**يوتوبيا عشقانة ومانيفستو القوارير.**
**قراءة يوتوبية في رواية "قوارير شارع جميلة بوحيرد" لربيعة جلطي.**
**أ. غشام بومعزة جامعة ابن خلدون- تيارت- الجزائر**
**الدكتورة أنيسة أحمد الحاج، جامعة ابن خلدون- تيارت- الجزائر**

إذا كانت الإنسانية في عُرْفِ الرّجُل شيئا مذكّرا، فذلك لأنّه يرى نفسه ممثِّلا للجنس الإنسانيّ الحقيقي، «أمّا المرأة فهي في عُرفه تمثّلُ الجنس الآخر»[1]، هذا الاعتقاد الذكوري دفع ربيعة جلطي لأن تعلن ثورتها عبر "مانيفستو" روائي في ستّ وثلاثين فصلا، انطلاقا من مخطوط يصير في نهاية الرواية كتابا موسوما "**صحائف النّساء**"، إنّنا أمام رواية يوتوبية في زمن اللامبالاة، تبحث عن فردوسها المفقود، وتفتّش عن مجتمع «يتحقّق فيه الكمال أو يقترب منه، ويتحرّر من الشرور التي تعاني منها البشرية»[2].

إذا أردنا أن نقارب مفهوم اليوتوبيا بمعناها الحرفي، فإنّنا نقف عند ما أورده عبد العزيز لبيب، في كون«( u-topia ) هي ترجمة حرفية دلّت على "اللامكان"، أو "ما لا مكان له"، أو "ما لا أين له"، ومعناها "المكان الذي لا وجود له في أيّ مكان"»[3]، ورواية "قوارير شارع جميلة بوحيرد" هي ثورة نسوية ضدّ الفحولة والذكورة masculinité، هي نتيجة تطرّف المجتمع الذكوري في نظرته للمرأة، وفي إصراره على جعلها خارج التاريخ، إنّها رواية أنتجتها محاربة الذكر للأنثى بكلّ أنواع المحاربة: (السياسية والإيديولوجية والعقائدية واللّونية والعنصرية والقبائلية)، تحكمها نهايات ثلاث هي:

1 - نهاية الحلم المفقود.

2 - نهاية الأمل.

3 - نهاية الدمار.

وبهذا تمارس الرّواية التجريب في استراتيجية بنائها، خلافا للرّواية التي تلتزم نهاية واحدة.

---

[1] سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، تر: ندى حداد، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص 10.

[2] ماريا لويزا برنيري، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر: د. عطيات أبو السعود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص 9.

[3] عبد العزيز لبيب، الإيطوبيا والإيطوبيات: الكلمة والأصناف والدلالات، مجلة فصول، العدد 3- 4، سبتمبر 1987، ص 124.

تحرّك الرّوائية مخيلتها نحو عالم جديد هو مدينة عشقانة، فهل عشقانة المدينة البحرية الجزائرية مدينة متخيّلة منحوتة من العشق الصُوفي؟ أم هي مدينة متخيّلة من الأمكنة الصوفية الإيرانية مدينة عشقانة أو آشخانه العاصمة في محافظة شمال خرسان؟

إنّها بكلّ بساطة مدينة تتوق الروائية لأن تكون أنثوية، يغيب فيها التحرّش والسلطوية والقمع، فعند مرور ساعي البريد سي كريمو «لا يلتفت إلى اللوحات الزرقاء الرسمية... إلى السيّدة كلثوم سي محند ، المدخل رقم 07، شارع جميلة بوحيرد الطابق الثاني، مدينة عشقانة – الجزائر»[1]، مدينة شوارعها بأسماء نسوية تصارع الأسماء الذكورية، مدينة تحوي قلعةً صوفية منعزلة عن مدينة الرّجال، قلعة تعمرها النّساء، لا شيء غير نساء يخطّطن لإصدار كتاب "صحائف النساء" ليكون مانفيستو ضدّ الذكورة المتسلّطة.

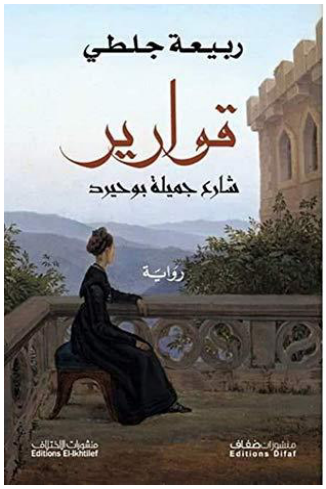
إنّ تصوّر عالم مثاليّ أو مدينة فاضلة، أو جنّة في الأرض أو يوتوبيا، هو تصوّر راودَ الفلاسفة والمفكّرين والمبدعين على اختلاف رؤياهم للعالم بين دينية، وفلسفية، وفنية خيالية، فكتب أفلاطون "الجمهورية"، وكتب أرسطو "السياسة"، وكتب الفارابي "المدينة الفاضلة"، وكتب "توماسو كامبانيلا" مدينة الشمس، وكتب توماس مور "يوتوبيا"، وكتبت ربيعة جلطي "مدينة عشقانة" العنوان البديل لرواية "قوارير شارع جميلة بوحيرد"، إنّنا أمام يوتوبيا يحكمها الازدواج بين صورة حالمة وصورة واقعية قاتمة، صورة مدينة عشقانة المفعمة بأجواء التصوّف والصوفية، وصورة مجتمع ذكوريّ فاسد يحكمه التهميش والظلم والقهر والاستبداد، والسعي لإلغاء الآخر، على القوارير أن «يبقين صاحيات لاتّقاء عودة ما مضى من تاريخ الأنفاق المظلمة، وكي لا

[1] الرواية، ص32.

يصبح الغد القادم سوى ماض آخر جديد، يحمل ذات الإهانة والتهميش والإذلال لجنسهنّ»[1].

إنّ رواية ربيعة جلطي تشبه في كثرة مصادرها "يوتوبيا" توماس مور، فبالرغم «من أنّه يمكن تتبع الكثير من تفاصيل يوتوبيا إلى مصادرها الأصلية، إلاّ أنّها تتميّز بجدّة يتفق الجميع بشأنها، ولعلّ ذلك يرجع لا إلى تفاصيلها كلّ على حدة بل إلى العمل الكامل في كلّيته»[2]، إنّها رواية أقرب إلى العجائبية لكنّها فرضية ممكنة، تهدف استراتيجيتها إلى إقناع القارئ «من خلال استخدام وسائل الفن القصصي البلاغية، القصّة الأدبية تنويع خيالي يقبل القارئ مقدماته لحين من الوقت»[3].

**الخطاب العتباتي للرّواية:**




"قوارير" هو العنوان الرئيسي للرّواية مكتوب باللّون الأحمر بخطّ عريض، متبوع بعنوان فرعي، وإذا كان العنوان الرئيسي أسّ عملية العنونة، فإنّ العنوان الفرعي تتمّة تؤدّي «وظيفةً تأويلية للعنوان الرئيس، فضلا عن أدائه لوظيفة إعلامية تخصّ مضمون النصّ»[4]، من هنا يمارس العنوان الفرعي وظيفة التعريف للعنوان الرئيس النكرة "قوارير"، كما يمارس التخصيص والتعيين لنساء شارع جميلة بوحيرد، وتنكير الاسم قوارير يوحي بمعنى الطمس والإلغاء والتهميش الذي يمارسه الجنس المقابل للمرأة، والذي لا يمكن الخلاص منه إلاّ بتسمية شارع ولد الفحل باسم جميلة بوحيرد، ففي هذا العنوان تتحوّل "قوارير" المرأة «من كائن مضاف إلى غيره، إلى كائن مضاف إليه... فتصير

---

[1] الرواية، ص .

[2] توماس مور، يوتوبيا، تر: د. أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1987، ص 43.

[3] بول ريكور، محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 362.

[4] د. خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2007، ص 79.

المرأة هي المركز»[1].

إنّه عنوان «يكشف قبليا عن محتوى النصّ أو معالمه الأساسية، العنوان بهذا المعنى علامة واصفة Un Méta Signe، يبعث بالقارئ لا إلى محتوى النصّ الذي سيُقرأ، وإنّما يبعث به كذلك – في هذه التجربة – طبيعة صاحبة النصّ نفسها»[2].

إنّ العنوان المشكّل بصريا من تركيب إضافي يجمع بين ازدواج مفارق (التنكير/التعريف) هو أوّل مادة في مانيفستو الخطاب المضاد، القوارير بصيغة التنكير للدّلالة على وصف الضعف الذي أطلقته الذكورة على المرأة ووسمته بالمخلوق الضعيف، تنكير يوحي بالإنكار للمرأة الأنثى بكلّ وظائفها، والتعريف بالإضافة لتأكيد وجود المرأة من خلال رمزية جميلة بوحيرد الأيقونة الثورية.

**تأنيث المكان:**

تشبّعا بصوفية محي الدّين بن عربي، وقناعة بقوله: «المكان إذا لم يكن مكانةً لا يعوّل عليه»، وقوله: «المكان إذا لم يؤنّث لا يعوّل عليه»، اختارت ربيعة جلطي فضاءها الرّوائي أنثويا، فقلعة لالّة الكاملة بكلّ أسرارها أنثوية، والعمارة العامرة باصفية الصابرة ورفيقاتها وجاراتها أنثوية، والشارع الذكوري المسمّى ابن الفحل تحوّل من الذكورة إلى الأنوثة حين سُمِي باسم جميلة بوحيرد، «صار للشارع اسم محفور على لوحة زرقاء، معلّق، واسم ثان يسيل على الألسنة، يذكّر بامرأة لم تمر مرور الكرام على الكرام، وإكراما لذاكرتها، يشيع اسم الشارع باسمها يبدأ من البيوت في المطابخ، وحول موائد الطعام، وأسرّة الأطفال ووسائد الحبّ، ومنها إلى الحمامات الشعبية وأسواق الخضر، والمراكز التجارية، وتلاميذ المدارس ومعلميها، وعابري السبيل، أين أنت ذاهب؟ إلى شارع جميلة بوحيرد!»[3].

كلّ الشوارع مؤنّثة، وتأنيثها مادة أخرى في مانفيستو الخطاب المضادّ، إنّه دعوة لتغيير الموروث الذكوري وسلطته، وثورة عارمة على الذكورة، فيحن تصوّر الرّوائية

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 131.

[2] حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيّل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 222.

[3] الرواية، ص28.

مشهد "ليناز" وهي تنقل بصرها بين المقاهي تلغي جنس الرّجال وتكتفي بوجود جنس النّساء، «ليس هناك رجل واحد.. نساء ونساء ونساء، ربّما جئن من مختلف الشوارع المؤنّثة القريبة. شارع بقار حدّة الموازي له، وشارع وردة، وشارع الفنانة باية، وشارع آسيا جبّار، وشارع الريميتي، وشارع الكاهنة، وشارع تينهنان.....»[1].

**الحضور الصوفي ويوتوبيا اللّغة:**

للوهلة الأولى يدرك قارئ رواية "قوارير شارع جميلة بوحيرد" الحضور الكثيف للمرجعية الصوفية، فالصّوفي «أنجع طريقة لإضفاء الشاعرية»[2] على النّصوص. انطلاقا من الغلاف نلمس التوجّه الصوفيّ في صورة امرأة في حالة تأمّل وانخطاف في قلعتها المنعزلة، ترى وتسمع وتفكّر، في حالة من الارتخاء الجسدي، حالة من الغبطة الروحية، للحصول على المعرفة والكمال.

بدء من تصوير حالة السكون والتأمّل في صورة العلاف تنفتح ربيعة جلطي على حقل التصوّف لتؤسّس استراتيجية كتابية تؤكّد يوتوبية النصّ الروائي، فتطبع نصّها بالشّعريّ، ولا غرابة أن تُدخل الشعر في نصّها، فتفتتح بعض فصول الرواية بومضات شعرية تأملية على إيقاع الهايكو الياباني التأملي، تسعى من خلالها إلى الكشف والاكتشاف، إنّها نفس طريقة الصوفيين في تضمينهم للشّعر، «لذلك تزول غرابة إدخال الشعر ضمن المؤلفات الصوفية وتطريزها به، حتى ليمكن أن يقال إنه كاد الاستشهاد به، أو على الأصح الاستئناس به أن يصبح قاعدة مطردة لا تتخلف»[3]، ويمكن رصد هذه الافتتاحيات الشعرية في الرّواية كما يأتي:

| الفصل | النص الشعريّ |
|---|---|
| التوشيح | يتفقد الليل نجماته..<br>واحدة واحدة..<br>– إياكن والسقوط..<br>الأرض تعجّ بالوحوش.! |

[1] الرواية، ص71.

[2] الصوفي في الرواية، محمد أدادا، مجلة فكر ونقد، 11 يونيو 2001.

[3] محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 134.

| | |
|---|---|
| 2 | للشوق الكاسر أنياب<br>تشقّ الصبر نصفين. |
| 5 | قلبها المكسور..<br>تلمّ زجاجه المشتّت على الطريق<br>تخشى أن يجرح أحدا |
| 17 | على قلق تتفقّد زينتها..<br>تنسى..<br>أنّه على سفر.! |
| 26 | ومن المحبة تصبح كل الآلام شافية.<br>مولانا جلال الدين الرومي |
| 32 | كم وددت أن تأتي سريعا..<br>لماذا مررت بالبارحة؟! |
| 34 | شيء ما..<br>يلوح في الأفق.! |
| 36 | نزل آدم..<br>رسم الحدود..<br>وغرس تفاحة الحروب.! |

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 إلاّ بالكتابة الآلية التي توفّر شعرية 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 ندركه، وهذا ممّا يوجب علينا أن نتحرّر من الرّقابة الاجتماعية ومن الرقابة الأخلاقية على السواء، لكي

نحسن أن نفهم أنفسنا»[1]، وبذا فإنّ الكتابة الآلية «تؤسّس لأدب جديد يخلق لغته التي لا تكون إلاّ مشروعا: فيغدو الأدب يوتوبيا اللغة»[2].

فما تمظهرات الصوفية في لغة الرواية؟

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

**1 – المعجم الصوفي:**

يحمل اللفظة الصوفية في الرواية دلالات معنوية وجمالية معاصرة خلافا للدلالات التقليدية، ومن هذه الألفاظ: (الكشف، الخلوة، الحلول، التوحّد...)، تقول الروائية: « تغلق غرفتها بهدوء وتختلي بنفسها»[3]، «حلاجة داخل حلاجة تتكشف لي اللحظة»[4]، « كأنها تسكن معي في. تحل بي..»[5] الرواية، «هل سكبت أمي نفسها في؟ حياتها في حياتي، فأضحتا واحدة...»[6]، «لأنها انتقلت بكامل كينونتها لتحل في وجودي...»[7]، «روحه روحي وروحي روحه من رأى روحين حلاّ بدنا»[8].

**2 – أسماء الصوفيين والصوفيات:**

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

**3 – اقتباس وتضمين النصوص الصوفية:**

ومن هذه الاقتباسات أشعار جلال الدين الرومي في قوله:

ومن المحبة تصبح كل الآلام شافية، وأشعار رابعة العدوية في قولها:

عرفت الهوى مذ عرفت هواك

وأغلقت قلبي عليّ مذ عاداك

وقمت أناجيك يا من ترى

---

[1] علي أحمد سعيد أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 126.

[2] Roland Barthes Le degré zéro de l' écriture, Seuil, Paris 1953 p.67.

[3] الرواية، ص 59.

[4] الرواية، ص 83.

[5] الرواية، ص 107.

[6] الرواية، ص 108.

[7] الرواية، ص 109.

[8] الرواية، ص 140.

خفايا القلوب ولسنا نراك

وقولها أيضا:

أحبك حبين حبّ الهوى

وحبّا لأنك أهل لذاك

والاقتباس من أشعار الحلاج في قوله:

للناس حجّ ولي حجّ إلى سكني

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".

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

لماذا عمدت الروائية إلى توظيف اللغة الصوفية؟ لا شكّ أنّ ربيعة جلطي تسعى لخلق توليف لغويّ مركّب من نفحة صوفية، فاستعملت الكلمة الصوفية بكامل ثقلها الدلالي وتكثيفها الرمزيّ، لتعضيد « رمزية الرواية وتكثيف رؤيتها الشعرية. {بهذين العنصرين}، المعجم الصوفي والتناص الصوفي»[1]، إنّها تحاول امتلاك خصائص أجناسية جديدة، وتسم كتابتها بمواصفات فنية ودلالية وجودية ترتكز 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 النّصي في التجربة الصوفية – الواقعية للمؤلّف»[2].

**العنف الذكوريّ:**

ما نعني الذكورة؟ إنّها جملة السّلوكيات والتصرّفات المفروضة على الذكور، تقود إلى التصرّف 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 منتَجٍ حول المرأة في المجتمع الذكوري،

[1] محمد أدادا، الصوفي في الرواية، مجلة فكر ونقد، 11 يونيو 2001.

[2] محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت ، فاس، المغرب، ط1، 1999، ص 96.

خطاب مقاوم لخطاب «يتحدّث عن مطلق المرأة/ الأنثى ويضعها في علاقة مقارنة مع مطلق الرّجل/الذكر»[1]، يرفض الخضوع والاستسلام للهيمنة الذكورية، خطاب يحاول ممارسة العنف الفحوليّ ذاته كردّ فعل على القهر والقمع والتسلّط الذكوريّ، وعلى التعدّي على منطق الأنوثة، فالرّجل لا يفهم الأنوثة لذا تصرّح ربيعة جلطي من خلال السؤال الإنكاري: «هل يفهم منطق الأنوثة؟ هل يدرك منطق الأمومة...مستحيل»[2]، «هل يفهم الرّجل منطق الأمومة. لن يستطيع. ليس ذنبه. هكذا خلق ناشفا دون مياهها..»[3]، وبهذا السؤال ترفض الروائية الانحناء والرضوخ إذ «أولئك الذين ينحنون تحت وطأة الشتائم والضرب الجسدي الذي يتعرّضون له ويعتبرونه ظالما، يدفعون ثمنا سيكولوجيا باهضا 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»[4].

إنّ العنف المضاد يصوّر الرّجال كاريكاتوريا، فيجعل منهم أجساما بلا ذاكرة، «هل للرجال قامات طويلة وذاكرة قصيرة كما تقول خالتي عيشة؟»[5]، يظهرهم في أنساق نمطية تقوم على أساليب عنف عديدة كالضرب، والاغتصاب، والشتم، والإلغاء، «وهنا يظهر الرّجل في تمثيلات العنف العضلي على وجه التحديد، فنجد الضرب والإيذاء اللفظي يصل بالمرأة إلى درجات الانهيار وربّما الموت»[6]، وتتناول السّاردة في مشهد كافتيريا الريمتي تأزّم العلاقة بين الرّجل والمرأة من خلال صوت "ريناس" المقهورة التي لم تكسب ورقة طلاقها من زوجها السياسي السابق إلاّ بعد لأيٍ.

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

---

[1] نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2004، ص 29.

[2] الرواية، ص 105.

[3] الرواية، ص 107.

[4] جيمس سكوت، المقاومة بالحيلة، كيف يهمس المحكوم من وراء ظهر الحاكم، تر: إبراهيم العريس ومخايل الخوري، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1995، ص 141.

[5] الرواية، ص 105.

[6] د. حسين مناصرة، قراءات من المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص 10.

علاقة الذكر والأنثى»[1]، وتتجسّد هذه العلاقة غير الطبيعية في النسق النمطي للعنف الذي يظهر في مشهد إدمان "ريناس" للسجائر وإقبالها على الانتحار، فقد عاشت أربع سنوات «من الوجع والإهمال والتسلّط والعنف المرضي كاد يفقدها صوابها، فأضحت تدخن بشرهة تدميرية وتفكر في الانتحار»[2]، بل إنّها رفضت أحلى صفات الأنوثة، رفضت الأمومة بتناولها لحبوب منع الحمل كي لا تنجب من زوجها، الذي «ما برح يعيّرها بالعقم، وذلك ما كانت تتمناه. بل إنها تشكر الله على نعمة فراق "الماطلا" دون أن يظلّ رباط الأطفال بينهما»[3]، 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».[4]

إنّ العنف الأكبر هو أن تسمّم السياسة والأدلجة، وأن تفسّر الأديان حسب هوى التسلّط، هو أن تكفّر المرأة لأنّها تقرأ كلام ربّها بقلبها 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»[5]، العنف العنف الذي يخفي أنّ "النساء شقائق الرّجال"، ويعلن "أنّهنّ "ناقصات عقل ودين"، وينتج خطابا «يعزف على نغمات التخلّف، التي تتجاوب معها سينما الشباك والإثارة والتجارة في عناوين وأفيشات مثل "الشيطان امرأة"، ومن النصّ القرآني يقف تراث التخلف عند "كيدهنّ عظيم" ليجعل من الكيد صفة ملازمة للمرأة من حيث هي أنثى»[6].

**غياب الأب:**

رواية "قوارير شارع جميلة بوحيرد" مشروع مناهض لخطاب ذكوريّ بطريركيّ، يسعى لإذابة الفوارق الإنسانية، وليس عبثا أن تغيّبَ الرّوائية شخصية الوالد رمز الأبوّة المهيمنة، فلم تعمد ربيعة جلطي إلى السّخرية والتهكّم منه، ولم تسند له أدوارا سخيفة، ولا شوّهت خلقته، ولا وصفته بالقبح والنذالة، بل ألغته تماما، ولم تعطه اسما في كامل

[1] جورج طرابيشي، الأعمال النقدية الكاملة، دار مدارك للنشر، الإمارات، ج1، ط1، 2013، ص 272.

[2] الرواية، ص 99.

[3] الرواية، ص 100.

[4] الرواية، ص 100.

[5] الرواية، ص 99.

[6] نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2004، ص 37.

الرواية، وبذلك فهي تدمج صور كلّ الآباء للسخرية منهم، فالوالد شخصية غير مسؤولة، خائنة، تصغي لأهوائها وشهواتها، فترحل مع امرأة أخرى، متخلّية عن واجباتها تجاه الزوجة والابنة "لينا" التي تقول: «لم أعرف لي أبا مثل بقية صديقاتي، والفتيات اللواتي في مثل سنّي»[1]، وتكرّر اعترافها مرّة أخرى: «نعم لم أعرف لي أبا. لم أره يدخل ويخرج من باب شقتنا. يتنحنح. 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»[2].

إنّ خيانة الأب تحيل على خاصية بطريركية هي تعدّدية الرّغبة الذكورية، رغبة الإنجاب من الزوجة، ورغبة الإشباع الجنسي المتعدّد من الخليلات والمعشوقات، وكسرُ حميمة الأب هو في الحقيقة كسر لملحمية الأبوّة التي تعدّ مكسبا تاريخيا دهريا للذكور، إنّها تحويل لموقع الأبوّة من رأس الهرم إلى قاعدته، فتاريخيا «رعت المرأة خطاب الغياب، لأنّ المرأة من الحضر والرّجل صيّاد متنقّل، المرأة وفية تنتظر، بينما الرّجل متسول ينتقل ويتحرّش، المرأة هي التي تعطي شكلا للغياب وتُعدُّ منه الخيال»[3]، وإبعادُ الرّوائية 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 "لينا" حقّ العمل لتغيير النّموذج التقليدي الذكوري والأنثوي، والتأثير في تقسيم المهام النسوية والرّجالية، وإكساب الاستعدادات المتمايزة جنسيا، ففتيات «الأمّهات العاملات لديهنّ تطلعا مهنيا أكبر، وإنّهنّ أقلّ انشدادا للنموذج التقليدي للشرط النسوي»[4].

**الكرنفالية**: إسباغ النكهة الكرنفالية على الأدب هو موقف جديد من الواقع الماثل، «فالكرنفال هو الحياة الثانية للشعوب، والتي تقوم على مبدأ الضحك»[5] من هنا تتّخذ

---

[1] الرّواية، ص 34.

[2] الرواية، ص 35.

[3] رولان بارت، شذرات من خطاب في العشق، تر: د. إلهام سليم حطيط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2000، ص 25.

[4] بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، تر: د. سلمان قعفراني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 136.

[5] Bakhtine, Mikhaïl, 1970, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et sous la Renaissance. Paris, Gallimard. P16.

ربيعة جلطي مشكلات الراهن نقطة انطلاق في فهمها لواقعها الماثل مُحاولةً تقويمه وإعادة صياغته، ومن سمات الكرنفالية تنوّعها الأسلوبي وتعدّد أصواتها، فهي «تتميّز بالأسلوب القصصي المتعدد النغمات، وبمزج السّامي بالوضيع، والجاد بالضحك، أنّها تستخدم على نطاق واسع الأصناف الأدبية ذات الطابع التمهيدي – الرسائل، والمخطوطات التي يتمّ العثور عليها، والحوارات التي تعاد صياغتها، والمعارضة الساخرة للأصناف الجادّة، والاقتباسات التي يعاد تفسيرها بطريقة ساخرة»[1].

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...»[2].

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!»[3].

كما عمدت ربيعة جلطي إلى كرنفلة الرواية من خلال استراتيجية النظام الرّمزي لفعلي التتويج / الخلع الكرنفاليين، فجعلت من الملك/ الذكر المتوّج بتاج السلطة مخنّثا، لقد خلعت التاج عنه وجعلته مهانا مثيرا للسخرية والضحك الذي يعدّ انتصارا « يسجّله الضحك على الخوف الذي كان سمة الإنسان»[4]، وتتجسّد خاصية خلع التاج في مشهد النادل الشاب المخنّث الذي كسرت من خلاله الروائية شوكة الذكورة، فتقول: «يقف عند طاولتنا مبتسما، يمضغ علكة بحركات مبالغة في الأنوثة... غادر النادل الشاب وهو

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 157.

[2] الرواية، ص 96.

[3] الرواية، ص 22.

[4] ميخائيل باختين وآخرون، الكرنفال في الثقافة الشعبية، تر: خالدة حامد، منشورات المتوسط، إيطاليا، 2018، ص 66.

يتمايل بحركات أنثوية، تنظر رينا إليه من تحت رموشها وهي تنفض السيجارة، ثمّ أشارت بأصبعيها القابضتين على السيجارة نحوه وهي تكلّمني:

– شفتي.. هؤلاء مساكين ومقهورون أكثر من النّساء»[1].

**الحلم:**

من تمظهرات اليوتوبيا الحلم بعالم سعيد، ورواية "قوارير" رواية حالمة بعالم نسائيّ، عبر قرار ثوري ضدّ البلدية وسياستها، "مانيفستو" عصيان إداري يغيّر الفضاء من فضاء ذكوري إلى فضاء نسويّ، تسيطر عليه النّساء المثقفات، وتتحوّل فيه المقاهي إلى مأوى يوتوبي، «ويرتبط مصير الرؤية اليوتوبية بمصير المثقفين، فإذا كانت اليوتوبيا وجدت مأوى، فلم يكن إلاّ وسط المفكّرين الأحرار رواد المقاهي»[2].

نساء رفعن مانيفستو ضدّ سلطة الذكورة غير مباليات بارتفاع سعر برميل البترول وهبوطه، غيّرن الفضاء وقلبنه رأسا على عقب، ومن قوّة الحلم شكّلت الروائية فضاء عجيبا «مقاهيه مليئة بالحور. مقاه تعج بالنساء. بالنّساء فقط. في كامل أناقتهنّ. من كل الأعمار والأجيال...»[3]، نساء مثقفات يوشوشن في السياسة، ويؤلفن المشاريع، «واحدة أخرى ليست بعيدة عنها، منكبة على جهاز الكمبيوتر، ربما هي تنهي ملف مشروع ستدافع عنه في الساعات المقبلة»[4].

خلال مشهد الحلم تستعمل الرّوائية استراتيجية السخرية والازدواج، فتجعل من شوارع المدينة مؤنثة، شارع بقار حدة، وشارع وردة، وشارع باية، وشارع آسيا جبار، وشارع الريميتي، وشارع الكاهنة، وشارع تينهنان، وهنا تمارس النّسوة سطوتهن ويستبدل دور المقموع بدور القامع، ويسخرن من الذكور بنفس أساليب سخريتهم وتحرّشهم، فتكون السّخرية «استراتيجية خطاب مقموع يقاوم به المقموع قامعه، وينزع عنه براثنه، وذلك على نحو يخلع عن القامع أقنعته المخيفة، ويحيله إلى كائن يمكن مقاومته، والانتصار على أدوات قمعه التي تتحطم مع بسمة السخرية الماكرة التي هي نوع من المقاومة بالحيلة، إذا استخدمنا عنوان كتاب جيمس سكوت «المقاومة بالحيلة». وهو الكتاب الذي يعرض لحيل المقموعين في مقاومة قامعيهم، واستغلالهم شتى الحيل

---

[1] الرواية، ص 95.

[2] راسل جاكوبي، نهاية اليوتوبيا، تر: فاروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة والأدب، الكويت، 2002، ص 123.

[3] الرواية، ص 70.

[4] الرّواية، ص 70.

لتحقيق أهداف المقاومة بكل وسيلة ممكنة، ولذلك أطلق المؤلف عنواناً فرعياً شارحاً على كتابه، وهو: «كيف يهمس المحكوم من وراء ظهر الحاكم»[1].

**النهاية الديستوبية:**

إذا كانت وظيفة اليوتوبيا «هي أن تقذف المخيّلة خارج الواقع نحو "هناك"»[2]، فإنّ ربيعة جلطي ختمت روايتها بثلاث برّانيات متلاحمة: برانية فضائية هي المكان الآخر، وهو مدينة الخراب الرّمادية أين يستحيل شارع جميلة بوحيرد مجرّد خابية من طين ورماد، إلى مكان خال من أيّ حياة أو حركة، مكان متفحّم، والبرانية الثانية هي البرانية الزمانية التي تتجاوز زمن الرواية إلى زمن تخييليّ هو زمن ما بعد الحرب الثالثة التي شنّتها الذكورة، زمن ممتدّ منذ نزلَ آدمُ ورسم الحدود وغرس تفاحة الحروب! وبرانية ثالثة هي برانيّة الشخصية، وهي شخصية النّجمة "ميرا" رمز الكونية والوجود، التي ترقب الرّجل العاري وهو ينبش الأرض بهستيرية وجنون بحثا عن السائل الأسود.

هذه البرّانيات الثلاث تشكّل سردا جهنّميا يمتزج فيه الشّعريّ بالخيال العلمي والفنتازيا لتخرج ربيعة جلطي من اليوتوبيا إلى الديستوبيا، ديستوبيا الدمار، ديستوبيا السائل الأسود رمز السطلة وحبّ المال والتنمّر والقهر. وتستمرّ 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 الرّوائية من اليوتوبيا إلى الديستوبيا؟

أدركت ربيعة جلطي في النهاية الثالثة، نهاية الدّمار أنّ خلق عالم يوتوبي يعني البعد عن الواقع، فاليوتوبيا تحليق فوق القمّة، وأنْ «تصف أشخاصا بأنّهم يوتوبيون، فهذا يوحي بأنّهم لا يملكون حسّا بالواقع، وأنّ مشروعاتهم أو أفكارهم لابدّ أن تفشل لأنّها تتجاهل الإمكانات العيانية»[3]، والمشروع الإصلاحي لن يؤتي أكله، والعالم سيظلّ محكوما بسلطة المال، سلطة الرّجل العاري المهووس بالبحث عن الغنى، الرجل الذي يصرخ «بأعلى ما أوتي من قوّة، ضاحكا مقهقها مرّة، وباكيا مجهشا ناشجا أخرى:

- أنا غني.. غني.. غني، أنا جبّار.. جبّار.. جبّار!!!

---

[1] جابر عصفور، سخرية المقموع، مجلة العربي، العدد 604، مارس 2009، ص 76.

[2] بول ريكور، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، تر: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص 306.

[3] راسل جاكوبي، نهاية اليوتوبيا، تر: فاروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة والأدب، الكويت، 2002، ص 196.

يلقي الرّجل العاري ببقايا الكتاب في السائل الأسود، ثمّ أراه يفتّش تحت الرّماد ثمّ يختار من بين الحطام ما يرفع به أوتاد خيمة»[1].

**الانفتاح الأجناسي:**

الكتابة الرّوائية رؤية إلى العالم تتسلّل من خلالها ربيعة جلطي إلى ذاكرة المجتمع الذكوري، 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، بارود يا «يساهم في تكسير أحادية الملفوظة ويحدّ من نقاء الشكل الرّوائي ومعياريته»[2]، ولما كان نص رواية قوارير شارع جميلة بوحيرد نصا تغييريا وجدناها يتحرّك ضمن علاقات التداخل الأجناسي الذي يعني «إنتاج المعنى عن طريق اتّحاد أو تصادم جنسين اعتمادا على استراتيجيات مختلفة»[3].

من هنا حضر الشعر والأغنية والرسائل في نصّ الرواية كسراً للقوانين الموروثة عن الجنس، وتحقيقا للرواية الجنس المتمرّد عن كلّ القوانين، وحضرت اللّغة الفصحى مرفوقة بالعامية تحقيقا لحواية النصّ وتعدّديته 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...»[4]، والرسالة الثالثة والخمسون، قد تصل أو قد.. من لينا ز إلى مصطفى، ورسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، أمّا عن الأغنية فوقفنا عند أغنية بلاوي الهواري:

"المحبوب اللي يحبني...
نروى من عينيه نشفى
نحبّه كما يحبني

---

[1] الرواية، ص 230.

[2] عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 90.

[3] Cindy binette, Intermédialité et intergénéricité dans la télésérie Les Invincibles, université laval, Québec,canada,2013,p.19.

[4] الرواية، ص 49.

والثمرة تستاهل الوفا..

القلب اللي ما يحبني

حتى أنا نعطيه بالقفا..."[1]

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

**الفوضى/ النظام:**

إنّ الكتابة عن الفوضى هي في الآن بحث عن النظام، فالديستوبيا بحث عن يوتوبيا مفقودة، إنّها كتابة مقاوِمة ورافضة، ودمار مدينة عشقانة هو إقرار "ريكوري" بأنّ «الموت أكثر واقعية من الحياة خارج تشخيص الشرّ المطلق»[2]، لم تعبر الرّوائية عن المدينة المنهارة بوصف وتمثيل تمثيل قبحها المعماري، وإنّما مسحت كلّ معالمها جعلتها مدينة محترقة، لم يبق منها غير الرّماد، وغير أعواد تصير أوتاد خيمةٍ 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.

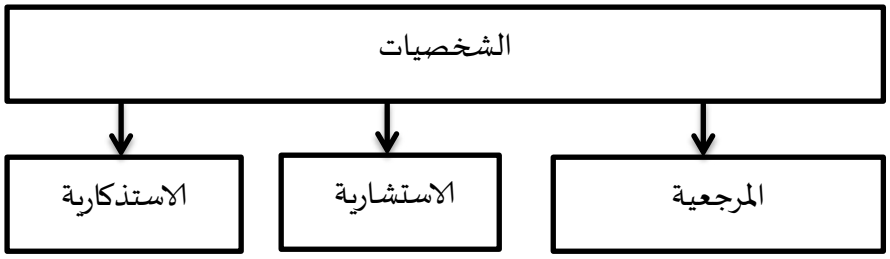
**سيميائية الشخصيات الرّوائيّة:**

الشخصية إحدى المصوغات الخطابيّة المكوّنة للمحكي الرّوائيّ، «إنّها علامة، أي اختيار "وجهة نظر" تقوم ببناء هذا الموضوع من خلال دمجه في الإرسالية منظورا إليها هي الأخرى كإبلاغ، أي مكونة من علامات لسانية»[3]، وللوقوف عند سيميائية الشخصيات لرّوائيّة في نصّ "قوارير" نتبنى تقسيم "فيليب هامون" **Philippe Hamon** للشخصة وفق الخطاطة الآتية:

[1] الرواية، ص 127.

[2] بول ريكور، حيّ حتى الموت، تر: عمارة الناصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016، ص 49.

[3] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الرّوائيّة، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2013، ص 29.




تتشكّل بنية الشّخصية في رواية "قوارير شارع جميلة بوحيرد" من خلال مستويين هما:

1 – مستوى الذات: ويتمثّل في علاقة الأمّ "اصفية الصابرة" بذاتها، وكذا علاقة البنت" ليناز" بذاتها.

2 – مستوى الآخر: ويتمثّل في علاقة نساء الرّواية بالآخر المخالف/ المؤتلف الرّجل.

إنّ عنوان الرّواية كما استهلالها يحيل إلى علاقة البطلة بذاتها وعلاقتها بالآخرين: علاقة اصفية بذاتها، وعلاقة ليناز بذاتها هي الأخرى، وسعي كلّ منهما إلى التغيير، فالبنت نسخة من أمّها يجمعهما الحبّ والجمال والهدوء والسكينة، فليناز «تشبه أمّها اصفية، التي على الرغم من تجاوزها عتبة الخمسين بقليل، إلاّ أنّ بها شيئا ما ساحرا، عسيرا على الوصف والتفسير، يجعلها تبدو أكبر لتكون حكيمة، وكاشفة للأسرار في مكامنها، وشيئا آخر ساطعا مبهرا، يحيط بها كهالة شفافة تمنحها فتنة غريبة، وسحرا يجذب إليها النّاس من حولها بقوّة»[1].

أمّا علاقة البطلة "ليناز" بالآخر، فيمكننا الوقوف عندها من خلال علاقة ليناز بغيرها من النّساء، وعلاقتها بالرّجل:

- علاقة الأب: الأب نموذج الذكورة التي لا تعني شيئا أمام الرجولة والإنسانية، فتقدّم الرّوائية الأبّ في صورة النموذج الذكوري المتسلّط الذي يمارس الخيانة الزّوجية، إنّه لا يتعدى دور الأبّ البيولوجي الذي يطلّق الأمّ ويهمل البنت، لتنشأ ليناز ووالدتها في كامل الحاجة والفقدان، والخوف وعدم الثقة، وكثيرا ما تتساءل بينها وبين نفسها:

[1] الرّواية، ص 9.

«ألم يدق قلب أمّي لرجل آخر غير أبي؟ أهو الحبّ أم الخوف. هل فقدت الثقة تماما في الذكور بعد الذي حدث؟ لا أدري.»[1]

- علاقة الحبيب مصطفى: إنّ فقدان الأبّ الذي لم تعرفه ليناز، ولم تره يدخل ويخرج من باب شقتها حتّم البحث عن بديل للحبّ المفقود، فلا سلطة لأحد على قلبه، أحبّت ليناز مصطفة زميلها في الجامعة، «اختار قلبي مصطفى، أحبّه بجنون، يسكنني صوته الرّجولي...»[2].
- علاقة الرّجل: تتعدّد شخصيات الرّجل في النصّ لكنّها تشترك جميعها في الذكورة التي تقف منها الروائية موقفا رافضا مناهضا، وقد برز هذا النوع من الشخصية في الرواية بقوّة، فهي شخصية محبّة للسلطة، حرفية في تنفيذ القوانين، مرجعية، ذات منشأ غير ديمقراطي[3]، ومن هذه الشخصيا شخصية السيّد الوالي، وأديبه الدكتور ب.ع.ل، الذي حرص على تسمية الشارع باسم ولد الفحل الساطوري، وشخصية الوزير زوج "ريناس" المتسلّط الذي يجمع في ازدواجية كلّ الأوصاف المشوّهة...
- علاقة النّساء: عالم مدينة عشقانة كلّه من النّساء، وليس غريبا أن تتخيّر الرّوائيّة كثيرا من أسماء الشخصيات المثقفة المناهضة للظلم والتي تسعى إلى تطبيق مانيقستو القوارير عبر كتاب صحائف النّساء، ومن هذه الشّخصيات اصفية الصابرة، ليناز، ماتر فطوم، خديجة الواعرة، الخالة عيشة، حلاجة...

**في الختام:**

رواية قوارير شارع جميلة بوحيرد، رؤية إلى العالم تحاول من خلالها ربيعة جلطي الحلم بفضاء يوتوبيّ والخلاص من كابوس ديستوبي صنعته الذكورة، عبر كرونوتوب القلعة ودهاليزها والشارع بفضاءاته المفتوحة، ومدينة ضائعة الطرق أنّ الرّجل العاري ظلّ متجبّرا، متسلّطا، إنّها رواية تمارس تقنيات الرّواية الجديدة في كثير من مظاهر تجريبها دون أن تهمل المضمون الفكريّ ممثّلا في النّسق الثقافي لتحقيق حوارية الجنسين الرّجل والمرأة.

---

[1] الرواية، ص42.

[2] الرواية، ص 35.

[3] مأمون صالح، الشخصية، بناؤها، تكوينها، أنماطها، اضطرابها، أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011، ص 221.