تمثيلات الذات الأنثوية وعلائقيتها في رواية "نادي الصنوبر" لربيعة جلطي

Representations of Female personality and its Relevance in the Novel *Nadi Sanawbar* by Rabiaa Djalti

أ/ لمياء عيطو
جامعة العربي بن مهيدي / أم البواقي
الايميل: lamia.aitou@yahoo.fr

تاريخ الإرسال:2017/11/25	تاريخ المراجعة:2017/11/26	تاريخ القبول2018/03/11

ملخص البحث

يروم هذا المقال دراسة ثنائية الخفاء والتجلي / المضمر الظاهر، في رحلة بحث ومكاشفة لعذابات الذات الأنثوية وتشظياتها داخل مجتمع بطريركي طمس هويتها، واحترف كرهها وامتهانها، وإسكاتها لفترات طويلة.

تأسست رواية "نادي الصنوبر" على بناء ذات أنثوية كسرت دوائر الخوف والخجل فيها؛ فأشهرت تمردها تثبت شرعية وجودها ومركزيتها وتأخذ لنفسها موقعا مهما مغايرا، في مقابل آخر ذكوري لطالما شكل حضوره تيمة مجاورة ملاصقة لذاتها المهمشة.

الكلمات المفتاحية : التمثيل/ الذات/ الآخر/ المركز/ الهامش.

Abstract

The present article deals with the study of the of the duality of Implicit-explicit/hidden-apparent in an attempt to explore some of the feminine entity's torments in a patriarchal society used to blur her identity, hating and silencing her for long periods.

The *Nadi asanawbar* novel was founded on the construction of a female that broke the borders of fear and shame, so she rebelled and declared her existence and centrality to take for her a different position against the masculine existence which has always been a representation of her marginalized personality.

Key words: representation/ the self/ the other/ the center/ the margin.

مقدمة:

شكلت مسألة الكتابة النسائية قضية محورية في حقول الدراسات الأدبية والثقافية؛ حيث سعت المرأة جاهدة للانعتاق والتحرر وكسر جدار الصمت للخروج من عباءة الرجل والتغيير من حدود الخارطة الكتابية التي رسمتها السلطة المجتمعية التي لطالما سعت لوأد الذات الأنثوية وتشييئها ودفعها نحو الهامش؛ لإعلاء الآخر الذكوري ورفعه إلى درجات القداسة والمركزية، من هنا كانت كتابات المرأة جسر عبور وبحث في عذاباتها وتنديد بمجتمع بطريركي احترف إذلالها فأدركت بأن الخلاص منه لن يتحقق إلا عبر الخوض في صراع معه على مستوى جميع الأصعدة المعرفية والاجتماعية والثقافية وغيرها..

ومنذ غابر الأزمان كانت المرأة تُكتب بلغة الآخر الذي يصورها كيفما شاء في جوانبها المختلفة لتكون الصورة واضحة دقيقة في حين وضبابية معتمة في أحايين كثيرة، فلا أعرف بباطن المرأة وظاهرها إلا هي بذاتها لذا كانت كتاباتها تمثل انعتاقا من موروثات فكرية أثقلت كاهلها، وتحررا من الرؤى التي حصرتها ضمن انتماءات ضيقة ورحلة سعي لكشف المخبوء، من هنا كان النص النسوي هو « النص الذي يأخذ المرأة كفاعل في اعتباره، وهو النص القادر على تحويل الرؤية المعرفية والأنطولوجية للمرأة إلى علاقات نصية، وهو النص المهموم بالأنثوي المسكوت عنه، الأنثوي الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة، وهو الأنثوي الكامن في فجوات هذه الثقافة، وأخيرا هو الأنثوي الذي يشغل الهامش »[1] ُعليه يكون هدف المرأة من الكتابة هو التأسيس لنص يقف عند حجم الظلم الذي وقع عليها فجعلها مجرد خيال باهت يفتقر للفاعلية داخل المجتمع، نص يتصدى للهيمنة الذكورية ويفكك نسق الفحولة فيه؛ ليعيد تأنيث صفحات التاريخ ويخرج المرأة من دوائر التغييب والنسيان إلى دوائر الحضور وإثبات الذات ويحلها المكانة الجديرة بها.

تحتفي الكتابة النسائية بالذات وتعتبرها محورا أساسا في العمل الأدبي فهي تسعى إلى نسف فكرة أحادية الأنا وخلخلة مركزية الذات الذكورية، لتنقش حضورها

في تمفصل الما بين النسق المركزي والنسق الهامشي، فيتقاطع عند حدودهما الماضي والحاضر، السرد والاستذكار (الذاكرة)، وتتولد بذلك صور مركبة من الهوية والكينونة، محددة بحسب قانون ثنائي فتنشأ بذلك « الذات من هكذا تقاطع والتقاء بين التاريخ والذاكرة على خطوط يرسمها الزمن الحاضر موازاة بين: الأنا / الأنت، الذات / الآخر، الماضي / الحاضر حتى يصير التفكير في هذه الاحداثيات حاصلا في أثر تعبيري صريح لا يكتفي بالنبش والحفر في أحداث خلت وإنما في فعل قاصد ينتشل الذات من النسيان نحو تأهيلها داخل الوجود»[2]. وبهذا تكون تيمة الذات من أهم ما درج في البحوث النقدية النسائية التي اهتمت بتجسيد صورتها في مرآة الآخر لإثباتها وتحقيقها وجوديا.

وقد عارضت **Lucé Irigary** ***لوسي إيريكاري*** منظرة الكتابة النسائية أو كتابة المؤنث كما تشتهي هي ذلك أسر الهوية الأنثوية أو النسوية وجعلها تابعة لأخروية الذات الذكورية واستمراريتها، فراحت تستكشف «المؤنث كإقصاء مُؤَسَّسٍ من قبل الفلسفة وتسعى إلى تفكيك هذه الفلسفة الغربية التي تقرأها كفلسفة ضامنة لاستمرار النظام الذكوري، ومزاعمها التي تتمثل في التأسيس الذاتي والفاعلية الموحدة... وكانت استراتيجيتها تقليد خطاب هذه الفلسفة؛ بمعنى اقتباسها وتحدّثُ لغتها ولكن بطريقة تشكك في قدرة هذه الفلسفة لتؤسس هي مزاعمها»[3] عن طريق إسقاط الستائر التي أسدلت على الذات الأنثوية وزج بها ضمن قلاع اللوغوس؛ فالفلسفة الغربية بأكملها تشكل مركزية فالوسية* حيث إن فكرة المرأة ليست ماهية بحد ذاتها وإنما تم استبعادها، وهنا تم فهم المؤنث على أنه آخر غير مفكر فيه وغير قابل للتمثيل في الخطابات الفالومركزية.

وغير بعيد عن الناقدة النسائية لوسي إيريكاري نجد الناقد الماركسي **Terry Eagleton** ***تيري ايغلتون*** يتحدث عن هذه القضية في تحليلاته التفكيكية لثنائية المركز والهامش فيقول بأن « الرجل عن طريق استبعاد عكسه وإخفائه وعن طريق تعريف ذاته الرجولية كنقيض للمرأة فكل وجوده وهويته مرتبط تماما بمحاولته تأكيد وجوده المستقل عن المرأة وحدوده التي تفصله عنها فهو يعرف ذاته في مواجهة

المرأة، والمرأة على علاقة قويه به باعتبارها صورته العكسية، إنها صورة ما ليس بهو، وهي تعبير عن غيابه الذي يخاف منه، فهو يريد تأكيد حضوره الكامل، ولكنها تصبح بذلك عنصرا أساسيا في تذكيره بذاته، فحضوره مرتبط بغيابها»[4]. ومن خلال ما تقدم به ايغلتون تظهر قضية الأنا المركزية والآخر الهامشي على أساس أنها علاقة شد وجذب من الطرفين، علاقة قائمة على الجدل والتكامل في الآن ذاته.

إذا فخطاب المرأة عبارة عن سرد للهوية يسعى للكشف عن أنساق الهيمنة الذكورية والتحيز والتمركز التي لا تفصح عن نفسها عادة، ثم العمل على تغيير المواقع عبر تمرير رسائل مشفرة أو مضمرة في لعبة تبادل للأدوار بين المنظومتين. ولا نزعم بأن هذا السعي الأنثوي لقلب المنظومة (الرجل / المرأة) وتعريتها على المستوى الفكري للمجتمع البطريركي سعي جديد؛ حيث وجدت منذ القدم نماذج أنثوية سعت جاهدة لترويض الفكر الذكوري ونسف المسلمات المتعلقة به عبر أنسنته وتدجين قواه وكسر شوكة التعسف فيه، ومثل ذلك شهرزاد « التي نلمس فيها بعدا موسوعيا، أجهدت نفسها لتجعل من شهريار ملكا مثقفا عاشقا مناصرا للمرأة وفيلسوفا بعد أن كان متوحشا بربريا، وعلمته كيف يحكم بدلا عن كيف يسيطر ويقمع، وكانت من خلال روايتها تدون ملحمة الحضارة، وهي امرأة في مجتمع ينكر على المرأة حقها في المعرفة والتأمل والابداع»[5]، لتصبح بعد ذلك رمزا للسحر والخيال الخصب، ومثالا للجمال الشرقي الأخاذ، والمعرفة والحكمة، كيف لا وهي التي استطاعت أن تردع الملك عن قتل بنات حواء كل ليلة؛ فعالجت (الرجل البطريكي) فيه –شهريار– بالحكي ومارست عليه لعبة السرد والقص المتقطع، بحيث أصبح ينام على حكايا الجدة والأم لمدة تعادل الزمن الطبيعي لمرحلة الحمل والرّضاعة؛ بمعنى أنّ شهرزاد بذكائها وفطنتها أدخلت شهريار عنوة في رحم افتراضي وحضانة مجازية « وجعلته يعتمد عليها في رضاعة ليلية يتطلع إليها وينتظرها. فصار عالة على المرأة مثل طفل مع أمه، حتى تدجن ولانت سطوته»[6].

ويعتبر التمثيل من الطرائق الأكثر نجاعة في توصيف الآخر؛ إذ نجده يتخلل كل الخطابات ولا يغيب عن إحداها يتخذه الكاتب كأداة سياسية تفيد في تقديم معطيات معرفية وعلمية، ليكون نظرية أدبية في ظاهرها واستراتيجية سياسية في مضمرها، تستجلى من خلاله العلاقة بين صورة الأدب والواقع؛ فالتمثيل فعل ترميزي يعكس الواقع الاجتماعي والثقافي « من جهة تأويل للطريقة التي تمثل بها الثقافة نفسها، ومن جهة أخرى تكون دائما مجازا استعاريا لهذا التمثيل من خلال خاصية المكتوب »[7]، أو بعبارة أخرى التمثيل هو ما يجلي المعنى ويوضحه في الممارسات الاجتماعية عن طريق خلق وابتداع خرائط للمعنى التي تعد مؤسِّسَة للثقافة. وعليه فإن البحث في الثقافة غالبا ما اعتبر أمرا يقوم على اكتشاف عمليات التمثيل التي تعطي للممارسات المختلفة المغزى والدلالة.

إن التمثيل يعطي للمركز (الذات) القدرة على تصوير الآخر رغما عنه، وبالطريقة التي ترضيه وبحسب تصوراته الخاصة التي رسمها في ذهنه الخاص، فلا تتم عملية التمثيل إلا إذا حدث تمثيل ثقافة لثقافة أخرى تحملها بأوصاف لا تصدق عليها. وتتصرف نيابة عنها لتحل محلها وتصبغها بصبغتها الخاصة؛ لأن « التمثيلات ليس انعكاسات محايدة في نقلها للواقع بل هي إنشاءات ثقافية، تخالف ما قد يبدو لنا. وهنا ترتبط التمثيلات بشكل جوهري بمسألة السلطة من خلال عملية الانتقاء والتنظيم، التي يجب أن تكون حتما جزءا من تشكيل التمثيلات. وتتجلى سلطة التمثيل في تمكين بعض أنواع المعرفة من الحضور مع استبعاد طرق أخرى من التفكير، وكنتيجة لذلك، غالبا ما تحدّث كتاب الدراسات الثقافية عن سياسات التمثيل. فعندما نطرح سؤالا يتعلق بما قد يعنيه بعض الأفراد داخل الجماعة الإنسانية: ذكر، أنثى، شاب، شيخ، أسود، أبيض...الخ، فإننا سننخرط مباشرة في سياسات التمثيل»[8]. التي تتميز بقدرتها على تجسيد عوالم أولئك الأشخاص ومعتقداتهم، وهو ما يؤكد أهميتها في التعرف على أشكال « الصور التي تحملها النصوص الروائية، خاصة أنها تنهض بتأدية دور توسطي يتمثل في انتاج الدلالات والرموز حول العالم وما فيه من أشياء وكائنات »[9].

تعتبر ربيعة جلطي* واحدة من الأسماء الأنثوية المهمة في الخطاب النسوي الجزائري، حيث شرعنت وجودها في المشهد الثقافي العربي عموما والجزائري خصوصا، من خلال أعمالها المتنوعة والمتراوحة بين ضفاف مختلفة كضفتي الشعر والنثر الروائي، واشتغالها على ترجمة العديد من الأعمال إلى اللغة العربية كمثل " بلغة الطير: أنطولوجيا الشعر الكوبي الحديث والمعاصر " من الإسبانية إلى العربية، ورواية "الشاهد" للكاتب الجزائري جمال عمراني من الفرنسية إلى العربية، وبذلك استطاعت أن تعتلي وتتبوأ كرسي التميز بين أهم الأصوات النسائية تعددا في الأجناس الأدبية التي تثبت الوعي والقدرة الإبداعية عندها.

لقد حاولت ربيعة جلطي في رواياتها أن تقوم ببناء جسر بوح ومكاشفة يربط بين الواقع والخيال؛ لتغوص في عالم المرأة و تمثلاتها باعتبارها وجها آخر مغتربا بسبب الثقافة الذكورية المهيمنة، ولتكسر هذا الاغتراب الذي تعايشه المرأة؛ خلقت عالما يتحقق فيه الوجود الأنثوي عن طريق شق رحلة تحرر من الدور السلبي والخطاب الزائف حول حقيقتها، فكانت كتاباتها تمثل طريقة جديدة في « كتابة الأنا من وجهة نظر أنثوية وكيف تنظر المرأة إلى ذاتها منعكسة في مرآتها لتتحول المرأة معها إلى موضوع لذاتها وهو أمر لم نتعود عليه إذ كثيرا ما كانت المرأة موضوعا للآخرين »[10] يعتريها الزيف والتشويه، لتحدث الكاتبة بذلك انقلابا كتابيا مفعما بالحياة والحلم، مقاوما لزمن الظلمات يفتح أبواب الأمل والأمن والسلام؛ فتستفيق الذات الأنثوية على رغبة في التمرد والانفلات من القيود والحدود «لتتسف تاريخ الزيف والنسق القيمي المسيطر ونسفه عسى في هلاك هذا التاريخ اللا حقيقي تنبثق يقينية كوجيتو **Cogito** أنثوي يعلن ميلاد ذاتية أنثوية بوصفها ذاتا متعالية عن عالم الذكورة ومستقلة بإرادتها وعقلها ووعيها»[11].

مساءلة التمثلات الأنثوية:

لقد سعت الكاتبة في رواية "***نادي الصنوبر***" إلى قلب موازين القوة حيث قامت بعملية عكسية دفعت فيها الذات الأنثوية المهمشة نحو المركز، وأقالت مركزية الآخر الذكوري وقوضتها لتنهي بذلك «استراتيجيات الهيمنة التي تهدف

إلى الربط أو التكبيل أو الإخضاع أو التحقير أو التسخير »[12]، وخلقت بذلك الأنثى المقاومة المتمثلة في شخص "عذرا" الفارسة الأصيلة التي كان صوتها عاليا واضحا يسمع ذاتها في مجتمع ذكوري لا يصغي بالعادة إلا لنفسه ورغباته الأنانية.

جسدت الرواية تمثيلات مختلفة لذاتية المرأة (الأنثى) في علاقاتها مع الآخر ضمن مجتمع يسوده الفساد السياسي والأخلاقي، ولأجل ذلك جاء النص مكتوبا بـ"بوليفونية" "أي بأصوات متعددة من الجنسين؛ حيث قامت الروائية بذكر عدد كبير من الشخصيات الأنثوية ك***الحاجة عذرا***"،***"زوخا***"،***"بابة***"، ***تسيمة***"، ***"سعدة***" والمحامية الشرسة ***نفيسة***" قدمت من خلالهن الاختلافات الواقعة بينهن من جهة بلدانهن وثقافتهن ولغاتهن ومشاكلهن من ناحية، ومن ناحية أخرى تعرضت لهامشية الآخر الذكوري مجسدة إياها في العديد من الشخوص ك***المسعود***"، "***عبده***"، "***رضوان***"، "***عباس***"، "***الحوت***" الذين فضحت من خلالهم الفحولة المغشوشة؛ لأجل تحرير الأنثى من سلطة مركزية مفرغة جوفاء وإعلاء الصوت الهامشي فيها.

II اقتصاد الكتابة:

لقد أصبح الأدب على غرار السلع الأخرى مرهونا بتقنيات الاتصال والإعلام التجاري، وابتكار استراتيجيات جديدة في الطرح الاشهاري؛ حيث يسعى الكاتب ودور النشر على حد السواء إلى التفرد في خلق وبناء فضاء إشهاري متميز، وقد التجأ صناع الأدب إلى الصورة الاشهارية المثقلة بالرموز والدلائل لتغطي واجهات الكتب والروايات حتى تمارس فعل الإغراء على المتلقي، الذي يجد نفسه راغبا في فعل الاقتناء بغض النظر إن كان الموضوع الضمني جيدا أم لا؛ فالأدب أصبح يراعي الاقتصاد السياسي استنادا إلى سطلته القوية التي أصبحت تمارس على المستهلك فعمل على إبهاره من خلال « الدعاية باعتبارها تسويقا وتسليعا لأفكار أساسية، وهي تقترب من الإعلان بوصفه نموذجا ناقلا لأعظم فكرة أساسية حقيقية ووحيدة في هذا المجتمع التنافسي: السلعة والعلامة التجارية »[13]. وبهذا أثبت

الأدب قدرته على التحول من الفنية والجمالية إلى المادية؛ حيث بات الأدب أو بالأحرى مسوقوه يعملون على إنتاج ما يلفت نظر المتلقي لا فكره، هذا الأخير الذي يسعى إلى اقتناء ما تروج له العلامات التجارية الأشهر على مستوى السوق الاقتصادي، والتي تراعي القدرة الشرائية عنده؛ بغية تحقيق تأثير لاحق يتمثل في ارتفاع نسبة المقروئية لذلك الأدب.

1 فضاء الغلاف:

و قد مارست ربيعة جلطي سياسة الأدب، ويتجلى ذلك واضحا في واجهة الرواية التي أعطتها اهتماما كبيرا يروج لمضمون الرواية بدءا من الغلاف الأمامي الذي جاء مقسما إلى قسمين أساسين: قسم أعلى باللون الترابي، كانت البداية فيه مسودة من جهة اليمين واليسار فعلى اليمين نجد اسم دار النشر اللبنانية "الدار العربية للعلوم ناشرون"، وعلى اليسار دار النشر الجزائرية" منشورات الاختلاف"، تحتها مباشرة يتموضع اسم الكاتبة ربيعة جلطي في الوسط مكتوبا باللون الأسود كما جرت العادة مع جميع الروايات الأخرى، لنجد تحته مباشرة عنوان الرواية المتمثل في ***"نادي الصنوبر"*** الذي لا يعدو أن يكون مجرد مكان في الجزائر العاصمة، وهو عبارة عن مدينة محصنة يشغلها كبار الساسة والدبلوماسيين وأصحاب النفوذ في البلد، يقضون فيها عطلهم ويعيشون فيها حياة الرفاهية التي تماثل الجنة المفقودة بالنسبة لعامة الشعب.

ثم يأتي القسم الثاني من الغلاف على شكل لوحة فنية تشكيلية للفنان الفرنسي المشهور **Paul Gauguin** ***"بول غوغان"*** قد تكون الكاتبة اختارتها بدقة؛ لأن هذا الفنان اشتهر بأعماله التي ترتبط وتتعلق بشيء من الطبيعة. ثم إن عمل الأنساق الثقافية والمدركات الحسية التي نتأثر بها قراءة وكتابة يتضاعف أمام محاولة قرائية للوحة فنية حديثة، فنحن لم نعد نرى هذه اللوحات باعتبارها نسخا من الواقع تقدم مشهدا موحدا ذا معنى مباشر يمكن إدراكه على الفور وإنما على العكس من ذلك، فاللوحات الحديثة نراها ترص في شكل علامات تصويرية سلسلة أحداث تتكامل في النهاية مع بعضها البعض، لهذا نؤكد دائما أن مراجع

اللوحات تعود « إلى الواقع المادي المحسوس وخيال الفنان ووجدانه والأكيد أن الفنان في ذات الوقت يستند إلى مراجع ثقافية تعلمها واحتك بها، واستقرت في نفسه، أما دراسة الفن الموضوعية فهي تستند إلى ثلاث عناصر يوجزها (جان موكارفسكي) فيما يلي: العنصر الأول صور من محسوس خلقه الفنان، والعنصر الثاني هو معنى (الموضوع الجمالي) مودع في الوعي الجماعي، أما العنصر الثالث فهو علاقة تربط بين العلامة والمشار إليه »[14]، وهذه الأخيرة ليست لها قيمة وجودية لأن العمل الفني في أقصى تحققاته ليس بالضرورة أن يساوي حالة صاحبه النفسية أو مدركات المتلقين إنه عمل نابع من موضوع جمالي كامن داخل عباءة الوعي الجماعي، ولهذا يبقى فنيا زئبقيا لا نستطيع القبض على دلالاته إلا بمقاربات يمكن القول أنها تتجه إلى رفض المطالبة بلغة مقروءة توضح هذا الفن..، فهذا الشاعر الأمريكي**Ezra Pound** "**عزرا باوند**" المعروف بثقافته الواسعة واطلاعه المذهل على الثقافات واللغات العالمية يبين أن استحياء الشعراء للأعمال الفنية أمر مشروع « وأن العمل الفني المثمر حقا هو الذي يحتاج تفسيره إلى مائة عمل من جنس آخر، والعمل الذي يضم مجموعة مختارة من الصور والرسوم هو نواة مائة قصيدة »[15].

و بالتالي فإن تأمل اللوحة هو نوع من إعادة خلقها ويمكن أن تعزز بها العديد من الأعمال الأدبية كما طالعنا به تاريخ الأدب بوجه عام، طالما أنها تجمع وتكشف وبالتالي فإنها تدعونا إلى المشاركة في عمق ما يكون مكتنفا.

لجأت الروائية إلى الإشهار من خلال تركيزها علي تقنيات ترويجية، جمعت بين الصورة الموحية واختيار الألوان التي لها تأثير على القارئ والمتلقي فاستعملت الأسود، الترابي، البنفسجي، ترميزا لأغوار الرواية وأبعادها، فعلى العموم نجد أنّ اللوحة المجسدة على واجهة الرواية والألوان المختارة تنسجم إلى حد كبير مع مضمون الرواية، ولاسيما فيما يتعلق بامرأة حاولت التحرر من سلطوية الحاكم ومن تعاملاته الفضة التي تحاول طمس كل الحقائق التاريخية كحقيقة الطوارق، القبائل، بني ميزاب، الشاوية، التي جعلها الخطاب السلطوي مدرجة ضمن صوت واحد ممثل للثقافة. وفي الواقع هذه الرواية هي تمثيل لعالم المرأة الواسع وللحياة الاجتماعية والثقافية واليومية للمرأة العربية والأجنبية بمختلف الصور والوضعيات والأحداث.

يمكن القول إنّ تأثير الثقافة المعاصرة الترويجية كان بارزا بدرجة لافتة جدا، ويتضح أكثر في ثقافة الصورة حيث لا يكاد يخلو نص مطبوع من الصورة وهو ما يؤكد أسبقية الصورة على الكلمة، ما دفع بالمؤلفة ودور النشر إلى الحرص على العناية التامة بالواجهة من حيث طرق التلوين والطباعة والصورة أي التصميم الخارجي للنص المراد إنتاجه طباعيا وعرضه في السوق كمنتوج أدبي يعكس فنيّتها ومن ثم الترويج له، وقد اختارت ربيعة جلطي توظيف لوحة تشكيلية لفنان مشهور على واجهة الرواية من أجل جلب اهتمام المتلقي نحوها بداية، ثم كسب الأحقية بالكتابة والاعتراف بالتجربة النسوية المعاصرة، فلجأت إلى لوحة تستفز الناظر إليها وتغريه بمطالعتها وكشف مضمراتها؛ هي لوحة مسيَّسة حيث بنيت على ثيمتين أساسيتين: الأولى صورة امرأة شاحبة اللون في لوحة معلقة على الجدار لا ينتبه إليها المعاين إلا بعد نظرة ثانية تمثل الأنثى الأجنبية التي تطالع علاقات الآخرين برغبة تماما كما في الرواية كل شخصيات الرواية المؤنثة ترغب في رجل من الطوارق يعلي من شأنها وقدرها.

أما الثانية فتتمثل في المزهريتين المتقابلتين، واحدة ذات حجم كبير تحوي أجمل الأزهار بألوان مختلفة، والثانية على شكل وجه رجل أسود تحمل هي

الأخرى أزهارا ولكن أقل جمالية من الأخرى، لتتعانق الرؤية في شكل حواري جذاب يعكس سلطة الأنثى الصحراوية فتسقط عنه صفات الفحولة، وهو ما نجده في مجتمع الطوارق حيث تحظى المرأة بالسلطة والمركزية، ليمثل الآخر الهامش بالنسبة إليها كأحقيتها في تطليق الزوج حتى وإن لم يكن راضيا (قلب موازين القوة). وبذلك يكون وضع هذه اللوحة في الواجهة إثباتا للذات الأنثوية وخروجا بها من دائرة التهميش إلى مركزية الإبداع، وكذلك رغبة الكاتبة في اقتناء الرواية ودراستها وقراءتها وحتى نقدها، فحضور صورة المرأة في واجهة كل رواية أصبح عرفا أنثويا حاضرا بقوة في الإبداعات النسائية، وهو ما يؤكد تميز لغة المرأة عن لغة الرجل.

2 فضاء الإهداء:

يعد الإهداء من الخطابات النصية الموازية، ويتموقع عادة في الصفحة الأولى قبل بداية النص، أو في الصفحة الثانية بعد الغلاف، فهو من وضع كاتب النص، والإهداء يحمل دلالة « تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاص أو مجموعات(واقعية أو اعتبارية) وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع موجود أصلا في العمل (الكاتب) وإما في (شكل مكتوب يوقعه بخط يده في النسخة المهداة»[16] فالإهداء يشي بالعلاقة التي تربط مرسل الإهداء بالمهدى إليه ضمن خصوصيات محددة ترسمها مشاعر المودة والتقدير التي حملت المؤلف إلى إهداء عمله إلى المهدى إليه، وهذا الأخير يتعدد بحسب تعدد صيغة الإهداء فقد يكون لشخص معين، أو مؤسسة أو هيئة أو منظمة أو لرموز نضالية أو وطنية وإنسانية.

إنّ الإهداء وإن كان عتبة خارجية إلا أنّه يتفاعل مع النص بإيحاءاته، ويكون المعنى الضمني في الإهداء تفاعل مع النص بإيحاءاته، ويكون المعنى الضمني بالإهداء طرفا فاعلا فيه ومنتجا لدلالته. وقد جاء إهداء "***ربيعة جلطي***" بشكل مطبوع في رواية "***نادي الصنوبر***" كما يلي:

«"***إلى عثمان بالي، زرياب الطوارق .. جرفتك***

مياه وادي جانيت ذات طوفان .. فارتفعت
نجما .. تطل من عليائك على الصحراء»[17].

الإهداء الذي تصدر الرواية هو في الحقيقة جزء منها، يبقى ترخيصا لدلالة النص، فتشير الروائية بهذا الإهداء لشخص ميت له مكانة في نفسها وفي عملها الإبداعي، فرغم الموت تستمر الحياة، وهذا الإهداء مؤشر على إيماءة الرواية حيال مرجعها ومكنية عن رغبة الكاتبة الروائية (ربيعة جلطي) في تأثيث نصها بمرجعيات فكرية وثقافية أصيلة. وكما هو مثبت أعلاه الإهداء موجه لشخص "***عثمان بالي***" الذي تمسك بالثقافة الجزائرية سواء في الملبس أو اللهجة من دون تصنع ولا تأثر بموجات التغيير، بالرغم من أنه زار كل القارات بمختلف طبوعها وثقافاتها من دون التأثر بها والأخذ منها ماعدا الانفتاح عليها في بعض جوانبها؛ لأجل التعرف على الآخر وتعريفه بالطابع الجزائري الذي ولد من رحم عشائر "الطوارق" في أقصى طبيعة جرداء وقاسية، وهو بالتحديد ما تعرضت له الرواية في شخص "***عذرا***".

يمثل "***عثمان بالي***" رمزا لكسر المركزية الثقافية لدى الطوارق وتقويضها؛ حيث دعا إلى ضرورة الانقلاب على تقاليد عشيرة الطوارق من أجل إلغاء فكرة ارتباط الغناء بالمرأة فقط واعتبار رفع الصوت بالنسبة للرجل الأزرق وصمة عار، الأمر الذي جعله منبوذا في عشيرته لمدة طويلة، تعرض فيها إلى أشد الممارسات عنفا؛ كرجمه في أول ظهور له على المسرح الغنائي، لكن روح الإصرار فيه جعلته يصل إلى مبتغاه عبر الوصول إلى المحافل العالمية للتعريف بالطرب الطارقي الأصيل، والحصول على اعتراف القبائل الطوارقية بأصالته والتخلي عن فكرة الهيمنة الثقافية والدعوة إلى تحرير الإرادات والضمائر؛ لأنه من غير الممكن «انتظار قطيعة علاقة التواطؤ التي يهبها ضحايا الهيمنة الرمزية للمهيمنين إلا من خلال تحول جذري للشروط الاجتماعية التي تحمل المهيمن عليهم على تبني وجهة نظر المهيمنين أنفسهم في النظر إلى المهيمنين وإلى أنفسهم ذاتها »[18].

لقد حافظ "***عثمان بالي***" على أصالته من تمسك بلباسه التقليدي ولهجته الطوارقية على منابر المحافل الدولية بفرقة غنائية تردد معه، وأخرى تعزف على آلات بسيطة من عود وطبل وإمزاد، وهو ما حقق الاستثناء في هذا الطابع، الذي لم تخدشه خشونة التكنولوجيا الحديثة، مثلما حدث للكثير من الطبوع الجزائرية الأصيلة التي زالت وتلاشت في زحمة فوضى هذه التكنولوجيا.

لم يكن إذا توجيه الإهداء بالنسبة للكاتبة جزافيا، وإنما يحقق فعل التقابل فهو ملخص لما سيأتي في الصفحات اللاحقة، التي تتخفى بداخلها جملة من المضمرات الثقافية التي تملك « أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة، وتتوسل لهذه الهيمنة التخفي وراء أقنعة سميكة»[19]، فبطلة الرواية هي شخصية تنتمي إلى قبائل وعشائر الطوارق انتقلت من الصحراء المهمشة إلى المدينة المقدسة، لتقلب الموازين الفكرية وتنقد الكاتبة من خلالها المركزية الثقافية والمؤسساتية في رحلة تتحرر فيها المرأة من سلطة مفرغة، حتى تعلن فشل المؤسسة الذكورية ومركزية الذات الأنثوية التي استحضرتها واسترفدتها من الفكر الصحراوي الطوارقي. فها هي "**عذرا**" البطلة تفخر بذاتها الصحراوية حين تستشف بؤس المدينة وسكانها الذين أفرغوا من جوهرهم ليبقى الجسد من دون روح تسكنه. فتقول: « ***أنا ابنة أمها الطارقية، حافظة أسرار الزمن وتواريخه وأحداثه وتفاصيله في أشعارها وأشعار جداتها وفي غنة صوتها، أمي التي يبوح لها الوتر الوحيد بآلة الإمزاد، الذي لا توأم له على الأرض ما لا يبوح به لأحد... كيف لا يلامسني الغرور***»[20].

III اقتصاد الأنوثة / تحولات الهيمنة:

إن الوجه الخفي للكتابة النسائية يتأسس على منتجات الثقافة المهيمنة داخل المجتمع، التي سعت المرأة لتمثيلها من خلال متابعتها للذكورة وإعطائها تصورا ربما لا يصدق عليها، الأمر الذي أدى إلى خلق صراع سوسيو ثقافي عكس صراع الوعي الجمعي، لتقف المرأة الكاتبة بعد ذلك عند حقيقة مهمة هي «أن الثقافة السائدة تتعامل معها كموضوع، وفي مرحلة نضج الوعي تتحدى كتابة النساء الأفكار الجاهزة والمسلمات، ويؤدي اتساع مشاركة المرأة في الفضاء

الثقافي إلى ظهور صوت مغاير لصوت الثقافة السائدة، ومن الطبيعي أن تشعر الثقافة السائدة بخطر الصوت القادم، الجديد المختلف »[21]، وهذا الصوت المغاير ظهر في رواية "نادي الصنوبر" حيث كانت الغلبة السردية للأنثى بكل هوامشها الثقافية، وكل ركائزها الاجتماعية أحيانا، وكل مكوناتها النسقية والبيولوجية أحيانا أخرى، وفي مقابل ذلك قلّ عدد الرجال في الرواية، وإن حضروا فهم مهمشون بلا عمل بارز لهم سوى بعض الأعمال البسيطة، وبهذا حلت "الأنا" الأنثوية محل "الهو" الذكوري.

1 هيمنة الجسد:

منذ القدم لم ينظر إلى جسد المرأة بالطريقة التي حظي بها الجسد الذكوري، الذي كان «محل تعظيم وتقريظ سواء كجهاز استمتاع وأداة متعددة الوظائف لممارسة الفعل والمساهمة في الإبداع وتشييد الحضارة ووسيلة للتحرر الفردي، أما الجسد الأنثوي فيمثل العقبة والسجن والعبء فهو موضوع استلاب دائم وقسر وليس مجالا لتحررها وما يزيد في عملية استلابه أنه بمجرد وعي المرأة بجسدها فإن هذا الوعي الجسدي ينقلب إلى شقاء بفعل حمله لأعباء الأمومة وما تابعها »[22]، وهذه الصورة الدونية للجسد الأنثوي في الثقافات القديمة تظهر لنا قيمة الأنوثة السلبية؛ حيث حرم الجسد المؤنث من حقه اللغوي والفعلي، وحصر في حقل دلالي واحد لا يغادره ولا يخرج عنه، وهي ثقافة متأصلة في الوجدان والعقل الذكري.

إذا فالجسد هو المعيار الأساسي الذي احتكمت إليه النظم الاجتماعية لتكريس فكرة الهيمنة الذكورية « فالبناء الاجتماعي يميز بين الرجل والمرأة من خلال التمييز بين الأجساد وبالتحديد بين الأعضاء الجنسية ووظيفتها؛ ويعطيها بعدا رمزيا يكرس هيمنة الذكر على الأنثى فيتجاوز بذلك الوظيفة البيولوجية لهذه الأعضاء إلى التأكيد على فكرة تمركز وهيمنة الذكر على الأنثى »[23]، ولتفكيك هذه الأفكار والتصورات حاولت المرأة الكاتبة أن تسلط الضوء على حالة الوأد الثقافي للأنوثة الكاملة، فحضر الجسد في كتاباتها ليندد بقهر الرجل للمرأة ويكشف «

الممارسات التي تتم على جسد المرأة، ويفضح اختزال المرأة في جسد، أو حتى هدم فكرة تكبيل جسد المرأة وتأثيمه في مقابل تلك الحرية الممنوحة للرجل، ليعبر عما يشعر به، وعما يريده من جسد المرأة »[24]. فالسرد النسائي عندما يقدم الجسد الأنثوي يقدمه تقديما يوحي بأن كاتبته هي الخبيرة بخباياه والعالمة بخوالجه وأسراره، لذلك احتل موقعا مركزيا في المدونات النسائية خاصة السردية منها، إذ أصبح يمثل بتكويناته المختلفة ركيزة أساسية في بناء عوالم النص الروائي، ولذلك وظفته الأنثى المبدعة في سردها الروائي بوصفه أهم عناصر البيئة النّصية لتتحرك أحداث الرواية ضمن جغرافية الجسد الأنثوي؛ بحيث تعمل اللغة على استنطاق المكبوت وتحريك الساكن وإعطاء الحرية الكاملة للجسد ليبوح بما تريد، فيتحول حديث المرأة عن جسدها إلى حاجة ثقافية للتعبير عن الذات وخصوصيتها.

والعودة إلى رواية "**نادي الصنوبر**" تجعلنا ندرك بأن ربيعة جلطي قد وظفت أيقونة الجسد بشكل كبير وملفت للانتباه منذ الصفحات الأولى فيها، منطلقة من وصف الجسد حيث تكون المرأة الأنثى "**عذرا**" ساردة سلبت الرجل لسانه ليقدم لها اعترافا عن الاختراق الذي أحدثته فيه، فَتَوظف الجسد عبر مستويات مختلفة: بحث عن معالم الجمال في الجسد الأنثوي، الجسد ورحلة البحث عن الجمال الدائم، الجسد وروح الموسيقى والغواية.

لقد اعتمدت الكاتبة في سرد وتوصيف جسد "**عذرا**" على لسان شخصية "**المسعود**" الذي كان مولعا بها يقول «***...كلما مرت، لتعبر الباب إلى مدخل فيلتها بنادي الصنوبر أرتجف، ويشع الضوء ساطعا بقوة في عيني، لا وقت يبقى لي كي أستغرقه للنظر إلى جسمها الضخم الملفوف في لباسها الطارقي. طريقة لباسها لم تبدلها بزي آخر، وأساور الفضة تزهو في معصمها وعطرها الغريب المدوخ الذي يتغلغل في دون رحمة... لعل أكثر ما يشد نظري أنفها ذاك، عال مستقيم دقيق وكأنه يرفع السماء على قمة أرنبته...***»[25]، لقد كان لجسد "**عذرا**" الضخم سحر على عدد كبير من الرجال الذين سقطوا كضحايا عشق لأنفتها، التي

تولدت نتيجة فخرها بانتمائها الصحراوي وثقافتها المتأصلة في روحها، فـ"**عذرا**" لم تتخل عن موروثاتها الفكرية بالرغم من معايشتها لثقافات أخرى؛ رغبة منها في إثبات الهوية الطارقية التي تمظهرت من خلال جسدها المتخفي في لباسها التقليدي الذي أصبح أحد امتداداته، ليبرز المؤشرات الدالة على البعد الجمالي فيه. وبذلك يتبوأ الجسد مكانا مهما داخل منظومة النسق الثقافي؛ لأنه تحول من قيمة جنسية إلى قيمة ثقافية.

لقد كان للمسعود ولع بالجسد الأنثوي الممتلئ منذ مراحل تعليمه الأولى؛ حيث فتن بالشاعر ***أمرؤ القيس***" وبقصائده التي تعج بغزل يبجل جمال المرأة المكتنزة التي تملأ ثيابها حتى التمام، كانت هذه الصفات سمة للمرأة المثالية بالنسبة لكليهما، وكم أعجب "***المسعود***" فأفكار ***أمرؤ القيس***" الجهنمية في تعرية النسوة من لباسهن ليعيش لذة النظرة إليهن «***كيف خطرت ببال امرئ القيس تلك الفكرة الجهنمية والذكية، فكرة خطف ثياب المستحمات بالنهر، بالاستلاء عليها ودسها بعيدا، ثم لا يقبل شيئا لتسليمها لهن سوى أن يظهرن عاريات أمامه، متجهات لأخذها ثم ارتدائها ليتسنى له رؤيتهن مقبلات ومدبرات ...***»[26] . لقد كانت رغبة الرجل بجسد المرأة قضية موجودة منذ غابر الأزمان لكن الذائقة تختلف من شخص لآخر، والبرهان فيها شخص الشاعر الذي رغب في ذلك النوع من النساء.

انتقلت ذائقة الممتلئات الراغبات الممتنعات إلى "**المسعود**"، الذي أصبح له هوس بهذا النوع من الجسد يفقه معالم الجمال فيه « ***أنا رجل أحب السمينات اللواتي يشبهن محبوبتي الطارقية الحاجة عذرا... تسير على مهل بخيلاء، فترتجف أكوام اللحم على جنباتها في كرم، ترفع الذراع منها، فلا ينفصل الزند عن الصدر من سخاء اللحم والشحم، فيتكهرب الجو بصدمات الغربة ولا يهدأ...***»[27]، لقد أمعن المسعود في وصف جسد المحبوبة كاسرا كل قواعد الجمال العالمية، ممتثلا لثقافته التي اكتسبها من امرؤ القيس، ومن الفكر الشعبوي الذي يرى في جسم المرأة الممتلئة الحنان والعطاء، ليعيب على أبناء جنسه بعد ذلك

رغبتهم في نساء نحيفات الجسم يقول «***كم يضحكني هؤلاء الرجال الذين يسيل لعابهم وهم يتفرسون في المارات من النساء، نحيفات شاحبات وكأنهن مرض عضال، تكاد أصوات قرقعة عظامهن تسمع، يتحركن مثل أقلام رصاص منجورة ... أريد أن أفهم كيف يشعر أحدهم بالمتعة وهو يعانق بقايا سمكة؟..***»[28].

تتسع دائرة تمثيل الجسد ضمن مختلف المجتمعات والثقافات في الرواية، حيث ظهر نموذج النسوة اللاتي يبحثن عن ترياق الجمال الدائم، كشخصية "سعدة" التي تخاف الوحدة وترعبها الشيخوخة على الرغم من أنها ما تزال في سن بعيد عن هوس الكبر؛ لأن علامات السن من علامات الساعة عندها «***سعدة أخت عبده من أمه وأبيه، جميلة، بأنف صغير قد بأصابع ومبضع جراح بارع، وشفاه ممتلئة حتى التمام، وخدود مرفوعة وكأنها مشدودة بصمغ، وخال اصطناعي يتربع بشموخ عند طرف أنفها، لا تفتأ تنظر في المرايا الواصلة بين مساحات القصر وتعدل من خصلات شعرها الأسود البراق، حركاتها البطيئة على قدر كبير من الرشاقة***»[29]. لقد تمظهر الانفتاح على ثقافة الآخر من خلال تيمة الجسد الخاصة ب"سعدة" التي تنتمي لدول الخليج، وما هو معروف عن نساء هذه البلدان من هوسهن بالجمال حد الاستعانة بخبراء التجميل للنفخ والرفع والتغيير من ملامح الجسد. ربما خوفا من شبح الشيخوخة وربما لأجل كسر الروتين لا غير.

على عكس *"**سعدة**"* المهووسة بالجمال لأجل كسر الروتين، نجد المحامية *"**نفيسة**"* التي كانت رحلتها في صالونات التجميل لأجل العلاج النفسي؛ حيث كانت تعاني من نحافة شديدة جعلت شخصيتها تهتز بالرغم من كونها محامية لا يشق لها غبار، وكحل لمشكلتها نصحها الطبيب بتدليل نفسها كوضع أظافر اصطناعية؛ لتشعر بشيء جديد بها « ***مدت يديها الشاحبتين.. على الطاولة الصغيرة التي تفصل بينها وبين المجملة، ثم وكأنها استسلمت لراحة داخلية عندما بدأت تنظف وتقلم لها أظافرها، قبل أن تبدأ عملية وضع الكبسولات الواحدة تلوى الأخرى، تبتسم نفيسة كل مرة تدس فيها يدها داخل آلة تنشيف كهربائية، على شكل علبة تصدر منها أشعة زرقاء... خلال طريق عودتنا، كانت***

نفيسة تنظر إلى أصابعها وأظافرها الشفافة مبتسمة»[30]. إذا نصائح الدكتور النفسي قد آتت ثمارها؛ حيث استشعرت نفيسة الثقة في نفسها وجسدها الذي اعتقدت أنه شق عصا الطاعة عليها، كل هذا والحاجة *"**عذرا**"* تراقب مندهشة من حال هؤلاء النسوة، فالأنوثة بالنسبة إليها لا تكتسب وإنما تولد معها فهي سليلة *تنهنان" « **تلك الأنوثة الأسطورية الرمزية التي ورثتها نساؤنا عن ملكتنا تنهنان.. المرأة في عرفنا لا تتعلم فنون الأنوثة فهي تولد بها ومعها، تدرك أسرارها بالسليقة، تولد وهي تجمع بين الجمال والشجاعة والحكمة والقيادة، مثل ملكتنا تماما..»***[31].

إذا وبخلاف الأخريات فإن جسد *"**عذرا**"* مختلف، مرتبط بتاريخه وثقافته الطارقية، ومرتبط أشد شيء بالموسيقى التي تحرك مكامن الأنوثة فيه ليمتثل لها بطريقة تلقائية. من هنا كان الجسد موضوعا للموسيقى، وموضوعا للوصف فمن الموسيقى يخلق الجسد لذاته تركيبا جديدا لا ينفلت عنها، فتقدم لنا الكاتبة لنا تمثيلا ورصدا للهوية الثقافية التي تجمع بينهما، إنّه ارتقاء الطارقية الأنثى البسيطة إلى كاشفة وعالمة وخبيرة بالحركات السحرية لجسدها *« **توسطت الجميلة عذرا المحتفى بها الحضور، فوسعوا لها ساحة الرقص، باعدوا بينهم حتى فرغت الحلبة لها وحدها، وانطلقت في رقصة يمامة برية زرقاء، يشع ثوبها الأزرق اللماع كأن المرايا تسكنه، أسقطت منديلها الأسود الفاحم على شعرها المحنى، اشتدت الموسيقى سرعتها، فازداد توحشها الجميل .. كانت ترقص بكل شيء يستطيع أن يتحرك في جسمها، من شعرها المحنى، إلى حاجبيها إلى أخمص قدميها.. حتى التراب كأنه استفاق تحت خطواتها كان يشمها ويتعرف على أجزائه الواقفة منه فيها، يتناثر ويمد ذراته شفاها راغبة في لثمها، متسربا من بين الحصر والزرابي الحمراء المبسوطة»***[32] . يحضر الجسد الصحراوي هنا ليعلن أنوثته الصارخة التي جعلت كل شيء يتهالك أمامها، حتى الرمال المتطايرة على جنباتها تبتغي الحب منها، فما بالك بمن قابلها من جنس البشر، *"**عذرا**"* التي رقصت بشغف جسدها أثارت حفيظة الآخر الذكوري، وجعلته يسلم زمام أموره إليها

دون تفكير منه، لتحوّل فيه السخرية من ذاتها الأنثوية إلى عبودية لها، رقصة جعلت أمير الخليج ومليكها لا يقبل الرحيل إلا وهي على ذمته على سنة الله ورسوله.

2 هيمنة الحب:

يشاع بأن الحب أسطورة نقشت اسم المحبوب على القلوب بحروف من ذهب، فلا يستطيع الإنسان المكبل بسلاسله الهرب منه إلا ليعود إليه، ولأن الحب ضرورة لا مناص منها في حياة البشر بُنيت له أسوار وعلى تلك الأسوار خلقت أبواب لتُدَق، هو المقدس وهو المدنس قد يرفع من شأن المحب أو يحط من قدره، هو تيمة تمركزت في النصوص منذ القدم، ولكن طريقة تفاعل المرأة معه تختلف عما كان عليه حاله مع الذكر.

لقد ارتبط الحب بالهيمنة المقبولة بين الطرفين فالميزة الأساسية « التي تميز علاقة الحب بالهيمنة هي أن المهيمن ليس بالضرورة هو الرجل كما أن المهيمن عليه ليس بالضرورة امرأة، حيث قد يكون الرجل مهيمنا عليه في علاقته الحب فتصبح الهيمنة الذكورية ملغاة أو مخففة، فللحب نفوذ سحري يمارس على الجنسين الرجل والمرأة »[33]، وهو ما حدث مع *"عذرا"* التي كسرت قواعد الهيمنة لتكون سلطة الحب متمركزة بيدها، هي التي تحكم القلوب لتتيمها وتعذبها، تملأ الكيان عن آخره فلا يقوى على جر تفكيره واهتمامه إلى أمر آخر، غير البحث والظفر بها، هي ملكة ولا تقنع بالأنصاف هي التي تختار هي بنت الطوارق ***«سأختاره شجاعا وسيما، غامضا كالصحراء. ملثّما كما تلثّم السحابات القليلة العنيدة وجه السماء، كريما زاهيا بأخلاق الطوارق العالية، سأختار منهم في لياقة ولباقة وعزة ونفس، من هؤلاء الذين علمتهم الصحراء الصبر والنقاء والشموخ ...»***[34]، اختارت عذرا أقوى الرجال وأشجعهم لكن القدر خبأ لها ما لم يكن في الحسبان، لم تكن لها القدرة على الإنجاب ما جعل زوجها يتململ، ولأن عادات الطوارق أعطت المرأة عصمة الزواج وشرعية التطليق، طلقته دون أن يرف لها جفن فهي لا ترضى الذل ولا الانكسار، هي سليلة الملكة تنهنان.

أقامت "***عذرا***" حفل طلاقها تبعا لعادة أجدادها، حضرها كبار القوم وصغارهم وحتى أبناء الخليج الذين كانوا يجوبون المكان بعدما جذبهم صوت الموسيقى والرقص والزغاريد، وتضاحكوا لما علموا بأنها حفلة طلاق لامرأة، ولما سمعت "***عذرا***" جملهم المستهزئة قالت في نفسها لأكيدن لكم، لأصيدنكم كما جئتم لتصطادوا، تنزلت من عرشها ورقصت رقصتها الطارقية المدهشة، لتقترب من صيدها وتدور حوله كما الزوبعة، وبانتهاء الرقصة انتهت مهمتها لتنال الصيد الثمين الذي لم يتأخر ببعث مرسال الحب مع الهدايا الثمينة طالبا يدها للزواج.

لقد سلبت "***عذرا***" لب أمير ابن أمراء " ***عبده***" الذي تزوجها وسافر بها نحو بلده « ***لم يعرف عبده هذا الشعور من قبل مع الإناث قط، وهو الأمير بن الأمراء قاهر العذارى والنساء. إنه يكتشف ذوق الذل يستمرئه لأول مرة على يدي هذه المرأة النازلة من العصر الأمومي بكل حزمها وسحريتها. من أين لها هذا الجلال الساكن فيها والمحيط بها، كأنه غلالة سحرية غير مرئية ...منذ رقصتها بحفلة طلاقها الملعونة تلك، لم يعرف الأمير الوسيم راحته ولا كيف يجمع شتات نفسه، كأنه ضيع فجأة بوصلته في الصحراء وضاع... كل وجود العاشق كثف في تلك النظرة، ولأن لكل حياة انسان نقطة ارتكاز، فنقطة ارتكازه هي عذرا، ورقصتها الغاوية تلك.. ولا شيء له قيمة ومعنى بعدهما ..***»[35]، لقد شغفت "***عذرا***" "***عبدو***" حبا لكنها لم تستطع العيش معه في بلاده بعيدا عن صحرائها عن مكمن ذاتها، فطلبت الطلاق منه ولأنه شاهدها تذبل أمام عينيه اللتين تعودتا منها الصلابة والقوة، وهبها حريتها ووهب لها معها ملكا كبيرا في الجزائر فيلا بنادي الصنوبر وشقتين بالعاصمة.

انتهت رحلة الحب الثانية "***لعذرا***" لتبدأ الثالثة، مجسدة في شخص ***المسعود***" الذي يشبه طليقها "***عبده***" إلى حد بعيد، والذي عشقها وولع بها كما سبقه إلى ذلك الآخران، لكنه على خلافهما لم يتجرأ يوما على التصريح بما يجوب خلاياه من رغبة بها « ***أحيانا يبلغ بي الجنون والتلف فأتخيلها تبتسم لي تقترب تلفني حرارتها ثم تحضنني فيغيب رأسي في ردائها الطارقي الواسع السخي، ثم لا أدري***

كيف تنتهي القصة التي لا أريدها لها سوى نهاية مفتوحة على أمل امتلاكها. فأستيقظ على وحدتي وعلى انتظاري عذرا الطارقية »[36].

بالرغم من كل التحولات الحياتية التي عايشتها "**عذرا**" الطارقية، وبالرغم من علاقاتها المتعددة بتعدد الثقافات المختلفة (الطوارق/ الخليجيون/ الجزائريون)، لم تتغير وبقيت محافظة على سمتها وقوة شخصيتها التي تفتتت أمامها أمواج الذكورة العاتية، فكسرت دوائر المألوف وظهرت بصورة الأنثى المتمردة على الأنساق الفكرية السائدة، سعيا منها لدحض التحديدات السابقة التي قيدت بها المرأة وبناء هوية جديدة لها.

3 هيمنة الأبوة:

شكلت فكرة النظام الأبوي في الكتابة النسائية نقطة مركزية، فأشارت إلى تعسف النظام الثقافي الذي يشرعن الهيمنة الذكورية؛ حيث كُرِس هذا النظام لتكون « فكرة الأب فكرة أخلاقية لا سياسية حيث تستدعي واجبات ذات اتجاه واحد لا يعكس»[37]، ليكون الأب بذلك هو إمبراطور الأسرة وإمبراطور الدولة كذلك فيدفع به إلى المركز، ويكون ما دونه هوامش تابعة له.

في نص "نادي الصنوبر" تجلى الأب حاضرا من دون اسم؛ ظهر وتجلت سماته من خلال الصفات التي أضفتها وأسقطتها عليه "زوخا"، كانت تنظر إليه بعين الفخر « ***لا جمعة دون أبي ولا أبي دون جمعة. كان دائما أول المستيقظين في الأيام الأخيرة من الأسبوع، كأنني لا أتمتع برؤيته ولا أشبعه من وجود، مستعجلا ليلتحق بعمله، إنه أول من يترك البيت، إلا يوم الجمعة.. فأبي كان يملأ الدار بقامته الفارعة وصوته، ونحنحاته، وخطواته، ويغمرني صوته القوي حين يناديني: زوخا زوخا.. جيبيلي كاس ما بنتي***»[38] لقد كانت زوخا في اعجابها بأبيها تلبسه ثوب القداسة، فلا أحد مثله في الالتزام بأوقات العمل، ولا أحد يشعرها بالأمان غيره « ***حضور أبي يوم الجمعة يزيدني اطمئنانا*** »[39].

لقد ظلت صورة الأب مقدسة في ذهن ***"زوخا"*** حتى جاء اليوم الذي تغيرت فيه الموازين، اليوم الذي تحدثت فيه المعلمة عن معنى الوضوء الأكبر الذي كانت

لا تفقه معناه، بالرغم من تردد هذه الكلمة كثيرا على مسامعها في البيت، ففي أحد المرات سمعت والدتها توشوش خالتها بأن زوجها يتوضأ الوضوء الأكبر، وبقيت مستغربة من سبب التستر في الحديث عن موضوع الوضوء ما العيب فيه؟؟؟

زوخا لم تكن تدري بأن الوضوء الأكبر مرتبط بالحدث الأكبر، حتى جاء اليوم الذي شرحت فيه المعلمة بإطناب جميع التفاصيل الدقيقة، لتكتشف الإناث بعد ذلك حقيقة آبائهن، تقول "***زوخا***": « ***تغيرت صورة أبي في مخيلتي الصغيرة .. لم يعد أبي كما كنت أراه... لم تراودني من قبل فكرة تخيل ما تحت ملابس أبي.. كنت أتخيله أحيانا وقد ولد هكذا بملابسه الكبيرة .. شعرت بغضب ورفض***»[40] . لقد كانت هذه هي أول سقطة للأب في نظر ابنته، أول مرة تعريه من القيم الراسخة التي استشفتها فيه، كانت تتخيله ملاكا من نور لكنه اكتشفت حقيقة مفادها أن أباها إنسان فيه جانب ومشرق وآخر مظلم.

بدأ وعي ***زوخا*** بوالدها يكبر يوم مارس نظامه السلطوي على والدتها الأنثى الضعيفة التي كرست حياتها لخدمته، حيث تزوج بأخرى لا لشيء إلا لأنه يشعر بعقدة نقص لكن لا يعترف بها، هو كباقي الرجال يحملون الأنثى عيوبهم، تقول زوخا « ***بكيت سرا إشفاقا على المسكينة أمي، وطيبت خاطرها، ثم وقفت إلى جانبها وعانقتها وأنا أؤكد لها أنه هو الخاسر وليست هي، إلا أنني لم أنكر أنها السبب الأساسي ...كيف تثق ثقة عمياء في رجل***»[41]. هنا تسقط صورة والد زوخا للمرة الثانية وتسقط معها كل قناعات القداسة.

لقد كانت كتابات المرأة إذا جسر عبور وبحث في عذاباتها وتنديدا بمجتمع بطريركي احترف إذلالها وأدخلها في سبات نسقي دام طويلا ليظل صوتها ردحا من الزمن متقوقعا تحت عباءة فحولته؛ حيث أدركت بأن الخلاص منه لن يتحقق إلا عبر الخوض في صراع معه على مستوى جميع الأصعدة المعرفية والاجتماعية والثقافية وغيرها، وهو ما وجدناه ممثلا في رواية "**نادي الصنوبر**" للكاتبة ربيعة جلطي.

هوامش

[1] شرين أبو النجا: نسائي أم نسوي، مكتبة الأسرة الهيئة العامة للكتاب، 2002، ص ص 9/8.

[2] حاتم الورفلي : بول ريكور – الهوية والسرد–، دار التنوير، بيروت، لبنان، دط، 2009، ص132.

[3] كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، مخطوط، (بتصرف) ص 218.

[*] **المركزية الفالوسية *Phallocentric*** :بشكل عام يشير مفهوم المركزية الفالوسية إلى الخطاب المتمركز حول الذكر. وبشكل خاص، تم استخدام هذه الفكرة للإشارة إلى توظيف قضيب الرجل (*Phallus*) ضمن نظرية التحليل النفسي، أين تم اعتبار الفالوس دال رمزي، كوني و متعالي لمصدر الإنوجاد الذاتي والفاعلية الموحدة المتعلقين بالذات. وهذه الفكرة متعلقة أساسا بالتحليل النفسي التي طورت من طرف **جاك لاكان**. (ينظر: كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، ص 261.)

[4] أحمد عبد الحليم عطية: جاك دريدا والتفكيك، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 171.

[5] آمال علاوشيش: المرأة في مرآة الفلاسفة، ضمن كتاب الفلسفة والنسوية: مجموعة مؤلفين، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط01، 2013م، ص ص 45/44.

[6] ز.ل. ستيفنسون: ألف ليلة وليلة جديدة، تر: أحمد خالد توفيق، المؤسسة العربية، مصر، دط، دت، ص 8.

[7] Jaen Bessiére : Littérature et représentation , théorie littéraire, PUF, France, 1ére édition, 1989, p316.

[8] كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، ص 103.

[9] إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط2، 1998، ص252.

[*] **ربيعة جلطي** شاعرة وروائية ومترجمة جزائرية، متحصلة على شهادة الدكتوراه في الأدب المغاربي الحديث، تشغل حاليا منصب أستاذة كرسي بجامعة الجزائر، عندها العديد من المؤلفات التي تتراوح بين التراجم والروايات والدواوين الشعرية، أما الروايات فنذكرها بحسب ترتيب الاصدار كالآتي: الذروة، نادي الصنوبر، عرش معشق، حنين بالنعناع، وعازب حي المرجان، وأما الدواوين الشعرية فهي كالآتي: تضاريس لوجه غير باريسي، التهمة، شجر الكلام، كيف الحال، وحديث في السر، من التي

بالمرآة، حجر حائر. (ينظر الصفحة الشخصية لربيعة جلطي علة موقع التواصل الاجتماعي الفيس بوك:https://www.facebook.com/rabia.djelti / يوم 2017/08/28 على الساعة 10.38).

[10] سلمى بلحاج مبروك: التأسيس لهوية أنثوية خارج الباراديغم الذكوري عند سيمون دي بوفوار، ضمن كتاب الفلسفة والنسوية: مجموعة مؤلفين، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط01، 2013، ص 345.

[11] سلمى بلحاج مبروك: المرجع نفسه، ص 346.

[12] بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، تر: سليمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009، ص 162.

[13] جان بودريار: المصطنع والاصطناع، تر: جوزيف عبد الله، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط01، 2012، ص 158.

[14] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان، ط1، 2010، ص ص 118،119.

[15] عبد الغفار مكاوي: قصيدة و صورة الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، ع119، نوفمبر 1987، ص10.

[16] عبد الحق بلعابد: عتبات من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، ص 93.

[17] ربيعة جلطي: نادي الصنوبر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 5.

[18] بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ص 72.

[19] عبد الفتاح أحمد يوسف: قراءة النص وسؤال الثقافة- استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى-، جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2009، ص 79.

[20] ربيعة جلطي: نادي الصنوبر، ص 119.

[21] رضا ظاهر: غرفة فرجينيا وولف – دراسة في كتابة النساء-، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2001، ص 12.

[22] سلمى بلحاج مبروك: التأسيس لهوية أنثوية خارج الباراديغم الذكوري عند سيمون دي بوفوار، ص 357.

[23] محمد بن سباع: نقد الخطاب الذكوري، مجموعة مؤلفين، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط01، 2013 ، ص 105.

[24] هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص 160.

[25] ربيعة جلطي: نادي الصنوبر، ص 46.

[26] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص 47.

[27] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص 53.

[28] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص ن.

[29] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص88.

[30] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص107.

[31] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص108.

[32] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص17.

[33] محمد بن سباع : نقد الخطاب الذكوري، ص 113.

[34] ربيعة جلطي: نادي الصنوبر، ص 141.

[35] [35]ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص 127/ 128.

[36] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص 19.

[37] فؤاد خليل: الماركسية في البحث النقدي الراهنية، التاريخ، النسق، دار الفرابي للنشر والتوزيع، بيروت، دط، 2010، ص 115.

[38] ربيعة جلطي: نادي الصنوبر، ص 146.

[39] ربيعة جلطي: المصدر نفسه، ص 147.

[40] ربيعة جلطي : المصدر نفسه، ص 154.

[41] ربيعة جلطي : المصدر نفسه، ص 154