الجمهورية الجزائرية الديموقراطية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة –

كلية الآداب واللغات
قسم الأدب واللغة العربية

09/DS/2022
01/Ar /2022

القناع في الرواية النسوية العربية

الجزائرية المعاصرة

أطروحة مقدمة لنيل درجة دوكتوراه علوم في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة:

- سعيدة عيشونة

إشراف الأستاذ الدكتور:

- رشيد قريبع

أعضاء لجنة المناقشة: 13/03/2022

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
أد. ذياب قديد	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري– قسنطينة –	رئيـــسًا
أد. رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري– قسنطينة –	مشرفـًا ومقـررًا
أد. رابح طبجون	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة– قسنطينة –	عضـــوًا
أد. صالح خديش	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور – خنشلة –	عضـــوًا
د. ليندة خراب	أستاذة محاضرة	جامعة الإخوة منتوري– قسنطينة –	عضـــوًا
د. ليلى لعوير	أستاذة محاضرة	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية	عضـــوًا

السنة الجامعية: 2018/2017م

1439/1438هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقـــــدمة:

أحدثت التحولات النقدية التي تمخضت عن تيار ما بعد الحداثة تغيرًا جذريًا في خارطة النقد الأدبي؛ حيث استجاب الإبداع لإيقاع التحولات الفلسفية المتعاقبة، التي تُفضي تحولًا في مجال النقد والأدب، ومع بروز الوعي النقدي الجديد احتكمت العملية الإبداعية لمعايير جديدة ساهمت في تغيير معالمها، وبظهور النسوية سردًا ونقدًا، حاولت المرأة الكاتبة استثمار الوعي الفكري الذي استندت إليه البحوث النسوية للخروج من حدود الحكي الذاتي المغلق إلى رحاب الإبداع الإنساني، كما سعت لكسر سُنّة الكبت التي أُلصقت بها لقرون من الزمن ، وهي في كل هذا سايرت العديد من مستجدات الساحة الأدبية والنقدية.

يندرج المبحث النسوي تحت مضلة النقد الثقافي، الذي أعاد السلطة للمهمش، وقوّض المركز الذي احتكم إليه الفكر النقدي، فكانت المرأة الهامش الذي أوجد صوتًا خلخل مركزية الرجل في الكتابة، ومثلت الخصوصية النسوية رصيدًا ينضاف إلى الإبداع الإنساني، فالكتابة النسوية التي احتكمت إلى فكر فلسفي عميق لم ترم مركزية تشابه مركزية الرجل، بقدر ما رامت صوتًا أنثويًا يُكذّب مزاعم الثقافة في أنّ الإبداع منجز ذكوري لا يمكن للمرأة الاقتراب منه، وبالتالي اقتحمت الكاتبة مجال الإبداع دون أن تستند في ذلك إلى ادّعاءات كبيرة؛ لأنها محاولة لإثبات أن الهامش قادر على تمثيل نفسه، فالسرد النسوي هو رؤية للعالم وفق طريقة مغايرة استنادًا إلى تصور مخالف للرؤية الذكورية.

يطرح الحديث عن الأدب النسوي إشكالات متعددة، كونه من أكثر المواضيع إثارة للسؤال والكتابة والبحث، سواء تعلق الأمر بتحديد المفهوم وضبط المصطلح، خاصة بعد ظهور صيغ ترادفية أثارت الكثير من النقاش والجدل لما اكتنف مفهومها من تعميق وغمض، أدى إلى عدم الاتفاق على مفهوم نقدي مشترك، ممّا أوقع المصطلح في فوضى مصطلحية أثرت سلبا على فهمه وإدراك كنهه، أو بمواضيعه التي ركزت اهتمامها على المرأة كون الأدب النسوي يمثل جزءًا من هويتها، ومن ثم بات من الضروري التفكير في مساءلة هويته، التي ارتبطت في عرف الكتابة النقدية بإقصاء المرأة الكاتبة من المشاركة في العملية الإبداعية؛ إذ عمل المجتمع الذكوري على زرع أفكاره السلبية فيها، حتى أضحت على

قناعة تامة بقصورها وعدم قدرتها على فعل الكتابة، ومن هنا تبدأ المرأة بالابتعاد عن مجال الإبداع، حتى تُلغى نهائيًا، وكل هذا يتم حسب استراتيجية ذكورية، نُسجت خيوطها بدقة وعناية.

شكلت هذه التصورات وغيرها، مفاهيم محورية ضمن مبحث الأدب النسوي، الرافض للسلطة الذكورية البطريركية المهيمنة على الأدب بشكل عام، وذلك من خلال التأسيس لنمط مغاير في الكتابة، بدأت تظهر معالمه في الساحة الإبداعية، والذي يسعى إلى تغيير النظام اللغوي التقليدي، وخلخلة الأعراف الذكورية المتوارثة في الكتابة، وفق برنامج مؤطر يضع في الحسبان مسألة تحرر المرأة من القيود والعراقيل التي تعيق تفكيرها، وبالتالي تقدمها في مسيرة البحث عن هويتها، وإعلان حضورها في مجال الإبداع، وتأكيد خصوصيتها الجمالية، ولن يتسنى لها ذلك إلا بعد تقديم تضحيات لا حصر لها.

تضاعفت معاناة المرأة الكاتبة نتيجة تحديّها للمجتمع الذكوري المهيمن، وتجرئها على خرق المحظورات الذكورية، غير أن هذه المعاناة لم تمنعها من مواصلة إبداعها بلهجة التحدي والثقة، إيمانًا منها بمشروعية حقها في الممارسة الأدبية، غير أن الإقصاء الذي تعرضت إليه سابقًا جعلها تستعير شكلًا أدبيًّا جديدا هو جنس الرواية، من أجل إنشاء سرد مختلف يتسع ليشمل مساحات أوسع، ويتوغل تاريخيًّا ليضيء جوانب مظلمة، كما ينهل من مرجعيات ثقافية متنوعة ومتعددة، لكنه لا يقصي الآخر إنّما يدخله ليشارك في الحكاية، وهذا الإنجاز الأدبي هو انعطاف خلاق في مجال السرد.

تكتب المرأة بحذر الخشية من البوح وسلطة الرقيب، الأمر الذي دفعها إلى اصطناع شخصية مفترضة في عالمها المتخيل، تتراءى خلفها لتمرر ما تشاء من خطابات أيديولوجية، وآراء ومواقف من القضايا الراهنة دون أن تعرض نفسها للمواجهة المباشرة مع الآخر، هذه الشخصية المفترضة يطلق عليها مصطلح "القناع"، الذي يعتبر من الأساليب الفنية الجديدة، والتقنيات المستحدثة التي دخلت مضمار الأدب عامة، وفن الرواية تحديدًا، والرواية النسوية بوجه أخص، وأصبحت إحدى سماتها الرئيسة، التي تعدل بالنص الروائي من السير الأفقي السطحي المباشر للدلالة، إلى التوجه العمودي صوب العمق والباطن، وبذلك يمنح للرواية المقدرة على الإيحاء بالدلالة بدل كشفها، أو تقديمها بشكل مباشر. واستنادًا إلى هذا القول، آثارنا أن يكون عنوان هذه الدراسة كالتالي:

"القناع في الرواية النسوية العربية الجزائرية المعاصرة"

مدعومين في ذلك ومدفوعين برغبة ذاتية في التعرف على إبداع الروائيات الجزائريات، خاصة وأنّه في زمن ليس بالبعيد كانت المرأة الكاتبة تنشر كتاباتها بتوقيع مستعار، وإن حدث وأن فعلت؛ فلأنها تكتب ذات الآخر، أو تستعير صوته في السرد، أو تستعين باسمه في النشر، ينضاف إلى ذلك أنّ الأدب النسوي بمصطلحاته ومفاهيمه وموضوعاته لا يزال يثير الجدل والنقاش في الساحة الأدبية والنقدية، وأن موضوع "القناع" لايزال مجالا خصبا للبحث، خاصة في الرواية النسوية الجزائرية، إضافة إلى قلّة الدراسات الأكاديمية التي أفردت مصطلح "القناع" بالدراسة، وذلك مقارنة مع الدراسات التي تناولته في مجال الشعر، والتي أخذت نصيبها من البحث، إلى جانب هذا كله تسعى هذه الدراسة إلى إضاءة بعض الجوانب المعرفية المتعلقة بالرواية النسوية الجزائرية، وكذا نفض الغبار على كثير من الأسماء المهمشة إبداعيًّا، ومقاربة نصوصها، ومن ثمّ محاولة إثراء الدرس النقدي حول الرواية الجزائرية عمومًا، والنسوية منها بوجه أخص.

وككل دراسة تنشد هدفًا ما، كان الهدف المرجو من هذه الدراسة تقديم مقترح جديد في قراءة أنماط سردية في إطار ما يعرف بـــ" الأدب النسوي"، عن طريق تتبع تقنية "القناع" كتيمة سردية تخاتل النص الذكوري وتراوغه، وتخترق الواقع وأنظمة التابو التي تكبّله، وتتجاوز الذاتية والفردانية صوب الموضوعية، خاصة وأنّه يمنح القول والتعبير، وثراء الدلالة والتأويل.

وبناءً على هذه الأهداف الموجودة، فإنّ الدراسة تتعرّض لإشكالية توظيف القناع في الكتابة النسوية الجزائرية، حيث تتولى تتبع استراتيجيات المرأة الكاتبة في تعرية الخطابات الذكورية التي عززتها السلطة، وفضح المحظورات التي اجتهد المجتمع الذكوري البطريركي في إخفائها، معتمدة في ذلك على أشكال عديدة، يتقدمها الاسم المستعار كإجراء أوليّ تعتمده الروائية في إخراج عملها الإبداعي، وصولًا إلى التناص بوصفه شكلاً معقدًا من أشكال التقنع؛ حيث تتوارى خلفه الساردة لتمرير خطاباتها الإيديولوجية، دون صدام مع الآخر، واستثمار صوت الرجل كقناع يساعدها على قول ما عجزت عن قوله بصوتها الأنثوي، كما أنّها اتخذت من جسدها مطية للإبداع، من منطلق أنّها تعتمد التمويه والإيماء،

واستعمال لغة الجسد التي لا يستطيع المجتمع الذكوري فك رموزه وشفراته، وتحت هذه الإشكالية الرئيسة تندرج مجموعة من الأسئلة الفرعية، يمكن صياغتها على الشكل التالي:

- ما مفهوم القناع؟ وما هي أشكاله الأكثر حضورًا في الرواية النسوية الجزائرية؟
- إلى أيّ مدى اعتمدت الروائية الجزائرية على القناع في تأسيس رؤيتها الإبداعية؟ وهل أفلحت في ذلك؟
- هل توجد كتابة نسوية تحمل دلالة الخصوصية والتفرد؟ وإن كان الأمر كذلك فأين تكمن هذه الخصوصية؟
- كيف نفسر استعارت المرأة الكاتبة لاسم آخر من أجل توقيع كتاباتها الأدبيّة؟
- ما الهدف من استعانة الروائية الجزائرية بأسماء أدبية ونقدية رجالية لتوشيح رواياتها؟
- كيف نفهم لجوء المرأة الكاتبة لراو مذكر لسرد رواياتها؟
- كيف استثمرت الروائية الجزائرية المكون التراثي في إنتاجها الأدبي؟

تمثل هذه الأسئلة وغيرها، جوهر الدراسة، وتتطلب متابعة التجربة الروائيّة في جوانبها الفنية والموضوعية، ورصدها رصدًا تاريخيًّا وتحليليًا يقف على أبعادها وآثارها في الكتابة النسوية، ويستجلي قيمتها الفكرية، لذا وجب تتبع تيمة "القناع" في المتن الحكائي؛ حيث تقوم الدراسة على مواجهة المدونة، وتقصي المعرفة النصية في مستواها الدلالي بما يحمله من موضوعات وأفكار ورؤى، وفي مستواها الشكلي بما تحتكم إليه من خصائص أسلوبية وبنية تعبيرية، وتكتسي أهمية توظيف "القناع" ومتابعة دلالته، ومقوماته الفنية في الوقوف على مستويات توظيفه، واستحضاره في المدونة، ولذلك كان لزامًا علينا المزج بين مجموعة مناهج علمية في الدراسة، غير أنّ المنهج المهيمن هو المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم بالاستقراء والتحليل ويعرض لتيمة "القناع"، ثمّ يحلل أبعادها ويستخلص النتائج، مع توضيح مدى نجاح أو اخفاق الروائيات الجزائريات في توظيفه، كما استعانت الدراسة بإجراءات المنهج التاريخي في تتبع تطور مفهوم "القناع"، وبأدوات المنهج النفسي الذي يفسر العناصر الجزئية ضمن صورة مركبة،

وذلك بردها إلى صاحبتها، وفيها يقرأ نوازعها وأحلامها ورغباتها، كما تخللت الدراسة قراءة ثقافية للسرد النسوي على اعتبار أن النسوية مبحث من مباحث الدراسات الثقافية.

جاءت الدراسة تبعًا للإشكالية المطروحة والمنهج المتبع، مقسمة إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة؛ اعتنت المقدمة بتبيين مبررات الدراسة وأهدافها ومنهجها، أما الفصل الأول الموسوم بـــ" تحديد مصطلحات ومفاهيم البحث" فيشتمل على نقطتين مهمتين؛ تتكفل الأولى بتبيين ماهية "القناع" وتحديد مفهومه، والوقوف على دوافع التقنّع، مع ذكر بنيته وخصائصه، ومحاولة رصد وظائفه، والتفريق بينه وبين الرمز، وتعمل الثانية على البحث في إشكالية مصطلح الأدب النسوي، من خلال ضبط حدوده النظرية، دون أن نغفل مسألة تجنيس الأدب وتصنيفه إلى "أدب نسائي" وآخر "رجالي" مع عرض مجموع الآراء والمواقف التي تداولتها الساحة النقدية والأدبية حوله، مرورًا بخلفيته الفلسفية، وصولًا إلى الحديث عن الملامح الخصوصية وأسئلة الاختلاف فيه، وهو فصل تمهيدي قبل الدخول إلى صلب الموضوع.

يتطرق الفصل الثاني إلى الرواية النسوية الجزائرية وأسئلة الكتابة، مبينًا خلفيات التشكل والنشأة، وانعكاساتها على أسئلة المتن الحكائي، والموقع الذي تحتله هذه الرواية في خارطة إبداع الروائي، الذي ينعكس بدوره على كيفية تلقيها من طرف جمهور القراء، وهذا الفصل كان لابد من إدراجه قبل الحديث عن تقنية "القناع" لاعتبارات شتى أهمها: أنّ الرواية النسوية تمثل بؤرة الدراسة.

أمّا الفصل الثالث فقد تضمن الحديث عن الرواية النسوية الجزائرية وأقنعة الكتابة، وهو فصل تطبيقي، تمّ الكشف فيه عن أهمّ الأقنعة الموظفة في المدونة الروائية المختارة، ولهذا الغرض قُسم الفصل إلى أربعة عناصر، في العنصر الأول تعرضت الدراسة إلى قناع الاسم المستعار بوصفه نقطة البدء التي تنطلق منها المرأة الروائية في مراوغتها للمجتمع الذكوري، ليتكفل العنصر الثاني بإضاءة تذكير العتبة، أو لجوء الروائيات الجزائريات إلى أسماء رجالية أدبية معروفة، من أجل تقديم إصداراتهنّ الروائية، وفي العنصر الثالث تعرضت الدراسة إلى تقنية الرجل السارد ولعبة التخفي، وكيف أنّ المرأة الكاتبة أوكلت مهمة سرد روايتها لراوٍ مذكر، بغية التخلص من الرقابة المفروضة عليها، وفي العنصر الرابع تطرقت الدراسة إلى

موضوع الجسد، باعتباره أحد أهم أسئلة المتن الحكائي النسوي، إذ تستعير الروائية الجزائرية معجم الجسد لتنتج خطابا أنثويا محضًا يعجز الرجل على فك رموزه، وفهم مقاصده.

وكان لزاما على الدراسة أن تخصص الفصل الرابع للتعالق النصي، بوصفه استراتيجية من استراتيجيات المرأة الكاتبة لمعالجة واقعها المتأزم، حيث عُدّ النص الديني بمثابة المنهل الذي استقت الروائية الجزائرية أساليبها الفنية و أدواتها الإجرائية، لمجابهة أعراف الكتابة الذكورية، ومن التاريخ استلهمت أقنعتها من أجل تعرية الواقع، وانتقاد اللحظة الراهنة، والكشف عن زيفها، وعلى النصوص الأدبية المختلفة انفتحت كتاباتها لتبرهن أنّها تمتلك رؤية خاصة للعالم، ومن التراث الشعبي استحضرت ما يخدم تصوراتها، لإثراء تجربتها الروائية، ومنحها الحيوية والتدفق. وكانت الخاتمة تسجيلا لأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وإنّنا لنعتبرها غيضًا من فيض.

وبناءً عليه، يمكن أن تتم الإطاحة بمفردات الدراسة، والتحكم في المادة العلمية المتوفرة، غير أنّ هذه الدراسة ليست الأولى في تقصي ظاهرة "القناع"؛ لأنه قد سبقتها دراسات أخرى بحثت في هذه الظاهرة، ومهدت لها الطريق من أجل تكملة العمل، غير أن الدراسات التي أمكننا الاطلاع عليها درست القناع إمّا في الشعر العربي المعاصر مثل: دراسة" عبد الرحمن بسيسو" قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، وكذا دراسة محمد علي كندي" الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث"، أو في سياق دراسة القناع عند شاعر بعينه، كدراسة "عبد الله أبو هيف" قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، إضافة إلى استفادة الدراسة من دراسات أخرى، كدراسة "جابر عصفور" أقنعة الشعر المعاصر "مهيار الدمشقي"، و"علي عبد الرضا" "القناع في الشعر العربي المعاصر"

إلى جانب المصادر التي أفردت الشعر بالدراسة، اعتمد البحث على مجموعة من المراجع العامة والمتخصصة، الجزائرية والعربية، والمترجمة، لإثراء المادة العلمية، وتثمين نتائج البحث. كدراسة "ليلى محمد بلخير" خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، و"بوشوشة بن جمعة" سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية الجزائرية"، و" رشيدة بن مسعود" المرأة والكتابة (سؤال/ الخصوصية/بلاغة/ الاختلاف)"و"فريدة

ابراهيم بن موسى"،" زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية(دراسة نقدية)"، و"الأخضر بن السايح" "سرد الجسد غواية اللغة (قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى)".

وإن كان لا بدّ من ختم لهذا الانتهاء، فسوف لن يكون إلّا اعترافا مشفوعّا بشكر خالص للأستاذ الدكتور" رشيد قريبع"، الذي كان نعم الأستاذ والأب والإنسان؛ إذ يعود إليه الفضل في إنجاز هذه الدراسة منذ أن كانت رؤيا غامضة، وحتى لمساتها النهائية، فإن وُفقنا فمن الله، وإن قصرنا فمن أنفسنا.. والله الموفق وهو يتولى الصالحين.

الفصل الأول

الفصل الأول: تحديد مصطلحات ومفاهيم البحث

تمهيد:

نُحاول في هذه الجزئية مناقشة أهمّ المصطلحات التي وردت في العنوان، والتي سترافقنا على امتداد صفحات هذه الدراسة، بُغية الوصول إلى تحديد دقيق لها؛ لأنّها تُعد بمثابة المفاتيح المساعدة على قراءة وفهم المتن، ونُشير في البداية إلى أنّه حين ينعقد العزم على دراسة موضوع ما، له علاقة بـ"الأدب النسوي" من حيث هو مصطلح ذو طابع إشكالي، لم يُفصل بعد في مشروعيته، فإنّ ذلك يتطلب منّا التعامل معه بحذر، خاصة بما يثيره من اعتراضات، وما يُسجل حوله من تحفظات.

يطرح الحديث عن مصطلح "الأدب النسوي" إشكالات جدلية، سواء تعلق الأمر بتحديد المصطلح، والتقديم لمفهومه، وما أُثير حوله من ضجة أدبية ونقدية، أو بمواضيعه التي ركزت اهتمامها على الجو العام المحيط بالمرأة الكاتبة، والذي يُعد الدافع الأول وراء تستّرها واحتجابها؛ فهي تكتب بحذر الخشية من البوح، وسلطة الرقيب بتمظهراته المختلفة، الأمر الذي دفعها إلى اصطناع شخصية في عالمها المتخيل تختفي ورائها، فتمرر ما تشاء من آراء وأفكار دون أن تصطدم مع الآخر، ودون أن تعتمد المباشرة في الطرح.

يُطلق على هذه الشخصية المفترضة، التي تتراءى خلفها المرأة في عملها الإبداعي مصطلح "القناع"، الذي يُعتبر من التقنيات المستحدثة في الممارسة الأدبية عامة، والكتابة الروائية النسوية بوجه أخص، حتى أصبح إحدى سماتها الرئيسة، وهو وسيلة إيحائية تصويرية قديمة قدم العملية الإبداعية، غير أنّ المرأة الكاتبة غلّبتها على تجربة الكتابة لديها بصورة ملموسة، بُغية الانتقال من بلاغة الوضوح إلى بلاغة الغموض، في سعيها الدؤوب لابتكار وسائل جديدة، تُثري بها لغتها التعبيرية، وتحرر بها قلمها من عبودية الرجل وسيطرته.

أولًا– مقاربة نظرية لمصطلح القناع

1– مفهوم القناع

يُعتبر "القناع" من أبرز الظواهر الفنية المطروحة للنقاش والجدل؛ إذ لا نكاد نعثر على جنس أدبي لم يول هذا المصطلح شطراً من اهتمامه، وتبعاً لذلك تشابكت محاولات تعريفه، وتعددت مدلولاته، وتباينت مستويات قراءته، حتى أصبح من الصعب العثور على تعريف دقيقٍ موّحدٍ، يكون محلّ إجماع من طرف المختصين، لذا تسعى الدراسة في هذا السياق إلى محاولة ضبط المصطلح، بتحديد مفهومه ودوافعه، والوقوف على بنيته وخصائصه، وذكر وظائفه وعلاقته بالرمز، باعتباره تقنية تُسعف الباحث في تحديد هوية التشكيل والموقف الروائي.

أ– المدلول اللغوي لمصطلح القناع

تُعد المعاجم اللغوية نقطة البدء في أيّ بحث أكاديمي، يتحرى صاحبه الدقة العلمية والمنهجية، فهي بمثابة مفاتيح أولية نلج من خلالها إلى كُنه المصطلحات وحقيقتها، ونُحدد بفضلها ماهية أيّ حقل من الحقول المعرفية، في ضوء هذا التصور لا يمكننا استيعاب دلالة مصطلح"القناع"، وفهمه فهمًا دقيقًا إلّا بالعودة إلى حدّه اللّغوي، الذي اتفق عليه معظم اللغويين العرب والغربيين.

يدور المدلول اللغوي لهذا المصطلح، والمأخوذ من الجذر(ق ن ع) حول مفاهيم عديدة، أجملها "ابن منظور" بقوله: «**القِناَعُ والمِقْنَعَةُ: ما تَتَقَنَّعُ به المرأةُ من ثوب تُغَطِّي رأْسَها ومحاسِنَها، وأَلقى عن وجهه قناعَ الحياءِ، على المثل. وقَنَّعه الشيبُ خِمارَه إذا علاه الشيبُ، (...) وربما سموا الشيب قِناعًا لكونه موضعَ القناعِ من الرأْس،(...) وفي حديث بدْرٍ: فانْكَشَفَ قِناَعُ قلبه فمات؛ قناعُ القلبِ: غشاؤُه (...) وفي الحديث: أتاه رجل مُقَنَّعٌ بالحديد، وهو المُتَغَطِّي**

بالسِّلاحِ، وقيل: هو الذي على رأسه بيضة وهي الخذوةُ لأنَّ الرأْس موضع القِناعِ (...) والمُقَنَّعُ: الْغَطَّى رَأْسَهُ»[1].

وغير بعيد عن هذه المعاني ، جاء في"المعجم الوسيط" أنّ مصطلح "القناع" هو:«**ما تغطي به المرأة رأسها. و– غشاء القلب.– و– الشيب.– و– ما يستر به الوجه.(ج) قنع، وأقنعة**»[2]، فـ"القناع" من الناحية اللغوية هو كل ما يغطي الرأس، أو يحجب الوجه، وهو مرادف أيضًا للشيّب، ولغشاء القلب.

أمّا في المعاجم الغربية فنجد أنّ مصطلح "القناع" يعني: «**كمّامة للوقاية من الغاز، وقناع التنكّر، ووجه مزيف يضعه الممثل**».[3]

يتضح من خلال ما ورد في المعاجم اللغوية، عربية كانت أم غربية، أنّ المدلول اللغوي لـ"القناع" يُحيل إلى فكرة التغطية، وحجب الوجه الحقيقي لصورة ما، طالما كانت واضحة متجلية، وإن كان هذا الحجب حجبًا مؤقتًا.

يتصل مفهوم "القناع" بالشعائر الدينية، والطقوس البدائية التي كانت تُقام في"الديونيزيات الكبرى"، تكريمًا للإله"ديونيسوس" أو" ديونيزوس"؛ لأنّ المشاركين في هذه الاحتفالات كانوا يلطخون وجوههم بالسواد لإخفاء ملامحهم الحقيقية، ومن هنا جاءت فكرة استخدام أقنعة تُصنع لهذه الغاية.

ويُعتقد أنّ " وليام بيتر ييتس William Butler Yeats" الذي عاش في القرن السادس عشر قبل الميلاد، هو أوّل من ابتكر قناعًا خفيفًا مصنوعًا من الكتان، كان يستعمله للقيام

(1) ابن المنظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، مج12، مادة(قنع)، ص203.
(2) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2005، مادة(قنع)، ص763.
(3) English Language Teaching For Arab World. Oxford University Press. Page 419.

بتمثيلياتـه البدائيـة بعـد طـلاء وجهـه بالمسـاحيق، غـير أنّ هنـاك مـن يـرى أنّ "فرينيخـوس أو فرينيكوس"، الذي عاش في القرن السادس والخامس قبل الميلاد، كان أوّل من استخدم أقنعة على شكل وجوه شخصيات نسائية، تلعب أدواراً في مسرحياته تمثل من طرف الرجال[1]؛ بسبب منع المرأة من صعود خشبة المسرح أو التمثيل.

استُخدم "القناع" بعدها في المسرحيات اليونانية والهندية؛ حيث كان الممثل يضعه على وجهه أثناء قيامه بتمثيل الدور الذي أُسند إليه؛ بُغية إدهاش الحضور أو إخافتهم، أو تبديل الجلود أو سيماء الوجه، أو اللعب لتغيّير الشخصية ؛من أجل إخفاء تعابير الوجه، أو مشاعر الممثل، أو وسيلة للإيهام والتمويه.[2]

ممّا تجدر الإشارة إليه أنّ ذلك "القناع" الذي كان يستعمل في مثل هذه التمثيلات، يُقابله المصطلح الفرنسي"Masque"، والإنجليزي"Mask"، وكلاهما ينحدر من أصل واحد يعود إلى اللغة اللاتينية؛ حيث يشير مصطلح "Persena" اللاتيني إلى "القناع" من جهة، وإلى الدور الذي سوف يتقمصه الممثل حينما يضع "القناع "الخاص به من جهة أخرى، وهو بدوره (المصطلح اللاتيني "Persena")، مأخود من اللغة اليونانية "Prospon"، التي تدل على ما يُواجه الوجه، وعلى الصورة التي يقدمها الإنسان عن نفسه للآخرين.[3]

ولأنّ "القناع" كان قائمًا على (التنكر/Masquerde) في الطقوس الدينية أو العروض المسرحية على حد سواء؛ بمعنى تنكر الشخص الذي يلبسه لشخصه ولذاته، بُغية التماهي مع الشخصية التي يمثلها "القناع"، أو التوحد بها والتشبث بصوتها، وبالتالي اكتساب خصائصها الفاعلة، فإنّنا نلمس أنّ هناك تقارباً واضحًا بين المصطلحين (القناع/

(1) ينظر: إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، 1985، ص182.

(2) ينظر: عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004،ص16.

(3) ينظر: يمنى العيد: في القول الشعري (الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع)، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2008، ص396.

التنكر)، يتّضح حسب رأي "عبد الله أبو هيف" من خلال الجذر اللغوي، الذي لا يمكن إغفال قيمته في تحديد المصطلح بأيّ شكل من الأشكال: (القناع/ Mask،Masque)، (التنكر/Masquerde).[1]

انعطف بعدها استخدام "القناع" من التمثيل المباشر إلى الترميز العميق، وانتقل إلى مفهوم الشخص أو (الشخصية/Persena)، وساوى المصطلح الأخير بينهما (القناع-الشخصية)؛ لأنّه «**يطلق على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه في أثناء تمثيله للمسرحية، ثم امتد معناه في اللاتينية ليشمل أي شخصية من شخصيات المسرحية، ثمّ أُطلق على أيّ فرد من المجتمع**»[2]، كما يمكن أن يُقابل مصطلح "القناع" و"الشخصية المتخيلة" بـ"المونولوج الدرامي"[3].

أمّا عند العرب فقد استُخدم مصطلح "القناع" للدلالة على «**الممثل الهزلي الذي يقوم بمحاكاةحركات النّاس وتقليد أصواتهم، يلبس قناعًا**»[4]، إنّه صوت الشخصية التي من خلالها يُعبر الممثل عن الآخر، منتحلاً صفاته وحركاته وأفعاله، غير أنّه يرُكز عند تناوله لهذه الشخصية على جانب واحد هو الهزل.

(1) ينظر:عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص16.

(2) مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص297.

(3) فاضل ثامر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشوؤن الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987، ص252.

(4) محمد حسين الأعرجي: فن التمثيل عند العرب (سلسلة الموسوعة الصغيرة)، وزارة الثقافة بغداد، (د.ط)، 1987.

ب- المفهوم الاصطلاحي للقناع

يُمكن إيراد تعاريف متنوعة لـ"القناع"، غير أنّنا وقبل الشروع في ذلك، نُشير إلى أنّ هذا المصطلح لم يشتهر في مجال الدراسات السردية بقدر اشتهاره في مجال الشعر، ولم يدخل عالم الشعر إلّا مع مطلع القرن العشرين (20م)، وأنّ أّول من استخدمه بوعي وبمعناه الحديث هما الشاعران "غزرا باوند Ezra Pound" و"وليام بيتر ييتس William Butler Yeats"، فهما من أوائل الذين قدموا "قصيدة القناع" في شكلها النهائي؛ إذ اعتمد "ييتس" على الحكايات والخرافات والأساطير في كتابته لقصائد الأقنعة، في حين استقى "باوند" أقنعته من الإشارات الكلاسيكية والإغريقية.

استفاد الشعراء العرب بعدها من تقنية "القناع" المستحدثة عن الغرب، ففاضت نماذجهم الشعرية بأقنعة متنوعة، هذه التقنية لم تقتصر على التطبيق الشعري فحسب، بل امتدت إلى دراسات أدبية ونقدية، وكانت لها أصداء واسعة في الساحة الأدبية و النقدية، و يبدو أنّ "علي أحمد سعيد" المعروف بـــ"أدونيس"، كان له فضل السبق في الإشارة إلى هذا الأسلوب، في مقدمة ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي" سنة1961م؛ ولأنّ هذه الإشارة كانت عبارة عن تقديم موجز يُكتب على غلاف ديوان، فإنّ النقاد لم يهتموا بها في حينها، واعتبروها مجرد إشارة غير مباشرة لأسلوب "القناع". (1)

وأغلب الظنّ أنّ أوّل من أشار إلى "القناع"، إشارة صريحة كمصطلح أسلوبي في الشعر العربي المعاصر، كان "عبد الوهاب البياتي" في كتابه "تجربتي الشعرية" الصادر سنة1968 م؛ إذ قام باستدعاءه (مصطلح "القناع") من النقد الغربي، معرفًا إيّاه بأنّه «**الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر متجردا من ذاتيته، أي أنّ الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها. فالانفعالات الأولى لم تعد شكل القصيدة ومضمونها، بل هي وسيلة إلى الخلق الفني المستقل. إنّ القصيدة**

(1) ينظر، علي عبد الرضا: القناع في الشعر العربي المعاصر(مرحلة الرواد)، مجلة آداب المستنصرة، ع7، 1982، ص166.

في مثل هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر– وإن كان هو خالقها– لا تحمل آثار التشويهات والصرخات والأمراض النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي»[1].

يبدو أنّ كلام "عبد الوهاب البياتي"،لم يقتصر على تشريح مفهوم "القناع" ودلالته، بل تناول أيضا الدوافع التي تُفضي إلى توظيفه، مركزًا اهتمامه على الموضوعية، التي تُبعد الشعر عن حدود الغنائية والرومانسية، التي اتّسم بها لعقود طويلة من الزمن، وهنا نستشف أثرًا واضحًا لنظرية " ت.س. إليوت Thomas Sterns Eliot" "في المعادل الموضوعي"، التي تقوم على ضرورة إيجاد "معادل موضوعيObjective Correlative" للتعبير عن العاطفة في الشكل الفني، ويري "إليوت" «**أن القيمة ومركزها قائم في الأنموذج الذي نصنعه من مشاعرنا، وليس في مشاعرنا ذاتها**»[2]

ويذهب "جابر عصفور"إلى القول بأنّ "القناع": «**رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر. ليضفي على صوته نبرة موضوعية تنأى به عن التدفق المباشر للذات**»[3]؛ فتحري الموضوعية هو الهدف المتوخى من الاستعانة بتقنية "القناع" في التعبير؛ لأنّه يعمل على الحد من التدفقات المباشرة للانفعالات الذاتية، وبالتالي يبتعد عن الغنائية والخطابية والنزعة التقريرية، ثمّ إنّ "القناع" لا يخرج عن كونه شخصية مستعارة من الدين، التاريخ، الأساطير...ونحو ذلك، يُعبر من خلالها الشاعر عن أفكاره الشخصية، وعن موقفه من القضايا المطروحة، وهذا مايؤكده "إحسان عباس" بقوله: إنّ «**القناع شخصية تاريخية في–الغالب– (يختبئ الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائص العصر من خلالها** »[4]، فهو إذن وسيلة فنية يستخدمها الشاعر للتعبير عن تجاربه الشعرية تعبيرًا غير مباشر، مستعينًا في ذلك بتقنية ما يصطلح على

(1) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، القاهرة، ط1، 1981، ص35.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك البياتي)، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط1، 2003، ص91.

(3) جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر(مهيار الدمشقي)، مجلة فصول، مج1، العدد4، 1981، ص129.

(4) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشرق، عمان، (د.ط)، 1995، ص154.

تسميته بـ"الصوت الآخر"، الذي يتحدث عن تجربته بضمير المتكلم، فيتداخل صوتان: صوت الشاعر، وصوت الشخصية التي يمثلها، دون أن يشعر الآخرون بوجود مثل هذا التداخل.

غير أنّ هذا لا يعني أنّ هناك تطابقًا بين صوت الشاعر وصوت الشخصية؛ لأنّ صوت الشخصية يختلف عن صوت الشاعر، وتجربة الشخصية ليست هي تجربة الشاعر، لذا فالصوت الذي نسمعه هو صوت ثالث ناتج عن تفاعل الصوتين معًا، حين يتحد الشاعر بالشخصية مضيفًا إليها بعضًا من ملامحه، أو مستعيرًا منها لنفسه بعض ملامحها؛ بحيث «**يصبح الشاعر والشخصية كيانا جديدا**»[1]، وينتج عن صوتهما صوت مركب لا يمثل الشاعر أو الشخصية تمام التمثيل؛ لأنّ «**الصوتين اللذين يتشكل القناع من تفاعلهما لا يظلان في حالة سكون، بل يجاذب كلاهما الآخر محاولا أن يفرض سيطرته**»[2]، هذا التوتر بين صوت الشاعر والشخصية يضعنا أمام مفارقة زمنية تصل الحاضر بالمستقبل.

ومن الطبيعي ألّا يشعر الآخرون بازدواجية الصوت الذي يصدر عن "القناع"؛ لأنّ الشاعر يُحيد الشخص الذي ورائه، «**في حين أنه في العمق يلعب ببساطة دورًا تعبر معطيات وضرورات النفس الجماعية عن نفسها من خلاله**[3]»؛ إنّها علاقة تعايش آني في ظاهره، وثابت في باطنه، فإذا ما نزع هذا "القناع" وبدا فرديًا، فإنّه يبقى جماعيًا في العمق، فتغدو العلاقة القائمة بين القناع وبين صاحبه، وبين النفس الجمعية علاقة ارتباط لا واعي بين الفرد والجماعة، فالـ "أنا" تتوافق

(1) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ط)، 1997، ص262.

(2) جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر،(مهيار الدمشقي)، ص124.

(3)كارل غوستاف يونغ: جدلية الأنا واللاوعي، تر: نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1997، ص62.

تصرفاتها مع رغبات الـ"هم"، مع أنّ تماهي الـ"أنا" الواعية مع "القناع"، يمر من خلال قمع سلطة الذات اللاواعية، ولكنّه لا يلغي الإحساس بـ "القناع"[1].

أمّا الناقد"فاضل ثامر"، فينطلق في فهمه لـ"القناع" من المفهوم المسرحي له، معتمدًا في ذلك تعريف الموسوعة البريطانية للمصطلح؛ إذ يقول: «**القناع شكل من أشكال التنكر، يرتدى عادة فوق الوجه أو في مقدمته ليخفي هوية الشخص الذي يرتديه، ويخلق شخصية أخرى– وهذه الصفة أي إخفاء ملامح الشخصية الأصلية– هي صفة مشتركة لجميع الأقنعة عبر التاريخ، وفي جميع أنحاء العالم ابتداء من العصر الحجري إلى العصور الحديثة**»[2]، فهو مصطلح مسرحي استُعير من الفن الدرامي، ليُتيح للممثل فرصة تقمص بعض الشخصيات، التي من خلالها يقوم بتأدية الأدوار المسندة إليه، فـ"القناع" «**هو أداة التلبس، ولابس القناع ممثل يتلبس الشخصية التي يلعب دورها على المسرح**»[3].

من خلال ماسبق، نخلص إلى أنّ جلّ المحاولات التي قاربت مصطلح"القناع" اتسمت بالغموض واللبس، وبغياب الدقة والموضوعية في أحايين كثيرة، مما أدّى إلى فشل الإمساك بتعريف جامعٍ مانعٍ، وإلى فشل النقاد عن صياغة تعريف كافٍ شافٍ للمصطلح.

(1) ينظر: كارل غوستاف يونغ: جدلية الأنا واللاوعي، ص62.

(2) فاضل ثامر: القناع الدرامي والشعر، ص73.

(3) محمد علي كندي: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر(تحليل الظاهرة)، ص 67.

2- دوافع التقنع

تنبع أهمية "القناع" من الحرية الكبيرة التي يوفرها "القناع" للشاعر/ السارد، فيمنحه من المرونة والإتساع ما يفوق في دلالات الشخصيات غير المقنعة، ذلك أنّ"القناع" في حدّ ذاته مشبع بدلالات معينة، تُضيف إلى أفعال وأقوال الشخصيات دلالات جديدة، لذا اتخذه الأدباء كوسيلة تعبيرية، وتقنية من تقنيات النص الحداثي.

ومن المؤكد أنّ هناك عوامل مختلفة دعت الأديب العربي، شاعرًا كان أم ناثرًا، إلى استخدام تقنية"القناع"، أهمها:

-العامل السياسي والاجتماعي: من المعروف أنّ الوطن العربي عانى دهرًا طويلًا في ظل التواجد التركي، ثمّ الاستعمار الأوروبي الغاشم، الأمر الذي أثر على الحياة بوجه عام، والحياة الأدبية والثقافية بشكل خاص، فحينما ينهج الأديب في أدبه نهجًا ناقدًا، رافضًا لمواضعات سياسية أو اجتماعية في ظل نظام استبدادي، فإنّ التصريح والمباشرة في هذه الحال، يجر على المبدع ألوانًا شتى من الأذى والاضطهاد، «**فقد كانت الظروف السياسية والاجتماعية الخاصة التي مرت بها أمتنا العربية قديما وحديثا من أسباب اتجاه شعرائنا المعاصرين إلى استخدام الشخصيات التراثية في شعرهم، ليستطيعوا أن يتستروا وراءها من بطش السلطة**»[1]، وتقنية"القناع" «**تمنح الشاعر مجالا للتعبير، ليفصح عن أفكاره على نحو فني يبعد الثصيدة عن المباشرة والسطحية من جهة، وينأى بالشاعر أن يكون عرضة للاذى والملاحقة**»[2].

لجأ الأدباء المعاصرون إلى تقنية "القناع" للتعبير عن قيم إنسانية، وآراء سياسية، ومواقف اجتماعية، ومعتقدات دينية بكل حرية، فـ"القناع" يُعد بمثابة ستار يختفي خلفه الكاتب، بُغية تمرير كل أفكاره، وهو في مأمن من السجن أو المنفى، أو الملاحقات السياسية، وتجنبًا للمطبات

(1) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 42.
(2) علي حداد: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص 72.

الدينية، ثمّ إنّ حبّ هؤلاء الأدباء «**لم يقتصر على الحرية السياسية وإنّما كان يرادفه حب التجديد أو التخلص من كل ما يعوق المرء من السير في سبيل التقدم، وكانت حريتهم الأدبية أبرز ألوان الحرية التي لمعت في العالم الجديد، فقد نفروا نفورا شديدا من التقاليد الأدبية القديمة من سجع النثر، وبديع الشعر**»(1).

هذا التصور يُحيلنا مباشرة إلى **العامل الفني**، وهو الأهمّ؛ ففيه مسحة من الموضوعية على النص، وعلى القصيدة تحديدًا؛ إذ راح الشعراء يبحثون عمّا يُخفف من السمات الغنائية والذاتية، فظهرت داخل الشعر الحديث اتجاهات ذات منحى موضوعي، تمثلت في خلق القصيدة ذات المنحى الدرامي، وقصيدة المونولوج، والقصيدة المتعددة الأصوات(2)، ثمّ إنّ الشعراء العرب لم يُفوتوا فرصة الاستفادة من هذه التقنيات الجديدة، التي برزت في الشعر الغربي، بُغية إعطاء مزيدًا من الأبعاد الجمالية على كتاباتهم، ولا شك أنّ "القناع" واحد من هذه التقنيات الجمالية.

ولخص"علي عشري زايد" **العامل النفسي**، الذي دفع بالأدباء إلى التقنع بأنّ «**دليل العودة واستخدام الأدباء والشعراء إلى توظيف القناع واستخدام التراث والأساطير يمكن أن يصوروا آلامهم وهمومهم من خلال هذه الأقنعة، تلك الآلام والهموم التي تعجز الوسائل الشعرية العادية عن تصويرها وعندئذ كثيرا ما ينتاب الشاعر المعاصر نوعا من الإحساس بالغربة في هذا العالم، فكان هذا الإحساس المزدوج بالغربة وبجفاف الحياة وتعقيدها ما يدفعه إلى الواقع ونشدان عالم آخر أكثر نضارة وبكارة وأكثر سذاجة وعفوية في نفس الوقت، وكان ينشد هذا العالم بين أحضان التراث المعاصر**»(3)؛ بمعنى أنّ المبدع عندما يلجأ إلى استخدام هذه

(1) شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الخازجي، القاهرة، (د.ط)، (د.ن)، ص156.

(2) ينظر: فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي، بيروت، (د.ط)، 1994، ص 131.

(3) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص42.

التقنية، فإنّه يجد ضالته المنشودة، ويُصيب هذه الأسمى، كل هذا يغيب في اللغة العادية، التي تقف عاجزة أمام تطلعات المبدع الفكرية والفنية.

ينضاف إلى ذلك عوامل ثقافية أخرى، دفعت بالشعراء العرب، على اعتبار أنّهم أوّل من جرب هذه التقنية، لتشمل باقي الأجناس الأدبية الأخرى، إلى استدعاء "القناع" واستحضاره في تجاربهم الشعرية، يتعلق الأمر«**بحركة إحياء التراث والدور الذي قام به رواد هذه الحركة في كشف كنوز التراث وتجلياتها وتوجيه الانظار إلى ما فيها من قيم فكرية وروحية وفنية صالحة للبقاء والاستمرار**»[1]، ويتمثل العامل الثاني من هذه العوامل الثقافية في «**تأثر الشعراء العرب المعاصرين بالإتجاهات الداعية إلى الارتباط بالموروث في الآداب الأوروبية الحديثة، ولقد كان هذا العامل مكملًا للعامل الأول** »[2]؛ بمعنى أنّ الشعراء العرب التفتوا إلى تقنية "القناع"، إثر ظهور"الحركة التموزية" في الشعر العربي الحديث، وإنّ ترجمة "جبرا إبراهيم جبرا" فصلًا من كتاب"الغصن الذهبي La Pranche Dor" لـ"جيمس جورج فريزر James George Frazer"، ثمّ دعوة "إليوت" للعودة إلى التراث، و مناداته بضرورة إيجاد "المعادل الموضوعي"، تُعد من المؤثرات الغربية الأساسية التي دفعت بالشعراء إلى اعتماد تقنية "القناع"، وجلبها إلى الساحة الأدبية العربية.

ولعل أثر "إليوت" و"معادله الموضوعي" واضحًا في تعريف"البياتي" لـ"القناع"؛ إذ «**نلمح في قول البياتي هذا صدى قويا لنظرة إليوت في المعادل الموضوعي**»[3]، ولا يجد"البياتي" في نفسه حرجًا من إتباع "إليوت"، بل ربما كان حريصًا على ذلك في مثل قوله: «**كنت أقيس المسافة بالكلمات، كما كان يفعل إليوت عندما كان يقيس الزمن بملاعق الشاي، ولذلك**

(1) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص25.
(2) المرجع السابق، ص26.
(3) المرجع السابق، ص8.

افتتن البياتي بترديد أفكاره في كل مناسبة وبخاصة ما تعلق منها بالمعادل الموضوعي، متخذا من تلك الأفكار مبررا لاستخدام الشخصيات التراثية»[1].

كان لفكرة "المعادل الموضوعي" أثرًا ملحوظًا على الشعر العربي المعاصر؛ إذ عمل الشاعر العربي على جعل عواطفه تتميز بالموضوعية، وكان سبيله إلى إيجاد تمييز بين"أنا" الشاعر و"الأنا" الفنية، وهكذا وجد نفسه يتحدث من وراء "قناع"، شخصية فنية قادته إلى"المونولوج الدرامي".

ونافلة القول، إنّ لجوء المبدع العربي إلى استحضار تقنية"القناع" في تجاربه الأدبية، يتصل على الأغلب بالواقع السياسي؛ إذلم يكن من السهولة التعبير عن هذا الواقع بكل جرأة ومصداقية؛ بسبب الملاحقات السياسية التي يتعرض لها كل من تحدثه نفسه بنقد هذا الوضع، أو إبداء أيّ رأي معارض للسلطة الحاكمة في البلاد، ثمّ إنّ محاولة التخفيض من حدة الذاتية والغنائية التي اتّسم بها الشعر العربي، كان دافعًا آخر لاعتماد تقنية "القناع" من طرف الشاعر العربي المعاصر، بُغية إضفاء مزيدًا من الأبعاد الجمالية، ينضاف إلى ذلك كله تلك الحرية التي أحس بها المبدع العربي، والتي ولدت لديه الرغبة في التجدد والاندفاع صوب الجوهر، من خلال استعمال "قناع" يُومئ إلى القصد، وهذا ما يؤكد حاجة الروح الإنسانية إليه، فكلما زاد تعقيد الحياة حول الأديب، واشتدّ الإبتذال في محيطه، إزداد هو إمعانًا في التقنع، باعتبار ذلك نوعًا من الحصانة الذاتية، وكذا احتجاجًا على الأوضاع الراهنة، إضافة إلى ما يمنحه من رحابة التخيّل، وثراء التأويل.

(1) ينظر: محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص20.

3- بنية القناع

يقتضي الحديث عن بنية "القناع" التطرق إلى مكوناته، التي جعلت منه معلمًا من معالم الحداثة؛ حيث يتشكل "القناع" من:

الدرامية: تعمل الدرامية على الحدّ من الغنائية والنزعة التقريرية، التي طغت على النص الأدبي عمومًا، والشعري منه بوجه أخص؛ ولأنّ "القناع" ينتمي إلى الأداء الدرامي، فإنّــه يُساهم «بوصفه استحضارا أو استدعاء أو استلهاما للتاريخ أو المرجعية الموضوعية في فهم الفعل الإنساني في صراعاته الداخلية والخارجية، ويضمن له إمكانيته أو فضاءه الرحيب »(1)، وفي ذلك يكون المكون التاريخي، الذي يستدعيه المبدع بمثابة "قناع" أو"معامل موضوعي"، يخلص العمل الأدبي من الخطابية والصبغة الذاتية التي هيمنت عليه، ودفعت به إلى التكرار والرتابة.

ولتحقيق الدراما الشعرية، تعمل"قصيدة القناع" على مقاربة الدراما من"المونولوغ الدرامي"، الذي يحقق في أبسط مستوياته صوت الشخصية ضمن السمات التالية، والتي استنتجها "أسامة فرحات" بعد معاينة دقيقة للمصطلح:

- متحدث بضمير المتكلم ليس هو الشاعر، تفصح شخصيته عن نفسها دون تعمد.
- متلقي ضمني نحس تأثيره داخل النص.
- زمان ومكان معينان.
- لغة عادية تقترب من لغة الحوار في مفرداتها وإيقاعاتها، وبعدها عن الصنعة الأدبية المتكلفة.
- تفاعل متعاطف بين المتلقي والمتحدث.
- مفارقة بين رؤية المتحدث لنفسه، والحكم الذي يضمنه المبدع، ويطوره المتلقي(2).

(1) عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص 27.

(2) ينظر: أسامة فرحات: المونولوغ بين الدراما والشعر، الهيمنة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(د.ط)، (د.س)، ص31.

لا يتوقف"القناع" عند هذا الحد، بل يسعى إلى تحقيق الوظيفة الشعرية/ الدرامية للشخصيات، ولا يتحقق هذا المغزى إلّا عن طريق الارتقاء باللغة إلى تعدد مستويات الرؤيا، وفي هذا الصدد يقول الناقد "س.دبليو. دوسن S.W.Dawson": «**إن أغلب لغة المسرحية، [وتقاربها تقنية القناع]، وهنا المفارقة، تغدو إشارات إلى ما خلف الشخصيات، وإلى الفعل برمته وإلى مغزاه**»[1]، ثمّ إنّ الدرامية تنجح في تأدية وظيفتها، كلّما زاد تماهي الشخصية مع"القناع" داخل النص، كما أنها تُحقق مرتجاها عندما تتوفر الرؤية الموضوعية.

التمثيل السردي: يقوم التمثيل السردي على عنصر الملائمة بين تجسيد الشخصية وتمثيلها، وبين سرد أحداثها ووقائعها، مما يؤدي إلى إدغامه في عملية الخطاب داخل النص، وذلك بمراعاة كل من:

- زمن السرد، وفيه يُعالج الصلة الموجودة بين زمنية الخبر المستعاد وزمنية الخطاب.
- أنماط الرؤية عن الإدراك الجمالي والمعرفي للخبر لدى الراوي.
- أساليب القص المتعلقة بنمط الخطاب الذي يتوخاه الراوي ليعلمنا بالخبر[2].

يبدو أنّ "الأفعال الإنجازية" أصبحت شديدة النفع، من حيث هي متواليات ذهنية غالبًا ما يستند إليها التمثيل السردي، حيث يتوازى السرد مع إيقاع الفعل إزاء تحقيق غرضه دون الاستفاضة في شرحه أو سرده، بينما «**تصاغ الأغراض والتصميمات قبل إيجاد الأفعال المركبة وسلسلة حصول الفعل قد يجوز أن تصاغ المقاصد الخاصة مباشرة قبل تنفيذ جزء من التصرف المركب أو سلسلة منه** »[3].

(1) عدة مؤلفين: موسوعة المصطلح النقدي (الواقعية، الرومانس، الدرامي، الحبكة)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983، مج3، ص375.

(2) ينظر: محمد القاضي: تحليل النص السردي، دار الجنوب للنشر، تونس،(د.ط)، 1998، ص45.

(3) فان دايك، النص والسياق (إستقصاء في الخطاب الدلالي والتداولي)، تر: عبد القادر قنيني، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت،(د.ط)، 2000،ص243.

يُفيد التمثيل السردي في إثراء المشاهد، وفي غايات متعددة من أجل صوغ "القناع" أو عملية التقنع، بُغية ضمان السير الجيد لتوارد حركية الأحداث، والوقائع في أفعال الشخصية ومن يتعامل معها، وفي ضبط الزمن الطبيعي أو الوجودي من جهة، وكذا تثمير أبعاده المختلفة، سواء كانت استشرافية ارتجالية، أو استباقية من جهة أخرى، دون أن ننسى تعدد الأصوات الحوارية، التي تعمل على إثراء المنظور السردي أو وجهة النظر، وهي عماد المسعى السردي في عملية التقنع[1] .

التاريخ: تُبنى عملية التقنّع على استحضار، أو استلهام، أو استدعاء شخصية تاريخية، يتشبث بها الأديب وينطلق منها نحو ذاته، معبرًا بواسطة التقنّع بها عن مكونات نفسه، مبيحًا عن أسراره للملتقي، مراعيًا في ذلك كل من الصدق التاريخي والفني، مع الحفاظ على بُنى النص الأدبي.

ويرتبط التأطير التاريخي بخصائص«**النسق الثقافي الذي تتحرك فيه الشخصية إناسيا ودينيا وموروثا شعبيا وتحقيبا تاريخيا، مثلما تستدعي مراعاة شروط التمثيل الثقافي واستحقاقاته**»[2]؛ إذ لا يمكننا رؤية الشخصية بمعزل عن تاريخها، فهي تقرأ وفق تصور يأخذ بعين الاعتبار المرجعيات الثقافية، التي تمتصها هذه الشخصية، والتمثيل في هذه الحالة يقدم دلالة مشحونة بمرجعيات الماضي التاريخي ورهانات الواقع، الذي تلجه هذه الشخصية الموظفة كقناع تاريخي، هذا التاريخ يُشكل إطارًا معرفيًا تتضح فيه دوافع التقنّع، وتغيب عنه الذاتية المفرطة التي تكاد تُلغي التاريخ في أحايين كثيرة.

يتناغم حضور التاريخ في عملية التقنع مع معطيات التحليل الثقافي في نزعات تاريخية جديدة تقوم على جملة من الاعتبارات:

(1) ينظر: عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص30.
(2) المرجع السابق، ص31.

– النص الأدبي جزء من سياق تاريخي، يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازنات قوى وما إلى ذلك.

– إنّ المفهوم السائد لما يعرف بالطبيعة الإنسانية كخاصية مشتركة بين المؤلف والقارئ وشخصيات العمل الأدبي، ليس سوى وهم أيديولوجي أنتجته ثقافة رأسمالية.

– القارئ كالمؤلف معرض للمؤثرات الإيديولوجية في عصره، ومن هنا فلا إمكانية لتفسير أو تقييم موضوعي للنص الأدبي، بل إنّ ما يحدث هو أنّ القارئ إمّا أن يطبع النص، وهذا يحدث في حالة اتفاق إيديولوجيته كقارئ مع إيديولوجية الكاتب، فيمنح خصائص النص الموضوعية والفنية صفة العالمية والديمومة، أو أن يستعيد النص في حالة اختلافه مع الكاتب وذلك عن طريق إسقاط فرضياته على ذلك النص[1].

السيرية: يُعد العنصر السيري من المكونات الرئيسية التي تقوم عليها تقنية "القناع"، خاصة في حالة استحضار الشخصية والتماهي معها، بُغية نشدان المصداقية التي تقوم بدورها على الميثاق السير ذاتي، ومجاوزته التخيل التاريخي... وثمة تفاصيل مغرقة في الخصوصية، وملامح شخصية شديدة الدلالة عليها، وينبغي أن لا يفترق عنها صوغ التقنّع، أمّا نمذجة "القناع" فتعود إلى الإخلاص للعنصر السيري بالدرجة الأولى، خاصة ما يتعلق بتكوين شخصية وتفكيرها، وبعقائدها الدينية والمذهبية.[2]

ينبغي أن لا يؤدي هذا التقدير الذي حُظي به العنصر السيري، إلى الالتباس بين الميثاق السير الذاتي لشخصية "القناع"، وشخصية المبدع؛ لأنّ «**القناع بالأساس ابتعاد عن الولع بالذات إلى بلوغ الشأو الموضوعي في الرؤيا والسيرية في هذا الإطار تخص شخصية القناع،**

(1) ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2002، ص81.

(2) ينظر: عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص32.

والتماهي دائما بين الشخصية في تشكيل القناع من سيرتها»[1]، أمّا المبدع فإنّه يسعى دائمًا إلى تحري الموضوعية، والابتعاد عن الذاتية عند استخدامه لتقنية "القناع" في جانبها السير ذاتي.

الحوارية وتعدد الأصوات: يعتقد "ميخائيل باختين Mikhial Bakhtine"، أنّ أهمّ عنصر يتشكل منه "القناع" هو المبدأ الحواري بين الفردي والجماعي من جهة، وبين الشكل والمضمون من جهة ثانية، ونظرية التلفظ والملفوظية من جهة ثالثة، إذ يتنامى الحوار في كل تواصل لفظي؛ لأنّ الخطاب، بصورة أو بأخرى، هو «**سيناريو حدث محدد. وينبغي أن يعمل الفهم الحي للمعنى التام للخطاب على إعادة إنتاج هذا الحدث المؤلف من علاقات متبادلة بين المتكلمين، ينبغي أن يلعب الدور ثانية، ومن يقوم بالفهم يضطلع هذا بدور المستمع. ولكن لكي يستطيع المرء أن يقوم بدوره ينبغي أن يفهم أيضا، بوضوح مواقع المشاركين الآخرين»**[2].

أمّا سمة "تعدد الأصوات"، فإنّها تنطلق من المونولوغ الدرامي نحو الحوار بمعانيه، ومستوياته المتعددة في تحالفاته مع إشكالية الزمن ووعي التاريخ، معبرة عن الصراعات الدائرة في فلك الشخصية؛ حيث ارتفاع نبرة التعبير عن القضايا المعقدة والشائكة في الحياة، ويُفيد تعدد الأصوات في تحقق نسبة الحقيقة وعلميتها، كما أنّه يُعمق ثقافة المفارقة، من خلال توسيع الاستخدام المجازي كالثورية، وإظهار عكس الظاهر، وتجاهل المعارف، وإشاعة المقلوب، كأن يُوصف الشيء بضد صفته، بتعبير " ابن قتيبة" في كتابه " تأويل مشكل القرآن"؛ حيث ولوج الخطاب في البناء اللغوي المراوغ مزدوج الدلالة، فالدلالة المعطاة تعني عكسها تمامًا توسيعا لأفق الثورية[3].

ثمّ إنّ الفيصل في نجاعة تعدد الأصوات، يتمثل أساسًا في «**خروجها من السياق الغنائي الذاتي، ودخولها ضمن شبكة المنظور السردي ونسق تنضيده من حيث العناية بموقع الراوي**

(1) عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في العربي الحديث، ص32.

(2) تزفيتان تودورف: المبدأ الحواري (دراسة في فكر ميخائيل باختين)، تر: فخري صالح، الدار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، 1992، ص67.

(3)ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د.ط)، 2002، ص147.

في عملية التحفيز وتنامي الحوافز أو تواليها، وهو الأكثر تأثيرا، لأن توالي الحوافز يؤشر إلى بنائها المحكم وفق معطيات الحداثة وما بعد الحداثة التي تنأى عن البناء المنطقي الواقعي إلى مبنى استعاري فنظزي أوما يقاربه»[1]، بُغية تحقيق الانزياح؛ أي عدول النص إلى رؤى جديدة مستحدثة منبثقة من التاريخ، في منظور سردي يحيط بفضاء التقنّع، وإعادة إنتاجه بحضور الشخصية، وعلاقاتها السياسية والاجتماعية، والأخلاقية والثقافية.

(1) عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعرالعربي الحديث، ص35.

4- وظائف القناع

نُشير في البداية إلى أنّ استخدام تقنية "القناع"، وتوظيفها في أيّ فن من الفنون الأدبية ليس بالأمر الهين اليسير؛ لأنّ ذلك يقتضي من المبدع سعة الاطّلاع، والمعرفة التامة بكل خباياه، حتى يبلغ الغاية المتوخاة من توظيفه، ويُحقق المقصد المطلوب، والتوظيف هنا لا يقتصر على المبدع فقط، إنّما يتعداه إلى القارئ الذي يستوجب عليه الإحاطة الشاملة بكل جوانب"القناع"، كي يتسنى له فك شفرات النصوص التي استُخدم فيها.

ومن ثمّ فإنّ "القناع" «**يدخل القارئ في عوالم لا حدود لها، ويدفعه إلى الغوص في مضمون النص، رغم اعتماده على الحدس والإسقاط. لهذا يوظفه الأديب وبخاصة الشاعر، وهو يدرك أن التعبير الغنائي المسطح يفقد الشعر خصائصه وهويته**»[1]، فغايته لا تكمن في إحداث ذلك الإمتاع الجمالي، وذلك الإشباع الفني فقط، وإنما تكمن أيضًا في إحداث الأثر الشعري، الذي يُحاول القارئ استكشافه.

يمنح التعبير بـ"القناع" حرية الإبداع، وثراء التأويل، لذلك استخدمه المبدع، خاصة وأنّ اللغة العادية تعجز في أحايين كثيرة عن احتواء تجربته، وعن إخراج ما يجول في ذاته، وكذا قُصورها عن توليد الأفكار الكثيرة المتزاحمة في ذهنه، وعليه كان من الضروري «**اختيار أسلوب خيالي غير مباشر، يتخطى اللغة المعيارية ويخترق قواعدها الثابتة، بحيث يمكنه صياغة هذه الدلالات الشعرية في تعقدها وشموليتها، وندعو هذا الأسلوب الخيالي الجمالي باللغة الرمزية**»[2]، ويُعد "القناع" شكلاً من أشكالها.

تكمن مهمة"القناع"، وفقًا لهذه الأطروحات، في «**إيقاظ المعاني الماورائية بأوجز تعبير وأدقه، ويتم ذلك بواسطة الألفاظ**»[3]؛ بمعنى أنّه يقوم بتوليد الدلالات الخفية بطريقة موجزة،

(1) ناصر لوحيشي: الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الطليعة، الجزائر، ط1، 2004، ص11.

(2) ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص377.

(3) ناصر معماش: خصوصية الشعر النسوي الجزائري المعاصر (دراسة في بنية الخطاب –نقد–)، دار آذار للطباعة والنشر والتوزيع، العلمة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص266.

كأن يصل الواقع بالخيال، ويربط الماضي بالحاضر والمستقبل، ممّا يجعله غامض ومعقد، غير أنّ هذا لا يمنعه من تأدية وظائف دلالية، مستعينًا في ذلك بألفاظه الخاصة.

يجعل "عبد الله أبو هيف" لـ "القناع" وظائف أخرى، يمكن إجمالها فيمايلي:

-يُقدم"القناع" للمبدع إمكانية إلغاء ثنائية الرمز ومعناه، الدال ومدلوله، ويساعده بعد ذلك على التخلص من ثنائية اللغة، التي تنطوي عليها بعض الصور البلاغية؛ حيث الصورة الحسية وجود حقيقي، والمدلول المجرد وجود غير حقيقي، و"القناع" يُلغي هذه الثنائية لأنّه وجود في ذاته.

-يُمكّن"القناع" الأديب من العودة باللغة إلى ينبوعها الأول، فتكون لغة القصيدة الشعرية، أو القطعة النثرية رموزًا تتوالد، وهي الأشياء في كينونتها وفي صيرورتها، وفي ماهيتها العميقة.

-يُولد حضور"القناع" نمطا أصليًّا، أو رمزاً أو فضاءً من الرموز، فيكون "القناع" حسب ما يُوضحه "إحسان عباس" مدخلاً لخلق أسطورة تاريخية لا تاريخاً حقيقياً، وهو من هذه الناحية تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي بخلق بديل له: "الأسطورة"، ويُفيد هذا الرأي في أنّ "القناع" يقوم على حركتي التناص والتماهي في مبنى استعاري خاص[1].

ويُضيف "عبد العزيز المقالح" لـ "القناع" وظيفة جمالية ظاهرة، تتجلى في قدرته على تجسيد الأبعاد التعبيرية، والنفسية والتأثيرية، وتوليد رؤى عميقة تجعله يصور رمزاً سياسياً، واجتماعياً وعاطفياً. وتُعد وظيفة التغطية وإخفاء القصد «**وظيفة أساسية للقناع، تلمح إلى حضور الدوافع الرئيسية الثلاثة: اختراق الواقع وأنظمة التابو التي تكبله، تجاوز الذاتية صوب الموضوعية، والغنائية الفردية باتجاه غنائية كونية، والتعبير المباشر باتجاه تصويرية رمزية، وأخيرا وفي تواشج متصل: اختراق الذات والغوص في أعماقها بحثا عن هويتها العميقة عن**

(1) ينظر: عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص69.

القناع»[1]؛ فدوافع التقنّع هي تخطي الواقع والتحليق في عوالم الخيال، وفي أحايين كثيرة يكون "القناع" حيلة لكسر التابوهات، وكشف المسكوت عنه.

وتتحقق الموضوعية والابتعاد عن النزعة الذاتية، من خلال اتحاد المبدع بقناعه، فالشخصية/ "القناع" لا يتسنى لها الحضور في النص بكل أبعادها، وإنّما تظهر بإحدى زواياها الأكثر اتفاقًا مع مراد المبدع ومبتغاه، وتبعًا لذلك تغدو الشخصية التي تخلق في النص المعتمد على تقنية "القناع" غير مستقلة؛ لأنّها نتاج حتمي عن إتحاد المبدع بقناعه، ومن ثمّ كان ولابد أن تتوفر فيه تلك المواقف والخصائص الشبيهة بمواقف صاحب النص وأفكاره وقضاياه، وعندها سيكون شخص النص الكاتب وقناعه شخصًا واحداً، وربما يكون هذا كافياً ليحقق شيئًا من الموضوعية، ويبتعد عن النزعة الغنائية الفردية.

وختامًا يمكن القول، إنّ"القناع" وإن تعددت خلفيات توظيفه لدى الأدباء والشعراء على حد سواء، فإنّه نجح في رسم أفقٍ واضحٍ أمام القارئ، ليندمج ويتفاعل مع النص حتى يتمكن من فهم مقصديته، كما أنّه قدم خدمة جليلة للعمل الأدبي؛ لأنّه جعل من الفكرة البسيطة فكرة ذات أبعاد واسعة، ودلالات عميقة عن طريق كسر تلك النمطية والرتابة.

(1) أحمد علي محمد، ميساء الإبراهيم: دلالات رمزية الحيوان وتقنية القناع، مجلة جامعة البعث للعلوم الانسانية، سورية، العدد22، 2014، مج36، ص163

5- بين القناع والرمز

نُشير في البداية إلى أنّ هناك خلط مفهومي بين "القناع"و "الرمز"، أدى بالمهتمين بالبحث في هذا الحقل إلى عدم التمييز بينهما، فكان تعاملهم مع مصطلح "القناع" تعاملاً سطحياً؛ لأنّ مصطلح "الرمز" ناب عنه في معظم بحوثهم، ممّا أوقعهم في التعميم المفهومي، وهو أمرًا مرفوضًا في البحث العلمي؛ لأنّ لكل مصطلح مجالاً دلالياً مستقلاً لا ينبغي أن يحيد عنه.

يُعد "القناع" جزءًا من "الرمز"، أو هو وجه من وجوه عملية الترميز، ومن «**الممكن تماماً أن يرتقي كل قناع محكم إلى مستوى الرمز وفعاليته، لكن الرمز لا يتحول بالضرورة إلى قناع**»[1]، رغم العلاقة الوطيدة الكائنة بينهما، فكل"قناع" يمكنه أن يرتقي إلى رمز إذا ما توفرت فيه شروط، في حين أنّ الرمز لا يتحول إلى"قناع" في جميع حالاته.

و"الرمز" في اللغة: «**تصويت خفي باللسان كالهمس أو إيماء أو إشارة بالعينين أو الحاجبين أو الشفتين**»[2]؛ بمعنى أنّ"الرمز" مصطلح يطلق على الصوت الخفي، ويُشار به إلى الغمز بالحاجب والعينين، وإلى الإشارة بالفم والشفتين، وهو كذلك مرادف للإشارة، بل هما وجهان لعملة واحدة.

من الناحية الاصطلاحية، ظلّ مفهوم "الرمز" عند العرب لغوياً إشارياً، ولم يُعرف بمعناه الاصطلاحي إلّا مع العصر العباسي، مثلما يذكر "درويش الجندي"، وأوّل من تكلّم عنه هو "قدامة بن جعفر" في كتابه "نقد النثر"، حيث أفرد له بابًا كاملًا، وفسره تفسيرًا لغويًا بقوله: "هو ما أخفى من الكلام"، وفي كتابه "نقد الشعر" ينقل "قدامة بن جعفر" مفهوم "الرمز" من معناه الحسي اللغوي إلى مصطلح أدبي آخر تمثل في " الإشارة"، وهي معنى"الرمز" على الإيجاز.

(1) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري (دراسات نقدية)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، 1990، ص82.

(2) الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب المعنى، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، مج2، باب الراء، ص149.

يقول "قدامة بن جعفر" في تفسير مصطلح "الرمز": «**إنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيّه عن كافة الناس و الإفضاءَ به إلى بعضهم؛ فيجعل للكلمة أو الحرف اسمًا من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس أو حرفاً من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه، فيكون ذلك قولا مفهومًا بينهما مرموزا عن غيرهما**»[1].

هذا التعريف المفهومي "للرمز"، والذي جاء به "قدامة بن جعفر" في فترة زمنية متقدمة، هو أساس فهمنا لهذا المصطلح؛ حيث كان واعياً بمفاهيمه، ومتطلبات توظيفه من إخفاء وإبهام، وبذلك يكون قد انتقل بـ"الرمز" نقلة نوعية، خاصة وأنّه ارتبط أدبياً بالمعنى اللغوي، من حيث هو إشارة حسيّة تمتاز بالتلميح وغير المباشرة في التعبير.

يُعرف "الرمز" كذلك بأنّه: «**كناية قليلة الوسائط خفية اللوازم تشير إلى ما هو قريب بأسلوب خفي**»[2]؛ بمعنى أنّه تعبير غير مباشر، يتجنب فيه الكاتب تسمية الأشياء بأسمائها، ويكتفي بذكر ما يُوحي إليها، يستحضرها عبر أدوات لغوية تصويرية، تمتلكها اللغة على لسان الكاتب الموهوب.

وهو حسب "عز الدين إسماعيل" «**ليس إلّا وجها مقنعا من وجوه التعبير**»[3]؛ لأنّه ليس إشارة إلى مواضعة أو اصطلاح، إنّما أساسه علاقة اندماجية قائمة بين مستوى الأشياء الحسيّة الرامزة، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وعلاقة التشابه هنا تنحصر في الأثر النفسي لا في المحاكاة.

وللرمز علاقة وثيقة الوشائج بالصورة، تنهض على قاعدة المجاز، الذي يستعمل للدلالة على نقل الألفاظ من معنى إلى آخر، فـ."الرمز" ينبثق من المجاز اللغوي؛ حيث يركز المبدع جلّ

(1) قدامة بن جعفر: نقد النثر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة،(د.ط)، 1979، ص61-62.

(2) أمين بكري شيخ: البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، ط2، 1984، ص170.

(3) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، المكتبة الأكاديمية، (د.ب)، ط1، 1995، ص179.

اهتمامه على بعض الألفاظ الموجودة في النص، هذا التركيز المحوري تجاوز كثيرًا حدّ الإشارة إلى المعنى العام المألوف، بحيث يُوقظ في النفس معانيه الماورائية[1]، وبذلك يحمل الرمز دلالتين: إحداهما تعبيرية، والأخرى إيحائية.

ثمّ إنّ الصورة تكون رمزًا «**في إدراك أن شيئا ما يقف بديلا عن شيء آخر أو يحل محله أو يمثله بحيث تكون العلاقة بين الاثنين هي علاقة الملموس أو المشخص العياني بالمجرد، علاقة الخاص بالعام، وذلك على اعتبار أن الرمز هو شيء له وجود حقيقي مشخص، ولكنه يرمز إلى فكرة أو معنى مجرد**»[2]، وبالتالي يصبح للكلمة معنيين اثنين: معنى ظاهر جليّ يفهمه عامة الناس، وآخر خفيّ مستتر تفهمه النخبة وأهل الاختصاص، وفي الصورة تُغادر المفردة أو الكلمة دلالتها المعجمية، لصياغة دلالات جديدة غنية ومتنوعة، منها ما هو ذهني، ومنها ما هو نفسي، ومنها ما هو رمزي.

يبدو أنّ ما يميّز"الرمز" عن الصورة هي درجة التركيب والتجريد، وليس نوعيّة كل منهما؛ «**فالرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنوي لا يقع تحت الحواس، لكن هذه الصورة بمفردها قاصرة على الإيحاء[سمة الرمز الجوهرية](...) والذي يمنحها معناها الرمزي إنما هو الأسلوب كله، أي طريقة التعبير التي استخدمت هذه الصورة وحملتها معناها الرمزي**»[3]، ومن ثمّ فعلاقة "الرمز" بالصورة من هذه الناحية أقرب إلى علاقة الجزء بالكل، أو هي علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب، الذي يكتسب قيمته الإيحائية من تلاحم الإيقاع والأسلوب، ينضاف إلى ذلك أنّ كلاهما يعتمد على نوع من التشابه، بين الصورة وما تُمثله، والرمز وما يُوحي إليه، غير أنّ تلقيها يختلف، فإذا كانت الصورة على درجة كبيرة من الكثافة الحسيّة،

(1) ينظر: عثمان حشلاف: الصورة والرمز في الشعر العربي بأقطار المغرب العربي، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1990، ص179.

(2) أحمد أبو زيد: الرمز والأسطورة في البناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر، العدد3، 1985، ص4.

(3) أحمد فتوح: جدالية النص الادبي، دار غريب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2006، ص11.

فإنّ" الرمز" ينحو نحو التجريد والذاتية، وهذا ما يُفسر اختلاف تلقي "الرمز" من شخص إلى شخص آخر.

والصورة في دلالتها الرمزية هي «**رمز لا يحمل الواقع وغير الواقع، إنّما هو عالم واحد لا يشير إلى غيره بل لأنه نفسه إشارة**»[1]، وهذا ما يُبرر تناولها من طرف النقاد باعتبارها رمزًا، خاصة من زاوية الغموض والإبهام؛ حيث تبدو الصورة المبهمة غير مألوفة، حالها كحال"الرمز" الذي تُحجب دلالته عن كثير من القراء، وهذا مسوغ يدفعنا إلى القول، إنّ الحدود الفاصلة بين "الرمز" والصورة هي حدود مبهمة غير واضحة المعالم.

ثمّ إنّ الصورة في أحد وجوهها البلاغية هي استعارة، و «**الاستعارة – مثل القناع– تتألف من طرفين مشبه، ومشبه به، ولكن العلاقة بينهما ليست علاقة استبدال يحل فيها المشبه به في موضع المشبه فحسب، وليست علاقة مقارنة يقارن فيها هذا الطرف بذاك فحسب، بل هي – أساسا– علاقة تفاعل بين الطرف الحاضر في السياق – وهو المشبه به أو ما يرتبط به– والطرف الغالب الذي لا تكف فاعليته – وهو المشبه به– وناتج هذه العلاقة معنى جديد، ينفصل عن كل الطرفين على السواء، وينبع عن كلا الطرفين على السواء**»[2].

نستطيع القول، من خلال هذا التصور، إنّ"الرمز" لا يخرج عن كونه إشارة يستخدمها الكاتب في بناء الأفكار والصور والمعاني، عن طريق توسيع الدلالة، وفتح آفاق المعنى على احتمالات عدّة لها قابلية التأويل، فـ "الرمز" تكثيف دلالي إيحائي، لا يقتصر مضماره على اللغة فحسب، بل يتعداه إلى كل ميادين العلوم.

يُعد"القناع" أحدّ أشكال "الرمز"، يُشير إلى معنى خفي، يُراد إيصاله بطريقة غير مباشرة، وقد يكون في حدّ ذاته رمزًا، أو لنقل شبكة من الرموز والإشارات والعلامات المرتبطة باللغة

(1) نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،(د.ط)، 1982، ص45.
(2) جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر(مهيار الدمشقي)، ص124.

ودلالاتها، يتعمد واضعها حجبها من خلال "القناع"، الذي يتحول إلى مغزى عميق في النص، ومن هنا يغدو رمزاً ووسيلةً وغايةً[1].

بناءً على الطروحات السابقة، يتضح أنّ هناك علاقة وطيدة بين المصطلحين فـ"القناع" في جزء من حقيقته رمز تقيده دلالات محددة، و"الرمز" في أحد أوجهه "قناع" شفاف، يستدعي الكشف عنه الاطّلاع التام على الثقافات التي تواضعت عليه، وأخرجته من حيز اللفظ المجرد الدال على معنى محدد، إلى حيز المعنى الدلالي الإيحائي، الذي يعمل على استحضار أشياء ومعاني أخرى غائبة، غير أنّها مرتبطة بهذا اللفظ، تنبثق في الأذهان فور حضوره في السياق، وبذلك يكون الرمز متجددًا مختلفًا باختلاف السياقات التي يرد فيها.

(1) ينظر: أحمد علي محمد، ميساء الإبراهيم: دلالات رمزية الحيوان وتقنية القناع، ص165.

ثانيا: الأدب النسوي: سؤال المصطلح وملامح الخصوصية

تمهيد

يُعد مصطلح "الأدب النسوي" من المفاهيم التي شاعت، وانتشرت في الأوساط الثقافية والنقدية، حتى تحول إلى ظاهرة أدبية ما فتئت تجذب إليها اهتمام النقاد والباحثين على حد سواء، لما يُثيره ويُثار حوله من إشكالات جدلية، ثمّ إنّ البحث فيه يستدعي أكثر من طرح نقدي، لازداواجية المصطلح (أدب/نسوي) وحساسيته، وللتنوع المفهومي الذي يحيل عليه؛ ولأنّ الجمع بين المصطلحين يحقق للمرأة كتابة خاصة بها، فهذا يُحيل آليًّا وبطريقة مباشرة إلى وجود تباين واختلاف في طرق التفكير، وبالتالي تنوع أساليب التعبير، فالمرأة حين تكتب «**يجب أن تتخلص من كل الرواسب الكامنة في عقلها الباطن، لأنها أغنى وأخطر من الضغوط التي يمارسها الرجل عليها، والتي يمكن أن نلمسها بسهولة إذا استخدمت عقلها الواعي، ذلك أن رواسب عقلها الباطن مراوغة وغامضة وزئبقية ومعتمة، وقادرة على وضعها في موقف مضاد لآمالها وطموحاتها، دون أن تدري**»[1].

تستدعي المرأة من خلال الكتابة مكبوتاتها المتراكمة، لتعلنها في مختلف أشكال كتاباتها، لذلك عُدت الكتابة تفجيرًا للمكبوت، وهي «**حالة شعرية بامتياز، فكلما شفت الذات، وتجردت اللغة، فحدث فعل الكتابة الذي يصير أحد أسرار هذه الوفرة التأويلية التي تتبعها اللغة للقارئ على مستوى علامات المعجم ووظيفة الدلالة، وتشكل الزمن، وتهندس الفضاء**»[2]، كما أنّها تسعى جاهدة لتأسيس إنسانيتها وهويتها المفقودة، فما تكتبه المرأة يُشكل

(1) نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2003، ص661-662.

(2) الحبيب السائح: الكتابة عن الكتابة، مجلة الثقافة، الرواية الجزائرية (مسارات وتجارب)، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، العدد 118، فبراير 2004، ص23.

حوصلة صراعها الطويل، بُغية امتلاك حق الوجود والكينونة، وسط مجتمع ذكوري مهيمن، لا يرى في المرأة إلا جانبها السلبي، وبذلك يرفض المساواة الإبداعية.

في خضم هذا كلّه «**لا يمكن للمرأة الكاتبة أن تعمل على تغيير هذه النظرة، ولذلك انخرطت في الكتابة الإبداعية، بصورة أو بأخرى لتقدم لنا صورة أخرى عن المرأة**»[1]؛ ولأنّ "الأدب النسوي" جزء من هوية المرأة، بات من الضروري التفكير في مساءلة هويته، التي ارتبطت في وعي الكتابة النقدية بإقصاء المرأة من المشاركة إلى جانب الرجل في مجالات عدّة، اجتماعية كانت، أو سياسية، أو ثقافية، فما كان على المرأة إلّا أن تعمل على التعريف بإبداعها وكتاباتها، وبالتالي تدفع بالرجل إلى الاعتراف بأدبها، كنوع من "الإبداع النسوي"، لم يجد من ينصفه بدعوى أنّه يفتقد لمقومات العمل الأدبي، وتبعًا لذلك لم يتمكن المصطلح بعد من كسب مشروعيته.

صادف مصطلح "الأدب النسوي" إشكالات كبرى تتعلق بتحديد ماهيته، وضبط حدوده، وكذا البحث في جذور التسمية، ومدى مشروعيتها، دون أن ننسى مسألة تجنسيه؛ إذ لم تتمكن الساحة النقدية الغربية، والعربية من الفصل في هذه القضية بعد، فلا هي أثبتته إثباتًا تامًا، ولا هي أنكرته إنكارًا مطلقًا، والواقع أنّ « **التصورات النقدية التي حاولت الاقتراب من إشكالية "الأدب النسائي" قصد معالجتها واستخلاص ما تتوفر عليه من سمات مفيدة وكذلك المنظورات الإبداعية التي أنتجت هذا اللون من الأدب تنزع إلى رفض هذا المصطلح الذي يجزئ فعل الإبداع، وإن كانت تقر في سياق رفضها ما يتوفر عليه هذا النمط من الكتابة التي تنشئها المرأة من خصوصيات تجعل منه ظاهرة مميزة وعلامة دالة في حقل الإبداع الأدبي**»[2]، والذين يرفضون المصطلح، إنّما يرفضون تصنيف الأدب إلى أدب نسائي وآخر رجالي؛ فالعملية الابداعية عملية إنسانية لاتقبل التقسيم.

(1) نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر والأدب)، منشورات فكر دراسات وأبحاث، الرباط، المغرب، ط1، 2009، ص10.

(2)بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص15-16.

هذه التصورات وغيرها، شكّلت مفاهيم محورية، وخطوط عريضة داخل مبحث "الأدب النسوي" القائم على الرفض التام للسلطة الذكورية، البطريركية المهيمنة على الأدب في شكله العام، من خلال السعي الجاد لتأسيس نمط مغاير في الكتابة، قوامه تغيير النظام اللغوي التقليدي السائد من جهة، والعمل على تحرير المرأة من القيود التي تعيق تفكيرها، وبالتالي تحرير قلمها من السيطرة الذكورية من جهة ثانية، هذا النمط الجديد بدأت تظهر ملامحه في الساحة الأدبية بفعل تجرأ المرأة على دخول عالم الكتابة، الذي كان حكرًا على الرجال لدهور طويلة من الزمن.

تحاول الدراسة، وفق هذا الطرح، الخوض في ماهية "الأدب النسوي" ومقوماته، وكذا البحث في أصول هذه التسمية، وضبط حدودها النظرية، دون أن نغفل مسألة تجنيس الأدب، ومحاولة تصنيفه إلى "أدب نسائي" وآخر "رجالي"، مع عرض مجموع الآراء والمواقف التي تداولتها الساحة النقدية العربية، مابين مؤيد ومعارض لهذا المصطلح، سواء تعلق الأمر بالأدباء والنقاد، أو بالمبدعات العربيات أنفسهنّ.

1-الأدب النسوي: قراءة في المصطلح

ينبغي الإشارة إلى أنّ مصطلح "الأدب النسوي" مصطلح ذو طابع إشكالي، قيلت فيه آراء متباينة، وأُنجزت حوله دراسات عديدة؛ فمن النقاد من ينفي وجوده نفياً تامًا؛ بدعوى أنّ الأدب إنتاج إنساني عام، يرفض التجنيس، ولا يقبل التصنيف بناءً على معايير لا تمت إليه بصلة، ومنهم من يقبله ويثبت وجوده، مبرراً ذلك بأنّ للمرأة نمط خاص في الكتابة تميزها عن الرجل، والواقع، ومهما اختلفت الآراء وتضاربت، فإنّ مصطلح "الأدب النسوي" فرض نفسه، وهيمنته على الساحة الإبداعية، بفعل اكتساح المرأة عالم الكتابة، ممّا أدّى إلى انتشاره وشيوعه، غير أنّ هذا «**ليس دليلا على وضوحه وتحدده في أذهان مستخدميه، أو على اتحاد مفهومه لديهم، بل ربما كانت كثرة التداول سببا في ميوعه المدلول على نحو يؤدي إلى صعوبة التواصل الصحيح خلاله**»[1]؛ بمعنى أنّ شيوع مصطلح ما في الاستخدام لا يُدل على وضوح مفهومه، ولا على ضبط حدوده النظرية، بل إنّ ذلك يؤدي إلى الخلط والالتباس في فهم المصطلح وتحديده.

ينطبق هذا التصور على "الأدب النسوي"، أو على "النسوية"؛ إذ أدت كثرة تداولها من طرف النقاد والباحثين إلى لُبسها وغموضها، حتى أصبح من العسير الوقوف على مفهوم واحدٍ ومحددٍ لها، في هذا الصدد تقول الناقدة الأمريكية "بيل هوكس (Bell hooks) «**يبدو أنّ النسوية حاليا مصطلح ليس له معنى محدد، فقد أدى منهج قبول أي شيء المستخدم لتعريف هذه الكلمة إلى تفريغها من المعنى تماما**»[2]، شأنها في ذلك شأن كثير من المصطلحات، التي يتعامل بها الدارسون في مختلف المجالات العلمية والأدبية.

ولعل الدارس لمصطلح "الأدب النسوي"، يجده من المصطلحات النقدية المتشعبة، التي أفرزت إشكالات معقدة، دفعت بالباحثين وأهل الإختصاص إلى التنقيب عن مبررات مقنعة،

(1) عز الدين إسماعيل: آفة معرفية في الإبداع والنقد والأدب، النادي الأدبي الثقافي، جدة، (د.ط)، 2003، ص131.
(2) سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ب)، (د.ط)، 2002، ص77.

تُؤكد شرعية ما تكتبه المرأة، ثمّ إنّ جهودهم النقدية لضبط هذا المصطلح، وتحديد مفهومه تعددت، خاصة بعد ظهور عدّة «**صيغ ترادفية أثارت الكثير من الجدل عند ظهورها، لما اكتنف مفهومها من تعميم وغموض**»[1]، غير أنّ هذا المصطلح بقي في الأخير متعدد الدلالات؛ إذ أنّه لم يخضع لتعريفٍ دقيقٍ، ومفهومٍ محددٍ، الأمر الذي دفع بالنقاد إلى عدم الإتفاق على مفهومٍ نقدي مشترك.

يُهيء لنا الوقوف على بعض التعريفات المطروحة للمصطلح، نوعاً من الإدراك التراكمي؛ لأنّ هذه «**القضية غالبا ما يتنج عنها إشكالية في استعمال المصطلحات، فنقرأ المصطلح في كتاب بدلالة مغايرة لما هي عليه في كتاب آخر، والغريب أن نجد الباحث نفسه يستعمل المصطلحات دون تمييز بين دلالاتها المختلفة**»[2]، وممّا ساعد على شيوع هذا المصطلح، وتداوله في الساحة الأدبية والنقدية ظهور عدد من الكاتبات العربيات، سعين منذ البداية إلى التعريف بـ"الكتابة النسوية"، ومحاولة تطويرها وفق برنامج جديد، يضع في الحسبان مسألة تكافئ الذوات، بدلًا من مركزية الرجل، لنصل في نهاية المطاف إلى أنّ هناك فوضى نقدية، وقع فيها هذا المصطلح، في ظل وجود آراء متباينة حوله؛ فمنهم من يقبل مصطلح "الأدب النسوي"، ومنهم من يرفضه، ويتجنب آخرون الخوض فيه.

غير أنّ المتاح لنا هو استحضار بعض هذه الآراء بوصفها نقطة البدء؛ ففي كتاب "نسوي أو نسائي" للناقدة المصرية "شيرين أبو النجا"، نلحظ من الوهلة الأولى أنّ هناك فرق بين المصطلحين، وهذا ما أشارت إليه الناقدة في مقدمة كتابها بقولها: «**تلزم التفرقة دائما بين نسوي**

(1) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص15.

(2) فاطمة حسين العفيف: الشعر النسوي المعاصر (نازك الملائكة، سعاد الصباح ونبيلة الخطيب) نماذج، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص38.

(أي وعي فكري ومعرفي)، ونسائي (أي جنس بيولوجي)»[1] ؛ فما هو "نسوي" يُحيل إلى الوعي الفكري والمعرفي، وما هو "نسائي" يُشير إلى الجنس البيولوجي، وانطلاقًا من هذا التحديد، تُعرف "شيرين أبو النجا" "النص النسوي" بأنّه: «**النص الذي يأخذ المرأة كفاعل في اعتباره، وهو النص القادر على تحويل الرؤية المعرفية والأنطولوجية للمرأة إلى علاقات نصية، وهو النص المهموم بالأنثوي المسكوت عنه، الأنثوي الذي يشكل الهامش**»[2].

يتضح أنّ "الأدب النسوي" هو النص الذي تكتبه المرأة، معتمدة في ذلك على وعي معرفي يرتكز على فضح المستور، و كشف المسكوت عنه ضمن الثقافة الواحدة، هذا التعريف إتكأ على خلفية غربية؛ إذ انطلقت الناقدة من تعريف الكاتبة والناقدة الفرنسية، "هيلين سيسكو" (Helene cixous)"للكتابة النسوية"، التي ترى بأنّها «**تتشكل في الثغرات التي لا تُسلط عليها الأضواء من قبل البنية الفكرية الأبوية**»[3]؛ فالمرأة المبدعة ينبغي لها أن تسلط الضوء على تجربتها الحياتية الخاصة بها؛ التي لا تلتفت إليها الأقلام الرجالية، إمّا عجزًا عن الخوض فيها، وإمّا تجاهلًا واحتقارًا لها، ومن هنا تصنع المرأة تميزها وتفردها في الكتابة.

تقترح الناقدة التونسية "زهرة الجلاصي" استخدام مصطلح "النص المؤنث" بديلاً عن مصطلح "النص النسوي"، وذلك في دراستها الموسومة بـ"النص المؤنث"؛ وحجتها في ذلك أنّ «**النص المؤنث ليس النص النسائي، ففي مصطلح النسائي معنى التخصص الموحي بالحصر والانغلاق في دائرة جنس النساء، بينما ينزع (المؤنث) الذي نتراضى عليه الانشغال في مجال أرحب مما يخول له تجاوز عقبة الفعل الاعتباطي في تصنيف الإبداع احتكاما لعوامل خارجية على غرار جنس المبدع**»[4].

(1) شرين أبو النجا: نسائي أو نسوي، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة، (د.ط)، 2002، ص8-9.
(2) المرجع السابق، ص11.
(3) المرجع السابق، ص11.
(4) زهرة الجلاصي: النص المؤنث، دار سراس للنشر، (د.ط)، 2002، ص13.

أمام هذا التداخل والتشابك الحاصل بين مصطلحي(نسائي/ مؤنث)، يُواجه الباحث صعوبة الفصل بينهما، وهذا ما تُقر به الناقدة، إلّا أنّها تسعى إلى تقديم مجموعة من التفصيلات، في محاولة منها لتبيان الفوارق الموجودة بينهما، فلفظة "نساء" في "الأدب النسائي" تُحيل آليًا إلى جنس مبدعته، بينما «**حقل المؤنث لا يقف عند حد الأوحد، أي كصفة مميزة لجنس النساء، فالمؤنث حقل شاسع يمتلك عدة سجلات، فإلى جانب المؤنث اللفظي والمجازي، إضافة إلى ما يمتلكه من قابلية الاشتغال في مستوى الرموز والعلامة**»[1].

يبدو أنّ مصطلح "المؤنث" أوسع وأشمل من مصطلح "النسائي"؛ لأنّه يشتغل على المستوى الداخلي؛ أي تصنيف الأدب من الداخل، ينضاف إلى ذلك المستوى الخارجي المتعلق بالجنس البيولوجي، في حين يشتغل مصطلح "نسائي" على المستوى الخارجي فقط، والذي يهتم ببيان نوع الجنس، على خلاف"النص المؤنث" الذي «**لا يأبه بالحدود والتعريفات، ولا يعترف إلا بصنف واحد من الكتابة، وهي الكتابة من الداخل، كل هذه الخصائص المذكورة تسم اقتصاد المؤنث كما يمكن أن يتوزع في فضاء هذا النص، لكنه لن يقطع مع ثنائيته الجنسية بما في ذلك النصوص التي توافقت مع جنس مبدعتها**»[2].

يُفيد هذا الطرح أنّ "المؤنث" لا يمثل بالضرورة نوع الجنس (المرأة)، فيما يتعلق بمصطلح "النقد المؤنث" أو "الكتابة الأنثوية"، كما أنّه لا ينفي توافقه مع جنس مبدعته، فما «**يستعصي على الفهم هو في الحقيقة ما هو أنثوي، أي ما يشكل العملية الأنثوية، وليس الأنثوية عملية كاتبة أو توحي بشكل أو أسلوب الكاتبة، وهكذا فإليها يرجع الأسلوب وفيها ترسم الكتابة**»[3]، ومن ثمّ فـ"النص المؤنث" هو نمط مغاير في الكتابة، أو أسلوب جديد في التعبير،

(1) زهرة الجلاصي: النص المؤنث، ص13.

(2) المرجع السابق، ص13.

(3) محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف(في المرأة، الكتابة والهامش)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، (د.ت)، ص48.

ووفق هذا التصور يُمكن لكتابات المرأة أن تتميز، والتميز الذي نعنيه هنا هو الاختلاف لا المفاضلة؛ أي اختلاف وتباين أسلوب المرأة في الكتابة عن أسلوب الرجل، وليس أنّ أسلوبها وطريقتها أفضل من أسلوبه وطريقته.

وتطرح الباحثة "هيام خلوصي" في مؤلفها "الرواية النسوية في سوريا"، وبعد نفيها أن يكون "الأدب النسوي" بالضرورة من إنتاج "أنثى"، إشكالية أخرى تتجلى في تبيان الفرق الموجود بين "الكتابة الأنثوية" و"الكتابة النسوية"، نتيجة أنّ «**مظاهر التشابك والالتباس بين النص المؤنث والكتابة النسائية واردة أيضا، ويعزى ذلك إلى صعوبة تمثل المؤنث منفصلا عن النساء، رغم أن المؤنث يبدو أقرب للبيولوجي، بينما يبقى مصطلح نسائي منفصلا عن النساء رهين صفة التخصيص وتعيين مبدأ ارتباط النص بجنس كاتبه، أي من الخارج**»[1]، فهي تُقر بصعوبة الفصل بين مصطلح "المؤنث" ومصطلح "نسائي"؛ بسبب التداخل الحاصل بينهم، فلا يُمكن تصور "المؤنث" بعيدًا عن مصطلح "النساء"، في حين يبدو مصطلح "نسائي" أقرب إلى الجنس البيولوجي.

يحاول الناقد الفلسطيني "إدوارد سعيد" الوقوف عند هذه الإشكالية، والتفريق بين مصطلحي "الأدب النسائي" و"الأدب الأنثوي" بقوله: «**فالأدب الذي تكتبه امرأة أسميه ببساطة: كتابة المرأة، أو الأدب النسائي. أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي ينبع من التعلق بما يعتقده صاحبه أو تعتقد صاحبته بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعام وموقعها فيه، فإنني أسميه أدبا أنثويا، وهكذا أتحدث عن النقد الأنثوي وعن الحركات الأنثوية (...) وما يعنيه هذا التمييز هو أن النقد الأنثوي قد يكتبه رجل لا أنثى، أما الأدب النسائي فهو من إنتاج أنثى تحديدا**»[2].

(1) زهرة الجلاصي: النص المؤنث، ص13.

(2) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط3، 2004، ص53.

يتعلق "الأدب النسائي" أو "كتابة المرأة"، كما يصطلح الناقد على تسميته، بما تكتبه المرأة/الأنثى تحديدًا، وهنا حديث عن جنس المبدع، وربطه بالجانب البيولوجي لا غير، في حين أنّ الأدب الذي يحمل بين طياته موقفًا عقائديًا محددًا، نابعًا من اعتقاد صاحبه أو صاحبته بأنّه يُعبر عن سمات خاصة بالأنثى من جهة، وعن تصورها لهذا العالم والموقع الذي تحتله فيه من جهة أخرى، فهذا النوع يسميه "إدوارد سعيد" بـ"الأدب الأنثوي" أو "الأدب الأنوثي"، ووفق هذا التصور فـ"الأدب النسائي" يكون من إنتاج أنثى تحديدًا، بينما "النقد الأنثوي" فلا يُشترط فيه ذلك؛ إذ يُمكن أن يكون من إنتاج رجل منحازٍ إلى أنوثة المرأة، ورؤيتها للعالم.

وترفض الناقدة العراقية "نازك الأعرجي" مصطلح "الكتابة الأنثوية"، في دراستها الموسومة بـ"صوت الأنثى"؛ وحجتها في ذلك أنّ لفظ (أنثى) يُوحي بدلالات الضعف والاستسلام، وهو في نظرها لفظ «**يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والاستسلام والسلبية**»[1]، فهي تربط "الكتابة الأنثوية" بجنس مبدعتها (أنثى/امرأة)، وتفضل استخدام مصطلح آخر مُفرغ من الحمولات السابقة، ألّا وهو مصطلح "الكتابة النسوية"؛ لأنّه «**يقدم المرأة والإطار –المحيط بها– المادي والبشري والعرفي والاعتباري... في حالة حركة وجدل**»[2].

استمدت الناقدة تحديدها المعرفي من مرجعية غربية، شأنها في ذلك شأن الناقدة "شيرين أبو النجا"، وأشارت إلى المخاض المعرفي الذي أنتج مصطلح "أنثوي" في الصفحات الأولى من كتابها؛ إذ زامن ظهوره صدور كمٍ هائلٍ من الإبداعات الروائية النسائية في "إنجلترا"، في الفترة الممتدة ما بين 1830م-1940م، فعمد النقاد إلى تصنيف هذا الإنتاج الأدبي، بُغية وضع معايير نقدية له، فوجدوا بأنّ جُلّه يستجيب لاشتراطات الأعراف والتقاليد الاجتماعية، ومن هنا

(1) نازك الأعرجي: صوت الأنثى (دراسة في الكتابة النسوية العربية)، دار الأهالي، دمشق، (د.ط)، 1997، ص31.
(2) المرجع السابق، ص35.

أطلقوا عليه مصطلح "السرد الأنثوي"، ذلك أنّ «**الأنثى التي تولّد عن صفاتها مصطلح الأنثوي، هي بحسب نقاد القرن التاسع عشر: ذلك المخلوق الطاهر العقل والخيال، الرقيق الضعيف، الكابح لانفعالاته، المنزه عن الخطايا، الزاهد في الطموح**»[1].

يبدو أنّ الناقدة تفضل مصطلح "الأنثوي"، وذلك بعد القيام بعملية تفريغ الدال من حمولته الدلالية، التي لحقت به نتيجة تداوله في الواقع الاجتماعي والثقافي، غير أنّها لم تستطع تجنب الوقوع في الخلط والالتباس بين المصطلحات، ما يُبرر ذلك عنوان كتابها "صوت الأنثى" الذي يُحيل إلى "الكتابة الأنثوية"، فتقع من حيث لا تدري في فخ اللّاتحديد فيما يخص المصطلح، وتبعًا لذلك تتداخل المصطلحات وتتشابك فيما بينها، ويغيب التحديد الدقيق للمفهوم.

اجتهدت الناقدة العراقية "نازك الأعرجي" في وضع تعريف "للأدب النسوي"، مفاده أنّه «**ذلك الأدب الذي تكتبه المرأة على خلفية وعي متقدم، ناضج، ومسؤول عن جملة العلاقات، ويلتقط بالقدر نفسه النبض النامي لحركة الاحتجاج، معبرا عنها بالسلوك والجدل، بالفعل والقول، وتعي كاتبته القضايا الفنية والبنائية واللغوية الحاملة للقدرات العميقة المولدة للوعي النسوي والجمعي، والوعي الاجتماعي الكلي المحيط به، والمتشبك معه في صراع حي متجدد، وبالغ الحيوية**»[2]، هذا التعريف لا ينطبق بالضرورة على كل كتابات المرأة؛ لأنّه لم يُصغ من واقع "الأدب النسوي" العربي، وإنّما صيغ من رؤى استشرافية تأملية مستقبلية، كما أنّه اعتمد على مرجعية معرفية غربية، وعليه فإنّ ما ترجوه الناقدة من هذا التعريف، تعذر تحقيقه على مستوى الحركة النسوية عامة، وفي مجتمعاتنا العربية بوجه أخص.

أمّا الناقدة "يسرى مقدم" فإنّها تفرق بين "الكتابة النسائية" و"الكتابة النسوية"، معتقدة «**بأن الرواية النسائية لا تتمذهب أو تتأدلج أو تنتج قولا لا تملك القدرة على الفعل على**

(1) نازك الأعرجي: صوت الأنثى (دراسة في الكتابة النسوية العربية)، ص26.
(2) المرجع السابق، ص24.

غرار ما تفعل قرينتها النسوية، كما ليس لها ما لهذه الأخيرة من مقاصد وتوجهات فكرية ومعرفية تتقولب داخل الخطاب الأيديولوجي النسوي الذي يقحم في الرواية حيث تعلو نبرة القول ويطغى الهاجس الفكري على حساب هواجس البناء والفنية في قصدية واعية تتوسل الفن الروائي وسيلة لا غاية بذاتها بوصفها معبرا يتيح للمرأة فسحة التعبير عن اختلافها وخصوصيتها نفسيا وجسديا وفكريا وثقافيا لتباشر من خلاله نهجا مغايرا في الكتابة الروائية»[1].

يبدو أنّ "الرواية النسائية" لا تنتج قولًا، بل هي تابعة في خطابها الذي تنتج عنه الرواية التي يكتبها الرجل، على عكس "الرواية النسوية" التي تسعى للتأصيل لخطابها الخاص، على الرغم من أنّها لا تعبأ بالبناء الفني والجمالي، إلّا أنّها تملك خصوصية تجعلها منفردة ومختلفة، ثمّ إنّها (الرواية النسوية) لا تخرج عن كونها مجرد وسيلة، أو أداة تُعبر المرأة من خلالها عن هواجسها واختلافها، الذي يُشكل محور خصوصيتها على جميع الأصعدة النفسية، والجسدية، والفكرية، والثقافية، وبعبارة أدق يُحيل مصطلح "النسائية" على الجانب البيولوجي فحسب (جسد المرأة)، أمّا "النسوية" فهي حركة تحررية تحمل في طياتها شحنات نضالية، تسعى إلى إنتاج إبداع أنثوي تحرري، مُشكّلة خصوصية نسوية تميز كتابتهنّ لاسيما السردية منها.

يتكرر هذا الموقف النقدي عند "محمود طرشونة" في كتابه "الرواية النسائية في تونس"؛ حيث يرى أنّ "الرواية النسوية" هي «**رواية ملتزمة تحمل رسالة تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة وقد تتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل والمرأة إلى إثبات التفوق والامتياز وفيها لهجة نضالية في أسلوب خطابي في أغلب الأحيان...ثم هناك "الرواية النسائية" وهي بكل بساطة الرواية**

(1) يسرى مقدم: النقد النسوي العربي (أنوثة لفظية وخصوصية موهومة)، مهرجان القرين الثقافي الثالث عشر، ندوة الخطاب النقدي العربي (الإنجازات والأسئلة)، الكويت، 31 ديسمبر 2006. موقع:
.http://www.kuwaitculture.org/qurain13/word/yosra.doc

التي تكتبها المرأة وهذا ليس مصطلحا فنيا ولا يدل على اتجاه أو على مدرسة أو إيديولوجية ما»[1]، فالناقد ربط مصطلح "نسوي" بكل ما له علاقة بحقوق المرأة، خاصة حق المساواة مع الرجل، في حين أنّ "الرواية النسوية" تهتم بالجانب الفني والجمالي للعمل الأدبي؛ أي تقدم المضمون على حساب الشكل، وتأتي في أسلوب تقريري بسيط، أمّا مصطلح "الرواية النسائية" فهو يحيل إلى جنس مبدعه (المرأة)، بغض النظر عن نوع الموضوعات التي تعالجها، وهي في تصوره ليست مصطلحًا فنيًا، كما أنّه لا يدل على اتجاه فكري، أو إيديولوجية معينة.

تحدث "محمود طرشونة" عن المصطلح من ناحية ارتباطه بالمضمون، لكنّه أغفل الحديث عن جنس المبدع وعلاقته بالمصطلح، ممّا جعل تصوره هذا ينوء عن الدقة إلى حد ما، كما أنّه لم يُحدد إن كانت "الرواية النسوية"، التي تحمل في طياتها شحنات نضالية، وتختص بالدفاع عن حقوق المرأة حكراً على المرأة دون الرجل، أو أنّه من الممكن أن يكتب الرجل رواية نسوية؟، أمّا فيما يتعلق بمصطلح "الكتابة النسوية"، فقد ربطه الناقد بجنس مبدعه ألّا وهي المرأة، وحينما يُقر بأنّ المصطلح ليس فنيًا، فهو ينفي وجود خصوصية تنفرد بها المرأة في كتاباتها عن الرجل.

يُشير بعدها الناقد إلى وجود ما يصطلح على تسميته "بالحساسية الأنثوية"، ويحددها بقوله: «...**ثم هناك الحساسية "الأنثوية" وليست الرواية الأنثوية لأنه يصعب تمييز اتجاه يتصف بالأنوثة. وهي ليست نظرة أو موقفا بقدر ما هي نكهة خاصة نجدها في روايات جميع النساء تقريبا، نحس فيها أن ما نقرأه صادر عن معاناة امرأة عاشت حالة ما وعبرت عنها بطريقة فنية مثل عاطفة الأمومة أو العشق أو الخوف، وكلها غير خاصة بالمرأة – بما في ذلك الأمومة!– ولكن التعبير عنها نحس فيه ببعد خاص قد لا يتوفر إلا في كتابات الأنثى**»[2].

لا يخلو هذا الموقف النقدي بدوره من الارتباك والالتباس، بدليل أنّ "الحساسية الأنثوية" تُشكل خصوصية كتابة المرأة، لكن الناقد – وفي صدد الحديث عن المرأة وكتاباتها– أشار إلى أنّ

(1) محمود طرشونة: الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2003، ص 5-6.
(2) المرجع السابق، ص 6.

هناك ما يصلح على تسميته بـ"الحساسية الأنثوية"، وفي محاولة التعريف بالمصطلح نفى أن تكون "الحساسية الأنثوية" هي "الرواية الأنثوية"، ممّا أوقعه في الخلط، وفي وضع مصطلحات دون تحديدها.

نخلص من هذا كلّه، إلى أنّ مجمل الاجتهادات التي قاربت تحديد مفهوم "الأدب النسوي"، وقعت إلى حدّ ما في الغموض واللبس، ممّا أدّى إلى فشل الإمساك بمصطلح جامعٍ مانعٍ، وإلى عجز النقاد عن صياغة تعريف كافٍ شافٍ للمصطلح، وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدل على عدم تمكن الساحة النقدية العربية من الفصل في هذه القضية، ومثل هذا «**الخلط في الطروحات يقودنا بالضرورة إلى موقف رجراج، هش قابل للاختراق لكونه لم يتعين بعد ولم يستقر على أرضية محددة، وفي هذا كله تبدو النتيجة واضحة: اندثار النص في العزل البيولوجي الخطير**»[1].

وقبل الخروج من هذا الجدل المعرفي، الذي دار حول مصطلح "الأدب النسوي"، لا بد لنا من العودة إلى المرجعية العربية، التي تستند إلى المعاجم اللغوية؛ إذ جاء في"لسان العرب" "لابن منظور" أنّ: «**النِّسوة والنُّسوة، بالكسر والضم، والنساء والنِّسوان والنُّسوان: جمع المرأة من غير لفظه** (...) **قال ابن سيده: والنساء: جمع نسوة إذا كثرن، ولذلك قال سيبويه في الإضافة إلى نساء نسوي، فردّه إلى واحده**»[2]، يبدو من خلال هذا التصور أنّ الفرق بين المصطلحين فرق كمي بحت؛ حيث أنّ النساء أكثر عددًا من النسوة، أمّا "الأنثى" فهي «**خلاف الذكر من كل شيء، والجمع إناث وأُنث**»[3]؛ بتعبير آخر يضم مفهوم "الأنثى" الإنسان وغير الإنسان، ولو كان الأمر غير ذلك، لما قام "الزمخشري" بتمييز اللفظ في كتابه "أساس البلاغة"، بقوله: «**وهذه امرأةٌ أُنْثى الكاملة من النساء ... ومن المجاز: سَيفٌ أَنِيثٌ**»[1]؛ معنى أنّ ألفاظ

(1) لطيفة الدليمي: الأدب الروائي النسائي في العراق، تأليف جماعي: جماليات الصورة في الإبداع النسائي العربي(المرأة واصفة وموصوفة)، مؤسسة سعيدان، سوسة، منشورات مهرجان سوسة الدولي، دؤرة 39، 1998، ص71.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مج 6، مادة (نسأ)، 181.

(3) المرجع السابق: مادة(أنث)، ص50.

(1) الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1965، مادة (أنث)، ص22.

المذكر والمؤنث، والتذكير والتأنيث لا تخرج عن كونها مفردات لغوية، اصطلح عليها الدرس اللغوي العربي للدلالة على النوع لا أكثر.

أضاف "ابن منظور" "للمؤنث" معنى آخر، يكاد يمزج بين الجنسين، فقال: «**المؤنث: رجل في خلق أنثى**»[2]، هذا المعنى يؤكده"الزمخشري" بقوله: «**ومن المجاز**:(...) **رجُلٌ مُخَنّثٌ مؤنَّثٌ**»[3]، يُشير "الثعالبي" في كتابه"فقه اللغة"، إلى أنّه مِنْ سُنن العَرَب تذكير المؤنث، وتأنيث المذكر، قال"عز وجل" (وقال نسوة في المدينة)، (سورة يوسف/ الآية30)، وقال تعالى: (قالت الأعراب آمنا)، (الحجرات/14)[4]، فالتذكير والتأنيث صفات لغوية اصطلح عليها علماء اللغة.

وبعد هذا السجال، يُمكن أن نُسجّل ما يأتي:

يبدو أنّ مصطلح "الأنوثة" الذي ترفضه بعض الكاتبات والناقدات العربيات، لاقترانه بدلالات الدونية والسلبية، الناتجة عن ارتباطه المباشر بالجسد، بريء من تلك الحمولات المعرفية؛ بدليل أنّه يُحيل إلى «**مجموعة خصائص محددة اجتماعيا وثقافيا، تكتسبها المرأة نتيجة للتنشئة والتربية**»[5]، ينضاف إلى ذلك النص القرآني الذي اصطنعها في آية الوأد، في قوله تعالى: (وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسودا وهو كظيم)، (سورة النحل، الآية)، ضمن سياق يُبشر بقدوم مولود جديد، بعيدًا عن الوصف الجسدي المحض، ثمّ إنّ ورودها في سياقات قرآنية مختلفة يدل على أنّها تُمثل طرفًا مهمًا في ثنائية ضدية (أنوثة، ذكورة)، والتي طالما كثُر الحديث عنها في الدراسات النفسية والاجتماعية، الثقافية والنقدية[6].

ينضاف إلى ذلك كله أنّ «**ورودها في سياق قرآني "جُنُوسي" يشدّد على هويتها المختلفة (وليس الذكر كالأنثى)، ويربطها بتعظيم الأنثى (امرأة عمران ومريم عليهما السلام)،**

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة (أنث)، ص52.

(3) الزمخشري: أساس البلاغة، مادة (أنث)، ص22.

(4) ينظر: الثعالبي: فقه اللغة وأسرار العربية، تقديم: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 2000، ص367.

(5) عصام واصل: الرواية النسوية العربية (مساءلة الأنساق وتقويض المركزية)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2018، ص26.

(6) ينظر: يوسف وغليسي: خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري)، ص44.

ويزيدنا تمسُّكًا بها في سياقات الكمال والتعظيم والبحث عن الهوية الجنسية»[1]؛ بمعنى أنّ "الأنوثة" تُحيل إلى نوع الجنس، وتؤكد على الفوارق الجنسية الموجودة بين الذكر والأنثى، ولا علاقة لها بفتنة الجسد كما يتبادر إلى الأذهان عند سماع المصطلح.

يهدف "الأدب النسائي" إلى تصنيف كتابات المرأة الأدبية على أساس بيولوجي؛ أي من خلال الجنس الذي تنتمي إليه، ويسعى "الأدب النسوي" إلى تصنيف الأدب من الداخل، بناءً على الخصائص والمزايا الكامنة فيه، لا على خصائص كاتبه، وبالتالي يُصبح التصنيف الجنوسي من خصائص الخطابات الداخلية، لا من خصائص كتابها[2].

تجدر الإشارة إلى أنّ الفارق الموجود بين "النسوة" و"النساء" هو فارق كمّي، وليس فارقًا نوعيًا، كما رأينا سابقًا في "لسان العرب"؛ حيث أنّ النساء أكثر عددًا من النسوة، وهذا ما نجده في القرآن الكريم؛ إذ وردت الكلمة مرتين فقط في (سورة يوسف)، والطريف في الموضوع ما ورد ذكره عن هؤلاء "النسوة" في "صفوة التفاسير"؛ إذ «**يُروى أنّ نسوة المدينة اللاتي قطّعنَ أيديهن كُنَّ خمس نسوة فقط (امرأة ساقي العزيز، امرأة الحاجب، امرأة الخباز، امرأة صاحب الدواب، امرأة صاحب السجن**»[3]، وكأنّ "النسوة" جمع قلّة، و"النساء" جمع كثرة إن صح التعبير.

وإذا كان الأمر كذلك، فالأسلم والأصحّ هو مصطلح "الأدب النسوي"، وهذا ما رأيناه في "لسان العرب"؛ إذ وجدنا فيه إشارتين قاطعتين، الأولى لـ "ابن منظور" والثانية لـ "الفيروز أبادي"، تحتج الأولى باستعمال "سيبويه" للنسبة، (أوالإضافة كما سماها في "الكتاب") "نسوي"، وتؤكد الثانية تلك النسبة اللغوية، ثمّ إنّ اللغة العربية التي طالما نفرت من النسبة إلى الجمع، وجدت نفسها هذه المرة مخيرة بين نسبتين إلى جمعين، فاختارت أخفّهما ضررًا، وأهونَهما

(1) يوسف وغليسي: خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري)، ص44.
(2) عصام واصل: الرواية النسوية العربية (مساءلة الأنساق وتقويض المركزية)، ص.32
(3) محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، دار الفكر، بيروت، (د.س)، 2001، ص44.

شرًّا، وهو النسبة إلى أقلّهما جمعًا "نسوي" بدل الجمع الكثير "نسائي"[1]، وتبعًا لذلك كانت "الرواية النسوية الجزائرية" مجالًا للبحث، بدلًا من "الرواية النسائية".

يتضح لنا من كل ماسبق، أنّ هذا الخلط والالتباس في فهم المصطلح وتحديده، يعود إلى الفقر النقدي الذي تُعاني منه الساحة النقدية العربية، غير أنّ معظم الطروحات التي قاربت المصطلح استندت إلى خلفيات ومرجعيات غربية، فما يعنيه مصطلح "نسوي" في البيئة الغربية، لا يحمل بالضرورة نفس الدلالة في المجتمعات العربية، وما يُوثق ذلك أنّ "الحركة النسوية" ذات طابع متجدد متغير، انعكس على مصطلحاتها التي لم تعرف الثبات، والتي تنتمي إلى السياسة وعلم الاجتماع، أكثر ممّا تنتمي إلى الأدب والنقد[2]؛ والسبب في ذلك يعود إلى أنّ "الحركة النسوية" تخضع لخصوصية المجتمعات التي تنشأ فيها، وإلى ركائزها الثقافية المختلفة من جهة أخرى.

وتُقدم الناقدة "رشيدة بنمسعود" سببًا آخر لهذا الخلط والالتباس، يتخلص في أنّ «**الغموض الذي ينسحب على وجهات النظر المقدمة لمفهوم مصطلح"الأدب النسائي" آت من عدم تحديد وتعريف كلمة"نسائي" التي تحمل دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري، وهذا ما يدفع المبدعات إلى النفور منه حسب هويتهن، فيسقطن بسبب ذلك في استلاب الفهم الذكوري**»[3]، فشعور الكاتبات العربيات بالتهميش والدونية، جعلهن يرفضن هذا التصنيف، رغم إقرار العديد منهنّ بوجود خصوصية تميز كتابتهنّ، وهذا ما سنفصل فيه لاحقًا.

(1) ينظر: يوسف وغليسي: خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري)، ص45.

(2) ينظر:محمد عناني: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي-عربي)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط3، 2003، ص192.

(3) رشيدة بنمسعودة: المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية/ بلاغة واختلاف)، أفريقيا الشرق، المغرب، بيروت، ط2، 2002.

2- الأدب النسوي بين جدلية الغياب والحضور

أثار مصطلح "الأدب النسوي"، ولا يزال يُثير إشكالات متعددة في المشهدين الثقافي والنقدي، ولعل أبرزها ما يتعلق بوجود هذا الأدب من عدمه؛ إذ تعددت الآراء فيه وتباينت، وتضاربت المواقف النقدية بين مؤيدٍ له ومؤكدٍ على وجوده وأهميته، من منطلق أنّ للمرأة كيان خاص مستقل، ورؤية أنثوية متميزة، وبين معارضٍ ورافضٍ لهذا الأدب؛ بدعوى أنّه منجز لغوي إنساني واحد غير قابل للتصنيف.

هذا اللبس والغموض الذي اكتنف المصطلح، جعله يتأرجح بين ثنائية الرفض والقبول، ممّا أدّى بـ"الأدب النسوي" إلى الظهور «**في موضع نزاع بين الرغبة في الكتابة، وهي رغبة غالبا ما تكون قوية عند المرأة، وبين مجتمع يبدي اتجاه تلك الرغبة إما عداء صريحا أو سخرية لاذعة أو يكتفي بعدم تقديرها**»[1]، وإن كان بعض النقاد يرفضون فكرة تجزئة الأدب وتقسيمه بين المرأة والرجل، فإنّ البعض الآخر رفض فكرة مشاركة المرأة في العملية الابداعية، إستنادًا إلى حجج واهية رسختها الثقافة الأمّ، التي تُنقص من شأن المرأة وتتعمد تهميشها، في مثل هذا الإقصاء تساوت المرأة العربية مع نظيرتها الغربية، التي عانت نفس ظروف القهر، الأمر الذي جعلها تخرج عن صمتها، وتسعى جاهدة بُغية التحرر من سجنها، باحثة عن ذاتها وهويتها المقموعة.

سنبدأ باستعراض أهمّ الآراء النقدية التي قاربت مسألة "الأدب النسوي"، وتبيان أبرز القضايا التي انبثقت عن هذه القضية، وما يتصل منها بالإبداع الروائي أساسًا، بموقف النقاد الذين أجمعوا على رفض المصطلح أو التسمية؛ وحجتهم في ذلك أنّ الأدب واحد لا يقبل التصنيف وفق معايير خارجية دخيلة عليه، وأنّ الكتابة واحدة لا جنس لها، سواء أكان المبدع رجلًا أو امرأة، وعليه يجب تجنب التصنيف البيولوجي؛ لأنّ «**الفكر الإنساني ينتج عن وحدة حية هي مخ**

(1) نعيمة هدى المدغري : النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر والأدب)، منشورات فكر دراسات وأبحاث، الرباط، المغرب، ط1، 2009، ص99.

الإنسان وهذه الوحدة لا تختلف في طرائق التفكير إلا لبيان الفروق الفردية»[1]، فبحكم أنّ المرأة والرجل يعيش كل منهما في بيئة واحدة، وبالتالي يخضعان لنفس الظروف، فالتمايز والاختلاف في طرق وأساليب الكتابة، لا يتحكم فيه نوع الجنس (امرأة/رجل)، وإنّما ينبع من الفروق الفردية الموجودة بينهما.

يرى "حسام الخطيب" في بحثه حول "الرواية النسائية في سوريا"، أنّ مصطلح "الأدب النسوي" تمّ إطلاقه على أساس تصنيف بيولوجي، وهو تصنيف خاطئ لا أساس له من الصحة؛ لأنّ الأدب يتحدد على أساس الموضوعات المطروقة وطرق المعالجة، وبتعبير أدق لن يكتسب المصطلح مشروعيته النقدية، حسب رأيه، إلّا إذا عالج المشكلات الخاصة بالمرأة ونقلها، وتبعًا لذلك «**تكون الأهمية النقدية لمثل هذا المصطلح ضئيلة جدا، اللهم إذا انطوى مفهومه على اعتقاد بأن الإنتاج الأدبي للمرأة يعكس بالضرورة مشكلاتها الخاصة، وهذا المسوغ الوحيد الذي يمكن أن يكتسب مصطلح (الأدب النسائي) مشروعيته النقدية**»[2].

يبدو أنّ تصور "حسام الخطيب" لمفهوم "الأدب النسائي" يتأرجح بين القبول المشروط، وهذا نلمسه في مقدمة بحثه، وبين الرفض بدعوى أنّ الكتابة على طريقة النساء، والتي تتخذ من المرأة ومشكلاتها موضوعًا لها، لا تختص بها النساء فقط، فهناك من الرجال من يُولي القضايا الخاصة بالمرأة جلّ اهتمامه، ويجعل منها موضوعًا للكتابة والإبداع كـ"إحسان عبد القدوس"، وعليه لا يمكن القبول بمصطلح "الأدب النسوي"؛ لأنّه يفتقد لعنصر التميّز.

ويتفق الباحث "رضا الظاهر" مع الناقد "حسام الخطيب" في أنّ طريقة المرأة في الكتابة ليست حكرًا عليها وحدها، فنراه يميز بين «**مفهوم كتابة النساء، ومفهوم وجهة نظر النساء سـواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال أو عن أي موضوع آخر، أما الثاني**

(1) طيبة أحمد إبراهيم: تطابق الصورة في متوازي الأعمال الروائية للمرأة والرجل، مجلة عالم الفكر، العدد 2، 2003، ص277.

(2) رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف)، ص78.

فيعني الكتابة من وجهة نظر نسوية سواء كانت هذه الكتابة من إبداع المرأة وهي الغالبة لأسباب تفترض أنها مفهومة ومبررة، أو من إبداع رجل وهي الناذرة»[1]؛ فهو يُصنف الكتابة إلى كتابة النساء، ويندرج تحت هذا المسمى كل ماتكتبه المرأة، وبين وجهة النظر النسوية التي يشترك في كتابتها الرجل والمرأة؛ فالرجل يمكن أن يكتب عن المرأة من وجهة نظر نسوية، مثلما هو الحال عند الشاعر السوري "نزار قباني" في معظم قصائده، مثل: "أيظن"، "رسالة من سيدة حاقدة"، "ماذا أقول له"، ... ، ونحو ذلك.

ينتقل الباحث بعدها إلى التأكيد على أنّ ما تكتبه المرأة ينفرد بخصوصية معينة، غير أنّ هذا ليس مسوغًا لتصنيف الإبداع على أساسٍ جنسي، أو الحديث عن تصور الرجل في مقابل تصور المرأة؛ لأنّ الكتابة فعل إنساني لا يمكن حصره في جنس معين، إنّما «**يرتبط بقيمة الإبداع الفنية، سواء أكانت من يمارس هذا الفعل رجلا أو امرأة وهي قيمة لها سماتها وقواعدها العامة المحددة، وهذا لا ينفي الخصوصية المرتبطة بانعكاسات جنس الكاتب وآثار الظروف المادية والسيكولوجية على عملية الكتابة**»[2]؛ فالقيمة الفنية هي المعيار الذي يجب أن يُصنف على أساسه الأدب، أمّا الخصوصية فهي سمة تُرافق كل منجز إبداعي؛ لأنّه لكل كتابة إبداعية مرجعية ثقافية، ونفسية، ومادية تستند عليها.

وترى الناقدة "خالدة سعيد" من خلال كتابها الموسوم بـ"المرأة، التحرر، الإبداع"، أنّ إطلاق مصطلح "الأدب النسائي" أو "الكتابة النسائية" على كتابات المرأة أمر مبالغ فيه؛ وحجتها في ذلك أنّ (كتابات المرأة) تفتقد تلك الميزة، التي تجعلها متفردة أو مغايرة لكتابات الرجل، وتبعًا لذلك تؤهلها لأن تكون أدبا مختلفا، يحمل هويته الخاصة، فـ«**القول بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة يفضي إلى واحد من الحكمين: إما كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية ومثل هذه الخصوصية، وهو ما يردها بدورها إلى الفئوية الجنسية، فلا تعود صالحة كمقياس**

(1) رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف (دراسة في كتابة النساء)، دار الهدى، دمشق، (د.ط)، 2001، ص10.
(2) المرجع السابق، ص13.

ومركز، وإمّا كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية، أي كتابة بالإطلاق، كتابة خارج الفئوية، مما يسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوري ونسائي»[1]، يبدو أن هذا التصور يحصر الأدب في الفئوية؛ وفكرة الخصوصية هي من توقع الأدب في هذا التقسيم، لذا فالناقدة ترفض هذا المصطلح، وترفض إطلاقه على ما تبدعه المرأة، لأنه ينوء عن الدقة والموضوعية.

ويصر الباحث "عبد العاطي كيوان" من خلال ما كتبه حول أدب المرأة في بحثه الموسوم بـ "أدب الجسد بين الفن والإسفاف –دراسة في السرد النسائي–"، على أنه «**ليس ثمة فرق ما – من جهة نظرنا– من حيث الإبداع بين سرد نسائي وآخر رجالي، إذ هو شكل أدبي واحد بصرف النظر عن نوع مبدعه، لا يعرف التذكير والتأنيث، إذ هي مسميات لم تتبلور بعد، وأظن أنها لن تتبلور، أو يتضح منهجها، أو تستقل بذاتها، وإنما هي مسميات –كما هي العادة– تطالعنا بها الثقافات الحديثة من آن إلى آن، وإذا كانت من شيمة العلم عدم التحيز والعنصرية، فهنا ينقشع الخلط وتتضح الرؤية»**[2].

يرفض الناقد بدوره مصطلح "الأدب النسوي"، بدعوى أنه يفتقد لتلك الخصوصية التي تجعل منه أدبا متميزا عن غيره من الكتابات، ولاسيما كتابات الرجل، ثم إن الكتابة الإبداعية تساوي بين المرأة والرجل، لذا فهذا المصطلح يقوم على أساس تصنيف عنصري (ذكر/أنثى)، ينضاف إلى ذلك أنه لا يخرج عن كونه مسمى من المسميات الدخيلة على الثقافة العربية، فليس في ثقافتنا "أدب نسائي" وآخر رجالي، وعلى الرغم من إقراره بأن العنصرية وعدم التحيز سمتين من سمات العلم إلا أنه يفاجئنا بذلك الهجوم اللامبرر على المرأة المبدعة، هذا الهجوم نلمسه عند اطلاعنا على مؤلفه، وبالضبط حين ربط الناقد كتابات المرأة بالجسد/الشبق، وجعل منها علاقة تلازمية، بل قاعدة؛ إذ يرى أن «**"الإبداع النسائي" لونا من الكتابة الخاصة، فلربما قصد به**

(1) خالدة سعيد: المرأة، التحرر، الإبداع، سلسلة نساء مغاربيات:بإشراف فاطمة المرنيسي، نشر الفلك، 1991، ص10.

(2) عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف (دراسة في السرد النسائي)، مركز الحضارة الغربية، القاهرة، ط1، 2002، ص13.

شيء من المكاشفة، تحكي فيه المرأة عن جسدها وشبقها، إذ تخبر بذلك عن الرجل، الذي يصف الشيء من خارجه، وهنا يكون هذا من مسماه»[1].

يبدو من عنوان الكتاب "أدب الجسد" أن للباحث تصورا مفاده أن المرأة تكتب جسدها بطريقة مباشرة، يغلب عليها الكثير من الإسفاف والابتذال، هذا التصور يؤكده عنوان المبحث الثالث من الكتاب –وهو أطول المباحث على الإطلاق- (أدب الجسد- البورنوجرافيا (Pornographie)؛ وهو مصطلح يشير إلى كتابة "العاهرات"، أو "الأدب الصريح المكشوف"، أو "أدب الفراش"...وهكذا، ووفق هذا الطرح «**تصبح الكتابة النسائية ذاتية أكثر من أي شيء آخر، إذ يشير المصطلح صراحة إلى الخصوصية والتفرد، والتعبير الموحي إلى دلالاته** (...)، **فالمبدع هنا امرأة تتقمص دور العاهرة، أو عاهرة تتقمص دور الكاتبة، فتستنطق الجسد، وتكشف عن مفرداته، في لغة خاصة، هي لغة حقيقية جاءت كما هي، دون رتوش، أو بهرج** (...)، **إنه النص البصمة... إنه أدب الذات الداعرة...**»[2].

يستمر الباحث في تحليل "السرد النسائي، محملا مصطلح "الكتابة النسائية" دلالات الشبق والعهر، (امرأة تتقمص دور العاهرة/عاهرة تتقمص دور الكاتبة)، مستشهدا بأمثلة من التراث الأدبي والشعري بغية الإقناع، فيضرب مثلا بأشهر وألمع شاعرات الجاهلية، ألا وهي "الخنساء"، غير أن المتصفح في أشعارها ودواوينها، لا يكاد يجد قصيدة تصور تجربتها في الحب، وحتى الشاعرات اللاتي عبرن عن هذه التجربة الخاصة، لم يكن الجنس هدفهن بأي شكل من الأشكال، بل امتزجت أشعارهن بقيم نبيلة، كصفات الزوج، الشرف، العفة،...الخ، وما وصلنا من

(1) عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف (دراسة في السرد النسائي)، ص17.
(2) المرجع السابق، ص19.

تجارب متنوعة في الغزل والمجون، فهو من نصيب الإماء والجواري والقيان، ومثل هؤلاء لا يعبن على أفعالهن وسلوكهن.[1]

يدل هذا الموقف النقدي – وغيره من المواقف التي تصب في نفس السياق– على التحيز وقلة الموضوعية، لأن التعبير عن الحب وقضاياه ليست حكرا عن الرجل دون المرأة، كما أن تجنب الخوض فيها لا يعني أن المرأة قد أبدعت أيما إبداع، ولنا أن نتساءل عن موقع ما كتبته المرأة في الحب الصريح، مما كتبه "امرؤ القيس" و"أبو نواس" من غزل ماجن وصريح**?**، فمثل «**هذه الطروحات لم تصل بعد إلى مستوى النظرية الراسخة تعامل المنتج الأدبي وكأنه مجرد تمظهر لغوي أو نشاط حيوي عشوائي مرتبط بالكبت والرغبة –الجسد– تمظهر أعمى يسيره اللاوعي ويتدفق وفق إيقاعات الجسد في مجال اللاشعور الصامت الذي لا علاقة له بالخبرات العقلية بل سيهدد اشتغال العقل**»[2].

نجد أيضا الناقدة "يمنى العيد" ترفض هي الأخرى مصطلح "الأدب النسوي"؛ بدعوى عدم ثبات خصوصية هذا المصطلح لأنها رهينة الظروف، وبتعبير آخر فاختفاء هذه الخصوصية مرتبط كل الارتباط بزوال أشكال القهر الاجتماعي المسلط على المرأة، ووفق هذا المنظور فالكتابة بالنسبة للمرأة لا تعدو عن كونها مجرد قناع تحتمي وراءه، إزاء وضع متردٍ يهدد وجودها وكيانها، ناشدة من خلاله التحرر، ومحاولة التخلص من تلك الفئوية التي حصرت فيها من قبل الثقافة الذكورية المهيمنة.

وتختم الناقدة طرحها هذا برفضها ومعارضتها تصنيف الأدب، باعتباره منجز لغوي إنساني، إلى أدب كمفهوم عام، وأدب نسائي كمفهوم خاص، فهي لا تعترف بوجود «**نتاج ثوري يلغي مقولة التمييز بين الأدب النسائي والأدب، كما يلغي مقولة الخصوصية النسائية كطبيعة**

(1) عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف (دراسة في السرد النسائي)، ص57-58.
(2) لطيفة الدليمي: الأدب النسوي العراقي، ص71.

تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب»[1]، فهي تقوم بعملية الربط بين خصوصية الكتابة النسائية، والوضع الاجتماعي للمرأة، مما يؤدي إلى تغييب الذات المبدعة.

لكن، وعلى الرغم من إقرارنا بأهمية الواقع الاجتماعي، خاصة إذا اعتبرناه أحد العناصر الفاعلة في تشكيل العملية الإبداعية، فهذا لا يعطينا الحق في ربط "الأدب النسائي" بالوضع الاجتماعي، وإغفال بقية الجوانب المتصلة بالتميز الفزيولوجي للمرأة، وبواقع أدوارها وأوضاعها في المجتمعات العربية والإسلامية.

ثم إن رفض تصنيف الأدب على أساس جنس مبدعه، بأن يكون هذا "أدب امرأة"، وذاك "أدب رجل"، لا يمكن في أي حال من الأحوال حسب رأي الباحثة "نعمة خالد" إلا «**في حدود تجنيس الكاتب، فليس هناك أدب امرأة خاص منفصل عن الأدب بشكل عام، إنما هناك أدب رفيع وأدب هابط، ولا فرق في ذاك أكان الكاتب رجلا أو امرأة**»[2]، وبالتالي فتصنيف الأدب على أساس بيولوجي تصنيف مبالغ فيه، أو لنقل تصنيف خاطئ؛ إذ لا وجود لأدب بعينه يمكن أن يطلق عليه مصطلح "أدب امرأة" في مقابل "أدب رجل"، إنما هناك تصنيف آخر يميز بين الجيد والرديء، بالاعتماد على الموضوعات المطروقة، وطرق المعالجة.

وتصرح الباحثة "هيام خلوصي" في بحثها الموسوم بـ"الرواية النسوية في سوريا"، أنه «**لا يمكن اعتبار كل ما تكتبه المرأة أدبا نسائيا لمجرد كون منتجه أنثى، ولا يعني كثرة الأسماء النسائية في إنتاج أدبي بالضرورة ازدهار للأدب النسوي**»[3]، فهي تنفي فرضية كون "الأدب النسائي" من إنتاج أنثى بالضرورة، وكثرة الأسماء النسائية في الساحة الأدبية لايعني ازدهار هذا النوع من الأدب، فهل هذا يعني أن الرجل بإمكانه إنتاج أدب نسائي**؟**، وبتعبير آخر هل يمكن إدراج بعض كتابات الرجل ضمن الأدب النسائي**؟**، علما أن مصطلح "نساء" يحيل مباشرة إلى معناه البيولوجي (نوع الجنس).

(1) رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف)، ص77.

(2) نعمة خالد: السؤال الجديد، هل هناك أدب نسوي، وماهي مواصفاته وميزاته عن أدب الرجال، جريدة الثورة، الملحق الثقافي، العدد 125، دمشق، ص5.

(3) أشرف توفيق: اعتراف نساء أدبيات، دار الأمين للنشر، الجيزة، مصر، ط1، 1989، ص3.

يبدو أن الباحثة تعيدنا إلى قضية نقدية من قِبل الناقد "حسام الخطيب"، ألا وهي أن طريقة المرأة في الكتابة، وكيفية معالجتها لقضاياها ومشكلاتها حكرا عليها، فهناك من الرجال من يكتب على منوالها، غير أنها لم تحسن استخدام المصطلح، مما أوقعها في الخلط؛ إذ أن "الكتابة الأنثوية" ليست بالضرورة من إنتاج المرأة، وأن نصا تكتبه امرأة لا يكون دائما حاملا لمواصفات الأنثوية.

يوثق هذا الطرح رأي الناقد "سعيد يقطين"، حيث يقول: «**بات اعتبار إنتاج أية امرأة ينظر إليه بصفته حاملا لمواصفات الأنثوية وما على المرأة الكاتبة إلا أن تنافح عنها، وتمثلها في إبداعها، وتنتج بمقتضاها، وإذا عزمت كاتبة بأن لا علاقة لها بما يذهبن إليه، اتهمت بخضوعها لسلطة الرجل**»[1]، فالخصوصية الأنثوية يمكن أن تعمل على تقييد الكاتبة، لاعلى منحها حرية البوح، والنص المؤنث ليس مكانا خاصا للمرأة، إذ بإمكان الرجل أن يكتب نصا مؤنثا، وهذا مرهون بممارسة فعل الكتابة من جهة، وبكيفية تمثله للقضايا النسوية الخاصة المتصلة اتصالا وثيقا بعالم المرأة من جهة أخرى، وما يتوفر عليه النص من علامات المؤنث، استعارية كانت أم جمالية، رمزية أم حقيقية من جهة ثالثة.

ثم إن الناقد يرفض مصطلح "الأدب النسوي" ضمن رفضه للتصنيفات الأخرى، والتي تطالعنا بها الساحة النقدية من آن لآخر؛ بدعوى أن هذه التصنيفات والتنويعات لا تخدم الأدب بقدر ما تضره، لأن «**كل تاريخنا الأدبي الحديث يركز بالدرجة الأولى والأخيرة على محتوى الإبداع وعلى منتجه، ومن هو. أما الجوهر في الإبداع الفني والأدبي، وهو طابعه الجمالي، فإننا لم نعره كبير الاهتمام، لذلك لم ينضج النقاش الجمالي في فكرنا الأدبي والفني أيضا ولم يتطور...وعن تحديد الخصوصيات الفنية والجمالية لدى كتابنا، نلقى أنفسنا ننطق من الحكم والتميز والدفاع على الكتاب بحسب قربهم منا ليس فنيا، ولكن أيديولوجيا (ثوري–غير ثوري) أو عصريا (شاب–ليس شاب) أو جنسيا (ذكر–أنثى) أو دينيا (إسلامي– غير**

(1) سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة (نمو ممارسة أدبية جديدة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص58.

إسلامي) أو لغويا (أمازيغي– غير أمازيغي)»[1].هذه الاعتبارات –حسب تصور الناقد– لا تدخل في طبيعة العملية الإبداعية، ولا تساهم بأي شكل من الأشكال في تقييمها، بل إنها تؤثر سلبا في إرساء قيم لا علاقة لها بالإبداع أو الفن.

في جانب آخر، ترى الناقدة "زهرة الجلاصي" أن كتابة المرأة لها أصولها وأدواتها الفنية، التي تميزها عما يكتبه الرجل، مؤكدة على حق المرأة في الكتابة والتميز، في مقدمة تلك الحقوق التي منحت للمرأة بعد سنوات عديدة من المعاناة والكفاح، تقول: «**لعل من أهم الحقوق التي كسبتها المرأة حق امتلاك شهادة ميلاد كاتبة، تخول لها الخروج من دائرة المجموعة الصامتة، لتصبح مقروءة ومسموعة، ولتتخذ لها مكان في المشهد الأدبي، وهي اليوم أشد وعيا من أي زمن مضى بدورها كمنتجة خطاب يبلغ صوتها ويساهم في توصيل مواقفها ووجهات نظرها، سواء فيما يخص صورتها أو علاقتها بالمجتمع، فهي تدرك دور أشكال التمثيل الأدبي (شعر، قصة، رواية) في تغيير السائد، والانتصار على "ثقافة الموؤودة؛ من أجل تكريس ثقافة المولودة**»[2].

يبدو – من خلال هذا الطرح– أن المرأة العربية عانت كثيرا لتجد لها مكانا، ولتجعل لنفسها قيمة ومكانة مرموقة داخل الساحة الأدبية، وذلك بنشر الوعي وروح النضال في أوساط النساء، بغية ولوج أحسن المراتب، وأن حصولها على "شهادة ميلاد كاتبة" لم يكن من الأمور السهلة وسط مجتمع قائم على فكرة مفادها أن الأدب منجز ذكوري، وأن المرأة مكانها الأنسب بين غرف المنزل ومطبخه، بين الأواني وتربية الأولاد، ورعاية الزوج وطلبات العائلة، لتخرج من إطارها الضيق، وتفوز باستقلاليتها، وهو وضع جديد جعل المجتمع ينتبه لها، ويكتشف موهبتها، وخصوصيات مكنتها من الكتابة والدخول في مجال الإبداع، ومن ثم برز في الساحة الأدبية مصطلح جديد أطلق عليه "أدب المرأة" أو "الكتابة النسائية".

(1) سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة (نمو ممارسة أدبية جديدة)، المركز الثقافي العربي ، ص58.
(2) زهرة الجلاصي: ما بعد الكتابة النسائية، آفاق، العدد 67، 2002، ص34.

وتؤكد الباحثة "خديجة أميتي" أنّ الأدب ليست مفهوم ذكوري، وأن الكتابة ليست حكرا على الرجال دون النساء، تقول: «**الكتابة لا تخص الذكور، بل قد تكون بأقلام نسائية، لأنه مرتبط بالثقافة وليس الجنس، هذا لا يعني تبنيا لنظرة "نسوانية" مغلقة، بل الإقرار بوجود نمط مختلف من التعبير والكتابة، تتناول فيه المرأة الكلام عن نفسها دونما حاجة أن يقوم الرجل بذلك نيابة عنها**»[1]. فالباحثة تدعو إلى استقلالية المرأة فكريا، وإلى التعبير عن هذه الاستقلالية بواسطة الكتابة، كما أنها تقر بوجود نمط مختلف من الكتابة، تتناول فيه المرأة الكلام عن نفسها وحاجاتها، عن عالمها ومشاكلها، بقلم أنثوي محظ، ودون الحاجة أن يقوم الرجل مقامها.

كان هذا إذن، موقف النقاد الذين وقفوا بجانب المرأة ودعموها، وميزوا إبداعها، وأقروا بوجود "أدب نسوي" أو "كتابة نسوية" ترصد لنفسها ميزة خاصة، تجعلها تغوص في أعماق المرأة، وتنقب عن أهم مشاكلها، بل أصبحت كتاباتها تحقق النقد وتطرح العديد من الأفكار والتصورات، رغم الاختلاف في الآراء، والتباين في طريقة التعامل مع إبداعها.

(1) خديجة أميتي: البعد التراثي في الكتابة النسوية، مجلة فكر ونقد، العدد 11، 1998، ص

الموقف الأدبي من مصطلح الأدب النسوي.

لم يختلف الموقف الأدبي عن الموقف النقدي إزاء مصطلح "الأدب النسوي" أو "الكتابة النسوية"، ونخص بالذكر موقف الأديبات العربيات لارتباطه بموضوع دراستنا، إذ تأرجحت مواقفهن بين المعارضة والتأييد والتحفظ، وعلى الرغم من إقرارهن بتميز كتابتهن وتفردها في عدة منابر ثقافية، إلا أن هذا الإقرار لم يقض على خوفن وترددهن عند محاولتهن الاعتراف بمشروعية المصطلح، ومرد ذلك هو طبيعة الثقافة السائدة في المجتمع.

وأمام هذه الثقافة الذكورية الأحادية، المؤسسة لنسق ثقافي قائم على سلبية المرأة ودونيتها، شعرت الأديبات بهامشية ما يكتبن أمام كتابات الرجل، ينضاف إلى ذلك غياب النقد الموضوعي البناء، والمنهجية السليمة أثناء مقاربة الإبداعات الأدبية النسوية، كما أنهن عجزن عن تكوين رؤية فكرية واضحة المعالم حول مصطلح "الأدب النسوي"، وطرح مسألة الخصوصية والاختلاف، ومدى مشروعية المصطلح ضمن تيار نقدي نسوي دقيق، كل هذا أدى إلى تعدد مواقف الأديبات العربيات من هذه القضية.

ترفض مجموعة من المبدعات العربيات مصطلح "الأدب النسوي"، ويرفضن إدراج إبداعهن ضمن استعماله، بحجة أنه يكرس التمييز الذي ما فتئت المرأة تناضل من أجل التحرر منه، ذلك أن «**الواقع النفسي لمصطلح "نسوي" يشكل السند الرئيسي للتعامل الرافض له من طرف المبدعات، نظرا لاستنزافه واستهلاكه من طرف المؤسسة النقدية الذكورية**». هذه المؤسسات استغلت المصطلح، وجعلت منه وسيلة فعالة لتهميش وتحقير الأدب الذي تكتبه المرأة، بدعوى أنه لا يرق في خصائصه الفنية، وسيماته الجمالية إلى مستوى إبداع الرجل، الأمر الذي أثار حفيظة بعض الكاتبات، وجعلهن ينتفضن ضد مصطلح "الأدب النسوي" أو "الكتابة النسوية".

تعارض الأديبة اللبنانية "غادة السمان" هذه التسمية، وترى أن الأدب واحد لا يمكن تقسيمه، بأي شكل من الأشكال، إلى "أدب نسائي" وآخر "رجالي"، وهذه التسمية –بحسب

تصورها- «**نابعة من أسلوبنا الشرقي في التفكير وقياسا على المبدأ القائل: الرجال قوامون على النساء فخرج نقادنا –على طريقة المنطق الصوري– تقول (الأدب الرجالي قوام على الأدب النسائي). وإما أن تكون التسمية، الأدب النسائي انعكاس لواقع يتجسد في كون أن أكثر نتاج الأدبيات قبل أعوام كان لا يدور إلا حول المرأة وحريتها وتمردها وقلقها**»[1].

يبدو أن الأديبة ترفض مصطلح "الأدب النسوي" لأنه نتاج التفكير الشرقي، أو لنقل الثقافة الذكورية المهيمنة، فنرى أن هذه التسمية تحيل مباشرة إلى دونيتها وهامشيتها على أساس القياس الذي افترضته، والمؤسس على قاعدة مفادها أن "الأدب الرجالي" قوام على "الأدب النسائي"، وما هذه التسمية إلا انعكاسا للموضوعات المتطرق إليها من طرف الكاتبات قبل أعوام، والتي تصب اهتمامها بالدرجة الأولى على المرأة وقضاياها، وعالمها الخاص.

وفي كل الأحوال تعلن "غادة السمان" رفضها التام لهذا المصطلح، سواء في كتبها أو في حواراتها الصحفية، معتبرة أن تصنيف الأدب انتقاصا من قيمته الأدبية والإبداعية، مؤمنة أن المرأة الموهوبة قادرة على العطاء والإنتاج، وما يوثق طرحها هذا قولها: «**أؤمن بطاقات المرأة المبدعة، ولذا لا أؤمن بالأدب النسائي... أؤمن بأن المرأة الموهوبة قادرة على العطاء المبدع، أمّا تسمية ((الأدب النسائي)) تضحكني وتذكرني بسؤال الناس باستمرار ((بنت أم ولد؟، وحزنهم لولادة البنت وفرحهم بالولد...))، وهاهي الأفكار العتيقة البالية تنسحب على رؤية النقاء الأدب، وإذا كتبته امرأة صار (نسائيا)!**»[2].

من خلال هذا الطرح، تعتبر الأديبة اللبنانية "غادة السمان" أن كل المقالات النقدية والدراسات الأدبية المنشورة في الصحف والمجلات حول قضية "الأدب النسوي"، مجرد حديث تافه

(1) رشيدة ين مسعود: المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف)، ص80.

(2) غادة السمان: القبيلة تستجوب القتيلة، الأعمال غير الكاملة (12)، منشورات غادة السمان، بيروت، ط1، 1981، ص210-211.

وثرثرة مسلية، وان هذه التسمية غير ناجحة، وستبقى كذلك مادام أن هناك نقاد همهم الوحيد إن كان هذا الأثر الأدبي من إنتاج رجل أو امرأة. ثم إن هذا التصنيف البيولوجي للأدب فيه شيء من المبالغة واللاواقعية؛ لأن الأدب يشمل كلا الجنسين، وليس جنسا دون آخر، ثم إنه خلاصة تجربة إنسانية لا تختص الذكر دون الأنثى، ولا الأنثى دون الذكر، خاصة إذا أتيحت للمرأة الفرص للتثقف ثقافة عميقة مثل الرجل، وحظيت بنفس المكانة التي يتمتع بها الرجل في المجتمع. وبالتالي يجب أن لا يخضع تصنيف الأدب لاعتبارات جنسية، وإنما لفروق فردية. ينضاف إلى ذلك أن الأديبة قد تعاملت مع المصطلح تعاملاً سطحياً؛ إذ ركزت على الجانب البيولوجي؛ وعلى موروث الثقافة العربية ذات الطابع للذكوري، وهي بذلك قد أغفلت خصوصية التجربة النسوية.

وتتخذ الكاتبة المصرية "مي التلمساني" الموقف النقدي ذاته، أي رفض التسمية تحت هذا المبرر، فهي تمانع أن تدرج كتاباتها في "أدب المرأة"/"الأدب النسائي"، تقول: «**لا يعجبني أن يندرج عملي في سياقات كتابات المرأة، لأن الساحة الأدبية في مصر لاتحتفي بأية كتابة لمجرد أن صاحبتها امرأة وفي هذا تكريس للفصل بين الرجل والمرأة وإنقاص من قيمة الإبداع نفسه**»[1]، فهي لا تقبل أن يدرج ما تكتب ضمن "أدب المرأة"، بدعوى أن هذا التصنيف ينقص من قيمة إبداعها، فهو تصنيف ذكوري، يحمل بين طياته صبغة تحقيرية تهميشية لكل ما يتعلق بالمرأة وعالمها، بما في ذلك إبداعاتها الأدبية.

يتكرر هذا الموقف النقدي الرافض لهذه التسمية مع الأديبة الجزائرية "زهور ونيسي"، التي ترى أن «**الأدب يقوم على جوهر إنساني دون أن تدخل فيه «الأنوثة» أو «الذكورية»...فهو يبحث عن التزاماته ليضيف التزاما آخر ينتصر به على أعداء المجتمع أياً كانوا**»[2]، فالأدب له أصوله ومفرداته وأدواته الفنية، التي تختلف في تميزها من أديب إلى آخر، ولا يمكن أن يختلف عند

(1) شرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف (قراءة في كتابات نسوية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، ص1998، ص13.

(2) زهور ونيسي: على الشاطئ الآخر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1988، ص15.

الرجل أو المرأة، كما لا يمكن أن نسمي غير الأدب أدباً، لمجرد أن كاتبه امرأة أو رجل، وقد شاعت خطأ مقولة "الأدب النسائي"، رغم أن العديد من الأدبيات العربيات لا يحبذن هذا التعبير.

ولا تؤمن الكاتبة الجزائرية "بالأدب النسائي"، ولا تهتم بجنس الكاتب أصلا عندما تشرع في قراءة عمل أدبي ما، تقول: «**أنا لا أؤمن بالأدب النسائي، وعندما أقرأ كتابا لا أسأل نفسي بالدرجة الأولى، هل الذي كتبه رجل أم امرأة**»[1]، معللة ذلك بوجود عدد كبير من الكتاب العرب، أثبتوا بجدارة واستحقاق أنه بإمكان الرجل/المبدع أن يكتب على لسان المرأة، وعن قضاياها وعالمها، لذا فهي تعارض بشدة أن يصنف الأدب على أساس بيولوجي، بل ترى أن هذه التسمية تتضمن نوعاً من الدونية والهامشية، مقابل مركزية مفترضة، هي مركزية الأدب الذكوري، بل إنها لا تؤمن بوجود "الأدب النسائي" حتى.

نجد هذا الموقف النقدي الرافض لهذه التسمية أيضا عند الأديبة المصرية "لطيفة الزيات"، فهي الأخرى ترفض أن تصنف أعمالها الأدبية في خانة ما يصطلح على تسميته بـ "الأدب النسائي"، لأن ذلك التصنيف ينقص من القيمة الفنية والجمالية لأعمالها، تقول: «**رفضت في إصراري أن تبوب كتاباتي الإبداعية في الأدب النسائي... وكان هذا القول دفاعا عن النفس في وجه محاولة مستمرة في أمتنا العربية لتبويب الأدب الذي تكتبه المرأة في مكانة أدبية وفنية أقل من ذلك الذي يكتبه الرجل، وفي استخدام وصف الأدب النسائي كوصف يتضمن تحقيرا لهذا الأدب...وكان مثل هذا التوصيف للأدب النسائي مرفوضا من معظم الكاتبات العربيات**»[2].

(1) زهور كرام: السرد النسائي العربي (مقاربة في مفهوم الخطاب)، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص94.

(2) سيد محمد السيد قطب وآخرون : في أدب المرأة، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 2000، ص28.

ترفض "لطيفة الزيات" هذا التوصيف للأدب النسائي –شأنها في ذلك شأن معظم الكاتبات العربيات–، لأن هذه التسمية تشير إلى دلالات التحقير والتهميش لهذا الأدب، غير أن الكاتبة لم تستقر على هذا الرأي، لتطل علينا فيما بعد بفكرة مفادها أن هذه التسمية لا تعني بتاتا تفوق أدب على آخر، تقول: «**لقد رفضت دائما التمييز بين الكتابات النسائية وكتابات الرجال رغم شعوري بأن النساء والرجال يكتبون بشكل مختلف...ولكن الآن، وبعد أن أصبح من الممكن والمحتمل تحقيق المساواة بين النساء والرجال، يمكن لنا أن نعترف بالطرق التي كتب بها الرجال والنساء دائما، دون أن يعني هذا بأي شكل من الأشكال بأن أحدهما متفوق على الآخر**»[1].

يبدو – من خلال هذا التصور– أن الكاتبة تتراجع عن موقفها النقدي المتمثل في رفضها للمصطلح؛ بدعوى أن وضعية المرأة قد تحسنت، وأن هناك إمكانية لتحقيق المساواة والعدل بينها وبين الرجل، وبالتالي تخلص المرأة من تهميش كتابتها الأدبية، وبتراجعها هذا تقر من حيث تدري أو لا تدري، أن هناك خصوصية تميز المرأة عن الرجل أثناء عملية الكتابة، إلا أن هذا الأمر يجب أن لا يفهم أن هناك تراتبية في التصنيف.

يفهم من هذا الطرح الأخير، أن "لطيفة الزيات" وبتراجعها هذا، تحاول تبسيط مشروعية المصطلح بالوضع الاجتماعي، إذ أنها رفضته لغياب المساواة بين الجنسين، وهي الآن تقبله لما أحست بوجود احتمال لتحقيق هذه المساواة، وهو طرح ينأى بدوره عن الدقة والموضوعية؛ لأن نظرتها للمصطلح كانت نظرة سطحية خارجية، ثم إنها جعلتها رهينة الظرف الاجتماعي، وبالتالي فرغم أنها استطاعت أن تلامس جوهر التسمية، حيث أقرت بوجود اختلاف ملموس بين "الكتابة النسائية" و"الكتابة الرجالية"، إلا أنها لم تمض قدما في هذا الطريق.

(1) بثينة شعبان: 100 عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999، ص24.

وتصر الأديبة المغربية "خناثة بنونة" على أن هذه التسمية من صنع الإيديولوجية الأبوية، بغية فرض الهيمنة الذكورية وترسيخها، والإبقاء على تلك الحواجز الموجودة بين الرجل والمرأة حتى في مجال الإبداع؛ ففي جوابها عن سؤال طرحه عليها الكاتب "يول شاوول" حول إمكانية وجود "أدب نسائي" تقول: «**أعتبر هذا التصنيف "رجاليا"، من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي وترسيخها وتدعيمها حتى في مجال الإبداع...مع العلم أنني أرفض بشكل مسبق هذا التصنيف على أساس أن الإنتاج يعطي نفسه ويملك الحكم عليه في ما يقدمه دون اعتبار للقلم سواء كان رجاليا أو نسائيا**»[1].

يكمن رفض الأديبة المغربية لمصطلح "الأدب النسوي"، لما يوحي من دلالات التهميش والتحقير للمرأة وكتاباتها، أما بخصوص مبررات وجود هذا المصطلح في الوضع الراهن، تجيب "خناثة بنونة" بقولها: «**إذا أخذنا وجهة النظر هذه يكون التصنيف مبررا، لكن عند الجيل الجديد الذي جعل أفكارا متطورة ويقوم الوضع ضمن متطورات واقعية وحديثة، يصبح إبقاؤها على هذه التصنيفات نوعا من الظلم للمرأة وإدانة لهم.كما تمثل تناقضا بين القناعات النظرية والتطبيقات الواقعية. لكنني اعتبر كل هذه التصنيفات بشكل سلمي أو غير سلمي**»[2].

وفقا لهذا الطرح، يتلخص رفض الأديبة المغربية "خناثة بنونة" لمصطلح "الأدب النسوي" في ارتباطه المباشر بتلك النظرة السلبية للمرأة، هذه النظرة التي يجب إبطالها من طرف النساء أنفسهن، متى سمحت لهن الظروف، ومتى توفرت لهن الجدارة الفكرية والاجتماعية؛ لأن بإبطالها سوف تبطل لا محالة مثل هذه التصنيفات.

(1) رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف)، ص81.
(2) المرجع السابق، ص81.

أما القاصة الليبية "لطيفة القبائلي"فإنها لا توافق على هذا التقسيم، الذي يقسم الأدب إلى نوعين: "أدب نسائي" وآخر "رجالي"، وما يوثق طرحها هذا قولها: «**بالرغم من أنني لا أوافق على هذا التقسيم الذي يفصل الأدب إلى نوعين...أدب نسائي وأدب رجالي...لكن المرأة في كتابات المرأة ليست ذات حضور أحادي الجانب، وإنما هي عبارة عن وجوه اجتماعية متعددة في إطار رؤية فكرية ناضجة**»[1].

وتعتبر الكاتبة المصرية "سهام بيومي" أن إطلاق مصطلح "الأدب النسائي" على إبداعات المرأة، يعد خسارة كبيرة للأدب، وحجتها في ذلك أن عزل كتابة المرأة في نوعية معينة، يشبه عزل المرأة في نوعية خاصة من المشاكل.[2]

بناءاً على التصورات السابقة، يتضح لنا أن مصطلح "الأدب النسوي"، قد واجه إشكالات معقدة في الأوساط الأدبية، تعود أسبابها إلى غموض المصطلح وعدم فهمه من جهة، وإلى إصدار الحكم عليه، دون الإلمام بمدلولاته وتاريخه من جهة أخرى، لذا نجد أن العديد من المبدعات العربيات قد تعاملن معه بحذر شديد؛ لإحساسهن بأن «**برنامجهن الكتابي ينطلق من موقع فئوي محدود فلا هن يمتلكن سلطة ثقافية في التاريخ، ولا هن قادرات بفعل ذلك على إدراج كتابتهن في مرجعيات إبداعية نسائية**»[3]، ثم إن العديد منهن تلخص نفورهن من المصطلح، في شعورهن بالتهميش والدونية، وهي صورة نمطية رسمها الخطاب الذكوري الأحادي، من أجل تغييب صوت المرأة، وتقييد فكرها، وجعلها أسيرة له ردحا طويلا من الزمن.

(1) زهور كرام: السرد النسائي العربي (مقاربة في مفهوم الخطاب)، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص94.

(2) سهام بيومي: الأدب النسائي، حاجز لعزلة المرأة، مجلة الكاتبة، العدد الثاني، كانون الثاني/يناير، السنة الأولى، 2004، ص37.

(3) جليلة الطرطير: كتابة الهوية الأنثوية في السيرة الذاتية العربية الحديثة، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، العدد 195، تونس، 2008، ص7.

وعليه، فأي تصنيف يفتقد لدلالات التميز أو الخصوصية، فإنه يؤثر بشكل سلبي على فهم المصطلح وتحييده، مما يؤدي إلى غموضه والتباسه، وفي هذا الصدد تقول "رشيدة بن مسعود":«**في رأيي فإن الغموض الذي ينسحب على وجهات النظر المقدمة لمفهوم مصطلح "الأدب النسوي"، آت من عدم تحديد وتعريف كلمة نسائي التي تجعل دلالات مشحونة بالفهم الجريمي الاحتقاري، وهذا ما يدفع المبدعات إلى النفور منه على حساب هويتهن، فيسقطن بسبب ذلك في استيلاب الفهم الذكوري**»[1].

ثم إن هذا الرفض لمصطلح "الكتابة النسائية"/"الأدب النسوي"، ناتج عن مقاربته من الخارج؛ إذ أن سبب الرفض عند هؤلاء، ينتمي –بالدرجة الأولى- للتذكير قبل التأنيث، وهو الشيء الذي يجعلهم يؤكدون على حريمية المصطلح، وفق مقاربة هذه الكتابة من الخارج دون الوصول إلى الداخل، ودون البحث في أنساق الظاهرة فكريا وجماليا، مما يؤكد أن النقد قد مارس الإسقاط الخارجي بدافع إيديولوجي.[2]

ينضاف إلى ذلك كله ما تعانيه المرأة المبدعة، التي تقع دائما ضحية الفهم الذكوري، والذي حدد معه المصطلح دون العودة إلى رؤيتها الخاصة، ولذا نجد أن غالبية المبدعات في رفضهن للمصطلح ينتحلن موقع الرجل بنفي هذه الخصوصية، ويحاولن إثبات أو تحقيق المساواة في حقل أدبي تمتلك فيه الكاتبة علامة خصوصيتها واختلافها، إضافة إلى ما هو عام ومشترك مع الرجل الكاتب.

في توجه آخر نجد أن عددا من الأدبيات العربيات، قد وجدن في هذا المصطلح "الأدب النسوي" نوعا من الشرعية الاصطلاحية في تحقيق العدل والمساواة بين الرجل والمرأة، فلا حاجة إذن إلى إقامة تلك الحواجز الأدبية، ولا إلى تكريس سياسة الإقصاء والتهميش، والنظرة السلبية

(1) رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف)، ص82.
(2) عبد النور إدريس: النقد الأدبي، ص30.

التحقيرية، وهذا كله من أجل دعم مسيرة الإبداع النسوي، والعثور على صياغة نقدية تتناسب مع الموروث الأدبي الأنثوي، وصولا إلى إعادة الاعتبار "لأدب المرأة"؛ حيث «**اتخذت من الكتابة منبرا لإعلاء صوتها والتنديد بكل أشكال العنف الممارس عليها فوردت كتاباتها تعبر عن قلقها الدائم**».[1]

ويتشكل هذا المصطلح في ضوء قيمته الإنسانية والإبداعية، هذه القيمة لا تعني بأي حال من الأحوال ما كان يعبر عنه البعض بمصطلحات كالدونية، والسلبية، والهامشية...وغيرها، وهذا ما تعبّر عنه "حمدة خميس" بقولها: «**إن أدب المرأة –واقعا ومصطلحا– ينبغي أن يكون مصدر اعتزاز المرأة والمجتمع والنقاد. إذ إنه يصحح مفهوم الأدب النسائي الذي يؤكد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق ذاته، كما إنه يضيف إلى الأدب السائد نكهة مغايرة وليدة ويعينه ويتكامل معه، وهو أيضا خطاب نهوض وتنوير**»[2]؛ فالأدب الذي تكتبه المرأة يجب أن ينظر عليه على أنه إضافة قيمة للأدب عموما، وهو يشكل معه علاقة تكامل لا تصنيف وتجزيء، وما الاختلاف إلا شكل من أشكال التميز يضاف إلى هذا الأدب.

تقر الكاتبة المصرية "نورا أمين" بوجود مصطلح "الأدب النسائي"، بقولها: «**نعم هناك أدب نسائي ونقد نسائي ومسرح نسائي، اعتراضي هو أننا نتعامل مع هذه المصطلحات كترجمة. هذه المصطلحات لم تولد في الغرب من فراغ بل كانت لها تاريخ وتراث وجهود كثيرة. لها مسار بمعنى أدق، ونحن لا ننتمي لنفس التيار ولا أقول حتى فرع لهذا التيار**»[3]، يبدو أن اعتراض الكاتبة على المصطلح كمصطلح، إنما يكمن اعتراضها في التعامل مع هذه المصطلحات كترجمة؛ أي أننا نتعامل معها بأنها مجرد مصطلحات منقولة، مهملين بذلك الخلفية الفكرية

(1) أحلام معمري: إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، مجلة مقاليد، منشورات جامعة ورقلة، العدد 2، 2011، ص152.

(2) حمدة خميس: مفهوم الأدب النسائي، جريدة الجزيرة، العدد 88-93، 2.2.1997، ص264-265.

(3) شرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف (قراءة في كتابات نسوية)، ص13.

والثقافية التي قامت عليها هذه المصطلحات في الغرب. وهي تعترف اعترافا مباشرا وصريحا بوجوده، خاصة وأنه لم يوجد هكذا من فراغ، وإنما كان له تراث وتاريخ عريق في مهده الأول/ الغرب، وبذلت لأجله جهود ضخمة، حتى أصبح له مسار، ونحن العرب – وكعادتنا– لم نأخذ هذا المصطلح سوى التسمية؛ لأننا لسنا من التيار، و لا نمثل فرعا منه.

في المقابل تتخذ المبدعة السورية "ليلى الأحدب" موقف القبول المشروط اتجاه مصطلح "الأدب النسوي"، تقول: «**أنا امرأة مبدعة لا يضرني شيء أن تصنف كتاباتي بالنسائية لأنني ببساطة لست رجلا، لكن بشرط أن يكون لهذه التسمية ما يقابلها في الطرف الآخر، فيقال مثلا "كتابات رجالية" أو "أدب رجالي"**»[1]، "فليلى الأحدب" تقبل بالمصطلح وتعترف بشرعيته في حالة واحدة فقط، ألا وهي الاعتراف بالمصطلح المقابل، بمعنى "الأدب النسائي" في مقابل "الأدب الرجالي".

نصل في الأخير إلى أنه وعلى الرغم من إقرار بعض الكاتبات العربيات بوجود خصوصية تميز كتابات المرأة، وتنفرد بها عن كتابات الرجل، وبالتالي الاعتراف بمشروعية المصطلح إلا أنهن يرفضن هذا التصنيف في قرارة أنفسهن، ولو كان ذلك على حساب الهوية الأنثوية، و«**هذا ما يوقعنا في تناقض بين ما تؤمن به وتطمح إلى تحقيقه من إثبات هوية وتأكيد كيان متميز ومستقل، وبين ما تمارسه من مسعى لانتحال موقع الرجل بنفي الخصوصية وإثبات المساواة في حقل الكتابة الأدبية**»[2].

ويبقى مصطلح "الأدب النسوي" أو "الكتابة النسوية" مصطلحا إجرائيا، الهدف منه التمييز بين كتابة المرأة وكتابة الرجل، غير أن هذا التمييز لا ينفي صفة الإبداع عن كليهما، من قناعة مفادها أن الأدب منجز لغوي إنساني واحد لا يقبل التصنيف، لكنه يؤكد على أن المرأة

(1) زهور كرام: السرد النسائي العربي، ص93.

(2) بن جمعة بوشوشة: الرواية النسوية المغاربية، ص2.

الكاتبة تمتلك تصورا مختلفا عن تصور الرجل للقضايا المخفية والمسكوت عنها، والسبب في ذلك يعود إلى تلك الفروق الفردية الموجودة بين الجنسين، وهذا يدفعنا للقول أن للمرأة طريقة خاصة في التعبير، وجرأة أكبر في طرح بعض المواضيع.

ولأن هذه الطروحات المقدمة تتكئ على خلفيات ومرجعيات غربية،يتقدمها"النقد النسوي الغربي"، كان لزاما علينا أن نسلط الضوء على "المذهب النسوي الغربي"، من منطلق أن "النقد النسوي" هو أحد أهم منجزاته، في محاولة منّا لفهم إشكالية المصطلح، المعتمدة بدورها على"النقد النسوي الغربي"، وهذا ما سنتطرق إليه بالتحليل والمناقشة في العنصر الموالي.

الخلفية الفلسفية لمصطلح "الأدب النسوي"

تُعد قضية المصطلح من القضايا الشائكة في أيّ بحث من البحوث العلمية، لذا يجب على الباحث أن يتعامل معها بدقة وموضوعية، قبل الولوج إل عوالم البحث المختلفة، وقبل الخوض في مقاربة ومناقشة باقي القضايا المتعلقة بالموضوع. ومن المصطلحات التي تعرضت لاضطراب التنظير وتنوع المفاهيم مصطلح "الأدب النسوي" أو ""الكتابة النسوية"، والسبب في ذلك يعود إلى أصله؛ فهو دخيل على المشهدين العربيين الثقافي والنقدي، انتقل إليهما عن طريق الترجمة، ولأنّها لم تكن وفية للنص الأصلي كما ينبغي، كانت الهوة واسعة بين المصطلح المترجم وما يدل عليه، وتبعًا لذلك، وفي محاولة منّا لفهم سبب هذا الإشكال، كان لابد لنا من البحث والتنقيب عن أصول التسمية، وعن الفلسفة التي انبثق منها في لغته الأصل، وفي وطنه الأم/الغرب.

نُشير في البدء إلى أنّ مصطلح "الكتابة النسائية criture feminist" يمثل حوصلة نضال نسوي غربيّ عسير، ضد هيمنة الإيديولوجية الذكورية، وغطرسة السلطة الأبوية، مستعملا في ذلك استراتيجيات مختلفة، من شأنها أن ترفع المرأة من حيز الهامش إلى نقطة المركز، ليفرز بعدها نقده الخاص به. أمّا "المذهب النسوي الغربي Féminisme" فهو مصطلح أطلق للدلالة على ذلك الفكر القائم على فكرة جوهرية، تتلخص في تحرير النساء من القمع والظلم الممارس عليهنّ، إنّه فكر مؤيد لحقوق النساء ومطالبهنّ الشرعية، وحقهنّ في المساواة والحرية، أو هو تلك الحركات التحررية المنادية بإعادة صياغة تاريخ المرأة وثقافتها، ومحاولة إضاءة تلك الصورة المظلمة عن المرأة في الثقافة البشرية في جيوب التاريخ ونتوءات الذاكرة في الماضي والحاضر، في الأدب والنقد، في السياسة والاقتصاد[1].

(1) ينظر: خديجة العزيزي: الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، ط1، 2005، ص17-18-19.

ظهر هذا المذهب أول ما ظهر في أوروبا في أواسط القرن التاسع عشر (19م)، كجزء متضمن في الخطاب التنويري لينتقل بعدها إلى أمريكا، هذا الاصطلاح يتضمن فكرة تقديم النساء على صورة تومئ بأنهنّ مقموعات، وأنّ علاقات "الجنوسة Gendre" لا تتسم بالثبات، بمعنى أنّ المرأة لا تمثل جوهرًا في ذاتها، وعليه لا يصح إدراج هذه العلاقات ضمن الاختلافات البيولوجية الموجودة بين الذكر والأنثى، ثمّ إنّ هذا المصطلح يشير في مضمونه إلى وضع سياسة هدفها تغيير أوضاعهنّ، وتحسين صورتهنّ، ودعم مركزهنّ بدفعه نحو الأمام[1].

انقسمت الحركات النسوية إزاء مصطلح "المذهب النسوي Féminisme"و"النسوية Féministe" باعتبارهما عبارتان مشحونتان عاطفيا إلى فئتين:

- فئة تنظر إليه بعين الازدراء وبالتالي ترفضه على الرغم من تطابق آرائها ومطالبها مع "المذهب النسوي".
- فئة نسوية أخرى ترى في المصطلح تشريفا لهن، وعليه تتبناه رغم عدم استحقاقها له[2].

أطلق هذا المصطلح أول مرة على جماعة من النساء تنادي بحقوق المرأة، وتؤكد على تفرد النساء وروحانية الأمومة، في "بريطانيا" أُطلق على هذا الاتجاه مصطلح "الرومانتيكية الجنسية" بدل "العقلانية الجنسية". كان يرى في تبعية النساء للرجال وضعا غير عقلاني، لا لأنّ النساء أنقى من الرجال، لكن بسبب التشابه الموجود بينهما، ولأنّ من أطلق مصطلح "Féminisme" و"Féministe" هنّ نساء يعتنقن "الفكر البورجوازي الغربي"، كان من المعقول أن يقابل بالرفض من طرف نساء "الحزب الشيوعي" في "الاتحاد السوفيتي"، وعلى رأسهنّ "ألكسندرا كولونتيا Alexandra Kollontia" رئيسة الحزب عام 1920؛ بدعوى أنّه يحمل "صبغة ليبرالية"[3].

(1) ينظر: خديجة العزيزي: الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، ص17.
(2) ينظر: المرجع السابق، ص19.
(3) ينظر: المرجع السابق، ص19-20.

امتد هذا الرفض ليشمل مفكرات " الحركة النسائية القومية" في "الهند"، و"النساء السود" في "الولايات المتحدة الأمريكية"، و"الحركات النسائية" في "العالم الثالث"، وكذا في "فرنسا" التي أبدت هي الأخرى تحفظا إزاء المصطلح، حين تعرفت عليه سنة 1970؛ لأنّه نتاج حركة إصلاحية نسوية تبحث عن سلطة ضمن النظام الهرمي، الذي صنعته السلطة الذكورية، هذا الرفض وهذه المعارضة لم تمنع المصطلح من الاستمرار والاستعمال إذ استخدم من طرف عدد كبير من مفكرات الحركات النسائي في مختلف أنحاء العالم[1](1).

يُعرّف الفيلسوف الانجليزي المعاصر "سيمون بلاك بيرن Simon Blak Bourn" المذهب النسوي بأنّه: «**منهج دراسة الحياة الاجتماعية والفلسفة وعلم الأخلاق Ethics"، يلتزم أصحابه فيه بتصحيح انحرافات التحيز Biases التي تؤدي إلى إحلال المرأة في مكانة التابع Subordination(أي في مكانة ثانوية) وإلى الغض من قيمة الخبرة الخاصة بالمرأة واستصغار شأنها Disparagment** »(2)؛ بمعنى أنّه يهدف إلى إكساب المرأة مكانة مساوية لمكانة الرجل.

يمكن القول، إنّ "المذهب النسوي" أصبح اليوم بمثابة الرؤية النسوية في المجتمع الغربي المعاصر، تبنّته حركات نسوية كثيرة، اختلفت فيما بينها وتباينت من حيث الانتماء الإيديولوجي والفلسفي، إذ هناك "حركات نسوية ليبيرالية" تعدّ من أقدم الحركات النسائية وأعتقها على الإطلاق، تمثلها المفكرة الفرنسية "أولمب دي غوج" (Olymp de gouges)، والبريطانية الغنية عن التعريف في مجال الدراسات النسوية "ماري ولستو كرافت" (Mary Wollstonecraft)، هذه الحركة نشأت في الفترة الممتدة ما بين 1960-1970، وهي الفترة التي شهدت ظهور "الحركة الراديكالية" "شمال أمريكا"، تتبنى مبادئها كل من المفكرة "شالميت فايرستون" (Shulamith

(1) ينظر: خديجة العزيزي: الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، ص20.

(2) محمد عنابي: المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم انجليزي-عربي)، ص182.

Fireston)، والمفكرة"كيث ميليت" (Kate Millet)، ومن اللواتي تأثرن بهذه الحركة نجد "لوسه إيريغاري" (Luce Irigray)، و"هيلين سيكسوس" (Hélén Cixous) الفرنسيتين.

ينضاف إلى ذلك "الحركة النسوية الماركسية"، ولأنها تيار يؤكد على البعد الاقتصادي للتفضيل النوعي، وبسبب عدم أخذها بالاعتبار مسألة العلاقات الجنسية، والقمع الذي تتعرض له النساء، فقد وضعت المرأة من حيث المبدأ في إطار العائلة، ولم تميز بين الذكور والإناث. هناك كذلك "الحركة النسوية السحاقية" التي انبثقت أواخر عام 1960 وأوائل عام 1970م، شمال أمريكا، اشتغلت على نظام الجنس (Sexism)، وأكدت انفصالها عن نشاط الحركات النسائية الأخرى. كما نجد أيضا "الحركة النسوية الفرنسية" التي اقترن تفكيرها بالنظرية الجنسية عند "لاكان" (Lacan)، وبالنظام اللغوي عند "جاك ديريدا" (Jacques Derrida)، من أشهر مفكرات هذه الحركة: لوسه إيريغاري"، "هيلين سيكسوس"(soxeS eneleH)، "جوليا كريستيفا" (Julia Kristiva)، ثم إن "المذهب النسوي الفرنسي" ارتكز على "الفكر السحاقي" عند " مونيك ويتنج" (Monique Witting)، و"الفكر النسوي" عند "سيمون دي بوفوار" (Simone de Beauvoir)، و"كريستين ديلفي" (Christine Delphy)، ما يميز هذا المذهب تأكيده على "الأنوثة" في البنية اللغوية.

وبتنوع المدارس النسوية، وتغير الآراء والمبادئ، وصفت النظرية النسوية الغربية بأنها "نظرية مرتحلة" (Tranvling Theary)؛ إذ أن تغير النظرية يؤدي بدوره إلى تجديد وتطور على مستوى اللغة، مثال ذلك كلمة "Féminisme" عبارة جديدة اشتقتها مفكرات الحركة النسوية من اللغة الفرنسية[1].

(1) ينظر، خديجة العزيزي: الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، ص29.

بدأ "النقد النسائي" أول ما بدأ بنقد الأدب رجالي"[1]، والثورة على النظام الرجالي الذي همش المرأة وسخرها لخدمة أهدافه ومصالحه، لكنه قبل ذلك مر بمراحل شكلت أهم منعطفاته وأبرز توجهاته، يمكن إجمالها فيمايلي:

– المرحلة الأولى: انطلقت هذه المرحلة من "النقد النسائي" عام 1970م، وهي المرحلة التي كشف فيها عن كراهية النساء في الممارسات الأدبية، وتصويرهن باستمرار على أنهن مسوخ شيطانية، الأمر الذي أدى إلى إساءة أدبية للنساء في أدب الذكور، إضافة إلى استبعاد النساء من التاريخ الأدبي[2].

كشفت "ماري آلمن" (Mary Ellman) في كتاب بعنوان "التفكير حول النساء" (Thinking about women) بسخرية واضحة عن تلك القوالب اللامعقولة "للنقد القضيبي" (Phallic Criticism)، التي يستعملها النقاد الذكور للتقليل والتحقير من شأن النساء الكاتبات، غير أن العمل المؤسس الأكثر تأثيرا كان أطروحة الدكتوراه التي أنجزتها "كايت ميليت" (Kate Millet) تحت عنوان "السياسة الجنسية" (Sexual Politics) سنة 1970م، والتي لم تكتف فيها بوضع مخطط للنظرية الأبوية، وتحديد الفرق الهام بين "الجنس البيولوجي" (Sex) و"الجنس البسيكو ثقافي" (Gender)، بل شنت هجوما منظما على أربعة كتاب من العصر الحديث، وهم على التوالي: "دي ايتش لورنس"، "نورمن مايلر"، "هنري ميلر"، "جان جيني"، متهمة إياهم مع "سيجموند فرويد"...وغيرهم بكره النساء[3].

تميزت هذه المرحلة من"النقد النسائي" –كما يبدو وفق الطرح السابق– بحساسية شديدة اتجاه النظريات الأدبية المهيمنة من طرف النساء، ومحاولة الكشف عن التفرقة الجنسية والقوالب

(1) ينظر: بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، أبو ظبي، ط1، 1995، ص154.

(2)ينظر: محمد بن زاوي: النقد النسوي في ميزان النقد الجديد، ص169-180.

(3) ينظر: كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، تر: خميسي بوغرارة، منسورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، (د.ط)، 2004، ص213-216.

السيكوثقافية المضمرة في النصوص الأدبية والنقدية على حد سواء، والتي عادة ما تكون نصوص ذكرية، كما اتسمت بالمواجهة العلنية والصريحة ضد الكتاب الذكور.

- **المرحلة الثانية:** كشف التتابع التاريخي في المرحلة الأولى للإنتاجات الأدبية الذكورية، والتنقيب في الإرث الثقافي عموما،عن فكرة جديدة مفادها أن للنساء أدب خاص بهن، ونظرا لأهميته الفنية، تقرر إعادة قراءة الأدب النسوي من مختلف القوميات والفئات التاريخية، و«**هكذا وفي عام (1979) توسعت هذه الدراسات لتشمل التاريخ الأدبي للنساء موضوعا لرواياتها، كما أن الرواية النسوية بعد "فرجينيا وولف" (Virginia Woolf) تميزت بنوع من الصراحة الجديدة حول الجنسانية، وخصوصا عند "جين ريس" (Jean Rhys)**»[1].

ترفض النساء في هذه المرحلة المحاكاة والمعارضة معا، وهما شكلان من التبعية للسلطة الذكورية المهيمنة، ويركزن اهتمامهنّ بدلًا من ذلك على التجربة الأنثوية، بوصفها مصدرًا للفن المستقل، حيث يعملن على توسيع التحليل النسائي للثقافة، ليشمل جميع أشكال الأدب وتقنياته، وتبدأ ممثلات الجمالية الأنثوية الشكلية تفكر بلغة الجمال الذكرية والأنثوية، كما قسمن أعمالهنّ على "الصحافة الذكرية" و"الرواية الأنثوية"، وأعدت تحديد التجربة الداخلية والخارجية، وأضفن عليها طابعًا جنسيًا[2].

انبثق عن "المذهب النسوي" ما يصطلح عليه بـ "النقد النسوي"، وهو نشاط أدبي أو نقدي موازي للنشاطات السياسية والاجتماعية، التي كانت تنظمها النساء من أجل تحسين أوضاعهنّ، بدأ تحديدًا «**عندما أصبحت أول امرأة على وعي بعلاقاتها باللغة، وإدراكها لذاتها ككاتبة أو متحدثة أو قارئة أو مستمعة، ولكن من المحتمل أنها بدأت في وقتنا هذا بكتاب**

(1) محمد بن الزاوي: الأدب النسوي في ميزان النقد الجديد، ص177.

(2) ك.م.نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص284.

فرجينيا وولف (Virginia Woolf) المعنون بـ"غرفة للمرء وحده" " A Room of one own" (1928)، وكتاب "سيمون دي بوفوار" (Simon de Beuvoir) "الجنس الثاني" "The second sexe" (1949)، وبالكثير من التبسيط والضغط فإن هذين الكتابين قد يعتبران بدايات الاتجاهات الأمريكية والفرنسية للنقد النسوي»[1].

اعتمد"النقد النسوي" في قيامه بتبلور أفكاره على الحركات النسوية، أو لنقل حركات تحرير المرأة، بتعبير أدق، التي طالبت بحقوق المرأة المشروعة في العالم العربي والغربي على حد سواء، ونادت بالمساواة والعدالة والحرية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، تزعمت هذا المنهج "فرجينيا وولف" (Virginia Woolf)حيث اتهمت المجتمع الغربي بأنّه مجتمع أبوي، حرم المرأة من أبسط حقوقها، ومنعها من تحقيق طموحاتها الأدبية والفنية، وكذا "سيمون دي بوفوار"(Simon de Beuvoir) التي أصرت على أن المرأة وهويتها تنبع دائما من ارتباطها بالرجل.

يتضح من خلال كتاب الناقدة "إيلين شوالتر" المعنون بـ "أدب خاص بهن" أن التجربة النسائية مرت بثلاث مراحل، تحمل كل مرحلة من هذه المراحل سمات تميز الإبداع النسوي، ومع أن "إيلين شوالتر" تسلم منذ البداية بعدم وجود نزعة جنسية ثابتة وفطرية أو ما يسمى "خيالًا أنثويًا"، غير أنّها تُقر بوجود اختلاف بين كتابة النساء والرجال، ويمكن رصد هذه المراحل كما يلي:

- **المرحلة الأولى: "المرحلة المؤنثة" (Feminine)، 1940–1980:**

تشمل هذه المرحلة كل من "إليزابيت جاسكل" (Eliwabeth Gaskeell)، و"جورج إليوت" (George Eliot)، وتميزت بتقليد المعايير الجمالية الذكورية المهيمنة، والتي «**تلزم المرأة أن تكون جنتل وومن؛ أي امرأة متأدبة تعرف مقامها وتلزمه، إذ ينحصر مجال كتاباتها في حياتها**

(1) جانيت تود: دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي، تر: ريهام حسين ابراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص213.

العائلية ومحيطها الاجتماعي، إلا أن كتابات هذه المرحلة انتابهن شعور بالذنب، بسبب التزامهن ببعض الحدود في التعبير، كتجنب الخشونة والشهوانية»[1].

نُشير إلى أنّه في هذه المرحلة عرفت "بريطانيا" الاسم الذكوري المستعار، وكان ذلك في أربعينيات القرن التاسع عشر (19)، أمّا المحتوى القومي النسائي للفن المؤنث فهو غير مباشر، على نحو نموذجي ومحرف، ميال إلى السخرية، وعلى المرء أن يقرأه بين السطور في الإمكانيات المفتقدة للنص[2].

- **المرحلة الثانية: "المرحلة النسوية" (Feminist)**، 1880-1920:

اتسمت هذه المرحلة بالروح النضالية أكثر مما سبق، إذ ضمت الكاتبات اللواتي ثُرنَ على القيم الذكرية، مثل "أوليف شراينر" (Olive Chreiner)، و"إليزابيت روبتر" (Elizabeth Robins)، وقد «**دافعت الكاتبات الراديكاليات لهذه المرحلة عن يوتوبيا أمازونية انشقاقية ووحدة نسائية تدعو إلى المساواة**»[3].

- **المرحلة الثالثة: "المرحلة الأنثوية" (Female)، 1920 وما بعدها:**

ورثت هذه المرحلة خصائص المرحلتين السابقتين، و «**طورت فكرة فكرة "كتابة أنثوية" و"تجربة أنثوية"، فهي مرحلة اكتشاف الذات، وترى شوالتر أن كلا من "دورتي ريتشر دسن" (Dorthy Richqrdson) و"ربكا واست" (Rebecca West) و"كاترين مانسفيلد" (Cathrine Mansfield)، أول وأهم روائيات هذه المرحلة، بحيث نجد "ريتشر دسن" اتخذت**

(1) محمد بن زاوي: الأدب النسوي في ميزان النقد الجديد، النقد العربي المعاصر المرجع والتلقي، كتاب ملتقى الخطاب النقدي المعاصر قضاياه واتجاهاته، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، مارس2004، ص178.

(2) ك.م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية،(د.ب)، ط1، 1996، ص284.

(3) رامان سلدان: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار الفكر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991، ص223.

من الوعي الأنثوي الذي يصف المراحل التطورية لكتابتهن من خلال أكثر من ثلاثة قرون (...) ومن أهم كاتبات هذه المرحلة: "إلين شوالتر" وكتابها "أدب خاص بهن" الذي حاولت فيه ومن منطلق ليبرالي إنسانوي أن تعيد بناء نوع من التراث أو التقليد من أدب النساء، فهي في مقالها "نحو شعرية أنثوية" (1981) دافعت عن مصطلح "Gynocritics" ومعناه دراسة كتابة النساء وإبداعهن من منظور التجربة والثقافة الأنثويين، واعتبار ذلك بمثابة الأساس للنقد النسوي»[1].

أطلقت الناقدة "إلين شواتر" على المرحلة الأولى مصطلح "تحليل النقد النسائي" (Fiminist Critique)، ومعناه الكشف عن التفرقة الجنسية والقوالب في النصوص الأدبية والنقدية المكتوبة من طرف الرجال عادة، هذه النصوص تعرف بـ "النصوص الذكرية" (Androtexts)، وسمت المرحلة الثانية من "النقد النسوي" بـ "النقد الأنثوي" (Gynocritics)، أي الدراسة الإيجابية المتعاطفة لكتابات النساء، أو "النصوص الأنثوية" (Gynatexts)[2].

- **المرحلة الثالثة:** ظهرت انتقادات لاذعة وجهت إلى الناقدة "إلين شوالتر"، هذه الانتقادات أدت إلى ظهور مرحلة جديدة في أوائل الثمانينات، فرضت على النقد إعادة تقويم كبرى للميراث النسوي خلال فترة السبعينات، وللإنسانوية الليبرالية التي شكلت أساسًا له، وذلك عن طريق «**استيراد اهتمامات ما بعد بنيوية وبسيكوتحليلية تزعزع الاستقرار النسبي لمفاهيم المؤلف والتجربة ونظرية المحاكاة التي اعتمدت عليها النسائية الأمريكية حتى ذلك الوقت، وأحلت موجة (Gynesis) الجديدة لا محدودية الاختلاف النصي محل التركيز**

(1) محمد بن زاوي: الأدب النسوي في ميزان النقد الجديد، ص180.

(2) كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية، ص215.

على هوية المرأة الممكن إدراكها، وفي أكثر تجلياتها أحكاما أذابت "المرأة" كأنثى وخلقت منها "المرأة" كبناء لغوي نصوصي»[1].

يتلخص نقد هذه المرحلة بضرورة دراسة الروابط الموجودة بين الهوية الجنسية وعلم الاجتماع والأدب، كبديل عن التركيز على كتابة النساء، والسبب في ذلك يعود إلى أنّ إقامة"النقد النسوي" على كتابة النساء فيه مخاطرة بتعزيز قناعة مفادها أنّ للمرأة هوية جوهرية قائمة على تجربتها، وتتعالى على اختلافات الثقافة والطبقة...وغيرها. من أشهر ناقدات هذه المرحلة من النقد النسوي، الناقدة "جوليا كريستيفا" (Julia Kristiva) في كتابها الموسوم بـ ""التفكير حول النساء".

أطلقت "أليس جاردين" (Alic Jardine) على هذه المرحلة مصطلح (Gynesis)؛ وهي كلمة تجمع بين عضو التكاثر عند الأنثى، أي المبيض، وفكرة الأصل أو المنبع، وعليه يمكن ترجمتها بـ "الأنوثة الأصل"، وفيها سعى النقد النسوي إلى إعادة تقييم ما بعد بنيوي لـ "الأنثوي". تبدأ هذه المرحلة –الأكثر تعقيدا– في أوائل الثمانينات، معتمدة على اهتمامات ما بعد البنيوية والبسيكوتحليلية، وانقسم النقد النسائي فيها إلى معسكرين فكريين: المدرسة الأمريكية بزعامة "إلين شوالتير"، والمدرسة الفرنسية بزعامة كل من "هيلين سيسكسوس"، لوسه إيريغاي"، "جوليا كريستيفا"[2].

اعتمدت الناقدة الفرنسية "هيلين سيكسوس" على تفكيكية "جاك دريدا"، وتحديدًا على مفهومي الاختلاف والإرجاء في تحديدها لمفهوم "الكتابة النسائية"، حيث تقوم بنقل «**مركز**

(1) كريس زاوي: النقد والنظرية الأدبية، ص215.

(2) ينظر:بولديك كريس: النظرية الأدبية والسياسة النصية منذ 1968، تر: خميسي بغرارة، حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، كلية الآداب واللغات، قسم اللغات الأجنبية، مخبر الترجمة Trall، مطبعة البحث، قسنطينة، أكتوبر 2002، العدد 1، ص83-84-85.

الجدل في النقد النسوي إلى إشكاليات المرأة، والكتابة بعيدا عن التركيز التجريبي على جنس الكاتب (الكاتبة) أو طريقة التعامل مع المرأة فيه. فالكتابة النسوية عندها تعيد تأسيس العلاقات العفوية مع الجسد: جسم العالم وجسد المرأة معا بعيدا عن منظومة التفكير الأبوي التراتبية وثنائيتها المتعارضة، وتعيد تأسيس العلاقة مع الأمم باعتبارها مصدر الصوت وأصله في أي كتابة نسوية حلقة»[1].

عملت المنظرات النسويات من كلتا المدرستين على تكييف هذه المناهج والنظريات مع حاجاتهن الخاصة، هذه التمييزات النظرية لم تخلو من الصراعات السياسية، خاصة ما تعلق منها بفكرة "الهوية"، إذ رفضت السحاقيات والنساء الأمريكيات الزنجيات مفهوم المرأة حسب منظور النسائيات البيض، بدعوى أنه محاولة لعولمة مصالح خاصة متميزة "العرقمركزية" (Ethnocentrism)، التي تسم النقد النسوي السائد[2].

رافقت "النقد النسوي الغربي" مصطلحات كثيرة، أهمها مصطلح أو مفهوم "الجنوسة" (Gender)؛ ومعناه في اللغة "الانحياز إلى أحد الجنسين"، غير أنه اكتسب معنى آخر في "النقد النسائي"، إذ تم التفريق بين "الجنس" (Sex)، وبين "الفئة البيولوجية"، وبين (Gender)/النوع، وهو التعبير الثقافي عن الاختلاف الجنسي، بمعنى أنماط السلوك الذكرية التي يتبعها الرجل، وأنماط السلوك الأنثوية التي ينبغي للمرأة أن تحيد عنها[3].

(1) حافظ صبري: أفق الخطاب النقدي (دراسة نظرية وقراءات تطبيقية)، دار شرقيات للنشر، مصر، ط1، 1996، ص33.

(2) ينظر: محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم انجليزي-عربي)، ص.

(3) ينظر: محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم انجليزي-عربي)، ص182-183.

تتأسس بنية "الجنوسة" على عنصر الضغط الاجتماعي والثقافي، وبالتالي لا دخل للطبيعة البيولوجية في طرق التفكير والإبداع والسلوك، وإنما الثقافة هي من تتولى ذلك، من حيث وضع قيود وحدات لذلك، ينبغي الالتزام بها وعدم تجاوزها. وتنطلق الناقدة "إلين شوارلتر" في تحديد مصطلح "الجنوسة" من كونها بينة ثقافية اجتماعية، وهي (الجنوسة) عكس "النقد الجينثوي" (النسوي)، الذي يعنى بالكتابة الأنثوية، وعلى خلاف مفهوم "الأنثوية" في فكر ما بعد الأنثوية، هي استكشاف لكل ما ينتج عن نظام الجنس التكويني والجنوسة، من حفر أيديولوجي وتأثيرات أدبية[1].

كان هدف الناقدات النسويات في الغرب بالإجماع –رغم اختلاف توجهاتهن وتعدد انتماءاتهن– هو زعزعة السلطة الذكورية المهيمنة، وخلخلة النظام الأبوي المتغطرس، مستعينة في ذلك باستراتيجيات مختلفة، كفكر ما بعد البنيوية لتفكيك نظام الثقافة الغربية، المستندة بدورها على تنظير فلسفي ذكوري، قوامه نظام التراتبية، والثنائيات المتعارضة، حيث تمثل المرأة الطرف السلبي في هذه الثنائية المتقابلة، ويشغل الرجل الطرف الإيجابي.

قامت النسويات الغربية –وفق هذا الطرح– على كشف التراتبية، والسعي لهدمها اعتمادا على لغة أنثوية، تمارس فعل التخريب في بنية اللغة العادية، وهي لغة رجالية أساسًا، وهذا ما عملت عليه "هيلين سيكسوس"، حيث طالبت المرأة أن تكتب بلغتها الخاصة، كأن تكتب بجسدها وعن جسدها، غير أن الناقدة "لوسه إيريغاي" تعارض هذا التوجه، عندما أقرت بأن «**المرأة لا يمكنها أن تكتب بشكل أنثوي خالص خارج البنية الأبوية ولكن يمكنها أن تكتب من داخل هذا السياق محاكية الخطاب الأبوي وعندئذ يمكن قراءة الأنثوي في المساحات الخالية Blank space والفراغات الموجودة بين السطور والمحاكاة. وهو ما أسمته سيكسو**

(1) ينظر:ميجان الرويلي: سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2002،ص.

الثغرات Inbetween وبذلك تصبح قصدية المحاكاة للخطاب الرئيسي الأبوي بمثابة تخريب وخلخلة»[1].

نخلص من خلال هذه الطروحات المقدمة حول كل من المذهب والنقد النسويين في الغرب، إلى أن النظرية النسوية الغربية يغلب عليها طابع التغير وعدم الثبات، لذا أطلق عليها مصطلح "نظرية مرتحلة" (Traveling theory)، استمدت مبادئها من نظريات مختلفة، كالتحليل النفسي، البنيوية، ما بعد البنيوية، التفكيكية...، وغيرها، فكانت متنوعة المشارب، متعددة المناهج، ثمّ إنّها لم توجد من فراغ، فهي حصيلة سنوات طويلة من الكفاح والاجتهاد تمكنت من صياغة مصطلحاتها ومفاهيمها عن طريق الاشتقاق من مثل: Feminist -Gynocrit- Feminism...وغيرها، وعليه بات من الضروري أن تبحث لها عن مكان في المشهد النقدي الغربي عامة، والنقد النسوي بوجه أخص، وهو ما يفتقد إليه مصطلح "الأدب النسوي" في الساحة النقدية العربية، الذي لايزال يشكل جدلا على مستوى المفهوم والمشروعية، تنضاف إليهما إشكالية الخصوصية والاختلاف، وهي في واقع الأمر امتدادًا طبيعيًا لإشكالية المصطلح التي لم يفصل فيها بعد، وهل استطاعت المرأة الكاتبة أن تتميز في كتاباتها وتتفرد؟.

(1) شرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف (قراءة في كتابات نسوية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1998، ص26.

1-الأدب النسوي: ملامح الخصوصية وأسئلة الاختلاف

لا يزال مصطلح "الأدب النسوي" موضع شك وارتباك للكثير من النقاد والمبدعات، ولا يزال مثار جدل ونقاش في المشهد النقدي العربي بشتى تمضهراته الأجناسية، ولا سيما جنس الرواية، التي ارتبط ظهورها عند المرأة الكاتبة بهاجس الاختلاف والخصوصية، المستند في طرحه على الاختلاف الجنسي والفروقات البيولوجية، وما يتركه من بصمات تدل على تميزه وخصوصيته في الممارسة الأدبية، غير أنّ الخطاب النقدي العربي لم يتمكن –وإلى يومنا هذا– من الاتفاق على تصور، أو صياغة مبحث مستقل لأدب المرأة، مما جعله يتخبط في فوضى المصطلحات وجدل المفاهيم، والتأرجح بين إثبات الخصوصية ونفيها عن هذا الأدب، و«**الذي تحت ضغط أيديولوجية ذكورية مركزية حاول أن يناقش الكتابة النسائية من منظور معايير المساواة على حساب الخصوصية**»[1] وفي هذا تغييب لصوت المرأة، ونفي لخصوصية كتاباتها.

انقسمت مواقف النقاد والكاتبات العربيات إزاء هذه الإشكالية إلى مواقف متباينة، وهناك من يقر بوجود اختلاف بين ما تبدعه المرأة، وبين ما يبدعه الرجل، من منطلق الفوارق البيولوجية والاختلافات النفسية، التي تؤدي بدورها إلى تباين وجهات النظر، وبالتالي اختلاف طرق وأساليب معالجتها، في مقابل ذلك نجد من النقاد والمبدعات من ينكر توفر هذه الخصوصية في الكتابة النسوية، بدعوى أن من يصنع التميز والاختلاف هي الفوارق الفردية الموجودة لا الاختلاف الجنسي، وهناك فريق ثالث اعترف بوجودها وقال في ذات السياق بعدم ثباتها، وعليه فهي خصوصية غير فنية، ويعزون ذلك إلى العامل الاجتماعي، بمعنى أنها تتجلى في أدب المرأة كلما كانت الظروف الاجتماعية القاسية، وبزوال أشكال القهر، وتحسن ظروف المرأة، وازدياد الوعي في المجتمع، تزول هذه الخصوصية لا محالة، لأن هموم المرأة ومشاكلها حينها ستذوب في الهم الإنساني الأكبر، وتصبح جزءًا لا يتجزأ منه.

(1) رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف)، ص90.

وقبل الخوض في مقاربة هذه القضية النقدية، والتعرض لمناقشة الآراء والمواقف التي قيلت حولها، لنا أولًا أن نبحث في علاقة المرأة بالكتابة، فماذا تعني الكتابة بالنسبة للمرأة؟.

أ–المرأة وهاجس الكتابة

تُشير الدراسات الأدبية والنقدية إلى أنّ البحث في ثنائية المرأة والكتابة ليس بالأمر الهين اليسير، فكل طرف من هذه الثنائية يعتبر حقلًا دلاليًا محمّلًا بالتناقضات، من حيث التنوع المفهومي الذي يحيل إليه مصطلح المرأة، و مصطلح الكتابة ثانيا، فنحن في الحقيقة أمام جدلية واحدة هي كتابة المرأة، ثمّ إنّ «**العلاقة بين المرأة والكتابة في الحقيقة هي إشكالية تاريخية – حضارية عامة تنبئ بكثير من التحولات في التصورات والخطابات**»[1]، فطالما كان الحديث عن علاقة المرأة بالكتابة يشوبه نوعًا من الشك والريبة، كيف لا وقد اتُّهمت المرأة الكاتبة بارتكاب الخطيئة، هذه النظرة تُكرس لمزيد من التبعية، وتُغيّب صوت الأنثى وسط مجتمع ذكوري أبوي مهيمن على كافة أشكال وأساليب القوة والسلطة، الأمر الذي جعله هذا المجتمع يقصي المرأة من مجالات الحياة المختلفة، في مقدمتها مجال الأدب.

أن تكتب المرأة معناه أن تخرج عن صمتها، وأن تخرج المرأة عن صمتها مفاده أن تشارك الرجل في سلطة بناها وفق معاييره، وهذا ما لا يقبله الرجل، وحتى يحافظ على هذه السلطة في شكلها المادي أو الرمزي، الذي يتجلى في القوانين والتشريعات والأدب، عمل على زرع فكرة أنّ المرأة لا تكتب، وإذا كتبت فإنّها لا تبدع، وهكذا نجح في إلغائها من «**مجال الكتابة، لأن التاريخ الذكوري يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار (...) من هنا تبدأ المرأة بالابتعاد عن مجال الإبداع والكتابة لأنها تشعر بخوف لا مثيل له من هذا العالم السحري المترتب من طرف الرجل، إنّــه نظام موضوع ومؤطــر حســب إستراتيجية ذكورية**

(1) معجب الزهراني: صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، تأليف جماعي، أفق التحولات في الرواية العربية (دراسات وشهادات)، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1، 1999، ص68.

معلومة»[1].

ظلت المرأة –استنادًا إلى هذا التصور– تخشى من ممارسة فعل الكتابة، وكثيرا ما رفضت نساء أدبيات من القرن العشرين نعتهنّ بالكاتبات، أو إدراج أدبهنّ في خانة "الأدب النسوي" لشعورهنّ بالنقص والدونية، بالسلبية والتهميش أمام ما يخطه قلم الرجل، وما تجود به قريحته من أفكار ومواضيع، يتراءى للمرأة الكاتبة أنه لا يمكنها مجاراته في الممارسة الأدبية، مع أن الواقع يقر بتفوق المرأة في الكتابة عن الرجل في أكثر من مثال، وكثيرًا ما ارتبط فعل الكتابة عند المرأة بالخطيئة والرذيلة، إذ أنها تمتهنّ حرفة الكتابة لتكاتب هذا وذاك؛ أي أنّها «**تتعلم الكتابة من أجل (المكاتبة)، ومصطلح المكاتبة يتضمن الغدر والخيانة والفحشاء، ويعني استخدام الثقافة من أجل إقامة جسور العشق وتسهيل سبل الخيانة وتوريط الحبيب في علاقة مغشوشة، هدفها الابتزاز والاتجار بالجسد**»[2]، وعليه فالكتابة بالنسبة للمرأة أمر غير محبب، كما صورته الثقافة الذكورية، ثمّ إنّ المرأة تصلح للحكي لا للكتابة.

استنادًا لهذا الطرح، يحذر "خير الدين نعمان" من تعليم المرأة كيف تمسك القلم، يقول: «**أما تعليم النساء الكتابة فأعوذ بالله إذ لا أرى شيئا أضر منه يهن، فإنهن مجبولات على الغدر وكان حصولهن على هذه الملكة من أعظم وسائل الشر والفساد، فاللبيب من الرجال ترك زوجته في حالة من الجهل والعمى فهو أصلح لهن**»[3]، فالمرأة لاينبغي لها تتعلم أبجديات القراءة والكتابة، لأنّها تتنافى مع أنوثتها التي حُصرت في أجزاء معينة من جسمها فعندما «**تفرض المرأة ذاتها داخل النسق الذكوري ولو باعتبارها هامشا ينعتها الرجل بأنها ليست امرأة و لا**

(1) محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف، ص33.

(2) عبد الله محمد الغدامي: المرأة واللغة، ص102.

(3) المرجع السابق: ص111.

تستجيب لخصائص الأنوثة الضرورية للمرأة، بل إنها خنثى (...) هي كائن لا ملامح له لأنها فقط تشكل صورة المرأة»[1].

اتخذت المرأة من فعل الكتابة وسيلة للقول والبوح، وهي عند بعض الكاتبات ليست إلا "ترف فكري" كما تصورها "عروسية النالوتي"[2]، وعند البعض الآخر «**فالكتابة ليست فقط اللعبة والمتعة، ولكنها كذلك اللغة التي من خلالها تعطي المرأة لكتاباتها معنى اختيار الحرية وتحمل قهر السلطتين: السلطة الشهريارية الذكورية التي لا ترى في المرأة سوى انعكاسات باهتة لعجزها، وسلطة دنيا زاد المنضبطة التي ترقب بود وإخلاص صرامة الزلل والخطأ لتنشيء حوله كيانا نقديا»**[3].

وجدت المرأة الكاتبة في الممارسة الأدبية منبرًا لإسماع صوتها المغيّب، وحقلًا لإثبات قدراتها الإبداعية؛ خاصة وأنّها لا تزال تعاني من التهميش والتبعية للرجل، ولا يزال يُنظر إلى أدبها على أنّه أدب منغلق على الذات الأنثوية، غير متفتح على العالم، فالذي «**مارس وأد البنات في الجاهلية وفي عصرنا الراهن ظل يمارس الوأد الثقافي ضد الجنس المؤنث، وأن مؤرخي الأدب قد تعمدوا طمس المرأة العربية في عصورنا الماضية وأنهم ألقوا بآثارها في منطقة الظل**»[4]، وعلى هذا الأساس كانت حاجتها ملحة لرفض هذا الواقع، والعمل على تغييره، والحلم بمستقبل أفضل.

(1) محمد نور الدين أفادية: الهوية والاختلاف، ص34.

(2) ينظر: شرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف، ص12.

(3) واسيني الأعرج: الأدب النسائي (ارتباكات المصطلح وأشواق العنف المبطن)، مجلة روافد، عدد خاص بالمرأة والإبداع، منشورات مارينو، العدد1، 1999، ص13.

(4) عائشة عبد الرحمن: بنت الشاطئ (الشاعرة العربية المعاصرة).

يبدو أنّ اختيار المرأة للكتابة يدل على رغبتها في إثبات كينونتها ووجودها، وتأكيد حضورها وتحقيق ما يمكن اعتباره تجاوزًا لوضعها الحالي، وهكذا تصبح الكتابة نوعًا من الخلاص، ويصبح الاستمرار فيها رغم ما تتضمنه من مجازفة ومخاطرة نوعًا من توسيع دائرة الخلاص، إنّه وضع المرأة؛ ففي عالم غريب وحاضر غريب لم تجد المرأة نفسها إلّا بالكتابة، وواقع الكتابة ترتاد لغة الغرابة لتدرأ من اللغة الصدأ، حاملة كآبتها التي لا تنفتح إلا في غابة الكتابة، حيث يقوم العمل الفني بتخفيف توتر النفس البشرية العميقة[1].

تمارس المرأة فعل الكتابة أيضا —شأنها في ذلك شأن الرجل– من أجل تحقيق ذاتها وإثبات كيانها المختلف، ممّا يحول كتاباتها إلى فعل وجودي مشتق من كيانها الخاص، وإن كانت الكتابة وسيلة لتحقيق الذات عند المرأة الكاتبة، فإنّ ذلك يتجلى بشكل أعمق في التشابه الموجود بين شهادة ميلاد الكتابة، وبين شهادة ميلاد طفل، إذ أنّ «**الكتابة الأنثوية تحل بالنسبة للمرأة محل الحمل، أو تواصله، إنها تظهر كنتيجة لتسامي العلاقة بكائن محبوب**»[2]؛ فالمرأة الكاتبة تحتفي بميلاد نصها الابداعي بقدر احتفائها بميلاد جنينها، والأم تهب الحياة لوليدها، وتهب الاستمرار لنصها الذي يخرج من ظلمات الصمت إلى ساحة الابداع.

تهدف المرأة الكاتبة حين تواجه بياض الورقة إلى السيطرة على الرجل، باستعمال أسلوب من نوع آخر، يعجز الرجل عن فك رموزه بسهولة، لذلك عُدّت الكتابة أسطورة جديدة للإنسان، فبوح النص يعني بوح الجسد، وعليه عُدّ الأسلوب هو الرجل والكتابة «**أداة أخرى لتأسيس علاقة جديدة مع العالم، واختيار المرأة الكتابة بناءا على المواجهة، المراوغة، والاحتيال على واقع وشخوص تصبح معها الكتابة أداة انتقام تصل حدود القتل، وفي هذا كله تنطلق من**

(1) ينظر: زغينة علي وآخرون: السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد1، 2004، ص18.

(2) آني أنزيو: المرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها (رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي)، تر: طلال حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992، ص15.

منطق يقوم على استعمال الحواس بدل العقل، لتعطي صورة من علاقة المرأة/بالكتابة كقيمة تجسد الكتابة كفعل مواجهة للاحتفاء بالذات وإثبات حضورها»[1].

تستطيع الكتابة استنادًا إلى هذا التصور خلخلة القيم والأفكار السائدة، وإرباك الذات ببعديها الفردي والجماعي، ثمّ إنّ دخول المرأة عالم الكتابة هو في حد ذاته حدث هام في تاريخ الثقافة العربية، التي صورت المرأة حاكية، ولعل أبرز صورة ظهرت بها هي صورة "شهرزاد" بطلة "ألف ليلة وليلة"، إذ لم تكن تحكي وتؤلف فحسب، بل استطاعت إنقاذ نفسها وبنات جنسها من موت محقق بفعل الحكي، ثمّ إنّ «**دخول المرأة عالم الكتابة هو خروج من عالم الطاعم الكاسي خروج من الخدر إلى الصقيع وهذا الخروج هو الهجرة من الموطن إلى المنفى، ومن هنا فإن الكتابة بالنسبة للمرأة هي منفى ومعتزل، حيث تنفصل عن موطنها القار الساكن (الحكي) إلى موطن متحرك متحول هو (الكتابة)»**[2].

بهذا التحول يتولد وعي المرأة بذاتها وبما يحيط بها، وستفتح شهيتها للأسئلة المربكة، فيتولد لديها حالة من القلق الوجودي، وهي تدخل عالم الكتابة، لتكتشف فيه لأول مرة هويتها المفقودة، ففي «**حادثة المرأة والكتابة تقع المرأة الكاتبة في هذه الهوة العميقة الممتدة ما بين الهوية المكتسبة والهوية المفقودة، بين الجزء المقتول من الذات والجزء الذي يحتاج إلى صراع مرير للحفاظ عليه، ولكي تكسب المرأة شيئا وتدخل النهار الساطع لابد أن تخسر أشياء، وما بين الكسب والخسارة تنشأ الكتابة في علاقة جبرية مع الاكتئاب»**[3].

(1) محمد غرناط: الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية (قراءة مغربية)، رابطة أهل القلم، منشورات الثقافة، سطيف، الجزائر، الجزائر، ط1، 2008، ص 127.

(2) عبد الله محمد الغدامي: المرأة واللغة، ص135.

(3) المرجع السابق، ص137.

هكذا تنظر المرأة إلى فعل الكتابة، وعلى هذا الأساس تُقيم معها علاقة حميمية بطقوس المرأة/الأنثى، التي تصنع تميزها وتفردها، وتخلق خصوصيتها، فهل تختلف المرأة عن الرجل حقًا في ممارسة الكتابة؟ وما مدى تميزها وخصوصيتها؟.

في دائرة هذا السجال النقدي، تضاربت آراء النقاد والأدباء، وتوزعت على ثلاثة مواقف:

- **الموقف الأول: المرأة تكتب بشكل مختلف**

يُقر عدد كبير من النقاد وأهل الاختصاص، بأنّ القلم الذي تكتب به المرأة يختلف عن القلم الذي يكتب به الرجل؛ لأنّ لكل منهما نظرة خاصة للحياة، تتشكل وفق تلك الفوارق البيولوجية، والاختلافات النفسية الموجودة بينهما، فللمرأة عالمها الخاص بها، تعبر عنه بأسلوب متميز، يحمل بين طياته مجموع هذه الفوارق والاختلافات، وتبعًا لذلك يشكل ملامحه الخاصة، ولأنّ «**المرأة جربت وحدها هذه الخبرات الحياتية الأنثوية الخاصة (الإباضة، الطمت، الوضع) فإنها وحدها القادرة عن الحديث عن حياة المرأة فضلا عن ذلك فإن خبرة المرأة تتضمن حياة إدراكية انفعالية مختلفة، فالنساء لا يرين الأشياء كما يراها الرجال ولهن أفكار مختلفة ومشاعر مغايرة فيما هو معهم وما ليس بمهم**»[1].

يبدو أنّ المرأة وحدها هي من يستطيع أن تكتب عن المرأة وعن عالمها، لأنّ تجاربها وظروفها في الحياة والمجتمع تختلف عن تلك التي يعيشها الرجل، ثمّ إنّ نظرتها للأشياء مغايرة لنظرة الرجل، كما أنّ أفكارها ومشاعرها تختلف عن أفكار ومشاعر الرجل، وهذا ما يؤكده الناقد المغربي محمد برادة" أثناء حديثه عن أدب المرأة، ومدى توفره على ملامح الاختلاف والخصوصية من منظور اللغة، إذ يرى أنّ «**اللغة النسائية مستوى بين عدة مستويات، هذا الطرح يجب أن**

(1) وامان سلدن: النظرية النسوية النفسانية في الأدب، ص104.

نربطه بالنص الأدبي، والنص بطبيعته متعدد المكونات، رغم الوسط هناك تعدد. المقصود باللغات داخل اللغة النسق لا القاموس، هناك كلام مرتبط بالتلفظ بالذات المتلفظة، وليس المقصود أن ندرس نصوصا قصصية روائية كتبتها النساء, إن الشرط الفيزيقي المادي للمرأة كجسد، نصوص تكتبها المرأة, يلتقي الرجل الكاتب والمرأة الكاتبة في اللغة التعبيرية واللغة الأيديولوجية لكن هناك اللغة المرتبطة بالذات –ببعدها الميثولوجي– من هذه الناحية يحقق لي ان أفتقد لغة نسائية، فأنا من هذه الزاوية لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة، لا أستطيع أن أكتب أشياء لا أعيشها، التمايز الموجود على مستوى التميز الوجودي»[1].

يستعمل كل من الرجل والمرأة في كتاباتهما نفس اللغة، المستمدة من نفس القاموس، إنّها اللغة التعبيرية واللغة الأيديولوجية، بيد أنّ الاختلاف يكمن في الطريقة التي تُستعمل فيها هذه اللغة، والتي تتحول بعد استعمالها إلى لغة خاصة، هذه الخصوصية تستمدها من "الذات المتلفظة"، وهو ما اصطلح عليه الناقد بـ"البعد الميثولوجي"، من هنا يخلص "محمد برادة" إلى أنّ إبداع المرأة يختلف عن إبداع الرجل، وبالتالي فالتمايز بين الجنسين أمر وارد؛ إذ ليس بإمكان الرجل أن يأخذ مكان المرأة حين كتاباتها عن المرأة؛ لأنّها تمتلك موهبة إتقان الحديث عن قضايا تفوق تلك التي يمتلكها الرجل، لعمق وعي المرأة الكاتبة بوصفها أنثى، ومعايشتها لواقع المرأة في مجتمعها، ممّا يجعل الإقتراب من عالمها النفسي والفكري، والأنثوي والاجتماعي محدودًا بالنسبة للرجل.

وتميز الناقدة "بثينة شعبان" بين "أدب الرجال" و"أدب النساء" بقولها: «**المشكلة هي أن الرجال والنساء يكتبون بشكل مختلف لأنهم مخلوقات تحمل تجارب تاريخية وثقافية ونفسية مختلفة، مثلما يكتب الأستراليون والإفريقيون بشكل مختلف حتى وإن كانوا يكتبون باللغة**

(1) محمد برادة: هل هناك لغة نسائية في القصة؟ مجلة آفاق، المغرب، أكتوبر 1983، العدد12، ص135.

نفسها»[1]، فخصوصية الكتابة بين الجنسين مردها خصوصية التجارب الإنسانية بالدرجة الأولى، والعوامل الثقافية والاجتماعية والتاريخية والنفسية، التي يتلقاها كل فرد بالدرجة الثانية.

يؤيد هذا الطرح النقدي الناقد "بوشوشة بن جمعة"، حين ذهب إلى أنّ «**أول ما يحدد كتابة المرأة بالأساس تجربتها الذاتية وما تتميز به من غنى شعوري يسهم في تشكيل رؤيتها للذات وبلورة علاقاتها بالعالم وموقفها منه، مما يجعل فعل كتاباتها وثيق الصلة بممارستها للوجود، وما ينبثق عنها من موضوعات تغلب عليها صفة النسوية باعتبار عميق اقترانها بذاتها كأنثى وبأشكال معاناتها فردا اجتماعيا تمارس عليه أنواع القمع والقهر، وهي قضايا تنصهر كلها ضمن مسألة التحرر الاجتماعي للمرأة بحكم المعوقات التي تعترض مسعاها إلى إثبات ذاتها وتأكيد كيانها المتميز وهويتها التي تتعرض للطمس والتمزيق والتشويه**»[2].

ويقر الناقد "نور الدين أفاية" هو الآخر بوجود خصوصية تميز "أدب المرأة" عن "أدب الرجل، غير أنّه لم يقدم لنا شرحًا لها، فالمرأة في تصوره «**تصوغ كتاباتها بشكل مختلف تماما عن أشكال كتابة الرجل سواء تعلق الأمر بالكتابة المخطوطة أو أشكال الكتابات التي لا تتوقف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها، فالمرأة باعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه وجسده عن الرجل باعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري تعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير**»[3].

أدت الفوارق البيولوجية والاختلافات السيكولوجية إلى إنتاج كتابة خاصة بالمرأة، تختلف وتتمايز عن تلك التي يكتبها الرجل، وسط مجتمع ذكوري بطريكي متسلط، ظل يحتكر كتاباتها، وينعتها بالدونية والسلبية، ويصفها بالهامشية والمحاكاة، في ظل هذا المعطى سعت المرأة إلى تغيير

(1) محمد بن زاوي: الأدب النسوي في ميزان النقد العربي والغربي، ص41.
(2) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية (أسئلة الإبداع وملامح الخصوصية) ص33.
(3) نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف، ص41.

هذه النظرة من خلال رسم رؤية خاصة بها لذاتها أولا، وللعالم الذي تنتمي إليه وتعيش فيه ثانيا، وإلى تجسيد هذه النظرة وتمثلها في كتاباتها، وبحسب الناقد "إدوارد خراط" فإنّهم «**جميعهم ضد القهر وضد الاستلاب وباحثين عن الحرية، ولكن هذا لا يعني إلغاء الاختلاف بين الكاتب والكاتبة، هناك اختلاف في الاستجابة للمؤثرات الخارجية في تفسير العالم**»[1]؛ فالمرأة كما الرجل تبحث عن الحرية وتكتب عن تجربتها في البحث عنها، لكن الكتابة عن هذه التجربة تنفرد بخصوصية أنثوية تحمل بصمة المرأة المبدعة.

أمّا الناقدة "يمنى العيد" –وعلى الرغم من رفضها لمصطلح "الأدب النسوي"– إلّا أنّها تقر بأنّ المرأة استطاعت أن تضيف لمستها إلى جانب الرجل بطريقتها الخاصة، تقول: «**إن إسهام المرأة في الحقل الأدبي أضفى سمات جديدة على الأدب،وتضمن علامات دالة جعلت الأدب يتجاوز السائد من المضامين، والمألوف من الأشكال، وهي تثبت أن أدب المرأة يتميز بنوع من الخصوصية**»[2]، هذه الخصوصية ليست خصوصية فنية جمالية قائمة على مستوى العمل الإبداعي، بل هي خصوصية تابعة من وعي محدد لدى الكاتبة، التي تنتمي إلى فئة اجتماعية تعيش ظروفًا خاصة، وهذا مؤشر على حضور الذات، وامتلاكها لصوتها المتميز.

ويميز الناقد السورية "جورج طرابيشى" بين ما تكتبه المرآة وبين ما يكتبه الرجل، إذ يرى أنّ الرجل في العمل الفني يقوم بإعادة بناء العالم وفق تصوره، أمّا المرآة فلا يغدو أن يكون عملها مجرد بؤرة للمشاعر والأحاسيس، وبتعبير آخر فالكتابة النسائية "هي مجرد التعبير عن هذا العالم، ورصد الإثارة التي تخلقها لحظة الالتقاء به، فعادة «**ما تطغى عل الكتابة النسائية المناجاة والتداعيات واستبطان الذات واستدعاء الماضي**»[3]؛ بمعنى أنّ الرجل يكتب بعقله، أمّا المرأة فتكتب بقلبها،

(1) شيرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف، ص42.

(2) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، (أسئلة الإبداع وملامح الخصوصية)، ص16.

(3) سلوى السعداوي: عشق الذات عشق الجسد في رواية نخب الحياة لأمل مختار، صورة المرأة في الرواية العربية، منتدى الروائيين العرب، دار سحر للنشر، ط1،2005،ص63,

فالرجل يكتب ما يفكر به، وتكتب المرأة ما تحس به، وبالتالي فالرجل حين يكتب فإنّه يجنح للتعميم، وتجنح المرأة إلى التخصيص، فتكون نظرته نظرة شاملة، وتكون نظرتها جزئية فردية، ويذهب الناقد إلى أبعد من ذلك حين جعل العالم محور اهتمام الرجل، أما المرأة فمحور اهتمامها الذات، إذ تلخص العالم بأسره في ذاتها، وتجعلها مركز وبؤرة كل شيء تقوم به، حيث تستمد جمالية الكتابة وقيمتها الفنية من ثراء العواطف، وزخم الأحاسيس، وتواتر الانفعالات.

يؤيد هذا الطرح النقدي رأي الناقدة "نعيمة هدى" التي اعتبرت أن «**النشاطات الثقافية والتأملات التجريدية، والنظريات ذات التركيبة الفلسفية والإبداعات الواعية للرجال، بينما تبقى للنساء الأحاسيس والخيال غير المقيد بالفكر العلمي، فالرجال يفكرون برؤوسهم والنساء بأحشائهن**»[1]، فالناقدة اعتمدت في تمييزها بين الكتابة النسائية والكتابة الرجالية على المواضيع المطروقة، إذ يميل الرجل إلى التصورات التجريدية المعتمدة على الرمز والرؤية الفلسفية، وتجنح المرأة إلى المواضيع التي تتخذ من الإحساس والخيال منطلقا لها.

يتكرر هذا الموقف النقدي مع الناقدة السورية " خالدة سعيد"، الرافضة للمصطلح بحكم أنّنا «**إذا تناولنا النص بذاته فإنه لا يدرس إلا كتشكل فني قائم في منظومة إشارية جمالية في الفضاء العام لثقافة معينة، ولا يدرس إلا بأدوات التحليل الفني العام المشتركة، وبموجب قوانين التحليل الخاصة بهذا الفن، وحتى في حالة تحليل المضمون فإننا لا نتعامل تعاملا مباشرا مع المرجع ولا نعتبر له وجودا قبليا أو سبقيا على المعرفة التي ينتجها النص حول هذا المرجع**»[1][2]، فالمقاربة النقدية التي تطبق على نص المرأة تطبق على نص الرجل، ونص المرأة يشترك مع نص الرجل في المرجعية الثقافية بحكم انتمائهما المشترك.

غير أنّ هذه الناقدة تعترف في السياق ذاته بوجود «**الاختلاف بيـــن الرجال والنساء**

(1) نعيمة هدى: النقد النسوي والسؤال السوسيولغوي، مجلة فكر ونقد، العدد5، 2005، ص33.
(2) خالدة سعيد: المرأة التحرر الإبداع، ص88.

فهذا الاختلاف قائم ولا يقتصر على الفوارق البيولوجية وما يتولد عنها على المستوى النفسي, فهناك إرث تاريخي وثقافة كاملة وتجارب طويلة زادت حدة الاختلاف، وكذلك هندسة الفضاء المدني الاجتماعي والمؤسسات الدينية والاقتصادية، يتولد عن ذلك كله إرث يميز علاقة الشخصية بالفضاء والأشياء بالعام والخاص»[1].

لم يقتصر الاختلاف الموجود بين الرجل والمرأة عن تلك الفوارق البيولوجية والاختلافات النفسية، إنّما تعداه إلى كل المجالات المختلفة المتعلقة بالفرد، والمتعلق هو الآخر بها بطريقة تميزه كشخص له نهج مختلف في الحياة، وكذلك الشأن بالنسبة للمرأة، التي اتخذت من الكتابة وسيلة للكشف عن تجربتها الخاصة، وتبعًا لذلك أنتجت كتابة تعكس هذه الخصوصية باعتبار أنّ هذه «**الخصوصية هي منطلق الكتابة وبنار هذه الخصوصية يتوهج العالم، لكن تغيير العالم أو التأثير في العالم هو مبتغاها، من هنا كانت الكتابة لدى النساء وكل تعبير صادق عن النساء كتطلع إلى تغيير العالم وإعادة تشكيله –أي كفن– هي أنسنة للخصوصية وخروج بها إلى أفق التفاعل والفعل والفاعلية»**[2].

تعترف الناقدة –وفق هذا التصور– بوجود خصوصية تميز أدب المرأة عن أدب الرجل؛ إلّا أنّها تُقر في السياق ذاته بعجزها وقصورها إلى حد ما عن تحقيق تطلعات المرأة، وطموحها في خلق كتابة متميزة ومتفردة، إذ «**ناذرًا ما حققت النساء الكاتبات مثل هذا الاقتراب من الجوهر الأنثوي، ومن خصوصية التجربة الأنثوية في تناقضاتها: تجربة الأنثى الخالقة المملوكة، أجرؤ أن أقول إن المرأة الكاتبة لم تكتب الأنوثة بعد»**[3].

(1) خالدة سعيد: المرأة التحرر والإبداع، ص88.
(2) المرجع السابق، ص87.
(3) المرجع السابق، ص87.

أما الناقدة المغربية "رشيدة بنمسعود" فقد اعتمدت في كتابها "المرأة والكتابة –سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف"، من أجل الكشف على ملامح الخصوصية في كتابات المرأة على تعريف " الشكلانيين الروس" للنص، وبالأخص على تحديد "رومان جاكبسون" (Romane Jakobson) لوظائف اللغة، وكذا مفهوم "الهيمنة" (La dominance)، ودورها في تحديد "أدبية النص" (La littéralité de texte) في النص الأدبي، ثمّ إنّ الناقدة ركزت على "الوظيفة التعبيرية" أو "الانفعالية"، والتي من خلالها يمكن للمرسل نقل حالته للمتلقي، بغض النظر إن كانت واقعية أو متخيلة، ومن خلال دراستها واعتمادها على الوظيفة السابقة، تمكنت الناقدة من الكشف عن ملامح الخصوصية في الكتابة النسوية، إذ توصلت من خلال مجموعة من الأحكام النقدية الصادرة عن مجموعة من دارسي "الأدب النسائي" إلى نتيجة مفادها أنّ دور المرسل (الوظيفة التعبيرية) يحضر بشكل مكثف في كتابات المرأة، وهذا ما دفع هؤلاء الدارسين إلى وصف كتاباتها بالذاتية[1].

يتبنى هذا الموقف الناقد "عفيف فراج" عند دراسته لقصص كاتبات مشرقيات، حيث يصل إلى أنّ «**صلة الرحم لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن وعنصر السيرة الذاتية سافر الحضور والغناء الوجداني الرومانتيكي دائم الدفق وبقعة الضوء مركزة على شخصية الكاتبة –البطلة–** »[2]، فما يسجل على "الكتابة النسوية" هو الحضور المرتفع نسبيًا لدور المرسل، يعني هذا أنّ الوظيفة التعبيرية حاضرة كشكل ذي دلالة كبرى، بالإضافة إلى البحث الطبيعي عن الإيقاع، والبساطة في نظم الكلام، ونصاعة الأسلوب، وكثـــــرة الأحكام الذاتية للأنا المتقوقعة بين الشعري والنثري، وحضور اليوميات والرسائل، والغناء والحوار[3].

(1) رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف)، ص93-94.

(2) عفيف فراج: صورة البطلة في أدب المرأة (جدلية الجسد الطبيعي والعقل الاجتماعي)، مجلة الفكر العربي المعاصر، ربيع 1985، العدد34، ص147.

(3) فيصل الأحمر: تأنيث النص (في خصوصيات الرواية النسائية الجزائرية)، بحوث ندوة المرأة العربية والإبداع في الألفية الثالثة (2000-2009)، رابطة الأدباء في الكويت، الكويت، "3- 5ماي2009، ص67.

وفق هذا التصور يفسر الدارسون حضور ضمير المتكلم "أنا" بقوة في الكتابة النسوية، وتفسره الباحثة اللبنانية "كارمن البستاني" تفسيرا إيدولوجيا تاريخيا، في مقالها الموسوم بـ "الرواية النسوية الفرنسية"، تقول: «**لقد كانت المرأة خلال عصور طويلة ومازالت تعاني من القلق على هويتها، ويوم أقدمت كوليت على توقيع مؤلفها باسمها الحقيقي أحرزت بذلك تقدما ملموسا في إطار معركتها من أجل الكتابة، بدا الربط بين الكتابة والهوية أمرا ضروريا بالنسبة للمرأة وهذا ما يفسر كثرة "الأنا" في الكتابة النسوية كرد فعل على التشكيك الدائم الذي يحيط بوجودها**»[1].

تفسر الباحثة كثافة ضمير "الأنا" في "الكتابة النسوية" بسعي المرأة الدائم من أجل إثبات وجودها، ورسم ملامح لهويتها، التي شكلت ومنذ قرون بعيدة أحد أكبر هواجسها، نتيجة ذلك التهميش الدائم الذي لحق بها، وسط مجتمع بطريكي منتظم بطريقة تُهيئ سلفًا هيمنة الرجل، ودونية المرأة في كافة مناحي الحياة، وكذا تشويه ملامح هذه الصورة (الهوية)، وإنكارها في أحايين كثيرة، وهو ما توصلت إليه الناقدة التونسية "زهرة الجلاصي"، بعد دراستها لمدونات روائية نسائية «**فقد كانت العلاقة الجدلية بين الكتابة والقراءة والهوية المؤنثة همًّا خاصا في مستويات الوصف والسرد في المدونة، فهي حاملة لعلامتها كضرورة مكتوبة بطريقة مختلفة جدا داخل النص، إنها الهوية المؤنثة، كما لا يمكن أن تكتبها إلا امرأة**»[2]، فالمرأة وحدها من تتفنن في كتابة هويتها، وتوزيعها داخل النص المكتوب، إمّا حقيقة او مجازًا، بل إنّها تتمظهر في طريقة الكتابة في حد ذاتها، باستعمال تقنيات وأدوات فنية خاصة بها، بغية التعبير عن هوية مستقلة وموجودة

(1) كارمن البستاني: الرواية النسوية الفرنسية (رونيه نيري "بطلة التائهة")، تر: محمد علي مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر، ربيع 1985، العدد 34، ص123.

(2) زهرة الجلاصي: النص المؤنث، ص124.

بالفعل؛ لأنّ «**التجربة الموصوفة المتضمنة داخل النص تؤكد قلق الذات وعكوفها على هويتها المؤنثة من ناحية، كما تؤكد من ناحية أخرى على رفضها الانصياع في القوالب الحكائية السائدة**»[1].

يؤكد معظم النقاد والدارسين على الدور المهم الذي يلعبه المرسل أو الوظيفة التعبيرية (الانفعالية)، في كتابة المرأة وإبداعاتها، وبتعبير أدق طغيان النزعة الذاتية على أدبها، ممّا دفعهم إلى تصنيف كتاباتها ضمن جنس "السير ذاتية"، وهذا «**ما يقرب الكتابات الأدبية النسائية من جنس السيرة الذاتية إلى حد تعسر مع التمييز بين ما هو سير ذاتي ومتخيل وإن كانت أولئك الكاتبات يعمدن دوما إلى نفي مثل هذه العلاقة بين ما يكتبن وما عايشنه أو يمارسه من تجارب شخصية وذلك من خلال تأكيد هن في تصدير نصوصهن على أن كل تشابه أو اتفاق بين الواقع والخيال أو الذاتي والمتخيل هو مجرد صدفة...وهي تأكيدات ضعيفة السند لأن النصوص تكذبها في الأغلب بما تتوفر عليه متونها من قرائن تثبت انخراط هذه الكتابة ضمن نمط السيرة الذاتية**»[2].

وتقدم الناقدة المصرية تصورًا مختلفًا للرؤية الذاتية، ينأى عن التحليلات السابقة، تقول: «...**لابد أن أوضح ما أقصده بالرؤية الذاتية، فهي لا تعني تفاصيل حياة الكاتبة أو ما مرت به من أحداث، فالرؤية الذاتية ليست المطابقة بين العمل الأدبي وقصة حياة الكاتبة وإلا تحول إلى سيرة ذاتية، الرؤية الذاتية الأنثوية الجديدة هي التي تظهر خصوصية الكاتبة داخل خصوصية المرأة في سياق الحساسية الجديدة، وهي الرؤية التي تؤكد الاختلاف بين الرجل والمرأة**»[3]، فالرؤية الذاتية في تصور الناقدة لا تعني بتاتًا التطابق بين الحياة الشخصية للكاتبة وعملها الأدبي، بل إنّها تتعدى هذا الطرح السطحي، لتؤكد أنّ الرؤية الذاتية هي كيفية استجابة

(1) زهرة الجلاصي: النص المؤنث، ص124.

(2) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية(أسئلة الابداع وملامح الخصوصية)، ص18.

(3) شيرين أبو النجا: عاطفة الاختلافات، ص124.

المرأة الكاتبة، وتفاعلها مع المؤثرات الخارجية، وطريقة رؤيتها للعالم وتفسيرها له، وهي رؤية تختلف عن الرؤية الذاتية للرجل، سواء رؤيته لذاته أو للعالم المحيط به، بل إنّها تختلف حتى من امرأة إلى أخرى، إلّا أنّ هناك نقاط مشتركة بينهنّ تجمعهنّ.

وقد استعارت الناقدة في طرحها هذا مصطلح "الحساسية الجديدة"، من تعريف الناقد "إدوارد خراط" له: «**الحساسية هي باختصار كيفية تلقي المؤثرات الخارجية والاستجابة لها...هناك نقلة من هذا النوع من التلقي والتحدي والاستقبال والاستجابة للعوامل الاجتماعية والثقافية والذاتية وأيضا متشابكة كلها، لهذا وأفضل مصطلح الحساسية لأنني أعتبره أدق وأوفى من مصطلح "العالم الجديد" مثلا لأنه يوحي بالثبوت والجهود و"الكيان الجديد" لأنه يوحي بنوع من الانتهاء والكمال ولكن الحساسية توحي بمرونة متجددة وتدفق مستمر**»[1]؛فالمرأة المبدعة لا تتلقى المؤثرات الخارجية بنفس الطريقة التي يتلقاها الرجل، فهي تمتلك حساسية خاصة تتجلى في نصوصها الإبداعية، التي تعبر عن تفرد نمط الكتابة لديها.

وترى الكاتبة المصرية "نورا أمين" أن "الكتابة النسوية" تتوفر على خصوصية لا تعزى إلى هوية المرأة البيولوجية (أنثى)، ولا تنبع من كونهنّ نساء، إنّما «**الاتجاه السائد هو الكتابة التوثيقية فلم نعد بحاجة لذريعة وجود أبطال آخرين وهذا حادث في معظم كتابات التسعينات الجديدة، لا يوجد حدث ولكن هناك تفاصيل وومضات تكون في النهاية تأثيرا. في كل هذا تتميز كتابات النساء لأن الرجل عندما يكتب بشكل توثيقي فنحن نعرف 90% مما سيقوله فحياته مكشوفة أما عندما تكتب المرأة في نفس الاتجاه تأتي كتاباتها صادمة ومدهشة لأن القارئ لا يعرف سوى القليل، ومن هنا تنبع الخصوصية، تجربة أنثوية في كتابة توثيقية...إنها فكرة الصمت ثم الكلام**[2]؛ فالمرأة الكاتبة استطاعت تجاوز سلطة الرقيب، فباحت بكل ما

(1) شيرين أبو النجا: عاطفة الاختلافات، ص42.

(2) المرجع السابق، ص44-45.

يختلج في نفسها من أفكار حول هذه القضايا الحساسة، بشكل يبرز تمردها الجريء، وبأساليب تحايلت من خلالها على قدسية الرقيب وحرمة التابو، ففضحت بنصوصها المسكوت عنه للقارئ، مما أدى إلى إعادة بناء رؤية جديدة للعالم، فأسلوب التوقيع الأنثوي يجمع بين المشاعر والتجارب الخاصة، لينتج في الأخير كتابة من الواقع في قالب خيالي بما يقتضيه الجنس الروائي.

يسعى هذا التيار –وفق هذا التصور– إلى إقامة حوار مع الآخر، من خلال رؤية ذاتية تتجاوز حدود وتفاصيل حياة الشخصية الكاتبة، إنها «**الرؤية الذاتية التي تقيم علاقات حوارية "عكس أحادية" مع الآخر "في النص" والآخرين القراء**»[(1)]، ورغبة من المرأة في إقامة حوار مع الآخر الموجود في النص، ومع الآخرين القراء الذين ينكبون على هذا النص قراءة وتحليلًا ونقدًا، فإنّها سعت إلى اقتناء لغتها الخاصة للتعبير عن نظرتها وموقفها، خاصة وأنّها قيدت أثناء ممارستها لفعل الكتابة، فحسب الناقدة "إلين شوالتر" «**ليست المشكلة أن اللغة لا تكفي للتعبير عن الوعي النسائي ولكنها في كون النساء حرمن من استمال كامل من المصادر اللغوية وأرغمن على الصمت أو على التلطف أو الإطناب في التعبير**»[(2)]، وهذا ما يفسر به ذلك التكرار والإطناب الممل؛ الذي نلمسه في كتابات المرأة، والهدف منه حسب "رومان جاكبسون" هو تثمين التواصل.

تعبر الكاتبة المصرية "لطيفة الزيات" عن هذه الخصوصية، وهي تصور لنا تجربتها الشخصية مع الكتابة، بقولها: «**في الكتابة غير الإبداعية أنشغل بجانب من قدراتي العقلية والحسية والوجدانية، أملك أن أرفع اسمي عن مقال نقدي أو ثقافي أو سياسي، فلا يملك القارئ أن يعرف إذا كان صاحب المقال رجلا أو امرأة، أما أعمالي الإبداعية فتحمل بصمتي كامرأة...وتحمل بصمتي كهذه المرأة الفريدة التي هي أنا في الأعمال الإبداعية أكتشف رؤيتي للحياة وأبلورها، أخلع أقنعتي فلا أبقي شيئا سوى وجه الحقيقة العاري، أبدد أوهامي عن**

(1) شيرين أبو النجا: عاطفة الاختلافات، ص44.

(2) إيلين شوالتر: النقد النسائي في عالم الضياع، مجلة الثقافة العالمية، السنة2، نوفمبر1982، العدد7، المجلد2، ص101.

الذات ستارا بعد ستار، أعلو على توجساتي ومخاوفي، أحس، أجرؤ، أنظف صدقا ولو على ذاتي أكون المرأة الخائفة المقدامة الضعيفة القوية، الهشة الصلبة، المتمزقة بين العقل والوجدان، التي هي أنا، كتاباتي الإبداعية تعرفني وما يصدق على كل امرأة عربية مبدعة»[1].

تحمل"الكتابة النسوية" بصمة المرأة الكاتبة، وتشخص أدبية الأنثى في علاقاتها مع الرجل، وتجسد همومها الشعورية واللاشعورية، وصراعها الذاتي الداخلي والخارجي، عبر المناجاة والبوح، والاعتراف والتمرد، بكل شفافية وصدق، فالمرأة حين تمارس فعل الكتابة تكون في أسمى درجات الصدق العاطفي والفني، لأنّها تتعرى أمام ذاتها وأمام القارئ دون قناع أو ستار، فتنتج كتابة سافرة تمزق وتخترق كل الأقنعة والحجب، وهذه إحدى سمات"الكتابة النسوية"، في حين أنّ المرأة في كتابتها الأكاديمية والنقدية تُغلّب جانب العقل على جانب العاطفة، فلا نكاد نعرف أنّ هذا النص المعرفي خط بقلم امرأة.

أمّا الباحثة المصرية "سلوى بكر"، فإنها تؤكد على خصوصية أدب المرأة دون أن تفصل فيها، وترى أن أدب المرأة يحتل مكانًا في المشهد الأدبي، وأنّ المرأة موقفا ممّا يجري في المجتمع، تقول: «**الأدب الذي تكتبه النساء له خصوصية ويكون أكثر حساسية، وله موقف من الأحداث، ومسؤولية تجاه مجتمعه، وقد أضافت المرأة عموما للأدب، حيث أظهرت أدبيات وكاتبات لهن شأن كبير**»[2].

يبدو أنّ المرأة العربية –وبعد معاناة كبيرة– وجدت لنفسها أخيرًا مكانًا في الساحة الأدبية، وذلك نشر الوعي وروح النضال في أوساط النساء، فهي اليوم أشد وعيًا من أيّ زمن مضى؛ إذ استطاعت أن تبلغ صوتها، وساهمت في توصيل مواقفها ووجهات نظرها، سواء ما تعلق بصورتها ككاتبة، أو علاقتها بالمجتمع، فهي تدرك جيدا دور القلم في تغيير السائد المألوف، وفي كسر

(1)) شرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف، ص12، نقلا عن لطيفة الزيات: شهادة مبدعة، مجلة أدب ونقد، العدد 135، نوفمبر 1999، ص18.

(2) أنور الجندي: أدب المرأة العربية (القصة العربية المعاصرة)، مطبعة الرسالة، عابدين، (د.ط)، 2001، ص2.

الإطار الضيق الذي سُجنت فيه، لتجد لها مكانًا آخر يليق بطموحاتها، ويكسبها استقلاليتها ويكشف عن موهبتها، وخصوصيات مكنتها من الكتابة، والدخول في مجال الإبداع.

وتشير الكاتبة الجزائرية "زينب الأعوج" إلى خصوصية أدب المرأة، دون أن تحدد مصدرها، ممّا أوقعها في غياب التحديد ، تقول: «**بالتأكيد هناك نوع من الخصوصية، ربما في الموضوع، وربما في اللغة، وهذه الخصوصية تظهر أكثر حين يكون الموضوع مرتبطا لما تحس به المرأة في صميميتها الخاصة، أو في تكوينها البيولوجي**»[1]، فالكاتبــة تؤكد على وجود خصوصية تميز أدب المرأة، غير أنّها لم توضح إن كانت هذه الخصوصية تتعلق بطبيعة الموضوع المطروق، أو باللغة المستعملة، ثمّ إنّ هذه الخصوصية تتجلى بشكل واضح عندما تكون الموضوع معبرًا عن تجربة المرأة الخاصة، عن آمالها وآلامها، عن طموحها ومشاكلها من جهة، وعندما يرتبط المحتوى بالتكوين الجنسي البيولوجي للمرأة.

يؤيد هذا الطرح النقدي الكاتب والناقد المغربي "محمد معتصم"، بقوله: «**إن عملية الكتابة في حد ذاتها لا تختلف بين الجنسين، لكن الموضوعات وزوايا النظر والحساسيات تختلف، لذلك نجد الكتابة لدى الرجل تتأثر بخصوصيات المرأة فإذا كانت الكتابة تتلون وتتأثر بعوامل تكون الشخصية الفردية والجماعية، فإن من نتائجها أن تكون كتابة المرأة مختلفة عن كتابة الرجل في هذه التكوينات الخاصة، وللمرأة زوايا نظرها وموضوعاتها، ومواقفها التي أكسبها إياها تجربتها الفردية والمواقف العامة داخل المجتمع**»[2].

ويشيد الناقد المغربي "عبد الحميد عقار" بالحضور الملموس"للكتابة النسوية" في المشهد الأدبي خلال العقدين الأخيرين، هذا الحضور يعتبر «**علامة تغير في أفق الكتابة الإبداعية وفي**

(1) شادية علي قناوي: المرآة العربية وفرص الإبداع، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،(د.ط)، 2000، ص43-44.

(2) محمد معتصم: المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص131.

محتواها وشكلها الأسلوبي والفني، وأبعدها من ذلك فيها إغناء للمشهد الأدبي والثقافي عامة برؤية جديدة، أو مغايرة على مستوى الرغبة والتحقق معا، ولا يتحقق الأمر بمجرد استيهامات ضد سلطة الممنوع وقمع الشريك ذي الهوية الجنسية المختلفة، بقدر ما هو تجسيد لكفاءة تعبيرية، ولخبرة فنية في تصوير الجسد النابض بالحياة والمسكون بالافتتان عاشقا ومعشوقا»[1]، فالمرأة الكاتبة فرضت نفسها على الساحة الأدبية والثقافية، وتمكنت من تحقيق ذاتها، وصنع تميزها، وعليه اصطبغ الإبداع النسوي بصبغة خاصة، فربما قصد به شيء من البوح والمكاشفة، تحكي فيه المرأة عن جسدها وشبقها، وعن عالمها الحريمي، وأنوثتها الصارخة، ممّا يعني أنّ الخصوصية تصنعها المرأة الكاتبة، وهي حقيقية لا يمكن تجاوزها.

ويُخلص الناقد التونسي "بوشوشة بن جمعة" من خلال دراسته للكتابة النسائية في المغرب العربي، إلى مجموعة من الخصائص التي تميز الكتابة النسائية الجزائرية في الجنس الروائي، فهو مبدئيًا يعترف بأنّ المرأة تكتب بقلم مختلف عن الرجل، وذلك من خلال مقاربته لمجموعة من الروايات النسوية، فتوصل إلى أن هذه الخصوصية تتجلى على مستويين: مستوى الشكل ومستوى المضمون، يقول: «**خصوصية الرواية النسوية الجزائرية ذات التعبير العربي تتجلى في عدد من أسئلة منها الحكائي ذات الصلة الحميمية بعالم الأنوثة وما يضج به من حالات نفس و صبوات جسد وأشكال علم، وحركات ذهن، تبقى المرأة الكاتبة كأنثى أقدر من غيرها في تصويرها لذاتها، لأنها نابعة من هويتها الخاصة، وكيانها المتميز، وهو ما انعكس على لغة كتاباتها الروائية التي توفرت هي الأخرى على علامات اختلاف دال، تجلت في رفض أشكال البلاغة الكلاسيكية، وفي اعتماد إيقاع متسارع في صوغ الكلمات، وتركيب الجمل يسمه الترجيع الغنائي وفي الاشتغال المكثف على لغة البوح، إلى جانب شعرنة لغة الخطاب التي**

(1) عبد الحميد عقار: الكتابة النسائية (محي الأنا محكي الحيا)، صوت الفردانية، مجموعة من الكاتبات، اتحاد كتاب المغرب، يوليوز 2007، ص3-4.

يتدال فيها السردي والشعري الحواري والغنائي: سجلات معجم وأفانين بلاغة وصور تخييل وتشكيلا بصريا للكتابة على مستوى الورقة »[1] .

كانت هذه إذن، آراء ومواقف بعض النقاد والكاتبات المتبنية لخصوصية أدب المرأة، وتفرده عمّا يكتبه الرجل، وهي آراء متباينة في تحديد هذه الخصوصية، فمنهم من جعلها في التيمات المطروحة، ومنهم من حصرها في جمالية الإنتاج الأدبي، وربطها آخرون بالاختلاف البيولوجي بين الرجل والمرأة، والذي ينعكس بدوره على باقي الجوانب النفسية والفكرية، سواء في رؤية الأشياء، أو في أساليب استخدام اللغة، غير أنّ ما يجمع هؤلاء هو إقرارهم بوجود هذه الخصوصية، خاصة في الكتابات المتأخرة التي انطلقت بوعي تام، وبحساسية أنثوية تثمن الاختلاف البناء الذي يضيف للأدب حقولًا أوسع للإبداع.

الموقف الثاني: نفي الخصوصية عن كتابة المرأة

ينفي أصحاب هذا الموقف وجود خصوصية في كتابات المرأة، ويساوون بين المرأة والرجل في العمل الإبداعي، فهذا الناقد المغربي "حسن بحراوي"، يقر بعدم أحقية المرأة بالدراسة النقدية، بدعوى أنها تفتقر للخصوصية في كتاباتها،يقول: «**أنا لا أنكر أن هناك اضطهادا خاصا بالمرأة، لكن هذه المرأة لا يمكن أن تدرس في مجال النقد**»[2]، فليس من حق المرأة الكاتبة أن تلج عوالم النقد، بعد أن نفى عنها الرجل حقها في الكتابة والواعية، وأنكر قدرتها في التميز، وصنع الفارق، وخلق الاختلاف؛ لأنّ النص النقدي المتواجد في الساحة النقدية العربية، لا يخرج عن كونه « **نص الأستاذ الدكتور العالم الخبير ذي الحس المرهف والفكر الرفيع إنه تجسيد للمقال –الخطاب–**

(1) بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، المغاربية للطباعة والنشر، تونس ، ط1 ، 2005، ص 102

(2) حسن بحراوي: هل هناك لغة نسائية في القصيدة، مجلة آفاق، المغرب، أكتوبر 1983، العدد12.

الأبــوي في تراكيبه (الأيديولوجية الأدبيــة والفكرية المختلفة) إنه نص رجالي لا مكان للمرأة فيه، لا يسمع فيه إلا صوت الأب بنبرته العارفة الآمرة»[1].

وفق هذا التصور، ينفي صوت الأب القوي، صوت الأنثى الضعيف، أينما وجد، وحيثما حل، وهذا ما يؤكده الناقد المغربي "حسن البحراوي"، الذي غلب على طروحاته النقدية سمة التناقض، فرغم دعوته الصريحة إلى إعادة النظر في الخطاب النقدي العربي، وضرورة تأسيسه وفق المعطيات الجديدة للواقع العربي، إلّا أنّها ترفض رفضًا قاطعًا النزعة الأنثوية، ويتجلى ذلك من خلال دراسته لرواية "البخلاء" للروائية المصرية "ميرال الطحاوي"، يعلق قائلا: «...**لا يبقى أمام الكاتبة إلا أن تهدي عملها إلى جسدها المصلوب وحيدا في العراء. ليس معنى هذا مطابقة بين فاطمة وميرال، ولكنه يعني أن رؤية الكاتبة للعالم تكاد تتبنى مأساة فاطمة في العالم الذي نعيش فيه، وهي رؤية مأساوية، كما سبق القول وهذه الرؤية على قامتها تنقذ الرواية من مزالق كثيرة كما يمكن أن تهددها، مثل المنظور السياسي أو الأنثربولوجي الذي يغري في مثل هذا العالم، كما تنقذها أيضا من المنظور النسوي الذي يهيمن على كتابة يحيل ميرال من "البنات" الآن**»[2].

يبدو أنّ الناقد لم يكتف بنفي الصوت النسوي، بل ذهب إلى أبعد من ذلك حين اعتبره فخًا (**تنقذها من المنظور النسوي الذي يهيمن على كتابة جيل ميرال من "البنات" الآن**)، فالروائية "ميرال الطحاوي" –حسب تصور الناقد –تمكنت من إنقاذ روايتها من هذا الفخ/المنظور النسوي، وهو بهذا يؤكد على وجود صوت الأنثى وخصوصيته من حيث لا يدري إذ بإنكاره والتحذير من وقوع فيه، تأكيد على وجوده وتميزه، وليس "سيد بحراوي" وحده من حذر من الوقوع في هذا الفخ، فقد سبقه إلى ذلك الناقد "إدوارد خراط" حين أشار إلى أن الكاتبات نجون

(1) شرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف، ص35.

(2) المرجع السابق، ص35.

من "الشبهة النسوية"[1]، فحين يحذر الناقد من الوقوع في فخ "المنظور النسوي" ومن "الشبهة النسوية"، فهذا اعتراف ضمني بأن هناك صوت جديد، يحمل ملامح خصوصيته، ويصنع الفارق، ويخلق الاختلاف، إنّه الصوت النسوي.

وتعتبر الكاتبة اللبنانية "هدى بركات" من اللواتي وقعن في نفس الفخ، حين أرادت أن تنفي خصوصية "الكتابة النسوية" بقولها: «**أنا كاتبة أكتب مثل الرجال بل كتاباتي –ضد نسوية–(...) رواية "أهل الهوى" مثلا و"حجر الضحك" كتبتها للدفاع عن قضايا أقرب لأن تكون قضايا الرجال، في "أهل الهوى" تستطيع أن تجد مقاطع عديدة ضد نسوان...أن لا أكتب رواية اجتماعية، نعم أحترم قضية عادلة تماما لا أكتب الرواية الاجتماعية**»[2].

تصرح الكاتبة أنّها تكتب مثل الرجال، وأنّ كتاباتها ضد نسوية، وفي تصريحها هذا اعتراف ضمني بوجود نمط مختلف من الكتابة، له أدواته الفنية الخاصة، وفيه ما يميزه عن كتابة الرجل، ثمّ إنّ الكاتبة بتصورها هذا وقعت في التناقض؛ لأنّها لم تحسن الدفاع عن موقفها، ولم توفق في تقديم الحجج والبراهين؛ لأنّها صرحت دون وعي منها أنّ الكتابة للرجل وحده، وإن أرادت الكتابة فيجب عليها أن تستعير لغته، وطريقته وأسلوبه في الكتابة.

ويصل الناقد والكاتب الأردني "فخري صالح" بعد قيامه بعملية تحليلية للمنظور الثقافي العربي الخاص بالمرأة، وتأثر الكاتبات العربيات بالنقد النسوي الغربي، دون البحث والتنقيب في جذوره التاريخية، وأصوله الثقافية، وخلفياته الأيديولوجية، التي قام عليها، ممّا أوقعه في الخلط وضبابية الرؤية بشأن المرأة، إلى نتيجة مفادها أنّ الأنوثة ليست «**طبيعة ثابتة بالمعنى الثقافي كما هي بالمعنى البيولوجي مثلا ومن ثم إن الأدب الذي تكتبه المرأة لا يحوز خصائص فارقة تميزه عن الأدب الذي يكتبه الرجل، إنهما يستعملان اللغة نفسها ويعبر كل منهما عن تجربة**

(1) ينظر: شيرين أبو النجاك عاطفة الاختلاف، ص35.

(2) المرجع السابق: ص11.

وتجارب العالم الذي يحيط به ويؤثر في وعيه وكون اللغة (بوصفها وسطا ينسرب الوعي من خلاله ويتكون ضمنه) معمورة بالفكر الذكوري، ومهيمنا عليها من قبل الرجل لا يكن المرأة من كتابة أدب له طبيعته الخاصة المختلفة المنقطعة عما يشكل أساس ثقافة الرجل والمرأة في المجتمع»[1].

ينفي هذا التوجه إمكانية وجود خصوصية في كتابة المرأة، تميزها عن كتابة الرجل؛ بدعوى أنّ كلا منهما (الرجل/المرأة) يستعمل لغة واحدة، وهي لغة ذكورية منحازة، وعليه لا يمكن للمرأة أن تبدع نصًا يحمل خصوصية أنثوية ذكورية، والمذكر هو الأصل، ووحده الأقدر على احتواء الحياد.

انطلاقًا من هذه القاعدة اللغوية الثابتة، والتي يكون فيها المؤنث مفتقرًا إلى علامة تدل عليه، وتشير إلى هويته، تمارس الذات المؤنثة فعل الكتابة بلغة تكون هي فيها فرع، وخصوصيتها ملغاة، حتى «**إذا ما جاءت المرأة أخيرا إلى الوجود اللغوي من حيث ممارستها للكتابة فإنها تقف أمام أسئلة حادة عن الدور الذي يمكنها أن تصطنعه لنفسها في لغة ليست من صنعها، وليست من إنتاجها، وليست المرأة فيها سوى مادة لغوية قرد الرجل أبعادها ومراميها وموحياتها**»[2].

ويقدم الناقد السعودي "عبد الله الغدامي" بديلًا، ربمّا يتمكن من إخراج المرأة من حيرتها اتجاه لغة ذكورية منحازة، تعبر بها عن ذاتها، وعن العالم المحيط بها، دون أن تتحول إلى سلاح يستخدم ضدها، هذا البديل يتمثل في تأنيث الذاكرة، فبعد «**إدراك المرأة الكاتبة لهذا المعضل الإبداعي راحت تحتال لكسر الطوق الذكوري المضروب على اللغة، وراحت تسعى إلى**

(1) فخري صالح: الكتابة بحليب الأم، مجلة نزوى، العدد 45، موقع: http://www.nizwa.com/brose45html.

(2) محمد عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص8.

(تأنيث الذاكرة) لأنه ما لم تتأنث الذاكرة فإن اللغة ستظل رجلا، ولن تجد المرأة مكانا في خزان اللغة المكتنز بالرجال والفحولة»[1].

حول هذه الإشكالية تتساءل الكاتبة الجزائرية "زهور ونيسي": «**لماذا لا نكتب هكذا بحرية دون قيود، دون خلفيات صنعت وتصنع كل يوم تصرفاتنا وسلوكاتنا، تقوقعنا في ذواتنا، تغلق حولنا نوافذ الهواء، وطاقات الانطلاق، تخنق فينا الرغبة في الانسياب نحو المعلوم والمجهول...ما معنى الحرية ونحن نكتب ما يريده الآخرون منا، ما معنى الحرية وأحكام الآخرين تحاصرنا في كل اتجاه، ما معنى الحرية وسوط الحذر يجلدنا عن كل كلمة مائة جلدة وعن كل تعبير غريب آلاف الجلدات**»[2].

هكذا تصف "زهور ونيس" وحشية الحرمان الذي تعانيه المرأة الكاتبة في أن تستعمل اللغة بحرية وطلاقة، وكيف أنّ المجتمع الذكوري المتسلط يسطر لها حدودًا لغوية ما ينبغي لها أن تتجاوزها، فمن أين يكتسب أدب المرأة خصوصيته وتميزه؟، خاصة في ظل هذه القيود التي تكبل ألسنة النسوة وعقولهنّ، وتجلد حريتهنّ في التعبير، فلا هن كتبنّ بحرية وطلاقة، ولا هنّ سلمنّ من الانتقادات ففي كل كلمة أو تعبير هنّ مرغمات على الحذر والتلطف.

وترى الكاتبة اللبنانية "يسرى مقدم" بعد دراستها لمجموعة من الروايات النسائية من المشرق العربي ومغربه، أنّ قلم المرأة الكاتبة لا يختلف عن قلم الرجل الكاتب، خاصة ما يتعلق بجنس الرواية، فهي تتبع نفس الأسلوب في رسم النهايات، التي تصل إليها المرأة العاصية في نهاية المطاف، هذه النهايات تتمثل إمّا في الموت، أو الخسران، أو التوبة، وهي نهايات نمطية كثيرًا ما وردت في الروايات التي يكتبها الرجال، وأنّ «**اسم الكاتب هو الفارق الشكلي الوحيد بين ما تكتبه الكاتبة والرجل الكاتب عن معيشة المرأة، ما يغيب عن الكتابة خصوصية لا تحقق منها**

(1)محمد عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص208.

(2) زهور ونيسي: بعض من تجربة، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة برج بوعريريج، 2009، ص149.

النساء الكاتبات سوى خصوصية الهوية الدون. الهوية التي اشتقت من صلب الذكورة تماما كاشتقاق الضلع بحسب ما شاءته لهن الأسطورة»[1].

تعجز المرأة –وفق هذا الطرح– على إنتاج أدب مستقل، يحمل هويته الخاصة، دون أن يكون تابعا لغيره، فهي غير قادرة على إبداع كتابة تضمن لها تفردها وخصوصيتها، وبالتالي فما «**جدوى التصنيف وإطلاق مصطلح الرواية النسائية تخصيصا لسرديات لم تقرئنا اختلاقا أو خصوصية، ولا هي أتت بجديد كاشف يضيف إلى ما سردته من غبن النساء، وقمعهن وحرمانهن خلال النصف الثاني من القرن الماضي، عمارات روائية ضخمة...حيث علا الصوت الذكوري منفردا ومستفردا بملكية التعبير عن حلل المرأة العربية سواء بلسانه أو منتحلا للسانها، ليكشف ويعري من خارج ما يتراءى له أو يدعي رؤيته من دواخل الأنثى تلك الدواخل الموصدة التي دامت موصدة وعصية وملتبسة حتى على المرأة الكاتبة»**[2].

تخلص الناقدة إلى أنّ الخصوصية التي شاع الحديث عنها في كتابات المرأة «**خصوصية وهمية ليست من ميزة الإبداع ما يفرق بين كاتب وكاتبة، فكلاهما يتوسم فيما كتبه حول المرأة ثقافة النمط الواحد، كما لو أنها قانون أبدي ملزم لا يستقيم خارجه فكر أو وجدانه، لنقرأ في الكتابين معا انكتاب المرأة لا على شاكلة ما تكتب الذات المبدعة ذاتها في نصها الإبداعي بل على كما يشاء لصورة هذه الذات أن تكتب خارج الذات»**[3].

يبدو أنّ "يسرى مقدم" ترفض الاعتراف بوجود خصوصية تميز كتابات المرأة، رغم توفرها في عدد من الروايات النسوية التي قامت بمقاربتها، ونظرًا لقلتها وعدم وجود تراكم كمي ملموس،

(1) يسرى مقدم: النقد النسوي العربي (أنوثة لفظية وخصوصية موهومة)، مهرجان القرين الثالث عشر، ندوة الخطاب النقدي العربي (الإنجازات والأسئلة)، الكويت، 31 ديسمبر 2006، موقع:
.http://www.kuwaitculture.org/qurain13/word/yosra.doc

(2) المرجع السابق.

(3) المرجع السابق.

أبت الناقدة أن تصرح بوجود هذه الخصوصية، لذا على المرأة الكاتبة أن تسعى جاهدة للحفاظ على كيانها وعلى هويتها الأنثوية، من خلال الكتابة بأسلوب مغاير، وبنمط جديد له أدواته وتقنياته الفنية، هذا النمط يعمل على تحرير المرأة من محاولة تقليد الرجل، والكتابة على منواله، ولكي يتسنى لها ذلك تقترح "يسرى مقدم" على المرأة الكاتبة أن تفكك اللغة الذكورية التي تكتب بها، وإعادة بنائها من جديد، وفق رؤية مغارية، تعيد للمرأة مكانتها، في ظل الممارسة الإبداعية التي يغلب عليها الطابع لذكوري.

يتبنى هذا الموقف النقدي الناقد اليمني "عبد العزيز المقالح"، الذي يرى أنّ التجربة الإنسانية التي يعيشها كل من الجنسين هي تجربة عامة، لا تختلف عن ذلك الاختلاف الذي يقيم حدًا فاصلًا بين التجربة الإبداعية للمرأة والرجل، والتي في ظلها تنشأ أسئلة الخصوصية، يقول: «**منذ بدأت قراءة إبداع المرأة –في السنوات العشر الأخيرة بخاصة– شعرًا كان هذا الإبداع أو رواية أو قصة قصيرة لا أرى في لغته أو أسلوبه وإيحاءاته وفي موضوعاته ما يجعله متميزا عن إبداع الرجل، قد يكون بعض هذا الإنتاج مغطى بسحابة رمادية من الحزن الدفين الذي يكشف أبعاد المحنة التي عاشت المرأة في دهاليزها، إلا أنه أدب إنساني يصدر عن واقع إنساني. كما يوجد اختلاف بين كاتب وآخر من الرجال أنفسهم، فقد يلاحظ القارئ شيئًا من هذا الاختلاف بين كاتبة وكاتبة أو بين كاتب وكاتبة، وهو التنوع الطبيعي الذي تفرضه قوانين الإبداع الحقيقي في كل زمان ومكان**»[1].

لا يرى الناقد في إبداع المرأة ما يميزه عن إبداع الرجل؛ لأنّ الاختلاف في الفروق البيولوجية لا يعتد به في إشكالية التمييز بين ما يبدعه الرجل، وبين ما تقدمه المرأة، ثمّ إنّ الاختلاف في قيمة الإبداع مرده الفروق الموجودة بين البشر عامة، وحتى بين أفراد الجنس الواحد، وممّا لا شك فيه أنّ «**النص الروائي نظريا عبارة عن بنية لا هوية جنسية لها والكلام على بنية نص، ما يعني**

(1) وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008، ص224-225.

الكلام عن نظام تتوازن فيه العناصر المكونة للبنية بحركتها وعلاقتها، توازن يحفظ استمرارية النسق الخاص لهذه البنية أو تلك، إذن إن لكل بنية نسقها الذي شكل انتظام العناصر وترابطها في زمن واحد هو زمن نظامها، إن النص الروائي كبنية مستقلة يشكل من عناصر أهمها اللغة، الزمان، المكان، عالم الشخصيات، الرؤية،...وهذه العناصر ليست لها طبيعة جنسية، إنها عناصر محايدة»[1]، فالاختلاف الجنسي لا يفضي بالضرورة إلى اختلاف الأساليب، والبنى اللغوية، والآليات السردية بين الجنسين.

ويذهب الكاتب اليمني "محمد الشرفي" إلى أنّ «**المبدعة العربية أنى كانت فإنها مثقلة بقيود القهر الاجتماعي وهي حين تريد أن تسطر بوحيها إبداعا فإنها تجد ذاتها محرجة إزاء واقعها منة أن تقول شيئا عن عواطفها الحقيقية، لذلك فهي بوعي منها تحاول غلق إحساساتها تلك بكلمات شعرية غير مفيدة للقارئ أو لقضيتها الأساسية إرضاء للمجتمع الشرقي إذ أنها لا تريد أن تسقط في دائرة المرأة المتحررة والمناضلة ضد التقاليد المتعفنة داخل دهاليز العقول المنطفئة**»[2]. فإبداع المرأة حسب إبداع منغلق على الذات الأنثوية غير متفتح على العالم، وأنه حامل لكل أشكال القهر والاستلاب، ولا شك أن أدبا كهذا غير مؤهل لحمل خصوصية إبداعية جمالية، ومواضيع كهذه تعجز عن رسم تميز فني للكتابة النسائية، وهو رأي يقصي المرأة من الحقل الإبداعي.

هذا الموقف النقدي يطرحه صاحبه بطريقة انطباعية، تحمل خلفية إيديولوجية، بعيدة في معظم جوانبها عن المقاربة الموضوعية، التي تهدف إلى استنباط مواطن الجمال في النصوص الأدبية، ثم إنه يفتقد لكثير من المصداقية، ولا ينطبق على عدد من الروايات اللواتي تكلمن بكل جرأة عن

(1) رفيق صيداوي: الكتابة وخطاب الذات (حوار مع روائيات عربيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1،2005، ص17.

(2)وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السرد، ص227.

الجسد والجنس، لم يبلغها حتى بعض الروائيين من الرجال، "كفضيلة الفاروق" بوصف رواياتها مثلا يمس الأدب الجزائري.

تجمع هذه الآراء على انعدام الفرق بين ما تبدعه المرأة، وبين ما يكتبه الرجل، وحجتهم في ذلك أن الأدب واقع إنساني عام، وأن كل من الجنسين (ذكر/أنثى) يستعمل نفس اللغة، وهي لغة ذكورية من صنع الرجل، فأنى للمرأة أن تنتج أدبا مغايرا، يحمل ملامح اختلافه وخصوصيته، وهي تستخدم لغة من صنع الرجل؟، ومنحازة إليه سواء تعلق الأمر بالصيغ أو التراكيب، أو حتى ببعض دلالات المفردات، وعليه لا يمكن للمرأة في ظل هذه التصورات أن تقدم لنا أدب نسائي محض، يصنع الفارق، ويخلق التميز.

ج–الموقف الثالث: الخصوصية في الكتابة النسوية غير ثابتة

يعترف أصحاب هذا الموقف باستقلالية الأدب الذي يكتبه الرجل، وبوجود خصوصية تميزه، وذلك بما يمتلكه من حضور متميز في المشهد الأدبي، غير أنّهم يقولون بعدم ثبوت هذه الخصوصية، يتبنى هذا الموقف الناقدة "يمنى العيد" التي ترى بأنّ «**هناك خصوصية تسم كتابات المرأة إلا أنها رهينة ظروف اجتماعية معينة ووفق ظروف تاريخية خاصة وعليه فهي ليس طبيعة ثابتة بل هي ظاهرة تجد أساسها في الواقع الاجتماعي والتاريخي الذي عاشته المرأة**»[1].

تؤكد الناقدة على وجود خصوصية في أدب المرأة، تمكنها من صنع الفارق بينها وبين الرجل، غير أنّ هذه الخصوصية غير ثابتة، لأنّها مجرد ظاهرة تخضع لمتغيرات الزمان والمكان، لتجد لها مكانًا في مملكة المرأة، وحيال ذلك فهي ليست خصوصية فنية؛ إذ أنّها لا تستطيع تجاوز همومها الذاتية الخاصة إلى الهم الإنساني بشكل أوسع وأعمق، و«**هو ما يسم كتاباتها بمحدودية الرؤية فيبقى عالم الذات مدار الكتابة وبؤرة التجربة**»[2].

(1) يمنى العيد: مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة الطريق، نيسان 1975، العدد 4، ص66.

(2)بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية (أسئلة الإبداع وملامح الخصوصية)، ص16.

تتخذ المرأة الكاتبة من القلم وسيلة للتحرر من الظلم والقهر الممارس عليها، والخروج من الدائرة الضيقة التي حصرت فيها من طرف الثقافة الذكورية المهيمنة، وعليه تحذر الناقدة المرأة من السقوط في متاهة المساواة بالرجل، أثناء سعيها لإثبات قدرها على الكتابة بأصولها الفنية، فتنحرف من حيث لا تدري «**عن صعيدها الاجتماعي، فتصبح المساواة بالرجل هي الغاية التي تهدف إليها المرأة**»[1]، مع أنها بإمكانها أن تجعل من إنتاجها الأدبي «**مساهمة فنية راقية في طرح قضايا المجتمع ومعالجتها، وهو إذ يعالج قضايا المرأة لا يعالجها كقضايا ذاتية ، بل يعالجها كقضايا اجتماعية تتجدد في إطار العلاقات والمفاهيم الاجتماعية، ويظهر ما فيها من خصوصية، على أساس طبيعة في المرأة أو بسبب منها**»[2].

اعتمدت الناقدة في مقاربتها هذه، والمتعلقة بمدى توفر أدب المرأة على ملامح الخصوصية، والتي تجعل منه أدبًا متميزًا ومتفردًا عمّا يخطه قلم الرجل، على ربط هذه الخصوصية بالظرف الاجتماعي، وبهذا الطرح تتجنى على النص الأدبي، وتغيب دور الذات المبدعة في الممارسة الأدبية، المرأة كخصوصية[3]، وهي رؤية «**تقوم على خلفية معرفية ذات توجه ماركسي تقوم بتوحيد الطاقات –المرأة والرجل– من أجل التحرر الاجتماعي الوطني للشعوب المناضلة**»[4]، وهو رأي يقصي المرأة من الحقل الإبداعي، وذلك باستناده إلى العامل الاجتماعي في تفسير خصوصية"الكتابة النسوية"، وهذا الموقف النقدي تطرحه صاحبته بطريقة انطباعية ذات خلفية إيديولوجية، بعيدة عن الدراسة الموضوعية، التي تهدف إلى استنباط جماليات النصوص الإبداعية، والوقوف على خصوصيتها التي تميزها.

(1)رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف)ص77.

(2) يمنى العيد: مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، ص144.

(3) رشيدة ينمسعود: المرأة الكاتبة (سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف)، ص77.

(4) المرجع السابق، ص77.

ويرى المفكر والكاتب المغربي "عبد الكريم الخطيبي" أنّ تحقيق التحرر الاقتصادي لا يحقق بالضرورة تحررًا أدبيًا وفنيًا بالنسبة للمرأة، إذ لابد «**من انتظار طويل قبل أن تخوض المعركة، لا على مستوى البنية التحتية ووسائل الإنتاج الثقافي فحسب، بل وعلى مستوى العمل الفني نفسه أي فيما يتصل بتوجيه الفكر والحساسية**»[1]، فالمرأة لا تزال مقيدة بالتقاليد والمجتمع، تحاول تفكيك الخطاب السائد، وتجاوز الواقع والتمرد عليه، باستخدام لغة سن قوانينها الرجل، لذا فلن تستطيع تغيير واقعها، ولن تحقق بها التحرر والاختلاف الذي تبحث عنه، بل عليها أن تغير الأنظمة والأبنية الكلاسيكية السائدة.

أمّا الناقد "حسام الدين الخطيب"، وقد مر بنا موقفه من إشكالية مصطلح "الكتابة النسائية"، نجده الآن وهو يتحدث عن مسألة الخصوصية يتخذ موقفًا سلبيًا اتجاه هذه القضية، ويرى أنّه «**كلما تقدم المجتمع أو ازداد الوعي الاجتماعي تضاءلت الأهمية الذاتية الخصوصية (الأدب النسائي)، لأن مشكلات الطبقة أو الشريحة الاجتماعية التي تنتمي إليها المرأة وتجد حلها في الحل الاجتماعي العام، بحيث تصبح معاناة المرأة –ونضالها كذلك– جزءا طبيعيا من معاناة ونضال الطبقة أو المجتمع أو الوطن**»[2]، فرغم تأرجح الناقد وتردده في قبول مصطلح "الكتابة النسائية"، إلا أنّه يقر بوجود خصوصية تميزه عن أدب الرجل، وينتهي إلى نفس القراءة الإيديولوجية، شأنه في ذلك شأن الناقدة "يمنى العيد"؛ إذ ربط هذه الخصوصية بالوضع الاجتماعي، وعليه فالأهمية الذاتية لخصوصية "الكتابة النسائية" تتضاءل، وتفقد مصداقيتها كلما تقدم المجتمع وازداد الوعي فيه، ثمّ إنّ الناقد في طرحه هذا ينطلق من توجه ماركسي، قوامه المساواة بين طاقات المرأة والرجل، بُغية تحقيق حياة أرقى، وسط مجتمع تذوب فيه الخصوصيات، ولا سيما خصوصية المرأة كأنثى أولًا، وخصوصية ما تجود به قريحتها، وما يخطه قلمها ثانيًا.

(1) عبد الكريم الخطيبي: الرواية المغربية، تر: محمد برادة، منشورات المركز الجامعي للبحث، الرباط، (د.ط)، 1971،ص68.
(2) رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف)، ص79.

يتكرر هذا الموقف النقدي المتأرجح بين إثبات الخصوصية لأدب المرأة ونفيها مع عدد من الكاتبات، تتقدمهن الروائية والشاعرة السورية "غادة السمان"، التي تؤكد على أنّه «**لدينا في نتاجهن دوما بطلة متوترة، دوما تطالب بحقوقها...ودوما تكتب عن تجاربها**»[1]. وفي السياق ذاته ترفض مصطلح "الأدب النسوي" –كما رأينا سابقا– من منطلق أنّه تصنيف يكرس لمزيد من دونية المرأة مقابل سلطة الرجل المركزية، وانتقاص من قيمة أدبها، ثمّ تعترف بتوفر أدب المرأة على بعض ملامح الخصوصية دون شرح أو تفسير، وعليه فهو تصور سطحي لامس الظاهرة دون تعمق فيها.

تؤيد هذا الموقف الكاتبة "إميلي نصر الله"، فهي ترفض التفريق بين أدب تكتبه المرأة وآخر يكتبه الرجل؛ لأنّه يسقط العمل الإبداعي في فخ الهوية الجنسية، غير أنّها تقع في التناقض حين تقر بأنّ «**للأدب الذي تكتبه المرأة نكهة أخرى، وهو في بعض الحالات يعكس تجارب شخصية وأحاسيس "عاشتها" دون الرجل، خصوصا حين كان جدار العزلة يرتفع بين الجنسين، كذلك هناك أمور قد تلفت انتباه المرأة وحيها، بينما لا تحرك حسا لدى الرجل، إنما هذه كلها،ة خارجة عن القيمة، ويمكن أن نردها إلى موقع الكاتبة من المجتمع**»[2].

كانت هذه إذن بعض الآراء التي قاربت مسألة مدى توفر الكتابة النسوية على ملامح الخصوصية، والتي تراوحت بين الإنكار والإقرار، من الموقفين انبثق موقف آخر يعترف بوجود خصوصية، ويقول بعدم ثبوتها، وقد اجتهد كل فريق في الإتيان بحجج دامغة وبراهين ساطعة، ودلائل مبسوطة، لإقناع المتلقي بوجهة نظره؛ إذ يعزي الفريق الأول المقر بوجود خصوصية تميز أدب المرأة، إلى الاختلاف البيولوجي والنفسي للمرأة، والذي يُفضي بدوره إلى اختلاف رؤيتها، وبالتالي اختلاف طريقة التعبير عنها، ويذهب الفريق الثاني إلى إنكار هذه الخصوصية من منطلق أنّ كل من الرجل والمرأة يستعمل لغة واحدة للكتابة، وهي لغة ذكورية مؤدلجة، فمن أين للمرأة أن

(1) رشيدة بنمسعود: المراة والكتابة (سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف)، ص80.
(2) المرجع السابق، ص81.

تنتج نصًا أدبيًا مغايرًا يحمل ملامح خصوصيته؟، وبين موقف مقر، وآخر منكر، يحاول موقف ثالث أن يكون وسطيًا، غير أنّه لا يتأتى له ذلك؛ لأنّه يقع في فخ التناقض، فهو من جهة يقر بوجودها، ومن جهة أخرى يقول بعدم ثباتها.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: الرواية النسوية الجزائرية، خلفيات التشكل، الموقع، التلقي

تمـهيـــــد:

يقودنا الحديث عن "الأدب النسوي" في الجزائر إلى الحديث عن كاتبته، ووضعها العام الذي ينعكس بصورة آلية ومباشرة على إنتاجها الأدبي؛ فالمرأة الجزائرية عانت من التهميش في الحياة الاجتماعية العامة، ومن التغييب عن الساحة الأدبية، ينضاف إلى ذلك ما كانت تعانيه من قهر واحتقار داخل الأسرة، ومن نظرة دونية سلبية في المجتمع، زادت من حدّتها بنية المجتمع العربي الجزائري البطريركي، الذي فرض عليها الصمت منذ الأزل، ولا ننسى كذلك تلك التقاليد البالية والأعراف المتزمة التي حاصرتها، وزادت من معاناتها وعزلتها، ثمّ ذلك الطوق الذي فرضه الاحتلال الفرنسي، والذي لف البلاد في دائرة من التخلف والجهل، وعمل على شلّ الحركة الثقافية والفكرية في الجزائر.

كان «**الشيخ عبد الحميد بن باديس هو أول من أولى اهتماما بالمرأة وشؤونها، وفتح أقساما خاصة لتعليم البنات في مدرسة التربية والتعليم بمدينة قسنطينة، وفي كل مدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين على مستوى التراب الوطني، كدار الحديث بتلمسان، ومدرسة الفلاح بوهران، ومدرسة التربية والتعليم بباتنة، ومدرسة الشبيبة الإسلامية بالجزائر العاصمة**»[1]، غير أنّ هذه المساعي والجهود لتوعية المرأة وتعليمها لم تكتمل بموت الشيخ، زد على ذلك الاستعمار الفرنسي وظروفه، واندلاع الحرب العالمية الثانية ومخلفاتها، وكذا القيود الاجتماعية، والضغوطات الأسرية المفروضة عليها.

استنادًا إلى هذا التصور «**كانت المرأة أكثر تضررا، وأشد تخلفا، بسبب حرمانها من التعليم ووضعها على هامش الحياة العامة، وبسبب عنترة الرجل، وانحراف فهمه لقواعد الإسلام وقيمة الحقيقة التي حددت بوضوح وظيفة الرجل والمرأة معا، إن اكبر آفة أصابت المرأة العربية عموما**

(1) يحي بوعزيز: المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، (د.ط)، 2001، ص4.

والجزائرية على الخصوص، هو الجهل والأمية اللذان فرضا عليها فرضا، وحصرا وظيفتها في متعة الفراش، والإنجاب والتربية والطهي، وأدى ذلك إلى شل وظيفتها التربوية، وتخلفها الفكري والذهني، وإلى تدهور الأسرة والمجتمع ككل»[1]، ومع ذلك وقفت المرأة جنبًا إلى جنب مع أخيها الرجل، وأثبتت وجودها في تاريخ الكفاح والنضال، وتركت بصمتها بمساهماتها الفعالة، ثمّ إنّها أبلت البلاء الحسن، فكانت نعم العون، ونعم السند.

1-خلفيـــات التشـــكل

يُلاحظ المهتم بالنشاط الأدبي في الجزائر قبل الثورة، غياب المرأة عن الساحة الأدبية والثقافية، وانعدام دورها في أيّ نشاط سياسي أو نقابي، ومرد ذلك أسباب كثيرة؛ منها ما تعلق بظروف الاحتلال الغاشم، ومنها ماله علاقة برواسب اجتماعية، ويُمكن إجمال العوامل التي أعاقت ظهور "الأدب النسوي" في الجزائر إلى فترة متأخرة في النقاط التالية:

– **العامل الاستعماري**: الذي انتهج سياسة إستراتيجية مناهضة للغة العربية، ووضع الثقافة القومية في وضع شلّ حركيتها وفاعليتها، ممّا أدى إلى تأخر الأدب الجزائري عامة، والحركة الأدبية النسوية بوجه أخص، في مقابل ذلك كانت سياسة المستعمر الفرنسي تحرص على تشجيع اللغة القومية، وعلى تعليمها بصفتها اللغة الرسمية، حتى طغت على كل مناحي الحياة، بما في ذلك الإبداع الفني، [2]، الأمر الذي ساعد على بروز كوكبة من الروائيات الجزائريات، اللاتي كنّ يكتبن باللغة الفرنسية، أمثال: "الطاووس عميروش"،"جميلة دباش"، "ليلى صبار"، "يمينة مشاكرا"، "آسيا جبار"، الصوت النسوي الأكثر تألقًا في سماء الإبداع قبيل الإستقلال.

– **التقاليد الاجتماعية**: التي كانت تنظر للمرأة نظرة شهوانية دونية، تحمل بين طياتها معاني التهميش والإحتقار، وترى أنّ تواجدها ومشاركتها في الحركة الاجتماعية يُثير الفتنة، ويجلب العار،

(1) يحي بوعزيز: المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية الجزائرية، ص23.

(2) ينظر: باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص10.

ويُشجع على الانحلال، لذا فُرضت عليها ظروف العـــزلة، وجُمـــدت طاقاتها الإبـداعية والفكرية[1] ، ومُنعت من الإختلاط والمشاركة في النشاطات الأدبية، مؤلفة كانت أم موضوعًا، إلى درجة أنّ ناديًا رياضيًا إسلاميًا أنذاك (1939)، كان يُعرف بنادي "الدارجة الإسلامي القسنطيني" (c.c.m.c) قام بتنظيم مسابقة أدبية، أعلن عنها في جريدة "البصائر"، موضوعها تأليف رواية رياضية تُحبب الرياضة للنشء الصاعد، وتُشجعه على ممارستها، واشترط أن تكون النصوص المشاركة في المسابقة خالية من المرأة كموضوع، ورفض مشاركة ومساهمة المرأة الكاتبة في هذا المجال،[2] مثل هذه الظروف ساهمت في تأخر نهضة المرأة الجزائرية.

– **الذهنيـة المحافظـة المتشـددة:** التي يتمتع بها المجتمع الجزائري لاتسمح بنظم شعر في الغزل، ، فكيف بالقصة التي كان الفهم الشائع لها أنذاك، الارتباط المباشر بموضوعات الحب والمرأة، والعلاقة التي تجمع بينهما بوجه عام[3]، لذا نجد أنّ الأدباء أنفسهم لم يتجرأوا على طرق هذه القضايا، وحتى الذين عالجوا مثل هذه المواضيع في صورهم القصصية، لم يمتلكوا الجرأة الكافية على ذكر أسمائهم الحقيقية، وإنّما كانوا يوقعون بأسماء مستعارة، هذه الذهنية الإجتماعية الضيقة كان لها الأثر البالغ في عرقلة تطور عجلة الإبداع في الجزائر عمومًا، والإبداع النسوي تحديدًا؛ لأنّها كانت تستنكر مجرد حضور المرأة في نص أدبي، فما بالك بكونها هي مبدعة ذلك النص.

– **المفهوم التقليدي للأدب:** اعتبرت الساحة الأدبية الجزائرية في تلك الحقبة الزمنية، أنّ الشعر هو الممثل الشرعي للأدب، بدليل أنّ ما كان يُنشر على صفحات"جمعية العلماء المسلمين" اقتصر على الشعر ودراسته، اعتقادًا منهم أنّ الشعر هو الأدب الجزائري[4]، هذه النظرة التقليدية

(1) ينظر: باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر ، ص11.

(2) ينظر: يوسف وغليسي: خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص69.

(3) ينظر: عبد الله ركيبي : القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، (د.ب)، (د.ط)، 1983، ص 31.

(4) ينظر: باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر ، ص10.

سيطرت على الأذهان، وأصبح الأديب الحقّ هو من يُحسن نظم القوافي، ويتفنّن في نقل المشاعر، وتصوير التجارب شعرًا.

– **الصحافة الجزائرية**: التي ركزت اهتمامها إبّان الفترة الإستعمارية على الجانب السياسي والإصلاحي، حتى وإن كان هناك اهتمام بالجانب الأدبي، فإنّه انصب على الشعر دون الأشكال الأدبية الأخرى، «**إذن فمن المؤكد أنّ الصحف التي ظهرت في هذه الفترة كان لها الأثر الكبير بشكل ما على قيام النهضة الفكرية وترعرعها، هذا بالإضافة إلى الصحف التي ظهرت فيما بعد، وكان بعضها مقتصرًا على جوانب دينية غصلاحية بحتة، أعاقت تطور المجال الإبداعي أو على الأقل حصرته وحددته في الشعر مثل الشهاب والبصائر الأولى والثانية**»[1]، ثمّ إنّ الرقابة الصارمة المفروضة على الصحافة، ودور النشر من قبل السلطات الاستعمارية، أدت إلى ضعف حركة التأليف، واقتصرت على كتيبات دينيية، ومنشورات إصلاحية تربوية.

سجلت المرأة حضورها في صناعة تاريخ الجزائر، رغم هذه القيود التي كبلتها، وهذه المعيقات التي منعتها من ممارسة حقوقها على مختلف الأصعدة؛ إذ كانت إبان الثورة في صميم الحدث، وأتون اللّهب، تُطعم وتُعالج، تحمل الرشاش، وتُسطر الملامح في الجبل، أرعبت جنرالات فرنسا، ودوخت ضباط محاربتها، سُجنت وعُذبت، ونُكّل بها أشدّ التنكيل، ومع ذلك ظلت صامدة صمود الأوراس، ثمّ إنّ دورها لم ينحصر في الجبال، بل تعدى إلى المجال الاجتماعي والنفسي، والمتمثل في رفع معنويات المجاهدين، من خلال المساهمة في تحويل الغناء الشعبي من طابعه الفنّي والأهازيجي، إلى طابع ثوري تحرري، هذه الأدوار المتعددة التي قامت بها المرأة خلال الثورة، أحدثت خلخلة في العلاقة الاجتماعية، فارتفعت لأول مرة مكانة المرأة، ونُسجت حول بطولتها القصص والحكايات.

بعد الاستقلال عادت تلك النظرة الدونية الاحتقارية داخل المجتمع، فما إن انتزعت الجزائر استقلالها، حتى عادت النساء إلى أوضاعهنّ السابقة؛ حيث «**صار ينظر إليهن بتلك النظرة القديمة الاستعلائية، وكأن السنين السبعة لم تكن إلا استثناء للقاعدة، ونشازا في مأساة طويلة، تبدأ منذ**

(1) عبد الله ركيبي : القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، ص31.

ما قبل الاحتلال الفرنسي لتستمر عبر الزمن»[1]، عادت المرأة الجزائرية إذن إلى معاناتها القديمة، وأصبحت نظرة الازدراء والاحتقار تلاحقها، أينما حلت وحيثما ذهبت، وذلك تحت تأثير المجتمع الأبوي المتغطرس، الذي يُعزز سلطة الرجل، ويحتقر المرأة ويُقزمها، ويستصغر شأنها في شتى الميادين المختلفة، ويرى أنّ مكانها الأنسب داخل غرف البيت، بين المطبخ وتربية الأولاد، والاهتمام برعاية الزوج، وتلبية مطالب العائلة، كل هذا سبب خيبة أمل كبيرة للمرأة الجزائرية، التي ظنت أنّها ظفرت أخيرًا بحريتها، مثلما نالت الجزائر استقلالها.

تجدر الإشارة، ونحن نتحدث عن الوضع العام للمرأة الجزائرية بعد الاستقلال، إلى أنّ الكتب والدراسات التي تناولت الأدب النسوي الجزائري في هذه الفترة كانت شحيحة، وأنّ حضور الأسماء الأدبية فيها والشعرية كان حضورًا محتشمًا؛ إذ لم تذكر اسم شاعرة أو أديبة جزائرية سوى "زهور ونيسي"، وكان ذلك مرورًا عابرًا، في مقابل ذلك كان هناك اهتمامًا واضحًا بالأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية؛ حيث أُفردت له بحوثًا و كثيرة دراسات ومتنوعة، تعرضت للأدبيات الجزائريات اللّواتي كنّ يكتبن بلسان فرنسي، وهنّ في الحقيقة لسن أكثر ممن كتبن بالعربية، غير أنهنّ حظين بدعم إعلامي وأدبي، ساعدهن على الظهور والشهرة، في حين بقيت الأديبات الجزائريات اللواتي يكتبن باللغة العربية يحتفظن بكتاباتهنّ في الأدراج دون أن يلتفت إليها أحد.

يرجع السبب في قلة الكاتبات في الجزائر بعد الاستقلال، إلى حواجز العادات والتقاليد؛ حيث أنّ كثيرًا من الأسماء ما تزال تنشر تحت أسماء مستعارة، أو تُشير إلى أسمائها برموز مجهولة تترك الدارس يخمن طويلًا، عله يهتدي إلى هذه الأسماء الأدبية، قبل أن يقرر عدم الاعتماد عليها، لكون الأسماء الحقيقة مجهولة، حتى أنّ إحدى الأديبات ممن قطعن أشواطًا في الساحة الأدبية، تُجيب عن سؤال في مقابلة أدبية، عمّا إذا كان هناك عراقيل تعترض دربها، وتعرقل مسيرتها الأدبية، بقولها: «**الكثير...هناك التقاليد، الجهل، الأسوار، الحجاب**»[2]، هذه الإجابة لم تكن في زمن بعيد، وإنّما

(1) صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط2، 2009، ص10.
(2) لقاء أجرته جريدة الجمهورية مع القاصة جميلة زنير، 13 سبتمبر 1979، وهران، ص6.

كانت عام 1978، وما هذه المقالة سوى نموذج لحوارات أدبية، أو لقاءات صحفية، مع أديبات جزائريات، يمتلكن الموهبة والقدرة، لكنهنّ يتجنّبن الظهور، والخروج إلى النور، خشية من رقابة العائلة والمجتمع.

تتبنى هذا التصور الشاعرة "مريم يونس"، في حديث لها عن تجربتها الشخصية مع نظم القوافي، بقولها: «**كانت دروبي في هذه المدينة الجميلة – جيجل– كلها أشواك وعقبات، كانت عذابا واضطهادا، خاصة عندما بدأت الكتابة فقد غصت في دوامة من القيل والقال، لكنني لم أستسلم، قاومت في هدوء ومازلت إلى أن أنتصر لوجودي بين الأدبيات الجزائريات إن شاء الله**»[1]، غير أنّ صمودها ومقاومتها للمجتمع لم تدم طويلًا، فسرعان ما غابت عن الساحة الأدبية الجزائرية، وتلاشى اسمها تمامًا إلّا من ذاكرة من عايشوها، وربما فعلت ذلك حفاظًا على سمعتها كامرأة، في زمن أصبحت فيه الكتابة فضيحة أخلاقية، تُلحق الأذى بصاحبتها، وتُشوه سمعتها، وسمعة عائلتها، وسط مجتمع جزائري محافظ، تحكمه العادات والتقاليد الصارمة، مجتمع ينظر للمرأة نظرة سلبية، ويحرمها من أبسط حقوقها، فما بالك بفعل الكتابة، الذي يرى فيه تخطي للطابوهات، وكسر لحواجز الصمت.

وتُقدم الكاتبة الجزائرية "جميلة زنير" شهادة عن انتحار الشاعرة "صفية كتو"، تقول: «**الموت المأساوي رسالة احتجاج قاسية اللهجة من ذات كاتبة أنثوية عانت القهر والقمع الاجتماعي، لا لشيء إلا لأنها متهمة بخطيئة الكتابة**»[2]. يبدو أنّ الممارسة الأدبية تحولت إلى خطيئة تُلحق العار بصاحبتها، وتضعها في خانة المشتبه بهنّ، وهروبًا من هذا الوضع المتأزم، آثرت الشاعرة الانتحار على العيش وسط مجتمع ظالم، يُبالغ في التشديد على المرأة، ويتفنن في تطبيق قوانينه الجائرة عليها، وما الانتحار هنا سوى تعبير عن رفض الكاتبة لهذه الأوضاع، وتلك المعيقات التي تكلبها، وتغيّب صوتها، وتحبس أنفاسها.

(1) لقاء أجرته الأديبة نورة السعدي مع الشاعرة (مريم يونس)، في جريدة الشعب 4 مارس1981، الجزائر، ص9.

(2) شهادة الكاتبة جميلة زنير عن انتحار الشاعرة (صفية كتو)، أسبوعية الشروق الثقافي، 24 مارس 1994، الجزائر، عدد 97، ص38.

وبالعودة إلى الكتابة النسوية في الجزائر، تجدر الإشارة إلى أنّ البدايات الأولى كانت مع مجموعة من النساء في شكل نخبة، تصدرت الحركة النسوية الإصلاحية، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وأصبح البعض منهنّ يكتبن، وينشرن في الصحف والمجلات، ويؤلفن القصص، وينظمن الأشعار، ويشاركن في النشاط المسرحي، ويمتهن التدريس والتمريض، ويعالجن الموضوعات النسوية، ومشاكلهنّ، ويفكرن في مصير البلاد والعباد، وكنّ بمثابة رائدات للنساء الجزائريات، اللاتي سيكون لهنّ دورًا فريدًا من نوعه خلال الثورة التحريرية الكبرى، ثورة أوّل نوفمبر (1954-1962)[1]؛ حيث تمكنت المرأة من حفر اسمها في تاريخ الجزائر، من خلال مواقفها الاستبسالية في سبيل تحرير وطنها من براثن الاستعمار، هذه الظروف الثورية غيّرت مفاهيم حياتها، وطورت أفكارها، وأهلتها بعد ذلك للانطلاق بحثًا عن ذاتها، لاكتشاف موهبتها الأدبية، وقدراتها الفكرية.

ولعل ما يدعو إلى الاهتمام بالكتابة النسوية الجزائرية في هذه الفترة، هو متابعة الكاتبات لما كان يُنشر في الصحف والجرائد، خاصة وأنّ الوعي الثقافي العربي النسوي بدأ يتشكل في أحضان "جمعية العلماء المسلمين"، في مقدمة هذه الجرائد جريدة "البصائر" في سلسلتها الثانية (1947-1956)، من مقالات اجتماعية تمحورت حول قضايا المرأة، ومكانتها في المجتمع الجزائري، وموضوعات أخرى لها صلة بالتنشئة الاجتماعية الصحيحة، والتربية السليمة للفرد الجزائري عامة، من هذه المقالات، مقال بعنوان: (نداء للفتيات من فتاة)[2] لـ "مليكة بن عامر" (كاتبة من قسنطينة)، تتطرق فيه إلى موضوع إبقاء المرأة جاهلة من غير تعلم، وكذا تلك القسوة والجفاء في التعامل من طرف الوالدين، وكذا مقال (إلى الشباب)[3] لـ "زهور ونيسي"، تدعو فيه بإلحاح إلى ضرورة تعليم المرأة، والاهتمام بتربيتها، وإعدادها للمشاركة في تنمية المجتمع.

(1) يحي بوعزيز: المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، ص34-35 .

(2) ينظر: مليكة بن عامر:نداء للفتيات من فتاة، جريدة البصائر، جانفي 1956، العدد 13، ص5.

(3) ينظر: زهور ونيسي: إلى الشباب، جريدة البصائر، ديسمبر 1954، الجزائر، العدد 297، ص3 -7.

وتطرح "باية خليفة" في مقال آخر تحت عنوان: (قيمة المرأة في المجتمع)[1]، قضية مهمة تتعلق بموضوع المرأة، ودورها الفعال في تثقيف المجتمع، وكانت هذه المتابعة والاهتمام بهذه المقالات، إمّا من باب التنويه والشكر، أو بالمشاركة في إثراء الموضوع المطروح على طاولة النقاش، فـ"لويزة قلال" (كاتبة من منطقة عين أزال) ترد في مقال لها بعنوان (حول المرأة الجزائرية)[2] على "زهور ونيسي" وتشاطرها الرأي في تصوراتها، أمّا "فريدة عباس" في مقالها: (شكر وأمل)[3] ، فتنوه بما أثارته "زهور ونيسي" في مقالها (إلى الشباب)، وتقدم شكرها لـ "لويزة قلال" على إسهاماتها لإثراء الحركة الأدبية والثقافية في الجزائر.

في هذا الصدد كتب المرحوم "الطاهر وطار" مقالًا بعنوان "مرحبًا بالأدب النسوي"، يُشيد فيه بالأصوات النسوية التي بدأت تظهر على الساحة الأدبية الجزائرية، خاصة وأنّ الاعتقاد السائد أنذاك أنّ الأدب لا يزال فتيًا، وأنّ محاولاته لم ترسُ بعد على رأي محدد، فهي لا تزال تتأرجح بين الرفض والقبول، بين الحضور والغياب، يقول: «**من طاع جريدة الأحرار الغراء في أعدادها الأخيرة يجد هناك اسما مجهولا كان مطموسا مغمورا لا يلفت نتباه أحد إلّا إذا تعمق في المدلول الذي يعطيه ماهو مقترن بهنّ في مقالات لم أقرأها لكثير من الكتّاب، هذا الاسم هو"زوليخة السعودي"؛ هذه المفاجأة جعلتني أقف موقف الاحترازمن جميع نظرياتي حول الأدب النسوي في الجزائر، كيف لا يُفاجأ من طاع"نحن والإبداع" أو"أغصان الزيتون" أو"سنلتقي"، أو"المرأة في الأدب الجزائري"، كيف لا يفاجأ بذلك العمق بتلك السيطرة على الكلمة، وتلك الدقة في تصوير المشاعر والإحساسيات، وبتلك السلالة والرقة والأحكام الرصينة حول إنتاج كبار الكُتّاب والاطلاع الواسع الذي تُبادرنا به تلك المقالات** »[4].

(1) ينظر: باية خليفة: قيمة المرأة في المجتمع، جريدة البصائر، 24 ديسمبر 1954، الجزائر، العدد 298، ص8.

(2)ينظر: لويزة قلال: حول المرأة الجزائرية، جريدة البصائر، 24 جانفي 1955، العدد 301، ص4.

(3) ينظر: فريدة عباس: شكر وأمل، جريدة البصائر، 14 مارس 1955، الجزائر، العدد 310، ص7.

(4) الطاهر وطار: مرحبا بالأدب النسوي، جريدة الأحرار العدد 16 ، السنة الأولى، 1962.

ظهر الأدب النسوي الجزائري متأخرًا نسبيًّا، إذا ما قُورن بمثيله في العالم العربي، فهو حديث النشأة، وهذا ما «**يجعلنا نقول إن هذا الأدب وليد الستينات. وبصورة أدق هو من مواليد السبعينات، عدا الرواية .. التي ظلت غائبة حتى عام 1979 لتطل علينا رواية "من يوميات مدرسة حرة".. وكان هناك مشروع رواية في أدب الراحلة (زليخة السعودي) إلا أن رحيلها حال دون ذلك**»[1]، وبهذا كان لزامًا على مثل هذا الأدب، الذي تفنّن المستعمر الفرنسي في فرض الحصار، وإحكام القيود عليه، أن تثقل خطاه، وأن تنضب رؤاه، و كان من الطبيعي أن نجد صاحباته يلتمسن الطريق بخطى منهكة، والظلام الدامس يلف مسيرتهنّ، ثمّ إنّ الباحث في هذا الموضوع يدرك من الوهلة الأولى أنّ «**الأدب الجزائري الحديث ظل يدرج في وطننا كالمولود غير الشرعي**[2]**، الذي تجاهد أمه أشد الجهاد من أجل أن يظل حيا يرزق، ومن أجل ألا يكاد يبدو بين الناس**»، وما يُقال عن الأدب الجزائري عامة، ينطبق على الأدب النسوي الجزائري تحديدًا؛ إذ قلت الأصوات النسوية في الساحة الأدبية الجزائرية.

يكفي شاهدًا على هذا الطرح، ما تقوله الكاتبة الجزائرية "جميلة زنير" في لقاء لها مع الصحافة، حين استجوبتها إحدى الجرائد عن "الكتابة النسائية" في الجزائر، فأجابت بقولها: «**هناك تجربة نسائية، ولكنها ضئيلة إذا قيست بالتجربة الرجالية، ولست أدري لما تحجم المرأة عن السير في درب الأدب، أعرف الكثيرات يكتبن الجيد، ويحتفظن به في الأدراج**»[3]؛ ولعل ذلك يُفسر بانشغال الكاتبات الجزائريات بمتطلبات الحياة الزوجية، وتوجههنّ لتربية الأبناء، كما حدث مع الروائية "ربيعة مراح"، التي توقفت عن الممارسة الأدبية بعد الزواج مباشرة، وعُزوف بعض الكاتبات عن حمل القلم خوفًا من الانتقادات اللاذعة، نتيجة اتهام إبداع المرأة الكاتبة بالدونية والسلبية، وأنّها قاصرة عن المشاركة في الحياة الثقافية، ينضاف إلى ذلك عبء الوظيفة وخروج المرأة للعمل، فمثلا: الروائية "شهرزاد زاغر" ألهتها أبحاثها الأكاديمية، والتدريس في جامعة "بسكرة" عن مواصلة كتابة الرواية؛ إذ

(1) أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1982، ص8.
(2) عبد الملك مرتاض: المقومات العامة للأدب العربي الحديث في الجزائر، مجلة المجاهد الثقافي، الجزائر، 197العدد17،ص14.
(3) لقاء أجرته جريدة الجمهورية مع القاصة جميلة زنير، ص6.

أنّها اكتفت بنص روائي واحد، يحمل عنوان "بيت من جماجم"، ينضاف إلى ذلك ضعف حركة النشر في الجزائر، وعدم احتفاء الإعلام بأسماء واعدة، كل هذا أدى إلى تساقط الأسماء النسوية الجزائرية المبدعة، وإلى خُفوت الصوت النسوي، وإلى هروب المرأة من سلطة القلم، وانتحارها إبداعيًا، ممّا كبّد الساحة الأدبية خسارات جسيمة في مجال الإبداع.

تحت وطأة هذه الظروف القاسية التي تلف الكتابة النسوية،لم تستطع الساحة الأدبية الجزائرية أن تحافظ على تواجد هذه الأسماء واستمراريتها، فالعديد منهنّ انسحبنّ دون سابق إنذار، ويرجع السبب في ذلك إلى تجاهل إبداعتهنّ وعدم المبالاة بها، وإلى تجاهل إنتاجهنّ وتقزيمه، وعدم الاهتمام بطبعه ونشره، فآثرت هذه الأصوات الاختفاء في صمت، رغم ما تمتلكه من أسلوب فنّي، وقدرات أدبية تمكنهنّ من تقديم نصوص أدبية جيدة، لو حظيت ببعض الدعم والتشجيع، وهذا ما تؤكده "جميلة زنير" في تصريح لها عن كتابتها القصصية، تقول: «**كنت أكتب من غير أن يطلّع أحد على كتاباتي أو يشجعني حتى على مواصلة الكتابة، فأنت تلاحظ أنّ القمع ينطلق من الأسرة إلى المجتمع (القبيلة)، هذا المجتمع القبلي يمارس عليك قمعًا آخر أشد وأقسى، عدم الاهتمام بما تكتب، فهو لا يشجعك؛ لأنّه يرى هذه الأشياء ضربا من العبث، تدخل في خانة لا يجوز، فكنت أول فتاة من جيجل تتجرأ على كسر أعراف القبيلة وتنشر اسمها عبر الإذاعة في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات**»[1].

ولما كانت نشأة الأدب النسوي الجزائري في كنف الحركة الإصلاحية، فقد كان من الطبيعي أن يحافظ في بداياته الأولى على القالب التقليدي، والنفس القديم فيما يتصل بالشعر، ويُعتقد أنّ أول ديوان شعري طُبع، كان ديوان "براعم" للشاعرة الجزائرية "مبروكة بوساحة" عام 1969، إلى جانب ديوان "على مرفأ الأيام" عام 1972، و"الكتابة في لحظة عري" عام 1976، للشاعرة والروائية "أحلام مستغانمي"، ثمّ ديوان "يا أنت من منّا يكره الشمس" للشاعرة "زينب الأعوج". وبالعودة إلى

(1) زينب الأعوج: السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1985، ص50.

الحركة الإصلاحية، وجهود "جمعية العلماء المسلمين" في تعليم المرأة، والنهوض بمكانتها، تجدر الإشارة إلى أنّ هذه الجهود أعطت ثمارها، ولعل أولى هذه الثمار هي ظهور حركة ثقافية متواضعة على صفحات جريدة "البصائر"، وكان ذلك عام 1954.

ينضاف إلى ذلك بروز الكاتبة "زهور ونيسي"، التي تُعتبر من أوائل الأصوات النسوية البارزة في مجال القصة والرواية؛ إذ استطاعت أن تنطلق من الساحة الأدبية الجزائرية، وأن تُعبر عن آرائها وأفكارها بكل شجاعة، فبرزت أول مجموعة قصصية لها بعنوان "الرصيف النائم" في بداية الستينيات، تناولت فيها موضوع الثورة، وركزت على دور المرأة فيها، كما تطرقت الكاتبة في قصة لها بعنوان "الثوب الأبيض" لقضية التقاليد، ووضع المرأة حين تُحرم من التعلم، وتُجبر على الزواج المبكر من شخص لا تعرفه، ثمّ توالت بعدها مجموعة من الأدبيات، نذكر منهنّ: الراحلة "زليخة السعودي"، "جميلة زنير"،...، وغيرهنّ.

تُمثل كتابات "زليخة السعودي" «**مرحلة متطورة من القصة العربيّة المعاصرة في الجزائر، وخاصة إذا علمنا أن (زليخة) عرفت طريق النشر منذ بداية الستينات، أي أنها عرفت الكتابة قبل الاستقلال أو معه**»[1]، فالأديبة بدّأت الكتابة القصصية في مرحلة الثورة التحريرية، إلّا أنّ قصصها البالغ عددها ثماني عشرة قصة،لم تعرف النشر إلّا مع بداية الستينيات، تنوعت قصصها في الموضوع والصيغة والمنظور؛ إذ «**لم تكن في ناشئة، ولم تكن مدّعية أو مقلّدة، ولا غور في القول إنها ولدت قاصة دون أن يشير إلى قصصها أحد إلّا بكلمات قليلة، ولعلّ مجلّة (آمال) قد انتبهت إليها، وأقرت منذ عهدها الأول معترفة بموهبة (زليخة) القصصية وقدرتها على الإبداع**»[2]، وذلك إثر تقديمها لقصتها "من البطل" سنة 1969، وجمع "شريبط أحمد شريبط" هذه القصص،

(1) أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص30.

(2) المرجع السابق، ص29.

ضمن الأعمال الكاملة للأديبة في كتابه الذي يحمل عنوان ."الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي (1943-1972)" [1] .

استقرت الكتابة الأدبية لدى الكاتبة "جميلة زنير" على الإبداع القصصي، بعدما تراوح قلمها بين الشعر والقصة، إلّا أنّها تعترف في الأخير أنّ القصة وحدها الأقدر على استيعاب ما بداخلها، فهي ترى أنّ «...**القصة لتمنحها حرية أكبر من التنفس والتعبير أكثر**»[2]، وهكذا اتجهت "جميلة زنير" إلى كتابة القصة لتُسهم في تحديد ملامح السرد النسوي في مرحلة السبعينيات؛ حيث خرجت بالقصة من البيئة الثورية إلى معاينة الواقع الاجتماعي، ففي قصتها "لن يطلع القمر" تصور حالة الفرد الجزائري خارج الوطن، وتصور حالة فتاة تنتظر عودة ابن عمها، فإذا بها تُصدم بزواجه في فرنسا.

ظلت الرواية النسوية غائبة عن الساحة الأدبية الجزائرية حتى عام 1979، تاريخ صدور رواية "من يوميات مدرسة حرة" لصاحبتها "زهور ونيسي"، ويُقال أنّه كان هناك مشروع رواية في أدب الراحلة "زليخة السعودي"، إلّا أنّ رحيلها حال دون ذلك، وعليه فإنّ الرواية النسوية الجزائرية حديثة العهد إذا ما قُورنت بنظيرتها عند الكتاب الرجال، وهذا عكس ما نجده عند المرأة الكاتبة في الغرب؛ إذ مارست فعل الكتابة الروائية بالموازاة مع الرجل.

لم تكن الأسماء النسوية التي تكتب الرواية معروفة، بالمستوى الذي يجعلها تُسجل حضورها في الساحة الأدبية الجزائرية قبل التسعينيات، باستثناء تلك الأصوات التي كانت تنشط خارج الجزائر، من أمثال: "أحلام مستغانمي"، و"فضيلة الفاروق" بالعربية، و"آسيا جبار"، و"صفية كتو" بالفرنسية، ويكمن سبب نزوع المرأة الجزائرية إلى جنس الرواية، في عجز الشعر والقصة عن استيعاب همومها، وتجاربها الأليمة في صراعها الطويل مع الرجل، مع مسيرة طويلة من التهميش والتجاهل، وهذا ما عبرت عنه "فضيلة الفاروق"، وهي تكشف عن سرّ تحولها من كتابة القصة إلى كتابة الرواية؛ حيث

(1) شريبط أحمد شريبط: الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي 1943-1972، وزارة الاتصال والثقافة، (د.ب)، (د.ط)، (د.س)، ص131.

(2) عبد الحميد ختالة: السرد النسوي في الجزائر (قراءة في أدب السعودي)، مجلة المعنى، المركز الجامعي خنشلة، جوان 2008، ص139.

تعتبر أنّ القصة «**لم تعد تستوعب ألمها، وأنه أصبح يلزمها دفاتر ودفاتر لتملأها بما يؤلمها**»[1]، لذا اكتفت بمجموعة قصصية واحدة عنونتها بـ "لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى"، لتنتقل بعدها مباشرة إلى تجريب الكتابة الروائية.

يُفهم من هذا الطرح، أنّ الرواية هي الجنس الأدبي القادر على احتواء آهات المرأة الجزائرية، التي ترفض التعايش مع تلك القوانين التي يفرضها عليها المجتمع، وفي السياق ذاته تكشف الروائية الجزائرية "ياسمينة صالح" عن سبب تحولها إلى جنس الرواية، وتختزله في طول النفس؛ بمعنى أنّ في «**الرواية نفس أطول يثير بداخلها تلك الحالة اللذيذة من التعب ومن اللهاث ومن الكلام**»[2]، وبذلك تستطيع المرأة الكاتبة التخلص من كل مكبوتاتها المتراكمة عبر الزمن، من خلال إفراغها على الورقة البيضاء، هذا البياض الذي يساعدها على البوح والتعبير، دون قيد أو شرط.

ونحن نتحدث عن خلفيات تشكل الرواية النسوية في الجزائر، وما حدث من خلخلة وتحولات على مستوى الكتابة، لابدّ لنا من الحديث عمّا شهدته الجزائر خلال فترة التسعينيات؛ حيث وقعت في مواجهة دموية هي الأولى من نوعها، كادت أن تجر البلاد إلى حرب أهلية، لذا أُعتبرت هذه الفترة الزمنية من أشد الفترات سوداوية في التاريخ العام للجزائر، هذا البلد الذي أنهكه العنف والإرهاب، حتى أصبح يُشكل استثناءًا في الخارطة المغاربية والعربية، خاصة وأنّه لم يمض على استقلاله سوى رُبع قرن من الزمن.

أمام هذا الوضع المتخم بالعنف والإرهاب، وأمام هذه الصورة القاتمة لواقع جزائري متشظي، وقفت المرأة المبدعة الجزائرية مصدومة من هول الفاجعة، عاجزة عن نظم الشعر والقوافي لموتى الوطن، لذلك كانت الرواية هي الأقدر على لملة كل هذه الشظايا، وعلى استيعاب كل هذا الألم، وهذه الجثث المتناثرة هنا وهناك، فجاءت "ذاكرة الجسد" لـ "أحلام مستغانمي" في عزّ الأزمة الجزائرية (1993)، ورواية "لونجة والغول" لـ "زهور ونيسي" في نفس السنة، وتوالت بعد ذلك روايات

(1) سعيدة بن بوزة: صورة المرأة في الرواية النسائية الجزائرية، مجلة المعنى، ص246.
(2) المرجع السابق، ص246.

صدرت لكاتبات جزائريات نذكر منها: "بين فكي وطن"، "في الجبة لا أحد" لـ "زهرة ديك"، "بيت من جماجم" لـ "شهرزاد زاغر"، "مزاج مراهقة" لـ "فضيلة الفاروق"، "الشمس في علبة" لـ "سعيدة هوارة"،...، وغيرها، وكلّها كانت تفوح منها رائحة الموت؛ لأنّ الروائية الجزائرية لم تكن ببعيدة عمّا يحدث، وإنّما شكلت الأزمة الوطنية مادتها الخام، التي انطلقت منها لتُعبر عن واقعها المأزوم، فانعكس هذا الواقع على تجربتها الروائية.

بات واضحًا أنّ الرواية النسوية الجزائرية في هذه الفترة شكلت منعرجًا خطيرًا في المشهد الروائي النسوي الجزائري؛ لأنّها استطاعت إلى حد ما أن ترصد جراحات الوطن، فعبرت عن مشاعر الرعب والخوف، وتجارب الاغتراب والمنفى، كنتيجة حتمية في مواجهة الإرهاب، وتمكنت من استيعاب القضايا المستحدثة، وتجاوز الأفكار المستهلكة، متّخذة «**من الجزائر السؤال المركزي لمتنها الحكائي وكتبت على إيقاع فضائعها ومناخات إرهابها، سواء داخل الوطن/أو خارجه في منافي الغربة/ الوطن**»[1]، فالأحداث الدموية التي شهدتها الجزائر في العشرية السوداء، كان لها الأثر الواضح على موضوع المتن الروائي النسوي الجزائري.

أدركت المرأة المبدعة الجزائرية، التي نشأت وسط أحداث العنف الدموي، وعايشت الإرهاب المأساوي، حتى أضحى الموت يترصدها في كل لحظة من لحظات الحياة، أنّ الأبعاد الحقيقية لما تعانيه كذات، لا يمكن أن تحتويه إلّا «**الرواية معينا للتعبير، لما لها من مرونة تتسع لاستيعاب هذه الأبعاد، فواقعية الحياة لا تجد تعبيرا شاملا لها أكثر مما تجده في الرواية**»[2]، لذلك ألزمت نفسها بخوض كتابة الرواية، في محاولة جريئة بُغية التحرر من قيود القوافي، والنزوع إلى فضاءات السرد بكل تشعباتها.

أمام هذا المشهد العام للساحة الأدبية الجزائرية، حدثت نقلة نوعية في طريقة التفكير عمومًا، ونمط الكتابة تحديدًا، فكان التحول من الكتابة الشعرية إلى السرد، و«**يمكن تفسير هذا الذهاب من**

(1) بوشوشة بوجمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية الجزائرية، ص12.

(2) محمد شاهين: آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001، ص10.

هيمنة الشعر في حقبة إلى بدايات هيمنة السرد، كان لسان الثورة المهزومة، وكان يحول الهزائم إلى انتصارات، والحكام أبطال أسطوريين، كما كان يحرض على إنجاز ثورة شعبية هي قيد التحقيق! لكن تواتر الهزائم، ولعل مذابح صبرا وشتيلا والخروج الفلسطيني، واحتلال الجنوب كانت الحجرة التي ألقم بها فم فأخرسته، لذلك كان للسرد الذي يروم تجاوز عكس الواقع بالمقلوب وبأدوات جديدة قادر على خلق لغاته، وطرائقه على تشخيص واقع الهزيمة وتشريحه»[1].

هكذا كان التحول من قيد القوافي إلى فضاءات السرد الرحبة، وهكذا تحررت المرأة الكاتبة هي الأخرى من قيد ينضاف إلى سلسلة القيود التي كبلتها، فقررت تجريب الكتابة الروائية، بوصفها الجنس الأدبي الأقدر على استيعاب آلامها وآمالها، وهي التي مارست فنونًا أدبية سابقة، جسدت فيها كل تلك الهموم والهواجس، والحقيقة أنّ الرواية النسوية ذات اللسان العربي هي «**سليلة ألوان من الإبداع تمارسها المرأة كالفن التشكيلي والموسيقي، وخاصة الشعر والقصة، فأغلب الكاتبات قد نظمن الشعر ومارسن كتابة القصة القصيرة أو جمعت بين الجنسين قبل أن يخضن تجربة الرواية**»[2].

مارست أغلب الروائيات الجزائريات نظم الشعر، أو كتابة القصة قبل تجريب الكتابة الروائية، التي كان ظهورها متأخرًا، وحديث عهد مقارنة بهذه الأجناس الأدبية التقليدية، والحقيقة أنّ غياب الوعي النقدي بشروط كتابة فن الرواية، وما تتطلبه من أدوات فنية، وتصورات فكرية، وأبعاد جمالية، ساهم إلى حد ما في هذا التأخر، والتشكل المحتشم، وشكّل قضية نقدية، رافقت هذا الجنس الأدبي منذ ظهوره على الساحة الأدبية النقدية، فـ «**الوعي بالشكل جاء في مرحلة لاحقة لم تكن في أصل نشأته ولا تطوره، ففي نطاق أدبنا الحديث ظهرت المحاولات الأولى للكتابة السردية في غياب كل تصور نقدي ودون أهداف عن الإبداع مرسومة بدقة، وكانت أيضا أبعد من أن تتعرض لأي تأثير**

(1) سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص291.

(2) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، ص97.

نافذ من جهة الأعمال الروائية والأجنبية والعربية على السواء، هذه الأخيرة نفسها التي كانت بعد متأرجحة بين المرحلة الجنينية والولادة السليمة»[1].

لم ترق البدايات الأولى للرواية النسوية الجزائرية إلى مستوى جنس الرواية فنيًا، خاصة تلك التي كُتبت في مراحل مبكرة؛ إذ لم يكن هناك وعي كافٍ بفنيات كتابة الرواية، فكانت أقرب إلى القصة منها إلى الرواية، ومن «**ثم يتوجب التعامل مع تسمية الروائي بحذر، ومن هنا يصبح من الأنسب استعمال تسمية أقرب إلى الدقة، أي "كتاب الرواية" بحكم ما يظهر لنا من كتاب يطرقون فن الرواية هواة أكثر منهم محترفين، أو لأنهم يركنون إليه كتابة عرضية عقب صحبة طويلة مع القصة القصيرة**»[2]، فالجهل بأدوات وتقنيات ممارسة الفن الروائي، لم يقتصر على الكاتبات فقط، وإنّما تعداه إلى الكتاب من الرجال، وطُرح كإشكال نقدي مسّ الجنسين على حد سواء، ومن ثمّ يُمكن القول إنّ ممارسة المرأة الكاتبة لفعل الكتابة، تصب في مضمار الرغبة في تجريب هذا الجنس الأدبي، وكذا خوض غمار تجربة أدبية حديثة.

كانت الكتابة الروائية بالنسبة للمرأة الكاتبة الجزائرية –وفق هذا التصور– مجرد هواية، ورغبة في التجريب، الأمر الذي أدّى إلى ظهور إشكالية جديدة، تتعلق بتجنيس العديد من نصوص المتن الحكائي النسوي الجزائري، والتعرف على انتمائها الأدبي، هل هي القصة؟، أم رواية؟، أم قصيدة نثرية؟؛ إذ «**لم تتجاوز ممارستها لها حدود المغامرة وتخوم التجريب فهي سرعان ما تتحول عنها وتعود إلى سالف إبداعها الشعري أو القصصي حتى وإن عادت إلى فوضى كتابتها مجددا، فإن ذلك يكون بعد مدة زمنية طويلة نسبيا قد تكون في حدود العقد أو تتجاوزه**»[3]، فكثيرًا ما انقطعت الروائيات الجزائريات عن كتابة الرواية، واكتفينّ بنص روائي واحد، أو عدن إليها بعد فترة زمنية طويلة، ومرد ذلك الجهل بتقنيات العمل الروائي، ممّا يُفسر قلة النصوص الروائية النسوية في الجزائر.

(1)أحمد المديني: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، مطبعة المعارف الجديدة،الرباط، المغرب، (د.ط)، 2000،ص219.
(2) أحمد المديني: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، ص219.
(3) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، ص37.

شكّلت مرحلة التسعينيات من القرن الماضي منعرجًا حاسمًا في الكتابة الروائية النسوية الجزائرية؛ حيث شهدت هذه المرحلة صدور ست روايات، يتعلق الأمر برواية "لونجة والغول" لـ "زهور ونيسي"، "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" لـ "أحلام مستغانمي"، "رجل وثلاث نساء" و"عزيزة" لـ "فاطمة العقون"، "مزاج مراهقة" لـ "فضيلة الفاروق"، وهي العشرية التي شهدت نمو الرواية النسوية، وإن كان نموًا محتشمًا، غير أنّه شكّل فارقًا في المشهد الروائي الجزائري، خاصة إذا علمنا أنّ سنوات الثمانينيات لم تشهد صدور أيّ رواية تُذكر، واكتفت فترة السبعينيات برواية واحدة ووحيدة للمناضلة "زهور ونيسي" بعنوان "يوميات مدرسة حرة".

لتشهد الألفية الجديدة تصاعدًا ملحوظًا في الكم الروائي النسوي بشكل يفوق السنوات الماضية بكثير؛ حيث سجل في العشر سنوات الأولى صدور ما يقارب في حدود اطّلاعنا ثمان وثلاثين (38) رواية، نذكر على سبيل المثال: "بين فكي وطن" لـ "زهرة ديك"، "بحر الصمت" لـ "ياسمينة صالح"، "السمك لا يبالي" لـ "إنعام بيوض"،...، وغيرها من الروايات، ويتزايد الإنتاج الروائي في العشرية الثانية بوتيرة أسرع، لتعرف الساحة الأدبية الجزائرية أصواتًا نسوية جديدة مثل: "ربيعة جلطي" التي اقترن اسمها بنظم الشعر، غير أنّها قررت تجريب الكتابة الروائية، ليصدر لها رواية أولى بعنوان "الذروة"، لتتوالى بعدها إصدارات أخرى، وكذا "منى بلشم" التي عهدناها شاعرة تُوقع أشعارها باسم "شهد"، تمتلك الجرأة هذه المرة لتنشر روايتها الأولى باسمها الحقيقي، تحت عنوان "تواشيح الورد"، ولا ننسى كذلك "وافية بن مسعود" بروايتها "دوار العتمة"،...، وغيرهنّ من الروائيات الجزائريات، وفيها تطرقت الروائية الجزائرية إلى كل ما له علاقة بالعام والخاص، فتنوعت الموضوعات وتعددت، واختلفت المحاور وتباينت.

2- قضايا المرأة في الكتابة النسوية

ينهض هذا العنوان بمهمة تقديم عالم المرأة، عبر البوح الذي تمارسه الشخصية الورقية للإفصاح عن مشاعرها وإحساسها، عن معاناتها وهمومها داخل الرواية، التي «**تعد النوع الأدبي الذي مارسته الكاتبة العربية بحماس كبير، إذ جعلت منه نافذة للبوح بهمومها، منتقدة الآخر، والمتمثل غالبا في شخص الرجل الذي يحيل إلى سلطة ذكورية "أبوية" قمعية**»[1]، وضمن البوح الذاتي الذي تسطره المرأة الكاتبة إبداعًا وكتابة، تدرج كتاباتها وما تحتوي عليه من أحداث تمس معاناتها وانشغالاتها، من منطلق أنّ أيّ « **عمل تقوم به امرأة ما هو في العرف لثقافي السائد دليل على جنس النساء عامة. والهاجس الذي تهجس به إحداهن هو بالتالي هاجس نسوي وليس هاجسًا ذاتيًا فرديًا. ومازالت المرأة محتاجة ومضطرة لأن تتكلم باسم كل النساء وليس باسمها وحدها فحسب**»[2].

وما دامت الكتابة وسيلة للتعبير عن مشاغل المرأة وهواجسها، وهو مطلب لم يُتح لكل النساء، فإنّ الكاتبة ستسخر كل إمكاناتها للقيام بدورها اتجاه بنات جنسها ، فتعمل على تفكيك حياتها، وحياة المرأة عامة عبر المحكي الروائي، وتقدمها بوعي تام يقوم على وعي معين، يشخص الوضع الأنثوي العام والخاص؛ إذ لا تكاد نعثر على نص نسوي يخلو من طرح اهتمامات المرأة ومخاوفها، كالحديث عن عوالم الأنثى الحميمية، أو التطرق إلى علاقتها بجسدها، والتي تخضع لثنائية المقدس/المدنس؛ ولأنّ المرأة جزء من هذا المجتمع، فهي لم تكن بمنأى عمّا يحدث فيه، لذا ركزت عدستها على جميع الأصعدة، واهتمت بنقل ذلك الأثر الذي تُحدثه هذه المتغيرات، على وضع المرأة المادي، والنفسي، والفكري، ونحن نبحث في المتن الحكائي للرواية النسوية الجزائرية، سيكون المنطلق مع قضية المرأة، وما يدور حولها من محاور.

(1) رشيدة بن مسعود: جماليات السرد النسائي، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص14.
(2) عبد الله محمد الغدامي: المرأة واللغة، ص209.

أ– قضية المرأة

يُشكل الحديث عن قضية المرأة أحد أهمّ أسئلة المتن الحكائي للرواية النسوية الجزائرية، حيث تطرقت الروائيات الجزائريات إلى هذه القضية في أبعادها المختلفة، بأساليب فنيّة تتباين وطبيعة الموقف، فهي «**تتأسس على أشكال من المكاشفة والاعترافات الصامتة، التي يتداخل فيها الواقعي والمتخيل، الحقيقي والحلمي**»[1]؛ إذ تلجأ الروائية الجزائرية إلى التصريح والإفصاح أحيانًا، وإلى التلميح والإشارة أحايين أخرى، وتحديدًا عندما يكون هدفها التحايل على قدسية الرقيب، وحرمة التابو، في مجتمع جزائري محافظ، لا يسمح بارتكاب الخطأ، ولا يتقبل الوقوع في المحظور، خاصة إذا كان الجاني امرأة.

جسدت الرواية النسوية الجزائرية عوالم الأنثى بتمظهراتها المختلفة، الحميمية منها كالتطرق إلى مواضيع شخصية خاصة، كموضوع الحب والجنس، الزواج والطلاق، والعامة كالحديث عن موقع المرأة الكاتبة، وموقفها ممّا يحدث في مجتمعها أو خارجه على جميع الأصعدة، غير أنّ "التيمة" (théme) الرئيسة في المتن الروائي النسوي الجزائري، هي تلك العلاقة التي تربط بين الرجل والمرأة، وما يدور حولها من إشكالات جدلية، والتي تجلت من خلال علاقات عاطفية تجمع بينهما، أو من خلال علاقات الزواج والقرابة، والتي تظهر في صورة "الأب"، وهي صورة ترمز للمجتمع الذكوري المتسلط، وتبعًا لذلك تعددت صورة المرأة في الرواية؛ بين المرأة الأميّة المستسلمة، وبين المرأة المثقفة المتحررة من قيود المجتمع، المتمردة على عاداته وتقاليده.

ونحن إذ افتتحنا حديثنا هذا، عن قضايا ومواضيع المرأة الكاتبة، بقضية المرأة تحديدًا، فهذا تطبيقًا لمبدأ من الخاص إلى العام؛ إذ سنحاول التدرج في الكلام من التيمات الخاصة بالمرأة وعالمها، لننتقل إلى الحديث عن المحاور الكبرى المتعلقة برؤيتها وتصورها للمجتمع، بل للعالم بأسره من خلال رصد أهمّ مواقفها من القضايا السياسية والاجتماعية، وكيفية تقديمها للآخر في كتاباتها الروائية

(1) بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص75.

أ/1- الحب... بؤرة الكتابة النسوية

تُصور معظم المتون الحكائية النسوية الجزائرية قصص حب عاطفية، تجمع بين الرجل والمرأة، بأسلوب يجمع بين التصريح والتلميح، ومحاولة استحضار شيئًا من الجرأة لمعالجة هذا الموضوع الحسّاس، في مجتمع جزائري محافظ، يعتبر الحديث عن الحب تُهمة أخلاقية، وخطيئة لا تغتفر، غير أنّ المرأة الكاتبة لم تستطع غض النظر عن هذا الموضوع، وتجاوزه في متنها الروائي، فـ «**لا يكاد نص من نصوصه يخلو من الحديث عنه/وفيه، من خلال تصوير علاقة عاطفية، أو أكثر بصيغ تتراوح بين الحياء، والجرأة، باعتبار دقة وحرج موقف المرأة/الكاتبة وهي تتحدث عن الحب في مجتمع ذكوري ينظر بارتياب إلى مثل هذا الحديث الذي يعده فضائحيا، وذلك رغم ما يبدو عليه من علامات تفتح وتحرر**»[1]، لذا حين تكتب المرأة عن الحب، وتُجيد فن البوح، وسرد التفاصيل، فإنّها تُحابه بالكثير من النقد، وربما العداء والمنع، ومع هذا تستمر في ذلك، لتفضفض عمّا بداخلها لهذا الكائن الورقي، الذي يُحسن الاستماع إليها، معتمدة في ذلك على طريقة ذكيّة وبارعة، وعلى أسلوب شيّق وممتع.

تعتبر المرأة الكاتبة أنّ الحب «**هديّة، تجدها فيما لا تتوقّع العثور عليها**»[2]، لذا أنزلته منزلة المقدس، ولعل هذا ما «**يعلل المنزلة الأثيرة التي يحظى بها الحب في حياتها، خاصة وهي تدركه رديفا للحرية**»[3]، فهو بمثابة شريان الحياة الذي تعيش به؛ إذ من خلاله تستشعر كينونتها، وعبره تحقق ذاتها وهويتها، لذا تهتم به وكأنّه غرض من أغراضها الخاصة، التي ما ينبغي للرجل الاقتراب منه، وهذا ما عبرت عنه "أحلام مستغانمي" حين قالت: إنّه «**محض تقنية نسائية لا تعني الرجل سوى بدرجات متفاوتة من الأهمية**»[4]، يبدو أنّ الحب أكبر من مجرد إحساس تعيشه المرأة، لذا تهتم به

(1) بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص75.

(2) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط20، ص24.

(3) بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص76.

(4) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 94.

اهتمامًا بالغًا، فهي لا تستطيع العيش خارج أسواره، على خلاف الرجل الذي لا تعنيه هذه التيمة سوى بدرجة أقل من الأهمية، وهذا ما يُفسر اختلاف نظرته للحب عن نظرة المرأة، وفي هذا الاختلاف يكمن سرّ الصراع الأبدي بينهما في علاقات الحب، فما تراه المرأة مهمًا ولابدّ منه لتنجح هذه العلاقة، يراه الرجل تافهًا يمكن الاستغناء عنه، ومع ذلك تستمر العلاقة بينهما.

يحتل الحب إذن، مكانة سامية في حياة المرأة الكاتبة، فهو بمثابة العصب الأساس لشخوص الرواية، لذا كان الحب ولا يزال موضوعًا رئيسًا في كتابات الروائية الجزائرية؛ إذ لا نكاد نعثر على نص روائي نسوي لم يول تيمة الحب شطرًا من اهتمامه، بل إنّ هذا الاهتمام بلغ في أحايين كثيرة حدّ التقديس، من منطلق أنّ الحب هو القيمة الوحيدة، التي يمكن للمرأة أن تضحي بحياتها في سبيلها، رغم أنّها تدرك مسبقًا «**أنّ الحبّ لا يتّقن التفكير. والأخطر أنّه لا يملك ذاكرة. إنّه لا يستفيد من حماقاته السّابقة ولا من تلك الخيبات الصّغيرة التي صنعت يومًا جرحه الكبير**»[1]، فعلى الرغم من انكسارات المرأة وخيباتها المتكررة في الحب، إلّا أنّها لا تستغني عنه في حياتها، وتأبى إلّا أن تُعيد التجربة، مع علمها المسبق أنّ جراحات التجربة الأولى لم تندمل بعد.

يحضر الحب في كتابات "أحلام مستغانمي" الروائية، وتتعدد محاولات تعريفها له، حتى تبلغ حد الالتباس والإبهام، ممّا يؤكد استعصاء الحب على الفهم والإدراك، فيكتسي صفة الغموض الدالة عليه؛ إذ «**يحدث تداخلا بينه وبين الأدب، وكذلك الحال مع اللغة، فتتحول الحالة العشيقة إلى حالة لغوية بفعل الكتابة**»[2]، وهو ما حدث في "ذاكرة الجسد" «**الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث لغة، ولكن بين ما حدث وما لم يحدث أشياء أخرى لا علاقة لها بالحب**»[3]، غير أنّها تعترف أنّنا حين نفقد العشق نفقد أشياء جميلة في حياتنا، تقول: «**عندما ينطفئ العشق،**

(1) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص23.

(2) بايزيد فطيمة الزهرة: الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف: الأستاذ الدكتور الطيب بودربالة، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2011-2012،ص243.

(3) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط27، 2011، ص6.

نفقد دائما شيئا منا، ونرفض أن يكون هذا قد حصل، ولهذا فإن القطيعة في العشق فن»[1]، لذا ترفض المرأة أن تعيش من غير حب، حتى وإن فشلت فيه مسبقًا، بل إنّها ترفض تصديق الفشل؛ لأنّ الحب يمثل كل حياتها.

غالبًا ما تنتهي قصص الحب، والعلاقات العاطفية في الروايات الجزائرية بالفشل، لذا شكل الحب خيبة أمل كبيرة لبطلات الروايات، وخلف وراءه هزائم نفسية وجسدية؛ إمّا بسبب الموت الذي يسرق البطل مثلما ورد في "ذاكرة الجسد"، عندما استشهد "زياد" في إحدى المعارك بجنوب "لبنان"، أو في "بحر الصمت" عندما استشهد "رشيد" في حرب التحرير الكبرى، أو في "وطن من زجاج"؛ إذ تعرض البطل للقتل من طرف الجماعات الإرهابية المسلّحة، وإمّا بسبب الطلاق كما حصل لـ "باني سطانجي" في رواية "اكتشاف الشهوة" لـ "فضيلة الفاروق" عند اكتشافها لعلاقة زوجها الغرامية بالمرأة الباريسية، ونفورها منه من أول لقاء جمع بينهما، أو لـ "شهد" في رواية "تواشيح الورد" لـ "منى بلشم" عندما أوهمتها صديقتها "إيناس" أنّها على علاقة غرامية مع زوجها "يحي".

يحدث أن ينتهي الحب بهجر الحبيب، رجلًا كان أم امرأة، هذا النمط «**متواتر في الكثير من العلاقات العاطفية التي تعرضها نصوص المدونة الروائية النسائية وتمثل له بحياة/خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد، حيث تتخلى الأولى عن الثاني لتتزوج أحد أكبر الضباط في الجزائر، وحياة/ صاحب الرداء الأسود في فوضى الحواس وعابر سرير، سبب حالة الحب الملتبس والناجمة عن فوضى الحواس**»[2]، وكما هجر "فائق" البطلة "حياة" في رواية "بين فكي وطن" لـ "زهرة ديك"، بعد أن استباح جسدها، ورفض الزواج بها، وهذا ما يجعل من الحب مصدرَ وجعٍ للأنثى، «**الحب مؤلم جدا حين تعبره الجنائز وتلوثه الاغتصابات**»[3].

(1) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص19.

(2) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية الجزائرية (أسئلة الكتابة، الاختلاف، والتلقي)، الملتقى الدولي حول السرديات "أسئلة الكتابة"، المركز الجامعي، بشار، الجزائر، 12-13-11أكتوبر، 2003، ص71.

(3) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص 14.

يبدو أنّ الحب ليس مجرد فرضية، يُمكن أن تحدث في حياة المرأة، إنّما هو كل حياتها ؛ لأنّ أنوثتها لا تكتمل إلّا عندما تحب، لذا غالبًا ما تُحمل المرأة مسؤولية فشل العلاقات العاطفية، وقصص الحب للرجل، الذي تُقدمه الكاتبة الجزائرية في صورة المتهم المذنب، لتتقمص هي دور الضحية البريئة، وهذا ما يجعل كتابات من هذا النوع تحكمها النزعة الذاتية، والعواطف الشخصية، وتغيب عنها الموضوعية والحياد.

تبحث المرأة عن الحب الذي يُشعرها بالأمن والأمان، بالراحة والاطمئنان، في زمن انتشرت فيه مفاهيم مغلوطة، شوّهت هذه التيمة حين ربطتها بالجسد لا غير، وحينما لا تجد المرأة الكاتبة عزاءها فيمن تحب، تلجأ إلى طرح «**قضية الأنثى والحب فلا قانون عرفي في الجزائر يسمح بذلك، فالشعور موجود، ولكنه أسير العوالم الداخلية والإفصاح عنه محرّم وممنوع في مجتمع لا بد أن تخجل الأنثى من الإفصاح عنه والتحدث في شأنه ...بل ومازالت المرأة متخوفة من الإفصاح عن أدق مشاعرها الأنثوية ونداءات قلبها حين يخفق بالحب**»[1]؛ لأنّ المجتمع يمارس رقابة شديدة على المرأة، ويقوم بنقل أخبار العشاق إلى أهاليهم، وهنا تلجأ العائلة إلى التعجيل بزواجها، بوصفه الحل الأمثل لتفادي الفضيحة.

يكفي شاهدًا على هذا ما تُخبرنا به "فضيلة الفاروق" في نصها "تاء الخجل"، تقول على لسان الوالدة: «**يا راجل لقد رأوها مع نصر الدين ابن مسعودة أكثر من مرة**»[2]، وهنا تضطر العائلة إلى التخطيط لتزويج الفتاة بأيّ رجل، المهم أن تحافظ على سمعتها من القيل والقال، وهنا تبدأ معاناة المرأة، خاصة إذا علم زوجها بعلاقتها السابقة؛ لأنّ الرجل لا يحترم المرأة التي لها سوابق في هذا المجال، ويعتبرها من دون أخلاق؛ بسبب تجاوزها للقوانين والأعراف التي ينص عليها المجتمع.

(1) سلاف بعزيز: الذات الكاتبة المؤنثة (تاء الخجل لفضيلة الفاروق)، أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري، المركز الجامعي الوادي، 16-17مارس2009، ص210.

(2) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص29.

تُشكل العلاقات الزوجية هي الأخرى موضوعًا مهمًا، يتقاطع وموضوع الحب، ويتواتر في أغلب الروايات النسوية الجزائرية، باعتباره «**يشكل مدار وجود الأنثى راهنا ومستقبلا، وإن فقد الكثير من سلطة إغرائه في السنوات الأخيرة بسبب تفاقم مظاهر الأزمة الاجتماعية والاقتصادية**»[1]، فهذه "حياة" بطلة رواية "فوضى الحواس" تقدم لنا أنموذجًا عن العلاقات الزوجية السائدة في هذا الزمن، بقولها: «**في البدء نحن ندري مع من تزوجنا ثم كلما تقدم بنا الزواج لا نعود ندري مع من نعيش**»[2]، ممّا يؤدي إلى اتساع الهوة بين الزوجين، وإلى الشعور بالغربة والاغتراب، حتى وإن كان يجمعها سقف واحد.

يتكرر هذا الطرح المتعلق بالعلاقات الزوجية الفاشلة في أغلب نصوص المتن الحكائي النسوي الجزائري؛ ففي روايتي "فوضى الحواس" و"عابر سرير" «**تعمد البطلة حياة إلى خيانة زوجها أحد كبار الضباط باتخاذ أحد المصورين الصحفيين عشيقا لها، حتى تتجاوز فكرة الوحدة والفراغ والكبت التي كانت تسمم حياتها، خاصة وأنها لم تتزوجه عن حب، وإنما بغية نسيان عدد من رهاناتها الخاسرة مع الحياة**»[3]، في هذا الصدد تقول الروائية "أحلام مستغانمي" على لسان البطلة: «**أنا لا أرتبط به..أنا أهرب إليه فقط من ذاكرة لم تعد تصلح للسكن، بعدما أثَّثتها بالأحلام المستحيلة والخيبات المتتالية..** »[4].

يُعمق الفشل في الحب والزواج من حجم معاناة المرأة النفسية، ويُضخم تأزم وضعها الاجتماعي، ممّا يدفع بها إلى مراجعة نفسها، وإعادة النظر في تصورها للحياة، وفي رؤيتها للعالم، والعلاقة التي تربطها بالآخر، رجلًا كان أم مجتمعًا، ثمّ إنّ المرأة في الرواية النسوية بقدر ما تعكس لنا نظرة الآخر لها من خلال ثنائية (الحب، الزواج)، فإنّها تبدو في أحايين كثيرة «**متمردة داعية إلى**

(1) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية الجزائرية (أسئلة الكتابة، الاختلاف، والتلقي)، ص71.
(2) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص21.
(3) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية الجزائرية (أسئلة الكتابة، الاختلاف، والتلقي)، ص73.
(4) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص276.

حرية الحب، وثائرة بوجه كل سلطة تعترض طريقها، وخاصة سلطة الأب فتصدم بتقاليد المجتمع فتتحدى هذه التقاليد بقوة يمنحها إياها صدقها مع ذاتها على حين يبدو الآخرين منافقين، إلا أن هذا التحدي وإن أشعرها بالتفوق والتميز، فهي في كثير من الأحيان جريئة...إلا أنه يمنحها إحساسا بالغربة والوحدة يدفعها وبقوة كي تبحث عن الرجل القوي الذي قد يذيب هذه الوحدة ويحميها»[1].

هكذا تنقل لنا الرواية النسوية الجزائرية صورة المرأة، وكيف أنها تمثل دور الضحية دائمًا، من منطلق أنّها تحرص على تقديم أسمى المشاعر من حب ووفاء، غير أنّها في المقابل تُكافئ بالهجر والخيانة من طرف الرجل، الذي غالبًا ما يُقدم في صورة سلبية؛ إذ يُرمز به للغطرسة والأنانية في تعامله مع المرأة، ومن ثمّ تتأسس تيمة الحب في النصوص الروائية الجزائرية على ثنائية متقابلة، يُشكل طرفها الأول المرأة بكل مواصفاتها الإيجابية (الحب، الوفاء، التضحية،...)، ويُمثل الرجل طرفها الآخر بكل ما يحمله من صفات سلبية (الكره، الأنانية، الهجر،...).

يمتاز هذا الطرح بغياب الموضوعية، ومحدودية الرؤية، تُسيطر عليه النزعة الذاتية؛ إذ أنّ المرأة الكاتبة، وأثناء قيامها بمقاربة موضوع الحب، انحازت من حيث تدري أو لا تدري إلى العنصر النسوي، رغبة منها في تحقيق الانتصار، ونيل الحرية، وكأنّ «**المرأة الكاتبة بهذا الموقف المتجني على الرجل تريد أن ترد على ما يمارسه عليها الرجل بالذات، والمجتمع بصفة عامة من تجنّ يعلل تأزم أوضاعها**»[2]، لذا تُريد رد الاعتبار لذاتها على حساب الآخر (الرجل/المجتمع)، عبر استغلال مساحة الكتابة المتاحة لها.

وعليه، فموضوع «**الحب جزء من الدعوة إلى تحرير النفس العربية لما لحق بها من مفاهيم مغلوطة تشوه إنسانيتها، وتعوق تفجير طاقاتها، ونتفق مع "إريك فروم" في القول: إن الحب هو**

(1) رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص172.

(2) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية التونسية، الدار المغاربية للطباعة والنشر، ط1، 2009، ص79.

طفل الحرية، وفعل إيمان، ومع "جان فريفيل" في : إن الحب ذلك التفتح الرائع للشخص الإنساني، المهدد بخطر مزدوج، اجتماعي وفردي، العبوديات الخارجية النابعة من علاقات الإنتاج، نداءات الغريزة الغاشمة،...»[1]، بخلاف المجتمع العربي عامة، الذي يحصر الحب في دائرة الأسرة والحياة الزوجية، فما ينبغي للفتاة أن تحب خارجها، فينتهك جسدها، وتجلب العار لعائلتها باسم الحب، في حين نجد أنّ المجتمع الغربي بدعوى تحرر الجسد، وتعدد العلاقات، يمنح للحب مجلات مفتوحة الأفق للقول والتعبير، ثمّ إنّ الرجل في كلا المجتمعين له الحق في الحب، والبحث عن حب جديد في ظل آخر قديم، وهذه المفارقة تعكس لنا نظرة المجتمع والرجل للمرأة على حد سواء.

وفي الأخير، نخلص إلى أنّ الحديث عن موضوع الحب، شكّل أحد أهمّ محاور الرواية النسوية الجزائرية؛ حيث عالجت الروائيات الجزائريات هذه التيمة في أبعادها المختلفة، بأساليب فنية متباينة، من منطلق «**أنّ أي عمل يجرد من قصة حب مهما كانت صورتها وأحداثها ودلالاتها .. قد يفقد جاذبيته عند القراء، فالحب فعل كون وقيمة إنسانية بهما تستمر الحياة وعليهما يقوم الفن، أو أكثر آثاره**»[2]، فاختلفت آراؤهنّ، وتباينت وجهات نظرهنّ، غير أنّ المتفق عليه هو إجماعهنّ على إعادة النظر في تلك المعاملة، التي تُعامل بها المرأة من قبل المجتمع الذكوري المتغطرس، والإصرار على تغيير تلك الصورة السلبية التي طالما رُسمت بها، ثمّ محاولة تقويض تلك المفاهيم المغلوطة التي نُسجت حولها، كل هذا سُجل كعلامة تحول دالة على وضعها العام، من خلال تجرئها على طرق المواضيع المحظورة، يتقدمها موضوع الحب لارتباطه الوثيق بالمفهومات الأخلاقية في مجتمعاتنا.

(1) نجلاء نسيب: الاختيار، تحرر المرأة عبر أفعال سيمون دوبوفوار وغادة السمان، دار الطليعة، بيروت، ط1، جانفي 1991، ص68.

(2) عادل الفريجات: الذاكرة الجزائرية روائيا " أحلام مستغانمي نموذجا"، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، أيار، 1999، ع337، ص19.

أ/2- المرأة... والجسد/ الجنس

يُمثل الجسد/ الجنس قضية معقدة، تجرأت الكاتبة الجزائرية على خوض غمار حرمتها وقدسيتها، لا بهدف الإثارة والإغراء، وجلب انتباه القراء، وتحقيق كم هائل من المبيعات كما رُوّج له، وإنّما لخدمة قضاياها الحساسة والمهمة، لذا احتلت هذه التيمة مرتبة متقدمة في معظم النصوص الروائية الجزائرية، لما حملته من تجاوزات واختراقات، خالفت ما عهدناه في الفنون السردية عامة، وجنس الرواية بوجه أخص، من حفاوة بهذا المقدس، وحرص شديد على عدم المساس بقدسيته، وتبعًا لذلك كان خرق الروائية الجزائرية لطابو الجنس، يحمل بين طياته دلالات متباينة، وأبعاد مختلفة على شتى الأصعدة، السياسية والاجتماعية، الفكرية والإنسانية، ومن خلال الجسد حاولت المرأة الكاتبة التخلص من العقد الذكورية، التي طالما تسببت في معاناتها، والكشف عن أزمتها الذاتية، وسعيها الدؤوب وراء نيل حريتها المنشودة.

يحضر حديث المرأة الكاتبة عن الجسد، من خلال «**تصوير علاقة الأنثى بجسدها في حال الإكراه/ كما في حال الاستجابة، إبراز موقفها الرافض والمدين للتصور الذكوري للجسد الأنثوي والذي يدركه سبيلا لتحقيق اللذة والمتعة لا غير**»[1]، فنظرة الرجل للمرأة مرتبطة بجسدها، وما يمكن أن يحققه من متعة للآخر (الرجل/المجتمع)، وهذا ما عبرت عنه "أحلام مستغانمي" في روايتها "فوضى الحواس"، بقولها: «**لا مساحة للنساء خارج الجسد. والذاكرة ليست الطريق الذي يؤدّي إليهنّ. في الواقع هنالك طريق واحد لا أكثر...**»[2]، يُكرس هذا التصور الذكوري نظرة الرجل الشبقية لجسد الأنثى، وكيف أنّ جسدها يتحول إلى مصدر للوجع والألم إذا أُكره على الاستجابة، هذه الصورة البشعة تنقل لنا ما تتعرض له الأنثى من معاملة وحشية في أحايين كثيرة، تؤثر سلبًا على وضعها النفسي والجسدي.

(1) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية الجزائرية (أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي)، ص73.
(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص385.

يُمثل هذا الوجع والألم ما تعرضت له "ريمة" بنت الثماني سنوات في رواية "تاء الخجل"، والتي ألقى بها والدها من على جسر "سيدي مسيد"، تخليصًا لها من العار، بعد اغتصاب بقال الحي لها في دكانه، وبـ "يمينة" وصاحبتيها "رزيقة" و"راوية"، في النص الروائي ذاته، واغتصابهنّ بعد اختطافهنّ من قبل الجماعات الإرهابية المسلّحة، قبل أن يتم تحريرهنّ، لتموت "يمينة" في المستشفى، وتنتحر "رزيقة، وتُجن "راوية".

وتُناقش الروائية الجزائرية "منى بلشم" موضوع الاغتصاب من زاوية أخرى؛ إذ تتطرق إلى ظاهرة اغتصاب الأخ لأخته، أو ما يُعرف بـ "زنا المحارم"، هذه التيمة الشاذة الذخيلة على مجتمعنا الجزائري المحافظ، قامت الروائية بمقاربتها على الرغم من بشاعة الصورة، وكان ذلك عند حديثها عن صديقتها "إيناس"، تقول: «**الرجل على مسرح حياتها، كان الشقيق، الأخ اغتصب عفة الطفولة من شقيقته، وما كان عمرها يتجاوز السابعة، جعلها العشيقة في بيت الوالدان فيه سكيران لايجتمعان إلا على خصومة**»[1]، هنا تستوقف البطلة "شهد" صديقتها بسؤال انفلت منها عن والديها، فتجيبها "إيناس" وقد سالت الكلمات منها دون أن تدري، « **أمي رحلت، أبي أفاق على منظري الذي ضيعه أبعد من تيه الخمرة، رأت العين المستور الذي مضت أكثر من سنة على كتمانه، شب الشجار..اقتتل الأب والابن لأجلي و...** »[2].

يحدث أن يقتل الابن أباه أمام مرأى "إيناس"، التي لم تملك في هذه اللحظة سوى الفرار، لتنتقل إلى عائلة أخرى تتكفل بها عن طريق التبني، وهكذا تحرم الطفلة من براءتها، وتغتصب طفولتها، ويقتل أباها أمام عينيها، هذا الطرح يكرس أشكال القهر والألم الذي تتعرض إليه المرأة طفلة كانت أم بالغة، أليس في قتل البراءة جريمة يُعاقب عليها القانون؟، أليس في اغتصاب الطفولة مخالفة للشرائع الدينية والأعراف الاجتماعية؟، التي تُنصّب الأخ مسؤولًا عن أخته، يتحكم في كل صغيرة

(1) منى بلشم: تواشيح الورد، ص109.
(2) المصدر السابق، ص110.

وكبيرة تتعلق بحياتها، بل إنّه يقرر مكانها حتى في القرارات المصيرية كمواصلة الدراسة، الخروج للعمل، ارتداء الحجاب، الزواج،.. ونحوذلك.

هذا النمط من الكتابة الروائية في الجزائر، أُتخذ مطيّة للتعبير عن الواقع والمجتمع، والذات الأنثوية المجروحة بعيدًا عن النمط المألوف، كما أنّه أُستُعمل بغرض إدانة وطأة التقاليد والأعراف التي تُمارس سلطتها على المرأة، وذلك يتطلب شجاعة كبيرة، وجرأة غير معهودة، وللألم بلاغته، فـ «**وحدهن المغتصبات يعرفن معنى انتهاك الجسد، وانتهاك الأنا، وحدهن يعرفن وصمة العار، وحدهن يعرفن التشرد والدعارة والانتحار، وحدهن يعرفن الفتاوى التي أباحت الاغتصاب...**»[1] ، تهدف الروائية الجزائرية من عرض هذه الجريمة النكراء، بهذه الصورة البشعة التي تشمئز منها الأنفس إلى الكشف عن تلك العلاقات الزائفة الموجودة بين الذكر والأنثى من جهة، وإلى تعرية الفساد الذي تمثله السلطة الذكورية الطاغية من جهة أخرى.

تُنتج بعض الروائيات الجزائريات خطابًا مفتوحًا، يُبنى على كل معاناة الجسد الأنثوي؛ بسبب الكبت وما يخلفه من آثار نفسية سيئة، تعكس حالات الإحباط والاكتئاب التي تحياها الأنثى، هذه الحالات تُجبر المرأة وهي في أقصى حالات الرغبة، والشهوة الجامحة إلى الهروب من هيجان الجسد، الذي تعجز عن التحكم فيه، كما نجده في "فوضى الحواس"؛ حيث تضطر حياة إلى الهروب من فضاء البيت الهادئ، إلى الشوارع العامة الصاخبة، تقول: «**في الواقع، حيث كنت، حالة من الضجر الجسدي تنتابني كل يوم في توقيت القيلولة، وكيفما كان الطقس، يطاردني هذا الإحساس حتى مجيء الغروب، ويضعني كل عصر أمام الأسئلة نفسها: ماذا يفعل الناس أثناء هذا الوقت بوقتهم..وأجسادهم؟ وكيف ينفقون هذا الساعات؟ ولماذا في العصر دون أي وقت آخر، دبدبات عالية من الشهوة تسيطر على تلك الغرف النسائية، التي تنتقل فيها النساء بثياب**

(1) فضيلة الفاروق : تاء الخجل، ص56.

البيت...متكاسلات...ضجرات؟ ولم يكن الوقت مناسبا لأعثر على أجوبة لكل هذه الأسئلة، فاكتفيت بأن أرتدي أول فستان صادفني، وأغادر البيت هربا من جسدي!»[1].

تلجأ المرأة في أحايين كثيرة إلى ممارسة الجنس، هربًا من واقعها المتأزم، وممارسة للعبة النسيان كما تدركه "حياة" في "فوضى الحواس"، تقول «**هو كل ما نملك لننسى أنفسنا**»[2]، لذا تهرب من زوجها إلى عشيقها بحثًا عن المتعة، «**كان يتحدث إليّ، وهو يرتدي من جديد قميصه، ويده اليمنى تحاول بصعوبة إدخال تلك الأزرار. وبدل أن أساعده على تزريرها، امتدّت يدي تخلع عنه القميص. وراحت شفتاي تتدحرجان على مساحة صدره. ثمّ تنزلقان نحو ذراعه الثّابتة مكانها، فتكسوها قبلًا، بشراسة العشق الذي هو وحده قادر على جعل أيّة حقيقة..جميلة في بشاعتها!**»[3]، لم تستطع "حياة" مقاومة الجسد الذكوري بكل إغراءاته، مع رجل أحسن التعامل مع جسدها كأنثى، بعد أن اكتشف تضاريسه، وعرف مفاتيحه وأسراره الأنثوية، ممّا جعلها تقع أسيرة في شباكه؛ لأنّها وجدت ما تبحث عنه المرأة في علاقتها مع الرجل، وهي بذلك تحاول تعويض النقص والحرمان النفسي والجسدي الذي تحياه مع زوجها، الذي تتقاسمه معها زوجة شرعية.

وتكشف الروائية "زهرة ديك" في روايتها "في الجبة لا أحد"، عن ممارسة الجنس في زمن الخوف، أين يواجه الرجل الموت المتربص به خلف باب منزله في زمن الإرهاب، فيحاول تناسي ما يحدث خارجًا، متحديًا الموت المنتشر في كل مكان بممارسة طقوس المتعة، و«**صار معها جسدا لجسد ومع الخطر وجها لوجه، ولكن لا بأس تهون الحياة من أجل ممارسة الحياة...حياة أخرى خارج المكان وخارج الزمان...وبحرقة مغمومة همس لها: لك منّي هذا الجسد الذي قهره حبّك بقدر ما قهره هذا الذي يطرق الباب...هاكيه..خذيه عنّي، عبء هو علي، رزيه هو الآن**»[4]

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص146.

(2) المصدر السابق، ص 301.

(3) المصدر السابق، ص 272.

(4) زهرة الديك: في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص33.

يعكس هذا الطرح الحالة النفسية للبطل، وما يعتريه من خوف وتوتر، وهلع من المصير المجهول الذي ينتظره؛ فالتفكير في الموت وانتظاره أكبر من الموت في حد ذاته، ثمّ إنّ الروائية حمّلت تيمة الجسد دلالات سياسية مهمة، يتعلق الأمر بانتهاك الإرهاب لجسد الوطن، الذي يتخبط في الدمار والعنف، ويغرق في المأساة والفجيعة، ممّا يؤدي إلى تأزم الوضع وتعقده.

ويتغير موقع المرأة المعتاد من المرغوبة إلى الراغبة، في نصوص "فضيلة الفاروق" الروائية، التي امتازت بجرأتها في الطرح والتصريح، ليؤسس خطابًا مغايرًا للقاعدة المألوفة، يسعى إلى فضح المستور وتعريته، وكشف المسكوت عنه ونقده؛ إذ تصور الساردة في روايتها "أقاليم الخوف" قصة الفتاة الأمريكية "مارغريت"، التي كانت ترغب في ممارسة طقوس الحب مع "شوقي"، الشاب الذي أحبته في "القاهرة" ابن أحد الديبلوماسيين، تقول: «**كنتُ شبقية في ذاك العمر الباكر، وفي إحدى الحفلات التي دعانا إليه والده، تسللنا إلى الطابق العلوي حيث مرسمه، وتعريت أمامه، ثم تمدّدت على السجاد وأنا أنظر إليه بحرقة المرأة التي أعمتها الرغبة، ولكنه بدل أن يتعرى ويأخذني... جلس بقربي وراح يمرر يده على جسدي...، بيد باردة لا مشاعر، ولا حرارة، بعينين حياديتين فارغتين تمامًا من الشهوة**»[1]

تحاول البطلة "مارغريت" إغراء "شوقي"، ودفعه لممارسة الجنس معها، عن طريق التلميح والإشارة، مستعملة في ذلك كل الوسائل ، ولما فشلت في ذلك لجأت إلى طلب ذلك بشكل مباشر، تقول: «**كنتُ أسأله مُحَاوِلةً تهييجه: «ألا تريد أن تضاجعني؟»، فهزّ رأسه أن لا، ثم ابتسم وقال: «أنا لواطي يا مارغريت، أجساد النساء لا تعني لي شيئًا!**»»[2]، هنا ما كان على البطلة إلاّ أن تلملم جسدها، وأن تجمع ملابسها وتغادر، وكلّها أسف على حاله، «**يا للذكورة المهذورة!! كل**

(1) فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، رياض الريس للكتاب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص43.
(2) المصدر السابق، ص43.

تلك السُّمرة، وذلك الجسد الصارخ شهوة، وتلك اليدين الفرعونتين، وتلك العينين بسوادهما القاهر..كلها لا شيء!»[1].

يتضح أنّ الروائية "فضيلة الفاروق" لم تنس رصد مثالب الرجل الجنسية، وبعض ممارساته الشاذة؛ إذ تطرقت إلى ظاهرة اللواط بين الرجال، هذه الظاهرة الغريبة عن مجتمعاتنا العربية، ورغم مرورها الخاطف الذي لم يتجاوز بضع أسطر، إلّا أنّها حمّلت هذه التيمة دلالات موحية، اختصرتها في معاناة الرجل واغترابه عن جسده من جهة، واحتقارها للجسد الذكوري الذي طالما تفنّن في السيطرة والهيمنة على جسد الأنثى، وهي بذلك تُعري المجتمع الذكوري البطريركي المتغطرس، الذي يدّعي المثالية في كل شيء، وتفضح ممارساته اللّاأخلاقية المخلة بالحياء، في مقابل ذلك تُقدم الجسد الأنثوي في أقوى صور تحرره، إلى درجة أنّه أصبح هو المبادر الراغب في ممارسة طقوس المتعة، وكأنّا بها تنتصر للجسد الأنثوي على حساب الجسد الذكوري.

تواصل الكاتبة في تقديم المرأة في صورة الراغبة، فتصور "باني" جسدًا طافحًا بالشهوة، والرغبة الجامحة في ممارسة الحب مع "إيس" الرجل الذي عرف كيف يفجر منابع اللّذة في جسدها، إلى درجة أصبحت فيها هي المباردة إليه، الراغبة فيه متناسية كل شرط أو قيد، تقول الروائية على لسان "باني" البطلة: «**في صبيحة داكنة اذكرها جيدا، تماديت في التبرج والتعطر وقصدته، وأنا أنبض فرحا، وبين يديه ومررتها تحت الكنزة، أذكر جيدا كيف تاق جسدي إليه، أذكر رائحته، أذكر كل التفاصيل التي أفقدتني عقلي، وجعلتني أطلب المزيد كان بودي أن أتمدد وأسلمه جسدي قطعة قطعة، إذ لم يعد بإمكاني التماسك، فعانقته...**»[2].

يظهر الجسد الأنثوي المكبوت في النص، متحررًا من كل القيود التي كانت تقيّده، سواء ما تعلق منها بالأوامر الدينية، أو المرجعيات الأخلاقية، أو الأعراف الاجتماعية، مطلقًا العنان لجماح

(1) فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص43.

(2) فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة: رياض الريس للكتاب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص32-33.

شهوته، مخالفًا لما ألفناه في أنّ الرجل هو البادئ في علاقته مع المرأة، مبادرًا على غير العادة لطلب اللّذة والمتعة، يتجلى ذلك في تمادي البطلة في التبرج والتعطر، كخطوة أولى نحو غواية الآخر، لتقصده في المكتب وكلّها إصرار على تحقيق مبتغاها، مستدرجة إيّاه بالعناق لتُوقعه في علاقة جنسية، غير أنّها وقبل بلوغ مرادها، يتركها "إيس" وجسدها لم يصل بعد إلى قمة اللّذة المرجوة، يتركها وكل خلاياها مستنفرة ويغادر، كانت الذات الأنثوية هي المسيطرة على لحظة ما قبل التبادلات، ثمّ ما تلبث أن تكون السلطة الذكورية هي المسيطرة على لحظة ما بعد التبادلات[1]، مشكلّة قوة فاعلة مسيطرة، تعمل على إعادة الأنثى إلى الهامش، لتخرجها منه تمامًا.

يحدث أن يخرج "إيس" من مكتبه دون إنذار مسبق، من غير اعتذار ولا استأذان، الأمر الذي أزعج "باني"، وسبب لها ألما كبيرًا، «**كان رجلا مؤلما فوق العادة، وفي داخله كم هائل من السخرية من الآخرين. وحين خرج ذلك اليوم وتركني في مكتبه لاحظت أنّه كتب على المدخل عبارة تجعل زائره يشعر أنّه غير مرغوب فيه مسبقا "نرجو من زوارنا الكرام عدم الازعاج"**»[2]، وهذا يدل على أنّ الفعل الجنسي مطلب فردي، رغب في ممارسته جسد "باني" المستعر، غير أنّه فشل في تحقيق ذلك، وبقي محبوسًا رهين شهوته الجامحة، بعد أن تمنّع "إيس" من ممارسة طقوس الحب معها.

ونحن نتحدث عن كتابات "فضيلة الفاروق" الروائية، وجرأتها في طرح المواضيع المحظورة، وصدعها بضرورة تحرير المرأة من العبودية الذكورية، ينبغي أن نشير إلى مفارقة لمسناها أثناء قراءتنا لروايتها الأخيرة "أقاليم الخوف"؛ إذ تجعل الساردة من قوة الرجل وجبروته، وعنفه الجسدي وشراسته، مصدر رغبة للبطلة "مارغريت"، تقول: «**كنتُ أستفزُّه ليكون شرسًا أكثر. أدركت ذلك وأنا أشم رائحته التي تملأ المكان، وشرر عينيه يحدث صوتًا كرعود ليلة ماطرة، كان الليث يزأر بمحاذاتي،**

(1) ينظر: عباس مكي: المرأة الأخرى والرجل الآخر(قضايا المرأة العربية، الشريعة، السلطة، الجسد)، دار بدايات، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2008، ص159.

(2) فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص33.

وأنا أتلوى في الداخل من المتعة.»[1] ، تواصل الروائية سرد تفاصيل علاقة حميمية جمعت بين المحقق "محمد" والفتاة الأمريكية المحتجزة "مارغريت"، وكيف أنّ المحقق اعتبرها عملية اغتصاب، أو وسيلة من وسائل التعذيب، في حين اعتبرتها البطلة رغم عنفها، وما تخللها من إهانة ممارسة للحب.

بهذا الطرح الغير مألوف في كتابات "فضيلة الفاروق" الروائية، تحيد الكاتبة عن رؤيتها وتصورها للعلاقة الجدلية بين الرجل والمرأة، وخاصة ما تعلق بجسدها؛ إذ عودتنا على مواقفها الرافضة لاستغلال المرأة واستعبادها، وعلى دعواتها الجريئة لتحرير المرأة ومساواتها مع الرجل، وعلى تمردها وعصيانها لكل المرجعيات الدينية، والقوانين الاجتماعية التي سنّها الرجل، غير أنّها في هذه الرواية تفاجئنا بتصور جديد لتيمة الجسد، فنجدها خاضعة مستسلمة لذلك الرجل المتغطرس المهيمن عليها، وهي التي كانت تناشد الحرية والمساواة معه، بل إنّها قدمت البطلة في حالة انتشاء لا مثيل لها، جعلتها تحلم بالإنجاب من مغتصبها، رغم ما تعرضت له من ألم، تقول: «**أودُّ لو أنجب منه أطفالًا كثيرين، يشبهونه، يتدفقون من رحمي بعد أن يغرسهم بذلك العنف في تربتي، وألدهم بعد مخاض عسير. أريد ألما، يوصل روحي إلى عتبة الموت، ولا تَعبر..أريد أن أبلغ معه أقصى قمم اللذة، حيث ينقطع الأكسجين، وأتوقف عن التنفس..ثم ينفث روحه في داخلي فأعود إلى الحياة حبلى به**»[2].

تحتفي "فضيلة الفاروق" بالجسد الأنثوي في روايتها الأخيرة "أقاليم الخوف" أيّما احتفاء، وتُقدمه في صورة المنتشي جنسيًّا، الخاضع لفعل الرغبة الجنسية، عبر تحويل عملية اغتصاب المحقق العراقي "محمد" للفتاة الأمريكية المحتجزة "مارغريت"، إلى مشهد جنسي مخلٍ بالحياء، معتمدة في ذلك على بطلة مسيحية أمريكية، تؤمن بالحرية الجنسية، وتعدد العلاقات خارج إطارها الشرعي، حتى تمنح لها أكبر قدر من الحرية للقول والتعبير، بلغة مبتذلة، وألفاظ جنسية ساقطة، بعيدًا عن أيّ مرجعية

(1) فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، ص110.

(2) المصدر السابق، ص114-115.

دينية أو اجتماعية، مادامت «**السعادة تعني إشباع الغرائز**»[1]، وهي في تصورها هذا خالفت ما عهدناه منها من دفاع مستميت عن المرأة وجسدها، ومعارضة شديدة لتلك النظرة الشبقية لجسد الأنثى، وكأنّ «**هذا الجسد ليس بيدرا للمشاعر وحقلا للأحاسيس ومسكنا للفكر**»[2].

وتناقش الروائية الجزائرية "سارة حيدر" قضية الرغبة الجنسية في روايتها "شهقة الفرس"، مسلّطة الضوء على بعض الممارسات الشاذة المحرمة، فبعد حديثها عن الجنس من وجهة نظرها هي، معتبرة إيّاه « **الطريق الوحيد للخلود**»[3]، من منطلق أنّ المرأة في كل مرة تُمارس فيها طقوس الحب، تضمن بذلك حياة أطول، تقول: «**في كل مرة تمارسين فيها هذه الأشياء يخيل إليك أنك ابلعت كمية إضافية من رحيق الحياة...تعتقدين أن كل رجل يأخذك بين ذراعيه سوف يمنعك من الموت...هذا كل شيء**»[4].

تنتقل الساردة إلى تصوير جسد البطلة وهو في أوج هيجانه، بعد أن داهمته نوبة شهوة مفاجئة، والزوج يَغطُ في نوم عميق، تُحاول إيقاظه لكنّها تتراجع، لتشغل نفسها بقراءة كتاب أو مشاهدة مسرحية، غير أنّها تفشل في السيطرة عليه، في هذه الأثناء تحضرها نصيحة "كازانوفا" الثمينة، وتتمكن من السيطرة عليها، «**سارعوا بالاستسلام للغواية قبل أن ترحل.. والغواية مستلقية في الغرفة المجاورة**»[5]، غرفة "إدوارد" شقيق زوجها.

تُحاول البطلة مقاومة جسدها المستعر، فترجع خطوة إلى الوراء متحدية نفسها الأمارة بالسوء، لتتقدم إلى الأمام خطوة أخرى وكلّها إصرار على تنفيذ مخططها ، وفي لحظة ضعف منها

(1) فيصل عباس: التحليل النفسي وقضايا الإنسان والحضارة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1991، 91.

(2) عفيف فراج: المرأة بين الفكر والإبداع، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009، 89.

(3) سارة حيدر: شهقة الفرس، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار البيضاء للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1،2007، ص14.

(4) المصدر السابق، ص14.

(5) المصدر السابق، ص46.

«**اضمحلت جميع الشرائع لتحل مكانها ديانة الشهوة، ملكة متربعة على الأجساد**»[1]، وبين مد وجزر تحسم موقفها، وتُقرر التسلل إلى غرفته، وإغوائه لممارسة طقوس الحب المحرمة معها في حين غفلة من زوجها، «**فتحت الباب أخيرا حين صار جسدي كله منفتحا لاستقبال أمطار اللذة المحرمة، لكن إدوارد كان نائما، وعلى جبينه ترقص بعض الضحكات الشامتة، وفي ثغره يختفي سر كنت أنوي اكتشافه هذه الليلة...** »[2].

يتضح من خلال هذا الطرح، أنّ المرأة قد تلجأ إلى إشباع رغبتها الجنسية، التي لا يحققها لها الزوج إلى الانحراف في سلوكها مع الآخر، متحدية في ذلك جميع أنواع الرقابة، وهذه الفكرة شاذة عن انتماءاتنا العربية، وثقافتنا الفكرية، ومرجعيتنا الدينية، غير أنّها أمر واقع في مجتمعاتنا، ثمّ إنّ الروائية تهدف من رخلال رصد مثل هذه الممارسات الشاذة، إلى إضاءة بعض الجوانب المظلمة في العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة في إطارها الشرعي؛ إذ ترضخ المرأة لنزواتها المحرمة، ولا تجد حرجًا في إشباع غريزتها الجنسية خارج إطارها الشرعي، وتخجل من الافصاح لزوجها عمّا يختلج في نفسها من رغبات جنسية، تعجز عن كبح جماحها، وتفضل الاحتفاظ بها لنفسها بكبتها وعدم البوح بها؛ وهذا راجع إلى تلك الترسبات المتحفرة في ذاكرتها، من جراء التربية الجنسية الخاطئة، والمعتقدات الدينية المغلوطة المترسخة في الأذهان، التي تعتبر الخوض في هذه المواضيع من المحظورات، في مجتمع لا يزال يعتبر أنّ مناداة الزوج لزوجته باسمها انتقاصًا من رجولته، وأنّ مناداة الزوجة لزوجها باسمه تقليلًا من احترامه، حتى وإن كانا على انفراد، مثل هذه الأفكار تُوقع المرأة في فخ الخطيئة من حيث لا تدري.

وتطرح الروائية "ياسمينة صالح" التي عودتنا على مواضيعها المتجددة، موضوع الجسد فكرة للدعارة ومهنة للبغاء، هذه التيمة التي تكاد تختفي في الرواية النسوية الجزائرية، ما عدا بعض النماذج الروائية، في مقدمتها روايتها "أحزان امرأة من برج الميزان"؛ حيث تحاول الروائية التعرض لهذه الفئة من المجتمع، ورصد أهمّ الظروف التي أرغمتها على اتباع مثل هذا الطريق، وهي في ذلك تُحمل المسؤولية

(1) سارة حيدر: شهقة الفرس، ص46.

(2) المصدر السابق، ص49.

بالدرجة الأولى للمجتمع، الذي غابت عنه كل صور التضامن والتآزر، وأصبحت تحكمه قوانين الغاب، ممّا أدى إلى انتشار مثل هذه الظواهر الدخيلة عليه، ومن بين الشخصيات النسوية التي امتهنت هذه الحرفة في الرواية، والدة البطلة التي تركها زوجها مع ولدين، وسط مجتمع لا يرى في جسد المرأة سوى متاع لقضاء شهوته، الأمر الذي جعلها تتبنى فكرة مفادها أنّ «**الجسد ثروة يجب استغلالها، وأن الفضيلة لا تحمي من الجوع**»[1].

تستعرض البطلة مأساتها وسط مجتمع متناقض، يعيش في ازدواجية ونفاق، يتغنى بالشرف والفضيلة علنًا، ويمارس الخطيئة في الخفاء، «**كنا في حي يعرف المجتمع مهنة والدتي...كان الناس ينظرون إلينا نظرة تثير التقزز، حتى أولئك الذين يتسللون إلى بيتنا ليلا لنفس المتعة، يحتقروننا في الصباح،...كانوا يحتقروننا باسم الشرف!**»[2]، مثل هذه الممارسات تكشف زيف المجتمع الذكوي المتغطرس، الذي أعطى لنفسه الحق في محاكمة المرأة، وتحميلها مسؤولية ما يحدث داخل المجتمع من انحرافات وسلوكات لاأخلاقية، متناسيًا دوره الفعّال في ذلك.

يحدث أن تصاب الأم بمرض شديد يُلزمها الفراش، ممّا أدّى إلى زوال مصدر عيش أطفالها، هنا يتدخل أحد زبائنها المقربين من أصحاب القرار في البلاد، مقترحًا عليها إبرام صفقة معها، تضمن لها العيش الرغيد، والشقة الريحة، مقابل جسد ابنتها الغض، لتدخل البنت عالم أمها مكرهة، في زمن قضى فيه الإرهاب على الأخضر واليابس، «**كنت جسدا غضا بالنسبة له .. وكان أمنا حقيقيا بالنسبة لي...**»[3] ، يبدو أنّ الروائية بطرحها هذا، تسعى إلى تمرير رسالة مشفرة، تفضح من خلالها رجال السلطة في البلاد، الذين استغلوا مناصبهم لتحقيق أغراضهم الشخصية، فأصبح الجسد سلعة تُباع وتُشترى، وسط مجتمع منافق يُظهر عكس ما يُبطن.

(1) ياسمينة صالح: أحزان امرأة من برج الميزان، منشور جمعية المرأة في اتصال، الجزائر، (د.ط)، 2002، ص77.
(2) المصدر السابق، ص68.
(3) المصدر السابق، ص 78.

تنتقل "ياسمينة صالح" للحديث عن مكان آخر يُباع فيه الجسد، يتعلق الأمر بالحرم الجامعي، أين يتنافس رجال الأعمال، وأصحاب السيارات الفخمة، للحصول على فتيات مهمتمنّ تحصيل أعلى الدرجات، والعودة إلى أهاليهنّ بالشهادات، هذا في ظاهر الأمر، غير أنّ الباطن عكس ذلك تمامًا؛ إذ تعج الأحياء الجامعية ببائعات الهوى، «**الحي الذي لو يكن حيا خارج تفاصيل الحكايات التي تنسجها المدينة عنه كحي للاستثمارات الناجحة، من حيث استقطابه لكل أنواع الرجال القادرين على الدفع للخروج مع من تم إبرام الاتفاق معها مسبقا، للحياة على طريقة خمس نجوم، البعض يسميه حي "تيوان"، ربما لأن البنات كثيرات وأجرتهن ليست عالية جدا بالمقارنة مع أحياء جامعية أخرى** »[1]؛ ممّا يعني أنّ هذه الظاهرة الشاذة عن المجتمع الجزائري، متفشية في أكثر من حي جامعي، وأنّ سعر المتعة فيها يختلف من حي لآخر، بحسب نوعية الخدمات المقدمة، وكأنّ بالجسد يتحول إلى فندق، يعرض خدماته على الزبائن، وبحسب قيمة الليلة فيه يتحدد مستواه.

وعن الأذى النفسي والجسدي الذي يلحق المرأة، من جراء الشائعات التي تلاحقها بمجرد وفاة زوجها، تلتقط لنا الروائية صورة امرأة أرملة في القرية، رفضت الزواج مرة ثانية حتى تتفرغ لتربية أبنائها الصغار، ممّا جعل رجال القرية يحقدون عليها، ويقصفونها بالشائعات المغرضة، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل امتد إلى فرض حصار أخلاقي عليها، سرعان ما تحول إلى حصار إقتصادي بهدف تجويعها، أمام هذه الشائعات «**التي مستها جعلت الرجال ينصرفون عنها،فلم يعد يطلبها في الحلال، ولكن الكل اشتهاها في الحرام وكانت الخطيئة! خطيئة أن تصبح امرأة جميلة عاهرة كي تنقذ ابنها من الجوع** »[2].

تواصل "ياسمينة صالح" في تشريح هذه الظاهرة الشاذة، التي يتجنب المجتمع الحديث عنها، وطرحها كموضوع للمناقشة، مع أنّه يتحمل مسؤولية ذلك، وهذا ما تُصرح به البطلة على لسان

(1) ياسمينة صالح: أحزان امرأة من برج الميزان، ص33.
(2) المصدر السابق، ص89.

إحدى شخصياتها الورقية في الرواية، يتعلق الأمر برجل الدين الذي دافع عن المرأة، والذي «**كان يجد للمومس ألف عذر متهما الثقافات الرجعية سببا في رذيلتها في مجتمع يدعي أنه على حق**»[1]، من هذا المنطلق حاولت الروائية معالجة هذه الظاهرة بكل حيادية وموضوعية، بعيدًا عن أي تعصب أو تحيز للمرأة، أوتناول صريح أو مضمر للجنس؛ لأنّ هدفها هو معالجة الظاهرة، والوقوف على معاناة هذه الفئة، التي يقدمها السرد ضحية الأهل والمجتمع.

وهكذا، نصل إلى أنّ الروائية الجزائرية طرقت هذا الموضوع الحساس/الجنس بأساليب وأشكال ورؤى مختلفة، يحكمها التفاوت في البوح والجرأة، على اختراق الخطوط الحمراء للتابو، ولعل ذلك يرجع إلى حداثة الرواية النسوية في الجزائر، وإلى أنّ هذه المواضيع لازالت غير مرحب بها، وسط مجتمع جزائري محافظ إلى حد بعيد، فـ «**لجوء أولئك الكاتبات إلى الإيحاء والرمز بدل الإعلان والمباشرة يفسره تواصل حضور سلطة المجتمع ومحظورات الأخلاق والقيم الدينية بقوة مما يجعل التحرر منها أمرا ليس باليسير**»[2]،ومن ثمّ فالروائيات الجزائريات لا يوظفن الجسد، ولا يحصرنه في بعده الجنسي، ليكون مرادفًا للذة الشبقية، والرغبة الجامحة، فهو بعيد عن الممارسات الجنسية، بعيد عن الشهوة، ما عدا بعض الاستثناءات.

(1) ياسمينة صالح: أحزان امرأة من برج الميزان، ص89.

(2) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، ص86.

أ/3- المرأة...وهواجس العقم والأمومة والطلاق

يُشكّل العقم أحد الهواجس التي تقض مضجع الزوجين، وتزيد من رتابة وفتور العلاقة الزوجية، فحينما يُحرم الزوجان من الذرية ، تُحمل المسؤولية في الغالب للمرأة، ويُنظر إليها بعين الانتقاص؛ أي كأنثى عقيمة، على خلاف الرجل الذي يعتبر الحديث عن إمكانية عقمه من المحرمات في عالمه؛ لأنّ ذلك يحط من شأنه، ويُصيبه في فحولته، ويُنزله من مرتبة الذكورة إلى مرتبة الأنوثة أو التخنث، لذا يبحث الرجل دائمًا عن تربة خصبة للغرس، تكون في مستوى فحولته، ولا تخذله في إنجاب الولد، وتسعى المرأة إلى تعويض عقمها بفعل الكتابة؛ لأنّ «**الكتابة الأنثوية تحلّ بالنسبة للمرأة محلّ الحمل، أو تواصله، إنها تمظهر كنتيجة لتسامي العلاقة بكائن محبوب**»[1].

تتعرض المرأة العقيمة إلى ضغوطات عديدة، وإلى معاناة نفسية شديدة، وسط مجتمع يختصر وظيفتها الرئيسة في الحمل والانجاب، ومتى غابت عنها هذه الوظيفة، انتهت مهمّتها في الحياة، فتجربة «**الأمومة قبل كلّ شيء هي تجربة الجسد. عبرها تلتقي المرأة بجسدها الخاص في عملية خلق لإعادة صنع واكتشاف لهويتها. إنّ الأمومة كطقوس عبور كما وصفها الأنثربولوجيون. إنّها تمنح المرأة مكانة ووضعا وهوية جديدة تثمّن صفّها. وتجعلها تستحق لقبها العام للمرأة**»[2]، هذا الطرح يربط بين والمرأة الكاملة الأنوثة؛ إذ يجعل منها شرطًا رئيسًا لا بُدّ من توفره في الأنثى حتى تُمنح لقب امرأة بجدارة واستحقاق، في المقابل يحرم الأنثى العقيمة من ذلك اللقب، وهذا ظلم لها وإجحاف في حقها؛ لأنّ لاذنب لها في ذلك، وهي المعاناة التي تكشف عنها المرأة الكاتبة في نصوصها الروائية.

تُقدم الروائية "زهرة ديك" في روايتها " قليل من العيب يكفي" أنموذجًا عن هذه المعاناة، تتمثل في شخصية "بذور" المرأة العاجزة عن الإنجاب، هذا الموضوع الذي أرقها في حياتها، وأثر سلبًا

(1) أنزيو آني: الأنثى بعيدا عن صفاتها (رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي)، ص151.

(2) bourqia rahma:femmes et fecondite, Afrique Orient, CASABLANCA, 1996, P18.

على نفسيتها، إذ «**قهرها الخواء الذي أصبحت تنتظره كل شهر والنتيجة دوما يسجلها قلبها قبل أن يعرفها المخبر.. في كل مرة قبل أن تقرأ نتيجة التحاليل تعرف أن الحمل لن يختارب طنها ولن تكون مكتملة.. تمارس أنوثتها كما جنسها وجسدها ومحيطها**»[1]، يتبين من خلال هذا الطرح أنّ "بذور" تعيش حالة نفسية سيئة، سببها عدم مقدرتها على إنجاب طفل يُشعرها بأنوثتها، التي لن تكتمل إلاّ حملت وأنجبت، هذا الهاجس أفسد عليها الاستمتاع بحياتها، خاصة وأنّها في كل مرة تتكرر معها نفس النتيجة، التي يُسجلها قلبها الذي أرهقه الانتظار، قبل أن يعرفها المخبر.

يتسبب عقم "بذور" في تدهور حالتها النفسية؛ حيث أصبحت تغار من كل امرأة حامل، بل تحسدها بمزيجٍ من الحقد والأمل والألم، وتشعر حيال ذلك بالنقص، من منطلق أنّه «**لا شيئ يثبت للأنثى أنها أنثى غير حبلها**»[2]، هذه الفكرة سيطرت عليها إلى حد بعيد، وأضحت تُؤمن بها كقناعة عير قابلة للنقاش، وسط مجتمع ذكوري يعتبر أنّ العقم ظاهرة تختص بها المرأة دون الرجل، ويحملها مسؤولية ذلك وما ينتج عنه، و« **يجعل الخصوصية للأنوثة تتضخم على حساب البعد الإنساني للمرأة، ويصير الإنجاب الصفة الأساسية التي تفاضل بها المرأة عن غيرها من النساء**»،[3]وهذا ما يزيد من حجم معاناة المرأة العقيمة، واضطهادها داخل المجتمع.

وتُناقش الروائية "منى بلشم" تيمة العقم في روايتها "تواشيح الورد"، برؤية مغايرة لما ألفناه في الكتابات النسوية الجزائرية في هذا الموضوع، خاصة فيما يتعلق بنظرة الرجل للمرأة إذا تأخر حملها؛ إذ يُحملها المسؤولية في ذلك مباشرة، دون أيّ احتمال في أن يكون هو السبب، فتقدم الزوج "يحي" متفهمًا راضيًا بقضاء الله وقدره، تقول على لسانه: «**أتخالينني أهجرك من أجل طفل لم يرسله الله لنا، نحن واحد والطفل يأتي لنا كلينا ننتظره ألف سنة معا، ثم أنتِ طفلتي البراءة ربيتك صغيرة،**

(1) زهرة ديك: قليل من العيب يكفي، دار بغدادي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2009، ص74-75،
(2) المصدر السابق، ص75.
(3) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية الجزائرية (أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي)، ص90.

وحميتك من أيدي الأقران، وأعشقك شابة وأكتملك دون جروح الزمان»[1]، وعلى غير عادة الرجال يُفضل الزوج الوقوف إلى جانب زوجته، ومحاولة إقناعها أنّ الولد بيد الله، يهبه لمن يشاء، ويجعل من يشاء عقيمًا.

يُلاحظ الزوج تغير تصرفات زوجته "شهد"، وتعكر صفو مزاجها؛ بسبب قصتها مع صديقتها "إيناس"، التي تُحاول إقاعها أنّها على علاقة غرامية مع زوجها، فيعتقد للوهلة الأولى أنّ السبب هو عدم حصول الحمل، بعد مرور سنة كاملة على زواجهما، تقول: « **يحي كان ما يزال يفتش عن عذر، يخال مزاجي انقلب لأني لم أرزق طفلا حتى اليوم، وقد مر أكثر من سنة.. حادثني عن زميلة له تخصصت في الطب النسائي، يقول أنها بارعة**»[2]، هنا تُبدي الزوجة فرحها وحماسها لهذا الخبر؛ لأنّها طالما تمنت مثل هذه الزيارة، غير جدول مواعيد زوجها الطبيب حال دون ذلك، بعد فترة وجيزة تقوم "شهد" بزيارة الطبيبة النسائية "ليلى اسما"، التي أجرت لها الفحص، وطلبت منها إجراء التحاليل لمعرفة الخلل، وهذا ما استبشر له "يحي" الذي قضى في اعتقاده على أحد احتمالات اضطراب زوجته.

يحدث أن تقوم "شهد" بتنظيف قمصان زوجها، وإفراغ جيوبها من القصاصات الورقية التي اعتاد الطبيب على تدوين ملاحظاته عليها، واعتادت الزوجة على قراءة ما كُتب عليها من باب فضول النساء ليس إلّا، وكان من بين هذه القصاصات قصاصة موجهة إليه، وما إن وقع عليها بصرها حتى عقدت الدهشة لسانها، «**إنها نتائج تحاليل، إنها خاصته، النتيجة عقيم.. أراجع الاسم، إنها ليحي..** »[3]، لتكتشف أنّ "يحي" هو المسؤول المباشر عن عدم إنجابها طول هذه الفترة الزمنية، وأنّها لن تذوق طعم الأمومة معه.

(1) منى بلشم: تواشيح الورد، ص34.
(2) المصدر السابق، ص26.
(3) المصدر السابق، ص49.

تُدرك البطلة "شهد" تلك المصيبة التي حلّت بزوجها، والتي أطفأت نور وجهه، وكانت السبب في غياب الابتسامة عن شفتيه، وبينما هي على هذه الحالة بين مد وجزر، بين دعاء ورجاء، تُفكر كيف تُواسيه وتُخفف عليه هول ما حلّ به، وتُقنعه أنّ هذه الفجيعة ما هي إلّا ابتلاء علاجه الصبر والصلاة، وأنّه ما خاب ولا خسر من عرف الثلث الأخير من الليل، يرجع "يحي" إلى البيت والأسى يُهده هدًا؛ ولأنّ مواجع القلب لاتزال دامية، وثورة النّفس لم تخمد بعد، فإنّه يُجاهد نفسه للبوح، وإخراج حرائق الرجولة من داخله، وهذا ما نلمسه في الرواية، تقول الساردة: «**يخبرني أنه يحجر على فرحي، ويحرمني حلما عشت له مذ كنت طفلة**»[1]، ليمنحها الحرية للرحيل مع من شاءت.

تُحاول "شهد" مواساة زوجها، والتخفيف عنه من هول ما أصابه، وإخباره أنّ العلم قاصر أمام قدرة الله عز وجل، وأنّها تختار البقاء إلى جانبه، وهذه هي عادة أغلب النساء الجزائريات، اللّواتي يفضلن الوقوف إلى جانب أزواجهنّ في أحلك الظروف، تقول: «**أسأله ما بال الطبيب أنسي الإيمان، أم أنه ما عاد يعرف ربه،...كأنه لا يعلم أن فوق كل ذي علم عليم، ثم ألم يقل أنه لن يتركني حتى لو كنت عاقرا، ألم يقل أني طفلته، وأنه سيكتفي بتربيتي إن لم يحظ بالذرية، أيخال أني أقل وفاء، أم أقل عشقا**»[2]، وكأنّا بها تُريد أن تمرر رسالة مشفرة، تستفز بها المجتمع الذكوري وتنتقده، مفادها أنّ المرأة أكثر وفاء من الرجل، فهي لا تنسى المعروف، فهي لا تتخلى عن الرجل في أسوء حالاته، على العكس منه تمامًا؛ إذ يتفنن في ظلمها واضطهادها، وتهميشها وتحقيرها، ثمّ تطليقها أو الزواج عليها إن كانت عقيمًا.

تسعى الروائية من خلال هذا الطرح الجريء في مضمونه، الجديد في كيفية تناوله ومعالجته، إلى أن تعم المسؤولية الاجتماعية كلا الزوجين، لذا رصدت تيمة عقم الزوج المحرم الحديث عنها في عالم الرجل؛ لأنّها تحط من قدره، وتصيبه في فحولته، ثمّ إنّ الساردة أشارت أثناء حديثها عن هذه الظاهرة إلى قيام الزوج في الرواية بإجراء الفحص لمعرفة سبب عدم الإنجاب، هذه الفكرة غير مرحب بها في

(1) منى بلشم: تواشيح الورد، ص48.
(2) المصدر السابق، ص51.

مجتمعاتنا؛ بسبب انغلاقها وعدم تفهمها، فالرجل في عرفها لا يمكن أن يُعرض ذكورته، رمز سلطته إلى محك الاختبار، وهنا تكمن المفارقة إذ قدمت الروائية الرجل متفهمًا واعيًا متفتحًا قام بالفحص من تلقاء نفسه، ولعل هذا يرجع إلى مهنته كطبيب، وإلى تدينه ومعرفته بالله.

يمُثل العقم أحد أهمّ الهواجس المؤرقة في حياة البطلة في رواية "عابرسرير"، التي بذلت كل ما تملك من جهد ومال ووقت في سبيل إنجاب ولد، يُخلصها من نظرة الانتقاص التي تراها كل يوم في عيني زوجها، الذي كان يحلم بالإنجاب منها: «**أنا كنت أريدها أن تحبل منّي، وأن أقيم في أحشائها، خشية أن أنتهي جثّة في كتاب. كنت مع كل نشوة أتصبَّب لغةً صارخًا بها: «احبلي..إنّها هنيهة الإحصاب» وكانت شفتاي تلعقان لثمًا دمع العقم المنحدر على خدّيها مدرارًا كأنّه اعتذار**»[1]، وعلى الرغم من أنّ زوج "حياة" رُزق بأولاد من من زوجته الأولى، إلّا أنّه اكتشف معها أنّ مشاعر الأبوة فعل حب، لذا كان يُصرّ على الإنجاب منها.

أمام هذا الإصرار لم تعد "حياة" تذكر عدد الأطباء الذين قصدتهم بنية الإنجاب، ولا عدد الأضرحة والأولياء الذين زارتهم للتبرك بهم، وهذا ما تصرح به بقولها: «**لم أعد أذكر كم زرت من الأطبّاء بتوصيات خاصّة، وكم أضرحة للأولياء أجبرتني أمّي التبرّك بهم**»[2]، ولما فشلت كل محاولاتها في الإنجاب، قررت تعويض ذلك بممارسة فعل الكتابة، باعتبارها الصلة التي تربطها بالحياة، وتحقق لها كينونتها وهويتها المفقودة.

تُعبر "حياة" في "فرضى الحواس" عن مدى انزعاج زوجها وغضبه, من وراء جلوسها لساعات طويلة أمام طاولة الكتابة، بدل تخصيصها هذا الوقت الضائع لأداء مهمتها في الحياة، والمتمثلة في إنجاب طفل وتربيته كسائر النساء، في حين تتخذ هي من فعل الكتابة أمومة بدلًا من طفل لا يأتي، وإن كانت أمومة مزيفة، وحيال عقم البطلة، و«**حرمانها من الإنجاب والخصوبة**

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص20.

(2) أحلام مشتغانمي: فوضى الحواس، ص96.

البيولوجية تسعى إلى بديل الكتابة والتخييل الروائي...لذا تحب بذلك الرجل الورقي الذي يجعلها تكشف حواسها ويكبر داخلا كل يوم كي تمارس أدبيتها بدلا من ممارسة أمومتها»[1]، يبدو أنّ البطلة حوّلت عقمها البيولوجي إلى خصوبة رمزية بفعل الكتابة والتخييل الروائي، الذي حقق لها كل ما تصبو إليه، فهي تؤمن أنّ في حياة الكاتب تتناسل الكتب وتتكاثر.

وعى الرغم من عقم البطلة "حياة" في كتابات "أحلام مستغانمي" الروائية، إلّا أنّ عاطفة الأمومة موجودة في حياتها، وتظهر بصور مختلفة؛ فتقترن بالوطن/ الجزائر تارة، مثلما نلمس ذلك في قول البطل "خالد بن طوبال" في الذاكرة: «**لم أعد أذكر الآن بالتحديد في أية لحظة بالذات أخذ الوطن ملامح الأمومة، وأعطاني ما لم أتوقعه من الحنان الغامض والانتماء المتطرف**[2]، وتقترن تارة أخرى بالموطن/ قسنطينة، «**هاهي ذي قسنطينة مرّة اخرى.. تلك الأم الطاغية التي تتربّص بأولادها، والتي أقسمت أن تعيدنا إليها ولو جثّة. هاهي قد هزمتنا، وأعادتنا إليها معًا، (...) أحدنا في تابوت.. والآخر أشلاء رجل. وقع حكمك عليّ أيّتها الصخرة.. أيّتها الأمّ الصخرة..**»[3] .

وتلتبس الأمومة بالمرأة الحبيبة، فيتواتر ظهورها في أكثر من مقطع في الذاكرة، نذكر على سبيل المثال، ماورد على لسان البطل "خالد"، وهو يخاطب حبيبته، بقوله: «**يا امرأة متنكّرة في ثياب أمّي..في عطر أمّي وفي خوف أمّي عليّ..أكذب الأمّهات أنت، وأحمق العشّاق أنا!**»[4]، وفي "عابرسرير" تقترن الأمومة بالكتابة الروائية، يتضح ذلك في حديث البطلة عن حبيبها صاحب الرداء الأسود، تقول: «**إنّي ألدك متى شئت من المرّات**»[5]،يبدو أنّ حالة اليتم والفقد التي يُعاني منها

(1) أحمد زين الدين: فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، ص43.
(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص
(3) المصدر السابق، ص391.
(4) المصدر السابق، ص377.
(5) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص97.

البطل، جعلته مهووسًا بالبحث عن رائحة الأمومة التي افتقدها، في جميع الأمكنة التي حلّ بها، وفي صور النساء اللّواتي التقى بهنّ في حياته.

تتميز تيمة الأمومة بأنّها «**ذات خصوصية نسوية دالة على الهوية الجنسية للأنثى وعلى اختلافها، وتميزها البيولوجي والنفسي والسلوكي عن الرجل، وهي موضوعة لا يمكن أن تحذق الحديث عنها إلا المرأة الأم، وتختلف باختلاف وجهة نظر كل روائية عن الأخرى، من خلال ما طرحته في المتون الروائية عن صورة المرأة/الأم**»[1]، فنظرة المرأة الكاتبة للأمومة تختلف عن نظرة الرجل، بل إنّ الروائيات أنفسهنّ يختلفن في طرح هذه القضية، بوصفها خصوصية نسوية تدل على الهوية الجنسية للأنثى.

وبين الأمومة والعقم علاقة وطيدة، وارتباط وثيق الوشائج؛ لأنّ الأنثى إمّا أن تكون ولودًا، قادرة على الإنجاب، واستمرار النسل البشري، وإمّا أن تكون عقيمًا عاقرًا، عاجزة عن تحقيق غريزة الأمومة، لذا أثار موضوع العقم، كما أشرنا، ولا يزال يُثير جدلًا واسعًا بين الرجل والمرأة، سواء على الساحة الأدبية، أو على أرضية الواقع، من منطلق أنّ «**العقم الذي يحول دون إثبات الرجل لوجوده، واستمرار نوعه يشكل سببا أساسيا في معالجة بعض الكاتبات لهذه المسألة بنوع من الرفض الخافت، سرعان ما ينتكس ليتحول إلى قبول، يكشف عن موقف المواجهة في ظل مجتمع تحكمه السلطة الذكورية، التي لا تتسامح مع المرأة، وتعدها ناقصة الأنوثة بقدر ما تتسامح مع الرجل في هاته المسألة**»[2]، وهذا ما يدفع إلى الطلاق أو تعدد الزوجات، وفي كلتا الحالتين فالمرأة مقهورة مضطهدة، تفتقدُ إلى الحرية، وتُواجه مصيرًا مجهولًا.

لا يختلف مصير المرأة التي لا ينجب رحمها إلّا الإناث عن مصير المرأة العقيمة، فهي لا تنجو بدورها من مضايقات الرجل والمجتمع، وتظل تنجب وتنجب حتى يأتي الذكر، وإن لم يحصل هذا

(1) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية التونسية.، ص135.

(2) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية الجزائرية (أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي)، ص89.

فمصيرها المحتوم هو الطلاق، الذي يُشكل بدوره أحد محاور المتن الروائي النسوي في الجزائر، باعتباره «**قضية تواتر حضورها في أكثر من رواية نسائية...تستمد أهميتها لدى المرأة من انعكاسات سلبية على وضعية المرأة/المطلقة النفسي، والاجتماعي في مجتمع ذكوري ينظر إليها بعين الريبة والطمع**»(1)، و تقترن صورتها بالخطيئة والرذيلة، وتختصر ملامحها في العهر، وهكذا تصبح المرأة بعد طلاقها محلّ أطماع النفوس الجائعة من الرجال وشبقهم، من منطلق أنّها سهلة المنال، وسط مجتمع لا يهمه الظالم من المظلوم، ولا يبحث في الأسباب والتفاصيل.

وهذا ما تكشف عنه الروائية "فضيلة الفاروق" في كتاباتها الروائية؛ إذ تصور تجربة المرأة المطلقة، وأشكال معاناتها المختلفة، انطلاقًا من صورتها النمطية في المرجعية العربية، ذلك أنّ المطلقة «**تعني أكثر من شيء آخر امرأة تخلصت من جدار عذريتها الذي كان يمنعها من مارسة الخطيئة، امرأة بدون ذلك الجدار امرأة مستباحة أو عاهرة مع بعض التحفظ**»(2)، لذا تعتبر العائلة أنّ طلاق البنت، وعودتها إلى منزل والديها، مصيبة كبرى حلّت بها، فهم يرفضون تركها لبيت زوجها تحت أيّ ظرف، لذا يُجبرونها على العودة إليه، حتى وإن كانت على حق، هذه الأزمة تعيشها "باني" في رواية " اكتشاف الشهوة"، وتحاول "فضيلة الفاروق" التعبير عنها بكل ما أوتيت من ملكة لغوية، وتخييل روائي، تقول على لسان البطلة التي ترى في طلاقها من زوجها "مود" انعتاقًا وتخلصًا من القهر والظلم: «**ما الذي يزعجكم أن ربحت أو خسرت الأمر يعنيني. ولكن إلياس لم يسمح لي بمواصلة الكلام. صفعني حتى وقعت أرضا، ثم أمسكني من شعري وراح يزمجر: ستعودين إليه في أقرب فرصة، وتركعين أمامه مثل كلبة، وستعيشين معه حتى تموتي**»(3).

يحدث هذا أمام مرأى ومسمعٍ من الأم، التي لم تحرك ساكنًا وهي ترى ابنها يتفنن في ضرب ابنتها؛ لأنّ موقفها من هذه التيمة لايختلف عن موقف المجتمع الذكوري، فهي ترفض أن ترى ابنتها

(1) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية التونسية.، ص135.

(2) فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص86.

(3) المصدر السابق، 87.

تُغادر بيت زوجها وتعود إليها، بعد أن تخلصت من العار الذي قد يلحق بها في أنّ لحظة، وكأنّ البنت قنبلة موقوتة تخشى انفجارها في أنّ وقت، ثمّ إنّ هذه الأم عودتنا على التفريق بين البنت والولد في أبسط الأمور على مدار صفحات الرواية، فكيف لا تقف إلى جانبه وتشجعه في هذه مثل المصيبة التي قد تحُل بالعائلة، وهذا ما تؤكده "باني" بقولها: «**كنت أسمع والدتي وهي تحمسه أكثر: اضربها أكثر. وقد فعل ما بوسعه لإرضائها و إرضاء حقارته، ثم خرج ضانا أنه أنهى مهمته. أمي تعمدت أن تؤذيني بالكلام وظنت أنها هي الأخرى أدت واجبها**»[1].

يُبرز هذا الطرح العلاقة المعقدة بين الأم وابنتها، التي تكلمت عنها "سيمون دي بوفوار"؛ حيث تظهر الأم شخصًا غريبًا عن ابنتها، مجردة من عواطف الأمومة، تُبدي لها عداء غريبًا، وكأنّها ليست هي من حملت بها، ووضعتها بعد مخاض عسير، بل إنّها تسعى لفرض مصيرها الخاص عليها، فهي لا تريد لها أن تحيد عن المناخ التي عاشت فيه، وهي في كل ذلك تحاول إبراز أنوثتها وتأكيدها، وفي الوقت ذاته الانتقام منها[2].

تتبنى أخت "باني" الموقف الرافد لفكرة الطلاق، وهو موقف العائلة والمجتمع على حد سواء، فما إن علمت بقرار أختها حتى انتفضت، وأخذت على عاتقها مهمة إعادة "باني" إلى وعيها، من خلال وابل من النصائح والمواعظ التي أمطرتها بها، يتقدمها سؤال وجيه عن مصيرها بعد الطلاق، وسط مجتمع يحتقر المرأة ويقزمها وهي تحت حصانة الرجل، فما بالك بامرأة سقطت عنها هذه الحصانة، تقول الساردة على لسان أخت "باني": «**كيف ستعيشين مطلقة وسط الرعاع غدا سترين الرجال كيف يتحرشون بك، وكيف ستحاك حولك الحكايات، وكيف ستصبحين عاهرة، في نظر**

(1) فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص88.

(2) ينظر: سيمون دي بوفوار: الجنس الآخر، تر: مجموعة من الأساتذة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص91-92.

المجتمع دون أن يرحمك»[1]، وهذا ما يجعل معظم النساء يفضلن قهر الأزواج وظلمهم، على أن يصبحن موضوعًا للقيل والقال، تحوم حولهنّ الشائعات، وتُحاك حولهنّ القصص.

وهكذا تعيش المرأة المطلقة وضعًا نفسيًا واجتماعيًا متأزمًا، وسط مجتمع محافظ ينظر إليها نظرة ريبة وشك، فـ «**تمارس عليها أشكال من الرقابة والضغط تحول وجودها إلى معاناة متواصلة، حيث تكون موضوع مضايقة في العمل أو الشارع، فتفضل لذلك الانكفاء على الذات في البيت المستقل الذي تماس فيه المفضل من الهوايات تنفيسا عن الذات وتصريفا للمكبوت من الرغبات**»[2]، وهذا ما تؤكده "فضيلة الفاروق" بقولها: «**المرأة المطلقة تعيش تحت النعال**»[3]، وتُقره "أحلام مستغانمي" عندما قالت: «**حياة امرأة مطلقة في بلد كهذا، هيّ عبوديُة أكبر. إنّها تتحرر من رجل، كي يصبح كلّ النّاس أوصياء عليه**»[4]، هذا الوضع لم تختره المرأة المطلقة، وإنّما فُرض عليها فرضًا، ومع هذا فهي مجبرة على التعايش معه، وتحمّل تبعياته.

وترصد الروائية "ربيعة جلطي" في روايتها "الذروة"، معاناة المرأة المطلقة عندما تُحرم من فلذة كبدها؛ بسبب قوانين المجتمع الجائرة، التي تمنح الولد لأبيه، تقول الساردة على لسان البطلة "أندلس": « **تقطع القابلة حبل السرة، قبل أن تلحق بي المشيمة الخارجة على مضض من الرحم.. تقمطني «أميناتا» القابلة التوارقية، تخطفني من حضن أمي، تجذبني من صدرها، تنتشلني، أحاول استبقاء ثديها، كانت ترضعني، فتتطاير قطرات الحليب من فمي... بينما جفناي ما يزالان مغمضين...ألم تقل أمي شيئا؟ ألم تحتج وهي في فراش نفاسها؟ أم هي الأوامر هكذا، هي الأعراف هكذا..**»[5]، هذه الصورة المؤلمة تعكس مدى صرامة وجبروت وقساوة المجتمع

(1) فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص89.
(2) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، ص89.
(3) فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص35.
(4) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص320.
(5) ربيعة جلطي: الذروة، ص67.

الذكوري، الممثل في جدّ البطلة الذي رفض بقاءها مع أمّها؛ بسبب طلاقها من أبيها، دون مراعاة لحالتها النفسية، أو حالة ابنتها الرضيعة.

ويكفي شاهدًا على هذا التصور، ما تنقله البطلة وهي تواصل سرد تفاصيل الحكاية، تقول: «**كانوا عند الباب. سينطلقون بي.. تطلق أمي صراخا يائسا وترمي برأسها إلى الجدار.. تحطني القابلة «أميناتا» على ظهر جمل صبور، يسير دون توقف،.. خذوها عند أبيها لا مكان لها بيننا، بعد الطلاق بنتي عندي وبنته عنده!! هكذا نطق بحزم أبوها.. جدي بن سيدي المحندبن بوزيان**»[1]، وبهذا تُحرم الأم من ابنتها، وتُحرم البنت الرضيعة من أمها؛ بسبب الأعراف المتزمّتة، التي سنّها المجتمع الذكوري المتسلّط، وتبعًا لذلك تكون المرأة بين خيارين أحلاهما مر؛ فإمّا أن ترضى بخيانة زوجها لها والبقاء صامة حفاظًا على ابنتها، وإمّا أن تطلب الطلاق وتُحرم بذلك من فلذة كبدها، وفي كلتا الحالتين المرأة هي الخاسرة الوحيدة.

إلى جانب موضوع الطلاق، مثلت تيمة تعدد الزوجات سؤالًا مهمًا في المتن الروائي النسوي الجزائري؛ إذ قامت بمقاربته أكثر من روائية جزائرية، لما له من آثار سلبية على حياة المرأة نفسيًا وجسديًا، فكريًا وثقافيًا؛ لأنّها لا تتقبل بالفطرة فكرة مشاركة زوجها مع امرأة أخرى، تحت أيّ ظرف من الظروف، نمثل لهذا بـ البطلة "حياة" في كتابات "أحلام مستغانمي"، التي دخلت على ضرّة لها من الأبناء ثلاثة، تقول الساردة على لسان البطلة في وصف الزوجة الأولى، وما حدث بينهما من تواطؤ نسائي هادئ: «**لا أعتقد أنّها كانت من الطّيبة إلى درجة التحمّس لهذا الزواج. ولكنّها لم تكن شريرّة ولاحاولت يومًا أن تكيد لي. ثمّ مع الوقت ولد بيننا شيء من التّواطؤ النّسائيّ الصّمت، بعد أن أدركت كلّ واحدة منّا، أنّها لا يمكن أن تلغي الأخرى، أو تنفرد بامتلاك ذلك الرّجل**»[2].

(1) ربيعة جلطي: الذروة، ص67-68.

(2) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص311.

يبدو أنّ الزوجة الأولى للضابط الكبير احتفظت برفضها لهذا الزواج في صمت، فهي لم تُعلن الثورة على زوجها على عادة النساء، ولا هي دخلت في حرب أهلية مع ضرّتها "حياة"، رُبما لأجل الحفاظ على أولادها، ورُبما خوفًا من زوجها الذي تغيرت وظيفته، وتبعًا لذلك لا بدّ أن تتغير حياته الزوجية، ورُبما لأنّها تدرك مسبقًا وضعها كمطلقة، لذا فضلت التعايش السلمي بدون مشاكل، وهنا «**نقف عند نوع المهادنة الصامة بين حياة الزوجة الثانية للضابط الكبير، وضرتها التي شاركته عقدين من حياته ووهبته ثلاثة أبناء وهي مهادنة تنبئ بالأساس على نوع من التواطؤ الصامت بين الزوجين، يعكس في جوهره علامة دالة على استسلام المرأة لوضعها، وعجزها على تغييره**»[1]، لذلك لم يكن أمام الضُرتين سوى القبول بالوضع الراهن؛ إذ لا مجال لتغييره أمام سلطة الرجل وهيمنته.

غير أنّ "حياة" لم تستطع تقبل فكرة وجود زوجة أخرى في حياة زوجها، رغم أنّها لا تشعر بالغيرة إن هو ذهب إليها، وناذرًا ما يحدث هذا، ومع هذالم يفارقها مشهد حضورها الصامت، الذي أدّى إلى فشل علاقتها بزوجها؛ إذ رفض جسدها التجاوب معه منذ الليلة الأولى، وهذا ما تؤكده البطلة بقولها: «**صنع جسدي يومها، حاجزًا لم يستطع زوجي تخطّيه، رغم ما أوتي من إمكانيّات فحوليّة.. شيء فيّ كان لا يطاوعني، ويرفض الاستسلام له**»[2]، وهو ما جعلها تبحث عن الحب مرة أخرى، فكان لها ما أرادت مع صحفي التقته صدفة في إحدى مقاهي مدينة "قسنطينة".

تنقل لنا الساردة مشهدًا آخر عن حياة الضُرتين، وكيف تنظر والدة البطلة إلى الزوجة الأولى، وهو مشهد يُصور لنا الحساسيات الموجودة بين الزوجتين، والتي تنتقل عادة إلى الأهل، تقول على لسان الأمّ: «**أتسلّى بالاستماع إليها، وأنا أعرف مسبقًا المنحى الذي سيأخذه حديثها. فهي على يقين ثابت من أنّ ضرّتي هي سبب عقمي، وبعض ما حلّ بي، وهو بعض ما لا أصدّقه**»[3]،

(1) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية الجزائرية (أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي)، ص87.
(2) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص311.
(3) المصدر السابق ،ص310.

وهذا الطرح يعكس لنا تلك المعتقدات السائدة في مجتمعنا الجزائري، وكيف أنّ الأهل يُلقون كل المصائب التي يمكن أن تقع بابنتهم على كاهل الضُرة، وأن كانت هي من فضلت هذه الحياة، فهي تعلم مسبقًا أنّ زوجها له زوجة قبلها، قاسمته الحياة بحلوها ومرها دهرًا من الزمن، وأعطته من الأولاد ما أعطته، لتكون مكافأة آخر العمر زوجة ثانية تحرق قلبها، وتُفسد عليها حياتها وحياة أبنائها.

في موضع آخر تعرض الروائية "أحلام مستغانمي" نموذجًا آخر عن تعدد الزوجات، من خلال حديث والدتها التي أعادت إلى حياة ابنتها، تقول: «**عودة أمّي، أعادت إلى حياتي وجهها الطبيعيّ، وأخرجتني لوقت من أسئلتي الدّائمة. فقد جاءت ومعها أخبار عن عرس أتوقّع أن تحدّثني عنه كثيرًا في المستقبل. فهيّ تؤكد أنّ شروط الانفجار جاهزة بين الزوجتين. الأولى والجديدة**»[1]، وهو وضع طبيعي في مجتمعاتنا؛ إذ ترفض المرأة وجود امرأة أخرى في حياة زوجها، هذا الإحساس يعذبها ويحبس أنفاسها، ويجعلها تتأهب لخوض غمار حرب أهلية، الخاسر الأول فيها هو الزوج الذي جمع ضدين ما ينبغي لهما أن يلتقيان داخل إطار واحد، وهو الأمر الذي يؤدّي بالأزواج إلى إقامة علاقات مشبوهة بعيدًا عن رقابة الزوجة.

هكذا إذن، عالجت الروائية الجزائرية هذه التيمات، التي تحوم حولها الشبهات، وتحاك حولها القصص والشائعات، حتى أصبحت شبحًا يطارد المرأة بجميع مستوياتها، مثقفة كانت أو أمية، عاملة أو ماكثة في البيت، من هذا المنطلق عالجتها المرأة الكاتبة من وجهة نظر أنثوية بحتة، تختلف عن المنظور الذكوري، وعليه شغلت تيمة العقم وما يتصل بها من قضايا كالأمومة، الطلاق وتعدد الزوجات، صفحات المتن الروائي النسوي الجزائري.

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 310.

ب- المرأة والمشهد السياسي في الجزائر

احتل موضوع السياسة مساحة هامة في الرواية النسوية الجزائرية، سواء كسؤال مركزي يتحكم في سيرورة أحداث الرواية وصيرورتها، أو كإشارات متناثرة توزعت عبر صفحات النص الروائي، ويرجع سبب اهتمام المرأة الكاتبة بالمشهد السياسي إلى الصلة الوثيقة الوشائج التي تربط وضعها الاجتماعي بالوضع السياسي العام، باعتبار أنّ السياسة هي التي تتحكم بأشكال الأنظمة الأخرى، في أبعادها النفسية والاجتماعية، الثقافية والاقتصادية، رغم أنّ السياسة في حقيقة الأمر «**ليست هي السلطة، ولكنها تخفي مع ذلك الوجه الظاهر لها**»[1].

حاولت المرأة الكاتبة من خلال تطرقها لهذه التيمة، تقويض تلك المفاهيم النقدية المغلوطة، التي حصرت كتاباتها في عوالمها الأنثوية الخاصة فقط، وإن كانت هذه الكتابة مشروعة؛ لأنّها صادرة عن ذات أنثوية لها من الخبرة والتجربة والمعرفة المسبقة في هذا المجال، ما يجعل من كتاباتها تتميز وتتفرد، وترقى إلى مصاف الكتابات الجيّدة، غير أنّ هذا لا يعني أنّ المرأة الكاتبة لا يهمها ما يجري في الساحة السياسية من أحداث وقضايا، بل على العكس من ذلك تمامًا؛ إذ نلمس في بعض الروايات الجزائرية صحوة سياسية ملموسة، من خلال نقد صاحباتها للوضع السياسي والاجتماعي العام، ومحاولة تقديم بدائل جديدة نابعة عن رؤية جادة، يمكن أن يكون الأثر الواضح في تغيير مسار المشهد السياسي، إن هي وجدت من يتبناها، ويُحوّلها إلى واقع ملموس.

من ضمن القضايا التي تطرقت لها الروائية الجزائرية ضمن محور السياسة، تيمة الثورة التي كان حضورها محتشمًا في النص الروائي النسوي، باستثناء روايتي "لونجة والغول"، و"يوميات مدرسة حرة" لـ. "زهور ونيسي"، أين كانت الأحداث فيها متزامنة مع السرد، وفيها لعبت المرأة دورًا بارزًا «**جعل منها الرمز الحي للوطنية والهوية الجزائرية، وفي كل مرحلة من المقاومة حمل هذا الرمز سمات**

(1) عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، 1991، ص120.

ومواقف اعتزاز في الوطن»[1]، أمّا في أغلب الكتابات الروائية الباقية فتحضر الثورة على سبيل الاستذكار ليس إلّا، وتُشكل رواية "بحر الصمت" للروائية "ياسمينة صالح الاستثناء الأكبر في تعاطيها مع الثورة، ذلك أن شخصيتها الرئيسة مجاهد يستذكر الأحداث على مدار صفحات الرواية.

تُعتبر "ربيعة جلطي" من بين الروائيات الجزائريات اللّواتي تطرقن لموضوع الثورة في أعمالهنّ الروائية؛ إذ قاربت هذه التيمة على شكل إشارات متفرقة في نصها الروائي "الذروة"، فهي تعود إليها بين الفينة والأخرى، وكأنّا بها تُحاول الاستشهاد بها على طروحاتها، معتمدة في ذلك على تقنية الاسترجاع، فعند حديثها عن فلسفة والد البطلة "أندلس" في الزواج، وكيف أنّ لم يجمع بين امرأتين قط، وأنّه لم يتزوج من امرأة فرنسية، تفتح قوس للحديث عن والدته، جدة البطلة التي كانت تكره المستعمر الفرنسي، الذي اعتقل زوجها بتهمة الانتماء إلى حزب محظور، يدعو إلى الانفصال والاستقلال عن الميتروبول، تقول: «**لالة أندلس لم تكن تخفي حقدها على المستعمرين الفرنسيين، الذين سجنوا زوجها السي العربي وعذبوه ثم قتلوه. ظلت تتألم لأن زوجها حبيبها استشهد تحت وسائل التعذيب وأن معذبيه كانوا يتلذذون لآلامه وسماع صرخاته الموجوعة**»[2]، فكيف لها أن تقبل بحفدة هؤلاء القتلة، الذين تفننوا في تعذيب زوجها بأبشع الوسائل، وباستعمال كل الوسائل المسموحة والممنوعة، ليقتلوه في نهاية المطاف.

تشمئز "لالة أندلس" من اللون الأسود وتتطير منه، فهي لا تلبسه ولا تتغطى به، وبالتالي لا يمكن أن ترضى لولدها زوجة سوداء، هنا تستوقفنا البطلة متسائلة عن السبب في ذلك، مستذكرة حقد الجدة على "عسكر ساليقان" أيام الثورة، تقول: «**هل جدتي لالة أندلس عنصرية وهي البيضاء مثل الثلج؟ أم أنها تحقد على عسكر«ساليقان»، هؤلاء المرتزقة المجندين ضمن صفوف الجيش الاستعماري، الذين تتجدث عنهم باحتقار. وتحكي لنا أنهم كانوا أكثر عنجهية وقسوة**

(1) Ahlem Mostghanmi : Algérie Femme et écriture; d'harmaltan; Paris; 1985; P173.

(2) ربيعة جلطي: الذروة، ص45.

من الجنود الفرنسيين أنفسهم في التعامل مع الأهالي، هؤلاء الأشداء، شديدي القسوة بلا رحمة وبلا ملامح؟»[1]،ربما يكون هذا هو السبب، وربما تحتفظ الجدة بالسبب الحقيقي لنفسها، غير أنّ الحقيقة التي لا غبار عليها أنّ "لالة أندلس" لم ترتض لنفسها كنّة سوداء، حتى وأن كان الابن راغبًا بها.

ونحن نتصفح صفحات الرواية، تستوقفنا "ربيعة جلطي" بين الحين والآخر للحديث عن تيمة الثورة، التي تحضر في نصها الروائي على شكل متفرقات، تربط بينها وبين أحداث الحكاية بأسلوب شيّق، يغلب عليه الاستذكار في أحايين كثيرة، إذ تنقلنا الجدة بين الفينة والفينة الثانية، إلى سرد قصص وحكايات جرت إبّان الثورة الكبرى، كحكايتها مع "يحي الغريب" الفنان التشكيلي البوهيمي، الذي كان من عشاق ودّها، واستطاع أن يحرك قلبها اتجاهه ولو قليلًا، وهي التي رفضت الحب والزواج بعد زوجها "السي العربي"، هذا الفنان العاشق كان يُوقع لوحاته بشكل عينين تُشبه عيني حبيبته "لالة أندلس"، ويحدث أن تشتبه السلطات الفرنسية في أمره، بدعوى أنّ لوحاته تحمل أشارات ورموز تدعو الأهالي إلى الثورة والتمرد، فـ «**حين ألقت السلطات الفرنسية القبض على يحي الغريب بعد أن داهمت إحدى الحمامات ليلا، عثرت لديه على منشورات وطنية سرية تدعو لاستقلال البلاد، وتنادي بالثورة المسلحة على المستعمر**»[2]، ليختفي بعدها "يحي الغريب" في السجون الفرنسية، ويتحول اختفاءه إلى لغز محيّر، ثمّ إلى أسطورة تُحاك حوله قصص الشجاعة والبطولة.

شكّلت هذه الحادثة منعرجًا خطيرًا في حياة الجدة؛ إذ اتُهمت من قبل السلطات الفرنسية بالانتماء لعصابة "يحي الغريب"، والتنسيق معه للإخلال بالأمن العام للبلاد، وحجتهم في ذلك صورتها التي كانت تغزو لوحاته، وعليه تمّ اقتيادها إلى مركز الاستنطاق للتحقيق معها، «**أخذت أندلس على متن سيارة جيب إلى مركز تعذيب خلف مرتفع بمحاذات المدينة .. عذبت أندلس**

(1) ربيعة جلطي: الذروة، ص47.
(2) المصدر السابق، ص58.

وجلدت بالسياط من طرف أحد الأهالي الخونة المتعاملين مع الفرنسيين. كان يضرب جسدها البض ويحصي عدد الجروح بتلذذ وشهوة جنسية نارية. وتسرب أنه في كل ضربة سياط كانت ترفع صوتها باسم الله واسم زوجها الشهيد الأمر الذي أغضب إلى حد الجنون معذبيها»[1]، هذه الحادثة لم تمر هكذا بدون مقابل؛ إذ تمّ قتل جنديين فرنسيين في عملية فدائية في الليلة التالية.

تقدم الروائية "ربيعة جلطي" في هذه الأسطر من الرواية رؤية نقدية، تفضح فيها أولئك الخونة من الأهالي، الذين قدموا المصلحة الشخصية على حساب المصلحة العامة، فباعوا الوطن بثمنٍ بخسٍ، وقبلوا على أنفسهم أن يكونوا سياطًا في أيدي فرنسا، تستعملهم متى شاءت لتعذيب الجزائريين رجالًا كانوا أم نساء، فعثوا في الأرض فسادًا، وكانوا أكثر قساوة وبشاعة من المستعمرين أنفسهم ضد إخوانهم، ثمّ إنّ الساردة تستنكر قيامهم بهذا الفعل المخل بالوطنية، والهوية الجزائرية تحت أيّ ظرف من الظروف، في مقابل ذلك تُشيد بالدور الفعّال الذي لعبته المرأة أيام الثورة؛ إذ تعرضت لشتى أنواع العذاب، ومع ذلك لم يعرِف الاستسلام طريقًا إلى نفسها، فكانت قوية صامدة صمود الجبال، تهتف حنجرتها باسم الله، وباسم الشهداء، وما الجدة "لالة أندلس" سوى مثال عن ذلك.

وتكاد تيمة الثورة تبلغ منزلة التقديس في كتابات "عبير شهرزاد"، فهي ترفض كل من يعارضها، أو يتجرأ على انتقادها، وكأنّها مسلمة ما ينبغي لأحد الاقتراب منها، يتبدّى ذلك في روايتها "مفترق العصور"، في حديثها عن الخونة الذين قبلوا على أنفسهم أن يكونوا عملاء لفرنسا، غير أنّنا نقرأ ما بين السطور إدانتها المباشرة لثوار الأمس، والتي تُجسدهم في شخصية "مختار"، الذى رفض والده الالتحاق بالمجاهدين في الجبل، والتعاون معهم؛ لأنّه لا يمتلك الشجاعة والجرأة الكافية، فما كان من أولئك الذين نصّبوا أنفسهم حماة للوطن، إلّا أن اختطفوا زوجته، وقاموا باغتصابها عقابًا له، «**كانت تصفية حسابات حقيرة، لم يتواجه الرجال فيها من أجل قضية، فقد سبقت نزواتهم**

(1) ربيعة جلطي: الذروة، ص60.

نزاهتهم لقد آذتنا الجبهة التي وحدتكم كثيرا كثيرا»[1]، وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدل على أنّ أولئك الثوار لم يكونوا منزهين عن الخطأ مثلما صورهم التاريخ، وأنّ لهم من الأخطاء ما لا يُمكن أن يُصدقه العقل، أوترضى به النفس البشرية السليمة.

ويكفي شاهدًا على ذلك، ما ذكرته الساردة في نصها الروائي عن المجاهد، والرئيس السابق "فرحات عباس" في مرحلة من مراحل نضاله السياسي، حين كان داعيًا من دعاة الإدماج، ينادي بفكرة ارتباط الجزائر بفرنسا، ويصدع بها متى أُتيحت له الفرصة المناسبة، ويُدافع عنها بكل ما أُوتي حنكة سياسية، وقدرة على الإقناع، وكيف أنّ كلامه كان له الأثر البالغ في زعزعة نفوس الجزائريين، وفي هزّ كرامتهم، فهو القائل: «**لقد بحثت عن الجزائر في التاريخ فلم أعثر عليها**»[2]، هذه الجملة شكّلت وصمة عار في تاريخه السياسي والنضالي، وظلت نقطة سوداء تُحسب عليه، رغم تراجعه فيما بعد عن هذه الأفكار والقناعات، و«**التحاقه بالثورة وتوليه رئاسة أول حكومة جزائرية مؤقتة**»[3].

وتستشهد الروائية "عبير شهرزاد" بمجزرة "ملوزة" كمثال عن تلك الأخطاء الشنيعة، التي ارتكبها الإخوة الأشقاء، فجعلت منهم أعداء يسفكون الدماء، ويقطعون رؤوس بعضهم البعض، في وقت كانت رؤوس المستعمر الفرنسي هي الأحق بالقطع، غير أنّ المصالح الشخصية، والنزوات الذاتية حالت دون ذلك، تقول: «**لقد وقعت الواقعة تلك الليلة ولم يكن لوقعتها من عذر أو سابقة...نزلت على الشعب كالهاوية في الـ 28 ماي 1957 بالقبائل الكبرى، ونفذها – للأسف– مجاهدو حرب التحرير بأمر من النقيب آعراب آدان ضد المتعاطفين مع المصاليين بسبب رفضهم تسليم مجموعة أشخاص، زعم أنهم يعملون تحت قيادة عميل فرنسا بلونيس،**

(1) عبير شهرزاد: مفترق العصور، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص44.

(2) المصدر السابق، ص31.

(3) المصدر السابق، ص31.

وينتمون إلى الحركة الوطنية الجزائرية، أو ذلك الحزب الذي ظهر في اليوم الثاني من اندلا ع الثورة وتصدى لها باسم الزعيم الوطني مصالي الحاج»[1].

استغلت فرنسا هذه الهفوة لضرب الإخوة الأشقاء وتفريقهم، وتحويل هذا الاختلاف السلمي الحاصل بين الجبهتين إلى صراع دموي حقير بين الجزائريين، لعبت فيه فرنسا دور المحرك والمتفرج، ونجحت في إشعال فتيل الفتنة بينهم، فسقطت الأرواح البريئة من الجانبين، على امتداد معارك مخزية القاتل فيها والمقتول من أمّ واحدة، و«**لم تكن مجزة ملوزة سوى واحدة من خطاياها التي قتل فيها كل الرجال والشبان البالغين، إما رميا بالرصاص أو ذبحا بالسكاكين! كم كانت الحصيلة ثقيلة في تلك الليلة المشؤومة بين ثلاث مائة قتيل وست وعشرون جريح!**»[2].

وتُدلي الروائية "أحلام مستغانمي" بدلوها في هذا الموضوع، أثناء حديثها عن "العقيد عميروش"، وما قام به من تصفيات شنيعة في حق المتعلمين والمثقفين، الذين تركوا مقاعد الدراسة ليلتحقوا بالجبهة في الجبال، بعد أن أوهمته فرنسا أنّهم يشتغلون مخبرين لصالحها، في حادثة شهيرة لا يزال التاريخ شاهدًا عليها، تقول: «**قام في يوليو1956، وبعد محاكمة سريعة، بقتل ألف وثمانمائة من رجاله، في حادثة تاريخية شهيرة باسم «La bleuite». فورًا وُجّهت أصابع الاتّهام إلى المثقّفين, أي المتعلّمين الذين تركوا دراستهم ليلتحقوا بالجبهة، والذين بسبب علمهم وثقافتهم الفرنسيّة لم تكن جبهة التحرير تثق في ولائهم**»[3]، وكان المنفذين لهذه الجريمة هم رفاقهم في الجهاد من القرويين والأميين، الذين لم يستطيعوا تناسي تميزهم عنهم في العلم والمعرفة، هذه الخطيئة دفعوا حقها أرواحهم التي أُزهقت بغير ذنب.

يتضح أنّ لكل ثورة مهما بلغت منزلتها سلبيات وأخطاء تُحسب عليها، وهذا ما أدركته الروائية الجزائرية، وهي تقلب صفحات التاريخ بحثًا عن الحقيقة، فراحت تُعري المستور منها، وتفضح المسكوت عنه، وتنتقد رجالها بسبب ما قاموا به من انتهاكات وممارسات مخلة بالقضية الوطنية، التي كانوا يعملون من أجلها، وقدموا في سبيلها الغالي والنفيس، غير أنّ نزواتهم الشخصية، وغياب الدهاء

(1) عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص59.

(2) المصدر السابق، ص59.

(3) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص166.

السياسي في كثير من الأحيان، جعلهم يسقطون في مكائد فرنسا وحيلها، ويتحولون من إخوة أشقاء جمعتهم المصلحة العامة للوطن، إلى إخوة أعداء فرقتهم المصلحة الشخصية، هذه الزلات المقصودة والغير مقصودة تبقى وصمة عار قي تاريخهم الساسي، ونقطة سوداء في سجلهم النضالي الناصع البياض، من منطلق أنّ «**المجاهدين ليسوا منزهين عن الخطيئة**»[1]، وأنّ «**الثورة لم تكن بتلك الصورة البيضاء الناصعة** »[2]، مثلما صورتها كتب التاريخ، وهذه إدانة مباشرة لها، بعيدًا عن أيّ صياغة فنية جمالية، تنطلق من وعي المرأة الكاتبة بتاريخها العريق.

وتحضر موضوعة الثورة عند الروائية الجزائرية "أحلام مستغانمي" بدءًا من العنوان في روايتها "ذاكرة الجسد"، هذا العنوان لا يخلو من الجمالية النصية؛ إذ يعبر عن الجسد بطريقة شعرية، من خلال إضافة "الذاكرة" إلى "الجسد"، والذكرة يحملها "خالد بن طوبال" وشمًا على جسده، «**كنت تحمل ذاكرتك على جسدك...**»[3]، فالجسد بذراع مبتورة يصنع علامة فارقة في حياة البطل، ويشهد على تاريخه النضالي، ويذكره بالأيام الخوالي، والحوادث المهمة التي حدثت فيها، ويختصر مرحلة مهمة في تاريخ الجزائر في مواجهة المستعمر الفرنسي.

في معرض الرسم بـ "باريس" يرسم القدر أول لقاء مع الذاكرة/ الثورة، وتشاء الصدفة أن يلتقي "خالد" مع "حياة/أحلام"، هنا تركض به الذاكرة إلى الوراء، ويحدث ما لم يكن متوقعًا، ويُجبر البطل على العودة بذاكرته إلى الماضي، وهو الذي يُحاول النسيان أو التناسي.لم تكن "حياة" سوى ابنة المجاهد "سي الطاهر"، قائد البطل "خالد بن طوبال"، ورفيقه وصديق عمره، ، هذه الحادثة تُمثل بداية حياة جديدة للبطل، يسترجع من خلالها ماضيًا خلّفه وراءه منذ مغادرته أرض الوطن، وتعود إليه أيام الثورة بأحداثها وتفاصيلها، وتعود به الذاكرة إلى موعده النضالي الأول مع "سي الطاهر"، أين كان معتقلًا في سجن "الكديا"، على إثر مظاهرات 8 ماي 1945.

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص

(2) عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص43.

(3) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص73.

كان السجن أنذاك يعجّ بالمعتقلين، وكانت الزنزانات تضيق بعدد كبير منهم، «**ممّا جعل الفرنسيّين يرتكبون أكبر حماقاتهم، وهم يجمعون لعدّة أشهر بين السجناء السياسيّين، وسجناء الحقّ العام، في زنزانات يجاوز أحيانًا عدد نزلائها العشرين معتقلًا. وهكذا جعلوا عدوى الثورة تنتقل إلى مساجين الحقّ العام الذين وجدوا فرصة للوعي السياسي، ولغسل شرفهم بالانضمام إلى الثورة، (...). بينما وجد بعض السجناء السياسيّين – في تلك الحماقة الاستعمارية – فرصة للتعرُّف على بعض، ووقتًا كافيًا للتشاور والتفكير في أمور الوطن .. والتخطيط للمرحلة القادمة**»[1]، وكان "خالد بت طوبال" أحد هؤلاء السجناء، الذين اقتنعوا أخيرًا أنّ ما يُؤخذ بالقوة لا يُسترد إلّا بالقوة، الأمر الذي عجّل بالتحاقه بالجبهة، أين كان "سي الطاهر" في استقباله، وفي إحدى المعارك تخترق ذراعه الأيسر رصاصة، يُخلفها وراءه في "تونس"، لينتقل بعدها إلى فرنسا، وهناك تُرسم له حياة جديدة.

يتسم طرح الروائية "أحلام مستغانمي" لتيمة الثورة بهيمنة التوثيق التاريخي؛ إذ عمدت الكاتبة إلى تسجيل أهمّ المحطات التاريخية التي شهدتها الجزائر في هذه الفترة الزمنية، ومقاربتها بأسلوب نقدي يغلب عليه الطابع الانفعالي في أحايين كثيرة، خاصة عند حديثها عن الصراع التاريخي والاضطراب السياسي بين رموز الثورة وقادتها، وما نتج عنه من قرارات خاطئة، دفع ثمنها الشعب الجزائري، واستغلتها فرنسا لزرع الفتنة بينهم، وتحويلهم إلى إخوة أعداء.

وبالعودة إلى رواية "مفترق العصور" للروائية "عبير شهرزاد"، وتحديدًا عند حديثها عن أبناء الشهداء، تقدم الكاتبة رؤية نقدية اتجاه هذا الموضوع؛ إذ ترى أنّ الخونة أيام الثورة كانوا أكثر صدقًا ونزاهة من الذين يحتقرونهم اليوم، ويشتمونهم في المناسبات الوطنية؛ لأنّهم اختاروا المصلحة الشخصية منذ البداية دون نفاق، في حين أنّ الذين نصّبوا أنفسهم حماة للوطن، مدّعين في ذلك الأمانة والوطنية، باعوا البلاد بعد الاستقلال مباشرة بحكم الشرعية الثورية، التي منحوها لأنفسهم مقابل

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص30-31.

مشاركتهم في الثورة، وتقاسموها فيما بينهم كغنيمة من غنائم الحرب، تقول الساردة على لسان "مختار": «**دعيني أحدثك عن أنباء الشهداء، الذين مازالوا يبكون أولياءهم في المناسبات، فقط ليحصدوا المزيد من الدموع القابلة للصرف**»[1]، هؤلاء ورثوا البلاد عن آبائهم بفضل قانون المجاهد والشهيد، الذي منحهم حرية التصرف قي البلاد، وقدم لهم امتيازات لا حدود لها.

غير أنّ أبناء الشهداء تخلوا عن هذا الإرث في أوّل امتحان تعرضوا إليه؛ إذ تركوا البلاد في عزّ الأزمة الوطنية، وفضلوا اللجوء إلى "فرنسا"، التي كانت في يوم من الأيام عدوًا لذوذًا لآبائهم؛ بحجة الهروب من الموت المتربص بهم في زمن الإرهاب في العلن، ورغبة في الحصول على تأشيرة شرعية للسفر والإقامة بها في الخفاء، وهذا ما جعل الساردة تحتقر تلك القوافل البشرية، التي كانت تحج إلى "فرنسا" بين الفينة والفينة الثانية، تاركة وراءها وطن يئن تحت وطأة الإرهاب، تقول في هذا الصدد: «**لقد صارحني أحدهم يوما، بأن الحركة كانوا أكثر وعيا، وأنهم اختاروا الصح عندما اختصروا الزمن والأحداث.. وأن الشهداء لم يكونوا الغلبة الحقيقيين، لأنهم ماتوا وتركوا الحقيقة عمياء.. يديرها ديك بعد ديك!**»[2].

لم تكن موضوعة الثورة عند الروائية "عبير شهرزاد" مجرد ظاهرة عرضية، خاصة وأنّها تناولتها من زاوية نظر نقدية؛ إذ أبدت عن رأيها وموقفها حيال هذا الظرف بشكل صريح، وكشفت عن تلك الأخطاء والتجاوزات التي قام بها رجالها وقاداتها، بأسلوب بسيط مباشر، طغت عليه التقريرية إلى حد بعيد، وتبعًا لذلك « **غلب المضمون الفكري ذو الطابع الانفعالي في هذه الكتابات على الشكل الفني، فقد ورد خطابها الروائي في مجمله تسجيلا للأحداث، وتوثيقا للوقائع، وتقريرا للتاريخ**»[3]، وبالتالي كانت أقرب إلى التوثيق التاريخي، الذي يهتم بنقل الأحداث السياسية، ورصد الوقائع التاريخية، من منطلق أن الروائية لا يمكن لها أن تعيش بعيدًا عمّا يحدث في وطنها، فهي

(1) عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص59.

(2) المصدر السابق، ص59.

(3) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية الجزائرية (أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي)، ص125.

تستقي مادتها الخام من واقعها المعاش، غير أنّ طريقة القول والتعبير هي التي تختلف من كاتبة إلى أخرى.

وللروائية "أحلام مستغانمي" ما تقوله حول استغلال أسماء الشهداء، ومشاركتهم في الثورة، لعقد صفقات مشبوهة، أو الحصول على مناصب في السلطة، في زمن غاب فيه الصدق والشرف، وانتشر فيه وباء القذارة، يتجسد هذا الطرح من خلال المجاهد "سي الطاهر" الذي ارتقى إلى ربه بالأمس شهيدًا، وأصبح أخوه اليوم يحتل منصبًا مرموقًا في السفارة الجزائرية بفرنسا، ويستغل اسمه لإبرام الصفقات المشبوهة، ويكفي شاهدًا على ذلك، ما قام به "سي الشريف" عندما قرر تزويج ابنة أخيه "حياة" من أحد كبار الضباط، بُغية تحقيق مصلحة من مصالحه الشخصية، وكان في قرارة نفسه «**يدري أنّه يقوم بصفقة قذرة، وأنّه يبيع بزواجه اسم أخيه، وأحد كبار شهدائنا مقابل منصب وصفقات أخرى..، وأنّه يتصرف باسمه، بطريقة لم يكن ليقبلها لو كان حيّاً**»[1]، وللتخلص من تأنيب الضمير، قاه باستدعاء "خالد بن طوبال" باعتباره صديقه، ورفيق دربه، لأجل مباركة هذا الزواج، معتقدًا أنّه بفعله هذا سوف يحصل على مغفرة "سي الطاهر"، الذي عاش من اسمه ردحًا من الزمن، ونال به كثيرًا من المناصب، التي لم يكن يحلم بها حتى.

ومن ضمن القضايا التي تطرقت إليها بعض الروائيات الجزائريات ضمن محور السياسة، موضوع الاستقلال الذي شكّل خيبة أمل كبيرة لجيل ما بعد الاستقلال عمومًا، بما في ذلك المرأة الكاتبة التي كانت تطمح لتحقيق الكثير من المكاسب، غير أنّها لم تجن غير الخسارة والحسرة على وطن يخرج من استعمار ليشهد استعمارًا جديدًا من نوع خاص؛ ففي حين كان الشعب الجزائري يستمتع بنشوة الانتصار التي طال انتظارها، كان رجال السياسة، ورفقاء الجهاد يتناحرون على كرسي الحكم، «**فما كادت الجزائر تنال استقلالها، ويصبح «الزّعماء الخمس» أحرارًا، حتّى أرسل بن بللّة وقد أصبح رئيسًا، من يقبض على رفيق نضاله محمد بوضياف، في حزيران 1963، وهو**

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص272.

يغادر بيته. واقتيد بوضياف من مكان إلى مكان. حتى انتهى به المطاف في معتقلات ضائعة في غياهب الصّحراء، حيث خبر رجل الثّورة الجزائريّة الأوّل، قبل غيره، مهانة أن يكون لك وطن، أقسى عليك من أعدائك. وهو ما أكتشفه بعد سنتين، بن بللّة نفسه. عندما جاءه بومدين ذات حزيران (أيضًا) من سنة 1965 فأزاحه من السّلطة ورمى به في السّجن، ليخرج منه بعد خمسة عشر عامًا عجوزًا»[1].

بهذه الصورة البشعة تُقدم الروائية "أحلام مستغانمي" رجال الثورة وزعمائها، ورفقاء النضال ورموزه، وصراعهم على كرسي الحكم، الذي لا يخضع إلّا لمنطلق القوة، وكيف أنّ مصالحهم الشخصية حوّلتهم إلى أعداء، يحبس الواحد منهم الآخر متى أُتيحت له الفرصة، ويُنكل به أشدّ التنكيل، متناسيًا تلك الأيام الخوالي التي كانت تجمعهم فيها المصلحة العامة للوطن، كانت الكاتبة في تقديمها هذا «**تنضو ثوب الفن وتنزع قفاز الرواية، لصالح لغة تاريخية تقريرية غابت عنها المواربة والرمز**»[2]، وكأنّها بذلك تُؤرخ روائيًا لأهمّ الأحداث التاريخية التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال.

تحاول الكاتبة أن تقف عند مسببات الأزمة الوطنية، عن طريق تقديم قراءة تحليلية بحثه، بُغية الوصول إلى الأسباب الحقيقية وراء هذا الاحتقان السياسي، الذي أدخل البلاد والعباد في وضع متأزم، وأن تنقل لنا الوضع بكل حيثياته، من خلال التعرض لأهمّ المحطات السياسية التي شهدتها الجزائر، تقول الساردة على لسان البطل "خالد" حينما عاد إلى أرض الوطن بعد الاستقلال، وكُلّه عزم وإرادة على بناء الوطن وتشييده: «**عندما عدت إلى الجزائر بعدها، كنت ممتلئًا بالكلمات. ولأنّ الكلمات ليست محايدة، فقد كنت ممتلئًا كذلك بالمثل والقيم، ورغبة في تغيّر العقليّات والقيام بثورة داخل العقل الجزائري الذي لم تغيّر فيه الهزّات التاريخيّة شيئًا. لم يكن الوقت مناسبًا**

(1) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص241.

(2) عادل فريجات: مرايا الرواية، (دراسة تطبيقية في الفن الروائي)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000، ص116.

لحلمي الكبير الذي لا أريد أن أسمّيه ((الثورة الثقافية)). بعدها لم تعد هاتان الكلمتان مجتمعتين أو متفرّقتين تعنيان شيئًا عندنا. كانت هناك أخطاء كبرى تُرتكب عن حسن نية. فلقد بدأت التغيّرات بالمصانع، والقرى الفلّاحيّة والمباني والمنشآت الضخمة، وترك الإنسان إلى الأخير»[1].

تُمرر"أحلام مستغانمي" رسالة مشفّرة لرجال السلطة، وأصحاب القرار في البلاد؛ بسبب سياستهم المنتهجة في تسيير شؤون البلاد والعباد، فتنتقد تلك الاختيارات السياسية الوطنية بعد الاستقلال؛ بسبب إهمالها للفرد الجزائري، الذي خرج لتوه من حرب عانى فيها من الجهل والأميّة والتخلف، ومغالاتها في الاهتمام بالقضايا التنموية الاقتصادية، «**فكيف يمكن لإنسان بائس فارغ، وغارق في مشكلات يوميّة تافهة، ذي عقليّة متخلّفة عن العالم بعشرات السنين، أن يبني وطنًا، أو يقوم بأيّة ثورة صناعيّة أو زراعيّة، أو أيّة ثورة أخرى؟**»[2]، فكل الثورات الصناعية في العالم تنطلق من الإنسان، ماعدا العرب الذين فهموا الثورة على أنّها تشييد للمباني، وتقسيم للأراضي

الزراعية، في حين أنّ الثورة الحقيقية هي التي تجعل الإنسان يرتقي إلى مستوى الآلة التي يُسيرها، وتبعًا لذلك نجح الغرب، وتخلف العرب الذين ما يزالون يستوردون حاجياتهم الأولية من الخارج.

تختصر الروائية أسباب الوضع المتأزم، الذي دخلت فيه الجزائر بعد الاستقلال، في سياسة الحزب الواحد المتعفنة، وتقديم رجال القرار لمصالحهم الشخصية على حساب مصالح الشعب، ينضاف إلى ذلك الثورة الاشتراكية وسياستها المنتهجة، التي جعلت الفرد الجزائري خاضعًا للآلة عبدًا لها، لا يستطيع التفكير خارج حدودها، وجعلت السلطة منشغلة بالمادة والثروات، وكيفية توزيعها، متناسية الفرد وحقوقه، هذا التوجه الاشتراكي أورث فيما بعد الانتهازية والوصولية، حيث انفرد الرؤساء ومقربوهم بالمناصب، واستولوا على أموال الشعب باسم الثورة الاشتراكية.

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص148.

(2) المصدر السابق، ص148.

وتقف الروائية "ياسمينة صالح" مطولًا عند موضوع الاستقلال، الذي خيّب أمل الجزائريين عامة، والمجاهدين الأوفياء بوجه أخص، الذين حافظوا على مبادئ الثورة وأهدافها، ولم تُغيرهم أوتُغرهم العطايا والهبات التي مُنحت لغيرهم مقابل مشاركتهم في الثورة، وعافتها أنفسهم الشريفة، وبنبرة حادة تستفسر الساردة عن سبب تنّكر الوطن لأولئك الذين ضحّوا بأموالهم، وأنفسهم مقابل الحصول على الاستقلال، مستشهدة بشخصية "عمر"، الذي « **صدّق أن الاستقلال يكفي لإقامة جزائر جديدة وقوية**»[1]، غير أنّ ما تعرض له عندما زُجّ به في السجن، من إهانة ومذلة من طرف رفاق الجهاد القدامى، شكّل لديه صدمة قوية، وجعله يُراجع حساباته كلّها في جزائر الاستقلال، أين تقوم اللعبة السياسية « **على أكتاف البسطاء الذين لا تتغير أدوارهم، يضلون هم الضحية، هم السجناء هم المقموعون في مظاهرات عفوية، هم المتهمون بالخيانة حين يتهمون بالخبز والحرية، هم الذين يخاطبهم الحاكم بعبارة "أيها الشعب" كما لو أنه يخاطب سكان أمريكا الجنوبية**»[2].

ويكفي شاهدًا على ذلك ما تعرض إليه المجاهد "خالد بن طوبال" "في ذاكرة الجسد"، حين أدخله أبناء وطنه إلى السجن للتحقيق معه؛ بحجة الدفاع عن الوطن، والحرص على سلامته، وهو الذي يحمل شهادته على جسده، فلا يحتاج إلى التذكير بأنّه مجاهد، وأنّه خرج من هذه الثورة بذراع واحدة، ومع هذا أصبح وجوده في جزائر الاستقلال، يُشكل تهديدًا مباشرًا لمبادئ الثورة وقدسيتها، وعلى إثرها شُكك في شرعيته الثورية باسم الثورة، «**الوطن الذي أصبح سجنًا لا عنوان له معروفًا لزنزانته؛ لا اسم رسميّاً لسجنه؛ لاتهمة واضحة لمساجينه، والذي أصبحت أقاد إليه فجرًا، معصوب العينين محاطًا بمجهولين، يقودانني إلى وجهة مجهولة أيضًا. شرف ليس في متناول حتَّى كبار المجرمين عندنا. هل توقّعت يوم كنت شابًّا بحماسه وعنفوانه وتطرّف أحلامه أنّه سيأتي بعد ربع قرن، يوم عجيب كهذا، يجرّدني فيه جزائريّ مثلي من ثيابي..وحتَّى من ساعتي وأشيائي، ليزجّ**

(1) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص105.

(2) المصدر السابق، ص105.

به في زنزانة (فرديّة هذه المرّة)، زانة أدخلها باسم الثورة هذه المرّة..الثورة التي سبق أن جرَّدتني من ذراعي! »[1].

يكتشف "خالد" في سجن وطنه معنى المعاناة والمذلة، يعاني القهر والظلم، ينتهك جسديًا ونفسيًا، يتضاعف إحساسه بالمرارة والخيبة، والفشل في تغيير وضع وطنه، الذي عاد من أجله، حاملًا معه أحلام وردية للتطوير والازدهار، ويبقى "خالد" كـ "عمي العربي" في رواية "وطن من زجاج"، «**كملايين من "المجاهدين" الذين اكتشفوا أن الوطن الذي حاربوا لأجله لم يعد يستوعبهن...لم يعد يتسع لإخلاصهم ولصدقهم، وأن الشهداء الذين استشهدوا لأجله مجرد تواريخ يتذكرها "الكبار" احتفالا وفلكلورا و"زردة" يأكلون من خلالها أموال اليتامى والمساكين**»[2]، الأمر الذي تسبب لهم في صدمات نفسية، جعلتهم يراجعون أفكارهم وقناعاتهم من جديد، في وطن لم يعد يستوعب مبادئهم وتصوراتهم القديمة.

وتُدين الروائية "زهرة ديك" في روايتها "في الجبة لا أحد"، في سياق حديثها عن الوطن، رجال السلطة، وأصحاب القرار، الذين أوصلوا البلاد والعباد إلى هذه الأزمة، في سبيل تحقيق مصالحهم الشخصية، «**أين الأمن وأين الحكام والساسة في هذا البلد...؟ أين وعودكم وخطبكم واجتماعاتكم وتصريحاتكم الجوفاء؟ لقد خرب عبث سياستكم المغشوشة يقين الناس وفتت كل أمل لديهم في الظفر بشيء تكتنزه تربة هذا البلد من ذهب أصفر وأسود وأخضر، ونمت الطحالب والأعشاب السامة في عروق المواطنين وأصبح لديهم اليقين الذي لا يحتمل أي شك بأن من في يدهم مقاليد الحكم في البلاد على استعداد لقلب قوانين الطبيعة وتشويش دورة**

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص243-244.

(2) ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص12.

الأرض والشمس ولخبطة الطقوس الأربعة للحفاظ على ما اختزنته حساباتهم في البنوك وما ينعمون به من رفاهية وبذخ باسم الثورة الوطنية والمنفعة العامة»[1].

تُحمل الساردة السلطة مسؤولية تدمير الوطن؛ بسبب سياستها المتعفنة المنتهجة منذ الاستقلال، والتي تقوم على هيمنة الحزب الواحد، الذي ظل مسيطرًا على الساحة السياسية باسم المرجعية الثورية، وتبعًا لذلك مارس الديكتاتورية والسيطرة المطلقة، ونهب خيرات البلاد، وكأنّه بذلك يأخذ ضريبة دفاعه عن الوطن، الأمر الذي رفضه الشرفاء، بدعوى أنّ الوطن لا يحتاج إلى مقابل للدفاع عنه، ولو كان هبة وطنية.

أمام هذا الوضع اتسعت الهوة بين الماضي/الثورة والحاضر/الاستقلال، وتعمق الإحساس بالإحباط، وفقدان معالم المستقبل، أمام سلطة سياسية ترتكب أفضع الانتهاكات على أبنائها، فامتلأت السجون بحشود من أبناء الوطن، ومُورست عليهم شتى فنون التعذيب، وامتدت هذه الانتهاكات لتشمل المجاهدين، الذين أشعلوا ثورة التحرير يومًا؛ لأنّهم اعترضوا على سياسة الحكم، لتشهد فترة التسعينيات قتلًا جماعيًا يُشبه في صورته مجازر حرب الإبادة، التي مارسها المستعمر الفرنسي، فكان المشهد مروعًا، والوطن يجهل عدد قتلاه، الذين تفنن الخصمين في رسم نهاياتهم المأسوية.

وبعد أن كان السؤال المطروح في الساحة الجزائرية: من يقتل من؟، اليوم عُرف القاتل والمقتول، وأصبح السؤال: لماذا يقتلون؟ وبأيّ ذنب يذبحون؟، تُجيب "ياسمينة صالح" على لسان بطلها الصحفي: «**لم يكن القتل هنا يحتاج إلى سبب حقيقي كان برنامجا سياسيا كأي برنامج "تنموي" يسعى إلى جس نبض الشارع، فقد كان قائما بحد ذاته، له موظفوه وله مدراؤه ومنفذوه أيضا**»[2]، أمام هذا المشهد الدموي الرهيب في الجزائر، لم يعد الجزائري بمقدوره أن يستشعر بداخله

(1) ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص80.
(2) المصدر السابق، ص80.

شيئًا اسمه "حب الوطن"، «**أتأمل شكل الفجيعة في بيوتهم التي لن تعود آمنة ولا سارة ولا حالمة، تلك البيوت الجزائرية التي تصنع منها الضحية شيئا استثنائيا وسؤالا لا يظل هو نفسه، كيف يمكن حب وطن يتربع على عرش الجريمة اليومية..على أبجديات لاكامور بكل طقوسها**»(1).

وللروائية "وافية بن مسعود" ما تقوله في هذا الموضوع، إذ تنقل لنا صور فوتوغرافية أو تسجيلية لمعاناة الفرد الجزائري المتضرر من هذه الأزمة الوطنية، معتمدة في ذلك على تقنية الاسترجاع لإضاءة بعض الجوانب الإشكالية في الراهن؛ ففي روايتها الموسومة بـ "دوار العتمة" تحكي قصة الفتاة "مريم"، التي تعرضت لاضطرابات نفسية، بسبب المطاردات المتكررة لها ولوالدتها، من طرف الجماعات المتطرفة والأمن، بعد مقتل والدها برصاصة طائشة، أثناء تبادل ناري بين متطرف وشرطي، «**قتل والدي برصاصة طائشة من شرطي في لعبة القط والفأر التي حكمت هذا الوطن.. قتل أبي خطأ، وكل ما أتى بعده كان خطأ، وبقائي كان بعده كان خطأ. أنا الآن أعيش خطأ ميتا في داخلها. أنا خطأ في رحم الحياة..عندما مات أبي أيقنت بعده أن صياده كان خطأ في تاريخنا، وأن فريسته كانت خطأ في تاريخنا أيضا، والخاسر الوحيد كان والدي**»(2).

تقدم الروائية في قالب سردي، يجمع بين فنية الأدب وجماليته، وبين حقيقة الأحداث وواقعيتها، شهادات حيّة عن العشرية السوداء، أو عشرية الدم التي شهدتها الجزائر في تسعينيات القرن الماضي، والتي تأذت منها كل شرائح المجتمع الجزائري، على اختلاف مشاربهم، ومستوياتهم الفكرية، من الإنسان العادي إلى نخبة المجتمع، هذه الأزمة التي جاءت كنتيجة حتمية لاختيارات سياسية خاطئة منذ البداية؛ إذ دخلت الجزائر عهد التعددية الحزبية، فظهر التيار الإسلامي كحزب سياسي، استقطب إليه الدعاة والأئمة، والطلبة ومختلف فئات الشعب، وبعد سلسلة من الأحداث والاعتصامات التي قام بها بهدف التغيير، أُخضعت البلاد للحكم العسكري، وفي جو العصيان المدني الذي ميز صيف1991 سقطت الحكومة، وألغيت الانتخابات التشريعية، وقدم الرئيس إستقالته.

(1) ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص16.

(2) وافية بن مسعود: دوار العتمة، منشورات فاصلة، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2016، ص104.

بعدها تشكل المجلس الأعلى برئاسة "محمد بوضياف"، الرجل الذي نسيه الوطن ، وتنكّر له رفقاء الجهاد، ليتذكروه بعد مرور ثلاثين سنة، مستنجدين به لإنقاذ ما تبقى من الوطن، ولتغطية المزيد من جرائهم، وهو ما أدركه "محمد بوالضياف" منذ البداية، غير أنّه فضل ميتة شريفة في وطنه، مثلما أسّر لزوجته ذات يوم، «**كلّ هذه الحفاوة لن تمنعهم من اغتيالي .. فلا ثقة لي في هؤلاء .. كلّ أملي أن يمهلوني بعض الوقت**»[1]، لكنّ أمله لم يتحقق؛ إذ تم اغتياله على مرأى ومسمع العالم، وهو يلقي خطابًا على المباشر بدار الثقافة في ولاية "عنابة".

شاء القدر، أو شاءت أيادي الغدر، أن يرتقي الرجل إلى ربه شهيدًا في وطنه، ومن أجل وطنه، وبأيادي أبناء وطنه، الذين تفنّنوا في حبك خيوط الجريمة؛ بدءًا من حسن اختيار منفذها، وهو أحد حراسه الشخصيين، إلى سيارة الإسعاف التي وصلت في وقت متأخر، لتتعمد إضاعة طريق المستشفى، حتى تتأكد من موت الرجل، «**ما إن حلت الثانية عشر ظهرا بدأت اليتيمة بث تلاوة القرآن الكريم، لم يكن وقتها أبدا.. أحس الجميع أن مصيبة كبرى بانتظار هذا البلد..مات بوضياف.. قتل سي الطيب..كيف قتل برصاصة في الظهر..كم كان ذلك جبانا وحاقدا..كان هناك شيء من الوجع يبكي في داخلي، لقد قتلوا آخر الثوريين في هذا البلد**»[2]، الذي لم يستطع تجاهل نداء الوطن، رغم أنّه أُجبر على تركه لسنوات طويلة، ففضل التزام الصمت، وعندما تكّلم قال عبارته الشهيرة: "الجزائر قبل كل شيء".

استطاع "سي الطيّب الوطنيّ"، مثلما كان يُلقب من قبل رفقاءه أيام الثورة، أن يُوقظ الكبرياء في نفوس الشعب الجزائريين، وأن يُعيد إليهم الثقة التي فقدوها في الساسة منذ رحيل الرئيس "بومدين بومدين"، وأن يجعل من هذه العبارة البسيطة شعار كل الجزائريين، الأمر الذي لم يُعجب أصحاب البطون العريضة، والجيوب الممتلئة، الذين طالما اجتمعوا حول طاولات الصفقات المشبوهة،

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس،ص244.

(2) وافية بن مسعود: دوار العتمة، ص102- 103.

من أجل بيع الوطن، أو رهنه في المحافل الدولية، فقرروا إبعاده عندما تأكدوا أنّه أصبح يشكّل عائقًا في طريقهم، ولم يمر على تولّيه زمام الحكم خمسة أشهر.

عاد "محمد بوالضياف" الذي عافت نفسه هذا المنصب منذ الاستقلال، ورفض أن يسلم الوطن إلى سياسة الحزب الواحة المتعفنة، بعد أن حرره من سلطة الاستعمار الفرنسي، ليخبرنا «**أننا لم نتحرر بعد، وأن باب الشهادة ما زال مفتوحا من أجل هذه الأرض، لأن الأقدام السوداء مازالت تعيث فيها الفساد إلى اليوم .. هو من أحب الوطن أكثر مما يحب كراسيه .. هو من شيعته دموع الجماهير قبل أن تشيعه المناصب المتحركة وغير الثابتة .. هو الذي سقط بطلا كما عاش دوما عندما أنصفه الإله بعدله والتاريخ بحقيقته والقتلة بجهلهم فالشرفاء يموتون شرفا واللصوص يزدادون نذالة مع التاريخ**»[1]، وهكذا، مات "سي الطيّب الوطنيّ"، ومعه ماتت أحلام الجزائريين البسيطة، وعات إلى الوطن جراحه السابقة، وعاد أصحاب القرار إلى السطو على مستقبل الجزائر.

تعود الخلفية السياسية للأزمة الوطنية، إلى أحداث 5 أكتوبر1988، التي قلبت كل الموازين، وعرفت الجزائر منذ ذلك التاريخ خلخلة شديدة على جميع الأصعدة، فوقع التحول من نظام الحزب الواحد المهيمن إلى تعدد الأحزاب السياسية، التي كانت مهمّشة منذ الاستقلال، ومن الصوت الإعلامي الواحد إلى تعدد المنابر الإعلامية، ومن الاقتصاد الموّجه إلى اقتصاد السوق، هذه التحولات فتحت أعين الجزائريين على واقع مخالف، وهم الذين خرجوا لتوّهم من مرحلة الاستعمار، «**هذا الشعب المسكين الذي انفجر في أكتوبر سنة 1988، غيظا وحزنا على ما قساه بعد الأحلام التي عاش عليها مع من رحلوا لأجل الجزائر، أيام النار والاستعباد الفرنسي الذي يتشدق علينا الآن بوجهه الكريه.. الشعب الذي ظن أنهم فتحوا له الباب كي يقول كل شيء لأنهم ذكروا أمامه فجأة كلمة "ديموقراطية"..بلد أغلقوا فمه منذ الاستقلال كيف ستكون حاله بعد هذا الكبت.. لم نحصد سوى حمى الضياع.. دمرونا من حيث لم نعلم قط، لأن ما كنا نراه**

(1) عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص65- 66.

كان من الزاوية الخطأ لا غير»[1]، لتدخل الجزائر بعدها في أزمنية أمنية دامية، تعداد ضحاياها عشرات الألوف من الأبرياء، ذنبهم الوحيد أنّهم أرادوا التغيير، بعدما أوهموهم بالحرية والديموقراطية.

تصف "وافية بن مسعود" على لسان البطلة "مريم"، تلك المظاهرات والاحتجاجات العارمة، التي شهدتها ساحات وأحياء مدن الجزائر، بقولها: «**كان أصحاب اللحى يهللون ونساؤهم المقيتات تزغردن في ذلك الحي الموبوء، ولم يعرفوا أن غيرهم كان أشطر، وأنهم سيدفعون ثمن زغاريدهم بعد منعطف من ذاك.. كم تمنيت آنذاك أن يأتي الطوفان الذي وعد به الله الأرض كلما قل خير البشر فيها لكن الطوفان لم يأت..ما أتى أنهم تعلقوا بالأرض ودمروا كل ما مروا عليه، حتى نحن لا أحدمنا بقي سليما نخروا في أعصابنا وأحلامنا.. صرنا نسير في الطرقات لا نعرف أين نحن ولا ماذا نفعل، ولا اتجاه نسلك..**»[2]، وعلى الرغم من أنّ هذه الأحداث لم تدم طويلًا، إلّا أنّ ما تمخض عنها شكّل منعرجَ تحوّلٍ هامٍّ، وغير مسبوق في النظام الجزائري، بعدما تحولت الجزائر إلى مسرح دموي، تتصارع فيه الأحزاب السياسية على اختلاف توجهاتها على السلطة.

تُحمل الروائية مسؤولية الأزمة الأمنية الوطنية، التي عصفت بأمن واستقرار الجزائر إلى أصحاب القرار، الذين تربعوا على كرسي الحكم بعد الاستقلال، وسياستهم المنتهجة في تسيير أمور الوطن والمواطن، «**كل من أتى بعد الثورة إلى الجزائر أتى كالغول حين يجوع يبدأ بأبنائه أولا والباقي...نعرف الآن أن ما أصاب الجزائر كان زلة في منعرج لم يكن يومها لها، وأن أخطاءنا الكبرى كانت أول صدمة بررت هذا الخطأ، وهفواتنا الصغيرة كانت وقود النار التي اشتعلت**»[3]، وإلى الشعب الجزائري المسكين، الذي دخل اللعبة السياسية دون دراية مسبقة بقواعدها، فوقع ضحية في أيدي من هم أدهى منه، «**نلوم من غيرنا ياترى؟. لا أستطيع أن ألوم أحدا سوانا.. سوى هذا الشعب الذي دخل العبة مغمض العينين. أدخلوه إياها كقرد راقص**

(1) وافية بن مسعود: دوار العتمة، ص106.
(2) المصدر السابق، ص103.
(3) المصدر السابق، ص105

على حبل لا يعلم متى يسقط منه.. وها قد سقطنا..»[1]، الأمر الذي جعله يتحمل تبعات هذه الأزمة.

يبدو أنّ الحرية التي جاء بها الاستقلال، لم تكن سوى بداية لمأساة جديدة، حيّرت الجزائريين في كيفية التعامل معها؛ خاصة وهم يشهدون حربًا أهلية غير مألوفة، القاتل فيها والمقتول من أمّ واحدة، «**تعود بي ذاكرتي إلى سنة الشؤم..، إلى ذلك التحول الذي لم يكن مدروسا أبدا، إلى ذلك الغضب الذي استفاد منه الانتهازيون وخسر فيه الحمقى، وأتساءل إذا كتب لنا أن نعود إلى ذلك اليوم، هل كنا سنتراجع عما فعلناه أم كنا سنكمل قدرنا دون تغيير**»[2]، وكأنّا بالساردة تريد أن تفهم كيف تمكّن هؤلاء من الإيقاع بالشعب الجزائري، وهو الذي كان يُضرب بثورته المثل في كل أنحاء العالم، مستفسرة في الوقت نفسه إن كان هذا الشعب قد استوعب الدرس.

اعتقد الجزائريون لوهلة أنّهم على موعد مع التغيير، وأنّ باستطاعتهم تحويل تلك الشعارات واللافتات إلى واقع ملموس، «**أتساءل كيف أطعمونا طعم الديموقراطية كي نسكت عن كوارثهم. تلك المفصلة بمقاييسهم والتي أفلتت منهم في الأخير لتصبح عصيانا، وبعدها الطوفان. قسمونا شيّعًا كي يسهل عليهم إلى الأبد التلاعب بأحلامنا**»[3]، بهذه السياسة المدروسة، تمكن أصحاب القرار في البلاد، من التلاعب بأحلام الشعب البسيطة، بعد أن تحايلوا عليه، وأوقعوه من حيث لا يدري في فخ الديموقراطية، حتى يتمكنوا من شراء سكوته على لعبتهم السياسية القذرة.

استغل الساسة في الجزائر بساطة الشعب وسذاجته، وجهله بقواعد وقوانين اللعبة السياسية، وبما يحدث خلف الكواليس، للحصول على موافقته من حيث لايدري، لتحقيق مصالحهم الشخصية، ظنًا منه أنّ هذا في مصلحة الوطن والمواطن، «**ألم تأخذكم موجة نعم لكل شيء، نعم للاشتراكية، ورأينا منافعها، نعم للعازفين على وتر الدين ورأينا أيضا منافعهم، نعم للديدان**

(1) وافية بن مسعود: دوار العتمة، ص105.
(2) المصدر السابق، ص103.
(3) المصدر السابق، ص55.

الراسخة في الأرض ورأينا خيرها، واليوم نعم للعولمة، وغدا نعم للهباء.. أليس هذا كافيا. نحن اليوم نحصد ما زرعتم لا شيء غير الدم والشوك والألم. يا إلهي كم أرغب أن أكون مكان موسى ولو لمرة، ويكلمني الله سأسأله سؤالا واحدا، ثم أترك الوطن وأرحل، هل باعوه أم لا؟ هل رهنوه فقط في إحدى صفقاتهم أو في إحدى الحانات على طاولات القمار»[1].

غير أنّ هذا التجاهل لما يحدث في الساحة السياسية الجزائرية لم يدم طويلًا، فسرعان ما انفجرت الأوضاع السياسية المتأزمة، لتشهد الشوارع والساحات المركزية، في مختلف مدن الجزائر عصيانًا مدنيًا، ضد كل أنواع الفساد، تحول فيما بعد إلى عنف دموي، فما «**أبشع أن تكتشف أن لا عنوان للجزائر.. لمدينتك.. لقريتك.. لبيتك.. لحقلك وألف شيء جميل حملته معك إلا الموت والدم والطوفان الذي أهلك كل شيء**»[2]، وهنا يقف الفرد الجزائري حائرًا أمام هذا الوضع المعقد، إلى درجة أنّه أصبح غير قادر على التمييز بين مشاعره إتجاه وطنه، الذي ما عاد يدري هل يجب عليه أن يحبه لمجرد الانتماء إليه، أو يكرهه لعجزه عن احتوائه، وتنكره له حيًا وميتًا، أو أنّ الوطن في حدّ ذاته ضحية، وتبعًا لذلك ترتبط تيمة الوطن بصور الفجيعة، التي اشترك فيها كل من الوطن والمواطن.

ويكفي شاهدًا على ذلك، ما تنقله "وافية بن مسعود" بين الفينة والأخرى من تصوير فني واقعي مرير، مسّ كل شرائح المجتمع الجزائري، وخاصة الشباب الذين جُنّدوا للدفاع عن الوطن، تُجسدهم الساردة في شخصية "حكيم"، الذي «**دخل الجندية هو وصديقه "عيسى"، كان قد بقي لهما شهران فقط ليعودا إلى أهلهما بضواحي القل، لكن القدر اختار نهاية أخرى غير هذه؛ أين خرجوا في حملة تمشيط في جبال جيجل ونصب لهما كمين قتل فيه صديقه وهو انزلق في مكب للمياه وعطى جسد صديقه قبل أن يموت جسده فزهقت روحه فوقه، وبعد أن قتلوا الجميع**

(1) وافية بن مسعود: دوار العتمة، ص81- 82.

(2) المصدر السابق، ص35.

أطلقوا الرصاص عشوائيا، وتحملت جثة صديقه الرصاص عنه فبقي حيا، لكنه لم يعد كما كان»[1]؛ إذ نسي الجزائر التي دمرته، ونسي معها كل ذكرياته الأليمة، وصنع لنفسه جزائر أخرى، كما كان يحلم بها دائمًا، يتذكر فيها أول يوم له في المدرسة، إلى جانب أغنيته المفضلة، ويسأل فيها عن أمه وجدّه، الذي انتقل إلى جوار ربه منذ سنين.

يمتزج الهاجس السياسي عند الروائية بالهاجس الوطني، شأنها في ذلك شأن معظم الروائيات الجزائريات، اللّواتي طرقن مثل هذه الموضوعات؛ ففي كل حديث لها عن موضوعة السياسة، تحضر تيمة الوطن ، وحين تحضر صورة الوطن تتضارب مشاعر الحب والكره، الأمل والإحباط، «**بدا الوطن أنذاك ينوء بدمائه في غيبوبة أنهكته لكنها لم تكسر شموخه أبدا..كلما غرسوا فيه خنجرا يكابر عليها بالبقاء..كلما نهبوه ازداد إصرارا على الغنى بلد مليء بالتناقض ونحن مثله تماما**»[2]، فعلى الرغم من كل الأحزان والمآسي التي شهتدها الجزائر، إلّا أنّها تأبى الانكسار والخضوع، محافظة على كبريائها وشموخها، وعلى وفرة ثرواتها، رغم النهب والسلب الذي تتعرض له من طرف أبنائها.

عالجت الروائية الجزائرية في كتاباتها موضوع المثقف، الذي طالته يد الأزمة الأمنية بالدرجة الأولى؛ لأنّه يُمثل صوت الحق الرافض لأيّ تغير سلبي على المجتمع، وتبعًا لذلك تحمل نصيبًا كبيرًا من تبعاتها، وخاصة الصحفي الذي كان له رأي مناهض، ومندد لما يحدث في الجزائر؛ ولأنّه كان دائمًا في مواجهة الحدث، الأمر الذي رشحه لأن يكون أكبر شاهد على العنف والدمار، الذي خلفته الأزمة في ميدان المواجهة، فهو الذي يتحرى الأحداث وينقلها، ويرصد الجرائم ويفضحها، فكان الأقرب إليها، والأقرب إلى الاكتواء بنارها.

(1) وافية بن مسعود: دوار الغتمة، ص112- 113.

(2) المصدر السابق، ص

وهذا ما تؤيده الروائية "وافية بن مسعود" في نصها الروائي "دوار العتمة"؛ إذ تنقل لنا صورة حيّة عن حجم المأساة التي تعرضت إليها الصحفية "ليليا"، أثناء قيامها بتغطية إحدى المجازر الرهيبة التي كانت تحدث هنا وهناك، بين الفينة والفينة الأخرى؛ ففي «**6 سبتمبر 1997، كلفت بتغطية أحداث مجزرة بني مسوس؛ حيث تعرض 87 أو أكثر من الناس في سيدي يوسف إلى القتل في ليلة واحدة، طبعا هذا الرقم ليس كارثيا بالنسبة لمجازرة سابقة، لكن ليليا قررت عدم ترك الأمر يمر بهدوء**»[1]، فعملت على نقل هذه أحداث هذه المجزرة، التي تقشعر لها الأبدان، وتشيب لها الولدان، بكل صدق ومصداقية، مسلّطة الضوء على تلك الممارسات الإجرامية، التي يقوم بها أولئك العازفين على وتر الدين.

هذه الحادثة لم تمر بسلام على الصحفية "ليليا"، التي جابهت برأيها الجماعات الإرهابية المسلّحة؛ إذ اعترض طريقها نفر من هؤلاء، وقاموا باصطحابها معهم نهارًا، أمام مرأى ومسمع من الناس، فبعد « **أسبوع فوجئت بخمسة رجال، يقطعون عليها الشارع ويأخذونها أمام الناس نهارا. كان يمكن أن تكون ميتة الآن، أو تم اغتصابها، لكنه اكتفوا بجعلها سبيتهم ويدخل بها أحد رجالهم يسومونها كما توسم الخرفان ويطبعونها بأيقونتهم فتصبح أينما ذهبت متعرف عليها أنها تابعة لهم ولاتستطيع التخلص من قدرها على الإطلاق**»[2]، الأمر الذي جعلها تُفكر في بتر ساقها مرات عديدة، لكنّها في الأخير تعدل عن رأيها؛ لأنّ هذا الفعل لن يُنسيها أبدًا هذه الحادثة التي تعرضت لها، فما حصل لها محفور في ذاكرتها ما دامت على قيد الحياة، وبالتالي لاحلّ أمامها سوى تقبل الوضع، والتعايش معه.

وتدُلي الروائية "سميرة قبلي" بدلوها غي هذا الموضوع، المتعلق باستهداف المثقف من طرف الجماعات الإرهابية المسلّحة، التي أخذت على نفسها عهدًا بقتل النخبة المثقفة في البلاد، «**نعم قلمي هو الذي كاد أن يقتلني صوبته نحوي وكنت أظن أن الحبر لايقتل، ولكن في بلدي وحده**

(1) وافية بن مسعود: دوار العتمة، ص86.

(2) المصدر السابق، ص86.

الحبر يقتل! الحبر قتل جيلالي اليابس، والطاهر جاووت والسعيد مقبل وبختي بن عودة، يوسف السبتي، قتل كل المفكرين والعلماء، والمبدعين الذين كانت ثورتهم خرطوشة حبر»[1]، وليس "غزلان" وحده من كان مهددًا بالقتل، فهذا "النذير" الصحفي في "وطن من زجاج" كان هدفًا صائبًا للإرهاب رغم حذره الشديد، والشرطي خطيب أخته، وذاك "مراد في "عابر سرير"، والصحفيتان "سميرة" و"حميدة" في رواية "بيت من جماجم"، والمسرحي "السعيد" في رواية "في الجبة لا أحد"،...وغيرهم، فحين كان الوطن يغرق في المأساة، كان المثقف يغرق في خيبته واغترابه في وطنه.

بات القتل في الجزائر أمرًا مألوفًا، وأصبح العنف والدمار من أهمّ العناوين الرئيسة الفرعية، التي تتصدر الصحف والجرائد الوطنية، وصار المواطن يتوقع حدوث أيّ شيء سيء في وطنه، وتبعًا لذلك لم تعد الأخبار المنشورة تهمه، ولا صور الجثث والأشلاء المتناثرة تُرعبه، شأنه في ذلك شأن شخصية "السعيد" في رواية "في الجبة لا أحد"، الذي أخذ يتصفح عناوين الجرائد، لكن هيهات «**كل الأخبار تقريبا لم تعد تثير فضوله لقد بات يتوقع كل ما تكتبه الجرائد عن الحالة المفجعة التي تأكل قلب الوطن، وحتى أرقام القتلى وعدد الجرائم التي تحصد الأرواح يوميا، باتت لديه القدرة على تحملها والاستسلام لهولها كم كانت دهشته كبيرة حين وقعت عينه على ركن جديد فتحته الجريدة تحت عنوان البحث عـــن الوطن»**[2]، عن وطن جديد تتحقق فيه أحلامه البسيطة، بعد أن صار وطنه القديم غريب عنه، عاجز عن احتوائه، غير صالح للسكن والاستقرار، بعدما نهشته الديدان والخفافيش.

حاولت الروائية الجزائرية مقاربة المشهد السياسي في الجزائر، بكل ما أوتيت من ملكة لغوية، وعوالم روائية تخييلية، مؤكدة أنّ المرأة الكاتبة لا تكتب بمعزل عن القضايا السياسية، والأزمات الأمنية، بدءًا من إعادة تأريخها للثورة التحريرية المجيدة، وما خلفته من إنتاج سردي يعكس الواقع المرير للشعب الجزائري، ويفضح أخطاء الثورة ورموزها، مفندًا تلك الصورة الناصعة البياض التي وصلتنا عنها،

(1) سميرة قبلي : بعد أن صمت الرصاص، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2008، ص280.
(2) زهرة ديك، في الجبة لا أحد، ص9.

ومكذبًا تلك المزاعم التي تدّعي أنّ الثوار والمجاهدين منزهين عن الخطيئة، وصولًا إلى أزمة التسعينيات وما حدث فيها، وغالبًا ما يمتزج الهاجس السياسي عند الروائية الجزائرية بالهاجس الوطني؛ ففي كل حديث لها عن السياسة والسلطة، تحضر صورة الوطن الذي يتماهى في المتن الروائي النسوي، لذا حاولت المرأة الكاتبة كتابة الوطن بكل تمثلاته، واجتهدت في تناول واحتواء هذه التيمة بقلم أنثوي بحث.

ترتبط صورة الوطن بتيمة الموت في أكثر من نص روائي نسوي جزائري، وخاصة نصوص الروائيات اللواتي كتبن نصوصهنّ في سنوات الجمر؛ إذ تزامن السرد مع الأحداث، فكان كل نص يكرس أشكال الموت المختلفة، ويمارس العنف والقيد والقهر على أبنائه، وتبعًا لذلك قُدم الوطن في «**واقع يناقض المفهوم النظري أو ما يجب أن يكون عليه وطن تنعدم فيه الحرية، وطن يقضي على النظام بالفوضى والتشويه، ينتهك حرمة القانون مكرسا سلطة القوة وعنفها ينزع من الإنسان إنسانيته، ويطلق العنان للعدوانية الحيوانية الكامنة فيه**»[1]، وبالتالي أصبح الوطن يختزل في مفهومه معاني العنف والقتل، والخراب والدمار، فسُلب الإحساس بالأمن والأمان، وفُقد الشعور بالانتماء والاستقرار في كل شبر منه.

انعكس الاضطراب السياسي الذي مرت به الجزائر على عوالم الورق التخييلية؛ إذ أصبح الخيال مرآة تعكس الواقع الجزائري لا كما هو فقط، بل وتحاول تعريته وكشف عيوبه، لذا لم تكن نصوص المرأة الكاتبة الجزائرية توثيقًا تاريخيًا أو تسجيلًا اجتماعيًا فقط، وإنّما تجاوزت ذلك إلى أهداف أخرى أكبر من ذلك، أثارت فيها العديد من الإشكاليات المعقدة، وطرحت الكثير من الأسئلة الصعبة، اخترقت بها العادي والمألوف، حتى أضحت بمثابة الطابو/المحرم، في وطن يخشى سياسيوه إعادة بناء المفاهيم؛ لأنّ في ذلك تهديد واضح لكراسيهم، «**فخطاب السلطة شامل ونهائي لا يحتاج**

(1) الشريف حبيلة: الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد الأردن، ط1، 2010، ص69.

إلى تعليق»[1]، الأمر الذي رفضه الفرد الجزائري عامة، والنخبة المثقفة خاصة، تتقدمها الروائية الجزائرية، التي أبت إلّا أن تفضح هذا الخطاب وتنتقده، وتبعًا لذلك تعرضت إلى شتى أنواع الرقابة.

حين يعجز الوطن عن فهم أبنائه واحتوائهم، فينساهم ويتنكر لهم، يكون الرحيل إلى الغرب، واللجوء إلى الآخر هو الملاذ الوحيد الآمن للذات، التي أنهكها البحث عمّا افتقدته في الوطن/الأم، حتى تحولت إلى ذات متشظية، وفق هذا التصور طرحت المرأة الجزائرية قضية الآخر/الغرب في نصوصها، ناظرًا ومنظورًا إليه، مركزة اهتمامها على علاقاتها بهذا الآخر.

(1) عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، ص17.

ج- الآخر في كتابات المرأة الجزائرية

وقف الخطاب النسوي الجزائري أمام موضوع الآخر/الغرب في أكثر من نص روائي، باعتباره سؤالًا مهمًا يفرضه التساؤل عن الأنا، وهو سؤال يتمحور حول كيفية حضور الآخر الغربي، وما يترتب عن هذا الحضور من نتائج؛ إذ تمّ تناوله كمرادف للاستعمار، بكل ما تحمله صورة المستعمر من معاني العنف، والقتل، والدمار، هذه الصورة ترسخت في أذهان جيل ما بعد الاستعمار، لا سيّما الروائيات الجزائريات، اللّائي رسمن ملامح هذه الصورة في نصوصهنّ الروائية، في شكل إدانة مباشرة لهذا الغرب، الذي يدّعي احترام الآخر، ويتغنّى بحقوق الإنسان في المحافل الدولية، فهذه "أحلام مستغانمي" تكشف على لسان "خالد بن طوبال" عن الوجه البشع للمستعمر الفرنسي، من خلال ممارساته الإجرامية ضدّ الشعب الجزائري، مستشهدة بأحداث 8 ماي 1945، والتي راح ضحيتها آنذاك حوالي 45 ألف شهيد.

تُصور الروائية "أحلام مستغانمي" كيف امتلأت السجون الفرنسية بالمساجين الجزائريين، الذين خرجوا في مظاهرات عارمة، لمطالبة "فرنسا" بالوفاء بوعودها، ومنحهم الاستقلال بعد انتصارها على "ألمانيا"، غير أنّ المستعمر الفرنسي رد بعنف، وعلى إثر ذلك قدمت بعض ولايات الشرق عربون ولائها للغرب، تحت مظلة الاستقلال المنتظر، «**كان سجن (الكديا) وقتها، ككلّ سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة، إثر مظاهرات 8 ماي 1945، التي قدمت قسنطينة وسطيف وضواحيها أوّل عربون للثورة، متمثّلًا في دفعة أولى من عدّة آلاف من الشهداء سقطوا في مظاهرة واحدة، وعشرات الآلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنزانات**»[1]، مثل هذا الطرح للواقع الاستعماري الغربي، وللوضع السياسي هو الذي «**يحدد وعي المرأة، ونمط تفكيرها، ويوجه فعاليتها**»[2].

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص30.

(2) منير الحافظ: الجنسانية (أسطورة البدء المقدس-دراسة-)، دار الفردق، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص82.

هذا العنف الذي مارسه المستعمر الفرنسي في الجزائر، ولد في نفوس الجزائريين حقدًا دفينًا، ممزوجًا بكثير م الحيطة والحذر، سواء قبل الاستقلال أو بعده، نلمس هذا في رواية "الذروة" للروائية "ربيعة جلطي"، أين نجد الجدة "لالة أندلس" التي اكتوت بنار الاحتلال، تتجنب الاختلاط مع زوجة الأستاذ السوري، الذي جاء وافدًا للتدريس في الجزائر المستقلة، بل إنّها كانت تتحاشى اللقاء بها، وتتجنب الحديث معها، وتُشيح وجهها عنها، ولا تُسلم عليها متى التقت بها، ولاذنب لها في ذلك إلّا شكلها الأوروبي بشعر أشقر، وعينين بزرقة البحر، الذي يُحي أنّها من أصل أوروبي، وهذا ما اعتقدته الجدة في البداية، الأمر الذي جعلها تُعلق عليها كلّما مرت بها صدفة، بقولها: «**حتى السوريين تسلطت بهم بنات الرومي!!**»[1]، ولما علمت الجدة بحقيقة أصل "هدى أنطالكي" زوجة الأستاذ اعتذرت لها عن جفائها، الذي لايليق بحسن الضيافة، وجعلتها واحدة من بنات العائلة.

بعيدًا عن المستعمر الفرنسي، وممارساته الإجرامية في حق الشعب الجزائري، وما تولد عنها من بغض وحقد دفين، تُقدم "أحلام مستغانمي" صورة أخرى عن الآخر في المتن الحكائي للذاكرة، تُجسدها المرأة الفرنسية "كاترين"، ولقائها مع البطل "خالد" داخل قاعة الرسم، أين كانت تعرض جسدها عاريًا، وفي وضعيات مختلفة كموديل أمام طلبة المعهد، في «**تلك الفترة فوجئ برؤية امرأة عارية تحت الضوء...أمام عشرات العيون، تشبه تلقائية ظهر "كلير" المعروض بسخاء في المطعم أمام زائريه، لكنه أقصد خالد برواسب عقدة رجل من جيله رفض رسم ذلك الجسد...واكتفى برسم الوجه حسب ما بدا من زاويته أو بتعبير آخر رؤيته أما كاترين فقد شعرت لدى رؤيتها اللوحة الناقصة بالإهانة والإقصاء**»[2]لأنوثتها، لذا وجهت سؤالًا لـ "خالد" بقولها: «**أهذا كلّ ما ألهمك إيّاه؟**» فأجابها: «**إنّ فرشاتي تشبهني، إنّها تكره أيضًا أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية ..حتىّ في جلسة رسم!**»[3].

(1) ربيعة جلطي: الذروة، ص46.

(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص95.

(3) المصدر السابق، ص95.

يبدو أن "خالد" استعان بفرشاة الرسم لمواجهة إغراء "كاترين" الفرنسية، والتصدي لسلطتها التي أرادت أن تفرضها عليه، مُتناسية أنّ للفنان منطق، وأنّ لفرشاة الرسم أساليب ومخططات في مقاومة هذا المستعمر، خاصة إذا كانت هذه الفرشاة «**هي فرشاة رجل رفض وجود المستعمر على أرضه كما رفض بموضوعية ومبدأ وجود جسد المرأة العارية في لوحته**»[1]؛ إذ لم يتمكن "خالد" الرجل الشرقي بعقليته، العربي بخلفيته، من التخلي فجأة عن كل المبادئ والقيم، التي نشأ عليها وترعرع، ولم تستطع ريشته رسم جسد عار، فاكتفت برسم وجه المرأة الفرنسية فقط.

تتحول "كاترين" في "عابر سرير" إلى "فرانسواز"، التي تسعى هي الأخرى لإغراء الصحفي المصور "خالد بن طوبال"، فتعرض عليه الإقامة عندها، «**فرانسواز فتحت بجملة واحدة بوّابة الشهوات الجهنّميَّة، وتركتني مذهولًا لا أدري كيف أوقف سيل الحمم، أبمقاومتها، أم بالاستسلام لها؟**»[2]، والاستمتاع معها، بعيدًا عن رقابة الذات والمجتمع، ومنح الجسد مساحة من الحرية ليعيش شهوته، وهو الذي يُعاني من القمع والكتب هناك، ويُطلب هنا مع ملذات تُحاصره من جميع الجهات.

على هذا النحو تظهر المرأة الأوروبية، المجسدة في شخصية "كاترين" /"فرانسواز"، باردة المشاعر، فاترة العواطف، أسيرة الجسد الشبقي الشهواني، المتعطش دومًا للإشباع الجنسي، «**جسدها موظّف فرنسي يحتجّ دائمًا. يطالب دائمًا بالمزيد ..يفرط في حرّيّة التعبير، في حرّيّة الإضراب**»[3]، وكأنّه يتفنن في ممارسة الاستلاب الجسدي على "خالد بن طوبال"، الذي لا يبادلها أيّ إحساس يذكر، بل إنّه يشعر حيالها بالغربة والبرود، «**باردةٌ قُبل الغربة لو تدرين. باردةٌ تلك الشفاه الكثيرة الحمرة والقليلة الدفء. باردٌ ذلك السرير الذي لا ذاكرة له**»[4]، وفي موضع آخر يقول: «**كان للحب**

(1) نهال مهيدات : الآخر في الرواية النسوية العربية (في خطاب المرأة، الجسد، والثقافة)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2008، ص110.

(2) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص75.

(3) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص399.

(4) المصدر السابق، ص172- 173.

مع فرانسواز مذاق الفاكهة المجفّفة. وكنت أحتاج فجأة إلى وحدتي، حاجة رجل مهموم إلى تدخين سجارة في الفناء. انتهى الحبّ. وها أنا أرتعد عاريًا كجدع شجرة جرداء. لا أكثر كآبة من فعل حبّ لا حبّ فيه»[1].

وتُؤكد الروائية "فضيلة الفاروق" هذا الطرح، في نصها الروائي "اكتشاف الشهوة"، من خلال المرأة الفرنسية التي عادة ما تكون سريرًا مجانيًا لعابري السبيل، وفي مقدمتهم زوج البطلة "باني"، التي اكتشفت بالدليل الملموس أنّ هناك من سبقها إلى زوجها، الأمر الذي نتج عنه فشل العلاقة الزوجية من أول لقاء بينهما، «**قرب السرير بعينين زرقاويين وابتسامة باردة، نسي أن يخفيها قبل أن أدخل صعب علي أن أشعر بارتياح بعدها وامرأة أخرى تشاركني الغرفة، في الخزانة بعض ملابسها الداخلية وصندل بكعب رفيع وزجاجة عطر نسائي على الكومودينة وفي الحمام وجدت فرشاتي للأسنان استنتجت أن إحداهما لها**»[2]، الأمر الذي جعل "باني" تفشل في التكيف مع فضاءات "باريس"، التي تجعل الفرد الغريب عنها، يشعر بالغربة والوحدة منذ الوهلة الأولى، « **في باريس الوحشة لها مخالب**»[3].

ترفض المرأة الفرنسية الظهور مع الرجل العربي، وتتحرج من التواجد معه في الأماكن العامة؛ لأنّها تعتبر نفسها أفضل منه، فهي المتحضرة المتفتحة، وهو المتخلف المنغلق، انطلاقًا من هذه العلاقة الحضارية بين الشرق والغرب، المؤثثة على نظرة الاستعلاء والاحتقار، صورت "أحلام مستغانمي" (كاترين/فرانسواز) كنموذج عن الغرب الذي لا يزال يرى في حضوره الأقوى والأفضل والأحسن، وينظر للشرق الممثل بـ "خالد" بطل الرواية بعين الدونية والاستصغار، يعيش حياته على السليقة، ويتصرف على الطبيعة، هذه الصور النمطية هي التي ترسخت في مخيلة الآخر/الغرب عن الشرق/العرب.

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص87.

(2) فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص7- 8.

(3) المصدر السابق، ص68.

في مقابل ذلك ارتبط الغرب بالعلم والتقدم، والحضارة والانفتاح، فكان محطة علمية يتوجه إليها الطلبة لمواصلة دراساتهم، وهو ما نجده في عدّة نصوص روائية؛ ففي "دوّار العتمة" يرحل "هشام" إلى "لندن" لإكمال دراسته العليا هناك، وفي"ذاكرة الجسد" تتوجه البطلة "حياة" إلى "باريس" للدراسة، ويرحل إليها "خالد" بعدما شعر بالغربة والاغتراب في وطنه "الجزائر"، وهو الرسام الذي أبدع بيد واحد، بعدما قدم يده الأخرى عربون وفاء لوطنه، وطن سرعان ما نسيّه، وتنكّر لهويته الفنية، «**إننا ننتمي إلى أمة لا تحترم مبدعيها، وإذا فقدنا غرورنا وكبرياءنا ستدوسنا أقدام الأميين والجهلة**»(1).

وكان الرحيل إلى الآخر نتيجة مأساة ظاهرة الإرهاب، التي عاشتها الجزائر إبّان العشرية السوداء، فبعد أن تقف البطلة في رواية "تاء الخجل" عند المصائر المفجوعة لشخصيات الرواية (يمينة، راوية، رزيقة)، الذي كان (الانتحار، الجنون، الموت) نهايتهنّ بعد فعل الاغتصاب من الجماعات الإرهابية المسلحة، تقرر الرحيل عن هذا الوطن الذي بات أبناءه يقتلون؛ إذ «**لا مكان للإناث هنا، إلا وهن نائمات...ها هي حقيبتي في انتظاري...ها هي حصتي في الوطن...لست أكثر من حقيبة سفر..توسدي "الجسد" الذي جعل نصف أبناء الوطن يمشون حفاة...ها هو المجهول يصبح بديلا للوطن**»(2)، ومع هذا يفضل الفرد الجزائري الفرار إلى المجهول، على البقاء في الوطن الأمّ، الذي فشل في احتوائهم، واستيعاب أحلامهم البسيطة.

تُؤيد الروائية "وافية بن مسعود" هذا التصور في روايتها "دوّار العتمة"، التي ترسم فيها ملامح فئة من الجزائريين المتضررين من الأزمة الأمنية، التي عصفت بأمن واستقرار البلاد، وكادت تُدخلها في حرب أهلية، وما نتج عنها من تبعات أدّت بـ "هشام" أحد شخصياتها الورقية إلى مغادرة البلاد، والرحيل إلى الآخر/ "لندن"، علّه ينسى ذكرياته الأليمة، ويُشفى من جراحاته «**علي تجريب الانفلات من هذه الأرض .. من هذه الذاكرة .. علي أن أجرب أن أكون بعيدا عنها علّ وجوه**

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص151.

(2) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص94.

الآخرين والعمل يشفيني ..»[1]، غير أنّ الحقيقة على خلاف ذلك؛ إذ بمجرد أن تخطو خطوة نحو الآخر، «**تشعر أنك عار حتى من جسدك (...)، ومهما حاولت ألا تفكر تشعر أنك حملت كل شيء معك وذهبت لتحشوه في مكان ليس له**»[2]، وبالتالي فالرحيل إلى الآخر لا يُجدي نفعًا، ولا يُساعد على النسيان، وهنا يمكن الحل في محاولة التعايش مع الألم، وليس في الهروب منه.

وعن المعاناة والغربة التي يشعر بها الفرد الجزائري، الذي شرّده الوطن وضيع أحلامه، تقول الساردة على لسان "وليد" طبيب نفسي، وعائد جديد إلى الجزائر: «**لا يعرفون معنى الغربة، أما أنا فأعرفها، ولا أرغب بتذكرها. لا تشعر بشيء بمجرد أن تصعد الطائرة لأول مرّة، وتتخذر رجلاك أكثر كلّما فكّرت أنّ الأمر سيطول وأنك لا تعلم إلى متى، وينشق صدرك شظايا حتى تفر أنفاسك منك ولأنت تعلم أنك لن تستيقظ على وجه أمك ورائحة قهوتها، وحضنها، وعرقها المتصبب أمام الطاجين لكي تخبز كسرة الصباح**»[3]، ومع كل هذا الشعور بالمرارة والألم، يأبى الأنا إلّا أن يحقق حلمه في هجر هذا الوطن، الذي كان سببًا في شقائه.

وتُسافر "أحلام" بطلة رواية "على ضفاف الحلم"، للروائية "حسيبة موساوي" إلى "فرنسا"، بهوية عربية جزائرية لاغبار عليها، تحمل بين طياتها قناعات ذات مرجعية تاريخية عن الآخر (الفرنسي/المستعمر)، مفادها شعور الكره والحقد المتبادل بين القطبين، لكن هذه القناعات سرعان ما بدأت تتزعزع شيئًا فشيئًا، ويتسلل إليها كثير من الشك والتساؤلات، نتج عنها مراجعة بعض الأفكار والمواقف، ومن ثمّ محاولة تصحيحها وتعديلها؛ إذ بمجرد التقاء البطلة بالمرأة الفرنسية، ومشاركتها مقصورة القطار، بعد نزولها من المطار متجهة إلى "نرموندي"، وترحيبها الحار بها في "فرنسا"، ثمّ تقديمها لها عرضًا بإيصالها إلى عمها، حتى بدأت نظرتها تتغير، «**وأخيرا ها هو شيء منا من عمقنا...أهو نابع من نفس كريمة أم هو مواساتي لها داخل الغرفة جعلها رحيمة هكذا...كان**

(1) وافية بن مسعود: دوار العتمة، ص90.

(2) المصدر السابق، ص75.

(3) المصدر السابق، ص75.

يتخيل لي من خلال حديثي مع أبي ودراستي للتاريخ الجزائري والمستعمر الغاشم أنهم يحقدون علينا ولا يتمنون للجزائر السلام...هل أخطأ أبي والتاريخ؟ أم تغيروا!؟ أحسست بشيء جعلني أشفق عليها...كنت أتمنى أن تشاركني العقيدة وتلزم ديانتنا، فحرام لهذا الجمال أن تبتلعه جهنم»[1].

تأكدت "أحلام" أنّ الغرب رغم ماضيه الاستعماري، «**يمكن أن نعثر فيه إن حاولنا على بعض ينابيع الخير**»[2]، التي وجدت بعضها في "ماري" زوجة عمها، المرأة الفرنسية الساخطة على أهلها، الذين اغتصبوا الجزائر، فليست كل "فرنسا" راضية عن الجرائم المرتكبة في الجزائر، بل هناك بعض الأسماء الغربية التي ساندت القضية الجزائرية، كالمناضلة الفرنسية "دانيال مين" في رواية "مفترق العصور"، والتي صار اسمها "جميلة عمران" بعد أن تزوجت جزائريا، وعالمة الأنثربولوجيا "جيرمان يتون" التي ناضلت من أجل السلام في الجزائر، وكذلك المناضلة "آني سيتنز" التي أبعد عنها المستعمر طفلتيها بعد دخولها السجن، وماتت قبل أن تأخذ الجنسية الجزائرية كما سعت لها دوما بعد الاستقلال، دون أن ننسى "سارتر" ومساندته للقضية الجزائرية.[3]

تعكس الرواية النسوية الجزائرية شتات الهوية وضبابية الانتماء، أزمة تعيشها الذات في البحث عن هوية انتمائها بين ثنايا الآخر، وتبعا لذلك مثلت الرحلة إلى الآخر/الغرب، رحلة الوعي الجريح، الذي يجعل «**المغامرة الغربية تبدو وكأنها رحلة الخلاص أو الهروب بحثا عن اكتشاف صورة الذات في "الآخر الخارجي" بعد أن غطاها وحجبها الآخر الداخلي المهيمن مرة باسم "الخلاق الأصيلة" مرة باسم "الدين"**»[4]، وفي محاولة لاكتشاف الذات لكينونتها المحجبة في ذات الآخر/الغرب، تسقط

(1) حسيبة موساوي: على ضفاف الحلم، مديرية الثقافة، سطيف، الجزائر، ط1، 2002، ص10-11.

(2) مصطفى عبد الغاني: قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999، ص92.

(3) ينظر: عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص461.

(4) فيصل دراج وآخرون: أفق التحولات في الرواية العربية (دراسات وشهادات)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص76.

في الاستلاب، وهي تسعى للانعتاق من رواسب العادات والتقاليد التي صنعها شرقها المتزمت.

وداخل هذه النصوص الروائية وغيرها، يتأطر فضاء يضمن للرواية النسائية في الجزائر الحضور، حضور يقدم للنص الروائي عامة تصورًا برؤى أكثر شمولية، لتتحدد مشروعيته الإبداعية ضممن هذا التمايز والاختلاف في الطرح، وعبر كل ذلك كان السؤال الأكبر هو سؤال الوطن، إذ تظهر النصوص في ظاهرها وباطنها على بؤرة مؤثثة على هموم الوطن إضافة إلى هموم الذات، وهو أحد أهم الأسئلة الراهنة المطروحة في المتن الحكائي النسوي الجزائري.

3- موقع الرواية النسوية الجزائرية في الإبداع الأدبي

يُشكل البحث في نشأة الرواية الجزائرية عمومًا، والرواية النسوية تحديدًا، أحد أهمّ الصعوبات التي تواجه الباحث والناقد على حد السواء؛ بسبب الخلط بين الأجناس الأدبية، وعدم الفصل بعد بين ما هو قصة، وبين ما هو رواية؛ إذ أنّ الإنتاج الروائي الجزائري أو «**ما في حكمه قد اختلط في بداياته مع أنماط أخرى من التعبير الأدبي بدون وجود حدود فارزة لمختلف الأنواع على أن التحقق من الأشكال إذا ما بدت غاية التعقيد بسبب غياب العناصر المادية الراسمة لمسار تكونها، فإنها تظل رغم كل شيء، مرحلة أولى ضرورية في البحث في نشأة الرواية**»[1]، ينضاف إلى ذلك هيمنة الطرح التاريخي الذي كان سائدًا؛ حيث اعتمد النقاد في تناولهم لنشأة الرواية على نظرية "جورج لوكاتش George Lukàcs"؛ أي أنّهم أخذوا آراءه حول نشأة الرواية الأوروبية، وقاموا بتطبيقها على الرواية المغاربية[2]، ومنها الجزائرية في سياق البحث والتقصي عن نشأتها.

تغير مسار البحث فيما بعد؛ حيث أخذ بعدًا مغايرًا بعيدًا عن الطرح التاريخي؛ «**بمعنى بحث نقدي يتوخى معالجة نشأة الأنواع وسيرورتها كأشكال أدبية مستقلة عن كل مرجع خارجي والعودة إلى أصولها الأولى مع إعطاء الأهمية الكبرى للأشكال الشفوية العامية**»[3]، هذا التغير والتحول ناتج عن تأثر النقاد بالمستجدات النقدية الغربية المعاصرة، يتقدمها النقد الفرنسي، ممّا جعل كتاب الرواية في الجزائر يكتبون بأسلوب آخر، وينتهجون نمطًا مختلفًا في كتابة الرواية، وذلك بدخول

(1) أحمد المديني: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، ص219.

(2) سعيدة بن نوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف: الأستاذ الدكتور الطيب بودربالة، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2007-2008، ص120.

(3) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقدية (الرواية بالمغرب مصادرها العربية والأجنبية)، نشر الفنك، الدار البيضاء، (د.ط)، 1989، ص98.

مرحلة جديدة هي مرحلة التجريب، «**مما جعل الروايات التي يبدعها هؤلاء تكون نتاج ذاكرة سردية عربية مشرقية وغربية أوروبية، كان لها دورها الفعال في بلورة معالمها وتحقيق تحولاتها البنيوية والدلالية**»(1).

شهد المجتمع الجزائري تغيرًا جذريًا، وخاصة بعد مرحلة الاستقلال، هذا التغير نتج عنه تغيرًا في مسار الكتابة الروائية؛ بمعنى أنّ هذه الأنماط التقليدية النمطية المألوفة لم تعد قادرة على احتواء تلك الخلخلة، التي مست بنية المجتمع الجزائري، وأنماط عيش أفراده، كل هذه الأحداث والتحولات «**فرضت على كتاب الرواية تجديد الأشكال والأبنية التي يعبرون بها عنها، بسبب ما طرحته من أسئلة جديدة لم تعد أنساق النموذج التقليدي قادرة على استيعابها**»(2)، فحدث تشظٍ واضحٍ في بنية السرد، وأصبح الاشتغال على اللغة، الذي «**يساوي التضحية بالقصة أو الحكاية وبالشخصية وبالبناء**»(3).

يُواجه الباحث صعوبة أخرى في نشأة الرواية الجزائرية، تنضاف إلى صعوبة تطور الرواية، والحدود الفاصلة بين كل من الرواية والقصة، وتتعلق هذه الصعوبة بمراحل تطور الرواية، نظرًا لـ «**عدم انتظام إنتاج الرواية، فإذا كان بوسعنا أن نرصد الانتظام العادي والثبات الذي يطبع القصة القصيرة منذ بداياتها البسيطة إلى أوج تفتحها فبذلك لا يتماشى مطلقا وحال الرواية، فمن إصدار لآخر يبدو التباعد على درجة توفر الانطباع بكتابة لا تتم إلا بضربات معزولة والانقطاع هو طابعها الجوهري**»(4).

(1) بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003، ص9.

(2) بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغربي، ص10.

(3) عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب)، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص175.

(4) أحمد المديني: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، ص218.

حققت الرواية الجزائرية تراكمًا ملموسًا خصوصًا في فترة التسعينيات، إلّا أنّه لم يحقق ثراء على مستوى الكيف، فإذا «**استحضرنا المعيار الكيفي والنوعي أي معيار الجودة الروائية Leromhesque والإيهام بالواقع على حد تعبير بارت، بدا لنا التراكم الروائي، في أغلبه الأعم ومن نظري على الأقل مفتقدا للثراء الروائي على صعيد المتن الحكائي والشعرية الروائية وتماسكها على صعيد المتن الحكائي**»[1]، خاصة فيما تعلق بالأعمال الروائية الجديدة، التي ابتعدت عن الأشكال التقليدية المألوفة، وطرقت باب الحداثة، وخاضت مجال التجريب.

يعود السبب في هذا الفقر النوعي إلى غياب منهج نقدي، يحتكم إليه كتاب الرواية في المغرب العربي عمومًا، و"الجزائر" تحديدًا، فـ «**الوعي بالشكل جاء في مرحلة لاحقة لم تكن في أضل نشأته وتطوره، ففي أدبنا الحديث ظهرت المحاولات الأولى للكتابة السردية في غياب كل تصور نقدي ودون أهداف عن الإبداع مرسومة بدقة**»[2]، وتبعًا لذلك فإنّ أغلب الذين مارسوا جنس الرواية، مارسوها عن هواية لا عن احتراف، ووعي سابق بتقنياتها وشروطها، من هنا يصبح الأنسب نعتهم بـ "كتاب الرواية".

والحديث هنا نخص به الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، التي تُعد حديثة العهد؛ إذ لم تعرف انطلاقاتها الفعلية، والفنية على مستوى التقنيات السردية إلّا في غضون السبعينيات، وهي نشأة متأخرة ومتعثرة إذا ما قورنت بمثيلاتها في المشرق العربي والغرب الأوروبي، لأسباب سبق ذكرها من قبل، وشهدت سنة 1979م صدور أوّل رواية نسوية في "الجزائر" على يد المناضلة "زهور ونيسي"، ممثلة في رواية "من يوميات مدرسة حرة"، وهي الرواية الوحيدة في فترة السبعينيات، بينما لم تشهد فترة الثمانينات صدور أيّ رواية تذكر، لتمر بعدها سنوات عجاف قُدرت بحوالي ثلاثة عشر سنة (13) دون أن تشهد الساحة الأدبية النسوية الجزائرية صدور أيّ رواية.

(1) نجيب العوفي: هل ثمة رواية مغربية؟، جماعة من المؤلفين، الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)، مختبر السرديات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص182.

(2) أحمد المديني: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، ص219.

شهدت فترة التسعينيات ازدهارًا ملحوظًا في النتاج الروائي النسوي الجزائري؛ حيث صدرت سنة 1993م روايتان، إحداهما للروائية "زهور ونيسي" بعنوان "لونجة والغول"، والثانية لـ"أحلام مستغانمي" تحت عنوان "ذاكرة الجسد"، وهي أوّل رواية لها بعد عزوفها عن كتابة الشعر، ونظم القوافي، لتشهد سنة 1996م الرواية الثانية لها بعنوان "فوضى الحواس"، إلى جانب "رجل وثلاث نساء لـ"فاطمة العقون سنة 1997، وتختم هذه العشرية بظهور رواية ثانية لها بعنوان "عزيزة"، ورواية ثانية تصدر في نفس السنة بعنوان "مزاج مراهقة"، وهي أوّل رواية لـ"فضيلة الفاروق"، ويكون مجموع الروايات في سنوات التسعينات ست (6) روايات، وهي العشرية التي بدأت تشهد نمو الرواية النسوية، وإن كان نموًا محتشمًا.

تتوزع النصوص الروائية النسوية بنسب متفاوتة بين بلدان المغرب العربي، على النحو المبين في الجدول أدناه ما بين 1954 إلى 2007م:[1]

الفتـــــرة	عـــــــــدد الروايـــــــــــــات				
البلد	تونس	الجزائر	المغرب	ليبيا	موريتانيا
الخمسينات	00	00	01	00	00
الستينات	00	00	01	00	00
السبعينات	00	01	00	01	00
الثمانينات	02	00	09	03	00
التسعينات	13	06	06	02	00
ما بعد التسعينات	22	10	16	02	00
المجموع	37	17	33	08	00
المجموع العام	95 روايـــــــــة				00

(1) بوشوشة بن جمعة: الأدب النسائي الليبي (رهانات الكتابة ومعجم الكتاب)، المغاربية للطباعة، ط1، 2007، ص207.

شهدت الألفية الجديدة تصاعدًا ملحوظًا في الكم الروائي، بشكل يفوق السنوات الماضية بكثير؛ حيث سُجل في السنوات العشر الأولى من القرن الحادي والعشرين حوالي 38 رواية، ويتواصل الإنتاج الروائي النسوي في العشرية الثانية، بصدور أقاليم "الخوف" لـ"فضيلة الفاروق"، و"لن نبيع العمر" لــ"زهرة مبارك"، ورواية "لخضر" لــ"ياسمينة صالح"، و"أعشاب القلب ليست سوداء" لـ"نعيمة معمري"، ليبرز اسمًا آخر عهدناه في كتابة الشعر ممثلًا بالشاعرة "ربيعة جلطي"، التي اتجهت إلى كتابة الرواية، فصدر لها سنة 2010م رواية أولى بعنوان "الذروة"، ثمّ تبعتها بثانية سنة 2012م بعنوان "نادي الصنوبر"، ورواية رابعة لـ"أحلام مستغانمي" "الأسود يليق بك" في نفس السنة، ورواية "برج الغدر" "لآسيا مشري" سنة 2013، ليبلغ المجموع في الثلاث السنوات الأولى 08 روايات، ليتواصل الإنتاج بعدها بوتيرة أسرع نوعًا ما.

تعكس هذه الأرقام وضع المرأة الجزائرية عامة، والمرأة الكاتبة تحديدًا، حيث أنّ الوضع الاجتماعي والاقتصادي ينعكس آليًا على الوضع الثقافي، ومتى كانت المرأة متحررة، كان إقبالها على ممارسة فعل الكتابة أكثر، بدليل ما حققته المرأة الجزائرية خلال السنوات الأخيرة من هذا القرن، من مكاسب كثيرة سواء ما تعلق بمجال التعليم والعمل، وانعكاسها على تنامي حركة الإنتاج الروائي في هذه الفترة وما بعدها.

رغم هذا لا تزال الكتابة النسوية الجزائرية تسير بوتيرة بطيئة أمام التنامي المتزايد للرواية التي يكتبها الرجل، وهذا يفسر بالظروف العامة التي تعيشها المرأة الكاتبة في مسارها الإبداعي، إضافة إلى مسببات أخرى سبق ذكرها في مواضع سابقة، ينضاف إليها عامل ضعف المقروئية، وأثره السلبي على الإبداع النسوي في "الجزائر"، وهو واقع ينطبق على الكتاب بصفة عامة، فما يقرأ عادة يكون بهدف إنجاز البحوث والرسائل الجامعية.

4- الرواية النسوية الجزائرية وأسئلة القراءة:

لايزال جنس الروائي يطرح إشكالات عدّة، ويعيش نوعًا من الاغتراب، وإن كنا من حين لآخر نسمع بصدور روايات هي في الواقع أقرب إلى القصة، أو القصيدة المنثورة، أو الخاطرة منها إلى الفن الروائي؛ بدعوى مواكبة ركب الحداثة، وكأنّ الحداثة تعني الخلط بين الأجناس الأدبية، أين «**يتم محو كل شيء اختصارا للجهد، ويستبقي سطح حافل بكلام متشرذم (شذري) خال من أية إمكانية لإنجاز النسق** »[1]، أم أنّها ممارسة القطيعة مع الماضي كما تُفهم من طرف كثير من الأدباء، مع أنّ «**الحداثة تفرض استيعاب الماضي كشرط عيني لتحقيق التميز لأن الحداثة تحيين وتجاوز**»[2].

الرواية الجزائرية عمومًا، والنسوية تحديدًا حديثة النشأة-كما أسلفنا الذكر- لذا كان تلقي القارئ الجزائري لها ضعيفًا نوعًا ما، وهو الذي تعود على قراءة الشعر، القصة،...، وغيرها من الأجناس الأدبية التقليدية؛ ففعل القراءة في بيئة جزائرية «**شبه ثقافية لا تعطي الأولية للجمالية ولا للمعرفة بمعناها العام، ولكنها تحاول أن تحاذي الجاهز الذي يلغي بالأساس سؤال القراءة، لأن القارئ وفي عمومه من خلال عينات متخصصة، واقع تحت سلطة نموذجية تنطلق عموما من خلفية تراثية متراكمة سلفية أو شبه سلفية تتعامل مع الرواية منذ البداية من موضع العداوة**»[3].

(1) عبد الرحيم العلام: سؤال الحداثة في الرواية المغربية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، 1999، ص57.

(2) المرجع السابق، ص57.

(3) واسيني الأعرج: عناصر باتجاه نمذجة الرواية الجزائرية بالعربية 1988-1989 (أسئلة القراءة والتأويل)، مجلة التبين، الجزائر، 1990، العدد2-3، ص34.

ثمّ إنّ تيار التجريب الحداثي، كان من مخلّفاته أن ترك وراءه نصًا هجينًا متصدعًا، تكاد تختفي فيه تلك المعالم، والحدود الفاصلة، التي تقيم تلك الحواجز المنيعة بين جنس أدبي وآخر؛ بحيث تتضح ملامح الاختلاف والتمايز بينهما، كل هذا تولد عنه سمة الغموض والإبهام، وفي هذا « **تضحية بالقارئ والمتلقي، أي بمحيط النص نفسه، إن مسألة الغموض والالتباس وغياب المعنى أحيانا أو تلاشيه تجعل من أسئلة التلقي حاضرة بقوة في مجرى السياق الثقافي والتداوي لهذا الخطاب بالمغرب العربي** »[1] ومنها "الجزائر"، بحكم تشابه الظروف العامة، والخلفيات المشكلة لهذا الجنس الأدبي.

اتسمت العلاقة بين الكاتبة الجزائرية والمتلقي الجزائري بنوع من الصد والفتور، مما أثر سلبًا على فعل القراءة، والسبب في ذلك يعود إلى عدة اعتبارات، منها مايتعلق بالإبداع، ومنها مايعود إلى طبيعة القارئ الجزائري، الذي ألف الإقبال على قراءة الأجناس التقليدية، كالشعر والقصة، وبالتالي لم تنشأ تلك العلاقة الحميمية بين الفن الروائي والقارئ، رغم عجز تلك الأجناس الأدبية على استيعاب تلك المستجدات والتحولات التي شهدتها "الجزائر" بعد الاستقلال، والتي بسببها ظهر هذا الفن كونه الأقدر على استيعاب هذا الجديد، وهذا ماعبرت عنه الروائية "أحلام مستغانمي": «...**في الشعر أنت لاتطرح سؤالا، أنت تتحدث عن حالة ولكن الرواية هي المساحة الكبرى للأسئلة التي ليس بالضرورة أن تجد لها أجوبة**»[2].

تراجع الشعر أمام زحف الرواية، ومع هذا ظل القارئ الجزائري وفيًا لذلك النمط التقليدي، مشدودًا لقيمه وقضاياه المطروحة، تشتاق نفسه لقوافيه وإيقاعه، وعليه، لا يمكن تصور متلقي الرواية النسوية الجزائرية، بمعزل عن مجموعة من الإشكالات المطروحة، والتي «**من بينها عوامل انتشار هذا الجنس الأدبي بعد انبثاقه مع نسيج الأدب المغاربي التقليدي وتكون جمهور القراء بحسب شروط**

(1) عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب)، ص75.

(2) محمد حمود: حوار مع أحلام مستغانمي، نشرية أمام الرواية، مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي، العدد2، 23نوفمبر1998.

التفاعل مع الرواية والتعامل معها وفق مقاييس مختلفة، تبدأ بدرجة المتعة لتنتهي برغبة إعطاء هذا الجنس وضعا خاصة في الثقافة والعليم وغير ذلك من المؤسسات»[3].

ينضاف إلى ذلك أنّ الرواية النسوية الجزائرية قليلة من حيث الكم، مقارنة بالإنتاج الروائي الجزائري بشكل عام، مما يجعل هذا الإنتاج الروائي«**محدود القيمة لم يمتلك بعد سلطة تغري بالاطلاع عليه، واكتشاف عوالمه، خاصة إذا ما أخذت بعين الاعتبار ضعف علاقة هذا المتقبل بجنس الرواية... مما جعل الرواية لاتمتلك إلا حضورا محتشما في ذائقته الأدبية ومن ثم في مقروئيته»**[1]

أدى غياب البعد الفكري لدى كثير من الروائيات الجزائريات، وضيق رؤيتهنّ الفنيّة، ومحدوديتها مع انعدام الوعي لقلة التجربة وضعفها، ولأنّ تحول الكثير منهنّ عن كتابة الشعر والقصة لم يكن عن احتراف، بقدر ما كان هوية ورغبة في إثبات الذات، واستعراض القدرات في هذا المجال، كنوع من التحدي، ممّا أدى إلى انقطاع عدد من الروائيات عن ممارسة فعل الكتابة، واكتفى البعض منهنّ بعمل روائي واحد، فيما عرف أغلبيتهنّ الفوضى في عملية الإنتاج الروائي؛ حيث تصل المدة بين أوّل عمل روائي، والذي يليه فترة طويلة من الزمن، كل هذا أسهم في عزوف القارئ عنها، وعليه بقيت «**مهمشة ضمن أنساق اهتماماته فأغلب كاتبات هذه الرواية لم تتجاوزن النص الواحد بسبب انقطاعهن عن الكتابة أو تحولهن عن الرواية إلى ممارسة فنون أخرى من الإبداع، فكانت النصوص التي كتبنها لا تتجاوز تخوم المغامرة ومسالك التجريب»**[2]

أمام هذا الوضع وقف الناقد عاجزًا عن تقييم التجربة الروائية النسوية بالجزائر؛ إذ من غير الممكن أن نصدر حكمًا نقديًا على كاتبة ما، من خلال نص روائي واحد إلّا في الحالات الناذرة،

(3) بوشوشة بن جمعة: الرواية المغاربية وقضية المرجع والتلقي، مجلة التبيين، الجزائر، 1995، العدد9، ص17.

(1) بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص3.

(2) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسوية المغاربية، ص161.

فالكتابة الواعية الجيدة هي الكتابة المنتظمة المتكررة، وهذا ما افتقدت إليه كثير من الروائيات الجزائريات، وهذا الحكم ليس من باب التعميم، ولكنّنا نتحدث عن الأغلبية، غير أنّ الاستثناء دائمًا موجود، والاستثناء في الرواية النسوية الجزائرية يصنع الفارق، ويخلق جماليته الخاصة به، فتتحقق المتعة التي تُؤخذ كدليل على جودة النص؛ لأنّ«**كل نص لا يحقق متعة القراءة، هو نص ضحل أيا كانت الطريقة التي كتب بها**»(1).

هذا الحكم لايعني التقليل من من شأن الروائيات اللائي اكتفين بنص روائي واحد؛ لأنّ العبرة ليست في الكم، وهذا ماأشار إليه الكاتب "حمد زفزاف"، عندما أشار إلى أنّ «**الكاتب لايكتب إلا كتابا واحدا في حياته بالرغم من أنه ينشر عدة كتب أخرى**»(2)، وفي هذا الصدد نذكر رواية "أحلام مستغانمي" التي ارتبط اسمها "بذاكرة الجسد" على الرغم من أنها كتبت عدة روايات بعدها، فـ «**عدم تنويع التجربة وخلق العوامل الحكائية والقدرة الدائمة على التجديد، كل ذلك يسهم في استنفاد الإمكانات الموظفة ويجعل الإبداع السردي ينتهي إلى الطريق المسدود، ومعنى ذلك بتعبير آخر انسداد آفاق القراءة**»(3)، وبالتالي فمشكلة القراءة لاتنحصر في نوعية القراء فحسب، بل تتعدى إلى نوعية النص، ومدى توفره على قيم فنية، ولمسات جمالية، تستوقف القراء، وتصنع الدهشة لديهم، ثمّ إنّ الحكم على النص من حيث الجودة والرداءة، يأتي في مرحلة ما بعد القراءة، وما خلفته هذه القراءة من أثر في نفس القارئ.

يدور الحديث عن النص المقروء في الساحة النقدية الجزائرية عن النص الذي يكون مبدعه رجلًا؛ لأنّه الأكثر حظًا من حيث المقروئية، باعتبار طبيعة المجتمع الجزائري، فهو مجتمع ذكوري، مسكون بفكرة أنّ المرأة قاصرة عن ممارسة فعل الكتابة، وأنّ الرجل ينوب عنها للتحدث عن قضاياها

(1) عبد الرحيم العلا: سؤال الحداثة في الرواية المغاربية، ص60.

(2) المرجع السابق، ص60.

(3) سعيد يقطين: الرواية العربية من التراث إلى العصر (من أجل رواية تفاعلية عربية)، الأدب المغاربي المقارن، (المغرب في الأدب العربي)، مجلة نصف سنوية، منشورات زاوية للفن والثقافة، الدار البيضاء، 2005، العدد1، ص33.

وعن عالمها الحريمي الخاص، إنّه مجتمع يتبنى الخطاب الأحادي، ويخشى من إعادة بناء المفاهيم؛ لأنّ في ذلك تهديد واضح وصريح للسلطة الذكورية، فـ«**بنية التفكير الأبوي بشكلها هذا تصاب بالرعب تجاه كل متغير تاريخي جديد: الخوف من الحداثة، الخوف من التقدم الغربي، الخوف من العلمانية، وبالطبع الخوف من كل أدبيات النسوية النقدية وبدلا من المحاولة القراءة النقدية تنبري الخطابة الرنانة للمناداة بالعودة إلى ماضي أسطوري جميل ويسدل الستار على كل محاولة لإجراء حوار، ليسود الخطاب الأحادي الذي لا يأخذ في اعتباره وجود أي آخر، ليس هناك سوى (الأنا) التي تبلور مفاهيما مطلقة**»[1].

تزداد هذه النبرة حدّة كلّما أثقلت الهزائم والانتكاسات كاهل الأمة العربية، فتلجأ إلى التستر والتخفي وراء ستار الماضي، وقناع التراث، بما في ذلك المؤسسة الأدبية والنقدية التي تُنادي بحرية الإبداع في ظاهرها، وتُبطن التحفظ أمام كتابات المرأة، و«**يظهر هذا التحقيق في عدة أشكال أولها...تجاهل النقاد للصوت النسوي الإبداعي في العمل الفني وبذلك يتم تغييب الممارسة النقدية النسوية، ثانيا: إحالة كل ماتكتبه المرأة إلى واقعها المعاش**»[2].

صُنفت الرواية النسوي–وفق هذا التصور– على أنّها سيرة ذاتية لكاتبتها، وتبعًا لذلك يتعامل القارئ مع مبدعة النص كأنثى، لا مع النص كتركيب لغوي يحتكم إلى بنية، فهو لايقرأ النص بقدر ما يبحث عن هذه الأنثى بين السطور، ليقوم في الأخير بعقد مقارنة بين الأنثى الكاتبة التي أنتجت النص، وبين الأنثى المفترضة التي تُجسدها بطلة النص، وهذا ما أشارت إليه "أحلام مستغانمي" على لسان بطلتها "حياة" في "ذاكرة الجسد"، بقولها: «**لاتبحث كثيرًا .. لايوجد شيئ تحت الكلمات. إنّ امرأة تكتب هي امرأة فوق كلّ الشبهات .. لأنّها شفّافة بطبعها. إنّ الكتابة تطهّر ممّا يعلق بنا منذ لحظة الولادة .. ابحث عن القذارة حيث لايوجد الأدب!**»[3]، وفي السياق ذاته، وعلى لسان

(1) شرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف، ص23.

(2) المرجع السابق، ص17.

(3) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص335.

البطلة "حياة" دومًا، تقول: «**يكفي كاتبة أن تكتب قصة واحدة، لتتجه كل أصابع الاتهام نحوها، وليجد أكثر من محقق جنائي أكثر من دليل على أنها قصتها، أعتقد أنه لابد للنقاد من أن يحسموا يوما هذه القضية نهائيا، فإما أن يعترفوا أن للمرأة خيالا يفوق الرجل، وإما أن يحاكمونا جميعا**»(1).

تدين "أحلام مستغانمي" وبنبرة حادة القارئ، وطبيعة القراءة المنتهجة لأدب المرأة، وهي قراءة من منظور ذكوري، تسعى لجعل إبداع المرأة دليل إدانتها، كونها تكسر النقد المعاصر، وتخترق المحظور، إنها قراءة يشوبها نوع من الريبة والشك، «**تحاول أن ترد كل كتابة المرأة إلى خبرتها الذاتية وأن تجعلها نوعا من السير القصصية، لإخراجها في مجال الرواية الجادة وناهيك أيضا عن نوع أسوأ من الإضمار، لايريد أن يصدق أن باستطاعة المرأة أن تبدع أدبا أو أن تكتب عن شيء لم تعشه، ويسعى إلى استخدام كل ما تبدعه ضدها بصورة تحد من خيالها، وتحكم حصار التابو أو أطروحة المحرمات حولها**»(2).

يتعامل القارئ مع لغة الجسد في نصوص المتن الحكائي النسوي تعاملًا سطحيًا، ينوء عن الدقة والموضوعية، وفي أحايين كثيرة يتعمد النقاد إدانة المرأة بأنّها أنتجت أدبًا فضائحيًا، وأنّها تمارس المحظور في كتابتها، و«**حتى في وقت قريب ظل طرح المرأة لعلاقتها بجسدها من الأشياء التي تزعج القارئ العربي لأنه يرى في ذلك كسر التابو المقدس...فالكاتب عندما يكتب عن جسده لا يرى القارئ عضاضة في ذلك ويتعامل مع الأمر بشكل طبيعي، ولكن يختلف الأمر عندما تتناول الكاتبة علاقتها بجسدها**»(3).

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص126.

(2) شرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف (قراءة في كتابات نسوية)، ص17.

(3) المرجع السابق، ص42.

يُعاني القارئ المغاربي عمومًا، والجزائري تحديدًا من ازدواجية الرؤية، فهو من جهة يُدين كتابات المرأة لتناولها علاقتها بجسدها، ومن جهة أخرى يُقبل على قراءة مثل هذه النصوص، ليتلصص بين ثناياها علّه يجد شيئًا من هذا القبيل، مفسرًا إيّاه على هواه، رغم أنّ المرأة لا تستعمل الجسد بهدف الإثارة والإغواء، وجذب انتباه القراء، وتحقيق كمٍ هائلٍ من المبيعات كما تُتهم في ذلك، وإنّما كاستعارة أو كفعل مدرك موجه لخدمة قضايا حساسة، قد تكون سياسية، أو دينية، أو فكرية، وتقديمها في صورة مجازية[1]، أو لمناقشة حريتها المنشودة، وعدم إخضاع جسدها الذي شكل رمزًا، أو رموزًا متعددة إلى سلطة الرجل والمجتمع الذين تحالفا ضدها.

وتبقى هذه الرؤية هي رؤية المنظور الذكوري، الذي يمارس «**من زاوية محافظة نوعا ما من القراءة الأخلاقية لهذا الإبداع النسائي من جنس الرواية، وهدفها إذانة كاتبته وإظهارهن في صورة لاتتماشى وأحكام البيئة وأعرافها الاجتماعية وقيمتها الدينية من خلال البحث عن المواطنأو العبارات التي تشي باختراق المحظور**»[2].

ينطلق القارئ في مقاربته للرواية النسوية من خلفية مسبقة، تهدف إلى تفريغ النص الروائي من حمولاته المعرفية، ومن سماته الفنية الجمالية، وبالتالي فهو يتعامل مع جنس مبدعه، ويوليه الاهتمام الأكبر أكثر من اهتمامه بالنص، الذي يعتبر الركن الرئيس الذي تنطلق منه عملية القراءة، وعليه فهو «**يمارس نوعا من القراءة التمايزية لما تبدعه المرأة هدفها الانتقاص من كتاباتها، وهي قراءة تحتكم إلى الانطباع أكثر منها إلى الاستقراء العميق للنص في مختلف أبعاده الفكرية والجمالية**»[3].

والواقع أنّ كلًا من القراءة الأخلاقية، والقراءة التمازية، ناتجة عن نمطٍ ثالثٍ من القراءة، تُعرف بـ .«**قراءة السّماع التي بدأت تتحوّل إلى تقليد يومي يجد كل مبرراته في الحياة اليومية**

(1) ينظر:سعيدة بن نوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص131.
(2) بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص186.
(3) المرجع السابق، ص186.

المعيشية ... قراءة لا تتعب نفسها بقراءة النص ولكنّها تنتقده»[4]، هذه القراءة هي قراءة سلبية عقيمة غير منتجة؛ لأنّها تُهمل النص كبنية فنية، وتهتم بالدرجة الأولى بجنس مبدعه (المرأة/أنثى)، وما يحوم حولها من مخلّفات ورواسب سلبية، تحجرت في ذهن القارئ، ثمّ إنّ القراءة الصحيحة المنتجة، هي القراءة الحيادية الموضوعية، القائمة على التفاعل الإيجابي الحاصل بين القارئ والنص المقروء كنوع من الإبداع.

أثرت هذه القراءة السلبية على إبداع المرأة، وتجلى ذلك بوضوح في نصوصها الروائية، التي طالما كانت تُخفي وراءها ألمًا ممزوجًا بنبرة نعي الذات؛ حيث تلجأ المرأة الكاتبة إلى تهريب أو إخفاء ذاتها من النص، من خلال الكتابة على شاكلة الرجال، أو التخفي وراء أسماء مستعارة، فكان أدبها يفتقر لملامح الخصوصية، وأنّى له أن يكتسب الجمالية، وأن يصنع علامة فارقة وسط ذلك الفقر النقدي الممارس على إبداعها، لذا «**استوجب ذلك الإلحاح الجنوسي إلغاء المسافة بين الذات الأنثوية ومكتوبها، حتى تبدت المرأة من حيث علاقاتها بالفعل الإبداعي وكأنها مجرد جسد ينكتب كاستطالة إيروسية لروح الشاعرة يجد مرجعيته في همسة زليخة "هيت لك" بما هي أقصى تجليات الخطاب**»[1]، ولجأت أخريات إلى الكتابة بلغة أخرى غير اللغة الأم، كنوع من "القناع" هروبًا من اتهامات القارئ، كصورة مصغرة للمجتمع، في هذا الصدد تقول الروائية الجزائرية "آسيا جبار" «**أستطيع القول أن اللغة الفرنسية التي استعملتها منذ البداية، هي بالنسبة لي حجاب طرية للتخفي، لأنه لدي على الدوام إحساس في علاقاتي بالخارج بأن صورتي غير مدركة**»[2].

نخلص في الأخير، إلى أنّ نسبة المقروئية في الجزائر، ونوعية القراءة الممارسة على المتن الحكائي النسوي الجزائري لم ترق بعد إلى المستوى المطلوب، وهذا يُشكل خطرًا على مستقبل الكتابة

(4) واسيني الأعرج: عناصر باتجاه نمذجة الرواية الجزائرية بالعربية 1988-1989 (أسئلة القراءة والتأويل)، ص34.

(1) محمد العباس: سانات القمر، (سرانية النص الشعري الأنثوي)، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2003، ص29.

(2) Houche Laurence: Ecrits sous le voile (romancieres algerienne francophone ;EDpublisud; Paris; 2001; p33.

النسوية الجزائرية من جهة، ويُسهم في تحفيز المرأة الكاتبة على بدل مجهود أكبر، من أجل الإنتاج كمًّا ونوعًا؛ لأنّ النص الجيد سيفرض نفسه على الساحة الأدبية لامحالة، وإن تجاهله القراء، وانتقده النقاد، فرهان الكتابة النسوية اليوم هو أن تواصل المرأة الكاتبة الجزائرية الممارسة الأدبية ، وأن تبدع نصوصًا جيدة، ترتقي بها إلى مصاف الكبار، وعلى الناقد أن يتحلى أكثر بالعلمية والموضوعية، وأن يبتعد ما استطاع عن الذاتية والتحيز، وأن يعمل على التقريب أكثر بين المرأة المبدعة والمتلقي؛ لأنّ ذلك من شأنه إغناء التجربة الإبداعية للمرأة، وأن يؤسس لخصوصيتها ومكانتها المتميزة.

أتاحت التجربة الروائية النسوية في الجزائر، رغم تأخرها، وحداثة عهدها، إذا ما قورنت بمثيلاتها في المشرق العربي، والمشرق الأوروبي، الحضور للمرأة، والإعلان عن ذاتها المبدعة، وحققت مكانة في المنجز الروائي العربي، فهي تجربة تستحق وقفة طويلة ومتأنية، لاحتوائها على نماذج ثرية، وأخرى ناشئة وواعدة تستحق التشجيع والدعم، لتحقيق المبتغى.

الفصل الثالث

تمهيـــــد

لعل أوّل ما يلفت الانتباه، ويُثير الاهتمام عند استحضار تجربة الكتابة لدى المرأة الجزائرية، هي تلك النظرة الأحادية السلبية الموّجهة إليها، من طرف الثقافة الذكورية المتوارثة من الثقافة الأم، والتي أساءت للمرأة حينما قدمتها في صورة جسد رغبوي بلا عقل، واختصرت وظيفتها في مفاهيم معينة مثل: المتعة، الرغبة، الحمل، الولادة،...، ونحو ذلك من المصطلحات التي تُنقص من قيمتها، وتقصيها من الفعل اللغوي، وتستبعدها عن الممارسة الإبداعية، وبالتالي تُحاول إسكاتها وتعطيل فعاليتها.

هذا التصور الثقافي جعل محاولة اقتراب المرأة من عالم الكتابة أمرًا مذمومًا، وجريمة لا تغتفر، بل إنّ المرأة التي تفكر وتكتب، تتكلم وتُسمع صوتها ليست أنثى بالمفهوم الثقافي، كيف لا وقد أُعتبر صوت المرأة عورة، وخُصت الأنوثة في أجزاء معينة من الجسد، فليس كل ما في جسد المرأة مرغوب فيه، بل إنّ بعضه لا يُحقق صفة الأنوثة كالعقل واللسان، وبالتالي لن تكتمل أنوثة المرأة إلّا إذا تركت اللغة كتابة وإفصاحًا، لذا قِيل في شرح وتفسير مصطلح "المرأة الفحلة" من الناحية اللغوية أنّها: "المرأة السليطة اللسان".

حاولت الثقافة وفق هذه الطروحات، إغراء المرأة بالابتعاد عن ممارسة فعل الكتابة كي تتحقق أنوثتها، كما حاولت إقناعها بأنّ اللغة هي لغة الرجل وحده، وإن حدث وتكلّمت المرأة فإنّها تقع لا محال في دائرة المراقبة، ومن هنا حدث التماهي مع التقنع، من خلال محاولة ابتكار آليات جديدة، وتقنيات مستحدثة تُساعد المرأة على القول والإفصاح، وعلى الحضور الأدبي مع تفادي الوقوع في خطر المواجهة، وهذا ما حدث ومازال يحدث لبعض الكاتبات الجزائريات، وسط مجتمع محافظ رغم مظاهر التمدن المختلفة التي طغت عليه.

01- قناع الاسم المستعار

تُعتبر قضية الاسم المستعار من القضايا التي أولاها النقد الحديث أهمية بالغة في أبحاثه؛ بحيث أصبحت مجال اشتغال العديد من النقاد والدارسين، وللاسم المستعار حكاية قديمة، إذ استخدمه العديد من المبدعين في أجناس أدبية مختلفة لمجاراة أمر ما، كتفادي الرقابة الدينية، أو السياسية أو الأخلاقية، أو الفصل بين شخصية المؤلف ككاتب، وشخصيته الذاتية والاجتماعية، أو استجابة لدوافع نفسية ترتبط بالسلطة الأبوية، فظهرت تبعًا لذلك قصائد تحمل أسماء مستعارة، وبرزت مقالات موقعة بأسماء مستعارة كذلك، إلى هنا يبدو الأمر عاديًا ومألوفًا، لكن أن تصدر روايات بحجمها وبثقلها الإبداعي، وأصحابها يستترون تحت قناع الاسم المستعار، فهذا أمر استثنائي، بل إنّه يلفت الانتباه، ويُثير الاهتمام، ويدعو إلى التساؤل.

نقف أولًا عند دلالة المصطلح قبل الخوض في مقاربة هذه القضية، لأجل تحديد المعنى المقصود؛ فبالعودة إلى المعاجم اللغوية نجد أنّها تكاد تُجمع على مدلول لغوي واحد للاسم المستعار، يتلخص في أنّه اسم مزيف غير حقيقي يُسمى به الشخص، وهو عند "ابن منظور" لا يعدو أن يكون مجرد استبدال اسم باسم آخر[1]، ونقلة من شكل إلى شكل آخر، من منطلق أنّ الاستعارة ما هي إلا نقلاً وتداولًا.

أمّا في المعاجم الغربية، فالاسم المستعــار مرادف للكلمة الأجنبية (**Pseudonyme**)[2] المنــحدرة من جذور إغريقية (**Pesudés**)، تُشير إلى الزعم والإدّعاء، وتُطلق على كل خادعٍ ومضللٍ وكاذب (**Menteur**)، ويبدو أنّ الثقافة الغربية التي نادت ردحًا طويلًا من الزمن بضرورة مقاربة النص، وقراءته بعيدًا عن مؤلفه، بُغية تكوين صورة عنه بعيدة عن مراد المؤلف، هي نفسها الثقافة التي تستنكر على المؤلف توقيع أعماله باسم مستعار، بل إنّها ذهبت إلى أبعد من ذلك،

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج4، مادة (عور)، ص50.

(2) J- Dubois et autre : Dictionnaire étymologique et historique et historique du Français, editions Larousse, 2006, P677 .

حين اعتبرت استبدال الاسم الأصلي باسم آخر ضربًا من الكذب والتزييف، والخداع والتضليل، وهذا ما أوقعها في نوعٍ من التناقض في طروحاتها.

تتحقق حالة الاسم المستعار، وفق هذه الطروحات، عندما «**يوقع المؤلف باسم لا يحمله في سجل الحالة المدنية، كأن يكون هذا الاسم مستعارا من حمل معرفي معين (تصوّف، فلسفة، أسطورة,,,) أو منغرس في قلب شجرة نسب وتوزع محدد للدم (التوقيع باسم الابن) أو قائما في صلب لعبة فنية قائمة على إبداع المؤلفين الأنداد (حالة بيسو مثلا)، أو منحصرا في مجرد اختيار حر، أو متصلا بإرغامات سياسية أو اجتماعية تقتضي التقنع وراء تصريحية الاسم المستعار**»[1]، فهو اسم يختلف عن الحالة المدنية يختاره صاحبه من حقل معرفي معين، مثلما فعل الشاعر السوري "علي أحمد سعيد" حين وقّع أعماله الإبداعية باسم "أدونيس" تيمنًا بأسطورة "أدونيس" الفينيقية، أو من شجرة العائلة كالنشر باسم فرد من أفراد العائلة، مثلما قام به الروائي الجزائري "محمد مولسهول"، حين أصدر روايات موقعة باسم زوجته "يمينة خضرا"، التي تحولت إلى "ياسمينة خضرا"؛ إذ فرضت عليه مهنته بوصفه ضابطًا عسكريًا التستر وراء هذا الاسم المؤنث، من أجل نشر كتاباته.

ويرى "فليب لوجون– Flip Logon" أنّ الاسم المستعار هو «**اسم المؤلف، فهو ليس اسما زائفا بكل تأكيد، بل اسم علم، اسم ثاني (...) إن الأسماء المستعارة على العموم، ليست سرا خفيا، ولا خداعا، فالاسم الثاني حقيقي كالأول، ويشير فقط إلى تلك الولادة الثانية التي هي الكتابة المنشورة، وبكتابة سيرته الذاتية، فإن المؤلف الذي يستخدم الاسم المستعار، يمنح هو نفسه أصل هذا الاسم (...) إن الاسم المستعار مجرد مفاضلة ازدواجية لا تغير شيئا في**

(1) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص39.

الهوية»[1]، يبدو أنّ "فليب لوجون" توصل إلى حلّ إشكال الاسم المستعار، وإزالة اللبس والغموض عنه، من حيث أنّه لا يؤثر على الهوية الحقيقية لصاحبه، بل هو وجه ثاني له، يُعبر عن الحقل الذي ينتمي إليه.

وبالعودة إلى الكتابة النسوية في الجزائر، وإلى فن الرواية تحديدًا، باعتباره موضوع الدراسة، وتحت ضغط الظروف الاجتماعية القاهرة، التي تفرضها السلطة الذكورية الأبوية المهيمنة، فضلت بعض الروائيات الجزائريات اقتحام عالم الكتابة بأسماء مستعارة، بهدف التحايل على أسرهنّ وإخفاء شخصيتهنّ الحقيقية، أو لتفادي انتقادات المجتمع، أو الهروب من تحمّل المسؤولية في حالة ارتكاب إحداهنّ لخطأ ما، وهي تُمارس فعل الكتابة، وفي كل هذا يلعب الاسم المستعار دور القناع الواقي من سلطة العائلة والمجتمع.

من الروائيات الجزائريات اللواتي استعرن أسماء جديدة، غير أسمائهنّ الحقيقية، وهنّ يمارسن الكتابة، الروائية "فضيلة الفاروق"، التي كتبت باسمٍ مستعارٍ، فاسمها الحقيقي هو "فضيلة ملكمي"، أمّا لقب "الفاروق" فهو مستعار من لقب الصحابي الجليل "عمر الفاروق"؛ لأجل حماية عائلتها قبل أن يكون حماية لها، وهذا ما تؤكده الروائية في حوارها مع مجلة "الدوحة"، تقول: «**استعملت الاسم المستعار لأتحمل أنا مسؤولية ما أكتب ولا أحمل عائلتي أعباء ما يترتب على أفكاري الشخصية**»[2]، خاصة من تلك الأقلام التي لا تعرف أصول النقد الموضوعي، وتنجرف بدونية للشتم، والسّب والتجريح، بل إنّ هناك من وصف أدبها بـ"أدب المراحيض"، وتجرأ على التشكيك في وطنيتها، وهي ابنة عائلة "ملكمي"، التي قدمت معظم شبابها فداء للوطن أيام الثورة، فكم هو مؤذٍ هذا الوصف لهذه العائلة الثورية.

(1) فليب لوجون: السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، ترجمة وتقديم: عمر علي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص21.

(2) عزيزة علي: محاورة مع فضيلة الفاروق، مجلة الدوحة، قطر، س1، العدد7، ماي 2008، ص65.

وتُضيف الروائية "فضيلة الفاروق" سببًا آخر وراء تقنعها خلف هذا الاسم، بقولها: «**اضطررت لتغيير اسمي لأنني تعرضت لمضايقات بعد أن فضحت المستور، وتحدثت بصوت من لا صوت لهم، نقلت واقع امرأة جزائرية بطريقة درامية فعلا، لكن كان ذلك هو الواقع، حتى عائلتي لم تنج من المضايقات، لأنني تحدثت عن أشخاص حقيقيين، وفضحت الآلة التي كانت تحركهم، وانتصرت للمظلومين، وتغيير اسمي جاء لضرورة أمنية فقط، خوفا من عائلتي والمقربين**»[1]، فالاسم المستعار- حسب هذا التصور- ما هو إلّا حماية للروائية من تلك المطاردات الأمنية، السياسية والدينية، التي تعرضت لها من جراء تعريتها للواقع، وفضحها لتلك الممارسات الجائرة ضد المرأة، فكتابات "فضيلة الفاروق" صنعت نسقًا مخالفًا لما تحتويه من طاقة نقدية للمجتمع، بكل تشكلاته النوعية.

يبدو أنّ الروائية كانت على دراية بذلك؛ إذ ورد على لسانها في موقع "أصوات الشمال" على شبكة الأنترنيت أنّها كانت متأكدة من أنّ آرائها الجريئة، ومواضيع روايتها المثيرة ستُقابل بالرفض، وأنّها ستلقى كنتيجة حتمية لذلك ردة فعل عنيفة من طرف القراء، وهذا ما دفعها إلى الكتابة باسم مستعار دون أن يتعرف عليها أحد حتى عائلتها، فوالدها مثلًا علم بأنّها تُمارس فعل الكتابة من بعض أصدقائه في المجلة التي كان يعمل بها، وهم في واقع الأمر أساتذة جامعيين تعرفوا على "فضيلة" من أيام الجامعة، عن طريق النادي الأدبي الذي كانت تنشط فيه، ثمّ إنّ "فضيلة الفاروق" تميزت بطموحاتها الكبيرة من البداية، لذا راهنت على هذا الاسم، الذي خمنت وقتها أنّه سيكون جذابًا، وأكثر انتشارًا في العالم العربي.

لم تكتف الروائية الجزائرية "فضيلة الفاروق" بنشر وتوقيع أعمالها المتمثلة في المجموعة القصصية المعنونة "بلحظة لاختلاس الحب" الصادرة سنة 1997م، ورباعيتها الروائية "مزاج مراهقة" 1999م، "تاء الخجل" 2003م، "اكتشاف الشهوة" 2005م، "أقاليم الخوف"

(1) عزيزة علي: محاورة مع فضيلة الفاروق، مجلة الدوحة، ص66.

2010م باسم مستعار، بل امتد ذلك إلى متن رواياتها؛ ففي رواية "مزاج مراهقة" كانت البطلة تُوقع في الجريدة التي تكتب فيها باسم مستعار خوفًا من العائلة والمجتمع، ولهذا كانت تُصر دائمًا على عدم ذكر اسمها الحقيقي حتى لا تنفضح هويتها، ودليل ذلك في الرواية:

«مديدة وسارعت إلى تقديمه لي بطريقتها:

– توفيق عبد الجليل...فيلسوف في زمانه

– قلت له:

– لويزا والي.

ولم يعطيني وقتا لأفكر بشخصه، كان قد اختصر كل المسافات نحوي.

– لويزا والي اسم جميل

– قلت لنفسي: هؤلاء القوم يجاملون بالوراثة.

– لكنه أردف:

– يناسب الأدب.

– قد يناسب الأدب، لكنه لا يناسب عائلتي إذا دخلت عالم الأدب سأبحث عن اسم مستعار»[1].

يتضح من خلال هذا المقطع المقتبس من الرواية، أنّ "لويزا" لا تستطيع إخبار عائلتها بسرّها الذي تحتفظ به لنفسها، والمتمثل في اقتحامها عالم الكتابة؛ لأنّ في ذلك مخالفة للعرف العام، والتقاليد السائدة التي تقضي بإقصاء المرأة من ممارسة الكتابة، وتغييب صوتها وسط مجتمع

(1) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص93-94.

بطريركي، مازال ينظر إليها نظرة سلبية دونية، ويعتبرها كائنًا قاصرًا خُلق لخدمته الرجل، والسهر على تلبية مطالبه، أمّا «**أن تضطلع المرأة بنشر كتاباتها والتحدث عن نفسها هو خرق للمحظور Tabou**»[1]، هذه الظروف القهرية هي التي حتّمت على المرأة التخفي وراء قناع الاسم المستعار.

غير أنّ التستر والتخفي عن العائلة والمجتمع، ليس هو السبب الوحيد الذي يجعل المرأة الكاتبة تستعير اسمًا آخر غير اسمها الحقيقي؛ إذ يكون السبب في ذلك الانتقام من هذه العائلة، أو ذلك المجتمع الذي سنّ قوانين صارمة، تمنع المرأة من دخول عالم الكتابة، وكسر جدار الصمت، وخرق السائد في المفاهيم، التي تجعل من القلم آلة ذكورية، هذه الأسباب يمكن أن تكون هي نفسها الدافع وراء ممارسة المرأة لفعل الكتابة، وهذا ما نلمسه في حوار جريء دار بين "لويزا والي" و"توفيق بسطانجي"في رواية "مزاج مراهقة":

«**– هل تذكر أول حديث دار بيننا؟**

– اذكر...عن الاسم المستعار.

– يومها...لم أقل ذلك عن احتمال آخر للكتابة باسم مستعار.

– للهروب؟

– لا...الانتقام».[2]

وتميز "لويزا والي" بين ظاهرة الكتابة باسم مستعار بين الرجل والمرأة، وترى أنّ هذه الظاهرة تأخذ طابعًا سياسيًا عند الكتاب الرجال في أغلب الأحيان، خاصة عندما يشعرون أنّ أفكارهم لا

(1) محمد الداهي: الحقيقة الملتبسة (قراءة في أشكال الكتابة عن الذات)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص83.

(2) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص287.

تتوافق مع النظام السياسي الحاكم، وفي هذه الحالة فهم مخيرون بين أمرين؛ إمّا الانسحاب في صمت، وإمّا التقنّع بأسماء أخرى غير أسمائهم الحقيقية، لتفادي الملاحقات السياسية والمطبات الأمنية، خاصة تلك الكتابات التي تُعري الواقع، وتكشف المستور، لذا نقرأ في الرواية:

«**– عظيم...ولهذا يجب أن لا تخافوا، أو تستهينوا بالأمر...لأننا مقبلون على مرحلة خطيرة (...)منذ اليوم أريدكم أن تأتوا إلى الجريدة في أوقات محددة (...) لا أريد أن أعرض أحدا، ومن يريد أن يوقع باسم مستعار فليفعل...** »[1]؛ بمعنى أنّ المشاكل السياسية، والضرورات الأمنية، هي من تُجبر الكتاب من الرجال على التقنّع بأسماء مستعارة، وهذا ما رأيناه مع الروائي الجزائري "محمد مولسهول" في جزءٍ سابقٍ من الدراسة.

ثمّ إنّ الاسم المستعار يتحول عند المرأة الكاتبة من حجاب لصوتها إلى هوية جديدة لها، بمفهوم "فليب لوجون" للاسم المستعار؛ بحيث تتلخص الكاتبة نهائيًا من اللّاإسمية، بعد أن يألف القارئ اسمها الجديد، ويتعرف عليها من خلاله متى ذُكر، وهذا ما تؤكده الروائية الجزائرية "آسيا جبار" في تصريح لها في إحدى المقابلات التلفزيونية، حين صرحت أنّ اسمها الحقيقي استُبدل باسمها المستعار حتى في المعاملات الإدارية والعائلية، هذه الفكرة تؤكدها "لويزا"بقولها:

«**سنة...**

ركضت فيها الأحداث بسرعة الضوء..."رمشة عين"

صرت فيها واحدة من أسرة جريدة "جسور" التي يترأسها يوسف عبد الجليل

وكنت قد انصهرت في اسمي المستعار تماما.

ذلك الاسم الذي اختاره لي ولهذا أحببته حتى نسيت

(1) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص146.

اسمي الحقيق..."آمنة عز الدين"...»[1]، فالاسم المستعار أصبح يُشكل هوية "لويزا والي"، بعد أن كان من قبل يحجبها، وفي السياق ذاته يؤكد "محمد الداهي" أنّ المرأة لا تستعير اسمًا آخر لأجل التنكر والتستر، وإنّما لصُنع هوية جديدة قوامها عدم الانتساب للرجل (أبًا كان، أو أخًا، أو زوجًا)، وكذا العمل على ترسيخ الاسم الجديد، بوصفه سلطة تستحق الاعتراف به عن جدارة واستحقاق.[2]

يُحقق الاسم المستعار- وفق هذا التصور- نوعًا من الحرية التي تطمح إليها المرأة الكاتبة، باعتباره آلية سردية تتحايل من خلالها على سلطة الرقيب (العائلة، المجتمع،...)، وتعمل على خلق مسافة بينها وبين القارئ، تُمكنها من ممارسة فعل الكتابة دون خوف من المواجهة؛ إذ استطاعت بطلات روايات "فضيلة الفاروق" أن تُطوعن القلم، وتُرضخنه لرغباتهنّ، بعد أن كان وسيلة ذكورية محضة، فهذه "لويزا والي" تقتحم عالم الكتابة بكل قوة وجرأة، مُتحدية ما قِيل حول المرأة، ومتصدية لكل خطاب يُشكك في قدرتها على الكتابة والإبداع، تقول: «...**إلى أن وجدتني في معهد الأدب أفتح شيئا فشيئا صناديقي السرية، علنا...علنا، وأتباهى بما أكتب**»[3]، فـ"لويزا" استطاعت أخيرًا أن تتخلص عن عقدتها في الكتابة، وأن تُسمع صوتها المغيّب علانية، وهي التي كانت من قبل تخشى البوح، وهذا ما يؤكده الاسم المستعار الذي كانت تُوقع به في المجلة، «...**كنت سأنشر لك إحدى القصص، لكن توفيق نبهني إلى أنك لا تودين التوقيع باسمك لأسباب عائلية ولهذا تراجعت، وانتظرت اتصالك، لنتحدث بالأمر**»[4].

تطرح الروائية الجزائرية "فضيلة الفاروق" من خلال رواياتها، مجموعة من الإشكالات المثيرة والقضايا الحساسة، وربما يمكن القول؛ إنّ اسمها المستعار الذي تقنّعت به مكّنها إلى حد بعيد من

(1) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص146.
(2) محمد الداهي: الحقيقة الملتبسة، ص84.
(3) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص76.
(4) المصدر السابق، ص122.

مقاربة هذه المواضيع دون خوف من الرقابة والملاحقات، ويتضح ذلك عند حديثها عن تيمة الحب، «...**في مجتمعنا من العيب أن نسأل امرأة متزوجة هل تحب زوجها أم لا حتى حين تبكي وتشتكيه، من غير الممكن أن تقول أنها تكرهه أو توافقنا إذا ما قلنا إن زوجها سيء. في الوقت نفسه –تماما مثل زوجة إلياس– لا يمكن لامرأة أن تعترف بأنها تحب زوجها! الاعتراف بالحب شبهة، والشبهة تعني ضلالة، والضلالة –والعياذ بالله– تقود إل النار. ما أخطر الاعتراف بالحب إذن، إنه كالزنى، كإحدى الكبائر، أو كالقتل**»[1]، فالمرأة في مجتمعنا ما ينبغي لها أن تُعبر عمّا تشعر به من حب حيال زوجها؛ لأنّ في ذلك خدش للحياء، بل هو شُبهة يجب تفادي الوقوع فيها.

تتطرق الروائية إلى قضية أخرى، يُعتبر الخوض فيها من الأمور الغير مُرحب بها وسط مجتمع جزائري محافظ، هذه القضية تُمثلها العلاقة الزوجية الغير متوازنة بين الرجل والمرأة، باعتبارها من المواضيع الحساسة والمثيرة للجدل، والتي لا يمكن تناولها دون حساسيات نفسية، واجتماعية تفرضها طبيعة المجتمع، التي تحتكم إلى الدين والعرف العام؛ ففي رواية "اكتشاف الشهوة" تتحدث الروائية على لسان البطلة عن أهمية مشاركة الطرفين في العلاقة الجنسية، تقول: «...**وإذ فاجأني توفيق، فقد جعلني أكتشف صدق مقولة لـ"صاولو كويلو تقول ((الجنس بلا عاطفة عنف نمارسه على أنفسنا))** (...) **في أحضان توفيق أدركت قساوة ما فعلته بنفسي وأدركت ما يمكن أن تعانيه كل النساء وهن يمارسن الجنس بلا عاطفة فقط لأنهن متزوجات مع أزواج يثيرون الشفقة** »[2]؛ بمعنى أنّ جوهر العلاقة بين الرجل والمرأة هي تلك الأسس الحميمية والعاطفية، فالمرأة تبحث دائمًا عن الحبّ، وعن رجل يُشعرها بأنوثتها، وهذا ما افتقدت إليه "باني" بطلة الرواية في علاقتها مع زوجها، الذي انتهك جسدها، وأهمل دورها في هذه العلاقة، وفي ضمان الاستقرار النفسي بين طرفيها.

(1) فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص98-99.

(2) المصدر السابق، ص82- 83.

في السياق ذاته، يصف الفيلسوف "ميرلو بونتي**Merleau Ponty**" الاتصال الجنسي على أنّه جدل بين الذات والآخر، حيث يقول: «**جسدي هو، في نفس الوقت، ذات بالنسبة لي وموضوعا بالنسبة للآخر، وهذا المعنى المزدوج للجسد، هو الذي يحول الجدل بين الذات والآخر، إلى جدل لآخر هو جدل السيد والعبد، فما دمت أملك جسدا، فيمكن أن أتحول إلى عبد (موضوع) تحت نظر الآخر، فلا ينظر إلي كإنسان وإنما كموضوع لرغبته، أو العكس قد أصبح سيده وأنظر إليه بدوري، فالقول بأن لي جسدا هو طريقة كي أقول أنه من الممكن أن أكون ذات أو موضوعا، وأن الآخر يمكن أن يكون سيدي أو عبدي، وهذا فإن الاتصال الجنسي ليس عملية حسية تختصرنا في جسمنا العضوي بال هو العكس الصحيح، ففي هذا الاتصال ينظر إلى الإنسان باعتباره وعيا وحرية**»[1]، وبهذا يكتسب الاتصال الجنسي معنى آخر، مغايرًا لما هو متعارف عليه عند الجميع؛ إذ يتحول من مجرد علاقة عضوية تحكمها غريزة حيوانية، إلى شيء آخر يحمل بين طياته معاني الحرية والوعي بالآخر، إنّه تفاعل ومشاركة بين الأنا والآخر، وغياب أحد الطرفين يعني فشل العملية.

تُعالج "فضيلة الفاروق" متخفية وراء قناع الاسم المستعار، قضية أخرى تُعد من أكبر الجرائم التي تُمارس في حق المرأة، هذه الجريمة تُمثلها قضية اغتصاب الفتيات، بعد اختطافهن من طرف الجماعات الإرهابية المسلّحة، «...**نعم إن خمسة آلاف امرأة اغتصبن منذ سنة 1994، وقلت إن ألف وسبعمائة امرأة اغتصبن خارج دائرة الإرهاب**»[2]، من خلال هذه الأرقام المرعبة تنقل لنا الروائية على لسان بطلتها هذه الظاهرة الغريبة عن المجتمع الجزائري، خاصة من أولئك الذين يدّعون الإسلام، وينتسبون إليه من خلال تسمية تنظيمهم باسم "الجماعات الإسلامية المسلّحة"، والإسلام بريء منهم، بعدها تنقل لنا البطلة بعضًا من تلك المشاهد العنيفة؛

(1)- مجموعة من المؤلفين: كوجيتو الجسد، إشراف: جمال مفرج، دراسات في فلسفة ميرلو بونتي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص37-38.

(2) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص59.

لأجل الوقوف على حجم المأساة التي عاشتها تلك الفتيات، «**هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا على ممارسة ((العيب))(...) نحن نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا ((العيب))، نستنجد، نتوسلهم، نقبل أرجلهم ألا يفعلوا ذلك ولكنهم لا يبالون، (...) انظري...ربطوني بسلك وفعلوا بي ما فعلوا**»[1]، فعلى الرغم من بكاء وصراخ وأنين هؤلاء الفتيات، إلّا أنهنّ فشلن في إنقاذ شرفهنّ، وفي إيقاظ ضمائر هؤلاء الذين ينتهكون الشرف، ويستبيحونه باسم الدين.

قاربت "فضيلة الفاروق" في روايتها "تاء الخجل"، ظاهرة الاغتصاب كأهمّ ظاهرة تتعرض إليها المرأة، وهي ظاهرة مرضية وشاذة، تُفرز أنواعًا منحرفة من السلوك الجنسي[2]؛ لأنّ الإنسان السوي لا يقبل على نفسه الإقدام على انتهاك حرمة جسد بريء، خاصة في مجتمعنا المحافظ الذي يربط حياة الفتاة بشرفها، ومتى ذهب شرفها انتهت حياتها، وهذا ما تؤكده "خالدة" بطلة الرواية من خلال مصير أغلب النماذج النسوية، التي سلّطت الضوء عليها، تقول: «...**قلت إن الأهل لا يبالون، طروا بناتهم بعد عودتهن، قلت إنهن أصبن بالجنون، ارتمين في حضن الدعارة، انتحرن**»[3]، فالمرأة التي تتعرض للاغتصاب تتأذى نفسيتها، وتتعدد ردود أفعالها من جراء هذه الحادثة، فإمّا أن تكون نهايتها الموت من الألم، الذي يُسببه النزيف الحاد مثلما حدث مع "يمينة" «...**لو لم تموتي نازفة...**»[4]، أو الانتحار هربًا من العار والفضيحة، أو الجنون «...**لو لم تنتحر ((رزيقة)) لو لم تجن ((راوية))...**»[5].

حاولت الساردة من خلال أعمالها الروائية أن تنقل الواقع المعاش كما هو دون خوف، أو مراعاة لأيّ حساسيات، و ممّا ساعدها في ذلك تسترها وراء قناع الاسم المستعار، الذي أكسبها

(1) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص45.

(2) ينظر: بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص636.

(3) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص59.

(4) المصدر السابق، ص93.

(5) المصدر السابق، ص93.

إلى حدّ ما جرأة في الطرح، لم نعهدها عند بنات جيلها من الروائيات الجزائريات، خاصة في محاكاة واقعها المتأزم ثقافيًا وسياسيًا، اجتماعيًا وإنسانيًا ودينيًا، وفي نقد مجتمعها بكل ما فيه من قيّم رسختها العادات والتقاليد، لاسيّما ما يُمنع الخوض فيه كالقضايا الدينية، التي كانت لها سلطتها ومفعولها، وتأثيرها في كل ما حدث في "الجزائر"؛ حيث أنّ الجماعات الإرهابية تخطف وتقتل باسم الدين، والأهل يقهرون بناتهم ونسائهم بسم الدين، والدولة تشرع القوانين المشوهة باسم الدين.

كان للمئذنة التي تُجسد سلطة الدين في رواية "تاء الخجل" مسؤولية كبرى في كل ما حدث؛ لأنّ «**الناس هنا لا يخالفون ما تقوله المآذن، حتى حين قالت:**

((اللهم زن بناتهم)).

قالوا: ((آمين)).

وحتى حين قالت:

((اللهم يتم أولادهم)).

قالوا :((آمين)).

وحتى حين قالت:

((اللهم رمل نسائهم)).

قالوا: ((آمين))

كانوا قد أصيبوا بحمى جبهة الإنقاذ، فغنوا جميعا بعيون مغمضة دعاء الكارثة...

...ولهذا تنام يمينة نازفة في المستشفى الجامعي حاملو آثار التغيير!

ولهذا مئات الزهرات يغتصبن، ما باركه الشعب بالدعوات كان يجب أن لا يصيب الشعب لا غير!».[1]

تولدت هذه النظرة السلبية للمرأة في مجملها، من ذلك الفهم السطحي لأحكام الإسلام، علمًا بأنّ الديانة السماوية فصلت بشكلٍ دقيقٍ في هذه القضية، فليس فيها ولا في مقاصدها ما يحط من قيمة المرأة، إلّا أنّ التفسيرات البشرية تتأثر بالميولات، والاتجاهات الفكرية والدينية المختلفة، فتولد عن ذلك العديد من المفاهيم الخاطئة أدانت الإسلام من غير حق، وجعلت المرأة في المرتبة الثانية بعد الرجل، «**وكنت أكره ذلك التقليد الذي يجعل منا قطيعا من الدرجة الثانية**»[2]، وفي هذا إدانة واستنكار لتلك التنشئة الاجتماعية، التي تعمل على تكريس الفوارق البيولوجية بين الرجل والمرأة، وتجعلها معيارًا تصنيفيًا يضع المرأة في منزلة أدنى من الرجل.

وتتعرض الروائية "فضيلة الفاروق" لإحدى الثوابت الدينية الخطيرة التي تمس المرأة، وهي ارتداء الحجاب باعتباره الزي الإسلامي، معتبرة إيّاه رمزًا للقيود التي كبلت المرأة وقيدت حريتها، «**...بالنسبة إلي كانت الكارثة قد حلت، وانتهى الأمر...إذ كنت أشعر أن السفر إلى الجامعة بذلك الزي التنكري يعني الموت، ولهذا رفضت وبكيت وصرخت، وفي الأخير أضربت عن الطعام، لكني فشلت...**

فكل سبل المقاومة لدي كانت هشة أمام الصقيع الذي يغطي قلب والدي، ولامبالاة أفراد العائلة، فما زلت أذكر نبرة صوته الغاضب عبر الهاتف وهو يقول لي بتأني المقتنع بقراره: – ابقي في البيت إذا، أو موتي...»[3]، وحتى لا تخسر البطلة دراستها فضلت ارتداء الحجاب، والرضوخ لقرار رجال العائلة، رغم أنّ الحجاب كان يُشكل عائقًا أمام تطلعاتها وطموحاتها، بل إنّ ارتداءه اقترن بمعنى الموت بالنسبة إليها، كيف لا وهي تراه بمثابة السجن الذي يحدُ من حريتها.

(1) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص51-52.
(2) المصدر السابق، ص24.
(3) المصدر السابق، ص12-13.

واجهت الروائية أثناء طرحها لهذه القضايا المثيرة العديد من الانتقادات – شأنها في ذلك شأن العديد من الروائيات في العالم العربي والغربي على السواء– ولأنّها كانت على علم بذلك منذ البداية، فضلت التقنّع وراء اسم مستعار لتفادي الرقابة وخطر المواجهة، وللحصول على قسط من الحرية، يُساعدها على الخوض أكثر في أعماق المجتمع، لأجل تعريه وفضح العديد من الممارسات التي تتعرض إليهما المرأة من طرف المجتمع الذكوري.

لم تكتف "فضيلة الفاروق" بتوقيع أعمالها الأدبية باسم مستعار، بل إنّها استعانت بألقاب وكُنى غير معروفة، وخير ما يجسد ذلك في روايتها الأولى "مزاج مراهقة" شخصية "يوسف عبد الجليل"، التي تُمثل شخصية كاتب وصحفي مشهور في كل الوطن العربي، إضافة إلى مشاركته في الثورة التحريرية الكبرى إلى جانب كبار رموزها، أمثال "هواري بومدين"، "محمد بوضياف"، ...، وغيرهم، إلّا أنّ اسمه هذا اسم مستعار، ودليل ذلك من الرواية ما جاء على لسانه في حـــوار لـــه مع "لويزا": «**– عبد الجليل ليس بلقبنا الأصلي، إنه لقب مستعار، كان لقبا ثوريا اختاره والدي لنفسه، ثم أدبيا، ثم أرسى قواعده، ومد الجذور**»[1] ، فـ"عبد الجليل" لقب ثوري من اختيار والده، ثمّ تحول إلى اسم أدبي مستعار، سرعان ما انتشر في الأوساط الأدبية.

وعن مشاركته في الثورة، وشهرته التي بلغت عنان السماء، تقول "لويزا": «**مدّ يده، صافحنا، ظلت لمسة يده مستقرة في يدي، دفؤه، رائحته، تاريخ يده التي صافحت الرؤساء والوزراء و((الشخصيات)) والفقراء، ولامست السلاح والورق والأميرات...**»[2] ، إلّا أنّنا لا نعثر على شخصية "يوسف عبد الجليل" في الواقع، ممّا يدل على أنّ الروائية استعارت له اسمًا مجهولًا، وكُنية غير معروفة لإخفاء هويته الحقيقية.

(1) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص94.

(2) المصدر السابق، ص85.

تتساءل الروائية في موضع آخر من الرواية عن الكيفية التي يحدث بواسطتها هذا الأمر، أو بتعبير آخر عن الكيفية التي يتم بها استبدال الاسم الحقيقي باسم آخر مستعار، تقول على لسان بطلتها: «**– كيف يمكن أن يحدث ذلك؟**

أجاب:

– مثلما حدث مع قاصدي مرباح، مع هواري بومدين، (...) (مثال جيد)، هو مناضل وزوجته كاتبة، استعارت اسم نضاله، وقد وافقها جيدا.

–أنيسة بومدين؟

– أنيسة، حتى طمست ذكرى بومدين في عهد الشاذلي، ظلت تذكرنا به علنا، أظن بأن أحسن شيء يمكن أن يحدث لنا حين نعطي اسمنا إلى كاتبة أو كاتب»[1] ، يبدو أنّ الروائية أعجبتها فكرة الاسم المستعار، بوصفه وسيلة لتمرير خطاب غير سائد، ينطبق على الجنسين، لكنّه يصبح في حق المرأة الكاتبة أحق بالحضور.

نُشير إلى أنّ قناع الاسم المستعار قناع ظرفي، ينتهي دوره بانتهاء ظروف وملابسات ابتكاره من أجل التخفي، فمعظم الأسماء المستعارة تكشف قناعها، وهذا ما حدث مع الروائية "فضيلة الفاروق" التي ذكرت اسمها الحقيقي في متن رواية "مزاج مراهقة"، على لسان بطلتها أثناء حديثٍ لها مع خالها عن جدها، حيث جاء في الحوار:

«**وقف خالي باكيا:**

– الطبيب أحمد ملكمي لن يموت، وإن لم تكرمه الجزائر، سأكتب اسمه بنفسي على كل الشوارع والمستشفيات والمدارس، وحتى على القبور...».[2]

(1) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص94-95.

(2) المصدر السابق، ص59.

وكذا في حوار آخر لها مع الصحفي "يوسف عبد الجليل"، تقول:

«تصور خالي سيموت غيظا من التحاقي بمعهد الأدب؟

فقال:

– أهناك شخص آخر يكره الأدب إلى هذه الدرجة؟

قلت له:

– كانت أمنيته أن أكون طبيبة مثل جدي.

– جدك طبيب؟

– حتما سمعت به، كامن من أطباء الثورة، لم يعش كثيرا استشهد شابا.

انتفضت غزالة جبينه، بدت أربعا، رفع حاجبيه قليلا وبدا الاهتمام شاذا أشرعة عينيه حين سألني:

– ما اسم جدك؟

أجبته:

– أحمد ملكمي».[1]

يتحد اسم الروائية الأصلي انطلاقًا من اسم الجد ، فـ "أحمد ملكمي" هو جد "فضيلة" في الواقع ، و بالتالي فالاسم الحقيقي للروائية هو "فضيلة ملكمي"، ويبقى الاسم المستعار علامة فارقة، وسمة بارزة دالة على جدل حضور الكاتبة وغيابها ، إضافة إلى أنّه يُمثل دور الحماية و التستر، ويقي من سطوة الهيبة الاجتماعية، التي تلاحق الروائية خاصة بعد كشفها للتابو، وخوضها

(1) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص99-100.

في محظورات سياسية، اجتماعية ودينية , فخوفها يتراوح بين الخوف من مواجهة المجتمع الذي تمت تعريته، والخوف من المساس بمكانة العائلة التي تنتمي إليها، وتبقى ضرورة تمكين الكاتبة من التعبير عن فكرها دون التصادم مع الرقيب، أهمّ من إثبات الذات في و أمام المجتمع.

ليست الروائية "فضيلة الفاروق" وحدها من تسترت خلف قناع الاسم المستعار، بل هناك روائية جزائرية أخرى استعارت اسمًا آخر لتوقع به أعمالها الإبداعية، يتعلق الأمر بالكاتبة "عائشة بنّور"، أو من يعرفها القراء باسم "عائشة بنت المعمورة"؛ إذ أصدرت سلسلة من الروايات تحت الانتساب لبلدية "المعمورة" بولاية "سعيدة" مسقط رأسها، متمثلة في رواية "السوط والصدى" 2006م، "اعترافات امرأة" 2007م، "سقوط فارس الأحلام" 2009م، "نساء في الجحيم" 2016م.

ففي رواية "اعترافات امرأة" الحائزة على جائزة الاستحقاق الأدبي لجائزة "نعمان الأدبية"، قدمت الروائية قراءة حول موضوع التابو من وجهة نظر أنثوية، على لسان ساردٍ مذكرٍ، تتخللها آهات حزينة، تُشبه شكوى مكبوتة من التابوهات، فنقرأ مثلا: «**ظلت أوتاد البداوة محفورة في أعماقي تستحي الاقتراب من مملكة الحب وتختلس الحب اختلاسا من الصور والأغاني**...»[1]، وعن القمع النفسي الذي فرضته هذه المحظورات على وجدان المرأة، وما نتج عنه من كبحٍ نفسي، ما فتئت الكاتبة في البوح والاعتراف به بين صفحات هذا النص السردي، بقولها: «**كانت تجذبني تلك الموجات الكهرومغناطيسية التي تحرك الدواخل وتؤجج المشاعر وكيفية التحايل بها على الزمن الذي يلعب دوره على جسدي**...»[2]، وفي هذا اعترافات نفسية تفوق الصراحة إلى الجرأة أحيانًا، بُغية تخفيف الألم النفسي الناتج عن كبت المشاعر.

(1) عائشة بنور (بنت المعمورة): اعترافات امرأة، منشورات دار الحبر، ط1، 2007، ص33.
(2) المصدر السابق، ص103.

تحمل رواية "اعترافات امرأة" زخمًا من الجماليات، والقيم الفنية، يغلب عليها السرد السيكولوجي إلى حد بعيد، الذي يعمل على شرح الذات الأنثوية المغيّبة، عبر لغة حميمية دافئة، وأسلوب شاعري هادئ، غير أنّ اللمسة الجديدة الغير مألوفة في هذه الرواية هي عدم اهتمام الكاتبة بصوت المجتمع، وتفرغها التام لسرد بوح الأنثى، وهي بذلك انتصرت لصوتها ضدّ صوت التابو، كمحاولة منها لتخليصها من الكبت الذي أرهقها وكبّل نفسيتها، لهذا تعمدت "بنت المعمورة" استعمال كلمة "اعترافات"؛ لأنّها تلخص بوحًا أنثويًا مطولًا، هذا البوح ما هو إلّا نموذجًا عن صرخات لنساء أخريات، تحدين الحضر النفسي والفكري المسلّط عليهنّ من طرف المجتمع الذكوري، لهذا لامست كلمات البطلة الجرأة واقتربت من التمرد، تقول: «**أعترف بحيائي الذي كبلني لأذوب في بقايا أحلامك..لست أدري إن كنت أعدمت نفسي قبل أن أرحل على وسائدك..فأحول جسدي على صهوة جواد يرفض القيود! أعترف أنني امرأة مازالت .. تحبك..!**»[1].

تتواصل اعترافات "عائشة" على لسان بطلتها في الرواية، وهذه المرة تضعنا أمام مشهد سينيمائي ينقل لنا ألما حسيًا خالصًا، «**كان الحب يمارس البوح على أجساد تتصارع تحت أقنعة الشهوة والكبت وارتكاب حماقة الوهم وتصديقه..**»[2]، يتضاعف ذلك الألم ليخاطب العمق الباطني لنفسية الملتقي «**رحلت والحقيقة أنها خطيئتي.. خطيئتي أنه كان لي وجه آخر غير وجهي، وروح غير روحي تزورني تلك الرؤيا المحملة بنذير الشؤم**»[3]، بعدها تنتقل الساردة إلى الحديث عن تلك الضغوطات المختلفة، والظروف التي ساهمت إلى حدّ بعيد في صنع وجعها، «**أنا امرأة يكثر وجعها مرة باسم الدين ومرة باسم الحرية مرة باسم التقاليد ومرة باسم الأنوثة ومرة**

(1) عائشة بنّور (بنت المعمورة): اعترافات امرأة، ص47.

(2) المصدر السابق، ص34.

(3) المصدر السابق، ص42.

باسم التيارات ومرة باسم الوطنية ومرة باسم الأمومة .. ومرة باسم الطفولة..»[1]، تتعدد الأسباب والوجع واحد، فالأنثى تقهر بسبب المفاهيم الخاطئة للدين، وتقهر باسم الحرية، وتقهر بسبب العادات والتقاليد البالية، وتقهر باسم الأنوثة، وباسم التيارات الفكرية أو السياسية.

يبدو أنّ "عائشة بنت المعمورة"- ومن خلال روايتها هذه- تُحاول كسر التابوهات، وخرق المقدسات، وكشف المستورات؛ لأنّه «**لا قيمة للرواية بدون تعرية واقع القيم الاجتماعية السلبية السائدة، وبالذات في مجال اضطهاد جسد المرأة في المنظور النسوي**»[2]، الذي يُعلي من شأن الجسد الأنثوي، ويمنحه الحق لإدانة القمع الذكوري المهيمن على المرأة.

ونحن نقلب صفحات هذه الرواية لفت انتباهنا ذلك الحضور المكثف للأمكنة الصغيرة والمغلقة، التي تحمل بين طياتها دلالة السجن الذي تعيش فيه المرأة، وما السجن هنا إلّا رمزًا لذات الروائية المقيّدة بأعراف المجتمع وعقلية الرجل، الذي تفنّن في زرع أفكار الدونية والتهميش حول صورة المرأة، وقد نجح فعلًا في ترسيخ هذه الفكرة في الذهنيات المتوارثة جيلًا بعد جيل، ممّا جعلها رهينة المحبسين؛ ذكريات الماضي الذي تؤرقها، والوحدة القاتلة التي تكتم على أنفاسها، وهذا ما نلمسه في المنجز الروائي، وتحديدًا في قول الساردة: «**تطلعت إلى الجو وإلى سقف الغرفة الضيقة فوجدت السكون يخيم على المكان، وقد أضاءت المصابيح وشعت أنوارها الأماكن البعيدة...الحالكة بالظلمة**»[3]، هذا التصوير الإيحائي يعكس لنا تلك الحالة النفسية التي تسبح فيها الروائية، فعلى الرغم من تلك المصابيح التي تشع نورًا وأملًا، إلّا أنّ الروائية لا تزال تتخبط في بوثقة وخز نفسي، وتعيش في مد وجزر بين لحظات للألم وأخرى للأمل.

بين هذا وذاك، وبين هذه المتناقضات تتأرجح نفسية الروائية، وتنبع حيثيات البوح والاعتراف، وهذا ما نقرأه في هذا المقطع المقتبس من الرواية: «**كنت موقنة أن في حجرتي الضيقة**

(1) عائشة بنّور (بنت المعمورة): اعترافات امرأة، ص61.

(2) حسين المناصرة: مقاربات في السرد (الرواية والقصة في السعودية)، ص40.

(3) عائشة بنّور (بنت المعمورة): اعترافات امرأة، ص21.

وجه جميل ينتظرني وصمت أخافه ..»[1]، والمتأمل في هذا المقطع يتراءى له حجم التناقض الذي تعيشه الروائية؛ إذ وعلى الرغم من ضيق حجرتها، وفي هذا التعبير كناية على دلالات السجن الذي تُعاني منه المرأة، فالحجرة الضيقة كالسجن الذي ينغلق على غرفه، والذي ينطوي على أسراره وخباياه ومواجعه، إلّا أنّ بها وجه صبوح يتوق لرؤيتها، وعند اللقاء يختم ذلك الصمت الرهيب الذي تخاف منه الساردة، ضمن هذه التناقضات يبرز الاعتراف الذي بقدر ما يُريح نفسية الكاتبة، فهو كذلك يُحطم كيانها ويُهز استقراره، وما هذه الاعترافات في مجملها إلّا بوحًا مطولًا، لامرأة تتولى مهمة نقل صرخات نساء أخريات.

تتصاعد اعترافات "بنت المعمورة" لتضع يدها على الجرح، والوجع الذي تعاني منه الذات المؤنثة الرافضة للسلطة بتمظهراتها المختلفة، الثائرة في وجه المجتمع بأعرافه وتقاليده البالية، التي ما فتئت تظلم المرأة وتقهرها، وتكتم على أنفاسها بُغية تغييب صوتها، وفق هذا التصور تحاول الساردة تعرية ذلك الشعور، وتفريغ تلك المكبوتات، تقول: «**امرأة أخرى تحرضني أحيانا على الخطيئة لتكشف المجهول وتدرك سر اللذة والنار معًا**»[2]، تبدو الروائية في هذا المقطع مولعة بهاجس التمرد، محبة للتطلع واستكشاف عوالم أخرى رغم الصعوبات والعراقيل التي تقف أمامها، وبنبرة حادة ودون مراعاة لسلطة المجتمع والرقيب تكشف الساردة عم مكامنها الداخلية، والتي طالما كانت تخشى من الإفصاح بها؛ لأنّ ذلك يُعد ممنوعًا ومحرمًا في مجتمع يأسر ويكبل الأنثى، ويدفع بها إلى الكثير من العقد النفسية اتجاه الجسد الأنثوي، وبذلك أصبحت مضطهدة في صمت داخلي.

استطاعت الروائية "عائشة بنور" المعروفة بـــ "بنت المعمورة"، أن تعالج الكثير من القضايا الشائكة والحساسة في روايتها "اعترافات امرأة"، بل إنّها تطرقت إلى موضوع التابو كسبب رئيسي في صنع معاناة الأنثى، متخفية في ذلك وراء قناع الاسم المستعار، غير أنّها لم تُخفِ اسمها الحقيقي

(1) عائشة بنور (بنت المعمورة): اعترافات امرأة، ص58.

(2) المصدر السابق، ص48-49.

مثلما فعلت "فضيلة الفاروق"، وإنّما أضافت إليه اسمًا آخر، بُغية التمويه والتحايل على القارئ، وحتى تتمكن من تعرية وفضح الواقع، دون خوف من المراقبة والمواجهة، ثمّ إنّ بوادر التمرد لدى الروائية على حدود التابو، ظهرت منذ اللحظة التي بدأت فيها في البوح والاعتراف، بما يُعكر صفو حياتها على لسان بطلتها، وبالتالي شكّل خرق التابو والتمرد على الرقيب بمختلف تمظهراته، نقطة انطلاق "بنت المعمورة" في البحث عن ذاتها، ونيل حريتها وكذا مثيلاتها من النساء، وسط المجتمع الذكوري الذي تعيش فيه، وما ترسخ في قاموسه من دونية وسلبية، وهامشية حول مكانة المرأة في المجتمع.

نخلص في الأخير، إلى أنّ المرأة المبدعة وجدت نفسها أمام خيارين أحلاهما مُر، إمّا أن لا تكتب وبالتالي تحكم على نفسها بالانتحار الإبداعي، وإمّا أن تكتب باسم مستعار، وهو الخيار الذي فضلته كل من "فضيلة الفاروق" و"بنت المعمورة"، وتبعًا لذلك يصبح اللجوء إلى الاسم المستعار وسيلة من وسائل الحضور الأدبي، يُمكن الكاتبة من التعبير عن آرائها وأفكارها دون صدام مع المجتمع الذكوري، الذي لم يتقبل بعد فكرة ممارسة المرأة لفعل الكتابة، ثمّ إنّ الجرأة في الطرح تُعد من أهمّ الأسباب التي تُجبر الكاتبة على التستر والتخفي، وهذا ما لامسناه عند لروائية "فضيلة الفاروق"؛ إذ تميزت كتاباتها بالتمرد، وبنوعٍ من الطرح الجريء، لم نجده عند مثيلاتها من الروائيات، ينضاف إلى ذلك خوف المرأة الكاتبة من الفشل في هذه التجربة الجديدة، هذا الأخير يُمثل سببًا آخر لا يُمكن إغفاله في التستر خلف قناع الاسم المستعار.

2- تذكير العتبة النصية

تندرج مقدمات النصوص الأدبية، شعرية كانت أم نثرية، في الأعراف النقدية المعاصرة ضمن أهمّ عتبات النص (Paratexte)، أو الفواتح النصية التي تستدعي انتباه القارئ، نظرًا لاحتلالها جزءًا مهمًا من الغلاف الخارجي؛ إذ أنّ مقدمة النص والعنوان يقتسمان الغلاف الخارجي لأيّ عمل أدبي، فيحتل العنوان الواجهة أو الجهة الأمامية، وتبقى الجهة الخلفية مكانًا لكتابة المقدمة أو لتقديم هذا العمل الأدبي، ويحدث أن يكون التقديم في الصفحات الأولى من النص الأدبي.

تحتل المقدمة — وفق هذه الطروحات- موقعًا نصيًا حساسًا «**يتيح للمؤلف أن يستدرج قارئه إلى حيث يريد دون أن يدري، يكفي فقط أن يسلط عليه كل وسائل الإغواء والإغراء كي يسقطه صيدا ثمينا يبادله متع القراءة ولذات التلقي**»[1]، وبالتالي ينبغي لنا أن نُدرك الأهمية القصوى، التي تحتلها المقدمة في استقطاب القارئ، وتوجيهه نحو عملية تذوق النص، وفك شفراته عن طريق تأويله.

ولما كانت المقدمة بهذه الأهمية، ارتأينا في هذه الجزئية من البحث أن نسلط الضوء على مقدمات بعض الروايات النسوية الجزائرية، ولنا أن تساءل في هذا المقام – مثلما تساءل "يوسف وغليسي"- عن حال الروائية الجزائرية مع مقدمات أعمالها؟، أو بتعبير آخر عن كيفية تقديم رواياتها إلى القراء؟ وهل نجحت في استدراج قرائها إلى حيث تريد؟ غير أنّ أهمّ سؤال نريد طرحه، هل اعتمدت المرأة الكاتبة على قلمها في التعريف بأعمالها؟ أم أنّها أوكلت مهمة التقديم إلى أشخاص آخرين؟.

أثناء انتقالنا من رواية إلى أخرى، وفي محاولة منّا للإجابة عن هذه التساؤلات، تفاجأنا بوجود روايات نسوية مقدمة من طرف كتاب رجال، الأمر الذي يؤكد مرة أرى أنّ الرجل مازال

(1) يوسف وغليسي: خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري)، ص94.

يحتفظ بدوره الفعّال في منح الحضور الأدبي للمرأة الكاتبة؛ إذ أوكلت إليه مهمة حراسة عتبات النص المؤنث، وبالتالي إضفاء الشرعية على الممارسة الأدبية الأنثوية[1]، وهي بذلك تُدعم سلطته وسيطرته عليها، من حيث تدري أو لا تدري، وذلك بالتستر والتخفي خلفه، وكأنّها بذلك تُسلّط "ثقافة الحريم" مرة أخرى على الكتابة النسوية، وتحرمها من تقديم نفسها بنفسها دون وساطة ذكورية.

ففي ممارسة بدت سائدة إلى حد ما، ظهرت مجموعة من الإصدارات الأولى للروائيات الجزائريات مع مقدماتٍ لبعض الأدباء والنقاد من الرجال، ولنا أن نقف عند هذه الظاهرة التي تكررت في مراحل مختلفة من إسهام المرأة الكاتبة في مجال الأدب، متسائلين إن كانت هذه الممارسة طبيعية، أم ظرفية خاصة بالمرأة في بواكير تكوينها الأدبي؟، وسط مجتمع عمل على تغييب المرأة عن الوسط الأدبي والثقافي.

وبالعودة إلى هذه الظاهرة، ومحاولة تقصيها في الساحة الأدبية الجزائرية، تبرز لنا نماذج روائية نسوية قدمها كتاب رجال؛ إذ تولّى الشاعر السوري الكبير المرحوم "نزار قباني" مهمة تقديم رواية "ذاكرة الجسد" لـ"أحلام مستغانمي" (1993م)، وقبل هذا تولّى الشاعر الجزائري الكبير "محمد الأخضر السائحي" تقديم ديوانها الشعري "على مرفأ الأيام" (1972م)، فهل هي عادة "أحلام" مع كل إصدار جديد في فنٍ أدبي معين؟؛ بمعنى أنّها تستنجد بشاعر كبير في كل تجربة إبداعية جديدة، ثمّ سرعان ما تعزف عن هذه الممارسة، فالشاعر "محمد الأخضر السائحي" قدّم لها أوّل ديوان شعري، وعند انتقالها إلى كتابة الرواية تولى "نزار قباني" تقديم أوّل رواية لها، ثم عزفت عن هذه الفكرة مع باقي دوانينها الشعرية، ونصوصها الروائية.

تجدر الإشارة هنا، إلى أنّ هذه « **الكاتبة التي هي في صميمها شاعرة ارتدت عن النظم واعتنقت السرد طريقة جديدة للتعبير عما لديها من أفكار ومشاعر ومواقف وأحوال، إلا أنها**

(1) ينظر: يوسف وغليسي: خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري)، ص94.

لم تقطع صلتها بالشعر قطيعة بل توصلت إلى أسلوب خاص يمتزج فيه الشعر والنثر»[1]، ومارست بعض التحرر غير المعهود؛ حيث اتخذت من "أحلام" رمزًا لمدينة "قسنطينة"، ومن "قسنطينة" نموذجًا لتصوير الواقع السياسي والاجتماعي للبلاد، وبذلك معالجة قضايا حساسة وخطيرة، اخترقت فيها الثالوث المحرم (الجنس، الدين، السياسة)، بجرأة لم نعهدها في الكتابة النسوية في تلك المرحلة الحرجة من تاريخ الجزائر.

وهنا يمكن القول، إنّ تحول "أحلام مستغانمي" من نظم الشعر إلى كتابة الرواية، وسعيها لخلق «**أفق حداثي في هذا النمط من الكتابة السردية**»[2]؛ حيث مزجت بين الشعري والنثري كأداة مناسبة لاستيعاب كل الطروحات الجديدة الخاصة بين النقد والإبداع، ينضاف إلى ذلك جرأتها في تعرية الواقع وفضح المستور، هي التي أدت إلى تخوفها من عدم نجاح هذه التجربة الجديدة في مجال الرواية، وتبعًا لذلك كان لزامًا عليها الاستنجاد بشخصية أدبية معروفة من أجل احتواء هذه الرواية، خاصة وأنّ الكاتبة حاولت تحدي كل تلك التعليقات والانتقادات التي تُهمش المرأة، وتقصي كتاباتها من الحقل الأدبي، وكانت بداية هذا التحدي مع "ذاكرة الجسد" التي سعت فيها للتعبير عن ذاتها كامرأة قادرة على الإبداع، كما دعت إلى «**اختراق النظريات الذكورية، التي بدأت في عصور النهضة والحداثة، بفرض التشكيك بها وهدم النظريات التي قامت عليها، لكنها مغرقة في ذكوريتها واستثنائها للآخر**»[3]، ممّا أفرز إعادة النظر في المبدأ أو المعيار النقدي، الذي يجعل من الإبداع حكرًا على الرجل.

يبدو أنّ ما كانت تصبو إليه الروائية قد تحقق إلى حد ما، وما كتبه الشاعر "نزار قباني" على ظهر غلاف رواية "ذاكرة الجسد" إلّا دليلًا على ذلك، فبعد الانتهاء من قراءتها كتب قائلا: «**قرأت رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، وأنا جلس أمام بركة السباحة في فندق**

(1) فرنسيسكو ليجيو: الترجمة بضمير الخائن (الاختلاف عين على الكتابة والنقد والاختلاف)، دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف، ماي 2003، العدد 3، ص33.

(2) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية الجزائرية (أسئلة الكتابة، الاختلاف، التلقي)، ص62.

(3) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات، المرجعيات، المنهجيات)، ص114.

سامرلاند في بيروت، بعد أن فرغت من قراءة الرواية، خرجت لي أحلام من تحت الماء الأزرق كسمكة دولفين جميلة، وشربت معي فنجان قهوة وجسدها يقطر ماء ... روايتها دوختني، وأنا ناذرا ما أدوخ أمام رواية من الروايات، وسبب الدوخة أن النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون، واقتحامي، ومتوحش، وإنساني وشهواني ... خارج على القانون مثلي، ولو أن أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر...لما ترددت لحظة واحدة...»[1].

هذه الشهادة التي أدلى بها الشاعر السوري، الكبير الذي اتفق الجميع على شاعريته، وعلى فحولته في كتابة الشعر ونظم القوافي، من شأنها أن تُعلي من قيمة الرواية، وأن تُؤثر في جمهور النقاد والقراء، وأن تُثبت أنّ المرأة بإمكانها منافسة الرجل في الإبداع، وأنّها تمتلك قلمًا حلوًا، وخيالًا واسعًا، ولغة شعرية راقية، وهو ما جعل "أحلام مستغانمي" ترفض الرأي القائل بأنّها: «**وجدت التحدث بلسان الرجل يسهل عليها الكتابة ويساعد على السرد ويجعلها تقول ما تعجز قوله أنثى**»[2]، فكأنّ بها تنفي أنّ استعمال لغة الرجل، مكنّها من امتلاك حرية التعبير عمّا تُريده بشكل أكثر دقة، ممّا لو كانت استعملت لغتها الأنثوية، وترى أنّ ذلك ما عدا ممكنًا الآن، في وقت يكاد فيه عدد النساء المبدعات يتجاوز عدد الرجال المبدعين.

ويكفي شاهدًا على ذلك، ما عبرت عنه "أحلام" في روايتها على لسان البطلة الساردة "حياة"، تقول: «**منذ قرن، لكي تستطيع الكتابة، تبنّت جورج صاند اسمًا رجاليًّا، وثيابًا رجاليّة. عاشت داخلها كامرأة. ولأنّ هذا لم يعد ممكنًا، فأنا أستعير كلّ مرّة ثياب امرأة أخرى، كي أواصل الكتابة داخلها**»[3]، وفي هذا تأكيد على عدم حاجة المرأة الكاتبة لتقنية السارد المذكر، للبوح ببعض المواضيع الحساسة، والتي تعجز عن الإفصاح بها كامرأة في عمقها الثقافي، فبعد أن كانت المرأة الكاتبة تُمارس لعبة التخفي وراء قناع الاسم المستعار، كما هو الحال عند الكاتبة الفرنسية الشهيرة "**جورج صاند George Sand**" (**1804م–1876م**) حين وقعت

(1) كتبت هذه الشهادة على ظهر غلاف "ذاكرة الجسد" في طبعتها الثانية، لندن، 20-08-1995.

(2) عبد الله محمد الغدامي: المرأة واللغة، ص49.

(3) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص189.

بعض مؤلفاتها الأولى باسم زوجها **"جول صاندو Gules Sandeau" (1811–1883)**[1]، أصبحت الآن في غنى عن ذلك بعد أن تحررت من قيود الكتابة الرجالية، وأصبحت تكتب بلغة ذات خصوصية أنثوية.

ولأنّ الحديث في هذا المضمار يقودنا إلى متاهات أخرى، ويخرجنا عن صلب الموضوع الذي نحن في صدد مناقشته، نفضل العودة إلى ظاهرة تقديم بعض الروايات النسوية الجزائرية بأقلام رجالية، كنوع من الأقنعة التي يحدث أن تلجأ إليها المرأة الكاتبة لضمان الشهرة والمقروئية، أو للتخلص من كابوس عدم نجاح تجربتها، وكأنّها بهذا تُحاول إقناع القراء بأنّ روايتها في المستوى المطلوب، مادام قد شهد على ذلك أديب، أو ناقد معروف، وهذا ما حدث مع رواية "ذاكرة الجسد"، التي يُقال بأنّه تمّ بيع أكثر من مليوني نسخة منها، فهي الرواية التي دوّخت الشاعر السوري "نزار قباني"؛ لأنّها تُشبهه إلى حدّ التطابق، بل إنّها تمتاز بسمة شعرية، جعلت من "نزار" يقول عنها: «**الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر**»[2].

يُواصل "نزار" مدحه لهذه الرواية بقوله: «**هذه الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور...بحر الجنس، وبحر الاديولوجية، بحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها، وأبطالها وقاتليها، وملائكتها وشياطينها، وأنبيائها وسارقيها...هذه الرواية لا تختصر ذاكرة الجسد فحسب، ولكنها تختصر تاريخ الوجع الجزائري، والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي...**»[3]، وفي هذا إشارة إلى ملخص الرواية، وإلى أهمّ القضايا المطروحة في المتن، وكيف أنّ "أحلام مستغانمي" تمكنت من خرق التابو، ومن فضح وتعرية المجتمع الجزائري.

تحدث "نزار قباني" في آخر هذه الشهادة، عن حوارٍ له مع صديقه "سهيل إدريس" حول هذه الرواية، وكيف أنّ صديقه نصحه بخفض صوته حتى لا تسمعه "أحلام" فتُجن، يقول:

(1) Pierre Ripert : Dictionnaire des auteurs classiques, Maxi-livres, 2002, P225.

(2) كتبت هذه الشهادة على ظهر غلاف "ذاكرة الجسد" في طبعتها الثانية، لندن، 20-08-1995.

(3) كتبت هذه الشهادة على ظهر غلاف "ذاكرة الجسد" في طبعتها الثانية، لندن، 20-08-1995.

«وعندما قلتُ لصديق العمر سهيل إدريس رأيي في رواية أحلام، قال لي لا ترفع صوتك عاليا...لأن أحلام إذا سمعت كلامك الجميل عنها، فسوف تجن...أجبته: دعها تجن...لأن الأعمال الإبداعية الكبرى لا يكتبها إلا مجانين!!»[1].

بعد هذا الكلام الجميل عن هذه الرواية، تعرضت الروائية الجزائرية "أحلام مستغانمي" لهجمة شرسة، هدفها التشكيك في قدرتها على ممارسة فعل الكتابة؛ إذ منذ صدور روايتها "ذاكرة الجسد" والشكوك تحوم حولها، وعلامات الاستفهام تُلاحقها، مشككة إن كانت هي فعلًا من خطت كلمات هذه الرواية، فمرة يتهمونها بسرقتها من الكاتب المرحوم "مالك حداد" الذي خصته بالإهداء، والبعض ينسبها للشاعر العراقي "سعدي يوسف"، وهناك من اجتهد لعقد مقارنة بين "ذاكرة الجسد" و"وليمة لأعشاب البحر" للكاتب "حيدر حيدر"، مثلما فعل الناقد "رجاء النقاش"، والهدف الأول من كل هذا وذاك، هو إنكار كتابة "أحلام" لهذه لرواية، لا لشيء إلّا لأنّها أنثى؛ إذ اعتاد القراء والنقاد على أنّ الإبداع حكر على الرجال، فإن حدث وخرجت إحداهنّ عن القاعدة، سارعوا إلى التقليل من شأن ما أبدعت، واتهموها بسرقته من رجل كاتب.

وعلى الرغم من كل ما قِيل ويُقال، وصل عدد طبعاتها إلى أكثر من 20 طبعة، وحصلت على عدّة جوائز منها، جائزة مؤسسة "نور" بـ"القاهرة" عام (1996م)، والتي تُمنح لأحسن إبداع نسوي باللغة العربية، وكذلك حصلت على جائزة "نجيب محفوظ" للرواية، التي قُدمت لها من طرف الجامعة الأمريكية بـ"القاهرة" عام (1998م)، وحازت على جائزة "جورج ترابای" كأفضل عمل أدبي منشور في "لبنان"، وتُرجمت الرواية إلى لغات عديدة كاللغة الإيطالية والفرنسية، وقيل أنّها تُرجمت للغة الألمانية، والإسبانية، والصينية، والكردية، واعتبرها النقاد أحسن عمل روائي صادر في العقد الأخير.

(1) نزار قباني: شهادة على ظهر غلاف ذاكرة الجسد، لندن، 20-08-1995.

نعود إلى موضوعنا، وإلى الإشكالية التي نحن في صدد مناقشتها، والمتعلقة بتذكير العتبة، ولنا أن نتساءل هنا لماذا لم تستعن "أحلام" بشخصيات أخرى لتقديم روايتها الصادرة بعد "ذاكرة الجسد"؟ أم أنّ صيتها ذاع وانتشر وأصبحت غنية عن التعريف؟ أم أنّها فلربما أصبحت متأكدة من نجاحها، حتى وإن استغنت عن التقديم بقلم مذكر؟.

ليست "أحلام مستغانمي" وحدها من لجأت إلى تذكير العتبة في روايتها "ذاكرة الجسد"، فهذه الروائية "عائشة بنّور"، أو "بنت المعمورة" كما يعرفها جمهور القراء تسير على خطاها؛ إذ فضلت أن يُقدم روايتها الأولى "السوط والصدى"، "إبراهيم صحراوي"، الذي يقول فيـــها: «**السوط والصدى، الرواية الأولى لبنت المعمورة، تُنبئ بمسار روائي مُزهِر، لكن بشرط امتلاك أحسنَ وتطويع أجودَ للعدة الفنية خصوصا ما تعلَّق منها بأدوات كتابة رواية ناجحة شكلا ومضمونا: سرد متدفق، رؤية واضحة متناغمة، سيطرة على الحدث دقة تصوير وإتقان للشخصيات ومناسبة تامة بينها وبين ما يُسنَد إليها في الفضاء الروائي .. مع لغة أنيقة تحققّ أكبر قدر ممكن من الخفة والبساطة ... والسلامة من الأخطاء اللغوية بأصنافها أولا، ومن الركاكة والإبتذال أو التقعُّر والترهُّل ثانيا**»[1].

وعن المحتوى العام لهذه الرواية، يقول "إبراهيم صحراوي": «**رواية "السوط والصدى" قراءة أخرى للواقع الجزائري ورؤية أخرى من الرؤى التي تناولته أدبيا منذ بداية ظهور النصوص والروايات التي أدرجها الدارسون فيما اصطُلِح على تسميته بـ "نص الفجيعة أو الأزمة" ... القهر الذي تعرَّضت وتتعرَّض له المرأة وضغوطات الواقع عليها من مكونات المجتمع الأخرى هو (السوط) وآثاره عليها وعلى غيرها جسديا ونفسيا وفكريا واجتماعيا وأنينها ماديا ومعنويا هو (الصدى)**»[2].

(1) كُتب هذا التقديم في الصفحات الأولى من رواية "السوط والصدى"، الجزائر في2004/4/14.

(2) كُتب هذا التقديم في الصفحات الأولى من رواية "السوط والصدى"، الجزائر في2004/4/14.

ينضاف إلى ذلك، تقديم الأديب المصري "موسى نجيب موسى" لروايتها الثانية "اعترافات امرأة" بكلمة في عنوان: (تشظي الذات ولعبة الضمائر في رواية عائشة بنت المعمورة) "اعترافات امرأة"، في إشارة منه إلى أسلوب الروائية الغير مألوف في الرواية الجزائرية الجديدة، حيث يقودنا إلى التشظي ولعبة الضمائر؛ بسبب طبيعته الزئبقية ودلالته المتعددة، ولأنّ العنوان اتسم بالمباشرة "اعترافات امرأة"، بقيت العديد من الاستفهامات والاستفسارات عالقة في ذهن القراء، غير أنّ هذه المقدمة ساهمت إلى حد ما في تنوير وجهتهم، لأجل فهم أبعاد النص ومرامي الروائية، وهي طريقة ذكية من "بنت المعمورة" لاستدراج القراء؛ حيث تريد إغوائهم وإرغامهم على الغوص في أغوار هذه الرواية دون دراية منهم.

استهلت "عائشة بنت المعمورة" روايتها بأبيات شعرية موحية للشاعر"أبو البقاء الرندي"، والتي «**كانت بمثابة نبراس أو كنار مضيء يتكئ عليه المتلقي وهو يخوض مغامرة قراءة هذا النص المبهر وكلما احتار المتلقي في تفسير كلمة أو حدث أو جملة أو مشهد عبر صفحات الرواية جمعاء يعود إلى هذه الأبيات التي أرى أنها كفيلة بأن تحل أي مشكل أو لغز، إن وجد هذا أو ذاك وهما ناذرا ما يصادفنا في هذا النص المميز**»[1].

يُشيد الروائي والأديب "موسى نجيب موسى" بقدرة الروائية على التلاعب بالألفاظ والضمائر، وبما تمتلكه من أسلوب جميل، وبوح أنثوي شاعري، جعل من نصها الروائي يصنع الفارق، «**استطاعت عائشة بذكاء فطري وإبداعي وحس روائي شفيف أن تسرع لنجدة المتلقي من تيه إن تاه في مسيرة قراءته للنص لكي تأخذ بيده حتى يهتدي إلى ما تريد أن تقوله أو تتركه في أحيان كثيرة لكي يعمل عقله في استنتاج مدلولات من وراء أسطرها تزيد النص طزاجة وطلاوة ولا تبتعد كثيرا عما تبغي أن تقوله وما تريد أن يصل إلى المتلقي ساعدها في**

(1) كُتب هذا التقديم في الصفحات الأولى من رواية "اعترافات امرأة"، في طبعتها الأولى.

ذلك كثيرًا قدرتها الفائقة على استخدام ضمائر القص بشكل يعكس رؤيتها الفاحصة للذات الإنسانية في جميع تجلياتها»[1].

يُواصل الأديب المصري في مدح الروائية، والتنويه بقلمها الأنثوي الجميل، الذي لفت انتباهه، وأثار اهتمامه، وفي السياق ذاته، يتقدم بالتهنئة الخالصة لجمهور القراء بهذا الإصدار الجديد، «**فهنيئا لنا نحن أولا قراء إبداعات عائشة بنت المعمورة على الاكتشافات المدهشة في رصد سبر أغوار الذات الإنسانية أو على هذه القدرة الجميلة على اكتشاف مناطق وأدوات روائية أتصور أنها تخص عائشة فقط (...) فنحن بصدد تجربة روائية تستحق حقا التأمل والرصد الدقيق (...) لتحقيق أكبر استفادة ممكنة من هذه التجربة الثرية حقًا**»[2].

وعلى ظهر الغلاف الخارجي للرواية، آثرت "بنت المعمورة" أن يزيّن غلاف روايتها، شهادة الناقد المغربي وأستاذ السرد العربي "بوشعيب الساوري"، الذي يقول فيها: «**إننا أمام نص روائي متميز، تمكن من حبك تقنيات السرد عبر تداخل الضمائر السردية التي تراوحت بين ضمير الغائب وضمير المتكلم الذي يستغور دواخل الذات، كما نسجل اعتناءه باللغة، وبتشخيص انفعال الذوات، عبر وصف شاعري**»[3]، هذه الشهادة التي أدلى بها الناقد المغربي "بوشعيب الساوري" من شأنها أن تزيد من القيمة الأدبية للرواية، وأن تُعرف بها أكثر، وبالتالي تجذب إليها اهتمام القراء والنقاد على حدٍ سواء.

تواصل "عائشة بنت المعمورة" في تطريز رواياتها بمقدمات ذكورية، يتعلق الأمر بروايتها الثالثة الموسومة بـ"سقوط فارس الأحلام"؛ إذ راهنت الساردة هذه المرة على الناقد والكاتب السوري "خالد عارف حاج عثمان"، لأجل أن يُدبج روايتها، ومن بين ما أورده في نص تقديمه لها، قوله: «**رواية سقوط فارس الأحلام، حجرة كبيرة وهامة في مدماك السرد العربي الجزائري**

(1) كُتب هذا التقديم في الصفحات الأولى من رواية "اعترافات امرأة"، في طبعتها الأولى.

(2) كُتب هذا التقديم في الصفحات الأولى من رواية "اعترافات امرأة"، في طبعتها الأولى.

(3) كُتبت هذه الشهادة على ظهر غلاف "اعترافات امرأة" في طبعتها الثانية.

خاصة، والعربي عامة، بل الإنساني أيضًا، لأنّ ما تقدمه الرواية هي نماذج تتخطى المحلية والعربية إلى العالمية»[1]، مثل هذا التقديم يعمل على الدعاية، والترويج، والإعلان لهذا العمل الروائي، غير أنّه يُخضع كتاباتها للوصاية والوساطة الذكورية، ثمّ إنّ "بنت المعمورة" سبق لها وأن قدمت إصداراتها الروائية لجمهور القراء والنقاد، وأصبحت الساحة الأدبية والنقدية تعرفها، فما الداعي وراء تمسكها بتذكير عتبة كل رواية تنشرها؟ أهي عادة الكاتبة مع كل إصدار جديد، أم أنّها تسعى لتحقيق وظائف نقدية أخرى؟.

إلى جانب "أحلام مستغانمي" و"عائشة بنت المعمورة"، فضلت الروائية "منى بلشم" أن يخط الروائي والناقد المغربي "شعيب حليفي" عتبة روايتها الأولى "تواشيح الورد"، وممّا جاء في ذلك التقديم، قوله: «**خوض مُنى بلشم في روايتها الأولى "تواشيح الورد" مغامرة الإبداع الباحث عن فرادة ممكنة تسمح لها بتجريب كلي في طريقة صوغ الحكاية أو تدبير رؤيتها، مما يُمكنُ اعتبار تجربة أخرى للسرد المغاربي تُعزز التراكم الذي ساهمت فيه كل الأجيال**»[2].

وعن محتوى الرواية، وأهمّ التيمات التي تناولتها "منى بلشم"، في محاولة منها لتقديم قراءة مغايرة للعلاقات الإنسانية، «**تعكس العديد من المرايا المتفاعلة فيما بينها، ذاتية وغيرية، اجتماعية وثقافية .. في أفق معرفة تُعبرُ بالرمز ما تعجز اللغة المباشرة عن قوله. لهذا جاءت الرواية لحكاية واحدة وأسئلة متعددة ذات قدرة على التخفي والتكيف .. حتى تمنح للكتابة مقدرة بناء نص تخييلي مركب بجسور تمتدُ أفقيا وعموديا، انطلاقا من قوة دفع حاسمة هي اللغة الشعرية التي كسرت رتابة النثر وولجت تجريبا تجديديا في الحكي** »[3].

يُشيد الروائي والناقد المغربي "شعيب حليفي" باللغة الشعرية، المتمثلة في شتى صور الانزياح عن اللغة النمطية، التي تزخر بها الرواية، نظرًا لطبيعة الموضوع المتمحور حول الذات الإنسانية، وعلاقتها مع الآخر، هذه اللغة يصطلح على تسميتها تجاوزًا بالكتابة

(1) كُتب هذا التقديم في الصفحات الأولى من رواية "سقوط فارس الأحلام"، في طبعتها الأولى.

(2) كُتبت هذه الشهادة على ظهر غلاف رواية "تواشيح الورد"، في طبعتها الأولى.

(3) كُتبت هذه الشهادة على ظهر غلاف رواية "تواشيح الورد"، في طبعتها الأولى.

الشعر–روائية[1]، التي تعتبر من أهمّ معالم الحداثة في الرواية المعاصرة، «**احتوت اللغة الشعرية مساحات النثر في زمن امرأة تبوح بتفاصيل الحياة، ولا تجد سوى هذا النَّفَس الذي يحررها، روحا وجسدا، ويُقيد المعنى والدلالة. تجربة ستقود الكاتبة، بكل تأكيد، بلا تجارب واختبارات جديدة أخرى تؤكد هذا المنحى الجميل والممتع**»[2].

هذه المقدمات، وتلك الشهادات لهؤلاء الأدباء والنقاد والروائيين، التي وشحت بها الروائية الجزائرية نصوصها الروائية، من شأنها أن تقدم قراءة أولية لهذه الأعمال الأدبية, وتبعًا لذلك تُسهم في توجيه القراء نحو معناها العام,كما تساعد على عملية التأويل، ومضاعفة الفهم ,ثمّ إنّها تُسلّط الضوء على الظروف والملابسات التي كُتبت فيها هذه الروايات, وتجعل القارئ يرى أشياءً ما كان له أن ينتبه إليها، إضافة إلى ذلك فإنّها تعمل على جذب اهتمام القراء والنقاد على حد سواء، غير أنّها تُعزز من وصاية الرجل وقِوامته على الكتابة النسوية، وتجعلها قابعة تحت سقفه.

غير أنّ مايهمنا في هذه الصفحات من البحث, هو محاولة الكشف عن الأسباب والدواعي، التي تدفع بالروائية الجزائرية إلى الاستعانة بالرجل، لأجل تقديم كتاباتها الإبداعية، وهي التي ترفض أن تكون في منزلة أو في درجة ثانية بعده, فهذه "بنت المعمورة " في روايتها "اعترافات امرأة" تثور في وجه التابوهات والمحظورات, وترفض تلك التصورات الذكورية السلبية المتوارثة عن الثقافة الأمّ, والتي تصور المرأة على أنّها كائن ضعيف بلا عقل , مهمته محصورة أكثر في واجبات البيت وتربية الأطفال, إلّا أنّها في الصدد ذاته تلجأ الى الأديب المصري "موسى نجيب موسى" كي يقدم روايتها الثانية "اعترافات امرأة"، ليوشح الغلاف بشهادة أدلى بها الناقد المغربي "شعيب الساوري, إضافة الى توقيعها باسم مستعار, وكذلك الحال مع جميع رواياتها، ولو تأملنافي هذا الحضور الصريح، نلحظ وجود الغطاء الذكوري لحضور المرأة, فهل كان بوسعها أن تحضر دون قناع ذكوري؟.

(1) كُتبت هذه الشهادة على ظهر غلاف "اعترافات امرأة" في طبعتها الثانية.

(2) يُنظر: محمد يوب: شعرية السرد الروائي، المقالة على الموقع:
http://www.doroob.com/?p=1125

03- تقنية الرجل السارد ولعبة التخفي

شهدت الدراسات النقدية الحديثة انفتاحًا واسعًا على الدراسات والبحوث السردية، والاهتمام بها كمطلبٍ مهمٍ في قراءة ومقاربة النصوص الإبداعية، من منطلق أنّ السرد فعل يقوم به السارد لإنتاج القصة، أو هو الطريقة التي يُقدم بها مضمونها، حيث يُراهن في ذلك على الأسلوب الذي ينفرد به عن غيره في عرض الخطاب الأدبي، وإن تشابهت الشخصيات والأحداث، وتقاربت الأزمنة والأمكنة؛ إذ «**كلما أجاد الروائي أساليب السرد المعبرة عن موضوعه الملائمة لأحداث روايته وشخصيته كان حظه من النجاح كبيرا**»(1)، لذلك صار من الضروري الاستعانة بالأساليب الحديثة في السرد، واستثمارها في تنمية الموهبة في الكتابة.

يُشكل السرد- وفق هذه التصورات- الآلية التي يعتمد عليها الروائي في إنتاج خطابه، المنضوي بدوره على عنصرين مهمين متداخلين هما: القصة التي تُعنى بنقل الأحداث؛ من أحداث وشخصيات، وفضاء مكاني، والخطاب الذي يُمثل القناة التي تربط النص بالمتلقي عن طريق تقديم المحتوى، وفق تقنيات مستحدثة، تُحدث حركية وآلية يسير وفقها السرد من البداية إلى النهاية، ويلعب السارد في هذا كلّه دور الوساطة بين القصة والقارئ، وتبعًا لذلك يقوم كل من الواقع والقارئ الضمني بدور غير مباشر في عملية تشكيل السرد، من منطلق أنّ الرواية كما يراها "هنري جيمسHenry James": «**انطباع شخصي ومباشر عن الواقع**»(2).

وتُعتبر رواية "ذاكرة الجسد" لـ"أحلام مستغانمي"، بوصفها نصًا سرديًا عن أفكار الروائية ومعتقداتها، وعن تصوراتها ورؤاها الخاصة للحياة والعالم، وعن مواقفها التي «**تتشكل في ظل رؤية موضوعية يجسدها حرصها الشديد على إظهارها بالصورة المثلى، والتشكيل الفني المثل، مع**

(1) عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، (د.ط)، 1995، ص191.

(2) نجاة بوزيد: الكتابة السردية في الرواية الجزائرية (رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغامي نموذجا)، مجلة مقاليد، العدد8، جوان 2015، ص121.

الحرص كذلك على التأثير والسيطرة على الموقفين الفكري والعاطفي للقارئ»[1]، وعملية السرد بذلك هي التي تتكفل بإخفاء الشكل الفني عن المضمون، وهي التي تحمل الواقع باتجاه الأدب، وانطلاقًا من تصور الكاتبة يصوغ السارد «**ما هو إيديولوجي متقدم في التاريخ، يصوغه مشروطا بمقتضيات نهوضه بنية قصصية أو مشروطا بمستلزمات عالم هذه الشخصية ورؤاها وأحاسيسها**»[2]؛ بمعنى أنّ هناك علاقة تماه بين السارد والكاتبة في الرواية، حيث يُشكل السارد في هذه العلاقة ما يعرف بـــ"السارد المؤلف"، الذي أصبح يمثل علامة فارقة، أو عنصرًا نصيًا، يعمل على نفي وجود أيّ علاقة بين حياة الروائية وعالمها الحقيقي، وبين عالمها الورقي الذي يتكفل بنقله وروايته.

وتبعًا لذلك، حاولت "أحلام مستغانمي" في روايتها "ذاكرة الجسد" تقديم الملامح الداخلية للحالة النفسية التي يعيشها البطل السارد، والتعمق في تصوير آلامه وأحزانه، وخيباته الناتجة عن فشل تجاربه، وتجارب المحيطين به، فكان الجانب النفسي هو محور السرد؛ إذ أخذ مساحة واسعة من الحكي في هذه الرواية، إنها شخصية تعيش حالة من الضياع، يُلازمها الشعور بالوحدة والغربة والمعاناة، تؤرقها أحزانها على امتداد صفحات هذا العمل الروائي، وتأسرها العزلة والاغتراب في زمانه ومكانه، فتجعلنا نُحس بدلالتها وملامحها الداخلية، تمتد الخيبة في نفس السارد بشعوره بالتهميش من طرف المجتمع، الأمر الذي ولد في نفسه يأسًا وإحباطًا؛ بسبب أولئك الذين داسوا على قداسة الثورة والشهداء، وشوّهوا التاريخ، وخانوا المبادئ والقيم، في سبيل تحقيق مطامعهم السياسية.

تروي الكاتبة روايتها بلسان سردي ذكوري؛ حيث تُحاول الغوص في أعماق رجل شاهد على العصر، أنهكته تجارب الماضي والحاضر، واستفراغ ذاكرته بجرأة غير معهودة، فيقوم السارد

(1) نجاة بوزيد: الكتابة السردية في الرواية الجزائرية (رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغامي نموذجا)، ص121.

(2) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي (سلسلة دراسات نقدية)، دار الفارابي، بيروت، (د.ط)، 1990، ص113.

باستعمال ضمير المتكلم بنقل السرد الاستذكاري إلى زمن الحاضر، وهو الأنسب في هذه الرواية التي «**تتخذ من شكل السيرة الذاتية ورواية الحدث في أبسط صورها أساسا في بنائها، معتمدة في ذلك على وسيلة التذكر في سرد أحداث وقعت فعلا فهي أقرب إلى السيرة الذاتية منها إلى الرواية باعتبار ضمير المتكلم وباعتبار الموضوع نفسه**»[1]، فـ"خالد بن طوبال" الرجل المثقف، والرسام التشكيلي، الراوي/ البطل في هذه الرواية يحكي لـ"حياة" البطلة/"أحلام" قصة تعرف أحداثها وتفاصيلها؛ لأنّها عايشتها معه.

يبدو أنّ الروائية وظفت تقنية الرجل السارد، أو الحكي بلسان الرجل وفق شروطها ومعاييرها الخاصة بها، وهي تخوض لعبة الكلمات وتتفنن في ممارستها، وهذا ما نلمسه في الرواية على لسان السارد: «**كنت تتلاعبين بالكلمات كعادتك، وتتفرّجين على وقعها عليّ، وتسعدين سرّاً باندهاشي الدائم أمامك، وانبهاري بقدرتك المذهلة، في خلق لغة على قياس تناقضك**»[2]، وفي هذا تلميح إلى أن "أحلام مستغانمي" على وعيٍ تامٍ، وترتيبٍ مسبقٍ لتوظيف تقنية الرجل السارد، وإسناد مهمة السرد له، وما هذه التقنية المستخدمة في الرواية النسوية، إلّا تحايلًا على الرقيب بتمظهراته المختلفة،حتى تتمكن الروائية من تمرير أفكارها، دون مواجهة أو تصادم مع الآخر.

تقوم الساردة بالتحايل على الرجل، و«**تستنجد بأسلوب اللغة المذكر كي تجد طريقها إلى مشارب الخطاب ومغاور التعبير**»[3]، وتُعلن في تحدٍ وإصرارٍ على ولوج عالمه، عالم الكتابة الذي سيطر عليه ردحًا طويلًا من الزمن، وكسر سُنّة الكبت التي أُلصقت بها جيلًا بعد جيل، بل إنّها تسعى إلى استدراجه بواسطة الكتابة، بُغية ممارسة فعل القتل عليه، والقتل هنا قتل مجازي غير

(1) عمار زعموش: الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي من نقد الواقع إلى البحث عن الذات، الثقافة، مجلة تصدرها وزارة الاتصال والثقافة، العدد 144، السنة الثانية والعشرون، الجزائر 1997، ص216.

(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص19.

(3) عبد الله محمد الغدامي: اللغة والمرأة، ص20.

حقيقي، أو هو فعل رمزي تُمارسه المرأة الكاتبة لأجل الانتقام من سجّانها رجلًا كان أو مجتمعًا، أو من الذي غيّبها وحكم عليها بالإعدام ثقافيًا، وأخضعها عُنوة لشروطه وقوانينه، «**إنَّنا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئًا على حياتنا. فكلّما كتبنا عنهم فرغنا منهم...وامتلأنا بهواء نظيف...**»[1].

يتضح أنّ الكتابة وفق هذا المنظور، لم تعد مجرد تلك العلامات الخطية، والحروف الدالة التي تدل عند اجتماعها على مدلول معين، وإنّما أصبحت وسيلة للقتل وتصفية الحسابات، وهذا ما يؤكده "أدونيس" بقوله: «**لو طرحنا هذا السؤال، أيها الكاتب لماذا تكتب؟ لما سمعنا غير هذا الجواب، أكتب لكي "أقتل" خصمي، وهو جواب تنطق به حركة الكتابة ذاتها**»[2]، وفي هذا إشارة إلى أنّ الكاتب يكتب لنفسه لا غير.

ينطلق فعل القتل الرمزي من خلال استرجاع "خالد" الراوي/البطل، أو استذكاره لحوار دار بينه وبين البطلة "حياة"، في هذه اللحظة يتراجع صوته المذكر إلى الهامش، ويكتفي بمهمة التقديم وإدارة مجريات الحوار: «**يومها تذكّرت حديثًا قديمًا لنا. عندما سألتك مرّة لماذا اخترتِ الرواية بالذات. وإذا بجوابك يدهشني. قلت يومها بابتسامة لم أدرك نسبة الصدق فيها من نسبة التحايل: ((كان لابدّ أن أضع شيئًا من الترتيب داخلي.. وأتخلّص من بعض الأثاث القديم. إنّ أعماقنا أيضًا في حاجة إلى نقض كأيّ بيت نسكنه ولا يمكن أن أبقي نوافذي مغلقة هكذا على أكثر من جثة...))**».[3]

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص18.

(2) أدونيس: النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص89.

(3) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص18.

يبدو أنّ السارد المذكر يجهل كثيرًا من التفاصيل، والحيثيات عن حياة الشخصية البطلة، وهذا ما نلمسه من خلال اندهاشه من جوابها عن سؤاله المطروح، لذا اكتفى الراوي بطرح السؤال الذي يجهل الإجابة عنه حقًا، سؤال لطالما حيره وأشغل تفكيره، لهذا أبهره جوابها الغير منتظر.

يحاول الراوي المذكر أن يكون حياديًا في طروحاته أثناء سرده لهذه الحكاية، وذلك بترك مسافة فاصلة بينه وبين الكاتبة، وبينه وبين الشخصية البطلة في الرواية، وفي علاقته بين الأول والثاني يحاول جاهدًا الاحتفاظ بصوته مستقلًا عن الطرفين؛ فلا هو يريد أن يلعب دور الكاتب الذي يسقط ذاته ونظرته الخاصة على من يروي عنهم، ولا هو ينصهر في ذوات من يشكلون موضوع سرده، وبين هذا وذاك يجعلنا «**نبصر الأحداث بعين البطل أو ذاك أو حتى بعينه هو، دون أن يكون مضطرا مع ذلك إلى أن يظهر على الركح، والراوي أخيرا هو الذي يختار المرحلة لتي تعرض علينا من خلال حوار أو وصف موضوعي**»[1].

وعلى الرغم من أنّ السارد يرغب في تحري الشفافية والموضوعية في نقل الأحداث، إلّا أنّه لا يحتكر فعل القول بعيدًا عن الشخصية التي يتولى رواية قصتها، بل إنّه يمنحها فرصة المشاركة عن طريق الصوت المسموع، أو باستعمال تقنية الصمت، وهذا ما نلمسه في هذا المقطع من "ذاكرة الجسد": «**وأضفت بعد شيء من الصمت: في الحقيقة كلّ رواية ناجحة، هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما. وربّما تجاه شخص ما، نقتله على مرأى الجميع بكاتم صوت. ووحده يدري أنّ تلك الكلمة الرصاصة موجّهة إليه..**»[2]، وهنا تصبح الرواية الناجحة جريمة لا تغتفر، ترتكب في حق ذاكرة، أو في حق شخص ما، يُمارس عليه فعل القتل الرمزي على مرأى ومسمع الجميع، عن طريق كتم أو تغييب صوته، باستعمال الكلمة التي تتحول إلى رصاصة تُصوب نحوه مباشرة.

(1) تزفيطان تودوروف: مقومات الحكاية الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد10، ربيع 1990، ص114.

(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص18.

يبدو أنّ "أحلام مستغانمي" لم توفق إلى حدّ ما في إخفاء هويتها المؤنثة وراء قناع الرجل السارد؛ إذ سرعان ما يفضحها السارد البطل/خالد، «**أم تراك لبست هذا القناع، فقط لتروّجي لبضاعة في شكل كتاب، أسميتها ((منعطف النسيان)) بضاعة قد تكون قصّتي معك..وذاكرة جرحي؟**»[1]، فعلى الرغم من أنّ الروائية لبست قناع الذكورة، وتخفت وراء حجاب اللغة، واستعارت صوت الرجل لسرد روايتها، إلى أنّها لم تنجح في حجب الصوت المؤنث، و«**هو ما وهب للبنية السردية نكهتها المميزة بين الخفاء والتجلي، والنسيان والذاكرة، القتل، الخلود**»[2]، وبين هذه الثنائيات المتعارضة تبرز الذات الكاتبة، التي جعلت السارد المذكر يمارس حياته على مقاس اللغة المؤنثة.

تتسلل الروائية إلى عالم السرد خُفية، بعيدًا عن أنظار السارد المذكر، الذي أسندت إليه مهمة سرد تفاصيل هذه الرواية، وبالاعتماد على صوته تُحاول التحكم في آليات السرد، من خلال إعادة تقسيم الأدوار وفق رؤية أنثوية خاصة، ودون اللجوء إلى صوتها، وفي ذلك إشارة صريحة إلى فعل القتل المجازي، الذي ارتكبته في حق الراوي البطل/ "خالد" باستعمال الكلمة التي تحولت إلى رصاصة، انطلقت من مسدس كاتمٍ للصوت، وبصنيعها هذا تُلغي فاعليته، وتؤُكد أنّ سلطة اللغوية أصبحت من الماضي.

تتأسس الرواية منذ البداية على «**فكرة كسر الفحولة، حينما كان خالد محاربا في الجبهة، ويملك جسدا كامل الأعضاء، والزمن الثاني زمن الرجل الناقص، حيث صار أبتر الذراع علامة على عصر ثقافي جديد، يخرج فيه الرجل من الفحولة، ذات السلطان المطلق، واليد العليا فوق كل ما هو مؤنث، إلى حال جديدة تتخلى فيها الفحولة عن سلطتها المطلقة**

(1) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص17.

(2) ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، مؤسسة حسين راس الجبل للنشر والتوزيع، قسنطينة، (د.ط)، 2016، ص189.

وتدخل في علاقات نسبية مع الأنوثة، وتحـــــدد شروط الواجهة ومجالاتها، داخل نص مشترك، يشترك فيه الرجل مع المرأة في الكتابة»[1].

تكتب "أحلام"/البطلة "حياة" رواية "منعطف النسيان"، ويكتب الراوي/البطل "خالد" روايته "ذاكرة الجسد"، وبين الذاكرة والنسيان ينبثق فعل الكتابة؛ إذ تكتب "أحلام"/"حياة" من أجل النسيان، ويكتب "خالد" من أجل الذاكرة، «**أنت تمثلين ثقوب الذاكرة الفارغة بالكلمات فقط، وتتجاوزين الجراح بالكذب، وربَّما كان هذا سرّ تعلّقك بي؛ أنا الذي أعرف الحلقة المفقودة من عمرك، وأعرف ذلك الأب الذي لم تريه سوى مرَّات قليلة في حياتك، وتلك المدينة التي كنت تسكنينها ولا تسكنك، وتعاملين أزقَّتها دون عشق، وتمشين وتجيئين على ذاكرتها دون انتباه، أنت التي تعلّقتِ بي لتكتشفي ما تجهلينه..وأنا الذي تعلّقت بك لأنسى ما كنت أعرفه..أكان ممكناً لحبّنا أن يدوم**»[2].

يبدو أنّ الراوي في هذا المقطع المقتبس من الرواية يعرف الكثير عن حياة البطلة، بل إنّه يعرف أشياء لا تعرفها الشخصية عن نفسها، كتفاصيل تخص طفولتها؛ والسبب في ذلك أنّه كان رفيق والدها أيام الثورة، ثمّ إنّ البطلة تسعى جاهدة لإقامة علاقة حب تربطها بالبطل، باعتباره يمثل الذاكرة بالنسبة إليها، وفي مقابل ذلك يطمح هو إلى حبها كونها تمثل له النسيان، نسيان فشله وخيباته المتكررة، غير أنّه يخفق في تحقيق ذلك؛ لأنّ ذاكرته لا تزال مرسومة على يده المبتورة، وكذا نسيان أنّها وصية حتى لا يتجرع مرارة الهزيمة مرة أخرى، وإن كانت الهزيمة هذه المرة في ساحة العشق[3].

ثمّ إنّ شخصية الراوي المذكر/"خالد" تكاد تتماهى مع شخصية البطلة "حياة"/"أحلام"، التي انتقلت من نظم الشعر إلى كتابة الرواية، وتحول هو من الرسم إلى كتابة الرواية، وإن كانت

(1) عبد الله محمد الغدامي: المرأة واللغة، ص187.

(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص43.

(3) ينظر: ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، ص191-190.

"أحلام"/"حياة" كتبت نسيانًا يطلب ذاكرة، فإنّ خالد كتب ذاكرة تطلب نسيانًا، غير أنّ الكتابة لم تُحقق له ما كان ينتظره، وهذا ما نلمسه في إحدى تعليقاته؛ إذ وصفها بأنّها وسيلة تفريغ، وأداة مراوغة، وترميم داخلي لا أكثر؛ أي أنّها أداة نسيان مؤقتة ليس إلّا، ومن هنا تصبح الكتابة عنده هي «**هذا النّسيان للذات، هذه الإحالة إلى الخارج، ونقيض الذاكرة المُستَبطِنة أو المُحِيلة إلى الدّاخل، نقيض التذكُّر ((Erinnerung)) الذي يفتح تاريخ الفكر. وهذا هو بالذات ما قاله "فيدروس": إنّ الكتابة هي، في آنٍ معًا، مُنَشِط للذاكرة وقُوة للنّسيان**»[1]، إن تحقق النسيان فعلًا.

يُبرر "خالد" انصرافه للكتابة والرسم على حد سواء، من منطلق أنّهما يُعينان صاحبهما على النّسيان، يقول: «**ولكن زياد أجاب ربما نيابة عني:**

- نحن لا نشفى من ذاكرتنا يا آنستي.. لكن نحن نرسم.. ولهذا نحن نكتب.. ولهذا يموت بعضنا أيضًا..»[2]، وعن الفرق بين الرسم والكتابة عند السارد، يمكن القول: إنّ الرسم يعني عند "خالد" التذكر، بينما تعني الكتابة النسيان، وربما هذا يبرر انتقاله من عالم القلم إلى عالم الريشة، خاصة عندما لم تُفده الكتابة في نسيان ماضيه.

ما يوثق هذا الطرح قول "آمنة بلعي": «**حاول خالد أن يكتب لكي يتجاوز ذاكرته طالما تحيله على نسيان كابوس النقص، كما تحاول أحلام مستغانمي من خلاله أن تسائل هذه الذاكرة التي يشترك فيها جميع الجزائريين، وخالد فقط يحمل آثارها في جسده، وحدود هذه الذاكرة الثورة التحريرية، ثم تزيد عنها إلى ما بعد الاستقلال، ولكي تمحو الحدود بين التاريخ**

(1) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص127.
(2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص200.

والحاضر وتفتح الرواية على نفسها من خلال خطاب الكتابة التي تجعله موضوع الرغبة والسعي بالنسبة لشخصيات الرواية»[1].

والأمر الأهمّ أنّ السارد المذكر أثناء توليه مهمة سرد أحداث هذه الرواية، حاول جاهدًا الاحتفاظ بمسافة فاصلة بين الروائية وجمهور المتلقين، وهي «**في المستوى الدلالي مسافة بين الكاتبة وتاء التأنيث**»[2]؛ حيث تحاول "أحلام مستغانمي" منعها من الظهور، حتى لا تتحول روايتها إلى سيرة ذاتية لحياتها، «**غير أن أحلام لم تظهر من الباب لكي تصرف الأنظار عنها، تعود من النافذة بطريقة أخرى...ذلك أن خالد يعلمنا بأن بطلة روايته التي اسمها (حياة)، هو ليس كذلك في الواقع، لأن اسم حياة مجرد شيفرة**»[3]، هذه الشيفرة أو القناع لم تفلح الروائية في حجبها، إذ سرعان ما تظهر في ثنايا النص، «**بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك، تشطره حاء الحرقة.. ولام التحذير**»[4].

يهدف السارد المذكر في هذه الرواية إلى كسر تلك النمطية التقليدية في عالم السرد، والتي تجعل الراوي يُهيمن عليه من البداية إلى النهاية، فيحضر في صور متناقضة، بعيدًا كل البعد عن المثالية، فهو شخصية منهكة تعاني من عطب نفسي وجسدي شديد، جعله يعجز عن التواصل مع الآخرين، ويقف عاجزًا أمام المرأة التي أحبها؛ لأنّ «**بنية هذا النمط هي بنية تميل إلى القلق، إلى شيء من عدم التماسك والانسجام أو هي توحي بذلك، كأنها لا تترابط، أو كأنها**

(1) آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية، (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنشر والاختلاف، تيزي وزو، (د.ط)، 2006، ص159.

(2) ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، ص191.

(3) نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى رواية المرأة العربية وبيلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1985-2004)، دار الفارس، بيروت، ط1، 2004، ص108.

(4) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص37.

تتفكك، وهي في هذا لا تنمو نمو غاية لها، تنتهي ولا تنتهي، لكنها تطرح سؤالها وأسئلتها كأن القراء تستكملها، أو كأنها كتابة تمارس القراءة»[1].

هذا القلق ما هو إلّا نتاج ازدواجية الراوي/البطل، ومسار حياته المليء بالتناقضات، وصوته الذي يعلو ويرتفع للدفاع عن القيم والمبادئ، التي حارب من أجلها أيام الثورة، ثمّ سرعان ما ينخفض ويغيب أمام خيباته المتكررة، وفشله المتواصل سواء في حياته الخاصة: أو في معاملاته مع الآخرين، وفي مثل هذا النمط نلتمس «**استهدافا تقنيا لإسقاط الحصانة عن الراوي/البطل، فلا هو استأثر بفعل القص، ولا جلب انتباه القارئ، ولا كان محور الأفعال وبؤرة الأحداث، ينهض بالموازاة مع موقعه، موقع آخر مشارك تمثله شخصية البطلة/أحلام كطرف يأتي ليحفظ توازن بنية النص السردية»**[2].

تظهر طبيعة الراوي المذكر، فندرك أنّه راوٍ شاهدٍ على العصر، مشاركٍ في أحداثه، يتأرجح صوته بين تقنيتي المناجاة والحوار، يمارس فعل الكتابة كمحاولة منه للخروج من تلك الأزمة النفسية التي يعيشها، ولتعويض العجز الجسدي، والمعاناة النفسية التي أرهقته، وفي «**كل ذلك استعارات نفسية لروح الأنثى، ومعاناتها، وطريقتها في إثبات الذات وتأكيد الحضور، بالأدب والكتابة، كنوع من السباحة ضد التيار، أو السير الحثيث في مكان ملغم، وبذلك تكون قد نجحت الكاتبة إلى حد ما في التخفي خلف قناع المذكر، من أجل إخفاء هويتها، وإقناع المتلقي أو إيهامه بواقعية الأحداث»**[3].

يبدو أنّ هذا النوع من الأقنعة التي استعارتها المرأة الكاتبة، وهي تمارس فعل الكتابة، بُغية إثبات ذاتها، وتأكيد حضورها على الساحة الأدبية، يُشبه في الدراسات البلاغية ما يعرف بـ

(1) يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل دراسة في السرد الروائي، ص84.
(2) ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، ص194.
(3) المرجع السابق، ص194.

"الاستعارة المكنية"، ما يوثق ذلك تلك الإشارات المتناثرة هنا وهناك على صفحات الرواية، والتي تركتها الروائية سهوًا أو قصدًا، للدلالة على الهوية المؤنثة، و«**إضفاء نوع من التباهي بين لغة النص ونسيجه، وبين النساج صاحب الصنعة، حيث تظهر بصمته وهويته الخاصة، مهما اجتهد لإخفائها أو التنصل منها**»[1].

ثمّ إنّ الضمائر المستعملة في "ذاكرة الجسد" تنوعت وتعددت، فنجد ضمير المتكلم (أنا) يكاد ينصهر في ضمير المخاطب (أنت)، و «**كأن الذات المؤنثة الممثلة للمروي له (أنت)، ما هي إلا الراوي (أنا)**»[2]، هذه الذات التي سئمت الضعف والاستسلام، وأعلنت التمرد على من سلبها حقها في الممارسة الأدبية، محتمية بالسارد المذكر (أنا)، لتفادي خطر المواجهة المباشرة الذي يُلاحق المرأة على مر العصور، و «**يمثل ضمير (أنا) المذكر امرأة (الأنثى) وما ضمير (أنت)، في نهاية إلا قناع (الأنا) المؤنثة**»[3]، وهو نزوع للمـــراوغة اللغوية بواسطة لعبـــة الضمـائر (أنا، أنت)، والذي يُؤكد في نهاية المطاف على هوية الأنثى، وحضورها في الكتابة النسوية.

وفي رواية "عابر سرير" التي تُعد تكملة لثلاثية "أحلام مستغانمي" الروائية، تنتقل مهمة سرد الحكاية إلى المصور الصحفي، وهنا نكون أمام نوع من التناوب على الحكي؛ إذ من رحم الحكاية الأم تنبثق حكاية جديدة، أو من الحكاية المركزية تتفرع حكايات فرعية، فالسارد المذكر في هذه الرواية مصور فوتوغرافي وليس كاتب: «**إن كنت أجلس اليوم لأكتب، فلأنّها ماتت. بعدما قتلتها، عدت لأمثِّل تفاصيل الجريمة في كتاب. كمصوِّرٍ يتردَّد في اختيار الرواية التي يلتقط منها صورته، لا أدري من أيّ مدخل أكتب هذه القصّة التي التقطت صورها من قرب، من الرواية العريضة للحقيقة**»[4].

(1) ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية ، ص194..
(2) المرجع السابق، ص194.
(3) زهرة جلاصي: النص المؤنث، ص89.
(4) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص21.

تتحول الكتابة في هذه الرواية إلى فعل خلاص، أو عملية تطهير للذات الأنثوية، التي ظلت رهينة الوأد الفكري ردحًا طويلًا من الزمن، ثمّ إنّها إعادة نظر لما جاء في الروايتين، لذا كلّما توغلنا في القراءة استوقفتنا نفس التساؤلات، من يقتل من؟، ومن يكتب من؟، ومن يتكلم في النص؟، فيأتينا الجواب، «**أنا الرجل الذي يحبّ مطاردة شذى عابرة سبيل، تمرّ من دون أن تلتفت. تميتني امرأة تحتضنها أوهامي من الخلف. ولهذا اقتنيت لها هذا الفستان الأسود من الموسلين، بسبب شهقة الفتحة التي تعترّي ظهره، وتسمّرني أمام مساحة يطلّ منها ضوء عتمتها** »[1].

يُبرِز السارد المذكر هويته علانية (أنا الرجل)، في حين تستمر الكاتبة في ممارسة لعبة التخفي وراء قناع الراوي المذكر، بُغية مطاردة الفكرة، واحتضان الحقيقة الهاربة من الخلف، وحتى يتسنى لها ذلك اقتنت لباسًا فاخرًا (فستانًا أسود من الموسلين)، و«**ما هو إلا اللغة الفنية المبتكرة، ما يؤطر الرواية، فالفستان الفاخر هو رواية مبتكرة، كتبت كلماتها بالحبر الأسود، ولتحقيق الإغراء تمارس الكاتبة نوعا من الإثارة والإبهار معتمدة ترك بعض الفجوات، نقاط الضوء (فتحة الفستان)**»[2]، وفي هذا إشارة إلى أنّ الكاتبة استعارت (الثوب) للدلالة على اللغة، وجعلت من (فتحته) منطقة للبوح والكلام، وتبعًا لذلك استعملت الثوب/اللغة لا لتغطية وستر الجسد/النص، بل لتعرية وهتك ستره، لتحقيق الإثارة والإغراء.

تواصل "أحلام مستغانمي" لعبتها اللغوية؛ إذ تُشكل من الكلمات كائنًا بجسدين، يظهران في صورة جلية تارة، ويبدوان ملتبسين يكسوهما الغموض تارة أخرى، وكان النص الروائي بكثافته اللغوية، وثراء دلالته، مجازًا مثيرًا بين الفن والواقع، وبين الخفاء والتجلي، «**بحيث تنجم الإثارة السردية من هذه الانتقالات المتكررة، من خلال الحجب إلى مقادير متفاوتة من الفضاءات**

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص12.

(2) ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، ص206.

المتفاوتة، بشيء من الإكتناه، وشيء من التعريض لإضاءات محدودة، تتعمد أن تظل محدودة، لتبقى ما يمكن أن نسميه شراهة الفضول أو شهوة المعرفة»[1].

لأجل هذه الغاية يكلمنا الراوي المذكر في رواية "عابر سرير" متخفيًا خلف قناع لغوي، يتمثل في المسافة التي احتفظ بها السارد المذكر/المصور الصحفي بينه، وبين شخصية الروائية من جهة، وبينه وبين بطلة الرواية من جهة أخرى، هذه المسافة لم تُوضع بصورة اعتباطية، بل بصورة مدروسة دراسة فنيّة دقيقة، تُساعد الراوي الذي أُسندت إليه مهمة نقل الأحداث، وسرد التفاصيل على الاحتفاظ بصوته مستقلًا، فلا ينحاز إلى هذا أو إلى ذلك، وإنّما يسعى أن يكون محايدًا في سرده، موضوعيًا في طروحاته وتصوراته.

ومع هذا يُدرك القارئ منذ البداية انحيازه الواضح للبطلة؛ إذ يتبنى موقفها ورؤيتها للخاصة للحياة، والعالم المحيط بها، ويتولى مهمة تبرير أفعالها وسلوكها، «**لكنّها انحنت ببطء أنثويّ، كما تنحني زئبقة برأسها، وبدون أن تخلع صمتها، خلعت ما علق بنعليها من دمي، وراحت تواصل الرقص حافية منّي، أكانت تعي وقع انحنائها الجميل على خسارتي، وغواية قدميها عندما تخلعان أو تنتعلان قلب رجل؟**»[2].

يُشيد الراوي المذكر في المقطع بالمرأة التي تتفنن خلع الرجال كما تنتعلهم أوّل مرة، وهو سلوك ذكوري مقتبس من ذاكرة استلاب المرأة، التي تتكرر صيغها على لسان السارد، أو لنقل تكرار لذاكرة ذكورية، ما ينبغي للمرأة أن تُبدع بعيدًا عنها، لذا فهي تُعاني من عمق إبداعي مستديم، ولا تمارس فعل الكتابة إلّا في إبداع ذاكرة الرجل، ووفق مقاييسه وقوانينه المقررة جيلًا بعد جيل[3]، ولهذا جاءت الرواية كشكل من أشكال الثورة على النمطية التقليدية، وكان استعمالها

(1) صلاح صالح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص155.

(2) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص11.

(3) ينظر: ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، ص208.

لتقنية الرجل السارد تكملة للمسار الذي سلكته في "ذاكرة الجسد"، موظفة معجما لغويًا تفوح منه رائحة الحرب والقتال، تخوض به "أحلام مستغانمي" معارك ضاربة ضد الرجل، بُغية إزاحته عن المركز، واستبدال لغته بلغة أنثوية.

تبقى هذه التصورات مجرد أحلام وطموحات، وهذا ما يخبرنا به الراوي بقوله: «**في الواقع، كنت أحبّ شجاعتها، عندما تنازل الطغاة وقطّاع طرق التاريخ، ومجازفتها بتهريب ذلك الكمّ من البارود في كتاب. ولا أفهم جبنها في الحياة، عندما يتعلَّق الأمر بمواجهة زوج**»[1]، فالمرأة تخوض صراعًا عنيفًا لإثبات ذاتها وهويتها الأنثوية، وتأكيد حضورها الأدبي، إلّا أنّها تُصاب بالجبن عندما تواجه زوجها، وهذا ما لم يفهمه الراوي.

وبالعودة إلى لعبة تبادل الضمائر المستعملة في السرد، نجد أنّ السارد المذكر يبدأ عملية الحكي باستعمال ضمير المتكلمين (نحن)، الذي يضم كل من ذات الراوي، وذوات الآخرين، «**كنّا مساء اللّهفة الأولى، عاشقين في ضيافة المطر، رتبت لهما المصادفة موعدًا خارج المدن العربيّة للخوف**»[2]. هذا الضمير (نحن) ينشطر بدوره إلى ثلاثة ضمائر، (أنت) يخاطب به السارد ذاته، وهو يعمل عمل ضمير المتكلم (أنا)، «**يصبح همّك كيف تفكّك لغم الحبّ بعد عامين من الغياب، وتعطّل فتيله الموقوت دون أن تتشظّى بوحًا**»[3]، بعد ذلك يبرز ضمير المؤنث الغائب (هي) في مقابل ضمير المتكلم (أنت)، «**هي هنا. وماذا تفعل بكلّ هذا الشجن؟ أنت الرجل الذي لا يبكي بل يدمع، لا يرقص بل يطرب، لا يغنّي بل يشجي**»[4]، ويظهر

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص17.

(2) المصدر السابق، ص9.

(3) المصدر السابق، ص9.

(4) المصدر السابق، ص10.

الراوي المذكر بضمير المتكل (أنا) بصورة واضحة جلية، «**أنا الرجل الذي يحب مطاردة شذى عابرة سبيل**»[1].

تهدف الروائية من تعدد الضمائر، وتنويعها في الرواية إلى فتح حقيبة الأنثى الكاتبة، ولكي لا تكشف أشياءها الخاصة، ولا تفضح أسرارها، اختفت وراء صوت الرجل المذكر. الذي تولى مهمة السرد عنها، «**كانت كامرأة ترتّب خزانها في حضرتك. تفرغ حقيبتها وتعلق ثيابها أمامك، قطعة قطعة، وهي تستمع إلى موسيقى تيو دوراكيس، أو تدندن لديميس روسوس. كيف تقاوم شهوة التلصّص على امرأة، تبدو كأنّها لا تشعر بوجودك في غرفتها، مشغولة عنك بترتيب ذاكرتها؟ وعندما تبدأ في السعال كي تنبّهها إلى وجودك، تدعوك إلى الجلوس على ناصية سريرها، وتروح تقصّ عليك أسرارًا ليست سوى أسرارها، وإذا بك تكتشف أنّها كانت تُخرج من حقيبتها ثيابك، منامتك، وأدوات حلاقتك، وعطرك، وجواربك، وحتّى الرصاصتين اللتين اخترقتا ذراعك**»[2].

يكشف هذا المقطع التباس الراوي المذكر بالبطلة إلى درجة التوحد، فكل الأفعال والسلوكات التي تقوم بها مكشوفة أمام السارد، وكأنّه هو الذي يمارسها، نتيجة تماهيه معها، وذوبانه فيها إلى درجة أنّها لم تعد تشعر بوجوده، حتى أنّها ألفته واعتادت عليه، فدعته للجلوس إلى حافة السرير، تحكي له أسرارًا تخصه، وتخرج له من حقيبتها متاعه وأشياءه الخاصة، بما في ذلك الرصاصتين اللتين اخترقتا ذراعه يومًا.

والحقيبة هنا ما هي إلّا دلالة على الرواية، وهذا ما يُصرح به الراوي: «**أنيقة حقائبها. سوداء دائمًا، كثيرة الجيوب السِّريَّة، كرواية نسائيّة، مرتَّبة بنيّة تضليليّة**»[3]، فالحقيبة السوداء،

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، 10.
(2) المصدر السابق، ص19- 20 .
(3) المصدر السابق، ص17- 18.

أو الحقائب السوداء، الأنيقة دائمًا، ذات الجيوب السرية الكثيرة، ما هي إلّا رواية، أو روايات الكاتبة، الحافلة بالقصص والأسرار، المليئة بالجاذبية والإثارة والإبهار، لاتكشف أسرارها لأيّ كان، وإنّما تتعمد أن تظل محدودة، عصية عن الفهم والإدراك، لتُبقي شراهة الفضول، أو شهوة المعرفة.

ليست "أحلام مستغانمي" وحدها من أوكلت مهمة السرد إلى ساردٍ مذكرٍ بديلٍ، فهذه الروائية "ياسمينة صالح" تستعير آلية التحدث بلسان الرجل في روايتها "بحر الصمت"؛ إذ يأخذ الراوي المذكر على عاتقه سرد أحداث وتفاصيل الرواية من البداية إلى لنهاية، باستعمال ضمير المتكلم الذي يجعل الرواية تجنح نحو السرد الذاتي، حيث يحكي "سي السعيد" عن المحطات الكبرى في حياته، عن وقائع وأحداث مضت، يتذكرها ويسترجعها متفاعلًا معها، وكأنّها تحدث من جديد.

يحفل النص بجملة من الاسترجاعات المتنوعة، بحيث يهمن الماضي على اللحظة الحاضرة، ويتحكم في حركة السرد، التي تعود إلى الوراء مسترجعة الأحداث المؤثرة في نفس البطل، سواء كانت هذه الأحداث من الماضي القريب، أم من الماضي البعيد، الذي يصل إلى طفولته [1]، ممّا جعل هذه الرواية تُشبه الاعترافات إلى حدّ ما، وفيها تلعب ابنته دور المحرك، فهي فنانة تشكيلية، تُعامل والدها بنوع من الجفاء والبرودة، «**ماذا كان علي أن أفعل ساعتها، سوى الإدعان لصمت، والتراجع قبالة عينين تدينان أبوتي، وكل حقوقي طالما خفت منها..طالما أجلت الخوض في مواجهة قاسية تدينني تماما، وترميني في شيخوختي الباردة والعاجزة,,,من أنا بهذا العمر؟ من أنا بالضبط؟ أنا لا شيء...أنات لا احد غير هي المسافة من الشعور بالقرف داخل وحدتي...مسافة مكتظة بالمآسي والذنوب**»[2].

(1) ليلى بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، ص211.

(2) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص5- 6.

يُعلن السارد المذكر عن نفسه منذ البداية، كاشفًا هويته من خلال حضور ضمير المتكلم (أنا)، للدلالة على أنّ السارد يتكلم، يحكي حكايته، ولنا أن نتساءل عن السبب الذي يجعل البنت تُعامل والدها بهذه الطريقة القاسية؟، ما الذي يخفيه "سي السعيد"، ويحتفظ به لنفسه؟، «**يطاردني الصمت والعمر يترنح قبالتي..يصيح داخلي (قل الحقيقة يا سي السعيد، ودع القناع يسقط...اعترف!) يا إلهي..أنا أعترف..يا بنتي اقرئي، بين السطور وهي الحكاية كلها، منذ بداية التكوين إلى سفر الخروج**»[1]. يبدو أنّ الذات المتكلمة محاصرة، لتقوم بعملية البوح والاعترف، ومن ثمّ تبدأ الحكاية مع الحفاظ على حدود الذات.

يرفض السارد/البطل أن يسرد تفاصيل الحكاية لابنته مباشرة، في المقابل تتملّكه الرغبة في البوح والاعتراف كي يرتاح من الحقيقة التي أتعبته، ومن شبحها الذي يُطارده في كل مكان، يُريد أن يتخلص من القناع الذي يلبسه، يرغب في كشف نفسه أمام نفسه كنوع من التوبة، والتكفير عن الذنب، وعلى البنت أن تقرأ ما بين السطور، كي تفهم الحكاية مرسومة على صفحة وجهه، وتقتنع بذلك، على البنت أن تُفكك شفرة جدار الصمت، الذي يفصلها عن أبيها، وهي الابنة الوحيدة التي تشاركه المسكن، يبدو الأمر غريبًا، غير أنّه منسجم مع العنوان، الذي وُسمت به الرواية.

يعود بنا الراوي إلى طفولته، التي قضاها في قرية معدمة من قرى "وهران"، غرب "الجزائر"، ولأنّه حَضي بمستوى اقتصادي مكّنه من الانتقال إلى العاصمة لأجل إكمال تعليمه، وتحقيق رغبة والده في أن يصبح طبيبًا، غير أنّه فشل في تحقيق ذلك، ممّا أغضب والده الذي ظل ردحًا من الزمن يلقب بـ"أبو الدكتور"، بعد موت والده سلّم أرضه لرجل شرير يُسيء معاملة الفلاحين.

يحضر الراوي المذكر في الرواية بمواصفات سلبية، «**أعرف أنني كنت نذلا أيضا، ولكن..النذالة تطورت مع الزمن صارت حتما تحمل بدلة رسمية وحقيبة دبلوماسية...صارت**

(1) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص7.

النذالة حضارية»[1]، فالراوي يُوظف الذاكرة، ويستحضر الموزون الثقافي المتراكم عبر السنين، يجمع بين الماضي والحاضر، فينتج مستويين؛ مستوى تخيلي فنّي، ومستوى واقعي تاريخي، تتأسس بينهما الرواية، ومن ثمّ كانت حركة الراوي/البطل مستمرة من الحاضر إلى الماضي، ثمّ من الماضي إلى الحاضر، «**تمثل الماضي شخصية الحبيبة، التي بذل المستحيل للظفر به زوجة، عاشت معه بعد الزواج كارهة، وخلفت له هذه البنت التي استمرت في إدانته بالصمت والكره الجافي**»[2]، وبين هذه وتلك، كانت ولادة "سي السعيد" من جديد؛ ففي المرة الأولى غيّر مسار حياته ليظفر بالزوجة، وفي الثانية يعترف بأخطائه، ويعلن توبته أملًا في استرجاع ابنته.

يرفض "سي السعيد" الثورة التحريرية في بداياتها الأولى؛ لأنّها تتعارض مع مصالحه الشخصية، فهو إقطاعي متجبر، لا همّ له في الحياة غير ثروته، سواء كان ذلك بطرق مسموحة، أو بطرق ممنوعة، وبظهور المرأة التي كان يحلم بها، تحولت حياته رأسًا على عقب، هذه المرأة هي أخت أحد المعلمين القادمين من العاصمة، تتطور العلاقة بينهما بسبب دعمهما للثورة، فيدعوه المعلم إلى بيته، وهناك يتعرف على أخته، التي كان لها الفضل في تحول مسار حياته؛ إذ تحول من إقطاعي ظالم إلى قومي ثائر، سرعان ما انخرط في صفوف جيش التحرير الوطني، «**وأنا لم أصبح جزائريا مخلصا بفضلك أنت، بل بفضل عينيها هي وحدها فجرت أحلامي صنعت ميلادي تاريخا يلون عينيها**»[3].

يلتحق الراوي/البطل بالثوار بعد أن اكتشف أمره، وأصبح مطاردًا من طرف "فرنسا"، وهناك يتعرف على خطيب حبيبته، شاب يفوقه قوة ووسامة وشخصية، ومع هذا كلّه فهو قائد كتيبة ومسؤول عنها، تدب الغيرة في قلب "سي السعيد"، وصار يتمنى موته في كل لحظة وحين، حتى يحصل عليها، ويُحقق أمنيته بالزواج منها، فكان له ما أراد؛ إذ استشهد غريمه بعد أن أوصاه

(1) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص17.

(2) ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، ص213.

(3) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص20.

بتسليم صورة الحبيبة وبعض الذكريات لها، وعند لقائه بها لتنفيذ الوصية يقف على مقدار الحب الذي تكنه له، «**ها أنا اكتشف أن الذي مات هو أنا، وأما الرشيد عاد إليك على شكل كيس فيه رسائلك وأشياؤك الخاصة**»[1].

بعد الاستقلال تأبى المرأة نسيان الحبيب، والزواج بـ"سي السعيد" الرجل الاقطاعي الذي استغل اسم الثورة لتحقيق مصالحه، وتنمية أمواله وثروته، وعند اعتقال "عمر" بسبب الخلافات السياسية، يهُب "سي السعيد" ليخرجه مدعيًا البطولة أمام من رفضته، بعدها يموت "عمر" لتجد نفسها وحيدة في هذا العالم، فتضطر للقبول به كارهة له، يصفها الراوي بقوله: «**كانت امرأة أضاعت قلبها في حقيبة شهيد، رحل إلى الأبد..كنت بلا قلب يا سيدتي**»[2]، من خلال سرد الحكاية يبدو الراوي مستبدًا مسيطرًا على تفاصيل الحكاية، متحكمًا في مصائر الشخصيات، يكتم أنفاسها، ويغيب صوتها، لا يمنحها فرصة للتعبير إلّا عن طريقه هو، إنّه يتحكم إلى حد بعيد في بنية النص، ومنطق الحكي، محيط بكل الحيثيات والتفاصيل.

مثلت المرأة (الحبيبة ثمّ الزوجة)، نقطة تحول في مسار حياة الراوي/البطل؛ إذ استطاعت أن تحوله من رجل إقطاعي ظالم، إلى رجل ثوري مجاهد، وكذلك فعلت الابنة التي كانت سببًا في إعادة مراجعته لمحطات حياته، «**أجل يا ابنتي، كم تشبهين أمك، لم أنسى أنني كنت خاطئا أمامكما معا، وأنني لم أنل أكثر من جزائي، أفكر في ابني الرشيد فأصاب بالوجع في صدري**»[3].

اعتمد الراوي/البطل في سرد تفاصيل الحكاية على ضمير المتكلم (أنا)، مستحوذًا على الحكي من البداية إلى النهاية، ممّا أدى إلى تجاوز وظيفته كمنظم للسرد، ومتحكم في شخصياته،

(1) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص59.
(2) المصدر السابق، ص110.
(3) المصدر السابق، ص59.

ليصبح شخصية متسلّطة مستبدة[1]، تحتفظ بالتفاصيل والمعلومات، تستحوذ بالدقائق والحيثيات، من منطلق أنّها راوي الرواية، والظاهر أنّ الروائية اختارت ضمير المتكلم قناعًا سريًا تختفي وراء صوت المذكر لغاية فنية، أو رغبة منها في التماهي مع الأنا المذكر، للحديث عن قضايا المرأة في صورة إدانة لها، فخارج للكتابات الروائية النسوية، «**ظل المتخيل السردي العربي يرزخ في شطره الأعظم تحت وطأة النظرة التسطيحية، ويعاني من قصور حقيقي في النفاذ إلى عمـــق كيان المرأة**»[2].

وهو ما تجلى في هذه الكتابة، التي تميزت بتناولها الجريء لقضايا المرأة، من خلال الإيغال في ذكر تفاصيل الأحداث المسكوت عنها، التي كانت تُدين المرأة في جميع حالاتها وصورها، «**قالت الحكاية إن حمزة هام حبا بإحدى فتيات القرية التي كرهت عزوره الفرنسي، فلم يكن صعبا عندئذ أن يختار حلا يرضيه، لينال مراده دون أن يخسر شيئا، فلجأ إلى الاغتصاب**»[3].

يتضح تعاطف الروائية مع الأنثى المكسورة في أكثر من موضع في النص، بصور فنية متعددة متضمنة، مع تماهيها الخلاق مع أشكال المطلق المقدس (الوطن، الحرية، الاستقلال)، وهو ما عبر عنه المقطع السردي التالي: «**جاءني الوطن في شكل امرأة مغمورة بالتساؤل والغرور، وقالت لي "تعال" فجئت..**»[4]، «**أكان ممكنا بعدما قابلتك أجيء؟ يا امرأة مدججة بالسلاح**»[5].

(1) ينظر: محمد البارودي: انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000، ص42.

(2) شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص85.

(3) ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص14-15.

(4) المصدر السابق، ص65.

(5) المصدر السابق، ص65.

وبالعودة إلى الفكرة التي نحن بصدد مناقشتها، والمتمثلة في تقنية السارد المذكر، يتبين لنا أنّ الكاتبة نجحت إلى حدّ بعيد في تمرير خطاباتها الإيديولوجية، ومواقفها المختلفة، بما فيها قضايا المرأة، عبر إسقاط قناع الراوي المذكر على الرواية، وتعريته من أيّ مرجعية ثورية كانت أم دينية، وبتعبير أدق وجدت الكاتبة أنّ التحدث بلسان الرجل يُسهل عليها فعل الكتابة، ويُساعدها على السرد، ويمكنها من قول ما تعجز عن قوله كأنثى مشدودة برقابة ذاتية، وحصار نفسي شديد، يمنعها من التعبير عن ذاتها الأنثوية، وعن تأكيد حضورها الأدبي، والبوح بمكنونات وأسرار النص.

والحقيقة أنّ هذه التقنية كانت وسيلة للصمت أكثر ممّا هي وسيلة للبوح، وينطبق ذلك على السارد المذكر، الذي يتولى حمل رسالة الكاتبة، ونقل رؤاها ومواقفها، على أساس «**أن دراسة وضعيات السارد تعني رصد صوت السارد في الحكي، والإجابة عن سؤال من يتكلم في الحكي؟ بمعنى تحديد الموقع الذي يتكلم السارد ويروي القصة**»[1]؛ بمعنى أنّ السارد المذكر يمثل الذات المبدعة بوعيها الإيديولوجي، «**يطاردني الصمت والعمر يترنح قبالتي، يصيح في داخلي قل الحقيقة يا سي السعيد ودع القناع يسقط**»[2]، فرغم ما يمتلكه من مؤهلات لغوية، ومن أساليب تعبيرية، إلّا أنّ الروائية حرمته من القول والتعبير، وجعلته يلتزم الصمت في مواضع كثيرة في النص.

اتخذت "ياسمينة صالح" من تقنية الرجل السارد وسيلة للصمت وقناعًا له، في إشارة منها إلى أنّ هناك مواضع يتساوى فيها كل من الرجل والمرأة في حرية الرأي والتعبير، كمناقشة أوضاع "الجزائر" الأمنية قبل وبعد الاستقلال، وما شهدته البلاد من أزمات سياسية فرضت الصمت على الفرد الجزائري؛ بسبب سيطرة الخوف والموت عليه، ينضاف إلى ذلك غياب الحوار بكل أشكاله بين أبناء الوطن، ومرد ذلك التأثير الصارم للتقاليد والأعراف البالية في المجتمع الجزائري.

(1) محمد بوعزة: تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص31.
(2) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص5.

وبما أنّ القناع يتعمد لفت الانتباه دائمًا إلى القيمة الخاصة التي تنطوي عليها المنطقة المقنعة، فيُحول الكلمات إلى درجة أخرى من درجات البوح، هذا التصور يقودنا إلى الكاتبة بنزوعها إلى تقنية الصمت، من حيث هي قناع لغوي، تمارس إقصاء الرجل في المتخيل، بعد أن عجزت عن تحقيق الإقصاء، أو استرداد حقها في المماثلة لخطاب الرجل في الواقع.

بل إنّ حالة الاغتراب تصل عندها إلى درجة قصوى؛ حيث تُعلن عن ممارسة الصمت بوصفه وسيلة للتخلص من سجن اللغة، وكأنّها بذلك أرادت أن تُوهمنا بأنّ القهر والتغييب الذي تُعانيه المرأة هو قضية لغوية في جوهرها؛ لأنّ "آدم" عُلّم الأسماء كلّها، ومُنح اللغة ليتنصل من خطيئته، في حين احتمت "حواء" بالصمت، فصار لعنتها الكبرى فحسب،[1] لا لكون النساء حُرمن من استعمال كامل المصادر اللغوية، وأُرغمن على الصمت، أو على التلطف، أو الإطناب في التعبير[2] كما يعتقد البعض، بل لأنّ تشكيل الذات يبدأ من الأعراف حولها، وهذه الأعراف اللغوية ما هي إلّا معادلة للنظام الأبوي الذكوري المهيمن، الذي يتحكم بكل شيء، بما في ذلك المرأة، ولعلّ هذا ما قصدته البطلة بقولها: «**لا شيء يصحح بالكلمات**»[3].

أظهرت "ياسمينة صالح" في هذه الرواية تحكمها وسيطرتها على زمام الحكي، من خلال اعتمادها على تقنية السارد المذكر، القادر على الغوص داخل ذوات الشخصيات، ووصف نزاعاتها وتحكمه في كل التفاصيل التي تخص باقي الشخصيات الروائية الأخرى، إنّه الأنا الثانية للكاتبة التي تنوب عنها في السرد، وتخلق عالمها الفني التخييلي، ثمّ إنّ الكاتبة لم تعتمد هذه التقنية/القناع في روايتها "بحر الصمت" فقط، وإنّما راهنت عليها كذلك في روايتها "وطن من زجاج"، إذ يُهيمن السارد/البطل بضمير الأنا الذكوري على مجريات الحكي من أوله إلى آخره.

(1) محمد بوعزة: تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، ص32.

(2) نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة، دار النشر الغربية، (د.ب)، (د.ط)، 1980، ص227.

(3) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص29.

يعلن السارد المذكر في رواية "وطن من زجاج" عن نفسه من الصفحة الثانية للرواية، كاشفًا عن هويته في قوله ردًا على الشرطي "الرشيد"، الذي سمع بخبر اغتياله، وقد كان من قبل من رواد "مقهى المكان": «**لم أكن أدري نوع الشيء أو نوع الخدمة التي يحتاجها رجل مثلي من زجاج مثله؟ لكنه الوطن الذي يتعامل معك بلغة الـ"خدمات"**..»[1]، بهذه الصورة، وباستعمال ضمير الأنا الذكوري تشرع الروائية في تأنيث عالمها الروائي.

يرصد الراوي في هذه الرواية واقع وطن منهك، يعيش حالة من التنافر والتناحر بين أبناء الوطن الواحد، وطن تعمه الفوضى وانعدام الأمن؛ بسبب انتشار ظاهرة الإرهاب خلال العشرية السوداء، وما خلفته من وضع مأساوي، حاول السارد أن يسلط الضوء على مشاهد مثقلة بحقيقة الوضع الكارثي، أين أصبح القتل مألوفًا، والموت بصوره المتعددة ينتقل بين الشوارع والأزقة، بل في كلّ الأمكنة، «**كنت أجيء إلى مكتبي بلا رغبة في الحضور..أجلس قبالة قائمة الاغتيالات التي تصل يوميا عبر فاكس الجريدة..كأن الصحافة ستدخل إلى حالة من الانقراض..اكتشفت أن الذين أعرفهم قتلوا، والباقي هرب إلى الخارج كي لا يموت بنفس الطريقة الجاهزة**»[2].

هكذا تبدأ الحكاية بإعلان خبر موت الشرطي، الذي طالما تردد إلى "مقهى المكان"، وهي البداية التي ستأثث باقي الرواية؛ لأنّ إطارها لن يخرج عن دائرة القتل والموت، والشيء الأصعب والأمر هو انتظار الدور، «...**أجل يا صديقي، مات الرشيد، دفناه أمس مع زميلين له**»[3]، فبإعلان خبر موت "الرشيد"، فتح سجل القتل الذي لن يُغلق بعد اليوم، والذي سيتولى السارد كتابه أسطره، وملأ أوراقه البيضاء بحبر أحمر من دماء المواطنين البسطاء التائهين بين فوضى القتل والرعب، وبين حرمانهم من حقهم المشروع في المواطنة، خاصة عندما يعمل أناس محترمون على

(1) ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص8.
(2) المصدر السابق، ص160.
(3) المصدر السابق، ص7.

تعطيل مصالحهم، «**حين تتعطل حياتك بسبب مشكل إداري تافه وحين تتوقف أحلامك بسبب مشكل سياسي تديره نخبة من "الرجال المحترمين"**»[1].

تتميز رواية "بحر الصمت" بطول نفس السارد في مسايرة دفق الحكي، عبر استيراد رجوعات الذاكرة، على أساس أنّ «**السرد الاسترجاعي Récitanaléptique يحيلنا على أحداث سابقة على الزمن الحاضر حاضرة السرد وفق مؤشرات لسانية دالة**»[2]، فالراوي يسير على خطين متقاطعين؛ خط الذاكرة التي يسترجع من خلالها ذكريات عمر ذهب وانقضى، حاملًا خسائر وانكسارات خبرها بنفسه، انكسارات "العربي" المجاهد في فوف جيش التحرير إبّان الثورة، وهو يمثل شخصية محورية من رواد "مقهى المكان"، لا يمل من سرد تفاصيل حكاية نضاله، التي خرج منها بيدٍ شبه مشلولة ورجلٍ مبتورة، كل هذا فداءً للوطن، الذي لم يتردد في تهميشه بمجرد استرجاع حريته، بهذه الذاكرة المعطوبة التي تُشبه ذاكرة الوطن يحكي "العربي" عن ماضيه، كما يسترجع تفاصيل طفولته التي قضاها مع جده الإقطاعي في قريته.

يستعيد السارد كذلك عائلة المعلم وابنه "النذير"، وابنته التي لم يمنحها اسمًا ليجعلها تتماهى مع الوطن، هذه العائلة التي ستؤطر الخط الثاني، الذي يمثل حاضر الراوي في المدينة، حيث تقع عيناه على اسم رفيق طفولته "النذير" كصحافي في إحدى الجرائد المستقلة، فيقرر لقاءه ومن ثمّ لقاء تلك الطفلة التي وضعت عقدًا في يده لتربطه عاطفيًا، وتتحول قصتها عبر الزمن إلى قصة حب، لكنّها لم تكتمل بسبب ارتباطها الغير مبرر برجل من ذوي الأحذية الثقيلة، فيصير الوطن عنده ساحة رعب وقلق، تتساوى فيه الموت والحياة، غير أنّ الموت ينتقم لـ"العربي" ويخطف هذا

(1)ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص8.

(2) سعد البازعي: سرد المدن، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2009، ص89.

الرجل، ليفتح له نافذة أمل تُعيد إليه الحياة، حين الحبيبة بين ذراعيه تبكي وطنًا يتفنن في صنع الجريمة، لينتصر الحب في الأخير على القتلة [1].

لا يكتفي السارد المذكر في رواية "وطن من زجاج" بوظيفة السرد، بل نجده بين الحين والآخر يخرج إلى وظائف أخرى غير الحكي، كالتساؤل ونقد أوضاع الوطن إلى حدّ التهكم والسخرية من المسؤولين، وهو بهذا يمرر خطابات الكاتبة الإيديولوجية، ومواقفها ورؤاها دون أن يُحدث أيّ صدامات، أو مواجهات مباشرة مع الآخر، كما يتخذ لنفسه منذ البداية نهج التساؤلات والاستجوابات الذاتية، كأن يستجوب ذاته والقارئ معًا، بُغية تحقيق مقولة "ميلان كونديرا" الذي يعتبر أنّ الرواية ما هي إلّا استجواب طويل[2]، وفي أحايين كثيرة يرفض الراوي المذكر/البطل الإجابة عن هذه الأسئلة، وحتى يتمكن من رفع التوتر الدرامي للحدث، يلجأ إلى مشاركة القارئ أو استشارته، أو استفزازه، خاصة عندما يتعلق السؤال بمصير الإنسان، كقوله متسائلًا: «**كيف يمكن اغتيال هؤلاء المعدومين من الحلم، والمقصيين من الحلم أساسا؟ كيف يمكن لرصاصة أن تفقد قلبها إلى هذا الحد، كي تصيب رجلا عاش بائسا، فقيرا...**»[3].

وفي محاولة من السارد كي يستفز القارئ، ويضعه في قلب الجرح، يُوجه له السؤال التالي «**كيف يمكن حب وطن يقتل بهذه القدرة العجيبة على القتل؟ كيف يمكن حب وطن يتربع على عرش الجريمة اليومية...**»[4]، من خلال هذا السؤال المستفز تُحاول "ياسمينة صالح" متخفية خلف صوت الرجل أن تعري ذلك الواقع المتعفن، الذي يعيش فيه الفرد الجزائري، وأن تفضح تلك الممارسات السياسية، التي استباحت دم الإنسان، وعرضه، ماله، باسم مصلحة الوطن، وأيّ

(1) ينظر: فريدة ابراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، (دراسة نقدية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص54.

(2) ينظر: ميلان كونديرا: فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 1999، ص37.

(3) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص86.

(4) المصدر السابق، ص160.

وطن هذا؟ فقد أصبح القتل مألوفًا، وأصبحت الجثث المرمية هنا وهناك، صورًا شاهدة على وطن منهك يتهاوى.

ويستمر السارد في طرح هذه الأسئلة، ليترك الإجابة للقارئ، ولتفعيل الخطاب أكثر يلجأ هذه المرة إلى الأسئلة الفلسفية، التي تُضفي جوًا من القلق والتوتر المصاحب لحالة الدمار والفوضى التي تعمّ الوطن، «**كنت أتساءل عن قيمة الوطن الذي نعيش فيه حقا؟ ما الوطن؟ ما الإنسان؟ ما القيمة؟ من يقدر على تحديد هذه المفاهيم؟...**»[1]، وغيرها من الأسئلة التي تستوجب التمعن فيها، ثمّ محاولة الإجابة عنها، في وطنٍ تساوت فيه القيم؛ بحيث ما أصبح يُعرف فيه الحق من الباطن، ولا الظالم من المظلوم، منذ أن أصبح القتل هو العنوان الرئيس، المكتوب بخطٍ عريضٍ على صفحات هذا الوطن.

يبدو أنّ "ياسمينة صالح" استطاعت من خلال توظيف تقنية الرجل السارد، أن تتطرق إلى كثير من القضايا الحساسة المسكوت عنها، وأن تُسلط الضوء على كثير من التجاوزات والممارسات الجائرة، التي يسعى الكثير إلى إخفائها، أو لنقل تجنب الحديث عنها؛ لأنّ ذلك يسبب لهم الضرر، خاصة إذا كان المتحدث أنثى، ثمّ إنّ الروائية، من خلال هذه التقنية، التي تُعد قناعًا من أقنعة المرأة الكاتبة، تُحاول الكشف عن أمراض السلطة الذكورية المهيمنة، وفضح سياستها بالاعتماد على كفاءتها اللغوية والسردية.

وتعتبر الروائية "زهرة ديك" من الروائيات اللّواتي اعتمدن هذه التقنية في كتابتهنّ، بوصفها قناعًا لغويًا يمررن من خلاله خطابتهن دونّ خوف من المواجهة أو التصادم مع الآخر، ولتفادي الرقابة الأسرية، أو رقابة المجتمع، اعتمدت الكاتبة في روايتها "في الجبة لا أحد" على راوٍ يحكي قصة البطل "السعيد" باستعمال ضمير الغائب "هو"، باعتماد طريقة فنية تجعل القارئ يعتقد أنّه لا يعلم الكثير عنه، وفي هذا النمط من الرواة تقدم «**المادة دون تخل من المؤلف كما لو كانت**

(1)ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص65.

تنعكس على عدسة الكاميرا، مرورا بالحالات الوسطية التي يعتمد فيها المؤلف على وعي الشخصية أو مجموع من الشخصيات في تقديم متنها الحكائي»[1].

سرعان ما يكشف البطل عن نفسه، وهو الذي حاول أن لا يتورط في دور الراوي العليم المحيط بكل التفاصيل، حدث هذا عندما اكتشف ركنًا جديدًا في الجريدة بعنوان "**البحث عن الوطن**" بديلًا عن "**البحث عن نصفك الآخر**"، ولأنّه يعلم كل صغيرة وكبيرة عن البطل، استطاع أن يطلعنا بما شعر به في تلك اللحظة، «**أحس السعيد بأن الفكرة مغرية، وأخذ يفكر جديا في المشاركة والتقدم بإعلان في هذا الركن عله يعثر على مبتغاه»**[2]، بعدها يمنحه فرصة الإفصاح عن ذاته، فيسحب الراوي صوته، وحلّ محلّه صوت البطل/"السعيد"، «**عم ولم لا...من يدري؟ قد أعصر على ضالتي وأوفق في إيجاد وطن كما أحلم به...ولكن كيف يمكن أن يكون هذا الإعلان؟»**[3].

يتقدم صوت الراوي مرة أخرى ليقدم البطل، «**شاب لم يتعدى الأربعين أسمر وسيم متوسط الطول والثقافة، مذبذب العقيدة والعواطف وحتى الشهية، ما عدا شهيته للنساء، يرغب في إيجاد وطن، لا يهم طوله ولا عرضه ولا مساحته، وإن كان بحجم قرية صغيرة لا يهمه لون سمائه، ولا يعنيه لون عشبه، على أن لا يقل عمره عن..بل لا يهم عمره أيضا، فالعبرة ليست بمديد عمره حتى لا يكون مريضا بماضيه، بل العبرة بقوة جاذبيته ووفرة حنانه، وحرارة حضنه، شرط أن يكون خاليا من الكواسر ومن جميع أنواع الحيوانات المفترسة»**[4].

يقدم الراوي البطل بأسلوب يمزج بين الحقيقة والخيال، ويصف الأزمة النفسية التي وقع فيها "السعيد"، والتي جعلته يعيش ويحلم بوطنٍ جديدٍ وفق شروطه البسيطة، بعد أن تتلاشى في الماضي

(1) عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1999، ص185.
(2) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص9.
(3) المصدر السابق، ص9.
(4) المصدر السابق، ص9.

واندثر في المستقبل، وأصبح بلا وطن، فلجأ إلى الوهم والخيال، يبحث فيه عن حلّ لمشكلة الانتماء والهوية، فما وجد غير الحلم يُحقق له الدفء والسلام، بعيدًا عن الحيوانات البشرية المفترسة، التي تتفنن في الذبح والقتل، وفي نشر الخوف والرعب.

تُعالج الكاتبة في هذا النص السردي موضوعًا يتصل بالمأساة الوطنية، وبالعشرية السوداء، رغم أنّها صدرت بعد أن خمدت نار الفتنة في "الجزائر" (2002م)، فـ"السعيد" بطل الرواية يشتغل حارسًا بأحد المسارح، بعد أن سُرّح من عمله كمرشد سياحي؛ بسبب تدهور الظروف الأمنية في "الجزائر"، يتلقى تهديدات يومية بالقتل من طرف أشخاص مجهولين، ومع هذا لم يكترث بالأمر، ولم يتخل عن عمله في المسرح، رغم قتل وذبح العديد من زملائه في المسرح، ممّا أثر سلبًا على حالته النفسية، خاصة بعد وفاة أمه، وطلاق زوجته، وازدياد عدد الاغتيالات، وانتشار جثث الموتى لمعارفه من المثقفين والفنانين.

يُصاب "السعيد" بالهلوسة والوسواس القهري، لدرجة أنّه أصبح يتخيل هجمات هؤلاء المجهولين على بيته كل لحظة وحين، أنهكه انتظار الموت المفاجئ، في خضم هذه الأحداث، وفي أوج الرعب والخوف، يتخيّل بابه الخلفي يُفتح لتدخل منه امرأة في صورة حبيبة، يذوب فيها بلا مقدمات، وفي حبها وغرامها يحتمي من هذا الواقع المتأزم، و«**علق بها دون كلام..دون مقدمات..إنا الجنة تنبت له في رحم الجحيم، الذي يترصده خارجا، وارتمى بين أحضانها..تعالي إلي لكم انتظرتك..لكم اشتهيتك خذي عمري..إنها اللحظة الفصل، اللحظة الحسم...وصار معها جسدا لجسد..ومع الخطر وجها لوجه..ولكن لا بأس تهون الحياة من أجل ممارسة الحياة..حياة أخرى خارج المكان وخارج الزمان**»[1].

ينفتح النص على أكثر من صوت في الرواية؛ إذ يتداخل صوت الراوي المذكر مع صوت الشخصية البطلة، فيستهل السارد النص بضمير الغائب "هو"، في عبارة (**وعلق بها دون كلام**)،

(1) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص33.

بعدها يقترب صوت البطل ليتحكم في زمام السرد (**تعالي إلي لكم انتظرتك**)، يعود صوت السارد المذكر من جديد، ليصف لنا المشهد (**صار معها جسدا**)، ثمّ تتغير نبرة الصوت، ليجد القارئ نفسه في حيرة من أمره، صوت من هذا المتكلم في النص، الراوي أم البطل؟، وهذا الالتباس نلمسه تحديدًا في عبارة (**ولكن لا بأس تهون الحياة من أجل ممارسة الحياة**)، هذا التداخل بين الصوتين ينم عن حالة اللّااستقرار التي يعيشها "السعيد"، جراء الوضع الأمني غير المستقر، «**فالخطابان يتعاضدان تعاضدا مستمرا في سوق الأحداث وبناء الوظائف السردية في اتجاه نهاية الحكاية**»[1].

يشترك السارد المذكر والبطل في وصف حالة الرعب، والفزع عند سماع "السعيد" للباب يطرق ليلًا، خاصة وأنّه تلقى تهديدات كثيرة في مرات عديدة؛ إذ في كل مرة يطرق الباب يظن أنّ دوره حان، وأنّ من هددوه جاؤوا لتنفيذ وعيدهم، يقول: «**ارتعشت كل عروقه لذكر كلمة الدم..كل الذين هاجمتهم جماعات الإجرام واقتحموا عليهم ديارهم ساقوهم كخرفان الأضحية أمامهم ليذبحوهم في منعطفات المناطق المظلمة، وقد يسارعون لذبحهم في عقر ديارهم على مرأى ومسمع من ذويهم وجيرانهم**»[2].

يكمل البطل/"السعيد" ما بدأه السارد، بقوله:

«**جيراني؟**

أين أنتم يا جيراني؟

أيها الجيران أتسمعونني؟..علي أن أصرخ أكثر وأستغيث بهم»[3].

(1) محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000، ص72.

(2) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص15.

(3)زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص15.

يبدو أنّ السارد في هذه الرواية على معرفة تامة بشخصية البطل، يعرف كل تفاصيلها الدقيقة، بل إنّه يخبرنا بأشياء عن البطل، هو نفسه يجهلها أو يغفل عن ذكرها، فيقوم بمحاولة تفسيرها، «**كما يقوم بتنظيم سير السرد والأحداث، وأحيانا يعلق، لأنه متواجد بداخل "السعيد"، وعليم بمكنوناته، يفجر تلك الحقيقة التي طالما خانت "السعيد" جرأته ليعترف بها**»[1]، هذه الحقيقة أثقلت كاهله، ولم يملك الجرأة ليخرجها من صدره، اعترف بها الراوي وأزاح عنه ثقل هذا الحمل، يقول: «**يتزايد لديه الإيمان طرديا مع يقينه بأن الأوطان التي تتعلق بها كلما آلمتنا ونتشبث بها كلما تذكرت لنا**»[2]، وهنا يربط الراوي بين صورة الحبيبة المتخيلة وبين تيمة الوطن.

يلجأ "السعيد" إلى حبيبته، التي خُيل له أنّ طيفها جاء لزيارته، في محاولة منه للهروب من الموت الذي يترصد به، وللتخفيف من حدّة هذا الإحساس، يُحاول تجاهل أو نسيان لحظات الموت، التي يعيشها في كل وقت وحين، خاصة إذا أسدل الليل ستاره، وسلم "السعيد" إلى هواجسه ومخاوفه، من خلال محاورة طيف الحبيبة، واطّلاعه على أسراره الخاصة، وأشيائه الحميمة، بل إنّه يطنب في سرد ماضيه وحاضره، ويطلعها على مخاوفه من المستقبل، وما يحمل من مفاجآت لم يعد قادرًا على تحملها، ويشتكي لها وحدته، وعدم شعوره بالأمن والاطمئنان.

تلبس المرأة الحبيبة ثوب الوطن، وتظهر في صورة رمزية محكمة، يصعب من خلال التفريق بينها وبين السارد، الذي يمنحها فرصة التعبير عن نفسها، تقول: «**وإذا به يسمعها تقول بلهجة يلفها أسى عنيف، يا لجسدي الشقي بانتظار وعود زائفة، ومزاعم كاذبة، ومن يزعمون أنفسهم أولياء أمري، أو أصحاب القرار تلاعبوا بمهري، واستولوا على جهازي، ما ورثته من أجدادي من أرض الوطن، وثروات وكنوز من ذهب، وكانوا يقولون لي لا تخافي..فكل ثروتك**

(1) فريدة ابراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، (دراسة نقدية)، ص46.
(2) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص7.

ستعود إليك أضعافا وسنعمل على استثمار أموالك في مشاريع مربحة تدر عليك أرباحا طائلة»[1].

تُوظف الكاتبة معجمًا لغويًا تفوح منه رائحة الأنوثة، (**مهري، جهازي، ذهب**)، وهي مفردات تعكس خصوصية الهوية الأنثوية المسلوبة في هذا المقطع، ما يوثق هذا الطرح عبارة (**يا لجسدي الشقي بانتظار وعود زائفة**)، وما الجسد الأنثوي إلّا وطن مسلوب، أو جسد منهك طال انتظاره، ولم تُحقق وعوده، وهذا ما يدل عليه المقطع التالي: « **وإذا بهم أخذوا كل ما لدي وتركوني أنتظر الوهم..ولم أظفر حتى بفستان الفرح، الذي ما زلت أنتظره منذ أربعين سنة، ففي كل مرة اطلبه منهم، يقولون أن طرزه يتطلب الكثير من الثروة والوقت، أربعون سنة والفستان ما زال بين أيدي الطرازين، يموت منهم البعض فيعوضون بآخرين، أجيال متعاقبة على فستاني تطرزه، وأبدا لن يجهز ولن أرتديه يوم عرسي كباقي العرائس..هكذا أنا عروس معلقة منذ عشرات السنين**»[2].

يتضح النص بمدلولات الخيبة والانكسار، تتخلله نبرة منكسرة، تؤكدها صيغ النهي الواردة فيه، (**لن يجهزوا، لن أرتديه**)، وكذا صيغ الجزم والقطع (**لم أظفر**)، والتي تُوحي باليأس والقنوط، جراء طول الانتظار، وهي صورة ضمنية عن ظلم أصحاب القرار، واستبدادهم بالحكم، دون التفكير بمصلحية الرعية، استخدمتها الكاتبة كـ «**وسيلة للوصول إلى أهداف أكثر طموحا، قد تؤكد أن التقنية هي الوسيلة التي توجد في متناول المبدع ليكشف عن نواياه الخاصة، أو أنها الوسيلة التي يتوفر عليها للتأثير في الجمهور حسب رغباته**»[3]. ومن هذا المنطلق تُصور "زهرة

(1) زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص101.

(2) المصدر السابق، ص101.

(3) واين بوت وآخرون: نظرية السرد من جهة النظر إلى التبئير، تر: ناجية مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، (د.ب)، ط1، 1989، ص38.

ديك" جزائر ما بعد الاستقلال كعروس بائسة معلقة، عرسها مؤجل إلى أجل غير محدد، عروس أنهكتها الأوجاع منذ دهور طويلة، وعندما تسترجع بسمتها، سرعان ما تُسلب منها مرة ثانية، لكن هذه المرة الوجع أشد؛ لأنّ المتسببين فيه هم أبناؤها.

يستنبط السارد سبر أغوار شخصية البطل، من خلال تصوير إحساسها تجاه الانكسارات وخيبات الأمل المتتالية، يترك لها المجال أحيانًا لتكشف عن عوالمها الداخلية، غير أنّه في ذلك لا ينسحب تمامًا، بل يشرف على ذلك بنفسه، من منطلق أنّه الراوي العليم المحيط بكل شيء، «**إنه في هذه الرواية يحاول التنظيم والتنسيق، دون تورط مكشوف في توجيهها، يستخدم حيلا فنية تضمن الإيهام بالحقيقة، وتبعده عن إقحام ظل الكاتب في الأحداث بالتأويل والتعليق**»(1).

وفي نفس السياق تعتمد رواية "بين فكي وطن" على راوٍ غائبٍ، يسرد أحداث وتفاصيل الرواية باستعمال ضمير الغائب (هو)، بوصفه قناعًا لغويًا يحجب مواقف الكاتبة الفكرية، ورؤاها الإيديولوجية لذا «**تقاس مهارة الكاتب الذي يستخدم هذا الأسلوب بمدى تمكنه من إخفاء نفسه من الرواية، حتى تبدو الرواية وكأنها تحكي ذاتها، ولذا يكون الفارق الأساسي بين الرواية بضمير المتكلم والرواية ونشهد وعي الشخصية وهي تستقبله، ونشاركها في فهمه والتفكير فيه والحكم عليه**»(2).

يحتاج الكاتب – وفق هذا التصور– إلى المهارة والبراعة، كي يُوفق في خلق راوٍ فطن، لا ينكشف دوره أثناء سرد الحكاية، من خلال توجيه الحكي، وتنظيم السرد، والتنسيق بين أحداث الرواية، والسيطرة على الشخصيات وحركاتهم، وهذا ما نجده في رواية "بين فكي وطن"؛ إذ اختارته الكاتبة ليسرد أحداث وتفاصيل الحكاية، نلمس هذا من أوّل صفحة، «**حاول مرة...حاول**

(1) ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، ص255.
(2) المرجع السابق، ص254.

ثانية...وفي الثالثة فتحها، وجد عناء كبيرا ليرفع الثقل المركز على جفنيه...ولم يستيقظ قبل الساعة الحادية عشر»[1].

يستأثر المثقف الشاب بلعب دور البطولة في الرواية، فـ"عمر" أستاذ جامعي، دفعه شح راتبه إلى الإقامة في بيت عمته، التي تطمع فيه صهرًا لها، وزوجًا لابنتها "سميحة"، هذا ما يخبرنا به الراوي باستعمال ضمير الغائب "هو"، ولأنّ أحداث الرواية بدأت في منتصف القرن الماضي، وتحديدًا في العشرية السوداء، وما صاحبها من أحداث أليمة، هزت الفرد الجزائري على جميع الأصعدة، كانت معاناة البطل مزدوجة، أستاذ مثقف تخنقه الظروف الاجتماعية القاسية، «**مضى عليه إلى حد الساعة عامين وهو يدرس في الجامعة...وحالته تتقهقر من يوم إلى آخر فهو بلا منزل يأويه ولا راتب يصون كرامته**»[2]، وإنسان أو مواطن يعيش في ظل العنف والقتل، يُسيطر عليه الخوف الذي أصبح هاجسًا يسكن قلب المدينة، «**سنتان ونصف وقلب المدينة مسكون بالرعب كل المؤشرات تؤكد أن مارد الموت تمكن من العربدة والجري في كل الأزقة والأحياء يقفز بجنون ويعبث بكل شيء أشجارها وأحجارها ينشب مخالبه في رقاب الخلق ويلاحقهم في كل مكان..وزمان..كل الفتوحات والثقوب استحالت إلى عيون قاتلة متربصة**»[3].

يتدرج حضور الخوف في الرواية ويتنوع، فمنذ اندلاع ما يصفه "عمر" بالحرب اللّامرئية واللّامفهومة، انتشر الرعب في كل مكان، وأصيب الجميع بهوس الخوف، حتى «**صار الخوف سيدا...الخوف من كل شيء...الخوف من اللاشيء**»[4]، وأصبحت الفوضى تعم الأجواء،

(1) زهرة ديك: بين فكي وطن، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، (د.ط)، 2000، ص4.
(2) المصدر السابق، ص7.
(3) المصدر السابق، ص7.
(4) المصدر السابق، ص 8.

«فوضى...فوضى...ولا شيء غير الفوضى التي باتت تتحكم في سير كل الأمور وتسكن رأس عمر»[1].

هذه الصورة المزدوجة من المعاناة، جعلت البطل يعيش عذابًا لا يملك منه فكاكًا، **«تساءل عمر إن كان هو الساقط من حساب المجتمع أو الساقط من حساب نفسه أو من كليهما معا..ولكن من أين له أن يتخلى عن نداءات ضميره ومبادئه المبحوحة...وهل من وسيلة لخنقها ورميها في بئر سحيقة»**[2].

يرصد لنا النص تلك الصراعات النفسية العنيفة، التي يعاني منها البطل، متأرجحًا بين "عمر" المثقف صاحب المواقف والقيم، وبين "عمر" الإنسان صاحب النزعة المادية، "عمر" الذي فنى عمره في تحصيل العلم، وفي نشر مبادئه ومواقفه بين طلابه، وبدفاعه المستميت عن آرائه وتصوراته، و"عمر" الشخص السلبي الانهزامي، الذي لم يستطع الصمود طويلًا أمام إغراءات الحياة، وممّا زاد في بؤسه وشقائه وضعه الاجتماعي المتردي، هذا الطرح تؤكده تلك المفردات الواردة في النص (**الساقط، يتخلى، مبحوحة، سحيقة**)، والتي تُوحي بحالة الضياع التي وصل إليها البطل.

هذه التناقضات أثرت سلبًا على شخصية "عمر"، وطغت على تصرفاته ومواقفه؛ إذ سرعان ما تخلى عن مبادئه وتوجهاته، عن طلابه وعن عمله كأستاذ بالجامعة، ولم يستطع الصمود أمام أول موقف صادفته، بل إنّه أخفق في مواجهة نفسه، واستسلم لرغباتها ونزواتها، فانتقل إلى العمل مع "فائق" تلميذه السابق، بائع السيارات في العلن، تاجر المخدرات في الخفاء، هذه النقلة النوعية التي أقدم عليها البطل انزلقت به إلى هاوية الثراء والفساد، فتمكن من شراء سكن واسع،

(1) زهرة ديك: بين فكي وطن، ص14.
(2) المصدر السابق، ص14.

وسيارة فخمة، بعد أن كان يقبع تحت سيطرة عمته ورحمتها، بعدها تعرف على خليلة تلميذه لتصلح زوجته دوت اعتبار لماضيها، لينتهي به المطاف متورطًا في تجارة المخدرات.

حاولت "زهرة ديك" من خلال روايتها هذه، أن تطلعنا على بعض الممارسات الجائرة للسلطة، بل إنّها تُحاول فضحها وتعريتها، لتنكشف حقيقتها وألاعيبها، ولتفادي خطر المواجهة والرقابة، أسندت مهمة الحديث عن هذه القضايا الحساسة للسارد المذكر، يتضح ذلك من خلال المونولج الداخلي الموجود في هذا المقطع، «...**وكأنه يسمع أحدهم يتساءل قائلا: ولماذا يا ترى في رأيك؟. ببساطة لأن المتحكمين في أزمة الأمور وأصحاب القرار الفوقي لا أذان لهم نعم إنهم بشر مثلنا إلا أنهم تنازلوا عن أذانهم يوم تملكوا السلطة وقبلوا الجلوس على كرسي الحكم وغن جئتهم للحق فإن ذلك لم يكن بمحض اختيارهم وإنما فرض عليهم كشرط أساسي لاعتلاء مناصب الحكم في البلاد**»[1].

يصف لنا هذا المقطع حال رجال السياسة وأصحاب القرار في البلاد، وكيف أنّهم يتخلوا عن آذانهم كشرطٍ رئيسٍ لاعتلاء كراسي الحكم في البلاد، وكيف أنّهم لا يستمعون لمشاغل وهموم الرعية، لكن الصورة تنقلب رأسًا على عقب إذا تعلق الأمر بمطالب ذويهم، وأصحابهم ومعارفهم، بل ومطالبهم الشخصية، «**واصل نفس السائل:**

– وإذا ما تعلق الأمر بمطالب ذويهم وأحبابهم أو مطالبهم الذاتية كيف يتصرفون وكيف تصل لهم الذبذبات الصوتية وهم بغير أذان؟

– في مثل هذه الحالات أفواههم هي التي تتولى وظيفة الجهاز السمعي فيصير لها عندئذ وظيفتان في وظيفة "سمعية–أكلية"»[2].

(1) زهرة ديك: بين فكي وطن، ص15.
(2) المصدر السابق، ص15-16.

يقدم الراوي من خلال المونولج الداخلي صورة مؤلمة عمّا يحصل في وطنه، من ظلم وتمييز، ومن عدم استجابة لنداءات الرعية، ويكشف عن حقيقة السلطة، عن الانتهازية، وسرقة أموال الشعب لتلبية مطالبهم، ومطالب ذويهم، وهذا ما تدل عليه عبارة (**أفواههم هي التي تتولى الجهاز السمعي**)، وكذا عبارة (**فيصير لها عندئذ وظيفتان في وظيفة "سمعية–أكلية"**)، والتي تُوحي بعلاقة الرئيس بالمرؤوس، وهي العلاقة المستحيلة، بوصفها علاقة غير متكافئة، يصعب الجمع بين طرفيها.

تعرضت الكاتبة إلى قضية أخرى، تتعلق بكشف الستار عن الجماعات الإرهابية المسلّحة، وممارستها الشنيعة ضد المرأة، متحججين في ذلك باسم الدين، والدين بريء منهم ومن أفعالهم، «**هجموا عليها عند المغرب عندما كانت تستعد للعودة إلى دارها وانقضوا عليها وخنقوها حتى فصلوا رأسها عن جسدها ورموا بها في بئر عميقة، فعلوا بها لأنها لم تمتثل لتحذيراتهم بالتخلي عن مهنة الحلاقة وتجميل النساء هن كل العقدة وكل الأزمنة بالنسبة لهم كما أن الحلاقة تصنفها الجماعات المتطرفة الإرهابية ضمن المهن التي تحرمها شريعتهم على المرأة..ولذلك وجب أن تكون عبرة لمثيلاتها**»[1].

تُعد الحلاقة إحدى المهن المرفوضة والمحرمة من طرف الجماعات الإرهابية على المرأة، والخروج عن أمرهم يعني القتل، وهذا ما حدث مع الفتاة الحلاقة التي رفضت الامتثال لتهديداتهم، فكان مصيرها الخنق إلى حدّ فصل الرأس عن الجسد، ثم رمي الجثة في بئر عميقة، إنّها صورة بشعة، تقدمها لنا عدسة كاميرا الراوي الغائب، وترصد لنا تلك الأوضاع الأمنية المتأزمة، التي ولدت ظاهرة العنف في أبشع صورها، والتي تُعاني منه المرأة، فإذا كانت المرأة قد توارثت العنف المسلّط عليها من طرف الرجل منذ القديم، فإنّها اليوم تواجه عنفًا أشد بشاعة وقسوة، يتمثل في خطف النساء وانتهاك أعراضهن من طرف الجماعات المتطرفة، وكذا القتل في أبشع صوره.

(1) زهرة ديك: بين فكي وطن، ص14.

تواصل "زهرة ديك" تعرية المجتمع، وفضح الواقع المتعفن، باستعمال الراوي الغائب، الذي يسرد تفاصيل الرواية باستعمال ضمير الغائب (هو)، بوصفه قناعًا تتستر وراءه، وتحجب مواقفها ورؤاها خلفه، هذه المرة أرادت تمرير قضية مثيرة، لا يتقبلها المجتمع الجزائري تحت أي عذر من الأعذار، أو أي ضغط من الضغوطات، يتعلق الأمر بمسألة حمل المرأة خارج نطاق الزواج، وهذا ما نجده مبثوثًا في الرواية، «**باعت كل العالم لأجله...هجرت بيت أهلها خشية أن يتفطنوا لأمارات الحمل التي ظهرت عليها فيقتلها أو أخوها انتقاما لشرف العائلة...جاءته كسيحة منكسرة تترجاه أن يتزوجها ويبقيها في بيته لتلد ابنه...ويعيش معها في سعادة وهناء...أحس بورطة وهو الذي لا يريد أن يتورط أبدا فثار وأبدى غيظه من قلة يقظتها ولامها من عدم اتخاذها الاحتياطات اللازمة لكي لا توقعه في مثل هذا المأزق**»[1].

يشكل الحب رهانًا خاسرًا بالنسبة لـ"حياة"، ويتركك وراءه هزائم نفسية وجسدية، فبعد أن هجرت بيت أبيها خوفًا على نفسها من العار والفضيحة، وباعت من أجله العالم بأسره، يُقابلها "فائق" بنوع من الإهمال، ويتركها كسيحة منكسرة تتوسل إليها ليتزوجها، وينقذها من الفضيحة عن طريق الاعتراف بابنه، الذي تحمله بين أحشائها، غير انه يُقابلها بالرفض، ويحملها مسؤولية ذلك؛ بدعوى أنها لم تتخذ الاحتياطات اللازمة، «**موقفه الأناني الجاحد صدمها في الصميم وصدمت أكثر عندما جعلها أمام خيارين كلاهما مر إما أن تتخلص من حملها وتسقط الجنين وإما أن ترجع من حيث أتت**»[2].

يُعمق الفشل في الحب معاناة "حياة" النفسية، ويضخم تأزم وضعها الاجتماعي، ويطعنها موقف "فائق" الأناني واللّامسؤول في أعماقها، ممّا يدفع بها إلى مراجعة نفسها، وإعادة النظر في قراراتها، خاصة وأنّ حبيبها وضعها أمام خيارين أحلاهما مر؛ إمّا أن ترتكب جريمة في حق جنينها بأن تجهضه، وإمّا أن تعود إلى بيت والدها أين يترصدها الموت من كل زاوية.

(1) زهرة ديك: بين فكي وطن، ص39.
(2) المصدر السابق، ص39-40.

سلطت الكاتبة الضوء على هذه القضية الحساسة، والتي تُعتبر من القضايا الشاذة في المجتمع الجزائري، تجرأت على طرحها مستعينة في ذلك بصوت الرجل السارد، الذي يُسهل عليها خوض غمار هذه التجربة، دون خوف من المواجهة، أو التصادم مع الآخر، كما أنّها طرحت قضايا أخرى متقنعة بالراوي الغائب، كتيمة السلطة ودورها في تدمير الوطن؛ بسبب سياستها المنتهجة، والتي تقوم على هيمنة رجال السلطة وأصحاب القرار على الحكم، دون إشراك الرعية في ذلك ممّا أدى إلى اتساع الهوة بين الحاكم والمحكوم، بين الرئيس والمرؤوس.

كما أنّها حاولت تعرية الواقع، وكشف أمراضه، وفضح عيوبه، فأثارت الكثير من الأسئلة اخترقت بها العادي والمألوف، حتى أضحت بمثابة التابو المحرم، كتلك الانتهاكات التي تُمارسها الجماعات المتطرفة في حق كل من يخالفهم باسم الدين، «**ألهذا يقتل الأستاذ والصحافي ورجل الثقافة والفنان والشرطي والمدير والمحامي والعسكري والمرأة التي تسير في الشارع عارية الرأس والفتاة التي ترتدي بنطلونا**»(1).

ينضاف إلى ذلك كله، أنّها نقلت لنا صورة المثقف ومكانته في المجتمع، وكيف أنّه أصبح يعيش الأزمة والمعاناة، من جراء الممارسات والانتهاكات الممارسة ضده، فهذا الأستاذ "جلول" تمّ اقتحام منزله ليلًا، واقتياده إلى وجهة مجهولة؛ بدعوى أنّه متورط مع الجماعات الإرهابية، وهذا "عمر" يترصده الموت في كل وقت وحين، والشيء الأدهى والأمر من ذلك كله أنّه أصبح مهددًا بالقتل من طرف ابن عمته "بشير"، «**ما أصعب أن يكون القاتل والمقتول ابنين لأم واحدة**»(2)، وهذا زميله السابق في الجامعة، حولته قسوة الحياة من أستاذ جامعي صاحب "دكتوراه" في الهندسة الميكانيكية إلى بائع سمك في الأحياء الشعبية، فـ «**أي علم وأي شهادة وأي عالم لا يعترف إلا بما في حوزتك من مال وما بيدك من نفوذ**»(3).

(1) زهرة ديك: بين فكي وطن، ص43.

(2) المصدر السابق ، ص51.

(3) المصدر السابق، ص12.

وفي الأخير، نخلص إلى أنّ المرأة الكاتبة استعانت بتقنية الرجل السارد لتمرير خطاباتها الأنثوية، وعرض مواقفها الإيديولوجية، بغرض التخلص من سلطة الرقيب في أشكاله المختلفة؟، رجلًا كان، او مجتمعًا، أو سلطة بتمظهراتها المعروفة، سياسية، اجتماعية، أو دينية، وللثقافة دور هام في تغييب صوت المرأة، من منطلق أنّ قلمها عورة، هذه الصورة الجاهزة المترسخة في عرف الثقافة، والتي تنفي مقدرة المرأة على التفكير والإبداع، بوصفه منجز ذكوري محض لا مساحة لها فيه.

انطلاقًا من هذه التصورات، لجأت الذات الأنثوية المبدعة إلى استعارة صوت الرجل، لأجل اكساب المشروعية لبوحها الأنثوي، غير أنّ التقنع بهذه التقنية اختلف من كاتبة إلى أخرى، فهذه "أحلام مستغانمي" تختفي وراء قناع السارد المذكر في كل من "ذاكرة الجسد" و"عابر سرير"، الذي يروي أحداث الحكاية بضمير المتكلم، وباستعمال ضمائر متعددة، تستتر الكاتبة خلفها، ثمّ إنّها توظف صوت الرجل وفق منظوماتها وقوانينها كشكل من أشكال التحدي، يُوثق هذا الطرح تلك الكتابة الأنثوية التي تختفي تحت عباءته.

وتعتمد "ياسمينة صالح" في كل من "بحر الصمت"، و"وطن من زجاج"، على راوٍ مستبدٍ، يُهيمن على السرد ويفرض سلطته على الشخصيات، يستعمل ضمير المتكلم في الحكي، ويستعين ببعض تقنيات السيرة الذاتية، في عرض تفاصيل الرواية، والكاتبة هنا تحكي عن بطل مذكر، بصوت مذكر يبرز خصوصية لغة الأنثى في تصوير الأزمة الوطنية.

أمّا "زهرة ديك" في روايتها "في الجبة لا أحد"، و"بين فكي وطن" فتوظف الذكورة كنمطٍ مغايرٍ للأداء والتبليغ؛ إذ تستعمل ساردٍ غائبٍ، لا يتدخل في الأحداث، ولا يتحكم في مصائر الشخصيات يحكي من خلف، وإن كان يكشف في بعض النصوص عن مواقف الكاتبة، وتصوراتها، وفي كل ذلك يعمل على إعلاء صوت الأنثى، الذي غيبته الثقافة والرقيب، وإبراز خصوصية اللغة المؤنثة في النصوص الروائية، وفرادة جوهرها، وإن كان الشكل مألوفًا هو صوت الرجل.

4- شعرية الكتابة بالجسد

يُشكل الحديث عن موضوعة/تيمة الجسد أهمّ أسئلة المتن الحكائي في الرواية النسوية الجزائرية، حيث تطرقت الروائيات إلى هذه الظاهرة في أبعادها المختلفة، واستثمرتها وفق رؤى وطروحات متباينة، وبتوظيف فني جمالي يختلف من كاتبة إلى أخرى، بهدف التخلص من تلك النظرة الأحادية السلبية الموجّهة للجسد الأنثوي من طرف الثقافة الذكورية المتوارثة عن الثقافة الأم، التي تفننت في الإساءة لجسد المرأة/الأنثى، وقدمته في صور تحمل بين طياتها دلالات التهميش والاحتقار للمرأة، ومحاولة حصر وعيها بمشكلاتها في جسدها.

تكتب المرأة لتصحيح هذه النظرة العتيقة، ولتعبر عن جسدها المتماهي مع اللغة، يُدرك هذا التماهي ممن خلال العودة إلى العلاقة الموجّهة بين الشفهي والمكتوب، حيث نجد أنّ «**وضع اللغة في الأبجديات المكتوبة ملموسة محسوسة كرموز بصرية وكجسد يمكن ملاحظته عيانا...ومثل ذلك الوشم على الأجساد، حيث الوشم منطقة تلاق واضحة تجمع اللغة والجسد**»[1]، وعندما تُحفر اللغة على الجسد يصير لغة في لغة؛ لأنّ الجسد في حدّ ذاته يُمثل لغة حيّة تنفرد بدلالاتها المختلفة، وتنوعاتها المتشابكة، ورموزها المشفّرة، ومن الضروري العودة إلى التذكير بمفصل الكينونة القديم، إلى تلك اللحظة التي خلق الله فيها الجسد، وأكبر منه جسد الكون بكلمة "كن"، قال تعالى: «**إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُون**»(**يس/الآية 61**)؛ ففي البدء كانت كلمة، ومنها خُلق الجسد.

ويُمكن إبراز العلاقة بين جسد النص وجسد المرأة كمكون فيزيولوجي، من خلال العودة إلى معجم "لسان العرب" "لابن منظور" في قوله: «...**وقرأت القرآن لفظت به مجموعا...فإنما**

(1) فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة، (المواجهة وتجليات الذات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص13-14.

القرآن اجتماع الدم في الرحم»[1]، وكأنّما العملية الإبداعية ما هي إلّا جمع لماء الكون في رحم النص، وكأنّما الكون أيضًا نُثار من الحروف يتأتى فقط لمن يمكنه أن يُلّم أبجديته، والمعنى العميق للقراءة ملتصق بالرحم، ومرتبط بجسد الأنثى.

من المهم أن نتعرف على تموضع الجسد في حلقة الثقافة، وأن نُلّم بطرائق التعامل مع هذا الجسد؛ ففي الوقت الذي تسعى فيه الكاتبة الأنثى إلى تأسيس ميثاق أنثوي يحتفي بالجسد، يجعله مساحة للحياة، يبرز التصور الثقافي في الجانب الآخر، الذي يُنقص من قيمتها، ويشكك في قدرتها على الإبداع، كما أنّ هذا الميثاق الأنثوي يُحاول حماية الأنثى من تسلّط الثقافة الذكورية، التي تحمل نظرة أحادية للجسد، وتختصره في مفاهيم مثل: الرغبة، الشبق، التناسل،...، ونحو ذلك من المصطلحات التي ورثتها الثقافة، وزرعتها في أذهان الأفراد والجماعات، فالتصور الثقافي أساء للأنثى حين سلب منها عقلها، واتّهمها بمحدودية التفكير، وحصر أنوثتها في أجزاء معينة من جسدها، مستبعدًا العقل واللسان، وأوهمها بالابتعاد عن الممارسة الأدبية كي تكتمل أنوثتها.

استطاعت المرأة تجاوز هذه النظرة، وكسر سُنة الكبت التي أُلصقت بها دهورًا من الزمن، وتحولت إلى مبدعة تستطيع تحريك اللغة، وتحويلها من كائن مسموع إلى كائن موجود بواسطة الكتابة، وعن طريق استعارة معجم الجسد وظفت اللغة كدال لغوي موجود بفعل الكتابة، وللجسد في الرواية النسوية بلاغة حاضرة، تتضح عن طريق «**فاعلية التجسيم الاستعاري للأشياء التي تمنحها المرأة تشكيلات الجسد**»[2]، فحدث تداخل بين جغرافية النص وجغرافية الجسد، التي تفصح عن فضاء عنكبوتي متشابك الدلالات.

تعمدت المرأة المبدعة إظهار جسدها، من منطلق أنّ الكتابة بالجسد، أو "الاستبرتيرStrip-tease littérair" تعطي للعام قناعًا، وهي تفضل أن تُبرز التمثيل الذي تحمله

(1) ابن منظور: لسان العرب، ج12، ص52.

(2) الأخضر بن السائح: سرد الجسد وغواية اللغة، (قراءة في حركية السرد الأنثوي)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011 ، ص128.

عن جسدها الملموس، ومن هنا بدأت الكتابة بالجسد؛ إذ أنّ «**المرأة بأساليب التمويه التي تلصقها بجسدها تكتب مباشرة على جسدها وتعطي عناية خاصة لفتحات الجسد، عينيها وفمها، إنها ترسم ورسمها تكثيف لرغباتها...**»[1]، حيث أنّها تتعمد إبراز لغة الجسد، وترجمة قولها وشعورها كتابة، ثمّ إنّ علاقة المرأة بالكتابة «**تكون من خلال تفجير المكبوت والمخفي المتراكم داخل المرأة أثناء حوارها مع الرجل، حيث تستخدم المرأة خصوصيتها المتعددة في اختلاف أشكال الكتابة الجسدية والرمزية**»[2]، والحديث عن خصوصية الكتابة النسوية ليس حديثًا عن المستويات اللغوية، بل إنّ خصوصيتها تنبع من خصوصية جسدها، واتصالها بالعالم عن طريق حواسها، وقد آن للمرأة أن تعيش زمن البوح، وتزيل عبء الكبت الذي فرضته عليها الثقافة الوهمية، والتي أقنعتها أنّ الأنوثة تتحقق في المرأة الخرساء.

يحدث أن تجاري المرأة الرجل في الكتابة الإبداعية؛ لأنّ المرأة تتميز بتعدد لغتها لتعدد جسدها، فإذا «**كان الرجل يقول بالتطابق والوحدة، فإن المرأة تنقسم وتتعدد لأن جسدها جغرافية متنوعة للمتعة**»[3]، وهذا ناتج عن وعي المرأة بعلاقتها بجسدها، فهي تدرك اختلاف تكوينها النفسي والعقلي والجسدي، لهذا تعمل على صياغة كتاباتها بشكل مغاير عن كتابة الرجل، و«**المرأة تكتب بجسدها ما لا يستطيع النظام الرمزي الذكوري فهمه أو تفكيكه**»[4]؛ لأنّها تعتمد التمويه والإماء، واستعمال لغة جسدها التي لا يفهمها إلّا هي، ويُعتبر الوشم والرقص واللباس أشكالًا للكتابة النسوية (الكتابة بالجسد)، وهي علامات أنثوية تنشر دفء الحياة في الجسد الميت، وأثمن قيمة تنشدها المرأة من خلال كتاباتها تتمثل في «**اعتبار الجسد مساحة للعالم، ومنبع الحياة والموت**»[5]؛ لأنّ جسدها طالما أُشبع بتصورات الموت والجمود، والثقافة هي المسؤولة عن هذا التصور.

(1) حفناوي بعلي: مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص137.
(2) حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص130.
(3) المرجع السابق، ص131.
(4) حفناوي بعلي: مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن، ص137-138.
(5) حفناوي بعلي: مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن، ص137-138.

يُستثمر الجسد بتعالقاته الكثيرة في الكتابة النسوية الجزائرية، من منطلق أنّ «**الكتابة فعل متعدد الامتدادات والإيحاءات تكثف الحضاري والثقافي والاجتماعي والإيديولوجي والنفسي، غير أنها مهما تعددت، فإنها لا تخرج عن مساحة جسد الكاتب مهما كانت غايات هذا الجسد المعلنة أو الخفية**»[1]، فمهما تعددت غايات المرأة الكاتبة عند ممارسة فعل الكتابة، فإنّها لا تستطيع التنصل من جسدها، باعتباره صورة سردية محفزة داخل تشكل المكونات الأخرى، بل هو من المواضيع الرئيسة التي جلبت اهتمامات الدراسات المعاصرة، بوصفه مرجعًا ضروريًا لفهم الوضع الإنساني بأبعاده المختلفة، وهنا نتساءل، كما تساءلت "ليلى محمد بلخير"، ما إذا كانت محنة المرأة الكاتبة ومعاناتها عبر العصور تمكن في ابتعادها واغترابها عن جسدها، أو في مدى انصهارها وتماهيها في تفاصيله وأسراره؟.

لا يتسنى لنا الإجابة عن هذا السؤال، إلّا إذا قمنا بدراسة معمقة عن الجسد وخباياه، من خلال مقاربة مجموعة من الأعمال الروائية النسوية الجزائرية، والوقوف على مدى قدرة المرأة الكاتبة على التعاطي مع جسدها، عن طريق إبراز معالمه وتضاريسه، لأجل الكشف عن هويته الخاصة كشكلٍ مختلفٍ مُميزٍ، بعيدًا عن الصورة التي رُوجت لها الثقافة الذكورية، ثمّ «**الكشف عن ثنايا النص عن الجسد وانمحاء الذات كما تقدمه اللغة، والرغبة في التنصل من صفات الأنثى، وكل ما يتعلق بها كأنثى، والتحول إلى لبوسات هي من خصوصيات المذكر، ومحاولة تحديد الطرائق التي انتهجتها الكاتبة بالدمج بين استحضارات الذات المؤنثة واللغة المؤسلبة روائيا، كتحقيق جمالي لفعل الكينونة داخل النسق اللغوي**»[(2)].

عمدت الكثير من النصوص الروائية النسوية إلى استثمار موضوع/تيمة الجسد وفق تصورات متباينة، وبتوظيف فني جمالي يختلف من روائية إلى أخرى، فهذه الروائية "إنعام بيوض" في روايتها "السمك لا يبالي"، تعرض أهمّ التغيرات التي طرأت على جسد "نور"/البطلة، وهي تودع مرحلة الطفولة، وتدخل عالم الأنوثة، «**لم تكن قد انهت السنة التاسعة، حين أفاقت لتكتشف بأن لباسها الداخلي مخضب بالدماء، اعترها فزع شديد، وحبست نفسها في دورة المياه لمدة**

(1) محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة، (الكتابة والهامش)، ص41.

(2) ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، ص260.

بدت لها دهورا، وهي تضرب أخماسا بأسداسا، ولم تكن تفهم ما يحدث لها، وظنت بأنها ستموت، تخيلت إصابتها بكل الأمراض التي كانت تشكو منها النسوة لأم إلياس، وتخيلت بأنها قد تكون حاملا، لم تعرف بالضبط كيف يتم الإنجاب، لكنه كان يبدو لها كأنه مرض خطير لشدة ما يرافقه من تحولات وما ينتهي به من آلام»[1].

يرصد المقطع المقتبس من الرواية تحولات الجسد الأنثوي بعدسة المرأة الكاتبة، ويعرض تفاصيله وأسراره الخفية، ويُصور مقدار الألم والقلق الذي انتاب "نور"، وهي تلاحظ هذه التغيرات لأوّل مرة، والأمر المحير أنّها تجهل ما الذي يحدث لها، هذا ما يؤكده أسلوب النفي الذي ورد في المقطع لأكثر من مرة، **(لم تكن قد أنهت، لم تكن تفهم، لم تكن تعرف)**، ثمّ إنّ هذه التغيرات الطبيعية ما هي إلّا مؤشرات دالة على انتقال البطلة من مرحلة الطفولة إلى مرحلة النضج والبلوغ، و كان من المفروض أن تكون على علم ودراية بهذا، غير أنّ الواقع عكس ذلك تمامًا؛ إذ يعتبر الحديث عن هذه المسألة الطبيعية من التابوهات التي يمنع الخوض فيها داخل الأسرة الجزائرية.

لم تستطع "نور" إخبار والدتها بما يحدث معها، «**لم تخبر أمها بالأمر، إذ لم تلحظ الاستدارات التي بدأت ترسم على جسدها الصغير، ولم تكن تتوقع أن تطمث ابنتها في هذا السن المبكر، علاوة على أن مثل هذه الأحاديث لم تكن واردة البتة**»[2]، يستمر حضور أسلوب النفي في النص، **(لم تخبر، لم تلحظ، لم تكن)**، للإشارة إلى أنّ هذا الموضوع الطبيعي، وغيره من المواضيع التي ينبغي للأم أن تُثقف بها ابنتها، حتى لا تقع في حيرة من أمرها، غائبة تمامًا داخل الأسرة، وإلّا ما الداعي إلى التزام الصمت من قبل البطلة "نور"، هذا الصمت الذي ينضاف إلى الجهل سرعان ما يتحول إلى كبت نفسي، يؤدي إلى اتساع الهوة بين الأم وابنتها، وإلى بداية معاناة المرأة بسبب جسدها، **(وهي تضرب أخماسا بأسداس)**، إنّها بلاغة الصورة، التي

(1) إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص96.

(2) المصدر السابق ص96.

توحي بالقلق والحيرة، وما يُصاحبه من خوف ورهبة من هول المفاجأة، ثمّ إنّ هذه الصورة تعبر عن جمالية الجسد، وهو يفصح عن ذاته، ويفضح الأنساق الثقافية المضمرة التي يتموضع فيها.

يمتد الجسد في رواية "السمك لا يبالي" خارج حدوده المتوقعة في الملابس والصوت، في الهمس والصمت، وهي مؤشرات تُساعد على اكتشاف هوية الجسد الثقافية، بوصفه أيقونة الكتابة النسوية، فنجده في الرسم والصورة، في الكلمات والإشارات، ومن ثمّ هيمن على مجريات الحياة برمتها، بكل تفاصيلها وحيثياتها، حتى أضحى موضوعًا للسرد، فالمرأة الكاتبة تنطلق في كتاباتها من وعيها الخاص بجسدها، باعتباره مادة خام تقوم بصياغتها لتحقيق الإغراء والإثارة واللذة النصية.

يبدو أنّ استعمالات الجسد من طرف الكاتبة يختلف عن كل الاستعمالات له؛ إذ لا يستطيع التعبير عن الجسد الأنثوي إلّا الأنثى الخبيرة بأحوال أنوثتها، والقادرة على تقديم جسدها بالطريقة التي تراها مناسبة، وهذا ما نلمسه في الرواية على لسان البطلة "نور"، الفنانة التشكيلية التي لم تُوفق في علاقتها الزوجية الأولى، تقع في حب "نجم" طبيب خرج بدوره من علاقة زوجية فاشلة، غير أنّه يُوفق دائمًا في علاقاته المتعددة خارج البيت، يتذكرها جسدًا، «**أغمض عينيه وراح يسترجع صورتها، تخيلها عارية؟، وأعتم على هذه الصورة في الحال، لم يكن في جسدها ما يهيج فيه الشهوة، عادي لكن لم يستطع تفسير الرغبة الجامحة في أن يحتويها بين ذراعيه، وأن يدس رأسه في صدرها، ساء ألا يرى فيها مجرد أنثى**»[1].

يصف المقطع نظرة "نجم" للجسد وتصوره له، وكيف أنّه لم ير في "نور" سوى جسدها البيولوجي؛ إذ بمجرد استرجاع صورتها عارية، حتى أسرع إلى تعتيم هذه الصورة، والاحتفاظ بها في مخيلته، وهذا ما يؤكد أنّ نظرة الرجل للجسد الأنثوي هي نظرة جنسية بالدرجة الأولى، ما يوثق

(1) إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص122.

هذا الطرح تلك المفردات الموظفة في المقطع، (**صورتها، عارية، شهوة، الرغبة، تهيج، صدرها، جسدها**)، وهي مفردات تُوظف المرأة كغرضٍ جنسي، وجسدٍ مشتهى.

وبدورها "نور" لا تلمس في "نجم" سوى جسده البيولوجي، «**لقاؤك أجمل حدث في حياتي...طفرت العبارة من أعماقها وهي تدس وجهها في صدره وتشمشم رائحته وتنصت إلى نبضه، وغشيها شعور بالامتلاء، بالارتواء تحت لفح ذراعيه اللتين تصالبتا حول ظهرها، وضغط يديه التين التفتا على كتفيها، وراحت أناملها تبث في جسدها موجات حنان، وهزت ذبذباتها شغاف قلبها، وفتحت كل مساماتها، ضمها بشدة، وكأنه أراد أن يسكنها ذاته، لتصبح توأم روحه إلى الأبد**»[1].

على الرغم من أنّ نظرة "نور" لم تختلف عن نظرة "نجم"؛ إذ لم تلمس فيه سوى جسده، لذا راحت تسبح في خيالها، وتتفنن في رسم صورة لها وهي تختبأ بين ذراعيه، إلّا أنّ رؤيتها اتسمت بنوع من الصفاء والروحانية، وهذا ما توحي به هذه العبارة «**كأنه أراد ذاته، لتصبح توأم روحه إلى الأبد**»، التي تبتعد عن الرغبة والإثارة، غير أنّ التشبيه الموجود فيها (وكأنّه) يقف حائلًا أمام تحقيق تلك الرؤية، ويصنفها في خانة الشبه لا غير، ثمّ إنّ المفردات التي وظفتها البطلة "نور" (**أعماقنا، نبضة، شعور، ذاته، توأم روحه**)، تُحاول تجاوز الجسد في صورته الرغبوية، والوصول إلى العنصر الروحي، غير أنّها تخفق في ذلك، وتعجز عن تخطي حدود الجسد، الذي يطوق جسدها ويحتويه بذراعه، لذلك «**فتلك الارتعاشة التي بدت وكأنها روحية هي حركة جسد أنثوي لامسته أنامل جسد ذكوري**»[2].

تحاول "نور" أن تبني علاقة ناجحة، بعد أن أصيبت بخيبة أمل، سببها فشل علاقتها الزوجية السابقة، وما تركته من مخلفات وترصبات سلبية على نفسيتها، «**كان من أشد الأمور**

(1)إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص42.

(2) ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، ص163-164.

إيلاما لها، هو أنه كف عن اعتبارها امرأة بمجرد أنها أصبحت امرأته، وهي الآن تريد أن تعيش أنوثتها، بكل مكوناتها وتطلعاتها، ليس من باب الثار أو التعويض، بل من باب الانتشار والتمدد والانسجام مع إيقاع الكون، والتماهي مع رنينه، الذي تحاول الإنصات إلى وقعه في أعماق ذاتها»[1].

تضع الساردة يدها على موضع الجرح، وتصور مرارة الألم والوجع، والتهميش والاستلاب الذي تشعر به البطلة بسبب إهمال أنوثتها، الأمر الذي دفع بها إلى البحث عن البديل، عن رجل يقدر مشاعرها، ويحترم أنوثتها، لذا فضلت إنهاء تلك العلاقة، والابتعاد عن زوج لا يروي ضمأها الروحي، والعمل على صنع هويتها الأنثوية بعيدًا عن التصنع والتظاهر، الذي احتوته عليه عبارة **(بمجرد أن أصبحت امرأته)**، والتي تحيل إلى الوضع المتأزم الذي تعيش فيه البطلة، وسببه التحول من حالة الحب والهيام قبل الزواج، إلى الإهمال والهجر بعد الزواج، وما "نور" إلّا نموذج عن هذه الظاهرة المتفشية في مجتمعاتنا، فبمجرد أن يحصل الرجل على المرأة، وإلّا وأغلق عليها باب بيتهما، ليبدأ رحلة البحث عن أخرى، فتتحول المرأة إلى مخلوق منزلي وليلي، ويصبح حضورها معادلًا موضوعيًا عن الرغبة والمتعة واللذة.

يتأثث الجسد في رواية "السمك لا يبالي" على عنصر المواجهة بين مجمل الأحداث، بوصفه المحرك الرئيس لبقية العناصر، لما له من قدرة على التأثير في تصوير الحوادث وحبك العقد، ومن ورائه تُحاول الساردة تعرية واقعها المتأزم، وكشف أمراض المجتمع الذكوري، وفضح سياسته الفاشلة، ومن جهة أخرى تُحاول بناء النص السردي، عن طريق تعزيز خصوصيات الأنثى، والتعبير عن همومها وأوجاعها، مستعملة كفاءتها اللغوية والسردية.

يحدث أن تستسلم المرأة الكاتبة لتلك التصورات الثقافية التي أنتجها الخطاب الذكوري، فتقع من حيث تدري أو لا تدري، فيما يعرف بـ"فوبيا الجسد"، أو الخوف من إظهار الجسد

(1) إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص44.

بوصفه عيبًا ثقافيًا، ومن تمّ تعمل على إخفائه، وقهر ملامح الأنوثة فيه، هذا ما نجده في رواية "الذروة" للروائية "ربيعة جلطي"؛ إذجاء على لسان "أندلس" بطلة الرواية قولها: «**في التاسعة من عمري بدأت معاناتي، فتحت عيني ذات صباح فإذا بجسمين مثل حجرين يتربعان بإصرار تحت جلد صدري، الحق أن الموضعين منذ مدة كان يؤلمانني من حين لآخر، ثم يختفي الألم بشكل نهائي، وبدا شكلهما الدائري يأخذ مساحة واسعة من صدري..مع الوقت بدآ في التوسع والتعاظم والانتفاخ رويدا رويدا**»(1).

يبدو أنّ "أندلس" لم تتقبل التغيرات الطبيعية الجديدة التي طرأت على جسدها، والتي تُعلن دخولها عالم الأنوثة، لذا وصفتها بالمعاناة التي طالت جسدها الصغير في سن مبكرة، والتي أثرت على نفسيتها، مع أنّها ليست الوحيدة التي انتقلت من مرحلة الطفولة إلى مرحلة المراهقة، «**في المدرسة أستمع إلى التعليقات الساخرة من طرف زملائي الذكور في القسم، يرفقونها بضحكات مموهة عن البنات اللواتي بدأت حبات الفول تظهر تحت مآزرهن..إلا أنا:**

– ألم تلاحظوا يا أصحاب؟! ((أندلس)) الوحيدة بينهن، لم نر عليها تغيرا أو انتفاخا؟؟؟.

لم يكونوا على علم بحيلتي، أضحك في دواخلي على ذقونهم، تعلمت مبكرا أن الذكور رغم ما يدعونه من خبث، نستطيع أن نخدعهم ببساطة، لم أستغرب فيما بعد، عندما علمت في درس علم النفس أن دماغ الرجل يفكر في حركة تندفع في اتجاه واحد مستقيم مثل حصان ملجم، بينما دماغ المرأة يفعل ذلك في اتجاه حلزوني»(2).

تصور لنا "أندلس" في هذا المقطع صورة زملائها الذكور في القسم، وهم يسخرون من الفتيات اللّواتي بدأت ملامح الأنوثة تظهر على أجسادهنّ، باستثنائها هي التي لم يلحظوا عليها أيّ تغير أو انتفاخ؛ بسبب حيلتها التي جعلتها تنتشي من فرط سعادتها بانتصارها عليهم،

(1) ربيعة جلطي: الذروة، دار الحكمة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2014، ص34.
(2) المصدر السابق، ص34-35.

واستخفافها بقدراتهم العقلية التي لم تُجد نفعًا أمام كيدها، خاصة وأنّها فهمت فيما بعد أنّ الرجل يُفكر في خط مستقيم كحصان ملجم، بينما تفكر المرأة في اتجاه حلزوني، وفي تعبيرها هذا تظهر "أندلس" تفوق المرأة وانتصارها على الرجل، الذي سيطر عليها، وكتم أنفاسها، وغيب صوتها لدهور من الزمن.

تطلع علينا الروائية على لسان البطلة بحيلة ذكية لإخفاء صدرها من الظهور، «**كل صباح نكاية فيهم أوقظ عمتي ليلى، فتعصب صدري بمشد صيدلاني ذاك الذي يستعمل عادة في شد الجروح، تلويه مرات عديدة حول صدري إلى درجة أن يختفي النتوءان، ألبس ثيابي الداخلية بهدوء تام، ثم المئزر الزهري..ثم لا شيء يظهر**»[1]، اهتدت "أندلس" إلى حيلة العصب لإخفاء ما طرأ على صدرها من تغيرات، لتفادي تلك التعليقات اللاذعة، وما ينتج من جرح لكبريائها من طرف زملائها الذكور، مثلما حدث مع زميلاتها الفتيات على مرأى ومسمع منها، فالمشدّ الصيدلاني الذي طالما أُستعمل في شد الجروح، أُستعمل هنا لشد الصدور وإخفائها، فكأنّ "ربيعة جلطي" تعقد مقارنة بين جروح الجسد، ونتوءات الصدر، في إشارة منها إلى أنّ تلك التغيرات الطبيعية التي أُصيب بها صدرها، ما هي إلا مرض ينبغي معالجته، باستعمال العصب بالمشد الصيدلاني، هذه الحيلة علّمت "أندلس" مبكرًا أنّ الذكور رغم ادّعائهم الخبث، يمكن خداعهم بكل بساطة.

يُعبر ظاهر النص المنقول من الرواية عن نقد الذكورة، والسخرية منها، والاستخفاف بقدرات الرجل العقلية إذا ما قُورنت بقدرات المرأة، غير أنّ الباطن يضمر العكس تمامًا، فـ"أندلس" تُحاول ستر ما ظهر من صدرها خوفًا من جسدها، وحياءً به استجابة لتصورات الثقافة الذكورية وسطوتها، وتأكيدًا على هيمنتها، فإخفاء الجسد وحجبه فيه قتلًا للأنوثة، وقهرًا لها من طرف الساردة التي كان من المفروض أن تحتفي بجسدها لا أن تستحي به.

(1) ربيعة جلطي: الذروة ، ص35.

نلمس سطوة الذكورة وهيمنتها على النص، حين تتفطن "أندلس" لحقيقة انتصارها المزعوم في حيلة العصب بالمشد الصيدلاني، فتتساءل على من كان انتصارها، «**صدر مسطح..لا شيء...أحمل محفظتي وآخذ طريق المؤسسة التعليمية شامخة الرأس يغمرني إحساس بالانتصار، على من؟ لست أدري**»[1]، لم تعثر الساردة على جواب سؤالها، فرغم نجاحها الباهر في إخفاء تضاريس جسدها (**صدر مسطح**)، وبالتالي تمكنها من خداع زملائها الذكور، الذين لم يتمكنوا من كشف حيلتها، مع أنّهم يدعون الخبث والمكر، ويمتلكون قدرات عقلية، طالما استعملوها في تهميش المرأة وإقصائها، وهنا يمكن أن نطرح السؤال: هل حلية "أندلس" انتصرت على الذكورة أم انتصرت لها؟، ثمّ إنّ حقيقة التساؤل عن الانتصار من طرف الساردة يُضمر تشكيكًا في فعل الانتصار؛ إذ تحولت الأنثى/"أندلس" من نقد الذكورة إلى نقد الأنوثة، عن طريق إخفائها لجسدها، واعتبار ذلك انتصارًا على الذكورة، ما يُوثق هذا الطرح تلك القرينة المستعملة في طرح السؤال (**على من**)، ليأتي الجواب مباشرة (**لست أدري**).

يحضر الجسد في رواية "الذروة" بتفاصيله المختلفة والمعقدة من بداية السرد إلى نهايته، من منطلق أنّه قناع من أقنعة الكاتبة، يُلازمها على مدار العملية الإبداعية، مؤكدًا تفردها في توظيفه دون الاستعمالات الأخرى، فالمرأة تكتب بجسدها وعن جسدها، ما يعجز الآخرون عن فهمه وفك شفراته؛ لأنّها خبيرة بأسرار أنوثتها، وهذا ما نلمسه في قول الساردة: «**أن تغلق الباب دونك للحظات، فأنت تريد الاقتراب من حقيقتك في سريتها التي لن تفش بها لأحد غيرك مهما دنا، عندما تشاهد ضوءها الخافت عن قرب، أن تتعرف عليها عارية إلا منك بعيوبها ومفاتنها**»[2]، فطالما اقترنت تضاريس الجسد بالسرية والخصوصية، وهي لن تنكشف إلّا لصاحبها بفعل التعري، وهذا ما كان حال "أندلس" التي اجتهدت، وتحملت الألم والمشقة في سبيل إخفاء أنوثتها، التي باغتتها في مرحلة مبكرة من عمرها.

(1) ربيعة جلطي: الذروة ، ص35.

(2) المصدر السابق، ص10.

يتأسس الجسد في هذا النص الروائي على عنصر الصراع، سواء بين الذكورة أو الأنوثة، هذه الثنائية التي تُعد أحد أهمّ محطات الصراع النفسي الذي تولد عند البطلة، وهي تجرب كل الحيل الممكنة لستر وحجب مفاتنها، حتى تتجنب تعليقات زملائها الذكور، وما ينتج عنها من خدش للحياء، «**منذ أن بدأت الأنوثة تملؤني مياهها العارمة الهائجة الملونة، أول ما أذهلني وأقلقني وأبكاني هو هذا الضغط المتصاعد في الصدر، والشعور بالألم في الحلمتين، لم أكن أجد جنبا مريحا أنام عليه، كبرت وكبر معي وبداخلي هذا الإحساس الغريب، لم أخبر أحدا بسري الذي يشكل أكبر انشغالي**»[1]، لم تستطع "أندلس" تقبل تلك التغيرات الطبيعية التي طرأت على جسدها، والتي أصبحت تُؤرقها وتُقلقها، حتى أضحت هاجسًا في حياتها، بل إنّها أصبحت تشكل أكبر انشغالاتها، والمقلق في الأمر أنّها لم تستطع إخبار أيّ شخص بسرها.

يعمل السرد النسوي عند "ربيعة جلطي" على دحض الذكورية المركزية، التي شكلتها الثقافة العربية؛ حيث تربع الرجل علر عرش الإبداع قرونًا من الزمن، فإذا كانت كتابات الرجل تستدعي جسد المرأة كمكنون مرغوب ومشتهى، فإنّ قلم الروائية يُصور لنا جسدا ذكوريا عاجزًا، إذ تعمدت إسقاط صفة الفحولة عن الرجل،«**ولكنه الآن تغير، وعجز عضوه شيئا فشيئا، ....لايريد أن يعترف بعجزه....ماذنبي أنا إن لم يعد عضوه يستجيب**»[2]، استدعت الكاتبة بعض تفاصيل الجسد الذكوري ، وقدمته في شخصية الزعيم العاجز، الذي فقد مؤهلاته الذكورية، مدعيا أن العيب ليس فيه، بل في حاجته التي لم تعد قادرة على تلبية رغباته الجنسية، ممّا أدى به إلى البحث عن خليلة أخرى تلبي ذلك،«**إنه يفضل أندلس وليس أنا ولا واحدة أخرى**»[3]، والتي يتمكن من الحصول عليها.

تنطلق الروائية في كتابة نصها الروائي من وعيها الخاص بجسدها، بوصفه قناعًا ملازمًا

(1) ربيعة جلطي: الذروة، ص42.
(2) المصدر السابق، ص 77.
(3) المصدر السابق، ص74.

للإبداع النسوي، فهو بمثابة أيقونة تختزل خصوصية الكتابة النسوية، وهو تيمة دلالية تُوظفها المرأة وتستخدمها سرديًا، لما لها من تأثير على اللغة، من منطلق أنها تستمد شاعرتها منه، وتحُقق لها مبدأ اللذة التي يجدها الآخر، فالمرأة الكاتبة تمتلك سلطة الجذب والإغراء، الذي يمثل العنوان الأبرز في الجسد؛ إذ نجدها تتفنن في الاحتفاء بأنوثة الجسد، وتركز اهتمامها في البحث عن الإغراء، وسبل تحصيله، وتقويته فتأتي مشروعية التحميل عند المرأة[1]، وهذا أمر طبيعي، لكن حين يصبح على مقاس المؤسسة الذكورية، وخدمته لمصالحها، فإنه يؤدي إلى إنماء الذات الأنثوية، وسقوطها في دوامة إرضاء الآخر.

مثل هذه الطروحات نجد لها صدى في رواية "الذروة"؛ إذ ترسل "الياقوت" صديقتها "سعدية" إلى عيادة تجميلية، ومعها سندات ووثائق تُبين شروط الجسد الذي تخرج به من العيادة، وهذه الشروط المكتوبة في الملف من توقيع "الزعيم صاحب الغلالة":«**انري سيبؤون بالصدر، بتكبير ثدييك، بحجم يشبه ثديي أندلس...ثم الشفتان...سيجرون لك عملية نفخ الشفة السفلى حتى تضحى أكبر من العليا، سيكون ذلك أجمل...العملية الثالثة تتعلق بأنفك يا سعدية**»[2].

يعبر هذا المقطع عن قبول الأنثى بشروط الرجل، وخضوعها لسلطة وهيمنة المؤسسة الذكورية، وهي بفعلتها هذه تُساهم من حيث لاتدري في ذوبان كيانها، وتلاشي هويتها الأنثوية، ومن ثمّ فهي تتواطؤئ مع المؤسسة الثقافية الذكورية، في تسليع جسدها وجعله بضاعة للإغراء والاستعمال، وهذا ما يتناقض مع مساعي المرأة المبدعة في تجاوز جسدها، والكتابة بعيدًا عن قيود هذا الجسد.

استثمرت "ربيعة جلطي" تيمة الجسد من خلال إبراز علاقته بالسلطة؛ إذ تقنعت به

(1) ينظر: محمد سالم سعد الله، الأسس الفلسفية لنقد مابعد البنيوية، ص292.

(2) ربيعة جلطي: الذروة، ص160.

لفضح رجال السياسة وأصحاب القرار في البلاد، وتعرية ممارستهم المخلة في سبيل اعلاء الكراسي والحفاظ عليها، فعلاقة الجسد بوصفه يمثل النشاط الجنسي بالسلطة هي علاقة تأثير متبادل، ومواجهة مستمرة في عرف "مشال فوكو Michel foucaut"، الذي حاول الربط بينهما، من خلال البحث عن الصلة التي تجمعهما، والكشف عن كيفية اسثمار السلطة في الجسد، وكذا كيفية ممارسات خطاب القوة في صراعه مع خطاب الرغبة[1]، وما ينتج عن ذلك من دلالات جسدية وسلطوية تترسب في الخطاب، فالسلطة عنده«**تسكن الجسد وتتحول إلى مستند من مستنداته المهمة، وتغدو فنا لصناعة الأجساد ، بحيث لايمكن تفكيك السلطة، إلا بعد تفكيك خارطة الجسد وتشريح توجهاته الجنسية**»[2].

هذا التصور للعلاقة بين الجسد والسلطة، هو ما نحاول تلمسه في رواية "الذروة" ، ورصد تمثلات الجسد الأنثوي في علاقته بالسلطة من منظور السرد النسوي، فالجسد في هذا النص يتموضع في ثنائية(الطهر/العهر)، في عملية مد وجزر بينها وبين السلطة، التي تمثل الذكورة في إحدى تمظهراتها، وبالتالي فالعلاقة التي تنشأ ضمن هذا المحور بين(الذكورة/ الأنوثة)، ثمّ إن هذه الرغبة في امتلاك الجسد ، وتتحكم فيها ثنائيات ضدية أهمها(الذكورة/ الأنوثة)، ثمّ إن هذه الرغبة تولدت«**من معطى حضاري مترسخ في الذاكرة البشرية ويعمل في أغلب الأحيان بوصفه ثقافيا ثابتا، فهو يرسم صورة المرأة في ذهنية الرجل الفرد على أنها جسد شهواني عامل للذة والعلاقة بينهما تسويقية قائمة على الإشباع**»[3]، ومرد ذلك يعود إلى أنّ الثقافة الذكورية تبنت هذه النظرة الأحادية (جسد شهواني)، كمعطي ثقافي ثابت لا يرى في المرأة إلا الجسد.

يدنو الجسد المدنس/الرغبوي من السلطة، ويتوافق مع شرطها ومتطلباتها، وهذا ما نجده

(1) ينظر الأخظر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة(قراءة في حركية السرد الأنثوي)، ص148.
(2) محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف(في المرأة،الكتابة والهامش)، ص53.
(3) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص137-138.

مثبوتا في النص، الذي يصور لنا "الياقوت" و "سعدية" كجسدين تنطبق عليهما المعطيات السابقة، تصف "سعدية" سلوكياتها منذ مراحلها الأولى، فتقول«**مراهقنا أنا والياقوت؟ كم من الجنون، حشد من المغامرات والحكايات، تربطنا الواحدة بالأخرى رباطا وثيقا، حتى أننا فقدنا عذريتنا في اليوم نفسه..نعم في اليوم نفسه والمكان نفسه.. في يوم مشهود ، يوم رفقة أجنبيين أحدهما أسود من ساحل العاج يدعى ((توما))، والثاني((جيلبير)) من فرنسا أشقر بعيون خضر، جاءا ضيفين على البلد للمشاركة في مؤتمر أوروبي–إفريقي حول استخدام الطاقة المتجددة**»[1].

ينقل لنا هذا النص مغامرات الياقوت وسعدية، ويصف لنا كيف مرت مرحلة المراهقة، انتهت بهما إلى فقدهما عذريتهما في اليوم نفسه مع رجلين أجنبيين من أصحاب السلطة والنفود، جاءا إلى الجزار للمشاركة في مؤتمر أوروبي–إفريقي، ويعمل على تأكيد علاقة الجسد بالسلطة في جانبه المدنس عبر مراحل تطوره، فكأنّه يُشرف على تحضير هذا الجسد لإقامة علاقة مع السلطة، وبذلك تُصبح "الياقوت" الحامل الأساسي لصفات السلطة، ويمكن إعتبارها معادلًا موضوعيًا لها، تقوم من خلاله الكاتبة بتوجيه النقد اللّاذع للسلطة، المتمثلة في رجال السياسة وأصحاب القرار، عن طريق وصفها لجسد "الياقوت".

تصف "الياقوت" علاقتها بالسلطة، التي يُمثلها صاحب الغلالة، فتقول:«..**أنا التي قدمت الكثير لذلك الأخرق، والآن أشم راحة التنكر والجفاء، وكما يقول المثل (الحمار ما يشم القرفة)، سأكون صريحة معك ياأندلس، السبب هو أنه بعد كل عملية جنسية فاشلة يذكرني بصوته المتحشرج:**

– أخرجتك يا((الياقوت)) وأنت لا تساوين حتى بصلة خامجة..نصبتط حاجبة ورئيسة

(1) ربيعة جلطي: الذروة، ص112-113.

الطواويس، وسمتك الكرسي والصفارة، بينما أنت لا تستطيعين حتى أن تكوني قادرة على انتصاب هذه اللحمة في وسطي!»[1].

يُصبح الجسد-مفق هذا الطرح- مرآة عاكسة للسلطة، التي تستدعي الجسد وتسكنه، وبذلك يُصبح نقد الجسد، هو نقد للسلطة والذكور في نفس الوقت، وفضح لحيلها وألاعيبها، وفي مقابل ذلك نجد "أندلس" التي يُصورها السرد على أنها جسد مقدس، والكتابة عن هذا النوع من الجسد ترد الاعتبار الأنثوي، و«**تعدو دلالة الكتابة بالجسد أو عن طريق الجسد بعيدة عن الغريزة والإ"ثارة»**[2]، جسد طاهر لايوافق مع السلطة، ولا يقبل بممارستها، ويُبدئ امتعاضه ثورته من سياستها، ففي حفل تنصيب "أندلس" في منصب مهم داخل السلطة، تُعبر عن رفض جسدها الطاهر للسلطة، تقول:«**مبروك المنصب ياأندلس**

-الله يبارك ويزيد ياأندلس

والله يا أندلس تستاهلي أكثر

يقاطع الكلام في أفواههم بحشرجة التهام الحلويات، والإبقاء على ابتسامات المجاملة، يقفز وجه((نور الدين الوصلي)) أحد الكتاب المعروفين بتملقهم للزعيم وحجابه، وهو يشد على يدي ليهنئني بالتنصيب بحرارة مبالغ فيها، يهز كفي بقوة شديدة، فيهز صدري، أشعر بالحرج فجأة صدري يتضخم، تنفر حلماتي، أتلمس أزرار قميصي، تصيق في أماكنها فتعوج أعناقها وتكاد تطير من الضغط عليها، أشعر بالخنق وأرى على وجهه شبه ابتسامة، شبه تكشيرة، لا أحب الوجوه المتفقهة في رسم تكشيرات النفاق»[3].

يرصد لنا هذا النص صور رفض الجسد الأنثوي للسلطة، هذا الجسد المقدس الذي يثُور،

(1) ربيعة جلطي: الذروة، ص75-76.

(2) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص137-138.

(3) ربيعة جلطي: الذروة، ص72.

وينتفض على طريقته الخاصة، (**يهتز صدري...يتضخم وينتفخ، تنفر حلماتي...تكاد تطير من الضغط عليها، أشعر بالخنق**)، هذه المفردات والعبارات تكررت أكثر من مرة في الرواية، لتُعبر عن امتعاضها الشديد،«**كلما انتابني شعور قوي عارم تنتفخ ثدياي على غفلة، ويرتفعان ويضغطان بقوة تحت الثياب**»[1]، صورة الرفض هذه تكررت في كل حديث عن السلطة، تعبيرًا على أنّ الجسد المقدس والسلطة لايُمكنهما أن يتفقان تحت أيّ ظرف من الظروف، فهما في حالة عداء دائم، غير أنّ خطاب الرفض الذي تصنعه هذه الجمل، يحمل بين طياته دلالات الإغراء والجذب، فهو خطاب رافض للسلطة بكل تمظهراتها في الظاهر، يُمارس نوعًا من الإغراء في الباطن، وتبعًا لذلك يقع الحسد المقدس/ الطاهر تحت وطأة السلطة، ويتحول من تيمة يعتمدها السرد النسوي لنقد السلطة، وفضح ممارساتها وكشف ألاعيبها، إلى فعل خاضع لها ومنقاد لأوامرها.

تُقدم "فاطمة العقون" في روايتها "رجل وثلاث نساء" نموذجًا مختلفًا للجسد، من خلال تصوير صراع الذات الأنثوية مع الآخر، رجلًا كان أو مجتمعًا بأسره، هذا النموذج يتأسس عبر لغته الرمزية، انطلاقا من إشكالية الجسد واللغة، التي تُعد من أهم الإشكاليات النقدية التي وجدت صداها في كتابات المرأة الروائية، «**فالجسد واللغة كلاهما يضضيق بشروط المكان والقولية، ومن هذا التعالق نلحظ كيف أنه في حالة سجن الجسد وتقييده وعزله، ومحاولة نفيه ومحوه، ينكر الكاتب في السجن أفقه المكاني باللغة والكتاب، التي تصبح معادلة للحرية وهواة الحياء، وكم من الطلقاء المساجين، لأنهم لم يستطيعوا خلق فضاءات صالحة للتنفس دون قناع، وربما المرأة من أكثر الطلقاء مواجهة من حرب الذات وحرب الأماكن**

وأكثرهم ممارسة للحجب والأقنعة اضطرارا»[2].

(1) ربيعة جلطي: الذروة، ص41.

(2) فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة(المواجهة وتجليات الذات)، ص32.

تتعرض الكاتبة لفكرة تعامل الرجل والمجتمع مع المرأة المطلقة، فالبطلة "حورية" التي ذاقت مرارة اليتم منذ الصغر، وخرجت من زواج فاشل بطفلين، رضيت أخيرًا ينصيبها، واقتنعت بحياتها الجديدة تحت ظل جدها الثري، فجأة يعود "عمر" الذي جمعته بها قصة حب، بعد غياب طويل من "أمريكا"، «**بعد مرور أيام قليلة على قدوم عمر، وأحست أن بيتهم قد فرغ من الداخل والخارج، وقفت أمام المرآة وبعد أن تمت زينتها، وأخذت تتأمل في نفسها مليا، ثم اقتربت منها أكثر، وأخذتها نشوة عارمة، وموجة فرح سرت في كامل جسدها الرشيق القوام، وهي تقف على روعة جمالها فمنذ زمن لم تشاهد المرآة إلا عابرة، ولم تتزين إلا لاقتضاء عادة الخروج، نفخت علر رقبتها بعض العطر، ثم استدارت فوجدت سميرة تنظر إليها في إعجاب، فالتقطتها من الأرض وضمتها إليها**»[1].

يصف هذا المقطع حالة "حورية" النفسية والجسدية، بعد أن تملكها الشوق والحنين لحياتها السابقة مع "عمر"، أين كانا حبيبين وتواعدا بالانتظار، غير أنّها لم تعد عند وعدها وتزوجت برجل آخر؛ ولأنه يفتقر لمقومات الرجل القادر على تحمل المسؤولية، فإنّ ذلك عجل بفراقهما، ويُصور لنا حورية وهي تقف أمام المرآة لساعات طويلة، تتفقد زينتها، وهي التي كانت بالأمس القريب لا تُشاهدها إلا عابرة، فالمرآة تُشكل معادلًا موضوعيا للذات، و«**الارتباط الذي يصل بين اللفظين(المرأ و المرآة) يمر بعملية الرؤية، فتحقيق ذات الرجل يحتاج إلى رؤية داخل منظور المؤنث والعكس صحيح بالطبع، وحاجة المرأة إلأى عين صاذقة أو زائفة أحيانا يتصل بلفظ المرآة باعتبارها العين البديلة لعين الرجل أحيانا**»[2].

تعكس المرآة جمال جسد المرأة/البطلة "حورية"، وقوامها الرشيق، وهي في ذلك تُشبه وجدان الفنان المصور، الذي يُعيد تصوير وخلق الوقائع بأسلوب يغلب عليه الخيال، ويمتاز بقوة التأثير في

(1) فاطمة العقون: رجل وثلاث نساء، ص70.

(2) مجموعة من المؤلفين: في أدب المرأة، ص78.

كل من يرى إبداعاته، مهي مثل العين تتخذهاالذات الروائية لؤية الأشياء، فتغدو«**صانعة للفن، تمتلك القدرة على تقديم الأشياء بوجه نظر لتحول الإدراك المعرفي للمتلقي في اتجاه جديد**»[1].

يبدو أنّ وضعية "حورية" بوصفخا مطلقة وأم لطفلين، هي التي دفعت بها إلى الاهتمام بجسدها، وإعادة النظر في زينتها التي أهملتها منذ زمن بعيد؛ لأنّه ليس هناك سببا أو داعيًا أو أمرًا ذا بال يستحق ذلك، فهي مطلقة وأم لطفلين، لكن بعد عودة الرجل الذي أحبته سابقا، تغير الوضع، وتغيرت نظرتها للحياة، وأصبح هناك دافعا للتغيير، وكسر النمطية والرتابة، وهذا ما يؤكد دهشة البطلة واستغرابها لما رأته من جمال مستتر، وهي التي كانت تظن أن زمانها ولّى، و«**تشكل حركة اقتراب الجسد من المرآة دلالة الرغبة في استعادة الثقة بنفسها عبر الجسد والجمال**»[2]، يُوثق هذا الطرح استعمال الكاتبة للفعل المضارع (تتأمل، تقف، تشاهد)، الذي يفيد استمرار الحدث، كما يدل على الجسد وهو في أبهى حلته، مغتبطًا بشكله الجديد، وهذا ماتدل عليه عبارة (موجة فرح سرت في كامل جسدها الرشيق القوام)، حتى أنّها كادت تطير فرحًا وغبطة.

بعد هذه الصورة التي توحي باحتفال البطلة بعودة حبيبها، تكتشف "حورية" أنّ "عمر" المتيم بها لا يتقبلها وضعها الجديد، مطلقة أم لطفلين، يخبو تأثير الجمال/ الجسد، وينكسر قلب البطلة، ويصبح الجسد«**ذا وظيفة سلبية اتجاه عمر، ويمثل العنصر– السالب لفعالية الجيد في سلطة أكبر منه، هي سلطة المجتمع(الأهل)**»[3]، ثم تحضر سلطة الجد المتمثلة في رفضه لعودة البطلة إلى زوجها السابق، بعد أن تأكد أنّ "عمر" لم يعد يُريدها في حالتها الجديدة، هذا الزوج الذي بدت عليه ملامح التغيير والتطور، ومع ذلك فالجد يُعارض رغبة "حورية".

(1) مجموعة من المؤلفين: في أدب المرأة، ص78.

(2) ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزارية، ص272.

(3) المرجع السابق، ص273.

لم يستطع "عمر"/ المجتمع تجاوز تلك النظرة السلبية التي أُلصقت بالمرأة/"حورية"، والتي لم يعرفها إلّا بصفتي(مطلقة وأم لطفلين)، هذه النظرة شاركت إلى حدّ بعيد في تغيّر نظرة البطلة إلى ذاتها، وتحولها من نظرة الاعجاب في المرآة إلى نظرة الرفض، إنّه موقف الذات اتجاه ذاتها، التي لم تستطع التصالح معها عبر العصور.

تُصبح البطلة«**نمذجًا لأزمة المرأة، حيث هي المرأة الدمية التي تجسد ثنائية الإنفصال بين طرفي العقل والكيان المادي، هنا ينتفي الجسد البيولوجي، ويطفو على سطح المشهد جسد بملامح نفسية**»[1]، يتولى مهمة التعبير عن المرأة كإنسان وليس كأنثى بيولوجية، أرغمتها سلطة الجد، بوصفها – صورة من صور السلطة– على الزواج من "لزهاري"، الذي تتوفر به كل المؤهلات الضرورية في عرف المجتمع.

هده الإرغامات المتتالية حوّلت البطلة "حورية" إلى ذات غير فعّالة في المجتمع الذي حرمها من حبيبها، ثمّ حرمها من العودة إلى زوجها، وتبعًا لذلك تُقرر منح جسدها بلا روح، وتتحول إلى دمية ساكنة في غرفة "لزهاري"،«**دخل لزهاري غرفة زوجته الجديدة، جلس وراح يحدق بها وهي جالسة أمام المرآة، تنظر إلى نفسها، وهي خالية من أي زينة، قطب جبينه في هذا المشهد الصامت والساكن الذي طال، ومظهرها الذي يعبر عن الكثير من الأشياء في داخلها، داخله إحساس حينها أنه وهو جالس في صمت مثل العروس التي يعتريها الحياء تنظر أي حركة من عريسهان ينتشلها بها من ذلك الموقف الناذر في حياتها، والذي يخرج كلية عن حياتها اليومية المعتادة كره أن يتصور نفسه كذلك، وهو رجل كل المواقف، إنها زوجته وهو الرجل، فهل هناك أكثر من هتين الحجتين، كي يقوم ويلعب دور العريس الذي يتقنه جيدا بعد طول تجربتين في حياته الماضية**»[2].

(1) ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، ص273.

(2) فاطمة العقون: رجل وثلاث نساء، ص164.

تحولت المرأة/ "حورية" إلى دمية صامتة يمّت فيها الإحساس، وتفقد القدرة على التعبير، تُؤدي في صمت الدور الذي أسندته إليها السلطة، إنّها تُشبه"دمية الكراكوز" التي تُحركها خيوط تتحكم فيها أيادي خفية، فتُؤدي دورها على أكمل وجه، أو هي وعاء تمّ إفراغه من كل ماله صلة بالهوية الأنثوية، النابعة من الذات، سواء تعلق الأمر بالأحاسيس والمشاعر، بالمواقف والأفكار، ليُعاد ملؤه برغبات السلطة بتمظهراتها المختلفة، والمتمثلة في هذه الرواية بسلطة الجد كسلطة أبوية مهيمنة.

هذه الصورة للجسد الأنثوي تُوحي بانمحاء الذات، وسقوطها في دوامة إرضاء الآخر، لذا تكتب المرأة عن جسدها الذي تمتلكه؛ لأنّه واقع تحت سطوة المؤسسة الذكورية، مسخر لإرضاء الآخر، جسد يتحرك من موقع المفعول به لا موقع الفاعل، يُعبر عن رفضه وتذمره، ورغبته في التغيير انطلاقًا من صمته، فالصمت هنا لايخرج عن كونه قناعًا تختفي خلفه المرأة للتعبير عن سخطها وعدم رضا بالواقع.

وتستعين الروائية"أحلام مستغانمي" بالطاقة اللغوية منذ رحلتها الأولى مع الكتابة الإبداعية، ورغم أنّها استعارت صوت الرجل في الحكي، إلّا أنّ لغته كانت تفصح عن لغة أنثوية خاصة، تختفي بالجسد وتُوظفه وفق رؤى متعددة، مركزة في كل ذلك على إعادة قيمة المرأة، وتقديمها في صور المرأة المثقفة.

استطاعت"أحلام"أن تُعيد للأنوثة الخرساء صوتها، وأن تُبهر الرجل الذي فرض عليها سُنّة الصمت وهاهو"خالد"في الذاكرة يُفاجأ بصوتها كأنثى مبدعة على صفحات إحدى الجرائد، «**يومها، تسمَّر نظري أمام ذلك الإطار الذي كان يحتويك.وعبثًا رحت أفكّك رموز كلامك. كنت أقرأك مرتبكًا،متلعثمًا،على عجل**»[1]، فهو لم يتوقع أن يُقابل امرأة تحترف النقش على الورق، بعد أن كانت تمتهن الحكي خلف الأبواب المرصدة، وإلى جانب اللغة المؤنثة تمكنت

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص15.

الكاتبة عبر صفحات رواياتها من تصحيح المفاهيم التي ورّثتها الثقافة، وتبناها الذكر المهيمن.

حاولت الروائية تقويض تلك النظرة البدائية التي ألصقتها الثقافة بجسد الأنثى(أنثى بلا طيلة المعهد في قاعة الرسم، فـ «**فوجئت وهي تقف أمام لوحتي، بأنّني لم أرسم سوى وجهها**»[1]، وكأنّ "أحلام مستغانمي" أرادت أن تُلخص جسد المرأة في وجهها أو عقلها، الذي استأصلته الثقافة وأبعدته عن جسدها، وكأنّها تعمدت بذلك إثبات أنّ المرأة يُمكن أن تفكر، وأن تتسلح باللغة التي حُرمت من استخدامها لقرون طويلة؛ بسبب احتكار الرجل لها، والذي اعتبر أنّ ممارسة المرأة لفعل الكتابة من الأمور المحظورة، التي يعاقب عليها المجتمع الذكوري المتسلّط.

صورت الكاتبة بطل روايتها"خالد" في صورة جسد ناقص، جسد بلاذراع، وهي بذلك تعمّد إلحاق النقص بالجسد الذكوري، يبرز ذلك في قولها على لسانه:«**نظرت إليك خلف باب الدمع، كنت أود لو احتضنتك بذراعي الوحيدة كما لم أحضن امرأة**»[2]، فبعد أن عودتنا الثقافة على جسد أنثوي ناقص، في مقابل جسد كامل، فحل قوي، استطاعت"أحلام" أن تقلب الموازين؛ حيث أصبح النقص يلحق بالجسد الأنثوي.

يحدث أن يأخذ النص من الجسد إيحاءاته ودلالاته، فالكتابة بالجسد وعن الجسد تُولد في النص طاقات تعبيرية هائلة، وعندما يتحول الجسد إلى جسد نصي، فإنّه يبث دماءه وحيويته في جسد الكاتبة، تتحول"حياة" البطلة في الرواية إلى مدينة مشكلة بتفاصيل جسدها،«**قسنطينيّة الأثواب مهلا! ماهكذا تمرّ القصائد على عجل! ثوبك المُطرّز بخيوط الذهب، والمرموش بالصكوك الذهبية، معلّقة شعر كتبتها قسنطينة جيلًا بعد آخر على القطيفة العنابيّ، وحزام**

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص94.

(2) المصدر السابق، ص135.

الذهب الذي يشردّ خصرك، التدفّقي أنوثةً وإغراءً، هو مطلع دهشتي»[1]، فالكاتبة شحنت النص بدلالات متشابكة، شكلتها لغة اللباس الأنثوي، ثوب القطيفة العنابي الذي يختصر ذاكرة وطن بأكمله، حزام الذهب الذي أكسب اللغة خصوصية أنثوية، فهذه التفاصيل الصغيرة هي عالم المرأة، ولغتها في الحكي والإبداع.

ثمّ إنّ لوحات الرسام"خالد" تحولت في أكثر من موضع إلى أنثى مغرية،«**كنت أعبرها ذهابًا وإيابًا بفرشاتي، وكأنّني أعبرها بشفاهي. أقبّل ترابها...وأحجارها وأشجارها ووردياتها، وأوزّع عشقي على مساحتي قُبلًا ملوّنة، أرشّها بها شوقًا..وجنونًا..وحبّا حتّى العرق**»[2]، هذا النوع من الكتابة بالجسد يتعمد توظيف الإيماءات والرموز، وفق دلالات متشبعة، ومايكسب لغة المرأة خصوصية ما ، ماهو إلّا هذا الطرح المشفر، الذي يحتفي بالجسد، ويكسب النص فضاءات دلالية خاصة.

يُوظف الجسد في رواية"ذاكرة الجسد" وفق دلالتية متباينتين(جسد مبجل/ جسد رغبوي)؛ ففي الدلالة الأولى تغدو الكتابة عن الجسد بعيدة عن الرغبة والإثارة، إنّه جسد الأم الذي يمنح للرجل حضنًا دافئًا مانحًا للحياة، ولعل أقرب دلالة يُمكن أن تُعطى لهذا النوع من دلالة (الوطن/ الأم)؛ أي دلالة المكان، فعند عودة"خالد" إلى مدينته الأولى"قسنطينة"، جعل من ذلك الجسد ملاذًا للاحتماء والبوح، يقول:

«**قسنطينة.**

كيف أنتِ يا أميمة...واشك؟

اشرعي بابك واحضنيني..موجعة تلمك الغربة..وجعة هذه العودة..

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص360.

(2) المصدر السابق، ص191.

دثريني يا سيدة الدفء والبرد معًا»[1]، وهنا يتداخل الوطن مع جسد الأم، الذي يمنح دلالة الطهر والنقاء، وهو بعد ثقافي يبتعد عن البعد الرغبوي.

ثمّ إنّ الكتابة تُلبس الجسد تضاريس الوطن،«**يا امرأة كساها حنيني جنونًا، وإذا بها تأخذ تدريجيًّا، ملامحة مدينة وتضاريس وطن،وإذا بي أسكنها عفلة من الزمن،وكأنّي أسكن غرفة ذاكرتي المغلقة من سنين.كيف حالك؟ ياشجرة تلبس الحداد وراثيًا كلّ موسم. ياقسنطينة الأثوابِ ياقسنطينة الحبّ..والأفراح والأحزان والأحباب..أجيبيني أين تكونينين الآن؟**»[2].

يتماهى جسد الحبيبة(أحلام/حياة)، ويلتبس بالوطن/المدينة الرمز"قسنطينة"، إضافة إلى التباس الكتابة بالبطلة، من خلال توظيف اسم " أحلام" الدال على الكاتبة، واسم "حياة" الدال على البطلة، يُوحي الالتباس بتمازج عضوي وجمالي بين جسد الأنثى من خارج النص، وجسد الأنثى من داخله[3]، كل هذا عبرت عليه "أحلام مستغانمي" بلغة شعرية، حولت الأنثى المبدعة من امرأة تُلهم إلى امرأة تُبدع، واستطاعت بذلك خلق لغة مرهفة لم نعهدها من الرواية.

في مقابل الجسد المبجل، نجد الجسد الرغبوي، الذي تُمثل له بموقف "خالد" بطل الرواية من جسد "كاترين" ، أثناء حصة تدريبية في مدرسة الفنون، أمام طلبة المعهد، وكان الموضوع رسم نموذج لامرأة عارية، «**من الواضح، أنّي كنت الوحيد المرتبك في تلك الجلسة. فقد كنت أرى، لأوّل مرّة، امرأة عارية هكذا تحت الضوء تغيّر أوضاعها، وتعرض جسدها بتلقائيّة، ودون حرج أمام عشرات العيون**»[4]، يبدو النص مشبعًا بدلالات الصدام بين الشرق والغرب، فـ"كاترين" رمز الثقافة الغربية تتفنن في ممارسة أسلوب الإغراء الصريح والمباشر أمام "خالد" رمز

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص284-285.

(2) المصدر السابق، ص13.

(3) ينظر: ليلى محمد بلخير: الخطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، ص290.

(4) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص94.

الثقافة الشرقية المحافظة، غير أنّها تفشل في ذلك أمام رجل شرقي يختلف عن كل الرجال الذين عرفتهم، فتُصاب بالخيبة والدهشة، وتعتبر ذلك إهانة لأنوثتها.

تطلعنا تفاصيل الحكاية أنّ "خالد" لم يلبث على موقفه هذا؛ إذ أنّه مدين باعتذار لجسدها، أوصله هذا الشعور إلى التورط معها في علاقة جنسية، أخفاها في نفسه خشية أن يتسرب خبر تورطه إلى "حياة"، يقول مناجيًا نفسه:«**فاحتفظت لنفسي، ببقيّة القصّة...لم أخبرك أنّ هذه الحادثة تعود لسنين، وأنّ صاحبتها ليست كاترين، وأنّه كان عليّ فيما بعد أن قدّم لجسدها اعتذارًا آخر..يبدو أنّه مقنعًا لدرجة أنّها لم تفارقني منذ ذلك الحين**»[1].

يتبين أنّ "كاترين"/ثقافة الآخر تمكنت من استدراج "خالد"/ ثقافة الشرق لتُوقعه في الفخ، أين تورط معها في الفعل الجنسي، مستعينة في ذلك بسطلة الجسد المكشوف، جسد يُمارس الإغراء ويتفنن فيه، ليسقط ضحيته – من حيث لايدري- في علاقة جنسية، هذه العلاقة التي اعتبرها "خالد" بمجرد اعتذار لجسد أهله، فيما سبق، ولم يُعطه حقه من الاهتمام والتقدير.

وفي الختام يمكن القول، إنّ علاقة الكتابة بالجسد هي علاقة ممتدة في الزمان، تعود إلى تاريخ الشقهي والمكتوب، أمّا علاقة الثقافة بالجسد فهي علاقة قائمة على محوري الرغبة والسلبية، فالثقافة التي قدمت الجسد الأنثوي في صورة دونية، وحصرت وظيفته في الولادة والتناسل، عملت كذلك على سلب اللغة من المرأة،ة وأوهمتها بأنّ الأنوثة الكاملة هي الأنوثة الخرساء، في إشارة إلى أنّ المرأة ما ينبغي لها أن تكتب، أن تتكلم أو تعبر، لذا نجد أنّ هناك من النساء من يكتبن بلغة الرجل، وهناك من عملن على الاحتفاء والاحتفال بالجسد، بوصفه قناعًا تحتجب خلفه الكاتبة لتعرية وفضح المسكوت عنه.

تكتب المرأة بجسدها مايعجز الرجل على فهمــه وتفكيك رموزه، مستخدمة تنويعــات

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص95.

لفظية، مستقاة من المعجم الأنثوي، تُقدم الجسد كلغز أو معطى دلالي ملغّم بعبن الأنثى، كي تتمكن من التخلص من الوصف الحسي لمفاتن الجسد، هذا الشكل من الكتابة يكسب النصوص الروائية شحنات دلالية، تُعبر عن علاقة المرأة بالكون وبجسدها، باعتباره هوية أنثوية سعت المرأة الكاتبة من خلاله إلى تصحيح تلك المفاهيم الخاطئة التي أُلصقت بها.

الفصل الرابع

تمهيـــــــد

يُشكل "التناص intertextuality" أحد أهمّ العناصر الجوهرية في بنية النصوص الإبداعية، كونه يسمح للنص بالانفتاح على شبكة التعالقات الجليّة والخفيّة، مشكلة فضاءً عنكبوتيًّا متشابك الدلالات، يُؤثث بنية النص المركزي، ويُجدد شكله وبناءه، ويُسهم في تنويع أساليبه، وينهض التداخل النصي في صوره الجمالية على استحضار نصوص سابقة، والتفاعل معها عن طريق الاقتباس منها، والنسج على منوالها، ثمّ إعادة إنتاجها من جديد بذكاء وفطنة وبراعة، تُقرب النص المقتبس من النص المركزي حدّ التلاحم والالتحام، كل هذا يؤدي إلى تميز النص الأصلي وتفرده عن غيره من النصوص.

يندرج التناص ضمن المفاهيم النقدية، التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية، ارتبط ظهوره مع ظهور التفكيكية ونظرية القراءة، واقترن مفهومه بمفهوم الإنتاجية النصيّة، التي تهتم بكيفية توالد النصوص وبناءها، من منطلق أنّ المكون النصي اللغوي ما هو إلّا تفاعلاً وتبادلاً بين النصوص وفق رؤية الناقدة البلغارية الأصل، الفرنسية الجنسية "جوليا كريستيفاJulia Kristeva " التي تُعد واضعة المصطلح؛ إذ قامت باشتقاقه واستخدامه في مقالتها "النص المغلق" عام 1967م، معتمدة في ذلك على الإرث النظري الذي خلّفه الناقد الروسي "ميخيائيل باختين Mikhail Bakhtine " الذي يرجع إليه فضل السبق في اكتشاف المصطلح، والتعريف به أثناء حديثه عن "الحوارية Dialogism"، غير أنّه لم يذكره بالاسم.

ترى "جوليا كريستيفا" أنّ النصوص في علاقة قائمة، وتحاورٍ مستمرٍ، وأنّ كل نص ما هو إلّا إنتاج مجموعة من النصوص، وعرفت "النص" بأنّه: «**ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى**»[1]، فالنص وفق هذا المفهوم يُدرس في ضوء علاقته بنصوص أخرى سابقة أو متزامنة معه، وتُعرف "التناص" بأنّه:

(1) جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص21.

«**تقاطع بلاغات في نص ما مأخذ من نصوص أخرى سابقة أو متزامنة**»[1]. ويؤكد الناقد "ميخائيل باختين" على أنّ "الحوارية" ظاهرة خاصة بكل خطاب، وأنّ الخطاب الأدبي في تفاعلٍ مستمرٍ مع مواضيع أخرى، بل إنّه يُفهم على نحوٍ علائقي موصول بنصوص أخرى، تتحاور وتتثاقف فيما بينها، وهذا ما أقره بقوله: «**يولد الخطاب داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية داخل فعل حواري متبادل مع كلمة الآخر بداخل الموضوع، فالخطاب يُمَفْهَمُ موضوعه بفعل الحوار**»[2].

استفادت الناقدة البلغارية من طروحات "باختين"، وقدمت على إثر ذلك نظرية حول النص أثرت بها الدراسات الأدبية والنقدية، من منطلق أنّ "التناص" يضمن للنص الاستمرارية، ويُخرجه من مفهومه الكلاسيكي، ليُظهر وظيفة القارئ الجديدة، التي غيرت موقعه من قارئ يقف على مواطن الجدّة والرداءة في النص، إلى قارئ فعّال يُشارك في إنتاج المعنى، كما أنّها نوّهت بدور العالم اللغوي السويسري "فيرديناند دو سوسير Ferdinande de Saussure " في هذا الشأن، حين تكلّم عن تداخل النصوص، والامتصاص عبر استخدامه مصطلح "التصحيف Paragramme"، ومن خلاله تمّ «**بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية عيناها باسم التصحيفية Paragrammatisme، أي امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين**»[3].

ويندرج المصطلح عند الناقد الفرنسي "جيرار جينيت Gerard Genette" تحت مفهوم "المتعاليات النصية"؛ حيث حدّدها في خمسة أنماط: "التناص intertextualité، المناص Para texte، الميتانص méta texte، النص اللاحقhypor texte ، معمارية النص archi tex"، وعُرف

(1) تيفين ساموبل: التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، ص9.

(2) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص54.

(3) جوليا كريستيفا: علم النص، ص79.

المصطلح في النقد العربي القديم بمسيات عديدة: كالتضمين، السرقة، الاقتباس، النقائض، المعارضات، وليس من مهمة البحث التأريخ لهذا المصطلح، بل التنويه بالمثاقفة الفوقية التي اعتمدها المنظرون، وقصر المفهوم في التطبيق.

يبرز التداخل النصي انطلاقًا من دخول النص الروائي في علاقات تناصية، كإجراء فعّال في عملية إنتاج النص وقراءته؛ لأنّ «**الكاتب وهو ينتج نصه يتصور ((قارئا)) معينا، وفي خلفيته نصوص عديدة يحولها ويبنيها في إنتاجيته الخاصة، والقارئ كذلك وهو يقرأ النص، يدخل إليه مجهرا بتصورات قبلية عن ((النص)) من خلال هذا ((التفاعل)) البنائي على مستوييه الداخلي (الكتابة) والخارجي (القراءة) يتم انفتاح النص أو انغلاقه**»(1).

ثمّ إنّ القارئ أُسندت إليه مهمة إدراك العلاقات التناصية الموجودة في النص الروائي، وكذا إبراز مستويات تفاعل النصوص وتحاورها، ونظرًا للتطور الذي عرفته الرواية كجنس أدبي، فإنّ «**تفاعلها العميق (سواء التفاعل السلمي أو العدائي) مع الأجناس البلاغية الحية –الصحفية، والأخلاقية والفلسفية وغيرها...لم يكف أبداً، وربما كان في مثل حجم تفاعلها مع الأجناس الأدبية (الملحمية، الدرامية، والغنائية)، ولكن وسط تلك العلائق المتبادلة المستمرة، احتفظ الخطاب الروائي بأصالته النوعية، إنه غير قابل لأن يُخْتَزَل إلى خطاب بلاغي**»(2).

يُعد التناص من الأساليب الفنية، ومن الإجراءات الروائية، التي استعانت بها الروائية الجزائرية لتمرير خطاباتها الإيديولوجية، وتوصيل آرائها ومواقفها من القضايا السياسية، الاجتماعية والدينية، وفي ذلك تسعى إلى تقويض تلك الصورة العتيقة، التي قدمت المرأة على أنّها مخلوق قاصر عن الكتابة والإبداع، وإن حدث وتجرأت المرأة الكاتبة على ممارسة فعل الكتابة، فإنّها تقتصر في

(1) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص76.

(2) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص43.

كتاباتها على تصوير الذات الأنثوية من وجهة نظرها هي، بوصفها محور الكتابة النسوية، ونقل ما يختلج في نفسها من مشاعر وخواطر، حتى غدت هذه القضايا الخاصة بالمرأة هي بؤرة الكتابة النسوية.

اتخذ بعض النقاد والباحثين من عناية المرأة بذاتها، وتصوير عالمها الخاص في كتاباتها، حجة في الهجوم على أدبها، وفي تأكيد قصورها عن الكتابة والإبداع، وأنّ المرأة ما خُلقت لهذا، غير أنّ المرأة الكاتبة أثبتت العكس حين تمردت على الأعراف الأدبية الذكورية، و «**اخترقت في إبداعها الأدبي كل المفاهيم الاجتماعية السائدة لتنفذ إلى جوهر الحياة العربية وتكتشف بجرأة ومسؤولية عن مصدر العلل السياسية والاجتماعية**»[1]، لذا انتقلت الكاتبة من محور الذات إلى محاور أخرى عامة، سياسية كانت أم تاريخية، دينية أم اجتماعية، وهي في هذه النقلة النوعية الخاصة بمضامين كتاباتها، تسعى إلى دحض مقولات المؤسسة الثقافية الذكورية وتفكيكها.

ينضاف إلى ذلك محاولة المرأة الكاتبة إثبات هويتها، من خلال خلق صورة ذاتية تتسم بالقوة والقدرة على المواجهة، وهذا ما يؤكده "سيد قطب" في قوله: «**إنّ الكتابة النسائية هي محاولة بديلة لصنع ذات أكثر تماسكا، وأكثر مواجهة للعالم، وأكثر قدرة على الحضور الدائم، في مقابلة الذات الإنسانية المعايشة لضعفها الإنساني والاجتماعي**»[2]، وهي بذلك تسعى إلى تأكيد قدرتها على معالجة قضايا مصيرية، إلى جانب قضاياها الخاصة، وفي ذلك إقرار بانتمائها إلى مجتمعها، وبعلمها ودرايتها بما يجري على مختلف الأصعدة، وبالتالي محاولاتها المستمرة في كشف وتعرية الفساد المنتشر في المجتمع، وفضح المتسببين فيه من أصحاب المناصب والكراسي.

(1) بثينة شعبان: المرأة العربية في القرن العشرين، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، (د.ط)، 2000، ص213.

(2) سيد محمد السيد قطب وآخرون: في أدب المرأة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، (د.ط)، 2000، ص134.

تضاعفت معاناة المرأة نتيجة تحديها للمجتمع الذكوري البطريكي المهيّمن، وتجرئها على خرق المحظورات الذكورية، غير أنّ هذه المعاناة لم تمنعها من مواصلة إبداعها الأدبي، إيمانًا منها بمشروعية حقها في الممارسة الأدبية، ثمّ إنّ هذا الإقصاء الذي تعرضت إليه المرأة الكاتبة سابقًا، جعلها تتخذ إستراتيجية خاصة في كتاباتها، عملت على نسج خيوطها بدقة وعناية، لتتمكن من اختراق التابو المحرم الذي فرضته عليها المؤسسة الذكورية، وهذا ما سنفصل فيه في هذه الجزئية من البحث.

1- تمثلات الخطاب الديني في الرواية النسوية الجزائرية

تنتهج الروائية الجزائرية في مقاربتها للنص الديني، بوصفه تابو من التابوهات المحرمة، التي ما ينبغي للمرأة الكاتبة الخوض فيها، نهجين مختلفين؛ يقوم النهج الأول على إعادة بعث الموروث الديني، بدءًا من النص القرآني، والحديث النبوي، والشخصيات الإسلامية، والأحداث التاريخية الشهيرة، والقصص الديني الإسلامي وغير الإسلامي، وغيرها من المستويات الدينية الغنية بالدلالات، والمرأة الكاتبة في استحضارها هذا تسعى إلى البرهنة على سعة اّطلاعها، وتفقهها في أمور الدين من جهة، وإلى توثيق ودعم الفكرة التي هي في صدد مناقشتها في نصها السردي من جهة أخرى، ويعمل النهج الثاني على إظهار موقف المرأة الكاتبة من القضايا الدينية عامة، والقضايا التي تهمها كامرأة، وتمس عالمها بكل خصوصياته تحديداً.

ففي رواية "النغم الشارد" للروائية "ربيعة مراح"، تسعى الكاتبة إلى استغلال النص القرآني استغلالاً فنياً، يبتعد عن الاقتباس الفني الباهت، وذلك من خلال استحضار قصة "مريم العذراء" بعد أن جاءها المخاض إلى جذع النخلة، هذه الحادثة الدينية تُعيد الساردة صياغتها بطريقة فنية جمالية، تتلاءم وطبيعة الموقف النفسي، الذي ترغب في التعبير عنه، تقول على لسان البطلة "أحلام": «**لقد همست ألف مرة بما قالته مريم العذراء في أدنى درجات يأسها: ((يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا))**»[1]، حدث هذا بعدما أصابها اليأس والقنوط، إلى درجة لم تعد فيها قادرة على مواصلة الحياة، خاصة بعد أن كرهت الدنيا وعافتها، وأصبحت عندها رخيصة لا تساوي جناح بعوضة.

استحضرت الروائية شخصية "مريم العذراء"، كقناع تتراءى خلفه لمعالجة قضايا محظورة، يُحرّم الخوض فيها أو التجرؤ على مقاربتها، وفي مقدمتها قضية اغتصاب المرأة، هذه الظاهرة الشاذة المنتشرة في مجتمعاتنا، ما ينبغي للمرأة الكاتبة طرحها؛ لأنّ الجاني فيها ذكر، والضحية أنثى

(1) ربيعة مراح: النغم الشارد، المؤسسة الوطنية للفنون الجميلة، الجزائر، (د.ط)، 2003، ص97.

ومع هذا تُحمّل هي مسؤولية ذلك، وهذا ما حدث مع "أحلام" بطلة الرواية، التي تعرضت لعملية اغتصاب بالقوة، بعد أن تداول على جسدها المستباح وحشان بشريان، ومع هذا فالمجتمع الذكوري لم يُنصفها، ولم يخفف من وطأة الألم الذي طالها، من جراء المصيبة التي ألمت بها، بل إنّه ألقي بها إلى الشارع، لتنهش الكلاب البشرية ما تبقى من جسدها.

وجدت "ربيعة مراح" ضالتها في شخصية "مريم العذراء"، التي تمنت الموت من شدة الوجع والألم حينما جاءها المخاض، هذه الحالة النفسية أسقطتها الروائية على البطلة "أحلام"، لتنقل لنا مشاهد حيّة عن هول المصيبة التي لحقت بها، إلى درجة أنّها تمنت الموت والخلاص من كل هذا، خاصة وأنّ المجتمع المحافظ لن يتقبلها تحت أيّ عذر من الأعذار، ولا يهمه إن كانت الضحية أو المتهمة، ما يهمه أنّها فقدت شرفها، وبالتالي سيكون مصيرها الرفض.

اختصرت الساردة وجعها في النص القرآني الغائب، وحمّلته مهمة سرد معاناتها، فجاءت الصورة مكثفة بدلالة المصيبة والمعاناة، إلى درجة تمني الموت للتخلص من هذه الحالة، ثمّ إنّ الكاتبة أسقطت شخصية "مريم العذراء" على "أحلام" بطلة الرواية على سبيل التشبيه؛ فالأولى حملت خارج إطار الزواج، ولا ذنب لها في ذلك لأنّه أمر رباني، والثانية اغتصبت مكرهة من قبل وحشين بشريين، لم يرأفا بحالها رغم بكائها وتوسلاتها، هذا الإسقاط يُعزز من فاجعة الأنثى التي ألمت بها،

وبشرفها بوصفه معادلاً موضوعياً لقيمة المرأة، ومتى ذهب شرفها ذهبت قيمتها، وفقدت حقها في الحياة الكريمة.

استطاعت "ربيعة مراح" أن تُسلط الضوء عن هذه القضية المحظورة، وأن تُنير بعض الجوانب المظلمة في حياة المرأة، التي لا تزال تتعرض للقمع والظلم، من طرف المجتمع الذكوري المهيمن، الذي يتفنن في احتقارها وإهانتها، وتحميلها مسؤولية أخطائه، لا لشيء إلّا لكونها أنثى، وبالعودة إلى مدار الحكاية، فالمجتمع لم يُعاقب الشابين لاقترافهما هذا الجرم المشؤوم، وإنّما حمّل البطلة "أحلام" كامل المسؤولية، وممّا زاد في معاناتها وهدر حقها أنّها "ابنة زنا"، وكأنّ هذا

المصطلح يُبيح جسدها، «**ذهب شرفي ولم أعد إلا بقايا امرأة، بل لعل بعضهم يشك في كونه اعتداء، ليتني انضممت إلى أسرة ما وجنبت نفسي كل ذلك، لو كنت أعيش مع عائلة لما حصل لي شيء، ولكن أي فائدة ستجلبها لي ((لو)) بعدما ذهب كل شيء وانتهيت!**»[1].

تُواصل البطلة في الحديث عن معاناتها؛ إذ تُحمّل نفسها مسؤولية ما جرى لها إلى حدّ ما، فلو أنّها قبلت الانضمام إلى أسرة من الأسر المعيلة لأمثالها لما حدث لها هذا، لكن لم يعد ينفع الندم، بعد أن جرى القلم وخط مصيرها، وهي التي كانت تظن أنّ «**الحياة بسيطة، وأنها يمكن أن تؤخذ بشاعرية، نسيت أن وحوشا بشرية تعيش بيننا وتسعى بين ظهاريننا لا تعد وحوش الغابة بالنسبة إليها شيئاً، بل إن تلك الحيوانات لا تتصرف إلا وفق فطرتها ولا تفترس إلا ما يطفئ حاجتها ولكن الناس يأخذون مالهم ويغتصبون ما ليس لهم، ولو كان بينهم وبين متعهم جسر من الجثث ما وجدوا في المضي إليها حرجا!**»[2].

يُصور هذا المقطع بشاعة الحياة، وقسوتها على المرأة، ويرصد لنا ظاهرة الاغتصاب التي تفشت في مجتمعنا المحافظ، وهي ظاهرة شاذة دخيلة عليه، يكون أوّل ضحاياها النساء، ثمّ الأبناء غير الشرعيين، هذه التيمات وغيرها تجرأت الروائية على طرقها بكل جرأة، مستترة في ذلك خلف قناع "مريم العذراء"، لتجنُب الملاحقات، ولتفادي خطر المواجهة المباشرة.

وتلتفت الروائية "عايدة خلدون" في روايتها "وحده يعلم"، إلى الموروث الديني الإسلامي الزاخر بالقصص الديني، متخذة من قصة النبي "نوح" عليه السلام نموذجاً يُحتدى به، فقامت عن طريق التفاعل النصي بإعادة صياغة القصة بأسلوب فني جمالي، يخدم رؤاها وتصوراتها، ويُساعدها على تمرير رسالتها، تقول: «**وامتلأت السفينة بالشعراء والمجاهدين والخضارين..النساء..الشهداء..الأطفال..البؤساء..خلا الوطن إلا من معاوية وجنده وقابيل**

(1) ربيعة مراح: النغم الشارد، ص93.
(2) المصدر السابق، ص93.

وهابيل وبعث يزيد مذعورا يهذي: يا شعب المليون ونصف المليون..ارجعوا سنحارب من جديد ونعيد الحسبة..ارجعوا»[1].

يطفح النص السردي بمجموعة من الرموز، (معاوية، هابيل، قابيل، يزيد)، تُمثل أقنعة المرأة الكاتبة، التي تتراءى خلفها لتجسيد الصراع بين الإخوة الأشقاء، أبناء الوطن الواحد في سبيل اعتلاء كرسي الحكم، وتحقيق المصالح الشخصية، ولو كان ذلك على حساب أرواح الأبرياء، وكما خلت سفينة "نوح" عليه السلام من ابنه وزوجته، ومن الكفار الذين أصروا على كفرهم، خلت سفينة "العطار" من الفئة الضالة المتمثلة في الجماعات الإرهابية المسلّحة، والتي أشارت إليهم الروائية بأسماء شخصيات دينية أو تاريخية، واتخذت منهم أقنعة مثيرة، تحفز المتلقين على القراءة والتأويل، بعد أن تعمّدت "عايدة خلدون"، التلميح دون التصريح، والتخفي دون التجلي، متكئة على القناع الديني في كشف الحقائق، وفضح السلطة الذكورية، وتعرية الواقع المتأزم.

وفي موضع آخر من الرواية تُخاطب البطل "سطورة" "دوجة" غيابياً، بعد أن سرقت منها حبيبها "خثر"، ومارست عليه فنـــون الإغراء بالكلام المعسول، فلم يستطع المقاومة وأمسك بيدها طائعاً منقاداً متناسيًا حبيبته، وخرجا معًا، تقول متسائلة: «**ماذا فعلت بالمملوك هل راودته عن ضلوعه**»[2]، في هذا إشارة إلى قصة النبي "يوسف" عليه السلام مع "زليخة" امرأة "العزيز"، وكيف أنّها هامت به حباً وشغفاً، فراودته عن نفسها بعد أن هيّأت له كل السبل، وقالت: "هيت لك"، ولولا عصمة الله لوقع معها في الحرام، هذه القصة المبثوثة في القرآن الكريم، أعادت الروائية صياغتها بشكل مختلف؛ لأنّ "خثر" لم يُمانع في قضاء الليل مع "دوجة"، بل إنّه خضع لسلطة الشهوة والإغراء، من منطلق أنّه بشر غير معصوم.

(1) عايدة خلدون: وحده يعلم، ص102-103.

(2) المصدر السابق، ص70.

تُعيد الكاتبة إخراج مشهد الإغواء بطريقة مختلفة عمّا هو عليه في النص الغائب، غير أنّ هذا لم يمنعه من الظهور والتجلي بين ثنايا النص السردي الحاضر، وهي بفعلتها هذه تُسلط الضوء على بعض الجوانب المعتمة في العلاقات الإنسانية والمتعلقة بكيد النساء ومكرهنّ، وقدرتهم على الإيقاع بالرجل الذي يدّعي الذكاء، فكأنّها تُريد تصحيح تلك النظرة السلبية التي أُلصقت بها، وقدمتها على أنّها مخلوق بلا عقل، لا تُحسن التفكير والتدبير، كل هذه المكبوتات أفرغتها المرأة، من خلال ممارسة فعل الإغواء على الرجل، الذي سرعان ما رضخ لها وإنقاذ لأوامرها.

تسترجع الساردة قصة بداية الخلق، وقصة هبوط "آدم" و"حواء" إلى الأرض، بعد أن طُردا من الجنّة بسبب معصيتهما "لله عز وجل"، لتُعيد كتابتهما بطريقة فنية تتناسب وطبيعة الموقف الراهن، الذي ترغب في التعبير عنه، تقول: «**ما رأيك لم تعرينا كلية أنا من ثياب الفرنجة..وأنت من ثياب الفرس والأعراب..ولننسجم مع الطبيعة وعلى الطبيعة كما صورنا الخالق أول نشأة..وتغطي سوءاتنا بورق الزيتون استحياء مجازيا من الخالق وليس من غيره..ونوقف كل هذا المسخ..نتبرأ من ذريتنا التي لم تكن..ونعيد أنا وأنت الخلق من جديد هناك، بعد أن يغفر لنا ربك غلطة التفاح ونعيش في ثبات ونخلف ملائكة وحور عين**»[1].

يعكس لنا المقطع المقتبس من الرواية، سعة اطّلاع الروائية على الموروث الديني الزاخر؛ إذ تستدعي مجموعة من النصوص الغائبة، وتقوم بإعادة صياغتها في قالب فني مشوّق، غير أنّ المفارقة في هذا التوظيف تكمن في تعارض النص الغائب مع النص الحاضر؛ إذ يقوم النص الأوّل على فكرة ستر السوءة بورق الشجر استحياءً من الله، في حين ترفض "سطورة" البطلة في الرواية ستر جسدها بارتداء الجلباب أمام أمير الجماعة، كونه يمثل اللّباس الشرعي للمرأة المسلمة؛ بسبب التناقض الذي لمسته في تصرفاته، فهو يدعي تطبيق أحكام الشريعة الإسلامية، في حين يقوم

(1) عايدة خلدون: وحده يعلم، ص83.

بأفعال منافية لها مدّعيًا بأنّها جهاد في سبيل الله، والذي «**لا يكون إلا على رقاب الضعفاء والفقراء**»[1].

تُصدم "سطورة" بتلك التغيرات التي طرأت على حبيبها "خثر"، بعد أن تعرض لغسيل المخ من طرف الجماعات الإرهابية المسلّحة، فأصبحت أفعاله منافية لمبادئه وسلوكياته التي تربى عليها؛ إذ تحوّل إلى شخص كلّه قسوة وتعصب، ويقين غير قابل للنقاش بصحة ومشروعية الطريق التي سلكها، فنجده يتحجج بأدلة وشواهد من القرآن الكريم، تُبيح له إراقة دماء الأطفال والنساء في مجزرة "براقي"، ومن القرآن ترد عليه "سطورة"، محاولة إقناعه بالعدول عن تلك الأفكار والقناعات، التي لا تنتمي إلى الدين الإسلامي، دين الرحمة والرأفة، دين التسامح والعدل، وما رفض البطلة الامتثال لأوامره في ارتداء الجلباب، إلّا دليلًا قاطعًا على إنكارها للحجج الدينية الواهية، التي تستتر خلفها هذه الجماعات، لتنفيذ مشاريعها المبيتة في قتل العباد، ونهب ثروات البلاد .

تسترجع "عايدة خلدون" في هذا المقطع السردي قصة إعادة الخلق، كإشارة منها إلى أنّها ناقمة على هذا العصر، الذي يقتل فيه الأخ أخاه من أجل كرسي الحكم، وتُراق فيه دماء النساء والأطفال باسم الدين، وتُخرب المنشئات وتُحرق الأملاك بسبب اختلاف وجهات النظر، كل هذا ترفضه الروائية التي تطمح في العودة إلى بداية الخلق، إلى الزمن الجميل حيث الأمن والأمان، والطمأنينة والسلام، وهناك تتخلص من انكساراتها ومعاناتها، وتُمحي من ذاكرتها كل الآلام والأحزان، بعد أن يغفر لها ربها غلطة التفاح، وهنا إشارة إلى غواية "حواء" لسيدنا "آدم"، وإغرائه بأكل التفاح، وهو مقطع مستوحى من "التوراة"، وبعض التفسيرات الخاطئة لنصوص القرآن، بُغية إلصاق الخطيئة بالمرأة، وتحميلها مسؤولية ذلك، مستندين في ذلك إلى بعض المفسرين، الذين «**أسندوا الغواية إلى حواء، فمرجعهم فيها التوراة لا القرآن، وقد نقلها إليهم "وهب بن المنبه"**

(1)عايدة خلدون: وحده يعلم، ص82.

وأمثاله من اليهود الذين أسلموا وحرصوا على أن يحشوا أذهان المسلمين بإسرائيلياتهم»[1]، وهذا يدل على مدى آطلاع المرأة الكاتبة على النص الديني.

إلى جانب "عايدة خلدون" تتطرق الروائية "أحلام مستغانمي" إلى هذه التيمة في روايتها "ذاكرة الجسد"، بوصفها رمزًا للتحريم والغواية، وذلك حينما يُشاهد "خالد بن طوبال" سكان "قسنطينة" يهرولون إلى المساجد لأداء الصلاة، «**الوطن كلّه ذاهب للصلاة، والمذياع يمجّد أكل التّفاحة، وأكثر من جهاز هوائي على السطوح، يقف مقابلاً المآذن يرصد القنوات الأجنبية، التي تقدم كل ليلة على شاشة تلفزيونك، أكثر من طريقة –عصرية– لأكل التفاح! أكتفي ببلع ريقي فقط**»[2]، يبدو أنّ هذا المقطع السردي ينقل لنا تلك التناقضات المنتشرة في المجتمع الجزائري، قبل أن تنفجر الشوارع وتُعلن عن ميلاد الأزمة الوطنية في البلاد؛ إذ نرى الطرقات تعج بالمصلين المتجهين نحو المساجد لأداء الصلاة في ظاهر الأمر، غير أنّ الواقع يُبطنُ عكس ذلك، إذ تتفنن القنوات الأجنبية في عرض الطرق المختلفة، والأساليب العصرية لأكل التفاح، وما التفاح هنا إلّا استعارة مجازية عن المحتوى الغير لائق الذي تنقله هذه القنوات، والذي يلقى إقبالاً واسعًا من طرف المواطنين الجزائريين، الذين كانوا من رواد المساجد قبل قليل، هذا الطرح يكشف زيف المجتع الجزائري، ويفضح تلك التناقضات المنتشرة في أوساطه.

تتراءى الكاتبة خلف هذه الحادثة الدينية المبثوثة في النص القرآني، لتقوم بتعرية الواقع، وكشف أولئك الذين يتنكرون خلف الدين الإسلامي، ليقوم بممارسات جائرة ضد المرأة باسمه؛ إذ يحملونها مسؤولية خروج "آدم" عليه السلام من الجنة، مع أنّ النص القرآني الصريح خاطبهما بضمير المثنى، وحمّلهما مسؤولية الخطيئة معًا، غير أنّ "خالد بن طوبال يُصر على أنّها هي المسؤولة عن ذلك، فتتحول "أحلام" عنده إلى فاكهة يُحرم الاقتراب منها، يتذكرها في جولته بـ"غرناطة"،

(1) أحمد سيد محمد: المرأة في أدب العقاد، مكتبة البعث، قسنطينة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص114.
(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص12.

فيخاطبها، «**أيتها الفاكهة المحرّمة..أمام كل شجرة أمر بها، أشتهيك..**»[1]، وفي مقطع آخر يُصور لنا ولع النّاس بالشيء المحرم دائمًا، فيقول: «**يا التفاحة..يا التفاحة..خبريني وعلاش النّاس والعة بيك..**»[2]، يواصل "خالد" تحاوره مع النص القرآني ذاته، غير أنّ الفارق هذه المرة، يكمن في تقديم "أحلام" في قالب الخطيئة التي اقترنت بالمرأة، «**لا لم تكوني تفاحة كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر، كنت تمارسين معي فطريّا لعبة حوّاء، ولم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني، لأكون معك أنت بالذات، في حماقة آدم!**»[3].

وكعادتها تُحسن "أحلام مستغانمي" رسم الظلال على الأشياء، وتتحاشى التصريح المباشر عن أفكارها ومواقفها من القضايا الساخنة، لذا تتعمد التخفي وراء النص الديني بوصفه معادلاً موضوعياً أو نصاً موازياً، تتفاعل معه عن طريق تحاور النصوص وتعالقها، لتُعيد صياغته وتوظيفه توظيفاً فنياً جمالياً، يتناسب وطروحتها التي هي بصدد مناقشتها، ثمّ إنّ الروائية استقت تيمة الغواية والإغراء من النص التوراتي، الذي حمّل المرأة مسؤولية الخطيئة، وألصقها بها بُغية تكريس دونية المرأة، غير أنّ المفارقة الموجودة بين النصين الحاضر والغائب، تكمن في أنّ "أحلام مستغانمي" ما لأجل هذا الغرض قامت باستحضار النص الديني الغائب، وإنّما وجدت فيه ما يدعم تصوراتها، ويُساعدها على القول والتعبير.

يكشف استحضار النص الديني عند "أحلام"، ثمّ إعادة صياغته بطريقة فنية تخدم مواقفها وتصوراتها الخاصة، عن جرأة بالغة في خرق المحظورات، وكشف المستورات، وفضح المسكوت عنه، الذي يسعى إلى حصر إبداعها في مضامين ذاتية، لا تخرج عن جدران حجرتها، وهذا ما تُشير إليه "أحلام مستغانمي" بلهجة ساخرة، مخاطبة مدينة "قسنطينة" بقولها: «**سلاماً أيها المثلث المستحيل..سلاما أيتها المدينة التي تعيش مغلقة وسط ثالوثها المحرّم (الدين–الجنس–**

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص218.
(2) المصدر السابق، ص11.
(3) المصدر السابق، ص12.

السياسة)»[1]، إنّه اعتراف واضح وصريح بالحصار المفروض على المرأة الكاتبة، الذي يسعى إلى تغييب صوتها، واحتقار كتاباتها، لذا تستنجد «**بالدلالة الرمزية الموزعة على مدار النص، وتغدو الصورة الشعرية التي يغلب عليها المجاز، إحدى الأقنعة التي تتحكم بمخيلة القارئ في صنع المعنى المتمنّع الذي لا يهب نفسه بسهولة**».[2]

وتستحضر الروائية "سميرة قبلي" في روايتها "بعد أن صمت الرصاص" النص القرآني، ثمّ تُعيد كتابته بطريقة تخدم رؤيتها، تقول: «**وهذه المرة جاء دور زعيم المقاومة اللبنانية "نصر الله" الذي يحمل لوحده بعض المقاومين عناء ردّ الضربات لإسرائيل العفنة! "وَكَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً" نصر الله وحده يحمل وحده سيفه أين السيوف العربية؟ أو كلها سيوف من "بلاستيك" لا تصلح سوى للرقص..**»[3].

قامت الروائية بامتصاص ظلال الآية الكريمة المأخوذة من "سورة البقرة"، المتمثلة في قوله تعالى: «..**قَالَ الّذِينَ يَظُنُونَ أَنَّهُمْ مُلَاقُوا الله كَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللهِ واللهُ مَعَ الصَّابِرِين**» (**سورة البقرة: الآية 249**)، ثمّ أعادت صياغتها بأسلوب فنّي يتماشى مع التيمة التي ترغب في مناقشتها، وعلى رأسها ما يحدث في الوطن العربي من تخاذل الدول، وجبن الحكام وتقاسعهم في الدفاع عن إخوانهم المطهدين في بلدان عديدة، في مقدمتها شعب "فلسطين" الذي يُعاني ويلات اليهود؛ إذ قُتل الرجال، ورُملت النساء، ويُتم الأطفال، وهُدمت المنازل، وفُرض عليهم الحصار، وتكتفي الدول العربية بمشاهدة كل ذلك، دون أن تُهرول لنصرتهم، لا لقة عددهم، وإنّما لجبنهم وأنانيتهم، وانشغالهم بمصالحهم الشخصية.

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص337.

(2) الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة (قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى)، ص232.

(3) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص74.

في مقابل ذلك برز "حسن نصر الله" زعيم "حزب الله"، الممثل الشرعي للمقاومة اللبنانية ومن اتبعه، وهم فئة قليلة إذا ما قُورنت بالدول العربية، وقام بالتصدي للهجمات الإسرائيلية أكثر من مرة، وأظهر هو وجنده بسالة وشجاعة في المقاومة، حتى أنّه كبد "إسرائيل" خسائر في الأرواح والعتاد الحربي، رغم قلة الأدوات الحربية المستعملة، التي مثلت لها الروائية بالسيف، في إشارة منها إلى أنّ "نصر الله" لا يملك ما تملكه الدول العربية من سفن وبواخر حربية، وصواريخ وطائرات جوية، ومع هذا هبّ للدفاع عن أرض "فلسطين" المحتلة.

يُعبر النص الحاضر القائم على علاقة التشابه بينه وبين النص القرآني الغائب، عن تهكمه وسخريته من واقع الأمة العربية، نتيجة تخاذل حكامها في نصرة إخوانهم العرب المستضعفين، وتواطئهم مع أعدائهم، واهتمامهم بمصالحهم الشخصية، وحرصهم الشديد على كراسيهم، ولو كان ذلك على حساب كرامتهم وعزة أنفسهم، وانشغالهم باللهو والرقص باستعمال سيوفهم التي لا تصلح سوى لذلك، وفي ذلك إشارة لاذعة إلى ملوك وأمراء الخليج تحديداً، فرغم كثرة عددهم وتوفر بلدانهم على ما يلزم لنسف "إسرائيل" في دقيقة، إلّا أنّهم يتصرفون وكأنّ الأمر لا يعنيهم.

يبدو أنّ الروائية لم تُوفق إلى حدّ ما في استحضار النص القرآني؛ إذ غاب التفاعل النصي بين النصين، وخلا التوظيف من أيّة لمسة فنية جمالية، ممّا أدى إلى اتساع الهوة بين النصين، فجاء النص الحاضر موصولاً بالنص القرآني الغائب، وكأنّه صوت من الخارج أُضيف إليه، بهدف «**تأكيد الكلام وتقوية المعنى، وإضفاء لون من القداسة على جانب من صياغة ذلك الخطاب، لما في تلك النصوص من هيبة وتقديس في ذاكرة الجماعة**»(1).

وكما عكفت الروائيات الجزائريات على النصوص القرآنية، تنهلن منها مادتهنّ التي تُغني رؤاهنّ النصية، فإنّ الحديث النبوي الشريف كان أحد المشارب التي رفدنّ منها، وإن كان عند بعضهنّ يظهر ظهوراً مباشراً مثلما هو الحال عند الروائية "فضيلة الفاروق"، التي استحضرت

(1) جمال مباركي: التناص في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، (د.ط)، 2003، ص58.

حديث للرسول "صلى الله عليه وسلم" بشكلٍ واضحٍ وصريحٍ، ثمّ ضمنته على شكل استشهاد في مقال لها حررته بعد عودتها من المستشفى محطمة القلب دامعة العينين، إثر تلقيها نبأ موت "يمينة" بعد تعرضها للخطف والاغتصاب من طرف الجماعات الإرهابية المسلّحة، تقول في روايتها "تاء الخجل": «**رفقاً بالقوارير**»[1].

تختم الروائية مقالاً لها كتبته بعد هذه الحادثة الأليمة بهذه العبارة، التي وردت في خطبة الوداع للرسول "صلى الله عليه وسلم"، وهو يستوصي بالنساء خيرًا، حتى إنّه شبههن بالقوارير؛ لأنهنّ رقيقات يسهلُ كسرهنّ، ثمّ إنّ الساردة باستشهادها هذا، تُوجه نقدًا لاذعاً لأولئك الذين يدّعون اتباعهم لرسول الله، وتطبيقهم لشريعة الله، مرفقة إيّاه بالتواريخ والأرقام، تقول في حديثها عن الاستراتيجية المطبقة من طرف الجماعات الإرهابية: «**ثمّ ابتداءً من عام ١٩٩٥ أصبح الخطف والاغتصاب استيراتيجية حربية، إذ أعلنت الجماعات الإسلامية المسلحة ((GIA)) في بيانها رقم ٣٨ الصادر في ٣٠ نيسان (أفريل) أنها قد وسعت دائرة معركتها: ((للانتصار للشرف بقتل نسائهم، نساء من يحاربوننا أينما كانوا، في كل الجهات التي لم نتعرض فيها لشرف سكانها، ولم نحاكم فيها النساء (...) وسنوسع أيضاً دائرة انتصاراتنا بقتل أمهات وأخوات وبنات الزنادقة اللواتي يقطنّ تحت سقف بيوتهن واللواتي يمنحن المأوى لهؤلاء**[2].

تُواصل "فضيلة الفاروق" فضح أولئك الذين يختبؤون خلف قناع الإسلام، ليسفكوا الدماء ويستبيحوا أجساد النساء والفتيات، بعد خطفهم من ذويهم، «**٥٥٠ حالة اغتصاب (فتيات ونساء) تتراوح أعمارهن بين ١٣ و٤٠ سنة سجلت تلك السنة**»[3]، فأيّ شريعة نصت على هتك عرض النساء، وتلويث شرف الفتيات القاصرات، إنّهم ينتسبون للإسلام، ويدّعون تطبيق

(1) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص92.
(2) المصدر السابق، ص32.
(3) المصدر السابق، ص32.

أوامره ونواهيه، ف «**لا ميثاق..لا دستور..قال الله..قال الرسول**»[1]، تلك هي شعاراتهم البراقة، التي يستترون خلفها لتحقيق أهدافهم ومصالحهم الشخصية.

تسعى الروائية من خلال الاستعانة بالحديث النبوي الشريف، إلى كشف زيف أولئك الذين يقتلون باسم الدين، ويخطفون ويغتصبون باسم الدين أيضًا، وينهبون خيرات وثروات البلاد باسم الدين، وغيرها من الممارسات الجائرة في حق البلاد والعباد، ومن ناحية أخرى تُؤكد معرفتها بالدين الإسلامي، وفهمها لأحكامه وحدوده، وهي بذلك تُحاول تصحيح تلك الصورة التي قدمت المرأة على أنّها مخلوق قاصر عن الكتابة والإبداع، وإن حدث ومارست فعل الكتابة فإنّها تكتفي بالحديث عن عالمها الخاص، أمّا أن تتطرق إلى القضايا الراهنة على كافة الأصعدة، فهذا من الأمور الغير ممكنة، إن لم نقل المستحيلة بالنسبة للمرأة الكاتبة.

كما نجد بعض أحاديث الرسول "صلى الله عليه وسلم" مبثوثة هنا وهناك في رواية "وحده يعلم" لـ"عايدة خلدون"، تستحضرها الكاتبة ثم تُعيد توظيفها توظيفاً جمالياً، يخدم رؤيتها الإبداعية، من أمثلة ذلك قول العطار "طرطوزة" لـ"خثر": «**ستقتلك الفئة الظالمة..يا عمار؟**»[2]، المستوحى من قول "الرسول صلى الله عليه وسلم": «**تقتل عمارا الفئة الباغية**»[3]، والفئة الباغية في النص الغائب هي فئة "معاوية بن أبي سفيان"، التي حاربت "عليًا كرّم الله وجهه"، ابن عمّ رسول الله "صلى الله عليه وسلم" في موقعة "صفين"، وهي من قتلت "عمار بن ياسر" رضي الله عنه؛ لأنّه كان من أنصار "علي كرم الله وجهه".

أمّا الفئة الظالمة في النص الحاضر فهي فئة الجماعات الإرهابية المسلّحة، التي انشقت عن الدين الإسلامي الصحيح، وفي كلا النصين تحققت النبوءة، و"خثر" الذي أطلقت عليه "دوجة"

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص72.

(2) خالد محمد خالد: رجال حول الرسول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص169.

(3) عايدة خلدون: وحده يعلم، ص28.

اسم "عمار" في حاضر السرد، تيمنًا بـ"عمار بن ياسر" صحابي رسول الله، قتلته الجماعات الإرهابية المسلّحة، مع أنّه كان من أنصارها، في حين قتلت الفئة الباغية، فئة "معاوية بن أبي سفيان" وجنده "عمار بن ياسر" في النص الغائب، ثمّ إنّ النص الحاضر تَشرّب من الحديث النبوي الشريف، وما شهده التاريخ الإسلامي من أحداث وفتن عصفت بصفوف المسلمين ووحدتهم، وأدت إلى التقاتل والتناحر، ليسرد لنا أحداث الأزمة الوطنية، وما شهدته "الجزائر" من مجازر وأحداث دموية، هزت أمن واستقرار البلد، كل هذا من أجل اعتلاء كراسي الحكم، والاستحواذ على السلطة، حتى وإن كان ذلك بطرق ملتوية، مثل الفئة الظالمة التي اتخذت من الدين الإسلامي مطية ومنهاجاً شرعياً لتبرير أعمالهم الشنيعة، فهم يسفكون الدماء، ويغتصبون النساء، ويذبحون الأطفال، لإقامة شريعة الله في الأرض.

يُشكل الدين الإسلامي في كثير من الحالات الملجأ الآمن للفرد الجزائري، خاصة بعد أن عمّت البلاد الفوضى، وانعدم الأمن والأمان، وهُتكت أعراض النساء، وأُزهقت أرواح الأبرياء، وتغيرت المبادئ والقناعات، وأصبح الإيمان يرتبط بنوع الملابس، وتطويل اللحى، وما هي إلّا مظاهر أُلصقت بالتقوى، يبدو ذلك في الحوار الذي جرى بين "خالد بن طوبال" و "حسان" مدرس اللغة العربية، الذي أحضر له بطل الرواية قنينتي "ويسكي"، كعادته دائمًا عند عودته من السفر، يسأل "خالد" "حسان" إن كان في نيته أداء فريضة الحج، بعد أن كان يحاول اقتناء جواز سفر من السوق السوداء، فيجيبه بقوله: «..**طبعا..ولمَ لا..ألست مسلماً؟ لقد عدت إلى الصلاة منذ سنين ولولا إيماني لأصبحت مجنونا، كيف يمكن أن تصمد أمام هذا المنكر وهذا الظلم دون إيمان؟ وحدها التقوى تعطيك القدرة على الصمود**..»[1].

يُصاب "خالد" بخيبة أمل كبيرة من كلام "حسان"، وهو يتابع حديثه وكأنّه يُعري الوطن، الذي كان يكسوه حنيناً، عشقاً وجنوناً وهو في غربته، يقول حسان: «**انظر حولك: لقد توصّل**

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص306.

جميع الناس إلى هذه النتيجة وربّما الشباب أكثر من غيرهم لأنّهم الضحية الأولى في هذا الوطن..»[1]، يبدو أنّ الدين أصبح يؤدي دور الحماية في هذا الوطن، خاصة لفئة الشباب باعتبارهم الضحية الأولى، وهذا ما يؤكده "حسان" بقوله: «**لو رأيتهم يوم الجمعة يتّجهون إلى المساجد بالآلاف حتى تضيق بهم جدرانها..وتفيض بهم الشوارع..لوقفت معهم تصلي دون أن تتساءل لماذا!**»[2]؛ إذ انقلبت الموازين، وأضحى الدين ينتقل بين الأفراد كالعدوى، حتى أنّهم أصبحوا يقلدون بعضهم بعضاً دون معرفة السبب، فإذا صلّى الواحد منهم صلت البقية، وفي هذا إشارة إلى أنّ الفرد الجزائري أصبح يحتمي بالدين، حتى لا تُزهق روحه باسم الدين.

يحدث أن يستخدم الدين كوسيلة لصرف نظر العامة عن القضايا الساخنة، التي تشتعل بها الساحة السياسية، وإلهائهم بقضايا أخرى بسيطة، كقضية أذناب الأغنام المستوردة من "أستراليا"، وهل تجوز كأضحية لعيد الأضحى المبارك؟، مع أنّ الإشكال الرئيس «**لم يكن في أذناب الأغنام الأسترالية، التي شغلت عامتنا وفقهاءنا لأيام، وإنّما تلك الأكباش البشرية المكدّسة أمام سفارة أستراليا، وفي سؤال كبير ومخيف: كيف..وقد كنّا شعاباً يصدّر إلى العالم الثورة والأحلام، وأصبحنا نصدّر البشر، ونستورد الأغنام**»[3].

تشير "أحلام مستغانمي" من خلال المقطع السردي إلى ظاهرة مقلقة تفشت في المجتمع الجزائري، تمثلت هذه الظاهرة في زيادة عدد المهاجرين الجزائريين نحو دول "أوروبا" المختلفة، مستفسرة عن السبب وراء ذلك، خاصة وأنّ الشعب الجزائري هو من كان يصدر للعالم الثورة والأحلام، في إشارة منها إلى ثورة أوّل نوفمبر المجيدة، وكيف أنّ أبناءها يُضرب بهم المثل في الصبر والتضحية، وتحمل المشقات والصعوبات في سبيل استرجاع حرية وطنهم، فلماذا تغير الوضع

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص306.

(2) المصدر السابق، ص306.

(3) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص156.

وأصبح هؤلاء الأبناء يتسابقون إلى الهجرة إلى أوطان أخرى؟، تاركين وراءهم بقايا وطن أنهكه تناحر أفراده من أجل السلطة.

هذه القضية وغيرها من القضايا، التي يُمكن أن تُشكل خطراً على رجال القرار في البلاد، يتفنن الساسة في إخفائها عن العامة، وذلك بإشغالهم بأمور دينية أخرى، حتى لا ينتفض الشعب ويثور، ويسعى إلى التغيير والإصلاح، وهذا ما تفطنت إليه الروائية، التي تبدو على اطّلاع بكل النوايا الخفيّة، لذا اعتمدت على النص الديني لخرق هذه المحظورات، التي لا يُسمح الحديث عنها، أو تناولها بأيّ شكل من الأشكال، وخاصة إذا كان المتحدث امرأة، لا تزال تناضل للحصول على مشروعية إبداعها.

تنقل لنا "أحلام مستغانمي" صورة أخرى عن التطرف الديني، الذي انتشر في الجزائر نتيجة الأفكار الخاطئة التي روّجتها الجماعات الإرهابية المسلّحة، هذه الصورة تتمثل في التقاء "خالد" بعدد من أصدقائه المطاردين، سواء من النظام الحاكم، أو من الإسلاميين المتطرفين، وعلى رأسهم صديقه "مراد" «**الذي أفتى ((البعض)) في المساجد بسفك دمه لأنّه يساريّ، وأصدرت السلطات حكمًا غيابيًا بالسجن بتهمة انتمائه للجماعات الإسلاميّة!**»[1]، أمام هذا الوضع المعقد، وقف الفرد الجزائري حائراً؛ فإن هو عارض السلطة ونقد سلبياتها فهو إسلامي يجب أن يُزّج به في غيابات السجن، وإن هو لم يرتدي اللّباس الأفغاني ويُطيل لحيته، فهو منافق فاجر كافر يستحق الذبح من الوريد إلى الوريد.

في السياق ذاته أُصدرت فتوى من المجاهدين –كما ينعتون أنفسهم– تُحلل ذبح الأعناق، وقطع الرؤوس، باستعمال الفؤوس والسواطير والسيوف، تقول الكاتبة: «**صدرت فتوى تبشر ((المجاهدين)) بمزيدٍ من الثواب، إن هم استعملوا السلاح الأبيض الصدئ، من فؤوس**

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص57.

وسيوف وسواطير لقطع الرؤوس، وبتر البطون، وتقطيع الرضّع إربًا!»[1]، هذه الفتوى وغيرها، الصادرة عن جهات تنتسب إلى الدين الإسلامي، والدين بريء منها، تترك وراءها آثارًا وخيمة، خاصة عندما يحدث هناك تلاعبًا بالألفاظ، يؤدي إلى فتح الباب أمام التأويلات الخاطئة، التي تخدم المصالح الشخصية، خاصة أنّ «**الأديان نفسها، التي تمنحنا تعابير فضفاضة بحيث يمكن أن نحملها أكثر من معنى، أو ليست اللغة أداة ارتياب؟**»[2].

تُواصل الساردة نقل صور بشعة عن استغلال الدين الإسلامي لأغراض سياسية بحتة، هذه المرة تُصور لنا حادثة موت الأديب الجزائري الكبير "كاتب ياسين" في مدينة "غرونوبل" عام 1989م، وكيف أنّ نشرة الأخبار المسائية، تضمنت فتوى بثتها الإذاعة الوطنية، «**أصدرها المفتي محمد الغزالي رئيس المجلس الإسلاميّ لجامعة قسنطينة، ومستشار الرئيس بن جديد آنذاك، يعلن فيا أنّ مثل هذا الرجل ليس أهلًا لأن يواريه تراب الجزائر، ويحرّم بحكمها دفنه في مقبرة إسلاميّة، ولكنّ ياسين ظلّ حتى بعد موته يستخفّ بالفتاوى وبكلّ أنواع السلطات. حملت نعشه النساء كما الرجال. لأوّل مرّة، رجل تحمل نعشه فرقة مسرحيّة كاملة**»[3].

يبدو أنّ الفتاوى الدينية المساندة للسلطة السياسية في البلاد، قد بلغت درجة تحريم دفن الأديب الجزائري "كاتب ياسين" في مقبرة إسلامية جزائرية؛ لأنّ الرجل ليس أهلاً لذلك، فمن أيّ شريعة سماوية استمدت هذه الفتوى مصداقيتها؟، وما هي الأسس الدينية التي ارتكزت عليها؟، ونحن جميعا نعلم أنّ إكرام الميت دفنه، فأيّ سلطة هذه التي تحرم أبنائها من قبر يأوي جثثهم، ومن حقهم في الانتساب لوطنهم أحياء وأموات، غير أنّ هذه المؤامرة الدينية لم تنجح، إذ «**لم يستطع الإمام ولا الرسميّون شيئاً لإسكات كاتب ياسين حيّاً ولا ميتاً، ولم يستطيعوا منع القدر أن**

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص30.
(2) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص156.
(3) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص163.

يجعله يدفن في أوّل نوفمبر تاريخ اندلاع الثورة الجزائرية. كان أوّل من أدخل الفوضى والديمقراطيّة والزغاريد إلى المقابر كما أدخلها قبل ذلك إلى المعتقلات والسجون»[1].

تتطرق الروائية أثناء مقاربتها للنص القرآني بكل تمظهراته إلى تيمة القومية والدين؛ إذ حاولت تسليط الضوء على هذا المحور من خلال حديثها عن الصداقة التي تجمع "خالد بن طوبال" بالناقد اليهودي "روجيه نقاش"، الذي يقول عنه "خالد": «**صديق طفولتي..وصديق غربتي**»[2]، وهو مواطن جزائري يعشق مدينة "قسنطينة"، التي غادرها سنة 1959م «**مع أهله، ومع فوج من الجالية اليهوديّة التي كانت تريد أن تبني لها مستقبلًا آمنًا في بلد آخر**»[3]، غير أنّه ظل وفياً لتلك المدينة، وللهجتها القسنطينية المحببة إليه، التي «**لم يطمس ربع قرن من البعد أيّ نبرة فيها، شوقه إلى تلك المدينة..القاتلة!**»[4].

كان "روجيه" يُحب سماع المالوف، والموشحات القسنطينيّة مع صديقه "خالد"، بصوت المطربة اليهودية "سيمون تمار"، التي تُغنيه بصوتٍ عذبٍ، وبأداءٍ رائعٍ، «**مرتدية في ذلك الثوب القسنطيني الفاخر، الذي أهدوها إيّاه في أوّل عودة لها هناك..والذي يزيّن غلاف شريطها**»[5]، غير أنّ نهايتها كانت مأساوية؛ إذ تعرضت للقتل على يد زوجها، الذي اتهمها بحب رجل عربي، هذه الرواية يجهل "روجيه نقاش" مدى مصداقيتها، لكنّ الأمر الأكيد هو حبه، وحبها لمدينة "قسنطينة".

تدعو "أحلام مستغانمي" من خلال هذا الطرح، إلى إعادة النظر في بعض المفاهيم، التي تربط بين اليهودية كدين سماوي، وبين الصهيونية كحركة استعمارية، استغلت الدين اليهودي في

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص164.
(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 132.
(3) المصدر السابق، ص133.
(4) المصدر السابق، ص133.
(5) المصدر السابق، ص133.

اغتصاب أرض، وتأسيس دولة كانت هي السبب الرئيس في كل ما أصاب الوطن العربي عامة، و"فلسطين" تحديدًا من دمار وخراب، وحروب أُستعملت فيها كل أنواع الأسلحة المسموحة والمحظورة، وقد «**أثار تكوينها كل الطوائف من جميع الأديان فبناءً على إقامة تلك الدولة الدينية يحق لكل دين بل لكل طائفة أن يكون لها الدولة الخاصة بها وفي ذلك قضاء على الروح الإنسانية التي بُعثت الأديان من أجلها**»(1)، ومن هنا جعلت الروائية من رابطة القومية تتفوق على رابطة الدين؛ إذ من حق كل صاحب ديانة العيش الحر الكريم في وطنه، كما عاش أهله وأجداده، وله من الحقوق مثلما عليه من الواجبات.

تُشير الساردة إلى هذه التيمة مرة أخرى في روايتها "عابر سرير"؛ إذ يسترجع البطل بين ثنايا ذاكرته، الجميل الذي قدمه لهم الحارس اليهودي لسجن "الكديا"، الذي سُجن فيه والده، يقول: «**كانت جدّتي تتردّد على بيته كلّما أرادت أن ترسل شيئًا إلى أبي في السجن**»(2)، وعند خروج والده من السجن لم ينس رد الجميل لتلك العائلة، خاصة عندما انتشرت المجاعة، ورُمّلت المرأة اليهودية، «**بعد سنين عرف العالم المجاعة وكُلّف أبي من طرف الإدارة الفرنسيّة بتوزيع قسائم المساعدات الغذائيّة على سكان قسنطينة من المسلمين، كان يزورها ليزوّدها خلسة هي وبعض جيرانها من اليهود بتلك القسائم، كعادته في مساعدة كلّ من يطلب عونه من المعارف والجيران، في ذلك الزمن الذي كانت تتجاور فيه الأجناس والأديان**»(3).

يبدو أنّ ذلك الزمن الجميل ولّى واندثر، واتفق الناس على اختلاف مذاهبهم، وتباين مواقفهم، أنّ الدولة اليهودية التي قامت على أرض فلسطين المحتلة، هي العدو الوحيد فوق سطح الكرة الأرضية، مع أنّ بطل رواية "عابر سرير"، يُخبرنا أنّ العدو الحقيق هو عدو آخر موجود بيننا،

(1) رئيسة موسى كريزم: عالم أحلام مستغانمي الروائي، دار زهران للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص72.
(2) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص176.
(3) المصدر السابق، ص176.

يقول: «**لم يعد العدوّ يأتينا في البوارج، إنّه يولد بيننا في أدغال الكراهية**»[1]؛ بمعنى أنّ العدو الذي يقبع في أغوار النفوس البشرية، أشدّ خطورة من العدو الظاهر الذي قد يفاجئنا من البحر أوالجو، هذا التصور يؤكده "أحمد عبد الحي" بقوله: «**ذلك أن اليهود هم العدو الأصغر المكشوف الذي نعرف حدوده وأبعاده، أما العدو الأكبر فهو ذلك الذي يحيا داخلنا وحولنا، فوقنا وتحتنا، يمارس قهره لنا، وهو يدعي أنه يموت هياماً فينا**»[2]، يبدأ من سلطة الأب، وينتهي بالسلطة السياسية التي تدير شؤون البلاد والعباد، مروراً بمختلف السلطات المهيمنة على حياة الفرد، كالسلطة الدينية، السلطة الاجتماعية، وسلطة العادات والتقاليد البالية.

تُشير "أحلام مستغانمي" في المقطع السابق إلى أنّ العدو الذي يعيش بداخلنا، أكبر وأقوى من الدولة اليهودية الصهيونية؛ لأنّها تُمارس عداءها للأمة الإسلامية جهاراً، عكس العدو الذي يحيا بيننا، والذي يستتر خلف أقنعة متعددة، لممارسة طغيانه وجبروته، وهي في هذا السياق تُشير إلى الحرب الأهلية، التي عرفتها الجزائر إبان العشرية السوداء، والتي قضت على الأخضر واليابس، إلى درجة غاب فيها صاحب الحق، وأصبح السؤال الذي يجري على الألسنة ((من يقتل من؟))، دون العثور على جواب شافي، إنّها حالة وطن فرطّ فيه أبناءه، وداسوا عليه بُغية تحقيق مصالحهم الشخصية، وكل الطرق المؤدية إلى ذلك مشروعة.

وتُناقش الروائية سميرة قبلي" قضية التعصب والتطرف الديني عند الجماعات الإرهابية المسلّحة، التي اتخذت من الدين الإسلامي مطيّة لتحقيق أطماعها، تقول: «**كل ما نملك مساجد حولها الجهلة إلى أبواب للتطرف والعصيان، يحللون ويحرمون ويصدرون الفتاوى بالقتل ووضع الحد ونصبوا أنفسهم مكان الملائكة! وهم لا يملكون سوى قبح الشيطان!**»[3]، فشتّان بين تعاليم الدين الإسلامي السمح، وفتاوى هؤلاء الجهلة التي تُحلل وتُحرم دون خلفية دينية، بل إنّهم

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص41.

(2) أحمد عبد الحي: الشاعر والسلطة، ايتراك للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2004، ص85.

(3) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص47.

تجرؤوا على تحويل بيوت الله في الأرض إلى وكرٍ يختبئون فيه، وتفننوا في إصدار أوامر بقطع الأعناق وتصفية الأجساد، نصبّوا أنفسهم ملائكة وهم إلى الشيطان أقرب.

تُواصل الكاتبة تصوير مظاهر الجهل والظلالة عند هؤلاء، وتفننهم في غسل العقول، والاستيلاء على المساجد، وزرع الأفكار المسمومة وسط أبناء الحارات الشعبية، الذين يتصفون بالطيبة والبساطة، «**فذلك استولى على المسجد الفلاني والآخر تفنن في غسل عقول الشباب بجامع سيدي محمد الشريف، ليلطخوا قلوب أبناء الحارة الشعبية البسيطة الطيبين بأفكارهم المسمومة ويوزعون عليهم بطاقات دخول الجنة التي ليس لها باب سوى قتل أبناء هذا البلد!**»[1]، فقد استغل هؤلاء الجهلة الدين الإسلامي، وقاموا بتحريف شرائعه، وأوهموا الناس بأنّ قتل الأبرياء من أبناء هذا الوطن، ما هو إلّا جهادًا في سبيل الله، «**جماعات إسلامية مسلحة تجاهد في سبيل الله وتسعى إلى قتل الطغاة مثلي**»[2]، تُردد شعارات مختلفة، «**الله أكبر..الله أكبر..عليها نحيا وعليها نموت**»[3]، مع أنّهم لم يموتوا، بل قتلوا الجميع، دون تمييز بين الصغير والكبير، بين الشيوخ والأطفال، بين النساء والفتيات.

اجتاحت الوطن أمواج بشرية، يُميّزها اللّباس الأفغانيّ، تفوح منهم رائحة المسك، إنّهم خليفة رسول الله "صلى الله عليه وسلم" في الأرض، ودونهم كفرة، «**أمواج بشرية...لحى...رائحة المسك..سواك..كحل العين..بقعة سوداء في أعلى الرأس وأسفل القدم...علامات التقوى! وكلنا كفرة وكلهم تقاة...يفتون ويحرمون لهم أيضا مصطلحاتهم الخاصة، أشرطة إسلامية، أسواق إسلامية لم ماذا بعد..**»[4]، تستفسر الروائية عن كل هذه المظاهر الغريبة التي انتشرت في الشوارع والساحات العامة، في إشارة منها أنّ الدين الإسلامي ليس مظاهر خارجية، بقدر ما هو

(1) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص47-48.
(2) المصدر السابق، ص65.
(3) المصدر السابق، ص64.
(4) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص65.

اعتقاد راسخ في القلب يُصدقه العمل، وأنّ هذه المظاهر ما هي إلّا ستائر يختفي خلفها هؤلاء، لأجل غسل عقول الشباب، وجرهم إلى مستنقع الدم.

تُحاول "سميرة قبلي" الاقتراب أكثر من هؤلاء، والغوص في أعماق عقولهم، لتتوصل إلى معرفة كيفية تفكيرهم، وذلك من خلال تتبع قصة الإرهابي "أبو طلحة" منذ البداية، منذ أن فاجأ والده بقرار ترك الجامعة، والالتحاق بصفوف المجاهدين، «**لقد قررت،..الجهاد ضد الطغاة إن الله أمرني بذلك!...هذا أمر الله!!**»[1]، وعلى الرغم من محاولات الأب لردع ابنه، ورده إلى جادة الصواب، إلّا أنّ محاولاته باءت بالفشل بعد أن دفع والده بالقوة، وابتلعته أزفة "القصبة"، واختفى في دهاليزها، وأصبح شبحه يزرع الموت في كل مكان.

تُخبرنا أحداث الرواية أنّ "أبا طلحة" وقع في أسر النظام، وزُجّ به في السجن، وحُكم عليه بالإعدام، غير أنّه تمكن من القرار، وترك زوجته الحامل في الجبل، لتُنجب له فيما بعد ابنته "الزهراء" وبمجرد سماعها بحكم الإعدام الذي صدر ضد زوجها، حتى «**طلبت من هيئة الفتوى في الجبل بتطليقها مني..وفعلا حصل ذلك..وأصبحت على ذمة أبو معاذ...أخي في الجهاد**»[2]، فهيئة الإفتاء الموقرة هي من تزوجهم، وهي من تطلقهم من زوجاتهم، وإن كانوا غائبين أو غير راغبين في الطلاق، وهي من تسلم زوجاتهم إلى إخوانهم في الجهاد، فمن أيّ شريعة استقووا هذه الأحكام؟، ومن أيّ نص ديني استنبطوا هذه القوانين؟.

تنقل لنا الروائية حواراً دار بين "أبو طلحة" والطبيبة "ماري"، ومن خلال هذا الحوار تكشف اللثام عن بعض القضايا والمفاهيم الدينية، التي تُحاول الكاتبة تصحيحها على لسان الطبيبة في الرواية، بعد أن فقد "أبو طلحة" ابنته في إحدى الانفجارات، التي أصابت "العاصمة"، تقول: «**نادم...على ماذا يندم مجاهد باسل يجاهد في سبيل الله!! يجاهد؟ على ماذا يندم أبو**

(1) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص235.
(2) المصدر السابق، ص237.

طلحة...الذي روع الناس في سنوات التسعينات،...أنا مجاهد...وأنا أيضا مجاهدة! نظر إليها بدهشة...مجاهدة! نعم في دينكم تقولون الجهاد في سبيل الله!...وأنا هنا أجاهد في سبيل الله..الجهاد ليس بالبندقية فقط...مئزري الأبيض وقتي..جهدي..تطوعي..في سبيل مساعدة أمثالك من "المجاهدين" في سبيل مساعدة المحتاجين للمساعدة الصحية وغيرها! نحن أيضا نهب حياتنا في سبيل الله!»[1]، هذه بعض الأفكار التي يعتقد بها أولئك الجهلة، الذين لا يفقهون من الدين شيئاً، بل إنّ الدين بريء منهم، ومن أعمالهم الشنيعة، وأفكارهم الرجعية المتطرفة.

نستخلص ممّا سبق، أنّ النص الديني يُعد بمثابة النبع الأول الذي استقت من الروائية الجزائرية ما صاغته في رواياتها من معانٍ وأفكارٍ وتأملاتٍ، من منطلق أنّ الدين جزء لا يتجزأ في حياة الفرد الجزائري، ولأنّ أغلب الروايات النسوية الجزائرية اتخذت من العنف الإسلامي مداراً لحكايتها، فمن البديهي أن يحضر النص الديني بأشكاله المختلفة، وبتعبير أدق فإنّ الموضوع الرئيس فيها هو موضوع سياسي ديني بالدرجة الأولى، أو لنقل «**موضوع سياسي مؤدلج دينياً، أو مجير دينيًا، فلابد من أن تنال المادة الموضوعية النصوص الدينية حيزاً كبيراً من التناص، فالإرهاب والعنف، مدار الحكي...أساسه يعود إلى جذور دينية**»[2].

انطلاقًا من هذا الطرح، قامت الروائية الجزائرية باستدعاء النص الديني الغائب، وإعادة صياغته بأسلوب فني جمالي، يتلاءم وطبيعة الموقف الذي تسعى إلى مقاربته، معتمدة في ذلك على نهجين اثنين؛ يقوم النهج الأول باستحضار النص القرآني، أو الحديث النبوي الشريف، أو أسماء الرسل والشخصيات الدينية، أو القصص الديني الإسلامي أو غير الإسلامي،...،وغيرها من مستويات النص الديني، ثمّ استغلاله استغلالاً فنياً حسب التيمة المراد طرحها، وفي هذا التفاعل مع النص الديني، تختلف طرق تعامل الروائيات معه؛ فمنهنّ من يعتمدن على التفاعل الفني

(1) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص233.

(2) سعاد عبد الله العنزي: صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة (دراسة نقدية)، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، ط1، 2010، ض192.

الجمالي، الذي يُضفي على النص السردي الحاضر مُسحة جمالية، تُوّلد حب الاطّلاع على النص الغائب، وشراهة الفضول لفهم سبب هذا التحاور النصي.

تلجأ أخريات إلى الاقتباس عن طريق أخذ الفكرة، ثمّ إعادة إنتاجها بطريقة أخرى، تبدو لهنّ مناسبة لما يُردن تمريره من أفكار وتصورات، في حين تقوم البقية الثالثة بامتصاص ظلال النص الديني، وإعادة بث معناه داخل النص الحاضر، على شكل إشارات تدفع بالملتقين إلى البحث والتنقيب عن الجوانب الخفية المراد توصيلها، وهنّ في كل هذا يشتركن في كونهن يتخذن من النص الديني قناعاً يتراءين خلفه، لأجل كشف المحظورات المحرّمة عليهنّ من طرف المؤسسة الذكورية.

أمّا النهج الثاني فيعمل على إظهار سعة اطّلاع الروائيات الجزائريات، ومعرفتهنّ بأمور الدين عامة، وما يهمهنّ كنساء تحديداً، ومن ناحية أخرى يبرز موقفهنّ من القضايا الدينية، إمّا بالتأكيد أو بالمعارضة، وخاصة تلك الممارسات التي تُهمش المرأة، وتحرمها من أبسط حقوقها، وتقصيها من ممارسة العمل الإبداعي، ومشاركة الرجل في المجالات المختلفة، وعلى الرغم من اختلاف المنهجين فالغاية واحدة، ألّا وهي استعمال النص الديني كاستراتيجية ذكية من المرأة، لدحض تلك الصورة السلبية، التي تحصر إبداع الكاتبة في فلكها الخاص.

2- المرأة الكاتبة وقناع التاريخ

يبدو أنّ النصوص الإبداعية الخالدة، هي تلك النصوص المؤثثة بالصور الخلابة، وبالاستعارات الملفتة، والرموز الدالة المفتوحة على كل القراءات، إضافة إلى احتوائها على معطيات التاريخ، ودلالات التراث التي تستدعيه، وتخلصه في لحظته التاريخية، وتنفخ فيه روحًا جديدة حسب المعطيات الراهنة، فالأحداث التاريخية «**ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد –على امتداد التاريخ– في صيغ وأشكال أخرى**»[1].

عرفت الرواية النسوية الجزائرية هذه الميزة الفنية، المتمثلة في توظيف الخطاب التاريخي، سواء تعلق الأمر بالأحداث التاريخية، أو أسماء الشخصيات التي كان لها الأثر البارز في تاريخ الإنسانية، أو الأماكن التي اقترنت أسمائها بأحداث عظيمة في التاريخ، هذه النصوص التراثية من شأنها أن تمنح المتن الروائي إيحاء ودلالة أكثر، كما تُساعد القارئ على استنطاق جماليات النص، وإعادة قراءته بطريقة جديدة، تخدم تصور الروائيات وغايتهنّ الفنية، كما أنّ «**هذا الاستلهام كذلك يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللحظة الغائرة في سراديب الماضي**»[2]، وهذا يُتيح إجراء المقارنة بين الماضي وجلاله، وبين الحاضر وهوانه.

ويرى "عشري زايد" أنّ أثر التراث وعلى رأسه التاريخ، يُلبي حاجات عديدة، «**يحددها على المستوى الثقافي بإيحاء التراث...، وعلى المستوى السياسي والاجتماعي بتجنب القهر والاضطهاد، وعلى المستوى القومي بالارتداد إلى الجذور ورصد الغزو الأجنبي، وعلى المستوى النفسي بالهروب من غربة الحاضر إلى عالم حلم أفضل**»[3]. ثمّ إنّ الروائية الجزائرية تقوم

(1) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعرالعربي المعاصر، ص120.

(2) رجاء عبيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، ص301.

(3) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العري المعاصر، ص120.

باستحضار الحدث التاريخي من لحظته التي وقع فيها، إذ تستدعيه بكل ما يحمل من ثقل ودلالات ماضية، من أجل تكثيف دلالة النص الجديد، وتتنوع طرق الاستدعاء فنجد استحضاراً للحادثة التاريخية بما يدل عليها مثل: (كلمة، اسم علم، علامة مميزة، رقم ارتبط بالحدث المستدعي...)، حيث تُصبح رمزاً دالًا على تلك الحادثة.

ويُستحضر الحدث التاريخي عن طريق التناص؛ إذ تُوظف المرأة الكاتبة في روايتها جملًا ارتبطت تاريخياً بحادثة معينة في نصها، سواء بكتابة العبارة المتناص معها حرفيًا، أو تكتفي بالمعنى فقط، ونجد أيضا توظيفًا آخرا للحدث عن طريق الفكرة للواقعة التاريخية، والتي تُحيل القارئ إلى الحادثة الأصلية مباشرة، ويحدث أن يكون هذا الاستحضار كقناع من أجل تعرية الواقع، وانتقاد اللحظة الراهنة، والكشف عن زيفها الكبير، وفي هذا كلّه يكون هذا الاستلهام للماضي، وإشارته التاريخية عند المبدع «**كصمت الكظيم لفقدانه العزاء وإحساسه بعدمية مخاطبة معاصريه، فكأنه يحاور الشخصية التراثية كنوع من الاغتراب وشعور بالاستلاب مما يعطي مذاقا فنيا مكثفا لأدائه الفني**»[1].

من النصوص الروائية النسوية الجزائرية التي تمثلت الخطاب التاريخي، ووظفته توظيفاً حديثاً وفق الموقف الراهن ثلاثية "أحلام مستغانمي" الشهيرة؛ إذ عمدت الروائية إلى تأريخ أهمّ المحطات التي شهدتها البلاد بعد الاستقلال، عبر شخصيات بعينها، وأحداث بكل تناقضاتها، مبدية استياءها من السلطة الحاكمة، التي تنكرت لأبنائها الذين ضحوا بأنفسهم وأموالهم في سبيل هذا الوطن، وهذا ما تُؤكده "يسرى مقدم" التي قاربت ثلاثيتها، فبدت لها "أحلام" «**مشهرة غضبها الساطع في خطاب رثائي تحريضي يدين جزائر الثورة ويتهمها بالجمود، تنكرت لأبنائها البررة، فشردتهم منفيين في الشتات، ضالعين في الوحشة والمرض والشيخوخة والخسران، عراة إلا من**

(1) رجاء عبيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، ص301

تراب يفتي بدفنهم في مقر غربتهم استحياء من قامـاتهم الوفيـــة الشاهقة في الموت كما في الحياة»[1]

يتجسد تنكر الوطن لأبنائه في حديث السارد "خالد بن طوبال"، بطل رواية "ذاكرة الجسد" عند عودته إلى أرض الوطن، بعد غياب طويل امتد لسنوات، يقول: «**نحمل الوطن أثاثًا لغربتنا، ننسى عندما يضعنا الوطن عند بابه، عندما يغلق قلبه في وجهنا، دون أن يلقي نظرة على حقائبنا، دون أن يستوقفه دمعنا..دون أن نسأله من سيؤثّثه بعدنا**»[2]، ينتقد المقطع السردي تنكر الوطن لأبنائه، وعدم عرفانه بالجميل، ويستعرض سخرية القدر، ورجال السياسة ورفاق الجهاد بعد الاستقلال، وتناحرهم على كرسي الحكم، وعلى اقتسام ثروات البلاد.

وفي رواية "عابر سرير" تُقدم "أحلام مستغانمي" أصدق برهان، وأقوى دليل على مدى قسوة الوطن على أبنائه، حينما يسمح هذا الوطن باغتيال ابن شهيد في ذكرى استشهاد والده، «**رجل مثل مصطفى بن بولعيد، أحد رموز مقاومتنا، تهديه الجزائر جثمان ابنه في يوم استشهاده..أيّ وطن هذا؟**»[3]، وفي هذا حديث عن المسكوت عنه، وفضح للمستور، وإدانة واضحة لأصحاب القرار في البلاد، وتأكيد على فشل سياستهم المتبعة، وكذا إقرار بخيبة الأمل التي أصابت الشعب الجزائري بعد الاستقلال.

تسعى الكاتبة عبر استلهام الماضي، واستحضار الذاكرة إلى الوقوف على مستويات الأزمة الوطنية، ونقل الوضع المتأزم بكل حيثياته، من خلال التعرض لأهمّ المحطات السياسية التي شهدتها الجزائر ابتداءً من الاستعمار الفرنسي، وانتهاءً بالاضطرابات الدامية، والاغتيالات المستمرة لمناوئي السلطة بسبب سياسة الحزب الواحد، وهي في كل هذا تُدين أصحاب الكراسي الذين أوصلوا

(1) يسرى مقدم: مؤنث الرواية (الذات، الصورة، الكتابة)، دار الجديد، بيروت، (د.ط)، 2005، ص 143-144.
(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص283.
(3) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص165.

البلاد والعباد إلى هذا الوضع الكارثي؛ ففي روايتها "فوضى الحواس" تلجأ "أحلام" إلى وصف تلك النزاعات الداخلية بين "الزعماء الخمس" بعد الاستقلال، منوّهة بدور الزعيم "محمد بوضياف" في انطلاق ثورة نوفمبر 1954م، وكيف قام صديق دربه في الجهاد "أحمد بن بلة" بسجنه بعد توليه الرئاسة، ليذوق من نفس الكأس بمجرد اعتلاء "هواري بومدين" كرسي الحكم، ثمّ عودة "بوضياف" إلى الجزائر، وتقلده منصب الرئاسة، غير أنّ المؤامرات عجّلت باغتياله أمام الملأ.

تستمر "أحلام مستغانمي" في رسم الصورة البشعة التي آلت إليها البلاد، وفي نقل الحالة المزرية التي وُصل إليها العباد، مستفسرة عن المسؤول وراء هذه الاغتيالات، وذلك أثناء زيارتها لقبر "محمد بوضياف"، تقول: «**وطن؟ أي وطن هذا الذي كنا نحلم أن نموت من أجله..وإذا بنا نموت على يده، أوطن هو..هذا الذي كلّما انحنينا لنبوس ترابه، باغتنا بسكّين، وذبحنا كالنعاج بين أقدامه؟ وها نحن جثة بعد أخرى نفرش أرضه بسجّاد من رجال، كانت لهم قامة أحلامنا وعنوان غرورنا**»[1]، يبدو أنّ الروائية ترحل إلى الماضي، وتستنطق الذاكرة، ليكون التاريخ شاهدًا على تلك التجاوزات الخطيرة، التي مارسها أصحاب القرار في سبيل تحقيق مصالحهم الشخصية، وتسعى إلى تعرية الاستقلال الطافح بتناقضاته، حين تحول الوطن إلى ساحة للقتل، القاتل فيها والمقتول من أمّ واحدة.

تختفي الروائية وراء قناع استلهام التاريخ، وإعادة استدعائه في صور جمالية جديدة، لأجل تعرية الواقع المتأزم، وفضح السلطة الحاكمة وسياستها الفاشلة في تسيير شؤون البلاد، والتي تُحمّلها الساردة مسؤولية تدمير الوطن، أمام هذا الوضع اتسعت الهوة بين الحاكم والمحكوم، وتعمّق الإحساس بالإحباط، وفُقدت معالم المستقبل؛ ولأنّ نصوصها الروائية لم تكن عبارة عن تسجيل تاريخي اجتماعي، فقد أثارت العديد من الإشكالات المعقدة، وطرحت الكثير من القضايا

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص283.

المسكوت عنها، اخترقت بها العادي والمألوف، حتى أضحت بمثابة التابو، في وطن لا يسمح سياسيوه بإعادة بناء المفاهيم؛ لأنّ في ذلك تهديد واضح لمناصبهم، ومصالحهم التي يخشون زوالها.

تسعى الروائية إلى تطبيق مبدأ "من العام إلى لخاص"، وهي تستحضر التاريخ، وتُعيد بعثه من جديد بما يخدم مواقفها وقناعاتها الخاصة، لذا نجدها تُعنى برصد القضايا الخاصة بوطنها، ومنها تنطلق في مقاربة قضايا أعمّ وأشمل، تمس العالم العربي والغربي على حدٍ سواءٍ، مظهرة اهتمامها بالقضايا التاريخية الكبرى التي تُؤرق الفرد، وهذا دليل قاطع على وعي الكاتبة واطّلاعها الواسع على التاريخ، تقول في وصف الجيش العربي، وما لحقه من ذل وهوان: «**كنت أرى القنوات الأمريكية تتسابق لنقل مشاهد ((حيّة)) عن موت جيش عربيّ يمشي رجاله في الصحاري، يسقطون على مدى عشرات الكيلومترات كالذباب في خنادق الذلّ، مرشوشين بقنابل الموت العبثيّ، دون أن يدروا لماذا يحدث لهم هذا**»[1].

يرصد لنا هذا المقطع السردي مشاهد مروعة عن الجيش العربي، الذي مُني بهزيمة نكراء، مات فيها رجاله من الجوع في الصحراء القاحلة، وسقط أفراده في خنادق الذل، يترصدهم الموت من جانب، ولا ذنب لهم في ذلك إلّا لأنهم سخروا أنفسهم لخدمة الوطن، وقدموا أرواحهم فداءً له، هذا الوطن الذي تنكر لهم، واكتفى بمشاهدة ما يحدث لهم دون أن يحرك ساكنًا، لا لشيء إلّا لأنّ أصحاب القرار فيه باعوا أنفسهم وضمائرهم للجهة المعادية.

تنتقل بعدها "أحلام مستغانمي" إلى الحديث عن الحرب الأهلية بين الإخوة الأشقاء، بين "العراق" و"الكويت"، ممثلة في شخص "ناصر" الذي «**لم يشف بعد من حرب الخليج. عند بدء الاجتياح العراقيّ كان يعيش مشتّتًا..مضطربًا، ينام وهو من أنصار صدّام حسين، ويستيقظ**

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص130.

وهو يدافع عن الكويت. ثمّ ما كادت الأحداث تأخذ منحى المواجهة العسكريّة والتحالف العالميّ ضدّ العراق، حتى انحاز نهائيا إلى العراق مأخوذًا بـ ((أمّ المعارك))»[1].

يتسم هذا الطرح بوعي الكاتبة التاريخي في نقدها للحالة المزرية، التي آلت إليها حال الأمة العربية، والذي انعكس سلبًا على الأفراد، فهذا "ناصر" يُعاني حالة من الشتات والاضطراب بسبب حرب الخليج، حرب الأشقاء العرب، حتى أنّه لم يستطع تحديد موقفه منها، فهو في الليل من أنصار الرئيس العراقي "صدام حسين"، وفي النهار من أنصار "الكويت"، ليتمكن أخيرًا من حسم موقفه من هذه الحرب، ويقف إلى جانب "العراق" ضد "الكويت"، كل هذا يعكس لنا وعي "أحلام مستغانمي" لما يحدث في الساحة السياسية العربية.

تُواصل الساردة في تصوير ونقل مشاهد النكبة، التي حلّت بالبلدان العربية، مستنكرة ذلك، ومتسائلة عن مسبباتها، «**أرى قوافل البائسين. هاربة بالشاحنات من بلد عربيّ إلى آخر، تاركة كل شيء خلفها، بعد عمر من الشّقاء..دون أن تفهم لماذا. وأرى الكويتيين يرقصون في الشوارع حاملين الأعلام الأمريكية. مقبّلين صور بوش، مهدين الجنرال شوارزكوف حفنة من تراب الكويت. ولا أفهم كيف وصلنا إلى كلّ هذا**»[(2)]، يبدو أنّ الروائية لم تجد بعد جوابًا شافيًّا لكل أسئلتها، وهي أسئلة كل فرد عربي يُشاهد ما يحدث في الوطن العربي من أزمات ونكبات تُدمي القلب.

تنقل لنا "أحلام مستغانمي" مشهدًا آخر من مشاهد الأزمة العربية، يتعلق الأمر بالحرب ضد "العراق"، وكيف أنّ الجميع راهن عليها، تقول على لسان "ناصر" الذي لم يشف بعد من حرب الخليج: «**أهذا هو السكود الذي كان يهدد به صدام العالم..إنّه ليس أكثر من**

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص128.
(2) المصدر السابق، ص130.

((تحميلة)) وضعتها إسرائيل في مؤخرتها..!»[1]، فأيّ ذل، وأيّ خزي بعد هذا؟، كل هذه التطورات التي مست كافة الأصعدة، أدت بالكاتبة إلى التفكير بالانتحار، ولم يمنعها من تحقيق ذلك سوى فجيعة أمّها بموتها، «**كنت أبحث لي عن موت ((استعراضي)) كبير لا يشبه في شيء بندقيّة الصيّد المتواضعة التي أطلق بها خليل حاوي، رصاصة على جبينه في 7 حزيران 1982 احتجاجًا على اجتياح الأمة؟ من العار أن أقول أنا عربيّ أمـــام هذا التفّرج المخزي))**»[2].

تنتقد الساردة الأنظمة العربية الفاشلة، التي شردت الشعوب، وتسببت في انتشار الفوضى وانعدام الأمن، كما أنّها سلّطت الضوء على مشاهد مثقلة بحقيقة الوضع الكارثي، وبحجم المأساة التي حلّت بالبلدان العربية، نتيجة تخاذل الحكام العرب دون استثناء، وبالتالي فإنّ «**شتم نظام عربي دون آخر،...ما يفوق جريمة المسكوت عنه. كان الله في عون هذه الأمّة، نصف حكّامها عملاء، والنصف الآخر مجانين...أمّا الأخطر فهم العملاء المجانين**»[3]، وبهذا تُؤكد الروائية أنّ المرأة لا تكتب بمعزل عن أزمات وطنها؛ إذ تناولت هذه التيمة واجتهدت في احتوائها، بل إنّها توسعت إلى محاور أخرى أكثر شمولية، يتعلق الأمر بالحديث عن النكبات العربية المتتالية، وما خلقته من آثار سلبية على الأفراد والأوطان.

تُعد الشخصية التاريخية معادلاً فنياً، أو نصاً موازياً، يُعبر عن انكسار الواقع وفقدان الذات، لذلك لجأت "أحلام مستغانمي" إلى استحضار شخصية "أبا عبد الله" ملك "غرناطة"، على لسان "خالد بن طوبال" الذي استذكره أثناء سفره إلى "إسبانيا"، وتحديدًا إلى "غرناطة" لأجل افتتاح معرضه، مستعرضًا الكيفية التي ضيّع بها عرشه، يقول السارد: «**تراني كنت ذلك**

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص128.
(2) المصدر السابق، ص131.
(3) المصدر السابق، ص132.

الملك الذي لم يعرف كيف يحافظ على عرشه، تراني أضعتك بحماقة أبي عبد الله وسأبكيك يومًا مثله»[1]، فالرواية استعارت شخصية الملك "أبي عبد الله" كقناع تاريخي تستر خلفه، من أجل نقد سياسة السلطة الحاكمة، وتحميلها مسؤولية تضييع الوطن

تستحضر الكاتبة من خلال هذا الأنموذج، الذي يُوحي بالتداخل النصي بين التاريخ المتمثل في انهزام ملك "غرناطة"، وخروجه منها بطريقة مذلة، يبكي مصابه كما تبكي النساء، وبين النص الحاضر المتمثل في تضييع "خالد" لحبيبته "حياة" بسبب صمته، صورة من التخاذل والجبن والهزيمة؛ إذ تُمثل "أحلام/حياة" رمز الوطن الذي ضيّعه أبناءه؛ بسبب تناحرهم على كرسي الحكم، وتقديم مصالحهم الشخصية على حساب مصالح الرعية، ثمّ إنّ الساردة أعادت إنتاج النص، وتوليد الدلالة وفق مقتضيات الموقف الراهن، إذ قامت بتركيب صورة جديدة انطلاقًا من صورة غائبة، وتبعًا لذلك ظلّ النص الجديد مسكونًا بهواجس النص الغائب، ومع ذلك تمكن من الاحتفاظ على استقلاليته وخصوصيته.

تُقدم الروائية صورة أخرى عن التداخل النصي بين الخطاب التاريخي والمتن الروائي؛ إذ قامت باستدعاء أحد الرموز الوطنية المتمثل في البطلة المناضلة "جميلة بوحيرد"، وإعادة إسقاطه على نصها السردي بما يتوافق والسياق الجديد، الذي يخدم النص بكل مستوياته الفنية، وأبعاده الدلالية، وتستحضر "أحلام" شخصية البطلة "جميلة بوحيرد" عن طريق الاسترجاع، مقارنة بين هيئتها وهيئة البطلة وهي تمر بالقرب من المقهى الذي فجرته ذات يوم، تتشبه "جميلة بوحيرد" بالنساء الفرنسيات، وتدخل المقهى بزي عصري من أجل قضية وطنية لا غير، وتتنكر "أحلام/حياة" «**الوريثة الشرعية لجميلة بوحيرد**»[2]، في ثياب التقوى «**بعد أن أصبح الحب أكبر عملية فدائية تقوم بها امرأة جزائرية**»[3] في عالم الكتابة الروائية، في زمن لا يزال يُنكر على

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص217.
(2) المصدر السابق، ص71.
(3) المصدر السابق، ص71.

المرأة تجرئها على حمل القلم، فكيف بخرق المحظورات، وكشف المستورات، وعلى رأسها قضية الحب، التي يعتبر الحديث فيها شبهة لا يجب الوقوع فيها.

تتستر الروائية خلق قنـاع "جميلة بوحيرد" لتخترق التابوهات المحرمة، التي فرضتـــــها عليها المؤسسة الثقافية الذكورية؛ إذ تطرقت إلى الحديث عن قصة عشقها لرجل آخر، متحدية في ذلك الأوضاع الدموية التي تمر بها البلاد من جهة، وما تنص عليه الأعراف والتقاليد من جهة ثانية، بل إنّها ذهبت إلى أبعد ذلك حين تحدت زوجها، هذه القضية الحساسية لا يُسمح بتناولها وسط مجتمع محافظ، يعتبر الحديث عن الحب بين الأزواج شبهة ما ينبغي الوقوع فيها، فما بالك بالحب خارج إطاره الشرعي، بل بالحب المحرّم بين امرأة متزوجة ورجل أجنبيّ عنها، هذه المسالة المحظورة تجرأت الساردة على خرقها، مستعينة في ذلك بقناع التاريخ المتمثل في شخصية "جميلة بوحيرد"، الرمز الوطني المعروف في ساحة الكفاح ضدّ المستعمر.

تُخفي "أحلام مستغانمي" قصة عشقها في ثوب التقوى، وتحت عباءتها المزيفة يختبئ جسد مستعر بالشهوة، ثمّ إنّ الروائية تستحضر الحادثة التاريخية المبثوثة في كتب التاريخ، وتُعيد إنتاجها في شكل نص سردي يلتحم بالبنية السردية للرواية، وهي في ذلك لا تخضع للموقف التاريخي، ولا تضع في اعتبارها الحدود الزمانية والمكانية، وإنّما تخضع للموقف النفسي الذي ترغب في تجسيده، من خلال إسقاط القناع التاريخي على تجربتها الذاتية، فتُحول المسيرة النضالية لـ"جميلة بوحيرد" إلى تجربة شخصية، وإن كانت الأولى في سبيل الوطن، والثانية في سبيل الحب، في زمن أصبح الحديث عن هذه التيمة/الحب مغامرة كبرى.

تعتبر الروائية سرد قصة عشقها بمثابة عملية فدائية، لذا تستعين بتجربة "جميلة بوحيرد" النضالية، وتُعيد صياغتها من جديد بما يحقق لها الجمالية الفنية، فتُصور نفسها على سبيل المقارنة وهي متنكرة تحت عباءتها تشق طريقها إلى شقة حبيبها، شأنها في ذلك شان "جميلة بوحيرد" التي تختبئ وراء زي فرنسي عصري، تمر بكل شموخ أمام المقهى الذي فجرته، وخلف العباءة تختفي

عاشقة تُؤمن بمشروعية حبها، وخلف الزي العصري الفرنسي تتستر فدائية تُؤمن بصدق قضيتها، وتبعاً لذلك فهما مستعدتان للتضحية من أجل قضيتهما.

وعن طريق التشبيه التمثيلي، تستحضر الساردة شخصية "كليوباترا" كقناع تاريخي، وتتشبه بها، وهي تقوم بزيارة قبر "عبد الحق"، تقول: «**وكما كليوباترا – التي وضعت كلّ زينتها، وتعطرّت، وارتدت استعدادًا لموتها، ذلك الثوب الذي رآها فيه أنطونيو لأوّل مرّة، كي يتعرّف عليها هناك...حيث سيلتقيان بين ملايين البشر– مثلما، تجملتُ، ووضعت عطر ذلك الرجل نفسه، الذي بدأَتْ به هذه القصة، وارتديت ذلك الفستان الأسود نفسه ذا الأزرار الذهبيّة الكبيرة، التي تمتد على طوله من الأمام، والذي تعودتُ أن أترك زرّه الأخير مفتوحاً، وأضع معه زنّارًا أسودَ يشد الخصر ويرسم استردادات الأنوثة، وهو ما كان ينمحني هيأة ((ممثلة إيطالية)) حسب وصف ذلك الرجل الذي يحب هذا الفستان بالذات..**»[1].

تستعيد الروائية تفاصيل الحادثة التاريخية من الزمن الغابر، وتُعيد صياغتها وفق متطلبات الموقف الراهن، معتمدة في ذلك على مبدأ الحوارية بين النص الغائب والنص الحاضر، الذي يُحقق الترابط والاتصال بين الماضي والحاضر من جهة، وبين النص والقارئ من جهة أخرى، وبالعودة إلى المقطع السردي نجد أنّ "أحلام/ حياة" تتشبه بـــ"كليوباترا"/ القناع التاريخي في تأهبها للوداع الأخير، فكما أنّ "كليوباترا" ترتدي الفستان الذي رآها فيه "أنطونيو" أوّل مرة، والذي سيتعرف عليها من خلالها؛ لأنّه يُميزها بين ملايين البشر، كذلك تفعل البطلة وترتدي فستانها الأسود، الذي يشده زنادًا يرسم خصرها الأنثوي، وبعطر الرجل الذي أحبته تعطرت، واستدعت للوداع الأخير.

غير أنّ المفارقة التي يصنعها النص السردي الناتج عن تلاحم النصين الحاضر/الغائب وتعالقهما، تعكس احتفاء المرأة بجسدها، واحتفالها به، واستعراض كامل أنوثته، حتى وهي في

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص357.

حضرة الموت برهبته وقدسيته؛ لأنّ «**جميع النساء هنّ على اختلاف أجناسهنّ وأعمارهنّ، حفيدات ((كليوباترا)) تلك الأنثى التي حكمت بلداً في عظمة مصر، دون أن تغادر حمّامها تماماً!**»[1]، وهذا تأكيد على قدرات المرأة على اقتحام مجالات عديدة، سياسية كانت أم اقتصادية، اجتماعية أم أدبية.

تكتب "أحلام مستغانمي" خلف الأقنعة والستائر، خاصة إذا تعلق الأمر بسرد عوالمها الخاصة، لذا نجدها تتخذ من شخصية "كليوباترا" قناعاً تتراءى خلفه، من أجل البوح عن بعض هموم المرأة ومواجعها، وهي في ذلك تتحاشى المعنى الصريح المباشر؛ لأنّ ذلك يُوقعها في مطبات ومتاهات هي في غنى عنها، وعلى هذا الأساس، يعتبر "غريماس Grimas" «**أن العالم المسمّى "محسوسا" عالم البحث عن الدلالة؛ إنّه يتمظهر، باعتبار فقط إمكانية معنى، ولكي يكتمل معناه، لابد أن يخضع لشيء معين. فالدلالة يمكن أن تتوارى خلف كل المظاهر المحسوسة، إنّها توجد خلف الأصوات والصور والروائح، غير أنّها ليست في الأصوات أو الصور، باعتبارها مدركات**»[2].

تُواصل النصوص الروائية النسوية الجزائرية استحضار التاريخ، عبر شخصياته وأحداثه، تواريخه وأماكنه، واتخاذه وسيلة للكشف والتعرية، فهذه الروائية "عايدة خلدون" تستدعي شخصية الخليفة "المعتصم بالله" في روايتها "وحده يعلم"، وتُسقطها على والد البطلة "سطورة"، الذي ارتحل إلى الشمال لتحرير المدينة من الجماعات الإرهابية المسلّحة، خاصة وأنّ صوت الملكة "شجرة الذر" يقض مضجعه، وصراخها يُلازمه ويأبى مفارقته، «**هذه الليلة لماذا تصرخ في رأس هكذا، دائمة المناداة لا تكل أبدا..تصرخ في رأسي..تمزق صدري..مستنجدة..واخليفتاه !!**»[3].

تتخذ الروائية من شخصية الخليفة "المعتصـــم بالله"، مُخلّص المرأة العربية من أسر "الروم"،

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص232.

(2) الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، (قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى)، ص226.

(3) عايدة خلدون: وحده يعلم، ص7.

نصاً غائباً تُعيد صياغته بأسلوب فني جمالي، يتلائم وطبيعة الموقف الراهن، الذي تسعى إلى تجسيده روائياً، من خلال إسناد دوره داخل النص السردي إلى والد البطلة، وهو شخصية مضطربة تعيش حالة من اللّاوعي في أيامها الأخيرة، يأكلها الندم، ويقتلها تأنيب الضمير، ظنّاً منها أنّها السبب في مقتل "شجرة الذر"، بعد أن أصدر قراره بتنحيتها وإزاحتها عن كرسي الحكم، «**أنا الذي نحيتها من العرش...من أبي عبد الله المعتصم بالله أمير المؤمنين، وغير المؤمنين إلى أمير الجند والوزراء في الجزائر السلام عليكم وبعد: فقد بلغنا أنكم وليتم أمركم شجرة الذر ابنة دهالكة صاحبة الملك الصالح رحمه الله وجعلتموها سلطانة عليكم، فإذا لم يكن عندكم رجال شاوية يصلحون للسلطة فأخبرونا ونحن نرسل إليكم من يصلح لها والسلام..بالعافية**»[1].

تعتمد "عايدة خلدون" على المواربة والتخفي، وتتخذ منها مدخلًا لتعرية الواقع، وكشف المستور، واستنطاق المكبوت، وهذا ما نلمسه في المقطع السردي؛ إذ تستعير شخصية الخليفة "المعتصم بالله"، كقناع تاريخي يتوارى خلفه والد البطلة، لتُسهل على نفسها تمرير خطابها دون أن تتعرض لخطر المواجهة المباشرة، فنجدها تُخفي أكثر ممّا تُظهر، وتستر أكثر ممّا تكشف، ثمّ إنّ «**التقنية السردية التي تفعّل الوظيفة الإيحائية، القائمة على خلخلة التصورات والدلالات المباشرة، لتجعل المعاني المبثوثة غير مدركة بطريقة علنية مباشرة، من شأنه أن يزرع النص بعوامل الإثارة والإغراء، ويحقق متعة النص ولذته القائمة عن الدلالة الهاربة المستعصية**»[2].

يُقرر الخليفة "المعتصم بالله"في حاضر النص السردي تنحية "شجرة الذر" من العرش، بعد أن رأى أنّها لا تصلح للحكم، وما شجرة الذر هنا إلّا رمزاً للوطن الذي فقد حريته، نتيجة الأزمة الوطنية، التي عصفت بأمنه واستقراره، وخلفت آثارًا سلبية على الفرد الجزائري، الذي أصبح يُعاني من الخوف والقلق، وأصبح الموت يترصده من كل زاوية، ثمّ إنّ الروائية تُحمل السلطة الحاكمة

(1) عايدة خلدون: وحده يعلم، ص8-9.

(2) الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة (قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى)، ص241.

مسؤولية الأزمة، التي تتجلى في شخصية الخليفة "المعتصم بالله"، الذي أزاح الملكة "شجرة الذر" عن كرسي الحكم، ورأى أن يبعث رجالاً صالحين لذلك، إن لم يكن هناك "رجالاً شاوية" يتقلدون منصب الرئاسة، وفي ذلك إشارة إلى ثورة أوّل نوفمبر، التي انطلقت من جبال "الأوراس"، وحررت "الجزائر" من الاستعمار الفرنسي الغاشم.

تُحافظ الروائية على المسافة الموجودة بين الظاهر والباطن، بين التجلي والتخفي، وتتحاشى في ذلك التصريح المباشر عمّا تعيشه "الجزائر" من واقع مرير، القاتل فيه والمقتول من أمّ واحدة، لذا تلجأ إلى توظيف القناع، «**الذي يعرف الواقع، لا تقتصر وظيفته الفنية على دلالاته المثيرة...، وما يتشعب منها، أو يتدفق إليها، بل يؤدي –أيضا– وظائف أخرى جمالية وفكرية**»[1]، فالقناع التاريخي يُسهّل على المرأة الكاتبة عملية السرد، ويُساعدها على تمرير خطاباتها الإيديولوجية، ومواقفها من القضايا السياسية الراهنة، دون أن تتعرض لسلطة الرقيب، أو لخطر المواجهة المباشرة.

تُخبرنا أحداث الرواية أنّ الخليفة "المعتصم بالله"/والد "سطورة" يندم على فعلته، ويُكفر عن ذنبه بتنصيب ابنته ملكة، ويُطلق عليها اسم "شجرة الذر"، وعلى "خثر" لقب "بيبرس"، ويُسند إليه مهمة حمايتها، غير أنّه فشل في ذلك؛ إذ تعرض للقتل في حاجز أمني بعد الاشتباه في أمرهم، وهم في طريقهم إلى الجزائر العاصمة "نوميديا" لفتحها، وإلى جانب شخصية الخليفة تستحضر الكاتبة شخصيات تاريخية أخرى، كشخصية "بيبرس" بُغية بعث روح القوة والانتصار، والعزيمة في روح الأمة العربية، بعد أن أصابها الجبن والعجز والخنوع.

تُعيد الروائية بعث التـــاريخ من جديد، بما يخدم نصها السردي، والأفكار التي تُريد طرحها

(1) صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، ص161.

من خلال إعادة قراءته، واستجلاء الدروس والعبر، ثمّ نقله من فضائه الغائب إلى فضاء المتخيّل السردي، من خلال إسقاط الواقع بكل ملابساته، فكانت تبحث عن مواقف وأحداث مبثوثة بين ثنايا الماضي تتقاطع مع الحاضر، لتبني كتابة على كتابة وتنتج نصاً من نص آخر، وهي في كل هذا تُريد للأمة العربية أن تصنع مجدها من جديد، وأن تكف عن التغني ببطولات الماضي.

تُسقط الروائية "ياسمينة صالح" قناع "لاكامورا" على شخصية الطفل بطل رواية "وطن من زجاج"، لتتحدث خلفه عن تاريخ حياته المأساوي؛ إذ فقد والديه صغيراً ليتكفل به جده الإقطاعي، ثمّ فقد أصدقاءه في وادي القرية، دون أن يحرك ساكنًا لأجل إنقاذهم، هذا الوضع المزري للطفل الذي رافقه النحس والشؤم منذ ساعة مولده، أدى إلى إطلاق لقب "لاكامورا" عليه، الذي يوحي بالرجولة الوهمية، وبالشجاعة المزعومة، كل هذا أدى بالطفل إلى التصديق أنّه هو فعلاً "لاكامورا"، نظرًا للتشابه الموجود بينهما، يقول بعد أن خطف الموت عمته: «**أنا لاكامورا الذي ارتبط وجوده برحيل الذين أحبهم..والذين يحبهم. كنت يتيما وأنا أصرخ وأضرب على الأرض وأبكي**»[1].

يُصور لنا هذا المقطع السردي االحالة النفسية لبطل الرواية، الذي لا تزال لعنة "لاكامورا" تُلاحقه بعد وفاة عمته الوحيدة، التي كانت تُعوضه فقدان أمه، يدخل هذا الطفل المنحوس/"لاكامورا" مدرسة القرية ليجد نفسه منجذبًا لمعلمه "عمر"، بعد أن أحبه وقربه منه، وفتح له باب بيته، وعرّفه على ابنه "النذير" وأخته الأصغر منه، ويا ليته لم يفعل؛ لأنّه مع دخوله دخل الشؤم بيت هذا المعلم، «**كنت واعيا من البداية أنني سيء الحظ بموجب ما أخلفه من ((شرور)) أغلبها لم تكن بيدي، كنت ضحيتها أيضا..تلك الشرور التي كانت تبيح للناس**

(1) ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص39.

التطير مني، ليس لأنني "لاكامورا" وليس لأنّي ((وجه شر)) بل لأني غير قابل للفرح تماماً ولأنّ الخيبة تسكن وجداني منذ بداية الأرض! أليس تلك الخيبة جرّها رحيل المعلم عن القرية؟»[1].

تُمثل شخصية المعلم الفكر الثوري المتجدد، الذي يسعى إلى البناء والتشييد، من خلال أفكاره ومواقفه الساخرة، التي هددت مصالح رئيس البلدية، وأعيان القرية وعلى رأسهم جد البطل الإقطاعي، ممّا أدى إلى التآمر عليه، والسعي لإبعاده عن القرية، هذه المساعي كُللت بالنجاح، حيث نُقل المعلم إلى الجزائر العاصمة، وفُصل عن العمل، فاضُّطر إلى العمل حمالاً لإعالة عائلته.

تُدين الروائية مظاهر الفساد في البلاد؛ حيث تتهم السلطة بالتآمر، وحبك الحيل لاستبعاد الشرفاء عن طريقها، وهي في ذلك تعتمد الإشارة والتلميح، دون أن تفصح أو تعلن، أو تكشف جميع أوراقها، محافظة على «**مناطقها الخفية من الضوء، وعلى سراديب نصها من المكاشفة والتجلّي، كما تحافظ على الحركة المراوغة**»[2]، متخذة من القناع التاريخي وسيلة أو تقنية، تُمارس من خلالها توليد دلالات جديدة، تتلاءم وطبيعة الموقف الراهن الذي ترغب في مقاربته.

تعتمد "ياسمينة صالح" هي الأخرى على تقنية استحضار التاريخ، وإعادة بعثه من جديد بأسلوب فني جمالي، يُغري القارئ، ويدفعه إلى البحث عن النص الغائب، ثمّ محاولة اقتناص المعنى الخفي المبثوث بين ثنايا النص، لذا نجدها تستعين بأحداث وشخصيات تاريخية لتتناص معها إيحائيًا، وتجعلها مستترة خلف ملفوظات بعينها، تُوحي بحادثة متعلقة بها دون أن تذكرها، ولا يتسنى التعرف عليها إلّا بإعادتها إلى أصلها التاريخي، ذلك أنّ «**العناصر المحلية كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لابد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها**»[3].

(1) ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص39.

(2) الأخضر بن السائح: سرد الجسد وغواية اللغة (قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى)، 234.

(3) محمد خطابي: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص17.

يتجسد هذا الطرح حينما تتخيّل الروائية اللحظة التي قُتل فيها المصور "كريمو"، الشخص الناقم على الوطن، المتمرد على الحياة، «**تخيّلت وجهه..هو الذي كان يتكلم عن الصورة كلقيطة في زمن لقيط! تخيلت وجهه لحظة القتل، تخيّلت وجهه حين سقط على الأرض بعد أن أصابته الرصاصة الموجهة باسمه/إليه..تخيّلت ابتسامته الساخرة وقتها، فكرت بيني وبين نفسه أنه قد يكون قد بصق على قاتله قبل أن يغيب عن الوعي إلى الأبد..**»[1].

ينقل لنا المقطع السردي مشهد اغتيال المصور "كريمو" بطريقة جبانة، هذا المشهد السردي استقته الروائية من حادثة مقتل "غيفارا"، وإن لم تذكر النص الغائب صراحة؛ لأنّه حضر بمعناه لا بلغته؛ أي أنّه يمكن استنباطه من الموروث الثقافي، وهذه هي مهمة القارئ، الذي يجب أن يتمتع بسعة الاطّلاع، حتى يتمكن من ربط الأحداث بين النص الأصلي، والنص الغائب الذي يحضر بشكل ضمني، ممّا يدفع به «**إلى اقتناص البعد الخفي الراشح بين ثنايا النص، ذلك أن الإبداع الحقيقي هو الذي يقتحم المتلقي، فيحمله على صنع نص موازٍ، نصٍ جديدٍ متجدّدٍ، بفعل التأويل، يشطح به، في حدود أبعاد القراءة،ولكن مع إبقاء المسافة الرفيعة الفاصلة حفاظا على إطار النص العام**»[2]، هكذا تتحقق متعة النص ولذته، ذلك أنّه لا يقدم نفسه للقارئ بصورة واضحة مكشوفة، بل إنّه يُومئ ويُلمح، ويستوجب إعمال الفكر للوصول إلى المعنى المقصود.

يبدو أنّ المصوّر "كريمو" لا يختلف تمامًا عن "غيفارا"، فكلاهما قُتل بطريقة جبانة، وكلاهما شاهدا قاتليهما دون أن يتمكنا من الدفاع عن نفسيهما، وإذا كان "غيفارا" قد تحدى جلاده الذي أطلق عليه النار، وهو مغلول اليدين بمقولته الشهيرة: «**أطلق النار أيّها الجبان...إنّك تقتل**

(1) ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص149.

(2) الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة (قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى)، ص233.

إنساناً»[1]، فإنّ المصور "كريمو" تحدى جلاده بطريقة لا تقل بطولة عن طريقة "غيفارا"؛ إذ وجّه إليه ابتسامة ساخرة، تحمل معاني الذل والاحتقار والاستهزاء، قبل أن يبصق عليه، هذا التصرف "فعل البصق" أبلغ من أيّ كلام قد يُقال في مثل هذا الموقف؛ لأنّه يجسد أقوى مشاعر الذل والاحتقار والاستصغار، التي تختلج صدر الضحية في تلك اللحظة، ولأنّه صاحب مبدأ يُؤمن بمشروعية قضيته العادلة، فهو لا يخشى الموت، على عكس الجلاد الظالم، الذي يتفنن في الغدر بضحاياه دون منحهم فرصة الدفاع عن أنفسهم، وعبر التفاعل النصي تسترجع الكاتبة الحادثة التاريخية بوصفها نصاً غائباً، وتُعيد إنتاجها بما يخدم أفكارها، ومواقفها من هذه الأزمة الوطنية.

تُوظف الروائية شخصية "لاكامورا" كقناع تاريخي تختفي خلفه، لتسرد لنا معاناة البطل النفسية؛ بسبب النحس والشؤم، والموت الذي لازمه منذ ولادته، فحيثما حلّ، حلّ شؤمه معه، لذا كان الناس يتطيرون منه، منذ أن كان يذهب مع أقرانه إلى وادي القرية للاستحمام والتحدي، «**في سباق غريب كنا نسبح جميعنا في ذلك الوادي، ونتحدى بعضنا بالغطس..لم يكن يعنيني إثبات شيء لهم، كنت معنيا بالجنية التي لأجلها كنت أستدرج الأطفال للغطس عاريين تماما..وكنت أسبح بعيدا وأغامر..كان بعضهم يصرخ خوفا من التيار، والبعض الآخر يجذبه التيار إلى الغرق! كنت أعي تماما أن الجنية لن تأكلني أنا، بل تأكل رفاقي الذين كنت أعود بهم إلى أهليهم ميتين، رفاقي الذين غرقوا في الوادي أمام عيني..**»[2].

يبدو أنّ شبح الموت لازم الطفل منذ الصغر؛ إذ كان يخطف منه أصدقاءه الواحد تلوى الآخر أمام عينيه، دون أن يتمكن من إنقاذهم أو إعادة الحياة إليهم، فما كان منه سوى مشاهدتهم وهم يموتون، ليدخل بعدها في نوبة هستيرية من البكاء، ثمّ يعود بعدها إلى البيت دونهم، مبللاً بمياه الوادي، يتسلل إلى فراشه، ويغسل وجهه في حضن عمته، لينام بعدها كمن لا

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص350.

(2) ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص37.

ذنب له، هذه الحادثة المأساوية وغيرها من الحوادث هي من ألصقت لقب "لاكامورا" على الطفل بطل الرواية، الذي لاحقه النحس والشؤم وسوء الحظ، «**مع الوقت صار الناس يطلقون علي لقبا غريباً: لاكامورا! شيئاً فشيئاً فهمت أن لاكامورا تعني ببساطة من لاحق له في الموت براحة!..."لاكامورا" مرتبطة بالرجال الوهميين وبالشجاعة الغامضة التي لم تكن سوى سيفا صدئا وحصانا لا يركبه كل الناس**»(1).

وتأتي الروائية "سميرة قبلي" في روايتها "بعد أن صمت الرصاص" لتُدلي بشهادتها عن الأزمة الوطنية، التي عصفت بأمن واستقرار الجزائر إبان العشرية السوداء، معتمدة في ذلك على أسلوب المواجهة والنقد الجريء، وهذا ما تفصح عن الرواية منذ الصفحة الثانية؛ إذ تقوم بإبداء رأيها في المصالحة الوطنية، تقول: «**هذه المرة سيكون موضوعاً دون عنوان، طبعاً على غير العادة! المهم أنه حاول جمع المفردات التي شكلت فكرته المضطربة حول ما يتداول الآن في بلده والمتعلقة بما سمي بالمصالحة الوطنية! يحاول أن يضع عنواناً لكنه يخرج عن النص...كما خرج هو عن الوطن!...مصالحة وطنية!! تسيل من الحبر ما أسال الإرهاب من الدم! مصالحة تقضي بالعفو عن كل المجانين الذين حملوا السلاح والخناجر ضد العزل والأبرياء والضعفاء والمبدعين!**»(2).

تُناقش الروائية قضية المصالحة الوطنية، التي أُبرمت بين الجماعات الإرهابية المسلّحة، وكبار رجال السياسة في البلد، هذه التيمة التي سوف تُسيل من الحبر ما أساله الإرهاب من الدم، في إشارة إلى حجم الجدل والنقاش الذي سيدور حول هذه القضية، بوصفها إشكالية تهمّ كافة أطراف الشعب المتضررين من هذه الأزمة، ومن خلال طريقة حديث الروائية عن هذه التيمة في هذا المقطع المقتبس من الرواية، تبدو وكأنّها ترفض هذه المصالحة، من منطلق أنّها تقضي بالعفو الشامل عن أولئك المجانين، الذين حملوا السلاح والخناجر ضد الغزل الأبرياء، وهذا ما يؤدي إلى

(1) ياسمينة صالح: وطن من زجاج ، ص38.

(2) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص10.

ضياع حق هؤلاء الذين عانوا من الخوف والقهر والظلم، وتكبدوا خسائر فاضحة في الأرواح والأموال.

تسترسل "سميرة قبلي" في ذكر مخلّفات أولئك المجانين، الذين سينعمون بالعفو الشامل، بعد أن تفننوا في إراقة الدماء، وهتك الأعراض، «**ذلك الوطن الذي اخترقه هؤلاء المجانين وذبحوا العصافير فيه وعبثوا بالأحلام والأوهام! هل كان من الضروري أن تسيل كل هذه الدماء حتى نفكر في المصالحة مع الذات! هل كان من الضروري أن يطرز جسدي بآثار الرصاص حتى .. حتى لا أدري ماذا؟! هؤلاء المجانين الذين كانوا ومازالوا يخبئون عهرهم وبغيهم تحت قمصانهم الملطخة بدماء العذارى المغتصبة قهرا! هؤلاء المجانين الذين أفرغوا كبتهم بتلك الخناجر التي تقطع الأعناق والأرزاق هؤلاء الذين حولوا أزقة شوارعنا ومدننا إلى أكفان جاهزة وجرائد الصباح قبوراً مفتوحة!**»[1].

تتساءل الروائية عن سبب عدم تفكير أولئك الذين يسعون إلى المصالحة الوطنية، في فك الخلاف السياسي بين النظام الحاكم في "الجزائر" و"الجبهة الإسلامية للإنقاذ" عقب إلغاء نتائج الانتخابات البرلمانية، التي حققت فيها الجبهة الإسلامية فوزاً مؤكداً، ممّا أدى إلى إلغاء الانتخابات، ونشوب الحرب الأهلية في "الجزائر"، وبتعبير أدق لماذا لم يتم احتواء الاختلاف السياسي فور حدوثه بطريقة سلمية، مبدأها الحوار والتعايش السلمي؟، أفبعد كل هذه المجازر والانتهاكات استفاقوا من سباتهم الطويل؟!، وبدأ التفكير في حلّ هذه الأزمة الوطنية، التي دامت عشرية بأكملها، قُتل فيها الصغير قبل الكبير، رُملت النساء واغتصبت الفتيات، أُحرقت المؤسسات والمنشآت، بعد كل هذا تأتي المصالحة الوطنية، ويصدر قرار العفو الشامل؟!.

تُواصل "سميرة قبلي" استنكارها لما فعله أولئك المجانين في حق المثقفين، في إشارة منها إلى أنّ يد الغدر لم تفرق بين من يحمل السلاح، وبين من يحمل القلم، وكيف أنّ الحبر تحول في

(1) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص17-18.

"الجزائر" إلى مادة قاتلة، «**نعم...قلمي هو الذي كاد أن يقتلني صوبته نحوي وكنت أظن أن الحبر لا يقتل! الحبر قتل جيلالي الياس والطاهر جاووت والسعيد مقبل، بختي بن عودة يوسف السبتي قتل كل المفكرين والعلماء والمبدعين الذين كانت ثورتهم خرطوشة حبر!كيف للحبر أن يتحول إلى عدو!!**»[1]، تُحاول الروائية أن تدعم رأيها الرافض للمصالحة الوطنية بالحجج والبراهين الحيّة، المنقولة من قلب الحدث؛ إذ تُعدد أسماء المفكرين والعلماء والمبدعين والمثقفين الذين تمّ اغتيالهم على يد هؤلاء، فكأنّا بها تُريد القول أنّ هذه الحرب الأهلية بين نظام الحكم والجماعات المسلّحة، فما ذنب هؤلاء الأبرياء العزل؟، ولماذا تحول الحبر إلى عدو؟، وتبعًا لذلك ترفض هذه المصالحة بوصفها قسمة ضيزى.

تنقل لنا الروائية صورة أخرى عن انعدام العدل في هذا الوطن، الذي بمجرد حصوله على الحرية تنكر لأبنائه، وأدار ظهره إليهم، وما المجاهد "عمي العربي الدخانني" إلّا مثالاً حيًّا عن ذلك؛ إذ حوّلته الظروف والقرارات الخاطئة إلى بائع حلوى في الطرقات، «**بئس المصير...هل يتحول هذا المجاهد العظيم إلى بائع حلوى؟ هل لي أن أنكر أن أصابعه المبتورة هي التاريخ؟ هذا الرجل الذي ترك أصبعه الأول في سجن تيفشون وأصبعه الثاني في سجن لاميز والثالث في سجن البرواقية والرابع والخامس والعاشر...في قلبي!! في ذاكرتي!!...كنت أستغرب وقتها فيما أرى يداً دون أصابع، ولكن فهمت مع الوقت أن أصابعه كانت ثمنا لحريتي وثمنا لمدرستي وثمنا أيضا لقطعة الحلوى!**»[2]، فأيّ وطن هذا الذي يتحول فيه المجاهد العظيم إلى بائع حلوى، ويتحول فيه الحركي إلى شخصية آمرة وناهية في البلاد، وأيّ منطق هذا الذي يحتكم إليه البشر، وأيّ عدالة هذه التي تُحول المجاهد إلى بائع بسيط، والحركي إلى رجل سياسة وصحاب قرار، إنّها سخرية القدر، وعبثية التاريخ الذي يُعيد نفسه، فيعفو عن أولئك المجانين، ويسمح لهم بالعودة إلى

(1) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص19-20.

(2) المصدر السابق، ص28.

حياتهم السابقة معززين مكرمين، لتبقى عائلات الضحايا تنذب موتاها، وتلعن حظها، وترضى بقدرها مكرهة.

تعود "سميرة قبلي" إلى طرح قضاياها الحساسة بجرأتها المعهودة، وبنقدها اللّاذع البناء، فكأنّ بها تُريد تصحيح مسار التاريخ، وكأنّ بها تُريد القول، هكذا التاريخ كما يجب أن يكون، هذه المرة تطرح قضية الانتخابات في "الجزائر"، وما يرتبط بها من ديمقراطية مزعومة، «**مسكين أنت يا وطني دائما يطبخ مصيرك داخل صندوق انتخاب!...نتبجح أمام كل العالم بالديمقراطية وأننا نملك أحزابا سياسية، مختلفة التوجهات والتطلعات والأهداف، أحزاب إسلاميـــــة، شيوعيـــــة، وطنيـــة ومحافظة وكذلك نملك من الجرائد مثلها...كل ما نملك سراب**»[1].

يبدو أنّ الروائية تسخر من الانتخابات، والشفافيـــــة التي تكسوها، ومن الديمقراطيـــــة والتعددية الحزبية التي نتبجح أمام العالم بامتلاكها، غير أنّ الحقيقة عكس ذلك؛ إذ أنّنا لا نملك سوى السراب، بدليل أنّ مصير الوطن يُطبخ كل عالم داخل صندوق انتخاب، في إشارة من الكاتبة إلى تلك الانتهاكات والممارسات الغير شرعية، التي تُصاحب العملية الانتخابية فـــ «**وحده الصندوق تكلم! مثلما تكلم يوما في سنوات التسعينات وأسفر عن فوز الحزب الإسلامي هل أخطأ حينها؟ أم لم يحسن الحساب؟...عادة لا يخطئ!!! الشاذلي كان يفوز بنسبة 99,99% من أصوات الشعب المقهور ونحن نتبجح بالديمقراطية لماذا يعصى الصندوق الآن؟ ليس كل الأسئلة لها جواب؟ بعضها يبقى دائما لغزا...**»[2].

تكشف "سميرة قبلي" بكل جرأة، وبلغة رمزية عن ذلك التزوير الذي طال العملية الانتخابية في سنوات التسعينيات، وكيف أنّ الحزب الإسلامي المتمثل في "الجبهة الإسلامية

(1) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص46-47.
(2) المصدر السابق، ص48.

للإنقاذ" حقق فوزاً ساحقاً، تُؤكده عبارة (**هل أخطأ حينها؟ أم لم يحسن الحساب؟...عادة لا يخطئ!!!**)، غير أنّه حُرم من حقه في ممارسة الحياة السياسية، وأُعيدت الانتخابات عنوة وزوراً، لتسفر عن فوز "الشاذلي بن جديد" بنسبة عالية من أصوات الشعب المقهور، وما لفظة "المقهور" في المتن السردي إلّا دليلاً على انعدام النزاهة والشفافية، بعدها تُحمّل الكاتبة السلطة الحاكمة في البلاد مسؤولية اندلاع الأزمة الوطنية، التي أُشعلت نارها في أكتوبر 1988م، لتأتي على الأخضر واليابس، وتُدخل البلاد في عصر الجاهلية، فلماذا يُعصى الصندوق؟، يبقى الجواب عن هذا السؤال لغزاً يحتفظ به أصحاب القرار، الذين سيطروا على البلاد، «**عن طريق صندوق خشبي لا ندري هل كان مقفلا أم لا!**»[1].

تنتقل الروائية إلى الحديث عن الوضع المزري الذي آل إليه الوطن العربي برمته، وكيف أنّ الحكام العرب أصابهم الذل والجبن، بل إنّهم أصبحوا يتفرجون على ما يحدث من أزمات سياسية، ومؤامرات أجنبية، وتدخلات عسكرية، تحدث بين الفينة والأخرى، فتصيب هذا البلد أو ذاك، دون أن يكون لهم موقفاً مشرفاً، يحتفظ به لهم التاريخ، و«**الأكثر حزناً لم يبق زعيم عربي يستطيع أن ينطق حرف الرفض لا...**»[2]، خاصة بعد موت الرجال العظماء، الذين سطروا مواقفهم المشرفة بحروف من ذهب، سيحفظها لهم التاريخ على مر العصور، وتناوب الأجيال، «**مات بومدين مات عبد الناصر وماتت معهم أحلامنا!! لو بقي شي غيفارا ونهرو وباقي العظماء تراه كيف سيكون شكل العالم!! هل تزحزحنا الأقدام كما نحن الآن!!**»[3].

لو بقي هؤلاء بيننا، لكنّا نصنع قراراتنا بأنفسنا، لو كان هؤلاء على قيد الحياة لكنّا كالجسد الواحد لاتفرقنا الأهواء والنزوات الشخصيّة، لو كان هؤلاء بيننا لما كانت تلك الأزمات السياسية متناثرة هنا وهناك، تنخر جسد الوطن العربي نخراً، لو كان هؤلاء على قيد الحياة، لكانت "سوريا"

(1) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص46.
(2) المصدر السابق، ص56.
(3) المصدر السابق، ص56.

آمنة، و"العراق" بخير، و"فلسطين" محررة، و"بيروت" تنعم بالأمن والأمان، لو كان هؤلاء بيننا لكانت كلمتنا موّحدة، وأوطاننا تنعم بالسيادة المستقلة.

صورة أخرى ترصدها لنا كاميرا "سميرة قبلي"، عن تخاذل العرب وتفرقهم، وانشغالهم بمصالحهم الشخصية على حساب المصلحة العامة للأمة العربية، صورة أخرى تُقطع القلب حزناً وألماً وعاراً، صورة أخرى يندى لها الجبين، صورة الزعيم العربي "صدام حسين"، وهو يُقاد إلى حبل المشنقة صبيحة "عيد الأضحى"، فأيّ ذل بعد هذا الذل؟، وأيّ عار بعد هذا العار؟، «**الحبال للبشر أيضا...حبل على مقاس رقبة صدام حسين جل فصل الرأس عن الجسد أعدم!!...فعلا كبش فداء...أضحية العيد...أكل من لحمها كل العالم..**»[1]، تتحسر الكاتبة ونتحسر معها عن هذه الحالة التي وصلت إليها أحوال العرب؛ إذ أصبح يُستهزأ بهم، وبرؤوسهم، وبدينهم وهي الطامّة الكبرى، أفي عيد الأضحى يُشنق الرئيس؟، لماذا في هذا التوقيت تحديداً؟ أين هم العرب من كل ما يحدث؟، «**آه أين سأخبئ رأسي...أي منديل سيحمل دمعي...أنا أغرق في أوجاعي، حبل العار يلف رقبته ومقصلة الجبن قطعت الوريد! والعرب كلهم غانيات...غانيات يرقصن...أقسمت بتاريخ الجوع ويوم السبغة لن يبقى عربي واحد إن بقيت حالتنا هذه الحالة بين حكومات الكسبة...لست خجولاً حين أصارحهم بحقيقتكم إن حظيرة خنزير أطهر من أطهركم**»[2].

تتصاعد نبرة الروائية على لسان البطل "غزلان" في الرواية، فبعد أن كانت تندب حـــــال العرب، انتقلت إلى التأكيد على انقراضهم إن هم بقوا على حالتهم تلك، بل إنّها تُصارحهم بحقيقتهم المشمئزة، وكيف أنّ حظيرة خنزير -أكرمكم الله- أطهر من أطهرهم، بهذا النقد اللّاذع، وبهذه الجرأة في الطرح تُسجل الروائية موقفها من أهمّ القضايا الراهنة، التي تشهدها الساحة العربية

(1) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص177.
(2) المرجع السابق، ص178.

على كافة الأصعدة، محمّلة السلطة مسؤولية كل ما يحدث، من منطلق أنّ «**السلبية نفسها تملأ أصحاب الزمام...والشعوب لا تملك سوى الصراخ وكتابة جمل المعارضة الغليظة على الجدران...تستنكر وتبكي ولا مجيب؟**»[1]، في هذا المقطع إشارة قوية إلى درجة الجبن التي وصل إليها أصحاب القرار، وعلى الرغم من صراخ الشعوب، وكتابة جمل المعارضة على الجدران، واستنكارهم وبكائهم، وهذه هي الوسائل المتاحة لديهم، إلّا أنّهم لم يجدوا من يسمعهم، فالحكام العرب صم بكم لا يفقهون.

بل إنّ الطامّة الكبرى أنّ غير العرب كانت لهم مواقف مشـــرفة من حـــادثة شنق الرئيس العربي "صدام حسين"، في هذا التوقيت الذي يمس بمشاعر المسلمين، في المقابل ليس «**هناك حاكم عربي يملك الجرأة ويقول هذا حرام...الزعامات العربية كلها اختبأت وراء وكالات الأنباء...التي نقلت بدورها وراء كلمة**»[2]، غير أنّ هناك من الزعماء العرب من شكلوا الاستثناء كزعيم المقاومة اللبنانية "حسن نصر الله"، الذي أشادت الكاتبة بموقفه المشرف، فبمثل هؤلاء تفتخر الأمم، لأنّ «**عزاء الشعوب الوحيد هي تلك الشخصيات النادرة التي لا يكررها التاريخ...**»[3]، إذ «**هناك من يخلق ويموت ويبقى دائما حيا وهناك من يخلق ويحيا ويبقى دائما ميتا**».[4]

نخلص إلى أنّ الروائية الجزائرية في تعاملها مع الموروث التاريخي، اعتمدت على تنويع المتفاعلات النصية، فمرة تعتمد على المباشرة من خلال استحضار النص الغائب كما ورد، وإعادة بعثه في النص الحاضر على شكل اقتباس، تضمين، أو استشهاد، ومرة أخرى تلجأ إلى المراوغة، عن طريق استنباط النص الغائب، و«**هو ما يدعى بتناص الأفكار أو المقروء الثقافي، أو الذاكرة**

(1) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص74.
(2) المصدر السابق، ص18.
(3) المصدر السابق، ص74.
(4) المصدر السابق، ص12.

التاريخية التي تستحضر تناصاتها بمعناها، لا بلغتها وتفهم شفرات النص»[1]، وهي في كل هذا تسعى إلى تعرية الواقع، وفضح السلطة السياسية، وكشف أساليبها وتلاعبها لتحقيق أطماعها، ومصالحها الشخصية التي تخشى زوالها.

اتخذت المرأة الكاتبة من التاريخ بأحداثه وتواريخه، بشخصياته وقياداته، قناعاً تتراءى خلفه لتمرير رسالتها ومواقفها المؤيدة أو المعارضة لنظام الحاكم في البلاد، كما أنها تسعى لتصحيح بعض المحطات التاريخية التي شابها نوعًا من التحريف، وهي في ذلك تؤُكد سعة اطّلاعها على القضايا الخاصة بتاريخ وطنها، وتاريخ الوطن العربي عامة، لذا نراها تنطلق من مقاربة ما هو خاص، لتنتقل بعدها إلى مقاربة ما هو أعمّ وأشمل، مستعينة في ذلك بالتواريخ، وأسماء الأماكن والشخصيات، وسرد الأحداث التاريخية، لإثبات مصداقية طرحها، وتأكيد تصـــوراتها، وربما تدفع

بالقارئ إلى تغيير موقفه من هذه القضايا.

ثمّ إنّ التفاعل النصي، بوصفه أحد أكثر الأشكال الحوارية جوهرية وأهمية، يُسهم إلى حد بعيد في تعدد الدلالات داخل النص السردي، الذي ينفتح على أكثر من نص تاريخي، بل إنّه يسمح بحضور التاريخ بتمظهراته المختلفة، ممّا يؤدي إلى إثراء النص الحاضر، وكسر نمطية ورتابة السرد، كل هذا يجعله يلقى قبولاً لدى جمهور المتلقين، وتبعاً لذلك تفننت الروائيات الجزائريات في استلهام النص الغائب، الذي يخلق انطباعاً بارزاً عن طبيعة البنية السردية عند الكاتبة، وهو «**ما يؤشر على الوعي الجمـالي في استثمار فضاءات النصـــــوص الأخرى، التي تسم العمل الإبداعي بسمات السرد الحديثة وتقنياتها**»[2].

(1) عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار أزمنة، الأردن، ط1، 2005، ص225.

(2) فريدة ابراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، (دراسة نقدية)، ص211.

هذه الجماليات الفنية والتقنية التي طبعت النصوص السردية النسوية الجزائرية، منحتها طابع التميز والتفرد، وإن كان هذا الطابع يختلف من رواية إلى أخرى، بحسب مقدرة كل روائية وأسلوبها في التعامل مع النصوص الأخرى، وهذا التميز والتفرد يبرز في توظيف التفاعل النصي بكل أبعاده التاريخية، وهذا ما يدل على رغبة الروائيات الجزائريات في منح أعمالهنّ بعداً يتجاوز حدود الزمان والمكان، وصبغة فنية جمالية تفتح شهية القارئ، وتُولد في نفسه شراهة الفضول والمعرفة.

3- التفاعل النصي الأدبي في السرد النسوي الجزائري.

يحضر التفاعل النصي الأدبي في المتون الروائية النسوية الجزائرية، موضع الدراسة، بصور جديدة، وأشكال متنوعة؛ إذ لجأت بعض الروائيات إلى الإفادة من الأدب، بوصفه مصدراً ثرياً يُساعدهنّ على القول والتعبير، ويدخل ضمن التفاعل النصي الأدبي «**كل البنيات المتصلة بالأدب في جانبه الشفوي أو الكتابي،...،و ويندرج ضمنه، وفق هذا التحديد، ما هو شعري أو نثري، سواء كان واقعياً أو متخيلاً**»[1]، وتختلف طرق هذا التفاعل من روائية إلى أخرى، فهناك من تستحضر النص الأدبي الغائب بصورة جلية واضحة، وهناك من تعتمد الإشارة العابرة، أو اللمحة البسيطة، سواء كان ذلك على مستوى الشكل والمضمون، أو على مستوى البنية السردية للرواية، وكل هذا يُؤكد على وجود مستوى عال من الحمولة المعرفية، والجمالية والأدبية في النصوص النسوية الجزائرية.

تشتمل رواية "اعترافات امرأة" للروائية "عائشة بنت المعمورة" على أبيات شعرية للشاعر العباسي "أبي نواس"؛ إذ يستحضره السارد بعد أن أنهكته الذنوب والمعاصي، وأصبح الندم يعصره، ويقض مضجعه، ويُذهب النوع من عينيه، فلم يجد ما يُعبر به عن ندمه أصدق حديثاً من قصيدة "أبي نواس"، يستسمح ربه ويترجاه، «**بجسم نحيل ووجه حزين وملابس تفوح منها رائحة نتنة وقف أمام النافذة يعيد التوازن وترتيب الأشياء أمامه وهو يردد بداخله:**

(1) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص107.

– خطيئتك أن تعترف كاعتراف صديقك صاحب الخمرة وهو يردد قوله في التوبة:

يا رب إن عظمت ذنوبي كثرة

فلقد علمت بأن عفوك أعظم

إن كان لا يرجوك إلا محسن

فيمن يلوذ ويستجير المجرم

أدعوك رب كما أمرت تضرعاً

فإذا رددت يدي فمن ذا يرحم

مالي إليك وسيلة إلا الرجا

وجميل عفوك ثم إني مسلم»[1].

يقوم التعالق النصي في هذا المقطع على أساس المماثلة والتشبيه، فالسارد وهو يعيش تجربته الذاتية مع اقتراف الذنوب والمعاصي، وارتكاب الكبائر والمحرمات، حتى ضاقت به الدنيا، وأصبحت حياته ضنكى، وأصابته التعاسة إلى حد شعر فيه بالقرف من نفسه، فلم يجد له ملجأ أفضل من قصيدة "أبي نواس"، وتجربته الشخصية في حياة اللهو والترف والمجنون، ليختم حياته بهذه القصيدة، التي تُعبر عن ندمه وألمه، ورجائه في عفو الله ومغفرته.

ليست هذه الأبيات وحدها من تحضر في المتن الروائي، فقد كان السارد يردد أبياتاً أخرى لـ"أبي نواس"، «**بداياتي...بداياتي كؤوس ملونة..كؤوس تشبه كؤوس الخمر لصاحبها الذي كنت أردد شعره في سري كلما ضاق صدري وحملني صديقي "توفيق" اللوم والعتاب:**

(1) عائشة بنور (بنت المعمورة): اعترافات امرأة، ص65-66.

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء

وداوني بالتي كانت هي الداء»[1].

يستحضر السارد مرة أخرى أبياتاً للشاعر العباسي "أبي نواس"؛ لأنّه وجد في شعره ما يعبر عن حالته أحسن تعبير، وإن كان التفاعل النصي الأدبي يظهر هنا بصورة جلية واضحة، فإنّنا نجده في موضع آخر على شكل إشارات عابرة، «**لم أكن أريد أن أكون شبيها بنزار في اعترافه لبلقيس أنها آخر النساء اللواتي عرف..يبدأ معها الحياة؟ ولأنها كانت أول وآخر النساء لم أعترف لها..فلقد أخذت عطري معها..**»[2] ؛ ففي هذا المقطع السردي يستشهد السارد بشعر "نزار قباني" في زوجته وحبيبته "بلقيس"، وإن كان هذا الاستشهاد لا يبرز بصورة مباشرة، إلّا أنّنا نتلمس شعر "نزار"، ونقرأه بين سطور الرواية، من خلال مفردات دالة تحيلنا مباشرة إليه، مثل: (**نزار، بلقيس، آخر النساء، أول النساء،...**)، هذه الأيقونات المشفرة تجعل من التفاعل النصي الأدبي بين النصين الحاضر والغائب، يعبر عن الفكرة التي هو بصدد طرحها، وكأنّ بالسارد يُشبه نفسه في الحب بـ"نزار قباني"، وإن لم يكن النص المقتبس حاضراً بجلاء ووضوح.

وتستشهد الروائية "عبير شهرزاد" في روايتها "مفترق الطرق" بأبيات للشاعر الجزائري "إبراهيم رخوم"، لتعبر عن حال الأمة العربية، وما أصابها من ذل وانكسار، فجاء الاستشهاد على شكل تضمين حرفي، تقول:

«تعالى الذل والبؤس وانهزم

وأضحى الضحم يسجد للقزم

وما حل بالعرب هنا

(1) عائشة بنور (بنت المعمورة): اعترافات امرأة، ص18.

(2) المصدر السابق ، ص74.

دليل أننا لم نلتحم

فأمريكا على عرش العلا

تسيرنا كقطعان الغنم

فيسكت بعضنا لمصالح

ويرضى البعض بيعا للغنم

فيهذي الغرب وقت للنهى

ونمضي الوقت في عقد القمم»[1]

يقدم النص الشعري المقتبس مرئية تعزف على وتر مؤلم، يصب الجرح في صميم الأمة العربية، ويكشف عن الهم والحزن العربي بوصفه إرث مشترك، نتقاسمه الدول العربية، ثمّ إن الروائية تريد من خلال هذا التفاعل النصي الأدبي أن تدين حجم المأساة التي حلت بالأمة العربية، وتكشف الخطر الواحد، والعدو المشترك الذي يهددها، وإن اختلفت الأسباب والملابسات، فـ "أمريكا" تتربع العرش لتسير العرب كقطيع من الأغنام، فيسكن البعض لأجل تحقيق مصالح ما، ويرضى البعض الآخر بيعاً لثروات البلدان وخيراتها، ويشتركون كلّهم في عقد القمم.

تُوظف "عبير شهرزاد" في نصها الروائي نصاً شعرياً آخر للشاعر العربي "أحمد مطر"، الذي عُرف بقصائده الجريئة في نقد واقع الأمة العربية، وكشف ألاعيب السلطات السياسية الحاكمة، وفضح سياساتها الفاشلة في تسيير شؤون البلدان، تقول: «**كنت أتدمر ألما وقهرا: متى ينتهي عصر التصفيق..ونفتح للثورة من جديد أبواب التمرد؟ متى يكشف رجالنا عن وجوههم بسيمامهم؟ [...] تذكرت كم كان مشاكسا أحمد مطر...وكم صدق الشاعر فيه، حين يشرنا**

(1) عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص23-24.

بالعمى منذ أجبرونا على التزيين بالكحل..وها قد صار الوالي كحالا..فلا بشرهم الله بالخير ولا بالمطر..ألا لا طاب نوم الكحال، لا طاب نوم في عسل..لا طاب نوم الجبناء، لا طاب لنا نوم بعد هذا العار المكفن بعفن!»[1].

تثور الروائية ضد هذا المشهد العربي المخزي، وتستعين بشعر "أحمد مطر" لتدعيم موقفها، وتصوير درجة الذل والجبن التي وصل إليها العرب، بعد أن كانت لهم مواقف ومآثر وأمجاد، طالما تغنى بها التاريخ، غير أنّ الأوضاع تغيّرت، والموازين انقلبت، والأمجاد اندثرت وذهبت في مهب الرياح، وحلّت محلها الانكسارات والخيبات، كل هذا عبرت عنه الكاتبة عن طريق تحاور النص الروائي مع النص الشعري، ليشكلا تفاعلاً نصياً جديداً يُبرهن عن موقف واحد، عن طريق اللغة والكلمات التي «**لا تكتفي بدلالاتها أو مجرد الإحالة على حدث أو حالة معينين، ولكنها تعمل كرموز بالمفهوم السيمائي**»[2]، ممّا يُتيح للمرأة الكاتبة حرية أكثر في القول والتعبير، دون خوف من التصادم، أو خشية من المواجهة المباشرة، وهذا هو الهدف المسطر الذي تسعى للوصول إليه، إضافة إلى إضفاء مسحة جمالية على إبداعاتها الروائية.

وتستحضر الروائية "فتيحة أحمد بوروينة" شعر "نزار قباني"، في روايتها "الهجالة" بُغية إيصال الأفكار المبثوثة بين ثنايا النص، وتدعيم موقفها من القضايا المطروحة، والمرتبطة بصورة المرأة الشرقية داخل مجتمعها الذكوري المتغطرس، الذي تُسيطر عليه تلك التقاليد والأعراف البالية، المتولدة عن الثقافة الأمّ، والتي لا تزال تُقدم المرأة في صورة جسد مشتهى، مُهمته تحقيق المتعة الجنسية، رغم مرّ العصور، وتفتح العقول، «**كان العرب يجمعون بين أربعين امرأة في وقت واحد لإثبات الرجولة والفحولة..كانوا يفعلون ذلك..وما زلنا نرى أجساد النساء "ولائم فوق السرير" مثلما يقول "نزار قباني":**

(1) عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص25.

(2) حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص124.

ثوري أحبك أن تثوري

ثوري على شرق السبايا

والتكايا والبخور

ثوري على التاريخ

ثوري على الوهم الكبير

ثوري على شرق يراك

وليمة فوق السرير»[1]

تدعو الرائية بكل جرأة وشجاعة إلى الثورة، وإعلان التمرد والعصيان على هذا المجتمع الشرقي، الذي يتفنن في تهميش المرأة واحتقارها، واعتبارها مجرد وسيلة لتحقيق المتعة، هذه النظرة الشبقية للمرأة تُعارضها الكاتبة، ولتدعيم معارضتها تستشهد بنص شعري لشاعر المرأة "نزار قباني"، فكأنّا بها تتخذ من هذه الأبيات قناعاً تتراءى خلفه للحديث عن هذه القضية، التي يُعتبر الخوض فيها جريمة تُعاقب عليها قوانين المجتمع البطريكي المتسلّطة، التي لا تقبل الحوار والنقاش، وإنّما تُحول المرأة إلى آلة تنفذ بصمت.

أمّا الروائية "سميرة قبلي" فتستعين في روايتها "بعد أن صمت الرصاص" بوشائح من ديوان الشاعر "أمل دنقل"، وتُسقطها على الأزمة الوطنية في "الجزائر"، وتحديدًا عند مقاربتها لقضية المصالحة الوطنية، والتي تقضي بالتنازل عن حق الضحايا لأجل الأمن والأمان، الذي غاب عن "الجزائر" لعشرية بأكملها أو يزيد، تقول الروائية على لسان السارد "غزلان":

«مثل الشاة مدرج في دمائي

(1) فتيحة أحمد بوروينة: الهجالة، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2009، ص72.

هل أصالح؟

هل أسامح؟»[1]

يتحاور النص الروائي المتأثر مع النص الشعري المؤثر، ليُشكلا تفاعلاً نصياً جديداً، يُؤكد على موقف رفض المصالحة الوطنية بين الأطراف المتعارضة؛ بسبب ما اقترفه أولئك المجرمين من جرائم وانتهاكات، ثمّ إنّ السارد يُعارض هذه الفكرة؛ لأنّها حرمته من حقه في القصاص، وأصدرت العفو الشامل عن الجماعات الإرهابية المسلّحة، دون الأخذ بجرائمهم، فجاءت المطالبة بالمصالحة في كلا النصين تُساوي بين الجاني والمجني عليه، يقول الشاعر "أمل دنقل":

«لا تصالح! ولو قيل رأس برأس

أكل الرؤوس سوداء؟!

أقلب الغريب كقلب أخيك؟!

أعيناه عينا أخيك؟!

وهل تتساوى يد..سيفها كان لك

بيد سيفها أشكلك»[2].

يُضيف "غزلان" متسائلًا:

«وماذا عني أنا

ماذا عن أمثالي من الذين أكلتهم القبور؟

(1) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص49.

(2) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة (أقول جديدة عن حرب البسوس)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1985، ص226.

وأكلت أقلامهم وحبرهم ودموعهم...

أكلت فقرهم وعوزهم وطيبتهم...

هل نسماح؟»[1].

يتساءل السارد أبعد كل هذه المواجع "هل أسامح"؟، إذا سامحنا فمعنى ذلك أنّنا تناسينا كل تلك الآلام والجروح، تغافلنا عن تلك الجرائم والدموع، تجاهلنا أنّاة الأرامل واليتامى، تغاضينا عن وجع الأمّ الثكلى التي فقدت أبناءها، غضضنا البصر عن قهر الفتاة المغتصبة، أبعد كل هذا نسامح؟.

يحضر نفس المعنى في النص الغائب، والذي يُوحي بانعدام العدالة إذ نحن فكرنا مجرد التفكير في هذه المصالحة ذات البنود الظالمة، يقول الشاعر "أمل دنقل":

«هل يصير دمي، بين عينيك ماء؟

أتنسى ردائي الملطخ..

تلبس – فوق دمائي– ثيابا مطرزة بالقصب؟»[2].

وبأسلوب ساخر، ونقد لاذع يسترسل "غزلان" في استرجاع جرائم الجماعات الإرهابية المسلّحة، التي لم يسلم منها لا الإنسان ولا الحيوان، ولا الجماد ولا النبات، يقول:

«هل تسامح مآذن وجدران هذه المساجد ما فعل بها هؤلاء العابثون؟

هل سيسامح يتامى مجزرة بن طلحة والرايس وما أصابهم من ظلم!

(1) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص46.

(2) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة (أقول جديدة عن حرب البسوس)، ص325.

هل سيسامح جيلالي الياس وبوسبي واسماعيل يفصح والطيب فليسي

عن دمهم الذي هدر عبثا!!

هل ستسامح الملائكة باغتصاب العذارى وبقر بطون الحوامل»[1].

يُحاول السارد أن يلفت انتباه القارئ إلى تلك الجرائم التي خلّفها أولئك المجانين وراءهم، في إشارة منه إلى أنّ موقفه الرافض للمصالحة الوطنية، لم يكن نتيجة أهواء شخصية، وإنّما له من الحجج والبراهين ما يُدعمه، لذا نجده يُلح كل مرة على الرفض حتى يحصل على مساندة القارئ، الذي يسعى بكل ما أوتي من ملكة لغوية، وبراعة فنية لإقناعه وجلبه إلى صفه؛ ولأنّه يعتبر نفسه صاحب القضية لما أصابه من ظلم ومعاناة، فهو الأحق بتقرير المصير، وليس الصندوق كما يذكر، «**وحده لصندوق تكلم! (...) هل نصالح؟**»[2].

يذكر "غزلان" صديق طفولته الذي تحول إلى إرهابي، هذه الحادثة التي أثرت فيه وحزت في نفسه، ما يفتأ يسترجعها بين الفينة والأخرى، ليُحدث وقعاً خاصاً في نفسية القارئ بهدف التأثير في مشاعره، هذا المعنى استقاه السارد من "حرب البسوس" التي وقعت بين أبناء العم، والتي أسفرت عن مقتل "كليب" على يد ابن عمه "جساس"، لتجد "الجليلة" نفسها بين نار زوجها المقتول، ونار أخيها القاتل، وموضع ابنته "اليمامة" وأخاه "المهلهل" الرافضين للصلح، هذه القصة أسقطتها الروائية على الواقع الجزائري إبّان العشرية السوداء، فالقاتل والمقتول من أمّ واحدة، وهنا يكمن وجه آخر من الشبه بين الحكايتين، إضافة إلى موقف "غزلان" الرافض لهذه المصالحة.

يرفض "غزلان" المصالحة من منطلق أنّ الضحايا لابدّ لهم من التنازل عن حقهم، حتى وإن تعرضوا لكل أنواع التعذيب والتنكيل، سواء على المستوى النفسي أو الجسدي، وحتى إن كانت

(1) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص48.

(2) المصدر السابق، ص48.

خسائرهم لا تُعوض بأيّ شكل من الأشكال، والمصالحة هنا ضرورة أملتها الظروف العامة، وإن كان فيها نوعاً من الجحود، ثمّ إنّ تساؤلاته المتكررة عن إمكانية التسامح، يُريد بها إجابة واضحة "لا للمصالحة الوطنية"، هذه الإجابة تتقاطع مع قول "أمل دنقل":

«لا تصالح،

ولو قيل ما قيل من كلمات السلام»[1].

تستلهم الروائية فكرتها من سياق النص الغائب، غير أنّها لا تعتمـــــــد القول المبـــاشر والتصريح، بل إنّها جعلت من التلميح وسيلة لذلك، يُساعد على فهمه المخزون الثقافي للمتلقي، وكيفية تحاور النصوص وتفاعلهما، ليُنتجا تفاعلاً نصياً جديداً، يُعمق الفكرة، ويُثري الدلالةّ ويُجمل الأسلوب.

وتزخر البنية السردية لرواية "فوضى الحواس" بحضور مكثف لنصوص أدبية أخرى، استحضرتها "أحلام مستغانمي" بحسها المرهف، وبلغتها الأنيقة، ممّا أكسب روايتها نكهة خاصة، «**لاسيما أن الانتقاء وهو عنصر مهم من ضروب الفن عامة يتكئ على ذائقة خاصة ودربة في اصطفاء النص الآخر الأكثر دلالة والأطراف والأعمق**»[2]، ومن أمثلة ذلك استحضارها لقصيدة "وولت ويتمان" على شكل اقتباس: «**أتّذكر وأنا أرى الناس حولي يسرعون في كل الاتجاهات، وكأنّهم يخافون الجسور، أو كأّنهم يخافون ليل قسنطينة، تلك القصيدة لوولت ويتمان (على جسر بروكلين):**

المدّ الصّاعد تحتي، وأراك وجهاً لوجه!

غيوم من الغرب

(1) أمل دنقل: الأعمال الكاملة (أقوال جديدة في حرب البسوس)، ص330.

(2) وجدان الضائع: شهرزاد وغواية السرد، (قراءة في القصة والرواية الأنثوية)، ص67.

والشمس ما ازال هناك منصف ساعة أخرى

وأراك وجهاً لوجه

حشود من الرّجال ومن النّساء يتذكّرون

في ثيابك العاديّة،

ما أعز بكم في عينيّ!»[1].

تستذكر الروائية وهي تقف عند أحد جسور مدينة "قسنطينة" المعلقة، تترقب حضور صاحب العطر، الذي اختفى دون سابق إنذار، قصيدة "على جسر بروكلين" للشاعر "وولت ويتمان"، فيتفاعل النصان؛ حيث تستدعي الذاكرة المكان/جسر "قسنطينة"، «**فيحضر النص الآخر، ليكتب قسنطينة التاريخ، بجسورها المعلقة التي تمتد لتصل الحاضر بالماضي هذا الماضي، المعبأ بآلام الشعب وآماله، بثورته وأحلامه، فيأتي النص بصوره العنيفة، وتُنسج خيوط الذاكرة وفق سلطة النص الآخر**»[2]، وبعيدًا عن دلالة التواصل بين الحاضر والماضي، ينفتح الجسر على دلالة أخرى ترتبط بمشاعر الكاتبة؛ إذ يُثير الجسر نوعًا من الخوف والترقب، وبإطلالتها على الجسر وكأنّها تطل على جراحاتها وعذاباتها، في وطن يسبح في مستنقع الدم، وممّا يزيد من حدة خوفها حركة الرائحين والغادين، كل هذا ساعد على انسجام النص الشعري الغائب مع سياق الحدث الروائي.

وتستعين "أحلام مستغانمي" بأسلوب، ولغة الشاعر "نزار قباني" في استخدام الصور المجازية، وتوظيف الرموز المختلفة، بصورة أضحت تُشكل بنية نصية، وتستند عليها في أعمالها الروائية، حتى أنّ الشاعر اعترف بأنّ الروائية تكتب على منواله على غلاف روايتها "ذاكرة

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص107.

(2) فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، (دراسة نقدية)، ص2000.

الجسد"، وهي في المقطع الموالي تستحضر قصيدة "رسالة من تحت الماء" للشاعر"نزار قباني"، وتُعيد صياغتها بأسلوبها الفني الخاص، وبلغتها الهامسة، تقول:

«علّمني الليلة كيف أتعذب دون أنزف

علّمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني

علّمني كيف أشفى منها...»[1].

لا يجد القارئ صعوبة في الكشف عن المصدر الذي أُقتبس منه هذا النص، فالـروائية تُولي عناية بالغة بلغتها الروائية، وباختيار ألفاظها، وقدرتها على التركيب، وفي هذا الصدد تقول "زهرة كمون" عن روايات "أحلام مستغانمي" أنّها «**عبارة عن قصيدة شعرية همها الأول هو الاشتغال على اللغة بانتقاء الكلمات التي يسهل تبين انتمائها إلى معجم الشاعر نزار قباني**»[2]، وهي بهذا الطرح تُوثق ما قلناه عن لغة "أحلام"الشعرية.

ينضاف إلى "نزار قباني" احتفاء "أحلام مستغانمي" ببيت يتيم للشاعر الجاهلي "قيس بن الملوح"؛ إذ وجد فيه "خالد بن طوبال" متنفساً شعرياً، يُعبر من خلاله عن شوقه للقاء حبيبته، إلى درجة أصبح فيها يعد الليالي على طريقة "قيس" لوصال محبوبته، وهو الذي كان لا يُبالي إن تسارعت الليالي أم لا، كحال "قيس" في حب "ليلاه"، يقول: «**كانت الأيام الفاصلة بين يوم الجمعة ويوم الاثنين تبدو طويلة وكأنّها لا تنتهي، وكنت بدأت في العدّ العكسي منذ تلك اللحظة التي غادرت فيها القاعة، رحت أعدّ الأيّام الفاصلة بين يوم الجمعة ويوم الاثنين. تارة أعدّها فتبدو لي أربعة أيّام، ثمّ أعود واختصر الجمعة الذي كان على وشك أن تنتهي والاثنين**

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص361.

(2) زهرة كمون: الشعري في روايات أحلام مستغانمي، صامد للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص534.

الذي سأراك فيه، فتبدو المسافة أقصر (...) ثمّ أعود فأعدّ الليالي..فتبدو لي ثلاث ليالٍ كاملة، (...) ويحضرني في ذلك البيت الشعري القديم الذي لم أصدّقهُ من قبل:

أعدّ الليالي ليلة بعد ليلة وقد عشت دهراً لا أعد اللياليا»[1].

يحضر هذا البيت الشعري في المتن الروائي على سبيل الاستشهاد؛ إذ وظفته الروائية على لسان السارد دون نسبه إلى صاحبه، وإنّما اكتفت بالقول (يحضرني في ذلك البيت الشعري القديم)، وعلى الرغم من أنّ البطل لم يكن يُصدقه، إلا أنّ حالة الانتظار والترقب لرؤيته حبيبته جعلته يُصدق هذا، فهو يعد ثمّ يُعيد العد، في إشارة من الروائية إلى الشوق والحنين الذي يشعر به "خالد"، حتى إنّه تساءل إن كان الحب يبدأ هكذا دائمًا، وفي سؤاله هذا دلالة على أنّ مـــا يعتريه من شوق وترقب، أمر جديد في حياته، لا عهد له به.

واختارت الروائية "فضية الفاروق" بيتًا للشاعر الجزائري "عز الدين ميهوبي"، من قصيدته "الجريدة" ضمن ديوانه "كاليغولا"، للتعبير عن واقع متخم بالفجيعة والموت، «**أجريدة هذه أم مقبرة**»[2]، على سبيل الاستشهاد عن حجم المجازر التي اقترفتها الجماعات الإرهابية المسلّحة في حق الأبرياء العزل، وكان ذلك أثناء تصفحها الجريدة، وهي بالمطار تستعد لمغادرة الوطن، فينطق مسافر بجانبها بهذا البيت الشعري تعبيراً عن الوضع الأمني في "الجزائر"، والذي أصبح فيه عدد الضحايا في تزايد مستمر، وأصبحت عناوين القتل وأرقام الموتى تملأ الجرائد، إلى درجة أنّها أصبحت تُشبه المقبرة، هذا البيت الشعري الذي يختصر وطنًا منهكًا، شجع الروائية على السفر والهروب من هذه المأساة، بل إنّه زاد من يقينها أنّها أحسنت الاختيار.

وفي موضع آخر من الرواية تلجأ "فضيلة الفاروق" إلى شعر "محمد الماغوط"؛ حيث تضمنه نصها السردي، تقول:

«كل ما تراه، تسمعه، وتتنشقه، وتتذوقه

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص70.

(2) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص95.

وما تذكره، وتنتظره، وينتظرك

يدعوك للرحيل والفرار ولو بثيابك الداخلية

إلى أقرب سفينة أو قطار».[1]

يحضر النص الشعري ليشكل النص الغائب، «**الذي يمنح حلية تزيينية تشحن النص بدلالات ملغمة**»[2]؛ حيث يتحاور النص السردي مع النص الشعري، ليُنتج نصاً جديداً يكشف عن عجز البطلة، وفشلها في تقديم المساعدة لـ"رزيقة"، فتاة في ربيع الزهور تتعرض لعملية اختطاف واغتصاب من قبل الجماعات الإرهابية المسلّحة، هذه الحادثة التي أسفرت عن حملها، وهو الأمر الذي رفضته "رزيقة"، فطلبت من الطبيب أن يُجري لها عملية إجهاض، غير أنّه رفض بدعوى عدم تسلمه محضر الموافقة من الأمن، فباءت محاولتها بالفشل، وباءت محاولة البطلة في مساعدتها بالفشل هي الأخرى، لذا نراها ذات مساء تجر خيبتها، وهي في طريق عودتها إلى بيتها،كل هذه الملابسات عجّلت في قرار البطلة بالرحيل عن هذا الوطن، الذي لم يعد قادراً على حماية أبنائه.

يحمل النص الشعري الغائب إشارات الرحيل، بل الفرار من هذا الوطن، الذي أصبح كل شيئ فيه يُجبرك على الذهاب دون رجعة، هذا المعنى يتماشى مع ما تُفكر فيه البطلة، خاصة بعدما بدأت أحلامها تتساقط أمام عينيها، تساقط أوراق الشجر في فصل الخريف، وبعدما بدأت أحلام تلك الفتيات في الاندثار، خاصة بعد ذهاب شرفهنّ في مهبّ الرياح، وسط مجتمع يربط حياة المرأة بشرفها، ينضاف إلى ذلك كلّه انعدام الأمن والأمان، وانتشار القتل والإجرام، «**فتبث المقطوعة الشعرية، ذبذباتها الدالة على نهاية المطاف، وركوب المجهول ليكون قرار البطلة**

(1) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص87.

(2) فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية (دراسة نقدية)، ص202.

الرحيل»[1]، غير أنّ المفارقة في هذا التفاعل النصي تكمن في اختلاف قرار البطلة عن قرار الشاعر، فإن كانت البطلة قررت الرحيل، وهو ما تُخبرنا به أحداث الرواية، فإنّ "محمد الماغوط" قرر المواجهة وعدم الاستسلام، وبالتالي كان موقفه البقاء في وطنه.

وبالعودة إلى الروائية "عبير شهرزاد" في روايتها "مفترق الصور"، نجد أنّها استثمرت بيتاً من شعر "أبي علاء المعري"، لتُعيد صياغته بطريقة فنية تتماشى وطبيعة الموقف النفسي الذي تُريد تصويره، تقول: «**كم هي قاسية هذه الحياة! وكم هم الناس قساة! وأحس مع المرض كأني جثة ملقاة غفلة في العراء..تستريح من الموت كما تستريح من الحياة..فالموت تعب كما هي تعب الحياة..فعجبي ممن يطمع في ازدياد!**»[2]، فهي في هذا المقطع السردي تُضمِّن بيته الشعري، دون ذكر صاحبه:

«**تَعَبٌ كُلُّهَا الحياةُ، فَما أعــ جَبُ إلا من راغبٍ في ازديَادِ**»[3].

تستحضر الروائية تجربة "المعري" من خلال إصابته بالعمى، ويأسه وقنوط من الحياة، حتى أصبح يُعرف بـ"رهين المحبسين"، ثمّ تُسقطها على تجربة "سامية" القاسية مع المرض، وما توظيفها لهذا البيت تحديداً إلّا لتصوير شعورها بقسوة الحياة وظلمها، وبقائها وحيدة بعد أن تفرق الناس من حولها، في مرحلة حرجة من مرضها، تعدّ أيامها الأخيرة، لتصل في الأخير إلى نتيجة مفادها أنّ الحياة كلّها تعب وشقاء، فكيف يُقبل الناس عليها، وهم يعلمون أنّها فانية؟.

وفي موضع آخر من الرواية، تستنبط الروائية "عبير شهرزاد" دلالة عميقة من أبيات أخرى، يزكيها شعور "سامية"، وهي تستحضرها في حالة المرض، وتستذكرها بوعي التجربة، حيث تنطلق

(1) فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية (دراسة نقدية)، ص203.

(2) عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص197.

(3) أبو علاء المعري: ديوان سقط الزاد، دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر الطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1957، ص8.

من رؤية فلسفية تُفضي إلى أنّ الدنيا –حسب تصورها– ما هي إلّا سراب، وأنّ الفرد فيها عابر سبيل، تأخذه الغفلة، وتُلهيه الدنيا بملذاتها الزائلة، تقول:

«قصيرة أيام عمرك وإن طـالت عروسك في الختام دون الحياة قد حالت

كثيرون قد سبقوك في غفلاتهـم ومـــــا لبثوا لمـــــا ساعتهم حانـــت

كثيرون من قبلك قد توهموا الخلد وهيهات وهيهات أن حياتهم دامت»[1]

وتُظهر بعض المقاطع السردية في رواية "مفترق العصور"، تأثر الروائية بلغة المقامات، حيث اعتمدت على أسلوبها المنمق، تقول: «**سحبت أوراقي من تحت الوسادة، والتقطت قلمي أفكر بالكتابة..سمعت الباب يسأل طارقا، فهممت أفتح عجالة..تفسخ الباب منسحبا، ودخل الظل في بسالة..نظرت فما رأيت غير سواد ثوب، قد حجب عني ملامح زائري..سألت فما أجبت بغير لا..طفقت أكشف عن وجه الغراب فما انطلى، وتشبت القادم بكتم صوت كلامه..فأوجست خيفة شره، وأوصلت صوتي بالعلي..وعلى الصراخ تراجع وتقهقر، وعلى الملامح رفع كل غطاء، بدل الصياح لساني غل وصوتي اختفى...جحظت عيوني فمهما رأت بجهد لا ترى..وظللت واقفا أرقب ما ترى...وإذا بها تشدني وتضمني مثل الثرى..قرقرت أبغي فك حضنها بالأذى..فتحررت تبكي بحرق من أسى..ولدمعها رقت دموعي، ولضمها عكفت ضلوعي، حتى استوينا على الصفاء»**[2].

يزخر هذا المقطع السردي، بحضور مكثف للصور البيانية والمحسنات اللفظية؛ لأنّ الكاتبة اعتمدت على طريقة "الهمذاني" في مقاماته، فجاء لنص الروائي مغرق في السجع والبديع، في الجناس والطباق، في المقابلة والموازنة، بل في سائر أوجه البلاغة، ثمّ إنّ نهاية الجمل جاءت على

(1) عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص443.

(2) المصدر السابق، ص402.

نفس الشاكلة، ممّا خلق إيقاعًا وتناغمًا بينهما نتيجة التكرار، وليس هذا فحسب، بل يظهر كذلك في حسن اختيار الألفاظ والتراكيب، وتكرار العبارات الخطابية لفن المقامات، وتكرار حرف الواو والفاء، وتتاليها في الجمل بصورة تُوحي بتتالي الأحداث وتعاقبها مسرعة.

يُواصل النص الروائي الحاضر في محاكاة النص الغائب، لدرجة يصعب التمييز بينهما، ونسب هذه المقاطع للنص السردي الحاضر، تقول في موضع آخر: «**ما عدت بعد اليقين أشاور، وقد شدني الحديث يناور..أسرعت نحو يقيني، تدلني بقايا أمومة صارت تؤمني..فتحت الباب يزجني، شوق الحنين الأول..وملأت عيناي فما اكتفيت، حتى حسبتني قد ظمأت..ووددت لوعة في ضمها..والنوم دهرا بصدرها..كانت عجوزا لم يفارق حسها، تتربع فوق الفراش كعهدها..حين دنوت كي أجس نبضها، ضحكت وأخفت وجهها..ثم تبسم ثغرها، وتعالى فوق بالغناء صوتها**»[1]

تتفنن مخيلة "عبير شهرزاد" في استلهـــــــام النص الغائب، من خلال استحضار أسلوب المقامة؛ إذ تُمثل مقامات "الهمذاني" المنبع الأول الذي استقت منه الروائية طريقتها في إعادة صياغة النص السردي الحاضر، ويبدو ذلك جليًّا من حيث الزخرف اللفظي الطاغي، والذي يُدرج أسلوب الكاتبة في عصر الانحطاط الذي عرفته اللغة العربية، ثمّ إنّ لغتها تحمل إيقاعاً موسيقياً داخليًا، أسفرت عنه الجمل المتشابهة، واتفاق أواخر الكلمات.

وتتفاعل رواية "تاء الخجل" مع عدد من النصوص النثرية، إلى جانب النصوص الشعرية التي أشرنا إليها من قبل، من بينها من تختص به مدينة "قسنطينة"، هذه المدينة التي «**تشبه النساء المفخخات بالألم وتشبهها لكمنجة التي لا تكف عن الأنين**»[2]، فحينما حضرت حضر معها الألم والحزن، هذه المدينة بتناقضاتها تدفع الروائية إلى استحضار مقطع نصي للكاتب الجزائري

(1) عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص404.

(2) فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية (دراسة نقدية)، ص201.

"مراد بوكزازة"، مأخوذ من قصة بعنوان "سيلفيا"، تقول «**هذه المدينة لا تحضن ولا تخلي السبيل**»[1]، وإذا كان الكاتب يُناجي أحلامه التي تركها خلفه في وطن جريح، فإنّ "فضيلة الفاروق" خصت مدينة "قسنطينة" بهذه المناجاة، والتي تُصورها على أنّها امرأة مفخخة، وعلى الرغم من الألم الذي تُسببه لها، فإنّها لا تستطيع أن تكرهها؛ لأنّها مرتبطة بها روحياً.

يبدو أنّ النص الغائب وُفق إلى حد بعيد في إيصال الفكرة التي تُريدها الروائية، والتي اختزلتها في بعض الكلمات، مع أنّها تحتاج إلى أسطرٍ أو فقرات، وعلى الرغم من أنّه أُقحم في النص السردي الحاضر بصورة مباشرة، إلّا أنّ علاقة التفاعل النصي جاءت «**منسجمة مع السياق الروائي، سواء على مستوى الحدث، أو على المستوى النفسي للبطلة، لأنّ مثل هذا التناص الاقتباسي يثري فكرة الحدث ويحقق التأثير الفعال في نفس المتلقي**»[2].

وتستشهد "عائشة بنت المعمورة" في روايتها "السوط والصدى" بأقوال لـ"نوال السعداوي"، بُغية تأكيد موقفها، وتدعيم أفكارها المطروحة؛ ففي حديثها عن قضايا المرأة، واتهامها من طرف "رياض" بأنّها تدعي التحرر بإفساد المرأة، تقول: «**قلت وقد أفزعني اتهامه بأنني أفسد المرأة بادعائي التحرر:**

– المرأة قضية سياسية..اقتصادية وجنسية..العنف الموجه ضد المرأة ليس فقط عنفا جنسيا، وإنما عنف اقتصادي وسياسي وأخلاقي وديني..»[3]، فالروائية استحضرت هذا المقطع السردي على شكل اقتباس تُوثّق به طروحاتها، وإن كانت لم تنسب الكلام لصاحبته في المتن الروائي، فإنّها أشارت إلى ذلك في الهامش، وهي باستشهادها هذا تُوافق تصورات "نوال السعداوي"، ومواقفها اتجاه قضايا المرأة التحررية.

(1) فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص13.

(2) فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية (دراسة نقدية)، ص202.

(3) عائشة بينت المعمورة: السوط والصدى، ص30.

تُواصل الروائية نقاشاتها الحادة، لتستشهد بين الفينة والأخرى بأقوال الأدباء والفلاسفة، لتُضفي نوعاً من المصداقية على أفكارها، فعند مناقشتها لقضية التعليم تستحضر "مجلة المعلم"،، التي نشرت فيها "نوال السعدي" مقالاتها، تقول: «**تستوقفها كلمة المعلم فتقرأ في قرار نفسها مجلة المعلم...**

آه معلم التربية والأجيال؟

إيه..لقد قالت نوال يوما:

– أنظمة التعليم هزيلة وقائمة على الطاعة، وليس الابتكار، وليس النقد وليس الإبداع..قائمة على الخضوع..فلقد ولّدت الحياة فينا الخضوع في كل شيء، وأجبرتنا السياسة على الصمت كما الحياة على الخضوع!!»[1].

تتحسر "بنت المعمورة" على أنظمة التعليم المسيّسة، القائمة على الخضوع والطاعة، وما تحسرها هذا إلّا صرخة في وجه الواقع، وفي وجه من يحبكون هذا الواقع بقصد فرض السلطة، التي تُجبرنا على الصمت، كما أجبرتنا الحياة على الخضوع في كل شيء، هذه الآراء استطاعت الروائية بثها من خلال استدعائها للنص الغائب، الذي يُؤكد طرحها، ويُعمق فكرتها، ويثري دلالتها، ويكسبها حداً من المشروعية.

في موضع آخر من الرواية، تطرح الروائية مجموعة من القضايا الساخنة، التي تشهدها الساحة العربية عمومًا، و"الجزائر" تحديداً، تقول: «**السياسة شجعت هذه التيارات الظلامية، وأصبح الابن يقتل أباه**»[2]، في إشارة منها إلى الجماعات المتطرفة، التي تنشط باسم الدين، وتمارس مخططاتها الانتقامية، وهي هنا تحمل السلطة مسؤولية ذلك، وتعتبرها المشجع الأول لهذه

(1) عائشة بنت المعمورة: السوط والصدى، ص21.

(2) المصدر السابق، ص38.

التيارات الظلامية، والفرق الظلالية، التي أصبح فيها الابن يقتل أباه، فكأنّا بها تتحدث عن الأزمة السياسية التي شهدتها "الجزائر" إبّان العشرية السوداء، والتي أسفرت عن عديد المجازر والضحايا، والأمر الأسوء هو أنّ الجاني والمجني عليه من رحمٍ واحدة.

تشتد نبرة النقاش بين "عائشة بنت المعمورة" على لسان بطلتها، وبين "رياض" الذي حاول أن يتهرب من أسئلتها المستفزة؛ بحجة أنّه لا يُريد الحديث في السياسة، غير أنّ البطلة تحاصره بقولها: «**الاستعمار الجديد يشجع التيارات الدينية لخلق فتن طائفية في بلادنا!**»[1]، يُقاطعها البطل باتّهامه لها أنّ الاستعمار الجديد هو من وظفها وغيرها لخدمة أفكاره، في حين واصل رقابته الشديدة عليه، وعلى غيره فمارس عليهم شتى أنواع التعذيب باسم الدولة، وهنا أجابته بقولها: «..**الزمن وحده كفيل بكشف الحقيقة التي تتوارون خلفها، ((قتلوا مفكرين وأدباء))..هم يقتلون وأنا الآن أتكلم..يعني قدمت آرائي وكتبي، فليناقشوني في كتبي..لكن هم لا يناقشون..هم يقتلون على طول**»[2].

تستلهم الكاتبة النص الغائب من خلال استحضار أقوال "نوال السعداوي"، بوصفها نصًا مستفزاً يُميط اللثام، عمّا يحدث من صراع محكم في النص الروائي، بين "هند" بطلة الرواية، وبين "رياض" الذي تربطها به علاقة حب، سرعان ما تولت إلى قطيعة بسبب التغير المفاجئ الذي طرأ على تصوراته ونظرته للحياة، تحت تأثير ديني محافظ إلى حدّ التطرف، وتبعًا لذلك جاءت الرواية على شكل محاجبة على امتداد صفحاتها، يسعى فيها كل طرف إلى الدفاع عن أفكاره ومواقفه، ودحض الرأي الآخر وتقويضه، لذا كانت "بنت المعمورة" تستشهد بأقوال "زينب الغزالي" كمرجعية دينية من حين إلى آخر، في مقابل استشهادها المتواتر بـ"نوال السعداوي" كمرجعية

(1) عائشة بنت المعمورة: السوط والصدى، ص39.

(2) المصدر السابق، ص39-40.

سياسية تحررية، رغبة منها في تدعيم أفكارها وتصوراتها، وتبرير مواقفها من "رياض" وما يُمثله من رؤى وتصورات.

تُحاول الروائية تسليط الضوء على أهمّ قضية في هذا المتن الروائي، ألّا وهي قضية التطرف، وما ينتج عنها من عنف وتشدد، يؤدي إلى التعصب وعدم قبول مبدأ الاختلاف، ثمّ إنّها تُرجع أسباب الأزمة الوطنية في "الجزائر" إلى الصراع الفكري الأيديولوجي قبل كل شيء، وبتعبير أدق أنّ الأزمة الوطنية قبل أن تكون لدواعي أمنية وسياسية، فهي أزمة أفكار بالدرجة الأولى، وهذا ما تُصرح به الكاتبة بقولها: «**كان يكفيني وقتها أن أقنعه بأفكاري لا غير**»[1]، وفي موضع آخر تقول: «**لقد طاردتني الأفكار وحطمتني واخْتُزلت حياتي في أفكار..لعنتها لمجرد تبلورها..كانت مشكلتي الوحيدة هي الأفكار وسياسة الأفكار التي تبنى عليها المجتمعات والبحث عن فضاء العقل**»[2].

ويأخذ التداخل النصي الأدبي شكلاً آخر، يقوم على استدعاء قصص حياة بعض الأدباء والفنانين، وإعادة صياغتها من جديد بأسلوب فني، يتلائم وطبيعة الموقف الراهن المراد مناقشته، من أمثلة ذلك ما جاء في رواية "عابر سرير"، «..**الشوكولاطة لا تعطيك نشوة وطاقة للإبداع فحسب، بل للّذتها تساعدك على ابتلاع أي مذاق مرٍّ يرافقها، مسهّلة عليك الموت لحظة تلقيك رصاصة. حتى إنّ هامنغواي عندما كتب لزوجة أبيه طالبًا منها أن تبعث إليه بندقية أبيه التي انتحر بها، أرسلتها إليه مرفوقة بعلبة شوكولاطة لعلمها أنّه يريدها..كي ينتحر!**»[3].

يبـــدو أنّ "أحـــلام مستغانمي" قامـــت باستحضار قصـــة الكاتـــب الأمريكي "أرنست هامنغواي"، حينما طلب من زوجة أبيه أن تبعث إليه بندقية أبيه التي انتحر بها، فأرسلتها له مرفقة

(1) عائشة بيت المعمورة: السوط والصدى، ص34.
(2) المصدر السابق، ص44.
(3) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص162.

بعلبة الشوكولاطة، ثمّ أسقطتها على حادثة زيارة البطلة "حياة" لـ"زيان" وهو في المستشفى يقضي أيامه الأخيرة، مرفقة بعلبة شوكولاطة وباقة جميلة من الورد، فعلبة الشوكولاطة هنا هي وجه الشبه الموجود بين النص الحاضر والنص الغائب، والتي تُوحي بدلالة الموت؛ ففي كلا النصين تعمل الشوكولاطة على الحدّ من مرارة الموت، وإن كانت الروائية لم تذكر أنّها تقصد ذلك في النص الحاضر، وذلك ما أضفى عليه نوعاً من الروعة، والبراعة الفنية.

تستمر نصوص "أحلام مستغانمي" في التفاعل مع النصوص الغائبة، وهذه المرة تتفنن مخيلتها في استلهام سلطة النص الآخر، من خلال استحضار عالم الألوان، وفرشاة الرسم؛ إذ تُوظف مقولة الفنان الشهير "بيكاسو"، باعتباره نصاً مشفراً يُميط اللثام عمّا تُعانيه الشخصية البطلة من صراع محتدم، سببه تلك العاهة التي لحقت به، «..**ولِمَ يخجلني أمر لست فاعلته؟ أتعرفين قصّة بيكاسو، عندما رسم لوحته الشهيرة ((غرينكا)) مصوّرًا فيها خراب تلك المدينة على أيدي الفاشيّين، فجاء منهم من يسأله ((أنت الذي فعلت هذا؟)) فردّ عليهم بجوابه الشهير ((لا..بل أنتم)). لو سألتني لأحببتك مثله: ((لست أنا..بل هم))**»[1].

يتفاعل هذا النص السردي مع النص الغائب بما يحمله من دلالات تهكمية، فتتولد عنه دلالات جديدة، تمنح النص أبعاد أخرى، تفتح أفق القارئ ليفهم من المسؤول عن عاهته، من خلال حوار الفنان "بيكاسو" مع المسؤولين عن تدمير المدينة التي أحبها، صورة مماثلة نجدها في النص السردي الحاضر، يُجسدها "خالد بن طوبال" الذي يُدرك جيدًا أنّه ليس مسؤولًا عن عاهته، بل المسؤولية كلها تقع على أولئك الذين يتفننون في تدمير البلاد والعباد على حد سواء.

يأتي النص الغائب «**محملا بالمحنة المشتركة بين المدينة التي دمرها الفاشيون أعداء الإنسانية، وبين محنة الوطن، الذي دّمره نفس الوجوه والأيدي، لكن في زمن آخر مختلف عن**

(1) أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص317.

زمن "غرينكا"»[1]، إنّه زمن المحنة الجزائرية، التي لا تزال آثارها على جسد البطل، و«**إذا كانت أداة بيكاسو قد بدت من خلال لوحة "غرينكا"، فإن هذه المدينة المدمرة قد شكلت معادلا فنيا لعاهة البطل وإحساسه بالغبن جرائها**»[2]، ومن خلال هذا التفاعل النصي يتم إثراء مخيّلة القارئ، الذي يربط أوجه الشبه بين أعداء الإنسانية، عبر التاريخ في كل بقعة من بقاع العالم؛ لأنّهم يعتمدون نفس الطرائق، وينتهجون نفس السبل في تنفيذ جرائمهم المروعة ضدّ الإنسانية.

في موضع آخر من روايتها "ذاكرة الجسد"، تستحضر "أحلام مستغانمي" حادثة موت الشاعر الإسباني "فيديريكو غارسيا لوركا"، التي شاهدتها ذات يوم كفيلم، «**لا أدري كيف خطر عندئذ في ذهني مشهد لفيلم شاهدته يومًا عن حياة لوركا..قلت لك: أتدرين كيف مات لوركا؟ قلت: بالإعدام..قلت: لا..وضعوه أمام سهل شاسع وقالوا له امشِ..كان يمشي عندما أطلقوا عليه الرصاص، فسقط ميّتاً دون أن يفهم تماماً ما الذي حدث له، إنَّه أحزن ما في موته، فلم يكن لوركا يخاف الموت، كان يتوقعه، ويذهب إليه مشيّاً على الأقدام كما نذهب لموعد مع صديق..ولكن كان يكره فقط أن تأتيه الرصاصة من الظهر!**»[3].

يقوم التفاعل النصي القائم بين النص السردي الحاضر، والنص الغائب على دلالات الخيانة والغدر والطعن من الخلف، فالنص الغائب يُصور حادثة مقتل الشاعر "لوركا" على تلال "غرناطة"، بتهمة تضامنه مع الثوار مع بداية الحرب الأهلية، هذا المشهد أسقطه "خالد" على حالته، حينما شك يقيناً في خيانة حبيبته مع صديقه، اللذين اغتنما فرصة ذهابه إلى "إسبانيا"، لإقامة معرضه، وأقاما علاقة في بيته، فكأنّه يتقمص شخصية "لوركا" التي عانت من ويلات الغدر والخيانة، للتعبير عن حجم معاناته، وشعوره بالخيبة من جراء تعرضه للطعن في الظهر من أقرب الناس إلى قلبه.

(1) فريدة إبراهيم موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية (دراسة نقدية)، ص201.
(2) وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السرد (قراءة في القصة والرواية الأنثوية)، ص88.
(3) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص222-223.

استطاع النص الغائب الذي أُقحم في النص بصورة مشفرة، أن يُوصل الفكرة التي ترغب الروائية في الحديث عنها، وأن يعبر عن الموقف النفسي للبطل؛ لأنّ مثل هذا التفاعل النصي يُولد دلالات جديدة، من شأنها أن تُثري النص السردي الحاضر، و«**تبث فيه روحاً جديدة من علاقات التفاعل النصي، ليس نقل نص من سياق إلى سياق جديد فحسب، بل عملية التحويل التي يخضعه لها تعتبر إحدى عمليات إنتاج النصوص**»(1).

وتلجأ "ياسمينة صالح" إلى تطعيم نصها الروائي المعنون بـ"وطن من زجاج"، بشذرات نصوص أدبية غائبة عبر صفحاته، فنجدها مثلًا تلجأ إلى مقولة الكاتب الكولومبي "جبريال غارسيا ماركيز" بقولها: «**لنتعلم الكلام بلا إهانات ولنبذل جهدا كي يحترم أحدنا الآخر لأننا سنفترق في الأخير**»(2)، للحديث عن ضرورة التسامح؛ لأنّ الموت أصبح يترصد الناس في كل زمان ومكان، خاصة بعدما تلقى البطل نبأ مقتل الشرطي، فيحاول "عمي العربي" التخفيف عن ألم الصدمة، غير أنّه لم يستطع ذلك، خاصة وأنّ كل مواطن أصبح ينتظر دوره في طابور الموت، الذي أصبح يتعقبه في كل مكان يذهب إليه، فتأتي هذه المقولة الداعية إلى ضرورة التسامح والتصالح.

وتتكئ "عائشة بنت المعمورة" في روايتها "السوط والصدى"، على مقولة الفيلسوف "هيجل": «**إن الفكر لا يعرف الاستقرار وهو في حركة دائمة الأفكار والتصورات هي التي تقودنا إلى الأفضل**..»(3)، لأجل تدعيم مواقفها وآرائها، وتوثيق طروحاتها وتصوراتها، وفي المقابل دحض أفكار خصمها وتقويضها، فكأنّا بها تُريد القول أنّ الأفكار هي التي تُضيء لنا حياتنا، وتقودنا إلى مستقبل زاهر؛ لأنّها في تطور مستمر، وهي بهذا تنبذ التطرف والتعصب، وتدعو إلى الحوار والنقاش بأسلوب راقي.

(1) حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، ص103.
(2) ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص24.
(3) عائشة بيت المعمورة: السوط والصدى، ص46.

تستمر الروائية في تعزيز رؤاها بالحجج والأدلة، لذا نراها هذه المرة تستعين بالكاتب "جبران خليل جبران"، لمواصلة محاججها، تقول: «**خرجت من عنده وتركته قابعاً في قوقعته المظلمة، وأنا أحاول أن ألملم هذا الشرخ الذي يسكنني وأتمتم كمن أصيب بالهذيان: (ويح هذا الجاهل بأمور العقل، الجاحد للفضل..لم يكن فضلي عليه مال أو جاه بل روح ترفرف عليه تحرسه من هلاك نفسه)**»[1]، فبعدما أدركت البطلة أنّ لا جدوى من محاولاتها تلك، قررت الرحيل تاركة إيّاه يقبع في قوقعته المظلمة، بعدما تعرض مخه للغسيل من طرف الجماعات الإرهابية، فأصبح لا يرى إلّا ما يرونه، ولا يقول إلّا ما يقوله، وإن كان في قرارة نفسه يُدرك أنّه على خطأ، لكنّ عناده وتعصبه حال دون الاعتراف بذلك.

يبدو أنّ هذا النص المقتبس ساهم إلى حدّ ما في توصيل الفكرة، غير أنّ تلك المباشرة التي وسمت طروحاتها وتصوراتها، أدت إلى إصدار أحكام قيمية، وإدانات واضحة في النص السردي الروائي، من شأنها التقليل من أدبيته، ثمّ إنّ ذلك التفاعل النصي بين النصين الحاضر والغائب، والذي جاء على شكل اقتباسات مباشرة باهتة، أدّى هو الآخر إلى غياب الجمالية، الأمر الذي «**يجعل النص الأدبي في نهاية المحصلة صدى لقراءات فوقية فينجح نحو التقريرية والتسجيل ويفتقر إلى ما يتطلبه الإبداع من عوالم التخييل**»[2].

وهكذا، نصل إلى أنّ الرواية النسوية الجزائرية تشربت من نصوص أدبية أخرى، سواء كانت نصوص شعرية أو نثرية، أو فنون أدبية أخرى، وعلى الرغم من أنّ هذه الأجناس الأدبية حافظت إلى حدّ ما على أصالتها واستقلاليتها، إلّا أنّها ساهمت في إثراء النصوص الروائية الجزائرية، وعملت على كسر الرتابة والنمطية المعتمدة في السرد، كما أدت إلى انفتاح النصوص السردية على الأجناس الأدبية المشتركة، وهذا ما يجعل المتلقي يُقبل عليها بنهم وشغف وفضول.

(1) عائشة بيت المعمورة: السوط والصدى، ص46.

(2) عامر مخلوف: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، دار الأديب للنشر والتوزيع دهران، الجزائر، ط1، (د.ت)، ص119.

اختلفت طريقة التفاعل النصي من رواية إلى أخرى، فهناك من الروائيات من استحضرت النص الأدبي الغائب بشكل استعراضي، يفتقد لحرارة التفاعل بين النصين، حيث اكتفت باستحضار الدلالة المحوية للنص الغائب، دون إعادة صياغتها بطريقة فنية تتلاءم والموقف النفسي الراهن، ممّا أدى إلى فشل تحويلها إلى عنصر بنائي عضوي، ينصهر في قلب التجربة الروائية، عن طريق هضمها وتمثلها فنيًّا، وهناك من تنتزعها من وضعيتها الأدبية، وتُعيد بعثها في الراهن، وفي الواقع المعيش، وهنا مكمن الحداثة؛ لأنّ هذا التداخل النصي «**يكشف لنا بجلاء كيف يتعالق النص بغيره وهو يبني نصا جديدا مستقلا بذاته من خلال انفتاحه على بنيات نصية أخرى**»[1]، وصدق القدامى عندما قالوا: "الكلام من الكلام".

(1) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص126.

4- حضور التراث الشعبي ودلالته في الرواية النسوية الجزائرية.

كان التراث بمختلف تمظهراته، وما يزال مصدراً تستمد منه الروائية الجزائرية أدواتها الفنية والإجرائية؛ إذ يُمثل منبع استلهامها سواء على مستوى اللغة أو على مستوى الخيال، ولعل المتأمل في الرواية النسوية الجزائرية، يُلمس بلا شك تلك النزعة المتنامية لاستخدام الأسطورة والخرافة، وكذا المثل والأغنية الشعبية، وذلك راجع إلى عجز اللغة التقليدية عن وظيفتها التواصلية، وقصورها في كثير من الأحيان عن تطلعات المبدع الفكرية والفنية، وتبعًا لذلك لم تجد الروائية الجزائرية بُدًّا من ولوج عالم التراث لإثراء تجربتها الروائية، ومنحها الحيوية والتدفق.

لم تستقطب الخرافة اهتمام الروائيات الجزائريات، لذا لا نكاد نعثر عليها إلّا في نصٍ أو نصين؛ فنجدها تحضر مثلاً في رواية "زهور ونيسي" الموسومة بـ"لونجة والغول"، هذا العنوان الذي يُوهم القارئ أنّه بصدد الاطّلاع على قصة شعبية خرافية، استناداً إلى المخزون الثقافي الذي يمتلكه، غير أنّه وبمجرد بداية القراءة يجد نفسه وقع في مصيدة رمزية للعنوان، الذي يتمنّع عن الإفصاح والتصريح، ويكتفي بالإيماء والتلميح، وبعد القراءة المتأنية نصل إلى أنّ "لونجة" ترمز بها الروائية لـ "الجزائر" من خلال شخصية "مليكة"، و"الغول" هو المستعمر الفرنسي الذي اغتصب حريتها، ونهب خيراتها.

لا يكاد يظهر اسم "لونجة بنت الغول" إّلا في الصفحتين الأخيرتين من الرواية لا غير، حينما يُخاطب "كمال" قبر "مليكة" قائلا: «**أتدرين من هي لونجة بنت الغول؟ تلك التي تحكي عنها جداتنا تلك الفتاة الجميلة التي لا يمكن أن يصل إليها أحد لأنها تسكن قصرا عظيما عالية أبراجه تناطح السحاب هو قصر الغول**»[1]، يسرد "كمال" زوج "مليكة" الثاني، قصة "لونجة" وأمها التي أخذها "الغول" عنوة، وتزوجها مرغمة، لتُنجب له بنتاً ساحرة الجمال، يُفتن بها كل من يراها منذ الوهلة الأولى، وهو يقف على قبرها مكسور الخاطر، جريح الفؤاد

(1) زهور ونيسي: لونجة والغول، مطبعة دحلب، الجزائر، (د.ط)، 1994، ص142.

لفقدها، بعد وفاتها بسبب الولادة.

لم تُحرم "مليكة" من جمال "لونجة بنت الغول"، لكنّها كانت تُعاني من الفقر اللاذع، شأنها في ذلك شأن بقية الجزائريين، «**هذه الفتاة هي أنت يا مليكة، عفوا، بل هي لونجة، مليكة أو لونجة، كلاهما واحد يا مليكة تتكرران في الزمان والمكان وتولدان كل مرة من رحم العذاب والجمال لتدخل كل مرة عالم الخلود، وتبقى**»[1]، تستحضر الروائية هذه الحكاية الشعبية الخرافية، وتُعيد صياغتها بأسلوب فني جمالي، يتناسب وطبيعة الموقف الذي تُريد التعبير عنه، فشخصية "مليكة" لا تعكس تماماً رمزية اسمها؛ لأنّها تفتقد الأمان كما افتقدته "الجزائر" خلال الحقبة الاستعمارية، كما تفتقد الحرية شأنها في ذلك شأن العديد من الأوطان العربية، التي لا تزال تحلم بالحصول عليها.

يُشبه البطل "كمال" "مليكة"بـــ"لونجة بنت الغول"، من منطلق أنّ كليهما تعرض للظلم والقهر والاغتصاب من طرف "الغول"، فـــ"الغول" الأوّل هو "الغول" الأسطوري، الذي خطف أمها واغتصبها بالقوة، والثاني هو الاستعمار الفرنسي الذي حرم "مليكة/الجزائر"، وشعبها من الحرية، وتسبب في ترميلها من زوجها الأول "أحمد"، هذا هو البعد الذي يُبرزه هذا الحضور في النص.

وتحضر خرافة "سيدي محمد الغراب"، وهو أحد الأولياء الصالحين في مدينة "قسنطينة"، في المتن الروائي الذي تطرق إلى هذه المدينة، «**تقول أسطورة شعبية، إنّ هذا الجسر كان أحد أسباب هلاك (صالح باي) ونهايته المفجعة..فقد قتل فوقه (سيدي محمد)، أحد الأولياء الذين كانوا يتمتَّعون بشخصية كبيرة، وعندما سقط رأس الرجل الولي على الأرض، تحول جسمه إلى غراب، وطار متوّجهًا نحو دار صالح باي الريفية التي كانت على تلك السفوح، ولعنه واعدًا**

(1) زهور ونيسي: لونجة والغول، ص142.

إيّاه بنهاية لا تقل قسوة ولا ظلماً من نهاية الولي الذي قتله، فما كان من صالح باي إلّا أن غادر بيته وأرضه إلى الأبد، تطيّراً من ذلك الغراب، واكتفى بداره في المدينة»[1].

بعد هذه الحادثة الأليمة التي راح ضحيتها الولي الصالح المعروف باسم "سيدي محمد الغراب"، على يد "صالح باي" أحد بايات مدينة "قسنطينة"، ويُعتبر "جسر القنطرة" الذي قُتل فوقه الولي الصالح، أحد أهمّ الأسباب التي أدت إلى هلاك "صالح باي"، «**أطلق الناس على ذلك المكان ((سيدي محمد الغراب))، ليبقى بعد قرنين مزار المسلمين واليهود في قسنطينة، يأتونه في نهاية الأسبوع وفي المواسم، لقضاء أسبوع كامل يرتدون خلاله ثيابًا ورديّة، يؤدّون بها طقوسًا متوارثة جيلًا عن جيل، فيقدمون له ذبائح الحمام، ويستحمّون في المياه الدافئة لبركته الصخريّة حيث كانت تستحمّ السلاحف، ويعيشون على شرب ((العروق)) لا غير، والاستسلام لنوبات رقص بدائيّة، في حلقات جماعيّة يؤدّونها في الهواء الطلق..على وقع بنذير ((الفقيرات))**»[2].

يبدو أنّ هذه العادات الشعبية الموغلة في القدم، والمتجذرة في الوعي الشعبي الثقافي للأفراد، أثارت الروائية "أحلام مستغانمي"، فقامت باستلهام معانيها، وتضمينها في نصها السردي، بُغية إضفاء مسحة من الجمالية عليه، معتمدة في ذلك على لغتها الشعرية الهامسة، وعلى أسلوبها الفني المرهف، وعلى خيالها الواسع، وبذلك استطاعت تصوير تلك العادات الراسخة في المجتمعات، وتلك القناعات التي تُؤمن بمقدرة هؤلاء الأولياء الصالحين على جلب المنفعة، ودفع المضرة، هذا المعتقد الشعبي جسدته الكاتبة في صورة جدتها، إحدى أهمّ زائراته الوفيات، والتي لم تُفارقه طيلة مدة حملها، «**حتى إنها كادت تلده هناك**»[3]، داعية باكية متضرّعة أن يكون المولود ذكراً، وكان لها ذلك فأسمته "محمد الطاهر"، وسمت الثاني "محمد الشريف"، تيمناً

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص296-297.
(2) المصدر السابق، ص297.
(3) المصدر السابق، ص109.

بها وتبركًا، ومع أنّ الولد كبر وتزوج، إلّا أنّ زيارات الجدة لم تنقطع من أجل أن يُطيل في عمره، ويرزقه الذرية حتى لا ينقطع نسبه.

يعتقد المجتمع القسنطيني يقيناً، أنّ "سيدي محمد الغراب" ولياً من أولياء الله الصالحين، وإن لم يكن كذلك لما أنقذه الله من "صالح باي" الحاكم الظالم: «**إن "سيدي محمد الغراب"، ولو لم يكن تقيا صالحا ووليا من أولياء الله لما نجاه الله من شر الحاكم الجائر، عندما أمر بإلقائه من أعلى قمة جنب الجسر الكبير "كاف الشكارة" وبدل أن يموت شر ميتة مرتطما بصخور الهاوية إلى قاع الوادي، حوله الله إلى غراب ليطير بجناحين، وينجو من الموت المؤكد، لأنه كان مظلوما**»[1].

تُحاول "زهور ونيسي" من خلال هذا المقطع السردي، القائم على التفاعل النصي مع خرافة "سيدي محمد الغراب" الشعبية، الراسخة في المخزون الثقافي للمتلقين، أن تنقل لنا صورة الجهل السائد في تلك الفترة، بل إنّ هناك من عصرنا الحاضر، ورغم كل التغيرات والتطورات الحاصلة، من لا يزال يُؤمن بهذه الخرافات، ليس من عامة الشعب فقط، وإنّما هناك من الطبقة المثقفة من يُصدق هذه الخرافات الشعبية، التي تُصور قدرة هؤلاء الأولياء على جب الخير، ودفع الشر.

تُقدم الكاتبة "سيدي محمد الغراب" في نصها السردي "جسر للبوح وآخر للحنين"على أنّه أهمّ والٍ صالحٍ في المدينة، يقصده السكان تبركاً وتيمناً، وطلباً للعون والمساعدة، هذا التصور يتجسد في "عتيقة" والدة السارد "كمال العطار" لما علمت بحب ولدها الوحيد لـ"راشيل" اليهودية، هذه العلاقة اعتبرتها "عتيقة" حالة مرضية، ولن يُساعدها على شفاء ولدها سوى "حرز" يصنعه طالب مقتدر، تقول مخاطبة ابنها، والدموع تترقرق في عينيها من شدة الألم، والقهر الذي تُعانيه لما أصاب ولدها: «**اعتبر نفسك مريضا يا كمال، إن مثل هذا الحب المستحيل مرض**

(1) زهور ونيسي: جسر للبوح وآخر للحنين، الطباعة العصرية، الجزائر، (د.ط)، 2007، ص95.

وداء يجب أن تشفى منه، وبأي شكل من الأشكال، ومن الغد سأذهب إلى "الطالب" جارنا القديم بالبطحاء،إنه الوحيد الذي نجد عنده علاجا شافيا من هذا المرض، لقد برهن على ذلك الكثير من الحالات، كانت تتكلم باعتقاد راسخ، إن ما حصل لابنها كمال، إنما هو علة من العلل، التي لها علاجها عند "الطالب" حرز واحد مكتوب بدقة ونية، من شأنه أن يزيل هذه العلة»[1].

يرصد لنا هذا المقطع سيطرة الفكر الخرافي على "عتيقة"، واعتقادها الجازم بفعالية الأولياء الصالحين، وما "عتيقة" إلّا نموذجاً للنساء الجزائريات، اللّواتي يؤمنّ بهذه الخرافات والشعوذات؛ إذ نراهنّ يقطعنّ المسافات، ويُنفقنّ الأموال والمجوهرات، للوصول إلى ولي صالحٍ، ذاع صيته وانتشر، أو "طالب" اشتهر بمقدرته على الشفاء، وتُخبرنا أحداث الرواية أنّ الأم "عتيقة"، وفي سبيل إنقاذ ابنها الوحيد، تُقرر السفر خارج المدينة، و «**تقسم الأم يمينا أن تذهب للولي الصالح "سيدي محمد الغراب" خارج المدينة، فتطعم بيدها سلاحف بحيرته المباركة، وتزور أيضا وتشعل شموعا عند قدمي "بولحبال وسيدي ميمون ولالة فريجة"، إن الأولياء قد استجابوا لدعائها وأشفقوا على حالها، ولابد من الوفاء بالنذر**»[2].

تُواصل "زهور ونيسي" في إضاءة تلك الجوانب المظلمة في المجتمع الجزائري، وكشف تلك الاعتقادات الخاطئة التي عششت في عقول أفراده، وخاصة فئة النساء، وذلك من خلال استحضار قصص خرافية شعبية ذات قيمة تراثية، وإعادة صياغتها من جديد، بُغية اختراق حواجز الزمن بين الماضي والحاضر، من خلال صهرهما في بوثقة واحدة متوازنة، تعكس صورة التراث المتوارث جيلًا بعد جيل.

(1) زهور ونيسي: جسر للبوح وآخر للحنين، ص44.
(2) المصدر السابق، ص65.

يتماثل الابن للشفاء، ودليل ذلك حسب اعتقاد الأم، هو قبوله الزواج من "نفيسة"، فتقرر الأم إقامة الأفراح، وإحياء الليالي الملاح، وفاءً بنذرها، فتذهب لزيارة "سيدي محمد الغراب"، لتُقدم له آيات الطاعة والولاء، والاعتراف بالجميل، وتُعد له العدة «**من حناء وطمينة وبخور وشموع من أغلى الأنواع، ولباس جديد، وغير ذلك من اللوازم التي لا تكتمل الزيارة إلا بها، طقوس كثيرة اختلط فيها اللون بالعطر باللحن، ودقات الدفوف القوية ووكأنها دقات عاشق متيم ينشد التوبة والاستجابة وبلوغ المراد، يتحد العالم كله في حركات راقصة، يتحرر الجسد من حالة المقدس والمدنس، ليصبح الرقص عبادة عبارة متحررة غير مشروطة لا بالزمان ولا بالمكان ولا بسجود أو ركوع، تسبح في فضاءات من الكينونة، لتنصهر النفس مع الذات العلية، بعيدا عن كل الوساطات، وتصبح التوبة والغفران وتلبية الدعاء أمورا مضمونة، ولعل الآثام والخطايا بعد ذلك تفرز نفسها، مع حبات العرق السخية مطهرة الجسد من كل الآثام الصغيرة والكبيرة، الماضية والقادمة، فتصفو الرؤية ويبدو الغيب شفافا، وتنكشف الأسرار الكونية**»[1].

تُوظف الروائية مخزونها الشعبي الثقافي، وترهن مرجعيتها المستمدة من الماضي، لتطعيم نصها السردي الروائي، وتفعيله بالمعتقدات الراسخة في ذاكرة المتلقي، فيبرز التفاعل النصي بين النصين الحاضر والغائب، لينفتح على نصٍ جديدٍ يجعل الجسد يتناغم مع أجواء المكان، متحررًا من حالة المقدس والمدنس، وممثلاً «**أجواء الغبطة الرقصة المثيرة لذهن المتلقي، باعتباره بؤرة دلالية وإيقاعية ينطلق منها المخيال السردي النسوي، فتنفتح اللغة معه بكل طاقاتها الترميزية، ومنتهى إيحاءاته المجازية**»[2].

(1) زهور ونيسي: جسر للبوح وآخر للحنين، ص44.

(2) الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، (قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى)، ص144.

وتُشير "أحلام مستغانمي" إلى مزار "السيدة المنوبية" في "تونس"، الذي كادت البطلة أن تحمل اسمه، وكذا مزار "سيدي عمر الفاياش" في روايتها "ذاكرة الجسد"، وهذا يدل على أنّ هذه المعتقدات المتجدرة في البنية الفكرية للمجتمع، لا تختص بها الذاكرة الجمعية الجزائرية فقط، وإنّما الذاكرة الجمعية العربية كذلك، تقول: «**كادت تسمّيني ((السيّدة)) تبارُكًا بالسيّدة المنوبيّة التي كانت تزورها في تونس كل مرة محمّلة بالشمع والسجّاد والدعوات، متنقلة بين ضريحها ومزار (سيدي عمر الفاياش) ربّما سمعت به، ذلك الوليّ الذي كان يعيش عارياً تمامًا من كلّ شيء...وهو ما جعل السلطات التونسيّة تقوم بربط قدمه إلى سلسال جديديّ حتّ لا يغادر البيت عارياً كما تعوّد أن يفعل...وهكذا كان يعيش مقيّدًا، يدور ويصرخ وسط غرفة فارغة، إلّا من النساء اللاتي يتسابقن لزيارته، بعضهنّ للتبارك به..وأخريات لمجرد اكتشاف رجولته المعروضة للفرجة..ولفضول النساء الملتحفات بـ(السفساري) والمتظاهرات بالحشمة الكاذبة!**»[1].

تستحضر الروائية كل من "السيّدة المنوبيّة"، والولي الصالح "سيدي عمر الفاياش"، المتواجدان بـ"تونس الشقيقة"، وهذا إن دلّ على شيء، فإنّه يُدل على سعة اطّلاع "أحلام مستغانمي" على القصص الشعبية الخرافية، ومدى قدرتها على إعادة صياغتها من جديد، بما يتناسب والموقف النفسي، الذي تريد تصويره، أو الموقف الفكري الذي تريد طرحه، معتمدة في ذلك على حسّها الفني، وعلى لغتها الرمزية، وعلى التخيّل والتداعي، إلى حدٍ تمتزج فيه أصداء الواقع بعالمها المتخيّل.

تستمر الساردة في استلهام النصوص التراثية؛ إذ لم تكتف بالتراث الشعبي الجزائري، أو العربي المتمثل في التراث التونسي، بل انفتحت في خطابها الروائي على ثقافات غربية أخرى، وفي مقدمتها الثقافة الإسبانية، المتمثلة في مشهد مصارعة الثيران، تقول: «**شيء ما في هذا الجوّ**

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص109.

المشحون بالزغاريد والزينة وموسيقى ((الدخلة))..والهتافات أمام ثوب موّقع بالدم، يذكرني بطقوس الكوريدا. وذلك الثور الذي يعدون له موتاً جميلاً على وقع موسيقى راقصة يدخل بها الساحة، ويموت على نغمها بسيوف مزينة للقتـــــل مأخـــــوذاً باللّون الأحمر، وبأناقة قاتلة!»[1].

تستحضر الروائية مشهد مصارعة الثيران، المقتبس من الثقافة الإسبانية، لتُعيد إنتاجه بأسلوب فني مختلف، يتناسب مع الأفكار التي تُريد طرحها، والمتمثلة في رفضها لتلك الطقوس التقليدية المصاحبة لليلة الدخلة، كونها تُهين الأنثى، وتُؤكد تلك النظرة السلبية الأحادية التي كرستها الثقافة الذكورية، والتي تُقدم المرأة على أنّها جسد مشتهى، هذه النظرة الشبقية للجسد ترفضها "أحلام مستغانمي" جملةً وتفصيلًا، وفي موقفها هذا يختفي رفض آخر، يتمثل في رفض السارد لزواج البطلة، وعدم مباركته إيّاه؛ لأنّ في ذلك مشاركة في هذه الجريمة.

يقوم التفاعل النصي بين النصين على مبدأ التشابه في عملية القتل، وطريقة الاحتفاء به؛ إذ ترمز الساردة بـــ"حياة" البطلة لـ "الجزائر"، وما زواجها من رجل صاحب سلطة في البلاد، إلّا خيانة للوطن والشهداء، وما ثوبها الملطخ بالدماء إلّا دليلًا على انتصار رجال السلطة، ونجاحهم في جر البلاد نحو الموت، وقد تمت المؤامرة تحت وقع الأهازيج، الموسيقى، والرقص، وبمشاركة ذوي النفوذ والجاه، وعلى طريقة الكوريدا الاحتفالية، إذ يفرشون للثور الإسباني الطريق المؤدي إلى حتفه، ويلبسون جلاديه بدلات رسمية أنيقة، وبالتالي يتحاور النص الغـــائب مع النـــص السردي الحاضر، على تيمة القتل وطرقه في النصين معاً.

إلى جانب الحكاية الشعبية الخرافية، يحضر المثل كنوع من أنواع التراث الشعبي في السرد النسوي الجزائري، لما له من أثر بليغ في عملية التواصل بين المرأة الكاتبة والقارئ؛ ولأنّه يُعبر عن

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص364.

واقع الشعب، وهمومه ومشاكله، وكذا كيفية تفكيره، وقد أدرجته كثير من الروائيات الجزائريات في روايتهنّ، وضمنته مادتها الحكاية خدمة لمواقف متعددة، و«**الكشف عن سلوك الشخصيات، وعن انتمائها الطبقي، ونزوعها الفكري في صـــــورة مناجاة ومونولوج داخلي أو في شكل حواري عادي مع نفسها أو مع الغير**»(1).

أشادت "أحلام مستغانمي" بعدد من الأمثال الشعبية الجزائرية على مدار صفحات ثلاثيتها الروائية، ومثال ذلك توظيفها للمثل الشعبي المعروف «**يبقى زيتنا في دقيقنا**»(2)، بوصفه قناعاً يتراءى خلفه السارد، لفضح أصحاب الكراسي والنفوذ، الذين لا يتزوجون ولا يُزوجون بناتهم إلّا من بعضهم البعض، حتى لا تنتقل ممتلكاتهم وثراوتهم التي نهبوها من "الجزائر" لغيرهم، وخدمة لمصالحهم الشخصية، وضماناً لاستمرار مناصبهم، في إشارة معلنة لـ"سي الشريف" عمّ البطلة "أحلام" الذي لم يتوان في تقديمها زوجة لصاحب الحذاء الكبير، مقابل حصوله على مناصب مرموقة في السلطة، ومن جهته يستر خلفها كواجهة شريفة لتغطية صفقاته المشبوهة، بوصفها ابنة شهيد تمنحه تزكية نضالية، تصنع وقاره وهيبته، وتبعاً لذلك وُظف المثل للكشف عن فساد البلاد والعباد، وتقديم المصلحة الشخصية على حساب المصلحة العامة.

في موضع آخر من الرواية، يُوظف السارد مثلًا آخر للدلالة عن عبثية الحياة معه، يقول: «**كِي تجِي تجيبها شعره..وكي ترّوح تقطّع السلاسل**»(3)، فكأنّه يُريد القول أنّ المصائب والفجائع حين تأتي، تأتي دفعة واحدة، ومن كل الجهات، وهذا أثناء استذكاره لشريط حياته مع حبيبته "أحلام"، التي لم يهنأ بحبها يوماً، منذ أن التقى بها ذات مرة في معرض بـــ "باريس" بعد مرور خمس وعشرين سنة، وهو الذي ظنّ نفسه أنّه قد نسيها، غير أنّه وبمجرد رؤيتها صدفة، حتى

(1) سعيد سلام: التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص296.
(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص349.
(3) المصدر السابق، ص244.

عادت المشاعر القديمة من جديد، واستيقظت الأحاسيس النائمة في صدره، وأصبح لحياته معنى وهدف، وبذهابها ذهبت لذة الحياة، وانهالت عليه الكوارث من كل حدب وصوب.

استحضرت الروائية هذا المثل على لسان البطل، للتعبير عن هول مصائبه في الدنيا، وكيف أنّ الحياة ظلمته، والقدر لم ينصفه يوماً، «**كانت تلك عبثيّة الحياة، التي يكفي لمصادفة رفيعة كشعرة أن تأتيك بالسعادة والحبّ والحظّ الذي لم تكن تتوقّعه. ولكن..عندما تنقطع تلك الشعرة الرفيعة، فهي تكسر معها كلّ السلاسل التي كنت مشدوداً إليها، معتقداً أنّها أقوى من أن تكسرها شعره! قبلها لم أنتبه أن لقاءك ذات يوم، بعد ربع قرن من النسيان، كانت تلك المصادفة الرفيعة كشعرة التي عندما جاءت جرت معها سعادة العالم بأكمله، وعندما رحلت قطعت كل سلاسل الأحلام، وسحبت من تحتي سجّادة الأمان**»[1]، كما يُضيف السارد إلى خيباته الذاتية، خيبات وطنية وقومية، تمثلت في اجتياح "إسرائيل" للمخيمات الفلسطينية جنوب "لبنان"، واستشهاد صديقه "زياد"، وانتحار الشاعر اللبناني "خليل حاوي" احتجاجًا على هذا الاجتياح، وكأنّ "خالد" يتنبأ عبر هذا المثل الشعبي بمستقبله، وبمجموع المصائب التي تأبى مفارقته؛ إذ تتزوج حبيبته، ويموت "حسان"، ويبقى وحده يتجرع مرارة الألم، هذا المشهد تنقله الروائية في طابع درامي، يُعمق المثل الشعبي من مأساويته، وشعوره بالخيبة والإحباط.

ويستشهد "مراد" في رواية "عابر سير" بمثـــل نقله باللهجة الجيجلة، على طريقة "المفتش الطاهر"، الكوميدي الجزائري المعروف، يقول: «**جِبت كَط يوانسني ولّى يبرّك في عينيه!**»[2]، بهدف ربط النص السردي كمتخيل أدبي فني بالواقع، وتشرح الروائية المثل الشعبي بوصفه نصاً غائباً، عن طريق ربطه بالنص الحاضر، تقول: «**كان مراد يستشهد بمثل شعبي معناه ((جئت**

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص244.

(2) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص127.

بالقطّ ليؤنسني فأخافني بعينه التين تبرقان في العتمة) بعد أن استبقاني لأؤنسه فرحت حسب قوله أخيفه بأخبار القتلى الذين اغتيلوا ليلا وهم يلقون كيس الزبالة!»[1].

يبدو أنّ "مراد" استحضر هذا المثل الشعبي في جلسة سمر وسهر، ضمت كل من "ناصر" و"الصحفي" و"مراد"، بهدف الترفيه وكسر الروتين الناتج عن الأوضاع العامة التي تشهدها البلاد، غير أنّ الصحفيّ نكّد عليهم جلستهم تلك بحديثه عن الإرهاب والقتل، وهو الموضوع الذي أراد الأصدقاء الهروب منه، وهنا تدخل "مراد" محاولاً تلطيف الجوّ المشحون باستعمال المثل، غير أنّ الشيء الظريف فيه هو كيفية الإلقاء؛ إذ ساهمت كل من اللهجة، وطريقة "المفتش الطاهر" في قلب الجو العام، من جو مخيف إلى جو مضحك، وهذا ما يُصرح به "مراد"، بقوله: «**انفجرنا ضاحكين أنا وناصر كما لم نضحك من زمان**»[2]، وبالتالي نجح المثل في تأدية الوظيفة الموكلة إليه.

وتستدعي الروائية "فتيحة أحمد بوروينة" في نصها السردي "الهجالة" المثل الشعبي، «**إللي يموت بوه يتوسد الركبة وإللي تموت أمه يتوسد العتبة**»[3]، لتصوير حالتها بعد فقدها لزوجها، هذا الاستدعاء جاء مأخوذًا بلحظة الفاجعة، وبوعي التجربة الراهنة، تقول: «**اسمي الاجتماعي الجديد..سيكون تماما كما المثل الصيني تجتمع الافتراءات على باب الأرملة أو كما قول المثل الإفريقي في أرامله سقطت الشجرة..الآن يبدأ التسلق عليها، أتراني بعد ترملي..لحم طري للأنياب..وعنوان سهل للدسائس..وأرض بور للألسنة..صدق الهولنديون..هم أيضا يقولون على نسائهم ممن ترملن أن ثوبهن طويل..الكل ببهسة..ما أرعك يا محمد..أكثر ممن تزوجت كن ثيبات وأيامى..لم تدهس ثوبهن الطويل ولم تفتر على بابهن..حاشاك..لم تهمز ولم تلمز**

(1) أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص127.

(2) المرجع السابق، ص127.

(3) فتيحة أحمد بوروينة: الهجالة، ص33.

الثيبات بقبيح الكلام..كم هي حقيرة همزات الذي جاءوا من بعدك..الذي جابوا القهر صنعوا الطائرات والصواريخ..ووضعوا الفلسفات والنظريات..وأسسوا لعلم النفس..»[1].

يرصد لنا هذا المقطع معاناة المرأة الأرملة كما تراها الروائية؛ إذ انطلقت من اسمها الاجتماعي الجديد، الذي ستحمله بعد فقدها لزوجها، لسندها في الحياة، لحاميها وصائن شرفها، هذا الاسم الذي ينطبق تمامًا على المثل الصيني، "**تجتمع الافتراءات على باب الأرملة**"، في إشارة منها إلى الظلم والافتراء، والتهم الباطلة التي تلحق بالمرأة الرملة؛ لأنّها فقدت من يدافع عنها، فهي الآن فاقدة السند، مكسورة الجناح، أو هي كالمثل الإفريقي الذي يُصور حالتها بدقة "**سقطت الشجرة.. الآن يبدأ التسلق عليها**"، إنّها صورة مؤلمة للمرأة الأرملة التي أصبح لحمها طرياً للأنياب البشرية، وسمعتها يسهل التشكيك فيها، والطعن في شرفها، بل إنّها كالثوب الطويل، الكل يحق له دهسه.

لم تجد الأرملة سنداً لها في هذه الدنيا الموحشة، أفضل من استذكارها لشخصية الرسول "صلى الله عليه وسلم"، حامي المرأة الأرملة، وسندها في الحياة، صائن شرفها، ومسترجع كرامتها، بعد أن كانت أكثر زوجاته من الأيامى والثيّبات، فهو لم يدهس ثوبهنّ، ولم يفتر على بابهنّ، ولم ينعتهنّ بأقبح الأوصاف، حشاه..حشاه، فما بال من جاء بعده، ممّن ادّعوا الحرية والتحرر، من الذين صعدوا إلى القمر، وتفننوا في صنع الطائرات والصواريخ، وأبدعوا في وضع النظريات، وتأسيس العلوم، وطالبوا بحرية المرأة في النهار، ليحاولوا نهش جسدها بالليل.

تُواصل "فتيحة أحمد روينة" في سرد معاناة الأرملة، متنقلة بين الأزمنة والأمكنة، تُسلّط عدسة كاميراتها على كل مشهد يُدين المرأة الأرملة أثناء رحلة بحثها، تقول: «**يقتل البوذيون الأمل في أراملهم فيقولون الربيع عذراء والصيف أم والخريف أرملة والشتاء زوجة ويهزأ بها الرومانيون فيقولون الأرملة كفطيرة الكبد لا تعرف أبدا ماذا وضع فيها..أما الانجليز..أهل**

(1) فتيحة أحمد بوروينة: الهجالة ، ص64.

وليام شكسبير وأغاثا كريستي وشارلز ديكينز..فيستهزئون بحزن الأرملة..لا يصدقوه فيلمزونها بقبح قائلين البصل يجعل حتى الأرامل يبكين ويرتاب الإسبان ويتوجسون خيفة من فتنة لأرامل فهم ينصحون بعدم تركها فرسا بلا خيال ويقترحون إما تزويجها ثانية أو الزج بها في دير للتعبد..وصار بكاء الأرملة نفاقا عند الأمريكان..عند أهل العم سام..فيقولون تبكي كأرملة..ومثلهم يفعل اليهود يحاسبون..يحاسبون الأرملة على أحلامها..ألا يقولون في مثلهم الشعبي وحدها الأرملة تحلم حلما مزدوجا..»[1].

يبدو أنّ الروائية تُدرك جيّدًا معنى الأرملة عند مختلف الشعوب، وهذا يدل على سعة اطّلاعها على الثقافات الشعبية في بلدان عديدة، لذا نراها تنتقل من معنى إلى آخر، وكل معنى يحمل في طياته دلالات الاستهزاء والتحقير، والتصغير من شأنها، فهي عند البوذيين خريفاً في ذبولها وتساقط أحلامها، وهي عند الرومان تُشبه فطيرة الكبد لا تعرف ماذا وضع فيها، ويستهزأ الإنجليز من حزنها، ويخاف فتنتها الإسبان لذا يُمارسون عليها حظر التجوال بتزويجها مرة أخرى، أو الزّج بها في دير للتعبد، أمّا الأمريكان فيعتبرون بكاها نفاقًا، ويُحاسبها اليهود على أبسط حقوقها، بما في ذلك الأحلام.

تصل "فتيحة أحمد بورويبة" إلى حال الأرملة عند العرب، باعتبارهم شعوباً مسلمة، فهم أتباع "محمد صلى الله عليه وسلم"، الذي قضى حياته وهو يستوصي بالنساء خيراً، بل إنّه ما نسيهم حتى في آخر أيام حياته، تقول: «**أما العرب..باستثناء محمد..تتلذذ أمثالهم الشعبية في همز ولمز الثيبات والأيامى..بل تنصح الرجال بعدم المغامرة في الارتباط والزواج بأرملة ما تأخذ الهجالة (الأرملة) لو كان خدودها ورد موشوم..تخدمها خدمة الرجال وتقول يرحم المرحوم أو تدفعه للتحايل عليها أتزوج الهجالة واضحك عليها ومن مالها أصرف عليها، هي تنفر الرجال مهم فنتول لحم الهجالة مسوس (لا ملح فيه)..أو تنقد تربيتها الهجالة ربات**

(1) فتيحة أحمد بورويبة: الهجالة، ص65.

اعجل ما فلح ربات كلب ما نبح أو تنقص من قيمتها حوايج الدلالة ولا مرا هجالة فهي في منظور هذا المثل لا تختلف عن الثياب الرثة التي تباع في أسواق الملابس القديمة..أسواق الشيفون!!»[1].

يزخر هذا المقطع السردي بمجموعة من النصوص الغائبة، التي تشربت من ثقافات شعبية مختلفة، عربية أم غربية، انبثقت كلّها من النص الحاضر، الذي وُلد من رحم المعاناة، وأضحى حضوره من أجل تصحيح الوضع في الراهن؛ إذ اتفقت كل هذه الثقافات الشعبية على تصغير الأرملة واحتقارها، ونعتها بأبشع الصفات، وكأنّها هي المسؤولة عن كونها أرملة، ثمّ إنّ الروائية من خلال هذا الطرح تسعى إلى فضح المجتمع الذكوري البطريكي، الذي يتفنن في تهميش المرأة، ويعمل على تقديمها في صورة سلبية، وعلى الرغم من تغير الظروف والملاباسات؛ بسبب التغيرات والتطورات التي عرفتها هذه المجتمعات، والتي مست جميع مناحي الحياة، إلّا أنّ هذه النظرة الموجّهة للمرأة بقيت ثابتة؛ إذ احتفظت العقول بتعصبها وتشددها، وبإهانة المرأة واحتقارها، وكأنّ هذه الأفكار كتاب مقدس ما ينبغي المساس به، غير أنّ الملاحظ على هذا النص السردي هو كثرة هذه النصوص الغائبة، ممّا أثر سلباً على تحاور النصوص وتفاعلها، بحيث غابت عنه تلك المسحة الجمالية، وذلك الأثر الفني الذي يُميز النص ويجعله متفرداً.

وتُوظف "فضيلة الفاروق" المثل الشعبي بوصفه نصاً غائباً، في روايتها "مزاج مراهقة"، تقول على لسان خال البطلة "لويزة": «**ياخي جيل ياخي...((ياكل في الغلّة ويسب في الملّة)) لولا جبهة التحرير لما كنت تجلس أمام شاشة التلفزيون في بيتك الدافئ وتصوغ جملة صحيحة باللغة العربية وتسخر من خالك بهذا الأسلوب البليغ**»[2]، فقد ورد هذا المثل بعد أن تهجّم

(1) فتيحة أحمد بورويبة: الهجالة ، ص66.

(2) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص50.

الخال على ابن أخته، معنفًا إيّاه؛ بسبب تهكمه وسخريته من الخسارة المرتقبة والوشيكة لحزبه السياسي، أمام الجبهة الإسلامية للإنقاذ في الانتخابات الرئاسية.

يتفاعل النص الغائب بأسلوبه وإيقاعه مع النص السردي الحاضر، ليُشكلا نصاً جديداً يعمل على تأكيد الفكرة، وتعميق الدلالة، وتنميق التوظيف الفني الجمالي، كما أ نّه مارس سلطته على الشخصية المنفعلة، التي لم تكتف باستحضار المثل الشعبي من الذاكرة الجمعية الجزائرية، وإنّما راحت تعد الخيرات التي ينعم بها الفرد في ظل فترة حكم الحزب السياسي الذي تنتمي إ'ليه الشخصية، ومن خلال المثل حاولت الروائية تجسيد الصراع السياسي المنتشر في المجتمع الجزائري، وهيمنة الحزب السياسي الواحد الذي لا يرغب بمنح الفرصة لغيره، ولو كان ذلك على حساب أمن واستقرار البلاد، وهو ما تسبب في الحرب الأهلية فيما بعد.

وفي رواية "مفترق العصور"، تستعين الروائية "عبير شهرزاد"، بالمثل الشعبي "**النار تولد الرماد**" بالتعبير الشعبي، لتمرير خطابها الفاضح لأولئك الذين فروا إلى "فرنسا" في العشرية السوداء خوفًا من الإرهاب في الظاهر، لكن ما خفي أعظم، «**النار تأتي بالرماد والرماد يأتي بالنار، معناه أن الخلف لا يكون دوما خير خلف لخير سلف والعكس**»[1]؛ إذ كان هدف هؤلاء – على حد تعبير مختار– هو الحصول على تأشيرة شرعية، تُمكنهم من السفر دون أيّ مشاكل، لاسيّما أبناء الشهداء منهم، الذين مازالوا يبكون أولياءهم في المناسبات، فقط ليحصدوا المزيد من الدموع القابلة للصرف، فهم لم يحافظوا على هذه الأمانة التي تركها لهم آباءهم، وبتعبير آخر فقد ضحى الآباء بالغالي والنفيس، وقدموا الأرواح لأجل هذا الوطن، وتخلى الأبناء عنه وهو في أمس الحاجة إليهم، وطن منهك أتعبته صور الجثث المنتشرة هنا وهناك، صور الخراب والدمار، صور تقاتل الإخوة الأعداء، كل هذا أدى إلى فرار الأبناء إلى البلد العدو، الذي تُسعده حتماً ما آلت إليه

(1) عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص59.

أوضاع "الجزائر"، وهم الذين كانوا بالأمس القريب يلومون "الخونة" على اختيارهم "فرنسا"، مجبرين بظروف الاحتلال.

تُسجل الروائية موقفها من هؤلاء الذين يدّعون الوطنية، ويستغلون أسماء آبائهم الشهداء لتحقيق مصالحهم الشخصية، ويستخدمون تلك الامتيازات التي تحصلوا عليها، كونهم "أبناء شهداء" لتوسيع نفوذهم وطموحاتهم الخاصة على حساب أبناء الشعب، الذين تحمّلوا نتائج الحرب الأهلية الناتجة عن الأزمـــة الوطنيـــة، في حين تخلـــوا هم عن مبادئهم الزائفة، معتمدة في تسجيل هذه الشهادة على المثل الشعبي، الذي يحمل في طياته أسلوب التهكم والسخرية.

وتوظف "ربيعة جلطي" عددًا من الأمثال الشعبية في نصها "الذروة"، وهو ما يعكس ثقافتها الشعبية، خاصة وأنّها من منطقة "ندرومة"، المشهورة بثقافتها الشعبية، من هذه الأمثلة نذكر: «**– زهية "عندها الزهر يشقف الحجر"!!**»[1]، وهو مثل شعبي يُستعمل للدلالة على الحظ الوفير في كل أمر يُقبل عليه المرء، والروائية وظفته هنا للتعبير عن كثرة الخطاب، تقول: «**حظها وافر في كثرة الخطاب، وجميع خطاب ودها من الرجال المهيمن في المجتمع..عماتي منزعجات وقلقات جداً لخشيتهن من كثرة رفض زهية لخطابها، متخوفات من أن تضيع فرصا مهمة في حياتها ثم تصبح عانسا...على أي حال لم يخطئوا في بيتنا حين أطلقوا على ذلك الصيف من تلك السنة "صيف زهية".**»[2].

استحضرت "ربيعة جلطي" هذا المثل الشعبي الذي يحمل صبغة محلية جزائرية، ثمّ أعادت صياغته وفق ما يتماشى مع موقفها الروائي، وهذا الاستحضار من الذاكرة الشعبية أفصحت عنه الروائية صراحة في نصها السردي، إذ ميزته باستعمال علامات التنصيص، ثمّ إنّ السياق الذي ورد

(1) ربيعة جلطي: الذروة، ص16.
(2) المصدر السابق، ص16.

فيه هذا المثل الشعبي، أعطى بُعداً جمالياً للنص الحاضر، وأضفى عليها مسحة فنية، من خلال الدلالات التي أضافها.

وفي موضع آخر من الرواية تستدعي الروائية مثلًا آخر، تقول: «..**الله يسامحها زهية أختي...صامت شحال من عام وفطرت على بصلة** »[1]، هذا المثل ورد كتعليق ساخر على اختيار "زهية" لصياد زوجاً لها، بعد أن تهافت عليها أصحاب المال والجاه، والمناصب المهمة، وقد وُفق هذا التوظيف إلى حدّ ما في التعبير عن الموقف النفسي للعمة "كلثوم"، التي أبدت امتعاضها من هذا الاختيار، الذي بدا لها وكأنّه غير منطقي، خاصة إذا ما قُورن مع بقية الاختيارات المتاحة للعروس "زهية"، هذا الظاهرة نجدها متفشية بكثرة في مجتمعاتنا؛ إذ تختلف التعليقات من نساء العائلة على اختيار الفتاة، خاصة عندما يكون العريس فقيراً، لذا عالجتها الساردة باستعمال المثل الشعبي، لتُضفي عليها نوعاً من المصداقية.

تُواصل "ربيعة جلطي" تطعيم نصها الروائي بالأمثال، تقول السادرة على لسان الجدة "لالة أندلس" في مدح ابنها الوحيد: «**كل خنفوس في عينين أمو غزال، وأنا وليدي حبيبي سيد الرجال**»[2]، فالجدة على يقينٍ تامٍ أنّ ابنها ليس له من يُضاهيه وسامة، ولا طيبة، ولا شجاعة، تقول الساردة في هذا الصدد: «**جدتي ((لالة أندلس)) راسخة الإيمان أن ابنها شبيه لأبيه، أوسم الرجال قاطبة، وأشجعهم وأذكاهم قاطبة، وأطيبهم قلبا وليس على الأرض من تستأهله**»[3]، تُوثق الجدة بهذا القول ما ورد في النص الغائب من إشارات ودلالات تُؤكد أنّ ابنها ليس له مثيل، وهذه هي حال جميع الأمهات، وحتى وإن كان ابنها لا تتوفر فيه معايير الجمال، فهي تراه أجمل الخلق على الإطلاق، بل إنّ "الخنفوس" وهو حشرة قبيحة، يتحول في عين أمه إلى غزال جميل.

(1) ربيعة جلطي: الذروة ، ص30.
(2) المصدر السابق ، ص57.
(3) المصدر السابق، ص57.

ومن بيئتها المحلية، تستمد الساردة هذا المثل الشعبي، الذي تُورده الجدة تعبيراً عن رفضها للإنجاب الغزير، تقول: «**نعم...لالة أندلس لم تنجب إخوة وأخوات لأبي، لأنها لا تحب الإنجاب الغزير وهي لا تتردد في توبيخ نساء العائلة كلما تمادين في الولادات، وجرجرن وراءهن الأطفال العديدين، فتردد ذلك المثل الذي رومي السائر المتعالي الذي يفضح الشعور بالسمو والإحساس بالتعالي:**

- الدق والعافر ومشقوق المناخر.

تؤمن جدتي بأنه حين ينجب الناس عددا قليلا يكون أطفالهم أجمل وأذكى، فهم يقتبسون حظ الجمال والذكاء بينهم، وكلما كان عددهم أقل كان حظهم منها أوفر»[1].

يبدو أنّ "ربيعة جلطي" طعّمت نصها السردي بأمثال شعبية عديدة، استقتها من موارد ومضارب متباينة، بُغية تحقيق أغراض ومقاصد متنوعة، وإكساب نصها السردي سمة محلية جزائرية خالصة، وإضفاء لمسة جمالية فنية، تستثير القارئ، وتدفعه إلى الإقبال عليها بشغف، وممّا زاد من جماليته هو تضمين هذه الأمثال داخل الحوار، لتظهر وكأنّها من صميم اللغة السردية، وهذا راجع إلى براعة الروائية، ومقدرتها على تطويع اللغة.

تستحضر بعض الروائيات الجزائريات، إضافة إلى الحكايات الخرافية والأمثال الشعبية، نصوصاً أخرى كالأغاني أو المقاطع الموسيقية؛ حيث يتم نقلها إلى النصوص الروائية إمّا عن طريق الاستشهاد، وإمّا لعلاقتها بأحداث الرواية، وأفعال الشخصيات، وحالاتهم النفسية؛ ففي رواية "بعد أن صمت الرصاص" تحضر أغنية "المقنين"، للفنان الشعبي "الباجي"، في مطعم "الأحباب"، مهداة من "عمي بوعلام" إلى "غزلان":

«**– يقاطعه صوت عمي بوعلام...**

(1) ربيعة جلطي: الذروة، ص61.

– يا سي غزلان اسمع هذه...راهي في خاطرك،

يتعالى صوت الباجي...

يا المقنين الزين...يا صفر الجنحين...يا حمر الخدين...يا كحل العينين

هذه مدة وسنين

وأنت في قفص حزين

يا امن يا عرف غناك منين؟!

كي تغني نتفكر ليام للي كنت فيهم حر...

راد ربي لحنين تحكمت من ذوك الجنحين

يا المقنين الزين»[1].

على وقع كلمات هذه الأغنية، يستذكر "غزلان" آلامه وأحزانه وهو في بلاد الغربة، وتتوقد في صدره نار الشوق والحنين إلى وطنه، فتغروق عيناه بالدموع، وتختلط كلمات الأغنية برائحة السردين، ويتوحد "غزلان" مع معاني الأغنية، فيتقاسم المقنين قفصه:

«**قفص...**

قفص...

ولو كان يكون قصر يعجب للنظر!!

عسل النحلة فالشهدة داخلة يوجع مر

(1) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص110.

قفص يعمي العنين...

لا ماء

لا قوت بنين

يا المقنين الزين»[1].

يسترجع "غزلان" شريط حياته على وقع كلمات ومعاني هذه الأغنية، ليتذكر تلك الأيام والسنوات التي قضاها في وطنه، ينعم بالأمن والأمان، والحرية والسلام، فيُصاب بالحزن الذي يُعبر عنه بدموع عينيه، ويستشعر تلك الغربة التي يعيشها خارج وطنه، وما ينتج عنها من وحدة وألم، إذ لا يحلو له كل ما يتوفر عليه هذا البلد، ولا تطيب له كل خيراته؛ لأنّه يُحس أنّه يعيش داخل قفص.

تتفاعل هذه الأغنية مع النص السردي، ليشكلا نصاً جديداً يُعبر عن الموقف النفسي للبطل، الذي يعقد مقارنة على وقع كلمات هذه الأغنية، بين حياته في وطنه في الماضي، وحياته في بلاد الغربة في الحاضر، مشبهاً نفسه بطائر "المقنين"، إذ لا يهنأ لهما العيش داخل قفص، فقفص "المقنين" قفص حقيقي حُرم فيه من حريته، وقفص "غزلان" قفص مجازي سببه ابتعاده عن وطنه، عن أهله وأحبابه، وكلاهما يغرق في الحزن والوحدة.

في موضع آخر من الرواية تستعين "سميرة قبلي" بأغنية الفنان "دحمان الحراشي"، "يا الرايح وين مسافر"، هذه الأغنية التي تواترت في النص الروائي أكثر من مرة، بل إنّ الروائية جعلت منها فاتحة لنصها، وخاتمة له، لما تحمله من معاني حول حياة المغتربين خارج أوطانهم، والذين يحلمون بالعودة إليها يوماً، غير أنّ الملاحظ في هذا النص السردي أنّ "سميرة قبلي" لم تطعمه بذكر الأغنية

(1) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص110-111.

كاملة، بل اكتفت بالإشارة إلى استماع الشخصيات لها، أو بذكر بعض المقاطع المقتطبة منها، تقول في بداية الرواية:

«**مساء الحزن...**

مساء الغربة الباردة...

مساء يتمايل مع حشرجات "دحمان الحراشي"

"يا الرايح وين مسافر"

...تروح تعيا وتولي"»[1].

تفتتح الروائية بهذا المقطع المتضمن فاتحة الأغنية، ومن خلال هذا التفاعل النصي تنقل لنا الساردة أجواء الغربة، التي يعيش فيها "غزلان" في باريس، إذ يشده الحنين لوطنه، لمسقط رأسه، لأزقة "القصبة" وشوارعها، لبحر "الجزائر" ونسماته، التي تبعث فيه الدفء والأمان، لوالده وهو يصطحبه للصيد، لحنان أمه ورائحة خبزها.

وتحضر في موضع آخر من الرواية، في موضع يحتسي فيه البطل نبيذ "الجزائر" المتميز المذاق، غارقًا في غربته، يُدغدغه الحنين، إذ تُرسم أزقة "القصبة" من جديد أمام عينيه، ومعها تتهجم عليه الذكريات، وتغزو مخيلته صور الأماكن والمناظر، وترتسم أمامه أيام الطفولة التي يحن إليها، «"**يا الرايح...**

تروح تعيا وتولي"...

يدندن معها...

(1) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص9.

تبكي معه

تدغدغ فيه الحنين»[1].

يندمج النص الغائب مع النص الحاضر حدّ الانصهار، ليظهرا وكأنّهما نص واحد، ممّا أكسب النص الروائي سمة جمالية؛ لأنّ سر جمال الكتابة الروائية يكمن أساسًا في استنطاقها للذاكرة الجمعية، «**سواء على مستوى اللغة أو العمارة أو الموسيقى أو التاريخ المروي/المكتوب–أو غير ذلك من المكونات– أضحى حضوره ملحاً لا للاحتماء من الآخـر ولكن من أجـــل تصحيح الوضع في الراهن»**[2].

وتختم الرواية بنهاية مفتوحة، وقد تعمّدت "سميرة قبلي" ذلك، لذا ختمتها بنفس الأغنية، فالبطل يبكي حبيبته الفرنسية بعد أن خسرها للأبد، و«**دحمان يبكي بطريقته**...

"يا المسافر" تروح تعيا وتولي...

تروح تعيا وتولي

تغرق القصبة في نحيبه

أغرق أنا...

يغرق المكان...

أنا...

كنت أظن أن الكلمة أسرع من الرصاص

(1) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص13.

(2)محمد سالم محمد أمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نقدية تطبيقية في سمنطيقا السرد)، الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2008، ص239.

ولكن ثبت العكس...

الرصاص أسرع من الكلمة!!

يا المسافر...

تروح تعيا وتولي...

تروح تعيا وتولي...

تروح تعيا وتولي...

هل سيعود!»[1].

يعمل السرد بتفعيل الأغنية الشعبية بوصفها نصًا غائبًا، عن طريق ربطها بالبعد النفسي للشخصية المغتربة، ويُظهر التواتر الذي ظهرت عليه، مدى فاعليتها في الكشف عن معاناة الفرد الجزائري خارج وطنه؛ إذ تُسيطر عليه الوحدة والغربة، ويغلبه الشوق والحنين، ونلحظ أنّ الروائية استحضرتها أكثر من مرة، بُغية تحقيق مقاصد وأغراض متنوعة، ويعمل التكرار على عكس الحالة الشعورية للسارد، كما أنّه يترك انطباعًا خاصًا في نفس المتلقي، وهذا ما تسعى إليه الساردة.

وفي رواية "الذروة" تستدعي "ربيعة جلطي" أغنية شعبية عريقة من التراث الأندلســـي عن الغربة والاشتياق، تُغنيها الجدة "لالة أندلس"، وهي تعزف على "آلة العود"، في عيد ميلاد حفيدتها، مضمونها:

«**– يا غربتي قولي لأهلي...**

متشوق ولا لشيب يا..

(1) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص284.

غير توحشت الغالي..

يا ذاك الطير العالي..

فوق السطح تلالي..روح عند أحبابي..خبرهم وترجع ليا..

ماني مريض ماني عيان

غير الشوق اللي فناني

...»[1].

استحضرت الروائية هذه الأغنية الأندلسية في لحظات صدق وشجن وحنين، اعترت قلب الجدة "لالة أندلس" المتشبعة حدّ الثمالة بالثقافة الأندلسية، والحفيدة "أندلس" الفنانة صاحبة الحس المرهف، فكانت الأغنية الحزينة تُذكرها بأمها، التي رحلت مكرهة، بعد أن طلقها والدها، ورفض الجد أن تحتفظ الأم بابنتها، من منطلق أنّ كل ابنة لأبيها:

«**ومكرهة خرجت.**

– ياغربتي قولي لأهلي..

مالي ومال حالي..

مالي أنا كيف الناس..

كل واحد بايت هاني..

وحدي ما جاني نعاس»[2].

(1) ربيعة جلطي: الذروة، ص65.

(2) المصدر السابق، ص66.

تُعمق هذه الأغنية الأندلسية الحزينة من حجم المعاناة، الناتجة عن فراق البطلة عن أمها، منذ الساعات الأولى لولادتها؛ إذ حُرمت من صدرها الحنون، وهي لم تشبع بعد من حليبها، هذه الحادثة الحزينة ترسخت في ذهن الرضيعة، فلم تستطع نسيانها ولا نسيان أمّها، وعلى وقع هذه الأغنية تسترجع "أندلس" ما حدث لها قبل أربعة عشرة سنة.

في موضع آخر من الرواية، وتحديداً في عرس "زهية"، تُوظف الساردة أغنية للمطرب "الشيخ غفور":

«لمن نشكي بليعتي عيدولي يا أهل الهوى

آش عيبي وذلتي خلوتي خاطري انكـوى

شعلت نيران مهجتي ضيعت القلب ما قوى»[1].

هذه الأغنية بإيقاعها الأندلسي، جعلت العمّة "كلثوم" تتمايل في بطء وشموخ، وكأنها نخلة تُراقصها الرياح، بل إنّها أضحت في عالمٍ آخر، أسكرها اللحن، وجعلها تُجرب الطيران، هذا الوصف الدقيق لحالة العمة، ينم عن مقدرة الساردة على استحضار النص الغائب، وتطويعه لما يخدم الموقف الراهن الذي تُريد التعبير عنه.

وفي سياق آخر يرتبط بأذواق النساء في الأعراس الجزائرية، تُوظف "ربيعة جلطي" أغنيـــة الراي، كون إيقاعاتها تُلهب الحاضرات، وعلى رأسهم العمة "مريم" في الرواية، التي اندمجت مع هذه الأغنية إلى حدّ الرقص بجنون، «**وكأنها عجلة مجنونة انفصلت فجّأة عن شاحنة كانت تجري بسرعة فائقة،**

طريق الليسي ويا دلالي

(1)ربيعة جلطي: الذروة، ص17.

طريق الليسي عقبة وكي عياتني..يانا

يا رااااااي يا ريييييي...»[1].

يزخر النص السردي الحاضر بمجموعة من الأغاني الشعبية، المتباينة الموارد والمضارب، وهذا يُوحي بسعة اطّلاع الساردة على الثقافة الشعبية، الجزائرية أم الأندلسية، وتشبعها بها، حيث تنتقل بين الأغاني الشعبية، وتُطعم بها نصها السردي، بأسلوب فني يُحدث الانسجام والتفاعل بين النصين المتفاعلين، وتُكسب النص الناتج عن تحاورهما شيئاً من الضبابية، نتج عنها جمالية وخصوصية، تجعل منه نصاً روائياً منفرداً.

ومن البيئة المحلية القسنطينية، تستلهم "أحلام مستغانمي" مجموعة من الأغاني الشعبية، تضمنها نصوصها الروائية، تقول على لسان البطل:

«كانوا سلاطين ووزراء ماتوا وقبلنا عزاهـــــمْ

نالوا من المـال كُثرةْ لا عزهمْ..لا غناهـــــمْ

قالــوا للعـرب قالوا ما نعطيوْ صالح ولا مالُوا»[2].

تستحضر الروائية هذه الأغنية القسنطينية بصوت "الفرقاني"، والتي تتردد في كـــــل عرس قسنطيني، لتذكر الناس بفجيعة "صالح باي"، والحكم الزائف الذي لا يدوم لأحد، وخلفها تتراءى الساردة لتفضح أصحاب السلطة والكراسي، والمناصب العليا في البلاد، والذين أبوا إلّا أن يحضروا، ليأكلوا وليطربوا، وليرشقوا الأوراق النقدية، وهي هنا تُذكر بمصير كل حاكم مر على تلك الكراسي، وكأنّ التاريخ يُعيد نفسه، وعلى الرغم من أنّ كلمات الأغنية لم تستوقف أحد، بحكم

(1) ربيعة جلطي: الذروة، ص18.

(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص356.

ارتباطها العفوي بالأعراس بعيداً عن مغزاها، إلا أنّ الساردة حملتها مسؤولية تعرية الحاضرين من ذوي النفوذ والجاه، وكشف زيف السلطة التي لا تدوم لأحد.

وتنفتح رواية "عابر سرير" على أغنية شعبية، تُمجد مدينة "قسنطينة"، «**كانت تلك الأغنية مازالت داخل جهاز الكاسيت، اكتفيت بإعادتها إلى البداية..والضغط على الزر.**

باسم الله نبدأ كلامي قسنطينةْ هي غْرامي

نتفكرك في مْنامي إنتي والوالدين الله»[1].

ويعود صوت "الفرقاني" مغرداً مرة أخرى بمجموعة من الأغاني الشعبية، أداها في عرس "حياة"، بُغية قهر "خالد"، وتعميق جرحه، وزيادة حزنه، من مثل:

«**إذا طاح الليل وَيْن انباتُو فوق فراش حرير ومخدّاتُو..أمان أمان**

ع اللّي ماتو..يا عين ما تبكيش ع الله ماتوا...أمان..أمان

خارجة من الحمّام بالريحيّة يا لندراش للغير وإلا لي..أمان..أمان»[2]

تعمدت أحلام مستغانمي" توظيف هذه الأغاني الشعبية القسنطينية، لما تحتــويه ممن دلائل رمزية، وإشارات موحيّة، تبعثها مباشرة للبطل "خالد"، وكأنّا بها تُريد إغاضته، وإيلامه، نظرًا لمحتوى هذه الأغاني، وهذا ما يُصرح به السارد في تعليق له على أغنية "صالح باي"، يقول: «**لا علاقة لهذه الأغنية بأزمة السكن، كما قد تبدو من الوهلة الأولى، إنها فقط تمجد الليالي الحمراء والأسرة الحريرية التي ليست في متناول الجميع**»[3] .

(1) أحلام مستغاني: عابر سرير، ص211.

(2) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص359.

(3) المصدر السابق، ص359.

بعد هذا السجال، نصل إلى أنّ الروائية الجزائرية أرادت معالجة الواقع، وكشف مواطن الفساد فيه، والتعبير عن هذه القضايا والتيمات باللجوء إلى التراث باعتباره مصدراً مهماً، ومعبراً ثرياً لنمو الرؤيا النقدية التي اعتمدتها الساردة في ذلك، وقد أدركت هذه الأبعاد فيه؛ حيث يُعد التاريخ المصدر الرئيس الذي تغترف منه أقنعتها بعد النص الديني، الذي كان له أثراً بارزاً في اختيار الروائية لطرق وأساليب تقديمها لهذه القضايا، والتي جاءت في معظمها بشكل اقتباس أو تضمين للنص القرآني، أو باستدعاء الشخصيات الواردة فيه، أو استحضار الجو العام لبعض القصص الديني، بُغية التأسيس للنص الغائب.

ومن النصوص الأدبية المختلفة، اغترفت الروائية الجزائرية ما رأت أنّه يُوثق طرحها، ويُؤكد تصورها، فتشربت من الشعر حدّ الثمالة، وأخذت من الأجناس الأدبية المختلفة ما يمكن أن يُثري نصها السردي، ومن التراث الشعبي المحلي أو العالمي استقت من الحكايات الخرافية، والأمثال الشعبية، والأغاني، ما يُلون نصها ويشحنه، منطلقة في ذلك من رفضها للواقع الذي تعيش فيه، محاولة طرح البديل.

تنوعت مصادر الروائية الجزائرية ومواردها، وتباينت أغراضها ومقاصدها، غير أنّ الشيء المتفق عليه أنّ الساردة في تعاملها مع التراث بأشكاله المختلفة، إنّما تسعى إلى تأكيد سعة اطّلاعها على المخزون الثقافي المحلي والعالمي، وهي بذلك تدحض مقولة أولئك النقاد الذين وسموا إبداعها بالذاتي، وأكدوا على عجزها، وقصورها عن الإلمام بهذا الكم المعرفي، وبالتالي معالجتها للقضايا الوطنية والقومية هذا من جهة، ومن جهة أخرى انطلقت من التراث بوصفه معادلًا موضوعيًا، أو نصاً موازياً، أو قناعاً شفافاً، تتراءى خلفه لفضح المجتمع الذكوري المهيمن، وكشف ألاعيبه وتجاوزاته في تهميش المرأة وإقصائها من المشاركة في الحقول الحياتية الأخرى، وكذا التجرؤ على خرق المحظورات المحرمة، التي يُحذر المجتمع من الاقتراب منها؛ لأنّ المساس بها يُعد مساساً بثوابته.

الخاتمة

الخـــاتمة

أفضت فصول هذا البحث إلى مجموعة من النتائج، قد يختلف كثير من الباحثين حولها، ونجد لهم في بعضها آراء أخرى، وكان منها الآتي:

– تعد تيمة القناع من التقنيات المستحدثة التي دخلت مضمار الأدب، وأضحت إحدى سماته النهائية؛ إذ لانكاد نعثر على جنس أدبي لم يول هذه التقنية شطرا من اهتمامه، غير أن المرأة الكاتبة غلبتها على تجربتها الإبداعية، في سعيها الدؤوب لإيجاد وسائل جديدة تمكنها من القول والتعبير، دون خوف من الرقابة المفروضة عليها، ولتفادي خطر التصادم والمواجهة المباشرة.

– يشكل القناع نظاما خاصا في بنية الخطاب الأدبي المعاصر، ويبدو أن هذا النظام عصيّا على الضبط والتحديد؛ إذ بقي في كثير من التحديثات مجرد استعارة حينا، ومختلطا بمفهوم الرمز حينا آخر، هذا الخلط أدى إلى عدم التمييز بينهما، لذا كان تعامل الباحثين مع مصطلح القناع تعاملا سطحيا، لأن مصطلح الرمز ناب عنه في معظم بحوثهم، مما أوقعهم في التعميم المفهومي، ثم إن الفرق بينه وبين الرمز ينهار عند التطبيق.

– يعد مصطلح "الأدب النسوي" من المفاهيم التي شاعت وانتشرت في الأوساط الثقافية والنقدية؛ إذ صادف إشكالات كبري بدءًا من التسمية ووصولا إلى الاختلاف، خصوصا جنس الرواية، وإلى يومنا هذا لايزال الأدب النسوي يسعى للحصول على مشروعيته، ولإثبات هويته، وكذا تأكيد حضوره في الساحة الأدبية والنقدية.

تطرح إشكالية المصطلح، أو المصطلحات الناتجة عن الصيغ الترادفية الكثيرة التي عرفها مصطلح الأدب النسوي على مستويين، يتعلق المستوى الأول بعدم الاتفاق على مصلح واحد بسبب تداخله مع مصطلحات أخرى، تحمل في طياتها نزوعا سياسيا أو اجتماعيا، ويرتبط المستوى الثاني بمدى مشروعية المصطلح النقدية؛ إذ نجد من النقاد والأدباء من ينفي وجوده نفيا قاطعا، ومنهم من يقبله

ويثبت وجوده، والسبب يعود في ذلك إلى الصورة السلبية التي قدمتها الثقافة عن المرأة من جهة، وإلى الخلفية الغربية كأحد أهم الأسباب التي أدت إلى عدم ضبط المصطلح من جهة أخرى.

– تكشف المقاربة النظرية لمصطلح "الأدب النسوي" أنه مصطلح غربي الجذور، تشكل في الساحة الأدبية الغربية خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، نتيجة الحضور النسوي المكثف في الأدب الإنكليزي، وقد اكتنف هذا المصطلح كثير من اللبس والغموض أدى بالأدبيات العرب إلى الإنسياق وراء تنظيرات الناقدات الغربيات دون تمحيص أو غربلة، بل سعين إلى تقليدهن على مستوى الإبداع، دونما وعي وإدراك أن هذا النقد ذو خلفية غربية، وأنه ولد في بئة وثقافة تختلف في كثير من الحيثيات عن البيئة العربية.

– انقسمت مواقف النقاد والأدباء حول مسألة مدى توفر الكتابة النسوية على ملامح الخصوصية والتفرد، بين الإنكار والإقرار، ومن الموقفين انبثق موقف آخر يعترف بوجود خصوصيته، ويقبل بعدم ثبوتها مما أوقعه في فخ التناقض.

– ظهر الأدب النسوي في الجزائر متأخرا نسبيا، إذا ماقورن بمثيله في العالم العربي، وهو ظاهرة طبيعية فرضتها ظروف موضوعية، كتحسن ظروف المرأة الجزائرية، سواء ما تعلق بالتعليم أو العمل، وهو في موضوعه يدور في فلك المرأة، مع بعض الاستثناءات التي خرجت عن المألوف، وعمدت إلى تعرية المجتمع، والثورة على عاداته وأعرافه البالية.

– تنوعت أسئلة المتن الحكائي للرواية النسوية الجزائرية، حيث تراوحت بين العام والخاص، بأساليب فنية تتباين وطبيعة الموقف الراهن، فهي تتأسس على أشكال التصريح والإفصاح حينا، وعلى التلميح والإشارة أحايين أخرى، ومع هذا لاتزال الكتابة النسوية في الجزائر تسير بوتيرة بطيئة مقارنة بكتابة الرجل، وهذا يفسر الظروف الغامضة التي تعيشها المرأة الكاتبة في مسارها الإبداعي، إضافة إلى ضعف عامل المقروئية، وأثره السلبي على الإبداع النسوي في الجزائر.

– يعتبر الاسم المستعار أول أقنعة المرأة الكاتبة؛ إذ تستعير اسما آخر لنشر كتاباتها الإبداعية؛ لأجل تفادي المواجهة المباشرة مع الآخر، ولأنه يمنحها رحابة للقول والتعبير، ويساعدها على خرق المحظورات الذكورية، دون أن تتعرض للمطبات السياسية، أو الملاحقات الأمنية، ويحتل قناع تذكير العتبة النصية المرتبة الثانية؛ إذ تلجأ المرأة الكاتبة إلى الإستعانة بأقلام أدبية أو نقدية رجالية من أجل تقديم إصداراتها الإبداعية، وكأنّا بها تخشى الفشل إن هي قدمتها للساحة الأدبية مجردة من مقدمات رجالية، وهي في هذا تساهم في تحقير وتهميش قلمها الأنثوي، وفي تأكيد مزاعم المجتمع الذكوري بأنها قاصرة على ممارسة فعل الكتابة.

– يتمظهر الراوي المذكر بوصفه بوصفه قناعا من أقنعة الروائية الجزائرية في نمطين متمايزين، راوٍ يروي بظمير المتكلم، يؤدي دور البطولة، ويشارك في رسم مسار الأحداث في الرواية، وراوٍ يسرد بضمير الغائب، ومن خلال لعبة الضمائر تمارس المرأة الكاتبة لعبة التخفي حتى تتمكن من توصيل خطاباتها الإيديولوجية، وبتعبير آخر وظفت الروائية الجزائرية السارد المذكر وفق شروطها وقوانينها، وتبعا لذلك تمكنت من تسخيره لإعلاء صوتها، وإبراز خصوصية لغتها المؤنثة في المتن الروائي.

– شكلت قيمة الجسد أحد أهم أسئلة المتن الروائي الجزائري؛ إذ استخدمت الروائية الجزائرية جسدها وسيلة في الكتابة، وفق تنويعات نقدية مستقاة من معجم الجسد، لتنتج خطابا أنثويا محضًا يدين الآخر، ويسيطر عليه من خلال تجاوز الوصف الحسي المباشر لمفاتن الجسد، والاعتماد على عرض الجسد بعين الأنثى، بغية الوصول إلى الاحتفاء به، بتحريره وتحقيق رغباته.

– كان النص الديني أثر بارز في الرواية النسوية الجزائرية؛ إذ يعد بمثابة النبع الأول الذي استقت منه الروائية الجزائرية ما صاغته في كتاباتها من معان وأفكار، كونه جزء لايتجزأ من الفرد الجزائري، ولأن أغلب المتون الروائية اتخذت من العنف الإسلامي مدارا لحكاياتها، خاصة تلك التي اهتمت بتصوير فجيعة التسعينيات؛ إذ قامت الروائيات الجزائريات باستحضار ذاكرة النصوص الدينية، وإعادة صياغتها من جديد، بأسلوب فني يتلاءم وطبيعة الموقف الراهن المراد مقاربته.

– عُدّ التاريخ مصدرا مهما للنص النسوي، ومعبرا ثريا لنمو الرؤيا الإبداعية، وقد أدركت الروائيات الجزائريات هذه الأبعاد فيه؛ لذا عمدت إلى إلى استحضارها بطرق متعددة، وهذا الاستحضار كان بمثابة قناع من أجل تعرية الواقع، وانتقاد اللحظة الراهنة، وكشف زيفها.

– انفتحت الرواية النسوية الجزائرية على النصوص الأدبية المختلفة، وهذا يعكس لنا مقدرة الروائية الجزائرية، وسعة اطلاعها، غير أن طرق التفاعل النصي اختلفت من روائية إلى أخرى، فهناك من استحضرت النص الغائب بشكل استعراضي، يفتقد لحرارة التفاعل بين النصين، وهناك من انتزعتها من وضعيتها الأدبية، وأعادت بعثها بطريقة فنية في الراهن، وفي الواقع المعيش، وهنا مكمن الحداثة.

– شكل التراث بمختلف تمظهراته مصدرا استمدت منه الروائية الجزائرية أدواتها منه، من منطلق أن اللغة العادية تعجز في كثير من الأحيان عن نقل تطلعاتها الفنية والفكرية، لذا لم تجد المرأة الكاتبة بُدًّا من ولوج عالم التراث لإثراء تجربتها الروائية، ومنحها الحيوية والتدفق.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1- المصادر

المدونات

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط27، 2011.

2- أحلام مستغانمي: عابر سرير، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط9، 2010،

3- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط20، 2011.

4- إنعام بيوض: السمك لايبالي، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2004.

5- حسيبة موساوي: على ضفاف الحلم، مديرية الثقافة، سطيف، الجزائر، ط1، 2002.

6- ربيعة جلطي: الذروة، دار الحكمة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2014.

7- ربيعة مراح: النغم الشارد، المؤسسة الوطنية للفنون الجميلة، الجزائر، (د.ط)، 2003.

8- زهرة ديك: في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

9- زهرة ديك: بين فكي وطن، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، (د.ط)،2000 .

10- زهور ونيسي: لونجة والغول، مطبعة دحلب، الجزائر، (د.ط)، 1994.

11- زهور ونيسي: جسر للبوح وآخر للحنين، الطباعة العصرية، الجزائر، (د.ط)، 2007.

12- زهور ونيسي: يوميات مدرسة حرة، موفم للنشر، الجزائر، (د،ط)، 2007.

13- سارة حيدر: شهقة الفرس، منشورات الإختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

14- سميرة قبلي : بعد أن صمت الرصاص، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2008.

15- شهرزاد زاهر: بيت من جماجم، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، (د،ط)، 2000.
16- عائشة بنور: نساء في الجحيم، دار النخبة للطباعة والنشر والتوزيع، (د،ب)، ط2، (د،ت).
17- عائشة بنور: السوط والصدى، منشورات وزارة الثقافة، (د،ب)، (د،ط)، (د،ت).
18- عائشة بنور: اعترافات امرأة، منشورات دار الحبر، ط1، 2007.
19- عايدة خلدون: وحده يعلم، دار الكرز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.
20- عبير شهرزاد: مفترق الطرق، منشورات الإختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
21- غادة السمان: القبيلة تستجوب القنبلة، الأعمال غير الكاملة (12)، منشورات غادة السمان، بيروت، ط1، 1981.
22- فاطمة العقون: رجل وثلاث نساء، منشورات التبيين، الجاحطية، الجزائر، ط1، 1997.
23- فتيحة أحمد بوروينة: الهجالة، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2009.
24- فضيلة الفاروق : تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2009.
25- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتاب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
26- فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 2006.
27- منى بلشم: تواشيح الورد، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2012.
28- ياسمينة صالح: أحزان امرأة من برج الميزان، منشور جمعية المرأة في اتصال، الجزائر، (د.ط)، 2002.
29- ياسمينةح صالح: بحر الصمت، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2001.
30- ياسمينة صالح: وطن من زجاج، منشورات الإختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

الأعمال الشعرية

1- أبو علاء المعري: ديوان سقط الزاد، دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر الطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1957.

2- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة (أقول جديدة عن حرب البسوس)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1985.

2- المراجع

المراجع العربية

1- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، 1985.

2- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

3- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشرق، عمان،(د.ط)، 1995.

4- أحمد المديني: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، (د.ط)، 2000.

5- أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1982.

6- أحمد سيد محمد: المرأة في أدب العقاد، مكتبة البعث، قسنطينة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

7- أحمد عبد الحي: الشاعر والسلطة، ايتراك للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2004.

8- الأخضر بن السائح: سرد الجسد وغواية اللغة، (قراءة في حركية السرد الأنثوي)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

9- إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط3، 2004.

10- أدونيس: النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

11- أسامة فرحات: المونولوغ بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، (د,ط)، 1997.

12- أشرف توفيق: اعتراف نساء أدبيات، دار الأمين للنشر، الجيزة، مصر، ط1، 1989.
13- آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية، (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنشر والاختلاف، تيزي وزو، (د.ط)، 2006.
14- أمين بكري: شيخ البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار الملايين، ط2، 1984.
15- أنور الجندي: أدب المرأة العربية (القصة العربية المعاصرة)، مطبعة الرسالة، عابدين، (د.ط)، 2001.
16- آني أنزيو: المرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها (رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي)، تر: طلال حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992.
17- باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.
18- بثينة شعبان: 100 عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.
19- بثينة شعبان: المرأة العربية في القرن العشرين، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، (د.ط)، 2000.
20- بوشوشة بن جمعة: الأدب النسائي الليبي (رهانات الكتابة ومعجم الكتاب)، المغاربية للطباعة، ط1، 2007.
21- بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003.
22- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية التونسية، الدار المغاربية للطباعة والنشر، ط1، 2009.
23- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.
24- بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005.
25- جليلة الطرطير: كتابة الهوية الأنثوية في السيرة الذاتية العربية الحديثة، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، العدد 195، تونس، 2008.
26- جمال مباركي: التناص في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، (د.ط)، 2003.

27- حافظ صبري: أفق الخطاب النقدي (دراسة نظرية وقراءات تطبيقية)، دار شرقيات للنشر، مصر، ط1، 1996.
28- حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007.
29- حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
30- حفناوي بعلي: مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
31- حمدة خميس: مفهوم الأدب النسائي، جريدة الجزيرة، العدد 88-93، 2.2.1997.
32- خالد محمد خالد: رجال حول الرسول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
33- خديجة العزيزي: الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، ط1، 2005.
34- رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2003.
35- رشيدة بن مسعود: جماليات السرد النسائي، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006.
36- رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف (دراسة في كتابة النساء)، دار الهدى، دمشق، (د.ط)، 2001.
37- رفيق صيداوي: الكتابة وخطاب الذات (حوار مع روائيات عربيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
38- رئيسة موسى كريزم: عالم أحلام مستغانمي الروائي، دار زهران للنشر والتوزيع، ط1، 2011.
39- زكي نجيب محمود: قيم من التراث، دار الشروق، مصر، (د.ط)، (د.ت).
40- زهرة الجلاصي: النص المؤنث، دار سراس للنشر، (د.ط)، 2002.
41- زهرة كمون: الشعري في روايات أحلام مستغانمي، صامد للنشر والتوزيع، ط1، 2007.
42- زهور كرام: السرد النسائي العربي (مقاربة في مفهوم الخطاب)، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004.

43- سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ب)، (د.ط)، 2002.
44- سعاد عبد الله العنزي: صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة (دراسة نقدية)، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، ط1، 2010.
45- سعد البازعي: سرد المدن، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2009.
46- سعيد سلام: التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010.
47- سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة (نمو ممارسة أدبية جديدة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2002.
48- سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب(، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985.
49- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
50- سلوى السعداوي: عشق الذات عشق الجسد في رواية نخب الحياة لأمل مختار، صورة المرأة في الرواية العربية، منتدى الروائيين العرب، دار سحر للنشر، ط1، 2005.
51- سيد محمد السيد قطب وآخرون : في أدب المرأة، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 2000.
52- شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
53- شريبط أحمد شريبط: الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي 1943-1972، وزارة الاتصال والثقافة.
54- الشريف حبيلة: الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010.
55- شرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف (قراءة في كتابات نسوية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، ص1998.

56- شرين أبو النجا: نسائي أو نسوي، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة، (د.ط)، 2002.
57- صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط2، 2009.
58- صلاح صالح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003. عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب)، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
59- عبد الحميد عقار: الكتابة النسائية (محي الأنا محكي الحيا)، صوت الفردانية، مجموعة من الكاتبات، اتحاد كتاب المغرب، يوليوز 2007.
60- عبد الرحمان بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر(تحليل الظاهرة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.
61- عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف (دراسة في السرد النسائي)، مركز الحضارة الغربية، القاهرة، ط1، 2002.
62- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1999.
63- عبد الكريم الخطيبي: الرواية المغربية، تر: محمد برادة، منشورات المركز الجامعي للبحث، الرباط، (د.ط)، 1971.
64- عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، (د.ط)،1995.
65- عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
66- عبد الله الغدامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2006، ص8.
67- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، (د.ط)، 1998.
68- عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار أزمنة، الأردن، ط1، 2005.

69- عامر مخلوف: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، دار الأديب للنشر والتوزيع دهران، الجزائر، ط1، (د.ت).
70- عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، القاهرة، ط1، 1981.
71- عبير شهرزاد: مفترق العصور، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
72- مجموعة من المؤلفين: كوجيتو الجسد، إشراف: جمال مفرج، دراسات في فلسفة ميرلو بونتي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.
73- عز الدين إسماعيل: آفة معرفية في الإبداع والنقد والأدب، النادي الأدبي الثقافي، جدة، (د.ط)، 2003.
74- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، المكتبة الأكاديمية، (د، ب)، ط1، 1995.
75- عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، 1991.
76- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ط)، 1997.
77- فاضل ثامر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشوؤن الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.
78- فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقدية (الرواية بالمغرب مصادرها العربية والأجنبية)، نشر الفنك، الدار البيضاء، (د.ط)، 1989.
79- فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة، (المواجهة وتجليات الذات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
80- فاطمة حسين العفيف: الشعر النسوي المعاصر (نازك الملائكة، سعاد الصباح ونبيلة الخطيب) نماذج، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.
81- فتيحة أحمد بوروينة: الهجالة، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2009.
82- فريدة ابراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، (دراسة نقدية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2012.

83- محمد أطميش: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية للشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد، بغداد، (د.ط)، 1982.
84- محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000.
85- محمد الداهي: الحقيقة الملتبسة (قراءة في أشكال الكتابة عن الذات)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2007.
86- محمد القاضي: تحليل النص السردي، دار الجنوب للنشر، تونس، (د,ط)، 1998.
87- دراج وآخرون: أفق التحولات في الرواية العربية (دراسات وشهادات)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.
88- قدامة بن جعفر: نقد النثر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ط)، 1979.
89- ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، مؤسسة حسين راس الجبل للنشر والتوزيع، قسنطينة، (د.ط)، 2016.
90- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
91- محمد حسين الأعرجي: فن التمثيل عند العرب(سلسلة الموسوعة الصغيرة)، وزارة الثقافة بغداد، (د.ط)، 1987.
92- محمد خطابي: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
93- محمد سالم محمد أمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نقدية تطبيقية في سمنطيقا السرد)، الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2008.
94- محمد شاهين: آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001. نجيب العوفي: هل ثمة رواية مغربية؟، جماعة من المؤلفين، الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)، مختبر السرديات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1996.

95- محمد غرناط: الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية (قراءة مغربية)، رابطة أهل القلم، منشورات الثقافة، سطيف، الجزائر، الجزائر، ط1، 2008.
96- محمد معتصم: المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004.
97- محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف (في المرأة، الكتابة والهامش)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، (د.ت).
98- محمود طرشونة: الرواية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2003.
99- مصطفى عبد الغاني: قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999.
100- معجب الزهراني: صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، تأليف جماعي، أفق التحولات في الرواية العربية (دراسات وشهادات)، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1، 1999.
101- منير الحافظ: الجنسانية (أسطورة البدء المقدس-دراسة-)، دار الفردق، دمشق، سوريا، ط1، 2008.
102- ميجان الرويلي: سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2002.
103- نازك الأعرجي: صوت الأنثى (دراسة في الكتابة النسوية العربية)، دار الأهالي، دمشق، (د.ط)، 1997.
104- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د.ط)، 2002.
105- ناصر لوحيشي: الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الطليعة، الجزائر، ط1، 2004.
106- ناصر معماش: خصوصية الشعر النسوي الجزائري المعاصر (دراسة في بنية الخطاب –نقد-)، دار آذار للطباعة والنشر والتوزيع، العلمة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
107- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2003.
108- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

109- نجلاء نسيب: الاختيار، تحرر المرأة عبر أفعال سيمون دوبوفوار وغادة السمان، دار الطليعة، بيروت، ط1، جانفي 1991.
110- نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة، دار النشر الغربية، (د.ب)، (د.ط)، 1980.
111- نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى رواية المرأة العربية وبيلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1985-2004)، دار الفارس، بيروت، ط1، 2004.
112- نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)، 1982.
113- نعيمة هدى المدغري : النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، منشورات فكر دراسات وأبحاث، الرباط، المغرب، ط1، 2009 .
114- نهال مهيدات : الآخر في الرواية النسوية العربية (في خطاب المرأة، الجسد، والثقافة)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2008.
115- وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008.
116- يحيى بوعزيز: المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، (د.ط)، 2001.
117- يسرى مقدم: مؤنث الرواية (الذات، الصورة، الكتابة)، دار الجديد، بيروت، (د.ط)، 2005.
118- يمنى العيد: في القول الشعري، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2008.
119- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي (سلسلة دراسات نقدية)، دار الفارابي، بيروت، (د.ط)، 1990.

المراجع المترجمة

1- بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، أبو ظبي، ط1، 1995.
2- تزفيتان تودورف: المبدأ الحواري (دراسة في فكر ميخائيل باختين)، تر: فخري صالح، الدار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، 1992.

3-تزفيطان تودوروف: مقومات الحكاية الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد10، ربيع 1990.
4-جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.
5-جانيت تود: دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي، تر: ريهام حسين ابراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.
6-جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.
7-عدة مؤلفين: موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة للدراسات والنشر، بيروت، (د.ط)، 1983.
8-فان دايك: النص والسياق (استقصاء في الخطاب الدلالي والتداولي)، تر: عبد القادر قنيني، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، (د.ط)،2000.
9-فليب لوجون: السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، ترجمة وتقديم: عمر علي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
10- ك.م.نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، (د.ب)، ط1، 1996.
11- كارل غوستاف يونغ: جدلية الأنا واللاوعي، تر: نبيل محسن، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1997.
12- كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، تر: خميسي بوغرارة، منسورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، (د.ط)، 2004.
13- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.
14- ميلان كونديرا: فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 1999، ص37.
15- واين بوت وآخرون: نظرية السرد من جهة النظر إلى التبئير، تر: ناجية مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، (د.ب)، ط1، 1989.

المعاجم

1-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، مج12.

2-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، مج4.

3-مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2005، مادة(قنع).

4-مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

المجلات والدوريات

أ- المجلات

1-مجلة مقاليد، منشورات جامعة ورقلة، العدد 2، 2011.

2-مجلة عالم الفكر، العدد3، 1985.

3-مجلة الثقافة العالمية، السنة 2، نوفمبر 1982، العدد7، المجلد 2.

4-مجلة فصول، مج1، العدد4، 1981.

5-مجلة آفاق، المغرب، أكتوبر 1983، العدد12.

6-مجلة الثقافة، الرواية الجزائرية (مسارات وتجارب)، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، العدد 118، فبراير 2004.

7-مجلة فكر ونقد، العدد11، 1998.

8-مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد1، 2004.

9-مجلة آفاق، العدد 67، 2002.

10- جريدة البصائر، ديسمبر 1954، الجزائر، العدد 297.

11- مجلة الكاتبة، العدد الثاني، كانون الثاني/يناير، السنة الأولى، 2004.

12- مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مارس 2003، العدد407.

13- مجلة عالم الفكر، العدد 2، 2003.
14- مجلة المعنى، المركز الجامعي خنشلة، جوان 2008،العدد1.
15- مجلة المجاهد الثقافي، الجزائر، 1971، العدد 17.
16- مجلة الفكر العربي المعاصر، ربيع1985، العدد34.
17- مجلة آداب المستنصرة، ع7، 1982.
18- الثقافة، مجلة تصدرها وزارة الاتصال والثقافة، العدد 144، السنة الثانية والعشرون، الجزائر 1997.
19- مجلة الفكر العربي المعاصر، ربيع 1985، العدد 34.
20- مجلة أدب ونقد، العدد 135، نوفمبر 1999.
21- مجلة الدوحة، قطر، س1، ع7، ماي 2008.
22- مجلة آفاق، المغرب، أكتوبر 1983، العدد12.
23- مجلة مقاليد، العدد8، جوان 2015.
24- مجلة نزوى، العدد24، يناير 2005.
25- مجلة فكر ونقد، العدد5، 2005.
26- مجلة الطريق، نيسان 1975، العدد 4.
27- مجلة روافد، عدد خاص بالمرأة والإبداع، منشورات مارينو، العدد1، 1999.

ب- الجرائد

1-جريدة البصائر، 24 ديسمبر 1954، الجزائر، العدد 298.
2-أسبوعية الشروق الثقافي، 24 مارس 1994، الجزائر، عدد 97.
3-جريدة البصائر، 14 مارس 1955، الجزائر، العدد 310، ص7.
4-جريدة الشعب 4 مارس1981، الجزائر.
5-جريدة الجمهورية (وهران)، بتاريخ 13 سبتمبر 1979.
6-جريدة البصائر، 24 جانفي 1955، العدد 301، ص4.
7-جريدة الثورة، الملحق الثقافي، العدد 125، دمشق.

ج- الدوريات

1- دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف، ماي 2003، العدد 3.

الملتقيات والندوات

1-زهور ونيسي: بعض من تجربة، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة برج بوعريريج، 2009.

2-فيصل الأحمر: تأنيث النص (في خصوصيات الرواية النسائية الجزائرية)، بحوث ندوة المرأة العربية والإبداع في الألفية الثالثة (2000-2009)، رابطة الأدباء في الكويت، الكويت، "3-5ماي2009.

3-محمد بن زاوي: الأدب النسوي في ميزان النقد الجديد، النقد العربي المعاصر المرجع والتلقي، كتاب ملتقى الخطاب النقدي المعاصر قضاياه واتجاهاته، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، مارس 2004.

المراجع باللغة الأجنبية

1-Ahlem Mostghanmi : Algérie Femme et écriture ; d'harmaltan ; Paris ; 1985 .

2-Bourqia Rahma : Femmes et Fecondite ; Afrique Orient ; Casablanca ; 1996 ;

3-Dubois(et autre) : Dictionnaire étymologique et historique et historique du Français, editions Larousse, 2006 .

4-English Language Teaching For Arab World. Oxford University Press..

5-Pierre Ripert : Dictionnaire des auteurs classiques, Maxi-livres,2002.

المواقع الإلكترونية

1- www.alwatanvoice.com/arabic/news/2004/03/08/3887.html .

2- http://www.nizwa.com/brose45html .

3- http://www.kuwaitculture.org/qurain13/word/yosra.doc .

فهرس

الموضوعات

الفهرس

مقدمة أ ب ج د ه و ز

الفصل الأول: تحديد مصطلحات ومفاهيم البحث 2

تمهيد 2

أولا: مقاربة نظرية لمصطلح القناع 3

1- مفهوم القناع 3

أ- المدلول اللغوي لمصطلح القناع 3

ب- المفهوم الاصطلاحي للقناع 7

2- دوافع التقنع 11

3- بنية القناع 15

4- وظائف القناع 21

5- بين القناع والرمز 24

ثانيا: الأدب النسوي: إشكالية المصطلح وملامح الخصوصية 32

1- الأدب النسوي: قراءة في المصطلح 32

2- الأدب النسوي بين جدلية الغياب والحضور 45

3- الخلفية الفلسفية لمصطلح الأدب النسوي 66

4- الأدب النسوي: ملامح الخصوصية وأسئلة الاختلاف 79

أ- المرأة وهاجس الكتابة 80

ب- الموقف الأول: المرأة تكتب بنمط مغاير 85

ج- الموقف الثاني: نفي الخصوصية عن كتابة المرأة 99

د- الموقف الثالث: الخصوصية في الكتابة النسوية غير ثابتة 107

الفصل الثاني: الرواية النسوية الجزائرية وخلفيات التشكل 114

تمهيد 114

1- خلفيات التشكل 115

2- قضايا المرأة في الكتابة النسوية 131

أ- قضية المرأة 132
1- الحب...بؤرة الكتابة النسوية 133
2- المرأة... والجسد/الجنس 140
3- المرأة... وهواجس العقم والأمومة والطلاق 153
ب- المرأة والمشهد السياسي في الجزائر 166
ج- الآخر في كتابات المرأة الجزائرية 192
3- موقع الرواية النسوية الجزائرية في الإبداع الأدبي 200
4- الرواية النسوية الجزائرية وأسئلة القراءة 205
الفصل الثالث: الرواية النسوية الجزائرية وأقنعة الكتابة 215
تمهيد 215
1- قناع الاسم المستعار 216
2- تذكير العتبة النصية 237
3- تقنية الرجل السارد ولعبة التخفي 248
4- شعرية الكتابة بالجسد 287
الفصل الرابع: التعالق النصي في الرواية النسوية الجزائرية 314
تمهيد 314
1- تمثلات الخطاب الديني في الرواية النسوية الجزائرية 319
2- المرأة الكاتبة وقناع التاريخ 342
3- التفاعل النصي الأدبي في السرد النسوي الجزائري 367
4- حضور التراث الشعبي ودلالته في الرواية النسوية الجزائرية 393
الخاتمة 422
قائمة المراجع 427
فهرس الموضوعات 443
الملخص بالعربية
الملخص بالفرنسية
الملخص بالإنجليزية

ملـخص:

يعـالج هـذا البحـث موضـوع القنـاع في الروايـة النسـوية العربيـة الجزائريـة المعاصـرة، باعتباره تقنية مستحدثة في الممارسة الأدبية العامة، والكتابة الروائية النسوية بوجه خاص، وهو وسيلة فنية قديمة قد العملية الإبداعية، غير أ، المرأة الكاتبة غلبتها على تجربة الكتابة لديها بصورة ملموسة، بُغية الانتقال من بلاغة الوضوح إلى بلاغة الغموض، في سعيها الدؤوب لابتكار وسائل فنية جديدة، تُثري بها لغتها التعبيرية، وتخفف من حدة الغنائية والمباشرة في القول والتعبير، خاصة أثناء طرقها للقضايا المحظورة، التي ماينبغي لها الاقتراب منها، وسط مجتمع ذكوري متغطرس، يعمل على إقصائها من الفعل اللغوي، واستبعادها عن الممارسة الابداعية، في مقابل ذلك تسعى المرأة الكاتبة لتأسيس نمط مغاير في الكتابة، قوامه تغيير السائد، وفق برنامج مسطر، هدفه الرفض التام للسلطة الذكورية البطريكية المهيمنة على الأدب في شكله العام، ثم تحرير المرأة من القيود التي تعيق تفكيرها، وبالتالي تحرير قلمها من السيطرة الذكورية، هذا النمط الجديد بدأت ملامحه تظهر في الساحة الأدبية، يفعل شجاعة المرأة وتجرئها على دخول عالم الكتابة، معتمدة في ذلك على وعي معرفي، يركز على فعل المستور، وكشف المسكوت عنه، عن طريق مخاتلة النص الذكوري ومراوغته، وفق استراتيجية محكمة، عملت المرأة الكاتبة على نسج خيوطها بدقة محكمة، وعناية فائقة، معتمدة في ذلك على أشكال التقنع المختلفة، بدءًا بالاسم المستعار، ووصولا إلى التفاعل النصي بين النصوص، ومرورا بالراوي المذكر، والكتابة بالجسد، التي يعجز المجتمع الذكوري عن فك رموزها وشفراتها، وهي في كل هذا تسعى إلى تكذيب مزاعم الثقافة في أن الأدب منجز ذكوري، وإلى إثبات هويتها الأنثوية وتأكيد حضورها في المجال الإبداعي.

Résumé

Cette recherche traite le sujet du masque dans la littérature féministe arabe algérienne contemporaine, comme une technique moderne dans la pratique littéraire en général, et l'écriture féministe en particulier. C'est un outil artistique qui est aussi vieux que le processus créatif, mais l'écrivain féministe l'annulé au détriment de son expérience d'écriture de manière concrète, afin de passer de l'éloquence de la clarté à celle de l'ambiguïté, en sa tentative diligente de créer de nouveaux moyens artistiques, d'enrichir son langage expressif, et de soulager le lyrisme et la franchise dans la parole et l'expression, surtout lorsqu'il s'agit de questions interdites, qu'elle ne devrait pas aborder, au milieu d'une société masculine arrogante qui cherche à l'exclure de l'acte de la parole et de la garder hors de la pratique créative. D'autre part, l'écrivain féministe cherche à établir un style d'écriture différent, basé sur le changement de la prédominance, selon un programme souligné qui vise à rejeter le l'autorité masculine patriarcale dominante sur la littérature dans sa forme générale, puis libère la femme des contraintes qui l'empêchent de penser Et donc la libération de sa plume du contrôle de la masculinité. Les caractéristiques de ce nouveau style ont commencé à apparaitre dans la scène littéraire en raison du courage de la femme et de sa tentation de pénétrer le monde de l'écriture, reposant sur la connaissance du savoir, basée sur l'exposition du caché et révélant le non-dit, par tremper le texte masculin et l'évoquer, conformément à une stratégie ferme, l'écrivain féministe a tissé ses fils avec une grande précision et extrême délicatesse, en s'appuyant sur diverses formes de persuasion commençant par le pseudonyme puis l'intertextualité entre les textes, en passant par le narrateur masculin, et l'écriture avec le corps, que la société masculine ne peut déchiffrer ses codes. Dans tout cela, l'écrivain féministe cherche à réfuter les revendications culturelles selon lesquelles la littérature est masculine et à prouver son identité féminine et à affirmer sa présence dans la sphère créative.

Summary

This research deals with the subject of the mask in contemporary Algerian Arabic feminist literature, as a modern technique in literary practice in general, and feminist writing in particular. It is an artistic tool that is as old as the creative process, but the feminist writer has overruled it on the expense of her writing experience in a concrete way, in order to make a transition from the eloquence of clarity to that of ambiguity, in its diligent attempt to create new artistic means, enriching its expressive language and alleviating lyricism and directness in speech and expression, especially when dealing with banned issues, which she should not approach, in the midst of an arrogant masculine society, working on excluding her from the speech act and keeping her out of the creative practice. On the other hand, the feminist writer seeks to establish a different style of writing based on the change of the prevailing, according to an underlined program that aims at the rejection of the patriarchal masculine authority dominant over literature in its general form, and then frees the woman from the constraints that hinder her thinking, and thus the liberation of her pen from the control of masculinity. The features of this new style began to appear in the literary scene due to the courage of woman and her temptation to penetrate the world of writing, relying in that on awareness of knowledge, based on exposing the concealed, and revealing the unspoken, through deceiving the masculine text and dodging it, in accordance to a firm strategy, the feminist writer has woven its threads with high accuracy and extreme delicacy, relying on various forms of persuasion starting from the pseudonym to the intersexuality between texts, passing by the masculine narrator, and writing with the body, which the male society cannot decipher its codes. In all this, she seeks to refute cultural claims that literature is masculine and to prove its feminine identity and to assert its presence in the creative sphere.