مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 26 العدد: 65 مارس: 2024 ص: 333 - 357

صورة المرأة المجاهدة في رواية "المغارة المتفجرة" ليمينة مشاكرة

The Image of the Struggling Woman in Yamina Mechakra's La grotte éclatée

أ. نبيلة زويش♥

تاريخ الاستلام: 16-05-2021 تاريخ القبــول: 10-03-2022

ملخّص: تعرضنا في مقالنّا هذا، إلى دراسة صورة المرأة المجاهدة، انطلاقاً من خلفيّة عدم وجودها في الكتابة الرّجاليّة، حيث كانت ظلاً للرجل وكان يتقدمها كبطل، طرحنا السّؤال: كيف صورت الكاتبات المرأة المجاهدة؟ واعتمدنا رواية المغارة المتفجرةً ليمينة مشاكرة، التي تسرد حكايتها البطلة الممرضة، التي التّحقت بصفوف المجاهدين للمشاركة في الثّورة التّحريريّة، وقد تبين لنا بأنّها صورة نمت في مسار الحكاية، بدأت ضعيفة بأنوثتها وأشتد عودها حباً في الوطن وتوقاً للحريّة. عاشت في المغارة تكابد ويلات الحرب إلى أن قصفت المغارة، بترت ذراعها، مات ولدها، وانتهت حكايتها

كلمات مفتاحيّة: الصّورة؛ المرأة؛ الحكاية؛ السّرد؛ القصّة؛ المسار.

♥جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، البريد الإلكتروني: zouiche-nabila@hotmail.fr (المؤلّف المرسل).

Abstract: In this article, we have examined the representation of the mujahid woman, as we have noticed her misrepresentation in male writings, where she is depicted as man's shadow while man is represented as a leader and a hero. The following question has been asked : How did the female writers portray the Mujahid woman? In her work La grotte éclatée, Yamina Mechakra tells th story of a nurse who joined the ranks of the mujahideen to participate in the struggle for independence , and it became clear to us that her image changed through the storyline, at the beginning of the novel, she is fragile and feminine but her need for freedom and her love for her country changed her greatly as she endured atrocities of this war and lost her son and her arm.

Keywords: image, woman, narration, strory, path

1.مقدّمة: انتهت حرب الجزائريين ضد المستعمر الغاشم، وبدأ التّأريخ للثورة المجيدة التي أعلن 'إحصائيا' عن شهدائها، فسميت ثورة المليون ونصف المليون شهيد، وحددت المدة التي استغرقها نضال شعبها فقيل قرن وربع القرن فكانت بذلك ملحمة الشّعب المجيد، سجلها التّاريخ وأصبحت مضرب المثل للشعوب المستعمرة والمناضلة في سبيل الحريّة، وراح مؤرخو الجزائر يكشفون عن عنف ووحشيّة فرنسا وبدأ بتصحيح صورة الجزائريّين التي عمل الاستعمار على تشويهها وتحويل مناضليها إلى إرهابيين متوحّشين ودمويّين وهي الصّورة التي هيمنت على المخيّلة الغربيّة الأوروبيّة لمدة طويلة غطى زيفها شعار فرنسا الكاذبة: "الحريّة، العدالة، الأخوة" وسياسة التّضليل التي انتهجتها فرنسا كاستراتيجيّة لإقناع الرّأي العالمي بأنّها حاملةٌ رسالةً حضاريّة.

وبزغت ثورة نوفمبر المجيدة وأسمعت صوت شعبها فأزيح ستار الظّلم والظّالمين وبانت حقيقة الشّعب العظيم الذي عانى من ويلات مستعمر غاشم وبغيض ارتكب في حق أبناء الشّعب العزل جرائم حربيّة وجانبت مجازره كل

معاني الإنسانيّة، ودخلت ثورة الجزائر –ككل الثّورات العظيمة–سجل أدبها فخلد الشّعراء أحداثها وأبطالها وكانت "إلياذة الجزائر" لمفدي زكريا عظيمة بعظمة الثّورة، وصورت السّينما معاركها، ومثل المسرح الذي رافق الثّورة في نضالها أحداثها، وكتب رواد القصة والرّواية مسار حكايات بطولاتها.

توسّل الجزائريّون اللسان الفرنسي في كتاباتهم الأولى لأنّهم تعلّموا باللّغة الفرنسيّة التي فرضت عليهم بعد أن جعلتها فرنسا إجباريّة وصارت لغة التّعليم للقضاء على اللّغة العربيّة، ولكن، كما يقول المثل العربي "رب ضارة نافعة" كتب أبناء الجزائر ممّن تعلموا بالفرنسيّة وضمنوا حكايتهم وقصصهم أحداثاً جزائريّة وحاوروا فرنسا وخاطبوها بلسانها، وأثبتوا هويتهم وكم من رواية عدّت اثنوغرافيّة لأنّها عرّفت بأعراف وعادات وتقاليد جزائريّة وخير مثال ما كتبه **مولود معمري ومولود فرعون ومحمد ديب ومالك حداد** وغيرهم ولعل الرّسالة التي بعثها **مولود فرعون** إلى صديقه الكاتب المستوطن "**إيمانويل روبلس**" خير مثال لما نذهب إليه حيث قال فيها: "لقد كنتم أوّل من بادر بالقول: ها نحن من نكون، ومن جهتنا ها نحن نرد عليكم قائلين ها نحن من نكون وهكذا بدا الحوار بينكم وبيننا"[1]**.(34:1992 Jean Déjeur)**.

ثم اشتدّ عود اللّغة العربيّة وبدأ الإبداع باللّغة العربيّة يزداد يوما بعد آخر وعرفت الجزائر كتابا التّزَموا بقضيّة الجزائر وثورتها المجيدة، والجميل أن بدأت عندما بدأت المرأة بالكتابة الأدبيّة وازداد عدد الكاتبات شيئا فشيئا، لكنّ الغريب في الأمر لا يتعلّق بغياب المرأة في مراحل سابقة، الأمر الذي رد في أغلب الأحيان إلى ظروف الاستعمار وارتفاع نسبة الأميّة والجهل بين النّساء أكثر من الرّجال، وزد على ذلك الأعراف والتّقاليد التي حجبت المرأة في البيت وشؤونه لأسباب عديدة قد يطول مقام نقاشها، بل بعدم حضور المرأة حتى على مستوى المتخيل وكأنّها لم تشارك في الحرب، الأمر الذي تثبت عكسه شهادات

المجاهدات: وهذه شهادة من المؤرخّة والمجاهدة **دانيال جميلة عمران مين (Danièle Djamila Amrane Minne)** صاحبة كتاب حرب الجزائر (1954 1962) "نساء في المعركة" تقول فيه "كان المؤشّر الأوضح على نجاح اندلاع الثّورة الجزائريّة انخراط النّساء الجزائريات في صفوف الثّورة (...) وهكذا كشفت الإحصائيات عن نسبة 05% من مجموع المجاهدين الذين ضمنوا "انطلاق" اندلاع الثّورة بين شهري نوفمبر وديسمبر 1954[2] **(Amrane Minne 2005;246)**، وإذا كانت هذه نسبة حضور المرأة والتّحاقها بالجهاد في بداية الثّورة فمن غير المعقول أن لا يتزايد عددهن لاحقا وهو الأمر الذي تؤكّده الكاتبة نفسها عندما تستشهد لاحقا بمقطع نصّي **لفرانس فانون** من كتابه **(sociologie d'une révolution)** جاء فيه: حتى 1955 كان النّضال حصريا بقيادة الرّجال (...) وبعد مجموعة من المواجهات بين المسئولين (من جبهة التّحرير الوطني وجيش التّحرير FLN,ALN) وخاصّة أمام الحالات الاستعجاليّة للمشاكل المطروحة على الثّورة ضرورة اتخاذ قرار تجنيد العنصر النّسائي بشكل ملموس في النّضال الوطني[3]" **(Amrane Minne ; 2005;257)**،" كما تستعين الكاتبة بما كان ينشر على مستوى الصّحافة المحليّة الاستعماريّة من أخبار عن النّساء المناضلات والفدائيات من ذلك أخبار: واضعات القنابل كما كنّ يسمين وما ذكرته صحيفة "**(Dépêched'Algérie)**" **... في الجزائر القنابل الثّلاث الأولى وضعت من قبل ثلاث نساء" ويسجّل محمّد حربي قائلا: "بدون نساء لم يكن لإرهاب المدن أن يكون بتلك القوة"[4](Amrane Minne 2005;62)، كما يظهر من خلال شهادات بعضهن وشجاعتهن وكيف كان تكليفهن بوضع القنابل يعني الالتزام والتّطوع الكلي"، "زهرة د، طالبة في السّنة الثّانيّة حقوق، قررت ساعة تطوعها والتّحاقها بالجهاد في الجماعات المدنيّة المسلحة، وبذلك**

الالتّزام كانت تشعر فعلا بالنّضال والمقاومة وتقول مليكة ك: "لم أكن خائفة كنت جدا سعيدة وكنت شجاعة، كنت أريد وضع قنبلة، وعندها لو أوقفت من قبل الفرنسيين كان ذلك سيكون من أجل شيء..."[5] **(Amrane Minne 2005 p;92)** لعلّ غياب المرأة أو تغييبها في تاريخ الثّورة وإدراجها في الدّرجة الثّانيّة في الكتابة الأدبيّة كما في الواقع هو الذي دفعنا لصياغة إشكاليّة هذه الدّراسة من منظور نقدي لنتبين ونكشف عن صورة –الشّخصيّة، التي مثلت المرأة المجاهدة في الكتابة النّسائيّة "المغارة المتفجرة" **ليمينة مشاكرة** أنموذجا، منطلقين من فكرة صورتها المختلفة في الرّواية الرّجاليّة.

2. لمحة عن صورة –المرأة/ المناضلة في روايات الجزائريّين (الرّجال):

يمكن للمطلع على بيليوغرافيا الرّواية الجزائريّة بعد الاستقلال أن يلاحظ أنّ أغلب متون حكاياتها كانت حول الثّورة والنّضال المرير الذي كلف الجزائريّين سنوات من القمع والتّقتيل والتّشريد والجوع والظّلم والطّغيان وكل ما يمكن أن يتصوّره أي إنسان عن المستعمر الفرنسي الذي ألحق أفظع الأذى بأبناء الشّعب الجزائري، راحت أقلام أبناء الجزائر تكتب وتسرد أحداث هذا الماضي وبرزت بعض الأعمال التي التّزمت، بعد الاستقلال، بقضيّة الجزائر سواء تعلّق الأمر بالرّوايات المكتوبة بالفرنسيّة أم المكتوبة بالعربيّة، ولهذا نستشهد بما أورده أحد كبار الرّواية الثّوريّة **الطّاهر وطار** وقوله في مقدمة روايته "اللاز" بعد أن أهداها: "إلى ذكرى...جميع الشّهداء"[6]**(الطّاهر وطار،1981:6)** قائلا: "هذه القصة بدأت التّفكير فيها في شهر سبتمبر 1958 (...) إنني لست مؤرّخًا ولا يعني أبدًا أنّني أقدمت على عمل يمت بصلة كبيرة إلى التّاريخ، رغم أنّ بعض الأحداث المرويّة وقعت أو وقع ما يشبهها.. إنّني قاص، وقفت في زاويّة معيّنة، لألقي نظرة –بوسيلتي الخاصّة–على حقبة من حقب ثورتنا"[7]**(الطّاهر وطار،1981: 7_8)**، وعندما ينتقل القارئ إلى مستوى الحكاية يجد فيها الثّورة

وقد قام بها الرّجال دون النّساء في القريّة وبينما كان "اللاز، وزيدان، وحمو وقدور، وبعطوش، والسّرجان ستيفان، والضّابط وغيرهم وفي خضم الثّورة وجدت معهم مريانة أم اللاز وأم قدور، وحبيبته زينة وعشيقات حمو وخالة بعطوش وغيرهن لكنّهن عايشن أحداث الثّورة من خلال علاقتهن برجالهن ووجودهن في القريّة التي عانت من نيران الاستعمار، وكانت النّساء من الضّحايا ولم يعطهن الكاتب الفرصة ليظهرن على الأقل موقفهن من المستعمر، ولهذا نحصر حضورهن في خلفيّة المجتمع الذي دارت فيه الأحداث، ولذلك يمكن اعتبارهن على حد تعبير النّقد الكلاسيكي شخصيّات ثانويّة، وجودهن ضروري، ولكنّهن لا يؤسّسن للدوار التي تسهم في الحركة السّرديّة ونمو مسار الحكاية علماً أنّهن كنّ واعيات بأحداث الثّورة، فهذه والدّة قدور تقول له بعد أن انكشف أمره في القريّة وكان عليه الالتّحاق بالجبل: **"وتساءلت: انكشف أمركم؟ أي أمر؟ اسأل المجرّب لا تسأل الطّبيب يا قدور يا بني أنا عارفة كل شيء، قلب الأم هو خبيرها"**[8] **(الطّاهر وطار، 1981: 34).**

ويبدو لي أنّ الأمر سيّان في روايات **عبد الحميد بن هدوقة** وإن كانت كتابته عن الثّورة من خلال المفارقات الزّمنيّة التي تمكنّه من الارتداد إلى أحداث الماضي، زمن الثّورة والثّوار فهذا المعلّم "**السّي البشير**" في رواية "**نهاية الأمس**" يعود إلى القريّة التي ناضل فيها وكان مجاهدا صنديدا، وتظهر إلى جانبه زوجته "رقيّة" ولعلّ اقتباس بعض المقاطع من الرّواية سيكشف بشكل رائع عن تموضع المرأة في مسار حكاية الثّورة والحرب، فيقول السّارد: "وفي هذا الجو كانت تعيش رقيّة الزّوجة ورقيّة الأمّ ... ارتبط حلمها كزوج وارتبط حلمها كأمّ بالجبل، حيث زوجها يحيا في مكان ما فيه... إنّها تفكر بعد وهي ترى بنتها فريدة بين يديها، أن شبابها ولى إلى الأبد (...)، وأنّ الحرب إن سمحت لها بعودة زوجها يوما ما، فلن تسمح لها بالحياة التي كانت تتخيلها من

قبل (...) إنّها تمقت هذه الحرب إلى درجة قصوى"[9](**عبد الحميد بن هدوقة 1978: 94**)، يفهم من قول السّارد أنّ الحرب حرمت المرأة من العيش الهنيء لأنّها أخذت زوجها بعيدا، ويصل لأغوار نفس رقيّة الأمّ وينطق بلسانها مرّة أخرى قائلا: 'كنت أسمّيها قنبلة بدل فريدة! أي معنى لفريدة؟ القنبلة لها معنى: تخيف وتقتل، لو كانت بنتي قنبلة لرميتها بلا شفقة على هذا الجيش الظّالم"[10](**عبد الحميد بن هدوقة،1978: 94**)، فهذه الأمّ المستعدّة لأنّ تلقي بابنتها كقنبلة لتفجر هذا المستعمر الغاشم، ضحت بالغالي والنّفيس وصبرت وكابدت معاناة الحرب في أبشع صورها ولهذا يزيد عبد الحميد بن هدوقة على لسان سارده قوله: "عندما تصير الأحلام قنابل فإنّ اليأس يصير معنى مرادفا للحياة"[11](**عبد الحميد بن هدوقة، 1978: 94**).

إنّ العجيب في مسار حكاية نهاية الأمس أنّ هذا المؤلّف الرّجل يطرح الفكرة التي انطلقنا منها والتي تجعله يبعد المرأة عن المعركة حيث يقول: "إنّ رقيّة ضعيفة ولكنّها بيأسها هذا الذي كشفته في نفسها أيام الحرب المتعاقبة صارت قويّة، إنّها تشعر بقوّتها وتشعر بقدرتها على حمل السّلاح، لو وجدت سلاحا، والالتّحاق بالجبل مثل زوجها تماما فلماذا يحارب الرّجال وحدهم؟[12](**عبد الحميد بن هدوقة،1978: 94**)، فيعلّق الكاتب في هذا المقطع بأنّ الحرب يقوم بها الرّجال دون النّساء ويتأكّد للقارئ رأيه عندما يجده يقول في مستوى لاحق من النّص: "أمّا فكرة الالتّحاق بالجبل، فوق كونها تحقق بعض أملها في اللقاء المحتمل مع زوجها، فهي تمكنّها من ولوج عالم جديد لم تعرفه المرأة، أو لم تعرفه بالأقل مثيلاتها من فتيات القريّة"[13](**عبد الحميد بن هدوقة،1978: 94**)، والحقيقة أنّ إبعاد المرأة عن الحرب وجعلها تحتل موقع المفعول به بدل الفاعل بحيث تتشابه الصّورة –الشّخصيّة التي مثلت المرأة ومعاناتها من ويلات الحرب، وكانت في أغلب الكتابات الرّجاليّة في حدود ما

قرأته ضحيّة، ضعيفة، تابعة، ومرتبتها في الثّورة هي مرتبة تبعيتها للرجل وكما القوامة للرجل الحرب أيضًا للرجل، ومن هنا نكرّر طرح سؤال إشكاليّة مقالنّا: هل فعلا انحصرت المشاركة في ثورة التّحرير الجزائريّة في الرّجل؟ ولم تكن المرأة موجودة، هل سكتت النّساء عن بطولات المجاهدات التي يشهد التّاريخ بطولاتهن؟

3. الصّورة–الشّخصيّة للمرأة المجاهدة في "المغارة المتفجرة": بادئ ذي بدء نوضح المقصود من مصطلح الصّورة –الشّخصيّة وهي الصّورة–السّرديّة التي يقوم بإنجازها المؤلف لتمثيل شخصيّات مسار حكاية ما، فالكتاب يسعون لخلق هذه الكائنات الورقيّة بإضفاء بطاقات دلاليّة تمكن القارئ من إدراك امتلائها الدّلالي شيئا فشيئا عبر مسار السّرد، وشارك القارئ كمتلق لكل العلامات التي تملأ البياض الدّلالي للشخصيّة فيسهم من خلال إدراكه ومخزونه المعرفي في تصور أو في خلق هو الآخر صورة الشّخصيّة بالأخذ بالمعطى النّصي وتأويله حسب فهمه لتصور المؤلّف، وترجع فكرة هذا المصطلح للباحث فانسان جوف الذي كتب في مؤلّفه الأثر–الشّخصيّة وتحدث عن الصّورة الشّخصيّة وطبيعتها قائلا: "إذا لم يكن بوسع تقاطع الشّخصيّة بسبب طبيعتها اللسانيّة، الانسجام المباشر، فإنّ ذلك يستلزم من جهة القارئ إعادة خلق خيالي مطابق للواقع، وبمعنى آخر، لا تكون الشّخصيّة الرّوائيّة البتة نتاج إدراك، وإنّما تمثل"[14] **(فانسون جوف، 2012: 47)** ويشرح في مستوى لاحق ما يذهب إليه بقوله: "تؤكد هذه الخاصيّة للصورة الأدبيّة، التي يتعيّن البحث عن إتمامها في الاستيهام الخاص بالذّات القارئة(...)، فالقارئ مقتفيا السّبل الخاصّة والمتفردة لرغبته، يكون قد خلع على الكلمات التي قرأها صورة مرئيّة" [15] **(فانسون جوف، 2012: 50)**.

ورجوعا وانطلاقا من لغة المرأة المميّزة التي أفضت الدّراسات النّقديّة للاتفاق حول اختلافها عن لغة الرّجل، وهذا ما ذهب إليه الغذامي في كتابه "المرأة واللّغة" حيث قال: "أخذ الرّجل(...) الكتابة واحتكرها لنفسه وترك للمرأة (الحكي) وهذا ما أدى إلى إحكام السّيطرة على الفكر اللّغويّ والثّقافي وعلى التّاريخ من خلال كتابة هذا التّاريخ من خلال من يرى نفسه صانعا للتاريخ"[16](**عبد الله الغذامي، 2008: 7**) ، سنبحث من خلال كلمات المرأة ولغتها عن كيفيّة تمثّلها لبطولات المرأة فمسألة أنّها شاركت في الحرب مفروغ منها ويكفي أن يعود القارئ لشاعر الثّورة مفدي زكريا الذي قال في قصيدته "أنا بنت الجزائر".

"**يوم نادى المنادي .. ودعا للكفاح**

قمت أحمي بلادي .. وتركت المزاح

وصدقت جهادي .. وغدوت الجناح

أنبري للأعادي .. وأداوي الجراح

وتركت الرّجال .. في جهادي حيارى ..."[17](**مفدي زكريا، 2002: 20**).

وسردت **يمينة مشاكرة** قصّة النّسوة اللواتي قصدن الجبال للنضال والمشاركة في الثّورة ضد العدو لنيل الحريّة والاستقلال، وقد أهدت روايتها لوالدّها الذي تذكُر صورته وهي طفلة صغيرة حيث يخلص كاتب ياسين ذلك في التّمهيد الذي وضعه لهذه الرّواية وجاء فيه: **"والكاتبة تذكر منذ طفولتها رجلا مشدوداً على مدفع دبابة ومتروكاً لأعين المارة في الشّارع، فقد شاهدت والدّها يعذب ورأته يموت وهو يوصيها بأن تبقى مرفوعة الرّأس"**[18](**يمينة مشاكرة 1989: 6**)، وتفعل يمينة ما هو أكبر من وصيّة والدّها، لأنّها تكتب بطولات نساء الجزائر في زمن كان يصعب فيه على المرأة أن تتكلّم ولهذا يضيف كاتب ياسين قائلاً عن المؤلفة: **"إنّ المرأة التي تكتب في الوقت الحاضر، في بلدنا تساوي ثقلها بارود"**[19](**يمينة مشاكرة، 1989: 7**).

1.3 حكاية الالتّحاق بالثّورة: وتبدأ الحكاية من قرينة زمنيّة وضعتها الكاتبة عنواناً داخليا لما يلي سرده، فيفهم القارئ أنّ الأحداث المسرودة تبدأ من تاريخ "نوفمبر 1955، حيث كانت السّاردة في طريقها إلى أريس وبينما يُنتظر ما يلي هذه الجملة الافتتاحيّة من أحداث، تتوقف الحركة وتنتقل هذه السّاردة لوصف حالتّها ووصف الأرض الممتدة في طريقها فتتشكل أوّل صورة سرديّة شعريّة لأنّ الرّواية قصيدة نثريّة استخدمت فيها لغة مجازيّة تحمل أبعاداً دلاليّة تبدو غامضة ويفهم منها أنّ المتكلّمة كانت تحمل في أحشائها أحلامها وأحلام أسلافها بأرض ينمو فيها القمح الأحمر الذي وُعد به أجدادها ويناضل لأجل تحقيقه أبناء يحملون في نظراتهم حبًّا يأبى أن يموت[20]**(يمينة مشاكرة 1989: 16)**، حيث انطلقت حرب التّحرير وهب الشّعب الجزائري في نوفمبر 54 لتكون القرينة الزّمنيّة الدّالة على مرور سنة حتى اندلاع الثّورة.

2.3 الصّورة الشّخصيّة بين الضّعف والقوة: وتواصل السّاردة محدّدة عنواناً آخر ديسمبر 1955، الأمر الذي يعني مرور شهر لتنتقل صورة فظيعة عن الجوع الذي يكاد يُهلك بصاحبه، فتصور مشهداً كان فيه أريس زميلها في الجهاد يمسك **"بابن آوى لاصقا فمه بعنقه"[21](يمينة مشاكرة، 1989: 17)** ليشرب دم الحيوان وكانت تنظر للمشهد مفزوعة مثل طفلة مضطربة، وأوقفها زميلها الآخر مؤنّبا إياها على خوفها فذلك ثمن الحريّة الأمر الذي لم يرقها وفعلت الشّيء نفسه لتبين لرفاقها أنّها تملك من الشّجاعة ما يلزم من أجل الحريّة، غير أنّ القارئ يكتشف من المشهد صورة المرأة وطبيعتها الحقيقيّة وضعفها الذي تعبر عنه قائلة:"**...لكن نظرتي، على ما أظن، كانت تحمل كل ما تملكه المرأة من قوة وضعف (...) وانفجرت في البكاء ثم أخذت أتقيأ وانتابتني حمى قويّة"[22](يمينة مشاكرة، 1989: 18)**، إنّ الوصف الذي تعرض به السّاردة مشهد شرب دم هذا الحيوان قد أعطى للمتلقي صورة _

المرأة التي ترفض ضعف الأنثى وتريد أن تتحدى طبيعتها ولهذا تفعل مثلما فعل الرّجال لكنّها مرضت، تقيأت وأصابتها الحمى وفقدان الوعي، إنّها صورة لرفض ضعف الأنثى.

ويستمر مسار الحكاية ويطلعنا بعد هذه البطاقة الدّلاليّة التي تكشف عن استعداد هذه السّاردة، كشخصيّة مشاركة في الأحداث، عزمها وتحديها لطبيعة الأنثى الحسّاسة والعاطفيّة لتتحول مع الأيام باندماجها مع زملائها لامرأة لا عواطف توقفها عن مواصلة نضالها فسرد الأحداث الدّاميّة، التي شاركت فيها من ذلك قولها: **"وتم تقسيمنا بناءً على احتياجات أقسام الولاية، وليس بصورة عشوائيّة بعثوني إلى الحدود التّونسيّة، وعلى هذا الخط حيث يدق طبل الحرب بدون توقف، تعلمت كيف أموت وكيف أحب النّاس، وكيف لا أحب النّاس وقد غمست أصابعي في دمائهم ولملمت أمعاءهم وتنشقت رائحتهم العفنة وتلقيت آخر نفس لخم؟"**[23]**(يمينة مشاكرة، 1989: 22)** واصلت هذه السّاردة المجهولة الاسم سرد حكايا بقيّة الشّخصيّات وراحت تذكرهم بأسمائهم فمنهم أريس ويوسف وقويدر وآكلي وصلاح الطّفل الصّغير وغيرهم، واللافت للانتباه أنّها المرأة الوحيدة بينهم ولا تظهر الشّخصيّات النّسائيّة الأخرى إلاّ عرضا في مسار الحكاية، ويتعرف عليها القارئ من خلال معايشتها عن الحرب التي يكثر فيها الموت ويتحول إلى حدث عادي ومألوف على الرّغم من بشاعته التي تجاوزتها هذه الممرضة وتحولت إلى امرأة حديديّة علمتها الحرب كيف تكبت عواطفها الأمر الذي يتجلى من خلال دورها وعلاقتها بغيرها من الشّخصيات الرّجاليّة باستثناء الطّفل الصّغير صلاح الذي سنأتي للحديث عنه لاحقا، ومن أفظع الصّور المنقولة تقول: **"تمكن "أكلي" من الالتّحاق بنا بمساعدة النّاجين من المعركة ثم مات بهدوء، فدفناه في الصّباح**

الباكر ولم أبك لموته، لقد جفّت دموعي وخياشيمي وحدها هي التي كانت ترتجف"[24]**(يمينة مشاكرة، 1989: 23).**

نلاحظ أنّها تتلفظ بما يمكن القارئ من تصورها امرأة شجاعة اعتادت على بشاعة الأحداث حيث صارت المغارة فضاء "ما بعد المعركة" وأغلب اللوحات المشهديّة المسرودة تبدو وكأنّها مقاطع من فيلم رعب حيث يَعُمُ الدّمار ويكثر الموت، تقول في مستوى لاحق: **"وفي شتاء عام 1955 هبت رياح ثلجيّة على الحدود ولم يسمح إلاّ للذين بمقدورهم متابعة القتال، المكوث داخل المغارة، وعندما وصلت الإمدادات كان علينا محاولة المستحيل، بتر ذراع لأحدهم، وساق لأخر واستئصال الجزء من اللحم، ولم أعد في حاجة إلى أن أستمد الشّجاعة من الغير، إذ كان الجميع يعتمدون عليَّ "**[25]**(يمينة مشاكرة 1989: 23_24)**، يبدو أنّ المكان القار لهذه الأحداث بالغ الأهميّة لأنّه يمكن السّاردة من تجميع وعرض الصّورة الفظيعة لجرحى الحرب.

إنّ اللافت في إستراتيجيّة هذه المؤلّفة التي تعطي الكلمة لهذه الممرضة أنّها لم تكن تقصد وضع خطّة سرديّة قائمة على الفعل والحركة ولهذا استرسلت السّاردة في وصف جرحاها ولتنقل صورة فضائح تلك الحرب كانت تكثف من الإحالات الدّالة على بشاعة العذاب والموت الذي لم يعد يخيفها فتقول: **"كنت أنكمش على نفسي حتى أحرر جسمي من الانفعال الذي يضعفه وأبدأ أعمل (...) كان المرضى يغلقون أعينهم ويصرون على أسنانهم وتحمرُّ وجوههم وتقف أنفاسهم ثم يطلقون العنان لآلامهم من خلال عيون تلمع من شدّة الحرارة"**[26]**(يمينة مشاكرة، 1989: 24)**، فيدرك المتلقي أنّها كانت تنغمس في عملها إلى درجة تكادُ تنسيها فظاعة ما كانت تعايشه فنجدها تضيف قائلة: " **وعندما رفعت رأسي رأيت المجزرة كم من شخص تشوه (...) مات بعض الجرحى والبعض الآخر كان يحتضر ويهلوس (...) لقد أسعفناهم بحدود**

قدراتنا"[27] **(يمينة مشاكرة، 1989: 24)**، تبدو هذه الممرضة وهي تؤدي وظيفتها أنّها تتشكل في شخصيّة مغايرة للصورة الأولى حيث كانت لا تستطيع كتم أثر الأحداث عليها، وها هي في المستوى اللاحق تعكس الاية وبعدما كانت مع المجاهدين صاروا معها، ويتكلمون عليها لأنّها حررت بطريقتها جسمها من ضغوطات الإنفعال.

3.3 أثر حضور شخصيّة الطّفل في مسار الحكاية : ولكي تعمق المؤلّفة صورة معاناة هذه الممرّضة تضم إلى قائمة الجرحى صورة الطّفل الذي بُترت ساقاه وكان وجوده بمثابة الحلقة الأكثر فظاعة تقول عنه السّاردة: **"وكان بين الجرحى طفل له عينان سودوان، حاذقتان تغوصان في وجه أبيض، نحيل اضطررنا إلى بتر ساقيه (...) تعلقت به من كل قلبي، إذا نبعت من جسده المشوّه أنشودة تُقْتُ إليها في الماضي حين كنت أبحث عن مخلوق صغير يشبهني"**[28] **(يمينة مشاكرة، 1989: 25)**.

وتستمر هذه السّاردة في تصوير شخصيّة الطّفل الصّغير صلاح التي وجد فيها حنان الأمّ المفقودة فتقول عنه: **"وبينما يداي تعبثان في شعره، كنت استمع لاعترافاته إذ إنّ عقلة البلوط هذا، الدّائم التّجدد، كان قد أشعل حريقا في ميدان سوق القريّة، لقد انفجرت قنبلة وحفرت جثت مقبرة لها في رأس حبّة اللقاح الذي قابلته هنا..."**[29] **(يمينة مشاكرة، 1989: 25)**، وتمضي السّاردة في تبئير شخصيّة الطّفل صلاح الذي امتلأت بطاقته الدّلاليّة بعد بتر ساقيه، إنّه مثال الصّورة الكاملة عن جرائم الحرب التي يدفع ثمنها الأبرياء.

كما يبدو لي أنّ حضور الطّفل في مسار الحكاية كان لغاية أخرى وهي الكشف عن صورة الأمومة وكيفيّة تشكلها من خلال سرد الكاتبة لوقائع وأحداث علاقتها بهذا المخلوق الصّغير، الذي تقول عنه: **"...يعود إليّ في معظم الأحيان ليتمدد، ويقدّم لي رأسه، شمامة متوجة بلبدة شعر أشعث أحمر اللون**

وقذر، فكنت أمسكها بيدي وأفكر في جميع الأمهات اللواتي كن يقمن بهذه الحركة منذ العهود الضّاربة في القدم، كما كنت أفكر في جميع الأطفال النّائمين تحت سماء سلم وعلى أرض الأحلام"[30](يمينة مشاكرة، 1989: 25)، والجميل أن تعطي الكلمة لهذا الطّفل ليقدم من خلال ملفوظه صورة عنه تجمع بين براءة طفولته وحياته البئيسة يقول: **"أنا أعرف أنّ الأطفال الآخرين يمرحون، لهم أرجلهم، يذهبون إلى المدرسة؛ لا يشعرون بالبرد، يأكلون أطعمة ساخنة، أمس كنت أشعر بالبرد إلى درجة عجزت فيها عن النّوم طلبت من الله أن يحول هذه المغارة إلى مدفأة ضخمة"[31](يمينة مشاكرة، 1989: 45)** ويدرك المتلقي أنّ كل ما امتلكه الأطفال الآخرون افتقده الطّفل صلاح وبخاصّة أرجلهم، وهو الذي بترت ساقاه.

4.3 صورة الأمومة/ الطّفولة/ الضّياع: وتواصل الكاتبة في تقديم المعطيات النّصيّة بعلامات تثبت فعل إنماء صورة الأنثى الأمّ التي كانت بداخل هذه الممرضة التي لم يعد يخيفها الموت، فتضيف على لسانها في مستوى آخر من مسار الحكاية: **"...نهضت واقتربت من مرافقي الصّغير ووضعت ذراعي حول كتفيه الصّغيرين، فتعلّق بعنقي بيديه الصّغيرتين وضغط رأسه على ثديي بكل قوته، ثم نام، كان في التّاسعة من عمره"[32](يمينة مشاكرة، 1989: 45).**

ويتواتر الحديث عن الأمومة في هذا المستوى وتنتقل السّاردة من خلال حوار الطّفل صلاح للتأثيث لصورة الأمومة بشكل عام متجاوزة ذاتها إلى عرض آلام كل الأمهات اللائي قهرتهن الحرب ولذلك تقول: **"وفي مكان ما من العالم، بكت أم أخرى مكشوفة الثّدي دموعاً من دم وفي صوتها نشيج طفل"[33](يمينة مشاكرة،1989 :26)**، تعتمد الكاتبة تداعي السّاردة الذي تركز فيه على الأمومة نتيجة للأثر الذي تركه في عمق نفسها هذا الولد البريء الذي

جمعتها به الأقدار، ويشترك الطّفل في تكثيف الدّلالة من أجل إنفاذ المغزى المقصود، ومن ذلك قوله: **"لقد رأيت الصّبيين محلوقي الرّأس، معصوبي العينين وهما مكبلان، أتعرفين شاهدت والدّتهما وهي تحفر الأرض بأظافرها وتتلوى من الألم، لم أر دموعاً في عينيها، قالت لي أمي أن ليس لها إلاّ هذان الولدان، هما تركتها الوحيدة، ماذا حدث للأم؟ لم يرها أحد بعد ذلك يقال إنّها، كل مساء، تحك قبر وليديها وتضرب وجهها بالأرض وتنوح"**[34]**(يمينة مشاكرة، 1989: 26).**

يكشف اشتغال الكاتبة على الأفق الصّوري لمعنى الأمومة وتكثيفه، عن مهارتها وقدرتها على حبك الصّلات الذّهنيّة بين المواقف والحالات الإنسانيّة (...) ثم امتلاك المهارة في استخلاص الأثر الصّوري الواصل بين تلك الحالات والموحد لظلالها بحيث لا تبقى مجرد تفاصيل حياتيّة متباعدة وإنّما تضحى تنويعات على مغزى جوهري في الوجود[35]**(شرف الدّين،2006: 70)** ولمّا كانت عاطفة الأمومة غريزة في نفس كلّ امرأة كانت ردة فعل الممرّضة حيث تحنو على ذلك الصّغير، ومثلما تكون هذه العاطفة نقطة ضعف تكون من أسباب القوة نلاحظ أنّها تنتقل في حالتّها النّفسيّة من القوة إلى الضّعف ومن الضّعف إلى القوة نظراً للأحداث المروعة التي كانت تعيشها رفقة صغيرها المشوّه، المبتور السّاقين الذي تجد فيه القوة حينا والضّعف والقهر حينا آخر من ذلك ما يظهر في هذا المقطع الذي ترتد فيه لوصف حالتّها البائسة فتقول: **"وفكرت في هذه اللحظة بنفسي وقد أصبحت امرأة صلعاء محمرة العينين نتيجة السّهر الطّويل، جافة الشّفتين، والقرطان يتدليان من أذني ويجعلاني شبيهة بقاطع طريق جبلي أصيل"**[36]**(يمينة مشاكرة،1989: 28)**، ولهذا تبكي وتطلب من "قويدر" الموجود معها في المغارة أن يحرّرها من نفسها ويقتلها بعد هذه الأوضاع فينصرف، وتجد القوة في الطّفل الذي يحاول أن

يطمئنها فتقول: **"حررني أنت من عالمي الجديد، ستقتلني أليس كذلك (...) انصرف فقلت في نفسي "اللعنة" (...) وأخذت أبكي، ولم يمنعني بكائي من سماع حركة صلاح، وهو يجر نفسه نحوي، فقال متلعثماً، أنا سأقتلك ثم أقتل نفسي"** [37]**(يمينة مشاكرة، 1989: 38)**، ويكتشف القارئ حالة اليأس التي بلغتها هذه الممرّضة التي تصرح بحالتّها وتضيف: **"كنت قريبة من الجنون وكنت أنشد الجنون كمخرج فاستلقيت بجانب "صلاح" ونمت"** [38]**(يمينة مشاكرة، 1989: 38)**. ولتؤكّد على مشاعر الأمومة التي جعلتها تحزن لهذه الدّرجة وهي تعيش أيّامها الصّعبة المستحيلة برفقة صلاح تمثل بهذا المقطع كآخر علامة على صورة الأمومة التي طغت في هذا المستوى على هذه الشّخصيّة: **"وبكل ما أحمل من أمومة، ركعت عند قدميه لأنظر إلى الطّفل وهو نائم"** [39]**(يمينة مشاكرة، 1989: 54)**.

5.3 صورة الأمومة/ الطّفولة/ الضّياع: تسترجع الممرّضة أحداث ماضيها لأنّها لا تقدر على نسيانها، فتصرح بذلك قائلة: **"عاجزة عن النّسيان، نسيان كل شيء عن نفسي؟ لا أعرف إلاّ ابتداع ذكرياتي القديمة وأحلامي القديمة"**[40]**(يمينة مشاكرة، 1989: 54)**، ولهذا تعتمد المؤلّفة على استراتيجيّة الارتداد عبر الذّاكرة لتأتي لتشكيل صورة آخرى عن هذه السّاردة وتسترجع طفولتها من خلال علاقتها بقويدر هذا المرافق الذي اكتفى بالجلوس عند المغارة ليكون هو الشّخصيّة الثّالثّة في المغارة، وتعرف القارئ بعدم انتمائها وافتقادها لهويتها مذ ولدت: **"انتشلوني من سويقة "قسنطينة" وانتقلت من ملجأ إلى آخر ومن عائلة محسنة إلى آخرى، عرفت الاحتقار في سن صغيرة، ذلك الاحتقار الذي ينبع من عطف المحرومين (...) كنت أصلي لسيدنا محمد عند البعض ول "موسى" عند الآخرين(...) كنت أنادى**

"ماري" أو " جوديت" من طرف البعض وفاطمة من طرف الآخرين، كنت أحمل أسمائي مثلما ألبس ثيابي "[41](يمينة مشاكرة، 1989: 35).

يبدو أنّ السّاردة بعد وصولها إلى هذه المغارة وما فيها من حقائق مرعبة جعلتها تعرف كيف تهون الأحزان على نفسها بإعادة قراءة الأحداث من منظور مخالف للسياقات المتداولة، وعلى الرّغم من قيمة الانتساب إلى أب وأم وأسرة...الخ، رأت السّاردة في عدم انتمائها حريّة كانت تسعى وعاشت لأجلها ولهذا يتواتر رأيها حول مفهوم الانتماء بصياغات مختلفة نذكر منها: **"كنت سعيدة بعدم انتمائي لأي جاليّة"[42](يمينة مشاكرة، 1989: 35)** ، وقولها في مستوى آخر: **"كنت انتقل بدون استمارة الحالة المدنيّة، بدون اسم وبدون لقب، كنت أعيش حياة خفيّة على الأرض"(يمينة مشاكرة، 1989: 35)** ومن المفيد أن نذكر بأنّها كانت تقرا من القرآن بعض الآيات التي حفظتها ومثلما كانت حياتها خفيّة بدون وثائق تثبت هويّة تواصل الحياة متخفيّة في هذه المغارة التي تقوم فيها بمحاولة رد الحياة.

6.3 حكاية الزّواج/ عودة الأمل: تعود هذه السّاردة إلى حاضرها، واللافت للانتباه، أنّها كانت في محيط رجالي إلى أنّ الكاتبة لم تذكر سواها من النّساء كانت الوحيدة ولم تخف هذه المتلفظة بعض الإشارات والحركات والعلامات التي تدل على لحظات إدراكها ووعيها بأنوثتها ونظرة بعض الزّملاء لها، ولهذا تأتي على وصف علاقتها بأريس بشكل سريع وتؤكّد ذلك في جمل مقتضبة كانت تكرر قولها قبل أن تأتي لسرد قصّة زواجها في المغارة، فتقول: **"تزوّجت عام 57، وجدت نفسي مرتبطة، خلال ساعات برجل (...)وتزوّجت هكذا عام 1957، وكان زوجي ثورياً أصيلاً أميا عرف الثّورة ليلة من ليالي نوفمبر 1954، كانت إذاعة القاهرة تعطي شروحاً (...) فترك محراثه في الأرض وأخذ بندقيته" [43](يمينة مشاكرة، 1989: 69).**

واكتفت المؤلّفة بهذا المقطع الذي تلفظت به السّاردة لتعرف بزوجها لتعرف من خلاله بكل ثوار الجزائر الذين التّحقوا بالثّورة، وهي بمثابة الصّورة الإجماليّة التي تلخّص من خلال مثال واحد بقيّة الأمثلة التي قد تتطلّب حكايا أخرى هي يقيناً متشابهة لدى الكاتبة.

وتشير السّاردة إلى تاريخ 1957 لتجعله قرينة زمنيّة تحدّد من خلالها تطور الأحداث من ذلك قولها: **"وفي عام 1957 ظهرت وجوه جديدة وممثلون جدد للثّورة على خشبات مسرح مغارتنا، واستمرت أنا و"قويدر" في قفل عيون الموتى وأسماء الأيام"**[44]**(يمينة مشاكرة، 1989: 69)**، وتذكر الأحداث المتكرّرة لتتشكل الصّورة الإجماليّة التي أشرنا إليها سابقاً، وكأنّ المؤلّفة تتحاشى التّضخّم النّصي الذي يمكن أن ينتج عن تفصيل الأحداث وتكرارها وتكتفي بسرد ما حدث عدّة مرّات مرة واحدة، ويموت الزّوج متأثرا بجراحه.

وتأتي بعد ذلك لتعيين نهاية سنة 1957 وتبدأ بطاقة دلاليّة جديدة خصت بها حالتّها الرّاهنة فتقول:

"السّن 19 عاماً الوضع: حبلى..."[45]**(يمينة مشاكرة، 1989: 73).**

وتضاف صورة المرأة الحبلى إلى صورة شخصيّة الممرضة في مغارتها حيث اكتشفت بعد شهرين من زواجها وموت زوجها أنّها كانت تحمل في بطنها بذرة الحياة، فتقدّم للقارئ لوحة فسيفسائيّة عن التّحول العاطفي الذي استجد بداخلها فتقول: **"واكتشفت بعد شهرين أنّي حامل، فأخذت المس بطني برفق بيدي الضّعيفة التي جمدها البرد، فوضعت قلب اليتيمة بأكمله قلبي الوحيد المتشرد، قلبي المصاب المتألّم، في لب أصابعي، في لب يدي التي تداعب أوّل مهد لطفلي وآمنت بالمعجزة، لصخرة موسى، وعرفت الشّعور المعهود والأبدي للمرأة الحامل"**[46]**(يمينة مشاكرة، 1989: 10).**

يبدو واضحًا وجليًا أنّ الشّعور الحقيقي بالأمومة قد بعث الأمل في نفس هذه السّاردة، التي تبدو واعيّة بحالها وعلى الرّغم من ذلك تتوقع فرحاً ولهذا تضيف قائلة: **"وعرفت أحلاماً جديدة أقل جنوناً تُقَّربني من النّساء الأخريات"[47](يمينة مشاكرة، 1989: 70)**، وتقربها أكثر من والدّتها التي تذكرها بشكل مختلف عن ذكراها في مستويات السّرد السّابقة خاصّة عندما تتحدث عن مولودها: **"سيكون للمولود اسم ومكان بيننا، إنّه ثمرة بغاء قانوني"[48](يمينة مشاكرة، 1989: 70)**، علماً أنّها أشارت إلى حدث زواجها حين قالت: **"وتزوجنا بدون قاض ولا برنوس وبدون موسيقى ولا كسكس (...) وتلا أحد الجرحى الفاتحة بصوت مرتفع (...) وعزف صلاح على نايه وغنى "قويدر" لأوّل مرّة ولأوّل مرّة شعرت كأنّني عرفت أجدادي"(يمينة مشاكرة 1989، ص71)**، وترسم هذه السّاردة فرحتها بين رفاقها في المغارة وتأتي بعد ذلك لتسرد قصة ولادتها بعد تعيينها السّنة الجديدة "سبتمبر 1958": **"وضعت هذا المخلوق الذي كنت أريده جزءاً مني، وُلد ابني فجر يوم من شهر سبتمبر، بارد وصحو، وأسميته "إدريس"[49]"(يمينة مشاكرة، 1989: 85)**.

وبدت وهي تصف لحظات وضعها أنّها تستلهم تقنيّة الكاميرا السّينمائيّة في تصوير الأشياء وتمثيلها للنظر(...) التّصوير عن قرب، وما يميّز هذا الأسلوب (...) هو الوقوف عند التّفاصيل الدّقيقة والإيماءات الخاطفة"**(شرف الدّين مجدولين، 2006، ص32)**، ومن ذلك قولها: **"بدأت آلام الوضع حوالي منتصف الليل (...) كنت أسير ذهاباً وإياباً وكان قويدر يشد على يدي وكتفي ..."[50](يمينة مشاكرة، 1989: 85)**.

وتقدّم بعد ذلك بطاقة دلاليّة لابنها لتشكيل صورته:

- **"ابني: الاسم: ""أريس""؛**

- **اللون حنطي؛**
- **العينان بنيتان؛**
- **علامة مميّزة: يبكي كثيراً"[51](يمينة مشاكرة، 1989 :85).**

7.3 صورة الفجيعة/ انفجار المغارة: إنّ الغريب أن تتبع صورة الأمل التي رسمتها السّاردة بعد وضعها لمولودها، صورة الفجيعة وذلك بعد أن سردت الممرضة حدث القذف بالقنابل: **"الخريف. قذف جديد بالقنابل على الحدود لا أذكر شيئاً...لقد انفجرت مغارتنا... رأيتها تمتلئ بالدّخان ثم لم أعد أرى شيئاً عندما استيقظت، لم يبق لي إلا ذراع واحدة، وكان ابني ملقى بجانب قدور" الذي كان من الصّعب التّعرف عليه؛ لقد فعل النّابالم فعلته، فاحتمينا تحت شجيرات، لقد دفن صلاح تحت الأنقاض"[52](يمينة مشاكرة، 1989: 90).**

لم تعط السّاردة أهميّة للفعل بذاته وراحت تصف الخراب الذي أحدثته قنابل النّبالم، ولهذا استرسلت بعد ذلك في عرض الأحداث على شكليّة تقدّمها كأخبار من ذلك:

-أكتوبر 1958 موت الرّفاق، انفجار المغارة؛

-أكتوبر 1958-توفيت؛

-أكتوبر 1958 النّابالم انتزع مني "صلاح"؛

-فبراير 1958 قتل تلاميذ المدارس الصّغار...؛

-أكتوبر 1958 قويدر أنقذ جسدي من النّسيان (...)؛

-أكتوبر 1958 كنت أتمنى فقدان الذّاكرة "[53](يمينة مشاكرة، 1989: 90).

وتصل إلى الفجيعة الكبرى لتقول: **"ابني حي وضرير وبدون ساقين، ابني محروق (...) نكفن جثة قويدر أكتوبر 1958 كرهت النّار"[54](يمينة مشاكرة 1989: 91)**، وتسترسل السّاردة في سرد أحداث قصتها التي تحولت إلى

تراجيديا فبدت وكأنّها تصارع الأقدار، وتواصلت صور الألم والفجائع، وتقبّلت وهي في حالة غير طبيعيّة أنّها على الرّغم من كل ما حل به ولكنّه يموت إثر تلك الحروق وتبقى وحيدة محاطة بكل تلك الآلام، ولعلّ آخر صورة نستشهد بها هي بعد خروجها من المستشفى: **"رقوني لرتبة ملازم أوّل، نجمتان على الكتف، بدون ذراع، كان هذا ثمن عاهتي، كان بمقدوري الوقوف على قدمي الملفوفتين بضمادات، مثلما يفعل الصّينيون، لأنّ النّابلم احرقهما (...) كانوا ينظرون إلّي في تونس كأنّي بطلة (...) مازلت حيّة، النّاس تحييني وتخدمني، تغلبت على النّسيان"**[55] **(يمينة مشاكرة، 1989: 95)**، وتواصل السّرد حتى جوان 1962، حين كان الاستقلال الذي كان ثمنه باهظاً، وعادت هذه المجاهدة إلى حيث كانت المغارة فتقول: **"أبحث عن شجرة عاديّة ممزقة ماتت وهي واقفة وعند أقدامها ترقد مغارتي وأصدقائي (...) اقتربت منها ومررت بشفتي على قشرتها الخشنة، لقد عاشت بعد أصدقائي"**[56]**(يمينة مشاكرة، 1989: 164)**، وتكتمل صورة عودة الحياة في نظر هذه السّاردة التي ماتت مغارتها على حد تعبيرها وكانت الشّجرة الشّيء الوحيد الذي يحدثها عن أصدقائها.

5. خاتمة: احتوت الرّواية على لوحات مشهديّة غيرت من مجرى الكتابة التي لم يعد الحدث فيها الأساس الذي يقوم عليه السّرد، وصارت قائمة على صور سرديّة متتاليّة متناميّة ومترابطة نقلت بالكلمات صورة المرأة التي شاركت بطريقتها في الثّورة وكانت مع الرّجل.

6. قائمة المراجع:

-الغذامي عبد الله، "المرأة واللّغة"، (المغرب: المركز الثّقافي العربي، ط4 2008).

-بن هدوقة عبد الحميد، "نهاية الأمس"، (الجزائر: الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، ط2 1978).

-جوف فانسون، "أثر الشّخصيّة في الرّواية"، ترجمة: لحسن أحمامة (دمشق: دار التّكوين، الطّبع الأولى، 2012.)

-زكريا مفدي، **"أنا بنت الجزائر"**: أناشيد وطنيّة، (الجزائر: عن وزارة المجاهدين 2002).

-ماجدولين شرف الدّين. "الصّورة السّرديّة في الرّواية والقصّة والسّينما" قراءة في التّجليات النّصيّة، (لبنان: منشورات رؤيّة2006).

-وطار الطّاهر.1989. "اللاز"، (الجزائر: الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع ط3).

-يمينة مشاكرة، المغارة المتفجرة، تر: عايدة أديب باميّة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب الجزائر، 1989.

-Jean Déjeur, situation de la littérature maghrébine de la longue française, approch historique, approch critique1992 , bibliographie méthodique des œuvres maghrébines de fiction 1920_1970 ; ofice des la publication universitaire. Alger .

Danièle Djamila marrane manne. 2005; la guirre d' Algérie (1954_1962) femme au combat .

7. هوامش:

[1] - Jean Déjeur, situation de la littérature maghrébine de la longue française, approch historique, approch critique1992 bibliographie méthodique des œuvres maghrébines de fiction 1920_1970; ofice des la publication universitaire. Alger p; 34.

[2]-Danièle Djamila marrane manne. 2005; la guirre d'Algérie (1954_1962) femme au combat .P: 246.
[3]-Djamila marrane manne. 2005; la guirre d'Algérie (1954_1962) femme au combat.P: 257.
[4]- Djamila marrane manne. 2005; la guirre d'Algérie (1954_1962) femme au combat .P: 62.
[5] -Djamila marrane manne. 2005; la guirre d' Algérie (1954_1962) femme au combat .P: 92.

[6]_ الطّاهر وطار. **"اللاز"**، (الجزائر: الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، ط3،)1989. ص6.

[7]_ الطّاهر وطار. **"اللاز"**، (الجزائر: الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، ط3،)1989 ص**7_8**.

[8]_ الطّاهر وطار. **"اللاز"**، (الجزائر: الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، ط3،)1989 ص34.

[9]_ بن هدوقة عبد الحميد، "نهاية الأمس"، (الجزائر: الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع ط2 1978)، ص94.

[10]_ بن هدوقة عبد الحميد، "نهاية الأمس"، (الجزائر: الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع ط2 1978)، ص94.

[11]_ بن هدوقة عبد الحميد، "نهاية الأمس"، (الجزائر: الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع ط2 1978)، ص94.

[12]_ بن هدوقة عبد الحميد، "نهاية الأمس"، (الجزائر: الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع ط2 1978)، ص94.

[13]_ بن هدوقة عبد الحميد، "نهاية الأمس"، (الجزائر: الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع ط2 1978)، ص94.

[14]_ جوف فانسون،"أثر الشّخصيّة في الرّواية" ترجمة: لحسن أحمامة، (دمشق: دار التّكوين، الطّبع الأولى، 2012.)، ص47.

[15]_ جوف فانسون، "أثر الشّخصيّة في الرّواية"، ترجمة: لحسن أحمامة، (دمشق: دار التّكوين، الطّبع الأولى، 2012.)، ص50.

[16]_الغذامي عبد الله، "المرأة واللّغة"(المغرب: المركز الثّقافي العربي، ط4. 2008.) ص7.

[17]_ زكريا مفدي، "أنا بنت الجزائر": أناشيد وطنيّة، (الجزائر: عن وزارة المجاهدين. 2002)، ص20.

[18]_ يمينة مشاكرة، المغارة المتفجرة، ترجمة: عايدة أديب باميّةن المؤسّسة الوطنيّة للكتاب الجزائر، 1989، ص06.

[19]_الرّواية، ص07.

[20]_ الرّواية، ص16.

[21]_ الرّواية، ص17.

[22]_الرّواية، ص18.

[23]_الرّواية، ص 22.

[24]_ الرّواية، ص23.

[25]_ الرّواية، ص24.

[26]_ الرّواية، ص24.

[27]_ الرّواية، ص24.

[28]_ الرّواية، ص25.

[29]_ الرّواية، ص25.

[30]_ الرّواية، ص25.

[31]_ الرّواية، ص45.

[32]_الرّواية، ص 45.

[33]_ الرّواية، ص26.

[34]_ الرّواية، ص26.

[35]_ ماجدولين شرف الدّين. "الصّورة السّرديّة في الرّواية والقصة والسّينما": قراءة في التّجليات النّصيّة (لبنان: منشورات رؤيّة2006.) ص70.

[36]_ الرّواية، ص28.

[37]_الرّواية، ص38.

[38]_ الرّواية، ص38.

[39]_الرّواية، ص54.

[40]_الرّواية، ص40.

[41]_الرّواية، ص35.

[42]_ الرّواية، ص35.

[43]_ الرّواية، ص69.

[44]_الرّواية، ص69.

[45]_الرّواية، ص73.

[46]_الرّواية، ص10.

[47]_الرّواية، ص70.

[48]_الرّواية، ص70.

[49]_ الرّواية، ص85.

[50]_الرّواية، ص85.

[51]_ الرّواية، ص85.

[52]_الرّواية، ص90.

[53]_ الرّواية، ص90.

[54]_ الرّواية، ص91.

[55]_ الرّواية، ص95.

[56]_الرّواية، ص164.