ووقوفه فجأة على حافة الموت»**[3]. فهي تشعر بالخوف من فقدان سينو لأنَّه كان على حافة الموت. وفي موقف آخر تتذكر ليلى والدها السي ناصر الذي علمها الموسيقى قائلة «**كان والدي ممتلئا بكل كلمة يقولها. أراه وهو يسلَمني الورقة التي عليها سلالة ستراديفاريوس وينصحني بحفظها لتوريثها إلى أولادي وإلاَّ لن أكون عازفة كمان في حياتي أبدا»**[4]. يوصي السي ناصر ابنته بتوريث أولادها الموسيقى، فالعازف الحقيقي في نظره هو من يترك مهنته لأولاده ويورثها للأجيال القادمة.

تزوَّجت ليلى من رجل آخر غير الذي كانت تتمناه وهو رياض أحد أعضاء الكارتيل لكنَّه لم يمنحها الاهتمام الذي كانت تريده فهو دائما مشغول بعمله وسفرياته الدَّائمة، حملت منه بيونس فأحبَّه كثيرا لأنَّه سيورثه ثروته وهذا ما يتبين في قول ليلى «**يونس ابن أبيه. رياض يحبُه كثيرا ويشعر أنَّه وريثه الشرعي. يشترك معه في الكثير من التصرفات الغريبة يقلَده حتى في غضبه، يعرف جيدا أنُه مثار اهتمام والده»**[5]. كان يونس يشبه والده كثيرا حتى في تصرفاته.

أمَّا ملينا فحملت بها من سينو فكانت ليلى تحبُها كثيرا خاصة وأنَّها تشبه والدها. استمرَّت العلاقة بين ليلى وسينو رغم زواجها إلاَّ أنَّها ظلَّت تحبُّه، فهي لا تملك سواه وولديها وهذا ما نلاحظه في قولها «**اليوم لم يعد شيء يعنيني غيرك ويونس، وهذه المهبولة المصرة على تعذيبي لأحبَّها أكثر .. صممت أن أحبَّك**

---

[1]-واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 17.

[2]- م ن، ص 15.

[3]- م ن، ص 19.

[4]-م ن، ص 69.

[5]- م ن، ص 51.

حتى الموت مثلما كان يفعل العشاق الذين أسرونا بقصصهم»[1]. تستمرُ اللَقاءات بين ليلى وسينو وكذلك الرَسائل المتبادلة بينهما والتي كانت وسيلة للتواصل فيما بينهما، نجد مثلا الرسالة الموجهة لسينو من طرف ليلى تتحدَّث فيها عن نفسها تارة وعن والدها تارة أخرى فحينما يكون الحديث عن نفسها وعلاقتها بسينو يكون ضمير المتكلم هو الطَّاغي على السرد وعندما تتحدث عن والدها بوصفه ماضيا وشخصا آخر يكون ضمير الغائب هو المهيمن والفاعل.وإذا كانت هذه الرَسائل تكشف لنا الأسرار التي تخفيها الشخصيتان، فإنَّنا سنقف عند أحد أسرارهما والتي تحاول الساردة الكشف عنه عن طريق الرَسائل فنجدها تقول: «**سيني حبيبي**

عمري وتيهي الجميل.

أطفأت البارحة شمعة يونس الثانية. كان سعيدا. تمنيته أن يكون منك ولكنك كنت دائما أعقل مني بكلماتك التي لم أعد أحبها: سيأتي في وقتنا، ليس الآن. متى إذن؟ عندما يصبح عمري قرنا؟ تضحك ولا تسأل عن الحريق الذي يكبر كل يوم أكثر بداخلي. سيكبر يونس وسيعرف، طال الزمن أم قصر إنَّ أمَّه لم تكن لوالده، لكنَّها كانت لرجل منحها كل شيء إلاَّ الفراش الدَّائم الذي حاولت بكل ماأوتيت من قوَّة لإقناعه به ولكن... جعلني يونس اكتشف أشياء غريبة حدثت لي دفعة واحدة ربَّما حدَّثتك عنها يوما»[2]. ففي هذه الرَسالة تكشف لنا الساردة عن العلاقة الخفية بين سينو وليلى فنجد ليلى تتمنى لو أنَّ يونس كان من سينو، وتكشف أيضا عن المخاوف التي تسيطر على مشاعرها حينما يكتشف ابنها أنَّ أمَّه لم تكن لأبيه بل كانت لرجل آخر تقابله سرًا في سفراتها وبينهما علاقة محرَّمة لا يمكن لمجتمع مثل مجتمعنا المحافظ أن يتقبلها.

وفي رسالة أخرى تبعثها ليلى لسينو تكشف عن حقيقة موت والدها والأسرار التي كانت وراء هذا الموت عن طريق الفيلم الذي شاهدته ذات يوم معه فتقول «**حبيبي**

1-واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 220.

2- م ن، ص 113.

سينو الغالي

لم يقدني نحو هذه الحافة البحرية إلا أنت.

أرجوك افهمني بدل أن تحاكمني! أنا أيضا أشتهي أن تكون كل لحظات العمر التي نتقاسمها، جميلة يا مهبول هل تدري أنك قتلتني بذلك الفيلم الذي لم يترك في شيئا. كان يمكنك أن تختار شيئا آخر، فقد رأيت والدي وهو يموت أمامي، لم أكن أشاهد الفيلم، ولكنني كنت أعيش حدادا قاسيا لم يتم أبدا وأعيش موت والدي الذي لم أره إلا منكفئا على كرسيه قبل أن يسجن على الرَّغم من أنني قلت لأمي في ذلك الصباح، أني متعبة ولا أريد أن أذهب للمدرسة ولكن ألحت علي أن أذهب وأن والدي بين يدي الله وبين دعواتها الطيبة. كان وجهه كابيا ومنكسرا ولا أدري القوة الباطنية التي نبهتني إلى أنَّها المرة الأخيرة التي أرى فيها والدي ولهذا أصررت أن أسمع أنينه»[1]. لم يكن وفاة والد ليلى حديثا ولم يكن من الأسرار المخفية عنها فهي توقَّعت موته ذلك اليوم الذي أصرت فيه أمَّها على ذهابها للمدرسة وكانت تعلم أنَّها حالما تعود لن تجده، ولكن أسباب موته هي التي كانت مجهولة ومن الأسرار التي لم تكن لتكشفها إلاَّ ذات يوم عندما كانت مع سينو تشاهد فلما عن موته، وأيقنت أنَّ مصيره لم يكن عاديا، وفي الرسالة نجد كل التفاصيل المتعلقة بموته.

وفي لحظة غضب تقرر ليلى نشر كل تلك الرسائل المتبادلة بينها وبين سينو فتقول «**سأضع هذه الرسائل بين يدي من يشتهي قراءتها. أعتقد أنَّ لي حقا كبيرا فيها مثل سينو، أو ربَّما أكثر منه لأني انا من يملكه الآن**»[2]. نلاحظ أنَّ ليلى مصرَّة على نشر تلك الرسائل بكل تفاصيلها.

نلاحظ أنَّ الأحداث في هذه الرَواية تسير وفق نسق خطي متداخل، فالأحداث غير متتابعة بمعنى أنَّه ليس هناك خيط سردي يربط حدثا بآخر. فالقارئ لا يستطيع معرفة الأحداث الدقيقة لأنَّها تسير بشكل عشوائي، استنادا للأحداث التي تحاول الساردة الكشف عنها.

[1]-واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 288.

[2]- م ن، ص353.

1_1_2بالزمن

تعدُ بنية الزَّمن مظهرا من مظاهر السَّرد وعنصر هام في بناء الخطاب الرَوائي، فهو الذي ينظم العلاقات الرَّابطة بين الأحداث والشَّخصيات المماثلة في شريط السَّرد، وبذلك نقول أنَّ الزمن الروائي «عنصر هام من العناصر المكونة للبناء الروائي، حيث لا وجود لأحداث ولا لشخصيات ولا حتى لحوار خارج إطار الزمن، ونعني بذلك الحيز المعنوي واللاّمرئي والمجرَد في الآن نفسه، المشكل للحياة»[1]. فلا وجود لعناصر البنية السردية خارج الزمن.

الزَّمن في هذه الرَواية متذبذب غير مستقر وهذا ما يظهر من خلال عدم تسلسل الأحداث وفق مراحل الزَّمن. فليس من الضروري عند البنيويين أن يتطابق تتابع الأحداث في الرواية مع الترتيب الطبيعي للزمن وحتى الروايات التي تحترم هذا الترتيب فإنَّ الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابدَّ أن ترتَّب في البناء الرَّوائي ترتيبا تتابعيا فطبيعة الكتابة تفرض ذلك ما دام الرَوائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد[2].

قد جاء البناء لزَّمني في رواية أنثى السَّراب بتشوهات زمنية مختلطة، فنجد الساردة تسترجع أحداث مضت في الحاضر، ذلك الاستدعاء من الذاكرة وهذا ما نسميه بالاسترجاع الزمني للأحداث ونقصد به حين «يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها»[3]. حيث يجعل درجة الإحساس بمرور الزمن تتأثر دون شك بدرجة الاستغراق فيها، فالرواية بكاملها عبارة عن حياة شخص يسترجعها في الماضي من مذكرته وهذا ما نلاحظه من خلال هذا القول «**قبل سنة بالضبط، يوم**

---

[1]-ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيس، منشورات عويدات، ط 3، 1987، بيروت باريس، ص 101.

[2]- د. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، 73.

[3]- د. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع الطفل_الشباب_الاسرة، د ط، ص 58.

عدنا عندما رنَّ التلفون من باريس، عرفت الصوت من بحَّتة. سفيان صديق سينو، وناشره المقيم بفرانكفورت. التقينا به العديد من المرات وأعارنا منزله لنقيم فيه في لحظات هروبنا»[1]. نلاحظ أنَّ الأحداث تعود إلى سنة الماضي حين استرجعت ليلى مكالمة صديق سينو ليخبرها بخبر دخول سينو للمستشفى.

وتنتقل الساردة في نفس الموضوع إلى استرجاع تلك المكالمة فتقول «**لا أدري بالضبط من أين جاءني المثل. ولا أدري ماذا حدث في تلك اللحظة بالذات التي سبقت رنَّة التلفون بثانية واحدة، وانتقال يوم الخميس نحو الجمعة. رفعت رأسي نحو الرزنامة: الخميس 27مارس 2008 التفت نحو الساعة. لمحت شاشة المنبه بأرقامها...كانت يومها الأرقام تشير إلى 00s 59mn 00h الواحدة إلا دقيقة بالضبط»**[2]. نستنتج من خلال هذا القول أنَّ الساردة تسترجع اللَّيلة التي اتَّصل بها صفيان صديق سينو بها وتتعجَّب لمرور الوقت بسرعة.

كما نجد إمكانية استباق الأحداث في السَّرد بحيث يتعرف القارئ على وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصَّة، فلجأ فيه السَّارد في محاولة لكسر التَّرتيب الخطَي للزَّمن حيث يهتم بالسَّرد بالماضي ويقيم عليه إطاره. ونجد هذا النَّوع من المفارقة الزمنية بكثرة في رواية أنثى السراب وهذا ظاهر في قول ليلى «**لبست الأسود استعدادا للحداد، فأنا مقدمة على شيء خطير، قلبته في رأسي طوال الزمن الذي أعقب سقوط سينو في غيبوبة فجائية، ودخوله للمستشفى»**[3]. يكشف لنا هذا المقطع عن النَهاية المأساوية والدرامية للبطلة فهي قد تدثرت بثياب الحداد استعدادا للموت وكأنَّها علمت بما سيحدث لها وبهذا تكون قد استبقت حدث لم يحدث بعد وهو استعدادها للحداد.

كما تقول في موضع آخر عن دخول سينو للمشفى وتأزم حالته «**لولا تلك الحركة الخفية للعقارب المضمرة، التي تصلني برتابة مقلقة، وتحسسني باحتمالات انفجار سيحدث في أي لحظة، وفي**

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص168.

[2]- م ن، ص 162.

[3]-م ن، ص 120.

أي مكان بما في ذلك جسدي ورأسي المتعب»[1]. نلاحظ في هذا الاستباق حالة من التنبؤ والانتظار عن طريق تساؤلات البطلة وخوفها على حالة سينو.

وبعد التعرُف على هذه المفارقات الزمنية نقول أنَّ الاسترجاعات والاستباقات في هذه الرواية أدَّت دورا مهمًا في تنشيط مسار الحكي عن طريق استرجاع واستباق الأحداث وهذا ما زاد للنَّص جاذبية ومقروئية.

1_1_ 3بالمكان

يعتبر المكان من أهم المظاهر الجمالية في الرواية العربية المعاصرة، فقد اهتم به الأدباء والنُقاد وعملوا على تقصيه ودراسته. فعلى الرَّغم من اختلاف الأمكنة من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها نجدها أيضا تخضع في تشكلاتها لمقياس مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان والزنزانة ليست هي الغرفة، لأن الزنزانة ليست مفتوحة دائما على العالم الخارجي بخلاف الغرفة فهي دائما مفتوحة على الشارع، وكل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي[2]. لذلك يمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد فهو «مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف او الأشكال المتغيرة تقوم بينها علاقة شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة /العادية مثل الاتَصال، المسافة...»[3]. حيث لا يمكن تصور قصة أو حكاية بدون زمان فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنَّ كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدَّد وزمان معين.

هناك بعض الأمكنة لها خصوصيات تجعلها دائما مادة أساسية في الرواية كالمدن والمقاهي ونجدها في الرواية في قول الساردة وهي تصف المدينة «**الأرصفة التي تحمي خطاهم من الموت صمتت المقاهي التي شربوا فيها قهوتهم المظلمة اندثرت أو سكرت أبوابها المسافات التي كانوا يقطعونها يوميا**

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص14.

[2]- ينظر حميد الحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الادبي، ص72.

[3]-محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، الجزائر العاصمة، ص 99.

داخل شرايين المدينة القديمة تقلصت وصارت مربعا ضيقا عاجزنا عن حمايتنا»[1]. ذكرت الساردة عدة أماكن في قولها كالأرصفة والمقهى والمدينة التي تقلصت وصارت عاجزة عن حمايتهم.

وصفت الساردة تلك الأماكن التي زارتها لتلتقي بسينو وهذه المناطق هي التي تشعرها بالراحة والحرية وهذا ما يتبين في قولها «**في لانغا_لاند شعرت أني ولدت مرة أخرى. ليلة واحدة أنستني سنوات الشؤم وأحزان أوبرا وهران الفارغة، وأحضان جبال المارجاجو، وبركة سيدي الهواري**»[2]. ذكرت الساردة أماكن متنوعة كلانغا_لاند، وهران، وجبال المارجاجو وبركة سيدي الهواري، كلُها أماكن مفتوحة تعطي للشَّخصيات الحرية في التَّحرُك.

يهدف الروائي من خلال عرض هذه الأمكنة إلى تهدئة الأحداث التي تمرُ بها الشخصيات من خلال عرض أحداث تتسم بالرومانسية ما إن تقع عليها العين حتى تستشعر الهدوء والسكينة، ومن هذه الأحداث نذكر قول ليلى عن رحلاتها مع سينو «**كان لقاؤنا يومها جميلا. قلت لي تعالي إلى باريس ... سافرنا من باريس إلى كوبنهاجن**»[3]. فكان لها في كل مكان تسافره ذكريات وهذا ما يدلُ على علاقة الشخصية بالمكان فكلُ مكان في الرواية له تأثيره الخاص، حيث يصير للفضاء المكاني بعد نفسي كما قد يكشف عن الوضع النَّفسي للشُخوص وما يثيره من انفعال سلبي أو إيجابي في نفسية الشخصية فهناك من الأماكن التي تساهم في تهدئة النفس وهناك أخرى تجعل الإنسان يشعر بالاختناق والضيق.

1_1_4 المرأة ناظمة للحكي

عندما نطَّلع على رواية أنثى السراب نجد ساردين، صوت ذكوري وآخر أنثوي، أمَا الغالب طبعا هو صوت الساردة الأنثى الذي نجده حاضرا في النَص السردي منذ بدايته حتى نهايته، فالسَّاردة الأنثى تسيطر على

[1]-واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 366.
[2]-م ن ، ص ص 404،405.
[3]-م ن، ص 397.

خيوط السَّرد وتوزع أدوار الحكي بينها وبين سينو فتمثَّل الدَّورين بإتقان فهي تتأرجح بين الأنثى ليلى وبين الذكر سينو.

يتأكَد حضور المرأة في الحكي من خلال تولَيها مهمَّة السَّرد بوصفها المتحكمة في خيوط السرد، فنجد المرأة حاضرة في الروايات النسوية ويأتي الحكي فيها بلسان المرأة، وهذا ما يجعل منها ساردة للحكاية وموضوعها في الوقت ذاته ومن ثمَّ فهي الشَّخصية الأساسية في أغلب النُصوص الرَوائية.

تكشف رواية أنثى السراب عن سيطرة الساردة الأنثى على عملية السرد، فلجأ الكاتب إلى تقنية تعدد الرواة فوزعت بذلك عملية السرد بين سارد ذكر وساردة أنثى لذلك «يسمح الحكي باستخدام عدد من الرواة، ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدا بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته»[1].

نلاحظ في هذه الرَواية المرأة كمنظَمة في الحكي تقوم بعملية السَّرد وتنظيمه، لذلك فإنها ساردة الرواية لأنَّها تمارس فعل الحكي.

2-المرأة الشخصية

2-1تعريف الشَّخصية

تعتبر الشَّخصية أحد مكونات القصة الأساسية والتي تعرف بأنَّها نوع من السَّرد النَّثري التخيلي، فالقصَّة سرد واقعي أو خيالي لأفعال قد يكون نثرا أو شعرا يقصد به إثارة الاهتمام والامتاع أو تثقيف السامعين أو القراء[2]. فالقصة عبارة عن حكاية مستمدة من الواقع أو الخيال أو الاثنين معا.

أمَّا الشَّخصية فهي من أهم العناصر الروائية المكونة للخطاب السَّردي نظرا لما تلعبه من دور رئيسي في إنتاج الأحداث، فهي من أهم مكونات العمل الحكائي لأنَّها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف

[1]- د. حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 49.

[2]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 48.

الأفعال والتصرفات التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي فهي الرَكيزة الأساسية التي يعتمد عليها النص السردي بل حتى إن هناك من يقيس قدرة الروائي وتمكنه من خلال قدرته على خلق الشَّخصيات ومن هنا نقول أنَّ الشخصية هي «كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية وفقا لأهمية النَّص، فعالة حين تخضع للتغيير و مستقرة حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها. ويمكن تصنيفها وفقا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها...الخ»[1]. فالشَّخصية إذا عنصر هام في بناء القصة وهي العصب الحساس في تكوينها والمحرك الرَّئيسي لأحداثها.

ولهذا مثَّل مفهوم الشَّخصية عنصرا مهما في السرد حيث لا يمكن تصوُر رواية بدون شخصيات ومن ثمَّ كان التَّشخيص محور التَّجربة الروائية، ومع ذلك يواجه البحث في موضوع الشخصية صعوبات معرفية متعددة، ففي النَّظريات السَيكولوجية تتَّخذ الشَخصية جوهرا سيكولوجيا، وتصير كائنا إنسانيا، وفي المنظور الاجتماعي تتحوَّل الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، بخلاف ذلك لا يعامل التَّحليل البنيوي الشَّخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا و لا نمطا اجتماعيا، و إنَّما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه، فالتَّحليل البنيوي يتعامل مع الشَّخصية بوصفها فاعلا ينجز دورا أو وظيفة في الحكاية[2].

وإذا عدنا إلى قصَّة أنثى السَّراب نجد أنَّ أحداثها تدور حول الحب والوطن والموت فنجد ليلى تسعى لإثبات هويتها التي أرادت مريم أن تسلبها منها فتقول «**أريد أن أسترجع هويتي المسرووووووقة. هل فهمت يا سينو؟ لا أريد شيئا آخر غير استرجاع هذه الهوية المبهمة. أرفض أن تلبس مريم وجهي، وتسرق ملامحي، وتعيش بجسدي كل شهواتها وجنونها**»[3]. فأحبت سينو لكن الحظُ لم يسعفهما فلم يستطيعا الزَّواج. فبالرَّغم من الحالة التي كانت تمرُ بها البلاد وموت الكثير من الأبرياء إلاَّ أنَّهما ظلاَّ على تواصل عبر الرَّسائل.

[1]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص ص 42،43.

[2]- ينظر محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 39.

[3]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص15.

2_ 2وصف المرأة

حظيت المرأة في الرَواية العربية بحضور اختلفت مستوياته وتبارى الأدباء في رسم صورتها فأصبحت بذلك محورا من المحاور التي استخدموها، كتعبير عن مختلف تصوراتهم وأفكارهم فشكلت منطلقا فكريا يعبَرون من خلاله عن همومهم الذَّاتية وواقعهم السَياسي والاجتماعي والاقتصادي والقضايا الإنسانية. لذلك نقول أن أساس التَجمع البشري هو الاتَصال بين الرَّجل والمرأة وهذا الاتصال يبدأ بميل أحد الطَّرفين نحو الآخر، فنجد كل الأدباء يحرصون على تصوير المرأة مهتمَين بمقياس الجمال الأنثوي فرسموا بذلك تلك الفتاة الحسناء الجميلة في رواياتهم وذلك بوصفها وذكر أهو صفاتها والوصف هو عرض وتقديم الأشياء والوقائع و الحوادث

ويمكن أن يقال على أي وصف أنَّه يتألَّف من مضمون يشير إلى الشيء أو المكان أو الكائن أو الموقف أو الحوادث. ويمكن أن يكون الوصف تفصيليا أو دقيقا نموذجيا، أو تجميليا أو تفسيريا أو وظيفيا[1].

وإذا تأمَّلنا في رواية "أنثى السَراب" **لواسيني الأعرج** نجد أنَّه قد صوَر لنا المرأة بشخصية حكائيه تدعى ليلى، ولرسم هذه الشَّخصية نلاحظ أنَّ الكاتب قد اتَّبع طريقة متدرَجة ومرسومة بعناية تبدأ بوصف المكان الذي تتم فيه عملية الاسترجاع والتَذكر، عبر تلك الرَّسائل المتبادلة بين الشَّخصيتين "ليلى" و "سينو". حيث يبدأ الوصف من لحظة لجوء ليلى إلى السكريتريوم*[2]، وهذا ما يتَضح في قولها: «**تمدَدت بكل طولي على الكرسي القصبي. أغمضت عيني قليلا لأسترجع أنفاسي المتقطَعة. لا شيء في السكريتريوم سوى هذا الضَّوء الخافت الذي يضيء الجانب الأيسر من وجهي، ومساحة أحرف الكمبيوتر بشكل جيد، بينما تعوم بقيَّة الغرفة في الظَلال. لم أنم حتى اللَّحظة، ولا أشعر بأية لحظة**

[1]- ينظر جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص58.

[2] -كلمة من أصل لاتيني le scriptorium وتعني المكان الذي كان ينجز فيه القساوسة والكهان مخطوطاتهم، قبل اختراع المطبعة. وبانزلاق المعنى أصبحت الكلمة تعني اليوم المكان المختار للعزلة من أجل الكتابة.

في ذلك على الرغم من التعب الذي سكن كل مفاصلي. تحسست بجسمي والمكان الذي كنت فيه. لم أستطع تفادي كلماته وسحره»[1].

تعتبر شخصية ليلى أو ليلي كساردة في الرواية تتولّى وظيفة الحكي في النّص. ومع ذلك نجدها في النّص ترفض أن تكون هذا الكائن الورقي فتقول مرارا: «**لست امرأة من ورق ولني حقيقة سينو المرّة التي يحاول تفاديها وربّما إخفاءها، وهي منغرسة فيه بقوة**»[2]. وهي امرأة متزوجة برجل أعمال يدعى رياض، وهو عضو في الكارتل cartel *[3]. ونقصد به مجموعة من رجال الأعمال والمؤسّسات التي تشتغل في الاستيراد والتّهريب وتمارس المضاربة واحتكار السلع. لذلك فهو زوج لا يأبه بزوجته وأبنائه كما تفتضيه شروط الأب الصّالح، فكل اهتماماته هو التّنقل والسّفر من أجل إبرام الصّفقات وجمع الثروة بالطرق الشّرعية وغير شرعية.

وإذا كان رياض يمثل زوج ليلى فهو زوج على الورق فقط كما تفتضيه مؤسّسة الزّواج، فهو زواج يفتقد إلى الحب ودفئ العلاقات الإنسانية والعواطف الصّادقة وكثيرا ما تحس ليلى أنّها تعيش مع رياض مآسي الاغتصاب المتكرّر الذي تبرّره ورقة الزّواج وهذا ما نلاحظه في قولها «**عشت معك اللحظة نفسها، ولكن بكل مآسي الاغتصاب المتكرر الذي أدفع ثمنه كل مساء مع رياض أو مع أشباحك**»[4]. وعلى امتداد الرّواية نجد ليلى لا تذكر زوجها إلا كحماقة ارتكبتها بعدما رفض سينو الزّواج منها وكانت تعرف أن الزواج هو خسارتها الأولى تقول «**أكبر حماقة نمارسها هي الزّواج لأننا عندما ندرك خلل العلاقة نكون قد حسرنا أشياء كثيرة، ربّما كانت الحرية أولى وأهم هذه الخسارات**»[5]. الزواج إذا في نظر ليلى حماقة وفقدان لحرية المرأة.

[1]-واسيني الأعرج، أنثى السّراب، ص11.

[2]- م ن، ص15.

[3]-مصطلح لاتيني مشتق من كلمة اللاتينية والتي تعني الميثاق.

[4]- واسيني الأعرج، أنثى السّراب، ص 527.

[5]- م ن، ص 33.

ومن الشَّخصيات المساعدة في القصَّة والأقرب من ليلى نجد زميلتها في الكونسرفاتوار؛ وهو معهد في كاليفورنيا يعنى بتدريس للموسيقى، عائشة التي تشبهها في جنونها فكانت تشجعها في حبها لسينو، فكانت بمثابة بئر لأسرارها، ووسيطا في الأيام الصَّعبة، ولقد كانت عائشة معجبة بشخصية سينو وتذكره كثيرا بإعجاب. كما نجدها مشتركة مع ليلى في حماقاتها فهي متزوجة وتعيش علاقة حب مجنونة مع رجل آخر، لذلك نجد ليلى قد أعجبت كثيرا بجرأتها حين هربت مع حبيبها الفلسطيني وتركت ورائها كل شيء، فتقول «**كنت دائما أحسد عائشة التي تركت سعادتها الزَّوجية الوهمية، وركضت إلى بيروت وراء صديقها الفلسطيني الطيب، لتنام على يد ذراعيه أيام الاجتياح الإسرائيلي**»[1]. وهنا نلاحظ أنَّ عائشة تعيش حياة متحررة فقد استطاعت أن تترك كل شيء ورائها وتهرب مح صديقها وهذا ما لم تستطع ليلى أن تفعله مع سينو لهذا تحسدها على شجاعتها.

ويتَّضح وصف شخصية المرأة أيضا في الجانب الخارجي ويتمثل في المظهر العام والسُلوك الخارجي للشَّخصية، أي الجانب الشَّكلي من قامة ولون الشَّعر والبشرة ونظرات ولباس وغيرها، إذ يهتم القاص في هذا الجانب برسم الشَّخصية من حيث الجوانب المميزة فيها. ويتبع الروائي عادة في تقديم الشخصية ووصفها طريقتين: «طريقة مباشرة وذلك عن طريق الوصف الجسدي، والنفسي للشخصية أو الطريقة غير مباشرة: حيث يمدنا (الراوي) بالمعلومات حول الشخصية بالشكل الذي يقرره الروائي»[2]. ولقد اتَّبع الرَاوي في هذه الرواية الطريقة الأوَلى في وصف شخصياته موضحا شكلها الخارجي ونفسيتها وهذا ما يتَّضح في قوله في وصف المرأة «**تضع الحبوب في إناء حديدي واسع، هو في الأصل قاع البرميل. تكب الماء على القمح ثم تدخل برجليها الناعمتين في طقس غريب. تبدأ بحركات متتالية بقدميها، جيئة وذهابا، وكأنها ترقص. رقصة القمح كنا نسميها تتلوى بجسدها طويلا. تتمايل يسعفها جسدها الغض. ترفع عباءتها حتى الركبتين. تظهر جليا ساقاها البيضاوان كشمعتي الأولياء الصالحين. ترفع شعرها قليلا فيبدو واضحا وجهها الذي يحمر كثيرا، قبل أن يتخفى ليظهر من جديد مبرزا عن عينين واسعتين مليئتين بالغواية الشيطانية**

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 219.

[2]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص19.

التي كانت تتقنها. ابتسامة مشرقة دون أن توقف حركاتها المنزلقة على القمح»[1]. فوصف بذلك شكلها الخارجي من قامة ولون البشرة وعينين وبهذا يكون قد اعتمد على الوصف المباشر.

كما وصف المرأة قائلا «**روسية ممشوقة باستقامة، بعينين خضراوين قاتلتين، وأنوثة فائضة، وطراوة استثنائية**» وهي آنيا أحد صديقات سينو.

وفي لحظة تسرح ليلى في النَّظر بملينا التي تشبه والدها سينو فتصفها قائلة «**العينان اللَّوزيتان نفسهما الشَّفتان المرسومتان بإتقان، اليد نفسها بأصابعها الناعمة والطويلة. الجسد نفسه المستقيم والفارغ أيضا. العطر الذي ينبعث من جسدها**»[2]. ملينا نسخة طبق الأصل لوالدها.

ما نلاحظه في هذه الرواية ضآلة المعطيات المقدمة عن شخصية ليلى خاصة في جوانبها المظهرية والاجتماعية، فلا يعبر عنها الراوي إلاَّ في محاولة إكسابها الوصف الضروري لتبيان شخصيتها.

2-3 شخصيات المرأة:

تعتبر الشَخصية من أبرز المكونات الرَئيسية التي يقوم عليها العمل السَّردي، وهي المحرك الأساسي له، ومن خلالها تتطور الأحداث وتتماشى وتتأزم وفق إطار مكاني وزماني معين، فلا يمكن أن نتصور أي عمل أدبي بدون شخصيات، فيقترح الروائي شخصيات تجسد لنا رؤيته الخاصة مستمدة أفكارها واتجاهاتها من الواقع الذي نعيش فيه، ويتمحور حولها المضمون الذي يريد الكاتب إيصاله للقارئ.

وإذا أردنا أن نحدَد تقسيمات الشخصية أو أنواعها، فإنَّنا نجد اختلافات عديدة، سببها اختلاف المنطلقات والمرجعيات فهناك من يقول بأن الشخصية نوعان: متحركة وثابتة وهناك من يقول بأن الشخصية تنقسم إلى قسمين رئيسية وثانوية.

ولهذا سوف نقسم الشخصيات إلى رئيسية وثانوية حسب مشاركتها في الأحداث وأفعالها ووظائفها:

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص74.

[2]- م ن، ص 51.

أ_ الشخصيات الرَوائية الرئيسية:

وهي الشَّخصية التي تتصدَّر الرواية «وتدور حولها أو بها الأحداث، وتظهر أكثر من الشَّخصيات الأخرى ويكون حديث الشُخوص الأخرى حولها، فلا تطغى أي شخصية عليها، وإنَّما تهدف جميعا لإبراز صفاتها ومن ثمَّ تبرز الفكرة التي يريد الكاتب إظهارها. وقد تكون الشخصية رمزا لجماعة أو أحداث يمكن فهمها من القرائن الملفوظة والمحفوظة ... وحياة الشخصيات تكمن في قدرة الكاتب على ربطها بالحدث وتفاعلها معه. وجعلها معبرة عن الموقف دون تصنَع أي مقنعة»[1]. فتتمتع الشَخصية الفنَية المحكم بناؤها باستقلالية في الرَأي وحرية في الحركة داخل مجال النَّص القصصي ولها حضور بنسبة كبيرة داخل العمل الروائي.

يختار الروائي شخصية ما تستدعي انتباهه ويعطيها الأولوية بوصف الشخصية الرئيسية نقطة استقطاب للعديد من الشخصيات حيث يهتم بتكوينها العام يكون لها أثر فعال في اشتغال الأحداث وذلك بخلق تطورات جديدة.

وتتمثل الشخصية الرَّئيسية في رواية أنثى السَّراب في شخصية **ليلى** وهي الشَّخصية التي تمحورت ودارت حولها أحداث الرواية من البداية إلى النهاية. ليلى أو ليلي كما يسميها والدها وهي امرأة متزوجة من رجل أعمال وعضو في الكارتيل يدعى رياض، لكنَّها لم تكن مقتنعة بهذا الزواج فكانت على علاقة مع سينو الذي رفض الزواج منها بحجة أن الزواج مؤسسة اجتماعية فاشلة، لكنها ظلت على علاقة معه رغم زواجها وكثيرا ما كانت ليلى **تحس أنَّها تعيش مع رياض مآسي الاغتصاب المتكرر تبرَره ورقة الزواج**[2].فكانت تعتبر زواجها مجرد حماقة ارتكبنها بعدما رفض سينو الزواج منها فتقول «**إذا زاد يقيني بأن أكبر حماقة نمارسها هي الزواج، لأننا عندما ندرك خلل العلاقة، نكون قد خسرنا أشياء كثيرة، ربما كانت الحرية**

[1]- د. عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، ط 4، 1428،2008، المملكة الأردنية الهاشمية–عمان، ص 135.

[2]-واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، 527.

أولى وأهم هذه الخسارات»[1].لكنها عوضت خسارتها بسينو فحملت منه و أنجبت مليناء كما أنجبت يونس من رياض فكان يحبه كثيرا ويعتبره وريثه الشرعي.

كانت ليلى تحب العزف على الكمان فقد علّمها والدها الموسيقى بألحانها العذبة فتقول عن والدها «**الكثير من المقطوعات كنت أحفظها عن ظهر قلب لم أكن قادرة على الانفصال عن والدي سي ناصر الذي، كان يقبض على يدي وأصابعي الرخوة والناعمة، ويوشوش في أذني بصوت يشبه الهمس، ويعيد على ترتيب الأصوات والاوتار في الكمان، ويحذرني من التسرع الذي يقتل الإيقاع لأنه لا يعطي للنوتة حقها الطبيعي**»[2]. تعلمت ليلى الموسيقى من والدها فكانت تشارك في معاهد الموسيقى لتتعلم أكثر العزف على الكمان.

ب_ الشَّخصية الروائية الثانوية:

بما أنَّ الشخصية الرئيسية هي محور الرواية والركيزة الأصلية التي يقوم عليها العمل السردي، إذ أنَّها تساهم في مسايرة الأحداث وتدفع بها إلى الأمام وتعطيها حركة دينامية داخل الرواية، لأنَّ مدار الأحداث تدور حولها وهذا الأمر لن يتمَّ إلاَّ بمساعدة شخصيات أخرى ثانوية كان لها الأثر في تبيان الشخصية الرئيسية ومساندتها

في مشوارها السردي أمَّا الشخصية «الثانوية فهي تضيء لجوانب الخفية أو المجهولة للشَّخصية الرئيسية، أو تكون أمينة سرها فتبيح لها بالأسرار التي يطلع عليها القارئ»[3]. فالشَّخصيات الثَّانوية تحمل أدوارا قليلة في الرواية وأقل فاعلية إذا ما قورنت بالشخصية الرئيسية، فهي الشخصيات المساعدة التي تشارك في نمو الحدث القصصي وبلورته.

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 33.

[2]-م ن، ص 303.

[3]- د. عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 135.

وتقوم الشَّخصيات الثانوية بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية وقد تكون صديق الشخصية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر وغالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي وهي بصفة عامة أقل تعقيدا وعمقا من الشخصيات الرئيسية[1].

ومن الشَّخصيات الثَّانوية في الرواية نجد صديقة ليلى المقربة وزميلتها في الكونسرفاتوار وهي **عائشة** التي تشبهها كثيرا في فلسفتها في الحياة فكانت تشجعها على حبها لسينو وهي بمثابة بئر لأسرارها فتقول عنها ليلى كانت وسيطا في الأيام الصعبة. مهبولة أكثر مني، كانت دائما تقول لن نعيش حياتين[2]. وكانت عائشة أيضا معجبة بسينو وتذكره كثيرا بإعجاب.

وتشترك عائشة مع ليلى في ارتكاب الحماقات فهي متزوجة وتعيش علاقة حب مع رجل آخر، فهربت معه وسافروا وتركت وراءها كل شيء، تقول ليلى عنها «**كنت دائما أحسد عائشة التي تركت سعادتها الزوجية الوهمية، وركضت إلى بيروت وراء صديقها الفلسطيني الطيب لتنام على يد ذراعيه أيَّام الاجتياح الإسرائيلي**»[3]. فعلت عائشة ما لم تستطع ليلى أن تفعله وهو الهروب من الحياة الزوجية لذلك كانت ليلى تحسدها على جرأتها.

كما نجد شخصية ثانوية أخرى وهي **ميزار** أم سينو وتعتبر مثالا للزَّوجة الصَّالحة والوفية وهي أم لستة أولاد، ثلاث إناث وهنَّ: زهور، زليخة، خيرة، وثلاث ذكور وهم: حسن وعزيز وسينو، عملت على تربية أولادها أحسن تربية وتعليمهم فبالرغم من أنَّ الحرب حرمتها من زوجها إلاَّ أنَّها لم تستسلم فكانت أب وأم في نفس الوقت، فقد مات زوجها في الحرب وترك لها وصية قائلا «**قل لميزار أن تضع الأولاد في عينيها وألا تنسى أنَّ بيننا شباك النبي، لن أنساها أبدا، قل لها أن تسهر فقط على تعليمهم وتحفظهم لغة أجدادهم، قل لها بلا خوف ولا خجل أن تعيد زواجها إن شاءت فلن أحزن. هي جميلة والحياة**

[1]-محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص 57.
[2]-واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 112.
[3]- م ن، ص219.

فرصة»[1]. نفَّذت ميزار وصية زوجها فربَّت أولادها وعلَّمتهم إلا انها لم تستطع أن تعيد الزواج فظلت مع أولادها. واصلت ميزار رحلة حياتها صابرة على كل الظروف لتفقد ابنتها زليخة بعد مرور ستة من فقدانها لزوجها. تعتبر هذه الشخصية رمزا للوفاء.

أما شخصية **آنيا** فهي أحد طالبات سينو وهي فتاة روسية، تحب الموسيقى التي أسرفت عليها كل مالها فنجد ليلى تقول عنها «**سينو حدثني عنها وعن مكانتها في حياته. وعن جنونها على الأوبرا التي أكلت كل مالها**»[2]. **كانت آنيا فتاة جميلة مليئة بالحياة وهذا ما جعل ليلى تغار منها لخوفها من أن تأخذ منها سينو فكانت تقول عنها «كانت جميلة وساحرة مثل جنيات سترافانسكي، تعرف كيف تنوم معشوقها للإجهاز عليه نهائيا. تملك أداة الغواية: جسد غضُ بركع كل ذي سلطان**»[3]. من خلال كلام ليلى عليها نفهم أنَّ آنيا فتاة جميلة وتملك كل الصفات التي تجعل أي رجل يركع لها. ولا نجد لها أدوار كثيرة في الرواية إلا ما ذكرت ليلى عنها.

وتعتبر شخصية **مريم** القروية حلم الكثير من شباب القرية، لكنها تزوجت بالقوة من ابن عمها الذي كان يشبه الذئب فاختلق شباب القرية قصة أسموها مريم والذئب، فكان يقول عنها سينو «**لا ندري إذا كنا نعشقها حقيقة، أو أنها كانت استحالتنا الجميلة، وأنها كانت تختزل كل شهواتنا وتاريخنا القروي وأشواقنا كانت كل ما كنا نشتهيه ... لو طلب من أي واحد منا قتل الذئب، ما تردد ثانية واحدة؟ لكن الذئب كان ابن عمها، كان أولى بها من غيرها .. أكثرنا تضررا كان مصطفى الذي لم يقاوم غيابها طويلا، وحاول الانتحار مرتين قبل أن يفلح في المرة الثالثة**»[4]. كان مصطفى يحب ليلى أكثر من غيره فلم يستطع الفراق عنها فانتحر.

---

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص ص 435،436.

[2]- م ن، ص ص 303،304.

[3]- م ن، ص307.

[4]- م ن، ص 75.

نستنتج مما سبق أنَّ الشخصية في الرواية أنواع، ولكل شخصية خصائصها ومميزاتها، فالشخصية الرئيسية هي الشخصيات التي تلعب الأدوار ذات الأهمية الكبرى في العمل الروائي، أما الشخصيات الثانوية فهي الشخصيات التي يكون لها دور مقتصر على مساعدة الشخصيات الرئيسية أو ربط الأحداث.

2_4 أبعاد الشَّخصية في القصَّة

يتَّصف الإنسان في هذه الحياة بملامح جسدية ونفسية وسلوكية معينة، وهي نفس الصفات التي تتصف بها الشخصية في الرواية فهي التي تقوم بالأحداث. ولهذا نجد بأنَّ الشخصية تتصف بجوانب متعددة منها ما هو فطري ومنها ما هو غريزي ومنها ما يكتسب من البيئة والثقافة، فهي نسيج مركب من ثلاثة مقومات وهي الجانب النفسي الذي يشمل الحياة الباطنية الخاصة بالشخصية، والجانب الاجتماعي الذي يعكس واقع الشخصية وأخيرا الجانب الجسمي الذي يشمل كل مظاهر الشخصية الخارجية من مميزات وعيوب.

فكل روائي أثناء بناء شخصياته لابدَّ أن يراعي هذه الجوانب الثَّلاث لأنَّها هي التي تميز الشَّخصية عن غيرها من الشَّخصيات الأخرى. ولقد اعتمد واسيني الأعرج على هذه الأبعاد في روايته أنثى السَّراب لتقديم شخصية المرأة وهذا ما سنتعرَّف عليه من خلال دراستنا لهذه الابعاد في الرِّواية.

أ–البعد النفسي

ويقصد به ما يدور في أعماق الشَّخصية من مشاعر وانفعالات أو ما يدور في عقلها الباطن وحركة اللاَّوعي، كما «يظهر الجانب النَّفسي في للشَّخصية من خلال ابراز الصَّراع النَّفسي ويظهر ذلك في أشكال الحوارات الدَّاخلية»[1]. فنجد الشَّخصية تبوح بما يدور في داخلها، وقد تخلو مع نفسها وتطلب منا أن ننصت لها وهي تفضي ما بداخلها وهذا ما يقدَمه الروائي من خلال المونولوج وحديث النَّفس.

[1]– مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، 2009.ص 215.

ونعني بالبعد النفسي أيضا حالة الشخصية وما تعانيه سواء أكان ظاهرا أو خفيا، فلكل حالة نفسية دوافع وغايات لأنَّ سلوك الانسان معلَّل بدوافع وحوافز وحاجات لابدَّ من التَّعرُف عليها فلا وجود للصُدفة في تصرُفات البشر، وإن كان الانسان نفسه لا يعني أسباب سلوكاته.

ولقد كشف الروائي في رواية أنثى السَّراب عن البعد النَّفسي لشخصية المرأة من خلال نفسية ليلى المتقلبة بين الحياة الواقعية التي تعيشها وبين الحلم. فعبَرت هذه الشَّخصية عن مكوناتها النَّفسية والتَّناقضات التي تشعر بها اتِّجاه الحياة وهذا ما نلاحظه في قول ليلى وهي تتحدَّث مع نفسها «**شيء قديم يسكنني منذ طفولتي الأولى، لا أفهمه جيدا. كلَّما تدثَّرت بالسواد، شعرت بلذة غامرة لا أعرف مصدرها. ولا أستطيع أن أتفادى هذا الإحساس المربك حتى وأنا في عمق الحداد**»[1]. من خلال قول ليلى نجد أنَّها تسترجع ما تشعر به وهي طفلة إذ يكاد هذا الشُعور يستولي على حياتها وهذا ما أثَّر على نفسيتها حتى وهي في عمق حداداها الذي افترضته وهي تتخيل موت سينو متهمة نفسها بالجنون «**علينا ان نقتل من نحب لنتمكن من الحياة بشكل مخالف. أضحك من هبلي.. قد أبدو مجنونة؟ موته لم يكن فرضية فقط. ولكنه كان حقيقة عشتها بقوة جعلتني أستعيد كل ما خسرته**»[2]. شعرت ليلى بالجنون لأنَّها تخيلت أنها قتلت سينو وبالنَسبة لها كانت حقيقة عاشتها وليس خيالا.

تقول ليلى وهي حزينة معبَّرة عما بداخلها «**أحيانا، عندما تنتابني الأحزان بقوة، أقول باسطا من هذه الحياة المرهفة. باسطا من هذا الحب الذي جعل من العذاب لازمة وقتية. باسطا من امرأة توغلت كالمسمار الصدى حتى تحولت إلى ظلَي الذي لا يفارقني. الدُنيا مع سينو لم تكن كما أشتهيها، ولكنَّها كانت أجمل ما يمكن أن يحصل لي في الحياة**»[3]. فهي تعترف أنَّها لم تعش مع سينو كما أرادت فكانت تعتبر مريم ظلها فوصفتها بالمسمار الصدى الذي لا يفارقها، وتعبت من الحب الذي أصبح كالروتين ولكن حتى وإن لم تعش مع سينو كنا تمنت إلاَّ أنَّه كان أجمل ما حصل في حياتها.

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 20.

[2]- م ن،ص 21.

[3]- م، ن، ص 284.

ب_ البعد الاجتماعي

يتَّضح هذا البعد بتصوير الشَّخصية من حيث مركزها الاجتماعي وثقافتها وميولها والوسط الذي تتحرَّك فيه. فيقدَم الشخصية من خلال علاقتها بالشخصيات الأخرى، كما يبرز البعد الاجتماعي أكثر من خلال الصَراع بين الشُخوص[1]. ويشمل هذا الجانب كل ما يحيط بالشخصية ويؤثر في سلوكها وأفعالها حيث بإمكاننا أن نعرف من خلاله كل ما يتعلَّق بحياة الشَّخصية كالمستوى التَّعليمي وعلاقتها بكل ما حولها.

كما يقصد به أيضا انتماء الشَّخصية أو طبقة اجتماعية أو انتمائها إلى الريف أو المدينة أو الأحياء الشَّعبية في المدينة، فالانتماء الاجتماعي للشَّخصية الرَوائية ينعكس على هيئتها وحركاتها ولغتها وسلوكها وطموحها. فيقدَمها الكاتب من خلال التَّركيز على عملها ونشاطها الاجتماعي.

ويظهر البعد الاجتماعي في الرواية من خلال دراستنا لأحوال الشَّخصية الاجتماعية وهذا ما يتبين في قول ليلى عن دراستها «**الأدب أكبر من الحياة ثم بلمسة ساحر لغوي حولني إلى طالبة في العلوم السَياسية وأنا لا علاقة لي بذلك في رمل المادية صحيح أنَني درست شهورا قليلة في الجامعة، في قسم الأدب في وهران قبل أن ألتحق بكونسرفاتوار المدينة**»[2]. كانت ليلى طالبة جامعية ثمَ التحقت بفرقة الكمان الفيلارمونية لأوبرا وهران لأَنَّها تعشق الموسيقى فقد تربَّت على سماع أبيها وهو يعزف لها منذ صغرها، لذلك اختارت العزف على الكمان تقول «**عزفت كثيرا في ذلك المساء كل ميلوديات الحنين والحب والعزلة ومنذ ذلك اليوم لم تغادرني صورة والدي**»[3]. ليلى تتذكَّر والدها الذي مات كلَّما عزفت على الكمان.

أمَّا شخصية آنيا فهي طالبة في الجامعة التي يشتغل فيها سينو تقول السَاردة في وصفها لها «**آنيا طالبته الرُوسية التي تحضر معه دكتوراه وتساعده في عمله في الجامعة**»[4]. وهي أحد طالبات سينو التي

[1]- ينظر مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص 215.
[2]- واسيني الأعرج، أنثى السَراب، ص 473.
[3]- م ن، ص 470.
[4]- م ن، ص 304.

تساعده في عمله، تظن كلام ليلى أنَّ آنيا تحبُ سينو وهذا ما نلاحظه في قولها «**كانت تحبُه، ولم يكن قادرا على إقناعي بغير ذلك**»[1]. وخاصة أنَّها فتاة جميلة وشابة وهذا ما أثار شكَّ ليلى.

ج_ البعد الجسمي

ويتمثَّل في الجانب الشَّكلي للشَّخصية «ويتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية القامة لون، الشعر، العينان، الوجه، العمر، اللباس.»[2]. فالرَوائي تشغله التَّدقيقات المتعلَقة بالشَّكل لرسم الشخصية.

البعد الجسماني أو كما يسمى بالبعد الخارجي هو بمثابة هوية تحمل كل الصفات الخارجية للإنسان من شكل من شكل وهيئة عامة لذلك نقول أنَّه بمثابة دراسة فوتوغرافية للشخصية.

تصف الساردة شخصية مريم قائلا «**تدخل برجليها الناعمتين في طقس غريب ... تتلوى بجسدها طويلا تتمايل يسعفها جسدها الغض ... تظهر ساقاها البيضاوان .. ترفع شعرها قليلا فيبدو واضحا وجهها الذي يحمر كثيرا ... مبرزا عن عينين واسعتين .. ابتسامة مشرقة**»[3]. اعتمدت الساردة في وصفها على تفاصيل جسم الشخصية فذكرت عينيها وساقيها وابتسامتها وذلك كي يعبَّر عن مدى جمالها.

ويتَّضح أكثر البعد الجسماني في شخصية ملينا عندما نظرت إليها ليلى صارخة وكأنَّها ترى سينو أمامها فهي نسخة طبق الأصل لأبيها وهذا ما يظهر في قولها «**العينان اللوزيتان نفسهما، الشفتان المرسومتان بإتقان، اليد نفسها بأصابعها الناعمة الطويلة. الجسد نفسه المستقيم والفارغ أيضا، العطر نفسه الذي ينبعث من جسدها**»[4]. نجد ملينا تشبه والدها كثيرا فلديها نفس عيونه وشفتيه وحتى عطرها الذي ينبعث من جسدها نفسه.

---

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 308.

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص47.

[3]-واسيني الأعرج، أنثى السَّراب ،74ص.

[4]-م ن، ص 51.

تعتبر شخصية آنيا أحد صديقات سينو التي تكرهها ليلى كثيرا إذ تقول عتها «**آنيا طالبته الروسية التي تحضر معه الدكتوراه وتساعده في عمله في الجامعة، التصقت به كظله منذ تلك الأيام الصعبة .. لم تكن في روما فقط لرؤية أوبرا، مع أستاذها وصديقها؟ سينو نفسه حدَّثني عنها كثيرا وعن جنونها على الأوبرا التي أكلت كلَّ مالها**»[1]. حسب ليلى آنيا لم تأتي لروما لرؤية الاوبرا بل لرؤية سينو. ويكمن البعد الاجتماعي لهذه الشَّخصية في قول الساردة «**روسية ممشوقة باستقامة، بعينين خضراوين قاتلتين، وأنوثة فائضة، وطراوة استثنائية**»[2]. وصفت بذلك عينيها وأنوثتها وقامتها وهذا ما يدل على جمالها لهذا نجد ليلى تغار منها وتشك في سينو.

نلاحظ من خلال تحليلنا لأبعاد الشَّخصيات أنَّه لكلَ شخصية في الرواية صفاتها التي تميزها عن غيرها من الشَّخصيات. شخصية مريم مثلا بالرَّغم من أنَّها شخصية ثانوية في القصَّة نجد الرَّاوي وصفها من الرَّأس حتَّى الرجلين أمَّا ملينا فاكتفا بوصف الشَّفتين والعينين وبعض تفاصيل الجسم، وهي نفس التفاصيل التي وصف بها شخصية آنيا. أمَّا ليلى الشخصية الرَّئيسية فلا نجد لها أي أثر للوصف في القصة وهذا ما يميَزها عن باقي الشخصيات فلا يعبَر عنها الرَّاوي إلاَّ في محاولة لتبيان شخصيتها.

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص ص304، 305.

[2]-م ن، ص 143.

2_5 لغة الساردة

احتلَّت المرأة مكانة في تاريخ الكتابة الأدبية وذلك من خلال محورين في الأدب النَسائي وهما: محور الإبداع الذي تبدو المرأة من خلاله كذات فاعلة ومنتجة، ومحور تحضر فيه المرأة ويكون المبدع هو الرَّجل. ومن خلال هذين المحورين تمكنت المرأة من الخروج للسَّاحة الأدبية عن طريق الإبداع معتمدة على اللُغة فقد «كتبت المرأة أخيرا ودخلت إلى لغة الآخر واقتحمتها ورأت أسرارها وفكَّت شفراتها فتكلمت المرأة عن مأساتها الحضارية وأعلنت إدانتها للثَّقافة والحضارة وبينت أنَّ هذه الحضارة المزعومة ليست حضارة_ كما تقول **فرجينيا وولف**»[1]. لأنَّها همَّشت المرأة وهضمت حقوقها، «وترى المرأة أنَّ عدوَّها الحقيقي هو الثَّقافة، وعن أن الثَّقافات العالمية تمادت في تهميش المرأة. وترى المرأة أن الدَين قد أنصفها وأعطاها حقَّها .. غير أنَّ الرَّجل بثقافته المتوارثة وبسيطرته على اللُغة حرَّم المرأة من حقوقها الإنسانية»[2]. فالإسلام قد كرَّم المرأة وأعطاها حقَّها الطبيعي «ولكن الثَّقافة بوصفها صناعة بشرية (ذكورية) تبخس المرأة حقَّها ذاك وتحيلها إلى كائن ثقافي مستلب»[3]. فالذَّكر يسعى إلى بخس حق المرأة خوفا منها كي لا تسلب هي الأخرى حقَّه فلقد «أثبتت كثير من الدَراسات الحديثة أنَّ الرَجال يحملون صورا تخويفية عن النَساء وشرورهن وتربصهنَ للرَجال»[4]. وهذا ما أكَّدته مي زيادة حيث قالت «أيُها الرَّجل لقد أذللتني فكنت ذليلا. حررني لتكن حَرا»[5]. فحسب هذه الأديبة إذا حرَّر الرَّجل المرأة، تحررَّت بذلك الإنسانية.

---

[1]- عبد الله محمد الغذَّامي، المرأة واللَغة، المركز الثقافي العربي، ط4، 2008، الدار البيضاء المغرب، ص 9.

[2]- م ن، ص 9.

[3]–م ن، ص17.

[4]- م ن، ص18.

[5]- م ن، ص18.

وبهذا دخلت المرأة عالم الكتابة «فالكتابة عندها علامة على وعي جديد يدخل عالمها النَسائي السَاكن الهادئ المصان. عالمها (الطاعم الكاسي) حسب الكناية عنها»[1]. فبعدما كانت المرأة منشغلة في البيت دخلت إلى عالم آخر وهو عالم الكتابة فتعرَّفت على «الحكي وتعوَّدت عليه وسكنت فيه. ولكن الكتابة عالم جديد ووعي جديد يخرجها من المألوف إلى المجهول. ويحولها من حياة القناعة والتَّسليم والغفلة، إلى قلق السُؤال وقلق الوعي بما يحيط بها ويجري وراءها ولها»[2]. ومن هنا كانت الكتابة عند المرأة انتقالا من الرَّاحة إلى القلق والتفكير بما يحيط بها.

اكتسبت المرأة اللُغة من أجل الدَفاع عن نفسها عن طريق الكتابة فهي تعيش في مجتمع ذكوري يحاول دائما طمس شخصيتها. وبذلك خرجت من عالمها المظلم إلى عالم الكتابة والتَّعبير عما يجول في داخلها.

ولدراسة خطاب المرأة في رواية أنثى السراب سنتعرَّف على تحديد جيرار جنيت لأنواع الخطاب نذكر منها: لخطاب المنقول Rapporté (الأسلوب المباشر) ونقصد به حين يترك السَّارد الكلام للشَّخصية مباشرة وينقله كما تلفظت به بشكل حرفي فلا يطرأ على حوار الشخصية أي تعديل فهي حالة حوار ومونولوج[3]. وهذا ما يتبين في قصَّة أنثى لسراب من خلال حوار يدور بين عامل البريد وليلى: «" **أسهل لك يا مدام أحسن من الوقوف في طابور لا ينتهي في كل مرة؟**

- **لكني أجد لذَّة في ذلك**
- **مش معقول؟! مع هؤلاء البشر الذين يترافسون من أجل لا شيء؟**

[1]–عبد الله محمد الغذَّامي، المرأة واللَغة، ص135.

[2]– م ن، ص135.

[3]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص 118.

– نعم مع هؤلاء البشر الذين يترافسون من أجل الفراغ أنا منهم، وأنت أيضا.

أعوذ بالله، أنا مع نفسي، ومع نفسي فقط"»[1]. هنا أيضا تنقل الساردة كلام الشخصيتين كما تلفظتا به فنجده في الرواية بين حاضنتين للدلالة على أنَّ الخطاب ينتمي للشخصيات ونلاحظ في هذا الخطاب أنَّ عامل البريد يعرض على ليلى أن ترسل رسائلها عبر الايمايل أفضل لها من الوقوف طويلا في طابور، لكن ليلى كانت تنتظر منه هذا الكلام لأنَّها قد تعوَّدت عليه.

وفي حوار لها مع سينو لتسأله عن علاقته بآني تقول «"_**هل تحبها؟**

_ ليلى... عمري.... هل جننت؟

_ سألتك سؤالا محددا. هل تحب آنيا؟

_ لو كان ما تظنين، ما قدمتها لك في المرة الأولى عندما كانت مليئة بالموسيقى والرغبة في الحياة؟

_ليس هذا قصدي. لها الآن حياتها الخاصة وشأنها ونظامها. جاءت إلى روما مع صديقها أوليغ لرؤية طائر النار. لن تقنعني بأنها لا تحبك. تريد الصرلحة لم أعد أعرفك من تكون أصبحت غامضا إلى حد لا يطاق"»[2]. نلاحظ في هذا الخطاب أيضا أنَّ الساردة نقلت كلام الشخصيتين حرفيا، وتسعى من خلال هذا الخطاب إلى تبيان دور كلام هذه الشخصيات في بناء الأحداث فنجد ليلى التي تحاول أن تستدرج سينو في الكلام ليخبرها إن كان على علاقة بطالبته آنيا لكنَّها لم تأخذ الجواب الذي كانت تريد سماعه.

كما نجد نوعا آخر من الخطاب وهو الخطاب المحوَّل transposé (الأسلوب غير مباشر) وهو الخطاب الأكثر محاكاة من الخطاب المسرود، لأنَّ السَّارد يحافظ على مضمون الكلام الذي يفترض أن الشخصية

[1]-واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 472.

[2]- م ن ، ص 305.

تلفظت به، لكن يدمجه نحويا في قصة السارد، فغالبا ما تكون التغيرات غير نحوية كأن نختصر أو يحذف الانطباعات العاطفية، ويحتفظ بالمؤشرات التي تدل على أن الكلام لا ينتمي إليه، بل هو كلام منقول[1]. ومثال ذلك في الرواية هو قول عائشة لليلى «**أريدك أن تخرجي من حالة الحزن. سينو يحبك. ستتغير الأمور، أنا متأكدة من ذلك**»[2]. **وهنا تنقل الساردة كلام الشخصية عائشة ببعض التغييرات الجزئية مع المحافظة على مضمون أقوالها. تعتبر عائشة احدى صديقات ليلى المقربة فنجدها تنصحها بأن لا تحزن فالأمور ستكون بخير.**

وتقول ليلى ناقلة لخطاب سينو «حدَّثتني قبل أيام عن رغبتك في كتابة رواية مجنونة باسم مستعار.لمذا تصرُ على ذلك؟»[3]. نلاحظ أنَّ الساردة عندما تنقل كلام الشَّخصية تستخدم أفعال القول مثل: حدثتني وهي أحد مؤشرات التي تدلُ على الخطاب المحول.

وتقول أيضا في حديثها مع سينو «**قال لي آخر مرَّة عندما زرته في باريس، ونحن نخرج من فيلم، صعب عمري أن أعيش هكذا في اللاَّشيء. شجاعة من بوبي لا أملكها ولا أريدها. ولست في حاجة إلى حياة يائسة**»[4]. تنقل الساردة حديث سينو عن طريق الفعل قال لي متحدثة عن زيارتها لسينو في باريس.

يكمن الفرق بين الخطاب المباشر والغير مباشر، الأول يأتي في صيغة حوار غير مندمج ومعزول عن حكي السارد أي أنَّ الشخصيات هي التي تتحدَّث ولا تتدخَّل السَّاردة، بينما يأتي الثاني مندمجا في خطاب السارد وهذا الخطاب يحتوي على مؤشرات تدلُ أنَّه كلام للشَّخصيات مثل قال لي، حدثني...إلخ.

ونجد أيضا الخطاب المسرود narrativisé (المروي)وهو أبعد الأساليب مسافة وأكثرها اختزالا، لأنَّه يمثل الدَّرجة القصوى من تغيير كلام الشَّخصية إذ يكتفي فيه السارد بتسجيل مضمون عملية الكلام دون

[1]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص 118.
[2]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 354.
[3]- م ن ، ص 272.
[4]- م ن، ص ص 161،162

الاحتفاظ بأي عنصر منه. أي الخطاب الذي يرسله المتكلم إلى مروي له سواء أكان شخصية أو مروي له في الخطاب الروائي كاملا. وسمي هذا الخطاب بالخطاب المسرود لأنَّه يأتي مندمجا في كلام حكي السارد وكأنَّه حكي يمكن اختزاله إلى حدث[1]. ومثال هذا الخطاب في الرواية نجد قول ليلى لسينو «**أخبرت سينو بقراري. ولم يقل شيئا**»[2]. نلاحظ في هذه الجملة وقوع فعل شفوي يمكننا اختزاله لحدث يمكن وقوعه فنجد ليلى تخبر سينو بقرارها فلم يقل لها شيء وهذا القرار يمكن أن يتحول لفعل.

تقول ليلى متحدَثة عن سينو الذي رفض الزَّواج منها بحجَّة أنَّ الزواج مؤسسَة فاشلة، فتزوَّجت برياض لإرضاء أمَها «**أقول اليوم بصراحة بعدما هزمه قلبه، سينو لم ينصفني أبدا. كان قاسيا علي. فأنا لم أتزوج لأني كنت أرغب في الزواج أو لأن العمر بدأ يخذلني**»[3]. هذه الجملة تدلنا على وقوع فعل شفوي كما تدلنا على مضمونه وهو زواج ليلى.

نلاحظ أنَّ خطاب المرأة في رواية أنثى السراب مزج بين الخطاب المباشر الذي يأتي في صيغة حوار ويكون غير مندمج مع حكيها، والخطاب الغير المباشر المندمج مع حكي الساردة، أما الخطاب الثالث فهو الخطاب المروي والذي يرسله المتكلم إلى مروي له.

[1]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص 119.

[2]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 355.

[3]-م ن، ص349.

الفصل الثَّاني

المرأة في منظور الكاتب الرَّجل

1: المنظور الذكوري للجسد

1-1المرأة والجسد

1-2جسد الأم

1-3جسد الزوجة

1-4جسد الأنثى

1-2: منظورات الجسد

1-2-1الجسد الأنثوي من منظور أيروسي

1-2-2الجسد الأنثوي من منظور جمالي

1-2-3الجسد الأنثوي من منظور ثقافي

2: موضوعات المرأة في القصة

2-1المرأة والجنس

2-2المرأة والحب

2-3المرأة والجمال

1_1المرأة والجسد

يعتبر الجسد من المكونات الأساسية للهوية الإنسانية والسبيل الوحيد للتَّواصل بين أفراد المجتمع فنجده حاضرا في الكثير من الاعمال الأدبية باعتبار الجسد رمزا دلاليا وفنيا.فالجسد معطى أوَلي وموضوع يشكَل منبعا للحياة والحركة والفعل والوعي، وهو مكتسب قبلي سابق على كل روح باعتباره معيارنا الأوَل في الوجود، إذ يشكَل مركزا للكون ومقاسه الضَروري[1]. فالجسد بهذا الاعتبار يطرح مسألة الوجود الإنساني لأنَه يشكَل السَبب الأوَل للوجود. وتكمن حقيقة الجسد كونه يحتل مكانة هامة في حياتنا اليومية لأنَه «الحقيقة الفيزيائية والعقلية التي هي نحن أي جسدنا والمراد بالجسد هو ذلك الكائن الحي، بما هو منبع الوعي والفكر والحركة، إنَّه أصل ينبع منه كل فعل لأشكال الفكر وأشكال الوعي»[2]. وبهذا يغدو الجسد كائنا حيًا تخرج منه تلك الأفكار والأشكال الواعية.

والجسم كما يشير إليه **جميل صليبا** هو الجوهر الممتد القابل للأبعاد الثلاثة، الطول والعرض والعمق، ويتَّصف بالحياة كالنَّبات والحيوان العاقل وغير العاقل ولهذا ميَز العلماء بين الجسم أي الجسد البشري من حيث هو جسد ذاتي يشعر به صاحبه شعورا باطنيا مباشرا وهو الجسم الخاص كون جسد الانسان ليس مجرد جسد مادي بل هو جزء من شخصيته[3]. يمثل الجسد حسب هذا الرَّأي جزءا من شخصية الانسان.

ولهذا تسعى المرأة لتصوير جسدها وجمالها بأحسن صورة وطبعا هذا الجمال ليس بجمالها الطبيعي وإنَّما هو ذلك الذي اكتسبته من الثَّقافة فالجسد؛ هنا يتحرَك حسب الشروط الثَّقافية.

---

[1]-ينظر فريد الزاهي، الجسد الصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، 1999، بيروت لبنان، ص 27.

[2]-سمية بيدوح، فلسفة الجسد، دار التنوير، 2010، بيروت لبنان ص 12.

[3]-م ن ، ص 6.

إنَّ القارئ لهذه الرّواية يلاحظ حضور جسد المرأة بقوَّة وبعدَّة أشكال، فلقد مثَّل **واسيني الأعرج** هذا الجسد بكل صوره الجمالية، لذلك سنعرض في هذا المبحث أهم هذه التمثيلات الجسدية في رواية أنثى السَّراب:

1_2جسد الأم:

جسد الأم هو ذلك الجسد الذي يمنح الحياة للآخرين بالإضافة إلى الحب والحنان وهو «الجسد المبجَل، واهب الحياة والحاضن للرَّجل، الذي يقوم عليه ويرعاه ويمنحه الحنان والحياة»[1]. لذلك يعتبر جسد الأم مثل الشَمعة التي تنير درب الآخرين دون مقابل فالأم «امرأة لا تعيش لنفسها بل تعيش لغيرها، وهذا ما يجعل منها امرأة مثالية، ومقبولة في المجتمع، وإذا ما اختل هذا الشَّرط الأساسي فإنَّها تكون معرَّضة للتطليق وعندئذ تصبح شخصا غير مرغوب فيه»[2]. فعلى الرَّغم من كل التَّضحيات التي تقدَمها لسعادة الآخرين فهي مهدَّدة من الإقصاء في المجتمع.

ولقد اعتبر الكاتب أنَّ العلاقة الحقيقية هي تلك العلاقة الطَّبيعية التي تنشأ بين الأم وجنينها، لأنُه يخرج من صلبها وجراء تمزُق عنيف في جسدها «**العلاقة الحقيقية هي ما ينشأ بين الجنين وأمه. تحمله، تكلمه، تتألَّم له وبه، وبعدها تقبل حالة التمزق في جسدها**»[3]. فالأم تتعرَض لأعنف لحظة في حياتها ومع ذلك تجدها صابرة تنتظر صغيرها لتضمَّه بين ذراعيها وتشمَ رائحته فهي أجمل لحظة بالنَسبة لها.

[1]- عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ص82.
[2]- صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، ص204.
[3]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص218.

تمثَّلت الأم في رواية أنثى السراب في شخصية ليلى وهي أم حنونة على أولادها فلقد منحتهم الحب والحنان لذلك نجدها تقول انَّ «**الأمومة شيء جميل**»[1]. فبالرَّغم من أنَّها لا تحب زوجها رياض إلاَّ أنَّ ذلك لم يؤثَّر على حبَها لأولادها وهذا ما يتضح في قولها «**تذكرت يونس ومليناً، فصعدت نحوهما في الطَّابق الأول من تململ في مكانه، كأنَّه شم رائحتي أو أحسَّ بوجودي، حتى قبل أن ألمسه قال: يما.شوية ماء. كان يونس قد تعرَّى كليا من غطائه. عندما اقتربت منه لأضع البطَّانية على صدره .. قبلته على جبهته، غطيته للمرة الأخيرة وذهبت لأطمئن مرة أخرى على ملينا**»[2] فهي تتأ لَم بصمت من أجلهما.

كما نجد جسد الأم ميزار، وهو الجسد المقاوم الشُجاع الذي عاش حياة ريفية صعبة ومع ذلك لم تستسلم لهذه الحياة، فقد ربَت أبناءها أحسن تربية، فهي أم لثلاث بنات زهور، زليخة، خيرة وثلاث ذكور حسن، عزيز، سينو. كما حرمتها الحرب من زوجها وسندها في الحياة لتكون بذلك الأم والأب لأولادها فقد قدَّمت لأولادها الحب والحنان. رحل زوجها وتركها حامل بعزيز فكان عزاؤها الوحيد في فقدانها لزوجها فتربَّى هذا الأخير يتيم الأب فنجد سينوي خاطب عزيز قائلا: «**لم تجد في حضرتك إلاَّ أمًا، عندما سألتها عن أبيك، وضعتك على صدرها، كان حليبها مرا، ثم نظرت إلى السَّماء الفارغة ولم تقل شيئا أبدا. وظللت تؤمن طوال حياتك أنَ أمك تشبه والدك. كانت مثله تماما، بل هو في كل تفاصيله**»[3].

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص274.
[2]-م ن، ص 288.
[3]- م ن، ص 442.

واصلت ميزار رحلة حياتها مثابرة ومكافحة كل الظُروف المحيطة بها لتفقد ابنتها زليخة بعد مرور عام من فقدانها لزوجها «**ذهبت زوليخة بعد ولادتك بسنة**»[1]. فبعد ولادة عزيز بسنة توفيت زوليخة.

رغم كلَ هذه المعاناة التي لحقت هذا الجسد إلاَ أنَّه بقي صامدا فظلَّت العين الحارسة لأولادها والقلب الذي يعطف عليهم واللَسان الذي يفتخر بهم بعدما كبروا وبلغو مراتب عليا، لينكسر ظهرها من جديد لفقدانها لفلذة كبدها وأملها في الحياة عزيز الذي مات على طاولة العمليات «**كاد قلبي ينفجر وكدت ان آخذ وأهرب بك خارج المستشفى. لو فعلت ربَما كنت أنقذتك من موت كان ينتظرك على طاولة العمليات**»[2]. لتختفي بعد ذلك تلك الأم المثابرة والحنونة.

1_3جسد الزوجة

تعتبر الزَّوجة الضَّوء المنير لدرب زوجها ولطالما كانت عونا وسندا له في أزماته ومشاكله فهي تقف دائما إلى جانبه في المحن والأيَّام الصَّعبة في حياته، فنجد الكاتب في هذه الرَواية يشير إلى نوعين من الزَّوجات الأولى تمثَّلت في الزَّوجة الخائنة التي تركت عشَّها الزَّوجية واتَّبعت أهواءها فبدلا من صيانة عرض وشرف زوجها خانته حتى وهي في أحضانه نجدها تفكر في سينو « **كل مساء عندما يستحم ويأتي نحوي ، كان علي أن أغمض عيني قليلا وأنام داخل الموسيقى لأجدك فيَ وفي لحظة التَعالي والدُخول في شهقة الجنون، كنت أخاف أن أصرخ باسمك كما تعوَدت أن أفعل تلك الشَفافية الوحيدة التي ظلَ عقلي فيها متيقظا. وعندما أعود إلى وضعي الطبيعي أفتح عيني أرى السَعادة ترقص على محيا رياض لأنَي**

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 441.
[2]- م ن، ص 444.

كنت له ولو للحظة جميلة»[1]. فقد امتلك سينو عقلها فهي تفكَر فيه حتى في أدقَ اللَّحظات الحميمية مع زوجها الذي لا تطيق أن يلمس جسدها. فكانت دائما تشتهي سينو «**كان كل شيء فيك يناديني بالرَّعشة ولغة السَحر، بلا جزع ولا خوف. شعرت عندما دفنت رأسي بين نهديك، وجسدي في جسدك، في آخر الليل، أنَنا انتقمنا لمائة سنة من الذُعر الخفي... ربَّما لقرون من الصَّمت والكذب والضَّغينة**»[2]. ففي نظرها لا تعدُ هذه خيانة وإنَّما انتقاما للسَنوات التي أمضتها بعيدة عن عشيقها.

توالت مشاهد الخيانة في القصة فنجد ليلى تصف حتَّى أدق تفاصيل علاقتها معه في السَّرير «**عندما نمنا لأوَل مرَة في الفراش المعطَر، نفسه ولمست جسدك وشعرت بالعالم يتحول إلى لمعة برق ثبتت طويلا قبل أن تنطفئ ويتغيَر لونها، لم أفكَر في شيء آخر إلاَ فيك... عيناي في عينيك، وجهي في وجهك، وصدري في صدرك وقلبي في قلبك، شفتاي على جمرة شفتيك، لساني على لسانك، ونبضي وعرقي يختلطان بك. لأول مرَّة أدرك أني قادرة على حبك بعينين مفتوحتين خوفا من هروب أي رعشة مني**»[3]. وهي ليست نادمة على أي لحظة عاشتها معه بل بالعكس تسعى دائما لمقابلته.

أمَا النَوع الثاني من الزَّوجات فيتمثَّل في الزَّوجة الوفية لزوجها والتي حفظت عرض وشرف زوجها وهي **ميزار** فلقد صانت شرف زوجها في حياته وحتى بعد مماته، فقد كانت له الصَّدر الحنون والزَّوجة المطيعة والوفية على العهد طوال عمرها، فبالرغم من أن زوجها ترك لها وصية أن تعيد الزَّواج لكنَها فضَلت أن تربي أولادها وتظلَ لجانبهم «**قل لها بلا خوف ولا خجل، أن تعيد زواجها إذا شاءت، فلن أحزن، هي جميلة**

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 108.
[2]- م ن، ص 66.
[3]- م ن، ص63.

والحياة فرصة»[1]. فظلَّ زوجها في قلبها وعقلها فلم تستطع نسيانه فهي تزور قبره كل يوم «**أمَي كلَ يوم منذ أن عرفتها تقف على قبر منسي كل صباح وتقرأ الفاتحة، تترحَّم على الميَت وعلى والدي، ثمَّ تنسحب من المقبرة»**[2]. فكانت مثالا للزَّوجة الصَّالحة.

1_4جسد الأنثى

يعتبر الجسد الأنثوي احدى الركائز الأساسية في موضوعات الرواية النسوية، وكثيرا ما جرى تأكيد نقدي مفاده أنَّ فرضية الأدب النسوي تقوم على تقريظ الجسد الأنثوي وتمجيده والاحتفاء به، وهذا ما جعل الجسد الأنثوي موضوعا خصبا وقع تمثيله سرديا بكيفيات متعددة[3]. فاختلفت وتضاربت الآراء حوله وذلك إمَّا بالاحتفاء والتَّمجيد به أو انتهاكه وإهانته.

ومن أجل أن تتضح أهمية الجسد الأنثوي لابدَّ من تأكيد القول بأن تزايد الاهتمام بالأدب النسوي انبثق من خضم الاهتمامات المتزايدة بالحركات النسوية الحديثة، التي جعلت من المرأة موضوعا للمنازعة بين الثقافة الذكورية التقليدية والحراك الاجتماعي الذي أفرز مطالبات كثيرة بحقوقها ومكانتها ودورها كفاعل اجتماعي وثقافي فكان الجسد جزءا من المنظومة المترابطة لقضية المرأة[4]. أفرزت الحركات النسوية اهتماما كبيرا بالجسد الأنثوي وبذلك أصبح موضوعا في الكثير من الروايات النسوية.

---

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 446.

[2]- م ن، ص 446.

[3]- د. عبد الله إبراهيم، السرد النسوي_ الثقافة الابوية، الهوية الأنثوية والجسد، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2011، الأردن 215.

[4]-ينظر م ن، ص 215.

ونتيجة لهذه الحركات النسوية ظهر النقد النسوي والذي يعتبر أحد المعالم التي أفرزته هه الحركات حول الجسد الأنثوي للمرأة، وهدفه تأكيد خصوصية الأدب النسوي باعتباره تمثيلا لعالم المرأة وقد تبين أنَّ تلك الخصوصية استمدَّت شرعيتها من خصوصية النوع الإنساني للمرأة ومن التنميط الثقافي لها ومن طبيعة جسدها؛ لأنها تنتظم في علاقات بمقدار ما كانت في الأصل طبيعية، وبهذا اختزلت المرأة إلى مكون هامشي وصار جسدها موضوعا لتنازع ديني واجتماعي واقتصادي وثقافي[1].

ولعلَّ هذا ما جعل الكثير من مناصري المرأة يتخوفون من استأثار الجسد بالأهمية المبالغ فيها أن يولَد إحساس عندها بأنَّها مرغوبة على مستوي الجسد فقط وليس لشيء غيره، فشعور المرأة بالتَّمييز المطلق على أنَّها جسد يجتذب اهتمام الرجال سيؤدي إلى هيمنة فكرة واحدة وهي اختزال الأنوثة إلى تكوين جسدي جميل لا أبعاد انسانية له، وعلى هذه الفكرة ركَّز **فايثرستون Feather stone (1936–2015)** حينما قرَّر أنَّ الثقافة الاستهلاكية تحتفل بالجسد بوصفه حاملا للذة، فهو جسد يشتهي من جانب، ومحل رغبة الآخرين من جانب آخر[2].

وصف لنا الكاتب واسيني الأعرج في روايته أنثى السراب جسد الأنثى المتمثل في جسد مريم حيث وصفها وصفا خارجيا «**تكبُ الماء على القمح ثم تدخل برجليها الناعمتين في طقس غريب. تبدأ في حركات متتالية بقدميها، جيئة وذهابا، وكأنَّها ترقص رقصة القمح كنَّا نسميها. تتلوى بجسدها طويلا. تتمايل يسعفها جسدها الغض. ترفع عباءتها حتى الركبتين. تظهر جليا ساقاها البيضاوان. كشمعتي الاولياء الصالحين. ترفع شعرها قليلا، فيبدو واضحا وجهها الذي يحمرَ كثيرا قبل أن يتخفَّى ليظهر من جديد**

[1]-ينظر د. عبد الله إبراهيم، السرد النسوي_ الثقافة الابوية، الهوية الأنثوية والجسد، ص 215.

[2]-ينظر م ن، ص 220.

مبرزا عن عينين واسعتين»[1]. تمثل جسد الأنثى من خلال الوصف الخارجي لجسمها لإبراز الشَّكل الذي يزيد للأنثى جمالا.

يتمظهر الجسد في هذه الرواية من خلال وصف الكاتب الحسي والمعنوي للشَّخصيات فنجد يصف العلاقة بينه وبين ليلى بأدقَ تفاصيلها، وكما وصف علاقة الحب الصادق بين أم البطل ميزار وبين زوجها الشَهيد وهذا ما نسميه بالوصف المعنوي أمَّا الحسي فيتمثَل في وصف الكاتب للشخصيات وصفا خارجيا كتفاصيل الجسم وهذا ما نلاحظه في وصفه لجسم مريم القروية.

1_2 منظورات الجسد

مثَل الجسد في رواية أنثى السَّراب انطلاقة لأحداثها، فمن الجسد تنبثق حركة الحدث وتنمو الدَّلالات وتتشكَل الإمكانات السَردية. ومن الجسد يأخذ السَرد موضوعاته ويحدد اتجاهاته ومن هنا كان الجسد موضوعا للسَّرد وموضوعا للوصف.

فنجد من الرَجال من ينظر للمرأة على أنَّها مجرَّد جسد لتفريغ شهواته وتلبية رغباته، ومن خلال هذا يعبَر عن ذكورته وسلطته وهو ما يسمى بالنَّظرة الايروسية *[2]. وهناك من ينظر إلى المرأة تلك النَّظرة التي تخلو تماما من الجنس وهي النَّظرة الجمالية. كما نجد نظرة المجتمع للجسد وهذا ما نسميه بالمنظور الثَقافي.

وهذا ما سنتعرَّف عليه من خلال رواية أنثى السَّراب أي نظرة الرجل للمرأة.

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص73.

[2]- الايروسية من إيروس Erosوهو مفهوم مركب وبالغ التعقيد، ينطوي على نواة بسيطة هي الجنس البسيط أو الغريزة الجنسية الطبيعية أو الدَّافع الجنسي أو الرَّغبة أو اللَّذة الجنسية. وكل ما يثير الأولى ويولد الثانية. Antologia.com/page/9702.

1_2_1الجسد الأنثوي من منظور أيروسي

تمثَل الايروسية بالنَسبة للبشر دلالة لا يمكن للمسار العلمي أن يدركها، فلا يمكن مقاربة الايروسية إلاَ إذا كان المستهدف من خلال مقاربتها هو الانسان ذاته. وإذا أرنا أن نجد تعريف شامل للإيروسية يجب أن ننطلق من النشاط الجنسي الذي يؤدي إلى التكاثر والذي لا تمثل الأيروسية سوى حالة خاصة منه. فمن البيَن أنَ هذا النَشاط مشترك للإنسان والحيوان المجنَس ولكن ويبدو أنَ البشر دون سواهم هم من حوَل النشاط الجنسي إلى نشاط إيروسي وما يميز الايروسية عن النشاط الجنسي البسيط إنَما هو نزوع سيكولوجي مستقل عن مجرد الانشغال بالإنجاب وعن تلك الغاية الطبيعية التي تحرك عملية التكاثر[1].

تتمثَل النَظرة الايروسية في رواية أنثى السَراب نظرة سينو لحبيبته ليلى الذي يريدها دائما أن تكون بين يديه «**كنت داخل الدَهشة ولم أكن أصدَق أنَك كنت هنا، ههنا بين يدي. عيناي في عينيك وجهي على وجهك، وصدري على صدرك، وقلبي في قلبك، شفتاي على جمرة شفتيك، لساني على رأس لسانك، ونبضي وعرقي يختلطان بك**»[2]. نلاحظ هنا تلك النَظرة الشَهوانية والجنسية اتَجاه ليلى إذ يعتبرها مجرَد جسد لتلبية حاجياته الجنسية.

[1]–جورج باطاي، الأيروسية، تر:محمد عادل مطيمط، دار التنوير، ط 1 ، 2017، تونس، لبنان، مصر، ص 19.
[2]– واسيني الأعرج، أنثى السَراب، ص 63.

أمّا ليلى فتقول له أنّلحب ليس تلبية للرّغبات واشباعها كما يراه هو فيقول «**فالحب ليس فقط ما نشتهي، هو كذلك ديمومة. ربّما هذه هي قوّته ومقتله. الذي علّمك كيف تحب لم يعلّمك كثيرا كيف تحافظ على أشواقك حتى النهاية**»[1]. الحب في نظر ليلى ديمومة.

تمثلت النّظرة الأيروسية عند جماعة الكارتل التي يعمل فيها رياض زوج ليلى، فنظرتهم للمرأة نظرة جسد فحسب وهذا ما نلاحظه في قول ليلى «**جماعة الكارتيل يشتهون الكثير من النساء، لكنهم لا يعرفون كيف يحبونهن. في كل الأمكنة التي يزورونها لهم دمى للمتعة**»[2]. فالمرأة في نظرهم مجرّد وسيلة للمتعة لا غير، ومجرد أجساد يقومون بانتهاكها ورميها مثل الدُمى بعد اشباع رغباتهم وهذه هي الايروسية.

وهناك كذلك النّظرة الشّهوانية لدى الهامل؛ وهو شاب أحبّ ليلى قبل أن تتعرّف على سينو وكان يجد المتعة واللّذة في إيلامها واشتهائه لافتضاض غشاء البكارة «**كان يؤلمني ويجد لذّة في ذلك. يشتهي أن نزيل غشاوة البكارة بسرعة ليتمكّن من حبّي أكثر، وكنت أمنعه...لأني لم أشعر معه أبدا بذرّة من الأمان**»[3]. الهامل ينظر نظرة جنسية لليلى فهو يحبُها من أجل الاستمتاع بجسدها الجميل.

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السّراب، ص119.
[2]- م ن ، ص 217.
[3]- م ن، ص260.

حتَى زوج ليلى رياض يحبها فقط لجسدها وهي تعلم ذلك ولكنَّها تنتقم منه عن طريق خيانتها له مع حبيبهاسينو «**عشت معك اللحظة نفسها، لكن بكل مآسي الاغتصاب المتكرر الذي أدفع ثمنه كلَ مساء مع رياض**»[1]. فقد كان رياض يمارس الحب معها بوحشية ليستمتع فقط.

1_2_2الجسد الأنثوي من منظور جمالي

أصبح الجسد اليوم يمثل صورة جمالية للنَص الإبداعي، فغياب عذا الأخير يفقد النَص قيمته وبذلك يفقد العمل الإبداعي الحسَ الجمالي، فأصبح الجسد أحد المعايير الجمالية التي تحدَد «الشكل الجمالي أي عندما نقول جسد المرأة تتبادر إلى أذهاننا صورة الجسد جميل مشتهى بتقاسيمه المستلحمة وبقوامه الرَشيق ولونه المثير(..) الجسد الأبيض البشرة، الناعم الملمس، يزينه من الأعلى تاج هو الشعر، وتتحدد قسماته في سواد العيون، ودقَّة الأنف وصغر الفم، ووردية الخدود، وطول الجيَد»[2]. من خلال هذه المعايير يمكننا أن نحدد جمال المرأة انطلاقا من المظهر الخارجي.

يعدُ الجسد الأنثوي قيمة جمالية كبرى بإمكانها أن تجعل الخطاب الإبداعي النَسوي خطابا مغايرا للخطاب الذُكوري؛ وذلك انطلاقا من خصوصية بيولوجية وطبوغرافية هذا الجسد أولا، وممَّا أقيم حوله من ثيمات وعلاقات أسطورية وواقعية وإشكالية عديدة ... جعلت هذا الجسد المشبَع بتصوَرات الموت والجمود محور النَص الأكثر حياة وإثارة وقابلية للتَحول، بصفة هذا الجسد قيمة جمالية تميَز الأنثى تحديدا[3]. الجسد ميزة

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السَراب، ص 527.

[2]-حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص39.

[3]-م ن، ص157.

أساسية تتميَّز بها الأنثى انطلاقا من خصوصيته الجنسية وقيمته الجمالية التي تجعل الابداع النسوي مخالفا للإبداع الذكوري.

نقصد بالمنظور الجمالي الوصف الخارجي للجسد دون الكشف عن تفاصيله، فكلَّما نذكر المرأة أو الجسد الأنثوي تأتي إلى أذهاننا صورة الجمال وما يحمله من نشوة وسعادة كالجسد المبجَّل*[1] مثلا والذي يتحمل مسؤولية الأسرة والاهتمام بشؤون البيت وكذلك إعطاء الحب والحنان دون البخل في ذلك وينقسم لقسمين: جسد الزوجة وجسد الأم.

وإذا تأمَّلنا في الرَواية نجد هذا الجسد الجمالي حاضر في شخصية **مريم** القروية التي وصفها الكاتب وصفا خارجيا فذكر العينين والشعر واللون دون التَّطرُّق لخبايا النَّفس ورغباتها «**كانت جميلة وممتلئة كحبة القمح... رجليها الناعمتين... جسدها الغض... ساقاها البيضاوان كشمعتي الاولياء الصالحين وجهها الذي يحمر كثيرا... عينين واسعتين... ابتسامة مشرقة**»[2]. صوَّر الكاتب هذه الشَّخصية تصويرا جماليا دون الدُخول في التَّفاصيل الأخرى التي تعدُ من مزايا الجسد الجنسي فذكر شكل جسمها الخارجي المتمثل الأعضاء الخارجية التي تساهم في إبراز مفاتن المرأة وعلى أساسها يبنى الجمال الخارجي.

تصف ليلى ابنتها الصغيرة ملينا فتنظر إليها متعجبة من تشابه تفاصيل جسدها بوالدها الحقيقي فتقول «**العينان اللَّوزيتان نفسهما. الشفتان المرسومتان بإتقان اليد نفسها بأصابعها الناعمة والطويلة**»[3].

[1]- هو الجسد المقدس الذي يؤشر على قيم النبل والجمال والجلال.

[2]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 74.

[3]- م ن، ص 51.

وصف الكاتب ملينا على لسان ليلى وهي تنظر لابنتها وكأنَّها تكتشفها لأوَّل مرَّة فهي نسخة طبق الأصل لسينو.

أمَّا الجسد المبجَّل **الذي تمثَّل في جسد الأم التي صوَّرها الكاتب في شخصية ليلى التي تعتني بأولادها وتمنح لهم الحب والحنان** «**أشعر بشططه بقوَّة هذه الأيَّام كان يريد أن يتخطى كل العتبات والموانع .. نام باكرا هو أيضا على غير عادته. سألني قبل أن يغمض عينيه: يما عندك دوليبران؟ رأسي يكاد ينفجر. جئته بكأس ماء شرب الحبَّة ثمَّ نام**»[1]. فهي تشعر بما يمرُ به ابنها يونس فهو في فترة المراهقة ويحتاج لأمَه.

1_2_3الجسد الأنثوي من منظور ثقافي:

يمثَل الجسد في الرَواية النَسوية الصُورة السَردية المحفَزة داخل العمل الإبداعي، فأصبح الكتَّاب والمؤلَفين يعتمدون عليه في أعمالهم الأدبية. فلم يحدث قط أن استخدمت الثَقافة الكتابة بالجسد مثل استخدامها للجسد المؤنَث الذي سيطر وبشكل كبير على الكتابة الذُكورية، فهذا الجسد كان ومازال مادة للنَشاط الثَّقافي في بعده الخيالي وفي بعده الثَّقافي[2]. وبذلك أصبح الجسد المؤنَث عملية تعليمية يتمحور حولها السرد النَسوي فأصبح المؤلفين يستخدمون الجسد في كتاباتهم.

تظلُ النَظرة نحو الجسد دوما نظرة ثقافية لأنُه يطرح كموضوع ثقافي لأنَ صورته تنتج تيماتها حسب المناخ الثقافي الذي يندرج فيه، بهذا حوَلت الجسد المؤنث إلى صفحة بيضاء فصار هذا الجسد قابلا لأن يكتب

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السَراب، ص 52.

[2]- ينظر عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الوهم مقاربة حول المرأة واللغة والجسد، ص70.

عليه الشيء ونقيضه «فحينما تتمثل الأنوثة بوصفها (صفحة بيضاء) فهذا معناه أن الثَّقافة تفرض على هذا الجسد شروط الصَّفحة البيضاء وصفاتها، من حيث إنَّها جهاز استقبال مستسلم للمرسل وقابل لأن ينكتب الصفحة ذاتها مصدرا لنقل الرسالة وحفظها وتثبيتها»[1].وهكذا ظلَّت الثَّقافة تكتب على جسد المرأة فصار هذا الجسد حاملا وناقلا لتلك المعلومات ولم يكن على المرأة إلاَّ قبول لغة الآخر فصارت جهاز استقبال ترسل و تستلم الرسالة فلقد «قبلت لغة الرَّجل فيها وارتضت أن تكون في سجل الثقافة تحمل هذه اللُّغة معها وتنقلها وتقدَمها للآخرين بحيث صار الجسد المؤنَّث مادة للقراءات الثَّقافية بعد أن جرى تحميله بلاغيا ولغويا مكثفا من جهة ومتواترا من جهة أخرى مما ضمن لهذه الثقافة القبول والاستحسان من الرَّجل صانع تلك الثَقافة ومن المرأة بوصفها جسدا أو صفحة بيضاء، تعيد تمثيل هذه اللُغة في كل مرَّة يتعرَّض الجسد لمناسبة تستدعي قراءته وتفسيره وفكَ شفراته»[2]. الثَّقافة الأبوية هي المتحكَمة في هذا الجسد الجميل والمرأة ما هي إلاَّ صفحة بيضاء يرسم فيها الرجل ملامح تلك اللُغة، وما على ذلك الجسد سوى حفظها وتقبَلها لإعادة تمثيلها عندما يستدعي الأمر إلى ذلك.

باتت مهمة المرأة المبدعة هي، الثَّورة ضدَ هذه النَّظرة التي ينظر بها الآخر لجسدها مستخدمة اللُغة فهو سلاحها الوحيد القادر على تصحيح صورة المرأة في المجتمع، واكتشاف معنى وجودها. فحاولت التَّخلص من تلك النَّظرة التي تختزل المرأة في الجسد بدلالاته الجنسية، حيث تحلم المرأة برجل يقدَرها وينظر إليها قيمة

[1]– ينظر عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الوهم مقاربة حول المرأة واللغة والجسد، ص72.

[2]– م ن، ص ن.

ثقافية مجرَّدة من الجسد الآثم المغري[1]. فحاولت بذلك المرأة تغيير هذه النَّظرة الجنسية معتمدة على اللُغة للدِّفاع عن خصوصية جسدها.

ظلَّ الجسد حبيس النَّظرة الثَّقافية، فاعتبر موضوع ثقافي ولا يمكن استنتاج أهميته إلاَّ من خلال العودة إلى المنظور الثقافي. «فتظلَّ النَّظرة نحو الجسد دوما نظرة ثقافية لأنَّه يطرح كموضوع ثقافي، لكن صورته تنتج تيماتها حسب المناخ الثَّقافي الذي تندرج تحته، وما يلحقها من جملة التَّصورات قديمها وحديثها، إن كان منتجا لها أو حاملها»[2]. فالجسد متَّصل على الدَوام بالنَّظرة الثَّقافية فكلَّما تغيَّرت النَّظرة الثقافية تغيَّر إدراكنا للجسد وتحوَّل إلى مفهوم آخر.

تمثَّلت النَّظرة الثَّقافية للجسد لرواية أنثى السَّراب في قول ليلى عن جسدها «يشتهونني في غفلة من نسائهم... يحبُونني... الكثير من الرِجال تمنيني في فراشهم .. الكثير منهم اشتهوا أن يبوسوا الحجرة التي يرجمونني بها بحثا عن قبلة من حوريات الجنة»[3]. نجد أن نظرة الرجال لجسد ليلى نظرة شهوانية فالكثير منهم اشتهوا أن يكونوا معها.

نستنتج مما سبق أنَّ النظرة الذكورية لجسد المرأة متفاوتة بين شخص لآخر فنجد النظرة الشهوانية والجمالية والثقافية ولهذا نجد جسد المرأة يعيش حالة غير مستقرة في الرواية.

[1]- ينظر د. عبد الرحيم وهابي، السرد النسوي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، ص 158.
[2]-إيمان توهامي، سيميائية الجسد في رواية أحلام مريم الوديعة، ص18.
[3]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 273.

2–موضوعات المرأة في القصة

2_1المرأة والحب

يعدُ الحديث عن الحب من القضايا المهمَّة في الكتابة النَسائية، فيوليه الرَّوائيون درجة كبيرة في المتن الرَوائي حيث يعتبر الموضوع الأساسي للرِّواية فقد حظي الحب «باهتمام الأدباء؛ إذ يستحيل أن يخلو منه عمل أدبي بطريقة أو بأخرى على اعتبار أنَّه ليس مجرَّد عاطفة بين الرَجل والمرأة. وإنَّما هو عند الأديب ذي النَّظرة الشُمولية بؤرة تتلاقى فيها أشعة وجودنا الإنساني، وتكسب الأشياء بعدا ميتافيزيقيا»[1]. لهذا يعدُ الحب تيمة أساسية في المتن الرَوائي وهذا من خلال تصوير علاقة عاطفية أو أكثر.

ولقد مثَّل الحب في رواية أنثى السَّراب منطلقا أساسيا للرَواية فقد جاء بصورة جريئة، فنجد ليلى تصفه فتقول «**الحب يقتل حينما يريد. يدفن حيثما يريد أيضا. ويترك العاشقين المقتولين على حافة الحياة بمشيئته، ويصنع لهم نهايات تراجيدية ليدخلهم في ذاكرة العابرين في هذه الحياة، وهم لا يعرفون أنَّ ذلك يمكن أن يحدث لهم يوما**»[2]. فهي بذلك تعتقد أنَّ الحبَّ قد يقتل وبذلك يكون عبرة للأجيال.

سيطر الحب على الرواية مصوَّرا بذلك حكاية ليلى وسينو وهذا ما نلاحظه في قولها «**كم أحبُك، وكم تزداد بعدا في هذه الدُنيا الظَّالمة شيء ما يقودني نحوك بشكل أعمى**»[3]. أحبَّت ليلى سينو حتى باتت تشعر كلما حاولت نسيانه بشيء خفي يقودها إليه.

[1]– حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص33.
[2]– واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 173.
[3]– م ن، ص 82.

الحب رباط مقدَّس يربط بين المرأة والرَّجل وليلى لا تطلب من سينو الكثير سوى أن يحسَّ بها وهذا واضح في قولها «**أحبُك ولست في حاجة إلى شيء آخر. يكفيني أنَي في كلَ حواسك**»[1]. الحب بالنسبة لها إحساس متبادل بين الطرفين.

كما يتَّضح أيضا حب ليلى لسينو في قولها «**أحبُك. أحبُك بجنون، وأخاف عليك من أنانيتي. لكن هذه المرَّة أسعى لأن أكون متعلَقة حفاظا عليك. علينا جميعا. ولا أطلب منك الشَّيء الكثير سوى أن تمنحني ما تسطيعه من قلبك ودفئك وأشواقك ودعواتك**»[2]. رغم كل الحرمان الذي مرَّت به ليلى لا تطلب من سينو سوى القليل من الدفء لتكون معه.

ويتَّبين حب ليلى لسينو أكثر في قولها «**أحبك يا سينو، طفلي العنيد والمكابر باستمرار. أحبك يا كمشة نور وألوان متشابكة، يا عود الياسمين البري الذي يقاوم باستماته لكيلا ينكسر ولا يستسلم للبرد والعزلة ومنافي الروح. أحبك وأنتظر أن تضمني إليك .. أحبك ولا شيء غير ذلك في هذا القلب المنهك**»[3].

الحب الصافي حبَ الأم لأولادها فنجد ليلى تحب أولادها وتؤكَد أنَّ العلاقة الحقيقية والحب الحقيقي هو «**ما ينشأ بين الجنين وأمَه**»[4]. فهي علاقة صادقة وصافية.

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص146.
[2]-م ن، ص 218.
[3]-م ن، ص 370.
[4]-م ن، ص218.

2_2المرأة والجنس

يعتبر الجنس من المضامين الأدبية الحسَّاسة والشائكة التي أثارت جدلا واسعا وخلافا عميقا فلا يمكن تجاهله بحكم أنَّه من الدَّوافع الأساسية المحرِّكة للسُلوك الإنساني. لذلك شكَّل الجنس جوهر العلاقة بين الرَّجل والمرأة في المنهج التَّحليلي الفرويدي بشكل خاص، وعلى ضوئه فسرت الكثير من عقد الحياة النفسية ومن جهة أخرى تتبُع الشُرور التي كرستها الثَّقافات البشرية عن الجنس وجسد المرأة، وخاصة الجنس غير الشرعي[1].والذي حرَّمه الدين الإسلامي فقد اعتبره خطيئة كما هو الحال بالنَسبة للدَيانة المسيحية. فالحديث عن الجنس في مجمعاتنا العربية هو شكل من أشكال اختراق المحظور خاصة إذا كان صاحب الطرح هو المرأة التي تعدُ محورا لهذا الموضوع.

لذلك أصبح الجنس يشكَّل مساحة شديدة الأهمية والإثارة في حياة الكائن البشري، وفي الرَواية بشكل خاص من خلال سعيها إلى لمواكبة الحياة وظروفها وتعرض في موضوعاتها بعض المسائل ذات الطَّابع الجنسي التي أضحت وسيلة رئيسية لاجتذاب القارئ «فالأعمال الروائية الحالية لا تعتمد في وصولها إلى القارئ إلاَ على الإثارة والتهييج غير المرتبط بوظيفة الجنس داخل النَّص، بحيث تعتمد على الجنس كوسيلة للوصول إلى القارئ عبر مخاطبة غرائزه واللَّعب على أوتار كبته الجنسي في مجتمع لا يزال هذا الطَّابو يحكم وعيه ويقمع إنسانيته. فالجنس_ حين يكون تعاطيا إنسانيا _يصبح فاعلية اجتماعية أيضا»[2].

[1]- ينظر حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 32.

[2]- صبرينة الطيب، آليات السرد في الرواية النسوية الجزائرية دراسة بنيوية تحليلية، 3ص92.

واسيني الأعرج في روايته أنثى السَراب، كسر تلك الطَّابوهات فوصف بذلك علاقة ليلى بسينو بكلَ تفاصيلها الجنسية فنجده يقول على لسان السَاردة ليلى «**أقبلووووووك، أمص لسانك، وأعضُ على شفتيييييييك بجنون وأطلق العنان لكل القبل المؤجلة وكل القبل التي حلمنا بهاعلى سريرك أعريك، وأقبل جسدك نقطة نقطة، وأتحسس مساحته وأتعرى أمامك وأراك وأنت تضع الحلمة في فمك وترضع بنهم، وتغير النَّهد بالنَّهد، وأصابعك تتأكَّد من تفاصيل جسدي التي غادرتها آخر مرة. تحسَسني بالرَّعشة، لن أصرخ كما تفعل النساء عادة، سأئنُ فقط وأترك أنفاسي تتقطَّع بين يديك وشفتيك**»[1].

تقول ليلى موضع آخر «**احتضنتك. اقتربت مني أكثر. كل شيء مرَ بسرعة. اشتعلت الحرائق في داخلنا. لكننا مارسنا الحب بخوف .. نمت ملتصقة بك ثلاث ساعات**»[2].

حين يصبح الجسد الأنثوي مصدرا للمتعة والاستغلال، يتحوَّل الحب إلى فعل موجع ومصدر للألم يرافق المرأة مدى حياتها وهذا ما صرَّحت به ليلى قائلة «**هل تدري ماذا يعني أن تسافر امرأة متزوجة مع رجل، من أجل جنون جسدي هي نفسها لا تعرف عواقبه الوخيمة؟ كنت متوترة ولا أعرف ما للذي أيقض في ابني ورياض**»[3]. نلاحظ أنَّ ليلى لأوَّل مرَّة تتذكَّر زوجها وهي مع عشيقها سينو وتعترف بأنَّها معه من أجل جنون جسدي.

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 275.
[2]-م ن، ص 400.
[3]- م ن، ص398.

حين يصبح الحب اشباعا للشَّهوات، تصبح المرأة مجرَّد لعبة في يد الرَّجل وخاصة إذا كانت العلاقة محرمة كعلاقة ليلى وسينو لكن كلاهما لا يشعرون بخطورة هذا الفعل إلا بعد فوات الأوان فيعيشون حياتهم على هامش الحياة الزوجية فتقول ليلى عن رحلاتها مع سينو «**تهمس في أذني تحملني بين ذراعيك كمشة من نور هش. يبدو البحر من بعيد كغيمة زرقاء هاربة نحو أفق غير مضمون. تنثر على جسدي العاري كل باقة الورد الأحمر التي استقبلتني بها في باريس. أبدو لك شهية وطفلة شقية... تقبَلني طويلا وأنا أفكَ أزرار قميصك زرًا .. زرًا، بلهفة كبيرة كنت أريد أن أعرَيك بيدي، وأحفظ كامل تفاصيل جسدك .. أقبَل فيك من رأسك حتى أخمص عينيك كما تفعل أنت قبل أن نندغم كحرفين متشابهين**»[1].

استخدم واسيني الأعرج في روايته مشاهد وصف بها العلاقة الجنسية ببين ليلى وسينو في مقاطع عديدة، لأنَّ الرَوائي يعالج موضوع المرأة والأنثى فلا تخلو الرواية من مظاهر الحب والإغراء.

2_3المرأة والجمال

يمثَل الجمال صياغة للكون وجمالياته المتعدَدة حيث تكون فيه المرأة من أجمل صور الكون ومحور تجلَياته.

فعندما يرى أحدا امرأة جميلة يشعر وكأنَّه آدم يخرج من فردوس بشهوة بكر طازجة[2]. وهذا يعني أنَّ المرأة جسد جميل ومثير أي منفعي.

ولقد احتفى العرب منذ القدم بجمال الجسد الأنثوي وسحره، وتغنوا به كثيرا بل وصل الأمر بهم إلى أن سموا كل عضو من أعضاء المرأة بأحد الحروف الأبجدية في اللغة العربية إذ «شبهوا الحاجب بالنون، والعيْن بالعين،

[1]–واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 409.

[2]– حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 33.

والصدغ بالواو، والفم بالميم، والصاد والثنايا بالسين، والمضفورة بالشين»[1]. كما أنهم خصصوا صفة اللسان للرجل دون المرأة باعتباره المسؤول الوحيد عن الكلام والمرأة لها الحق في الانصات فقط «فالعزة واللات ليست سوى كائنات خرباء لا تفعل شيئا ولا تنطق بشيء. وهذا بالضبط هو مرام الفضاء اللغوي من الجسد المؤنث ألاً يفعل وألا يتكلم»[2]. فكلام الأنثى يدل على طول لسانها فيقال عنها حينئذ مريضة وجب عليها العلاج.

تكمن العلاقة بين الجسد الأنثوي وما يحيط به في العالم هي علاقة عرض وطلب قائمة على الحاجة والاشباع فصار بهذا مادة مستباحة خاضعة لشروط العرض والطلب، وانتقلت جماليات الجسد الأنثوي من كونها معطى من معطيات الهوية الإنسانية للمرأة إلى علامة تجارية خاضعة لشروط السوق وأذواق المستهلكين من الرجال[3].

ومن هنا نلاحظ أنَّ الغاية النهائية في وعي الذكورة الأبوية من جمال المرأة هو تحققها جسديا، لإحالة الجسد إلى علاقة المتعة، فالجمال في نظر الذكر متعلق بجمال الجسد لا جمال النفس هذا ما يتبين في الرواية من خلال قول ليلى «**هل تدري ماذا يعني أن تسافر امرأة متزوجة مع رجل، من أجل جنون جسدي**»[4].

[1]-فريد الزاهي، الجسد الصورة والمقدس في الإسلام، ص72.

[2]-عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ص39.

[3]–ينظر د. عبد الله إبراهيم، السرد النسوي_ الثقافة الابوية، الهوية الأنثوية والجسد، ص 220.

[4]– واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص398.

وإذا أردنا أن نستدلَّ بمقاطع في الرواية عن جمال المرأة من أجل الجسد نجد قول ليلى «**كانت جميلة وساحرة مثل جنيات سترافانسكي تعرف كيف تنوم معشوقها للإجهاز عليه نهائيا. تملك أداة الغواية: جسد غضَ يركع كلَّ ذي سلطان**»[1]. فالمرأة هنا تغوي الرَّجل عن طريق جمال جسدها.

تمثلت نظرة جماعة الكارتيل عن جمال جسد المرأة من أجل الشَّهوة فقط فتقول ليلى عنهم «**جماعة الكارتيل يشتهون الكثير من النَساء لكنَّهم لا يعرفون كيف يحبُونهنَّ. ففي كلَ الأمكنة التي يزورونهم لهم دمى للمتعة**»[2]. فهم يشتهون المرأة من أجل اشباع شهواتهم فقط.وتقصد ليلى بالجنون الجسدي تلك العلاقة الغير شرعية التي تربطها بسينو من أجل المتعة.

الجنس والحب والجمال كلُها مفردات مندمجة في الجسد على نحو تنتج فيه المرأة انتاجا سلعيا في حياة الرَّجل الذي يحتاج إلى الحب والجنس والتمتع بالجمال. وبذلك مثَّلت المرأة في وعي الذُكورة إمتاعا لحياة الجسد بلذَّة ذلك الجسد الأنثوي الجميل، لا تقديرا للمرأة كإنسان مشارك في بناء حياة إنسانية آمنة فالمرأة في رواية أنثى السَّراب لم تحظى بما تريده من الحياة فعاشت حياة متقلبة بين الزواج والخيانة بحثا عن الحب.

[1]- واسيني الأعرج، أنثى السَّراب، ص 307.
[2]-م ن، ص 217.

خاتمة

نعني بالكتابة النسائية العمل الأدبي الذي يتناول موضوع المرأة وإن كان الكاتب رجلا، أمَّا الكتابة النَّسوية فهي بالتَّحديد الكتابة التي تخصُ المرأة وتكون الكاتبة امرأة، وكلتا الكتابتين موضوعهما المرأة التي أصبحت مادة ينطلق منها الكثير من الأدباء والروائيين محاولين التعبير عن معاناتها في المجتمع الذكوري. ولهذا وقع اختيارنا على موضوع "**المرأة في الخطاب الذكوري رواية أنثى السراب لواسيني الأعرج أنموذجا**". وخلصنا في بحثنا إلى أهم النتائج التالية:

1.تعدَّدت تسميات الأدب الذي يخص فنجد النسوي والأدب النسائي والأدب الأنثوي وأدب المرأة كلُها تسميات تدور حول موضوع واحد وهو الإبداع الأدبي الذي يتمحور حول موضوع المرأة سواءا كان الكاتب رجل أو امرأة، وهذا ما أثار عدَّة إشكاليات حول هذا النوع من الأدب مما أدى إلى اختلاف الآراء حوله بين مؤيَد ومعارض لهذه التَّسمية. إنَّ وجود أدب نسوي يستدعي بالضَرورة وجود نقد خاص به، فنُظر لهذا الأدب وطبق عليه النقد النسوي الذي تبنى قضايا المرأة وأعمالها.

2. يعتبر الحديث عن المرأة منطلقا للكثير من الروائيين في أعمالهم الأدبية وهذا ما نجده عند **واسيني الأعرج** في **رواية أنثى السراب**، إذ تعتبر المرأة المنطلق الأساسي للرواية فنجدها حاضرة كساردة في الحكي تصف وتنقل الأخبار فهي بمثابة القناع الذي يتبناه الروائي لنقل رؤياه الخاصة.

3.يعتبر جسد المرأة من المكونات الأساسية لهويتها الإنسانية، فنجده حاضرا في الكثير من الخطابات الذكورية باعتباره موضوعا للسَّرد والوصف. فقد مثَّل الجسد انطلاقة لأحداث رواية **أنثى السراب لواسيني** الأعرج فوصف بذلك جسد المرأة والأنثى والأم والزوجة كما قدَّم مجموعة من الموضوعات التي تخصُ هذا الجسد كالجمال والجنس والحب وبذلك مثلت المرأة في وعي الذكورة امتاعا لحياة الجسد الأنثوي الجميل.

4. شكَّل **واسيني الأعرج** شخصية المرأة في الحكي من خلال توليها مهمة السَّرد وهذا ما يجعلها ساردة للحكاية وموضوعها في نفس الوقت، فكانت لها الصَّدارة في الرواية فنجد معظم الأحداث تدور حول المرأة فتتفاعل مع هذه الأحداث من أجل إحداث توازن وتفاعل مع المكونات السردية الأخرى.

5.تتجلّى رؤية الكاتب للمرأة في رواية **أنثى السراب** من خلال الوصف الحسيي والمعنوي لها فوصف المرأة والأنثى والزوجة وبين حضور جسدها في الرواية ومنظوراته، وقدّم المواضيع التي تتعلق بالمرأة وجسدها.

الحمد لله الذي وهب لنا عقلا نفكر به ولسانا ناطقا نعبر به عما يدور في خاطرنا تجاه هذا الموضوع الذي بحثنا فيه نتمنى أن نكون قد وفّقنا فيه، والله الموفق في البدئ والختام.

تعريف بالكاتب:

أ) حياته:

كاتب جزائري ولد في 8 أغسطس 1954 بقرية سيدي بوجنان، ويعتبر أحد أهم الأصوات الرّوائية في الوطن العربي، يشتغل اليوم منصب أستاذ كرسي في جامعة الجزائر المركزية وجامعة السُوربون في باريس، وينحدر من عائلة أندلسية مورسكية أجبر على مغادرة الأندلس في القرن السادس عشر، وسكن غرب الجزائر حاصل على دكتوراه دولة من جامعة دمشق، وعلى دكتوراه من جامعة السوربون بباريس وعمل أستاذ الأدب في جامعة الجزائر المركزية منذ عام 1985م، كما عمل أستاذ الأدب بجامعة السوربون الفرنسية 1994م[1].

ب) أهم أعماله:

. رواية البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع الرجال) 1980.

. رواية طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة) 1981.

. رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش 1982.

. رواية نوار اللوز 1983.

. رواية سيدة المقام 1995.

. رواية حارسة الظلال 1996.

. رواية سوناتا لأشباح القدس 2009.

. رواية مملكة الفراشة 2013.

[1]-ينظر واسيني الأعرج/ :ar.m.wikipedia.orghttp

. رواية نساء كازانوفا 2016.[1]

ج) سمات رواياته:

نالت روايات **واسيني الأعرج** اهتمام الكثير من القرّاء والدّارسين، فهو من الروائيين الجزائريين القلائل جدا الذين نجحوا من خلال إبداعهم الأدبي أن يتجاوزوا حدود الوطن، ويفرضوا إنتاجهم الروائي في مختلف أرجاء الوطن العربي. ورغم كون إبداعات واسيني الاعرج يتزايد عددها باطراد، فإنَّ الاهتمام النقدي بتجربته وفرادتها لم يتجاوز حدود التعريف أو القراءة السريعة ولا شكَّ أن قراءة إنتاجه قراءة نقدية كفيلة بموقعته ضمن الإنتاج الروائي العربي الجديد[2].

د) الجوائز الأدبية:

. في سنة 1997 اختيرت روايته حارسة الظلال (la gardienne des ombres) ضمن أفضل خمس روايات صدرت في فرنسا.

. تحصل في 2001 على جائزة الرواية الجزائرية في مجمل أعماله.

. تحصل في سنة 2006 على جائزة المكتبين الكبرى عن روايته: كتاب الأمير التي تمنح لأكثر الكتب رواجا واهتماما نقديا.

تحصل في 2007 على جائزة الشيخ زايد للكتاب.

. تحصل في 2010 على الدرع الوطني لأفضل شخصية ثقافية من اتحاد الكتاب الجزائريين.

. تحصل سنة 2013 على جائزة الابداع الأدبي التي تمنحها مؤسسة العربي بيروت.

---

[1]- ينظر واسيني الاعرج www.wikiwand.com

[2]-سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992م، ص49.

. تحصل في سنة 2015 على جائزة كتارا للرواية العربية عن رواية مملكة الفراشة.[1]

[1]-ينظر، واسيني الأعرج/:http ar.m.wikipedia.org

ملخص الرواية

بدأت الرَواية عندما دخلت ليلى إلى قبوها كما يسميه أولادها أماً هي فتسميه بالسَكريتريوم، وهنا تبدأ الأحداث عندما تفتح صندوق الرَّسائل وتتذكَر ذكرياتها مع سينو ثمَ تضع مسدَسا على الطَّاولة، إلى جانب الكمان الذي تركه لها والدها وتقرير تحاليل الرَّحم الذي ستعرف نتائجه في الصَّباح.

ثمَ تبدأ بسرد قصَّة حبَها مع سينو، تلك القصَّة التي دامت قرابة ربع قرن وكتب لها أن تعيش على هامش الحياة الزوجية لكليهما. تعيش ليلى علاقة سرية مع سينو فأنجبت منه الطفلة ملينا، فقد رفض الزَّواج منها بحجَّة أن الزَّواج مؤسَّسة فاشلة وأنَّه ليس مهيَأ لذلك. فتزوَّجت برياض وهو أحد أعضاء جماعة الكارتل، لترضي أمَها محاولة نسيان سينو لكنها لم تستطع ذلك فبالرَّغم من أنَّ رياض أحبَّها إلاَّ أنَّها لم تبادله نفس الشُعور فكانت تعتبر النَّوم معه كلَّ ليلة مثل المجزرة. فحظيت بولد اسمه يونس.

وفي الكثير من الأحيان كانت ليلى تستحضر ذكريات والدها السي ناصر الذي علَّمها العزف على الكمان بألحانه العذبة وانكساراته المتأنية.

دخل سينو إلى المستشفى لأنَّ قلبه لم يتحمَّل قانون حياته الغريب؛ فهو متزوج ولديه أولاد وحياة خاصة به إلاَّ أنَّه على علاقة مع ليلى، كما أنَّه لا يعتني بنفسه ويدخن كثيرا مما أدى لتدهور صحته، فسقط في احدى الشوارع ونقل إلى المستشفى. تستمرُ أحداث الرَواية بسرد ليلى للرَّسائل المتبادلة فيما بينهما إلى أن تقرأ في الجريدة خبر دخول حبيبها سينو للعناية المشدَّدة مما جعلها تشعر بالاختناق والموت يقترب منها فلم تتخيَّل أبدا أن يموت سينو، فذهبت تتذكَّر أهم اللَّحظات التي عاشتها معه وتقرَر في النَهاية زيارته لكنَّها لم تتمكَن من رؤيته، فلا يسمح في المستشفى بالزيارة سوى لعائلته الصَّغيرة هذا ما قالته لها الممرضة والذي سبَّب لها جرحا عميقا.

كان السكريتريوم أو الكهف كما أسماه أطفالها مخبأ ذكرياتها، فكلَّما شعرت بالضَيق والاختناق لجأت إليه لاسترجاع أسرار حبيبها وتحارب شخصية مريم الورقية؛ وهي شخصية خيالية تتخيلها ليلى بأنَّها تريد أن

تستولي على حياتها فتعيش على أنَّها موجودة وتكلمها. فتدخل في حوارها النَّفسي "أنا ليلى ولست مريم أنا ليلي ليلي وكأنَّها في صراع مع امرأة ولدت من العدم وترعرعت في كتابات سينو على بياض الورق. وبذلك أصبح السكريتريوم سرَّها المتبقي، مكان صغير مليء بالأغراض الكثيرة والذَكريات الحلوة والمريرة والرسائل الكثيرة، ونجدها في الكثير من الأحيان تسرد لسينوأحداث المدينة وانكساراتها والاضرابات التي وقعت فيها وتصف الشوارع التي انبعثت منها رائحة الدماء وتناثرت فيها أشلاء الموتى.

تسرَّبت نسمات الصباح إلى السكريتريوم وليلى لاتزال تبحث في الرَّسائل المبعثرة لتجد رسالة وصل الجنون فيها لسقفه، فتحدثت عن رحلتها مع سينو أين قضت أكثر من شهر معه بحجة أنَّ لها دورة موسيقية في لوس أنجلس، فكانت تريد أن تستمتع معه لا غير وتمنحه الصَّبية التي اشتهاها تحت أجمل سماء في العالم. وفعلا حملت منه فكانت أسعد امرأة لأنَّها استطاعت أن تنفذ حلم سينو. وبعد مرور فترة الحمل أنجبت ليلى ملينا، فتعلَّقت بسينو وهي لا تعرف بأنَّه والدها فأحبَّته وكأنَّ شيئا كان يجذبها إليه.

وفي لحظة غضب قرَّرت ليلى أن تكشف عن علاقتهما السَرية للعلن عن طريق نشر الرَّسائل المتبادلة بينهما كانتقام لسينو لأنَّه أراد إخفاء هذه العلاقة، لكنها أيضا خافت على نفسها من نظرة المجتمع لها فهي خائنة وكذلك ردَّة فعل رياض وأولادها.

وفي أحد الأيام جمعت كل مخطوطاتها ورسائلها وقرَّرت ايداعها للبريد لإرسالها للنَّاشر وعند خروجها تذكرت تحاليلها فجلست على السَّلالم لتقرأها فاكتشفت أنَّها مصابة بسرطان عنق الرَّحم. ومن ثمَّ تتخيَّل أنَّها تشمُ عطر مريم فانطلقت كالمجنونة بين النَّاس لتبحث عنها فأخذت مسدَّسها متخيلة امرأة من عطر لتنتقم منها، رافضة الإصغاء لأوامر الشُرطي السَّمين الذي كان يطاردها فأطلق عليها الطَّلقة الأولى فلم تشعر بها فواصلت الرَّكض وراء عطر مريم الذي كان يسحبها، الطَّلقة الثَّانية كانت حادة شعرت بها في حلقها فسال عرق بارد على جسمها. أمَّا الثَّالثة فأشعرتها بثقل جسدها الذي يسحبها نحو الأرض فشعرت بنوم شديد فلم تنتبه للرَّصاصة الرَّابعة باستثناء صوتها الذي تضخَّم في دماغها فتملَّكها نوع من الدُوار السَّاحر، فلم تستطع المقاومة فلمَّا فتحت عينيها للمرَّة الأخيرة رأت كل شيء أملس فتأكَّدت من

مسلك مريم التي كانت تتجه نحو الميناء القديم وحتى نوع عطرها الذي شمته والذي هرب من حواسها المشتعلة، تشانل فايف وهو عطرها المسروق، عطر أنثى السَّراب.

قائمة المصادر والمراجع

_ القرآن الكريم

1-المصادر:

1. واسيني الأعرج: أنثى السراب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 2010.

2-المراجع:

أ) باللغة العربية:

1. اصلاح جاد...(وآخ)، النسوية العربية رؤية نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2 2015.

2. أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005.

3. أمل بنت ناصر الخريف، مفهوم النسوية (دراسة نقدية في ضوء الإسلام)، مركز باحثات لدراسات المرأة، ط، 2016.1.

4. بيدوح سمية، فلسفة الجسد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان،2010.

5. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت .1990

6. حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والابداع، عالم الكتب الحديث، ط1، .2008

7. حميد الحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991، بيروت.

8. د سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، الطفل، الشباب، الأسرة، د ط.

9. د. عبد الله إبراهيم، السرد النسوي، الثقافة الابوية، الهوية الانثوية، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2001.

10. د. خالد عبد العزيز، إشكالية المصطلح النسوي الدار العربية للطباعة والنشر، ط1، 2017.

11. د. هالة كمال، النقد الادبي النسوي، مؤسسة المرأة والذاكرة، ط1، 2015.

12. الدكتورة عصمت محمد حوسو، الجندر الأبعاد الاجتماعية والثقافية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

13. رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة سؤال الخصوصية /بلاغة الاختلاف، ط2، افريقيا الشرق، المغرب، 2002.

15. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية، الدار العربية للعلوم ناشرون الجزائر العاصمة، ط1، 2012.

16. صالح مفقودة، المرأة في الرواية العربية، دار الشروق للطباعة والنشر، ط2، 2009.

16. عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1 ،2008.

17. عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1998.

18. فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، بيروت لبنان،1999.

19. ليلى الصباغ، من الأدب النسائي المعاصر العربي والغربي، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط،.1998

20. مصطفى عبد الغني، قضايا الروايا العربية،الدار المصرية اللبنانية، ط1، .1999

21. نوال السعداوي، قضايا المرأة والفكر والسياسة، مؤسسة هنداوي سي أي سي، د.ط،.2018

22. وهابي عبد الرحيم، السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1 ،2016.

ب) المراجع المترجمة:

1. بام موريس، الأدب والنسوية، تر: سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، .2003

2. جولرج باطاي، الأيروسية، ترجمة، محمد عادلب مطيمط، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، لبنان مصر،2017.

3. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، د.ط، 1997.

4. سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، تر: احمد الشامي، المشروع، القومي للترجمة، ط1، 2003.

5. سلسلة ترجمات نسوية، النقد الأدبي النسوي، تر وتحرير: د. هالة كمال، ط1، مؤسسة المرأة والذاكرة، 2015.

6. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطوانس، منشورات عويدات، ط3، بيروت باريس،1987.

7. يندي كيه. كولمار، فرانسيس بارتكوفيسكي، النظرية النسوية (مقتطفات مختارة)، تر: عماد إبراهيم، الاهلية للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

3-الرسائل والأطروحات الجامعية

1. إيمان توهامي، سيمائية الجسد في رواية أحلام مريم في الوديعة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب واللغة العربية، جامعة بسكرة، .2013

2. رنا عبد الحميد سلمان الضمور، الرقيب وآلياته في الرواية النسوية، رسالة دكتوراه، اشراف سامح الرواشدة، تخصص أدب عربي، جامعة مؤتة،2009.

3. سعاد طبوش، النقد النسوي والأيديولوجيا من اضطراب المفهوم إلى فوضوية التنظير، رسالة ماجستير، اشراف عبد المالك بومنجل، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية والآداب، جامعة سطيف، الجزائر، 2010/2009.

4. صبرينة الطيب، آليات السرد في الرواية الجزائرية، دراسة بنيوية، تحليل مذكرة ماجستير في الأدب العربي، اشراف محمد حجازي، تخصص سرديات، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2013./2014

5. غدير رضوان طوطح، المرأة في روايات سحر خليفة، رسالة ماجستير، اشراف محمود العطشان، جامعة برزيت، 2006.

4-الدَّوريات والمجلات العلمية

1. أحسن مزدور، إشكالية الأدب النسوي (المصطلح وتعدد المواقف)، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة باجي مختار، عنابة، التواصل في اللغات والثقافة والأدب/ العدد 27 جوان .2011

2. اود محمد، بن جليد فوزية، ديتريز كريستين، الكتابة النسوية التلقي والخطاب والتماثلات، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران،.2010

3. د. عامر رضا، الكتابة النسوية العربية بين التأسيس إلى إشكالية المصطلح، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 15، جانفي 2016.

4. د. عجناك بشي يمينة، الخطاب القصصي في الجزائر، قضايا أنثوية في قصص زهور ونيسي أنموذجا.

5. د.حلمي محمد القاعود، النقد النسوي الأدبي...خصائصه وأهدافه، مجلة الأدب الإسلامي، العدد 66، 1431/2008.

5-المواقع الإلكترونية

1. ar.m.wikipedia.org http:/

2. www.wikiwand.com

3. Antologia.com/page/9702

6- المعاجم والموسوعات

1. جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساسي، بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لاروس.

2. جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.

3. د. محمد داود، معجم الوسيط، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007.

4. معجم اللغات الوسيط، انجليزي، فرنسي، عربي، جروان السابق، دار السابق للنشر، ط1، بيروت لبنان.

5. نلوف، ك، نوريس، أوزيون، ج: موسوعة كمبريدج فغي النقد الأدبي 9 القرن العشرون، المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر: إسماعيل عبد الغني، منى عبد الوهاب، هاني حلمي، دعاء إمبابي، محمد هاشم، ط 1، المجلس الأعلى القاهرة، 2005.

فهرس المحتويات

فهرس الموضوعات

الصفحة

شكر وعرفان

البسملة

مقدمة..... أ-ب.

المدخل:

1_ماهية مصطلح الكتابة النسوية والنسائية 1-10

2-مصطلحات الكتابة النسوية/النسائية/الأنثوية بين القبول والرّفض 11-14

3-النقد النسوي ..... 15 -21

الفصل الأوّل: المرأة والسرد

1_ 1علاقة الساردة بالعناصر السردية الأخرى

1_1_1بالحدث 24-27

1_1_2بالزمن 28-30

1_1_3بالمكان 30-31

1_1_4 المرأة كناظمة في الحكي 32-31

2_ المرأة الشخصية

1_2 تعريف الشخصية..... 33-32

2_2 وصف المرأة 37-34

2-3 شخصيات المرأة

أ-الشخصيات الرئيسية 39-38

ب-الشخصيات الثانوية 42- 39

2-3أبعاد شخصية المرأة في القصة

أ-البعد النفسي 43-42

ب-البعد الاجتماعي 45-44

ج-البعد جسمي..... 46-45

2_4لغة الساردة 51-47

الفصل الثاني: المرأة في منظور الكاتب الرَّجل

1_1المرأة والجسد

1_2 جسد الأم 56-54

1_3 جسد الزوجة 58-56

1_4 جسد الأنثى 58-60

1_2منظورات الجسد

1_2_1 الجسد الأنثوي من منظور أيروسي 61-63

1_2_2 الجسد الأنثوي من منظور جمالي 63-65

1_2_3 الجسد الأنثوي من منظور ثقافي..... 65-67

2_موضوعات المرأة في القصة

2_1المرأة والحب..... 68-69

2_2 المرأة والجنس 70-72

2_3المرأة والجمال 72-74

خاتمة 73-74

الملاحق 75-80

قائمة المصادر والمراجع 81-86

فهرس المحتويات

ملخص البحث

الملخص:

عالجنا في بحثنا موضوع السرد النسوي الذي يتناول القضايا المتعلقة بالمرأة فشكّل بذلك إضافة مهمة للأدب فظهرت أعمال أدبية تتناول موضوع المرأة والحديث عنها فنجد الكثير من الروائيين الذين اتخذوا من المرأة موضوعا لرواياتهم.

ومن هنا كان موضوع بحثنا الخطاب الذكوري في رواية أنثى **السَّراب لواسيني الأعرج** قصد تبيان رؤية الكاتب لموضوع المرأة وقضاياها وعلاقاتها الخاصة، إذ تعتبر المرأة المنطلق الأساسي لهذا النص الروائي، إذ هي حاضرة كساردة في الحكي تصف وتنقل الأخبار فهي بمثابة القناع الذي يتبناه الرّوائي لنقل رؤياه الخاصة.

كما تناولنا منظور الرَّجل تجاه المرأة والذي يتبين من خلال الوصف الحسي والمعنوي لها فوصف المرأة الأنثى والزوجة وبين حضور جسدها في الرواية والموضوعات التي تتعلّق بها.

الكلمات المفتاحية: السَّرد النَّسوي، الخطاب الذُكوري، المرأة، الأنثى، الرَّجل.

Résumé:

Dans notre recherche، Nous avons abordé le sujet du récit féministe، qui traite les problèmes liés aux femmes، et cela a constitué un ajout à la littérature ainsi sont apparus des œuvres littéraires qui traitent le thème des femmes et en parlaient، nous trouvons donc de nombreux romanciers qui ont fait des femmes le sujet de leurs romans.

Ainsi، le sujet de notre recherche était le discours masculin dans le roman de de UNTHA AL SARAB de **WASINI LAREDJ** afin d'éclairer la vision de l'écrivain sur le thème de la femme، de leurs enjeux et de leurs relations particulières، tel qu'elle est représentée en tant que narratrice dans le récit décrivant et véhiculant l'actualité، elle est comme le masque que le romancier adopte pour véhiculer sa propre vision.

Nous avons également traité la vision de l'homme envers la femme qui est évident à travers une description physique et émotionnelle،il à décrit la femme et la femelle et l'épouse،et la présence de son corps dans le roman et les sujets qui lui sont liés.

Les mots clé: Récit féministe ،le discours masculin، la femme ،la femelle، l'homme.