الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي

كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

جماليات الخطاب السردي
في رواية "الذروة" لربيعة جلطي ـ كنموذج ـ

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة ماستر في اللغة و الأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث و معاصر

إعداد الطالبتان:
تريعه شهرزاد
بوحامد إلهام

إشراف الدكتور:
قعر المثرد نعيم

لجنة المناقشة

ـ عبد الرشيد هميسي	أستاذ التعليم العلمي	جامعة الوادي	رئيسا
ـ نعيم قعر المثرد	أستاذ التعليم العلمي	جامعة الوادي	مشرفا و مناقشا
ـ العلمي مسعودي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	مناقشا

الموسم الجامعي: 1441 ـ 1442هـ / 2020 ـ 2021م

﴿ قَالَ رَبِّ اِشْرَحْ لِي صَدْرِي (24)

وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي (25)

وَاُحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي (26)

يَفْقَهُوا قَوْلِي (26) ﴾

سورة طه

﴿ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَذِّينَ يَعْلَمُونَ

وَالَذِّينَ لَا يَعْلَمُونَ (9) ﴾

سورة الزُمر

كلمة شكر وعرفان

قطفنا من بساتين العلم ورودا من أنواع شتى، فاستنشقنا رائحة عطورها ليصبح أريجها عبقا في الذاكرة وأزهارها ثمارا ناضجة...

ولأننا نحن طلاب العلم لسنا من ناكري الجميل...

فها نحن نحمد الله الأول بلا ابتداء والآخر بلا انتهاء...

المنفرد بقدره... المتعالي بسلطانه...

الذي لا تحويه الجهات... ولا تنقصه الصفات...

ولا تدركه العيون... ولا تبلغه الظنون... البادئ بالإحسان... العائد بالامتنان...

نحمده على مغفرته بعد علمه... وعفوه بعد قدرته...

فإنه رضي الحمد ثمنًا لجزيل نعائمه وجليل آلائه...

الذي جعل آخر دعوى أهل جنته ((وآخِرُ دَعْوَاهُمْ أَنْ اَلْحَمْدُ للهِ رَبِّ اَلْعَالَمِين))

راجين منه مباركة هذا العمل... وذلك إتماما للنعمة... وطلبا للمزيد فيها...

ووقوفا عند قول سيدنا محمد رسول الله -صلى الله عليه وسلم-

(مَنْ لَمْ يَشْكُرِ اَلنَّاسَ لَمْ يَشْكُرِ اَللهَ)

فإننا نقدم جزيل الشكر والامتنان إلى الذي ثبّت أقدامنا على الطريق ولكنه لم يطمس شخصيتَينا لننطلق في مختلق الاتجاهات وِفقا لمعاييرنا الخاصة...

الدكتور "قعر المثرد نعيم"...

ونختم بشكر لجنة المناقشة ونهيب بعملها القيِم في خدمة البحث والمعرفة...

المشاريع الناقصة لا تُهدى!!!...

تريعه شهرزاد

(مشروع دكتوراه)

إلى مَن كدح و شقى كي أرتاح... إلى من دحض الأشواك ليُمهد لي درب الحياة

إلى من تجرع المرّ كي يذيقني حلاوة الجدّ و العمل...

إلى الذي أحمل اسمه بكل فخر... إلى مَن يرتعش قلبي بذكره...

إلى من أودعني لله... أبي الحبيب...

إلى مَن علمتني سُبُل النجاح... وعانت الصعاب لأصل إلى ما أنا عليه...

إلى التي عندما تكسوني الهموم...

أسبح في بحر حنانها، لتخفف من آلامي...

إلى من ترفع الضر عني و تضعه على كاهلها كأنه ريش حمام...

إلى من نذرتْ عمرها لأداء رسالة صنعتها من أوراق الصبر، و نقشتها على جدار الزمن و سراج الأمل...

إلى جنتي في الأرض... أمي الغالية...

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة و النفوس البريئة... إلى مَن أرى فيهم أملي وأجد فرحة عمري...

إلى رياحين قلبي... إخوتي بوبكر و زياد و نور الهدى...

أحبكم حبا لو مرّ على أرض قاحلة لتفجرت منها ينابيع المحبة...

إلى ذلك القلب الصافي المكلل بالحب و الحنان... إلى قمري الذي ينير عتمتي في جوف الظلام...

إلى مَن أجد في روحه أنسا لروحي و موطنا للحب و الأمان...

توأم روحي و شريك حياتي... خلوط عماد...

و إلى ثمرة حبي الصادق... إلى الذي ما زال يسكن بأحشائي...

إلى الذي أعد الأيام لألقاه و تقرّ عيني به...

مولودي الأول...

إلى كل مَن علمني حرفا...

أهدي هذا العمل المتواضع، راجية من المولى – عز و جل – أن يجد القبول...

إلهام

مقدمة . . .

هل نكتب لنُعَرِي السائد ونُخرِج المكبوت ؟

هل نكتب لنُبدع صورة الحقيقة . . .

فنغير الواقع والزمن

وتكون لنا الحياة ؟ !

قصة "النشيد"

اعتُبِرت الكتابة من أدوات التعبير البشري الأولى، وهي حالة جوانية تتبدى على هيئة الشعر أو الرواية أو غيرها لتفرض حالها على اللغة وعلينا، وصحيح أن الشعر في الثقافة العربية القديمة والمعاصرة لا يزال هو الصوت الأشد وضوحا والأكثر تأثيرا، إلا أن الباحثين في العصر الحديث اهتموا بالرواية أكثر باعتبارها ملحمة هذا العصر

يرى **لوكاتش** أن الرواية هي الشكل الأدبي الرئيسي لعالم لم يجد فيه الإنسان وطنه ولا غربته، فهي أول الاشكال الفنية التي يعبر من خلالها المبدع عن تجربته في الواقع، وانطلاقا من هذه الرؤية التأصيلية ظهرت مجموعة من الأعمال الروائية التي حاولت الوصول إلى ذروة الإبداع الفني بخطوات حثيثة واعية، هذا مع اختلاف في طرائق توظيف الآليات السردية الروائية من مبدع لآخر، ولعل هذا الاختلاف هو اللمسة الأساسية لهذا الشكل الفني المتميز الذي يحمل بين طياته معنى الاحتجاج السياسي والنقد الاجتماعي، ويكشف عن واقع الحياة الراهنة، ولهذا آثرنا نحن . كباحثتَين . دراسة الجماليات السردية في رواية جزائرية، تُعدّ من أنجح ما كتبت صاحبتها، ألا وهي رواية "**الذروة**" ل**ربيعة جلطي**

وإن السبب وراء إقبالنا على اختيار هذا الموضوع، هو إيماننا . قبل كل شيء . بأهمية المعرفة في مطلق الأحوال، واعتقادنا أن التزود بمعارف تخص الكتابات الروائية الجزائرية، يُشكل حاجة لكل دراسة تريد الارتقاء بالأدب العربي عموما، والجزائري بشكل خاص

وقد استقر اختيارنا على رواية "**الذروة**" لتكون موضوعا للدراسة، ذلك لِما رأيناه من تسخير في الطاقات الفكرية والمعرفية للروائية، وبذلك تُعتبر هذه الرواية إضافة نوعية لمسيرة الكاتبة ولمسار الخطاب السردي الجزائري ككُل

ولعل ذلك الانتماء الطاغي الذي شعرنا به ونحن نقرأ الرواية، من خلال فضح السياسة والقضايا الاجتماعية المُتعرَّض إليها في العمل وإخضاعها للمحاكمة عبر توظيف تقنيات السرد الحديثة، هوما زاد فضولنا ودفعنا أكثر إلى البحث في هاته الرواية

وعندما أصبحنا في مواجهة كل رموز ومدلولات هذا العمل الروائي، شعرنا وكأننا رُمينا بثالثة الأثافيّ، ألا وهي إشكالية أدبية ضخمة ارتأينا أن تكون مِحورا ومدارا لبحثنا وهي:

. ما أبرز السمات المميزة لخطاب **ربيعة جلطي** في روايتها "**الذروة**"؟

وخلف هذه الإشكالية تتوارى عدة مشكلات فرعية نذكر منها:

ـ هل استطاع الفضاء الروائي (العتبات . اللغة . الفضاء السردي . المكان) أن يوصل أفكار الكاتبة بنجاح؟

. ما الدلالات المخبأة خلف شخصيات الرواية؟

ـ ماهي التقنيات السردية التي اعتمدها الراوي في بناء الزمن المناسب للشخصيات حتى تؤدي دورها المنوط؟

ـ هل نجحت الكاتبة في مزاوجتها بين كل عناصر الخطاب السردي، وهل استطاعت بذلك طرح قضاياها بنجاح؟

وعلى كل حال سار البحث، مع محاولتنا لحل هاته المشكلات، وسارت معه أجزاؤه التي غيرناها بين الحين والآخر، حتى رَسَت في النهاية على ميناء الهيكل التنظيمي الآتي الذكر، حيث احتوَتْ على مقدمة، مدخل تنظيري، فصلين تطبيقيين، ومن ثم خاتمة.

- **المدخل: فضاء المفاهيم والمصطلحات**

وفيه عرضنا تعاريفا للمفاهيم الرئيسية في البحث، وهي الجمالية، الخطاب، السرد، الخطاب السردي، كلٌّ بتفصيلاته ومستدعِيَتان في ذلك التعريفات المختلفة لبعض علماء عرب وآخرين غَربيين

- **الفصل الأول: جماليات الفضاء في رواية "الذروة"**

وقُسِّم إلى أربعة مباحث هي على التوالي:

1. فضاء العتبات: والذي قُسِّمَ لثلاثة مطالب، خُصِّصَت لدراسة جماليات عتبة الغلاف (سترة الرواية) والورقات السابقة للسرد والحاشية الختامية، إضافة إلى جهاز العَنوَنة الداخلية

2ـ الفضاء السردي: وفُرِّع لمَطلَبَيْن، وذلك أن دراسة الفضاء السردي تنهض على ركيزتين متضافرتين، الأولى خاصة بالراوي (الصوت)، أما الثانية تخص الصيغة السردية

3. فضاء اللغة: وقُسِّم لسبعة مطالب، درسنا فيها التناص، اللغة الساخرة، اللغة الغامضة، اللهجة العامية، اللغة الواصفة، لغة البَوح، لغة الذاكرة.

4. الفضاء المكاني: واحتوى على ستة مطالب، تناولنا فيها المرأة الوطن والوطن الأنثى، الأم مستغانم مهوى الأفئدة، بين الشمال والصحراء، البحر بين الصداقة والعداوة، غرفة للجسد وبيت للروح، حمام زهية

- **الفصل الثاني: الشخصيات والحيز الزماني في رواية "الذروة"**

وأوردنا تحته مبحثين هما:

1. الشخصيات: وقد قسمنا عملنا لجزءين، خصِّص الأول لدراسة الشخصيات الأنثوية، أما الثانية فللذكور منها.

2. التشكيلات الزمنية: وفيه ثلاثة مطالب، تناول الأول نظام السرد، أما الثاني فتطرق لحركة السرد، إضافة للتواتر كمطلب ثالث

لنخرج في النهاية، من هذا البحث، بخاتمة جمعت أهم النتائج والملاحظات التي توصلنا إليها من خلال الدراسة، وذلك ليكتمل بناء الخطاب السردي في الرواية موضوع البحث وتوضَع بلطف في سياق الدراسات التي حاولت إعطاء النص الإبداعي الجزائري حقه من البحث النقدي، وفاتحة بذلك آفاقا موسعة لممارسات نقدية أخرى كاشفة عن خبايا ومكنونات النص الأدبي، وهو طموح متواضع لكل مجهود علمي

وقد لجأنا، خلال محاولتنا في الاقتراب من هذا العالم الإبداعي، إلى استحضار بعض المناهج تِبعا لما تقتضيه طبيعة الموضوع، حيث جمعنا بين الوصف الذي وظفناه في الجانب النظري، والتحليل الذي ارتكزنا عليه في الجانب التطبيقي، كما أن تمثل طرائق التحليل لا يعني التأسيس على الأحادية المنهجية، فثمة دائما عدولات من شأنها إضافة قبس بالخروج عن المعيار المتواتر، لهذا فقد استعنا بالمنهج التاريخي والبنيوي والسيميائي في الجانب التطبيقي للبحث، من أجل رفع النقاب عن الجماليات العميقة لنص "**الذروة**"

ولقد أضاء دروب هذه الدراسة مجموعة من المصادر والمراجع التي تصُب كلها في قالب الموضوع، تتصدر القائمة الرواية موضوع البحث، "**الذروة**" لـ**ربيعة جلطي**، أما فيما يخصّ المصادر والمراجع المعتمدة في تشريع كيان هذا الموضوع، والتي ساهمت أيضا في تدعيم الأفكار الموجودة داخل البحث، نذكر منها:

ـ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية "عربي . إنجليزي . فرنسي"، دار النهار للنشر، ط1، بيروت . لبنان، 2002

ـ يان مانفريد، علم السرد "مدخل إلى نظرية السرد"، تر: أماني أبورحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق . سوريا، 2011

ـ جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997

ـ آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق "المؤلف الفعلي إجراء تحليلي"، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، ع6، يوليو/جوان 1999

ـ محمد بوعزة، تحليل النص السردي "تقنيات ومفاهيم"، الدار العربية للعلوم الناشرون، بيروت . لبنان، ط1، 2010

ـ محمد عزام . شعرية الخطاب السردي . منشورات اتحاد الكُتاب العرب . دط . دمشق، سوريا . 2005

ـ بوشوشة بن جمعة . الرواية النسائية الجزائرية "أسئلة الكتابة و الاختلاف و التلقي" . الدار المغاربية للطباعة و النشر . ط1 . 2009

ـ جيرار جينيت . عتبات . باريس . 1987

ـ حميد لحميداني . بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي . المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع . ط1 . بيروت، لبنان . 1991

وغيرها من المراجع التي أوردناها في الوريقات الأخيرة من هذا البحث

ورغم هذا العمل البحثي الشاق والشائك، إلا أن متعة التجوال بين هاته المدونات والمراجع النفيسة، التي لا نعدَم فائدتها، هوّن الصعب كثيرا، ولعل العائق البحثيّ الوحيد الذي أربك الدراسة هو صعوبة احتواء كل أفكارنا الثقيلة في نطاق لا يتجاوز الثمانين صفحة، لتحيط هاته الأخيرة القليلة بكافة أركان الدراسة، وتُشبع نهمنا في حل ألغاز رواية "**الذروة**"، وتحليل القضايا السياسة والاجتماعية التي احتوتها.

وفي الأخير لن نبرح أسفار هذا البحث، حتى نشكر الله على سعة فضله أن أتممنا بها هذا البحث، كما نقدم شكرنا للأستاذ المشرف **قعر المثرد نعيم** الذي آزرنا وشد على قلمنا بما استطاع إليه سبيلا، غير ناسين أعضاء لجنة المناقشة الذين تشجموا عناء قراءة هذا البحث وتقويمه إلى ما هو أفضل

وتبقى هذه الدراسة جهدا مُقلا يتخلله الكثير من النقص والتقصير، ولا ندَّعي فيها سبقا ولا كمالا، وحسبنا أنه لكل شيء إذا ما تم نقصان ولله الكمال وحده لا الإنسان...

ثم الكلام وربنا المحمود ********* وله العلا والمكارم والجود

ثم الصلاة على سيدنا محمد ********* ما ناح قمري وأورق عود

فضاء المفاهيم و المصطلحات

أولا: مفهوم الجمالية (لغة . اصطلاحا)

ثانيا: مفهوم الخطاب (لغة . اصطلاحا)

ثالثا: مفهوم السرد (لغة . اصطلاحا)

رابعا: مفهوم الخطاب السردي

أولا ـ مفهوم الجمالية (علم الجمال):

الجمال إحدى الأثافي الثلاثة التي قامت عليها منظمة القيم الخالدة، و هي الحق والخير و الجمال، و لأن الإنسان يسعى دائما بفطرته إلى إشباع رغبته في التذوق الجمالي في كل شيء، كان لزاما على ذوي الاختصاص وضع قواعد و تقنين مقاييس الحكم على الأشياء الجميلة أو القبيحة، حتى أصبح لتلك الأحكام عِلم قائم بذاته ألا و هو علم الجمال.

لغة: إن التعدد و التلون الموجود في الجمال، هو ما سبَّب حيرة العلماء و المختصين في الإحاطة به و تقنينه، فهو مصطلح مراوغ يصعب فهمه، و هذا ما أدى لِإختلاف تعريفاته وتعدُّدِها.

الجمال في "**المعجم الوسيط**" "من الفعل جمُل جمالا، حَسُنَ خَلقه فهو جميل و جمعه جُملاء، و هي جميلة و جمعها جَمائل، جمَّله حسَّنه و زيَّنه، و يُقال في الدعاء "جمل الله عليكَ" أي جعلك الله جميلا حسنا"[1]

و في كتابه "**العين**" ذهب **الخليل** إلى أن الجمال هو "البهاء و الحُسن، و يقال: جاملتُ فلانا مجاملة، إذا لم تُصفِ المودة و ماسحتُه بالجميل، و يقال: أجملتُ في الطلب، وأجملتُ له الحساب و الكلام من الجُملة، و الجملة جماعة كل شيء بكماله من الحساب و غيره"[2]

و **الفيروز أبادي** قال في قاموسه "**المحيط**": "تجمَّل و جامله: لم يُصفِه الإخاء بل ماسحه بالجميل و أحسن عِشْرتَه، و جمالك أن لا تفعل كذا، أي اِلزم الأجمل و لا تفعل ذلك"[3]

نلاحظ أن الجميل هو مصدر لكل جمال و بهاء و حسن في الخُلق و الخَلق، فهو صفة للأخلاق المعنوية و صفة مادية للأشياء.

اصطلاحا: يبدو لمن يتبع ما كتبه نقاد الجمالية أن هذه الكلمة تُفيد ثلاث دلالات هي:

---

[1] . إبراهيم مصطفى . المعجم الوسيط . ص283

[2] . الخليل بن أحمد الفراهيدي . كتاب العين . مج01 . ص261

[3] . الفيروز أبادي . قاموس المحيط . مج03 . ص480 و 481

ـ دلالة عامة واسعة، تطلق على كل شيء جميل يوصَف بالجمال، و هذا معنى معجمي ليس له أي مدلول مصطلحي خاص يمكن أن يتصل بإحدى قضايا العلم أو الفن.

. دلالة أضيق، ترادِف ما تعنيه كلمة الفن، و يكون الحديث عن الجمال هو استيعاب شامل لتاريخ الفن و ضروبه و قضاياه و مفاهيم الناس حوله.

. دلالة خاصة، تطلق على أحد مذاهب الفن أو مناهجه أو نظرياته، و هو هذا المنهج الذي سنتطرق لتعريفه، و هو يقف في مقابل المنهج الواقعي و النفسي و الرمزي و الرومانسي إلى غير ذلك، لأنه يرَكِّز على الجانب الجمالي في العمل الفني الذي لا يُقصد من ورائه قَصد و لا تُرجى منه منفعة.

*عند الغرب: يعتبر مفهوم الجمالية من المفاهيم التي حيَّرتْ الفلاسفة و الأدباء و علماء النفس و النقاد... فتعددت تعريفاته بتعدد المنطلقات الفلسفية و النقدية و الإبداعية و العلمية و الإنسانية، تلك التي حاولت الإحاطة بمظهره.

في اللغات الأجنبية مصطلح علم الجمال Aesthetics مشتق من الكلمة الإغريقية Aisthanestai، و التي تشير إلى فعل الإدراك، و أيضا من كلمة Aistheta التي تعني الأشياء القابلة للإدراك و ذلك في الأشياء غير المادية أو المعنوية.

كان **ألكسندر جوتليب بومجاتن** (Alexander Gottlieb Baumgarten) هو صاحب الفضل في جعْل الجمالية عِلما قائما بذاته و ذلك في آخر كتابه "الإستطيقا" حين قام بالتفريق بينه و بين بقية المعارف الإنسانية، و أطلق على هذا العلم لفظة الأستطيقا، و كان يقصد به علم الإحساس أو الحساسية، و يستهدف دراسة الأفكار الغامضة مقابل الأفكار الواضحة التي دعا إليها ديكارت.

و لعل الأقرب لتعريف **بومجاتن** هو تعريف الفيلسوف **بول فاليري** (Paul Valery) الذي قال أن علم الجمال هو علم الحساسية.

أما الفيلسوف الألماني **إيمانويل كانط** (Immanuel kant) فيقول أن علم الجمال "هو العلم المتعلق بالشروط الخاصة بالإدراك الحسي"[1]

و يقول **روبرت فنسنت جونسن** (Rebert Vincent Johnson) في تعريف الجمالية "الجماليات دراسة مسائل، مثل: ما الجمال؟ و ما علاقة الشكل بالمضمون في الأدب والفن؟ و ما الذي تشترك فيه الفنون المختلفة؟"[2] و لكنه يُحِسّ أنه يتحدث عن قضية عامة لا عن النظرية الجمالية على أساس أنها مصطلح فني فيقول "و لكن الجمالية هنا تعني شيئا مختلفا تماما عمّا تعنيه الجمالية عندما تشير إلى موضوع هذه الدراسة"[3]، ثم يعود إلى تعريف الجمالية بمعناها الخاص فيقول "إنها مجموعة معينة من المعتقدات حول الفن و الجمال ومكانتهما في الحياة"[4]

و نجد **جورج فيلهلم فريدريش هيجل** (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) من ناحية أخرى، يجعله فلسفة للفن الجميل، فهو تحليل نفسي للوعي الجمالي و رسم خط فاصل ما بين الفن الجميل و الفنون التطبيقية، و بالتالي استبعاد ما يمكن أن يُقحم نفسه على الفن الجميل.

و بالنسبة لعلماء الجمال المحدثين فإنهم أصبحوا يهتمون بالخبرة الجمالية نفسها أكثر مما يهتمون بتحديد مفهوم الجمال، و هذا ما نراه في كتاب "مدخل إلى علم الجمال" حيث يقول **أ. ف. جاريت** (A.F.Garet) إن علم الجمال هو علم دراسة الخبرة، "و المقصود بالخبرة الجمالية هنا تلك التجربة الكشفية التي يقوم بها الفنان حين يحاول أن ينظر إلى الأشياء بطريقة جديدة"[5]

---

[1] . شاكر عبد الحميد . التفضيل الجمالي . ص18

[2] . ر.ف.جونسن . الجمالية ضمن موسوعة المصطلح النقدي . ص273

[3] . المرجع السابق

[4] . المرجع السابق

[5] . زكريا إبراهيم . الفنان و الإنسان "دراسات في علم الجمال و فلسفة الفن" . ص141

أما في القواميس، فنجده مُعرّفا في "**قاموس أكسفورد**" على أنه "المعرفة المستمدة من الحواس"[1] كما نجده أيضا في "**القاموس الإنجليزي**" مُعرفا على أنه "هو فلسفة أو نظرية التذوق، أو إدراك الجميل في الطبيعة و الفن"[2]

*عند العرب: لقد تلمس النقاد و البلاغيون العرب السمات الجمالية في الأدب دون أن يذكروا مصطلح الجمال، فقد تحدثوا حديثا عاما عن التزيين و التحسين و التهذيب و غيرها، أما الذين كتبوا عن الجماليات العربية كانوا يقصدون إما علم الجمال الذي يشمل الفنون كلها، أو الجمال الذي يتعلق بالأدب وحده من بين الفنون، و ليس في هذين من تحدُّثٍ عن الجمالية كمذهب فني.

تتبع **عز الدين إسماعيل** مصطلح علم الجمال في كتابه "**الأسس الجمالية في النقد العربي**" فقال "إن معناها في البداية كان علم المدركات الحسية، ثم تطور إلى علم المعرفة الحسية، ثم إلى علم المعرفة الحسية الغامضة، و أخيرا إلى علم الجميل أو علم الجمال"[3]، وفي موضع آخر يقول عن النقد العربي و علم الجمال أن "النقد العربي كان يمثل مبادئ المدرسة الجمالية بصفة عامة . قبل أن توجد هذه المدرسة . أصدق تمثيل"[4]

و يرى صاحب "**مقدمة في النقد الأدبي**" بأن "المنهج الجمالي يرتكز في أساسه على نظرية علم الجمال (الأستطيقا) الذي هو أحد أقسام الفلسفة"[5]، و يضيف "و هو يستمد موضوعه من أن الناس . واقعيا . يحكمون على الأشياء، سواء أكانت أشياء طبيعية أو من إبداع الفنان، بأحكام و صفات جمالية، أي أنهم يستعملون عبارات ذات مدلول جمالي"[6]

---

[1] . شاكر عبد الحميد . التفضيل الجمالي . ص18

[2] . المرجع السابق

[3] . ينظر: عز الدين إسماعيل . الأسس الجمالية في النقد العربي . ص14إلى29

[4] . المرجع السابق . ص371

[5] . محمد حسن عبد الله . مقدمة في النقد الأدبي . ص48

[6] . المرجع السابق

كما يقول **حسين جمعة** "الجمالية منهج تحليلي نقدي لدراسة البنية اللغوية و الأسلوبية و ما تُؤسِسه من دلائل و وظائف و أهداف لأن النص الإبداعي أيًّا كان جنسه، يؤكد خصائصه باتجاهين: الشكل و المضمون، و لا فصل بينهما... مما يحقق للنص صورته الإيجابية الفعالة، و من ثم يُجسِّد حقيقة الجمال بكل خصائصها الدلالية، لأن للكلام جسد وروح، و كذا لكل جسم جوهر و حقيقة"[1]

إذًا كخلاصة يمكننا القول أن الجمالية عبارة عن دراسة حسية أو مجموعة من القِيم العاطفية المعروفة بالأحكام المنبثقة عن الشعور أحيانا.

ثانيا ـ مفهوم الخطاب:

يمثل الخطاب سؤالا ذو طابع إشكالي، منذ تداوله في ستينات القرن العشرين إلى حد الآن، و دخل هذا المصطلح في عديد فروع المعرفة كالنقد و الفلسفة و غيرها، و كان يولد كل مرة من جديد ليتناسب مع خصوصية المرحلة التي يستخدم فيها و هذا ما جعل هناك ارتباك في تحديد كنه بالضبط.

لغة: تشير المادة المعجمية "خطب" إلى عدة دلالات لغوية مختلفة وردت في تضاعيف المعاجم العربية، و قد استمدت هذه الدلالات من السياقات التي وردت فيها بالقرآن الكريم، حيث نجدها في الآيات الثلاث التالية . حسب ترتيب المصحف الشريف .

. قال تعالى((وَ شَدَدْنَا مُلْكَهُ وَ آتَيْنَاهُ اَلْحِكْمَةَ وَ فَصْلَ اَلْخِطَابِ))[2]، فالخطاب هنا يعني الفهم و الفطنة، و قيل أيضا "الفصل في الكلام و في الحكم و المراد أنه أوتِيَ الحكمة و فصل الكلام"[3]، و هو "الحكم بالبينة أو اليمين أو الفصل بين الحق و الباطل و التمييز بين الحكم و ضده أو الفقه في القضاء"[4]

---

[1] . حسين جمعة . جمالية الخبر و الإنشاء . ص19

[2] . سورة ص الآية20

[3] . أبي الفداء الدمشقي . تفسير القرآن الكريم . مج07 . ص59

[4] . ابن منظور . لسان تهذيب لسان العرب . ص38

. و نجده كذلك في قوله تعالى((إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَ تِسْعُونَ نَعْجَةً وَ لِي نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَ عَزَّنِي فِي اَلْخِطَابِ))[1] "و عزني في الخطاب أي غلبني، يُقال عزّ يعزّ إذا قهر وغلب، و بذلك تكون الغلبة لأحد الطرفين"[2]

. أما الآية الثالثة فهي قوله تعالى((رَبُّ اَلسَّمَاوَاتِ وَ اَلْأَرْضِ وَ مَا بَيْنَهُمَا اَلرَّحْمَانُ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا))[3] "و بهذا فالله مالك السماوات و الأرض و كذلك ما بينهما و هو الرحمان، فلا يملك أهل السماوات و الأرض الاعتراض على الله في ثواب و عقاب، لأنهم مملوكون له على الإطلاق فلا يستحقون عليه اعتراضا، و المراد بِـ((لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا)) لا يملكون إلا و يأذن لهم"[4]

و على هَديِ هذه الآيات نجد الخطاب في "**أساس البلاغة**" هو "المواجهة بالكلام، واخْتطَبَ القوم فلانا إذا توجّهوا إليه بخطاب"[5]

و كذا وردت الكلمة في "**لسان العرب**" حيث جاء فيه "خَطَبَ فلانٌ إلى فلانٍ فخطبَه وأخطبَه، أي أجابه، و الخطاب و المخاطبة مراجعة الكلام، و قد خاطبه بالكلام مخاطبةً وخطابا و هما يتخاطبان، و الخطبة مصدر الخطيب و اسم الكلام الخطبة"[6]

و لقد جاء بنفس المعنى في "**مقاييس اللغة**" و فيه عُرِّف على أنه "الكلام المتبادل بين اثنين، يُقال خاطبه، يخاطِبه، خطابا، و الخُطبة من جنس الخِطاب و لا فرق"[7]

---

[1] . سورة ص الآية23

[2] . أبي الفداء الدمشقي . تفسير القرآن الكريم . مج08 . ص201

[3] . سورة النبأ . الآية37

[4] . أبي الفداء الدمشقي . تفسير القرآن الكريم . مج8 . ص201

[5] . أبي القاسم الزمخشري . أساس البلاغة . ص42

[6] . ابن منظور . لسان العرب . المج05 . ص98

[7] . ابن فارس . مقاييس اللغة . ص304

و أتى أيضا في "**محيط المحيط**" "خطب المرأة يخطبها خطبا و خطبة دعاها إلى التزوج، و خطب الخاطب على المنبر خَطابة و خُطبة أي قرأ الخُطبة على مَن حضَر، وتكلم بكلام الله للتقوى"[1]

و يقول **الأزهري** "نقول هذا خَطبٌ جليلٌ و خطب يسير، و جمعه خطوب"[2]

أما في اللغات الأوربية "فأغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لمصطلح الخطاب مأخوذة من أصل لاتيني، هو الاسم Dircursus المشتق بدوره من الفعل Discurere الذي يعني الجري هنا و هناك أو الجري ذهابا و إيابا، و هو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، و إرسال الكلام و المحادثة الحرة و الارتجال و غير ذلك من الدلالات التي أفضت في اللغات الأوربية الحديثة إلى معاني العرض و السرد..."[3]

مما سبق يتضح أن الخطاب كمفهوم تقوم دلالته على التواصل بين شخصين أو أكثر.

اصطلاحا: إن التحديد المعاصر للخطاب يعود في جذوره إلى كتاب "**محاضرات في اللسانيات العامة**" لِ**فرديناند دي سوسير** (Ferdinand De Saussure) لِما فيه من مبادئ أساسية ساهمت في وضوح مفهوم الخطاب الذي يُراد به الكلام و الذي "هو مجموع ما يقوله الناس، و يضمّ:

1. الفعاليات الفردية التي تعتمد على رغبة المتكلم.

2. الأفعال الصوتية التي تعتمد أيضا على إرادة المتكلم، و هذه الأفعال لا بُدّ منها لتحقيق الفعاليات سابقة الذكر"[4]

و سنتحدث هنا عن تعريفات علماء الغرب و العرب كلٌّ على حِدَة

[1] . بطرس البستاني . محيط المحيط . ص240

[2] . ابن منظور . لسان العرب . مج01 . ص361

[3] . جابر عصفور . آفاق العصر . ص04

[4] . فريناند دي سوسير . علم اللغة العام . ص38

*عند الغرب: استقطب هذا المصطلح اهتمام الدارسين الغرب من خلال الأبحاث التي اهتمت بالموضوعات اللسانية و نذكر منهم:

زليج سابتي هاريس (Zellig Sabbettai Harris) الذي يكاد أولئك الدارسون أن يُجمِعوا على أنه أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني الذي كان متوقفا عند الجملة فقط، فجعله يتعدى حدود ذلك إلى الخطاب بكامله، و قد عرّف الخطاب على أنه "ملفوظ طويل أو عبارة عن متتالية من الجمل تكوِّن مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية و بشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[1]

و لعل **إميل بنفنيست** (Emile Benveniste) نحا منحا آخر غير الذي ذهب إليه اللسانيون من قبله، حيث اتخذ من اللغة و هي تجري على ألسنة المتكلمين موضوعا للدرس و سمّى تحويل اللغة من نطاقها المجرد إلى سياق الاستعمال "تلفظا" و الذي يقتضي التحويل الفردي للغة إلى خطاب، إذ يُعرِّف الخطاب بقوله "هو الملفوظ منظورا إليه من وِجهة آليات و عمليات اشتغاله في التواصل، و بمعنى آخر هو كل تلفظ يقتضي متكلما وسامعا و في نية الأول أن يؤثر في الثاني بطريقة ما"[2]

و يحدد **دومنيك مانغونو** (Dominic Maingueneau) الخطاب باعتباره مفهوما يُعوِض الكلام عند **دي سوسير**، و يستخلص من ذلك أن الجملة لا تدخل في إطار اللسان، و لكنها تنتمي إلى الكلام، و بذلك يرى أن الخطاب "هو الوحدة اللسانية التي تتعدى الجملة لتصبح مرسلة كلية أو ملفوظا"[3]، كما يرى أن "مصطلح الخطاب من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطابات يُحيل على نوع من التناول للغة، أكثر مما يُحيل على حقل بحثي محدد، فاللغة في الخطاب لا تُعدّ بُنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات

[1] . عبد الواسع الحميري . الخطاب و النص . ص89

[2] . محمد الخبو . الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة . ص28وص29

[3] . عبد القادر شرشار . تحليل الخطاب السردي و قضايا النص . ص160

معينة، و بما أنه يفترض تمفصُل اللغة مع معايير غير لغوية فإن الخطاب لا يمكن أن يكون موضوع تناول لساني صرف"[1]

و كذلك **بول ريكور** (Paul Ricoeur) يستخدم مفهوم الخطاب عوضا عن الكلام، كما أنه يستبدل ثنائية **دي سوسير** (اللسان/الكلام) بثنائية (اللسان/الخطاب) "و هذا ليس فقط ليؤكد خصوصية الخطاب بل ليفرِق بين علم الدلالة و يدرس الخطاب أو الجملة"[2]

أما **رومان جاكبسون** (Roman Jakobson) فيُعتبر أول من وضع مخططا لعملية التواصل، و رأى أن الخطاب هو عبارة عن "رسالة" يتلقاها "الملقي" (المخاطَب) من طرف "المتكلم" (المخاطِب) عن طريق "قناة الاتصال"، و تخضع هذه الرسالة إلى "شفرة" بين المرسل و المرسل إليه، لأن المخاطِب هو الذي يركب و يكَوِّن الرسالة، و المخاطَب هو الذي يفككها و يحلِلُها، أي يمارس عليها فعل القراءة.

و من الذين ربطوا الخطاب بالحيثيات السوسيو- ثقافية الكاتب الفرنسي **ميشال فوكو** (Michel Foucauht) حيث عرفه على أنه "شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية و الثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة و المخاطر في الوقت نفسه"[3]

*عند العرب: في تراثنا العربي إشارات مهمة لمفهوم الخطاب الذي يمتد حضوره من التراث العربي القديم امتدادا إلى آراء الأصوليين و إجراءاتهم التطبيقية

إذ نجد **صلاح فضل** يُعرِف الخطاب بقوله "كل حدث لغوي يتضمن رسالة و أربعة عناصر مرتبطة بها وهي المرسل . المتلقي . محتوى الرسالة . الشفرة المستعملة" و يقول أيضا "أنه كل

[1] . دومينيك مانغونو . المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب . ص38

[2] . بول ريكور . نظرية التأويل الخطاب و فائض المعنى . ص11

[3] . مسحان الرويلي و سعد البازعي . دليل الناقد الأدبي . ص59

نص يأتي نتيجة لعمل أو إرسال لساني يقوم به مرسل ما و يكون موجَّه بطريقة حتمية إلى قارئ أو سامع فعلي أو متخيل يقوم بعمل التلقي و التفسير"[1]

و في موضع آخر، نجد **سعيد يقطين** الذي يرادف بين النص و الخطاب، إذ يقول "النص هو الخطاب المكتوب أو الشفوي و الذي من خلاله نتمكن من قراءته، و بما أن النص هو الخطاب فلا بُدّ له من كاتب أو متكلم" و فيما بعد فصَل بينهما بقوله "و هكذا يغدو الخطاب تواصلا لسانيا منظورا إليه كإجراء يتم بين المتكلم و المخاطب أو كفعالية تواصلية، و يُنظر إلى النص باعتباره تواصلا لسانيا كمرسلة مشفرة عبر وسيطها المكتوب أو الشفوي. و تبعا لهذا التمييز، يتصل الخطاب بالجانب التركيبي و النص بالجانب الكرافي، أي الخط و الكتابة في خطيته كما تتجلى لنا عبر الورق"[2]

كما ميّز **عبد الله إبراهيم** بين النص و الخطاب بقوله "إن الخطاب هو مظهر نحوي مركّب من وحدات لغوية ملفوظة أو مكتوبة، و يخضع لقواعد في تشكله و في تكوينه الداخلي قابلة للتنميط و التعيين، أما النص فمظهر دلالي، يتم فيه إنتاج المعنى الذي يتحول إلى دلالة حالَ تشكله في ذهن القارئ بفِعل انتظام الأدلة و اندراجها في علاقات تتابُع وتجاوُز تقضي إلى ظهور معنى يتصل بالقراءة و إجراءاتها و بالقارئ و إمكانياته"[3]

و الخطاب يستمد وجوده من نظامه الداخلي الممثل في اللغة فرآه **جابر عصفور** على أنه "الطريقة التي تُشكِّل بها الجمل نظاما متتابعا، تسهم به في نسق كلي متغير و متحِد الخواص أو على نحوٍ يمكن معه أن تتآلف الجمل في خطاب بعَينه لتشكِّل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد، و قد يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء

[1] . عبد العاطي شلبي . فنون الأدب الحديث بين الأدب الغربي و الأدب العربي . ص117

[2] . أحمد رحيم كريم الخفاجي . المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث . ص107

[3] . المرجع السابق . ص108

اللفظي تنتجها مجموعة من العلاقات أو يوصف بأنه مساق العلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض معينة"[1]

و نصل في النهاية إلى أن للخطاب وجوها شتى و مفاهيم مختلفة تصل أحيانا إلى حد التباين، فهي متفاوتة تفاوتا شديدا يسوغه الانتقال من الخطاب كلاما منغلِقا على ذاته إلى الخطاب منفتحا على المتخاطبين، و من الخطاب نصا لغويا إلى الخطاب تؤلفه عناصر دلالية ضمن منطق النصوص

ثالثا ـ مفهوم السرد:

يُعدّ السرد واحدا من أهم المصطلحات القصصية التي حظِيت باهتمام كبير من قِبل النقاد و الدارسين قديما و حديثا، نظرا لارتباطه الوثيق بالإنسان عبر جميع العصور.

لغة: لقد بدأ السرد مع تاريخ البشرية فهو "عالميٌّ موجود في كل مكان تماما كالحياة"[2]، وهذا ما جعل من الطبيعي أن يُفضي استقراؤنا للتراث اللغوي العربي و مراجعة الدراسات اللغوية الحديثة إلى استنتاج أن السرد قد استحوذ على اهتمام عديد الدارسين في مختلف الأزمنة، فنجده في عدة مؤلفات نذكر منها:

"**لسان العرب**" لا**بن منظور** حيث يُعَرّف السرد على أنه "تقدِمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا"[3]، و لعله يفسر هذا بقوله "سَرَد الحديث و نحوه، يسرُده سردا إذا تابعه، و فلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، و سرد القرآن أي تابع قراءته في حذر منه"[4]، و أما في قوله "و في صفة كلامه . صلى الله عليه و سلم . لم يكن يسرُد الحديث سردا، أي يتابعه و يستعجل فيه" قد ألحق صفة الاستعجال لمعنى السرد، وأما في قوله تعالى ((أَنْ اِعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَ قَدِّرْ فِي اَلسَّرْدِ وَ اِعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ

---

[1] . جابر عصفور . عصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو . ص269

[2] . بوقرومة حكيمة . منطق السرد في سورة الكهف . ص20و21

[3] . ابن منظور . لسان العرب . مج03. ص211

[4] . المرجع السابق

بَصِيرٌ))[1] فيقول **ابن منظور** "هو أن لا يجعل المسمار غليظا و الثقب دقيقا، فيَفصِم الحِلَقَ، و لا يجعل المسمار دقيقا و الثقب واسعا فيتقلقل أو ينخلع أو يتقصّف، اجعله على القَصْد وقَدْرَ الحاجة"[2]، و هنا يمكن استنباط معنى الحذق و المهارة في سرد الحلق من معنى التقدير و القصد

كما نجد في "**المنجد**" "يُقال نسج: سرَد درعا، سرَد جِلدا، و روى: سَرَد قصة، سَرَد أشعارا، سَرَد تواريخا، سَرَد أخبارا"[3]

و وَرَد أيضا في "**معجم الوسيط**" "سرَد الحديث أتى به على ولاء جيد السياق"[4]

جاء أيضا في قاموس "**محيط المحيط**" "الحديث و القراءة أجاد سياقهما و أتى بهما على ولاء و الصوم تابعه و القراءة بسرعة، و السرد مصدر و اسم جامع للدروع، فيفصم الحلق لأنه مُسَرَّد"[5]، و وافقه في التعريف أيضا **جبور عبد النور** في مؤلَفه "**المعجم الأدبي**"

و في "**مختار الصِحاح**" "السرد الثقب، و المسرودة المثقوبة، و فلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق، و سَرَد الصوم تابعه، و قولهم في الأشهر الحُرُم ثلاثة سرد أي متتابعة وهي ذو العقدة، ذو الحجة و محرم، و واحد فرد و هو رجب"[6]

و من خلال هذه التعاريف اللغوية نستنتج أن معنى السرد لا يخرج عن نطاق نسج الكلام و حسن السبك و قدرة النظم في انسجام و تناسق تامَّيْن.

اصطلاحا: يبدو أن للسرد صفة كونية حيث يمتد حضوره عند سائر الشعوب و في صوره وأشكاله المتعددة، سواء أكان شفويا أو مكتوبا بسيطا أو مركبا، فنجد مختلف الثقافات

---

[1] . سورة سبأ . الآية11

[2] . ابن منظور . لسان العرب . مج03. ص211

[3] . صبحي حموي . المنجد في اللغة العربية المعاصرة . ص661

[4] . إبراهيم مصطفى و آخرون . معجم الوسيط . مج01. ص426

[5] . بطرس البستاني . محيط المحيط . ص263

[6] . محمد بن القادر الرازي . مختار الصحاح . ص294

بمختلف العصور تلجأ إلى بوابة السرد تطرقها بإيقاعات متباينة لتعبر عن بعض أحوالها ومواقِفها فكما نجدها عند الغرب فهي أيضا متجذرة لدى العرب.

*عند الغرب: نظرا لشساعة الحقول المعرفية و تعدد زوايا النظر اختلفت مفاهيم النقاد والدارسين حول تحديد و ضبط مفهوم شامل للسرد.

يقول **يان مانفريد** (Jan Manfred) "بالنظر إلى حقيقة أن معظمنا يتفق على أن الواقع كما نعرفه ليس معطى مدرك بالحواس، بل أنه بناء ذاتي، يبدو أن السرد في كل مكان حولنا، لأن بناء التمثيلات السردية هو أحد الوسائل التي نعطي بها شكلا و معنًى للواقع الذي ندركه، السرد هو . بعبارة أخرى . طريقة أساسية للتفكير أو أداة معرفية"[1]، و يقول في نفس الموضوع "السرد هو وسيلة اتصال تعرض تتابع أحداث تَتَسبّبت فيها أو جربتها الشخصيات"[2]، و يفسر هذا أكثر بقوله "السرد هو أي شيء يحكي أو يعرض قصة، أكان نصا أو أداء أو خليطا من ذلك"[3]

و يذهب **جيرار جينيت** (Gerard Genette)إلى ربط السرد بأحداث و أفعال ينظر إليها بوصفها مجرد إجراءات مرتبطة بالمظهر الزمني و الدرامي، "إلا أن جينيت يجد فَهمًا آخر للسرد و هذا في كتابه "خطاب الحكاية" حيث يحصره في ثلاثة معانٍ يربط فيها بين الحكي و السرد، و يقوم الخطاب السردي عنده على العلاقة بين الحكاية و القصة، و بين الحكاية و السرد"[4]

أما عند **تازفيتان تودوروف** (Tzvetan Todorov) فالسرد هو الحكاية إضافة إلى الكلام لأنه يتضمن رسالة تواصلية، و هذا السرد الذي به يتميز النص القصصي عن غيره من الفنون التخييلية الأخرى.

---

[1] . يان مانفريد . علم السرد . ص07

[2] . المرجع السابق . ص12

[3] . المرجع السابق . ص51

[4] . مراد عبد الرحمان مبروك . آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة . ص34

و لعل أيسر تعريف هو ما قاله **رولان بارت** (Roland Barthes) "السرد مثل الحياة عالم متطور من التاريخ و الثقافة"[1]، و بالرغم من بساطة هذا القول إلا أنه واسع جدا، فالحياة غنية عن التعريف، و هذا راجع لتنوعها و سرعة تقلبها و ارتباطها بالإنسان، ذلك الكائن المتمرد على كل تعريف و قانون. كما يعتبر **بارت** السرد رسالة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، و قد تكون هذه الرسالة شفاهية أو كتابية، و "السرد عنده حاضر في الأسطورة و الخرافة و الحكاية و القصة القصيرة و الملحمة، و ضِمن هذه الأشكال اللامحدودة للسرد نجد هذا الأخير في جميع المجتمعات، إنه يبدأ مع تاريخ الإنسانية نفسها، فلم يوجد أبدا شعب دون سرد"[2]

*عند العرب: و في مقابل الموروث الغربي يأتي الموروث العربي الذي يشهد تطورا كبيرا في وقتنا الحاضر، حتى أضحى السرد العربي اليوم ديوان العرب.

و لعل **عبد الملك مرتاض** هو الذي اختصر المسيرة الزمنية لمفهوم السرد عبر العصور في مقولة واحدة، حيث يذهب إلى أن "أصل السرد في اللغة العربية هو التتابع الماضي على سيرة واحدة و سرد الحديث و القراءة من هذا المنطق الاشتقاقي، ثم أصبح يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهومه . على أيامنا هذه . في الغرب إلى معنًى اصطلاحي أهم و أشمل بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي برُمّته، فكأنها الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي ليُقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذًا نسيج الكلام و لكن في صورة حَكي"[3]

و هذا ما ذهب إليه أيضا **حميد لحميداني** حيث يُعرِّف السرد على أنه "الطريقة التي تُروى بها القصة عن طريق الراوي موجَّةً للمروي له و ما تخضع له من مؤثرات بعضها

[1] . عبد الرحمان الكردي . البنية السردية في القصة القصيرة . ص13

[2] . عبد الرحيم مراشدة . الخطاب السردي و الشعر العربي . ص5

[3] . عبد الملك مرتاض . ألف ليلة و ليلة . ص84

متعلق بالراوي و المروي له أو البعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[1]، كما يُعتبر السرد مصطلحا يعتمده الناقد ليوضح الطريقة التي اتبعها المبدع أو الكاتب في تصوير العالم، فالسرد "هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"[2]

و في نفس وجهة النظر، يرى **صالح إبراهيم** السرد حيث يقول "السرد هو الطريقة التي يختارها الراوي في الحكي، أي في تقديم الحكاية، و الحكاية أولا سلسلة من الأحداث، إنها المادة الأولية التي تُبنى منها السردية، أي أنها مضمون الحكي و موضوعاته"[3]

و السرد عند **شربيط أحمد شربيط** "هو أحد أركان النسيج القصصي الأساسية، حيث يُسهم في الربط بين أجزاء القصة و تتابعها فنيا بشكل متين"[4]

أما **آمنة يوسف** تقول أن "السرد مصطلح نقدي حديث يعني نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية... كما أنه الفعل الذي تنطوي فيه السِمة الشاملة لعملية القص"[5]، وفي نفس النقطة تقول "السرد هو شكل المضمون (شكل الحكاية) و الرواية هي السرد قبل كل شيء، ذلك أن الروائي عندما يكتب رواية ما يقوم بإجراء قطع و اختيار للوقائع التي يريد سردها، و هذا القطع و الاختيار لا يتعلقان أحيانا بالتسلسل الزمني للأحداث التي قد تقع في أزمنة بعيدة قريبة، و إنما هو قطع و اختيار الضرورة الفنية، فالروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته ليمنحها شكلا فنيا ناجحا و مؤثرا في نفس القارئ"[6]

---

[1] . حميد لحميداني . بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي . ص45

[2] . المرجع السابق

[3] . صالح إبراهيم . الفضاء و لغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف . ص124

[4] . شربيط أحمد شربيط . تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة . ص41

[5] . آمنة يوسف . تقنيات السرد في النظرية و التطبيق . ص28

[6] . المرجع السابق

و يقول **حسن أحمد العزي** في كتابه "**من تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني**" "السرد هو المصطلح العام الذي يشمل قصَّ حدثٍ أو أحداث أو خبر، سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال"[1]

و هذا ما نجده أيضا عند **لطيف زيتوني** الذي يرى أن السرد هو "فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، و هو فعل حقيقي أو خيالي، ثمرته الخطاب، و يشمل السرد . على سبيل التوسع . مجمل الظروف المكانية و الزمنية، الواقعية و الخيالية، التي تحيط به، و يطلق السرد على صيغة من صيغ الخطاب وظيفتها وصف سَيْر الحدث كفِعل في زمن، و السرد بهذا المعنى لا يمكن حصره في نوع أدبي واحد، و لا في الأدب وحده"[2]

و ما نزال في موضوع توسيع مفهوم السرد إذ نرى **سعيد يقطين** يتطرق إلى هذا المفهوم بقوله "هو فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سَواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وُجِد و حيثما كان"[3]، و هذا المفهوم استخلصه من مجموعة القراءات في الدراسات الغربية كما استطاع أن يضفي صيغته و لمسته الخاصة على هذا المفهوم بما يتماشى و المُعطى الثقافي العربي.

و مما سبق يمكننا القول أن السرد يوجد حيث يكون المرء على صلة بالآخرين، و هو حاضر في جميع الأنواع الأدبية الشفاهية منها و الكتابية، و قد لقِي إقبالا و اهتماما من قِبل الدارسين و النقاد العرب و كذا الغرب، و الذين كان لهم الدور الأمثل في إغناء حقل السرد و توسيعه.

رابعا- مفهوم الخطاب السردي:

من خلال تقديمنا الاصطلاحي السابق للخطاب، فإن تلك الآراء تجتمع على أن الخطاب هو القالب الذي يسكب فيه المادية الحكائية و به تتشكل، فهو "الممارسة الأدبية

[1] . حسن أحمد العزي . من تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني . ص15

[2] . لطيف زيتوني . معجم مصطلحات نقد الرواية . ص105

[3] . سعيد يقطين . الكلام و الخبر مقدمة للسرد العربي . ص19

شفوية أو كتابية للغة ممارسةً تتقيد بقواعد و شروط فنية مختلفة باختلاف الأنواع و الفنون الأدبية، و تتقيد أيضا بقِيَم جمالية يتعارض عليها كل أمة تِبَعًا لحضارتها و ثقافتها"[1]، وانطلاقا من طبيعة هذا الخطاب يرى **سعيد يقطين** أن الخطاب السردي هو "الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، و قد تكون هذه المادة واحدة لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها و نظمها، فلو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تُحكى، و حددنا لها سلفا شخصياتها و أحداثها المركزية و زمانها و فضاءها لَوَجدناهم يقدَّمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم و مواقفهم، و إن كانت القصة التي يعالجونها واحدة"[2]، فالمادة الحكائية حسب **يقطين** أو نظريات السرد تتمثل في الحدث (الفعل)، الشخصية (الفاعل)، الزمن و مكان (الفضاء)، و التي تُعدّ المادة الأصلية التي يتحقق بها العمل الحكائي الروائي و القاعدة الأساسية لها

[1] . إبراهيم صحراوي . تحليل الخطاب الأدبي . ص219

[2] . سعيد يقطين . تحليل الخطاب الروائي . ص07

الفصل الأول

جماليات الفضاء

(العتبات-الفضاء السردي-اللغة-الفضاء المكاني)

المبحث الأول: فضاء العتبات:

. المطلب الأول: سترة الرواية (عتبة الغلاف)

. المطلب الثاني: الورقات السابقة للسرد، الحاشية الختامية

. المطلب الثالث: جهاز العنونة الداخلية

المبحث الثاني: الفضاء السردي:

. المطلب الأول: الصوت في الرواية . المطلب الثاني: الصيغة السردية

المبحث الثالث: فضاء اللغة

. المطلب الأول: التناص (التظافر النصي) . المطلب الثاني: اللغة الساخرة

. المطلب الثالث: اللغة الغامضة . المطلب الرابع: لغة الشارع (اللهجة العامية)

. المطلب الخامس: لغة الفن... فن اللغة (اللغة الواصفة)

. المطلب السادس: اللغة المؤنثة المحرَّرة (لغة البوْح)

. المطلب السابع: لغة الذاكرة

المبحث الرابع: الفضاء المكاني

. المطلب الأول: المرأة الوطن... الوطن الأنثى

. المطلب الثاني: الأم مستغانم... مهوى الأفئدة

. المطلب الثالث: بين الشمال و الصحراء (تقاطب الأمكنة)

. المطلب الرابع: البحر... بين الصداقة و العداوة

. المطلب الخامس: غرفة للجسد... بيت للروح

. المطلب السادس: حمام زهية (تنظيف للجسد و تطهير للذات)

المبحث الأول: فضاء العتبات

لكل بناء مدخل، و لكل مدخل عتبة، و لكل عتبة هيئة، و لأن العتبات همسات بداية فقد كان لزاما علينا كباحثين أن نبدأ بها هذه الدراسة.

إن عتبات النص كتاب مفتوح واسع الأرجاء، فهي مجموعة اللواحق أو المكملات المتممة لنسيج النص الدال، و يعرفها **جيرار جينيت** على أنها "كل ما يجعل النص كتابا، يقترح نفسه على قُرائه، أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا العتبة أو البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه"[1]، و"المؤلَف أيا كان لا يمكن أن يُقدَّم عاريا من النصوص التي تُسيِّجه، لأن قيمته لا تحدد بمَتْنِه و داخله، بل أيضا بسياجاته و خارجه"[2]، كما أن العتبات النصية هي ذلك النص المصاحب أو الموازي المطوِّق للنص الأصلي، و تُحقِّق هذه العتبات أغراضا بلاغية وأخرى جمالية لارتباطها الوثيق بسياق المتن "إذ لا قيمة لها في غيابه و لا حاجة للقارئ بها من دونه، فحضورها تكاملي و ضروري"[3]

المطلب الأول: سُترة الرواية (عتبة الغلاف): إن الغلاف بمنزلة الرأس من الجسد، لصلته الوثيقة بالنص، و هو ليس مجرد حِلية شكلية، بل يُعتبر مساهما في تشكيل البُعدَين الجمالي و الدلالي له، فهو الذي يمنح "هوية بصرية ينبغي تقبُلها كإحدى هويات النص"[4]، كما أن المتلقي "يتعامل مع النصوص الروائية وِفق تقنية الإثارة المقصودة و المصحوبة بالإعجاب و الاستغراب، فيُنتج عن ذلك إقبال على النص أو نفور منه، و تنطلق تفاعلاتها من اللقاء البصري الأول بين القارئ و الرواية، فتنشأ تلك العلاقة الحوارية التي تبدأ بالمُناص

[1] . جميل حمداوي . السيميوطيقا و العنونة . ص103

[2] . عبد الرزاق بلال . مدخل إلى عتبات النص . ص22

[3] . المرجع السابق . ص16

[4] . حسن نجمي . . شعرية الفضاء السردي . ص27

(العتبات)"[1]، و تعد فضاءات النص الرمزية و الدلالية بوابة يدخل منها القارئ إليه بفكرة مسبقة تمكنه من فهم الفكرة التي أعلن عنها المؤلف في الغلاف.

تتفرد كل رواية بواجهتين، أمامية و خلفية، إضافة إلى الكتابات التي عليهما، و يُشترط فيهم بشكل أساسي أن يكونوا . و هم مجتمعون . قادرين على جذب الانتباه و إثارة الاهتمام، و يكون ذلك بتنسيق الألوان و استحضار الأشكال البارزة و الصور المحفزة التي تتوافق وبشكل متساوٍ مع مضمون الرواية، و في العمل الذي بين أيدينا نرى أن كاتبتنا حمَّلت على كاهل غلافه دلالات ثقيلة الرمز و المعنى، و لا يستطيع دخول تلافيفها إلا قارئ نخبوي، لا يسافر في عوالم التأويل دون أن يكون متمرِسا في خبايا النص و سياقاته.

*الواجهة الأمامية: استطاعت الروائية ربيعة جلطي أن تستنطق روايتها هذه و تقوم بتصوير جميع الإيحاءات و الدلالات و الألوان المناسبة التي تعبِّر عن المتن بجميع تساؤلاته وأحداثه، فجاء الغلاف الأمامي خادما لذلك، و مرآة عاكسة له.

كثيرا ما ارتبط المخيال السردي للمرأة الكاتبة عند صياغة المشهد الروائي بالنحت من الجسد الذي يبحث عن النشوة و الارتواء و ذلك لتحقيق الإغراء و اللذة النصية، ، إذا من الطبيعي أن تستخدم **ربيعة جلطي** سلطة الجسد و تتجرأ على فضح شبقه في العتبات النصية، فلا يحضر باعتباره بؤرة للنص الروائي فقط و إنما يتعداه للغلاف، و ذلك لينسجم هذا العمل الأدبي مع التوجه الجديد للكتابة التي تتمرد عن التابو، رغبة في الاختراق وكشف الحجب عن المستور.

إن الشخصية المحورية في الرواية هي "**أندلس**" و التي بلغت ذروة الكمال الأخلاقي والجمالي و الإبداعي . حسب تصوير الكاتبة لها . إذًا ألا يحق لها أن تتصدر الغلاف؟! أو بالأحرى تصنعه هي بذاتها؟! أليست هي من قال لها صاحب الغلالة . و ما أدراك مَن هو . "إن الأفئدة مراتب و مدارج و مقامات، فأنتِ الذروة""[2] ألا يحق لامرأة استطاعت امتلاك عقل

[1] . مبروك كواري . المناصية و التأويل . ص321

[2] . ربيعة جلطي . الذروة . ص211

و قلب كل مَن قابلها أن ترسم على الأقل واجهة كتاب يدور فَلكه في محراب ملكوتها؟! "لا تنسي أنها فنانة تشكيلية مشهورة"[1]

كانت الروائية ذكية و هي تسمح لبطلة روايتها أن ترسم بلطخات من الألوان المائية غلافا لروايتها، فـ"**أندلس**" "امرأة لا تشبهها أخرى، ثم هي فنانة رقيقة"[2]

من ناحية أخرى "يسر لي قلبي أن الفنان مهما كان صادقا لا يستطيع أن يُجمِّل أو يُعدِّل في الخراب المحيط بقومه مهما اجتهد إلا عبر فنه"[3]، و كانت "**أندلس**"، "المؤمنة بتغيير لون العالم الرمادي بالفن و ألوانه الناطقة بالحب و الرفق و البراءة"[4]، تحاول . عبر فنها . فضح القهر و الظلم و الاستبداد و فتح عيون الناس على عَورات قاهريهم و بناياتهم "الغافية تحت الرايات نهارا و النجوم ليلا"[5]، و في البُعد الموازي للرواية . و هو واقعنا هذا . نجد **ربيعة جلطي** تحاول كشف أمراض السلطة الذكورية و تعريةِ واقعها المتأزم و غير المتكافئ و فضح سياستها الفاشلة عبر تثوير تلك القضايا المحظورة كموضوع التابو الذي أعتبِر فِقهًا رجاليا لا يحق للمرأة التدخل فيه، إذا بطلة الرواية و صاحبتها كلاهما فنان يُعري السلطة على طريقته، بالرسم أو الكتابة، أو لعلهما يشتركان في نفس الطرق، لعلهما نفس الشخص! مَن يدري؟! "أغلب الناس يرحلون حاملين أسرارهم إلى الأبد"[6]، و بعض الأسرار كُتِب لها أن تظل أسرارا حتى إشعار آخر!

جاء لون خلفية الغلاف أصفرا باهتا يبعث على القِدم، و لعل هذا مرتبط بما يتربع بوسطه، حيث رُسِم إطار صورة مزخرف يحملنا . للوهلة الأولى . لغرفة الجلوس ببيت "**لالة أندلس**" "باكية، اقتربت أندلس من صورة جدتها لالة أندلس و هي ترفل في ثوبها الأبيض

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص137

[2] . المرجع السابق . ص181

[3] . المرجع السابق . ص66

[4] . المرجع السابق . ص201

[5] . المرجع السابق . ص92

[6] . المرجع السابق . ص186

داخل الإطار المفضض المعلق في غرفة الجلوس، عند زاوية قرب المدفأة... اقتربت من الإطار أكثر ثم قبلتها، لم تكن الصورة باردة"[1]، و كذلك صورتنا، ليست مجرد حبر على ورق، بل هي رمز عميق يبعث على سبر أغوار النص، و الذكريات! و لعل هذا ما جعل خلفية الغلاف تكتسي بهذا اللون الباهت.

بخلاف الإطار المفضض الذي حمل صورة "**لالة أندلس**" مع عريسها "**سي العربي**" يوم زفافهما . في الرواية . نرى أن الإطار الذي على الغلاف يحمل صورة امرأتين متشابهين لحدّ بعيد، حتى تخال أنها امرأة ترى انعكاسها على مرآتها، و المرآة رمز للأنوثة و قد تكررت كثيرا في الرواية، الأمر ليس ببعيد عن هذا، فهي امرأة ترى انعكاسها على مرآة الأيام "أنا أندلس، أنا صورتها"[2]، امرأة عاشت ترى القدر يصنع نسخة مشابهة لها، و لعلها تشاركه في صناعة بعض مقاديره أحيانا! و لعل الدليل على وجهة نظرنا هذه هو احتواء الصورتين في شكل دائري رغم أن الإطار الخارجي مربع، و لا نظن أن للدائرة دلالة أكبر من دورة الحياة، هذه الدورة التي بعد أن شاءت الأقدار أن يُعيد التاريخ صياغة شخصياته مجددا، صُنِعت بهذا الشكل الحَلقي المغلق، فأنجبت "**أندلس**" جديدة تتقاسم مع سابقتها نفس الحتوف "هل أحمل اسمك عن جدارة يا لالة أندلس، أم لأننا نتشابه في قدر العشق؟"[3]، و كما قلنا سابقا، إن هذه الأقدار ليست بمشيئة رب الرواية فقط . و هو الكاتبة . بل هي من صناعة الشخصيات أيضا "لالة أندلس لا تنتقد أحدا، أنا الوحيدة المستثناة، أنا الوحيدة التي لا أسلم من ملاحظاتها الدقيقة"[4]، فـ"**لالة أندلس**" فعلت المستحيل حتى تجعل حفيدتها تشبهها، و لعل لعل الحفيدة ما وَجدت سبيلا للفِرار من هذا المصير فاتبعت الطريق الذي ترسمه لها جدتها رغم مشاقه "أنا ابنة ابنها، علي إذن كي أستحق هذه المكانة أن أليق بها، أن أجتهد لأتجاوز

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص197

[2] . المرجع السابق . ص63

[3] . المرجع السابق . ص191

[4] . المرجع السابق . ص55

كل العقبات الصغيرة و الكبيرة، أن أتعلم كيف أكون أهلا لحفيدة لالة أندلس"[1]، فما كان من القدر إلا أن يُذعن لإرادة الجدة أيضا، فيَخلق شبيهتها على أحسن تصوير "كم كان الأمر شاقا، كم كان مهولا و مفزعا لي في البداية، و لكن حين كبرت . و الحق يُقال . و بعد لَأيٍ، لم يعد شاقا أن أكون حفيدة لالة أندلس"[2]، كما أن سرد الرواية أيضا جاء في شكل دائري يتطابق مع ما نراه على الغلاف، فقد بدأت الرواية بخلوة "**أندلس**" و جلوسها مع نفسها دون العالم "أغلقتُ الباب دوني، هكذا... أنت أيضا يحدث لك أن تغلق الباب دونك. تهرب بذاتك إلى ذاتك"[3]، و تنتهي برجوع "**أندلس**" لخلوتها بعد أن قاطعها صخب الدنيا "أندلس أيضا ملت صراخهم و شعاراتهم فدخلت بيتها، أدارت المفتاح مرتين و أغلقت الباب دونها"[4] لتعود لنفسها التي كانت، قبل تلك المقاطعة "هذه الليلة لي، لي وحدي"[5] في دائرة مغلقة توهِم القارئ بأن الرواية ستعود لتروي نفسها مرة ثانية

إذا حسب كل هذا التحليل و مطابقة واجهة الكتاب مع ما قيل في الرواية على لسان الشخصيات، نكاد نجزم أن المرأة التي تحتل الفضاء العلوي للإطار هي "**أندلس**"، فتظهر مغمضة العينين يبدو على ملامحها اللاشيء، تلتفت للثانية دون أن يقع بصرها عليها، أو أن تشاركها الابتسام حتى، و كأنها تتساءل عن طبيعة العلاقة التي تجمعها مع شبيهتها تلك حتى سُجِنتا في إطار واحد "هل أغار من جدتي؟ أم أكرهها؟ أم أحقد عليها؟ أم أخاف منها؟ أم أحبها"[6]، ففي كامل الرواية تتأرجح "**أندلس**" في آرائها حول علاقتها بجدتها فتارة تعلن حبها و تارة أخرى تتذمر منها، في حين نكاد نجزم أيضا أن المرأة المصاحبة للأولى هي "**لالة أندلس**" فنراها فاتحةً عينيها الساحرتَيّ الرسم، و ربما رُسِمت مفتوحة تخليدا لذكرى

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص100

[2] . المرجع السابق . ص101

[3] . المرجع السابق . ص7

[4] . المرجع السابق . ص216

[5] . المرجع السابق . ص206

[6] . المرجع السابق . ص56

الذي عشقها حتى النخاع "يحيى الغريب" "كان يوقع أسفل لوحاته في شكل عينين تشبهان حبيبته أندلس"[1]، أو لعل فنان الغلاف سمح له برسم عيني محبوبته لآخر مرة على هذه الورقة، مَن يدري؟!

تنظر المرأة الثانية للأولى مبتسمة "إنه صوت أندلس حفيدتي، صوتها الرخيم الذي تُشبِه بحَّته بحَّة في صوتي، كيف عرفت أنني متّ؟ كيف؟ ارفق بها أيها الحزن عليّ، ارفق بقلبها الرقيق!!"[2]، إذا "**لالة أندلس**" تعرف طبيعة العلاقة التي تجمعها بحفيدتها . و إن أبدتْ عكس ذلك في بعض المواقف . و هذا ما جعل الروائية تقبل أن تُرسَم بسمة على وجه الجدة، وكأنها تحسُم بذلك طبيعة العلاقة بين المرأتين، و التي قد يرى الرائي . كما قلنا سابقا . غير ذلك بعد أن يقرأ بعض مقاطع الرواية "كنتُ أخشى لسانها... تُلقي بجملتها و كأنما دون اكتراث... ارتكنتُ إلى سرير متوارٍ في غرفة خلف الظلمة ثم بكيت في صمت"[3]

قد يرى شخص آخر أن المرأة الشبيهة على الغلاف هي "**سعدية**" "سعدية... كوني ظلها، كوني شبيهتها، صورتها طبق الأصل إن استطعتِ، قلديها في كل شيء"[4]، "سأكونهما "سأكونهما معا: سعدية في داخلها أندلس"[5]، في هذه الحالة ستكون المرأة المغمضة العينين هي "**سعدية**" التي تستمع لرأي "**الياقوت**" و تنفذه دون اعتراض، المرأة التي عمِيت عن رؤية الحقيقة "لماذا قبلت اللعبة؟ ما هذا الجزر و المد الذي يتجاذبني؟ الله لا تربحك يا الياقوت يا صاحبة الصفارة و الكرسي. بعد أن اختفيتِ مدة طويلة من حياتي جئتِ لتوريطي مرة أخرى"[6]، أما المرأة المبتسمة فهي فنانتنا الرقيقة "**أندلس**" "ربما هذا ما يميز أندلس، شفتها السفلى المكتنزة تعطي لوجهها سِمةً مرِحةً و متفائلة و مبتسمة و جذابة"[7]. هذه وجهة نظر

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص52

[2] . المرجع السابق . ص197

[3] . المرجع السابق . ص38

[4] . المرجع السابق . ص150

[5] . المرجع السابق . ص162

[6] . المرجع السابق . ص139

[7] . المرجع السابق . ص146

معقولة، و لكن بعد الفحص الدقيق و تكاتف الأدلة أعلنا أن الأقرب لتجسيد الرواية هو الرأي الأول "**أندلس**" و "**لالة أندلس**"، و يبقى لكل محلل رأيه الخاص.

جاء الإطار . الذي يحمل حب الجدة و الحفيدة الذي تجاوز الأجيال . مزخرفا بشكل بسيط في ركنيْه العُلوِيّين، و لعل هذه الزخرفة ما هي إلا رمز لجمال العلاقة التي يحملها، أو لعل الكاتبة أرادت بها الإشارة للشابة اليافعة التي ما زالت في عمر الزهور، أو رمز للحضارة الإسلامية الأندلسية التي حملَت الشخصيتان اسمها. فيمكن إذا أن نضع هذا النقش كدليل آخر على هوية المرأتين.

الإطار ورديّ اللون، و كأبسط تفسير له، اللون الوردي في ثقافاتنا رمز للأنوثة، و هذا بديهيّ ما دام يحمل في جوفه صورة امرأتين. كما يلعب اللون الوردي وسط اللون الأصفر الباهت للخلفية دور اللون الجاذب للنظر، و كأنه يمارس لعبة ضدية بين القديم (الخلفية) والحديث (صورة المرأتين).

كما اختارت الكاتبة اللون البني الذي استخدمته لونا لشعر المرأتين و لزخارف الإطار، كما وظفت بعض اللطخات منه لتُضمِّنها اسمها و جنس كتابتها هذه و الدار التي تكفلت بعملية توليد هذه الأخيرة و إخراجها للنور. و نظن أنه تم اختيار هاذين اللونين فقط للغلاف . الوردي و البني . تجنبا للفوضى البصرية و محافَظةً من صاحبة العمل على أهم صفات شخصِيتها المحورية في الرواية . "**أندلس**" . و التي تعشق الهادئ من كل شيء "و ما إن تغيب مدام زياني... حتى تنتفض من جديد و تصعد الياقوت مرة أخرى فوق الطاولة، ترقص على إيقاع قبائلي هذه المرة، بينما الآخرون بعضهم يطبل على الطاولات بالمسطرات، و بعضهم الآخر يصفق. أندلس وحدها صامتة... تجلس أندلس في الصف الأول مربِّعة ذراعيها تنظر إلينا من فوق"[1] إذا لتجنب الفوضى . التي تكرهها بطلتنا . ارتأت الكاتبة أن تكتفي بلونين فقط.

[1] - ربيعة جلطي - الذروة - ص115

و إذا كان اللون الوردي رمزا للأنوثة فالبني رمز للهوية، الرواية بُنِيت على تلاقح العديد من الثقافات . الأندلسية و العربية و الصحراوية و الأمازيغية . التي جُمِعت كلها تحت ظل الثقافة الإسلامي، و أليس البني لون التراب؟ و البشر كانوا قد خلِقوا من حفنات مختلف من هذا الأخير؟ فمن الطبيعي أن يكون اللون البني رمزا لافتخار كل شخصية من روايتنا هذه بحفنة التراب التي خُلقت منها و شكلت أعضاءها أو وُلِدت و تربت فيها.

*الواجهة الخلفية: جاء متناسقا مع الغلاف الأمامي و بنفس الفرشاة و الألوان، حيث توسطه إطار وردي حُمِّل تلخيصا بسيطا لمحتوى الرواية، يلعب هذا التلخيص مقام طُعم فني وجمالي للمتلقي في محاولة لغوايته و جذبه لعالم النص، ثم أتْبِع ذلك التلخيص بتعريف وجيز للكاتبة ربيعة جلطي.

أما في أسفل الغلاف فقد وضعت لطخة بنية كتب عليها معلومات دار النشر.

*العتبات اللفظية: و لأن أغلفة الأعمال الأدبية نادرا ما تأتي عارية من عتبات لفظية، فإننا سنتطرق لها على التوالي:

*اسم المؤلِف: يُعدّ اسم الكاتب من العناصر المهمة في الغلاف، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب و آخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، و يحقق ملكيته الأدبية و الفكرية على عمله، بغَضّ النظر إن كان الاسم حقيقيا أو مستعارا

جاء اسم المؤلفة **ربيعة جلطي** عاليا بالغلاف، مكتوبا بخط الثلث البسيط الشكل، بارزا وغليظا للدلالة على هذه الملكية، و الإشهار لهذا الكتاب حيث يبدو و كأنه يخاطبنا بصريا لشرائه، خاصة في تلك الفترة، ذلك أن القارئ الجزائري و العربي اعتاد عليها شاعرة مرهفة لا روائية مجربة، ما يدفع بالقراء نحو الاستغراب و الرغبة في معرفة محتوى العمل، كما أن خط الثلث يُعتبر من أصعب الخطوط العربي رسما و لعل استعماله لكتابة اسم المؤلفة مناسب مع ما تتكبَّده هذه الأخيرة لإنجاز هذا العمل. إضافة لهذا فخط الثلث يمتلك ليونة تعتبر متنفسا لإراحة النفس لدى الناظرين، ما يؤدي إلى خفض عدة توترات نفسية.

*جهاز العَنوَنة: العنوان هو الحاجز الذي يجعل من الغشاء (الغلاف) راشحا بين الداخل والخارج، و هو مجموع معقد أحيانا أو مربِك، و هذا التعقيد ليس لطوله أو قِصره، و لكن مردُّه مدى قدرتنا على تحليله و تأويله

إن عنوان روايتنا تعلق بالكاتبة قبل أن يتعلق بالنص، فهي قد بلغت ذروة الكتابة الشعرية قبل انتقالها إلى الكتابة السردية.

يقول المثل المغربي "أخبار الدار على باب الدار"، و لكن الأبواب مختلفة و أحيانا مخادعة، فقد يكون هذا الباب متواضعا بينما الدار فخمة، و العكس صحيح، ما أصعب اقتحام أي فضاء دون اجتياز بابه، و نحن هنا نتحدث عن العنوان كباب، العنوان باب، والعنوان فضاء!

جاء عنوان روايتنا مراوغا يحتاج إلى تأويل و حفر في طبقاته قصد قراءته و فهم تلويحاته و تلميحاته، احتل الجزء الأوسط من الغلاف، أو بشكل أدق، بين المرأتين المشابهتين، و كأن الكاتبة تريد أن تخبرنا أن هاتين الشخصيتين هما ذروة التشابه الذي سيقابلنا في متن الرواية.

كُتب العنوان بلون أخضرَ قانٍ لعله . من ناحية فنية . أُختِير مكمِّلا للون الإطار، حيث أن الوردي هو من تدرجات اللون الأحمر، و هذا الأخير يشكل تكاملا لونيا مع اللون الأخضر، و الهدف من التكامل اللوني في الفن هو التوازن البصري بين قِيم الألوان وتدرجاتها، و ذلك أن اللون الأخضر هو نتيجة مزج اللونين الأصفر و الأزرق فإذا ما أضفنا لهما اللون الأحمر . الوردي . يصبح لدينا الألوان الثلاثة الأساسية كلها، و هذا ما يجعل الواجهة متزنة لونيا و مستحبَّة للأبصار.

أما من ناحية رمزية، فاللون الأخضر رمز للدين الإسلامي الذي جمع تحت ظله الثقافات المتنوعة التي ذكِرت في الرواية، كما هو رمز للحضارة الأندلسية الإسلامية التي كانت تفتخر "**لالة أندلس**" بالانتماء إليها "و يخرج حرف السين من بين أسنانها، مرققا

مهموسا و هي تشير إلى أصولها الأندلسية"[1]، و كذلك كانت حفيدتها يميل قلبها للأغاني الأندلسية "أعرف أيضا أنها تهوى الموسيقى و الأغاني الأندلسية، بل و تدندنها و تغنيها أحيانا"[2]

رُسم العنوان بخط أشبه بالكوفي، بعيدا عن الزخرفة المتكلفة و المعقدة منه، بسيطا بريء المُحيَّا . لا الدلالة . "يلزمنا الكثير من البراءة لنحقق الأشياء العظيمة"[3]، فقد جاء العنوان من كلمة واحدة لا شريكة لها، تختزل من المعاني ما تختزل، الذروة هي أقصى نقطة يمكن للشيء الوصول إليها، الذروة هي القمة من كل شيء، قمة اللذة و النشوة، قمة الأخلاق، قمة الخداع و التزييف، قمة التسلط، قمة الجرأة و التمرد، قمة الجمال و الإبداع، قمة السلام التي بلغتها "**أندلس**" في تصالحها مع نفسها و قِيم مجتمعها، قمة العجز الذي بلغه "**صاحب الغلالة**"، قمة الشر و الخبث اللذين وصلت إليهما "**الياقوت**"... تهافتت شخصيات الرواية كلٌّ صعد قمة من هاته القمم ثم تكاتفت لتصنع ذروة الحبك فيها، إذا هي ذروات و ليست ذروة واحدة.

حرفا الألف و اللام من الحروف التي لديها نزعة نحو الارتفاع دائما، و هكذا جاءت في العنوان فعلا، أما الارتفاع فهو سُمُوّ الروح عن رذائل الأعمال و مُتع الحياة المحرمة "اكتشفتُ جوانب غامضة من شخصيتها و طريقة فهمها للحياة... أعرف أنها ما زالت متعفِفة و أنها من أولئك النساء المتمنعات صعبات المنال"[4]

كما أُعتُمِد على الانحناءات و الدوائر في رسم العنوان، و هنا نلاحظ أن مجمل حركة المخلوقات دائرية كالكواكب في الفضاء و النيترونات و في كل شيء، كما أن الشكل الدائري رمز لدورة الحياة التي تحدثنا عنها سابقا في حديثنا عن شكل إطار الصورة التي على الغلاف.

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص55

[2] . المرجع السابق . ص154

[3] . المرجع السابق . ص201

[4] . المرجع السابق . ص149

و لعل أهم وظيفة لهذا العنوان هي الوظيفة الإغرائية فهي تنشط قدرة الشراء لدى القارئ، و هذا ما ينطبق على المقولة القديمة "العنوان الجيد هو أحسن سمسار للكتاب"[1]

كما أن دلالات العنوان تدفع بالقارئ "لمحاولة ربط العلاقات بين العنوان و النص المعلن عنه، و من هنا يبدأ التواطؤ بين القارئ و المؤلف عن طريق التقديمات و الهوامس والاعترافات النصية"[2]

*المؤشر الجنسي: و يعتبر عند البعض عنوانا فرعيا، و هو محدِّد لطبيعة الكتاب (رواية)، و جاء تحت العنوان مباشرة بخط رفيع، ذو لون وردي مطابق للون الذي رسم به إطار الصورة لعله ليُعوض صِغر حجم الكتابة فيجلب له الأبصار، و ذلك أن الرواية هي الأولى للكاتبة، فمن الطبيعي أن يبدو جنس العمل بارزا للأعين.

*دار النشر: من البديهي أن يرفق اسم دار النشر على الغلاف الأمامي و الخلفي أيضا وذلك أنها لها فضل تؤجر عليه إذا ما كان العمل الذي أصدرته ناجحا، فجاء الاسم و الرمز و المعلومات الخاصة بالدار بالقلم الأسود الغليظ نسبيا ليحقق غاية الإشهار لذاته.

*ملخص الرواية: و هي كتابة تحتوي على مؤشرات متعلقة بالكتاب، و كالمعتاد في أغلب الروايات فقد كُتِبت على ظهر الغلاف قصد تلخيص الرواية و التعريف بها للجمهور الذي يريد شراءها أو اشتراها بالفعل. كما يتم "تثبيت جهة النشر على لوحة الغلاف، بشكل لا يخلو من القصدية أو من بعض الدلالات، قد تكون تجارية إذا كانت جهة النشر من مؤسسات الطباعة المشهورة، في الإخراج و التصميم، و قد تكون ذات دلالة إعلامية لصالح الناشر، إذا كان مؤلف الكتاب معروفا في عالم التأليف و الكتابة"[3]، و هذا فعلا ما نجده هنا، فلا يختلف اثنان على شهرة **ربيعة جلطي** ما يشكل دعما لدار النشر التي تتعامل معها.

---

[1] . جيرار جينيت . عتبات . ص95

[2] . وداد أبو شنب . المتعاليات النصية عند إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس . ص147

[3] . خليل شكري هياس . فاعلية العتبات النصية في قراءة النص السِّيَري . ص21

*التعريف بالروائية: جاء التعريف بـ**ربيعة جلطي** بعد تلخيص الرواية مباشرة، و لكن بلون وردي مطابق للون الإطار، و لعل تغيير الألوان يعود للرغبة في الفصل بين التلخيص والتعريف بالكاتبة و ذلك دون رسم حدود فعلية بينهما، فتكفلت الألوان بذلك.

أما الوظيفة المرجُوّة من هذا التعريف فهي وظيفة إشهارية للجمهور من ناحية و للمؤلفة من ناحية أخرى، و ذلك أن المطلِع عليه سيُدرك القيمة العلمية للكاتبة . من خلال المعلومات المذكورة . و بالتالي لا يتوقع إلا الأفضل من روايتها و في النهاية لا يجد سبيلا آخر لإطفاء جذوة تساؤلاته إلا بِاقتنائها. و في ما يخص المؤلفة، فإن جعْل القراء يعرفون عنك و لو جزءا بسيطا من انجازاتك يقوم برفع شهرتك بينهم، و بما أن "**الذروة**" هي أولى روايات **ربيعة جلطي**، فقد جاء التعريف بالروائية لتأكيد أهمية هذا العمل في مسار الرواية العربية عموما و الجزائرية خصوصا، لأنه مرتبط باسم كاتبة معروفة و من إصدار دار نشر مشهورة.

المطلب الثاني: الورقات السابقة للسرد و الحاشية الختامية:

دائما ما يسبق بداية السرد ورقات تحمل معلومات إضافية عن الكتاب، و يُختم بما يشبه توقيع الكاتب، و بالنسبة لروايتنا هذه النقاط مرتبة كالتالي:

*الورقة الأولى: أولى الصفحات التي تصادفنا بعد فتح الغلاف، تسمى بالصفحة المزيفة للعنوان لاحتوائها عليه وحيدا، حيث جاء في الركن الأسفل من الورقة كتذكير به، و ترسيخا له في ذهن القارئ. كما تلعب هذه الورقة حماية للمتن إذا ما أصاب الكتاب خطب.

*الورقة الثانية: و ورد فيها إعادة ذكر نفس معلومات الغلاف، و هي هوية الرواية، و على ظهرها كتِبت معلومات دار النشر التي تلعب دوما ترويجيا لنفسها باعتبارها رعَت عملا أدبيا للكاتبة المشهورة **ربيعة جلطي**، و ما يؤكد لنا وجهة النظر هذه أن الناشر قام بتضمين كلمة له أيضا في الغلاف الخلفي للرواية على شكل تلخيص لها.

*الورقة الثالثة (التوشيح/التصدير): جاء تصدير رواية "**الذروة**" كتوشيح، و يُعدّ هذا الأخير كملاحظة مدخلية للمتن، "و يعتبر لحظة صامتة، وحده التأويل من يُخضعها للقراءة فيُنطِق

صمتها"[1]، و يوضَع التوشيح لتنشيط أفق انتظار القارئ، بربط علاقته بالنص المنخرط في قراءته. و هناك من يستخدم التوشيح كجواز ثقافي ينقشه على صفحة من صفحات كتابه للزخرفة فقط، و لكن التوشيح الحقيقي ليس مجرد حِلية للتزيين أو المراوغة، فالملاءمة الدلالية له ليست دائما خطة خاضعة للحظ، و هذا ما أدركته **ربيعة جلطي** فضمَّنت توشيحها كنوع من السخرة، "لو أن شبها تراءى بين هؤلاء و أخرين، فذلك لأنه يُخلق من الشبه أربعين"[2]، فالرواية جاءت تنتقد أنواعا معينة من الناس، منها الذي في السلطة و منها من هو في أرذل المقامات، فجاء توشيحها كاعتذار ساخر وكأنها تريد أن تبرئ نفسها من أيّ تطابق قد يحصل بين الشخصيات الموجودة في القصة و بين الموجودين في الواقع، والعكس هو الصحيح هنا. فانقلب التوشيح إلى تصريح منها بأنها تكتب ناقدة للواقع المَعيش، فكان هذا التوشيح تأكيدا للتشابه الذي سيتراءى بين هؤلاء و الآخرين.

و من ناحية أخرى، فالقارئ للرواية و المطلع على حياة الروائية يدرك شبها كبيرا بين بعض شخصيات الرواية و بعض الشخصيات الحقيقية التي مرّت بحياة **ربيعة جلطي**، إذًا هناك تشابه و إسقاط متعمد لبعض الشخصيات الواقعية التي علقت بذاكرة الكاتبة، وشخصياتها الروائية المتخيلة في الرواية

كما تضمن هذا التوشيح نوعا من الغموض، فهذا الأخير علامة شعرية تترك بصمتها النفسية و الأسلوبية أثناء القراءة، فهو كالطيف يحتجب بظلاله الخيالية معاني النص ليزيد القارئ شوقا في المعرفة و لذةً في القراءة. كما أن الغموض هو حيلة الذات الأنثوية المكبلة بالنفي و التهميش، تنشده للإبقاء على مدارج العتمة مع نور خافت رغبة في التلصص ما بين الحروف و النقاط.

[1] . جيرار جينيت . عتبات . ص159و ص160

[2] . ربيعة جلطي . الذروة . ص5

إن هذا التوشيح جاء منظوما و مسجوعا كما لو كان بيتا شعريا، يبدو أن الكاتبة ها هنا أرادت أن تنطلق من نَفَسِها الشعري السابق، و يكون في مقدمة روايتها شيء يصِلها بماضيها ذلك.

*الحاشية الختامية: و قد جاءت مفصولة ببياض و بكلمة "حاشية"، و وظيفتها هنا هي الخروج من النص مع ترك أثر في ذهن القارئ، ما يجعله يستمر في التفكير في مجريات الرواية حتى بعد إغلاق غلافها، و ذلك أن **ربيعة جلطي** قدَّمت في حاشيتها معلومات تصِلنا بتأويلات مبينة على قراءةٍ لدلالات النص.

المطلب الثالث: جهاز العنونة الداخلية:

و هي "عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص"[1]. احتوت رواية "**الـذروة**" على ستة عشر فصلا، تسع منها جاء بلا عنوان، أما التي تمت عنونتها فهي الفصول المفصلية في الرواية، فلو اكتفى القارئ بقراءتها دون البقية، كان قد بلغه القصد من الرواية كاملا دون أن يشعر بذلك النقصان. كما أن الفصول التي تمت عنونتها لكلٍ منها علاقة مباشرة بإحدى الشخصيات التي هيمنت على الجزء المعنون به، و غالبا ما تقوم بمهمة السرد فيه، بينما الفصول التي جاءت بدون عنوان فهي امتداد فقط للأجزاء المعنونة، و تهدف هذه العناوين الفرعية إلى:

1ـ تكثيف فصلها: مثلما نجده في الفصل الثاني الذي عنون بـ"حمالة النهد... جيد و حبل من مسد" حيث أن هذا العنوان يجعل القارئ يستحضر ما يستحضر من ثقافته الدينية والدنيوية محاولةً منه لاستكشاف المقصود من العنوان، و كذلك في الفصل الثامن المعنون بـ"أنا الياقوت و يلي ما يبغينيش يموت" حيث يتساءل القارئ عن هوية ضحية الياقوت. إن هذه التساؤلات التي تعشش في ذهن القارئ قبل بداية قراءته للفصل حتى، تُحمِّل هذا الأخير وِزر تلك الأفكار و تفسيرها ما يجعله مكثفا مركَزا بالمعلومات مع وجوب عدم فقده لجماليته الأدبية.

[1] . عبد الحق بلعابد . عتبات ، جيرار جينيت من النص إلى المناص . ص125

2ـ تفسير فصلها و تلخيصه: مثلما نراه في الفصل الثالث الذي عنون بـ"ابن أمه" فقد رُكِّز فيه على قضية رفض "**لالة أندلس**" غزارة الإنجاب واكتفائها بطفل واحد و هو أب أندلس، الابن الوحيد الذي خرج من رحِمها، و كذلك في الفصل السابع المعنون بـ"سعدية يا سعدية غير إنت و بزاف عليا" حيث تتساءل "**سعدية**" فيه مرات عِدة عن سبب تذكر "**الياقوت**" لها الآن، فيتكفل العنوان بالجواب، و يحمل معنى أن "**الياقوت**" عادت لسعدية من أجل حاجة فقط، و في الفصل الرابع عشر أيضا الذي عنون بـ"أقدار العشق رحيل لالة أندلس" و واضح من العنوان ما سيحتويه هذا الفصل، حيث صوَّر يوم موت "**لالة أندلس**" و صدمة عائلتها. إذًا كل هذه العناوين جاءت كملخص لِما احتوته فصولهن، و هذا يسهل على القارئ معرفة أي مدًى وصل بالأحداث.

3ـ وضع فصلها في مأزق التأويل: و هذا ما نجده في الفصل الرابع الذي عنون بـ"النشوة" بينما تحدث عن تنصيب "**أندلس**" في بناية "**صاحب الغلالة**" ثم اِلتقائها بـ"**عبد النور**" زميل الطفولة و عشيقها، و هذا ما يجعل القارئ يحتار عن أي نشوة تتحدث الكاتبة، هل هي نشوة المنصب، مع العلم أنها ترفضه؟ أمْ نشوة الالتقاء بشخص كان مولعا بها منذ الطفولة، على الرغم من أنها لا تبادله الشعور؟ و كذلك في الفصل الخامس المعنون بـ"ابنة أبيها" والذي ركَّزت فيه الكاتبة على علاقة الجدة "**لالة أندلس**" بحفيدتها "**أندلس**" و كيف أنها تعاتبها على كل صغيرة و كبيرة فقط لتليق بالاسم الذي تحمله، ما يجعل القارئ يتساءل هل "**أندلس**" فعلا هي ابنة أبيها أم ابنة جدتها؟ و بالتالي فهذه العناوين الغامضة و المثيرة للجدل، تجعل من نصوصها قابلة لتعدد القراءات و اختلاف أوجه النظر حولها.

المبحث الثاني: الفضاء السردي:

إن الخطاب السردي بإمكانه تزويد القارئ بدرجات متفاوتة من التفاصيل و من مسافات مختلفة الأبعاد، كما أن بإمكان الراوي التنويع في الوجهة التي تقدَّم من خلالها الأحداث، وبالتالي يتغير موقعه في السرد و تتعدد وظائفه، و كل هاته النقاط هي المقصودة من دراستنا في هذه الجزئية.

المطلب الأول: الصوت في الرواية:

إن الراوي هو "أسلوب صياغة أو أسلوب تقديم المادة القصَصِيّة، و قناع من الأقنعة العديدة التي يتخفى الروائي خلفها في تقديم عمله السردي"[1]، و هو حجر الأساس في المعمار الروائي، و الصوت الورقي الأهم في أي خطاب سردي، و بالتالي "فهو أهم دِعامة من دعائم السرد و بدونه لا يوجد، باعتبار أن طبيعة السرد قائمة على استعراض الوقائع التي تتميز بها و نقلها في صيغة لغوية تتطلب حضور هيئة تلفظية تحول دون عرض الأحداث نفسها بنفسها"[2]، و في هذا الصدد، ينفي **جينيت** إمكانية الحديث عن نصوص سردية دون سارد، فيقول رافضا لها و ردًّا عن بعض من قال بها "و تبدو لي الحكاية التي لا سارد لها، و المنطوق الذي لا ناطق له، مجرد أوهام... و من ثم لا يسعني أن أعارض المخلصين لها إلا بالاعتراف المحزن: ربما كانت حِكاياتكم التي لا سارد لها موجودة، و لكن منذ سبع و أربعين سنة و أنا أقرأ الحكايات لم أصادفها في أي مكان، و لو صادفت مثل هذه الحكايات لَأسلمتُ ساقيّ للريح، إذ عندما أفتح كتابا سَواء كان حكاية أو لا، فإنني أفتحه ليُكلِمني المؤلف..."[3]

للراوي كينونته الإلزامية الحتمية في الهندسة القصصية، و يملك من القصدية ما يمنحه الفاعلية الأكيدة في السرد و زوايا الرؤية، "فهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن و تقديم الشخصيات و نقل كلامها و التعبير عن أفكارها و مشاعرها و أحاسيسها"[4]

و لأن الكثير يخلط بين الراوي و المؤلف يحدد **ولفغانغ كايزر** (Wolfgang Kayser) أهم اختلاف بينهما في أن السارد يؤمن بهذا العالم حتى حينما يحكي حكاية حافلة بالأكاذيب، لن يعرف كيف يكذب إذا لم يعتقد فيما يحكيه، بإمكانه على الأكثر أن يكتب بطريقة جيدة أو رديئة. و بهذا فللسارد إمكانيات تفوق إمكانيات الإنسان العادي (المؤلف)

[1] . محمد عزام . شعرية الخطاب السردي . ص85 و86

[2] . محمد فكري الجزار . في نظرية الرواية، المؤلف الفعلي إجراء تحليلي . ص85

[3] . جيرار جينيت . عودة إلى خطاب الحكاية . ص23

[4] . سيزا قاسم . بناء الرواية . ص158

فهو حاضر في كل الأزمنة و الأمكنة و عليم بكل ما يظهر و ما يخفى، إنه بشكل عام محيط بكل شيء.

و من ناحية أخرى قد تجاوزت الدراسات النقدية، ضمن التطورات التي عرفتها العملية الإبداعية، كل المفاهيم القديمة، فلم يعُد يهمّ أن يكون الراوي شخصا معيّنا باسم، و غدَا من الممكن أن يتجلى في ضمير و أن يظهر كصوت، و يمكن أن يكون بعيدا عن المؤلف، ثم نظرت إليه الدراسات على أنه مكون للخطاب السردي و تقنية للسرد، مثله مثل كل الشخصيات التي تشغل عالم هذا المتخيل، مجرد كائنات من ورق يشكلها المبدع كيفما يشاء.

*موقع الراوي و صلته بالمتن القصصي: نتج عن ذاك المنظور الجديد . سابق الذكر . دراسات كثيرة و آراء مختلفة ذهب أصحابها إلى البحث عن علاقات الرُّواة بالشخصيات ومواقفهم منها و وظائفهم.

تحدث **جينيت** عن الراوي انطلاقا من نقطتين هما: مستوى القص الذي يحتله و علاقته بأحداث الحكاية التي يرويها، و بذلك ميَّز بين نوعين من الساردِين: سارد غريب عن الحكاية التي يرويها(متواري لا علاقة له بها) و سارد متضمَّن في الحكاية (ظاهر ممثَّل فيها كبطل أو شاهد)

و إذا سمحت علاقة الراوي بالقصة ببروز نوعين من الصوت، فمستواه السردي يجعل الخطاب يتسع لأربعة أنماط رئيسية منه، و في رواية "**الـذروة**" نجد أن "**أنـدلس**" هي شخصيتها الفاعلة الأولى، فهي راوٍ حاضر و مشارك في أحداث السرد، و لكن هذا لا يمنع تعدد الرواة في هذا الأخير

و في سعينا لتتبع مغامرة السرد في هذا العمل نمضي إلى النظر و التمعن في نوع المواقع التي احتلها الرواة، و التي يظهر فيها الجهد الإبداعي للعمل الروائي:

1ـ سارد خارج حكائي/متباين حكائي (الراوي الخارجي غير المشارك): سارد من الدرجة الأولى، يحكي قصة و هو غريب عنها، و هذا النوع من الرواة موجود بكثرة في الرواية،

خاصة في لحظات سرد أحداث من الماضي أو حكِي قصة لبُغية تعليمية، مثلما فعلت "**أندلس**" و هي تنقل لنا قصة المرأة التي عانت من غياب زوجها فمزجت التراب بالماء "وبالخيوط و الحجر... ترفع قامة منه، ثم عنقا حانيا، ثم وجها، و عينين، و أذنين، و أنفا، ثم تنزع خاتم الزواج من إصبعها، تصنع به الفم. تقبِّل التمثال الترابي تعانقه و تعطيه اسما... سأسميك أسعد"[1]، صنعت المرأة "**أسعد**" ليحمل معها صدرها، ذلك أن "لا أحد يستطيع حمل أثقال صدره بمفرده!!"[2]

2ـ سارد خارج حكائي/متماثل حكائي (الراوي الخارجي المشارك): سارد من الدرجة الأولى يحكي قصته هو، و هذا النمط موجود بنسبة كبيرة في الرواية، باعتبار أن "**أندلس**" الراوي الأول فيها، لكونها قريبة من الشخصيات، إنها راوٍ حاضر (متضمن في الحكاية) و الدليل على ذلك استخدامها لضمير المتكلم "أنا" أثناء السرد، كما أن صوتها احتل معظم مساحة هذا الأخير، و ما رَوَته كان عبارة عن أجزاء من حياتها الخاصة، "لم أكن أرُدّ على أحد... كنتُ في حوار جاد مع ذاتي، أجالسها و أصَفّي حساباتي معها كي لا أنتحر، و تصفي حساباتها معي كي لا تجن، فلا نتخاصم و لا نتقاطع إلا نادرا"[3]

3ـ سارد داخل حكائي/متباين حكائي (الراوي الداخلي غير المشارك): سارد من الدرجة الثانية، يحكي قصة هو غريب عنها، و هذا قليل في روايتنا بالمقارنة بالنوع السابق، و لكننا نستطيع تمثله في الفصل الثامن حيث تروي "**الياقوت**" قصة صديقتها "**سعدية**" التي كانت بعيدة عنها و لكنها تتسقَّط أخبارها من بعيد، "علِمتُ أنها أصبحت طبيبة و أنها فتحت عيادة صغيرة وسط العاصمة، و لكنها ما لبِثت أن أُغلِقت بعد طلاقها الثاني من موظف البنك. وعلِمتُ أن زوجها الثالث كان فرنسيا مسيحيا و قيل إنه أسلم من أجل الزواج منها..."[4]

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص34

[2] . المرجع السابق

[3] . المرجع السابق . ص8

[4] . المرجع السابق . ص120

4ـ سارد داخل حكائي/متماثل حكائي (الراوي الداخلي المشارك): سارد من الدرجة الثانية، يحكي قصته الخاصة، و أحسن مثال على ذلك نجده في المقابلة الأولى لـ"**أندلس**" مع "**الياقوت**" في بناية "**صاحب الغلالة**"، حيث نجد "**الياقوت**" تروي قصتها كساردة من الدرجة الثانية بعدما أحالت لها "**أندلس**" وظيفة السرد "سحبت نفسا عميقا من سيجارتها ثم استرسلت في الكلام... أنا التي قدَّمتُ الكثير لذلك الأخرق، و الآن أشم التنكر و الجفاء..."[1]

و تذهب **يُمنى العيد** إلى الاعتراف بأهمية الموقع "إذ لا نقد بلا قراءة، و لا قراءة بلا قارئ، و لا قارئ بلا موقع"[2]، إذا موقع الراوي مرتبط بقراءات القرّاء التي تساهم في عملية النقد، و بالتالي تحديد الموقع ركيزة أساسية في الخطاب القصصي.

*وظيفة الراوي: الواقع أن الراوي، و إن كان عنصرا من عناصر العمل السردي الروائي، فهو عنصر لا يمكن وضعه على مستوى التعادل الوظيفي مع بقية العناصر المكونة لهذا العمل. "فالراوي، كما نعلم، صوت يختبِئ خلفه الكاتب، لذا فهو، في علاقته بما يروي، عنصر مميز مختلف الوظيفة. يمسك بكل لعبة القص"[3]، و بالتالي فالسارد، و باعتباره باني عالمه التخيلي و صائغ سرده، يضطلع فيه بوظائف شتى

ميز **جينيت** خمس وظائف حسب العناصر المكونة للمحكي، القصة و السرد والخطاب، و ذلك في كتابه الموسوم بـ"**خطاب المحكي**" حيث قال "إنه يبدو غريبا للوهلة الأولى أن يُعزى لراوٍ ما خاصية ذاتية أكثر من وظيفة الإخبار عن حكاية، لكن الحقيقة أنه يمكن أن يكون لخطاب الراوي وظائف عدة"[4]

أ ـ الوظيفة السردية: تختص هذه الوظيفة بالحكاية، و هي أهم وظيفة يشغلها السارد، فهو "المكلف بالدرجة الأولى بحَكي أحداث القصة، حتى و لو تعدد الرواة داخل خطاب الرواية

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص69

[2] . ضياء غني لفتة . البنية السردية في شعر الصعاليك . ص167

[3] . يُمنى العيد . تقنيات السرد الروائي . ص175

[4] . أمينة فزاري . سيميائية الشخصية في تغريبة بني هلال . ص83

الواحدة"[1]، مثلما هو الحال في الرواية التي بين أيدينا، "و لا يمكن لأي سارد أن يحيد عنها . أي هذه الوظيفة . دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة السارد"[2]، و تتمثل هذه الوظيفة في سرد الوقائع و تقديم الشخصيات "سآخذك عند خداوج الشوافة، خداوج قزانة قادرة و واعرة، و في يدها النار و العار..."[3]

ب ـ الوظيفة التنظيمية (التنسيقية): تختص هذه الوظيفة بالنص، حيث يعمد السارد إلى تنظيم الأحداث و تنسيق العلاقات بين الشخصيات بعيدا عن الصُدف القدرية و التسلسل التقليدي، و هذا عن طريق صوت الراوي و رؤيته، فهذا الأخير هو الذي ينظم أجزاء الأحداث، نأخذ مثالا على ذلك في المقطع الذي تقدِّم فيه الكاتبة "**فيليمو**" خادم "**صاحب الغلالة**" "و حين عزم الشاب المخنث على الخروج، نظر إليَّ خِلسة و هو يفتح الباب، وبسرعة البرق أومأ لي بحركة من كفه، كمن يرشّ الماء من أطراف أصابعه، ثم رسم بسبابته و إبهامه رقم الصفر. و وضع أصابعه على فمه و كأنه يحاول أن يحبس ضحكة ساخرة...

علق صاحب الغلالة ساخرا بعد خروج الشاب المخنث:

. هذا أشطر الغِلمان قاطبة منذ ولادة التاريخ، سميته ((فيليمو))

ألحق ملحوظته بضحكة صغيرة و هزة من كتفيه"[4]، ثم يعاود "فيليمو" الظهور في مقطع غير متوقع "فجأة غرق صاحب الغلالة في عاصفة مجنونة من الضحك الهستيري، فتح الباب ثم خرج هائما على وجهه و هو يصرخ:

ـ لا لا لا... لا بُدّ أن في الأمر مزاحا... أنا القاهر الجبار و ليس سِواي أحد. و ما ذاك المخنث الوضيع إلا خادمي يأتيني بالطعام حتى سريري، كيف يجرؤون و يطيحون بي،

---

[1] . عبد الغني بن الشيخ . آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد الرحمان منيف . ص168

[2] . جيرار جينيت . خطاب الحكاية، بحث في المنهج . ص264

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص121

[4] . المرجع السابق . ص170

وينصبون مكاني ذاك المخنث الأبله المعتوه"[1]، و بهذا تتحول القصة إلى منظومة مترابطة فنيا و جماليا مشكِّلة عالما ضد التوقع، لا وجود له إلا في مُخيلة الكاتب المبدع

جـ ـ الوظيفة التواصلية (الوظيفة الإنجازية للسرد): و هذه الوظيفة تختص بالحالة السردية، فالسرد عقد يربطه السارد بالمسرود له حين يتوجه إليه بقصة ما، و هذه الوظيفة تسهر على متانة ذاك الاتصال و خلق التأثير في المروي له "أغلقتُ الباب دوني، هكذا... أنت أيضا يحدث لك أن تغلِق الباب دونك... أعرف...!! يحدث أن تلملِم زغب ذاتك... أعرفك. أنتَ أيضا يحدث لك أن تغلق الباب دونك. تهرب بذاتك إلى ذاتك، تفكها من مخالب الدنيا... هكذا... بمنتهى اللطف... تسحبها إليك بكل ما أوتِيتَ من صبر. تسحبها من ممرات الهواء و الثقوب و الشقوق ثم تغلق"[2]، فالسرد لا يكون من أجل المتعة فقط و إنما من أجل التأثير و استقطاب الأذهان، و ذلك من خلال إدماج القارئ في عالم الحكاية و محاولة إقناعه وتحسيسه،

د ـ الوظيفة التوثيقية(الاستشهادية): تختص هذه الوظيفة بموقف الراوي من النص الذي يرويه، حيث يعبِّر الراوي عن موقف فكري أو أخلاقي أو انفعالي، و يحدد المصدر الذي استقى منه معلوماته أو دقة ذكرياته أو المشاعر التي توقظها حادثة ما في نفسه "جدتي لالة أندلس حكيمة في اختيار المثل الصائب... تعلِّمك درسا لن تنساه ما حييت، و تترك لك الرغبة في أن تحكيها لغيرك.

. لا أحد يستطيع حمل صدره لوحده يا صغيرتي أندلس. الصدر أثقل ما في الإنسان، و ما تبقى لا شيء... و مَن لا يجد مَن يقاسمه أثقال صدره، يمتلئ قلبه بالدود!!

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص 212 و 213

[2] . المرجع السابق . ص7

ثم كم هي فظيعة تلك الصورة التي رسمتها جدتي لالة أندلس في مُخيلة الطفلة مني، وهي تحدثني عن امرأة لم تستطع حمل أثقال صدرها بمفردها و هي تنتظر زوجها الجندي الغائب في الحرب"[1]

هـ ـ الوظيفة الأيديولوجية (التأويلية): و هي وظيفة تختص بموقف الراوي من الحكاية، إن العالم القصصي المتخيَّل . الذي يقدمه الكاتب على أنه موازاة رمزية لِما يقع في حياة البشر . ينبغي أن يُصور بطريقة فنية خاصة تبرز وجهة النظر التي يعبر عنها النص، و يكون هذا بتدخلات من طرف الراوي في سياق القصة، و ذلك عن طريق التعليقات و الانطباعات والأحكام التي يدرجها أثناء سرده للأحداث، "لا يريد أن يعترف بعجزه، يريد أن يبرهن دائما أنه القيِّم، و القائم، و القوام الذي يستحق أن يُبايَع و يُنتخب عليه بالنسبة العربية المعروفة، أي أكثر من 99 في المئة من أصوات الشعب المفتون به، و بقدراته الخارقة في كل شيء، بدءًا من السرير و انتهاءً بالسرير"[2]، و كما نرى هنا قدِّمت هذه الرؤية بطريقة غير مباشرة . و قد تُقدم في حالات أخرى بشكل مباشر . و نبرة هادئة بعيدا عن الخطابة و عُلوّ الصوت. إن البحث عن المعنى الرمزي، الذي يُقدّم بطريقة تُلمِّح و لا تصرح تَشِي و لا تكشف، يجعل القارئ يقترب من غموض السحر و دهشة الاكتشاف، و هذا يُعدّ من أهم مبادئ الأدب الخالد.

و يرى **جينيت** أن هذه الوظائف قد لا تتواجد كلها في نص واحد، فيمكن الاستغناء عنها ما عدا الأولى، حيث يمكن للسارد أن يكتفي بمهمة السرد فحسب، و هذا حسب متطلبات المحكي

و يمكن أيضا إضافة بعض الوظائف الأخرى، و التي أشار إليها بعض المختصين بالسرديات، وهي:

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص33

[2] . المرجع السابق . ص70

و ـ الوظيفة الوصفية: و ذلك حين يقدم الراوي مشاهد وصفية للأحداث و الطبيعة و الأماكن و الأشخاص "دون أن يُعلم بحضوره، بل إنه يظل متخفيا، و كأن المتلقي يُراقب مشهدا حقيقيا لا وجود للراوي فيه"[1]، "فتحت شباكها المطل على ميناء المدينة البحرية المتوسطية، كان يسبح في الأضواء بين السماء و الأرض...تختلط على صفحتها أنوار النجوم بمصابيح تتلألأ، تتبعث من المرافئ، تتراقص و تنعكس معا فوق البحر الذي غيَّبته الظلمة"[2]. ويضيف هذا الوصف سمة الجمالية على النص، كما أن هذا التلازم بين الوصف و السرد يؤدي إلى إيجاد إيقاع خاص بالعمل الروائي

ز ـ الوظيفة الانطباعية(التعبيرية): و "تتجلى من خلال تبوُّئ السارد مكانة أساسية مركزية في النص و تعبيره عن أفكاره و خلجاته و مشاعره الخاصة"[3]، "سعدية على قدر لا بأس به من ذلك النوع من الجمال الأوربي المتميز، شعرها ذهبي و عيناها زرقاوان، الأمر الذي جعلني أكثر حذرا للتقرب منها، و لكنني أكِنّ لها الوِدّ القديم الكبير"[4]

حـ ـ وظيفة الاستفسار (التعليق و الشرح): و تختص هذه الوظيفة بعدم الاكتفاء بنقل الأحداث و تصويرها، بل التعليق عليها و إيضاحها و بيان عِلَلِها "أي أن الراوي يتجاوز تقديم الحكاية إلى البحث عن حكاية الحكاية، عن أصل الحكاية"[5]، و غالبا ما نجد هذه الوظيفة جلِيَّة في المقاطع الحوارية

"ـ ...تعرفين؟ يا أندلس مهمة الكرسي و الصفارة علمتني ألا أثق في أحد أبدا... مررتُ بتجربة مماثلة مع امرأة أخرى شديدة و لم يحدث أن شككت او خِفتُ، أو ارتعبتُ من امرأة مثلما وقع لي مع ((طاووس))... بدأت تتقرب من صاحب الغلالة فأثارت شكوكي. جن

[1] . محمد عزام . شعرية الخطاب السردي . ص88

[2] . ربيعة جلطي . الذروة . ص205

[3] . جميل شاكر و سمير المرزوقي . مدخل إلى نظرية القصة . ص110

[4] . ربيعة جلطي . الذروة . ص120

[5] . عبد الرحيم الكردي . الراوي و النص القصصي . ص62

جنوني و خفت أن يقع الزعيم في غرامها، ثم يرمي بي خارج السلطة... اضطررت أن أتخلص منها

. كيف تخلصتِ منها... هل قتلتها؟

. لا، فقط دبّرتُ لها مكيدة صغيرة أدخلتها السجن، و هي الآن تقبع فيه... ارتحت منها... لم تعد خطرا عليّ"[1]، و الجدير بالذكر هنا أن هذا التعليل و الشرح و التفسير يبرز الخصائص الذاتية للراوي و يرسم صورته

ط ـ الوظيفة التأصيلية: و تكون حين يقوم الراوي بتأصيل روايته في الثقافة العربية والتاريخ، "و يجعل منها أحداثا للصراع القومي، و يربطها بمآثر العرب المعروفة في الانتصار على الخصوم"[2]، و يظهر ذلك في ذاكرة "**لالة أندلس**" المرتبطة بمقاومة الاستعمار الفرنسي "أخِذت لالة أندلس على متن سيارة الجيب إلى مركز تعذيب خلف مرتفع بمحاذاة المدينة... عُذِّبت و جُلدت بالسياط من طرف أحد الأهالي الخَونة..."[3]

ي ـ وظيفة التذكر: و تعني استحضار الشخص خبراته الماضية من خلال استعادته المعارف التي سبقَ تعلمها، "و هذه الوظيفة لها أهمية كبيرة لدى الراوي، حيث يحاول من خلالها أن ينقل لنا ما مرّ به من تجارب و ذكريات ماضية"[4]، "مبكرة، عارية من رحمها وعطشى لحليب أمي، فطنت أن مصائرنا بين أيدي الذكور"[5]

ك ـ وظيفة سد ثغرات في السرد: و هذه الوظيفة خاصة بالرُواة الثانَوِيِّين، فحين يكون الراوي الرئيسي حاضرا و مشاركا في الأحداث لا يمكنه أن يروي أحداثا لم يَكن مشاركا فيها أو حاضرا أثناءها، فكان لابُد من الإتيان براوٍ آخر شاهد على ذلك، و هذا واضح في روايتنا، حيث تعتبر "**أندلس**" الشخصية الفاعلة الأولى فيها، و لكن هذا يجعلها مقيدة لا تعرف ما

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص73

[2] . محمد عزام . شعرية الخطاب السردي . ص88

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص54

[4] . ضياء غني لفتة . البنية السردية في شعر الصعاليك . ص170

[5] . ربيعة جلطي . الذروة . ص63

يحصل مع الآخرين و هم بعيدون عن نظرها، ما جعل الكاتبة تستعين برُواة آخرين كـ"**سعدية**" و "**الياقوت**" لإنارة بقع الظلام التي لا يصل بصر الراوي الأول لها، و ذلك لتكون زاوية نظرنا للأحداث أوسع و أشمل

و في الأخير نستطيع الاعتراف بأنه لا يمكن أن نجازف بالادعاء . كما فعل **آلان بروب** (Alan Prop). في أن هذه الوظائف هي الوحيدة التي يمكن أن يضطلع بها الراوي، باعتبار أن النصوص يمكن أن تطرح أشكالا و أنماطا جديدة يضيفها الزمن، يمكن للراوي فيها أن يقوم بوظائف أخرى ترتبط بالنص بحدّ ذاته أو بطبيعته و وضعيته، و كل وظيفة تبدأ بمئات الطرق، و قد تمتزج الوظائف كامتزاج الألوان

المطلب الثاني: الصيغة السردية:

إن الحديث عن نمط السرد كما يقول **تودوروف** هو حديث عن "الكيفية التي يَعرِض لنا بها السارد القصة، و يقدمها لنا بها"[1]، و سندرس هنا دعامتيها الأساسيتين:

*المسافة: انطلاقا مما ينقله السارد من أحداث، و ما تقوله الشخصيات بوساطته أو من دونه، أي بين الحكي (السرد) . الذي يروي فيه السارد الأحداث دون أن يفسح المجال أمام الشخصيات للخطاب و هو الخطاب الأبعد مسافة . و التمثيل (العرض) . الذي يتم فيه الاستشهاد الحَرفي بأقوال الشخصيات . ميّز **جينيت** فيما أسماه بالمسافة بين الأحداث وحكاية الأقوال، و هي أنواع:

1ـ صيغة الخطاب المسرود(المحكي): و هو خطاب يرسله المتكلم و هو على مسافة مما يقوله، و يكون كتمهيد لأحداث الرواية أو مقاطع سردية منها، "و هذا الخطاب هو الأبعد عن الأصل و الأشد اختصارا له"[2]، و غالبا ما نجده في بداية الفصول "... و كانت شمعتان، تتهادى الشعلتان منهما بشموخ فوق الشمعدان النحاسي العتيق الذي ورثته أندلس

[1] . رولان بارت و آخرون . طرائق تحليل السرد الأدبي . ص61

[2] . لطيف زيتوني . معجم مصطلحات نقد الرواية . ص91

عن جدتها... كأنما سمعت صوت جدتها لالة أندلس يرتدي بحته كسرج على فرس بيضاء..."[1]، و هو قليل في الرواية التي بين أيدينا

2ـ صيغة المسرود الذاتي: و يتمثل في الخطاب الذي يتكلم فيه المتكلم عن ذاته أو عن أشياء حصلت له في الماضي، و هذا متكرر بكثرة في رواية "**الذروة**" نأخذ كمثال على ذلك المقطع التالي "فجأة عبَر شريط سريع بين عينيّ، هجّت طيور ذاكرتي، و مثل لمعان برق لمحت صفحات الرسائل التي كان يدسها عبد النور تحت طاولتي في القسم، بخط أنيق. معطرة و مطوية بعناية..."[2]

3ـ صيغة المعروض الذاتي: و هو خطاب يتحدث فيه صاحبه إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام، و ذلك بتخيل شخصية أخرى، و هذا ما نلمسه في محاورة "**أندلس**" لذاتها بعد أن تفاجأت بتنصيبها في البناية الوحش "ماذا أفعل هنا في هذا المكتب؟ و هذه الأختام الرسمية و ما خلفها؟ كيف انسقت إلى هنا؟ ما علاقتي بكل هذا؟ لم أطلب شيئا و لا رغبة لي في المناصب. أنا فنانة"[3]، و تتكرر هذه الصيغة مع كل رواة الرواية في حواراتهم مع ذواتهم

4ـ صيغة الخطاب المعروض المباشر: و هو أن يتحدث متكلم مع آخر، أي يتبادلان الحوار دون تدخل الراوي، و هو الخطاب الأقرب مسافة، و يتردد صداه في الرواية على حدٍّ سواء مع صيغة الخطاب المعروض غير المباشر

". لا... بل بلدك فلسطين... اذهب إلى فلسطين بلد اليهود!

ـ أيّ فلسطين؟ أنا لا أعرف بلدا لي غير هذا... أنا لا أعرف فلسطين و لا مكانا آخر في العالم، و فلسطين لا تعني لي شيئا!!

. لا بل عليك أن تذهب إلى بلدك، بلد اليهود فلسطين. أنت لستَ منا!!

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص193

[2] . المرجع السابق . ص84

[3] . المرجع السابق . ص66

. هل جننتم؟ لم أسمع أحدا من عائلتي من قبل يتكلم عن فلسطين. أنا لا تهمني فلسطين. بل هذا هو بلدي و بلد أجدادي... مثلكم تماما و لم أعرف غيره و لن أبرحه... هذا هُراء!!"[1]

5ـ صيغة الخطاب المعروض غير المباشر: هو أقل مباشرة من المعروض، يتدخل فيه الراوي قبل و أثناء أو بعد العرض، حيث نجد المتكلم يتحدث إلى آخر و الراوي بتدخلاته يؤشر للمتلقي غير المباشر "وقع بصرها عليّ بينما كنتُ أستند إلى زاوية حائط من الدار. أنظرُ ماذا يحدث. فإذا بها تشير إليّ بيدها، و قفازها ناصع البياض... تناديني:

. أندلس... أندلس... تعالي يا صغيرتي

قبلتني بحرارة، ثم ضمتني إلى صدرها بحنان أمومة جارف لم أتعود عليه:

. تهلاي لي في روحك يا عزيزتي. ادرسي مليح. كل الكتب اللي خليتها اهنا فالدار انتاعك. خليتها ليك انت

فرحت... من اليوم أنا مالكة كتبها و قواميسها"[2]

6ـ صيغة المنقول المباشر: و يتمثل في نقل معروض مباشر من طرف المتكلم، و هذا الأخير ليس بالمتكلم الأصلي، و ينقل الكلام كما هو دون تغيير، نقلا حرفيا بصيغة المتكلم، و "يأتي غالبا بعد فعل القول أو ما في معناه، و يكون مسبوقا بنقطتين و موضوعا بين قوسين مزدوجين... و قد يغيب القوسان، و هذا هو الغالب، و قد تغيب معهما النقطتان، وقد يُحذف فعل القول و يُستعاض عنه بخط قصير في بداية السطر، و قد يجمع الكاتب بين الذكر و الحذف في مقطع واحد"[3]، و نجد هذا الخطاب متكررا بكثرة في أرجاء صفحات الرواية "... و ربما لهذا قال لعمي التاقي و لمن حضروا حين جاء يخطب عمتي زهية:

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص22

[2] . المرجع السابق . ص27

[3] . لطيف زيتوني . معجم مصطلحات نقد الرواية . ص91

. أنا أدين بخالق البحر"[1]، و لأن الراوي . في الخطاب المباشر . يترك مكانه لشخصية أخرى لتُعبّر بصوتها و لهجتها و ألفاظها عن الأحداث . التبدل في المتكلم . فهذا "يعطي النص حيوية و قوة تعبير"[2]

7ـ صيغة المنقول غير المباشر: و هو مثل الخطاب المنقول المباشر، لكن هناك فرق، حيث أن المتكلم الناقل للكلام لا يحتفظ بالكلام الأصلي، فيقوم بنقله على طريقته، أي بشكل خطاب مسرود، و بشكله التقليدي عادة ما يكون "منقولا بصيغة الغائب، و يأتي بعد فعل القول أو ما في معناه، ولا يكون مسبوقا بعلامات تنصيص"[3]، و هو أقل تواجدا من سابقه، و نجده في المقطع التالي "... لم أسمعها أبدا تتحدث عنه و لكن فتحي ابن عمي أسرَّ إليّ بما سمعه بأن الفنان العاشق يحيى الغريب كان يشتغل في تهريب القهوة و التجارة بها دون رخصة من السلطات الفرنسية"[4]، و في شكله الأكثر حرية يأتي غيرَ مسبوقٍ بفعل القول أو القوسين أو النقطتين، و تظهر فيه أحيانا آثار الكلام الشفهي (التعجب خصوصا)، كما أنه يحذف ضميرَي المتكلم و المخاطب و علامات الزمان و المكان، لأن الشخصية فيه لا تتكلم بلسانها بل بلسان الراوي، و لكن هذا الأخير لا يُقدِّم لنا كلامها وِفق صيغة الخطاب غير المباشر التقليدي "و تسرب أنه في كل ضربة سوط كانت ترفع صوتها باسم الله و اسم زوجها الشهيد، الأمر الذي أغضب إلى حد الجنون معذبيها"[5]

*الرؤية: إن انفراد جهود الباحثين و عدم تكتلهم ضِمن هيئة علمية أكاديمية لتوحيد الجهاز المفاهيمي و من ثَمَّ توحيد الشبكة الاصطلاحية في معاجم متخصصة، أدى إلى تضارب في ترجمة المصطلح الواحد، فهنا قد يجد الباحث لمصطلح الرؤية مصطلحات أخرى تُساويه في المعنى من قبيل وجهة النظر . البؤرة . الرؤية السردية . زاوية الرؤية . حصر المجال . الموقع .

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص26

[2] . لطيف زيتوني . معجم مصطلحات نقد الرواية . ص91

[3] . المرجع السابق . ص89

[4] . ربيعة جلطي . الذروة . ص52

[5] . المرجع السابق . ص54

المنظور . زاوية النظر . التبئير و غيرها، "و هي جميعا متعلقة بمجال النقد السردي تحمل بين طياتها فروقا طفيفة راجعة إلى طبيعة الحقل المعرفي الذي وفدت منه، يمكنها أن تضبط"[1]

تشكل الرؤية أحد أهم مكونات الخطاب السردي متمثلا في الراوي و علاقته بالعمل السردي، و القارئ لا يلِج عالم المغامرة (القصة) من خلال راوٍ يضطلع بتقديم المادة فحسب، و إنما يلجُه أيضا عبر مِصفاة أولى سابقة لعملية السرد، و هذه المِصفاة هي عين أو إدراك معين.

و من البديهي ألا تكون الرؤية دائما من خلال عيْنَي الراوي، لأنه قد يتخلى في موضع أو أكثر عن وظيفة الرؤية لإحدى الشخصيات، "أما السرد فيتم بلغة الراوي، لكن المادة التي ينقلها إنما تكون من خلال إدراك شخصية أخرى غيره"[2]

و الجدير بالذكر هنا أنه من النادر أن يلتزم الراوي في قصة واحدة برؤية سردية أحادية، ففي الغالب ما تتنوع الرؤى السردية داخل الخطاب القصصي الواحد، و هذا ما سنراه في رواية "**الذروة**"، و ذلك أن "التبئير الواحد يضيِّع على الرواية الأثر الذي يخلقه الانتقال من تبئير لآخر"[3]، و فيما يخص السرد بضمير المتكلم فقط فهذا النوع من السرد يتعرض إلى تقييد مُسبق لصيغة العرض و لا يمكن تجنُّبه إلا بالمخالفة أو المداورة المكشوفة، و ذلك أن الراوي يقدم معلوماته باعتباره شخصية شاهدة على الأحداث أو مشاركة في صنعها، و هو بذلك مُطالب بأن يبرِّر معرفته بالحوادث التي لم يشهدها و معرفته بأفكار الشخصيات التي لم يسمعها، و سنقوم بهذه الدراسة استنادا للحصر الذي قدمه **جان بويون** (Jeanne Bouyon) لمختلف أشكال تمظهر الرؤى، و هي ثلاث نعرضها كالتالي:

---

[1] . آمنة يوسف . تقنيات السرد في النظرية و التطبيق . ص45 و ص46

[2] . الصادق قسومة . طرائق تحليل القصة . ص155

[3] . لطيف زيتوني . معجم مصطلحات نقد الرواية . ص40

1ـ الرؤية من الخلف: (يطلق عليها **تودوروف** السارد>الشخصية الروائية، و هي عند **جينيت** الحكاية غير المبأرة أو ذات التبئير الصفر) و فيها يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، و يتجلى إدراكه "إما في معرفة الرغبات السردية لدى إحدى الشخصيات الروائية التي قد تكون غير واعية أو أن يسرد أحداثا لا تدركها شخصية روائية بمفردها"[1]، هنا يسمى الراوي بالراوي العليم، حيث يتحكم بشكل أساسي في تقديم الرواية و وصف الأماكن و سرد الأحداث و تقديم الشخوص و نقل كلامها و التعبير عن أفكارها و مشاعرها، و عرض وتحليل صراعاتها و العمل على مزج كل هذا برؤية لا تتجسد إلا من خلاله، و هي موجودة بكثرة في رواية "**الذروة**" و نستطيع أن نتبين هذه الرؤية في المقطع التالي

"ـ لماذا أنا بالذات؟ كثيرات غيْري أجمل و أبهى و أطوع يتمنَّيْن ذلك. أنا لا تستهويني السلطة يا سيدي... لماذا أنا؟

تغير صوته فجأة. صار أنينا عميقا، يفضح ضعفا لا يريده أن ينفضح:

ـ لأنني... لأنني... لأنك أندلس، و لا شبيهة لك بين النساء"[2]، فهنا "**أندلس**" تعرف خبايا نفسية "**صاحب الغلالة**" فأدركت أنه يخفي ضعفه عنها و يحاول أن لا يُبديه

2ـ الرؤية مع: (يطلق عليها **تودوروف** السارد=الشخصية الروائية، و عند **جينيت** هي الحكاية ذات التبئير الداخلي، و هي أيضا ما أشار إليها **بوريس توماتشفسكي** (Boris Tomashevsky) باسم السرد الذاتي) و فيها يعرف السارد قَدْر ما تعرف الشخصية الروائية، فلا يُقدِم تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، و يمكن أن يسرد هذا النوع بضميرَي المتكلم أو الغائب لكن مع بقاء المساواة المعرفية بين الراوي وشخوصه، و نجدها في عديد المقاطع من الرواية نذكر منها "كانت تتفرج عليهم و هم يبكونها بمرارة، و يتأسفون أنهم لم يأتوا في الوقت المناسب"[3]، و حدوده الدنيا . إن كان

[1] . محمد بوعزة . تحليل النص السردي تقنيات و مفاهيم . ص76 و

[2] . ربيعة جلطي . الذروة . ص211

[3] . المرجع السابق . ص197

مسرودا بضمير الغائب . كما رسمها **رولان بارت**، أثناء تعريفه صيغة الخطاب الشخصي، هي أن يكون بإمكاننا إعادة كتابة مقطع التبئير الداخلي بصيغة المتكلم دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير في النص يتجاوز تبديل الضمائر

أما **جينيت** فقد أضاف تقسيما فرعيا للتبئير الداخلي:

أ ـ تبئير داخلي ثابت: و فيه "تمرّ معلومات القارئ كلها عبر منظار شخصية واحدة لا تغيب عن نظره"[1]، مما يؤدي حتما لتضييق مجال الرؤية وحصرها في شخصية واحدة بعينها لدرجة تصبح معها الشخصيات الأخرى مسطحة، و هذا هو الحال إذا نظرنا لكل فصل من فصول رواية "**الذروة**" على انفراد، حيث أن في كل منها تكفل راوٍ واحد بالسرد دون تدخل آخر

ب ـ تبئير داخلي متعدد: و "ذلك حين يُروى الحدث الواحد على لسان عدة شخصيات كلٌّ حسْب وِجهة نظره"[2]، و هذا غير موجود في رواية "الذروة"، فالقارئ للرواية لا يستطيع أن يجد أي حدث قد تكرر مرتين فيها

جـ ـ تبئير داخلي متبدل: و فيه "ينتقل مصدر المعلومات من منظار شخصية إلى أخرى مع إمكان العودة إلى الشخصية الأولى"[3]، أي أن التبئير يكون من خلال عِدّة شخصيات، و هذا التأبير الذي قامت عليه رواية "**الذروة**"، حيث نجد الفصول الأولى كلها يجري سردها على لسان "**أندلس**" حتى نصل للفصل السادس الذي تصبح فيه "**سعدية**" هي الراوي، و يستمر الحال لفصلين متواصلين حتى يتحول مجداف السرد للسان "**الياقوت**" لفصلين متتالين أيضا، ثم تعود "**سعدية**" كراوٍ في الفصل العاشر و تستمر في السرد حتى الفصل الثالث عشر الذي ترجع فيه "**أندلس**" لساحة السرد مجددا حتى نهاية الرواية، غير متجاهلين الفصل الرابع عشر الذي يصبح فيه الراوي مجهولا، أو الأصح تتولى المؤلفة دور الراوي فيه

---

[1] . لطيف زيتوني . معجم مصطلحات نقد الرواية . ص42

[2] . المرجع السابق

[3] . المرجع السابق

3. الرؤية من الخارج: (يطلق عليها **تودوروف** السارد<الشخصية الروائية، و هي عند **جينيت** الحكاية ذات التبئير الخارجي) و هي نادرة مقارنة بسابِقتَيْها، و فيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية من الشخصيات الروائية، و هو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع، دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، فالراوي "هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي: وصف الحركة و الأصوات و لا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال"[1]، و قد ارتبط استخدام **ربيعة جلطي** هذا التبئير برغبتها في إثارة التشويق أو خلق لغز "بسرعة عجيبة، بيديه الاثنتي . عشرِيَّتَيْن، زم فم الكيس الصغير بخيط أحمر غامق... و تحت أعيننا في صمت مطبق ثقيل و بخفة و سرعة مذهلة أخذ يخيط حرزا. شكله في ثوان، ثم وضعه بين يديها و قبّل الأرض أمامها، ثم اختفى... كان حافيا... لاحظتُ أن له ستة أصابع أيضا في كلٍ من رجليه"[2]، و قد استخدمت الكاتبة هذا التبئير أيضا لتقديم شخصية بصورة المجهول ذي الهوية المُلتبِسة "في المرات الأولى، كان الأستاذ حسنين يهرع عند المديرة مدام زياني، وهي امرأة تُبدي قسوة لا متناهية، و يخشاها الجميع. شديدة الطول و النحافة ذات أنف ممتد مثل منقار صقر يربض تحت نظارتها المستديرة الصغيرة"[3]، كما استخدمته لتقديم عرض موضوعي للأحداث "ذات نهار مشع، ركع أمازيغ بين يدي، في حركة مسرحية بينما كنا نجلس في المقهى البحري..."[4]، و في مواضع أخرى استعملته لرسم الشخصيات دون آراء مسبقة تؤثر في نظرة القارئ إليها، فهو يقدِّم مظهرها و سلوكها و البيئة التي تعيش فيها "بينما نحن نعبر الباب نحو غرفة صغيرة مظلمة تفوح منها رائحة الجلود، بعينيها المكحلتين، ألقت خداوج علينا نظرة متفحصة من خلال رموشها و حواجبها الكثة... كانت تجلس على زربية حمراء، و قد سرحت ساقيها الضخمتين الطويلتين، فظهرت قدماها مخضَّبتين بالحناء

[1] . محمد بوعزة . تحليل النص السردي، تقنيات و مفاهيم . ص82

[2] . ربيعة جلطي . الذروة . ص129

[3] . المرجع السابق . ص115

[4] . المرجع السابق . ص188

السوداء"[1]، و هذا التقديم الخارجي المادي . و إن بدا ناقصا . قد يسمح للقارئ باستنتاج ما في داخل الشخصيات و كشف نفسيتها استنادا إلى معطيات موضوعية

و كخلاصة نستطيع القول أن الروائية قد جعلت المعمار الفني يسلك في الرواية تنويعات مختلفة من مواقع الرُواة و أبعاد المسافات و تعدد الرؤى التي تمّ سرد الأحداث من خلالها، ما جعل هذا العمل يمتاز بالحيوية، حتى يكاد القارئ يرى حروف و صور الرواية تتحرك و تتجسد أمام عينَيه

المبحث الثالث: فضاء اللغة:

تَركَب **ربيعة جلطي** في روايتها هذه أمواج اللغة، و تحاول لملمة قِطعها المُتشظِية من أجل بناء مَتن عملها كما ترتضيه هي، و ذلك أن المتن في العمل الروائي هو معمار نصي، يُنجز من خلال عملية بناء تقوم على ترصيف الكلمات و تنضيد الجُمل و اصطفاف البنيات اللفظية

تصادفنا في رواية "**الذروة**" لغة مراوغة لا تهدأ و لا تستكين، متلاطمة هي كأمواج البحر، متعددة الأوجه و المعالم، تتراوح بين اللين و الشدة، و بين الهدوء و الصخب، و بين السهولة و الصعوبة... تجعل القارئ كالمروِّض لها، يحاول دائما تقويضها و الإمساك بتلافيف المعاني النهائية الزئبقية للرواية

و سنحاول هنا دراسة اللغات المتعددة التي وظِفت في رواية "الذروة":

المطلب الأول: التناص (التظافر النصي):

حسب رأي **جوليا كريستيفا** (Gulia Kristeva) كل نص هو امتصاص و تحويل لنص آخر، و الرواية كنص، هي جنس أدبي متعدد الأصوات و الخطابات، فهي الوليد المُهجن من جميع الأجناس الأدبية، تتدافع هذه الأخيرة كلٌ بلغته الخاصة، جاعلة من العمل الروائي موشورا زجاجي، يطرَح عليه القُراء أضواء قراءاتهم المختلفة، فيعكس الموشور ألوان الطيف

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص127

السبعة و ما بينها من ألوانه اللانهائية، تتسكبُ جميعها في منظر مَهيب متناغم، حتى أن الرائي لا يستطيع التفريق بين اللون و أخيه

*التناص القرآني (لسان الدين): لثقافتنا الإسلامية و موروثنا الديني خصوصية و مكانة كبيرتين تجعل من حضوره في النصوص الروائية أمرا طبيعيا، كما أن المراجع الدينية، وخاصة القرآن الكريم، لا يفتأ الاعتماد على نصوصها و بشتى المواضيع على مرّ الأزمنة، لاحتواء متنها المقدس على كل ما يشمل تجارب الإنسان و صراعه الأبدي مع الحياة، ولتَنزُّهِها . المُشرَّع إلاهيا . عن كل ما يُعكر صفوها أو يناقض أزلية مسارها الطبيعي

وَسَمَت الكاتبة عنوان الفصل الثاني من روايتها بـ"حمّالة النهد. جيد و حبل من مسد"[1]، و نجد في هذا العنوان تناصا مع الآيتين الرابعة و الخامسة من سورة المسد ((وّ اِمْرَاَتُهُ حَمَّالَةُ اَلْحَطَبِ . فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِنْ مَسَد))[2]، فاستبدلت الكاتبة حمل الحطب، بحمل النهد، و ذلك للدلالة على ثِقل حمل الصدر، و ورد في مَتن هذا الفصل دليل على هذه النقطة، حيث تقول الجدة "**لالة أندلس**" ناصحة حفيدتها "لا أحد يستطيع حمل صدره لوحده... الصدر أثقل ما في الإنسان"[3]، كما استبدلت معنى كلمة "المسد" من الخيط الغليظ المفتول إلى القطن و الحرير الذي تُصنع منه حمالات النهد، و ذلك إشارةً للمشكلة التي تُعانيها منها "**أندلس**" مع تلك الأخيرة

و ضمّنت الكاتبة آية قرآنية أخرى من سورة العصر في روايتها، بالمقطع الذي تروي فيه "**أندلس**" قصة سَحْرِ أبيها "... يُشاع في العائلة أن أبي فُتِن بها أيَّمَا فتنة، لولا أن امرأة أخرى، ابنة عمة له تدعى نوارة غارت منها، فسقته شايا مسحورا ساعة العصر... لم أستفسر عمّا تعنيه ساعة العصر بالذات، سأجد طريقة ما ذات يوم لطرح السؤال. لماذا شاي

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص29

[2] . سورة المسد . الآيتين4و5

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص33

العصر بالذات؟ ((و العصر إن الإنسان لفي خسر))"[1]، اقتبست الكاتبة معنى الخُسران . في سورة العصر . الذي تضمنته الآية هنا، رابطة إياه بمفعول السحر الذي قامت به "**ثـوارة**" ساعة العصر أيضا، حيث أن البناء السردي للرواية يُوضّح لنا بطلان سحرها بعد مدة ليست بالطويلة، فسَّرت الكاتبة ذلك بوقوع السحر "ساعة العصر" التي ترتبط في موروثنا الديني بالخسران، كما وظفت هذه الآية للدلالة على أن السحر ما هو إلا عمل يُلحق بصاحبه أذًى و خسارة كبيرتين، فما هو في النهاية إلا خديعة للأبصار فقط

بالإضافة لهذا، فإننا نجد مثالا آخر للتناص القرآني في المقطع التالي من الرواية "لا لن أطلقك. و سأتزوج و ربي كبير. أنا رجل، و الله أجاز لي شرعا الزواج بأربع نساء!"[2]، و هذا يتعالق مع الآية الكريمة التي دائما ما يوظِفها الرجال، و يُؤوِّلونها بما يخدم مصالحهم الخاصة، قال تعالى ((وَ إِنْ خِفْتُمُ أَلَّا تُقْسِطُوا فِي اَلْيَتَامَى فَانْكِحُوا مَا طَابَ لَكُمْ مِنَ اَلنِّسَاءِ مَثْنَى وَ ثُلَاثَ وَ رُبَاعَ))[3]

كما نجد تناصا آخر مع القرآن، في المقطع الذي تحكي فيه "**أنـدلس**" تعلق جدتها بزوجها الشهيد، فتقول "و تبدأ اليوم على سيرته، و تنهيه عليها إلى درجة أن من حولها يكاد ينتهي بتصديق أن العربي حي يرزق، لأن الشهداء أحياء عند ربهم يرزقون"[4]، و في هذا المقطع تعقِد الكاتبة تناصا مع الآية الكريمة ((لَا تَحْسِبَنَّ اَلذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اَللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُون))[5]، و الملاحظ هنا أن الروائية وظفت الجملة في نفس السياق الذي جاءت به في الآية القرآنية

و يتجسد لنا ملمح آيتين قرآنيتين مغايرتين في قول "**سعدية**" و هي منبهرة بجسدها بعد عمليات التجميل العديدة، "ياه ما هذه الأبهة التي أنا عليها؟ أين كان كل هذا مخبأً؟ على أيّ

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص38

[2] . المرجع السابق . ص39

[3] . سورة النساء . الآية 3

[4] . ربيعة جلطي . الذروة . ص54

[5] . سورة آل عمران . الآية169

لوح كان مسطورا"[1]، و هنا نجد تناصا مع آيتين كريمتين هما ((وَ اَلطُّورِ وَ كِتَابٍ مَسْطُورٍ))[2]، و الآية ((بَلْ هُوَ قُرْآنٌ مَجِيدٌ فِي لَوْحٍ مَحْفُوظٍ))[3]، و "المسطور" في القرآن هو المكتوب على وجه الانتظام، و قد اقتبست الكاتبة هذه الكلمة للدلالة على التنظيم الشكلي الذي أصبحت عليه "**سعدية**"، كما أن كِلتا الآيتين دَلتا على حفظ القرآن من كل تحريف، فهنا يستطيع القارئ الفطِن أن يلمس وجه المفارقة بين كتاب الله المحفوظ من التغيير و"**سعدية**" التي طالها هذا التغيير حتى ما عادت تملك من جسدها القديم شيئا "هل هو جسدي فعلا؟ أأنا ما زِلتُ سعدية؟ هل هذا الكون له من التكورات، و الإضافات و النقصان، جسدي أنا لوحدي؟... أم لم أعُد أملك فيه غير ما تبقى من ملامحي القديمة المندثرة تحت الخيوط، و الهواء و السوائل؟"[4]

و ليس هناك من طريقة لإقناع القارئ العربي بأمر، أسرع و أنجع من تذكيره بدليل ديني مقتبس من القرآن أو السُنة

*التناص التراثي (لغة الثقافة): لحضور النص الشعبي . خاصة الأمثال الشعبية . في العمل الروائي سطوته الخاصة، فهو أرقى صور التعبير عن التجارب الذاتية و الاجتماعية، التي تدور في فلك الحديث عن واقع الشعب و همومه و مشاكله و كذا أفكاره، و **ربيعة جلطي** في روايتها حازت الأمثال الشعبية الشطر الأعظم من التوظيف فيها، ما يَعكِس ثقافتها الجزائرية العميقة، خاصة و أنها من منطقة ندرومة، المعروفة بتكريس نفسها للثقافة الشعبية

و من الأمثال الشعبية المبثوثة في جَنبات رواية "**الذروة**" نذكر:

. "زهية عندها زهر يشقق الحجر"[5]

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص165

[2] . سورة الطور . الآية1

[3] . سورة البروج . الآية21 و 22

[4] . ربيعة جلطي . الذروة . ص159

[5] . المرجع السابق . ص18

. "الله يسامحها زهية أختي... صامت شحال من عام و فطرت على بصلة!"[1] ـ "كل خنفوس في عينين أمو غزال"[2] ـ "الدق و العافر و مشقوق المناخر"[3] ـ "جوع كلبك يتبعك"[4] ـ "من لحيتو بخرلو"[5] و غيرها

و كل هذه الأمثال المتنوعة جرَت في جسد الرواية على ألسنة الشخصيات، و ذلك حتى تُصرّح الكاتبة بانتمائها و شخصياتها للجزائر فقط، كما وردت كلها في الحوارات القائمة وسط العمل لتبدو كأنها من صميم اللغة السردية

*التناص الفني: تتعدد الفنون و تتنوع في هذه الرواية، كالشعر و الموسيقى و الرسم، وظِفت كلها في هذا الجسد الواحد، فراحت تتغذى من بعضها، لينمو النص و يكبر في أحضان الثقافة الفنية للكاتبة، و التي تصرح في إحدى مقابلاتها لـ"بوابة إفريقيا الإخبارية" قائلة "اكتشفت و أنا صغيرة، أنه لا حدود بين الشعر و النثر و الفنون الأخرى، و أدركت في ما بعد أن الأمر مرتبط بشطارة المبدع و مدى قدرته على الإدهاش"

لقد تحدّدت الأشعار الواردة في الرواية في الطابع الأندلسي، الذي مثّل الأيقونة الرئيسية فيها، و لعل هذا لانتماء الكاتبة لهاته الثقافة و تشبعها بها، أو بسبب ظروف أحداث الرواية التي فرضَت استدعاءها، فنجد عديد المقاطع السردية التي احتوت هذه الأشعار الأندلسية في لحظات صدق و شجن و حنين عاشتها شخصياتها، خاصة الشخصيتان الرئيسيتان، "**لالة أندلس**" المفتخرة بكل ما يصل بينها و بين هويتها الأندلسية، و الحفيدة "**أندلس**" الفنانة المرهفة التي "تهوى الموسيقى و الأغاني الأندلسية"[6]، نأخذ كمثال عن هذه الأشعار صوت

[1] . ربيعة جلطي الذروة . ص27
[2] . المرجع السابق . ص51
[3] . المرجع السابق . ص55
[4] . المرجع السابق . ص76
[5] . المرجع السابق . ص79
[6] . المرجع السابق . ص154

الشيخ غفور الندرومي، و الذي تردد اسمه مرات عدة في الرواية، و الذي تعشقه بطلتنا "**أندلس**" و غيرها من الشخصيات...

"لمن نشكي بليعتي عيدولي يا أهل الهوى

آش عيبي و ذلتي خلوتي خاطري انكوى

شعلت نيران مهجتي ضيّعت القلب و ما قوى"[1]

نذكر أيضا الأغنية التي عزفتها "**لالة أندلس**" في عيد ميلاد حفيدتها...

"يا غربتي قولي لأهلي متشوق و لا شي بيا

غير توحشت الغالي يا ذاك الطير العالي"[2]

و لا ننسى الأغنية التي كانت تصدح بها "**أندلس**" في خلوتها...

"شمس العشي

قد غربت و استغربت

عيني من الفرقا

على الشفق قد سترت حين غيبت

ترثي على الفورقا"[3]

و في مقطع آخر ارتبط بعرس "**زهية**" نجد أن الكاتبة توظف أغنية راي، ذلك أن إيقاعات الراي دائما ما تتصدر قائمة أغاني الأعراس الجزائرية...

"طريق الليسي و يا دلالي

طريق الليسي عقبة و كي عياتني... يانا

يا رااااي يا رييييييي"[4]

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص15

[2] . المرجع السابق . ص58

[3] . المرجع السابق . ص203

[4] . المرجع السابق . ص15

كما نجدها في مقطع مغاير تورِد الكاتبة أغنية راي على لسان شاب يبيع السردين المشوي، و كأنها تريد الإشارة إلى التوجهات الفنية للشباب الجزائري...

"الطالب الي دارلك ينعل والديه و يا

و أنا لي ربي ربي ربيييييي و يااااا

دارو السحور دارو...

و دارو رايهم و يااااا"[1]

و كنتيجة نستطيع القول أن العمل الروائي ما هو إلا فسيفساء تتقاطع فيها هذه الشواهد الفنية من أجل الاستشهاد بها تارة، و لعلاقتها بالأحداث و بالشخصيات و أفعالها تارة أخرى، كل هذا من أجل توليد نص جديد مميز عن سابقيه

المطلب الثاني: اللغة الساخرة:

قال **المتنبي** ساخرا:

قوم إذا مسّ النعالُ وجوههم ******** شكتْ النعال بأيّ ذنبٍ تُصفع

نستطيع إدراج أدب السخرية في أرقى أشكال التعبير، و ذلك أنه دائما ما يحمل في طياته مواقف انتقادية و مفارقات دلالية مرافقة لانفعال الضحك الذي يصدر منا.

و استخدمت **ربيعة جلطي** أسلوب السخرية في روايتها من أجل أن تُتاح لها الفرصة لإبداء أراءها الانتقادية في الذكورة و تقويضها، و تعرية واقع السلطة و الحكم و كشف معايِبها

و سنذكر هنا أهم المواضيع التي سخرت منها الكاتبة في روايتها:

*السخرية من الذكورة: قامت الرواية على الصراع الأزلي بين الذكورة و الأنوثة، فمن البديهي أن نجد أن السخرية من الذكورة من طرف الأنثى متجذرة في الرواية من صفحاتها الأولى حتى آخرها، تقول "**أندلس**" عن حيلتها في إخفاء نتوءات صدرها بالمشد الصيدلاني "لم يكونوا على علم بحيلتي، أضحك في دواخلي على ذقونهم، تعلمت مبكرا أن الذكور، رغم

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص130

ما يدّعونه من خبث، نستطيع أن نخدعهم ببساطة"[1]، كما تبدو السخرية واضحة في المقاطع التي وُصِف فيها "**صاحب الغلالة**"، تقول الكاتبة على لسان "**سعدية**" مستهزئة بعجزه الجنسي "ستضحك من عجزِه الأسماك و الأمم"[2]

*السخرية من السلطة: إن أهم القضايا، التي سعدت المؤلفة لتسليط الضوء عليها في روايتها، هي قضية السلطة الفاسدة التي تحكم البلاد و تسيِّر شؤون العباد، و لعل هذا النوع من السخرية ارتبط بشكل كبير و واضح مع شخصية "**زهية**"، التي بمجرد حضورها في أول الرواية و ذكر عملها في الوسط السياسي، بدأت السخرية من المسؤولين و أصحاب القرار، "جميع أفراد العائلة... يتناقلون، بسرية تامة و نكهة مرح، أخبارها و سر احتفاظها بمنصبها و لياقتها و بابتسامتها، رغم تعاقب الحكومات و روائح أفواه الوزراء، و اختلاف أحجام مؤخرتهم، و طبائعهم، التي يجرجرونها من دشورهم أو قراهم أو مدنهم الداخلية النائية"[3]، وكأن الكاتبة تعمدت ربط شخصية "**زهية**" بالوسط السياسي فقط لتطرحه في روايتها نقدا وسخرية على لسانها، و إن الكبت و القنوط اللذان كانت تعاني منهما هاته الشخصية بسبب منصبها، أدى بها إلى ابتداع عادة غريبة في الحمام، حيث تشكل بالمناشف رؤوس أشخاص "علمتُ في ما بعد أنهم مسؤولون مهمون في السلطة و تسيير أمور البلد"[4]، ثم تبدأ بضربهم و تكيل لهم السباب بلغات مختلفة "أسكت يا كلب، يبدو أنك صدقت أنك وزير... أغلق فمك. لم أكمل كلامي و لم أسمح لك بالكلام!"[5]، و كأنها تنظف ذاتها لا جسدها في هذا الحمام

و عندما انتهت الروائية من تمرير هذه الفكرة أنهت قصة "**زهية**" بالزواج، ما يؤكد توظيف هذه الشخصية للسخرية من السياسة فقط "سوف لن تعود زهية إلى الحمام كي

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص31

[2] . المرجع السابق . ص173

[3] . المرجع السابق . ص9

[4] . المرجع السابق . ص11

[5] . المرجع السابق

تنظف ذاتها من أدرانهم"[1]، و بغياب "**زهية**" سلمَت الكاتبة مشعل السخرية للطفلين "**أندلس**" وابن عمها "**فتحي**" اللذين جعلتهما يكتشفان سر عمتهما، فيشاركونها مسرحيتها الهازئة بالسياسيين، و كان ربط الكاتبة للطفولة بالسخرية ينُمّ عن ذكاء و فطنة بالغتين منها، حيث أن الأطفال ببراءتهم يستطيعون البوح بكل مكنونات القلب دون أن يخضعوا لأي مساءلة أو عقاب "كم يحلو لنا أنا و فتحي ابن عمي عادة متابعة نشرة الأخبار المسائية مع الكبار، لم يكن يعرف أهلنا لماذا كنا نتهامس و نعلق و نشير بسبابتينا إلى الشخوص على الشاشة، وكم يحدث أن نستلقي من الضحك و نحن نتابع معهم تحركات و نشاطات الزعيم صاحب الغلالة، و السادة الوزراء و المسؤولين الكبار و الحُجاب و نسترجع معرفتنا السرية بهم وبأخبارهم الغريبة، كأنما نحن نتفرج على رسوم متحركة أو فيلم هزلي"[2]، و يستمر الفيلم الهزلي للطفلين و هما يسميان الشخصيات بأسمائها المستعارة الساخرة...

". أندلس... أندلس انظري ذاك القادم... إنه هو. هو!!!

. من؟ تقصد من؟ قلت بلهفة و أنا أستدير بسرعة.

. ذاك الذي تسميه زهية كرش الحرام...

. و ذاك الذي خلفه هو طوطو الكذاب!!!

ـ انظر... انظر فتحي!... يا إلهي كرشه ضخمة، ألا تعيقه في النوم؟ نتوارى خلف إحدى ساريات الدار و نضحك ملء رئاتنا الفتية. كان من بينهم أبو حدبة المرتشي، و الدلاقة الشياتة، و الثعلب الأعور، و شاشي المبيوع، و سعد الانبطاح... و غيرهم... جميعهم تعرفنا عليهم و تفرسنا في وجوههم عن قرب أنا و ابن عمي فتحي"[3]

إذا نستطيع القول أن إقحام الطفلين في لعبة السخرية من السياسة لم يكن عبثيا، بل أرادت الكاتبة من خلاله أن تبرِئ نصها و لو قليلا، كما أرادت أن تنقل لنا فكرة أن أكاذيب

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص27

[2] . المرجع السابق . ص12

[3] . المرجع السابق . ص16و ص17

السياسيين و حِيَلهم قد تكون مكشوفة حتى للأطفال، إضافة لهذا فقد كبرت "**أندلس**" و هي على دراية بالفساد السياسي و الأخلاقي للمسؤولين و الأعيان، ما جعلها تتفطن بسرعة فيما بعد لمخطط حاجبة "**صاحب الغلالة**" "**الياقوت**" التي حاولت أن تمررها للزعيم لتصبح إحدى ضجيعاته

*السخرية من العجز الجنسي لصاحب الغلالة: يُعدّ هذا الوجه من السخرية أجرأ ما مارسته الكاتبة في نصها، فلقد كانت سخرية صريحة واضحة جاءت على لسان "**الياقوت**" خاصة في عدة مقاطع متفرقة في أنحاء المتن الروائي "لكنه الآن تغير، و عجز عضوه شيئا فشيئا، و أضحى يتوارى وراء شحم أعلى فخذيه، فلا أخرجه إلا بعد لَأيٍ، كمن يخرج حلزونا جافا من قوقعته"[1]، إذا كانت مهمة "**الياقوت**" في السرد هي السخرية من عجز الزعيم و التشهير بمعضلته و إفشاء سره الكامن بين فخذيه. و تستمر السخرية من العجز الجنسي للزعيم مع "**سعدية**" التي سمحت لها "**الياقوت**" بمقابلة "**صاحب الغلالة**" في لقاء حميمي، حيث تصف المشاهد التي كانت تعيشها بتهكم واضح "مدَدْتُ يدي تحت بطنه... أين هو أوّلا؟ لا أرى رأسه. أمسكتُ به كمن يُمسك بفأر فُكّ لتوه من مصيدة. مُلتويَ الرأس مهروس الرقبة. استسررت نفسي: و الله البحث و التنقيب عنه أصعب بكثير من البحث و التنقيب عن بئر بترول في صحراء البلد"[2]، ثم تضيف "ألا يخجل و له ذكر كهذا؟ و الله لو كنت رجلا وعندي مثل هذه الفولة اليابسة... و الله لانتحرت... كان عليه أن يشتري واحدا بدل أن يجلس أمامي هكذا، مثل فيل عجوز... أو على الياقوت أن تتدبره له... عليها أن تفصل في الأمر بشكل نهائي. لماذا لم تبحث عن عيادة ((أبو جهل))! ربما وجدوا له ضالته واستراح؟"[3]

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص70

[2] . المرجع السابق . ص172

[3] . المرجع السابق . ص174

إذا جسدت **ربيعة جلطي** رؤيتها تجاه ظروف الوطن و سِياسِّييه من خلال أسلوب السخرية، فطرحت تصوراتها عن الموضوع في جرأة و عمق، دون أن تتوانى عن الخوض في أبسط التفاصيل و أدقها.

المطلب الثالث: اللغة الغامضة:

إذا اختلفت طريقة حَبكِ نسج اللغة في النص، يتولد عن ذلك ما يُسمى بظاهرة الغموض، التي تُعدّ "المحرك الأساسي الذي يوَلد الطاقة الشعرية و الكثافة الفنية للنص الإبداعي"[1]، فالغموض يكسب هذا الأخير شيئا من الضبابية التي تَنتُج عنها جمالية وخصوصية قد لا توجد في نصوص أخرى، حيث يتلمَّسُها القارئ في قراءته و يبحث لها عن تصنيف.

و يظهر لنا الغموض جليا بدءًا من التوشيح الذي تصدر مقدمة الرواية "لو أن شبها تراءى، بين هؤلاء و آخرين، فذلك لأنه يُخلق من الشَبَه أربعين"[2]، حيث يترك هذا التوشيح بصمته النفسية و الأسلوبية الكبيرة في نفس القارئ.

كما نستشعر الغموض في بعض أحداث الرواية، كسِرِّ اختفاء "**أمازيغ**" حبيب البطلة، "سافر أمازيغ لكنه لم يعد... ما الذي حدث لأمازيغ... ما زال اللغز قائما"[3]، و كذلك قصة اختفاء "**يحيى الغريب**" التي تحولت لأسطورة عند أهل المدينة، و سرّ الرقم أربعة عشر الذي تفضله "**لالة أندلس**"، و العديد من النقاط الغامضة التي تعمدت الكاتبة سترها...

كما يمكننا أن نسْتشِف الغموض الوارد بالرواية في الأسماء المطلقة على بعض الأماكن و الشخصيات كـ"**صاحب الغلالة**"، "الحاجبة"، "قصر الزعامة"، "كرش الحرام"، "الثعلب الأعور"، "البناية الوحش"... كما وردت بعض الشخصيات بدون أسماء رغم حضورها المهم

[1] . صلاح فضل . نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر . مج22 . ص87

[2] . ربيعة جلطي . الذروة . الذروة . ص5

[3] . المرجع السابق . ص189

في الرواية كوالدَي أندلس، إضافة إلى وجود شخصيات هامشية ذُكِرت أسماءها فقط مع غياب صفاتها و طبائعها، ما يمنح النص شيئا من الغموض و الضبابية المتعمّدَين

و يمكن القول كنتيجة، أن الغموض يُعلي من النص من مستوى الحكائية إلى مستوى الشعرية التي تكسبه أناقة و تميزا عن غيره من النصوص، كما أن هذا الأسلوب حيلة الأنوثة المكبلة و التي تتوسَّله للإبقاء على عتمته، مع ترك نور خافت من ثقب باب الخروج، و ذلك من أجل أن تتلصص من سِجنها هذا نحو سماء التحرر.

المطلب الرابع: لغة الشارع (اللهجة العامية):

لعبارات الكلام الشائع و ألفاظه بين طبقات المجتمع الجزائري نصيب في الرواية يستحق الذكر، ذلك أنه من المؤشرات الثقافية الخاصة التي تجعلنا نسَلِم بأن أفراد البيئة الشعبية يخضعون في مجموعهم لنظام لساني موَحَّد يألفون التواصل به فيما بينهم. ولكن يبقى هذا النظام قاصِرا عما توفره الفُصحى من إمكانات واسعة، و قدرات تعبيرية غنية، يستطيع المتكلم أو الباث استخدامها خارج نطاق مجتمعه أيضا

و يعوِّل دُعاة استخدام العامية في النص الروائي أو القصصي على حُجة أن "مقتضيات الواقعية التي تتشرب أحداثه تُحتِّم أن تنطق الشخصية بالتعبير نفسه الذي تتكلم به في حياتها اليومية"[1]، لتبدو كأنها على طبيعتها منتمية . بغير تكلف . لمواضعات الكلام الخاص بالمحيط الذي تعيش فيه

في رواية "**الذروة**"، و بِغَضِّ النظر عن الأمثال الشعبية و الأغاني الجزائرية . اللتان ذكرناهما سابقا . نجد اللهجة العامية تتخلل أيضا بعض العبارات الحوارية مثل مقطع حفل تنصيب "**أندلس**"...

". مبروك المنصب عقبال ما هو أعلى... يا أندلس

. الله يبارك و يزيد يا أندلس

[1] . فائق مصطفى . سحر السرد . ص15

. و الله يا أندلس تستاهلي أكثر"[1]

و نقع على اللغة العامية أيضا في مقطع توديع "**زهية**" لـ"**أندلس**" في حفل زفافها "تهلي لي في روحك يا عزيزتي. ادرسي مليح. كل الكتب اللي خليتها اهنا في الدار انتاعك. خليتها ليك أنت"[2]، و في موضع آخر نجد الجدة تحاول طمأنة حفيدتها بقدوم أبيها قائلة "هاوّ جاي يا بنيتي"[3]، كما نجد اللغة العامية بكثرة في عبارات التذمر و التوبيخ مثل قَول العمة "**ليلى**" لـ"**أندلس**" بعد أن ملَّت من طلبها المتكرر فيما يخص لفّ المشد الصيدلاني على صدرها كل صباح "ما نعرفش منين جبتي هاذ الفهامة... آيا خلاص أندلس... وسعيني يرحم جدك!!"[4]، و في مقطع آخر نجد الشيخ الذي لم يُعجبه كلام امرأة في الشارع يردِّد "أعوذ بالله، أعوذ بالله... كفرت الولية المخلوقة"[5]، و لا يفوت القارئ ملاحظة عبارات الشتم و السباب التي وردت أيضا بلغة الشارع الجزائري، مثل قول "**الياقوت**" "بغيت نبوسو... بن الكلب دفل زعمة عاف مني. لو كانت أندلس لو كان بال تحتو!!"[6] كما ورد على لسان إحدى زبونات "**خداوج**" الساحرة "أنا و الله ما شفتو هذي عام، الحمار بن الحمار لاخر"[7]

المطلب الخامس: لغة الفن... و فن اللغة (اللغة الواصفة):

احتل موضوع الفن . بكافة أشكاله . المكانة البارزة في هاته الرواية، فنجد أن الكاتبة جعلت الموسيقى و الشعر و حتى الفن التشكيلي تصادفنا معالمه في كافة أرجاء عملها هذا، ابتداءً بالغلاف الذي احتوى صورة مرسومة بالألوان المائية، إلى شخصياتها التي جعلت منهم فنانَيْن اثنين و هما "**أندلس**" و "**يحيى الغريب**"، كما ألقت في قلوب بعض الشخصيات

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص66

[2] . المرجع السابق . ص27

[3] . المرجع السابق . . ص48

[4] . المرجع السابق . ص32

[5] . المرجع السابق . ص40

[6] . المرجع السابق . ص116

[7] . المرجع السابق . ص124

الأخرى حب هذه الفنون كـ"**لالة أندلس**" التي كانت تعشق الموسيقى الأندلسية و حبيب البطلة "**أمازيغ**" و الذي حُبِّب إليه الشعر والرسم و الموسيقى...

إن توظيف الفنون الجميلة في العمل الروائي يمنحه مُسحة من الجمال و الشعرية، لا يمكنه أن يصل إليها دون تسخير هاته الفنون، و لأن هذه الأخيرة راقية في مبناها فإنها تحتاج لغة راقية أيضا من معناها

في نص "**الذروة**" نجد أن اللغة الواصفة المرهفة طاغية و مهيمنة عليه، نأخذ كمثال على ذلك وصف "**أندلس**" لـ"**يحيى الغريب**" و هو يمارس جنونه مع الريشة و الألوان "... ويزوج اللون لِلَّون في أعراس صامتة، و يلتقط الريشة مثلما يلتقط المايسترو مسطرته، ثم يهرب النظر منه بعيدا حيث لا يستطيع أحد رؤية ما يراه، فيضع اللمسة تلو اللمسة بأناقة حركة الذراع، و اليد، و الكف، و الأصابع، فتخرج من مياه اللون أشكال و عوالم كأنها مخلوقات سحرية، مبللة، صاعدة من أعماق البحر"[1]، حيث استطاعت **ربيعة جلطي** هنا أن تسمُو بأدبيتها، التي تشكلت من أنسجة متميزة، فوق مفهوم الدال و ذلك بتفجيرها للطاقة التعبيرية الكامنة في صميم اللغة.

و تقول "**أندلس**" واصفة جدتها حين أخذت عودها لتعزف عليه "... جلست قبالتنا دون أن تنظر إلى أحد. فكت الريشة الموضوعة في عُنق العود بهدوء. عانقته و هو يغرق في حضنها، حنَّت عليه، وضعت ذراعها اليمنى فوقه، بينما من بين أصابعها تنقره الريشة الراقصة المرتعشة القلقة، و تستقر يدها اليسرى تداعب عنق العود تحرِّك أوتاره، فيتصاعد لحن أندلسي حزين سائر... بدأت تغني أغنية عريقة من التراث الأندلسي عن الغربة والاشتياق، بدأ صوتها يتصاعد رويدا رويدا، و كأنه طائر يرتفع ثم ينزل فوق الماء، يفطفط بجناحيه و كأنه يغتسل أو كأنه يلعب، أو كأنه يشرب، أو كأنه يلهو... كان صوتها جميلا تدغدغه بحة إلا أن به حزنا معتَقا يسري في أوصال اللحن"[2]، و هنا أدركَتْ الكاتبة أن اللغة

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص53

[2] . المرجع السابق . ص57 و ص58

تمُدّها بطاقة لا مثيل لها في العبور بعيدا عن محدودية المعنى المعجمي، فسعت إلى "تمثل فكرة الخرْق و التخطي لترسيخ ديناميكية الحركة و الصيرورة"[1]، حيث يغدو اللفظ انزياحا، لا يمكن القبض على مفهوم موحّد له. و بالتالي تبعث الكاتبة في اللغة الموجودة لغة وليدة هي لغة الأثر الفني

و تتجاوز اللغة الواصفة في نص "**الذروة**" مقاطع وصف الفنون، لمقاطع وصف الأماكن، أوَليستْ الأماكن أيضا لوحات فنية رسمها المبدع الأعظم "الله"؟! تصف المؤلفة مشهد الميناء الغافي تحت النجوم بعيْنَي بطلتها قائلة "فتَحَتْ شباكها المُطل على ميناء المدينة البحرية المتوسطة، كان يسبح في الأضواء بين السماء و الأرض. تختلط على صفحتها أنوار النجوم بمصابيح تتلألأ، تنبعث من المرافئ، تتراقص و تنعكس معا فوق البحر الذي غيبته الظلمة. كان القمر في اكتماله، في ليله الرابع عشر، يضيء جزءًا محظوظا من لوحة المشهد"[2]، كانت "**أندلس**" مرتبكة من الرسالة التي وصلتها من "**صاحب الغلالة**" إلا أن هذا المشهد البديع جعلها تبتعد عن كل تلك الأفكار السلبية التي اجتاحتها، وكأن الكاتبة هنا جعلت لغة المكان تمتص عذابات الإنسان و أوجاعه، فتعود "**أندلس**" لهدوئها، و يعود النص لمستواه التعبيري المنتظم، بعد أن كان محتدما متذبذبا بسبب مشاعر "**أندلس**" المرتبكة

المطلب السادس: اللغة المؤنثة المحرَّرة (لغة البوْح):

طغت مشاهد البوْح على المتن الروائي في رواية "**الذروة**" بشكل كبير، و ذلك أن الساردات في هذا العمل كلهن إناث يسْعيْن للتحرر، فمِنَ الطبيعي إذًا أن تحاول المؤلفة التمرد على اللغة أيضا، و ليس المجتمع فقط، و لهذا نجدها قد قامت بفك أسْر هاته الأخيرة و جعلها تنطلق بأكثر من معنى للمصطلح الواحد، فتشكل لنا خطابا تتغلب فيه لغة الشعرية، و نجدها جلية واضحة في مقاطع البوْح بالمشاعر، و ذلك أن اللغة التي تختصّ

[1] . خالد سعيد . حركية الإبداع . ص59

[2] . ربيعة جلطي . الذروة . ص205

بسرد ذلك يجب أن تكون مرهفة تخترق الممارسات الكتابية العادية إلى الإبداعية، تقول "**أندلس**" و هي تحاول التحرر من ضغوطها النفسية "هذه الليلة لي، لي وحدي. في أعماقي مكان لي وحدي، فيه منابعي تتجدد دوما و لا تعرف الأسن و لا التعفن. سأهدِئ من روع نفسي كي تصفو، كي أراها جلية تعكس حقيقتي. الماء العكر أيضا لا يعكس الأشجار و السماء إلا إذا هدأ و صفا"[1]، فنلاحظ هنا استعمالا جديدا للغة من طرف الكاتبة، و ذلك لتخلق لها حياةً جديدة، فتبقى أرضا للتفاهم بين الشخصيات ومشاعرهم، فنرى أن **ربيعة جلطي** قامت بتخليص الكلمات من قيودها التي يكبلها بها الاستعمال التقليدي، و تطهيرها كذلك مما يتراكم عليها من ضبابية الممارسة، فأصبحت الكلمة حية بعد أن كانت ناضبة.

"يبهجني أمازيغ، كل يوم يتغلغل في نفسي خطوة أخرى ثابتة. أنتظر لقاءه بلهفة، و حين يقترب تُجنّ نار صدري حتى لتكاد تلتهم الثياب عليّ. تمتلئ به رئتاي، أشعر أنه يُمَوْسِق خُطاي حين أسير، و فرشاتي و ألواني حين أرسم و كلماتي حين أنطق، و يرصع ليلي بنجوم لم يكتشفها الفلكيون بعد. يحرِّك ريش أجنحتي حين أحلم"[2]، ثم تُتبِعها "**أندلس**" بإفصاح آخر عن مشاعرها التي انتابتها بعد غيابه "لم يظل في قلبي مكان فارغ لساكن جديد. كنتُ أحس أن أمازيغ يرفرف حولي، مبتسما يمدّ لي يده، و أنه سيعود ذات يوم. أشعر بأنفاسه تحرك الزغب الغافي فوق جلدي. أنام، أغمض عيْنيّ بينما أمازيغ يسهر عند وسادتي. في الصباح كان أمازيغ أول مَن يبتسم لي و يُلقي عليّ و على طفليّ القادمين تحية الصباح. و يخبرنا أنه يحبنا ثم يتمدَّدُ فوق نهاري و على لوحاتي"[3]، إن المتمَعِن في هاذين المقطعين الروائيين لَيدرِك أن الخطاب بمفهومه الأسلوبي، لم يعُد وصفا قواعديا للمفردات المعجمية أو توليدا لِمَعانٍ معهودة، بل أضحى تمرُدا على المتن الكلاسيكي، فالاشتياق الذي ينخر عظام بطلتنا "**أندلس**" و بقايا الذكريات الهاربة من روح الحبيب

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص200 و ص201

[2] . المرجع السابق . ص188

[3] . المرجع السابق . ص190 و ص191

"**أمازيغ**" المسكون بالحب، هو فضاء لغوي متكامل باحت به الحبيبة بصوتها الكسير الحامي المشتعل بالحنين الكاوي، و أرادت بهذا البَوْح أن تجاوز ألمها العميق "ذلك يشعرني بالدفء و بالانتصار على الوحدة"[1]

المطلب السابع: لغة الذاكرة:

رفضت **ربيعة جلطي** التموقع في أحداث الحاضر فقط، بل راحت تلوك لنا الماضي، تعصِره، و تعيد عجنه ثم سرده على ألسن شخصياتها المتعددة، و إن هذا الانتقال من الماضي إلى الحاضر و العكس، جعل من الرواية تدخل و بكل جسارة في مجازفة تقطيع الخيط الزمني العادي و إعادة تشكيله دون أن يشعر القارئ بالاضطرابات الزمنية للنص أثناء قراءته.

و نحن نتحدث هنا عن اللغة التي استخدمتها الكاتبة في سرد الذكريات، و ذلك باعتبارها محدِّدا لهوية للشخصيات، كما أن وجود هاته الأخيرة في أزمنة مختلفة يجعلها أكثر واقعية و أقرب للقارئ.

نجد في رواية "**الذروة**" عدة مقاطع لاسترجاع الذكريات، أمدت هذا العمل بدم جديد، حيث فجرت في لغة النص قوة الذكرى الكامنة، تقول "**أندلس**" عندما التقت بـ"**عبد النور سيدهم**" فعبر أمام عينها شريط ذكرياتها معه "فجأة عَبَرَ شريط سريع بين عينيّ، هجَّتْ طيور ذاكرتي، و مثل لمعان برق لمحت صفحات الرسائل التي كان يدسها عبد النور تحت طاولتي في القسم، بخط أنيق. معطرة و مطوية بعناية. رسائل غرامية رومانسية. كان يستعير تعابيرها الرائعة من مؤلفات جبران خليل جبران، من رسائله إلى مي زيادة. و لم يكن يتحرّج من توقيعها باسمه هكذا: ((تأليف عاشقك حتى الفناء عبد النور سيّدهم))"[2]، نشعر في لحظة الاسترجاع هذه و كأن الهدوء حلّ فجأة بتقاسيم الرواية، و كأن الزمن توقف لثوانٍ

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص191

[2] . المرجع السابق . ص84 و ص85

فيها، ثم و كأن شمس الذكرى تصعد في شريط لا ينقطع، مشِعّة مبَدِّدَة بعض طبقات الضبابية في مقاطع أخرى من الرواية

و في مقطع آخر تسترجع "**أندلس**" ذكرى لها قبل أربعة عشر عاما تقول "... كانت الأغنية الحزينة تخطفني، تغيبني، كأنني أبحث بلا لَأيٍ بين الحضور عن وجه أمي الغائب. تهزّ الأغنية توازني ثم تجرجرني مثلما تُجرجِر العاصفة عصفورا صغيرا غريرا. تحملني، ثم تُمرّغني في رمل دافئ، تتمركز في خلاياي، تتسرب إلى شعيرات جسدي جميعها، توقِفها، تقشعرّ مثل نِبال تنغرِز في لحمي، أراني... كأن الذاكرة برق لامع، لماع، خاطف يأخذني بعيدا قبل أربعة عشر عاما في أعمق التلافيف من ذاكرتي"[1]، و كأن **ربيعة جلطي** هنا تسكب الذكرى في عيني "**أندلس**" ما يكشف طواعية اللغة و امتلاك ناصيتها من طرف الكاتبة، فتغدو قيمتها في ما توحي به، لا ما تُخبر به فقط

هذه الاسترجاعات تثير في النفس تداعيات و صورا لا حدود لها، و لذا لا يمكن لقارئ هذه الرواية أن يكتفي بأحداث مستقطعة منها ليحصل على لذة النص، بل عليه أن يُراعي ذلك الكل المُشِع بين الحاضر و الذكرى ليقف على تجليات الجمال فيها

المبحث الرابع : الفضاء المكاني:

كثيرا ما يخلط الباحثون بين مصطلح الفضاء و المكان، و قد أبدى الناقد **حميد لحميداني** اجتهادا خاصا في تمييزه بين المصطلحين، حيث لاحظ أن "طريقة تحديد وصف الأمكنة في الروايات تأتي عادة متقطعة... تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار... ثم إن تغيير الأحداث و تطوّرها يَفْرِض تعدُّدية الأمكنة و اتساعها، لذلك لا يمكن الحديث عن مكان واحد في الرواية... و إن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن يُطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل و أوسع من معنى المكان"[2]، و بهذا المعنى فالمكان هو أحد مكونات الفضاء

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص58 و ص59

[2] . حميد لحميداني . بنية النص السردي . ص63

و قد سانده الباحث **سعيد يقطين** في تبنّيه للمصطلح قائلا "إن الفضاء أهم من المكان لأنه يشير إلى ما هو أبعد و أعمق من التحديد الجغرافي، إنه يسمح لنا بالبحث عن فضاءات تتعدّى المحدود و المجَسَّد، بمعانقة التخييلي الذهني و مختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء"[1]

و لا يبتعِد **عبد الملك مرتاض** عن سابقَيْه في تحديد معالم تعريف الفضاء فهو يقول أنه "عالم بلا حدود و بحر دون ساحل، و ليل دون صباح و نهار دون مساء، إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع المُتَّجهات، و في كل الآفاق"[2]

أما **سيزا قاسم** في كتابة "**بناء الرواية**" فيلفتنا إلى الدور الهام الذي يلعبه عنصر الخيال، و الذي يفتح فكر المبدع، و حتى القارئ، لتخيُّل الأمكنة و الإيهام بها كأنها حقيقية، فالخيال هو الذي ينقلنا إلى تلك الفضاءات المتنوعة العوالم بواسطة اللغة التي يعتمدها المؤلف في وصف أحيازه و أماكنه، فهو أوسع من أن يكون مكانا هندسيا تحكمه لغة القياس و الأحجام، بل هو يخضع لرؤية خاصة تتفاعل مع الأنساق و السياقات التاريخية و النفسية والاجتماعية... إذًا فقد أضاف كل ناقد سِمته و صيغته الجليّة و الواضِحة على مصطلح الفضاء محاولةً منهم فكّ الغموض و الإلتباس حوله

و في إطار العلاقة التي تربط الإنسان بالمكان نستند لقول **يوري لوتمان** (Yourri Lotmane) الذي يرى "أن المكان حقيقة مُعاشة، يؤثر في البشر بالقدر الذي يؤثرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي، و يحمل المكان في طياته قِيما تنتج من التنظيم المعماري كما تنتج من التوظيف الاجتماعي"[3]، فيؤثر المكان بكل محمولاته على الشخصية التي تتعامل معه، فتتعاظم العلاقة بينهما و تتسع دلالات المكان و وظائفه

[1] . سعيد يقطين . قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية . ص240

[2] . عبد الملك مرتاض . في نظرية الرواية . ص57

[3] . يوري لوتمان . مشكلة المكان الفني . ص73

و بالتالي يمكننا القول أن الفضاء عنصر يتميز بخصوصيَّتِه و وظائفه المتعددة التي تتحكم في تكوين إطار الحدث، "فهو مسرح الأحداث و الهواجس التي تصنعها الذاكرة التاريخية"[1]، كما أنه يساعد القارئ على تخيُّل و تصوُّر الأمكنة التي يعرضها الروائي سَواء كانت أمكنة مغلقة أمْ منفتحة، أو أمكنة ذات أبعاد سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو فلسفية أو غيرها، إذًا المكان "ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا و يتضمن معانٍ عديدة، بل أنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله"[2]

و بالتالي فإن أيّ متن روائي يُحيلنا إلى عديد الأمكنة، التي تتآلف في بينها حينا، وتتعارض مع بعضها في أحايين أخرى، و هذا ما سنحاول التطرق له في هاته الجزئية

المطلب الأول: المرأة الوطن... و الوطن الأنثى:

لا تكفّ **ربيعة جلطي** عن تكثيف نصوصها الروائية وصفًا و دلالةً لتشير لعالمَين متوازيَين و هما عالم المرأة و الوطن، فتُعلِن عن توحُّد هذين الرمزين حتى يتداخل كل منهما مع الآخر، إن هذا التفاعل بين الشخصية و المكان، يثبت دلالته الرمزية التي تخرج من إطار المألوف ليتحَوَّل المكان إلى نسق رمزي له دلالته التعبيرية الخاصة

و نجد هذا جليا في روايتها "**الذروة**"، حيث تخلق الكاتبة لكل باحث عن هوية أو وطن، امرأةً في حياته، تكون هي وطنُه و عالمُه، فحين رجع ابن آل كرز لمستغانم محاولا إعادة غرس شجرة أجداده من جديد، و بينما يبحث عن هذا الوطن الذي ضاع من بين أيدي آبائه في يوم شتاء كئيب، اِلتقى بـ"**زهية**" التي مثلت له وطنه مستغانم "ظلت مستغانم تنادي آل كرز... ظلت ساكنة فيه... و استكبر إلى أن قرَّر الرجوع إليها"[3]، عاد إذًا ابن آل كرز ليتزوج وطنه، و ليُنجب منها ما طاب من ثمار الحنين للأرض.

---

[1] . أحمد طالب . جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية . ص50

[2] . حسن بحراوي . بنية الشكل الروائي . ص33

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص19

كما نجد "**يحيى الغريب**" الذي اِبتُلِيَ بداء الفن، فنجده يسافر كثيرا و يرسم كثيرا لوحات لوطنه، محاولا لملمَة أشتاتِ هذا الأخير التي بُعثِرتْ على يد المستعمرين، كان "**يحيى الغريب**" يحاول فكّ وطنه من مخالب الاستعمار، من خلال المنشورات الداعية للثورة و التي كان ينشرها سرا، و كل هذا مُستَتِر بقناع فنه

إلى أن ارتطمَت أقداره بـ"**لالة أندلس**"، فجعل يوقِع بعينها كل لوحات الوطن المغتصب، "في تنقلاته و رحلاته التجارية يَبيتُ في حمامات المدن و القُرى المختلفة، و فيها و عنها يرسم لوحات تروي ما رأى، و شاهد، و تأمل من مناطق ساحرة في البلاد. مرّ بها بعيون يقظة، متفحصة، عاشقة. كان يوقِّع أسفل لوحاته في شكل عينيْن تُشبِهان حبيبته لالة أندلس. و يحدث أن يقف يحيى الغريب طويلا أمام لوحاته على قارعة الطريق"[1]، و كأنه هنا يختزل وطنه في عينَي محبوبته "**لالة أندلس**"، أوَليسَت عيون الأحبة وطنا نأوي إليه كلما تكالبت علينا المصائب؟!

و نجد أيضا "**أمازيغ**" (الهوية الضائعة)، يبحث بين ثنايا الوطن عن وطن! بعدما رفضته السلطة الحاكمة في أرضه، باعتباره ناطقا بالحق. إلى أن شاءت أقدار الكاتبة أن يلتقي ببطلتها "**أندلس**"، فشُغِفا حبا

"**أمازيغ**" هو معادل موضوعي لـ**طارق بن زياد** المِغوار الذي فتح الأندلس، فقد كان أمازيغيا أيضا، و استخدام هاذين الاسمَين للحبيبَيْن من طرف الكاتبة ليس اعتباطيا بالمَرة، فهي تريد هنا ربط حضارَتين شاءت لهما أقدار السُلط الفاسدة أن يفترِقا... فحاولت **ربيعة جلطي** إعادة بناء جسر المحبة بين الأمازيغ و الأندلسيين، كوطن واحدا في جسدَين، "كان دوما يردِّد مقولة ((جورجيا أوكيفي)): ((لو أنك اِلتقطتَ زهرة صغيرة بين أصابعك و نظرتَ إليها بتمعن ستُصبح عالم حياتك كله للحظة!))"[2]، و هكذا أيضا أصبحت "**أندلس**" كلَّ عالمه و وطنه لكل لحظة من عمره.

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص52

[2] . المرجع السابق . ص187

إذًا في هذه الرواية، أضحى الوطن "واقعا مجسدا، هو واقع متعيّن لا مُتخيّل"[1]، و تكون فيه المرأة صورة عن "هذا الفضاء و أبعاده الدلالية و الرمزية... كما ترصد شتات الفكر وتجاذب الذاكرة و الحاضر"[2]، عبر تجاوز الحدود المرئية الفيزيولوجية

و بهذا تتجاوز الكاتبة النظرة السطحية للمرأة، فهي عنصر "ليس مَسْكنا للروح أو حاملها، بل هو علامة تتكلم، تتحرك، تشارك، تتفاعل و تدافع عن هويتها"[3]، إذًا تجعل الكاتبة من هوية هذا الجسد تيمة رمزية للوطن، و عنصرا إيجابيا للعديد من الفضاءات الحَيِّزية المتحركة و المتفاعلة فيما بينها، و التي حملت هوية أخلاقية و ثقافية و معرفية، كما جسّدت آمال و أحلام و ذكريات أبطالها

المطلب الثاني: الأم مستغانم... مهوى الأفئدة:

ارتبطت عائلة آل كرز في الرواية بمستغانم منذ الجدود، حيث قطنوها بعد سقوط آخر مَعقَل للأندلسين في أرضهم، ألا و هي دولة بني الأحمر

شيَّد آل كرز مساكنهم و وطنهم الخاص على كفَّي البحر الأبيض المتوسط بمستغانم، "و ظلوا يدفعون للأتراك الضرائب المرتفعة و كأنهم يفْدون مدينتهم بالنفيس"[4]، إذًا كانت مستغانم الأم الحانية التي لملمَتْ شتات أبناءها الأندلسيين الذين عشقوها، و بعد القطع القَسري للحبل السُرّي بين هؤلاء و أمِهم، راحوا يلعقون جروحهم النديِة التي ما كفَّت تطفَح بدماء تُعلن انتماءها لذلك الرَّحِم المُبعد، فتزداد الندوب تقرُّحا كلما طال البُعد عن الأم

"المدن مثلنا أيضا"[5] تختزل في ذاكرتها صور أحبابها، و لهذا نجد أن مستغانم ظلت، بدورها، تنتظر عودة أبناءها بكل صبْر، و بكل وَجَع، كما كانوا ينتظرون هم عودتهم إليها، "ظلت مستغانم تنادي آل كرز، بأحيائها النائمة تحت عباءة البحر الأبيض المتوسط،

---

[1] . قادة عقاق . دلالة المدينة في الخطاب الشعري . ص183

[2] . ابن السايح الأخضر . جماليات المكان القسنطيني . ص5

[3] . بدرة شريط . سيميائية الجسد . ص18

[4] . ربيعة جلطي . الذروة . ص18

[5] . المرجع السابق . ص19

بحدائقها و أبوابها الأربعة. بأسوارها الناطقة و ببذخها و جبروت جمالها"[1]... و صحيح أننا نعلم أن "الجسد هو الحامل للذاكرة، لكن المدينة في الرواية أيضا لها جسد من أخاديد الشوارع و البيوت و الأمكنة التي تجعل منها هيكلا قائما بذاته"[2]، و لهذا نرى ابنها بعد أن عاد إليها ذات يوم، فـ"جاب شوارعها و حاراتها و أزقتها"[3]، كان و كأنه بذلك يقبِّل جسد أمه، الغافي على شاطئ البحر الأبيض المتوسط، في كل مَوضع سقطت عليه عيناه منها، بكل حنين جارف و حب دفين، ليُعيد بهذا ربط الحبل السُّري الذي قُطع منذ أمَد بعيد

إذًا مدينة مستغانم التي ظهرت في رواية "**الذروة**"، و ذُكِرت باسمها و كانت ذات مرجعية لوقائع روائية لتوحِي بواقعيتها و توهِم بها، لم تكُن عاكسةً لقيمة حضارية فقط، بل كانت أمًا اقترنت بالحنين و الوطن الحاني، حتى أن البُعد عنها شكّل شعورا بالضياع والاغتراب و العُزلة لأبنائها

المطلب الثالث: بين الشمال و الصحراء (تقاطب الأمكنة):

وُلدت **ربيعة جلطي** نتيجة اقتران جغرافِيَّتَين مختلفتين هما المغرب و الجزائر، و كذلك هي بطلة روايتها "**أندلس**" حيث تصرِّح هذه الأخيرة قائلة "جئتُ مثل شجرة على حافة هاوية. نبتْتُ على حدود حقل ملغوم. أنا ابنة جغرافِيَّتَيْن نائِيَتَيْن، لكنهما متجاورتان، قدرهما شاء لهما أن تتلامس أطرافهما في البر و البحر... لكن هناك مَن يروق له أن يفرِّق كي يسود، فيُلهيهما كي لا تأبَها للكنوز التي تجمعُهُما. لا تهدأ نار العداوة بينهما... أبي من عائلة عريقة... في مدينة تحت كلّ حجرٍ فيها كتاب أو أغنية أو خبر... أما أمي فقد أتَتْ جرّاء عِناق محموم للشمس بالرمل في أقصى الجنوب"[4]، فهنا تطرح الكاتبة فكرة شمال/جنوب التي لطالما شكّل الاختلاف بينهما مُشكلة في مجتمعنا، و بهذا التقسيم تعكس **ربيعة جلطي** أشكال الصراع المغلوطة و الموجود في المجتمع الجزائري، مجتمع يرى أن بين شمال

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص19

[2] . أحلام مستغانمي . ذاكرة الجسد . ص160

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص19

[4] . المرجع السابق . ص183

وجنوب البلد "صراعا بين التقدم و التخلف، بين العلم و الخرافة، بين التحرر و الاستغلال، بين المرأة و الرجل، باختصار صراع بين التقدمية و الرجعية"[1]

دائما ما يُوسَم الشخص مع ولادته بهوية معينة تظل لصيقة به، مهما سافر و ارتَحَل، كما تتحكّم هذه الهوية ببعض تصرفاته و طِبائعه، "حيث يحفر المكان (المولود فيه) في أغوار هذه الذات مسارات عميقة فتظهر سطوته و سيطرته"[2]، و لعل هذا ما جعل مجتمعنا يُفرّق بين الشمال و الجنوب، حيث يرتبط الشمال دائما بالتحضُّر بينما الصحراء بالتخلف والفِكر الرجعي، و ينسى غالبا، أن "فضاء الصحراء يشكل بنية تعكس منظومة فكرية واعتقادية لساكِنيه"[3]، كما هو الشمال بنية مجتمعية تعكس أفكار قاطِنيها أيضا، متشابهان هما، بل متحابّان، فحتى بعد هذا البتر النصفي للوطن مازال الشطران يتبادلان رسائل الغرام خِلسة، مازال الحب القديم قائما رغم الاختلافات و الصراعات و التراهات، "بعد انفصالهما القسري، المبكر، المفاجئ، الطاعن في الألم، عاشا بقية عمرهما حزينين يقتاتان على عشب ذكرياتهما الذي لم يجُفّ أبدا. كل منهما يحلم بالآخر"[4]

ما زلنا و نحن في هذا التطوّر الذي ندعيه، تؤذينا اختلافاتنا، تجرحنا في صميم أعماقنا، اختلاف اللون أو الجنس أو الطباع أو الفِكر يؤذينا، و حتى اختلاف المنطقة التي ولد فيها الشخص يؤذينا!... لهذا دائما ما نحاول اغتيال كل اختلاف فينا، و بسبب ذاك وأكثر طرحت **ربيعة جلطي** في روايتها فكرة التفريق بين الشمال و الجنوب، و كأنها تدعو إلى أن نجرِّب الغوص في أعماقنا و معانقة أرواحنا، و من ثَمّ أن نعانق في الأرواح كل اختلافاتنا!

المطلب الرابع: البحر... بين الصداقة و العداوة:

[1] . سعيد علوش . الرواية و الإيديولوجية في المغرب العربي . ص142

[2] . عبد القادر بن سالم . بنية الحكاية . ص150

[3] . المرجع السابق . ص149

[4] . ربيعة جلطي . الذروة . ص186

مَثّل البحر في رواية "**الذروة**" "الشاهد على تعاقب الحضارات... شاهد على الحروب الغبية. شاهد على مآسي الناس و أحزانهم... شاهد على مرورهم المُرّ و هم يعبرونه ذهابا و إيابا فوق سفنهم المُطأطئة الحزينة. شاهد على إصرارهم أن يتشبّهوا به في هدوئه و عنفه، في لينه و قسوته، و في وضوحه الملغوم و غموضه، في سماحته و غدره، و سكونه وهيجانه و ثورته!"[1]، فالبحر هنا ما هو إلا شاهد على ما يسير أمام ناظرَيه، يرى، يسجل، يخزِّن كل المواقف و المشاعر المفرغة في جوفه... يكابِر، يصبر على هذا الثقل الذي يحمله، "كم تحِبّ أندلس شرفتها هذه المطِلة على البحر. جدتها لالة أندلس كانت مثلها تعشق البحر و تعتبر رؤيته دواءً للأوجاع كلها، لا لشيءٍ إلا لأن به الملح الرباني، الملح المعالج، الملح الساكن في العرق، و في الدمع، و في البحر"[2]، حتى أن الشمس أيضا تغطس فيه بعد نهاية كل يوم، لتتطهر من كَمِّ أوجاع البشر التي تراها، فهو إذًا صورة للماء و الحياة و الطهارة "يغسل الذات و يُطهِر المكان و يهيِّئ عالما جديدا، أساسه الاحترام والتعاون بلا استعباد و لا تعسف"[3]، حيث يستحيل البحر في مخيال الساردة فضاءً تركن إليه روحها المجنحة في هدأة الظلام الشاهد، كي تغتسل من دنس نهاره "هو البحر إذن شاهد على تسلق الشمس سلالم السماء، ثم نزولها برفق إليه ترتمي بشوق في مياهه، تغتسل من عناء نهار و مما رأته من أوجاع الناس"[4]، و بالتالي فقد كان البحر مكبَّ المشاعر السلبية و المصائب اليومية لبني البشر و غيرهم من مخلوقات الله

كما نجد البحر في مقطع آخر جيء به كمعنى للأبوة، بينما الأرض بمعنى للأمومة "تعمق في ذاكرتهم الجماعية أن البحر الأبيض أبوهم و أن الأرض السخية أمهم"[5]، و هذا في محاولة للَمِّ شمْل الأرض بالبحر في زفاف هادئ، كان هؤلاء البشر، الذين لا يفارقون

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص19 و ص20

[2] . المرجع السابق . ص205

[3] . الأخضر بن السايح . سرد المرأة و فعل الكتابة . ص237

[4] . ربيعة جلطي . الذروة . ص20

[5] . المرجع السابق . ص21

البحر إلا لبحر، نتيجة حتمية لهذا الارتباط. فليس غريبا إذًا عشقهم للأرض . مستغانم . وللبحر الذي تستلقي على ضفافه!

"إنه يعشق البحر لأنه قدره في جزره و مده، في ذهابه و إيابه، في شطآنه و أغواره. ذلّ أهله و أبكاهم، و أسرّهم و أضحكهم، أسعدهم و أشقاهم، سقاهم العسل و جرّعهم العَلقم"[1]، و هنا يتحول البحر لمكان انتقال، بين جنوب البحر الأبيض المتوسط و شماله، و ما حملته هذه الهِجرات من مشاعر فراق محزن و حنين جارف

و كما نجد البحر حاضرا بلينِه و أحزان فراقه، فإننا نجده أيضا حاضرا بقسوته وسطوته، و ذلك في حديث الروائية عن ظاهرة الهجرة السرية، "أليس من العيب أن يكون لبلد مثل بلدنا كل الخيرات الطبيعية و يغرق في البحر آلاف من شبابه هربًا نحو بلدان أخرى؟"[2]، وهنا يتحول البحر الساكن إلى صخب يصُمّ الآذان، يبتلع بني البشر الذين لطالما وقفوا قبالته يفرغون مكبوتاتهم في جوفه، و الآن، و بعدما ضاقوا ذرعًا بأوضاعهم المزرية وغموض مستقبلهم، غامروا بالذهاب بعيدا عن البلد، عن الجوع و البطالة، فيلقون بأجسادهم الشابة المصقولة العامرة بالأحلام و الرغبات في البحر الذي لا يرحم، ثم يأكلهم هو بدوره لقمة سائغة، فيتحول البحر إلى "مادة مَشهدية خصبة لما عليه من أبعاد و رموز سياسية واجتماعية"[3]، فمشكلة "الحرقة" أصبحت كالداء الذي ينخر رويدا رويدا عقول شبابنا الذي "لم يكمِلوا الدراسة. و حتى و إن أكملوها فهم يحملون شهادات لا معنى لها، كمن يحمل شيكا دون رصيد"[4]، فيرددون قبل أن يرموا بأنفسهم لأمواج البحر المتلاطمة "الحَرقة و لا الحُقْرَة... كرطونا في روما و لا فيلا في الحومة!!... يأكلنا سمك البحر خير من أن تأكلنا البطالة والإهمال و اللاجدوى...!!"[5]

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص19

[2] . المرجع السابق . ص78

[3] . ابن السائح الأخضر . جماليات المكان القسنطيني . ص93

[4] . ربيعة جلطي . الذروة . ص176

[5] . المرجع السابق . ص177

المطلب الخامس: غرفة للجسد... و بيت للروح:

يطلق اسم البيت على جميع الأمكنة التي تحقق فيها الشخصية الاستقرار و المكوث، في ظل جماعة متجانسة و متآلفة، فالبيت جسد و روح، و هو عالم الإنسان الأول، و لهذا لا يرِدُ البيت إلا مقترنا بالذكرى، فنجد أن منزل "**لالة أندلس**" أعتُبِر قبْوًا الذكريات، ففي كل ركن فيه لها ذكرى ذات شجَن، و لطالما افتخرت بتلك الذكريات أمام الناس و أمام النسيان، "من الصورة المعلقة، أطلت على مكانها الذي تعوّدها منذ عمر كامل، و على أشيائها، ورائحة القدامة... هناك آلة خياطة عتيقة، لم تَقْوَ على التخلص منها، و هناك معطف قديم لزوجها الحبيب تخبِّئه منذ عهد... و هناك ما تبقى من بندقية عتيقة كان يلقِبها بـ((طاردة نابليون))... و هناك أشياء صغيرة لأبنائها و أحفادها، تخبئها بمنتهى الحنان... و هناك العود الذي طالما عانق صوتها و أثلج صدرها و آنس وحدتها، و هناك لوحة لـ((يحيى الغريب)) ذيِّلت بتوقيع يُشبه شكل عينيها"[1]، فالبيت إذًا ليس صورة إنسانية معمارية فقط "بل هو معانٍ إنسانية و دلالات تاريخية بمواقعه و ذكرياته و وعي الذات بذلك المكان و مقدار الانسجام و التنافر معه"[2]

أما البيت عند "**أندلس**" فقد مثّلَ قِبلتها الأولى في ممارسة الجنون و الاختراق فتصعد به لذروة الحلم "عادت إلى مجلسها، تربّعت على بساط مُحاط بالوسائد اللينّة، الدافئة، الطرِيّة، الملساء... حرَّرتْ شعرها من مَلاقطه، فانسَدل، و في غفلة منها تلقّفَ البساط أطرافه، ثم غابَتْ في سحابة من معسّل الورد... هذه الليلة لي، لي وحدي"[3]، و لا تبتعد غرفة طفولتها عن المعنى الذي يحمله البيت، فقد كانت أيضا مقرًّا رسميا لها للاقتراب من ذاتها، و فهْم حقيقة الكون، و ذلك لتُقبِل على الحياة و التجارب دون انفعال، "أغلقْتُ الباب دوني... أن تُغلق الباب دونك للحظات، فأنتَ تريد الاقتراب من حقيقتك في سرِّيَتِها التي لن تُفْشي بها

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص195

[2] . أوريدة عبود . المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية . ص45

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص206

لأحد آخر غيرك مهما دنا... أن تتعرَّف عليها عارِيَة إلا منك بعيوبها و مفاتنها... لم أكُن أردّ على أحد... كنتُ في حوار جادّ مع ذاتي، أجالِسها و أصفي حساباتي معها كي لا أنتحِر، و تُصفي حساباتها معي كي لا تُجنّ، فلا نتخاصم و لا نتقاطع إلا نادرًا"[1]، إذا بيت شباب "**أندلس**" و غرفة طفولتها كلاهما كان المِنظار الذي تشاهد به ضوء ذاتها عن قرب، و لعل الفرق الوحيد بينهما أن "الأول مَثّلَ حيّزا للمشاعر الفردية و المواقف الشخصية، بينما تمثل الثانية، حيزا للعلاقات الاجتماعية"[2]

في الغرفة فضاء سجين يعلِق سلوكات البطل تحت وطأة السرد و الوصف فيقوض حرية تحرُك الأشخاص ليُفسِح المجال للمتخيِّلة في تعويض ذلك العجز الميكانيكي لحركة الأشخاص

تخترق المرأة الظلام و تسافر مع الجسد في مطلق التفكير، في الأغوار و الثقوب والشذرات، محاولة توسيع دائرة التخييل و تمديد خط السرد و هدم أفضية الضيق و الانغلاق الذي يجسده فضاء الغرفة المادي

تقول الكاتبة "مسرِعةً، أدارت أندلس مفتاح الباب مرَّتَيْن، ألقت بالمفاتيح و المحفظة والحقيبة و الحذاء و الجرائد، و المعطف و القميص و حمالة الصدر مقطوعة الرافعين: هذه الليلة لي، لي وحدي"[3]، و تقول في موضع آخر أيضا، "أندلس أيضا ملّت صُراخهم وشِعاراتهم فدخلت بيتها، أدارت المفتاح مرّتين و أغلقت الباب دونها"[4]، و نلاحظ من هاذيْن المقطعين أن المفتاح الذي يدور في القفل مرتين لا يخلو من تشفير، إنه الحد الفاصل بين الخارج و الداخل، بين الفوضى و العُزلة الهادئة، إذًا هنا يُكشف لنا أن نقل المكان من مداره الواقعي الحياتي العادي إلى مداره الروائي، لا يكون بطريقة مُبتذلةٍ سهلة، و إنما من خلال

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص7 و ص8

[2] . عبد الحميد بورايو . منطق السرد في القصة الجزائرية الحديثة . ص153 و ص154

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص202

[4] . المرجع السابق . ص216

تمريره في أنفاق متعددة نفسية و أيديولوجية و فنية، لكي يصل أخيرا إلى المدار الفني الروائي

المطلب السادس: حمام زهية (تنظيف للجسد و تطهير للذات):

تروي "**أندلس**" العادة الصباحية اليومية السرية لعمتها "**زهية**" قائلة "تدخل زهية الحمام، تُغلق الباب دونها. رويدًا رويدًا يتعالى صوتها ليس بالغناء كعادة الناس تحت الماء، و لكن بصُراخ الغضب و الشجار. تسُبّ و تلعن بأعلى صوتها و تُسمي أشخاصا بأسمائهم. علمتُ في ما بعد أنهم مسؤولون مهِمون في السلطة و تسيير أمور البلد، هؤلاء الذين ستلقاهم خلال يوم العمل الجديد هذا"[1]، فهنا وضعتْ **ربيعة جلطي** الذاكرة دالا يُحيلنا على مدلول المكان، فبِتَعدُّد ارتسامات ذاكرة "**أندلس**" تتعدد لنا التجربة الشخصية لـ"**زهية**" في الحمام، "ذلك أن المكان هو فضاء يعيش فيه الإنسان ليس بشكل موضوعي فقط، و لكن بشكل رمزي، من خلال ما يحلم به أو يتذكره، أي من خلال ما ينسجُه من علاقات بالمكان، سَواء كانت علاقات ألفة و حنين و انجذاب و تذكر، أو علاقات عداء و نفور، و ابتعاد و نسيان"[2]، وهكذا نكون أمام حتمية و فاعلية المكان التي تفرضه الكاتبة على شخصية "**زهية**" فيتداخل كل منهما مع الآخر، ليصبح الحمام إنسانا حيًّا بكل ما يحمله من عداء و غضب، و من هدوء و صخب دائمَين

صوَّرت **ربيعة جلطي** من خلال هذا الحمام عذابات المرأة المحترقة غضبا و حزنا، فنراها تُمارس فيه شهوة الحَكي و الاعتراف، و تكسر نسق كلِ ممنوع لتستحضر فضاءات الغياب في الخطاب المسكوت عنه، "يا له من بلد و يا له من زمن أغبر بئيس أصبح فيه أمثالك مسؤولين عن مصالح الناس!..."[3]

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص10 و ص11

[2] . محمد بوعزة . تحليل النص السردي . ص105

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص11

جعلتنا الكاتبة نطلع على هذا الحمام المأهول بالناس، عن طريق ثقب الباب، الذي مثَّل . كما قلنا سابقا . الحد الفاصل بين الخارج المقيَّد و الداخل الحر، "تُغلق زهية الباب دونها بعد أن تُدير المفتاح مرّتَين، بينما لا يظهر لنا أنا و فتحي ابن عمي من اختلائها غير ما يُبديه ثقب المفتاح... الحقيقة أن ثقب المفتاح لم يكن سخيا معنا و لكن ليس مُهِمًّا، خيالنا الفتِيّ الخصب يكمِّل ما ينقص المشهد بما يُرضي الفضول"[1]، تُدير "**زهية**" المفتاح مرّتَين و كأنها تدخل الحمام عارية إلا من ذاتها التي تريد تطهيرها، و بالتالي فالحمام هنا لعِب دور مُنظِف للجسد، و مطهِّر للذات و الروح أيضا، اللتان تُعانيان من تقرُّحات عديدة تتسبب بها سُلطة فاسدة مرغَمة هي على العمل تحت ظلها.

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص11

الفصل الثاني

الشخصيات ـ التشكيلات الزمنية

المبحث الأول: الشخصيات

ـ المطلب الأول: ماضي الأنثى... و الأنثى الجسد

ـ المطلب الثاني: سلطة الذكورة و ذكورة السلطة

المبحث الثاني: التشكيلات الزمنية

ـ المطلب الأول: نظام السرد (البُعد الأفقي)

ـ المطلب الثاني: حركة السرد (البُعد العمودي)

ـ المطلب الثالث: التواتر

المبحث الأول: فضاء الشخصيات:

يعرف **تودوروف** الشخصية بأنها "مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال حَكِي، و يمكن أن يكون هذا المجموع منظما أو غير منظم"[1]، حيث تُعتبر الشخصية النقطة المركزية أو البؤرة الأساسية التي يرتكز عليها العمل الأدبي، فهي "موضوع القضية السردية"[2]، و العمود الفقري للرواية

و يُعدّ **فيليب هامون (Fhilippe Hamon)** من أهم منظرِي الغرب الذين قاموا بدراسة الشخصية الروائية، فاعتبرها "علامة فارغة، أي بياض دلالي، لا قيمة له إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد"[3]، فالشخصية عنده تتكون داخل النص كلما تقدمتَ القراءة

سنحاول في البداية تحديد مجال البحث الذي سنجول فيه، و نحن نحاول البُعد عن نمطية البحوث المملة في هاته الجزئية الموسومة بـ"فضاء الشخصيات"، ما جعلنا نضطر إلى إعادة هيكلتها وفق النقاط التالية:

أولا، و لأن **ربيعة جلطي** تميزت في كتاباتها بإخفاء القضايا التي تريد التطرق إليها بين الأسطر و على ألسنة الشخصيات، هذا لم يترك لنا منفذا نركن فيه للسطحية و البساطة في تناول القضايا التي تثيرها عن طريق شخصيات عملها الأدبي، و بالتالي فسندرس الشخصيات على أساس القضايا التي تثيرها لا على أساس وجودها المجرد في الرواية

و في العمل التي بين أيدينا، يصادفنا عدد لا بأس به من الشخصيات التي اختلفت وظائفها، فمنها شخصيات رئيسية محورية كـ"**أندلس**" و "**لالة أندلس**"، "**سعدية**" و "**الياقوت**" و غيرها، كانوا الأكثر حضورا و فعالية في هذا العمل، فقد قاموا برواية الأحداث و إدارة الحوارات، كما هناك شخصيات ثانوية كـ"**صاحب الغلالة**" و "**زهية**" و والدا أندلس و جدها من الأم حفيد السي "**امحند بوزيان**" و ابن عمها "**فتحي**" و "**ابن كرز**" و "**خداوج**" و "**فيليمو**"

---

[1] . تازفيتان تودوروف . مفاهيم سردية . ص74

[2] . المرجع السابق . ص73

[3] . فيليب هامون . سيميولوجيا الشخصيات الروائية . ص51

و غيرهم، و تسمية هاته الشخصيات بالثانوية لا يقلِل مِن قيمتها و دورها في الرواية، إلا أنها لم تقم بسرد الأحداث بنفسها و لم نرى الرواية بعيونها، ما أجبرنا على وضعها في الرتبة الثانية للشخصيات، و بالإضافة لهاذين التقسيمين نستطيع إضافة قِسم آخر من الشخصيات الأقل أهمية، و هي التي لم تشارك بالأحداث لكنها كانت موجودة و لو بذكرها فقط، فهي الغائبة الحاضرة في الرواية، كـ"**سي العربي**" و عمات أندلس "**كلثوم**" و "**مريم**" و "**ليلى**" وعمها "**التاقي**" و "**أميناتا**" القابلة التي قامت بتوليد والدة أندلس و غيرهم، و هي شخصيات هامشية استدعى خَلقها التسلسل الروائي و محاولة سد ثغوره فقط

و في مقابل كل هاته الشخصيات الخيالية تمّ ذكر أسماء شخصيات حقيقية واقعية في الرواية مثل **سيمون فاي** و المطرب **الشيخ غفور** و **جبران خليل جبران** و **روني شار** و**سان جان بيرس**... و الهدف من استخدامهم هو جعل الرواية أقرب للواقع، و الشخصيات أقرب لعقول القراء.

و الجدير بالذكر هنا، أن بعض الشخصيات التي تبدو روائية للوهلة الأولى، هي شخصيات حقيقية من واقع الكاتبة، فـ"**أندلس**" حملت صفات و ذكريات عديدة من ماضي **ربيعة جلطي**، و سنوضح ذلك في الصفحات القادمة، و أيضا حفيد سيدي **امحند بن بوزيان** الذي هو جد الكاتبة من الأم فعلا، و شخصيتا الأستاذ **اسماعيل** و زوجته السورية **هدى أنطالكي** هما أيضا فردان كان لهما الأثر البالغ في حياة **ربيعة جلطي**، حيث تعلقا بها يوم كانت طالبة في دمشق، و ذلك لافتتانهما بالجزائر و كل ما يخص هذا البلد، فعندما سافر الأستاذ **اسماعيل** في شبابه رفقة عروسه في بداية الاستقلال إلى الجزائر العاصمة للتدريس، عادا إلى دمشق بعد سنوات قليلة مليئَين بالذكريات و الصور الجميلة و الحنين، و لعل بعض صفات **هدى أنطالكي** . التي كرَّمتْ الكاتبة ذكراها بإيرادها في روايتها هذه . نجدها مُسقطة على الجدة "**لالة أندلس**"، حيث تصرح **ربيعة جلطي** على موقعها الرسمي في الفضاء الأزرق "خالة هدى سيدة أنيقة... تعتني جيدا بهندامها، و بتسريحة شعرها الهادئة، وحديقتها الصغيرة، تستقبل ضيفاتها و تقدم لهم القهوة و الشاي و الطعام بنشاط وابتسامة...

يأتين عند الظهيرة في كامل أناقتهن، يشربن القهوة و يتحدثن في أمور عدة من شؤون الحياة... أحاديث مؤنسة تتخللها الدموع الحارقة أحيانا، و الضحكات المرحة أحيانا أخرى... تدخل بسينية نحاسية، عليها فناجين القهوة بالهيل إلى جانب أطباقها المزركشة، و بالقرب كأس كبير من الماء... منذ أسبوع، و من واشنطن اتصلت بي صديقة مشتركة بيننا هاجرت من دمشق، سألتها عن هدى... كانت الغصة واضحة في حلقها: الله يا ربيعة... خالة هدى الله يرحمها!"، و في مقابل هذا التصريح، نجد الكاتبة تروي على لسان "**أندلس**" بعضًا من صفات "**لالة أندلس**" فتقول "فاجأتني أناقتها، و طريقة جلوسها، و وقفتها... تشبه الملكات... حين تنصت إلى حديثها يُخيّل إليك أنها تتكلم ضاحكة... تحب لالة أندلس الحبق و النعناع و الشيح و النباتات المعطرة، تضعها في أصص مختلفة الألوان و الأحجام على حواف النوافذ، و خلف شباك الغرفة المطلة على الشارع، و تعتني بها... تشدِّد دائما على نظافة اللباس و الأمكنة و الأواني"[1]، و تضيف في مقطع آخر "و حين تزورها ضيفاتها من قريباتها و صديقات شبابها، يجتمعن حول القهوة أو الشاي، لا تلبث الأصوات أن ترتفع بالحكايات و الكلام المتقاطع الطويل... تركُن جدتي لالة أندلس إلى جوار الصينية النحاسية و الكؤوس البلورية صامتة"[2]، ثم إن الكاتبة قد خصصت فصلا كاملا يروي أحداث يوم وفاة "**لالة أندلس**" و كأنها تخلِد ذكرى **هدى أنطالكي** بطريقتها الخاصة

كل هذا يجعلنا متأكدين . حين نرى هذا التقارب الكبير بين العديد من فصول حياة الكاتبة و شخصيات روايتها هذه . أنّ رواية "**الذروة**" تعتبر نوعا بسيطا من السيرة الذاتية الرمزية، إن صح التعبير...

و مع هذا الثراء في الشخصيات إلا أننا . كما قلنا سابقا . سنكتفي بتلك الشخصيات التي ارتبط وجودها بالقضايا المحورية في الرواية، و سنلغي تحليل الشخصيات غير الناشطة.

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص56 و ص57

[2] . المرجع السابق . ص98

ثانيا، إن هوية الشخصية تتحدد من خلال بعض المصادر الإخبارية المساعدة، كالمعلومات التي يزودنا بها الروائي، و التفاصيل التي تخبرنا بها الشخصيات ذاتها، و هناك من الأخبار ما يستنتجه القارئ بنفسه، عن طريق مراقبة سلوك تلك الشخصية، و غيرها من المصادر، و لعل هذا ما جعل **عبد الملك مرتاض** يقرر أن الشخصية "هي التي تسرد لغيرها أو يقع عليها سرد غيرها، و هي بهذا المفهوم أداة وصف، أي أداة السرد و العرض"[1]، ولأن تقديم الشخصية هو ما يجعل منها هيكلا حيا في الرواية، فإننا سنتطرق لذكر مصدر استنباط هوية كل شخصية على حِدا

ثالثا، إن الأسماء المختارة للشخصيات لا يمكن أن تكون اعتباطية "فالروائي يسعى وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة و منسجمة، بحيث تحقق للنص مقروئية، وللشخصية احتماليتها و وجودها"[2]، و لعل هذا ما جعل الكاتبة تقول على لسان "**لالة أندلس**" في الرواية "الأسماء تشبه أصحابها، ما كان يمكنني أن أحتمل اسما آخرا غير أندلس!!"[3]، و لأهمية هذا الموضوع، استلزم علينا أن نورد تفكيكا لاسم كل شخصية نقوم بدراستها

رابعا، ورد في قول **حنا مينة** "إن كان الأدب في أساسه استلهاما للحياة الإنسانية، فإنه سيظل فقيرا في استلهامه لهذه الحياة، ما دامت المرأة لا تلعب دور الإغناء فيه"[4]، إن نموذج المرأة/الأنثى يمتاز بقدرته على توضيح العلاقة الوطيدة بين صورة المرأة و حركة المجتمع "فتجربة الفتاة أخصب التجارب في مجمعنا، لأنها هي . لا الفتى . التي ينعكس عليها سمات التغيير و التطور"[5]، و بهذا فالشخصية الأنثوية تتحول إلى شخصية عاكسة للقضايا

[1] . عبد الملك مرتاض . القصة الجزائرية المعاصرة . ص67

[2] . حسن بحراوي . بنية الشكل الروائي . ص247

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص99

[4] . حنا مينة . حوارات و أحاديث في الحياة و الكتابة الروائية . ص249

[5] . طه عمران وادي . صورة المرأة في الرواية المعاصرة . ص58

الاجتماعية و السياسية و غيرها. و لعل هذا تفسير كافٍ لاختيار الكاتبة خمس شخصيات أنثوية محورية لروايتها.

جسدت رواية "**الذروة**" عالم النساء في ظل المجتمع الجزائري، حيث تبوح الشخصيات النسائية بواقعهن المرير و معاناتهن النفسية، واقع يتحكم به الرجال و رغباتهم الجنسية، حيث لا مكان للمرأة إلا كأداة لإشباع غرائزهم، أما الرجل فقد كتبت عنه **ربيعة جلطي** في هذه الرواية انطلاقا من نظرتين أساسيتين، فإما تجده حاملا لمعايير و أعراف ثقافية، كما سنراه مع أب أندلس و "**أمازيغ**"، أو باعتباره حارسا للمؤسسة الذكورية ممثلا لأنساقها الثقافية، كما هو الحال مع شخصية "**صاحب الغلالة**"

إن هاته الرواية تنطلق من نقد جذري للذكورة، إلا أنها تقع في فخ النسق الذي يستخدم الأنثى في تقويض الأنوثة، فيتجلى في النص الصراع و التنافس بين النساء و ما يحمله من هدم لمبادئ الأنوثة و إهانة و تجريح يلحق بالأنثى من طرف الأنثى، و تكاد رواية "**الذروة**" تكون رواية تقويض للأنوثة و ذلك أنها "تتناول حيوات خمس نساء يتقاسمن و يتخاصمن عالما من الأحلام و الأوهام و الذكور"، كما جاء في النبذة المطبوعة على الغلاف الخلفي للرواية، و فعلا نجد الشخصيات "**أندلس**" و "**الياقوت**" و "**الطاووس**" و "**سعدية**" (من السعد) و "**زهية**" (من الزَهَو)، كلها أسماء مذكرة في مبناها و معناها توحي برفض مطلق للأنوثة وإن بدت عكس ذلك للوِهلة الأولى

كل هاته القضايا و أكثر، سنحاول سبر أغوارها و كشف المسكوت عنه فيها، و تعرية ما أرادت الكاتبة قوله و ما لم تُرِد، فهدفنا هنا استنطاق ما كتُب، لا ما أريد أن يكتب

يقول **نزار قباني**: أحاول رسم مدينة حب

تكون محرَّرة من جميع العُقد

فلا يذبحون الأنوثة فيها...

و لا يقمعون الجسد

إن عنوان الرواية "**الذروة**" يمثل ذروة الأشياء و أضدادها معا، فالذروة إنما هي كلمة مزدوجة الدلالة و المعنى، إذًا ابتداءً من العنوان تقابلنا قضية الضدية التي قام عليها هيكل الرواية، و لأن ثنائية (الذكر/الأنثى) هي أولى الثنائيات التي خلِقت بين معشر البشر، فإننا نرى تحكمها واضحا بتلافيف نص "**الذروة**" و في أدق تفاصيله حتى، و لهذا ارتأينا نحن كباحثتين أن يتم تقسيم الشخصيات وِفق هاته الثنائية.

المطلب الأول: ماضي الأنثى... و الأنثى الجسد:

تنقسم نساء الرواية، بين مَن ارتبط وجودها بسرد ذكرياتها و تحليل نفسيتها آنذاك، ونساء أخريات مَثَّلْنَ الجسد بكافة تجلياته و قضاياه، و نستطيع إيرادهن كالتالي:

***أندلس (الجسد المنتفِض):** يقول الشاعر **جاسم الصحيح**:

و أبصرتُ الدروب دروب عمري ******** متاهً يُشبه الأمعاء شكلا

و علمني السقوط ببئر نفسي ******** بأن الماء في الأعماق أحلى

و لعلنا مع تحليلنا الآتي لشخصية "**أندلس**" نلمح العديد من قسمات الكاتبة **ربيعة جلطي**، و لا نظن كباحثتين أن ذلك من وَحي الصدفة!!!

إن المدار كله يلتفّ على شخصية "**أندلس**" . التي فيها من الكاتبة الكثير . ، فلم يتأتى ظهور أي شخصية دون النظر إليها من خلال عينّي "**أندلس**" في مرحلة من مراحل الرواية، و ورد وصف "**أندلس**" على لسان الكاتبة في إحدى مقابلاتها لـ"بوابة إفريقيا الإخبارية" تقول "و منذ بداية الرواية تتبدى شخصية أندلس كما ذهب إلى ذلك بعض النقاد تجسيدا للحرية في جمالها و في صعوبة منالها، تقاوم الفساد و تُعرِّيه بطريقة شفافة، و توحي بما تحتاجه الإنسانية للتعايش و التسامح"، ثم تُتبِع ذلك قائلة "الفتاة أندلس... تجسد العفوية و الصفاء والوفاء و الجمال و الثورة غلى الظلم"، أما في تعريف "**أندلس**" من طرف شخصيات الرواية، فنجده على لسان أكثر من شخصية، و لعل أدقها وصف "**الياقوت**" لها "أعرفك يا أندلس منذ

كنا في المدرسة، كان يميزك شيء ما، لا يوصف، شيء يقربك من الملائكة"[1]، إذ تمثل "**أندلس**" "سلطة جمالية تذوقية مغرية في العمل الروائي، فهي نواة جاذبة مستقطبة لجميع الوحدات السردية"[2]

مثلت "**أندلس**" فئة النساء المتعففات جدا "أعرف أنها ما زالت متعففة و أنها من أولئك النساء المتمنعات صعبات المنال"[3]، فبينما نجد شخصيتا "**الياقوت**" و "**سعدية**" اللتان جعلتا من نفسيهما جسدا لإرضاء نزوات الرجال فقط، كانت "**أندلس**" غير ذلك، فقد كان لها وجهة نظر مغايرة للجنس "كانت تقول دائما إنها ستحتفظ بعذريتها للإنسان المناسب... تعتقد أن المرأة السهلة التي تُسلِم نفسها ببساطة لرجل ما تفقد بريقها و جاذبيتها، و تذبل أنوثتها"[4]، فهي فنانة "و يقال إن للفنانين ميزانا آخر للوجود"[5]، و هي شخصية فريدة بأفكارها تعترف بلسانها قائلة "أنا أندلس. أنا المتورطة في الإيمان بالمدينة الفاضلة. أنا المدججة بأفكار الفروسية التي لم يعد أحد يوليها اهتماما. أنا المؤمنة بتغيير لون العالم الرمادي بالفن وألوانه الناطقة بالحب و الرفق و البراءة"[6]

إن "الجسد الأنثوي يسع الحياة برُمتها، لأن العلاقة بينه و بين العالم بعد أن كانت علاقة احتواء و ترويض و امتلاك، أصبحت علاقة حوار و تناغم و توَحُّد، فيبقى الجسد الأنثوي في الرواية هو القابض على خيال القارئ و فكره، و تبقى اللغة التي تعمل على تفجير أشياء الجسد هي السائدة"[7]، و لهذا نرى أن الكاتبة **ربيعة جلطي** في الرواية التي بين أيدينا، جعلت جعلت بين "**أندلس**" و جسدها علاقة مميزة منذ طفولتها "في التاسعة من عمري بدأت

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص72

[2] . الأخضر بن سايح . سرد الجسد و غواية اللغة . ص105

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص149

[4] . المرجع السابق . ص152

[5] . المرجع السابق . ص72

[6] . المرجع السابق . ص201

[7] . عبد القادر الغزالي . الصورة الشعرية و أسئلة الذات . ص148

معاناتي"[1]، فمنذ أن "بدأت الأنوثة تملأني مياهها العارمة الهائجة الملونة، أول ما أذهلني و أقلقني وأبكاني هو هذا الضغط المتصاعد في الصدر"[2]، عانت "**أندلس**" من تغيراتها الجسدية التي اعتبرتها ثقلا يصعب حمله، فحاولت في البدء أن تحدث جدتها في هذا الموضوع "لكنني تراجعت"[3]، و ذلك لاعتبار الحديث في هذه المواضيع محرما في مجتمعاتنا، ما يجعل الفتاة تكبر، حاملة معها أسرارها لوحدها "كبرتُ هكذا... و لم أخبر أحدا بسري الذي بدأ يشكل أكبر انشغالي"[4]، و مع مرور الوقت، تبدأ الفتاة باكتشاف هذا الجسد الجديد رُويدا رويدا "ولأول مرة شعرت بلذة لمسهما، اجتاحت جسدي ملايين الذبذبات المكهربة، أصابتني رعشة مدوخة و اكتشفت ذروة النشوة"[5]، و لأن الجسد "صورة مصغرة عن الكون بحركته و فصوله، بحياته و موته، برغباته و زهده... فهو حالة إنسانية وجودية"[6]، لهذا استخدمت الكاتبة النهد كمعادل موضوعي للأنوثة فهو في النهاية "رمز النضج و الإغراء و هو رمز الخصوبة والعطاء"[7]، و هذا الاستعمال له في الرواية يعود لرغبة الكاتبة في التنويه لمشكلة اجتماعية خطيرة و هي غياب التثقيف الأسري في ما يخص مثل هذه المواضيع الحساسة، فينشأ الطفل:

1ـ إما جاهلا لِما أصبح عليه "كل صباح... أوقِظ عمتي ليلى، فتعصب صدري بمشد صيدلاني مثل ذاك الذي يُستعمل عادة في شد الجروح... تلويه مرات عديدة... صدر مسطح... لا شيء... أحمل محفظتي... شامخة الرأس يغمرني إحساس بالانتصار. على مَن؟ لست أدري"[8]، و استخدام الكاتبة هنا للمشد الصيدلاني الخاص بتضميد الجروح ليس

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص30

[2] . ربيعة جلطي . الذروة . ص37

[3] . المرجع السابق . ص37

[4] . المرجع السابق . ص37

[5] . المرجع السابق . ص38

[6] . عباس صالح . الجسد في الكتابة العربية . ص53

[7] . صالح مفقودة . المرأة في الرواية الجزائرية . ص174

[8] . ربيعة جلطي . الذروة . ص31

اعتباطي، فهي تريد أن توازي بين جروح الجسد و نتوءات الصدر، فالفعل النسقي هنا يجعل من الأنثى ترى في أنوثتها مرضا لا بُد ستره و العلاج منه، كما أن سؤالها المطروح "عن مَن انتصرت" يفضح سطوة الذكورة التي لا تترك مجالا للمرأة أن تتحدى بقدراتها العقلية الرجل، ففي بداية هذه العبارة نجد انتصارا على الذكورة لا يطول الأمر حتى يتحول إلى انتصار لها في آخر العبارة

2ـ كما يمكن أن يكبر الطفل خائفا مما يحمل من أسرار مبهمة بالنسبة له، أو ما نستطيع تسميته بفوبيا الجسد، كما حصل مع "**أندلس**" مع حكاية المرأة التي لم تستطع حمل أثقال صدرها "ثم كم هي فظيعة تلك الصورة التي رسمتها جدتي لالة أندلس في مخيلة الطفلة مني، و هي تحدثني عن امرأة لم تستطع حمل أثقال صدرها بمفردها"[1]

3ـ و في أسوء الأحوال يتم التعامل مع الجسد بطريقة خاطئة دون دراية من الطفل "لم يكونوا على علم بالمشد الصيدلاني القطني تحت ثيابي، يلف صدري حتى ليكاد يحبس أنفاسي... لم يكن تحمل المشد سهلا لسحقه و ضغطه للقفص الصدري مني. أحيانا يحدث أن يضيق نفسي... كنتُ على أهبة أن أتحمل أكثر و أكثر كي لا يفطن زملائي التلاميذ الذكور لِما يحدث من تضخم في صدري"[2]، و في النهاية، يؤدي هذا الكبت المستمر إلى تدخل النفس لتروي حرمانها بتوليد الفعل الجسدي النفسي (صراع النفس مع الجسد)، فنجد "**أندلس**" كبرت و هي تعاني من اضطرابات فاضحة بجسدها "هكذا دائما هي مشكلتي... كم أحاول ألا أوجَد في موقف ضيق... كي لا يعتريني شعور بالغضب أو الحزن أو الخجل أو الفرح أو القنوط أو أي موقف قوي يهزني، سيتعاظم صدري و يزداد حجما و ثقلا"[3]، و يفضحها أمام الجميع، و يتكرر هذا الصراع بين "**أندلس**" و جسدها عديد المرات في مقاطع متعددة من

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص33

[2] . المرجع السابق . ص31

[3] . المرجع السابق . ص37

النص، فيتحول الجسد الأنثوي هنا إلى محرك للعملية السردية، ذلك أن حركة النص ترتبط بحركة الجسد الذي يمده بتفجير هائل في الدلالة

كما مَثّلَ جسد "**أندلس**" الجسد المقدس في الرواية، و الذي يرفض السلطة، التي تمثل الذكورة في إحدى تجلياتها، فنجد أن جسدها هذا طاهر، لا يتوافق مع السلطة و لا يقبلها ويُبدي امتعاضه و ثورته على كل ممارساتها منذ بداية مواجهته لها، ففي حفل تنصيبها الإجباري في بناية "**صاحب الغلالة**" تصف شعورها قائلة "يقفز وجه ((نور الدين الوصلي)) أحد الكتاب المعروفين بتملقهم للزعيم و حجابه، و هو يشد على يدي ليهنئني بالتنصيب بحرارة مبالغ فيها... فيهتز صدري. أشعر بالحرج فجأة... أشعر بالحنق و أرى على وجهه شبه ابتسامة، شبه تكشيرة. لا أحب الوجوه المتفقهة في رسم تكشيرات النفاق"[1]، إذا الجسد المقدس في تعبيره عن رفض السلطة ينتفض و يثور على طريقته الخاصة، و نرصد في الرواية عديد المقاطع التي جاءت على شاكلة "أشعر بالحنق، فيتضخم صدري" و قد اقترن تكرارها بكل حديث عن السلطة، تعبيرا على أن هذا الجسد المقدس لا تسكنه هذه الأخيرة، فهو في حالة عداء دائمة معها

و لكن لا يفوتنا أن هذا الجسد المقدس نفسه يتحول في نقطة ما إلى مادة لإغراء السلطة، فيتداخل مستوى رفض السلطة مع مستوى الإغراء لها في شخصية واحدة و هي "**أندلس**" "صحيح أنني أدرك سلطان جاذبيتي على الرجال الذين ألقاهم... و لكن لم أتخيل أن الأمر يصل إلى حد الخط الأحمر. الزعيم؟ الزعيم يريدني و به عشق معتق يكنزه منذ زمن؟ لا أصدق! كنتُ أشك في صدق هؤلاء الذين يوهموننا أنهم مهمون، و لا وقت لديهم في حياتهم لغير أمور الرعية، و أنهم يحملون على أكتافهم هموم الملايين منا، و يخططون للحروب الباردة و الحامية، منشغلون جدا و لا وقت لديهم لتنتصر العواطف عليهم"[2]

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص66

[2] . المرجع السابق . ص200

"**أندلس**" اسم مرتبط بهوية الراوية و الروائية، فـ**ربيعة جلطي** من مدينة ندرومة الأندلسية، فمِن الطبيعي أن تبدي الروائية هذا التعلق بكل ما هو أندلسي، ذو حضارة و أصالة وازدهار.

و يتقاطع اسم هاته الحفيدة مع اسم جدتها "**لالة أندلس**"، و كأن الكاتبة تريد أن تخبرنا أن الهوية متوارثة و لا يستطيع أي كان التعري أو التملص منها، فهي لصيقة به كالاسم

"**أندلس**" هي شخصية منقحة عن جدتها تلك، لطالما أبدت إعجابها بها و رغبتها في أن تكون مِثلها "أنا جدتي لأبي، جدتي لالة أندلس، الشجاعة، المضيئة... الحنون، الأنيقة... القوية... المفاجئة، الواضحة، الصريحة، المتحدية، الغامضة، العاشقة، المعشوقة... هي مَثَلي الأعلى، سندي و أيقونتي... سأكونها... سأكون جدتي... لِأَكُن أنا هي و هي أنا ((أندلس))"[1]

و يتجاوز هذا التشابه، تشابه الأسماء و الصفات إلى تشابه الأقدار، حتى يكاد القارئ يصدق أنهما نفس الشخصية وُلِدتا في مرحلتين مختلفتين من الرواية، حيث نجد أن "**أندلس**" وقعت في حب شاب اسمه "**أمازيغ**"، قيادي في حزب غير معترف به من طرف النظام، اختفى بطريقة غامضة، و رفضت الارتباط بغيره بعد غيابه، "سافر أمازيغ لكنه لم يعد... لا يعرف أحد من أهله و أصدقائه شيئا عنه... سنوات عديدة مرت... و لكن أمازيغ ما زال يسكنني... لم يترك مكانا لغيره في قلبي و في يومياتي... سنوات عديدة مرت... و تقاطعت طريقي مع رجال رائعين ودودين... لكنني لم أفكر في ربط مصيري بمصير واحد منهم"[2]، حتى أنها أصبحت تردد، وراء جدتها جملتها الصباحية المعتادة "كم كنتُ أتذكر جدتي لالة أندلس و هي تنشر بهجتها كل صباح في البيت:

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص63

[2] . المرجع السابق . ص189 و ص190

ـ قولوا خير و سلام... شفت البارح سيدي العربي في المنام! و أردد بدوري: قولوا خير وسلام... شفت حبيبي أمازيغ في المنام!"[1]، و هذا تماما ما حدث مع جدتها التي رفضت الزواج مرة أخرى بعد استشهاد زوجها المجاهد "**سي العربي**"، إنه قدر العشق!

و إضافة لتشابه "**أندلس**" مع جدتها في الاسم و الصفات و الأقدار، فإنها تشابه أمها أيضا في الشكل لحد ما "أنا أندلس ابنة تلك المحبوبة الضائعة. أليس من حقي أن أرِث عنها قليلا من سحريتها النادرة التي ما فتئت جدتي لالة أندلس تتحدث عنها... و ما فتئت تذكرني بأوصافها في جسدي"[2]، فقد ورثت "**أندلس**" عن أمها الجاذبية، فتقول "لا أجلس في مكان إلا و أشعر أني سيدته"[3]، و هذه الصفة أكدتها جدتها في والدة أندلس "كم أكدت جدتي لالة أندلس أمام الجميع، و كلامها لا يقبل الشك، أن أمي امرأة ليست كبقية النساء... يجعلها مثل القمر و النساء كواكب"[4]، كما تحمل الرواية مقاطع أخرى دالة على تشابه "**أندلس**" مع أمها في الشكل الخارجي "هكذا إذًا... كان لأمي مثل ضخامة صدري"[5]، وتورد الكاتبة على لسان "**الياقوت**" إحدى صفات "**أندلس**" فتقول "اتفقت مع الدكتور جورج على أن تُضاف إلى شعرك هذا خصلات كثيرة تشبه إلى حد أقصى شعر أندلس"[6]، ثم إننا نجد وصفا مشابها للأم في مقطع آخر تسرده "**أندلس**" فتقول "تلك أمي... كان شعرها الطويل جدا، و الغزير جدا، يتبعها في ضفيرة أنيقة"[7]، و هذا لا يمنع وجود صفات معنوية اشتركت فيها "**أندلس**" مع أمها "... أما هو فكان لا يتأفف أبدا في دلالي و تلكئي و بطئي في

---

[1] . المرجع السابق . ص191

[2] . ربيعة جلطي . الذروة . ص186

[3] . المرجع السابق

[4] . المرجع السابق

[5] . المرجع السابق . ص38

[6] . المرجع السابق . ص147 و ص148

[7] . المرجع السابق . ص184

الاختيار، و يقول لي مبتسما: أمك أيضا لم يكن يعجبها العجب. كان ذوقها صعبا... و مَن شبه ما ظلم!"[1]

و لكن، و حين عادت "**أندلس**" بذاكرتها للوراء "أراني... كأن الذاكرة برق لامع، لماع، خاطف يأخذني بعيدا قبل أربعة عشر عاما في أعمق التلافيف من ذاكرتي"[2]، و تداعت لها صورة أمها الضحية الراضية "أسمعها تبكي و تئن أنينا حارقا"[3]، ما عادت "**أندلس**" ترغب في أن تكون صورة مكررة من والدتها و راحت تبحث عن ذاتها "أنا لست أمي العاشقة، الضعيفة، المطفأة، الحزينة، المغلوبة على أمرها. تستعبدها الظروف و يشلها الغرام"، فهنا قامت الذكريات بإظهار مواقف الشخصية و أفكارها و رؤاها، فما حدث لها في الماضي أثَّرَ على نفسيتها بشدة، لتكشف ما يختزله وجدانها من مواقف و أحاسيس للمشاهد و الأحداث التي مرت بها، و بهذا يتشكل البُعد النفسي لدى شخصية "**أندلس**" من تلوينات نفسية عديدة، فهي فتاة تسعى إلى إيجاد ذاتها و إلى البحث عن حرية المرأة

و يجدر الإشارة هنا أن "قضية المرأة هي قضية اجتماعية إنسانية قبل أن تكون قضية جنسية، لا يمكن الفصل بينها و بين قضايا المجتمع الأخرى، و أن الصفة التي تربط الرجل و المرأة هي صفة تكامل و توحُّد و ليست صفة مفاضلة"[4]، و بهذا فإن تحرر المرأة لا يخصها وحدها، و إنما يخص مجتمعا تُكمّل المرأة نصفه، فلا يجب أن تغيب عنا للحظة أن حرية المرأة هي حرية الإنسان

الكاتبة لم تجعل "**أندلس**" شخصية تحمل صورة أمها و صفات جدتها بدون سبب، بل مثلت هاته الشخصية تلاقح ثقافات مختلفة في الجزائر، فأمها صحراوية و أبوها من الشمال "أنا ابنة جغرافيتين نائيتين، لكنهما متجاورتان، قدرهما شاء لهما أن تتلامس أطرافهما في

[1] . المرجع السابق . ص43

[2] . المرجع السابق . ص59

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص59

[4] . عفيف فراج . المرأة بين الفكر و الإبداع . ص8

البر و البحر"[1]، بينما نجد أيضا أن جدتها يسري بها الدم الأندلسي و حبيبها يحمل اسما يرفع كل أثقال الثقافة الأمازيغية، إذا "**أندلس**" هي نقطة التقاء كل هاته الثقافات، و كأن الكاتبة هنا تجسد "**أندلس**" وطنا متكاملا يسوده المحبة و الهدوء، و ذلك بفضل التعايش السلمي بين الثقافات المختلفة، إذًا المؤلفة تريد التنبيه إلى أن البلدان معرضة للتفكك في غياب العدالة الاجتماعية و الاعتراف بالثقافة و اللغات المحلية "ثم ماذا... أي فرق؟ نحن إخوة"[2]، حتى أننا نجد "**أندلس**" تشتكي من هذا الحِمل الكبير الذي وضعته الكاتبة على كاهلها، فتقول "متعب أن تتحمل هذا الإرث كله وحدك"[3]

و تختم الكاتبة روايتها بحاشية تُصرح فيها ببقاء اللوحة التي رسمتها "**أندلس**" معلقة عند سرير الحاكم رغم تغيُّر هذا الأخير و تغيير كل ما في القصر الرئاسي، فهو تتبدى لنا "**أندلس**" رمزا للحلم و المُبتغى الذي لا تنازل عنه، و أنها "**أندلس**" غير قابلة للمسخ أو البيع أو الشراء، "قالت جرائد الزعيم الجديد إن غلالته... قد أمر بإخلاء القصر من سكانه جميعا... و غيَّر أثاث القصر كله، و لم يعفُ سوى عن لوحة أندلس عند سريره، بالضبط عند أعلى مسند الرأس"[4]

***لالة أندلس (مجرى الذكرى و الحكمة):** يقول **ابن الفارض**:

و اللهِ ما مال الفؤادُ لغيركم ******** و إني على صَبرِ الزمان صَبورُ

بَعُدْتُم و لم يبعُد عن القلبِ حُبُّكم ******** و غِبتُم و أنتم في الفؤادِ حضورُ

تصوغ الكاتبة شخصية الجدة في كونها امرأة منصهرة بحرارة التجربة، و هي المرأة الناضجة و الجريئة و المفعمة بالحياة و الأمل، مرأة فريدة لا مثيل لها "جدتي لالة أندلس

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص183

[2] . ربيعة جلطي . الذروة . ص185

[3] . المرجع السابق

[4] . المرجع السابق . ص216

قالبها لا يشبه قالب أمي و لا قوالب النساء الأخريات، و الناس قوالب. قالبها لها وحدها. لا شريكة لها فيه"[1]

تكفلت الحفيدة "**أندلس**" بتقديم هذه الشخصية نيابة عن صاحبتها، و لعل هذا بسبب أن "**لالة أندلس**" لا تحب الثرثرة، فحتى حين تزورها ضيفاتها و ترتفع أصواتهن بالحكايات والكلام المتقاطع الطويل نجد أنها تركن بصمت إلى جوار الصينية "تتأمل كأسها... كأنما هي غائبة تماما، جسدها فقط الجالس معهن"[2]، و تخرج الجدة عن المألوف يوم وفاتها فقط، فتقوم بتقديم نفسها بنفسها، ذلك أن تجربة الموت لا يشاركها فيها أحد "لمن هاته الجثة المرمية على طرف الأريكة؟ أهي لي؟ أهي أنا؟... يوم الجمعة الماضي لم أكن قد مِتّ بعد"[3]، أما بقية الأجزاء من حياة "**لالة أندلس**" تبقى لنا غامضة مجهولة لباقي الشخصيات، كَسِرّ تفضيلها للرقم أربعة عشر، و سبب تطيرها الغريب من اللون الأسود "ما سر احتقارها و كراهيتها للسواد إذن؟"[4]، و عديد الأسرار الأخرى التي ضاعت مفاتيحها مع موت صاحبتها "**لالة أندلس**"، "أغلب الناس يرحلون حاملين أسرارهم إلى الأبد"[5]

عمدت الكاتبة إلى تصوير هاته الشخصية بطريقة مباشرة لتمنح الأنثى نظرة إعلائية من خلال صفاتها الإيجابية، فقد حاولت الكاتبة أن تُعلي من الجوهر الإنساني للمرأة حين جعلت "**لالة أندلس**" لم تنجب غير ابن واحد، و تربي بالتبني أربع بنات و ولدا "أنقذتهم من مخالب اليُتم و الضياع و تربوا في ظل جناحيها، و في عز ما ورثته عن أهلها دون أي تفرقة"[6]

كما تقدم الحفيدة بعضا من صفات جدتها معجبة بها "فاجأتني أناقتها، و طريقة جلوسها، و وقفتها بجبينها المرتفع... تشبه الملكات و الأميرات الأسطوريات، لا تشبهها في

---

[1] . المرجع السابق . ص55

[2] . المرجع السابق . ص98

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص196

[4] . المرجع السابق . ص41

[5] . المرجع السابق . ص186

[6] . المرجع السابق . ص51

أبهتها أي امرأة أخرى... حين تنصت إلى حديثها يُخيّل إليك أنها تتكلم ضاحكة، و لستُ أدري ما السر في أنها تعشق قراءة الروايات العالمية"[1]، و في مقطع آخر تقول "**أندلس**" "تشدّد دائما الملاحظات على نظافة اللباس و الأمكنة و الأواني. للالة أندلس معرفة متقنة بترتيب الألوان. و لها صفات و سِمات تجعلها مثل أيقونة، و تعطيها سحرا غريبا و سلطة معنوية وسط أهلها و معارفها"[2]، كما منحت الروائية هذه الشخصية صفة الحكمة "تقول جدتي لالة أندلس إن الشمعدانات أساتذة لنا صامتون... الشمعدانات لا تشيخ أبدا لأنها تتحدى و تتناسى نُواح شموع البارحة... تعلمنا الشمعدانات أننا نشيخ و نهرم حين نفقد قدرتنا على التحدي"[3]، كل هاته الصفات التي جعلتها الروائية تغلف قالب "**لالة أندلس**" تُعلي من قيمة المرأة و حكمتها، و قدرتها على تحكيم العقل

كما تروي الجدة قصة المرأة، التي لم تستطع حمل أثقال صدرها وحدها، لحفيدتها "**أندلس**" و ذلك من أجل أن تعطيها حكمة جديدة في الحياة "لا أحد يستطيع حمل صدره لوحده يا صغيرتي أندلس. الصدر أثقل ما في الإنسان، و ما تبَقى لا شيء... و مَن لا يجد من يُقاسمه أثقال صدره، يمتلئ قلبه بالدود!!"[4]، و هذه القصة دليل على حكمة "**لالة أندلس**" **أندلس**" في اختيار الأمثال

و إذا تجاوزنا هذه القصة في بُعدها الروائي إلى بُعدها الواقعي، فسنقول أنها دليل على حكمة الكاتبة في اختيار القصص، فرمزيتها تكمن في بحث المرأة الدائم عن الرجل "لا بُدّ لي من صديق مؤنس يحمل معي صدري!"[5]، و لكن ليس الرجل العادي، بل الرجل التمثال "سأسميك أسعد!"[6]، الذي لا تكون لديه أيّ سلطة على المرأة، و هذا فيه هجوم على الذكورة،

---

[1] . المرجع السابق . ص56

[2] . المرجع السابق . . ص57

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص199

[4] . المرجع السابق . ص33

[5] . المرجع السابق . ص34

[6] . المرجع السابق

الذكورة، و لكن سرعان ما تعود القصة للانتصار للرجل و ذلك حين يتحول التمثال "**أسعد**" إلى ما يُشبه الإله "عند أقدام أسعد، تنتظر المرأة الوحيدة، و تحلم، و تغني، و تقص عليه الحكايات البديعة، و تشكو له، و تفرح، و تغضب، و تسب، و تكسِّر، و تضحك عاليا عاليا... وتجهش بالبكاء المر الحارق ثم تأخذ يده الترابية بين يديها و تغفو"[1]، فهاته القصة الرمزية التي تحكيها "**لالة أندلس**"، و التي تنال إعجاب النساء و قبولهن، فيها تأكيد مبطن على مركزية الذكورة في النص، فجملة "عند أقدام أسعد" التي تكررت مرات عديدة، تصبح في عُرف النقد الثقافي جملة نسقية تحمل دلالة الانقياد و الانصياع للمؤسسة الذكورية في هذه الرواية

و في جانب آخر، نجد أن "**لالة أندلس**" امرأة ثورية، جُبِلت على الوطنية كما ورثتها عن أبيها "و تقول بابتسامة ماكرة إن أباها الحاج طالب الزرهوني المسمى ((مولاي معتوق)) علمها القراءة و الكتابة نكاية في المستعمرين الفرنسيين. و لأنه لم يكن يعوزه المال كانت المعلمة ((مادام نوني)) تأتي إلى بيتهم لتُعطيها دروسا و تعلمها اللغات و الرياضيات. إلا الجغرافيا و التاريخ فقد حذرها الحاج معتوق بدبلوماسية و لباقة قائلا:

. أنا، يا سيدتي اللطيفة، لا أدفع لك المال ثمنا لكي تقولي لابنتي إن أجدادها هم ((الغولوا)) Les Gaulois و إن بلادها فرنسية"[2]

فمثلت "**لالة أندلس**" في هذه الرواية الذاكرة الاستعمارية و معاناة الجزائريين و حبهم للوطن، و حدث أن "... كان جنود فرنسيون يطلبون لالة أندلس إلى مقر الاستنطاق بتهمة انتمائها إلى عصابة يحيى الغريب... عذِبت أندلس و جلِدت بالسياط... و سرِّب أنه في كل ضربة سوط كانت ترفع صوتها باسم الله و اسم زوجها الشهيد... لم تمر عملية تعذيب لالة أندلس بلا حساب، فقد قتِل جنديان فرنسيان في عملية ثورية في الليلة التالية"[3]، و الملاحظ

[1] . المرجع السابق . ص35

[2] . ربيعة جلطي . الذروة . ص56 و ص57

[3] . المرجع السابق . ص54

هنا، أن "**لالـة أنـدلس**" و رغم ذاكرتها المشحونة بآثار الحرب، إلا أنها كانت لا تتكلم أبدا حـول الموضـوع "و كلمـا لـوّح أحـدهم لـذلك تنهـدت ثـم قالـت بصـوت حـزين: الله يـرحم الشـهداء!!"[1]، و لعل هذا عائد للذكرى المؤلمة التي تحملها تلك الأيام، ألا و هـي استشـهاد حبيبها "**سـي العربـي**"، "لم يستطع أحد أن يقنع لالة أندلس أن زوجها سي العربي الذي اعتقلته السلطات الاستعمارية... قد استُشهد. كانت دائما تخبرهم بأنه أقرب إليها من حبل الوريد... و لا مكان لرجل آخر"[2]، فهنا يظهر الجانب الآخر لـ"**لالـة أنـدلس**"، جانب المرأة العاشقة الوفية المخلصة لحبها الأبدي الذي لا يفارقها ليلا و لا نهارا "تستيقظ كل صباح، وتلقي على الجميع كلمتها اليومية:

. قولوا خير و سلام شفت البارح سيدي العربي في المنام!!

و تبدأ اليوم على سيرته، و تُنهيه عليها"[3]

و لعل هذا الحب العظيم هو ما جعل الكاتبة تُنهي قصة "**لالـة أنـدلس**" بلقائها بحبيبها "**سـي العربـي**"، فقَدَرُ العشاق دوما أن يلتقوا في النهاية، و لعل هذا هو السبب الذي جعل الكاتبة تُعَنْوِن فصل رحيل "**لالـة أنـدلس**" بـ"أقدار العشق" "مدّ لـي يده فصـعدتُ نحـوه... حبيبي. قلت لـه: توحشتك يا سي العربي ضو عينيا... نظر إلي، و تغلل نور عينيه في كياني. أشار لي بطرف رمشه كما كان يفعل في أيام عرسنا، رأيت النار المتوهجة تناديني فتبعته"[4]، فأحالت الكاتبة لحظة موت "**لالـة أنـدلس**" للَحظةِ لقاء حميمية تجمعها بمعشوقها، الذي ما انطفأت نار حبها له حتى بعد استشهاده، و الجدير بالذكر هنا، أن الفصل الذي حمل أثقال سرد موت "**لالة أندلس**" يحمل الرقم "14"، و هو الرقم الذي لطالما اعترفت "**لالة أنـدلس**" بتفضيلها لـه، فبعد أن يُدرك القارئ دلالة الأرقام هنا، يكتشف أن "**لالـة أنـدلس**" منحتها الكاتبة قدرة الاطلاع على مستقبلها، و كأن هاته الشخصية تنتظر الفصل الرابع

[1] . المرجع السابق . ص54و 55

[2] . ربيعة جلطي . الذروة . ص53 و ص54

[3] . المرجع السابق . ص54

[4] . المرجع السابق . ص194

عشر من رواية مؤلفتها، لتخُط لها لقاءها مع مشتاقها "**سي العربي**" "رقم أربعة عشر كان رقمها المفضل، و تتفاءل به، و إذا ما سُئِلت لماذا، تجيب و على الركن الأيسر من شفتيها ابتسامة مبهمة: يكفي أ، القمر يكمل استدارته خلالها"[1]

و إضافة لذاك الارتباط الوثيق بين "**لالة أندلس**" و ثورة الجزائر، نجد جملا سردية كثيرة توحي بانتماء "**لالة أندلس**" لبلاد الأندلس أيضا، و نلمس ذلك في قول "**أندلس**" واصفة جدتها "و يخرج حرف السين من بين أسنانها، مرققا مهموسا و هي تشير إلى أصولها الأندلسية"[2]، تحيلنا هذه الشخصية إلى إرث ثقافي و حضاري و ذاكرة تاريخية صنعها العرب المسلمون بالأندلس، حيث "أقاموا على أرضها صروحا حضارية مدهشة، و نشروا تعاليم الدين الإسلامي بين أهلها، فما حققه العرب فيها من تطور بفضل فكرهم المتألق، لم تستطع شعوب كثيرة أخرى أن تحققه"[3]، إذا فقد لجأت الروائية إلى هذه الشخصية لتجعل منها دلالة رمزية للحضارة الأندلسية التي بها يكتمل تنوع الثقافات في الجزائر

كما تظهر في الرواية صفات لـ"**لالة أندلس**" عاكسة لحضارة أهل الأندلس الذين تميزوا بطباع جعلتهم أحرص الناس على التفرد، نذكر من صفات الجدة حبها للموسيقى الأندلسية و استماعها لأغاني الندرومي **الحاج غفور** و عزفها على آلة العود بمهارة و شغف كبيرين "فكّت الريشة الموضوعة في عنق العود بهدوء. عانقته و هو يغرق في حضنها، حنت عليه، وضعت ذراعها اليُمنى فوقه، بينما من بين أصابعها تنقره الريشة الراقصة... فيتصاعد لحن أندلسي حزين سائر... بدأت تغني أغنية عريقة من التراث الأندلسي عن الغربة والاشتياق"[4]، فأهل الأندلس تفننوا في الغناء و الطرب و أبدعوا فيه، كما ذكِر في الرواية أن "**لالة أندلس**" "لا تخُفي اشمئزازها و تطيُّرها من كل شيء أسود. فلا تلبسه، و لا هي تأكله و لا هي

[1] . المرجع السابق . ص57

[2] . ربيعة جلطي . الذروة . ص55

[3] . وفاء محمد سحاب . تاريخ اختطاف العرب المسلمين للمدن في الأندلس . ص190

[4] . ربيعة جلطي . الذروة . ص57 و ص58

تتغطى به. فما صادفت غرابا أو قطا أسودا إلا و امتعضت و امتقع لونها"[1]، و هذه العادة ظهرت عند الأندلسيين، فكانوا حتى في أحزانهم يرتدون البياض، "و هي وراثة من العهد الأموي الذي كانوا فيه مخالفين لشعار السواد عند العباسيين"[2]

***زهية (سِجن الرأي):** قال الشاعر**أحمد مطر**:

كنتُ أسير مفردا...

أحمِل أفكاري معي... و منطقي و مَسمعي...

فازدحمَتْ حولي الوجوه...

قال لهم زعيمُهم: خذوه

سألتُهم: ما تُهمَتي؟

فقيل لي: تجمُّعٌ مشبوه!

"**زهيـة**" من (الزَهِيُّ) و هو كل ما يحمل صفة النظارة و الجمال، و هي صفات ليست بالبعيدة عن هاته الشخصية، تصف "**أندلس**" عمتها بأنها "لطيفة الملامح... وجهها مريح بشوش. عندما تنظر إلى وجهها تبدو لك الدنيا... مريحة مثل أريكة من سحاب...فتنشرح، وتتذكر أن الحياة فرصة و فسحة جميلة"[3]

و نظرا للمعاناة التي تمارَس على المرأة من قِبل السلطة الاجتماعية فإننا نرى الكاتبة هنا تصنع من "**زهية**" صورة للمرأة المتحررة المثقفة، "و لم تكن تُرى خارج عملها إلا و في يدها كتاب تقرأه بمنتهى اللهفة، و حين تنضم إلى مجلس المائدة سيكون، في ركن ما قريب، كتاب مفتوح منكب على وجهه ينتظرها"[4]، كما مثلت "**زهيـة**" دور المرأة المدركة لحقيقة الأوضاع التي تعيشها، و الداعية لكسر القالب الذي وضِعت فيه، و الساعية إلى ترسيخ وجودها في ظل مجتمع ما زالت تسيطر عليه رواسب الماضي "ذلك أن المرأة مذ أقنعوها

[1] . المرجع السابق . . ص41

[2] . مريانة لعناني . الأسرة الأندلسية في عصري المرابطين و الموحدين . ص160

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص10

[4] . المرجع السابق . ص9

بأنها (نصف رجل) خلقوا عندها عقدة النصف المفقود، و أصبح مطلبها النصف الزائد"[1]، فنرى أن "**زهية**" قد تجاوزت هذه العقدة بأميال، بعد أن أفرغت الروائية مكبوتاتها على شكل هذا القالب السردي، محاولة طمس الترسبات الفكرية التي تحط من قيمة الأنثى، حيث توظف "**زهية**" كرمز للتحرر من السلطة الذكورية و التمرد على الأعراف، و تدعو المرأة إلى الأخذ بدورها في تغيير الواقع، و السعي نحو تحقيق الذات، فمواجهة المجتمع تتطلب الإحساس القوي بالذات و إعادة صناعتها، و هذا ما يجسده رفض "**زهية**" الزواج من طالبي وِدّها الكثيرين، رغم كونهم من ذوي مال و جاه، و اختيارها الزواج من صياد من آل كرز "الذي لا يبرح بحرا إلا إلى بحر"[2]

"**زهية**" تعمل كمترجمة شخصية للزعيم و موظفة سامية في قصره، و لكن هذا لم يمنعها من معارضة السلطة، و يظهر ذلك من خلال عادتها الصباحية اليومية في الحمام "تغلق الباب دونها. رويدا رويدا يتعالى صوتها... بصراخ الغضب و الشجار. تسب و تلعن بأعلى صوتها و تسمي أشخاصا بأسمائهم. علِمتُ في ما بعد أنهم مسؤولون مهِمون في السلطة وتسيير أمور البلد"[3]، فتلصق صور الشخصيات المهمة في البلد على مرآة الحمام، ثم تبدأ بنهرها و سبها بأعلى صوتها "اسكت يا كلب، يبدو أنك صدقت أنك وزير... أنت لست أكثر من ذبابة زرقاء... يا له من بلد و يا له من زمن أغبر بئيس أصبح فيه أمثالك مسؤولين عن مصالح الناس!"[4]، فقد كانت "**زهية**" رافضة لأسلوب المساومة بعملها، و ظلت متمسكة بمبادئها، "أكان عليّ أن أنبهك إلى غلق فتحة سروالك؟ هذه ليست مهمتي... مهمتي غلق فتحات مخك أيها الأجرب"[5]، يبدو لنا من خلال أفعال "**زهية**" هذه، قلقها على الوطن ومستقبله المهدد بالضياع بين أيدي أشخاص لا مسؤولين

[1] . أحلام مستغانمي . ليدعنا العقلاء و شأننا . ص240

[2] . ربيعة جلطي . الذروة . ص20

[3] . المرجع السابق . ص10 و ص11

[4] . المرجع السابق . ص11

[5] . المرجع السابق . ص12

إن الكبت الذي تعاني منه "**زهية**" هو الذي دفعها إلى تفريغ تلك الطاقات داخل الحمام، فهي لا تستطيع مواجهة الوزراء و كبار المستشارين، و تعجز عن صوغ أفعالها في الواقع، فتلجأ إلى الخيال كمتنفس لها "ككل صباح، تكور زهية المناشف على حافة المغسلة، تجعلها على شكل رؤوس و وجوه تشبه أحجام رؤوس الشخصيات المهمة، و ألوان شعرهم...تصففهم الواحد جنب الآخر، و توجه ضرباتها إلى عيونهم و أفواههم... و تشتم رئيس الحكومة شخصيا"[1]، فتتجلى لنا هنا نفسيتها المتألمة و المكبلة، لأنها لا تستطيع أن تُسمِع صوتها بسبب غياب حرية الرأي في هذا الوطن، "...ثم تهشم رأس الصحافي الذي يُجري تقريرا حول حرية الرأي المسترجعة في عهد الحكم الراشد. تنهي زهية رأس الصحفي/المنشفة تحت رجليها، تسحقها بلا رحمة: أأنت أعمى أم أحمق؟ عن أي حرية تتحدث في هذا الحبس الكبير أيها الحمار؟"[2]، و وجودها داخل هذا الحبس الكبير . على حسب وصفها . أدى بها للاستعانة بالحمام بدلا عن القصر الرئاسي، و بالشخصيات الورقية و المناشف بدلا عن الشخصيات الحقيقية، بعد أن حاصر واقعها كافة أزمنتها و أمكنتها

و بعد كل ذاك التفريغ المشاعري ترمي المناشف في سلة الملابس المتسخة ثم تخرج من الحمام مبتسمة هادئة، بعد أن " تلبس بذلتها الجميلة و حذاءها الملون بكعب عال، تمشط شعرها، و تضع زينتها و مكياجها المتقن، ثم عطرها المنتقى الفاخر فوق ابتسامتها الهادئة"[3]، فـ"**زهية**" رغم كل شيء "تعترف لها العائلة بذكائها و شخصيتها القوية"[4]، التي تؤثر بها على مَن حولها، فنجد أصداء هذا التأثير تتردد في قول "**أندلس**" "أزداد إعجابا بشخصية عمتي زهية و أستحسن كل ما تقوم به"[5]، فنرى "**أندلس**" متعلقة بها و تحاول تقليدها في كل تصرفاتها منذ بداياتها "كنتُ في مهب عاصفة المراهقة. في غيابها أداعب قواميسها و أفتح

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص13

[2] . المرجع السابق

[3] . المرجع السابق

[4] . المرجع السابق . ص9

[5] . المرجع السابق

كتبها العديدة... كم كنتُ على عجلة من أمري لأفك ألغازها... فبدأت أحاول قراءتها جاهدة كي أدرك محتواها... في غياب زهية ألبس أحذيتها الجميلة الملونة ذات الكعب العالي وأقلد مشيتها و حركاتها"[1]، و لعل هذا الانجذاب للقواميس و الترجمة نجد مثيله عند الكاتبة **ربيعة جلطي**، فتقول في إحدى تصريحاتها "أبي... محبوبي الأول هو مَن زرع فيَّ عشق الكتب واللغات و الترجمة"، و كأنها بذلك المقطع السردي مع "**زهية**" تسترد بعد ذكريات طفولتها وتسقطها على بطلتها "**أندلس**"

و نستنتج كملخص عن "**زهية**" أنها شخصية تبحث عن ذاتها "وسط عَبَثِ العالم الذي تداعت رموزه و قيَمه، و هذا ما جعلها تستكين إلى عوالم المشاعر و الأوهام و القيود، وكأنها تعاني من تمزقات موسِعة نلمس صداها في تلك الأوجاع و الهزائم و الأحلام والاستيهامات"[2]، و هذا هو حال الكثير من الأشخاص في وقتنا الحاضر

إذًا من خلال هذا العرض، نصل إلى أن الكاتبة جسدت واقع امرأة مسلوبة الهوية والإرادة و الشخصية، و التي تُحْرَم من أبسط حقوقها ألا و هو التعبير عن الرأي، ففي واقعنا هذا، مهما بلغت الأنثى من الكفاءة ستظل مستبعدة عن إبداء الرأي في الأعمال السلطوية التي يحتكرها الذَكر

***الياقوت (جسد السلطة المدنس):**

قال الشاعر:

ما قيمة المرء إلا حُسنُ جوهرِه ******** عليكَ بالدُّرِ لا تغترَّ بالصَّدَفِ

كم مِن أناسٍ حِسانِ الشكل تُبصرُهم ******** لكنَّ جوهَرهم زَيْف، فيا أسفي

لقد "مثلت السياسة سؤالا مركزيا في أغلب المتون الحكائية لكاتبات الرواية العربية، وذلك لِما لها من آثار على وضع المرأة في مختلف أبعاده النفسية و الذهنية و الاجتماعية"[3]،

[1] . المرجع السابق . ص10

[2] . الأخضر بن سايح . سرد الجسد و غواية اللغة . ص246

[3] . بن جمعة بوشوشة . الرواية النسائية الجزائرية . ص76

وشخصية "**اليـاقوت**" هنا تُحيل إلى مجموعة من الممارسات داخل الوسط الاجتماعي، باعتبارها "الحاجبة الأولى لدى صاحب الغلالة"[1]، فلعبت دور المُبتلاة بداء الكرسي والصفارة "إنه وباء السلطة يا أندلس... السلطة وباء ابتُليت به و تعوَّدتُ عليه"[2]، و التي يزيد تجبرها كلما طال مكوثها في المنصب "كل مَن يطول وجوده في السلطة لا بُدّ أن يصبح دِكتاتورا"[3]

و هي التي تعيش المتناقضات في كل شيء "تقول الفكرة و ضدها... تحب الشيء وتكرهه، تضحك و تصرخ في الوقت نفسه، تلين و تقسو في الآن ذاته"[4]، و كأنها مريضة بالشيزوفرينيا "ياقوتتان في ياقوت واحدة، الياقوت في ياقوتتين اثنتين"[5]، فقد كانت من المنتسبات للجمعيات النسائية، و هذا ما كانت تخطط له منذ مراهقتها "سأنخرط في إحدى الجمعيات النسائية من أجل الدفاع عن حقوق المرأة"[6]، و لكن سرعان ما تحولت إلى العَدُوّة الأولى للنساء بعد أن احتلت منصبا مرموقا في السلطة "فهمتُ بعدها أن عدوي المتربص بي لن يكون سِوى ((بونسوان))... أنا التي كنت أتعاطف معهن، و أمشي في مظاهرات الجمعيات النسائية، بدأت آخذ حذري منهن خشية أن يأخذن مكاني عند صاحب الغلالة"[7]، إذا "**اليـاقوت**" هنا هي استجابة للنسق الذكوري فتَعتبر أن الأنثى هي العدو، و من ناحية أخرى نستطيع القول أن "**الياقوت**" وُظفت لتجسيد مشكلة المثقف الذي حينما تتسلل السياسة إلى عقله، "فتنخر فيه و تبعده عن رُؤاه الفكرية التي يوظفها في خدمة المجتمع، يصبح السياسي يوظفه لخدمة مشاريعه السياسية، و فرض سلطته على فكر المثقف، فيصبح دوره اللجوء إلى الصمت و الهروب وراءه، و يبقى سجين الخوف من قمع السلطة، أو رهين

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص69
[2] . ربيعة جلطي ـ الذروة ـ ص69
[3] . المرجع السابق . ص75
[4] . المرجع السابق . ص83
[5] . المرجع السابق . ص84
[6] . المرجع السابق . ص107
[7] . المرجع السابق . ص119

أطماعه"[1]، و هذه الفئة الأخيرة من المثقفين جسدتها "**الياقوت**" في رواية "**الذروة**"، و نرى أن صديقتها "**سعدية**" تطلق عليها حكما نهائيا بقولها "صحيح جدا... يتغير الناس حالما يضعون مؤخراتهم على كرسي السلطة... يتغيرون... يتغيرون جذريا فلا نعود نعرفهم"[2]

و لتورط "**الياقوت**" في السلطة، فقد مثّل لسانها في هذه الرواية، الحاكي الفاضح للسياسة و مؤامراتها فتقول "الناس لا يعرفون شيئا عما يدور بين فَكَيّ الرحى السياسية... لا شيء غير الكذب... و لا... مقدار ذرة من الحقيقة"[3]، ثم تكشف أفكارها، باعتبارها جزء من السلطة، و التي لا تدور إلا في سياق المحافظة على الكرسي و الصفارة، و قد شرحت مهمة هاته الصفارة في قولها "إن رضيتُ أقرِب مَن أريد حيث أريد، و إن غضبتُ أبعِد وأقيل مَن أريد متى أريد"[4]، و حصلت "**الياقوت**" على هذه السلطة فقط ليَأمن "**صاحب الغلالة**" شرها بعد أن أصبحت تعرف أسرار عجزه الجنسي، "بعد كل انتصاب، ينتصب حظي في السلطة أكثر... يمنحني الضوء الأحمر و الأبيض و الأخضر"[5]، و للملاحِظ هنا أن يرى أن هاته الألوان هي ألوان العلم الوطني، أي أن الكاتبة أرادت القول أن مَن يُعطى لهم مقاليد الحُكم ما هم إلا مرتزقة تحركهم غرائزهم لا أكثر، ثم تتمادى "**الياقوت**" في فضح السلطة، فتقول "لا ضمير في السياسة... السياسة خبث و دهاء و حيل و فخاخ"[6]، ثم تشير إلى كيفية التخلص من كل معارض للسلطة بقولها "إن مَن يحاول فتح فمه لنقد السلطة ندبر له مضيقة اقتصادية أو أمنية أو سياسية أو مالية فإما أن نضربه على يده بيد من حديد فنفقره و نعزله و نجرده من كل مصداقية داخل المجتمع... و إما أن نضيِّق عليه من كل الجهات أو نناديه و نقربه و نغدق عليه... ليس أكبر من غواية المال في بلد فقير"[7]، و بعدها

[1] . عائشة بنور . قراءات سيكولوجية في روايات و قصص عربية . ص95

[2] . ربيعة جلطي . الذروة . ص156

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص74

[4] . المرجع السابق . ص70

[5] . المرجع السابق . ص70

[6] . المرجع السابق . ص77

[7] . المرجع السابق . ص76

تتطرق إلى فضح الإعلام الفاشل و المزَوِّر للحقائق "الإعلام، سلطان السلاطين نتحكم فيه"[1]، فتكشف لنا الكاتبة على لسان "**الياقوت**" زيف و حِيَل السلطة التي لا طالما أجهضت بها العقول الناضجة و خدعت بها الشعوب الصامتة

و لأن "**الياقوت**" غارقة في قذارات السلطة حتى النخاع، فقد مثلت نموذج المرأة المنَفِّرة، و هي نقيض المرأة الجاذبة "**أندلس**"، فهي شخصية منغمسة في الرذيلة و الفساد، تقدمها صديقتها "**سعدية**" واصفة اليوم الذي سمعوا فيه خبر تنصيبها كحاجبة أولى لدى "**صاحب الغلالة**" "كان البار غاصا آنذاك، مليئا على آخره بأصدقائنا. رفعنا كأسها و كأس البار الذي ترعرعت فيه و تخرجت منه"[2]، كما نجد أنها تعترف بلسانها، في حديثها عن "**صاحب الغلالة**"، "إنه يعرف طبائعي... أنا ابنة شوارع، و أماكن موبوءة، و يعرف أنني لا أستحي... أنا امرأة لا تزعجني الفضائح، بل بالعكس تسليني كثيرا، أنا امرأة فضائح، أنا الفضيحة، و لا شيء في وجودي أتسلى به غير لعبة السلطة"[3]، إذًا تملك "**الياقوت**" مفاتيح أسرار "**صاحب الغلالة**" و بالتالي فهي تتحكم به كما يتحكم بها "عليه أن يخشى لساني... لم تعد لي قوة أخرى غير سريره و أسراره تحت لساني"[4]، و بالتالي فالقوى في جماعة "الفوق" تتغير و تتحول دائما، فبعدما كان "**صاحب الغلالة**" هو المسيطر، أصبحت "**الياقوت**" هي المسيطرة باعتبارها حافظة لأسراره حتى إشعار آخر "إنها في حقيقة الأمر تقبض على صاحب الغلالة من ((اليد)) التي توجعه. بل من البنصر الذي يقرحه"[5]، و بهذا أرادت الكاتبة تعرية السلطة من شكلها الخارجي البراق و إظهار ما يقبع في سراديبها المعتمة، هذه السلطة التي جعلت هدف "**الياقوت**" الأوحد هو إرضاء رئيسها "**صاحب الغلالة**" و ذلك من أجل المحافظة على منصبها بكل الطرق المُتاحة و غير المتاحة، المحرمة منها قبل الجائزة

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص79

[2] . المرجع السابق . ص117

[3] . المرجع السابق . ص74

[4] . المرجع السابق . ص80

[5] . المرجع السابق . ص174

"كنتُ أتأكد أكثر فأكثر أن الياقوت مستعدة للحفاظ على حظوة صاحب الغلالة و وِدّه والبقاء في خدمته بكل السبل. ستستعمل للإبقاء على كرسيها... كل ما أوتِيَت من دهاء و مكر. الياقوت قادرة على فعل كل شيء... حتى القتل... محتمل و وارد"[1]

و إن هاته الصفات السلبية لـ"**الياقوت**" لم تتولد من منصبها في الحكم فقط، بل إن المسار السردي في الرواية يؤكد لنا أن هاته الشخصية كانت تعيش العبثية و القيم السلبية منذ مراهقتها "مراهقتنا أنا و الياقوت؟ كمٌّ من الجنون، حشد من المغامرات و الحكايات تربطنا الواحدة بالأخرى رباطا وثيقا"[2]، كما تقدمها صديقتها "**سعدية**" على أنها "متهورة بامتياز... منذ أيام المدرسة يحلو لها أن تثير الشغب. لا ترتاح إلا حين تسود الفوضى العارمة و تختلط الأشياء. لا تطيق العيش حين تصفو الأجواء، و يسود الهدوء. يروق لها ((التخلاط)) و الجو العكر"[3]، و تسرد لنا "**سعدية**" في مقاطع مختلفة من الرواية مواقف للفوضى التي كانت تسببها "**الياقوت**" في مختلف الأماكن. كما أن صفة التسلط التي نراها في شخصيتها كانت موجودة فيها منذ مراهقتها أيضا، يظهر ذلك في تحكمها بـ"**سعدية**" حتى في يوم فقد عذريتها، فتعترف هذه الأخيرة قائلة "هكذا هي الياقوت تريد أن تقرر دائما... تقرر حتى مع مَن ستفقدين عذريتك"[4]، و كذلك حين قررت أن تخرج "**سعدية**" من بيت زوجها و حبيبها "**حميد**" دون أن تأخذ رأيها حتى "و قبل أن ينطق بكلمة كانت الياقوت قد أمسكت بيد سعدية، و خرجتا تاركتين بيت أهل حميد"[5]، ما تسبب في طلاقها منه، و يستمر يستمر تسلط "**الياقوت**" عليها بعد أن عادت لمقابلتها بعد سنين طِوال، حيث قررت جعل "**سعدية**" تحُلّ مَحل "**أندلس**" عند "**صاحب الغلالة**" فتعترف "**سعدية**" "عَبَرت ذهني فكرة تحولي إلى ما يشبه فأر التجارب في المختبرات البدائية. شعرتُ باستصغار و أنا أستمع إلى

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص148 و ص149

[2] . المرجع السابق . ص104

[3] . المرجع السابق . ص113

[4] . المرجع السابق . ص105

[5] . المرجع السابق . ص142

شروح الياقوت و كأنني جزء جامد من اللعبة"[1]، ثم تستنتج في النهاية أن هناك سلطة أقوى من "**اليـاقوت**" حتى، تتحكم بها و بأمثالها و تُرَكِبها كيفما تشاء "أدركتُ أن الياقوت هي الأخرى لا تملك نفسها. جميع مَن هم مثلها لا يملكون أنفسهم. هم عبيد مثلي. يمتثلون لمن صقلهم على الشاكلة التي هَوِيَ و أراد"[2]، و هنا تكشف الكاتبة أن السلطة التي تظهر لنا في العلن و على شاشات التلفزة ما هي إلا دُمى تحركها أيادٍ خفية، أو فلنقل سلطة أعظم!!

إذا من ناحية أعمق نستطيع القول أن "**الياقوت**" تمثل الجسد المدنس في الرواية، و هو نقيض الجسد المقدس "**أنـدلس**"، و إن المسار السردي، الذي ذكرناه سابقا و الذي يسرد صفات "**اليـاقوت**" السلبية المتنامية منذ مراهقتها، يعمل على تأكيد الرؤية التي يحددها لـ"**الياقوت**" كجسد مدنس عبر مراحل تطوره، فكأنه يقوم بتحضيره لإقامة علاقة مع السلطة، فالنص الروائي يصف لنا "**الياقوت**" على اعتبار أنها معادل موضوعي للسلطة، و يبطن نقدا لهذه الأخيرة في وصفه لجسد "**اليـاقوت**" "أخرجتك من البوهيمية يا ((الياقوت)) و أنت لا تساوين حتى بصلة خامجة"[3]، و يتجلى هذا الجسد المدنس الخاضع للسلطة حتى العظم واضحا صريحا في المقطع الذي تروي فيه "**اليـاقوت**" حوارا جرى بينها و بين "**صـاحب الغلالة**" "... نظر إليّ بغضب و قال و هو يصوب إبهامه تجاهي:

ـ منصب الكرسي و الصفارة الذي منحتك إياه أكبر منك بكثير، إنك لا تستحقينه... يبدو أنك لم تعودي تصلحين!!

لم أتمالك يا أندلس. رأيتني أهوي من سبع سماوات، بكيت بين يديه، بكيت بكاء مرا... كان ينظر إلي بعينين فارغتين بلا لون و لا ضوء و لا معنى"[4]، و هنا يصبح الجسد مرآة للسلطة، تسكن هذه الأخيرة بداخله، و يصبح نقده نقدا للسلطة و للذكورة في النص، و لعل هذه النقطة هي ما جعلت الكاتبة تطلق على هاته الشخصية اسم "**اليـاقوت**"، و هي في

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص148

[2] . المرجع السابق . ص160

[3] . المرجع السابق . ص69

[4] . المرجع السابق . . ص82

الواقع بجسدها هذا عكس حجر الياقوت في جماله و ثمنه الغالي و قيمته العظيمة، لتصنع بهذا الاسم مفارقة إبداعية بين جوهر حجر الياقوت النفيس و جوهر شخصية "**الياقوت**" المدنسة

و هذا التناقض بين "**الياقوت**" و "**أندلس**" يظهر جليا في الفصل الرابع، حيث يشتد توتر البنية السردية فيه بسبب عرض الكاتبة لمواقف و آراء متباينة بين الشخصيتين، ما يعكس تعارض أشكال من الوعي المختلفة، و هذا واضح في قول "**أندلس**" "إنها الياقوت، زميلة الدراسة منذ الطفولة. لم تكن قريبة مني يوما، جمعتنا الأقدار و فرقتنا السلوكات والأفكار"[1]، و ها هو القدر يجمعهما معا مجددا لتشكِلا النقيضين في الرواية، و إن هذه التناقضات بين الشخصيات هو ما يولِّد حركة في السرد.

يعلو صوت غضب "**الياقوت**" في عديد المقاطع، أهمها وقت تكون "**أندلس**" هي محور الحديث "جننتُ آنئذ و لم أجد من ملجأ غير صديقتي سعدية، بكيت بين ذراعيها، ثم برقت في ذهني فكرة جهنمية فجأة، مسحت دمعي ثم قررت: سأقتلها..!!!"[2]، و في أحيان أخرى يكون السبب "**صاحب الغلالة**" "كدتُ أغرق في الضحك لولا أنني رأيتُ أن أعصاب الياقوت بدأت تتهيج، و استبدّ بها الغضب، فارتفعت نبرات صوتها الحادة. كانت تلوِّح بعصبية ظاهرة بكفيها في كل اتجاه و كأنما تنُش ذبابا....

ـ هل نسِيَ حقيقته المُرة؟ يستطيع أن يضع يده على رقاب الناس و الانتخابات و الدستور والقوانين، و أن يضحك على الذقون، و أن يخطب، و أن يكذب، و أن يُرهِب و أن يُرعِب... إلا على السرير، لا مكان للتزوير!!!"[3]، إن هذا الغضب الذي يعلو تارة مع هاته الشخصية و ينخفض تارة أخرى مع باقي الشخصيات يجعل القارئ يغوص في أعماق

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص67

[2] . المرجع السابق . ص121

[3] . المرجع السابق . ص81

الرواية، و ترتبك مشاعره مع مشاعر الشخصيات، ما يساهم في استشعار الرواية بطريقة أكثر فاعلية

و لم تشأ الكاتبة أن تقف طويلا عند مشاهد البوح بمشاعر "**اليـاقوت**" الصارخة بل استخدمتها كنتوءات يصطدم بها القارئ و يتعثر، و لكنه لا يلين و لا يتوقف عن القراءة، فهي تساعده على استدراك الملل الذي قد يصيبه من القراءة النمطية المسترسلة، كثفت الكاتبة وجود هاته النبرة في بعض المقاطع فقط و قللتها في البقية، و ذلك تجنبا لجعل الرواية قوية اللهجة تتعب القارئ أثناء محاولته العيش بين صفحات هذا العمل، فنراها تعجِّل بالانتقال إلى مشاهد هدوء "**أندلس**" أو سرد للذكريات

و السؤال المطروح في النهاية: كيف يمكن لمثل هذه المرأة أن تكون في السلطة؟ فشخصية "**الياقوت**" جسدت بالفعل الوضع السياسي و الاجتماعي المتأزم الذي يسوده الفساد مع انعدام القيَم و المبادئ فيه

و نجد أن الكاتبة جعلتها عقيما "الخبر الوحيد الذي أعرفه أنها خضعت بعد مرض إلى استئصال جذري للرحم"[1]، و تريد المؤلفة بذلك إيصال فكرة نهاية هذا الحكم الفاسد عاجلا غير آجل، فلا يمكن أن يسمح له الشعب بالتكاثر أكثر، كما جُسِدت هذه الفكرة في نهاية "**الياقوت**" بعد أن تم خلع الرئيس، حيث شوهِدت "الحاجبة الأولى لصاحب الغلالة المخلوع وكأنها فقدت رشدها، تُهَروِل شبه عارية، و هي تنفخ بملء أوداجها في صفارة، و تمشي على رأس المظاهرة"[2]، و استُخدِمت "الصفارة" هنا غير معرفة، و ذلك للدلالة على أن "**الياقوت**" فقدت أهميتها و سلطتها في التحكم بالبلاد بها

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص117

[2] . المرجع السابق . ص215

و كل هذا يحيلنا إلى "الصورة المشوهة لنظام الحُكم، حيث تتجمهر "أفعال السياسة" (إن صح التعبير)، في هذه الشخصية لتُعلن نهاية السياسة بعد أن ضرب الفساد ضربته القاضية"[1]، و بالتالي فهذه هي نهاية نسق ثقافي لواقع يسوده الانفلات الأخلاقي

***سعدية (الصديق و الجسد اللعبة):**

قال **علي بن أبي طالب** . رضي الله عنه . :

لا خيرَ في وِدِّ اِمرئٍ مُتلق ******** حلوِ اللسانِ و قلبه يتلهب

يلقاه يحلف أنه بك واثق ******** و إذا توارى عنكَ فهو العقرَب

يُعطيك مِن طرف اللسان حلاوةً ******** و يَروغُ منكَ كما يروغُ الثعلبُ

قدّمت "**سعدية**" نفسها بقولها "أنا خريجة البارات، السكيرة، الخميرة، لا اسم لي و لا لقب لي و لا حسب لي، و لا نسب لي، و لا شرف لي، و لا و لا و لا..."[2]

تتأرجح هذه الشخصية بين الإعجاب بـ"**أندلس**" "على كل حال لم يكن وحده من يُعجَب بأندلس، بل الجميع معجبون بأندلس... أنا أيضا يحدث لي أن أرى في اختلافها عنا وتميُّزها شيئا يعطيها جاذبية فريدة"[3]، و بين إعجابها و تشبُهِها بصديقتها "**الياقوت**" "الياقوت متهورة بامتياز، كنت أحب تهورها، يستهويني جنونه، يجد أصداءه داخلي. كنا نتشابه كثيرا... أو قليلا. لا أدري"[4]

ترتبط "**سعدية**" و "**الياقوت**" بعلاقة متينة، لولا ذلك اليوم الذي مثّل نقطة سوداء في علاقتهما، "تعتبرها سعدية الشوكة الوحيدة التي تقف في حنجرة صداقتها بالياقوت. لم تستطع أن تغفر لها منذ ذلك اليوم"[5]، حيث تسببت "**الياقوت**" في طلاق "**سعدية**" من حبيبها "**حميد**" "ليتَ ذلك اليوم لم يكن أبدا، لظلت صداقتهما دون شائبة. أليست السبب في طلاقها من

---

[1] . فاطمة كدو . الخطاب النسائي و لغة الاختلاف . ص206

[2] . ربيعة جلطي . الذروة . ص160

[3] . المرجع السابق . ص114

[4] . المرجع السابق . ص113

[5] . المرجع السابق . ص139

حميد زوجها الأول و حبيبها. هو الوحيد الذي أحبته سعدية بكل جوارحها"[1]، و بالتالي فاسم "**سعدية**"، المشتق من السَّعْد أو السعادة، المختار لهذه الشخصية معاكس لما هِي عليه فعلا، فـ"**سعدية**" في الرواية تفقد "سعْدها و سعادتها" بعد طلاقها من زوجها الحبيب

كما نستطيع أخذ دليل آخر على فقدان "**سعدية**" لـ"سَعادتها"، و ذلك بعد أن أجبِرت على إغلاق عيادتها "تراكمت عليّ الديون و الضرائب، فأغلقت العيادة و بقيت في البيت أستعمل أدواتي الطبية و معرفتي من أجل معالجة أقاربي و أصدقائي. و من حين لآخر أنتظر أن يشفق عليّ أحد من معارفي من أجل تمريض قريب له. أنتقل إليه مقابل بعض المال. تفاقمت أحوالي حتى أصبحت أقضي وقتي بين البيت و البار و الأصدقاء"[2]، و في هذا السياق، تشير "**سعدية**" لقضية جادة حيث تقول "الأطباء الجُدد في البلد يتخرجون بكثرة و لا يجدون عملا. الجامعات تفقس الأطباء، كثرت ((دكاكين)) الأطباء حتى أصبحت تنافس دكاكين بائعي السجائر و طاولات بائعي الكاوكاو"[3]، و هنا إشارة إلى إهمال فئة الشباب المتخرجين من الجامعات و غير المتخرجين منها، و الذين يُمَثِلون مستقبلا للبلد وَجَب الاعتناء به، "أغلب شباب البلد لا أمل لهم إلا في الهرب من أوضاعهم السقيمة، يختارون الموت قاطعين البحر هروبا نحو أوربا. بينما لا يخفى على أحد ثروات البلد المتراكمة... أموال البلد في ازدياد... و مصائبه في ازدياد!؟"[4]، كما يشير كلام "**سعدية**" فيما يخص فقدانها لمهنتها، إلى قضية تحكم الأهل في خيارات الأبناء في ما يخص مِهَنهم المستقبلية، فتقول "أريد أن أصير مهندسة، أحب الرياضيات. نقاطي جيدة فيها"[5]، و لكن بسبب رغبة أمها في الطب، تتخلى "**سعدية**" عن الهندسة و تصبح طبيبة، و إن هذا التحكم الأبوي في رغبات الأبناء يؤدي في النهاية إلى تقلُد الشباب مناصب لا تليق بقدراتهم، أو التخلي عن

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص139

[2] . المرجع السابق . ص165

[3] . المرجع السابق

[4] . المرجع السابق . ص78

[5] . المرجع السابق . ص107

تلك المهنة و البحث عن غيرها، فيضيع شبابهم و هم يبحثون عن البديل "لم تكن الفكرة جيدة في اختيار الطب كمهنة، هي رغبة أمي ورطتني. كانت تشاهد المسلسلات المصرية وتريد أن تصبح ابنتها ((دكتورة قد الدنيا))"[1]

و عكس الروايات الكلاسيكية التي تعتبر موضوع الجسد محظورا و ممنوعا للخوض فيه، نجد أن الروايات المعاصرة أصبحت تتخذ منه "ممارسة لفعل الكلام و القول عن المسكوت عنه، و النبش في جينالوجيا الهوية و الوجود، و العلائق مع المجتمع و الآخر"[2]، و هذا ما حاولت الكاتبة فعله مع جسد "**سعدية**" التي أجبرتها "**الياقوت**" على الخضوع لعمليات تجميل من أجل إغواء "**صاحب الغلالة**"، و تحاول الكاتبة هنا الإشارة إلى تحكم السلطة في ثروات البلاد و استغلالها من أجل مصالح خاصة، و لعلنا نجد الدليل على هذا في الرواية بالجملة التالية "المال كثر إلا أن الفقر ازداد أكثر"[3]

تُقدّم "**الياقوت**" "**سعدية**" قائلة "سعدية على قدر لا بأس به من ذلك النوع من الجمال الأوربي المتميز، شعرها ذهبي و عيناها زرقاوان، الأمر الذي جعلني أكثر حَذرا للتقرب منها، و لكنني أكن لها الوِد القديم الكبير"[4]، و رغم حذرها منها، إلا أن "**الياقوت**" لجأت إلى "**سعدية**" في النهاية لإغواء "**صاحب الغلالة**" "كانت أصابع الياقوت الجليدية تنزلق فوق جسدها بمهنية العارف... اختلط الأمر عليها. هل هي الياقوت صديقة عمرها؟ أم أنها هكذا تعوَّدت أن تجُسّ البضاعة الجديدة كل مرة"[5]، فاستخدام جسد "**سعدية**" هنا فيه نوع من تَشيِيء المرأة، حيث وقعت الكاتبة في فخ التضخيم و التطرف المبالغ فيه في وصف هذا الجسد "أخبرته أنني أهيِّئ له مفاجأة الملوك، حورية لم يهنأ بها فراش هارون الرشيد، مفاجأة

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص165

[2] . محمد برادة . الرواية العربية و رهان التجديد . ص37

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص173

[4] . المرجع السابق . ص120

[5] . المرجع السابق . ص155 و ص156

تليق بمقامه. وعدته بالجنة..!"[1]، حتى وجدنا المؤلفة بعد ذلك قد قامت بإنتاج هذا الجسد حسب شروط المؤسسة الذكورية "هل هو جسدي فعلا؟ أأنا ما زلت سعدية؟... أم هو جسد تشترك معي في امتلاكه الدولة، أليست هي مَن صقلته على هواها؟ هل أملكه فعلا؟"[2]، تندم الشخصية في بادئ الأمر على هذا الاستسلام للذكور "كيف حدث أن سلمتهم نفسي دون دراية مني؟"[3]، و لكن سرعان ما تستسلم الكاتبة أيضا لسلطة الذكورة، فتجعل جسد "**سعدية**" سلعة و قيمة للتبادل و الاستعمال عند الرجال، فترضى الشخصية بالموضوع في النهاية، فلا سلطة تعلو على سلطة الكاتب "...على أي حال لا مجال الآن للتفكير في شيء إلا في طريقة أخلب بها لبّ صاحب الغلالة و أملك عليه وجدانه"[4]

إذا "**سعدية**" مثلت الجسد المستغل، من طرف الكاتبة، و من طرف صديقة عمرها أيضا "لقد نحفتِ كثيرا و لكن هذا لا يُنقص في شيء من جاذبيتك. ستكونين الدرع الأخيرة الواقية لي"[5]، و هنا إحالة على صداقة المَصالح، الصداقة المبطنة بنوايا الاستغلال "أنا ضائعة من من غير سعدية!!... ما الذي كنتُ سأفعله لولاها؟... ربما أغيب عنها عدة أشهر إلا أنني لا أستغني عنها"[6]

***أم أندلس (المرأة المُكبَّلة):** يقول الشاعر **عبد الرزاق عبد الواحد:**

فرْط السكوتِ على فرطِ الأذى سقَمُ ******* قد يسكتُ الجرح لكن ينطِق الألمُ!

تعكس شخصية أم أندلس نموذجا للمرأة التقليدية المقهورة، و الراضية بواقعها حد الاستسلام، و التي لم تحاول حتى الاحتجاج فيما يخص أغلى ممتلكاتها ألا و هي ابنتها

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص148

[2] . المرجع السابق . ص159

[3] . المرجع السابق . ص159

[4] . المرجع السابق . ص161

[5] . المرجع السابق . ص135

[6] . المرجع السابق . ص131

"ألم تقل أمي شيئا؟ ألم تحتج و هي في فراش نفاسها؟ أم هي الأوامر هكذا، هي الأعراف هكذا... لم تحتج"[1]

في هاته الرواية، تكفلت الابنة "**أندلس**" بتقديم والدتها "...أما أمي فقد أتت جرّاء عناق محموم للشمس بالرمل في أقصى الجنوب، من أسرة شريفة من سلالة سيدي امحند بن بوزيان"[2]، تعرفت على زوجها . والد أندلس . بعد لجوئه للصحراء للاحتماء من ملاحقة المستعمر له، حيث سُدت في وجهه جميع المنافذ و المسارات، فعمل هناك أستاذا "ذات ظهيرة، بينما كان يشرح درسه، مرت!... لوت عُنق الشاب الغريب الوسيم المؤدب... تلك أمي... كان شعرها الطويل جدا، و الغزير جدا، يتبعها في ضفيرة أنيقة، علامتها البارزة التي وشمَتْها في قلبه"[3]، و حين سأل عنها قيل له أنها ابنة زعيم المنطقة الروحي و "لم يتردد في الذهاب إليه و طلب يدها"[4]، وافق الأب دون سؤال ابنته عن رأيها حتى، و لكن لم يمُرّ الكثير على زواجهما حتى هدَّدَته عمته بأنها ستُخبر الفرنسيين عن مكانه إذا لم يتزوج ابنتها، فخضع للأمر مكرها و طلق أم أندلس و عاد للمدينة، و هو لا يعلم بأنه تركها حاملا!

رفض حفيد **امحند بن بوزيان** أن تتربى حفيدته عنده و في حضن أمها، و أمَرَ بتسليمها لوالدها فور ولادتها

و في هاته المرحلة، مَثلت الأم الجسد الأمومي الذي يكون مقرونا بالمقدس في العادة، فهو منبع الصبر و الحنان المتدفق اتجاه أبنائها "سترتفع حرارة أمي بسبب حليبها الراكد من دوني، و سيضيق به صدرها، سيؤلمها عدة أيام و ليالٍ"[5]، و عبَّرت الكاتبة عن هاته العلاقة بين الأم و أبنائها عن طريق الاتصال الغريزي بثدييها "تقمطني ((أميناتا)) القابلة التوارقية، تخطفني من حضن أمي... أحاول استبقاء ثديها، كانت ترضعني، فتتطاير قطرات

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص60 و ص61

[2] . المرجع السابق . ص183

[3] . المرجع السابق . ص184

[4] . المرجع السابق . ص185

[5] . المرجع السابق . ص62

الحليب من فمي الأعمى المفتوح المرتبك"[1]، ثم بعد أن تُبعد "**أندلس**" قسرا عن والدتها، تصف الكاتبة المشهد على لسان هاته الشخصية "أنا بين البَيْنَين. و قطرات الحليب تجف على زاويَتَي شفتَي الصغيرتين، الوليدتين، المرتبكتين، الحزينتين، الباكيتين"[2]، و تستمر الكاتبة باستعمال حليب الثدي كمعادل موضوعي لعلاقة الأم بابنتها "**أندلس**"، فتقول هذه الأخيرة بعد أن قُطِعت كل الصِلات بينها و بين والدتها "... أمسح عن فمي قطرات الحليب الأولى و الأخيرة منذ أربعة عشر عاما... أنا ابنة أبي"[3]

بعد شهور قليلة حاول أب أندلس العودة لزوجته، و لكن أباها أخبره بأنه زوجها لغيره، فالتحق العاشق المنكسر بصفوف الثورة، أما الأم فلم تعش طويلا بعد ذلك، و لعل هذه النهاية مقصودة من الكاتبة و متوقعة، بعد مجموعة الانكسارات التي عانت منها هاته الأم المضطهدة

و بهذا فالأم في هاته الرواية تمثل تلك الشريحة من النساء التي لا حول ولا قوة لها، تعيش تحت سلطة أبوية تقمعها و تعتبرها مُلحقة بالرجل و تابعة له، فلا تجد لحريتها سبيلا، و لعل هذا ما جعل الكاتبة تورِد الأم بلا اسم، للدلالة على كل النساء المضطهدات تحت سلطة الذكورة في كل مجتمعاتنا التقليدية، إذ عَمِل هذا المجتمع الذكوري على إلغاء صوت المرأة الفاعل و ترسيخ فكرة الدونية و الانحطاط حول صورتها، حتى أن المرأة نفسها أصبحت تؤمن بحقيقة قصورها عن الرجل، فـ"الخضوع لتلك الآراء النمطية الشائع عن السلوك الأنثوي، هو الذي دفعها إلى تقبل هذا الظلم"[4]، و هذا ما يظهر في عبارة "**أندلس**" وهي تتساءل عن سبب عدم احتجاج أمها "أَمْ هي الأوامر هكذا، هي الأعراف هكذا... لم

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص60

[2] . المرجع السابق . ص61

[3] . المرجع السابق . ص62 و ص63

[4] . ليندا جين شيفرد . أنثوية العلم . ص30

تحتج"[1]، فمجتمعاتنا الذكورية تهدف دائما إلى تنميط المرأة و طمس هويتها، و ذلك من خلال تشييئها لصالح أهداف معينة و إبقائها داخل دائرة التهميش

المطلب الثاني: سلطة الذكورة... و ذكورة السلطة:

ينقسم ذكور الرواية بين الحاملين لثقافة التسلط على كل ما هو أنثوي، و بين ذكور اعتبروا السلطة حِكرا عليهم، و يمكننا التفصيل في ذلك من خلال الشخصيات التالية:

***حفيد امحند بن بوزيان (الأبُوَّة الغاشِمة):** إن "علاقات الرجل بالمرأة في ظل الحضارة الأبوية . التي هي حضارتنا . كانت منذ ألوف السنين و لا تزال علاقات اضطهاد وسيطرة"[2]، و قد مَثّل هذه العلاقة في رواية "**الذروة**" جد أندلس، و قدمته لنا هاته الأخيرة على أن سلطته الأبوية تقوم على تقديس الأب من خلال منحه شرعية لكل أفعاله و أقواله دون أدنى مساءلة، كما جعلته الكاتبة "زعيم المنطقة الروحي و حكيمها، و حفيد ولِيّها الصالح"[3] **(**حفيد الولي الصالح **امحند بن بوزيان)** ما جعل له المرجعية الأولى في كل المشكلات، و رؤيته هي الوحيدة القادرة على حل المعضلات و إعطاء التفسيرات التي لا تقبل المراجعة. وبالتالي يصبح الجد هنا سلطة تشريعية للمجتمع، يُحلِّل و يحرم ما يشاء وقتما يشاء، و بما أنه زعيم هاته الجماعة فمن البديهي أن يتبعوه في أراءه و أفكاره التسلطية و هيمنته الذكورية المجحفة على المرأة، فإن "أشد ما يُذعِر المجتمع الذكوري أن تثبت المرأة تفوقها بالتعليم و العمل في المجالات العلمية و الفكرية، و سبب خوفهم من أن تتذوق النساء سعادة العمل الفكري ولذته، فتنفجر في ذلك الطريق، و لا يجد الرجال من يخدمهم في البيت"[4]

و يتجسد تسلط الأب حفيد **امحند بن بوزيان** في هذه الرواية في عدة مقاطع نذكر منها الموافقة على تزويج ابنته دون طلب رأيها في الموضوع "لم يرى والدها عيبا في هذا الشاب الغريب المثقف الحافظ لكلام الله، و قال ليُقنع نفسه قبل أن يقنع مريديه و أتباعه و أعيان

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص61

[2] . جورج طرابيشي . شرق غرب، رجولة و أنوثة . ص6

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص185

[4] . نوال السعداوي . الأنثى هي الأصل . ص160 و ص161

المنطقة: ثم ماذا... أي فرق؟ نحن إخوة. لا شيء غير الوهم. لا يفرقنا شيء غير الوهم. ثم زغردت النساء"[1]، و مقطع آخر حيث يتخذ قرارا بإعادة حفيدته لأبيها و تفريقها عن أمها دون مراعاة شعور ابنته النافس"لا وقت للانتظار... تطلق أمي صراخا يائسا و ترمي برأسها إلى الجدار...

. خذوها عند أهل أبيها لا مكان لها بيننا، بعد الطلاق: بنتي عندي و بنته عنده!!

هكذا نطق بحزم أبوها... جدي... بن سيدي امحند بن بوزيان"[2]

و مرة أخرى يظهر تسلط الأب حين يزوج ابنته من رجل آخر دون رغبة منها "... و حين حاول العودة إلى أمي من جديد أخبره أبوها أنه عاد متأخرا فلم يتمالك نفسه عن البكاء بين يديه: اسمع يا ابني... ضاعت فرصتك... زوجتها من رجل يعتني بها أكثر منك!!"[3]، و هنا تظهر نقطة ثانية و هي "وضع المرأة المطلقة التي تصبِح موضع طمع الرجال و مصدر تنامي الشائعات و مدارًا تحوم حوله الشبهات، و هو ما يساهم في تأزم وضعها النفسي والذهني و الاجتماعي"[4]، و لهذا نرى الأب قد زوجها بسرعة من رجل آخر سِترًا للعار الذي قد يلحق به بعد طلاق ابنته.

و كل ما سبق يبين لنا أن هاته المعتقدات تُتَوارث في مجتمعاتنا من أعلى سلطة فيها إلى أصغرها، فتترسخ المكانة المقدسة للأب بطريقة مغلوطة قائمة على ترسيخ التفريق الجنسي بين الرجل و المرأة، و اعتبار هذه الأخيرة في كل الأحوال تابعة للذكر و خاضعة لنفوذه، و لعل هذه الرسالة هي ما كانت **ربيعة جلطي** تحاول إيصاله لقرائها منذ وقت طويل، فحفيد سيدي **امحمد بن بوزيان** هو جد الكاتبة الفعلي، و ليس مجرد شخصية روائية، و لكن بعد وفاة أمها ألحَّ أبوها أن يتم نقلها من عمق الصحراء . حيث عائلة أمها . إلى حضنه في المدينة البحرية المتوسطية، و هذا فعلا ما رُوِيَ عن "**أندلس**"، إذا الكاتبة هنا حاولت

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص185

[2] . المرجع السابق . ص61

[3] . المرجع السابق . ص185

[4] . بوشوشة بن جمعة . الرواية النسائية الجزائرية . ص89 و ص90

التخلص من بعض الترسبات التي علقت بذاكرتها منذ طفولتها من خلال إسقاط ماضيها ماضيها على ذاكرة بطلة روايتها "**أندلس**"، "مبكرة...فطنت أن مصائرنا بين أيدي الذكور. كيف لي أن أرفض أو أن أقبل؟؟"[1]

***أب أندلس (سلطان الأبُوَّة):**

يقول الشاعر:

كل الجهات إليك أنت تقودني ******** كل الجداول نبعُها عيناك

أحللتُ في كل الوجوهِ صفاتك ******** فمتى الخلاص و كلها ذِكراك

و لعل شخصية أب أندلس هنا هي معادل موضوعي لأب **ربيعة جلطي**، حيث بعد فقدانها المبكر لأمها، أصبح والدها يمثِل لها الأم و الأب في الوقت ذاته، كما اعتبرته مكتبة من المعرفة لها، تقول **ربيعة جلطي** في إحدى مقابلاتها لـ"بوابة إفريقيا الإخبارية" "صغيرة ورثت غواية القراءة من والدي الذي كان يعتز كثيرا بمكتبته في البيت، و بنهَم يشتري الكتب"، و هذا ما رأيناه سابقا مع "**أندلس**" و سنراه أيضا في شخصية أب أندلس

تقدم الابنة "**أندلس**" والدها بقولها "أبي واحد من هؤلاء الرجال الذين، رغم بساطتهم الظاهرة و عدم اكتراثهم بالمظاهر، خُلِقوا بوسامة و جاذبية طبيعيتين شديدتين، لا يقف المقترب منهم دون انشداه، و دون شعور جارف بأن ريحًا قوية تدفعه نحو الهاوية"[2]

يتمتع الأب بحضور واضح في هذه الرواية، فبمقابل جد أندلس، الأب المتَعَنِّت المُتجبِّر نجد أب أندلس، الأب المحبوب الرحيم، و الذي كان يحاول تعويض ابنته كل ما حُرِمت منه، فيحاول أن يُغذي ثقافتها و عِلمها من خلال قصصه الممتعة، و ذلك من أجل جعلها فتاة قوية الشخصية لا تهُدّها الهموم و لا ماضيها الحزين "يروي لي قصصا خارقة، عن ناس طيبين، و آخرين في منتهى الشر و الجبن. يصوِّر لي حيوانات رائعة تتكلم مثل الفلاسفة، عَرفتُ فيما بعد أنه كان يستقيها من ألف ليلة و ليلة، و كليلة و دمنة، و خرافات

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص63

[2] . المرجع السابق . ص42

لافونتين. و علِمتُ أنه كان يخترع لي قصصا من عِندياته. يسخِر لي خياله. لي وحدي"[1]، فهنا نجد أن والد أندلس هو نموذج الأب المثالي في تفانيه و قدرته على تربية ابنته بعد أن فقدت والدتها، و نجد إعترافا مماثلا لـ**ربيعة جلطي** في إحدى مقابلاتها لـ"بوابة إفريقيا الإخبارية" "مبكرة اكتشفتُ ألف ليلة و ليلة و غيرها من أمهات الكتب التي كانت تزخر بها مكتبة والدي" و هذا دليل آخر على تقارب شخصية "**أندلس**" من الكاتبة، و لعل الحب العظيم الذي تكنُّه المؤلفة لأبيها هو ما جعل من "**أندلس**" متعلقة بأبيها لهاته الدرجة "كل فتاة بأبيها معجبة، و كل شيء يفضح افتتاني به... لستُ أرى سواه... هو أبي، هو أمي، هو أخي... هو سلطاني و عبدي"[2]، و بالتالي يمثل الأب هنا رمزا للتضحية، و المَثل الأعلى للعطاء.

نرى أن "**أندلس**" في كل مرة تذكر والدها، تَحُسّ بامتلائها و تمسكها الشديد به، و تُوغِل في وصفه و تقِرّ بانبهارها به و بتصرفاته "إعجابي به لا حدود له، حين يرتل القرآن والناس نِيام، أو حين يرشق بالموسيقى أشعار المتنبي أو فيكتور هيجو، أو حين يقلِب صفحات المعري و التوحيدي في خشوع...كُتبه وحدها زَهوُه و انتصاره... صفراؤها، و بيضاؤها، وحديثها و قديمها... على كل كتاب يقرأه يترك ملاحظات لا بد منها، يسجلها بقلم الرصاص على الهامش كي لا يؤذي الكتاب، خط يده ما زال يأسرني"[3]

و تستمر "**أندلس**" في إبداء حبها لأبيها حتى تصل في إحدى مقاطع الرواية إلى إلحاقه بالمقدس، حيث تقول "يدبّ هواه في مياه بصري، في كينونتي و قدري. حين يضحك تكاد النار تِضيء في صدري، و كأنّ الله الذي سوَّاه جل جلاله، ركز كل قدرته و حُسْن فعله وفنِّه في هذا الوجه: وجه أبي. أساريره توقِظ ما غفا من الدنيا حولي... هو الشمس و ما عداه عباد الشمس... يناديني. صوته يسري في نفسي... يجول مجال الروح مني. إنصاتي

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص42

[2] . المرجع السابق . ص43

[3] . المرجع السابق . ص45

إليه تضرع. صوته المنسدل كالربابة أشربه ماءً زلالا هرّ من السماوات البعيدة على حين غرة"[1]، و بهذا فالكاتبة تصور هنا الأب على أنه ذلك الأب الحنون المتحرر عكس الكِتابات الروائية الأخرى التي تنقل لنا على الغالب صرخة الظلم التي تعاني منها المرأة من طرف والدها

و بالرغم أن والد أندلس ترك أمها في فترة ما، إلا أنها تظل تردد " أبي الأحب:

و حقك أنت المُنى و الطلب ******** و أنتَ المراد و أنتَ الأرب...

و يظل أبي هو حبيبي و هو أمي و هو سلطاني و عبدي"[2]، و حتى بعد أن وقع أبوها في زواجاته المتكررة، لا تغضب منه، و إنما تغضب من أمها التي فارقتهم "أرمق أبي يبتعد... يُطوِقه ظِل امرأة جديدة... ثم أغضب من أمي... ما الذي تفعله هناك بين النجوم أو بين الملائكة؟ لكنني لا أغضب من أبي البَتة"[3]، و تعترف بعد هذا صراحةً بانتمائها لأبيها لا لأمها فتقول "أنا لستُ أمي. و لتسامحني إن لم أكُنها، بعد أن سامحتها لِكونها لم تكُنّي... أنا ابنة أبي إذن لا حق لي في أبيها، و أمي ابنة أبيها لا حقّ لها في أبي"[4]، فهنا نلاحق مدى تأثير الأب على ابنته لدرجة جعلتها تنفصِل عن أمها و تفصل هذه الأخيرة عن والدها، و تعلِن انتسابها هي له.

و من ناحية مخالفة تماما، و ابتعادا عن هذا الجانب التعظيمي للأب، يمكننا القول أن الكاتبة هنا صَرفت الاهتمام عن الأب البيولوجي و صعدت به إلى سُدة الأب الثقافي الذي يصبح هو مركز العالم و الباقي هوامش، تقول "**أندلس**" واصفة أباها "هو الشمس و ما عداه عبّاد الشمس"[5]، و هذه من حيَل النسق الذكوري، و ما يؤكد هذه النقطة أن الكاتبة قدّمت لكل شخصية اسما محددا، إلا الأب لم تعطي له أي اسم، و عدم التحديد هذا فيه دلالة على

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص44

[2] . المرجع السابق . ص49

[3] . المرجع السابق . ص48

[4] . المرجع السابق . ص62 و ص63

[5] . المرجع السابق . ص44

عمومية الأب، أي الأب بمفهومه الثقافي لا البيولوجي، فهذا الأخير قدّمت له اسما في شخصية أخرى هي حفيد "**امحند بن بوزيان**"، و الذي جاءت لتحاربه في تجلياته كمظهر للتسلط و التجبر على المرأة، كما أن المقاطع التي تجعل فيها "**أندلس**" أباها يُلامس المقدس، فيسْرُد "أحسن القَصص" و يكون شمسا (المركز) و ما عداه عباد شمس (الهامش)، كلها دلائل إضافية على أن أب أندلس ما هو إلا أب ثقافي، فهذا الأخير وحده مَن يستطيع حمل كل هاته الصفات السامية "سبحان مَن زيّن منه الجبين، و أودع في لحظه بنت العنب، و في صدره منبت الشعر و العجب"[1]

و ليست "**أندلس**" فقط مَن تُبدي إعجابها بهذه الشخصية، و إنما تحوَّلت هاته الأخيرة . في رواية "**الذروة**". إلى قيمة إغراء لكل النساء "أرقب وجهه المشرق بانشداه. لم أكن وحدي، كانت البائعة تتسلقُه عيناها في شغف. امرأة أخرى، و بينما هي تسترِق النظر إليه، ربما عن سَهو ليس إلا، رفعت لباسها كاشفة فخذها كلها كي تقيس فردة حذاء... النساء يرمقنه بنظرة... واحدة منهن تعمّدت ترك صغير لها خلفها. ذريعة معقولة للالتفات... مجرد نظرة... عُنوَة تفعل... هل من حقها؟"[2]، فهنا تُكشف سَطوة الذكورة في شخصية الأب، وتلخصُها "**أندلس**" في قولها "و لأبي صفات هؤلاء الرجال الذين إذا مروا في حياة امرأة ما، فَهُم إما أن يزرعوها قرنفلا و ياسمينا، أو هم يجرِّدوها من نَسْغِها و جُذورها، و يعصِفون بها عصْفا و كأنهم أطلقوا عليها قنبلة نووية فتصبح جرداء و معرضة للعَطب"[3]

و جسّد والد أندلس أيضا، في هذه الرواية، شخصية الرجل الثوري، الذي يمثل الماضي والتضحيات الصادقة في سبيل الوطن، حيث تمَيَّز بالشجاعة و الجُرأة و التحدي، و قد اتهم من قِبل السلطة الاستعمارية بتحريض زملائه الطلبة على التمرد ضد فرنسا، "و بعد أن وقف يوما علانية في وجه المُدرس ليقول: إنني أرفض يا سيدي أن تلقنونا بأن أجدادنا هم

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص47

[2] . المرجع السابق . ص43

[3] . المرجع السابق . ص49

((الغولوا)) Les Gaulois. إنها مغالطة تاريخية، بينما نحن الجزائريون أمازيغ و عرب ومسلمون"[1]، انتشر خبر بحث السلطات الفرنسية عنه، ما دفعه للهرب للصحراء، فقد كان المثقف وقتها من بين المستهدفين الأوائل للمستعمر و ذلك أنه المشعل الذي يستنير المجتمع بأفكاره عندما تغيب الرؤية، و لقد ورد وصفه على لسان "**أندلس**" و هي تستدعي ذكريات من ماضي والدها المجاهد في حرب التحرير الجزائرية "عيناي لا تبرَحان وجهه بينما يقصّ عليّ أحسن القصص، كأنني أرى و أسمع أصحابه و رفقاءه، الأحياء منهم و الذين استُشهِدوا، يَذكُرُهم بخير و يقول لي:

. لم يكن الحصول على الاستقلال بسيطا يا صغيرتي. جدُّك استشهد في بداية المقاومة، لكن قوافل الشهداء يا بُنيتي طويلة!!

كأنني أشاهد تحركاته بين الجبال، و بِزَّته العسكرية، و الرَّايَة المرفوعة عالية في يده، وشجاعته و إقدامه و حلمه بتحرير البلاد، و رفضته لذُلِّ و هَوان الاستعمار"[2]

و بعد هروب الأب للصحراء، جسَّد دورا آخر في الرواية، حيث جعلته الروائية يمثل فئة الذكور التي تتدخل الثقافات و الأعراف في حياتها بشكل سلبي ما يؤدي لدمارها، فنرى أن أب أندلس قد أخضِع للزواج القسري، الذي نراه في العادة يقع على الإناث فقط، ففرَّق بينه وبين حبيبته، بسبب "**ثـوارة**" ابنة عمته التي غارت من زوجته "فسقته شايا مسحورا ساعة العصر، فتغير قلبه عنها لفترة لم تدُم طويلا"[3]، و ذلك بعد أن رَأت أمُها أن ابنتها هي الأحق به، فهو ابن أخيها، و ابنتها أقرب إليه من زوجته الصحراوية

و عندما حاول الأب العودة لحبيبته أخبره أبوها أنه زوجها لغيره "اسمع يا بني... لا يحب الحب أن ينظر كلٌ إلى ناحية بل ينتصر حين يتطلع الحبيبان في الاتجاه نفسه...

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص184

[2] . المرجع السابق . ص45

[3] . المرجع السابق . ص38

ضاعت فرصتك. زوجتها من رجل يعتني بها أكثر منك"[1]، و بعد هذا الانفصال القسري، المبكر، الطاعن في الألم عاش الحبيبان "بقية عمرَيْهِما حزينَيْن يقْتاتان على عشب ذكرياتهما الذي لم يجُفّ أبدا. كلٌ منهما يحلم بالآخر"[2]، توُفِيت الحبيبة بعد وقت ليس بالطويل كمَدًا، أما العاشق المعذب فالتحق بالجبل

و بعد انتهاء الاحتلال الفرنسي و عودة الأب للديار، غرق في الزواج المتكرر "لا يفسره سِوى بَحثه المتواصل عن ملامح محبوبته الضائعة في بقية النساء، عَلّها تتمثل له من جديد"[3]، و لعل الدليل على هذا هو أنه "لا تكاد الواحدة ترتاح بين ذراعيه و تسخِّن مكانها في سريره، حتى تأخذ أخرى بتلابيب شغافه"[4]، فكأنه يحاول البحث عن امرأة بينهن، لم يجدها حتى الآن، نساء تقول عنهن أمه "**لالة أندلس**" أنهن "تخاطفن أيامه و لياليه و توزَعن أمواله، و ضيَّعن وقته"[5] فقط.

و بالتالي فالكاتبة بِهاته الشخصية أرادت أن توصِل فكرة أن الأعراف و التقاليد المُجحِفة، لا تضُرّ بالمرأة فقط، بل تأخذ حِصَّتها من الذكور أيضا، على حدٍّ سواء.

و لعل ذاك الحب الموؤود لحبيبته، هو ما جعل علاقته بابنته "**أندلس**" عظيمة لتلك الدرجة، فهي . في النهاية . جزء منها، تحمل ملامحها، و هي بذرة قصة حبه و جذوتُها التي تُبقي على ذاك العشق حيًّا يرزق، فعندما يراها، تتجسد له محبوبته، و يظهر ذلك في مقارنته بين "**أندلس**" و أمها، فيقول لها "أمك أيضا لم يكن يعجبها العجب. كان ذوقها صعبا و لم تكن تستسلم للأشياء العادية، كانت دائما تبحث عمَّا لا يراه الآخرون... و من شبه ما ظلم!"[6]، ثم يسترسل ضاحكا و هو فخور بِهاته الثمرة التي حصدها من حبه الضائع

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص185

[2] . المرجع السابق . ص186

[3] . المرجع السابق . ص186

[4] . المرجع السابق . ص42

[5] . المرجع السابق

[6] . المرجع السابق . ص43

و لا يفوتنا أن نشير إلى أن الأب و رغم زواجاته المتكررة إلا أنه لم يجمع بين زوجتين اثنتين أبدا، تفسر "**أندلس**" ذلك بقولها "ربما لثقافته العميقة المختلفة عن السائد، فهو في رؤيته و فلسفته يؤمن بأن الجمع بين اثنتين حرام، و في رأيِه لا يمكن العدل بين زوجتين مهما كان"[1]، ثم تنقل على لسانه قوله "المرا صوب راجل... لا يمكن أن نعزف بإتقان على آلتين موسيقيتين في الوقت نفسه"[2]، و لعل الروائية هنا أرادت عرض الآراء المختلفة للرجال فيما يخص هذا الأمر، فبينما نرى "**صاحب الغلالة**" زير النساء الذي جمع بين الآلاف منهن رغم عجزه الجنسي، و إن كان بدون زواج، فإننا نجد والد أندلس الذي يرفض أن تحتل امرأتان قلبه و سريره في نفس الوقت، فلا يتزوج إحداهن إلا و قد طلق سابقتَها، "علِمتُ أن للناس مذاهب في هذا الأمر بالذات"[3]، كما نرى في عبارة "آلة موسيقية" نسق ذكوري مَخفي، حيث قام الأب هنا بتشييء المرأة حين شبَّهها بالآلة الموسيقية و جعل منها عديمة القيمة في غياب العازف (الذكر)

و لعلنا نجد تصادم الرغبات تلك، و اختلاف المواقف بين الجنسين في المقطع الذي تروي فيه "**أندلس**" حادثة شاهدتها عندما كانت في طريقها للمدرسة في إحدى المرات "يرِن في رأسي صدى يطفو. تجلوه الذاكرة، و تعيدني إلى طريقي اليومي نحو المدرسة، يوم شاهدت زوجين في حالة استنفار و شجار حادين...

. لن أسمح لك أن تتزوج عليَّ... طلقني قبل ثم لتتَزوّجها إن أردت و الله يعينك!

صوت المرأة كان حادا مثل شفرة، كان صوتا مثخَنا بالكسور.

ـ لا لن أطلقك. و سأتزوج و ربي كبير. أنا رجل، و الله أجاز لي شَرعًا الزواج بأربع نساء!"[4]، و كأن الكاتبة هنا كانت تحاول الخفض من إيقاع الصراع بين الجنسين من خلال عرض علاقة "**أندلس**" بأبيها أملا في العثور على خلاص لنكستها، إلى أن تنتهي مستسلمة

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص39

[2] . المرجع السابق

[3] . المرجع السابق . ص39

[4] . المرجع السابق

محترمة طبيعة ذاك الصراع اللامتناهي بين الرجل و المرأة بعرضها لهذه القصة، التي ينتصر فيها الذكر و ترجح كفة الهزيمة للمرأة.

***صاحب الغلالة (السلطة العاجزة):**

يقول **نزار قباني:** يا مَن يشتري النساء بالأرطال...

و تشتري الأقلام بالأوطان...

لسنا نريد أيّ شيء منك...

فانكح جواريك كما تريد...

و اذبح رعاياك كما تريد...

و حاصر الأمة بالنار، و بالحديد...

لا أحد...

يريد منك مُلكَك السعيد...

إن الوضعية المتفق عليها ضمن مجال السؤال الثقافي العام، تجعل من المرأة باستمرار موضوعا إشكاليا، و في المقابل يغيب الرجل عن السؤال باعتباره كائنا دون مشكل، "لذا لزم الأمر دراسة الذَكَر من خلال المنطق الذي يتحكم في هويته، و عبر طرح وَعْيِه للسؤال والتأمل سَواء بشكل نظري على صيغة أبحاث دراسية، أو على شكل إبداع تُشخِّص فيه المرأة . الكاتبة . منظورها للرجل كما يتجلى في وعيها و عالمها النفسي و سلوكها"[1]، و هذا ما حاولت **ربيعة جلطي** فعله من خلال "**صاحب الغلالة**" الذي سلطت عليه الضوء للتساؤل و النقد حول شخصيته الذكورية، و ذلك بتقديمه لنا من خلال ألسن مختلفة، "**أندلس**" الرافضة للسلطة، "**الياقوت**" الساعية لها ثم على لسانه شخصيا، و هو الذي جسَّد قمة الهرم السلطوي، كما كان يعتقد هو

"**صاحب الغلالة**" مثّل شخصية الحاكم الفاسد الذي "يريد أن يُبرهن دائما أنه القيِّم، والقائم، و القوام... كما يريد أن يبَيِّن للغاشية أنه المخلص الجبار، و أنه المرغوب والمرهوب

[1] . زهور كرم . السرد النسائي العربي . ص139

ذو المهابة"[1]، فهو ذو شخصية نرجسية واضحة، تكشف **ربيعة جلطي** من خلاله بَواطن النفس البشرية من نزوع إلى إشباع الغرائز و النزوات و السعي للكمال، فنراها تجسده على أنه زير نساء عاجز جنسيا، و لكنه "لا يريد أن يعترف بعجزه"[2]، فكانت "**الياقوت**" تسوق له النساء كالقطيع أشكالا و ألوانا "كنتُ أختارهن بضمير عالٍ. بكل دقة و عناية"[3]، فتصبح المرأة هنا مادة غذائية أو دواءً طبيا يتناوله الرجل ليُديم شبابه و يطَوِّل عمره "لا يريد أن يعترف لنفسه بأنه تعب و أنه مُهدد بسكتة قلبية مثل أبيه"[4]، فـ"**صاحبة الغلالة**" كان شديد الخوف من الموت، حتى أنه مستعد ليُعاشر جميع أنواع النساء ما عدا الأرامل "لأنه يتطيّر منهن... صاحب الغلالة مستعد لكل شيء كي لا يموت. بل كي يعيش طويلا، أطول مدة ممكنة"[5]، و بالرغم من هذا إلا أنه "يرفض أن ينزل عن سدّة الحكم و سدة اللحم"[6]

فهنا يمثل "**صاحب الغلالة**" نظرة الرجل الغرائزية للمرأة و التي تنحصر في جسدها "كل شيء فيه تبدل إلا علاقاته بالنساء"[7]، و ذلك أن الرجل في مجتمعنا لا يرى في الأنثى سِوى فريسة يحاول اصطيادها و نهش لحمها إلى حد أن "يقتلع الوحش جلدة المرأة، و يفصل أعصابها و يُعَرِّيها، و يّعزِف عليها مثل آلة موسيقية، و حينما لا يأتِ الصوت الذي يتلذذ به يغرس أظافره فيها"[8]، و هذا ما تجسَّد في كلام "**صاحب الغلالة**" لِـ"**الياقوت**" بعد أن أصبحت تعجز عن إيصاله للنشوة "أخرجْتك من البوهيمية يا ((الياقوت)) و أنت لا تُساوين حتى بصلة غامجة"[9]، و نستطيع أن نرى أيضا هذه الصفة في "**صاحب الغلالة**" متجسده في لوحة

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص70

[2] . المرجع السابق

[3] . المرجع السابق . ص71

[4] . المرجع السابق . ص81

[5] . المرجع السابق . ص71

[6] . المرجع السابق . ص81

[7] . المرجع السابق

[8] . عبد الرحمان غانمي . الخطاب الروائي العربي . ص371

[9] . ربيعة جلطي . الذروة . ص69

لوحة وقعَت عينا "**سعدية**" عليها يوم زيارتها لقصره "... ثم ساقتني في ممر طويل... مزينة جدرانه باللوحات. تعرَّفتُ على صور وجوه بعض الشخصيات التاريخية و لوحة ضخمة مثيرة لمشهد أسد ينهش غزالة"[1]، و كأن الكاتبة هنا تحاول تأكيد صفة الوحشية، في التعامل مع النساء، على "**صاحب الغلالة**"

كما يُمثل "**صاحب الغلالة**" هنا الضغط و الهيمنة التي يمارسها الآخر على المرأة، ويظهر هذا أيضا في قوله لـ"**أندلس**" "ستقولين لي ما عاش من يرُدّ طلبك يا صاحب الغلالة"[2]، و رغم السلطة التي تظهر أنها تحت يدَيْ "**صاحب الغلالة**" إلا أن حاجِبته "**الياقوت**" كانت تهدِدُه دوما بكشف عجزِه "إنْ هو سَلبَني سُلطة الصفارة و الكرسي فسأفضحه في البلاد"[3]، فهو يستطيع أن يكذب و يهَرْطِق على الجميع "إلا على السرير، لا مكان للتزوير !!!"[4]

و من المتعارف عليه أن الرجل "يريد أن يكون قوِيا دوما، سَواء على الرجال أو بالأحْرى على المرأة، إذ يتملكُه هاجس دائم حول فحولته و رجُولته، إنَّ ضعفه الحاسِم هو إحساسه بفقدان رجولته"[5]، فنرى "**صاحب الغلالة**" يقول لـ"**الياقوت**" بعد كل عملية جنسية فاشلة "يبدو أنك لم تعودي تصْلُحين و أنا أضيع وقتي معك"[6]، فقد رمى كامل أوزار عجزه على "**الياقوت**" و كأنها هي العاجزة لا هو، و كنوع من انتقامات الأنثى قامت الروائية بتجريد هاته الشخصية و تشويهها داخليا و خارجيا "بطنه المنتفخ يتدلى، و تظهر آثار بقايا عمليات جراحية جادّة"[7]، كما حرمته الكاتبة من قدرته الجنسية، و هذا ما كان يحاول إخفاءه عن

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص166

[2] . المرجع السابق . ص208

[3] . المرجع السابق . ص74

[4] . المرجع السابق . ص81

[5] . محمد نور الدين أفاية . الهوية و الاختلاف في المرأة . ص53

[6] . ربيعة جلطي . الذروة . ص71

[7] . المرجع السابق . ص170

الجميع، فهو لا يريد أن يعترف "أنه تضاءل و تضاءل معه حيوانه"[1]، فكان يتدارى و "يعزِل نفسه خلف جدار الصمت، لا يريد أن يكتشف الشعب تغيُّره فطالما انبهَروا بقامتِه الممتدة، ووقفَتِه، و صَوته و قبضته التي يلوِّح بها في الهواء، يَعِدُهم بجمهورية أفلاطون تحت تصفيقاتهم. لا يريد أن يعرفوا أن إمكاناته الصوتية و القيادية تراجعت كثيرا"[2]

إذًا نستطيع القول أن الكاتبة استخدمت العَجز الجنسي لهاته الشخصية في الرواية كمُعادل مَوضوعي للعجز القيادي لقادة الدول في واقعنا المَعيش، فنرى أن "**صاحب الغلالة**" يحكُم . في الرواية . "بلدا كاملا من حديد بينما عضوه من قديد!!"[3]، كما يَحكم قادتُنا الأرض، الأرض، دون ضمير، بقلوب من جليد، "الضمير؟؟ يتبخر حالما تحُك الإليّة جلد أريكة السلطة... الضمير لِجام، قيد ثقيل"[4]

و لِتُكمل الكاتبة تَشويه صورة الرجل المُتسلط، فإنها جَعلتْ نهاية هاته الشخصية على يد رجل مُخنث نُصِّب بدلا عنه "كانت عيناه تدوران في مَحْجرَيْهما... كان غائبا. فجأة غرق صاحب الغلالة في عاصفة مجنونة من الضحك الهستيري، فتح الباب ثم خرج هائما على وجهه و هو يصرخ: لا لا لا... لا بُدّ أن في الأمر مزاحا ما... أنا صاحب الغلالة و ليس غيري أحد... و ما ذاك المخنث الوضيع إلا خادمي... كيف يجرؤون و يُطيحون بي، ويُنصِّبون مكاني ذاك المُخنث الأبله المَعتوه؟"[5]، و بهذه النهاية لم تحاول الكاتبة الانتقام من الرجل ولا السلطة، و إنما كانت تحاول إيصال فكرة مَفادها أن هاتِه السلطة الفاسدة ستظل متوارثة ما دام الشعب يُغلق الباب دونه كل مرة يرى فيها الفساد يَمشي على قدمين و لا يُبادر في رفضه "كان الناس من العامة الدَّهماء واقِفين على الأرْصِفة أو يُطِلون من نوافذ شققهم يتابعون المظاهرة المُؤيدة للزعيم الجديد، تفرجوا طويلا حتى مَلوا، و حين مَلوا كثيرا،

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص71

[2] . المرجع السابق . ص75

[3] . المرجع السابق . ص81

[4] . المرجع السابق . ص77

[5] . المرجع السابق . ص212 و ص213

دخلوا بيوتهم و أغلقوا الأبواب و النوافذ دونهم"[1]، و لكن نستدرك أمَلَ الكاتبة في مقطع آخر حيث تعترِف على لسان بطلتها "**أندلس**" "سيظل لمَن يُدافع عن الضمير وجود مُفترض"[2]، كما أنها تحاول كشف المستقبل من خلال حوار جرى بين "**أندلس**" و "**الياقوت**" فتقول "ألا تخشَوْن من غضب الشارع و تفجُره؟ سيسْتَفِيق ذات يوم... الأزمات اشتَدَّت"[3]، و هذا ما نراه حاصِلا اليوم من مَسيرات رافَضة لسُلطة الاستبداد و الاضطهاد

إذًا يلعب "**صاحب الغلالة**" في هذه الرواية دَور السلطة العليا في البلاد، أو هذا ما يظهر لنا للوهلة الأولى، فرغم أنه يصْدَح دائما بقوله "لا سلطان فوق سلطاني"[4]، إلا أننا في النهاية نكتشف أن وراءه مَن هو أعظم و أخطر منه "كيف يجرؤون و يُطيحون بي، وينصِّبون مكاني ذاك المُخنث الأبله"[5]، و لعل الدليل الأكبر على وجود سُلطة أعظم من "**صاحب الغلالة**" هو الاسم الذي اختارته له الكاتبة، فبَدَل أن يُلقّب بـ"صاحب الجلالة" وسَمَتْه بـ"**صاحب الغلالة**"، الاسم الذي يشير إلى يَدَيْه المغلولتين من طرف السلطة الأعظم، فلا يستطيع أن يفعل شيئا بدون موافقتِها و مشيئَتها

إذًا تنقلِب الأدوار في نهاية الرواية، ليُصبح "**فيليمو**" الغلام المُخنث حاكمًا، و السلطان المَغلول مطرودًا، هذه هي لعبة السياسة دائما، صوَّرَتها **ربيعة جلطي** في هاتَيْن الشخصِيَّتين "**صاحب الغلالة**" و "**فيليمو**" المُتناقِضَتين و المُستَوْلِيَتين على السلطة. و هذا ما يجعلنا نتساءل، مَن هو "الآمر الناهي"[6] الفِعلي هنا؟ مَن الذي يتحكم بكل رؤوس السلطة، يُنصِّب ويَقِيل مَن يَشاء مِن عِباده؟!

***يحيى الغريب (حياة من أجل الفن و فن من أجل الحياة):**

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص215

[2] . المرجع السابق . ص77

[3] . المرجع السابق . ص75

[4] . المرجع السابق . ص210

[5] . المرجع السابق . ص213

[6] . المرجع السابق . ص210

يقول الشاعر **فواز اللعبون:**

أتخيَّل الأحباب حولي كلما ****** طال الغياب على فؤادي الوالِه

و أظل أرسِم بالخيال عوالمي ****** ما حيله المضطر غيرُ خياله!

تحمل شخصية "**يحيى الغريب**" دلالة عميقة في اسمها، حيث جاء مُركّبا من شَطرَيْن، أما (يحيى) فهو دلالة على طريقته الغريبة في الحياة "يسافر كثيرا عَبر البلاد... يبيع أطنان القهوة و يشتري إلى أن بدأ يُؤسِّس لرأسمال صغير يَضمَن له العيش الكريم، و يَمنحه وقتا حُرّا لممارسة جنون الريشة و الألوان"[1]، فقد كان يتخِذ من الفن أسلوبا للحياة و للتعبير، أما (غريب) فهي تَنْطبِق على هويَته و انتماءه، حيث ينتقِل من مدينة لأخرى، و إذّا ما جُنّ عليه الليل "يَبِيتُ في حمّامات المدن و القرى المختلفة"[2]، دون أن يُذكَر في الرواية انتماءه لأيٍّ من هذه المدن، و لعَلّ هذا للدلالة على الغربة التي تَعيشها هذه الفئة من الفنانين في وطننا هذا

تُعَرَّف هاته الشخصية على لسان "**أندلس**" التي استقَت معلوماتها من ابن عمها "**فتحي**"، حيث أخبرها أن "**يحيى الغريب**" هو الوحيد الذي استطاع أن يَستميل قلب "**لالة أندلس**" و لو قليلا، و ذلك بعد استشهاد زوجها، "كان فنانا تشكيليا بوهيميا غريب الأطوار، بشعر مسترسل و قمصان بِمُربعات دقيقة مفتوحةِ الأزرار"[3]، كما أسَرّ لها "**فتحي**" أنه كان يعمل بتجارة القهوة دون رخصة من السلطة الفرنسية، يسافر في شتى أقطار الوطن، و يرسم ما يراه في أسفاره، إلى أن اشتَبهت السلطات الفرنسية في أمره، فألقت القبض عليه و "عَثرت لديه على منشورات وطنية سِرية تدعو لاستقلال البلاد، و تُنادي بالثورة المسلحة على المُستعمر"[4]، و لعَل هاته الروح الوطنية هي ما جَعلت "**لالة أندلس**" تُكِن له بعض الوِد، فبَعد كل الرفض الذي وَجَّهَتْه لعاشِقها الفنان إلا أنه في نهاية الأمر عَظم في عينَيْها، فنراها

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص52

[2] . المرجع السابق

[3] . المرجع السابق

[4] . المرجع السابق

تحتفظ بإحدى رسوماته، حيث ظلت تتصدر مدخل بابها إلى يوم وفاتِها "مِن الصورة المعلقة، أطلت على مَكانها الذي تَعوّدَها منذ عُمْرٍ كامل، و على أشيائها، و رائحة القَدامة... هناك معطف قديم لزوجها الحبيب تُخبِئه منذ عَهد... و هناك لوحة لـ((يحيى الغريب)) ذُيِّلتْ بتوقيع يُشبه شكل عينيها"[1]، و هذا التوقيع هو الذي أدَان "**لالة أندلس**" عند السلطة الاستعمارية و أدى للقبض عليها في النهاية بتُهمة التواطُؤ مع "**يحيى الغريب**"

تمَنّعت "**لالة أندلس**" و رفضت "**يحيى الغريب**" حتى "رَقّ لِحال العاشق الناس، و عائلة لالة أندلس، و حتى والدها و أخوها اللذان طلب يدها منهُما ثلاث مرات"[2]، إذًا فالكاتبة تعرض من خلال شخصية "**يحيى الغريب**" النموذج القيِّم للحب و الوفاء و الإخلاص، فكان في كل مرة تصُدّه و تطلب منه الابتعاد عنها "يقضي النهار يَدور في الأنحاء، يرسُم طِوال النهار ثم ينام قليلا و يتجَرَأ أحيانا على توسُّد عتبة بابها"[3]

اتخذ "**يحيى الغريب**" الفن ملاذًا و مُتنفَسا لِهمومه الداخلية، فكان يحاول الخروج من عالَمِه المَأساوي عن طريق خَلْق عالم وهميٍّ بريشته و ألوانه فـ"... يُزّوِّج اللون لِلَون في أعراس صامتة، و يلتقط الريشة مثلما يلتقط المايسترو مسطرته، ثم يَهرُب النظر منه بعيدا حيث لا يستطيع أحد رؤية ما يراه، فيضع اللمسة تلو اللمسة بأناقة... فتخرج من مياه اللون أشكال و عوَالم كأنها مخلوقات سِحرية، مُبللة، صاعِدة من أعماق البحر"[4]، ثم يختِمُ لوحته بتوقيع يُشبه عينَي محبوبته "**لالة أندلس**"، فيجعل من الفن رمزا للحب، و كأنه يحاول تعريف نفسه من خلال عينَيْها، كما يحاول أيضا التعرف عن ذاته الضائعة من خلالهما، فالفن حب، و الحب هوية الفنان!

و إلى النهاية ظل هذا العاشق المخلص يتوَسَّل حبا مستحيلا، حتى اختفى في السجون الفرنسية، كما تختفي أحلام الشعوب العربية اليوم بمجرد البَوح بها... تحوَّل غياب "**يحيى**

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص195

[2] . المرجع السابق . ص53

[3] . المرجع السابق

[4] . المرجع السابق

الغريب" إلى لغز ثم إلى أسطورة، و ظل أهل المدينة يتحدثون عنه بشعور الانتماء له، فقد مثّل لهم أحلامهم الضائعة تحت يدَي السلطة القامِعة "و لم يَبْق مِن أثره غير بعض لوحاته التي ظلت على قارِعة الطريق. لم يَعرِف أحد كيف اختفت إلى أن عُثِر عليها، بعد الاستقلال، مُخبأة بعناية في رُدهة أقدم مَسجد في المدينة"[1]، و السؤال المطروح هنا: مَن الذي سيأتي و يُلملِم أحلامنا من قارعة الطرقات، ويُخبئها بعناية حتى تُعلن دولنا استقلالها اللامشوط؟!

***أمازيغ (الهوية الغائبة الحاضرة):**

تقول الشاعرة **غادة السمان:**

يقولون: في الليل المنخور بالوجع

تنمو بذرة النسيان

و تصير غابة تحجُب وجهك عن ذاكرتي...

لكن وجهك

يسكن داخل جفوني

و حين أغمض عينيّ أراك!...

يُعتبر الاقتراب من الرجل هاجس الرواية النسائية، "ذلك أن هذا الآخر يُشكِل موضوع قلق عند المرأة، يَسْتدعي الكثير من التأمل و القراءة المُتأنِّية"[2]، و لا شك أن الروائية في تصويرها لهاته الشخصية قد استَنْفدت كل قدرَتِها في التأنِي، و هي تُجسد لنا "**أمازيغ**" الذي يُحيل اسمه إلى الهوية الأمازيغية المُهمَّشة، بكل ما تحمِله من قِيَم ممثلة في هذا الرجل، ويبدو لنا هذا جَلِيا في افتخار "**أمازيغ**" بهاته الهوية، فتقول "**أندلس**" واصِفة ثقافته "كثيرا ما قرأ لي أمازيغ مقاطع من قصائد جميلة. يختار مَنحاها فلسفيا بالأمازيغية، و يُحبه رقيقا

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص53

[2] . الأخضر بن سايح . سرد الجسد و غواية اللغة . ص191

يفضَح هَشاشتَه بالعربية"[1]، إذا فقد جسَّد لنا "**أمازيغ**" صِراع الهوية الضائِعة التي تُحاول النهوض من جديد وسط تعفُنِ النظام السياسي، و تسَلطِ الدولة على الشعب

كما أن "**أمازيغ**" يُجَسِّد الرجل المُلتَحِم بالواقع، فهو يَتفاعل مع العالم الخارجي الذي لم يَكُن يُعجِبه، و الذي تَغيب فيه الحرية، و تَنتَفي منه العدالة و يَسُوده الطغيان، و يرفض أيضا العيش في واقِع تَعِيس، لا مكان فيه للفرد المُثقف الحالِم، فكان يرفع يده دائما و يُردِّد "إن لم يُعجِبك العالم الذي أنت فيه فساهم إذن في تغييره"[2]، و فعلا كان إيمانه مُتجذِرا في التغيير، فقد مارس حُرِّيته بالطريقة التي اشتهَتْها له الروائية "أخبرَني أمازيغ أنه قِياديّ في حِزب غير مُعترف به من طرف النظام، أُجْبِر على أن يَنشُط في السِر. و يَعتبِر العمل النقابي و الدفاع عن العُمال و الطبقة العاملة و عن الفقراء من الأولويات التي سَطرَها ونَذَرَ لها حياته"[3]، و لكن لم يَمنَعْه انخراطه في العمل السياسي و النَقابي مِن رؤية مَواطِن الجمال في الحياة، فكان "يُحبّ الفن و الأدب و الفلسفة"[4]، و تُقدِمه لنا حبيبته "**أندلس**" مُصرِّحة أنها، في الجلسات المعدودة التي مَنّت بها عليْهِما صُدفة الحياة الجميلة، اكتشفت "ثقافته العميقة في الفنون الجميلة و الشعر"[5]

إلا أن ذاك النظام السياسي الذي عارَضه كثيرا، حال دون زواج الحبيبين، فقد اختفى "**أمازيغ**" بعد أن طلب يد "**أندلس**" للزواج، "ذات نهار مشع، ركع أمازيغ بين يديّ، في حركة مسرحية بينما كنا نجلس في المقهى البَحْريّ... قال لي:

. أنا أحبك يا أندلس. هل تَقبلين أن تكوني زوجتي و أمًّا لطفليّ القادمين؟

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص188

[2] . المرجع السابق . ص187

[3] . المرجع السابق

[4] . المرجع السابق

[5] . المرجع السابق . ص188

ضحكتُ دامعة العينين، و أنا أرُدّ بالإيجاب بحركة من رأسي"[1]، و بعدها وَدّعَ "**أمازيغ**" حبيبته على أن يلتَقِيا بعد أسبوع، فقد كان مسافرا لموسكو للمشاركة في مُلتقًى حَوْل الملكية الخاصة و حقوق الطبقة العاملة، "سافر أمازيغ و لكنه لم يَعُد... ما الذي حدث لأمازيغ... هل سافر فعلا أَمْ لَم يُغادر؟... ما زال اللغز قائِما!"[2]

و لعل الروائية شاءت لنهاية "**أمازيغ**" أن تكون هكذا تجسيدا للسلطة العنصرية التي تَعتَبِر الأمازيغ أعداءً لها، فقط لمُطالبتهم بِحقّ الحياة الكريمة، سلطة تَحِيكُ مَكائدها في العَلن و الخَفاء لكلّ مَن يُعارضها، و لِكل مَن تتُوق نفسه للحرية المُحرمة دوليا في شَريعها! "ما زالت والدة أمازيغ ترفع صورَته على باب الولاية كل صباح يوم جمعة و بين يديها لافتة مَكتوب عليها باعتناء، بالخط العربي و الفرنسي و الأمازيغي، جملة واحدة لم تُغيرها و لم تُعدّل فيها حرفا: أريد ولدي... أعيدوا إليّ ولدي!!"[3]، و في المقابل، في حياتنا الواقعية هذه، ما زالت الحضارة الأمازيغية ترفع شِعارها كل يوم، دون أن تُغيِّر فيه حرفا "هُويَّتي متوارثة من أجدادي، و الحياة حَق من حقوقي"...

مِن ناحية أخرى، مثّل "**أمازيغ**" ذلك الجوهر الرُجولي التي تحلم به كل مرأة، ما جعل "**أندلس**" ترفض وِدّ الرجال الكثيرين الذين مَروا بها بعد غياب حبيبها "**أمازيغ**" "ما زال أمازيغ يملك مشاعري كلها برجولِيَتِه و إنسانِيَّته و اندِفاعه الحالِم"[4]، كما أنها لم تسرُد قصة حبِّها هذه على أحد، و لا يعرف تفاصيلها و حواشيها إلا بعض الغرباء الذين كانوا يجلِسون في المقهى الذين كانا يرْتادانِه، و البحر الذي مثَّل في كامل الرواية صندوقا للذكريات، الآلام، الفراق و اللقاء، "كم تحِب أندلس شرفتها هذه المُطِلة على البحر"[5]، و لعل هذا الحُب الكبير للبحر نابِعٌ من انتظارها للغائِب الحاضر، و الذي لم تَفقِد الأمل في عَودَته كلَّ حين،

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . الذروة . ص189

[2] . المرجع السابق

[3] . المرجع السابق . ص189

[4] . المرجع السابق . ص190

[5] . المرجع السابق . ص205

فاحتَفَظت بِسرِّ علاقتِهما لنَفسها و أخَذتْ على عاتِقها رِعاية العَهد الذي كان بَينهما، و أن تَعتَني بطَفلَيهما المُفترضين كما يجب "أن أقُصَّ عليهما كل ليلة مفصلا ملونا من مفاصل علاقتنا الصاخبة الهادئة"[1]، فظَلت "**أندلس**" وَفِيّة لحُبِّها رغم عَتمة غِيابه، مثلما ظلَّ الشعب الجزائري مُتعلِقا بوَطنه رغم فسادِ سِياسته الحاكِمة

أما اختيار اسم "**أمازيغ**" لهاته الشخصية، فقد جاء نسبة لـ**طارق بن زياد**، الذي كان أمازيغيا أيضا، و هو القائد العظيم الذي فتح الأندلس، فعلى يَدَيْه تغَيَّرَتْ تلك الأرض جِذريّا لتصبح مَوطِنا للحضارة الإسلامية، و من أجل هذا جَعلت الكاتبة حبيب البطلة "**أندلس**" اسمه "**أمازيغ**"، و الذي ترك فيها تأثيرا كبيرا كما فَعل **طارق بن زياد** في بلاد الأندلس

تصِف "**أندلس**" حبيبها "**أمازيغ**" قائلة "يُشبه أمازيغ أبطال الروايات العالمية الذين يَجمَعون بين الجمال و الجلال و الشجاعة و الحِكمة و الطِيبَة و الشَهامة"[2]، و لعل هذه النَظرة لِـ"**أمازيغ**" هي النظرة التي ارتجَتها **ربيعة جلطي** من شَخصَيَّتها هذه، فقامت بسَردِها على لسان محبوبته "**أندلس**"، لتنقل لنا شغَفها هي ككاتبة بهاته الشخصية، دون أن تُبدي ذلك عَلنا.

***ابن آل كرز (الهوية الضائعة):**

يقول الشاعر **نزار قباني:**

عيناكِ وحْدهما هُما شرعيَّتي ******** مراكبي، و صديقتَا أسفاري

إن كان لي وطنٌ... فوجهك موطني ******** أو كان لي دار... فحبُّك داري

مَن ذا يُحاسبني عليكِ... و أنتِ لي ******** هِبة السماء... و نعمة الأقدارِ؟

ابن آل كرز شخصية ثانوية، قُدِّمت على لسان "**أندلس**" و ذلك من خلال المعلومات التي تمْنحُها لها العَمة "**زَهية**"، "قِيل إن أصوله من عائلة يهودية تُدعى آل كرز"[3]، قَدِمَت من

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص190

[2] . المرجع السابق . ص188

[3] . المرجع السابق . ص18

الأندلس بعد سقوط دولة بني الأحمر، و لعل هذا هو سبب اختيار الكاتبة لهذا الاسم لَهم، ذلك أن الأندلسيين حين قدِموا للجزائر أحدثوا فيها تطورا كبيرا في طرق الزراعة، كما أحضروا معهم فواكِها و خُضرا لم تعرفها المنطقة قبل ذلك، و أهمها الكرز، فكانوا في مستغانم "يسكنون بيوتا بسيطة... مليئة بالأشجار... غرف مقابل غرف، تقابلها أشجار النخيل و الليمون و الكرز"[1]

استقرَّت هذه العائلة على الشاطئ لعلاقتهم الوطيدة بالبحر، "و ظلوا يدفعون للأتراك الضرائب المرتفعة و كأنهم يَفدُون مدينتهم بالنفيس"[2]، و اضْطَروا بعد الاستقلال إلى مُعاودة الهجرة نَحو إسبانيا "رآهم و هو طفل صغير يتباكون و هم يركبون البحر إلى أليكانت"[3]، مات أبوه حسرة على فراق مُستغانم، أما أمه فظلت تبكي أيامها فيها و تجْترّ الذكريات بمرارة يوما عن يوم إلى أن اضْطجَعت إلى جانب زوجها للأبد، فتربّى "**ابن كرز**" على الحنين الجارِف لمستغانم، و لم يَهنأ له بال حتى عاد إليها غير مُفارقٍ البحر الذي "ذلَّ أهله وأبكاهم، و أسَرَّهم و أضحَكهم، أسعدهم و أشقاهُم، سَقاهم العسل و جرَّعَهم العَلقم"[4]، ليَحكي لنا بَعد عَودته لمستغانم، عن اختلاف الأديان و اللغات الذي أدَّى إلى صراع في ظل مجتمع يَستمد أفكاره من الثقافة و المفاهيم الاجتماعية الخاطئة

جسَّدَتْ هاته الشخصية واقع يهود الجزائر الذين قَطَنوا مستغانم سابقا، فيَحكي "**ابن كرز**" لزوجته "**زهية**" قِصصا رَوَتها له أمه "عن أيام عمرها الجميلة الوَديعة في مستغالم، و عن الليالي المُؤنسة، و عن سهرات مَلأتها النساء، مُسلمات عربيات و أمازيغيات و يهوديات يجمَعُ بينهن الحب العظيم المُكلل بالفرح"[5]، تكشِف هذه القصص عن جوهر الطابع البشري آنذاك، فقد كانت مستغانم مدينة هادئة، تتعايش فيها الأديان بكل مَحبة "أطفال يأكلون على

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص21

[2] . المرجع السابق . ص18

[3] . المرجع السابق

[4] . المرجع السابق . ص19

[5] . المرجع السابق . ص20

مائدة الجارَة دون تمييز. كل أمٍ هي أمٌ ثانية يلجَأ إليها الصغار دون تفرِقة، يشبعون ويرتَوُون بين يدَيْها ثم يُصَلون لله، لإله واحد، كلٌ بطريقته. كان الله هناك قريبا مِنهم"[1]، إلى أن استيقظوا يوما ما على صوتِ شجار بين شُبّان مسلمين و شاب يهودي...

". لتذهب إلى بلدك أيها اليهودي!!

. بلدي؟؟ أي بلد؟ هذا هو بلدي. أنا في بلدي!! أجاب واثِقا

ـ لا... بل بلدك فلسطين... اذهب إلى فلسطين بلد اليهود!"[2]، و تَرَتَّب عن هذا الشجار تجاوُزات في القذفِ بالكلام و الضرب، اشتَدَّت المُشاجرة حتى حَمَل الشبان الشاب اليهودي و ألقوا به في بُرمة ساخنةِ المِياه، فمات على الفوْر، و بعدها لم تعُد مستغانم كما كانت.

و لعل سبب هذا التغيير في قلوب الناس هو قانون مارشال الذي وَضعَته السلطة الاستعمارية، و الذي يُخصِّص اليهود بالجنسية الفرنسية، ما أحْدَث شرْخا بل جُرحا لا يلتَئم في قلوب أهل مستغانم. إنه صراع الإيديولجيات الذي يتَسَبَّب فيه الفَهم الخاطئ للاختلاف، فلَو كُنا على عِلمٍ كافٍ و ثَريّ بهذا الأخير ما كان حصل هذا العُنف، و كنا أدركنا وُجوب تقبُّل الرأي و الرأي الآخر و حُرّيته المُطلقة في التعبير عن آرائه و توجُّهاته

و بالتالي فالروائية هنا تستخدم هاته الشخصية كوسيلة لتنبِيهِنا، فـ"هناك مَن يَروق له أن يُفرِّق كي يَسود"[3]، و هذه هي حال أوطاننا العربية اليوم، تشَتّتَت باسم تيارات دينية و سياسية و اقتصادية و غيرها... تيارات لعَل الكاتبة فضّلت منها التيار الكهربائي، و الذي تمنت أن يصْعقهم جميعا حتى يعودوا لرُشدهم و يدرِكوا أن العود قويّ بحزمَته، ضعيف حين ينفرِد.

المبحث الثاني: التشكيلات الزمنية:

يعدّ الزمن محور الحياة و نسيجها، و عصب الرواية و جوهرها النابض، و اهتم العلماء و الفلاسفة و الأدباء به على مرّ العصور لاحتوائه على ثنائيات متضادة متعلقة بالكون

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص21

[2] . المرجع السابق . ص21 و ص22

[3] . المرجع السابق . ص183

والحياة و الإنسان، "فالوجود و العدم و الميلاد و الموت و الثبات و الحركة و الحضور والغياب و الزوال و الديمومة، كلها ثنائيات ضدية تتصل بحركة الزمن في علاقته بالإنسان"[1]

و الزمن في الرواية ليس زمنا واقعيا، حركته هي حركة الشخصيات و الأحداث، هو زمن تكثيف، و حذف و قفز، و تقنيات يستخدمها الروائي لتجاوز التسلسل المنطقي للزمن الواقعي الموضوعي، و التحرر من قيوده عبر هذا الزمن المرن، و لهذا الأخير أنواع ومستويات و سرعات.

المطلب الأول: نظام السرد (البُعد الأفقي):

لا يتقيد الروائيون في كتابة رواياتهم في سردٍ خَطّيٍّ واحد يسير إلى الأمام دائما، و إنما يجعلونه . حينا . يرافق القصة المُتخيلة في الجريان نحو الأمام، و أحيانا يتقدم السرد على القصة، و هذا ما يخلق ما يسمى بالمفارقات الزمنية

و يمكننا أن ندرس في نظام السرد حركتين هما:

***السرد الاسترجاعي (الارتدادي):** يعتبر ذاكرة الرواية، فيمكن من خلاله أن يعود الراوي بالسرد إلى الوراء، من أجل تنظيم جَدَل الأزمنة و تداخلها، و الذي يتسبب فيه تكثيف الزمن السردي. و أنواعه هي:

1- استرجاع خارجي: و يمثل الوقائع الماضية التي حدثت قبل الحاضر السردي، حيث أن لجوء الروائي إلى تضييق الزمن السردي و حصره، يدفعه "إلى تجاوز هذا الحصر الزمني بالانفتاح على اتجاهات زمنية حكائية ماضية تلعب دورا أساسيا في استكمال صورة الشخصية و الحدث و فهم مسارهما"[2]، و تبرز أهمية الاسترجاعات الخارجية في منح الكثير من الشخصيات الحكائية الماضية فرصة المزاوجة بين الحاضر و الماضي

[1] . مها حسن القصراوي . الزمن في الرواية العربية . ص37

[2] . المرجع السابق . ص50

و رواية "**الذروة**" نجدها قد قامت على الاسترجاع بعيد المدى و الذي أخذ الحيز الأكبر من السرد، باعتباره ينير الماضي و يمنحه استمرارية الحضور، حيث طال الاسترجاع عند "**أندلس**" استحضارها لذكريات ولادتها فتقول "... لن أكون مثل أمي حين تضعني على مضض، جنينا أنثى غير جالب للحظ... تقطع القابلة حبل السرة، قبل أن تلحق بي المشيمة الخارجة على مضض من الرحم... تقمطني ((أميناتا)) القابلة التوارقية، تخطفني من حضن أمي"[1]، و الهدف من هذا الاسترجاع هو تفسير المشاعر الحالية للبطلة، و كيفية نشوء قناعاتها حول هذا الموضوع المرتبط بالذكرى، و بالإضافة لهذا فإن استحضار هاته الذكريات يخلق للقارئ رؤية جديدة حول الحوادث، في ضوء خصوصية تجربة الاسترجاع وما تجسده من دلالات

2ـ استرجاع داخلي: يختص هذا النوع باستعادة أحداث ماضية، "و لكنها لاحقة لزمن بدء الحاضر السردي و تقع في محيطه"[2]

و يمكننا أن نتجسد هذا النوع من الاسترجاع بالرواية، في مقطع استحضار "**أندلس**" لحظة استلامها رسالة "**صاحب الغلالة**" صبيحة يومها ذاك، "كانت كَفِّي تداعب الشمعدان حين فاجأ صباحي رجل دق الباب، حمل إليّ رسالة غريبة من الزعيم صاحب الغلالة. لم أكن أنتظرها و لم أكن أتخيلها"[3]، و قد قامت الكاتبة باسترجاع هاته الذكرى لتزيد الحاضر وضوحا، فلا يمكن للقارئ أن يدرك ما يجول بخاطر "**أندلس**" و ما تنوي فعله، لو لم يطلِع على ما حدث معها من أحداث وقت انقطاع السرد، فهذا الاسترجاع يساعد على رؤية المستقبل في ظل معطيات الحاضر و استرجاع الماضي، و ذلك لتكوين رؤية واضحة وصريحة

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص60

[2] . مها القصراوي . الزمن في الرواية العربية . ص199

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص199

إذا نستطيع القول أن هذه الاسترجاعات تخلص النص الروائي من الرتابة و الخطية، وتحقق التوازن الزمني في النص، كما تساعد على فهم مسار الأحداث و تفسير دلالاتها من خلال سد الثغرات التي يخلقها السرد الحاضر، إضافة لهذا، فالاسترجاع يكشف عن عمق التطور في الحدث، و التحول في الشخصية بين الماضي و الحاضر، أما بالنسبة للقارئ، فهذه التقنية تثير في نفسه المتعة من خلال المسافة الزمنية بين الحاضر و الماضي

***السرد الاستشرافي (الاستباقي):** و هو تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد، و من خصائص السرد الاستشرافي كَوْنَ المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية دائما، ما يجعلنا نعتبره شكلا من أشكال الانتظار، نأخذ كمثال على هذه النقطة قَوْل "**سعدية**" "أريد أن أصير مهندسة، أحب الرياضيات. نقاطي جيدة فيها"[1]، فهنا يخيب توقع القارئ، عندما يجد أن "**سعدية**" أصبحت طبيبة و ليست مهندسة، "لم تكن الفكرة جيدة في اختيار الطب كمهنة. هي رغبة أمي ورّطتني"[2]

و هذا النوع من المفارقة نادر الاستعمال بالمقارنة مع الاستذكار "لأنها تتنافى و فكرة التشويق التي تكوِّن العمود الفقري للنصوص السردية التي تسعى جادة نحو تفسير اللغز في معرفة مآل الأحداث إلى أن تحين الفرصة المُواتِية لذلك"[3]

و للاستشراف نوعان:

1ـ الاستشراف الخارجي: و فيه يتجاوز الزمن حدود الرواية، حيث أنه يبدأ بعد الخاتمة ويمتد لكشف مآل بعض المواقف و الأحداث المهمة و الوصول بعدد من خيوط السرد إلى نهايتها، و نجده جليا برواية "**الذروة**"، في تنبؤ "**أندلس**" بالزلزال الذي كان وقتها على أهبة أن يجرِف العالم العربي، "ألا تخشون من غضب الشارع و تفجره؟ سيستفيق ذات يوم...

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص107

[2] . المرجع السابق . ص165

[3] . عبد العلي بوطيب . إشكالية الزمن في النص السردي . ص70

الأزمات اشتدت"[1]، هذا الاستشراف لا يمكن التحقق من صحته داخل الزمن الروائي، و لكننا اليوم كقراء يمكننا أن نقول أن هذا التنبؤ صدق فعلا، و هو ما يمثل الربيع العربي اليوم، وتقول الكاتبة في إحدى تصريحاتها لـ"بوابة إفريقيا الإخبارية" حول هذا الموضوع "أومن أن الكتابة تشبه قراءة الكف أو قراءة خط الرمل، لها سرها... قد لا أومن بالتنبؤ و لكنني أومن بالشاعر أو الروائي الذي له معرفة... الشاعر و الروائي الذي له عين نافذة على ما يجري حوله في السياسة و الاقتصاد و الاجتماع و الاختراع و الفن و المعارف ذاك يجعله يفهم ميكانزمات المجتمع الذي يكتب عنه و بالتالي يقوي حدسه"

2ـ الاستشراف الداخلي: و هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية و لا يخرج عن إطارها الزمني، و يمكننا تلمسه في الرواية المدروسة مع تصريح "**أندلس**" "لكنني بعد سنين عديدة أدركتُ سرّهن و سري: لماذا تغمز النساء أحيانا، و لماذا يتضاحكن فتتصاعد الحمرة إلى وجوههن، أدركت من أيّ ماء ينبع ذاك البريق"[2]، ستدرك "**أندلس**" هذا السر حينما تقع في حب "**أمازيغ**"، الذي ستكشُفُ عنه الأحداث القادمة للرواية

كما يمكننا استخراج مثال آخر على الاستشراف الداخلي، في قول "**الياقوت**" "سأعمل طبيبة ربما، و سأنخرط في إحدى الجمعيات النسائية من أجل الدفاع عن حقوق المرأة"[3]، وهنا أعلنت الكاتبة عن الأحداث اللاحقة، حيث تنْظمُّ "**الياقوت**" بعدها للجمعيات النسائية، قبل أن تتشابك أقدارها مع "**صاحب الغلالة**" و "فهمتُ بعدها أن عدُوِّي المتربص بي لن يكون سِوى ((بونسوان))... أنا التي كنتُ أتعاطف معهن، و أمشي في مظاهرات الجمعيات النسائية"[4]

فالقارئ لهاذين التصريحين هنا يصبح لديه نظرة تنبئية للمستقبل، ما يجعله يبدأ بربط دلائل مسبقة على الأحداث القادم، من شأنها أن تفتح له باب التخيل و التكهن.

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص75

[2] . المرجع السابق . ص49

[3] . المرجع السابق . ص107

[4] . المرجع السابق . ص119

المطلب الثاني: حركة السرد (البُعد العمودي):

و تسمى أيضا المدة الزمنية أو الديمومة، و يعني بها **جينيت** "مقارنة مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية"[1]، و ترتكز على الوتيرة السريعة أو البطيئة، التي يتخذها الكاتب في سرد الأحداث، و ذلك عبر مظهرين هما تسريع و إبطاء السرد، و الجدير بالذكر هنا أن الرواية تزخر بهاته التقنيات، ما يجعل منها لوحة فنية متكاملة

و سنحاول هنا أن نأخذ مثالا على كل مظهر:

***تسريع السرد:** الذي يشمل تقنيَتَيْ الخلاصة و الحذف، حيث يغطي مقطع صغير من الخطاب فترة زمنية طويلة من القصة

1ـ الخلاصة: و تكون بسرد أحداث تستغرق من الرواية زمنا مديدا في فترة لا تحتل من النص إلا حيِّزا محدودا، و تمدُّنا الخلاصة بالمعلومات الضرورية عن الأحداث بأسلوب مُرَكَّز و مُكثَّف، بالقفز على الفترات التي لا أهمية لها في زمن القصة، بحيث تسير القصة بسرعة فائقة تدفع بالأحداث إلى الأمام دون استطراد أو تفاصيل زائدة، فهي تقوم على النظرة العابرة و العرض المختزل

ترتبط الخلاصة بزمن الحكاية و زمن السرد، فكلما ازداد تكثيف الزمن السردي لجأ الكاتب إلى تلخيص أحداث الرواية، و ذلك لتغطية حركة الشخصيات و الأحداث التي لم يتسَنَّ له أن يقوم بسردها

و في روايتنا المدروسة، نستطيع أخذ المقطع التالي كمثال على تقنية الخلاصة، "نعم أنا جميلة الآن. بل أنا فاتنة بعد كل تلك العمليات التجميلية... من يومين فقط رجعت. بعد ثلاثة أشهر من الغياب "[2]، و بكلامها هذا، تختزل "**سعدية**" مدة الثلاثة أشهر التي سافرت فيها لبيروت، من أجل إجراء عمليات تجميل، في وصفها نتيجة هاته التجربة التجميلية فقط، دون الولوج للتفاصيل المطوَّلة، فهنا قامت الكاتبة بسد الثغرات الزمنية و ما وقع فيها، دون

[1] . جيرار جينيت . خطاب الحكاية . ص101

[2] . ربيعة جلطي . الذروة . ص144

أن تطيل من المساحة السردية للرواية، و بهذا عملت الخلاصة على تحقيق الترابط النصي بين هذه الفترات الزمنية الطويلة، و حَمَتْ السرد من التفكك

2. الحذف: و هو قفز زمني فوق مدة روائية ميتة طويلة أو قصيرة، و إسقاطها من حساب الزمن الروائي، إما لأنها غير ذات أهمية في السرد الروائي، و إما أن ذكرها يكون مَدْعاةً للإطالة السردية و بالتالي حدوث خلل سردي في النص، و يكون هذا الحذف من غير إشارة إلى ما وقع فيها من حوادث و وقائع، و يمكن حصر أنواعه في ثلاثة:

أ ــ الحذف المعلن (الصريح): و هو إعلان الفترة الزمنية و تحديدها بصورة صريحة وواضحة، بحيث يمكن للقارئ أن يحدد ما حُذف زمنيا من السياق السردي، و منه "الآن فهمتُ أن محضر تنصيبي وُقِّع قبل شهرين من إخباري"[1]، فهنا أسقطت الكاتبة فترة الشهرين من السرد دون أن تذكر ما حصل فيها، و لكنها أعلنت عن طول المدة (شهران) و عن نتيجتها، و هي تنصيب "**أندلس**" من قِبل "**صاحب الغلالة**"

ب ـ الحذف غير المعلن: و فيه يصعب تحديد المدى الزمني بصورة دقيقة، لذلك تكون الفترة المحذوفة التي أسقطها الكاتب غامضة و غير واضحة، و نأخذ هذا المقطع من روايتنا كمثال عنه "سنوات عديدة مرَّت، و أحداث كثيرة توالت، و لكن أمازيغ ما زال يسكنني"[2]، فهنا حَذفت الكاتبة مدة زمنية طويلة، لم تعلن عنها بالضبط، كما تجاهلت ذكر تفاصيلها وأحداثها

جـ ـ الحذف الضمني: و يعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية، حيث لا يظهر الحذف في النص بالرغم من حدوثه، و لا تنوب عنه أي إشارة زمنية أو مضمونية، و إنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات و الانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي يُنظِم القصة، و نجد الكاتبة في رواية "**الذروة**" قد وظفت هاته التقنية باستخدامها للنجوم الثلاث، كما نلاحظها في المقطع

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص66

[2]. المرجع السابق . ص190

الذي طلبت فيه "**الياقوت**" من "**سعدية**" أن تساعدها في إبعاد "**أندلس**" عن "**صاحب الغلالة**"، ثم تقفز الكاتبة بنا إلى فترة زمنية أخرى قريبة من موعد تطبيق اللعبة، دون التطرق للحديث عن كيفية موافقة "**سعدية**" عن تلك اللعبة، و لا ما حصل بالضبط من أحاديث بين المرأتين، "فقط ساعديني على إبعاد أندلس عن طريقه. أليس مصيرنا مشتركا يا سعدية يا صديقة عمري؟ *** هل ندمتُ لقبولي ((اللعبة)) كما تسميها الياقوت؟ لعبة أشعر الآن و قد اقترب موعدها، أنها لعبة متعبة، و خطيرة"[1]

و تكمن أهمية هذه التقنية في أن سرد كل الأحداث دون حذف ما لا أهمية له، يُفقد النص تقنياته الحكائية في التركيز على الحدث، و يدخل القارئ في دوامة من التشتيت والتضليل

***إبطاء السرد (تعطيل السرد):** فالروائي متى ما أحس بانتظام السرد و رتابته، يلجأ إلى كسر هاته الرتابة، حتى يوهِم القارئ بتوَقُّفِ حركة السرد، و ذلك من خلال تقنِيَتَيْ المشهد والوقفة، حيث يُقابَلُ موقف طويل من الخطاب بفترة قصصية ضئيلة

1- المشهد: و يتجلى في الحوار، و يُفترض أن يكون خالصا من تدخل الراوي و من دون أي حذف، و المشهد "يمنحنا ضربا من التساوي بين المقطع السردي و المقطع القصصي"[2]، و لكن هذه المساواة ما هي إلا مساواة عرفية اصطلاحية، لأن المشهد إن استطاع نقل كل ما قيل حرفيا و دون إضافات، فإنه لا يعيد السرعة التي قيلَت بها تلك الأقوال.

إن كسر رتابة السرد من خلال تقنية الحوار، يعمل على منح الشخصية مجالا للتعبير عن أفكارها، و بهذا يزيد العنصر الرمزي و التأويلي في الرواية، ما يدفع بالقارئ "إلى المشاركة في التفسير و التأويل، و كانت . من قبل . تبعده عن ذلك و تفرض على الروائي أن يشرح كل شيء بدقة و أمانة دون أن يترك للقارئ شيئا"[3]، و حسب رأي **آمنة يوسف** فإن

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص137

[2] . جيرار جينيت . خطاب الحكاية . ص101

[3] . سمر روحي الفيصل . الاتجاه الواقعي في الرواية السورية . ص346

المشهد "هو إبطاء فني، من شأنه أن يُسْهِم في الكشف عن الأبعاد النفسية و الاجتماعية للشخصيات الروائية التي يَعرِضُها الراوي عرْضًا مسرَحيًّا مباشرا و تلقائيا"[1]

و هناك ثلاثة أنواع من المشاهد الحوارية

أ ـ المشهد الحواري الآني: و يراه **تودوروف** وحدة من الحكاية تقابل وحدة من زمن الكتابة، حيث يُحدِث توازنا أقرب إلى البطء في حركة السرد حسب مساحته النصية و ما يحتويه من تفصيلات تعمل على إبطاء زمن السرد، و يعمل المشهد الآني على بث الحركة و الحيوية في السرد، كما يساعد في نمو الحدث و تطوره. و منه في الرواية التي بين أيدينا، الحوار الذي جرى بين "**أندلس**" و "**صاحب الغلالة**"...

". لأنني... لأنني... لأنك أندلس، و لا شبيهة لك بين النساء... ثم إن الأفئدة مراتب ومدارج و مقامات، فأنت الذروة

. أشكرك. هذا من لطفك و لكن...

. طاوعيني يا أندلس... طاوعيني.

. و إن لم يطاوعني قلبي ما أنت فاعل بي؟

. أنت لا تدركين خطورة موقفك المتشنج هذا، قد تجبرينني على إيذائك.

ـ تستطيع يا صاحب الغلالة أن تأخذ الحصان إلى النهر، لكنك لن تستطيع أن تجبره على الشرب"[2]

ب ـ المشهد الحواري الاسترجاعي: يعمل على تسليط الضوء على فجوات و ثغرات قد أغفلها السرد، و هذه الإضاءة تُحدِث إبطاء في زمن ذاك الأخير و حركته، و نأخذ من رواية "**الذروة**" مثالا عنه، "نطقت زبونة أخرى تؤكد أن:

. جن خداوج جن أزرق. جن شارف، فاهم، و عارف!!

فتضيف الأخرى من بعيد:

---

[1] . آمنة يوسف . تقنيات السرد . ص89

[2] . ربيعة جلطي . الذروة . ص211 و ص212

ـ مشي جنّ نتاع البارح... مشي جن يرضع صبعو... جن فحل و ازدك. احنا مسلمين ومكتفين يا خيتي!!

لكن زبونة أخرى تذهب إلى أن جن خداوج:

. صحيح ذكر و فحل، بصح معاه عفريتة تعاونو... و تنظم لو وقتو و صوالحو!!!

اختلفت زبونة أخرى في الرؤية بحدة:

. لا لا... لا لا... لاله ما معاه حتى حد... جن خداوج وحدو وحدو!!"[1]

جـ ـ المونولوج: يُعدُّ نوعا من الحوار الداخلي بين الشخصية و ذاتها، فتتوقف حركة السرد الحاضر، لتنطلق حركة الزمن النفسي للشخصية في اتجاهات مختلفة، ويمكننا تجسُّده في روايتنا المدروسة، في المقطع التالي "استسررتُ نفسي: و الله البحث و التنقيب عنه أصعب بكثير من البحث و التنقيب عن بئر بترول في صحراء البلد... عليك اللعنة يا الياقوت واللعنة على كرسِيِّك و صفارتِك، و اللعنة على غريمتك أندلس، و اللعنة على عيادة أبو عقل و مَن فيها، و اللعنة كل اللعنة على الساعة التي عرفتك فيها. كيف يضحك مني هذا الوغد. كيف يذلني هكذا. كيف بسرعة البرق يُطفِئ ابتهاجي و كأنه ألقى بسطل ماء بارد عليّ فجأة"[2]

و الهدف من توظيف الحوار بأشكاله المختلفة يَكمُن في الغوص في العالم الداخلي للشخصيات في لحظة زمنية معينة، حيث يوقِف الحوار حركة الزمن الخارجي ليطفو العالم الداخلي على سطح الحاضر السردي، ما يمنح الشخصيات فرصة للتعبير عن نفسها بلسانها

2ـ الوقفة الوصفية: و هي تقنية زمنية تعمل على الإبطاء المفرط لحركة السرد حتى يبدو وكأنه تَوَقَّف عن التنامي، مُفسِحًا المجال لتقديم التفاصيل الجزئية المرتبطة بوصف الشخصيات أو المكان

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص126

[2] . المرجع السابق . ص172

و فيما بخص وصف الشخصيات في رواية "**الذروة**"، تقول الساردة واصفة الغلام "**فيليمو**" "كان نحيلا مكحل العينين، ملقّط الحاجبين، يرتدي طقما ناصع البياض بخطوط عرضية سوداء، يعقد منديلا حريريا فاقِع الحُمرة حول عنقه، تتلألأ من تحته سلسلة ذهبية"[1]، قام المقطع الوصفي هنا ببناء شخصية "**فليمو**" و خدمة بنية السياق السردي

أما في وصف الأماكن، تقول الكاتبة، واصفة أماكن عيش أهل مستغانم قديما "يسكنون بيوتا كبيرة بسيطة على الرغم من بَذَخِ الزخرفة عليها. مليئة بالأشجار. يتخلَّلُها الماء من كل مكان، يجري رقراقا في السواقي. غُرف مقابل غُرف، تقابلها أشجار النخيل و الليمون والكرز"[2]، و شكلت الوقفة الوصفية هنا زخرفة للخطاب، أي كان لها دور جماليّ خاص، كما لعبَتْ دورا كبيرا في إيهام القارئ بالواقع الخارجي بتفاصيله الصغيرة، إذ أدخِل العالم الواقعي إلى عالم الرواية التخييلي، ما زاد من إحساس القارئ بواقعية الحدث

المطلب الثالث: التواتر:

و هو "مجموعة علاقات التكرار بين النص و الحكاية"[3]، و تتحدد صيغ التواتر في أربعة أنواع:

***السرد الإفرادي:** و هو أن يحكي الراوي "مرة واحدة ما وقع مرة واحدة"[4]، و من أمثلة هذا النوع من التواتر في الرواية، سرد "**سعدية**" لتجربتها في قصر "**صاحب الغلالة**" "تخطيتُ البساط الأحمر. اختفى المرافقون. اختفوا في سرعة البرق. فتحَتْ سيدة أجنبية، ذات أنف مَعقوف، طويلة و نحيفة جدا، بابا عملاقا ثم ساقتني في ممر طويل، مفروش بموكيت زرقاء غامقة، مزينة جدرانه باللوحات. تعرَّفتُ على صور وجوه بعض الشخصيات التاريخية ولوحة ضخمة مثيرة لمشهد أسد ينهش غزالة"[5]، هذه التجربة وقعت مرة واحدة و رُويت مرة واحدة

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص213

[2] . المرجع السابق . ص21

[3] . سمير مرزوقي و جميل شاكر . مدخل إلى نظرية القصة . ص86

[4] . يان مانفريد . علم السرد . ص121

[5] . ربيعة جلطي . الذروة . ص166

في الرواية، و هذا النوع من علاقات التواتر هو الأكثر استعمالا في النصوص الروائية عامة، و في رواية "**الذروة**" خاصة، لطبيعة التسلسل الزمني التي توجِب هذا

***السرد التفردي الترجيعي:** و يُصَنَّف هذا النوع من السرد ضمن حالات السرد المفرد، لأن تكرار المقاطع النصية يطابق فيه تكرار الأحداث في الحكاية، فالكاتب يروي مرات عِدة ما وقع عِدة مرات، و هذا النوع نادر الوجود في رواية "**الذروة**"، و لعلنا نستطيع استخراج حالة واحدة له منها، و هي مشكلة "**أندلس**" مع تضخم صدرها، نأخذ كمثال وصفها لارتباكها الذي شعرت به يوم عرس عمتها "**زهية**"، "كان صدري يَضِيق بي، يتزايد حجمه، كانت الرصاصتان الملتهبتان تفتحان بشدة ممرهما في أعلى نهدَي، تواريتُ قليلا في الحمام وبكيت"[1]، و يتكرر معها هذا الموقف كل مرة تضطرب مشاعرها، فنجد مثيلة هذه العبارة، تُروى مرة ثانية يوم تنصيبها، فتقول "فيهتز صدري، أشعر بالحرج فجأة، صدري يتضخّم، ينتفخ. تنفر حلمتاي، أتلمس أزرار قميصي، تضيق في أماكنها فتعوجّ أعناقها و تكاد تطير من الضغط عليها"[2]

***السرد التكراري:** و هو أن يحكي الراوي "أكثر من مرة ما وقع مرة واحدة"[3]، و هذا النوع قليل الاستخدام في رواية "**الذروة**"، و لعل هذا بسبب البطلة "**أندلس**" التي كبُرت و هي تكره التكرار "لالة أندلس... تنهرُني إذا ما أطلتُ في الكلام أو ردّدتُ الجملة مرتين، تلعثمتُ... تعلّمتُ ألَّا أكرِر الجملة... مرة واحدة تكفي"[4]، و كمثال عن هذا النوع من السرد نأخذ المقطع الذي تروي فيه "**أندلس**" تغيُّر قلب أبيها عن أمها لمدة ليست بالطويلة، فتقول "يُشاع في العائلة أن أبي فُتِن بها أيَّما فتنة، لولا أن امرأة أخرى، ابنة عمة له تُدعى نوارة غارت منها، فسَقته شايا مسحورا ساعة العصر، فتغير قلبه عنها لفترة لم تدُم طويلا"[5]، فهذا الحدث

---

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص27

[2] . المرجع السابق . ص66

[3] . يان مانفريد . علم السرد . ص121 و ص122

[4] . ربيعة جلطي . الذروة . ص99

[5] . المرجع السابق . ص38

الحدث تمَّ ذكره في مقطع آخر حيث تقول "**أندلس**" "أجبرته إحدى عماته على الطلاق و الزواج من ابنتها التي عشقته حتى الجنون... لم يدُم زواجه من ابنتها سِوى بضعة شهور"[1]، و هذا النوع من التواتر فرضته طبيعة الزمن المتشظي الذي كُتِبت به الرواية، فتُضطر الكاتبة في بعض الأحيان القليلة أن تُعيد مشهدا لكي تُضيف له التفاصيل الناقصة و تُجيب عن الأسئلة المطروحة حوله

***السرد المؤلف:** و يعني أن يحكي الراوي "مرة واحدة ما وقع أكثر من مرة"[2]، و نجده بشكل مُعتَبَر في روايتنا المدروسة، و نأخذ المقطع التالي كمثال عنه "ككل صباح، تكوِّر زهية المناشف على حافة المغسلة، تجعلها على شكل رؤوس و وجوه أشخاص تشبه أحجام ورؤوس الشخصيات المهمة... تُصَفِّفُهم الواحد جنب الآخر، و توجِّه ضرباتها إلى عيونهم وأفواههم"[3]، حيث أن هذه العادة الصباحية لـ"**زهية**" كانت تتكرر يوميا، إلا أنها وردت مرة واحدة في الرواية، تجنبا للتكرار المُمِل، كما أن هذا النوع من التواتر تفرضه طبيعة النص الروائي، التي ترفض ذِكر كل الأحداث دون حذف و اختصار

و كفكرة أخيرة يمكن استنتاجها حول النظام الزمني في رواية "**الذروة**"، بروز أسلوب الاسترجاع بشكل لافت، كتقنية يتمّ فيها إعادة بناء الماضي لفهم الحاضر، و هنا تكمن براعة **ربيعة جلطي** في التلاعب بسيرورة الزمن في الرواية، كما حاولت أيضا إضفاء لمسة فنية قصْد خلق حالة تشويقية لدى المتلقي، و قد جاء هذا الأخير من خلال توظيف تقنية الاستباق التي أدَّت نسقا وظيفيا في زمن الرواية ككل، مما أكسب العمل جمالية و فنية في العرض و التقديم، هذا بالإضافة إلى عنصر المدة الزمنية و ما تحتوِيه من عناصر عَمِلت على تسريع الحَكي بتوظيف الخلاصة و الحذف في بعض المراحل التي فرَضت ذلك، كما

[1] . ربيعة جلطي . الذروة . ص185

[2] . يان مانفريد . علم السرد . ص122

[3] . ربيعة جلطي . الذروة . ص13

عَمِلت على تبطيئه في مواضع أخرى بتوظيف المشهد و الاستراحة، مما شكل نمطا حركيا مميزا مع كل فصول الرواية لنهايتها

خاتمة

و صفوة القول أنه و بعد هذا المسلك البحثي الشاق، و الصبر العلمي المُضني، بإمكاننا الآن أن نلِج إلى خَبايا نصّ "**الذروة**"، و نرفع عنه محاذير العتمات.

و الحقيقة أن ما توصلنا إليه طيلة فترة معايشتنا للرواية و الموضوع، ما هو إلا حلقة في سلسلة البحوث الأدبية التي تهتم بدراسة الرواية، خصوصا تلك التي تثير القضايا السياسية و الاجتماعية، إذ تمثل رواية "**الذروة**" عينة فقط من هذا الحراك الأدبي الذي حاولنا الكشف عن آليات اشتغال بنائه السردي، و ذلك بالوقوف عند أهم العناصر المكونة له، و التي تتضافر لتشكل بنية خطابٍ تخييليٍّ بالدرجة الاولى، و حسب هذا التصور انبثقت فصول البحث و تخصص كل منها بمكوِّن من مكونات الخطاب السردي، مما أفرز ثلة من النتائج و الملاحظات المفصّلة بحسب توالي فصول الدراسة، و التي تعتبر ثمارا متوخاة نسعى لجنْيِها من هذا البحث على هناته، و نوردها فيما يلي:

*غلاف الرواية جاء مثقلا بالدلالات المستترة، فقد اعتمدت الكاتبة على عنوان و رسومات و ألوان حية تعكس ما تروي الرواية بين جنباتها، و لكن بطريقة لا تُفقد الرواية بريقها، بل بالعكس، تثير فضول الرائي و تدفع به لفتح الكتاب محاولةً منه لفهم هذه الرموز المبهمة على الغلاف

*اختلف حضور الرُّواة في رواية "**الذروة**" و تناوبوا في سرد الأحداث، ما أعطى مصداقية وواقعية و حركية أكثر للرواية

*تمازجت اللغات المستخدمة في نص "**الذروة**" و تنوعت، و ذلك لتتناسب مع الموضع الذي استُخدمت فيه، و تبتعد الرواية بهذا عن النمطية و أسلوب السرد الممل

*قامت المؤلفة بتصوير المكان بشكله الواقعي و الهندسي و النفسي، فتجاوزت بذلك مفهومه السطحي و أصبح يحمل خصوصيات و تفردا في دلالاته

*تبلورت مفاهيم المكان في الرواية بفعل العلاقة الجدلية التي ربطته بباقي المكونات، فدقة الكاتبة في استعماله تأسست على ملائمة منطقية مع الشخصيات و انسجام بنياته، ما جعل برهنة و تحليل حضور المكان في "**الذروة**" أكثر يُسرا و ترابطا علينا

خاتمة

*إن الرواية واقع مركب عن الواقع الأصلي، و قد صوَّرت لنا رواية "**الذروة**" الواقع السياسي و الاجتماعي، الذي نادرا ما يجرأ المرء على الخوض فيه أو إبداء رأيه حوله

*استطاعت **ربيعة جلطي** ربط علاقة وطيدة بين صورة المرأة و حركة المجتمع، فقد ساهمت ـ بكتابتها هذه ـ بشكل كبير في الكشف عن واقع المرأة و التعبير عن وضعها و ما يختلج في نفسها من مشاعر و أحاسيس بكل شفافية و صراحة و جرأة، من خلال توظيفها لرموز متعددة موحية و متجددة

*تطرقت الروائية لعرض واقع عدة نماذج للمرأة، منها المستغلة التي ترزخ تحت مجموعة من العادات و التقاليد التي توارثها المجتمع، و نموذج المرأة التي لم تتجاوز سلبيات الواقع وتناقضاته و لم تستطع تحقيق ذاتها و تأكيد هويتها بجدارة، ذلك أن الاعتراف بحرية المرأة هو اعتراف ظاهري فقط، كما نجد أيضا نموذج المرأة المتمردة من خلال رصد الروائية للواقع الثقافي لمجتمع تنعدم فيه القيم و المبادئ و تنتشر فيه العلاقات الفاسدة على مستوى الأفراد و السياسة

*الروائية لم تكتفِ بنقد الواقع الاجتماعي و تحميله مسؤولية كل ما تعاني منه المرأة من قهر و تهميش، بل نقدت شخصية المرأة الجريئة المتمردة و دعت إلى أن يكون التمرد إيجابيا واعيا من خلال سعيها إلى تحقيق ذاتها و إيمانها بقدراتها

*تمكنت الكاتبة من كسر جدار الصمت و الوقوف في وجه الهيمنة الذكورية، في إطار استراتيجية تعرية المسكوت عنه، فمن خلال شخصية الرجل الحاكم سياسيا و أخر متسلط باسم الأبوة صوَّرت بشاعة فكر الذكر في تعامله مع الأنثى، و في المقابل أبرزت نماذج عظيمة لبعض الذكور، منها الذي يحمل صفة الأب و آخرين صفة العاشق و الحبيب وغيرهم يحملون صفة النضال و الدفاع عن الوطن

*اعتمد الزمن في رواية "**الذروة**" على مجموعة من التقنيات الزمنية، كالنظام السردي، الذي برز منه عنصر الاسترجاع بشكل كبير و احتل الجزء الأعظم من النص الروائي، و حركة

خاتمة

السرد التي تراوحت بين السرعة و البطء حسب ما تقتضيه الحاجة، و إضافة إلى هاتين التقنيتين السرديتين نجد أن أغلب السرد في هاته الرواية إفرادي، أي أن الكاتبة اعتمدت على سرد الحدث الواحد مرة واحدة فقط، ابتعادا عن تمطيط الرواية بشكل يبعث على ملل

و هذا بعض ما أفضت إليه دراستنا من نتائج و استنتاجات راهنَ عليها البحث في فصوله السابقة، و أكدنا عليها في خاتمته، و التفاصيل موصولة بأعماق البحث و تفرعاته الدقيقة

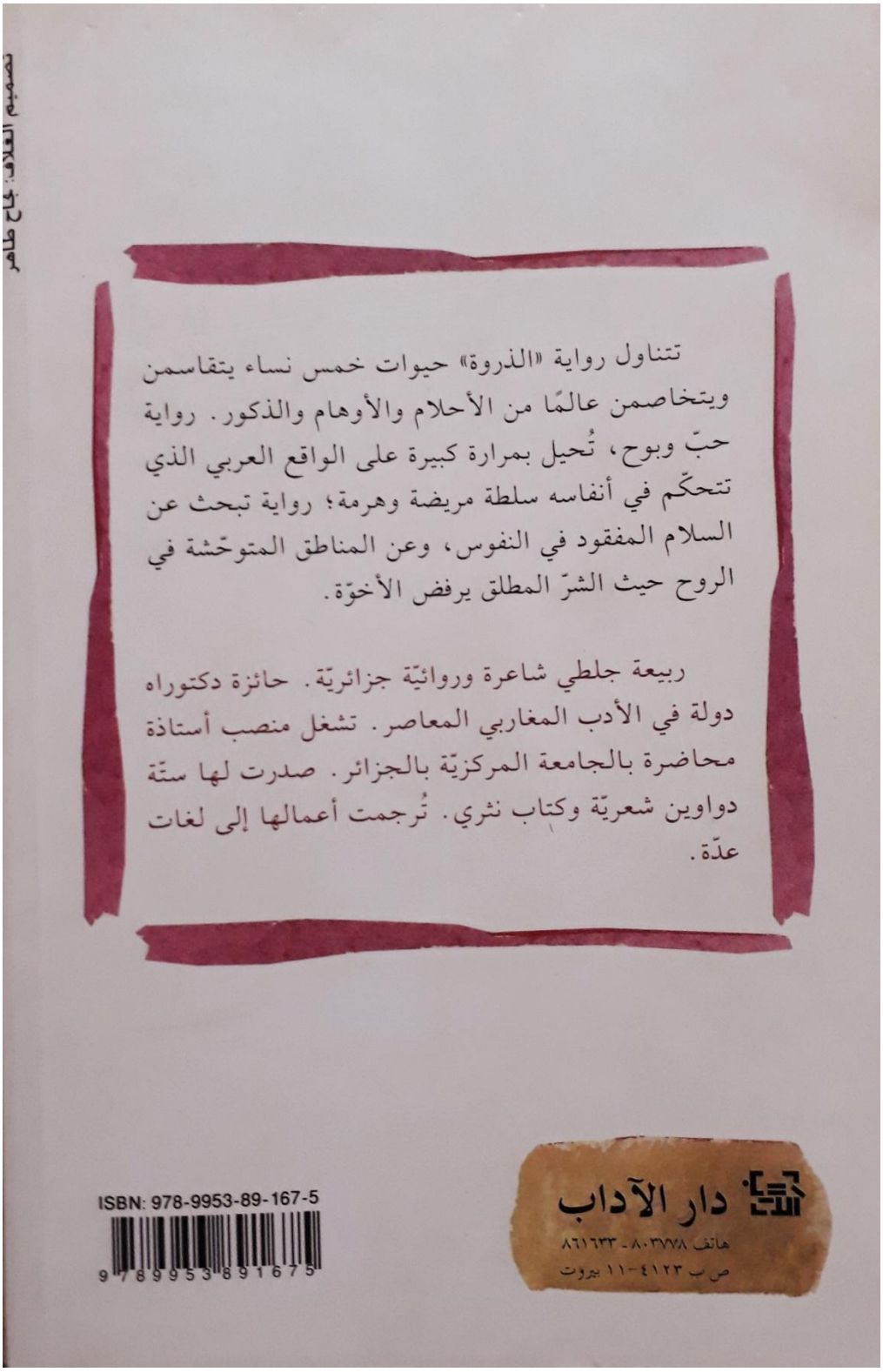
و إن كُتِب هذا البحث بهدف معرفي، فإننا نجد نفسيْنا في نهايته، مدفوعتَيْن إلى مدَّ يديْنا لنشدّ بها على يد كل طالب معرفة، لعله يستجيب لهذه المغامرة العلمية، و يتابع هذا المشوار أيًّا كانت عوائقه و مهما بلغت صعوباته

و بهذا نوَقِع بحثنا هذا و لسنا ننكر أن به قصورا و نقائصا ستحصى و تُهدى لنا، فنحن نقبل النقد البناء لتخصيب الآفاق و تقويم الزلات، فإنّ صاحبَتا هذا البحث لا تدّعيَان إطلاقا أنهما قد أضافتا لبنة تستحق الذكر، و لكن عذرهما في ذلك أنهما سعتا جاهدَتَيْن لرسم طريق للبحث الجاد، و أنهما، إلى جانب هذا، لم تدّخرا وسعًا من أجل إنجازه على الوجه الذي تخالانه لائقا بالكاتبة **ربيعة جلطي**

و ما توفيقنا إلا بالله العلي العظيم....

الواجهة الأمامية لرواية "الذروة"

الواجهة الخلفية لرواية "الذروة"



التعريف بربيعة جلطي

ربيعة جلطي الزرهوني، ولدت يوم 5 أغسطس 1964، بدائرة الندرومة بوهران، متحصلة على شهادة الدكتوراه في الأدب المغاربي الحديث، و هي حاليا أستاذة في جامعة وهران، وكاتبة (في الشعر و الرواية)، و مترجمة لا يُشقّ لها غبار أيضا

أصدرت العديد من الدواوين كان أولها تضاريس لوجه غير باريسي (1982) ثم توالت دواوين أخرى، نذكر منها: التهمة (1984) . شجر الكلام (1991) . كيف الحال (1997) . حديث في السر (2002) و الذي ترجمه الشاعر المغربي عبد اللطيف اللعبي للفرنسية . من التي في المرآة (2003) . حجر حائر (2008) . كيف الحال؟ . النبية (2015) . في وضح الليل

و تعتبر **ربيعة جلطي** الشاعرة الجزائرية الوحيدة من بين جيل السبعينات التي لم تنقطع عن الإبداع الشعري و نشر المجموعات الشعرية، و تجيب . في مقابلتها في بوابة افريقيا الإخبارية . حين سئلت عن سبب ذلك بقولها "الشعر ليس هواء الكتابة فقط، بل بالنسبة لي هو أكسجين الحياة، لا يمكنني أن أعيش بدون الشعر، حياةً و قراءةً و كتابةً. لي مع الشعر سفر بدأ منذ الطفولة، فهو يسكنني كما تفعل الاكتشافات الأولى التي أدهشتني، و مازلت أحملها، ذاكرتي دونه و دون تلك الأشياء، عمياء"

و لكن **ربيعة جلطي** و رغم نجاحها في الجانب الشعري، إلا أنها خضعت لسطوة الكتابة الروائية، فأبدعت يدها الفنية في هذا المجال أيضا، و نجدها تصرح في نفس المقابلة الإعلامية قائلة "لعل الشعر نوع من الصلاة الخاصة أمارسها و أحرص عليها يوميا كتابة وقراءة، أما الرواية فتأمل للعالم، فيه تتبدى لي اللغة السردية مثيرة و قادرة و هادرة مثل النهر الحامل الذي يجرف أمامه كل شيء في طريقه، يعجبني عنف السرد الروائي... أشعر وأنا أكتب الشعر من جهة و الرواية من جهة ثانية كالكناري الذي يطير باتزان موسيقي مدهش"

كانت رواية الذروة (2010) أول عمل لها في الكتابات الروائية، ثم تبعتها عدة روايات أخرى منها: نادي الصنوبر (2011) . عرش معشق (2013) . حنين بالنعناع (2015) . عازب حي المرجان (2016) . قوارير شارع جميلة بوحيرد (2018) . قلب الملاك الآلي (2019)

و قد كرمت بأبو ظبي في 2002 عن مجمل مؤلفاتها الأدبية و الشعرية آنذاك، كما تحصلت على عديد الجوائز و التكريمات غيرها، و حاليا تشارك في الندوات الأدبية العالمية و تُعتبر وجها بارزا فيها دائما

أما فيما يخص أسلوبها، فتُعرف الروائية **ربيعة جلطي** بوفائها لثقافة الشعب الجزائري، وذلك من خلال أعمالها التي تطرح دائما موضوعات تُستَلهَم من قلب هذا المجتمع الغني بإرثه الثقافي و الشعبي و التاريخي.

تلخيص رواية "الذروة" لربيعة جلطي

تقول **ربيعة جلطي** في تصريح لها لـ"بوابة افريقيا الإعلامية" "أتعبتني كثيرا كتابة رواية الذروة، فقد كتبتها بحرقة شاعرة و بعيون روائية كانت تتابع انهيار الأخلاق في كل شيء، في السياسة و في المال و في التاريخ، كل شيء تم تشويهه لأجل تكديس عبادة الشخص والزعيم التي تعود إلى بداية القرن الماضي"

تتناول رواية "الذروة" حيوات خمس نساء يتقاسمن و يتخاصمن عالما من الأحلام والأوهام و الذكور، رواية حبّ و بوح، تُحيل بمرارة كبيرة على الواقع العربي الذي تتحكم في أنفاسه سلطة مريضة و هرمة، رواية تبحث عن السلام المفقود في النفوس، و عن المناطق المتوحشة في الروح، حيث الشر المطلق يرفض الأخوة (التلخيص المعروض بالواجهة الخلفية للرواية)

الشخصية المحورية في الرواية هي "**أندلس**" التي عانَت من فقدان مبكر لأمها، فقد أبعِدت الزوجة قسرا عن زوجها، الذي سقته ابنة عمته شايا مسحورا، فتبدل قلبه عن زوجته مدة ليست بالطويلة، و لكن، و حين حاول العودة إليها، أخبره أبوها حفيد سيدي "**امحند بن بوزيان**" أنه زوَّجها لغيره، فلم تعِش أم أندلس طويلا بعد ذلك، و سرعان ما توفِيت حزنا على فراق ابنتها و زوجها الحبيب، بينما اِلتحق الزوج بصفوف الثوار، و بعد استقلال الجزائر وقع في زواجات متكررة، لا يُفسرها شيء سِوى بحثه المستمر عن وجه حبيبته المخيَّب بين وجوه النساء

تربَّت "**أندلس**" على يد والدها، الذي غرس فيها حب العلم و المعرفة منذ نعومة أظافرها، و كانت جدتها من الأب "**لالة أندلس**" منبع الحكمة الذي لطالما نهلت منه، فتعلمَت منها أساليب مواجهة الحياة و طرق الصمود أمام الصعاب...

"**لالة أندلس**"، فقدت زوجها و حبيبها في وقت الثورة الجزائرية، إلا أنها كانت مثالا للحب و التضحية و الوفاء، حيث رفضت الاقتران بغيره حتى اليوم الذي اضطجعت قربه إلى الأبد

كانت طفولة "**أندلس**" حافلة بالأحداث، حيث تكتشف مع ابن عمها "**فتحي**" سرَّ عمتهما "**زهية**" . التي كانت تعمل مترجمة أولى للدولة .... فقد كانت كل صباح تصنع من المناشف و الصور أشكالا تُشبه رؤوس سياسِيِّي البلد، ثم تنهال عليهم بالضرب و السباب كنوع من تفريغ للمشاعر المكبوتة، و كان الطفلان "**أندلس**" و "**فتحي**" يراقبانها من ثقب الباب ويتضاحكان كلما رأيا أحد تلك الشخصيات على التلفاز أو على أرض الواقع

تزوجت "**زهية**" من ابن آل كرز، و هو من عائلة ذات أصل يهودي، قطنوا مستغانم قديما و لكنهم هاجروا مكرهين لإسبانيا بعد الاستقلال، إلى أن لعب الحنين لمستغانم لعبته بقلب زوج "**زهية**" فقرر العودة إليها ذات يوم، حاملا معه ذكريات طفولته و قصصا رائعة . كانت ترويها له أمه . عن روعة الحياة في هذه المدينة قديما، فراح يردد تلك الحكايات على مسامع "**زهية**" حتى شغفها حبا، و في النهاية كلَّلَ هذا العشق بزواج ذات صيف!

كانت "**أندلس**" . مع بدايات نضجها . دائما ما تحاول إخفاء نتوءات صدرها بمشد صيدلاني، تطلب من عمتها ليلى أن تلفه حولها... و حين كبرت، كبرت معها معاناة ضخامة صدرها، و الذي يزداد حجمه مع أيّ توتر أو ارتباك تشعر به

و رغم هذه المشكلة التي كانت تُخفيها عن الجميع تجنُبا للإحراج، إلا أن "**أندلس**" كانت تملك جاذبية تُحسد عليها، و كأنها شمس و باقي النساء كواكب... هذه الجاذبية جعلت "**صاحب الغلالة**" الحاكم للبلد، يُعجب بها، ثم يتحول الإعجاب إلى حب جنوني!

"**صاحب الغلالة**" و رغم سلطته و حُكمه للبلاد بيد من حديد، إلا أنه يُعاني من عجز جنسي، لا يُريد الاعتراف به أمام نفسه، ولا أمام خليلاته، فكانت "**الياقوت**" حاجبته الأولى، تسوق له النساء أشكالا و ألوانا عَلهُنّ يستطِعنَ إيقاظ ما مات فيه من عطاء جنسي، و لكن دون فائدة...

"**الياقوت**" هي زميلة "**أندلس**" في الدراسة منذ الطفولة، و لكنهما مختلفتان كقطبا المغناطيس... فلطالما غارت "**الياقوت**" من سطوة جاذبية "**أندلس**" و تآمرت مع صديقتها المقربة "**سعدية**" على حياكة خطط جهنمية لإلحاق أضرار بـ"**أندلس**"، وصلت لمحاولة القتل عن طريق السحر و الشعوذة!

تُعتبر "**الياقوت**" و "**سعدية**" النباتات الضارة التي نبتت في مستنقع المجتمع الفاسد، والبيئة الملوثة أخلاقيا، و لأن الطيور على أشكالها تقع، فقد كانتا صديقتين حميمَتين، حتى

جاء اليوم الذي طلب "**صاحب الغلالة**" ودَّ "**الياقوت**"، فقربها منه و منحها الصفارة والكرسي، فتفرقت الصديقتان، و أصبح لكلٍ منهما عالم مختلف

و لكن حين اعترف "**صاحب الغلالة**" لـ"**الياقوت**" بعشقه لـ"**أندلس**"، الفنانة التشكيلية التي يُعلِق إحدى لوحاتها عند أعلى مسند الرأس لسريره، و لخوفها على منصبها في السلطة، لجأت إلى صديقتها "**سعدية**" بعد سنوات من الفراق، فأخضعت هذه الأخيرة لعدة عمليات تجميل قصد إغواء "**صاحب الغلالة**" و لينسى بذلك سيرة "**أندلس**" و حبها...

و لكن الخطة لم تنجح، و ظل "**صاحب الغلالة**" مولعًا بـ"**أندلس**"، حتى قرَّر يوما زيارتها في بيتها و طلب يدها مباشرة، و لكن "**أندلس**" ترفض هذا الاقتران لسر لم تبُح به لأحد سوى القرّاء، و هو عشقها لرجل يُدعى "**أمازيغ**"، و الذي كان قياديا في حزب غير معترف به من طرف النظام، يدافع عن العمال و الطبقة العاملة و الفقراء، لكنه اختفى في ظروف غامضة بعد أن كان مسافرا لموسكو للمشاركة في ملتقى حول الملكية الخاصة و حقوق الطبقة العاملة، و ظلت "**أندلس**" تنتظر عودته ذات يوم، و ترفض كل مَن يطلب ودَّها

و بينما "**صاحب الغلالة**" ما زال ببيت "**أندلس**" يطلب منها قبول عرضه بالزواج منه، إذ يتلقى مكالمة تخبره أنه تمَّ إقالته من منصبه، فقد قام مجموعة من أعيانه بانقلاب ضده، ونصبوا "**فيليمو**" . الغلام المخنث . مكانه، و الذي كان خادما لـ"**صاحب الغلالة**"...

تُوَقَّع الرواية بحاشية تورِد فيها الكاتبة خبَرا من جرائد الزعيم الجديد، حيث قرّر هذا الأخير إخلاء القصر الرئاسي من كل شيء، و تبديل كل سكانه و أثاثه، ما عدا لوحة "**أندلس**" التي ظلت عند سريره، بالضبط عند أعلى مسند الرأس**!!!**

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم... الغنيّ عن الترتيب و التصنيف

*المصادر و المراجع:

ـ إبراهيم صحراوي ـ تحليل الخطاب العربي "دراسة تطبيقية" . دار الآفاق . ط1 . الجزائر . 1999

ـ إبراهيم مصطفى و آخرون . معجم الوسيط . مج1 . تح: مجمع اللغة العربية . منشورات مؤسسة الرسالة . بيروت، لبنان . 2003

ـ ابن فارس . مقاييس اللغة . دار إحياء التراث العربي . ط1 . 2001

ـ أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور . لسان تهذيب لسان العرب . مج1 . دار الكتب العلمية . ط1 . بيروت، لبنان . 1413هـ/1993م

ـ أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور . لسان تهذيب لسان العرب . مج3 . دار الكتب العلمية . ط1 . بيروت، لبنان . 1413هـ/1993م

ـ أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور . لسان تهذيب لسان العرب . مج5 . دار الكتب العلمية . ط1 . بيروت، لبنان . 1413هـ/1993م

ـ أبي الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي . تفسير القرآن الكريم . مج7

ـ أبي الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي . تفسير القرآن الكريم . مج8

ـ أحلام مستغانمي . ذاكرة الجسد . دار الآداب . ط5 . بيروت، لبنان . 2000

ـ أحلام مستغانمي . ليدعنا العقلاء و شأننا "كلمات لقارئ آخر" . مجلة زهرة الخليج . ع1686 . 16تموز 2011

ـ أحمد رحيم كريم الخفاجي . المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث . دار صفاء . ط1 . عمان . 2012

قائمة المصادر والمراجع

ـ أحمد طالب . جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية . دار الغرب للنشر و التوزيع . وهران، الجزائر . 2005

ـ الأخضر بن السايح . جماليات المكان القسنطيني "قراءة في ذاكرة الجسد" . دراسة نقدية تحليلية . منشورات مخبر اللغة العربية و آدابها . دار الأديب . 2007

ـ الأخضر بن السايح . سرد الجسد و غواية اللغة "قراءة في حركية السرد الأنثوي و تجربة المعنى" . عالم الكتب الحديث . عمان، الأردن . 2010

ـ الأخضر بن السايح ـ سرد المرأة و فعل الكتابة "دراسة نقدية في السرد و آليات البناء" . دار التنوير للنشر و التوزيع . 1يناير2012

ـ الخليل بن أحمد الفراهيدي . كتاب العين . مج1 . دار الكتب العلمية . ط1 . بيروت، لبنان . 2003

ـ الصادق قسومة . طرائق تحليل القصة . دار الجنوب للنشر . تونس . 2000

ـ آمنة يوسف . تقنيات السرد في النظرية و التطبيق . دار الحوار . ط1 . سوريا . 1997

ـ أمينة فزاري . سيميائية الشخصية في تغريبة بني هلال . دار الكتاب الحديث . ط1 . القاهرة، مصر . 2012

ـ اوريدة عبود . المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية "دراسة بنيوية لنفوس ثائرة" . دار الأمل للطباعة و النشر . ط1 . 2009

ـ بدرة شريط . سيميائية الجسد "الجسد و الهامش في الرواية الجزائرية المعاصرة" . مركز البحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية و الثقافية . منشورات CRASE . وهران، الجزائر . 2016

ـ بطرس البستاني . محيط المحيط "قاموس مطول اللغة العربية" . مكتبة لبنان ناشرون . بيروت، لبنان . 1987

ـ بوشوشة بن جمعة . الرواية النسائية الجزائرية "أسئلة الكتابة و الاختلاف و التلقي" . الدار المغاربية للطباعة و النشر . ط1 . 2009

قائمة المصادر والمراجع

ـ بوقرومة حكيمة . منطق السرد في سورة الكهف . ديوان المطبوعات الجامعية . 2011

ـ بول ريكور . نظرية التأويل الخطاب و فائض المعنى . تر: سعيد الغانمي . المركز الثقافي . ط1 . بيروت، لبنان . 2003

ـ تازفيتان تودوروف . مفاهيم سردية . تر: عبد الرحمان مزيان . منشورات الاختلاف . ط1 . وزارة الثقافة . الجزائر . 2005

ـ جابر عصفور . آفاق العصر . دار الهدى للثقافة و النشر . ط1 . دمشق، سوريا . 1997

ـ جابر عصفور . عصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو . دار الآفاق العربية . بغداد، العراق . 1985

ـ جار الله أبي القاسم الزمخشري . أساس البلاغة . دار صادر . ط1 . بيروت، لبنان . 1992

ـ جميل حمداوي . السيميوطيقا و العنونة . مجلة عالم الفكر . مج25 . ع3 . الكويت . مارس1997

ـ جورج طرابيشي . شرق غرب، رجولة و أنوثة . دار الطباعة . ط4 . بيروت، لبنان . 1997

ـ جيرار جينيت . خطاب الحكاية . تر: محمد معتصم و عبد الجليل الزدي و عمر حلمي . الهيئة العامة للمطابع الأميرية . ط2 . 1997

ـ جيرار جينيت . عتبات . باريس . 1987

ـ جيرار جينيت . عودة إلى خطاب الحكاية . تر: محمد معتصم . المركز الثقافي العربي . ط1 . المغرب . 2000

ـ جيرار جينيت و آخرون . نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير . تر: ناجي مصطفى . منشورات الحوار الأكاديمي . بيروت، لبنان . 2010

ـ حسن أحمد العزي . من تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني "قراءة نقدية" . دار غيداء . ط1 . الأردن . 2011

ـ حسن بحراوي . بنية الشكل الروائي "الفضاء . الزمن . الشخصية" . المركز الثقافي العربي . ط1 . بيروت، لبنان . 1990

قائمة المصادر والمراجع

ـ حسن نجمي . شعرية الفضاء السردي "المتخيل و الهوية في الرواية العربية" . المركز الثقافي العربي . ط1 . الدار البيضاء . المغرب . 2006

ـ حسين جمعة . جمالية الخبر و الإنشاء "دراسة بلاغية جمالية نقدية" . اتحاد الكُتاب العرب . دمشق، سوريا

ـ حميد لحميداني . بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي . المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع . ط1 . بيروت، لبنان . 1991

ـ حنا مينة . حوارات و أحاديث في الحياة و الكتابة الروائية . دار الفكر الجديد . دط . بيروت، لبنان . 1992

ـ خالد سعيد . حركية الإبداع . دار العودة . بيروت، لبنان

ـ خليل شكري هياس . فاعلية العتبات النصية في قراءة النص السردي . أرشيف التاريخ للمجلات الأدبية و الثقافية العربية . ع60 . 1ديسمبر2002

ـ دومينيك مانغونو . المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب . تر: محمد يحياتن . الدار العربية للعلوم ناشرون . ط1 . بيروت، لبنان . 2008

ـ ربيعة جلطي . الذروة . دار الآداب للنشر و التوزيع . ط1 . بيروت، لبنان . 2010

ـ ر.ف.جونسن . الجمالية "ضمن موسوعة المصطلح النقدي" . تر: عبد الرحمان لؤلؤة . دار الرشيد . بغداد، العراق . 1982

ـ رولان بارت و آخرون . طرائق تحليل السرد الأدبي . تر: عبد القادر عقار و آخرون . منشورات اتحاد كُتاب المغرب . ط1 . الرباط، المغرب . 1992

ـ زكريا إبراهيم . الفنان و الإنسان "دراسات في علم الجمال و فلسفة الفن" . مكتبة غريب

ـ زهور كرم . السرد النسائي العربي "مقاربة في المفهوم و الخطاب" . شركة النشر و التوزيع للمدارس . ط1 . الدار البيضاء . 2004

ـ سعيد علوش . الرواية و الإيديولوجية في المغرب العربي . دار الكلمة للنشر . ط1 . بيروت، لبنان . 1981

قائمة المصادر والمراجع

ـ سعيد يقطين . الكلام و الخبر "مقدمة للسرد العربي" . المركز الثقافي . ط1 . الدار البيضاء . 1997

ـ سعيد يقطين . تحليل الخطاب الروائي . المركز الثقافي العربي . ط3 . 1997

ـ سعيد يقطين . قال الراوي "البنيات الحكائية في السيرة الشعبية" . المركز الثقافي العربي . ط1 . الدار البيضاء . 1997

ـ سمر روحي الفيصل . الاتحاد الواقعي في الرواية السورية . منشورات اتحاد الكُتّاب العرب . دمشق، سوريا . 19886

ـ سمير مرزوقي و جميل شاكر . مدخل إلى نظرية القصة . دار الشؤون الثقافية العامة . دط . العراق

ـ سيزا قاسم . بناء الرواية "دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ" . الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1984

ـ شاكر عبد الحميد . التفضيل الجمالي "دراسة في سيكولوجية التذوق الفني" . عالم المعرفة . ع267 . الكويت . مارس2001

ـ شريبط أحمد شريبط . تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة . دار القصبة للنشر . الجزائر . مارس2009

ـ صالح إبراهيم . الفضاء و لغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف . المركز الثقافي العربي . ط1 . الدار البيضاء . 2003

ـ صالح مفقودة . المرأة في الرواية الجزائرية . دار الشروق . ط2 . الجزائر . 2009

ـ صبحي حموي . المنجد في اللغة العربية المعاصرة . دار المشرق . ط1 . بيروت، لبنان . 2000

ـ صلاح فضل . نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر . مج 22 . مجلة عالم الفكر . ع3 و 4 . الكويت . 1994

قائمة المصادر والمراجع

ـ ضياء غني لفتة . البنية السردية في شعر الصعاليك . دار الحامد . ط1 . عمان، الأردن . 2010

ـ طه عمران وادي . صورة المرأة في الرواية المعاصرة . مركز الشرق الأوسط . ط1 . القاهرة، مصر . 1973

ـ عائشة بنور . قراءات سيكولوجية في روايات و قصص عربية . وزارة الثقافة . ط2 . الجزائر . 2007

ـ عباس صالح . الجسد في الكتابة العربية "في الوطن العربي" . ع1094 . بيروت، لبنان . الجمعة 1998/2/20

ـ عبد الحميد بورايو . منطق السرد "دراسات في القصة الجزائرية الحديثة" . ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر . 1994

ـ عبد الرحمان غانمي . الخطاب الروائي العربي "قراءة في سيوسيو ـ لسانية" . ج1 . شركة الأمل للطباعة و النشر . ط1 . القاهرة، مصر . 2013

ـ عبد الرحيم الكردي . الراوي و النص القصصي . دار النشر للجامعات . ط2 . مصر . 1996

ـ عبد الرحيم مراشدة . الخطاب السردي و الشعر العربي . عالم الكتب الحديث . ط1 . الأردن . 2021

ـ عبد الرزاق بلال . مدخل إلى عتبات النص "دراسة في مقدمات النقد العربي القديم" . دط . الدار البيضاء . 2000

ـ عبد العاطي شلبي . فنون الأدب الحديث بين الأدب الغربي و الأدب العربي . دار الكتب والدراسات العربية . الإسكندرية، مصر . 2016

ـ عبد الغني بن الشيخ . آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد الرحمان منيف "ثلاثية أرض السواد . نموذجا ." . مخطوط رسالة دكتوراه علوم في الأدب الحديث . جامعة منتوري . قسنطينة . السنة الجامعية 2009/2008

قائمة المصادر والمراجع

ـ عبد القادر الغزالي . الصورة الشعرية و أسئلة الذات . دار الثقافة . ط1 . الدار البيضاء . 2004

ـ عبد القادر بن سالم . بنية الحكاية "في النص الروائي المغاربي الجديد" . منشورات ضفاف الاختلاف . ط1 . الرباط . 2013

ـ عبد القادر شرشار . تحليل الخطاب السردي و قضايا النص . دار القدس العربي . ط1 . وهران، الجزائر . 2009

ـ عبد الملك مرتاض . ألف ليلة و ليلة . دار المنشورات الجامعية الجزائرية

ـ عبد الملك مرتاض . القصة الجزائرية المعاصرة . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر . 1990

ـ عبد الملك مرتاض . في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد" . دار الغرب للنشر والتوزيع . وهران، الجزائر . 2005

ـ عبد الواسع الحميري . الخطاب و النص . مجد المؤسسة الجامعية للدراسات . ط1 . بيروت، لبنان . 2008

ـ عز الدين اسماعيل . الأسس الجمالية في النقد الأدبي . دار الفكر العربي . بيروت، لبنان . 1968

ـ عفيف فراج . المرأة بين الفكر و الإبداع . دار الآداب للنشر و التوزيع . ط1 . بيروت، لبنان . 2009 .

ـ فاطمة كدو . الخطاب النسائي و لغة الاختلاف "مقاربة للأنساق الثقافية" . دار الأمان . الرباط . 2014

ـ فريناند ديسوسير . علم اللغة العام . تر: د.يونيل يوسف عزيز . مراجعة: د.مالك يوسف المطلبي . دار آفاق عربية . ط3 . الأعظمية، بغداد

ـ قادة عقاق . دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر . منشورات اتحاد الكُتّاب العرب . دمشق، سوريا . 2001

قائمة المصادر والمراجع

ـ لطيف زيتوني . معجم مصطلحات نقد الرواية "عربي . إنجليزي . فرنسي" . دار النهار للنشر . ط1 . بيروت، لبنان . 2002

ـ ليندا جين شيفرد . أنثوية العلم "العلم من منظور الفلسفة النسوية" . تر: يمنى طريف الخولي . عالم المعرفة . ع306 . الكويت . سبتمبر 2004

ـ مبروك كراوي . المناصية و التأويل . مجلة بحوث سيميائية . مركز البحث العلمي و التقني لتطوير اللغة العربية . ع3 و 4 . الجزائر . ديسمبر 2007

ـ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي . قاموس المحيط . مج3 . دار الكتب العلمية . ط1 . بيروت، لبنان . 1999

ـ محمد الخبو . الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة . دار صامد . ط1 . تونس . 2003

ـ محمد برادة . الرواية العربية و رهان التجديد . دار الصدى . ط1 . دبي . 4مايو 2011

ـ محمد بن القادر الرازي . مختار الصحاح . منشورات دار و مكتبة الهلال . دط . بيروت، لبنان . 1988

ـ محمد بوعزة . تحليل النص السردي "تقنيات و مفاهيم" . الدار العربية للعلوم الناشرون . ط1 . بيروت، لبنان . 2010

ـ محمد حسن عبد الله . مقدمة في النقد الأدبي . دار البحوث العلمية . الكويت . 1975

ـ محمد عزام . شعرية الخطاب السردي . منشورات اتحاد الكُتاب العرب . دط . دمشق، سوريا . 2005

ـ محمد فكري الجزار . في نظرية الرواية "المؤلف الغعلي إجراء تحليلي" . مجلة كلية الآداب . جامعة حلوان . ع6 . يوليو/جوان 1999

ـ محمد نور الدين أفاية . الهوية و الاختلاف في المرأة "الكتابة و الهامش" . افريقيا الشرق . الدار البيضاء، المغرب

قائمة المصادر والمراجع

ـ مراد عبد الرحمان مبروك . آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة "التحفيز نموذجا تطبيقيا" . دار الوفاء لدينا . ط1 . الاسكندرية، مصر . 2002

ـ مريانة لعناني . الأسرة الأندلسية في عصرَي المرابطين و الموحدين . مذكرة ماجستير . كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية . قسم التاريخ و الآثار . جامعة منشوري . قسنطينة، الجزائر

ـ مسحان الرويلي و سعد البازعي . دليل الناقد العربي . المركز الثقافي العربي . ط2 . الدار البيضاء . 2000

ـ مها القصراوي . الزمن في الرواية العربية . المؤسسة العامة للدراسات و النشر . ط1 . بيروت، لبنان . 2004

ـ نوال السعداوي . الأنثى هي الأصل "المرأة و الجنس" . المؤسسة العربية للدراسات و النشر . دط . بيروت، لبنان . 1974

ـ وداد أبو شنب . المتعاليات النصية عند إميل حبيبي "الوقائع العربية في اختفاء سعيد أبي النحس . نموذجا ." . رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي . جامعة تيزي وزو . 1998

ـ وفاء محمد سحاب . تاريخ اختطاف العرب المسلمين للمدن في الأندلس . مجلة كلية الآداب . ع101

ـ يان مانفريد . علم السرد "مدخل إلى نظرية السرد" . تر: أماني أبو رحمة . دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع . ط1 . دمشق، سوريا . 2011

ـ يوري لوتمان . مشكلة المكان الفني "المكان و الدلالة" . تر: سيزا قاسم . عيون المقالات . ط2 . الدار البيضاء، المغرب

فهرس المحتويات

مقدمة..... أ . هـ

المدخل: فضاء المفاهيم و المصطلحات.....ص6

أولا: مفهوم الجمالية..... ص7

ثانيا: مفهوم الخطاب..... ص11

ثالثا: مفهوم السرد..... ص17

رابعا: مفهوم الخطاب السردي..... ص22

الفصل الأول: جماليات الفضاء (العتبات . الفضاء السردي . اللغة . الفضاء المكاني)

المبحث الأول: فضاء العتبات.....ص24

- المطلب الأول: سترة الرواية (عتبة الغلاف)..... ص25
- المطلب الثاني: الورقات السابقة للسرد و الحاشية الختامية..... ص36
- المطلب الثالث: جهاز العنونة الداخلية..... ص38

المبحث الثاني: الفضاء السردي.....ص39

- المطلب الأول: الصوت في الرواية..... ص40
- المطلب الثاني: الصيغة السردية..... ص49

المبحث الثالث: فضاء اللغة.....ص57

- المطلب الأول: التناص (التظافر النصي)..... ص57
- المطلب الثاني: اللغة الساخرة..... ص63
- المطلب الثالث: اللغة الغامضة..... ص67
- المطلب الرابع: لغة الشارع (اللهجة العامية)..... ص68
- المطلب الخامس: لغة الفن و فن اللغة (اللغة الواصفة)..... ص69
- المطلب السادس: اللغة المؤنثة المحررة (لغة البوح)..... ص71

فهرس المحتويات

- المطلب السابع: لغة الذاكرة..... ص73

المبحث الرابع: الفضاء المكاني.....ص74

- المطلب الأول: المرأة الوطن و الوطن الأنثى..... ص76
- المطلب الثاني: الأم مستغانم مهوى الأفئدة..... ص78
- المطلب الثالث: بين الشمال و الجنوب..... ص79
- المطلب الرابع: البحر بين الصداقة و العداوة..... ص80
- المطلب الخامس: غرفة للجسد و بيت للروح..... ص83
- المطلب السادس: حمام زهية (تنظيف للجسد و تطهير للذات)..... ص85

الفصل الثاني: الشخصيات و الحيز الزماني

المبحث الأول: فضاء الشخصيات..... ص88

- المطلب الأول: ماضي الأنثى و الأنثى الجسد..... ص93

*أندلس (الجسد المنتفض)..... ص93

*لالة أندلس (مجرى الذكرى و الحكمة)..... ص101

*زهية (سِجن الرأي)..... ص106

*الياقوت (جسد السلطة المدنس)..... ص110

*سعدية (الصديق و الجسد اللعبة)..... ص118

*أم أندلس (المرأة المكبلة)..... ص121

- المطلب الثاني: سلطة الذكورة و ذكورة السلطة.....ص124

*حفيد امحند بن بوزيان (الأبوة الغاشمة)..... ص124

*أب أندلس (سلطان الأبوة)..... ص126

*صاحب الغلالة (السلطة العاجزة)..... ص133

فهرس المحتويات

*يحيى الغريب (حياة من أجل الفن و فن من أجل الحياة)..... ص137

*أمازيغ (الهوية الغائبة الحاضرة)..... ص140

*ابن آل كرز (الهوية الضائعة)..... ص143

المبحث الثاني: التشكيلات الزمنية.....ص145

- المطلب الأول: نظام السرد (البُعد الأفقي)..... ص146

*السرد الاسترجاعي (الارتدادي)..... ص146

*السرد الاستشرافي (الاستباقي)..... ص148

- المطلب الثاني: حركة السرد (البُعد العمودي)..... ص150

*تسريع السرد..... ص150

*إبطاء السرد..... ص152

- المطلب الثالث: التواتر..... ص155

خاتمة..... د . ر

الملحقات..... س . ع

قائمة المصادر و المراجع..... ف . ب ب

فهرس المحتويات..... ث ث . ح ح

ملخص الدراسة.....د د

ملخص الدراسة

ملخص الدراسة

الملخص:

إن عناصر الخطاب في السرد هي التي تمثل هوية العمل، لذ قررنا اتخاذ "جماليات الخطاب السردي في رواية الذروة لربيعة جلطي" عنوانا لبحثنا

فرَض علينا محتوى هذا العنوان تقسيم الدراسة إلى:

***مدخل: حدَّدنا فيه تعاريف مصطلحات البحث**

***فصل أول: تطرقنا فيه إلى دراسة فضاءات الرواية، العتبات، الراوي، اللغة و المكان**

***فصل ثانٍ: خصَّصناه لدراسة شخصيات و زمن الرواية**

إن ربيعة جلطي أبدعت في هذه الرواية، حيث دمجت بين كل هاته العناصر فخلقت نصا إبداعيا رائعا

Summary:

The elements of discourse in the narration are the ones that represent the identity of the work, that is why we decided to take "the aesthetics of narrative discourse in the novel of the peak by Rabia Galti" as the title of our research

The content of this title required us to divide the study into:

***introduction: we have defined the definitions of the search terms**

***the first chapter: we dealt with the study of the novel spaces, thresholds, narrator, language and place**

***chapter two: we devoted it to studying the characters and the time of the novel**

Rabia Galti excelled in this novel, as she combined all these elements, creating a wonderful creative text