الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصّديق بن يحي– جيجل

كلّية الآداب واللّغات **قسم اللّغة والأدب عربي**

ثقافة الهامش في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية المغارة الثانية لوسيلة

مذكّرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب عربي

تخصّص: نقد عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبين: **إشراف الأستاذ:**

بـــن عراب عـــــزيز **حليمي فاطمة الزهراء**

بـــوعظم عـبد الفتاح

لجنة االمناقشة:	
بومهراز عائشة	رئيسا
حليمي فاطمة الزهراء	مشرفا
زكور محمد	ممتحنا

السّنة الجامعية:

2017–2018 م/ 1438–1439 هـ

بـــــــقرة

مـــــقدمة:

يعد انتشار الدراسات الثقافية من العوامل المهمة في ظهور حقل النقد الثقافي عند الغرب، حيث نجد أن الدراسات الثقافية هي اتجاه في القراءة ، يستفيد ويأخذ من مختلف المناهج النقدية الأدبية والتيارات الفكرية، حيث تتكئ على ما يعرف بتداخل النظريات، وذلك من أجل فهم أوسع وأعمق للجوانب المختلفة التي تحتويها النصوص الأدبية والثقافية، وبالتالي تحرير هذه النصوص من سلطة النقد البلاغي/الجمالي والأيديولوجي/المضموني، فالدرس النقدي ينظر إلى النص الأدبي كجزء من الثقافة بما تحمله من أنساق ورموز . ومن بين الطروحات التي لاقت رواجا كبيرا في إطار الدراسات النقدية الثقافية نجد :ثنائية المركز والهامش، حيث يذهب نقاد الدراسات الثقافية إلى أن هذه الثنائية، والتي هي ثنائية ضدية–كما هو واضح– تكرّس الأول وتهمّش الثاني وتلغيه، وإذا بحثنا فإننا سنجد أن هذه الثنائية تجمع بين مكوّنين بينهما علاقة تنافريّة شبيهة بالصّراع الأزلي بين الذات والأخر.

والرواية باعتبارها الجنس المهيمن على الساحة الأدبية المعاصرة، تعد فضاءً خصبا، وحافلا بمختلف القضايا الثقافية (...)وقضية المركز والهامش لا تشكّل الاستثناء هنا، فحضورها في الرواية العالمية عامة والعربية والجزائرية خاصة يبدو واضحا، سواء كان هذا الحضور بوعي من الكاتب أو بغير وعيه، وفي هذا الصدد تتناول الدراسات الثقافية جنس الرواية كخطاب ثقافي لا كنص أدبي، وذلك قصد كشف المسكوت عنه في المجتمع الذي أنتج هذا الخطاب، وتعد رواية "المغارة الثانية " "لوسيلة سنّاني" من بين الروايات المعاصرة التي تجلت في ثناياها الأنساق الثقافية كالمركز والهامش الذي هو موضوع دراستنا هذه.

ولقد كانت وراء اختيارنا لهذا الموضوع والمدونة مجموعة من الأسباب تتراوح بين الذاتي والموضوعي، فأما السبب الموضوعي فيتمثل في أن المدونة جديدة لم يسبق دراستها من قبل بالإضافة إلى أننا رأينا فيها–أي الرواية– فضاءً خصبا لتطبيق مفاهيم موضوعي الهامش والمركز على أساس الموضوع المهيمن عليها. وأما السبب الذاتي فهو رغبتنا في إضافة شيء جديد للدراسات التي تدور حول الرواية الجزائرية، خاصة وأن البحوث المتعلقة بموضوع ثقافة الهامش في الرواية المعاصرة قليلة .

انطلاقا من هذا طرح هذا الموضوع الموسوم ب:ثقافة الهامش في الرواية الجزائرية المعاصرة–المغارة الثانية "لوسيلة سنّاني"– أنموذجا إشكالية مبنية على جملة من التساؤلات أهمها:

–ما مفهوم الهامش والمركز؟.

–وما العلاقة بينهما؟.

-ماهي تمظهرات ثقافة الهامش في الرواية الجزائرية المعاصرة؟.

-أين تكمن تجليات الهامش في رواية المغارة الثانية؟.

-أكانت رواية "المغارة الثانية" صدى للهامش والمهمشين؟

ونسعى من خلال الإجابة على هذه التساؤلات للوصول إلى الغاية التي يسعى إليها البحث منذ بدايته، وهي الوقوف على مسألة الهامش والمركز، وتسليط الضوء على بعض المكونات والأنساق المضمرة التي تختفي وراء الأنساق الظاهرة في الرواية.

وقد ارتأينا تقسم بحثنا هذا إلى مدخل وفصلين (نظري وتطبيقي) ومقدمة وخاتمة، حيث تعرضنا في المدخل إلى النقد الثقافي وكيفية انتقال النقد من نقد النصوص إلى نقد الأنساق الثقافية، معرجين فيه على موضوعات النقد الثقافي. أما الفصل الأول: فقد جاء كمقاربة نظرية للموضوع، وقد جعلناه في ثلاث عناصر :أوّلها:ثقافة الهامش. وثانيها:الرواية الجزائرية المعاصرة. ثالثها: تمظهرات الهامش في الرواية الجزائرية المعاصرة. أما الفصل الثاني: فجاء كمقاربة تطبيقية للموضوع حاولنا فيه الوقوف على تمظهرات الهامش في الرواية قيد الدراسة، وقد جاء في ثلاث عناصر: أولها: تجليات الهامش والمركز في العتبات. ثانيها: الهامش والمركز في البناء السردي للرواية. ثالثها: البناء الفني في رواية الهامش. ثم أوردنا خاتمة عرضنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها.

وقد اقتضت هذه الدراسة اعتماد المقاربة الثقافية التي تخدم النص بشكل نراه ملائما بالنظر إلى موضوع المدونة، مع الاستفادة من بعض المناهج ما بعد الحداثية كالسيميائية خاصة في دراسة العتبات النصية.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على جملة من المصادر والمراجع التي ساعدتنا كثيرا في تدليل بعض الإشكالات المتعلقة خاصة بـ: الأنساق المضمرة، المركز والهامش...الخ، نذكر من أهمها:

-المدونة سناني وسيلة: المغارة الثانية.

-عبد الله الغذّامي: المرأة واللّغة.

-عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية.

-الكعبي ضياء: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل.

وإذا كان كل عمل لا يخلو من صعوبات وعراقيل فقد واجهتنا في هذا البحث جملة من الصعوبات تتمثّل في قلّة المصادر والمراجع، وصعوبة الحصول على بعض المصادر، إضافة إلى قلّة الدراسات المتعلقة بالموضوع.

ولكن إيمانا بفكرة أن يكون الإنسان جادا في عمله، وأيضا بفضل الأستاذة المشرفة، تمكّنا من تجاوز هذه الصعوبات، وأكملنا بحثنا بعون الله تعالى وفضله علينا.

ونتمنى أن نكون قدّمنا ولو بجهد بسيط في مجال الدراسات الثقافية، وحسبنا أنّنا اجتهدنا، فإن أصبنا فلنا أجر الاجتهاد والإصابة، وإن أخطأنا فيكفينا أجر الاجتهاد، والله ولي التوفيق.

وفي النهاية نتقدّم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة "حليمي فاطمة الزهراء" على ما بذلته من جهد في توجيه وتصويب في هذا البحث، كما نخلّل شكرا خاصا إلى الأستاذة "بومهراز عائشة" التي أمدّتنا بالعديد من المصادر كانت لنا بمثابة المنبع الذي استقينا منه بعض أجزاء بحثنا.

مدخل

مدخل:

من نقد النصوص إلى نقد الأنساق:

تحتكم المعرفة الإنسانية لعدة مبادئ تضبط تطورها، ولعل من أهم هذه المبادئ مبدأي التراكم والتجاوز؛ حيث يكتشف الإنسان بشكل مستمر مواطن القصور والنقص في معارفه السابقة، وهذا ما يدفعها باستمرار أيضا نحو السعي إلى تطوير هذه المعارف، وإصلاح ما بها من الخلل، محافظاً في الوقت نفسه على ما اكتشف صحته منها، وإضافة إلى إصلاح الأخطاء، فإن ما يحافظ على الطابع التجددي للمعرفة الإنسانية هو سعيها نحو مواكبة تطورات الحياة، وبالتالي تجديد مجالات بحثها، وتحديث إشكالياتها.

وما يصدق على المعرفة في صورتها الكلية، يصدق على المعرفة النقدية في صورتها الجزئية؛ وذلك أن النقد باعتباره مجالا معرفياً، هو جزء لا يتجزأ من المعرفة الكلية، متمثلة في المعرفة الإنسانية، وهذا ما يجعله خاضعا لقوانينها، ومحكوماً بثوابتها، وعلى رأسها هذين المبدأين (التراكم والتجاوز)، وهذا ما يلاحظ بجلاء من خلال تتبع واستقراء التطورات التي عرفتها الحركة النقدية عبر التاريخ؛ فلا يكاد يُعلَن عن قيام مشروع نقدي حتى يعلن تناهيه، أو بالأحرى إعادة بعثه في ثوب جديد مغاير؛ فـ"إعلان التناهي" هو تجسيد لمبدأ التجاوز، في حين أن "إعادة البعث" تجسيد للتراكم" والبناء على المعارف السابقة التي أثبتت صحتها ونجاعتها، بل وحتى تللك التي أثبتت عدم نجاعتها؛ حيث تُبنى معارف جديدة انطلاقاً من نفيها أو البناء على ما يخالفها.

ولعل ما شهده النقد في العصر الحديث، وصولاً إلى النقد المعاصر من التطورات يعتبر من أهم تجليات هذه الظاهرة وأكثرها سرعة وتأثيراً، وقد كانت نتيجة هذه التحولات أن «انتقلت النظرية النقدية المعاصرة من قراءة النصوص الإبداعية إلى قراءة الأنساق الثقافية. » [1]، ومن هنا فقد تم الانتقال –وفق الطبيعة المعرفية للنقد– من مرحلة الدراسات الأدبية الجمالية إلى مشروع الدراسات النقدية، وهذا ما فرض تغيرات جذرية على مستوى فعل القراءة والتأويل؛ حيث لم يعد النص واستخراج مواطن الجمال فيه هو المقصود من عملية التحليل، وإنما أصبح المقصود استظهار الأنساق الثقافية التي يحبل بها ذلك النص، فالنص الأدبي واحد ومناهج قراءته متعددة، فمن القراءة التذوقية إلى القراءة السياقية، وصولاً إلى القراءة النصانية فالقراءة الثقافية مؤخراً وليس آخراً، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن أي قراءة كانت أو هي كائنة أو ستكون إنما هي قراءة قاصرة مهما ادعت لنفسها الكمال.

---

[1] بارة عبد الغني: الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008، ص441.

وبالحديث عن النقد النصاني فإن وظيفة هذا النقد تتلخص في تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية وقيمته التعبيرية والشعورية، وتعيين مكانته في خط سير الأدب، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته وفي العالم الأدبي كله، وقياس مدى تأثره بالمحيط وتأثيره فيه، وتصوير سيمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه، والعوامل الخارجية كذلك.

إن هذا النوع من النقد يتناول النص من مختلف جوانبه؛ حيث يقف على الظروف التي خرج فيها هذا النص إلى الوجود من خلال الاهتمام بمختلف سياقاته الاجتماعية أو التاريخية والنفسية، كما يدرس النص دراسة مقارنة يبحث من خلالها تأثيرات هذ النص وتأثُّراته، إضافة إلى اهتمامه بنفسية الكاتب وسماته الشعورية والتعبيرية، كما لا يهمل لغة النص ولا جوانبه الجمالية والفنية، لكن ما يلاحظ على هذا النوع من النقد أنه بإغراقه في تتبع الجمالي والفني واهمتامه بالنص وسياقتاته قد أهمل تماماً ما يحمله النص من تمثُّلات ثقافية، ومن أنساق مضمرة، فقد أدى هذا النقد دوراً مهما «في الوقوف على جماليات النصوص وفي تدريبنا على تذوق الجمالي ، وتقبل الجميل النصوصي، ولكن النقد الأدبي مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي. »[1]

ومن هنا طرح "الغذَّامي" فكرة "النقد الثقافي" في محاولة منه لإزالة ما أسماه "العمى الثقافي" الذي ساد النظريات النقدية السابقة، وذلك باعتبار هذه الفكرة آلية تحليلية للأنساق الثقافية، والتي –في الغالب– هي أنساق ترسِّخ التجزيء، وتباعد بين العناصر الفكرية والسلوكية للأُمة، بل وتثبِّت عناصر التعصب والانتماء الضيِّق، والتعامل بعنف وقسوة مع المخالف، وبث روح الاحتراب في شخصية الإنسان المعاصر، وبالتالي فإن كل هذه العناصر التي يتناولها النقد الثقافي، كانت متوارية تحت غطاء "الجمالي" في إطار الدراسات الأدبية، على أهميتها وخطورتها وتأثيرها –السلبي غالباً–، ولذلك فقد نشأت الدراسات الثقافية انطلاقاً من الوعي بأهمية هذه الأنساق وبالتالي أهمية استقرائها.

لقد بدأت الدراسات الثقافية منذ أن تأسست "مجموعة بيرمنجهام" تحت اسم: Birmingham center for comtemporary cultural. وحظيت باهتمام بالغ، وكان من أهدافها: كسر مركزية النص؛ فقد حوَّلت الاهتمام من النص الأدبي الراقي الأنيق إلى نصوص مرئية تحظى باهتمام الطبقة البسيطة من المجتمعات؛ حيث «يتساءل "جونثان كلر" عما يحدث في الحقل النقدي حين يلحظ أساتذة الأدب ينصرفون عن دراسة "ميلتون" إلى دراسة "مادونا".»[2]

---

[1] الغدامي عبد الله: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة، ط1، 2010،ص7.

[2] ا المرجع نفسه: ص14 15.

هذه الدراسات تمكنت من تحويل الاهتمام من النصوص الأدبية الراقية إلى التركيز على ما يهم عامة الناس، فما كان مركزيا أصبح هامشياً -في نظرها-، والعكس، إلا أن ما يلاحظ أن رغبتها في كسر مركزية النص هي في الحقيقة كسر لسلطة المعنى الذي تقدمه المؤسسات الرسمية من دور النشر ودور الصحافة، ومؤسسات تربوية وثقافية، هذه الدعوة التي تبنتها الدراسات الثقافية كان مبررها «أن الفعل الجماهيري والثقافي يقع تحت تأثير ماهو غير رسم؛ فالأغنية الشبابية والنكتة والإشاعات واللغة الرياضية والإعلامية، والدراما التلفيزيونية وما إلى ذلك هو ما يؤثر فعلا أكثر من قصيدة لـ"أدونيس".» [1]

ثم ينتقل النقد الثقافي من مجرد فكرة ربط الثقافة بالمجتمع والنص إلى نقد فاحص له أدواته الإجرائية ومقولاته مع "ستيفن غرينبلات" stephen grenplette، الذي قام بدراسات جادة حول عصر النهضة والدراما الشيكسبيرية، وتحديدا في دراسته الشهيرة "الرصاصات الخفية" bullets invisibel.

أعلن "ستيفن غرينبلات" في هذه الدراسة —ولأول مرة- أنه إذا أردنا قراءة نص ما يجب أولا وأخيرا أن نستعيد القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي.

وبهذه الطريقة أعلن "غرينبلات" فاعلية الثقافة؛ حيث تتحول على إثرها الخطابات النصية إلى حوادث ثقافية نسقية، «وبالتالي ولادة المؤلِّف بعد أن قتله "رولان بارت" في نظريته الشهيرة "موت المؤلِّف" the death of auther، سنة 1986. » [2]

لكن الاعتقاد بعودة دور المؤلِّف في النص يعيد النقد إلى مرحلة ما قبل البنيوية؛ حيث كان للسياق حصة الأسد في توجيه المعنى وتشكيله، وهذا ما يجعل كل جهود ما بعد البنيوية تذهب أدراج الرياح، وذلك بعد أن حققت إسهامات كبيرة، ونتائج مهمة في النظر إلى حقيقة النصوص.

كما أن الدعوة التي تبناها النقاد الثقافيون لتوجيه الاهتمام نحو الظواهر الاجتماعية، وتحويلها إلى نصوص قابلة للقراءة؛ مثل اللباس، الأطعمة، الإتكيت[*] ،الأغاني الشبابية...تكرس الثقافة العامة على حساب ثقافة الإنتلجينسيا[**]، وتجعل القراء في نفس المستوى.

موضوع النقد الثقافي:

إذا كان "جاك دريدا" قد قدم نقداً جوهريا للمقولات الفكرية التقليدية الغربية، وسعى جاهداً لقهر التقسيم

---

[1] المرجع السابق، ص16‘17.

[2] عليمان يوسف: النسق الثقافي، قراءة في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، الأردن، د.ط، 2009، ص7.

[*] كلمة فرنسية الأصل،Etiquette ،وهي حسن التعامل مع الذات ومع الآخرين في كل تصرفاتنا وفي كل حياتنا؛ في كل كبيرة وصغيرة.

[**] كلمة تطلق على المفكرين، أو المثقفين ذوي النزعة النقدية التقدمية.

التقليدي بين الخطاب الفلسفي والخطاب الجمالي، واستنتج أن الفكر الغربي يقوم على ثنائيات ضدية ترسخت وصارت بمثابة "صنم"، وعلى الجميع عبادته مثل: العقل/العاطفة، الروح /الجسد، الذات/الآخر، المشافهة/الكتابة، الرجل/المرأة...هذه الثنائيات التي تتأسس على على ثنائية أوسع وأشمل وهي ثنائية المركز والهامش.

فهذا الفكر يمنح الامتياز والفوقية للطرف الأول (المركز وكل ما هو مركزي)، ويلقي بالدونية والثانوية على الطرف الثاني (الهامش وكل ما هو هامشي)، هذ الانحياز يطلق عليه "دريدا" مصطلح "التمركز".

ولذلك عمل "جاك دريدا" على قلب هذا التمييز، أثبت خلال مشروعه أن هذه الثنائيات باطلة وموهومة.

وانطلق النقد الثقافي كذلك من هذه الفكرة، واعتبر أن جميع الأنساق المترسخة في ذواتنا هي أنساق "غير بريئة"، لكونها قاهرة وغير عادلة إطلاقا، لذلك حول الاهتمام النقدي من النصوص المركزية في المؤسسة الثقافية إلى النصوص الهامشية.

ليس هذا فقط، بل طرح النقد الثقافي موضوعا جديداً، هو التركيز على القبح في العمل الأدبي، بدل التركيز على مواطن الجمال فيه، مهما يمكن اعتباره "تطرف"-إن جاز التعبير- في الانحياز إلى الهامش؛ باعتبار الجمال مركزاً والقبح هامشاً، لذلك طور الغدامي –بعد أن أفاد من ليتش- مشروعه النقدي واضعا هدفين يمكن اعتبارهما موضوع النقد الثقافي وهما:

أولا: تحرير مصطلح "الأدب" والأدبية:

وذلك بتحرير المصطلح من قيد التصور الرسمي المؤسساتي الذي حصر الأدبي بالخطاب المقرر من قِبله، وبناء على الموروث البلاغي و الجمالي، وذلك يعني تحييد "السلطة" عن تقرير ما هو جمالي وفق ما يخدم مصالحها، وجعل جميع القراء في منزلة واحدة، والكل يقرر "الجمالي" الذي يناسب ذوقه، دون أن يفرض عليه ذلك أحد.

ثانيا: الكشف عن عيوب الجمالي:

«وذلك بما يفضي إلى إيجاد نظريات في القبحيات؛ أي إيجاد عيوب الجمالي وعلله. » [1]،وهذه الدعوة التي تبناها النقاد الثقافيون –وعلى رأسهم عبد الله الغدامي في العالم العربي- بدت أنها دعوة إلى إلى إلغاء المنجز النقدي الأدبي ككل، وإحلال النقد الثقافي مكانه، أو ربما هكذا توهم الدعاة للحظة، بعد أن سيطرت هذه النظرية على كتاباتهم، ولكن لو ندقق ملياً سنجد أن ما حدث هو عملية إبدال لمصطلحات النقد والبلاغة بمصطلحات تؤمن بوجود نسق خفي يصنع المعنى ويشكله، كما يقول الغدامي عن "نزار قباني" و"نازك الملائكة": «لذا فإن نازك الملائكة ونزار ليسا ظاهرتين أدبيتين فحسب، بل هما علامتان ثقافيتان ينطوي خطاب كل منهما

---

[1] صيداوي رفيق رضا: النقد الثقافي للغدامي، بين التنظير والممارسة:

على نسق عميق، يتوسل بالجمالي لكي يمرر رسالته ويغرس تأثيره. » [1]، وهذه المقولة تعبير صريح عن الوعي بضرورة تجاوز الدراسة الأدبية من خلال قوله:"... ليسا ظاهرتين أدبيتين فحسب". ثم يعبر عن البديل الذي يقترحه، ألا وهو ما وراء الجاملي، أو ما يهدف الأديب إلى إيصاله متوسلا لذلك الإيصال بالجمالي، وهو ما عبر عنه الغدامي بـ"النسق العميق" ويقصد هنا النسق الثقافي.

إذ أنه بذلك يعتبر حركة الشعر الحر –والتي بدأت في العالم العربي مع نازك الملائكة ونزار قباني– "حادثة ثقافية"، لاهدف من ورائها سوى كسر "عمود الشعر"، «وإحلال نسق بديل ينطوي على قيم جديدة تنتصر للمهمش والمؤنث والمهمل. » [2]، وهذا كله مقابل عمود الشعر، الذي هو نسق ينطوي على قيم تنتصر للمركز والسلطة والذكورة، في إطار ما أطلقوا عليه قديماً "الفحولة".

الأنساق الثقافية:

يعد " ليفي شتراوس" من أوائل الذين نقلوا مصطلح "النسق" إلى الحقل الثقافي في دراسته : "الأنثروبولوجيا البنيوية" سنة 1957، مؤكداً على وجود كلي أو شامل وعالمي سابق على الأنساق أو الأنظمة الفردية للنصوص؛ فظاهرة اللغة والثقافة ذات طبيعة واحدة، بينما اقترح "إيكو" مصطلح الوحدة الثقافية، «وهي أي شيء يمكن أن يعرف ثقافيا ويميز بوصفه وحدة مستقلة، قد يكون شخصاً، مكاناً، شعوراً، حالة، توجسًّا بالشر، خيالا، هلوسة، فكرة، ونظر إيكو إلى الوحدة الثقافية بوصفها وحدة دلالية سيميائية مدمجة في نظام، وقد تتجاوز هذا النظام إلى التفاعل بين ثقافتين. » [3].

فالنسق الثقافي في هذه الحالة هو وحدة ثقافية دالة داخل حقل من الوحدات يتطابق مع تلك التي تحيل عليها العلامات، «وفي هذا الأفق فإن الثقافة في كليتها ينظر إليها باعتبارها نسقا من أنساق العلامات حيث يصبح داخلها مدلولُ دال ما دالا لمدلول جديد، كيفما كانت طبيعة النسق؛ كلاما، موضوعات، سلع، أفكار، قيم، أحاسيس، إيماءات أو سلوكات...إن الثقافة هي الطريقة التي يتم بها تفكيك النسق داخل ظروف تاريخية وأنثوبولوجية بعينها ضمن حركة تمنح المعرفة بعداً موضوعياً وهذا التجزيء يتم على مختلف المستويات؛ بدءاً من الوحدات الإدراكية الأولية، وانتهاءً بالأنساق الإيديولوجية. » [4]

بينما ينتهي "محمد مفتاح" إلى ملاحظة «أن المفهوم الملائم في الأنساق الثقافية هو التأرجح والأنموذج، وإن

---

[1] عبد الله الغدامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص254.

[2] المرجع نفسه، ص253.

[3] ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، دار الفارس للنشر والتوزيع ، الأردن ط1، 2005 ص21.

[4] أمبرتو إيكو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2010، ص177.

المنهاجية الشمولية إذا حللت عناصر كل بنية وكشفت عن خصائصها، اهتدت على القوانين التي تحكمها، ثم استخلصت الوظيفة الجامعة بينها فإنها تؤدي إلى الكشف عن نظام العناصر وانتظامها، ,إلى إحلال كل عنصر مرتبته ودرجته ضمن النسق العام. » [1]، وفي إجابته عن التساؤل حول ماهية النسق، ذهب الغدامي إلى تحليل عناصره ومكوناته، ورأى في اعتبار النسق الثقافي «يكتسب قيماً دلالية وسمات اصطلاحية خاصة تتحدد في:

أن النسق الثقافي يتحدد عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر، ويكون ذلك في نص واحد أو فيما هو في حكم النص الواح، ويشترط في النص أن يكون جماليا وأن يكون جماهيرياً...وإنما الجمالي ما اعتبرته الرعية الثقافية جميلا. » [2]

ولمراجعة هذا الشرط الأول في تحديد النسق الثقافي يمكن أن نشير إلى أن الجمالية لا تتحقق في كثير من النصوص، ورغم ذلك فإنها قد تحمل أنساقا ثقافية مضمرة قابلة للقراءة والتأويل ثقافيا، ففي الخطابات الإشهارية على سبيل المثال، ورغم أنها تحمل مقصدية أساسية متمثلة في الترويج للسلع لأجل تسويقها، مما يعني أنها تتوفر على عناصر الدقة والوضوح والمباشرة، غير أنها في كثير من الأحيان تأتي محملة بأنساق ثقافية مضمرة، حيث نجد كثيراً من النصوص الترويجية لمستحضرات التجميل تقدم المرأة ضمن نسق ثقافي مضمر، يجعل منها مجرد سلعة تروج للإغراء، تماما مثلما تصوره بعض النصوص الجمالية في توظيف الإغراء لمجرد الإغراء. وهذا الشرط يقتضي أن تقرأ النصوص والأنساق قراءة خاصة باعتبارها حالة ثقافية.

«النسق من حيث هو دلالة مضمرة، فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من المؤلّوف، ولكنها منكتبة ومنغرسة في الخطاب؛ مؤلِّفتُها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة.

النسق هنا ذو طبيعة سردية، يتحرك في حبكة متقنة، ولهذا فهو خفي ومضمر، وقادر على الاختفاء دائماً، ويستخدم أقنعة كثيرة...

الأنساق الثقافية تاريخية وراسخة، ولها الغلبة دائماً.

النسق تورية ثقافية، تشكل المضمر الجمعي. » [3]

ومن خلال الإشارات السابقة إلى النسق الثقافي فإن قراءة الأنساق الثقافية تتجه إلى تحليل ودراسة العلاقة بين النص (أي نوع من أنواع النصوص) والمجتمع الذي ينتمي إليه؛ وذلك بالاتجاه إلى التحليل الثقافي، وتتبع مضمرات

---

[1] أحمد يوسف: القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ص143.

[2] عبد الله الغدامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص80.

[3] عبد الله الغدامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص82،83.

الثقافات وحفرياتها.

لكن الكشف عن الأنساق المضمرة إنما يتجه إلى تأويل النص باعتباره بنية ثقافية تمارس سلطة الهيمنة، وتوجيه الخطاب من خلال ما اشتملته من وحدات ثقافية.

وإذا كان الغدامي من خلال تناوله للنص العربي القديم قد أشار إلى إنتاج خطاب الهيمنة متمثلا في أنساقه وبنياته المختلفة في النصوص القديمة، فإن ذلك لا يعني اختصاص هذا النوع من النصوص بهذا النوع من الخطابات، فالخطاب الكولونيالي منذ القرن السابع عشر ظل ينتج سردياته التي بررت وسوغت فكرة هيمنته، ويكفي أن نشير هنا إلى دراسة "إدوارد سعيد" في "الثقافة والإمبريالية"؛ حيث تكرست نسقيات الهيمنة وغيرها من أشكال التهميش.

الفصل الأول:

مقاربة نظرية لمصطلحات العنوان

هوية الهامش: بين الاصطلاح والتأثيل:

إن العلاقة بين المركز والهامش هي علاقة ضدية تلازمية؛ لذلك فإن كلا منهما لا يمكن فهمه إلا من خلال ربطه بالآخر، وبما أنه بـ"ضدها تتميز الأشياء"، فإن حديثنا عن "الهامش" يستلزم بالضرورة الحديث عن "المركز"، وعليه فإننا سنتطرق في المبحث الموالي إلى مفهوم كل منهما؛ سواء من حيث اللغة أو من حيث الاصطلاح؛ وذلك في مختلف المجالات التي يتم تداول المصطلحين فيها؛ ونعني بذلك: السياسية والاجتماعية والاقصادية والأدبية، على اعتبار أن هذين المصطلحين واسعا الانتشار في مختلف هذه الحقول المعرفية، والبداية أولا بمصطلح "المركز".

المركز: لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور: « (ر،ك،ز)، ركْز المركز؛ غرزك الشيء منتصباً كالرمح ونحوه، تركيزه ركزا في مركزه، وقد ركزه يركزه ركزا، غرزه في الأرض...ومركز الرجل موضعه...ومركز الدائرة وسطها. »[1]

وورد في القاموس المحيط: «ركز الرمح يركَزه ويركِزه، غرزه في الأرض...والمركز: وسط الدائرة، وموضع الرجل ومحله حيث أمر الجند أن يلزموه، والمركز الرجل العالم العاقل السخي الكريم...والركيزة دفين أهل الجاهلية وقطع الفضة والذهب من المعادن. »[2]

من خلال التعريفين اللغويين السابقين، يتضح لنا أن "المركز" في اللغة العربية يمثل الثابت المستقر في الأرض، كما يدل على معنى الثمين المادي كالذهب والفضة، والثمين المعنوي كالعقل والعلم والكرم، إضافة إلى كونه النقطة التي ينتشر منها محيط الدائرة، والملاحظ هو قرب المعنيين الأخيرين من المعنى الاصطلاحي المتداول اليوم لمصطلح المركز بصفة عامة، إذ يمثل المركز –كما سنري– النقطة التي يحيط بها الهامش.

المركز اصطلاحاً:

يبدو للوهلة الأولى أنه لا تخلو دائرة من مركز، ولا أي محيط من مركز، ولا يمكن لهامش أن يكون بلا متن، ولأجل ذلك سالت أودية من حبر، تتقصى أمر المركز والهامش؛ فعرض الكثير من الدارسين لقضايا المركز والهامش على مستوى البنية السوسيوثقافية أو السوسيواقتصادية، كما كان الشأن في الدراسات النفسية والسياسية أيضا، فحيثما حل المرء إلا والمركز والهامش يتبعانه كالظل، إذ لا يعقل أن يعيش المرء أو المجتمع في دائرة بلا مركز وبلا هامش، لذلك أخذ المركز والهامش عدة تعريفات اصطلاحية متباينة، وذلك حسب مجال الاهتمام.

---

[1] محمد بن منظور: لسان العرب، ج6، ص214.

[2] محمد إبراهيم الفيروزآبادي الشيرازي الشافعي: القاموس المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، دط، بيروت، لبنان، 1999، ص283.

استخدم هذا المصطلح في بدايات القرن التاسع عشر في فرنسا، عندما زادت قوة الحكومة على المنظمات السياسية المحلية وطغت عليها، «وهو تعبير يستخدمه علماء الاجتماع بمفهوم اجتماعي وجغرافي، للدلالة على العلاقة القائمة بين قلب القوة والثقافة لمجتمع ما ومناطقه المحيطة. » [1]

فالمركز بوصفه مصطلحا يرد بكثرة في علم اجتماع التنمية، بصورة كبيرة، إذ يشير إلى مستوى عالٍ من التركيز والهيمنة والسيطرة، «فهو عملية أيكولوجية، تتجمع بمقتضاها الخدمات في منطقة محددة، وهي عادة ما تكون مركزا لوسائل الاتصال والمواصلات. » [2]

ومن ثم فالمركز يحيلنا مباشرة إلى المدن الكبرى حيث مراكز التعليم والصحة والتجارة والبنوك، ومختلف التجمعات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، كما يحيلنا إلى النظم السلطوية، حيث دوائر اتخاذ القرار، أو دوائر المركز المتحكمة غي دواليب الحياة اليومية لعموم المواطنين، ومن هنا يحيلنا المركز على عدة مفاهيم في مجالات شتى:

المركز اجتماعيا:

وهو تعبير يستخدمه علماء الاجتماع للتعبير عن «...مفهوم اجتماعي وجغرافي للدلالة على العلاقة القائمة بين قلب القوة والثقافة لمجتمع ما ومناطقه المحيطة. » [3]

ويتجلى المفهوم الاجتماعي القديم في التقسيم الطبقي لفئات المجتمع؛ فتختلف طبقة الأسياد عن العبيد، وطبقة الأغنياء عن الفقراء، وتنتج عن ذلك عادات خاصة بالأكل والشرب والجلوس والسمر والسكن...فلايمكن للطبقة الأدنى أن تمارس عادات الأسياد، لتميزها الطبقي، ولاختلافها الاجتماعي والاقتصادي؛ لكنها تتقاطع معها في بعض الحالات، وخاصة في المجتمعات الإسلامية، حيث تتقارب العادات والتقاليد بحكم الدين الواحد الذي تنتمي إليه هذه الطبقات المختلفة، فتصبح هذه العادات حكرا على طبقة الأسياد، وتقوم طبقة الهامش بخلق تلائم طريقة عيشها، وأوضاعها الاقتصادية.

المركز اقتصاديا:

استخدمه "راؤول بريبش"Raoul Brebisch[*]، كمفهوم في الاقتصاد يعني به-أي بالمركز- التقدم التقني والفني وإنتاج الخيرات التي تسوق وتصدر؛ حيث أكد «...أن الاقتصاد العالمي الحر ينقسم إلى دول المركز: الدول

---

[1] ميشال مان: موسوعة العلوم الاجتماعية، ترجمة: عادل مختار الهواري، سعد عبد العزيز خضلوح، دار المعرفة الجامعية، دط، دب، 1999، ص99.

[2] محمد عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، دط، دب، دت، ص52.

[3] ميشال مان: موسوعة العلوم الاجتماعية، ص99.

[*] أول سيكريتير عام لمؤتمر التجارة والتنمية التابع للأمم المتحدة، وطرح نحو سياسة جديدة للتنمية والتجارة 1964.

الصناعية البالغة التقدم، في أوروبا الغربية والولايات المتحدة واليابان...وتقوم هذه الأخيرة بتصدير سلع مصنعة، ويعتبر التقدم التقني الذي يسمح بزيادة معدلات الإنتاجية. » [1]

هذا التقسيم الاقتصادي هو تقسيم إداري قديم فرضته دول الاستعمار في القرن التاسع عشر، وتعد هي نفسها دول المركز؛ حيث تصدر دول المحيط موادا غدائية زراعية والمواد الخام، مقابل سلع مصنعة تصدرها دول المركز، وتنتجها بطرق علمية متقدمة، واستمر هذا التبادل إلى يومنا هذا، في حين تشهد دول المركز تقدما تقنيا سريعا، مازالت دول الهامش تعتمد على البترول ةغيره من المواد الخام.

المركز سياسيا:

ونقصد بالمركز السياسي مكان وجود السلطة وكل الإدارات التابعة لها؛ حيث تكون «...الدولة في مركزها أشد مما يكون في الطرف والنطاق، وإذا انتهت إلى النطاق الذي هو الغاية عجزت واقتصرت عما وراءها، شأن الأشعة والأنوار؛ إذا انبعثت من المراكز والدوائر المنعكسة على سطح الماء من النقر عليه. » [2]

وتسقط الدولة «...إذا غُلب مركزها فلا ينفعها بقاء الأطراف والنطاق، بل تضمحل لوقتها، فإن المركز كالقلب الذي تنبعث منه الروح، فإذا غُلب القلب ومثلك انهزم جميع الأطراف. » [3]

يرى ابن خلدون أن المركز هو القلب النابض للدولة، وإذا غُلب المركز، لم ينفع الملك بقاء أطرافه، أما إذا لحق الضرر بالأطراف فالملك سيستمر إلى أن يأذن الله بزواله، وبالتالي يكون المركز من هذا المنظور السياسي هو العنصر الذي تقوم الدولة بقيامه وتزول بزواله، بخلاف الهامش الذي لا يؤثر استقراره كثيرا.

فالعلاقة بين المركز والأطراف في الدولة الواحدة علاقة تكامل؛ فإذا تصدع المركز وسقط، فإن سقوطه يؤدي إلى انهيار الأطراف، ومثل ذلك "المدائن" مركز الدولة الفارسية، فما أن استولى عليها المسلمون حتى سقطت دولة الفرس بأكملها، ولأن الأطراف هامش، فانهيارها لا يضر المركز، لذا فإن سقوط الشام لم يؤدِّ إلى سقوط الدولة الرومانية المترامية الأطراف، وذلك لسلامة المركز متمثلا في روما والقسطنطينية.

المركز أدبيا:

ونحن نتحدث عن الأدب، نذكر أن هذا الأخير محكوم بعدة جوانب: دينية، سياسية، اجتماعية، ثقافية، جمالية، تاريخية...وبناءً على ذلك تهمش آداب، ويبرز بعضها للوجود فتأخذ موقع الصدارة.

---

[1] ميشال مان: موسوعة العلوم الاجتماعية، ص99.

[2] عبد الرحمن بن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر، في تاريخ العرب والبربر، ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر (المقدمة)، دار الفكر، دط، بيروت، لبنان، 2007، ص173.

[3] المرجع نفسه: ص174.

وأهم السبل التي ينتهجها الكاتب والدولة على حد سواء لأخذ موقع "المركز" هو "رعاية الآداب"؛ «...وهي إعالة الكاتب عن طريق شخص أو مؤسسة يحميانه، ولكنهما ينتظران منه بالمقابل إشباع رغبتهما الثقافية، والعلاقة بين التابع والسيد. » [1]، وعلى مر الأجيال تجسدت رعاية الدولة للآداب في إعطاء نفقات منتظمة أو تخصيص «...وظائف رسمية في إنجليترا، أو المؤرخ عند الملك في فرنسا، ويمكن أن نعتبر الوظائف الديوانية الشكلية التي عاش بفضلها العديد من الكتاب الفرنسيين في القرن التاسع عشر شكلا من أشكال رعاية الدولة للآداب. » [2]

وبناءً على هذه الرعاية، فإن هذا الأدب سوف يُتداول بين الناس، ويُدرج في المناهج التربوية، ليس هذا فحسب، بل إنه سوف ينال شهرة واسعة، بفضل التوزيع والإشهار.

وهذه العناية للكاتب والآداب أكسبت الدول «...ملامح ما أسمته بالجمهورية العالمية للآداب، التي تضم مختلف الثروات الأدبية للشعوب، وعاصمة هذه الجمهورية ، وسيدتها الأولى على هذا المجال الأدبي العالمي هي باريس، وينافسها على السيادة كل من برلين ولندن، صاحبتي الآداب الكبرى. » [3]، وهذه المجموعة «...تقوم على مركزية أوروبية، ولها عاصمة هي باريس، من عندها تتحدد النواحي والنجوع الأدبية التي تختلف لفاتها عن المركز، وتبتعد عنه على المستو الجغرافي. » [4]، وهذه المركزية سواء كانت في روما ومدريد أو في باريس أو في مسعى الولايات المتحدة الأمريكية برفض العولمة وسياسة التجارة للإشهار، فإن المركز الأدبي لم يخرج عن نطاق الدول الاستعمارية.

ومصطلح عالمية الأدب ينطلق أساسا من تجاوز الأدباء حدود ثقافتهم القومية، ويعترف بهم من قِبل هذه المراكز، وهذا الاعتراف هو اعتراف عالمي يسمح لهم بتوسيع نطاق أدبهم.

فالمركز يهتم بالآداب التي تخدم مصالحه، وتحقق أهدافه، وبالتالي فالأدب المنافي لأهداف هذه المراكز يتعرض للتهميش، «فالدولة الفرنسية تصادر حسب قانون "جايسو"[*] الصادرفي 13 يوليو عام 1990، لكل الكتب التي يجرؤ أصحابها على المراجعة التاريخية لغرف الغاز في معسكرات الاعتقال النازية لليهود، مُمَكنة بذلك للوعي

---

[1] روبيرت إسكاربيت: سوسيولوجي العرب، عويدات للنشر والطباعة، ط3، بيروت، لبنان، 1999، ص58.

[2] المرجع نفسه: ص59.

[3] منى محمد طلبة: عالمية الآداب من منظور معاصر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، عدد2، مجلد33، الكويت، أكتوبر ديسمبر 2001، ص162.

[4] المرجع نفسه: ص164.

[*] هو قانون قمعي أنشأه جايسو الشيوعي، حيث يعمل على عدم السماح بانتقاد السياسة الإسرائيلية، وقد صدر في 13 يوليو تموز 1990، وهو قانون جائر يعمل على تجريم الرأي المخالف.

الصهيوني في فرنسا، ومختلف جوانب الرعب لدى الأدباء والمفكرين الذين يتعرضون لليهود أو الصهاينة من قريب أو بعيد، وتدخل الدولة الفرنسية بشكل خفي في أثناء حرب التحرير لتمنع نشر المقالات المتعاطفة مع الجزائريين، والتي تساند كفاحهم المشروع ضد الاستعمار. » [1]

المركز ⟸ يحدد الأقطاب الجغرافية للأدب وهي: باريس، روما، مدريد، الولايات المتحدة الأمريكية.

فإذا كان المركز أصل وسلطة متحكمة، إليها يرتد القرار، ونموذج مبسوط للاحتذاء والنسج على ما يرغب ويريد، إنه القوة التي ترشح وتقصي، وتعقد وتحل، وبما أن المركز يعتبر الأصل، فالبطبع سيكون له أطراف وفروع تسمى الهامش، فماذا نقصد بالهامش؟

الهامش لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور: «همش الهمشة: الكلام والحركة، همَش وهمِش القوم فهم يهمَشون ويهمِشون، تهامشوا، والمرأة همش الحديث بالتحريك: تكثر الكلام وتجلب، ويقول ابن الأعرابي: الهَمَش الهَمْش: كثرة الكلام من غير صواب، وأنشد: وهَمِشوا بكلام غير حسن. » [2]

فالهامش هو الكلام غير المجدي، ومثال ذلك: المرأة الثرثارة تكثر الكلام والحركة، فتحدث بهما الجلبة، وقد نسب كلام الهامش للمرأة، لأن المرأة لا تملك قدرة تحريك مجتمع ذكوري، فكلامها مجرد جلبة لا طائل منه، والنتيجة كلام غير حسن.

أما قاموس المحيط، فلا يكتفي صاحبه بهذا المعنى، بل يزيد على ذلك فيقول: «الهامش حاشية الكتاب. » [3]، ويعني به الكلام الخارج عن المتن في الصفحة، فنجده على حافة الكتاب، وهذا التعريف للهامش هو إضافة جديدة أخذها العرب عن الفرس.

وانطلاقا من التعريف اللغوي للهامش، نصل إلى أنه في الوقت الذي يتسم فيه المركز بالثبات ليحافظ على مركزيته، يتسم الهامش بالحركة لأنه يبحث عن المركزية، كما نجد أن الهامش هو ما زاد عن المتن في الكتب، لذلك فهو يكتب في حاشيها، ليُعلم أنه خارج عن النص الأصل للكتاب، ويتضمن في الغالب الإضافات والشروحات اليسيرة على المؤلف الأصلي.

المفهوم الاصطلاحي للهامش:

لقد انتشرت فكرة التهميش في الآونة الأخيرة انتشارا كبيرا، لمس جميع المجالات؛ السياسية والاجتماعية

---

[1] منى محمد طلبة: عالمية الآداب من منظور معاص، ص172.

[2] ابن منظور: لسان العرب، جـ 15، ص92.

[3] الفيروزآبادي محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط8، بيروت لبنان، 2005، ص610.

والاقتصادية والثقافية، ولذلك قالوا في الهامش أنه ذو أبعاد متعددة ومختلفة؛ فهو يطلق بصفة عامة على كل منبوذ ومتمرد ومتجاوز لسلطة المركز، فها هو "فانسون باير" vincent peyre يستهل دراسته التاريخية بتوضيح لفظة الهامش؛ فهي بحسبه لفظة جديدة وحديثة العهد، وتجمع إجمالا بين عدة مواقف، فيقول: «فالهامشية بين المنحرف والمتشرد من الناحية القانونية، وبين المجنون والمدمن من الناحية الصحية، وبين الأمي و المهاجر من الناحية الثقافية، وبين الفقير جدا والعاطل من الناحية الاجتماعية والاقتصادية. » [1]، والمتأمل لهذا القول لا يجد فيه تعريفا اصطلاحيا يشفي الغليل، إلا أنه يلفت انتباه الباحث إلى هذه المسألة؛ مسألة التهميش، وأين تكمن مجالاتها، فكل مجال من هذه المجالات مرتبط بظاهرة معينة: القانون، الصحة، الثقافة، الاجتماع والاقتصاد، ومن خلال هذا التقسيم نستخلص أن مفهوم الهامش يتحدد من خلال مجالات عدة، وهي كالتالي:

الهامش اجتماعيا:

المنطقة الهامشية هي: «...إقليم يقع على هامش منطقة ثقافة معينة، تلتقي فيه ثقافتان أو أكثر، وتحل فيه السمات الثقافية للثقافات المجاورة. » [2]

فتهميش الجماعة يأتي من انبهارها بسمات ومميزات المركز فتتخلى عن عاداتها وتقاليدها، لعلها تحصل على مكان مرموق في مساحة المركز، لكن للأسف ما عن تتخلى الجماعة عن مميزاتها حتى تجد نفسها وقد أصبحت ظلا لهذا التوهج الساطع، فلا يمكنها العودة إلى ما كانت عليه، كما أنها لم تتمكن من الوصول إلى مصدر هذا الضوء الساطع مهما اختلفت وتعددت سبلها.

الهامش اقتصاديا:

ويقصد بدول الهامش الدول السائرة في طريق النمو من قارات آسيا وإفريقيا وأمريكا الجنوبية، فتعتمد هذه الدول على تصدير المواد الخام، والمواد الأولية، وكان استخدام مفهوم الهامشية لأول مرة «...لوصف الاخفاقات الاجتماعية المروعة، والتي لحقت بالمعجزة الاقتصادية البرازيلية، لأن إنجاز المعدلات المرغوبة في النمو الاقتصادي والتصنيع، قد أفضى إلى حدوث خسارة كاملة في العاملة الصناعية. » [3]، فبفضل التطور التقني والصناعي حلت الآلة مكان العامل، وتعرض للتسريح من مكان عمله، وبالتالي توقفت أجرته، وأصبح يعيش الفاقة والعوز، واستخدمت أيضا التهميشية لعزل الدول وإبعادها عن التدابير الاقتصادية العالمية، وأطلق عليها العالم الرابع؛ لأن

---

[1] بركات محمد أرزقي: الثقافة الهامشية وأثرها في الانحراف، دراسة ميدانية نفسية اجتماعية، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، الحلقة الثالثة علم النفس الإكلينيكي، إشراف الدكتور نور الدين طوالبي، والدكتور مصطفى حداب، جامعة الجزائر، سنة 1988/1989، ص27.

[2] محمد عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، ص277.

[3] ميشال مان: موسوعة العلوم الاجتماعية، ص412.

هذا العالم «لا يملك المواد ولا الأسواق المحلية التي بمقدورها جذب المستثمرين الأجانب، فإنه لم يعد يستطيع المشاركة بشكل مؤثر في التدابير الاقتصادية العالمية، ومن ثم يمكن القول أنه أصبح يقف على الهامش. » [1]، وهذا شأن الدول العربية، بل شأن أغلب دول العالم الثالث.

الهامش سياسيا:

ينظم الجماعة نظام سياسي معين، ومساهمة الأفراد ضرورية لنجاح الجهد الجماعي، لكن قد تتعارض رغبات الجماعة، ويحدث بينها التنافس والتنازع، فيهمش بعض الأفراد عن الجماعة، وهذا ما حدث مع الصعاليك في عرف النظام القبلي، والسؤال الذي يجب طرحه هو: -متى وكيف يهمش المركز السياسي؟

الفرد الذي يمثل المركز «إذا لم يكن مخلصا لمركزه، فسوف ينتقد من قِبل الآخرين ويكون انتماؤه للجماعة موضع تساؤل، وقد يعزل، ولكن الرادع الوحيد يبقى في عزله معنويا، وفي التهديد بقطع الصلة التي تشده للجماعة. » [2]

كما أن السلطة «هي التي تقوم على سن القوانين، وحفظها وتطبيقها ومعاقبة من يخالفها، وهي التي تعمل على تغييرها وتطويرها كلما دعت الحاجة. » [3]، ومن جهة أخرى يؤثر الرأي العام على السلطة السياسية في سلطة مجسدة؛ فينبغي على الرئيس أن يراعي في أحكامه موقف أنصاره وعماله ومواطنيه، وعلى «...الأمير قبل كل شيء أن يحترز من أن يبغض أو يحقر، وعليه أن يتحاشى كل ما من شأنه أن يجعله بغيضا ومحتقرا. » [4]؛ لأن البغض والاحتقار سينتج عنهما الانقلاب والعصيان والحركات الثورية، التي تختلف هي نفسها من حيث الشكل والأسلوب اختلافا كبيرا.

ولتفتيت المركز السياسي هناك طريقة تقليدية، وهي الاستعمار المباشر بما يحمله من حرب ودمار، ونفي الحكام، أو موتهم في ساحات المعارك، وهناك طريقة حديثة تتمثل فيما يسمى بالاستعمار غير المباشر أو مايطلق عليه: «عقلنة الصراع الثوري، فتعتمد على الانقلاب لتغيير النظام القائم، وذلك باستخدام مخططات صرفوا في تمحيصها ودراستها وقتا طويلا، وهذه المخططات تستعمل أساليب متتالية، وأسلوب إقامة جبهة شعبية، وهي الخطوة الأولى، ولا يلجؤون إلى حرب الشوارع إلا في نهاية عملية معقدة في تفكيك القوى المضادة وتسميمها،

---

[1] ميشال مان: موسوعة العلوم الاجتماعية، ص412.

[2] نصر الدين اللواتي: التفكير في الهامش ولعبة المركز المريبة عن المنذور للنسيان في الثقافة والمدينة والتاريخ،http://doc.algazeera.net/magazin/..2018/03/15

[3] المرجع نفسه.

[4] أكرم حجازي: صراع المركز والهامش، تأملات في شريط العاصفة الشعبية.14/03/2018
http://www.almoraqeb.net//main/articles-action-show-id304htm

فتقوم وحدة الأقسام الرئيسية في هذه العملية بإدخال نواة معارضة إلى قلب الإدارات والجيش والبوليس، ولاستيلاء عليها أو تفكيكها. » [1]، وميزة هذه الطريقة أنها تقوم بالثورة دون إطلاق رصاصة واحدة، وفقا لمظاهرات شكلية وشرعية، وتستخدم الهامش لإشعال فتيل الثورة.

الهامش أدبيا:

ويطلق عليه "الأدب الدوني"، ويسمى أيضا "الأدب السوقي"، وأحيانا "الآداب الهامشية"، وهو قطاع تجاهلته الكتب والبرامج الإشهارية والمناهج التربوية، ظهر في «...القرن التاسع عشرّ؛ حيث حلل شارل نيزار Charles Nizar مضمونها في كتابه: "تاريخ الكتب الشعبية" أو أدب نقل الأخبار. » [2]، وعندما نقول نقل الأخبار، نعني له ما تتوفر عليه المحفوظات الفرنسية الخارجية من رصيد أدب الشعوب خاصة الجزائر الذي «...يحمل عنوان "مذكرات ووثائق" جمعت فيه وثائق متفرقة موزعة على طول الفترة ما بين منتصف القرن التاسع عشر حتى عام 1944. » [3]، وينظر إليه على أنه أدب محلي «...ويتعامل معه على أنه في مرتبة أدنى مما هو عالمي. » [4]، وبذلك عد كل أدب متمرد عن السلطة والتقاليد أدبا هامشيا، فحكم عليه بالموت، لأنه تجاوز المألوف وتحدى السلطة، وكذلك عد كل خروج عن المألوف تحديا للكتابة الكلاسيكية، ولقواعد الكتابة المألوفة، وتهديدا لها، فيصنف بذلك ضمن الأدب الهامشي، وبناء على ذلك فكل كتابة تبزغ بفجر جديد متجاوزة النسق المألوف، محطمة القيود التي تعرقل حيويتها وتخنق جماليتها، قد يحكم عليها بالفشل، فتعيش في ظل وتموت فيه، دون أن يسمع بها أحد أو يحتفي بها، ولعلها قد تجد من ينفث فيها الروح في يوم من الأيام؛ فيشهرها ويعيد نشرها، فتحدث دويا وضجيجا إعلاميا، فتتجاوز كل الأطر، وتصنع لنفسها فئة من القراء، كما هو حال: "الخبز الحافي".

العلاقة بين المركز والهامش:

"المركز" و"الهامش" مصطلحان مثقلان معنى، طافحان دلالة، تسند كلا منهما سياقات متعددة وذاكرة نابضة حية مليئة بما اختزنت من جريان المفهومين في عصورنا الحديثة جريانا مدهشا.

إن الهامش لا يستطيع الاستقلال عن المركز، ولا في مقدور المركز الاستغناء عن الهامش؛ «فكلاهما يكمل الآخر، إلا أن تبعية الهامش للمركز هي الأكثر بروزا، والهامش لا يستفيد عادة من النظم والقوانين، خاصة فيما يتعلق بالاقتصاد، ومختلف وسائل الإعلام التي تساهم في الحراك الثقافي؛ لأنها في الغالب تخص أو ترتكز في

---

[1] المرجع نفسه.

[2] أكرم حجازي: صراع المركز والهامش، مرجع سابق.

[3] ينظر: علي حسين عبيد: منهج تركيز المركز وتهميش الهامش.2018/02/09.
http://www.annabaa.org/nbanews/

[4] المرجع نفسه.

المدن الكبرى والعواصم، فثقافتنا تعاني من غطرسة المركز، وتفضيله لنفسه ورموزه وتوابعه على حساب الهامش الأوسع. » [1]

وتجلى ذلك من خلال تركيز الأضواء الإعلامية في مكان دون آخر، وغالبا ما يكون هذا المكان متمثلا في العاصمة، أما القرى وبعض الولايات وخاصة ولايات الجنوب ومدنه (في الجزائر) فإن ما يصل إليها ضئيل بل شبه منعدم، لا يليق بالمواهب والطاقات المبدعة التي يحفل بها الهامش، لهذا كان المبدع والمثقف الجزائري يفر من المدن الداخلية؛ لكونها أماكن مهمشة، متجها نحو العاصمة حيث الأضواء الإعلامية، «ومانلاحظه في السنوات الأخيرة بالجزائر هو تعدد الإعلام في كافة المدن والقرى، ما جعل الإعلام منتشرا، بتعدد القنوات الجزائرية والإذاعات الجهوية، كإذاعة الأوراس والزيبان وورقلة...على نحو أوسع، ربما هذا ما قلل بعض الشيء من سطوة المركز الثقافي على الهامش، وهذه هي سياسة الجزائر الجديدة التي تبحث عن التوازن الجهوي، فهذا الأخير يتطلب الإنصاف، ومع هذا لايزال هناك بعض التقصير والتغاضي، ولا تزال هناك بؤرتين؛ المركز والهامش في هذا المجال، كما لا يزال هناك تقصير في تغطية الفعاليات الثقافية من قبل الفضائيات المهمة التي تتابعها، وهناك أسباب تدفع هؤلاء المراسلين إلى التغاضي عن نقل الحراك الثقافي، وتتوجه بالاهتمام إلى السياسة والاقتصاد. » [2]، فالثقافة والعولمة من شأنها أن تدفع تدفع بحضارة ما وتضاعف من قيمتها ومكانتها بين الأمم، وعليه فالثقافة المتوازنة لا تتحقق إلا بمعالجة النقائص والتقصير الحاصل في هذا المجال، والاهتمام بنشاط القرى النائية، والأخذ بيد المثقفين حيث ما وجدوا، ودعمهم ماديا ومعنويا.

وخلاصة القول أن المركز والهامش متتابعان ومتلازمان وراء خلفية الصراع، ولولا وجود المركز لما ظهرت هنالك هوامش، كما أن المركز كامل محفز في كثير من الأحيان؛ لأنه يخلق في الهوامش آمالا وأحلاما في الرقي والتطلع إلى الأفضل، وبذلك يخلق الحركة فينتعش الإبداع عبر المنافسة، ويمكن للمركز والهامش تبادل الأدوار بالغلبة والقوة، لأن المركز يستوجب الهيمنة والقوة والسيطرة على زمام الأمور.

ثقافة الهامش:

إن ثقافة الهامش هي «كل ثقافة تمارس الخروج الخلاق، وتبني بلاغة الحداثة والحرية والانعتاق، وتسعى إلى خلخلة المركز وزحزحته، لا لمجرد أنه مركز، وإنما لتؤكد أن ثقافة الفرد الواحد والذات الواحدة ثقافة المطلق، تقف في وجه الدخول في العصر. » [3]

---

[1] المرجع السابق.

[2] ينظر: المرجع نفسه.

[3] ينظر: المركز والهامش في الثقافة العربية، لمجموعة من الأساتذة الجامعيين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سفاكس، دط، 1996،

وعلى ما ذكرنا: تكون ثقافة الهامش ثقافة الحياة والأمل والتوثب، تصنع بلاغتها في عمق الاختلاف والتباين والخوف، مسكونة بروح المغامرة، مفتونة بالإبداع، ترفض السكينة والاستقرار والاطمئنان، إنها ثقافة تزرع الوعد وترتب على كشف المرتقب.

ولا مناص هنا أن نلفت النظر إلى أن ثقافة الهامش «ليست بالضرورة ثقافة المهمشين اجتماعيا والمطابقة مغرية إن كان النظر عن هوى وميل، ثم أن الآداب والأدب الذي يكفل الهامش ويفصح عنه ليس أدبا في كل الأحوال متوثبا متحفزا ينازع المركز ويخاصمه، ويؤسس لبلاغة بديلة. » [1]، ولنا من وجهة نظرنا أن ثقافة الهامش هي كل ذلك مادامت تسكنه إرادة التغيير والحركة، وعدم الاستقرار على هيئة تصبح لفرط تناولها متحجرة.

ص14.

[1] المرجع السابق: ص1.

الرواية الجزائرية المعاصرة:

مرحلة السبعينيات:

تعتبر فترة السبعينات من أخصب الفترات في تاريخ الرواية الجزائرية؛ حيث شهد الفن الروائي تطورا وتنوعا لم يعرف له مثيل من قبل، ومن أقطاب الرواية في هذه الفترة نجد "الطاهر وطار"، "عبد الحميد بن هدوقة"، "رشيد بوجدرة"...، ولقد جسدت هذه المرحلة البداية الفعلية للنهوض الروائي الفني في الجزائر، حيث ظهرت عدة أعمال روائية من مثل "ما لا تذره الرياح"، "ريح الجنوب" و"اللاز"، إضافة إلى رواية أخرى ذات أهمية كبيرة وهي رواية "الزلزال"، ففي هذه الفترة لم تكن الظروف العامة والذاتية مهيأة لكتابة نصوص روائية حديثة، وذلك لهيمنة النزعة المحافظة على كل مظاهر الحياة الثقافية، فقد كانت أغلب الإنتاجات الروائية تتناول موضوعات حول الأحوال الاجتماعية في تلك المرحلة والمرحلة التي سبقتها محاولة في ذلك إعادة إنتاج الموروث الثقافي في أبسط صورة، ولم يكن ليحدث هذا الإنتاج بمعزل عن التغيرات الجذرية التي ظهرت خلال هذه العشرية، وفي هذا يقول واسيني الأعرج: «...فقد شهدت هذه الفترة وحدها– السبعينيات– ما لم تشهده الفترات السابقة من تاريخ الجزائر من إنجازات(...) فكانت الرواية تجسيدا لذلك كله. »[1]

وذلك أن الطاهر وطار كما يقول في بداية روايته اللاز: «إنني لست مؤرخا ولا يعني أبدا أني أقدمت على عمل يمد بصلة كبيرة إلى التاريخ، رغم أن بعض الأحداث المروية وقعت أو وقع ما يشبهها (...) إنني قصاص وقفت في زاوية معينة لألقي نظرة بوسيلتي الخاصة على حقبة من حقب ثورتنا. »[2]

إذا كانت رواية اللاز قد صورت لنا مرحلة من مراحل الثورة، وذلك من خلال رؤية إيديولوجية محددة فكانت بمثابة الأرضية الفكرية للكاتب، فقد جاءت روايته "الزلزال" هي الأخرى لتحقيق هذه الرؤية الإيديولوجية في الواقع الاجتماعي والاقتصادي كحل شرعي لمخلفات الثورة التحريرية «ومن سمات الرواية في هذه الفترة الشجاعة في الطرح والمغامرة الفنية، وقد طبعت النصوص الروائية خلال هذه الفترة بالطابع السياسي، وهذا الطابع لا يمنع الطرح الجذري الذي اتسمت به النصوص الروائية والقائم على محاكمة التاريخ، أو الواقع الراهن بلغة فنية جديدة. »[3]

فمرحلة السبعينيات تعد بهذا المرحلة الفعلية لظهور الرواية الفنية الناضجة في الجزائر «إذ أن العقد الذي تلى الاستقلال مكّن الجزائريين من الانفتاح الحر على لغة روائية جزائرية جديدة، وجعلهم يلجؤون إلى الكتابة الروائية للتعبير عن تضاريس الواقع بكل تفاصيله، وتعقيداته. »[4] كما أنه لا ريب أن نطلق على هذه الفترة –السبعينيات– عقد تبلور

---

[1] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص58.

[2] الطاهر وطار: اللاز، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص19.

[3] إدريس بودية: الرؤية والبنية في رواية الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، ط1، قسنطينة، 2000، ص40.

[4] المرجع نفسه: ص30.

الرواية الجزائرية، فقد شكّلت محورا هاما في تاريخ الأدب الجزائري، والجدول التالي يمثل مسردا لأهم الروايات الجزائرية في هذه الفترة:

عنوان الرواية	اسم المؤلِّف	تاريخ الصدور
ريح الجنوب	عبد الحميد بن هدوقة	1971
ما لا تذروه الرياح	عبد العالي عرعار	1972
الطموح	عبد العالي عرعار	1972
الزلزال، اللاز	الطاهر وطار	1974
نار ونور	عبد المالك مرتاض	1975
الحلزون العنيد	رشيد بوجدرة	1977
حب وأشواق	الشريف شناتلية	1978
الشمس تشرق على الجميع	الشريف شناتلية	1978
عرس بغل	الطاهر وطار	1978
الأجساد المحمومة	إسماعيل غاموقات	1979

-جدول يمثّل أهم الروايات الجزائرية في فترة السبعينات.[1]

مرحلة الثمانينات:

وبعد السبعينيات من القرن الماضي، يلج واسيني الأعرج عالم الكتابة الروائية في بداية الثمانينيات؛ حيث نجده قد أخرج عملا روائيا في هذه الفترة بعنوان: "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" سنة 1983، الذي يصدر فيه دم الشيوعي "لخضر"، وهو من الشخصيات السياسية الأساسية في هذه الرواية؛ كان شيوعيا، وقد نقد الحكم بذبحه ذلك المجاهد البسيط "عيسى" في زمن الثورة، وهذه الرواية في حد ذاتها مثلت النظرة النقدية للتاريخ الرسمي للجزائر.

كما كتب "الحبيب السايح" رواية "زمن النمرود" سنة 1985، وهي من الأعمال الروائية الجزائرية في هذه الفترة، وعالج فيها السايح نظام الحكم الفاسد. كما نجد أيضا رواية "رائحة الكلب" سنة 1985، للروائي "جيلالي خلاص"، كما قد أخرج "رشيد بوجدرة" عدة أعمال روائية نذكر من بينها روايته "التفكك" سنة 1982، ورواية "الموت" سنة 1984، و"وليليات امرأة أرق" سنة 1989، وغير هذا من التجارب الروائية، فلقد سعى أصحابها إلى اتخاذ مسالك التجديد في التعامل مع قضايا وإشكاليات الواقع الجزائري في الثمانينيات؛ حيث سعى رواد الرواية الجزائرية المعاصرة إلى

[1] ينظر: بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغربية للطباعة والنشر، ط1، 2005، ص9.

الانخراط ضمن التوجه الجديد في الممارسة الروائية، والاستفادة من تقنيات الرواية الجديدة سواء العربية منها أو العالمية، حيث نشر عبد الحميد بن هدوقة رواية "الجازية والدراويش" سنة 1983، التي مثلت إضافة نوعية، فكُتّاب الثمانينيات شكل أغلبهم منعرجا حاسما في عمر الرواية الجزائرية، فهذا الجيل كان ابنا للمشهد الاجتماعي الوافد مع الثورة «ابنا للطبقات المهدورة الحقوق منذ آماد بعيدة، لذلك كان الحس الطبقي لديه في الفكر والسلوك غالب على ما عداه من أحاسيس ثقافية أومتخيلة، والحس الطبقي لا يرادف الولاء السياسي للطبقة التي نشأ فيها، ولكنه يعني انعكاس ذبذبات التراث الاجتماعي لهذه الطبقة على الفكر والسلوك بالغة التعقيد: من النقيض إلى النقيض أحيانا بالانتماء يمينا أو يسارا أو بالازدواجية في معظم الأحيان. »[1]

كما تابع الطاهر وطار في هذه الفترة كتابة جزئه الثاني من رواية "اللاز"، وهو بعنوان "تجربة العشق والموت في الزمن الحراشي" سنة 1980، «الذي يرسم فيها مآل الثورة بعد الاستقلال عبر الاصطفاف بين الحركة الطلابية ومن يدعون الدين ليجهضوا الثورة الزراعية، ويقضوا على التحول الاشتراكي. »[2]

فمسار الرواية الجزائرية في الثمانينيات كان مرهونا بتلك التحولات التي شهدها المجتمع الجزائري؛ حيث تطرقت في البداية لمواضيع الثورة ثم بعد ذلك لجأت إلى مرحلة البناء.

وفيما يلي جدول لأهم الروايات في هذه الفترة:

عنوان الرواية	اسم المؤلِّف	تاريخ الصدور
الحوات والقصر	الطاهر وطار	1980
واقع الأحذية الخشنة	واسيني الأعرج	1981
عام وعام من الحنين	رشيد بوجدرة	1981
البزاق	مرزاق بقطاش	1982
التفكك	رشيد بوجدرة	1982
الألواح تحترق	محمد الرتيلي	1982
تتلألأ الشمس	محمد مرتاض	1982

[1] غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي، دار الطليعة، ط1، القاهرة، 1981، ص121.

[2] نبيل سليمان: التجريب في الرواية الجزائرية، الملتقى الرابع لابن هدوقة، وزارة الاتصال والثقافة، مديرية الثقافة، ط1، الجزائر، ص68.

نوار ولوز	واسيني الأعرج	1982
ما تبقى من سيرة لخضر حمروش	واسيني الأعرج	1983
أوجاع رجل غامر صوب البحر	واسيني الأعرج	1983
الجازية والدراويش	عبد الحميد بن هدوقة	1983
الانفجار	محمد مفلاح	1983
صهيل الجسد	أمين الزاوي	1983
الموت	رشيد بوجدرة	1984
زمن النمرود	الحبيب السايح	1985
رائحة الكلاب	جيلالي خلاص	1985
ليليات امرأة أرق	رشيد بوجدرة	1985
معركة الزقاق	رشيد بوجدرة	1986
زمن العشق والأخطار	محمد مفلاح	1986
خيرة والجبال	محمد مفلاح	1988
حمام الشفق	جيلالي خلاص	1988
تجربة في العشق	الطاهر وطار	1988
عزوز الكابران	مرزاق بقطاش	1989

-جدول لأهم الروايات الجزرئرية في فترة الثمانينيات.[1]

مرحلة التسعينيات:

أما فترة التسعينيات «فقد كانت حافلة بالروايات التي تحاول أن تؤسس لنص روائي يبحث عن تميز إبداعي مرتبط ارتباطا عضويا بالمرحلة التاريخية التي أنتجته. »[2] فقد صورت لنا معظم روايات الفترة التسعينية صور الأزمة الجزائرية بكل أشكالها من عنف التقاليد إلى عنف المهد والانفعالات وعنف النص، عنف التخيل، عنف اللغة، هذا التعدد الدال على تعالق هذه الرواية بالواقع الاجتماعي الذي أنتجها، وكشف عن عنف الجماعات الإسلامية، كما أن هذا التعدد يعبر عن تنويعات رمزية للمقاومة ومواجهة الإرهاب بالكتابة، ومن هنا فالرواية الجزائرية التسعينية «قد تناولت وأشارت في

[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص8.

[2] المرجع نفسه، ص13.

نصوصها إلى عنف السلطة الحاكمة مثلا ما نجده في رواية "دم الغزال" لمرزاق بقطاش، و"كراف الخطايا" لعبد الله عيسى لحيلح، و "امرأة بلا ملامح" لكمال بركاني، و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، و"الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار، وغيرها من الروايات الأخرى التي تطرقت إلى وصف السلطة وأعمالها المشينة. » [1]

فجل الأعمال الروائية في هذه الفترة تعاطت موضوع العنف السياسي وآثاره؛ اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا، حيث يلتقي الطاهر وطار في "الشمعة والدهاليز" –المذكورة آنفا– مع واسيني الاعرج في "سيدة المقام" في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي تبعتها، كما جسّدها آخرون كإبراهيم سعدي في "فتاوى زمن الموت"، ومحمد ساري في "الورم"، وبشير مفتي في "المراسيم والجنائز"، «فمثلا في "سيدة المقام" يصور لنا واسيني الأعرج معاناة مريم التي ترمز للمرأة الجزائرية الصامدة، ويرجع سبب هذه المعاناة إلى النظام والتيار المظلم المعادي لكل مظاهر التقدم والتحضر. » [2]

كما نجد رواية "تاء الخجل" لفضيلة فاروق التي تصور فيها حياة صحفية جزائرية في شرق البلاد «إذ تحقق في عملية انتحار فتاة لتصل إلى حقيقة أنها قفزت من أحد جسور قسنطينة تلبية لرغبة والدها؛ إذ أنها اغتصبت من طرف الأيدي الآثمة، وفي الوقت الذي تعدم فيه هذه الصحفية تبدأ الاغتصابات الجماعية في جزائر التسعينات، فتصل الصدمة ذروتها، وتفضل أن تغادر الوطن الجريح؛لأن الوضع فيه خانق، ومن خلال رحلتها مع المغتصبات، تتعاطف مع إحداهن لأنها من نفس منطقتها وتعيش معها أيام الاحتضار. » [3]

إذن، فالرواية في هذه الفترة تعتبر بمثابة شهادة على واقع، وشهادة على حضور ذات المثقف المعذبة، فهي تجسد في أحد أوجهها حضور المثقف ومحنته في رواية الأزمة، إنها بالأحرى ثقافة الوطن المجروح.

عنوان الرواية	اسم المؤلِّف	تاريخ الصدور
رمل الماية	واسيني الأعرج	1990
سيدة المقام	واسيني الأعرج	1991
ذاكرة الجسد	أحلام مستغانمي	1993
الشمعة والدهاليز	الطاهر وطار	1995
فوضى الحواس	أحلام مستغانمي	1996
الولي الطاهر يعود ألى مقامه الزكي	أحلام مستغانمي	1999
ذلك الحنين	الحبيب السايح	1997

[1] الشريف حبيلة: الرواية والعنف، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص165.

[2] أمينة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للنشر والتوزيع، (دط)، (دت)، ص77.

[3] مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، المجلد 22، العدد الأول، سبتمبر 1999، ص304.

عواطف جزيرة الطيور	إبراهيم سعدي	1998
المراسيم والجنائز	بشير مفتي	1998
بين فكي وطن	زهرة ديك	1999

-جدول لأهم الروايات الجزائرية في فترة التسعينيات.[1]

فترة الألفية الثالثة:

كانت العشرية السوداء مرحلة مفصلية في التاريخ الجزائري المعاصر، وذلك تبعا لطبيعة الهزات التي أحدثتها في البنية الاجتماعية، بل حتى في البنية النفسية للفرد الجزائري. وبعد انقشاع ليل العشرية الحالك أشرق فجر الرواية الجزائرية من جديد، فقد شهد ظهور رواية جديدة باللغة العربية على يد جيل جديد نشأ وسط أحداث العنف الدموي المأساوي، فاتخذوا من محنة الجزائر منبعا ينتجون منه مادتهم، يخصّبون بها عواملها الفنية والجمالية، ويبنون فضاءها من دراما الواقع «فالتجربة الإبداعية سجلت الواقع الدموي، وأفرزت نصوصا تراجيدية لابسة ثوب العنف والمحنة؛ حيث تمكنت من تسخير كل الآليات لاستيعاب الأزمة بمواضيع متنوعة، كما أن أدباء هذه الفترة –ما بعد العشرية– قدّموا للقارئ النص الروائي المغامر المدهش. »[2]؛ أي أن الرواية الجزائرية المعاصرة في الألفية الثالثة سلّطت الضوء على جوانب عديدة من خلال كتاباتها التي اختلفت عن الروايات التقليدية اختلافا واضحا، وأصبح الجديد مع هذه الكتابات هوطريقة المعالجة الموضوعاتية التي اتسمت بالصراحة الفاضحة في أغلب الأحيان، حيث «تسعى الرواية الجديدة إلى تأسيس وعي جمالي جديد. »[3]

فقد كتبت عن الإنسان في كل حالاته؛ وكتبت عن الواقع الراهن والسياسة والتطرف الديني والتاريخ والمجتمع والجنس والذات وغيرها، معتمدة في ذلك على أشكال وأساليب سردية جديدة.

إن الرواية في هذه الفترة راهنت على الخروج بنفسها من التقنيات الروائية التقليدية الخاصة بعد الأحادية الحزبية، «وآلت على نفسها بالتجديد والتمرد والتحرر من قيود الرواية الكلاسيكية والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن. »[4]

إذ باتت الكتابة الروائية واعية بقضايا الواقع والتباساته، وعاملة على إسماع أصوات الذات المقموعة بطريقة فنية

---

[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص12.

[2] ينظر: مسعود العلمي: الفضاء المتخيل والتاريخ في رواية الأمير، "مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج-نموذجا- دراسة بنيوية سيميائية، مذكرة ماجيستر في الأدب الجزائري المعاصر، العيد بن جلولي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010/2009، ص21.

[3] شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، رمضان 1429هـ،سبتمبر2001م،ص15.

[4] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت،2009، ص102.

جمالية، وأضحت «قوة الروائي الحقيقية تكمن في أن يبتكربحرية تامة دون تقيد بنموذج أو مثل. » [1]

ولقد مثلت هذه الفترة كوكبة من الروائيين الشبان الذين أسهموا في إثراء الساحة الأدبة والنقدية في الجزائر بمجموعة من النصوص الروائية الجديدة أمثال «عز الدين جلاوجي في " الفراشات والغيلان" سنة 2000، و"سرادق الحلم والفجيعة" 2000، (...)ومراد بوكرزازة في "شرفات الكلام"، (...) وكمال بركاني في "امرأة بلا ملامح"2001، (...) وسفيان زرادقة في "كواليس القداسة" وغيرهم من كتّاب الرواية الشبان الذين تفاوتت القيمة الفنية لنصوصهم إلا أنهم يمثلون رافد إغناء وتنويع للمدونة الجزائرية ذات التعبير العربي. » [2]

ومن أهم الثيمات التي احتفت بها الرواية الألفينية نجد:

التجريب:

لقد خاض الروائيون الجزائريون في هذه الفترة في مغامرة التجريب بما يعنيه من تجاوز واختراق وانزياح عن المألوف السردي وأصبحوا مكنونين بهاجس التجديد والبحث المستمر عن أشكال فنية جديدة لإشكالات الراهن وملابساته «حيث اتجه الروائيون إلى التخلص من الشكل الواقعي بتجريب أشكال روائية جديدة (...) وأصبح الروائي واعيا بالبناء الإستيطيقي[*](...)للشكل الروائي أكثر من اهتمامه بجانب المضمون. » [3]

فممارسة التجريب وارتياد مجال المسكوت عنه، جعل الخطاب الروائي يسعى إلى تفكيك الواقع والإنسان، وإنتاج قيمة جمالية حولها.

الإرهاب:

ارتبطت رواية هذه الفترة ارتباطا متفقا عليه بموضوع الإرهاب باعتباره حدثا فرض نفسه على كل الأذهان والعقليات، وفاق ما عاشه الشعب الجزائري من معاناة أثناء العشرية، حوّل البلاد إلى مسرح تراجيدي، لذلك فإن «وقعه في القلوب والعقول قد يعادل وقع الثورة التحريرية إن لم يفقها، بل إن ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور. » [4]

ومن بين الروايت التي تناولت موضوع الإرهاب نجد رواية "تاء الخجل"، و "امرأة بلا ملامح"، ورواية "بوح الرجل القادم من الظلام"، و "وطن من زجاج" لياسمينة صالح، "سرادق الحلم والفجيعة"، وغيرها من الأعمال الروائية.

---

[1] مجموعة مؤلفين: سلطان النص، ص10، نقلا عن كرومي لحسن: حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، تجليات الحداثة، وهران، العدد 3، جوان 1994، ص127.

[2] بوشوشة بوجمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص12-13.

[*] الجمالي.

[3] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2010، ص22.

[4] مخلوف عامر: الواقع والمشهد الأدبي، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 2011، ص11.

عنوان الرواية	اسم المؤلِّف	تاريخ الصدور
الفراشات والغيلان	عز الدين جلاوجي	2000
سرادق الحلم والفجيعة	عز الدين جلاوجي	2000
أرخبيل الذباب	بشير مفتي	2000
الحب في المناطق المحرمة	جيلالي خلاص	2000
شرفات بحر الشمال	واسيني الأعرج	2001
حارسة الظلال	واسيني الأعرج	2001
في الجبة لا أحد	زهرة ديك	2001
شرفات الكلام	مراد بوكرزازة	2001
امرأة بلا ملامح	كمال بركاني	2001
كواليس القداسة	سفيان زرادقة	2002
مدار البنفسج	محمد زروالة	2002
شاهد العتمة	بشير مفتي	2002
بوح الرجل القادم من الظلام	إبراهيم سعدي	2002
تلك المحبة	الحبيب السايح	2002
تماسخت	الحبيب السايح	2002
تاء الخجل	فضيلة فاروق	2002
عابر سرير	أحلام مستغانمي	2003
رأس المحنة	عز الدين جلاوجي	2003
البحث عن آمال الغريني	إبراهيم سعدي	2004
الإعصار الهادئ	بوفاتح سبقاق	2007

-جدول لأهم الروايات الجزائرية في الألفية الثالثة.[1]

ومنه فإن «مجمل خصائص روايات الألفية الثالثة تتمحور في التحرر من قيود الرواية الكلاسيكية، والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن وإسماع أصوات الذات المقموعة، والانغماس في قضايا الواقع والتباساته،

[1] ينظر: بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص13.

والعناية بالطرائق الفنية والجمالية، والنزوع إلى التجريب والوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة في ذاتها. » [1]

ومجمل القول أن الرواية الجزائرية قسِّمت إلى عدة فترات يمكن أن نجملها على النحو التالي: رواية التعبير الإيديولوجي الموجه(فترة السبعينيات)، رواية الانفتاح والتيه والبحث عن الذات (فترة الثمانينيات)، رواية الأزْمة (فترة التسعينيات)، ورواية التجديد والتجريب (الألفية الثالثة).

[1] حسن المودن: جدل الجسد والكتابة في رواية أشجار القيامة للروئي الجزائري بشير مفتي، ص60.

الكتابة النّسوية الجزائرية:

لقد اكتسحت الكتابة النّسوية مؤخرا حقل الإبداع الأدبي بشتى أنواعه ومجالاته؛ حيث اختارت المرأة من خلاله أن تعبر وتبوح بمختلف الانفعالات. وقد انتشرت هذه الظاهرة في جميع أحاء العالم، وتأثرت بهذه الحركة نساء جميع الأصقاع، ومن بينها كاتبات الجزئر، وتعتبر الكاتبة "زهور ونيسي" من أوائل الأسماء اللاتي استطعن الانطلاق في الساحة الأدبية، ويفرضن أنفسهن ووجودهن، ويعبرن عن آرائهن ،وقد أصدرت "زهور ونيسي" أول مجموعتين قصصيتين هما «"الرصيف النائم" سنة 1967، ومجموعة "على الشاطئ الأخرى" سنة1974، بالجزائر. »[1] لتصدر «سنة 1996 "عجائز القمر" ،ثم مجموعة قصصية أخرى تحت عنوان "روسيكادا" سنة 1998، وكتاب "نقاط مضيئة"؛ وهو مجموعة مقالات في الثقافة والسياسة والمجتمع. »[2]

أما فيما يخص مجال الكتابة الروئية فقد أصدرت أول رواية نسائية تحت عنوان «يوميات مدرسة حرة" سنة 1979، ثم تلتها رواية "لونجة والغول" سنة 1994. »[3] والمتمعن لكتابات "زهور ونيسي" يرى أنها ساهمت في خدمة وطنها؛ فكل رواية أو قصة حفرت في مجرى التاريخ.

إلى جانب "زهور ونيسي" نجد الكاتبة "زليخة السعودي «التي " كتبت القصة والمقالة والرواية والشعر، نشرت أعمالها في عدة صحف ومجلّات منها "الأحرار" و"الجماهير" و"الجزائرية".»[4] كما نجد أن لديها إنتاجات في مجال القصة نذكر على سبيل المثال: "عازف ناي" و"عرجونة" سنة 1970، وقصة "من البطل" التي تعتبر من «النماذج القصصية النسائية القليلة التي انتقلت من جنس القصة القصيرة لتطارد الرواية، أو على الأقل "الميني رواية" كما اصطلح على تسميته عندنا في الجزائر، في شكلها وفي تداخل أحداثها، ورحابة زمنها الذي يتسع لسنوات طويلة، وتعدد شخصياتها. »[5]

ورغم قلة قصص الراحلة "زليخة السعودي" إلا أنها تنصب على نماذج نسوية، وتسند لها دور المشاركة في الثورة التحريرية بصفتها مناضلة ومجاهدة، كما في قصة "من البطل"، فقد أسبغت عليها «صفات المرأة الوطنية، والتي من أبرزها الوفاء للثورة، واحتمال صنوف الأذى والألم من أجل الحرية والاستقلال. »[6]

لنصل فيما بعد إلى ثلاث نساء استطعن أن يفرضن أنفسهن في الساحة الأدبية الجزائرية، وتجرأن على تحطيم أغلال الرجل من جهة، وحواجز الثالوث المحرم من جهة أخرى، واستطعن بذلك إظهار قدرتهن على الإبداع وإزاحة الرجل عن عرش الكتابة وهن: "أحلام مستغانمي"، "فضيلة الفاروق" و"ياسمينة صالح"

وقد جعلت "فضيلة الفاروق" من قضايا المرأة بؤرة كلامها، من خلال تحريرها وانعتاقها من أغلال الماضي خاصة في

---

[1] عيسى فنوح: أدبيات عربيات، دار طالاس، ط1، دب، 1994، ص79.

[2] نفيسة الأحراش: كتابات امرأة عايشت الأزمة، منشورات جمعية المرأة في اتصال، ط1 ،دب، 2002، ص167.

[3] عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، ص52.

[4] جميلة زنير: أنطولوجيا القصة النسوية في الجزائر، دار الثقافة، دط، الجزائر، 2007، ص38.

[5] باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2002، ص76.

[6] المرجع نفسه، ص20.

رواياتها الأربع: "مزاج مراهقة" سنة 1999، "اكتشاف الشهوة" سنة 2005، "أقاليم الخوف" سنة 2010، "تاء الخجل" سنة 2003، هذه الأخيرة التي أرادت أن ترقى بها إلى درجة أرفع، غير أنها رفضت وظلت هذه الرواية دون نشر لمدة سنتين، مع أنها ناقشت موضوع الاغتصاب من خلال مجتمعنا العربي ثم عرضت بألم كبير معاناة النساء المغتصبات في الجزائر خلال العشرية السوداء، ولكن الكتابة عن كل ما هو جنسي لم تكن مرغوبة في ذلك الوقت.

أما "ياسمينة صالح" فقد جعلت هي الأخرى من قضية المرأة ثيمة أساسية في كتاباتها، كما أن جل أعمالها كانت تتسم بالتمرد من خلال تطرقها لموضوع الجنس، وذلك بالتركيز على الدعارة في معظم رواياتها؛ حيث «يصبح الجسد ثروة يجب استغلالها. » [1] ومن بين رواياتها نجد: "بحر الصمت" سنة 2001، "أحزان امرأة من برج الميزان" سنة 2002، "وطن من زجاج" سنة 2006، ورواية "لخضر" سنة 2010.

وبعد هذا وذاك فإن الرواية النسوية الجزائرية ارتقت وبلغت النضج على يد "أحلام مستغانمي"، التي تعتبر قلما جريئا ثار على تقاليد الإبداع القديم؛ فلغتها شعرية وشاعرية تراسلت بجسدها، ونطقت به أدبا وحبا ورغبة ووطنا، حيث نجدها تقول عن نفسها: «أنا امرأة مجنونة، وأزداد جنونا في حضرة الورق. » [2] فهي هنا تعتبر الكتابة وسيلة للبوح عما يجول داخل المرأة، كما أنها أرادت من خلال رواياتها أن تكسر مقولة: «القلم عضو ذكوري خالص. » [3] وهي بذلك تواجه هذا الطريق المسدود الذي حددت هندسته الثقافة الذكورية السائدة التي عملت على وضع كينونتها على هامش المجتمع، ومن بين رواياتها نذكر: "ذاكرة الجسد" سنة 1993، "فوضى الحواس" سنة 1996.

إن جل الكاتبات الجزائريات قصدن من خلال كتاباتهن إلى كسر حواجز الصمت المتعلق بالذات؛ حيث أردن إثبات جدارتهن في الكتابة، والقدرة على صنع الاختلاف كما يكتبه الرجل، كما يقول الغذامي: «لقد احتالت المرأة بالسرد لاقتحام قلعة اللغة، ودكت بذلك حصون الرجل المضروبة حول مدينة اللغة. » [4]

وبالرغم من كل ما قامت به الروائيات العربيات عامة والجزائريا خاصة في إطار السعي إلى «نقل المرأة من الذات المضافة إلى الذات المضاف إليها. » [5] إلا أن كتابة الروائية "أحلام مستغانمي" كانت لأقرب للتعبير عن هوية المرأة، وتبيان قدراتها الفكرية، ومقاومة الخطاب الذكوري السائد.

---

[1] ياسمينة صالح: أحزان امرأة من برج الميزان، منشورات جمعية المرأة في اتصال، دط، دب، 2002، ص77.

[2] أسيا موساوي، بشير مفتي، أحلام مستغانمي: لا أغفر للذين نهبوا الجزائر، مجلة الاختلاف، ع3، الجزائر، 2003، ص30.

[3] ينظر: عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص38.

[4] المرجع نفسه، ص199.

[5] المرجع نفسه، ص132.

الكتابة النسوية:

باعتبار اللغة الأداة الإنسانية للتعبير، فقد مثلت المرأة فيها –أيضا– رمز الدونية والإقصاء والتهميش؛ حيث «اعتبرت اللغة على مدار التاريخ بأنها مؤسسة ذكورية فحولية، كانت فيها المرأة تنكتب معنى، ولم تكن ذاتا فاعلة. » [1]

فقد كان الرجل هو اللفظ في حين كانت المرأة نسقا أو موضوعا؛ أي أن «المرأة موضوع وليست ذاتا لغوية، هذا هو المؤدى الثقافي التاريخي العالمي عن المرأة، وفي كل ثقافات العالم تظهر المرأة على أنها مجرّد "معنىً" من معاني اللغة، نجدها في الأمثال، الحكايات والمجازات والكنايات. » [2] فقد كانت المرأة –إن صحّ التوصيف– مجازا رمزيا يوظفه الرجل كتابة، وينسج من خلاله قصصه وحكاياته، أو –حسب تعبير الغذامي– كانت هي «المسجون والرجل السجان. » [3]

وتتحول المرأة فيما بعد من "موضوع" لغوي إلى ذات فاعلة؛ حيث قررت الانتقال من خارج اللغة إلى أعماقها، «وبهذا تتخلص من المستعمر الفحل الذي احتل المساحة، وتحكم بفعل الكتابة وفعل القراءة وفعل التأويل، وهي أفعال كانت جميعها من حق الرج ومن محتكراته. » [4]

وهكذا استطاعت المرأة أن تحطم صنم الهيمنة الذكورية، لتفرض كيانها بوصفها كائنا مستقلا بمنظوره ورؤيته الخاصة، حيث ظهرت أصوات نسائية تصدع في العلن بآرائها، مكسرة سلاسل حديدية كبلت حريتها من الماضي، فأصبحت مبدعة بعدما كانت موضوعا للإبداع، فظهر هذا البطل الأنثوي الذي يحتج على الوضع الدوني، ويرفض "الجيتو" الحريمي، ويثور على السلطة الذكورية، مطالبا إياه بالنظر إلى المرأة بوصفها إنسانا، وليست ذاتا للركوب وإدبارا للشهوة.

ومن ثم لم تعد مشاركة المرأة للرجل في ميدانه الأدبي مشاركة رمزية، بل أصبحت تعبيرا قويا عن ظهور عنصر جديد في الساحة، بإمكانه أن يبدع عوض أن يكون موضوعا يتمركز حوله الإبداع، وأن يكون فاعلا بعدما كان نادر الحضور، إذا لم نقل منعدم الظهور.

كما عرفت تطورا في الصورة التي رسمها لها الأدباء قديما، باعتبارها جسدا وموضوعا للحب والجنس؛ حيث أصبحت ترسم صورتها بنفسها، وعلى الحال التي ترى ذاتها عليها، فظهرت المرأة التي تكتب الرواية، عوض المرأة التي تُكتب في الرواية.

وبهذا أضحت خطوات المرأة الفعلية نافذة للبوح بهموم المرأة ، منتقدة الآخر المتمثل –غالبا– في شخص الرجل، الذي يحيل على سلطة ذكورية أبوية قمعية يرى المرأة «كذات مرصودة للألم، وجسد مباح للعنف، وكيان مازوخي يتلذذ

---

[1] فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، مقاربة للأنساق الثقافية، مطبعة دار الآمينية، دط، الرباط، 2004، ص104.

[2] عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1996، ص8.

[3] المرجع نفسه، ص180.

[4] المرجع نفسه، ص181.

بسادية الرجل. » [1]

وقد شكلت محاولة التحرر والتمرد على ما هو قائم أولى خصائص كتابات المرأة في الوطن العربي، فكان لا بد على «المرأة العربية أن تتخذ من الكتابة وسيلة للمقاومة في ضوء القهر الممارس عليها في شكل أساسي، حيث قامت بتجسيد تجارب نسائية مليئة بالوعي المأساوي حول واقعها من خلا استحضار نصوص مشحونة بالرفض لوضع المرأة في مجتمعات تكرس سلطة الرجل وتسلب وجود المرأة وكيانها. » [2]

وقد برزت عدة أسماء نسائية على الساحة الأدبية العربية، وترى الناقدة "حنان عواد" «أن رواية "أنا أحيا" لـ"ليلى البعلبكي" الصادرة سنة 1958 تمثل نقطة انطلاق حقيقية للثورة الأدبية النسائية في وجه المجتمع الذكوري. » [3] فمارست المرأة العربية بهذا فعل التحدي ضد قوى عاتية لا تستطيع إلحاق الهزيمة بها، فعكست ما تعرضت له من تعسف نفسي واجتماعي بوصفها أنثى.

فكان لا بد لها أن تؤسس رؤيتها الخاصة للواقع والعالم الخارجي حتى يتسنى لها نقل فكرها دون وسائط، «فاتخذت من الكتابة منبرا لإعلاء صورتها، والتنديد بكل أشكال العنف الممارس عليها.» [4] فصورت رغبتها في التحرر وسط عدة تجليات أهمها:

- رفض تكريس الأسر للنظرة الدونية للفتاة.
- التمرد على القوالب الجامدة التي وضعها الرجل، وظل باستمرار يصوغ أدبه في إطارها.
- التمرد على النظم السياسية، وتعاليم الأديان وضوابط الأخلاق، وما سوى ذلك مما له علاقة بالماضي أو التراث أو التقاليد، فكان تمردهن الأدبي لا يخرج عما أسماه بعضهم: "الثالوث المحرم"؛ الدين، الجنس، السياسة.

فعلى صعيد الجنس –مثلا– عرّت الكتابة المتحررة الجسد تماما، ونزعت عنه صفة المكنون الثمين الذي لا يصح كشفه، وتمردت على مصطلحات: "الحياء"، "العيب"، "الستر"، وفضحت ممارسات الرجل الجنسية بشكل صريح، ظنا منها أنها بفعلها ذاك إنما تكشف نقاط ضعفه تجاه أنوثتها وجمالها، وتكسر أمام المجتمع هيبته المصطنعة التي لطالما قهرها بها، فكانت جل الكتابات تحكي سيرة جسد ركبته الشهوة، لكنه مثقل بالقهر الاجتماعي والعاطفي، فنجد –مثلا– في «شخصية "زهرة" بطلة "حنان الشيخ" تقدِّم جسدها بلا متعة، لتنتهي إلى الجنون والموت برصاص قناص. » [5]

---

[1] هشام العلوي: الجسد والمعنى، الدار البيضاء للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص21.

[2] بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، دار الطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، 2003، ص15.

[3] ينظر: محمد بن زاوي: النقد العربي المعاصر، المرجع والتلقي، كتاب ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، دط، دب، دت، ص174.

[4] أحلام معمري: إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، مجلة مقاليد، ع2، منشورات جامعة ورقلة، 2001، ص49.

[5] ينظر: حنان الشيخ: حكاية زهرة، دار الأدب، ط1، بيروت، 2004، ص110.

كما نجد أيضا «شخصية "سمية" بطلة "ليلي العثمان" التي تموت غرقا حتى لا يراه حرس الشاطئ مع حبيبها. » [1]

كلها نصوص أنثوية مسكونة بفكرة الانعتاق والبحث عن فضاءات أرحب للحرية والجرأة، مشحونة بالاحتجاج والرفض، وهي تعانق جماليات الكلمة في أقصى استغلالها لتحرير المرأة الكاتبة من وصاية الرؤية الرجالية، وعاداته وتقاليده، وفي هذا تقول أحلام مستغانمي: «فأن تكتب يعني أن تفكر ضد نفسك، أن تجادل، أن تعارض، أن تجازف، أن تعي منذ البداية أن الأدب خارج المحظور، وإبداع خارج الممنوع، ولو كانت الكتابة غير هذا لاكتفت البشرية بالكتب السماوية وانتهى الأمر، ولكن خطر الكتابة ومتعتها يكمنان في كونها إعادة نظر ومساءلة دائمة للذات؛ أي في كونها مجازفة دائما. » [2] فالأدب الحقيقي هو الأدب الذي يتخطى حدود المألوف ويخرج عنه، وبذلك جاءت كتابات نسائية متمردة على كل الثوابت، وكانت أعمالهن تجسيدا للصراع المحتدم بين الذكر والأنثى، والذي يعكس رغبة الأنثى في قلب الموازين والهروب من أغلال الذكر وقيوده.

---

[1] ينظر: ليلى العثمان: وسمية تخرج من البحر، دار المدى للثقافة والنشر، دط، دمشق، 1995، ص75.

[2] أحلام مستغانمي: الزمن المضاد والكتابة، دار الآداب، بيروت، دت، ص46.

الرواية الجزائرية: فضاء ثقافي مفتوح:

لقد اصطبغت الرواية الجزائرية في الفترة ما بعد الاستقلال بصبغة إيديولوجية؛ وذلك تحت تأثير الظروف السياسية والاقتصادية للبلاد؛ حيث انتهجت هذه الأخيرة نهجا اشتراكيا، بنت عليه حياتها السياسية والاقتصادية، وهذا ما ألقى بظلاله على ميدان الأدب عموما، وجنس الرواية خصوصا، باعتبارها لسان الحال المعبر عن قضايا الأُمة.

إلا أنها –ولظروف سياسية واقتصادية أيضا– خرجت هذه الرواية عن هذا النهج، ولم تعد حبيسة النظرة الإيديولوجية ويرجع ذلك بالتحديد إلى «ما بعد أحداث 1988 وما رافقها على المستويين السياسي والاجتماعي. »[1] فبالنظر إلى الارتباط الوثيق بين الرواية والواقع السياسي والاجتماعي –كما أسلفنا– وبالنظر إلى أهمية هذه الأحداث، والتي نقلت الجزائر من مرحلت الحزب الواحد إلى مرحلة التعددية الحزبية، ومن اقتصاد اشتراكي إلى اقتصاد رأسمالي –ولو جزئيا– فقد تبع هذا كله تحولات في مجال الرواية، التي جاءت معبرة عن الواقع الجديد، لكن الجزائر لم تلبث أن دخلت مرحلة أخرى، تعتبر مرحلة حاسمة من تاريخ الجزائر، وهي مرحلة العشرية السوداء، والتي تعتبر أيضا حاسمة في تاريخ الأدب والنقد الجزائريين؛ ولكون هذه المرحلة جاءت مصاحبة أيضا لوضع عربي وعالمي جديد «كالعولمة ونهاية القطبية الثنائية وظهور المشروع الدولي لأمركة العالم، وكذا انتشار الخطاب السلفي التكفيري... »[2]، وهذا ما جعل الفضاء الجزائري فضاء حافلا بالمواضيع الجديرة بالتناول الروائي خارج القوقعة الإيديولوجية، وهذا ما ساعدها على التطور لتصبح «نصا روائيا مفتوحا لايمكن قراءته إلا في ظل الظروف التي أنتجته. »[3] إذ أنه إذا كانت عملية الإبداع الروائي مرتبطة بالواقع –كما رأينا– فمن الضروري أن لا يتم عزل عملية القراءة عن هذا الواقع أيضا، ولا يمكن إنكار الدور الكبير لهذا الواقع في التوجيه نحو القراءة المثلى للنص الروائي، كما لا يمكن إنكار كون عزل النص الروائي عن الواقع الذي أنتجه سبيلا إلى القراءات والتأويلات الشاذة لهذه النصوص.

وبتتبع النص الروائي الجزائري في هذه الفترة، فإننا نجده يتطرق إلى جميع المواضيع والقضايا الحالّة والمحدثة، متناولا إياها من مختلف الجوانب، منفتحة –أي الرواية– عل طرح مختلف القضايا السياسية والثقافية والتاريخية، وخطابات الهوية والاختلاف والغيرية وغيرها من المواضيع الشائعة المرتبطة بالراهن بمختلف أبعاده الوطنية والإقليمية وحتى العالمية، كل هذا جعل النص الروائي الجزائري الذي تم إنتاجه في هذه الفترة «مجالا سرديا وثقافيا منفتحاً. »[4]

وبالتالي فإنه لا يمكن إنكار التجديد الحاصل في الرواية الجزائرية في هذه المرحلة، والملاحظ أن هذا التجديد لم يكن على المستوى الشكلي أو التقني بصورة كبيرة، أو على الأقل بقدر ما كان هذا التجديد مستوى المضامين، المرتبطة بشكل أساسي بظهور مفاهيم حياتية جديدة.

هذا التجديد على المستوى الإبداعي في مجال الرواية استدعى بشكل إلزامي تجديد «وتطوير المقاربات والمناهج

---

[1] طارق بوحالة: الرواية الجزائرية والنقد الثقافي، اليوم الدراسي الوطني الثالث حول السرد، فلسفة السرد، جامعة البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، 2016، ص2.

[2] المرجع نفسه، ص3.

[3] المرجع نفسه، ص3.

[4] المرجع نفسه، ص3.

النقدية التي ترنو إلى قراءة هذا النص الروائي المعاصر. » [1]؛ إذ لم يعد من المقبول بل أصبح من غير الممكن تناول هذه النصوص المنفتحة وفق المناهج التي شاعت في المرحلة البنيوية –مثلا–؛ وذلك لكون هذا النص الروائي بالأساس تعبير عن واقع المجتمع، وبالتالي من غير المعقول أن نحاول دراسته دراسة نصية مغلقة تستبعد جوانبه الاجتماعية، وهذا ماستدعى الانتقال من مثل هذه الدراسات إلى الدراسات الثقافية، باعتبارها أكثر مرونة واقترابا من النصوص الروائية لهذه المرحلة.

الهامش في الخطاب السردي الجزائري:

تعتبر الفنون الأدبية السردية عموما وفن الرواية خصوصا أقدر الفنون الأدبية على تتبع الهامشي، وطرق المواضيع المسكوت عنها، ومن هنا ارتبط الأدب في الثقافة العربية والإسلامية بجنس الشعر، لكون هذا الأخير يقيد المبدع ويحد من حريته في طرق مثل هذه المواضيع، وهذا ما جعل منه الجنس المفضل لدى السلطة، وبالتالي الجنس السائد في هذه البيئة.

وإضافة إلى عناية السلطة بجنس الشعر على حساب النثرعموما والسرد خصوصا، فإنه من الملاحظ أن طبيعة البيئة العربية الذكورية قد ساهمت في في هذا الاعتناءبالشعر والإقصاء للسرد؛ وذلك لكون الشعر جنسا ذكوريا، بالنظر إلى طبيعة مواضيعه وأغراضه المتمثلة أساسا في إبراز جوانب الرجولة والشجاعة لدى الذات العربيةفي إطار ما اصطُلح عليه "الفحولة".

وفي مقابل ذلك فإننا نجد السرد باعتباره جنسا أدبيا يمتاز بقدرته على رصد التفاصيل والجزئيّات، وإبراز التناقضات، وتصوير واقع المجتمع، وتجسيد ظروف المهمشين والمقهورينفيه، ولا يمكن إنكار وجود طبقة من الأدباء، سواء كانو شعراء أم غير ذلك تبنوا واقع المجتمع، واهتموا بالتعبير عن قضايا المهمشين، «كما يتجلى ذلك عند "بشار بن برد" كنموذج للشعراء المعبرين عن قضايا الهامش بشعرهم. » [2]

أما النثر النثر الذي يعتبر ميدان التعبير عن مثل هذه القضايا منذ القديم، فنجد –مثلا– "أبا حيان التوحيدي" وأصحاب المقامات الذين استعملوا السرد في التعبير عن الواقع العربي، وعن قضايا الطبقة البسيطة وعامة الناس، كتصوير ظاهرة الكدية ووصف جلسات السمر.

ومن هنا يمكن القول أن «أدب الهامش في الأدب العربي قديما انطبع بسمات فنية نبعت من نوعية الموضوعات التي عالجها. » [3]

والملاحظ أن هذه الموضوعات لا تزال في صميم اهتمام الأدب الهامشي إلى يومنا هذا، بالنظر إلى أن اهتمامات الطبقات البسيطة الهامشية لم تزل هي ذاتها، ولم تتغير منذ ذلك الوقت، إلا أن الملاحظ أيضا على الحركة الأدبية المعاصرة هيمنة النثر متمثلا في جنس الرواية، وكما ذكرنا سابقا فإن النثر أقدر من الشعر على تصوير الواقع، وكذا على كشف معاناة الطبقة البسيطة، وهذا ما يستلزم حضور الهامش في الخطابات الروائية، وبالتالي الحضور القوي للهامش بمختلف

---

[1] طارق بوحالة: الرواية الجزائرية والنقد الثقافي، ص03.

[2] ينظر: محمد المسعودي: سمات أدب اهامش من التوحيدي إلى شكري، مجلة آفاق، ع77،78، اتحاد كتاب المغرب، دط، المغرب، 2010، ص105.

[3] محمد المسعودي: سمات أدب الهامش من التوحيدي إلى شكري، ص106.

مكوناته في الخطاب الأدبي المعاصر.

ومن خلال هذه المقدمة نرى أن السرد متمثلا في الرواية هو الذي احتضن المواضيع الهامشية، وعبر عن قضايا الهامش بمختلف أنواعه؛ اجتماعي لغوي وجنسي...وهذا ما سنعالجه فيما يلي؛ حيث نعرض إلى تجليات هذه الأنواع في الرواية الجزائرية:

الهامش اجتماعيا:

ارتبطت الرواية الجزائرية منذ نشاتها بواقع الجزائربي، فكانت القلم الناقل لمختلف التغيرات التي طرأت على المجتمع بحكم الظروف والعوامل التي أسهمت في إحداث هذا التغير، فعبرت عن واقع الأهالي في الفترة الاستعمارية، كما اصطبغت بصيغة نضالية أثناء الثورة التحريرية، لتسايير النظام الاشتراكي غداة الثورة، وهلم جرا.

وقد اهتمت الرواية الجزائرية بناء على هذا الارتباط بالواقع الاجتماعي للطبقات الشعبية المهمشة، وعبرت عن معاناتها الاجتماعية والنفسية، فنجد –على سبيل المثال– "عبد الحميد بن هدوقة" في رواية "ريح الجنوب"، والتي كتبها في فترة الحديث عن الثورة الزراعية، وعبّر من خلالها عن واقع الريف، وضرورة فك العزلة عنه، ورفع البؤس والشقاء عن الفلاح، ومناهضة كل أشكال الاستغلال.

وإضافة إلى ثنائيات الفقر/الغنى، الريف/المدينة...فإن الحديث عن الهامش في شقه الاجتماعي يقودنا إلى الحديث عن ثنائية الرجل/المرأة، وفي إطار السعي إلى إخراج المرأة من الهامش إلى المركز حاول ابن هدوقة إخراجها من الوضعية السائدة من خلال الإشارة إلى حرية المرأة، وتخليصها من التبعية، وإعطائها قيمة أكبر في العلاقات الاجتماعية؛ حيث تناول في روايته هذه نفسية مجتمع ريفي متمثل في:(المرأة، السلطة، الثقافة)، وهذا ما جسدته شخصيات الرواية؛ فابن القاضي يحاول إرغام ابنته نفيسة على الزواج من رئيس البلدية. ونفس الملامح تحكم العلاقات الاجتماعية في رواية "بان الصبح" حيث تتجلى العلاقة التسلطية الي يفرضها الرجل على المرأة؛ فشخصية "كريمو" المنتمي إلى عائلة "عبد الجليل" التي تمثل الطبقة البورجوازية يتحرش بـ"دليلة" الفتاة المنتمية إلى أسرة "علاوة" التي تمثل الطبقة البورجوازية الصغيرة.

كما نجد أيضا طرحا مختلفا لقضية المراة كفرد في المجتمع يعاني القهر في الأسرة الفقيرة، ويمارس عليها المجتمع القهر المادي والنفسي، وهذا ما تصوره الروائية الجزائرية "زهرة ديك" من خلال روايتها "بين فكي وطن"؛ حيث تحكي حياة امرأة أرملة مع أبنائها في بيت ضيّق «إلى درجة أنه لا يمكنك الانتقال فيه من موقع إلى آخر...دولاب قديم، صندوق مهترئ هيأته لتوضيب أوانيها، ...مثل هذا القهر يجعل الأم تصر على بقاء ابن أخيها الأستاذ الجامعي مقيما عندها، طمعا في أن يتزوج ابنتها. » [1]

والمرأة في هذه الروايات يمكن اعتبارها في علاقاتها الاجتماعية تجسيدا للهامش الذي يمثل الرجل مركزه.

ويتجسد القهر الذكوري في صورة الأب أو الزوج الغائب «...يعرضهم للإذلال والإهمال، ويتسبب في قهر نفسي، تعيشه المرأة زوجة وأما، تتمحورفي الإحساس بفقدان الذات أكثر من فقدان الرجل. » [2]

---

[1] زهرة ديك: بين فكي وطن، منشورات التبيين الجاحظية، دط، دب، 2000، ص06.

[2] المرجع نفسه، ص37.

ولعل أوضح صور التهميش الاجتماعي يتجلى من خلال ثنائية: الريف/المدينة، وهي قضية شغلت حيّزا كبيرا في الرواية الجزائرية، فنجد "عبد الحميد بن هدوقة" في رواية "ريح الجنوب" التي تدور أحداثها بمنطقة تقترب من الهضاب العليا بين جنوب الوطن وشماله، ,تتميز هذه القرية بانعدام المرافق الضرورية للحياة (الماء، العمل، الطبيب...) وهذه الأوضاع السيئة جعلتها في حالة من الجمود، وهذا ما يفسرالصعوبات التي كانت تقف في وجه تنظيم هذا المجتمع الريفي، وجعلت بعضا من الأهالي يتذمرون من هذه الأوضاع من مثل "المعلم طاهر" و"نفيسة".

إن الحديث عن الفرق بين الريف والمدينة هو حديث عن تضخم مظاهر التفاوت الطبقي، وحديث عن ظاهرة الهجرة الداخلية من الأرياف إلى المدن، في حركة تحاول نقل الذات من الهامش إلى المركز.

إضافة إلى ثنائيات مكانية أخرى جسد من خلالها "عبد الحميد بن هدوقة" ثنائية المركز والهامش في روايته "الجازية والدراويش"؛ حيث تدور أحداث هذه الرواية بين السجن والدشرة وقمة الجبل والهاوية.

وبالإضافة إلى الدلالة على التفاوت الطبقي، والاختلاف الاقتصادي فإن ثنائية الريف/المدينة تدل على نمط ثقافي مختلف لكل قطب من هذين القطبين فـ«عبد الحميد بن هدوقة في روايته "بان الصبح" اختار بيئة قروية ليعالج قضية الصراع بين الآباء والأبناء في طريقة التفكير؛ حيث أن الشيخ علاوة بطل الرواية رجل محافظ تقليدي مصلح، يرشد أبناءه إلى التربية السليمة لأنه تربى على تقاليد أهل القرية، في حين كان هدف الكاتب اختيار بيئة المدينة ليدل على مرحلة أخرى أكثر تطورا، وأن العاصمة نفسها تغيرت مع بداية الاستقلال على ما كانت عليه في السابق أسرة الشيخ علاوة، والقادمة إلى العاصمة، والتي تتألف من زوجته وأبنائه وبناته. »[1]ولكل طريقة في التفكير تخصه، وأسلوب في الحياة يميّزه

بل إننا نجد المدينة نفسها مركزا تمثله الأحياء الراقية، وهامشا تمثله الأحياء الشعبية، وهذا ما نلمسه في رواية "فتاوى زمن الموت" لـ"إبراهيم سعدي"؛ «حيث يقدم لنا فيها حالة ححي شعبي كنموذج للأحياء الشعبية الجزائرية التي خرجت بعد فترة استعمار مقيت، وسوء تسيير بعد الاستقلال، يعيش الفقر والعوز والأزمات المختلفة التي أصبحت تمثل نوعا من الإيعاز الذي يحرك العامل الجماعي إلى محاولة التغيير. »[2]

ومن هنا عرفنا أن الهامش اجتماعيا يأخذ صورا وأشكالا عدة؛ فمن تهميش المرأة إلى تهميش الريف، وصولا إلى تهميش الضواحي في المدن وغير ذلك، وقد تجلت مختلف هذه الأشكال في الرواية الجزائرية، والتي حاول أصحابها من الروائيين أن يرصدوا الواقع الجزائري بمختلف مكوناته، خاصة الهامشية منها.

الهامش لغويا:

يعتبر الفن الروائي نتاجا لسانيا بامتياز، يتشكل وتتشكل عناصره الاجتماعية والثقافية والحضارية بتداخل مستويات خطابية قولية ولغوية مختلفة، وقد شكلت قضية اللغة في الرواية الجزائرية قضية محورية منذ نشأتها؛ إذ ارتبط ظهورها بتواجد الاستعمار الفرنسي، فكان من البديهي ان تنتشر اللغة الفرنسية في أوساط المثقفين الجزائريين آنذاك، والذين اكتشفوا وتعرفوا على فن الرواية من خلال المستعمر ولغته، لذلك تمكنوا منها مجبرين لا مخيرين.

---

[1] مصطفى فاسي:دراسات في الرووواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، دت، ص133.

[2] آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، دط، دب، دت، ص79.

ويرى كثير من النقاد أن اللغة تلعب دورا كبيرا في تحديد الهوية الثقافية للنص الإبداعي، كما يقول عبد الله الركيبي: «هي أداة الأدب الأساسية التي تحدد هويته وانتماءه الخاصلجنس أو وطن أو تاريخ أو جغرافيا أو غير ذلك. » [1]

وقد عرفت اللغة العربية تهميشا كبيرا أثناء الفترة الاستعمارية، وهذا نتيجة للسياسات الفرنسية الرامية إلى تجهيل الشعب الجزائري ومسخ هويته، «فلا يجهل الاستعمار أن العلم سيف قاطع، فإذا تسلح به الجزائري أمكنه أن يقاومه، فسعى حينئذ في تجهيل الأمة الجزائرية. » [2]، وحصر استعمال العربية في إطار المعاملات الدينية الضيقة في المساجد والزوايا القليلة التي بقيت، أما المدارس والهيئات التعليمية الفرنسية التي كانت تسمح بتعليم الجزائريين، فقد كانت ذات تعليم فرنسي صرف، يخدم الهدف الاستعماري في فرنسة الجزائر والجزائريين؛ حيث أن المحتل الفرنسي في سياسته لا يكتفي أبدا بـ«استغلال وامتصاص العرق والدم، ولكنه يعمل على ابتلاع شخصية الشعوب التي احتلها؛ يبتلع ثقافتها، تاريخها، لغتها، كيانها وذاتها. » [3]

وبفعل هذه الظروف كانت اللغة العربية في الفترة الاستعمارية لغة هامشية، ولم تدخل ميدان الفن الروائي، فاتحة بذلك الباب أما اللة الفرنسية التي احتوت كتابات الروائيين الجزائريين، فكان الرعيل الأول منهم مثل "محمد ديب"، "مولود فرعون"، "مولود معمري"، "آسيا جبار" و"كاتب ياسين" وغيرهم من الذين وظفوا اللغة الفرنسية للتعبير عن الواقع الجزائري، مع التأكيد على الخصوصية الغبداعية في اعمال هؤلاء، والتي انطبعت بها هذه الاعمال على الرغم من أهمية اللغة في تحديد الهوية الثقافية للعمل الادبي —كما اسلفنا– إلا أن انتماء هذه الرواية إلى الأدب الجزائري أمر محسوم، وذلك ان الظروف التاريخية التي ذكرناها آنفا هي التي فرضت على هؤلاء الكتابة باللغة الفرنسية.

ومن هنا ننتقل إلى الحديث عن فترة ما بعد الاستقلال، والتي حملت معها الرواية الجزائرية من مركزية اللغة الفرنسية إلى مركزية اللغة العربية؛ حيث دعا النقاد إلى غقصاء الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، وإيقاف هيمنتها على حساب تلك المتوبة باللغة العربية، وفي ذلك يقول عبد الله الركيبي: «إن هذا الأدب سيتوقف بعد ان أدى دوره. » [4]

والملاحظ أن مركزية اللغة العربية بعد الاستقلال لم تكن في مقابل هامشية اللغة الفرنسية فحسب، بل في مقابل العامية أيضا، حيث يقول شوقي ضيف: «...من الحق أن الشعر العامي في الجزائر سواء نظم على لسان بدوي من الأعراب، أو على لسان أهل الحضر والمدن، لم ترجح يوما كفته على كفة الشعر الفصيح. » [5]

والواضح أن هذا الحكم لا يخص الشعر وحده، بل يعم جميع الأنواع الأدبية المعتمدة على اللغة، فاللغة العربية «تستعمل مستووين: أعلى هو الفصيح، وأدنى وهو اللهجات المحكية العامية. » [6]، فالفصحى هي اللغة المقدسة لدى العرب؛ إذ هي لغة القرآن الكريم والحديث الشريف، ولذلك طغت اللغة العربية على الرواية الجزائرية بعد الاستقلال، وإن

---

[1] عبد الله الركيبي: الفرانكوفونية مشرقا ومغربا، دار الكتاب العربي، دط، الجزائر، دت، ص93.

[2] محمد طمار: تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 2006، ص370.

[3] عبد الله الركيبي: الفرانكوفونية مشرقا ومغربا، ص18.

[4] المرجع نفسه: ص95.

[5] شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1995، ص115.

[6] نهاد الموسى: اللغة العربية في العصر الحديث، دار الشروق، ط1، عمان الأردن، 2007، ص137.

كانت –أي الرواية– تسترفد بعض الصيغ العامية المتداولة، ونماذج ذلك كثيرة جدا، إذ تم توظيف هذه الصيغ للتعبير عن المواقف البسيطة للإنسان الشعبي، ورؤيته لواقعه المعاش، نذكر على سبيل المثال قول واسيني الأعرج في إحدى روايته: «دير روحك مهبول تشبع الكسور. »[1]، وقوله أيضا: «والله هذا قالهوم رقدوا نغطيكم. »[2]

الهامش جنسيا:

يعتبرالجنس ظاهرة مؤرقة، وحالة أساسية لايمكن القفز عنها في الرواية الجزائرية المعاصرة، فقد برزت في النص الجزائري عدة أقلام أقدموا على هذه القضية من زوايا خاصة، تتراوح في طرحها بين التوازن وغيره، حتى درجات المبالغة والتعسف، فقد شغل هذا الموضوع «إلى جانب السياسة والدين موقفا مهما ودالا ضمن أسئلة المتن الروائي المغاربي، ويمثل أحد الشواغل الأساسية لكُتاب الرواية في بلدان المغرب العربي، رغم اندراجه ضمن المسكوت عن من الموضوعات المحرمة التي لا يمكن الاقتراب منها، لقدسيتها من منظور احكام البيئة التقليدية المحافظة؛ عقيدة وأخلاقا. »[3]

ولعل من أهم الكُتاب أو الروائيين الذين تطرقوا إلى قيمة الجنس في أعمالهم نجد "عز الدين جلاوجي" في روايته "العشق المقدنس" حيث خرج فيها عن المألوف، ويتجلى ذلك في مقاطع كثيرة من روايته نذكر منها قوله: «...ووقفت هنا وهناك عشرات الفتيات متبرجات من مختلف الأعمار والأجناس والألوان والأشكال، معظمهن يفضن أنوثة وجمالا، التصقت "هبة" بي، أحسست أن غيرتها قد تحركت، فلكزتني "هبة" وهي تشير إلى "أبي سلمان التيهرتي" وهو يتنقل بين فتيات شقراوات، يتأمل وجوههن على ضوء مصباح يحمله أحد عبيد، يفتح أفواههن، يتأمل الأسنان، يدس يده في صدورهن، ويجس امتلاء اجسادهن. »[4]

ونجد أيضا رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" لـ"إبراهيم سعدي" والتي تكشف لنا جوانب مظلمة من حياة البطل لما كان شابا، وارتكابه للعديد من العلاقات المحرمة مع النساء من كل صنف (زوجة عمه، معلمته، جارته...)

ولم تخل روايات الروائي الجزائري "لعمارة لخوص" من الجنس، خاصة في رواية "القاهرة الصغيرة"، "البق والقرصان"، لكن المتأمل في الكتابتات الإبدعية الجزائرية المتناولة لهذا الموضوع يجد أن المشهد الإبداعي النسائي هو الأقدر على تصوير مثل هذه المواضيع، على عكس الرجالي، حيث نجد الحس المؤنث يكتب ممن خلال شهوة جسده، «فالجنس كان ومازال مادة للنشاط الثقافي في بعده الخيالي وفي بعده اللغوي. »[5]، فالمرأة تكتب عن الجنس –غالبا– من منطلق إدراك الذات، وهو ما صرحت به الكاتبة الجزائرية "فضيلة فاروق" صاحبة رواية "تاء الخجل" والتي تعتبر أهم الروايات الجزائرية النسائية التي عالجت موضوع الجنش، واعتبرته نافذة لكشف الحقيقة بين الرجل والمرأة، وقد كتبت عن الجنس عندما اصبح اعتداء جسديا، ووسيلة قهر، وطريقة لإخضاع الآخر.

كما نجد روايتها "اكتشاف الشهوة" التي تقول على لسان بطلتها: «...بين ليلة وضحاها، المطلوب مني أن أكون

---

[1] واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1993، ج2، ص324.

[2] المرجع نفسه، ص262.

[3] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص635.

[4] عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، دار النتهى للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2016، ص73.

[5] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص70.

عاهرة في الفراش. » [1]، فالكاتبة أرادت تعرية الواقع، والإفصاح عن المشاعر الأنثوية الرقيقة.

في مقابل فضيلة الفاروق نجد أحلام مستغانمي في ثلاثيتها: "ذاكرة الجسد"، "فوضى الحواس"، "نيسانcom"، فنجد بطل رواية "ذاكرة الجسد" يقول لمحبوبته: «أنا أتذكر شعرك الغجري الطويل الحالك...كان نحولها يذكرني بامتلائك، وخطوط جسدها المستقيمة المسطحة تذكرني بتعاريجك وتضاريس جسدك. » [2]

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة،ديوان ألفا للنشر، ط2، بيروت لبنان، 2006، ص92.

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر، ط7، بيروت، 1998، ص238.

الفصل الثاني:

مقاربة تطبيقية في رواية:

المغارة الثانية

1-قراءة في غلاف الرواية:

إنّ الغلاف يعتبر الواجهة الململمة لجميع الدلالات والشفرات القابلة للتأويل، وتكون لها معاني وقيم جمالية موحية لأحداث العمل الرّوائي « فيمكنك اعتبار العناوين، وأسماء المؤلفين، وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيله، كما أنّ ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لا بد أن تكون له دلالة جمالية وقيمية »[1]، فغلاف رواية المغارة الثانية يتشكل من صورة فوتوغرافية احتلت الشق الأيمن من أعلاه إلى ما يقارب أقصاه، والصورة متمثلة في امرأة واقفة ومستديرة ترتدي لباسا ممزقا دليل على التهميش والاضطهاد، كما أنّ شكل يديها توحي وكأنّها مكبلة ومقيدة.

أما اسم المؤلفة فقد جاء في الأعلى بخط دقيق وباللون الأسود، وقد كتب في الأعلى من أجل جلب نظر القارئ المعجب بالمؤلف، وهذا بالضبط ما فعلته "وسيلة سناني"، وعند النزول بدرجة إلى الأسفل نجد العنوان: « المغارة الثانية» الذي دوّن بخط غليظ وحجم أكبر، وجاء بلونين الأول باللون الأسود، هذا الأخير الذي يرتبط-في الغالب-عندنا بمعاني الحزن والظلام، أما الشق الثاني فجاء باللون البنفسجي، الذي يدل على الاضطرابات العاطفية، كما نجد في أسفل العنوان مباشرة جنس العمل الأدبي المتمثل في كلمة "رواية"، والتي كتبت بخط أقل سمكا من العنوان باللون الأسود، وهنا نجد مفارقة، أو بالأحرى أنّ الرّوائية همشت لفظة "رواية"، والتي كانت-من المفروض-أن تكون بخط غليظ من أجل إبراز نوع العمل الأدبي، لكن ربما كانت الرّوائية تهدف من خلال هذا أن تظل القارئ، فبقراءة الرواية نجدها عبارة عن مجموعة قصصية مفتوحة وتحت الجنس الأدبي مباشرة نجد دار النشر والتي تمثلت في فضاءات، وجاءت باللون الأحمر لكي يجلب نظر القارئ.

ولكن أهم ما أشد انتباهنا في الواجهة الأمامية للرواية هو تلك الواجهة ذات الحجم الكبير والتي تبدو غير واضحة نوعا ما من خلال لونها الأصفر الضبابي، ويفتقر إلى الوضوح والنقاء، بحيث تتخلله طبقة من الضباب، والتي تزيد في غموض هذه الصورة.

وهذا ما حتمّ علينا بدل جهد كبير في استنطاق هذه الصورة والبحث في دلالاتها، فاللون الأصفر، كما هو معروف نجده يدل على الحيرة والغيرة والمرض والشحوب، إضافة إلى عدة دلالات أخرى.

فوسيلة سناني من خلال حيثيات الغلاف ودلالاته، ربما أرادت أن تمنح القارئ رؤية شبه واضحة كما سوف يدور في ثنايا الرواية، ليزيد ذلك من تشويق القارئ ودفعه إلى قراءة الرواية بأكملها لمعرفة مضمونها.

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991، ص60.

2-قراءة في العنوان:

إنّ عنوان الرواية يشكل المدخل الرئيسي، أو المفتاح الإجرائي للولوج إلى عالم النّص، وذلك راجع لتعدد وظائفه، فهو يعتبر أداة إغراء وتشويق كما أنه يبرز رؤية الرّوائي، وبنية الرواية وتمفصلاتها بل « إن العنوان يوجه القراءة على اعتبار العنوان بنية نصية »[1] كاملة، ويجعل القارئ أسيرا له، ولو لفترة زمنية قبل الولوج إلى النّص، فالقارئ يلتفت أول الأمر إليه، لأنه أول ما يصادفه في غلاف الرواية، وبهذا يشكل العنوان عتبة مهمة في النّص بالرغم من أنه آخر ما يكتب-غالبا-في العمل الأدبي، ولكنه أول ما يقرأ، وآخر ما يترسخ في الذهن.

فالعنوان يسهل على القارئ الدخول في أغوار النّص وتشعباته الوعرة، و« تعتبر العلاقة بينه وبين النّص علاقة جدلية، إذ بدونه يكون النص عرضة للذوبان في نصوص أخرى، وبدون نص يكون العنوان عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي »[2].

وبالعودة إلى عنوان الرواية-المغارة الثانية-نجده يتكون من مكوّن واحد، أو بالأحرى يبدو مكوّنا مكانيا، المغارة الثانية عنوان مكون من كلمتين:

الأولى، "المغارة" والتي تحيل إلى دلالات عدة، لكن بالرجوع إلى الرواية نجد الدلالة الأقرب لها هي "الجبل"، أما الكلمة الثانية من العنوان فهي كلمة "الثانية"، والتي تشير في الغالب إلى أن الرواية تتضمن مغارة أولى، على القارئ معرفتها من خلال قراءة الرواية، وبهذا نجد أن العنوان جاء استفزازي، فيه نوع من التشويق والإغراء والإغواء، فهو يجعل القارئ في حيرة ممتعة حيث تسكن عقله أسئلة عديدة لا يمكنه التخلص منها بولوج معمار النص، ومن اجل الوصول إلى أجوبة وافية، ومن بين هذه الأسئلة نجد مثلا ما هي المغارة الثانية؟ وهل هناك مغارة أولى؟ وأين تقع هذه المغارة؟.

ولعل الدارس أو القارئ لرواية "المغارة الثانية" يلاحظ غياب أي إشارة للعنوان في الجزء الأول من الرواية، في حين تبدو الإشارة إليه واضحة في الفصل الثاني المعنون "حمامة" حيث تقول البطلة « أخرج أدور بعيدا عن تلك المغارة »[3]، ومن خلال هذه العبارة نجد أن لفظة المغارة تحيل إلى الجبل الذي تربت فيه البطلة. ليعود العنوان إلى الظهور مجددا في الفصل الثالث المعنون ب"عويشة" في قول البطلة « وغالبا ما نترك أشياءنا وراءنا عند تغيير المغارة »[4]، لتختفي مرة أخرى في الفصل الرابع وتظهر في الفصل الخامس المعنون ب"هؤلاء" حيث تقول البطلة

---

[1] ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2001، ص89.

[2] ينظر: جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع23، مج25، 1997، ص90.

[3] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ط1، دار فضاءات، 2017، ص39.

[4] المصدر نفسه، ص52.

« فإذا بي أجد نفسي....في حكايات البعض في جلسات المغارة الليلية »[1]، كل هذا يحيل إلى أن العنوان لم يكن عبثيا بل كان نابعا من ذات واعية، حيث جاء معبرا دلاليا عن الرواية.

أما فيما يخص البناء الشكلي للعنوان فقد كتب بالخط الغليظ وعلى شكل عمودي وليس أفقي دليل على الانتقال من مرحلة إلى أخرى كما أنه كتب بلونين مختلفين، فالشق الأول منه-المغارة-كتب بلون أسود قاتم الذي يحيل إلى الظلام والوحشية والظلم وغير ذلك وبخط غليظ الذي يشير إلى ضخامة الجرائم الإرهابية.

أما الشق الثاني-الثانية-فقد كتب بلون البنفسجي الداكن دليل على الانفتاح والتحضر والانتقال من الظلام إلى النور، كما أنه في الغالب لون يعبر عن الغموض والإبهام، فهو « يرتبط بجدّة الإدراك والحساسية النفسية وبالمثالية كما يوحي بالأسى والاستسلام ولكونه مزيجا من الأحر والأزرق فهو يوحد آثار اللونين، ويجمع بين الموضوعي والذاتي »، فهذا اللون يجمع بين لونين أساسيين الأحمر والأزرق فهو يعبر على الإدراك المتعالي، ويوحي بالأسى والاستسلام، وهذا ما تجسد في بطلة الرواية التي استسلمت لشهواتها ونزواتها وأعطت جسدها لأستاذها وذلك جاء بشكل واضح في

كما نجد أيضا لفظة المغارة كتبت بحجم كبير دليل على أنها أخذت الحيز المكاني الأكبر في الرواية على عكس اللفظة الثانية التي كتبت بحجم أقل نسبيا.

مما يؤكد على أن هذا الفضاء المكاني قد أخذ دورا ثانويا في الرواية على توالي فصولها وتعاقب أحداثها هذا كلّه دليل على أن الحديث عن المغارة الأولى-الجبل-شكّل مركزا أساسيا في الرواية على عكس نظيرتها المغارة الثانية التي همشت من طرف الرّوائية.

ومن خلال العنوان نجد أنه يوحي إلى الجزائر خلال فترة العشرة السوداء، فالساردة عادت بنا إلى أيام التسعينات من القرن الماضي لتصور فظاعة وهول المظاهر والنتائج الكارثية الناجمة عنها.

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص77.

3-ملخص الرواية:

رواية المغارة الثانية للكاتبة "وسيلة سناني" هو عمل روائي تدور أحداثه حول الجماعات الإرهابية التي استفادت من العفو، واندمجت في المجتمع الجزائري، فهي رواية اجتماعية مأساوية، وهي تشخّص بعمق مشاكل الفرد في مجتمع تلاشت فهي القيّم النّبيلة، وساد الظّلم والفساد.

تبدأ الرواية بعدة أسئلة يطرحها البطل على نفسه، هذا البطل ذو الشخصية العصبية التي تريد أن تلمس المجتمع، فالرّوائية من خلال هذا البطل قامت باللّعب على الأوتار الفنية الممكنة لتستميل القارئ بالهوس الذي يعيشه هذا البطل "ناصر"، والذي يضفي نوعا من الغرابة على الرواية، تتحدّد معطياتها من المبالغة المدهشة في رؤيته للأشياء، ومحاولته إعادة تأطير العالم وفق نظام زوجي، تصل أحيانا إلى اللامعقول، لتنتقل الرواية وتمضي سريعا لتدوّن صفحة أخرى، تحكي فيها عن فتاة شابة في العشرينيات تدعى "عويشة" التي عاشت في حياتين، ولدت في واحدة من مغارات الجماعة الإسلامية المتطرّفة، من أمير جماعة مسلحة يدعى "عمار" وينادونه "أبو إبراهيم"، اغتصب أمها "حمامة" التي ساعدتها في الهروب من الجبل إلى المدينة، ثم تنكّرت لها، وتخلت عن أمومتها لها، فقد كانت أمها ترى فيها أنّها "لقيطة"، هكذا تجد "عويشة" نفسها وحيدة في عالم تجهله، وهي غير مرغوب فيها بلا حاضر وتستقرّ في بيت خالة لها في الجزائر العاصمة تدعى "زوينة"، وتعرفت على أشخاص جدد يساعدونها في نسيان أوجاع الجبل بغير قصد منهم، كما يساعدونها في التخلص أيضا من سلوكياتها المتوحشة التي تعودت عليها في الجبل، لتصبح بعد ذلك "عويشة" طالبة في كلية الآداب واللغة العربية، أين يلاحظها مريض العصاب "ناصر" ويرى فيها "أحمد بن العربي" جهتها الأخرى، وتتسلسل الأحداث، وينجح "ناصر" في الجمع بين "عويشة" و "الأستاذ" لتتوثق العلاقة بينهما وتلتقي مع والدها الإرهابي السابق، في مأدبة عشاء على شرف العديد من الباحثين والأدباء المشاركين في أحد الملتقيات، والذي لم يتعرف عليها، فقد خرج من صلبه أطفال كثر لا يعرف مصيرهم، وتتفاجئ من أنّه صار شخصية مرموقة، بعد أن سلّم سلاحه، واستفاد من قوانين العفو، واندمج في المجتمع مجددا، وبات يفكّر في أن يصير هو أيضا كاتبا، من أجل تبيض صورته النّتنة، ومحو تاريخه الدّموي في القتل والسّلب والاغتصاب، والتي كانت هي إحدى ضحايا ومخلّفات هذا التّاريخ.

وفي لوحة أخرى يحاول "ناصر" تشكيلها، تنتقل الأحداث بشكل غير مبّرر، لتبتعد مليا في الصّفحات الأخيرة من الرواية عن مسارات الحكاية: الأولى لتدخل في مسارات حكاية جديدة تتضمّن بعض الأوضاع الثقافية في تلك المرحلة.

حيث تصور الرواية في هذا الجزء مظاهرة تنظمها نخبة من المثقفين للاحتجاج على الظّلم والفساد ونهب السلطة لأموال الشعب، لكن المفارقة تكمن في كون المنظمين لهذه المظاهرة هم من النخبة المثقفة التي لم تعان يوما ظلما ولا تهميشا ولا فقرا ولا أيّ قضية من القضايا التي يعانيها الشعب الذي نظموا هذه المظاهرة باسمه، ويتجلى ذلك من خلال شخصيتي "مريامة" و "الكاهنة"، فالأولى ابنة وزير سابق وحفيدة جنرال متقاعد، والثانية أستاذة جامعية، أمّا المشكلة الحقيقية حول هذه المظاهرة فهي قضايا الشعب والدفاع عن المظلومين لم تكن سوى شعارات رفعها هؤلاء المتظاهرون كلٌ لتحقيق هدفه الخاص، وكان كلّ هذا بإيعاز من "ناصر" الذي دفعه عصابه إلى تشكيل لوحة أخرى، فكانت هذه المظاهرة التي لم يكن لها أثر كبير على الساحة السياسية.

ليعود بعدها الكاتب في الصفحة الأخيرة إلى "عائشة" التي تزور أمها في قريتها، لتجدد تذكيرها بأنّها لا تكرهها لتخلّيها عنها، وبعد وصولهم إلى القرية يجدون "طيف" الذي لم يمت عند اعتداء الجماعة الإرهابية عليه، بل جنّ فقط.

وفي نهاية سعيدة مفتوحة، وهذه النهاية السعيدة وتصالح "عويشة" ونسيانها للماضي يحيل إلى تصالح الجزائر مع تاريخ العنف، فقد قفز فوق التاريخ دون أن يخضعه إلى النقد أو المحاسبة.

4-موضوعات الرواية واستنطاق النّص:

تعد رواية المغارة الثانية مثالا حيا للجزائر في فترة العشرية السوداء، فقد نبشت في ذاكرة الوطن واستعادت جانبا من التاريخ، حيث ترصد الرواية واقعا تخييليا انبنى على وقائع مستقاة من فترة زمنية عاشتها الجزائر في علاقاتها وتحولاتها، حيث عالجت العديد من المواضيع، كانت بمثابة أسئلة طرحها الروائي عبر هذا المتن السردي ومن بين هذه المواضيع نجد: الإرهاب، الاغتصابات الفردية والجماعية التي تعرض لها هذا البلد، ذاكرة الجزائري المثقوبة عن العدالة المغيبة، كما أشارت أيضا إلى مجرمي الحرب الذين صاروا اليوم أسيادا والمثقف والسلطة والآنا والآخر وغيرها، وسندرج فيما يلي بعض من هذه المواضيع التي تجلّت بشكل واضح في متن هذا العمل الروائي:

أ-الإرهاب:

عالجت الرواية قضية متشعبة، وفترة عصيبة من فترات التاريخ التي مرت بها وحدثا رهيبا وهو الإرهاب الذي رأى مخلوف عامر أنه « ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها، ولا بعدد الجرائم التي يقترفها ودرجة وحشيتها، وعندما يتعلق الأمر، فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذ استغرق مدة غير قصيرة، وارتكب جرائم كبيرة، وارتكبها فظاعة بلغت أقصى ما بلغته من الهمجية »[1]، فموضوع الإرهاب كان له الأثر الواضح على موضوع روايتنا (المغارة الثانية)، فقد فرض بقوة الدم والدمار والاغتصاب، فهذه المشاهد انتشرت في الأرجاء وأصبحت النفس البشرية مجردة من قيم الإنسانية، ولا تستحق الحياة في قواميس هؤلاء، وهو ما حاولت الرّوائية نقله لنا في قولها على لسان بطلتها « مسكني من ذراعي فخار جسدي المنهوك، وسقطت، اغتصبني »[2]، وقولها أيضا وهي كارهة للحياة « استفقت من غيبوبتي في اليوم الموالي بعد محاولات هرب فشلت، سألت نفسي لماذا لم أمت؟ يستحيل أن أعيش هذا المصير... »[3]، فالرواية صورت لنا بشاعة وفظاعة وجحيم أخطبوط الإرهاب اتجاه المجتمع.

ب-اغتصاب الأنوثة وأوجاع الذات:

إن المرأة في رواية المغارة الثانية تجسد فضاء الخيبة، وما يصاحبه من معاناة وقهرٍ، فهي هنا تعتبر بنية معقدة مستضعفة مشوهة النفس والجسد معًا، فالكاتبة عبرت عن فترة حرجة من الفترات التي عاشتها الجزائر (العشرية السوداء)، التي فقدت فيها المرأة الفرح، وارتدت ثوب الحزن والدماء، وكل ألوان الإيذاء الجسدي والنفسي، فقد فقدت جمالها وأنوثتها جراء هذا العناء ، فنجد هنا "عويشة" تصف أمها "حمامة" بنبرة حزن « أمي

---

[1] عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، ص90.

[2] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص35.

[3] المصدر نفسه، ص34.

الجميلة كما تصفها حكايات قريتها، لم يبق من جمالها اليوم إلا القامة الفارغة لكنها بدأت تتقوس بفعل ما عالته في الجبل، وبقي لون عينها الأخضر والحمرة التي تعلو خدّيها عندما تلفحها شمس الضحى »[1]، يرسم هذا المقطع صورة الواقع المرير والأليم الذي كابدته المرأة إبان العشرية السوداء، وهذا ما جسدته حمامة التي تعتبر أنموذج يجسد القهر والألم من الواقع المتأزم نتيجة لما تعرضت له من عنف بشع من الإرهاب، فحمامة التي تعرضت للاختطاف من قبلهم، وأصبحت يائسة وتائهة بين مرارة الحدث، وبين مصير لم تختره، لكنها تحملت مسؤوليته.

كما صورت الرواية بالإضافة إلى العنف النفسي الذي تعرضت له المرأة، العنف الجسدي أيضا، حيث نجد حمامة قد تعرضت لضرورة الاغتصاب، وخاضت غمار تجربة متأزمة بكل أبعادها، وهذا المقطع يصف الوضعية المتأزمة التي عاشتها حمامة بإكراه الجسد على ممارسة لا طاقة له به، حيث تقول: « مسكني من ذراعي فخار جسدي المنهوك وسقطت أرضًا (...) وإذا بيده تضرب نصفي بكل قوةٍ...وضع يدًا على وسطي المضروب وباليد الأخرى دفع مؤخرتي إلى فوق وهو يرفع رجلي...اغتصبني »[2]، وهذا العنف الجسدي جعل مشاعرها محملة بالألم والحقارة للوحوش الآدمية الإرهاب، وجعلها تبدو أكثر شراسة « أطلّ علي الجرد فاستقبلته ببصقة أخرى وسلسلة من الشتائم »[3]، وقولها أيضا « بعد حكم مفتي الجماعة على المرأة تبعث عندي مع ورقة مكتوب عليها الحكم، فأقيم الحد مباشرةً، أتلذذ وأنا أضربهن بكل قوتي، لا أرى أمامي جسدا يتألم ولا يثيرني صراخهن، أقيم الحد كما هو وأحيانًا أزيد عليه »[4]، فلقد نزفت حمامة ألمها أحرفا على كل امرأة تتجرأ على الخيانة، فقد خُدّرت في نفسها جميع الأحاسيس.

فالرواية إذا تعبر عن أزمة فعلية، اغتصاب للأنوثة، انتهاك للجسد، والتعامل مع المرأة على أنّها جسد بلا روح، لاشيء سوى لكونها مخلوقا قاصرًا، لقد أرادت الكاتبة تعميق الوعي الثقافي المتمثل في التعدي على الجسد الأنثوي بتعفيفه، مع محاولة تبرير مأساة هذا الجسد وهو يقاوم أطراف هذه السلطة، ومنتهكي هذا الجسد، وهكذا كانت رواية المغارة الثانية، رواية العشرية السوداء، ورواية العنف الإرهابي بامتياز، وكما أن أزمة الأنوثة والبحث عن الذات التي رسمتها الكاتبة تكشف عن حقيقة رؤية المرأة الكاتبة للجسد باعتباره قيمة تستحق البروز، أتت بفعل الإبداع والكتابة، لكنها كغيرها من الروائيات اللاتي وجدن الواقع الاجتماعي عائقا في طرح قضية الجسد/الجنس

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص27.

[2] نفسه، ص35.

[3] نفسه، ص36.

[4] نفسه، ص38-39.

التي تعتبر من الخطابات الراقية، والتي ينظر لها بأعين الريبة، ويعتبرها البعض من المحرمات، ولهذا فقد مارست سناني في روايتها المغارة الثانية لغة التحرر من الضغوط والضوابط والأعراف، والتقاليد التي سنها المجتمع.

ج-البحث عن الهوية الضائعة:

تعد الهوية من بين المسائل التي اهتمت بها الرواية الجزائرية المعاصرة التي تشكل خصوصيتها الأساسية، لتعكس من خلال معالجتها لهذه المسألة تساؤلات الفرد الجزائري عن العلاقة التي تربطه بأرضه ودينه وبلغته، فهو إن ولد على هذه الأرض وتأسست جذوره فيها إلا أنه يعيش انفصالا إجباريا عنها.

وهذا ما جسدته رواية "المغارة الثانية"، فقد كانت رغبة البطلة، هي البحث عن الهوية الضائعة، حيث كانت ضحية اغتصاب من طرف الإرهاب، صحيح أنها ولدت من أبوين معلولين، لكن هذا لا يعني أنها ذات هوية، لأن والديها تجاهلاها، فهي هنا في الجبل تشعر بالذنب لأنها ولدت أنثى لا تعرف بالضبط ماذا تريد؟ ولماذا تعيش؟، فاقدة هويتها وكينونتها الذاتية، خاصة عندما قالت لها أمها « أنت لست ابنتي »[1]، « فالذات المؤنثة هنا تعيش في غربة داخلية »[2]، لكن كل هذا لم يمنعها عن الإمضاء قدما، والبحث عن معناها، ومن حيث هي ذات فردية، فهي تصنع أخلاق جديدة تتلاءم وذاتها وهويتها مغامرة بكل ما فيها، فبمجرد أن غادرت الجبل، ودخلت المدينة، حيث تتعرف على أهلها وتكتسب هويتها التي ضاعت منها وذلك واضح في المقطع الآتي « مرحبا بك عندنا، أنا أخت أمك التي لم أرها مدة طويلة »[3]، فعويشة في المدينة شربت من كأس الحياة حتى الثمالة، وشربت من كأس السعادة والهناء، فقد ارتاحت من التفاصيل الصغيرة التي كانت تهينها في وطنها، ولم تكن تعرف ترد عليها، لأنها بلا هوية فنجدها تقول وهي تفتخر بهويتها « من قال أنه سيصير لي بيت دافئ، وأم ترعاني وأب ينتظر عودتي، وأنا لم أشعر بهذا حتى مع والديّ الطبيعيين، أما أمي فقد رفضتني رفضًا لا رجعة فيه »[4]، وعويشة باكتشافها لهويتها « اتجهت من الظلام إلى نور الخلق، ومن البيضة الكونية الكبرى إلى الانفجار الكوني الأعظم، من السديم إلى النجوم والكواكب من الرحم المظلم إلى الولادة ونور الحياة »[5].

فالروائية في هذه الرواية تبحث عن جواب لسؤال سكن الذات الإنسانية ككل، سؤال الهوية، وسؤال المصير الذي شغل الجزائر في فترة العشرية السوداء.

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص37.

[2] فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، مقاربة الأنساق الثقافية، دار الأمان، الرباط، 2014، ص167.

[3] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص48.

[4] المصدر نفسه، ص48.

[5] صلاح صالح: سرد الآخر، ص160.

د–المثقف:

إن تفرق السبل الإيديولوجية أعطى ملمحًا خاصًا للفن الروائي في فترة العشرية السوداء، وذلك بتجسيد جلّ ظواهر العنف إذ تفرد كل سارد بنظريته للمواقف السائدة، إلاّ أن الجامع بين تلك الكتابات هو مصطلح "الرواية السوداء" والتي تميّزت ببعض السمات في طرح المواضيع والاهتمام بنفس القضايا التي طرحها الروائيون في نصوصهم، كموضوع المثقف الذي لا تكاد تخلو معظم النّصوص السردية من اتخاذ شخصية المثقف كبطل روائي والاهتمام به، وهذا ما جسدته سناني في روايتها من خلال بطلها "ناصر"، ويعتبر اهتمام السارد بالشخصية المثقفة راجع إلى المكانة التي يحتلها في المجتمع من جهة، والخطر الذي يسببه للأعداء بفضل فطنته وحنكته من جهة ثانية، لذلك تسعى الجماعات الإرهابية إلى استهدافه بالقتل أو لإغوائه لينظّم إليها.

ورواية المغارة الثانية تجسيد لتدمر المثقف من الواقع الإرهابي، فالفتنة التي ألمت بجزائر التسعينات أشد ضررا مما يحدثه الكوليرا والطاعون، فنجد "ناصر" بطل الرواية يكشف لنا عن بعض الأوضاع الثقافية في الجزائر في هذه المرحلة من خلال هوسه أو عصابه، حيث يمثل "ناصر" أزمة المثقف الجزائري خلال فترة العشرية السوداء من بداية الرواية النفسي إلى نهايتها، يعاني القلق والضغط الاجتماعي، إذ تفتتح الكاتبة عملها بأسئلة على لسان بطلها "ناصر" « من أنا بالضبط؟ وما غايتي من وراء الأمر؟ »[1].

كما يمثل "ناصر" شخصية المثقف التسعيني « الذي يحمل قيما حضارية ويرغب في تغييرها ولكنه يكتفي بالقول من دون العمل »[2]، فقد عمل على تحريض الشباب على السلطة وذلك واضح في قوله: «...نستعين بمجموعة ممن يقال عنهم نخبة تكون هي القاعدة وتسبقهم كمشة من مواليها إلى الشارع بعد إشعال الفتيل... »[3].

وفي مجمل القول نجد أن رواية المغارة الثانية شخصت عمق أزمة المثقف، فشخصية "ناصر" هي صورة مقتطفة من بين الصور الكثيرة التي عاناها المثقف الجزائري خلال فترة العشرية السوداء وما بعدها.

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص09.

[2] سعاد عبد الله الغنزي: صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية، دراسة نقدية، دار الفراشة للطباعة والنشر، ط1، الكويت، 2011، ص56.

[3] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص94.

1-الفضاء بين المركز والهامش:

إن الفضاء هو المادة الجوهرية للكتابة الرّوائية، إذ يعتبر الإطار الذي تنتظم فيه الأحداث، بصفته عنصرا متحكما فيها، حيث يعرفه أحمد مرشد بقوله: « هو مجموعة الأماكن الرّوائية التي تم بناؤها في النّص الروائي، والتي يطلق عليها اسم فضاء الرواية »[1]، أي أنه الحيز الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأحداث تبعا لعوامل تتصل بحساسية الكاتب أو الرّوائي، فالفضاء أو المكان في كل أبعاده الواقعية والتخييلية يرتبط بالعناصر الفنية الأخرى ارتباطا وثيقا.

إن الفضاء في رواية المغارة الثانية يقوم على الصراع بين العديد من الأماكن، في ثنائية المركز والهامش، لكن مجمل هذا الصراع ينحصر بين المدينة والقرية، وما يعجان به من تناقضات، وما يعكسانه من مفاهيم الانغلاق والانفتاح، فثنائية (المدينة والقرية) تعكس الهوة السحيقة بين ما هو مركزي (المدينة) وما هو هامشي (القرية)، وتقوي الهوة بينهما وتزيد من حدة الصراع الحاصل بينهما، فالقرية في المغارة الثانية يبرز كما كان مألوف وحميمي بالنسبة لشخصية "حمامة"، التي حرمت من نعيم قريتها، فنجدها تستذكر قريتها من خلال قولها: « تأملت بيوتها القديمة والبيوت الإسمنتية التي غطت على بيوت الطين والقرميد القديمة، وتكاثرت بسرعة كبيرة (...) على مشارفها التي كانت أقرب إلى موقعين غابات زيتون شاسعة »[2]، فعندما تتحدث عن القرية مع "حمامة"، فأنت تتحدث عن الهوية والوجود خاصة في قولها: « أريد أن أصل بسرعة البرق...أحدهم هناك أحضنهم...أشمهم (...) أرتدي ملابسي أتعطر ثم أخرج لأطوف حول البيت، ستخرج الجاريات والقريبات، ثم ندخل في أحاديث تطول »[3]، فالقرية بالنسبة لحمامة هي رمز الإخلاص والوفاء، فهي متعلقة بها إلى درجة التوحد، وتنتهي إليها بمنطق إيقاظ للحلم، كما نجد أيضا "عويشة" تضيف معبرة عن عشقها لقريتها وفقدانها لها حيث تقول: « كانت نهاية شهر نوفمبر والناس في مجمع غلتهم شممت كل شيء، كما هو من بعيد وسمعت صوت الأشياء كما هو، رائحة زيت الزيتون مخلوط بأكلاتهم التي أتو بها وسخنوها على نار يشعلونها للتدفئة، ويحفرون عليها قهوة الجزوة، في طرف الكانون »[4].

---

[1] أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005، ص130.

[2] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص40.

[3] المصدر نفسه، ص37.

[4] المصدر نفسه، ص40.

فعودة حمامة إلى الماضي الأليف بالقرية التي تزهو بمناظرها الجميلة، دعوة للتمسك بالأمل والحياة، في ظل الظروف السيئة التي تمر بها الجزائر، فالقرية في الماضي كانت تحمل كل معاني التضامن والتكافل الاجتماعي التي تألف بين القلوب، رغم قساوة الظروف، وقلة الإمكانيات.

فحمامة هي المرأة البسيطة التي رأت في القرية على أنها جنّة، رغم افتقارها لأدنى ضروريات الحياة، لأن القضية أساسا « قضية كيان قبل أن تكون قضية مكان »[1]، فتكبر العلاقة بين القرية وحمامة، وتعتصم بها بشدة، فالحياة بالقرية بالنسبة لها توحي بكل ما هو جميل، حيث نجدها تقول: « عندما غادر الجميع، كنت أنا جالسة على الفراش، لم يكن لطيف وقت يضيعه في القبل »[2]، وبالإضافة إلى الحب نجد أيضا الطفولة والذكريات، الحرية، الانطلاق...إلا أن القرية تشكل هامشا كليا-على المستوى المادي-إذ تفتقر لأدنى متطلبات الحياة والمواقف الاجتماعية لأن الأرياف ظلت لسنوات خارج عمليات ومشاريع التنمية، التي استأثرت بها المدن، فالخطاب الروائي يزيح الستار عن الواقع المهمّش، ويفضح السلطة بكل أشكالها.

في مقابل حب حمامة للقرية نجدها تمقت الجبل الذي حرمها من حياتها، ومستقبلها، ومن أولادها فنجدها مثلا تقول وهي في الجبل: « تذكرت أولادي في بيتهم وقهرهم، وفي أجسادهم الصغيرة التي يخبئونها في كل زاوية وهم يرتجفون داخل دموعهم، تخيلت عيونهم فهي تتوسل للمعزين... »[3].

فحمامة تصف الجبل بأنه مغارة مقرفة للدعارة، وذلك واضح في قولها: «...دهاليز هذه الغابات الكثيفة ووديانها... »[4]، فالجبل بالنسبة له كان مكانا مغلقا يحرّم عليها حريتها، ويفرض عليها سلطته، فنجد مثلا: الأمير يفرض عليها سلطته في قولها: «...أنا زوجك، وولي نعمتك الآن »[5].

فالجبل استحوذ على كل شيء يخصّ "حمامة"، أولادها، زوجها، حريتها، فالقرية هنا تمثل المكان المركّزي، وأما الجبل فيمثّل المكان الهامشي.

---

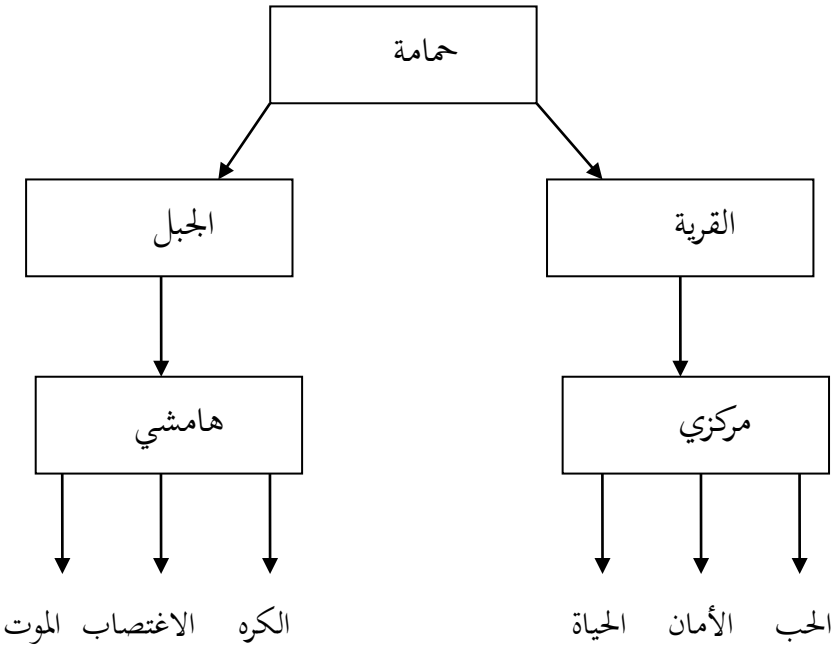
[1] أوريدة عبود: المكان في القصة الصغيرة الجزائرية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للدراسة والنشر والتوزيع، دار الأمل، الجزائر، 2009، ص188.

[2] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص29.

[3] المصدر نفسه، ص35.

[4] المصدر نفسه، ص38.

[5] المصدر نفسه، ص35.



القرية والجبل من منظور "حمامة"

لتنتقل بطلة الرواية "عويشة" التي عانت الويلات في الجبل، وعاشت في ظروف مزرية، وحياة غير مستقرّة، فنجدها تقول: «...لكنها حياة غير مستقرّة لا في لقمتها ولا في أمنها »[1]، وقولها أيضا: « وعيت على نفسي وأنا أتقاسم البؤس مع مجموعة من الأطفال »[2]، و«كنّا حفاة عراة »[3]، فالجبل من منظور "عويشة" مغارة قابعة على هامش الحضارة، ويتوالى الوصف السّلبي للجبل الذي غدى كالوباء، لا يحمل في طيّاته إلاّ الموت وكلّ ما هو قبيح، فنجد "عويشة" تقول: « أنا من النّاجين من الموت، وسط كلّ الأمراض المحدّقة بنا... »[4]، وتقول أيضا: « ومرّة أتى بأدوية الجرب الذي أصابنا ذات شتاء »[5]، وفي موطن آخر تقول: «...لست أدري إن حدق بنا الطاعون ذات مرّة، لكنّه كان معنا مع كل الأمراض الأخرى »[6].

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص52.

[2] المصدر نفسه، ص52.

[3] المصدر نفسه، ص52.

[4] المصدر نفسه، ص52.

[5] المصدر نفسه، ص85.

[6] المصدر نفسه، ص

فالجبل حسب "عويشة" لا ينعم بشيء من خيرات الوطن، فهو مكان بدائي ونائي، تحمل الإنسان على الفرار منه، وهذا ما فعلته هي حين ألمت مع أمّها للفرار من الجبل إلى المدينة، « لكنّنا هربنا أنا وأمّي »[1]، ف"عويشة" انتقلت من العالم المجهول إلى العالم الذي استحوذ على كلّ شيء، واستأثر بكلّ المرافق من جامعات ومؤسّسات ومستشفيات وغيرها، فالمدينة فضاء للحضارة والتطوّر والسّعادة، فنجدها تقول: « أنا الآن هنا في مركز هذا البلد...أشعر أنّ كلّ شوارع هذه المدينة تحتفل بي وأنا أقطعها »[2].

كما تتبيّن الهوّة السّحيقة بين المدينة، المكان المركزي و"الجبل" المكان الهامش في قول "عويشة": « كلّ ذلك لأنّني بهت بدنيا تتراءى لي كلّ يوم مثل حلم وضّاء، لم أتوقّعها يوما وأنا في ذلك المكان الموغل الموحش »[3]، وقولها أيضا: « هذه المدينة الجديدة (...) عالم مكبّر عن المغارة التي كنت فيها مدّة خمسة عشر عاما من الجوع والبرد »[4]، وهذا ما يوضّح استئثار المدينة "المركز" بكلّ الخيرات، عكس الجبل "الهامش" الذي يضلّ مهمّشا في طيّ النّسيان.

فتحضر المدينة بقيمتها الإيجابية في "المغارة الثانية"، تنعم بالأمن والأمان، وعمق المشاعر والرّوابط الاجتماعية، وتظهر فيها أجمل صور التكافل الاجتماعية والمحبّة، فنجد "عويشة" تصف المدينة بمدينة الأمان، تقول: «...هذا العالم الجديد عليّ، فيه أمان كبير لا أحد يقدّره مثلي، لقد استطعت التخلّص من عادة القرع والتّرقب في سلوكاتي... مثل حيوان بري يتحسّس الخطر بكلّ حواسه لينقضّ عليه قبل أن يقتله... »[5].

فالفرق شاسع عند "عويشة" بين شبح الجبل الزّائف، الذي تنهار فيه القيّم والعادات، وتشويه الصّراعات، فهواؤه ملوّث بالغدر والخيانة حيث يحضر مرادفا للموت والخراب، بعدما امتدّت إليه يد الإرهابيين، فالجبل إذن كابوس يجثم على صدور الناس، والأجواء فيه مكهربة، لا تطلّ عليهم إلاّ الفجائع، في حين أنّ المدينة تبرز كوميض أمل يشعّ بقيّم نبيلة والارتياح من عبئ الحياة.

---

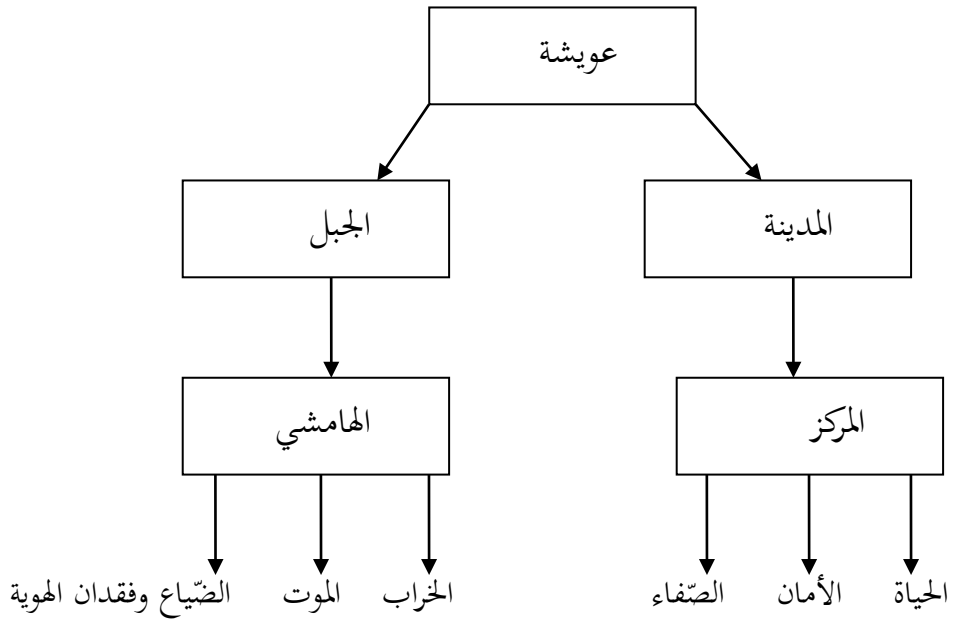
[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص53.

[2] المصدر نفسه، ص45.

[3] المصدر نفسه، ص48.

[4] المصدر نفسه، ص48.

[5] المصدر نفسه، ص53.



المدينة والجبل من منظور "عويشة"

وفي مقابل الثنائيات المكانية التي ذكرناها آنفا، توجد أيضا عدة أمكنة أو فضاءات عالجتها الرواية، ويمكن أن نقسّمها إلى أماكن مركزية وأخرى هامشية، ونستهلّها بالأماكن المركزية.

أ-الأماكن المركزية:

1-الجامعة:

وهي المكان المركزي الأوّل في رواية "المغارة الثانية" ل:"وسيلة سناني"، حيث كان فضاء جديدا لبداية أحداث جديدة، على غير الهيئة التي كانت عليها وهي في "الجبل"، حيث كان هذا الأخير مكانا سلبيا بالنسبة للبطلة، فقد صوّرت فيه تفشي ظاهرة القتل والاغتصاب، تقول: « هي أُخذت عنوة، وقُتل زوجها في تعدّ عليها، حدث هذا من الأمير الذي أعجبته أمّي وجعلها ملكًا له من ليلتها الأولى هناك، لقد اغتصبها فكنت أنا...»[1]. فالجامعة بالنّسبة للبطلة هي الملاذ التي تشعر فيه بالسّعادة والألفة، خاصة في قولها: «...في الجامعة أنا طالبة لغة وأدب عربي، وفق المسار الأول (...) توالت الأيام وعشت أوقاتا سعيدة، لم تنته سعادتها وقد مرّ عليها حوالي

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص20.

ثماني سنوات... »[1]، فالبرّغم من أنّها عانت بعض الشيء من تضايق بعض الرفاق، « رغم أنّي مطلّعة وأحاول أن أكون مثقّفة (...) لكن لا أحد يلتفت لي، يبتسمون لي بخبث وهم ينظرون مع صدري ثمّ يدقّقون في شكلي، يسخرون من ترغيتي في الكلام (...) ثمّ ينصرفون في الجامعة... »[2]، فالجامعة هي المكان الذي يؤطّر ذاكرة "عويشة" التي لم تنعم بطعم السّعادة منذ ولادتها.

2-الشّوارع:

إنّ الشّوارع هي المكان المركزي الثاني، فسناني ترسم الشّوارع والسّاحات بأسمائها التي نقلتها إلى الخيال من الواقع، مثل ساحة "أودان" الموجودة في العاصمة، « وعندما وصلت ساحة أودان، قطعت الطريق »[3]، وتواصل « وهو واقف عند شرفة الصالون الكبيرة، ينظر إلى حركة المارّة في ساحة أودان »[4]، فقد جعلت الرّوائية هذا الفضاء مكانا لانطلاق البطلة للبحث عن البطلة "عويشة"، كما نجد الرّوائية أيضا تذكر ساحة الشهداء التي تقصدها البطلة من أجل اشتراء الملابس، «...الملابس النسائية التي صارت تشتريها عويشة من ساحة الشهداء... »[5].

كما أشارت "سناني" إلى منطقة أخرى كانت البطلة متعلقة بها، وهي "برج الكيفان"، حيث كانت البطلة تلتقي مع أستاذها هناك، « في تلك الفيلا المطلة على برج الكيفان، أقضي وقتي معه في غياب زوجته ».[6]

فالشوارع كانت تمثل الفضاء الأوسع، حيث تشغل حيّزا لمجرى أحداث الرّواية.

3-المقهى:

إنّ فضاء المقهى يعدّ مكانًا اجتماعيًا ذكوريًا بامتياز، وهو المكان الذي تلتقي فيه مختلف طبقات الشعب، لكنّ الرّوائية خصّصت نوعا واحدًا من المقاهي، وهو المقهى الخاص بالفئة المثقّفة، أين يلتقي النخبة خاصة "مقهى كلوب 54"، فنجد الرّوائية تقول على لسان بطلتها: « قبل أن أخرج من الحمّام كلّمت الأستاذ على الهاتف، قال أنّه آتٍ إلى مقهى كلوب 54 »[7].

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص47-48.

[2] المصدر نفسه، ص55-56.

[3] المصدر نفسه، ص13.

[4] المصدر نفسه، ص74.

[5] المصدر نفسه، ص104.

[6] المصدر نفسه، ص68.

[7] المصدر نفسه، ص60.

فالمقهى كفضاء جمالي على حدّ قول "شاكر النّابلسي": « يعتبر علامة من علامات الانفتاح الاجتماعي والثقافي، فنلاحظ أنّ المقاهي انتشرت في أماكن مختلفة من العالم العربي، فكانت فيه مجتمعات هذه المقاهي منفتحة انفتاحًا اجتماعيًا وثقافيًا وفنيًا ملحوظا، فلو علمنا أنّ بعض المقاهي كانت تقوم مقام النادي الأدبي كما كانت تقوم مقام المسرح، حيث يأتي الرواة ويقصّون الحكايات والسّير الشعبية والأغاني، ويقدّم فيها الفنانون والرواة فنونهم وإبداعاتهم، وكلّها تمثّل مظاهر الانفتاح الاجتماعي والثقافي والفنّي الذي ساهمت في الحقيقة »[1].

فالمقهى من خلال هذه الصور يعتبر مركزا للقاءات الأدبية، ومكان إلهام يساعد على استرجاع الكلمات.

4-مركز الأمن:

يرتبط هذا الفضاء في الرواية بالمدينة، وربّما يكون هذا الارتباط له علاقة بموضوع الحرية والأمن والاستقرار والطمأنينة، كما أنّه المكان الذي لجأت إليه البطلة أثناء تخلّي أمّها عنها، فنجد هذه الأخيرة تقول: «...سأتركك في أوّل بلدة سنمرّ عليها، اذهبي إلى مركز أمن هناك... »[2].

وفي الآن نفسه نجد هذا الفضاء يتحوّل من كونه مكانا إيجابيا إلى كونه مكانا سلبيا، تتمّ فيه سلب حرية الإنسان، وهذا واضح في الرواية، حيث نجد شخصية "مريامة" تقول وهي ماقتة لأفعال رجال الأمن وتصرّفاتهم الشّنيعة « لقد جرّد في رجال الشرطة من ملابسي، لكن هيهات أن يجّردوني من قناعتي »[3].

ب-الأماكن الهامشية:

1-الغابة:

إنّ الغابة-كما هو معروف قديما-تعتبر موضع الأسرار والغموض والتوحّش، وتمثّل ذلك الغطاء الذي يحتمي به المجرمون واللّصوص والمخرفون، وقد حضرت الغابة في الرّواية بدلالات سلبية تدلّ على أصلها الهامشي، حيث يقصدها الإرهاب للنّهب والاختطاف والاغتصاب، فهي مكان مهمّش بامتياز، وهذا ما لمسناه في قول الرّوائية على لسان "حمامة": «...وجيل بدأ يكبّر هنا، ولا يجد إلاّ الخشونة والعنف، فيجد حاجته إلى العشق داخل دهاليز هذه الغابات الكثيفة ووديانها »[4].

إذن، فلكون الغابة رمزا لشريعة التوحّش وقانون الغاب ستبقى حاضرة في هذا المتن الرّوائي باعتبارها حاضنة لمعظم شخصياته الهامشية.

---

[1] شاكر النّابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسّة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994، ص195.

[2] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص37.

[3] المصدر نفسه، ص100.

[4] المصدر نفسه، ص38.

2-السّجن:

يعتبر السّجن مكانا لاستقطاب الشخصيات المهمشة، كما أنّه مكان محبط واستلابيّ، من خلال انغلاقه وضيقه وظلمته وبرودته « فإذا كانت حرية الإنسان هي جوهر وجوده والقيمة الأساسية لحياته، فإنّ السّجن هو استلاب لهذه الحرية، وبالتالي فهو استلاب للوجود وإهدار للحياة »[1].

والكاتبة في رواية "المغارة الثانية" لم تعط أهمية كبيرة لهذا الفضاء، ولذا نجده مذكورا في صفحات الرّواية الأخيرة، حيث أخذت شخصية الكاهنة وجماعتها إلى السّجن، إثر قيامهم بالمظاهرات أو النضالات، كما يسمونها، فنجدها تقول: «...وزاد اطمئنانها عندما أخذت مع الجماعة إلى السّجن... »[2].

وبالإضافة إلى ما ذكرناه سابقا، نجد أيضا بعض الأماكن الهامشية التي ذكرتها الرّوائية ومرّت عليها مرورا سطحيا، لكنّها-هذه الأماكن-تركت صبغة أو مدلولاً في أحداث الرّواية كمحلاّت الشّرب والقمار، أو كما أطلقت عليها الرّوائية اسم "البار"، حيث تقول "الكاهنة" بعد خروجها من السّجن: «...بعدها بأيّام التقيت بمريامة في بار بزرالدة، دخلناه قبل الغروب وخرجنا منه بعد منتصف اللّيل... »[3]، فالبار يعتبر مكانا مهمّشا يترجم مدى عفوية الحاضر وتلوثه، كما نجد في مقابل ذلك أيضا "الحمّام" و "بهو القصر" باعتبارهما فضاءين هامشيين.

---

[1] مصطفى النواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ، دار الفرابي للنشر والتوزيع، 2008، ص106-107.

[2] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص95.

[3] المصدر نفسه، ص103.

ب–زمن الرواية بين المركزي والهامشي:

يعتبر عنصر "الزمن" من أهم مكونات المتن الرّوائي، وتكمن أهمية الزمن في هذا الفن من خلال « كونه محورًا أساسيا في تشكيل بنية النص الروائي وتجسيد أبعاده التاريخية والسياسية والنفسية عند الروائي »[1].

كما يشكل–أي الزمن–إضافة إلى المكان الفضاء الذي تدور فيه أحداث الرواية وتتطور فيه شخصياتها، وبالتالي فإن « المؤشرات الزمنية تستطيع أن تجذر النص على أرض الواقع إن كانت دقيقة ومبدعة »[2]، ولاشك أننا نقصد بالزمن هنا الزمن الداخلي في الرواية أو ما يعرف بالزمن التخييلي مستبعدين بذلك المستويات الخارجية للزمن مثل زمن الكتابة وزمن القراءة، والفترة التي يوضع فيها الكتاب وغيرها.

والزمن الروائي التخييلي في رواية المغارة الثانية يمكن تقسيمه إلى فترتين أساسيتين، من خلال طبيعة الأحداث التي ميزت كل مرحلة وكذا باعتبار تطور الشخصيات، واختلاف طبيعة المكان، والأهم من كل ذلك كون هذين كل فترة من هذين الفترتين لها خصوصيتها ومميزاتها التي تفرقها عن الأخرى بالنسبة لبطلة الرواية وأغلب الشخصيات، إضافة إلى الفارق الكبير بين الحياة الثقافية والاجتماعية للشخصيات في كل مرحلة.

الفترة الأولى: زمن العشرية السوداء:

وتعرض الروائية لهذه الفترة من خلال استعمال "الاسترجاع"، حيث ستذكر أحداث هذه المرحلة، والتي عاشتها البطلة في بيئة مكانية هامشية هي الجبل، عاشتها مع المعاناة والقهر والتسلط من قبل الإرهاب.

وإذا كانت البطلة لا تصرح بتسمية هذا الزمن فإننا نستشفه من خلال الأحداث، فهو زمن مرتبط بالبيئة المكانية متمثلة في فترة عيشها في الجبل، وأيضا هي فترة مرتبطة بمعاناتها من الإرهاب كما تصوره في هذا المقطع لمعاناة المرأة من الإرهاب والبطش على لسان حمامة «...لكني رودتها حين شجعته بأن تذهب إلى أشجار زيتون بعيدة، لا تريد العائلة حينها، لأنها متوغلة في الغابة، فخافوا من خروج الملوك إليهم... »[3].

فهذا المقطع من الرواية يصور فترة العشرية السوداء التي سيطر فيها الإرهاب على الغابات، وهم الذين تسميهم حمامة من باب البشرية بالملوك.

وتصور الرواية هذه الفترة تصويرا قريبا من الواقع الذي عاشه الجزائريون خلالها، فالعشرية السوداء في الرواية لا تحمل إلا أشرعة الموت وأنفاس الأحزان، ولم تخلف إلا البؤس والشقاء، وآثارا سلبية لم يشف منها المجتمع الجزائري إلا اليوم، أو إلى الزمن الحاضر في الفضاء الروائي على الأقل، فمثلا نجد بطلة الرواية تحمل مخلفات هذه

---

[1] عالية محمود صالح: البناء السردي في رواية إلياس حوزي، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2015، ص17.

[2] armond colinM :introduction à l'amlyse du noman : 3tiray, 2009, p50.

[3] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص33.

المرحلة أولا من حيث كونها "لقيطة" كحال الكثير من اللقطاء الذين خلفتهم هذه الفترة ف"عويشة" ولدت من اغتصاب، من أبوين معلومين ظاهريا، يتجاهلانها ويتملصان من واجباتهما اتجاهها، ف"عويشة" البطلة تصرح أنها من مخلفات الإرهاب حيث تقول: « أنا ابنة اغتصاب مشهود، لا يزال الطرف المغتصب فيه يعيش حتى اليوم ويتألم، أنا يا ناصر من مخلفات الإرهاب، شظية من شظاياه قذف بها إلى هنا... »[1].

والحاصل أن هذه الفترة من الزمن الروائي شكلت زمنا هامشيا، عانت خلاله البطلة على مختلف الأصعدة، سواء من ناحية البيئة المكانية متمثلة في الجبل، إضافة إلى التهميش الاجتماعي متمثلا في امتهان المرأة واحتقارها وجعلها جسدا لإفراغ الشهوة، لا يعدو ذلك، وكل ذلك في مقابل الزمن التخييلي الحاضر الذي تختلف ظروفه وبيئته وحتى شخصياته وعلاقاته الاجتماعية.

الفترة الثانية: ما بعد العشرية السوداء:

رغم المعاناة التي خلفتها الأزمة في نفسية الشخصيات، خاصة الآثار التي تركتاه في نفس بطلة الرواية، والتي كان من الصعب عليها التخلص منها، إلا أن انتهاء الأزمة فتح الباب أمام البطلة للانتقال من الجبل إلى المدينة، وبقدر ما كان هذا الانتقال مكانيا، فقد كان مرتبطا بالزمن أيضا، لكونه يعبر عن نهاية فترة العشرية السوداء، وبداية فترة الصلح، وهو الزمن الذي عبرّ عنه في الرواية لزمن الحاضر، فنجد الروائية تقول على لسان بطلتها: « أنا الآن في مركز هذا البلد...أشعر أن كل شوارع هذه المدينة تحتفل بي وأنا أقطعها »[2].

إن الانتقال بين هذين المكانين، وهذين الزمانين في فضاء الرواية صاحبه انتقال من حياة اجتماعية معينة إلى حياة جديدة، ومن ثقافة معينة إلى ثقافة أخرى، ويمكن القول أنه ببساطة انتقال من فضاء وبيئة وحياة اجتماعية وثقافة هامشية إلى بيئة وفضاء وحياة اجتماعية وثقافية مركزية، وبالتالي تكون فترة العشرية السوداء الهامشية في مقابل فترة الصلح المركزية.

وانتقلت البطلة من الجبل إلى المدينة حيث أصبحت تعيش بعيدا عن الواقع المرير الذي سرق منها هويتها وطفولتها، وبدّلت قسوة الحياة وقمعها وجبروت المجتمع، رخاء وحرية وتواصلا وتعايشا فتقول البطلة: « هنا لا برد ولا جوع، وهذا جيد للانطلاق على الأقل ممتلئة بهذه المدينة »[3].

وكل هذا التحول والانتقال إنما يتم في إطار زماني هو الانتقال من العشرية السوداء إلى فترة الصلح، وبذلك يكون انتقال من زمن الهامش لا بمختلف بمكوناته إلى زمن المركز بمختلف مكوناته.

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص19.

[2] المصدر نفسه، ص45.

[3] المصدر نفسه، ص49.

وفي مجمل القول نجد أن المغارة الثانية منقسمة إلى زمنين مهيمنين على السرد في الرواية وهما « زمن العشرية » وهو (الزمن الهامشي)، الذي يعكس الماضي بانكساراته وخيباته، وقيّمه السلبية، وذلك بسيطرة الجهلاء والخونة على زمام السلطة، مقابل « زمن الصلح »، الذي يمثل الزمن المركزي، والذي يعكس الزمن الحاضر الجميل، زمن القيم النبيلة والصفاء، فالماضي في الرواية جاء متعفنا صدئا، يشوبه اللا إستقرار، والمكر والخديعة، وهيمنة السلطة المستبدة، أمثال أمير جماعة الإرهاب، وسي علي...الخ.

شخصيات الرواية بين المركز والهامش:

تعتبر "الشخصية" من أهم المكونات السردية في الرواية، وذلك أنّها العنصر الذي يربط الأحداث بالفضاء الزماني والمكاني « وتظل عنصرا يتصل بقاؤها ببقاء الجنس الأدبي والروائي في حد ذاته »[1]، فالأحداث في الرواية إنما تتطور بفعل حركة شخصياتها، هذه الأخيرة التي تمثّل دور الإنسان في الرواية، ومن المعلوم أنّ هذا الإنسان هو الذي يخلق المكان وهو الذي يحدد زمان المكان، كذلك من خلال أفعاله، وتجدر الإشارة إلى أن الشخصيات الروائية هي عبارة عن شخصيات تخييلية، وبذلك فإن مفهومها يخرج عن مفهوم الشخصية الواقعية إلى شخصية ورقية، يتحكم الكاتب في ملامحها وأفعالها.

ورغم تراجع شأن الشخصية في الرواية المعاصرة، « مع حرص النقد على التضئيل من ذلك الشأن »[2]، إلا أنه من غير الممكن تصور رواية لا يطغى عليها دور: لشخصية مثيرة يقمعها الروائي، ليربط من خلالها روايته بالواقع، ولو بشكل بسيط.

و"سناني" في رواية المغارة الثانية تطرقت للحديث عن عدد من الشخصيات وبنت روايتها حول حياة "ناصر" بطل الرواية، الذي يتفاعل مع شخصية أخرى هي شخصية "عويشة"، وكل شخصية من هذين الشخصيتين عانت في الماضي من حياة بائسة، وهذا البؤس في حد ذاته سببته شخصيات أخرى من قبيل "والد عويشة" الأمير السابق في إحدى الجماعات الإرهابية، والمتسبب الآخر في هذه المعاناة "سي علي" صاحب مزارع القمح، وغيرهما، وقد تحظى كلا من الشخصيتين الرئيستين هذه المعاناة بفضل مساعدة شخصيات أخرى، على غرار الخالة "زوينة"، وفي خضم كل هذا نجد شخصيات قليلة التأثير على أحداث الرواية مثل "زوجة الأستاذ" و"سي أحمد"...

ومن هنا فإن الكاتبة قد أوردت شخصيات كثيرة ومتنوعة في روايتها، لذلك فإننا سنركز على أبرزها، وفقا لما يخدم تصنيفها إلى شخصيات مركزية وأخرى هامشية-الذي هو موضوع بحثنا-:

1-الشخصيات المركزية في الرواية:

وتمثل الشخصيات المركزية الفئة القوية من الناس والتي تتميز بسيطرتها ونفوذها في المجتمع لما تملكه من مؤهلات مادية، ومناصب عليا، أو حتى من سلطة معنوية، وغير ذلك مما يسمح لها بالتعالي والسيطرة إذ يعتبر المال والسلطة من أهم وسائل إثبات الذات في المجتمع، والسيطرة على الآخر.

---

[1] محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، ط2، سوريا، 2002، ص209.

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص76.

وقد تجلت الشخصيات المركزية في رواية "المغارة الثانية" من خلال شخصية "أمير الجماعة الإرهابية" "عمار أبو إبراهيم"، هذه الشخصية التي كانت تملك سلطة القوة والسلاح، فهو أمير لجماعة مسلحة، تأتمر بأمره وتنتهي بنهيه، وهذا ما سمح له بالتسلط والتعالي على أفراد مجتمعه، فهو شخصية تتحلى بكل صفات القوة والنفوذ والديكتاتورية، وقد كان لهذه الشخصية أثر كبير في أحداث الرواية، حيث أنه استعمل نفوذه لاغتصاب "حمامة" لتجنب بعد هذا الاغتصاب "عويشة" بطلة الرواية، وعن هذه الحادثة تقول حمامة: « كنا نتفقد شجر الزيتون...فإذا بصوت يأتي من أعلى الهضبة...

يا قدها الجميل...تخلصوا منه وآتوني بها

انقض عليه أربعة ملتحين... »[1].

وهذا المشهد وغيره يصور نفوذ "الأمير" وتسلطه إضافة إلى تصوير الطرق التي يستغل بها نفوذه، وهي في الغالب طرق تنحصر في البطش بالناس الضعفاء واغتصاب النساء والسلب والنهب..

هذه السلطة المعتمدة على القوة والبطش عززتها في فترة اللازمة سلطة أخرى متمثلة في السلطة الدينية، فإضافة إلى منصب الأمير، كان يشتغل "عمار أبو إبراهيم" منصب المفتي لهذه الجماعة، فعندما التقت به البطلة فيما بعد وكانت بصحبة "ناصر" الذي خاطبها قائلا: « هل رأيت ذلك الجرذ؟...مولانا الكبير، مفتي إحدى الجماعات الإرهابية في الجزائر في فترة الإرهاب »[2].

وفي المرحلة الثانية من حياة هذه الشخصية، وبعد استجابته لنداء السلطة، بوضع حد للحرب، وباستفادته من إجراءات المصالحة، يصير شخصا عاديا، يسافر إلى خارج البلد، لكنه لم يتخلّ عن روح الزعامة التي سكنته، ويبحث عن طريق لتبييض صورته أمام الآخرين، بحكم أن ما قام به،كان–من منظوره–بغرض تحقيق المساواة في المجتمع الذي يعيش فيه، وهذا ما يجعله كباقي الشخصيات المتسلطة التي تستعمل الشعارات البراقة للتمويه وخداع الناس، حيث كان يعطي لنفسه جميع الحقوق، ففي واقعة اغتصابه لحمامة، منح نفسه سلطة الإمام والقاضي ووالي الأمر، حيث خاطبها قائلا: « جئتك هنا، أنا زوجك ووالي نعمتك الآن، فلماذا الصراخ؟ »[3].

ومن خلال هذه المشاهد الروائية نجد أن شخصية "عمار أبو إبراهيم" شخصية تسلطية قمعية، وهذا بما خوله له تحكمه في الجماعة الإرهابية من خلال كونه أميرها ومفتيها، فاستغل هذه السلطة لأجل تحقيق رغباته الشخصية وممارسة هوايته في استعباد الناس وإشباع غروره.

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص79.

[3] المصدر نفسه، ص35.

أما الشخصية المركزية الأخرى فهي شخصية الأستاذ "أحمد بن العربي"، فهو إضافة إلى كونه أستاذًا جامعيًا، كان كاتبا ومؤلفًا، حيث تصفه البطلة قائلة: « أسمع به هو معروف...حلمي أن ألتقي به، لقد جننت بكتاباته »[1]، وهو نموذج آخر من التمثيل السيئ للسلطة، استغل مركزه وداس على شرف مهنته المقدسة، خدمةً لمصالحه، وإشباعا لنزواته ورغباته، وإن كان هذا في المراحل المتأخرة من حياته، فبداية حياته كما يصورها هو، وكما يصورها ناصر حياة اضطهاد وبؤس، لكن بعد أن تحولت حياته، أصبح يستغل منصبه للتلاعب بالفتيات، كما فعل مع "عويشة" ومع زوجته وفتيات أخريات، وتصف "عويشة" حالته هذه بقولها: « بعد ما قضى شبابه وكهولته مع نساء في عمره وأكبر منه وأقل منه بسنوات معدودة، هو اليوم يعود إلى وراءٍ بعيدٍ جدا، كما ترى معي، ومع من هن أصغر مني...أخاف أن يقترب من القاصرات »[2]، هذا على سبيل العموم، وتروي البطلة أيضا قصة خاصة له مع إحدى طالباته من صف السنة الأولى « تعرف عليها عن طريق الفيسبوك...هو يطاردها وهي تستقبل ذلك »[3]، ورغم معرفتها لهذه الحقيقة عوّل الأستاذ، إلا أن البطلة تظل متعلقة به، بسبب أساليبه الخبيثة فهي تجد نفسها مجبرة على التعايش مع هذا الأمر، وهي تمني نفسها أن تكون علاقته مع بقية الفتيات علاقة عابرة حيث تقول: « لكني أصمت أحياناً لأنها لن تكون إلا عابرة »[4].

وهذه الشخصية تمثل السلطة المركزية بامتياز، حيث تهدف إلى تحقيق رغباتها المادية، الجنس أولها والمال ثانيها، وفي سبيل تحقيق هذه الرغبات لا يهتم كثيرا للوسائل، وإن خالفت مبادئه وأخلاقه أو حتى ذوقه، ففي إحدى الدعوات التي تلقاها لحضور مأدبة عشاء يلتقي بشخصية "عمار أبو إبراهيم"، ويحدث طالبته عنه بقوله: « هل رأيت ذلك الجرذ؟ »[5]، لكنه وفي نفس المأدبة، وبسبب عرض من صاحب الدعوة يتضمن إغراء ماديا، يتخلى الأستاذ عن موقفه هذا، ويغدق على "أبو إبراهيم" بالمدح، قبل أن يعد صاحب الدعوة بأنه سيكتب لأجل تبييض صورة "المخدوع"، مختلقا لذلك المبررات المناسبة فيقول: « حضرة الشيخ كان محبا للحياة، والدليل أنه شاعر أيضا »[6]، ثم يطلق وعده بأنه سيبدأ الكتابة، وسينهيها في أسرع الآجال، أما الوسيلة الأخرى التي استعملها في هذا المقام فهي الفتاة "عويشة"، حيث وظف جسدها لإغراء الأمير وصاحب الدعوة، فهو كان

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص21.

[2] المصدر نفسه، ص67.

[3] المصدر نفسه، ص71.

[4] المصدر نفسه، ص68.

[5] المصدر نفسه، ص79.

[6] المصدر نفسه، ص84.

يعرف طبيعة هذين الشخصيتين ولذلك استغل "عويشة" في التأثير عليهما، والدليل قولها: « ابتسمت وهما ينظران إلى بعد ان كانا في البداية يختلسان النظر إلى صدري فقط »[1].

وفي المجمل فإن شخصية الأستاذ "أحمد بن العربي" وبتأثير من ماضيه الأليم، يمثل الشخصية المركزية التي تستغل سلطتها في تحقيق رغباتها المادية والغريزية، وبالتالي تفقد قيمها الأساسية من أخلاق ومروءة وحرية وعدالة.

2-الشخصيات الهامشية في الرواية:

والشخصية الهامشية في الطرف الثاني والمضاد في معادلة الصراع يملك إمكانيات وبرنامجًا معاديًا للمركز وأعوانه، والشخصيات التي تنتمي إلى الهامش غالبا ما تكون شخصيات مستغلة ومقهورة من قبل المركز، وتنتمي إلى الطبقة الشعبية المتواضعة الإمكانيات، أو هي تلك التي تعاني من الفقر أو صعوبة العيش والاندماج في المجتمع لأسباب مختلفة (اقتصادية، اجتماعية، ثقافية، نفسية)، وانطلاقا من هذا المفهوم سنعرض للشخصيات المهمشة في رواية المغارة الثانية.

أ-ناصر:

تبدأ الرواية بحديث البطل عن ذاته، فناصر متخرج من الجامعة، وهو شاب كثير المطالعة، وهذا ما جعله شخصية واسعة الثقافة، يملك نظرة ثاقبة في الحياة، وما هذه الرواية في الأساس إلا سرد لأحداث محاولة من محاولات هذه الشخصية لإكمال-ما يطلق عليه-لوحة ناقصة، هذا الأمر الذي كان يدفعه إليه هوسه الدائم الذي سببه له داء العصاب.

فناصر مولع بإكمال كل شيء فردي وجعله زوجيا، وفي سبيل تحقيق ذلك تقوم بأشياء عجيبة من قبيل عد درجات السلم، وعد حبات الفاكهة عند اشترائها، وحتى عد خطواته عند المسير، وآخر لوحة ناقصة يجدها ناصر هي الفتاة "عائشة"، والأستاذ "أحمد بن العربي"، فتدور أحداث هذه الرواية حول سعيه للجمع بين هذين الفردين.

ومن هنا يتجلى الدور الهامشي لناصر في الرواية، فهو لا يسعى لتحقيق أي نفع ذاتي، أو مصلحة شخصية، عدا عن هوايته في إكمال الأشياء الناقصة . ولذلك لم تفهم "عويشة" سبب رغبته في جمعها بالأستاذ، والأمر عصي عن الفهم حقيقة، فخاطبته قائلة: « تشعر في أني في مهمة »[2].

وناصر أيضا مثل دور المثقف الذي كان شاهدا على خراب وطنه وانهياره في فترة الحرب، أين غرقت البلاد في دوامة من العنف والدماء، وكانت له في نوايا صادقة للتغيير، وأحلام كبيرة نحو الإصلاح، لكنها

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص85.

[2] المصدر نفسه، ص22.

اصطدمت بعوائق أوقفتها وكسرتها، وفي ذلك يقول متحدثا عن نفسه : « لأني العصاب الأول في هذا البلد، أتذكر حينها أني لم أتوان عن تقديم الخدمة ، عندما ركزوا الجهود ... لإنزال المغضوب عليهم من الجبل ، تبرعت بجهدي، لكنهم رفضوا »[1]، وناصر ينتمي إلى فئة المثقفين الذين أفقدتهم العوائق عن بذل الجهد، فلم يتحد هذه العوائق ولم يقاومها، بل استسلم وانعزل للاهتمام بشؤونه، لكنه في المقابل لم يتحول إلى الفئة المثقفة التي خانت الوطن سعيا لتحقيق مصالحها، وهذا ما يعكس قوله : « لا يهمني أمر تصالحهم أو تنافرهم، لو أعلنوا قرار تنافرهم لقررت تقديم المساعدة في ذلك أيضا »[2]، وهذه الظروف المحيطة بهذا المثقف دفعته إلى الانعزال والانطواء، وبالتالي فهو تمثيل للمثقف المهمش الذي اعتزل الناس بعد أن تم تعيينه، فهو يحلم بعالم متكامل، لا يوجد فيه شيء فردي، بل كل فرد يملكه فرد آخر، وهذا ما جعل الناس تعتقد أنه مجنون، حيث يقول : « في الأعوام الماضية حيث بلغ الهوس أشده اعتقد الجميع أني على مشارف الجنون »[3].

وبالانتقال إلى الفصل السادس نجد هذه الشخصية تلعب دور المثقف الشمولي، فناصر في هذا الفصل يحاول إكمال لوحة أخرى، فرغم عدم تداخله في الأحداث إلا أنه يقف موقفا داعما لحركة التمرد ضد السلطة، وهذا ما يتجلى من خلال الانتقاد الصريح والسخرية التي تظهرها الشخصية في هذا الفصل، ومن أمثلة ذلك قوله: « ...مولانا العظيم صاحب نعمتهم...عرف على من يوزعها...صناعة الصهاريج صناعة كبيرة... »[4]، إلا أنه لم يغير من طبيعته موقفه من ناحية لعبه لدور المتفرج، وبقي على هذا الحال يسعى إلى إكمال لوحة أخرى حيث يقول: « يوم تجمعهم، كنت هنا في هذه الشرفة الكبيرة، أطل على التجمع، كان مثل لوحة...»[5]، ثم يمارس ناصر هوايته المفضلة بالجمع بين اللوحتين الأولى والثانية في نهاية هذا الفصل وكل ذلك في نهاية سعيدة.

وفي المجمل فإن شخصية ناصر تنتمي إلى تلك الفئة المثقفة التي تمثل « عصبة... من الملوك الفلاسفة الذين يتحلون بالموهبة الاستثنائية وبالحس الأخلاقي الفذ، ويشكلون ضمير البشرية »[6]، لكنه وبحكم ظروف معينة، يلزم الصمت تجاه الواقع ويقف موقف المتفرج، وهذا من منطلق إجابته "بالعصاب" الذي يجعله مهووسا بإكمال اللوحات الناقصة، فانشغل بهذا الهوس عن أداء دوره كمثقف عضوي*.

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص22.

[3] المصدر نفسه، ص09.

[4] المصدر نفسه، ص93.

[5] المصدر نفسه، ص98.

[6] هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية، دار الرؤية، القاهرة، ط1، 2015، ص35.

*المثقف العضوي: هو المثقف دائم التجدد الذي يكافح بصورة فاعلة لتغيير العقول والأفكار.

ب–عائشة (عويشة) :

يمكن اعتبار رواية المغارة الثانية–في المجمل–بورترية متكامل لشخصية "عويشة" وتصور الرواية معاناة هذه الشخصية، فهي أساسا تمثل هامشا جنسيا، لكونها أنثى ولدت في مجتمع ذكوري خاصة في بداية حياتها في الجبل، بدءا بمولدها الذي جاء من اغتصاب مارسه أمير الجماعة الإرهابية على أمها، فكانت "عويشة"، وكونها ابنة "الأمير" لم يقدم شيئا في حياتها هناك ولم يؤخر، فلم يكن يهتم لأمورها ولا يكترث لوجودها، تقول "عويشة": « في الجبل رآني مرتين على أقل تقدير، وسط جماعات من الأطفال ولم يهتم لأمري »[1].

وبعد نهاية الأزمة واستفادة الأمير من العفو، والتقائه بها، لم يتعرف عليها حتى، تقول عويشة: « أما هو فلم يتعرف إلي...ومستبعد أيضا أن يتعرف علي بإحساس الأبوة أو الدم كما يقولون »[2]، هذا التهميش الذي عانته الشخصية من والدها لم يكن لجنسها فقط، بل لأن الأمير لم يكن يهتم لأولاده نظرا لكثرتهم.

وإذا كان إهمال "الأمير" مبرراً بالنظر إلى طبيعة شخصيته وكثرة أولاده، فإن ما يصعب تبريره هو إهمال الأمر، رغم كون "عويشة" متفهمة له، ونجد "عويشة" تصرح بأنها لم تجد في "حمامة" ما يدل على أنها أمها حيث تقول: « ولدت وأنا أرى أمي ليست أمي، أو ليست أمي التي هي أمي »[3]، ولم تجد البطلة صعوبة في معرفة هذه الحقيقة، فحمامة لم تكن تخفي هذا الأمر، بل كانت تصرح به كلما سمحت لها الفرصة، ففي المشهد التالي تخبر ابنها بأنها أمها فقط لكونها ولدت من رحمها حيث تقول: « وأنت يا عويشة، من أين لك خال؟ إن لم تكن لك أم؟ أنا أمك لأنه كنت داخل رحمي فقط...تعلمين أني رفضت أن أكون أمك »[4].

وتمثل لحظة ولادة عويشة صورة لتهميش هذه الشخصية منذ بداية حياتها، فإذا كانت أمها قد تخلت عنها، فكيف بالأجانب عنها، وهذا ما يتجلى في قول القابلة: « لتتقاسمها الكلاب أحسن من أن نشغل الحياة بإنسان لا يتجاوز حجمه كف اليد »[5].

وتكتمل صورة إهمال وتهميش الأم بالتخلي عن ابنتها في أقرب فرصة سنحت لها بعد الفرار من الجبل، حيث لم تتكلف عناء إيصالها حتى إلى مركز الأمن كما يصوره هذا المشهد: « وصلنا إلى محطة مسافرين لبلدة

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص80.

[2] المصدر نفسه، ص80.

[3] المصدر نفسه، ص45.

[4] المصدر نفسه، ص30.

[5] المصدر نفسه، ص31.

كبيرة، قالت لي أمي أخرجي من المحطة واسألي عن مركز الأمن، أما هي فأخذت حافلة أخرى توصلها إلى قريتها »[1].

تمثل هذه الفترة المرحلة الأولى عن حياة هذه الشخصية، وقد عانت التهميش على مختلف المستويات، من المجتمع ومن أبيها وحتى من أمها، وهذا التهميش يرجع إلى اجتماع عدة عوامل أهمها:

البيئة الطبيعية والاجتماعية، إضافة إلى ظروف ميلادها والتي حددت-بنسبة كبيرة-علاقتها بأمها.

وتعتبر حادثة الهرب هذه حادثة مفصلية في حياة هذه الشخصية حيث انتقلت بموجبها من فضاء طبيعي إلى آخر، ومن فضاء اجتماعي إلى آخر، وقد كان الاختلاف في الظروف كبيرا جدًا بين مرحلة الجبل ومرحلة المدينة في حياة هذه الشخصية.

إن الانتقال من البيئة الجبلية إلى المدينة هو انتقال من بيئة هامشية إلى بيئة مركزية، ولاشك أنه كان لهذا الانتقال تأثير على حياة هذه الشخصية.

فالحياة السابقة-وكما رأينا- لم يكن فيها لهذه الشخصية غير التهميش ومن جميع الأطراف، وهذا التغير كان واضح الأثر على نفسية الشخصية، وقد عبرت عن ذلك فها هي تقول: « أنا الآن هنا في مركز هذا البلد أشعر أن كل شوارع هذه المدينةتحتفل بي... لأضع رجلي على الأرض من شدة الفرح العالق بي عند تنفسها »[2].

إلا أن هذا التأثير بقي محدودا، فهي تخلصت من البيئة الجبلية، واستبدلت البيئة الاجتماعية القاسية بيئة أقل قسوة-على الأقل-لكنها بقيت تعاني من مخلفات ماضيها؛ فهي-مثلا- لم تستطع التخلص من سلوكاتها "الهمجية" و"عائشة" في حد ذاتها تصرح بذلك فتقول: « لم أستطع التخلص بعد من ارتفاع صوتي، وانفزاع بعض حركاتي، وردات أفعالي »[3]، وهذا ما كان يجلب عليها صنوف السخرية من طرف سكان المدينة، إضافة إلى مخلفات أخرى من ماضيها مثل تركيبة جسدها، والتي حاولت التخلص منها وفي ذلك تقول « لا أحد يلتفت لي، يبتسمون بخبث وهم ينظرون إلى صدري ثم يدققون شكلي، يسخرون من ترغيتي في الكلام...ثم ينصرفون »[4].

إلا أن أهم موروث لهذه الشخصية من المرحلة السابقة، والذي لم يكن في مقدورها التخلص منه، هو كونها لقيطة وابنة إرهابي، وصحيح أن هذا لم يؤثر على نظرة ناصر إليها، ولا على نظرة الأستاذ "أحمد بن العربي"

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص42.

[2] المصدر نفسه، ص45.

[3] المصدر نفسه، ص49.

[4] المصدر نفسه، ص55-56.

ظاهريا-على الأقل-إلا أنها لم تكن تجرؤ على إخبار الآخرين بهذا الأمر، بل هي-كما تقول-ابنة: « الأب عيسى والأم زوينة فقط »[1].

أما القاسم المشترك بين المرحلتين: مرحلة الجبل ومرحلة المدينة بالنسبة لهذه الشخصية، فهو كونها أنثى في مجتمع ذكوري، رغم قلة حدة التمييز في مجتمعها الجديد، ويتجلى هذا التهميش-وإن كان بسيطا-من خلال علاقتها بشخصية "ناصر"، فمعاملتها لها كانت معاملة محترمة إلى أبعد الحدود، ما عدا صراحته الكبيرة في انتقادها وانتقاد سلوكاتها فيقول مثلا: « إن صفاتك السلوكية والفزيولوجية تقول بتحول الإنسان إلى قرد... »[2]، إلا أن أوضح تهميش من "ناصر" ل"عويشة" هو كونه لا ينظر إليها إلا على أنها إحدى الجهات الناقصة في لوحة من إحدى لوحاته.

وبالتالي فقد كانت مجرد قطعة أخرى من قطع الشطرنج التي يحركها باستمرار لإطفاء هوسه، وعلاج عصابه، وعليه فقد كانت عويشة محقة في تساؤلها: « أي أمر يا ناصر؟ أشعر أني في مهمة »[3].

أما العلاقة الأخرى التي تجلى من خلالها تهميش "عويشة" لكونها أنثى، فهي علاقتها مع الأستاذ "أحمد بن العربي"، فبالرغم من حبه لعويشة وحبها له، وكونه اصطحبها في إحدى رحلاته، إلا أن شخصيته الانتهازية جعلته يستغل شخصية "عويشة"، حيث استغلها في اتفاقه مع صاحب الدعوة الذي وجد معه فرصة عمل، إضافة إلى تعلق هذا الأستاذ بكل فتاة يلتقيها تقريبا، وهذا ما جرح مشاعر "عويشة " عديد المرات، ومن هذه المرات تلك التي حدثت في مأدبة العشاء، حيث استغل الأستاذ وجود الفتيات الجميلات، وأهمل عائشة في هذه الحفلة ولذلك نعتته بالظالم قائلة: « أنت حقّار لقيت لالاتك نسيتني »[4].

ومن مظاهر تهميش الأستاذ لها عدم مبالاته لا برأيها، فرغم علمه بكونها تكره تعامله مع الأمير، إلا أنه لم يهتم للأمر، واستمر في صفقته معه، بل ووظفها في عمله لتبييض صورة الأمير، دون استشارتها.

وفي الختام يمكن القول أنه رغم انتقال عويشة من الجبل إلى المدينة ورغم التحسن النسبي في حالتها الاجتماعية، ومعاملة المجتمع لها، إلا أنها بقية شخصية هامشية، فهي انتقلت من مغارة إلى مغارة أخرى، وهذا ما يحيل عليه عنوان الرواية: "المغارة الثانية".

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص47.

[2] المصدر نفسه، ص50.

[3] المصدر نفسه، ص22.

[4] المصدر نفسه، ص86.

ج–حمامة:

شخصية "حمامة" في هذه الرواية تجسيد للمرأة المقهورة التي تعيش تحت سلطة المجتمع الذكوري، فهي امرأة قروية ليس لها أهل، تعيش مع زوجها في أسرته الكبيرة، بعد « فقدانها لوالدها فزوجها أخوها مع أول عريس طرق بابها »[1]، فأول معاناة لهذه الشخصية كانت من أخيها الذي زوجها دون اعتبار لرغبتها، أو حتى سؤالها أو مشاورتها، وقد عانت فيما بعد من تبعات هذا الزواج فهاهي تصفه قائلة: « زواج من رجل كطيف يشبه الانتحار »[2]، فهو رجل كسول يعتمد على أهله، وزيادة على ذلك فقد كان بدويّا ذا شهوة برية، وهذا ما تسبب في فقدانها لجنينها في إحدى المرات، ولم يكن زوجتها وحده من تعاني منه بحكم سكنها مع العائلة الكبيرة، فقد كانت تنتظر الأوامر من حماتها، بل أصبحت تتلقى منها الإهانات.

هذه المعاناة أصبحت تبدو يسيرة بالمقارنة مع ما تعرضت له هذه الشخصية فيما بعد، حين تم اختطافها من قبل الجماعة الإرهابية، لتجبر على الزواج من أمير هذه الجماعة، الذي اغتصبها في أول يوم من اختطافها، وبعد أن ذبح زوجها أمام ناظريها.

فحمامة مثال للشخصية الهامشية التي لا تستسلم للظروف، وكما أنها مثال للمرأة المكافحة، التي استبدت بها الأيام، ورغم ذلك لم تأفل عزيمتها، وتحدّت كل شيء، بما في ذلك التحرشات الجنسية من قبل أمير الجماعة في قولها: « دخل علي فبصقت عليه بآخر ريق ناشف كان في فمي (...) اقتربت منه لأندب وجهه دون مخافة أن يفرغ في رشاشه، لأني كنت أبحث عن أول سبب للخلاص من هذا المصير »[3]، فردة الفعل العنيفة في هذا الوسط المتوحش (الجبل) تنم عن مدى شجاعة هذه الشخصية، ونزعة التحدي المتجذرة فيها.

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص27.

[2] المصدر نفسه، ص27.

[3] المصدر نفسه، ص35.

1-كسر النمطية التقليدية في رواية المغارة الثانية:

أ-على مستوى البناء الموضوعي:

إنّ القراءة المعاصرة-كما هي عليه اليوم-تمنح للكاتب مزية التعبير باللّسان الذي يتناسب مع بطل الرّواية، وهذا ما لمسناه في رواية "المغارة الثانية" ل: "وسيلة سناني" التي جاءت كتابتها متحرّرة ومتجرّأة على المحظور، فهي تؤكّد على أنّ لعمل الرّوائي يكمن في إبراز ممنوعه، فنجد "جان نعّوم طفّوس" يقول في هذا السّياق: « الإنسان كائن متمّرد، ولذلك يبدع ويرتقي »[1].

فسناني في روايتها-"المغارة الثانية"-تمرّدت على كلّ شيء، فمزّقت الأعراف وهتكت الأعراض، وزلزلت المشهد باللّغة المحلية الفصيحة، بذكرها ل: المؤخّرة في هذا السّياق الجريء على لسان "ناصر": «...نعم المؤخّرة الكبيرة عند الرّجل ظاهرة لكنّ الضّامرة جدّا مقارنة بالجسد ظاهرة أخرى كذلك »[2].

وفي نقلة نوعية للروائية من الفصحى إلى العامية، تعود وتذكر لفظة "المؤخّرة" لكن بالعامية، حيث قالت "الكاهنة" لتلميذها: « أزرب سووق، راك تسوق ولاّ تشوف في ترمين النسا »[3].

فهي بهذا كسرت "طابو الجنس" وحطّمت صنمه، فالرّوائية تكتب على الحال التي ترى نفسها فيها، فنجدها تفضح ممارسات الرّجل الجنسية بشكل صريح، خاصة في قول "حمامة": « وإذا بيده تضرب نصفي بكلّ قوة...وضع يدا على وسطي المضروب، وباليد الأخرى دفع مؤخّرتي إلى فوق وهو يرفع رجلي...اغتصبني »[4].

فقد استطاعت "سناني" من خلال الرّواية أن تمثّل الوعي المقاوم للسّلطة الذكورية المركزية من خلال تمّردها، وتحويل تلك المركزية من الذكورة إلى الأنوثة، حيث جسّدت فيها العديد من النّسوة اللاتي تبحثن عن الأمان خارج مؤسّسة الذّكورة، ومنها شخصية "عويشة" التي تخرج من الجبل، وقرارها الأخير الخروج والهجرة إلى المدينة والبحث عن ذاتها، لكنّها تجد نفسها وحيدة، إلاّ أنّ ارتباطها برجل جعلها على النقيض من ذلك، إذ لا يمكن أن تكون لها قيمة بدونه، فكيف يكون لها قيمة في مجتمع لا يعترف بالقيمة إلاّ من خلال الرّجل، وذلك واضح في قول الأستاذ ل: "عويشة": « هو سيوفّر لك كلّ ما يلزم من مصاريف لتقوم بعملك وأنت مرتاحة... »[5]، فلولا حضور الأستاذ لما قام المسئول بمساندتها؛ «...فمجتمعنا مجتمع ذكوري لا يقبل المرأة

---

[1] جان طفّوس نعّوم: أساطير الجسد والتمرد، منشورات دار الحداثة، ط1، بيروت، 1999، ص07.

[2] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص70.

[3] المصدر نفسه، ص101.

[4] المصدر نفسه، ص35.

[5] المصدر نفسه، ص86.

كفرد، إنّها لا تشغل نصف المجتمع إلاّ عندما ترتبط برجل، المرأة الجاهلة لا تشعر بهذه المعاناة، لكن الفصام والتّشيؤ والانكسار يصيب المرأة المثّقفة فقط، أي المرأة الواعية (...) هذا الوعي يجبرها أن ترفض الواقع »[1]، وهذا بالضّبط ما حدث لبطلة الرّواية، حين كانت في جلسة مع النخبة، فنجدها تقول: «...وهما ينظران إليّ بعد أن كانا في البداية يختلسان النّظر من صدري فقط »[2].

فكما سبق أن ذكرنا أنّ "وسيلة سناني" عملت على خرق القوانين والمقاييس التي تحكم المجتمع، متخطية بذلك حدوده من أجل كسر الطّابوهات التي أرهقتها وأرّقها الواقع، لتفسح المجال لبطلتها أن تمارس التخطّي ضدّ الواقع الذي يهدّد كيانها ويدمّر وجودها، الواقع الذي يفرض على المرأة الخضوع للمجتمع بأخلاقه وشرائعه، وبذلك شرّعت الرّوائية كلّ أبواب الإباحية بأن تطفو إلى السّطح.

أي أنّها بهذا تطرح قضية "الجنس" كإشكالية محيّرة، تعود إلى العلاقة غير المتوازنة والمبتورة بين المرأة والآخر "الرّجل"، ولهذا فالجنس من المضامين الأدبية الحسّاسة والشّائكة التي أثارت جدلا واسعا، وخلافا عميقا بطول الأدب العالمي، فلم يكن من الممكن تجاهله، بحكم أنّه من الدّوافع الأساسية المحرّكة للسلوك الإنساني، وفي الوقت نفسه لم يكن من الممكن تناوله دون حساسيات اجتماعية وتاريخية ونفسية، تتراوح بين الحرية والتّحريم المطلق طبقا لنوعية المرحلة الحضارية وروح العصر، ويتجسّد مضمون هذا القول في الرّواية من خلال علاقة البطلة "عويشة" مع أستاذها، حيث تقول في هذا الصّدد: « في تلك الفيلا المطلّة على بحر برج الكيفان، أقضي وقتي معه في غياب زوجته »[3]

وتظهر قيمة "الجنس" أيضا في وصف "ناصر" ل: "عويشة"، في قوله: «...ساقان ممسوحتان أيضا، مؤخّرة مستطيلة ضامرة، رغم أنّك قصيرة...أمّا الاعوجاج اللاّفت، فصدر كبير بل ضخم، لو فتحت الحمّالة سينزل نهداك على حجرك »[4]

كما أنّ الرّوائية صورت الجسد كتيمة من تيمات الجنس، حيث أقرّت على أنّ المرأة رغم مستواها العلمي، إلا أنّها تبقى محل امتهان الرجل وقهره وغطرسته، من خلال اغتصابه لجسدها، وهذا ما طرحته الرواية بالضبط حيث نجد الرّوائية تقول على لسان أستاذ "عويشة": « أنت جميلة ومن حقك الحياة، كوني متحررة، وخوضي بجسدك معي وسترين كم هي الحياة جميلة، وسترين أن الحب جميل و...و...و... »[5].

---

[1] أنيسة عبود: النّعنع البرّي، دار الحوار، دط، دمشق، 1997، ص314.

[2] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص85.

[3] المصدر نفسه، ص68.

[4] المصدر نفسه، ص50.

[5] المصدر نفسه، ص59.

وبالإضافة إلى طابو الجنس نجد الروائية تمردت أيضا على طابو السياسة وخاضت غمارها، وذلك يتجلى في إدانتها لأساليب القهر السياسي من خلال تصويرها، وإبرازها لواقع التعذيب السياسي، وذلك واضح في شخصية "مريامة" « لقد جردني رجال الشرطة من ملابسي... »[1]، كما قالت أيضا متصدية في قولها هذا لأراء الشرطة: « يا ودي ندير واش نحب، ما كفاتكمش السرقة والنهب من أموال الشعب؟... »[2].

فسناني من خلال تمردها هذا أرادت أن تكسر شوكة السياسة بالكتابة عنها وعن دهاليزها، فنجدها تقول على لسان بطلها "ناصر": « جربت الكتابة وأعرف كل دهاليزها، جربت مرة بعنفوان الشباب وغروره، أن أحفر جيّدا في البؤس السياسي الذي يعيشه الوطن... »[3].

وإلى جانب تكسير طابو السياسة-كما هو معتاد في الأدب-فإنّ الكاتبة تجرأت على كسر طابو الدين خاصة عندما دمجت بين الدين والمحرمات الأخرى، حيث نجدها تقول على لسان ناصر: «...لكني أفهم أنك ربيت في عالم آخر يصلي ويصوم ويغتصب ويذبح الناس »[4]، بالإضافة إلى قولها هنا: «...أذكر أنه مرة حدثني فيها عن إمام قريتهم الذي كان يتعدى على الأطفال »[5].

وما يؤكد أيضا أن الروائية تمردت على الدين قول "عويشة" عن أستاذها الذي أراد أن ينتقذ السيرة النبوية، ويقلّل من قيمتها: « تصور...قال لي أنه يحضر لفكرة كتاب عن الرسول محمّد ينتقذه في السيرة النبوية في معظم نقاطها... »[6].

ومن خلال كل هذا نجد سناني قد احتلت رقعة الضمير، ففرضت ذاتها وفجرت كوامنها وصرحت بآرائها، وحطّمت بوابة الثالوث المحظور (السياسة والدين والجنس) فتحول فضاء روايتها إلى خيوط لنسيج أفكارها المحظورة.

ب-على مستوى البناء اللغوي:

لقد كان الاعتناء باللّغة أحد السّمات التي تميّزت بها الرّواية المعاصرة، حيث حظيت اللّغة بعناية أكبر، وإدراك أكبر بوظيفتها البنائية في العمل الرّوائي، حيث مزج جلّ الرّوائيين بين العامية والفصحى، وهذا بالضّبط ما لمسناه في رواية "المغارة الثانية" ل: "وسيلة سناني"، حيث عمدت هذه الأخيرة إلى تأنيث اللّغة، قصد التأسيس

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص100.
[2] المصدر نفسه، ص100.
[3] المصدر نفسه، ص68.
[4] المصدر نفسه، ص56.
[5] المصدر نفسه، ص71.
[6] المصدر نفسه، ص69.

لكتابة أنثوية، تنفرد ب: « نسقها الكلّي عن الوجود والجسد، ليكون النّسق والبناء التّقني الجمالي التشكيلي خارج النسق اللّغوي البطرياركي، الذي ظلّ مسيطرا على عمليات الإبداع الرّوائي للمرأة »[1].

فاللّغة في رواية "المغارة الثانية" قامت بهدم المجاورات اللّغوية الموروثة وبناء مجاورات جديدة، تشرّع لبناء نسق فنّي لغوي جديد، يتأسّس على عوالم متخيّلة مبنية على أساس التجربة التي تستكنهها شخصيات الرّواية، فيتحّول بذلك النّص الإبداعي إلى ذات أنثوية تعكس حقيقة الذّات، ويتجلّى ذلك بشكل واضح من خلال ما جاء على لسان بطلة الرّواية "عويشة" حين ردّت على أستاذها لما سألها قائلا: « هه ما بها أميرتي الحلوة؟ »[2]، فردّت عليه: « لا لا...لا حلوة لا والو...أنت حقّار كي لقيت لالاّتك نسيتني، واش ثاني، بلاك ما تعرفنيش مرّة وحدة »[3].

فمن خلال هذه المحادثة، نجد أنّ "عويشة" انتقلت في حوارها مع الأستاذ باللّغة من الفصحى إلى العامية، فكأنّها وجدت فيها اللّغة التي تعكس آلام ذاتها وجراحها وأمانيها، وذلك ما دفعها إلى تخيّر ألفاظها، وهذا ما يوحي في الغالب إلى أنّها لغة المهمشين المنبوذين من المجتمع، أي أنّ الرّوائية بهذا تشير إلى أنّ "عويشة" تمثل الهامش من خلال لغتها، والتي تعلمتها أثناء تنشئتها الاجتماعية-الجبل-في مقابل المجتمع المدني الذي ينبذها خاصة ما جاء على لسان البطلة ترسم فيه نظرة المجتمع إليها: «...رغم أنّ البعض يلومني على سلوكاتي الغابية التي لم أتخلّص منها جميعا بعد »[4]، وقولها أيضا: « لم أستطع التّخلص بعد من ارتفاع صوتي، وانفزاع بعض حركاتي وردّات أفعالي »[5].

فلهجة "عويشة" العامية أو الدّارجة المحكية دالّة على الموقع الاجتماعي وعلى الموقع الجغرافي أيضا، من حيث الارتباط بنمط الحياة الرّيفي، كما أنّ استخدام العامية من طرف الرّوائية « يجعل النّص ثريا يتنوّع اللّهجات الاجتماعية...التي تنتج تأثيرا وتأثّرا متبادلا (...)، فتجعل النّص ساحة لتفاعل صيغ لغوية تنحو إلى التّخلّص من حمولتها الدّلالية المسبقة والمستهلكة »[6].

ونجد الرّوائية أيضا قد استخدمت لغة الوصف، حيث تنتقل مباشرة من الواقع، لكنّ هذا الوصف مرتبط بنفسية الشخصية ومشاعرها، وهذا ما لمسناه في شخصية "ناصر" الذي يقول: « حاجباك يحيلاني على عشّ

---

[1] عبد الرحمان أبوعوف: قراءة في الكتابات الأنثوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص10.

[2] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص86.

[3] المصدر نفسه، ص86.

[4] المصدر نفسه، ص49.

[5] المصدر نفسه، ص56.

[6] ينظر:عبد الله الغدامي: خصوصية الرّواية العربية، فصول، م17، ع1، ص424.

يابس على حافّة الطّريق، حتّى رسمك لهما بشكل دائري يرثيك كثيرا أمامي »[1]، وقوله أيضا: « ذراعان ممسوحتان، تنتهيان بمرفق رقيق، وأصابع طويلة حادة، رقبة قصيرة، إضافة إلى قامتك القصيرة »[2].

فالكاتبة استعملت اللّغة الفصحى الممزوجة بالعامية نوعا ما كلغة مركزية مهيمنة، فأيّ قارئ يستطيع أن يفهمها على عكس اللّغة الشّعرية التي همّشتها ولم توظّفها إلاّ نادرا، تقول الرّوائية على لسان بطلها "ناصر": «...وبرودة تشتعل بعبارات جميلة ومنقّحة »[3]، ففي هذا القول نجد نوعا من اللّغة الشّعرية القريبة إلى العادية.

ربما يعود تهميش اللّغة الشّعرية وفقدان شحنتها إلى سيطرة المضمون الاجتماعي، حيث اهتمّت الرّواية الجزائرية بالمضمون، « ولم تنظر إلى الشّكل إلاّ بوصفه خادما لهذا المضمون »[4].

وتمركز اللّغة الفصحى أيضا في رواية "المغارة الثانية" دليل على المهارة الفنية ل: "وسيلة سناني" التي تتمثّل في ممارستها لعلاقة خاصة مع اللّغة، هذه العلاقة التي تجعلها تكسّر معادلة التقليدية والكلاسيكية، وعادات التّعبير المألوفة والمبتذلة، فصياغة الأحداث تمضي في وضوح من تمكّن الرّوائية من لغتها، ما يجعل القارئ يفهمها، ويغوص في ثناياها لاهثا وراء الأحداث، متشوّقا إلى النّهاية، ولهذا نجد الرّوائية تبني العبارة بقدر ما تخدم الفكرة، واستخدام العامية يحيل في بعض الأحيان إلى الصّدق الفنّي، وذلك ما نلحظه في ثنايا الرّواية: « جعنا يا مرا »[5]، وكذلك « آ آ آ الكاهنة واش راكي »[6]، والقريبة إلى العامية.

فقد كانت علاقة "وسيلة سناني" بالفصحى من خلال "المغارة الثانية" علاقة راقية، تحترم قواعد النّحو والصرف فيها، وتحرص على الوصف، وترقى بالأسلوب-سردا وحوارا-ولكنّ معايشتها للواقع، واقترابها من البيئة الجزائرية تورد-بغير قصد-بعض الألفاظ أو المصطلحات السّوقية المقزّزة، مثل: « بلعي وما تطلعيليش الزّبل... »[7]، « طززززز »[8]، « فتحت حنفية الماء قبل أن أتبوّل حتّى لا يسمع شرشرة بولي الغزير »[9]، « بعبصتيلي مزاجي على الصباح »[10]، هذه المصطلحات التي تفسد على القارئ متعته الأدبية.

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص51.

[2] المصدر نفسه، ص50.

[3] المصدر نفسه، ص79.

[4] علاّل سنوقة: المتخيّل والسّلطة في علاقة الرّواية الجزائرية بالسّلطة السياسية، ص35.

[5] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص41.

[6] المصدر نفسه، ص96.

[7] المصدر نفسه، ص22.

[8] المصدر نفسه، ص55.

[9] المصدر نفسه، ص88.

[10] المصدر نفسه، ص88.

فالرّواية شهدت حضور العامية كشكل لغوي، أخضعته الرّوائية إلى التّفصيح-في أغلب الأحيان-ودسّته بأشكال متقّطعة بين تلافيف الفصحى، محاولة الارتقاء بالعامية إلى مستوى اللّغة الفصيحة، فجاء هذا النّص الرّوائي كقضية فكرية تطرح إشكالية "العامّي والفصيح"، وإن كان لهذا الفصيح قداسته الخاصّة.

فالرّوائية بهذا أرادت أن تنقل لنا الواقع بكل حيثياته، وهي على يقين أن خطابها الرّوائي موجه لجميع فئات المجتمع البسيطة والمثقّفة.

2-الأنساق المضمرة وتجلياتها في رواية المغارة الثانية:

إنّ المقصود بالأنساق المضمرة هي الأنساق الثقافية المتخللة والمتخفية وراء جماليات النّص الأدبي، متوسلة بنياته الجمالية دثارا أو غطاء لاختفاء من عيوب الرقيب العقلي الواعي الماثل في القيم الاجتماعية السائدة والمكرسة عرفيا وسياسيا وأخلاقيا وإيديولوجيا، والنافية لكلّ قيمة لا تتماشى معها فكريا أو نفسيا أو اجتماعيا، لأنّها في « نظر المؤسّسة القائمة والمهيمنة غير جذيرة بالتبني، وغير جديرة بالحصول على تأشيرة الاعتراف في البيئة الاجتماعية الرسمية، لأنها من قيم الهامشية والسوقية المبتذلة، التي لا ينبغي أن تتمظهر في بنية النّص الأدبي الرّسمي باعتبارها الواجهة الأمامية للمركزية المهيمنة، التي تتحكم في إنتاج النّصوص، ذلك أنّ الأنساق المضمرة تتميز بقدرتها على الاختباء والتخفي، بحيث تنفلت من قبضة المعايير الصّارمة، التي يخضع لها الخطاب الجمالي ويمتثل لها، فلا تكتشف إلا بالحفر في الخطاب الجمالي بوصفه من أهم الوسائل التي يتخفى وراءها النسق الثقافي المضمر »[1]، وهذا ما لمسناه بالتأكيد في رواية المغارة الثانية، إذ تجلّت هذه الأنساق بكثرتها في عدة مستويات سواء على مستوى العتبات، أو على مستوى المتن الرّوائي.

أ-الأنساق المضمرة على مستوى العتبات:

سنحاول في هذا العنصر استنطاق غلاف الرواية، ويشمل ذلك استنطاقا أوليا إجماليا للغلاف، أي استنطاق تفاصيل الألوان التي ظهرت على هذا الغلاف بعد تحديدها واكتشاف مضمراتها، وكذا استنطاقا للرسومات التي ظهرت على هذا الغلاف وربطها بالألوان، كما سنحاول استنطاق العنوان الرئيسي وما يخفيه من مضمرات، وبالنظر إلى صفحة الغلاف وما تحتويه نجد أنّها حافلة بالدلائل واشية تكاد تنطق بمحظور ما تخفيه من مضمرات، وتستهل الحديث عن ألوان ومضمراتها:

-اللون الأصفر:

يعد اللون الأصفر « لون الأسى والشهوة الآكلة والجوع والموت وهي الأحوال التي اعتبرتها الناس في السنوات الأخيرة في القرون الوسطى تجسيد الضياع، الطمأنينة ونذيرا بوقوع الكوارث والنكبات »[2].

فغلاف الرواية جاء بلون أصفر شمسي حار، وهو عادة ما يكون رمزا للجسد وعدم الثبات والخيانة، فاللون الأصفر يغمد الكثير من المعاني والدلالات فهو يضمر التعاسة والقهر، ويخفي على النفس الابتلاء، ولون الأسى والنكبات.

---

[1] ينظر: عبد الله محمّد الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في أنساق الثقافة العربية، ص78-79.

[2] هرمان بلاي: ألوان شيطانية ومقدّسة اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها، تر: صديق محمّد جوهر، هيئة أبوظبي للثقافة والتّراث، ط1، 1431هـ/2010م، ص127.

-اللون الأسود:

لقد حاز اللون الأسود في غلاف الرواية على رقعة أقل من نظيره الأصفر الذي كان مهيمن على الغلاف، والأسود في غالب الأحيان يرتبط بالحزن وكذا « بالموت والدمار من جهة، والمهانة من جهة ثانية، إضافة إلى القداسة والوقار في بعض المواقع ويضمر اللون الأسود في جملة من المعاني والدلالات التي عادة ما ترتبط بالتشاؤم والسلبية لأنها تحمل في طياتها معنى الموت والدمار والهلاك»[1]، كما نجده أيضا يضمر نسق حب الهيمنة والسيادة من جهة ونسق اليأس والتشاؤم من جهة أخرى

-اللون البنفسجي:

هذا اللون كما سبق أن أشرنا سابقا يدل على الحب والتحضر والتوبة، والإخلاص والخيانة في بعض الأحيان، ومن خلال ذكر اللون الأسود مقابل البنفسجي، نجد أنّ هذا الأخير يعكس الأسود ويضمر دلالات أو أنساق عدة ك: الانفتاح، والانتقال من الظلام إلى النور...

-صورة الغلاف ومضمراتها:

لقد جاءت صورة الغلاف في امرأة واقفة مستديرة ما يجعل قراءة تعابير وجهها غير ممكنة، لكن هذا الوجه يبدو مستندا على يدها اليسرى التي غالبا ما تتخذ البناء هكذا وضعيات في حالات الحزن والبكاء، في حين نجد يدها اليمنى مركونة إلى الخلف، تمسك بها ثوبها الممزق الذي يكشف عن جسدها، ومن خلال هذه اللمحة القصيرة عن صورة الغلاف نجد أنها تضمر العديد من الأنساق والدلالات منها:

-نسق المرأة المقهورة في ظل ظروف العشرية السوداء.

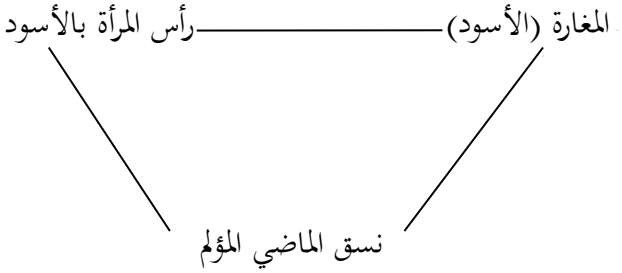
-نسق السلطة الذكورية على الذات الأنثوية.

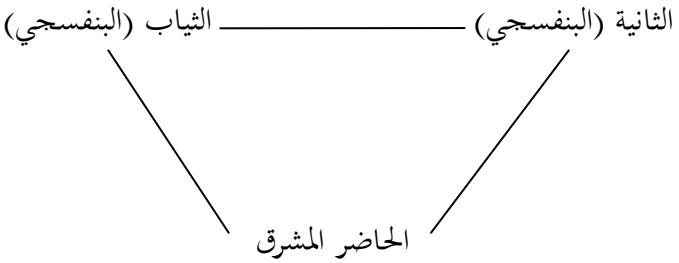
-المرأة جسد للشهوة والركوب.

العنوان ومضمراته:

إنّ العنوان كما سلف ذكره في العناصر السابقة يتكون من جزأين "المغارة" التي كتبت بلون أسود يضمر في ثناياه الظلام والخوف من المجهول، أما الثانية فقد كتبت باللون البنفسجي، والذي يضمر نسق الحب والتغيير والانشغال من مرحلة إلى مرحلة أخرى، وبالنظر إلى ألوان العنوان وألوان صورة الغلاف نجد:

[1] أمل محمود عبد القادر أبوعون: اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، شعراء المعلقات أنموذجا، أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات درجة الماجستير في اللّغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية نابلس، فلسطين، 2003، ص08.


المغارة (الأسود)
رأس المرأة بالأسود
نسق الماضي المؤلم


الثانية (البنفسجي)
الثياب (البنفسجي)
الحاضر المشرق

ب–على مستوى متن الرواية:

1–السلطة السياسية:

وسيلة سناني في رواية "المغارة الثانية" تناقش من خلال إطارها الزماني مرحلة حرجة من تاريخ الجزائر؛ فشخصيات هذه الرّواية تعيش في مرحلة العشرية السوداء وصولا إلا ما بعد "المصالحة الوطنية"، وهذه المرحلة من تاريخ الجزائر غرفت أحداثا سياسية كبرى، أثارت جدلا واسعا في الأوساط الشعبية والنخبوية، ومن خلال هذه الرّواية يمكننا أن نستشف بعض المواقف التي تتخذها صاحبة الرّواية من خلال شخصياتها تجاه القضايا السياسية التي أشرنا إليها سابقا.

لعلّ أهم حدث سياسي في هذه الفترة هو "ميثاق المصالحة الوطنية" والرّوائية–من خلال ما يظهر في أحداث الرّواية–لديها بعض التحفظ–على الأقل–تجاه هذا الميثاق، ويتجلّى ذلك من خلال علاقتها بالشخصية الرّوائية التي استفادت من هذا الميثاق، وهي شخصية الأمير "عمار أبو إبراهيم".

ففي بداية الرواية تتعمد الروائية سرد جرائم هذا الرجل، من قتل واغتصاب في صورة أبشع ما يكون، فجرائمه متعددة متنوعة من قتل واغتصاب وتسلط وسلب ونهب، فجماعته الإرهابية التي كانت تأتمر بأمره هي التي قتلت "طيف"، وهو الذي اغتصب "حمامة"، وغيرها من النساء ولم يتوقف إجرامه عند هذا الحد.

ومن خلال هذا التصوير وإضافة إلى تصوير حياته بعد الاستفادة من "العفو"، وكأنّ الروائية تتساءل: « هل كان ميثاق السلم والمصالحة الوطنية عادلا؟ ».

كما كانت الروائية تعارض بشكل مضمر هذا الميثاق، من خلال تصويرها لموقف الطبقة الشعبية من الإرهاب الذي تجسده شخصية "عمار أبو إبراهيم"، فحتى بعد استفادته من العفو، ها هو الأستاذ يخاطب "عويشة" متيسرا إليه: «هل رأيت ذلك الجرذ »[1]، ويتضح من خلال هذا المشهد وأمثاله في الرواية أنّ موقف الشعب من المستفدين من العفو والمنتمين سابقا إلى الجماعات الإرهابية كان موقفا رافضا لإعادة اندماجهم في المجتمع، وهذا ما يؤكده خسارة "عمار أبو إبراهيم" لجمهوره من الذين كانوا يقرؤون شعره، وبالتالي يكون هنا تساؤل آخر حول الاستغناء الذي تم تنظيمه من أجل تمرير مشروع السلم والمصالحة الوطنية؛ فالشعب الذي من المفترض أنه صوّت بنسبة ساحقة لصالح المشروع، يقف موقفا سلبيا من هؤلاء الأفراد في هذه الرواية.

ويتجلّى نقد هذا "الميثاق" بطريقة مضمرة من خلال اللهجة التهكمية التي كانت الروائية تتناول بها وصف الشخصيات الإرهابية، فشخصية "عمار أبو إبراهيم" الذي تجلت حقيقته خلال الفترة الأولى، على أنه

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص79.

أمير جماعة إرهابية، يستخدم سلطته في اضطهاد الناس، وبالتالي يستحيل أن يكون هذا الشخص مفاتت به، وعليه فإنّ وصفه في الرواية ب"المخدوع" إنما هو وصف من باب السخرية، والسخرية في هذا السياق من هذه الشخصية تتضمن السخرية من "ميثاق المصالحة الوطنية"، وكأنّ الرواية تقول: « هؤلاء وأمثاله هم "المخدوعون" الذين جاء ميثاق المصالحة للعفو عنهم »، حيث تقول الرواية: «.. إنّ الشيخ عمار أبو إبراهيم، من المخدوعين الذين ورطوا في الانتماء إلى القتلة بالجزائر »[1].

وتبعا لهذا النقد تنتقد الرواية كذلك توظيف السلطة السياسية للأدباء من أمثال الأستاذ "أحمد بن العربي" في تبييض صورة هؤلاء الإرهابيين، كما في قول الروائية على لسان صاحب مأدبة العشاء: «...لذلك فيهمني كثيرا أن نسعى لإعادة وميضه إلى جمهوره...وأنت تعلم أنّ عملا كهذا تلزمه رواية مثلا »[2]، فالروائية تتناول هذا الموقف بغرض النقد وهذا ما يتجلى من خلال قول البطلة مخاطبة الأستاذ: « وما به الأمير عمار؟ ألم نتفق مع السيد على كتابة رواية لتبييض صفحته السوداء؟ »[3].

ولا يتوقف النقد الموجه إلى السلطة السياسية في الرواية عند رفض قانون "الوئام"، إذ أنه وباعتبار السلطة السياسية لا تقتصر على الحكومة فقط، بل تتعداها إلى جميع الأطراف الفاعلة في الساحة السياسية بما يشتمل "المعارضة"، فالرواية من هذا المنظور تنتقد السلطة السياسية متمثلة في المعارضة من خلال تصوير الدور "الهزلي" الذي تمثله في المسرحية السياسية التي تعيشها البلاد.

ف"مريامة" الشخصية الأولى في المعارضة هي ابنة وزير سابق وحفيدة جنرال متقاعد، تبنى موقف المدافع عن المظلومين والفقراء، رفقة الأستاذة "هانو" أو "الكاهنة"، حيث تصور الرواية مشهدا لمظاهرة تنظمها مجموعة من النساء على رأسهن المرأتين (السابقتين) سابقتي الذكر، هذه المظاهرة التي تنظم تحت شعار نصرة الفقراء، والدفاع عن المغلوب عليهم، ليست في الواقع إلا إحدى اللوحات التي يحاول "ناصر" إكمالها، وهذا أول دليل على عبثية هذه المظاهرة، وبالتالي إدعاء هذين المعارضتين للدفاع عن حقوق المستضعفين، ثم يستمر المشهد لتتضح التمثيلية أكثر، حيث يصف "ناصر" بداية التجمع قائلا: « يوم نجمعهم كنت هناك في الشرفة الكبيرة أطلّ على التجمع، كان مثل لوحة... »[4].

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص83.

[2] المصدر نفسه،ص84.

[3] المصدر نفسه، ص90.

[4] المصدر نفسه، ص98.

وبتقدم الأحداث وتسلسلها يتجلى واضحا توظيف هذه الشخصيات للشعب وقضاه في سبيل إبراز الذات والتنفيس عن الغضب الذاتي تحت غطاء المطالبة بحقوق الشعب، فمريامة-مثلا-تستخدم شعارات رنانة لتبدوّ كالبطل القومي، المدافع عن قضايا الشعب من مثل قولها: «...نحن الشعب وصوته »[1]، وقولها « لقد جردني رجال الشرطة من ملابسي، لكت هيهات أن يجردوني من قناعتي، ورأي الشعب يرفرف عاليا »[2]، لكننا سرعان ما نكتشف زيف هذه الدعاوى، وبطلان هذه الشعارات، كما نكتشف أنّ هذه المظاهرة ليست سوى تمثيلية حينما نعرف أنّ سبب اندفاع "مريامة" للتظاهر ليس شعورها بالظلم جراء نهب السلطة لأموال الشعب أو ما إلى ذلك من الشعارات التي ترفعها، بل يرجع السبب الحقيقي إلى شعورها بتهميش أسرتها ذات الماضي العريق في ممارسة السلطة، لكنها أصبحت بلا حاضر الآن، فهي تسعى إلى إعادة مجد أسرتها باستعمال شعارات المعارضة باسم الشعب، ولعل أكثر شيء يدل على أنه لا علاقة لتظاهرها بمعاناة الشعب قول الضابط وهو يمد متلمسا قماش قميصها: «...لا أعتقد أنّ الشعب الذي تتكلمين عنه ارتدى يوما لباسا بسعر هذا القميص الذي صنعته للتظاهر، كمالا أعتقد أنك تعرفين خبزهم وحليبهم »[3].

أما الكاهنة "ممثلة الشعب الأخرى"، فتصورها الرواية على أنها المرأة المتصابية، والتي ترى في نفسها مناضلة تدافع عن حقوق الشعب، إكمالا لرسالة والدها حيث تقول: « التي نهبوها...بابا ربي يرحمه لم يكن يرضى بالظلم وأنا باقية على عهده »[4]، لكنها تنقلب إلى فتاة متصابية مباشرة بعد رؤيتها لمدير السجن « الذي هو حبيبها السابق من أيام الجامعة فنسيت لماذا أتت إلى السجن »[5].

وتصور الرواية عبثية المشهد ككل بعد انتهاء المظاهرة التي لم تثر شيئا كبيرا بالأساس...، تواصل بعث النغزات من الحركة النضالية في كل مرة...تدّبر شحنات كلامية زائدة، طحين في السياسة لتسمين صفحات التواصل الاجتماعي.. »[6].

إنّ هذه الحركة النضالية في الواقع هي حركات المعارضة المختلفة، وكأنّ الرواية تقول: إنّ المعارضة في الجزائر تمثلها "الكاهنة" و "مريامة" نظراؤهما ممن اتخذوا الشعب ومشاكله وهمومه مطية لتحقيق أهدافهم الخاصة، هذا إذا لم يكونوا مستغلين لتحقيق أهداف غيرهم.

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص99.

[2] المصدر نفسه، ص100.

[3] المصدر نفسه،ص100.

[4] المصدر نفسه، ص102.

[5] المصدر نفسه، ص96.

[6] المصدر نفسه، ص103-104.

2-السلطة الدينية:

لقد كان للعنصر الديني حضوره في رواية "المغارة الثانية"، ويمكننا أن تستشف شيئا من النقد للسلطة الدينية في هذه الرواية، فالأحداث تدور حول شخصية "عويشة" التي تعتبر إحدى ضحايا الإرهاب.

إنّ العلاقة بين الإرهاب والدين في الجزائر هي علاقة متداخلة، حيث تعود الجذور الأولى لهذا الإرهاب إلى وقف المسار الانتخابي سنة 1991م، والذي أسفر عن إقصاء "حركة الجبهة الإسلامية للإنقاذ" وهي حركة دينية، كانت أول أمرها سياسية، قبل أن تتوجه إلى العمل المسلح بعد هذه الحادثة، وهو الأمر الذي أوجد "الإرهاب" في الجزائر، وبالتالي فإنّ الانتقاد الذي تتوجه به الرواية للإرهاب موجه ضمنيا نحو السلطة الدينية، على اعتبار العلاقة المباشرة بين الإرهاب والدين-كما أسلفنا-بل إنّ انتقاد الإرهاب يغلب على معظم أجزاء الرواية، وبالتالي تكون هذه الأخيرة موجهة بالأساس إلى مهاجمة التطرف الديني، وإساءة توظيف السلطة الدينية كمنصب "الإمام" أو منصب "المفتي" أو منصب "المجاهد"، فالأمير "عمار أبو إبراهيم" يستغل منصبه كمفتي للجماعة الإرهابية ليسمح لنفسه ارتكاب أبشع الجرائم من قتل أو اغتصاب حيث نجده يقول مخاطبا حمامة بعد أن اختطفها من زوجها: « جئتك هنا، أنا زوجك وولي نعمتك الآن »[1]، وما بلغت النظر في هذا القول هو أنه ملئ بالألفاظ الدينية من قبيل "الجنة"، و"ولي النعمة"، وهذا ما يؤكد اقتناع شخصية الأمير بكونه المفتي، صاحب السلطة الدينية كما يعطي لنفسه الحق في طلاق حمامة من زوجها السابق ويزوجها لنفسه باستعمال ذات السلطة أيضا، وهذا ما يخلق جوّا عاما في الرواية، يتجه إلى انتقاد هذه السلطة التي تمارس بموجبها أبشع الجرائم.

إنّ انتقاد السلطة الدينية من هذا الاتجاه يكمن في كونها السبب في إيجاد الإرهاب، الذي وظف الخطاب الديني لتبرير جرائمه واجتذاب الشباب للانضمام إلى مثل هذه الجماعات الإرهابية.

وقد كان لممارسات الإرهاب أثر سلبي على نظرة الجزائريين "للدين" حيث أصبحت نظرتهم نحوه نظرة انتقادية، وما يلاحظ على شخصيات الرواية هو شيء من الاستهانة بالشعائر الدينية كما نلاحظه في قول "ناصر" وهو يتحدث عن عصابه وهوسه، فيقول: « حاولت علاج نفسي بعدة طرق حيث أعود إلى القراءة، حتى أني اجتلبت لنفسي هواية ليست مني أبدا، لكنها تسلني وتبرد هوسي، لقد صرت أسّبح وأفرغ عصابي في السبحة »[2]، فهذا القول يدل على استهتار ناصر "بالتسبيح"، حيث يصفه بأنه هواية خارجة عن ذاته، إضافة إلى كونه يعتبره مجرد هواية لتبرير عصابه من خلال الجمع بين خرزات السبحة، وبالتالي فنظرته إلى هذه الشعيرة الدينية نظرة استهزائية تنم عن موقف ثائر على السلطة الدينية.

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص35.

[2] المصدر نفسه، ص11.

كما نجد ثورة أخرى على السلطة الدينية، وهذا عند الأستاذ "أحمد بن العربي" في معرض حديثه عن إمام قريته التي عاش فيها طفولته، حيث كان يتعدى على الأطفال، حيث تقول عائشة: « أذكر أنه حدثني فيها عن إمام قريتهم الذي كان يعتدي على الأطفال في وقت طفولته وسبه سبّا كبيرا »[1].

إنّ مرتبة الإمام في الدين مرتبة عالية، وتناولها بهذه الطريقة يعتبر انتقاد مباشر للسلطة الدينية التي يمثلها هذا الإمام، حيث أنّ الإمام يحتل منزلة اجتماعية كبيرة تبوّئه إيّاها سلطته الدينية.

3-نسق الجسد المقدّس والمدّنس:

لقد حاول "فوكو" الربط بين الجسد والسياسة، باعتبار الجسد الحامل الأساس للنشاط الجنسي، والسلطة بأنّها المتحكم فيه، « فالعلاقة بينهما هي علاقة ترابط وظيفي حدّده "فوكو" كاشفا ممارسات خطاب القوة في صراعه مع خطاب الرغبة »[2]، وما ينتج عن ذلك من دلالات جسدية وسلطوية، تترسب في الخطاب، فالسلطة عنده « تسكن الجسد وتتحوّل إلى مستند من مستنداته المهمة، وتغدو فنّا لصناعة الأجساد، بحيث لا يمكن تفكيك السلطة إلا بتفكيك خارطة الجسد وتشريح توجهاته الجنسية »[3].

ففهم العلاقة بين الجسد والسلطة، هو النسق المضمر الذي تحاول الرواية أن تخفيه على القارئ، فالجسد في هذا النّص يتموضع في ثنائية (الجسد المقدّس/ الجسد المدّنس)، في جدلية اقتراب أو ابتعاد عن السلطة، التي لا تنسى أنها تمثل الذكورة في إحدى تجلّياتها.

في هذا النّص يمكن القول أنّ الأمير "أبو إبراهيم" يمثل السلطة بالنسبة ل"حمامة" في مقابل "الأستاذ"، الذي تمثل فيه "عويشة" الجسد، ولذلك فإنّ هذا المنظور السردي يقوم بعملية تصنيف مضمرة للجسد في بعديه (المقدّس والمدّنس)، فالجسد المقدّس هو الذي يبتعد أو ينأى عن السلطة ويرفضها، وهذا ما مثلته ثنائية "أبو إبراهيم" و"حمامة"، ف"حمامة" (الجسد المقدّس) قد تمّ التحرش على جسدها إجبارا دون رضاها، وقد كانت دائما تفرّ من الأمير ومن جسده الشهواني، وذلك واضح في المقاطع التالية: « أطلّ عليّ الجرذ فاستقبلته ببصقة أخرى وسلسلة من الشتائم... »[4].

ف"حمامة" ترمز للجسد المقدّس العفيف الذي تمّ نبشه وتدنيسه من طرف الأمير المتسلط، وبالمقابل فإنّ الجسد المدّنس هو الجسد الذي يدنو من السلطة ويتوافق معها، وهذا ما نجده في ثنائية "الأستاذ" و"عويشة"،

---

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص71.

[2] ينظر: الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللّغة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010، ص148.

[3] ربيعة جلطي: الذروة، دار الآداب، ط1، لبنان، 2010، ص39.

[4] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص36.

حيث نجد أنّ "عويشة" التي تمثل الجسد المدّنس، فنجدها تتماهى مع أستاذها وتسّلمه جسدها من أجل تحقيق مرادها، هذا الأستاذ الذي يستّغل جمالها وأنوثتها، حيث يقول لها « أنت جميلة ومن حقك الحياة، كوني متحرّرة وخوضي بجسدك معي »[1]، كما نجد أيضا "عويشة" تقول مبرزة من خلال هذا القول دناستها واقترابها من السلطة التي يمثلها الأستاذ «...في تلك الفيلة المطلّة على برج الكيفان أقضي وقتي معه في غياب زوجته... »[2].

ف"عويشة" هنا تمثل مرآة عاكسة للجسد المدّنس الذي يعتبر معادلا موضوعيا للسلطة، عكس "حمامة" التي تمثل الجسد المقدّس الذي لا يتوافق مع السلطة ويبدي امتعاضه وثورته على كل ممارساتها.

[1] وسيلة سناني: المغارة الثانية، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص68.

الخـــــاتمة

خاتمة:

من خلال مقاربتنا لرواية المغارة الثانية لوسيلة سناني، توصلنا إلى النتائج التالية:

-يعد مصطلح الهامش والمركز من أكثر المصطلحات غموضا وإثارة للجدل، إذ يدخل في عدة مجالات منها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ولا نغفل المجال الأهم وهو المجال الأدبي.

في الرواية إن العلاقة بين الهامش والمركز غير مستقرة ، قوامها التنافس والصراع والتتابع، إذ لا وجود لأحدهما في غياب الآخر.

-ثقافة الهامش هي ثقافة تمارس الخروج الخلاق، وتبني بلاغة الحداثة والحرية والانعتاق، وتسعى إلى خلخلة المركز وزحزحته، لا لمجرد أنه مركز وإنما لتؤكد أن ثقافة الفرد الواحد والذات الواحدة والثقافة المطلقة، تقف في وجه الدخول في العصر.

- لم تعد الرواية الجزائرية المعاصرة حبيسة النظرة الإيديولوجية التي طبعتها لسنوات عديدة حيث أصبح النص الروائي المعاصر في الجزائر يطرح مجموعة من الأسئلة الجديدة المنفتحة على الثقافة والتاريخ و السياسة، وخطابات الهوية والاختلاف والغيرية، وغيرها من الموضوعات التي جعلت من هذا النص، فضاء ثقافيا منفتحا.

-لقد استطاعت الكتابة السنوية الجزائرية أن تفرض نفسها في الساحة الأدبية الجزائرية، وتجرأت على تحطيم أغلال الرجل من جهة وحواجز الثالوث المحرم :الدين والجنس والسياسة من جهة أخرى وأزاحت بذلك حواجز الصمت المتعلقة بالذات.

-تعتبر الرواية الجنس الأدبي القادر على احتضان المواضيع الهامشية والتعبير عن قضايا الهامش بمختلف أنواعه: اجتماعي، لغوي، جنسي.

-رواية المغارة الثانية ، تروي بعض العوالم التي تعيشها جزائر اليوم في مزالقها الاجتماعية والسياسية ، وما تركته العشرية السوداء من خراب ، خاصة الخراب النفسي.

-تعددت موضوعات الرواية: منها الإرهاب، اغتصاب الأنوثة وأوجاع الذات، البحث عن الهوية الضائعة، والمثقف ... وغيرها.

-لقد أعطت عتبات الرواية بما فيها الغلاف والعنوان رؤية شبه واضحة، كما دار في ثنايا الرواية، كما أن استنطاق هذه العتبات ساعد في الكشف عن ثنائية الهامش والمركز.

-يتحكم التقابل بين الهامشي والمركزي بكل أشكاله في البناء العام لرواية المغارة الثانية في هذه الدراسة، وقد شمل أغلب المكونات السردية، (الشخصيات، الزمان، المكان وحتى اللّغة)، وقد عزّز هذا التقابل جمالية هذه الدراسة.

-مسار الشخصيات في الرواية كان وفق ثنائية مركزي وهامشي، وأساسها الصراع والتوتر العارم بين شخوص الرواية.

-استثمرت الرواية الزمن على أساس التقابل بين الماضي (الهامشي)، والحاضر (المركزي)، فالشخصية تبوح وتعترف بماض مؤلم مليء بالانكسارات يقترب من الحاضر، ويذبحه بنبرة الدم والحسرة، وتحتمي بالحاضر، وتتطلع من خلاله إلى المستقبل.

-المكان في الرواية قسّم أيضا وفق منطق مركزي وهامشي، لتقابلنا ثنائية (الجبل / المدينة) كمكانين بارزين يخضعان لهذا التقسيم، فبرزت المدينة كمكان مركزي محتفى به، في مقابل تهميش الجبل، وعدم الاحتفاء به، خاصة من طرف البطلة.

-لقد كانت اللّغة في رواية المغارة الثانية محصورة بين فصحى وعاميّة، فسناني استعملت اللّغة الفصحى الممزوجة بالعامية كلغة مركزية، في مقابل تهميشها للغة الشّعريّة، ربما لأنّها في هذه الرواية أرادت أن تخاطب القارئ العادي.

-لقد خبأت رواية المغارة الثّانية تحت عباءتها عدة أنساق مضمرة، حصرناها في: السلطة الدينيّة، السلطة السياسية، نسق الجسد بين المقدس والمدنس.

قائمة الصادر والمراجع

قائمة المصادر:

1. أحلام مستغانمي: الزمن المضاد والكتابة، دار الآداب، بيروت، دت 1995
2. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر، ط7، بيروت، 1998
3. أنيسة عبود: النّعنع البّري، دار الحوار، دط، دمشق، 1997
4. حنان الشيخ: حكاية زهرة، دار الأدب، ط1، بيروت، 2004
5. ربيعة جلطي: الذروة، دار الآداب، ط1، لبنان، 2010
6. زهرة ديك: بين فكي وطن، منشورات التبيين الجاحظية، دط، دب، 2000
7. الطاهر وطار: اللاز، موفم للنشر، الجزائر، 2007
8. عبد الرحمن بن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر، في تاريخ العرب والبربر، ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر (المقدمة)، دار الفكر، دط، بيروت، لبنان، 2007
9. عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، دار النتهى للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، الجزائر،2016
10. فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة،ديوان ألفا للنشر، ط2، بيروت لبنان، 2006
11. ليلى العثمان: وسمية تخرج من البحر، دار المدى للثقافة والنشر، دط، دمشق،1993
12. واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1993، جـ2
13. وسيلة سناني: المغارة الثانية، ط1، دار فضاءات، 2017
14. ياسمينة صالح: أحزان امرأة من برج الميزان، منشورات جمعية المرأة في اتصال، دط، دب، 2002

قائمة المراجع:

1. أحلام معمري: إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، مجلة مقاليد، ع2، منشورات جامعة ورقلة، 2001
2. أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005
3. الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللّغة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010
هرمان بلاي: ألوان شيطانية ومقدّسة اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها، تر: صديق

محمّد جوهر، هيئة أبوظبي للثقافة والتّراث، ط1، 1431هـ/2010م

4. إدريس بودية: الرؤية والبنية في رواية الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، ط1، قسنطينة، 2000

5. آسيا موساوي، بشير مفتي، أحلام مستغانمي: لا أغفر للذين نهبوا الجزائر، مجلة الاختلاف، ع3، الجزائر، 2003

6. أمبرتو إيكو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2010

7. أمينة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للنشر والتوزيع، دط، دت

8. أوريدة عبود: المكان في القصة الصغيرة الجزائرية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للدراسة والنشر والتوزيع، دار الأمل، الجزائر، 2009

9. باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2002

10. بارة عبد الغني: الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008

11. بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، دار الطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، 2003

12. بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغربية للطباعة والنشر، ط1، 2005

13. جان طفّوس نعّوم: أساطير الجسد والتمرد، منشورات دار الحداثة، ط1، بيروت،1999

14. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع23، مج25، 1997

15. جميلة زنير: أنطولوجيا القصة النسوية في الجزائر، دار الثقافة، دط، الجزائر، 2007

16. حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت،2009

17. حميد لحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991

18. روبيرت إسكاربيت: سوسيولوجي العرب، عويدات للنشر والطباعة، ط3، بيروت، لبنان،

1999

19. سعاد عبد الله الغنزي: صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية، دراسة نقدية، دار الفراشة للطباعة والنشر، ط1، الكويت، 2011
20. شاكر النّابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994
21. الشريف حبيلة: الرواية والعنف، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1،
22. شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، رمضان 1429هـ،سبتمبر2001م
23. شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1995
24. صالح هويدا: صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية، دار الرؤية، القاهرة، ط1، 2015
25. ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، دار الفارس للنشر والتوزيع ، الأردن ط1، 2005
26. طارق بوحالة: الرواية الجزائرية والنقد الثقافي، اليوم الدراسي الوطني الثالث حول السرد، فلسفة السرد، جامعة البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، 2016
27. عالية محمود صالح: البناء السردي في رواية إلياس حوزي، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2015
28. عبد الرحمان أبوعوف: قراءة في الكتابات الأنثوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001
29. عبد الله الركيبي: الفرانكوفونية مشرقا ومغربا، دار الكتاب العربي، دط، الجزائر، دت
30. عبد الله الغدامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة، ط1، 2010
31. عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1996
32. عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1990
33. عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2،دت
34. عيسى فنوح: أدبيات عربيات، دار طالاس، ط1، دب، 1994
35. غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي، دار الطليعة، ط1، القاهرة، 2014

36. فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، مقاربة للأنساق الثقافية، مطبعة دار الآمينية، دط، الرباط، 2004
37. محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، ط2، سوريا، 2002
38. محمد بن زاوي: النقد العربي المعاصر، المرجع والتلقي، كتاب ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، دط، دب، دت
39. محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2010
40. محمد طمار: تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 2006
41. مخلوف عامر: الواقع والمشهد الأدبي، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 20111981
42. المركز والهامش في الثقافة العربية، لمجموعة من الأساتذة الجامعيين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سفاكس، دط، 1996
43. مصطفى النواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ، دار الفرابي للنشر والتوزيع، 2008
44. مصطفى فاسي:دراسات في الرووواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط،
45. ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2001
46. نبيل سليمان: التجريب في الرواية الجزائرية، الملتقى الرابع لابن هدوقة، وزارة الاتصال والثقافة، مديرية الثقافة، ط1، الجزائر
47. نفيسة الأحراش: كتابات امرأة عايشت الأزمة، منشورات جمعية المرأة في اتصال، ط1 ،دب، 2002
48. نهاد الموسى: اللغة العربية في العصر الحديث، دار الشروق، ط1، عمان الأردن، 2007
49. هشام العلوي: الجسد والمعنى، الدار البيضاء للنشر والتوزيع، ط1، 2007
50. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986
51. يوسف عليمان: النسق الثقافي، قراءة في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، الأردن، د.ط، 2009

قائمة المعاجم والقواميس:

قائمة المصادر والمراجع.....

1.أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، دار صادر، ط1، بيروت، 2000، جـ6.

2.محمد إبراهيم الفيروزآبادي الشيرازي الشافعي: القاموس المحيط، جـ1، دار الكتب العلمية، دط، بيروت، لبنان، 1999

محمد عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، دط، دب، دت

قائمة الرسائل والمذكرات:

1. أمل محمود عبد القادر أبوعون: اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، شعراء المعلقات أنموذجا، أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات درجة الماجستير في اللّغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية نابلس، فلسطين، 2003
2. بركات محمد أرزقي: الثقافة الهامشية وأثرها في الانحراف، دراسة ميدانية نفسية اجتماعية، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، الحلقة الثالثة علم النفس الإكلينيكي، إشراف الدكتور نور الدين طوالبي، والدكتور مصطفى حداب، جامعة الجزائر، سنة 1989/1988
3. مسعود العلمي: الفضاء المتخيل والتاريخ في رواية الأمير، "مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج-نموذجا- دراسة بنيوية سيميائية، مذكرة ماجيستر في الأدب الجزائري المعاصر، العيد بن جلولي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010/2009

قائمة المجلات:

1. مجلة تجليات الحداثة، وهران، العدد 3، جوان 1994
2. مجلة آفاق، ع77،78، اتحاد كتاب المغرب، دط، المغرب، 2010
3. مجلة عالم الفكر، المجلد 22، العدد الأول، سبتمبر 1999
4. مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، عدد2، مجلد33، الكويت، أكتوبر ديسمبر2001
5. مجلة فصول، م17، ع1.

قائمة الموسوعات:

1. ميشال مان: موسوعة العلوم الاجتماعية، ترجمة: عادل مختار الهواري، سعد عبد العزيز خضلوح، دار المعرفة الجامعية، دط، دب، 1999

قائمة المقالات الإلكترونية:

قائمة المصادر والمراجع.....

1. أكرم حجازي: صراع المركز والهامش، تأملات في شريط العاصفة الشعبية.2018/03/14 http://www.almoraqeb.net//main/articles-action-show-id304htm

2. علي حسين عبيد: منهج تركيز المركز وتهميش الهامش.2018/02/09 http://www.annabaa.org/

3. نصر الدين اللواتي: التفكير في الهامش ولعبة المركز المربية عن المنذور للنسيان في الثقافةوالمدينةوالتاريخ،2018/03/15.
http://doc.algazeera.net/magazine

الفهرس

المحتويات.....

المحتويات:	رقم الصفحة
الشكر والعرفان	
الاهداء	
مقدمة	أ-ج
مدخل	01
الفصل الأول:مقاربة نظرية في مصطلحات العنوان	09
أولا:ثقافة الهامش	09
هوية الهامش بين الاصطلاح والتأثيل	09
ماهية المركز	09
العلاقة بين المركز والهامش	16
ثقافة الهامش	17
ثانيا:الرواية الجزائرية المعاصرة	19
الرواية الجزائرية	19
الكتابة النسوية	28
الكتابة النسوية الجزائرية	31
الرواية الجزائرية فضاء ثقافي مفتوح	33
اثالثا:لخطاب الروائي الجزائري وتمضهرات الهامش	34
الفصل الثاني:مقاربة تطبيقية في رواية المغارة الثانية	40
أولا:تجليات الهامش في عتبات الرواية	40
قراءة في الغلاف	40
قراءة في العنوان	41
ملخص الرواية	43
موضوعات الرواية واستنطاق النص	45
ثانيا:الهامش والمركز في البناء السردي للرواية	49
الفضاء بين الهامش والمركز	49

الزمن بين المركز والهامش	57
الشخصيات بين الهامش والمركز	60
ثالثا:البناء الفني في رواية الهامش	69
كسر النمطية التقليدية في الرواية	69
-على مستوى البناء الموضوعي	69
-على مستوى البناء اللغوي	71
الأنساق المضمرة وتجلياتها في رواية المغارة الثانية	75
-على مستوى العتبات	75
على مستوى متن الرواية	78
الخاتمة	84
المصادر والمراجع	86
المحتويات	92

الملخص:

إن ثقافة الهامش هي كل ثقافة تمارس الخروج الخلّاق، وتبني بلاغة الحداثة والحرية والانعتاق، وتسعى إلى خلخلة المركز وزحزحته، لا لمجرد أنه مركز، وإنما لتؤكد أن ثقافة الفرد الواحد والذات الواحدة ثقافة المطلق، تقف في وجه الدخول في العصر. حيث تكون ثقافة الهامش بهذا ثقافة الحياة والأمل والتوثب، تصنع بلاغتها في عمق الاختلاف والتباين والخوف، مسكونة بروح المغامرة، مفتونة بالإبداع، ترفض السكينة والاستقرار، إنها ثقافة تزرع الوعد وترتب على كشف المرتقب.

ولا مناص هنا أن نلفت النظر إلى أن ثقافة الهامش ليست بالضرورة ثقافة المهمشين اجتماعيا، والمطابقة مغرية إن كان النظر عن هوى وميل، ثم أن الآداب والأدب الذي يكفل الهامش ويفصح عنه ليس أدبا في كل الأحوال، متوثبا متحفزا ينازع المركز، ويؤسس لبلاغة بديلة.

وتعد رواية "المغارة الثانية" للروائية الجزائرية "وسيلة سناني" من أهم الروايات الجزائرية المعاصرة التي تجلت في ثناياها هذه الثقافة (ثقافة الهامش).

الكلمات المفتاحية:

الهامش–المركز–ثقافة الهامش–الكتابة النسوية–الرواية–المغارة الثانية.