مجلة التعليمية
ISSN: 2170-1717
EISSN 2602-6015
المجلد 15 / عـــدد خاص (2025)، ص 500 - 517

نَسَقُ المُقَدْنَسِ بَيْنَ المَرْغُوبِ والمَمْنُوعِ فِي رِوَايَةِ "بَوَّابَة الذّكْرَيَاتِ" لآسْيَا جَبَّار

The Sacro-Profane Structure Between Desire and Prohibition in Assia Djebar's "The Gate of Memories"

راوية شاوي*	آمنة شاوي
جامعة 8 ماي 1945، قالمة (الجزائر)	جامعة 8 ماي 1945، قالمة (الجزائر)
chaoui.rawia@univ-guelma.dz	chaoui.amina@univ-guelma.dz

تاريخ الاستلام: 2025/06/28 تاريخ القبول: 2025/09/24 تاريخ النشر: 2025/09/29

ملخص: استطاعت الرّواية النّسائية أن تجد لها مكانا في حقل الدّراسات الأدبية والنّقدية، وأن تشقّ طريقها جنبًا إلى جنبٍ رفقة الكتابة الذّكورية، باحثةً عن عوالم دفينة، فاضحةً لبعض العادات والتّقاليد العربية البالية، وأحيانا خارجة عن هذه الأعراف بأفكارٍ ومواضيع جندرية أو جسدية، وحافظت وتمسّكت بأهمّ القضايا الإنسانية والوطنية والاجتماعية، وهدفت إلى التّوعية والالتزام بقضايا المجتمع، وكشفت عن أنساق ثقافية مضمرة فرضتها السّلطة الذّكورية، وأهملها النّقد الأدبي منذ القديم؛ فقد أبان النّقد الثّقافي كتوجّه جديد في مسار النّقد والمناهج النّقدية عن المضمر في النّصوص الأدبية.

ومن هذا المنطلق، تروم هذه المداخلةُ البحثَ في الرّواية النّسوية الجزائري، باحثة عن الأنساق الثّقافية المضمرة فيما تعلّق بنسق المقدّس والمدنّس، في رواية **بوّابة الذّكريات** للرّوائية الجزائرية **آسيا جبّار**، لتستجلي أبعاده المضمرة، فما المقصود بالأنساق الثّقافية؟ وماذا يعني نسق المقدنس؟ وكيف تجلّى هذا النّسق في الخطاب الروائي النّسوي للروائية آسيا جبّار؟

الكلمات المفاتيح: الأدب النّسوي، النّسق الثقافي، المقدّس، المدنّس، آسيا جبّار.

Abstract :

Women's fiction has succeeded in carving out a space for itself within the field of literary and critical studies, advancing alongside male writing and exploring hidden worlds. It often exposes outdated Arab customs and traditions, and at times challenges these norms through gendered and corporeal themes. At the same time, it remains committed to vital human, national, and social issues, aiming to raise awareness and advocate for collective causes. Feminist narratives have uncovered latent cultural structures imposed by patriarchal authority—structures long neglected by traditional literary criticism. Cultural criticism, as a relatively new orientation in the field of literary theory, has made visible what was once implicit in literary texts.

* المؤلف المرسل: راوية شاوي chaoui.rawia@univ-guelma.dz

From this perspective, this paper aims to examine the Algerian feminist novel, seeking to uncover the implicit cultural paradigms related to the sacred and the profane in ***The Gate of Memories*** by the Algerian novelist Assia Djebar. The study endeavors to shed light on the latent dimensions of these paradigms. What, then, is meant by cultural paradigms? What does the paradigm of the sacred and the profane entail? And how is this paradigm manifested in the feminist narrative discourse of Assia Djebar.

Keywords: Feminist literature; cultural pattern; sacred ; profane ; Assia Djebar.

. مقدمة:

مع مجيء القرن العشرين والتّسارع الحثيث في التطوّرات العلمية والدّراسات النّقدية، ظهرت العديد من الاتّجاهات والمصطلحات النّقدية التي عُنيت بالأدب وبالدّراسات الأدبية، وامتدّت إلى مختلف العلوم والفنون والتخصّصات العلمية والاجتماعية والإنسانية الأخرى، ولا نغالي إذا قلنا أنّ المناهج النّقدية الأدبية قد طالها هذا التطوّر والتغيّر في المفاهيم، والرّؤى، والفلسفات؛ مردّه تطوّرات النّظريات الأدبية، والتّفاعل الأدبي مع العلمي والثّقافي والفنّي... كلّ هذه المعطيات أفرزت منهجًا نقديًا جديدًا يحاول مقاربة الخطابات الأدبية وغيرها مقاربة ثقافية وهو **النّقد الثّقافي***؛ الذي كان وليد مشروعٍ نقديٍّ للأمريكي **فنسنت ليتش** (Vincent Leitch) في نهاية القرن العشرين، وقد بحث هذا التوجه في ما خُفي وأُضمر في الخطابات الأدبية وغير الأدبية من خلال أنساقٍ ثقافيةٍ «**تستكشف ما هو غير مؤسّساتي وغير جمالي، ورؤيته قد تُعنى بشعرية الخطابات بغية تحصيل الأنساق الثقافية استكشافا ومن أجل تقويم أنظمتها التواصلية مضمونا وتأثيرا ومرجعية**»،[1] وقد اتّسمت دائرة النّقد الثّقافي بالاتّساع والشمولية نظرا لتشعّب ميادينه واختلافها؛ كالنّقد النّسوي، والماركسي، والاتّجاه الفرويدي واليونغي، أو الشّذوذ أو الاتّجاه الفوضوي الراديكالي، والسّيميولوجيا، والأنثروبولوجيا، والمذهب الاجتماعي... ولهذا عدّه **أرثر أيزبرجر** نشاطًا وليس مجالًا معرفيًا خاصًّا بذاته[2]، مرتبطا دوما بالمجال الثّقافي (الثّقافة)، هدفه كسر جميع القيود الماضية والدّعوة إلى الممارسة الفعلية في قراءة النصوص والخطابات التي تستوعب دراسات وقراءات متعدّدة.

وبما أنّ الأدب تعبير عمّا هو كائنٌ أو تعبير عمّا يجب أن يكون، فقد احتوى أنساقا ثقافية مضمرة عكست التوجّه العام للمؤلّفين أو ما يجيش في صدورهم وخواطرهم، أو ما تتحكّم فيه الثّقافة والبيئة المنتجة له؛ إذ لا يستطيع الأديب مهما أوتي من قوّة أن يعبّر عن المجتمعات وعن الإنسانية وهو معزول في برجه العاجي، ولعّنا لا نبالغ إذا قلنا بأنّ صوت المرأة الأدبي وخصوصا الرّوائي كان دافعًا لإبراز عديد الأنساق الثّقافية المختلفة، منها **نسق الجسد** بين المقدّس والمدنّس المهيمن على الكتابات النّسوية، بحجّة أنّ هذه الثنائية (المقدس / المدنّس) ظلّت لقرون مدار جدل بين النقّاد والدّارسين.

من هذا المنطلق، ارتأينا في هذه الورقة البحثية أن نخوض غمار البحث في الرواية النّسوية الجزائرية وعلاقتها بالنّقد الثّقافي، لنستجلي الأنساق المضمرة فيها وما وُري خلف المعلن منها، وخاصّة نسق المقدّس والمدنّس، في رواية **بوّابة الذّكريات** للروائية الجزائرية **آسيا جبّار** لما يتضمّنه هذا الخطاب الروائي من ثيمتيْ المقدّس والمدنّس، وعلاقتها بالجسد الأنثوي، والنّظرة الذّكورية له لما ارتبطت بالأعراف والتّقاليد، ودور السّلطة البطريركية في قمع الصوت الأنثوي والزجّ به في

غياهب الظّلم والتملّك والاحتقار، وأحيانا اتّصاف هذا النّسق بالقدسية والاحترام، فكان بذلك يتخبّط بين المرغوب والممنوع، من هنا نطرح إشكالية كبرى مفادها: **كيف تجلّى نسق المقدس في رواية بوّابة الذّكريات بين المرغوب والممنوع** ؟ وقبل أن نجيب عنها وجب أن نطرح إشكالات فرعية خادمة للكبرى: ماذا نعني بالأدب النّسوي؟ وما المقصود بالنّسق الثّقافي؟ وما هو المقّدس؟

1. مفهوم الأدب النّسوي:

الأدب النّسوي من المصطلحات الّتي استعصت على التّحديد والضّبط[**]؛ ممّا أحدث ضجّة في السّاحة النّقدية عند العرب والغرب على حدٍّ سواء، فقد اصطلح عليه عدّة اصطلاحات من قبيل: **الأدب النّسائي، الأدب الأنثوي، الأدب الإيروسي**... وأبان عن ثنائيةٍ ضدّيةٍ في الكتابةِ بين المرأةِ والرّجُلِ، وكأنّ لكلّ من هاتين الكتابتَيْنِ بنية أو صيغة خاصّة، والحقيقة أنّ النصّ الرّوائي نظريًا، عبارة عن بنيةٍ لا هويّةَ جنسيةَ لها؛ حيث «**يتشكّل من عناصر أهمّها اللّغة، الزّمان، المكان، عالم الشخصيات، الرّؤية... إلخ. وهذه العناصر ليست ذات طبيعة جنسية، إنّها عناصر "محايدة"** (...) **فليس هناك مثلا فونيم نسائي، أو مونيم نسائي**»[3]؛ بمعنى أنّ عملية الكتابة الرّوائية لا تخضعُ لتحديداتٍ جنسيةٍ نسائيةٍ أو ذكوريةٍ، وإنّما تَرجعُ إلى بعض المراجع التّاريخية، أو الاجتماعية، أو السّيرذاتية ...

إنّ اللّغة هي الواسطة التي يعتمدها السرد ــ سواء ذكوري أم نسائي ــ لانسجام عالم النص، والولوج إلى أعماقه من قِبَل المتلقّي الذي ينساق وراء صوت السارد، الذي بدوره يفصح عن العديد من القضايا، خاصّة صوت المرأة الإبداعي، فإنّه لا يُهمِل القضايا الكبرى؛ إذْ للمرأة الكاتبة «**سرودٌ ذاتُ مستوياتٍ مختلفة جماليًا، فبعض النّساء أبدعن في تهذيب اللغة وتطويعها لتصير حاملة لخصائص المرأة، سواء تعلّق الأمر بالألفاظ أو التراكيب الجملية**».[4]

وقد حاولت الكتابة النّسوية التخلّص من أحادية الصّوت، واحتفت بالذّاكرة والحلم، واستشرفت الذّات المستقلّة بكيانها وجسدها ورغبتها في التّفكير، وكشفت عمّا تعانيه من آلامٍ، وما تحلم به من آمالٍ، متحرّرة من قيود التّقاليد المكبّلة للحرّيات والمواهب، متطلّعة إلى بناء أنا متغيّرة وفاعلة في المجتمع.

كثيرًا ما انشغلتْ الكتابةُ النّسويةُ بالأمور الإنسانية والاجتماعية الّتي تُؤرّقُ البشرية عبر مختلف الأزمنة والأمكنة، واستَعملتْ الكلمة أو الكتابة سلاحًا لها لمجابهة التّقاليد والسلّبيات المترتّبة عنها، خاصّة هيمنة الذّكوري، وتسلّطه وتعسّفه، ومن بين الرّوائيات العربيات اللاتي ذاع صيتهنّ المبدعة الجزائرية **آسيا جبّار**، التي برزت بإنتاجاتها الرّوائية الجريئة في الطّرح ومعالجة أهم المشكلات في المجتمع الجزائري بالخصوص، حيث مسّت عديد القضايا الاجتماعية والسّياسية، فراحت ببراعةِ قلمها، وبأناها الشّاعرة تُفجّر قريحتها، لتُعطي للقارئ العربي/العالمي على السّواء لمحةً عن الجزائر وما عانته وتعانيه من مآسي سياسيّة جرّاء مخلّفات العشرية السّوداء، فجاءتْ خطاباتها السّردية الروائية خطاباتٌ تعدّديةٌ، غير محدودة الآفاق، منفتّحةٌ على اتّجاهات الكتابةِ؛ إذْ تستوعبُ في ذاكرتها كلّ أجناس النص وأشكاله، كما تستوعب كل ما هو خارج

النص* من حيوات وأفكار واتّجاهات اجتماعية وسياسية وثقافية، إضافة إلى كون النّصوص الأدبية ساحة خصبة لاستثمار طاقات الذّات وأفكارها وأحلامها.[5]

تعدّ العلاقة بين الأدب النّسوي والنّقد الثّقافة شديدة الصّلة؛ إذ ينضوي هذا الأدب تحت عباءة النّقد الثّقافي، وقد تحدّث **عبد الله الغذّامي** عن هذه العلاقة في كتابه **المرأة واللغة**، وأستشهد بكثير من كتابات وآراء كاتبات عربيات من قبيل: **مي زيادة**، و**نوال السّعداوي**، فنراه يتكلّم على لسانهنّ ونظرتهنّ إلى المجتمع الذكوري؛ فقد أورد عدةّ اقتباسات منها قول **مي زيادة** فقد أدركت بألمعيتها حين قالت: «**أيّها الرّجل لقد أذللتني فكنتَ ذليلا. حرّرني لتكن حرّا**»[6]، وبهذا إشارة إلى أنّ النّقد النسوي وُلد من رحم النّقد الثّقافي.

2. مفهوم النّسق الثّقافي: (cultural system)

يعدّ مصطلح النّسق الثّقافي من أهم المحاور الأساسة للنّقد الثّقافي؛ الذي يبرز الأنساق الظّاهرة والمضمرة في الخطابات الأدبية وغير الأدبية، وتعود جذوره إلى الأنثروبولوجيا حين حاول بعض النقّاد أن يقدّموا مفاهيم عميقة للثّقافة، متجاوزين المفهوم العام لها بعدّها مجموعة من العادات والتقاليد والسلوكات والأنماط إلى اعتبارها نظاما يتحكّم في كلّ ما يصدر عن الإنسان، ويعدّ **كليفورد غيرتز (Clifford Geertez)** من الأوائل الذين استخدموا مصطلح النّسق الثّقافي في بحثه حول الأنظمة الاجتماعية الحاكمة بوصفها أنساقا ثقافية؛ وقام بمعالجة الدّين والأيديولوجيا باعتبارهما أنساقًا ثقافيةً[7]، وبذلك فإنّ الأنساق الثّقافية هي «**قوانين/ تشريعات أرضية من صنع الإنسان _في مقابل التعاليم السماوية التي أنزلها الله تعالى في الأديان_ وضعها الإنسان لضبط نفسه ولتصريف أموره في الحياة، وهي تعبّر عن تصور الإنسان القديم لما ينبغي أن تكون عليه الحياة**»[8] ؛ بمعنى لها القدرةُ على تفسير العديد من إشكاليات الإنسان مع الطّبيعة والدين والحياة والإنسان نفسه، ممّا يمكّن من تغيّر هذه الأنساق باعتبارها ممارسة وضعية من قِبل البشر، فهي قابلة للتطوّر وحاملة لعلامات سيميائية دالة.

وقد حدّد **يوري لوتمان** وظيفتين للنّسق الثّقافي، تتمثّل الأولى في خلق بُنَى اجتماعية للإنسان وتكييفه معها، أمّا الثّانية فتتمثّل في التحكّم في الإنسان الخاضع لتلك البنى التي صنعها النّسق الثّقافي، وبهذا فإنّ **لوتمان** لم يبتعد كثيرا في مفهومه للثقافة عن **غيرتز**؛ فقد وضعها في خانة السّيميائية وعدّها نسقا قابلا للتّأويل، فالثّقافة عنده نسقٌ من العلامات السّيميوطيقية التي تكتسب دلالاتها عبر ثقافةٍ ما، ولهذا النّسق وظيفتين، تكمن الأولى في تنظيم العالم بنيويا من حول الإنسان، إذ تخلق المحيط الذي يجعل الحياة الاجتماعية ممكنة، وتكمن الثانية في التحكّم في الأفعال والأفكار المستقبلية لأبناء الجماعة الممتثلة لهذا النسق الثقافي،[9] وينتج بذلك وظيفتين أحدهما بارزة ظاهرة والأخرى خفيّة مضمرة.

ونظرا لطبيعة النّسق الثّقافي السّردية؛ فإنّه يقوم على الوظيفة النّسقية التي من مواصفاتها[10]:

أ_ نسقان يحدثان معا وفي آن، في نصٍّ واحدٍ أو في ما هو بحكم النصّ الواحد.

ب_ يكون المضمر منهما نقيضًا ومضادًا للعلني.

ج_ لا بدّ أن يكون النصّ جميلًا ويُستهلك بوصفه جميلاً؛ لأنّ لجمالية هي أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها وإدامتها.

د_ لا بدّ أن يكون النصّ جماهيريا ويحظى بمقروئية عريضة؛ وذلك لمعرفة ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذّهن الاجتماعي والثّقافي.

إذن؛ تؤدّي الدّلالة النّسقية وما يتلبّسها من قيم جمالية أدوارا خطيرة من حيث هي أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسّل بها، ويكون للنسق الثقافي بذلك عدّة دلالات ووظائف: الدلالة النّسقية، والدّلالة المضمرة، وطبيعته السردية[11].

ويكون **الغذّامي** بذلك قد أقرّ بأنّ معالم النّسق الثّقافي تتضّح من خلال وظيفته التي تشترط نسقان متعارضان، يتميّز الأوّل ببعده الجمالي والثاني ببعده الثّقافي، ليغدو النص بذلك من وجهة النّقد الثّقافي ليس نصًّا جماليًا فقط، وإنّما هو حادثةٌ ثقافيةٌ قابلةٌ للتّأويل، فالأوعية الثقافية تمتدّ لتتحكّم في جميع دلالاته وقيمه؛ إذ ما يبدو خطابا ذاتيًا لا يعدو أن يكون رهين خطابٍ وثقافةٍ مضمرةٍ متجذّرةٍ في دواخل الإنسان وتكون المسؤولة عن إبداعاته، وتتوارى تلك الثّقافة خلف البعد الجمالي وتستمدّ مشروعيتها منه، فيقبل عليها الجمهور بشغف لإرواء عطش نسقٍ ثقافيٍّ قابعٍ في غياهب الذّوات، ولهذا عَدَّ **الغذّامي** الأنساق الثّقافية «**أنساقٌ تاريخيةٌ أزليةٌ وراسخةٌ ولها الغلبة دائما، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثّقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق، وكلّما رأينا منتوجًا ثقافيًا أو نصًّا يحظى بقبولٍ جماهيري عريض وسريع فنحن في لحظة من لحظات الفعل النّسقي المضمر الذي لا بدّ من كشفه والتحرّك نحو البحث عنه**».[12] وهذا ما يسمّيه **الغذّامي** بـ**العمى الثّقافي** حين لا يُنتبه للعيوب النّسقية المتخفّية وراء الجمال فلا يُستطاع اكتشاف عيوب ذلك الخطاب ومثالبه وإنّما الانسياق وراء الجمالية.

وما نلاحظه أنّ كلًّا من **غيرتزولوتمان** و**الغذّامي** يقرّون بازدواجية النّسق الثّقافي وبأنّه حمولة ذات وجهتين: **نسق مضمر** يتوارى خلف **نسق ظاهر** ويعاكسه في المعنى ويمرّ من خلاله لترسيخ دلالاته وضمان استمراريته، ليكون بذلك هو المتحكّم في الإنسان تقنينا وتقعيدا. كما أنّ المتأمّل لجهود النقاد والدّارسين في محاولة تحديد مفهوم للنسق الثقافي يجدها متفاوتة ومتعدّدة بتعدّد زوايا نظرهم المتبنّاة، ولكنّهم يتّفقون في ربط هذه الأنساق الثقافية بمحاولة التّأثير على المتلقي بغضّ النّظر عن موقعه الاجتماعي، ليكون بذلك النسق الثقافي هو تلك البنية الذّهنية التي تؤثّر في بناء النصوص وتلقّيها عبر مستويات ظاهرة ومضمرة.[13]

3. نسق المقدنس بين المرغوب والممنوع في رواية "بوّابة الذّكريات":

3. 1. مفهوم المقدس والمدنّس:

كلمة **المقدّس** مشتقّة من اللفظ (قدس)، وقد جاءت في المعاجم العربية تحمل معاني التّطهير والتبريك، فقد ورد التقديس في **لسان العرب** على أنه: «**التّطهير والتّبريك. وتقدّس أي تطهّر**(...) **والمقدّس المبارك**»[14].

أمّا **المدنّس** فهي كلمة نقيض للمدنّس؛ كون «**الدّنس في الثّياب: لطخ الوسخ ونحوه، حتى في الأخلاق(...) وقد دَنِسَ يَدْنَسُ دَنَساً، فهو دَنِسٌ: توسّخ وتدنّس: اتّسخ... ودنّس الرجل عرضه إذا فعل ما يشينه**»[15]، يُفهم أنّ المقدّس والمدنّس ضدّان، جاءا ليعبّرا عن حالة التطهير والتبريك أو الاتّساخ.

وقد ربط **مرسيا إلياد** المقدّس بالدّين وإثارة عاطفة الرّعب اتّجاهه، حين تحدّث عن تجربة **رودلف أوتو** في قوله: «**فاكتشف عاطفة الرعب تجاه المقدّس، وتجاه هذا الغامض المخيف، وتجاه هذه العظمة التي تنشر سيادة ساحقة من القوة: لقد اكتشف الخوف الديني تجاه التخيلات الخفية**»[16]؛ لذلك عمدت المجتمعات القديمة إلى الاعتراف بسيادته والإقرار بالخوف منه، وفضّلت العيش في ظلّه، كونه يمثّل القوّة والسّلطة الخالدة، فالعربي مثلا أقام المزار والمقام ليمارس طقوسا دينية معينة، وطبعها بطابع القداسة مع إضفاء بعض الخرافات والأفكار التي يمكن أن تكون حقيقية في فكر معتنقيها، وهذا ما يفسّر بقاءه أسيرا طوال العصور لهذه المقدّسات أو المحرّمات، التي هي في الأصل أفكار جزافية لأشخاص عاشوا سابقا وتفصلنا عنهم آلاف السّنين.

ويظهر المقدّس عنده «**كحقيقة من نظام آخر غير الحقائق "الطبيعية" (...) كونه ما يعارض المدنّس أو الدنيوي**»[17]، فهو يرتبط بكلّ ما هو غيبي وغير طبيعي، ولأنّه مخيفٌ وعظيمٌ وخياليٌّ غامضٌ، فإنّ المجتمعات لن تجرؤ على الخروج عن دائرته، وتجتهد أيّما اجتهاد في البقاء ضمنه، وهذا ما أدّى إلى جمودها وتخلّفها، وأنّ كلّ ما ينفلت منه يقع ضمن دائرة المدنّس أو المحرّم، ويمكن وصفه على أنّه ثورة فكرية ضدّه.

ولهذا؛ فإنّ «**المقدّس مشبع بالكينونة، وقوة مقدّسة، تعني في آن واحد حقيقة، وخلودا، وفاعلية. والتعارض – مقدس– مدنس يترجم على الأغلب كتعارض بين حقيقي ولا حقيقي أو الحقيقي والمزيّف**»[18]؛ لذلك وُصف الخارج عن المقدّس بالمغترب والمستلب فكريا، ووضع نفسه موضع المعارض للذهنية الثقافية للمجتمع، وكان عليه لزاما ألّا يخرج عن هذه الذّهنية وإلّا تعرّض إلى النّبذ، ونظرات الذّمّ، وحتى السّخرية، أو الكره؛ كونه عارض النظام وخلخل قواعده، وكان سببًا في إثارة الفوضى، ويمكن القول: إنّه دنّس المقدّس وهتكه، فيصبح المدنّس «**مخالفة شريعة دينية أو قاعدة أخلاقية، فالمخالفة تحدث أيضا تغيرا في الحال اختلالا في نظام يولد شعورا بالذنب، وقرفا مماثلا للقرف الذي نشعر به لدى الاحتكاك بالرجس المادي**»[19]

وهنا يكمن جوهر الدّراسة: كيف تجلّى نسق المقدّس والمدنّس في رواية بوابة الذكريات؟ وما العلاقة بينهما؟

يؤدّي تحليل نصوص الرواية النسوية الجزائرية على وجه التحديد إلى الكشف عن الأنساق المضمرة فيها، من خلال تعرية المحرّم/ المدنّس وقراءته من عدّة وجهات نظر، لا سيما النّفسية منها، وتأثيرها على ذهنية الرّوائي في فترات مختلفة.

3. 2. جدلية المقدنس في رواية بوابة الذّكريات:

لا يتكوّن الشّخص فقط من أبعاده المادية، بل يمتلك أيضًا بنية وجدانية تُعدّ جزءً جوهريًا من تكوينه النفسي، ويُفرض على الفرد، ضمن السياقات الثقافية المنغلقة، أين تسود أنماط اجتماعية محافظة، كبح تعبيراته الانفعالية وإخفاء مشاعره إزاء قضايا معينة، تجنّبًا للتعرض للرفض الاجتماعي أو النبذ، باعتباره قد خالف الأعراف والمعايير الجمعية التي تُوجّه الذهنية السائدة في المجتمع.

ونظرًا لارتباط الذّات الفردية بشكلٍ حتميٍ بالنّسق الثّقافي والاجتماعي الذي تنتمي إليه، تصبح مطالبة بتطوير آليات ضبط الذّات وتنظيم القرارات والانفعالات، بما يتلاءم ومتطلبات السّياق الاجتماعي وقواعده الضابطة، «**فصورة الذّات التي يتمّ تشكيلها هي أمر أساسي لجميع عمليات صنع القرار، وهذه الذّات تدمج عندئذ كلّ الأهداف والمثل العليا وتجعلها متكاملة في شخصية أخلاقية، ومن دون أن ندري، ينشقّ جانب من جوانب النّفس، ويتحوّل إلى عدوّ الدّاخلي، والمعتدي/ المهاجم، وموجد الذّنب والنّدم، والخوف، والقاضي الذّاتي القاسي**»،[20]تصبح الذات، تبعًا لذلك، خاضعة لمنظومة الرقابة الأخلاقية، تُمارس عليها سلطة معيارية صارمة تُحتّم الامتثال للأحكام والقيم السائدة داخل الجماعة الثقافية، وقد تجلّت هذه الدينامية بوضوح في تجربة الطفولة الخاصة بالكاتبة، من خلال تمثّلين رئيسيين أو صورتين مركزيتين، شكّلتا جزءً من مسار بناء وعيها الذاتي وانخراطها في شبكة القيم الأخلاقية المفروضة اجتماعيًا:

3. 2. 1. تقديس المقدّس (المقدّس والمرغوب فيه):

تتجسّد هذه المنظومة الأخلاقية بشكل واضح في الأعراف والتّقاليد الاجتماعية التي ترسّخت ضمن البنية الثّقافية للمجتمع الجزائري، ولاسيما فيما يتصل بالتمثّلات الاجتماعية المرتبطة بالمظهر الخارجي للمرأة؛ إذ يُنظر إلى اللّباس بوصفه آليةً رمزيةً لضبط السّلوك، وتكريس الانضباط الأخلاقي، انسجامًا مع تعاليم الدّيني الإسلامي، والممارسات العرفية في المجال العام. وقد فُرض على المرأة في هذا الإطار الالتزام بارتداء زيٍ محتشمٍ يستوفي شروط الحشمة والسّتر، باعتباره شرطًا أساسيًا لمغادرة البيت سواء لأغراض الزيارة الاجتماعية أم لقضاء الحاجات اليومية، كما ارتبط هذا السّلوك بضرورة اصطحاب محرمٍ، تجسيدًا للضّوابط الشّرعية والاجتماعية المقرّرة.

وقد تجلّت هذه المعايير بوضوح في صورة الأمّ الشابة المطيعة، التي لا يُسمح لها بتجاوز عتبة المنزل إلا وهي ملتزمة بارتداء "**الحايك**"، وهو غطاء تقليديٌ شاملٌ يُخفي ملامح جسدها بالكامل، بما يضمن لها الحماية الرّمزية من نظرات الرجال المتطفّلة في الفضاء العام، ويمنع أيّ خرقٍ للقيم المتعلقة بالشّرف والحياء التي تحكم البناء الاجتماعي الجزائري.

أما بالنسبة للوجه، فقد أُفردت له قطعة قماشٍ تُعرف بـ"**العجار**"، تُستخدم لإخفاء ملامح الوجه، تعزيزًا لمبدأ الحشمة وضبط الحضور الجسدي للمرأة في المجال العام، ورغم هذا المستوى من التستر الذي فرضته الأعراف والتقاليد، لم يكن ذلك كافيًا لضمان الحماية من انتهاكات بعض الذّكور، خصوصًا من فئة أصحاب المحلات التّجارية أو مرتادي

المقاهي، الذين يمارسون أشكالًا من المراقبة البصرية والتطفل، وهو ما يُعد تجاوزًا للحدود الاجتماعية المفترضة بين المجالين الخاص والعام.

وقد عبّرت الكاتبة عن هذه الظاهرة بشكلٍ صريح في هذا المقطع السردي، الذي يعكس بوضوح التوتر القائم بين منظومة الحشمة المفروضة ثقافيًا، وسلوكيات التعدّي الرمزي المرتكبة من قبل بعض الرجال، وهو ما يكشف عن المفارقة القائمة بين الخطاب الأخلاقي المجتمعي والممارسات اليومية في الواقع الاجتماعي: «**ولئن كان الرّجال يحملقون فيها رغم أنّها غير مرئية ويمكن التّعرّف عليها بفضل العديد من التّفاصيل المرتبطة بالحايك وانتفاخ القماش المرن العالق بالأرداف، فإنّ نظرتها المنخفضة تتّجه بعيدا، في حين أنا الفتاة الصّغيرة لا أحد يعبأ بي**».[21]كانت الكاتبة آنذاك لا تزال في سنّ مبكرة جدًّا،؛ حيث لم يتجاوز عمرها ثلاث سنوات، وهو عمر لم تكن فيه بعد مطالبة وفق الأعراف الاجتماعية بإخفاء مفاتن جسدها أو الالتزام الكامل بمتطلبات السّتر المفروضة على النّساء البالغات، غير أنّ دورها الاجتماعي لم يكن بمنأى عن تلك المنظومة القيمية؛ إذ أُنيطت بها مهمّة مرافقة والدتها بدور "المحرم"، من خلال توجيه خطوات الأمّ وتنبيهها عند المرور أمام الذّكور.

وقد انعكس هذا الدّور الموكّل إليها، رغم بساطته وارتباطه بمرحلة الطفولة المبكرة، في شعور داخلي بالفخر والاعتزاز؛ حيث تلقّت ذلك التكلّيف كنوع من الاعتراف الرمزي بقدرتها على الإسهام في حماية الشّرف العائلي وفق التصوّرات السّائدة، وقد عبّرت عن هذا الشعور بوضوح في مجموعة من الملفوظات السردية، منها قولها: «**أحسّ بالافتخار، ذلك أنّي أولج أمّي –التي باتت عندي أجمل النّساء وأكثرهنّ إثارة للرّغبة– في المدينة كلّها بل في العالم قاطبة: أشعر أنّ أولئك الذين أعجبوا بها قد شرعوا في الحكم علينا وأنّهم يترصّدوننا بدافع الخشية والحذر...**»[22].

ومن بين أكثر المواقف رسوخًا وتأثيرًا في التكوين النفسي للكاتبة، ذلك الحدث الذي عاشته في مرحلة الطفولة المبكرة، حين تملّكها الشغف بتعلّم ركوب الدرّاجة، وهي ممارسة ظلّت حكرًا في التصوّر الجمعي التقليدي على الذكور، خاصة في الأوساط الاجتماعية المنغلقة ذهنيًا، أين تُقيّد أدوار الفتيات وتُحصر ضمن معايير صارمة تتعلّق بالسلوك والأنشطة المسموح بها.المفارقة اللافتة في هذا السياق تكمن في أنّ والدها، على الرغم من مكانته الاجتماعية بوصفه معلما يحمل رصيدًا من الثقافة والمعرفة، فإنه كان الطرف المسؤول عن ترسيخ هذا الجرح العميق في بنيتها النفسية الناشئة، ففي أثناء استرجاعها للحدث، تروي أنّها لم تكن تتجاوز الرابعة أو الخامسة من عمرها حين بدأت تتشكّل لديها رغبة قوية في تعلّم ركوب الدرّاجة، بمساعدة موريس، الذي يبدو أنه مثّل وسيطًا لتجاوز الحواجز المفروضة اجتماعيًا.

وبعد محاولات أولية مترددة، بدأت تكتسب الثقة بقدرتها على تحقيق التوازن والقيام بجولات في ساحة المنزل، ثم في أنحاء القرية، مستشعرة إحساسًا عميقًا بالحرية والانعتاق، شبيهًا بحرية الطائر في الفضاء المفتوح.

غير أن هذا الإحساس لم يلبث أن اصطدم بواقع السّلطة الأبوية حين ظهر والدها فجأةً، متجنّبًا في البداية الحديث المباشر معها، الأمر الذي فسّرته برغبة ضمنية في اختبار ردّ فعلها، وسعيًا منها لجذب انتباهه والاعتراف بإنجازها،

استمرت في ممارسة نشاطها بحماسٍ، لكنّ والدها اكتفى بمناداتها باسمها بنبرةٍ حازمةٍ دون إضافة أيّ تعليقٍ، وهو ما أشعل لديها شعورًا داخليًا متصاعدًا بخطورة الموقف، لتدرك حينها حجم التوتر الكامن بين رغبتها الطفولية الطبيعية في الاكتشاف والانطلاق، وبين حدود الأدوار الاجتماعية المفروضة عليها كأنثى.

لم يكن مجرّد مناداة الوالد بصوت مرتفع، ولا حتى رؤيته لابنته الصغيرة برفقة ذَكرٍ يعلّمها ركوب الدرّاجة، هو السبب الحقيقي وراء الصدمة النفسية التي عاشتها، أو الدافع الأساسي لسخط والدها الظاهر، بل إنّ جوهر المسألة يرتبط في عمقه بمنظومة القيم المرتبطة بالاحتشام والسّتر، التي تُشكّل جزءً راسخًا من البناء الثّقافي والاجتماعي الذي نشأت فيه الأسرة.

وتواصل في هذا السّياق سرد تفاصيل اللّحظة التي كانت حاسمة في تشكيل وعيها بحدود الجسد والفضاء العام؛ حيث تتبع والدها إلى المنزل، لتتفاجأ به يوصد الباب خلفه بعنفٍ ويُطلق صرخةً حادّةً مرعبةً، تحمل في طيّاتها دلالات عقابيةٍ ورمزيةٍ واضحةٍ، ليست موجّهة فقط لسلوكها العفوي، بل لما يُمثّله ذلك السلوك من اختراقٍ رمزيٍّ للأعراف التي تنظّم حضور الجسد الأنثوي في الفضاء الاجتماعي، خصوصًا فيما يتعلق بظهور الفتاة الصّغيرة في وضعية يُفهم منها تجاوز حدود الحشمة، حتى وإن كان الأمر في سياقٍ بريءٍ مرتبطٍ بلعبة الطّفولة: «**لا أريد، كلّا لا أريد –كرّرها عاليا لأمّي التي هرعت صامتة هي الأخرى– لا أريد أن تُظهر ابنتي ساقيها وهي تركب الدّرّاجة**»[23]، هذا السلوك الأبوي لا يُقرأ فقط تصرّفا فرديا انفعاليا، بل ترجمةً لبنيةٍ ذهنيةٍ اجتماعيةٍ تُخضع الأجسادَ الأنثوية منذ الطفولة المبكرة لسلطة القيم الأخلاقية الصارمة، في إطار علاقة جدليةٍ بين الرّقابة الأسرية والضّوابط الاجتماعية التي تُعيد إنتاج التصورات التقليدية المرتبطة بالنوع الاجتماعي والجسد.

وعلى الرغم من نيّة الأب الحسنة في توجيه سلوك ابنته وفق معايير الاحتشام السائدة، فإنها تأثّرت نفسيًا بالموقف؛ فقد ترسّخت في ذاكرتها عبارة "**ساقيكِ**"، لتصبح رمزًا لاختزالها في بُعد جسدي فقط، متجاهلًا كيانها الكامل وشخصيتها، وهو ما عمّق وعيها المبكّر برقابة الجسد وحدود الحرية الأنثوية، وهذا ما أكّدته في قولها: «**وما شدّ انتباهي في الجملة تلك الكلمة العربية "ساقيها"، وقد انزعجت أيّما انزعاج لمّا استشعرت بأنّه حدّد شخصي ونزع منّي شيئا لم يكن ملكه. والحال أنّ الأمر يعنيني! ساقاي وبعد؟ لا بدّ لي من أمشي بهما: لكلّ طفل ساقان! لم يكن ذلك عدلا من قبله! لقد فصلهما عن جسدي. أدركت أنّ ما بدر منه عبارة عن شتم ولكن لماذا؟**».[24]

وتواصل الطّفلة التّساؤل حول الطّبيعة غير المحدّدة، التي لم تكن لا إنسانية ولا حيوانية على حدّ تعبيرها، التي آل إليها والدها جرّاء كشف ساقيها وهي في ذلك العمر، ما خلق لديها شعورا بالخجل أو إحساسا يفوق ذلك بكثير ولا يمكن ضبطه، فهل ذلك يعني بالضّرورة أنّ أيّ ذكر لا يهمّ الفئة العمرية التي ينتمي إليها، أن يتلصّص على الصّورة العارية لساقين مفصولتين لطفلة صغيرة السّن؟ شكّل هذا التّساؤل في منظورها آنذاك إجابة غير مجدية مفادها أنّ السّيقان

مسخّرة للسّير ليس إلّا، ما عمّق شعور الطفلة بالحيرة والارتباك لم يكن فقط وقع العبارة القاسية التي شبّهتها بالنار والحديد على جسدها، بل أيضًا صمت والدتها وتواطؤها الضمني، بما يعكس صورة المرأة التّابعة الخاضعة للسلطة الذكورية، هذا الموقف كان كافيًا لإخماد رغبتها تمامًا في تعلّم ركوب الدراجة، بل تكرّس في وعيها أن ممارسة هذا الفعل يرتبط بكشف أجزاء من الجسد يجب سترها، استجابة لصوت الأب الرقيب الذي بقي حاضرًا في ذاكرتها بقوة.

وتُشير، في السياق ذاته، إلى القيود الصارمة التي فرضها المجتمع الإسلامي آنذاك بشأن تمثيل الصّورة النّسائية داخل المنازل؛ حيث كان من غير المسموح تعليق صور النساء في البيوت، باستثناء صور الجدّات بعد وفاتهن، أو صور الفتيات في سنّ الطفولة المبكرة (خمس سنوات أو أقلّ)؛ ويُعزى ذلك إلى الاعتقاد السّائد بأنّ عرض صورة امرأة بالغة، سواء أكانت أختًا أم زوجة، قد يشكّل مصدر إغواء للعيون المتلصّصة، في إطار مفهوم الشرف والغيرة الذكورية.

وتُقرّ، رغم تأثّرها بالقيود الاجتماعية، بامتلاكها شخصية عنيدة تميل إلى التمرّد ورفض الاستسلام للواقع المفروض، بل تجد في التحدّي ومراجعة القناعات السابقة جزءً من تكوينها النفسي، وقد تجلّى ذلك في حوار داخلي متخيّل كانت تخوضه مع والدها، تصرّ فيه على مجابهة سلطته ورمزية صوته الرافض: «**أنا على حقّ، وقد انتصرت، وفي مقدوري أن أركب درّاجة وإظهار ساقيّ ورجليّ وربلتيّ وركبتيّ وحتى فخذيّ!**»[25]، وتبرّر تحدّيها في أنّ والدها تغيّر فيما بعد ولم يعد ينظر إلى ساقيها بل إليها ككلّ، لا سيّما أنّها صارت مثله بطلة في الرّياضة مثلما كان هو بطلا في السّباحة.

وتُثير– في سياق مناقشة حدود المسموح والمحرّم اجتماعيًا– إشكالية العلاقة الجدلية بين الذكورة والأنوثة، بوصفها قضية لا تزال قائمة في المجتمعات المنغلقة على ذاتها، وتستحضر كيف تركت المواقف التي عاشتها في طفولتها أثرًا نفسيًا عميقًا، يتجلّى في إصرارها على إعادة طرحها والكتابة عنها بعد عقود، ما يكشف عن جروح نفسية لم تُمحَ بمرور الزمن، وإلّا ما الدّافع في إثارته وكتابته بعد مرور عقود من الزّمن؟

وتكشف الكاتبة أنّ إعادتها استحضار هذه التجارب ليست مجرّد فعل فردي للتنفيس عن كبت نفسي يثقل ذاكرتها، بل رغبة في تصوير واقعٍ اجتماعيٍ يعكس معاناة مشتركة تعرّضت لها فتيات كثيرات في سنّها، وتوضّح ذلك من خلال موقف متكرّر، حين كانت تعود من فترة الراحة خلال المرحلة الإعدادية إلى القرية، فتجد والدها في استقبالها، لكنّه يمتنع عن احتضانها أو حتى تحيّتها علنًا، خشية المساس بصورته الرجولية أمام أنظار الرجال المتجمّعين في المقاهي وعلى الأرصفة، وتذكر ذلك في قولها: «**لم يمد لي يده بسبب هذا الجمهور من الرّجال المنتمين إلى جماعته (عمّال موسميون، حرفيون، بطّالون). إنّ الرّجل العربي، أب أسرة، يجب أن يمشي وحيدا، ونظرته مصوّبة نحو الأطفال، (في الغالب الأعم، الأطفال الذّكور، ولكنّني الاستثناء)، ويتقدّم هو كما يفعل "القادة" الحقيقيون، بخطى هادئة**»[26]، إنّها تعقيدات الحياة العربية في تلك الفترة، النّاتجة عن التّرسّبات المعقّدة لبرامج فطرية ذكورية بالدّرجة الأولى.

لم تكن الكاتبة، في طفولتها، تسعى للتحرّر الكامل من سلطة الرقابة الأبوية، سواء في حضور والدها أو غيابه، بل كانت حريصة على تفادي المواقف التي قد تثير اعتراضه، خاصة الأنشطة الرياضية خارج المؤسسة التربوية، ولا سيما

بحضور الذكور. فقد كان من غير المقبول اجتماعيًا ودينيًا أن ترتدي الفتاة المسلمة، بعد سنّ العاشرة، لباسًا رياضيًا رجاليًا في الفضاء العام، بينما يُسمح بذلك داخل الداخلية وأمام الفتيات فقط. لذا، كانت تتحجّج مرارًا لتفادي المشاركة في المباريات المختلطة التي تُنظّم أيام الخميس، خوفًا من ظهور والدها المفاجئ، وتؤكّد ذلك في مقبوس سردي مشحون بدلالات الخوف من الرّقابة الأبوية: «**في أيّام الخميس حيث كنت أقدّر مجيئه المحتمل، كنت أؤثر التّحجّج بوعكة مفاجئة: كان خوفي آنذاك أكبر من متعتي والنّشوة التي كانت تعتريني خلال هذه المباريات... خشية أخرى كانت تستبدّ بي: وهي أن أكشف أمام الملأ السّبب الحقيقي لعدم مشاركتي.هذه الرّقابة كان من شأنها أن تظهر أبي كبربري أو متزمّت متخلّف**»[27]، يتّضح، إذن، أنّ الأمر لا يرتبط بحرّية الذات بقدر ما يتعلّق بالآخر؛ أي بالأب الذي يسعى لحماية صورته الاجتماعية والحفاظ على مكانته أمام الآخرين، باعتباره معلّمًا وشخصًا مثقّفًا يُنتظر منه الالتزام الصارم بالمعايير الأخلاقية والتقاليد السائدة.

3. 2. 2. تدنيس المقدّس (المقدّس والممنوع):

إذا كانت الرّقابة الأبوية والأعراف الاجتماعية تمثّل سلطة الحكم تضبط سلوك الأفراد، فإنّ تجاوزها يظلّ أمرًا معقّدًا، مرتبطًا بمدى خضوع الذّات أو تمرّدها، غير أنّ الاستسلام لتلك القيود على وجه الخصوص، يُنتج بالضرورة حالةً من الكبت النّفسي، سرعان ما تتفجّر عند توفّر أوّل فرصة، لتعبّر عن نفسها في الواقع عبر تصدّعات في السلوك أو اللاوعي، «**فتجربة الحياة الذّاتية، أيّا كان مضمونها، تتأثّر تأثّرا عميقا بمستوى الوعي، تماما كالاختيارات التي تظهر في شكل بدائل، ما إذا كان مسعى الحياة مرضي أو لطيف يعتمد على تموضعات المرء، والتي تحدّد كيفية وضع الحالات في سياقها**»[28].

تُظهر تجربة الكاتبة الذاتية في مرحلة الطّفولة المتأخّرة وعيًا مبكرًا بالوضعية الاجتماعية والقيود التي تخضع لها، وما قامت به من "ثورات صغيرة" ما هو إلّا تعبير ضمني عن رغبتها في التمرّد وتفريغ الكبت الداخلي الذي لم تستطع البوح به صراحة، وقد تجلّى ذلك من خلال تحدّيات موجّهة لذاتها وللآخرين، كالأب وزملاء الدراسة، رغم إدراكها المسبق أنّ هذه المحاولات ستقودها غالبًا إلى الفشل، في ظلّ سلطة أبوية صارمة ومجتمع يتّسم بالقسوة وعدم التسامح.

وبدأت في تمزيق المحجوب، متأثرة بما كانت تلاحظه من حرية تُمنح لفتيات "الضفة الأخرى"، كما وصفتهم؛ حيث يُسمح لهنّ وهنّ في مثل سنّها، بالخروج مع الفتيان للهو وقضاء الوقت في الشواطئ وأماكن التسلية، وكل ذلك تحت أنظار الأهل وبموافقتهم، وقد عبّرت عن ذلك في مقبوس سردي، محتواه: «**سمعت جاكلين غير مرّة وهي تصف لي في المرقد حفلات الصّيف الرّاقصة في قريتها على شاطئ البحر، مع المداعبات والعلاقات الأولى التي تحدث بين البنات والفتيان تحت أنظار الأولياء الذين كانوا يراقبونهم عن قريب إن قليلا أو كثيرا، ها هي الحرّية غير المتصوّرة –**

ولكن كلمة "حرّية" مبالغ فيها دون شك، فلنقل بالأحرى هذا "الاختلاط" المدهش– ينتشر ليحتوينا نحن أيضا: طالبات الإعدادية وتلاميذ الثّانوية المسلمين بالمدينة».[29]

وقد جاءت أولى تجاربها مع فكرة "اللذة المسروقة" عبر علاقة عابرة مع فتى صحراوي، رغم تردّدها المبدئي في الانخراط في مثل هذه التجارب، بحكم تركيزها الأساسي على التحصيل العلمي، غير أنّ تأثير صديقتها منيرة كان حاسمًا؛ إذ دفعتها إلى خوض هذه المغامرة، مدفوعة أيضًا بروايات زميلتها جاكلين في المرقد عن تجارب المداعبة، وبين طيش المراهقة والرّغبة في الاكتشاف، وجدت نفسها تتساءل: "لم لا أجرّب اللعب؟" خاصة بعد أن أثار انتباهها الشاب القادم من إحدى واحات الجنوب بسمرة بشرته التي وصفتها بالسّاحرة، إلّا أنّ منيرة تعمّدت إحراجها أمام الجميع، عندما أعلنت بصوت مرتفع أنّ الطالبة المتفوّقة تُعجب بشاب صحراوي "سوقي" لا يُنظر إليه باعتباره نجيبًا أو مثاليًا.

وعلى الرغم من مشاعر الإعجاب التي بدأت تتشكّل لدى الكاتبة، وهي في سن الخامسة عشرة أو أقلّ تجاه "علي"، ظلّ الحذر يسيطر على وعيها، مدفوعًا بصوت داخلي صارم يُمثّل سلطة الأب الرقيب، وهو الصوت الذي كانت تستشعره كتحذير متواصل يلزمها بالحياد والبرود الانفعالي، ومع ذلك، قبلت مرافقته في نزهة قصيرة، مشترطة العودة قبل حلول الظلام، غير أنّ لحظة الوداع تركت أثرًا نفسيًّا عميقًا، حين حدث ما لم تتوقّعه على الإطلاق، وتصف الموقف قائلة: «**دفعت يده وكأنّها ستوسم بالنّار والحديد، فكلمة "قبلة" التي سمعت، تلقيّتها كإهانة أو شتيمة، كدت أقول: تدنيسا –رمز ردّة فعلي التي بدت قاسية: أراني أجري وأجتاز الفناء الصّغير الغارق في الظّلام، ألج مذعورة الرّدهة الأولى وأصعد الأدراج دون أن أستعيد أنفاسي، وطوال هذا الفرار، كنت أؤاخذ نفسي: "هذا بسببي! بسببي...!"**».[30]

ودخلت الكاتبة في حالة صدمة نفسية نتيجة الفعل غير اللائق الذي تعرّضت له، واعتبرته سلوكًا ينتمي إلى تصوّرات بدائية أقرب إلى زمن الأبطال في العصور الوسطى، وأخذت تتساءل بقلق عمّا إذا كان جسدها لا يزال نقيًّا ولم يُدنّس بسبب هذا التصرّف الجريء وغير المحترم، وبين مشاعر النّدم والانعزال، ظلّت تلوم نفسها بقسوة، معتبرةً أنّ ما حدث كان نتيجة مباشرة لفعل التحدّي الطائش الذي أقدمت عليه دون جدوى.

لا يمكن مقارنة تجربة الكاتبة الأولى في سنّ الطفولة المتأخرة بتجربتها الثانية، التي وقعت بعد ستة أشهر فقط مع "طارق"؛ إذ بدأت تشعر بضرورة التمرّد تدريجيًّا على عالمها الداخلي المغلق، المليء بالأحلام والمطالعات، والاحتكاك المباشر بالواقع، وكان الخرق الأول لهذا الجدار هو مبادرتها بمراسلة طارق سرًّا، في خطوة جسّدت تحدّيها المباشر لسلطة الأب، الذي قام بتمزيق الرّسالة فور اكتشافها دون أن يعلم صاحبها، وها هي تعترف بخطئها صراحة: «**لمَ قرّرت، في الدّخول المدرسي التّالي، قبول التّراسل مع الطّالب المجهول؟ كنت اتّخذت هذا القرار ببرودة؟ من باب الرّدّ على "الظّلم" (أتذكّر أنّي نطقت بهذه الكلمة بحماس) نعم حقّا للرّدّ على ظلم أبي إزائي. ترى هل كنت قد بدأت أكذب على نفسي؟ إلى الحدّ الذي لا أعترف لنفسي بأنّ الفضول كان محرّك هذا الخرق؟**»[31].

كادت هذه التجربة العاطفية أن تنتهي بمأساة حقيقية تهدّد حياتها، بعد أن أوهمت نفسها بأنّ "طارق" يمثّل ظلّ الأمان والاستقرار، بل مشروع زوج مثالي، خصوصًا بعد عام من تبادل رسائل الحبّ، التي كانت تتخلّلها مقتطفات من شعر العرب القدامى لتعزيز وهم الرومانسية، غير أنّ اللّقاءات المتكرّرة، والتنزه على الطّرقات والشّواطئ، جعلتها تدرك تدريجيًّا أنّها تتحرّك في هامش زائفٍ لمملكةٍ متخيّلة من المتعة، سرعان ما انهارت، حين اكتشفت أنّ الشاب الذي ظنّت فيه شريكًا مختلفًا، ليس في النهاية سوى نموذجا للرجل العربي التّقليدي، القائم على إصدار الأوامر وفرض الطّاعة والصّمت.

بدأت الخلافات بين الكاتبة وبطلها المزيّف تتفاقم تدريجيًّا، نتيجة افتقادهما للتوافق العاطفي، وعدم استجابتها الكاملة لما كان يطمح إليه من لذّة ورضوخ، وقد بلغت ذروتها خلال اللقاء الثلاثي مع "منيرة"، الصديقة التي تبيّن لاحقًا زيف صداقتها، حين تعمّدت الكاتبة إقصاءها من المقهى بطريقة غير مباشرة، كردّ فعل على مشاعر الغيرة والإهانة التي راودتها. غير أنّ المفارقة تجلّت حين أظهر "طارق" هو الآخر انزعاجًا شديدًا ممزوجًا بالغضب والاستياء، معتبرًا تصرّفها غير لائق بعروسه المنتظرة، وهو ما كشف تحوّله المفاجئ من الحبيب الموعود إلى نموذج من الرجال المتسلّطين، ورغم محاولاته المتكرّرة للاعتذار، ازدادت صلابة في موقفها، رافضة التراجع، ليشكّل الموقف نقطة وعي جديدة في إدراكها لزيف العلاقة وحدودها.

وقد شكّل انهيار الموقف لديها قناعة داخلية بأنّ حياتها عادت إلى نقطة البداية، إلى تلك الحدود التي كان ينبغي ألّا تتخطّاها منذ البداية، ومثل هذا الارتداد/ النّكوص يجعل الشّخص يشعر أنّه «**منبوذ وتائه ومقهور إلى أقصى درجة، إنّه مثل مركب بلا دفّة تتقاذفه هيجانات العناصر، هذا على الأقل ما يبدو أنّه يحصل وانطباع الشّخص عنه، ولكنّ التّجربة تظهر أنّ الحقيقة مختلفة قليلا: في الواقع، لقد ارتدّ الكائن الذي هجره وعيه إلى مستويات لا وعيه الجماعي التي استسلم لها، والتي تتحمّل من الآن فصاعدا تحديد الوجهة**»[32]، تمّ، إذن، إغراق لاوعيها تحت تأثير حالة من الهذيان النفسي، نتيجة استغلال الصّدمة والفجوة التي خلّفها ردّ فعل الذّكر المتضخّم بسلطة زائفة، ذلك الرّدّ المفاجئ وغير المبرّر، الذي عمّق الإرباك الداخلي لديها.

واعتقد طارق أنّه صاحب السّلطة المطلقة في العلاقة، حين رأى نفسه الآمر النّاهي، خاصة بعد شعوره بالتّفوّق عبر السيطرة النّفسية الناتجة عن المداعبات الأولى، غير أنّ هذا الموقف أثار لدى الكاتبة مشاعر متضاربة؛ فقد انتفض "الأنا الأعلى" لديها، ليولّد إحساسًا بالخجل تجاهه، يرافقه شعور بالأسف ووخز ضمير تجاه ذاتها، إدراكًا منها لتجاوزها حدود القيم والمبادئ التي تربّت عليها، وصارت عبارة: «**لو علم أبي بذلك، سأنتحر!**»، يزداد تردّدها الداخلي ويتعاظم صداه في أعماقها كلّما واصل طارق الصّراخ وأمعن في تكرار الأوامر، ما عمّق شعورها بالاختناق والارتباك، وكأنّها تعود إلى دائرة القهر الأولى، حيث لا صوت يعلو فوق صوت الذّكر الآمر ولا وجود لرغبتها أو قرارها الشخصي.

يمثّل فعل الانتحار، إذن، المخرج الوحيد الذي لجأت إليه الكاتبة في خيالها المكبوت، حلّا يضع حدّاً لصراعها الدّاخلي وتمزّقها بين سلطة الأب ومتاهة الرّغبات، فتحوّلت العبارة «**أبي... أنتحر**» إلى لازمة نفسيّة تتكرّر في داخلها كلّما استعادت مشهد المواجهة مع سلطته، وكأنّ صورة الأب تحوّلت في وعيها إلى رمز للموت القسري، تستدعيها في كلّ لحظة شعرت فيها أنّها تخضع لمحكمة اجتماعية قاسية، بلا مرافعة أو حقّ للدّفاع، لتجد نفسها تفكّر: «**الماكنة تهجم عن قرب: في ظرف ثانية، تحوّل مشروعي. ها هي السّكّة الحديدية: سأنام عليها! سيتحقّق كلّ شيء بسرعة**»[33]، في تلك اللحظات، تتصوّر جسدها ممزّقاً إلى أشلاء متناثرة، وكأنّ الموت الذي كانت تلوّح به في مخيّلتها قد تحقّق واقعاً. غير أنّها تستفيق فجأة من الإغماء، لتجد نفسها محاطة بجلبة وضجيج المارّة، وصوت السائق يتردّد بوضوح وهو يصرخ: "هي من رمت بنفسها أمام السّكة!"، فيتداخل عندها الوهم بالحقيقة، ويتكثّف إحساسها بالانكسار والضّياع أمام نظرات الفضول والخوف التي تحاصرها.

إنّ الحلّ الذي لجأت إليه في تلك اللحظة، الذي بدا لها مخرجاً وحيداً، كان يمكن تعويضه بحلول أخرى أقلّ قسوة لو كان وعيها حينها أكثر نضجاً وقدرة على استيعاب تعقيدات الموقف، غير أنّ قصور وعيها وصراعها الداخلي بين الخضوع والتمرّد جعلها تعجز عن رؤية بدائل ممكنة، فاستسلمت للحلّ الأكثر تطرّفاً، الذي لم يكن سوى تعبيراً عن مأزق نفسي حادّ وعن رغبة ملحّة في التخلّص من القيد بأيّ ثمن، فيمكن أن يكون المخرج ملائما «**إذا توصّل المرء حقيقة إلى التّخلّص من اللّاوعي بأن يطرح منه مقدارا من الطّاقة؛ بحيث ينجح في جعله غير فعّال. إلّا أنّ التّجربة برهنت أنّ طاقة اللّاوعي لا يمكن أن تطرح منه إلّا بشكل جزئي جدّا: وبالفعل، يبقى اللّاوعي فاعلا وفعّالا، لسبب هام وهو أنّه يحتوي وبشكل هو نفسه منبع اللّيبيدو الذي تنبثق منه العناصر النّفسية التي تصنع حياتنا**»[34].

صحيح، فالمسألة تعود في عمقها إلى صراع الكاتبة بين المقدّس والمحظور؛ حيث مثّلت أفعالها المتمرّدة محاولة لتجاوز القيود المفروضة عليها باسم الدّين أو الأعراف، من أجل إشباع ليبيدو مكبوت وفضول مراهق مشروع في سياقه العمري، لكنها دفعت ثمناً باهظاً نفسيّاً نتيجة هذا التمرّد اللحظي، فقد خلّفت التجربة ندوباً عميقة، تجلّت في الإحساس المستمرّ بالذنب، وتنامي صوت الضمير القاسي، إلى درجة التفكير مراراً في الانتحار وسيلة للخلاص من وطأة الشعور بالخزي والخيبة.

ومن هنا، لم يكن السرد مجرّد اعتراف بل محاولة لتفريغ الكبت، وفهم الذات المتأزّمة، وتوثيق ألمٍ مشترك قد تعيشه الكثير من الفتيات في بيئات مشابهة، وفي ذلك تقول:«**ها أنا أخيرا أصوغ السّؤال الوحيد الذي ظننت أنّي أطفأه فيّ، بينما لازالت نيرانه تحمرّ في شكل بريق ليلي: كيف استطعت أن أواصل طريقي الطّويلة، اللّهم إلّا إذا كان نوع من التّحجّر قد جعلني لا أبالي بالزّمن والتّآكل والخيبة؟ كيف واصلت العيش رغم هذه العتمة المنعقدة فيّ، علما بأنّي لم أؤذ سوى نفسي والجزء الأنثوي من قلبي**»[35].

وتشير، بالفعل هنا، إلى مظهر آخر من مظاهر تمرّدها الصامت والمبطّن، المرتبط بتجاوز المحظور الديني تحديداً، لكن هذه المرة في ما يتعلّق بجسدها عبر الأكل، حيث يتحوّل "البابا بالروم"، وهو رمز لقطيعة محرّمة مع المقدّس، إلى شكل من أشكال الاستمتاع الخفي والممنوع، بعيداً عن أعين الرّقابة الاجتماعية والديني،.هذا الفعل_ وإن بدا بسيطاً_ يعكس تراكماً داخلياً لرغبة الانفلات والتجريب خارج حدود ما يُسمح به، وهو جزء من المسار التدريجي الذي تسلكه لاكتشاف ذاتها، حتى وإن جاء في إطار ممارسات تعتبر دنساً دينياً، مثل تناول منتج يحتوي الكحول، وهو أمر يحرّمه السياق الديني الذي نشأت فيه، ذلك، تندرج هذه الحادثة في سياق التمرّد الصامت، المتراكم، الذي ظلّ يتجلّى في أفعال صغيرة ومتتالية، تعكس صراعاً داخلياً متأصّلاً بين الرغبة والقيود، بين اللذّة والذنب، وهو صراع ستظلّ تدفع ثمنه نفسيّاً في محطّات لاحقة من حياتها، وتبرّر لنفسها بالقول: «**كنت أقول في قرارة نفسي بأنّ هذه الخطيئة الطّفيفة ليست مخالفة قطّ لانتمائي الدّيني: بما أنّني لم أكن أؤدّي صلاتي خمس مرّات في اليوم، فإنّ هذه الخروقات الغذائية تافهة... وهذا لا يفسد قطّ صدقي إزاء أبي**»[36]، ويبقى الكحول ومشتقّاته محرّما في الدّين الإسلامي إلّا في الاستثناءات التي نصّها.

وفي ذات السّياق، تقرّر **فاطمة/ آسيا** تواصل مشاعرها تجاه **طارق** الذي يشرب الجعة، على الرّغم من أنّها تعلم مسبقا أنّها محرّمة هي الأخرى، وتستفظع رائحتها، ومع ذلك لم تضع موقفا مناسبا لهذا الخرق الدّيني.

تلخّص الكاتبة معاناتها النفسيّة الناتجة عن طفولتها ومراهقتها في شكل كتابة ذاتيّة، ترتكز على البوح العفوي وتدفّق الشعور، يتّسم نصّها بالفوضى المنظّمة، عبر الهذيان، والتّكرار، والقفز بين الأحداث، وكسر قواعد الكتابة الكلاسيكيّ، لتحاكي في نصّها أسلوب تيّار الوعي السردي، المستند على تقنية "التداعي الحرّ" في علم النفس؛ حيث تنساب الأفكار والمشاعر بلا ترتيب منطقي آلية دفاع نفسي لمواجهة الألم والصراعات الداخلية، وللحفاظ على توازنها أمام الآخر، رغم أنّ المبالغة في هذا الأسلوب تكشف بسهولة عمق أزمتها النفسية.

4. خاتمة:

رمت هذه الدراسة إلى الكشف عن تمثّلات مجموعة من الأنساق المتعلّقة بالمقدّس والمدنّس في رواية **بوابة الذّكريات**، ويمكن إجمالها فيما يأتي:

– فتحت الرواية بابا من الأبواب المرتبطة بالماضي، والمتمثل في العودة إلى طفولة الكاتبة وتأثير بعض المواقف على نفسيتها.

– مثّل الجسد أحد الثيمات الحاضرة في الرواية، الذي ارتبط بالفكر الذكوري والسلطة الأبوية التي حاصرته، فأراد التحرّر من ضغط هذا الموروث ليثبت وجوده من خلال التمرّد على مجموعة من القيم الوهمية التي تسلب الأنثى حقّها في فعل الحركة.

– كان فعل الانعتاق والتّحرّر من الذهنية الذكورية بالنسبة إلى الكاتبة دليلًا على الرغبة في التغيير والثورة على المتعارف عليه من الأفكار البالية، لكنها وقعت في المحظور حينما جعلته يدنّس قيما إسلامية مرتبطة بحشمة وستر المرأة، فكانت كتابتها بوصفها ردّ فعل بمثابة معاندة للثقافة البطريركية وسلطة الأب لا غير.

_ لقد عبّر النص النّسوي عن المسكوت عنه (التّابو)، وعن الأنثوي المثقل بالقهر والاستلاب، الباحث عن الحرية الفكرية والثّقافية في مجتمع ناقم على المرأة، ويكمن دور الأدب النّسوي في رفع المظلومية عنها، وإبراز مكانتها، وتغيير وجهة نظر الرجل إليها، بعد أن خضعت لسلطته تاريخيا واجتماعيا، فصارت هي من تكتب عن نفسها وأفكارها وجسدها كما تراه هي لا كما يراه هو.

_ تعدّ جدلية المقدّس والمدنّس في رواية بوابة الذّكريات لآسيا جبّار جزءً صغيرا من البحث العميق في الكتابة النسوية الجزائرية؛ ذلك أنّ الرواية غنيّة بالدّلالات والأنساق المضمرة، التي ستكون مشروعا لأبحاث قادمة، من قبيل: نسقيْ الفحولة والأنوثة في الرواية، أو البحث عن البوح والاعتراف في الرواية وفق تيار الوعي أو التّداعي الحر...

5- الهوامش:

[*] هناك من الباحثين والنقّاد من أخرج النّقد الثّقافي من دائرة المناهج النّقدية، وأنّه ليس منهجا، أو مذهبا أو نظرية، أو فرعا أو مجالا متخصّصا من بين فروع المعرفة ومجالاتها، وإنما عدّه ممارسة أو فاعلية تتوفر على درس كل تنتجه الثقافة من نصوص سواء كانت مادية أو فكرية. ينظر: صلاح قنصوه: تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، مصر، 2008، ص5.

[1]_ سمير خليل : النّقد الثّقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، ط1، دار الجواهري، بغداد، العراق2012، ص11.

[2]_ م ن، ص13.

[**]_ للمزيد من التوضيحات حول إشكالية مصطلح الأدب النسوي، ينظر مقال: عامر رضا: الكتابة النسوية العربية من التّأسيس إلى إشكالية المصطلح، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 15، جانفي 2016.

[3]_ رفيق صيداوي: الكتابة وخطاب الذّات (حوارات مع روائيات عربيات)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 17.

[4]_ محمد معتصم: المرأة والسّرد، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 2014، ص 11.

[5]_ فاطمة الشّيدي: المعنى خارج النص، أثر السّياق في تحديد دلالات الخطاب، (دط)، دار نينوى للدراسات والنشر، سوريا، 2011، ص137.

[6]_ عبد الله الغذامي : المرأة واللغة، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص18.

[7]_ نادر كاظم: تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، 204، ص94، 95.

[8]_ عبد الفتّاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثّقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثّقافة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص149، 150.

[9]_ نادر كاظم: تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط، ص96.

[10]_ عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 77، 78.

[11]_ م ن، ص78، 79.

[12]_ م ن، ص79، 80.

[13]_ أحمد موسى ناصر المسعودي :الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2014، ص33، 34.

[14]_ أبو الفضل جمال الدين بن منظور: لسان العرب، المجلد 6، مادة قدس، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997.

[15]_ المرجع نفسه، مادة دنس.

[16]_ مرسيا إلياد: المقدس والمدنس، تر: عبد الهادي عباس، ط1، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 1988، ص 15.

[17]_ المرجع نفسه، ص 16.

[18]_ المرجع نفسه، ص 18.

[19]_ يوسف شلحذ: بنى المقدس عند العرب قبل الإسلام وبعده، تعريب: خليل أحمد خليل، ط1، دار الطليعة للطباعة، بيروت، لبنان، 1006، ص 36.

[20]_ ديفيدر. هاوكينز: الأنا الواقعية والذاتية، تر: حسين محمد، ط1، دار الخيال، بيروت، لبنان، 2017، ص 104.

[21]_ آسيا جبار: بوابة الذكريات، ترجمة: محمد يحياتن، (دط)، سيديا، الجزائر2007، ص 16.

[22]_ المصدر نفسه، ص 16.

[23]_ المصدر نفسه، ص 62، 63.

[24]_ المصدر نفسه، ص 65.

[25]_ المصدر نفسه، ص 75.

[26]_ المصدر نفسه، ص 114.

[27]_ المصدر نفسه، ص 340.

[28]_ ديفيدر. هاوكينز: الأنا الواقعية والذاتية، ص 107.

[29]_ آسيا جبار: بوابة الذكريات، ص267.

[30]_ م ن، ص297.

[31]_ آسيا جبار: بوابة الذكريات، ص 333.

[32]_ كارل غوستاف يونغ: جدلية الأنا واللاوعي، تر: نبيل محسن، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1997، ص 71.

[33]_ آسيا جبار: بوابة الذكريات، ص466

[34]_ كارل غوستاف يونغ: جدلية الأنا واللاوعي، ص 77.

[35]_ آسيا جبار: بوابة الذكريات، ص444،

[36]_ آسيا جبار: بوابة الذكريات، ص180.

6. قائمة المراجع:

المؤلّفات:

- أبو الفضل جمال الدين بن منظور: لسان العرب، المجلد 6، مادة قدس، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997.
- أحمد موسى ناصر المسعودي :الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2014.
- رفيق صيداوي: الكتابة وخطاب الذّات (حوارات مع روائيات عربيات)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
- سمير خليل : النّقد الثّقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، ط1، دار الجواهري، بغداد، العراق، 2012.
- صلاح قنصوه: تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، مصر، 2008.
- عبد الفتّاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثّقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثّقافة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006.
- فاطمة الشّيدي: المعنى خارج النص، أثر السّياق في تحديد دلالات الخطاب، (دط)، دار نينوى للدراسات والنشر، سوريا، 2011.
- كارل غوستاف يونغ: جدلية الأنا واللاوعي، تر: نبيل محسن، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1997.
- محمد معتصم: المرأة والسّرد، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 2014.
- مرسيا إلياد: المقدس والمدنس، تر: عبد الهادي عباس، ط1، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 1988.
- نادر كاظم: تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، 2004.
- يوسف شلحذ: بنى المقدس عند العرب قبل الإسلام وبعده، تعريب: خليل أحمد خليل، ط1، دار الطليعة للطباعة، بيروت، لبنان، 2006.