

## التجريب الصوفي في الرواية الجزائرية

"قوارير شارع جميلة بوحيرد" لربيعة جلطي أنموذجا

## Sufi experimentation in the Algerian novel

## Women of Jamila Bouhired Street by Rabia djelti as model

الدكتور بومعزة غشام\*

جامعة مصطفى اسطمبولي. معسكر (الجزائر)

[ghachem.boumazza@univ-mascara.dz](mailto:ghachem.boumazza@univ-mascara.dz)

تاريخ النشر: 2024/06/30	تاريخ: القبول: 2024/05/17	تاريخ الإرسال: 2024/03/31
-------------------------	---------------------------	---------------------------

الملخص:

تطمح ورقتنا البحثية إلى الكشف عن تمظهرات الصوفية في تجربة ربيعة جلطي الروائية، وبيان كيفية استثمارها للفكر الصوفي في روايتها "قوارير شارع جميلة بوحيرد"، على اعتبار أنّ استثمار الصوفية في رموزها الروحية هو شكل من أشكال الخطاب المضادّ، يعكس رؤية إيديولوجية مناهضة لأشكال القمع والتسلّط الذكوري، وذلك باختيارها لنماذج بشرية من التراث الصوفي لها من الطهر والنقاء ما يسمو بها إلى معارج الروح، فالرواية تتشكّل اعتمادا على الموروث الصوفي على مستوى بنيتها السردية وكلّ العناصر المركّبة لهذه البنية التخيلية.

كلمات مفتاحية: صوفية؛ تجريب؛ خطاب مضاد؛ ذكورة؛ سلطة.

**Abstract:**

This paper aspires to reveal the manifestations of Sufism in the experience of Rabia djelti, the novelist, and to show how she invested in Sufi thought in the text of her novel "Women of Jamila Bouhired Street", given that delinquency to Sufism in its spiritual symbols is a form of counter-discourse, which reflects an ideological vision. It opposes forms of male oppression and domination, by selecting human models from the Sufi heritage of purity and purity, which elevates them to the ascents of the spirit.

**Keywords:** Sufism; experimentation; counter speech; Masculinity; power.

## 1. مقدمة :

لا شك أنّ الخطاب الروائي الجزائريّ ما بعد الحداثيّ على اختلاف توجّهاته، وبخاصّة النّصّ النّسوي منه، سؤال قلق يحاول مساءلة الذات/ الأنا والآخر في علاقتهما بالعالم من حولهما، وعلاقتهما بالحياة بكلّ تفاصيلها ودقائقها عبر كتابة مناوشة تسائل ذاتها، وتقدّم جروحها وآلامها وأحلامها، في مغامرة محيرة وماتعة، تراهن على اللحظة، مستثمرة التراث والتاريخ، وكلّ أشكال الاستدعاء والتناصّ لتأسيس كتابة مضادة ومقاومة ترفض الهيمنة المفروضة باسم الأبوة، أو الذكورة، أو القبائلية أو اللاهوتية، أو الجنسية، إيماناً منها بالحقّ في الاختلاف والتجاوز وكسر الثابت، والحق في البحث عن ركن دافئ في ظلّ برودة ثقافيّة تكاد تكون عامّة في مجتمع يغترّب فيه المثقّف، مجتمع مهدّد بالزوال والفاء تفتّت فيه أسلحة الدّمار، وتمظهر فيه الميز والكراهية والعرقية والتشتّت الجنسي، الاختلاف في الفكر وفي الرّوح والجسم والجسد والحركة والنّفس، فحين تستلقي خالتي عيشة كعادتها «في جلستها بأبهة، ترفع رأسها دوماً لتتنظر إلى العالم من فوق. ترفل في أثوابها الغالية، وأحذيتها الأنيقة وهي تضع ساقيها اليسرى فوق اليمنى. ليس من الأنوثة في رأيها تقليد الذكور ووضع اليمنى على اليسرى، اليسرى فوق اليمنى يترك القلب ينبض. تذكرك أنّها ابنة من صنف اجتماعي آخر»<sup>1</sup>.

## 2. الخطاب العتباتي ومفارقة الشدّة واللين:

### 1.2 العنوان:

العنوان هو هذه الكتلة الخطيّة graphique أو الطباعية iconographique، أي «مجموعة العلامات اللّسانيّة، من كلمات وجمل، وحتىّ نصوص، قد تظهر على رأس النّصّ لتدلّ عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلّي، وتجذب جمهوره المستهدف»<sup>2</sup>، فكيف يتأتّى لنا قراءته كنصّ قابل للتحليل والتأويل يتناصّ مع نصّه الأصليّ؟

عنوان الرواية يتشكّل من كلمة مفردة ابتدائية تتكئ على التنكير، يلحقها تركيب إضافي مشكّل من ثلاث كلمات، وبذا يكون العنوان "قوارير شارع جميلة بوحيرد"، وعند إضافة العنوان الفرعي للعنوان الأصلي يخرج من تنكيره إلى تعريفه جامعا بين الضعف والشدة، فلفظة "قوارير" المفردة النكرة توحى بالضعف الملصق بالقوارير/ النساء جنس الرقة واللطافة، اللائي يحتجن للرفق بهنّ، بدلا من نبذهنّ وتمهيشهنّ وممارسة العنف عليهنّ، وتركيب "شارع جميلة بوحيرد" يجاوز اللفظة الواحدة إلى تشكيل من الألفاظ توحى بقوة دلالته، قوة حضور المرأة المجاهدة أيقونةً ورمزا ثوريا في العالم كلّه، إنّه عنوان يمارس في تركيبه وتشكيله البصري لعبة الإرباك، إنّه أولى العتبات التي تضع القارئ أمام محاولة فكّ تعقيده، فالعنوان يتكئ على تقنية التكبير والتصغير le zoom السينمائيّة لتسليط الضوء على التفاصيل، وإظهار المشاعر بشكل أفضل، وإحداث انتقال دلاليّ سريع من العنوان الأصلي "قوارير" المكتوب بخطّ أحمر عريض إلى العنوان الفرعي "شارع جميلة بوحيرد" المكتوب بخطّ أصغر منه باللون الأسود، فتجسّد تقنية التكبير والتصغير حركة التقريب والإبعاد وهي الدلالة العميقة التي ينقلها إلينا العنوان، في تجسيده لسؤال صوفيّ عن الوجود والكينونة، وجود المرأة بالفعل ووجودها بالقوة.

## 2.2 الإهداء وسؤال الموت:

سجّلت الروائيّة ربيعة جلطي إهداءها كالآتي:

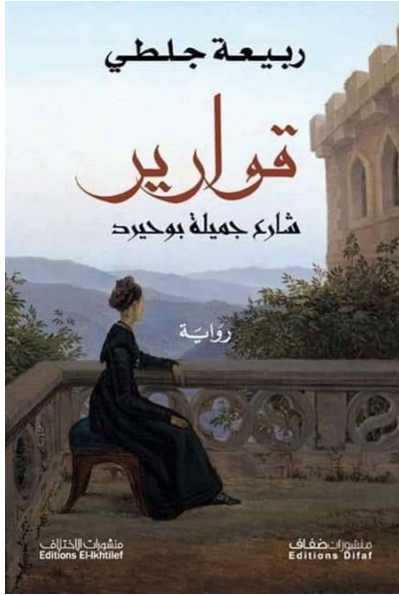
"إلى بنت أبي.. أختي الخنساء. ربيعة"

إنّ اسم الخنساء يوهم باسم الشاعرة تماضر البكّاءة التي حرّمها التاريخ الأدبيّ ومؤرّخوه إثبات وجودها امرأةً خارج الرثاء، امرأةً تقول ما بها في كامل الطرب والتغني، فالخنساء المقصودة هي الأخت البيولوجية للروائيّة من أبيها، الخنساء التي سمّاها الوالد على اسم الشاعرة رمز الإخلاص والوفاء والتضحية والعطاء، فهربّ الاسم من التاريخ إلى الراهن غير أنّ الموت يأبى إلاّ أن يعيد الأحبّة إلى العالم الآخر، من هنا فالإهداء يلقي سؤالاً متسرّبا من عوالم التصوّف والصّوفيّة، سؤال الإنسان في علاقته بالكون وبالمجهول، وبالقدر، وبالموت،

وبالفناء، وبالرحيل، سؤال الكشف والتجليّ لما بعد صورة الحقيقة المكذوبة، سؤال التوق لمحاوره الغائبين عبر مشاعر الشوق والحنين والنوستالجيا *Nostalgie*، فخطاب الموتى لا يكون إلا بكلمات ليست كالكلمات، يكون بالحيرة واليأس والحزن، والتشكي من توالي الهزائم أمام حتمية الموت والقضاء، من هنا تحاول الروائية ربيعة جلطي محاوره أختها من أبيها، التي اختطفها الموت ذات زمن من الصبا، إنّ الإهداء يجسد التسامي الصوفي والقدرة على مجاوزة العالم المادي الذي يقيد الإنسان ولا يتيح له فرصة لقاء الغائبين الذين رحلوا، منذ الإهداء تعلن الرواية صوفيّتها، في جمعها بين الحياة والموت بحيث لا يقبلان التباعد والفصل، فتحت «الموت حياة... ما بين الموت والحياة درجة»<sup>3</sup>، درجة الانتقال والعبور من عالم المادة إلى عالم الرّوح، فيزيائيا جسديا أو نفسيا روحيا عبر السمو والتطهر.

### 3.2 الغلاف ومحدودية الذات و اتّساع الكون:

إنّ القراءة البصريّة للصّورة المنتشرة في كامل الغلاف، دون أن يحدّها إطار ما أفقيا أو عموديا تدلّ على اتّساع الكون وامتداده، والمفارقة بين إضاءة سماءها وعمته أرضها تدلّ على حالتي الجهل والكشف، فالغلاف صورة لقلعة بعيدة منعزلة، هي قلعة "لاله الكاملة بنت الصفا" الواقعة في أعالي مدينة عشقانة، الفضاء الروحانيّ الذي يحيل على العجائبيّ والصّوفي، فالغلاف يحيل على أول عبارة استهلّ بها النصّ: «ثمّة امرأة هناك»<sup>4</sup>، ويدلّ اسم الإشارة على البعد والخلوة والعزلة، التي هي جوع المقربين لموارد الإنس، الذي يجعل المرید متغيّبا، فتتوقّف إدراكاته الحسيّة، والحيرة التي تجعل البعد في القرب، فالحيرة موقف بين الرضا والخوف، والتوكّل والرّجاء، وبها يكون الاتّصال ثمّ يعود الافتقار ثمّ الحيرة من جديد، والكشف هو الجلوة والجلء والوضوح وإشراق قلوب المریدين بنور الله، وفي الخلوة يستطيع الإنسان قياس نفسه، ويظفر بمواهب المنّة التي يراها في أربعة أقسام: كشف الغطاء، تنزّل الرّحمة، تحقّق المحبّة، ولسان الصّدق في الكلمة.<sup>5</sup>



إنّ بانورامية الصّورة تجسّد الصّمت الصوّفيّ، الذي يعدّ صمتاً وسكوت الكشف والفتح والفيض الإلهيّ الذي يخرس الألسنة ويعجزها، إنّه تجسيد لمحدودية الذات أمام اتّساع الكون وامتداده، في شرفة القلعة المنعزلة تقبع امرأة ممشوقة القوام تنظر إلى البعيد، وهي في حالة تأمل وانخفاف، ترى وتسمع وتفكّر، في حالة من الارتخاء الجسدي، حالة من الغبطة الرّوحية، للحصول على المعرفة والكمال، وحين إمعان

النظر في الصورة يدرك القارئ المفارقة في الألوان وتوزّعها بين الفاتح والغامق، بين الضوء والظلّ، الضوء الذي يوحي الوضوح والانكشاف والظلّ الذي يوحي بالغموض واللاتجاليّ، وبدا تحاول المفارقة تصوير حالة المعرفة واللامعرفة، حالة الانفصال والاتّصال، وحالة الضياع والوصول، امرأة تغيب ملامحها الجسمانية في كامل روحانية تفرضها المناجاة الاستغراقية الهامسة، التي تقوم على الحوار بين الذات الحائرة والذات الإلهية، «ذلكم الله ربكم لا إله إلاّ هو خالق كلّ شيء فاعبدوه، وهو على كلّ شيء وكيل، لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار، وهو اللطيف الخبير».<sup>6</sup>

### 3. الشّعروالخطاب الرّوائي الفاتن:

يجاوز حضور الشّعرو الخطاب الرّوائي "قوارير شارع جميلة بوحيرد" الاستشهاد الموظّف في النصوص المستحضرة للنصّ الشعريّ الصوّفيّ وغير الصوّفيّ بغرض التدليل على فكرة أو قضية، ليصير عند ربيعة جلطي في حدّ ذاته «رمزا وجزءا من المنظومة الدلالية للخطاب بشكل عام، ويقدر ما يضيف للنصّ على المستوى الجماليّ، ويفجّر لغته ويسهم في

التشكيل والبناء، يصبح وحدة دلالية ذات مغزى معين، تأخذ مكانها في تكوين النصّ وتساعد في إثراء الفكرة وإنتاج الدلالة، بل ولغة النصّ على حدّ سواء»<sup>7</sup>.

إنّ الروائية تمارس قانون الاختلاف حتّى حين حضور الشّعر العربيّ في نصّها الروائيّ، إذ لا تتقيّد بتصميمه الشكليّ العمودي القائم على الواحديّة في بنائه، بل تكسر ذلك وقد تكتفي بإيراد شطر من البيت الشّعريّ ومن ذلك استلهاهما لقول الحسين بن منصور الحلاج: "النّاس موتى وأهل الحبّ أحياء"، وهو ما نجده أيضا حين استلهاهما لقول التبريزي:

لا تسأل عن الطريق،

أنت الطريق..

ولا تسأل كيف الخلاص،

أنت الخلاص..!

إنّها تنفتح على حقل التصوّف لتؤسّس إستراتيجية كتابية تؤكّد يوتوبية النصّ الروائيّ، فتطبع نصّها بالشّعريّ وبالصّوفيّ، وهو «أنجع طريقة لإضفاء الشاعرية عليها»<sup>8</sup>، فلا غرابة أن تدخل الشعر في نصّها، فتفتتح بعض فصول الرواية بومضات شعرية تأملية على إيقاع الهايكو الياباني التأملي، تسعى من خلالها إلى الكشف والاكتشاف، إنّها الطريقة نفسها في تضمين الصوفيين للشعر، «لذلك تزول غرابة إدخال الشعر ضمن المؤلفات الصوفية وتطريزها به، حتى ليتمكن أن يقال إنه كاد الاستشهاد به، أو على الأصح الاستئناس به أن يصبح قاعدة مطردة لا تتخلف»<sup>9</sup>، ويمكن رصد هذه الافتتاحيات الشعرية في الآتي:

الفصل	النص الشعريّ
التوشيح	يتفقد الليل نجماته. واحدة واحدة.. إياكن والسقوط. الأرض تعجّ بالوحوش!
2	للسوق الكاسر أنياب .. تشقّ الصبر نصفين..
5	قلها المكسور.. تلمّ زجاجه المشتّت على الطريق تخشى أن يجرح أحدا
17	على قلق تتفقد زيتها.. تنسى.. أنّه على سفر!
26	ومن المحبة تصبح كل الألام شافية. مولانا جلال الدين الرومي

32	كم وددت أن تأتي سريعا.. لماذا مررت بالبارحة؟!
34	شيء ما.. يلوح في الأفق!.
36	نزل آدم.. رسم الحدود.. وغرس تفاحة الحروب!.

#### 4. الصوفيّة وسؤال الوجود والكينونة:

إنّ الخطاب الرّوائيّ حين تبنّيه للأبعاد الصوفيّة لا يريد أن يكون ثوريا بقدر ما يريد أن يكون مسالما، إنّه خطاب يسعى لإثبات الذات في قبولها للآخر المخالف والمختلف، الذي يشكّل معها كلاً لا ينفصم، إنّها تنظر للآخر على أنّه الوجه الضروري للعملة الواحدة/الإنسان، ومن هنا فالرّوائية ربّعة جلطي لم تكتب رواية مناهضة للرّجل، وإنّما كتبت بيانا/ مانيفيستو يسعى لتخليص الإنسان من ذكوريته الفاسدة، ذكورية التدمير والإلغاء والمحو وتحويل العمران إلى رماد، وهو ما نقف عليه في قبول الرّوائية لشخصيات رجالية غير سلبية تقدّمها على أنّها شخصيات تدافع عن المرأة، وتقدّم شخصيات نسائيّة سلبية تزكّي سلطة الذكورة وتعيد إنتاج الذكورة والقمع، وهو ما نجده في متن الرّواية عندما تقبل صوت الرّجل الحبيب مصطفى الذي تخاطبه خطابا صوفيا يجاوز الحسيّ إلى الرّؤية والبصيرة، فتقول: «لم أستطع أن أبرأ منك. كذب المثل الشائع القائل بأنّ البعيد عن العين بعيد عن القلب... فللقب العاشق عيون ترى عن بعد مسافات ومحيطات وقارات ومجرّات بعيدة. أنا أراك يا مصطفى، فهل أنت تراني؟»<sup>10</sup>.

إنّ سؤال الوجود والكينونة سؤال مشروع تسعى من خلاله ربّعة جلطي لإثبات وجود يحاول القهر إزالته، وجود للمرأة فيه حقّ العيش والحبّ والحزن والتعبير عن آلامها وآمالها عبر مكّون صوفيّ كمظهر من مظاهر حداثة الخطاب الرّوائيّ والنصّ التّسويّ المحسوب على الحساسية الرّوائية الجديدة، المسكونة بالصوفيّة في استحضارها للفظ الصّوفيّ كالحبّ والحلول والكشف والباطن والسرّ، والعشق، والخلوة، والصبر، فحين تحدّث لينا مصطفى فتقول له:

«ما زلت أنظر إلى السّماء كلّ مساء. أزور نجومها لتقرّيني منك. وأدرك أنّك تراها في الوقت نفسه بعين العالم عبر المناظير الباردة، بينما أشاهدها بالعين المجردة الحارّة. تراها أنت بيؤبؤ الباحث المكتشف بينما أخطبها بمناجاة القلب الكاشف لأسراره. حسنائي ليناز. زينة البنات.. وفيه لحسك الصوفيّ دوما..»<sup>11</sup>.

إنّ رواية "قوارير" تسعى للتأكيد على وجود المرأة كائنا فاعلا دون إلغاء للرجل، فالمرأة «صورة النفس، والرجل صورة الروح، فكما أن النفس جزء من الروح، فإن التعيين النفسي أحد التعينات الداخلة تحت التعيين الأول الروحي الذي هو آدام الحقيقي، وتنزل من تنزلاته، فالمرأة في الحقيقة جزء من الرجل، وكلّ جزء دليل على أصله، فالمرأة دليل على الرجل».<sup>12</sup>

### 5. الصوفيّة وشعرية اللّغة:

رواية "قوارير" خطاب عرفانيّ وجدانيّ يعمد إلى اللّغة الصوفيّة شكلا تعبيريا يجاوز المألوف، إنّها رواية «تفاعل مع مجال التصوّف العالميّ أو العربيّ، وتهل مادته منه، وهي تتداخل مع الرّواية التاريخيّة، وتتقاطع معها من حيث العودة إلى التاريخ العام أو الخاص والحفر في ثنياه لا بقصده استعادته في جموده، بل من أجل تحيينه وقراءته قراءة جديدة تملأ فراغاته، وترّم ثقبه»<sup>13</sup>، فالرّواية الصّوفيّة «أدب جديد يستفيد من منجز جنس الرّواية كما تواضع عليه الدّرس النّقديّ في جماع مبادئه وخواصه الكتابيّة بلا تجريبية مسخ وانفراط دلاليّ فجّ، بقدر ما يفتح على بقية الأجناس الكتابيّة (شعر، تصوّف، مديح، رسائل، مذكّرات...)، لا تضرب عن المعنى التاريخيّ ودروسه، تفتتح على سجّل الماضي الحدّيّ المغيّر وعبره على شخصياته القلقة»<sup>14</sup>، فما الذي يميّز لغة هذه الرّواية؟

إنّ النصّ الرّوائيّ "قوارير شارع جميلة بوحيرد" نصّ جماليّ من حيث لغته، يراهن على الشروط اللّغويّة والبلاغيّة والأسلوبيّة، رغم حملته الإيديولوجيّة الفكرية ومضامينه الفلسفية المنتصرة للذات المهمّشة في ظلّ مجتمع ذكوريّ متسلّط، من هنا عمدت ربيعة جلطي إلى إبدال اللّغة الوضعية بلغة الرّمز، علما بأنّه لا يمكن «التعبير عن عوالم غير عادية بلغة عادية، ولا يمكن القبض على معان مائعة غائمة تجلّ عن التشكّل في قوالب لغويّة جاهزة



لذلك عمل الصوّفيّ على خرق البناء المعتاد، وطمس بنية المعيار والقضاء على نوع القراءة التي تنسب إليه<sup>15</sup>، ومن هذه الخاصية اللّغوية وجدنا رواية تجنح لاستعمال لغة كشفية من تجربة الكشف الصوّفي، تنزاح عن التعبير المألوف ولا تنحاز للغة الفلسفة والمنطق بقدر ما تعد إلى لغة الألم والحلم، والرؤية وما ورائيات، تكسر النمطيّة، وتعمد إلى الغموض والغرائبيّة والعجائبيّة، والمفارقة والتناقض، والإلغاز والإبهام أحيانا، لكون التجربة غامضة مشوّشة، إنّ الصوفية تتيح لنا قراءة ثنائية الغياب/ الحضور، غياب الإنسان وحضور الوحش، غياب العاطفة وحضور العقل، غياب النظام وحضور الفوضى، غياب اليوتوبيا وحضور الديستوبيا، ولا تكون يوتوبية اللّغة إلا بالكتابة الآلية التي توفّر شعريّة الرّواية، وتحوّل اللّغة إلى أداة كشف وتعبير، فتكون «وسيلة متميّزة لإنتاج نص شعريّ بفعل "اللاإرادية النفسية المحضة"، والواقع أنّ هذه اللاإرادية طريقة تتفوّق على طريق سرد الأحلام فهي تتيح إنتاج القول الذي يتشكّل في لا شعورنا كلّ ثانية ولا ندرکه، وهذا ممّا يوجب علينا أن نتحرّر من الرقابة الاجتماعية ومن الرقابة الأخلاقية على السواء، لكي نحسن أن نفهم أنفسنا»<sup>16</sup>، وبذا فإنّ الكتابة الآلية «تؤسّس لأدب جديد يخلق لغته التي لا تكون إلا مشروعا: فيغدو الأدب يوتوبيا للغة»<sup>17</sup>، فما تمظهرات الصوفية في لغة الرواية؟

## 6. تمظهرات الصوفية في الرّواية:

تمظهر الصوفية في رواية "قوارير شارع جميلة بوحيرد" في:

### أ – المعجم الصوفي:

تحمل لفظة "الصوفية" في الرواية دلالات معنوية وجمالية معاصرة خلافا للدلالات التقليدية، ومن هذه الألفاظ: (الكشف، الخلوة، الحلول، التوحّد...)، تقول الروائية: «تغلق غرفتها بهدوء وتختلي بنفسها»<sup>18</sup>، «حلاجة داخل حلاجة تتكشف لي اللحظة»<sup>19</sup>، «كأنها تسكن معي في. تحل بي.»<sup>20</sup>، «هل سكبت أمي نفسها في؟ حياتها في حياتي، فأضحنا واحدة...»<sup>21</sup>، «لأنها انتقلت بكامل كينونتها لتحل في وجودي...»<sup>22</sup>، «روحه روحي وروحي روحه من رأى روحين حلاً بدنا»<sup>23</sup>.

**ب – أسماء الصوفيين والصوفيات:**

ومن هذه الأسماء، حلاج، حلاجية، رابعة العدوية، عبد الرحمن المجدوب، جلال الدين الرومي، إخوان الصفا...

**ج – اقتباس وتضمين النصوص الصوفية:**

ومن هذه الاقتباسات أشعار جلال الدين الرومي في قوله:  
ومن المحبة تصبح كل الألام شافية، وأشعار رابعة العدوية في قولها:  
عرفت الهوى مذ عرفت هواك  
وأغلقت قلبي عليّ مذ عاداك  
وقمت أناجيك يا من ترى  
خفايا القلوب ولسنا نراك  
وقولها أيضا:

أحبك حبين حبّ الهوى

وحبّا لأنك أهل لذلك

والاقتباس من أشعار الحلاج في قوله:

للناس حجّ ولي حجّ إلى سكاني

تهدى الأضاحي وأهدي مهجتي ودمي

والاقتباس من أشعار عبد الرحمن المجدوب في قوله:

ومن جاور القدرة طلاتو بحمومها

ومن جاور الصابون جاب نقاه

كما نجد الروائية تضمّن نصوصا من رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا كما في توظيفها لرسالة من رسائل "مجموعة الرسائل".

**د – البعد الصوفي في اللغة الروائية:**

لماذا عمدت الروائية إلى توظيف اللغة الصوفية؟

لا شك أنّ ربيعة جلطي تسعى لخلق تولىف لغويّ مرّكب من نفحة صوفية، فاستعملت الكلمة الصوفية بكامل ثقلها الدلالي وتكثيفها الرمزيّ، لتعضيد « رمزية الرواية وتكثيف رؤيتها الشعرية. {بهذين العنصرين}، المعجم الصوفي والتناص الصوفي»<sup>24</sup>، إنّها تحاول امتلاك خصائص أجناسية جديدة، وتسم كتابتها بمواصفات فنية ودلالية وجودية تركز على « بلورة رؤية جمالية صوفية ذات خصوصية. ومعانقة المبدأ الإنساني في الكتابة، ودمج الأدبي/ الجمالي ضمن السياقين: العرفاني والمعرفي، والمراهنة على مبدأ المجاهدة النفسية في صوغ تجربة الكتابة، أو انخراط التحقّق النصّي في التجربة الصوفية – الواقعية للمؤلّف».<sup>25</sup>

## 7. العنف الذكوريّ في الرواية:

ماذا تعني الذكورة؟

إنّها جملة السلوكيات والتصرّفات المفروضة على الذكور، تقود إلى التصرف مع الإناث بمنطق السيطرة والإكراه، ورواية "قوارير شارع جميلة بوحيرد" خطاب مقاوم ليس للعنف الجسدي الممارس على المرأة فقط، بل هو خطاب يجاوز ذلك إلى مواجهة خطاب طائفيّ عنصريّ مننّج حول المرأة في المجتمع العربي الراهن، خطاب مقاوم لخطاب «يتحدّث عن مطلق المرأة/ الأنثى ويضعها في علاقة مقارنة مع مطلق الرّجل/ الذكر»<sup>26</sup>، يرفض الخضوع والاستسلام للهيمنة الذكورية، خطاب يحاول ممارسة العنف الفحوليّ ذاته كردّ فعل على القهر والقمع والتسلّط الذكوريّ، وعلى التعديّ على منطق الأنوثة، فالرّجل لا يفهم الأنوثة لذا تصرّح ربيعة جلطي من خلال السؤال الإنكاري: «هل يفهم منطق الأنوثة؟ هل يدرك منطق الأمومة...مستحيل»<sup>27</sup>، «هل يفهم الرّجل منطق الأمومة. لن يستطيع. ليس ذنبه. هكذا خلق ناشفا دون مياها»<sup>28</sup>، وبهذا السؤال ترفض الروائية الانحناء والرضوخ إذ «أولئك الذين ينحنون تحت وطأة الشتائم والضرب الجسدي الذي يتعرّضون له ويعتبرونه ظالماً، يدفعون ثمننا سيكولوجيا باهضاً مقابل ذلك... ثمة رغبة بشرية في الحصول على الحرية والاستقلال،

هذه الرغبة حين تجد نفسها تحت وقع التهديد باستخدام القوّة ضدّها، تقود صاحبها إلى ردّ فعل معارض»<sup>29</sup>.

إنّ العنف المضاد يصوّر الرّجال كاريكاتوريا، فيجعل منهم أجساما بلا ذاكرة، «هل للرجال قامات طويلة وذاكرة قصيرة كما تقول خالتي عيشة؟»<sup>30</sup>، يظهرهم في أنساق نمطية تقوم على أساليب عنف عديدة كالضرب، والاعتصاب، والشتم، والإلغاء، «وهنا يظهر الرّجل في تمثيلات العنف العضلي على وجه التحديد، فنجد الضرب والإيذاء اللفظي يصل بالمرأة إلى درجات الانهيار وربّما الموت»<sup>31</sup>، وتتناول السّاردة في مشهد كافثيريا الريمي تأزم العلاقة بين الرّجل والمرأة من خلال صوت "ريناس" المقهورة التي لم تكسب ورقة طلاقها من زوجها السياسي السابق إلّا بعد لأيّ.

لا شكّ أنّ العلاقة الطبيعية بين إنسان وإنسان «هي العلاقة بين رجل وامرأة، وإنّما العلاقة الأكثر عدائية والأكثر عدوانية التي يمكن أن تقوم بين إنسان وإنسان هي علاقة الذكر والأنثى»<sup>32</sup>، وتتجسّد هذه العلاقة غير الطبيعية في النسق النمطي للعنف الذي يظهر في مشهد إدمان "ريناس" للسجائر وإقبالها على الانتحار، فقد عاشت أربع سنوات «من الوجد والإهمال والتسلّط والعنف المرضي كاد يفقدها صوابها، فأضحت تدخن بشرهة تدميرية وتفكر في الانتحار»<sup>33</sup>، بل إنّها رفضت أحلى صفات الأنوثة، رفضت الأمومة بتناولها لحبوب منع الحمل كي لا تنجب من زوجها، الذي «ما برح يعيّرُها بالعقم، وذلك ما كانت تتمناه. بل إنّها تشكر الله على نعمة فراق "الماطلا" دون أن يظنّ رباط الأطفال بينهما»<sup>34</sup>، كان زوجها يلحق بها الأذى الجسدي، وكانت تشتري علب الزبدة بكثرة، كما تقول: «أضعها على رضوض جسدي كلما ضربني، وذلك كي لا تحمر ثم تزرق وتسود. أضع كميات كبيرة على المكان كي تختفي الآثار البغيضة بسرعة»<sup>35</sup>.

إنّ العنف الأكبر هو أن تسمّم السياسة والأدلجة، وأن تفسّر الأديان حسب هوى التسلّط، هو أن تكفّر المرأة لأنّها تقرأ كلام ربّها بقليلها وعقلها «وليس بتفاسير رجال قضوا منذ خمسة عشر قرنا... فوجدت أغلبها يرجح كفة مصلحة الذكور في كلّ شيء على حساب النساء،

ولا أومن أنّ الله العادل يرجح كفة بعض مخلوقاته على أخرى»<sup>36</sup>، العنف الذي يخفي أنّ "النساء شقائق الرّجال"، ويعلن "أنهنّ" ناقصات عقل ودين"، وينتج خطابا «يعزف على نغمات التخلف، التي تتجاوب معها سينما الشباك والإثارة والتجارة في عناوين وأفشيات مثل "الشیطان امرأة"، ومن النصّ القرآني يقف تراث التخلف عند "كيدهنّ عظيم" ليجعل من الكيد صفة ملازمة للمرأة من حيث هي أنثى»<sup>37</sup>.

### 8. غياب الأب:

رواية "قوارير شارع جميلة بوحيرد" مشروع مناهض لخطاب ذكوريّ بطيركيّ، يسعى لإذابة الفوارق الإنسانية، وليس عبثا أن تغيّب الروائية شخصية الوالد رمز الأبوة المهيمنة، فلم تعتمد ربّعة جلطي إلى السّخرية والتهكّم منه، ولم تسند له أدوارا سخيّة، ولا شوّهت خلقته، ولا وصفته بالقبح والندالة، بل ألغته تماما، ولم تعطه اسما في كامل الرواية، وبذلك فهي تدمج صور كلّ الآباء للسّخرية منهم، فالوالد شخصية غير مسؤولة، خائنة، تصغي لأهوائها وشهواتها، فترحل مع امرأة أخرى، متخلّية عن واجباتها تجاه الزوجة والابنة "ليناز" التي تقول: «لم أعرف لي أبا مثل بقية صديقاتي، والفتيات اللواتي في مثل سنّي»<sup>38</sup>، وتكرّر اعترافها مرّة أخرى: «نعم لم أعرف لي أبا. لم أره يدخل ويخرج من باب شقتنا. يتنحج. يحلق ذقنه فيبقي بعضا منه على حوافي مغسلة الحمام. أو يأخذ يدي الصغيرة ويقبلها، أو ينهرني حين ألعب بأعواد الكبريت، أو بالولاعة الرابضة فوق علبة سجائره على الطاولة»<sup>39</sup>.

إنّ خيانة الأب تحيل على خاصية بطيركية هي تعدّدية الرّغبة الذكورية، رغبة الإنجاب من الزوجة، ورغبة الإشباع الجنسي المتعدّد من الخليلات والمعشوقات، وكسر حميمة الأب هو في الحقيقة كسر للمحمية الأبوة التي تعدّ مكسبا تاريخيا دهريا للذكور، إنّها تحويل لموقع الأبوة من رأس الهرم إلى قاعدته، فتاريخيا «رعت المرأة خطاب الغياب، لأنّ المرأة من الحضر والرّجل صياد متنقل، المرأة وفيّة تنتظر، بينما الرّجل متسول ينتقل ويتحرّش، المرأة هي التي تعطي شكلا للغياب وتعدّد منه الخيال»<sup>40</sup>، وإبعاد الروائية للأب ليس الهدف منه إلغاء وظيفة الرّجل في العالم الصغير: العائلة والأولاد، بل هو إلغاء للوظيفة المجتمعية ككلّ.

إنّ تغييب الأب يخوّل للأم "اصفية الصابرة" وابنتها "ليناز" حقّ العمل لتغيير النّمودج التقليدي الذكوري والأنثوي، والتأثير في تقسيم المهام النسوية والرّجالية، وإكساب الاستعدادات المتميزة جنسيا، ففتيات «الأمّهات العاملات لديهنّ تطلعا مهنيا أكبر، وإتهنّ أقلّ انشادا للنموذج التقليدي للشرط النسوي»<sup>41</sup>.

### 9. الكرنفالية:

إسباغ النكهة الكرنفالية على الأدب هو موقف جديد من الواقع المائل، «فالكرنفال هو الحياة الثانية للشعوب، والتي تقوم على مبدأ الضحك»<sup>42</sup> من هنا تتخذ ربعة جلطي مشكلات الراهن نقطة انطلاق في فهمها لواقعها المائل مُحاولَةً تقويمه وإعادة صياغته، ومن سمات الكرنفالية تنوعها الأسلوبي وتعدّد أصواتها، فهي «تتميّز بالأسلوب القصصي المتعدد النغمات، وبمزج السّامي بالوضيع، والجاد بالضحك، أمّا تستخدم على نطاق واسع الأصناف الأدبية ذات الطابع التمهيدي - الرسائل، والمخطوطات التي يتمّ العثور عليها، والحوارات التي تعاد صياغتها، والمعارضة الساخرة للأصناف الجادّة، والاقْتباسات التي يعاد تفسيرها بطريقة ساخرة»<sup>43</sup>.

إنّ ما يثير الضحك هو تلك التشويهات التي أضفتها الروائية على بعض الشخصيات، كشخصية "الماطلا" زوج "ريناس"، فللضحك قدرة على تقريب الأشياء، وإدخالها في دائرة الاتّصال، إنّه سياسي معروف طموح بشكل مرضي، عنيف، ومتسلّط، وأناني... الماطلا... «يصفونه بهذا لأنه يشبه المطرح أو فراش السرير الضخم المنفوخ. يبدو فضا في إقباله وإدباره وشكله. حتى كلامه بصوته المقعر على شاشات قنوات التلفزيون. لم يكن يخفي تملقه السياسي، ونفاقه الديني...»<sup>44</sup>.

تظهر الكرنفالية في مشهد تسمية الحي باسم ولد الفحل الساطوري، وما وسم هذا المشهد من لغة ساخرة حين تصوير الوزراء، «عيب يا بنات لا تسخرن من خلقة الله.. ثم إنهم لم يخلقوا هكذا ولم تلدهم أمهاتهم بهذا الشكل.. فقط بقاؤهم في كرسي السلطة زمنا طويلا، هو ما ضخم مؤخّرتهم!»<sup>45</sup>.

كما عمدت ربّعة جُلطي إلى كرنفلة الرواية من خلال استراتيجية النظام الرّمزي لفعلي التتويج / الخلع الكرنفاليين، فجعلت من الملك/ الذكر المتوّج بتاج السلطة مخنّثًا، لقد خلعت التاج عنه وجعلته مهانا مثيرا للسخرية والضحك الذي يعدّ انتصارا « يسجّله الضحك على الخوف الذي كان سمة الإنسان»<sup>46</sup>، وتتجسّد خاصية خلع التاج في مشهد النادل الشاب المخنّث الذي كسرت من خلاله الروائية شوكة الذكورة، فتقول: «يقف عند طاولتنا مبتسما، يمزغ علكة بحركات مبالغ في الأنوثة... غادر النادل الشاب وهو يتمايل بحركات أنثوية، تنظر رينا إليه من تحت رموشها وهي تنفض السيجارة، ثم أشارت بأصبعها القابضتين على السيجارة نحوه وهي تكلمني:

- شفقي.. هؤلاء مساكين ومقهورون أكثر من النساء».<sup>47</sup>

### 10. الحلم:

من تمظهرات اليوتوبيا الحلم بعالم سعيد، ورواية "قوارير" رواية حاملة بعالم نسائيّ، عبر قرار ثوري ضدّ البلدية وسياستها، "مانيفستو" عصيان إداري يغيّر الفضاء من فضاء ذكوري إلى فضاء نسويّ، تسيطر عليه النساء المثقفات، وتحوّل فيه المقاهي إلى مأوى يوتوبي، «ويرتبط مصير الرؤية اليوتوبية بمصير المثقفين، فإذا كانت اليوتوبيا وجدت مأوى، فلم يكن إلاّ وسط المفكرين الأحرار رواد المقاهي»<sup>48</sup>.

نساء رفعن مانيفستو ضدّ سلطة الذكورة غير مباليات بارتفاع سعر برميل البترول وهبوطه، غيرن الفضاء وقلبته رأسا على عقب، ومن قوّة الحلم شكّلت الروائية فضاء عجيبا «مقاهيه مليئة بالحدور. مقاه تعج بالنساء. بالنساء فقط. في كامل أناقتهنّ. من كل الأعمار والأجيال...»<sup>49</sup>، نساء مثقفات يوشوشن في السياسة، ويؤلفن المشاريع، «واحدة أخرى ليست بعيدة عنها، منكبّة على جهاز الكمبيوتر، ربما هي تنهي ملف مشروع ستدافع عنه في الساعات المقبلة»<sup>50</sup>.

خلال مشهد الحلم تستعمل الروائية استراتيجية السخرية والازدواج، فتجعل من شوارع المدينة مؤنثة، شارع بقار حدة، وشارع وردة، وشارع باية، وشارع آسيا جبار، وشارع

الريميقي، وشارع الكاهنة، وشارع تينمينان، وهنا تمارس النسوة سطوتهن ويستبدل دور المقموع بدور القامع، ويسخرن من الذكور بنفس أساليب سخرتهم وتحرشهم، فتكون السخرية «استراتيجية خطاب مقموع يقاوم به المقموع قامعه، وينزع عنه برائته، وذلك على نحو يخلع عن القامع أقنعتة المخيفة، ويحيله إلى كائن يمكن مقاومته، والانتصار على أدوات قمعه التي تتحطم مع بسمه السخرية الماكرة التي هي نوع من المقاومة بالحيلة. إذا استخدمنا عنوان كتاب جيمس سكوت «المقاومة بالحيلة». وهو الكتاب الذي يعرض لحيل المقموعين في مقاومة قامعهم، واستغلالهم شتى الحيل لتحقيق أهداف المقاومة بكل وسيلة ممكنة، ولذلك أطلق المؤلف عنواناً فرعياً شارحاً على كتابه، وهو: «كيف يهمس المحكوم من وراء ظهر الحاكم»<sup>51</sup>.

### 11. النهاية الديستوبية:

إذا كانت وظيفة اليوتوبيا «هي أن تقذف المخيلة خارج الواقع نحو "هناك"»<sup>52</sup>، فإن ربيعة جلطي ختمت روايتها بثلاث برانيات متلاحمة: برانية فضائية هي المكان الآخر، وهو مدينة الخراب الرمادية أين يستحيل شارع جميلة بوحيد مجرد خابية من طين ورماد، إلى مكان خال من أي حياة أو حركة، مكان متفحم، والبرانية الثانية هي البرانية الزمانية التي تتجاوز زمن الرواية إلى زمن تخيلي هو زمن ما بعد الحرب الثالثة التي شتمها الذكورة، زمن ممتد منذ نزل آدم ورسم الحدود وغرس تفاحة الحروب! وبرانية ثالثة هي برانية الشخصية، وهي شخصية النجمة "ميرا" رمز الكونية والوجود، التي ترقب الرجل العاري وهو ينبش الأرض بهستيرية وجنون بحثاً عن السائل الأسود.

هذه البرانيات الثلاث تشكل سرداً جهتياً يمتزج فيه الشعري بالخيال العلمي والفتازيا لتخرج ربيعة جلطي من اليوتوبيا إلى الديستوبيا، ديستوبيا الدمار، ديستوبيا السائل الأسود رمز السلطة وحب المال والتنمر والقهر. وتستمر حركة البحث والنبش، لتكون بنية النهاية حكاية داخل الحكاية، حكاية ديستوبية داخل حكاية يوتوبية، تعلن فيها الروائية عن فساد مستمر يمحق آدمية الإنسان.

لماذا خرجت الروائية من اليوتوبيا إلى الديستوبيا؟



أدركت ربعة جلطي في النهاية الثالثة، نهاية الدمار أنّ خلق عالم يوتوبي يعني البعد عن الواقع، فالیوتوبيا تحلیق فوق القمّة، وأنّ «تصف أشخاصا بأنهم یوتوبیون، فهذا یوحى بأنهم لا یملكون حسّاً بالواقع، وأنّ مشروعاتهم أو أفكارهم لا بدّ أن تفشل لأنّها تتجاهل الإمكانيات العیانية»<sup>53</sup>، والمشروع الإصلاحي لن یؤتی أكله، والعالم سیظلّ محكوماً بسطة المال، سلطة الرّجل العاري المهورس بالبحث عن الغنى، الرّجل الذي یصرخ «بأعلى ما أوتی من قوّة، ضاحكا مقهقها مرّة، وباکيا مجهشا ناشجا أخرى:

– أنا غني.. غني.. غني، أنا جبّار.. جبّار.. جبّار!!!

یلقي الرّجل العاري ببقايا الكتاب في السائل الأسود، ثمّ أراه یفتّش تحت الرّماد ثمّ یختار من بین الحطام ما یرفع به أوتاد خیمة»<sup>54</sup>.

## 12. الانفتاح الأجناسي:

الكتابة الروائية رؤية إلى العالم تتسلّل من خلالها ربعة جلطي إلى ذاكرة المجتمع الذکوري، فتمارس المقاومة ضدّ السلطوية، وتمارس ثورتها الكتابية للحصول على الحقّ في الوجود والمعرفة، وككلّ كتابة ثورية لا تلتزم بالخطاب الأحادي تجاوز الروائية الأحادية إلى التعدّدية، فتشكّل بناء روائيا هجينا، باروديا «يساهم في تكسير أحادية الملفوظة ويحدّ من نقاء الشكل الرّوائي ومعياريته»<sup>55</sup>، ولما كان نص رواية قوارير شارع جميلة بوحيرد نصا تغييريا وجدناه يتحرّك ضمن علاقات التداخل الأجناسي الذي يعني «إنتاج المعنى عن طريق اتّحاد أو تصادم جنسين اعتمادا على استراتيجيات مختلفة»<sup>56</sup>، من هنا حضر الشعر والأغنية والرسائل في نصّ الرواية كسراً للقوانين الموروثة عن الجنس، وتحقيقا للرواية الجنس المتمرد عن كلّ القوانين، وحضرت اللّغة الفصحي مرفقة بالعامية تحقيقا لحوارية النصّ وتعدّدية أصواته، فوجدنا الشعر الملحون في قول عبد الرحمن المجدوب:

إذا احلف فيك راجل بات راقد... وإذا حلفت فيك امرا بات قاعد!!

ووجدنا حضورا للرسائل بتضمين نصّ من مجموعة الرسائل «...لا سيما وقد كثر الهرج، وخاضت الأمة في الأموال والدماء، واشتد الكرب والبلاء...»<sup>57</sup>، والرسالة الثالثة والخمسون،

قد تصل أو قد... من ليناز إلى مصطفي، ورسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، أما عن الأغنية فوقفنا عند أغنية بلاوي الهواري:

"المحبيب اللي يحبني..."

نروى من عينيه نشفى

نحبّه كما يحبني

والثمرة تستاهل الوفا..

القلب اللي ما يحبني

حتى أنا نعطيه بالقفا..."<sup>58</sup>

كما حضر الشعر الصوفي لابن سبعين الأندلسي وجلال الدين الرومي وشعر الحلاج.

### 13. الفوضى / النظام:

إنّ الكتابة عن الفوضى هي في الآن بحث عن النظام، فالديستوبيا بحث عن يوتوبيا مفقودة، إنّها كتابة مقاومة ورافضة، ودمار مدينة عشقانة هو إقرار "ريكوري" بأنّ «الموت أكثر واقعية من الحياة خارج تشخيص الشرّ المطلق»<sup>59</sup>، لم تعبر الروائية عن المدينة المهارة بتمثيل ووصف قبحها المعماري، وإنّما مسحت كلّ معالمها جعلتها مدينة محترقة، لم يبق منها غير الرّماد، وغير أعواد تصير أوتاد خيمة صنعها الرّجل العاري.

إنّها النهاية الثالثة نهاية الدّمار بعد نهايتي الحلم والأمل أين ترفض الروائية السلطوية السائدة في المجتمع، والواقع المرير، متنبّئة بنهاية اليوتوبيا التي لن تتحقّق ما دام الرّجل العاري متمسّكا بسلطة المال.

### 14. ختام:

إنّ قراءة مقارنة لنصّ "قوارير شارع جميلة بوحيرد" لا يمكنها إلى أن تقع في سحر الرّحلة الصّوفية، وفي شاعرية اللّغة غير الأرضية المؤسّسة على الرّوحي والتخييلي، لا على الحسيّ العقليّ المعيق للحريات، فيفلت منها التنظير لخصوصية التجربة الروائية الجزائرية عند ربيعة جلطي التي تعدّ علامة مائزة في الخطاب الرّوائيّ النّسوي، بما تخلقه حين الكتابة المخالفة

المناهضة للمألوف في التراكم السردّي العربيّ الرّجاليّ والنّسوي على السّواء، بانفتاحها على تقنيات الكتابة الرّوائية الجديدة لخلق حساسيتها الخاصّة عبر استلهاهم التاريخ واستدعاء شخصياته، وعبر فضاءات الروحانية الصوفيّة وعوالمها الحاملة الاستكشافية، دون إلغاء الآخر/الرّجل المقابل الذي يشكّل الوجه الذي لا تستغني عنه المرأة.

### الهوامش:

- 1 ربيعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص 154.
- 2 عبد الحق بلعابد، 2008، عتبات جبرار جينات من النصّ إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص 67.
- 3 رضا نازه، 2015، الذمّة المعكوسة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، ص 118.
- 4 الرواية، ص 9.
- 5 د. حسن الشرفاوي،، 1987، معجم ألفاظ الصوفية. القاهرة، مصر: مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص 130.
- 6 الأنعام، 102، 103.
- 7 د. عثيل عكموش العنبيكي، 2013 المقاربة اللغوية في الخطاب الصوّفي الفتوحات المكية أنموذجا، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ص 71.
- 8 محمد أدادا، 2001، الصوفي في الرواية، مجلة فكر ونقد، 11 نوفمبر، ص 40.31.
- 9 محمد مفتاح، 1990 دينامية النصّ. تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 134.
- 10 الرواية، ص 62.
- 11 الرواية، ص 208.
- 12 محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ت، ص 327.
- 13 د. إبراهيم الحجري، 2015، الرواية العرفانية: مدخل لمعرفة قضايا التّوع، مجلة ذوات، مؤسسة مؤمنون للدراسات والأبحاث، الرباط، المغرب، العدد 10، ص 16.23.
- 14 د. عبد اللطيف الوراري، 2015، الرواية العرفانية: قضايا التّوع، الكتابة والمنتخيل، مجلة ذوات، مؤسسة مؤمنون للدراسات والأبحاث، الرباط، المغرب، العدد 10، ص 12.
- 15 عبد الله خضر حمد، 2016، شعرية الخطاب الصوفي، ديوان عبد القادر الجيلالي أنموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ص 71.
- 16 علي أحمد سعيد أدونيس، 1992، الصوفية والسوريالية، دار الساقى للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص 126.

<sup>17</sup> Barthes, R. (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, p.67.

- 18 الرواية، ص 59.
- 19 الرواية، ص 83.
- 20 الرواية، ص 107.
- 21 الرواية، ص 108.
- 22 الرواية، ص 109.
- 23 الرواية، ص 140.
- 24 محمد أدادا، 2001، الصوفي في الرواية، مجلة فكر ونقد، 11 نوفمبر، ص 40.31.
- 25 محمد أمنصور، 1999، خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، ص 96.
- 26 نصر حامد أبو زيد، 2004، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
- 27 الرواية، ص 105.
- 28 الرواية، ص 107.
- 29 جيمس سكوت، 1995، المقاومة بالحيلة، كيف يهمس المحكوم من وراء ظهر الحاكم، دار الساقى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ، ص 141.
- 30 الرواية، ص 105.
- 31 د. حسين مناصر، 2013، قراءات من المنظور السردى النَّسوي، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ص 10.
- 32 جورج طرايبشي، 2013، الأعمال النقدية الكاملة، دار مدارك للنشر، الإمارات، ص 272.
- 33 الرواية، ص 99.
- 34 الرواية، ص 100.
- 35 الرواية، ص 100.
- 36 الرواية، ص 99.
- 37 نصر حامد أبو زيد، 2004، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 37.
- 38 الرواية، ص 34.
- 39 الرواية، ص 35.
- 40 رولان بارت، 2000، شذرات من خطاب في العشق، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 25.
- 41 بيار بورديو، 2009، الهيمنة الذكورية، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ص 136.

<sup>42</sup> Mikhaïl, B. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, p. 16.

<sup>43</sup> ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص 157.

<sup>44</sup> الرواية، ص 96.

<sup>45</sup> الرواية، ص 22.

<sup>46</sup> ميخائيل باختين وآخرون، 2018، الكرنفال في الثقافة الشعبية، منشورات المتوسط، إيطاليا، ص 66.

<sup>47</sup> الرواية، ص 95.

<sup>48</sup> جاكوبي راسل، 2002، نهاية اليوتوبيا، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ص 123.

<sup>49</sup> الرواية، ص 70.

<sup>50</sup> الرواية، ص 70.

<sup>51</sup> جابر عصفور، 2009، سخرية المقموع، مجلة العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،

العدد 604، ص 76.

<sup>52</sup> بول ريكور، 2001، من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،

القاهرة، مصر، ص 306.

<sup>53</sup> راسل جاكوبي، 2002، نهاية اليوتوبيا، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ص 196.

<sup>54</sup> الرواية، ص 230.

<sup>55</sup> عبد الحميد عقار، 2000، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار

البيضاء، المغرب، ص 90.

<sup>56</sup> Cindy binette, 2013, *Intermédialité et intergénéricité dans la télé-série Les Invincibles*, université laval, Québec, canada , p. 19.

<sup>57</sup> الرواية، ص 49.

<sup>58</sup> الرواية، ص 127.

<sup>59</sup> بول ريكور، 2016، حيّ حتى الموت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص 49.

#### المصادر:

1. القرآن الكريم.

2. ربعة جلطي، قوارير شارع جميلة بوحيرد، منشورات الاختلاف، الجزائر.

#### المراجع العربية:

1. بول ريكور، (2016)، حيّ حتى الموت، منشورات الاختلاف، الجزائر.

2. بول ريكور، (2001)، من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر.

3. بيار بورديو، (2009)، الهيمنة الذكورية، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان.
4. جابر عصفور، (2009)، سخرية المقموع، مجلة العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 604.
5. جاكوبي راسل، (2002)، نهاية اليوتوبيا، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت.
6. جورج طرابيشي، (2013)، الأعمال النقدية الكاملة، دار مدارك للنشر، الإمارات.
7. جيمس سكوت، (1995)، المقاومة بالحيلة، كيف يهمس المحكوم من وراء ظهر الحاكم، دار الساقى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.
8. حسن الشرقاوي، (1987)، معجم ألفاظ الصوفية. القاهرة، مصر: مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.
9. حسين مناصر، (2013)، قراءات من المنظور السردى النَّسوي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن.
10. رضا نازه، (2015)، الذمة المعكوسة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب.
11. رولان بارت، (2000)، شذرات من خطاب في العشق، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
12. عبد الحق بلعابد، (2008)، عتبات جبرار جينات من النصّ إلى المناس، منشورات الاختلاف، الجزائر.
13. عبد الحميد عقار، (2000)، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب.
14. عبد الله خضر حمد، (2016)، شعرية الخطاب الصوفي، ديوان عبد القادر الجيلالي أنموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن.
15. عثيل عكموش العنبيكي، (2013)، المقاربة اللغوية في الخطاب الصوفي الفتوحات المكية أنموذجا، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان.
16. علي أحمد سعيد أدونيس، (1992)، الصوفية والسورالية، دار الساقى للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
17. محمد أمنصور، (1999)، خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب.
18. محمد مفتاح، (1990)، دينامية النصّ، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
19. معي الدين بن عربي، فصوص الحكم، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ت.
20. ميخائيل باختين وآخرون، (2018)، الكرنفال في الثقافة الشعبية، منشورات المتوسط، إيطاليا.
21. ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

22. نصر حامد أبو زيد، (2004)، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

#### المراجع الأجنبية:

1. Barthes, R. (1953). Le degré zéro de l'écriture. Paris : Seuil.
2. Cindy binette, (2013), Intermédialité et intergénéricité dans la télé-série Les Invincibles, université laval, Québec, Canada.
3. Mikhaïl, B. (1970). L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et sous la Renaissance. Paris: Gallimard.

#### الدوريات:

1. إبراهيم الحجري، (2015)، الرواية العرفانية: مدخل لمعرفة قضايا النوع، مجلة ذوات، مؤسسة مؤمنون للدراسات والأبحاث، الرباط، المغرب، العدد 10.
2. عبد اللطيف الوراري، (2015)، الرواية العرفانية: قضايا النوع، الكتابة والتمثيل، مجلة ذوات، مؤسسة مؤمنون للدراسات والأبحاث، الرباط، المغرب، العدد 10.
3. محمد أداد، (11 نوفمبر 2001)، الصوفي في الرواية، مجلة فكر ونقد.