الواقعي والمتخيل في رواية سقوط المرايا للروائية المغربية مريم بن بخثة

د. مرزاقة عمراني
كلية الآداب واللغة العربية
جامعة الإخوة منتوري
قسنطينة

ملخص:
يحاول هذا المقال الكشف عن بنية رواية سقوط المرايا للروائية مريم بنبختة، من خلال الاشتغال بشعرية اللغة السردية بوصفها أداة فاعلة في البناء السردي. ومن ثم كان الاعتناء باللغة سبيلا إلى صياغة الرواية من حيث الشكل والمضمون.

الكلمات المفتاحية: الرواية النسائية،رواية سقوط المرايا،اللغة السردية ،الواقعي ، المتخيل.

Abstract:
This article amis at investigating the structure of the novel « The decline of the mirrors » of the novelist Meriem Benbakhta, reliying on the narrative style being a fundamental means in the narrative structure. Henceforth, caring about the language is a means for a successful achievement of the novel from the point of view of form and content.

مقدّمة:

الاقتــراب مــن نــص أدبــي مساءلةً ومحاورة وقراءة يستلزم الأخذ بعين الاعتبار انتماء هذا النص في جنس أو نوع أدبي معيّن له مميزات ومقومات، ثمّ إنّ هذا النص له مؤلّفه / صاحبه الذي يضفي عليه من سمات شخصيته الإبداعية وفرادته الأسلوبية ما يجعله شكلاً مختلفًا عن باقي أشكال النصوص وإن تقاسمت معه الجنس أو النوع الأدبي.

© جامعة الإخوة منتوري قسنطينة،الجزائر2018

1-الرواية النسائية:

والنص موضوع مداخلتنا ينتمي إلى الرواية النسائية، فهو رواية سقوط المرايا، للروائية / القاصة / الشاعرة المغربية مريم بن بختة. من أجل ذلك ارتأينا أن نمهّد لدراستنا بتمهيد ذي شقين، أولهما نظرة سريعة وقول موجز في الكتابة النسائية، وثانيهما نظر وقول في خصوصية الكتابة الأدبية عند مريم بن بختة، وهذا بالنظر إلى الاختلاف الذي لابدّ أن يكون بين مريم و روائيات أخريات، هذا الاختلاف الذّي سيسم كتابتها بمرجعيتها الثقافية، وقدرتها على كتابة نص خاص بها، وإن كانت هذه الخصوصية منفتحة على فعل القراءة الذّي يمارسه القارئ فيشترك بذلك معها في صنع المعنى وإنتاجه.

عدّ عبد الله إبراهيم «جسد المرأة» مكوّنًا جوهريًّا في كتابتها السّردية، فهو مركز اهتمامها بالنظر إلى عَدَم قدرتها على إشباع حاجاته بسبب النظام الأبوي الصارم الذي يضيق عليها، ومن ثمّ كان هذا الجسد بؤرة الخلاف بين ما هو ذكوري وما هو أنثوي؛ إنّه الحدّ الفاصل بين طرفين متنازعين ومصطرعين، طرف يتميّز بالعنف ويحوز السلطة بحكم ثقافة متوارثة، وطرف مقيّد محكوم بالبقاء خلف الطرف الأوّل، ينزل منزلة دنيا بأمر من الثقافة نفسها لذلك كانت كتابة المرأة وسردها انتصافًا لها وارتفاعًا بها عن حالة الاختزال والتغييب المتعمّد، لكنّه انتصاف أخذ أحيانًا طابع الهوس في احتفائه بالذات الأنثوية[1]. وحضرت البنية النرجسية في الكتابة النسوية، وظيفتها حَمْلُ إيديولوجيا أنثوية طفت فوق الأحداث للتعبير عن موقف جاهز تجاه المجتمع، لكنّها أعاقت حركة السَّرْد وأضرّت بالمسار الذي اختطته الشخصيات لنفسها[2].

يكمن مبعث اهتمام المرأة بالجسد في سردها في اعتقادها باستبعادها المتعمّد من طرف الرجل وتهميشها وجعلها تابعة له لا مشاركة، إنّ هذا الانتقاص من حقوقها والاستهزاء بقدراتها أساسه النظرة الدونية التي فرضتها الثقافة الأبوية التسلطية، ولأنّ هذه الثقافة نظرت إلى المرأة بوصفها جسدًا تابعا (زوجة/عشيقة) لا ترى إلاّ من خلال الرّجل، فإنّ المرأة ركّزت في سردها على هذا الجسد وكشف حميمياته وتقديمه إلى العالم سيرًا نحوَ تحقيق المساواة بينها وبين الرّجل وصولاً إلى التميّز التام للتجربة الأدبية للمرأة المبني على تميّزها الجسدي والفكري.

ولم يكن الأدب العربي في معزل عن هذه المشاريع النّسائية، إذ إنّ هذا التراتب القيمي بين المرأة والرجل بوصفهما جسدين وكيانين متمايزين كان أكثر حضورًا في المجتمعات العربية بفعل الخلفية الثقافية والدينية المتحكّمة، وقد سجّل النّقد العربي أنّه «في الدَّفقة الروائية للأصوات النسائية العربية الجديدة منذ أكثر من عقد، وفي كثير من النقد المتعلّق بتلك الدّفقة، تعالى الهجس بالخصوصية في اللّغة والجنوسة ومقارعة الذكر والولادة والرضاعة والأمومة وعلاقة المرأة بالمرأة... وسوى ذلك مِمَّا تُعَنونُه البطركية (الأبوية) منذ أخذت تفشو من خلال العقود الثلاثة المنصرمة من تطور»[3].

إنّ فتح المرأة في سردِها الأدبي عالمَها الخاص والبوح بما حكم عليه المجتمع بالكبت والإخفاء خشيةَ الرقابة الاجتماعية، يعد العلامة المائزة للرواية النسائية عند كثير من النقاد، فهو وساطتها للتميّز، وعلامتها على أن النص الأدبي من إنتاجها: «ولأنّ النص الإبداعي الذّي يصدر عن المرأة يأخذ طابعًا خاصًّا ومتميّزًا، ويصبح ذا نكهة إذا ما كانت صاحبته لا يحرجها أن تفضحَ العالم النسائي المتكتّم، والذّي تسعى المرأة أن تجعلَه كذلك حتّى يُحافظ على جاذبيته وسحره، وذلك العالم الخصوصي الذي تنزع المرأة فيه أقنعتها التي فرضها عليها نمط علائقي مجتمعي وثقافي تحكما في عقليتها وعقلية الرّجل تاريخًا طويلاً وعميقًا»[4].

يبدو حضور الجسد بهذا الطغيان، وهذه الصورة التي تقدّم حُضورًا متحرّرًا من كلّ مآزقه التي أوقعته فيها النظرة المجتمعية الشوهاء لَهُ على أنّه ملك للرجل صانع للمتعة تابع له يعيش في ظلّ جسده، يبدو هذا الحضور فاصِلاً بين كتابة نسائية، وكتابة تنسب إلى الرّجل. فكما يميّز الجسد المرأة/الأنثى عن الرّجل، فكذلك يجب أن يتميّز النّص/الأنثى عن النّص/الرّجل والكتابة/الأنثى عن الكتابة/الرّجل على الرّغم من أنّ مادتهما واحدة ممثّلة في اللّغة فإنّ اللّغة في كتابة المرأة يجب أن تلبس لبوسها وتتشكّل مع انحناءات جسدها «كتابة المرأة هي أسئلة الأنثى مع ذاتها ومع العالم المحيط بها، كما تبقى اللغة هي لبوس المرأة وفضاءها الذّي لا يخرج عن مدار الجسد المؤنّث حيث نصيب الأنثى مخبوءٌ

في نسقها اللّغوي المتقن لآليات التورية والمواربة عند التعبير عن الحقيقة، ذلك أنّ اللغة حجرة مغلقة، لكنّها النافذة التي تسمح لها أيضًا بالخروج من العتمة»[5].

غير أنّ من اللاّفت ملاحظة أنّ المبالغة والإيغال في الاحتفاءِ بالجسد وجعله مكوّنا جوهريا في الكتابة الأدبية النسائية قد يكون بمقدوره ضرب مشروع المساواة بين المرأة والرّجل وهو المشروع الذّي تشتغل به المرأة على جميع الجبهات، بل إنّ الرجل نفسه قد يشاركها مشروعها هذا في إطار الدّفاع عن قضايا المرأة لأنّه علينا تمييز هذا النوع من الكتابة (Le féminisme) الذّي قد يكون الكاتب فيه رجلاً كما قد يكون امرأةً.

قد تسهم المرأة في ضرب مشروع المساواة وصنع التوازن بينها وبين الرّجل وذلك بوقوعها في هذا التناقض بين الغاية المذكورة والوسيلة المركزة على كتابة تعتد أكثر ما تعتد بالجسد، لأنّ هذا الاعتداد يعني أنّها «تسعى إلى تأكيد الخصوصيات الدقيقة والمتفرّدة للمرأة وللأدب الذّي يقوم بتمثيل عالمها، وجسدها، سواء أكان عالما داخليا يتّصل برؤيتها لذاتها أم كان عالما خارجيًّا مرتبطًا بمنظورها للعالم»[6]. ودرءًا لكلّ تعارض بين ما ترومه المرأة من خلال كتابتها الأدبية وما قد ينحرف بها عن مسارها النضالي، اقترح باحثون ونقّاد أنّ الأدب النسائي مختلف بطبيعته عن أدب الرّجل، وأنّ للسّرد النسائي خصوصيته التي تتأتى من الوضع الاجتماعي للمرأة لا من جسدها، ويرى حميد لحميداني أنّه «كلّما اتّجه هذا الوضع نحو التوازن والمساواة خفضت هذه الخصوصية واندمجت في خصوصية (أو عمومية) الكتابة النسائية، التي لا تمييز فيها بين الكاتب الرجل والكاتبة المرأة»[7].

يفهم من هذا أنّ المرأة كلّما اتّجهت إلى تعميق اهتمامها بالقضايا الإنسانية بما فيها قضاياها، كلّما تلاشت تلك الحدود الفاصلة الصارمة التي رغبت في خلقها تمييزًا لكتابتها الأدبية عن كتابة الرّجل، وبعبارة مختصرة، فكينونة المرأة لا تتحقّق –أدبيا- عن طريق المغالاة في الاستناد إلى الجسد الأنثوي الذّي لم تشبع رغباته بسبب الأعراف التي تميّز الذكر عن الأنثى، فهذا التمييز والإعلاء من شأن الذكورة قد يكون صناعة المرأة ذاتها في كثير من المجتمعات العربية الخاصة (أم نعيمة في رواية سقوط المرايا لمريم بن بختة مثالاً).

ولإثبات اختلاف الكتابة الأدبية للمرأة عن الكتابة عند الرجل يقترح عبد الله إبراهيم «الإفادةَ من معطيات التحليل اللّساني، والسيميائي، والتأويلي لمعالجة الأدب النسوي استنادًا إلى رؤية نقدية تهدف إلى تحليل الأنظمة الأسلوبية، والبنائية، والدلالية لأدب المرأة»[8]. مثل هذا التحليل تتبدّى فيه خصوصية كتابة المرأة وسَرْدِها من حيث هو يكشف مدى وعي المرأة بعالمها وقدرتها على إثبات ذاتها والتموقع في هذا العالم في إطار علاقة تطوريّة مع المجتمع واللّغة والكتابة، ومن ثمّ تحرّرها من الإكراهات التي مارستها عليها ثقافة ذكورية متوارثة عن طريق الحوار لا المناجزة.

2/الكتابة الروائية لدى مريم بن بختة:

تسعى الروائية مريم بن بختة إلى تأسيس كتابة نسائية لا تتقيّد بمفهومها الذّي سبقت الإشارة إليه، فهي لا تركن إلى مقوّماتها التّي ربّما لا تشذ عنها روائية وهي نقد الثقافة الأبوية للمجتمعات الشرقية، واقتراح رؤية أنثوية للعالم، والاحتفاء بالجسد بوصفه قيمة كبرى إن لم تكن الأكبر في سرد المرأة.

ولا يخرج عدم التقيّد الصارم بهذا الثالوث وعدم الإذعان لهذا المفهوم بروايات مريم بن بختة عن الكتابة النسائية بقدر ما يدمجها فيها ويفتحها على التجريب وإمكاناته في إنتاج الجديد المغاير للنمطي المتجاوز للتجارب المألوفة، لا تنتقد مريم بن بختة الثقافة الأبوية الذكورية بهدف النقض، بقدر ما تتموضع في هذه الثقافة عبر رؤية نقدية تحليلية ثاقبة ترى بمنظار التحليل عمق المكوّنات التي أفرزت مثل هذه الثقافة، وهي مكوّنات تاريخية وثقافية أفرزت وضعا اجتماعيا متشابكًا ومعقّدًا لا يمكن حَلُّهُ إلاّ بكتابة تتوسّم الاقتراب من الآخر ومحاورته وتقشير الطبقات الجليدية وإذابتها، هذه الطبقات المكثّفة التي طبعت مجمل التعاملات بين المرأة والرّجل على مَرّ العصور، وأفرزت أنماطًا منحرفة من الرؤية تجّاه المرأة، لأنّ الأصل هو المساواة بين المرأة والرّجل؛ (النّساء شقائق الرّجال).

تنشد نصوص مريم بن بختة القيمة الضائعة في حياة الإنسان، الإنسان لا المرأة على وجه التحديد، وهذا ما يصنع خصوصيتها، إنّ هذا الاحتفاء بالقيمة والبحث عنها وسط سَيْل التغيرات الثقافية المنسابة في عالم انحاز إلى المادية والاستهلاكية المتوحشة، لا يتمّ إلاّ عبر مسلك أدبيّ أنثوي خالص لا ينهج المكاشفة بشواغل المرأة الجسدية والإفصاح عنها ولا يتّخذ من معاداة الرّجل ومحاولة تحييد دوره أسَاسًا للكتابة.

منذ روايتها الأولى «وشم في الذاكرة» الصادرة سنة 2009 سعت "مرين بن بختة" إلى النبش عن الإنسان فينا، والتنقير عن القيم العليا التي تبني المجتمعات، فالاحتفاء بالقيمة ملمح بارز في رواياتها والعمل على تحييد النظرة الدونية الجاهزة التي يحملها المجتمع الشرقي للمرأة يمثّل أحد أهمّ دعائم السّرد لديها؛ وتؤمن الروائية أنّ هذا التحقير المتوارث لا يختص بالرّجل وحدَه بل بمجتمع بأكمله، إنّها مسألة ثقافة لا مسألة أفراد، ولذلك فإنّ تهشيم هذه الحدود بين جنس الرّجل/الأعلى وجنس المرأة/الأدنى يتمّ عبر مخاطبة مجتمع كامل أفرز تحجّره وتنميطه لدور المرأة نظرة الرّجل العدائية الاستعلائية للمرأة. حين نقول المجتمع فنحن نقصد قطعا المرأة والرّجل وكلّ المؤسّسات التي أسهمت في تعميق الفجوة بينهما بدلاً من تجسيرها.

لا تؤمن مريم بن بختة بالثنائية (رجل/امرأة) المنبنية على الضدّية والاصطراع والمغالبة على الرّغم من أنّها موجودة في هذا المجتمع الذّي يمارس سلطته وتسلّطه على المرأة، فأن «يكون رجُلاً، تاريخيا، في موقع السلطة، وأن تتحوّل السلطة إلى تسلّط، لا يعني، ولا يجوز أن يعني، وضع خطاب المرأة المناهض، أو المضاد لمثل هذا التسلط –المتمثّل في الرّجل- ضمن ضديّة أنثوية/ذكورية، وإن كانت المرأة هي التي تقع، وبشكل مضاعف، تحت وطأة هذا التسلّط، وإن كان خطابها ينبني كخطاب مضاد لهذا التسلط»[9].

تدرك "مريم بن بختة" أنّها تعيش زمن ما بعد الحداثة، إذ تغيب المثاليات والقيم في الواقع، تغيب عن تعاملات الناس وسلوكياتهم، إنّ قيم التسامح والإيثار والتعاون والحب غائبة عن حياة البشر، فقد حلّ الطمع والجشع والحقد محلّها، ولأنّ هذه القيم الضديدة أصبحت مسيطرة على واقع الإنسان، فإنّه من البداهة أن يفقد النّاس إيمانهم بالقيم التي يحملها الفن بصفة عامة والأدب بصفة خاصة، غير أنّ هذه القناعة لا تثني الروائية عن استثمار السّرد والكتابة الروائية في محاولة إعادة الإنسان إلى ذاته، وإعادته إلى الحضارة.

في رواية «وشم في الذاكرة» تصوّر مريم حياة فئات من المجتمع هامشية، فتيات اللّيل، اللّواتي لا تبدأ حياتهن إلاّ في الظلام، تتحوّل أجسادهن إلى سِلع تباع وتشترى، تلتقط الروائية لحظة الانهيار لتبني عليها عالمها الرّوائي، تسخر من ثقافة مجتمع منغلق ومتصلّب لا يبدي تعاطفًا مع أبنائه خاصّة النّساء اللّواتي أرغمتهنّ ظروف الحياة على السير في مسلك «الرذيلة»، وفي الوقت ذاته تسلّط الروائية سخريتها على مقولة «الظروف» التي نعلّق عليها جميع أخطائنا وعجزنا، فالبطلة الأولى لروايتها «سعاد» لم تكن سوى فتاة مدلّلة وثق بها والداها، فسلكت طريقًا في الحياة غير متوقّع. والرواية تربوية توجيهية تدعو فيها الروائية إلى القبض على قيمة «التسامح»، هذه القيمة التي تعيد الإنسان إلى لحظة صفائه الخالص، إلى حيث هو إنسان على الرّغم من جميع الاعتبارات الواقعية. إنّ مسامحة والد «سعاد» لها على الرّغم من خيانة ثقته بها يمثّل نهاية كاسرة لأفق توقّع القارئ العربي عمومًا والمغربي خصوصًا، لأنّه قارئ يحمل إرثًا عميقًا في العقاب والإقصاء وإنزال أقصى درجات العقوبة على المرأة التي تشرّه صورة الرّجل في مرآة الشرف.

تسعى مريم بن بختة لأن تجد لنفسها أرضًا صلبة في عالم الرواية تقف عليها، ومن «وشم في الذاكرة» التي استلت فيها من ذاتِ الرَّاوي ذاتًا أخرى تحاول تثبيطه والتشويش عليه حتّى لا يواصل الرواية، ويحول دون الوصول إلى النهاية التي تُعلي فيها قيمة التسامح وتدعو الروائية من خلالها إلى إعادة إدماج «بنات اللّيل» في مجتمعاتهن والسماح لهنّ بالعودة إلى حياة طبيعية. إنّ ذلك الصّوت لم يكن إلاّ صوت المجتمع، صوت الأعراف والتقاليد، وجه المجتمع الحالك الذي يصرّ على المضيّ إلى التوحش بدل التحضّر ومنح الفرصة لأبنائه جميعًا ليتقاسموا الحياة دون اعتبارات جنسية أو طبقية.

ستعود مريم بن بخثة إلى هذه الذات التي تحاورها، لكنّها في «سقوط المرايا» ستكون واقعية (شخص يطلب منها كتابة حكايته)، إنّه يملك المتن، وعليها أن تضع المبنى. بين حدث واقعي، وحدث يجب أن يتحول إلى التخييلي في الرواية، هكذا تتبدى الساردة (الكاتبة) حائرة بين القبول والرّفض، وتعلم الكاتبة قارئها منذ البدء بهذا المحفّز وتدعوه صراحة إلى الاشتراك معها في تأليف الرواية عن طريق اندماجه فيها بوساطة فعل القراءة.

3-الواقع والمتخيّل:

-فرضية الكتابة والواقع:

لا جدال في أنّ كتابة رواية وتقديمها إلى القرّاء نصًّا مكتملاً هو فعل يبتغي القراءة وملء فجوات هذا النص، لا يمتلك نص فجواته ومناطقه المعتمدة إلاّ إذا استمدّ وجوده من الخيال، نفرّق إذن بين ما هو واقعي نسبه أرسطو إلى الحسّ المشترك وهو عنده «مستودع الصور التي تؤول عنده إلى وَصْفَي حضور وغياب تعمقتهما الفينومينولوجيا المعاصرة في تحليل الإدراك والخيال والذاكرة. ويبدو من مذهب أرسطو أن وصفَي الحضور والغياب يتحقّقان في آن واحد، فالمحسوس قد تغيب صورته عن الحسّ المشترك وتبقى صورته المتخيلة»[10]. نستطيع القول إن الواقعيَّ هو ما كان مَرْئيا، معاينًا ومنظورًا إليه، إنّهُ ما يقع عليه الوصف، وما كانت العين وساطة بيننا وبينَهُ، أما المتخيّل فهو ذلك التحويل الذّي مورس على الواقعي فنقله من المعاين والحسي إلى براح التشكيل الاستعاري الفني الجمالي.

إنّها عملية تشبه السِّحر غير أنّها ليست كذلك فالروائي «ليس ساحرًا ولا حالمًا. والأدب لا يعكسُ الحياة، بل إنّه أيضا لا يهرب أو ينسحب من الحياة، إنّه يبتلعها. والخيال لا يتوقف حتى يبتلع كلّ شيء»[11]، كأنّ الخيال هو المرآة التي يرى فيها العالم والفرد ذاتهما، فلا مناص من التخيّل، إنّهُ ما يبقي الإنسان إنسانًا، حالمًا، راغبًا، طامحًا، آملاً، الخيال هو ما يعزّز قدرات الإنسان على الوقوف ضدّ مصاعب الحياة ومآسيها، على انفتاحة على النهائي ضدًا على محدودية الزمان والمكان التي ترتهنه، فالإنسان «كائن نهائي خاضع للزمان، مشروط بظروفه. من هذه الزاوية يبقى يأس الإنسان واقعا محدودًا في الزمان والمكان، لكن قدرة الخيال والتخيّل ترفعه فوق شرطيته الرفيعة وتمنحه قدرة الانفتاح على اللانهائي، ودينيا تسمو به إلى تخوم الميادين الإلهية، وفلسفيا إلى حدود التبحّر الذي يجعل منه حساسية لا شخصية إنسانية»[12].

نحتاج جميعا لهذا الخيال الذي لا نملك منه أقدارًا متساوية، إذ هناك فئة مهنتها الخيال، هي فئة الكتاب/الأدباء الذّين ينتجون الواقع إنتاجًا جديدًا مغايرًا، متلفعا بالخيال، يقولون ما أردنا التعبير عنه، وواجَهنا عجزنا عن تحويل المعاين إلى متخيل؛ فالكاتب «هو الذّي يكتب كلّما أتى عليه حين من الدّهر، يكتب بخياله هو. مهنته هي صنع الخيال، (...) فهو يقول في الكتابة أشياءَ الكتابة، وهي غير الأشياء العينية، المقولة أو المكتوبة. هناك عالمان لا يجوز الخلط بينهما: عالم الأشياء – الأشخاص بعينه ومجراه، وعالم الكتابة عن أشياء – أشخاص في حين من الدّهر ومكان ما»[13]. إنّ ما واجهه بطل «سقوط المرايا» هو عدم قدرته على تحويل حكايته إلى رواية، فالحكاية معروفة لأشخاص كثر، هو، نعيمة، أسرة نعيمة، الزوجان اللّذان ساعداه على الاستقرار بمدينة تيزنيت، بل إنّ بعض هؤلاء يعرفون أكثر ممّا تعرفه الروائية الكاتبة؛ فمصير «نعيمة» مثلا وما آلت إليه بعد مغادرة منزلها لا تستطيع الروائية معرفته لأنّ سميرا صاحب الحكاية لا يعرف، ثمّة تفاصيل كثيرة لا يمكن للذاكرة أن تستوعبها، وتعيد استحضارها في أثناء حكاية سمير لما حدث له، هذا بالإضافة إلى أنّه قد يخفي أشياء كثيرة لا يكون من صالحه البوح بها، ومن ثمّ فالصدق التام محض ادّعاء.

حين واجه سمير المصري عجزه عن انتهاك الواقع وتحويله إلى متخيّل لجأ إلى الساردة/الكاتبة (مريم بن بخثة) لتكتب الحكاية لأنّ هذه الكتابة هي وسيلته الوحيدة للوقوف ضدّ النسيان: «ككلِّ إنسان، فأنا لا أرغب في النسيان... وكيف لي أن أنسى؟»[14]. إنّ النسيان هنا لا يعني مغادرة ما حدث للذاكرة، وخلوّها منه بقدر ما هو نسيان "الألم" أو التخفيف من حدّته، فكلّ الأحزان قد تتضاءل

أمام القصّ والسرّد، ولذلك قال بول ريكور: «إنّ كلّ تعاسة مهما قست يمكننا أن نتحملها إن نحن رويناها كقصة أو أخبرنا عنها قصّة»[15].

غير أنّ الحكاية حين تتحوّل من صيغتها البدئية الأولى إلى عمل فنيّ متمثّل في الرواية، فإنّها لا تقول الأشياء كما هي إذ «لا أحد يرغب في رؤية الأشياء كما هي –لا الكاتب ولا القارئ- ولا مطابقة بين قراءة وكتابة، إلاّ بقدر ما تتطابق الخيالات البشرية، وهذا من المحالات، لأنّ الأشياء كما هي غير موجودة أصلاً ولن توجد أبدًا إلاّ في عقل الكاتب، عقل الخيال الذي يستعين بكلمات هي بذاتها عالم (...) إنّ الأشياء تلتقط بخيال»[16].

تؤكّد هذه الفقرة على أنّ "سمير" حين طلب من الروائية كتابة حكايته، فعل ذلك بدافع رغبته في التخفيف من الآلام التي أصابته بعد أن وصل إلى طريق مسدود في "المغامرة" التي قام بها عندما غادر بلده إلى المغرب ليتزوج "نعيمة". إنّه لم يكن راغبا في التذكّر واستعادة الأحداث بواقعيتها وبترتيبها الزمني المنطقي ذلك أنّ التخييل الذّي أراد أن تتحوّل به حكايته لم يكن منافيا للواقع؛ فقد يكون التخييل «جزءًا من الواقع ويستغل أحداثًا واقعية حقيقية ليمرّر عبرها هذه الدّلالات الضمينة التي يسعى إلى إبلاغها لمخاطبه»[17].

-مطلب القراءة:

منذ أن قبلت الروائية بعرض "سمير" أعلنت عن هذا المطلب؛ أن تقرأ الرّواية، أن تتعرّض للمساءلة والمحاورة، وأن يبحث فيها عن معنًى لم يصرّح به، وعن معانٍ متوارية خلف حجب اللّغة؛ «هل ستصنع لنا الرواية بطلاً غير كلّ الأبطال بتمثّل حقيقته وروحه الرقيقة الشفافة العاشقة، أم أنّنا أمام بطل نعجز أن نعتبره جزءًا من واقع حقيقي، فأيّهما ستكون هاته الرواية؟ هل تنصف البطل أو تكشف ضعف الكاتب؟ تلك إشكالية لا يمكن لنا حلّها أو الوصول إليها إلاّ عبر أن نسلك مضارب هاته السطور الممتدة كالصحاري عطشى للارتواء من نبع القراءة»[18]. تُبدي الروائية خوفها من انتصار الواقعيّ (الحكاية كما حدثت) على المتخيّل الجمالي، فيُنصف البطل ويتحقّق له ما أراد، ويصون حكايته من النِّسيان إذ إنّها ستكون مُدَوَّنَة في شكل رواية، وفي المقابل لا تتوفّق هي في توفير مساحات جمالية تتيح للنّص أن يُقرأ قراءات عديدة مختلفة، هذه القراءات التي تكون حياة الرّواية لأنّها تكملها وتعدها بالخلود فـ «قارئ الرواية (...) القارئ الناقد هو كاتب روائي نفسه فهو صانع الكتاب الذي قد يُرْضي أولا يرضي ذوقه، إلاّ أنّ عليه أن يأخذ نصيبه في المسؤولية منه. إنّ المؤلّف ينجز نصيبه من الكتاب ولكنّه لا يستطيع أن يتأكّد من إتقان الناقد لعمله، ولذلك فإنّ على القارئ أن يصبح، بالنسبة لنصيبه من العمل، روائيا ليس له أن يسمح لنفسه أن يفترض بأنّ الكتاب إنّما هو أمرٌ يخصّ المؤلّف وحسب»[19]. تأتي في مرحلة ما بعد الكتابة (نشر الرواية) مهمّة القارئ الذي تقدّم له الرواية لقراءتها ليس للمتعة فقط، ولكن للتفكيك والقراءة التي تتجاوز أثر الارتياح والانطباع الأوّل مهما كان نوعه. إلى مرحلة أخرى أكثر عمقًا تستدعي جهدًا من قارئ يملأ الفراغات الكثيرة، ويهدم الفجوات المنتشرة على أرض النص، وهذا عمل النقد الذي يشتغل بتفكيك هذا المتخيّل الجمالي عالي الترميز كثيف الدّلالة.

الكتابة الروائية كتابة فنيّة لا ترتهن إلى الواقعي بكلّ شرائطه المنطقية الصارمة، إنّها الفعل الذّي «يحرّرُ من سلطة الأشياء المادية ويغيّر من تأثيراتها، فينتج عالمًا مغايرًا للأوّل وكأنّ الخيال طاقة وقوّة سحرية على الانفصال والتحرّر والنفي»[20].

لا يتجلّى مطلب القراءة في هذا النّص الذين أخذناه من متن الرواية فحسب، لكنّه جاء بشكل صريح في التقديم الذي يُعدّ إحدى العتبات المجاورة للنص، وقد تولى تقديم الرواية مقدّمان، أولهما الأستاذ الدكتور مصطفى سلوي من المغرب الذّي قدّم قراءة في الرّواية بحسب ما يسمح به التقديم وتعريف القرّاء بالرّواية، ودَعَا الدكتور سلوي إلى الاقتراب من النّص بنيّة القراءة التي من شأنها أن تحلّ كثيرًا من الألغاز العالقة في ثناياه، بل إنّ د/سلوي لا يكتفي بتحريض القارئ على التموقع في النّص لفهم المعنى وإعادة إنتاجه، بل إنّه يدعوه إلى بذل الجهد القرائي المضاعف علّه يستطيع المساعدة في العثور على بطلة الرواية "نعيمة" التي انسحبت من حياة زوجها دون ترك أدنَى أثر يدلّ عليها: «ولعلّها القراءة والقراءة التحليلية لهذا النّص الجميل هي التي بمقدورها أن تبوح لنا بكثير من الأسرار. وتفكّ

أمامنا جملة من الألغاز، وهذا ما هو موكول إلى القارئ العزيز الذّي بمقدوره أن يملأ جملة من الفراغات تعمّدت مريم بن بخثة ومصدرها المصري، تركها، لعلّ القارئ يأتي بجديد يساعد في العثور على (نعيمة)»[21].

أمّا المقدّم الثاني فكان الناقد عاطف عبد العزيز الحناوي (مصر) وقد بدأ تقديمه بنداء للقارئ: «القارئ العزيز»[22] واستمر بتوجيه الخطاب للقارئ وختم تقديمه الذّي يشكّل قراءة في الرواية بتمني حصول القارئ على المتعة الوجدانية والعقلية[23].

تحتفي الروائية بفعل القراءة الذّي تضمّنه التقديمان، فهي تقتبس منهما وتثبتهما على الغلاف الخارجي للرواية، لا تريد مريم بن بخثة لجهدها في تحويل قصّة واقعية إلى كيان جمالي فنّي أن يذهب سُدَى، لذلك تغري القارئ الذّي يجد روايتها في المكتبات باقتنائها، قد تكون مريم في بداية الطريق، لكن ذلك لا ينفي عن نصوصها السير نحو النضوج.

-استكشاف التخييلي في «سقوط المرايا»:

1-عتبات نصيّة:

يأتي الاعتناء بالعتبات النصيّة المختلفة من منطلق أهميّتها الإيحائية والدلالية ومدى ارتباطها بالنص/الكتاب، فهي أوّل ما يواجه القارئ قبل البداية في تصفحه، وبسبب طابعها الإيحائي تكون محرّضا على القراءة في شقّيها؛ أي قراءة النص وقراءة العتبة لذلك كان جيرار جينيت ينبّه الكاتب والقارئ إلى أهميّة هذه المناصات "احذروا من المانص"، « لنجعل بذلك عتبة المناص لا للعبور فقط، ولكن للتجاوز والاجتياز»[24].

قد يكون مصير النص مرتهنا بمدى قدرة هذا المناص على مخاطبة القارئ وإقناعه بجدوى إقامة علاقة تواصلية مع النص، إنّ القراءة التي هي مطلب جميع الأطراف لا يمكنها أن تتحقّق إلاّ إذا اقتنع القارئ باقتناء الكتاب، هذه القناعة التي تعني أنّ النص سيكون عُرضَةً للقراءة التي تمنحه الحياة لأنّ أيّ نص موجود بين دفتي الكتاب دون قارئ هو نص معطّل عن الحياة إلى أن يأتي قرّاؤه، وإنّ أيّ كاتب يكتب فإنّما يفعل ذلك على أساس الاعتقاد المسبق بوجود قرّاءٍ لنصوصه. وتحقيق هذه الغاية الجمالية يجعل الكاتب يُعرَف ويشتهر ويكوّن جمهوره الخاص الذّي يبقى وفيًّا له يتطلّع للمزيد من إصداراته، كما أنّها تهمّ الناشرين من حيث مساعدة هذه العتبات على تسويق الكتاب بحسب قيمتها الإشهارية.

للعتبات النصيّة قيمة كبرى في المساعدة على الاقتراب من النّص، فهي محفّز أوّل لعملية القراءة، مسؤولة من ثمّ عن الوقع الجمالي الذّي سينشأ عند القارئ، إنّ مصير النّص قد يكون مرتهنا لديها، لذلك كانت دراسة العتبات بالنسبة إلى أيّ نصّ سردي/تخييلي تبرز «جانبا أساسيا من العناصر المؤطّرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحقّقها التخييلي. كما أنّها أساس كلّ قاعدة تواصلية تمكّن النّص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها»[25].

أ-الغلاف:

صُمِّم غلاف الرّواية ليؤكّد معنَى العنوان، فصورة الغلاف تشكّل مساحة زجاجية تعرّضت للكَسْر، إنّ اللاّفت أنّ الصورة لا تقدّم مرآة مهشّمة بسبب السقوط، لكنّها تقدّمها منكسرة، وتكون آثار ضربه أحدثت هذا الكسر في مركز الصورة، هذا المركز الذّي يكتب عليه العنوان مضاعفًا بلونين أحدهما غامق وضعفه الباهت.

لابدّ أن يكون لصورة المرآة المتكسّرة التي ستصبح شظايا دلالات تسقط على النص، والمعروف أنّ المرآة سَطح عاكس للضوء، يسقط الضوء على أجسام وسطوح أخرى فتمتص بعضه وتعكس بعضه، لكن المرآة وحدها أمينة في عَكْس الضّوء السّاقط عليها، إنّها لا تحتفظ لنفسها بشيء من الضّوء، بل تَهَبُه حين يجيء إليها، إنّ سقوط هذا الجسم الذّي ينشر الضوء يعني أنّ كمياتٍ كبيرة من الضوء ستختفي ولن ترتدّ في جهة عكسية ولن تنتشر في المكان. تعبّر الصورة عن عملية نقل الحكاية من واقعيتها إلى المستوى التخييلي الجمالي، فحين يشرع القارئ في التحاور مع النص والمانص فهذا يعني أنّ الوظيفة الجمالية بدأت بالتحقّق.

هل تكون هذه المرآة هي نحن (الإنسان) حالة جعلها العصر الحديث معلّقة بين قوسين مُرْجأة التحقّق؟ هل وصلت انكسارات الإنسان إلى هذه الدّرجة من العمق حيث لا ضَوْء يستعاد، إنّ سقوط المرايا هو هذا الفراغ المستنبت في الأرواح وهو الخواء الذّي بات معشّشًا في زمن الانتفاع المادي الذّي طغى عليه الاستهلاك.

تشير الصورة إلى تصحّر الإنسان وفراغه الممتد اللامتناهي، يعضد هذا التأويل لون الصورة. فقد تلوّنت الصورة بالبنيّ الفاتح والغامق، ويتدرّج لون لوحة الغلاف من البنيّ الغامق الذّي كتب به العنوان إلى فاتح أشبه بلون الرّمال، واللّون البنيّ يؤشّر على الهدوء والخمول، بمعنى أنّه لون غير فاعل، فهو لون «يقلّ فيه النشاط الضاغطُ في الأحمر ويتجّه إلى أن يكون أكثر هدوءًا. فه إذن يفقد الدّفع الخلاّق الواسع، والقوّة الفاعلة للأحمر، نشاطه ليس إيجابيا»[26].

هل يؤشّر لون اللّوحة والمرآة المنكسرة التي يظهر الكسر فيها في مركز اللّوحة إلى أزمة الإنسانية التّي تكاد تنسحب لصالح كلّ ما هو غير إنساني، يصاب الإنسان في مقتل، في قيمه التي تبني الحضارة، ومسألة اعتناء "مريم بن بختة" بالقيمة في أعمالها الأدبية كنّا قد أشرنا قد أشرنا إليها سابقا. لم يعد للقيمة هذا الدّفع الخلاّق الواسع، تكسّرت المرايا فما عاد الإنسان يرى نفسه، لم يعد أحد يرى الآخر، الإنسان يدرك ذاته من حيث هو في صراع مرير مع التغيّرات المتسارعة، لكنّه لا يدرك ألم الآخر ومعاناته. حتّى عمقه لا يستطيع رؤيته وإدراكه.

إذا كان الإنسان لا يستطيع أن يدرك عمقه ولا يرى الآخر، فهذا معناه أنّه سيعيش في قلق دائم، تكسّر المرآة إحالة على هذا القلق الذّي سيلازم إنسان العصر الحديث.

صورة المرآة المتكسّرة بتشظياتها تشبه صورة نسيج العنكبوت، ما يمكن تأويله بالفخ الذّي وجد فيه إنسان العصر الحديث نفسه، فخّ المادة والاستهلاك الذّي يوجب ضياع القيم الإنسانية، وفي الوقت ذاته يحيل هذا التشابه بين اللّوحة وبيت العنكبوت على ضعف الإنسان المعاصر، ووهنه وافتقاده لكلّ قوّة مبعثها الجمال والإحساس به، يقول الله تعالى: ﴿**وإنّ أَوْهَنَ البُيُوتِ لَبَيْتُ العَنْكَبُوتِ**﴾ (العنكبوت/41)، وكأنّ هذه الحداثة هي بيوت عنكبوت نصبت في كلّ الزوايا لتصطاد الإنسان وتحوّله إلى جثّة لا حياة فيها.

تستحيل المدينة المعاصرة إلى هذا اللّون المؤشّر على حالات الحزن والكآبة، ومن ثمّ العجز، العجز عن التواصل مع الآخر والرؤية بشكل واضح بسبب غياب الضّوء، وغياب الضّوء يعني بلا شكّ غياب اللّون غياب البهجة عن حياتنا. غياب اللّون يعني أنّنا نسير في تيه واسع، إنّه عَمَاءٌ ممتدّ، وعطش لا يجد ما يطفئه.

لهذه التأويلات للوحةِ الغلاف تعالقات مع نصّ الرواية التي يؤرّقها انسحاب القيم الإنسانية من تعاملات البشر وقناعاتهم. إنّ الحريّة والكرامة والمساواة والحبّ هي ما يؤرّق الرواية ويشكّل بحثها، وسؤالها المعرفي الذّي يقود غيابُه الإنسان إلى مصير الموت والاندحار والتلاشي، أن تتكسّر المرآة فلا نجد ما ننظر فيه، وما نتأمّل فيه ذواتنا هو استغراقنا في عتمة الجهل وبؤس سجن لا ينتهي شركه لأنّ «المعرفة التي تحصّل عن طريق المرآة، أو فيما يحاكيها أثرًا، وظيفةٌ، هي تحرير الذّات من عتمة اللاّمعرفة، من الالتباس والضياع الذّي يتحكّم في واقع الشخصيات في الرواية، ويسوقهم إلى مصائر يعانون فيها تشوّههم وموتهم»[27]، ومن ثمّ فإنّ تكسُّر مرآة الرواية يعني ذلك المصير الذّي انتهى إليه "سمير" العائد إلى بلاده متّخما بجرح نازف لن يمّحي أثره من روحه، وكذلك مصير "نعيمة" الذّي لا يعلمه أحد، يقول "سمير" واصفًا حالة المرارة المحفورة داخله: «كم هي الأحلام التي تغازلنا حنينًا وفجأة تختفي كالسّراب ولا تبقى لنا إلاّ المرارة نلعقها حسرةً على ضياع ما ضاع، وما أكثر ما يضيع في طريق عمرنا، كلّ محطّة نترك فيها شيئًا من ذواتنا وأحلامنا التي عانقناها زمنًا حتّى صارت طقوسًا تلازمنا في صحونا ويقظتنا. وتأتي الفجيعة لنجد أنفسنا نلبس الحداد على فقدانها في زحمة الأشياء»[28].

تُدين لوحة الغلاف الإنسان، فهو من امتدت يَدُه إلى صفحة وجه حضارته فكسَرَها، تتشظّى المرآة، وتؤول إلى السقوط (ذلك ما يدلّ عليه كتابة العنوان بخطّ مائل كأنّه لوحة تتهاوى على الأرض)، يتشوّه الوجه النّاظر إلى نفسه في المرآة، يصبح وجوها متكسّرة مشوّهة ومبعثرة، وذلك حال إنسان هذا

الزمن؛ لذلك قلنا إنّ مريم بن بختة تُصِرُّ على معالجة مسألة "القيمة" على الرّغم من أنّ الإنسان المعاصر ذاته لم يَعُد يُؤمن بها على المستوى الواقعي، ومن ثمّ فسينبذها ويقصيها على المستوى الجمالي الفني. إنّ التساؤلات الملحّة عن معنى الوجود الإنساني، ومصيره، والإمعان في النظر إلى هذا الفراغ المتصحّر المتشظّي الممتد لن يكون ذا فوائد اجتماعية وثقافية إلاّ إذا عاد الأدب إلى البحث عن القيم الأصلية في عالم منحط، وهذا ما اعتقده لوسيان غولدمان في الرواية، وهذه النظرة تستند إلى «ما كان "جورج لوكاتش" قد قرّره في كتابه "نظرية الرواية" من أنّ الرواية ظهرت لدواع تتّصل بانهيار سُلّم القيم الذّي كان سائدًا في المجتمعات القديمة، والذّي عبّرت عنه الملحمة حينما كان التواصل بين البطل الملحمي والعالم متماسكًا. فالبطل يربط نفسه مباشرة بذلك العالم ويحمّلها مسؤولية الحفاظ عليه»[29].

إنّ صورة هذا البطل الملحمي الذّي يحمّل نفسه مسؤولية إصلاح العالم وتلافي خرابه هي ما تقمّصه "سمير" الذّي ترك عالمه؛ أسرته، وظيفته، أصدقائه، وطنه، وجاء إلى المغرب لإنقاذ "نعيمة" من جبروت معاناة القهر التي عاشتها في منزلها تحت سلطة أخيها "أحمد". غير أنّ مشروعه هذا ينتهي بما قد نسمّيه "فاجعة" لم يستفق منها حتّى بعد أن مرّت عليها ثلاث سنوات، ولأنّه كان يريد أن يسجّل هذه الذّاكرة ويتلافى في الوقت ذاته حزنه فقد بحث عن روائية تكتب هذه الحكاية الواقعية في شكل رواية، ولقد كان القبول بهذا العرض يعني اختبار الراوئية –وهي لم تراكم تجربة كبيرة في مجال الكتابة الروائية- لنفسها وقدرتها على نقل الواقعي إلى الفني الجمالي، وقد نذهب من طريق آخر إلى أنّ المرآة المنكسرة هي توجيه قصدي من الروائية تَلَحّ من خلاله على قرّائها في أنّ هذه الرواية تتقاطع مع الواقع لكنّها لا تنقله بحرفيته، إنّها تشبهه لكنّها ليست هو، وكسر المرآة هو كسر لعلاقة المشابهة هذه؛ إذ إنّ الرواية لا يمكنها أن تكون أيقونةً للواقع. تنبّه الروائية قرّاءها إلى أنّ «القول بالوظيفة المرآوية للنصوص الأدبية نقص منذ أكثر من قرن، حينما اكتشف النقد عمق التباين بين العالمين: العالم الواقعي المعيش والعالم الخطابي المتخيّل، مع أنّهما يوحيان بالتماثل إلى درجة يبدوان فيها متماهيين أحدهما بالآخر لدى المتلقي العادي، إلاّ أنّهما شديدَا الاختلاف فيما بينهما من ناحية المكوّنات والعناصر»[30]. إنّ نص الرواية ليس سوى كيان لغوي مؤسّس على الكلمات، وإن كان مبنيا على الأفكار كذلك، فهو لا يتشكّل في مخيّلة القارئ إلاّ عن طريق القراءة، والنصوص الأدبية موجودة في حالة خمول داخل الكتب لا يوقظها إلاّ القرّاء ولا يكتشفون عوالمها إلاّ عن طريق القراءة.

تكشف هذه القراءة عن تفرّد الكاتب وسماته الخاصة في الكتابة، ويبقى القرّاء هم من يحكم على العمل الأدبيّ، لذلك توجّه مريم بن بختة سؤالها إلى القارئ: «ذلك كان رهاني ورهانَهُ... هل تراهنا على نجاح الرّواية أم على انتصار الحقيقة الغائبة في دهاليز الحكاية؟»[31]. ويجيب الدكتور مصطفى سلوي عن هذا السؤال بأنّ الكتابة أسلوب وتميز: «إنّها الكتابة على طريقة الأستاذة مريم بن بختة التي تسعى على الدوام، وحتّى حين يتعلّق الأمر بواقعة حقيقية غير متخيّلة أن تقدّم إلى قرّائها المتعة والفائدة»[32].

على غلاف اللّوحة نقرأ بعض العناصر المكوّنة لما يسمّيه جيرار جينيت "النّص المحيط التأليفي" فلقد كتب اسم الروائية بخطّ كبير واضح في أعلى الصفحة وفي وسطها تماما، تحت الاسم عنوان الرواية «سقوط المرايا» وجاء بخطّ كبير مضاعف، بالخطّ نفسه لكن بلون أقلّ حدّة أميل إلى البرتقالي كتابة الخط مائلة توحي بوشوك سقوط تركيب (سقوط المرايا) تمامًا مثل صورة اللّوحة التي سبق أن سجّلنا تأويلاتنا لها، تحت العنوان، وبخطّ واضح كتبت كلمة "رواية" المؤشّر الإجناسي للنّص، في أسفل الغلاف دار النشر ورمزها.

ب-العنوان:

عنوان النص مجموعة من العلاقات اللّسانية، التي تتصدّر الكتاب، ومهمّته هي تعيين النّص والإشارة إلى محتواه، وكذلك تسويقه، والعنوان ينتمي إلى النص المحيطي التأليفي الذّي يضمّ: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير، التمهيد...)، ولم يكن العنوان أداةً يعين بها النّص إلاّ بعد أن أصبح التواصل بين الكتاب والقرّاء يتمّ عبر مسلك الكتابة، فما من كتاب إلاّ ويُختار له عنوان يدلّ عليه ويؤشّر على موضوعه ويميّزه عن باقي الكتب، والعناوين الخاصّة

بالأعمال الأدبية لابدّ أن تُؤدّي الوظيفة الجمالية ذاتها التي يُؤدّيها النّص أي إنتاج الوقع الجمالي لذلك وَجب أن تُصاغ بحيث تكون «أكثر شعريّة من عملها، إذ إنّ لا نحويتها تعمل على نحو موسّع على تحييد النظام اللّغوي عن بنائها ودلالتها، على الرّغم من حُضوره وحتّى تحكمّه بالبنية السّطحية للعمل، الأمر الذي يجعل العنوان أقرب المداخل وأيسرها لمقاربة شعرية العمل وإعادة توزيع عناصره من فوضَى جماليته إلى انسجام دلاليته»[33].

يُعدُّ العنوان عتبة رئيسية، فهو باب النص، وأوّل ما يُرَى من الكتاب ويقرأ من النصوص الموازية، محمّلاً بطاقة إيحائية تستدعي التفكيك والتأويل، وهو ما يسمّى الكتاب به، أي إنّه انتماؤه ونسبه. قال ابن سيّده (458 هـ) «العُنوان والعِنوان والعُنيان سِمة الكتاب»، أي إنّه علامة عليه ووشم يبيّنه ويميّزه عن غيره، لذلك فالعنوان باقٍ وإن ضاع الكتاب، فكم من كتب ضاعت، واحتفظت الذّاكرة بعناوينها، العنوان موجود قبل النّص (على ظهر الغلاف) وموجود بعد النّص (تنسى تفاصيل كثيرة من الكتاب لكن العنوان يبقى محفوظا).

إنّ ما نستطيع قوله في العنوان، كنّا قد قلناه في قراءتنا للوحة الغلاف، ذلك أنّه لا يعدو أن يكون تعبيرًا عنها في كلمتين (صورة مرآة متكسرة تؤول إلى السقوط = سُقوط المرايا) يبقى أن نشير إلى أنّ العنوان المكتوب على الغلاف كتب تحته بخطّ صغير باللّون نفسه (البنّي الغامق) "أبو نعمة" على طرية الفنانين والخطّاطين الذّين يوقّعون لوحاتهم بأسمائهم أو إمضاءاتهم. و"أبو نعمة" هو البطل ذاته الذي أهدى إليه الرواية التي تكاشفنا أنه خطاط: " لماذا اختفت نعيمة لحظة أزهرت السماء بعطر الانتصار ونجاح معرض الخط العربي الذي أقمته وعرضت فيه لوحاتي" (ص 62)

ما نلاحظه على العنوان أنّه كتب بشكل مضاعف، أو إنّه يمتلك ظلاً، وعلى الرّغم ممّا قلناه سابقًا في تأويل صورة الغلاف من أنّ انكسار المرايا وسقوطها يعني انسحاب الضوء لأنّ المرايا سطح عاكس للضوء يعيد نشره، وفي غياب الضوء تغيب الألوان (ما تجسّده ألوان لوحة الغلاف = لون واحد ترابي يحضر بدرجات متفاوتة)، على الرّغم من هذا فإنّ الظّل/ظلّ العنوان يكون ظاهرًا، كأنّه في غياب المرايا وفي غياب الضوء والنور، لا يصبح للانكسارات إلا ظلالها، ولا نسترشد إلاّ بالآلام والظلال الباهتة التي تؤشّر على الأفول والتلاشي.

هذا التركيب اللّساني (سقوط المرايا)، كما ابتدئ به الكتاب، وتكرّر في الصفحتين اللّتين بعد الغلاف، سنقرأه كذلك في خاتمة الرواية (فصلها الأخير)، وهو ختام لا يكون نهاية للرواية، فالنهاية تبقى مجهولة تماما وتبقى محلّ سؤال الراوية والبطل والقرّاء على السّواء. تكرار العنوان ليس إلاّ إلحاحًا من الرّوائية على أهميته وعلى كونه مرتبطًا عضويًا بمتن الحكاية ومَبْناها، إنّه صيغة تحمل سؤالات كثيرة، أهمّها: من كسر المرايا ومن أسقطها؟ من تسبّب في هذه المآسي التي يعيشها الإنسان دون أن يجد لنفسه خلاصًا منها؟ كيف تسير الإنسانية إلى حتفها وترضى هذا الدّمار الذّاتي الذّي صيّرها دون ضوء ونور؟

تلمح المرآه المكسورة في العنوان إلى قيمة "الحب" المفتقدة في حياة البشر، وهذا الغياب هو ما جعل البشرية في حال اصطراعات لا تنتهي. كما أنّها غائبة عن حياة (المرأة والرّجل) حتّى إنّها أصبحت حُلمًا سرعان ما يتكشّف عن وهم. وهذا ما تدلّ عليه إشارات كثيرة تعمّدت الراوية تركها في النص لتساعد القارئ على تتبّع خيط "الحقيقة" من هذه الإشارات:

-"سمير" رجل مصري لديه أسرة يعشق المغرب ويحلم بالاستقرار فيه. (ص 34)

-يصرّح البطل أنّه عدّ إنقاذ "نعيمة" من حياة القهر في بيتها أمرًا مفروضًا عليه من السماء. (ص 33)

-الزواج إذن خلاص من مجموعة من المشاكل، وليس مشروع استقرار ومشاركة.

-البطل يؤكّد على حبّه لنعيمة وفي المقابل يصرّح للروائية أنّها هي من توسلت إليه كي يتزوج بها. (ص 44)

-"نعيمة" تطلب من "سمير" الزواج كي تتخلّص من آلامها ومعاناتها، بالإضافة إلى هذا الخلاص تطمح البطلة في تحقيق حلمها بالزواج من رجل مصري. (ص 32)

نخرج من هذا إلى أنّ الروائية تؤكّد على افتقاد الإنسان لقيمة الحب، لذلك تفشل محاولات التواصل وتجسير كلّ هوّة بين الأنا والآخر.

نلحظ هذه العلاقة التظافرية بين العنوان وأحداث الرواية ومنطلقات الحكاية، العنوان مشدود إلى الحالة الشعورية للروائية ومستوى وعيها وقدرتها على النقد والتحليل. فنحن نتتبّع الآثار التي تركتها في النص لنجد أنّها رفضت أن تكتب "رواية تسجيلية" تختص بتدوين الأحداث دون إدراك منها لما تخفيه هذه الأحداث من كمونات شعورية وانفعالية. وما نخلص إليه أن "مريم بن بختة" لم تصدّق تمامًا ما كان يرْوي لها خاصة في غياب الطرف الآخر "نعيمة" التي غادرت دون ترك أدنى أثر وتنبّه إلى أنّ الحكاية فيها كثير من الثغرات وما لم يصرّح به.

وتسأل ضمنيا: هل أحب "سمير" المصري "نعيمة" المغربية فعْلاً. أم إنّه خاض مغامرة وانتهى أمرُه بالرجوع إلى دياره واستئناف حياة عادية. العنوان ولوحة الغلاف يحيلان على التكسّر والتشظي والتشوّه، مساحة مضيئة لامعة تفقد توازنها، ويسقط بريقها فتصبح منتجًا للزيف والتشوّه والإرباك. إنّه الحب الذي ما عاد البشر يقدّرونه، فقد طغت المصالح فأصبح هذا الشعور بدوره مادة استهلاكية تستنفذ فتخلّف في الأرواح أعطابًا كثيرة.

ينطرح ها هنا سؤال مفاده: إذا كان "سمير" لم يحب "نعيمة" فلماذا يصّر على أن تكون حكايته رواية؟ وعلى الرّغم من أنّ الإجابة عن هذا السؤال يتكفّل بها تحليل شخصيات الرواية إلاّ أنّه لا بأس بالقول: إنّ هذا الرّجل المسالم الهادئ الذي لم يخض مغامرات في حياته. تقمّص شخصية البطل الملحمي الذي يحافظ على توازن العالم وثباته، وحين فشل في هذه المهمّة المختصرة في "إنقاذ" نعيمة من حياة القهر والعبودية، تحوّل إلى الإصرار على أن يكون بطلاً لرواية (سقوط المرايا).

2-بنية الأحداث:

يمثّل غياب "نعيمة" وانسحابها المفاجئ من حياة "سمير" الحدث الرئيس في الرواية، وهو المحفّز على كتابتها بناءً على طلب البطل وإلحاحه في إيجاد روائية تُدوّن «سيرة الحب» هذه، وعلى الرّغم أنّ أحداث الرواية واقعية فإنّ الروائية صاغتها بعناية تشدّ انتباه المتلقي، وتجعله يطارد الحدث بغية فكّ إلغازاتها وحلّ شفراتها متّكئا على التأويل والنظر خلف ما تبديه دلالة المنطوق المباشرة، إنّ الحرص على المضمر الضمني هو ما أبعد الرواية عن أن تكون تسجيلية خالصة توثق حكاية "مصري" تعرّف على "مغربية" تعيش ظروفا مأساوية، فترك أسرته وتاريخه وجاء إلى بلدها ليتزوّجها بوصف هذا الزواج وسيلة مثلى لإنقاذها، لكن الزوجة ترحل ذات يوم دون تقديم أيّ أسباب أو ترك بعض الأثر، فيعود "سمير المصري" إلى بلاده بعد أن ييأس من العثور عليها.

تمثّل مريم بن بختة ذاتها متلقيًّا نصفه بالإيجابي، فهي لم تصدّق كلّ ما حكيَ لها، ولذلك تقود القارئ إلى استخلاص جملة من المتناقضات التي أطرت قصّة الحب المنتهية إلى لغز يبتغي "سمير" حلّه بكتابة هذه الرواية.

تضمن الروائية سردها "شيئا ما" عن هذا الحب الذّي تأسّست عليه الأحداث، فهل كان فعلاً حبًّا بين رجل "متزوّج مصري" وشابّة مغربية تعيش حياة بئيسة مع أمّها الطّاغية.

تومئ الرّواية إلى أنّ "سمير" لم يحب "نعيمة" إلاّ بواسطة حبّه للمغرب، فهناك طرف ثالث في هذه العلاقة، هو ما توسّط علاقة البطل بحبيبته، إنّ هذه الوساطة بين الذّات والموضوع هي ما أسماها "رينيه جيرار" الكذبة الرومنسية والحقيقية الروائية، ويكون مثلّث الرّغبة حاضرًا في الرواية بشكل طاغٍ، فـ "أحمد" أخو "نعيمة" لم يقبل بزواجها من "سمير" إلاّ بعد أن عرف أنّه سيبدأ مشروعًا في المغرب، و"نعيمة" لم تحب "سمير" إلاّ لأنّها حلمت قبلاً بالارتباط برجل مصري، لقد ولدّت مثلّثات الرّغبة هذه طابع الصراع بين الشخصيات وبين الشخصيات وذواتها، فانتهت الأحداث بانسحاب صامت لنعيمة من حياة "سمير"، وعودته إلى "القاهرة" وانتهائه بتحقيق البطولة روائيا وقد عجز عنها واقعيا، يقول للروائية وهو يقنعها بالكتابة «لتعلمي أنّ أبطال الروايات ليسوا كلّهم مزيّفين أو متخيّلين، أنا الآن أمامك بطل حقيقي، سيصدّقك بحرفه الطّاهر»[34]، لكن هذا الصدق لم يمنع الروائية من ترك فجوات نصيّة يمكن أن نملأها بوصفنا قرّاءً.

أ-الحبّ الذّي انبنت عليه أحداث الرواية لم يكن خاليا من النزعة الانتفاعية؛ فبالنسبة إلى البطل (سمير الذّي يصرّ على دور البطولة واقعيا وروائيا) كان "حبّ المغرب" والرّغبة في الاستقرار فيه دافعه الأوّل.

ب-البطولة الملحمية = تخليص البطلة من سجنها ونقلها إلى عالم حالم رومنسي كما نجده في قصص رومنسية قديمة.

ج-وهم الحبّ: مادفع نعيمة للتوسّل لسمير من أجل الزواج منها هو الحلم الرومنسي بالعثور على الحبّ، وربّما كان حلمها بزوج مصري، مبعثه هذه الصورة النمطية التّي شكّلتها السينما والدراما المصريّة للحبّ عند "المصريّ" الذّي يقبل أن يكون "ضحيّة" من أجل سعادة حبيبته، إنّها الصورة التي رسخت في مخيّلتها ولم تتكسر لأنّ معرفتها بسمير كانت من "العالم الافتراضي"، لذلك حدثت الصدمة حين نفّذت مشروعها وحصلت على هدفها. هذا مع ملاحظة أنّها أبقت لنفسها على خطّ الرّجعة وذلك عن طريق بقائها متّصلة بأهلها عن طريق رقم هاتفها الذي لم تغيره. فهي لم تغادر خوفًا من أخيها، بل لأنّ الحلم الرومنسي كان قد تحطّم بعد مرور ستّة أشهر على تحقيقه (الزواج).

د-فجائعية مبالغ فيها: تشكّك الروائية في حكاية "سمير" حين يصف لها مأساوية حياة "نعيمة" في بيت والدتها: «الآن، تغيّرت وضعية المرأة في المغرب، تحسّنت تحسّنًا كبيرًا جدًّا والحقوق التّي حصلت عليها جعلتها قادرة على الدفاع عن نفسها، ألم تقل إنّها مثقّفة؟»[35]. -«بين الحقيقة والخيال، أجد نفسي غير مصدّقة لما وقع»[36]. يلقى هذا التشكيك ما يوافقه على مستوى السّرد، إذ إنّ هذا الأخ الذّي يعاقب بالجلد والضرب والحبس إلى درجة إصابة المعاقب بالعاهات الجسدية والعقلية (أحمد أخو نعيمة) لا تخشاه أخته حين تعرّفت على "سمير" المتزوّج وربطت معه علاقة افتراضية وطلبت منه الزواج، لقد تحدّثت مع أخيها وقبل وتمّت الخطبة.

كما أنّ "نعيمة" تبقي على خطّ الاتّصال بينها وبين أسرتها (أختها) ومن ثمّ (أخيها) وهذا يعني أنّ احتمال الرّجوع كان واردًا، فأين مكمن الخوف إذن. فهل وصل "أحمد" إلى أخته وأجبرها على الانسحاب، أم إنّ "نعيمة" غادرت لأنّ "سمير" لم يكن الرّجل المصري الذّي حلمت به مع العلم أنّها توسّلت إليه لكي يتزوّجها مع معرفتها بأنّه متزوّج صاحب أسرة؟ هل كان "سمير" ضحيّة مؤامرة رتّبتها "نعيمة" مع "أحمد"؟

-الشخصيات:

-تقدّم الرواية شخصية البطل سمير المصري، باسمه الحقيقي كما يؤكّده الإهداء: «إلى سمير أبو نعمة (المصري)، بطل روايتي»[37]، في إطار من المثالية، والرومنسية، الرّجل الحالم، الحسّاس، إنّه رجل لا يُفيد من التجارب، ولا يقدّم العواقب، ولا يصغي إلى النصيحة، فقد اشترك مع أصدقائه في مشروع، فخَسِر المشروع و أصدقاءه بسبب فرط الثّقة وعدم الارتباط بالواقع[38]، يدخل في مغامرات دون ترتيب ثمّ يلقي باللّوم على الحظّ: «هل يمكن اعتبار الأمر حقيقة، أنّ حظّ الإنسان المتعثّر طيلة حياته يمكن أن يقوده ليعيش حظًّا عاثرًا وتتوالى الصدمات قويّة تكاد ترديه قتيلا»[39]، إنّه شخصية تكاد تكون تعاني خللاً ما، فهي مضطربة دائما، قلقة، حسّاسة إلى درجة السّذاجة، تشعر بأنّ الحياة لم تنصفها، لذلك تسعى هذه الشخصية لإيجاد حياةٍ أخرى مختلفة، حياة مثالية في العمل، بطل ملحمي ينقذ العالم من مآسيه، بطل ورقي يعيش في رواية ويبعث نفسه فيها من جديد.

-"نعيمة" الشخصية الواقعية التي لم تتوصّل الروائية إلى سبر دواخلها سوى ما نقله عنها "سمير" لأنّه وحده صاحب الحكاية، فتاة مقهورة تحلم بتحرير نفسها فتهرب بجسدها المعذّب إلى مدينة أخرى غير مدينتها بعد أن تتفّق مع رجل ترى فيه "فارس الأحلام" على الزواج، لكنّها تتركه بعد ستّة أشهر بصفة نهائية، ما يعني أنّ هذا القرار لم يكن فجائيا، بل إنّها فكّرت جيّدًا في الأمر قبل التنفيذ، وهذا يعني أنّها عاشت الصدمة في صمتٍ وعزلة تامّة عن "سمير".

-ويكون "أحمد" الشخصية الشرّيرة التّي أعاقت مشروع البطل، وعلى الرّغم من تجاوز هذه العقبة من طرف "نعيمة" و"سمير" فإنّ هذه الشخصية بقيت موجودة في ذهن نعيمة بكلّ ما تمثّله من

خوف ورعب وسلطة مستمَدةٍ من الأمّ التي عانت عقدة الزواج من رجل دون مستواها لذلك تحوّل خوفها على بناتها من مصير مشابه إلى مأساة لم تنج هي ذاتها منها.

-**الفضاء**: تتوزّع فضاءات الرواية على القاهرة والمغرب وما يميّز هذه الفضاءات هو خلوّها من القيم الإنسانية، وانسحابها إلى التوحّش والمعاداة، عدا مدينة "تيزنيت" التّي مثّلت الفضاء الأنيس الذّي استطب شخصية البطل و"نعيمة" وذلك لطابع الدفء فيها بسبب وجود "خديجة" و"زوجها" وبعض أفراد عائلتها الذّين مثّلوا الشخصيات المساعدة لإنجاح مشروع البطل، لكن سرعان ما تتحوّل "تيزنيت" إلى فضاء طارد بعد أن غادرتها نعيمة، وأجبر "سمير" على مغادرتها والخروج من المغرب عائدًا إلى موطنه "القاهرة".

البيت في الرّواية: البيت المكان الأوّل، والمكان الذّي يبقى الإنسان يحنّ إليه حتّى لو كان كوخًا، غير أنّ هذا عكس ما حدث مع بيت نعيمة، فالمكان الذّي كان يفترض أن يكون فضاءً للألفة يصبح معاديا وطاردًا بفعل حالة القهر الجسدي والنّفسي الذّي عانته الشخصية، لقد حوّلت السلطة القهرية للأخ الذكر هذا المكان إلى جحيم، يحيل وصف المكان على وعي الروائية الأنثى به ذلك لأنّ «وعي الكائن الأنثوي بأزمة الحريّة والقهر يعدُّ إفرازا اجتماعيا مرتبطا بخصوصية المكان»[40]، وهو المكان الذّي سعت "نعيمة" لمغادرته، إنّه مكان عجز عن احتواء الأنثى وفشل في استقطاب خيالها لخلوّه من القيمة الإنسانية التي تضمن للإنسان حياة حضارية لائقة إذ حينما يبدي الخيال اهتمامه بشيء ما «فإنّه يعمّق من قيمة ذلك الشيء، بحيث يضيف إلى قيم الواقع ومن ثمّ فالمكان الذّي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليًا، ذا أبعادٍ هندسية وحسب، فهو مكان معاش –بمنأى عن موضوعيته- في الخيال»[41]، هذا المكان التخييلي سيكون بيت "خديجة" التي ساعدت في تحقيق مشروعها مع "سمير" غير أنّ هذا المكان سيتحوّل هو الآخر إلى مكان معادٍ وطارد لأنّ نعيمة لم تستطع تحقيق ذاتها فيه وربّما لأنّها لم تجد ما كانت تحلم به في شريكها.

المدينة:

-**جرادة**: وهي المدينة التي تمّ توصيفها بكلّ ما يجعلها معادلا للجحيم، هي مكان طارد ومعادٍ، عاشت فيه "نعيمة" العذاب والقهر الجسدي والرّوحي: "ها أنا أيّتها المدينة النّائمة بين الجبال أفرُّ منك بعد سنين كنت خارج الزّمن إلاّ منك"، "فلا روح كانت تسكنني سوى الموت والصّمت"، (ص 46)، "جرادة أيّتها المدينة التّي غبتِ في تاريخك طويلاً وكنت كالنائمة لا تمدّين خيراتك إلاّ للوافدين إليك، ونحن زرعك الغائر في حبّك نموت كلّ يوم لنصنع المجد لغيرنا ولغيرك"، "جرادة أيّتها المدينة السجن" (ص 47)، "ها أنا ذا راحلة عنك" (ص 48)، "بلا وداع أرحل"، "راحلة عنك مدينتي" (ص 49)، التركيز على جملة الرحيل تركيز على لحظة حالة الوعي التي تعرّفت فيها الذّات على ذاتها وانطلقت لبناء حياة جديدة في مدينة جديدة.

-**تيزنيت**: تمثّل مدينة تيزنيت الفضاء المستقطب، فضاء الألفة والأنس، فإليها ترحل نعيمة وزوجها، وثمّ يبدآن العمل ويحلمان بالأولاد والمستقبل، إنّها فضاء يحوي قيم الخير والجمال والتضامن، فخديجة وزوجها يساعدان الزّوجين، ويستمران بمساعدة "سمير" إلى أن يغادر إلى بلاده بعد رحيل نعيمة المفاجئ، الذّي حولّ "تيزنيت" من فضاء أليف أنيس إلى الضدّ في لحظة واحدة، ففي اليوم الذّي ينجح معرض "سمير" للخط العربي ويأمل في نجاحات أخرى، تتركه "نعيمة" بغير رجعة، "غابت نعيمة وتهاوت أحلامي وآمالي على أرض تيزنيت لأجد نفسي ضائعا مشتّت الفكر مسلوب الإرادة" (ص 64)، وحين يفقد المكان قيمة الحب يصبح على "البطل" مغادرته لانتفاء المحفّز على بقائه فيه.

-**القاهرة**: القاهرة مدينة البطل التّي نشأ فيها وكوّن أسرته وفيها عمله وأهله، وهي فضاء احتوى "البطل" طوال عمره، لكن حبّه للمغرب، وحبّه لنعيمة دعاه إلى مغادرتها، وهي مثلها مثل أيّ مدينة كبيرة تعيش حياة النّهار بوجهين، وجه نهاري حيث التشكيل الفضائي يؤشّر على الحياة العادية، ووجه ليلي حيث يعيش المهملون والمهمّشون. وفضاء القاهرة يرحّب بسمير حين يعود بعد خيبة أمله في الحبّ والنّجاح الفنّي والمادي، وعلى الرّغم من ذلك فإنّ "البطل" يبقى دائم التفكير في المغادرة وتحقيق حلمه في العودة إلى المغرب والبحث عن زوجته الهاربة.

الزمن: تنقسم الرّواية إلى مجموعة من الفصول وكلّ فصل يحمل عنوانًا خاصًّا، ويؤشّر تتبّع مسار الأحداث على التفكّك، ما معناه أنّ أحداث الرواية لم تَسِرْ في خطّ زمني تطوّري، بل اعتمدت الاسترجاع، وذلك لأنّ الرواية «سقوط المرايا» هي في الأساس تدوين لذكريات شخص عاش تجربة قاسية، لم ينجح هو في تحويلها إلى نصّ جمالي فبحث عن روائية تقوم بهذه المهمّة، ومن جهة أخرى فالرواية تميل أكثر من غيرها إلى «الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنيّة خالصة في النّص الرّوائي»[42].

تتكرّر في النّص كثير من الذكريات ترتكز الحوارات الداخلية الذاتية للبطل لتأكيد مأساته، ولحاجة جمالية هي ملء الفجوات الكثيرة التي تتركها الحكاية، فذاكرة البطل لا تتوقّف عن الاشتغال من أجل مدّ القارئ بمعلومات كثيرة حول الأحداث والشخصيات، يتذكّر البطل أنّه عاش هذه المأساة منذ 3 سنوات ولأنّه يعتمد على ذاكرته فهو يذكر التاريخ المضبوط لوصوله إلى تيزنيت 26 ديسمبر 2008. تؤرّخ الروائية لتاريخ وضع خاتمة لروايتها بـ (انتهى في 2013/05/14) وبحساب الفرق بين التواريخ، يكون سمير قد حكى حكايته للروائية عام 2011، وهو العام الذّي استعاد فيه ذكرياته البئيسة، أمّا الرّوائية فقد جعلت بطل الرواية يتذكّر في أثناء السّرد ويرجع لأحداث غابت عنه تفاصيلها.

اللّغة: إنّ ما يصنع للنّص الأدبي خصوصيته هو تميّزه واختلافه اللّذان لا يتأتّيان إلاّ من قدرة على مواجهة آفاق توقّعات القرّاء بشكل مفارق ولغة مميّزة، ورواية «سقوط المرايا» كانت مشدودة إلى الحدث الواقعي، حيث كان عليها أن تسجّل الأحداث وتوثقها، ومن جهة أخرى كان على الرواية أن تقدّم نفسها إلى قارئ لا يركن للجاهز ولا يثق إلاّ بلغة فنيّة تخاطب قدراته على التأويل والتفكيك، لذلك حرصت "مريم بن بختة" على الكتابة بلغة مفارقة لواقع الحكاية، وإيمانا منها بأنّ الرواية جنس مهيمن يستطيع الاستحواذ على أنواع وأجناس فنيّة عديدة، كما أنّ الكتابة الأدبية الحداثية تستدعي إبعاد اللّغة عن الوظيفة الإحالية التّي لاتشوّش على أفق توقّع القارئ، فإنّ الروائية بالإضافة إلى لغة سردها التي تمتح من الشعر، قد عمدت إلى تلقيح هذه اللّغة بنصوص شعرية من تأليفها، مثل نصّ أقرب إلى الخاطرة هو تزنيت (ص 65)، ونص قصيدة شعرية تحمل العنوان ذاته (66)، ونص شعري آخر: الحلم الغائب فيّ... (ص 117)، وكأنّ مريم بن بختة تصرّ على صون روايتها من المرجعية الواقعية التي تستند عليها.

أخيرا: فإنّ مريم بن بختة أديبة وشاعرة تُراكم تجربة أدبية تستحق أن يُحتفى بها، وهي ما زالت في طريق تشكيل هويّتها الأدبية الخاصة، وإن كانت هويّة نسائية فإنّها تسعى للخروج من ضيق التصنيفات إلى رحابة التجربة الإنسانية الواسعة.

الهوامش:

(1)-عبد الله إبراهيم. حوار في صحيفة قاب قوسين،
http://www.qabaqaosayn.com/mode/284
(2)-المصدر نفسه.
(3)- نبيل سليمان. أسرار التخييل الروائي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط 1، 2005، ص 95.
(4)- محمّد معتصم. المرأة والسّرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 2004، ص 119.
(5)- الأخضر بن سايح. الوقع الجمالي للرواية النسائية المعاصرة وآليات إنتاج الوقع (مقاربة تحليلية للرواية الجزائرية والمغاربية، التشابه والاختلاف) ضمن الرواية الجزائرية المعاصرة (1990-2011)، وقائع سردية وشهادات تخييلية، مركز البحث في الأنتربولوجيا الاجتماعية والثقافية، الملتقى الوطني المنظم من طرف وحدة البحث حول الثقافة والاتصال واللّغات والآداب والفنون، 21-22 نوفمبر 2011، ص 47.
(6) -عبد الله إبراهيم. موسوعة السّرد العربي، ج 2، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د ط، 2008، ص 380.

(7)-عبد الواحد المرابط. الرواية النسائية المغربية وآفاق التجريب، مجلّة البلاغة والنقد، العدد 6، ربيع/صيف 2016، ص 196.
(8)- عبد الله إبراهيم. موسوعة السّرد العربي، ج 2، ص 380.
(9)- يمنى العيد. الرواية العربية (المتخيّل وبنيته الفنيّة)، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 2011، ص 141.
(10)-عاطف جودة نص. الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1984، ص 10.
(11)- نورتروب فراي. الخيال الأدبي، تر: حنّا عبود، منشورات وزارة الثقافة السّورية، دمشق، د ط، 1995، ص 49.
(12)- إدريس كثير. اليأس أو فيما بين أن نكون أو لا نكون، مقاربات، مؤسسة مقاربات للنشر والتوزيع، المغرب، العدد 13، المجلّد 7، ص 49.
(13)- خليل أحمد خليل. علم الاجتماع وفلسفة الخيال، دار الفكر اللّبناني، بيروت، ط 1، 1996، ص 26.
(14)-مريم بن بختة. سقوط المرايا، دار الوطن، ط 1، 2015، ص 23.
(15)-بول ريكور. التاريخ، الذاكرة، النسيان، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، ط 1، 2009، ص 20.
(16)- خليل أحمد خليل. علم الاجتماع وفلسفة الخيال، مرجع سابق، ص 26.
(17)- سعيد جبار. من السردية إلى التخييلية (بحث في بعض الأنساق الدّلالية في السّرد العربي)، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، (الجزائر)، دار الأمان (الرباط)، ط 1، 2013، ص 62.
(18)- مريم بن بختة. رواية سقوط المرايا، مصدر مذكور، ص 20.
(19)- بيرسي لوبوك. صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط 2، 2000، ص ص 27، 28.
(20)- المصطفى سلام. المتخيّل: البنية والتصوّرات، مجلّة البلاغة والنقد الأدبي، العدد 7، ربيع/صيف 2016، مطبعة الأمنية، الرباط، ص 85.
(21)- الرواية. ص 12.
(22)- نفسه. ص 14.
(23)- نفسه. ص ص 14 -18.
(24)- عبد الحق بلعابد. عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، (بيروت)، منشورات الاختلاف، (الجزائر)، ط 1، 2008، ص 142.
(25)-عبد الفتاح الجحمري. عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط 1، 1996، ص 16.
(26)- أحمد مختار عمر. اللّغة واللّون، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 1997، ص 196.
(27)- يمنى العيد. فنّ الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1998، ص 157.
(28)- الرواية. ص 24.
(29)- عبد الله إبراهيم. موسوعة السّرد العربي، ج 1، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، عمان، د ط، 2008، ص 397.
(30)- المرجع نفسه. ص 435.
(31)- الرواية. ص 20.
(32)- الرواية. ص 13.
(33)- محمّد فكري الجزار. العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2006، ص ص 45، 46.

(34)- الرواية. ص 44.
(35)- الرواية. ص 27.
(36)- الرواية. ص 29.
(37)- الرواية. ص 05.
(38)- الرواية. ص ص 97-99.
(39)- الرواية. ص 96.
(40)- فيصل غازي النعيمي. شعرية المحكي دراسة في المتخيّل السردي العربي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2014، ص 117.
(41)- غادة إمام. غاستون باشلار (جماليات الصورة)، التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط 1، 2010، ص 292.
(42)- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 2009، ص 121.