الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أحمد دراية – أدرار

كلية الآداب و اللغات

خصائص الوصف في الخطاب الرّوائي النّسوي الجزائري

(روايات فضيلة الفاروق و ياسمينة صالح أنموذجا)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في اللغة و الأدب العربي

تخصص: الخطاب الروائي الجزائري

إعداد الطالبة:

سماحية خضار

إشراف:

د: أحمد مولاي لكبير

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د الصديق حاج أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة أحمد دراية-أدرار	رئيسا
د أحمد مولاي لكبير	أستاذ محاضر "ا"	جامعة أحمد دراية-أدرار	مشرفا و مقررا
د فاطمة قاسمي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أحمد دراية-أدرار	عضوا مناقشا
د شريف بن دحان	أستاذ محاضر "أ"	جامعة طاهري محمد-بشار	عضوا مناقشا
أ.د كمال رقيق	أستاذ التعليم العالي	جامعة طاهري محمد-بشار	عضوا مناقشا
د محمد بلوافي	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي-تمنراست	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2020/2019

تفضّل و إكرام

إلى حبيبتي و نور العيون ...

جميلة الجميلات أنت ...

آه لو يدركون ...

وطني و أمي و عشقي الأبدي أنت يا جزائر

♣♣♣

إلى كل أنثى حملت القلم ...

و تخطّت الألم ...

و راحت ترسم الحب و الحياة بالكلِم ...

إلى خنساوات بلادي كلّهن دون اسم

♣♣♣

إلى من شددت بهم أزري ...

و أشركتهم في أمري ...

فما خيبوني ... و وعدا ...

تبقون رفقة للروح ما طال عمري

سماحية

شكر و عرفان

الحمد لله حمدا كثيرا مباركا فيه، ملء نور وجهه الكريم، و ملء ما انتهى إليه كل شيء و ملء السماوات و الأرضين.

بعد حمد الله تعالى و الثناء عليه بما هو خاصته سبحانه،

و اعترافا بالفضل لأهله،

أتقدم بجزيل الشكر، و موفور التقدير إلى أستاذي الفاضل: الأستاذ الدكتور عبد الرحمان مزيان.. أستاذي و أخي و صديقي الذي تفضّل بالإشراف على هذا البحث، مقدّرة فيه سماحته و صبره و سعة صدره لما أحاطني به من رعاية فكرية قيّمة إذ عزّز ثقتي، و مدّني بجرعات أمل و تفاؤل، و علّمني معنى الجدّ و الإخلاص و النزاهة.

أشكر كلّ أساتذة كلية اللغات و الأدب العربي بجامعة أحمد دراية أدرار، كلّ باسمه، و أقدّر فيهم تفانيهم في خدمة العلم، و تواضعهم، و مساعدتهم لي مذ اخترت التسجيل في جامعة أدرار حبّا و طواعية.. و أخصّ بالذكر الأستاذ: إدريس بن خويا، و الأستاذ: عبد الله كروم.

كما أشكر سلفا الأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة، على ما سوف يتفضّلون به من ملاحظات و تصويبات تصبّ في خدمة البحث و الباحثين.

مع خالص الوفـاء و التقدير و الاحترام

مقدمـــــــــة

الحمد لله الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، و الصلاة و السلام على النبي الأكرم، محمد بن عبد الله و على آله و صحبه و من والاه، و بعد؛

إنّ التحوّل الكبير الذي حقّقه الخطاب الروائي الجزائري عامة و النسوي بوجه خاص على مستوى الشكل و المضمون، و الذي لم يتخلّف عن نظيره في العالم العربي، و حتّى العالمي، أدّى إلى اختلاف طرائق تشكيله، و تقنيات بنائه؛ فالرواية النسوية الجزائرية أضحت في بحث دائم عن الفهم الكلّي من أجل التعبير عن تشظّي الواقع و الوجود الإنساني و ما ينتج عنه من مفارقات سعيا إلى تجسيد هواجس الرّوح و الجسد بغية تحقيق بصمة فكرية، و فعالية تأثيرية، جمالية، و شعرية لتكتسب هوية كونية تنصهر فيها كل المتناقضات ممّا جعلها جنسا أدبيا دائم التطوّر و التغيّر يمنح فرصة التجريب و تنويع الأشكال؛ حيث أنّ البحث في عناصر و مكونات هذا الخطاب يعد مجالا خصبا للدراسة، يتّجه إليه الباحثون من زوايا عدة تحدّدها توجهاتهم المعرفية و منطلقاتهم المنهجية و النقدية، و من أهم هذه العناصر الوصف بعدّه حقلا نقديا قديما قدم الأدب نفسه، و مصطلحا حاضرا في كلّ ملفوظ و مكتوب، ذا أهمية بالغة في الأداء اللّغوي بوصف اللّغة هي مادة كلامنا و وسيلتنا إلى مقاربة العالم من حولنا؛ إذ تصبح الآراءوالأحكام مبرّرة بأوصاف تخرج من مخزوننا المعجميّ، و من مكتسباتنا المعرفيةو خبراتنا و قراءاتنا؛ فينهض الوصف إذّاك على تحقيق مقاصدنا التواصلية، أو التفسيرية، أو الإبداعية أو غيرها؛ إنّه المكوّن الذي يتفاضل فيه الروائيون و يختلفون عن بعضهم بعض؛ فالوصف بأشكاله و خصائصه و وظائفه و مواضيعه ليس سوى عنصرا من عناصر بنية النص الروائي القائمة على المفارقات الزمانية و المكانية، و الحوار، و

السرد، و اللّغة، و الحبكة التي تتناغم في مجملها متنا و خطابا لتمنحه كينونته و جاذبيته؛ هذه الأهمية التي عزّزت مكانته في السيـاق السّردي للروايــة، و أكسبته - بالإضافة إلى صفة الإخبار - صفة الإمتاع، يحققـها للمتلقي في ثنايا النص، يمكن القبض عليها من خلال الكشف عن خصائصه داخل المتن الروائي؛ فالكشف عن خصائص الوصف في الرواية النسوية الجزائرية هو جوهر البحث و ما سوف تقوم به هذه الدراسة بحول الله؛

و انطلاقا من أهمية الوصف كتقنية روائية تصنع التفرّد، و كذا ابتعادا منا عن الدراسات الكثيرة التي ركّزت على السرد في المتون الروائية حالمين بتقديم شيء مختلف؛ اخترنا دراسة خصائص الوصف، و في الرواية النسوية الجزائرية بالتحديد؛ بعدّها نصا بات يقف على قضايا هامة في المجتمع، حيث أنّ الانفتاح المطلق على العالم جعل الكاتبة الجزائرية تتحرر من السرد الكلاسيكي و تتجاوز الطرح التقريري المجتّر، إلى لغة متفجّرة ذات بعد دلالي متعدّد، لا يستقرّ على شكل واحد، يستفزّ حفيظة الباحث،و يدعوه إلى الخوض في هذه الأعمال التي خُطّت بأنامل نسوية ناعمة تجّلت من خلالها قضايا كثيرة أثارت و لمّا تزل تثير الجدل و البحث على جميع الأصعد: تاريخية، سياسية، اجتماعية و غيرها؛ إذ بيّنت هذه النصوص أنّ المبدعة الجزائرية استطاعت أن تضع يدها على الجرح، و تدلي بدلوها تجاه ما حصل، و يحصل؛ فجاءت هذه الدراسة كمحاولة إلى كشف أساليب كتابتها، و قدرتها الفنية على توظيف تقنية الوصف بشكل يرفع من قيمتها، و يجعلها محور النقاش و الاهتمام.

لقد سعى البحث حثيثا إلى دراسة تقنية الوصف، و تطبيق نظريته من خلال المتون الروائية لفضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، اكتشاف الشهوة، تاء الخجل، و أقاليم الخوف،

و كذا روايات ياسمينة صالح: بحر الصمت، وطن من زجاج، و لحضر. بالنظر إلى إمكانات الروائيتين و تفردهما في هذه التقنية؛ حيث جاء اختيارنا للروائيتين قصد المزج بين أسلوبين مختلفين، و نظرتين متغايرتين لكاتبتين جزائريتين معاصرتين جمعهما جيلهما، و فرقتهما الأفكار و الاهتمامات.

و أما عن إشكالية البحث فأساسها سؤال جوهري مفاده: كيف وصفت الكاتبة الجزائرية في خطابها الروائي؟ تتفرع عنه أسئلة أخرى أبرزها: كيف وظّفت الروائية الجزائرية هذه التقنية لتعبّر عن ألامها و آمالها المختلجة؟ ما المواضيع التي تطرقت إليها بالوصف؟ ما علاقة الوصف مع عناصر الرواية الأخرى، و كيف أثّر عليها و تأثّر بها؟ هل يترك الوصف أثرا في الخطاب الروائي يستطيع المتلقي استشعاره من خلال تعاطيه مع الرواية النسوية الجزائرية؟ فجاء البحث معنونا بـ: "خصائص الوصف في الخطاب الروائي النسوي الجزائري كعنوان رئيس، (روايات فضيلة الفاروق و ياسمينة صالح أنموذجا) كعنوان فرعي و مادة للتطبيق.

و عن الدراسات السابقة للموضوع، فقد تعرّض باحثون كثر إلى دراسة الخطاب الروائي النسوي في الجزائر، و لاسيما روايات فضيلة الفاروق، و ذلك من جوانب عدة؛ إذ يمكننا أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر دراسات أكاديمية من قبيل: "السرد النسائي بين القضية و التشكيل (روايات فضيلة الفاروق أنموذجا) لـ: خديجة حامي، "الهوية و الاختلاف في السرد النسوي" لـ: سعيدة بن بوزة، و "الرواية النسائية الجزائرية (بنيتها السردية و موضوعاتها)" لـ: سعاد طويل.

و لكن لا يوجد – حسب اطلاعنا – من تطرّق للبحث في خصائص الوصف في الخطاب الروائي النسوي الجزائري.

إنّ الهاجس الذي رافق مسار البحث هو التوصّل إلى نتيجة مفادها أنّ الوصف ليس عنصرا هامشيا كما يروّج له؛ إنّه منجز قولي في العمل الإبداعي يتمّتع بمكانة و وقع خاص يُحسّ به قارئ الرواية فيسافر مع خيالاته في عالم اللغة و الجمال.

اعتمدنا في إنجاز البحث على جملة من المصادر و المراجع التي تناولت تقنية الوصف – على قلتها إذا ما قورنت بالّتي تعرضت للسرد – إذ ركّزنا في الجانب النظري على مؤلَّف فيليب هامون phillipe Hamon (Du Descriptif) الذي ترجمته سعاد تريكي بعنوان: في الوصفي، و كذا "الوصف في النص السردي" لمحمد نجيب العمامي، بالإضافة إلى مجموعة من المراجع الأخرى باللغتين العربية، و الفرنسية.

و أما عن مؤلفات النقد التي تناولت إبداع المرأة فقد اتكأنا على مراجع كثيرة أبرزها: "الرواية النسائية المغاربية" لبوشوشة بن جمعة، و "المرأة و اللغة" لعبد الله الغذامي.

كما أفدنا من مؤلفات نقدية كثيرة في بناء الرواية بشكل عام من مثل: "بناء الرواية" لسيزا القاسم، "بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي، "في نظرية الرواية" لعبد الملك مرتاض و غيرها.

و قصد الولوج إلى أعماق الخطاب الروائي يحتاج الباحث بالضرورة إلى أدوات إجرائية تساعده على اختراق هذا البناء اللّغوي المعقّد سواء في شكله أو في دلالاته، فجاء الاختيار على المنهج الأسلوبي الذي ينساب و طبيعة الدراسة، قصد الكشف عن خصوصية الكتابة النسوية نظرا لما يوفّره هذا التحليل من قدرة على مساءلة النص، و كشف خفاياه، كما من شأنه أن يساعد الباحث على التنقيب في بوح المرأة الكاتبة، و محاولة فكّ شفرات حروفها، و عباراتها علّه يجد مسوّغا إلى الاعتراف بوجود خصوصية لكتاباتها، كما يعدّ المنهج الأسلوبي مظلّة واسعة، و مرنة تتضمن عددا من

الأساليب الفرعية المساعدة؛ إذ يعتمد على الوصف، و التشخيص،و التحليل،و الربط، و التفسير.

و لا ننكر استعارتنا لمجموعة من الأدوات الإجرائية من المنهج السيميائي، و التداولي؛ و ذلك قصد تحليل و وصف و قراءة تمظهرات تقنية الوصف في الخطاب، و الكشف عن النظام الذي انبنى عليه الوصف في الرواية.

و لعلّ من أكبر الصعوبات الذي واجهها البحث هي صعوبة و استعصاء التوفيق بين الجانب النظري و الجانب التطبيقي في أحايين كثيرة، خاصة عند تجريب بعض المفاهيم النظرية و إسقاطها على متون الخطابات الروائية قيد الدراسة، و كذا قلة المراجع التي تناولت الوصف كتقنية روائية حديثة؛ و لعلّه السبب في وجود نقائص و ثغرات لا مسوّغ لها سوى أنّ النقص طبيعة البشر، و لكنّه غالبا ما يشكّل حافزا لانطلاقة جديدة و مغايرة.

قُسّم البحث إلى مدخل و أربعة فصول و خاتمة كالآتي:

مدخل موسوم بـ: "الوصف نظريا: مفهومه، و حيّزه في الخطاب النقدي العربي و الغربي؛ حيث أصّل لمصطلح الوصف، و تعرّض إلى كل ما يدور في فلك مفهومه النقدي من إشكالات تنظيرية لدى أهم من تداولوه في الخطاب النقدي العربي و الغربي، مبتعدا قدر الإمكان عن التأريخ الزمني المستهلك، متدرّجا في ثلاثة مباحث كالآتي: مفهوم الوصف في اللغة و الاصطلاح، حيزّه في الخطاب النقدي العربي، ثم حيزّه في الخطاب النقدي الغربي.

فصل أول ارتأينا ضرورة التعرض له؛ حيث الحديث عن كل ما تعلّق بمصطلح الأدب النسوي، إذ حاولنا من خلاله رفع اللثام عن أهمّ الإشكالات سواء عن

التسمية، أم المسمى نفسه، ثمّ الإشارة إلى أثره في ساحة الإبداع الجزائرية، فأسميناه بـ: الأدب النسوي (الأسس و الاتجاهات، إشكالية المصطلح و التقبل، و خصوصية لغة الخطاب) مقسّم إلى أربعة مباحث هي بالترتيب كالآتي: أسس النسوية و اتجاهاتها الفكرية، ما الأدب النسوي (إشكالية مصطلح، أدب بين الاعتراف و الرفض)، الخطاب النسوي (خصوصية اللغة)، الأدب النسوي في الجزائر.

يبدأ الشقّ التطبيقي مع الفصل الثاني الموسوم بـ: خصائص الوصف و وظائفه في الخطاب الروائي النسوي الجزائري، عندما تعرضنا فيه لدراسة الوصف تطبيقيا من خلال المدونات المختارة، قصد الكشف عن خصائصه، و وظائفه في الرواية النسوية الجزائرية، فقُسّم الفصل إذّاك إلى مباحث أربعة كالأتي: لغة الوصف، بنيته، أشكاله، و وظائفه.

لننتقل بعده إلى فصل ثالث، طبقنا فيه على علاقات الوصف في الخطاب الروائي النسوي الجزائري، و كان هذا عنوانه، فجاءت مباحثه مسماة حسب عناصر الخطاب الروائي التي اشتبك الوصف معها، و وسم الموصوفات فيها كالآتي: الوصف و السرد، الوصف و الزمن، الوصف و المكان، الوصف و الشخصية، الوصف و الحدث، الوصف و الحوار.

و ننهي الفصول التطبيقية و فصول البحث بفصل رابع أخير وسمناه بـ: مواضيع الوصف في الخطاب الروائي النسوي الجزائري، ليكون مناسبا لمحتواه الذي تطرقنا فيه إلى المواضيع التي بانت جلية في الروايات حين استهدفتها الكاتبة الجزائرية، و شرّحتها، و كشفت تفاصيلها عن نية مبيّتة، إنّها: المواضيع الاجتماعية، التاريخية، و السياسية، حيث جاءت مباحث الفصل مرتبة حسب هذه النظرة، و مسماة باسمها.

ثم انتهى البحث بخاتمة أجملنا فيها خلاصة النتائج التي توصلنا إليها، حيث حرصنا على تقديمها مرتبة حسب فصول البحث و مباحثه.

و تبقى هذه القراءة مجرّد مقاربة، و دراسة احتمالية من عدّة، لا تدّعي القول الفصل، و لا تلغي الآخر، و إنّما تعمل على تقديم مغاير في حدود البحث العلمي و الموضوعية.

مدخل:

الوصف نظريا: مفهومه، و حيّزه في الخطاب النقدي العربي و الغربي

أولا: مفهوم الوصف، لغة و اصطلاحا

ثانيا: حيّز الوصف في الخطاب النقدي العربي

ثالثا: حيّز الوصف في الخطاب النقدي الغربي

تمهيـــــــــــد :

يعدّ الوصف أحد المكونات الرئيسة في البناء الروائي، فهو من أبرز و أهمّ الأساليب الفنية، التصويرية، و التعبيرية التي حفل بها الأدب في مختلف العصور و في شتّى أشكال القول الأدبي، فهو إذ يشكّل عملية نقل للواقع و المتخيّل إلى ذهن المتلقي من صورته المادية إلى صورته الأدبية، فإنّه يعمل على إنشاء واقع جديد وفق قوانين اللغة، إنّه يمثِّل لونا من ألوان التصوير بعدّه أسلوبا إنشائيا يقدم المظاهر الحسية للأشياء [1] و يحيل بصورة واضحة على طرائق اشتغال اللغة في المنجز السردي عامة و الروائي خاصة، و يؤشر في الوقت نفسه على الأفق الفني الذي يعبّر عنه، كما يهدف في معظم الأحوال إلى تشييد صروح ديكورية لكل عناصر الحكاية التي يظهرها المبدع في قالب فني و يصورها انطلاقا من الواقع أو من الصورة التي يتخيلها، لأنّ هذا التصوير أقدر على نقل ما يجول في خاطره و يهيم بإيصاله إلى قارئه كما يأمل و يتمنى.

انطلاقا من هذا الدور، و هذه الأهمية خصصنا مدخل البحث لدراسة الوصف دراسة نظرية، و لعلّ أول محطة لا بديل عن تجاوزها هاهنا في حديثنا عن هذا المكوِّن هي الدلالة المعجمية و المصطلحية للكلمة قبل الولوج إلى أغلب ما أفرزته المدونات النقدية و جادت به أقلام القدماء و المعاصرين حولها.

---

[1] ينظر : سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 79

أولا : مفهوم الوصف، لغة و اصطلاحا :

أ) : الوصف لغـة

أ.1) الوصف في المعجم اللغوي :

جاء في لسان العرب تحت مادة [و.ص.ف] معان عدة، نحاول فيما يأتي أن نعرض لها و نكشف بعض دلالاتها :

- « وصف الشيء له و عليه وصفا و صفة : حلاّه و قيل الوصف:المصدر، و الصفة الحلية » [1] .

تبدو وظيفة الوصف جمالية من خلال هذا المعنى، و هي التحلية و التزيين مما يجعله يحمل دلالة إضافية في النص.

- « وَصَفَ المُهرُ : توجه لحسن السير كأنّه وصَف الشيء. و يقال للمهر إذا توجه لشيء من حسن السير: قد وصف معناه أنّه قد وصف المشي. يقال مهر حين وصف. و وصفَ المهرُ إذا جاد مشيه » [2] .

حيث تلتقي الدلالة المعجمية هنا مع الدلالة الأولى في مجموع المعاني الإيجابية فهي تشير إلى حسن السير، و تشير الأولى إلى التحلية و الجمال، و أما الفرق بينهما فهو لغوي بحت حيث أنّ الدلالة الأولى جاءت للفعل المتعدي، فيما جاءت الثانية للفعل اللازم.

---

[1] ابن منظور ،جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، المجلد التاسع ،باب الفاء، دار الطباعة و النشر، بيروت، 1968، ص 356

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها

❖ ورد « [في حديث عمر – رضي الله عنه - : أن لا يشفّ فإنّه يصف أي يصفها، و يريد الثوب الرقيق، إن لم يبن منه الجسد، فإنّه لرقته يصف البدنَ، فيظهر منه حجم الأعضاء] . فشَّبه ذلك بالصفة كما يصف الرجل سلعته » [1]

حيث تبدو الدلالة هنا جديدة و مغايرة لما قد سلف الذكر و هي الكشف و الإبانة و الإظهار، و لعلّها الدلالة الأكثر تداولا و استخداما، و هذا ما سنتعرض إليه لاحقا عندما نتحدث عن الوصف في التراث البلاغي.

أ.2) الوصف في النص القرآني :

أشار ابن منظور عندما تناول المعنى اللّغوي لمادة [و.ص.ف] إلى علاقة الوصف بدلالة الكذب في النص القرآني إذ يقول :« و تواصفوا الشيء من الوصف. يقول عزَّ و جل :﴿**وَ رَبُّنَا الرَّحْمَـٰنُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ**﴾ (الأنبياء 112). أراد ما تصفون من الكذب » [2] .

و إذا تتبعنا مادة [وصف] نجدها « قد وُظِّفت في النص القرآني في اثني عشر موضعا، و اللافت للنظر اقتران الوصف بمختلف صيغه المستخدمة في القرآن الكريم بمعنى الكذب أو ما يتعلق به » [3] .

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق ص 357

[2] المصدر نفسه، ص 356

[3] حنان ابراهيم العمايرة، الوصف في الرواية العربية (روايات حنان الشيخ نموذجا) المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2011، ص 16

كما يمكننا أن نضيف تأكيدا آخر لهذا إن نحن ذكرنا ما جاء به سامي سويدان في بحث تتبَّع فيه الوصف في رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال" قائلا: « ففي القرآن الكريم يكاد الوصف في مختلف صيغه المستعملة، لا يرد إلا و هو يتضمن معنى الكذب أو ما يتعلق به، و بتعبير آخر يتضمن الوصف دوما خبرا مختلفا أو قصصا يتعلق به » [1] . إذ لا تعدو هذه الإشارة اللّغوية عن كونها ملمحا يدل على حضور الوصف في سياق النص القرآني.

أ.3) الوصف في معجم le Robert الفرنسي :

جاءت مادة [Description] في معجم " le Robert " تعني « فعل الوصف، أو تعداد مميزات أو خاصيات شيء أو شخص ما ...، و هو في العمل الأدبي يعني رسم أو وصف الأشياء المحسوسة وصفا حيا و مؤثرا » [2] ، فإذا كان مفهوم الوصف في لسان العرب مرتبطا بمعنى الإبانة و الإظهار، أي إظهار خصائص الشكل الفيزيولوجي للمرأة، و إبانة تفاصيل جسدها و هو من جانب آخر عرض للسلعة و تبيان محاسنها؛ هذا الإظهار القائم على الرؤية في المعنى الأول، و على القول في المعنى الثاني؛ فهو في المعجم الفرنسي " le Robert " غير بعيد عن هذا المعنى من حيث هو تعداد لمميزات الشيء أو الشخص الموصوف، أي تبيانها و إظهارها؛ إلا أنّه جاء في صيغة العموم،

---

[1] سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية- لبنان، ط1، 1986، ص 133

[2] Paul Robert ,le petit Robert1,Dictionnaire de la langue française , rédaction dirigée par A.rey et J.Rey.Debove, le Robert-107-avenue Parmentier.Paris XIe.edition, 1967, p :512

النص الأصلي :

DESCRIPTION … Action de décrire :énumération des caractères de qqch.,de qlqn… Dans une œuvre littéraire, Passage qui évoque la réalité concrète …

و من جهة أخرى فقد خصّ معجم "le Robert" الوصف الأدبي بصفتي الحياة و التأثير في المتلقي عن طريق بعث الروح في الموصوفات و تقديمها بأسلوب شيّق و بديع.

ب) الوصف اصطلاحا :

وردت لفظة الوصف في كل المعاجم اللّغوية العامة و المتخصّصة بعدِّه عنصرا يدخل في كل علوم اللّغة دون استثناء، و عبر تتبُّعنا للمعاجم المتخصصة للمصطلحات النقدية لم نجد معجما لم ترد فيه لفظة الوصف في عداد مصطلحاته المعرَّفة.

و إذ لا يمكننا أن نأتي بكل تعاريف المعاجم فقد اخترنا لهذا معاجم ثلاثة كل حسب اختصاصه و هي: معجم تحليل الخطاب للسانيين" باتريك شارودو(P.charaudeau) و دومنيك مانغونو(D.Mangueneau) "، و المعجم السيميائي المعقلن لـ " غريماس و كورتيس "(Greimas et Courtes)، وقاموس السرديات لـ " جيرالد برانس "(Gerald Prince).

حيث جاء في معجم تحليل الخطاب التعريف الآتي : « إنّ الوصف الذي يرد في أشكال خطابية فيها من التنوع ما للجرد أو دليل السفر أو الرواية، جدير بأن يحظى بانتباه كبير لأنّ المفهوم نفسه جزء من اللّسان العادي و مما ورثناه عن المدرسة » [1] .

يشير هذا التعريف إلى شمولية المعنى، و حضوره في كل الأشكال الخطابية و لغات التواصل لأنّه جزء من اللّغة العادية اليومية التي تحدّد ألسنة البشر، و هو شيء متأصل فيها لأنّه ميراث الحياة و المدرسة.

---

[1] باتريك شارودو- دومنيك مانغونو، معجم تحليل الخطاب، تر:عبد القادر المهيري و حمادي صمود، دار سيناترا تونس، 2008، ص 161

و لئن كان هذا التعريف يُعلي من شأن الوصف من جهة شموليته و تجذّره في اللّسان البشري غير أنّه تعريف عام لم يمنحه معنى محددا يميّزه تمييزا دقيقا.

هذه النظرة العامة جعلتنا نتجه إلى معجم السرديات لـ "برانس" الذي جاء فيه التعريف الآتي: « الوصف هو تقديم الأشياء و الكائنات و المواقف أو الأحداث في وجودها المكاني عوضا عن وجودها الزمني، و في أدائها لوظيفتها الطوبولوجية عوضا عن وظيفتها الكرونولوجية، و في تزامنها و ليس في تتابعها الزمني، الأمر الذي يميّزه عادة عن السرد و التعليق » [1]

حيث يشير برانس إلى أمر مهمّ و هو علاقة الوصف بالمكان و ما يمنحه لموصوفاته من وجود يتسنّى للواصف أن يقدّمها فيه؛ و هذا ما يُكسب الموصوفات وظيفة طوبولوجية (مكانية) عوض الوظيفة الكرونولوجية (الزمنية)، إنّها الوظيفة التي تميّزه عن السرد و التعليق في المتن السردي نفسه؛ و هو بهذا يُكمل التعريف الأول ليضيف سمة الوظيفية للوصف.

و إذا توجهنا إلى الجانب السيميائي و أتينا بالتعريف الذي جاء في المعجم السيميائي المعقلن لنظرية اللّغة نجد الآتي : « نسمي وصفا في مستوى التنظيم الخطابي كل مقطع يحتلّ حيّزا نصيا، مثله مثل الحوار، و الحكي و المشهد ...إلخ. نفترض ضمنيا أنّ خصائصه الشّكلية تسمح بإخضاعه للتحليل الوصفي، و في هذا المعنى يمكن اعتبار الوصف تعيينا وقتيا لموضوع يستوجب تحديده » [2] .

---

[1] جيرالد برانس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، دار ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص 43

[2] Greimas.A.J ,Courtes.J ,Semiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langue ,Collection dirigée par Bernard et Rostier ,Saint Germain-Paris 1993 p 93

حيث يشير هذا التعريف إلى كون الوصف "وحدة نصية" مثلها في ذلك مثل السرد، و الحوار، و المشهد؛ و هذا الوضع يؤهّله لأن يكون موضوعا للدراسة [*]، بعدِّ خصائصه الوصفية تؤهله بدورها إلى أن يُحلَّل تحليلا وصفيا، أو لسانيا، بمعنى أن توصف مكوناته البنيوية [**] .

كما يظهر في التعريف إشارة إلى نمط اشتغال الوصف كنوع من التحديد أو التعريف، لكنّه يبقى تعريفا ناقصا؛ فهو لا يحلّل طبيعته و لا منهجه و إنّما يحاول منحه تعريفا بواسطة بعض الخصوصيات و الملابسات الخاصة و التي بدورها تعطينا فكرة عنه، و تميزه عن مفاهيم أخرى.

أما في مدوّنات التنظير الروائي فقد عرّف "إيف رويتر" (Yves Reuter) الوصف كما يلي : « نعني بالوصف مقطعا ينتظم حول مربع لا زمني (على خلاف حكي الأحداث) و يعطي حالة شيء أو مكان أو شخصية (البورتريه)؛ و هذا يعني أنّ الوصف إجمالا هو عبارة عن ملفوظ كينونة حتى و إن كان يمكن أن يستعمل

---

[*] هذا الأمر أغفله التحليل البنيوي فيما يذكر رولان بارت حين يُقر في مقاله "أثر الواقع" ، بأن : « الجزئيات الوصفية يغفلها التحليل البنيوي المشغول عادة و حتى الآن بإبراز تمفصلات المحكي الكبرى و منهجتها ، سواء أطرحنا من القائمة جميع الجزئيات الزائدة (على البنية) بعدم الحديث عنها ، أو عامل هذه الجزئيات نفسها(...)باعتبارها حشوا (وساطات تؤثر فيه قيمة وظيفية غير مباشرة) » [من مقال : أثر الواقع ؛ رولان بارث ، فليب هامون و آخران ،الأدب و الواقع ، تر: عبد الجليل الأزدي، محمد معتصم ص 37

[**] ذلك أن الدراسات اللسانية و النقدية خاضعة للمنهج الوصفي كما يقر بذلك "سوسير" و هو يضع تحديدا للوصف الذي نعثر عليه في " معجم اللسانيات و علم اللغة " حيث يحدده كالآتي : « نسمي وصفا العرض البنيوي للجمل ، و للمورفيمات التي تُكوِّن الجمل ، ثم الفونيمات التي تُكوِّن المورفيمات ... إلخ – أو لاستخراج الوقائع اللسانية دون محاولة شرح أو هيكلة » ، ينظر : Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage (groupe de chercheurs),Larousse 1994, 1ere édition , p 139

ملفوظات الفعل (فمثلا اقتران عدة أفعال متزامنة يمكن أن يكوِّن وصف مشهد لمرقص أو سوق » [1] .

حيث اختار رويتر أن يقارب مفهوم الوصف بإعطاء الأهمية و القيمة لموضوعه و منحه السبق في التعريف على المادة التي جاءت ثانيا، أما من حيث الموضوع فهو ما يتعلق بنعت الشخصيات و الأشياء و الأماكن و هي موضوعات تفتقر- عنده - للبعد الزماني الذي يحفل به موضوع السرد (الحكي) [و هذا ما أشار إليه جيرالد برانس في تعريفه الذي أوردناه من قاموس السرديات]، و أمّا المادة (مادة الوصف) فهي النعوت و الصفات و كل ما يدخل تحت لوائها من تراكيب إنشائية، تأخذنا في النهاية إلى تحديد صفة أو طبع ، بما في ذلك الأفعال.

و لئن كانت كل هذه التعريفات تركّز بطريقة أو بأخرى على المميّزات الشكلية التي من خلالها يتحدّد الموضوع السطحي للوصف، فإنّ تعريف هامون(Philippe Hamon) شكَّل فارقا نوعيا، إذ ركَّز على المستوى العميق في تحديده للوصف الذي جاء به في كتابه الموسوم " الوصفي " (Du Descriptif) الصادر في سنة 1981 كما يلي : « يمكن أن نعرِّف الوصف مؤقتا كتوسعة للقصة (...)، و هو ملفوظ متصل أو متقطّع، مُوحّد من وجهة نظر المحمولات و الموضوعات. و الذي لا تفتح نهايته أيّة [لا] توقعية بالنسبة لتتابع السرد، و لا يدخل (إجمالا) في أيّة جدلية لأصناف مكمِّلة و موجِّهة » [2]

---

[1] :Yves Reuter ,Introduction à l'analyse du roman, Armanat Colin 2eme édition 2006 p : 107

[2] IBID , p : 108

حيث عدَّ النقاد تعريف هامون محطة فارقة خدمت الوصف و أكسبته قيمة نقدية لم يعرفها قبله و يمكن أن نستشّف منه قيما نقدية نحدّدها بوضوح من خلال تقطيعنا لنص التعريف :

- ❖ الوصف كتوسعة للقصة: حيث أنّ التحول من سيرة الأحداث إلى الوصف من شأنه أن يوقف المسار السردي المتنامي، بغية التأمل في مشهد أو شيء[1]؛ و تكون نتيجة هذا الانتقال بسط و توسيع للقصّة، و تضخمها في مستوى الخطاب السردي، و حجم الكتابة و زمنيتها.
- ❖ الوصف ملفوظ متّصل أو متقطّع: ذلك أنّ وصف شيء أو شخصية أو حدث ما يمكن أن يتم دفعة واحدة [*]، كما يمكن أن يأتي عبر مراحل متقطعة وفقا لتطور الأحداث و تلاحقها، و هو ما نستخلصه من مجريات السرد.
- ❖ الوصف موحّد من وجهة نظر المحمولات و الموضوعات: حيث أنّ مهمّة الوصف الرئيسة أنّه يقوم بإسناد صفات(محمولات) معيّنة لموصوفات (موضوعات) معيّنة، ذلك أنّ كل صفة أو عدّة صفات تصلح لأن تكون مؤشرا و دالا على موضوع ما.
- ❖ الوصف لا تفتح نهايته أيّة [لا] توقعية بالنسبة لتتابع السرد: أي أنّه على عكس التي « تستدعي الواحد منها الآخر، و كل فعل يمكن أن يفتح،

---

[1] ينظر: رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة للنشر- الجزائر، فيفري 2000 ص 128

[*] هذا ما يسمى في السرديات بالوقفة (la pause)، إلا أن الوصف لا يعطل دائما السرد كما يوقف الزمن أو يعلقه (بتعبير تودوروف)، و إنما يتعلق ذلك بالوصف التقليدي في السرديات الكلاسيكية، و على عكس ذلك فقد أصبح الوصف مقرونا بالسرد و مندمج معه و بالتالي لا يحدث أي توقف على مستوى المسار السردي .

أو يحتفظ، أو يغلق بابا من أبواب التعاقب المنطقي لتتابع القصة » [1]؛ فالوصف مستقل في المسار السردي لا يطلب ما يتمه و لا يحتاج إلى لاحق مكمِّل، و في هذا الشأن يؤكّد "رولان بارث" قائلا : « فبنية المحكي العامة (...) تبدو توقعية أساسا (...) و خلافا ذلك تماما هو الوصف » [2] ، فهو لا علامة توقعية له .

- ❖ الوصف لا يدخل إجمالا في أيّة جدلية لأصناف مكملة و موجهة: حيث أنّه على عكس السرد الذي يحكمه نحو مُنظَّم و مضامين موجهة، كذلك عبَّر عنها غريماس بمفهوم البنية العاملية أو النموذج العاملي، و التي جزَّأها "عبد الحميد بورايو" إلى أربعة نماذج هي : المسار السردي، نموذج الفاعلين، نموذج المسار الغرضي، و نموذج البنية الدلالية العميقة [3] .

حيث - يتأكد لنا من خلال تعريف هامون - رأي معظم النقاد على تفرد الرجل في طرح قضايا جديدة و أساسية و عميقة من شأنها أن تمنح الوصف مكانة أكبر في الدراسات النقدية للنصوص المنظومة منها و المنثورة .

---

[1] رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضري- حلب، الطبعة 1، 1993،ص 47

[2] رولان بارث، و آخرون، الأدب و الواقع، عن مقال " أثر الواقع " تر: ع الجليل الأزدي و محمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1992، ص 38

[3] ينظر : عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، نماذج تطبيقية، منشورات مخبر عادات و أشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب وهران، ص 5

ثانيا : حيّز الوصف في الخطاب النقدي العربي:

يحفل المنجز الكلامي البشري بحيز كبير من الوصف، فالتصور البدائي للّغة جعل منها قائمة من أسماء (دالة) على أشياء (مدلولات) تعادلها في العالم الخارجي [*]، هذا الإجراء الذي لا يخلو من الطاقة الوصفية الكامنة فيه « فبمجرد إرسال تسمية يُفترض القيام بعملية تشخيص مختزل لخصائص المسمى و وصفا له، و في مستوى آخر القيام بعملية تصنيف للعالم » [1] .

و من زاوية أخرى يرى سوسير ألاَّ وجودا خارج اللغة [**]، فاللّغة هي التي تمنح العالم الخارجي وجوده و معناه، و لا يتحقق تمثُّل الأشياء ما لم يُدرك داخل اللّغة، بها نتمثّل الأشياء من حولنا و نقاربها في وعينا « و تنهض الصفات بدور كبير في تشكيل رؤيتنا لهذا العالم، و طريقة تأديتنا له، و تعاملنا معه(...)و اختيار هذه الصفة أو تلك يستجيب لميثاق التواصل الذي ينشط و يبنى في ضوء السياق الحاف بعملية الخطاب » [2] .

لعلّ هذه الأسباب و غيرها هي ما منحت الوصف هذا الحضور الكبير في كلامنا و جميع أنواع خطاباتنا « فنحن نجده في الكلام الشفوي و في المكتوب، و نصادفه في الخطابات الأدبية و القضائية، و السياسية، و العلمية، و الإشهارية و غيرها، و نعثر عليه

---

[*] تعد هذه الفكرة من أبرز الأفكار التي انبنت عليها السيميولوجيا و التي ناقشها دي سوسير في كتابه "دروس في الألسنية العامة" . ينظر : فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص 6 إلى 13

[1] محمد الناصر العجيمي، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم (الشعر الجاهلي نموذجا)، مركز النشر الجامعي بتونس و منشورات سعيدان بسوسة، ط1، 2003، ص 15

[**] إذ يقول في كتابه " فلا وجود لأفكار محددة سلفا، و لا شيء محدد أو بيّن قبل ظهور اللغة "
ينظر : دروس في الألسنية العامة، المرجع السابق، ص 155

[2] محمد الناصر العجيمي، الخطاب الوصفي ... ، مرجع سابق، ص 169

في أرقى أنواع الكلام، و في أبسط المحادثات اليومية » [1]؛ إنّه يلج بعمق في كل أنواع الخطابات، و يندّس فيها اندساسا، و يصعب فصله عن نسيج الخطاب، حيث يجري في السرد، و في الحوار، و في الملحمة، و الشعر(...) و في كل ما هو نتاج الفكر و اللسان .

و بالتالي فحتمية حضوره في الخطاب الأدبي كنوع مستقل من أنواع التعبير، و كذا في الفكر النقدي – حتمية لا مناص منها – و العمامي في هذا الشأن يُقر بأنّ مبحث الوصف ليس بالمبحث الجديد و أن له قصة طويلة ترجع بدايتها إلى تاريخ بعيد [2]، و لتكن انطلاقتنا من التراث العربي قصد محاولة رفع الستار عن ما جاء به التراث النقدي العربي في مسألة الوصف.

يُعرِّف " قدامة بن جعفر (ت 337هـ)" في كتابه " نقد الشّعر " الوصف حيث يقول : « الوصف إنّما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال و الهيئات...، و لمّا كان أكثر وصف الشعراء إنّما يقع على الأشياء المركّبة من ضروب المعاني...، كان أحسنهم وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ثمَّ بأظهرها فيه و أولاها حتى يحكيه بشعره و يمثّله للحسّ بنعته » [3] .

ارتكز بن قدامة في تعريفه على بيان الحال و الهيئة التي يكون عليها الشيء الموصوف، كما بيّن المواضع و المعاني التي يقع فيها الوصف في الشعر، و لعلّه يقصد بالأشياء المركّبة التي تحتمل أكثر من طرف مشارك، لأنّ الوصف يقوم على طرفين لا يتم إلا بهما و هما :

---

[1] محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي بين النظرية و الإجراء، دار محمد علي للنشر، صفاقس، الطبعة 1، 2010 ، ص 5

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص 14

[3] أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح : أ محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، ص 130

الصفة، و الموصوف؛ فالشّاعر الذي يحسن الوصف في نظره هو الذي يختار أظهر و أبين معنى للموصوف فيصفه به وصفا محددا و متقنا، و كأنّنا نراه رأي العين.

و لا يحيد "أبو هلال العسكري (ت 395هـ)" عن هذا المعنى إذ يقول :« ينبغي أن تعرف أنّ أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف حتى كأنّه يُصوِّر الموصوف نصب عينيك » [1]

كما يسير "ابن رشيق (ت 456هـ)" في نفس المسلك ليؤكّد في عمدته أن: « أحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله السامع » [2] .

فالوصف إذن و كما جاء في كتب التراث النقدي العربي « تشخيص للشيء الموصوف و نقل لصورته، حتى يداخل السامع شعور بأنّه ماثل أمامه يشاهده عينيا» [3] ؛ و لعلّ هذه النظرة نتاج لما خلفته نظرية المحاكاة الأرسطية « فالكلمات في المنظور العربي القديم قادرة على نقل الأشياء، وتأديتها متى استقام الاختيار و أصاب الواصف رصد الخصائص الأكثر تميّزا له » [4]

---

[1] أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري،الصناعتين الكتابة و الشعر، تح: علي محمد البجاوي و أبو الفضل ابراهيم ، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952 ص 131

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، الطبعة 5، ج2، ص 259

[3] محمد الناصر العجيمي، الخطاب الوصفي ... ، مرجع سابق، ص 93

[4] المرجع نفسه، ص 85

و تتّمة لهذا المبدأ "مبدأ التصوير المتقن"، نلمس أيضا حرصا على مبدأ "التصديق"، يقول ابن طباطبا (ت 322هـ): « فما كان من التشبيه صادقا قلت في وصفه [كأنّه]، أو قلت [ككذا]، و ما قارب الصدق قلت فيه [تراه] أو [تخاله]، أو [يكاد] » [1]

وقصد بلوغ أقصى غاية التصوير للموصوف، و حبّ الاحتكام إلى معايير خاصة في تقييم هذه العملية، و من ثمّ الحكم عليها بالجودة أو الرداءة، يأتي في مقدمة هذه المعايير: **"الاحتكام إلى التجربة العينية المباشرة"**؛ حيث يقول ابن رشيق في هذا الشأن « الوصف لما يُرى أصوب من وصف ما لا يُرى » [2] و « أصحّ الكلام ما قام عليه الدليل و تَبُث عند الشاهد » [3] ، و « خير الكلام الحقائق، و أحسن الشعر ما أصاب الحقيقة » [4]؛ مما يؤكّد قيمة المعرفة المستقاة من ملاحظة الواقع و التعامل المباشر مع المحيط، و الإدراك العيني الحاضر للموصوف، « و كثيرا ما يُبرِّر الناقد رفضه للوصف أو استهجانه، و الحكم عليه بالرداءة بعدم مراعاة [الحقائق] المعروفة، و ما قام عليه الدليل، و أيدته التجربة العينية المباشرة لسلوك الكائنات الطبيعية أو الحيوانية، أو لسنن تعامل الإنسان مع الوجود و أشيائه، و مع البيئة المحيطة به و الحاضنة لتجربته » [5]، و يمكن أن نُمثل لهذا برد أبي هلال العسكري على الشاعر قوله:

جَاءَتْ تُسامي في الرَّعيل الأوَّلِ ،،،،،، و الظِّلُ عن أخْفافِها لمْ يُفْصَلِ

---

[1] أبو الحسن ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، شركة جلال للطباعة العامرية، الناشر: منشأة المعارف الاسكندرية، الطبعة 3، ص 62

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ... ، ج 1، مصدر سابق، ص 61

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[5] محمد الناصر العجيمي، الخطاب الوصفي ...، مرجع سابق، ص 65

لأنّه « ذكر أنَّها (الناقة) وردت في الهاجرة، و هذا خلاف المقصود، و إنّما يكون الورود غلساً » [1].

حيث لم تكن محاسبة النقاد للشعراء تقتصر على معيار المعارف السائدة آنذاك، بل تعدَّتها إلى المعجم اللّغوي، « فقدر الكلمات أن تكون مناسبة للموصوفات، معنية لما حصلت له، و من غير الطبيعي و لا المسموح به رسم شيء بصفة وضعت لغيره، إلّا على سبيل المجاز، فإن انتفى هذا الشرط (...) عُدَّ عيبا يحاسب عليه صاحبه » [2]

ثم نعود إلى أبي هلال العسكري الذي جاء ببيت المتلمس الشهير الذي تحوّل إلى مثل، يقال فيما شابهه من مواقف :

و قَدْ أَتَنَاسى الهَمَّ عِندَ احْتِضارِهِ ،،،،،، بِناجٍ عَلَيهِ الصَّيْعَرِيَّةُ مُكْدَمِ

و الصّيعريّة سمة للنوق فجعلها للجمل، و سمعه طرفة ينشده فقال :"استنوق الجمل"، فضحك النّاس و صارت مثلا [3] ، إذ يصلنا هذا بالمعيار الثاني الذي تقوم عليه العملية التقويمية، ألا و هو " **كلام العرب** "؛ أو ما وافق كلام العرب من الوصف، و جرت به ألسنة الناس و رسخته التجارب و السنين في أذهانهم، و ما يهمّنا منه هو « ما جرى عليه العرف من أوصاف، و تواضع عليه العرب، و ثبتوا أركانه، حتى لا إمكان لمراجعته، أو وضعه موضع شك و سؤال، و تكون كل عودة إليه بمثابة العودة إلى الأصل و النبع الأوَّل، و استحضار المصدر الأسمى، و القيمة العليا » [4]؛ فقد استند الخطاب النقدي العربي القديم على ما جرى على ألسنة العرب و عُدّ الخروج عنه

---

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ص 91

[2] محمد ناصر العجيمي، الخطاب الوصفي ... ، مرجع سابق، ص 114

[3] ينظر : أبو هلال العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، ص 101

[4] محمد ناصر العجيمي، الخطاب الوصفي ... ، مرجع سابق، ص 114

عيبا، و كثيرا ما نجد في المدونات النقدية التراثية عبارات من قبيل: "قالت العرب" و "هذا ما لم تألفه العرب" و "لم تجر العادة على هذا الوصف" و "من عادة العرب أن تصف".

و ها هو " الآمدي (ت 631 هـ) " ينقد أبا تماما و يرد عليه قوله فيقول :« هذا الذي وصفه أبو تمام(*) ضد ما نطقت به العرب، و هو أقبح ما وصف به النساء، لأنّ من شأن الخلاخل(...) أن توصف بأنّها تعضّ على الأعضاء و السّواعد، فإذا جعل خلاخلها وشحا تجول عليها، فقد أخطأ الوصف؛ لأنّه لا يجوز أن يكون الخلخال الذي من شأنه أن يعضّ بالساق وشاحا جائلا على جسدها » [1] ؛ إذ يعلّل الآمدي حكمه باستناده لقول العرب، و هو المعيار الذي جعله أساسا في نقده لأبي تمام ليشرح موقفه و يوسع فيه مبيّنا أنّ من عادات العرب في الوصف في هذا المقام من أنّ الوشاح يوصف بالقلق (**) للدلالة على دقّة الخصر، و أبو تمام جعل الخلخال شبيها به (الوشاح) ممّا لا يستقيم في عرف، لأنّ الخلخال إنمّا يوصف بالضيق، و بأنّه يعضّ على السّاق ليدُلّ على الامتلاء و الاكتناز فيقول : « و تصف العرب الخصر بالدقّة، و تعطي كلّ جزء من الجسد قسطه من الوصف » [2]، ثمّ يضيف ليقول : « من عادة العرب أنّها لا تكاد تذكر الهيف، و طيُّ الكشح، و دقّة الخصر، إلّا إذا ذكرت معه من الأعضاء ما يُستحبّ فيه الامتلاء و الريّ على ما عرفتك » [3]

(*) نقدا لبيته: من الهيف لو أنّ الخلاخل صوِّرت ،،،،،،،، لها وُشحاً حالت عليها الخلاخلُ

(1) الآمدي، أبو القاسم الحسن ابن بشر، الموازنة بين أبي تمام و البحتري ،تح: محي الدين عبد الحميد، مصدر سابق،شركة القدس للنشر و التوزيع، دط، دت، ص 131

(**) الحركة التي تنتج من عدم الالتصاق .

(2) الآمدي، الموازنة بين أبي تمام و البحتري، مصدر سابق، ص 132

(3) المصدر نفسه، ص 133

و نصل بعد هذا إلى المعيار الثالث و هو **"دقّة التشبيه"** إذ إنّ التشبيه و إن كان أسلوبا فنيّا مستقلا إلّا أنّ الكتابة الوصفية ترتكز عليه، حيث يُعرَّف بأنّه « علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات و الأحوال » [1]

و الوصف بدوره ركن من أركان التشبيه، يتداخل معه و يقوم به، و لعلّ ابن رشيق هو أوّل من ميَّز بينهما تمييزا دلاليا إذ خالف جلّ النقاد في ذلك، و هذا و إن دلّ على شيء فإنّه يدل على نضج مصطلح الوصف في ذهنه أكثر من غيره إذ يقول : « الوصف مناسب للتشبيه، مشتمل عليه، و ليس به؛ لأنّه كثيرا ما يأتي في أضعافه، و الفرق بين الوصف و التشبيه أنّ هذا إخبار عن حقيقة الشيء، و أنّ ذلك مجاز و تمثيل » [2]

و قصد تبيين العلاقة بين الوصف و التشبيه و رفع اللبس الذي قد يشوب الذهن آثرنا أن نقدم أنموذجا بلاغيا بسيطا نروم به تيسير المعنى، و لنأخذ المثال التالي : " عمر كالثعلب في المكر "

الوصف	التشبيه
الموصوف "عمر" (الصفة منتقلة إليه)	المشبّه "عمر"
صاحب الصفة "الثعلب" (الصفة ثابتة عنده)	المشبّه به "الثعلب"
الوصف "المكر" (اشترك فيه الطرفان)	وجه الشبه "المكر"

[1] جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، دار المعارف، مصر 1980 نقلا عن : الوصف في الرواية العربية، ص 28

[2] ابن رشيق ،العمدة ... ، مصدر سابق، ص 295

و هكذا يتبيّن لنا أنّ الوصف يدخل بين عناصر التشبيه، و أنّ الكتابة الوصفية ترتكز على التشبيه، كما ذُكر آنفا، و لهذا جعل الخطاب النقدي التراثي دقّة التشبيه قيمة معيارية تقوم عليها العمليّة النقدية.

و خلاصة القول و جماعه أنّ الخطاب النقديّ البلاغي(*) العربيّ القديم نحا منحا تقعيديا فيما تعلّق بالوصف، إذ ضبط و قنّن مسالكه، و رتّب سجلاته و أبوابه حيث عَدَّ النقاد أنّ « موضوعات الوصف تخضع لقائمات مغلقة نضبط فيها مكونات الموضوع المعني بالوصف سواء تعلق الأمر بأجزاء و أعضاء أو بخصال مجرّدة تُعدُّ أولى من غيرها بانصراف جهد الواصف إليها و أحقّ بالتركيز عليها، فلِوصف المرأة على سبيل المثال، يتعيّن ذكر الجيد و العينين و القامة و الأرداف و النهدين و الخصر و الثغر و اللثّة و الأسنان و البشرة » [1]؛ و كذلك الأمر في وصف الطلل، و الرحلة، و الناقة ....؛ و الصفات المسندة للموصوف قد حُدِّدت سابقا من قبل سلطة العرف بشقيه الاجتماعي و اللّغوي كما سلف التوضيح في المعايير التي وضعها النقاد للحكم على جودة الوصف، و من ثمّ فقد صُنِّف الشعراء حسب إجادتهم للوصف في موضوع بعينه، أو إتيان أحدهم بتشبيه لم يأته غيره، أو كشف صفة متخفية، أو رفع اللّثام عن خاصية بعينها، و كل هذا لا يخرج عن دائرة المحتمل و القابل للتّصور.

يقول ابن رشيق : « و النّاس يتفاضلون في الوصف كما يتفاضلون في سائر الأصناف، فمنهم من يجيد وصف شيء، و لا يجيد وصف آخر، و منهم من يجيد الأوصاف كلّها و إن غلبت عليه الإجادة في بعضها كامرئ القيس قديما، و لأبي نواس في عصره

(*) حيث أن النشاط النقدي القديم لم ينح منحا تخصصيا، في مناقشة الأدب أو غيره من العلوم، و من ثمّ فلم يكن مفصولا عن البحث البلاغي .

[1] محمد ناصر العجيمي ، الخطاب الوصفي ...، مرجع سابق، ص 87

و البحتري و ابن الرومي في وقتهم، و ابن المعتز و كشاجم، فهؤلاء كانوا متصرفين مجيدين للأوصاف أما نعاة الخيل فامرؤ القيس، و أبوداود، و طفيل الغنوي و النابغة الجعدي. و أما نعاة الإبل فطرفة في معلقته من أفضلهم و أوس بن حجر و كعب ابن زهير » [1]

و لئن كان هذا التصنيف يُدرج في باب المعياري، الذي لم يأخذ الوصف كجنس قائم بذاته، و لم يتعرض لتفاصيله حيث يقول ابن رشيق : « الشّعر إلا أقلّه راجع إلى باب الوصف، و لا سبيل إلى حصره و استقصائه » [2]

و على الرغم من إقرار النقاد على هيمنته في الإنتاج الأدبي من دون رفض أو قبول، و من دون إعلاء أو حط، فقد اتّسمت هذه الأحكام بالنظرة الجزئية إذِ النقد يتعلّق ببيت واحد من الشعر وردت فيه صفة معيّنة، أو بيت آخر تضمّن تشبيها لشيء بشيء آخر له من الجودة في الصورة الحسّية و العقلية ما يُؤهله لأن يتميّز، « فالإطلاع على مكانة الوصف في الأدب و غيره يبيّن أنّه كان عند العرب أداة مهمة من أدوات الإنشاء الفني، جلبت لمستخدميها آيات الاستحسان، بل و الإعجاب أحيانا، في حين أنّه أثار في الغرب ردود فعل متناقضة، طغى عليها الرفض بل و الإدانة أحيانا.و مع ذلك ففي نهاية القرن الثامن عشر و بداية القرن الموالي، بدأ الوصف يكتسب لدى الغربيين وضعا أدبيا عاديا، بعد أن حاز أهمية كبيرة في مجالات معرفية أخرى» [3]

وقبل أن نتتبع الوصف في الخطاب النقدي الغربي المعاصر ارتأينا أن نشير قبلا إلى مسألة جدّ مهمة، و هي قلة الدراسات المتخصصة في ظاهرة الوصف عند النقاد العرب

---

[1] ابن رشيق، العمدة ... ج2 ، مصدر سابق، ص 235

[2] المصدر نفسه، ص 294

[3] محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي ...، مرجع سابق، ص 17

المحدثين، مما يدعونا للتساؤل : لماذا لم يُتابع النقاد العرب المحدثون جهود البلاغيين القدماء الذين احتفوا بالصورة و التشبيه و الوصف؟

هذا التساؤل يُحيلنا إلى سؤالين آخرين أكثر عمقا و وضوحا أولهما :

- ألم يكن التراث البلاغي باعثا لمواصلة البحث في باب الوصف ؟، و ثانيهما :

- لماذا حاز النقد الغربي على شرف السبق في التنظير للوصف و الوصف السردي بالأخص؟

يُعزى تأخر الباحثين العرب في التعامل مع الوصف إلى جملة من العوامل أبرزها :

- تأخر اهتمامهم بفن الرواية مقارنة بالشعر.
- افتقارهم إلى نظريات نقدية خاصة بالأعمال السردية.
- ابتعادهم في بداية مشوارهم النقدي عن المنهجيات التحليلية النقدية التي تربطهم بجوهر النصوص [1] .

و حتى لا نبخس بعض الباحثين كيلهم نذكر بعض الدراسات التي أشارت إلى الوصف بصورة جزئية، إذ أشار إليه النقاد عرضا ضمن حديثهم عن المباحث البلاغية عند القدماء، كالتشبيه و الاستعارة و الصورة الفنية و غيرها؛ و من النماذج التطبيقية على هذه الدراسات كتاب : "الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم" لـ محمد ناصر العجيمي، "الصورة الفنية" لـ جابر عصفور، "فن الوصف و تطوره في الشّعر العربي" لـ إيليا حاوي، و "الوصف في الشّعر العربي" لـ عبد العظيم قناوي.

[1] ينظر: حنان ابراهيم العمايرة، الوصف في الرواية العربية ...، مرجع سابق، ص 51 - 52

و مما يلحظ في هذا النوع من الدراسات اتجاه الوصف إلى دراسة الفن الشّعري، و ابتعاده عن النثر، و التقارب في المنهجية؛ كما لا يفوتنا أن نذكر بعض الدراسات الحديثة التي جعلت من نصوص السرد متونا للتطبيق و استعانت بالنظريات الغربية في ذلك من مثل : " الوصف في النّص السردي بين النظرية و الإجراء " لـ محمد نجيب العمامي، و "وظيفة الوصف في الرواية " لـ عبد اللطيف محفوظ، و كذلك "الوصف في الرواية العربية " لـ حنان ابراهيم العمايرة.

ثالثا: حيّز الوصف في الخطاب النقدي الغربي:

يُقِّر فيليب هامون (Philipe Hamon) أنّ الدارس للوصف لا يجد حضورا مركزا و قواما نظريا حقيقيا في الفكر البلاغي القديم، من ذلك أنّنا لا نقف على تحديدات خاصة بالمفهوم، بل إنّ مصطلح وصف فيما يذكر "جون ميشال آدم" (J.M.Adam) لم يُعرف حتى سنة 1749 [1] ؛ غير أنّ هذا لا يعني غيابه عن الممارسة الأدبية، أو غياب الوعي به في النشاط البلاغي الغربي القديم، و من ذلك ما ذكر آنفا عن نظرية المحاكاة الأرسطية فالوصف يدخل تحت لوائها؛ و إنّما القصد هنا هو إبراز المفارقة بين النقدين العربي و الغربي، ذلك أنّ النقاد العرب المحدثين توفّرت لديهم القاعدة و كان عليهم إكمال البحث و متابعته انطلاقا منها، و لكنّنا لم نرَ نتاجا نقديا ملموسا و صريحا لأسباب تبدو واهية بعض الشيء، فيما كان نتاج النقد الغربي الحديث صريحا و قويا و ذلك في غياب قاعدة نقدية تراثية متينة.

[1] ينظر: محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي...، مرجع سابق، ص 15

و سنحاول فيما يأتي تتبع ما جاء به النقد الغربي الحديث حول الوصف، و بالتحديد ما يسمى بفكرة الوصفي (le Descriptif) .

حدّد هامون أربع خصائص للخطاب البلاغي الغربي القديم: ذرائعية، تصنيفية، بيداغوجية، و معيارية؛ فهو **ذرائعي** لأنّه « يستهدف نجاعة اجتماعية مباشرة في المحكمة و على المنبر و في المجلس ... » [1] ، و **بيداغوجي** لأنّه « يُعلِّم اكتساب مهارات المشافهة أمام الناس و مهارات التواصل بوجه عام » [2] ، و **تصنيفي** لأنّه « يقوم على محاصرة الظواهر البلاغية و تعدادها و تحديديها، و وضعها في قوائم و جداول تضبط فيها وجوه الإبداع و الصور في عملية مغلقة » [3] ، و **معياري** بسبب « خضوع هذا التصنيف إلى سلم من القيم و سلسلة من المقاييس، و الضغوط الملزمة، و المفروض اتّباعها و الأخذ بها بحسب المقامات و ظروف الكلام لتحقيق الغاية المستهدفة » [4]

إنّ هذه المعايير هي التي أفقدت الوصف مركزه الحقيقي الذي كان عليه شغله في النقد البلاغي القديم حيث أنّنا لا نجد تحديدات خاصة بالمفهوم كما أقرّ به هامون؛ غير أنّ أغلب المقاربات التي تعرضت لهذا الموضوع ترتكز على تحديد الموصوف، فنجد مصطلحات من مثل (La Chronographie) الكرونوغرافيا التي تعني وصف الزمان، و مصطلح (la Topographie) الطوبوغرافيا و هي لوصف المكان و يتعلق أساسا

---

[1] فيليب هامون، في الوصفي، تر سعاد تريكي، المجمع التونسي للعلوم و الآداب و الفنون (بيت الحكمة) ط1/2003 ص 20

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3] محمد ناصر العجيمي، الخطاب الوصفي ...، مرجع سابق، ص 40

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

بوصف المواضع و المشاهد الطبيعية و هذا ما ركز عليه جيرالد برانس في تعريفه للوصف [*]، و كذلك (la Prosopographie) البروزوبوغرافيا و هي لوصف المظهر الخارجي للشخصية، و (le Prosopopée) و تعني وصف كائن وهمي صوري [**] و (le Portrait) أو الرسم و هو الوصف الحسي و المعنوي لشخصية ما، و (le Parallèle) و معناه المزاوجة بين وصفين في التشابه أو التنافر لشيئين و يعادله في العربية مصطلح التوازي، و (l'Hypotypose) و هو وصف حي متحرك لأعمال و انفعالات و أحداث مادية و معنوية [1]

كما نجد مفاهيم أخرى توصل بالوصف في النقد الغربي من مثل الصورة البلاغية (la Demonstration) و التي تعني « عرض حدث خاص من قبيل "معركة" أو "عاصفة" بدقة و صدق، حتى يتوهّم السامع أنه يعيشه و ينهض شاهدا عليه » [2]؛ و كذلك الصورة البلاغية التي توسم بـ (la Conglobation) و معناها : « الإلمام بالمشهد المرسوم بالكلمات من جميع جوانبه، و تشكيله في صورة دقيقة لا تهمل شيئا من جزئياته، و المطلوب في هذه الحالة عدم الكشف عن موضوع المشهد و إفساح المجال للمتلقي حتى يعمل رويته، و يجهد تفكيره لكشفه » [3]

---

[*] ينظر: تعريف الوصف اصطلاحا من مدخل هذا البحث ص 7

[**] البروزوغرافيا وصف متعلق بشخصية واقعية (personne)، و البروزوبوبي وصف متعلق بشخصية أنتجها الخيال (personnage) ينظر : محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي ...، مرجع سابق، ص 15

[1] المصطلحات ينظر : مليكة بوجفجوف "بنية الوصف و وظائفه في ألف ليلة و ليلة " مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب القديم و نقده، جامعة قسنطينة ،2009/2008 ص 18

[2] محمد الناصر العجيمي، الخطاب الوصفي ...، مرجع سابق، ص 52

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

و الظاهر أنّ الوصف في النقد الغربي ارتبط في العهود القديمة حتى القرون الوسطى ببعض الأجناس الخطابية «كالخطاب المدحي، أو الجنس الحدثوي المدحي الذي يقتضي الوصف المنظّم، و من جهة المدح لبعض الأشخاص أو الأماكن أو لفترات السنة، أو لبعض المعالم أو الأشياء المميّزة اجتماعيا (...) فيكون نتيجة لذلك نوعا من الهبة العلامية المصوغة في شكل نص تحملها المجموعة على عاتقها، و تنتدب الواصف ليردها لبعض المحسنين (ملكا أو طبيعة أو إله) » [1]

كما ارتبط بالخطاب الموسوم بالمشاوري (Discours Délébératif) « و ذلك في نطاق وصف السبل الجالبة و الضامنة للدّعة و الموصلة إلى السعادة » [2] ؛ و ارتبط الوصف كذلك بالخطاب القضائي و ذلك « لتوضيح بعض المواضع (Lieux) و التوسع فيها، كعرض الأحداث، و ذكر ظروف وقوعها الزمانية و المكانية، و بيان الأسباب الداعية إليها، و الوسائل المستعملة للقيام بها » [3]

و لا يمكننا التغافل عن الارتباط الوثيق للوصف منذ القرن السادس عشر « بالإشارة إلى مؤلفات تصف مدنا كبرى مهمة للمهندسين المعماريين و السياح و المتسكعين، و لرجال الأعمال المتنقلين » [4]

و يضيف هامون في هذا الشأن ليُقر في كتابه أنّ الوصف و حتى القرن الثامن عشر بقي « خاضعا لقصديات اقتصادية (الدليل الاقتصادي المرشد)، و عسكرية (وصف المواقع

---

[1] فيليب هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص 23

[2] محمد الناصر العجيمي، الخطاب الوصفي ...، مرجع سابق، ص 43

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[4] فيليب هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص 23

و المناظر، و وصف ميادين القتال التي تتعين تهيئتها)، كما بقي خاضعا للتاريخ (وصف الآثار القديمة)، و كذا لمقاصد موسوعية » [1]

و هكذا فإنّ « الوصف هو دائما و أبدا خطاب مواكب » [2] ؛ و لكنّه قبل أن يكون مواكبا هو « ممارسة نصيّة منمّطة موجّهة إلى غاية، تؤول إلى أنشطة علمية ملموسة [عسكرية، بيداغوجية، وضع الأبحاث، و فهارس و مخزونات، و وثائق و سجلات]، أو اشتغال بين نصوص [إعادة الكتابة، القوالب البلاغية، وصف لوحات أو أعمال فنية تصويرية]، أو هو فعل فيما يقبل التثبيت [الوصف "الثابت" الشاهد أو المحكمة أو المسافر] و ليس فيما يحتمل الوهم، فالوصف إذن امتناع عن كتابة الأدب[*]، و سيكون العمل الأدبي في المقابل تجنبا أو مجاوزة أو إيواء للوصفي » [3]

إنّ حكم هامون هذا يقودنا إلى قلب الجدل الذي أثاره موضوع الوصف في الخطاب النقدي الغربي الكلاسيكي من خلال مواقف نقدية كثيرة في هذا العصر و في القرن الثامن عشر على وجه التحديد.

و استنادا لحجة أو لأخرى عمل الخطاب النقدي المعياري على تهميش الوصف و الحطّ من قيمته على الرغم من وجوده في أغلب الخطابات التي شكلت النظرية البلاغية القديمة بشتى أنواعها حيث يذكر هامون « أنّ أغلب البلاغيين الكلاسيكيين قد عمدوا إلى وضع هذه التفرقة بين الوصف كوحدة من جملة وحدات نصية أخرى و الجنس

---

[1] فيليب هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص 24

[2] العبارة لميشال فوكو (Michael Foucaut) أوردها هامون في كتابه المذكور سابقا ص 25

[*] لقد ارتبط الوصف في تاريخ الأدب الغربي بأدب الملاحم، وظيفته كانت بالأساس جمالية و بالتالي فعبارة هامون لا تعني الغياب الكلي للوصف عن الإبداع الغربي الكلاسيكي . ينظر : رولان بارت و آخرون، الأدب و الواقع ، ترع الجليل الأزدي و محمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1 1992 ص 39

[3] فيليب هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص 27

الوصفي الذي يشار به إلى الترف الوصفي و المبالغة في استخدام هذه الخاصية الأسلوبية لتغدو المستقطبة للأثر الأدبي في كليته » [1]

هذه الفكرة هي التي اتكأ عليها الموقف النقدي في القرنين الثامن و التاسع عشر حتى يدين الوصفي و يهمشه حيث يشير إيف رويتر (Yves Reuter) إلى أنّ دور الوصف كان ثانويا و أقلّ ظهورا في العصور الوسطى، مما يجعل الاستغناء عنه أمرا مستساغا فقد اقتصر الكُتَّاب على ذكر خاصية واحدة للمكان أو الشيء الموصوف، و لم يهتموا كثيرا بذكر الجزئيات [2]

و يجدر بنا الذكر ها هنا أنّ الإشكالية التي اختلفت فيها آراء و مواقف النقاد تتعلق بالحضور البيّن و المكثّف لجنس الوصفي في الخطاب السردي، و ليس بحضور الوصف في حد ذاته [*]، فالوصف « يوظَّف لتزيين الخطاب، و لا يسوغ له احتضان عمل قائم الذات » [3] ؛ و هذا ما يؤكد عليه مارمونتيل (Marmontel) [أ] بقوله : « إنّ ما نسميه اليوم بالجنس الوصفي في الشعر لم يكن معروفا لدى القدماء، إنّه ابتداع

---

[1] فيليب هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص 29

[2] ينظر : Yves Reuter , Introduction à l'Analyse du Roman p 25

[*] حيث أن للوصفي عند هامون مفهوم آخر غير الوصف، فإذا كان الوصف صورة تتحدد معالمها مباشرة بما تنهض به من أنواع التمثيلات للجسدي و المادي و المعنوي و الطبوغرافي في صورة تجعله ضديا نقيضا للسرد، مناقضة تشكل كما هو معلوم إحدى السمات الرئيسة لوعينا الأدبي على مر العصور، فإن الوصفي غير مقيد بحدود المكان و النص، و إنما هو رؤية مشتركة بين المنشئ و المتلقي و النص السردي؛ و لا يمكننا فصل الوصفي عن المنظومة التي تشكل الرسالة النصية، و هذا هو التصريح الذي لم يجرؤ أحد قبل هامون على الاعتراف به ، على الرغم من الإشارات المتفرقة التي نراها عند سابقيه من النقاد .

ينظر : حنان ابراهيم العمايرة، الوصف في الرواية العربية ... مرجع سابق ص 48 و 51

[3] محمد الناصر العجيمي، الخطاب الوصفي ... مرجع سابق ص 54

[أ] مؤرخ و كاتب فرنسي (1723-1799)

حديث، قلما استحسنه العقل و الذوق مما يبدو لي، فليس في القصيدة الوصفية مجموع و لا نظام، و لا توافق على الإطلاق، هناك جمالات فيما أعتقد، غير أنها جمالات تهدم نفسها بتتابع الترتيب، أو تجميعها المتنافر » [1]

و يضيف مارمونتيل في ذمّه للوصف قائلا: « أن يكون القصيد الخالي من كل موضوع و من كل غاية، سلسلة من الأوصاف التي لا مبرر لوجودها و أن يصف الشاعر و هو ينظر حوله، كل ما يعرض له لمجرد صفة الوصف، فإنّه و إن لم يُزعج نفسه عليه أن يتأكد أنه سيُزعج قراءه عما قريب » [2]

كما أتى هامون في كتابه برأي فاليري (Valery) الصريح عن الوصف حين قال : « أن الوصف يُدخِل في الأداء نوعا من الصدفة » [3] ؛ حيث يُعلّق هامون على هذا أنّ الوصف في نظر هؤلاء « شعاره اللفظ (...)، و يصبح من حق القارئ الغياب عن النص، و تخطيه و التنصل من الانخراط الكلي في نشاط قراءته ذاته، و هكذا يصبح التواصل "صدفويا"، تَبرز فيه توليدية اللّغة المطردة بروزا مفرطا » [4]

و لئن كانت هذه الآراء تمس النص الإبداعي بشكليه : المنظوم و المنثور فإنّا نركز على الثاني منه أكثر بعدّ القسم الأكبر من المنظومة النقدية قد اتّجه بصفة مكثفة إلى دراسة الوصف في علاقته بالسرد؛ فمن النقاد من قابل الوصف بالسرد، و منهم من جعله تابعا له ؛ فالذين فضلوا مقابلة الوصف بالسرد ركزوا على « ما يُحدثه الوصف من خلل في

---

[1] ينظر : رولان بارت هامون و آخرون، الأدب و الواقع ، هامش رقم 2 ص 110 ، عن مقال هامون: خطاب مقيد

[2] فيليب هامون، في الوصفي، مرجع سابق ص 30

[3] المرجع نفسه، ص 33

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

مستوى البناء العام للنص الأدبي، و وحدته، و تحرير القول في ذلك أنّ هذا النوع من الخطاب يبدو غير قابل للخضوع لقانون، أو الاستجابة لنظام أو مقاييس، فلا إمكان بحكم ذلك لبسط أسسه أو تقدير مقاماته، على النقيض مما يجري بالنسبة للسرد، القابل لانتهاج مسالك محددة، و الانتظام في وحدة تُكسبه حيوية، و تُبرز وجوده، فالوصف قابل للتضخم و التوالد بطريقة عشوائية، انطلاقا مما اتفق من جزئيات على سبيل الاستطراد، من ثمّ كان نزوعه التلقائي إلى التمرد » [1]

و لقد اقترن الوصف عندهم بمفهوم القائمة أو اللائحة [*] (Nomenclature) و التي تظهر دائما بمثابة « عنصر خارجي ناشز عن المؤلف، و ضربا من الأورام النصية المختلفة جذريا [**] (...) و هو انتهاك مضاعف لصلابة النص » [2]

و أما النقاد الذين جعلوا الوصف تابعا للسرد فإنَّا نعود إلى مارمونتيل الذي يؤّكد تبعية الوصف للقصة حين يقول : « يرتبط الوصف بقصة تجليه مع نية الإعادة و الإقناع ، و مع اهتمام يكون له علّة و سببا » [3]

---

[1] محمد الناصر العجيمي، الخطاب الوصفي ... ، مرجع سابق ص 56

[*] المقصود باللائحة هنا : قائمة عناصر الموصوف التي تشكله و التي تتفرع عنها مكونات أخرى، فمثلا العناصر المكونة لجسم الإنسان : الرأس و الجدع و الأطراف، و تشمل كذلك ما يتفرع عن هذه العناصر من عينين، و حاجبين ، و أنف و فم ... ينظر : محمد الناصر العجيمي، الخطاب الوصفي ... ، مرجع سابق ص 114

[**] المقصود هنا : إلحام الأرصدة اللّغوية الأجنبية عن النص، و خاصة المعجم الخاص بالمهن (métiers) و التي ترتبط بالموصوف، إلا أنها تؤثر سلبا على النص . ينظر : فيليب هامون، في الوصفي، تر سعاد تريكي، مرجع سابق ص 32

[2] فيليب هامون، في الوصفي، تر سعاد تريكي، مرجع سابق ص 26

[3] المرجع نفسه ص 39

و إذ يناقش هامون القضية يذكر أنّه « على الوصف خاصة مثل سائر مكونات الخطاب أن يبقى تابعا لأعلى الهيئات المرتبية[*] لهذا الخطاب، و هي القصة من ناحية، و لأرقى الموضوعات الممكنة للموضوع الأكبر، و هو الإنسان من ناحية أخرى » [1] ؛ إذ يمكن أن نستشعر تبعية الوصف للشخصية في الخطاب السردي، كما عبر عنها و وصفها بالموضوع الأكبر و هو الإنسان من خلال مظاهر ثلاث:

أ - الوصف تنهض به الشخصية فوق ركح النص بالذات.

ب - الوصف لابدّ أن يكون انعكاسا لـ : "هوى" من أهواء الشخصية، الذي يجب أن يؤثر في المتلقي.

ج - لابد للوصف أن يكون مؤشرا على إظهار طبع من طباع الشخصية و بالخصوص الشخصية العقدة.

و لقد ازداد الجدل حدّة مع ازدهار ممارسة الوصف في الروايتين الواقعية (Roman réaliste) "مع ستاندال" (Stendhal) و "جولي فارن" (Jules verne)، و الطبيعانية (Roman naturaliste) مع إيميل زولا (Emile Zola)، ثم بعد ذلك مع كتّاب الرواية الجديدة و أبرزهم "ميشال بيتور" (Michel Butor) و "ألان روب غرييه" (A.R.Grillet)، "جان ريكاردو" (Jean Ricardou) و "فيليب سولرس" (Philippe S)؛ حيث تراوح الموقف النقدي بين من أغفل الوصف و رفضه مع الإقرار بحضوره و بين من أسقطه تماما من مجال الدراسة كما فعل التحليل البنيوي [**]

---

[*] المرتبية هنا تعني : ذات الأهمية أو الأساسية

[1] فيليب هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص 39

[**] ينظر : هامش صفحة 7 من هذه الأطروحة.

و هي القضية التي أثارها "جون ميشال أدم" (J.M.Adam) و "بوتي جون" (Petit Jean) في مؤلفهما الموسوم بـ "النص الوصفي" (Texte descriptif) إذ لاحظا أنّ الدراسات البلاغية التي تناولت مختلف التمظهرات النصية تحقق لنا اليوم تجميع العديد من البحوث حول السرد، في حين يبقى الوصف أقل تناولا [1] .

أمّا الموقف المناهض للوصف، فقد جُسِّد على يد "مارسال بروست" (M.Proust)، و "أندري بروتون" (A.Breton)؛ حيث جابها الوصف الواقعي و هو ما يظهر في قول "أ بروتون" : « لا شيء أشبه بالعدم من الوصف، إذ لا يعدو أنّه تلفيق قائمة من الصور المتلاحقة؛ فالمؤلِّف يطلق العنان للاعتباطية، مقتنصا كلّ ما اتّفق من مناسبات لتمرير بطاقاته الوصفية، ملتمِّسا منّا قبول هذه النماذج المبتذلة » [2] .

و مع نشر "فيليب هامون" لكتابه (Du Descriptif) عام 1981 – و الذي تُرجم إلى العربية على يد "سعاد تريكي" – و كذلك أعمال "جيرار جنيت" (G.Jenette) تغيّر الوضع و حاز موضوع الوصف على نوع من الجدّية في الدراسة و الاهتمام، و بالخصوص عبر ما يُعرف بـ"اللّسانيات الوصفية" (Linguistique Textuelle) هذا التيار الذي مثّله "أدم" (J.M.Adam)، و "بوتي" (A.Petit) و كذلك "فرونسواز ريفاز" (F.Revas)؛ و الذين اتّجهوا بأعمالهم إلى محاولة تزمين الوصف أو بالمعنى

---

[1] ينظر : Adam.J.M/Petit.J , Le Texte descriptif (Poetique , Historique et Linguistique Textuelle)Avec la collaboration de Revas.f. Edition Nathan, Paris 1989, L'introduction p 3

[2] القول استشهد به "أدم" (Adam) و كذلك "العجيمي"

الحديث تسريده (Narrativer la Description) [*]؛ و هو ما دفعهم إلى جعل الوصف « مكوَّنا من مكونات الخطاب، و بصفته وحدة نصية متمتّعة بكيان خاص، و لها اشتغال داخلي و بنية و وظائف مخصوصة » [1]؛ حيث أنّ النظريات النقدية التي خرج بها هؤلاء – على الرغم من حداثتها- تصلح لأن تكون متّكأ و ركيزة لدراسة الوصف خاصة في النص السردي.

أمّا عن الوصف في الرواية - موضوع الأطروحة -؛ فقد احتفى الخطاب الروائي – الحداثي خاصة – بتقنية الوصف و عمل على تكثيف المشاهد الوصفية التيّ تجسد العلاقة القائمة بين العالم الواقعي و العالم المتخيّل و تُظهر قدرة الروائي على الانتقال من المتحقّق إلى المحتمل و من الكائن إلى الممكن فـ « الوصف في السرد حتمية لا مناص منها، إذ يُمكن كما هو معروف، أن نصف دون أن نسرد و لكن لا يمكن أبدا أن نسرد دون أن نصف، كما يذهب إلى ذلك جينيت » [2] في قوله : « إنّ تصوّر وصف خال من السرد أسهل من تصوّر سرد خال من الوصف إذ هما متداخلان بشكل قويّ و بنسب متفاوتة » [3] .

---

[*] ذلك أن الوصف عادة ما يُعطل الزمن، و هو ما جاء به "تودوروف" (Todorov) في كتابه "الشعرية" عندما تحدث عن الوقفة ، و جعل سببها الوصف و الخواطر العامة ...

ينظر : تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوث و رجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1990 ص 49

[1] محمد نجيب العمامي ، الوصف في النص السردي ...، مرجع سابق، ص 28

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995 ، ص 264

[3] Gérrard Genette , Frontières du Récit (l'Analyse structurale du Récit), communication 8, 1966, réédité en collection Point, Seuil 1981, p 162

و من ثمّ فإنّ التحول الكبير الذي شهده الوصف هو على مستوى الوظيفة لا المفهوم، فلقد أصبح « الوصف في الرواية الجديدة يختلف جذريا – لأنّ أهميته لا تكمن في الشيء الموصوف، و لكن في حركة الوصف نفسها » [1] بعدما كانت وظيفته محصورة في التصوير الفوتوغرافي الذي يهدف إلى نقل المشاهد كما هي في الواقع فيبدو الروائي و كأنّه يسعى إلى تحميل خطابه وظيفة نقل الواقع للمتلقي نقلا حسيا عبر واقع لغوي موازٍ، ذلك أنّ المشهد الموصوف يحرم المشهد السردي من شعريته و جماليته و يحوّله إلى صورة فوتوغرافية جامدة تجمد معها الطبيعة و الأشياء بل و حتّى الأحاسيس و العواطف البشرية، و يسلبه ذلك البعد الدلالي العميق.

لقد أنتجت هذه الجدلية مفهوما نقديا مهمّا بحث و ما زال في جوهر حضور الوصف في السرد، و فكّ شفرات العلاقة بينهما، فالدور الذي يؤديه الوصف في بناء جسد النصوص الأدبية بشكل عام و الروائية منها بشكل أخصّ هو من دفع الروائيين إلى العناية بهذه التقنية بهدف « إبراز الديكور، و تحديد إطار الحدث و إظهار المظهر الفيزيقي للشخصيات، قصد مماثلة و موافقة العالم الواقعي » [2] ؛ و الرواية النسوية الجزائرية لم تُحِد عن هذا التوجّه الحداثي الذي أعطى الوصف هذا الموقع الرئيس في تمثيل عالم الرواية تمثيلا غير تقليدي يهدف إلى فتح مجال دلالي كبير و بعد جمالي أكبر.

و قبل أن نلج إلى دراسة خصائص الوصف في الخطاب الروائي النسوي الجزائري كان لزاما علينا أن نطرق باب مصطلح "الأدب النسوي" و نحاول أن نكشف الغطاء عن إشكالية المصطلح و ندخل دهاليز أسسه و اتجاهاته و إرهاصاته الأولى، و كذا خصوصية لغته، و معالمه و آثاره في المنجز السردي الجزائري.

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1997، ص 67

[2] Alain Robbe Grillet, Pour un nouveau roman, Edition Gallimard, 1972 , p 155

الفصل الأول:

الأدب النسوي: الأسس و الاتجاهات...

إشكالية المصطلح و التقبل... و خصوصية لغة الخطاب

أولا: أسس النسوية و اتجاهاتها الفكرية

ثانيا: ما الأدب النسوي، إشكالية مصطلح... أدب بين الاعتراف و الرفض

ثالثا: الخطاب النسوي... خصوصية اللغة

رابعا: الأدب النسوي في الجزائر

تمهيـــــــــــد :

إنّ المتأمل في رحلة الزمان و المكان يدرك جليّا أنّ الأدب لم يكن يوما وقفا على الرجال دون النساء، إذ عرفت مسيرة الأدب العالمي أديبات تميّزن بإبداعهن، حيث نقف على نماذج لا يمكن تجاهلها لنساء بارزات الحجة و البيان، منتجات فكريا و معرفيا « لهنّ نصيب في الحضارة التي لم تكن في مرحلة من مراحلها متعلقة بالذكور »[1] ؛ فما عُرف من أعداد - عن نساء أسهمن في مجالات السياسة و الولاية و القضاء و الفقه و التعليم و الرواية و الشعر و النثر و كل مجالات الحياة ليس سوى رموزا بمثابة شهادات للكثير مثلهن، و الباحث في الذخيرة الأدبية العالمية عامة و العربية خاصة يجد آثارا أدبية نسوية وفيرة خلّدتها مصادر التراث إن في النّظم كانت أم في النثر.

إنّ المرأة هي القاصة الأولى في التاريخ، فمن خلال القصص التي روتها الأمهات و الجدات اكتسب المجتمع الفكرة الأولى عن عنصر النثر المحمّل بمعاني الحب و العدالة و التضحية، و ما كتاب ألف ليلة و ليلة إلّا برهان على قوة تأثير القصة و مدى فاعلية السرد و الوصف فيها، حيث تمكّنت شهرزاد من إنقاذ بنات جنسها من الظلم الذكوري البشع عن طريق توظيفها لعبقرية الحكي التي مكّنتها من بلوغ المقصد و المرام، إذ كان لسحر القصة و طريقة سردها دورا في إبهار الظالم و تشويقه، و هكذا برّأت هذه المرأة الجارية باقي النساء من اللّعنة التي ألحقها بهنّ جنسهنّ حيث أنّ الكلمة تصبح – بطريقة غير مباشرة – سلاحا تحمي المرأة من عنف الرجل عندما « تدري كيف تختار و تنسج

[1] عبد الحميد الحسامي، الخطاب النسوي في الأدب العربي، مجلة انزياحات - اليمن، عدد 4، سبتمبر 2010، ص 85

كلماتها لكي تنفذ كسهام إلى روح المجرم و بذلك تواجه العنف بالحوار. فاعتماد الكلمة كسلاح وحيد في صراع قاتل يشكّل اختيارا جريئا بشكل نادر » [1] ، إذ يمكن الكشف عن أبعاد هذه القضية المتمثّلة في المرأة الفاعلة، صاحبة النتاج السردي الذي يحقق كيانها بوصفها « كائنا شفافا و عاطفيا تتأثر و تؤثر و هي شاعرة بطبيعتها و طبعها، حالمة في كل تفاصيل حياتها، ترسم الصور و تبدع الكلمات الموسيقية العذبة، و تعطي مفردة تحلّق فوق السحب، و تلامس النجوم مطوقة بالفل و الياسمين » [2] ؛

و كون المرأة الساردة كائنا فعّالا، تجيد التأقلم و التعايش في وسطها بل و أكثر من ذلك توظّف المرأة دهاءً يمكّنها من فرض ناموسها الخاص على هذا الوسط (المجتمع) بقضاياه و أبجدياته، و تُحرّكها بما يروقها و يخدم مصلحتها في الحفاظ على كينونتها الأنثوية من جهة، و الاجتماعية الفاعلة من جهة أخرى، و لهذا « قد تكون مشكلتها الكبيرة في أنّ هذا المخزون الهائل من المشاعر و العواطف و الأحاسيس لا يجد المناخات المناسبة و الجيّدة في البيئة التي تعيش فيها، و لا الفضاءات الجميلة في مختلف المجتمعات، و التي تنتج ثقافة قتل الإبداع، و اغتيال المشاعر؛ ففي أفكار و رؤى بعض هذه المجتمعات يكون بوح المرأة عيبا، إن لم يكن جريمة و هذا يعني مصادرة و قمع و إقصاء مشاعر و عواطف و إبداع إنسان من حقه أن يمارس رسم الكلمة و الحرف و أن تفيض أحاسيسه بالمعاناة التّي تكرّس حالة الخلق و التعبير عنه، لينتج

---

[1] فاطمة المرنيسي، شهرزاد ترحل إلى الغرب- تر: فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي و منشورات الفنك، الدار البيضاء، ط1 – 2002 ، ص 66

[2] هناء ذيبان، معاناة المرأة المبدعة، مجلة الجمهورية – اليمن، الأربعاء 16 شعبان 1431 هـ الموافق لـ 28 يوليو/جويلية 2010 م، ص 19

أدبا جديدا و رائعا و خالدا إن في الشّعر أو الرواية أو القصة أو المقالة أو البحث » [1] ، فقد شكّلت المرأة في تاريخ الثقافات البشرية موضوعا للاختلاف و الجدل، ليس لأنّ هذا الموضوع أهمّ من موضوع الرجل بل لأنّ المرأة كانت و لمّا تزل – في تصور يُمكن أن يوصف بأنّه غير عادل - الأقلّ أهمية في ثنائية (الرجل/المرأة) إن على المستوى الثقافي أو حتى المستوى الإنتاجي « و بذلك جاءت قضاياها أكثر تعقيدا، لأنّها مُستلبة و موؤودة معنويا و جسديا إلى حدِّ أنّها لا تحيا بنفسها و لا لنفسها، إنّها للزوج و بالزوج ... و هي تنظر بعينه و تسمع بأذنيه، و تحيا بإرادته وحدها، في مجتمع جاهلي متخلّف يخيِّم عليه ظلام عبودية المرأة، و قد مارس وأد المرأة معنويا، كما مارس الأجداد وأد المرأة جنسيا » [2].

و بالإضافة إلى هذا العامل، ثمة أسباب مباشرة دفعت بظاهرة الاهتمام بالأدب النسوي إلى الواجهة و تحديدا في النصف الثاني من القرن العشرين مع ظهور الحركات النسوية المؤثِّرة التي جعلت المرأة مركزا للنزاع بين الثقافة الذكورية و الحراك الاجتماعي المتجدِّد الذي أفرز - عبر ثوراته – مَطالبا بحقوق المرأة و الاعتراف بمكانتها المساوية تماما للرجل بوصفها ذات دور اجتماعي و ثقافي فاعل، و تشكّلت إذّاك اتجاهات تتبنى القضية صراحة على جميع الصُعد الاجتماعية و السياسية و الثقافية.

---

[1] هناء ذيبان، معاناة المرأة المبدعة، مرجع سابق، ص 19

[2] حسين مناصرة، النسوية في الثقافة و الإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 1427 هـ- 2007 م، ص 12

أولا : أسس النسوية و اتجاهاتها الفكرية :

تعدّ النسوية حركة متعددة الجوانب من الناحية الثقافية والتاريخية. وقد حظيت أهدافها بتأييد في شتى أنحاء العالم، حيث وُظِّف مصطلح "النسوية" « لأول مرة في مؤتمر النّساء العالمي الذي انعقد بباريس سنة 1892، حين جرى الاتفاق على اعتبار أنّ النسوية هي إيمان بالمرأة، و تأييد لحقوقها، و سيادة نفوذها » [1]

و يمكن تقييم مدى فعالية النسوية إذا ما نظرنا إلى الخطاب النسوي ومدى تفعيله في التفكير على مستوى الحياة اليومية، فالنسوية لم تنتج من العدم، و لا هي حركة صماء، بل إنّها مجموعة من المذاهب و الاتجاهات، تلتقي تارة في أسس مبدئية جامعة متفق عليها، و تفترق في فروع فكرية و منهجية، و هي على اختلافها و اتفاقها شكّلت النظرية النسوية في الأدب و النقد الأدبي كما شكّلتها في غيرهما من المجالات، و سنحاول فيما يأتي عرض أهمها :

أ) الاتجاه النسوي الليبيرالي [*] :

تمتد جذور المبادئ الليبرالية إلى الثورة الفرنسية في القرن الثامن عشر والتي عرفت بحركة التنوير، « فقد ظهرت من خلال تعاون ستيوارت مل (Stuwart Mel) وهربرت تايلور (Herbert.J.Taylor) إذ يعدّ هذا الاتجاه من أقدم الاتجاهات

---

(1) نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر و الأدب)، منشورات فكر، الرباط- المغرب، ط 1، 2009، ص 80

(*) الليبرالية أو اللبرالية (liberalisme): من (ليبر liber) و هي كلمة لاتينية تعني الحر، تمثل مذهبا سياسيا أو حركة وعي اجتماعي، تهدف لتحرير الإنسان كفرد أو كجماعة من القيود السياسية و الاقتصادية و الثقافية . ينظر : wikipédia الموسوعة الحرة .

النسوية حيث يعتمد على الفكر الليبيرالي في معالجته للمسألة » [1] ، و هو يشترك بهذا مع سائر الاتجاهات النسوية الأخرى متخذا من الفلسفة الفردية مرتكَزا و مرجَعا، حيث نلفي المنتمون إليه متمسكون أبدا بشعار المساواة بين الرجل و المرأة و كل البشر في توفير فرص العمل و تحقيق التكافؤ، و تقييم الأعمال دونما تفرقة على أساس لون أو أصل أو جنس. « كما يتميز الداعون إلى هذا الاتجاه برفض الانخراط في نقاشات عقيمة حول مسببات التفرقة النوعية بين الرجل و المرأة على المستوى العالمي و عبر فترات التاريخ » [2] ، و إنّما يؤمنون بوجوب معالجة القضية النسوية من وجهة نظر واقعية و التعامل معها بوصفها وضعا راهنا حيث أنّ الهدف الأساس في الاتجاه النسوي الليبرالي هو المناداة بالحقوق المدنية والسياسية للمرأة في إطار مجتمعات تقوم على منح الذكور جميع الحقوق وحرمان الإناث من كثير من تلك الحقوق.

ب) الاتجاه النسوي الراديكالي [*] :

هو تيار أصولي متشدّد، ظهر خلال الفترة من نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، يدعو إلى الانفصال عن عالم الرّجال و الامتناع عن التعامل معهم و بناء مجتمع نسائي محض، إذ يبني أفكاره – كما النظرة الذكورية – انطلاقا من جسد المرأة حيث يقيِّمها و يعالج عالمها عبر جسدها، فكما يعدّ الرجال جسد المرأة علامة ضعفها في مختلف

---

[1] د. رانيا كمال، اتجاهات فكرية في النظرية النسوية، مجلة عود الند، www.oudnad.net العدد الفصلي التاسع 2018

[2] ينظر: صبرينة الطيب، آليات السرد في الرواية النسوية الجزائرية – دراسة بنيوية تحليلية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث – تخصص: سرديات، إشراف د: محمد حجازي، جامعة الحاج لخضر- باتنة- الجزائر، السنة الجامعية: 2014/2013، ص 15

[*] الراديكالية (radicalisme): هي نهج أو سياسة تسعى لإدخال إصلاحات جذرية على النظام الاجتماعي القائم، و الأحزاب الراديكالية في بعض الدول اليوم يمثلها عادة الأجنحة السياسية اليسارية المتطرفة . من معاني الراديكالية كذلك التطرف، أي النزعة إلى إحداث تغيرات متطرفة في الفكر و العادات السائدة و الأحوال و المؤسسات القائمة . ينظر : wikipédia الموسوعة الحرة .

الكفاءات و المجالات - مستدلين بضعفها العضلي للإشارة على حالة ضعف شامل تنسحب على باقي القدرات العقلية و العلمية و الثقافية و الاجتماعية لديها -؛ يرى دعاة النسوية الراديكالية أنّ الجسد الأنثوي دليل تفوق المرأة على الرجل لأنّها منبع الحياة لقدرتها على الإنجاب و حفظ النوع البشري؛ ذلك أنّ الحمل و الولادة عملية بيولوجية تستدعي قدرات جسمانية فائقة لا يمكن للرجل تحمّلها؛ فـ « أصحاب هذا الاتجاه يرون أنّ المرأة يمكن أن تتحرر من الضغوط و الكوابت الجنسية فقط إذا ما ألغيت الأسرة ! » [1] ؛ حيث أنّ تيار الراديكاليين يوظّف الأدوات الذكورية نفسها في معالجته لثنائية ذكر/أنثى، إلّا أنّ توظيفه لإثبات أفضلية المرأة معتمدا على الحتمية البيولوجية التي ترى أنّ الأجساد – التي لا حيلة للفرد في اختيارها و تشكّلها – هي التي تتحكم في نجاحنا في الحياة من عدمه ! الأمر الذي دعا نسويين كثر إلى رفضه و رفض تحليلاته و مبرراته ذلك أنّ التفرقة يجب أن تبنى « على المفاهيم الثقافية التي تشكل المجتمعات، و أنّها ليست حتمية، و بالتالي يمكن تغييرها بما يسمح بتحقيق مساواة بين كلّ المجموعات الاجتماعية » [2] ؛ فجوهر المشكلة - حسب المعارضين - لا يكمن في اختلاف جسد المرأة عن الرجل أو لون بشرة الأبيض عن الأسود أو اختلاف الشكل، و إنّما يكمن في إسقاطنا لبعض الصفات التقييمية داعمة كانت أو مقصية عن هذه الأجساد، و بالتالي كان إصرارهم على أنّ التفرقة يجب أن تكون نتاجا ثقافيا و ليس بيولوجيا.

---

[1] مصطفى النشار، مكانة المرأة في فلسفة أفلاطون (قراءة في محاورتي الجمهورية و القوانين)، دار قباء للنشر و التوزيع- القاهرة -، 1997، ص 60

[2] ينظر: علي الثامري، النقد النسوي بالضد من الثقافة الأبوية، مجلة دروب الالكترونية (http://www.doroob.com)، أكتوبر 2007

ج) اتجاه النسوية الماركسية [•] :

يقوم هذا الاتجاه على أساس رفض البعد الاقتصادي في التفضيل النوعي، إذ يرى أصحابه أنّه يخدم مصالح الرأسمالية المستغلة، فالقول بعدم كفاءة المرأة يسمح باستغلالها من خلال إدخالها و إخراجها من و إلى سوق العمل بسهولة بدعوى عدم الكفاءة، و بالتالي يكون التلاعب الكبير بقوتها لخدمة رأس المال.

أمّا عن « الكتّاب المنتمون لهذا التيار فيرون أنّ الرجال عموما هم من أعادوا إنتاج هذا النّظام المستغل في المجال الخاص » [1] ، لأنّ الكثير مما يروّج عن دور المرأة كزوجة و أم يهدف أساسا إلى تسخيرها للعمل في المنزل دون تقاضي أيّ أجر عن مجهوداتها و وقتها، كما « سلّم هذا الاتجاه أيضا بأنّ حل التناقضات الطبقية ونجاح الثورات الاشتراكية هو أمر حتمي في إلغاء كافة أشكال التمييز بالمجتمع، وهذا بالدعوة إلى تبني فكرة "تنمية الوعي"، ويقصد بهذه الفكرة ضرورة وجود نظرية للمرأة تسير مع الدعوة إلى الثورة الاشتراكية » [2] وتساعد النساء على فهم خصوصية الاضطهاد، بل و يذهبون إلى أكثر من هذا إذ يرون أنّ على الرجال الاشتراك في تنشئة الأبناء إذا كان الإنجاب يقوم على شراكة المرأة و الرجل؛ و هم بهذا يختلفون عن الراديكاليين حول القضية،

[•] الماركسية (marxisme): مصطلح يدخل في علم الاجتماع و الاقتصاد السياسي و الفلسفة . سميت بالماركسية نسبة لمنظر الماركسية الأول : كارل ماركس karl marx (1818-1883)، و هو فيلسوف ألماني و عالم اقتصاد، و صحفي و ثوري. أسس نظرية الشيوعية العلمية بالاشتراك مع فريديريك إنجلز frédérick ingels ، فقد كانا كليهما اشتراكيا التفكير و الأيدلوجية، لكن مع وجود الكثير من الأحزاب الاشتراكية تفرد ماركس و إنجلز بالتوصل إلى الاشتراكية كتطور حتمي للبشرية وفق المنطق الجدلي و بأدوات ثورية. فكانت مجمل أعمالهما تحت اسم واحد و هو: الماركسية، أو الشيوعية العلمية . ينظر : wikipédia الموسوعة الحرة .

[1] ينظر: صبرينة الطيب، آليات السرد في الرواية النسوية الجزائرية – دراسة بنيوية تحليلية، مرجع سابق، ص 16

[2] د. رانيا كمال، اتجاهات فكرية في النظرية النسوية، مرجع سابق

فالنساء في نظرهم لا يتأثرن دون الرجال بمهمة الحفاظ على الحياة من خلال الإنجاب و بالتالي فهم لا يفضلون طرفا عن الأخر، و إنّما يدعون إلى مبدأ الشراكة و المساواة على كل ما يقوم به النساء و الرجال من أعمال و مهام على المستويين الخاص و العام كالمساواة في الأجور و ساعات العمل و عدم إقصاء أي شخص من أي مجال إنتاجي بسبب نوعه.

و تجدر الإشارة هنا إلى أنّ تيارات كثيرة ظهرت في قلب هذا الجدل الدائر حول أوضاع المرأة في ظل النظام البرجوازي، حيث « تحاول جوليت ميتشيل (Joliètte Mitchell) في كتابها (سلطة المرأة 1971) المزج بين الفروع الأساسية للمذهب النسوي تحت مظلّة مفهوم واحد جامع وهذا النوع (Gender) [•] وتقول إنّ قمع المرأة يخدر في صيانتها في ظلّ المجتمع الطبقي ولذلك يجب تغيير وضع المرأة ووظيفتها في المجالات العامة والخاصة كي تتحقق لها الحرية الكاملة » [1] ؛ حيث تذهب إلى أنّ النوع لا يتوقف على الجوانب البيولوجية، فالجنس ينبع من الخصائص التشريعية أما النوع فمكتسب من خلال عمليات التأثير والتأثر الثقافي فالنوع منتج من منتجات الثقافة.

[•] ترجم مصطلح (Gender) إلى العربية بـ "الجنوسة"

[1] سارة جامبل، "النسوية وما بعد النسوية"، دراسة ومعجم لغوي، ترجمة أحمد الشامي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2002، ص 482

د) اتجاه النسوية ما بعد البنيوية [•] :

يؤمن أصحاب هذا الاتجاه أنّ التفرقة النوعية لا هي بيولوجية طبيعية و لا هي اقتصادية استغلالية، و إنّما تكمن أساسا في اللغة؛ فاللغة عندهم هي مهد الانقسام، هي من تُأنّث و تُذكّر كل شيء بما في ذلك الصفات و الجماد و المجرات؛ هذا الانقسام اللغوي الذي تُبنى عليه سياسات تفصيلية متعلقة بالقوة و الضعف، كما يذهب أنصار اتجاه النسوية ما بعد البنيوية إلى أنّ الكيان الواحد سواء فردا كان أو ثقافة أو مجتمعا أو غيره، هو في الأساس كيان جامع لصفات اصطلحنا لغويا و ثقافيا على تأنيثها أو تذكيرها كالحساسية و الذكاء مثلا، و التي درجنا على إلصاقها بالنّساء و الرجال على التوالي.

و ترى مناضلات هذا الاتجاه – في المقابل – أنّه يمكن للفرد الواحد أن يجمع بين صفتي الذكاء و الحساسية مع كونها من الصفات المجنسة لغويا، و بالتالي فإنّ « القسمة اللغوية الثقافية هي نسق قهري يدمر بعض جوانب الشخصية للنساء و الرجال على السواء؛ فمثلا مطالبة الرجل بعدم البكاء حتى تكتمل رجولته معنويا لهو أسلوب قاهر كابت له » [1] ، حيث أنّه في الأصل يشترك مع المرأة في القدرة و التعبير عن الإحساس، من

[•] ما بعد البنيوية (poststructuralisme): يعد مصطلح "ما بعد البنيوية" ذا تداخل في تنوع الممارسة المعرفية لمصطلحات عدة منها : مصطلح "ما بعد الحداثة" (postmodernisme)؛ فقد منح منهج ما بعد البنيوية أهمية كبيرة في انطلاقها، و ذلك بإقصاء الإنسان و بالحكم عليه بالفناء، و يحملها عنصر الانسلاخ عن مقومات البنيوية و طرائقها و بإنكار مفهوم الأصل .

ينظر: محمد سالم سعد الله، التضايف الثنائي بين ما بعد البنيوية و ما بعد الحداثة، مجلة نادي الفكر العربي www.nadyalfikr.com ، 17 أفريل 2009

[1] ينظر : صبرينة الطيب، آليات السرد في الرواية النسوية الجزائرية – دراسة بنيوية تحليلية، مرجع سابق، ص 18

حقّه التعبير عنه. كذلك الأمر عند مطالبة المرأة بعدم التفكير و إقصائها من المشاركة فيما يستدعي تعاملا عقليا بحتا، و في هذا قهر يفوق قهر الرجل.

لهذا كلّه يطالب أنصار هذا الاتجاه – و هو الأكثر انتشارا و تأثيرا في الوقت الراهن – بـ « الخروج من ثنائية (الرجل/المرأة) إلى ساحة ثالثة جامعة يتم فيها الاعتراف بكل الصفات و تقديرها جميعا دون تمييز، و إقرار إمكانية وجود ما قد يبدو متناقضا، لذلك نجد النساء المنتميات إليه يركّزن على فكرة قبول الاختلاف كنسق ذهني يعمل على التعايش و يعطل سياسات الصدام و الصراع، سيما أنّهن يعرفن ساحة الاختلاف هذه التي توجد فيها الأضداد على أنّها الكيان، و هذا الكيان قد يكون التركيبة السيكولوجية للفرد ذكرا كان أم أنثى » [1]، و هن مقتنعات أنّ التمييز النوعي و ما أنتجه من إشكاليات اجتماعية و ثقافية و نفسية لا يعدو أن يكون نسقا ثقافيا ذهنيا لا علاقة له من قريب أو بعيد بالاختلاف البيولوجي بين الذكر و الأنثى، و الذي تم اتخاذه أساسا لمعان كثيرة دون أن تنطق به أجساد النساء و لا الرجال .

هـ) اتجاه النسوية السوداء و نسوية العالم الثالث :

تبنت عدد من النسويات الملونات في الولايات المتحدة الأمريكية و من العالم الثالث النظرة ما بعد البنيوية المقِرة بحق الاعتراف بالمختلِف دون أيّة حاجة إلى مواراته أو إبراز الجوانب الأكثر قبولا عن غيرها عملا بمعايير ثقافية و مجتمعية إقصائية مجحفة، إلّا أنّهن ركّزن في تعاطيهن مع القضية على الاختلاف الثقافي أكثر، و الانتماء عندهن اختياري غير قصري، إذ ليست كل امرأة سوداء أو من العالم الثالث من الناشطات في هذا

[1] ينظر : مجلة دروب الالكترونية، مرجع سابق

الاتجاه و قد أعطين العذر لباقي النساء الممنوعات بسبب حادث ميلادهن في بلد غيره أو بلون آخر، فالقضية عندهن قضية مبدأ و فكرة و ليست قضية بلد أو لون بشرة.

لقد هاجمت النسويات المنتميات لهذا الاتجاه كل الحركات المنادية بخلق مظلة واحدة، و أجندة عالمية مشتركة تعمل تحت غطائها كل نساء العالم، سواء كانت أجندة ليبيرالية أو ماركسية أم راديكالية، و حجتهن في ذلك أنّ تجاربهن و تواريخهن و قناعاتهن الثقافية تختلف عن تجارب و تواريخ و قناعات النساء الغربيات؛ فالقهر كان مضاعفا نتيجة لمعتقدات و ثقافة مجتمعاتهن، و الاستعمار الغربي للعالم الثالث مارسته المرأة البيضاء كما مارسه الرجل الأبيض، و« التاريخ يشهد أنّ المرأة البيضاء قهرت بنات جنسها الملونات و الجنوبيات لتبني الأولى تراتبية ثقافية قائلة بأفضلية الثقافة الغربية على ما سواها من ثقافات » [1] ، فهي إذن شريكة كاملة للرجل الأبيض في استعمار الشعوب و استعباد الملونين، و تؤكّد ناشطات هذا الاتجاه على خصوصيتهن الثقافية و على ضرورة احترامها خاصة أن الخصوصية من أهم مبادئ النسوية بكل اتجاهاتها.

كما تستدعي كاتبات هذا الاتجاه مفهوم سياسات الموقع، التي تقول بأهمية الموقع الثقافي للمتحدث في تشكيل الرؤية، فالفكر هو نتيجة لاختلاط المفكر بواقعه، و أزمة المرأة ليست أزمة واقع مرير عاشته فحسب بل « هي أزمة فكر و ثقافة قبل أن تكون أزمة واقع عاشته خلال معاناتها كإشكال تاريخي عصف بمكوناتها الذاتية نحو التحرر و انفتاح إمكانياتها على أرض الواقع، كما أنّ قضية تحرر المرأة هي دعوتها أن تغزو

[1] ينظر : صبرينة الطيب، آليات السرد في الرواية النسوية الجزائرية – دراسة بنيوية تحليلية، مرجع سابق، ص 19

الجانب المعتم من انغلاق الرجل على تحرره » [1] ؛ فمازال على المرأة دور كبير في تغيير مفهوم الرجل عنها، و في تصحيح أفكاره.

و) الحركة النسوية في العالم العربي :

ولدت الحركة النسوية في العالم العربي في أوائل القرن العشرين حيث كان لابد من هذه البداية لمساعدة المرأة على الخروج من ظلمات التقاليد و رسم دورها ككائن إنساني في المجتمع، « و قد أشار كثير من نقاد الأدب إلى أنّ الحركة النسائية قد بدأت فعلا في البلاد العربية ما بين الخمسينات و الستينات، و في تلك الفترة بدأت "كوليت خوري" و "ليلى بعلبكي" بنشر رواياتهما الشهيرة و عدّ بعض النقاد أنّ وضع المرأة قد سار نحو التمرّد الحقيقي بشكل خاص في رواية "أيام معه" لكوليت خوري و التي وُصفت بأنّها أول صرخة نسائية جريئة » [2] ؛ إذ نجد الحركة التحررية النسائية في الخمسينات و الستينات تقتصر على الرفض السلبي لأوضاع لم يعد بالإمكان احتمالها، دون امتلاك القدرة على التمرّد الكامل، أو التطبيق العملي لأفكارهن، و هي ظاهرة متكررة بين الكاتبات اللائي برزن وقتها في أفق الأدب العربي حيث يمكن القول « أن الحركة التحررية للمرأة العربية قد انحصرت على جبهة الأدب النسائي بفضل انتمائهن إلى البرجوازية المثقّفة و لهذا فقد نجحن في لعب دور الرائدات في جبهة النضال من أجل التحرر » [3] ، فلقد كان لرائدات الأدب العربي في تلك الفترة درجة من الثقافة

---

[1] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية في الأنساق الدالة: الأنوثة- الجسد- الهوية، مطبعة سجلماسة - مكناس، المغرب، ط1- 2004، ص 121

[2] باولادي كابوا، التمرد و الالتزام في أدب غادة السمان، تقديم البروفيسور: إيزابيلا كامرا دافليتو، الترجمة عن الإيطالية: نورا السمان وينكل، دار الطليعة للطباعة و النشر – بيروت، ط1 – 1992، ص 62

[3] المرجع نفسه، ص 63

و الانفتاح الاجتماعي يفوق ما كان للنساء العاديات بشكل عام، حيث تبنّين الدفاع عن أفكار جديدة بالنسبة للأوساط الأكثر محافظة و انغلاقا، لهذا تبدو الكتابات المؤلَّفة للدفاع عن المرأة العربية منذ أواسط الخمسينات حتى منعطف السبعينات متواضعة نسبيا في كمّها و ثقلها الفكري، و نلحظ في المقابل عموما في الستينات و السبعينات كثرة الكتب و النشرات الدعائية، الحكومية و شبه الحكومية، عن تطور المرأة في مختلف الأقطار العربية، حيث يتم التركيز على إنجازات الدولة و مكاسب المرأة في شتى المجالات « مما يوهم بعدم الحاجة إلى أيّ تغيير في أوضاعهن، فمنذ الستينات و خاصة منذ أوائل السبعينات نشطت أكثر فأكثر لأعمال يسارية، ماركسية، في المقام الأول حول تحرّر المرأة فكانت ذات فائدة كبيرة للكتّاب المحليين، ناهيك عن فوائدها لعامة القراء، و ربّما من أهم الكتب التي ترجمت في هذا المجال هو "الجنس الثاني" (le Deuxième Sexe) لـ "سيمون دو بوفوار" Simone De Beauvoir [أ] و يُعدّ من أشهر الكتب التي ترجمت في أوائل السبعينات » [1] ؛ حيث طرحت بوفوار بوضوح عظيم الأسئلة الأساسية للحركة النسوية الحديثة في كتابها الجنس الثاني الصادر سنة 1949. و من أشهر المقولات في هذا الكتاب : "نحن لا نولد نساء، بل نُصبِحُهُنّ" (on ne nait pas femme, on le devient)

[أ] سيمون دو بوفوار : ولدت في 9 يناير عام 1908 في باريس لعائلة بورجوازية، هي روائية و فيلسوفة وجودية فرنسية، توفيت في 14 أفريل من عام 1986، و دفنت في باريس إلى جانب جان بول سارتر . تعد بوفوار رائدة من رائدات الحركة النسوية .

: wikipédia الموسوعة الحرة .

[1] بوعلي ياسين، حقوق المرأة في الكتابة العربية منذ عصر النهضة، دار الطليعة الجديدة – دمشق – سوريا، ط1، 1998، ص 120

كانت هذه أهم اتجاهات و أسس النظرية النسوية عبر العالم، و التي مسّت جميع مجالات الحياة، و بما أنّ الأدب هو أهم مجالاتها على الإطلاق إذ عبرّت به و من خلاله عن أفكارها على اختلاف وسائله و في شتى المنصّات و فوق جميع المنابر حتى عُدّ الأدب وسيلة النظرية النسوية في طرح أفكارها و بالخصوص في المجتمع العربي باعتباره أقلّ حرية في التعبير من سائر المجتمعات الأخرى، و نتج إذّاك ما يسمى بالأدب النسوي .

ثانيا: ما الأدب النسوي؟ إشكالية مصطلح... أدب بين الاعتراف و الرفض:

الأدب النسوي/الأدب النسائي/الأدب الأنثوي ... أزمة مصطلح، أزمة أدب بين قبول أو رفض أو قبول مشروط، لكنّه حقيقة لا مفر منها، حقيقة تصارع من أجل إرساء معالم الذات النسوية منذ الزمن الأول للحكي إلى زمن اقتحام المرأة عالم الكتابة و اللغة بوصفها كاتبة مؤلفة و بوصفها ذاتا مبدعة لا مجرد أداة سردية و موضوع لغوي.

أ) المصطلح و اضطراب التسمية :

أدب نسائي/أدب نسوي/أدب أنثوي ... أيّ المصطلحات أحقّ ؟

إنّ قضية الأدب النسوي تُطرح دوما في الساحة النقدية العربية خاصة على طاولة نقاش حاد، غالبا ما ينتهي باللااتفاق، حيث تتذبذب الآراء بين القبول و الرفض و بحث عن الاعتراف في محاولة لإرساء أدب نابع من صميم المرأة، و لكن و في خضم هذا النقاش

يدق طارقٌ باب الذهن ليقول : كيف يتم الاعتراف بهذا الأدب و المصطلح مازال تائها و لم يُتفق عليه؟

إنّ جوهر المشكلة يكمن في العجز عن ضبط المصطلح و الاتفاق على تسمية واحدة جامعة لكل الآراء، فما نجده في الساحة النقدية العربية يصيب المرء بالدوار، إذ نلفي تسميات عدة لهذا الأدب من قبيل : أدب نسائي، أدب أنثوي ... عدا الأوصاف التي ألصقها به البعض مثل : الأدب الناعم، الأدب الإباحي، أدب الجسد و غيرها.

و سنعرّض فيما يلي لبعض آراء النقاد الذين خاضوا غمار الخلاف النقدي حول التسمية كل حسب قناعاته المدعَّمة بحجج يراها الأنسب.

يعرّف "نور الدين الجريبي" الأدب النسوي بقوله : « إنّه أدب ينخرط في الحركة النسائية الهادفة إلى النّضال من أجل تحسين وضع المرأة في المجتمع و هي النزعة التي يعبّر عنها بالفرنسية بمصطلح: Féministe فالأدب النسائي هو المقابل العربي لـ Littérature Féministe و ليس Littérature féminine و هي عبارة تترجم بأدب أنثوي » [1] ؛ فنور الدين الجريبي عرض مفهومه للأدب النسائي في حين لم يعط مفهوما لمصطلحي: أدب نسوي، و أدب أنثوي.

و في أطروحة "فرج بن رمضان" الموسومة بـ "المحتوى الاقتصادي و الاجتماعي لقضية الجنس و المرأة عند نوال السعداوي" يعبّر عن مفهومه للأدب النسائي قائلا: « مصطلح الأدب النسائي يبدو مستمَدا من خصوصية الموضوع المطروق و ليس قائما في الأساس

[1] نور الدين الجريبي، صورة الرجل في الرواية النسائية العربية، "أيام معه" لكوليت خوري نموذجا، الرواية العربية النسائية، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، دار كتابات و"مهرجان سوسة الدولي"، ط 1 – 1999 ، ص 94

على معايير شكلية نوعية، لذلك فهو لا ينطوي على قيمة خطيرة من وجهة نظر إنشائية و إنّما يحمل في مقابل ذلك دلالة ثقافية تاريخية لا يُستهان بها شأن العديد من المصطلحات الجارية على ألسنة الدارسين الشائعة في الآثار النقدية » [1] ؛ إذ يرى حسب رأيه هذا أنّ مصطلح الأدب النسائي يشمل كل ما كُتب عن المرأة و كل ما هو نسائي، أي أن تكون المواضيع المطروقة أنثوية نسوية سواء من طرف الرجل أم المرأة.

و في ماهية الفرق بين "أدب نسوي" و "أدب أنثوي" يمكننا القول أنّه « ليس كل أدب أنثوي أدبا تنتجه المرأة بالضرورة رغم اللّبس و التداخل بين المصطلحين، حيث يصعب الفصل بينهما و تمثُّل المؤنث منفصل عن النّساء، رغم أنّ المؤنث يحيلنا مباشرة إلى التمثُّل البيولوجي، بينما نسائي أو نسوي يأخذ بسمة التخصيص أي تحديد نوع الجنس » [2] إلّا أنّ حقل المؤنث لا يقف عند حد الأوحد، أي كصفة مميِّزة لجنس النّساء، « فالمؤنث حقل شاسع يمتلك عدة سجلات، فإلى جانب المؤنث الحقيقي الذي يحيل مباشرة على جنس النّساء، هنالك المؤنث اللّفظي و المجازي، إضافة لما يمتلكه من قابلية الاشتغال في مستويي الرّمز و العلامة » [3] ؛ بمعنى أنّ الرجل يمكن أن يكتب

---

[1] نور الدين الجريبي، صورة الرجل في الرواية النسائية العربية، "أيام معه" لكوليت خوري نموذجا، مرجع سابق، ص 94

[2] فيروز بوخالفة، لغة السرد النسوي في أدب زهور ونيسي – مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير – تخصص أدب جزائري حديث، إشراف: د صالح لمباركية، جامعة الحاج لخضر – باتنة، السنة الجامعية: 2013/2012، ص 16

[3] سعيدة بن بوزة، سوسيولوجية الكتابة النسوية، النقد السوسيولوجي – وقائع الملتقى الدولي الثاني حول الخطاب النقدي الأدبي المعاصر 2006، منشورات المركز الجامعي 6 خنشلة، 2007، ص 370

نصّا مؤنّثا كما المرأة، و ليس نصّا نسائيا بعدّ مصطلح "مؤنّث" أعمّ و أشمل من مصطلح "نساء".

و بين المصطلحات الثلاثة يميِّز "محمود طرشونة" قائلا: « هناك "الرواية النسوية" بكسر النون لأنّها مشتقّة من "نِسوة" و يذكر "الأدب النسوي" الجامع بين الشّعر و النثر و هو أدب ملتزم، حمّال رسالة تتمثّل في الدفاع عن حقوق المرأة و قد يتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل و المرأة إلى إثبات التفوق و الامتياز، و فيه لهجة نضالية في أسلوب خطابي يتّصف في أغلب الأحيان بالتقريرية و التبسيط على حساب الفن و أدبية النصوص » [1] ؛ فالأدب النسوي بالنسبة لـ "طرشونة" هو أدب ملتزم صاحب قضية تتمثل في المطالبة بحقوق المرأة أكثر منه صاحب فن و أدبية.

و يضيف "طرشونة" إذ يقول: « و هناك "الحساسية الأنثوية" و ليست الرواية الأنثوية لأنّه يصعب تمييز اتجاه يتصف بالأنوثة و هي ليست نظرة أو موقفا بقدر ما هي نكهة خاصة نجدها في روايات جميع النّساء تقريبا، نحس فيها أنّ ما نقرأه صادر عن معاناة امرأة عاشت حالة ما و عبّرت عنها بطريقة فنيّة مثل عاطفة الأمومة أو العشق أو الخوف، و كلّها غير خاصة بالمرأة بما في ذلك الأمومة ! و لكنّ التعبير عنها نحس فيه ببعد خاص قد لا يتوفر إلّا في كتابات الأنثى » [2] ؛ فـ "طرشونة" هنا يعرّف الأنوثة أو ما أسماه بـ "الحساسية الأنثوية" بأنّها نكهة خاصة و ميزة تميِّز جلّ كتابات النّساء، فالأنوثة وحدها تنفرد بحساسية مفرطة و عاطفة مرهفة لا نجدها إلّا عند المرأة.

---

[1] محمود طرشونة، إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية بتونس، الرواية العربية النسائية، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، مرجع سابق، ص 10

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

و يكمل نفس الناقد إذ يقول « ... و هناك "الرواية النسوية" و هي بكل بساطة الرواية التي تكتبها المرأة و هذا ليس مصطلحا فنيّا و لا يدل على اتجاه أو مدرسة أو أيديولوجية ما » [1] ، فالأدب النسائي حسب تعريفه هذا هو كل ما تكتبه المرأة من إبداعات أدبية.

و على كل فإنّ عمق الرواية المنبثقة من ثنايا النصوص تستحق أن يُشاد بها على مستوى الإبداع « و هو الأمر الذي يستدعي تميّزا بين ما هو "نسائي" مكتوب من قبل النساء، و ما هو نسوي أي وعي فكري و معرفي » [2] .

و عليه فإنّ "النسوي" أعمّ و أشمل من النسائي، كما أنّه ينحو نحو ما هو إيجابي و خلّاق، في حين أنّ النسائي قد يتضمن أبعادا إيجابية و العكس، حسب مدى عمق و شفافية رؤية المرأة الكاتبة و كذا طبيعة نظرتها و نقدها لواقعها الاجتماعي.

فعلى الرغم من أنّ المصطلحات : "نسائي"، "نسوي"، "أنثوي"، تبدو متقاربة للوهلة الأولى، غير أنّها تتضمن فروق تتراوح بين التمثّل البيولوجي و تحديد الجنس الأنثوي، إلى الوعي الفكري المعرفي لنستنتج في النهاية أنّ مصطلح "نسوي" أعمّ و أشمل لأنّه يعبّر عن فكر و رؤية شاملة واعية للمجتمع، و عليه فالأصح أن نقول "أدب نسوي".

و في رؤية أخرى، يُطرح مصطلح "أدب نسائي" كمحاولة لإيجاد بديل آخر أكثر شمولية، يقول "الغدامي" « نشاهد المرأة تندفع وراء مصطلح "إنساني" داعية إلى الأخذ به و نبذ مصطلح "التأنيث". و لقد ظهرت مجلة (الكاتبة) في لندن تحمل في برنامجها

---

[1] محمود طرشونة، إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية بتونس، الرواية العربية النسائية، مرجع سابق، ص 10

[2] نورة الجرموني، الأدب السردي النسائي و إشكالية التنمية، مجلة الراوي، النادي الثقافي – جدة – المملكة العربية السعودية، عدد 23، سبتمبر 2010، ص 44

و في مقولاتها و مقالاتها دعوة صريحة إلى "أنسنة اللغة" و إلى "الأدب الإنساني" و "الكتابة الإنسانية" و تنفي بإصرار قاطع فكرة "التأنيث" و كأنّها بذلك تُسهِم في عملية استرجال المرأة و تعميق دور المرأة في تذكير اللغة » [1] .

فمصطلح "الأدب الإنساني" و إن كان محاولة لإيجاد بديل عام و شامل فهو أيضا علامة واضحة للتهرّب من مصطلح "الأدب النسوي" و "التأنيث" لما في ذلك من شعور بالتحقير و الدونية تجاه هذا الإبداع .

ب)أدب نسوي ... بين التقبّل و الرفض :

أدب نسوي ... أيوجد حقا؟

يُعدّ الخوض في الكتابة النسوية أمرا في غاية الصعوبة و التعقيد، خاصة إذا ما أضفنا له إشكالية تلقي هذا الأدب من طرف المجتمع، و مكمن الصعوبة يتجلى فيما أثير حوله من تفسيرات و تحليلات جانبت - في كثير من الأحيان - الطرح الموضوعي، و لعلّ أولى المخاطر التي تواجهنا في الحديث عن هذا الموضوع – كما أسلفنا الذكر - هو المصطلح في حد ذاته، هذا المصطلح الذي لم يرسى بعد على بر آمن، ثمّ إن حدث و وُجدت التسمية – على اختلاف أشكالها - هل يوجد حقيقة هذا المسّمى ؟

إنّ الاعتراف بالوجود الحقيقي لما يسمّى بـ "أدب نسوي" مازال يتأرجح بين القبول و الرفض من طرف النقاد و الأدباء بمن فيهم المرأة الكاتبة نفسها، « حيث تميل معظم هذه الآراء إلى الانتقاص من كفاءات النّساء و رفض الإقرار بتميّز كتاباتهن فلا شكّ في أنّ المواقف المتحيّزة ضد المرأة و قدراتها الفكرية و الإبداعية تقوم على أحكام مسبقة

[1] عبد الله الغدامي، المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2006، ص 50

تعزّز إقصاءها من فعالية الإنتاج و الإبداع و تنظر إليها وفق البعد الفيزيولوجي، أي باعتبارها جسدا عليه أن يكرّر وظائفه تبعا لذاكرة مجتمعية تنظر بعين النقص إلى مؤهلات المرأة و قدراتها » [1] ، و الواقع أنّ هذا الطرح لا يمكن تبريره علميا.

و من أسباب المواقف الرافضة لوجود "الأدب النسوي" أساسا « ما ينبني على مفهوم عام للأدب بدعوى قوانين تشكُّله الثابتة و المشتركة بين الجنسين مثل التشابه على مستوى اشتغال المخيَّلة أو استثمار الخبرات الفنيّة و الجمالية و الفكرية » [2] ؛ فالحجة إذن أنّ لا جنس للكتابة، فهي واحدة سواء أكان المبدع رجلا أم امرأة، بمعنى أنّ لا خصوصية للأدب الذي تكتبه المرأة، حيث أنّ الرجل و المرأة يعيشان في البيئة نفسها و الظروف ذاتها، و الاختلاف و التمايز ينتج عن الظروف الفردية لا نوع الجنس.

و هذه "سيمون دو بوفوار" (Simone De Beauvoir) ترى أنّ المرأة « ليس لها جوهر أو طبيعة أبدية، بل التاريخ و المجتمع الذي تعيش فيه يرسم لها في كل حقبة التجويف من أجل قالب تتقيّد به » [3] ، فدو بوفوار برؤيتها هذه إنّما تؤكّد على السيطرة الكليّة و الأبدية للواقع الاجتماعي، و التاريخ على وجود المرأة و كينونتها إلى درجة رسم الحدود و القوالب التّي عليها التقيّد بها، فكيف لها أن تتبنى أدبا خاصا بها أو أن تستقل بإبداع ما؟

و فيما يقارب هذه الرؤية نجد الناقدة "يمنى العيد" تقّر « بوجود خصوصية تميّز كتابة المرأة إلّا أنّها خصوصية غير طبيعية؛ أي أنّها ليست ثابتة، بل هي نتاج ظروف

---

[1] ينظر: نورة الجرموني، الأدب السردي النسائي و إشكالية التنمية، مرجع سابق، ص 41

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3] عبد الله محمد الغدامي، المرأة و اللغة، مرجع سابق، ص 46

اجتماعية داخل بيئة معيّنة و في ظروف تاريخية خاصّة، فهي إذن ليست خصوصية فنيّة، بل إنّها تتغيّر حسب المكان و الزمان لتتقوقع في كل الحالات داخل عالم المرأة الصغير الذي لا يتجاوز همومها الذاتية إلى الهم الإنساني بشكل أعمق » [1] ؛ حيث يُفهم من رؤية "يمنى العيد" أنّها تقّر بوجود هذه الخصوصية، و من جهة أخرى ترفض الاحتكام إليها كتصنيف، فمتى زالت أشكال القهر الاجتماعي المطبّق على المرأة ستزول هذه الخصوصية إذ هي خصوصية مؤقتة !

و هاهي الناقدة "خالدة سعيد" بدورها تتوصل إلى أنّ إطلاق مصطلح "الأدب النسوي" على إنتاج المرأة الأدبي ينوء عن الموضوعية و الدقة؛ و حجّتها في هذه الرؤية أنّ أدب المرأة لا يملك الخصوصية التّي تميّزه عن غيره و بالتالي فلا شيء يؤهله لأن يكون أدبا حاملا لهوية معينة خاصة به؛ فالقول بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويتها و ملامحها الخاصة في نظر خالدة سعيد « يقضي إلى واحد من حكمين: إما كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية و هذه الخصوصية و هو ما يردها بدورها إلى الفئوية الجنسية فلا تعود صالحة كمقياس و مركز » [2] ؛ و لأنّ تصنيف إبداع المرأة قائم على أساس الجنس (ذكر/أنثى) فهي ترفضه إذ لا يُعَدّ معيارا يصِّح الاحتكام إليه في عملية التصنيف، لأنّ من شأنه أن يحصر الأدب في الفئوية، فيُقال: هذا أدب رجالي، و ذاك أدب نسائي فيتجزأ الأدب و يخرج عن مفهومه العام.

و يتبنّى هذا الرأي كذلك الناقد "بوشوشة بن جمعة" حين يقول : « الحال أنّ التمييز بين أدب نسائي و أدب رجالي على أساس الجنس مرفوض من قبل جلّ من كتب في

---

[1] ينظر: سعيدة بن بوزة، سوسيولوجية الكتابة النسوية، مرجع سابق، ص 367

[2] المرجع نفسه، ص 369

الموضوع، فلا معنى لقولنا أنّ هذه الرواية أو تلك نسائية لمجرد أنّ مؤلفتها امرأة، إذ ليس من المناسب أن نصنِّف الأدب على أساس الذكورة و الأنوثة إلّا إذا اقتنعنا بوجود ما يبرر إفراد الأدب النسائي بالنظر و الدرس » [1] ؛ إذ يرفض بن جمعة وجود ما اصطلح عليه "أدب نسائي" لانتفاء وجود الخصوصية، لكنّه يترك باب القبول مواربا في حال تشكّل هذه الخصوصية و الاقتناع بها.

و لم يختلف كثيرا موقف المرأة المبدعة عن المنظور النقدي العربي، حيث تراوح أيضا بين الرفض و التحفظ و التذبذب، و يُفسَّر هذا بوجود أسباب عدة لعل أثقلها وطئا هي طبيعة ثقافة المجتمع السائدة إذ مازالت ثقافة ذكورية أسّست لنسق ثقافي حول تبعية المرأة للرجل و دونيتها و هامشيتها؛ هذه الثقافة التي ولّدت نظرة سلبية حيال الأدبيات تجاه ما يكتبن مقابل ما يكتبه الرجال، بالإضافة إلى غياب نقد علمي يتّسم بالدقة و الموضوعية.

و كبداية عن مواقف الأدبيات آثرنا أن نستهل بموقف "غادة السمان" التي ترفض المصطلح رفضا قاطعا لأنّها ترى « أنّ الأدب واحد لا يُمكن تصنيفه إلى أدب رجالي و آخر نسائي رغم اعترافها بوجود خصوصية في أدب المرأة، كما ترى أنّ جذور هذه التسمية نابعة من أسلوبنا الشرقي في التفكير » [2] ؛ فغادة السمان على الرغم من إقرارها بوجود خصوصية تميّز ما تكتبه المرأة غير أنّها ترفض هذه التسمية.

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية – أسئلة الإبداع و ملامح الخصوصية - ، الرواية العربية النسائية، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، مرجع سابق، ص 93

[2] ينظر: سعيدة بن بوزة، سوسيولوجية الكتابة النسوية، مرجع سابق، ص 371

ثم نأتي على موقف "خناثة بنونة" التي تتبنى الموقف ذاته و لكن بأكثر حدة حيث « ترفض هذا التصنيف على أساس أنّ الإنتاج يعطي نفسه و يملك الحكم عليه فيما يقدّمه دون اعتبار للقلم سواء كان رجاليا أم نسائيا » [1]، و صرّحت "سهام بيومي" عن موقف مشابه حين اعتبرت أنّ « من يقبلن ذلك من الكاتبات مجرد نساء يتعاطين الكتابة و لسن أديبات حقيقيات و هنّ فرضن تلك القيود على أنفسهّن قبل أن يفرضها أحد » [2]

و ترفض "نجوى بركات" بدورها التصنيف و تعِدُّه شَرَكا للإيقاع بحرية المرأة ! حين ترمي بخاطرتها لتقول : « ... شاخت ثورتي الجميلة و تحولت إلى مؤسسة، إلى نفي. قالوا لي: اكتبي، لكن لا تتطاولي على ما يتعداك و يتجاوز حدود جنسك اللطيف. لك الأدب النسائي فارتعي فيه ما شئت – دروب النضال مازالت طويلة و قرون القهر لم تُولِّي كما كنت تأملين » [3]

و نواصل سلسلة الرافضات مع "لطيفة الزيات" التي ترى انتقاصا من القيمة الفنية لإبداعها إن هي قبلت بما يسمى بـ "أدب نسائي" و رفضها هذا « دفاعا عن النفس في وجه محاولة مستمرة في أمتنا العربية لتبويب الأدب الذي تكتبه المرأة في مكانة أدبية و فنيّة أقلّ من ذلك الذي يكتبه الرجل، و في استخدام وصف الأدب النسائي كوصف يتضمن تحقيرا لهذا الأدب » [4] ؛ فهذه هي رؤية لطيفة الزيات إلى الكتابة

---

[1] ينظر: محمود طرشونة، إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية بتونس، مرجع سابق، ص 11

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3] نجوى بركات، المرأة و الكتابة أية حرية، المرأة و الحرية أية كتابة، الرواية العربية النسائية، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، مرجع سابق، ص 143

[4] سعيدة بن بوزة، سوسيولوجية الكتابة النسوية، مرجع سابق، ص 372

النسوية حيث ترفضها بإلحاح خشية المساس بقيمة إبداعها و تهميش ما تكتب أمام مركزية الرجل، إذ يظهر أنّ رفضها مفروض من واقع سائد تحكمه ثقافة ذكورية تسيطر عليه في كل أبعاده، جرى ذلك حسب القانون التاريخي الذي يمنع المرأة من تعلّم الكتابة، فما بالك بالاعتراف بأدبها ! و هو القانون الذي صاغه الفقيه البغدادي "خير الدين نعمان بن أبي الثناء" المكنّى بـ " نعمان الآلوسي" (1836-1899) في كتابه الموسوم "الإصابة في منع النّساء من الكتابة" في عام 1897، و الذي تزامن مع ظهور ملامح حركة التنوير في العالم العربي في القرن الثامن عشر، إذ يوصي الآلوسي في كتابه قائلا: « أما تعليم النّساء القراءة و الكتابة فأعوذ بالله، إذ لا أرى شيئا أضرّ منه بهنّ، فإنّهن لما كنّ مجبولات على الغدر كان حصولهن على هذه الملكة من أعظم وسائل الشر و الفساد، و أما الكتابة فأوّل ما تقدر المرأة على تأليف الكلام بها، فإنّه سيكون رسالة إلى زيد و رقعة إلى عمر، و بيتا من الشّعر إلى عزب، و شيئا آخر إلى رجل آخر، فمثل النّساء و الكتابة، كمثل شرير سفيه تهدي إليه سيفا أو سكير تعطيه زجاجة خمر، فاللبيب من الرجال من ترك زوجته في حالة من الجهل و العمى فهو أصلح لهنّ و أنفع ! [1] »

و على الرغم من هذا الفكر الذي لم يكن شاذا آنذاك بل كان سائدا، إلّا أنّ المرأة ظهرت من بين الركام لتخطف القلم من يد الرجل و تدخل عالم اللغة بوصفها كاتبة و مؤلفة، كيان مبدع لا مجرد موضوع للغة أو رمز لقصيدة أو أداة للسرد، و أكبر دليل على ذلك أن وُجد من النقاد من يؤيد فكرة الإبداع النسوي و يعترف بتميُّزه كأدب قائم بذاته ذا خصوصية، فـ"جورج طرابيشي" يرى أنّ السرد النسوي متميّز بكونه شحنات

[1] عبد الله الغدامي، المرأة و اللغة، مرجع سابق، ص 112

عاطفية لأنّ « السرد عند الرجل هو إعادة بناء العالم أمّا عند المرأة فهو بؤرة أحاسيس، و الفرق بينهما أنّ الأول يكتب بعقله أما الثاني فيكتب بقلبه » [1] ؛ و الحقيقة أنّ ما لامس المشاعر و قرُب من الأحاسيس هو الذي يُشعر القارئ بلذة القراءة و متعتها، أما ما تلبّس بكثير من المنطق و غلب عليه جانب العقل فهو أبعد عن الكتابة الفنية و أقرب إلى الأدب الإصلاحي.

و نأتي كذلك بموقف "توفيق بكار" ضمن قائمة المؤيدين إذ يرى بأننا « أصبحنا مع هذا الإبداع النسائي ننظر إلى أنفسنا و مجتمعاتنا و تاريخنا بعينين اثنتين لا بعين واحدة، و نعيها بعقلين، و ندركها بحِسَّيْن » [2] ؛ ما يؤكّد أنّ بكار وجد في الإبداع النسوي طرافة و إضافة متميزة إلى ما يبدعه الرجال، بعدِّه يلقي أضواء جديدة على واقعنا.

و إذا عدنا إلى النساء نلفي "أليسيا أوستريكر" (Alicia Suskin Ostriker)[أ] تتفاءل بأنّ الكتابة النسوية «سوف تحقق ذاتها و حريتها كلّما تيقنت المرأة من نفسها، و كلّما كتبت المرأة بوصفها امرأة و كلّما أصرّت على أنوثتها فإنّها ستزداد قوة، و سيقدّر لهذه العملية الاستمرار. و كاستجابة لمفهوم أنّ الفن انعكاس للحياة، فإنّنا سنرى اليوم الذي ندرك فيه المعنى الحقيقي لكون المرأة أنثى و لكون الرجل ذكرا، و المعنى الحقيقي لكلمة إنسان » [3].

---

[1] عبد الحميد ختالة، السرد النسوي في الجزائر، قراءة في أدب السعودي، مجلة المعنى، المركز الجامعي خنشلة، العدد 1، جوان 2008، ص 136

[2] محمود طرشونة، إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية بتونس، مرجع سابق، ص 11

[أ] أليسيا أوستريكر: ولدت في 11 نوفمبر 1937 بنيويورك، شاعرة يهودية أمريكية، مفكرة و كاتبة مقالات، اشتهرت بكتابة ما يسمى "الشعر النسائي" (La Poésie Féministe) . ينظر: wikipédia الموسوعة الحرة

[3] ينظر: عبد الله الغدامي، المرأة و اللغة، مرجع سابق، ص 54

و موقفها يعد بحق موقف مستبشر بمستقبل متفائل لأدب المرأة شريطة التحلي بالقوة و الثقة.

و في رؤية أخرى لـ "كارمن البستاني" يبدو الاختلاف مطلبا تدعو إليه نسوة مبدعات هي منهنّ؛ هذه الرؤية التي ترفض فكرة « أن يكون للمرأة و الرجل الماضي نفسه، و لا الثقافة نفسها، فكيف يكون لهما في هذه الحالة التفكير نفسه و الأسلوب نفسه » [1] ؛ إنّها دعوة صريحة لنبذ نقاط التشابه، و إرساء فكرة الاختلاف و التميّز عن الرجل و أدبه في الماضي و الثقافة و التفكير و الأسلوب.

و من خلال الآراء التي استقيناها لبعض النقاد و الأدباء حول "الأدب النسوي" نستنتج أنّ الاعتراف به بشكل مطلق غير وارد حيث ثم ربط الرؤى المقدمة بالواقع الاجتماعي و هو في الحقيقة تبرير فيه ما فيه و عليه ما عليه، و قد يُقبل جزئيا لأنّ وجود المصطلح حقيقة و الاعتراف به أو رفضه قضية نقدية جادة يجب أن تحتكم إلى الدقة و الموضوعية في التعامل و الطرح.

و لكن، و على الرغم من المشككين في قدرة المرأة على الإبداع، و كل ما يقف حجر عثرة أمامها، غير أنّها فرضت نفسها و أثبتت جدارتها في حقول معرفية شتى و في الأدب خاصة، ضاربة أروع الأمثلة في رفع التحدي و لا أدلَّ على ذلك مثل الكتابات السردية النسائية التي تتزايد و تثرى كما و كيفا، و التي بدأت تكتسي خصوصيتها من طرحها الإيجابي للتساؤلات و خلخلتها للقوالب الجاهزة و الأفكار المشكوكة في ظلّ كتابة واعية تعبر عن عمق إحساس المرأة دون إهمال آليات اشتغال اللغة.

---

[1] محمود طرشونة، إشكالية الخصوصية في الروائية النسائية بتونس، مرجع سابق، ص 11

ثالثا : الخطاب النسوي ... خصوصية اللغة :

تعدّ اللغة وعاء الوعي الإنساني، المادي و المعنوي و الرّوحي، و عبر كل العصور و في مختلف المجالات كانت اللغة كاشفة للتاريخ مثرية للحضارة الإنسانية، لأنّها مظهر الحياة الإنسانية و مخبرها، بل مظهر الوجود كلّه و مخبره، بما كان و يكون عليه أو بما يمكن أن يكونه.

و لئن ابتعدنا عن النظرة التقليدية لوظيفة اللغة التي لا تتعدى اعتبارها مجرد وسيلة اتصال و أداة تبليغ، فإنّ "سابير" (Sapir) يعرفها بقوله « تمثل اللغة أكثر من كونها مجرد أنظمة لنقل الأفكار، فهي أكسية غير مرئية تكسو أرواحنا و تسبغ على تعابيرها الرمزية شكلا مهيأ سلفا، و حين يكون التعبير ذا دلالة غير اعتيادية نسمّيه أدبا » [1] ؛ فسابير يرى أنّ اللغة تسمو عن كونها أنظمة ناقلة للأفكار، إلى تعابير رمزية و روحانية غير مألوفة و هذا ما يؤهلها لأن تصبح أدبا، ثم يواصل و صفه للغة قائلا: « هي وسيلة الأدب مثلما أنّ الرخام أو البرونز أو الطين هي مواد النحات » [2] ؛ ليمنحها بتشبيهه هذا صفة المادة الأولية للأدب، لكنّنا نستنتج من بين سطور تعريفه أنّ على الأديب إتقان صناعة الأدب مثلما على النحات إتقان صناعة التحف، فتوفر المادة الأولية لا يعني بالضرورة جودة النتيجة، فالإتقان و حسن الاستعمال هو الفيصل !

و في مدار نفس الفلك نلفي "عبد الله الغدامي" يؤكد بأنّ اللغة عملة لوجهين اثنين: وجه مذكر و آخر مؤنث إذ يقول « كانت اللغة ذات وجه واحد، و هو وجه مذكر، و مع

---

[1] إدوارد سابير و آخرون، اللغة و الخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي – بيروت ، الدار البيضاء، ط1- 1993، ص 29

[2] المرجع نفسه، ص 30

دخول المرأة كمؤلفة برز وجه جديد للغة مما جعلها ذات وجهين و ذات بعدين، و هذا فاجأ الرجل الذي تعود على احتكار دلالاتها و ترسخ في نفسه إيمان ثابت بأنّه هو وحده منتج اللغة و مستهلكها و له وحده حق التأويل مثلما أنّه وحيد في حقوق الاستخدام » [1] ؛ إذ لا مفر من الاعتراف بأنّ المرأة اقتحمت عالم اللغة و قسمتها بتعابيرها إلى قسمين و أخذت النصف إن برضا الرجل أو عدمه، حيث فرضت رقتّها و أنوثتها و نجحت بجدارة و شجاعة في ترويض القلم الذكوري، و توظيف حبره في خوض معركة الكتابة و الغوص في بحر اللغة تنهل منه الدرر و تقاسم كنوزه الرجل الذي استعمر عالم اللغة بعدما كانت « اللغة في الأصل أنثى ثم ضاعت هذه الأنوثة باحتلال ذكوري » [2]

و طفقت اللغة تنحت صورتها و تكتب نفسها على الورق بوصفها أنثى تنطق بلسان المرأة، و تكتب بقلمها فاستردت بذلك أنوثتها التي سُلبت منها، و استقلت عن المحتلّ الفحل !

و على الرغم من تمكن المرأة من استرجاع حقها اللغوي و الإبداعي إلّا أنّه حق مهزوز من قبل الرجل الذي لن يرضى بالقسمة العادلة بينه و بين المرأة في امتلاك اللغة و كيفية توظيفها، و يؤكد هذا رأي "عبد الحميد بن يحي الكاتب" بأنّ « خير الكلام ما كان لفظه فخلا، و معناه بكرا » [3] .

و حسب رأيه هذا نستنتج أنّه يقصد القسمة الثقافية، التي تمكّن للرجل "اللفظ" الذي يُعدّ أساس الكتابة و الخطاب الأدبي و المجسِّد العلمي للغة، فاللفظ حسب الكاتب هو

---

[1] عبد الله الغدامي، المرأة و اللغة، مرجع سابق، ص 195

[2] المرجع نفسه، ص 181

[3] المرجع نفسه، ص 06

الفحل الذكر، فيما تجعل "المعنى" من نصيب المرأة؛ فالمعنى دوما يخضع لتوجيه اللفظ، و لا يمكن أن يوجد إلا بوجوده؛ و قسمة كهذه تؤكد و تزيد من تبعية المرأة للرجل كما يتبع المعنى اللفظ و لا يستغني عنه أبدا.

إنّ اللغة المتحيّزة التي صنعها الرجل، هي نفسها التي « توظفها المرأة في خطابها ضد القهر الذكوري الذي همّشها لقرون من الزمن و ألغى هويتها » [1] ؛ إذ كان لزاما عليها أن تتبنى خطابا آخر أكثر إنصافا و اعتدالا بدلا من محاولتها لإثبات تفوقها لأنّها لا محالة ستقع في خطاب الهيمنة ذاته .

و في التمييز بين لغة الكتابة عند الرجل و لغة الكتابة عند المرأة يقول "رشيد الضعيف" : « كتابة المرأة لا تاريخية أي بلغة العصر، بينما كتابة الرجل بلغة قديمة أو كتابتها لا ثقافية و كتابة الرجل تحيل على ثقافات معروفة، و كتابتها جريئة بينما الرجل يرمز و يراوغ » [2] ؛ فهو بمفهومه هذا يصف اللغة النسوية بالحداثة و المعاصرة و جرأة الطرح، بينما يصف لغة الرجل بتمثُّل الأصالة و العراقة، و بتوظيف الرمز و المراوغة و اللاتصريح؛ حيث لا يمكن إنكار مدى الصعوبة في التفريق بين الرجل و المرأة في الكتابة دون البحث عن نقاط التقاء و انفصال، و تكمن هذه الصعوبة في أن ما يُمكن أن نقول عنه أنّه خصيصة في الكتابة الرجالية يمكن أن نعثر عليه في الكتابة النسائية و العكس صحيح؛

[1] فيروز بوخالفة، لغة السرد النسوي في أدب زهور ونيسي – مذكرة ...، مرجع سابق، ص 20

[2] محمود طرشونة، إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية بتونس، مرجع سابق، ص 15

و هذا ما لمسته الباحثة "بياتريس ديديي" [أ] (Biatrice Didier) حيث تقول : « إنّ خصوصية الكتابة النسائية لا تلغي تشابهاتها مع الكتابة الرجالية » [1] ؛ فالقول بكتابة نسوية تتميز بخصوصية معينة لا يعني إلغاء و إنكار التشابه بين كتابة المرأة و كتابة الرجل .

كما ترى "إيزابيل لوغار" (Isabelle Logar) [ب] أنّنا لا يمكننا أن نشدّد على خصوصية الكتابة عند المرأة و اختلافها عن نظيرتها عند الرجل حيث « تستخلص أن الحركة النسوية الإبداعية جاءت لتمثّل "الاختلاف الأنثوي" في الكتابة، و ذلك يتحقق من خلال التركيز على الاختلاف في مفاهيم أربعة :

- الجنس، - إدراك الجسد، - التجربة، - اللغة .

و من ملامح الاختلاف الذي يجسّد خصوصية الكتابة عند المرأة ما يلي :

1- أنّ الوظيفة الأولى للكتابة الأنثوية هي التواصل، و تفجير الكلمة المتحررة في الصمت أو أن تمارس نوعا من الثرثرة المقبولة .
2- التشديد على خاصية العفوية و المباشرة و الاستعمال العادي للكلمة، ثمّ البعد الحميمي و ممارسة الاعتراف و البوح » [2]

[أ] بياتريس ديديي (Biatrice Didier) مولودة في 21 ديسمبر 1935 بـ غرونوبل- فرنسا، ناقدة أدبية فرنسية مشهورة
ينظر : wikipédia الموسوعة الحرة

[1] سعيد يقطين، الرواية النسائية العربية – رجاء العالم نموذجا -، الرواية العربية النسائية، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، مرجع سابق، ص 108

[ب] إيزابيل لوغار (Isabelle logar Garrofé) : روائية مكثرة من جنوب فرنسا، من أشهر رواياتها: ستمطر برتقالا يوم الميلاد (Il va pleuvoir des oranges a noël)

[2] ينظر : سعيد يقطين، الرواية العربية النسائية – رجاء العالم أنموذجا-، مرجع سابق، ص 109

و إن نحن عدنا إلى الناقدات العربيات نجد "سعاد المانع" و من خلال متابعتها لأدبيات النسوية الغربية ترى أنّه « يمكن القول أنّ النقد النسوي في الغرب مازال موضع عدم استقرار، و بالنسبة لوجود لغة أنثوية خاصة، يبدو هذا أقرب إلى التجربة و الشطحات منه إلى نظرية ثابتة، كما ترى أنّ النقد النسائي العربي ليس سوى انعكاسا للنقد النسوي في الغرب، و أنّ الكتابة الأنثوية تعكس الطبيعة الداخلية للمرأة و هكذا يصبح النصّ و البطلة و الأنثى فيه امتدادا نرجسيا للمؤلفة » [1] ؛ فإمكانية وجود لغة نسوية خاصة لأمر مستبعد في نظر المانع و هو لا يعدو أن يكون مجرد شطحات و آراء لم تكتمل لتكوِّن نظرية ثابتة في ظل عدم استقرار "النقد النسوي" لا في الغرب و لا عند العرب، ثم تأتي برأيها في الكتابة النسوية بأنّها تعكس طبيعة المرأة الداخلية التي تُميِّزها العاطفة و الحساسية الأنثوية المرهفة و هي تصف لغة الكتابة النسوية باللغة النرجسية لأنّ النصّ و البطلة و الأنثى امتداد نرجسي للمؤلفة.

نستنتج مما ذُكر أنّ البحث عن خصوصية لغة الكتابة لدى المرأة يتأسّس على تصور منهجي يُدرك أنّ اللغة ليست أداة حيادية، و من ثمّ يُقِر بوجود لغة تعبيرية خاصة بالمرأة ترتبط بخصائصها النفسية و البيولوجية « فقد أثبتت الدراسات أنّ للرجال تعابير محظورة على السند كما أنّ التعابير النسوية إذا ما استعملت من طرف الرجال فإنّهم يتعرضون للاحتقار . و لا يقتصر الاختلاف اللغوي بين الجنسين على المستوى المعجمي بل إنّه ينسحب أيضا على المستويات الصوتية و التركيبية و الصوفية » [2] .

---

[1] سعيد يقطين، الرواية العربية النسائية – رجاء العالم أنموذجا-، مرجع سابق، ص 109

[2] ينظر : بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية – أسئلة ...، مرجع سابق، ص 37

و يرى بن جمعة بناء على ذلك « أنّ الإبداع النسائي يتميّز بحضور الوظيفة اللغوية في مسالك تعبيره و ما يستخدمه من سجلات اللغة و مستويات الكلام بغية تثمين التواصل حسب "رومان جاكبسون" (Roman Jakobson) بين الفرد و الأخر . و هنا بين المرأة (الذات الكاتبة) و الأخر (الذات المتقبلة) و لعلّ ما يُفسّر هذه الوظيفة اللغوية في كتابات المرأة، رغبة المرأة في الانعتاق من فضاء العزلة الذي يحتِّمه عليها المجتمع و التحاور مع الآخر بعد أن تضخَّم لديها الحوار مع الذات لكن في إطار الحدود التي يسمح بها حجم اللغة المتاح لها استخدامه » [1] ، فالمشكلة لا تكمن في أنّ اللغة قاصرة عن التعبير عن الوعي الإنساني و لكنّها تكمن في حرمان النّساء من استعمال كامل المصادر اللغوية و إرغامهن على الصمت و التلطّف أو الإطناب في التعبير.

و تتساءل "زهور ونيسي" حول القضية نفسها تقول « ... لماذا لا نكتب هكذا بحرية دون قيود، دون خلفيات صنعت و تصنع كل يوم تصرفاتنا و سلوكنا، تقوقِعنا في ذواتنا، تغلق حولنا نوافذ الهواء، و طاقات الانطلاق، تخنق فينا الرغبة في الانسياب نحو المعلوم و المجهول ... ما معنى الحرية و نحن نكتب ما يريده الآخرون منا، ما معنى الحرية و أحكام الآخرين تحاصرنا في كل اتجاه، ما معنى الحرية و سوط الحذر يجلدنا عن كل كلمة مائة جلدة، و عن كل تعبير غريب آلاف الجلدات » [2] .

بهذا الألم وصفت ونيسي وحشية الحرمان المطبّق على المرأة الكاتبة في أن تمارس استعمال اللغة بحرية و طلاقة، فالمجتمع يسطّر لها حدودا لغوية ممنوع عليها تجاوزها !

---

[1] ينظر : بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية – أسئلة ...، مرجع سابق، ص 37

[2] زهور ونيسي، بعض من تجربة، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية – عبد الحميد بن هدوقة -، مديرية الثقافة برج بوعريريج، 2009، ص 149

فأين حرية الكتابة إذن ؟ و أين آفاق الإبداع ؟ و كيف يمكن الحكم على أدب مقيّد حين كُبِّلت ألسنة النسوة و عقولهن و جلدت حريتهنّ في التعبير، فلا هنّ كتبن بطلاقة و لا هنّ منعن من الانتقادات !

و لكن على الرغم من هذا الحصار اللغوي على الإبداع الكتابي النسوي، تظلّ الكتابة النسوية تتمتع بخصوصية معترف بها عن لغة الكتابة الرجالية و سنحاول فيما يأتي تعداد هذه الخصائص :

- ❖ إيثار البساطة في نظم الكلام، فالجمل في الأغلب قصيرة معطوفة أو متلازمة، تنسحب أحيانا ليعوضها نوع من كتابة البياض تعبّر عنه علامات تعجّب أو استفهام أو نقاط متتابعة مما يكشف التدفق الذي يجسد توترات الذات الكاتبة النفسية و هي تمارس فعل الكتابة
- ❖ تتسم الكتابة النسوية بأنّها تتغير بسرعة الإيقاع الذي يعكس أحوال الذات الأنثوية عند التناغم أو التوتر، كما تتميز غالبا بتقطع العبارة و بانعدام الروابط و تسارع الوتيرة و الترجيع الغنائي و تقسيم الكلام إلى وحدات إيقاعية متساوية.
- ❖ توظيف الكاتبات للغة مرسلة في طلاقة و شبه عفوية و نفس بعيد عن القوالب المنحوتة و التكلف في الكلام بقصد التأنّق، فالكاتبات لا يتلاعبن كثيرا بالأبنية مما يجعل لغتهنّ ترفض البلاغة و لا تحيل على مرجعية ثقافية معروفة.
- ❖ الاشتغال على لغة البوح التي تضفي على الخطاب شكل المناجاة و الاعتراف من خلال مكاشفة الذات الكاتبة لذاتها الأنثى و استبطان أشكال الوجع الأنثوي داخلها، المعيشي و الحلمي الواقعي و المتخيل مما يعلل الطابع الذاتي لهذه اللغة

الذي تتم صياغته عبر الاستلهامات و التداعيات و الاشتغال المكثف على الحلم و الذاكرة [1] .

- ❖ التداخل بين الشعري و السردي الحواري و الغنائي في لغة الكتابة النسوية إلى حد يعسر معه تمييز حدود الرواية عن تخوم الشعر لغة و إيقاعا و تخيّلا و لعلّ هذه السّمة الشعرية في إبداع المراة تجد تعليلها في النسيج النفسي للمرأة التي تؤثر الشعر في الأغلب عن بقية الفنون [2] .
- ❖ توظيف التراث و الإحالة على المخزون الثقافي.
- ❖ الميل إلى الإطناب و التكرار الممل و ممارسة لعبة الإضمار و الكشف [3].

إنّ هذه الخصائص اللغوية المتنوعة التي تميّز الكتابة النسوية عموما تدل على غنى القاموس اللغوي للمرأة على الرغم مما واجهته و تواجهه من تضييقات مجتمعية، كما تدل على ذكاء أنثوي بارع في استخدام اللغة بما يناسب حالاتها النفسية و تقلبات مزاجها؛ فالمرأة الكاتبة تعرف كيف تمارس طقوس العشق اللغوي حتى تنتج إبداعا نسويا متميّزا عن الإبداع الرجولي و بهذا كلّه صنعت لنفسها سلاحا لغويا مغريا و فتاكا في آن.

---

[1] ينظر : بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية – أسئلة ...، مرجع سابق، ص 37

[2] المرجع نفسه، ص 38

[3] ينظر : محمود طرشونة، إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية بتونس، مرجع سابق، ص 15

رابعا : الأدب النسوي في الجزائر :

أ) تطور الأدب النسوي في الجزائر :

يجزم المتتبعون للنشاط الأدبي و السياسي في الجزائر قبل الثورة بانعدام دور المرأة فيه، إذ لا أثر لحضورها إن في الحركة الثقافية أو في أي نشاط سياسي أو نقابي « فقد كانت المرأة الجزائرية تعيش في وضع اجتماعي مغلق محاصرة بالتقاليد و الجهل و التهميش » [1] ، و بقي الحال كذلك مع دخول الاستعمار حيث لم تكن المرأة الجزائرية أقلّ حظا من الرجل في العذاب و قسوة الظروف، « فقد تعرضت للفقر و الترمل و التشرد، و دفعها هذا إلى الانتقام بالانضمام إلى مساندة الرجل في الكفاح، مقدمة أبناءها للثورة تارة أو مزودة المجاهدين بالماء و الطعام أو عاملة على التمريض و حمل السلاح إلى الجبل » [2] ، فالحرب إذن كانت فرصة للمرأة الجزائرية للتعبير عن الذات و إثبات قوتها للمستعمر و حتى للرجل، فبدأت تحاك حول بطولاتها القصص و حتى الروايات و ارتفعت لأول مرة مكانتها.

و على الرغم من أنّها كانت « تتحرك في عزلة بعيدة عن أيّ اتصال بمثيلاتها في الأقطار العربية الشقيقة التي عرفت حركة نسائية في وقت مبكّر » [3] غير أنّ بروز هذه الحركة النسوية في المشرق العربي و التي أثمرت بعد جهد كبير، و نضال طويل، أولى معالم الأدب النسوي في مصر الحديثة، كان له الأثر الإيجابي في تقليل حدة نظرة المجتمع

---

[1] باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، ط1، 2002، ص 9

[2] أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، في الفترة ما بين (1931-1976)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1989، ص 84

[3] باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، مرجع سابق، ص 9

الدونية للمرأة في الجزائر، كما كان للنقاش - حول قضية المرأة في فترة ما قبل الاستقلال بين المحافظين و المناصرين لقضيتها – دور بارز في بعث الشعور بأهميتها في المجتمع، فبدأت معالم حركة ثقافية متواضعة باللغة العربية تتجسّد في الواقع، بدأت بـ "زهور ونيسي" سنة 1954 على صفحات البصائر العربية، والتي صرّحت قائلة « أستطيع أن أزعم أنّني عشت حرب التحرير على أعصابي ... خلالها و بعدها أيضا » [1] ؛

و استمرت بعد ذلك مع مجموعة من الأديبات أبرزهنّ : "زوليخة السعودي" و "جميلة زنير" و "خيرة بغدود" ؛ حيث كانت مرجعيتهنّ المشتركة الكتابة في موضوع الثورة التحريرية و معالجة الواقع الجزائري المعاش آنذاك، و قد أشرنا أنّ المرأة الجزائرية شاركت في الثورة بكل جرأة مما مهّد لها الطريق للدخول في معترك الحياة بما فيها الحياة الأدبية و الفكرية و الإصلاحية.

إنّ لجوء المرأة الجزائرية للكتابة كغيرها من بنات جنسها كان بدافع صوت تحقيق الذات، هذه الذات التي لطالما قُمعت باسم الأعراف الاجتماعية البالية، بالإضافة إلى النظرة المريبة لمجتمع ذكوري كالمجتمع الجزائري إلى المرأة الكاتبة كأنّها ترتكب خطيئة بفعلها هذا، خاصة إذا تجاوزت الحدود المسموح بها في العرف، و « لا ننسى أنّ جمعية العلماء المسلمين اعتبرت الحديث عن الحب و المرأة ترفا محضورا يفسد أخلاق الشباب و لذلك يحسن اجتنابه، و لا يخفى علينا وضع المرأة في هذه الفترة الشائكة، فقد فُرضت عليها عزلة قاتلة، إذ لم يُسمح لها بالاختلاط و المشاركة في مجالات الحياة الاجتماعية أو الثقافية أو السياسية، فالكاتبة "زهور ونيسي" نفسها التي استطاعت تحطيم جدار العزلة و الخروج إلى الحياة الثقافية للمساهمة في ترميم جوانبها المتصدّعة بدت خاضعة لتأثيرات

[1] زهور ونيسي، من يوميات مدرسة حرة، موفم للنشر – الجزائر، 2007 ، ص 18

حركة الإصلاح غير مهتمة بقضايا المرأة و بمصيرها القاتم، إلّا إذا دعت ضرورة الإصلاح إلى التعرض لبعض جوانبها و تناولها من منظور جمعية العلماء المسلمين و مبادئها الإصلاحية » [1] .

لهذا فالمرأة الكاتبة تعي جيدا الصعوبات التي تصادفها و هي تحاول سد فجوات التاريخ الفكري و الأدبي « لأنّ شروط هذا الإسهام لا يقتضي الوعي بأبعاد السياق التاريخي و الاجتماعي فحسب، و إنّما يقتضي نوعا من صراع المرأة ضد نفسها، قبل صراعها ضد وضعها و محيطها و مفهوم الثقافة السائدة حولها » [2] ، كما أنّ جلّ الكتّاب الذين تناولوا قضية المرأة الجزائرية لم تتح لهم إمكانيات كافية لإدراك الهدف، و السيطرة على المادة الفكرية و الفنية قصد صياغة واقعها بكل أبعاده النفسية و الاجتماعية و السياسية من أجل إعادة تشكيل الواقع السلبي إلى آخر أكثر إيجابية يتفاءل بامرأة أكثر قوة و أكثر تحديا في مواجهة جميع الصعوبات، و إعطاء صورة أكثر إشراقا عن المرأة الجزائرية . بيد أنّ المفارقة المثيرة للتساؤل، هي أنّ الكتب التي تعرضت لدراسة الأدب الجزائري الحديث، لم تهتم بالأدب النسوي الجزائري كثيرا، إذ لم تُشر إلّا إلى الكاتبة "زهور ونيسي" و "أحلام مستغانمي"، على الرغم من وجود أقلام نسوية جزائرية أخرى أمثال : "زليخة السعودي"، "ليلى بن دياب"، "ليلى بن سعد اليعقوبية"، "زينب الابراهيمي"، "خيرة بغدود"، "جميلة زنير" ... و غيرهن.

و لا تفوتنا الإشارة هنا أنّ تلك الكتب أسهمت في تناول الأدب النسوي باللغة الفرنسية، و أشادت بكاتباته أمثال "آسيا جبار"، "صفية كتو"، "نادية قندوز"، "مليكة

---

[1] أحمد طالب، الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة ...، مرجع سابق، ص 48

[2] زهور ونيسي، بعض من تجربة، مرجع سابق، ص 148

مقدم" ... على حساب الأديبات الجزائريات الكاتبات بلغة الضاد و في ذلك إجحاف بيّن.

ب) محطات الأدب النسوي الجزائري :

إنّ التساؤل عن تاريخ تشكّل الحركة الأدبية النسوية الجزائرية، و المحطات التي مرّت بها، يحيلنا إلى أربع مراحل برز فيها نشاط الكتابة النسوية، حيث كان لهذه المراحل الدور المؤثر في رسم ملامحها تأثيرا محتشما تارة و واضحا تارة أخرى .

هذه المراحل توزعت على فترتين اثنتين هما : فترة ما قبل الاستقلال، و فترة ما بعده .

أما عن الفترة الأولى فقد شهدت مرحلتين ساهمتا في نشأة الأدب النسوي الجزائري و عنهما يجيبنا "باديس فوغالي" :

ب.1) مرحلة المقال الصحفي :

تبدأ من سنة 1954، مقترنة باندلاع ثورة التحرير الوطنية من خلال مساهمات نثرية تمثّلت في مقالات اجتماعية حول المرأة و الإصلاح الاجتماعي نذكر منها مقال "باية خليفة" بعنوان "قيمة المرأة في المجتمع" تطرح فيد دور المرأة في تثقيف المجتمع و ضرورة اعتمادها على قدراتها الذاتية لتطوير المجتمع . و مقال آخر بعنوان "إلى الشباب" لـ "زهور ونيسي" تدعو فيه إلى ضرورة الاهتمام بتربية المرأة و إعدادها للمشاركة الإيجابية في حركة التنمية.

و لعلّ ما ساعد نشاط الكتابة النسوية في هذه الفترة هو متابعة الكاتبات لما يُنشر في الصّحف، إمّا من باب التنويه و الشّكر أو من باب المشاركة في إثراء الموضوعات

المطروحة، ف "لويزة قلال" ترد في مقال لها بعنوان "حول المرأة الجزائرية" على زهور ونيسي و تشاطرها الرّأي فيما ورد في مقال لها بعنوان "حول المرأة الجزائرية و التمدّن"، كما تنوّه "فريدة عباس" في مقالها "شكر و أمل" بما أثارته "زهور ونيسي" في مقالها "إلى الشباب" [1] . كانت هذا عن بدايات الكتابة النسوية الجزائرية، و هي تُعدّ جد متأخّرة إذا ما قيست ببداية نشاط الحركة الصحفية في الجزائر، باعتبار الارتباط الوثيق للحركة الثقافية بالصحافة المكتوبة.

ب.2) مرحلة الصورة القصصية [•] :

تمثّل هذه المرحلة المحاولات القصصية التي يُمكن عدّها بداية حقيقية للقصة النسوية حيث « تبتدئ بالصورة القصصية المعنونة بـ "جناية أب" لـ "زهور ونيسي"، و قد نُشرت في ركن تحت عنوان "من صميم الواقع" تتناول موضوع تخلّي زوج سكّير عن مسؤوليته تجاه أبنائه و زوجته و معاودته الزواج بامرأة أكثر شبابا و جمالا. كما نشرت عملا آخر تحت عنوان "الأمنية" و هو موضوع يتناول الفقر و الحرمان، أمّا صورتها القصصية "من الملوم؟" فتعالج فيها آثار التخلّي عن القيم و الأخلاق بسبب اللغة الأجنبية و القيم الدخيلة » [2] ؛ غير أنّ في هذا الشّكل من أشكال القص كثيرا ما يصعُب على كاتبته معالجة الموضوع في صورة ناضجة تتوفر على بناء فني متكامل، إذ تكتفي بطرح مجموعة من الصور تعرض فيها بعض مظاهر الواقع. حيث يمكننا القول أنّ هذه البدايات (مقالات، و صور قصصية) شكّلت بداية بسيطة محتشمة من حيث الشكل و المضمون

---

[1] ينظر : باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، مرجع سابق، ص 12 و 13

[•] الصورة القصصية : هي تمهيد للقصة الفنيّة، و هي قصة لم تنضج و لم تتوفر لها السّمات الكاملة للقصّة الفنيّة إذ هي أقرب للقصّة من المقال القصصي . ينظر: باديس فوغالي، المرجع السابق، ص 14

[2] ينظر : باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، مرجع سابق، ص 14 و 15

على السواء لكنّها نالت شرف السبق و حظيت بالاعتراف كخطوة أولى لإنجاز زاهر بعدها و الذي من البداهة أن يكون قد بدأ في الاستواء مع القصة كمرحلة ثالثة، ثم اكتمل بالرواية في المرحلة الرابعة.

ب.3) مرحلة القصة :

من خلال تتبّعنا لآراء معظم الناقدين نستطيع القول أنّها بدأت مع أول مجموعة قصصية للكاتبة "زهور ونيسي" و التي وُسمت بعنوان "الرصيف النائم" في الستينات من القرن الماضي و تحديدا في سنة 1967، تتناول فيها موضوع الثورة و تركّز على دور المرأة فيها، كما تتعرض ونيسي لقصة في هذه المجموعة بعنوان "الثوب الأبيض" لقضية التقاليد و حالة المرأة التي تُحرم من التعليم، و تُجبر على الزواج المبكر من شخص لا تعرفه و غير مناسب لها.

لكن مع "زليخة السعودي" نجد القصة تمثّل مرحلة متطورة في القصة العربية الحديثة في الجزائر، « حيث بدأت الأديبة الكتابة القصصية في مرحلة الثورة، إلّا أنّ قصصها لم تُنشر إلّا بُعيد الاستقلال إذ بلغ عدد قصصها ثماني عشرة قصة في فترة وجيزة لم تتعدى العشر سنوات، تنوعت قصصها في الموضوع و الصيغة و المنظور » [1] ، و التي جمعها "شريبط أحمد شريبط" ضمن الأعمال الكاملة للأديبة في كتابه المعنون بـ "الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي(1943-1972)"، حيث طرحت السعودي في قصصها مواضيع الثورة التحريرية بصدق و انفعال في قصة "عازف الناي"، تطرقت كذلك للعلاقة الخاصة بين الرجل و المرأة في قصة "ابتسامة العمر" و التي كانت أقرب إلى

[1] شريبط أحمد شريبط، الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي،(1943-1972)، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001، ص 131

السيرة الذاتية، كما أجادت توزيع الدور بين المرأة و الرجل في قصة "من البطل"، أما في قصة "عرجونة" فقد صورت مأساة المرأة الجزائرية الضائعة في مجتمع تبحث فيه عن ذاتها.

أمّا عند الكاتبة " جميلة زنير " فقد استقرت الكتابة الأدبية لديها على الإبداع القصصي بعدما تجاذب قلمها الشعر و القصة، لتعترف في الأخير أنّ القصة وحدها من تمكّنت من استيعاب دواخلها، إذ ترى أنّ « القصة تمنحها حرية أكبر في التنفس و التعبير »[1].

و كمثال عن قصص زنير قصة "لن يطلع القمر" التي صورت فيها حالة الفرد الجزائري خارج الوطن، صورت فيها صدمة فتاة تنتظر عودة ابن عمها ليتزوجها، فإذا به يعود مع زوجته الفرنسية ...

و على كلّ فلقد ساهمت جميلة زنير بكتاباتها القصصية في تحديد ملامح السرد النسوي في مرحلة سنوات السبعينات من القرن الماضي حيث أخرجت القصة من مواضيع الثورة إلى مواضيع الواقع الاجتماعي.

ب.4) مرحلة الرواية :

بدأت هذه المرحلة في التسعينات من القرن العشرين، عندما ولجت الكاتبة الجزائرية جنس باب الرواية متحررة بذلك من قيود الشّعر و حدود القصة، و هذا ما عبّرت عنه **"فضيلة الفاروق"** كاشفة عن سرّ تحوّلها من جنس القصة القصيرة إلى جنس الرواية بأنّ « القصة لم تعُد تستوعب ألمها، و أنّه أصبح يلزمها دفاتر و دفاتر لتملأها بما يؤلمها »

[1] عبد الحميد ختالة، السرد النسوي في الجزائر- قراءة في أدب السعودي، مرجع سابق، ص 139

[1] ، لنفهم منها أنّ الرواية غدت الصدر الرحب و المتسع العميق لآهات المرأة الجزائرية، التي طالما عانت من طغيان المجتمع، و بغي المستعمر، و اغتصاب الإرهاب !، و في ذات السياق تكشف **"ياسمينة صالح"** عن سبب اختيارها للرواية كمحطة أخيرة قائلة أنّ :« في الرواية نفَس أطول يثير بداخلها تلك الحالة اللذيذة من التعب و من اللهاث و من الكلام » [2] .

كما لا ننسى أنّ فترة التسعينات تعدّ من أشدّ الفترات سوداوية و حزنا في الجزائر، فكيف لهذه المرأة المبدعة المصدومة من هول الفاجعة أن تعزف لضحايا المأساة شعرا و قوافيَ ! فقد وجدت في الرواية حضنا استوعب ألمها، فجاءت رواية "لونجة و الغول" لـ "زهور ونيسي"، و كذا رواية "ذاكرة الجسد" لـ "أحلام مستغانمي" في سنة 1993، ثم توالت بعد ذلك روايات صدرت لعدة كاتبات جزائريات نذكر منها "فوضى الحواس" لمستغانمي سنة 1996، "رجل و ثلاث نساء" لـ "فاطمة العقون" سنة 1997، "بين فكي وطن" لـ "زهرة ديك" و **"مزاج مراهقة"** لـ **"فضيلة الفاروق"** سنة 1999، **"بحر الصمت"** لـ **"ياسمينة صالح"** سنة 2001، **"تاء الخجل"** لـ **"فضيلة الفاروق"** سنة 2002، "عابر سرير" لـ "أحلام مستغانمي" سنة 2003، **"اكتشاف الشهوة"** لـ **"فضيلة الفاروق"** سنة 2005، **"وطن من زجاج"** لـ **"ياسمينة صالح"** سنة 2006، **"نخضر"** لـ **"ياسمينة صالح"** سنة 2010، **"أقاليم الخوف"** لـ **"فضيلة الفاروق"** من نفس السنة، كما برزت أسماء في الساحة الأدبية مؤخرا من مثل "سارة حيدر"، و الفقيدة "ديهية لويز" و أسماء أخرى لم نأتِ على ذكرها.

---

[1] سعيدة بن بوزة، سوسيولوجية الكتابة النسوية، مرجع سابق، ص 246

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

إنّ الفترة العصيبة التي وُلدت فيها الرواية النسوية الجزائرية أهلّتها لأن تكفكف دموع الوطن الجريح، حيث طرحت الكاتبات في نصوصهنّ قضايا السياسة و الدين بكل جرأة دون أن تغضّ الطرف عن قضايا المرأة و علاقتها بالواقع السياسي و الحضاري و الاجتماعي، و إن كانت في كثير من الأحيان صورة مأساوية لامرأة ضحية، تحارب على عدة جبهات.

من خلال هذه المراحل التي مرت بها الكتابة النسوية الجزائرية يجوز لنا القول أنّها كتابة واعية، تخمّرت طويلا حتى أعطتنا وعيا بالمطلوب و وعيا بالمفقود، و أبلت بلاء حسنا في مواجهة الفحولة و مُجاراتِها، كما جاءت تتويجا لتاريخ طويل من كفاح المرأة الكاتبة التي اقتحمت عوالم اللغة بكل جرأة و ثبات.

إنّ اللّغة التي باتت هاجس الكتابة النسوية في الجزائر، و التي احتفلت بمجدها مبدعات الجزائر تنهض بعدة عناصر حتى تتألّق، فكلّ ما يُوظَّف لتبليغ الخطاب الروائي من شأنه أن ينتج نصا مميّزا، و الوصف أحد هذه العناصر بامتياز إذ يُعدّ أحد أعمدة الخطاب و أهمّ دعائم بنائه، و الرواية النسوية احتفت به لأنّه يحيل بصورة واضحة على طرائق اشتغال اللّغة فيها.

فما خصائص الوصف في الخطاب الروائي النسوي الجزائري؟ ما وظائفه و ما علاقاته؟ و ما المواضيع التي وصفتها الرواية النسوية في الجزائر؟ هذا ما ستحاول الفصول التطبيقية الثلاثة الإجابة عنه.

الفصل الثاني:

خصائص الوصف، و وظائفه في الخطاب الروائي النسوي الجزائري

أولا: لغة الوصف

ثانيا: بنية الوصف

ثالثا: أشكال الوصف

رابعا: وظائف الوصف

تمهيـــــــــــد :

إنّ الحديث عن خصائص الوصف في الرواية يدعونا إلى الاقتناع بفكرة تفرُّق عناصر البناء الروائي على صعوبتها؛ لأنّها متلاحمة متداخلة فيما بينها و ما الوصف إلّا جزء من هذا الكلّ، يهتمّ بتقديم إطار حيوي للأحداث من خلال تشخيص الموصوفات؛ إذ لا يمكن للسرد أن يتقدّم دونه مع أنّ الوصف يمكن له أن يمضي دون تنام للأحداث ! و لهذا أمكننا القول أنّ الوصف سيّد نفسه في العمل الروائي، لأنّ القصّ يعتمد قبل كلّ شيء على تنامي الحدث المعتمد على الأفعال، و الأفعال لا يمكن أن تمضي دون نغمة وصفية تضيء المكان للمتلقي؛ و بالتالي يمكن أن نصف الوصف بأنّه تقنية فاعلة من تقنيات الخطاب الروائي.

و لقد آثرنا في هذا الفصل أن نتطرق إلى خصائص الوصف في الخطاب الروائي النسوي الجزائري من خلال دراسة مستويات اللغة الوصفية فيه، أشكاله و بنيته ثمّ نأتي على ذكر وظائفه في البناء الروائي مقسّمة إلى وظائف خارجية و أخرى داخلية.

أولا : لغة الوصف :

للّغة بشكل عام مهمّات متعدّدة تنهض بها في النص الروائي، فهي مادة بناء الرواية الأولى، و« من خلالها يتّم رسم الصور السردية و الحوارية و رسم الشخصيات

و أبعادها و حركتها و تجسيد خصوصية المكان. و فوق هذا فإنّ اللغة و تعدّد مستوياتها ينطوي بحدّ ذاته على قيم تهدف الرواية إلى تجسيدها » [1] .

فلغة الرواية تختلف من كاتب إلى آخر، و من فترة إلى أخرى؛ و لعلّ هذا الاختلاف عائد إلى المستويات اللغوية التي وُظّفت في المتن الروائي، إذ نجد لغة تصويرية تميل إلى نقل الواقع بحذافيره أو تحاول ذلك ما تسنّى لها الأمر، و نجد اللّغة الرمزية الثخنة المكثّفة بالظلال و الانزياحات و المعاني المتوارية؛ و هي ما أخذت في النقد وصف اللّغة الشعرية، كما نجد اللّغة التي تتراوح بين التصوير المباشر و بين الانزياح.

إنّ هذا التعدد و التداخل و التباين في المستويات اللّغوية في النصوص الروائية عموما ليس بمحض الصدفة، و إنّما لحاجة في نفس الروائي و هي تجسيده لقيمة ما أو لعدة قيم؛ « فاللّغة كالحقيقة الاجتماعية لا يمكن بلوغها أو الوصول إليها من خلال نظرة أحادية أو بعد واحد بل هي نسبيّة أو ذات وجوه متعدّدة و جوانب متنوّعة. فتعدّد المستويات اللّغوية، و تعدّد الأصوات، و الشخصيات، و الأساليب و الضمائر ينسجم مع جوهر الحياة القائم على التعدّد و التنوّع » [2] .

و لا يعدو الوصف أن يكون مكونّا من مكوّنات البنية الروائية الكلّية و حجرا مهّما من أحجار بنائها، يُصيبه ما يُصيب عناصر النّص الروائي من تعدّد في مستويات اللّغة، و هذا ما نلحظه في البناء اللّغوي للجمل الوصفية؛ هذا التعدّد الذي لا يأتي عبثا - كما أسلفنا الذكر - و إنما يأتي حتى يتناسب مع مقاصد المبدع.

---

[1] ينظر : شكري عزيز ماضي، الرواية و الانتفاضة - نحو أفق أدبي و نقدي جديد -، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1 - 2005، ص 64

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

فما مستويات اللّغة في وصف الروايات النسوية الجزائرية ؟ و هل حقا اختلفت لغة الوصف فيها ؟ و ما تفسير هذا الاختلاف ؟

تراوحت المستويات اللّغوية الوصفية في الخطاب الروائي النسوي الجزائري بين الوصف الذي لا يكلّف نفسه عناء المجاز و التواري، و بين الوصف المنزاح الشعري الذي يجانب لغة التصوير المباشر .

أ) لغة الوصف المباشرة:

« تقوم هذه اللّغة على نقل الواقع بصورة موضوعية مباشرة، و الريبورتاج الواقعي التوثيقي يقوم على محاكاة الواقع و تصويره تصويرا تقريريا حرفيا جافا خاليا من الوظيفة الجمالية الإيحائية و الانزياح الفني » [1] ؛ و لعلّ القصد من هذا التوظيف من طرف الكاتبات هو إضفاء مسحة واقعية على مشاهد الرواية و محاولة إيهام القارئ بصدق الواقع و الفضاء التخييلي الذي تنقله المبدعة.

و قد صادفَنا هذا النموذج اللّغوي التصويري من خلال دراستنا للمتون الروائية المختارة، عندما تكون اللّغة الوصفية لغة واقعية توثيقية و لاسيما في روايات فضيلة الفاروق و من ذلك ما ورد في رواية: "مزاج مراهقة" « ***يوسف أمام أوراقه على مكتبه، مكتب صغير بستائر سميكة مغلقة، تنيره الأضواء الخافتة، و جدرانه تواجهنا بصور أغلبها بالأبيض و الأسود تجمعه مع رفاق مّيزت منهم بومدين و بوضياف، لكن في إحدى زوايا المكتب كانت صورة كبيرة و مختلفة، ليس فقط لأّنها ملّونة، بل لأّنها للفنان مارلون براندو*** » [2]

---

[1] ينظر : فيليب هامون، في الوصفي – تر: سعاد تريكي، مرجع سابق، ص 37

[2] فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط 3، 2009، ص 168

فالساردة نقلت لنا - من خلال هذا المقطع الوصفي - صورة المكان حيث شكّلت وضعية البطل أمام أوراق المكتب نقطة البداية لوصف تفاصيل الركن و الأشياء التي شاركت في رسم صورته، فأخذت تصف لنا الموجودات بلغة مباشرة نقلية بعيدة عن الانزياح و الإيحاء مرتبة كالآتي:

- ❖ الموصوف الأول: يوسف، الذي كشفت عن مكانه فقط "أمام أوراقه على مكتبه"
- ❖ الموصوف الثاني: المكتب (صغير)
- ❖ الموصوف الثالث: الستائر (سميكة و مغلقة)
- ❖ الموصوف الرابع: الأضواء (خافتة)
- ❖ الموصوف الخامس: الجدران (معلقة عليها صور بالأبيض و الأسود)
- ❖ الموصوف السادس: إحدى زوايا المكتب (بها صورة كبيرة مختلفة ملوّنة، للفنان مارلون براندو)

حيث نستنتج أنّ الساردة أخذت مكانا مناسبا للرؤية حتى تمكّنت من وصف موجودات المكان التي تمثّل تصويرا واقعيا لبنية الفضاء الموصوف.

و المتلقي في مقطع وصفي كهذا لا يستنزف طاقة عناء فك شفرات أو تأويل معان متوارية؛ لأنّ الساردة رسمت له صورة واقعية بحتة عندما نقلت الفضاء كما رأته و لم تضفي عليه زيادة دلالية، فجاءت اللغة الواصفة واضحة مباشرة تقريرية.

و في موضع آخر من رواية "اكتشاف الشهوة" لنفس الكاتبة نجد المقطع الوصفي الآتي:
« الرجل الذي أمامي لا أعرفه، رجل طويل نوعًا ما، بعينين خضراوين، تبدوان أقلّ خضرة وراء نظارتين بزجاج يكاد يكون ملوّنا.

سمرته خفيفة، ابتسامته بدون شكّ أراها لأوّل مرة... لكنّه يرتدي مئزرا أبيضا »! (1)

لقد وصفت الساردة الطبيب الذي أمامها بجمل مباشرة حين صدرّت أوصافها بعبارة (لا أعرفه) التي تحدّ من خيالها أثناء الوصف فجاء تقريريا بسيطا لا يضيف للقارئ عن الموصوف أكثر مما قرأه :

طويل نوعا ما ←

عيناه خضراوتان ← تبدوان أقلّ خضرة

الرجل ← نظارتان بزجاج يكاد يكون ملوّنا

سمرته خفيفة ←

ابتسامة تراها لأوّل مرة ←

مئزر أبيض ←

حيث تختفي تماما معالم الشعرية في اللّغة الواصفة و تبدو مباشِرة واضحة من أوّل وهلة؛ فعلى الرّغم من تفصيلات الوصف غير أنّه يخلو من إمكانية إطلاق العنان للخيال قصد توليد صور و معان أخرى؛ فقد حدَّتْهُ الساردة في إطار لا يقبل إلّا صورة واحدة نائية به إلى حدّ ما عن الشعرية، ساعية إلى نقل الواقع بلغة تصويرية ممتدّة الأركان و متشعّبة الأجزاء.

(1) فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت – لبنان، ط2، يونيو 2006، ص 103-102

و على خلاف الوصف باللغة الشعرية، يقدم نظيره باللغة المباشرة تصويرا واقعيا، صادقا عن حقيقة الموصوفات، حيث أنّ النقل البسيط و المباشر يجعل المتلقي أمام صورة مرئية، مما يزيد من واقع الوصف حين يؤثثه الكاتب بالتفاصيل الشكلية و اللونية و الحجمية مما يرسّخ حضورها في الذهن عندما تتحدد لديه المظاهر الوصفية الدقيقة للموجودات، ف « لغة التصوير الواقعي لغة نقيّة شبيهة ببيت من بلّور يكشف عن الأفكار من الداخل و عن الوثائق الواقعية » [1]، إنّها لغة انعكاسية تحافظ على قدر من الانسجام و التناسق، و الأوصاف فيها تصبح صورة صادقة عن الواقع الموصوف.

ب) لغة الوصف الشعرية :

إنّ مصدر اللّغة الشعرية في الرواية يكمن في سحر حكاياتها و حبكة السرد فيها، و التوظيف الذي يخرج بها عن المألوف و المعتاد، و هذا ما يضمن للروائي قوة جذبٍ و تفرد دون غيره، إذ يتجاوز القواعد السائدة و المبتذلة ليخرج بلغة رواياته إلى فضاء أوسع، و يحمّل لغة نصوصه أقصى ما يستطيع البوح به أو الإيماء إليه، ولا نعني باللّغة هنا لغة السرد وحدها بل لغة الوصف و التصوير كذلك.

و على الرغم من أنّ لغة الخطاب الروائي لغة نثرية، إلّا أنّها موطن الشعرية، و اللّغة الشعرية عند جون كوهين لا تتحقق إلّا بالانزياح عن لغة النثر، فلغة النثر عنده توصف بأنّها لغة الصفر في الكتابة [2]، و الانزياح عنها يعدّ دخولا في اللغة الشعرية التي تعني الاختلاف عن كل ما هو شائع و عادي و مصوغ في قوالب مستهلكة.

---

[1] فيليب هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص 391

[2] ينظر: جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ص 31

إنّ النثر الذي قصده كوهين هو البناء اللّغوي المألوف، و ليس النثر كجنس أدبي، فقد يكون النص اللغوي شعريا و لا يحقق الشعرية؛ عندما لا يحدث اختلافا أو مفارقة عند المتلقي، و هذا هو قصد كوهين بلغة الصفر أي اللغة التي لا يختلف بناؤها عن البناء المألوف لدى العامة.

و لئن كان الخطاب حسب تعبير اللسانيين إنجازا لغويا فثمة نوعان له: الخطاب الإيصالي، و الخطاب الإبداعي أو شعرية الخطاب، و الرواية تندرج ضمن الخطاب الإبداعي [1] ، بل هي من أخصب المجالات للدراسة الفنية اللغوية، لأنّها بنية فنية لغوية معقّدة، و كون الرواية تكتب نثرا لا شعرا، فإنّ ذلك لا ينفي تضمنها لعناصر شاعرية في بنيتها اللغوية.

و اللغة الشعرية هي مؤشر يتمايز به الأدباء فيما بينهم، و تتسع دائرة التمايز حتّى تطال كلّ متحدّث، و هذا ما أكدّه بيفون حين قال: « الأسلوب هو الرجل » [2] ، فاللغة تمنح منشئها فرصة استغلال الإمكانيات الهائلة التي تتيحها له، فيبني نظاما علائقيا بين مفردات لم تألف من قبل و بهذا تزداد مسافة التوتر [3]

فكيف وظّفت الروائية الجزائرية إمكانيات معجمها اللغوي لتحقيق الشعرية في مقاطعها الوصفية؟

---

[1] ينظر: ناصر يعقوب، اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، منشورات المؤسسة العربية للدراسات و النشر، اليرموك، ط1، 2004، ص 51

[2] اسماعيل شكري، نقد مفهوم الانزياح، دراسات مغاربية، مجلة البحث البيبليوغرافي المغاربية، 2000، عدد 11، ص 21

[3] ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 85

يظهر جليّا من خلال تعاملنا مع روايات فضيلة الفاروق و ياسمينة صالح تفوّق هذه الأخيرة في توظيفها للغة الشعرية المنزاحة عن المباشَرة و التقرير حيت اتكأت بعض النماذج الوصفية في رواياتهما على الجمع بين الحقول اللغوية المتباعدة لتشكّل صورة موحية بالمعنى الذي تسعى لإيصاله .

و من اللوحات الوصفية التي جاءت في روايات ياسمينة صالح ما جاء في رواية "بحر الصمت" عندما حاول "سي سعيد" تقديم "جميلة" و التي نمثّلها بقول السارد : « ***تفضلت لأجد نفسي قبالتها وجها لوجه، على بعد لمسة منها ... هي الرّبيع الذي كان يسدل شعره الكستنائي الناعم على كتفيه ... و يلبس فستانا ورديا فاتحا ... الرّبيع الذي كانت له ابتسامة الفرح و وجه كالورد و عينان لحقل مفتوح للشمس و لغناء العصافير ... حقل شاسع كالحب ..*** » [1]

إن وصفا كهذا يشير مباشرة إلى مكانة الموصوف لدى الواصف الذي لم يكن حياديا و لم ينقل لنا الصورة نقلا واقعيا جامدا و إنّما قدّمه ممزوجا بمشاعره و أحاسيسه، و هنا نستطيع القول أنّ الوصف يختلف باختلاف الواصف بمعنى أنّنا إذا طلبنا من شخص آخر - لا تربطه بالموصوف (جميلة) أية علاقة - أن يصفها سنتحصّل غالبا على وصف مغاير تماما قد يكون أكثر واقعية من وصف "سي سعيد" ! الذي شبّهها بالربيع (هي الربيع) إلى درجة أنّه غيّر الضمير من المفرد المؤنث (الذي يمثّل جميلة) و الذي كان مفروضا أن يواصل به وصفه إلى المفرد المذكّر (الذي يمثّل الربيع) ؛ و الربيع في المخيال الإنساني صورة للجمال و النضارة و الفرح و الأمل و جائزة الطبيعة للبشر بعد شتاء قاس.

---

[1] ياسمينة صالح، بحر الصمت، منشورات الاختلاف - الجزائر، ط1، 2001، ص 41

و يعدّ التشبيه إحدى الأدوات الرئيسة إلى جانب الاستعارة و الكناية التي يلجأ إليها الوصف الأدبي و لعلّه الأهمّ و الأكثر توظيفا، « فالمبدع يسعى لبث دلالاته التعبيرية و النفسية، فيروح باحثا من حوله عن نقاط الالتقاء و التقاطع و التشاكل بين مفردات الكون، و نقاط الافتراق و التباين، فهو يتوقف عند الثنائيات التي تشكّل جدلية الحياة و يسبر أغوارها و يبحث عن المشابه لها و يقترب و يبعد، ليخلق تصاويره الخاصة المعبّرة عما في دواخله و وجدانه » [1]

فالتشبيه وثيقة وصفية قادرة على نقل الواقع و التعبير عنه و تسجيل ما فيه من مشاهد و تجارب و معارف [2] ، و من خلال المقطع السابق ينتج لدينا جدول عناصر التشبيه كما يلي :

المشبه	المشبه به	أوجه الشبه
هي	الربيع	- إسدال الشعر الكستنائي الناعم على الكتفين - لبس الفستان الوردي الفاتح - ابتسامة الفرح و وجه الورد - عينان لحقل مفتوح للشمس و لغناء العصافير - حقل شاسع كالحب

و في موضع آخر من رواية وطن من زجاج لنفس الروائية نجد المقطع الوصفي التالي: « ***كان سعيدا كمن اكتشف هباء الكون، و لا جدوى التفاصيل التي يتقاتل النّاس عليها،***

[1] أماني سليمان داوود، الأمثال العربية القديمة (دراسة أسلوبية سرديّة حضارية)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2009، ص 166

[2] ينظر: عثمان عبد الفتاح، التشبيه و الكناية (بين التنظير البلاغي و التوظيف الفني)، مكتبة الشباب، المنيرة، 1993، ص 61

باسمها أو لأجلها... ودّع الجميع. ودّع أمّه و خطيبته، و لبس بدلته الرسمية الزرقاء و خرج. فقد كانت خرجته تلك مثيرة و مليئة بالإيماءات و الأسئلة المدفونة أبدا في قلب لن يتحرر من عقدة المدينة و المكان/ الهباء » [1]

يبدو أنّ اللغة في هذا المقطع الوصفي تحتفي بالشعرية التي تظهر في التركيب اللغوي المبني على مبدأ التناقض و المفارقة في الشطر الأول من الوصف، ذلك أنّ اكتشاف الإنسان لهباء الكون و لا جدوى التفاصيل التي تشكل محور الصراع بين الإنسان و أخيه تفرض الإحساس بالفراغ و الانعدام لقيمة الأشياء و الحياة في ظل الصراع الذي لا يفضي إلى شيء سوى للعداء، مما يجعله يحس بالحزن و الاكتئاب لا بالفرح الذي تعبر عنه كلمة (سعيدا).

إذ تثبت الروائية هنا أنّ « مولد الشعرية في الصورة و في اللّغة هو التضاد لا المشابهة » [2] ؛ فتّى كلمة (السابعة) التي ربطتها الكاتبة بحواس الإنسان تجسّد التضاد بين الحقيقة التي تفرض وجود الحاسة السادسة و ليست السابعة، و تتعالى شعرية اللغة الوصفية في عبارة: (مثيرة و مليئة بالإيماءات و الأسئلة المدفونة أبدا في قلب لن يتحرر من عقدة المدينة و المكان/ الهباء) حيث يشعر القارئ بنوع من الجمالية تحدثها الكاتبة في اللغة، و هذه الجمالية « الماثلة في نظام التركيب اللغوي للنص، أي في بنية تركيب الجمل و المفردات » [3] هي التي تجعل من اللغة تكشف عن الشعرية، و عن الدلالة الإيحائية التي تدعو القارئ إلى جملة من التأويلات تنسجها اللغة بطريقة تتلاءم مع

---

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، منشورات الاختلاف- الجزائر، الطبعة الأولى 2006، ص 7

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت، ط 1 1987، ص 47

[3] يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيرون، ط3، 1985 ص 133

نفسية الشخصية الموصوفة التي تتأثر بواقع المدينة المؤلم، و تجعل الوصف هنا يحمل البعد الذاتي النفسي.

و عليه فإنّ الوصف في الخطاب الروائي النسوي الجزائري و لا سيما في المدوّنات التّي بين أيدينا لم يكن لتصوير الواقع و نقله و محاكاته – و إن كانت هذه مهمّته التقليدية – فحسب، بل للإيحاء و التلميح بشعرية ما يُكتب كذلك؛ و بالتاي فالوصف يعمل فيه على توسيع فضاء فاعلية المتلقّي و مشاركته في العملية الإبداعية، و تكون النتيجة إذَّاك انفتاح الخطاب الروائي على احتمالات التعدّد و التأويلات.

لقد كان الوصف بهذا الحضور المتكامل يعمل إلى جانب السرد على خلق تلك العلاقة بين العالم الواقعي الذي تستند إليه الحكاية في الروايات و العالم الخيالي المقدّم عبر النص.

و بين وصف بلغة مباشرة، و وصف بلغة شعرية تبرز قدرة الروائي على التنقل الحيوي بين تفاصيل نصه و موصوفاته، فالملفوظ اللغوي المتنوع الواصف يشكل أساليبا تنتج عن الجريان النفسي المتوتر للسارد، و الذي غالبا ما يبثه في نفس المتلقي عبر العملية التفاعلية بينهما.

ثانيا : بنية الوصف :

يتطلب البحث الإجرائي في بنية الوصف تحديد مجموعة من المفاهيم القاعدية لا يمكن للباحث أن يتجاهلها، أولّها يرتبط بمفهوم "النّظام الوصفي" و ثانيها يتعلق بمفهوم "المقطع"؛ فالأول يحدد مقَّومات الفعل الوصفي و الثاني يهتم بخصوصيات البنية الشكلية لهذا الفعل؛ لأنّ محاولة كشف طرائق الاشتغال الداخلي لهذه الوحدة – بصرف النظر

عن علاقاتها بالوحدة النصية الأخرى – لا يتحقق إلّا من خلال تحديد المستوى التشكيلي (المستوى الخطي، أو مستوى الكتابة)، و المستوى الأسلوبي (بمعنى أن تتميّز بنمط أسلوبي معين) أو بمعنى آخر الأخذ بالبعد المقطعي للنص [*] .

و من خلال المفهومين السابقين، أمكن التمييز فيما يتعلق بالوصف بين نوعين من البنية هما : البنية الأساسية، و البنية المقطعية.

أ) مفهوم النّظام[**]الوصفي :

يرى "هامون" أنّ « كل نظام وصفي بما هو تصريف (تفعيل) لجداول مصغرة، هو مجموعة معادلات متراتبة، معادلة بين تعيين (لفظ) و بين توسيع (مخزون) من الألفاظ المتجاورة في شكل لائحة، أو المترابطة أو الملحقة في شكل نص » [1]

كما يورد في مقام آخر تعريف ميكائيل ريفاتير (Mikhail Rivater) للنسق الوصفي : « النسق الوصفي، يحدِّد هذا المفهوم الجديد نموذجا نصيا مضاعف الختم مضاعفة خاصة، مكوَّنا من دوال مترابطة فيما بينها حسب بنية مدلول مركزي، لما كانت ترابطاته

---

[*] ذلك أن النص من منظور اللسانيات يتكون من بعدين اثنين ينتج من تفاعلهما : بعد تشكيلي أو سيميو-تداولي (sémantico-paradigmatique) بمكوناته الحجاجية و التلفظية و الدلالية (المرجعية)، و بعد مقطعي حيث تتموقع الأصناف النصية الخالصة (وصف ، سرد ، حجاج ، تفسير ... إلخ).

ينظر : Adam.J.M et Petit.J.A , Le Texte descriptif , op , p 80 - 81

[**] مصطلح النَّظام يطلق في اللسانيات على كل مجموعة قواعد مترابطة فيما بينها تشكل منظومة واحدة .

ينظر: Jean Dubois ,et autres , Dictionnaire de Linguistique et des sciences du language p 476

[1] فيليب هامون، في الوصفي، تر سعاد تريكي، مرجع سابق، ص 365

هي نفسها من التسلسل المنطقي بحيث يمكن لدال من هذا النسق أن يَصلُح كناية عن المجموع » [2] .

يتفق التعريفان في أنّ الوصف يقوم على أساس إيجاد أو ربط علاقة بين كلمة واحدة (اسم موصوف)، و مجموعة كلمات أخرى، تبدو مرتبطة جميعها بالكلمة الأولى أو المفردة المركز[*]. و خاضعة لسلطتها المرجعية، أو« إمكانية اختزال مقطع وصفي في كلمة واحدة » [1] و هو ما عبّر عنه " هامون "

و من أمثلته ما جاء في رواية "لخضر" لياسمينة صالح « ***لخضر.. في ظرف سنة استطاع أن يوهم الجميع أنّه انتصر على العنف الذي كاد يودي بالبلد إلى الهاوية، وأنّه منذ تولى منصبه الجديد كجنرال مسؤول تحسنت الظروف الأمنية. استطاع أن يوهم الجميع أنه الأقوى والأصلح للبقاء في السلطة!*** » [2]

حيث شكّل "لخضر" (اسم الموصوف) الذي ذُكر في البداية رابطا منطقيا لأفعال و كلمات أخرى واصفة تأتي بعده (استطاع، يوهم، انتصر، تولّى منصبه، جنرال، مسؤول، الأقوى، الأصلح)؛ إذ يصلح اسم لخضر بدلا عن كلّ ما وصف به بعده ! كما أنّ هذه الأوصاف تفقد قيمتها إذا لم ترتبط بالكلمة المركز (لخضر) !

ب) مفهوم المقطع :

---

[2] رولان بارت و أخرون، الأدب و الواقع، ترع الجليل الأزدي و محمد معتصم (عن مقال خطاب مقيد لهامون)، ص 76

[*] هذا المعنى شبيه بما نجده في المعجم، حيث يُبدَأ فيه بالكلمة ثم تعريفها عبر كلمة أخرى أو مجموعة كلمات .
ينظر: Adam.J.M et Petit.J.A , Le Texte Descriptif , op , p 105 - 108

[1] المصدر نفسه، ص 116

[2] ياسمينة صالح، لخضر، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2010، ص 277

يورد "العمامي" في كتابه تعريفا منسوبا إلى "أدم" و الذي ينصّ على أنّ المقطع هو « وحدة نصية مكوَّنة من جمل يجب عندئذ وصف بنيتها الداخلية و مكوناتها، و وحدة مكوِّنة – يجب في حالة النصوص المتضمنة لعدة مقاطع - وصف طرائق تسلسلها المقطعي » [1] حيث يرى "أدم" أنّ هذه « الوحدة النصيّة التي اقتُرِح تعيينها بالمفهوم هي مقطع (séquence) يمكن تعريفها كبنية[*] أي كشبكة علاقات متراتبة، حجما نصّيا قابلا للتجزئة إلى أجزاء مترابطة فيما بينها./ كيانا مستقلا نسبيا، يتمتع بتنظيم داخليّ خاص به و تربطه إذن علاقة تبعية إلى المجموع الأكبر الذي ينتمي إليه » [2] .

و يتم إدراك المقطع – أي مقطع- « بواسطة حضور الفواصل التي تساعد على تحديد الحدود. كما تعين مقارنتها بالمقطوعة التي تتقدمها و تلحقها على إقامة انفصالات متناقضة، و على معرفة خصائصها الشكلية، أو خصائصها الدلالية المسوّمة (نميز في الحالة الأولى المقطوعات الوصفية، الحوارية، القصصية[**] ...إلخ » [3]

---

[1] محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي، ...، مرجع سابق، ص 137

[*] تعريف البنية عند أدم يتوافق تماما مع ما جاء به "رشيد بن مالك" في قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص .

ينظر : رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 197

[2] Adam.J.M , Elémént de linguistique textuelle(théorie et pratique de l'analyse textuelle , hardaga , liége (Belgique) , 1990 , p 84

[**] إن هذه الأنواع الخطابية الكبرى، قد لا تكون متمايزة تماما، إذ يصعب أحيانا تمييز أو فصل ما هو وصف خالص عن ما هو سرد و هكذا مع بقية الأنواع، و لذلك يُؤخذ بمبدأ الغالبية، أي أن المقطع في هذه الحالة يتحدد بغلبة نوع من الخطاب لا بتمحضه له . أي حيث توجد غالبية وصفية، فذلك مقطع وصفي، و حيث تكون الغالبية السردية فهو سردي، و هكذا .. و هو ما عبر عنه "أدم و بوتي" بمصطلح الغالبية المقطعية (la dominante séquentielle)

ينظر : Adam.J.M et Petit.J.A , Le Texte Descriptif ,op p 92 - 95

[3] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، مرجع سابق ، ص 189

جاء في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح المقطع التالي: « ***عمي العربي ... بعينيه الثاقبتين، و وجهه المتعب، و ملامحه الكئيبة، و طريقته الاستنزافية في التدخين، بسعاله المتقطع بين سيجارة وأخرى، ينصحني ألّا أكون مثلهم*** » [1]

حيث شكّل المقطع السابق كلّا يمكن تجزئته إلى وحدات يربط بينها السياق الذي تنتمي أليه، كما تجلّت الفواصل الخمسة التي حواها المقطع كأدوات تفرِّق الأجزاء داخل البنية و تحدّدها: (عيناه الثاقبتان)، (وجهه المتعب)، (ملامحه الكئيبة)، (طريقته الاستنزافية في التدخين)، (سعاله المتقطع)...، لكنّها تربطها إلى الكلّ الأعظم و هو المقطع الوصفي الكلّي من بدايته مع اسم الموصوف (عمي العربي) إلى نهايته و هذا تماما ما جاء في مفهوم أدم و بوتي جان في أنّ المقطع يشكّل شبكة علاقات متراتبة قابلة للتجزئة و هي تابعة في نفس الوقت إلى بنية كبرى جامعة لشتاتها.

ج) البنية الأساسية للوصف :

إنّ البنية الأساسية للوصف كما يورد العمامي هي : « مفهوم ينطبق على ملفوظات وصفية تتراوح من المركب الجزئي إلى وحدات نصية، قد يبلغ حجمها لدى بعض الكتّاب الصفحات » [2] . و تُترجِم هذه البنية أشكال ورود الوصف داخل النص كالآتي :

- ❖ مفردة (كلمة واحدة)
- ❖ مركب نحوي جزئي موجز(مسند أو مجموعة مسانيد)

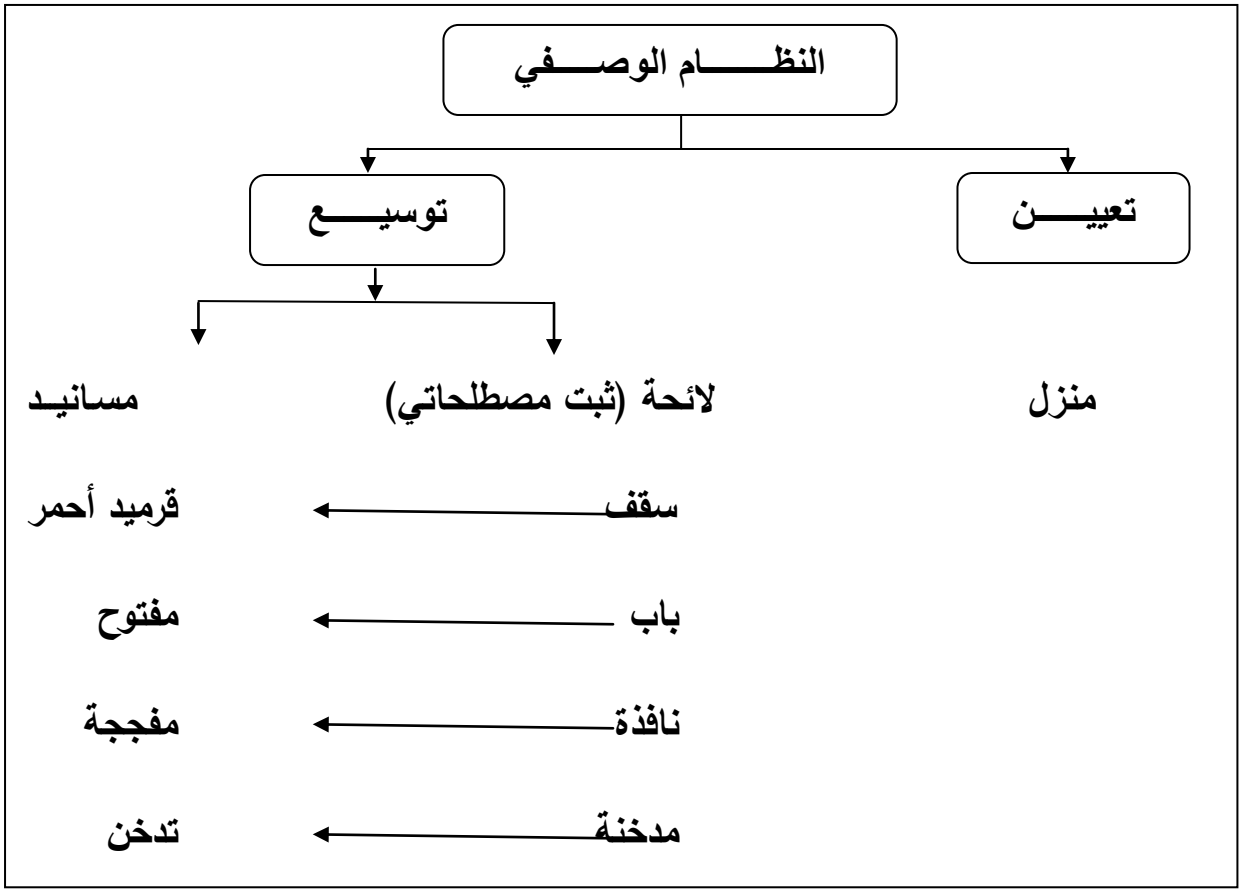
---

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، مصدر سابق، ص 11

[2] محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي...، مرجع سابق، ص 137

❖ على شكل تعداد (Enumération) و هو غالبا يتخذ شكل القائمة أو شكل الجرد (Inventaire) .

و من هذا المنطلق تُوافق البنية الأساسية للوصف مفهوم النّظام الوصفي كما عرفه هامون و الذي ترجمه أدم في المخطط التالي [1]



[1] فيليب هامون، في الوصفي، تر سعاد تريكي، مرجع سابق، ص 255

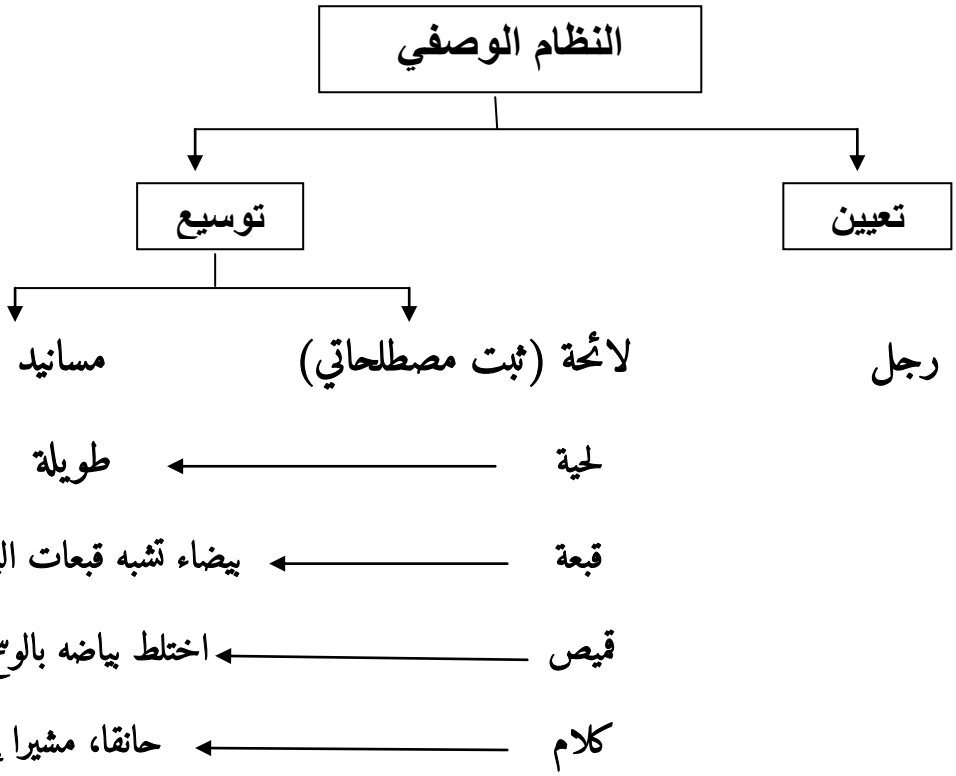
و من خلال المدونات التي بين أيدينا نستطيع تطبيق هذا المخطط على المقطع التالي الذي تصف فيه الساردة في رواية "أقاليم الخوف" لفضيلة الفاروق تفاصيل محاكمة شعبية لامرأة شكّ زوجها في خيانتها له أثناء زيارتها إلى إسلام آباد: « ***في إسلام آباد، قادني "نوا" إلى محكمة مضحكة !***

جلس فيها رجل بلحية طويلة، و قبعة بيضاء تشبه قبعات اليهود السوداء، و قميص اختلط بياضه بالوسخ، و راح يتكلم بلغته حانقًا، مشيرا إلى امرأة مفقوءة العينين، مجلوفة الأنف، و مقطوعة الأذنين، ملفوفة برداء أقرب إلى الزهر لونه.. بالقرب منها شاب حزين و طفل في حوالي الخامسة من عمره » [1]

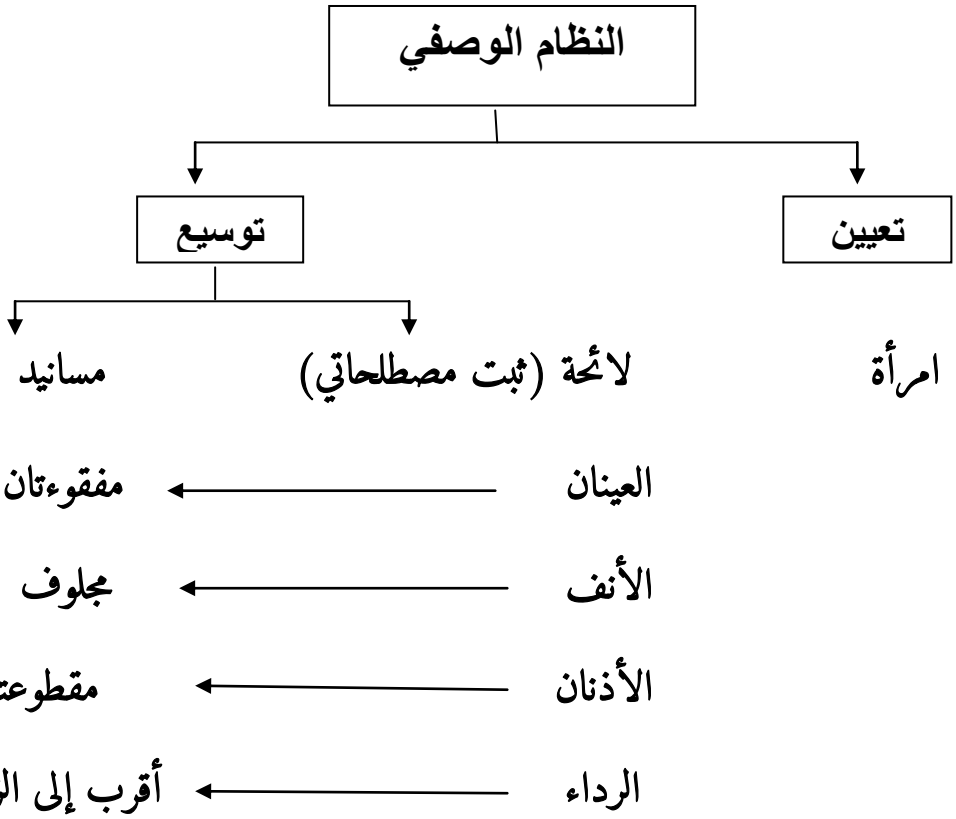
حيث نلحظ موصوفين اثنين ركز عليهما المقطع الوصفي السابق "الرجل الذي نفّذ الحكم" و "المرأة المتّهمة" في بنيتين أساسيتين للوصف، فينتج إذّاك مخططين اثنين - إن نحن طبقنا المخطط السابق عليه - واحد للموصوف الأول (الرجل)، و الثاني للموصوف الثاني (المرأة) حسب الأتي:

مخطط بنية للموصوف الأول:

[1] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت، ط1، 2010، ص 63



و مخطط بنية للموصوف الثاني :



حيث أن عملية التحول أو عملية الانتقال التي تحدث من التسمية إلى التوسعة في النظام الوصفي، تنظِّمها آليات محددة، وفق طرائق مخصوصة، تسمى هذه الآليات و الطرائق بـــ : العمليات الوصفية الأساسية فهي « تكشف كيفية إنتاج الوصف و تقوم في نظر أدم و بوتي و ريفاز و غيرهم » [1]، دليلا على أنّ للوصف بنية وحيدة و موّحدة.

د)البنية المقطعية للوصف :

يرى "أدم وبوتي" أن « فهم نص معناه تعرّف بنية مقطعية، و الاحتفاظ على – هذا الأساس - بجمل لإنجاز تلخيص على سبيل المثال » [2]، فالبنية المقطعية للوصف تعني انتظامه (الوصف) في شكل مقطع، مستقل نسبيا، من حيث هو بنية مخصوصة، لها حضورها المميّز و تشكّلها الخاص الذي يتيح لنا التعرف عليها، و فصلها عن غيرها من المقاطع السردية، و الحوارية مثلا. جاء في رواية "أقاليم الخوف" لفضيلة الفاروق المقطع الآتي: « ***ضاقت بيروت عليَّ !***

ضاق الفندق الفخم عليَّ !

و البحر الذي كان يمصّ توتراتي رفض حتّى النّظر إليَّ !

كان معاديًا، و غاضبًا...

و أنا أجلس قبالته على كورنيش المنارة، و هو يزمجر، و يقذف بموجه عاليًا.. » [3]

---

[1] محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي...، مرجع سابق، ص 116

[2] Adam.j.M et Petit.J.A , Le Texte Descriptif , op , p 92

[3] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، مصدر سابق، ص 68

و في مقطع آخر من نفس الرواية:

« في الصباح الباكر غادرت الجبل.

لم أكن حانقة و لا رائقة !

كنت حزينة على نفسي أكثر من ذي قبل.

و خفت كثيرا..

خفت كثيرا من الوحدة ! » [1]

حيث نلاحظ وصفا صغيرا توسّط مقطعين سرديين في المثالين السابقين كليهما؛ ففي المثال الأول توسّط وصف البحر (معاديا، و غاضبا) فعلي سرد لنفس الموصوف؛ الأول: (يمصّ توتراتي)، و الثاني: (يزمجر و يقذف بموجه).

أمّا المقطع الثاني فقد توسّط وصف الساردة لنفسها: (لم أكن حانقة و لا رائقة.. كنت **حزينة** على نفسي أكثر من ذي قبل) كذلك بين فعلين سرديين لنفس الموصوف أيضا؛ فالأول: (غادرت الجبل)، و الثاني: (خفت كثيرا...).

حيث شكّلا المقطعان الوصفيان في المثالين بنية مخصوصة، لها حضورها المميّز و تشكّلها الخاص الذي يتيح لنا التعرف عليها كوصف مستقل يساهم في سيرورة الحدث السردي لكنّه ليس سردا، فهو مفصول عن غيره من المقاطع السردية لكنّه يندسّ وسطها و يتوسّطها و هو نفس المعنى الذي أعطياه "أدم و بوتي" للبنية المقطعية للوصف في كتابهما.

---

[1] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، مصدر سابق، ص 69

و يجدر بنا الذكر أنّ الكاتبان أتيا بنوعين متمايزين من البنى المقطعية:

- ❖ البنية المقطعية المكتسبة ثقافيا، اصطلحا على تسميتها بـ "البنية الفوقية" (superstructure)، و غالبا ما تكون مألوفة لدى المتلقي.
- ❖ البنية المقطعية وليدة مناسبتها، و قد اصطلحا على تسميتها بـ "تخطيط النص" (plan du texte)، و هي غير مألوفة لدى المتلقي؛ إذ يكمن الفرق الرئيس بين البنيتين حسبهما في أن "البنية الفوقية" محفوظة في الذاكرة أي يحدُها إطار فعلي ذاكري عميق؛ أما البنية الثانية أو "تخطيط النص" فهي سطحية ذات طابع معطى خاضع للتغير[1]

غير أن هذا التمييز قد يلتبس أحيانا بعدِّ "تخطيط النص" يبدو -غالبا- أمرا إجباريا لأيّ فعل وصفي و ذلك لحاجة الوصف إلى تلك الشبكات التصنيفية التي تنظم مفاصله، فكثيرا ما توافق هذه الشبكات المبادئ المعهودة للوصف، في تنظيم الفضاء مثلا وفق جهاته الأربع، أو وصف جسم إنسان من أعلى إلى أسفل، أو ترقيم مكونات موصوف ما ... إلخ

هذه التخطيطات أو الشبكات التي يشير إليها هامون بمفهوم "الترسيمة" معروفة قبليا، لا يمكن عدُّها وليدة مناسباتها، و لا يحيد عن هذا المسار حتى الوصف القائم على التعداد البسيط [*] لأجزاء الموصوف؛ فالوصف في الأخير -أيُّ وصف- قائم في الواقع على

---

[1] ينظر : Adam.J.M et Petit.J.A , le Texte Descriptif , op , p 81

[*] هذا التعداد البسيط هو بمثابة الدرجة الصِّفر للوصف عند "أدم"

ينظر : Adam.J.M , Element de linguistique textuelle , op , p 143

تراتبية تنبثق من السّمة التسلسلية أو التعاقبية للفعل الوصفي، و التي تحاول الكتابة الخطية إخفاءها و يكشفها الرّسم أو التمثيل التشجيري (*) للوصف.

ثالثا : أشكال الوصف في الخطاب الروائي النسوي الجزائري :

يشكّل الوصف عملا لغويا لا يمكن أن يتحقق في الرواية إلّا عبر مادة صوتية تحدّد مساحة حضوره في النصّ و تضمن له قوة إنجازية لتحقيق فائدة أو لبلوغ مقصد أو مقاصد، فأن تصف ليس معناه أن تنقل أخبارا تصف العالم؛ بل – مع ذلك – أن نوجّه أعمالا تنشد لتغيير انطباعات المتلقي و اعتقاداته، فليس الوصف عملا أو فضاء تحكمه الصدفة في الرواية؛ بل هو منجز قولي مقصود يطول و يقصر، يزيد في إضاءته و يخفتها، يثخّن الدلالة و يبسّطها و كل ذلك حسب مقامات معيّنة تفرضها عليه طبيعة الحكاية. فللوصف الروائي إذن أشكال ميّزنا منها نوعين اثنين من خلال الروايات النسوية التي رمنا دراستها: وصف انتقائي، و وصف استقصائي.

أ) الوصف الانتقائي :

يُعنى الوصف في هذا النوع بالمشاهد التي تكاد تكون مستقلة عن السرد، و أخرى ممتزجة بالقليل منه و ذلك يعطي انطباعا بأنّنا أمام لوحة تشكيلية أو مشهد مرئي يستثير حواس القارئ و يجذب اهتمامه نحو التفاصيل المهمة التي تخدم موضوع الرواية حيث

(*) شجرة الوصف هي أحد المفاهيم أو الأدوات الإجرائية التي استُخدمت للكشف عن مستويات الوصف ، أو بنية الوصف التراتبية، و أول من استخدم شجرة الوصف مصطلحا و مفهوما هو : "جان ريكاردو" (Jean Ricardou) ، فيما جاء في كتاب "الرواية الجديدة" لـ : "العمامي" ،
ينظر : محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي ...، مرجع سابق، هامش رقم 2 ، ص 132

يكمن الفني الشعري و الخصوصي المتميّز، « فتتوالد المقاطع الوصفية من رحم التشظي السردي » [1] فيغدو وصفا إبداعيا متوترا خلاقا و من مثل هذا النوع من الوصف وصف الساردة لزوج أختها في رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق « ***رجل يطعمها و يكسيها، و لكنّه رجل لا تشعر بحضوره، رجل ترى ظلاله فقط، آثاره، أطفاله، ثيابه، حذاءه، رغباته، و كأنّه شبح يعبرها من أجل ترك بقاياه*** » [2]

لقد حاولت الساردة من خلال المقطع الوصفي السابق التأثير على رأي القارئ في هذا النوع من الرجال إذ يمكنك تخيّل صورة هذا الرجل الحاضر الغائب؛ حيث انتقت بدقة مفردات الوصف و معانيه لرجل لا وجود له خارج الواجبات العادية الروتينية للزواج : الإطعام و الكِسوة، الأطفال، الثياب، الرغبات الجنسية ! ثم كلّلت أوصافها بتشبيهه بـ "**الشبح**" قاصدة بذلك تشكيل الصورة التي تريدها هي في ذهن القارئ و الذي حتما سيتخذ منه موقفا غالبا ما يكون سيئا – و إن كان له جانب إيجابي في مواضع أخرى - و يتعاطف مع زوجته .

كما أنّها زاوجت أوصافه بسرد لأفعال زوجته (لا تشعر)، (ترى) و وصفته من خلالها إذ تكمن الانتقائية هنا عندما يخرج الوصف من بين حركة السرد .

و في موضع آخر من رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح جاء المقطع الوصفي الانتقائي لشخصية المصور كريمو: « ***كان ضجرا، نظراته توحي إليك أنّه تورّط في الحضور إلى هنا !***

---

[1] أمين عثمان، فصول في الرواية المغاربية، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2012، ص 150

[2] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، مصدر سابق، ص 93

بسرعة جلسنا قبالة بعض.. و بسرعة شعرت أنّ ما بيننا يمكن تفسيره ببساطة على أنّه الرغبة في الهرب من هنا ! كان كريمو يريد الهرب من الوطن أيضا » [1]

حيث يأخذ الوصف هنا - بلحظته المنتقاة بعناية - بعدا تأمليا إلى إدرك القارئ لشخصية "كريمو" بطابعها الوجداني الشعوري اتجاه الواقع و أحداث الوطن، فكلمات من قبيل (ضجرا، نظراته، تورّط في الحضور) توحي بجوّ الملل و الضجر في شخصية كريمو، كما أنّ كلمة (بسرعة) التي ترددت مرتين، قد ترجمت حركة انفعالية للشخصيات فشكّلت إذّاك الكلمة الأنسب للموقف الأنسب، و نفس التكرار الذي حدث مع كلمة (هنا) و التي على بساطة معناها غير أنّ قيمتها تعظم بعظمة اللحظة و المكان لأنّ مقر الحزب السياسي الذي لم تفصح الروائية عن هويته ليس سوى مكان للفساد و المصالح و المؤامرات، ليس سوى وطن مصغّر !

و من خلال المقطعين السابقين نلحظ أنّ الانتقاء في الوصف يكمن في الاختيار الموفق لمفردات المقطع الوصفي الذي يخلّد الموصوف و يترك وقعا غير عاديا لدى القارئ كما يكمن في قيمة اللحظة الموصوفة و مكانها .

ب) الوصف الاستقصائي :

يهدف الوصف الاستقصائي إلى الإحاطة بكلّ تفاصيل الموصوف و لذلك تطول المقاطع الوصفية إلى درجة أنّ المتلقي يمكن أن يستثقلها كونها « تهتم أحيانا بالجزئيات الدقيقة التي لا تضيف أيّة دلالة للأثر و كأنّ وظيفة الوصف هي المحاكاة المطلقة

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، مصدر سابق، ص 128

أو التقاط صورة فوتوغرافية للموصوف، فيتحوّل هذا الأخير إلى حالة سكونية جامدة لا حياة فيه » [1] ، مما يفقده قيمته التفاعلية.

جاء في رواية "مزاج مراهقة" لفضيلة الفاروق المقطع الآتي: « ***كنت أخرج إلى المدينة هروبا من الصمت الذي يضعنا في مواجهة بعضنا البعض، فأمشي مسافات طويلة من (نحاس) إلى (ملعب بن عبد المالك)، إلى (سان جان) إلى (لابريش)، إلى (شارع فرنسا)، فـ(سوق العصر)، إلى تلك الأزقّة الضيّقة التي أضيع فيها دائما، و لا أخرج منها، إلّا بمساعدة أحد، حيث (رحبة الصوف)، و (الجزارين)، و تلك الأزقّة الضيّقة، و الجوانب الصغيرة، و الحيطان المبنية، و الطرق المرصوصة بقطع حجرية، مستطيلة، و أغاني (المالوف) التي لا تسكت إلّا حين يحلّ المساء، أتوغّل في قدميها، و أتنفّس ألمها، و جمالها ...*** » [2]

يتضمن هذا المقطع كلّ مقومات الوصف التفصيلي، لأنّ رسم الساردة لصورة "قسنطينة" و إسهابها فيه لم يكن من أجل تزيين السرد و إنّما قصدت به استحضار صورة المدينة من بعيد غير مبالية بما قد يسبّبه وصف كهذا من تعطيل لحركة الأحداث أو ملل للقارئ !

لقد انبنى هذا الوصف على الدقة حيث رصد خصائص الأمكنة حجما(صغيرة، طويلة، ضيقة)، و شكلا (مستطيلة، مرصوصة)، و مادة (قطع حجرية).

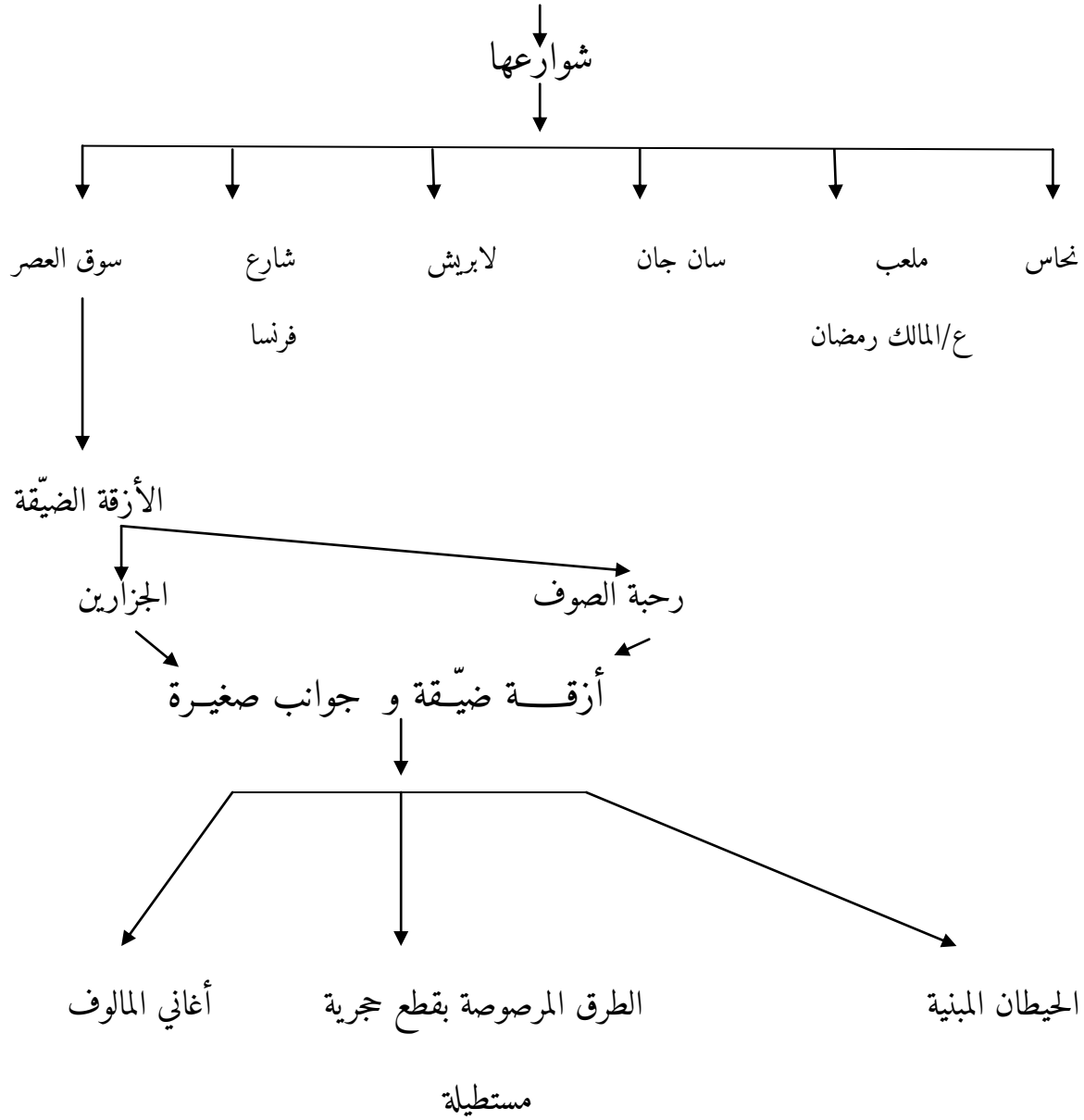
و يمكن تمثيل المقطع الوصفي حسب الترسيمة الشجرية التفصيلية التالية:

---

[1] قداوية يعقوبي، شعرية الخطاب الروائي في ثلاثية مستغانمي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، جامعة تيارت، 2006/2005، ص 117

[2] فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، مصدر سابق، ص 77-78

المدينة (قسنطينة)



حيث أنّ الوصف في المقطع السابق ينبني على الرؤية البصرية الواعية بالتفاصيل و العارفة للمكان و أجزائه؛ إذ ينتقل من الكل إلى الجزء و من الأصل إلى الفرع؛ فقد بدأ بالمدينة كلّها، و تسمية مناطقها المعروفة (نحاس، سان جان، لابريش، شارع فرنسا، سوق العصر) ثمّ تدرّج إلى الأزقّة و الحوانيت، و الحيطان، و الطرق.

رابعا : وظائف الوصف في الخطاب الروائي النّسوي الجزائري :

يحتلّ هذا المبحث موقعا مهما في دراسة الوصف، و لقد كان منظرو الخطاب الوصفي واعين منذ البداية بالأهمية التي يكتسبها، فعملوا على تقنين اشتغاله و إبراز حضوره في الخطاب السّردي، و هو ما نلمسه جليّا من خلال هذا القول لـ : "جيرار جنيت" : « إنّ دراسة العلائق بين السردي و الوصفي لابد و أن تعود في جوهرها إلى مراعاة الوظائف الحكائية للوصف، أي للمهمة التي تنهض بها الفقرات أو المظاهر الوصفية في الاقتصاد العام للسرد » [1] .

إنّ هذه الأهمية هي التي دفعت المنظّرين في هذا المجال إلى الاجتهاد في إحصاء بعض من تلك الوظائف و إن اختلفوا في عددها و مسمياتها، و لم يغفلوا عن وضع المفاهيم و التحديدات المقابلة لتلك المسميات كلٌّ حسب بؤرة تركيزه، و منطلقاته الخاصة، و الجنس الأدبي قيد الدراسة؛ لأن كلَّ جنس أدبي – فيما تقول " جيرفاي زانينجار (Gervais Zaninger) – « يحدد قاعدته (sa norme) الخاصة في باب الوصف، و إنَّ كلَّ جنس يمنح الوصف وضعا مخصوصا » [2] .

و حسبُ "جنيت" أنّه من الأوائل الذين تطرّقوا إلى هذا الموضوع حيث حدّد للوصف وظيفتين كبيرتين، وظيفة تزيينية أو جمالية، و أخرى تفسيرية أو رمزية حيث يقول في هذا الشأن : « و حسبنا أن نستخلص من التقليد الأدبي الكلاسيكي (من هوميروس

---

[1] جيرار جنيت: حدود السرد، ترجمة: عيسى بوحمالة، مجلة آفاق، تصدر عن اتحاد كتاب المغرب، عدد 9/8 ، 1988، ص 60

أو ينظر : Gérard Genette , Figures II ,Collection Tel Quel, Edition du Seuil, Paris p58

[2] محمد نجيب العمامي ، الوصف في النص السردي ... ، مرجع سابق ، هامش رقم 3 ، ص 184

إلى القرن التاسع عشر) على الأقل وظيفتين متمايزتين نسبيا، أولاهما ذات طابع تزييني (Décoratif)[*] بمعنى ما (...) أمّا الوظيفة الثانية للوصف، و الأكثر بروزا اليوم لأنّها فرضت نفسها على تقاليد الجنس الرّوائي مع بلزاك (...) ف ذات طبيعة تفسيرية و رمزية (Explicatif et Symbolique)[**] » [1] .

أمَّا "فيليب هامون" فيذكر العمامي في كتابه أنّه فطِن إلى خمس وظائف للوصف، و هي : وظيفة الفصل، وظيفة التأجيل أو الإرجاء، الوظيفة التزيينية، وظيفة التنظيم، و وظيفة التبئير [2].

هذه الوظائف جاءت في مقاله (Qu'est ce q'une Description)[***] المترجم في كتاب : "مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص" [3] . إلّا أنّ هناك بعض الاختلاف في المسمّيات يعود طبعا إلى مسألة الترجمة من مثل "وظيفة معينة للحدود" بدل "وظيفة الفصل"، و "وظيفة التسويف" بدل "وظيفة الإرجاء".

و لا يكتفي هامون بإعطاء الوصف هذه الوظائف الخمس بل يمكن استنتاج وظائف أخرى من خلال إشاراته في كتابه "في الوصفي" إذ يقول : « و لمّا كان الوصف أبَّهة و برهانا على قدرة، و نصا معرفيا و معرفة بالكلمات و الأشياء، فهو من أجل ذلك نص

---

[*] مصطلح (Décoratif) أُخذ عن كتاب "جنيت" Figures II , p 58

[**] مصطلحا (Explicatif et Symbolique) أُخذا عن كتاب "جنيت" Figures II , p 58

[1] جيرار جنيت ، حدود السّرد ، تر بن عيسى بوحمالة ، مجلة آفاق ، ص 60 . و كذلك : Gérard Genette , Figures II , p 58

[2] محمد نجيب العمامي ، الوصف في النص السردي ... ، مرجع سابق ، ص 174

[***] و هو المقال ذاته الذي اعتمده العمامي في كتابه .

[3] دليلة مرسلي، كريستيان عاشور، زينب بن بوعلي، نجاة خذة، بويا ثابتة: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص (عن مقال لفيليب هامون: تعريفنا للوصف)، دار الحداثة، ط1، 1985، ص 177

بيداغوجي المقاصد بدرجة أو بأخرى » [1] ؛ حيث تضمن هذا القول إشارة إلى وظيفتين اثنتين بالإضافة إلى الوظيفة التزيينية -المذكورة سابقا- (أبّهة) و هما : الوظيفة الحجاجية (برهانا على قدرة)، و الوظيفة التعليمية (نصا معرفيا/ نص بيداغوجي المقاصد).

و مما يُلحظ كذلك من كتاب "هامون" أنّه يشدِّد في العديد من المواضع على علاقة الوصف بالمعرفة من ناحية، و على النزعة الحجاجية التي يتّخذها من ناحية أخرى فيقول: « الوصف إذن هو الموقع النصي الذي تتحدد فيه -بتضافر العوامل- قدرة لغوية (...) و هو قدرة موسوعية » [2]

و يؤكد في موقع آخر أنَّ الوصف « يكون في أغلب الحالات مقنعا إفهاميا حجاجيا، أو يكون حينا من سلسلة جدلية يبحث فيها شخص ما (هو الواصف) عن إقامة الدليل لشخص ما، أو يسعى إلى إبلاغه » [3]؛ كما نجد في الكتاب -إضافة إلى ما تقدم- حديثا عن وظيفة انتقالية كبرى تمثّل أهمّ الوظائف التي يضطلع بها الوصف في النّظام المقروء [4]، و هي تنتج -حسبه- عندما تؤول إليها ثلاث وظائف هي : الوظيفة التفسيرية، وظيفة الفصل، و وظيفة التبئير. و لعلّه يقصد الوظيفة السّردية.

و في الأخير نشير إلى أنّ الاقتضاب الملحوظ في تناول "هامون" لمبحث "وظائف الوصف" على الرّغم من تركيزه على دراسة الوصف من خلال بحوثه و مقالاته المنشورة في هذا المجال، هو نتيجة إلى التوجه العام الذي اختاره لمقارباته و هو : البعد السيميائي

---

[1] فيليب هامون ، في الوصفي ، تر سعاد تريكي ، مرجع سابق ، ص 100

[2] المرجع نفسه، ص 102

[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

[4] ينظر : المرجع نفسه ، ص 324

للوصف، بعدِّه تصنيفا للعالم، إن خارجيا بما يحمله من أحكام قيمية، أو داخليا بما يؤثثه لتراتبية ما في عالم الحكاية (شخصيات، أماكن، ...).

أمّا عن "جون ميشال أدم" فنجد إشارات إلى بعض وظائف الوصف في كتابه "القصة" (Le Récit) و هي : الوظيفة التنظيمية أو السردية (la fonction organisatrice) بدرجة أكبر، فهو يرى أنّ الوصف يعمل على انسجام السرد و تماسكه، عن طريق الربط بين نقاطه المختلفة [1]؛ و كذا الوظيفة التعليمية عندما يؤكّد أنّ الوصف هو « دائما نقل و اكتساب معرفة » [2]؛ ثمّ الوظيفة الأيدلوجية، و التي يراها تعبر عن وجهة نظر الواصف حول الموضوع الموصوف، سواء كانت عملية الوصف موضوعية أو ذاتية فهي دائما تفعيل لاختيار ما [3] .

و في كتاب "النص الوصفي" الذي شاركه فيه التأليف "بوتي جون"، فقد أتيا على ذكر ثلاث وظائف خاصة بالوصف التمثيلي الواقعي و هي : وظيفة نشر المعرفة (la fonction Mathésique)، وظيفة المحاكاة (f.Mimésique)، و وظيفة تنظيم المعنى (f.Sémiosique)، و تتفرع عن هذه الأخيرة وظيفتان اثنتان هما : الوظيفة الإشارية (f.Indicielle)، و الوظيفة التبئيرية (f.Focalisante) [4] ؛ حيث أنّ الجديد في هذا المؤلّف أنّ الباحثين عدّا الوظيفة التزيينية - التي أشار إليها جلّ دارسو الوصف- نوعا (Type) أسمياه : الوصف التّزييني، رفقة الوصف التّمثيلي، و كذا التّعبيري، ثمّ الوصف

---

(1) Adam.J.M , Le Récit , que sais-je, Presses Universitaires de France PUF, novembre 1999 , p50

(2) IBID , p 50

(3) IBID , p 56

(4) Adam.J.M et Petit.J.A , Le Texte descriptif , op , pages : 26 33 37 48 53

الإبداعي الذي عرفته الرواية الجديدة، حيث أنّ النوع أرقى و أشمل من الوظيفة لأنّه يميّز أنماطا من الكتابة مخصوصة [1] .

و بدوره "إيف رويتر" لم يغفل عن إحصاء بعض من وظائف الوصف في كتابه "مدخل إلى تحليل الرواية" إذ يؤكّد بأنّ الوصف في الكتابة الروائية يضطلع بوظائف مختلفة، أحصى منها أربع، لكنّه يؤكّد أنّ العدد غير حصري، و أنّ وصف موصوف ما يمكن أن يشغل وظائف عدة في الآن ذاته، و الوظائف التي أحصاها "إيف رويتر" هي : وظيفة المحاكاة، الوظيفة التعليمية، الوظيفة السردية، و الوظيفة الجمالية[2] .

و تجدر الإشارة أنّ هذا التباين لدى مختلف المنظرين الغرب، طال أبحاث النقاد العرب الذين حاولوا مقاربة هذا الموضوع إن كليًّا أو جزئيا.

فالناقد المغربي "حميد لحميداني" مثلا و في إشارته الجزئية إلى هذا المبحث في كتابه " بنية النص السردي" تقيّد بتقسيم "جيرار جنيت" الذي تمّ التطرق إليه سابقا.[3]

و اقتصر "حبيب مونسي" في كتابه "شعرية المشهد" على ذكر ثلاث وظائف : « جمالية ، تصويرية، و تفسيرية » [4] ؛ و هو نفس التقسيم الذي اعتمدته "آمنة يوسف" في كتابها

---

(1) Adam.J.M et Petit.J.A , Le Texte descriptif , op, p 8

(2) Yves Reuter , Introduction à l'analyse du roman , op , p 113 - 114

(3) حميد لحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت /الدار البيضاء، ط 3 ، 2000 ، ص 79

و ينظر كذلك : ص 105 من البحث .

(4) ينظر : حبيب مونسي ، شعرية المشهد ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، يناير 2003 ، ص 215 - 218

"تقنيات السرد بين النظرية و التطبيق" غير أنّها تأتي بالوظيفة الإيهامية بدل الوظيفة التصويرية.[1]

و أمّا "الصادق قسومة" في كتابه "طرائق تحليل القصص"، فقد حاول التوسّع قدر المستطاع في عرض موضوعه، « و هو المسعى الذي أوقعه في بعض الإشكالات، و قاده إلى تفريعات تتقاطع و تتباعد في الآن ذاته » [2]

و حسب ما توفّر بين أيدينا يمكن القول أنّ ثمّة أربع دراسات عربية نحسبها الأهمّ في هذا المجال، أوّلها ما قدَّمه "محمد الناصر العجيمي" في مؤلّفه "الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم" سنة 2003، ثمّ ما جاء به كل من : "عبد اللطيف محفوظ" في مؤلّفه : "وظيفة الوصف في الرواية" الصادر سنة 2009، و "محمد نجيب العمامي" في مؤلّفه : "الوصف في النص السردي بين النظرية و الإجراء" الصادر سنة 2010 و كذلك "حنان إبراهيم العمايرة" في مؤلّفها : "الوصف في الرواية العربية" الصادر سنة 2011.

و لئن حاول "العجيمي" أن يكون محدَّدا باقتصاره على نوعين من الوظائف : وظائف الوصف المتخللة للسرد، و وظائفه التداولية و البراغماتية، فإنّ "عبد اللطيف محفوظ" قد منح وظيفتين أساسيتين للوصف الروائي: وظيفة سردية، و أخرى وصفية، فيما اختار "العمامي" أن يستوفي كل الوظائف التي يمكن للوصف أن يضطلع بها في نص سردي، مدمجا ما يمكن إدماجه في باب واحد، و فاصلا بين ما يجب الفصل بينه.

---

[1] ينظر آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دار الحوار، اللاذقية سوريا، ط 1 1997، ص 95-96

[2] مليكة بوجفجوف ، بنية الوصف و وظائفه في ألف ليلة و ليلة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب القديم و نقده، جامعة قسنطينة، 2009/2008، ص 53

كما حاولت "العمايرة" استيفاء كل وظائف الوصف في مؤلفها الذي أفاد كثيرا من الدراسات التي سبقته، حيث قسّمت وظائف الوصف إلى نوعين أساسيين : وظائف خارجية و أخرى داخلية ، يندرج تحت كل نوع عدد من الوظائف حسب رؤية الكاتبة. متخذة من روايات " حنان الشيخ " مدونات منتخبة للدراسة التطبيقية.

لقد حاول البحث الاستفادة من كلّ الكتب التي تناولت هذا المبحث بعدّه الأصعب و الأعقد في مجال الوصف الروائي خاصة من الجانب التطبيقي و نحسب أنّنا وفّقنا و لو جزئيا في دراستنا حوله، فمن خلال التعمّق في الروايات المختارة تمكّنا من تقسيم وظائف الوصف فيها إلى وظائف خارجية و أخرى داخلية حسب الأتي :

أ) وظائف الوصف الخارجية:

هي الوظائف التي « لا تكون ضرورية لفهم عالم الرواية و لا لازمة لبناء الخطاب الذي يؤديها، و إنما هي معرفة يقدمها الكاتب للقارئ » [1]، و غالبا ما يكون هذا النوع من الوظائف قليل الظهور في الروايات مقارنة بوظائف الوصف الداخلية، و يمكننا أن نقسم هذا النوع إلى ضربين [2] من الأوصاف :

أ.1) الوظيفة الثقافية :

تكشف هذه الوظيفة عن رغبة الكاتب في إبراز معرفته و ثقافته، فيكون اللجوء إلى الوصف مجرّد وسيلة لإنشاء الموصوفات، و من ذلك الوصف الذي قدّمته فضيلة الفاروق في رواية مزاج مراهقة عن لحم الخنزير، تقول « ***كيف يتناول لحم الخنزير و***

---

[1] الصادق قسومة ، طرائق تحليل القصص ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، طبعة 2000 ، ص 203 ، نقلا عن : حنان إبراهيم العمايرة ، الوصف في الرواية العربية ، ص 217

[2] ينظر : حنان إبراهيم العمايرة ، الوصف في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 217 - 219

هو يعرف تماما أنّه يسبب الإصابة بديدان التريخينيا و التي لا توجد طريقة لوقف تقدّمها حالما تحدث الإصابة؛ كان يجب أن أسأله، لأنّي كنت مقتنعا حسب ما قرأته من كتب كلّها لدكاترة فرنسيين أنّ لحم الخنزير مضرّ، ليس هذا فقط، ففي أنحاء العالم التي يكثر فيها استهلاك لحم الخنزير، و حيث تؤكل منتجات هذا اللحم نيئة في الغالب يصاب أكثر من شخص من كلّ خمسة أشخاص، و لعلّ العديد من الأوجاع و الآلام التي يعزوها النّاس في تلك المناطق إلى أسباب أخرى هي في الواقع ناتجة من إكثارهم تناول لحم الخنزير، و هناك حالة من عشرين تصاب بالموت** » [1]

لا يمكن لهذا المقطع الوصفي الطويل إلّا أن يكون وليد نية الكاتبة في إبراز ثقافتها و معرفتها عن خصائص لحم الخنزير، حيث أقحمت هذه المعارف أثناء وصفها له؛ إذ يبدو صراحة وجود وصف دخيل على أحداث الرواية و تبدو الغاية منه استعراض الكاتبة لمعرفتها في مجال الطب و التغذية.

و في موضع آخر نجد ياسمينة صالح تستعرض ثقافتها و معرفتها عن مناطق فرنسا في رواية وطن من زجاج؛ تقول « ***الجزائري الذي لا يمكنه أن يعيش في فرنسا خارج جزائريته عادة، حتى و هو يحاول أن يقنع نفسه أنّه غادر وطنه كارها له، و ضغينة عليه، يجد نفسه يمشي في الشوارع المكتظة بالجزائريين. الجزائري الذي يقنع نفسه أنّه أنقذ جلده من الوطن، يجد نفسه في فرنسا يذهب إلى منطقة "باربيس" المكتظة بالجزائريين و المغاربة و الأفارقة و المقهورين ...*** » [2]

---

[1] فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، مصدر سابق، ص 188

[2] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، مصدر سابق، ص 84

حيث يمكننا ملاحظة أنّ الداعي وراء ذكر اسم منطقة "باربيس" (Barbés) أو ما يسمّى بالحي العربي هو لغرض إبراز ثقافة الكاتبة و معرفتها بمناطق في العاصمة الفرنسية باريس؛ إذ كان من الممكن أن تستغني عن ذكر المنطقة بالاسم و الاكتفاء بوصفها بأنّها (مكتظة بالجزائريين و العرب و الأفارقة و المقهورين) لأنّه الأهم في سياق المعنى.

و من هنا، يندرج ما يوصف بـ« "سردية الفكر" في سياق كشف قدرة المتخيل الروائي على بناء عوالم معرفية متنوعة وفق تسنين رمزي يجعل النص الروائي محافظا على خصائصه الجمالية، و متعاليا على متعته الرومانسية أو الخيالية » [1] . فتصير الرواية نصا يؤسس لمتخيل الفكر، لأنّ المحكي يقترب بنسقه التعبيري الفكري من عوالم معرفية متنوعة عبر رؤية جمالية تجد تجليها النصي في رؤى الشخصيات و أفكارها و مواقفها.

و المعارف التي تبثها الرواية - ممتطية رهان التجديد و التفرد - كثيرة و متعددة تمس أغلب زوايا الفكر دون استثناء؛ فمعرفة جغرافية، و أخرى طبية، و تلك طبيعية و عمرانية، و كذلك سياسية، و اجتماعية و غيرها.

أ.2) الوظيفة الفكرية :

تقوم هذه الوظيفة على إبراز أفكار الكاتب و آرائه، فيظهر الوصف خارجا عن مقتضيات العمل الروائي إذ يكشف عن رأي الكاتب في القضية الموصوفة، و منه ما جاء في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق واصفة قانونا من قوانين الجزائر « ***هنا، العدل يصنعه الرجال حسب تصوراتهم الضيقة، فالمادة 336 من قانون العقوبات الجزائري الخاصة بهتك العرض تنص على "معاقبة كل من ارتكب جناية اغتصاب بالسجن المؤقت من خمس إلى عشر سنوات، و إذا وقع هتك العرض ضد قاصرة لم تكتمل***

[1] محمد بوعزة، رهان التأويل، مجلة ثقافات، كلية الآداب البحرين، العدد 10، ربيع 2004، ص 17

السادسة عشرة فتكون العقوبة بالسجن المؤقت من عشر إلى عشرين سنة" ... القانون ليس صارما مقارنة مع القانون الفرنسي الذي ينص على ظرف مشدّد، يكمن في التعدي على جسم الضحية بالاعتداء الجنسي، فترفع العقوبة إلى عشرين سنة نافذة. الرّجال يفصّلون الإسلام على أذواقهم » [1]

يُظهِر وصف الكاتبة للقانون الجزائري – بعد عرضها لنصّه – فكرتها الصريحة عنه واصفة إياه بغير الصارم (إنّه قانون غير صارم) إذ أنّ العقوبات المحددة حسبها غير كافية بالنظر إلى بشاعة جريمة الاغتصاب.

و تأتي بمقارنة بينه و بين القانون الفرنسي و عقوبته المشدّدة لنفس الظرف (عشرون سنة نافذة)، مع أنّ الجزائر تدين بالإسلام غير أنّه إسلام يفصّله الرجال حسب أذواقهم !

و لا ضير أن نشير هنا إلى علاقة الإبداع الروائي بأيديولوجية الكاتب التي برزت من خلال المقطع السابق بعدّها مكونا من مكونات النص الأدبي و إن حاول كاتبه إخفاءها.

ب) وظائف الوصف الداخلية:

تندرج في هذه الطائفة جميع الوظائف المتصلة بالقصة خبرا أو خطابا [2] و هذه الوظائف هي :

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 3، 2015، ص 58

[2] ينظر: الصادق قسومة ، طرائق تحليل القصص، ص 205 ، نقلا عن : حنان إبراهيم العمايرة، الوصف في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 220

ب.1) الوظيفة الإخبارية أو التعليمية (La fonction informative ou Didactique) :

تبرز هذه الوظيفة ما يقوم عليه الوصف من خلفيات معرفية، يمكن أن تتخذ لها أبعادا تعليمية [*]، فالوصف من هذا المنطلق هو تبادل معرفي، فهو يتضمن دائما أخبارا حول خصائص الموصوف و عناصره و حالاته، و هو « بامتياز الموضع النّصي الذي تذاع فيه المعرفة المجتمعة في ملفات و تحقيق الروائيين » [1] . فهذه الوظيفة التي « ازدهرت مع الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر » [2]، حوّلت الوصف الطبيعي إلى خطاب وثائقي كما يقول رويتر .

فالوظيفة الإخبارية ملازمة لكل وصف بعدّه دوما باثّا للمعرفة و المعلومات؛« و هذه المعرفة تتعلق بخاصيات الموصوف و عناصره وما يتفرع عنها » [3]

و يمكن توضيح هذه الوظيفة بالمثال الأتي من رواية "أقاليم الخوف" لفضيلة الفاروق:« ***فشهد التي لا يظهر منها غير الوجه و اليدين، هي العقل المدّبر و قلب آل منصور، و لعلّ ذلك ليس فقط لقوة شخصيتها، بل لثراء زوجها الحاج عبد الله، الذي منحها سلطة المال، فهو تاجر أجواخ. و له عدّة محلات كبرى في كل نواحي لبنان للألبسة الرجالية، في كلّ سفرة له إلى لندن أو ميلانو، أو الهند يحضر لها هدايا فاخرة، تزيد من وزنها الاجتماعي في محيطها اللبناني الضّيق الذي يعطي أهمية كبيرة للمظاهر*** » [4]

---

[*] التعليم هنا يشمل كل عملية بث المعلومات أي هو " كل تبادل ، تنقل فيه شخصية عارفة معارفا أو أخبارا إلى شخصية تجهل هذه المعلومات أو تتظاهر بجهلها "

ينظر : محمد نجيب العمامي ، الوصف في النص السردي ...، مرجع سابق، هامش 2 ص 185

[1] Adam.J.M et Petit.J.A , Le texte Descriptif , op , p 113

[2] IBID , p 113

[3] محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي...، ص 185

[4] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، مصدر سابق، ص 14

يكشف المقطع السابق عن عدة معلومات و معارف يضيفها الواصف للمتلقي، و هذه الأوصاف تقدّم معلومات تخصّ الموصوفات التالية:

أولا: شهد، حيث كشفت عن:

- مظهرها الخارجي: كناية عن الحجاب الذي لا يُظهر من جسد المرأة سوى الوجه و اليدين.

- مكانتها في العائلة (عائلة آل منصور) بوصفها عقلها المدبّر و قلبها النابض.

- قوة شخصيتها.

ثانيا: زوج شهد (الحاج عبد الله)، حين خصّته بوصف خاص - لتضيف إلى القارئ بعدا معرفيا جديدا حوله - يتمثّل في:

- الثراء، و الذي منح من خلاله سلطة المال لزوجته في عائلتها.

- طبيعة عمله و نشاطه، فهو تاجر أجواخ كبير له عدة محلات كبرى في كل نواحي لبنان للألبسة الرجالية.

- الأماكن التي يرتادها حسب طبيعة تجارته و هي: لندن، ميلانو، الهند.

- سخاؤه مع زوجته: حيث يحضر لها هدايا فاخرة في كل سفرة، هذه الهدايا التي تزيد من وزنها الاجتماعي.

ثالثا: البلد (لبنان)، واصفة إيّاه حسب الأتي:

- مساحته الجغرافية: حيث أنّه محيط ضيّق.

- طبيعته الاجتماعية: إذ يعطي أهميّة كبيرة للمظاهر، و هذا ما سمح لشهد و زوجها بالظهور و التميّز سواء في عائلة آل منصور أم في لبنان كلّها. و كأنّ الوصف الأخير الذي خصّته الراوية للبلد لبنان سببا في الأوصاف التي سبقته في المقطع نفسه (أوصاف شهد و زوجها).

إنّ الأوصاف التي قدمتها الراوية عن شهد و زوجها و لبنان تعدّ بمثابة مفاتيح للقارئ في باقي الرواية عندما تصبح المعلومات و المعارف حول الموصوفات و لاسيما الشخصيات مرتبطة برؤيتها إذ يصبح المجال محدودا بها.

ب.2) الوظيفة التصويرية أوالتمثيلية (La fonction Mimétique ou Représentative):

تقوم هذه الوظيفة على رؤية تقول أنّ بإمكان الكاتب المطابقة بين الكلمات و العالم ، أي أنّه بإمكانه تمثيل العالم بواسطة اللغة [1] ، كما يرى "الحبيب مونسي" أنّ هذه الوظيفة تكسب « الوصف قيمة الوجود الضروري في صلب العمل الفني (...) بل يكون الوصف – و هو يكتسب صفة التصويرية- بمثابة العين التي يُطِّل منها المتلقّي على عالم النّص، و هو يتحرك في الزمان و المكان » [2]، فالواصف يسعى إلى رسم الألوان و الأشكال و الأحجام و العناصر و الروائح و غيرها من سمات الموصوف في دقّة و موضوعية تحمل المتلقي على الاعتقاد في أمانة وصفه و هذا ما يؤكّد عليه "أدم و بوتي جان" حين يقول : « الحقيقة ماثلة في الأشياء (...) و اللّغة يمكن أن تنسخ الواقع » [1]، و أن تجعل كل شيء ماثلا للقارئ في صورته و لونه و رائحته و في مجموع تواجده

---

[1] ينظر : محمد نجيب العمامي ، الوصف في النص السردي ... ، ص 188

[2] الحبيب مونسي ، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، مرجع سابق، ص 116

[1] ينظر : Adam.J.M et Petit.J.A , Le texte Descriptif ,op , p 25 - 26

الكامل. جاء في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق وصف الساردة للناشر: « ***رحت أتأمّل فوضى ملامحه، شعره الجعدي الكثيف، ذو النصف المبيض تقريبا، عينه الأصغر من الأخرى، ذقنه المزدوجة، شفتاه الزرقاوان من كثرة التدخين، أظافره غير النظيفة، خنصره ذا الظفر الطويل، بدلته المستوردة و الأنيقة*** » [1]

حيث مثلت خالدة عبر هذا الوصف الخارجي الدقيق صورة للناشر الذي قصدته لنشر مجموعتها و من خلال صورته قدمت للقارئ فكرة عن مهنة الناشر عموما ممثلة في عينة واحدة؛ و غالبا ما يبتعد الوصف في الوظيفة التمثيلية عن الحيادية؛ لأنّ المقاطع من خلالها تسهم في بلورة رأي القارئ مسبقا في الموصوف، فإما ينجذب أو ينفر منه.

ب.3) الوظيفة السردية (La fonction Narrative) :

يرى "محمد نجيب العمامي" أنّ « هذه الوظيفة تتجلّى في ما عدّه جينات "الفواتح السردية" » [2]، حيث تعد بدايات النصوص موطنها المميّز [3]، فهي ترتبط بكل وصف له علاقة بسير الأحداث و نموِّها ذلك أنّ الوصف -حسب إيف رويتر- يشغل أدوارا في دفع الحكاية، لأنّه يثبت و يخزن معرفة حول المكان و الشخصيات / يقدم إشارات حول الفضاء / (يتصرف) كنوع من التثمين / يضفي على القصة بعدا دراميا

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، مصدر سابق، ص 82

[2] محمد نجيب العمامي ، الوصف في النص السردي ... ، ص 190

[3] ينظر : حنان ابراهيم العمايرة ، الوصف في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 232

بإبطائه السَّرد في لحظة حاسمة / يعدُّ مؤشرات(*) حول ما ستؤول إليه الحبكة [1] ؛ و كثيرا ما ارتبطت هذه الوظيفة بوصف المكان أو الشخصية؛ حيث ينهض مثل هذا الوصف عادة بوظيفة استهلالية أو استباقية (Cataphorique) أي الإعلان غير المباشر عماَّ سيجري عرضه و زرع أفق انتظار لدى القارئ أو المتلقي [2] فهو مُمَهِّدٌ للأحداث و منبؤٌ عليها. و منها ما جاء في رواية "بحر الصمت" لياسمينة صالح « ***بجسدي النحيل الغارق في الوحل و الإعياء، وجدتني أسأل عن "علي بلاندي"، لأكتشف أنّ سكان الدوار يتوجّسون مني منذ أول نظرة يرمونها نحوي، كان فظيعا إحساسي بالخوف و الضياع، في مكان لا أعرفه، و لا يعرفني... قبالة أناس يكرهون شكلي الموحل.. كنت جائعا جدا، ثم، قبل غروب الشمس، تفاجأت برجلين يشدّاني بقوّة من ذراعي، و يقول لي أحدهما بلهجة الأمر: اتبعنا بصمت*** » [3]

تكشف الأوصاف التي تصدرت المقطع السابق عن الوظيفة السردية للوصف؛ إذ تصف حالة البطل السارد الجسدية و النفسية؛ هذا الوصف الذي سيطر على سيرورة الأحداث التي مر بها بعدها.

(*) تجدر الإشارة هنا إلى التفرقة الجوهرية التي يقيمها "رولان بارت" بين المؤشرات (les indices)، و المخبرات (les informations)؛ حيث أن المخبرات تقدم معطيات مجردة، معانيها مباشرة، و هي بهذه الصفة تملك وظيفة لا اعتراض عليها ، ليس على مستوى القصة ، و إنما على مستوى الخطاب . أما المؤشرات (أو الدلائل حسب ترجمة منذر عياشي) فهي ذات دلالات ضمنية، و تتطلب نشاطا تفكيكيا، و لذلك فهي ألصق بالوظيفة السردية من المخبرات التي تنهض بوظيفة المحاكاة .

ينظر : رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضري، ط1، 1993، ص 50

(1) Yves Reuter , Introduction à l'analyse du Roman , op , p 114

(2) ينظر : مليكة بوجفجوف، بنية الوصف و وظائفه في ألف ليلة و ليلة، مرجع سابق، ص 56

(3) بحر الصمت، ياسمينة صالح، مصدر سابق، ص 64

إنّ المقدمة الوصفية في بداية المقطع تشكل عنصر التشويق للقارئ من خلال باب الأسئلة الذي تشرعه أمامه، و التي ستشكل حافزا لقراءة الأحداث الموالية بشغف أكبر، فالعبارة الوصفية الأولى (الجسد النحيل الغارق في الوحل و الإعياء) ساهمت في التنبّه إلى حضور مصطلحات أخرى من قبيل: (التوجس)، (الإحساس بالخوف، و الضياع)، و أوحت إلى تصنيفها في حقل الأوصاف السلبية. و شكّل هذا الحقل عاملا مثيرا في قراءة نفسية الشخصية و سلوكها قراءة تأويلية أثناء سير الأحداث التي ارتبطت بهذا المشهد، فاتأويل لا يتحقق إلا بقراءة الأوصاف أثناء السيرورة السردية، و لا يمكن للمتلقي أن يبني تأويلا وصفيا مجردا، و إنما يتحقق ذلك بإخضاع القراءة الوصفية للسيرورة السردية.

ب.4) الوظيفة الرّمزية (La fonction Symbolyque) :

يتّخذ الوصف الوظيفة الرمزية حين يكون « قابلا لأكثر من قراءة، فيحمل معان قريبة ظاهرة، و أخرى بعيدة خفية » [1] يمكن استكشافها من خلال علاقات الربط بين الموصوفات داخل المقطع الواحد، أو في مقاطع متعدّدة، فهذا النوع من « الوصف مداره الظاهر موصوفات مادية، لكن مرجعياتها فيه إنما تكون محيلة على الخواطر و الأفكار و ما هو من جنسها » [2] و يكون أسلوبه أيضا مخصوصا ذا أبعاد مختلفة و ذا مستويات من المعنى متعددة، و من ذلك ما جاء في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح: « ***كان الطبيب مضطرا إلى إعادة الرؤوس للجثث الكثيرة. لم يكن يعنيه أن يوصل رأسا إلى صاحب الجثة. كان يخطئ في كثير من المرات ! فيلصق رأس شخص على جثة مختلفة البنية، فيصير شكل الشخص الميت غريبا.. حتى نحن و إن لم نكن***

[1] محمد نجيب العمامي ، الوصف في النص السردي...، مرجع سابق، ص 197

[2] الصادق قسّومة ، طرائق تحليل القصص، مرجع سابق، ص 209

نعرف هوية الميت نلاحظ مباشرة غرابة شكله برأس نعي جيدا أنّها لم تكن له ! فلا يكترث الطبيب لأن مهمته تنحصر في خياطة رأس إلى جثة ! و ذات مرة اكتشفنا أنّ الخطأ صار فادحا حين تم إضافة رأس امرأة إلى جثة رجل. رجل لم يعثر أحد على رأسه بينا المرأة لم يعثر أحد على جثتها، فاضطر الطبيب إلى خياطة رأس المرأة إلى جثة الرجل الذي لم يأت أحد للمطالبة بكليهما، فاضطرت إدارة المستشفى إلى دفنهما في مقبرة قريبة من المستشفى واضعين على القبر عبارة: جثة شخصين مختلفين لم يتم التعرف على رأس المرأة و لا على جثة الرجل ! » [1]

يظهر من الوهلة الأولى أنّ السارد يصف من خلال المقطع السابق مشهدا متكررا من المشاهد التي وقف عليها أعوان الأمن، الصحافيون، و الأطباء في سنوات الجزائر الدامية بعد مجزرة من مجازر الجماعات المسلحة؛ غير أن وظيفة الوصف هنا تتعدى الوصف التفصيلي للمشهد إلى بعث رسائل أعمق و أخطر عبر الرمز الذي اتخذته وسيلة.

فقارئ المقطع يلاحظ كثرة علامات التعجب التي وردت أربع مرات في كل مرة تحاول الكاتبة شد انتباهه إلى وصف غير عادي؛ و لعلّ نيتها لم تقتصر على وصف لحادثة مات فيها أشخاص فحسب؛ إنّها تريد من خلاله أن تصف:

- الطريقة البشعة التي كانت تتربص بضحايا الإرهاب؛ و التي تفوق بشاعتها بشاعة الموت نفسه.

- همجية الإرهاب و وحشية طرق القتل المنتهجة من طرف المسلحين

---

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، مصدر سابق، ص 78

- حالة اللامبالاة التي وصل إليها الأطباء جراء تعودهم على مثل هكذا مشاهد و أحداث لكثرتها، و بكثرتها رخص دم الجزائري.

ب.5) الوظيفة الأيديولوجية أو القيمية (La fonction Idéologique ou Axiologique) :

قد يحمل الوصف دلالات و إشارات تعكس القيم و الأفكار و الاتجاهات الأيديولوجية [*]، السياسية و الفكرية و الدينية و غيرها من القيم، فالنص كما يقول "هامون" « ملفوظ و تلفّظ متجذّر في الأيديولوجيا، و هو لا يكتفي بأن يكون ، بل يستخدم وسيلة إلى شيء ما، و أنّه ينتج الأيديولوجيا و تنتجه » [1]، حيث أنّ الواصف حين ينظر إلى موصوفاته، يراها وفق رؤيته الفكرية أو الأيدلوجية القيمية . تصف ياسمينة صالح وضع أحد شخوص روايتها "وطن من زجاج" و من خلاله تصف حالة الوطن فتقول « ***هو الصحفي الذي بدأ يكتب احتجاجاته الصغيرة على الجدران أيام الإضرابات في الجامعة كما كان يحكي لي، كان يكتب أشياء لم يكن أحد يستوعبها في حينها... أشياء كانت تبدو لهم مثيرة و أحيانا كبيرة. أيمكن أن يجوع شعب مداخيله النفطية بالمليارات؟ أجل ! يقول النذير.. في الجزائر أكثر من 15 مليون فقير، و أكثر من نصف الشعب يعيش على المحك. الموت و الجوع و الغربة و الخوف و المجزرة. كلها أسماء لنفس الوطن أيضا، لنفس المكان الذي نكتشف شعاراته في وسط الشوارع الكبيرة على شكل "الثورة من الشعب و إلى الشعب" ! أية ثورة يمكن توريثها لشعب***

---

[*] يعرف هامون الأيديولوجيا بكونها : " كل منظومة قيم ضمنية جزئيا، مؤسسة رسميا في النص الخارجي، و مشكّلة للمفترضات الشاملة لذلك النص "

ينظر : فيليب هامون ، في الوصفي، تر سعاد تريكي، مرجع سابق، هامش رقم 62، ص 395

[1] ينظر : محمد نجيب العمامي ، الوصف في النص السردي ...، مرجع سابق، ص 201 ، نقلا عن : فيليب هامون ، idéologie du texte ، ص 60

جائع قبالة براميل البترول التي تباع باسمه، و مداخيل النفط التي تذهب إلى جيوب اللصوص و المرتزقة؟ » [1]

يبدو من خلال المقطع السابق أن الواصف لا ينظر إلى موصوفاته إلا وفق رؤيته الفكرية، و لعل الوظيفة الأيديولوجية للوصف تظهر في وصف الكاتبة لحالة الصحفي بعدِّها ممارِسة للمهنة، و كذا وضع الوطن الجريح الذي تكالبت عليه قوى الإرهاب و النهب فبالإضافة إلى الوضع الأمني الذي دفع ضريبته الجزائري من دمائه، لم ينجو من سوء التسيير الاقتصادي و الفساد الذي استشرى آنذاك و الذي أفقر أكثر من نصف الشعب !

لقد ترجم المقطع صراحة أيديولوجية الكاتبة في معارضتها للإرهاب و لسياسة الوطن المنتهجة، فالشعب في وضع كهذا بين مطرقة الموت و سندان الفقر.

ب.6) الوظيفة الجمالية أو التزيينية أو الزخرفية (La f. Esthétique ou Ornementale) :

يتميّز الوصف المؤدّي وظيفة جمالية « بغياب الوهم التصويري، أو "التمثيلي"؛ فالوصف لا يقرِّب بين الشيء الموصوف، و المرجع الواقعي، و إنّما يباعد بينهما متعمِّدا، فيكشف أنّه لا ينسخ واقعا سبقه، بل يخلق باللّغة و في اللّغة مرجعا جديدا » [2]، فالوظيفة الجمالية تضع الوصف في قوام أو نظام جمالي بلاغي، أو كما يقول "رولان بارت" : « فإنّ هذا الوصف ليس خاضعا لأية واقعية، فلا أهمية لحقيقته أو لمشابهته للواقع أيضا، و لا حرج في وضع أسود أو أشجار زيتون في أحد بلدان القطب الشمالي. فما يهم وحده هو

---

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، مصدر سابق، ص 88

[2] محمد نجيب العمامي ، الوصف في النص السردي ... ، ص 205

القيد الذي يفرضه الجنس الوصفي » [1] و هذا القيد أو الوظيفة التي يضطلع بها مثل هذا الوصف هي غائية "الجميل" [*].

جاء في رواية "مزاج مراهقة" لفضيلة الفاروق على لسان يوسف عبد الجليل: « ***تجربتي أمرّ من أن تكتب في كتاب، قد يكتبها أحد غيري ذات يوم، حتى لا أتّهم بالمبالغة إذ فعلت ذلك بنفسي. لقد كنت كهؤلاء متحمّسا لديني، و حين باغتني الحب، فقدت توازني، تزوجتها شرعا، و قلت غدا ستعرف الفرق بيني و بين رجال مجتمعها الذين عاشرت، ستعرف إخلاصي و غيرتي عليها، و احترامي لها، و لجسدها، ستعرف أنني لا يمكنني أن أطأها إلّا إذا اغتسلت كما أغتسل للصلاة، أنا الذي هيّأني ديني طاهرا بالختان لأتوغّل في جنتها، ستعرف أن قبلتي لها تقوم على العبادة، و أنّها عظيمة كلما زاد دلالها و هي بين يدي، ستعرف أنّ المملكة لها كلّها و أنا العبد لها، لماذا نحب امرأة واحدة... واحدة فقط، حين يصعب علينا امتلاك كل النساء.***

لماذا تقف أمامنا في مواجهة الله، فتبدو كأنّها أزاحت الشمس قليلا عن مدار الطبيعة، فنصاب بالبرد حين يكون الصيف مجنونا، و نصاب بالحرّ حين يكون الطقس شتاءً عاصفا؟ أيّ سر من أسرار الله خصّها به؟ أيّ سر؟ لقد أحببتها دون سائر أميرات الكون، و نسيت من سبقها من النساء... نسيت... » [2]

---

[1] رولان بارت ، فيليب هامون و آخران ، الأدب و الواقع ، ترع الجليل الأزدي و محمد معتصم ، ص 39 - 40

[*] و من سمات هذا الوصف كذلك أنّه وصف "مُؤثر" ، يعطي الحياة للمشهد المصوَّر ، ثم استعانته الدائمة ببلاغة الجمال الفوقي أو المتعالي (محاكاة النموذج) .

ينظر : Adam.J.M et Petit.J.A , Le texte Descriptif , op , p 10

[2] مزاج مراهقة، فضيلة الفاروق، مصدر سابق، ص 212-213

ما يُلحظ من خلال المقطع السابق أنّ الوصف فيه يهدف إلى تزيين النص الروائي بالعناصر البلاغية كضروب التشبيه (لن أطأها حتى أغتسل كما أغتسل للصلاة)، (تبدو كأنّها أزاحت الشمس قليلا عن مدار الطبيعة)، والاستعارة (هيّأني ديني طاهرا بالختان لأتوغّل في جنتها)، (قبلتي لها تقوم على العبادة)، (المملكة لها كلّها و أنا العبد)، (فنصاب بالبرد حين يكون الصيف مجنونا) و غيرها من صور المجاز، فالوصف كما يقول هامون « إنّما هو برهان على مهارة الواصف البلاغية و دليل على معرفته للقوالب المأخوذة من الكتب »[1]، و يبدو أن هذه الوظيفة أكسبته صفة التميّز إذ « يكون الوصف حينها جوهريا، و يبدو كقطعة نصية مستقلة نسبيا، قابلة بسهولة للفصل و العزل و الاقتطاع في الدّفق النصي »[2].

فالوظيفة الجمالية تعطي الوصف خصوصية التميّز في النص الروائي، حيث يتنبّه القارئ بسهولة إلى الوصف عن طريق الاستعارة و التشبيهات و اللغة الشعرية التي تجعل من الوصف قطعة سهلة الاقتطاع و العزل دون أن يتأثر النص الروائي بذلك، و لعلّ هذا النوع من الوصف يكشف عن المهارات اللغوية و الإبداعية عند الكاتبة بما ترسمه من استعارات غريبة و تشبيهات غير مألوفة كالوصف الذي قدمته الكاتبة على لسان أحد أبطال روايتها.

ب.7) الوظيفة الإبداعية (La fonction Productive ou Créative) :

أفضل من مثّل هذا الوصف هم كتّاب الرواية الجديدة، و على رأسهم "ألان روب غرييه" . هذا الوصف يلغي وظيفتي المحاكاة و نشر المعرفة اللّتين اضطلع بهما الوصف

---

[1] فيليب هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص 27

[2] المرجع نفسه، ص 51

الواقعي (في الرواية الواقعية)، ليصبح « العالم المقدّم موضع شك إلى درجة أنّ القارئ (...) يدرك حين ينتهي الوصف أنّ هذا الوصف لم يترك شيئا قائما وراءه . فقد أنجز في حركة مضاعفة من الإبداع و المحو » [1]، فالتخييل فيه يقوم على التلاعب بأصوات اللّغة و مفرداتها، أي انطلاقا من مادية المفردات ذاتها، كما أنّ الحكاية لا تصدر عن رؤية معينة للعالم بقدر ما تنتج من تتابع منظّم للكلمات في ترتيبها المضاعف شكليا و دلاليا (...) فالوصف يمثّل دعامة حيوية في إنتاج القصة [2] .

و من أمثلة ذلك ما جاء في رواية "وطن من زجاج" لـ "ياسمينة صالح" على لسان الراوي : « ***أليس النذير شهيدا؟ هو الذي يكره الألقاب، كان يكره أن يقال عنه "كان" بصيغة الفعل الناقص الذي لا يرضي غروره، هو الرجل الذي مشى أوجاع الوطن بطريقته الخاصة، هو الذي قال أنّ الزواج لا يليق لمثله لأنّه لا يستطيع أن يحلم بامرأة يتركها أرملة و أطفال يخلّفهم يتامى*** » [3]

يستمدّ هذا المقطع الوصفي وظيفته الإبداعية انطلاقا من تلك الصياغة الفنية للغة الوصف؛ حيث يُساير إحساس الذات المجروحة بجراح الوطن و همومه، و قد جاء توظيف الكاتبة للمفهوم الإعرابي للفعل كان المعروف في علم النحو لتعبّر عن شعور الشخصية الرافضة للموت بطريقة القتلة و الإرهابيين الذين يتفنّنون في اختيار موتاهم و قتلهم، و قد جاءت عبارة (هو الرجل الذي مشى أوجاع الوطن) الموظّفة في هذا

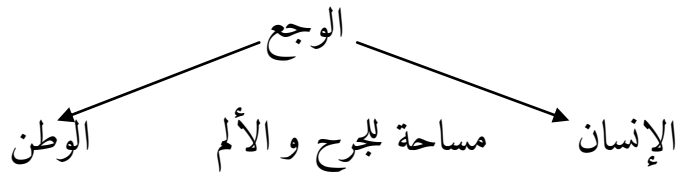
---

[1] محمد نجيب العمامي ، الوصف في النص السردي ... ، ص 209

[2] ينظر : مليكة بوجفجوف ، بنية الوصف ... ، مذكرة ... ، ص 59 ، نقلا عن : Adam.J.M et Petit.J.A , Le texte Descriptif ,op , p 68

[3] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، مصدر سابق، ص 138

المقطع لتعلي من إبداعية اللغة الواصفة المثخنة بألم و جرح يلتقي فيه الإنسان و الوطن في تركيب انزياحي مدهش:



و لعلّ هذه الوظيفة هي ما تمنح الوصف شعرية في الخطاب الروائي عن باقي الوظائف الأخرى، هذه الشّعرية التي تتجلّى بعد اكتشاف عمق حضور الوصف في السرد، و تسليط الضوء على العلاقة بينهما .

الفصل الثالث:

علاقات الوصف في الخطاب الروائي النسوي الجزائري

أولا: الوصف و السرد

ثانيا: الوصف و الزمن

ثالثا: الوصف و المكان

رابعا: الوصف و الشخصية

خامسا: الوصف و الحدث

سادسا: الوصف و الحوار

تمهيـــــــــــد :

« يقيم الوصف باعتباره علامة دالّة داخل النسيج الروائي، علاقات متعدّدة مع مجمل عناصر الكتابة الروائية، فهو إلى جانب كونه يسم كل ما هو موجود بميسم خاص و مميّز، يحدّد نوعية الأشياء من حيث دلالتها الاجتماعية، و نوعية تفكير الذات المستحضرة و الواصفة لها، و تكوينها النفسي و انتماءاتها الطبقية[1] » ؛ حيث أنّ الخصائص البنائية التي يمتلكها الوصف تبرز مبدئيا سهولة تمييزه عن باقي العناصر المشكّلة للرواية التي يجمعها المؤلف ضمن منظومة دلالية تميّزها عن باقي الأجناس و هي في داخلها (هذه العناصر) تحتاج إلى نظام خاص في التعامل معها تحليليا، و ما علاقة الوصف بالعناصر الأخرى المشكلة للخطاب الروائي إلّا لأنّه يرتبط بها بفن الرسم، « لأنّ الأدب في حقيقته لون من ألوان التصوير و ما الوصف إلّا محاولة تقديم مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات [2]» ، ففي الرسم تعرض اللوحة أمام المشاهد دفعة واحدة في حين نجد النص الروائي يعرضها بصورة متتالية يقود فيها عين القارئ على طول الطريق التي يرسمها الراوي. حيث سيتعرض هذا الفصل إلى العلاقة القائمة بين الوصف و بين غيره من مكوّنات العمل الروائي بعدّه لبنة أساسية تؤثّر و تتأثر بغيرها عبر خيوط علائقية متشابكة تشكّل في تلاحمها و بنيتها الكليّة مولودا ناضجا قابلا للقراءة من كل الأطياف و المستويات يسمى رواية !

---

[1] عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط1، 2009، ص 23

[2] ينظر: نبهان حسون السعدان، الوصف في قصص مؤيد اليوزبكي القصيرة، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، كلية التربية – جامعة تكريت، المجلد 11، العدد 2 لسنة 2004، ص 130

إنّ عناصر الكتابة الروائية التي سيتناولها الفصل بالدراسة عبر علاقاتها بالوصف في المتون المختارة - و التي تعدّ جزء مهمّا ممّا تكتبه المرأة في الجزائر- هي : السرد، الزمن، المكان، الشخصية، الحدث، و الحوار .

أولا : الوصف و السرد :

اختلف النقاد في قراءتهم لهذه العلاقة، أو في تقديرهم للمسافة : وصف --- سرد، حيث تتقارب المسافة في نظر بعضهم إلى حد التداخل و الالتباس، و تتباعد في نظر البعض الآخر حتى يبدوان على طرفي نقيض .

إن المقابلة سرد / وصف في نظر "جنيت" هي مقابلة حديثة العهد في الحقيقة، حيث أنّها لم ترد لا عند أفلاطون و لا عند أرسطو، و إنّما هي مقابلة فرضها التقليد المدرسي الكلاسيكي [*]، لتصبح من المميزات الكبرى للوعي الأدبي منذ القرن التاسع عشر الميلادي [1] .

و يبدو "جنيت" من أول المناهضين لهذه المقابلة، و الساعين إلى تقليص حدودها، بل و يذهب إلى أبعد من ذلك حين يقلب طرفي المعادلة ليقول : « يمكن دونما غموض يذكر، تصوّر نصوص وصفية خالصة موقوفة على تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية خارج أيّ حدث، بل و أيّ بعد زمني، و إنه لمن السهولة بمكان تصوّر وصف خال من

---

[*] و هو ما يتجسد في الموقف الذي اتخذه النقاد من الوصف في العصر الكلاسيكي، و قد أشار هامون إلى ذات القضية في قوله : "تندرج المقابلة سرد/وصف بلا شك ضمن أكثر بديهيات ممارستنا للقراءة رسوخا، و ضمن أكثرها ارتباطا بصرامة التجريب"

ينظر : فيليب هامون، في الوصفي، تر سعاد تريكي، مرجع سابق، ص 80

[1] Gerard Genette , Figures II (article frontière du Récit) , op , p 56

أي عنصر سردي أكثر ممّا يمكن تصوّر العكس[1] »، و قصد تأكيد رأيه يأتي "جنيت" في المقام نفسه بمثالين يدعِّم بهما نظرته قائلا : « فجملة مثل : [المنزل أبيض بسقف من لوح مزرق و بمصراعين أخضرين] لا تحوز أيّة سمة سردية مميزة، بينما جملة من قبيل : [دنا الرجل من المائدة و أخذ سكينا] تتضمن على الأقل إلى جانب فِعلَيّ الحدث، ثلاثة موصوفات مهما بلغت قلة نعوتها، يمكن اعتبارها بمثابة عناصر واصفة لحدث واحد لمجرد أنّها تعيِّن كائنات (...) و حتى الفعل يمكن أن يكون وصفيا بهذا القدر أو ذاك من خلال الدّقة التّي يمنحها لعرض الحدث (...) و النتيجة هي أن لا وجود لفعل منزه كلية عن الصدى الوصفي، لذا نستطيع القول بأنَّ الوصف أكثر لزوما (للنّص) من السرد[2] » .

يرتكز "جنيت" في بسط رأيه على تفنيد تلك المقولة التي تخص الأفعال وحدها بالتعبير عن الأحداث، أو تجسيد البعد السّردي للنّص، أمّا الصفات (و ما قام مقامها كالأسماء مثلا) فتختص بالوصف و التمثيل؛ و هذا الرأي يشاطره فيه "رولان بارت" حين يميّز بين الوظائف و الدلائل، من منظار بنيوي، فيشير إلى أنّ « الوظائف و الدلائل تعطي تمييزا كلاسيكيا (...) [من حيث أنّ] الأولى تتناسب مع وظيفة الفعل، و الثانية تتناسب مع وظيفة الكينونة[3] » .

---

[1] جيرار جنيت، حدود السرد، تر بن عيسى بوحمالة، مجلة آفاق، تصدر عن إتحاد كتّاب المغرب، عدد 9/8 ، 1988 ، ص 59

[2] المرجع نفسه، ص 59

[3] رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر منذر عياشي، مرجع سابق، ص 46

و يستمر "بارت" ليوضح أنّه « لا يمكن اختزال الوظائف إلى أعمال (أفعال)، كما لا يمكن اختزال الدلائل إلى نوعيات (صفات)، فثمّة أعمال هي دلائل، لأنّها إشارات تدلّ على طبع أو بيئة [1]» .

غير أنّ "جنيت" سرعان ما يتراجع نسبيا عن رأيه ليخفف من غلو نظرته، مقرا أنّها تبقى مجرد تصور نظريّ، قد يخالفه واقع التجربة الأدبية السردية بالخصوص، فيقول « الوصف يحوز تصوره مستقلا عن السّرد، بيد أنَّنا لا نكاد نلقاه أبدا في حالة مستقلة؛ فالسرد لا يقدرُ على تأسيس كيانه بدون وصف غير أنّ هذه التبعية لا تمنعه من أن يقوم باستمرار بالدور الأوّل. فليس الوصف في واقع الحال سوى خديم لازم للسرد[2] » .

و مع ذلك فـ "جنيت" يرفض أن يُعامَل الوصف على المستوى النقدي بهذا المعيار الذي قد يوقعه في مغالطة كبرى، إذا ما صَنَّف (الوصف) في الصف الأخير و صبَّ كل جهوده على دراسة السرد؛ لأنّ الوصف و السرد في النهاية طريقتان مختلفتان للتمثيل الأدبي، تتفقان في الهدف و الغاية، و تفترقان في الكيفية أو الطريقة، لكنهما تندرجان تحت التسمية الجامعة [3](*)(Diégèse)

و هي النظرة نفسها التي يؤّكدها "جون ريكاردو" فيقول : « تعلم أنّه و فيما يتعلق بالنّص، فإنّ طريقتي العرض الرئيسيتين فيما يبدو هما الوصف و السّرد، ينهض الأوّل

---

[1] رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر منذر عياشي، مرجع سابق، ص 46

[2] جيرار جنيت، حدود السرد، تر بن عيسى بوحمالة، مرجع سابق، ص 59

[*] وردت ترجمة هذا المصطلح في كتاب الشعرية لـ "تودوروف" مقابلا لـ " المحاكاة القولية"
ينظر : تزفيطان تودوروف، الشعرية، هامش رقم 39، ص 46

[3] جيرار جنيت، حدود السرد، تر بن عيسى بوحمالة، ص 59 - 60

بتقديم الأشياء و الثاني [بعرض]الأقوال[1] »، غير أنّه يقرأ العلاقة بين الوصف و السرد في اتجاه آخر، فهو يُقِّر من جهة أنّ العلاقة بينهما ضرورية، و لكنَّها في نظره ليست سلمية أو علاقة تعايش تام، بل تُظهر على المستوى النّصي تنازع "احتراب تام"(Belligérance Parfaite)[•].

و لئن كان السرد يتوسّل الوصف، فإنّ الوصف لا يتوانى عن إقلاقه [2] و التشويش عليه . « لأنّه يُعلّق الزمن و يسبب إجمالا نتوءً رأسيا، فالوصف يوقف مجرى الأحداث[3] » أمّا السرد فيحاول من جهته أن يُلحق الوصف بغائية تبرره، فيعمد إلى تعليل الوصف و تسريده .

و كذلك "فيليب هامون" أدلى بدلوه في القضية، فقد بحثها من وجهة أخرى، و سلّط الضوء على أهم الفوارق التي تميّز الوصف عن السرد و العكس كذلك، و من عدة مستويات. و بحث من زاوية أخرى في أساليب تطويع الوصف، و تبرير حضوره و اندراجه في السرد؛ إذ يرى: « أنّ الذاكرة الداخلية الواصفة المتلمسة في صميم الوصف ذاته محدودة المدى (...) [ذات] نسق قريب بدلا من النسق البعيد، نسق الذاكرة السردية على نحو أدقّ [4] » .

و من جهة أخرى فإنّ النصوص السردية عادة تأنف « من تكرار الأوصاف المتماثلة داخل زمانية النّص الواحد، فوصف (منزل) يقدَّم مرّة واحدة و نهائية بينما يعمد

---

[1]Jean Ricardou , Nouveaux problèmes du Roman , Edition du seuil 1978 , p 185

[•] وردت هذه الترجمة في كتاب وظيفة الوصف في الرواية

ينظر: عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، مرجع سابق، ص 48

[2]Jean Ricardou , Nouveaux problèmes du Roman , op , p 27

[3]IBID , p 24

[4] فيليب هامون، في الوصفي، تر سعاد تريكي، مرجع سابق، ص 81

النّص السردي تلقائيا إلى تكرار الأفعال نفسها[1] » و عادة ما تكون « البنية السردية قابلة أو محوّلة (إلى فيلم)، أو قابلة للتلخيص (صور متحركة)، [فهي] تحظى و من أجل ذلك و على مستوى بنيتها المعمقة بحرية متفاوتة بالنسبة إلى تجلياتها السيميائيةو طرائق استعمالاتها الأسلوبية [ذات مرونة دلالية] (...) في حين يبدو الوصف أكثر من القصة مقاومة لإجراءات إعادة الكتابة أو المناقلة (...) [2]» .

و من زاوية التلقي، نجد البنية السردية تستدعي « من القارئ قدرة منطقية الصيغة (...) و هي تُفَعِّل تشكيلة من الأصناف المتكاملة و المتلازمة، تشكيلة تتركب في بنيتها العميقة من نسق مسافات متوقعة و من لائحة أوضاع أوّلية، [في حين يبدو النظام الوصفي] أكثر تركيزا على البنى السيميائية السطحية منه على البنى المعمقة و على الهياكل المعجمية للنّص أكثر منه على بنيته المنطقية الدلالية الأساسية [3]»

و يواصل هامون نظرته من الزاوية نفسها و هي التلقي ليقول « و ينتظر القارئ في قصة ما مضامين يمكن استنباطها بتفاوت، أما في الوصف فهو ينتظر تصريف مخزون معجمي، و جدول ألفاظ كامن. و هو في القصة ينتظر نهاية و محطة أخيرة، و في الوصف ينتظر نصوصا. و عند ذلك يدعو النّص قدرة القارئ المعجمية، أكثر مما يلتمس قدرته النّحوية [المنطقية] [4] » .

و مهما اختلف المنظرون أو اتفقوا أو زادوا على بعضهم و أنقصوا فإنّ الجميع يؤكّد على أهمية الوصف، و لزوم الحاجة إليه في النّص السردي، جاء هذا في قول "أدم" : «

---

[1] فيليب هامون، في الوصفي، تر سعاد تريكي، مرجع سابق، ص 82

[2] المرجع نفسه، ص 83 - 84

[3] المرجع نفسه، ص 84

[4] المرجع نفسه، ص 85

السرد لا يمكن أن يستغني عن حدّ أدنى من وصف العوامل (الشخصيات) و الأشياء [و كذا وصف] العالم و إطار الفعل (...) [1]»، كما يؤكد "رولان بارت" أنّ : « الجزئيات غير النافعة تبدو محتومة، حتى و إن لم تكن كثيرة العدد، لأنّ كلَّ محكيّ، و على الأقلّ كلّ محكي غربي من النمط المتداول، يتوفّر على بعض منها[2] » .

و من جانب آخر، و على الرغم من حيازة الوصف على بعض السّمات البنيوية (الشكلية و الدلالية) تُعلِّم حضوره النّصي، و تمنحه سمة الوحدة النصّية ذات النِّظام الخاص، و التي بدورها تتصرف وفق آليات اشتغال مخصوصة إلا أنّه فيما يرى "أدم"« يكتسب معناه و أهميته بالنسبة للنّص السردي، بالقدر الذي يمنحه إياه السّرد[3] » .

و هو دائما بحاجة إلى تعليل وجوده في النّص السّردي و تمويهه، لمحو التغاير النَّصي (l'Hétérogénéité textuelle)، و جعل الانتقال من السّرد إلى الوصف أو العكس، أمرا مستساغا و غير محسوس قدر المستطاع [4] .

و نخلص في الأخير إلى ما توصّل إليه "هامون"، و هو أنّ « الوصف و السرد (القصة) يعمل كلٌّ واحد منهما على تعليل الآخر على سبيل التواطؤ و التنازع على حدِّ السواء [5]» . و العلاقة بينهما تنشأ عندما يحضر الوصف في السرد و يتداخل العنصران في ذات المقطع، فكيف يتجسد هذا الحضور؟

---

[1] Adam.J.M , le Récit , op , p 48

[2] رولان بارت و آخرون، الأدب و الواقع، ترع الجليل الأزدي و محمد معتصم، (عن مقال أثر الواقع لرولان بارت)، مرجع سابق، ص 38

[3] Adam.J.M et Petit.J.A , Le texte Descriptif , op , l'Introduction , p 5

[4] ينظر : فيليب هامون، في الوصفي، تر سعاد تريكي، مرجع سابق، ص 332

[5] المرجع نفسه، ص 332

أ) حضور الوصف في السرد :

يُعدّ حضور الوصف في السرد من مقومات الخطاب السردي على الرغم من فصل الباحثين بينهما في الدراسة إلّا أنّه على مستوى الإبداع نلاحظ حضورا للوصف أثناء السرد حيث يدرس هذا المبحث منازل الوصف و ضوابطها، أو الأحيزة التي تحتلّها مقاطعه في النصّ السّردي، و كذا معلنات حدّي المقطع الوصفي .

يقول "فيليب هامون" : « ينزع النّص أحيانا إلى موقع أوصافه في مناطقه الحسّاسة، حدودا خارجية، إطار عام من ناحية (مستهل المؤلّف و قفلاته) . و حدودا داخلية من ناحية أخرى، حدود أو تخلّصات بين مساحات نصّية مختلفة، مفاصل بين تبئيرات مختلفة، بين قصص مكتنفة، بين متتاليات مختلفة، حدود الفصول، فقرات أو مشاهد يقطعها الجنس مسبقا (...)، و قد ينزع العرض و هو القسم البدئي لمُؤَلّف ما، في بعض العهود أو في بعض الأجناس الأدبية (...) إلى أن يتخذ شكل الوصف [1]» .

و هكذا تعدّ بداية النّص السردي أو نهايته من أهم المواضع المستقطبة للفعل الوصفي، و هذا التموضع ليس حصريا؛ إذ إنّه يتعلق – فيما يقول العمامي- « بالنّص الرّوائي التقليدي على وجه الخصوص، لأنّ الوصف في الرّواية الحديثة يكاد يستبد بها، و يتجلّى في كلِّ آن و مكان [2]» .

أمّا معلنات حدّي المقطع الوصفي فيرى "أدم" أنّ « القصص الواقعية تحتاج مقاطعها الوصفية الممتدة نسبيا إلى أن تكون مبررة بملفوظات ممهِدة(...) تعمل على مسح

---

[1] فيليب هامون، في الوصفي، تر سعاد تريكي، مرجع سابق، ص 324

[2] محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي ...، مرجع سابق، ص 63

(محو) الفواصل (الانقطاعات) بين غالبية سردية وقائعية (سرد خاص)، وأخرى وصفية[1] ».

و من هذه الموضوعات (المحددات / المعلنات / إشارات الوصفي) - المفضّلة بالنسبة للنصوص الواقعية- نجد الأوساط الشفافة كالنوافذ، و الأبواب المفتوحة، إدراج شخصيات نمطية كالرسّام، و المتنزِّه، و التقني ...، مشاهد نمطية كالوصول إلى موعد قبل الوقت، زيارة مكان ما، الصعود إلى مكان عال، مبررات نفسية كالشرود، التأمل، التحذلق، الفضول، فترة راحة (توقف أو تعطل عن العمل) ... إلخ [2] .

هذه القيمات الاستهلالية « تحدد منطقيا الموضوعات الاختتامية للوصف، و التّي ستكون نقيض الموضوعات الاستهلالية، إذا كان الوصف انفتح على لحظة فتح نافذة، فسوف ينتهي بلحظة إغلاق النافذة [3]» .

و هكذا فإنّ الوصف يمثل وحدة مفصولة محاطة بين ملفوظين سرديين، و الترسيمة التي جاء بها "هامون" توضح ذلك، حيث مثل للوصف بالرمز (D)، و لطرفي السرد بالرمزين (EN) و (ENa) حسب الشكل الآتي [4] :

(EN) ملفوظ سردي ⟵ (D) وصف ⟵ (ENa) ملفوظ سردي

فتحة باب (D) غلقة باب

ظهور الضوء (D) اختفاء الضوء

---

[1] Adam.J.M , le Récit , p 48

[2] IBID , p 48

[3] دليلة مرسلي، كريستيان عاشور، زينب بن بوعلي، نجاة خذة، بويا ثابتة : مدخل إلى التحليل البنيوي للنّصوص، (عن مقال لـ "فيليب هامون" :تعريفنا للوصف)، مرجع سابق، ص 169

[4] فيليب هامون، في الوصفي، تر سعاد تريكي، مرجع سابق، ص 325 - 327

دخول (D) خروج

يمثّل هذا النموذج المقطع الأتي من رواية "بحر الصمت" لياسمينة صالح: « ***كنت أتخيّله غول الحكايات القديمة، جاء على شكل خرافة صنعتها القرية ثانية..و كنت أريد استدراج ذلك الوحش للعمل عندي، في إدارة أرضي و إخضاع الفلاحين فيها*** [1] »

فقد حوى هذا المقطع ملفوظين سرديين يتوسطهما وصف تماما كما جاء في ترسيمة هامون موزّعة كالأتي :

(EN) ملفوظ سردي ← (D) وصف ← (ENa) ملفوظ سردي

أتخيّله ← غول الحكايات القديمة ← جاء على شكل خرافة

أريد استدراج ← ذلك الوحش ← العمل عندي

من هذا المنطلق يمكن القول بأنّ كلَّ ملفوظ وصفي هو ناتج عن مسار تحوّل سابق (بالمعنى السيميائي)، أو ملفوظ سردي سابق، و يمكن أن يكون معلنا عن تحويل لاحق (ملفوظ سردي لاحق) [2] .

و من ضمن هذه الممهدات أيضا ذكر مكونات "النماذج التطبيقية ثابتة العناصر" من مثل قائمة الجهات الأربع، و الحواس الخمس، و قائمة الحروف الأبجدية، و قائمة الفصول الأربعة و غيرها « أي أن يكون (الوصف) محكوما و منظّما و موزّعا بمبدأ رئيسي ملموس (...) يضع الكلمات في نظام متقارب، لا يجعل تلك الألفاظ ملقاة في النّص

[1] ياسمينة صالح، بحر الصمت، مصدر سابق، ص 16

[2] فيليب هامون، في الوصفي، تر سعاد تريكي، مرجع سابق، ص 330

كما "اتفق" بل موّزعة في صناديق شبكات و هياكل ترصيف منظّمة (...) تساعد النّظام على التحكم في تكاثر الحقول المعجمية [1]» .

و لا يمكننا أن نغفل – مع وجود كل هذه الشبكات التصنيفية – العبارات الدالة على العجز عن الوصف من مثل "النعت غير قابل للوصف (لا يمكن وصفه)" و التي يسمّيها "هامون إشارات مرجعية ذاتية، و كذا الفعل الماضي [2] (ماضي الديمومة كما يحدّده هامون، و الفعل الناقص "كان" حسب ترجمة العمامي [3] .

كما توجد طريقة أخرى تتمثل في تقديم الوصف (الذي يُعدّ من عمل الكاتب) « على أنَّه فعل عامل من العوامل [ممثل] (شخصية أو سارد) حسب ثلاثة أنماط مختلفة : الرؤية (le Voir)، القول (le Dire)، و الفعل [4](le Faire) حسب تقسيم " أدم و بوتي جان " في : " النص الوصفي " .

أ.1) الوصف عن طريق الرؤية (La Description de type Voir) :

يعتمد هذا الوصف أساسا على حاسة الرؤية حيث يقول "هامون" : « تتمثل أفضل السبل لتطبيع إدراج مدوّنة اصطلاحية ما ضمن ملفوظ ما في تفويض تصريفاتها إلى شخصية تنهض بأنظارها، بهذا التصريف[5] » .

و في نفس المقام يعرِّف "العمامي""الوصف عن طريق الرؤية" بأنّه : « كلُّ وصف قناته إحدى الحواس الخمس، وفيه توكل الرؤية إلى شخصية مشاركة في الأحداث، تُيسِّر

---

[1] فيليب هامون، في الوصفي، تر سعاد تريكي، مرجع سابق، ص 102 – 103 - 104

[2] المرجع نفسه، ص 124 - 125

[3] ينظر : محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي ...، مرجع سابق ، ص 88

[4] Adam.J.M , et Petit.J.A , Le texte Descriptif , op , p 41

[5] فيليب هامون، في الوصفي، تر سعاد تريكي، ص 124 - 125

الانتقال من السّرد إلى الوصف، و إيهاما بواقعية الموصوف و المروي[1] »، و هكذا « يتحول نسق الأشياء و الأجزاء و الصفات التي تشكِّل الجسم المتعيَّنْ وصفُهُ إلى مشهد أو منظر أو فرجة أو لوحة[2] » .

و يشترط في الشخصية الناظرة الكفاءة أو القدرة على النظر بمعنى الخلو من العيوب في قناة الرؤية (العين)، و هنا يمكن « تبرير دقة الجزيئة في المشهد الطبيعي بالإشارة إلى النّظر "الثاقب" للشخصية و مضاعفتها لرؤيتها بأدوات بصرية مساعدة (النظارات و المنظار) (...) [أو بأن تكون موجودة في مكان مناسب، فسعة منظرٍ ما يمكن أن تعلل] بصعود الشخصية إلى مكان مرتفع (مشهد أخاذ مبرر نفسي) [3] » . و قد مثّل العمامي لنموذج الوصف عن طريق الرؤية حسب الآتي [4]:

إرادة النظر ← إحكام نظر ← قدرة نظر ← نظر ← وصف

تقول الساردة في "مزاج مراهقة" واصفة شخصية يوسف عبد الجليل «***انظري إليه أليس أنيقا، و جذابا؟ يشعل ! ...***

أخ خ خ ... ما هاتين العينين، ما هذه الهيبة، ما هذا الجبين الذي تنام فيه الدنيا ... شعره أسود إلى الوراء ... يا الله ... كيف يصفون الرجولة بهذا الكمال ؟

قالت حنان :

- ***خمسة، و خموس على هذاك الموستاش ، و انفجرت ضاحكة***

---

[1] محمد نجيب العمامي، في الوصف ...، مرجع سابق، ص 88

[2] المرجع نفسه، ص 334

[3] المرجع نفسه، ص 335

[4] المرجع نفسه، ص 334

و كان شكلي مثيرا للضحك ربّما، و أنا أحاول حفظ تفصيلاته . البحر يتدلّل على صدره، ربطة العنق الجميلة، و البدلة الأنيقة التي ترسم عرض الكتفين، قامته، حذاؤه الأسود البرّاق، الذي لا خيوط فيه، لا أزرار، لا عقد، أملس، بسيط [1] »

لقد تعمّدت الساردة وصف تفاصيل الشخصية؛ حيث كشفت عن ملامحه الخارجية، و الجسمانية، و بوصفها الدقيق هذا تكون قد بلورت شخصيته، و شخصيتها أمام القارئ، من خلال دقة نظرها الذي مكّنتها من رسم التفاصيل الدقيقة حيث كانت البداية بوصف ملامح الشخصية الآسرة مثل (العينين)، (الجبين)، (الشعر)، (الشارب)؛ لتنتقل بعدها إلى لباسه واصفة (ربطة العنق)، (البدلة)، و (الحذاء) الذي أسهبت في نقل صورته بمكوّناته الصغيرة بسبب لجوئها إلى التأمّل ثمّ الوصف كنتيجة أخيرة فكلمة (انظري) التي استهل بها المقطع الوصفي شكلت بداية الخيط فيه (**إرادة النظر**) و هو نفسه بداية الترسيمة للوصف عن طريق الرؤية، ليأتي بعدها (**إحكام نظر**) صديقة الراوية و هو أن تتخّذ موقعا مناسبا يمكّنها من رصد التفاصيل، ثمّ (**قدرتها على النظر**) و التي تنقسم بدورها إلى قدرة بيولوجية تمثّلها سلامة العينين، و أخرى نفسية ممثّلة في الجرأة و درأ الخجل ! فـ(**النظر**) الذي يشكّل تركيز الرائي (الواصف) على المرئي (الموصوف)، لتُتوَّج العملية في الأخير في تناسل الموصوفات من لدن الواصف و هو آخر عناصر الترسيمة (**الوصف**) .

أ.2) الوصف عن طريق القول (La Description de type Dire) :

يعتمد هذا الوصف على القول أو الكلامحيث يصفه "هامون" بأنّه : «طريقة مناسبة أخرى لتطبيعإدراج لائحة أو وصف، تتمثل في تفويض تصريفها إلى شخصية، تضطلع

---

[1] فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، مرجع سابق، ص 82 - 83

بكلمتها بهذا التصريف، فعوض "النظر" إلى مشهد، " تتكلم " الشخصية عن المشهد و تشرحه للآخرين[1] » .

و يشترط لتطبيع الوصف « أن تكون الشخصية عارفة بموضوع وصفها، مالكة للمعجم المناسب، قادرة على أن تستخدم منه ما يفي بالحاجة و ما لا يقف حاجزا أمام التواصل مع "السّامع" و هذا السّامع يشترط أن تكون معرفته بموضوع الوصف منعدمة جدا أو محدودة[2] »، أو بعبارة أخرى، ف « خلافا " للجسم المنظور " إليه (...) يبدو الموضوع الذّي يتعيّن وصفه قطعة من كلام مونولوجا داخليا، أو حوارا، يقتضي عند ذلك أن يذكر على سبيل المثال بعض المشاعر النفسية، و بعض الشخصيات، بل بعض الأماكن الخاصة، كما يتطلب ذكر عناية المتكلّم و درابة لسانه، رغبته في الإفضاء بالسّر أو ثرثرة، واهتمام المتلّقي و جودة استماعه، و فضوله و انتباهه، و سؤال الثاني الأول، و مقدرة المتكلّم و معرفته، و معرفة أقل من قبل السّامع[3] » .

و هذا يعني وجود تفاوت معرفي بين المرسل و المتلقي بخصوص موضوع الوصف .

و يتم هذا النمط وفق الترسيمة الآتية [4] التي جاء بها "هامون" في كتابه :

إرادة قول ← معرفة قول ← قدرة قول ← قول

---

[1] فيليب هامون، في الوصفي، تر سعاد تريكي، مرجع سابق، ص 353

[2] محمد نجيب العمامي، في الوصف ...، مرجع سابق، ص 74

[3] فيليب هامون، في الوصفي، تر سعاد تريكي، مرجع سابق، ص 353 - 354

[4] المرجع نفسه، ص 353

يصادفنا هذا النموذج من الوصف في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح في المثال الأتي: « ***ابتسمت.. ثم قالت بنفس الحركة التي تبدو لي مقتبسة من فيلم هندي !***

-تظن ذلك حقا؟ حين نحضر عرسا نحمل وردا، و حين نزور مريضا نحمل وردا، و حين نزور ميتا نترك إكليلا على قبره. لا فرق بين الناس الذين نزورهم. كلّهم يتشابهون من حيث فكرتنا أنّه علينا أن نحمل شيئا في يدنا كي لا يصدمهم شكلنا و نحن ندخل إليهم فارغي الأيدي [1] ***»!***

حيث نلاحظ من خلال المقطع السابق أن الاستهلال كان بفعل قولي (قالت)، ثم تلاه القول الذي يحمل وصفا؛ و هذا ما أعطاه صفة الوصف عن طريق القول و الذي ينتج عن أقوال لشخصيات رئيسية أو ثانوية في العمل الروائي.

ينتج الوصف عن طريق القول في الرواية من حوار خارجي (Dialogue) بين شخصيات الرواية كما في المثال السابق، أو من حوار داخلي (Monologue) لشخصية فاعلة في النص الروائي؛ حيث يمثّل هذا الوصف كفاءة للواصف غير عادية في رسم الموصوف تقتضي وجود سامع منتبه و مركّز! ومن المقطع الذي أتينا به من الرواية تظهر قدرة الواصف (وهي امرأة وجدها الراوي في المستشفى) على وصف الجوهر الفلسفي للتقليد الذي دأب عليه الأفراد في مختلف الزيارات (و هو حمل الورد)؛ حيث أن المفارقة تكمن في أنّ هذا الورد يصلح للعرس، كما للمرض، و الموت لأنّ الناس تتشابه في فكرة انتظارهم لشيء يقدم لهم، و في صدمتهم ممن يدخل فارغ اليدين !

---

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، مصدر سابق، ص 120

و تمثل **إرادة القول**: تجاوب المرأة مع الحوار و رغبتها في الرد، و تمثل ثقافة المرأة و رصيدها التحليلي للأشياء: **معرفة القول**، و تمثل جودة اختيار الأوصاف و ترتيبها و حسن صياغتها: **قدرة القول**، التي تتوج بمقطع وصفي في الرواية كدليل على ما سبق و هو: **القول**. و به ينتهي التمثيل لترسيمة هامون من المقطع المختار.

أ.3) الوصف عن طريق الفعل (La description de type action) :

غالبا ما يؤشر على هذا النمط بالوصف "الهوميري" الذّي من مميزاته الحركية و النظام، و قد تجلى ذلك في وصفه "ذرع أخيل"(Le bouclier d'Achille)؛ من خلال سلسلة من الأفعال المتعاقبة التي تتطلبها عملية صنعها؛ فتكشف الدرع الموصوفة بالتدريج تبعا لعمل الحدّاد و بفضله حيث يقول "هامون" في هذا المقام : « نحن هنا في قرار الوصف "الهوميري" ذلك الذّي تُعَرِّفُهُ كلُّ المصنّفات النظرية مجتمعة بأنّه النّموذج الوحيد المقبول للوصف (...)، ففي الوصف الهوميري تكون اللاّئحة مُحيَّدة، "مُطَبَّعة" تماما و ذلك باستعمال ترسيمة سردية، كذا يُصبح القاموس قصة، و يتخذ الوصف عندئذ شكل سلسلة من الأفعال، أو برنامج قابل للتعيين، سيقطع بدرجة متفاوتة من الاستيعاب و الشمول، بحيث يؤول هذا العرض إلى مهارات كتبت سلفا في مكان ما و في شكل وصفة للاستعمال[1] » .

و يقوم هذا النمط من الوصفي وفق الترسيمة [2] الذي وضعها له "هامون" كالآتي :

إرادة فعل ← استطاعة فعل← مهارة في فعل (معرفة فعل) ← فعل (وصف) .

[1] فيليب هامون، في الوصفي ن تر سعاد تريكي، مرجع سابق، ص 361 - 362

[2] المرجع نفسه، ص 353

و يمكن أن نمثّل للوصف عن طريق الفعل من خلال المقطع الآتي الذي جاء في رواية "بحر الصمت" لياسمينة صالح حيث يصف الراوي نفسه و هو ذاهب إلى بيت المرأة التي أحبّها « ***ذهبت عاريا من الكلام... حزينا و صامتا. كنت لتّوي عائدا من جنازة أحد الزملاء الذين قضوا في حادث إرهابي شنيع... مشيت باتجاه بيتها كمن يعود إلى بيته بعد عمر من الغياب. لفّني الارتباك. و أنا صاعد نحوك بدا لي السلم هلاميا و لا نهاية له. بدت لي خطواتي أكثر ارتباكا كخطوات طفل يمشي نحو مدّرس توعّده بالعقاب ! صعدت بقلب يدقّ بقوّة. و وقفت أمام الباب*** [1] »

حيث يظهر أنّ المقطع بدأ بفعل (ذهبت) و ينتهي بفعل (وقفت) و أنّ الوصف يأتي من خلال الأفعال التي تنتِجه عبر علاقة تكاملية بين الفعل و الوصف؛ مفادها: أنّ الفعل يُنتج الوصف، و الوصف يُصوّر الفعل.

و إذا أخذنا جزء من المقطع مثل: (مشيت باتجاه بيتها كمن يعود إلى بيته بعد عمر من الغياب) نلحظ أنّ العبارة الواصفة (كمن يعود إلى بيته بعد عمر من الغياب) ما كانت لتكون أصلا لولا أنّ الموصوف قام بفعل المشي (مشيت)، كما أنّ شكل المشي ما كان ليعرفه القارئ لولا أنّ الوصف الذي تلاه صوّره؛ و كذلك الحال مع باقي أجزاء المقطع المشابهة التي يتّم فيها الوصف عن طريق الفعل (ذهبت عاريا.. حزينا وصامتا)، (صعدت بقلب يدقّ بقوّة)...

و إن نحن طبقنا ترسيمة هامون حول الوصف عن طريق الفعل في المقطع السابق فإنّ العنصر الأول منها و هو **إرادة الفعل** يمثّله رغبة الواصف في وصف نفسه و هو ذاهب يترجل (ذهبت، مشيت، صعدت..)، و تمثّل كفاءة الوصف لدى الواصف العنصر

---

[1] ياسمينة صالح، بحر الصمت، مصدر سابق، ص 152

الثاني و هو **استطاعة الفعل**، أمّا العنصر الثالث من الترسيمة و هو **مهارة الفعل** فتمثّله مناسَبة الألفاظ الواصفة للمقام، و العنصر الرابع و الأخير و هو **فعل الوصف** فتمثّله الأوصاف التي تعد بمثابة نتيجة نهائية للعملية الوصفية بأكملها (عاريا من الكلام، حزينا، صامتا، كمن يعود إلى بيته بعد عمر من الغياب، كخطوات طفل يمشي نحو مدرّسه الذي توعّده بالعقاب..)

ثانيا : الوصف و الزمن :

« إنّ الوصف باعتباره ينسجم مع زمن التأمّل، الذي يولد زمن الشيء الموصوف في تزامنيته المحاقبة لزمنية الرؤية، يؤكّد أنّه يشكّل توقفا في مسيرة تنامي و تدفق الأحداث [1] » ، إذ يعدّ الوصف تقنية زمنية فاعلة يعوّل عليها غالبا في إبطاء وتيرة السرد أو حتى تعطيله كليّا أو أن يكون مقترنا به و قد سبق لنا ذكر هذا في علاقة الوصف بالسرد [2] و مهما يكن فإنّ ورود الوصف في السرد يكون على حساب التتابع الزمني في سرد الأحداث؛ و الزمن كما هو معروف يمثّل محور الحكاية و عمودها الفقري الذي يشدّ أجزاءها كما هو محور الحياة و نسيجها، و الرواية فن الحياة، و الأدب مثل الموسيقى هو فن زماني لأنّ الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة[3]

---

[1] عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، مرجع سابق، ص 63

[2] ينظر ص 133 من هذا البحث

[3] ينظر: مها القصراوي، الزمن في الرواية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر – بيروت، ط1، 2004، ص 36

و بعدّ الزمن عنصرا أساسيا في تشكيل البنية الروائية و تجسيد رؤيتها فأهميته الفنية بالغة الاعتبار، إذ« يؤثّر في العناصر الأخرى و ينعكس عليها. الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلّا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى [1] » .

إنّ حديثنا عن علاقة الزمن بالوصف يلتقي مع حديثنا عن السرد و الوصف و لا يمكننا الهروب في أيّة حال، فالدائرة مشتركة بينهما، حيث أنّ السرد مرتبط بالزمن و الوصف ارتباطا وثيقا إبطاءً أو إيقافا أو اقترانا . و حتّى لا نقع في فخّ التكرار سنتناول هاهنا علاقة الوصف بالزمن حسب الإيقاع الموجود في النصوص الروائية لفضيلة الفاروق و ياسمينة صالح عارضين نماذجا تطبيقية منها .

إنّ الإيقاع النابض في الرواية يمثّله الزمن بحركته و انسيابه و سرعته و بطئِه، فالراوي عندما يصف إنّما يتكئ على التلاعب بالزمن لتتسنى له فرصة عرض موصوفاته، و حتى لا يشعر القارئ بالسكون نجده يعود إلى سرد الأحداث و سرعان ما تعود الحركة التي تولِّد إيقاعا للنص فتضفي عليه عنصر الحياة، يقول أحمد الزعبي : « الإيقاع في الرواية يشكّل و يرصد عالم الأمكنة و الأزمنة و الأحداث في حركتها و تغيّرها و بنائها و مدلولاتها و يرسم هذه الخطوط الإيقاعية المنتظمة فيما بينها، و التي تشكّل بناء الرواية و معمارها و هندستها[2] »

إنّ علاقة الوصف بالزمن تتمثل في كون الوصف تقنية هو الأخر، و وجوده في النص ناتج عن انعدام التوازي بين زمن القصة و زمن الحكي، بحيث يبدو زمن القصة متباطئا

---

[1] سيزا القاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 27

[2] أحمد الزعبي، في الإيقاع الروائي (نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية)، دار الأمل – عمان، ط1، 1986، ص 8

أمام زمن السرد المتنامي؛ و لعلّ العلاقة الأكثر سلمية بينهما هي عندما ينسجم الوصف مع الزمن، حيث أنّ الزمن يقدّم زمنا ميّتا داخل تطور السرد الذي يمثّل تتابع الأحداث في الزمن أي أنّ الوصف يوقف حركة الزمن الراضي عن هذا الإيقاف !و هذا ما يسمّى نقديا بالوقفة (la pause) و هي أبرز مظاهر العلاقة بين الوصف و السرد، تليها تقنيتا الاسترجاع و الاستباق عندما يعمد الروائي إلى الانتقال واصفا للماضي أو للمستقبل.

و تجدر الإشارة هنا إلى أننا و نحن نتصفح الروايات المنتخبة في هذه الجزئية لاحظنا ندرة للوصف - إن لم نقل شبه انعدامه - في مواضع الاستباق ((le prolepse ليس فقط لندرة أحداث الاستباق في الروايات، بل لأنّ المنطق يقول بصعوبة الوصف في حدث مستقبلي استشرافي، لم يحدث بعد ! فالروائي و إن تنبأ بالحدث فإنه يستحيل أو يصعب عليه وصف صورة أو مشهد في المستقبل كما يصف ماضيا أو حاضرا .

أ) الوقفة الوصفية :

تتحقق الوقفة الوصفية عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع الزمن الحقيقي، «و يصادف هذه الوقفات الزمنية أثناء الوصف، أو الخواطر، و يسمّيها جنيت : الوقفات الوصفية [1]» ، و الوقفة الوصفية « نقيض الحذف، لأنّها تقوم خلافا له على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها و كأنّ السرد قد توقّف عن التنامي [2] »

[1] إدريس بوذيبة، الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، فعاليات عاصمة الثقافة العربية – الجزائر، 2007، ص 106

[2] أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1993، ص 55

و من أمثلتها في مدونات التطبيق ما جاء في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق عندما تطيل الساردة زمن الوصف نسبيا، لترصد لنا التقليد المقدّس يوم الجمعة لأغلب العائلات الجزائرية، تقول: «***أرى سيّدي إبراهيم في موقع السلطان و أعمامي و أبناءهم حاشيته المفضّلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة، ينتظرون خدمتنا لهم. كانت النسوة يقمن في المطبخ، يسكبن الصحون، و نحن الصبايا نقوم بتوصيلها، و لهذا كل يوم جمعة أصاب بالصداع ...***[1] »

تتوقف الساردة في المقطع السابق عن عرض الأحداث لتقوم بوظيفة الواصف الذي يرى الموصوف من الخارج و هذا ما أسماه جينيت بـ «"التبئير الخارجي" (focalisation externe) حيث أن الموصوف يُرى و لا يَرى [2] » ، و الشخصية المبئرة ترى و تتحدث إلى و تؤثر في الآخرين [3] ؛ فالموصوف في المقطع السابق موصوف من قِبل الشخصية الحكائية؛ مما أعطى للراوية فرصة لإيقاف الزمن حتى يتسنى لها رسم ملامح الموقف بشخوصه و فاعليه .

إن العلاقة بين الزمن و الوصف علاقة طردية، إذ تزيد مساحة الوصف بتوقف الزمن، و تبرز المقاطع الوصفية بتوقف سرد الأحداث. و يبدو أنّ الساردة كانت حريصة على الإعلان عن وصفها من خلال المسوّغ اللّغوي و هو الفعل **"أرى"** و هي رؤية من باب الواقع المعاش، فالساردة لا تتخيّل و إنّما تصف مشهدا عاشته و تعيشه كل يوم جمعة، و هذا المشهد هو الذي أعلن إيقاف الزمن و إيقاف تطوره.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، مصدر سابق، ص 24

[2] ينظر: جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم و آخرون، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 95

[3] ينظر، فيليب هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص 381

لقد تعددت المقاطع الوصفية في بنية النصوص الروائية التي بين أيدينا و هذا نموذج آخر من رواية "اكتشاف الشهوة" لفضيلة الفاروق : «***أما غرفة النوم، التي كان يجب أن تكون غرفة عريسين، فلم تكن كذلك، كانت كئيبة بألوان باهتة، و كانت صورة زوجته السابقة رابضة قرب السرير، بعينين زرقاوين، و ابتسامة باردة، لقد نسي أن يخفيها قبل أن أدخل .. صعب أن أشعر بارتياح بعدها، و امرأة أخرى تشاركني الغرفة، كانت تملأ الغرفة . في الخزانة بعض ثيابها الداخلية، و صندل بكعب رفيع، و زجاجة عطر نسائي على الكومودينة، و في الحمام وجدت فرشاتين للأسنان، استنتجت أنّ إحداهما لها***[1]» ؛ حيث ينبني الوصف كذلك في هذا المقطع على الرؤية البصرية للموصوف، و يتبع خطّة محكمة في الوصف؛ فالساردة تبدأ بوصف موضع صورة الزوجة السابقة (رابضة قرب السرير)، ثم تصف كل ما يتعلّق بصاحبة الصورة حيث تكون بذلك قد التزمت الانتقال من الكلّ إلى الجزء أثناء وصفها .

لقد عمل هذا المقطع على إبطاء و تيرة السرد، و هو ما شكّل مفارقة زمنية أدّت إلى إحداث خلخلة في النظام الزمني للرواية، حيث أنّ الساردة"باني" أوقفت السرد و شرعت في الوصف، ثم عادت لاستئناف سرد الأحداث بعد هذه الوقفة .

و في رواية "بحر الصمت" لياسمينة صالح نجد المثال الأتي عن الوقفة الوصفية عندما يصف السارد قريته "براناس": « ***رغم الفقر و الجهل و الحرمان، تجد النّاس سعداء جدا، فرحين باللاشيء الذي يصنع عالمهم الغريب...كانوا يستقبلون نهراتهم بفرح ساذج، فيخضعون عندئذ لتفاصيل تافهة و التي كانت تربطهم إلى بعضهم البعض*** [2]»

---

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، مصدر سابق، ص 8

[2] ياسمينة صالح، بحر الصمت، مصدر سابق، ص 9

حيث أوقفت الكاتبة زمن الحكاية لتصف القرية و ناسها، قاصدة بذلك تحديد تجليات المكان و استقصاء المظاهر الدالة على ملامح الحياة فيه (الفقر، الجهل، الحرمان)، و نوعية الإنسان الذي يشغله و هم سكّان القرية حين تصفهم بـ (السعداء جدا، الفرحون باللاشئ، يستقبلون نهراتهم بفرح ساذج..).

يمكن القول من خلال ما سبق بأنّ الوقفات الوصفية في الرواية النسوية الجزائرية قد وُفِّقت إلى حدّ بعيد في بلورة الشخصيات أو رفع الستار عن تجليات المكان بواسطة عملها على تعليق السرد و إيقاف الحكي كلّما دعت إلى ذلك ضرورة.

ب) الوصف في تقنية الاسترجاع (Analepse) :

من المعلوم أنّ الرواية لا تسير بخط زمني واحد انتقالا من الماضي إلى الحاضر ثمّ المستقبل؛ بل تراوح بين الوحدات الزمنية: الماضي، الحاضر، و المستقبل؛ لأنّ الأحداث في الرواية لا ترتّب كما حدثت في الواقع، و إنّما يكسر الخط الزمني من خلال استخدام تقنيتي الاسترجاع، و الاستباق؛ أي العودة إلى الماضي، و القفز إلى المستقبل.

يرى حسن بحراوي « أنّ كل عودة للماضي تشكّل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص و يحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة[1] » ، و تشرح سيزا القاسم مفهوم الاسترجاع على النحو التالي: « يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، و يرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، و الماضي يتميّز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد و قريب و من ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع:

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990، ص 121

- استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية
- استرجاع داخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخّر تقديمة في النص
- استرجاع مزجي: و هو ما يجمع بين النوعين [1] »

و مهما تعدّدت التعاريف يبقى الاسترجاع تقنية زمنية تفرض نفسها في النصوص الروائية الحداثية منها خاصة، و ما يهمّنا في هذا المقام هو الوصف بالتحديد أي كيف وُظّف الوصف في الزمن الاسترجاعي مهما كان نوعه؟

ب.1) الوصف في الاسترجاع الخارجي (Analepse externe) :

يأتي الاسترجاع الخارجي على صورة تذكّر لأحداث سابقة للحدث الذي تبدأ به الرواية؛ هذا التذكّر الذي يظهر تحت تأثير مثير معيّن في الحاضر، و من أمثلته في الروايات ما جاء في رواية "بحر الصمت" لياسمينة صالح و هو وصف لحدث استرجاعي خارجي فتح لنا به السارد بوابة إحدى المراحل التي اجتازها و هي مرحلة طفولته: « ***كنت طفلا أيّامها، أعود إلى القرية في العطل لأمشي في أزقّتها الضيقة و المسكونة بالفقر...كنت أحيانا أمتطي دراجتي الصغيرة أمام أعين أقراني من أبناء الفلاحين و أمرّ بجوارهم*** [2]» . فهكذا يصف السارد جانبا من حياته بدأ من اللحظة التي كان فيها تلميذا في العاصمة يتلقّى تعليما محترما عكس أبناء القرية الذين عانوا الأمية و الفقر، تلك القرية التي وصف أزقّتها (بالضيقة و المسكونة بالفقر) !

و من خلال هذا الوصف للأحداث السابقة في حياة البطل نستنتج أهمية المرحلة (مرحلة الطفولة) بوصفها مرحلة اكتشاف بالنسبة إليه، أسهمت بشكل كبير في تكوين

---

[1] سيزا القاسم، بناء الرواية،مرجع سابق، 1984، ص 40

[2] ياسمينة صالح، بحر الصمت، مصدر سابق، ص 9

شخصيته و بناء رؤيته لذاته و للعالم الخارجي؛ و من ثمّ اعتُبِرت كقاعدة فيما بعد لبلورة أفكاره و مشاعره في الفترات اللاحقة كونها تمثّل « مرحلة مهمّة بارزة في حياة شخصيات الرواية [1] » .

و كذا ما جاء في رواية "مزاج مراهقة" لفضيلة الفاروق: « ***كانت ركاما من الحزن و السأم، سيئة الحظ على كلّ حال، و إلاّ لما تزوّجت رجلا فقط، ليحبّها مرّة كلّ سنتين دون أن يعيش أكثر من أيام معدودة كلّ سنة معها، من هنا بدأت نقاط الاختلاف بيني و بين توفيق. كنت ثمرة واجب، و كان ثمرة حب*** [2] »!

تعمد الساردة في هذا المقطع إلى تسليط بؤرة الضوء على إحدى الشخصيات التي كان السرد قد تجاوزها دون أن يتوقف عند تفاصيلها؛ و هذه الشخصية هي والدتها التي عاشت حياة قاسية قبل زواجها، من خلال الأوصاف: (ركاما من الحزن و السأم)، (سيئة الحظ)، و هذا ما دفعها إلى الزواج من رجل مغترب شبه مفقود لتواصل مسيرة بؤسها ! و النتيجة أنّ الأطفال من زواج كهذا يأتون ثمار واجب لا غير، حيث مثلته الراوية من خلال وصفها لنفسها: (كنت ثمرة واجب).

ب.2) الوصف في الاسترجاع الداخلي (Analepse interne) :

يعود بنا الاسترجاع الداخلي إلى أحداث تدخل ضمن زمن الرواية غير أنّه قد تمّ تجاوزها و تأخّر تقديمها حيث نسوق المثال التالي من رواية "مزاج مراهقة" لفضيلة الفاروق « ***عشت أجمل قصّة حبّ في ذلك الزمن الباكر، و معك في الغالب كنت أنسى قساوة الرّجال، لكنّه بستان الأشواك الذي يحيط بك !***

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 197

[2] فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، مصدر سابق، ص 13-14

أتذكّر ذلك الطوفان الذي كان يغمرنا معا أنا و أنت، أتذكّر صخب عيوننا ! أتذكّر أجمل السنوات التي أمضيناها معا، و كيف غادرنا بستان الأشواك بعد البكالوريا، سافرتَ إلى العاصمة، و أنا سافرت إلى قسنطينة، لم أكن يومها أعلم أنّني سلّمت نفسي لقدر تختلف دروبه عن دروبك [1] »

تعود السادرة من خلال هذا المقطع إلى سرد و وصف أحداث ماضية لكنّها تنتمي إلى زمن القصة عندما تستذكر زمنا ليس بالبعيد جدا حين كانت تعيش قصة حب قطعها القدر بعد نجاحها في البكالوريا و افتراق دربها عن درب الحبيب ! حيث وصفت ذلك الزمن بـ (الباكر) لتشير إلى مراهقتها البريئة الخالية من التجارب السابقة، كما حمّلت ذنب استحالة ذلك الحب الجميل إلى المشاكل التي كانت تلّف العلاقة واصفة إيّاها بـ (بستان الأشواك).

ب.3) الوصف في الاسترجاع المزجي (Analepse Mitigé) :

يحدث الاسترجاع المزجي عندما يجمع الراوي ما بين الاسترجاع الخارجي و الاسترجاع الداخلي في مقطع واحد أي ما بين ماض يعود إلى ما قبل بداية الرواية، و ماض يعود إلى زمن لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص. و من أمثلة الوصف في الاسترجاع المزجي من الروايات ما جاء في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق: « ***منذ والدتي التي ظلّت معلّقة بزواج ليس زواجا تماما...***

منذ كلّ ما كنت أراه فيها يموت بصمت...

منذ جدّتي التي ظلّت مشلولة نصف قرن من الزمن...

---

[1] فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، مصدر سابق، ص 12

إثر الضرب المبرح الذي تعرّضت له من أخ زوجها، و صفّقت له القبيلة، و أغمض القانون عنه عينيه...

منذ القدم...

منذ الجواري و الحريم...

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم...

منهن... إلّي أنا، لا شيء تغيّر سوى تنوّع في وسائل القمع و انتهاك كرامة النّساء.

لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي،

و كثيرا ما هربت منك لأنّك مرادف لتلك الأنوثة [1] »

يُلحظ في المقطع السابق وصف السّاردة لنوعين من الأحداث في المقطع نفسه: أحداث في زمن خارج عن زمن الرواية (استرجاع خارجي) و أخرى في زمن ماض و لكنّه يدخل ضمن زمن الرواية (استرجاع داخلي).

فالأحداث في الاسترجاع الخارجي تم وصفها كالآتي:

الوالدة: ظلت معلّقة بزواج ليس زواجا تماما
كلّ ما فيها يموت بصمت

الجدة: ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخ زوجها، و صفّقت له القبيلة، و أغمض القانون عنه عينيه.

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، مصدر سابق، ص 9-10

الحروب: ـــــ تقوم من أجل مزيد من الغنائم.

أما الأحداث في الاسترجاع الداخلي الذي يدخل ضمن زمن الرواية فتمّ وصفها كالأتي:

زمن الساردة: ـــــ لا شيء تغيّر فيه عن الزمن الأوّل سوى تنوع وسائل القمع و انتهاككرامة النساء.

الساردة: ـــــ كثيرا ما هربت من أنوثتها

كثيرا ما هربت من حبيبها لأنّه مرادف لتلك الأنوثة.

لقد قدّمت المقاطع السابقة من خلال الوصف الذي ورد فيها إضافات تجعل القارئ يفهم الأحداث، و المواقف، و حتى طبيعة الشخصيات الثانوية و ذلك عن طريق عرض ماضيها و التعريف به، و طبيعة علاقاتها مع الشخصيات المركزية و لعلّ الغرض من ذلك هو سدّ الثغرات التي يمكن أن تظهر في أحداث الرواية.

ج) الوصف في تقنية الاستباق (Prolepse) :

يعد الاستباق أو الاستشراف تقنية زمنية تدل على حركة سردية تسرد أو تذكّر بحدث لاحق مقدما، أي أنّه يسرد أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقّع حدوثها إذ يتطلب ذلك « القفز على فترة ما من زمن القصة و تجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث و التطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية

[1] »، و هو بهذا المفهوم يعني التوغل في المستقبل بالإفصاح عن الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه أو الإشارة إلى الغاية المستقبلية قبل وضع اليد عليها، و في ذلك « إفصاح عن تلك العلاقة بين التشكيل السردي للزمن و رؤية المؤلف، و بين هذه الرؤية و فلسفة الكاتب للزمن [2] »

و للاستباق أنواع تماما كما للاسترجاع، فقد قسّم جنيت الاستباق إلى « استباقات داخلية و أخرى خارجية [3] » ، و يضاف إلى الاستباقات الداخلية و الخارجية أخرى مختلطة، و تعريف هذه المصطلحات مشابه إلى حد ما تعريف مصطلحات الاسترجاع الداخلي و الخارجي و المزجي.

ج.1) الوصف في الاستباق الداخلي (Prolepse interne):

يوصف الاستباق الداخلي بأنّه « لا يتجاوز خاتمة الحكاية و لا يخرج عن إطارها الزمني [4] » ؛ أي أنّه لا يخرج عن آخر حدث في الرواية من حيث التسلسل الزمني للأحداث، و من أمثلة الوصف في الاستباق الداخلي ما جاء في رواية "مزاج مراهقة" لفضيلة الفاروق عندما تخيّلت الساردة شكلها بالحجاب قائلة « ***بالنسبة إليّ كانت الكارثة***

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،مرجع سابق، 1990، ص 132

[2] أمين رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، طبعة 1998، ص 10

[3] جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم و آخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1997، ص 77

[4] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002، ص 17

قد حلّت، و انتهى الأمر... إذ كنت أشعر أنّ السفر إلى الجامعة بذلك الزيّ التنكري يعني الموت [1] »

حيث أنّ وصف لويزا لنفسها بالحجاب الذي لم ترتديه بعد و نعته بالزي التنكري مصدره كرهها لصورتها به منذ الأول، فالواصف هنا تحركه أفكاره و مواقفه المسبقة و تستنطق ما في جعبته دون أن يعطي فرصة للتجربة و وقتها.

و كذلك ما جاء في رواية "اكتشاف الشهوة" للكاتبة نفسها في وصف ماري لعلاقة باني و أيس؛ إذ تنبأت مسبقا بما سيؤول عليه لقاؤهما، فتحذرها منه بكل ثقة و يقين، مؤكدة وقوعها في حبه منذ البداية « ***ستحبينه، أنا متأكدة من ذلك، لكن كوني حذرة إنّه رجل لا تعني له النساء أكثر من متعة في الفراش*** [2] »

لا شك أن وصف ماري لمصير علاقة باني بأيس ينبع من معرفة سابقة بأيس و مغامراته النسائية، و قدرته على الإغراء و الإيقاع بمن يريد، لما يملكه من مظهر جسدي مثير، و حديث ناعم و منمق.

إنّ هذا الوصف الاستباقي يجعل المتلقي يترقب إمكانية تحققه على صفحات الرواية، فيقوم باستقراء سريع لما ستكون عليه الأحداث في قادم الأيام و السنوات.

---

[1] مزاج مراهقة، فضيلة الفاروق، مصدر سابق، ص 12

[2] اكتشاف الشهوة، فضيلة الفاروق، مصدر سابق، ص 26-27

ثالثا : الوصف و المكان :

يعدّ المكان الروائي بناء لغويا، يشيّده خيال الروائي، و الطابع اللفظي فيه يجعله يتضمن كل المشاعر و التصورات التي تستطيع اللّغة التعبير عنها؛ ذلك أنّ « المكان في الرواية ليس هو المكان الطبيعي أو الموضوعي و إنّما هو مكان يخلقه المؤلّف في النّص الروائي عن طريق الكلمات و يجعل منه شيئا خياليا[1] » . فالمكان في الرواية مكان متخيّل و بناء لغوي « تقيمه الكلمات انصياعا لأغراض التخييل و حاجته؛ إنّه نتاج مجموعة من الأساليب اللغوية المختلفة و المختلقة في النص [2]» إذ يرى بعض الدارسين أنّ « عبقرية الأدب حيّزه [3]» .

لهذا كلّه فقط حظي المكان في الرواية باهتمام كثير من الدارسين؛ لأنّه يتجاوز في النّص الروائي كونه مجرد شيء صامت أو خلفية تقع عليها أحداث الرواية؛ فهو عنصر غالب في الرواية حامل لدلالة، يمثّل محورا رئيسا من المحاور التي تدور حولها عناصر الرواية ف « العمل الأدبي حين يفقد المكانية، فهو يفقد خصوصيته و بالتالي أصالته[4] » .

إنّ هذه المكانة التي يتمتع بها المكان في بناء الرواية الجديدة بالتحديد جعلت الروائي يبذل قصارى جهده في تشييد مكانه الروائي مستخدما سبلا شتّى منها: الوصف، استخدام الصورة الفنية، توظيف الرموز، و لكلّ منها دوره غير أنّ الوصف أكثرها فعالية؛

---

[1] بدوي عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1986، ص 94

[2] مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أكتوبر 1988، ص 151

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر و التوزيع- وهران، ط1، 2005، ص 160

[4] غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط3، 1987، ص 5-6

فالكاتب حين يلجأ إلى الوصف فلأنّه يقصد قصدا أن يجعل القارئ يرى الأشياء أكثر وضوحا، ذلك أنّ الوصف هو « ذكر الشيء كما فيه من الأحوال و الهيئات [1]» ؛ أي ذكر الأشياء في مظهرها الحسي الموجودة عليه في العالم الخارجي، فالوصف يقدم الأشياء للعين في صور أمينة تحرص على نقل المنظور الخارجي أدقّ النقل [2] .

و لمّا كان الوصف « يلائم الأشياء التي توجد بدون حركة[3] » ؛ فإنّه يختص بتمثيل الأشياء في سكونها حيث أنّ الروائي بلجوئه إلى توظيف الوصف لإبراز المكان في الرواية يرمي من وراء ذلك إلى بثّ المصداقية فيما يروي إذ يجعل المكان في الرواية مماثلا في مظهره الخارجي للحقيقة، نابعا من مرجعيته الواقعية؛ و هو بهذا يقيم علاقة متينة بين عنصري الوصف و المكان بقصد أو بدون قصد .

إنّ علاقة الوصف بالمكان علاقة جدلية حيث أنّ هذا الأخير لا يسعه أن يتمظهر على نحو سليم و متكامل من غير الاعتماد الكبير على فعالية الوصف في بنائه باعتبار الوصف تقنية مركزية لا يمكن الاستغناء عنها أو التقليل من أهميتها داخل العمل السردي تحت أيّ ظرف و تحت أيّة ذريعة .

إنّ الوصف بحساسيته التشكيلية التأثيثية البارزة يمنح الموصوفات الهيئة السردية المطلوبة في صورتها الثابتة و التي لابدّ منها لكي تحيا سرديا بطريقة قادرة على التأثير في الكيان السردي العام للنص؛ و يعمل الوصف في المجال السردي للعنصر المكاني بالتحديد بطريقة واضحة و شاملة و فعالة على النحو الذي تهتم فيه بعرض الأشياء و الكائنات و

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مصدر سابق، ص 70

[2] ينظر، سيزا القاسم، بناء الرواية ...، مرجع سابق، ص 80

[3] عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية لحكاية ألف ليلة و ليلة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص 108

الوقائع و الحوادث و العناصر و التفاصيل و الشخصيات و تقديمها في وجودها المكاني الخاص و النوعي عوضا عن الزماني .

و قبل أن نتطرق إلى جوهر العلاقة بين الوصف و المكان تجدر بنا الإشارة إلى اختلاف أشكال المكان في النصّ الروائي حيث تختلف شكلا وحجما ومساحة، منها الضيق المغلق والمتسع المفتوح والمرتفع والمنخفض والمتّصل، إنها أشكال من الواقع انتقلت إلى الرواية وصارت عنصرا من عناصرها وقد ميّز "غالب هلسا" بين ثلاثة أنواع للمكان بحسب علاقة الرواية به وهي:

- المكان المجازي: و هو ما نجده في رواية الأحداث، و هو محض ساحة لوقوع الأحداث لا يتجاوز دوره التوضيح و لا يعبّر عن تفاعل الشخصيات و الحوادث.
- المكان الهندسي: هو المكان الذي تصوّره الرواية بدقّة محايدة تنقل جزئياته من غير أن تعيش فيه.
- المكان بوصفه تجربة: حيث يشكّل المكان تجربة تحمل معاناة الشخصيات و أفكارها و رؤيتها له ثمّ تثيرها حيال المتلقّي فيستحضره بوصفه مكانا خاصا متميّزا [1]؛

و عليه فإنّ وصف المكان وحده يساعد على خلق المكان الروائي، و التفاعل معه و العيش فيه و تقديمه من خلال زاوية خاصة تخدم الإطار العام للرواية إذ يتحوّل المكان بحدّ ذاته إلى عنصر فعال. و ثمّة تصنيف آخر قدّمه "غاستون باشلار" في "جماليات المكان" عندما صنّفه إلى « مكان أليف و هو البيت الذي يوجد فيه الإنسان، و مكان

[1] ينظر: غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ، دمشق، 1989، ص 8-9

متناهي في الصّغر، و مكان متناهي في الكبر، و أكّد على انتفاء التضاد بينهما كما يفكّر البعض، لأنّه في الحالتين يجب ألّا تناقش الصغير و الكبير بما هو عليه موضوعيا، بل على أساس كونهما قطبين لإسقاط العصور [1] »

و على هذا الأساس أسّس "حسن بحراوي" تصنيفه للمكان وفق ثلاثة مفاهيم، و هي: التقاطب: و تعني وجود قطبين متعارضين في المكان وفق تقابلات ضدّية كالإقامة و الانتقال، و التراتب: الذي يتوزع فيه المكان إلى عدة طبقات أو فئات مكانية وفق مبدأ تراتبي معقّد، و المفهوم الأخير أسماه بالرؤية: و هي المعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصية عن المكان و تحيطنا علما بالكيفية التي تدرك بها أبعاده و صفاته، و لهذا المفهوم كبير الفائدة عند تصنيف و تحليل أنواع الرؤى السائدة في إدراك و عرض مكوّنات الفضاء الروائي... و ستقوم الرؤية كمعيار حاسم لقياس المدى الذي تطاله قدرة الروائي على شقّ طريق أجزاء المكان و إلغاء المسافة بين عناصره و تقديمه على تحويل الحاجة إلى الائتلاف و الانسجام [2]

و ما التصنيفات هذه إلا تفنيدا و حجة أخرى على أهمية و مكانة المكان في العمل الروائي بتعدد أبعاده و دلالاته و اختلافها، لكنّ الثنائية المكانية الأكثر هيمنة و تداولا في النماذج الروائية هي ثنائية: الأماكن المفتوحة(العامة)، و الأماكن المغلقة(الخاصة)؛ إذ استحوذت على اهتمام الكتّاب و النقّاد على المستويين الوظيفي و الدلالي، ليأتي الوصف أداة مسهِمة في تأثيث المكان السردي و إشغاله بالأشياء التي يحتاجها بناء على شكل المكان مغلقا كان أم مفتوحا و بناء على طبيعة القصة و رؤية صاحبها. فكيف وُظِّف الوصف في الخطاب الروائي النسوي الجزائري في هذا المقام؟

---

[1] ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، مرجع سابق، ص 33

[2] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 40-41-42

أ) وصف المكان المفتوح:

تشكّل الأماكن المفتوحة في الرواية مسرحا لحركة الشخصيات و تنقلاتهم، فالقصد منها هو الانفتاح و اللامحدودية و اللانغلاقية التي تتجسد عن طريق تلاشي الأطر الحيّزية التي يحدثها الطابع المادي للمكان فيصبح إذّاك المكان المفتوح مكانا « تنتجه البنى النصّية و طبيعة الاستجابة من جانبنا كقارئ فرد ربّما لكنّه قارئ يعبّر عن جماعة تأويلية معيّنة [1] »، و الروايات تتّخذ في عمومها الأماكن المفتوحة لتؤطّر بها الأحداث مكانيا و تُخضعها للاختلاف بعرض الزمن المتحكّم في شكلها الهندسي، و في طبيعتها، و في أنواعها إذ تظهر فضاءات و تختفي أخرى.

و تكتسي الأماكن المفتوحة قيمة بالغة في الرواية لأنّها « تساعد على الإمساك بما هو جوهري فيها أي مجموعة القيم و الدلالات المتّصلة بها [2]»، فالمكان المفتوح هو المكان العام الذي لا يمكن أن يُغلق في وجه الشخصيات و ذلك من خلال ما تمدّه الرواية من تفاعلات و علاقات تنشأ عند تردّد الشخصية على هذه الأماكن العامة التي يرتادها الفرد متى شاء[3] »

تنضوي تحت لواء المكان المفتوح أمكنة عدة مثل الشّارع، القرية، المقهى، الغابة، البحر... غير أنّ المدينة أخذت حصّة الأسد في روايات فضيلة الفاروق و ياسمينة صالح، و استأثرت بحيّز كبير للأحداث، فقد استطاعت الرواية النسوية الجزائرية أن تكشف عن كثير من التناقضات التي يمتلئ بها عالم المدينة حيث عرّت زيفها، و

---

(1) حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص 83

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 79

(3) فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية (دراسة في ثلاث روايات: الجذوة، الحصار، أغنية الماء و النار)، فرادسين للنشر و التوزيع، البحرين، ط 1، 2003، ص 80

عبّرت عن ضياع الإنسان فيها و غربته، و صراعه مع هذا العالم؛ فقد ظهرت ملامح المدينة في الروايات النسوية الجزائرية من خلال الإشارات الكثيرة إلى أحيائها و شوارعها و ساحاتها و وصفها و وصف شخصياتها التي تناقضت في اتجاهاتها و أفكارها و تباينت مستوياتها الاجتماعية.

جاء في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق المقطع الآتي: « ***في المساء وقفت طويلا أمام النافذة، كانت الأضواء تموت على الأرصفة، و الصمت سيد الشارع (Seul le silence à du talent) . و لهذا تبدو قسنطينة أكثر بلاغة، فاتنة كما لم تكن من قبل، شاعرة كما لم تكن من أبدا، اقتربت من الزجاج أكثر، و قبّلتها، هزّت كتفيها غير مبالية و ابتعدت خلف ستار من المطر. هكذا هي قسنطينة، تغريك و لا تؤمن بالحب، تثيرك و لا تؤمن بك، تستدرجك نحو الانصهار لتتخلّى عنك، و تحتمي دوما بالصمت*** [1] »

لا تهدف الساردة من خلال وصفها في المقطع السابق إلى رسم صورة الموصوف بدقة و إتقان بقدر ما تهدف إلى كشف أحاسيس الشخصية (تغريك، تثيرك، تستدرجك نحو الانصهار) لحظة احتكاكها المباشر به (الموصوف/قسنطينة)، قاصدة بذلك أن تكشف للمتلقي سر العلاقة و الألفة بين الشخصية و المكان حتى يوشك أن يصير هذا الفضاء شخصية إنسانية حساسة و ذات روح، تتمتّع بطاقة ثرّة و ثريّة (أكثر بلاغة، فاتنة، شاعرة، هزّت كتفيها غير مبالية، ابتعدت، لا تؤمن بالحب، تحتمي دوما بالصمت)؛ ليدرك القارئ في النهاية أنّ المدينة عموما و قسنطينة بخاصة لازالت مقفلة على كثير من الأسرار و الخفايا، مدينة مدمنة على ممارسة الغموض و مهووسة بالصخب و الصمت الرهيب معا، و لا يتاح لأي كان أن يفكّ مغاليقها أو أن يستبيح ملامحها.

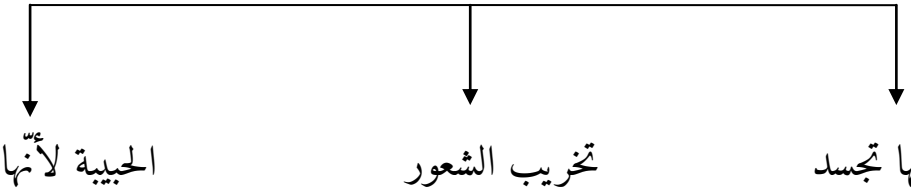
---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، مصدر سابق، ص 71

و تصف ياسمينة صالح في رواية وطن من زجاج المدينة قائلة « ***أليست القصائد كالمدن، نحبّها لأنّها تكذب علينا، لأنّها تخدعنا و تشوّه أحلامنا بالشعر، و بالكلام المنمّق و الجاهز.. للقصيدة طعم الذكريات أيضا، لها جراح البدايات و عبث النهايات. كما المدن تماما حين تجرحنا عمدا و حين لا نجد غيرها لنسمّيها حبيبة*** [1] »

تعمد الساردة من خلال هذا المقطع الوصفي إلى تشبيه القصائد بالمدن، و تنزع إلى وصف القصائد وصفا تحمل فيه صبغة إنسانية و نفسية لأنّ الكلمات (الذكريات، جراح، عبث) كلّها مرتبطة بالذات الإنسانية في شعورها و تركيبها المعقّد، و هنا تأتي الجمالية من اللّغة الواصفة التي دأبت ياسمينة صالح عليها في رواياتها فقد وصفت القصائد ليست لأنّها ظاهرة فنية خاصة بالشّعر، بل لأنّها تشبه المدن في ارتباطها بإيقاع النفس و بتوهّج المشاعر و هذا ما توَّجَهُ الجزء الأخير من المقطع (كما المدن تماما حين تجرحنا عمدا و حين لا نجد غيرها لنسمّيها حبيبة)؛ حيث مدّت اللغة بحمولة دلالية و إيحائية ناتجة عن تركيب المدن في صياغة لغوية تعتمد على تعدد المعنى بين كلمتي (تجرحنا) و كلمة (حبيبة)، فتصبح اللغة لا تراعي قوانين التركيب اللغوي العادي، و تحاول بكلّ الطرق تجاوز الدلالات الأولى و الثابتة على معنى واحد، فيظهر التمثيل كما يلي :

المدينة



[1] ياسمينة صالح، و طن من زجاج، مصدر سابق، ص 25

في الرواية مظاهر الإنساني الجميل الأرض
القتل، الموت الرهيب اتجاه المدينة و الأصل
و القاسي، العنف و تبدلّه بالانكسار و الانتماء
الفوضى الذل، القهر و الحزن الوجود
صور الموت و رائحة الأهل
الدم الأصدقاء ...

ب) وصف المكان المغلق:

« المكان المغلق هو مكان العيش و السكن الذي يأوي الإنسان و يبقى فيه فترات طويلة من الزمن، سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين، لذا فهو المكان المؤطَّر بالحدود الهندسية و الجغرافية، و يبرز الصراع الدائم بين المكان كعنصر فني و بين الإنسان الساكن فيه، و لا يتوقّف هذا الصراع إلّا إذا بدأ التآلف يتضِّح أو يتحقق بين الإنسان و المكان الذي يقطنه [1] » ؛

و تكمن أهمية الأماكن المغلقة في الرواية عندما يوظّفها الكاتب لإقامة الشخصيات و يضعها للإشارة إلى أبعاد يكتشفها القارئ و يختارها الإنسان حسب ذوقه و رؤيته الخاصة، غير أنّها قد تتجاوز الحدود المادية للمكان لتفيد دلالات تحيل عليها المعاني النفسية و الانطباعات الخاصة ترتكز على القدرة في استيعاب أبعاد المكان و تشكيلاته، « فلكي ندرك المكان، ينبغي أن نخلق أنساقا تميّز الموجودات و نجعل لكلّ منها خصائص

[1] فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، مرجع سابق، ص 163

و مميّزات و أبعاد [1] »، فإذا كان المكان المفتوح يدعو إلى الانفتاح و التحرّر و كسر القيود، فالمكان المغلق يمثّل فضاء محدود المساحة يرتاده الشخص ليعبّر فيه عن آلامه و همومه و أفراحه، فهو مطلوب تماما كما المكان المفتوح رغبة في الحماية و هربا من صخب الحياة و تعقيداتها، لهذا اهتّمت الرواية النسوية الجزائرية بوصف الأماكن المغلقة بقدر اهتمامها بالحوادث التي تجري فيها.

يشمل مفهوم المكان المغلق في الرواية عدة أمكنة أهمها: البيت، الغرفة، المكتبة، الفندق، المدرسة، الحمام، وسائل النقل و غيرها..

تصف فضيلة الفاروق البيت في رواية "اكتشاف الشهوة" تقول: « ***بعد الخامسة عشر، تغيّر مذاق شارع "شوفالييه"، أصبحت واحدة من نساء الشقوق، و كنت أحتار في تلك الازدواجية التي يعاملني بها والدي و إلياس، حيث كانا يمنعاني من الخروج من البيت بعد دوام الثانوية، و لأنّي ذكية و ناجحة تحوّل البيت بالنسبة لي إلى جحيم... أخترق الشبابيك التي أصبحت مغلقة بأحلامي، أخترق حراسة إلياس لي...*** [2] »

حيث يفترض أنّ البيت يمثّل مكان الاحتماء و الاستقرار و الحميمية و الراحة، يرتبط به الإنسان ارتباطا وثيقا منذ الطفولة و ينتمي إلى كلّ تفاصيله، و يتقاسم الحبّ و الحزن المشترك مع ساكنيه، لكنّه غير ذلك في المقطع الوصفي السابق؛ لقد تحوّل (إلى جحيم) عند السّاردة، إنّه السجن المسيّج و هذا ما مثّلته عندما وصفت نفسها داخله (أصبحت من نساء الشقوق) جرّاء الطقوس النابعة من الحرص المرضي على شرف العائلة؛ هذا الشرف الذي حُمِّلت المرأة عبأه لوحدها ممّا يستوجب تشديد الرقابة عليها

---

[1] طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة و المكان (التعبير، التأويل، النقد)، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان-الأردن، ط 1، 2002، ص 24

[2] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، مصدر سابق، ص 26

فهي بمثابة العورة بمجرّد بلوغها لأنّها سهلة الانقياد لغواية الرجل؛ لقد شكّل البيت من خلال وصفه مكانا مغلقا للكبت الذي تعيشه البطلة، و هو من وشم الماضي الذي أفرزته قيم المنع و تعاليم الزجر التي كرّسها الفكر الذكوري.

و يأتيبعد البيت نموذج المقهى الذي يحضر بوصفه في الرواية النسوية الجزائرية مكانا ضاما لقصص و حكايات و أخبار و شخصيات؛ ففي رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح نلفي "عمي العربي" لا يبرح المقهى و هو يسرد دون ملل قصص الثورة و بطولاته فيها، إنّه فضاء لاستعادة الذاكرة، و تمجيد التضحيات و شتم الخونة الذين يحكمون البلاد و ينهبون باسم الوطنية، كما تظهر صورة المكان كمسرح للنقاشات حول وضع البلاد و الاغتيالات الإرهابية التي راح ضحيتها الشرطي "الرشيد" أحد رواد المقهى الدائمين، حيث تأسّف له كل من عرفه و بكاه بحرقة، يقول السارد في وطن من زجاج: « ***لم يكن الرشيد صديقي، كان صديق المكان (المقهى) وجها تعودت عليه مبتسما حتى في حالات الشتات و الخوف اليومي*** [1] »

ليعود السارد إلى المكان ذاته بعد ثلاث سنوات ليقول: « ***حين وصلت إلى المكان هالني التغيير الذي طرأ عليه، تغيّر المقهى و تحول إلى قاعة للشاي. لم يتغير صاحب المقهى الذي حين رآني جاء نحوي فاتحا ذراعيه(...) جلس أمامي يكلمني فجأة عن المكان، و كنت أصغي.. تكلم عن الوضع و الناس و المقهى الذي لم يعد آمنا، صار يستقطب الإرهابيين الذين يصطادون ضحاياهم فيه، فقرر أن يغيّره من مقهى إلى قاعة للشاي تعتمد على حارس يفتش الزبائن لإثبات أمن مفقود*** [2] »

---

[1] وطن من زجاج، ياسمينة صالح، مصدر سابق، ص 7

[2] وطن من زجاج، ياسمينة صالح، مصدر سابق، ص 166

لقد كشف وصف المقهى عن خصوصيته لدى الجزائريين؛ إذ تعدّى مهمّته المنوطة به و هي احتساء المشاريب بأنواعها، إلى مكان يقترن بأحاسيس تغمرها السعادة و الفرح حينا، و الحزن و اليأس أحيانا؛ إنّه متنفّس يرتاده الأفراد قصد الانعتاق و الخلاص من اليأس؛ فالمقهى مكان ينفتح على مشاعر عدة عبر أزمنة عدة، و هو يتغير وفقا لمتغيراتها.

يقدّم الوصف أهم آلية تصويرية لتقديم بعد آخر للمكان؛ حيث « يغيب الإطار الموضوعي الطوبوغرافي للمكان، لتبرز تلك العلاقة المسكونة بالأسرار و الغموض بين الشخصية و المكان [1] » ذات البعد الروحي و التاريخي و الأسطوري و التراثي انطلاقا من وصفها لحركات الشخصية التي تجعلها على السطح، و تجعل القارئ يبحث في امتدادها الذي تشير إليه بكل وضوح.

رابعا : الوصف و الشخصية :

تشكّل الشخصية الروائية بؤرة مركزية لا يمكن إغفالها، أو تجاوز مركزيتها. و الرواية – كما هو معلوم - أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالشخصية لا يقاربها في ذلك سوى المسرحية التي سبقتها في الظهور، و« لكن المرونة الكبيرة للرواية بعدّها جنسا أدبيا مع الحرية التي يمتلكها الروائي في تشكيل عوالمه، و رسم شخصياته جعلتا الشخصية الأدبية أكثر اقترانا بالرواية منها بالمسرحية، و هذا ما يتيح للروائي بذل ما يستطيع من

[1] خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 116

جهد، و استثمار أقصى الوسائل المعرفية و التقنية في سبيل أن يتمكّن من تحقيق بعض التفوق في رسم شخصياته[1] » .

و مهما تعددت الرؤى و وجهات النظر حول تحديد مفهوم الشخصية إذ أنّ فريقا يرى أنّها كائن بشري من لحم و دم يعيش في مكان و زمان معينين، و يرى آخر أنّها هيكل أجوف و وعاء مفرغ يكتسب مدلوله من البناء القصصي الذي يكسبها هويتها، و فريق ثالث يراها متكوّنة من عناصر البنية، و هي علامة من العلامات الواردة في النص، و ليست هيكلا بشريا له ذات متميزة . غير أنّ هذه الرؤى تشير إلى الدور الخطير الذي تؤديه الشخصية بوصفها عنصرا في العملية السردية، كونها تجسد بشكل من الأشكال فكر الروائي، و تؤثر تأثيرا عظيما في سير الأحداث و توضيحها. فمن خلال علاقاتها و تحركاتها و أوصافها يستطيع المبدع أن يبني صرحه الفني، و يطوّره قصد الوصول إلى فكرة بعينها يسعى إلى تبيينها؛ حيث عرفّها فورستر بأنّها « كتل كلامية ينتقيها الكاتب، و يطلق عليها الاسم و الجنس و يختار لها ملامح معقولة، و يجعلها تتكلّم بواسطة؛ ليظهر من خلال حركاتها و كلامها و تصرّفاتها في مواقف معيّنة و ردود أفعالها الحياة الخفية التي نعيشها نحن و لا نستطيع سبر أغوار من نصادفهم. فالرواية بشخوصها كشف لنفوس أناس الواقع [2] »؛ و تعدّ الشخصية الروائية حقلا غنيا بالأوصاف، فالنظرية الوصفية كما جاء عند هامون ترسم أوصاف الشخصيات للفت انتباه القارئ للمؤثرات الأسلوبية

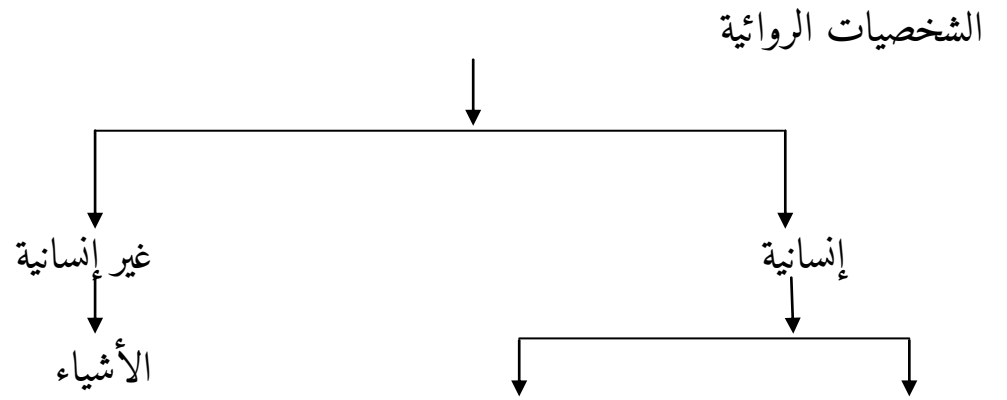
---

[1] صلاح صالح، السرد و السرد الأخر (الأنا و الآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)-بيروت، ط1، 2003، ص 102

[2] إ.م فورستر، أركان الرواية، ترجمة و تحقيق: موسى عاصي و سمر روحي الفيصل، منشورات جروس برس، بيروت، ط1، 1994، ص 37

و للغشاء النصي اللفظي ذاته، فالوصف هو المبئّر المحلي الرئيسي لرصيد لغوي ماديته الأسمائية [1] »

فذكر اسم الشخصية يتطلّب حقلا من الأوصاف للكشف عن معالمها الفيزيائية و النفسية إن كانت شخصية إنسانية و الوصف الخارجي إن كانت غير ذلك ! و هذا الاختلاف تحدده الرتب الوظيفية لهذه الشخصيات و الحديث عنها يقودنا للإشارة إلى تفرعات تسهّل علينا معرفة هذه الرتب، و سنعتمد في رسم التفرعات على النموذج الشجري الذي جاء به جان ريكاردو [2] ؛ إذ سيكون المخطط كالأتي:



فالشخصيات إمّا أن تكون إنسانية من ذكر و أنثى (وهو النموذج الأعمّ الأغلب في روايات فضيلة الفاروق و ياسمينة صالح) و إما أن تكون غير إنسانية من جماد و حيوان و الروايات تخلو من ذكر أيّ نوع من الحيوان و تكتفي بالجماد و الذي عبّرنا عنه بالأشياء.

---

[1] فيليب هامون، في الوصفي، مرجع سابق، ص 203

[2] سيزا القاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 131

فكيف رسمت فضيلة الفاروق و ياسمينة صالح أوصاف شخوصهما الإنسانية و غير الإنسانية من خلال البعدين : الخارجي و الداخلي ؟

أ) وصف البناء الخارجي للشخصية:

و ذلك حين يلجأ الكاتب إلى رسم شخصياته من الخارج، فيشرح اسمها، و عمرها، و مهنتها، و علاقاتها الاجتماعية [1]، فضلا عن مظهرها الخارجي كالملابس، و التكوينات الظاهرية؛ فالبعد الخارجي للشخصية لا يهتم بالجوانب الفكرية، و ما يعتمل داخل أعماق الشخصية، غير أنه - و إلى حد ما – يعزز من مصداقيتها لدى القارئ، و هو يقوم على وصف و تحديد الملامح الخارجية للشخصية المراد تقديمها، و قد يأتي هذا الوصف دقيقا كما قد يأتي باهتا عابرا.

يكاد يسقط توظيف البناء الخارجي للشخصيات في الرواية النسوية الجزائرية؛ حيث أنّها تلغي من قاموسها السردي الوصف الخارجي الذي ساد الروايات التقليدية، و الذي يبلغ أحيانا الصفحات في وصف الشخصية، و إنّ ما جاء فيها يخدم للأحداث لا غير.

و في النماذج الروائية المختارة تعد فضيلة الفاروق أكثر من وظفت هذا النوع من الوصف؛ و الذي أطرّ جوانب كثيرة من رواياتها و بالتحديد خدمة للمحكي الروائي. ففي "مزاج مراهقة" تصف الساردة "نصر الدين" فتقول: « ***كان نظيفا فعلا، كان أكبر شيء يعجبني فيه نظافته... وجدتك كما أنت، داكن السمرة، فاتح العينين... فإذا بك كما ذات يوم بحذائك الرياضي NIKE، بنطلونك الجينز الباهت اللون، بقميصك الأبيض، برائحتك FA المنبعثة منك، بكل تفاصيلك الهائلة*** [2] ».

---

[1] ينظر: محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1959، ص 98

[2] فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، مصدر سابق، ص 69

حيث نهض الوصف في هذا المقطع على تحديد ملامح الشخصية وفق الدور أو الوظيفة التي تؤديها كما اقتضاها السرد، حيث لم يقتصر على تعداد الملامح الجسدية فحسب بل تعداه إلى وصف الهندام.

و في رواية "تاء الخجل" تصف الساردة الفتاة "يمينة" بعد اغتصابها من طرف الجماعات الإرهابية في قولها « ***ابتسم الاصفرار الذي يلوّن الشفتين، الأسود في عينيها كان بعيدا، النظرة معلقة في السماء(...) أزحت الغطاء عنها، و شلّحتها قميصها، فكشف الجسد عن كل ما عاناه: آثار التعذيب، خدوش و بقايا جراح...*** [1] ».

فالساردة هنا تصف جسد الضحية غير أنه وصف غير ثابت لأنه كان نتيجة لفعل الاغتصاب، و ما نجم عنه من آثار التعنيف الذي مورس عليها، حيث تظهر نية الكاتبة من خلال وصف كهذا في فضح الممارسات الإرهابية و مدى بشاعتها، ونقل صورة لما تعانيه النساء المغتصبات بدقة أكثر و وضوح، و كيف خيّم الاصفرار على عينيها، و طغى على سوادهما، فبدت نظرتها تائهة حائرة معلّقة مشدودة في السماء، ثم كانت النهاية أن ماتت في الآخير.

ب) وصف البناء الداخلي للشخصية:

يأتي وصف البناء الداخلي للشخصيات عندما ينحي الكاتب نفسه جانبا ليتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها، و تكشف عن جوهرها و اعتقاداتها الخاصة [2]؛ و ذلك عن طريق الدخول إلى أعماقها و محاولة استقراء ما يعتمل داخلها من أفكار و هواجس.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، مصدر سابق، ص 77

[2] ينظر: محمد يوسف نجم، فن القصة، مرجع سابق، ص 98

و قد ظهر هذا النوع من الوصف عند ياسمينة صالح بصورة أوضح و لاسيما في روايتها "بحر الصمت" عندما احتفت بالوصف الباطني للشخصية الرئيسة "سي السعيد" قصد تقديم ملامحها الداخلية؛ إنّها شخصية تعيش حالة من الضياع و العدم، تؤرقها أحزانها على امتداد صفحات الرواية، عندما منحتها الكاتبة مساحة واسعة جدا من الحكي؛ و لعلّها صورتها الثابتة التي لا نشهد غيرها إلا في الصفحة الأخيرة.

تأكل الخيبة روح السعيد بعد اكتشافه لخيانة زوجته، الأمر الذي ولد فيه يأسا و حقدا على كل من حوله بمن فيهم ولديه، و يفقد مع هذا الشعور طعم الحياة؛ فتبدو الشخصية مضطربة، محطمة الكيان، لا يبرحها الإحساس بالوحدة الذي تعيشه بالفعل على امتداد الصفحات« ***فأنا صرت أخاف من الوحدة*** [1] »، « ***كنت أكتشف فظاعة الإحساس و أنت معي*** [2] »،« ***كنت وحيدا*** [3] »، « ***أنا وحيد*** [4] »؛ حيث قُدّمت الشخصية تلازمها المعاناة الداخلية العميقة؛ إذ أتاح تقديمها بهذا الشكل توضيحا لصورتها الدقيقة أمام وفرة المعلومات التي تخصها من قبل السارد و التي هيمنت على منظومة الحكي منذ بدايته؛ وكذا شرحه المقنع لأسباب محنته التي آثر دفنها بين ضلوعه و هذا ما زاد من شدتها؛ حيث تمكّن القارئ – بدون جهد – من فهم الشخصية و رسم صورة دقيقة المعالم عنها؛ إنه نموذج يعيش على حافة اليأس و الانكسار و الوحدة و الاغتراب الذاتي كما يؤكده السارد في مواضع أخرى « ***كنت مكسورا حد الموت*** [5] »، « ***من أنا بعد كل هذا العمر؟ من أنا بالضبط؟ أنا لا شيء.. أنا لا أحد.. غير هذه المسافة من***

---

[1] ياسمينة صالح، بحر الصمت، مصدر سابق، ص 83

[2] المصدر نفسه، ص 109

[3] المصدر نفسه، ص 111

[4] المصدر نفسه، ص 6-7-114

[5] ياسمينة صالح، بحر الصمت، مصدر سابق، ص 99

الشعور بالقرف داخل وحدتي.. مسافة مكتظة بالمآسي و بالذنوب[1] »؛ إنها شخصية غارقة في أحزانها، منطوية على ذاتها، تعيش ألمها الثقيل بصمت رهيب إلى درجة تمنيها الموت بعدما أنهكته هواجسه « ***بدأت أرفض الحياة و أطالب بحقي في الموت*** [2] ».

لقد انعكس هذا الجانب الخفي للشخصية على الشخصيات المحيطة بها، خاصة على ولديه، و الرشيد بالتحديد لأنه يحمل اسم حبيب و خطيب زوجته السابق، فيرى الوجه الغائر للخيانة مجسد الملامح في وجه ابنه؛ «***كان وصيّة أخيرة أحرقت أصابعي و أيّامي، فلم أحملها..تركتها للفوضى و المسافة.. كان ابني ضغينتي الكبيرة..هل كان يكرهني؟ لم أسمعه يقول لي "بابا"،و لم أكن أشعر قط أنني مجبر على التنازل لعاطفة أحرقتها الأحداث..كنت أراقبه فقط..و كان يكبر هو و أخته أمامي..كانا معا يشبهان يتيمين في قصة قديمة..و كنت أنا الغول الذي كان يطعمهما ليأكلهما بعد ذلك ! أدرك الآن أنّني لا أختلف عن ذلك الغول سوى في طريقة النهاية، بحيث أنني لم آكلسواي*** [2] »!؛ حيث أنّ الاغتراب الأسري الذي كان يعيشه وسّع الهوة بينه و بين ولديه، ثم زاد عقدة الذنب الأمر تعقيدا بعد ما أدى موت ابنه.

بيد أنّ الأمر الذي شدنا هو أنّ الشخصية التي أسهبت الكاتبة في بسط بنائها الداخلي كانت واعية تمام الوعي بحالتها غير أنّها عاجزة عن تغييره؛ تعبّر فقط و لا تخطو خطوة نحو التغيير، و تتحمّل نظير ذلك ثقل الهواجس و التفكير المؤرِّق.

---

[1] المصدر نفسه، ص 5-6

[2] المصدر نفسه، ص 104

[3] المصدر نفسه، ص 114

ج) وصف الشخصية غير الإنسانية (الأشياء):

تملأ الأشياء الكون منازعة الإنسان وجوده، و كما أنّها تفتح أمامه مجال الابتكار فإنّها قد تمثّل عائقا يصل حد التحدي، و إذا كان الحكي يتخّذ من الإنسان مادتّه الحيوية فإنّه لا ينتزع الإنسان من محيطه دونما اعتماده في بيئته التي تتشكّل من كمّ هائل من الأشياء.

تظلّ الأشياء على حيادها في الواقع حتى يأتي الفن ليجعلها في سياق قادر على إخراجها من حياديتها، فهي تقيم حوارا صامتا بينها و بين الإنسان، و فيما بينها و بين بعضها البعض، فالأشياء تستمع للإنسان و لكنّه لا يستمع لها، هي تعبّر عن كثير من طبائعه و أحواله، فهي قادرة على الإشارة إلى حالته الاقتصادية، و الاجتماعية، و النفسية. [1]

إنّ مقاربة الإنسان للأشياء تعتمد المفهوم البسيط، و هو كلّ موجود خلافا له، حيث كلّ ما ليس إنسانا من الموجودات الملموسة، المتجسّدة في صورتها المادية فهو شيء، و أنّ الفن يكون مغرما في كثير من الأحيان بأنسنة الأشياء بمنحها الفرصة للعبور إلى منطقة نفوذ الإنسان، في مقابل التشيؤ الذي ينتقل فيه الإنسان إلى منطقتها.

و في الرواية تشكّل الأشياء وعيا للكاتب، يستشعره المتلقي، يوظّفه عندما يمتلك رؤية تسمح له بوصفها، و للوصف بلاغته؛ يترجم بها الواصف هذه الرؤية للعالم، فما الوصف غير معنى نراه كامنا في الموصوفات (الأشياء) أو نرى فيها من المعاني ما يكون متحققا لدرجة ضرورة التعبير عنه، و استجلاء صفات يطلقها الكاتب عن وعي عميق بها و بالعالم . جاء في رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح المقطع الوصفي التالي: « ***كان***

---

[1] ينظر: أ.د مصطفى الضبع، الأشياء و تشكلاتها في القصة القصيرة، مقال منشور عبر موقع : www.univ-eloued.dz

كريمو يريد الهرب من الوطن أيضا، هو الذي درس التصوير في فرنسا. تعلّم أنّ الصورة أهمّ من الضوء الذي يلمع لحظة التقاطها. الصورة هي الذاكرة الأبدية بينما الوميض هو إعلان عن صورة ليس إلّا ! الصورة الجيدة هي التي تبقى دائما، و هي التي تعود إلى السطح بعد مليون سنة أخرى ! أن تلتقط صورة أو لا تلتقطها فليس هذا هو المهم، المهم أن تعرف أنّك حين تلتقطها عليك أن تحترم ذاكرتها [1] ***»!***

لقد جاء وصف الصورة بطريقة تحليلية انبثقت معها دلالات تجرّد الصورة من حقيقتها الملموسة، و تعطيها بعدا دلاليا ينمّ عن ارتباطها بالذاكرة الإنسانية التي تحتفظ بالأشياء و الصور، لأنّها تمتلك أهمية و قيمة وجودية في ذواتنا و دواخلنا و تحمل تاريخنا.

و تصف فضيلة الفاروق "الموت" في رواية "تاء الخجل": « ***لم تكن تقاوم الموت، كانت تساكنه باستسلام، و لم أكن أفهم كل تلك المماطلة من طرفه، كان بإمكانه أن يريحها مرّة واحدة، و لكّنه يستحوذ على أعضائها عضوا بعضو، يجالسها، يلاعبها، يهمس لها أنّه سينهي الموضوع قريبا، يعطيها أملا في الخلاص، و يترك لعواطفها متّسعا من التوجّع*** [2] »

لقد حرّرت السّاردة بوصفها الموت من سكونيته و غموضه إلى حركيته و وضوحه، و من شيئيته إلى حضوره الفعّال/ حضوره الحي، و هذا ما مثّلته الأفعال الوصفية في المقطع (يجالسها، يلاعبها، يهمس لها)؛ فالوصف تقنية ذات دور بارز في تشكيل صور الأشياء لتنتقل من الوجود الجامد إلى الوجود الفعلي و من مرحلة العدم إلى مرحلة

---

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، مصدر سابق، ص 128

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، مصدر سابق، ص 78

تمنح فيها روحا تتفاعل من خلالها مع كائنات وجودية فتأخذ منها و تعطيها مشاعر و أحاسيس و هواجس و تتبادل معها التأثير و التأثر.

خامسا : الوصف و الحدث :

يعدّ الحدث في الرواية بمثابة العمود الفقري الذي تقوم عليه بنيتها، فالروائي ينتقي بعناية و باحترافية فنية الأحداث الواقعية أو الخيالية التي يشكّل بها نصّه الروائي؛ فهو يحذف و يضيف من مخزونه الثقافي و من خياله الفنّي ما يجعل من الحدث الروائي شيئا مختلفا عن الوقائع في عالم الواقع .

تختلف الأحداث باختلاف أهميتها في الرواية، فهناك أحداث تشكل مفصلا مهما في جسد النص الروائي، كما أنّ هناك أحداث بسيطة لا تستحق التفصيل من لدن الروائي نظرا لقلة أهميتها في حبكة القصة، و الجدير بالذكر هاهنا أنّ الأحداث في الرواية لا تخضع إلى التسلسل المنطقي الذي يحكمها في الحياة، بل تخضع لمنطق البناء الروائي الذي يتلاعب بالزمن فيقدّم و يؤخّر مقدما بذلك الشكل الذي يراه الأنسب لروايته .

و لا يخفى الارتباط الوثيق للحدث بالشخصية أولا، ثمّ بعنصري الزمان و المكان، إلا أنّ العلاقة التي نستهدفها من خلال هذا العنصر هي علاقة الحدث بالوصف؛ حيث ارتأينا أن نقدّمها في شكلين اثنين: عليه : الوصف الممهّد للحدث، و الوصف الدّال على الحدث .

أ) الوصف الممهد للحدث :

من البديهي أن ينشأ الحدث عن موقف معيّن ثمّ يتطور. و هذا التطور من نقطة لأخرى يتطلّب التفسير و من أجل أن يستكمل الحدث وصولا إلى النهاية فلابدّ

إذن من إرهاصات تمهّد لهذا الحدث [1] ؛ لذا يأتي الوصف الممهد للحدث الذي يستند إليه الروائي للإشارة إلى طبيعة اللحظات الموالية، أو إلى طبيعة الحدث القادم، و بفضله يقدّم تمهيدا و جوا مناسبا للحدث [2] .

و من أمثلة الوصف الممهد للحدث ما جاء في رواية بحر الصمت لياسمينة صالح : « ***أتذكر أول مرة جلست فيها إلى جوار الشيخ عبّاس، كنت يومها في الخامسة عشر.. في نظر أبي كنت رجلا يحق له استقبال الضيوف معه، و الجلوس إلى جواره في حضرتهم.. أذكر، يومها، رأيت الشيخ عباس يدخل علينا بعباءته البيضاء، و لحيته الصهباء، و مشيته التي تثير الدهشة حقا، كان أبي سعيدا بزيارته له، و كنت حائرا من المشهد كلّه ! .. نظر الشيخ نحوي ثم ابتسم*** [3] »

يعبّر وصف السارد لنفسه عن تمهيد لحدث دخول الشيخ عبّاس مجلس الضيافة الذي أقامه والده؛ حيث أنّ الشاب المراهق بوصفه الجديد (السنوات الخمس عشرة) حقّ له أن يجلس إلى جوار والده مثله مثل الكبار و هو وصف تمهيدي للحدث الأهم الذي يتمثل في استقبال رجل غير عادي "الشيخ عباس"، فقد جاء الوصف الممهد للحدث في هذا الموضع من خلال عمر البطل و مكان جلوسه و هي أوصاف مهّدت للحدث الأخير (دخول الشيخ) .

و في مثال آخر من رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق، هاهي البطلة "باني" تصف أختها "شاهي" تستعد للخروج « ***شاهي التي لا تبتسم .. أخفت حملها بجلباب طويل،***

---

[1] ينظر: محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط 7، 1979، ص 39

[2] ينظر: عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، مرجع سابق، ص 39

[3] ياسمينة صالح، بحر الصمت، مصدر سابق، ص 23

أخفت جريمتها بقطعة الوهم التي تعلّقها في داخلها، ستقطع الشارع متوهّمة أنّ لا أحد اكتشف جريمتها [1] »

إذ وصفت تحضيراتها للخروج، و هو حدث فاعل في تفاصيل الرواية و مغاير تماما لحدث البقاء ! ففي الخروج لقاء بالآخر قريبا كان أم غريبا لكنّه حتما سيحمل حكما على من يلتقيهم من خلال أشكالهم و ملابسهم، و الراوية في المقطع الوصفي السابق الذي مهّد للحدث أعطت صورة ارتباك الشخصية و هي أختها الحامل و كأنّ حملها جريمة مع أنّها متزوجة عندما مارست طقوس إخفائه عبثا لأنّ بطنها كانت بارزةتشي بما في أحشائها و ذلك بتوظيفها لكلمة (متوهّمة) .

إنّ وصفا كهذا لشخصية من شخصيات الرواية يخلو تماما من البراءة إذ من خلاله تتراءى للقارئ تفاصيل مجتمع فضولي يحشر أنفه فيما لا يعنيه و يضيّق الخناق على المرأة بخاصة بتتبعّها و الحكم عليها و إن لم تذنب !

ب)الوصف الدّال على الحدث :

يتحقق الوصف الدال على الحدث عندما تكون مهمّته سرد أحداث مخبوءة عبر جمل وصفية [2]، فيستعرض المواقف و القيم و الشخصيات التي ينضج بها الحدث الفنّي بأبعاده كلّها و مراحله المختلفة، فتأتي كلّ مرحلة بدورها المطلوب بشكل كامل وصولا إلى الحدث العام [3]

---

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، مصدر سابق، ص 93

[2] ينظر: عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، مرجع سابق، ص 40

[3] ينظر: شاكر النابلسي، النهايات المفتوحة (دراسة نقدية في فن أنطوان تشيكوف القصصي)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 2، 1985، ص 39

و من أمثلة الوصف الدال على الحدث ما جاء في رواية "لحضر" لياسمينة صالح: « ***لقد تغيّر قلبه، هل ينكر أنّه تغيّر فعلا؟ لقد غيّره الحبّ كما يغيّر المطر لون الأرض...***

الجميع لاحظ كم صار الجنرال اجتماعيا مع الضباط، يحيطهم بعناية بدت لهم أبوية خالصة [1] »

حيث يشكّل النص الوصفي السابق سببا و دليلا على الحدث الذي يقوم به البطل (إحاطة الضباط بالعناية)، و ذلك من الخلال الأوصاف التالية سواء بالمفردات مثل (اجتماعيا) أو بالعبارات الوصفية مثل: (تغيّر قلبه، تغيّر فعلا)، فالجنرال لم يحط يوما ضباطه بالعناية إلّا عندما تغيّر قلبه بفعل الحبّ الذي صيّره اجتماعيا حنونا !

سادسا : الوصف و الحوار :

ارتبط الحوار بمختلف الأجناس الأدبية بوصفه دعامة مهمّة و ركيزة لا يستهان بها في تشكيل جسد النص الإبداعي من قصة و قصيدة و مسرحية و رواية؛ هذه الأخيرة التي وظفته بصورة ملحوظة و لا سيما الرواية الجديدة حين جعلته وسيلة لتحاور و تصارع الشخصيات داخلها مشكّلا أثرا وظيفيا في إقامة البناء الروائي من خلال التطور الذي ينقلنا من حالة إلى أخرى و من موقف إلى آخر.

إنّ الحوار هو الوسيلة المعتمدة في نقل حكاية الرواية الضامنة للتواصل المباشر بين الشخصيات، و هو يكشف عن أعماق الشخصية الإنسانية و ما تكنّه من خير و ما تضمره من شرّ و انتقام و تمرّد. و بهذا المعنى يكشف الحوار عن أقوال الشخصيات فتتّضح آراؤها و مواقفها إزاء الأحداث التي تجري حولها، و في الوقت ذاته يشي تلفظّ

---

[1] ياسمينة صالح، لحضر، مصدر سابق، ص 287

الشخصية بما يعتمل في داخلها من مشاعر و أحوال نفسية مختلفة، كما يوحي بما يكتنفها من انسجام أو تناقض ما في الداخل أو الخارج، و الحوار يوظَّف إلى جانب السرد و الوصف في صوغ العالم الروائي بوصفه يؤدي دورا مهما و عميقا في إضفاء الحيوية على السياق السردي و البناء الروائي عامة. [1]

و تكمن الأهمية البالغة للحوار في النهوض بالخطاب و تأسيس شعريّته، إنّه متلفّظ الشخصيات الذي يأتي مترجما لأحلامها و رؤاها و أفكارها و مشاعرها سواء جاء خارجيا (Dialogue) أم داخليا (Monologue)؛ حيث تشكّل مقاطعه لبنات معرفية و لغوية في صرح اللغة الروائية مشعّة بأجود التراكيب الجمالية و البنى الإشارية و الرمزية .

يتعلق الحوار بنوعيه بكل عناصر الرواية الأخرى مؤثرا و متأثرا بها حيث أنّ قيمته في بناء الصرح الروائي تمنحه مركزا مهما لفرض علاقات لا يمكن تجاوزها أو إهمالها مع باقي مكوّنات النص . و ما الوصف إلا جزء منها و لا مفر من تعلّقه بالحوار؛ إذ تبرز هذه العلاقة عندما يوّظف الحوار خادما للوصف أو ما يمكننا أن نطلق عليه تقنية الوصف بالحوار .

أ) الوصف بالحوار الخارجي (Dialogue) :

يعكس الحوار الخارجي طبيعة العلائق بين الشخصيات، إن كانت ثابتة أو ديناميكية و ما ينشأ عنها من دلالات في ظل رؤية للمؤلف تعي بعمق النزعات الأيديولوجية و الفكرية الثاوية وراء الأقوال و ذلك عندما تصف الشخصيات المتحاورة مشهدا أو

---

[1] ينظر: أمين عثمان، فصول في الرواية المغاربية، مرجع سابق، ص 119

حادثة أو تبدي رأيها واصفة ما تراه و ما تحسّه. و من أمثلته ما جاء في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح بين الراوي و خطيب المرأة التي أحبّها:

- ***هل تؤمن بحرية الصحافة وسط هذا الخراب؟***
- ***حرية الصحافة ليست إيمانا فقط، بل ضرورة، من الصعب الوقوف في وجهها حين يصبح الكلام مهّمة الجميع، و حين تتحول جدران البلاد إلى جرائد يومية !***
- ***إهانة الوطن ليست حرية، بل وقاحة !***
- ***الوقاحة أن يهين الوطن شعبا كاملا !***
- ***ربّما علينا أن نعترف في قّمة هذه الفوضى أنّ ثّمة "ضحايا" لا يمكن الحزن عليهم بعد الاغتيال، لأّنهم يعطوننا دوما إحساسا أنّ الموت جزاء عادل في حّقهم !***
- ***قبالة جريمة لا يمكننا الوقوف بحيادية، لا فرق بين اغتيال شخص و اغتيال وطن..*** [1] ***»!***

لقد كشف الوصف في هذا المقطع الحواري عن ذات و وعي اجتماعي و ثقافي و سياسي بكلّ تناقضاته و تفاعلاته، إنّه واقع نلتقطه في طزاجته و حرارته كاشفا عن هوّة سحيقة بين مفاهيم و أفكار و رؤى؛ فالصحفي يصف حرية الصحافة بالإيمان و الضرورة (حرية الصحافة ضرورة)، فيما يصفها الشرطي بالوقاحة و قبلها بإهانة الوطن ! ليردّ الصحفي واصفا أنّ الوقاحة الحقيقية هي إهانة الوطن لشعب كامل !

إنّ هذا التناسل في الأقوال و الأوصاف وفق سمت تلقائي يتوازى تماما مع حركة فعل تناسلي للأفكار و الدلالات و الرؤى تمّخضت عمّا تنعم به الشخصية من حرية في التعبير عمّا تريد أن تقوله دون قيد .

---

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، مصدر سابق، ص 155-156

ب) الوصف بالحوار الداخلي (Monologue) :

الحوار الداخلي هو حوار يُجرى داخل الشخصية، مجاله النفس، أو باطن الشخصية؛ و يقدم هذا النوع من الحوار « المحتوى النفسي و العمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي [2] » دون أن تجهر بها الشخصية في كلام منطوق.

يعكس الحوار الداخلي البعد النفسي للشخصية و لصراعها الداخلي الذي يأتي موازيا لما يحدث في الخارج، كما يعبر عن جوهرها و طبيعة التجربة التي تمر بها، و به يتيح الكاتب للشخصية مساحة بوح واسعة تتدفق من خلالها في كشف تجاربها الروحية و النفسية و انفعالاتها؛ و من خلالها يفصح الكاتب نفسه عن دواخله و المحتوى النفسي لذاته.

و في النص السردي عموما، و الروائي بالأخص ينهض الحوار الداخلي بالعديد من الوظائف يهمنا منها الوصف. و من أمثلة الوصف بالحوار الداخلي ما جاء في رواية "أقاليم الخوف" لفضيلة الفاروق:

« و في قرارة نفسي تمنيت أن أجده و أعتذر له عن برودي !

أنا امرأة متقلبة المزاج، متقلبة الرغبات، متقلبة القلب أيضا !

أحب و أكره.

أتحمس و أفتر.

أحيانا أفكّر، و أحيانا أخرى لا أفكّر.

---

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 166

و كثيرة هي الأشياء التي بدأتها و لم أنهها، لنقل أني مللت منها في منتصف الطريق.

يتعبني أن أتتبع قضية تمتد، و تتعثر، و تتكسّر، حتى أملّ !

يتعبني أن أفقد شيئا في غفلة مني، سأظل أذكره إلى الأبد، يحرق في نفسي، كأنّه مكسبي الوحيد و الثمين ! ... [1] »

يلحظ في المقطع السابق وصف الساردة لنفسها من خلال حوارها الداخلي، فالمقطع وصفي خالص، أسهبت فيه الساردة، خرج صادقا من مكنونات الواصفة لأنّها أصدق من يعرف نفسها !

لقد أتاح لها الحوار الداخلي أن تقول ما لم تستطع البوح به في الواقع؛ إذ وصفت عبره نفسها و شخصت من خلاله تقلباتها المزاجية، و سلوكها و طباعها الصعبة (أنا امرأة متقلبة المزاج، متقلبة الرغبات، متقلبة القلب)، كما وظفت ثنائيات الأفعال الواصفة المتضادة و التي أوحت بالانفصام الذي تعاني منه (أحب و أكره)، (أتحمّس و أفتر)، (أحيانا أفكر، و أحيانا أخرى لا أفكر).

و هذا ما يعزّز الواقعية و المصداقية الفنية للشخصية؛ حين يضيئ الكاتب الجوانب الداخلية المظلمة لها، و يصوّر الصراع و الهواجس التي تدور في باطنها، و كلّ ما يتصل بها من خوف و قلق.

---

[1] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، مصدر سابق، ص 83

الفصل الرابع:

مواضيع الوصف في الخطاب الروائي النسوي الجزائري

أولا: وصف المواضيع الاجتماعية

ثانيا: وصف المواضيع التاريخية

ثالثا: وصف المواضيع السياسية

تمهيـــــــــــد :

تعددت المواضيع التي طرحتها الروايات النسوية في الجزائر، إذ لم تقتصر على القضايا الخاصة بالمرأة بل عالجت قضايا أخرى مهمّة، و لا شكّ أنّها طوّعت الوصف كما السرد لخدمة موضوعاتها الروائية، و سنحاول أن نقف عند أهمّ المواضيع التي جاءت في روايات فضيلة الفاروق و ياسمينة صالح و التي أخذت حيزا كبيرا في المساحة الوصفية لنصوصهما الروائية، بعدّها نموذجا للخطاب الروائي النسوي في الجزائر و جزء مهمّا منه. و لعلّ المواضيع الكبرى التي تجلّى فيها وصفها هي: المجتمع، التاريخ و السياسة ، على أن تداخلت فيما بينها في بعض الصور، و تداخل الدين معها، و تناسلت من هذه المواضيع، مواضيع أخرى جزئية، و قد أخذ موضوع المجتمع حصة الأسد من مساحة الوصف في الروايات باعتبار الرواية عموما و النسوية على وجه الخصوص ابنة المجتمع و عاكسة لمظاهره.

أولا : وصف المواضيع الاجتماعية :

لم تنفصل الرواية الجزائرية عموما عن واقعها الاجتماعي، بل منه انطلقت و استقت مواضيعها و شخوصها. و على الرغم من بعض الآراء التي ترى أنّ الرواية الجزائرية تعالج قضايا فكرية و وجودية و فلسفية، أو أنّها تحكي قصصا شخصية لا علاقة لها بالواقع، غير أنّ قراءتها تثبت لنا عمق علاقة الرواية بالمجتمع الذي خرجت منه، و مهما طمح الروائي في تشكيل عالم و مجتمع خيالي خاص به، إلّا أنّه يجد نفسه مجبرا على الانطلاق من المادة الاجتماعية الأولية التي يستقي منها خياله و منظوره للكتابة و الحياة، إذ إن الرواية الجزائرية لم تغادر الواقع بتأزماته، و مشاكله و إخفاقاته في كل مراحلها، بل كانت علاقتها به تتوطد و تتحد باستمرار، ذلك أنّ الروائي الجزائري ابن

مجتمعه، يعيش في بيئة ثرّة تطرح عليه الموضوعات بشكل يومي، و تواجهه بأسئلة ساخنة عليه أن يقوم بدوره تجاهها من زاويته؛ و ذلك من خلال التعبير عن هذا الواقع و تشريحه، و محاولة فهم مساراته، و سبر أغواره و كواليسه عبر تقديمه في صورة تمثيلية تصوغ قضاياه في نص فني يعمِّق وعي القارئ، و يمنحه المتعة و الانتشاء.

و قد خاضت الرواية النسوية الجزائرية – بعدّها جزء مهمّا من المنجز الروائي الجزائري - في العديد من الأمور، و العادات السائدة في المجتمع حين التفتت إليه لترصد حالته و أوضاعه المزرية مصوّرة حالة النّاس باختلاف مستوياتهم.

و لعلّ أبرز القضايا التي اهتمّت بها المرأة الكاتبة الجزائرية هي التي تمسها مباشرة، تنغّص راحتها و تمزّق كيانها، و تحرمها حقّها الذي تراه مشروعا أولّها: حرمانها من التعليم، و نظرة المجتمع الدونية إزاءها، كما عالجت مظاهر اجتماعية سلبية أخرى من مثل: طغيان الفكر الأبوي على المجتمع، التفكك الأسري، و كذا المواضيع الطابوهاتية التي شرّحت من خلاله المظاهر المسكوت عنها في المجتمع الجزائري و في العلاقة بين المرأة و الرجل.

أ) وصف نظرة المجتمع إلى تعليم المرأة:

لا شكّ أن الحرص على تعليم المرأة كما الرجل هو رهان تحضر الأمم، و أساس رقيّها؛ فالمجتمعات لا تبنى بساعد الرجل و إلّا بنيت عرجاء بطرف واحد فاعل، بل لابد من إشراك المرأة في عملية التشييد و قبله التفكير، غير أنّ المجتمعات العربية عموما و الجزائري بخاصة لطالما حرمت المرأة حقها في التعليم و مواصلته. تقول الساردة في رواية "مزاج مراهقة" لفضيلة الفاروق واصفة هذه القضية « ***فنجاحي في البكالوريا جمع شمل العائلة من جديد، إذ عُقدت الاجتماعات، و أُثيرت النقاشات، حتى خفّت من***

تطور الأمور إلى تنظيم مظاهرات في الطريق للتنديد بذلك النجاح، لقد كان الشيء الذي أخافهم مثيرا للضحك، و هو احتمال إقامة علاقة مع الشّبان، و لهذا سرعان ما أبلغوا والدي الحبر ناسجين له ما تسنّى لهم من الحكايات المفزعة حول بنات الجامعة، و كان لهم أن قلبوا حياتي رأسا على عقب...[1] » و كذا ما جاء في رواية "تاء الخجل" على لسان عم البطلة محذرا والدها: « ***كلّ بنات الجامعة يعدن حبالى، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار*** » [2]

فقد اتفقت العائلة على خلافاتها و اجتمعت من جديد حول هذا النجاح المخيف لبنت من بناتها؛ إنّها الكارثة حلت ! سوف تسافر و تتحرر و تقيم علاقة مع الشبّان في الجامعة؛ فعائلة الساردة تخاف أن تخرج الأنثى من شرنقة النظام الأسري الذي يفرض عليها البقاء تحت مظلته شبه غائبة عما سواه، كما تخاف من القدرة التي سيمنحها إيّاها التعليم على الاستقلال الفكري و المادي.

و بوصفها لموقف عائلتها تصف شريحة عريضة من المجتمع الذي يأويها؛ فالإرث الثقافي لمجتمع الساردة يحصر وظيفتها شبه البيولوجية في تكوين أسرة و تدبير شؤون البيت و رعاية الأولاد و القيام بالأعمال المنزلية و طاعة الرجل و غير هذا يعد ترفا زائدا بل و خروجا عن النظام و العرف.

ب) وصف نظرة المجتمع إلى المرأة المطلقة:

تقع المرأة المطلقة تحت نظرة قاسية قاصرة بحكم ثقافة المجتمع و الفهم الخاطئ لأعرافه، إنّه مجتمع يعاني من جملة من الموروثات و الاعتقادات رغم هشاشتها المنطقية؛ حيث

---

[1] فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، مصدر سابق، ص 17

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، مصدر سابق، ص 28

ينظر إلى المرأة التي لم توفق في زواجها كونها كيانا مستلبا و فاقدا لأهليته و كأنّها سلعة مستعملة غير مرغوب فيها، كما أنّ حظوظها في تأسيس حياة جديدة ضعيفة؛ إنها مزدراة مرفوضة و كأنّها ارتكبت جرما شنيعا لا يغتفر؛ و قد عالجت الرواية الجزائرية بنون النسوة هذه القضية في أعمال كثيرة من جملة ما عالجت من قضايا المرأة، و في الروايات التي اخترناها للدراسة خاضت فضيلة الفاروق في أمر المطلقة في روايتها اكتشاف الشهوة حين جعلت بطلة روايتها باني امرأة مطلقة تعاني الأمرين زواج فاشل، و نظرة قاسية من الأهل و المجتمع، فهاهي الساردة تصف: « ***مطلقة، تعني أكثر من أي شيء أخر امرأة تخلصت من جدار عذريتها الذي كان يمنعها من ممارسة الخطيئة، امرأة بدون ذلك الجدار امرأة مستباحة، أو عاهرة مع بعض التحفظ.***

هذا الثقب اللعين هو مركز ثقل "الزنقة" كلّها، الثقب الذي انهار جداره هو كل ما يراه الناس في امرأة مطلقة... » [1]

تطرح الكاتبة من خلال وصفها هذا معاناة المرأة من لقب "مطلقة"؛ هذا اللقب الذي استُبيحت من خلاله بحكم فقدها لما كان يمنعها من ممارسة الخطيئة؛ فلم يبق لديها ما تخسر، إنّها المجرمة المنحرفة المدانة مهما كانت أسباب طلاقها بما أنّه مجتمع لم يتخلص بعد من أوهامه الجنسية، يختصر المرأة في ثقب بيولوجي لعين إذا انهار جداره انهار معه كيان المرأة، و هو ما يدفعها في كثير من الأحيان إلى الرضى بمرّ الحياة الزوجية و تجرّع نقيعها. و تواصل فضيلة الفاروق وصفها للمطلقة على لسان شاهي أخت البطلة: « ***كيف ستعيشين مطلقة وسط الرعاع، غدا سترين الرجال كيف سيتحرشون بك، و***

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، مصدر سابق، ص 86-87

كيف ستحاك حولك الحكايات و كيف ستصبحين عاهرة في نظر المجتمع دون أن يرحمك أحد » [1]

حيث تمثل المرأة المطلقة – من خلال هذا الوصف - سلعة مستعملة غير مرغوب فيها، فالرجل غالبا يفضل البكر، و ينظر إلى المطلقة نظرة دونية و كأنّها ارتكبت جرما؛ لكنّها تصبح مطمعا للكثير من الرعاع - بوصف المرأة أداة لإمتاع الرجل جنسيا -، فيلاحقونها و يتحرشون بها؛ إنّها الفريسة السهلة المنال، المتاحة، و المستباحة. فهم يعمُرون مجتمعا مريضا لم يفلح إلى اليوم في تبديد نظرته السلبية الظالمة إلى المرأة المطلقة، و إلى المرأة عموما.

و ليت معاناة المطلقة تتوقف عند المجتمع خارج البيت العائلي فحسب، لكنّها تمتد إلى أهلها الذين من المفروض أن يمثّلوا الحضن الذي تأوي إليه بعد المحن و يحتويها نفسيا و عاطفيا؛ غير أنّها في واقع الأمر مأساة أشدّ وطأة و مرارة؛ إذ يرون فيها حملا ثقيلا، و عبئا و عارا. تصف باني في "اكتشاف الشهوة" موقف الأخ إلياس من طلاقها فتقول: « ***صفعني حتى وقعت أرضا، ثمّ أمسكني من شعري و راح يزمجر: ستعودين إليه في أقرب فرصة، و ستركعين أمامه مثل كلبة، و ستعيشين معه حتى تموتي*** » [2].

حيث يترجم هذا الموقف المتشنج خوف العائلة من هاجس مطلقة في البيت؛ إنّه موقف يعكس نمط تربوي و تفكيري خاطئ نجم عن عادات و تقاليد ترمي بظلالها على أجيال بأكملها و توجه مواقفها و أحكامها.

---

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، مصدر سابق، ص 89

[2] المصدر نفسه، ص 87

تعكس صورة المرأة المطلقة في الرواية النسوية الجزائرية نظرة المجتمع التي لا تزال سلبية و فيها قدح كبير، حيث أصبحت محكومة بنظرة اجتماعية بعيدة عن عين الإنصاف، فبدلا من كونها ضحية لعلاقة زوجية غير متكافئة، تُوجَّه نحوها أصابع الاتهام و دعاوى التقصير، على عكس الرجل المطلّق الذي يتمتع بصورة مقبولة في المجتمع.

ج)وصف الجسد و الجنس و طابوهات المجتمع:

استأثرتْ فضيلة الفاروق من خلال المدونات التي اختيرت للدراسة بوصف مواضيع الجنس و الجسد و القضايا الطابوهاتية عن ياسمينة صالح التي نأت بعيدا عن الخوض فيها، فالمساحة الوصفية التي خصصتها فضيلة الفاروق في منجزها الروائي لهذه الجزئية باتت واضحة في أغلب رواياتها، إذ احتفت بوصف شهوة الجسد أيّما احتفاء، حيث تنهض كتاباتها بالجسد الأنثوي كما الذكوري بعدّه رمزا يحمل دلالات متعددة، و قضية مهمة ضمن قضايا اجتماعية و نفسية تطرحها. تصف الساردة باني في رواية "اكتشاف الشهوة" أيس فتقول: « ***ضحك فضحكت عيناه، و بدت لحيته المرسومة بدقة، جميلة و مثيرة*** » [1]، « ***فإذا به أمامي على بعد خطوات من محطة مترو "مابيون" طويلا بصلعته الجذابة، و سمرته التي لها ألف معنى، و لحيته المغرية، و جاذبيته الغريبة التي لا أفهم من أين تنبثق*** » [2]

حيث يُلحظ من خلال هذا المقطع الوصفي أنّ الأثر الذي مارسه الحضور الجسدي لشخصية أيس على الواصفة باني رافق الوصف الخارجي لملامحه الجسدية، إذ ركّزت على مواضع الشهوة في جسده و التصريح بإعجابها بها منذ البداية، إلى درجة اشتهائها له

---

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، مصدر سابق، ص 25

[2] المصدر نفسه، ص 28

جنسيا، فقد أغراها الحضور الجسدي المتمثل في اللحية المرسومة، و الطول، و الصلعة الجذابة، عندما وجدت في هذه الأوصاف ما يوقظ شهوتها الدفينة التي قتلتها علاقتها مع زوجها "مود"، ممّا مهد لخيانتها الزوجية معه، ثم خيانات أخرى بعدها.

و لم تكتف روايات فضيلة الفاروق بوصف الجسد المشتهى، بل أبدعت كذلك في وصف الأحاسيس أثناء القبل و اللقاء الجنسي، إذ تعدّ من الروائيات اللائي رفعن الستار عن المواضيع الطابوهاتية و المسكوت عنها في العلاقة الحميمة من جانبها الإيجابي كما السلبي. تقول الساردة في "اكتشاف الشهوة" واصفة القبلة: « ***قبّلتُه و في اللحظة نفسها نسيت ذلك، فعدت إلى البيت مجرّدة من أيّ ذكرى.***

لا يمكن طبعا أن أجرؤ و أخبرها أنّ القبلة المستعجلة تشبه إلى حد ما ابتلاع حبة الدواء. و أنّ الذي يريد أن يقبّل امرأة و يقلب حياتها رأسا على عقب عليه أن يدغدغ شفاهها بشفاهه، عليه أن يكون هادئا و بطيئا و يقول شيئا ما بين اللمسة و اللمسة تماما كما فعل معي أيس...

و عليه أن يروّض لسانه على أداء الرقصة ذاتها، رقصة كاليوغا فيها تأمّل و تركيز.

قبلة كالصلاة فيها سجدة و خشوع و ابتهال لا ينتهي. لا قبلة "شرف" بمذاق التبغ و القهوة بلسان منتصب كأنّه عسكري مبتدئ يقف أمام رئيسه.

لا قبلة "مود" قبلة الشفاه المغلقة التي تشبه تابوتا فيه جثمان »[1] ؛

فقد كانت قبلة أيس - التي وصفتها في عدة مواضع - منعرجا مهمّا استرجع معها الجنس معناه الحقيقي لدى البطلة؛ ذلك المعنى السامي المترفع عن الالتقاء الجنسي

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، مصدر سابق، ص 53-54

الميكانيكي بين جسدي المرأة و الرجل؛ ليسبح في ملكوت الحواس شمّا و لمسا و ذوقا، خاصة و هي تقارنها بغيرها مع شرف و زوجها مود. لتواصل في وصفها في مواضع أخرى من الرواية: « ***قبلة أيس... كانت أجمل قبلة ذقتها في حياتي، تلك القبلة التي شطرتني نصفين... و هي التي جعلتني أكتشف الشهوة و أختار درب التجريب*** » [1]، « ***قبلة أيس... كانت تلك أخطر المنعرجات في حياتي، أخطرها على الإطلاق، قبل أن أتحوّل إلى امرأة تشبه سيلا لمطر صيفي هائج لا يفرق بين الحجارة و الكائنات*** » [2] « ***تلك الشفاه الشيطانية... شفاه أيس...، الشفاه التي حملتني إلى عالم لم أكن أعرفه إلّا متخيلا، و حولتني إلى جمرة تتوق إلى نفخة هواء...*** » [3] « ***قبلة تستحق أن تروى في كتاب، بتفاصيل لزوجتها و هدوئها و شحنة الشبق التي تحملها، و بطئها و حلاوتها، و نسبة السحر فيها؛ قبلة تلتها عضة خفيفة للشفاه، تقول الشبق لا أكثر، و تعبر الخلايا المنتشية دون أن تترك خلفها لا زرقة، و لا خضرة، و لا سوادا، فقط مساحة شاسعة من اللذة، و شاسعة بحجم مد النظر*** » [4]

إنّ هذا الوصف المستفيض للقُبلة مثّل مقياس اللذة لدى الساردة، إنّها أول خطوة أيقظت خلايا شهوتها التي غفت و كشفت زواياها، و جعلت جسدها يرقص من الانتشاء، مما يؤكّد أن المرأة تنجذب فطريا للرجل القوي جسديا، الذي يتقن العزف على أوتار شهوتها كعلامة تقييمية فيزيولوجية بحتة؛ فكثيرا ما تسقط الأنثى في شرك الجسد

---

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، مصدر سابق، ص 28-29

[2] المصدر نفسه، ص 30-31

[3] المصدر نفسه، ص 31

[4] المصدر نفسه، ص 96

الذكوري بإغراءاته المثيرة للذّة عبر بعض ميزاته التي تظهر في الشكل الخارجي للرجل مثل ملامحه، و بنيته، و هندامه.

يمر انتشار اللذة و الرغبة الجنسية عند المرأة عبر جسد الآخر، و ما يثيره فيه من ينابيع شهوة الجسد الجارفة و يوقظها، و كذا قوة الرجل، و جبروته، و عنفه الجسدي، و عطره؛ و ها هي الساردة في رواية "أقاليم الخوف" لفضيلة الفاروق تؤكد واصفة: « ***كنت أستفزه ليكون شرسا أكثر، أدركت ذلك و أنا أشّم رائحته التي تملأ المكان و شرر عينيه يحدث صوتا كرعود ليلة ماطرة، كان الليث يزأر بمحاذاتي، و أنا أتلوى في الداخل من المتعة*** » [1]

فالمرأة و إن كانت تطالب بالحرية و المساواة في أمور الحياة؛ فهي بالمقابل تهوى نموذج الرجل القويّ المسيطر، الذي يهيمن عليها أثناء ممارسة الحب؛ إذ يُشعرها بأنوثتها؛ و مصدر الرغبة في المقطع السابق كان في الشراسة، و الرائحة، و شرر العينين، و الصوت؛ و هي كلها علامات جسدية تثير شبق المرأة و اشتهائها لممارسة الجنس.

و تتعدد المشاهد و تتوالد على أعتاب المتعة و عبر جسد هلك بفعل اللذة الجنسية، و هو يعيش انعتاقه و فرصته التعويضية خارج أسيجة الكبت الأسري و المجتمعي و الديني التي مارست تفانين القهر عليه و كأنّ « هذا الجسد ليس بيدرا للمشاعر و حقلا للأحاسيس و مسكنا للفكر » [2].

و في مجتمع موهوم يعيش الفضيلة علنا، و يمارس أنواع الفاحشة و الرذيلة خفية، و أمام ضغط النفاق و القهر من جانب، و البحث عن الحب و المتعة من جانب آخر،

---

[1] فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، مصدر سابق، ص 110

[2] عفيف فراج، المرأة بين الفكر و الإبداع، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2009، ص 89

وصفت فضيلة الفاروق حالة المرأة التي تبحث عمن يسدّ ثغرات الرغبة في جسد يعاني من القحط، تبحث عن مفاتيحه السرية الضائعة، لتصرخ و تصرّح علنا عما ينقصها و يعيد رسم هذا الجسد و يشكل عالمه الداخلي من جديد، فتقول الساردة في رواية "اكتشاف الشهوة": « ***أفتح باب شقتي و أدعوه للدخول، يتردد قليلا ثم يدخل، أبحث عن زر النور يمد يده و يبحث عنه هو الآخر، تتعانق أصابعنا و تبدأ قصة هنا في العتمة تحركها الأصابع ثم الأنفاس، ثم صمت متآمر مع الحقيقة...*** » [1] ، « ***و قد كان يمكن للنور أن ينقذنا من خطئنا و لكنّها العتمة، و رغبتي في أن أحبّ و أرغب و أشتهى و نقمتي على مود... و عذريتي التي هدرت، و جسدي الذي انتهك، و قلبي الذي ديس، و تاريخ مرير من النفاق ساد كل الدنيا*** » [2] ، « ***و تحت سماء تنام نجومها خلف جدار من الغيوم، لا أرى، لا أسمع، لا أعي، فقط سيول من اللذّة تنهمر عليّ من جسده، شفاهه و زاوية السحر التي قسمتني نصفين على سجادة غرفة الجلوس، على أرض صلبة، ثمّ أمطرت في داخلي، ثمّ انفجرت فيّ كل الينابيع، ثمّ هبت الريح لطيفة و مسالمة، و اهتزّت غابات الروح، و طارت أفواج العصافير ثمّ زقزقت*** » [3] .

تصف الساردة في المقاطع السابقة - عن وعي تام – جسد الأنثى لحظة انتشائه القصوى، منهمرا باللذّة الجنسية و لو كانت عن خطيئة دينية و مجتمعية، و في تواطؤ سخي للغة وظفت الساردة إشارات مضمرة، و أخرى صريحة، إيحاءات و إيماءات كلّها خدمة لوصف مشهد ملوّن بالسحر و الجمال صنعه التقاء جسدين في شبقهما

---

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، مصدر سابق، ص 79

[2] المصدر نفسه، ص 80

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها

الجنسي، و دون قيد أو مانع تستحضر عناصر الطبيعة (السماء، النجوم، الغيوم، الينابيع، الريح، الغابات، العصافير) التي باركت متعة جسد مستنفر للذة و متعطش لها.

لم تخفِ روايات فضيلة الفاروق – و خاصة في روايتي اكتشاف الشهوة و أقاليم الخوف - الملفوظات التي تثير النوبات الغريزية لجسد المرأة التي لا تقدر على كبحها؛ فقد صورتها و وصفتها صراحة بالوضعيات و المسميّات في أكثر من مشهد؛ هذا الجسد الذي يظل يبحث عن جسد آخر يحتويه و يُسكن غرائزه مادامت « السعادة تعني إشباع الغرائز » [1]؛ حيث احتفت بشهوة الجسد أيّما احتفاء؛ فبعد أن كان موتيفا ذا دلالات مختلفة يوضع ضمن قضايا اجتماعية و نفسية عدة، قدّمته أخيرا شبِقا منتشيا خاضعا لرغبته الفطرية الفيزيولوجية عبر أوصاف صريحة في الرواية.

و إن نحن انتقلنا إلى الجانب الآخر من العلاقة الجسدية بين المرأة و الرجل في سلبيتها و انحرافها، نلفي مشاهد عدة صورتها روايات فضيلة الفاروق تصويرا لصيقا بالحالة دون خوف أو وجل؛ و لقد كان موضوع الاغتصاب الخط الواصل في كتاباتها؛ إذ تُحسب لها جرأتها و تعريتها للواقع الذي سكت عنه الكثير عندما أخرجت الرواية الجزائرية من نمطيتها و تحدثت صراحة عن المسكوت عنه و كشفت المستور في الجزائر خاصة، و تعدّ رواية "تاء الخجل" العمل السردي الذي حمل و بامتياز راية الدفاع عن المغتصبات في الجزائر إبان العشرية الدامية. جاء على لسان خالدة بطلة الرواية: « ***وحدهنّ المغتصبات يعرفن معنى انتهاك الجسد و انتهاك الأنا، وحدهنّ يعرفن وصمة العار، وحدهنّ يعرفن التشرّد و الدعارة و الانتحار، وحدهنّ يعرفن الفتاوي التي أباحت الاغتصاب*** » [2] .

---

[1] فيصل عباس، التحليل النفسي و قضايا الإنسان و الحضارة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1991، ص 91

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، مصدر سابق، ص 59

حيث تحاول الكاتبة من خلال هذا الوصف - القصير القاسي - الكشف عما يختلج في دواخل المرأة المغتصبة التي واجهت لحظات انتهاك الجسد و الكرامة معا، لحظات غيّرت تضاريس حياتها النفسية و الجسدية بل و حتى الاجتماعية، و أحدثت فيها شروخا و جروحا لن تندمل، إذ لا يمكن لبشر مهما حنّ و رقّ قلبه أن يخبر معنى انتهاك الجسد بالقوة ! ثم تكشف سوأة المجتمع الذي كان من المفروض أن ينتصر لهذا الظلم، غير أنّه غض البصر و أسلم هذا المخلوق إلى تقاليد جانية تبدأ بطبع ختم العار على ظهر الضحية، فيتبرأ منها الأهل و الأقربون، ثم تقدم قربانا للمجهول فتجد نفسها في مفترق لثلاث طرق: التشرّد، الدعارة، أو الانتحار ! و ياله من مصير تباركه الفتاوي و تزكّيه ! لتعود من جديد و تقدّم إحصائيات صادمة ثم تصف الموقف المتخاذل للقانون، و الوزارة و حتى الأهل: « ***نعم.. قلت إنّ خمس آلاف امرأة اغتصبن منذ سنة 1994، و قلتُ إنّ ألف و سبعمائة امرأة اغتصبن خارج دائرة الإرهاب. قلت إنّ الوزارة لا تهتّم، قلت إنّ القانون لا يبالي، قلتُ إنّ الأهل لا يبالون، طردوا بناتهم بعد عودتهن، قلتُ إنّهن أصبن بالجنون، ارتمين في حضن الدعارة، انتحرن... هل تحرّك أحد(...)*** » [1] ، لتعكس تواطؤ أطياف المجتمع و مؤسساته الرسمية على احتقار المرأة و استغلالها، تغتصب على مرأى و مسمع الكل، و لا مغيث و لا حتى من يسمع صراخها.

و تأتي بالقصة الأكثر فظاعة في رواية "تاء الخجل": « ***حكاية "ريمة نجار" طفلة في الثامنة رمت بنفسها من على جسر سيدي مسيد. لم أصدّق أنّ الأطفال ينتحرون، لهذا حققت في الموضوع و بعد أن رمتني تفاصيله في أكثر من متاهة، اكتشفت أنّ الوالد***

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، مصدر سابق، ص 62

هو الذي رمى بابنته من على الجسر، نسي النّاس الاغتصابات الجماعية و صاروا يفكرون بريمة.

قال إنّه خلّصها من العار لأنّها اغتصبت.

اغتصبها رجل في الأربعين، أحدب و قصير، يقطن بالحي نفسه، و له دكان صغير يبيع فيه الحلوى و البسكويت و العلكة » [1] ؛ لتصف من خلال هذا المقطع حالة مجتمع منفصم يدفن رأسه في التراب و عورته مكشوفة؛ إذ يهتم بمداراة الفضيحة على حساب الضحية و لو كانت طفلة بريئة.

لقد وصفت الرواية النسوية الجزائرية معاناة المغتصبة و آلامها، و نقلت صرختها في مجتمع أصمّ إلّا عن أبواق التقاليد البالية.

و لئن تركنا العلاقة المحرّمة دينيا و اجتماعيا بين المرأة و الرجل، و كذا ظاهرة الاغتصاب، و انتقلنا إلى وصف شرعية العلاقة تحت مظلة مؤسسة الزواج، فإنّ الرواية النسوية لم تتوان في طرح أزمة الجنس بين الأزواج طرحا جريئا غالبا ما يدين الرجل و يتهمه بالعنف و الأنانية تارة، و بالعجز عن إشباع رغبات زوجته تارة أخرى؛ إذ وجدنا الكثير من المشاهد في روايات فضيلة الفاروق. تصف باني في "اكتشاف الشهوة" مشهدا من حياتها الزوجية الجديدة في شجار بينها و بين زوجها مود بسبب رفضها معاشرته في رمضان: « ***في رمضان يتحول إلى شرس فوق العادة، أقوم إلى الصلاة و ظلّه يلاحقني، و صوته المبحوح يملأ أذني، و هو يزمجر: -أنت مرتي...***

أجيبه و أنا مصدومة: -و لكن نحن في رمضان، و أنا صائمة

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، مصدر سابق، ص 42

-سأضاجعك أيتها ...، سأثبت لك أنّ لا رب في هذا البيت غيري...

أركله، و أحاول أن أتحاشاه، أخدش وجهه بأظافري، يعلو صراخي، و يزداد عويلي، و أنا أستنجد بوالدي: يا بابا... يا اما...

-سأضاجعك، و أضاجع باباك و أمك يا وحد الرخيصة

يزداد صراخي... فإذا بالباب يدقّ، يقوم عنّي و يبزق عليّ قبل أن يتوجّه نحو الباب » [1] ، حيث ينقل لنا هذا المشهد من الحوار و الصراع المتشنّج صورة جريئة عن مؤسسة الزواج المتصدع بناؤها، يكشفها من باطنها ليُظهر المناخ الأسري، و العلاقة الزوجية المهترئة و المفككة، و التي تفتقد إلى أدنى مبادئ الاحترام و التوازن و الاستقرار، و ذلك عندما يفضح هذا الوصف تصرفات شاذة لرجل - المفروض أنّه مسلم – يجبر زوجته على المضاجعة في نهار رمضان !، و جرأته على تعنيفها و شتمها و شتم والديها بفاحش الألفاظ.

إنّه مؤشر واضح عن زواج فاشل، بعدما - أسلمت تصرفات الزوج غير السوّية - زوجته إلى الكآبة و القلق المزمن، ما جعلها تبحث عن السعادة و المتعة خارج أسوار هذه المؤسسة الآيلة للإخفاق.

و في صورة أخرى من رواية "اكتشاف الشهوة" تصف الكاتبة على لسان أخت بطلة الرواية علاقتها الحميمة مع زوجها في لحظة مصارحة تنفيس عن الروح مع أختها: « - ***و لكنّ زوجك جامعي !؟***

---

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، مصدر سابق، ص 64-65

- ليكن، لطالما تحدثتُ معه فقط عن رائحة فمه، أردته أن يستعمل فرشاة الأسنان و لو مرة في اليوم لتزيل من فمه تراكمات الأكل و التبغ، و لكنّه كان يثور عليّ، و أظنّ أنّه يرفض تنظيف أسنانه و فمه لأنّ الفكرة أساسا اقتراح مني، إنّه لا يفكر في القبلة التي يمنحها لي، تلك القبلة التي تجعلني أصاب بالغثيان إلى أن شطبتها من قاموسي الجنسي، و لكنّها مصيبتي الدائمة، رائحة أنفاس فمه تجعلني أمرض، أحيانا يقول لي إنّه ينسى أن ينظّف فمه، و أحيانا يتهرّب بالغضب متى أشعر أنا بالذنب. ثمّ حين يبحث عن جسدي لا يعنيه أنّ هذا الجسد كيان يشبه كيانه و أنّ له غريزة، و مشاعر، كلّ ما هنالك أنّه يخترقني قبل أن يوقظ شهوتي، يفعل ذلك بسرعة و أنا بعد شايحة، يؤلمني دون أن أشعر بأيّة متعة ثم ينتهي و يتركني جثّة تحتضر » [1]

لاشكّ أنّ النظافة الشخصية للزوجين من القواعد التي يُبنى عليها الزواج الناجح، و التفريط فيها من أحد الطرفين يُنذر باضطراب العلاقة و التباعد بينهما، و إذا استفحل الأمر و زاد شعر أحدهما بالنفور الذي يتطور إلى رفض جسدي و نفسي.

من خلال وصفها المسهب، تتهم شاهي زوجها بتفريطه الكبير في نظافته الشخصية، و منه ينسحب اتهام الكاتبة للرجل في مجتمعها عموما، و لا تستثني حتى من بلغ تعليمه الجامعة حين بدأت المقطع باستغراب أخت الواصفة: (ولكنّ زوجك جامعي !؟)

إنّ مأساة شاهي التي تمثّل مأساة المرأة الجزائرية من زوج كريه النّفَس لا يفرش أسنانه، و لا يحاول أن يتغيّر من أجل زوجته حتى شطبت القبلة بينهما من حياتها، و تعودّت على علاقة جنسية ميكانيكية باردة دون مقدّمات، لا يحترم فيها الزوج كيان زوجته و لا جسدها و شعورها، فيما عليها أن تتحمّل و تصبر لتحافظ على علاقة زوجية

---

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، مصدر سابق، ص 91-92

مشوّهة فقدت كل جميل و ممتع خوفا من لقب مطلقة و حفاظا على ما يوفره هذا الزوج من مأكل و ملبس لأبنائه و زوجته.

د)وصف العائلة و المجتمع البطرياركي[1] (société patriarcale):

عاشت المرأة شبه حياة منذ تحول المجتمع من نظام الأمومة إلى نظام الأب (البطرياركية) بناء على نظرية باشوفن حيث تغير الزمن الذي سادت فيه القيم النسائية القائمة على علاقات الرحم و الارتباط بالأرض و التصالح مع الطبيعة و الرضى بالفطرة إلى نظام آخر ذي بصمة ذكورية صارمة فرضت قوانينها العقلانية و أشعلت نيران الحروب من أجل السيطرة و تحقيق المكاسب؛ حيث تجلى التفاوت الطبقي و التمييز الجنسي و تغليب الفكر الذهني على الحسي، و هو ما يجسد اختلاف التكوين الجسدي بين المرأة و الرجل [2] ؛ إذ رفض و يرفض المجتمع الأبوي الذكوري فكرة تساوي الأنثى بمنزلة الذكر، و نتج عن ذلك أنظمة فكرية، و أعراف مجتمعية جعلت الذكر و الأنثى يعتنقونها، و نسبت أغلبها إلى الدين و أُلصقت بتعاليمه، و تمّ انتقاء أدلّة من مصادرها التشريعية، حيث حدث خلط متشابك و عميق بين هذه الأعراف و التقاليد بالدين، مما نتج عن ذلك أيديولوجية ترسخت عبر السنين و توارثتها الأجيال !

---

[1] le patriarcat (الأبوية): مصطلح تعود جذوره إلى الحضارة الرومانية، حيث كان الأب رب الأسرة الذي يملك السلطة المطلقة في تهميش تام لمشاركة المرأة، أما في الكتابات الحديثة فيعني المصطلح نقد سلطة و سيطرة الأب داخل الأسرة، و الرجل بصورة عامة.
ينظر: wikipédia (الموسوعة الحرة)

[2] ينظر: عبد الله الغذامي، المرأة و اللغة، مرجع سابق، ص 23

و المجتمع الجزائري بوصفه جزء من تركيبة مجتمعية عربية تشترك باحتضانها القوي للنزعة الأبوية التقليدية – و إن اختلفت في بعض التفاصيل من منطقة إلى أخرى – بحكم الظروف التاريخية و العقائدية التي مرّت بمراحل انتقالية عبر الأزمنة.

و قد ارتبطت الأسرة الجزائرية بنظامها الأبوي القائم على الاحترام و السيطرة نتيجة ارتباطها بالنظام القبلي الهرمي الذي ميّز طابع المجتمع الجزائري في بداياته.

بيد أنّ النظام الأبوي في الأسرة الجزائرية كثيرا ما انحرف و بالغ في السيطرة، و شد الخناق على حرية المرأة و مارس التحكم في أبسط تفاصيل حياتها، و لا غرو أن تكون المرأة الكاتبة أكثر نقدا له من الرجل، إذ حملت فضيلة الفاروق - من بين الروايات التي اخترناها للدراسة – لواء إدانته و رفضه في كل رواياتها لاسيما رواية: "اكتشاف الشهوة" التي وصفت فيها هذا الموضوع في مواضع عدة. تقول الساردة: « ***ربّما فعلت ذلك انتقاما من والدي و أخي إلياس، هما اللذان لا يزالان قابعين في داخلي و لم يختفيا أبدا من مبنى الخوف الذي شيّداه في قلبي*** » [1] في إشارة منها قوية إلى رعب المرأة من رجال عائلتها؛ هذا الشعور القاس الذي ينغص عليها متعتها في الحياة و ينمو معها، و يلازمها أينما حلّت و ارتحلت، و لا يكاد يبرح تفكيرها حتى و إن ابتعدت عنهم، ما يدفعها إلى تصيّد فرص الانتقام ما سنحت لها.

و في موضع آخر من نفس الرواية تصف الساردة قائلة: « ***"مود..." الغريب، و والدي، و أخي "إلياس"، و قبضة الحديد التي يخنقني بها النظام الأبوي الذي نعيش تحت رحمته*** » [2] . حيث مثّلت النظام الأبوي الذي ذكرته بصراحة في روايتها من خلال رجال

---

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، مصدر سابق، ص 13

[2] المصدر نفسه، ص 23

عائلتها: زوجها مود، والدها، و أخوها إلياس؛ إذ مثّل الثلاثة هذا النظام أفضل تمثيل عندما أحكموا قبضتهم الحديدية الخانقة على البطلة "باني" و على كل نساء العائلة.

إنّ هذه السيطرة لم تأت مع بلوغ الفتاة و ارتباط هذا الحدث بمفهوم الشرف لدى رجال العائلة، بل يعود إلى طفولتها عندما تسعى الأسرة و المجتمع ككل إلى إلى تشجيع الذكر على التفوق على الأنثى، فتفرح لنجاحه أكثر من فرحها للأنثى؛ و في هذا تصف الساردة موقفا من نجاحها في رواية "مزاج مراهقة": « ***يومها كنت الثانية في ترتيب الناجحين على مستوى الشرق الجزائري، لكن الظرف لم يكن مناسبا لتذوّق ذلك النجاح، كان مناسبا أكثر لتلقي حجر في الرأس، رماني به ابن الجيران الذي احترق غيظا حين عيّره أحدهم: "إنّها بنت و نجحت، و أنت رجل و رسبت" !*** » [1]

حيث تأتي الساردة بموقف لرجل غريب من نجاحها؛ رجل لم تحدد هويته موظفة كلمة "أحدهم" في إشارة منها إلى أنّ احتقار المرأة ثقافة سائدة يتشرّبها الذكر منذ صباه لتكبر معه؛ إنّها ثقافة النظرة الدونية إلى المرأة و التقليل من إنجازاتها، و تمييزها عن أخيها الرجل، مما يؤدي بها إلى المعاناة من القلق و الاضطراب و إحساسها الدائم بالخوف حتى من أقرب الرجال و هم رجال عائلتها !

هـ) وصف الفقر في المجتمع الجزائري:

لطالما عكس الأدب عموما و الرواية بخاصة أوضاع المجتمع و ظروفه و عبرت عن آلام المواطنين و الصراع بين الطبقات؛ إذ رصدت حالة الفقير و غصّته حين عجزه عن توفير أساسيات عيشه، فما بين سبب و نتيجة، و ما بين دائن و مدين أبدعت الرواية النسوية

---

[1] فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، مصدر سابق، ص 11

الجزائرية في وصف تفاصيل حياة الفقر في الجزائر، و قد وفِّقت – من بين الروايات التي تناولناها بالدراسة – ياسمينة صالح في هذه القضية خاصة في رواية "لحضر" . يقول السارد: « ***أحسّ بحزن و هو يتخيّل شكل الحياة التي سينتهي إليها... حمّال ابن حمّال... كان يعرف أنّه ليس أكثر من ذلك، و أنّ عليه أن يحمد الله كثيرا لأنّه صار موظفا، يعود إلى البيت أمام أعين شباب في سنّه، يحسدونه في قرارة أنفسهم لأنّه صار موظّفا، بينما يظلّون عاطلين عن العمل، يحلمون بفرصة للهرب إلى بلد آخر تمنحهم ما عجزت هذه البلاد على منحه إليهم، شباب يحلمون بالهرب، في الوقت الذي لم يعد هو يجد الوقت للتفكير فيه*** » [1]

إنّها محاولة - من خلال هذا المقطع - لوصف واقع طبقة عريضة من المجتمع الجزائري، تقع تحت أسر الفقر و العجز جيلا بعد آخر، فبطل الرواية حمّال و قد ورث المهنة عن أبيه الحمّال !

كما جسّد الوصف هاهنا صراع الشاب الجزائري الحالم بمغادرة الوطن - معبّرا عنه بكلمة (الهرب) و ليس الهرب كالمغادرة ! – بحثا عن واقع أفضل و فرصة للعمل في بلاد الغرب و ليتها تتسنّى ! ، ليضيف السارد في الرواية نفسها « ***تسرّب الوقت منه و مضت سنة كاملة بسرعة البرق، كان مذهولا و هو يتساءل في نفسه، هل هذه هي الحياة التي يستحقها؟ قبل سنة، حلم بغربة يختارها عن قناعة كخيار وحيد بالنسبة إليه في طفولته كان يحلم بالهرب من البيت، و عندما كبر قليلا صار يفكر في الهرب من البلاد كلّها، مع ذلك عجز عن الهرب !*** » [2]

---

[1] ياسمينة صالح، لحضر، مصدر سابق، ص 102

[2] المصدر نفسه، ص 105

إنّه رصد لواقع الحال، و تصوير لحال النفس البشرية التي أرهقتها رتابة الحياة، و كبّلتها ظروف قاهرة حرمتها من التغيير، فاستسلمت صاغرة؛ و الكاتبة بتسليطها الضوء على هذه الشريحة المعدمة و المهمشة من الشعب تدين النظام الاجتماعي و السياسي الذي كرّس الطبقية و ساعد على اتساع الهوة بين أفراد البلد الواحد.

و) وصف ظاهرة الاغتراب:

تحضر ظاهرة الاغتراب (l'Aliénation) - كظاهرة ملازمة للإنسان في جميع العصور و المجتمعات - موضوعا رئيسا في الأدب و الفن عموما و في الرواية بشكل أخص، و يمتاز مصطلح الاغتراب بالغموض و الإبهام بسبب تعدد توظيفاته في أغلب ميادين الحياة، و كذا بسبب تعدد المفاهيم التي قدمها الفلاسفة و المفكرون كلّ ضمن رؤيته و زاويته الخاصة، فمنهم من عدّه « أمر يشاء به إلى الانفراد عن الأكفاء » [1]، و منهم من عدّه « حالة نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد فتجعله غريبا و بعيدا عن واقعه الاجتماعي.. فيما ذهب آخر إلى أنّ الاغتراب في أبسط معانيه هو تصدع ذات الفرد، أو انشقاقها نتيجة عدم تواؤمها مع المجتمع و العالم المحيط » [2]؛ إذ يُفهم من هذا كلّه أنّ الاغتراب شعور يمكن أن يراود أي إنسان في سائر المجتمعات و الثقافات، فحيثما يوجد إنسان يشعر بتفرده و تميّز شخصيته، و يصعب عليه التجاوب و التفاعل مع باقي الأفراد، ومع الظروف و الأوضاع السائدة في المجتمع أو البيئة التي ينتمي إليها ينشأ لديه بالضرورة شعور بالاغتراب.

---

[1] قيس النوري، الاغتراب (اصطلاحا و مفهوما و واقعا)، مجلة عالم الفكر، عدد 10، مارس 1979، ص 13

[2] المرجع نفسه، ص 17

لقد كان للرواية النسوية الجزائرية نصيب لابأس به في طرح هذه الظاهرة التي فرضتها الأوضاع على الشخصية الروائية الاغترابية حيث ظهرت جلية من خلال المدونات التي بين أيدينا في روايات ياسمينة صالح و لاسيما في روايتها الأولى "بحر الصمت" التي عانت فيها الشخصية الرئيسة (سي السعيد) الاغتراب المكاني، النفسي، و الأسري على امتداد صفحاتها فاضطرت إلى الحوار الداخلي للتنفيس و التعبير عن معاناتها؛ لأنّ « كلام الشخصية غير المسموع يقدمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لهذا الشخص و ذلك من خلال الشروح و التعليقات » [1] حيث يصف سي سعيد إحساسه فيقول: « ***وجدت نفسي داخل لا جدوى الحياة، أنا الذي أنتظر العمر كلّه بلا جدوى... الحياة بلا جدوى*** » [2] ، « ***كنت مكسورا أجد الموت بدأت أرفض الحياة و أطالب بحقي في الموت...، كنت رجلا ميّتا*** » [3].

و إذ تعدّ رواية "بحر الصمت" – بالتحديد - من بين الروايات النسوية الجزائرية التي تطفح بالحوار الداخلي؛ فقد كانت أنسب نص وصفت فيه ياسمينة صالح إحساس الاغتراب بواسطة الحديث الداخلي للشخصية البطلة التي أتعبتها التساؤلات بدون أجوبة، حيث فضلت اللّوذ إلى عالمها الخاص فعززت بذلك شعورها بالاغتراب الذي قتل إحساسها بالحياة و سوّد الدنيا في عينيها.

و هاهي تصف - مرة أخرى - حالة الاغتراب المكاني لشخصية "سي السعيد" التي أنهكتها هواجسها و تراكمات الزمن فتحوّلت إلى كتلة من التشاؤم فاقدة لأي إحساس

---

[1] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، مكتبة الشباب القاهرة، دط، 1984، ص 59

[2] ياسمينة صالح، بحر الصمت، مصدر سابق، ص 27

[3] المصدر نفسه، ص 99

إيجابي يمكنه أن يمنحها بريقا للأمل في أيامها و لياليها و دائما من خلال الحوار الباطني فيقول: « ***أنظر حولي كمن لا يعرف المكان... يجلدني البرد، و يجلدني الصمت و الفراغ*** » [1]

إنّه وصف موجز لحالة اغتراب مكاني عن البيت، لكنّه مكثّف و عميق من خلال الألفاظ الموظفة (يجلدني)، (البرد)، (الصمت)، (الفراغ)؛ فاستعارة كلمة الجلد التي تقرن غالبا بإحساس العقاب و التعذيب دلالة واضحة على شدة ألم الاغتراب و وقعه في نفسية الشخصية؛ عندما يستوحش البيت بسبب انكسار جسر التواصل بينه و بين أبنائه؛ ففقد إذاك صفة الحميمية و امتلأ ببرد و فراغ و صمت !

ثانيا : وصف المواضيع التاريخية :

لطالما أعلنت الرواية عن ارتباطها بالتاريخ، و لعلّ ما يفرض هذا الارتباط و التواصل هو « اندراج أيّ نص أدبي في سياق مجتمعي تاريخي يشترط و يحضر ظهوره، فعناصر ما قبل النص الأدبية و الاجتماعية و الأيديولوجية، تحدد تراث المؤلف التي سيتشكل من انسجاميتها فاعل تاريخي و مجتمعي ملموس هو الكتّاب » [2]

يتشابه المؤرخ و الروائي في أنّهما يعتمدان على وقائع التاريخ و معطياته كمنبع مشترك، لكنّهما يختلفان في كيفية التعامل مع المادة التاريخية، و كذا في هامش الحرية المتاح لكلّ منهما؛ إذ يتمتع الروائي بحرية رواية كل ما يمكن، أو يحتمل أن يحدث، فيما يحرم

---

[1] ياسمينة صالح، بحر الصمت، مصدر سابق، ص 101

[2] عمار بلحسن، نقد المشروعية (الرواية و التاريخ) في الجزائر، التبيين (الجاحظية)، عدد 7، الجزائر، 1993، ص 95

المؤرخ من إمكانية الخروج عن رواية الأحداث الفعلية من تفاصيل الماضي؛ و بالتالي فـ« مجال الروائي أرحب في التعامل مع العموميات » [1]

تعدّ علاقة التفاعل بين الموضوعي و المتخيّل علاقة ضرورية على الرغم من الاختلاف في الطبيعة البنيوية بينهما؛ لأنّه إذا كان « التاريخ معرفة و الرواية تحليل » [2]؛ فالروائي يستثمر هذه المعارف مادة للقص، و يتمثلها وفق منظورات و رؤى تجمع بين الواقعي (التاريخي)، و الرمزي، و الأيديولوجي، لأنّ الرواية شكل من أشكال الوعي، ينسب إلى تصور ما للتاريخ، و هي تخييل ينطلق من رؤية، و يحمل منظورا أو رؤية، و قد لا يتطابق المحمول مع المنطلق مثلما قد لا يتطابق الزمن في الرواية (الزمن الروائي) معه خارجها.. ثمة درجة ما من الانزياح في الرواية بحكم طبيعتها كمتخيّل، كفن له آليته و قانونه [3].

و مهما يكن فإنّ الخطاب الروائي لا يمكن أن يصبح تاريخا، و إذا ما استحضرت الرواية التاريخ أو شخصيات التاريخ، أو علاقاته، فإنّها لن تكون سردا حقيقيا للتاريخ، و إنّما سرد جمالي يرفده الخيال و يطعمه البيان « فكم من روائي حاول أن يرسم فترة من زمن التاريخ، و أن يبرز وظيفة سياسية، أو اجتماعية.. و جاء بغير الحقيقة و لم يعبّر في

---

[1] ابراهيم الفيومي، الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيع، عمان-الأردن، 2001، ص 19

[2] سعيد علوش، الرواية و الأيديولوجية في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت-لبنان، 1981، ص 28

[3] ينظر: نبيل سليمان، الرواية العربية (رسوم و قراءات)، مركز الحضارة العربية للإعلام و النشر و الدراسات-القاهرة، ط1، 1999، ص 10

نهاية الأمر إلّا عن أيديولوجيته هو أو أرائه غير الحيادية دون أن يكون بالضرورة قد عبر عن تلك الفترة.. إلّا في إطار أدبي خالص » [1].

و من ثمّ فقد اتخذت الرواية أشكالا و صورا متعددة في تعاملها مع التاريخ، تختلف من كاتب إلى آخر، ف « منها ما حاول بعث حقبة تاريخية في أمانة و دقة، و لم يتجاوز هذا الإطار المحدد، و اهتمّ في المقام الأول بالطابع المحليّ، و منها ما بعث الماضي لكي يجري عملية إسقاط على الحاضر بغية نقد الحاضر و تغييره، و منها ما انطلق من الواقع التاريخي و حوّله إلى خيال صرف » [2]؛ فالوعي التاريخي لدى الروائي مرهون بمقدرته الإبداعية، و بمدى تحكمه في تقنيات اشتغال النصوص و تفاعلها، إذ أنّ اجتماع الوعي الفني بالوعي التاريخي من شأنه أن يعزز دعائم الرواية و يوسّع بنيتها ليُنتَج نص يتجادل فيه التاريخ و الفن، يحافظ على ميزته الفنية و يستثمر التاريخ في الوقت نفسه.

و لئن عُدّ الوصف من أهم الآليات التي توسّلها الخطاب الروائي النسوي الجزائري في استثمار التاريخ ضمن النصوص الروائية؛ فإنّنا سنحاول هاهنا أن نسلط الضوء على نماذج حضر فيها التاريخ كموضوع للوصف حيث ساهم هذا الأخير في إعادة تشكيله قصد إنتاج دلالات الرواية.

و من خلال تتبعنا لنصوص فضيلة الفاروق و ياسمينة صالح تأتي فترتي "ثورة التحرير" و "العشرية السوداء" في مقدمة الفترات التاريخية التي ألقت بظلالها على رواياتهما بتفاوت بيّن سواء بين الفترتين، أو بين الروائيتين؛ حيث كان النصيب الأكبر لفترة

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 32

[2] بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للنشر و التوزيع، تونس، ط1، 1999، ص 68

العشرية السوداء على حساب فترة التحرير، أمّا بين الروائيتين فقد تعرضت "ياسمينة صالح" إلى الفترتين كليهما، فيما ركّزت "فضيلة الفاروق" على فترة "العشرية السوداء" تركيزا واضحا على حساب "فترة الثورة التحريرية".

أ) وصف الثورة التحريرية:

تعدّ تيمة الثورة التحريرية من أبرز التيمات التي حفلت بها النصوص الروائية الجزائرية عامة و النسوية بشكل أخص؛ و هو أمر طبيعي « حيث أنّ الفن الروائي في الجزائر اتجه في بداية الأمر إلى الثورة يستقي منها، و من بطولاتها موضوعاته الأساسية » [1]، و ظل موضوعها يشغل اهتمام الروائي الجزائري، نظرا لما تتّسم به هذه التجربة الثورية من كثافة، و عنف، و تضحيات جسام، مما أوكل إليها صفة المرجعية الأساسية في بنية الحدث الروائي و فضاءاته المتداخلة. [2]

و تجدر الإشارة إلى أنّ التوظيف الروائي للثورة المسلحة سردا و وصفا تجاذبته رؤيتان اثنتان؛ رؤية مجّدت الثورة، و مسيرتها و كفاحها و قدمتها في صورة مشرّفة تبعث الاعتزاز في جيل ما بعد الاستقلال، و رؤية نقدت مسار الثورة النضالي، و حاولت إدانته من خلال الكشف عن أخطاء ارتُكبت و انحرفت بها الثورة عن مسارها الصحيح؛ و ذلك بإعادة النظر فيما دونته كتب التاريخ الرسمي؛ [3]

---

[1] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1983، ص 8

[2] ينظر: محمد بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (جماليات و إشكاليات الإبداع)، ج2، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، 2002، ص 123

[3] ينظر: بوشوشة بن جمعة، الثورة الجزائرية بين الواقعي و المتخيل في الرواية الجزائرية المعاصرة، المساء (يومية وطنية)، عدد 1012 الجزائر، 28 ديسمبر 1988، ص 11

و ما بين نظرة التمجيد و الإدانة وصفت ياسمينة صالح الثورة خاصة في روايتها الأولى "بحر الصمت". يقول السارد في رواية "بحر الصمت" لياسمينة صالح: « ***الثورة قادمة إذن! لم تكن الثورة تعنيني مباشرة، كنت أنظر إليها على أساس أنّها وجهة نظر بعض الرّجال إزاء وضع معيّن، و لم يكن سهلا الاقتناع بعدئذ بفكرة أنّ الثورة تقدر على غسل آثام النّاس بمجرّد انتسابهم لها.. لم أكن لأقبل أن يصبح الزنديق قسيسا بموجب انتمائه إلى الثورة – أيّة ثورة كانت -.. تخيّلت فجأة "بلقاسم" لو صار ثائرا من الثوار؟؟ تساءلت "هل بمقدور الثورة أن تغسل آثام هذا الرجل و تنسي الفلاحين و القرويين كرههم الشديد له؟ هل يُعقل أن يصبح "بلقاسم" قديسا بهذا الشكل؟ و هل يعقل أن أتسامح مع ثقافة الثورة بعدئذ؟!*** »** [1]

حيث فقدت ثورة التحرير صورتها المقدّسة في هذا الوصف، عندما خرجت به من دائرة الانبهار و التمجيد كاشفة عن وجهها الآخر و قد سمحت للمتسلقين ركوب موجها ماسحة بذلك كل ماضيهم الأسود؛ فهي(قادرة على غسل آثام الناس بمجرد انتسابهم لها).

لقد كان نموذج "بلقاسم" خير ممثّل زكى به السارد نظرته الشخصية للثورة؛ إنّه عينة من كثيرين جعلوا انضمامهم إلى الثورة يجبّ ما قبله !

غير أنّ موقف الإدانة الذي تبنّاه البطل في بداية الثورة خالط سوداويته بعضا من البياض، و وجد ما يستحق الاحترام فيها بعد انضمامه إلى جيش التحرير، فها هو يصف نظرته الجديدة عن الحرب: «***كانت الحرب نوعا جديدا من إثبات الوجود للأخرين، حتّى لأولئك الذين يريدون أن يكونوا ضد الثورة، بيد أن وازع الوطنية ارتبط***

[1] ياسمينة صالح، بحر الصمت، مصدر سابق، ص 19-20

بشيء من الكبرياء الذي كان يصنع الشخصية الجزائرية، و يميّزها عن أشباه الجزائريين.. » [1].

و بهذا الوصف عاد السارد إلى موقف التمجيد الذي صالحه بعض الشيء مع ثورة انضم إليها من لا يستحق من نظره، فقد كانت (نوعا من إثبات الوجود)، كما أجّجت وازع الوطنية في القلوب الذي زكّته طبيعة شخصية الجزائري ذات الكبرياء العالي، فميّزت الخبيث من الطيب .

و ما بين وصف مجّد الثورة و آخر انتقدها مميطا لثام القداسة عنها، حققت الرواية الجزائرية المعاصرة - و من بينها النسوية - جمالية معيّنة تساعد في استمرار الثورة في الوعي و الروح.

ب)وصف مرحلة العشرية السوداء:

ليس الإرهاب بالحدث الهين في تاريخ الجزائر، و لم تكن الأزمة الأمنية التي امتدت عشرية كاملة من الزمن ظاهرة عرضية؛ إنّها سنوات دم أحمر قان اجتاحت ربوع الوطن، قصة حرب أهلية تسببت في مقتل مائتي و خمسين ألف جزائري على الأقل، فضلا عن المفقودين و المعطوبين و المصدومين و المهجّرين قصرا، كما أرجعت البلد عقودا إلى الوراء في جلّ الميادين؛ إنّها مرحلة تستحق مجلدات من السرد و الحكي، و أخرى لفهم جذورها بعد ثورة عظيمة ضد أسوأ احتلال جثم قرنا و نيفا على صدر شعب أعزل.

[1] المصدر نفسه، ص 62

و لقد كان من البديهي أن تحظى هذه الفترة بنصيب وافر في الفن عموما و في الرواية على وجه الخصوص، إذ حاولت أقلام كثيرة الكشف عن عمق الأزمة و تحديد حدودها بتعرية الجرائم التي ارتكبت باسم الدين ضد التاريخ، ضد الوطن، و ضد الثوابت الإنسانية التي أرستها جميع الديانات، هذه الجرائم التي اغتالت الفرح في قلب كل جزائري و كسرته.

و لا شكّ أن الرواية النسوية الجزائرية خاضت كغيرها في التأريخ للمرحلة التي استفزت أكثرهن حتى عدّت فترة التسعينات المفجرة لقرائح الروائيات الجزائريات و بداية انطلاقتهن الفعلية، و تعد فضيلة الفاروق و ياسمينة صالح من أهمهن إن لم نقل أبرزهن.

يصف السارد في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح فيقول: « ***تلك الظلال الرهيبة التي يسمّيها الناس: إرهابيون.. أو متطرفون أو مسلّحون أو متمردون أو معارضون.. هل تهمّ التسميات في عمق العتمة؟ لا أحد كان يعرفهم.. لا أحد.. هم الحاضرون في سوداوية ظلالهم حين يحاصرون المكان.. حين يطلقون النار على الضحية المنتقاة ثمّ يركضون*** » [1]

حيث أن الشخصية الإرهابية لا هوية سياسية لها و لا ملامح جسدية محددة، فمسمياتها متعددة (إرهابيون، متطرفون، مسلّحون، متمرّدون، معارضون)؛ إنّها ظلال لا يرى منها غير جرمها، تتسلل بين الضحايا، تنفذ حكمها و تختفي؛ فما يهمّ هو ما تتركه خلفها لا تسمياتها و لا أشكالها؛ مما يشير إلى أنّها كانت فضفاضة الشكل عند أغلب الجزائريين ما فتح المجال لتخيلات كثيرة و أوصاف عديدة انتشرت بين أطياف المجتمع في تجمعاتهم و أحاديثم الحذرة.

---

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، مصدر سابق، ص 87

و هاهي فضيلة الفاروق تأتي بوصف جسدي للإرهابيين في روايتها "تاء الخجل" على لسان (يمينة) الفتاة التي اغتصبت و خبرت الألم على أيديهم فتقول: «***كان الليل مخيفا، و عيونهم شرسة، و لحاهم طويلة، و رائحتهم لا تزال في أنفي، أشبه برائحة المرض عرق و وسخ***» [1]

إنّه وصف لا يبدد ضبابية الصورة تماما، و لكّن الواصفة و على الرغم من الظلام، فقد احتفظت ببعض الملامح (العيون الشرسة، و اللحى الطويلة)، و من هول ما عانته ترسّخت هذه الصورة في مخيّلتها، كما اعتمدت في وصفها – بالإضافة إلى الرؤية البصرية – على حاسّة الشمّ التي تعد من أقوى الحواس احتفاظا بالذاكرة، فدعمّت بها الوصف الخارجي عندما نقلت طبيعة رائحة الإرهابيين المقرفة.

و غير بعيد عن المسميات و الأوصاف الجسدية، و في وصف لممارسات الإرهاب و اعتقادات الإرهابي يأتي السارد في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح بالوصف الآتي: « ***حين تقرّر جماعة مسلّحة القضاء عليك.. حين يقرّر أحد أن يكون ناطقا رسميا باسم عزرائيل، يظهر فجأة ليُشهر مسدسه في وجهك قائلا: لك الموت يا طاغوت !*** » [2]

إنّه وصف مضيئ لجانب الشخصية الإرهابية الأكثر أهمية و تأثيرا، و هو ممارستها للقتل بسهولة و بدم بارد، منقادة باعتقادات غرست فيها فاعتبرت نفسها المعاقب - بدل الله - ضد الطواغيت الذين لا يجارون توجهها؛ حيث تمارس استعلاء منقطع النظير حين تمنح نفسها حق تصنيف البشر، ثم حق الحكم عليهم و معاقبتهم بما يستحقون.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، مصدر سابق، ص 72

[2] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، مصدر سابق، ص 70

ثالثا : وصف المواضيع السياسية :

« إن السياسة حاضرة في كل الخطابات والفنون والأجناس الأدبية. وتتمظهر بجلاء ووضوح في فن الرواية التي تعكس نثرية الواقع وصراع الذات مع الموضوع والصراع الطبقي والسياسي والتفاوت الاجتماعي وتناحر العقائد والإيديولوجيات والتركيز على الرهان السياسي من خلال نقد الواقع السائد واستشراف الممكن السياسي » [1] ؛ فلقد أضحت محورا فكريا في الرواية المعاصرة، مهما تنوعت مواضيعها، وتعددت أبعادها الاجتماعية والواقعية، وجنحت على الحداثة الشكلية والتنويع الفني فإنّ الرواية تعبر عن الأطروحة السياسية إما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

إنّ احتكار الرجل للجانب السياسي في كتاباته في الجزائر، جعل المرأة الكاتبة تنفعل و تتأثر، و مع مضي الزمن تحرّكت عندها قريحة الخوض في موضوعات السياسة، و سرعان ما طفقت بصمة الأنثى تتبدى خاصة بعد أواخر سنة 1988، حين عرفت الجزائر حركات اهتزازية قوية في حقل السياسة كانت تهدف في البداية إلى الدفاع عمّا تبقّى من مكتسبات الحقبة الاشتراكية التي أصبحت محلّ نهب، و استنزاف تحت أسماء و شعارات برّاقة اتُّخذت ذريعة لهدم الاقتصاد الوطني، ثمّ تطورت بعد ذلك لتأخذ مسارا آخرا اتجه نحو إعادة بعث سياسة الوعي بالتغيير، و العمل على الانتقال إلى مرحلة جديدة تبدو أكثر ارتباطا بالواقع، و مسايرة لتطورات السياسة المعاصرة مما جعل الجزائر تبتعد عن القوالب و الأشكال النظامية الموروثة، فوقع التحوّل من نظام الحزب الواحد إلى التعددية الحزبية، و من الإعلام الأحادي إلى تعدد المنابر

[1] جميل حمداوي، الرواية السياسية و التخيل السياسي، موقع : WWW.diwanalarab.com

الإعلامية، و من الاقتصاد الموجّه إلى اقتصاد السوق، فانعكس ذلك كلّه على المجال الثقافي، و ظهرت عدة جمعيات أدبية احتضنت الأدباء و الشعراء، و نشرت إبداعاتهم الأدبية و الشعرية خاصة.

و لئن كان ما يهمّنا ها هنا هو الخطاب الروائي النسوي الجزائري بالتحديد فإنّنا لاحظنا اتجاه عدد غير يسير من الكاتبات الجزائريات إلى معالجة القضايا السياسية الوطنية ضمن توجهات مختلفة؛ فإمّا أن تستمدها من الواقع أو تختلقها، أو ربّما تعيد ترتيبها وفق مزيج فني من الواقعي و المتخيّل، أو من المعيش و المحلوم به، و هو خيار يطرح مرجعية الكاتبة، و وعيها الذاتي بالنموذج المراد توطينه في النص؛ حيث ساعدت العوامل الراهنة آنذاك المرأة الكاتبة على رصد الواقع السياسي للجزائر و الذي شهد العديد من الأوضاع المتردية بسبب الإرهاب خاصة.

لقد حاولت روائيات الجزائر تشريح الراهن السياسي الجزائري و كشف أمراضه المستعصية من خلال التعبير عن حالة وطن يمارس فنون التعذيب على من أحبه من أبنائه معنى حرية الفرد، و معاناة الصحافة و الإعلام و فضحت التعصب الفكري و متاهات الهوية الفردية و تجاوزات السلطة الحاكمة و صور استغلالها بل لم تكتفي بالراهن و عادت إلى خبايا الثورة و كشفت كواليسها المظلمة.

أ) **وصف الوطن:**

حاولت النصوص الروائية النسوية في الجزائر كتابة الوطن بكل تمثلاته، فتماهى في أعمالهن مع قضايا متعددة؛ فكان الهاجس الثوري و التاريخي و الاجتماعي و الثقافي مغلفا برداء الوطن، و لا شكّ أن للأزمات التي عاشتها البلد منذ الاستقلال و لازالت تعيشها بالغ التأثير على أغلب النصوص الإبداعية بما فيها المنجز الروائي النسوي، و لتؤكد

المرأة الكاتبة أنّها لم و لن تنعزل عن أزمة الوطن أظهرت حضورها و تركت بصمتها على مستوى الملفوظ السردي.

تناولت الرواية النسوية الجزائرية أزمة الوطن في « واقع يناقض المفهوم النظري أو ما يجب أن يكون عليه وطن تنعدم فيه الحرية، وطن يقضي على النظام بالفوضى و التشويه، ينتهك حرمة القانون مكرِّسا سلطة القوة و عنفها، ينزع من الإنسان إنسانيته، و يطلق العنان للعدوانية الحيوانية الكامنة فيه » [1]؛ حيث اختُزل مفهوم الوطن في العنف و الدمار و القتل، و سوء التسيير، و الفساد، و تكريس الفوضى و الرداءة، و التضييق على الحريات حتى تحول إلى كابوس و منفى. يصفه السارد في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح: « ***كملايين من المجاهدين الذين اكتشفوا أنّ الوطن الذي حاربوا من أجله لم يعد يستوعبهم... لم يعد يتسع لإخلاصهم و لصدقهم.. و أنّ الشهداء الذين استشهدوا لأجله مجرد تواريخ يتذكرها الكبار احتفالا و فلكلورا و زردة يأكلون من خلالها أموال اليتامى و المساكين*** » [2] ؛ حيث يصف المقطع يأس من ضحوا للوطن بالغالي و النفيس من مجاهدين شرفاء و هم يشهدون خيبتهم تترنّح راقصة أمام أعينهم، لقد تحوّل الوطن الذي تحرر بفضل من استشهد و من عاش معطوبا إلى كرنافالات تتاجر بالتاريخ و رموزه قصد النهب و ملء البطون من أموال اليتامى و المساكين، ضاربة تضحياتهم عرض الحائط بعدما داست عليها بدم بارد ! إنّها كذبة الوطن المحرّر الذي سُلِّم إلى من هو أشدّ فتكا، كيف لا و هم أبناء الوطن الانتهازيون

---

[1] الشريف حبيلة، الرواية و العنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد- الأردن، ط1، 2010، ص 69

[2] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، مصدر سابق، ص 12

الذين امتطوا الشعارات البراقة و لبسوا أقنعة الوطنية البريئة و أقصوا كل شريف و ضاع الوطن.

و لطالما منحت الألفاظ الواصفة دلالات عميقة تدعيما للصورة التي رسمتها الكاتبة للوطن، و التي بدورها تروم نقلها للمتلقين، يصف السارد مجددا - في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح - الوطن فيقول: « ***ألم يكن الوطن جثة نتلّمسها في حالات الخوف و البرد و البكاء.. ألم يكن الوطن مقبرة يتكئ الناس على أسوارها.. من يقتل من؟ لم يكن مهّما معرفة من يقتل من منذ صارت الجريمة جماعية.. منذ صار القاتل يقتاد القطيع إلى منصة الخطابة ليشرح لهم أصول الميتات الأغرب، على القتل النمطي الذي يحوّل الجثة إلى شيء استثنائي و غير واضح المعالم.. بحيث لن يكون ثمّة بكاء على الجثث أكثر من البكاء على من يظلّ حيّا منتظرا دوره... آآآآآه يا وطن*** » [1]

حيث تلبسّ الوطن - في هذا الوصف - بمعاني العدم و الفناء، إذ فقد الفرد المنتمي إليه إحساسه نتيجة الضياع و الشتات عندما أفاق على واقع لا منتهي المدة يسوده القتل و الموت بأبشع صوره ففقد الانتماء و تشابه لديه الجاني و المجني عليه؛ فالوطن قد سُلب قيمه الإنسانية التي تكفُل للفرد حقّه البسيط في الأمن و الاستقرار إلى درجة أن أصبح القاتل يقتل بالجملة و يتفنن، و الجثث على كثرتها رخصت، و البكاء تجاوز المقتول و بات على الحي الذي ينتظر دوره ! ؛ لتدعّم فضيلة الفاروق في "تاء الخجل" هذا الإحساس واصفة في آخر الرواية « ***الوطن كلّه مقبرة*** » [2] .

---

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، مصدر سابق، ص 79

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، مصدر سابق، ص 99

غير أنّ الوطن و على الرغم من مآسيه، و من الصورة المشوّهة التي اكتساها يبقى وطنا، يحتفظ أبدا بحقيقته الرمزية و صورته الأصلية في ذوات أبنائه، و بها يتجاوزون القهر و اليأس؛ يصف السارد هذه الحقيقة في "وطن من زجاج" فيقول: « ***الوطن حقيقة يجب الإيمان بها يا بنيّ، الوطن ليس رئيس الجمهورية و ليس الحكومة و ليس الغيلان السياسيين، و لا الجلادين و لا السجانين و لا المنفيين و لا المفقودين و لا الخونة و لا الإرهابيين... الوطن هو ما تتنفّسه و ما نستشعره... هو الأعشاب التي نمشي عليها و العصافير التي توقظنا في الصباح، و المطر الذي يباغتنا عن غير موعد و التحايا البسيطة التي لا نستوعب قيمتها إلا متأخرين*** » [1]

حيث تمتطي اللغة الواصفة في هذا المقطع مركب الوجدان و الفطرة و إحساس الروح بعدما شنّجها الواقع في أغلب الوصف السابق. لقد دثّرت الكاتبة لفظة الوطن هاهنا بمعاني الأمل و الحلم الجميل، و المثالية التي تنزع عنه غطاءه الأسود؛ غطاء التشاؤم و الحزن و القهر و الوجع و اليأس؛ و كأنها بوصفها هذا تعتذر لقارئ روايتها عن كمية الأسى التي زرعتها أوصافها لأغلى ما يملك، وطنه؛ فأعادت إضاءة فضاء اللغة بقناديل الإيجابية و تركت له فسحة للحلم من جديد؛ و فهم دلالة الوطن الحقيقية التي تُخرِجه من « قيد التصور الذهني ليطلِقها حرّة معتّقة تسبح في خياله دون أن تحبسها قيود المعاني المتوارثة و السياقات التي تعاقبت عليها حتى قيّدت حركتها » [2]؛ فتجعله يعيد التفكّر و التأمّل في الوطن و قيمته.

ب) وصف السلطة:

---

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، مصدر سابق، ص 11

[2] ينظر: عبد الله الغدامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط2، 2006، ص 17-18

توفرت للنص الروائي الحالي حرية أكبر في التعبير قياسا بما كان عليه الأمر بُعيد الاستقلال و في ظل نظام الحزب الواحد مع بعض التحفظات التي لا تفتح المجال للتفاؤل المطلق؛ و يمكننا القول أنّ النص السردي عموما و الروائي بخاصة استطاع أن يمارس دورا لابأس به في نقد السلطة و الخوض في الراهن السياسي باعتبار المثقّف هو المعبّر عن تعقد المرحلة حين يأخذ موقفا من الممارسات السلطوية المنحرفة و إدانة سياساتها الخاطئة، و في الرواية النسوية الجزائرية لطالما مثّلت السلطة مادة دسمة للنقد و التشريح و لاسيما في روايات ياسمينة صالح من خلال الروايات المختارة في الدراسة بعدّ السلطة ترتبط « بمستوى التطور العقلي و الحضاري للأمم و المجتمعات لأنّ السلطة تعتبر أحد العناصر الأساسية في البنية الاجتماعية، فلا يمكن من دون سلطة أن تقوم حياة منضبطة و منسجمة و معتدلة » [1]؛ إنّها نواة الحضارات، و الترمومتر المعدّل لكل مجالات الحياة التي تصلح بصلاحها و تفسد بفسادها؛ لهذا لم تخل رواية معاصرة من وصف للسلطة سواء بالإضمار أو التلميح أو بالتصريح المباشر. يصف السارد في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح مظهرا من مظاهر فساد السلطة فيقول: « ***كان المهدي يمشي مصحوبا بحارسين شخصيين، كانت له سيارته الخاصة و شقّته الخاصة التي لم يكن الجيران يجرؤون على الشكوى ضد الصخب و العيش الرغيد الذي كان يمارسه فيها مع نساء كنّ يأتين إليه راغبات في سلطة وهمية ومقابل ما يسميه الجزائريون "التشيبة" كعلاقة وصل بين سلطة نظرية و سلطة عملية لا يمكن الوصول إليهما بالطرق الشريفة... و كانت هذه طريقته في التباهي بأهمية والده كمسؤول كبير*** » [2]

---

[1] علال سنقوسة، المتخيّل و السلطة في علاقة الرواية بالسلطة السياسية، الدار العربية للنشر و التوزيع- القاهرة، ط1، 2000، ص 7

[2] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، مصدر سابق، ص 52

في إشارة من الكاتبة عبر وصف كهذا إلى ظاهرة استغلال النفوذ الوظيفي الذي يؤدي إلى الإخلال بمبدأ العدالة الاجتماعية، و ذلك حين تستخدم الوظيفة لتحقيق مصالح خاصة على حساب المصلحة العامة، مما يؤدي إلى انتشار الفساد المالي و الإداري و الاجتماعي.

و نتيجة لهذا الفساد و استغلال صاحب الوظيفة و أولاده و حتى أقاربه للنفوذ و العلاقات حين تتشابك المصالح بين المسؤولين في بلد مثل الجزائر تنتشر البيروقراطية و الواسطة و الرشاوي من أجل قضاء المصالح و تسود الفوضى و اللاقانون و المواطن البسيط هو من يدفع الضريبة في الأخير إذ لا يجرأ حتى على الشكوى ضد أفراد ينتهكون قوانين المجتمع و يتطاولون على الآداب العامة علنا: (لم يكن الجيران يجرؤون على الشكوى ضد الصخب).

و تجدر الإشارة هنا إلى الفرق بين السلطة السياسية في معناها المعتدل حين تضمن قدرا كبيرا من النظام و العدالة الاجتماعية بين الرعية، و بين السلطة السياسية الظالمة التي تستغل المناصب التشريعية و التنفيذية في خدمة فئة قليلة على حساب الكل.

و في هذا الصدد جاء في معجم "تحليل الخطاب" لـ باتريك شارودو، و دومينيك مانغونو تحديدات مهمّة لما يسمّى بالسلطة المظهرية (l'autorité)، و التي ترتبط بمصدر الرسالة بشفرات سيميولوجية متنوعة (سلوكية، تعبيرية، لباسية) و تبرز عند المواجهة. و هي مثلها مثل السلطة المبنية على المكانة الاجتماعية و الهيبة المرتبطة بالأشخاص، و بعض الأدوار الاجتماعية؛ حيث تؤثر ضمنيا مع توجيه إلى الأعلى أثناء التفاعل؛ فالأفعال الواردة لتعيين صيغة السلطة في الخطاب تتعلق بمبدأ الإلزام، و هو مبدأ السلطة في صورته القصوى تحيل إلى الانصياع دون أن يرافقه تبرير، بناء على التعبير

المشهور: إنّ من يتلقى أمرا عليه أن يطيعه؛ إنّها سلطة جعلية [1] يصف السارد في رواية "لخضر" لياسمينة صالح السلطة في نظر بطل الرواية قائلا: « ***لأول مرة يشعر أنّ ما ينقصه أهمّ من المال و من الحب و من الخبز و من اللباس.. تنقصه السلطة التي تجعل من الجميع يبتسم له، حتى أكثر الناس كرها له و اشمئزازا منه يبتسمون له عن خوف، و عن حاجة إلى نيل رضاه*** » [1] حيث أنّ السلطة في الوطن تعلّم الناس النفاق عندما تصبح المداهنة ثقافة، و التملق سلوك عادي مقبول من أجل الحصول على خدمات مشروعة أو غير مشروعة؛ إذ تبرر الشخصية المقموعة (الممثلة في شخصية لخضر الدالة على شخصيات أغلب الشباب الجزائري) طرقها الملتوية لتحقيق مآربها مادامت الطرق المشروعة غير متاحة، كما تبرر تسلقها الدنيء لنيل منصب سلطوي مادامت السلطة و الهيبة خلاصا من الفشل و ازدراء المجتمع ! و لكنّ هذا الشخص المقموع يمارس ما كان يُمارَس عليه على من هم أقلّ منه في المستقبل، مدفوعا بعقده النفسية التي ورثها من أيام قهره من خلال أحداث الرواية؛ و هكذا يستمر الفساد و الظلم، و لا تنقطع سلسلة القهر عند ذوي النفوذ، و لا سلسلة الذل و التملق عند المقموعين مادام القانون حبر على ورق!

لقد خاضت الرواية النسوية الجزائرية - ممثلة في روايات ياسمينة صالح خصوصا من خلال المدونات التي اخترناها - في مواضع عدة في نقد السلطة و نظام الحكم في الجزائر، و فضحت انتشار ظاهرة الفساد و سوء التسيير و استغلال الوظيفة و النفوذ؛ مما هلهل النظام الاجتماعي و أفقد ثقة المواطن في مؤسسات الدولة، و سادت بذلك نوازع الأنانية، و الانتهازية، و تشريع سرقة المال العام؛ حيث عانى و لمّا يزل يعاني المجتمع

---

[1] باتريك شارودو، دومينيك مانغونو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 87

[1] ياسمينة صالح، لخضر، مصدر سابق، ص 108

الجزائري من الآثار المتفاقمة لفساد السلطة الذي عطّل عجلة التطور بل و أرجع البلد عقودا إلى الوراء.

خاتمـــــــــة

وقف البحث على دراسة خصائص الوصف في الرواية النسوية الجزائرية استقراء و تحليلا، و من خلاله استطعنا أن نتلمّس بعض ما ميّز هذه التقنية في المتون الروائية التي اخترناها محلا للتطبيق ممثّلة في روايات فضيلة الفاروق، و ياسمينة صالح؛ فخلصت الدراسة إلى جملة من النتائج، و التي سنأتي على ذكرها كالآتي:

- ❖ شكّل المدخل تمهيدا و أرضية لانطلاقة البحث؛ إذ تطرق إلى المفاهيم النظرية لتقنية الوصف بعدّها مكوّنا مهما من مكوّنات اللغة قولا و كتابة من خلال التعرض إلى مفهومه لغة و اصطلاحا، و كذا عرض للحيز الذي شغله الوصف في المنجز النقدي العربي و الغربي؛ حيث بيّن هذا الجزء أنّ آراء العرب القدامى في الوصف لم ترتق إلى بناء نظرية متكاملة، فقد توجهوا إلى الوصف المتمثل في الشعر و القائم على المحاكاة؛ فاقتربوا و لكن لم يسدّدوا نحو الوصف في دراساتهم، و لم يواصل النقاد العرب المحدثون جهودهم، بل التفت أغلبهم إلى جهود النقاد الغربيين أمثال فيليب هامون، جان ريكاردو، و ميشيل آدم؛ هؤلاء الذين سعوا إلى إرساء دعائم نظرية قوية خاصة بالوصف، عندما اتجهوا إلى دراسة علاقته بالسرد؛ إذ نظروا إليه في ذاته بصفته وحدة نصية تكوّنها عمليات مختلفة، و تساهم في تكوين النص السردي في الوقت نفسه.
- ❖ كشف البحث في فصله الأول عن كل ما تعلّق بمصطلح الأدب النسوي؛ حيث تتبع الأسس و الاتجاهات الفكرية للنظرية النسوية بعدّها حركة متعددة الجوانب تاريخيا و ثقافيا، ظهرت آثارها في أهم مجالات الحياة الاجتماعية و السياسية و حتى الاقتصادية، فقد بدأت بالاتجاه النسوي الليبيرالي، ثم الاتجاه

النسوي الراديكالي، فاتجاه النسوية الماركسية، و اتجاه النسوية ما بعد البنيوية، إلى اتجاه النسوية السوداء و نسوية العالم الثالث، و انتهاء بالحركة النسوية في العالم العربي. ثم، و في مبحثه الثاني خاض الفصل في إشكالية المصطلح، الذي يشكل أزمة نقدية باضطراب تسميته، و الأوصاف التي تطلق عليه: أدب نسوي، نسائي، أنثوي و غيرها؛ عندما تعرض إلى أغلب الآراء التي تناولت المصطلح أمثال نور الدين جريبي، فرج بن رمضان، محمود طرشونة، لينتقل بعدها إلى كشف الغطاء عن ظاهرة تقبل أو رفض هذا الأدب، و إشكالية تلقيه من طرف المجتمع، و هل حقا يوجد هذا الذي يسمّى أدبا نسويا؟ حيث حاولت الدراسة تسليط الضوء على رأي المرأة ذاتها فيما تكتبه من خلال عرض آراء سيمون دو بوفوار، يمنى العيد، غادة السمان، نجوى بركات و غيرهن.

و أما في شأن خصوصية الكتابة النسوية فقد تناول المبحث الذي خصص له آراء مختلفة ما بين النافي و المؤكد على وجود خطاب نسوي خاص فرض موقعا له بين أحضان اللغة، لينهي سطوره بتعداد لما يميّز كتابة المرأة من خصائص: فهي التي تؤثر البساطة في نظم الكلام، و تغيّر سرعة إيقاع كتابتها حسب أحوال ذاتها الأنثوية، و هي التي توظف اللغة المرسلة في طلاقة و شبه عفوية، و التي تشتغل على لغة البوح، و المناجاة و الاعتراف، و يتداخل في نصّها الشعري و السردي و الحواري و الغنائي، كما توظّف التراث و تحيل على المخزون الثقافي، و تميل إلى الإطناب و التكرار و تتأرجح بين الإضمار و الكشف. ليكشف المبحث الأخير من الفصل عن كل ما تعلق بالأدب النسوي في الجزائر من خلال تتبع محطاته تاريخيا ممثلا لذلك بأبرز الأسماء التي رسمت لوحته معرجا على كل المراحل من بدايتها مع المقال القصصي، إلى نهايتها الناضجة مع النصوص الروائية.

- وضح الفصل الثاني – و هو بداية الفصول التطبيقية – خصائص الوصف في الخطاب الروائي النسوي الجزائري من خلال روايات فضيلة الفاروق و ياسمينة صالح عندما كشف عن لغة الوصف فيها حيث تبيّن أن فضيلة الفاروق تميل إلى المباشرة في وصفها بينما تنزاح اللغة الوصفية عند ياسمينة صالح مع أنّ الأمر نسبي أحيانا؛ حيث نجد شذرات من الشعرية في نصوص الفاروق، و أخرى من المباشرة لدى ياسمينة صالح. و كذا في حديثه عن بنية الوصف في مبحثه الثاني إذ أماط اللثام عن مفاهيم النظام الوصفي، و المقطع، و بنية الوصف الأساسية و المقطعية ممثلا عليها بمقاطع وصفية من مدونات التطبيق. أما في المبحث الثالث الذي خصص لدراسة أشكال الوصف فقد ظهر شكلان اثنان: انتقائي و استقصائي؛ فالأول تهدف الكاتبة من وراء توظيفه إلى التأثير على رأي القارئ فتنتقي كلماتها الواصفة بعناية شديدة، بينما تهدف من توظيفها للوصف الاستقصائي إلى الإحاطة بكل تفاصيل الموصوف و كأنه ماثل بين عيني القارئ سيما في وصف المكان قصد استحضار صورته من بعيد.

تطرق المبحث الرابع من الفصل إلى وظائف الوصف في الروايات، مقسّمة إلى داخلية متصلة بالخطاب، و أخرى خارجية متصلة بمعرفة الكاتبة و أرائها؛ حيث تبيّن من خلال الدراسة أنّ الوظائف تتعدد بتعدد القراءات التأويلية، فلكل قراءة رؤية تكشف فيها عن وظيفة وصفية.

- كشف البحث في فصله الثالث عن علاقات الوصف بمجمل عناصر الخطاب الروائي الأخرى بعدّه علامة دالة داخل نسيج النص تسم الموصوفات بميسم خاص، و مكوّنا من مكوّنات العمل الروائي و لبنة أساسية تؤثّر و تتأثر بغيرها عبر علاقات متشابكة تتلاحم فيما بينها مشكّلة هذا المولود الذي يسمى رواية.

و عن عناصر الكتابة في الخطاب الروائي النسوي الجزائري التي تناولها الفصل بالدراسة عبر علاقاتها بالوصف فهي نفس العناصر في أي خطاب روائي آخر و تتمثل في: السرد، الزمن، المكان، الشخصية، الحدث، و الحوار.

حيث كشف الفصل عن ذلك التلاحم بين الوصف و سائر العناصر سيما السرد، لأنه دائما في علاقة متوترة معه، فحيث يغيب السرد يحضر الوصف، فتتحقق الصورة الوصفية الخالصة، أو يظهر مقترنا به فتتشكل الصورة السردية التي تمثل الوصف المتداخل مع السرد، و كذا علاقته مع الزمن التي أنتجت صورا للوقفة الوصفية، و أخرى للوصف في تقنيتي الاسترجاع و الاستباق، و أما علاقته بالمكان الذي يعدّ مصدرا لبناء الجمل الوصفية و معينا لها لا ينضب من خلال أشكاله المفتوحة و المغلقة فقد ضجت روايات فضيلة الفاروق و ياسمينة صالح بوصف الأمكنة التي أبدعت روائيتانا في الكشف عن هويّتها و معالمها و وقعها في نفس الشخصيات. و في علاقة الوصف بالشخصيات اعتمد البحث على النموذج الشجري لجان ريكاردو عندما قسم الشخصية الروائية إلى إنسانية ذات بعد خارجي و آخر داخلي، و شخصية غير إنسانية ممثلة في الأشياء، و عن علاقة الوصف بالحدث تمكنت الدراسة من كشف صورتين لهذه العلاقة أولاهما: عندما يأتي الوصف ممهدا لحدث آت، و كذا عندما يأتي دالا عليه و سببا في وقوعه. و أخيرا علاقته بالحوار حيث يكشف الوصف عن ذات الشخصية و وعيها الاجتماعي و الثقافي و السياسي بكل تناقضاته و تفاعلاته مع الآخر، و ذلك من خلال صورتيه: الخارجية، و الداخلية.

- ❖ توجه الفصل الأخير إلى الحديث عن مواضيع الوصف في الخطاب الروائي النسوي الجزائري من خلال روايات فضيلة الفاروق و ياسمينة صالح، حيث ظهر أنّ

الكاتبة الجزائرية تعرضت إلى ثلاثة مواضيع كبرى هي المواضيع الاجتماعية، المواضيع التاريخية، و المواضيع السياسية؛ تتفرع إلى عدة تيمات تكشّفت من خلال تحليل الخطاب الروائي في هذا المجال غير أنّ المواضيع الاجتماعية أخذت نصيب الأسد من الوصف خاصة في روايات الفاروق التي تعرضت بجرأة لأمراض المجتمع الجزائري معبّرة عن ألم و جرح المرأة الجزائرية في ظل النظام الذكوري، كاسرة كل الطابوهات و المسكوت عنه، فيما وضعت ياسمينة صالح يدها على جرح الجزائري كمواطن، معبّرة عن الألم الوطني المشترك مهما كان الجنس و العمر و المستوى الاجتماعي و الثقافي، و عالجت في رواياتها مواضيع السياسة و فضحت أساليب القمع و فساد السلطة.

و أخيرا، فإنّ هذا البحث ليس سوى محاولة لإضاءة خصائص الوصف في الخطاب الروائي النسوي الجزائري من خلال روايات فضيلة الفاروق و ياسمينة صالح، و ذلك وفق احتمال تأويلي من مجموع احتمالات كثيرة.

و يبقى الخطاب الروائي النسوي الجزائري مستعصيا و مراوغا بمستوياته المتعددة، و أسراره و زواياه العميقة؛ إنّه أفق مفتوح، و مجال خصب للدراسة و البحث و التنقيب، و لعلّ الدراسة تمكّنت من تسليط بعض الضوء على ما تستحقه هذه التقنية في كتابة المرأة الجزائرية، و إذ يظل النقص من طبيعة البشر، لا يسلم منه أحد مهما اجتهد، فحسبنا السعي إلى وضع لبنة نشارك بها في بناء صرح البحث المقدس.

و الله الموفق لكل ما فيه خير و نفع.

قائمة المصادر و المراجع:

القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع

I - المصادر:

أ) مدونات التطبيق (الروايات):

1. فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط 3، 2009
2. ----------، اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت– لبنان، ط2، يونيو 2006
3. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 3، 2015
4. ----------، أقاليم الخوف، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت، ط1، 2010
5. ياسمينة صالح، بحر الصمت، منشورات الاختلاف - الجزائر، ط1، 2001
6. ----------، وطن من زجاج، منشورات الاختلاف- الجزائر، الطبعة الأولى 2006
7. ----------، لخضر، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2010

ب) المصادر النقدية:

8. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت-لبنان، ط5 ج 2 ، دت.

9. أبو الحسن ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، شركة جلال للطباعة العامرية، الناشر منشأة المعارف، الاسكندرية ط3، دت.
10. أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، الكتب العلمية، بيروت-لبنان، دط، دت.
11. أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، الصناعتين الكتابة و الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي و أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط 1 ، 1952.
12. الآمدي، أبو القاسم الحسن ابن بشر، الموازنة بين أبي تمام و البحتري، تحقيق أبو محي الدين عبد الحميد، شركة القدس للنشر و التوزيع، دط، دت.
13. زهور ونيسي، من يوميات مدرسة حرة، موفم للنشر، الجزائر، 2007.

II - المراجع العربية:

14. ابراهيم الفيومي، الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيع، عمان- الأردن، 2001.
15. أحمد الزعبي، في الإيقاع الروائي (نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية)، دار الأمل- عمان، ط1، 1986.
16. أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، (في الفترة ما بين 1931-1976)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1989.
17. أحمد يوسف، القراءة النسقية (سلطة البنية و وهم المحايثة)ج1، منشورات الاختلاف، ط1، 2003.

18. إدريس بوذيبة، الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، فعاليات عاصمة الثقافة العربية- الجزائر، 2007.

19. أدونيس (علي أحمد سعيد)، الشعرية العربية، دار الآداب -بيروت- لبنان- ، ط1، 1985.

20. أماني سليمان داوود، الأمثال العربية القديمة (دراسة أسلوبية سردية حضارية)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2009.

21. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دار الحوار، اللاذقية- سوريا، ط1، 1997.

22. أمين رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، طبعة 1998.

23. أمين عثمان، فصول في الرواية المغاربية، الدار التونسية للكتاب، ط1 ، 2012.

24. أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة العامة المصرية للكتاب- القاهرة، طبعة 1993.

25. باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002.

26. بدوي عثمان، بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع- بيروت، ط1، 1986.

27. بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للنشر و التوزيع- تونس، ط1، 1999.

28. بوعلي ياسين، حقوق المرأة في الكتابة العربية منذ عصر النهضة، دار الطليعة الجديدة، دمشق- سوريا، ط1، 1998.

29. توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، النجاح الجديدة، الدار البيضاء-المغرب- ط2، 1987.

30. جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، دار المعارف، مصر، دط، 1980.

31. حبيب مونسي، شعرية المشهد، دار الغرب للنشر و التوزيع، دط، يناير 2003.

32. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

33. حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط1، 2000.

34. حسين مناصرة، النسوية في الثقافة و الإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 1427هـ-2007م.

35. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط3، 2000.

36. حنان ابراهيم العمايرة، الوصف في الرواية العربية (روايات حنان الشيخ نموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2011.

37. خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجا)، مؤسسة اليمامة الصحفية- الرياض، 1419هـ.

38. دليلة مرسلي، كريستيان عاشور، زينب بن بوعلي، نجاة خذة، بويا ثابتة: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص (عن مقال لفيليب هامون: تعريفنا للوصف)، دار الحداثة، ط1، 1985.

39. رابح بوحوش، الأسلوبيات و تحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار-الجزائر، ط1، 2006.

40. زهير شلبية، ميخائيل باختين و دراسات أخرى عن الرواية، دار حوارات للطباعة، دمشق-سوريا، ط1، 2001.

41. سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية-بيروت، ط1، 1986.

42. ----------، في دلالة القص و شعرية السرد، دار الآداب- بيروت-لبنان، ط1، 1991.

43. سعيد علوش، الرواية و الأيديولوجية في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت- لبنان، 1981.

44. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي بيروت-لبنان، ط2، 2001.

45. ----------، تحليل الخطاب الروائي، الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1997.

46. سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة اثلاثية نجيب محفوظ) الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، دط، 1984.

47. شاكر النابلسي، النهايات المفتوحة (دراسة نقدية في فن أنطوان تشيكوف القصصي)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر- بيروت، ط2، 1985.

48. شريبط أحمد شريبط، الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي (1943-1972)، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001.

49. الشريف حبيلة، الرواية و العنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد- الأردن، ط1، 2010.

50. شكري عزيز ماضي، الرواية و الانتفاضة (نحو أفق أدبي و نقدي جديد)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2005.

51. الصادق قسومة: طرائق تحليل القصص، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000.

52. صلاح صالح، السرد و السرد الآخر (الأنا و الآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء و بيروت، ط1، 2003.

53. طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة و المكان (التعبير-التأويل-النقد)، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2002.

54. عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب (نماذج تطبيقية)، منشورات مخبر عادات و أشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب، وهران- الجزائر دط، دت.

55. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط1، 2009.

56. عبد الله الغدامي، المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2006.

57. ----------، تشريح النص (مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2006.

58. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995.

59. ----------، دراسة سيميائية لحكاية ألف ليلة و ليلة، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط1، 1989.

60. ----------، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر و التوزيع- وهران، ب ط، 2005.

61. عبد النور إدريس، الكتابة النسائية في الأنساق الدالة: الأنوثة، الجسد، الهوية، مطبعة سلجماسة، مكناس- المغرب، ط1، 2004.

62. عثمان عبد الفتاح، التشبيه و الكناية (بين التنظير البلاغي و التوظيف الفني)، مكتبة الشباب، المنيرة، 1993.

63. عفيف فراج، المرأة بين الفكر و الإبداع، دار الآداب للنشر و التوزيع، عمان- الأردن، 2001.

64. علال سنقوسة، المتخيّل و السلطة في علاقة الرواية بالسلطة السياسية، الدار العربية للنشر و التوزيع- القاهرة، ط1، 2000.

65. غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ- دمشق، طبعة 1989.

66. فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية (دراسة في ثلاث روايات: الجذوة، الحصار، أغنية الماء و النار)، فرادسين للنشر و التوزيع، البحرين، ط1، 2003.

67. فيصل عباس، التحليل النفسي و قضايا الإنسان و الحضارة، دار الفكر اللبناني- بيروت، ط1، 1991.

68. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1987.

69. محمد الناصر العجيمي، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم (الشعر الجاهلي نموذجا)، مركز النشر الجامعي بتونس و منشورات سعيدان بسوسة، ط1، 2003.

70. محمد بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (جماليات و إشكاليات الإبداع)، ج2، دار الغرب للنشر و التوزيع- وهران، 2002.

71. محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1992.

72. محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم (محاولة تنظيرية و تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، دت.

73. محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة (بين الواقعية و الالتزام)، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع- الجزائر، 1983.

74. محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية و النص السردي، دار محمد علي للنشر، صفاقس الجديد-تونس، ط1، 2005.

75. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة و النشر- بيروت، 1959.

76. مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة، أكتوبر 1988.

77. مصطفى النشار، مكانة المرأة في فلسفة أفلاطون (قراءة في محاورتي الجمهورية و القوانين)، دار قباء للنشر و التوزيع، القاهرة، 1997.

78. مها القصراوي، الزمن في الرواية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر- بيروت، ط1، 2004.

79. ناصر يعقوب، اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، منشورات المؤسسة العربية للدراسات و النشر، اليرموك، ط1، 2004.

80. نبيل سليمان، الرواية العربية (رسوم و قراءات)، مركز الحضارة العربية للإعلام و النشر و الدراسات- القاهرة، ط1، 1999.

81. نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر و الأدب)، منشورات فكر، الرباط- المغرب، ط1، 2009.

82. يمنى العيد، في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

III _ قائمة المراجع الأجنبية:

.83 Adam.J.M : Elément de linguistique textuelle (théorie et pratique de l'analyse textuelle), Hardaga, Liége-Belgique, 1990.

.84 Adam.J.M : le Récit (que sais-je), Presses universitaires de France PUF, Novembre 1999.

.85 Adam.J.M, Petit.J : le Texte descriptif (Poétique, Historique et Linguistique textuelle), Avec la collaboration de Revas, Edition Nathan, Paris, 1989.

.86 Alain Robbe Grillet, Pour un nouveau Roman, Edition Gallimard, 1972.

.87 Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale, ENAG Edition, Alger, 2004.

.88 Gérrard Genette , Frontières du Récit (l'Analyse structurale du Récit), communication 8, 1966, réédité en collection Point, Seuil 1981.

.89 Gérrard Genette, Figures II, Collection Tel quel, Edition du Seuil, Paris.

.90 Gérrard Genette: Figures III, Cérès Éditions, Tunis,1996.

.91 Greimas.A.J, Courtes.J : Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langue, Collection dirigée par Bernard et Rostier, Saint Germain, Paris, 1993.

92. Jean Ricardou, Nouveaux problèmes du Roman, Edition du Seuil, Paris, 1978.

93. Yves Reuter, Introduction à l'Analyse du roman, Armanat colin, 2ème édition.

IV ـ قائمة المراجع المترجمة إلى العربية:

94. إ.م فورستر، أركان الرواية، ترجمة و تحقيق: موسى عاصي و سمر روحي الفيصل، منشورات جروس برس- بيروت، ط1، 1994.

95. إدوارد سابير و آخرون، اللغة و الخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1993.

96. باولادي كابوا، التمرد و الالتزام في أدب غادة السمان، تقديم اليروفيسور: إيزابيلا كامرا دافيلتو، الترجمة عن الإيطالية: نورا السمان وينكل، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1992.

97. تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوث و رجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1990.

98. جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، دار الطليعة، دمشق-سوريا، ط2، 1972.

99. جون فوراستيه، معايير الفكر العلمي، ترجمة: فايزكم نقش، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1984.

100. جون كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة-مصر، ط4، 2000.

101. ----------، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال ، الدار البيضاء-المغرب، ط1 ، دت.

102. جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم و آخرون، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط1، 1997.

103. ----------، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم و آخرون، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط1، 2000.

104. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، مكتبة الشباب- القاهرة، دط، 1984.

105. رولان بارت و آخرون، الأدب و الواقع، ترجمة: عبد الجليل الأزدي و محمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1992.

106. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضري- حلب، ط1، 1993.

107. سارة جامبل، النسوية و ما بعد النسوية،(دراسة و معجم لغوي)، تر: أحمد الشامي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002.

108. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع- بيروت، ط3، 1987.

109. فاطمة المرنيسي، شهرزاد ترحل إلى الغرب-تر: فاطمة الزهراء أوزرويل، المركز الثقافي العربي و منشورات الفنك، الدار البيضاء، ط1، 2002.

110. فرانسيس فوكوياما، نهاية التاريخ و الإنسان الأخير، ترجمة: فؤاد شاهين و جميل قاسم و رضا شايي، إشراف و مراجعة و تقديم: مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، دط، 1993.

111. فردناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي و مجيد النصير، المؤسسة الجزائرية للطباعة، دط، 1996.

112. فيليب هامون، في الوصفي، ترجمة: سعاد تريكي، المجمع التونسي للعلوم و الآداب و الفنون (بيت الحكمة)، ط1، 2003.

113. ك.م.نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: سعيد العاكوب، عين للدراسات و البحوث الإنسانية، دط، دت.

V- المعاجم:

114. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، المجلد 9، دار الطباعة و النشر، بيروت-لبنان، 1968.

115. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة- الجزائر، فيفري 2000.

116. باتريك شارودو- دومينيك مانغونو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيري و حمادي صمود، دار سيناترا، تونس، 2008.

117. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002.

118. جيرالد برانس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، دار ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، ط1، 2003

VI-Dictionnaires:

119. Jean Dubois et autres , dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse 1994, 1ère édition.

120. Paul Robert, le petit Robert, Dictionnaire de la langue française, rédaction dirigée par: A.rey et J.rey Debove, le Robert, avenue Parmentier, Paris Xie, edition 1967.

VII ـ الدوريات و المجلات:

121. اسماعيل شكري، نقد مفهوم الانزياح، دراسات مغاربية، مجلة البحث البيبليوغرافي المغاربية، 2000، عدد 11.

122. بوشوشة بن جمعة، الثورة الجزائرية بين الواقعي و المتخيل في الرواية الجزائرية المعاصرة، المساء (يومية وطنية)، الجزائر، عدد 1012، 28 ديسمبر 1988.

123. جيرار جنيت، حدود السرد، ترجمة: عيسى بوحمالة، مجلة آفاق، تصدر عن اتحاد كتاب المغرب، عدد 9/8 ، 1988.

124. عبد الحميد الحسامي، الخطاب النسوي في الأدب العربي، مجلة انزياحات- اليمن، عدد 4، سبتمبر 2010

125. عبد الحميد ختالة، السرد النسوي في الجزائر (قراءة في أدب السعودي)، مجلة المعنى، المركز الجامعي- خنشلة، العدد1، جوان 2008.

126. عمار بلحسن، نقد المشروعية (الرواية و التاريخ) في الجزائر، مجلة التبيين (الجاحظية)، عدد 7، الجزائر، 1993.

127. قيس النوري، الاغتراب (اصطلاحا-مفهوما-و واقعا)، مجلة عالم الفكر، عدد10، مارس 1979.

128. محمد بوعزة، رهان التأويل، مجلة ثقافات، كلية الآداب البحرين، العدد 10، ربيع 2004.

129. نبهان حسون السعدان، الوصف في قصائد مؤيد اليوزبكي القصيرة، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، كلية التربية- جامعة تكريت، مجلد 11، عدد 2 لسنة 2004.

130. نورة الجرموني، الأدب السردي النسائي و إشكالية التنمية، مجلة الراوي، النادي الثقافي، جدة- المملكة العربية السعودية، عدد 23، سبتمبر 2010.

131. هناء ذبيان، معاناة المرأة المبدعة، مجلة الجمهورية- اليمن، الأربعاء 16 شعبان 1431هـ الموافق لـ 28 يوليو/جويلية 2010م.

VIII ـ الملتقيات:

132. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية (أسئلة الإبداع و ملامح الخصوصية)، الرواية العربية النسائية، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، دار كتابات، و"مهرجان سوسة الدولي"، ط1، 1999.

133. زهور ونيسي، بعض من تجربة، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية- عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة برج بوعريريج، 2009.

134. سعيد يقطين، الرواية النسائية العربية (رجاء العالم أنموذجا)، الرواية العربية النسائية، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، دار كتابات، و"مهرجان سوسة الدولي"، ط1، 1999.

135. سعيدة بن بوزة، سوسيولوجية الكتابة النسوية، النقد السوسيولوجي، وقائع الملتقى الدولي الثاني حول الخطاب النقدي الأدبي المعاصر 2006، منشورات المركز الجامعي 6، خنشلة، 2007.

136. محمود طرشونة، إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية بتونس، الرواية العربية النسائية، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، دار كتابات، و"مهرجان سوسة الدولي"، ط1، 1999.

137. نجوى بركات، المرأة و الكتابة أية حرية، المرأة و الحرية أية كتابة، الرواية العربية النسائية، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، دار كتابات، و"مهرجان سوسة الدولي"، ط1، 1999.

138. نور الدين الجريبي، صورة الرجل في الرواية النسائية العربية (أيام معه لكوليت خوري نموذجا)، الرواية العربية النسائية، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، دار كتابات، و "مهرجان سوسة الدولي"، ط1، 1999.

IX- الأطروحات:

139. صبرينة الطيب، آليات السرد في الرواية النسوية الجزائرية- دراسة بنيوية تحليلية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث- تخصص: سرديات، إشراف: د محمد حجازي، جامعة الحاج لخضر-باتنة- السنة الجامعية: 2014/2013.

140. فيروز بوخالفة، لغة السرد النسوي في أدب زهور ونيسي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص: أدب جزائري حديث، إشراف الدكتور: صالح لمباركية، جامعة الحاج لخضر- باتنة، السنة الجامعية: 2013/2012.

141. قداوية يعقوبي، شعرية الخطاب الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، جامعة تيارت، 2006/2005.

142. مليكة بوجفجوف، بنية الوصف و وظائفه في ألف ليلة و ليلة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب القديم و نقده، جامعة قسنطينة، 2009/2008.

X- المواقع الإلكترونية:

143. جميل حمداوي، الرواية السياسية و التخيل السياسي، موقع: www.diwanalarab.com

144. د. رانيا كمال، اتجاهات فكرية في النظرية النسوية، مجلة عود الند www.oudnad.net ، العدد الفصلي التاسع 2018.

145. علي الثامري، النقد النسوي بالضد من الثقافة الأبوية، مجلة دروب الالكترونية www.doroob.com ، أكتوبر 2007.

146. محمد سالم سعد الله، التضايف الثنائي بين ما بعد البنيوية و ما بعد الحداثة، مجلة نادي الفكر العربي www.nadyalfikr.com ، 17 أفريل 2009.

147. مصطفى الضبع، الأشياء و تشكلاتها في القصة القصيرة، مقال منشور عبر موقع: www.univ-eloued.dz

148. ويكيبيديا (Wikipédia) الموسوعة الحرة.

فهرس المحتويات

تفضّل و إكرام

شكر و عرفان

مقدمة

مدخل:

الوصف نظريا: مفهومه، و حيّزه في الخطاب النقدي العربي و الغربي..... 1

تمهيد..... 2

أولا: مفهوم الوصف، لغة و اصطلاحا..... 3

أ) الوصف لغة 3

أ.1) الوصف في المعجم اللغوي..... 3

أ.2) الوصف في النص القرآني 4

أ.3) الوصف في المعجم الفرنسي 5

ب) الوصف اصطلاحا 6

ثانيا: حيّز الوصف في الخطاب النقدي العربي 12

ثالثا: حيّز الوصف في الخطاب النقدي الغربي 22

الفصل الأول:

الأدب النسوي، الأسس و الاتجاهات، إشكالية المصطلح و التقبّل،و خصوصية لغة الخطـاب ... 34

تمهيد 35

أولا: أسس النسوية و اتجاهاتها الفكرية
..... 38

أ) الاتجاه النسوي الليبيرالي..... 38

ب)الاتجاه النسوي الراديكالي 39

ج)اتجاه النسوية الماركسية 41

د)اتجاه النسوية ما بعد البنيوية 43

هـ)اتجاه النسوية السوداء و نسوية العالم الثالث 44

و)الحركة النسوية في العالم العربي..... 46

ثانيا: ما الأدب النسوي؟ إشكالية مصطلح...أدب بين الاعتراف و الرفض..... 48

أ) المصطلح و اضطراب التسمية..... 48

ب) أدب نسوي... بين التقبل و الرفض 53

ثالثا: الخطاب النسوي... خصوصية اللغة 61

رابعا: الأدب النسوي في الجزائر..... 69

أ) تطور الأدب النسوي في الجزائر..... 69

ب)محطات الأدب النسوي الجزائري 72

ب.1) مرحلة المقال الصحفي..... 72

ب.2) مرحلة الصورة القصصية 73

ب.3) مرحلة القصة 74

ب.4) مرحلة الرواية..... 75

الفصل الثاني:

خصائص الوصف، و وظائفه في الخطاب الروائي النسوي الجزائري 78

تمهيد..... 79

أولا: لغة الوصف 79

أ) لغة الوصف المباشرة 81

ب) لغة الوصف الشعرية 84

ثانيا: بنية الوصف 89

أ) مفهوم النظام الوصفي 90

ب) مفهوم المقطع 91

ج) البنية الأساسية للوصف..... 93

د) البنية المقطعية للوصف 97

ثالثا: أشكال الوصف 100

أ) الوصف الانتقائي 100

ب) الوصف الاستقصائي 102

رابعا: وظائف الوصف 105

أ) وظائف الوصف الخارجية 111

أ.1) الوظيفة الثقافية 111

ب.2) الوظيفة الفكرية 113

ب) وظائف الوصف الداخلية 114

ب.1) الوظيفة الإخبارية أو التعليمية..... 115

ب.2) الوظيفة التصويرية أو التمثيلية..... 117

ب.3) الوظيفة السردية 118

ب.4) الوظيفة الرمزية 120

ب.5) الوظيفة الأيديولوجية أو القيمية 122

ب.6) الوظيفة الجمالية أو التزيينية أو الزخرفية.....123

ب.7) الوظيفة الإبداعية..... 125

الفصل الثالث:

علاقات الوصف في الخطاب الروائي النسوي الجزائري..... 128

تمهيد 129

أولا: الوصف و السرد..... 130

أ) حضور الوصف في السرد 136

أ.1) الوصف عن طريق الرؤية 139

أ.2) الوصف عن طريق القول 141

أ.3) الوصف عن طريق الفعل..... 144

ثانيا: الوصف و الزمن 146

أ) الوقفة الوصفية..... 148

ب) الوصف في تقنية الاسترجاع 151

ب.1) الوصف في الاسترجاع الخارجي 152

ب.2) الوصف في الاسترجاع الداخلي 153

ب.3) الوصف في الاسترجاع المزجي..... 154

ج) الوصف في تقنية الاستباق 156

ج.1) الوصف في الاستباق
الداخلي..... 157

ثالثا: الوصف و المكان 159

أ) وصف المكان المفتوح 163

ب) وصف المكان المغلق 166

رابعا: الوصف و الشخصية 169

أ) وصف البناء الخارجي للشخصية 172

ب)وصف البناء الداخلي للشخصية 173

ج) وصف الشخصية غير الإنسانية 176

خامسا: الوصف و الحدث..... 178

أ) الوصف الممهد للحدث .....
178

ب)الوصف الدال على الحدث..... 180

سادسا: الوصف و الحوار..... 181

أ) الوصف بالحوار الخارجي 182

ب)الوصف بالحوار الداخلي..... 184

الفصل الرابع:

مواضيع الوصف في الخطاب الروائي النسوي الجزائري..... 186

تمهيد 187

أولا: وصف المواضيع الاجتماعية 187

أ) وصف نظرة المجتمع إلى تعليم المرأة 188

ب)وصف نظرة المجتمع إلى المرأة المطلقة 189

ج) وصف الجسد و الجنس و طابوهات المجتمع 192

د) وصف العائلة و المجتمع البطرياركي 202

هـ) وصف الفقر في المجتمع الجزائري..... 204

و) وصف ظاهرة الاغتراب 206

ثانيا: وصف المواضيع التاريخية 208

أ) وصف الثورة التحريرية 211

ب)وصف مرحلة العشرية السوداء 213

ثالثا: وصف المواضيع السياسية 216

أ) وصف الوطن 217

ب)وصف السلطة 220

خاتمة..... 225

قائمة المصادر و المراجع 230

فهرس المحتويات 248

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن خصائص الوصف في الخطاب الروائي النسوي الجزائري انطلاقا من مكانته كتقنية روائية تصنع التفرد في الرواية النسوية الجزائرية التي باتت نصا يقف على قضايا مهمة في المجتمع، حيث سعت الدراسة إلى تطبيق نظرية الوصف من خلال روايات فضيلة الفاروق، و ياسمينة صالح من زوايا متعددة قصد الولوج إلى أعماق هذا الخطاب، و كشف خصوصية اللغة النسوية في الجزائر منطلقة من سؤال جوهري مفاده: كيف وصفت الكاتبة الجزائرية في خطابها الروائي؟ بعدّ الوصف منجزا قوليا قائما بذاته في العمل الإبداعي عامة، و في الرواية النسوية على الخصوص.

الكلمات المفتاحية: خصائص الوصف، الرواية الجزائرية، النسوية، فضيلة الفاروق، ياسمينة صالح.

Abstract :

The aim of this study is to reveal the characteristics of the description in the Algerian feminine novelistic discourse based on its position as a novelistic technique that gives uniqueness to the Algerian female novel, this novel which has become a text that addresses important issues in society, where this study has tried to apply the theory of description through the novels of Fadila El-Farouk and Yasmina Saleh from several angles in order to get to the bottom of this discourse and reveal the specificity of the feminine language in Algeria has starting from an essential question which is: how did the Algerian writer describe in her Romanesque speech? as the description is an autonomous verbal act that it is in the literary work in general or in the feminine novel in particular.

Keywords : Description characteristics, Algerian novel, Feminism, Fadila El-Farouk, Yasmina Saleh