

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد لمين دباغين _ سطيف 2

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة

مقدمة لنيل شهادة

دكتوراه العلوم

التخصص: أدب عربي معاصر

إعداد الطالبة: ليندة مسالي

عنوان الأطروحة

المتخيل السرد في الرواية النسوية الجزائرية

المشرف أد . بلعلى آمنة

جامعة تيزي وزو

أعضاء لجنة المناقشة:

| الاسم واللقب | الرتبة | الجامعة | الصفة |
|-------------------|---------------|----------------|--------------|
| أ.د. سفيان زدادقة | أستاذ | جامعة سطيف 2 | رئيسا |
| أ.د. بلعلى آمنة | أستاذ | جامعة تيزي وزو | مشرفا ومقررا |
| أ.د. كحلوش فتيحة | أستاذ | جامعة سطيف 2 | ممتحنا |
| أ.د. راشدي حسان | أستاذ | جامعة سطيف 2 | ممتحنا |
| د. هداية مرزق | أستاذ محاضر أ | جامعة سطيف 2 | ممتحنا |
| د. داودي سامية | أستاذ محاضر أ | جامعة تيزي وزو | ممتحنا |

2016/2017

قال الله عز وجل:

{فَاسْتَجَابَ لَهُمْ رَبُّهُمْ أَنِّي لَا أُضِيعُ عَمَلَ عَامِلٍ مِّنْكُمْ
مِّنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَىٰ بَعْضُكُمْ مِّنْ بَعْضٍ .}

(آل عمران : الآية 195)

اهداء خاص

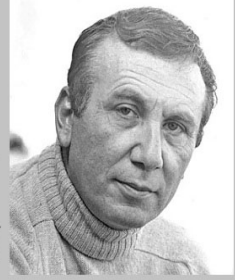
إلى كل من يقدر في المرأة الأنوثة والعقل والوفاء والوجود والهوية والتكامل لا
الاضافة والدونية والجسد تحية الى كل من يعرفه معنى أن تكون موجودا وحرا فكريا وجسدا
ولغة.

انني اؤمن بأن خطيئة المرأة تعادل
خطيئة الرجل ، وان ليس هنالك
خطيئة (مؤنثة) لا تغتفر ، وخطيئة
(مذكرة) تغتفر ، وان علينا أن نعيد
النظر في مفاهيمنا الأخلاقية
بأكملها وعلى رأسها مفهوم الخطيئة



غادة السمان / Hekams.com

مكياج المرأة يجب أن
يكون مكياجاً ثقافياً
لأحبّها، أنا لا أستطيع أن
أحتمل امرأة جميلةً وغيبيةً



نزار قباني / Hekams.com

من الخطأ أن تنتظر المرأة
من الرجل أن يبني لها
العالم الذي تتمناه بدلاً
من أن تخلق هي عالمها



أنابيز نين / Hekams.com

إن قلة عدد النساء والفتيات
المصتمات بعقولهن، هي ظاهرة
موجودة في المجتمع العربي وهي
ظاهرة لا تدل على أن المرأة ناقصة
عقل ولكنها تدل على أن التربية التي
تلقتها البنت منذ الطفولة، تخالف
منها امرأة تافهة التفكير.

نوال السعداوي



مقدمة:

مع مطلع العصر الحديث حدثت تغييرات كبيرة في الثقافة العربية، حيث اكتسحت الرواية المشهد الثقافي وأغنته، بانفتاحها على مختلف أشكال التعبير الحدائي وبعوالمها المتخيلة التي تستدعيها لتقدم إجابات على أسئلة الراهن سياسيا واجتماعيا، كما تدفقت على الساحة الأدبية تجارب نسائية في حقل الرواية تميزت شكلا وموضوعا، ويكفي في هذا الصدد أن نشير إلى قائمة طويلة من الأسماء بزغت حديثا، نذكر منها على سبيل المثال: غادة السمان، وحنان الشيخ، ومسعودة أبو بكر، وأحلام مستغانمي، وفضيلة الفاروق، ولىلى الأطرش، وخنائة بنونة وياسمينه صالح، وغيرهن، وقد أدى هذا التميز إلى إقبال الجمهور عليها والاهتمام بها قراءة ونقدا في مختلف الدراسات والملتقيات.

لم يقف الأمر عند هذا الحد، بل اتجهت الرواية النسوية الحديثة تحت إلحاح الحاجة إلى تمكين الذات وتحقيق الهوية نحو تحطيم متخيلها الكلاسيكي وبناء نموذج أكثر تحررا قصد جعل المتخيل السردي وسيلة لإعادة تشييد هويتها الثقافية، وهذا يؤكد أن إبداعاتهن الروائية لم تكن بعيدة عن التحولات التي عرفت الرواية العربية في الآونة الأخيرة، فقد خطت الخطوات ذاتها محاولة تجريب مختلف أشكال المحكي الحدائي، وظهر هذا بشكل واضح في متخيلها السردي .

هذا ما نسعى إلى رصده في مشروعنا هذا الموسوم بـ " المتخيل السردي في الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة بوصفها رافداً هاماً من روافد الثقافة العربية، فمع مطلع الألفية الثالثة فرضت الرواية النسوية الجزائرية نفسها على المشهد الثقافي المغربي — بل والعربي بشكل عام، ويحق القول إنها قد حققت تراكماً يفرض مساءلة متخيلها السردي.

واختيارنا لهذا النوع من الكتابة لم يكن وليد هذه المرحلة، فقد سبق وأن تعرفنا على الكاتبة "أحلام مستغانمي" في بحث الأكاديمي السابق، حينها أعجبنا بأنوثة السرد التي

ظهرت في رواياتها، وقد هالنا التشكيك الذي أُحيط بروايتها الأولى "ذاكرة الجسد"، وتساءلنا عن سبب نسبتها إلى الرجل بالذات، هل وراء ذلك رغبة في نفي وجودها كأنتى؟ ، أم استنكار احترافها الكتابة بلغة الآخر؟، هنا تشكلت لدينا رغبة في اكتشاف خصوصية كتابة المرأة والتي ستمكنها من إلحاق نصها بها دون أن يكون ذلك سبباً ينتقص من قيمتها الإبداعية.

وأن تكون الرواية النسوية الجزائرية موضوع اهتمامنا في هذه المقاربة، فذلك لأنّ موضوعها أولاً يشبهنا كامرأة، ويُعزز ثقتي في نفسي ثانياً كون المرأة اقتحمت عالم المجتمع فكرياً وثقافياً واجتماعياً، وأضحت تتوقع في أعلى الدرجات الوظيفية، وبهذا تمكنت من استرداد عالم الحكي الشهرزادي ضاربة عرض الحائط كل تلك الخلفيات التي حالت دون دخولها إلى الحياة في أوسع ميادينها العلمية والعملية.

وقد قادتنا قراءتنا للرواية النسوية الجزائرية إلى اختيار ستة نماذج روائية، هي "بحر الصمت" لـ "ياسمينه صالح" 2001، "عابر سرير" لـ أحلام مستغانمي 2004، "أسفل الحب" لـ "أمينة شيخ" 2009 ، "مفترق العصور" لـ "عبير شهرزاد" 2008، "النغم الشاذ" لـ "ربيعة مراح" 2003، "رجالي" لـ "مليكه مقدم" 2007، ويبقى اختيارنا لها خاضعا لمعايير محددة تتعلق بموقعها في تاريخ الرواية النسوية الجزائرية من حيث انتمائها جميعا إلى الفترة المعاصرة ، فضلا عن التشابه الذي ظهر في طريقة سردهن للحكاية، وهذا ما قد يفتح مجالا للاستفسار عن مدى أهمية التقنيات السردية فيها.

نشير إلى أن كل رواية منها تُعرج على فترة زمنية معينة من تاريخ الجزائر، فلئن كانت أهم الأحداث التي احتضنتها "بحر الصمت" تعالج إفرازات الثورة التحريرية على الصعيد السياسي، فإن رواية "عابر سرير" تؤطر للأزمة الدّموية التي عصفت بالجزائر إبان التسعينيات، لتقف "أسفل الحب" على ميثاق المصالحة الوطنية وانعكاساته على المجتمع الجزائري.

أما رواية "مفترق العصور"، فتحدثنا عن الخونة الجزائريين الذين ساندوا فرنسا إبان الثورة، لتُدخلنا "مليفة مقدم" إلى عالم الاختلافات الثقافية والدينية والجنسية بين المجتمع الجزائري والغرب، وفي كل الروايات المذكورة كانت المرأة الجزائرية تحضر بكل ظروفها الاجتماعية والنفسية.

والروايات بذلك مختلفة، ومع أن الأمر لا يتعلق هنا بمحاولة إحاطة شاملة بطبيعة التجربة النسوية في الجزائر، وإنما رصد أهم الخصائص التي ميزت الروايات لنعدهما بمثابة معالم تمكنا من الإلمام بطبيعة المتخيل السردي وبتقنيات الكتابة السردية، إلا أننا نقر بأن التركيز على هذه النماذج ليس كافياً للإجابة عن أسئلة المتخيل في الرواية النسوية الجزائرية، نظراً لوجود نماذج أخرى قد تكون أكثر تمثيلاً.

وفي ضوء ذلك، انشغلت الدراسة بأسئلة عدة مثل: كيف تمثلت الرواية النسوية الجزائرية متخيلها السردية؟، وما هي الآليات التي تتحكم في تشخيصها الحكائي وطريقتها السردية؟، وهل يمكننا الوقوف على سمات معينة للكتابة النسوية؟.

إن الإجابة عن هذه الأسئلة ليس بالأمر الهين كما يعتقد بعض الباحثين، لذا فنحن نقر بصعوبة الدراسة منذ البداية، فموضوع المتخيل السردية لا ينطلق من فراغ وإنما هناك إرهاصات أولية تساعده على ذلك، فضلاً عن أن هناك تقنيات خاصة تتحكم في الكتابة الروائية النسوية، ما يجعل هذه الكتابة ذات خصوصية، فهي تتشابه من جهة أنها تحمل نفس الالتزامات وتعاني من نفس القضايا التي تتحدث عن همّ الأنثى والذات الإنسانية، لكنها تختلف أيضاً في طريقة تشكيل متخيلها الروائي نظراً لاختلاف تقنيات السرد، وتعدد الأساليب التي تلجأ إليها الكاتبة المرأة لاستخدامها كي تتجنب التحدث مباشرة .

ولئن كان الغرض من بحثنا هذا هو تحديد خصائص الكتابة النسوية الجزائرية انطلاقاً من التقنيات الشكلية والشواغل الموضوعاتية، فإن اختيار المتخيل السردية كان ضرورياً للبحث عن الخلفيات التي تستند إليها الكاتبة الجزائرية في بناء عالمها الروائي، فهي بحاجة إلى هذا المتخيل لكي تؤسس لوجودها السردية، ثم إن مرجعيات المتخيل التي

تتشكل منها الكتابة، ستمكننا من التعرف على السياقات السياسية والتاريخية التي تُغذي هذه الكتابة، وبالتالي معرفة الأنساق الثقافية التي يُخفيها الخطاب، ذلك أن المُتخيل في الكتابة المعاصرة اكتسب مفهوماً جعله يتجاوز محطاته السابقة إلى مُعانقة أبعاد الجماعة الثقافية.

ولما كان الاهتمام بالأدب النسوي أحد مُنتجات النقد الثقافي، فقد رأينا أن نستعين به للكشف على السياقات الاجتماعية والثقافية التي شكلت المرجعية الفكرية للكتابة، فهو يُساعدنا على وضع النص في سياقه الثقافي الذي أنتجه باعتبار النص علامة ثقافية قبل أن يكون قيمة جمالية، والبحث عن الأنساق المضمرّة التي يَنطوي عليها الخطاب، كما يُمكننا من الاستفادة من مختلف توجُّهات النقد المعاصر وإجراءاته التأويلية الكاشفة عن الروابط بين السرد والمُنتج الثقافي، هذا دون أن ننسى أن الوقوف على أهم التمثيلات التي تطرحها الرواية النسوية الجزائرية، يُلزمنا باستثمار آلية التمثيل التي يطرحها النقد الثقافي في صلب بنائه النظري.

أما عن محتوى البحث، فتطلب منا تقسيمه إلى مقدمة ومدخل نظري، إضافة إلى ثلاثة فصول وخاتمة وقائمة مرفقة بمصادر ومراجع البحث. تأتي المقدمة بمثابة إطلالة على عالم الدراسة، بعدها يُطالعنا "مدخل نظري" عكفنا فيه على تحديد مصطلحات البحث، خصّصنا "المبحث الأول" منه لمناقشة إشكالية المصطلح المفهومي لنظرية الكتابة النسوية، وذلك قصد مناقشة هذه الإشكالية، من ناحية وتحديد الموقف المنهجي لدراستنا من ناحية أخرى. فالدراسات التي اطَّلعنا عليها في هذا الموضوع، لا تكاد تجمع على مفهوم واحد، بل إنَّ غياب التحديد الدقيق لمُصطلح الكتابة النسوية ساهم في شيوع مفاهيم مختلفة، هي المؤنث/النسوي/النسائي، لذا يجب تحديد معناها لإزالة اللبس.

يقف "المبحث الثاني" على أهم إنجازات الرواية النسوية الجزائرية في مجال الكتابة مع عرض لأهم الدراسات النقدية التي طالتها بالدراسة والتعقيب. بعدها تطالعنا ثلاثة فصول تطبيقية، يطالعنا "الفصل الأول" المعنون بـ "آليات السرد بين التخفي

والتجلي"، بدراسة لأهم التقنيات الشكلية والفنية التي تستعين بها الكاتبة في كتابة نصها الإبداعي، ذلك أن الروائية الجزائرية في نقلها للعالم الثقافي الذي تنتمي إليه بقيمة الجمالية والمعرفية، لجأت إلى طريقة خاصة في التعبير استنادًا إلى تقنيات مختلفة في الكتابة السردية، وهذا يسير بنا إلى طرح السؤال التالي: ما هي الوسائل الفنية التي تستعملها الروائية الجزائرية في تشكيل عوالمها السردية؟.

للإجابة على مثل هذه التساؤلات انتظم الفصل في ثلاثة مباحث أساسية نترصد قدر الإمكان أساليب المرأة في الكتابة، اهتمنا في المبحث الأول منها: بـ "عتبات تجلي الهواجس الأنثوية"، وهي تُعنى بأهم المفاتيح اللغوية الجمالية التي تشكل عالم الرواية الحكائي، فقمنا بقراءة بعض العتبات المتمظهرة في الغلاف كي نتبين مدى مساهمتها في التعبير عن هواجس الأنوثة ومواجهتها بسبب الأنساق الثقافية التي تشكلها جسدا وتختزلها في الإضافة.

سعيًا في المبحث التالي: الذي عنوانه "التموقع ضمن الفضاء المغلق" إلى كشف مدى تحكّم الإيديولوجية الذكورية في طريقة توزيع الشخصيات الأنثوية ضمن الفضاء المكاني وعلاقة المرأة بالفضاء المغلق المحاصر بالأعراف والقيم الذكورية، والبحث عن الأسباب التي تدفع بالمرأة إلى اختراق محدودية المكان والتمرد على السائد الاجتماعي. جاء المبحث الثالث الموسوم بـ "أساليب التخفي وتجليات الأنوثة" مُترصدا ظاهرة السرد، إذ يبدو أن الكاتبات كتبن سردهن مُحتميات بوسائل فنية أهمها شعرية السرد، والتخفي وراء ضمير الغائب، والسارد/الرجل.

وبعد أن كانت لنا وقفة حول بعض التقنيات السردية (الشكلية) التي استعانت بها الكاتبة المرأة لبناء عالمها المتخيل، رأينا أن نخصص الفصل الثاني للحديث عن "موضوعات السرد الأنثوي" من أجل مساءلة هواجس المرأة في الكتابة ومعاينة الموضوعات التي استأثرت باهتمامها من دون أن يُفرد لها الذكر أي اهتمام في كتاباته. يتضمن الفصل مبحثين، يُعالج مبحثه الأول: تمثيلات الأنوثة في الكتابة النسوية الجزائرية

عن طريق عرض التوضعات التي تتخذها الشخصية الأنثوية للتعبير عن هويتها، ويتعلق الأمر بالإجابة عن الأسئلة التالية: كيف تنزلت صورة المرأة في السرد النسوي الجزائري المعاصر؟، هل مثلت المرأة صورة للواقع الراهن؟، أم هي انعكاس لذات الكاتبة؟. ويترصّد المبحث الثاني المعنون بـ "تقويض صورة الفحل" طريقة رسم الشخصية الذكورية في الخطاب النسوي، لمعرفة طبيعة نظرة المرأة إلى الرجل ومدى اختلافها عن تلك التي يصوغها الرجل في كتاباته.

انتقلنا في الفصل الثالث: الموسوم بـ "تجاوز الذات والانخراط في القضايا الكبرى" إلى عرض القضايا التي شغلت الكاتبات على المستوى الوطني والعالمي، فكان المبحث الأول المعنون "التمثيل السردى للأساق السياسية والاجتماعية" عرضاً لأهم التصورات التي ساقته الروائيات عن المجتمع الجزائري بألساقه السياسية والاجتماعية. ثم انتقلنا في المبحث الثاني إلى طرح "تمثيلات الآخر في الرواية النسوية الجزائرية" حتى يتسنى لنا الحديث عن القضايا الكبرى المطروحة فيها. ورصدنا لهذه القضايا كان لإثبات انشغال المرأة بهموم الوطن وقضايا المجتمع، ردّاً على اتهامات بعض النقاد إن كتاباتها تتفوق على الذات ولا تتجاوز سياق الحديث عن العاطفة.

سعيًا في نهاية البحث إلى تقديم جملة من النتائج المستخلصة من الإشكاليات المطروحة في الروايات، هذا بالإضافة إلى قائمة مرفقة بأهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا فيها على مجموعة من الدراسات مثل "المرأة واللغة" لـ "عبد الله الغدّامي"، "الأب في الرواية العربية المعاصرة" لـ "عدنان علي الشريف"، "الكتابة النسائية" لـ "مجموعة من الكاتبات والكتاب"، "مقاربات في السرد" لـ "حسين مناصرة"، "صحوة الفراشات"، للدكتور "مصطفى سلوى" هذا إلى جانب كتب أخرى كان لها دور في التحليل.

وإذا كان لا بد من ذكر الصعوبات التي واجهتنا أثناء البحث، فإن أهم ما واجهنا كان صعوبة اختيار مدونة البحث، لأننا كنا بحاجة إلى مواضيع تلامس جوهر البحث

بإيجاد القواسم المشتركة بينها، أما الأمر الثاني، فيتمثل في صعوبة تطبيق النقد الثقافي على الرواية لعدم وجود إجراءات واضحة يطرحها في تحليل النصوص، ثم إن ارتباطه بمختلف المعارف الإنسانية والمناهج الأدبية فرض علينا جهداً إضافياً للكشف عن أنساقه في الرواية.

في الأخير، نقول إن البحث في أي مجال يتطلب جهداً وإرادة قوية، ولعلنا بهذا المشروع سنسهم في رفع بعض الالتباس الموجود حول الكتابة النسوية ونعيد الاعتبار لها لاسيما مع سعي بعض الباحثين إلى التقليل من قيمتها.

ولا تفوتنا الفرصة هنا دون أن نتقدم ببالغ الشكر إلى الأستاذة المشرفة آمنة بلعلى على توضيحاتها المنيرة لمفاهيم البحث والمسائل العلمية، ونودُّ بدافع الحب والواجب إبداء تقديرنا لجهودها وتحملها معنا أعباء هذا البحث، كما أود أن أقدم شكري الجزيل وتقديري البالغ للمجهود الذي ستبذله لجنة المناقشة في قراءة البحث هذا وتحملها عناء تقويمه، وأشكر جميع من فتح لي مكتبته الخاصة، وأمدني بالمراجع أو أرشدني إلى أخرى.

بجاية في 20/06/2017.

-إشكالية كتابة المرأة:

ما إن حضرت المرأة لتمارس حياتها في سياق الكتابة، حتى صاحب هذا الحضور ظهور أسئلة حول ما تحمله هذه الكتابة من إضافات إلى الثقافة العربية، من قبيل: بم نصف ظاهرة الكتابة النسوية، هل تشكل انتهاكا أو تمرّدًا؟، أو مجرد ظاهرة طبيعية فرضتها ظروف معينة؟.

لقد شكلت الكتابة النسوية صدمة للمجتمع الذكوري الذي طالما كرس وجوده لمراقبة المرأة ومُحاصرتها بالعادات والتقاليد، فهي مجرد فتاة «تنشأ في أسرنا وكلنا نشعر بمدى مسؤوليتنا تجاهها، ومدى حرصنا على سلامة سلوكها، حتى الصغير من إخوانها يُراقبها ويرى فيها عارًا لا بد من المحافظة عليه(..)، كما أن الجميع ينتظر موعد زواجها ليُلقي عن كاهله بحملها ومسئوليتها إلى كاهل الزوج المرتقب»¹. وهذا يعني أن كتابة المرأة لم تكن هامشية في ذاتها، إذ لم يكن بمقدورها أن تكون حرة في تصرفاتها بسبب الكبت الثقافي والاجتماعي الذي يحاصرها، فما بالك إذن بممارسة وعيها الخاص في المجال الإبداعي الذي كان يجر الويلات على الرجل.

استمر المجتمع الذكوري في تهميش إبداع المرأة على مر العصور، وتم حصره في مجال الرثاء الذي يُناسب باعتقاده المرأة، هذا وإدعى عليها الفحولة مثلما فعل مع "الخنساء" التي أضحت لها "أربع خصي"² لمجرد مزاحمتها الرجل نبوغه الشعري، وفي هذا إقرار صريح بعدم اعتراف المجتمع العربي بتفوق المرأة إبداعيا، مما جعلها تشعر بالوهن والخوف من تجربتها.

¹ - عبد الاله جذع: خطاب الحب والزواج: ط1، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، 1986، ص9 نقلا عن

حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007، ص16.

² - عمر رضا كحالة: أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، ط5، مؤسسة الرسالة، بيروت 1984، ص

لم تتج المرأة في العصر الحديث هي الأخرى من التهميش، حيث أثبتت "بثينة شعبان" في كتابها "مائة عام من الرواية النسائية"، أن أول رواية عربية تعود للكاتبة "زينب فواز" وعنوانها "حسن العواقب"، وقد نشرت سنة 1889: أي قبل صدور رواية "زينب" لـ"محمد حسين هيكل"، وليس هذا فحسب، بل إن أول من عالج موضوع العلاقات الحضارية قبل توفيق الحكيم، كانت الكاتبة "عفيفة كرم" في روايتها "بديعة وفؤاد"¹، مما يوحي بأن هناك إجحافاً في حق المرأة العربية*، ينكر عليها تفوقها على الرجل.

ومثل هذا التعظيم عرفه إبداع المرأة الغربية أيضاً في المجال الروائي الذي أنكر زيادة أسماء نسائية وقفت إلى جانب "دانييل بيفو" Daniel Defoe و"هنري فلدنغ"، Henry Fielding أمثال شاروت برونتي 1855/1816 صاحبة قصة "جين إير" و"ماري تشيلي" Mary Shelley 1797-1815 بروايتها "فرانكنشتاين"² وغيرهن كثيرات، لكن لسوء حظهن أنهن أقصين عمداً.

تقف الخلفيات التراثية وراء دونية المرأة في الثقافة الإنسانية، ولعل أهمها الأساطير والخرافات التي أدت دوراً رئيساً في طرح صورة المرأة المهمشة في الحياة واختزالها إلى مجرد أنموذج أسطوري يحتل مرتبة تحتية باستمرار بالنسبة للرجل، فقصة

¹ - ينظر باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص52.

* ترى الباحثة في محاولة لتوثيق المساهمة النسائية في ميدان الرواية، أن المرأة هي القاصة الأولى في تاريخ المجتمع العربي، وتذكر زيادة زينب فواز (1914-1986) بروايتها حسن العواقب أو غادة الزهراء عام 1899، قبل ان تنشر رواية أخرى أسمتها الملك قورش،؛ ووجدت أن فريدة عطايا قد نشرت روايتها التاريخية بين عرشين عام 1912. أما الكاتبة اللبنانية عفيفة كرم، فقد نشرت أكثر من رواية قبل عام 1914. لتنتشر لبببة هاشم، رواية عام 1904 بعنوان قلب الرجل، وفي عام 1904 أيضاً نشرت لبببة ميخائيل صوايا من لبنان روايتها حسناء سالونيك على حلقات في جريدة الهدى في نيويورك. هذه الروايات سبقت رواية محمد حسين هيكل. للمزيد انظر بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية (1899 - 1999) موقع

خلقتها من الضلع وطردها من الجنة تشكل الإطار المرجعي المؤسس لاضطهادها التاريخي الذي تضرب جذوره أعماق الأساطير. لنوضح أكثر نعود إلى الأسطورة الإغريقية "بندورا" وقصة نزولها إلى الأرض، « حاملة معها صندوق الأمراض الذي نشرته بين الذكور، مما جعلهم يعيشون مع الألم والقهر والجوع »¹، وتؤكد الأسطورة أن حضور بندورا ملاً الأرض بالشر.

وقد نتصور أن هناك تصورا إيجابياً للمرأة من خلال وجود المرأة الإله*، لكن المستوى الإيديولوجي الذي صاغ هذه الأساطير جعل الإناث يعشن الدونية، وهذا واضح في قول "أفروديت": « يحسب الآلهة الذكور أننا معشر الرباط ملك إيمانهم، دائما يتصرفون بنا كما يحلو لهم، ما عليهم إلا أن يأمرؤا، وما علينا إلا أن نطيع »². ولنا مثال آخر عن جلجامش الذي احتقر عشتار التي أحبته مدعماً رفضه لها بأنه يعرف مسبقاً خداعها المتكرر للرجال.

ظلت صورة المرأة الشيطان تتواتر بكثرة في معظم نصوص وأساطير الثقافات العالمية مُركزة على القوة التدميرية التي تتمتع بها الأنثى والتي يكون الرجل ضحيتها « في جميع الأحوال- إن هو انساق خلف مشاعره أو سقط في عشق الأنثى، وخضع لجبروت سحرها، وسجد لقسوة جاذبيتها»³، كذلك تم تجاهل كل ما بذلته في سبيل تطوير

¹ - عماد حاتم، أساطير اليونان، ط2، دار الشرق العربي، بيروت، 1994، ص166/167.

* كأفروديت/عشتار (إلهة الحب والجمال) أو أثينا (إلهة الحكمة والحرب والفنون) أو إيزيس (إلهة الخصب) أو فينوس (إلهة الربيع والأزهار).

² - دريني خشبة: أساطير الحب والجمال عند اليونان، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص230.

³ - محمد إبراهيم سرتي، الأنثى المقدسة وصراع الحضارات" المرأة والتاريخ منذ البدايات"، ط1، دار الأوتل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، 2008، ص26.

* تتحدث كتب التاريخ عن فضل المرأة على التطور الذي أصاب الحياة الاقتصادية للإنسان البدائي، لكن هذا الانجازات التي قامت بها المرأة عادت عليها بالسلب بعد تدخل الرجل في حياتها ومحاولاته الاستحواذ عليها باعتباره قواما عليها وعلى أولادها، مما كان له أكبر الأثر في انتقال الأسرة من العهد الأمومي إلى العهد الأبوي.

الحضارة الإنسانية** . هكذا أضحت المرأة أصل الخطيئة، إذ يجب عليها أن تسلم نفسها لسيدھا الرجل الذي يُمارس في جسدها الجنس والإنجاب، وأن تسلم جسدها للجماعة التي ترغمها على حرق جسدها مع زوجها المتوفى* قربانا للآلهة، وفوق هذا كله، كانت تُدفن لحظة ولادتها خوفا « على الشرف، ومن القتل والتشرد الذي يمكن أن تتعرض له البنات بسبب الحروب والغزوات، حيث كانت حياة العربي بين حل وترحال وغزو وقتال لا ينتهي، في بيئة جافة قليلة المورد»¹، وبين قبائل لا هم لها سوى السلب والأخذ بالثأر لأنفه الأسباب. وإذا كانت هذه الصور البشعة من صفات المرأة الإله، فكيف سيكون حال المرأة في الإبداع؟.

لقد كرست حكايات "ألف ليلة وليلة"، أنموذجا سلبيا للمرأة الخائنة بعدما ظهرت كزوجة خائنة ومشغولة بالجنس، في هذا الصدد يرى "الغذّامي" أن امرأة "ألف ليلة وليلة" لم تفعل في لغة النص شيئا يحقق كينونة المرأة ويعلي من شأنها، ويجعلها في المقام الذي انتدبت من أجله في مواجهة تسلط شهريار²، ولنا أن نتصورها كخلفية ثقافية سردية رسخت في الأذهان أن المرأة عنصر شر، ولا سبيل لتفادي شرها إلا إذا تم حبسها وشل حركتها.

ورغم أن الديانات السماوية جاءت لتصحيح المسارات الأسطورية والجاهليات، إلا أن أعداء المرأة تحاملوا عليها، فاستغلوا كل ما يمكن أن يخدم مركزيتهم؛ مثل دور الرجل القوّم على المرأة في الحياة، ومن خلال ما تم تفسيره منها*، تم تكرار مأساة حواء والخطيئة الأولى. وظل وضعها دونيا طوال العصور الوسطى، وفرض عليها الخضوع للرجل عملا بقانون الطبيعة، وأجاز القانون المدني ضرب المرأة، ولم يسمح لها بالكلام

* شاع الحرق في الهند وكانت العروس تستقبل بجدها في روسيا القديمة، أما المرأة التي كانت تحمل توأم كانت بالخيانة الزوجية، لأن الرجل حسب اعتقادهم لا يستطيع إنجاب إلا طفل واحد في حمل واحد للمرأة، أنظر يحي أحمد عيسى، المرأة والخطيئة الأولى، مأساة لم تنته بعد، ط1 دار السوسن، دمشق 2005، ص23.

¹ - المرجع نفسه، ص 23/22.

² - ينظر عبد الله الغدّامي، المرأة واللغة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996. من 57-73.

في المحكمة، وأبعدت عن المجالات السياسية، كما سمح للزوج الانتفاع بكل من مالها¹، وبقيت تصلح فقط للانجاب حفاظا على استمرارية الحياة.

في المقابل اتجهت فئة من الناس إلى القول إن الإسلام وقف مع الرجل، وفي هذا تقول إقبال السباعي: « إن تشويه وضع المرأة في الإسلام لا يحتاج إلى معاناة، ما دامت هناك فئة احترفت صياغة عدّة كلمات مرصوفة ومنمقة بين علامات التنصيص ونسبتها إلى الرسول (ص) على أنها حديث شريف.. وتم استغلال اسم الرسول (ص) في أحاديث، لم يثبت نسبتها إليه². وهذا يعني أن ما تُدوّل بهذا الشأن لا يتفق مع قيم الإسلام الذي رفع المرأة وحرّرها من كل المظالم*، وجعلها متساوية مع الرجل. بيد أن هذه الحقوق سرعان ما اختفت وسط الأعراف، وعادت صورتها لتظهر في التراث الشعبي- كزوجة شريرة أحيانا وكعجوز ماكرة إلى درجة أن بعضها يربطها بالكيد ويحذر من دهائها في حكاية، بل إنه من المستبعد أن « تجد أثرا فكريا أو سلوكا اجتماعيا يتعلق بالمرأة، ويمكن أن يكون مجردا أو مستقلا وموضوعيا بشكل تام، دون أن يتأثر بهذه

1- ينظر يحي أحمد عيسى، المرأة والخطيئة الأولى، ص99.

* قام بعض المتأمرين على المرأة بالعودة الى بعض النصوص التي ذكرت في القرآن للحط من قيمة المرأة بغض النظر عن السياق الذي وردت فيه، كمسألة خروجها للعمل وكون شهادتها ناقصة، وأن كيدها عظيم { إن كيدهن عظيم} يوسف، آية (28) و{ ليس الذكر كالأنثى} (آل عمران، آية36) و{ للرجال عليهن درجة} (البقرة، آية 122) و{ الرجال قوامون على النساء} (النساء، آية 34) إلى غير ذلك من التحاملات التي طالت إمكانياتها العقلية.

2- يحي أحمد عيسى، المرأة والخطيئة الأولى، ص 91 .

* بقيت المرأة تُصارع جاهيلة الأعراف رغم ما بذله الدين الإسلامي في سبيل إعلاء قيمتها، فقد دحض مقولة الخلق من الضلع الأعوج في قوله تعالى: {يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة} (النساء، الآية 1) وبرأها من الخطيئة الأولى وجعل لها نصيب من الميراث وأقر المساواة في التكاليف الشرعية ووالعلم، كما في قوله تعالى { فاستجاب لهم ربهم أني لا أضيع عمل عامل منكم من ذكر أو أنثى بعضهم من بعض} (آل عمران، الآية 195).

الموروثات التي نشأتا عليها منذ الصغر، وشكلت عند الكثيرين عقيدة ومبادئ دينية أو حياتية «¹».

وليس تعامل المُبدعين مع المرأة بأفضل من تعاملات القيم والعادات، فهم غالبا ما رسموا لها صورة مُشينة من خلال الموازنة بينها وبين الأشياء الجميلة. وهذا يعني أن هناك أساليب قهرية مُورست على المرأة كانت تمرّ عبر العادات والتقاليد، ثم أُحيلت هذه العادات إلى قوانين كي تضي عليها تصديقا من المجتمع²، فتحمي سيادة الرجل، ومع الزمن ألقت المرأة هذه العبودية وخضعت لتبعتها. للفكر الفلسفي الغربي دور في تكريس النظرة الدونية للمرأة³، ولو أنك استعرضت تاريخه فلن تجد فيه إشارات بعقل المرأة، فأغلب الذين مثواه كانوا يرون أن المرأة لا تملك القدرة على التفكير المجرد، ومن بين أكبر أعداء المرأة كانت تلك الصورة التي رسمها "أرسطو" حولها لكونها أكثر الصور ترسبا في أعماق الثقافة الغربية والعربية أيضا، فمن « منّا لم يسمع عن تدني ذكاء المرأة، ونقص العقل عندها، وعدم اتزانها في الحكم على الأشياء، وعدم صلاحيتها للسياسة أو للقيادة أو إدارة شؤون الدولة »⁴، ومثل هذه الأفكار تكاد تجدها عند كل أفراد المجتمع.

إن استخفاف الرجل بإبداع المرأة استمر إلى غاية مطلع العصر الحديث، وقد انتبه إلى ذلك "أبو القاسم الشابي" الذي أكد أن « نظرة الأدب العربي إلى المرأة نظرة دنيئة، سافلة، منحطة إلى أقصى قرار من المادة، لا تفهم من المرأة إلا أنّها جسد يُشتهى

¹ إحسان الأمين: المرأة "أزمة هوية وتحديات المستقبل"، ط1، دار الهادي للنشر، بيروت، 2001، ص11.

² — ينظر، جون ستيورورات ميل، استعباد النساء (المرأة في الفلسفة 5) ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2009، ص 43.

³ وضعت المرأة بحسب أفلاطون مع العبيد، وجعلها شوبنهاور، أداة لحفظ النسل وقام كانط بالتشكيك في قدراتها العقلية، ليربطها جان جاك رسو بالجنس، أما فرويد فيحيل كل مشاكلها إلى عقدة النقص تجاه العضو. للمزيد ينظر الموجات النسوية في الفكر النسوي الغربي، للدكتورة مي الرجبي عن موقع

<http://www.civicegypt.org>

⁴ — الإمام عبد الفتاح إمام، أرسطو والمرأة، المرأة في الفلسفة²، دار التنوير للطباعة والنشر، 2009، ص9.

ومتعة من متع العيش»¹، ولم تكن هذه النظرة حبيسة الأجناس الإبداعية فقط، فقد انتقلت إلى الواقع المعيش. ولم تجد المرأة أمام كل هذه الخلفيات التي تحتقرها إلا الصمت. وفي هذا تقول "أنيسة عبود": « امرأة أنتِ فلا تهزي الصمت ليتساقط عليكِ رطب الكلام، ولا تخلخلي قيودك، فهي هدية الزوج والأب والأخ،.. الأعراف إلى جانبه، والتشريعات معه والأساطير تؤكد ألوهيته»²، لكن هل صمتت المرأة إلى الأبد؟.

2- ظهور الحركة النسوية: لقد عملت الحركة النسائية_ منذ ظهورها_ على ردّ الاعتبار للمرأة ولإنتاجها، لكن الأمر كان عسيراً بسبب كل الخلفيات المتوارثة والمضطهدة لها، تلك التي ربطتها بالخطيئة والرذيلة وصورتها كائناً دونياً، وقد تمكنت المرأة في لحظات تاريخية من رفع صوتها ضد الآخر، وراحت تقاوم وضعها منذ أن وعت تاريخها الدوني ووضعها المُهمش، لكنها كانت صيحات متناثرة وفرديتها سرعان ما قمعت*. وهنا يذكر بعض المؤرخين جهوداً تعود إلى "كريستين دوبيزان" في مؤلفها "مدينة السيدات 1403" وجهود "ماري دوكنزاي" في كتابها "المساواة بين الرجال والنساء" 1622³، والظاهر من عناوين هذه المؤلفات أنها كانت تنادي بالحرية والاستقلالية والمساواة.

يُورخ رسمياً، للحركة النسوية بمؤلف "ماري وولستونكرافت"، Wollstonecraft "دفاعاً عن حقوق النساء" 1792 الذي طرح قضية حق المرأة في التعليم والعمل، وقد أظهرت فيه أن دور المرأة أساسي لا يمكن للأمة الاستغناء عنه. وقد أصرت وولستونكرافت على أن « المرأة إنسان تستحق نفس الحقوق الأساسية التي يمتلكها الرجل»⁴، ودعت المجتمع أن يعيد إليها حقها في التعليم والتتقيف الذي سيمناها

¹ - كمال الرياحي، المرأة والقص. ٢٥ أكتوبر 2007 عن الموقع www.diwanalarab.com

² - يحي أحمد عيسى، المرأة والخطيئة الأولى، ص5.

* خاضت العديد من النساء في القرنين السادس والسابع عشر نضالات واضحة في الحقلين الثقافي والاجتماعي ضد سلطة الكنيسة والإقطاع، وقد أعدمت وأحرقت العديد منهن.

³ ينظر مية الرحبي، الموجات النسوية في الفكر النسوي الغربي في موقع <http://www.civicegypt.org>

⁴ - أعمال ماري وولستونكرافت، دفاعاً عن حقوق المرأة، مقال منشور في <https://ar.wikipedia.org>

فرصة المساهمة في المجتمع . كما استفادت الحركة النسوية من الثورة الأمريكية 1779 والفرنسية 1789 اللتين قامتا بمناصرة الحرية الفردية والمساواة بين البشر، وتمكنت رائدات الحركة من انتزاع حق حضانة الأطفال في 1838 وحق الملكية للمرأة في 1857، وظهرت مطالبها في الدساتير وفي ميثاق الأمم المتحدة الذي أقر بالمساواة.

لتنضم جهود الحركة النسائية بمؤلفات حول قضايا المرأة ومكانتها مثل "الجنس الآخر" The Second Sex لسيمون دي بوفوار Beauvoir Simone de 1949، "بيتي فريدان" Betty Friedan، في كتابها "الغموض الأنثوي" The Feminine Mystique 1963، وكتاب "كيت ميليت" Kate Millett عن "السياسات الجنسية" Sexual Politics 1969، وكتاب "أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة لفرديريك انجلز¹ إلى جانب جهود شيلا روبرت هام" Sheila Rowbotham في كتابها "تحرر المرأة والسياسة الجديدة" 1969. وفي هذه المرحلة بدأت الحركة النسوية تأخذ طابعا عالميا يشمل المرأة في جميع أنحاء العالم. وفيها تجاوزت مطلب المساواة واعتمدت النقد العقلاني، وظهرت فيها تيارات ومذاهب عديدة، أهمها النسوية الليبرالية Liberal Feminism، النسوية الماركسية Marxist Feminism، النسوية الراديكالية Radical Feminism. وهناك أيضا من الحركة النسوية من تضيف تيارات أخرى* يجمعها تقريبا نفس المطالب النسوية، وهي تحوم كلها حول العدل والمساواة.. الخ. هذه الحركات النسوية انشغلت بحقوق المرأة وأصبحت النسوية تعني أسلوبا في الحياة الاجتماعية والفلسفية والأخلاقيات يعمل على تصحيح وضع النساء المتدني.

لقد شهدت المجتمعات العربية جهودا متضاربة تنادي بتحرير المرأة مثل دعوات قاسم أمين ونجيب محفوظ، هذا في الوقت الذي بقيت بعض الآراء محافظة على نحو ما صدر عن توفيق الحكيم والعقاد، مما شكل فروقا في أحوال النساء في مختلف البلدان العربية. والظاهر أن « أغلب الدساتير العربية ركزت على المساواة بين المرأة والرجل

¹ - ينظر مية الرحيبي، الموجات النسوية في الفكر النسوي الغربي عن موقع <http://www.civicegypt.org>

في الحقوق والالتزامات والتكاليف، وذلك انطلاقاً من مبادئ ميثاق الأمم المتحدة والإعلان العالمي لحقوق الإنسان¹، وتمكنت هذه الانجازات من النهوض بالمرأة العربية في مختلف جوانبها، فظهرت وجوه نسائية بارزة مثل هدى شعراوي، سوزان براوي، زين الدين الحلبي*، نوال السعداوي، عفيفة كرم، وزينب فواز وغيرهن.

المبحث الأول

الكتابة النسوية من المفهوم إلى التشكل

تمهيد: لقد رافق امتهان المرأة للكتابة ظهور أسئلة حول ما تحمله كتاباتها من إضافات إلى الثقافة العربية، فهل تتميز هذه الكتابة عن النسق الكتابي العام؟.

نشير أولاً إلى أن خاصية الكتابة هي الصفة الجوهرية الملازمة لإبداع المرأة، حيث تحجز لنفسها موقعا في كل تمييز اصطلاحي يخص إبداعها، في مختلف الأصناف الأدبية رغم تمايزاتها الداخلية المحتملة، وهي استراتيجية دفاعية «تستعيد الكاتبة بها ذاتها من عوالم الصمت والتهميش، وبواستطتها تُعيد تشكيل أناها بعيدا عن النمطية، وفي حل قيود الوضع الجمالي والثقافي والاجتماعي، قيود ذات الأصل والنظرة

*هناك اختلافات بينها، لكنها تتفق جميعا على مناصرة المرأة وإعادة الاعتبار لها بضمان حقها في التعليم والمساواة والأجور وتحريرها من العمل المنزلي، وإزاحة سيطرة الرجل على مراكز المال..الخ، وقد ظهرت بعدها النسوية الزنجية والنسوية السحاقية والنسوية الثقافية، وهناك من يضيف النسوية الوجودية والنسوية البيئية والنسوية الإسلامية . للمزيد ينظر: علي نصح مواسي النسوية في النقد الأدبي عن www.assiwar.or أو مية الرجبي، الموجات النسوية في الفكر النسوي الغربي عن www.civicegypt.org

¹ - يحي أحمد عيسى، المرأة والخطيئة الأولى، ص125.

* هدى شعراوي تزعمت أكبر تظاهرة نسائية ضد الاحتلال البريطاني عام 1919 وقامت سوزان براوي بتأسيس لأول منظمة نسائية في الشرق العربي. أما زين الدين الحلبي فكانت أول سيدة تثور على التقاليد الموروثة.

الذكوريتين»¹، وهذا يعني أن الكتابة التي نقصدها تشمل المجال الإبداعي فقط، حيث تتجلى خصوصية كتاباتها، ومن الطبيعي أن «يختفي هذا الجانب أو يتوارى نوعا ما عندما تكون الكتابة موضوعية أو علمية»²، وهي نظرة تطرحها "أميمة الخميس" وتؤيدها "سمر الحكيم" التي تقر بوجود خصوصية نسوية في المجال الأدبي فقط.

لقد أقبل النقاد إقبالا كبيرا في السنوات الماضية على إبداع المرأة بشكل لم تشهد الثقافة العربية مثيلاً له، فظهرت دراسات تتناول أعمال كل من غادة السمان، وحنان الشيخ وسلوى بكر، وسميحة خريس، ورجاء العالم، ومسعودة أبو بكر، ونعمة خالد، وليلى الأطرش وهدى بركات.. الخ، وقد استطاعت هذه الدراسات أن تطرح أسئلة مختلفة منها ما يبحث عن وجه الخصوصية فيها، ومنها ما يلامس طبيعة المواضيع التي تطرقها، ومنها ما يحوم حول المصطلح.

1 - إشكالية المصطلح: إن البحث عن ماهية الاختلاف المنهجي حول مصطلح الكتابة النسائية يقودنا إلى عرض مختلف المصطلحات التي ترد حولها، وهي نسوي، أنثوي، كتابة المرأة، ربّات الخدود، نسائي، أدب الأظافر الطويلة.. الخ، لكن الاختلاف بين الناقداً برز حول مفاهيم: النسوي/الأنثوي/النسائي. فما الذي نعنيه بالكتابة النسوية؟، وأيّ المصطلحات يمكن اعتمادها؟ .

طُرِح مصطلح الأدب النسوي في الساحة الغربية بصيغ مختلفة بين الكاتبات، وشكّل مفهومه إشكالية بين العاملين في الحركات النسوية أدبا وفكرا ونقدا. لغويا إن مصطلح *féminism* « مأخوذة من *female* و *feminie* التي تعني الأنثى أو الأنثوي أو من كلمة *Femina* التي تعني المرأة، وعليه يمكن ترجمتها لغويا بالأنثوية، لا

¹ - مجموعة من الكاتبات والكتاب، الكتابة النسائية "محكي الأنا، محكي الحياة"، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2007. ص3.

² - المعنى صلاح، أغرب ما قيل في النساء، جمع وإعداد برس، ط1، 1994، ص46.

النسائية، التي هي **womenism**»¹، وقد ظهر مصطلح الأنوثة سنة 1975 في كتاب "المولودة الصغرى" للناقدة "هيلين سيكزو" التي أوردت فيه خصوصية للأنوثة تظهر في كتاباتها من خلال « صوت أميل إلى الشفوية وجسد يتألم ومقدرة على الانفتاح على الآخر»².

يميل بعض المفكرين إلى ربط مصطلح **fémínism** بالحركات النسائية المتطرفة التي نشأت هجوما عدائيا على الرجل بسبب ما يمارسه من قهر للمرأة في السياق الاجتماعي، يقول "عبد الوهاب المسيري": « ظهر منذ عدة سنوات مصطلح هو **fémínism** وحل محل المصطلح الأول **libération mouvement women's** أي حركة تحرير المرأة، وكأنهما مترادفان.. ولكن لو دققنا النظر لوجدنا أن هناك مدلولين مختلفين تمام الاختلاف: حركة تحرير المرأة، وحركة التّمرّكز حول الأنثى.. فحركة تحرير المرأة هي حركة اجتماعية... تحاول أن تدافع عن حقوقها داخل المجتمع... أما حركة التّمرّكز حول الأنثى، فهي رؤية معرفية متكاملة نابغة من الإيمان بأن الأنثى كيان منفصل عن الذكر متمركزة حول ذاتها ، بل وفي حالة صراع كوني تاريخي معه»³.

إن مُصطلح **fémínism** أي الأنثوية هو حركة فكرية تسعى للتغيير الاجتماعي والثقافي وتغيير بنى العلاقات بين الجنسين، وصولا إلى المساواة المطلقة كهدف إستراتيجي، وتختلف نظرياتها وأهدافها، وتحليلاتها تبعا للمنطلقات المعرفية التي تتبناها، وقد دعت إلى إعادة تشكيل الصورة الثقافية للأنوثة بما يسمح للمرأة بالوصول إلى النضوج واكتمال الذات.

¹ - سيدة محمود محمد، نسائي أم نسوي أم أنثوي؟ من كتـــــــــــــــــاب موقع بوابتي عن

<http://www.myportail.com>

² - مية الرحبي الموجات النسوية في الفكر النسوي الغربي عن www.civicegypt.org

¹ - عبد الوهاب المسيري، إشكالية التحيز، منشورات المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الجزء الأول، 1996،

عن سيدة محمود محمد، نسائي أم نسوي أم أنثوي؟ عن <http://www.myportail.com>

يبدو أن "سيمون دو بوفوار" ترفض مصطلح الأنوثة، وقد دعت المرأة إلى لتخلص من أنوثتها التي تحشر فيها كي تتخلص من المرأة التي صارت عليها، وانتقدت الكاتبات الأنثويات لكونهن لا يقاربن العالم في وجهه الكوني، بل وفق رؤية مخصوصة¹. والمعنى أن فكرة الاختلاف الأنثوي تم خلقها من قبل الرجال كمبرر لاستعباد النساء، لذا فإن أسباب اضطهاد النساء تتعلق بالوقائع الاجتماعية، وليس بسيكولوجية النساء أو بيولوجيتهن، مما يستوجب النضال لمهاجمة الجذور الاجتماعية للاختلاف.

بعد 1968 عاد مصطلح الأنوثة إلى الظهور في دعوات الكاتبات والناقذات النسويات اللواتي أصررن على أن تكتب المرأة بشكل مختلف، بالأسلوب الذي تراه مناسباً، فالتحرر لن يكون إلا بالكتابة بلغة مخالفة. وهو فحوى ما دعت إليه "لوس إيريجاراي" Luce Irigaray في كتابها "Speculum de l'autre femme"، فهي تعترف بغيرية الآخر، وتُعرف بإلحاحها المستمر على الطبيعة الأساسية بالنسبة للوجود البشري قائلة: «إن مجمل الجنس البشري مكون من نساء ورجال ولا شيء آخر»²، لذا ليس على المرأة أن تنتكر لأنوثتها، «إذ ليس عليها أن تتكيف مع نموذج هوية معروض عليها من قبل أي شخص»³، وإذا ما تمكنت المرأة من فهم اختلافها الطبيعي عن الرجل، فإن ما يكونه كيانه سيكون مختلفاً.

نَفهم من هذا، أن المنتميات لتيار "الأنوثة" يعترفن بالاختلاف بما هو مجال خاص بالمرأة، لذا يُركزن على نقاط الاختلاف النابعة من طبيعة تجربتهن في الحياة، «فرجينيا ولف* Virginia Woolf تُؤثر مصلح "الأنثوي" هي الأخرى، وترى أن «كتابات المرأة تتميز عن كتابات الرجل، لا لأنها تختلف عنه سيكولوجياً، بل لأنها عاشت وتعيش

¹ - ينظر أبو بكر العيادي، من الأدب النسائي الى كتابة الأنوثة، صحيفة العرب 2016، العدد 10227 عن [https:// alarabuk.prod](https://alarabuk.prod)

² - نيكول فرمون وآخرون، ثنائية الكينونة "النسوية والاختلاف الجنسي" ترجمة عدنان حسن، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2009، ص19.

³ - نيكول فرمون وآخرون، ثنائية الكينونة "النسوية والاختلاف الجنسي" ترجمة عدنان حسن، ص56.

تجربة اجتماعية مميزة»¹، فالأمر لا يتعلق بأدب أقوى من آخر، بل بوضع كل منهما في المجتمع.

تؤكد "ميشال بارات" michel barret أن سبب التقسيم يعود إلى خلفيات اجتماعية تتحكم في الانتاج والتلقي، « فالظروف التي ينتج فيها الرجل والمرأة الأدب تختلف ماديا وتؤثر كل كتاباتهما شكلا ومضمونا، إضافة إلى التصور المسبق لإنتاج الجنسين، حيث يُستقبل إنتاج الرجل بالحفاوة والتكريم والإمتياز، في حين يُستقبل إنتاج المرأة بالبرودة والشحوب»²، وبهذا فإن المجتمع الذكوري هو الذي يُكرس دونية إبداع المرأة وعملها.

إن مُصطلح النسائي عرف هو الآخر نوعا من التحقير، وفي هذا يقول "أندريه بيلي": « الأدب الحديث هو أدب الرجال، أدب فاليري وأندريه جيد، وليس للنساء فيه نصيب، لأن أدبهن ضحل عاجز عن التجديد الجمالي»³، إنه تمييز بين أدب النساء من حيث إنه الأدب الذي يُفكر في مقابل أدب الفكر الذي يبدعه الرجال، وعللوا سطحية الأدب النسائي بالنقص الذي ظهر في الخيال والمنطق والموضوعية. فأضحت « النسائية تعني الفعاليات التي تقوم بها النساء دون اعتبار للبعد الفكري والفلسفي، وإنما بمجرد أنها فعاليات تقوم بها المرأة»⁴.

* فرجينيا وولف، روائية إنجليزية، قضت كل حياتها تكشف قضايا المرأة بواسطة كتابة المقالات النقدية، نشرت كتابا عنوانه «غرفة للمرء الواحد»، الذي لا يزال يعتبر « واحدا من المستندات الكلاسيكية للحركة النسائية النقدية ». لها مؤلفات مثل الرحلة من أصل سنة (1915) الليل والنهار سنة (1919) غرفة جاكوب سنة (1922).. بين الأعمال (1941) وأفلام مثل الساعات سنة(2002) .

1 - باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص 59.

2- المرجع نفسه ، ص 60/59

3- أبو بكر العيادي، من الأدب النسائي الى كتابة الأنوثة، صحيفة العرب 2016، العدد 10227 عن <https://>

.alarabuk.prod

4- إبراهيم الناصر، الحركة النسوية الغربية ومحاولات العولمة عن <https://said.net/female/064.htm>

لقد برز جيل من الكاتبات مثل مارغريت يورنيسار، ونتالي ساروت، ومرغريت دوراس داعيات للاعتراف بأدب واحد يتجاوز مسألة الجنس، وهذا الفريق لم يعبأ بالتمييز بين نسوي ونسائي مادامت الكتابات تُعالج قضية المرأة من وجهة نظر الحركة النسائية.

أظهرت الكاتبات والناقداً النسويات ميلاً واضحاً إلى استخدام مصطلح النسوية من حيث هو «فكر يعمد إلى دراسة تاريخ المرأة وتأكيد اختلافها عن القوالب التقليدية التي وضعت فيها، وإبراز صوتها والمطالبة بإعادة التفكير جزئياً في بُنى المجتمع السائدة جميعها في ضوء الشروط الاجتماعية، والطبقية، والثقافية، والعرقية، المتباينة»¹، فهذا المصطلح يُعبر عن مضمون فلسفي مقصود ويرتبط بأهداف الحركة النسوية.

ويرتبط مصطلح نسوي بالكاتبة كلارا زاتكين* التي دافعت عن مصالح النساء في مؤتمر دولي انعقد عام 1910 دعت فيه إلى «إشراك النساء في مجالات الإدارة والانتخاب والمؤسسات التعليمية وتحريرها من العبودية المنزلية وتهيئة الظروف المناسبة لها للنشاط في المجتمع»²، وتحريرها من كل القيود التي ما زالت تُحاصرها في ظل المجتمع. لتصبح النسوية هي النظرية التي تنادي بمساواة الجنسين في كل المجالات، حيث تسعى كحركة نضالية إلى إزالة التمييز الجنسي الذي تعاني منه المرأة.

وبحسب "سارة قامبل" *Gambel Sara* في كتابها "النسوية وما بعد النسوية *féminisme and post féminisme*، فإن مصطلح نسوي يشير إلى حركة «سعت إلى تغيير المواقف من المرأة كامرأة، قبل تغيير الظروف القائمة، وما تتعرض إليه النساء من إجحاف كمواطنات على المستويات القانونية، والحقوقية، في العمل، والعلم،

* قيل إن استخدام مصطلح نسوي كان مع شارل فوري سنة 1837 بعد أن حضر أول حركة نسوية، وأُستعمل أيضاً في رسالة دكتوراه الطب سنة 1871، بعدها في مقالة كتبها ألكسندر ديما الابن حول الرجل والمرأة والخيانة والطلاق سنة 1872.

¹ - سمر روجي الفيصل، الأدب النسوي الحديث عن الموقع http://www.arrafid.ae/188_p16

² - مي الرحبي، الموجات النسوية في الفكر النسوي الغربي عن الموقع www.civicegypt.org.

والتشارك في السلطة السياسية والمدنية»¹، فهي تحتل مكانة أدنى من الرجل حسب تصانيف المجتمعات الاقتصادية والثقافية .

أما في الساحة العربية، فقد حَرَصت بعض الآراء الصادرة من الكاتبات على استبعاد مصطلح الأنوثة الذي يحصر الأنثى في وظائف جنسية معينة، وفي صفات تقترن بالضعف والرقّة، فواضح أن مصطلح "الأنثوي" « يُشترط في أدب المرأة أن يُماثلها ويتطابق مع صورتها وسلوكها، وكل ما يَنتظره المجتمع منها في الواقع »²، ما يعني أن الأنثوية هي الكتابة التي تصف المرأة كما يراها الآخر الذكوري، بصفات يحددها هو، مُكرسة كنسق ثقافي. إن "زهرة الجلاصي" ترى في الأنوثة كل الدلالة والمعنى على الاختلاف، وهذا المصطلح « قادر على الجزم باختلاف الأنثى عن الذكر بكل محمولاته الابدولوجية »³، لذا فعلى كل الذين يصرون على هوية النص الذي تكتبه المرأة، أن يُصروا على مصطلح الأنثوي أو خطاب الأنوثة.

بما أن المرأة تمتلك القدرة على تصوير جوانب الحياة، بحكم معرفتها الخاصة بها، فإن كتابة الأنثى « هي الأقدر على رصد أزقة المرأة، وحواريتها الداخلية، وكشف عوالمها المتقلبة ومعاناتها التاريخية»⁴، وفي هذا إقرار بتفوق المرأة في التعبير عن قضاياها واهتماماتها. ويقف "صلاح صالح" إلى جانب "الجلاصي" في اختيار مصطلح الأنوثة، لكنه يحذر من إفراغ المصطلح من دلالاته البيولوجية وشحنه بأبعاد ثقافية في تشكيله، يقول: « بداية نحذر من انزلاق لهجة البحث إلى مرافعة لصالح الأنوثة أو

¹ - سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، دراسات ومعجم أدبي، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2002، ص 302.

² - نازك الأعرجي، صوت الأنثى: دراسات في الكتابة النسوية العربية، ط1، الأهالي للطباعة والنشر، سوريا 1997 ص 30.

³ - زهرة جلاصي، النص المؤنث، ط1، دار سراس، تونس 2000 ، ص 11 .

⁴ - محمد داود وآخرون، الكتابة النسوية (التلقي، الخطاب والتمثلات) دط، المركز الوطني للبحث في الانثربولوجية الاجتماعية والثقافية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2010، ص 44.

ضدها، فالمنطلق والغاية يسعيان خارج ذلك، ولكن التخويض في ثقافة أنتجتها الأنثى يقتضي قدرًا من التعرّيج - ولو كان تعريجا خاطئا- على ملامح من التموضعات الثقافية التي أُلصقت بفكرة الأنوثة، بوصف الأنوثة حالة ثقافية تضافرت عوامل عدة في مرحلة تاريخية مختلفة، لإخراجها من طبيعتها البيولوجية المعروفة، وحشّرها في طبيعتها الثقافية، العلوية أو الدولية»¹.

بعدها تم إثراء حقل الكتابة النسوية بمصطلح "أدب المرأة"، وهو يرد عنوانا للكتاب الذي ألفه "السيد قطب" والذي ينفي فيه امتلاك الأدب النسائي لسمات خاصة، قائلا: «لقد وجدت نساء كثيرات ملامحهن الداخلية في كلمات الرجال، وعشّن يرددن ما قاله الرجال فيهن وحولهن ولهن»². ويرجع الاختلاف الموجود بين المرأة والرجل في الإبداع إلى أن هناك - دائما - قدرًا من الثوابت والمتغيرات في أية عملية ابداعية.

من الواضح أن مصطلح أدب المرأة مثل مصطلح أدب نسائي، لا ينفي صفة الإبداع عن الجنسين، فالأدب لا جنس له والمشاعر الإنسانية لا خريطة لها، وهو أيضا لا يُظهر اختلافا في طبيعة الموضوعات التي تُعالجها المرأة، من حيث إن «موضوع المرأة لا يمثل سوى جزء بسيط من مجموع اهتمامات المرأة المتنوعة في المجال الأدبي، وإن الاعتماد عليه وحده لا يُعد في الحقيقة كافيا، لاستخلاص أبرز مقومات هذه المساهمة»³ لكن بعض المبدعات يرين أنه من إنتاج الإيديولوجية الذكورية التي تُريد عزل إبداع المرأة عن الأدب. فما الذي يجعل الأدب نسائيا إذن؟.

1- صلاح صالح، سرد الآخر عبر اللغة السردية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، 2003، ص135.

2- سيد محمد السيد القطب وآخرون، في أدب المرأة، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 2000. ص7.

3- مجموعة من الكاتبات والكتاب، الكتابة النسائية "التخييل والتلقي"، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط/المغرب، يوليو 2006، ص9.

يؤكد "عبد النور إدريس" أن المصطلح "تسوي" Feminism يعني « الكتابة من وجهة نظر نسوية، كتابة ملتزمة بالقضية النسائية بما هو توجه فكري ومعرفي، كانت هذه الكتابة من إبداع المرأة وهو الغالب لأسباب مبررة ومفهومة أو من إبداع الرجل، حيث يستطيع معه كل كاتب أن يُنتج نصًا نسويًا»¹، وهو بهذا مصطلح يُلزم كتابة المرأة بالحديث عن مواضيع تدخل ضمن خصوصية المرأة، عكس مصطلح نسائي الذي يشير إلى طريقة خاصة في التعبير، فهو ذلك الذي تكتبه المرأة على نحو مُغاير للطريقة التي يكتب بها الرجل، ولم يُحدّد الرأي طبيعة الاختلاف ولا أبعاده، لهذا فإن التأكيد على الاختلاف بالذات كأساس للتقسيم لا يعني منح كتابة المرأة تميزًا، وفي سياق هذا المعنى، ظهر فريق من الكاتبات والناقدات النسويات يرفض هذه التسمية لاعتقاده بأن تسمية الأدب النسائي يهدف إلى « الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي، وترسيخها وتدعيمها في مجال الإبداع»²: هذا معناه وضع حواجز إضافية في حياة المرأة تشمل الإبداع أيضا.

إن رفض التقسيم بين الذكورة والأنوثة، كان رفضًا للنظام الرمزي الأبوي، فالأعراف يُشكلها الرجال، لذا من المنطقي أن تعمل على الحيلولة دون « ظهور خطاب نسائي يستجيب للطبيعة النسوية كهوية جنسية، تعني مفهوما ثقافيا مكتسبا وليس تصنيف النساء كجنس يُحدّد بيولوجيا مقابل الرجل»³، ويشمل الرفض هنا التصنيف القائم بين الكتابة النسوية والأدب في كل تشكيلاته الاصطلاحية والمفهومية.

تصدر "نازك الأعرجي" قائمة الرفض، ويعلّل مناصرة ذلك بحرصها على تأكيد تبعيتها لحماية الذكر لها، لأنها تخشى إن « هي انعزلت أن تتميز في الواقع تحت تسمية

¹ - عبد النور إدريس، النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر)، ط1، سلسلة دفاتر الاختلاف، المغرب، 2011، ص28.

² - بول شاوول، علامات من الثقافة المغربية الحديثة، ط1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979، ص53.

³ - نازك الأعرجي، صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، ط1، دار الأهالي، دمشق 1997 ص35.

ذات صلة بجنسها، مما يُشعرها بخوف فقدان حماية الرجل التي هي دائما بالنسبة لها حماية مشروطة بالانصياع في الثقافة في البيت والمجتمع»¹. ونفهم مما سقناه قبل قليل، أن هذا الفريق لا يمانع من وجود فوارق بين الذكر والأنثى، لكنها لا تعدّ مبررا كافيا للتقسيم.

وخروجا من هذا التضارب الحاصل في المفهوم، ترى "هدى وصفي" أن قهر المرأة أنشأ أدبا يُسمى بالأدب النسائي، « فحين أراد الرجل أن يجعل المرأة عند بابه، سمى كل إبداع المرأة بهذه التسمية، وبالتالي نظر إلى ما تكتبه المرأة باعتباره أدبا دونيا أو أقل»² وليس اعترافا بهويتها. لكن سرعان ما أخذ المصطلح أبعادا أخرى أكثر عمقا، حيث جعل منه مفهوما يتعلق بالخصوصية الأنثوية في الكتابة « على اعتبار أن الأدب النسائي هو الذي تكتبه المرأة، التي تستطيع التعبير بإحساس صادق عن القضية النسوية بشكل فني»³، فوحدها من يستطيع الكتابة عن المواضيع التي تعيشها المرأة كالولادة والرضاعة والعذرية والتربية الجنسية.

تتوسع دائرة الرفض لتشمل مصطلح "تسوي" **Femininity** الذي قوبل هو الآخر بالنفور من بعض الكاتبات، من منطلق أنه يُشكل السند الرئيس للمؤسسة الذكورية، « هذه المؤسسة التي استعملت المصطلح كأداة لتسطيح الأدب الذي تنتجه المرأة، لاعتقادها بأن المرأة تأخذ مكانة أدنى من الرجال في المجتمعات»⁴، وتم النظر إلى إبداعها على أنه أدب لا يرقى في خصائصه الفنية إلى إبداع الرجل.

¹ حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن 2007. ص 86.

² أشرف توفيق، اعترافات نساء أدبيات، دط، دار الأمين، بغداد، 1998، ص15.

³ عبد النور إدريس، النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي، ص28.

⁴ سارة جامييل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2002. ص337.

إجمالاً، يُحدّد مصطلح نسوي على أنه « الكتابة من وجهة نظر نسوية، كتابة ملتزمة بالقضية النسائية بما هي توجه فكري ومعرفي، سواء كانت هذه الكتابة من إبداع المرأة، وهو الغالب لأسباب مبررة ومفهومة أو من إبداع الرجل، حيث يستطيع معه كل كاتب أن يُنتج نصّاً نسويّاً»¹. بمعنى أنها ليست تجربة مشتركة بين جميع النساء.

وبعد ما سقناه عن اللبس والإشكال الذي صاحب مصطلح الكتابة النسوية في الساحة النقدية العربية ومن باب ضبط مصطلحات البحث، آثرنا استخدام مصطلح "النسوي" **Femininity** لأنه الأكثر دلالة على خصوصية ما تكتبه المرأة، انطلاقاً من محددات ثقافية، لأن الأمر يتعلق بالقضايا الثقافية الخاصة بالمرأة، فما تكتبه المرأة من وجهة نظر نسوية يختلف عن الذي يكتبه الرجل من زاوية نسوية.

إن كل كتابة مُتميزة لها قدر ما من الخصوصية والاختلاف، وكما أن لكل إبداع خصوصية، فلكل كاتبة خصوصية أيضاً. وخصوصية كل كاتبة تكمن في خلفياتها واتجاهاتها الكتابية، فهي تنظر إلى العالم وترصده من منظور مختلف، كما أن طريقة التعبير لديها تمنحها خصوصية، وهذا يذكرنا بما قاله "جورج طرابيشي": «الرجل يكتب بعقله، أما المرأة فتكتب بقلبها»²، ولن يتمكن الرجل من الكتابة كما الأنثى حتى ولو كتب من زاوية نظر نسوية. ونعتبر هذا المصطلح إجرائياً لأنه يعمل على تقصي خصوصية ما تكتبه المرأة ورصد ملامحها الفنية. ومع أن الأمر يتعلق في النهاية بإبداع إنساني واحد، يرصد قضايا الإنسان والوجود، فإن الإنتاج الأدبي للمرأة هو إبداع له خصوصيته، ويبدو أن مجال الاختلاف بين الكاتبات يمتد إلى حد نراه يتأرجح بين الاعتراف بهذا المصطلح وبين رفضه، فما موقفهن من قضية التصنيف؟.

ب – مواقف نقدية من المصطلح: تظهر الخلافات على أشدها بين فريقين: فريق يرفض كل مقولات الكتابة النسوية، لما فيها من التغييب الإنساني العام والثقافي. فهذه التسمية

¹ عبد النور إدريس، النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي، ص28.

² باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، 60.

تتضمن حُكما بالهامشية على حد تعبير "نبيل سليمان" الذي لا يرى أية « مفارقة بين الروائي والروائية إلا من ناحية الظروف الاجتماعية »¹، فإذا تمكنت من إثبات قدراتها فلن تكتب إلا أدباً إنسانياً بأبعاده المختلفة.

أما "حسام الخطيب" فيُخالفه في هذا حين ينفى الاختلاف حتى في الجانب الموضوعاتي، مُشيراً إلى جهود أدباء كثيرين اهتموا بقضايا المرأة؛ كإحسان عبد القدوس.. الخ، فمشكلات المرأة تتضاءل حين « تصب في بحر المشكلات العامة، وتستقي جذورها من مشاكل الطبقة أو الشريحة الاجتماعية التي تنتمي إليها المرأة، وتجد حلها في الحل الاجتماعي العام، بحيث تُصبح معاناة المرأة- ونضالها كذلك- جزءاً طبيعياً من معاناة ونضال الطبقة أو المجتمع أو الوطن »²، وبهذا، فالمُسوغ الوحيد الذي يَمنح للمصطلح خصوصيته هو انحصاره في مشكلات المرأة الخاصة.

والفكرة نفسها نجدها عند "غالي شكري" الذي يؤكد « خصوصية الأدب الحريمي في حال تخلف الرؤى الاجتماعية، ليرى أنه لا يكون هناك أدب نسائي، إذا كان هناك انتقال من حرية الجسد إلى حرية الإنسان والمجتمع »³. ويشير "شمس الدين موسى" في كتابه "تأملات في إبداعات المرأة العربية" إلى أنه « لا يمكن أن يكون هناك تقسيم ميكانيكي للأدب بوصفه أدباً للرجل أو أدباً للمرأة طبقاً للتقسيم البيولوجي، لأن كليهما إنسان ويخضع للشروط التي يخضع لها الطرف الآخر »⁴، لذا فمن الصعب أن تقرأ الكتابة النسوية بوصفها فناً مختلفاً. وقد انضم كثير من الكاتبات إلى هذا الاتجاه، منهن "لطيفة الزيات" التي سارعت إلى رفضه لأنها ترى فيه انتقاصاً من قدرتها على الإتيان بإبداع يوازي أدب الرجال، تقول في ذلك: « إن المصطلح يدل في العربية والآداب

¹ - نبيل سليمان، حوارات وشهادات، دط، دار الحوار، سوريا، 1995، ص 188/189.

² - حسام الخطيب، حول الرواية النسائية في سوريا، مجلة المعرفة، عدد 169، 1976، ص 80.

³ - غالي شكري، غادة السمان بلا أجنحة، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 1977، ص 185.

⁴ - شمس الدين موسى، تأملات في إبداعات الكاتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997،

الأخرى على نقص في الإبداع وانتقاص من الاهتمامات النسائية المحددة»¹، لهذا يجب إعادة النظر فيه.

وتؤكد "يمنى العيد" أن الإنتاج الأدبي للمرأة يهدف إلى تغيير موقعها في المجتمع، «إنه عملية تحرير لقدراتها الفكرية، ومجال لممارسة مداركها وإنتاج رؤاها، كما أنه سبيل لإغناء وعيها وتعميق تجربتها بالحياة، إنه إكثانتها الوحيدة لإقامة علاقة جمالية مع الواقع»²، لكن حديثها عن الإنتاج النسوي لا يمنعها من رفض مقولة التمييز بين الأدب والإنتاج النسائي، وحجتها في ذلك أن الخصوصية مرتبطة بالظروف الاجتماعية للمرأة وبزوالها تزول الخصوصية.

تُطالعا "عادة السمان" بموقف يرفض المصطلح لأنه يُقرم انجازاتها قائلة: «إن هذه التسمية نابعة من أسلوبنا الشرقي في التفكير، وقياساً على المبدأ القائل (الرجال قوامون على النساء) خرج نقادنا بقاعدة على طريق المنطق السوري، (الأدب الرجالي قوام على الأدب النسائي)»³، هكذا فإن مُصلح أدب المرأة يُقلل من شأن المبدعة لأنه يُسقط حقيقة الطابع التاريخي المتغير في سلوكيات الإنسان.

تُقر كل من "توال السعداوي" و"سلوى بكر" أن الإشكال يكمن في رؤية المجتمع لإبداع المرأة، «وبما أن الرجل لا يرى في المرأة المثقفة ما يدعو للاقترب منها تجاهل الإبداع النسوي، وهذا انعكاس لنظرة استصغار المرأة وتحقيرها في المجتمع»⁴. وتُعلل "سوسن ناجي" هذا التحقير بأن النقاد والدارسين ينظرون إلى كتابات المرأة «باعتبارها

1 - لطيفة الزيات، مجلة شهرزاد الجديدة، قبرص سنة 1990، العدد22، ص 54 نقلا عن عبد النور إدريس، النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي، ص34.

2 - يمى العيد، مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة الطريق، العدد 4، نيسان، 1975، ص143..

3 - حسام الخطيب، حول الرواية النسائية في سوريا، مجلة المعرفة، عدد 169، 1976، ص81 نقلا عن رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، ص80..

4- نوال السعداوي، قضايا المرأة والفكر والسياسة، مكتبة مذبولي، 2002، ص73.

فناً لم ينضج بعد، ولم يتبلور في أدبنا، بحيث يبدو من الصعوبة بمكان دراسة تطوره
«¹، وهذا يعني أنه أدب مازال يعيش مرحلة إثبات الذات.

لا يبتعد "حسين مناصرة" عن رأي سوسن ناجي، إذ يؤكد أن «الكتابات النسوية
مازلت قضية إشكالية بحاجة إلى الكثير من الجهد النظري والتطبيقي بهدف إقناعنا
بإمكانية وجود جماليات فنية خاصّة، وأيضاً بإمكانية رؤية للعالم مختلفة عن الرؤية لدى
الرجل»²، وهي تفتقر للتنظير ولكنه سعى في كتابه إلى الإقرار بوجود هذه الكتابة بسبب
اختلاف طبيعة المرأة واختلاف وضعها العام.

في المقابل، هناك فريق يُوصى بضرورة التركيز على قراءة شاملة لأدب المرأة،
لرصد أهم الملامح التي تميزه، وهو بهذا لا يُمانع بتاتاً أن يكون للمرأة كتابة خاصّة. وهنا
اتّجهت بعض الكتابات إلى ردّ الاعتبار للمصطلح، وجعل مساهمة المرأة في الإنتاج
الأدبي وسيلة لتحرّرها وتعميق تجربتها في الحياة، فسجلن اعتراضهن على تلك الخلفيات
التي همشت المرأة. ولعل أبرزهن "رشيدة بنمسعود" التي حاولت في دراستها "المرأة
والكتابة" التنقيب عن علاقة المرأة بالكتابة، مؤكدة تأثر إبداعها بالتحويلات الفكرية عبر
العصور، وتأثر قضيتها بجهود رواد العصر الحديث مثل: قاسم أمين والطهطاوي اللذين
تحدثا عنها بقلمهما عن قضيتها³، قبل أن تستلم المرأة زمام الدفاع عن قضيتها على يد
مالك حفني ناصف، وهدى شعراوي وغيرهما.

تقول حمدة خميس « إنّ أدب المرأة ينبغي أن يكون مصدر اعتزاز للمرأة
والمجتمع والنقاد، إذ إنه يُصحح مفهوم الأدب الإنساني الذي يؤكد قيمة الإنسان وقدرته
على تحقيق ذاته، كما أنه يُضيف إلى الأدب السائد نكهة مغايرة، ولغة، ويغنيه، ويتكامل

¹ سوسن ناجي، المرأة في المرأة "دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر"، دار العربي للنشر والتوزيع،
1996، ص5.

² حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص107.

³ ينظر رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، "سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف"، ط1، أفريقيا/الشرق، الدار
البيضاء، المغرب، 1994م، ص 25-29.

معه»¹. وهذا يعارض تماماً الرأي الذي يُنادي بضرورة فصل كتابة المرأة عن كتابة الرجل من منطلق اختلاف الدور الطبيعي لكل منهما، ولكون المرأة «تستطيع أن تطرح أدباً لا يستطيع الرجل إطلاقاً أن يطرحه، لأنه ليس من صميم تجربته، وبالذات طرح خصوصيات المرأة الطبيعية في الشكل والنفسية كالولادة، والرضاعة، والحيض، والعذرية، والتربية، أو المنتجة من خلال ثقافتها وتكوينها النفسي في الدور الاجتماعي والثقافي»²، فتصبح المساواة هدراً لكرامة المرأة، وهي مطالبة بأن تعترف باختلاف طبيعتها.

ومن جانبه اتجه "نزیه أبو نضال" إلى القول بأن المرأة تُنتج أدباً مغايراً، خاصة في المجال الروائي، حيث لاحظ أنها تستعين بعدد من التقنيات منها: «التداخل التجنيسي في الرواية واشتغالها على الصحافة، وتقنية الحلم في أنواعه المختلفة، ومنها الهلوسة، أحلام اليقظة»³. وأضاف المؤلف أنه في زمن العولمة والتجنيس باتت الكتابة تشهد ظواهر جديدة وتفصيلات نحو تجديد اللّغة.

وترى "سعاد المانع" أن الكتابة النسوية العربية تابعة كلياً للكتابة النسوية الغربية، ومن العسير أن «نجد كتابة عربية نسوية لم توظف في متنها بعض المقولات والأفكار النسوية الغربية»⁴، لكن أغلب هذه المقاربات اتخذت منهاجا مغايراً يظهر في جانبين، أولاً: التحيز ضد المرأة في التراث الأدبي والثقافي والبحث عن سمات لأدب المرأة. وعمل عبد الله إبراهيم على توسيع حدود علاقة المرأة مع ذاتها، مؤكداً أن هذه العلاقة، «بمقدار ما كانت في الأصل طبيعية، فإنها بفعل الإكراهات التي مارستها الثقافة الذكورية،

1- حسين منصور، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 93 .

2- المرجع نفسه، ص 84.

3- نزیه أبو نضال، تمرد الأنثى "في رواية المرأة العربية وبيولوجيا الرواية النسوية العربية"، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص 35.

4- سعاد المانع، النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، عدد 32، مارس 1997 ص من 72 إلى 109.

قد أصبحت علاقات مشوهة و متموجة و ملتبسة، لأن المرأة بذاتها قد اختزلت إلى مكون هامشي¹، لافتاً النظر إلى أن هوية الأنثى هي قيد التشكل.

واشترط "الغذامي" في تحديده لمفهوم الكتابة النسوية توفر وعي المرأة بذاتها، لأن « هناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل ولُغته وبعقليته، وكن ضيفات أنيقات على صالون اللغة، إنهن نساء إسترجلن، وبذلك كان دورهن دوراً عكسياً، إذ عزز قيم الفحولة في اللغة²، والسبيل إلى التخلص من دونيتهن هو امتلاك سلطان اللغة . يتقاطع معه محمد أفاية في نظريته حول اللغة التي جرى إقصاء المرأة عنها زمنياً طويلاً، أي أنه « قبل وضع القوانين التي تسعف الرجل في تدجين وتسييج حضور وإيقاع المرأة ككائن، فإن اللغة تقدم له بشكل أولي ما يرنو إليه³ » لأنها تحدد مسبقاً موقع المرأة ووظائفها داخل المجتمع.

وترى "بثينة شعبان" أن العمل الروائي النسوي يُعبر عن مدى وعي المرأة لأبعاد العلاقات الاجتماعية وجذورها، وعلينا « أن نبدأ بتحديد سمات الأدب النسائي من خلال دراسة هذا الأدب دراسة جادة وهادفة، تعطي المرأة نكهة الخصوصية⁴ ». فيما رصدت "عفاف عبد المعطي" واقع المرأة داخل المجتمع من خلال مجموعة من الكاتبات العربيات اللواتي قدمن في نصوصهن صورة حقيقية لكثير من الإجحاف الذي تعانيه المرأة في مجتمعها.

وبكل تأكيد هناك فريق ثالث غير مبال بهذه الإشكالية عندما تُطرح عليه، ولكنه لا يُمانع في الوقت نفسه من وجود فروق بين الكتابتين لا تصل إلى مستوى كسر جماليات الكتابة وآلياتها الفنية، "فمحمود فوزي" مثلاً في كتابه "أدب الأظافر الطويلة" أكد أنه لا

1 - عبد الله إبراهيم، الرواية النسائية والجسد الأنثوي، مجلة عمان، العدد 38 آب 1998م، ص 43-45.

2 - عبد الله محمد الغذامي - المرأة واللغة، ص 181/182.

3 محمود نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، دط، في المرأة والكتابة والهامش، دار إفريقيا/الشرق، الجزائر، بلا تاريخ. ص 36.

4- بثينة شعبان، الرواية النسائية العربية، مجلة مواقف، دار الآداب، بيروت، 1990، ص 232/233.

توجد تفرقة بين ما تكتبه المرأة والرجل، لكنه يناقض نفسه عندما جعل كتابه بعنوان الأظافر الطويلة. ومهما يكن من أمر، فإن هذه الكتابة، قد قُوبلت بمستويات متعددة من حيث التلقي، بين أصوات انبهرت بهذا الحضور الإبداعي، وأصوات أخرى شككت في قدرة هذا الشكل من الكتابة على التجاوب مع أسئلة الحياة، الوجود... ورغم كل هذه الآراء، فإن هذا لا ينفي الاختلاف مؤكداً أنها ظاهرة بلغت حدًا لافتًا من التطور مما يستدعي دراستها والتأمل فيها.

تُطالعنا في هذا السياق، مجموعة من الكتب النقدية التي ابتغت مسألة هوية الكتابة النسائية بوصفها صوتًا مغايرًا يشخص تجارب المرأة في الحياة والعالم، ومن بينها كتاب "الكتابة النسائية" الذي يسائل قضايا الذات والجسد وأنماط التخيل النسائي، مركزًا على أسماء لامعة في الوطن العربي كسلوى الرفاعي وربيعة ریحان. وطرح الكتاب تساؤلات حول إمكانية الحديث عن تمايزات ومتغيرات تحدث للسرد الذي تنتجه المرأة. أما "عبد النور إدريس" في كتابه "النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي"، فقد حاول الإمساك بأسئلة حول ماهية الكتابة النسائية وخطاب الجسد من خلال تيمة الجسد الأنثوي، وجاء الكتاب في أربعة فصول تُعالج مواضيع الكتابة النسوية والمسكوت عنه في السرد، متوقفًا عند زينة نوار، عفيفة كرم، سحر خليفة، إميلي نصر الله، ليلي البعلبكي.. الخ.

لقد حاول "مصطفى سلوى" في كتابه "صحوة الفراشات في قضايا السرد العربي المعاصر" أن يمنح المرأة حقها في الحديث عن أحاسيسها ومشاعرها أمام سلطة الرجل، خاصة وأن تطور المجتمع حمل إليها صحوة، فصارت تكتب عن نفسها باسمها، وتهتم بالجسد الأنثوي وبصرخته.

في دراسته "مقاربات في السرد السعودي"، وقف "محمد معتصم" على إشكاليات الأدب النسائي، راصدًا جماليات الأصوات واللغات السردية وجمالية المكان والتعددية اللغوية وغيرها من الجماليات التي ساهمت في بلورة خطاب مليء بالتجريب، هذا ولم يستبعد الموضوعات الحساسة التي تطرح في الساحة العربية كتمثيلات الذكورة والأنوثة

والفروق بينهما في التركيبة الاجتماعية، ومرّ إلى تمثيلات الآخر النسقية والصراع السياسي والحضاري مؤكدا تيمة الاختلاف.

تعرض "زينب جمعة" هواجس المرأة المبدعة في كتابها "صورة المرأة في الرواية"، لتقر بكثرة الدراسات التي تناولت صور المرأة في الأعمال الإبداعية، لكن خطاب الوطن يبقى له تيمته الخاصة. أما "شرين أبو النجا"، فقد اتجهت في كتابها "مفهوم الوطن" إلى إنتقاد كل الأدبيات الخاصة بالمرأة العربية التي تحولت إلى « مجرد بوق لترديد أفكار السلطة الرأسمالية الأبوية عبر ممارسة التنظير لامرأة غير موجودة فعلاً في هذا الواقع »¹ وتقصّد بذلك الأوهام التي تعيشها المجتمعات العربية التي جعلت منها تابعة إيديولوجيا وثقافيا. في مؤلفها "الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر" حاولت "سوسن ناجي الكشف عن أفعال التخيل في الخطاب النسائي العربي، ومن خلال قراءة في بعض اللوحات التراثية والفكرية برهنت على ظهور تغيير في وعي المرأة العربية، تجاوزت فيه مرحلة المتأمل إلى موقع المتسائل إزاء قضايا العالم.

إن موضوع الكتابة الأنثوية كان شغلاً لدى بعض الباحثين الذين قدموا حولها كثيراً من المداخلات والملتقيات، ونذكر منها ما تم اقتراحها في كتاب "الكتابة النسوية" "التلقي، الخطاب، التمثلات"، وهي تطال المرأة وخطاب الأنوثة وموقعهما ضمن المجتمع، وكذا دراسة معظم أساليبها الفنية كالرمز والأيقونات والفضاء. وتم الإجماع فيها على استعانة المرأة بخطاب الجسد للخروج من الذات إلى العالم والتخلص من الرقابة المفروضة عليها .

المبحث الثاني

الرواية النسوية الجزائرية وميزان النقد

¹ - شرين أبو النجا، مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان، 2003، ص11.

باشرت المرأة الجزائرية الكتابة هي الأخرى، لتمكين ذاتها من تحقيق إنسانيتها واختراق أسوار الخوف المفروض عليها من المجتمع الجزائري الذي تَغيب فيه - نسبيا- حرية المرأة، إلى درجة أن الشاعرة "زينب الأعوج" تصفه بالمُتخلف، فنقول: «مجتمع مُثقل بالتقاليد البالية، بإرث طويل من الظلم والفكر الإقطاعي، إنه مجتمع يمشي على كثير من جثث النساء البريئات»¹.

والأمر ذاته، يُطالعا مع الكاتبة "زهور ونيسي" التي تُشير إلى مجموعة من الخلفيات التراثية التي تَقف وراء استعباد المرأة في الحياة العامة قائلة: «في هذا الجزء من المجتمع العربي الذي لا تزال فيه المرأة ذلك الهامش الذي يقدر تارة ويستعبد تارة أخرى، حسب مفهوم النفعية والمصلحة والمفهوم الضيق للشرف»². فـ "زهور ونيسي" تؤكد أن مشكلة المرأة الجزائرية اليوم، «ليست مع القوانين بقدر ما هي في العقليات وبعض الذهنيات المريضة لبعض الرجال، ومن سلبية المرأة أيضا تجاه واقعا، لأننا اليوم نجر جر حصى سنوات الانحطاط في المجتمعات العربية بكل إرثها»³، لهذا أصبحت الكتابة عندها وسيلة لمواجهة الوضع المتأزم المثقل بالأحكام والقيود.

ولعل الأمثلة في أدبنا الجزائري كثيرة، إذ تقول الكاتبة "مريم يونس" مثلا: «عندما بدأت الكتابة، فقد غُصت في دوامة من القيل والقال، ولكنني لم أستسلم، قاومت في هدوء ومازلت إلى أن انتصرت لوجودي بين الأدبيات الجزائريات»⁴، ويبدو أن مقاومة مريم للمجتمع لم تستمر، فقد تلاشى اسمها خوفا على سمعته. وعبرت "جميلة زنير"، من

¹ - زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، ط1- دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1985، ص 54.

² - زهور ونيسي: التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، في حوار مع جريدة صوت الأحرار، يومية إخبارية جزائرية عن الموقع <http://www.sawt-alahrar.net>

³ - المرجع نفسه.

⁴ - عبد الله الغدّامي: الوجه الآخر للثقافة، مقال جريدة الحياة (يومية عربية تصدر من لندن) الإثنين 21 تشرين الأول (أكتوبر) 1996 الموافق 9 جمادى الأخيرة 1417، العدد 122، ص92.

جهتها، عن تأسفها لعدم توفر شروط الإبداع للمرأة في المجتمع، حيث تم حصرها في مجال المسؤولية البيتية، وحتى وإن أبدعت فإن المجتمع لا يبدي أي اهتمام بما تكتب.

فرغم المكتسبات التي حصلت عليها المرأة الجزائرية خلال فترة الثورة، إلا أن حياتها سرعان ما خضعت لنفوذ الرجل وسيطرته ممثلاً في أبيها أو أخيها أو زوجها. وربما لهذا، نلاحظ تفوق الرواية النسوية المكتوبة باللغة الفرنسية، نتيجة الخلفية الثقافية للكاتبات، « فبينما وجد الكتاب بالفرنسية مجالاً رحباً للاحتكاك بالثقافة الغربية التي تزخر بالروايات القيمة، افتقر الكتاب بالعربية لمثل هذه التجربة »¹، فظهرت أسماء لكاتبات راحت تسخر الواقع الاستعماري لخدمة قضايا مجتمعن، ويسخرن لغته لتجسيد واقع الجزائر، باعتبار أن « اللغة الفرنسية ليست ملكاً خاصاً للفرنسيين، وليس سبيلها سبيل الملكية الخاصة، بل إن أية لغة إنما تكون ملكاً لمن يسيطر عليها، ويطوعها للخلق الأدبي أو يعبر بها عن حقيقة ذاته القومية »²، وقد تمكنت هؤلاء الكاتبات من التعبير عن قناعاتهن ونوازعهن المختلفة في الأمور الثقافية والاجتماعية.

نذكر مارغريت طاموس عمروش، جميلة دباش، زهرة ظريف، ربيعة زياني، ليلي صبار، مليكة مقدم، مايسة باي وغيرهن*. وقد تنوعت مضامين رواياتهن بين نقل ما تعانيه البلاد تحت وضع المستعمر وبين تصوير نضال المرأة في حياتها اليومية. وتتألق الروائية "آسيا جبار" في ميدان الرواية النسوية المكتوبة بالفرنسية؛ وهي التي قدمت أعمالاً إبداعية متميزة قريبة من هموم الشعب الجزائري، وفي هذا السياق نقول: « إن مادة قصصي ذات محتوى عربي، وتأثري بالحضارة العربية والتربية الإسلامية لا يُحد، فأنا إذن أقرب إلى التفكير بالعربية الفصحى منها إلى التفكير بالفرنسية دون إنكار لفضل

¹ - عائدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ترجمة محمد صقر، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص 62 .

² - محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، دط، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، 1969، ص 380.

* نذكر بعض أسماء الروايات التي اشتهرت بها الكاتبات على التوالي: اللؤلؤة السوداء، السعادة المستحيلة، اليد المشوهة، ياسمينة، صمت الشواطئ، الممنوعة، المتمردة.

هذه اللّغة¹، كما أنّها أكّدت مرارًا وقوفها إلى جانب المرأة قائلة: « عندما تُوضع المرأة جانبًا، فإن الحقيقة هي التي تُوضع جانبًا، أقف مع المرأة لأنني أقف ضد الموت²، وهذا ما يفسر وقوفها إلى جانب شخصياتها النسوية في رواياتها.

إن ظهور "الرواية النسوية الجزائرية" المكتوبة باللّغة العربية، جاء متأخرًا مقارنة بنظيرتها الفرنسية، حيث غابت حتى بداية السبعينات، ولعل هذا يعود إلى كون اللّغة العربية قد « خضعت لعملية تطور مشوهة في ظلال الاحتلال، حيث حُوربت كظاهرة اتصال وتواصل بين الناس مستهدفًا إبادتها³، فالظرف التاريخي يقف وراء هذا التدهور، إلى جانب تلك التغييرات القاعدية التي خضعت لها الجزائر بعد الاستقلال، زيادة على ثقافة الأديب المحدودة الأزهرية أو القروية أو الزيتونية.

لقد كانت الرواية الجزائرية بعد الاستقلال بمثابة الوليد الشرعي الذي أنجبته التحولات الثورية بكل تناقضاتها، حتى إن معظم الذين ظهرُوا في هذه الفترة تناولوا قضية الثورة من وجهة التناقضات المنطقية، وهذا يُعلل ما قاله أحد النقاد: « سقط روائيو ما بعد الاستقلال في كل المفارقات التي لازمت الوعي في رحلته التطورية عبر كافة حقبة التاريخية، فبدل أن يتناولوا موضوعات الساعة وهم لا يستطيعون طبعًا، مارسوا عملية هُروب مبرر فكريًا إلى الموضوعات التقليدية والقديمة نسبيًا⁴، وهو الأمر الذي يعكس محدودية وعيهم.

1- الأدب الجزائري المعاصر، وثيقة رقم 11، المركز الجزائري للعلام، بيروت 1975، ص 74 نقلًا عن واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر(بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986 ص 71.

2- مجلة أوراق، دولة الإمارات، من مقال بعنوان بالكاميرا وعلى الورق ترفض آسيا جبار مجتمع السمك المقلب للالا خديجة عن أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996، ص420.

3- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية، ص45.

4- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية، ص 228/227.

وإذا أردنا تتبع المحطات التي مرت بها الرواية النسوية الجزائرية، فنعتقد أنه من الضروري أن نتوقف قليلاً عند الكاتبة "زهور ونيسي" لنركز على المرحلة التاريخية الأكثر انعطافاً في تاريخ الجزائر وهي مرحلة السبعينيات، التي شهدت تغيرات على صعيد النتاج الأدبي تزامناً مع التحولات السياسية التي عرفتها الجزائر خلال هذه الفترة، وعلينا الحديث عن رواية "من يوميات مدرسة حرة"، باعتبارها أول نموذج نسوي كتب بالعربية، وهي تحمل الكثير من يوميات الكاتبة بالنسبة لعملها في المدرسة الحرة أو مساهمتها في الثورة التحريرية «مُجسدة تداخل الأجناس التي تصل فن السيرة الذاتية بفن الرواية، حينما تستبدل إبداعات المخيلة بوثق الذكرة وأرشيدها»¹.

فالمبدعة "ونيسي" قامت بتسجيل الظلم الذي فرضه واقع الاحتلال، مبرزة « دور المرأة في الحرب التحريرية وإسهامها الفعال في الثورة، وإذا كانت قد ركزت على ذلك، فإنها لم تنكر دور الرجل الذي كان الهدف في المقاومة والثورة»²، وتُفصح عن التزامها بقضية المرأة الجزائرية، وعن الدور النضالي الذي قامت به رغم اليأس الذي تعرضت له. بعد ونيسي، بدأت الأسماء تطول من أحلام مستغانمي إلى أمينة شيخ، ومن فضيلة الفاروق إلى عبير شهرزاد.. الخ، مؤطرة لمرحلة جديدة أضحت فيها الكاتبة الجزائرية، تمتلك قدرة على استيعاب قضايا المرأة وإشكاليات وجودها الاجتماعي في المرحلة الراهنة.

أما الآن سنحاول أن نعرض بعض الآراء النقدية التي صدرت حول الرواية النسوية الجزائرية مع الأخذ في عين الاعتبار ردود فعل الناقدة سلبا وإيجابا، ومن خلال مُعابنتنا لما صدر في هذا المجال لاحظنا أن الآراء العربية حول كتابات المرأة الجزائرية قليلة مقارنة بما كتب حول الكاتبة المشرقية، وعلينا أن نقر أن الاهتمام بها بدأ في الآونة الأخيرة، وهذا يعود حسب النقاد إلى تأخر ظهورها مقارنة بنظيرتها المشرقية، بحيث لم

¹ - عرجون الباتول: من يوميات مدرسة حرة" لزهور ونيسي عن الموقع <http://www.djazairress.com>

² - أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، ص 121.

تعرف الساحة الجزائرية بداية فنية لها إلا مع السبعينيات، وإلى كون الروائيات الجزائريات لم يسجلن حضوراً إبداعياً ملموساً قبل صدور ذاكرة الجسد للكاتبة أحلام مستغانمي، إذ لم تسجل أية دراسة أكاديمية حولهن مما دفع إلى الاعتقاد بأن الرواية النسوية ذات التعبير العربي مغيبة على صعيد الساحة الإبداعية الجزائرية.

ولعل أهم عامل يذكر في هذا السياق، هو قلة النصوص الإبداعية الجزائرية التي كتبتها المرأة قياساً بما تبذره الروائيات العربيات، حيث نجد عدداً معتبراً من الروائيات لم ينتج سوى رواية إلى روايتين في حياتها ومثل هذا الانتاج الضئيل يفتقد إلى الشروط الفنية للرواية المكتملة.

وبعد تصفح هذه الدراسات النقدية لاحظنا- إضافة إلى قلة اهتمامها بالأدب الجزائري - أن هناك قصوراً واضحاً في إشكالياتها المطروحة وقضاياها المعالجة، ولن أبالغ إذا قلت إنها وقفات بسيطة لا تتناسب مع ما تتمتع به بعض الكاتبات من مكانة في الساحة الثقافية الجزائرية، وإن دل ذلك على شيء، فإنه يدل على نزعة التفوق التي يحملها المجتمع المشرقي تجاه الأدب المغربي منذ القدم. ويبدو أن نزعة التفوق هذه بقيت تعتلي عرش النقد العربي في نظرتهم للأدب الجزائري، إذ نراها تعود مع "أحلام مستغانمي"، بعد عملها الروائي "ذاكرة الجسد" 1993 الذي لم ينج من التنكيل، حيث التقت عقدة الجنس، بعقدة الجغرافية في نفوس العديد من النقاد فصبوا عليها أحكاماً غير عادلة، حتى إن من الباحثين من ربط نجاحها بأحداث الجزائر، وبطبيعة البلد الذي يكتب نتاجه الروائي بالفرنسية.

وفي الساحة النقدية العربية كتب كثيرة، لم تول اهتماماً للكاتبات الجزائريات، منها المقاربة التي قدمتها "هيام ضويحي" في كتابها "الرواية النسوية دراسة تاريخية مضمونية"، وكذا دراسة "محمد معتصم" التي عنوانها "بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسوي العربي"، وقد تحدث فيها عن مميزات الكتابة عند الكاتبات المغاربيات دون ذكر أية تفاصيل أخرى من شأنها أن تدلنا على طبيعة نظرتهم إلى

الرواية الجزائرية. ولم تتعرض الدراسة التي أنجزتها "رشيدة بنمسعود" في كتابها "المرأة والكتابة" هي الأخرى إلى الكتابة الأنثوية في الجزائر، بل توجهت إلى نظيرتها المغربية خنثة بنونة وغيرها.

هناك دراسات أخرى اهتمت بكاتبات لهن وزنهن في الساحة الروائية العربية، من دون الالتفات إلى الإبداع النسوي في الساحة الجزائرية، ونأخذ على سبيل المثال "تازك الأعرجي" في كتابها "صوت الأنثى"، و"عبد الله إبراهيم" في كتابه "الرواية النسائية العربية"، و"جورج طرابوشي"، و"سمر المقرن" و"سعادة المانع" الخ. أما الاجتهادات النقدية القليلة، فقد كان أغلبها يتناول كاتبة واحدة هي "أحلام مستغامي" بتحليل يبدو بعيدا نوعا ما عن فهم المضمون، ودراسات لا تليق بمكانتها الأدبية ولا بقدرتها السردية.

تعرج الباحثة "عفاف عبد المعطي" في كتابها "حاضر الرواية في المغرب العربي" في سياق الدراسة على واقع الكتابة الروائية النسوية في دول المغرب العربي، لتلقي الضوء على جذورها وآفاقها الراهنة في الجزائر مختارة إلى جانب حنان الشيخ وسلوى بكر، رواية ذاكرة الجسد لـ "أحلام مستغامي"، مؤكدة أن المرأة قادرة على أن تتجرد من مشاكلها الأنثوية الخاصة لتعيش مصير بلدها في شدته. لكن "تزيه أبو نضال" في كتابه "تمرد الأنثى" قام بتحليل سطحي لرواية ذاكرة الجسد لـ "أحلام مستغامي" في حدود صفتين، وهو عمل غير كاف إذا ما قورن بحجم الكتاب الواسع من جهة، وبالتحليل المعمق الذي خص به باقي الكاتبات العربيات من جهة أخرى.

حاولت "يسرى مقدم" هي الأخرى في بحثها: "مؤنث الرواية" إلى جانب التلصص على عالم بعض الروايات العربية، تقصي الحضور الشعري المكثف في رواية "عابر سرير" لـ "أحلام مستغامي". لتهتم نهال مهيدات" في بحثها "الآخر في الرواية النسوية العربية" بالقضايا السردية كأزمة الهوية التي تواجهها الذات الأنثوية في علاقتها مع الآخر لدى بعض الروائيات العربيات؛ كـ "أحلام مستغامي" في معاينة أنثى فوقية شعارها الإغراء والتهديد، و"فضيلة فاروق" في مساءلة الجسد المنهك وهويته الأنثوية.

في دراسته "سرد الأنوثة" تناول "صلاح صالح" الكاتبة "أحلام مستغامي" من خلال الوقوف على روايتها "فوضى الحواس"، معلقاً بقوله إنها رواية « تجعل الجسد حجرة بأفقال سرية مفاتيحها بيد الرجل »¹، وتسنى للكاتب الوقوف عند بعض سمات الكاتبة الفنية كعنصر المواردية الشعرية الذي امتازت به الرواية، لحجب حقائق الأنوثة في الإطار الجزائري واستخدام لغة نافذة للخروج من العتمة إلى الرؤية، وبهذا صار السرد مجازاً أنثوياً من حيث هو قناع لغوي تحتال به المرأة على سلطة الرجل. ولعل أعمق دراسة ظهرت حول الرواية الأنثوية الجزائرية، هي تلك التي قدمها "الغذامي" في كتابه المرأة واللغة²، والتي خصت إبداع "أحلام مستغامي" متوقفة عند لغتها الذكورية التي مكنتها من إمتلاك حرية التعبير عما تريده، بشكل أفضل وأكثر دقة مما استعملت لغتها الأنثوية².

لقد أبدى "بشوشة بن جمعة" اهتماماً جادا بالرواية النسوية الجزائرية، مؤكداً أن نصوصها تنطلق من التجارب الذاتية لكاتباتها اللاتي يعمدن إلى استعادتها لغويا في حاضرهن، بعد أن تحققت لهن المنزلة الاجتماعية، فالكاتبات الجزائريات اتخذن من « جنس الرواية سبيلهن إلى إثبات الكيان المختلف، والهوية المتميزة، وتبرير الوجود الراهن الذي ما فتئ المجتمع الذكوري يكرس تغييبه وإلغائه تأكيداً لهامشيته »³، وقد لاحظ ما لهذه الكتابة من قدرة على استيعاب هموم المرأة الناجمة عن الأوضاع الاجتماعية.

واتجه اهتمام "محمد برادة" إلى أعمال "ياسمينه صالح وفضيلة الفاروق"، في محاولة منه لملامسة التوجهات العامة في التجربة الروائية الجزائرية، وإلى جانب هذه الدراسات ظهرت آراء متفرقة، تعود لبعض الباحثين الجزائريين تشيد بإبداع المرأة، نذكر

¹ - صلاح صالح: سرد الآخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية ، ص146.

² - عبد الله الغذامي. المرأة واللغة، ص 192/193.

³ - بشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، الملتقى الدولي الثامن للرواية، الملتقى الدولي الثامن للرواية، عبد الحميد بن هدوقة (دراسات وإبداع) وزارة الثقافة والاتصال لولاية برج بوعريبيج الملتقى السابع، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2004، ص 59.

منهم "ابن هدوفا" المعجب بأعمال أحلام مستغانمي وياسمينة صالح وآسيا جبار لما تحمله من جمالية وإضافات، مؤكدا أننا «بحاجة إلى كلا الأدبيين، فمع الكتابة النسائية أصبحنا ننظر بعينين لا بعين واحدة ونعيها بقلبين لا بقلب واحد وندرکها بحسين»¹.

ومن النقاد أيضا، "حفناوي بعلي" في مقاله حول "النقد الأثنوي في خطابات النسوية المغربية"، الذي طرح فيه تجليات صورة المرأة المبدعة في لاوعي المثقف العربي، وخلص إلى فضح الازدواجية التي تعرقل تقدم المرأة المبدعة، وتحد من عطائها في مواجهة أنماط الزيف وأقنعة التصنع التي ينلبسها المثقف. ويرى "سعيد بوطاجين" أن عدم بروز بعض الأدبيات على الساحة الفكرية راجع لعدة عوامل منها: الاستعمار والجهل، وأرجع غياب النقد المحترف المؤسس على منهجية ورؤية شاملة للخطاب الأدبي لعدم وجود إستراتيجية حقيقية في هذا المجال، ورد الدور في ذلك للإعلام الذي من واجبه تسليط الضوء على المبدعات اللاتي يعشن على الهوامش.

أما "فاطمة غولي"، فذهبت إلى القول، إن الكتابة النسوية في الجزائر تدخل في حالة النمط الواحد في الأسلوب والسرد، « وهذا نتيجة ظروف تنال من المرأة أكثر من الرجل، بسبب ضيق الفضاء الذي تتحرك من خلاله، فتبقى تجاربها بسيطة منمطة»². وتدين "زهور ونيسي" خلوها من التخطيط السليم لطرح قضايا معينة، معتقدة « أن هذه التجربة تحتاج أكثر إلى التعمق في الثقافة المكتوبة والشفوية دون أهمال التجربة الشخصية وتجربة الآخرين»³، وكأن الكاتبة هنا تلمح إلى قصور نظرة المرأة ومحدوديتها.

¹ - زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، ط1، دار الحدائث للطباعة والنشر، 1985، ص 54.

² - فاطمة غولي، الكتابة الإبداعية ليست وثيقة احتجاج بهذه المباشرة والوضوح، جريدة الجزائر نيوز العدد 821 بتاريخ: 19 سبتمبر 2006 أجرى الحوار: بشير مفتي عن الموقع www.wwww

³ - زهور ونيسي: التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر في حوار مع جريدة صوت الأحرار يومية إخبارية جزائرية عن الموقع <http://www.sawt-alahrar.net>.

وعلى هذا الأساس، جاءت التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر قليلة كما وكيفا، مقارنة بما تحقق لدى المرأة الكاتبة من تراكم أدبي في بعض الأقطار العربية الأخرى، وهذا يعني أن الكاتبة الجزائرية لم تتقن كتابة النص الطويل لأسباب قد تبدو غير منطقية. ومع ذلك فقد استطاع المناخ الثقافي أن يفرز جيلاً من كاتبات ذات تعبير عربي، ويجعل الرواية النسائية الجزائرية تتبوأ مركزاً متقدماً. ولا يسعني هنا إلا أن أؤكد ما قاله "حسين مروة" للناقدة "يمنى العيد": « نحن بحاجة إلى ممارسات نقدية، لا إلى نظريات في النقد وعظية لنكتب نقداً، ولنترك الآن مهمة تحديد أصول النقد ومنهجه، وواجبات الناقد.. يوم يصبح عندنا إنتاج نقدي، يصبح بإمكاننا أن نستنتج كل هذه المقولات النظرية، وبشكل أصدق¹. اقتناعاً مني بحاجتنا الملحة إلى التعريف بإنتاجنا الروائي.

¹ - الشروق الثقافي، أسبوعية جزائرية، العدد 35، الخميس 12 شوال 1414، الموافق لـ 24 مارس 1994.

تمهيد:

دعا بعض النقاد إلى الاستفادة من المنجز النقدي الغربي لتحديث الممارسة النقدية العربية، وقد أتجه فريق منهم إلى توسل النقد الثقافي الذي أصبح اليوم يُثير أكثر من سؤال حول كفاءته التحليلية، وإمكانية حله بديلاً عن النقد الأدبي.

يُعد النقد الثقافي Cultural criticism * من أهم الظواهر النقدية التي رافقت ما بعد الحداثة، فقد « جاء كرد فعل على البنيوية اللسانية، والسيمائيات، والنظرية الجمالية (الإستيتيقية) التي تُعنى بالأدب باعتباره ظاهرة لسانية شكلية من جهة، أو ظاهرة فنية وجمالية وبوطيقية شعرية من جهة أخرى»¹، ويُعتبر مغايراً تماماً لجلّ المدارس النقدية؛ من حيث إنه يجمع آليات المدارس النقدية المختلفة؛ ويخلص من خلالها في الأخير إلى تطبيق منهجه الخاص.

إن النقد الثقافي يُعتبر النص الأدبي حادثة ثقافية تتطوي على أنساق مضمرة، لذا وجد في نصوص ظلت مهمشة لفترات طويلة فيها مجالاً خصباً، لتطبيق آرائه كالمثل والحكمة والأغنية والنكته والثقافة الشعبية*، فكشف المسكوت عنه في الحياة الفكرية للمجتمعات البشرية قديماً، الأمر الذي جعل النقاد والباحثون يتوسلون آلياته لسبر أعماق النص الروائي

* كان الظهور الرمزي للنقد الثقافي في الثمانين من القرن 20 على أيدي عدد من الباحثين الأكاديميين الأمريكيين في مقدمتهم: فريدريك جيمسون، Fredric Jameson، وستيفن غرينبلات Stephen Greenblatt وستيفن توتوسي Steven Totossy بحيث كانوا ينطلقون من مسلمات ثقافية وسياسية وأخلاقية، أكثر من انطلاقهم من مرتكزات النص أو الخطاب، لكنه لم يتبلور منهجياً إلا مع فنسان ب. ليتش (Vincent.B.Leitch) الذي أصدر سنة 1992م كتاباً قيماً بعنوان "النقد الثقافي"، دعا فيه إلى نقد يخرج من أنفاق الشكلانية بغية تحصيل الأنساق الثقافية وتقويم أنظمتها التواصلية مضموناً وتأثيراً.

ثم ظهرت جهود أخرى تعود لفوكو في حفريات المعرفية، ريتشاردز هوجارت في التعامل مع القول الأدبي بوصفه (عمل)، وماري دوجلاس، وليم إمبسون، أرثر أيزابجر، غرامشي، وألتوسير. أما في الساحة العربية فقد ظهرت جهوداً معتبرة حاولت التنظير للنقد الثقافي، أشهرها تلك التي قام إدوارد سعيد وعبد الله الغدامي.

1 - سليم بن حيولة، النقد الثقافي وكشف آليات التسلط الحوار المتمدن - العدد: 8/8/2007

الذي يبقى « نصاً ثقافياً واجتماعياً، لا يقل تعبيرية ومشاركة في التشييد الثقافي والاجتماعي عن باقي النصوص التي ينتجها المجتمع والخطابات الثقافية والسياسية»¹، وما دامت الرواية بهذا القدر من التمثيل، فإن دراسة الرواية وفق آليات النقد الثقافي سيعمل على استحضار الأنساق التي يجري تسويقها في الثقافة كي تكرر السائد العرفي، ويعمل على كشف المؤثرات التاريخية والسياسية والاجتماعية المختلفة التي تتحكم في النص الروائي.

يُعد **النسقي*** مقولة مركزية في النقد الثقافي، ويُعرفه الغدامي بقوله: « هو مضمّر نسقي ثقافي لم يكتبه كاتب فرد، ولكنه وُجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صار عنصراً نسقياً يتلبس بالخطاب ورعية الخطاب من مؤلفين وقراء»²، وهذا يعني مشاركة الثقافة في خلق هذه الأنساق وإخفائها وراء ألقنة سميكة، وأهم هذه الألقنة وأخطرها هو قناع الجمالية، فليست «الجمالية إلا أداة تسويق وتمير لهذا المخبوء»³، بالتالي فإن الاستعانة بالنقد الثقافي تبقى ضرورية للوقوف بدقة على المعاني الباطنية الكامنة خلف المعاني، ذلك أن المضمّر النسقي لا يتبدى على سطح اللّغة، وإنما تمكن من الاختباء واصطناع الحيل في التخفي.

ونرجو من هذه القراءة الثقافية للرواية النسوية الجزائرية أن تفتح آفاقاً جديدة في التحليل، ذلك أن «الكتابة المعاصرة كتابة لا تؤمن بالحدود، إنها كتابة عبر حدودية، عبر نوعية، عبر شكلية، عبر جنسية، عبر ثقافية، عالمية مهمتها السطو على ممتلكات

1- حبيب النورس: الرواية العراقية وثقافة الأنساق المتحولة عن الموقع <http://www.alsabaah.iq>

2- عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، "قراءة في الأنساق الثقافية"، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، 2001. ص71.

3- المرجع نفسه، ص76.

* وهذا المفهوم قريب جداً للمصطلح "اللاشعور الجمعي" الذي قدمه العالم النفسي يونغ والذي يعرف على أنه الموروث الثقافي أو مجموع ما أنتجته الأنا الجمعية عبر امتدادهم التاريخي وتناقلته الأجيال (دون وعي) باعتباره شيئاً يعبر عنّا عن الغدامي، النقد الثقافي، ص 63.

الآخرين.. يختلط فيها الرسمي بالشعبي وبالهامشي والشعري بالسردى والديني بالفلسفي والتاريخي والديني بالأسطوري والوثني»¹، وإذا كانت الكتابة المعاصرة، تمتاز بكل هذه الشمولية، فإنه من الصعب أن نتبين هويتها الأصلية، وتزداد الصعوبة مع الكتابة النسوية التي تسعى إلى إثبات هوية المرأة داخل اللغة، الأمر الذي يدفعنا إلى البحث عن خصوصية هذه الكتابة في محاولة جادة لاستعادة القيمة الفنية والحضارية لإبداع المرأة الجزائرية، إضافة إلى تبين مدى خضوعها للأنساق الثقافية، من خلال الكشف عن المعاني الخفية التي يجرى تغطيتها بالحيل السردية واللغوية المختلفة.

تتمتع الرواية النسوية الجزائرية بتقنيات خاصة تتحكم في تشكيل عالمها الروائي، فهي تتشابه من جهة أنها تعالج القضايا نفسها التي تتحدث عن همّ الأنثى والذات الإنسانية- كما سنرى في الفصل الثاني-، لكنها تختلف أيضا في طريقة تشكيل مُتخيلها الروائي نظرا لاختلاف تقنيات السرد، وتعدد الأساليب التي تلجأ الكاتبة المرأة لاستخدامها كي تتجنب التحدث مباشرة، ذلك أن المرأة مُحاطة في المجتمع بالرقابة التي تطال حركتها وخطابها، الأمر الذي يضطرها إلى توسل تقنيات خاصة في التعبير، كي تساعد على تجلية مكنوناتها الأنثوية وتمير أفكارها الايديولوجية من دون أن تخضع للرقابة.

وهذا ما سنحاول أن نتبينه في هذه المباحث الثلاث التي تظهر لنا أساليب السرد الأنثوي بين التجلي والتخفي، بين البوح بالمحظور والصمت خوفا منه.

1 - آمنة بلعلي، عولمة التناص ونص الهوية، الخطاب "دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر العدد1، ماي 2006، ص14 .

المبحث الأول

محتبات تجلي الصواجم الأنثوية

يؤكد البنيويون أن النص الأدبي « ليس مصنوعاً من أحجار أو من طوب، بل هو تشييد لغوي، لا معنى له خارج اللغة »¹ التي تجسده من خلال سلسلة من المتتاليات اللسانية وغيرها من الوحدات الدالة، هذا ويتوسل النص لغة أخرى هي لغة الخط والتشكيل الفني التي استفاد منها المؤلفون في إنتاج أعمالهم الأدبية، وبهذا أصبح للتقنيات التبوغرافية أثرها الكبير في تحديد مقروئية النص وتبيان دلالاته على مستوى البنية الخارجية، لذا سنحاول أن نتبين مدى مساهمة هذه التشكيلات النصية في الدلالة على الهوية الأنثوية، ومدى تعبيرها عن هواجسها المختلفة .

تتناول هذه الدراسة جزءاً من المباحث المتعلقة بجغرافيا النص، ونعني بها الغلاف من حيث هو « فضاء بصوري شكلي لا يخلو من دلالة »²، فهو يزخر بعنقبات* لها صلة بالنص وبمقاصد المؤلف، وقد ركزنا فيها على جمالياتها التأثيرية، مبرزين خبرة الروائيات بطريقة توزيعهن لفضاء الكتابة وسيطرتن عليه.

أ - نسق الغلاف: إن أول ما سنخضعه للمساءلة هنا هو صفحة الغلاف التي تضم مجموعة من التشكيلات النصية من العناوين والرسوم والافتتاحيات والتشكيلات الفنية والتصدير وأسماء المؤلفين وجميع العلامات اللغوية وغير اللغوية التي تتمظهر في هذه الواجهة، ذلك أن المؤلف يلجأ إلى الاستعانة بمجموعة من التشكيلات التبوغرافية ويشيدها وفق تصور محكم، وهذا يعني أن الغلاف غير وثيق الصلة بمضمون الحكي، ولكن ذلك لا يجعل منه

1- حسن نجمي، شعرية الفضاء في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، طب1، 2000. ص 87.

2 محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي، الدار البيضاء/المغرب الطبعة الأولى، 1991، ص 6.

* لقد عني الباحثون بدراسات معمقة حول ظاهرة العنقبات النصية، يأتي في مقدمتهم جنيت وفليب هامون، وكلود دوشيه، هذا ولقي الاهتمام من قبل بعض النقاد العرب مثل لحميداني، ومحمد الماكري، ومحمد جزار..الخ

عنصرا حياديا، فكونه أول علامة نصية يواجهها القارئ خلال عملية تلقيه للنص، يمنح لتموقعه الطبوغرافي أهمية بالغة، من حيث إنه يُقدم للقارئ تسهيلات تعينه على قراءة النص وتحليله، كما يخلق لديه انطبعا أوليا يمكنه من معرفة أبعاده الدلالية، بل إن أهميته الوظيفية تحدد في كثير من الأحيان طبيعة تلقيه للنص.

واستنادا إلى هذا الأفق من الاحتمالات نَميل إلى طرح التساؤل التالي كي ننتقل من المجال النظري إلى مجال الممارسة التطبيقية: ما هي التقنيات الطبوغرافية التي تتوسل بها المؤلفة في إنتاج دلالة نصّها الروائي؟، وإلى أي حد استطاعت هذه التظاهرات النصية أن تجسد هواجس المبدعة وانشغالاتها؟، وما موقع الأنثى داخلها؟ .

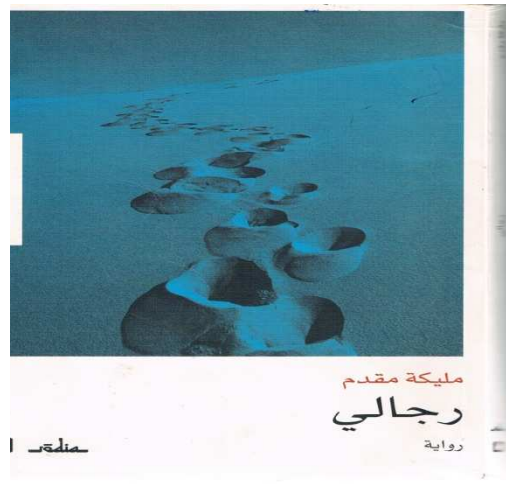
ويبدو أن الروائيات الجزائريات، قد أفدن من تقنيات الغلاف النصية وعتباته السيميائية وأدركن سلطة النص الموازي paratexte وقدراته في الولوج إلى قلب الحدث من جهة وإلى نسيج الأنساق الثقافية من جهة ثانية، فهن يعتبرنها نسقا لغويا يشي بخفايا النص، مما سيسمح لنا بإثارة اشكاليات منهجية حول مدى امتلاكهن وعيا نقديا بآليات الكتابة وخلفياتها الثقافية .

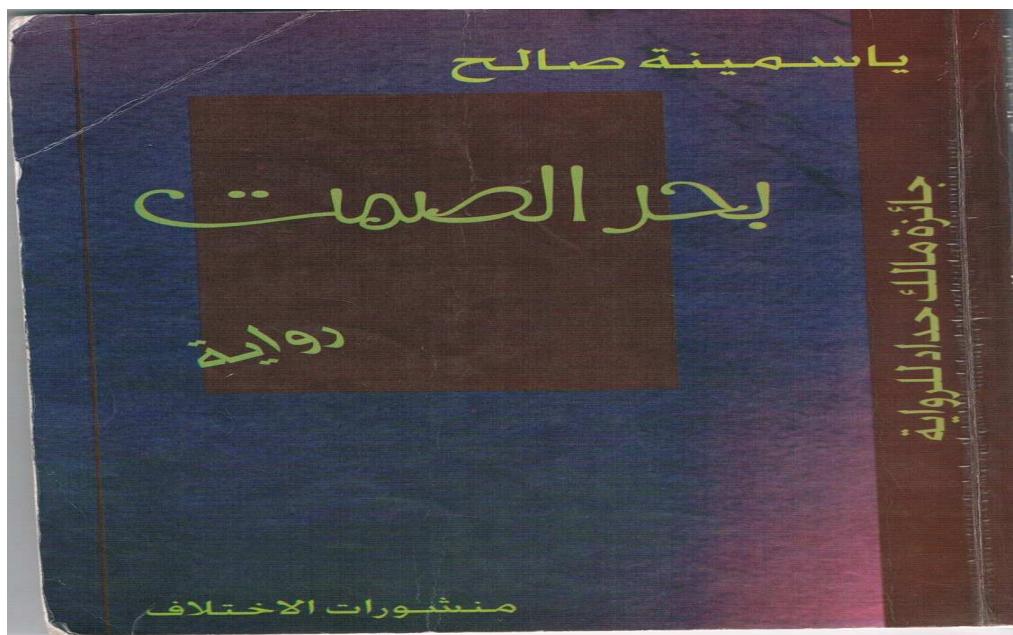
وتكاد الروايات التي بين أيدينا، تتخذ مسلكا مشتركا في طريقة تشكيلها للغلاف، حيث اعتمدت على نفس التقنيات التشكيلية التي تشي بمعاناة الذات الأنثوية في ظل سيطرة النظام البطريكي، ما يعني تمايزها في الواجهة بظهور أنساق أنثوية خاصة تشي بموقعها في المجتمع، إذ يجب أن لا ننسى أن الكتابة النسوية إحدى وسائل المقاومة التي تستخدمها الأنثى، «لإسماع صوتها والدفاع عن حقها، وإثبات وجودها وكيانها كإنسان له حقوق وعليه واجبات، وكانت المتنفس الذي يستطيع أن يبلغ الرسالة في هدوء واتزان إيمانا بخوض معركة الحرية»¹، وهذا يضطرنا إلى تفسير كل ما تستعين به لبناء عالمها الحكائي وتحليله بلغة جديدة تتصلت من إطار الأبوية.

1 نجاة المريني، علامات نسائية في نبوغ المرأة المغربية، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب 2006. ص186/187.

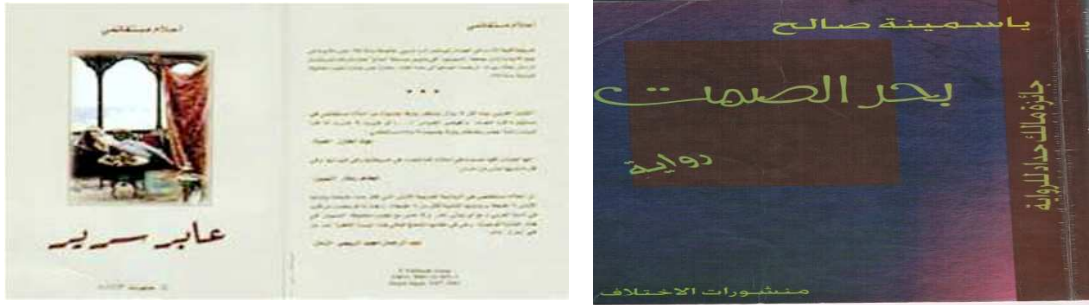
من الممكن جدا أن تحاول المرأة الهامش، إعادة الاعتبار إلى كل ما هو هامشي كي تقول ما لم تتمكن من البوح بها في نصّها الروائي، ذلك أن مواجهة آلية الاستبعاد لا بد أن تتم بتقنيات فنية تتميز عن تلك التي يستخدمها الخطاب السائد، فهي لكي تُظهر تمردا على النظرة التي تختزلها في أشياء ليس لها قيمة إلا بمقدار ما تخدم أهداف البطل الذكر، تستعين بمهارتها الفنية وحيلها السردية كي تُدحض نظرة الاحتقار التي تطالها كأنتى في الكتابة وتُستبدلها بأخرى تعيد مكانتها الإنسانية أولا وتُثني بقدراتها ثانيا، دون أن تُغفل عن أهمية العتبات النصية في تجسيد رغباتها، فكيف تعاملت المرأة معها؟. وإذا أخذنا دور الرجل في صياغتها- ذلك أن تصميم اللوحات المتمطرهه في الغلاف من تصميم الرجل كما هو باد في الصفحة الثانية التي تلي صفحة الغلاف- ووعي المرأة في قبولها وتوظيفها، فإلى أي حد، نجحت الكاتبة المرأة في الخروج من عالم الحريم المنغلق عليها؟ .

إن أول ما يلفت انتباهنا في الروايات هو الغلاف الدلالي الذي تتشكل منها، فهو يتكون من مجموعة من العلامات اللغوية وغير اللغوية، ترد محملة بشحنة دلالية لها صلة قوية بمضمون الرواية وبعدها الرمزي.





1- نسق الاسم من الخفاء الى التجلي: إن أول علامة تُطالعنا في الواجهة الأمامية لأغلفة الروايات هي أسماء المؤلفات مكتوبا بكتابة متوسطة الحجم، تتوزع على مناطق مختلفة من الصفحة، وبألوان مختلفة أيضا، تتراوح بين الأسود والأحمر والأبيض والأخضر.



يتمظهر اسم كل من المؤلفة "أحلام مستغانمي" و"ياسمينه صالح" و"ربيعة مراح" في المستوى العلوي من الواجهة الأمامية لغللاف الروايات، متوسطاً التشكيل الفني للصورة بكتابة متوسطة الحجم، وهذا لا يرد اعتبارياً، ذلك أن « وضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثاً في الأعلى»¹، لذا نَظَن أن كتابة الاسم في أعلى الصفحة دليل على رفعة المكانة التي تتمتع بها أولئك الكاتبات في الساحة الإبداعية الجزائرية، إنها عملية قصدية تظهر حضورهن النسوي القوي في مجال الإبداع.

ويُمكننا تفسير ذلك بالانطلاق من فضاء دلالي آخر تطرحه الروايات، وهو هيمنة الذات الروائية على النص الروائي، ويظهر ذلك في تلاعباتها بشخصيات العالم الحكائي التي كانت خاضعة خضوعاً تاماً للمنحى الذي أرادته له، مثلاً بطل رواية "عابر سرير" كان معطوب الذراع، يُعاني من فقدان التوازن العاطفي في حياته، وكذلك الأمر بالنسبة لبطل رواية "بحر الصمت" الذي ظل يصارع وحدته رغم زواجه من المرأة التي كان يحب، ليظهر بطل رواية "النغم الشارد"، في وضع المقيد برغبات المؤلفة، بدأ جاسوساً يخدم مصالحها، ثم سقط في براثن العصابة التي كانت تملّي عليه ما يستوجب فعله.

1 - حميد لحمداني، بنية النص السردية، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1993. ص60.

هذا بالنسبة للشخصيات الذكورية، أما البطلات الإناث فكان وضعهن أسوء، بسبب عدم امتلاكهن القدرة على الفعل، والسلطة على الرجل أو على العالم الحكائي، فحياة سرعان ما وقعت في الفخ الذي نصبه لها خالد، حين استدرجها إلى شقة فرانسواز عمدا ليواجهها بحقيقة معرفته بالصلة التي جمعتها بزيان، وكذلك الأمر بالنسبة لجميلة التي كشف سي السعيد صلتهما برجل آخر غيره يدعى الرشيد التقاه صدفة في إحدى معارك التحرير.



إن تصفحنا لباقي الروايات التي بين أيدينا، يُظهر لنا أسماء "ملیكة مقدم" و"عبیر شهرزاد" و"أمينة شيخ" متموضعا تحت التشكيلات الفنية والتجريدية التي تزين لوحة أغلفة الروايات، وبما أن اختيار مواقع الأسماء في الواجهة الأمامية للغلاف يكون له دائما قيمة جمالية ودلالية، فإن ذلك يعني أن الهوية الأنثوية في نصوصهن الروائية مرتبطة بما توحى تلك التشكيلات الخارجية، لذا علينا أن نبحث عن دلالة ذلك في الروايات، وعن صلة المؤلفة بالبطلات في أعمالهن، فنكتشف الحضور القوي لهن سواء من خلال اختيارهن لنموذج السارد المؤنث الموكل بالحكي، أو أن تكون القضية المطروحة في روايتهن متصلة بالأنوثة ومواجهها.

هي إذن دلالة على الحضور الأنثوي في النص، وإقرار صريح على أن الكاتبة الأنثى تتخذ من الرواية سبيلاً إلى إثبات كيانها وتأكيد هويتها الخاصة للتحرر من أشكال هيمنة المجتمع الذكوري. إن إعلان اسم المؤلفة يعد إشارة صريحة إلى صاحبة العمل

الأدبي، بالدرجة الأولى، وبما أن الكاتبات أنفسهن، يُؤكدن أن خروج المرأة إلى الكتابة لن يكن يوماً بدون سبب، بل يعود إلى معرفتها أنها ستجني من وراء ما تسوده من سطور، فإن إعلان الكاتبة عن اسمها يُوحى برغبتها في الظهور في الساحة الإبداعية والنقدية والثقافية التي كانت حkra على الرجل، وذلك لإثبات قدراتها الفكرية والإبداعية نافية عنها الدونية المقترنة بغياب العقل عنها من جهة، فالمرأة في المجتمع الجزائري والعربي عموماً، تُعاني عدم قدرتها على التأسيس لنفسها كياناً فكرياً بعيداً عن سلطة الذكر.

من جهة أخرى، إن دخول المرأة إلى الكتابة وإعلانها أحقيتها بامتلاك ما تكتبه، يعني خروج من حالة الصمت إلى حالة البوح بمواجهها التي ظلت جاثية في قلبها قروناً، إن هذا الخروج كان محاولة منها لخلخلة الصورة النمطية التي أُرسيت حولها والتي تختزلها في الإضافة والمتعة، لذا حين امتهنت الكتابة حاولت أن تجد لنفسها هوية بعيدة عن الإضافة، فكان إعلان اسمها في واجهة الغلاف، سبيلاً لتؤكد أن ما تكتبه أولاً يعود إليها ويُعبر عن تجربتها في الحياة، وغايتها في ذلك إثبات ذاتها من خلال ثبوت الاسم وعدم التخلي عنه بمجرد الاقتران برجل، أو التقنع لمجرد دخولها الكتابة.

فالكاتبة المرأة ترغب من خلال إعلان اسمها أن تلفت انتباه القارئ إلى أن صاحب العمل هو امرأة، وأن عليه بسبب ذلك أن يقوم باستحضار خطابها لإعادة النظر في قضايا تخصها كأنثى وكمبدعة، إن إعلان اسم المؤلفة يبقى في الأول والأخير محاولة لإعلان نهاية الوأد الذكوري الذي لازم المرأة منذ القديم فكرياً وأدبياً، فبعدما كان ذكر المرأة أو اسمها شيئاً نكراً بحكم العوائد والتقاليد أصبح لها القسط الأوفر من اهتمام الرأي العام والآخر في فسح مكان لها على سطح الكتاب لإعلان هويته وانتسابه إليها، مُؤكدات إنهن مررن بمراحل جد خطيرة وصعبة في سبيل دفع الحجاب على أسمائهن، وإثبات وجودهن الحيوي على كتاباتهن.

فلئن كان المجتمع العربي يعاني اليوم توجسات عدة تجاه واقعه اليومي، « كالخوف من الاستعمار والصهيونية، والخوف من الحرب الطائفية، والتعصب الديني والخوف من

القهر ومن الحرب الأهلية، والخوف من التعسف الاجتماعي في الوظيفة والعمل والخوف من السلطة وأجهزة الأمن والخوف من المرض والشيخوخة، وأخيرا الخوف من التمييز العنصري»¹، لتشكل الإنسان المقهور بكل ما تنطوي عليه هذه الكلمات من دلالات ومعان، فإن نسق هذه المخاوف الذي يُحيط بوجود الإنسان يزداد حين يتعلّق الأمر بالأنثى، فهي تعاني إلى جانب ما سبق ذكره_ جراء قهر جسدها وتكبيله بالعادات، وتعاني من نظرة الآخر إليها معرفيا وثقافيا، لذا ازداد هاجسها حين ولجت عالم الإبداع.

لقد اضطرت المرأة في بداية امتهانها للكتابة إلى الاختفاء وراء اسم مستعار تقاديا لأي مواجهة مع المؤسسات الاجتماعية، وقد حفظ لنا التاريخ بعض هؤلاء الكاتبات اللواتي وقعن كتاباتهن بأسماء غير أسمائهن الحقيقية مثل "عائشة عبد الرحمن" التي تقنعت باسم بنت الشاطئ، و"ملك حفني ناصف" التي اختارت اسم باحثة البادية. وهذه الألقاب الأدبية تدل على أن مسار المرأة الكتابي كان نضالا عسيراً، إنها تعكس بالتأكيد الصراع الذي احتدم في واقع المرأة العربية حين أمسكت زمام القلم، خاصة وأن الكتابة كان ينهض بها الصوت الذكوري الذي دأب على احتواء رمزية الأنثوي في محكيه وبناء هوية المرأة بالنيابة عنها .

وهذا يعني أن كتابة المرأة للرواية، قُوبلت بحساسية مختلفة منذ بدايتها، «لأنها هدفت إلى تغيير منظومة المفاهيم الثقافية، وإجلاء مواطن الإجحاف وجذور الظلم الواقعة على الإنسان بعامة والمرأة بخاصة»². وهامي المرأة الآن أعلنت جرأتها على الكتابة متجاوزة الخوف من الموت الذي كان تربص بها وجوديا.

إن كتاباتها بما تمتلكه من مؤهلات فنية استطاعت أن تثبت جدارة الحضور النسوي في المشهد الثقافي العربي، وهكذا لم تعد المرأة هوية مجهولة تذوب فرديتها في صوت جماعي يستغرقها، وإنما أضحت صوتا فرديا له نبراته وحدوده وإمكاناته التي تدور في فلك

1 - مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت المجلد السابع والعشرون، أكتوبر ديسمبر 1998، ص242.

2 - رفيف صيداوي، الكاتبة وخطاب الذات "حوار مع روائيات عربيات، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، 2005، ص21.

الاسم المدني للمؤلفة، لقد أعلن صوتها عن « حضوره المتناهي بالراهن الثقافي والسياسي والاقتصادي والاجتماعي والمندغم بالواقع الأنثوي القادر على التعبير عن مباحج الأوثة ومخاوفها، خالقاً بذلك خصوصية ذات صلة مباشرة بطبيعة الأنثى البيولوجية والنفسية وظرفها الاجتماعي الخاص»¹. فالنص يعلن عن انتمائه ليدل على الاسم المدني للمؤلفة وعن الحقوق المعترف بها ثقافياً، لكن الإشكال الذي يطرح هنا، هو مدى التوافق بين المؤلفة والكاتبة منذ الصفحة الأولى للغلاف، فهل يمكن الفصل بين وجودها كذات ووجودها ككاتبة؟، إذا قلنا أن الكتابة أداة وجود وهي تقوم برفع الحاجز الواقعي والكتابي لأنه يفعل ذاتها.

عموماً، إن القارئ يقوم دائماً بمطاردة النص النسائي لمعرفة حياة صاحبه متجاوزاً في ذلك الفواصل بين العالم الحقيقي والعالم المتخيل، وهذا يظهر في أقوال الكثير من الكاتبات اللواتي عانين من تربص الآخر بهن، ما دفع ببعضهن إلى الإحجام عن الكتابة أو احتمال الأذى، فهناك أسماء تعرضت للنقد والتشهير اللاذع حولها.



ولعل هـ_____ هذه الأقاويل طالا
بعد نشر ع_____ ملها الأول "ذاكرة الجسد"، والذي حقق
في الساحة الابداعية العربية، ما جعل الرجل يسـ_____
هذا النجاح، فكتب حولها م_____ قالات كثيـ_____
م_____ (حتى لا يغرق المبدعون خ
الع_____ زيز

المقالح، وأيضاً "أحلام مستغانمي وأحلام شهريار" للكاتب نفسه.

1- وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد "قراءة في القصة والرواية الأنثوية، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/لبنان، 2008، ص9.

فالمجتمع الذكوري الذي خرج لتوه ليتهم الأنثى بالجهل وغياب العقل يفاجأ بها وهي تكتب على قدر يضاهي كتابة الرجل معترفاً- في سياق تشبيه كتابتها بالرجل- أن لا اختلاف بينهما، فالذي اتهم "أحلام مستغامي" بأن رجلا كتب لها الرواية أو سرقتها من "حيدر حيدر" أو "سعدى يوسف" لم يكن يعي أن اتهامه كان لمصلحة الكتابة النسوية، لأنه قدم اعترافاً علنياً بعدم وجود فوارق بين الجنسين في الكتابة.

هذه الأقاويل لم تكن لتتوقف لولا جنوح الكاتبة "أحلام مستغامي" إلى إصدار رواية أخرى جديدة لها هي "فوضى الحواس" التي عملت على إسكات كل الأفواه التي شككت في قدرات المرأة الإبداعية، إن هذه الانتهاكات التي لحقت خطاب المرأة بعد سلسلة الانتهاكات التي طالت جسدها دفعت بالكثير من الكاتبات إلى التعبير عن رفضهن القاطع لمثل هذه المعاملات القاهرة لها، مؤكدات أن هذه الظاهرة تدل « على أن صوت الكاتبات لا يزال يعامل معاملة العورة، وأن الحدود الفارقة بين المتخيل والمعيش في الحكي التخيلي ليست بينة بالقدر الكافي في مستوى الفعل التقبلي، ولعلها -إن لم تكن كذلك بالفعل في بعض الحالات- تدل على أن هذا الانحراف التقبلي يكشف عن نوايا سيئة أو حساسيات خاصة تجاه المرأة الأدبية متى تعلق الأمر بالمرأة الكاتبة على وجه الخصوص»¹.

وتذهب "وجدان الصائغ" إلى التعليق بقولها: « هي أقاويل على هشاشتها تشكل ظاهرة مؤسفة في حياتنا الأدبية، إذ ينساق بعض الكتاب بل وبعض الكاتبات أيضاً مع تيار القبح هذا الذي استنزف حبرا كثيرا، وهو يصب في مصب المكر والمراوغة حين يجعل من هذه المقولات فضيحة مسوغا ذلك»²، لقد تفتنت الكاتبات إلى اللعبة التي كانت تمارس ضد وجودهن الحياتي والفكري، مما دفعهن إلى التمرد على هذه النظرة الذكورية التي تحاول طمس وجودها نهائياً أو إبقائها في سلك الإضافة. وبهذا، فإن المرأة التي ظلت تعامل

1 - مجموعة من الكاتبات والكتاب، الكتابة النسائية "محكي الأنا ومحكي الحياة"، ص 11.

2 - وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد قراءة في القصة والرواية الأنثوية، ص 64.

كالهامش بسبب تحيز الذكورة لأنفسهم واستثثارهم بالمعرفة والقدرة على الفعل، تحركت ضد اغفال دورها في الحياة، وحقها في التعبير عن طموحاتها وهواجسها.

في هذا السياق نتساءل: هل إعلان اسم المؤلف على صفحة الغلاف كفيلاً بأن يعيد إلى المرأة هوية الحكي النسائي؟، استناداً إلى كون اسم الكاتب مؤشراً على إثبات الملكية الأدبية: أي أننا إذا غيبتنا اسم المرأة المبدعة شاعرة كانت أم قاصة في واجهة الغلاف، فهل سنتمكن من الكشف أن ما كتب إنما يعود إليها دون أن يطرق أذهاننا الشك أن ما نقرأه إنما كتبه رجل؟.

لقد أكد الباحثون دائماً أن هوية النص متصلة أوثق الاتصال بهوية صاحبه، وأن الكتابة وسيلة يستعين بها المبدع للتعبير عن مكنوناته وانشغالاته مهما كان نوعها، وقد كانت الكتابة فرصة المرأة للتعبير عما يجول في فكرها وأحلامها، من هذا المنطلق شكلت الكتابة بالنسبة إليها، وسيلة تؤكد بها على وجودها، وتعبّر بها عما تشعر به، إن الكتابة بالنسبة لبعضهن لذة ومنتعة تمكنها من ممارسة السلطة التي لا تستطيع بصفتها كاتبة وامرأة أن تمارسها بأية وسيلة أخرى¹، فهي عند "يمنى العيد" « على مساس سؤال يخص حياتنا وزمننا المسروق منا، كانت سؤالاً عن ذلك المكبوت، وعن تلك الغربية لصورة إنسان في الذاكرة وفي الكتابة الأدبية»².

ومهما يكن، فإن ممارسة الكتابة تبقى بالنسبة إلى المرأة مرحلة تحدي تستدعي منها أولاً الوعي بخلفيات النظرة الذكورية التي تحاول التقليل من موهبتها الإبداعية، والاحتراز من الأنساق الخفية التي تتغلغل في اللغة وفي الثقافة والتي تقف حائلاً دون مغادرتها للهامش الذي تقبع فيه، فبلورة رؤية أنثوية من شأنها أن تخلخل الموقع الذكوري الذي تقبع فيه المرأة

1 - ينظر باحثات، المرأة والكتابة "كتاب متخصص يصدر عن تجمع اللبانيات، عدد 2، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 1995، ص61.

2 - المرجع نفسه، ص37.

يستدعي تفعيل وجودها الحيوي في الساحة الثقافية والمعرفية، وتحرير جسدها من القيود التي تكبله داخل الحكي.

نصل من خلال ما تم ذكره إلى أن المرأة لجأت إلى إعلان ذاتها على سطح الغلاف كامرأة رغم الضغوط التي تتعرض لها، ولم تعد تنتكر لطبيعتها الحقيقية، فأعلان اسمها يعني إعلان رغبتها في الوجود الحرّ، من الواضح أن الروايات التي بين أيدينا تعود للمرأة وهي تحمل دون شك صفاتها الأنثوية، وتشي أيضا بتاريخ طويل جدًا من القهر والضغوط الذي لازمتها، إنها كتابات قالتها المرأة وكتبت فيها المرأة وعبرت عما تعانيه المرأة أصدق تعبير، ذلك أن مساحات الظل في حياة الكاتبة تظهر « كالمساحات البيضاء بين جملة.. هي أجمل ما يتركه لنا، والشيء الذي لا بد أن يستमित في الدفاع عنه وإنقاذه من حريق الضوء¹، لذا نحن نوقع كثير من تفاصيل حياة المرأة في كتاباتها، فحياتها ستكون المفتاح السري لأعمالها، ويكفي أن نبحت عن تفاصيل هذه الحياة بين سير البطلات في الاسم والعمل والمهنة والتجارب والوضع الاجتماعي.

ومع ذلك يبقى المسار صعبا أمام المؤلفة، لأن إعلان اسمها في واجهة الغلاف لا يعني أن المرأة الجزائرية تخلصت نهائيا من عقدة الخوف التي تلازمها، إذ لا تزال بعيدة عن البوح بكل مواجعها، ربما لهذا نراها تستعين بتشكيلات فنية وتجريدية تسهم في نقل ما تريده بشكل موارب، وهذا الأمر يدفعنا إلى التوقف على ما تخفيه هذه التشكيلات من معان.

2- نسق اللون والصورة:

نقصد باللون والصورة هنا تلك « الرسومات الفنية الواقعية التي يلجأ إليها الكاتبة سواء في الغلاف الأمامي، أو داخل صفحات الرواية وفصولها لتكون أداة تعبيرية عن

1 - الملتقى الدولي الثامن للرواية، عبد الحميد بن هدوقة (دراسات وإبداع) وزارة الثقافة والاتصال لولاية برج بوعرييج الملتقى السابع،، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2004، ص66.

مشهد قصصي معين يبغى الكاتب توصيله للمتلقي»¹، إن هذه التشكيلات الفنية تثبت الصلة العميقة بين الكتابة والتشكيل الفني، فعلى الرغم من اختلافهما في الأداة المستخدمة بين القلم والريشة أو الألوان، إلا أن الغاية الإجمالية لهما لا تبتعد عن كونها أداة جمالية للتعبير عن ذات الكاتب.

بما أن الكتابة هي « الصوت الأنثوي الذي يحاول أن يجد لنفسه مكانا، فيصطدم بواقع يلفظه ويوهمه بالجنون»²، فإن الصورة تصبح هي البديل الذي يمكن المرأة من الإشارة إلى معانيها النصية، فهي تتيح لها بما تملكه من مخيلة أن تنتسج حول هذه الصورة ما تريده وتتمناه من قصص، ثم إن عجز المرأة عن اختراق اللغة - كما سنشير لاحقا- يجعلها تتجه نحو الصور التي توفر لها طاقة للتعبير عن مواجعها، وكما نتمكن من قراءة هذه الصورة الأيقونية علينا القيام بالتحام بين الصورة واللغة في نسق مشترك، وهكذا يتم تلاقي الجمالي واللغوي في الصورة ونظامها الأيقوني.

إن المتصفح لأغلفة الروايات -التي سبق إظهارها- يلاحظ مجموعة من الصور الفنية أو الرسومات التجريدية* والأيقونات التي توصلت بها الكاتبات لاستجلاء المعاني الخفية في النصوص الروائية، وهي تتوسط صفحات أغلفتها متموضعة داخل إطار مستطيل، وتعد أهم عنصر دلالي يتمظهر في الواجهة، وتأتي هذه الرسومات محملة بشحنة دلالية مكثفة كثيرا ما يصادف القارئ صعوبة في الربط بينها وبين النص.

1 - مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، (تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً)، (ط1)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، بيروت، 2002.ص153.

2 - بشرى أبو النجا، مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية، ص45.

* هذه الرسومات هي عبارة عن تشكيلات رمزية عن حدث معين يود الكاتب توصيله إلى المتلقي، مع الإشارة إلى أنها تختلف عن النوع السابق (التشكيلات الفنية) في مسألة إدراك دلالاتها، فهي تتطلب كفاءة عالية من المتلقي كي يتمكن من فك شفرها وتأويلها. ينظر مراد عبد الرحمان مبروك، مرجع سبق ذكره، ص ن .

وبوسعنا التأكيد هنا على مسألة التلازم بين الأيقونة (Icon) واللغة (Langue) فالصورة من حيث هي « أيقونة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها مثل الصورة الفوتوغرافية»¹، لكن تحليلها يتوسل اللغة التي تبقى الوسيلة الوحيدة المتاحة لفك شفرات هذه العلامات غير اللغوية، إن توأجدها في الغلاف يدعم دلالة الخطاب، ذلك أن استيعابها مختلف عن استيعاب باقي الخطابات اللغوية التي تدرك حسب نظام تحديد الجمل مثلما أشار دو دوسوسور (F De Saussure)، ويستلزم فك شفراتها الأيقونية فهما عميقا للنص، وإماما واسعا بأبعاده الدلالية ما يدفع بالقارئ إلى البحث عن المعنى المخبوء وراء هذه التشكيلات والألوان.



نلاحظ في غلاف "عابر سرير"، في واجهته الأمامية صورة لامرأة شرقية الملامح واللباس، متكئة على وسادة، موجودة في ركن حريمي منعزل، وتعمل الألوان على تعميق دلالة الفضاء من خلال الستائر ذات اللون الأحمر والسجادة ذات الأرضية الخضراء والفاكهة الموضوعة فوق الطاولة، ومن دون أن نتجاهل تلك الإطلالة الجميلة التي توفرها شرفة مطلة على مدينة بيضاء. وبعد هذه اللوحة الوصفية نحاول البحث في الصورة فيما يربطها بالعنوان، فتذكر عالم الحكايات المشوقة الذي تنقلنا إليه هذه الصورة، وتحديدًا قصة "ألف ليلة وليلة"، لنقع في فخ المصادفة باحثين عن المتعة التي تنتج عن قراءة مثل هذه الحكايات، ذلك أن هذا التشكيل الفني « يغيب أفق انتظار القارئ ويستفزه بصريا وأيقونيا،

1 - حنون مبارك، دروس في السيميائيات، (ط1)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص310.

وذلك بتشكيلاته السيميائية القائمة على اللون والفراغ والاحتمال مع التنوع في استعمال الخطوط والأحرف والتركيز على الحرف الطباعي¹، الأمر الذي قد يدفعه إلى البحث في النص عما يشبع نهمه، وفيما يطرحه هذا الأخير من تشويق فني.

لقد تم توظيف هذه اللوحة التجميلية للغلاف وهي معبأة بأنساق ثقافية تشير إلى خصوصية المرأة وصلتها بالجسد، حيث تشير الروائية من خلال اللباس الذي ترتديه المرأة في الصورة إلى وضعية المرأة المشرقية في العصور السالفة، حيث كانت المرأة وفي أكثر حالاتها أداة للجنس ومتاعا للذة. وهذا ما يبدو جليا في الرواية حين طرحت الكاتبة صورة للمرأة الجسد ممثلة في شخصية فرانسواز التي استغلت فتنة جسدها لإقامة علاقات غير شرعية مع أبطال الرواية، فالكاتبة تريد أن تدين تلك النظرة التي تختزل المرأة في الجسد، والتي ألفنا حضورها في مختلف الفنون، كأقوى الأيقونات تمظهرها بصفات الجسدية التي تمثل الأنثى بأعضائها ليس لتحديد موقعها الدوني فقط لكن باعتبارها رمز الغواية. ويعمل السوار والخلخال اللذين تتزين بهما المرأة على تعميق هذه الدلالة من حيث إنهما يشكلان وجها للمرأة الجارية التي تتزين لتتال إعجاب الآخر، مُمثلة نصيا بشكل جلي في حياة وفرانسواز اللتين استغلتا مكرهما الأنثوي لاستدراج الرجل وإغوائه.

إن نسق المرأة الجسد، تسرب من التكوين الثقافي للأمة إلى النص الروائي وإلى الفنون البصرية، حتى أضحي يتحكم في دلالاتها الإبداعية، وهذه بالضبط تتأتى لعبة الثقافة التي تستغل مثل هذه الجماليات لتكريس أنساقها في الفن والأدب، ويبقى على القارئ أن يتيقظ لها بكشفها والتعبير عنها بوعي، وهذا بالضبط ما أرادت الكاتبة "أحلام مستغانمي" التعبير عنه كي لا نقع في براثن الصورة العمياء، فنعجب بالمرأة التي تتزين شبه نائمة مركونة كباقي الأشياء الجميلة التي تزين الشرفة منتظرة أن يتكرم عليها الرجل بالسقاية/ أو الاهتمام على نحو ما عبرت في روايتها.

1 - علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، (في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1999، ص 228.

إن ما قالتها أحلام عبر هذه الصورة الأيقونة يؤكد أن الإبداعات النسوية استطاعت أن تشكل أدبا، « تسلفت أشعته البارزة إلى سواحل المشهد الثقافي الراهن، إذ سعى وبجهد ذاتي إلى أن يحد ملامحه وينتقي لنفسه فراديسه المغمورة بشذى الطقس الأنثوي الباحث عن هوية في زمن الشتات والتشظي، فيروكك وأنت ترود آفاقه هذه النكتة المميزة، وهذا العطر الأخاذ للهم الأنثوي الذي أزاحت النقاب عنه أقلام نسوية تتقن حرفة الإبداع»¹.

تتموضع المرأة على مستوى الغلاف دائما داخل إطار* وهو ما يسميه ميشال بوتور بـ «الصفحة ضمن الصفحة»²، ويندرج الإطار كتقنية طباعية ضمن العلامات الشكلية للصورة في العمل الأدبي المطبوع، فهو « يكتسب قيمة خاصة بحيث يؤدي وظيفة التعيين المباشر لحدود الرسم»³، لذا يمكن تفسير هذه الوضعية التأطيرية للصورة كإشارة على تواجد المرأة ضمن فضاء يحدها ويحاول طمسها، وهو من دون شك فضاء البيوت والغرف المغلقة (كما سنشرح في المبحث التالي) التي توسعت امتداداتها لتجتاح الكيان الأنثوي، وتأخذ بعدا أوسع حين ندرك أن الأنثى يفرض عليها التواجد ضمن هذا الفضاء بأمر من السلطة الأبوية.

فالكاتبة تجعل من هذا الإطار وسيلة لبيان هيمنة الحضور الدلالي للفضاء المنغلق في الرواية نتيجة الذي يفرض على شخصياتها الأنثوية التواجد في أغلب الأحيان - إن لم نقل دائما- ضمن فضاء منغلق، وما تواجد المرأة في الشرفة إلا دليل على رغبة الانفتاح

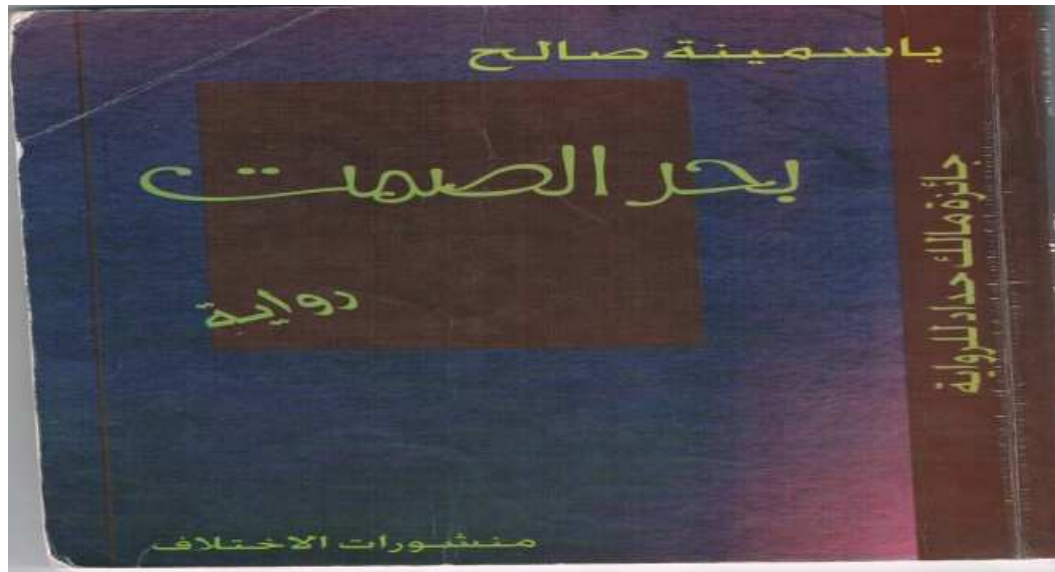
1 - حسين منصرة، النسوية في الثقافة والابداع، 153.

* التأطير يكون على وجه العموم لكتابة ما داخل النص الروائي تشير إلى اسم شخصية أو اسم فضاء أو أشياء كثيرة يحاول الكاتب من خلالها لفت نظر القارئ إلى نقاط محددة وإيهامه بالواقعية إلا أن الروائية لم تعتمد إلى مثل هذه التشكيلات في نصها، واستبدلتها بشعرية اللغة التي تعد من أكثر الوسائل رمزية في الرواية وأكثرها قابلية لبحث الانفتاح والدلالة.

2 - ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت. (ط1) 1971، ص112، ص128.

3 - لعموري زوي، رواية برق الليل بين شعرية العنوان وفتنة الصورة، مجلة الخطاب، دار الأمل تيزي وزو، عدد جوان 2011، ص89.

المكاني والثقافي الذي تتشده المرأة. قد يكون الإطار الفني عبارة عن المقدس الذي يجب على الإنسان احترامه وإن صح ذلك، فإننا أيضا سنعتبره الحد الذي لا يجب على المرأة تجاوزه، ربما العادات والتقاليد وربما الحدود المكانية التي يجب عليها احترامها، هذه الحدود التي تلزم المرأة بالتواجد ضمن فضاء محاصر بالتقاليد في المجتمع الجزائري.



ما يترأى لنا عند تصفحنا لغلاف رواية "بحر الصمت" هو الإطار الذي يتوسط الصفحة والذي يرد خاليا من أية رسومات فنية أو تجريدية سوى امتلائه باللون الترابي الذي يستحضر الوطن ومقدساته، إن هذا اللون يذكرنا بثنائية المرأة الوطن الذي ظل سي السعيد يتغنى بها طوال الرواية، قائلا: «أيتها الجزائرية العنيدة كم أحبك»¹ بسبب ولعه بجميلة التي أخذت عنده بعدُ الوطن، بل إن الهدف الأساسي من الرواية كان معالجة موضوع الوطنية عند الجزائري والتي معناها « أن تكون واحدا من كل هؤلاء الجزائريين، وأن تفرح وتحزن وتتألم في نفس الوقت معهم»².

1- ياسمينه صالح: بحر الصمت، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001، ص 37.

2- بحر الصمت، ص 51.

يشير أيضا التأطير إلى وضعية الفضاء المغلق الذي يقبع فيه سي السعيد، إذ نادرا ما نراه في الزمن الحاضر للسرد خارج غرفته التي يسرد من خلالها الأحداث، لقد كان يجلس قرب نافذة مطلة على الليل، وهو ما يعنيه اللون الأزرق الذي يحيط بالإطار، إذ يرد إشارة إلى أن جل أحداث الرواية قد اقترنت بهذا الزمن عند الكاتبة، ومما لنا في هذا السياق قول البطل: « الليل هاهنا، الكلام تساقط كالهباب، وأنا لا أعرف نفسي ..أمدٌ يدي إلى النافذة وأفتحها ثانية، تهب الرياح قوية، باردة يوخزني البرد، الخريف يوخز قلبي، ألقى نظرة عزاء على المدينة، على السكون المقهور الذي يوشم ليها الكئيب»¹، من الواضح أن الأحداث كانت عبارة عن استرجاع للزمن الماضي يقوم بها البطل وهو جاثم أمام النافذة المطلة على الليل، لدرجة أن كل فصل من الرواية يبدأ بوقفه البطل أمام النافذة المطلة على الفضاء الخارجي الذي يخيم عليه الليل، فيبدأ بالحكي، فكانت مقدمة طليية يفتح بها السارد قصته، يقول مجددا: « أنهض من مكاني وأنظر حولي، الغرفة خالية من الدفء والليل يأبى الجلاء»².

رواية النغم الشارد، تخلو بدورها من أية رسومات وتشكيلات فنية قد ترد في واجهتها الأمامية، سوى إطار ملون باللون الرمادي، وهو ما يصعب علينا عملية التحليل، فنضطر للعودة إلى الرواية فضاؤنا الوحيد للبحث عن مغزى اللون الذي استأثر باهتمام الكاتبة، فنجد أن دلالاته تربطه بالألم الذي تعاشه أحلام، وذلك بسبب سلسلة الحرائق التي أشعلها الرجل في حياتها بدءا بوالدها الذي اغتصب والدتها دون أن يكلف نفسه عناء الاعتناء بها، ثم أكرم الذي تلاعب بمشاعرها وتركها في الأخير بعد أن تيقن أن ثلاث سنوات كفيلة بأن تزرع كيائها، بعدها تم اغتصابها على يد مجهولين تركاها ذليلة في المستشفى، ليستكمل سلفادور -بعد أن استدرجها إلى عصابة تقوم بتزوير الوثائق- ما بقي من كيان لها.

1- بحر الصمت، ص 37.

2- بحر الصمت، ص 69.

بهذا يكون اللون الرمادي قد عبر بصدق عن الانتهاكات التي طالت جسد أحلام والتي خلفته رمادا لا يملك هوية ولا رغبة في الحياة، تقول في ذلك: « إن الآلام حينما نفقد الاحساس بمفعولها والوجع حينما نعتاده نضطر إلى عقد مصالحة معه، فيصبح صديقنا والأحقاد حينما تتراكم في قلوبنا يأكل بعضها بعضاً، وتصبح لا شيء أو قد تتحول الى محبة، وذلك كان شأني»¹.

وقد أشارت أحلام إلى انطفاء شعلة الحب والأمل وسط الرماد الذي يؤثت قلبها قائلة: « أجل أشتاق إليك أكثر من اشتياقك لي، وحبك يتوارى كالجمر اللاهب تحت رماد طالما أسميته احتقارا وكراهية ..كل قدر الكره الذي اعتقدت حتى عهد قريب أنني أسدده لسلفادور جعله ساعتها يذوب كقطعة ثلج ألقيت في لهيب مستعر»². إن هذا القول صدر من البطلة في معرض حديثها عن علاقتها بزوجها الذي بعد أن ساقها إلى جماعة المافيا كرهينة، لم يجد من رادع يمنعه عن معاملتها بوحشية وفضاضة، في تلك الحالة انكسرت كل أحلامها السابقة وآمالها التي ظلت تطفو على السطح رغم كل ما مرت به.



إذا انتقلنا إلى فحص الصور الموجودة في رواية "أسفل الحب"، محاولين معرفة أبعادها الهندسية والدلالية، فمن المهم الإشارة إلى الفضاء المكاني الذي تتشكل منه، حيث نلاحظ من الشكل أعلاه صورة لحي بلكور بعماراته وشوارعه، إنها صورة فوتوغرافية لا

1 - ربيعة مراح، النغم الشارد، ط1، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 2003، ص187.

2 - النغم الشارد، ص160.

تدع مجالا للتخمين عن أهمية الفضاء الجغرافي في الرواية، وتحديدًا هذا الحي الذي سيطالنا مع أول كلمة في المتن الحكائي، « بلكور يا حرقة الأيام المتتالية على عمري المرير، يا ذاكرة لا تمحوها المسافات»¹، إن بلكور كان سببا في المعاناة التي عاشتها حياة، والشاهد الأساسي على أحداث مرت بها منذ صغرها كموت أخيها أمين الذي أصاب أسرتها بالانشقاق.

لقد فتح بلكور بابا من الإحياءات ليحيلنا إلى الحرية الاجتماعية والهوية الثقافية التي تنشدها الكاتبة/المرأة من ناحية الفكر الأيديولوجي أو من ناحية الموقع الجغرافي، ذلك أن تجسيد الكاتبة لفضاء البيوت من حيث هي فضاءات مغلقة، يُظهر نفور المرأة من هذا السجن الذي يحبس فيها المجتمع شخصياته الأنثوية، بحيث لا يمكنها التحرك أو اختراقها. وتستحضره الكاتبة في مراحل تُجاوز المساحة المحدودة للمرأة وتحركاتها التي تخضع للرقابة بين البيت والشارع بطريقة إيحائية، بالتالي فهي تتميز بحضور النسق الثقافي خلف هذه التيمات الجمالية، إذ تقدم علاقة المرأة بالآخر اعتمادا على ثقافة تقليدية ترهن امرأة بالداخل والانغلاق والقوقعة، أما الرجل فهو الفاعل العابر الذي لا يطلب منه مراعاة أية حدود خلال تجاوزها .

وبهذا، سيكون من الخطأ النظر إليه بالتركيز على مظهره الخارجي وصفاته الملموسة مباشرة، لأن هذه الرؤية ستنتهي على الأرجح إلى الإجهاز على الدلالة الكامنة فيه، وتفرغه من كل محتوى.

1- أمينة شيخ، أسفل الحب، ط1 منشورات ، apic ، وزارة الثقافة، الجزائر، جوان 2009 ، ص9.



من الصورة أعلاه يتراءى لنا فضاء الصحراء برماله الشاسعة عليها آثار أقدام لإبل مرت فوقها، ولكن المؤكد أن الليل بلونه الأزرق قد أرخى سدوله على الفضاء، وعلى تلك الآثار التي تحكي عن أشخاص مروا عليها منذ وقت قريب، قد يكون يوماً أو بضعة ساعات لأن الرياح لم تتمكن بعد من طمس هذه الرسوم.

يتبدى فضاء الصحراء كفضاء انتقال وسفر وترحال، وهذا الفضاء ظهر مليئاً بأجواء الترقب مجسداً كل النفسيات القلقة لشخصيات الحكاية، وبالعودة إلى الرواية يتضح لنا أن الصحراء كانت صحراء برقّة حيث عاشت مليكة طفولتها، إنه الفضاء الذي احتوى طفولتها ومراهقتها، قبل أن تغادر إلى وهران كطالبة جامعية، وإلى باريس من بعدها.

ويمكننا أن نجد في الرواية أكثر من تفسير لهذه الصورة الفتوغرافية، من بينها أن مليكة أرادت أن تؤكد رحيلها عن ذلك الفضاء الذي حاصرها بتقاليد وانغلاقه، وأنها حققت ذلك الحلم الذي ظل يُراودها منذ صغرها في الإفلات من الحصار الاجتماعي الذي كان يؤثت مدينتها مصرحة بقولها: « أقول في سرّي إذا ضربني أبي، إذا حاول أن يُزوجني، فسوف أهرب تحت جناح الظلام فيما الآخرون نيام، سأمضي مباشرة في الصحراء»¹. إن الرحيل والهروب من الصحراء ظلّ يراود مليكة في مراهقتها كحلم يُورقها كلما صادفت

1- مليكة مقدم، رجالي، ترجمة نهلة بيضون، ط1 دار الفرابي، بيروت، لبنان، 2007، ص26.

عراقيل في مشوارها الحياتي والدراسي، فقد كان بالنسبة إليها: « استمرار إلى التوق إلى حب مهمل مُنتهك أو مُشوّه، والمضي للتغني به، وأداء رقصته في مكان آخر، إنه رفض للقمع والضحالة والقناعة»¹.

إن الذي يقرأ الرواية يقف مُدهشاً أمام ضخامة التمثيل الذي منحتة البطلة لفضاء البحر، فقد كان شغفها به كبيراً إلى حد أننا شعرنا بسعادتها وهي تَخترق مياهه بالمركب الشراعي رفقة زوجها، تقول: « أحب الفضاء الأزرق وهواءه وسماواته، تَدوّقت الإبحار بالمركب الشراعي أثناء تلك الرحلات وعشيقته، مازلت مستغرقة في انطباعات العبور، في ذلك الانزلاق الأبدي على البشرة الناعمة للأزرق الشاسع»²، وهذا الأمر يجعلنا نستغرب من التغييب الذي لحق هذا الفضاء في غلاف الرواية خاصة وأنه يجسد شغفها بالحرية المطلقة.

الكاتبة عادت إلى رسم معالم حياتها الأولى لتؤكد أن الرواية موجهة تحديداً إلى والدها، فقد صرحت أنها تكتب الرواية ضد الصمت الذي أنثت حياتها مع أبيها، ويحضرنا هذا التصريح الذي تقول فيه: « أكتب ضد ذلك الصمت يا أبي، أكتب لأملأ تلك الهوة بيننا بالكلمات، أرمي الحروف مثل الشهب في تلك العتمة الدامسة»³، فما كان يمارسه هذا الأب من تسلط أبوي تجاهها كأنتى ثم كإنسان يطمح إلى تحقيق ذاته عبر العلم والمعرفة، يجعلها تتخذ من الكتابة وسيلة للتعبير عن ألمها، ووسيلة للرد على ممارسته القمعية، لذا كان من المنطقي أن يكون فضاء الصحراء هو الفضاء الذي يُلون واجهة الغلاف، لأنه يتفق مع مواجع الأنوثة العميقة القابعة في الذاكرة والتي تبقى تنزف رغم مرور السنين.

وفي هذا الصورة نرى البطلة قد اجتازت فضاء الصحراء، وغادرت، لكنها لم تتخلص من كل قيمه التي تربطه بالوطن، فكان جسداً ملتصقا بالأرض لا يمكن فصله أو

1- رجالي، ص 20/21.

2- رجالي، ص 91.

3- رجالي، ص 19.

تميّزه، إن هذا الوطن صادر حُرّيّتها وكيّونتها على حد زعمها بأمر من الأعراف والتقاليد، لكنّ تمظهره في الواجهة الأمامية للغلاف يثبت أنّ التحرّر من كليهما (الصحراء والوطن) غير ممكن، باعتباره مصدر هوية الفرد، وهذا دليل على أنّ المكان أضحي هاجس الإنسان المعاصر لأنّه يعيش فيه وبه، فالهوية تستقر في الأجساد كما تستقر في الفضاء .



تتباهى هذه اللوحة التجريدية التي تُشكل واجهة رواية "مفتاح القصر" ببعض الألوان التي أضفت عليها بعدا فنيا، فهي تتمتع بحضور بارز وقوي من شأنه المساهمة في رسم أبعاد الصورة الرمزية. إن الألوان من هذا المنطلق أكثر من مجرد أشكال ولطخات مهمتها تنميق الصورة، وعليه يتوجب علينا إدراكها من زوايا دالة حتى نتعرف على بعض الجوانب الدلالية للرواية. لابد من التنبيه إلى أنّ الألوان لا تكتسب دلالة إلا بعد تحويلها إلى نظام ذي دلالة، فهي « لا تكتسب دلالة إلا من خلال دخولها في فلك اللغة، فالخط المستقيم المتجه إلى أعلى سيعني مثلا الرفعة، واللون الأسود سيعني مثلا الحزن (..) إلى غير ذلك من خلال الانتقال إلى نظام سيميوطيقي آخر هو نظام اللغة»¹.

* شغل اللون اهتمام العارفين والصوفيين والباحثين الذين حاولوا دراسة القيم الثقافية المتصلة بالإنسان واتجاهاته الفكرية والنفسية، وقد قرئ قراءات متعددة على حسب الأحوال والظروف المحيطة وحسب المذاهب، وتم ربطه إما بالميل النفسي أو بالجانب الروحي وله دلالات تساعدنا على معرفة حقائق ما تضمنه الآفاق الكونية، للمزيد أنظر

قبل الشروع في مقارنة الألوان* والبحث عن دلالتها، يجب التوضيح أن توظيف هذه الدوال لا يتم بشكل واحد في المجتمعات البشرية، وإنما يخضع في الغالب لمظاهر متصلة بالثقافة والفكر الحضاري، حتى أننا لا نكاد نعثر على توظيف موحّد للون في مجتمع ما، فعلى سبيل المثال الديانة «الإسلامية تحبذ اللون الأخضر واللون الأبيض، فالمساجد دوماً تشتمل على اللون الأخضر، بينما اللون الأبيض، يبرز أثناء أداء شعائر الحج ومن ناحية أخرى، يظهر رجال الكنيسة الشرقيين الكاثوليك بالزّي الأسود باعتباره لون الوقار، لكن رجال الكنيسة الأرثوذكس يرتدون الزّي الأبيض أو الرمادي من باب المخالفة لرجال الكنيسة الكاثوليك»¹. ويتضح من هذا القول اختلاف دلالة الألوان من ثقافة لأخرى، وباختلاف السياقات التي توظف فيها، فكل واحد منها يحمل دلالة مختلفة عن الآخر حساب الديانات والحضارة، لذا فإنّ مقاربتنا للألوان المتمظهرة في الصورة ستتم انطلاقاً من زوايا متصلة بالسياق الروائي الذي ترد فيه.

أما بالنسبة للألوان التي تلون واجهات الروايات التي بين أيدينا، فهي تتراوح بين اللون الأزرق والوردي والأحمر والأخضر، وهي ذات أبعاد تتراوح بين النظرة التشاؤمية والتفاؤل وكأن المرأة أرادت أن تجعل من الألوان رمزا لذاكرتها المفجوعة بالفقد والمتقلة بالجراح، فأكسبها أبعاداً عن القهر الاجتماعي الذي تعانيه وعمّة التهميش التي تحدد موقعها في المجتمع.

كان "اللون الأحمر" من أبرز الألوان وأكثرها سطوة على خطاب الصورة في رواية "عابر سرير"، فهو يزين معظم الأشياء البارزة في الصورة كالستائر والزربية وغيرها، كما يلون الجزء السفلي من لباس المرأة، ونعده هنا إشارة صريحة إلى نصفها

سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة "دراسة نقدية"، ط1، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، 2010، ص93.

1 - سيزا أحمد قاسم، القارئ والنص (العلامة والدلالة) (بط)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص 205.

1 - سعاد عبد الله العنزي، المرجع السابق، ص94.

الحميمي الذي يجعل منها متاعا للجنس، وهو ما يؤكد خالد بقوله: « امرأة نصفها ظاهر ونصفها عاهر»¹ ، وتتصرف الحمرة بعد ذلك لتتسج علاقة الحب المخيمة على النص، لأن « من مظاهر اللون الأحمر حسب النفسيين أنه يتميز بالنزواتية وإتباع الجنس والسيطرة والرغبة في المنافسة»²، وبهذا تكون الحمرة شاهدة على تلك العلاقة الحميمية التي ربطت خالد بفرانسواز من جهة، وإشارة واضحة إلى طابع الرواية المغلف بالعشق من جهة أخرى، حيث كان خالد يسعى وراء حب حياة الذي لم يستطع الشفاء منه رغم زواجها وابتعادها عنه.

فالأحمر الذي تلون بها المرأة واجهتها الكتابية هو اللون الذي يلون واجهتها الأنثوية المستخدم في أدوات التجميل والزينة كأحمر الشفاه الباعث على اللذة، ونظرا لاحتوائه على هذه الدلالة بالذات تستعين به المرأة لزيادة أنوثتها لإغواء الرجل، تقول بطلا النغم الشارد: «سويت ملابسي وفطرت، غامرت بوضع قليل من الروج على شفاهي لأختبر أنوثتي»³، بعد هذا لن يخامرنا الشك في أن هذا اللون لون الأنوثة والإغراء، فهو يحاصر المرأة بنظرة تختزلها في جسد للإمتاع والشهوة. ويأتي اللون الأحمر من جهة أخرى حاملا دلالة المعاناة والدمار، حين يشير إلى أبعاد الأزمة التسعينية في الجزائر، فهو لون يقترن بالدم هي إذن صورة مصغرة عن الإرهاب الذي جعل الوطن ينزف دما من جراء الغارات الليلية والممارسات البشعة التي استنزفت حياة الجزائريين.

توسلت اللوحة المتمطرة في رواية "عبير شهرزاد"، بظلال اللون الأحمر لتشير إلى علاقات الحب التي ربطت بين أبطال الرواية بين كمال وليلى، بين مختار وسامية، وبين سامية وكمال، أو بين عمار وليلى.. إلخ، وكلها علاقات كان يربطها الحب ويفرقها الواقع

1 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، منشورات anep، الطبعة 3، 2004، ص86.

2 - محمد العافية، الخطاب الروائي عند إميل حبيبي ص226 نقلا عن محمد أحمد النابلسي، الاتصال الإنساني وعلم النفس، (دط) دار النهضة العربية، بيروت، 1991، ص170 .

3- النغم الشارد، ص23.

والواجب، كما كان اللون الأحمر رمزاً للتضحيات التي قام بها المناضلون إبان مرحلة الثورة ثم التسعينات، وهي مناخات مليئة بالوآد والدّمار والقتل، لهذا كان اللون المعادل لها .

لكن أكثر الألوان سطوة على الصور السابقة كان اللون الأزرق الذي يطالعنا في معظم نصوص الروايات، وهذا يعني أن المتخيل الأنثوي اشتغل على اللون الأزرق للدلالة على مكونات الذات الأنثوية ومكابداتها في ظل المجتمع والنظام الذكوري.

غالباً ما يرتبط الأزرق بمظاهر محببة إلى النفس الإنسانية من حاجة إلى الحب والإخلاص، مؤكداً أن الوطن لا يحتاج غير ذلك من أبنائهم ، وأن المرأة لا تحتاج أكثر من ذلك من الرجل لتتعم بدورها بالسعادة والسكينة. لكن الأزرق ليس دائماً رمزاً للحب، فهو يمكن تبعاً للسياق الذي استعمل فيه كأن يكون لون الألم والمعاناة النفسية، فهذا خالد يندفع إلى ممارسة الحب مع فرانسواز آملا أن يمحو « بإسفنجة آثار ما علق به من زرقة الألم»¹ ليصبح الأزرق هنا إشارة واضحة إلى معاناة خالد وعذابه النفسي.

كان الأزرق وصفاً لحالة سي السعيد الحزينة بسبب حبه لجميلة، حتى أن الرجل لم يكن يحس بالحاجة إلى وجوده في الحياة نتيجة رفض محبوبته الزواج منه، إن وجعه كان كبيراً بعد اكتشافه لعلاقة محبوبته بصديقه الرشيد الذي التقاه صدفة في إحدى المعارك التي كان يقودها المجاهدون ضد فرنسا، كما كانت الزرقة تعبيراً عن آلام المرأة ومعاناتها النفسية جراء تسلط الرجل عليها وممارساته القمعية، لكن بطلة "مفترق العصور" لم تكن تصرح بألمها الذي ظل جاثياً على قلبها، لقد امتنعت عن التصريح بحبها لكامل، وبقبول حب مختار، أن الزرقة هنا كانت تجسيداً لرغبة المرأة في فك الحصار عن جسدها، لقد كان اللون الذي ارتدته ماجدة الرومي داعية إلى فك الحصار على لبنان، ورفع راية السلام، تقول سامية واصفة إياها: « كانت طلّتها كطلّة الحمام ونزلة السلام، رفعت الغطاء عن شعب تألم وحده، كسرت الحصار الذي فرضه العرب علينا قبل العجم»².

1 - عابر سرير، ص88.

2 - عيبر شهرزاد، مفترق العصور، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008، ص100.

إن اللون الأزرق الذي امتزج بالألوان الوطنية في غلاف رواية "مفترق العصور"، دليل على الصلة التاريخية التي جمعت فرنسا بفضاء الوطن خلال الاستعمار، حتى أنه يصعب قطع هذه العلاقات بمجرد استقلال الجزائر، بعدما ظهرت قضايا عالقة بينهما أبرزها قضية عملاء فرنسا التي عالجتها الكاتبة من منظور مخالف يُعيد للحركي حقه في التعبير عن الأسباب التي دفعته إلى الخيانة، يقول مختار: « نحن أبناء الحركة كنا دوماً أكثر صدقاً منكم وأقل جبناً منكم، نحن اخترنا المصلحة منذ البداية، لم نراوغ، فرنسا كانت مصلحتنا¹».

لقد ساعدنا اللون الأزرق في اكتشاف حيرة الروائيات، وحرصهن على البحث عن هويتهم في سبيل تغيير الواقع، لذا فقد عمل على إشاعة الإحساس بالفقد والضياع المخيم في نفسية الشخصيات الأنثوية نتيجة القهر الذي تعانیه في المجتمع، ليُجسدن بذلك أبشع معاني الحزن والكآبة والدمار النفسي.

كان للون الأبيض سيطرة بارزة على غلاف "عابر سرير"، إذ لون الجزء العلوي من لباس المرأة، ولعله الجزء الذي ينشده خالد خلال تصريح له سبق أن توقفنا عنده عند مقاربتنا للون الأحمر، وهكذا يكتسي الأبيض دلالة الطهارة والعفة، ويكفينا عرض هذا المقطع الوصفي المرتبط بشخصية ناصر لنؤكد ذلك يقول السارد: « أحببت فيه طهارة تشع منه لا علاقة لها بعبأته البيضاء، مازال نقياً لم تستطع الغربية أن تجعله يتعفن ويتلوث، ولا أصابته تشوهات المغتربين²»، فالأبيض هنا دلالة على تدين شخصية ناصر وتمسكه بالعقيدة الإسلامية رغم اغترابه.

وبما أن هذا اللون رمز السلام الداخلي والمصالحة مع الذات، كونه « من الألوان التي تحمل المعنى وضده، حيث يفترن تارة بالتجمل وإظهار النعمة وأخرى بالتجمل وإظهار الصبر الجميل.. هذا على خلاف ما عليه الأمر عند بعض الفرق الأخرى مثل الشيعة، حيث يحلُّ الأسود محل الأبيض رامزاً إلى دلالة مغايرة مرتبطة بذكرى أئمة هي

1- مفترق العصور، ص 48.

2- عابر سرير، ص 126 .

مقتل الحسين، ويكون ارتداء الأسود عندهم مرفقا بمظاهر سلوكية أخرى معلنا الحداد والإصرار على الأخذ بالتأثر»¹ فقد كان اللون الذي غلب على واجهة رواية "رجالي"، مُبرزة اختلافات في القيم العقائدية والدينية التي تتبناها البطلة، لقد كانت "مليكة مقدم" متمردة على القيم الدينية السائدة في المجتمع الجزائري ساعية إلى التفرد عن الآخرين ديناً وسلوكاً وتفكيراً، حتى أنها رغبت أن تتميز عن جنسها الأنثوي الراضخ للتقاليد، كي تستأثر هي بالحرية .

فاللون الأبيض يشيى بحدود الشيء مصداقاً لقوله تعالى « حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ »²، بهذا يكون دلالة على لون الفطرة ، لقد كانت مليكة تعيش حياتها وفق نمط الحرية المطلقة متجردة تماماً من كل القيود والمقدرات، إنه كان تعبيراً عن اختراق مليكة لكل الحدود والمحظورات، عن تجاوزها لحدود الشهوة المعتادة، وانغماسها في اشباع شهواتها الجنسية.

ويأخذ الأبيض أيضاً معنى صفاء النفوس ونقاؤها، فهو رمز الطهارة والزهد الذي يجعل من الشيخ عباس أحد الأولياء الصالحين في "بحر الصمت"، يقول السارد في وقفة وصفية حوله: « رأيت الشيخ عباس يدخلُ بعباءته البيضاء، ولحيتته الصهباء، ومشيته المتعالية التي تثير الدهشة حقاً »³، لقد كان الشيخ يمتاز بالصدق والوقار بسبب وقوفه إلى جانب الفقراء وكثيراً ما كان يتوسط للفلاحين عند والد البطل بحكم تسیده عليهم في أرضه.

ويشير الأبيض أيضاً إلى ذلك الحب الشفاف الطاهر الذي تكنه الشخصيات للوطن، علماً أنه اللون الذي استغنى عنه زيان في لوحاته الفنية واستعاض بألوان أخرى حتى يلغي الصمت الذي ميز حياته. كما يأخذ أبعاداً دلالية أخرى تتصل بالموت والصمت معا « منذ أصبح بيننا كل هذا البياض، منذ متى وهو ذاهب صوب الصمت الأبيض »⁴. واتصاله

1 - محمد العافية، المرجع السالف، ص236.

2 - سورة البقرة الآية 22.

3 - بحر الصمت، ص 23.

4 - عابر سرير، ص 233.

بالصمت والخنوع جعل بطلنة "النغم الشارد" تنفر منه ومن النساء اللواتي يقبعن في اللاوجود بصمتهن وخنوعهن، تقول: « لم أكره ملاءتهن البيضاء التي تجعلهن يبدين كالأشباح، ليت الجيل القادم يرفع راية التحدي وينسف هذه الملاءات من العاصمة ومن التاريخ»¹.

فالملاءة البيضاء كانت اللباس الذي ترديه المرأة الجزائرية خلال خروجها من البيت أما الذي جعل البطلنة تنفر من هذا اللون هو قدرته على وضع الأنثى في فضاء العدم واللاوجود، باعتباره يطمس هويتها وشخصيتها، ويدخلها في المحذور، وقد استخدم كتعبير عن الحب والكتابة معا، وفي هذا السياق يقول خالد: « باليد إياها أكتب وبالغف نفسه أستحضرها على الورق، ذلك أنه يلزمني الكثير من الفحولة لمواجهة عري البياض، ومن لم ينجح في مقاربة أنثى لن يعرف كيف يقارب ورقة، فنحن نكتب كما نمارس الحب»²، وهكذا شكّل الحب بظهوره في الرواية دافعا قويا نحو اختراق عالم الورق وإلغاء البياض.

ومن الألوان اللافتة للانتباه التي تزين الواجهة الأمامية لغلاف رواية "النغم الشارد"، اللون "الرمادي"، وهو لون مائل إلى السواد الباعث على الحزن والكآبة، وقد جاء ليعبر في الرواية عن مواضع الأسي التي مرت بها أحلام ومعاناتها جراء تخلي والديها عنها، وهي التي جاءت إلى الوجود إثر حادثة اغتصاب، إن اللون الرمادي كان تعبيراً عن مخلفات الشهوة التي تخلق أطفال غير شرعيين، يضطرون لمعيشة وضعا صعبا في المجتمع، تلك كانت حال أحلام التي حاصرها الحزن الدفين في حياتها، وقد ساهمت أحداث أخرى في تعميق هذا الحزن كموت العجوز التي كفلتها، ثم رحيل صديقتها الوحيدة، وكذا تلاعب أكرم بمشاعرها ثم تعرضها للاغتصاب، إلى غير ذلك من الأحداث التي تضافرت لتجعل حياتها جحيما.

1- النغم الشارد، ص12.

2- عابر سرير، ص 15 .

واللافت للنظر في هذه الرواية هو أن الكاتبة أغفلت إيراد أية صور وأيقونات في الواجهة الأمامية للغلاف، رغم اتسام أحداث الرواية بطابعٍ فنيّ، فالبطلة كانت طالبة بمعهد الفنون الجميلة، وكان لها موهبة نادرة في الرسم بشهادة أستاذتها، ثم إنها كانت تختار الرسم للتعبير عن شواغلها عوضاً عن الكلام، فنراها تهدي صديقها وفاء لوحة فنية بمناسبة عيد ميلادها، وترسل واحدة لأكرم تعبيراً عن تعلقها به، سمتها "تردد"، ولنا من النص ما يدعم قولنا: « كان يبدر من أكرم تصرفات تجعلني أتعذب وأنهض في جوف الليل من فراشي كالمسوعة فأفتح لوح نافذتي، أتطّلعُ إلى الكون علّه يوحى إليّ بفكرة أو مخرج، جعّني ذلك أرسِم تلك الليلة وما تلاها من ليلٍ لوحة سميتها "تردد"، كانت تمثل جسد امرأة مقوسٍ من الألم، ووجه غريب يتراءى بين الظلمات والألوان الثائرة، ضائع، متضاغر، متردد ينظر ولا ينظر للمرأة المنحنية ولا يعرف ماذا يفعل»¹. وأكثر من ذلك، إن الكاتبة كانت تدري ما للون من سلطة ودلالة وهي التي صرحت بقولها: « ألاّ يحتمل أن يفتح اللونُ ما عجزت الحروف عن فتحه»²، بهذا يتأكد لنا أن توظيف اللون الرمادي في الواجهة لم يكن من دون دلالة، فالكاتبة لها خبرة بعالم الألوان وبالرسم، وهي التي اختارت بطلة تحترف الرسم، بل وتزوق الأوراق لدقة محاكاتها للأشياء وألوانها الجميلة التي أعجب بها زوار معرضها بإيطاليا.

ودلالة اللون الرمادي لا تختلف عن دلالة اللون الأسود في رواية "عابر سرير"، نقوم في هذا الصدد باستحضار مقطع وصفي من النص، يقترن فيه الأسود بالحزن ويتصل هذا المقطع بشخصية حياة التي التفت به عندما حضرت إلى المطار لوداع جثة زيان قبل أن يتم نقلها إلى قسنطينة، ويؤكد خالد ذلك بقوله: « فجأةً لمحتها كانت برفقة ناصر، جاءت إذن جاءت هي، أكانت هي؟، تلك المرأة القادمة بخطى بطيئة، يلف شعرها بشال من الموسلين الأسود مرتدية معطف فرو طويل، برغم البرد القارص ما أحببت ترف حدادها الفاخر»³.

1- النغم الشارد، ص35.

2- النغم الشارد، ص 35.

3- عابر سرير ، ص285 .

ويعبر السواد كذلك عن حالة الكآبة التي غطت سماء الرواية نتيجة الأوضاع الأمنية المضطربة التي فرضت على الشخصيات الإقامة في الغربية، كما عكس نفسية الروائية الثائرة ورغبتها الملحة في الكتابة كوسيلة لقهر سلطة الصمت الموجودة في الساحة الجزائرية.

وإلى جانب هذه الألوان نجد اللون الأخضر و« تتحدد دلالة الأخضر بالخصوبة والأمل والفرح»¹، ويبرز في النص ملونا حافة السجادة لينسج تلك الأحلام والآمال التي تنشدها الذات الأنثوية رغبة منها في تغيير الأوضاع المأساوية التي تعيشها، من هنا تأخذ الخضرة دلالة الخلاص والخير، فهو من الألوان الجميلة وله دلالات روحانية كلون متوازن غير ميل إلى التطرف، بهذا كان اللون المثالي الذي يمكنه تمثيل القيم المثلى التي تنشدها المرأة في المجتمع.

كان "اللون الوردي" من أهم الألوان المستخدمة في رواية "أمينة شيخ"، وهو أمر طبيعي إذا ما تأملنا طبيعة الموضوع الذي تطرحه الكاتبة في نصها الروائي، فقد سعت إلى تتبع مراحل الأنوثة عند الفتاة منذ نعومة أظافرها، وكان لون الغيرة والأمراض النفسية المنجزة عن الطفولة، فبدأت بالبحث عن معاني الحيض والاختلاف الجنسي لتصل إلى مرحلة المراهقة متتبعة نمو جسدها الأنثوي وبلوغه، وسعيه نحو التأقلم مع طبيعته الأنثوية، يقول السارد مستحضرا جهود زميلاها في الغرفة الجامعية: « رُحْنَ يُعَلِّمُنَهَا كَيْفَ تَكُونُ أَنْثَى، كَيْفَ تَلْبَسُ وَتُبْدِي مِفَاتِنَهَا، وَكَيْفَ تَتَبَرَّجُ، كَيْفَ أَنَّهَا سِلَاحٌ بِيَدِ الْمَرْأَةِ تَسْتَطِيعُ بِهِ أَنْ تَحَقِّقَ كُلَّ مَآرِبِهَا»²، فأنوثة حياة طُمست، لأنها أرادت أن تهرب من ضعف الأنوثة إلى القوة بترجلها.

1 - محمد العافية الخطاب الروائي عند إميل حبيبي، ص 239. عن بشير فارس، سر الزخرفة الإسلامية، منشورات المعهد الفرنسي، القاهرة 1952. ص 39، 40 .

2- أسفل الحب، ص 103.

وفي الرواية ما يؤكد ارتباك اللون الوردي بفترة المراهقة، تقول حياة واصفة حياتها بالحي الجديد الذي انتقلت للعيش فيه بالروبية: « بدأت تتعرف على عالم المراهقين المرفهين، عرفت عالما آخر، ودخلت دوامة أخرى من الفراغ، كان بها رغبة في استكشاف هذا العالم الوردي الطالع»¹.

واللون الوردي هو لون الحب العذري الذي لا يختلط بالشهوة، تقول حياة معبرة عن مشاعرها: « لم أكن أراه سوى ضعفاً أو شهوانية جنسية أشمئز منها، ولك مع سمير إختلف الامر لم أدر كيف، كنت أنزلق إليه، وأندفع كلما علق في بالوعة رمال متحركة»²، وكان لونا مناسباً للتعبير عن طموحات الأطفال برغباتهم البسيطة وأحلامهم الصغيرة التي تدور حول اللعب والتتزه والضحك.

ومن كل ما تقدم يبدو واضحاً غلبة الألوان الأساسية* في تشكيل الصورة، حيث تتصافر لتعبر عن أبعاد الرواية، بالإضافة إلى هيمنة الألوان المعتمة التي تدل في شدة إيحائها على حالات نفسية كئيبة وتيه عاطفي تعاني منه شخصيات الرواية، كما أننا نعتبر تواجد المرأة في فضاء الصورة إشارة على حضور الشخصية المهيمنة في الفضاء المكاني.

وما يمكن قوله في هذا المنحى، إن اللون لم يعد مجرد أداة صبغية، تلون الأشكال والرسوم، بل أضحي علامة دلالية كبرى في عالم السمياء، يمكنه تحقيق التواصل والدلالة على قيم ومعتقدات الشعوب، وطموحات الفرد في الحياة، وهنا يؤكد "جوزيف أديسون" (Joseph Addison) « إن الألوان تتكلم كل اللغات، أما الألفاظ، فلا يفهمها سوى هؤلاء الناس أو تلك الأمة »³، وهذا ما يؤهلها على مستوى الفهم لأن تكون أكثر الوسائل تأثيراً في المتلقي، ويمكننا إثبات، وفق هذه التصورات، مسألة تماثل الدلالة بين فضاء

1- أسفل الحب، ص87.

2- أسفل الحب، ص56.

* إن هذه الألوان لا تتكون من مزج أي لون، وهي الأحمر والأزرق والأصفر والأسود والأبيض.

3 عن جوزيف إكسبير، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة 58 p in Lee, Spectator 416 Joseph Addison
لحسن حمامة، دط)، إفريقيا الشرق، بيروت/الدار البيضاء، 2002. ص33.

الصورة والنص الروائي، ذلك أن الصورة هي «تشكيلٌ يهب للغة نفسها، بل إنها رمزٌ لفضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى»¹، لذلك اهتمت الرواية الحديثة بتمظهرها الفني بوصفها مُظهرة له فاعلية قوية في إنتاج الدلالة والتأثير في القارئ.

إذا كنا قد أقررنا هنا وجود تلازم بين الصورة والنص من خلال مشاركة هذه الشفرة في إنتاج أبعاد الرواية، فعلينا أيضا أن نُشير إلى مسألة أخرى تطرح مدى ارتباط هذا التشكيل الفني بالعنوان، بمعنى هل لهذه الشفرات اللونية البارزة في الصورة علاقة ببنية العنوان اللغوية؟. وهو ما يسير بنا نحو بحث الصلة بين العلامة اللغوية والعلامة الأيقونية من حيث قوة الإيحاء، وما يحمله هذا النص من أبعاد دلالية، ثم إدراك سبب تموضع هذه الصورة قبل العنوان وإن كان ذلك يمنحها أحقية الاهتمام لدلالاتها المتجاوزة إيحاء العنوان، وخاصة أننا لاحظنا في معظم الروايات أسبقية موقع العنوان في الغلاف على التشكيلات الفنية أو التجريدية.

3- نسق العنوان: العنوان حاليا يعد بوابة العمل ومكوناته الأساسية، وهو مصطلح إجرائي في نطاق السيميائية في مقاربة النص الأدبي، و«مفتاح أساسي يتوسل به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قاصدا استنطاقها، ويستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أصل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية، وأن يضيء لنا في بداية ما شكل من النص وغموضه»².

يتمظهر العنوان في غلاف الرواية مشكلا من بنية لفظية موجزة لكنها بالغة الإيحاء لدرجة أنها تشي بمضمون النص وأبعاده الدلالية، لهذا فإن مهمته لا تقتصر على عملية الوساطة بين القارئ والنص الأدبي، بل تتجاوزها إلى الدلالة على المعنى المحتمل للعمل الأدبي، وهذا يجعلنا نطرح سؤالا يبدو مهما للغاية وهو: إلى أي حد يمكن الاعتماد على بنية

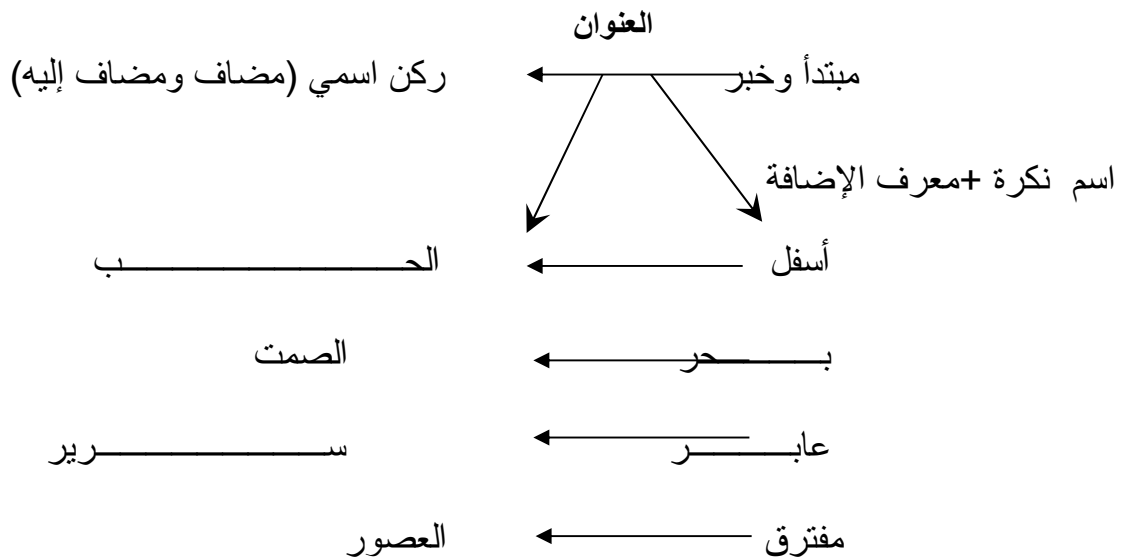
1- Gérard Genette, figures II, Le seuil (points), ed, paris, 1969. p47.

2 - جميل الحمداوي: السيميوطيقا والعنونة، الكويت، مجلة عالم الفكر، م25، 1997م، ص96.

العنوان لتحديد هوية النص النسائي؟، وهل الصيغ اللفظية التي تختارها الكاتبات كعناوين لأعمالهن الإبداعية متشابهة؟.

يمكن للعنوان -بناء على إمكانات التركيب التي توفرها اللغة- أن يتشكل من أي بنية لغوية يشاء، كأن تكون كلمة أو مركبا وصفيا أو مركبا إضافيا كما قد تكون جملة فعلية أو اسمية، وهذا ما تؤكدُه آلاف العناوين التي تزخر بها الكتابة الأدبية. لكنه يتمظهر بصيغ متشابهة في الروايات التي بين أيدينا، حيث نلاحظ تشابها بينها، فهي تشترك في اختيار عناوين ذات صيغة تركيبية مكونة من جزأين (مسند ومسند إليه) : هي **عابر سرير/ بحر الصمت/ مفترق الطرق/ أسفل الحب/ النغم الشاذ**، هذا الأمر يولد لدينا تساؤلات مختلفة: لماذا ألفت الروايات بين هذين الجزأين بالذات؟، هل هي ظاهرة عامة؟، وهل لها علاقة بالثقافة؟ .

نميل إلى القول منذ البداية أن العناوين تتغذى من ذات الخصوصيات الأنثوية، فهي تحمل ملامحها وتعكس أفكارها على نحو مطلق، ولكي نؤكد قولنا نفرّد لها وقفة نحوية تبرز مكوناتها اللفظية وأبعادها الدلالية ثم أنساقها الخفية. إن الروايات (**عابر سرير/ بحر الصمت/ مفترق العصور/ أسفل الحب/ النغم الشارد**) تتشكل من حيث التركيب النحوي، من مبتدأ مرفوع بالضمّة الظاهرة على آخره لخبر محذوف متعلق بمضمون الرواية ويكون مضافا، إضافة إلى مضاف إليه مجرور بالكسرة الظاهرة على آخره .



كما هو موضح أعلاه، ترد الكلمات الأولى نكرة ومضافة أيضا، في حين تكون الكلمات الثانية معرفة ومضاف إليها، وهذا يجعلنا نعتقد أن المرأة تريد أن تظهر موقعها الدوني في الحياة، فهي تقبع في سلك الإضافة التابعة إلى الآخر الذي هو الرجل والمعرف بهويته التي تصبح هوية المرأة، فلتنظر هذه الدونية، جعلت المرأة تابعة للرجل تُضاف إلى سيدها وكأنه لا وجود لها خارج الإضافة التي هي في المنظور الفلسفي أضعف الأعراض، أو كأنها مجرد إضافة مستضعفة لا يقوم لها وجود بمعزل عن المضاف إليه.

فالمرأة إذا أرادت أن تكتسب شرعية وجودها في المجتمع عليها أن تكون مقترنة بالرجل سواء أكان أباً أم زوجاً، وبذلك تبرز أهمية إضافة الهوية لهذا الجسد الذي بدونها يكون جثة هامة لا معنى له. إن العنوان بصيغته التركيبية دعوة إلى تصحيح وضع المرأة كملحق في المجتمع، إن خطاب الإضافة إشارة إلى حال المرأة في مجتمع يتنكر لوجودها.

من الواضح أيضا أن الكلمات الثانية من المركب النحوي للعنوان تستحضر المرأة كجسد يصلح للحب والسرير، إن مثل هذه الصفات التي يرتضيها المجتمع الذكوري في الجسد الأنثوي، تقرن جسدها بالصمت أيضا، إذ عليه أن يكون صامتا ولا يشتكي من كونه متاعا للرجل، كما تظهر لفظة العصور هاجس الجسد الأنثوي، ومخاوفه من الخروج من مرحلة الطلب إلى العدم، فالعصر يعني الزمن الذي يُشكل تحدياً حقيقياً للمرأة بسبب التهديدات التي يأتي بها ضد شبابها وأنوثتها، حيث يخرجها من مرحلة المرأة المشتهاة لتتحول مع السنين إلى عجوز عقيم، تصبح هذه الوضعية ملمحا دلاليا يشير إلى حالة الاضطراب التي تلحق بنفسية المرأة في كل هذه المراحل الحياتية جراء ما يفرض عليها من التزامات تتصل بالعمر والحب والسرير، حتى كلامها ليس مستحبا، لأنه يذكر الرجل بوجودها.

لقد أظهرت العناوين هواجس الأنوثة ومواجهها، فأضحت تمثيلات لا تتصل بموضع النص فحسب، بل تمتد لتصبح مرآة تتجلى فيها انشغالاتها حول هوية الجسد الأنثوي ومكانته في المجتمع، فهي لا تريد لجسدها أن يكون سريراّ عابرا للرجل، انطلاقا من كون السرير

« مكان حميمي يتيح للقارئ الإنصات إلى لغة جسدية¹، ولا تريد لكيوننتها أن تقبع في الصمت، أو أن يرتبط الحب الذي يكنه الرجل لها بمرحلة زمنية محددة أو بالشهوة وبنصفها الأسفل، على نحو ما صرح به خالد بن طوبال في قوله: « إن الكتب الجميلة كالنساء الجميلات، لا يمكن مجالستهن في الصالون، ولا بد أن تراودك الرغبة في أن تخلو بهن في مخدع². »

ومن المدهش هنا أن سيرورات تحقيق الهوية الأنثوية بقيت في حدودها الدنيا، بسبب عجز الكاتبات عن الاقتراب بما يكفي من جوهر الذات الأنثوية، فقد لاحظنا من خلال سلك الإضافة والإغواء الذي تتمتعان به أن الآخر الذي ظهر كمسند إليه هو خالق فردية المرأة، لا وجود لها إلا بوجود الآخر. وقد نذهب إلى القول، إن الحديث عن المرأة الجسد في واجهة أعمالهن، يدل على وعيها بخطورة هذا النسق الثقافي، فرفضت تسويق جسدهن لنيل اهتمام المتلقى الذي أضحى ينساق وراء الجسد الجميل بأنوثته الصارخة، وكأن الغلاف سوق النخاسة تباع فيها الأجساد الأنثوية لصناعة اللذة باسم الفن والجمال.

ونعتقد أن الروايات توصلت بالجسد من حيث هو قيمة لتمير الرسالة الإعلامية بنجاح، بحيث صار من اللازم اعتباره وجها للهوية الأنثوية، وليس من حيث هو مكن الإثارة بالروائية الجزائرية كانت تضيق بأنوثتها وتسعى لتجاوزها وإغائها، كما حصل مع حياة بطة "أسفل الحب" التي راحت تمحي في شخصيتها كل سمات الأنثى وطباعها، لتتقمص شخصية المذكر أو مع "أحلام مستغانمي" التي فضلت تذكير السارد لتذكير لغتها وخطابها، وهذه الوضعية أيضا تطالعنا في "بحر الصمت" التي اختفت فيها صوت الأنوثة أمام خطاب الرجل المهين على السرد، لتستعين ملكة مقدم في روايتها "رجالي" بوسائل ذكورية كي تحقق مطالبها.

1 - محمد صلاح، الأدب والشعر، عن الموقع <http://www.adabwafan.com>

2 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات anep، الطبعة 3، 2004، ص 172.

وإذا دققنا النظر في النموذج الثاني، سنلاحظ أن "ياسمينة صالح" استعانت بالبحر، وهذا الفضاء يشغل مساحة لا بأس بها في الروايات الأنثوية باعتباره « الفضاء الذي يمثل المدى، حيث يحقق للذات السكينة وللكيان التوازن عبر المناجاة والاعترافات والحلم، وكذلك من خلال التأمل والاستذكار بحثاً عن أفق خلاص»¹، ففيه تتجلى الذات وتحرر الأجساد، فالبحر هو الفضاء الذي لا تحده حدود، وتوظفه المرأة لتشير إلى أن الحرية التي تنتشدها المرأة، لا تتصل بالجسد الذي يهوى التعري وينسلخ من التقاليد، وإنما تتعلق بميدان الكتابة الذي سيساعدها على البوح بمكنوناتها .

والغريب أن يعمل الصمت هنا بمحاذاة الكلام، لذا لا نسميه مسكوتاً هو كلام من قبيل الممنوع قوله بسبب الرقابة، وهذا يعني أن الكاتبة لم تتمكن من التعبير عما تريده، فهي لم تتمكن من خلع معطف الصمت بعد، إذن فإن ما لم تقله المرأة أكثر بكثير مما قالتها، مثل البحر بالنسبة للبر، وهنا يظهر النسق المختبئ الذي يكبل المرأة ويمنعها من الحديث، فيتسلل النسق الثقافي إلى الخطاب الأدبي ليعلن أنه المالك الوحيد لفحوى الكلام والمسيطر عليه دون أن يكون له منافس في ذلك، حتى وإن تحدثت المرأة فإن حديثها لا يفضي بالمحظور، ثم إن مقدرة الكلمات قليلة، وبذا يتم استحضار تاريخ القهر الأنثوي الذي صادر وجودها وشعورها، والقهر السياسي والاجتماعي الذي ملأ ذاتها بالوحشة والاعترا ب.

فالصمت هنا حرر المرأة من الرقابة والسلطة، وكأنها تستخدم معادلة "آسو شوبوف" التي تقول: « إن كنت تحمل شيئاً مكتوباً، شيئاً يعتصرك ويدغك، فأدفنه في الصمت العميق، وحده يشي بك»²، وراح يدل على معان عميقة كانت سبباً رئيسياً في معاناة المرأة في فضاء يعاني الجسد الأنثوي فيه ألم المنفى وتهميش الآخر له، وكل ما من شأنه أن يجعل شهرزاد تمتنع عن الكلام المباح، صمت ينتظر الفرصة كي يتحول الى صوت ناطق كاشفاً لنا حقيقة لغة الكبت .

1 - بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، دط، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 2009، ص 132.

2 - المرجع نفسه، ص 35.

والواقع أن تجربة المرأة الصامتة رسمتها الثقافة والتاريخ تجاه إبداعها في أي عصر، فعدم البوح يعني أن هناك رقبيا على هذه الذات الأنا من سلطة الأنا الأعلى الذي يمثل بسلطة الأب والمجتمع، وكلاهما يحول دون تحقيق الرغبات، بالتالي، فالأسفل هو منطقة الهو، وهو البنية الغريزية لدى الإنسان، ومادامت المرأة هنا تحاول أن تتجاوز الهو إلى مرحلة تأسيس الذات، فلا بد لها أن تمر بمرحلة الأنا كي تشعر بالاختلاف عن الآخر، الأمر الذي يولد لديها حالة من الافتقار.

والصمت هنا ليس سمة خاصة بالمرأة، إنه صمت الشفرات الثقافية بين أفراد المجتمع الواحد، فالرواية تحاول أن تقدم لغته وشاعريته الصامتة، وتحاول أن تلبسه قناعا ليس من طبيعته، فهي حواريته مع الآخر الأنثى التي تقبع حول ذاته، وفق ذلك صار الرجل امرأة صامتة، وصارت الكاتبة محاصرة بالصمت الذي أسر كافة إمكاناتها على البوح .

ويعتبر "مفترق العصور" عنوان الرواية التي صدرت للكاتبة "عبير شهرزاد"، وهذا العنوان لا يترك مجالا واسعا للتخمين حول ما يمكن أن يحمله من دلالة، إذ يحتوي على أكثر من شفرة ترميزية دلالية، فإذا كان لكل ثقافة ما يميزها عن غيرها في اختيار الشفرات التي تستخدمها للتعبير عن نفسها أو لصياغة خبراتها، فإن للمرأة أيضا شفرتها الخاصة في نقل معانيها، وليس بالضرورة أن يكون قد استوعبت جميع الشفرات الأخرى، بل قد تلجأ لأنواع مختلفة من شفرات الحكي تصوغ خبراتها الحياتية والعلمية والجمالية.

والفراق يؤكد أولا افتقاد الكاتبة إلى الأمن والسكينة وحاجتها إلى الآخر الذي يفهم تطلعاتها الفكرية والعاطفية، ولعلنا أيضا نصطم بمخاوف هائلة تتسرب من العلامات اللسانية لترسم ولعها بالأمن وشغفها بالحضور في المكان دون أن يُمارس عليها قمعا وقهرا. مما سبق، نلاحظ أن هذه العناوين ذات دلالات سيميائية عميقة تفضي إلى موقف نسوي تجاه المرأة في المجتمع، وإن صح الاحتمال الثاني فإنه لا يمكن قراءتها بوصفها بنية تشكل هوية المرأة ككتابتها، بل هي مستقلة ومن إبداع الآخر الرجل، وعليه تتحول كل الكتابات الخاصة بالمرأة إلى مجرد بوق لترديد مفاهيم الأبوية المستحدثة عبر ممارسة

التنظير لامرأة غير موجودة فعلا في الواقع، فهي مستعارة في الأغلب من الآخر، لتصبح تعبيراً عن قضية مأمولة غير واقعية .

نلاحظ صيغة المذكر في عناوين الغلاف اللغوية بإعلاء الفحولة في عرض الكلمة وقمع الأنوثة، ولتؤكد أن الرجل، « استطاع على مر الزمن إحكام سيطرته على اللغة، وذلك بتذكيرها وتذكير مستخدميها، ولذا فإن المرأة لكي تكتب وتمارس اللغة لابد أن تكون رجلاً»¹، فلم تستطع تأنيث اللغة التي استعمرها الرجل، وإنما اتخذت صياغتها بالقواعد الأسلوبية فأصبحت تمتلك وقائعها المتجسدة في سلطة العلامات . ونضيف ملاحظات أخرى، من قبيل أن الكاتبات استخدمن النسق الثنائي من الثنائيات الوجودية، فبدل أعلى نراها تستخدم أسفل، وبدل الكلام تستخدم الصمت، وتستخدم الفراق بدل الوصال والعبور بدل الاستقرار، وهذا يعد إشارة واضحة إلى قوقعة الأنثى في الشق الثاني في المعادلة، ليصبح خطابها مجرد تابع لخطاب الرجل.

فإذا كنا نرى المرأة تقبع دائماً في الجزء الثاني من ثنائية الرجل والمرأة، فإن استخدام الكاتبة للكلمات التي تقبع في الشق الثاني من الثنائيات الوجودية، يرسم لنا هويتها الأنثوية من دون أن تعي بذلك، فنفسيتها تشي بمواجهها وموقعها الدوني، فتلقي بظلالها المهمشة على كتاباتها وهي من حيث لا تدري، معلنة أن هويتها لصيقة بالجزء الأول/الرجل، باعتبار أن « ما هو أدنى موجود لصالح ما هو أعلى، وما هو أعلى إنما يكون كذلك»²، والأعلى هنا هو الرجل رمزُ التفوق، ويتضاعف الأمر حين نرى

1 - عبد الله الغدامي، اللغة والمرأة، ص 124.

* استخدمت كلمة التابع لوصف الجماعات الهامشية المستغلة التي تفنقر للوعي الطبقي فلا بد للتابع أن يتكلم وقد استخدم المناضل الماركسي انطونيو غرامشي 1937/1991 مصطلح التابع عام 1934 وطور نظرية في الهيمنة لتفسير السبب في أن الطبقة المستغلة أو التابعة تقبل السيطرة بينما يجب عليها أن تعارضها طبقاً للنظرية الماركسية عن صوفيا فوكا، وريبيكا رايت، ما بعد الحركة النسوية، ترجمة جمال الجزيري، ص124.

2 - إمام عبد الفتاح إمام: أرسطو والمرأة، ص35.

* هذا المصطلح يشير إلى أن التمايزات الاجتماعية والأدوار المختلفة للنساء مُحددة نتيجة الاختلاف البيولوجي.

المرأة في تموقعها ذلك تطلب الحماية من الرجل، مادامت تستظل بظله، وهو ما يُوهنا بأن خصوصية الأنثى لا تؤهلها لممارسة فعل القيادة، مما جعلها أسيرة الوهم الذي صنفته بأفكارها، وأوحى لها البقاء في موقع التابع* المملوك للرجل، وبهذا تعاود مشكلة الهوية الظهور، لتكون القضية الأولى التي تطوف على كتاباتها، فبعدها كانت مركبا اسما بهوية ثابتة وتابعة، هاهي تبعيتها تتضاعف ببقاءها مجددا في مركب الإضافة الثاني.

وقد تعني الإضافة هنا، أن الكاتبات يقبعن في سلك النساء المقرات بالاختلاف الجنسي واللواتي لا يرفضن مصطلح الماهوية* المتعلق بوجود ماهية ثابتة للمرأة، لكن النماذج المطروحة في الروايات تظهر العكس تماما، حيث ترفض معظم البطلات هويتهم الأنثوية التي تنتقص من قيمتهن في المجتمع، وكانت بطلة أسفل الحب نموذجا مثاليا عن المرأة التي تنتكر لأنوثتها، وهنا يصدق قول "سيمون دي بوفوار": « لا تولد الواحدة امرأة، بل تصير امرأة»¹، لأن حياة لم تتعرف على جسدها إلا بعد تعرفها على سمير، وبهذا لم تتمكن الكاتبة من خرق أفقية التوقعات المألوفة، بحيث أعادت في خطابها ما قاله الآخر بلغته وفكره .

جاءت لفظة الرواية متمظهرة أسفل الواجهة الأمامية لسطح الغلاف، لتحديد النوع الأدبي الذي تكتبه الكاتبة، وهذه اللفظة في حد ذاتها نسق ثقافي، بسبب قدراتها الفنية الكبيرة في التعبير عن المجتمع والعصر، إنها « الفنّ الوحيد الذي يكاد يرى فيه المجتمع صورة ذاتية ممتلئة ومنعكسة داخل النصّ الروائي»².

ويمكن القول، إن الرواية تعد الميثاق الأنثوي الذي تسعى فيه المرأة لحماية وجودها المؤنث من تسلط الثقافة الذكورية، فتستعين بها لأهداف تتصل بالوجود والتحدّي والتمرد، فهي اختارت الرواية، بعدما وجدت فيها فرصة لمقاومة وضعها المتدني في المجتمع ومحاولة رفع الشطب على صوتها كامرأة، مؤكدة أنها « كانت ومازالت أسهل أنواع الكتابة

1 - صوفيا فوكا، ورببكا رايت، ما بعد الحركة النسوية، ترجمة جمال الجزيري، ص22.

2 - عبد الله رضوان، البنى السردية، " نقد الرواية"، ط1، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، 2003، ص7.

الأدبية بالنسبة للمرأة بالموازاة مع كتابة المسرحية أو الشعر»¹، مما قد يُثبت أن المرأة لا تستطيع التعبير عن نفسها إبداعياً إلا من خلال جنس الرواية. ومهما يكن الأمر، فإن المرأة بدخولها إلى عالم الرواية تنفي فكرة تمييز الرجل في الكتابة، فهي ترتاد نفس الأنواع الأدبية التي ارتادها الرجل، إذن، فمن حقها أن تتساوى معه في كل ما يدعيه نقصا في المرأة على مستوى القدرة الموجودة عند الرجل.

وقد يتوقع القارئ/الرجل أن تكون روايات المرأة بشكل عام معرفة في الإثارة والشهوانية وأن يكون مضمارها الأساسي هو الفضح والإثارة، لكن النماذج التي بين أيدينا تظهر العكس تماما بحيث كانت أقرب إلى التكتّم، وهي لا تبتعد عن كونها وسيلة تحقق بها المرأة ذاتها وأداة تبرهن بها عن قدراتها الإبداعية.

وخلال تصفحنا لغلاف الروايات أمكننا ملاحظة أن بعضها كما هو موضح أدناه_ يخص الرجل بالإهداء، إذ يرد في أولى عبارات الشكر والتقدير التي تلون أسطر الرواية، ونجد لذلك صدى في رواية "أحلام مستغانمي" التي ترسل تحياتها إلي والدها قائلة: « إلى أبي دوما »². وكأنّها تشير إلى أن الرجل هو اليقين المطلق في حياتها، وهو صاحب الفضل عليها، لذا عليها أن لا تبعده عن مصادراتها الفكرية والإبداعية.

إن هذا الإهداء يعكس لنا تلك البصمة العميقة يخلفها الأب في حياة الأنثى، بشخصيته وخطابه وسلطته التي لا يمكن لها تجاوزها، ولهذه البصمة أيضا موقعها في نفسية الكاتبة أمينة شيخ التي قالت: «إلى الذي رحل باكرا ولم يترث»³، لكن الصيغة التي استخدمتها في التعبير لا تشي بهوية الرجل الذي رحل، لكن المرجح أن يكون أبا أو زوجا، استنادا إلى معاشتها له بحكم قولها "لم يترث"، بالتالي، فالكاتبة تظهر مجددا حجم التأثير الذي يمارسه الرجل في حياتها والذي من شأنه أن يتحكم في أقدارها وموقعها في المجتمع،

1 - حفاوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009. ص132.

2 - عابر سرير، ص5.

3 - أسفل الحب، ص3

وسنفرد لهذه الظاهرة الأدبية حديثاً مفصلاً في الفصل الثاني، في ما أسميناه بتقويض الفحولة في



الرواية.

اختارت عبيد شهرزاد إهداءً موجهاً إلى كل محارب من أجل المبادئ السامية كالحرية الوطنية، فهي تقدر رجال المعارك الذين يخوضون حروباً من أجل الاستقلال والكرامة الإنسانية. أما مليكة مقدم فوجهت إهداءها إلى سدريك لافون وآريان لافون وكلاهما رجل، والكاتبة بهذا لا تنكر الدور الفعال الذي يلعبه الرجل في حياة المرأة في جانبيه السلبي والإيجابي معاً، فإذا كان الرجل بممارساته القمعية سبباً في معاناة المرأة، فإن وجود الرجل الذي يعين المرأة على تحقيق طموحاتها، ويخلق في نفسها أثراً طيباً أمراً لا تغفل عنه الروائية، التي تجعل له الكلمة الأولى في إهدائها الذي يتأتى من واقع تجربتها في الحياة.

تُظهر الافتتاحية هيمنة الخطاب الذكوري على نصوص الروائية الجزائرية التي تميل إلى توسل خطاب الرجل في التصدير، فهي تشيد به باعتباره مركز العقل والفلسفة، ومنبع الحقيقة والوجود، وهاهي أحلام مستغانمي اختارت مقولة للفيلسوف الروائي الواقعي (إميل زولا)، التي مضمونها: « عابرة سبيل هي الحقيقة ولا شيء يعترض سبيلها»،

والافتتاحية من حيث كونها تحيل على الفكر الإيديولوجي للكاتب تستحضر إيديولوجية الفيلسوف أيضا، ما يعني تهيئة القارئ إلى وضعية يتقبل فيها البعد الدلالي للعمل الأدبي، ويتعرف على إيديولوجية الكاتب من خلال إيديولوجية الفيلسوف نفسه، لهذا تعتبر منبعاً مهماً للأنساق الثقافية التي يقرأها المجتمع الأبوي.

إن الكاتبة التي تقدم فكراً مؤثراً للرجل المشهور، تثبت تميز الرجل عن جنس المؤنث فكرياً وفلسفياً، كما لو أنها تؤكد حاجة المرأة إلى فكره لتستدل به في طريقها إلى المعرفة، فإذا كان الإهداء يعكس أثر الرجل في حياة المرأة العاطفية والاجتماعية، فإن الافتتاحية تظهر توسع هذا التأثير ليطل الجانب المعرفي والفكري أيضاً، وكل ذلك يثبت أهميته في حياتها.

مما سبق نصل إلى بعض النتائج، وهي إن الكتابة الإبداعية تتحول بيد المرأة الكاتبة إلى أداة لمواجهة الوضع والثقافي والاجتماعي الذي يحاصرها، فهي تستعين بتقنيات الكتابة التبوغرافية لتمثيل هواجسها الأنثوية والتعبير عن مواجعتها.

- إن دلالة الصور الفنية التي تتشكل منها صفحة الغلاف كانت موحية أكثر من العنوان، مما يعكس تخوف المرأة من الجهر برغباتها، فهي تتوسل التشكيلات الفنية الموحية والعناوين المواربة عن نحو يبعدها عن الشبهات، فالمرأة الجزائرية لا تزال تعاني من عقدة مخاوف شأنها شأن المرأة في المجتمع العربي، وقد انتبهت "إليس ولكر" إلى ذلك، حيث أشارت إلى أن «امرأة العالم الثالث إذا أرادت أن ينظر إليها كامرأة فعليها أولاً أن تتخلص من العالم الثالث الذي يلزمها كظلها، وكذلك الشأن بالنسبة للمرأة الشرقية، هذا لا يعني أن تتنكر لهويّتها ولكن عليها رفض الهوية المزيفة التي ألصقت بها نتيجة سنوات طويلة من الاستعمار»¹. وهدم تلك العرافيل التي تطرحها بصوتها دون أن تتجرأ على كسر القيود.

1 - هاجر إدريس، مهمش المرأة الشرقية في الشعرية الغربية، مجلة سطور، العدد 6 مايو 1997، القاهرة، ص21.

- تعكس الروايات صراع المرأة المثقفة بين الحاجة إلى الاستقلالية والحاجة الملحة إلى الآخر من خلال المسند إليه أو المضاف إليه أو تواجد جنس الأنوثة في الشق الثاني من العنوان، فهي تريد الآخر الذي يحقق لها التوازن النفسي حتى وإن كان مزيفاً ليريحها من عناء الحياة.

ولنا أن نلاحظ، كيف ساهم السرد النسائي في تأسيس جمالية خاصة به تحمل أنساقه الخاصة ولا نعتقد أن الجزائريات ينتمين إلى الفريق الذي ينادي بفصل المرأة عن الرجل مع الحفاظ على خصوصياتها، وتلك الجهة التي تؤكد أن الفروقات أصلية في طبيعتها وإنما القضية هي أعمق، وهي تتجاوز مسألة الاختلاف بين الجنسين وتتجاوز النص المهموم بالأنثوي الذي يشكل خلخلة للثقافة المهيمنة الأنثوي الذي يشغل الهامش إلى تجسيد كل مظاهر العنصرية والتعصب الجنسي والاستعمارية التي يتم إخفاؤها .

المبحث الثاني

التموقع ضمن الفضاء المغلق

جاء هذا المبحث ليُعاين الحضور الطبوغرافي للمكان وأنساقه المضمرّة التي تَبْعُ خلف جمالياته المعمارية، ذلك أن الأنساق الثقافيّة - بعد أن أحكمت قيودها على البنى الفكرية للفرد - انتقلت إلى النصوص الإبداعية، فأضحت مع مرور الزمن، بنايات لغوية، وبما أن الرواية تص

مكاني بامتياز¹، والمكان بنية لسانية بالدرجة الأولى، فإن المكان يعتبر أكثر العناصر ارتباطاً بالأنساق الثقافيّة، وسبب ذلك هو ارتباطه بالمُحيط الثقافي، إنه « يدخل ضمن عملية التفاعل الحياتية، فيصبح جزءاً من الواقع أو محتويًا بجزء من الواقع »²، لذا فهو يشكل عاملاً فعالاً في إدراك وفهم العلاقات الاجتماعية والثقافية، ثم يجب أن لا ننسى أن المكان، سجّل الإنسان الذي يحوي ثقافته وأسراره وعلاقاته مع نفسه ومع الآخرين.

إن مُعابنتنا للمكان تقوم على استحضار فضاءاته من روايات الكاتبة الجزائرية، لنقوم بفضح الأنساق المكانية التي تتغلغل في الرواية لتشكلها جماليًا، فهي تُؤسّس لخلفيات ثقافية تسعى إلى تحديد حركات المرأة وفرض سيطرة ذكورية على المكان، لذا سنحاول أن ننطلق من معمارية المكان وأبعاده الفيزيائية التي تشكله في الرواية النسوية الجزائرية لنصل إلى بحث صلته بالشخصية الأنثوية التي تقطنه ثانياً، فنتساءل: هل تملك المرأة تقنيات خاصّة تميزها في تشكيل المكان؟، هل تقوم الكاتبة/المرأة ببناء أمكنتها وهي واعية بالمضمرات الثقافيّة النسقية؟.

1- وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد قراءة في القصة والرواية الأنثوية، ص 147.

2- ياسين النصير، الرواية والمكان، "دراسة المكان الروائي"، ط 2، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا

على الرغم من أن الشخصية هي التي تحدد طريقة حديثها وأسلوبها، إلا أن حركاتها غالبا ما تخضع لمعايير معينة، فالمرء « يتحرك في دوائر متراكزة من الأماكن تتدرج من الخاص شديد الخصوصية (غرفة النوم) إلى العام المشاع بين كل الناس (الشارع).. ولكل من هذه الأماكن دلالتها »¹. لكن الشخصيات الأنثوية تتحرك في فضاءات تتدرج من الخاص كالبيوت إلى شديد الخصوصية كالغرف بعيدا عن المشاع الذي يبقى ملكا خاصا للسلطة البطريكية. وفق هذا التقسيم يطالعنا الفضاء الأنثوي وهو المكان الذي تقطن فيه الأنثى وتقضي فيه معظم وقتها - إن لم نقل كله - ، ويضع المجتمع الأبوي قوانين صارمة تخضع لها الأنثى خلال عملية الاختراق في مقابل الفضاء الذكوري الذي يحتله الرجل ويمارس فيه سلطته.

عموما، إن بناء العلاقات المكانية وتوزيعها بين الذكورة والأنوثة، يتم وفق معطيات دينية وثقافية وسياسية، حيث تقف « هذه الأمكنة إلى جانب هذه المؤسسة في ممارسة مشروعية الاتصال الجنسي والجسدي بينهما »²، فالجانب الديني مثلا يفرض التفريق بينهما في أماكن معينة تجنبا للاختلاط بالمساجد، وهذا أمر أظهرته "أمينة شيخ" على لسان بطلتها، التي تقول: « رحنا نتعلم القرآن عند شابة في مصلى النساء، فقد وجب تفريقنا الآن، البنات عند الأخت سعاد، والذكور لست أدري من أخذ دور تعليمهم »³. والأمر ليس محصورا على المسجد فقط، وإنما يمتد ليشمل الشارع أيضا الذي يقبع فيه الجنس الذكوري بينما، « تبكي النساء المصطفات في النوافذ والشرفات »⁴، فهن لا يحق لهن الخروج إلى الشارع لرفع أصواتهن، لذا يقمن باستغلال الشرفة بما توفره من انفتاح مكاني مشروع للتعبير عن حزنهن.

1- سيزا قاسم، القارئ والنص، ص 39.

2- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، ص 12.

3- أسفل الحب، ص 26.

4- أسفل الحب، ص 27.

إن محاولة الكشف عن الأنماط المكانية التي أنتجتها ثقافة المجتمع وعاداته، يتطلب منا الاستعانة بثنائية **الانفتاح والانغلاق*** المكاني، فهي التي ترسم عالم الحريم وقيمته الأخلاقية والثقافية والاجتماعية، وتحدد الفضاء المهمش الذي تقبع فيه المرأة، لذا اخترناها لإعادة طرح المكانة الأنثوية من مرجعية تحررية تستهدف تبيان موقعها في الثقافة وعلاقتها بالوجود والهوية.

أ – عزل الأنثى من خلال الفضاء المنغلق:

إن الرواية التي كتبتها المرأة، تستمد جمالياتها من غنى العواطف وزخم الأحاسيس المتناثرة في المكان، لذا فالمكان عندها ليس شكلا فيزيائيا هندسيا فحسب، بل هو بناء جمالي يوحي لنا بالدلالات الفكرية للأنثى، وهذا ما يُخوله الدلالة على قضايا اجتماعية ونفسية مختلفة، فالمكان الذي نعيش فيه مكان ثقافي، والإنسان يُحول معطيات الواقع المحسوس وينظمها ليسد حاجاته المعيشية، مما يعطيها دلالة وقيمة في حياته. وكل النساء مستبعدات عن الأمكنة العامة، بسبب النظام الثقافي للمجتمع الذكوري الذي لا يزال يحافظ على الفضاء المغلق كفضاء أنثوي، ولعل هذا ما يفسر سيطرة الفضاء المنغلق بحدوده الجغرافية على فضاءات الرواية النسوية، بل كثيرا ما يُعد البطل الرئيس فيها، ليقف وراء كل مشاعر القهر التي تعانيها الشخصيات الأنثوية في عزلتها وانطوائها.

إذن الهدف من توظيف الكاتبة الجزائرية **"للأماكن المغلقة"** هو تمثيل هواجسها كامرأة، إذ تحاول أن تظهر سعي السلطة الذكورية والاجتماعية إلى عزل الأنثى ونفيها إلى شؤونها الأنثوية، لذا فإن دراسة الأماكن المنغلقة في إبداعها ستكون لها صلة مباشرة **بأحاسيس** الشخصيات الأنثوية ورغباتها، فهي التي ستقودنا نحو معرفة أبعاد المكان من حيث هو صورة تنعكس في ذاكرتها قبل أن يكون فضاء جغرافياً بحتاً.

* شكلت أحد أهم التقاطبات الدلالية حسب لوتمان في النص الروائي وهناك ثنائيات أخرى مثل (الأعلى الأسفل، القرب/ البعد، المحدود/ اللامحدود المنقطع/ المتصل.. الخ) عن بنية الخطاب الروائي، ص194

ولسنا نغفل عن الإشارة إلى أنها تمثل أماكن إقامتها، لذلك تعد نموذجًا مثاليًا لبؤرة مكانية تتمتع بحضور دائم في النص، فالروائي يختار دائمًا مواضع معينة تقيم فيها شخصياته، وينظم على إثرها أحداثه، علما أن هذه الشخصيات تستمد هويتها من هذه الأماكن، وهذا يُبين لنا سبب إصرارها الدائم على الاستقرار فيها، لكن أماكن الإقامة هذه تتحول بالنسبة للمرأة إلى فضاء إقامة إجباري لا تغادره إلا بتسريح من السجن الذي يُحاصر مساحة جسدها، ما يجعلها تعيش توترا، وقد لمسنا هذا الشعور مرارًا في تصريح بطلة "رجالي"، تقول: «**كن جميعا متوترات على وشك الانفجار، بسبب ذلك التوق العنيف إلى الحرية، لو تحركت النساء حقا**»¹، يمكن أن نلاحظ ببساطة محدودية الفضاء الذي تتحرك فيه المرأة **من** والقهر الذي تعانيه، ذلك أن تواجدها ضمن هذا الفضاء يجعلها خاضعة لقوانين صارمة، تكون ملزمة بها، خلال عملية الدخول والمغادرة.

وتواجد مثل هذه الفضاءات في النص يزيد من الاضطرابات العاطفية التي خيبت على نفسية الشخصيات الأنثوية، ذلك أن الفضاء قد يكون «**خانقا حين يظل الحدث والشخوص حبيسي الإطار المعين لهما منذ البداية لا يتجاوزانه**»²، فهو يشل حركتها، وما من طريقة إذن لمقاومة هذه السلطة والأعراف سوى الرحيل «**إلى وجهة أبعد، تحرير حكايتي من كل أشكال الرقابة .. والسعي لإرهاق الحزن**»³. فالانغلاق هنا يتولد من منظور الشخصية الأنثوية تجاه المكان أكثر من اتصالها بطبوغرافيته الجغرافية.

إن الحديث عن خاصية الانغلاق يقودنا إلى استحضار "الفضاء المصغر" في المتن المدروس، وهي البيوت التي تشغل «**في جلّ النصوص السردية مكانة مرموقة، وذلك لما**

1- رجالي، ص 18.

2 - جنيت وآخرون، الفضاء الروائي. ترجمة عبد الرحيم حزل، ص 22/23.

3- رجالي، ص 77.

يضمنه من إحساس بالألفة وشعور بالطمأنينة والزمن¹، فهي مأوى الشخصيات وفضاء إقامتها وراحتها، وبدونها لا يمكن للوقائع الروائية تأدية دلالتها الوظيفية.

تطالعنا الروايات بتعبيرات مختلفة، مثل الدار والبيت والمنزل والشقة، لتشير إلى أنماط ثقافية متباينة، فالدار كفضاء يتمظهر في رواية "رجالي"، حيث كانت البطلة تقطن رفقة أسرتها، تقول: « في دار أهلي، بدأت أشعر بالغربة بسبب العنف والظلم ونوبات الغضب... أصبحت وحيدة بدون جدتي.. في أسرة كبيرة العدد²، ويمكن اعتبار هذا المثال دليلاً على العلاقة العدوانية التي تنشأ بين المرأة والبيت من جهة، فهي تشعر بالغربة والظلم داخله، وعلى كون الدار مكاناً مثالياً لتصوير حياة الأسرة الكبيرة المكونة من الجدة والجد والأعمام، وكذا الوالدين والأولاد على اختلاف أنماط تفكيرهم وأساليبهم.

لم تكن بطلة رواية "رجالي" الوحيدة التي سكنت الدار في صغرها، فحياة بطلة "أسفل الحب"، سكنتها حين انتقلت إلى الروبية، تقول في ذلك: « هناك، سكنت في دار بسيطة، مقارنة بما يحيطها ولكنها جميلة وناعمة، محاطة بحديقة متناسقة، زرعت فيها كل الورود والأزهار³، ومن المثال يتضح لنا أن الكاتبة سعت من وراء استخدامها للدار إلى بيان أهمية العلاقة التي يجب أن تنشأ بين قاطنيه، فالدار تكون داراً بأهلها الذين تجمعهم صلات الحب والرحمة والمودة، ولأن هذا الفضاء لم يفلح في ترميم التمزق الأسري الذي أصاب عائلة حياة بعد مقتل أمين، ولا في استعادة الأجواء الأسرية الحميمة السابقة، فقد تحول إلى سجن، يتقاسمه غرباء.

والملاحظ في الروايات أن المؤلفة كانت تستخدم تعبير المنزل كلما طمعت في فضاء آمن، يكون ملاذاً لخوفها، وهذا ما ورد على لسان حياة حين أخذتنا إلى بيتها الذي كانت

1 - شريط أحمد شريط، الفضاء: المصطلح والإشكالية الجمالية، الحياة الثقافية، مجلة ثقافية جامعة تصدرها وزارة الثقافة بالجمهورية التونسية، طبع العالمية للطباعة، تونس، عدد مزدوج 67/68، 1994، ص 29.

2- رجالي، ص 114.

1- أسفل الحب، ص 77.

تقطنه في حي بلكور، تقول: « بدأت أطلب منك غلقها والدخول معي إلى المنزل »¹، كما نجده في قول "مليكة مقدم": « منزل شال ملاذ آمن، أستطيع أن أطالع فيه بهدوء وسكينة التي تخف وطأة الحر، فأفلت من ضوضاء الدار »²، واستخدام تعبير المنزل كشف عن رغبتها في الحماية، فهي تنشئ السكنية والإنسانية في البيت، حيث يمكنها ممارسة أعمالها كالقراءة والدراسة وفعل ما تريد، لا دار تحتلها لمجرد المبيت فقط.

إن نصوص المدونة كشفت لنا عن تغير نظام البيت بتغير القيمة الإنسانية التي يقدمها لساكنيه، فقد كان فيما مضى وحدة عائلية تكاملية، ذا « قيمة اجتماعية رمزية مثلما هو معاش بشري ووحدة إنسانية »³، لكنه أصبح مأوى الفرد المستقل عن شجرة العائلة وعن قيمها، لقد أضحى يعيش فيها وفق نظم إنسانية مغايرة للحياة الاجتماعية التي كان يحياها في الدار، لذا كان من المنطقي أن تحل الشقة بقيمتها محل البيت والدار، أمام سعي الشخصيات البطلية إلى الاستقلالية بأفكارها وهواجسها، تعبيراً عن تميزهم بأرائهم الفكرية وحادثة معتقداتهم التي تناقض قيم الدار والأسرة البطريكية.

ويبدو واضحاً في رواية "عابر سرير"، أن الشقة كانت أنسب فضاء لتوضيح رغبات الشخصية الأنثوية، فلحظات الفرادة التي يوفرها هذا الفضاء نتيجة انغلاقه، كانت عاملاً إيجابياً مكن فرانسواز من الانصياع لشهواتها والانجراف وراء رغباتها الجسدية مع أبطال الرواية، وشهوانيتها استمرت على صفحات الرواية. ويمكننا الذهاب بعيداً في تأويل الدلالات التي ينهض بها هذا الفضاء في النص، حين نتجاوز هذه الشقة لنسلط الأضواء على شقة مراد المعدة هي الأخرى للإقامة الاختيارية في باريس، وإن كانت حميمية هذا الفضاء لا تتعلق بالدفء الذي بقي الشخصية برودة الطقس ويمكنها من ممارسة رغباتها، فهي تبتعد عن كل ذلك لتؤطر لتلك الحوارات الساخنة التي جمعت أبطال الرواية في جو مليء بالصدقة، ولعله الأمر الذي جعلها تتمظهر على الرغم من « بساطتها مؤسسة بدفء من

1- أسفل الحب، ص30.

2- رجالي، ص51.

3- عبد الله الغدامي، حكاية الحداثة، ط1، دار البلاد جدة، 1987. ص 158.

استعاض بالأثاث الجميل عن خسارة ما¹. وتبعاً لهذا نعتبر البيت ملاذ الشخصية الذي يعبر عن رغبتها العميقة في تحقيق الهدوء والسكينة.

تكشف لنا نصوص المدونة عن فقدان البيت لحميميته التي تحدث عنها غاستون باشلار*، ذلك أن الشخصية كانت تتخلى ببساطة عن الشقة أو عن الأشياء التي تؤثنتها، كما فعلت فرانسواز التي تخلصت من كل محتويات الغرفة بعد وفاة زيان، كما أنها تسعى دائماً إلى تغيير هيكلها وتأثيرها حسب ذوقها كما فعلت حياة بشقة عبد الحق، ما يجعل الفرد الذي يقطنها بعيداً عن أي ألفة وحميمية قد تنشأ بينه وبين الفضاء، فالشخصية كانت مستعدة لتتخلى في أي لحظة عن الشقة، فهي لم تعد تأبه لماضيها ولا لصتها بالأشياء التي تؤثنت حياتها، وإن كنا نعرف أنه إذا اختفى المكان، فالذاكرة هي التي تحافظ عليه من خلال المحافظة على محتوياته وهندسته، فإن قيم الشقة تفرض حاجزاً بينها وبين ساكنيها بسبب ميل الإنسان المعاصر إلى الاهتمام بمستقبله، وإلى كثرة تنقلاته بين الأمكنة التي تفقد حضور الشخصية فيها بسبب كثرة الوافدين عليها.

ولعل أكثر القيم التي رافقت ظهور الشقة إلى جانب استقلال الفرد عن الأسرة والجماعة انسلاخ الأولاد عن شجرة العائلة الكبيرة وضياع صلات الرحم والقربان، ونجد لهذه الظاهرة أثراً في "أسفل الحب"، فقد اضطرت والدة البطلة التي كانت معلمة الانجليزية لتكليف عجوز برعاية ولديها مقابل مبلغ مادي، والنتيجة أن تربت حياة بعيداً عن حضن والدتها، الأمر الذي سبب لها حزناً عميقاً، وهكذا «لم تعد العائلة خلية تربية ولا مؤشراً

1- عابر سرير، ص 118.

* ورد ذلك في سياق حديثه عن العلاقات الشاعرية التي تنتج بين الإنسان وفضاء الطفولة الذي احتضن ميلاده، ويرى أن النظر إلى البيت بالتركيز على مظهره الخارجي، سيكون عائقاً يحول دون اكتشاف محتواه الدلالي، للمزيد أنظر غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالباً هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثالثة، 1987، ص 36.

اجتماعيا»¹، وإنما أضحت مجرد تجمع أسري شكلي يتعايشون وفق روابط لا أكثر، بينما يهيم كل في عالمه ومشاكله التي هي مشاكلهم جميعا.

وقد طرحت "مفترق العصور" بدورها هذه القضية بوضوح مشيرة إلى دور الأسرة في المجتمع، فانقذت هذه المؤسسة الاجتماعية التي تخلى أفرادها عن مسؤولية رعاية أولادها أو حمايتهم، مصورة عينة أسرية كانت تترك طفلها بمفردهما بعيدا عن أية رقابة، تقول: «رجل يترك بكل قسوة طفلين صغيرين، لا يبلغ كبيرهما الأربع سنوات بشقة من دون رقيب يرعاهما، لا يمكن أن يكون إنساناً طبيعياً، وحدها رعاية الله كانت تحميها في غياب أب يعمل وأم تعمل، ولم يكلف كلاهما نفسه باستخدام مربية»². فالمرأة كأم يفرض عليها رعاية أطفالها حرصا على نموهم الفكري والجسدي، لذا تبقى مسألة خروجها إلى العمل ترتبط بمدى تمكنها من إدارة حياتها الأسرية والحفاظ على مستقبل أطفالها خصوصا في السنين الأولى من حياتهم.

ورغم تخوف المجتمع من الآثار السلبية لاستبدال الأم بالحاضنة، فإن بعض الدراسات الحديثة، أثبتت أن «بنات الأمهات العاملات أفضل من بنات الأمهات غير العاملات على صعيد الثقة بالنفس والنجاح الدراسي ومتابعة الأعمال المختلفة»³. ولكي نتبين صحة هذه الدراسات نعود إلى الرواية لنعقد مقارنة بسيطة بين شخصية حياة وصديقتها سلمى، فحياة تمكنت من إثبات قدراتها الذهنية بشكل ممتاز ونجحت في دراستها التي بلغت المستوى الجامعي رغم كثرة هواجسها الطفولية وصراعاتها النفسية التي عاشتها بسبب انشغال والدتها عنها، لكن سلمى كانت منشغلة بأمور الحب والجنس وانتهى بها المطاف إلى المكوث بالبيت وملازمته، وهذا قد ينفى بعض السلبية عن الأم العاملة ويزيد من دورها في زيادة الإحساس بالمسؤولية لدى الأولاد.

1- عبد الله الغدامي، حكاية الحادثة، ص 161.

2- مفترق العصور، ص 230.

3- إحسان أمين، المرأة "أزمة هوية وتحديات المستقبل"، ص 198.

تضم الروايات التي بين أيدينا مضمرة قابعة خلف جمالية البيت وهي تكشف لنا عن « منظومة المفاهيم الأبوية التي تجعل الجسد الأنثوي ملكية الترسيمة البطريكية التي تصادره، وتُهيكله وفق شهواتها، وأهوائها، واندفاعاتها الغريزية »¹، لذا فمن البديهي أن تكره المرأة فضاء البيت الذي يضم جسدها وينفي فكرها، هذا البيت الذي تحبس فيه ولا تغادره إلا للحمام أو الطبيب كحال بنات عمي مقران في رواية "أسفل الحب"، ولنا أن نتوقف عند تصريح حياة تقول فيه: «حبسنا بين جدران بيوتنا وبين أسوار مدينتنا الرمادية القائمة»²، وهذا يظهره سجنا تنتشر فيه القيم السلبية القاهرة للمرأة.

فكلما تحركت الأنثى فإن السلطة الذكورية تتدخل لتشل حركتها وتصحح مساراتها، « ففي نظرهم لا سبيل لتفادي شر المرأة، إلا إذا حبست في بيتها لتشل حركتها ويكف أذاها »³، وبهذا تمكنت البنى الذهنية المريضة من صياغة هذا الوعي ضد الأنوثة، مما جعل المرأة لا تتخرج من إظهار كرهها لهذا الفضاء الذي طمست فيها ذاتها، تقول حياة: « بعد موت أمين زاد كره الأم للبيت »⁴، وكره المرأة للبيت لم يكن بداعي الانغلاق الذي يمارسه عليها كأنثى وإنما بسبب الترسيمة الأبوية القاهرة التي تسيره وتحدد أنظمة العيش داخله والتي تخضع المرأة وتمنحها دونية تزيد من دونيتها.

وهكذا كشفت الكاتبة عن قبحيات الأسرة الأبوية التي تستغل مبدأ القوامة لحصر دور المرأة في أعمال منزلية، تكاد تقضي على كل وقتها، يقول سلفادور باعتباره ممثلاً لهذه السلطة: « لن تهربي بعد اليوم من مسؤولية الطبخ والغسيل، إنك مطالبة منذ الآن بالقيام بشؤون زوجك العجوز »⁵، فهي خلقت لخدمته ولابد لها أن تكون تحت سيادته، بل إن المرأة

1- عبد الرزاق عبيد، النظام الأبوي وعلاقته بحقوق الإنسان ضمن سلمى الجيوسي، ط1، حقوق الإنسان في الفكر

العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2002، ص85.

2- أسفل الحب، ص23.

3- حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص25.

4- أسفل الحب، ص77.

5- النغم الشارد، ص132.

المثالية في المجتمع تُقاس بمدى اجتهادها في طاعة زوجها وتكريس جسدها لسدّ حاجيات المنزل، فهي الخدمة التي تتصف بطبخها وكثرة شغلها، و« لا يحق لها إبداء رأي، وليس لها أن تختار أو تُستشار، لينتهي بها المطاف أخيرا من تعب إلى نصب تعاني من الآلام.. حتى تتوفى، فيترحم عليها، وتعمل لها بعض الخيرات، لأنها أنجبت كذا وكذا وخدمت كذا.. كانت تكتم أنفاسها وتحبس هناتها»¹.

وقد تولدت عن المجتمع الذكوري مؤسسات تسعى إلى تكريس نموذج المرأة الخدمة التي تنحصر مهمتها في خدمة الرجل والقيام بشؤون البيت، ومع الوقت أصبحت المرأة المقموعة تخضع بشكل تلقائي لهذا الفكر، فهامي الجدة تُخضع أحلام للمراقبة المستديمة، وبدل أن تترك الفتاة تنعم بحريتها راحت تبادر إلى قمع أي تجاوز لها للوقت الذي تقضيه خارجا، قائلة: «أين كنت طيلة الأمسية حتى هذه الساعة مع أنه لا دراسة في المساء، احترت ماذا ينبغي أن أقول...تقدمت ثورة الغضب داخل العجوز شوطا حتى لمع بريق في العينين الخامدتين، تنعمين بأوقات طيبة مع صديقتك، بينما أتلظى أنا في سفير الانتظار والقلق»². فالجدة هنا عملت على تكريس مرجعيات المؤسسة الاجتماعية دون وعي منها، ذلك أن طبيعة المجتمع الجزائري المحافظ يفرض على الأنثى مُلازمة البيت وعدم الخروج إلا للضرورة، وخلال خروجها عليها العودة إلى البيت مُبكرا خوفا من عقاب السلطة الأبوية.

وهذا الأمر كان يورق أحلام التي ظلت تعاني من ملاحقة العجوز/ السلطة لحركاتها مصرحة أن وجودها داخل البيت أشبه بالسجين في سجنه، تقول: «مضت شهور العطلة بتناقل قاتل، كنت أستثمر وقتي في الرسم والمُطالعة، وأحيانا أتججج لجلب الألوان والأوراق وأشياء تكون عادة بحوزتي»³. إن أحلام شأنها شأن باقي النساء هن مستبعدات تماما من مجالات الحياة العامة، ودورهن «يصلح فقط للمحافظة على استقرار الأسرة

1- إحسان الأمين، المرأة "أزمة هوية وتحديات المستقبل"، ص174.

2- النغم الشارد، ص17.

3- النغم الشارد، ص31.

وأمانها وإنجاب الورثة الشرعيين وتربيتهم»¹، لذا يبقين محبوسات داخل فضاءات مغلقة، ما يعكس نظرة دونية تسربت من الحياة إلى الأدب الذي أضفى هو الآخر شرعيته على هذه الأنساق من خلال استحضار الأنثى في الفضاء المغلق.

من هنا، يصبح البيت مكانا مثاليا لتصوير العلاقات التي كرسست عبودية المرأة ودونيتها، فهي لا «تغادر هذا الفضاء إلا بتسريح من قبل الذكر الذي قد يكون أبا أو أخا أو زوجا»² ما يجعل منه سجنا تستلب فيه حريتها وتفقد جوهر وجودها، وفق ذلك كان الرحيل ومغادرة الدار سعادة لا تضاهيها سعادة، بالنسبة لبطلنة رواية "رجالي" التي كانت فرحة بالتحاقها بالمدرسة بعيدا عن أسوار سجنها الأنثوي، تقول: «ما أكثر الأيام التي سأكون فيها بعيدة عن الدار، سنة دراسية بحالها، إنه اعتناق حقيقي، لا أعود قبل حلول المساء، أدرك الآن أنني ولجت نطاقا من الحريات، يقلب كل شيء رأسا على عقب، لقد انتزعت من أفق الصحراء الأعمى خمسة وعشرين كيلومترا، أياما وأياما خارج خناق الأسرة»³، كان لا بد لامرأة مثل مليكة من اختراق الجدران الموصدة أمامها بعد نجاحها العلمي .

إن مليكة/ المرأة تنفر من البيت المغلق، حتى إنها رفضت الزواج من سي السعيد بعد أن تيقنت أن المطاف سينتهي بها رهينة جدران داره التي تصفها بقولها: «إنها تتألف من بناء كبير، مصاريعه موصدة دائما خلف بوابة ضخمة، أنا التي كنت أختنق أمام أفق الصحراء، أفضل عدم التفكير بحياة امرأة محبوسة إلى الأبد داخلها»⁴. ويزداد شعور المرأة بالاختناق من الفضاء الحريمي الذي تقضي فيه معظم أوقاتها بعد زواجها، فنظهر

1- سوزان موللر أوكين، النساء في الفكر السياسي الغربي، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص1.

2- باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص162.

3- رجالي، ص31.

4- رجالي، ص67.

مُهمكة من ثقل الأعباء المنزلية التي تصفها بقولها: «لم يترك لي عمل البيت إلا قليلا من الساعات الفارغة»¹.

ومثل هذه الأعباء المنزلية كفيلة بأن تقضي على وقت المرأة، وتلزمها بالبقاء في البيت للقيام بشؤونه من تنظيف وغسل، إلى الحد الذي يصبح شاغلها الشاغل، وكأن لا حياة للمرأة بعيداً عنه، وفي هذا السياق تقول مليكة، وهي تشير إلى جهل الأمهات اللواتي يدفعن بناتهن إلى التنظيف بدل من الدراسة: «لا يلين عزمها (أمي) لإقحامي في حياتها الشبيهة بحياة المحكوم بالأشغال الشاقة، تناولتي المكنسة، أحضري ثلاث صفائح من الماء، هلمي وإغسلي، هذا الحفاظ، تعالي ونظفي هذه القدور، أنا بحاجة إليها، قشري الخضار، حضري الرضاعة للصغير، نظفي الآخر، أخرجي هذا البساط وانفضيه خارجاً»²، وعبر هذه الأشغال يتم استبعاد عقلها لتظل في السياق الذي تبتغيه السلطة الأبوية.

تؤكد "ليلى بلخير" في هذا السياق، أن مثل هذه الأشغال المنزلية والمشغل كفيلة بإبعاد المرأة عن الحياة الفكرية، لأنها تقوم بـ«تعزيز تسخير الأنوثة وإخضاعها وترتيبها في الدرجة الثانية لتيسير انقيادها وعدم خروجها عن الدائرة المرسومة»³، هي إذن محاولات لإبقاء الأنثى داخل البيت وحشرها باسم الواجب والتقاليد داخل جدرانها، ونادراً ما تتمكن الأنثى من تجاوز حدوده، لكن مليكة وعت هذه المؤامرة، فكانت تهرب من الدار إلى مرقب قريب من البيت أو تتشغل عن الطبخ بالدراسة والمطالعة.

لقد اتضح لنا مما سبق أن الروائية تعاملت مع المكان تعاملًا بارعاً، حين اتخذت منه إطاراً مادياً استحضرت من خلاله مشكلة القوامة التي تُستغل كمارسة استبدادية شرعية داخل الأسرة، وقد تفتنت الحركة النسائية لذلك، مؤكدة أن القوامة تبقى «مبدأ ذكورياً

1- النغم الشارد، ص138.

2- رجالي، ص156.

3- ليلى بلخير، مصطلح النسوية في الفكر الغربي، كتابات معاصرة، بيروت العدد 7، مجلد 18، أكتوبر نوفمبر

2008، ص104/105.

سلطويًا من شأنه قهر المرأة»¹، وما من سبيل للتقليل أو الحد نهائيًا من سطوتها سوى خروج المرأة إلى العمل لضمان دخل مادي يُحررها من استعباد الرجل لها بدعوى الإنفاق عليها، بل إنها في هذه الحالة قد تحظى بالتقدير منه، مثلما حصل مع مليكة التي أثنى والدها عليها: «جئت أسلمك راتبي، فربّت على ظهري مؤكداً، يا ابنتي الآن أصبحت رجلاً، كظمت ضحكتي أمام غرابة تلك الترقية، وتوقفت مشاحناتنا وكذلك أحاديثنا»²، إذن فنهوض المرأة بمسؤولية الإنفاق على نفسها يجعلها بعيدة عن الرقابة الاجتماعية.

وبهذا تكون "مليكة مقدم" قد وجهت انتقاداً لمبدأ القوامة الذي يستغله الرجل لإخضاع المرأة في بيتها، بل إنها ستقلب الأمور حين تجعل المرأة قوامة على أخيها الرجل، حين هبت لمساعدته في برقة، فأخذته معها إلى وهران ووفرت له غرفة، تقول: «إشتريت له تذاكر للمقصف الجامعي، وأعطيته بعض النقود من أجل مصروفه، وبشكل خاص أهبت بالأصدقاء ليحيطوا به ويصحبونه في نزاهات»³.

والظاهر أن هذه المؤسسة الزوجية قد ضاعفت من قهر المرأة جنسياً، بحيث كشفت الروايات أن متاعب المرأة الصحية والنفسية تعود إلى عدم تحقيق الإشباع المطلوب في علاقتها مع زوجها، سواء كان إشباعاً جنسياً أو معنوياً، وهذا يكشف حرمان المرأة المتزوجة من تحقيق أي اكتفاء نفسي أو جسدي. وهناك أمثلة كثيرة في الروايات تظهر لنا استئثار أحدهما باللذة على حساب الآخر، فإذا كانت رواية "رجالي" تقدم لنا الأنثى وهي تعيش لذتها الجنسية كاملة على حساب الآخر، فإن بقية نصوص المدونة تقدم الذكر كمستمتع وحيد بهذه العلاقة، وكأن الكاتبة هنا تعرض قضية اغتصاب الزوجة، وفي هذا السياق تعلق بطلة "عابر

1- عبد الفتاح أحمد يوسف، السلطة والحرية الذاكرة المريضة، أوراق ثقافية، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة علم شرق، الدلتا الثقافي، العدد9، 2001، ص 17.

2- رجالي، ص19.

3- رجالي، ص161.

سرير" أثناء حديثها عن معايشة زوجها مكرهة: «لابد أن توضع على أبواب غرف النوم ممنوع التلوّث، كما توضع في بعض الأماكن ممنوع التدخين»¹.

فالأزوجة تكون مضطرة إلى إشباع رغبات زوجها بغض النظر عن طبيعة العلاقة بينهما، وها هي بطة "النغم الشارد" تقبل ملاطفات زوجها رغم تعامله الوحشي معها، تقول معربة عن انكسار مشاعرهما بسبب سلوكه العدوانى ووحشيته: «أقترب منى سلفادور عشية يوم من الأيام.. اعتقدت وأنا أسمع خطاه أنه حضر لأخذ مشروب كعادته، ولكن فرائصي اهتزت والذراعان القويان تمتدان حول خصري، والشفتان المتوحشتان تلتهمان جانبي عنقي، كانت الصفعة التي استقبلها وجهي قبل شهر ما يزال أثرها عالقا بالقلب والخاصر»²، وهذا يناقض طبعا ما كان متوقعا من هذه المؤسسة الاجتماعية التي تعدّ فيها المرأة طرفا أساسيا في كل جوانبها .

ولكي تتخلص المرأة من انغلاق البيت أوجدت لنفسها فضاء إقامة وفق رغبتها لا يشبه مطلقا فضاء بيتها الأسرى، فضاء تشعر فيه بالانعتاق الحقيقي، وهو السكن الجامعي أو الغرف الجامعية التي كانت تقطنها البطلات باعتبارهن طالبات جامعات، لقد كان السكن الجامعي بالنسبة لمليكة ملاذها الآمن، لأنه على حد قولها، «يسمح لبعض الأزواج بخلوة»³، وتقصد بالأزواج هنا العشاق الذين تربطهم علاقات الحب والغرام، فتتأجج مشاعرهم مما يُضطرهم إلى ممارسة حميميتهم في هذه الغرف كما فعلت هي مع محبوبها السعيد، تقول: «يُعلم سعيد أنني أخلد للنوم في ساعة متأخرة، يكون الليل قد انتصف أو أشارت الساعة إلى الواحدة فجرا حين أسمعُه ينقر بابي مرتين إلى ثلاث مرات أسبوعيا»⁴.

فالأغرف الجامعية غالبا ما تكون بعيدة عن الرقابة التي تطال الأمكنة الأخرى، مما يجعلها أكثر الفضاءات انفتاحا بالنسبة للفتاة، إذ يمكن أن تجد فيها كل الحرية التي تفتقدها في

1- عابر سرير، ص88.

2- النغم الشارد، ص160.

3- رجالي، ص63

4- رجالي، ص68/67..

بيتها، لكن هذه الحرية قد تدفع ببعض النساء إلى احتراف الدعارة والرقص، مستغلة المكان للمجاهرة بنزواتها على نحو ما بدر من رفيقات حياة في السكن، تقول معلقة على غرفتها الجامعية: « كانت لا تخلو من أعداد من البنات اللاتي كن يأتين للتدخين والرقص، وفي بعض الأحيان، يكون بعض من الخمر حاضرا، يزيد لقاءهن جنونا ¹»، وطبعا هذه الحرية لم تكن لترضي المجتمع الذكوري الذي سيحاول بكل الطرق قمعها بلسانه الذي لاحق الطالبات بأقذع الصفات مثلا: « بنات بلا أهل، يتركن بيوتهن وأهلهن لتجدن حريتهن في بيوت الدعارة ². أو بشهواته مستغلا حاجة بعضهن للمال لإشباع نزواته الجنسية.

لقد أدركت الروائيات أن الذات الأنثوية التي تبحث عن التحقق، لا بد لها من إثبات الحضور في المكان، بوصفها جزءا أصيلا وليس جزءا مكملا فيه شأنها شأن باقي الأشياء المؤنثة له، لهذا سعين إلى امتلاك المكان بدل من امتلاك المكان لهن، فقمن بجعل الذات الأنثوية سيدة على البيت ومهندسته، تقوم بتدبير شؤونه وإدارته بنجاح، عكس الرجل الذي يفشل في ذلك، وقد صورت بطلا "النغم الشارد" فشله قائلة: « نهضت إلى شؤون البيت بهمة عالية، أعطني شعورا بالثقة وبالأنوثة والسعادة، لكن مرض ألم في مطلع الشتاء اضطرني إلى ملازمة الفراش أياما، نابني فيها سلفادور في إدارة البيت بغير نجاح يذكر.. كان يخلط بين علبتي الملح والسكر.. في أكثر المرات كان يحرق طرف أصبعه، فيروح يلعن كل ما يخطر بباله ³»، وبهذا يبقى البيت عالما خاصا بالمرأة، لا يمكن لأحد أن يحتله مثلها .

إضافة إلى نجاحها في تيسير أنظمتها، عملت المرأة على تشكيل معمارية البيت ضد سلطة الديك، مما ساهم في تصعيد المجابهة الثقافية مع الرجل، الذي كان هو صاحب القرار في رسم جماليات البيت العربية.. « بينيه كما يحلو له ويزينه كما يحلو له ويفرشه كما يحلو له وكان البيت بمجمله يدل دلالة واضحة على التكوين الشخصي والاجتماعي

1- أسفل الحب، ص102.

2- أسفل الحب، ص100.

3- النغم الشارد، ص133

والفكري للرجل»¹، والسبب في ذلك هو موقعه في المجتمع العربي، «فهو الممول الوحيد للأسرة، وبالتالي فهو المهندس المعماري الخارجي والداخلي للبيت»²، لكن المرأة في الروايات أحدث تغييرا في هندسته بالتدخل في هندسته وتأثيره، على نحو ما فعلت حياة بشقة عبد الحق التي كانت تؤنثها بأشياء تسرقها من بيت زوجها، أو تشتريها محدثة تغييرا في هذه الشقة البسيطة.

أما والدة حياة كانت تعتني ببستان دارها في الروبية، وتزرع فيه ما تشاء من النباتات والأزهار. لتكلف مليكة نفسها بتغيير محاولة إعادة تشكيل المكان حسب مزاجها النفسي تقول: «اشترته أكثر حجما من فراش الزوجية الذي حطّمته بالفأس... كان يلزمني عشّ يخلو من أي ذكريات... مجددا غيرت الملاءات ومفارش السرير، وستائر الواجهة الزجاجية، أعدت طلاء الجدران، اشترت مصباحا على المنضدة من الجهة، يجسد سرير الوحدة تجسيدا كاملا، إنما بأسلوب جميل»³. ولعلها إشارة أخرى إلى رغبة المرأة في منح البيت شخصيتها من خلال تأثيره حسب ذوقها وثقافتها.

ولتستكمل الكاتبة مشروعها راحت تربط بين معمارية المكان وجمال الجسد الأنثوي، فراحت تنتشد الجمال في البيوت والغرف، ولا تخفي موقفها منه وهو ما تؤكد فرانسواز حين تقول: «أني محظوظة حقا.. فهذا البيت جميل، ولم يعد بإمكانك العثور بسعر معقول على شقة كهذه تطل على نهر السين»⁴. من الظاهر أن هذه الرؤية الوصفية قد ساهمت في رسم أبعاد الشقة الفيزيائية من حيث أنها أظهرت موقعها الجغرافي الهام بسبب إطلالتها الرومانسية على جسر ميرابو ونهر السين من جهة، وكشفت عن الدور الفعال الذي تقوم به فرانسواز في رسم ملامحه من جهة أخرى، لأن الأمر هنا يتعلق بمنظور نفسي أكثر مما هو

1- شاكرو النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1994، ص134.

2- المرجع نفسه، ص132.

3- رجالي، ص 189.

4- عابر سرير، ص 78.

مجرد شكل هندسي، وهذا الأمر منح البيت امتداده الرمزي وكثافة دلالية خاصّة. ومثل هذا الوصف تقريبا، يطالعنا في قول حياة بعد زيارة قامت بها لهذه الشقة والتي مكنتنا من إدراك ملامح الحميمية التي تحدث عنها "باشلار" حين علقت على البيت واصفة إياه: «فيه دفء جميل»¹، ذلك أن هذه الرؤية الهندسية ستكون بمثابة الركيزة التي تكشف عن منظور المرأة تجاه بؤرة مكانية تشتعل فيها الأحاسيس والرغبات الجنسية.

لقد تم الربط بين الغرفة وبين الأنوثة في مواقع مختلفة من الروايات، حتى إن دخول عالم الأنوثة اقترن عند حياة بدخولها إلى الغرفة الجامعية المكونة من «سريرين من طابقين وسريير فريد في أقصى الغرفة، بعض من الأواني وكتب وأوراق ومذياع صغير بترتيب أنثوي دقيق على مكتب صغير خصص أصلاً للدراسة، الغرفة صغيرة لكن الطلاء الوردي الذي قامت به البنات شخصيا والكم الهائل من الصور المعلقة على الجدار، وتلك الدببة الموزعة هناك، وهناك جعلت المكان يبدو أوسع»²، إن كون الغرفة الفضاء الأكثر احتواءً للأنثى، يجعلها تأخذ من المرأة عطرها ورائحة جسدها، وتلون بلونها المفضل، وتكتظ بأشياءها المفضلة كالعطور ومساحيق التجميل والأنسجة، وهي مستلزمات تعكس ملامحها الأنثوية.

وتصر المرأة على تزيين غرفتها على نحو يوحي بشخصيتها، فها هي فرانسواز تحرص على نقل اللوحات الفنية التي رسمتها إلى غرفتها، يقول خالد واصفا إياها: «على عريها كانت الرسمة لا تخلو من مسحة حياء تعود حتما لريشة زيان، لا امرأة كانت تحترف التعري، وتغطي جدران غرفة نومها بأكثر من لوحة تحمل توقيع فنانيين آخرين»³، وبهذا يحدث التمازج بين الجسد الأنثوي وتضاريس الغرفة، لتصبح الغرفة ذات طاقة توليدية كبرى تعبر كفضاء عن الذات الأنثوية.

1 - عابر سرير، ص 207.

2- أسفل الحب، ص 100.

3- عابر سرير، ص 86/85.

ومن نظرة المرأة إلى الأشياء وإلى كينونتها الهندسية والفنية، نكتشف حالتها النفسية المرهقة نتيجة القهر الذي سلطته هذه المحلات المكانية الضيقة عليها، تقول "ياسمينة صالح" على لسان بطلها: « قالتها وانسحبت، وتركتني في غرفة باردة وضيقة غمرني إحساس فظيع بالضيق »¹، ونكاد من خلاله نلمس شبه اعتراف منها بحالة الشقاء التي تعيشها الذات الأنثوية داخله، وهي كي تؤكد إصرارها على الصمود في وجه الآخر الذي يعزلها في حجرة مظلمة، جردت الأشياء المؤنثة للغرف من قيمتها الجمالية ووظيفتها الاجتماعية المنطوقة بها، وجعلتها تعيش حالتها الوجودية، لتظهر كأشياء هامشية تقبع في الزوايا المنزلية المعتمة كحالتها تماما، ما يعني أن المرأة الهامشية المركونة في المنزل والمنسية من الرجل ومن المجتمع مثلت حالها من صور الأشياء المؤنثة للغرف، تلك المتواجدة فيها من دون فائدة تذكر.

إلى جانب الغرف، قامت الكاتبة بصياغة الفضاء الذي تشغله المرأة أكثر من الرجل وهو المطبخ، لتشير إلى التحول الذي طال الحياة المعاصرة، بدخول الرجل إليه ومحاولته إعداد الطعام على طريقته، على نحو ما كان يفعل جان لوي، تقول مليكة واصفة زوجها: « كنت أراقبه يطهو في الأمسيات النادرة التي لا أتناول فيها العشاء خارجا، اشترى كتابا للطهو احتفاء بحياتنا المشتركة، وراح يخرق عاداته »². بيد أن هذا الأمر لم يكن ليُرضي غرور مليكة التي ظهر انزعاجها من مزاحمة الرجل لها في المطبخ، فهي لم تقبل أن يتفوق عليها الرجل في أمر كانت تظنه من خصوصيتها الأنثوية، لذا سارعت إلى استعادة حيزها الأنثوي ووظيفتها البيولوجية المتمثلة في الطبخ متباهية بتفوقها على الرجل، قائلة: « قال جان لوي: إني أعدّ الطعام اليومي، ولكن مليكة تتولى المناسبات الخاصة، من وليمة إلى أخرى لم يعد لأي مطبخ أيا كان منشأه سراّ عندي »³.

1- بحر الصمت، ص45.

2- رجالي، ص 83.

3- رجالي، ص88.

وبقليل من التأمل في الروايات، سنلاحظ أن المرأة تكره حدود المكان وانغلاقه حتى ولو كان هذا الانغلاق معنويا، فهي تحاول فتح كل مغلق مهما كان ذلك الشيء بسيطا، لذا لن نعجب من "ياسمينة صالح" وهي تترصد درجا مغلقا وتحاول فتحه بإصرار، تقول: « أمد يدي إلى أدراج المكتب الفارغة.. ثم فجأة درج مغلق يصعد الفضول إلى أعصابي، أبحث عن مفتاح، لا شيء سوى برغي صغير أتناوله وادخله في ثقب الدرج وأحركه، لكن الدرج يأبى الخضوع للمحاولة»¹، ونفسيا يصبح الدرج علامة واضحة على المكان المغلق، ومحاولاتها هنا فتحه تعني محاولاتها فك الحصار المفروض عليها في هذه الأماكن البيئية المغلقة التي تتلذذ بعبوديتها داخلها.

لقد عملت الكاتبات على التخفيف من انغلاق الفضاءات التي تقبع فيها من خلال إحياء العلاقات الاجتماعية والسياسية داخله، مثلا "ياسمينة صالح" جعلت أحداث روايتها تسرد في البيت، وعبر هذه الزاوية المكانية الضيقة تم استحضار ماضي سي السعيد ومعاركه النضالية ضد المستعمر ورحلاته المكانية عبر الجبال والشوارع والقرى، كما حولت مهامه الوظيفية من التأطير للعلاقات الحميمية والصلات العاطفية التي تتم في البيوت إلى مهام إيديولوجية سياسية تحكي أحداثا عايشتها الجزائر خلال الثورة وبعد الاستقلال، يقول سي السعيد: « زارني في بيتي على غير موعدٍ عضو إعلامي في الحزب، صديق قديم وقال لي فجأة وكأنه يواسيني الحزن عدو لدود يجب محاربتة.. فلا وقت للتراجع »². حتى إن بعض الشخصيات التي نهضت بمهام إيديولوجية تم ربط وظيفتها بفضاء البيت، فقدور مثلا كما وصفته الكاتبة كان كلبًا قدرا في بلاط الكولونيل، الشيء نفسه بالنسبة لحمزة الذي كان مخلصا في بيت إيجار دي شاننو كما وصفته، وهذا تقريبا المنحى ذاته الذي اتخذته البيت في "عابر سرير" الذي تحول بدوره إلى بؤرة تشتعل فيه الأحداث التاريخية التي كان خالد يستحضرها من خلاله كحادث موت سليم.. الخ.

1- بحر الصمت، ص 81.

2- بحر الصمت، ص 7.

ويبدو أن محاولات المرأة الكاتبة التخلص من ضيق الفضاء امتدت لتطال معماريته الهندسية، فهي كي تفك حصاره لجأت إلى فضاء النافذة لفتح المكان، وأهميتها تكمن في دلالتها "الحرية والتواصل"، ما جعلها تحتل موقعا بارزا في الروايات، بل إن "ياسمينه صالح" جعلت بطل روايتها قابعا أمام النافذة طوال فصول الرواية، وكان كلما عاد إلى الماضي ليسترجع أحداث طفولته، يستعيدها عبر تلك النافذة المفتوحة في غرفته، يقول: «أهرب إلى النافذة المطلة على الليل وعلى المدينة الناعسة، أقفُ مثقلا مهزوما أدنو من النافذة»¹. وتقول أيضا: «أتفاجأ بها قرب النافذة، نافذة الشرفة المطلة على بحر ضجر وخرس»²، ومثل هذه التعبيرات تتكرر لترسم الشخصيات الأنثوية وهي قابعة أمام النافذة.

وقد سهل علينا فهم المغزى، إذ هي إشارة واضحة إلى أن القهر الذي تعانيه (المرأة) كان نتيجة ظروف داخلية تتمثل في تسلط الآخر، وبهذا نكون قد دعمنا قول بعض الباحثين بأن فكرة التحرر تظل مسيطرة في الأدب النسائي، وحين «يكون المكان مفتوحا، فإنّ الأنثى تبدو غافلة عنه، لأنها تنظر إليه من خلال جدار معنوي»³. حتى وإن وقعت جل أحداث الرواية في فضاء مغلق، فإن المؤلفه لن تعدم وجود منفذ تتسلل منه إلى فضاء أوسع معتمدة على النافذة باعتبارها معادلاً تقنياً للعبور إلى العالم حتى وإن كانت هذه النافذة وهمية. ولنا بهذا الصدد مثال يؤكد حديثنا: «كنت أراقب رحيلك من نافذة وهمية أخرى تفتحت بنفسى ودخل الربيع»⁴، فالكاتبة ترفض جدران التراث التي تفرض عليها الاختفاء وراء أسوار البيوت، معلنة عن أزمة حضور تعاشها بسبب الضغط الاجتماعي الممارس عليها.

إن المرأة حين تنتهك حرمتها الانغلاقية تشعر بمتعة الحضور في الفضاء العام، تقول: «أتناول الطعام على شرفة غرفتي في السكن الجامعي خلال شهر رمضان»⁵، وفتح النافذة

1- بحر الصمت، ص 61.

2- بحر الصمت، ص 95.

3- ينظر السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، ص 147.

4- مفترق العصور، ص 352.

5- رجالي، ص 63.

هو فضح للنسق وكشف للمخبوء وراء الجدران التي تحبس أنفاس الأنثى. ومن الروايات من كانت تلجأ إلى "فتحة الباب" للتخلص من الانغلاق، باعتبار « الباب يغلق على أسرار قاطنه، ويوفر لهم شيئاً من الحرية والسرية في ممارسة بعض خصوصياتهم، كما أنه قد ينسج فضاء مشتركاً بين أصحابه »¹، وكثيراً ما تقوم بفتحه في محاولة لكسر الحدود، فالمرأة في نظرها تقف دائماً « خلف الباب الموحد المغلق »²، وت عزل لتستر عن المجتمع المليء بترسبات عقلية وذكورية ساهمت في عزلها اجتماعياً، مما يجعل الباب محملاً بالقيم الثقافية للمجتمع والصدمات في علاقته بالذكر.

فالباب عتبة مكانية، تجتازها الأنثى لتحقيق الانفتاح، وهذا ما ظهر في سياقات شتى كنسق مشبع بدلالات ثقافية تقول: « أفقلت السيدة ليلى الباب وعادت لتفتح باب حوار آخر »³، فهي تحاول مزج الانغلاق بالفتح في مواضع كثيرة مثلاً: « دخلت غرفتي، تستهويني الجدران، أغلقتُ الباب »⁴. وفي سبيل كسر الانغلاق تتمنى لو « تفتح الباب وتدخل من دون استئذان »⁵، وهكذا يتحول الباب إلى بنية مكانية تعكس طموحات الأنثى إلى الخروج من الفضاء المهمش إلى الفضاء المركز الذي يحتكره الرجل.

ب- طموح المرأة إلى الفضاء المفتوح:

تبحث المرأة دائماً عن فضاءات أرحب لتعبّر عن رغبتها في مصادرة القيود التي تعرقل مسيرتها اجتماعياً وثقافياً، والحرية التي نقصدها طبعاً في هذا المضمار هي « مجموع الأفعال التي يستطيع أن يقوم بها الإنسان، دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي لا يقدر على قهرها أو تجاوزها »⁶. فالإنسان بطبعه يرغب في

1- باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص 167.

2- بحر الصمت، ص 59.

3- مفترق العصور، ص 341.

4- مفترق العصور، ص 410.

5- مفترق العصور، ص 79.

6- سيزا أحمد قاسم، القارئ والنص، ص 45.

ممارسة حياته بعيدا عن الانعزال، ويرغب بالتنقل دون أن تمنعه حواجز ناتجة عن الوسط الخارجي، وهذا يعني أن الحرية وثيقة الصلة بالمكان، إنها « في أكثر صورها بدائية هي حرية الحركة »¹، وأي إنسان لو سلبت حريته، فإنه حينها سيكون كل شيء إلا أن يكون إنسانا.

ونحن نعجب من كون الإنسان بطبعه يميل إلى الحرية، ويدري أن الحرية هي متعة الحياة وفرحتها، فلم يسلبها من المرأة؟، وبأي حق يفعل ذلك إن كان المرء لا يشعر بالانعقاد إلا خلال تواجده في الفضاء المفتوح؟. يمكننا بهذا إدراك حجم المرارة التي تعانيتها المرأة في بيئتها المكانية التي يسيطر عليها الذكر بكل ترتيبها القمعي، وهذه الظاهرة تتضح جليا في نصوص المدونات، فالكاتبة لا تصوره لنا بصورته القهرية لكنها تركز أيضا على الإهمال والبؤس اللذان يعتريان الأمكنة التي تتمركز فيها، وهاهي بطله "رجالي" تعلن بهجتها بالحرية قائلة: « إنني فوق السحاب على متن الطائرة التي تقلني إلى فرنسا، يُلائمني موقعي فوق السحاب، يُلائمي ذلك الارتفاع الذي يُحررني من كل أنواع الجاذبية »².

إذ يبدو واضحا أن فكرة التحرر قد سيطرت على الذات الأنثوية، كونها تكره عزلة المكان، لذا هي دائما تحاول تجاوز واقع المكان المحدود إلى العالم الشاسع، حيث الأنا لا يخضع لسلطة الغير، وهذا يعني أن أبرز عامل مشترك بين هذه الروايات هو تفويض كل الحدود الجغرافية التي تحيط بالمرأة محطمة الحصار الذي فرض عليها في الأماكن المغلقة، لذلك نراها تشترك في فضائها العام الذي هو الجزائر مع اختلافات في المواقع والأماكن الداخلية.

يبدو الحديث عن المرأة الوطن هنا ضروريا، فقد لجأت الكاتبات إلى إعادة صياغة هذه المقولة معيدة ما صاغته أقلام الرجال في روايات مثل "واد الظلام" "مرايا متشظية" "ليل الفتنة" "بخور السراب" "حارسة الظلال"... الخ ، وذلك لإخراج الجسد الأنثوي من البؤرة

1- المرجع نفسه، ص ن .

2- رجالي، ص 191.

المكانية الضيقة ومنحه امتدادَ الوطن بمساحاته الواسعة وقيّمته السياسية وهويته الاجتماعية، وبهذا تخلص المرأة من هامشيتها لتصبح مركز الذات والهوية والوجود.

لقد أكد الباحثون بهذا الصدد، أن المكان ليس له معنى خاص في كل السياقات، وإنما يكتسب معناه من النظرة الفلسفية للمؤلف أو إيديولوجيته، وإن صح هذا، فإنّ الربط بين المرأة والوطن هو ربط بين "الحرية والمكان"، وهذا يمنح فهماً جديداً للمكان في قيمته السياسية والثقافية. فسبقاً ظهرت ثنائية المرأة الوطن في أقلام الرجال، وكان ذلك يتم في حالات يكون فيه الوطن مستعمراً، ما يؤكد أن الرجل كان يهدف من وراء خطاب التشبيه هذا إلى استعادة حرية الوطن المغتصب.

لكن استدعاء الوطن/ المرأة* في الكتابات النسائية أضحي له أبعاد أخرى، كان أهمها أن الكاتبة/ المرأة تحاول أن تربط حريتها بقضية الوطن، مؤكدة وجود صلة بين "الأنثوية والمكان"، وفي هذا السياق يزعم ابن الأعرابي أن المرأة إنما سميت أنثى من البلد الأنثى¹. وإن صح ذلك، فهذا يعني أنه لا يمكن الفصل بين هوية الأنثى وهوية الوطن، لذا كثيراً ما ترددت في المتخيل التراثي صور للمرأة الوطن*، في نماذج اصطنعها الرجل عبر التاريخ في نظرتة للمرأة، حتى أصبحت كائناً متخيلاً أكثر منه واقعا محسوساً، إلى درجة أنه مع مرور الزمن تعود على فكرة المرأة الوطن التي تتمتع بالجلالة والتقدّيس. فجمع بينهما في تراثه الفكري، مما ساهم في تمجيد الصورة الثقافية الراسخة حولها. ولعل فكرة الوطن/ المحبوبة هي في حد ذاتها إستعارة، يتم من خلالها تحويل ثقافة الإنسان إلى ثقافة المكان، وفكرة المماثلة تحمّل المستعار له خصائص المستعار منه.

1- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة أنث، مج1، ص136.

* قضية ربط المرأة بالوطن سبقت أولاً في الأساطير القديمة التي أعلنت من شأن الأنثى/ الإلهة وقدرتها الخارقة التي تظهر غالباً بعد هزيمة الرجال في المعارك التاريخية الجادة.. فتنهض المرأة البطل لتعيد إلى قومها مجدهم ينظر حجاج كاظم، المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، مؤسسة الإنشاد العربي بيروت/ لبنان ط1، 2002، ص39.

وحسب النقاد، لا يمكننا بناء جمالية الأمكنة دون استعارة جماليات الجسد الأنثوي، فوصف المكان حسيا بتفاصيله يقتضي مزجها بجغرافية جسد المرأة التي تظهرها في بنايات أنثوية تبعث على اللذة، فمن « خصوصيات السياقات ذي الوظيفة الجمالية أن تنتج متعلقات موضوعية لها وظيفة إستعارية مفتوحة جداً، إذ تجعلنا ندرك أنه تقام علاقات تشابه وتمائل من دون أن تكون تلك العلاقات قابلة للتوضيح »¹، في الروايات التي بين أيدينا اتخذت هذه القضية منحى إيديولوجيا، حيث يظهر البطل/ الرجل وهو يربط ذهنياً وشعوراً بين حبيبته والمدينة/ الوطن.

ويمكننا هنا العودة إلى أي رواية من الروايات التي بين أيدينا لنقدم هذه النظرة، فهاهو سي السعيد في رواية "بحر الصمت" يربط بين محبوبته جميلة والوطن الذي ينتمي إليه، ويظهر ذلك جليا في قوله: « في ليلة مُدهشة، جاعني الوطن على شكل امرأة مغمورة بالتساؤل والغيور، وقال لي تعال، فجئت، أكان ممكنا بعدما قابلتك ألا أجيء، يا امرأة مُدججة بالسلاح، يا معركة دخلتها خاسرا وخرجت منها معطوبا حتى الموت، يا ذاكرة بلون الوطن وقساوة الوطن، وعقاب الوطن »²، وإزاء فعل عشقي كهذا يفتح على الوطن بأسره، تبدو قدرة المرأة في نقل مكان الحب إلى العاصمة بلكور بعد أن كانت الأحداث في مجملها تتم في قرية برانس بوهران.

لقد امتزجت المرأة بالجزائر، فأضحت رمزا لكل ما يحدث فيه، وفي هذا الصدد يُصرّح سي السعيد: « كنت رقماً في معادلة معقدة اسمها الجزائر التي لها وجهك سيدي، وحدي، كنت أرى الوطن فيك وحدي، آمنت بك وكان علي أن أفوز بك وحدي »³، فالخطر الذي يهدد المكان هنا، هو خطر يهدد كيان الذات ووجودها، وفق ذلك لا يمكننا النظر إلى المكان بمعزل عن الفضاء الاجتماعي، إذ تم توظيفه بأبعاد تتجاوز مفاهيمه السابقة.

1- أمبرتو إيكو ، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، ص310.

2- بحر الصمت، ص51.

3- بحر الصمت، ص75.

ويبدو أن معظم نصوص المدونة استعانت بالثنائية الشهيرة بين المرأة والوطن، فالمرأة في "مفترق العصور" اتخذت صفة الأنثى، وأضحت سامية على حد قول مختار: « أنت الوطن »¹، لأن الأنثى عندما يلتهمها الشّارع تصبح ضحية مدى الحياة. ويزداد الشبه بين النساء والأوطان لدى الرجل، فالوطن/ الأنثى في « نظره ساقطة لا توحى إلا بالرغبة..مطلقة سعة بجنون إلى انفصالها عن المستعمر ليستحل اغتصابها بعده..ثم فتية تزوجها رجل قوي كان يعرف كيف يحميها...وأخيرا أرملة تتخبط بين الأطماع..هي التي بدت دوماً امرأة فاتنة تغري باغتصابها... وصفقة رابحة تغري بالمجازفة »². وتشبيه الوطن هنا بالمرأة كان لبيان الضرر الذي ألحقه الرجل بالوطن، نتيجة ممارساته القمعية ضد المرأة أمماً أو زوجة أو ابنة، فالرجل الذي لا يأبه لنساء بيته، سواء كانت أمّاً يوقرها أم طفلة يحميها، أم حبيبة يعشقها ويغار عليها، لا يمكن أن يؤمن على وطن مهما كانت شجاعته وثقافته.

تصبح صلة المرأة بالوطن قضية تتصل بالحرية السياسية التي ظلت طويلاً واقفة على توجهات الرجل، فكانت الكاتبة في "بحر الصمت" تدافع « عن حقنا جميعاً في الوطن، وفي مساحة نموت فيها دون أن يطالبنا أحد بدفع التعويضات، عن لحظات أطلقنا فيها أحلامنا في براري التساؤل والدهشة والإبهار»³، مؤكدة أنه عندما يتعلق الأمر بالانسحاق والقهر الاستعماري لا يميز بين المرأة والرجل، ذلك لأن حريتهما متصلتان معاً بالحرية السياسية للوطن.

وعلى هذه المرأة أن « تهز عنها جداول الخجل، فهي ما عدت طفلة..أنت قضية دافعنا عنها يوماً بالسلاح وندافع اليوم عنها بالصمت..أنت الحرية التي عشقتها... وأنت الحلم الذي رفعت سلاحه ووضعته من أجله.. فأرجوك حريتي أرجوك لا تستسلمي لكل هذا

1- مفترق العصور، ص366.

2- مفترق العصور، ص30.

3 ربيحة علان في حوار مع الروائية ياسمينه صالح، موقع مبدعون، عن yasminedz@hotmail.com

التيار وكل هذا التغيير وكل هذا الضباب»¹. فالمرأة هي قضية قتالية بالنسبة للرجل، هذا ما أكدته ياسمينة مراراً على لسان السي السعيد الذي لم يتردد في أن يكون أحد مقاتلي جبهة التحرير بسبب حبه لإمرأة إسمها جميلة قائلاً: «يا عمر لم يكن مرورك في حياتي شيئاً سيئاً تماماً، وأنا لم أصبح جزائرياً مخلصاً بفضلك أنت، بل بفضل عينيها هي. وحدها فجرت أحلامي وصنعت ميلادي تاريخاً بلون عينيها»².

ولا أجد مانعاً من إيراد مثال آخر هو: «كنت أمشي إلى الحرب لأجلك، فقد كان يهمني أن تعرفي أن الحرب بالنسبة لي رجولة من نوع خاص، ولم تكن النتائج مهمة بعد»³، لكأن الكاتبة هنا تظننت إلى أن أزمة الشخصية عموماً التي يمكن أن تكون أزمة المرأة الجزائرية هي معادلة لأزمة الوطن، بالتالي فإن خلفية الوطن، تصبح خلفية رحبة تحيط بقضايا الرجل/ المرأة في ظروفنا الراهنة، والمرأة تتخذ الترميز ذاته في رواية "مفترق العصور" مؤكدة أن «النساء أكثر شبيهاً بالأوطان.. والأوطان كلها نشبهها بالنساء»⁴، وبهذا يظل الجسد الأنثوي/ الأخرس أسير الصورة المجردة، يعجز عن كتابة نفسه بأبجديته.

لقد استطاعت المرأة أن تتماهى مع الوطن إلى حد أصبحت فيه رمزا لوطنها، كما هي الحال مع وردة الجزائرية التي صارت رمزا للجزائر، وماجدة الرومي التي رمزت للبنان، تقول عنها سامية: «إنها القومية التي ظلت تنبض في تيه الضياع وتبدد كل الروابط الأخرى... هي نزلة السلام، رفعت الغطاء عن شعب تألم وحدة، وتحمل وحده، كسرت الحصار الذي فرضه علينا العرب قبل العجم، غنت للشعب»⁵. وماجدة هنا كامرأة تدحض

1- مفترق العصور، ص40.

2 بحر الصمت، ص50.

3- بحر الصمت، ص55.

4- مفترق العصور، ص399

5- مفترق العصور، ص100.

* لقد التحقت هؤلاء النسوة بصوف الفدائيين وكن من المتطوعات لزرع القنابل في طريق الإستعمار الفرنسي وتحملن ألوان التعذيب في خضم ذلك ينتهجها، فهن يعتبرن مناضلات ومقاومات جزائريات ساهمن بشكل مباشر في الثورة الجزائرية على الاستعمار الفرنسي.

فكرة أن المرأة لا تهتم إلا بشؤونها العاطفية، لتكون نموذجا للمرأة الفاعلة في إدارة الشؤون السياسية، ومثلها كانت بطلة "أسفل الحب"، التي أظهرت اهتماما بالغا بالسياسة، وبأوضاع البلاد رغم صغر سنها.

وتتجه باقي نصوص المدونة إلى بيان دور المرأة النضالي داخل المجتمع الجزائري، ومساهمتها إلى جانب الرجل في سبيل تحرير الوطن من الاستعمار، مثل جميلة بوباشة، جميلة بوحيرد، وزهرة ظريف*، وغيرهن، كما قدمت معاناتهن جراء وسائل التعذيب التي كان المستعمر الفرنسي ينتهجها للحصول على معلومات منهن، وسجنهن كما حدث مع والدة سامية التي «أمضت شهرا بالمستشفى العسكري تحت الاستنطاق، قبل أن تحول إلى إحدى المحتشدات، وهناك كان للقدر دور آخر معها، فقد حولت ضمن أفواج نسائية على السجون الفرنسية أمضت أغلب الوقت في مستشفياتها»¹. في ظل هذه الظروف السياسية تصبح الهموم والأحلام واحدة بين الرجل والمرأة.

وهكذا تمكنت الكاتبة من جعل الشخصية الأنثوية تمثل الحضور الإستعاري للمكان بكل قيمه الثقافية والاجتماعية، «فكانت حاملة للفضاء»² في ذاتها وفي ملامحها؛ بل إننا لا نكاد نعثر على تجل معين للفضاء إلا ودلنا عليها، ويكفي أن نستدل بقول سي السعيد: «حتى الوطن أكتشفته بك/ فيك»³ أو تعليق خالد «امرأة كأنها وطن»⁴، لتستمر تمثالات المرأة بوصفها رمزا للجزائر. وبناء عليه يتأكد لنا أن الرجال سي السعيد ومختار وخالد كانوا ينظرون إلى المرأة نظرة تربطها بالوطن، وتختزلها في الفضاء الذي يعيشون فيه، وبهذا يصدق من قال إن «اتجاه الرجل للمرأة بالغزل الداعي إلى الوصال والعطاء والإنصاف في التعامل معه لأنه يعشقها، هو في حقيقة الأمر خطاب سياسي وليس غزليا محضا»⁵.

1- مفترق العصور، ص 405.

2. Jean Yves TADIE , -Le récit poétique, o, p. 77

3 بحر الصمت، ص 61.

4 - عابر سرير، ص 292.

5- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء سنة 2003 ص: 20/19 .

تفقد المرأة ضمن الوطن كينونتها لتصبح نموذجا ذهنيا كررته الذائقة العربية منذ القديم، ونعني نموذج المرأة الوطن أو المرأة المدينة، وفي التشبيه الثاني تقول سامية: «وحدها المدينة ساجدة، تتسور المبادئ وتلتحف بالأخلاق، وحدها الصخور من الثوابت كأنها امرأة توقف الزمن معها في الثلاثين»¹. وننبه هنا إلى أن هذه المعادلة المجازية تحمل قيمة نسقية تحاول التأسيس لنسق ثقافي يخضع المرأة للرجل خوفا عليها، فتصبح فيه المرأة شيئا مملوكا بحاجة إلى الحماية وهو في جوهره خطاب ذكوري يكرس الدونية التي تحتلها المرأة، ويحمل كثيرا من سمات الفحولة رغم المثالية التي يبدو عليها، والمعنى أن هذا التقديس قد لا يخلو من التحقير الذي يسلب المرأة كينونتها .

إذا كانت ظاهرة المرأة/ الوطن، تطالعا في معظم الروايات، فإنّ لذلك مغزى مردّه أن المرأة تريد أن تثبت أننا حين نتشبه الوطن، نتخلص من خلافتنا الفكرية وآلامنا النفسية، فتصبح المرأة والرجل يخضعان للظروف، بل إن حضور المرأة في المكان من حيث هو ركن أساسي في التكوين الثقافي، أي «القاع والثقافة هي البنى المتوالية التي تشغل هذا القاع»²، هو تجسيد لرغبتها في الحضور الفعلي في كافة الميادين ثقافيا واجتماعيا وسياسيا، حتى أن تمثيلها للرجل أضحى معادلا لبحثها عن حريتها، وفيما يلي تصريح من سامية تؤكد فيه طموح الأنثى إلى التحرر من قبضة الرجل تقول فيه: «الرجل في حياتي ليس مجرد اسم يضاف إلى اسمي، إنه وطن انتمي إليه، وأنت لست وطني، أنت وطن قديم يشعرني بالحنين أكثر مما يشعرني بالحب، ودع الحنين وعد إلى حبك، فهي وطنك الأول والآخر»³. بهذا أضحى الرجل بالنسبة للمرأة وطنا، فأعادت تكرار المقولة لكنها غيرت الطرف الثاني في المعادلة، الأمر الذي يجعل تشكيل الأمكنة في الرواية النسوية مختلفا فيصبح بالنسبة لها معادلا لسلطة الآخر الذي يفرض عليها التموّج ضمن بيئة مغلقة .

1- مفترق العصور ، ص39.

2- ابن منظور، لسان العرب، مادة نسق، عن أحمد حيدر، إعادة بناء إنتاج الهوية ، ط1، دار الحصاد، دمشق سوريا، 1997 ، ص134.

3- مفترق العصور ، ص74.

وتعد الجزائر الإطار المكاني الذي اختارته الكاتبات لأحداث الروايات، وكثيرا ما يظهر كمكان لا حدود له جغرافيا، بحيث جعلته الكاتبة «قيمة وجدانية وفكرة يشكلها الوعي تعويضا عن المكان المادي المنتهك بسبب العنف المتزايد، فيبقى في العقل وفي الذاكرة»¹، وهكذا تغيب مفهوم الوطن ليحضر بإمكانته المختلفة.

من بين مظاهر تجسيد الوطن في الرواية، حضور المدينة التي تحتل الصدارة في الروايات النسوية كأنها «النسيج الجغرافي الوحيد لما تقدمه من تجربة واقعية حية إلى جانب الجمالية التي توفرها، والتيمات التي احتشدت في تلك الفترة»²، وهي بهذا المفهوم بؤرة الحكي المكاني في الرواية، وتلجأ المرأة إلى فضاء المدينة لتحقيق وجودها الثقافي.

تحمل المدينة دائما خطابا اجتماعيا وأخلاقيا، يكشف لنا أنساق الحضارة والقيم السائدة في مجتمع ما، إذ يبدو أن صورة الفضاء المدني متأثرة بحياة المرأة وفكرها ونظرتها إلى العالم من حولها، فتظهر بوصفها المدينة/ الحبيبة التي يعشقها الرجل، وحدث أن اتخذت مستغامي من «أحلام رمزا لقسنطينة ومن قسنطينة عينة لتصوير الوضع الاجتماعي والسياسي في البلاد»³، فنتحول إلى مؤشر دال على الحب من جهة، وعلامة على صراع الإنسان مع بيئته من جهة أخرى. وتبدو هذه المدينة محملة بطابع أنثوي من حيث أبعادها التاريخية والثقافية، حتى ليظن المتلقي أن العاصمة هي جميلة «كنت مدينتي المكتظة بالأحزان والمطالب والمظاهرات كنت معبدا للصلاة»، وهو ما يعكس لنا الخلفيات الثقافية للوعي الأنثوي.

وتعدّ المدينة أكثر شبها بالجسد الأنثوي في جغرافيتها وخلفياتها الثقافية، فهي تظهر «مدينة نائمة، كامرأة تزينت بحليها للقمر وتعطرت»⁴، وتشبهها في سباتها بامرأة «كسولة

1- سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة"، ص70.

2- سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة"، ص56.

3 - صلاح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، ط1، دار الهوى للطباعة والنشر والتوزيع (عن ملة)، 2003، ص297.

4- مفترق العصور، ص125.

ناعسة، تنام مبكرا وتصحو متأخرة»¹؛ تماما كالمراة الجميلة التي تأخذ عطرها. ولعل أكثر المدن تمظهرا في الروايات هي قسنطينة وهي مدينة لأحلام طائرة وجسور ممتدة لا تصل الناس ببعضهم، «تحاول أن توهم بأنهم يمشون فوقها من الناحية المقابلة إلى الناحية المعاكسة وتسمح لهم بعبورها للانتقال من الحياة إلى الموت»²، وحضورها بتراتها هو حيل الكاتبة للإشارة إلى التحولات الثقافية والسياسية التي عرفها وعي المرأة.

والتحول الثقافي يتبدى أكثر في المدن، تقول سامية، «ليس غريبا أن تكون هذه المدينة مغضوبا عليها، وقد سكنها المخلفون من المغضوب عليهم الذين رحل بعضهم، ويلبد البعض الآخر في جحور المدينة»³، وهذا يعني أن المدينة لا قيمة لها بوصفها فضاء إلا من خلال ملامحها التي تكسبها من سكانها.

ومن خلال قراءتنا لرحلة سي السعد إلى العاصمة بحثاً عن لقمة العيش، وعن فرص للظهور سياسيا، عرفنا أن العاصمة بعد الاستقلال، استقطبت عدداً هائلاً من الجزائريين، وهي رحلة في سبيل تحقيق الذات علميا وعملياً، أما أحلام فقد كشفت من خلال رحلة خالد إلى باريس لمزاولة نشاطه الثقافي، أن باريس استقطبت عدداً من المثقفين الجزائريين، هربا من شبح الموت الذي يهددهم في العشرية السوداء، وهي رحلة المرأة في الحياة لتحقيق هويتها الثقافية، لتدرج عبير شهرزاد فئة من الجزائريين الذين هاجروا إلى فرنسا لنيل مكاسب الغربية، و «الحصول على تأشيرة شرعية للسفر والإقامة في إطار اللجوء السياسي»⁴، ويمكننا بعد هذا أن نفهم أن جماليات المكان ارتبطت بشكل مباشر بتأطير الشخصية الفحولية وتنقلاتها في سبيل الحصول على رغباته على حساب الآخر الضعيف.

1- أسفل الحب، ص79.

2- مفترق العصور، ص121.

3- مفترق العصور، ص280.

4- عابر سرير، ص59.

تحضر الطرق والأحياء* كأهم المسالك التي تتحرك فيها الشخصيات، فهي « أماكن انتقال ومرور نموذجية، فهي التي تشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحاً لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها¹، حيث توفر للفرد فرصة التنقل بحرية لقضاء حوائجه نظراً لتمتعها بالخلو من الحدود المكانية.

يتبوأ "حي بلكور" مكانة خاصة في رواية "بحر الصمت"، حيث كان الفضاء الذي عاشت فيه الشخصيات طفولتها مثل سي السعيد وجميلة وعمر، يقول البطل: « ألم يقل لك عمر أنني عشت طفولتي في بلكور... (ردت جميلة) بلكور يا للصدفة أنا من بلكور أيضا²، كذلك بطلة "أسفل الحب" التي بقيت مشدودة إليه رغم سفرها إلى الرويبة، فتصفه قائلة: « لم يبق لبلكور سكانه، ومن بقي منهم فقد ملامحه، بلوزداد لو تعلم ما فعلت الأيام بابنتك الصغيرة المدللة التي جرحت أصالتك تقاليدك الحازمة³».

وإذا تصفحنا دلالة هذا الفضاء، سندرك طبيعة النوايا الإيديولوجية المضمرة التي يخفيها الخطاب، فقد تم تشكيله وفق الخلفيات الاجتماعية، بحيث أضحت علامة ثقافية على الانغلاق الفكري على الأنثى، لأنه كان « سجن سلمي.. في حين كان حريتي، هل تحررت أخيراً من قبضته، أم أنك مثلي، تعلق به فساتينك كلما أردت الرحيل⁴، وعلامة على القهر الذكوري الذي يمارس على الفتاة لشل حركاتها، ومراقبة تصرفاتها مما يعكس أزمة المرأة الوجودية في ظل الأعراف الاجتماعية.

* الحي من أكثر أسماء الأمكنة العربية التي توحى بالحياة وحركتها الدائمة، إلى درجة أن الحي اسم يشترك فيه المكان والإنسان والمطلق بمفرده، ويشترك فيه الإنسان والمكان بمفرده عن شاكر النابلسي، جماليات المكان، ص51.

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1990. ص79.

2- بحر الصمت، ص44.

3- أسفل الحب، ص11.

4- أسفل الحب، ص17.

يُنظر إلى الفتاة في حي بلكور بريبة منذ نعومة أظافرهما، ويُحذر من التعامل معها كأخت أو زوجة أو ابنة في الشارع حفاظا على الشرف الذكوري، «فقد يلتقي الشاب بأخته، لكنه يخجل من أن تسلم عليه، خوفا من أن يعرف أصحابه أنها أخته وأنه يبتسم لأخته، فقد كانت الفتاة إذا تعدت سن البلوغ بقليل تتحرج من الكلام مع زميل لها خارج جدران المدرسة خوفا من أن يراها أخوها، أما هنا فالبنيت تأتي بصديقها وتقدمه لأبيها ويفرح بها وهو يردد ابنتي صارت امرأة»¹. إن هذا المثال يقدم لنا قيم السكان الذين يقطنون "حي بلكور"، ثم ينقلنا بالحديث إلى مدينة الرويبة بمظاهرها المنفتحة، فكان الانتقال المكاني هنا انتقالا من نسق جماعي إلى آخر، من أعراف تكبل الفتاة في حيها الشعبي، إلى أخرى تتيح لها حرية الخروج متى شاءت، بل وتسمح لها بإقامة علاقة حميمة مع الذكور واصطحابهم إلى منزل والدها، ويمكنها التمتع بوقتها كأن تقضيه في المراقص كما كانت تفعل البطلة رفقة زميلاتها في الثانوية، فتحكي عن مغامراتها هناك قائلة: «تعرفت على فتيات كثيرات ولكني كنت ذكورية في الشكل وفي طريقة التعامل، أما هن فكن سحاقيات حقيقيات»²، ولاشك أن القيود التي كانت تكبلها في حيها القديم اختفت وسط أجواء المدينة التي تمثلت بكل مظاهر التحرر.

كانت الحانات أكثر الأماكن انفتاحا بالنسبة للمرأة بالنسبة لبطلة "رجالي"، فقد اتخذتها وسيلة للتعبير عن رفضها الأعراف الاجتماعية السائدة في المجتمع الجزائري، تقول في ذلك: «تسكت حتى ساعة متأخرة من الليل في الحانات، أتعرف فورا إلى الذين يعانون من وحدة حقيقية من نظرتهم التي تحرق ولا ترى شيئا»³، لا يسعنا بعد هذا سوى القول، إن التموضع المكاني للشخصية يرتبط بالنسق الثقافي في المجتمع، فهو الذي يتحكم في طبيعة الفضاء الذي ترتاده فيجعلها تخضع لأعرافه، مثلا يقول مختار شقيق بطلة "مفترق العصور": «في الدوار يحترم الناس بعضهم البعض، ويحرصون على حفظ أعراضهم كما

1- أسفل الحب، ص88.

2- أسفل الحب، ص89.

3- رجالي، ص 91.

لو كانوا أسرة واحدة، كذلك كان الناس هنا لكن الحياة والتمدن فرقاهم بعد أن غمرتهم الغيرة وغلفتهم الأحقاد»¹.

ومثل هذه الحياة الجماعية تطالعا في حي بلكور، حيث الجميع يعرف كل شيء عن الجميع، يقول السارد: « كنت أعشق الفرح الجماعي والحزن الجماعي، أحب شجار النساء السوقي وتعانقهن بعد ذلك»². لكن الحياة المشتركة التي تربط أبناء الحي الواحد، اختفت في المدن وسط أجواء التظاهر والزيغ والرفاهية التي تظهر في قول حياة: « كان العالم وريداً، كان الجميع يبدي فرحاً مبالغاً فيه، يأكلون كثيراً وفي كل وقت، الفرنسية المنمقة كانت وسيلتهم المفضلة للتعبير، أحاديثهم تدور في جلّها حول نجوم السينما والتلفزيون والمسلسلات الأمريكية»³، لقد كان همّهم الوحيد هو الاهتمام بمظهرهم الاجتماعي والمعيشي.

وقد استخدمت الرواية النسوية الجزائرية صيغا مختلفة لمسالك الشخصيات، وهي تتراوح بين الطريق والشارع، ولكل منها نسقه الخاص، فأبي منهما يتمظهر أكثر في الروايات التي بين أيدينا؟ بعب أولاً أن نفرق بين المعنيين، حيث قيل إنه يسمى طريقاً في الجغرافية العربية ما ينتشر خارج المدن، « حيث اتفق أن كافة الطرق داخل المدينة تسمى شوارع، والموقع الثاني في داخل وخارج البلدة الصغيرة والقرية حيث يطلق على كل مسلك طريق»⁴.

احتل الشارع مكانة مميزة في نصوص مدونتنا، فقد وجدت فيه الشخصية الأنثوية الحرية التي تنسدها، وكان مؤطرا لتحركاتها خارج مقر السلطة الذكورية. إن هذا الفضاء الاجتماعي كان يحقق للشخصيات الأنثوية التواصل مع المجتمع، ويخفف عنها وطأة الرقابة الممارس عليها في الفضاء المغلق. ويبدو أن الفلسفة النسائية تدخل إلى الفضاء لتقدم لنا القيم

1- مفترق العصور، ص 269.

2- أسفل الحب، ص 36.

3- أسفل الحب، ص 87.

4- شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 60.

الثقافية التي يحملها، فهو لم يعد مجرد ديكور هندسي، بل صار نسقاً جمالياً يُظهر أحاسيسها، فتصفه بالقاسي معلنة تمرداً على هذا المكان الذي احتكره الرجل. تقول سامية في سياق حديثها عن اللقاء الذي جمع محبوبها كمال بليلي: « صار بيكيان معا في الشارع المليء بالناس، الشارع القاسي، الفاقد للإحساس.. كنا كائنين غريبين عن الكل... يسيران بشيخوخة يعبران الشوارع بأسمائها الجديدة وأسمائها القديمة يجتازان الطرق يجنبا الأرصفة يجنبان الذاكرة»¹.

الواضح أن سامية كرهت الشارع بسبب غيرتها، لكن المسألة لا تتوقف عند هذا التحليل البسيط، ذلك أن البطلة صرّحت في موقع آخر أن الشارع عدو للمرأة، لأنه حين « يلتهمها تصبح ضحية مدى الحياة، ضحية إلى الأبد»²، وكان هذا نقلة نوعية بالنسبة للمرأة التي بدأت تعي التماثل الموجود بين السلطة الذكورية والشارع، فهي لا تملك حق احتلاله وإلا تحول جسدها إلى بضاعة في يده، مستغلا سلطة الشارع كوسيلة إضافية لقهْر المرأة، ليتم تغيبها عن جميع الأماكن العمومية، وبهذا أضحي الجسد الأنثوي يستغل وفقا للنسق المكاني.

ولئن كان تصور الثقافة العربية الإسلامية للكائن الإنساني الرجل والمرأة، يؤكد أنهما يشتركان في كثير من المظاهر الحياتية كالعمل والعبادة، إلا أنها توصي بضرورة التفرقة الجازمة بينهما في المجال المكاني، وتفرض على المرأة ارتداء الحجاب في الفضاء العمومي، لذا نجد أن بعضهن اخترن التحرر في المجتمع الجزائري، بارتداء صيغة مناقضة للذات في العمل أو الشارع، على نحو ما فعلت بطلة "أسفل الحب" التي فضلت التبرج للفتاة زمن مظهرها ذكوريا، خوفا من مضايقات الرجل والمجتمع والاعتصاب الذي طال الفتاة زمن الإرهاب. وهذا يذكرنا بما قالته "بثينة شعبان"، إن المظهر الذكوري يساعد المرأة على

1- مفترق العصور، ص127.

2- مفترق العصور، ص30.

الظهور كالرجل» لتبدو عديمة الإحساس والتعاطف، وتعتبر أن هذا ضروري كي تحمي نفسها من التحرش الجنسي¹.

ومن الذهنيات المعلولة في المجتمع الجزائري التي كشفت عنها الروايات، أن المرأة المحافظة في الشارع عليها السير مطأطأة الرأس، إذ يقال لها: «عليك أن تخجلي، لا تنظري إلى الفتيان والرجال، اخفضي رأسك في الشارع خصوصا، لا تلتفتي»²، إن عليها التحرك بخنوع حتى لا تلفت النظر إليها، عكس الرجل الذي يملك أسلوبه المنيع في احتلال الشارع، فهو يتحرك بكل حرية، بل أكثر من ذلك يمكنه حتى التعري وإظهار عضوه الذكري دون خجل، تقول مليكة: «غالبا ما رأيت قضيبهم منتصبا في طريقي إلى المدرسة الابتدائية، كان بعض المراهقين يحلون دكتهم لدى مروري، ويبرزون عضوهم بالحركة المعهودة، فلا أعض الطرف، بل أهدق ولا أفوت شيئا»³، والمثال صورة واضحة عن مدى غطرسة الذكور في الشارع، واحتلالهم له بأساليب قمعية تُرغم الأنثى على ملازمة بيتها خوفا من العار.

حتى تسلم المرأة من هذه المضايقات التي تطالها كجسد شهوي ومنبوذ في الآن ذاته، عليها خلال خروجها إلى الشارع أن تصطحب معها أباها الذي يغدو حارسا لها، على نحو ما كان يفعل أمين مع حياة، فقد كان يرافقها خلال عودتها من المدرسة، وكذلك الأمر بالنسبة لرواية "رجالي" التي كانت بطلتها تقضي معظم وقتها في الخارج رفقة أخيها الطيب، ربما لهذا ظل متعلقا بها طوال حياته، والدليل على أنه رافقها إلى وهران، ثم إلى فرنسا وظل يتواصل معها رغم بعد المسافات التي خلقت بينهما.

إن المرأة مطالبة أيضا خلال خروجها بارتداء الحجاب الشرعي الذي فرض لمنع هذا الجسد من أن تتمدد مفاعله، فيخفيه ويحجبه عن الآخرين، وفي "أسفل الحب" ما يخدم حديثنا «فقد كانت خالتي وردية من القليلات اللاتي لم يبدلن الحايك بلباس آخر أكثر عصرية

1- بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية، ص 108.

2- رجالي، ص 27.

3- رجالي، ص 24.

ومرونة أو بلباس جديد على ثقافتها، رغم محاولات الجارات إقناعها بهجره وتبديله¹، فالحايك كان لباس المرأة الجزائرية أيام الاستعمار، قبل أن يستبدل بلباس آخر "الحجاب" أكثر عصرية وأناقة. وميزة هذا اللباس أنه يُدخل المرأة في مجال المجهولية في الفضاء العمومي، فيحفظها من التطاول عليها أو ملاحظتها بالكلام الفاحش.

يبدو أن الكاتبة الجزائرية رسمت قبحيات الشارع انتقاما من السلطة الذكورية التي توطّره، لهذا تقبح كنف الحياة التي يمثلها الشارع، فجعلت منه رمزا للموت والعنف تقول سامية في ذلك: « أسمع الصياح، ألقط النحيب، أو اكب النساء من بين يدي، ومن خلفي وهن يندبن حظهن ومصيبتهن.. كان الهلع يصب المدينة بالنار ويرشها بالرماد². » وأحيانا يرد رمزا للتمزق السياسي أو الزيف الاجتماعي مظهرا انتهاكات السلطة الذكورية التي تحكمه.

إن الشارع يرتبط بطبقة اجتماعية تكرهها الأنثى وتحاول ذكرها بأسمائها مستخدمة مهارات الكشف والإخفاء، وتتضافر الملفوظات الوصفية لتشكل لنا صورة متكاملة عن مظاهر القبح والفوضى والفساد، فكان الشارع سببا في إصابة خالد بن طوبال برصاصتين في ذراعه، أضحى بسببهما معطوب الذراع، كما كان الفضاء الذي احتضن موت بومدين، وفي فرنسا خرج الجزائريون متظاهرين لرفع حضر التجول المفروض عليهم، وكانت النتيجة أن اغتيل الآلاف منهم، إن الشارع بهذا يعد المكان الذي يموت فيه الإنسان دفاعا عن فكره أو قضيته، وبعد موته لا « تحمل الشوارع تواريخ أصحابها، إنها تحمل ديتهم فقط، كل الذين قتلوهم علقوا أسماءهم البديلة وقيموا لهم شارعاً في كل مدينة، نشروا لهم سطرين أو ربع صفحة³. » لهذا استخدمته الكاتبة الجزائرية لتعبر عن قضيتها؛ عن تحررها من القيود الذكورية ومن أعراف المجتمع، بعدما أضحت تتجول فيه بكل حرية. لقد أضحت المرأة تتنفس فيه بشكل أفضل، تقول بطلا أسفل الحب: فالمقيمات « يتمشين في الشارع

1- أسفل الحب، ص35.

2- مفترق العصور، ص284.

3- مفترق العصور، ص127.

فرحات بالحرية التي تمنحهن العاصمة، أو يشترين عشاءهن، أو يناقشن بعض أمور الدراسة مع زملائهن في حي الذكور، بينما تغتتم أخريات فرصة فراغهن، وحلول الظلام لتركين سيارة فخمة مع شاب وسيم، أو رجل جاوز الخمسين ذي بطن منتفخ، وجيب ممتلئ¹.

كما أن هناك من الفتيات من يجتزن الشارع لمجرد الشعور بالحرية والانعتاق المكاني، وكانت مليكة من هذا النوع الذي يحب قضاء وقته عابرا للشوارع، تجد في ذلك شعورا بالحياة، تقول: «خمس وعشرين كيلومترا، أياما وأياما، خارج تلك الدروب الصغيرة المستقيمة، خارج مفترق مدينة الصفح، أعرفها حصة حصة، قمم البرقة وتضاريسها، تلك التلة التي تتعرج حتى بشار»². فكانت تحب ذلك الرواح والمجيء في الشارع كأنها بذلك تخترق حواجز وهمية.

يزداد شعور المرأة بالانعتاق في شوارع باريس بسبب ما تنفرد به هذه المدينة من مظاهر الحرية المطلقة، تقول مليكة التي وجدت نفسها فرحة بهذه الامتيازات: «كنا نسير (هي وزوجها جان) عبر شوارع باريس متعانقي الأيدي، ما أجمل أن ينتزه الناس متعانقي الأيدي في مدينة، لم يسبق لي ان فعلت ذلك أبدا من قبل»³. بل إن مليكة انتقلت من مرحلة المشي إلى مرحلة التسكع التي تتيح للمرأة الخروج من أجل التمتع بالحرية في الفضاء الخارجي، فتقول: «أشعر بالراحة خارج البيت، لطالما كنت من محبي الهواء الطلق والخروج»⁴. مثل هذا التصريح يعبر عن فضاة الإحساس الذي يخلقه الانغلاق في نفسية المرأة.

يُعتبر "المقهى" علامة من علامات الانفتاح الاجتماعي والثقافي، فهو محور تواصل وأماكن لقاء بين الشخصيات، إذ جمع حياة بسمير في لقاء تعارف بينهما، تقول: «أردت أن

1- أسفل الحب، ص 99.

2- رجالي، ص 31.

3- رجالي، ص 78.

4- رجالي، ص 88.

أفرغ ما في جعبتي، لأنني ظننت أنه كان لقاء عابراً، ما أسهل أن نروي أمورنا الأكثر حميمة لأناس لا نعرفهم، أناس نعرف أننا لن نلقاهم ثانية»¹، كما جمع المقهى سامية بمختار، وتحكي عن هذا اللقاء قائلة: «طاردتني خطواتك الغنيدة إلى مقهى القاعة، وجلست دون أن أدعوك، ورحت تطلب لنا الشاي الذي لا أحبه، ثم بدأت تتحدث... جلست رغماً عنّي.. أحسسي ما بقي من كوب الشاي الذي لم أكن أطيق رائحته»²، نفس الشيء بالنسبة لجميلة التي اختارت القهوة مشروباً قدمته لسي السعيد حين استضافته في بيتها.

وكانت بطلة "عابر سرير" تصر بدورها على شرب القهوة خلال لقاءها بخالد في أحد المقاهي الباريسية، ولعل إصرار الكاتبات على جعل القهوة الشراب المفضل لدى المرأة كان سببه تفويض مقولة أن القهوة للرجال، وهو منحى سلكته بطلة "أسفل الحب" التي أدمنت على القهوة رفضاً منها هذا الاحتكار المكاني الذي يمارسه الرجل في الخارج، فيقول السارد: «في الباحة تُداعب أنفها، رائحة القهوة ذلك المشروب الذي أدمنته.. تطلب قهوة وتجلس خارج القاعة حيث الهواء النقي»³، إن كون المقهى فضاء رجولياً، دفع المرأة إلى التواجد فيه عمداً لإثبات ذاتها، فكانت حياة ترتاد المقاهي في جولات خفية تقوم بها مع سلمى، تقول: «كنا ندخل المقاهي، ونشرب ما نريد مجاناً، ونروح نتكلم مع صاحبها، وهو لا يكلم من أحاديثنا»⁴، وخلال تلك الفترة الزمنية كان حضور المرأة في المقهى جريئاً، لكن المرأة تجرأت واقتحمته لتشرب شراباً كان يعد إلى زمن قريب شراباً ذكورياً. تقول حياة وهي تسوق دهشة الرجل/ سمير من موقفها: «سألني عن سرّ شربي للقهوة المزيرة التي كانت في زمانه شراباً رجولياً خالصاً»⁵، لكن الكاتبة هنا بدل من أن تتولى إخضاع المكان وتأنيثه، قامت بتذكير بطلتها كي تدخل إلى العالم الذكوري وتتصلص عليه.

1- أسفل الحب، ص52.

2- مفترق العصور، ص36/37.

3- أسفل الحب ص49.

4- أسفل الحب، ص20.

5- أسفل الحب ، ص51.

والثابت أن « وجود المقهى في الشارع العربي، قد أعطى الشارع بعدا جماليا جديدا .. وكان المقهى هو كرسي الفرجة على الشارع»¹، لأنه يتيح للشخصيات المتواجدة فيه تأمل الشارع جيدا وإدراك ما يدور فيه، وهاهي المرأة تختبر إحساسها الجديد في مشاهدة العالم الخارجي الذي ظل محتكرا من الرجل بحكم طول تجربته في هذا الميدان.

إضافة إلى الفضاءات التي تم ذكرها، نلاحظ هيمنة المكان الثقافي في الروايات النسوية الجزائرية كالمكتبة والمدرسة والمعرض والمسرح..إلخ، حيث تضع الكاتبة شخصياتها ضمن فضاء فكري يمنح المرأة قيمتها، ويعيد إليها أحقية الحوار خارج الجسد، ونعتبرها دعوة لترحيل الشخصيات الأنثوية عن الأماكن المهمشة التي تعزل المرأة كذات اجتماعية إلى فضاءات أخرى تكسبها فاعلية الحضور وظهر قدراتها الفكرية، لقد وعت الكاتبة خلال عملية تشكيلها لفضاءاتها الحكائية: « أن الأفراد الذين أتيح لهم قدر من الانتظام في متتالية تعليمية هم الأكثر وعيا من غيرهم، ممن لم ينالوا حظاً من المعرفة، ويؤيد هذا التوجه الدين نفسه الذي يحث على العلم وأعطى المتعلمين امتيازاً خاصاً»² ولكل المتعاطين مع شؤون المعرفة قراءة وكتابة، لذا حرصت على إلحاق بطلتها بالفضاء العلمي الذي يمنحها تميزا ووجودا.

ولعل أكثر الأماكن الثقافية التي احتضنت المرأة فضاء "المعرض"، الذي يطالعنا في معظم نصوص المدونة. نبدأ بمليكة التي نظمت معرضا لروايتها الرجال الذي يسرون قبل نزولها إلى الأسواق، وكذلك فعلت ابنة سي السعيد في "بحر الصمت" التي نظمت معرضا فنياا للوحاتها ورسوماتها، قد وصفه سي السعيد بقوله: « كان المعرض مدهشاً فجأة، اكتشفتُ وجه ابنتي الحقيقي داخل الخطوط والألوان، هالني ذلك الحزن في لوحاتها، كل لوحة تُعلن عن هوية مجروحة»³، أما أحلام فقد نظمت لنفسها معرضا بإيطاليا لعرض لوحاتها الفنية،

1- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص65.

2- محمود محمد برادة، تمثيلات المثقف في السرد العربي الليبي "الرواية الليبية أنموذجا، دراسة في النقد الثقافي، د ط، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص107.

3- بحر الصمت، ص115.

وقد لاقى نجاحا باهرا. أما بطلة "عابر سرير" فاكتفت بزيارة معرض زيان والاهتمام بلوحاته وألوانه.

اختارت سامية في "مفترق العصور" صالات المسرح لتظهر اهتمامها بالفكر وبقضايا الوطن، فهي كامرأة مثقفة تعي حجم المشكلات التي تتخبط فيها البلاد العربية، لذا كانت تفد على المسرح لتشارك المجتمع قضاياها تقول: « كنت قد اخترت لنفسي مكانا قريبا من المقدمة، مباشرة خلف المقعد الذي حجزه المخرج لنفسه، أردت زاوية أسيطر منها على كل الأبطال والمشاهد »¹، إن سامية تكشف عن رغبة أنثوية عميقة في التحكم في الأحداث والمعرفة والرؤى والشخصيات، بهذا لن يعود هناك أمر خارج عن معرفتها.

وتعد "المدرسة" أكثر هذه الفضاءات الثقافية التي اقتحتها المرأة بعد الاستقلال، فدخلت المرأة حياة العلم بعد كفاح طويل ضد التهميش، وكانت مليكة أولى النساء اللواتي قاومن من أجل الالتحاق بها، تقول معبرة: « سنة مدرسية بحالها، اعتناق حقيقيا لا أعود قبل المساء لحين انقضاء الوقت اللازم لإنجاز واجبات المدرسة، أدرك هذا التعاقب من الإمكانيات والمتنفسات، تتراءى لي أسماء الصحراء لم تعد غطاء يطبق على رأسي، أو يبقيني مقيدة داخل روائح الدار أتنفس بشكل أفضل »². والملاحظ خلال مقاربتنا لهذا الفضاء هو ميل الكاتبة إلى إظهار تفوق المرأة الفكري على حساب الرجل، ففي "أسفل الحب" تفوقت حياة على شلة من الذكور « كانوا يكبرونها بحكم فشلهم المتكرر في الدراسة »³. أما بطلة "رجالي" فكانت الفتاة الوحيدة في القسم المدرسي الذي يضم مئات الذكور، ورغم ذلك فقد كانت من بين المتفوقين في القسم.

ظهر فشل الذكر في دراسته في "بحر الصمت"، فسي السعيد عاد من الجزائر فاشلا بعد أن أرسله والده لدراسة الطب، يقول: « كان أبي مفاجوعا من تلك الحقيقة التي أعادتني

1- مفترق العصور، ص105.

2- رجالي، ص 31.

3- أسفل الحب، ص27.

إليه دونما أدنى حلم حققته لأجله سوى عبارة تلميذ فاشل كتبت بالحبر الأحمر»¹. ويتكرر فشل الرجل في صورة ولده الرشيد الذي لم يوفق في دراسته بينما أخته تخرجت من الجامعة ، وفي المقابل نرى تفوق سامية بشكل واضح في رواية "مفترق العصور"، حيث تقول: «انتقلت إلى تلك المدرسة المميزة بتلاميذها المنتقين»².

ولم يتوقف احتفاء الكاتبة الجزائرية بتفوق المرأة فكريا، بل راحت تظهر ميولها إلى المطالعة والقراءة، حيث انكبت مليكة منذ صغرها على القراءة، وارتياذ المكتبات، خاصة مكتبة فانيت وجان خلال تواجدها بباريس. لكن المجتمع الذكوري كان أحيانا يبذل جهدا في سبيل الحيلولة دون تعلّم المرأة وهذا ما حصل مع مليكة بعدما رغب والدها في تزويجها، وهذا يدل بوضوح على تخوف المجتمع الأبوي من المرأة المثقفة، لسبب بسيط هو أن «الأغلبية ينفرون من المرأة المثقفة الواعية الذكية ويفضلون المرأة التي يسهل استغلالها»³، وهذا يعني أن المرأة التي تتكل على الرجل إلى الحد الذي يخوله السيادة عليها هي المستحسنة في المجتمع.

بدخول المرأة عالم القراءة اكتسبت المرأة مزيدا من المعرفة، فتوالت نجاحاتها العلمية ولم تعد المكتبة ملكا ذكوريا، ولم تعد ذلك الصرح الذي طالما أبهرها، لقد أضحت فضاءً مشتركاً بين الرجل والمرأة، عالمهما معا يتواجدان فيه لتبادل الحوارات أو للتعارف، كما حدث بين حياة وسمير، يقول السارد: «هنا كاتا يجولان كل واحد في طاولته، يحاول الدراسة ولكنه لا يستطيع لأن ذهنه معلق بالآخر»⁴. وهذا التحول الاجتماعي الذي شهدته الجزائر بعد الاستقلال يعلن دخول المرأة مجال التعليم، وتقلدها مختلف الوظائف التي كانت حكرا على الرجل. والحق أن هدف الكاتبات لم يكن مساعلة عمل المرأة، بقدر ما كان كشفا عن قدرات الأنثى، والاحتفاء بها لتكوين أفق إنساني جديد للمرأة الجزائرية، تسعى من خلاله

1- بحر الصمت، ص113.

2- مفترق العصور، ص226.

3- نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل ، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2006 ، ص221.

4- أسفل الحب، ص47.

إلى بذل كل الوسائل لقمع النظام السلطوي المناهض لحريتها، لقد أضحى جليا أن المرأة استطاعت أن تبرهن على قدراتها المهنية والعلمية في مجالات كثيرة، وهي « تحتل اليوم موقعا هاما في المجتمعات الحديثة وتساهم بشكل فعال في صناعة النهضة الحديثة العلمية والعملية »¹، والعمل يمنحها القدرة على تحمل المسؤولية واتخاذ القرارات.

ورغم أن "الحدائق العامة" فضاءات تقصد للتسلية والترفيه، إلا أن استقبال النساء وحدهن فيها يعتبر من الظواهر المخالفة لعرف المجتمع الجزائري المحافظ، فإن « تدخل إحداهن مع أحدهم لتفريغ بعض من الشحنات الجنسية المكبوتة على الهواء الطلق.. فهذا أمر مقبول رغم التظاهر المناق بالانزعاج منه.. أما أن تدخل جماعة من الفتيات أو امرأة تعبت من المسير أو اشتهدت الجلوس تحت ظل شجرة لاستنشاق بعض من الهواء النقي، أو حتى لقراءة كتاب أو جريدة أو التأمل في ملكوت الله، فهذا عيب وحرام وغير مقبول، وهذه جريمة ترتكب ضد الأنوثة، وضد الأملاك العامة، ويخدش الحياء العام، ومن تكابر تقوم بهذا العمل الشائع فيه، فهي إما قليلة الحياء وذات سُمعة رديئة أو مُتحررة مارقة »²، وهذا ما بيّنته أمينة في روايتها مشيرة إلى خلفيات هذه النظرة القاهرة للمرأة التي تصر على إبقائها بعيدا عن أية فاعلية محفزة لإرادتها.

مما سبق ذكره نصل إلى نتائج هامة، وهي أن دراسة المكان يمكنها التعبير عن هواجس المرأة وهمومها الاجتماعية؛ من زواج واضطهاد ودونية وتهميش وأعباء قاهرة لصحتها وغيرها من القضايا التي ترغب في إيصالها بلغة تفيض بالمشاعر العاطفية والأحاسيس.

- شكلت الأماكن المغلقة مصدر قهر للمرأة بسبب ما تتمتع به من انغلاق مكاني يحصر المرأة في بؤرة ضيقة تمنع عنها الاتصال بالعالم الخارجي وتُحجب عنها كل امتيازات هذا

1- وحسب بعض الإحصاءات التي أجريت عام 1980، فإن النساء يؤدين عملا يوازي 68% من ساعات العمل في العالم، ولكنهن يعملن بأجر أقل من أجر الرجال، ولازلت نسبة الأميات في النساء ضعف عدد الرجال، للمزيد ينظر إحسان الأمين، المرأة وتحديات المستقبل، ص 193/190.

2- أسفل الحب، ص 58.

الفضاء، وإلى جانب الانغلاق الجغرافي، كانت الأمكنة التي تقبع فيها الأنثى من غرف وبيوت ومطبخٍ مُحمّلةٍ بقيم ذكورية قاهرة لتفكيرها وحريتها، إن النظام الذكوري لم يكتف بتحديد الحيز الذي تعيش فيه المرأة، وإنما عمل أيضا على إخضاع هذه الأماكن إلى أنظمة قاهرة تزيد من دُونيتها، مثل حشرها في أعمال تكاد تقضي على وقتها وصحتها، ومطالبتها بخدمة العائلة فردا فردا.

- كشفت الروايات عن طموحات المرأة نحو الفضاء المفتوح، وعن رغبتها في احتلال الفضاءات الذكورية التي كانت مصدر هيمنة من الرجل كالشارع والمقهى والحدائق، وقد انطلقت لتخلق لنفسها موقعا مكنها من مزاحمة الرجل في مواقع الهامة كالمدرسة والجامعة والمعرض والمسرح، لكن الرحلة لم تكن سهلة، فقد تحملت في سبيلها الكثير من القمع والقهر من السلطة الأبوية ومن المجتمع الذي لم يدخر جهدا لقهرها، ووصل به الأمر إلى اغتصابها في أول محاولة لها لاحتلال الفضاء كما حدث مع سامية وأحلام.

- إن كره المرأة للفضاء المغلق جعلها تبحث عن أساليب لفتح انغلاقه وكسر حدوده وقبوده، فاستعانت بالباب والنافذة والشرفة لتخفف من وطأة الانغلاق قبل ان تندفع في مرحلة ثانية إلى احتلال الفضاء الخارجي

- لم يحظ الفضاء الجغرافي بأي اهتمام يذكر من قبل الروائيات اللواتي ابتعدن عن وصف أبعاده الهندسية أو التأكيد على أهميته في التأطير للعلاقات العائلية أو الحميمة، لقد كان الهدف منه بالدرجة الأولى بيان موقع المرأة فيه وشعورها تجاهه.

- إن المرأة التي غادرت عالمها الأنثوي بحثا عن الحرية تمكنت من تحقيق ذاتها الأنثوية، فأضحت تحنل معظم الفضاءات التي كانت حصرا على الذكورة، كالمدارس والمعارض والمكتبات والمسارح، متخذة لنفسها موقعا هاما، لقد أصرت الكاتبات على جعل شخصياتها الأنثوية تقبع فيها بعدما استثمرت طاقاتها الإبداعية ومواهبها الفكرية لكسب شرعية البقاء فيها، فأثبتت تفوقها في المدرسة وأصبغت على المعرض ألوانها الفنية، كما استخدمت المسرح والمكتبة لتعلن عن توجهاتها الجديدة التي تربطها بالعلم والعمل.

- مع ذلك كنا نلاحظ عليها بعض القلق النفسي، لأنها كانت مطالبة إن هي رغبت في البقاء في الفضاء الذكوري أن تخضع لنظامه، وهي ملزمة بطأطأة رأسها وارتداء الحجاب واصطحاب أحد أقربائها معها، وبهذا تعلن المرأة تخوفها من المكان المغلق والمفتوح معا، كارهة للفضاء المغلق الذي جعل حياتها قيادا، ومعلنة تخوفها من الفضاء المفتوح الذي يحاصرها بأعرافه، لأنها حين تمكنت من اقتحام الفضاءات المفتوحة لم تستطع أن تزيح عنها تلك الأغلال الذكورية التي ما زالت تخضع لها هذه المؤسسات العلمية والعملية.

المبحث الثالث

أساليب التخفي والتجلي

تمهيد: تكاد المواضيع التي هيمنت على السرد النسوي تتراوح بين الإحتفاء بالجسد وتقديم رؤية أنثوية مختلفة للعالم ونقد الثقافة الذكورية، لكن صياغة هذه المواضيع تحتاج إلى أدوات فنية، وأساليب خاصة تجلّية Manifestation مكنونات الذات الأنثوية ومواجهها بعيداً عن الصمت الذي كبّل المرأة طويلاً.

لقد أوجدت الكاتبة تنويعات على مستوى التقنيات السردية مستثمرة كل الأساليب اللغوية التي تعطيها فرص الابتكار والإضافة، وتمكنها من الهروب من مراقبة الرجل الذي يسيء الظن بها، فهي تعرف أن كتابتها «عُرْضةً للشبهة دوماً، تستفز قراءة الرجال، يقبل عليها معظمهم إقبالهم على هتك أسرار تربيهم في حياة الكاتبة الشخصية، يجدون في اجتياحها واستباحتها لذة تعدل تعريتها»¹، وهذا معناه أن المرأة/ الكاتبة تضطرّ إلى توسل تقنيات خاصة في التعبير تجنبها التصريح المباشر، بسبب حساسية الموقع الذي تحتله في المجتمع.

إنّ الكاتبة تستخدم حيلة نسائية تُساعدُها على استعادة وجودها في المتخيل السردية، مُظهرة تخوفاً من الصورة التي ينتجها المجتمع عنها ككاتبة، فهي تعي جيداً النوايا السيئة التي تحيط بكتابة المرأة وإبداعها من الوصاية الذكورية، لا لشيء إلا لأنه يقوم بتجاوز الحدود الموجودة بين المتخيل والواقع ليُدين جرأتها الأدبية مهما كان نوع الخطاب الذي تُرسله. يأتي هذا المبحث ليقف عند هذه الرؤى والتقنيات التي تستعين بها الكاتبة للخروج من مأزق الكتابة، ومن المُتوقَّع أن تكسر هذه الكتابة أفق توقعاتنا، وتزعزع تخيلاتنا بعدم امئثالها للسائد العرفي والثقافي.

2- يسرى مقدم، مؤنث الرواية، "الذات، الصورة، الكتابة"، ط1، دار الجريد، لبنان، 2005. ص10.

1- السارد: إن مسألة حضور الراوي *Narrateur* في الخطاب القصصي يُعدّ مطلباً ضرورياً، فنحن لا نتلقى القصة بأحداثها وشخصياتها إلا من خلاله، إنه «الأنا الثانية للكاتب التي يؤسسها لتتوب عنه في السرد، وفوض لها مهمة سرد المروي وخلق عالمه الفني التخيلي»¹، لكن المسألة ليست فقط في سرد عالمه الحكائي، بل في الإيهام بعدم المماثلة بين السارد والكاتب.

فالكاتب الروائي يحاول بشتى الطرق أن يوهنا بأن كلامه الذي يخبرنا به هو من نسيج شخص غيره، وأن مهمته لا تتعدى وظيفة النقل، وحتى يمارس عملية الإيهام، يلجأ إلى تقنية السارد التي تسمح له بأن يحيد نفسه، «هكذا تبدو مسألة الراوي في إخفاء الكاتب خلفه وفي ممارسة دوره كراو، لا يُعرف كل شيء، مسألة تعني فنية العمل من حيث هي فنية ترتبط بأسلوب السرد وبنمط البنية السردية، مما يُنتج الطابع الحقيقي للعمل الروائي ويُكسبه تميزه»². بهذا يكون الراوي قناع المؤلف الذي يختبئ خلفه لتقديم عمله ومُمارسه لعبة القص وأهميته بالغة لأنه يتكفل بنقل منظور الكاتب *Point de vue* *في النص.

في الروايات التي بين أيدينا، يتّمظهر السارد بشكل مختلف، فهو إمّا عالم بكل شيء مهيمن على السرد، وإمّا أن يكون مُشاركاً في الأحداث كشخصية، كما أنّ جنسه يختلف بين الكاتبات، بين صيغة السارد الأنثى وصيغة الذكر، ولتحديد طبيعة الموقع الذي يتّمظهر فيه السارد وجنسه، علينا فحص المنظور الذي يقدمه في الرواية، ذلك أن الرؤية التي تُقدمها الأنثى تُمكننا من ملامسة وجه الخصوصية عندها في تطلّعها إلى العالم.

بالعودة إلى التقسيم الذي اقترحه "جان بويون" *Jean Pouillon* في كتابه "الزمن والرواية"، فإننا نلاحظ أن نمط الرؤية من خلف *Vision par derrière* يحجز لنفسه موقفاً في روايتين: الأولى لـ أمينة شيخ، والثانية لـ عبير شهرزاد. وهذه الرؤية التي يعرف فيها

1 - سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 179

2 - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ط1، دار الفرابي، لبنان، 1999، ص 143.

الراوي « كل شيء عن شخصيات عالمه، بما في ذلك أعماقها النفسية ويدرك ما يدور بخلد الأبطال وتتجلّى سلطته في إدراكه لرغبات الأبطال الخفية »¹، كانت وسيلة استخدمتها المؤلفة لإضاءة عوالم بطلتها الخفية كي يتم تقديمها وهي في كامل أوصافها الشكلية.

لقد أظهرت "أمينة شيخ" سيطرتها على زمام الحكيم من خلال تقنية السارد العليم الذي ينقل تفاصيل القصة بشخصياتها الواحدة تلو الأخرى بدءاً بسلمى التي: « تنتمي لأفراح حياة الأولى، تنتمي لدروسها الحياتية الأساسية »²، مُرورا بأصدقائها الذكور، خالد ونبيل وأحمد، يقول السارد في ذلك: « تعلم أصحابها كيف يعاملونها كذكر، كما تعلم أصحاب الحيّ ذلك »³، وصولاً إلى أصدقاء مراهقتها في حي دالاس بالروبية وانتهاءً بمحبوبها سمير الذي كانت تجمعها بحياة علاقة حب، مع إيراد بعض الأوصاف الشكلية لهذه الشخصيات وملامحها العامة.

فالكاتبة اختارت السارد الذي كان حضوره قوياً في النص، بحيث تحكم في سير الأحداث، بما فيها الأنثى التي كان يتحدث عنها معلناً عن وجودها، وكأنه يمنحها شرعية ظهورها، يقول في معرض حديثه عن حياة: « تتجه بتلقائيتها المعهودة إلى المقبرة، مقبرة سيدي أحمد التي تتوسط الشارع الرئيسي، وكأنها تكتب أيامه، وترقب الشروخ التي يحدثها الزمن فيه »⁴. لقد كان السارد موكباً لجميع تحركات البطلة، دون أن تتحول في يده إلى دمية يتلاعب بها، والدليل أنه لم يحلّ دون رغبتها في استجلاء العالم، ويكفي الأنثى فخرًا هنا أنها كانت تتحرك بتلقائية لا يملها أحد عليها.

1 - حميد لحميداني، بينة النص السردية، ص 47.

2 - أسفل الحب، ص 17.

3 - أسفل الحب، ص 65.

4 - أسفل الحب، ص 11.

ما يلفت الانتباه في هذه الرواية، أن السارد كان عارفاً ما يدور في خلد بطلته على نحو آثار فينا الاستغراب، يقول: « هكذا تُحدّث نفسها، كلما مرت من هنا صدفة أم عمدًا، هنا تستقر كل أحاسيسها ولا مجال للراحة، فعلى العين أن ترصد كل الأمكنة، وعلى الأنف أن يشتم الروائح التي تسكر الروح، وعلى السمع أن يتحسّس كلام الأرصفة وهمسها »¹. والهدف الإستراتيجي لها كان مُساءلة نفسها عن الحدود التي لا ينبغي للمرأة اجتيازها، كي تنعم بنسيم الحرية ومتعة اغتصاب الشوارع التي استبعدت عنها، لقد كانت تتحسسها كالسجين الذي غادر من أسوار سجنه ليسجد أمام كل رصيف يوحي له بانعتاقه.

بهذه الطريقة نقل السارد جميع التدقيقات الوصفية والسردية حول بقية الشخصيات، دون أن يردعه رادع أو يوقفه حاجز، فكان بحق الراوي العليم « الذي لا تحدّه الجدران، ولا تعوقه المسافات عن أن يستمع ويرى ويعرف ما تصنعه باقي الشخصيات، وما تقوله وما تفكر فيه »²، ومما يوحي لنا بمعرفته قوله في هذا المثال: « هكذا كانت تقول في سريرتها.. وتتهد تنهيدة عميقة الألم، فقليلًا ما تسمح لذاكرتها بالرجوع إلى ذلك المكان الخطر »³، ألا يحملنا هذا المثال على القول إن المرأة تحب استباحة المناطق المظلمة في النفس البشرية؟، فهي تنبش فيها لتخرج قهرا طال صمته، وصرخة حان وقت إطلاقها.

إن هذا المقطع دليل على عمق معرفة السارد بمكونات الشخصية البطلية، لقد جرى يستنطقها ويروي أحداثها بالتفصيل، وفي هذا ما يحيلنا إلى مقطع آخر يقدم زيارة حياة لحياها القديم: « جاءت إلى هنا للحصول على شهادة ميلادها، شهادة تذكرها أنها تدين لهذا المكان بولادتها مثلما تدين له بولادات أخرى »⁴، حتّى حين يقدم حالتها النفسية، نراه واقفا غير بعيد عن أوجاعها وحزنها: « كان الإحساس الذي اجتاحتها كعاصفة الصيف مزيجا فجائعا

1 - أسفل الحب، ص 17.

2- سيد حامد النساح، الأدب العربي في المعاجم في المغرب الأقصى (1963،1975) دار التراث العربي، ط1، ص349.

3 - أسفل الحب، ص 41.

4 - أسفل الحب، ص 13.

من الفرح والخوف، الترقب والتوجس، الشهوة والألم.. أرادت البكاء أو الصراخ، كادت أن تقع، كم هي صعبة خيبة الأمل»¹. إن أي إطلالة على المقطع، كقيلة بأن تظهر مشاعر المؤلفة المتعاطفة مع بطلتها رغم تخفيها وراء السارد، إلى حد صعب إقامة حد فاصل بينهما

لقد تماهت المؤلفة مع البطلة وشاركتها مهمة السرد، دون أن تتجلى في الفعل السردى ولنا مثال يحدثنا فيه عن البطلة: «هاهي إذن أمام ذلك الصرح الذي طالما أبهرها، كان يُشكّل الاستثناء في المكان، هنا حيث راقبت الطلبة بانبهار وهم يحملون تلك المحافظ اليدوية السوداء الكبيرة التي تُوحى بالهالة والعلم»²، ويرد هذا المقطع خلال زيارة قامت بها البطلة إلى المكتبة العامة لتعيد كتابا استعارته.

أرطنا مما سبق أن الروائية لا تتكلم بصوتها، ولكنها فوّضت رايًا تخييلياً لتقديم عملها ويكاد التماهي بين السارد والمؤلفة يتجلى للعيان، حيث تحكي القصة بلسانه بعد أن تبث مشاعرها في قصّه، إنها تقص من زاوية درامية كي تصعد الفعل الدرامي المبني على عامل العواطف، وهذا يعني أنها لا تتوقف عند حدود متابعتها لتحركات الشخصية، بل راحت تُقدم شرحا إزاء أية تغييرات تحدث على مستوى السرد سواء أتعلق الأمر بأحداث التسعينيات، أو بأخرى لها صلة مباشرة بحياة البطلة كموت أخيها أمين الذي تصفه قائلة: «ثم حدثت الفاجعة مات، أمين لم يمت ككل الأطفال إثر مرض خطير، لم يمت إثر حمى أصابته.. مات إثر انفجار قنبلة أمام إحدى محلات الملابس، حيث كان وأباه يشتريان ملابس جديدة»³.

واعتقد أننا لسنا بحاجة بعد هذا إلى التأكيد أن السارد يبقى أكثر تقنية تتخفي خلفها المؤلفة لتحكي وجعها، بشكل تترفع فيه عن عادية الفعل عليها، فالسارد الذي يقصّ الحكاية

1 - أسفل الحب، ص 13.

2 - أسفل الحب، ص 15.

3 - أسفل الحب، ص 41.

من زاوية الرؤية من خلف كان تقنية فعالة لقول ما تريده الأنثى دون أن تتحمل مسؤولية القول، فقد فرت من الحديث بلسان الأنثى بعدما وجد النقاد/ والقراء سبيلا لاتهامها بالعلاقة الرحمية بينهما. بعيدا عن هذا التصور، يرى "حميد عبد الوهاب البدراني" أن أفضل تقنية تُساعد المرأة على تحدي الثقافة السائدة وزعزعتها دون أن تكون مستسلمة لقوانينها، هي تقنية "الساردة الأنثى"، حيث تكون المرأة في موقع يُؤهلها لأن تتحكم في العالم الروائي، وفي الوقت نفسه تنتج رؤية تفعل وجودها داخل السرد، وتساعد على تحدي السلطة التي تنتجها الثقافة الذكورية في الرواية.

وتقنية السارد الأنثى تنتج عندما يكون السارد هو نفسه شخصية البطل في النص الروائي، وتسمى هذه التقنية بالرؤية مع " *Vision Avec* " حيث « تتساوى علم الراوي وعلم الشخصية، لأن السرد إنما يتم من خلال رؤية هذه الشخصية أو ذاتيتها »¹، فالسارد الذي اضطلع بسرد الأحداث عبر وجهة نظره في النماذج المقدمة، يُشارك فيها أيضا بصفته شخصية كباقي الشخصيات.

نشير منذ البداية إلى أن أغلبية الروايات اعتمدت صيغ الحكي بلسان المؤنث تماشيا مع جنس الكاتبة، فسرد الأنوثة لأنوثتها يُسهّل عليها التعبير عن مكنوناتها النفسية وهواجسها بكل طلاقة، ويُساعد على الغوص العميق في مواجهها، ونلاحظ تميز صوت الساردة فيها بكونها امرأة مثقفة وجامعية لها مستوى ثقافي يُؤهلها لإدارة العالم الحكائي وإشراك رأيها، فتظهر إما طالبة نفسانية كما هي حال بطلة "أسفل الحب"، أو طالبة طب كبطلة "رجالي"، أو طالبة بمعهد الفنون الجميلة كما هو وضع أحلام بطلة "النغم الشارد"، لتستلم سامية إدارة شؤون جمعيتها الثقافية في "مفترق العصور".

1- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) مطبعة الأمنية دمشق (الرباط) الطبعة 1، 1999، ص72.

* تم إجراء استفتاء عام في 29 سبتمبر 2005، حول منح عفو عن معظم أعمال العنف التي ارتكبت أثناء الحرب الأهلية الجزائرية فحصل الميثاق على موافقة بنسبة 97%، مما خوله بأن يصبح قانوناً في 28 فبراير 2006.

ومن النماذج التي اختارت فيها الكاتبة الحكي بلسان الساردة الأنثى رواية "أسفل الحب"، التي نقلت لنا ماضي البطلة رُفقة أسرتها الصغيرة المكونة من الوالدين وأخيها أمين، وإذا أردنا الاستفسار عن السبب الذي جعل المؤلفة تدخل حياة إلى السرد، فإننا سنقول إن سرد حياة لتفاصيل حياتها الأسرية والعلمية والعاطفية من منظورها الخاص كان مهما جدا، لمعرفة موقفها من ميثاق المصالحة الوطنية الذي جاء به الرئيس عبد العزيز بوتفليقة*، ذلك أن حياة فقدت أباها أمين إثر انفجار حافلة مفخخة أودت بحياته، ما جرّ عائلتها إلى معاشة ألم الفراق، فسقط الأب فجأة مدمنا للخمرة، بينما ترجمت هذه الطفلة البريئة خوفا من الموت والاعتصاب.

ونعتقد أن الأمر ما كان ليستقيم لو قام بسرد أحداث الرواية أحد غير حياة، لأننا حينها ما كنا لنعرف حالتها النفسية المضطربة، ولا ألمها الشديد وحيرتها التي لازمتها بعد معرفتها أن الرجل الذي تسبب في مقتل أخيها أمين كان حبيبها سمير. وهكذا تصل الحكاية إلى ذروتها، لتقع حياة في حيرة من أمرها، هل يمكنها مسامحة حبيبها بناء على ميثاق المصالحة الوطنية؟، هل ستحقد عليه حتى بعد أن عرفت ظروفه الصعبة التي ساقته إلى يد الجماعات الإرهابية؟.

لقد كان التناوب على السرد إذن تقنية أرادت المؤلفة من خلالها أن تخفف عن حياة عبء السرد نظرا لسنّها الذي لا يسمح لها بالتعقيب على الأحداث الكبرى، فضلا على أنها تقنية مكنتها من التحفظ إزاء موضوع الحب الذي جمع البطلين، تاركة للسارد فرصة التحدث عنها بصيغة مواربة، إن الرؤية من خلف كانت وسيلة للابتعاد عن تفاصيل العلاقة الحميمة التي جمعت سمير بحياة، لأن الهدف منها كان إظهار موقفها إزاء قضية المصالحة.

إن الكاتبة باعتبارها أنثى، كانت تنقل تلك القضايا التي تخصها بالدرجة الأولى عن طريق التقنيات السردية التي تساعدها على القول، دون أن يتجلى صوتها، فهي تحب ارتداء الأقنعة، لتوهم الآخرين أنها أكثر من واحد، أو أنها ليست أحدا في ذلك الكون الحكائي، حيث « الواقعي والخيالي وجهها، مادة واحدة، يلتحمان ويتبادلان المواقع، من دون أن يلغي

أحدهما الآخر، ومن ثم يندفعان إلى موقد اللغة ليتعالى تداخلهما، والتباسهما على صعيد تعقيد اللغة في مجرياتها النصية¹. إن حياة بعد أن أضحت تملك زمام السرد، أظهرت توجسا وتخوفا من التعري أمام الآخر، ومن البوح أمامه، فنقول: «أين اكتب أيامي؟، أين أنشرنى؟، وأتفرج على خرابي؟، أين أتعري للمرأة؟، لم تكن هي الأخرى يوما صديقتي، لم أستطع أبدا إقامة علاقة طبيعية معها»². من يقرأ هذا المقطع، يوقن أن الطريق الذي تسلكه المرأة لكشف الحقيقة والمستور محفوف بالخطر، فهي تخاف البوح، لذلك بقيت ترزخ تحت الصمت حتى نهاية الرواية، لا هي اعترفت بحبها لسمير ولا هي سامحته، ولا تمكنت من مصالحة عائلتها.

من أبرز الموضوعات التي طرحتها الكاتبة في نصها، قضية اللامساواة بين الجنسين، ويحدث ذلك بالرغم من أن الإسلام أقرّ لكل منهما حقوقا وواجبات، ويتجلى ذلك حين نلاحظ شدة حزن عائلة حياة على ولدها الذي قتل على يد الإرهاب، وهو نفس المصير الذي طال أولاد كثر في تلك الفترة الدامية، لكن انكسارهم لم يكن مبررا إلا إذا كان الأمر متعلقا بالحزن على الذكر، وهو أمر لم تعلن عنه البطلة مباشرة، لكننا فهمناه من سياق الكلام، تقول: «أنت لا تعرف يا أخي ما فعل بنا رحيلك، لا تعرف ما حل بعائلتك الصغيرة، كيف تغير جوّها وأصبح هواؤها ثقيلًا خانقا عندما مت»³، كان المفروض على الوالدين بعد مصابهما في أمين، أن يوليا اهتماما أكثر لطفلتها الوحيدة، بدل أن يتصلا من كل المسؤوليات الملقاة على عاتقهما، فتركاهما تحس أنها غير مرغوب فيها مما اضطرها إلى الترجل.

1 - محمد صابر عبيد، ما بعد السرد، بحث في تقنية الحكاية الجديدة، مجلة ثقافات البحرين ع12/11، 2004 ص 86 عن حميد عبد الوهاب البدراني، الشخصية الإشكالية مقارنة سوسيوثقافية في خطاب أحلام مستغانمي، ط1، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، الأردن، 2014 ص90.

2 - أسفل الحب، ص 12.

3 - أسفل الحب، ص 43.

تُقدم رواية "نعم الشاذ" الأحداث، فتؤنث السارد لا احتفاء بأنوثتها ولا امتثالاً للسائد الكتابي، وإنما لغاية أخرى، لعل الظن ينزاح حول علاقتها بالعالم الخارجي وبحركاتها ضمنه، تقول: «يوم آخر لمشوار طويل يلتحم في حلقات مفرغة، ودوائر جيدة التماسك، العم أحمد أمام محل حلاقته، يرش المدخل بالماء والعم الطاهر في محل جزرته يعلق الذبائح، وكل واحد، يربط أمام مكان رزقه، يبتغي فضلا من الله ورضوانا والناس يغدون ويجيئون»¹. من الواضح أن الأنثى تجول في تفاصيل عالمها الحكائي بكل حرية، تنظر إلى الذكور وتراقبهم فرحة بهذا المنجز الذي قد لا يتسنى لها في الواقع.

إن السارد الذي فوضت له الكاتبة مهمة الحكي، يستحيل إلى شخصية مركزية في القصة، ممثلا في شخصية البطلة التي كانت طالبة بمعهد الفنون الجميلة، وفي ذلك تقول: «مضى على التحاقني بالمعهد شهر، ومع أن عددنا قليل في الفصل، فإني لم أتخذ لنفسني صديقة، رغم أن كل من هم حولي هنا يكونون لي الاحترام، حتى مديرة المعهد نفسها لطالما أظرت موهبتي وخصتني بثناء فريد وأساتذتي أيضا مُمتازون، لطفاء كلهم يجمعون على هدوئي وتفوقي»²، والبطلة بعد أن تمدنا بتفاصيل الفضاء المكاني الذي تدرس فيه، تمر إلى مدح ذاتها الأنثوية بسبب براعتها الفنية التي تستحق الإطراء من الأساتذة، ما يزيد من شرعية تواجدها خارج أسوار سجنها البيتي.

بعد الذي سقناه، يبدو واضحا قوة حضور السارد في الرواية النسوية الجزائرية والموقع الذي منحه إياه الكاتبة، متجاوزة بذلك مواقفها المخجلة السابقة لتخوض حربا ضد القيود الذكورية بلسانها وقلمها. لا تبتعد أحداث "مفترق العصور"، عن لسان البطلة نفسها التي قصت كل فصول حياتها، منذ أن كانت طفلة تعيش رفقة عائلتها في كوخ منعزل، مرورا بتشردها، ثم التحاقها بدار الأيتام وصولا إلى عملها كرئيسة لجمعية ثقافية، ثم تعرّفها على أبطال الرواية وانتهاء بعودة ظهور أفراد أسرتها فردا فردا، ولا ضير من إيراد هذا

1 - النغم الشارد، ص 12.

2 - النغم الشارد، ص 11.

المثال الذي تخبرنا فيه الساردة عن موت أخيها مختار، تقول: «فجأة ارتفع الصراخ وانفجر المكان، لقد وصل الجثمان من المستشفى، وإلى اللحظة لم أكن أعرف الميت، وقفت بين مجموعهم أتقدم، أتأخر، أدخل القاعة الكبيرة حيث تجلس النساء... كُشف أخيراً عن وجهه بحركة بسيطة برزت ملامح أخي والغرز تنسج بشرته»¹.

إن المدقق في هذا المثال، يلاحظ أن البطلة تعمّدت أن تظهر عدم معرفتها بما يجري من أحداث في ذلك المنزل، لتجعلنا نعيش المفاجأة معها، لحظة اكتشافها وهي أن الميت كان أختها مختار، فهي لم تتوقع إطلاقاً أنه صاحب النعش، وهنا بالذات تتجلى تقنية الرؤية مع حيث تتساوى رؤية البطلة مع السارد، وما يميز حكيها في سردها للأحداث، أنها كانت تثير في نفسية القارئ زخماً من العواطف والأحاسيس، تجعله يتعاطف مع الحدث ثم تقلب المشاهد رأساً على عقب، كي تحمله على التفاعل معها. وللإشارة فإنّ التلاعب بالأحداث لمفاجأة القارئ كانت أهم تقنية توسلت بها "عبير شهرزاد"، فنحن لم نكن نتوقع إطلاقاً أن هذه المرأة التي تعمل رئيسة جمعية وكاتبة صحفية ومسرحية، هي نفسها اليتيمة التي قضت سنوات عمرها بدار الأيتام، وأن تلك الفتاة التي عانت من يتمها ستلتقي جميع كل أفراد أسرته مجدداً.

تدخل سامية الغيبوية من هول صدمتها بوفاة والدتها، لكن الحكيم استمر بلسانها مستعينة بمركزات حليمية عملت على استدعاء تفاصيل جرت في حياة الماضية، عبر أجواء يلتحم فيها الحلم بالصحو، كما هو الحال في قولها: «ماذا يجري، أي عالم هذا الذي أتاني أو أتيه، لم تبد لي الحياة منخقة فيه، يغطيها الضباب، يغشيها الرماد، تتمنم من حولي طوحة حرب يتوسعها كوخ قصديري، وأعشاب تتضارب عند المدخل»²، وبهذا تستنبت الكاتبة تقنية فعالة تساهم في اغناء السرد بتفاصيل عن الشخصيات من دون بعث الملل في نفسية القارئ.

1 - مفترق العصور، ص 370.

2 - مفترق العصور، ص 202.

الملاحظ في رواية "مفرق العصور" أن الكاتبة افتتحت أحداث روايتها بمشهد نقل البطلة الملقاة على الأرض إلى المستشفى من طرف مختار الذي راح ينتظرها: « وحيدا، يَخْتلي بجوف ذلك البهو الطويل الأخرس يضم وجهه إلى كفيه وصدرة إلى ساقيه، تخنق بحة صوته آهات متفرقة وتطلق لعنة خوفه دُموعا محترقة »¹. وقد ورد هذا المشهد على لسان سارد عليم لم يلبث أن اختفي نهائيا، بعد أن استلم مختار مهمة سرد أحداث الرواية المدونة في رسائل كتبتها سامية. وهذا يعني أن سامية كانت المُبئِر الأساسي في الرواية، لقد نقلت جل أحداثها من منظورها الخاص، ومن ثم فإن درجة علمنا بأفكار الشخصيات يتوقف على ما تأتي به هي بنفسها، وهكذا حافظت على قدرتها التامة في التدخل في السرد، لتظل رقيقة على ما يحدث، مؤكدة كون المرأة عنصرا مشاركا في الحياة الثقافية، وفعالا في السرد.

تبقى تقنية "الرؤية مع" أهم ما بنت عليه "ربيعة مراح" قصتها، وقد توسلت في ذلك ضمير المتكلم أنا إلى حد بعيد، ومن ذلك قولها: « إن الوقت الذي أمضيه في خلق أوجه، ومناظر وأشياء أخرى على لوحاتي رائع حقا، ولكن الريشة، لا ينبغي أبدا أن تحتل قلبي وعقلي، بل يجب بأن أتلفت إلى ما هو أهم، الشيء الذي يمكن أن يغير مجرى حياتي مطلقا »²، فالرؤية المصاحبة هنا ارتبطت ارتباطا وثيقا بالشخصية الرئيسية التي تضطلع بدور السارد والبطل معا، من خلالها تحملنا معها لتعرفنا على حياتها وآلامها وتساؤلاتها عن أصلها وعائلتها فتقول: « أُمي ترى كيف هي؟ وأين هي؟ وما اسمها؟، وماذا تعمل في الحياة، وكيف تعيش؟ هل لها أسرة زوج وأبناء؟... لكن لمَ لا أسأل العجوز أليس من حقي أن أعرف؟ »³.

بهذا النموذج نتعرف فيه على العلاقات التي تنشأ بين الشخصيات من خلال منظور

1 - مفترق العصور، ص 11.

2 - النغم الشارد، ص 10.

3 - النغم الشارد، ص 15.

البطلة، فهي التي تتكفل بنفسها بإعطائها صورة عنها كعلاقتها بأكرم مثلا، وفيه تحكي: « أشركته في كل شيء يَخْصني، حتى القصص التي كنت أطلعها، لا أكاد أفرغ من إحداها على عجل حتى أُعطيها له، وخصوصا إذا كانت تروي أحداث قصة حب »¹.

والمثير في هذه الرواية أن البطلة تتجاوز معرفتها حدود ما تقدمه الشخصية، حيث نلمس معرفة خفية في طيات الخطاب بما يدور في خلد باقي الشخصيات، مثلا تقول: « لعل العجوز لاحظت تغير حركاتي وسكناتي... فاستقبلت كل ذلك بقناعة ورضي، لعل مبعثها رغبتها الحارة في أن أحرر نفسي من الشعور بأنني لست ككل الناس »². ومعرفة مشاعر الشخصيات لن يتأتى إلا للسارد العليم الذي يمكنه في هذه الحالة أن ينقل مشاعر الرضى والقبول التي تجتاح نفسية العجوز، وهنا نتذكر ما قاله "جنيت" بأن السارد يعرف أكثر من الشخصية حتى وإن كان هو الشخصية بحد ذاتها، إذ سهّل على البطلة معرفة ما كانت ترغب وفاء بقوله: « قالت وفاء، وهي تقترب مني، كل ذلك لا أهمية له مقارنة مع ما سأقوله لك الآن، اعتراتي فضول عفيف، جهدت لكبته وحزرت الأمر قبل أن تكشفه »³، فتوقع البطلة ما سيصدر من حديث عن صديقتها، يُجاوز حدود الشخصية البطلة ليُصبح من معرفة السارد لخفايا السرد..

"مليكة مقدم" هي الأخرى تستعين بتقنية الساردة الأنثى لتعلن عن وجودها في السرد، وهذه التقنية جعلت منها مركزا مهما في السرد، استغلته لتعلن عن جرأتها في تناول التابو والجنس بتداعياته، لقد جعلتنا نعيش مراهقتها مع جميل وغرامياتها في الجامعة، مُتحدية القيم المحافظة التي يتمسك بها مجتمعها. ويمكن أن نمثل لهذا بقولها: « إنّي أجاهر بغرامياتي المتعاقبة التي كان بعضها كافرا، فهي تجسد حرية وجودي في هذا العالم، لقد كانت انفصالاتي استمرارا للغربة نفسها، فالرحيل والانفصال بالنسبة إليّ استمرار التوق إلى حب

1 - النغم الشارد، ص 34.

2 - النغم الشارد، ص 22.

3 - النغم الشارد، ص 20.

مهمل، منهك أو مشوه، إنه رفضٌ للقمع والضحالة والقناعة»¹. يميل المقطع إلى كشف ما يضح به الجسد من رغبات، فراح ينشد اللذة بعدما تملكه جنون الرغبة.

تقوم "مليكَة مقدم" بتحويل موقعها السردِي في تعرية فاضحة للعلاقات الجنسية في مجتمع منغلِق ومتخلف من وجهة نظرِها. بهذا الخطاب المكشوف تُجَاهر بكل رغباتها، ذلك أن أفضل وسيلة لمواجهة استبداد السلطة الذكورية على حد زعمها هي الكتابة والقص، تقول: «أفضل مواصلة التحدي لهم بالكتابة عن الرجال الذين عشقتهم ملء حريتي رغم الجميع»². إن الكتابة عندها تعني المجاهرة والتصريح، وذلك يكون عبر ضمير الأنا فقط الذي يكشف عن وجودها الأنثوي في السرد، فيمنحها فرصة الحكي وبالقص دون أن تتوارى.

يتجلى نزوع البطلة إلى التحرر في رفضها الامتثال للعادات والسلطة الأبوية، تقول بهذا الصدد: «يُباغتني أخوض نقاشا في باحة المدرسة، أو في مدخلها، وفي كل مرة سوف يُهددني باحتجاري في الدار»³. لقد سعت إلى التحرر من رواسب الفكر التراثي والسجن الأبوي الذي ظل يُراقبها، خوفا من انخراطها مع الآخر/ الرجل/ المجتمع، في ظل هذه الرؤية قصّت مليكة مغامراتها التي خاضتها في سبيل انتزاع الحرية من بين فكّي الأب، وعن مواجهاتها المستمرة له بالكلام والأفعال.

ولأن الأعراف والتقاليد تتيح للرجل ما لا تتيحه للأنثى، فإن أي تمرد أو كشف للتأبؤ من قبلها يعد جريمة لا تُغتفر، لأجل ذلك تحديدا كتبت مليكة وبكل جرأة مُتحدية هذه الممارسات الاجتماعية المضطهدة لها، فنقول: «أناوب في المستشفى بالأسود، أتخذ عشاقا

1 - رجالي، ص 21/20.

2 - رجالي، ص 22.

3 - رجالي، ص 38.

لليلة واحدة، أرفض أن أقابلهم ثانية»¹. لقد تمكنت من جعل ذاتها متحررة قادرة على تحدي البنيات الاجتماعية التقليدية ومقاومة آلية السلطة.

لم تكف مليكة بهذا القدر من المجاهرة بغرامياتها، بل راحت تتعري أمام القارئ مجردة نفسها من كل القيم والأعراف، فحككت عن جان لوي وعن زواجها به، عن جان كلود، وعن أصدقائها جان وفانيت، وغيرهم، حككت عن أختها نعيمة وأخيها الطيب، تقول: «في أمستردام وجد لنفسه مدينة أثيرة مارس فيها كل الأعمال البسيطة لكسب رزقه، وتعلم الهولندية، وياشر الدراسة ونشط لحساب منظمة العفو الدولية، وأخيرا نال جائزة في العلوم الاجتماعية، وانخرط في قضايا التهميش الاجتماعي وتزوج بهولندية»²، لتنتهي سردها بوقفات وصفية حول مرضى الكلى.

إن الساردة الأنثى تعلن انتصابها في السرد ضد أي تجاهل للأنثى، فهي تحمي وجودها في العالم المتخيل، وتطرح قضاياها أمام الآخر الذي يضطر إلى الإنصات إليها، فيحفظ كينونتها في صراع الوجود بينهما، ويبقى "مصطفى سلوى" محقا حين قال: «إن الكتابة بضمير المؤنث كشف جديد في مجال الخلق الأدبي، تكتب المرأة عن ذاتها وعن المرأة في أحزانها وآمالها ليس هو ما ننتظره حين يتولى الرجل هذا الفعل..فقد بتنا نقرأ كتابة ذات خصوصيات لا يمكن أن نعثر عليها في الكتابة بصيغة المذكر»³، فالمؤلفة تقتحم النص المشوب بالصراع، كي يستنبت موقعا يحميها من سطوة الآخر، مستعينة في ذلك بشتى الأسلحة الفنية، كي تقاوم الألغام التي تفرشها اللغة أمامها والتي انتقلت من الواقع إلى المتخيل.

2 – تقنية الرجل السارد:

-
- 1 - رجالي، ص76.
 - 2 - رجالي، ص164.
 - 3 - مصطفى سلوى، صحوة الفراشات "قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر، ص38.

اللافت للنظر في رواية "عابر سرير" هو أن الكاتبة اختارت أن تتحدث بصوت رجل وجعلت له الهيمنة على الكلام من أول الرواية إلى آخرها، مُعتمدة عليه في نقل جزئيات القصة، التي بدأت إثر حصوله على جائزة فيزا للصور لطفل نجا من القتل الذي استهدف قريته. يقول في ذلك « كان الجميع مُنشغلين عنه بَدفن الموتى، خَمس وأربعون جثة، تجاوز عددها ما يمكن لمقبرة أن تسع من أموات، فاستنجدوا بمقبرة القرية المجاورة »¹.

ولم يكن البطل ليخوض في السرد دون تحديد وجهة نظره من الأحداث، لذلك كان سفره إلى باريس لاستلام مال الجائزة، سبباً في ظهور أبطال الرواية، واحداً تلو الآخر، بدءاً بفرانسواز التي قابلها في معرض الرسم، ثم مراد الذي وصفه بقوله: « كان مراد مثقفاً معروفاً في قسنطينة باتجاهاته اليسارية وتصريحاته النارية ضد المجرمين، كاد أن يفقد رأسه في ميته ملفقة، وبدلاً أن يسكته الخوف، تدفقت حمم غضبه على صفحات الجرائد، فاضحاً ممارسات سي الجنرال الذي كان بنجومه الكثيرة يصنع الصفاء والأعاصير في سماء قسنطينة »².

وعلى هذا الأساس، رصد خالد بن طوبال كل الأوضاع التي عايشتها شخصيات الرواية، كحال زيان القابع بالمستشفى، وقُدوم حياة إلى باريس للقاء أخيها ناصر، ثم وفاة زيان، إلى جانب الوقوف على الأحداث التي طالت الجزائر في التسعينات، فقد كان أكثر الشخصيات إشارة إليها مصورا الغارات التي كان المجرمون يشنونها ضد أهالي القرى النائية، وملاحقاتهم للمثقفين والصحفيين الذين وجدوا في ديار الغربية ملاذاً من القتل مثل ناصر ومراد وغيرهم.

لكن البطل لم يكن ليمنع باقي الشخصيات من التدخل في السرد لإيراد بعض التفاصيل عن حياتهم الشخصية، مما عمل على إثراء الرواية، ورغم ذلك تبقى الرؤية في نطاق التساوي بين السارد والبطل في المعرفة، ذلك أن خالداً كان يُظهر معرفته بتلك

1 - عابر سرير، ص31.

2 - عابر سرير، ص68/67.

الأحداث التي تُقدمها باقي الشخصيات، ولنا ما يؤكد قولنا: « قلت وأنا أقاطعها حتى لا أبدو أقل معرفة منها بتاريخها.. كان البوليس يستوقف الواحد منهم سائلاً: مُحمد أتعرف السباحة. وغالباً ما كان يجيب المسكين لا، كما لو كان يدفع عنه شبهة¹. وهذا التدخل من السارد البطل كان في حوار جمعه مع فرانسواز حول المظاهرات التي عرفتها باريس في 17 أكتوبر 1961.

لقد جعلت "أحلام مستغانمي" الشخصية النسائية حياة تتوارى، فتحدثت على لسان خالد الذي استتطقته نيابة عنها، وبلغت من الإتقان درجة أن القارئ لا يكاد يُميز بين لغته هو كرجل وبين صوتها هي ككاتبة، لهذا نتساءل: لم قامت الكاتبة بتجنيس السارد؟، وما الذي تهدف إليه الكاتبة من وراء ذلك؟. قد يبدو هذا التساؤل أكبر مما تحتمله الرواية؛ لأن ما تحمله من جدل، يتجه بنا إلى القول إن الكاتبة/ المرأة تلجأ إلى تقنية السارد/ الرجل، لتكتب بإيقاع ذكوري استجابة لسلطان الرقيب الذكوري وشهره، وهي بهذا تتكئ على خطاب الرجل ومفرداته، وكأنها تُمارس لعبة التخفي وراء القناع الذكوري لأبعاد مُعيّنة، فما هي؟ .

إن اعتماد الكاتبة على تقنية السارد الرجل، يحملنا على الاعتقاد بأنها تُمارس لعبة التخفي وراء القناع الذكوري، للبوّح ببعض المواضيع الحساسة في عمقنا الثقافي، والتي تعجز عن قولها كامرأة، فهي مُحاطة بالرقابة والمحظورات الاجتماعية، التي تُجبرها على الإذعان للصمت وعدم التصريح برغبتها في تحقيق الإشباع الجنسي الذي تفتقده. يظهر ذلك في قول مراد: « هو الغشاء الذي تقبع خلفه كل أنوثة مغلولة بقيد الانتظار، ما هو مشروع منك ليس سوى تلك الدعوة الأبدية للولوج، أما بعضه المغلق، فذلك هو التمتع الصارخ للإغواء، لذا لم اعرف للنساء باباً عصياً على الانفتاح، إنها قضية وقت يتوأسى بالصبر². فلو أن هذا التصريح ورد على لسان حياة، لفسر الأمر مباشرة أن المرأة لا هم لها سوى اللذة والجسد، وأنها تبحث عن مبررات لتتقمم الجنس في حياتها اليومية وفي خطابها، وهذا

1 - عابر سرير، ص 59.

2 - عابر سرير، ص 73.

نتيجة طبيعة المجتمع الذي تعيش فيه والذي تحوّل إلى نسق ذكوري، همّ الأساس التتقيب عن جسدها في كتاباتها، مجتمع لا يثق في ما تكتبه، معتقداً أنه يدخل ضمن حياتها كامراً، لكن التحليل الجنسي قدمه مراد، لذلك فإن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد فعل يُقحم الجنس في كل شيء، فكونه رجلاً كان يكفي ليعذره خالد المتحدث باسم المجتمع الذكوري.

وإن صح أن "أحلام مستغانمي" تستعين بالرجل لتبوح بما لا يمكنه قوله بلسانها هي، فإننا نكون قد دَعَمنا مقولة "عبد الله الغدامي" التي يُؤكد فيها أن مستغانمي «وجدت أن التحدث بلسان الرجل يُسهّل عليه الكتابة، ويُساعد على السرد ويجعلها تقول ما تعجز عن قوله كأنثى»¹؛ أي أن استعمال لغة الذكر مكنها من امتلاك حرية التعبير عما تريده، وساعدها على الغوص في سيكولوجيا الذات النسوية بشكل أكثر دقة مما لو كانت قد استعملت لغتها الأنثوية.

ولعل هذا هو السبب الذي دفع "يسرى مقدم" لأن تؤكد أن الكتابة النسوية إذا كتبت بلغة ذكورية ستكون خاضعة لتبعية ذكورية كاملة، وتبعاً لذلك «فمصطلح الكتابة المسترجلة دقيق طبعاً،(..) لأن المرأة قلّدت الرجل كيف يكتب ونظرت إلى نفسها كما ينظر إليها الرجل، لذا فهي نموذج للمرأة التي تقف ضد أنوثتها في خطابها»²، أن تتقمص المرأة لغة الخطاب الذكوري يجعلها تعيد كلام الرجل دون أن تدرك أن تتواطأ معه ضد أنوثتها، متورطة فيما يسمى بالكتابة المأزق. لكن استعانتها بالقناع الذكوري، كان سبباً للفرار من الجو المشحون بالموت، والمُتربص بها كأنثى في العالم الحكائي، حيث صوت الرصاص، والقتل، والذبح، والاعتصاب، وهي كلها أسلحة الذكورة تترصدها بمجرد أن تقف عند عتبة باب اللغة.

كي تنتصر المرأة توسلت الكاتبة تقنية الرجل السارد حتى تتجو من سهامه، إنها تعي أن خلخلة الاحتكار اللغوي لن يتأتى بالبقاء خارج اللغة، إذ عليها أن تدخل إلى اللغة،

1- عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص 49.

2- يسرى مقدم، مؤنث الرواية، ص 19.

فاستعانت بما يُوفره لها الرجل من عنف وفحولة لمواجهة أسلحة ملغمة تحت الكلمات. وفي عمليات القتل والإحياء تَقْبَع أحلام حائرة، لأنها بعد أن قتلت بطلها في رواية عاد الرجل ليقتلها في كتاب، معترفة أن بعض الروائيين « يموتون على أيدي أبطالهم، هم ما توقعوا قدرة كائن حبري على القتل »¹، بهذا تتحدى "أحلام مستغانمي" القمع اللغوي كي تخلص الذات الأنثوية من الموت والتهميش.

توسلت رواية "بحر الصمت"، بدورها قناع الذكورة حتى تتجو من الموت، فكتبت بقلم سي السعيد أحداث القصة، إن هذا القناع السردى مكنها من قص حياة رجل قضى حياته في قرية برانس القريبة من مدينة وهران، يقول: « كنت رجلا ولم أتجاوز بعد العاشرة من العمر، كنت أتلقى تعليما أراده والدي كي أرجع إليه طبيبا يتباهى به أمام الناس، كنت طفلا أيامها، أعود إلى القرية في العطل لأمشي في أزقتها الضيقة...»²، بهذه العبارات حكى سي السعيد فشله الدراسي، لينتقل إلى الحديث عن التحول الذي طال قريته بعد مجيء عمر الذي رغب في استدرجه إلى الثورة، يقول في هذا السياق: « جاء عمر مقتحما زمني الرتيب، دونما اعتذار مسبق على كل الانكسارات التي جاء ينشرها في حياتي، لم أفهم أبدا لماذا اختارني أنا بالذات؟ أنا دون سائر الناس؟ أترأه القدر الذي رماه في طريقي، القدر الذي اختاره ليكون سجنى، ونهايتي »³.

ويبقى حديث سي السعيد عن عمر مجرد رؤية أولية في المشهد السردى، ولا بد بعد ذلك أن يتم اللقاء الذي جمعه بأخته، والتي ستصبح أهم امرأة في حياته، يقول: « هل أعترف أنني ولدت يومها؟ فجأة صار تاريخي مرادفا لك، كان السي السعيد مجرد ذكرى، رجل عاش ومات وانبعث ثانية، نقيًا، طاهرًا من الخطايا »⁴، إذ يقع في حبها وينضم إلى الجهاد ضد المستعمر، هناك يتعرف على الرشيد، يقول في وصفه: « كنت أراه رجلا مختلفا عن كل

1 - عابر سرير، ص 188.

2 - بحر الصمت، ص 9.

3 - بحر الصمت، ص 25.

4 - بحر الصمت، ص 40.

الرجال الآخرين الذين قابلتهم، إنسانيا ويتوق إلى حبيبة تنتظره، كان يبدو لي صمته وحزنه وفرحه أشبه بحكاية حميمية منبعثة من خيال غص¹، وكم كانت دهشته كبيرة حين اكتشف أن الرشيد كان يحب المرأة نفسها التي يحبها.

واصل سي السعيد حكيه، فتحدّث عن مقتل الرشيد على يد الاستعمار، وعن رحلته إلى العاصمة للقاء جميلة، حكى عن اللقاء، وعن زواجه من جميلة، ثم موتها، وهكذا كان الشخصية الوحيدة التي يتحكم منظورها في النص، تاركاً بقية الشخصيات تهيم في الصمت، بينما يسوق شذرات عنها لحد فقدت فيه كل عناصر الفعل والوجود والقول.

كان اعتقادنا يقودنا إلى القول، إن ياسمينة توّسّلت لغة الرجل كي تبوح بمواجهها الأنثوية، غير أننا أحسنا أنها مشدودة برقابة ذاتية تمنعها من التعبير والبوح بمكبوت النص، لأكتشف أننا أمام حيلة من حيل الكاتبة، لأن التقنية كانت وسيلة للصمت أكثر مما هي وسيلة للروح، والذي يتحول إلى توجع كتابي لا يرتقي إلى البوح الشفهي المعلن. وينطبق ذلك على السارد/ الرجل نفسه باعتباره الممثل للذات المبدعة بوعياها الإيديولوجي، تقول: «يطاردني الصمت والعمر يترنح قبّالتي، يصيح في داخلي، قل الحقيقة يا سي السعيد، ودع القناع يسقط»²، وبالرغم من هذه المؤهلات اللغوية والاجتماعية التي يمتلكها، نجد أن الكاتبة جعلته يلزم الحياد في مواقع كثيرة ونادرا ما كان يصرح بمكنوناته.

اتخذت الكاتبة من تقنية السارد الرجل وسيلة للصمت وقناعا له، ومردّ ذلك إلى أن الكاتبة، حاولت التأكيد أنّ هناك وضعا يتساوى فيه الرجل والمرأة، عندما يتعلق الأمر بمناقشة أوضاع الجزائر الأمنية قبل وبعد الاستقلال، وأزماته السياسية التي كانت تفرض الصمت على نطق الكلمات، وثانيها أن الكاتبة كانت تهرب من الاستحقاقات الذاتية، لتؤكد التأثير الصارم للتقاليد في المجتمع الجزائري، وافتقاد أبنائه الحوار بكل أشكاله، «معتبرة أن

1 - بحر الصمت، ص75.

2- بحر الصمت، ص7.

حرية الوطن أقرب إلى الإنسان من حرية الجسد، وليست من النوع الذي يصدق أن حرية الجسد مدخل لحرية الوطن»¹.

وبما أن القناع يتعمد لفت الانتباه دائماً إلى القيمة الخاصة التي تنطوي عليها المنطقة المقنعة، فيحوّل الكلمات إلى درجة أخرى من درجات البوح، فإنه يمكننا الانطلاق من وضعية أخرى، ألا وهي أن الكاتبة بنزوعها إلى تقنية الصمت من حيث هي قناع لغوي، تمارس إقصاء لخطاب الرجل في المتخيل، بعد أن عجزت عن تحقيق الإقصاء أو استرداد حقها في المماثلة لخطاب الرجل في الواقع. ولأن الكاتبة تعي وجود قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة، وهو اللفظ الذي ينبني عليه الوجود الكتابي، ويدع للمرأة المعنى الخاضع والموجه بوساطة اللفظ، فإنها قامت بنفي الآخر_ كما سبق أن نفاها هو_، لتظهر الأنا الساردة خائبة عاطفياً وسياسياً،

إن حالة الاغتراب تصل عندها إلى درجة قصوى، حين تتخذ من الصمت وسيلة للتخلص من سجن اللغة، وكأنها بذلك أرادت أن توهمنا بأن «القهر الذي تعانيه المرأة هو قضية لغوية في جوهرها، ليس لأن آدم علّم الأسماء كلها ومنح اللغة، في حين احتمت حواء بالصمت، فصار لعنتها الكبرى»²، ولا لكون النساء «حرمن من استعمال كامل المصادر اللغوية وأرغمن على الصمت أو على التلطف أو الإطناب في التعبير»³، كما يرى البعض، بل لأن تشكيل الذات يبدأ من الأعراف التي تحميها اللغة كمعادل للواقع الذكوري الذي يتحكم بكل شيء بما في ذلك المرأة، ويعني هذا أن الإبداع هو الآخر سلطان أبوي لا يقل قهراً عن السلطة البطيريركية.

1 - حوار مع الروائية ياسمينه صالح الموضوع الثقافي عن <http://www.diwanalarab.com>

2 - محمد لطفي اليوسفي، جماليات الصورة في الإبداع النسائي العربي (المرأة الفردوس)، منشورات سوسة الدولي 2003، ص 6.

3 - نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، دار النشر الغربية، 1980، ص 227.

وإذا كانت "ياسمينة صالح" تُلَوِّذُ بالصمت الذي يتحول إلى توجع كتابي لا يرتقي إلى البوح الشفهي المعن، فإنّ "أحلام مستغانمي" صَعَّدَتِ الموقف الراض إلى منطقة العلن، حين كتبت ضد إيديولوجيا السلطة الذكورية، وضد وعي ذكوري يستلهم منها إقصاء الأنوثة وتهميشها غير أن إقصاءها للرجل عن هيمنته تحت طائلة الدفاع عن حقوقها، هو إحلال لها في موقع الهيمنة والسيطرة، لأن السيطرة الذكورية موجودة، والصوت الأنثوي داخل النص لم يبرع مثل الرجل، وإنما برع في تقليده من خلال مخاطبته بلغته، وبهذا لا الذات المنفية المغيِّبة استعادت ماهيتها، ولا الصوت الأنثوي أطلق أبجديته، ولا اللغة أوجدت سماتها الأنثوية الخاصة في كتابة تملك قيمة إبداعية بحد ذاتها.

فالكاتبة تدخل إلى السرد مرتدية قناع الرجولة كي تعري هذا القناع، إذ يقال إن الثوب أكثر تعرية من العري الطبيعي، ولأن القناع يعتمد لفت الانتباه إلى القيمة الخاصة التي تنطوي عليها المنطقة المقنعة، فإن كلماته ستتحول إلى درجة أخرى من درجات البوح، ويصير السرد قناعاً لغويًا تحتال به المرأة على سلطة الفحل لتظهر غير جادة لحظة الجد.

3 - ظاهرة التخفي وراء تقنية الغائب:

ظاهرة التخفي وراء الغائب، تقنية أخرى من خصوصيات الكتابة بصيغة المؤنث التي تفرقها عما كتبه الرجل، هي تقنية تُمكن المرأة من التخلص من هيمنة الراوي الشخصية الذي يقص علينا قصته الخاصة مستخدماً ضمير المتكلم للمتحور على الذات، ومثل هذا الحضور الكاسح للبطل كان ظاهراً في رواية "النغم الشارد"، حيث تضطلع البطلة بمهمة سرد الأحداث، منذ البداية دون أن تجد أي داعٍ للتخلي عن موقعها في السرد تقول: «تغيرت حياتي على أكثر من صعيد، فطفقت أبحث عن طرق ومخارج تغير مزاجي، فلم أعد أحتمل من العجوز كلمة، وفي المعهد أصبحت أعصابي تثار لأتفه الأسباب، أما في الغرفة، فلم أعد أتصور وجودي فيها إلا كما يصور السجين سجنه»¹. هي بذلك امرأة تروي قصتها على لسان "البطلة" التي تمثل منظورها بدقة.

1 - النغم الشارد ، ص53.

وبما أن صيغة « ضمير المتكلم أنا تتمتع بمقدرة كبرى في إحداث التداخل بين السارد والمؤلف »¹، فإن الكاتبة تجنبا لهذا الالتباس تلجأ كي تمرر إيديولوجيتها إلى أصوات أخرى تبعتها عن دائرة الشبهة، فنقوم باستحضار شخصيات وتعطيهما حقها الإنساني في التعبير عن نفسها، على سبيل المثال نأخذ المقطع التالي: « انتفض سلفادور حينما سمع ذلك.. قال بانفعال شديد: أية لغة وأي دين، لا يجوز أن تتحدثي بما لم تحيطي به خبرا، يا آنستي كل ذلك افتراء لا أقبل منه حرفاً، اللُّغةُ تجيدينها وليس لديك أي مشكل في نطقها، وإذا أصرت على التمسك بالفكرة تعلمت أنا العربية لإرضائك، أمّا الدين، يا أحلام لم تعد مشكلته تطرح بتاتا لأنني أعلنت إسلامي بين يدي إمام مسجد صالح.. »².

لقد تجاوزت الرواية النسوية شكل الراوي الذي يصف ويعلق دون أن يشاركه في صوته أحد، لتستثمر تقنية تعدد الأصوات* « ذلك الإرث الفلسفي، والثقافي الإنساني الكبير في إطار علائق الأنا بالآخر وبالإنحياز إلى فكرة التعددية والانفتاح في مقابل الأحادية والإنغلاق »³، فتجعل المتحدث يدخل إلى السرد معلنا من البداية مسؤولية تلفظاته.

نلاحظ أن "عبير شهرزاد" في روايتها "مفترق العصور"، تستحضر أصواتا روائية مختلفة، تماشياً مع رغبتها تقاسمها الرؤى بين الشخصيات، فتضفي عليها من الأقوال ما يجعلها قريبة من طبيعتها، إنها تستعين بالحكم الفلسفية لتظهر أفكارها ومواقفها دون أن يكون

1 – عادل ضرغام، الكتابة النسوية وآليات التعذيب، الأحد تشرين الأول 26 2008 عن

www.youhiba.mktoob.com

2 – النغم الشارد ، ص103.

* أول من أشار إلى ظاهرة التعدد الصوتي، هو باختين Bakhtine في حواريته التي "أقرأها بين الأجناس الأدبية والنصوص كما أشارت إليه الباحثة البلغارية الأصل كريستينا في حديثها عن مجموعة العلاقات التي يقيمها النص مع النصوص الأخرى والتي يصير المتكلم فيها متعددا متجليا في التناس، ثم تطوره أوسوالد ديكرود Ducrot لاحقا بإشارته إلى تعدد الأصوات في العملية السردية عندما ميز بين المتحدث والمتكلم.

3 – صلاح صالح، سرد الآخر عبر اللغة السردية، 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء /المغرب، 2003. ص 68/69.

ذلك بشكل مباشر، مادامت عادية الأفكار تعود على أصحابها من الرواة والفلاسفة والحكماء، وهي حقاً تدهشنا بهذه التراكمات التي تصبغ متخيلها، نافيةً ما يزعمه البعض بأن رواية المرأة تستمد جماليتها من غنى العواطف وزخم الأحاسيس.

وهنا مكنن المواردية، فالكاتبة تستحضر من التاريخ ومن العلوم والآداب كل ما يخدم فكرتها، فتقلها على شكل قول يعكس وجهة نظرها دون أن يظهر بأسلوبها، مثلاً ما قاله الزعيم التاريخي مصالي الحاج: «إما إن تعيش حراً أو تموت، لا تعني أن تستسلم للموت في إضراب عن الطعام، لا إما إن تعيش حراً أو تموت، يعني أن تموت وسلاحك في يدك، إنه نداء للمعركة والتضحية»¹ وأيضاً «صمت الشعوب هو درس الملوك»² لميرابو. مثل هذه التمثيلات المعرفية تكشف لنا عن مرجعية الروائية الثقافية التي تطمح إلى خلق خطاب جديد قائم على المغايرة للخطابات السردية التقليدية، محققة قول باختين «لا خطاب خارج خطاب الآخر»³، فهي تعمل على استحضار خطاب المُمهمش ومنحه شرعية القول، إنها ترغّب في نقل جزئيات التاريخ بتفاصيلها بعيداً عن اجترار ما كتبه الرجل، كقضية الانشقاق بين المجاهدين وقضية الخونة، مع وصف حالة الشعب الجزائري بعد الاستقلال فاضحة سياسة حكاهم وتكاسل شعبه وتخاذل مثقفيه، لكنها تعي أيضاً أن أكثر مزلق السرد تكون مع تلك الصيغ المباشرة التي تمس الطابو الاجتماعي أو السياسي في بيئة محافظة.

لقد مالت الكاتبة نحو تعبيرات مستقاة من حقول معرفية، ليس لإعادة خلق نصها وفق منطق خاص بعيد عن ما أسماه الغدامي بتأنيث الذاكرة الثقافية، وإنما لتهميش رأي الآخر/ الرجل وتغييب قيمته لمصلحة التعددية، فهي تُخبرنا أنه «عندما لا يتزوج الرجل المرأة التي يُحب، يتزوج المرأة التي تُحبه... ليس كل الصامتين أناساً يخفون شيئاً»⁴، كل

1- مفترق العصور، ص 66.

2 - مفترق العصور، ص 308.

3 _Genette Gérard ,Palimpsests, La littérature au second degré, Ed. seuil, Paris1982, P7.

4 - مفترق العصور، ص 119/76.

ذلك لتعانق طبيعة النفس الإنسانية التي تدركها لكن تفضل أن تأتي بها على لسان غيرها ما يزيد من مصداقية حديثها.

إن القضية الوحيدة التي لم تشغل بال الكاتبة مطلقا هي العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة، والتي استبعدت تماما في الرواية رغم سيطرة مشاعر الحب عليها، فكمال كان مغرما بليلي ومختار بسامية، ولنا في الحب مشهد تعترف فيه سامية بحبها، تقول: «كنت تجبرني على البوح بما أشعر.. دفعتني دفعا إلى قول ما تريد، ومنحك ما تريد، ووعدك بما تريد.. مختار أنا أح..»¹. لقد أطبقته الكاتبة بالصمت المطلق، وحشرتها في نطاق العاطفة والعشق العذري، رغم أن الشخصيات كانت في عمر تتأجج فيه الغرائز، وفي فضاء باريبي يغري بممارسة شبقيتها.

إن النظر إلى موقع الراوي في رواية "أسفل الحب" يجعلنا نتبين وظيفته السردية المحضة التي لا تخرج عن نطاق تقديم تنقلات البطلة ووصف مشاعرها، وهي وظيفة «لا يمكن لأي سارد أن يحيد عنها دون أن يعقد في الوقت نفسه صفة السارد»²، هو إذن سارد لا ينتمي إلى الأحداث التي يرويها وليس شخصية من شخصياتها، ومع ذلك لا نستطيع تجاهل حضوره لأنه يعلم مطلق العلم ويعرف الحقيقة. بعدها يظهر "صوت البطلة" كي يقص حكايتها منذ صغرها إلى غاية بلوغها المرحلة الجامعية، وهذه الأحداث المروية توجد داخل هذه الحكاية، فهي «قصصية أو داخل القصة، وهو ما يسميه جنيت راو داخل الحكاية، لأنه ينتمي إلى الحكاية التي يرويها»³. وغالبا ما يكون صوتها مقترنا بالسرد الاسترجاعي الذي يسوق ماضيها الذي قضته رفقة جدتها وصديقتها سلمى ووظيفة هذا الاسترجاع طبعا تعبيرية وتوضيحية لأسباب القلق والاضطراب الذي تعانيه.

1 - رجالي، ص 40.

2 - جرار جنيت، خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزري وعمر الحلمي، ط2، الهيئة المصرية العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، 1997، ص 264 .

3 - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون لبنان، 2002، ص 154.

وهناك أصوات تُحضر على مستوى المقاطع الحوارية، لم تكن أطرافاً فاعلة في الأحداث لكنها كانت مشاركة فيها بصورة أو بأخرى¹، بعضها يحضر على أساس التداخي ويعطي زخماً معرفياً للنص، نذكر صوت خالد وأحمد وكمال، وقد جسدت هذه الأصوات في اختلاف نطقها وتعاييرها وجوهاً مختلفة للحقيقة تعدد بتعدد الزوايا المنظورية التي ساقوها في النص، فكل شخصية كانت تروي أحداثاً من الزاوية التي تراها، وقد عمل ذلك على التقليل من الأحادية والانغلاق. وبعضها الآخر كان حضوره ضرورياً لتكملة سرد الأحداث كصوت البطل سمير الذي يُقدم طبيعة عمله الإرهابي وانعكاساته على حياته، وتوظيفه في الرواية له مبرره لأن البطلة سعت إلى طرح إمكانية تجاوز الجزائر لمحتتها بالتسامح.

كانت البطلة في استحضارها لهذه الأصوات، تهرب من الإدلاء بصوتها تجاه الأحداث الدموية، وتترك الأمر لبقية الشخصيات المؤهلة لذلك، مثل والدها وعمّها مقران والإمام، وهذا يصعب الأمر أمام القارئ الذي يضطر إلى المشاركة في التفسيرات واختيار ما يوافق منظوره الخاص منها، وأمام هذا الوضع أضحت مهمة القارئ كما أكد فوكو «تتجاوز تلقيه للنص إلى شراكة لا يمكن الاستغناء عنها في اكتشاف شعرية الغياب في النص»². ولعل تطلع الكاتبة إلى الديمقراطية الفنية هو الذي جعلها تلجأ إلى تقنية تعدد الأصوات منتقدة بذلك الاستبداد الذكوري وسياسته القمعية ضد صوت المرأة في الخطاب، وهي بالتالي تحارب الصوت الواحد من خلال استحضار أصوات مختلفة أغلبها كان ممزوجاً بالحب وبالعاطفة تماثياً مع طبيعة الرواية التي يتخذ فيها الحب منحى أساسياً في تطوير الأحداث، ويمكننا أن نذكر صوت الشاب حسني والعنقا وبوجمعة العنقيس والحاج مريزق³، إلى جانب صوت ماجدة وكاظم الساهر وسليين ديون وماريا كرية.

1 – Gerard Génète , figures 111, p 225

2 – ميشال فوكو، حفریات المعرفة، ترجمة محمد سيّلا، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1984، ص 25.

3 – أسفل الحب، ص 62

ولم تعد الساردة إلى استحضار هذه الأصوات قصد التمييز والاستعراض الثقافي، بل لتُضفي جواً شاعرياً على النص، كي تُقلل من ظلامية الحزن الذي سيطر على سمائه نتيجة أزمة التسعينات، إضافة إلى وصف نفسية الشخصية وردود فعلها إزاء ما كانت تعرض له من مواقف.

إن نلاحظ هيمنة النموذج المتكلم أنا في رواية "بحر الصمت"، ممثلاً في شخصية البطل سي سعيد الذي كان صاحب الكلمة والأخيرة بدون منازع قائلاً: «أنا الرجل الذي انتظرك عمراً، ولما جئت صار عمري بداية الكلام، أنا الرجل الوهم الذي أصبح حقيقة»¹، كاشفاً بذلك عن السلطة التي يتمتع بها بامتلاكه زمام الحكيم وحرصه على الاحتفاظ بتدخله في الأحداث وحتى في عرض الأمكنة، لكن هذا لم يمنع الكاتبة من إيراد تقنية أخرى وردت على لسان الشخصية ذاتها ولكن بصيغة "ضمير الغائب" عندما يكون بصدد الحديث عن محبوبته واصفاً إياها: «هي الربيع الذي كان يسدل شعره الكستاني الناعم على كتفيه»²، حيث ظلت الأنثى بعيدة عن البؤرة المركزية في السرد، محتفظة فقط بنطاق يسمح لها بالتدخل من خلال صيغة الغائب التي يستخدمها البطل في الرواية.

ومهما يكن من أمر، فإن ما جاء على لسان خالد: «هي أشهى هكذا، كامرأة مولية ظهرها، تمنحك فرصة تصورها، تترك مشتعلًا بمسافة مستحيلها»³، يشير إلى أن ضمير الغائب مرهون بالشخصية البطلة حياة التي تجسد صورة الكاتبة: أي أن المؤلفة حرصت على وجود معادل لشخصيتها داخل العمل بطريقة مباشرة كي تحافظ على تدخلها في السرد من خلال العلامات الدالة عليها كمؤلفة، وتبرير ذلك بصيغة تعود على شخصية البطلة.

يتأكد لنا بعد ما سقناه، أن «صلة الرحم لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن وعنصر السيرة الذاتية سامي الحضور والغناء الوجداني الرومانتيكي دائم الدفق وبقعة الضوء

1 – بحر الصمت، ص 98.

2 – بحر الصمت، ص 41.

3 – عابر سرير، ص 4.

مركزة على شخصية الكاتبة البطلة»¹، لأن الأمر هنا قد يتعدى ذلك إلى محاولة التأكيد بأن الأنا لا تزال تبحث عن هويتها الأنثوية التي تمثل لها نوعاً من إثبات الذات. وهذا ما يُفسر محاولة الإبقاء على الأنا في الكتابة النسوية كرد فعل على التشكيك الدائم الذي أن يحيط بوجودها، والكتابة إذ تقاوم مقولة موت المؤلف لتعلن عن وجودها الحيوي في النص تراهن على رفض هذا الواقع المليء بالضغوط الاجتماعية التي تصل حد الإلغاء والقمع، من خلال إخراج الذات الأنثوية من عزلتها وتأكيد أهمية حضورها في الخطاب الأدبي، في مقابل هيمنة النظام الأبوي البطريكي الذي يرفع من إنتاج الذكر ويمجده.

لهذه الغاية، لجأت الكاتبة إلى تقنية **التخفي وراء الغائب**، ولا شك أن وراء هذا التخفي سبباً اجتماعياً تحاول الكاتبة أن تتجنب عائدة الأفعال إليها، ولا يمكن أن نفتتح بالدفاع عن هذا الموضوع النحوي والسردى بالقول: «إن الرواية النسوية قد استخدمت ضمير الغائب، وخلقت مسافتها بين الذات الراوية والذات المكتوبة لترهف وعينا بهما معا»²، ذلك أن استخدام الضمائر في السرد وثيق الصلة بالرؤية المقدمة في العمل القصصي.

ويمكننا تفسير ذلك بالقول، إن الكاتبة/ المرأة في نموذج **المتكلم أنا** تكون واقعة تحت وطأة الخشية من **البوح** وتحديد موقفها من الآخر/ الرجل، ومن ذاتها المنطوية على رغبة لا تُصرح بها، فهي المؤلفة وهي موضوع السرد نفسه، وهذا مظهر ثانٍ لتبدلات موقع الكاتبة، فضلاً عن تبدل داخلي ثالث هو تعبيرها عن جنس النساء عامة، عبر اشتراكها معهن في أغلب جوانب المعاناة. لهذا استخدمت ضمير الغائب لتخلق مسافة بين الذات الراوية والذات المكتوبة، ولتمرر ما تشاء من أفكار وإيديولوجيات وأراء دون أن يبدو تدخلها مباشراً.

هذه الأعراف اللغوية مُعادلة للواقع الذكوري الذي يتحكم بكل شيء بما في ذلك المرأة، ويعني أن الإبداع هو الآخر سلطان أبوي لا يقل قهراً عن السلطة البطريكية، ولعل

1 عفيف فراج، صورة البطلة في أدب المرأة جدلية الجسد والعقل الاجتماعي، الفكر العربي، العدد 3 ربيع 1985 ص 147.

2- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل " إفريقيا الشرق، الدار البيضاء سنة 2003، ص 2.

هذا ما قصدته بطلّة "بحر الصمت" بقولها: « لا شيء يصحح بالكلمات »¹، ويمكننا القول إن الكاتبة سعت إلى حرمان الرجل من متعة السرد قصد إرباكه وبعثرة أوراقه.

4- شعرية السرد:

لتحقيق قدر من التفرد الإبداعي وإعادة صياغة وجودها المهمش، تقوم المرأة/ الكاتبة بتوسل أساليب خاصة في التعبير، تُجنبها التصريح المباشر، لعل أهمها شعرية السرد التي تتجلى في تلك المسحة الشاعرية الهاربة في ظلال كلمات النص التي لا يُحسن قولها سوى المرأة، مثلا تقول "ياسمينه صالح": « أجل هي مستحيلة هي الأحلام، ومع ذلك نمارسها كما الحب باعتقاد مسبق وخاطئ أننا على حق، لنكتشف في النهاية أننا خسرنا الحب والأحلام معا »²، فنحن هنا أمام نص فيه يتوهج فيه الانفعال ويتكثف فيه العبارة، والذي يظهر أن الكاتبة في كتابتها للرواية، استعانت بموهبة الشعر كي تتوغل بلغتها إلى عمق الذات الساردة.

عبر هذه الكلمات الشعرية، تنقل المؤلفة مشاعر البطل من دون أن تعريه، فنتركه يقول: « تغيب عني، فيغيب الضوء من عيني وأهوى في الشقاء، أناديك بهمس وأهفو لطيفك أن يجيء، فلم تغيب عني، وأنت تعرف أنني أتوه لوحدي كطير في السماء »³، إن هذا الأداء الشاعري ساعد سي السعيد على اجتياز عتبة الكشف الفاضح الذي لا يليق برجل مسن كحاله.

واستعانت ياسمينه صالح بالمواربة اللغوية لتخبرنا عن تآزم العلاقة بين البطل وزوجته ومن دون ذكر التفاصيل اكتفت بالقول: « لم يكن زواجي منك سوى اغتصابا حقيرا في حق الرشيد الذي جعلك تكرهيني، كنت أكتشف فظاعة الإحساس بالوحدة وأنت معي،

1 – بحر الصمت، ص 23.

2 – بحر الصمت، ص 84.

3 – بحر الصمت، ص 119.

حتى وأنت تستسلمين لي لم تخونني الرشيد، كانت روحك العذراء ملكا له¹. إن موقفا كهذا يبدو غير معقول، من رجل عرف بطباعه المتعالية والمغرورة أول الرواية، لكنه رضي بفكرة البقاء مع زوجة تحب رجلا غيره. لقد أنكرت عليه المؤلفة الحب والفعل أيضا، فجعلت وجوده عرضيا في الثورة لا يتعدى حراسة المجموعة التي كان ينتمي إليها ليلا.

بعدها تأتي "أحلام مستغانمي" بلغة حملت ملامح الشعرية المثيرة التي تأخذ بالقارئ وتأسره، تقول مخاطبة خالداً: «لا داعي لسؤالك ما فعلت في غيبيتي، لكثرة ما تعثرت بي في كل حفرة، أتوقع أن تكون قضيت الوقت أرضاً، هل استمتعت بذلك²، إن استخدام مثل تلك الصيغ اللغوية مكنها من البوح المغلف بالصمت، إنها مفردات ابتعدت بمعناها عن السياق العام، لتكتسب دلالات جديدة، تحولت إلى أقنعة تراهن بها على المحظور.

ومثل هذه التلاعبات بمفردات اللغة، تزين متن "عابر سرير"، لتكشف عن ترفع في قول المُبتذل عند المرأة التي تلوم البطل على استدراجه إياها إلى شقة فرانسواز بدعوى شوقه إليها دون أن يقوم بمُعاشرتها، فما كان ترجوه تحديداً من مقابله هو ممارسة الحب معه بدل هدر الوقت في الكلام والفتور، لكنها تدري أن قولاً كهذا بشكل مباشر يعدّ خرقاً للطابو الذي يطلب من المرأة التستر على رغباتها، لذا لجأت إلى التورية اللغوية لتوصل شهوتها بترفع فقالت: «ما جدوى أن يخترع الإنسان آلة لإيقاف الزمن إذا كان سينفق ما كسب من وقت لمجرد تناول الفطور والعشاء³»، وهي في كل ذلك تتخذ من اللغة سبيلاً للبوّح بمواجهها الأنثوية والكشف عما تتطوي عليه عوالمها الدفينة.

لقد أكد الغدّامي أن اللغة تحتاج إلى امرأة تناضل من أجل أنوثة النص لكي ترد اللغة إلى أصلها الأول، لكن "أحلام مستغانمي" قامت بتذكير لغتها واحتفت بذلك أشد الاحتفاء متباهية برجولتها، نأخذ المثال التالي: «أحلم بنساء لا أعرف لهن أسماء، يشجعنك بدون

1 - بحر الصمت، ص 110.

2 - عابر سرير، ص 218.

3 - عابر سرير، ص 226.

كلام على اقتحامهن، نساء عابرات لضجر عابر، ولكن كيف تعبر ممالك المتعة، وقد سلبك الرعب الهارب منه جواز مرور رجولتك، وعليك ان تعيش بإثم الشهوات المؤجلة»¹، لقد عملت على إعادة خطاب الهيمنة في نصها بتوسلها لغة الرجل، منتظرة أن يفرغ الرجل من حكيه لتستلم هي قصتها. وبدل أن تقوم الكاتبة بتأنيث اللغة، قضت على ما بقي في اللغة من أنوثة محتملة، مما أوقع حياة في ارتباك أمام سطوة خطاب البطل، المثقل بالعنف والمبادرة، يقول في موضع آخر: «عليك أن تهجم على الأوراق، أن تختار كلماتك بعناية ملاكم، أن تصوب ضرباتك إلى القتلة بأدق قدر ممكن من المجازفة»²، فالهجوم والضرب والتصويب والمجازفة هي سمات ذكورية تجسد فحولة الاغتصاب، ما ساعده على اغتصاب المعنى بعد أن كان يمتلك اللفظ، فصار السرد ذكوريا جسدا وروحا، في حين خرجت المرأة تماما من السرد.

لقد ذهب بعض الباحثين إلى أن "أحلام مستغانمي" وجدت في لغة المذكر سبيلا لإنتقان التعبير عن جوهر ذاتها الأنثوية، وامتلاك حرية التعبير عما تريد بشكل أفضل وأكثر دقة مما لو استعملت لغتها الأنثوية³، لكننا نتساءل هل كانت أحلام حقا تعبر عن ذاتها أم عن ذات الرجل؟، ولم لم يُقل إنها تمكنت من التعبير عن جوهر ذات الرجل الذكورية، ثم كيف لخطاب النسق أن يمنحها حرية التعبير عما تريد؟.

إذا انطلقنا من فكرة أن اللغة المتداولة والمكتوبة مازالت تحمل علامات المذكر، فإننا سنذهب إلى القول، إن أحلام أرادت أن تثبت أن المرأة قادرة على التحدث بلغة الرجل، وقادرة على التعبير بلغته عن عوالمه الخفية أيضا، فلماذا يريد إذن أن ينفرد بالسلطة إن كانت اللغة ملكا للجميع، إنها تُخبره أن اللغة التي احتكرها ليس مذكورة، وإنما يُمكن تذكيرها تماما كالفحولة التي يلبسها، ويخلعها متى كان ذلك يتعارض مع مصالحه.

1 - عابر سرير، ص 51

2 - عابر سرير، ص 93.

3 - ينظر صلاح صالح، سرد الآخر، ص 84/85.

إن أحلام مستغانمي بهذا تنفي أية خصوصية للكتابة النسوية متصلة بطبيعتها البيولوجية، وتربطها بالظروف الاجتماعية، فكأنها تُثبت أن المرأة إن عايشت الحياة نفسها التي يعيشها الرجل ستكتب مثله، وباللغة نفسها وفي الموضوعات نفسها أيضاً، فالفروق تزداد بين لغة الأنثى ولغة الذكر فقط في المجتمعات التي تقيم حواجز بينهما. أمام هذا الوضع، لن تكون شعرية السرد خاصة نسوية، بل على العكس، فالشعر موطن الفحولة والاستعانة بظلاله لن يبعد الكتابة النسوية عن دونيتها المعهودة، وستخسر تقنية كانت تعتقد أنها من أهم خصوصيات الكتابة النسوية. لكن البحث أكثر في لغة مستغانمي يجعلنا نشعر بصعوبة فعل الكتابة لديها، فهي حين تقول: « باليد أكتب، بالعنف نفسه أستحضرها على الورق، ذلك أنه يلزمني الكثير من الفحولة لمواجهة عرض البياض، ومن لم ينجح في مقاربة أنثى لن يعرف كيف يقارب ورقة، فنحن نكتب كما نمارس الحب »¹. فإنها تعي أن المرأة تحتاج كي تخلق حسها الجمالي ولغتها الأنثوية إلى الممارسة والكتابة بمعايير جمالية جديدة، بعيدة عن ماهيتها الإنسانية.

يمكننا الإقرار أن الكاتبة/ المرأة لها المقدرة التامة على الإمساك بزمام اللغة أداة للتعبير عن الفضاء السردية، فهي تتلاعب بمفردات اللغة لتجعل اللغة مواكبة للسان حال الشخصيات ومستوياتها الثقافية، ومن خلال تحويل الرجل من موضوع كتابتها « يتسنى لها أن تكون فاعلة في اللغة، وأن تكون ذاتا نصوية تُولف وتصنع وتكتب وتبادل الرجل بلغة وانكتابية بانكتابية »². إنها حيل أنثوية مقرونة بالدهاء والمكر والقسوة والشراسة، تتلاعب بالرجل في اللحظة التي يستدرج فيها الأنثى إلى موقع ليمارس تباهيه الفحولي والمعرفي.

والحق أن احتفاء أحلام باللغة يتبدى في كل مقاطع النص، حتى ليُخيل إلينا أن لغة الخطاب الروائي عندها هو موضوع النص ذاته، تقول في موضع آخر: « أحلم بشهقة المباغثة الجميلة، بإرتياد لوعتها عند اللقاء، باندهاش نظرتها الأولى كعمر بن أبي ربيعة،

1 - عابر سرير، ص 98.

2- عبد الله الغدامي. المرأة واللغة، ص 191.

أُلقب طرفي في الماء لعله يوافق طرفي طرفها، حين تنظر ثم أذهب إلى النوم»¹، وتعمل هذه الشعرية اللغوية على استجلاء باطن الذات الأنثوية وتعريّة واقع القيم الاجتماعية السلبية. إن التتكر في السرد كان سبيل بعض الكاتبات، ممن استعن بلغة الرجل وقاموسه لخط نص أنثوي، لكن لم يكن سبيل الأغلبية منهن، حيث بقيت المرأة في أغلب الأحيان تكتب نصها بلغتها، ويسهل علينا إدراك الأمر حين نمر إلى رواية "أسفل الحب"، حيث نلامس أنوثة واضحة في اللغة في جانبها المعجمي الذي يصف انكسار الأنوثة، وفي هذا تقول حياة: «أول مرة أشعر بانكسار، انكسار عميق ومؤلم، ولكنه جميل، عرفت بعدها أنه انكسار الأنوثة التي لم يُقاسمها رجل نفس الرغبة والإعجاب، ثم رحلت، فكرت ليلتها ولكني سرعان ما نسيت»². فالبنية الفنية لهذه الرواية تميل إلى العاطفة والرقّة والضعف، هذا فضلا عن الصمت الذي يُغلف زوايا الحكيم، ولنا مثال يقول فيه السارد: «كلاهما كان يحترم صمت الآخر، واحتفاظه بما لديه من أسرار، أو ربّما كان كل منهما يخاف من أسرار الآخر، وكان كلاهما أحسن أن وراءه حماقة قد تدمرها معا»³.

من الواضح أن المؤلفة كانت حريصة على مراقبة بطليها كي تحول دون وصول العلاقة بينهما إلى الجسد، فهي كانت تدرك أن تدخّل الجسد في العلاقة سيسهم سريعا في إيقاظ أنوثتها، وبما أنها خطت كي توقظها في آخر الرواية تزامنا مع اكتمال نضجها الجسمي، فقد قطعت الصلة بينهما في اللحظة المناسبة، ثم إن المؤلفة أرادت أن تُنشئ علاقة بريئة بينهما كي تكسب تعاطف المجتمع بشأن قضية الوئام المدني.

نقف في "النغم الشارد" على كتابة مختلفة، تعتمد فيه المؤلفة على مفردات ذات شحنة انفعالية من الحزن والغضب، تقول: «تركته دامية القلب، خافضة الرأس، منكسرة، عصفت أفكار رهيبية برأسي كرياح ذلك الشتاء ولما احتواني الباص، شعرت بالانهيار، والخزي

1 - عابر سرير، ص 70.

2 - أسفل الحب، ص 53.

3 - أسفل الحب، ص 74.

لنهاية ثلاثة سنوات من الصداقة»¹. لقد ساعدت هذه التعبيرات على إخراج مكونات النفس الحزينة التي كانت تثقل كاهل أحلام، فاخترقت ذاتها المعتمدة المنهارة جراء انتهاء علاقتها بأكرم.

وتتكرر مثل هذه المحمولات المثقلة بالهم والألم طوال الرواية لتعبر عن أنثى ضعيفة لا تملك زمام اللغة، لغة لا تؤثر في أكرم ولا فيمن حولها، تقول: «كأن حياتي غريبة، قاسية لا تحتمل على أي وجه من الوجوه، كنت أقصد للمعهد لأظفر بمن يحدثني أو يستمع إليّ، آلام في آلام في آلام، كوابيس تمتد في خيط لا ينتهي بالليل والنهار»²، إن هذه التعبيرات المشحونة بالقلق والرفض والتردد، تنقل لنا جوهر المعاناة داخل الذات نتيجة وضعها الاجتماعي بصفاتها ابنة زنا، ونعتبرها قصيدة واضحة من الكاتبة بالتزام الخط اللغوي التلقائي؛ لتكون قريبة من لغة الأنثى/ الفتاة ما زاد من نكهة السرد الأنثوية.

فالمراة الكاتبة يمكنها أن تصوغ لغة خاصة بها مستعينة بتجربتها، وفي هذا الصدد تقول "هيلين إلميدوزا" إن «الأدب النسائي أدب ذو لغة خاصة به هي لغة المرأة التي اكتسبتها منذ الطفولة، فلا يمكن للمرأة أن تبحث عن ذاتها، وأن تكشف عن تجربتها الخاصة وعن أسلوبها الذي يجسد وظيفتها التعبيرية ويكشف عن جماليات مخبوءة»³، لذا فإنه من السذاجة أن نزع أن النساء يكتبن بشكل مختلف لأن الأمر متعلق باختلاف تجربتهن الحياتية، حتى ولو استعانت المرأة بلغة الرجل لتكتب نصها.

في سياق اللغة ذاته تراهن "مليكة مقدم" على الاصطدام بالمحذور غير آبهة بالأقنعة اللغوية، ولا بالرقابة الذاتية المفروضة على المرأة على وجه الخصوص، فأن نحكي حسب

1 - النغم الشارد، ص51.

2 - النغم الشارد، ص87.

3 - Rolyn,diand ,herdl edition ,anthropology of literary theory and criticism
نقلا عن p334/335

فاطمة حسين العفيف، لغة الشعر النسوي العربي المعاصر "نازك الملائكة وسعاد الصباح ونبيلة الخطيب نماذج، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص53.

منظورها الخاص، يعني أن نُثبت وجودها من حيث هو وجود داخل اللغة وخارجه، أن نحيا ونقاوم دون موارد أو خجل، إن المرأة عندها، « تكتب لتعري ذاتها وذات الآخر الرجل/ المجتمع، وبهذا تكون فاعلة في الواقع من خلال امتلاك موقف وإعلانه بقوة، والرد على تفاصيل معروفة بأخرى ينبغي أن تكون من خلال الذات التي ترى العالم وتعانيه لتعيد صياغته بنفسها من جديد»¹.

فمليكة بعدما امتلكت الجرأة على البوح، توصلت بمعجم فاضح للأنثى وللذكر معا، يشمل الفتيان والذكور والقضيب، لتمارس لعبة البوح والمجاهرة، تقول: « لاحقا في غرامياتي المتخيلة، سوف أعتمد كل الأوضاع بدلا من وضعية المستلقية المضروبة»²، فجاءت تصريحاتها نارية، لم يسلم منها أحد حتى الأم، وفيها تقول: « إن خسة الأمهات وكراهيتهن للنساء ومازوشيتهن، هي التي تؤهل الرجال لدور الأبناء القساة القلب»³، وكذا الأب، الذي تخاطبه بقوله: « فأرقتك لأتعلم الحرية حتى في عشق الرجال، أدين لك بأني طالما أنفصل عنهم حتى حين كنت مفتونة ومتدلهاة بهم»⁴. إنه تبادل للأدوار بين الرجل الذي يبكي ويخاف على الشرف وينكسر ويتلظى بنار العشق، وبين الأنثى التي تدرس وتعاشر لتفجع المحبوب بتركه متحدية أنوثتها، وهي كي تظهر أن الاستعانة بلغة مليئة بأشكال التمييز الاجتماعي، لتُصارع بها المجتمع البطريكي غاية في الصعوبة، رسمت واقع أنثى عانت من التهميش والإلغاء ومصادرة حقها في الوجود.

لقد دخلت مليكة إلى القبو اللغوي لتخلص الأنثى من الحصار المفروض عليها، فحركات رتابة الموقع الذي تحتله، وبدأت بتفكيك أبنية التمييز الجنسي، ذلك لأن « اللغة لم تخل من هذا التمييز الجنسي النابع من ثقافة ذكورية متحيزة، همشت دور المرأة

1 - مجموعة من الكاتبات والكتاب، الكتابة النسائية، "محي الأنا، محكي الحياة"، ص 75.

2 رجالي، ص 25.

3 رجالي، ص 12.

4- رجالي، ص 20/12

واضطهدتها، بل وشيأتها لتصبح شيئا جميلا وممتعا»¹. ولتحقق ذلك كانت تعي أن تحقيق الأنوثة في اللغة يحتاج للمرور أولا عبر مرحلة الوعي بموقعها الذي تحتله في اللغة، لذا قالت « كان يحدث أن أعصب نهدي، كانا ينتفخان سريعا مثل هلعي، كان الأوان مبكرا لفوضى الحواس والدم الذي يمزق أسفل البطن، لقد كنت مُنهمكة أشد الاتهماك بضرورة شحذ ذهني قليلا، وهاهو جسدي ينزل بي تهديدا إضافيا»². إن خصوصية المثال، يظهر قدرة الكاتبة على ابتكار أنماط تعبيرية خاصة بها كإمرأة، فهي تعي أن الأنوثة مرحلة تهدد حرية المرأة ووجودها، بسجنها داخل القفص الذكوري/ الزواج، تماما كما تُهدد اللغة وجودها الناضج في الكتابة، وهي لذلك تحتاج كي تخرج إلى سطح اللغة أن تتحرر من موقعها الدوني داخله، الأمر الذي لن يتم إلا بخلخلة بنيتها الداخلية وتحريكها لصالح المرأة .

وهنا يؤكد بعض النقاد أن توسع مساحة الكلام في الخطاب النسوي، لا يعود « لكون اللغة لا تكفي للتعبير عن الوعي النسائي، ولكنها في كون النساء حُرمن من استعمال كامل المصادر اللغوية، وأرغمن على الصمت أو على التلطف أو الإطناب في التعبير»³. ونفهم من هذا، أن اللغة وحدها لا تُحقق للمرأة كينونتها بسبب القيود التي تحاصرها داخلها، وللتخلص منها وجدت المرأة في التكرار تقنية فعالة لزيادة مساحتها الضيقة، لكن بعض الباحثين وجد في التكرار تقنية تنتقص من قيمة المبدع، الذي ينقل ثرثرته إلى الخطاب، فإذا كانت الوظيفة اللغوية حسب جاكبسون تظهر عندما « تكون الإرسالية اللغوية لها هدف التثمين والتمديد والمراقبة من أجل الإبقاء وتوقف التواصل: أي ما يُسمى عند البعض الثرثرة على مستوى الكتاب والإطناب والتكرار الممل»⁴، فإن مثل هذه السمات الأسلوبية

1 - عبد الرحمن تيرماتسين وآخرون السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، ط1، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، 2012، ص84.

2 - رجالي، ص47.

3- إلين شواتر، النقد النسائي، مجلة الثقافة العالمية، العدد، 7 المجلد 2 ، نوفمبر 1987 ص24. نقلا عن بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية ، ص29.

4 - حسام الخطيب، حول الرواية النسائية في سوريا، مجلة المعرفة، عدد 166، 1975، ص80.

التي تظهر في الكتابة النسوية دفعت بعض النقاد إلى الانتقاص من قيمتها، فهي مجرد ثرثرة، وبدل أن تكتب المرأة كتابة نقلت ثررتها من الواقع إلى الأوراق.

إن الروايات التي بين أيدينا في استخدامها لتقنية التكرار **Redondance** أظهرت أبعادا شعرية تميّز أسلوب المرأة، لدرجة أضحى به نصها سيمفونية موسيقية تتمتع بالإبهاء. فهي تؤمن بأن « تكرار العناصر المعطاة في الخطاب الواحد يُعد ضرورياً، لكونه يُسهّم في تكوينه الداخلي »¹. ومادام الأمر كذلك فإن التكرار يُعينها على بناء أنوتتها ضمن بنيته الداخلية، ليكون التكرار بذلك وسيلتها في النص لخلق حبكة فنية بعيدا عن سلطة المركز، بالتالي خلق لغة خاصة بها

يكاد التكرار يكون أهم العناصر التي بنت عليها "ياسمينة صالح" تجربتها الروائية، إذ لا تجد حرجا في تكرار فقرات بأكملها وبحدافيرها في نصها، تقول: « بيد أن الحرب كانت قريبة، قريبة من القرية، الحرب التي بدأت مجرد ثرثرة سرية.. كانت الأشياء تقيم هدنة مع الحلم، كم كانت تلك الهدنة مخادعة وكاذبة »². والبحث عن سرّ اللجوء إلى هذه الظاهرة الأسلوبية، يدفعنا إلى محاولة اقتراح التأويلات المناسبة، التي ترمي إليها التراكيب المكررة، في مواضع مختلفة من النص، مثل: « أذكر يوم زرته في بيته، نفس البيت الذي أعرفه بقلبي، طرقت الباب، كالمرّة الأولى وانتظرت ملهوبا كرجل يعود إلى بيته بعد غياب طويل، سمعت خطوات أقدام تجري إلى الباب وتفتحه كان من فتح الباب لي طفل صغير لا يتجاوز الأربعة أعوام، طفل يحمل عينيك الخضراوين كنت مشدودا إلى عينيه تاركا الباب مفتوحا »³.

إن هذه التقنية لا تبدو مستهجنة، بل هي على العكس، تعمل على خلق خطاب جديد خاص بالمرأة الكاتبة، فهي تلفت انتباهنا إلى حيلة من حيل المرأة، في السرد، كي توسع

1 – رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص151.

2 – بحر الصمت، ص 11.

3 – بحر الصمت، ص 105.

مساحة حريتها، حيث تعمل هذه الصيغ اللغوية على خلق تصورات جديدة في اللغة تساعد المرأة على تحرير نفسها من هيمنة الآخر، والتقليل من اسهاماته الذكورية التي صفحت سقف اللغة.

والأمثلة كثيرة جدا حتى أننا لا نكاد نحصرها في الروايات، حيث تستخدم "أمينة شيخ" الطريقة نفسها في التعبير بتكرار كلمات في نفس الجملة ما منحها نغما خاصا، تقول: «نهواكم نهواكم كيفاش أننا ننساكم، آه يا وليدات الحومة، تدندن الأغنية وهي في تاكسي ينقلها إلى بلكور، إلى حيها القديم، رحلة قصيرة في المسافة، متغلغلة في الوجود، رحلة تأخذها إلى عمق السؤال.. رحلة إلى الذات العالقة»¹، ويتكرر مثل هذا النمط التعبيري في قولها أيضا «آه لو تعلم ما فعلت الأيام يا بنتك الصغيرة المدللة، ابنتك المغرورة التي طالما جرحت أصالتك،.. لو تعلم ما فعل بها الرحيل، وما تفعله بها العودة إليك، آه لو تعلم ما فعله بها هذا الوطن الذي أهديته روحك الشامخة»².

ولا تبتعد باقي الروايات عن المسلك نفسه، نأخذ مثلا من رواية "رجالي": «لا يكف أحدنا يلحس الآخر، ويختبره، يذوب فيه هياما، بطرف اللسان، بطرف الشفاه، بطرف الأصابع، بطرف الحلم في كل الأوقات، وحين يتصاعد في الأحشاء جوع أكثر إلحاحا، يعض أحدنا الآخر في نوبات محمومة يلتهم أحدنا الآخر»³، ولنا مثال آخر من رواية "مفترق العصور": «مهرجان كان يجب أن ينجح، حتى وإن لم ينجح، فلا احتمال للفشل فيه، بعد أن صار الفشل له اسما وشهرة، صار محطة وصار قمة»⁴. ولنا أيضا هذا المثال: «غادرتك قبل أن تغادرني، فأنا امرأة سهلة الإستفزاز، وأنت سيد الإستفزاز، أكاد أتوقع كل

1 أسفل الحب، ص9.

2 أسفل الحب، ص11.

3 رجالي، ص80.

4 مفترق العصور، ص21.

تصرفاتك، وردود أفعالك التي قد تفاجئ الجميع إياي، وتوقع الكل دوني، فكل ما لا أحبه أنا أنت تحبه»¹.

لقد فطنت المرأة إلى كون اللغة سلطة تستعيد بها وجودها وكيونتها، إن هي مارسها ممارسة العاشق، فجاءت بمعجمها العاطفي لتؤنث أكبر قدر من الألفاظ الذكورية، وتواجهها بالمفردات المتضادة معلنة التحدي في لهجة شديدة الانتقاد للسلطة الأبوية، وكثيرا ما كانت تلعب على عامل التناظر الدلالي والترادف، تقول مثلا "مليكة مقدم": «لقد كان الرحيل ومغادرة الدار سعادة بحد ذاتها فوداعا للبهجة، يشعر بها المورق الذي يصر فيها على مواصلة الليل، حين تجتاح الفوضى الدار مع أريج القهوة الأول، ومنتعة البقاء مستيقظة فيما يخلد الآخرون للنوم، ثم السعي لاختلاس حصتين أو ثلاث حصص من النوم على حساب الكد والجد في النهار»²، فالرحيل والمغادرة والوداع والمواصلة تعكس تلك الرغبة الدفينة في نفسية الكاتبة في كسر الحصار المفروض عليها في الصحراء، إنه رغبة في الرحيل نحو فضاء يحقق ذاتها، أو بالأحرى هي متعة التميز على الآخر الذي ينام بينما تظل مستيقظة، بل متعة الاختلاف الذي يفعل موقعها داخل الدار/ اللغة.

والنظر في الروايات التي بين أيدينا، يقع على خاصية أسلوبية أخرى تُدعم الفروق اللغوية بين الجنسين، وهي ميل جميع الكاتبات إلى طرح تساؤلات على شكل جمل خبرية، فهن يقدمن معلومات وأحداثا وتفاصيل على شكل صيغ استفهامية، غرضها الأساس هو زرع التشكيك في صحتها بطريقة ذكية، لتترك للقارئ مهمة معرفة الحقيقة.

ومثل هذه التساؤلات تملأ صفحات الروايات، تقول "عبير شهرزاد" في روايتها: «لقد إكتشفت أنني أحبك، تصوري أنا العاشق الذي لا يمل حياة العشق ولعبة العشق، إكتشفت فجأة أنني عاشق ومن ضدي؟ هل سمعت عن الحب في عالم الأضداد»³، وتطالعنا "بحر

1 - مفترق العصور، ص23.

2 - رجالي، ص 30.

3 - مفترق العصور، ص71.

الصمت" بالتساؤلات نفسها قائلة: « هل بمقدور الثورة أن تغسل آثار الرجل؟.. هل يعقل أن يصبح بلقاسم قديسا بهذا الشكل؟ وهل يعقل أن أتسامح مع ثقافة الثورة بعدئذ؟¹، وكذلك الشأن بالنسبة "لأمينة شيخ" التي تقول بدورها: «إيه سلمي، هل تحررت أخيرا من قبضته؟ أم أنك مثلي تعلق به فساتينك كلما أردت الرحيل؟، هل أكملت دراستك؟، أم تراك الآن متزوجة.. هل تحبين زوجك؟ أم تراك أعصبت على الزواج منه مثلما أعصبت على تركي؟²».

يجد القارئ في رواية "مليكة مقدم" نفس التعابير الاستفهامية، ويمكننا أن نستشهد بهذا المقطع، حيث تتساءل: « هل يتعلقُ الأمرُ بتنفيذُ مبدأ المشاركة الجزائرية بعد تناول الطعام في طبق واحد؟، هل أصبحت اللحمة العائلية تنسحبُ على العلاقات الجنسية³، إن مثل هذه التنغيمات الاستفهامية التي تعج بها الروايات تظهر ميل المرأة نحو البحث عن الحقائق، فهي لا تأخذ بمسلمات الشيء وإنما تظل تنقب فيها عن المعنى الحقيقي، للاستفسار عن الأمور التي تجهلها بحكم موقعها خارج التاريخ، وهنا يذهب "أحمد مختار" إلى القول بأن المرأة تحب استخدام هذه النماذج اللغوية نظرا لطبيعتها الأنثوية التي تُجبرها على طلب المساعدة، ثم إن تكلمها بهذه الطريقة يُوحى بتردها مقارنة مع الرجل⁴، لكننا نرى أيضا أن هذه الصيغ التعبيرية هي دلالة أخرى على القلق الأنثوي وعدم الاطمئنان الذي يشيع في نفسية المرأة الكاتبة.

وهكذا نصل إلى نتيجة مفادها أن الرواية النسوية تُصبح ذات نكهة خاصة إذا ما وعت المرأة موقعها داخل اللغة، لأن ذلك سيساعدها على نقل عالمها النسائي بأسلوب أنثوي يحافظ على جاذبيته، ثم إن إنشاء معجم لغوي يقوم بتحرير لغة المرأة من هيمنة اللغة المنحازة في النحو وسياقات التعبير ضد المرأة، ويخلق خطابا مضادا لخطاب الرجل.

1 - بحر الصمت، ص 20.

2 - أسفل الحب، ص 17.

3 - رجالي، ص 142/143.

4 - ينظر أحمد مختار عمر، اللغة واختلاف الجنسين، عالم الكتب القاهرة، ط1، 1996، ص 90/106.

ويمكن أيضا لل تكرار كتقنية أسلوبية أن تتحول عن وظيفة الإفهامية إلى تقنية جمالية تلون وتغير النص ذاته، فيكون من نتائجها ظهور تكوينات خاصة تمنح كتابة المرأة قدرا من الاختلاف عن كتابة الرجل، كهذه الصيغة التي نعدّها من خصوصيات المرأة: « الحكايات تغزل ثوب القرية بالحرب وبطولة الثوار»¹، فغزل الملابس مهنة مارستها المرأة منذ القديم، وتكاد تنحصر عليها، ولعل ظهورها في النص يعمل على رفع موقع المرأة في الخطاب.

إن دخول المرأة الكتابة بدون أدنى شك ترك أثرا على اللغة، إذ لا يمكن أن تخلو ممارستها من الإضافات، لكنها لم تصل بعد إلى مرحلة خلق مفردات أنثوية، تماما كحالهن الجسدي، حيث كن عقيّات، فبطلة "أحلام مستغانمي" ظلت تبحث عن التنازل وعن أب لروايتها، دون أن تتجرب من زوجها، ولا من علاقاتها غير الشرعية، وكذلك بطلة "النغم الشارد" التي بدل نسج هويتها في ولد راحت تنسخ أوراقا مزورة، أما سامية فكانت امرأة تجاوزت مرحلة الأمومة وظلت عانسا، أما بطلة أسفل الحب فقد فقدت أنوثتها في ظل تقمصها شخصية الرجل، وأجهضت مليكة في رواية "رجالي" رافضة فكرة الأمومة، في حين توفيت جميلة مباشرة بعد ولادتها لطفلها، لقد تم تعطيل جسدهن كي لا ينجبن من لغة الرجل، بل إن الكاتبات رفضن أن يتكررن النسق في لغتهن.

خلال وقوفنا على طبيعة البناء السردية عند الكاتبات، أمكننا الخروج ببعض الملاحظات مثل ميلهن إلى استخدام تقنيات مختلفة في السرد، وتوسل أساليب حدثية في الكتابة، وهو ما يدحض دعاوي بعض الباحثين التي ترى أن الكتابة النسوية مجرد ترثيرة، فقد أثبت التحليل أن النص الروائي النسوي لا يختلف عن غيره من النصوص الروائية التي تستثمر تقنيات السرد الحداثي. إن الكتابة النسوية قدمت إضافات إلى الكتابة الأدبية تعكس خصوصية قلمها الذي يسعى إلى التمييز على مستوى الشكل، ويظهر ذلك على مستوى المعاني وتوحيحات الحكيم التي لم يكن بالإمكان معرفتها لو استمرت المرأة في الصمت، مثل تجنيس السارد والتواري خلف زخم التعابير الشعرية والمواربة اللغوية .

1 بحر الصمت، ص 19.

كشفت بعض الكاتبات عن مساهمة اللغة في تكريس تبعية المرأة في المجتمع، بما تزخر به من أساليب القمع خوفاً من كشف المحضور، لهذا سعين إلى هدم جدار الصمت لطرح همومهن وانشغالاتهن، لكن درجات البوح بينهن كانت متفاوتة، حيث مالت بعضهن إلى التستر والصمت، وهذا بسبب الظروف التي تحيط بهن وطبيعة المجتمع الذي يعشن فيه، فكانت المجاهرة بمكنونات النفس الأنثوية تزداد كلما تأخرت الرواية في الصدور، لذا كان مليكة مقدم بحكم معاصرتها للباقيات وبحكم تواجدها في المجتمع الغربي أكثرهن جرأة في فضح الممارسات الرجالية ضد المرأة.

- تمارس المرأة حيلتها على الرجل، ظاهرياً فتأتي به ليكون بطلاً سارداً لكن فعاليته كان تخف مع تطور السرد، واستعانة بعض الكاتبات بالسرد المذكر لم يكن بداعي حرية التعبير التي تمنحتها إياها لغة الرجل، ولا بسبب تمثيله للنظام البطريقي الذي يخلصها من الرقابة على خطابها، لكنها جاءت به إلى المحكمة لدفعه إلى الاعتراف بممارساته الذكورية وتجاوزاتها في المجتمع، وعن تلاعباته بالأنثى بسبب هوسه بالجسد الأنثوي وخيانتته لفراش الزوجية، ووقوفه عاجزاً أمام سطوة التقاليد، إنه رجلٌ يلاحق الحقيقة ويبيعهها، يسترق السمع إلى حياة الآخرين فيحكم عليهم بالموت والخيانة دون أن ينتبه إلى ما يقوم به، أليس حاله كحال التقاليد والأعراف. لكن المرأة لم تطوقه بالصمت أبداً، ولا حاصرت فحولته، بل تركته يتحدث في خطابها على ذات النحو الذي يتحدث فيه في الواقع، كي تؤكد له أنها تعي ما يقوله وتفهم، لكن كل ذلك يتم وفق شروط الثقافة التي تحاصره أيضاً.

تمهيد:

لقد كانت لنا - في الفصل السابق - وقفة أولية على أهم التقنيات الشكلية التي استعانت بها الكاتبة/المرأة في بناء عالمها المتخيل، وأساليبها في التخفي والبوح، ولا ضير من الحديث الآن عن طريقتها في صياغة الموضوع، من منطلق أن ما يقال في السرد النسوي لا يمكن أن يكون عبثياً، فالموضوعات التي تطرحها الكاتبة لها صلة بالوجع الأنثوي، مما يجعل كتابتها اختراقاً للزوايا المعتمدة في المجتمع، وشكلاً من مقاومة الذات في ظل سيطرة السلطة البطريكية* patriarchalism¹.

اتجهت المرأة الكاتبة إلى التنقيب في أعماق بيئتها لاستلهاام موضوعات تمكنها من البوح بمكنوناتها، وهنا وجدت في قيم الفحولة والأنوثة أرضاً بكرّاً للتعبير عما تعانیه، باعتبارها ثنائية تغوص في ثنايا المجتمع وتكشف خباياه، وهذا الأمر يجعلها إستراتيجية بيد الكاتبة تُساعدها على استنبات موقعها في السرد، عبر إعادة توزيع الشخصيات الذكورية والأنثوية توزيعاً يُراعي قدر الإمكان إحلال الجسد الأنثوي ضمن فضاءات ذات فعالية فكرية واجتماعية.

وتعتقد المرأة/الكاتبة أن مثل هذه التمثيلات حول الجسد ستجدد كل القيم الثقافية التي رسمت حوله، فتحقق بها مراجعة للصفات الشهرزادية والشهريارية وفق منطوق جديد ترتضيه بعيداً عن شروط الثقافة. إن الكاتبة ترغب بأن تقول بصراحة، أنا أرغب بأن أحيا ولكن بجسدي، دون أن أشعر بالنقص في الواقع وتبعيته في اللغة، والتي تجعل منها مفعولاً لا فاعلاً. بهذه الطريقة تُصبح كتابة المرأة مغامرة، لأنها « لا تفترض فقط شأنها شأن

* نعني بالسلطة البطريكية، ذلك الاستخدام المشروع للقوة، الذي منحه المجتمع للأب في الفضاء الأسري أو في أي مركز معين في المجتمع، ويمارسها طبقاً للوسائل المشروعة، والمؤسسة البطريكية تعبير قانوني عن تنظيم اجتماعي قديم كان يتميز به المجتمع الروماني، تكون فيه المرأة جزءاً ممن ممتلكات الرجل، وبقي كتنشريع في أوروبا الخاص بالملكية والإرث إلى العصر الحديث. للمزيد أنظر عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، ص

الرجل، إثبات ارتباط التجربة الفردية بالوجود العقلاني- حسب الكوجيتو الديكارتي أنا أفكر، فأنا موجود- وإنما على المرأة الكاتبة قبل ذلك، إثبات ذاتها كإنسان لا يقل عن الرجل، أنا امرأة، فأنا موجودة¹، بهذا أدانت الأنساق الثقافية التي تجعل المرأة جسدا والرجل عقلا.

وهنا يعمل النص الأدبي وفق منطق يحقق للجسد وجوده بشكله النسقي، يكون بذلك «موضوع النص ومنبع معطياته ومنتجه ومتلقيه في الآن نفسه»²، وذلك عبر تحويل الشخصيات من كائنات ورقية إلى نماذج ثقافية قادرة على تجديد البيئة المعرفية التي تستهين بالأنثى وتُعظم الفحل، فالتعاطي مع قيم الفحولة والأنوثة يُسهل عليها مهمة فضح أسرار النظام الأبوي، وتدمير ما يتم تداوله في الثقافة من قيم جرى تحويلها من بعدها الإنساني إلى بعدها النفعي.

هي معركة إذن، تخوضها الأنوثة ضد الفحولة، وهي «تسعى إلى تكوين الصوت واللغة بلون يضارع لونها المذكر، فتضع البنفسجي بوصفه لونا الصوت المؤنث لكي يعبر هذا اللون المساحة من فم الأنثى إلى أذن الرجل، ويضع لنفسه لغة من داخل اللغة الرسمية»³، بل هي معركة ضد القيم الثقافية التي تشكل الجسد الأنثوي على نحو يبقيه فيه الهامش.

إن استعارة الجسد بمرجعياته الثقافية، كان وسيلة من الكاتبة تدعونا من خلالها إلى رؤية أنفسنا كذات فاعلة في العالم، إنها تقول إن الجسد عماد الوجود و«ليس أجدى للإنسان من الإنسان في عالم يعرف فيه الجسد ويعترف به»⁴، إن مثل هذه الرؤية ترفض أن يكون

¹ - رفيق صيداوي، الكتابة وخطاب الذات، ص 13.

* إن الكتابة عن الجسد شغلت كثيرا من الباحثين، ولعل أهم اسم ذكر هو غابرييل غارسيا ماركيز، في روايته الأخيرة "ذاكرة غانياتي الحزينات، وقد ظهرت دراسات في الساحة النقدية العربية، حول الجسد مثل دراسة عروسة الناتولي "تمثيلات الجسد من خلال الرواية التونسية المعاصرة"، و"دراسة الجسد ونماذج من الرواية العربية المعاصرة" لمعجب الزهراني، وسعد الوكيل في "مفهوم الجسد في الرواية العربية المعاصرة".

² - فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، ص 19-20.

³ - عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص 48.

⁴ - صابر سمية بدوح، فلسفة الجسد، ص 21.

الجسد مشهدًا للفتنة والغرابة والمتعة كما ما يبدو في الكتابة الأدبية، لتجعل منه وسيلة لإدراك الآخر وفهمه، إنه « علامة على كينونتنا، فيه ومن خلاله، نتعرف وجودنا في العالم »¹، إنه ببساطة سيبلنا إلى المعرفة والحقيقة والوجود.

لقد انشغلت المرأة بالجسد وسعت من خلاله إلى قول أشياء لم تستطع قولها مباشرة، أو نقول لا يصح قولها إلا بتلك الطريقة، لذا ومن خلال معاينة هذا الحضور البلاغي للجسد الأنثوي والذكوري يمكننا تقديم موضوعات مثيرة في المتن النسوي، تدور حول قيم الفحولة والأنوثة، وهذا ما سنحاول القيام به هنا لتكتشف أبعاد هذا الحضور وخفاياه ونزوح الغبار عن قيم جرى تسويقها في النص الروائي ضد المرأة، كجسد وضد المرأة كذات.

¹– The body in question, Jonathan miller, Jonathan cope ,London,1978,p14

نقلا عن فاطمة يوسف العلي، النص المؤنث وحالات الساردة، ، ط1، مكتبة أفاق ، الكويت، 2013، ص118.

المبحث الأول

تمثيلات الجسد الأنثوي

1- كتابة الجسد: اتجهت الروايات التي بين أيدينا إلى صياغة نماذج نسائية تختصر المرأة في الجسد، نماذج تنظر إلى المرأة كمركز للغواية¹، لتعيد إلى الأذهان تلك الفكرة التي جرى تداولها طويلا عبر التاريخ والتي تقرن المرأة بالخطيئة وبالشيطان.

إن هذه الصورة كثيرا ما تتكرر ضمن قصص تراثية تصر على تحقير الجسد المؤنث² وتجريده من أية سمة إنسانية، حتى أضحي صعبا على المرأة إزالة كل تلك التصورات التي تدعو إلى الحذر منها، وإلى عدم الإطمئنان إلى سلوكها «الأنثوي الملتوي وطبيعتها المائلة للإحراف، والتي تصر على ختانها للقضاء على شهوتها المتأججة»³. وهذه التصورات ترد على شاكلة أقوال تراثية من قبيل « الحمد لله الذي جعل اللذة الكبرى للرجال في فروج النساء، وجعلها للنساء في أيور الرجال »⁴، أو على شكل حقائق اعترافية وردت على لسان أعرف أهل زمانها من قبيل «أيتها الحكيمة أين يجدن العقل معشر

¹ - شارل قيروللو، أساطير بابل وكنعان، ص 21 . فجلجامش حين سمع عن أنجيدو الذي كان يقضي حياته في قلب البرية وأعجب بشجاعته بعث إليه عشتار كي تكبح جماحه وتنقله إلى حياة الحضارة.

² - كقصة الفتاة والشاب الذي كان يجوب البلاد وهو يعزف على الناي، ويخلب عقول النساء اللواتي كن يطلبه للزواج بغض النظر عن فقره وبؤسه ص 47/46، أو قصة البهلول الذي لم يستطع أن يأخذ مال زوجته إلا بعدما استطاع بمعونة الحكيم تكبير ايركه، عن المرأة واللغة (ثقافة الوهم)، ص 16

³ - دافيد لوبروتون، بيولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيل، ص 60.

⁴ - أبو عبد الله محمد بن محمد النفراوي، الروض العاطر في نزهة الخاطر، تحقيق جمال جمعة، دار رياض الريس، لندن، 1990. ص 3.

النساء.. قالت بين الأفخاذ»¹، ومن الملاحظ أن استعانة الثقافة برأي المرأة كان الهدف منه إصباغ الموضوعية على موقفها من المرأة/المتعة.

وقد ثار الغدامي ضد تلك الآراء واعتبرها دليلاً « على التخلف العقلي والثقافي والإنساني، إنها علامة تدل دلالة قاطعة على الجهل التام بحقيقة الجسد المؤنث والمذكر أيضاً»²، فهي لا تصدر إلا عن جاهل قليل الدراية بالعالم الداخلي للأنثى وبطبيعتها. وإذا كان متوقفاً أن نجد في الكتابة الذكورية صوراً للمرأة الجسد، فإنه يبدو مريباً تكرر الصورة ذاتها في الكتابة النسوية، وهو ما يدفعنا إلى التساؤل عن فحوى ذلك.

من الواضح أعلاه أن دراستنا لم تُطلق العنان لتناول كل الشخصيات الموجودة في النص، وإنما رصد طريقة رسم الشخصية الأنثوية كما يسوقها الخطاب الذكوري: أي كيف تنزلت صورة المرأة في السرد النسوي الجزائري المعاصر؟، هل جسدت صورة للواقع الراهن أم هي انعكاس لإسقاطات من ذات الكاتبة؟، هذا ما سنحاول الإجابة عنه في هذا المبحث من خلال مقاربة لصورة المرأة في الكتابة النسوية الجزائرية.

إن الحديث عن صورة المرأة، يقودنا بدوره إلى الحديث عن شخصية البطلة، وبالتالي عرض مختلف التوضعات التي تتخذها هذه الشخصية الأنثوية للتعبير عن هويتها، إذ لا تستبين لها صورة محددة، بعدما «أصبح الجسد الأنثوي يُحرّض على التعامل معه وفق انتظامه في مدار الأيقونات»³، الأمر الذي يجعل دراستها موضوعاً خصباً.

تقدم رواية "عابر سرير" نموذجاً مثالياً عن صورة المرأة الغاوية التي توقع بالرجل، ممثلة في شخصية فرانسواز، تلك المرأة الفرنسية التي شكل الجسد معها طرفاً أساسياً في علاقتها بخالد الذي يقول: «إن فرانسواز كانت اختباراً سيئاً للرجولة، كانت امرأة بفصلين

¹ - عبد الله الغدامي، المرجع السابق، ص 14.

² - عبد الله الغدامي، المرأة واللغة (ثقافة الوهم)، ص 36.

³ عبد النور إدريس "ميثولوجيا المحذور وآليات الخطاب الديني - المرأة المسلمة بين السياق والتأويل، ط1، منشورات الاختلاف، ع 1، الجزائر، 2005، ص 24.

يعاشر أحدهما الآخر أمامك، ربيع شعرها المحمّر وخريف شفيتها الشاحبتين، وكانت مشكلتي الأولى ثغرها، كيف أضاجع امرأة لا تغريني شفتاها الرفيعتان بتقبيلهما»¹.

وقد يميل بعض الباحثين إلى تسميها بالمرأة العاهرة التي تستدرج الرجل إلى الخطيئة عبر جسد جميل لا يملك خطابا خارج إطار الجنس، يقول خالد واصفا جُموحها: «فرانسواز فتحت بجملة واحدة بوابة الشهوات الجهنمية، وتركتني مذهولاً لا أدري كيف أوقف سيل الحمم أبقاومتها أم الاستسلام لها»²، وبهذه الممارسات الحميمة عبرت فرانسواز عن خصوصيات الفضاء الباريسي المنفتح الذي يَسمح للمرأة بمعاشرة أياً كان وفي الوقت نفسه، فقدمت صورة حسية للمرأة تختزلها في النشوة والتسلية، إنها صورة تكتب الجسد وتحوّله إلى أيقونة.

إن خالداً كان يستحضر الجسد في كل امرأة يُقابلها، حتى أصبح رؤية أجزاء أخرى في المرأة أمراً مُستحيلاً، وبدا الأمر واضحاً في هذه الصورة الجسدية التي رسم فيها وصف امرأة كانت تجالسه في الطائرة، يقول: «كان جميلاً الجلوس بمحاذاة أنوثتها المربكة، التي توظف الرواسب العاطفية المتراكمة فيك، وتجعلك تكتشفها من مشربات النوافذ»³، فاهتمامه كان منصباً على ما يمكن أن يحمله هذا الجسد الأنثوي من إغراء وما يمكن أن يخترنه من متعة.

والملاحظ أن الكاتبة استعانت بتصوّرات الرجل الذهنيّة في تمثيل الجسد الأنثوي، وبما يمتلكه من مخزون ثقافي حوله، فهي أرادت تقليد الرجل إلى درجة بدت فيه سعيدة حين «قال أحدهم لو رفعنا اسم الكاتبة من الغلاف، لما عرفنا أن الكاتبة امرأة»⁴. وآراؤه هذه غير بعيدة عما ورد حول الجسد الأنثوي في التراث العربي لـ«ابن حزم الأندلسي»، والتي تحصر المرأة في اللذة، من ذلك قوله: «وما أعلم علة تُمكن هذا الطبع من النساء، إلا

¹ عابر سرير، ص 86.

² عابر سرير، ص 75.

³ عابر سرير، ص 308.

⁴ - زوليخة أبو ريشة، أنثى اللغة (أوراق في الخطاب والجنس)، ص 126.

أنهن متفرغات البال من كل شيء إلا من الجماع ودواعيه، والغزل وأسبابه، والتآلف ووجوهه، لا شغل لهن غيره ولا خلقهن سواه»¹، وكأن جسد المرأة لا يحلم إلا بالمتعة والجنس.

ويعلل "ابن حزم" معرفته التامة بطبيعة جسد المرأة بواقع تجربته المعيشة بين النساء، قائلاً: « لقد شاهدتُ النساء وعلمت من أسرارهن، مالا يكاد يعلمه غيري، لأني تربيت في حجورهن ونشأت بين أيديهن ولم أعرف غيرهن.. وهن علمنني القرآن، ورببني كثيرا من الأشعار ودرّبني في الحفظ.. وأنا لا أنسى شيئا مما أراه منهن، وأصل ذلك غيرة شديدة طبعت عليها، وسوء ظن في جهتهن فطرت به»²، فالقيمة الوجودية المتصلة بالأنثى وفق الأنساق الثقافية، إذن تجعلها ذات وظيفة إمتاعية وكائنات غير جوهرية في حد ذاتها، وقيمتها في ما يؤديه للآخر/الرجل، وهذا اختصار لمقولة "وما خلقت النساء إلا للرجال".

والواقع أن فكرة انحصار بال النساء بالجماع ودواعيه، يلغي الاختلاف بينهن والفرادة، ويجعل كل امرأة نموذجا عن غيرها، فكلهن فرانسواز، وإذا قسنا آراءه على سلمى إحدى شخصيات أسفل الحب، سيبدو ابن حزم صادقا، لأن الفتاة ظهرت منشغلة بالجسد، مهووسة بلذاته، وكأن لا شغل لها سوى ذلك « العالم الوردية الذي يتراءى لها، متمنية الدخول إلى عالم الجسد واكتشافه وفهم معاني العذرية، والعلاقات غير الشرعية، والاعتصاب، وغشاء البكارة المطاطي، وزنا المحارم، والعادة السرية، حتى إنها كانت تحلم متى تصير امرأة، ومتى يصير لديها رجل»³، ولم تكف بتتبع تفاصيل الجسد، بل سخرت خطابها لشرح معاني البلوغ والحيض والجنس واللذة .

إن الكاتبة بناء على ما سبق تحاول ملامسة الصورة التي انطبعت في الذهن الجمعي حول المرأة والتي تقدمها على أنها مصدر لذة، لتؤكد من خلالها أن الزاوية التي ينظر

¹ ابن حزم علي بن أحمد الأندلسي، طوق الحمامة، تحقيق الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص50.

² ابن حزم علي بن أحمد الأندلسي، طوق الحمامة، ص50 أو 28 في نسخات أخرى الكترونية

³ أسفل الحب، ص22.

الرجل من خلالها إلى المرأة، منذ القديم تختزلها في حديث المفاتن، على نحو قول الأعرابي حين سئل: «أتحسن صفة المرأة؟ قال نعم إذا عذب ثناياها، وسهل خذاها ونهد ثدياها ونعم ساعداها وإتفّ فخذاها...فتلك همّ النفس ومناها»¹.

من هذا المدخل التراثي، نلاحظ أن الصورة الحسيّة للمرأة هي الصورة الوحيدة التي ينظر من خلالها الرجل للمرأة، ويُمكننا ملامسة هذه الصورة كلما حاولنا العودة إلى تلك الكتب المتأصلة في العقل العربي والتي قدمت تمثيلات معينة لهذا الجسد لدى الرجال ذوي الخبرة، ولعل أهم هذه الكتب كتاب "الروض العاطر" لـ نفزاوي والذي يشكل تقريبا الأساس الذهني للثقافة حول الجسد الأنثوي .

إن الكتاب يُجسد بالدرجة الأولى صورة المرأة الجسد عن قناعة ثقافية لها مصداقيتها لدى عامة الناس، بوصفه ثقافة الذكاء والمعرفة التي لا يجوز إنكارها أو إغفالها، وفيه «جري تداول جسد المرأة وتسويق الصورة وتوارثها فيما بين الأجيال التي تظل تنتج النمطية التصويرية وتشيعها إشاعة تغلق المجال مع أية أسئلة نقدية، أو موازنات واقعية، أو قياسات علمية، نفسية وتطبيقية، في هذه السوق.. يجري استقبال هذه الثقافة واستهلاكها، وقد يتبدى الأمر على أنه مجرد استماع واستطلاع، ولكن المسألة تتجاوز ذلك، لتتحول متعة القراءة وفانتازيا الحكي إلى قناعة ثقافية تترسخ في الذات المفكرة وتتحدد بموجبيها صورة المرأة في ذهن الرجل»².

ويحضرنا ضمن هذا النسق أنثى أخرى تتلاعب بالرجال، كان لها قدرات إغوائية خارقة، تسبب الذعر لقلب الرجل، لقد «كان لها دهاء الأثوثة الفطري، فتنة امرأة تكيد لك بتواطؤ منك مستعصية بجمالها في نصفها المستحيل الذي يلغي السبيل إلى نصف آخر، توهمك أنها مفتوحة على احتمال رغباتك، هي المجرمة عمداً، الفاتنة بلا قصد، وتدرى أنك

¹ خليل محمد عودة، صورة المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة : دار الكتب العلمية، القاهرة، 1999، ص 107 .

² عبد الله الغدامي، المرأة واللغة (ثقافة الوهم)، ص 11.

تبرم صفقة مع غيمة»¹، إنها حياة التي كانت تنتهج مسلك فرانسواز نفسه في إغواء أبطال الرواية وإثارتهم.

وما يثير الدهشة هنا، أن حياة كانت تتحرك بكل حُرّية رغم أنها من بيئة محافظة، ومن مجتمع يصادر حُرّية المرأة الفردية ويُقيد حركاتها ورغباتها أيضا، أما أن تكون متزوجة ومن أحد كبار المسؤولين وتعاشر غيره، فهذا ما لم نجد له تفسيراً واضحاً، إلا إذا كانت امرأة ماكرة جداً، لها من الحيل الأنثوية ما يساعدها على إخفاء خيانتها، أي مثلما - وصفها خالد- « تذهب إلى الحب بعدة ساحر، تبتكر من أجلك فنونا خداعية، تمارس أمامك قلب الأشياء، إخفاء بعضها استحضار أخرى، وتحويل كل ما هو حولك إلى وهم كبير»². إنها امرأة لعوب: « لها حداد ملكي، لا يكاد يموت ملك إلا ويعلن مع موته اسم من سيعتلي عرش قلبها»³.

إن حياة بذلك أكثر عهداً من فرانسواز، باعتبار فرانسواز غير متزوجة أصلاً، وواضحة في رغبتها التي تتحدد في تمضية وقت ممتع، أما حياة فخائنة لفرانش الزوجية ولعوب ومتطولة على الأعراف والمقدسات الدينية، وتجدنا عاجزين عن تصديق ذلك الخوف الذي ادعته حين التقت خالداً في مقهى قرب من المعرض حيث تقول: « عيون زوجي مبنوثة في كل مكان وأنا جالسة معك في مقهى غير معنية إن مت بسببك في حادث حب»⁴. نجد في هذا المثال ما يدل على أن المرأة الجزائرية قادرة على تحطيم القيود وتحقيق رغباتها متى امتلكت الفرصة.

ويزداد إيماننا بصحة ما نقول حين نقع على شخصية نعيمة في رواية "رجالي" التي لم تدخر جهداً للهروب من زوجها في الجزائر بحجة كرهها له، لتتزوج من أول رجل فرنسي تصادفه، لكن القضية ليست هنا، بل في استغلالها لفتنة جسدها الأنثوي للإيقاع بزوج

¹ - عابر سرير، ص 189.

² - عابر سرير، ص 228.

³ - عابر سرير، ص 186.

⁴ - عابر سرير، ص 191.

أختها، مُغتتمة فرصة توأجهما معاً في البيت، ولنا فيما يلي مقطع تسخر فيه مليكة من المشهد المبذل الذي تجلى أمامها، تقول: « هل يتعلق الأمر بتنفيذ مبدأ المشاركة الجزائرية بعد تناول الطعام في طبق واحد، هل أصبحت اللحمة العائلية المطلقة تنسحب على العلاقات الجنسية »¹. إن مثل هذا التصريح يُدين الأخت الخائنة، لكنه أيضاً لا ينكرها على الرجل ليلصقها بحواء كخطيئة ثانية، فهي تشير ضمناً إلى أن الرجل لا يؤمن على أي حقيقة، وإلا كيف يخونها رجل ظل يتغنى بحبها طوال الرواية.

إن مليكة كي تنسى خيانة زوجها خانته بدورها مع أعز أصدقائه، حتى إنها اعترفت باستمتاعها بذلك قائلة: « احتضني صديقي واجتاحنا كل ما قد امتنعنا عن القيام به، كان قد انفصل عن زوجته للتو ومازال غارقاً في حزن الطلاق، مارسنا الجنس واستمتعنا به كثيراً للمرة الأولى منذ أسابيع، أحسست بالتشنجات والتوترات تتحلل في جسدي وجمعتي »². وبقيت على علاقة معه لمدة ليست بالقليلة، لذا نعتبرها من أكثر الشخصيات الأنثوية تحرراً في الروايات التي بين أيدينا، إنها مثال عن المرأة التي تبحث عن اللذة والمتعة خارج أي التزامات أو وعود أو أحكام، وفي هذا الصدد تقول مليكة مقدم: « لا أستطيع الاستغناء عن الرجال، وفي الوقت نفسه، ألفظهم حالما يحدثونني عن الحب، أشهر مسدس كلامي، لا أريد سوى الشهوة واللذة سوى بداية العلاقة، أما الباقي، فينوء عليّ، يحبطني »³. حتى إنها ترفض فكرة ربط الحب بالزواج، وتقيس الشرف في إقدامها على مضاجعة الرجل بملاء إرادتها.

وبسبب العلاقات المجاهر بها، كانت مليكة تتعرض لهجمات الأصوليين الذين كانوا يُحيطون بها في الحي الجامعي، فقالت حين استشعرت الخطر الذي يلاحقها: « لقد نجحت كتائبهم في بردعة الشابات المهاجرات وتعميتهن عن الحقيقة، لن تكون لهم الكلمة الفصل

¹ - رجالي، ص 143.

² - رجالي، ص 144.

³ - رجالي، ص 77.

يا أبي، فنحن كثيرات، ممن جعلنا من الحق بالمساواة، والحرية، والحب، واختيار علاقاتنا الجنسية ديانتنا الوحيدة»¹.

لم يكن استنكار المجتمع الذكوري من تطاول مليكة على مقدساته وليد الحاضر، فقد سبق وأن اضطرت في صغرها إلى الفرار من مئات الرجال الذين كانوا ليعدموها بالحجارة لولا تدخل بلال في اللحظة الأخيرة، والسبب كما قالت هو تجرؤها «على تسديد رفسة إلى خصيتي شاب قرصني في مؤخرتي»²، بعد كل تلك الضغوط التي لقيتها غادرت مليكة الجزائر نحو فرنسا لتحقيق حلمها في الانعتاق من أي محظور أو قيد مهما كان نوعه.

ولعل وقوف مليكة عند المرأة الجسد في مظهره السلبي له ما يُبرره فنياً، إنها تُعري واقع المرأة كي تجعلنا نفكر ماذا لو كانت المرأة لذة ومُتعة؟. ماذا لو كانت المرأة غشاء بكاره؟، وإن كان الأمر بهذا الاشمئزاز، فإننا لن نستغرب حينئذ أن تلجأ بطلة روايتها رجالي إلى فض بكارتها للتحرر من الجسد، ساخرة من الأعراف ومن كل القيود، ومن الرجل الذي يقول لها: «أحبك وأحترمك لا يمكن أن أفعل بك هذا، وقصد من هذا مضاجعتي الكاملة، فيما بعد حين غمرتنا الشهوة تتمم متدليها سوف نتزوج، وعندها نستطيع، أريد أن أفعل ذلك مع كل مراسيم التبجيل»³. إن مليكة وجدت في هذه العلاقة فرصة لتعرية السائد الثقافي الذي يقدر غشاء البكاره من زاوية تجعل المرأة أمة للرجل، ويُقلل من أهميتها إذا فقدت دليل طهارتها.

والغريب في الأمر أن يغتصب الرجل المرأة بنفسه ثم يُدينها بعدم الطهارة، لذا تتساءل مليكة عن الفرق بين المرأة التي تتعرض للاغتصاب أو الزواج وبالإكراه، وبين تلك التي تخوض العلاقة الجنسية بملء إرادتها، إن الفرق بينهما يتمثل في أن الأولى تبكي لوضعها، أما الثانية فتبكي غيرها لأنها في الحالة الثانية تسخر من المجتمع الذي يطالب

1 - رجالي، ص 21.

2 - رجالي، ص 115.

3 - رجالي، ص 64.

المرأة بالحفاظ على غشاء البكارة دون أن يحافظ عليها من الظلم والاعتصاب والجهل والدونية، فتقول: «تواصل معظم الصديقات التواري والتحصن لضمان المضي قُدماً، لئلا يتعرضن لوابل الإدانات، يبقى بعضهن رغماً عنهن أحياناً مقيداً بفتاوى الأمهات، مثل الحفاظ على البكارة حتى ليلة الدخلة، الجنس أولاً الدين، السياسة الخمرة أخيراً مسائل تتصدر مشادات مسعورة في الجزائر»¹.

إن سبيل المرأة إلى التحرر - حسب مليكة مقدم - هو تحرير الجسد الأنثوي من قيود العذرية والبكارة، تقول مقدم: «تلك الفرحة أكثر من النشوة، الابتهاج بانعتاقي من ذلك المحظور الأكبر رغم النواهي العائلية والاجتماعية، لن يلمح أحدهم أثر دمي على ملاءة أو قميص، لن يستعرضه أحدهم مثل ختم كرامة عشيرة بأكملها»²، وهذا لن يكون سهلاً لأن رحلة البحث عن الحرية، مليئة بالعراقيل خاصة بعد أن قيد «الجنس وتفجره الذروة، إنه هجوم مضاد للجسد الذي رفض النظام، الذي يجابه حسه المشاعر بزهر الشبق، فيكرر اختيار النشوة رفضاً للكآبة»³. فالمعارك التي تخوضها المرأة من أجل انتزاع حق الاستغناء عن موافقة الأهل في قرارات الزواج والحب أمر عسير المنال في مجتمع كالمجتمع الجزائري.

والخوف من المرأة الجسد، نجد له صدى في "بحر الصمت"، حيث لاحظنا توجساً من تلك المغنية التي حضرت إلى قرية سي السعيد، ومباشرة قُوبلت بالاستهجان والنفور، إن هذه المغنية كشفت عن التناقضات التي يمتاز بها المجتمع الذكوري الجزائري، فهو على حد تعبير الكاتبة «يُفضل الغناء إذا كان المغني امرأة، أنثى يلصقون بها عار المجتمع القائم على جملة من العقد النفسية التي كانت تتيح للكثيرين حق المتعة، إذا ارتبطت بالسرية المطلقة، بينما العلنية لا بد أن يكون بموجب عادات، كانت تُقدس الحرام في السر»⁴، فهو

1 - رجالي، ص 63.

2 - رجالي، ص 65.

3 - رجالي، ص 77.

4 - بحر الصمت، ص 28.

مجتمع ينظر إلى المرأة المتحررة كمصدر عار، ولعل السبب هو تخوفهم من قدراتها الإغوائية التي تتمتع بها والتي كما قال الغدامي « لا تقتصر قدرتها على تضليل الرجل الأحمق عن جادة السبل في هذه الحياة، بل قادرة على تضليل الحاكم»¹، وبهذا، فإن الجسد الأنثوي واقعة اجتماعية تظهر مكانة المرأة وثقافتها.

وفي رواية "النغم الشارد" مثال آخر عن المرأة المتحررة، مثلتها آمال صديقة أكرم التي استطاعت خلال فترة وجيزة أن تستحوذ عليه وتصرف اهتمامه عن البطلة، لقد جعلته منصاعاً لرغباتها، لكن المؤلفة كانت تميل أكثر إلى تقديم نموذجاً يُدحض فكرة أن المرأة عنصر غواية، فجعلت بطلتها ضحية المجتمع الذكوري الذي يَغْتصب الأنثى ثم يرمي بها فريسة سهلة للزيلة، بعد أن يوهمها بحبه المزيف، وبهذا هي تجعل الرجل مصدراً للغواية وليس المرأة .

2- تمهيش الجسد:

خلال مُعابنتنا لرواية "ياسمينة صالح"، لاحظنا أن الكاتبة لم تَعَباً بوصف مظاهر المرأة الفيزيولوجية إلا فيما ندر، وذلك في موضع بيان هُويتها الأنثوية قائلة: « كأني أراك بعينيك الخضراوين، ووجهك الهادئ/ المنفعل/ القلق/ الصاخب»²، ولنا مقطع آخر يقول: «هي الربيع الذي كان يسدل شعره الكستنائي الناعم على كتفيه، ويلبس فستاناً وردياً فاتحاً، الربيع الذي كانت له ابتسامة الفرحة ووجه كالورد وعينان كمحل مفتوح للشمس ولغناء العصافير»³.

¹ - عبد الله الغدامي، المرأة واللغة (ثقافة الوهم)، ص44.

² - بحر الصمت، ص103.

³ - بحر الصمت، ص41.

إن هذه الأمثلة لم تذكر من ملامحها الشكلية سوى لون عينيها الخضراوين، وشعرها الكستائي، وثوبها الوردية. وفي المقابل هناك وصف مكثف لحالتها النفسية، المتقلبة بين الغضب والفرح والابتسام والانفعال، لقد خالف هذا الوصف توقعاتنا، حيث كنا ننتظر أن ينشغل السارد/الرجل بجسدها وعلى مكامن الفتنة فيه، لكنه اكتفى بعرض حالتها النفسية، مجردا المرأة من جسها الأنثوي، وهو أمر نلاحظه أيضا في هذا النص حيث يقول: « أيتها المشاغبة الماكرة، الدافئة، اللذيذة، الجارحة »¹، ولنا أن نقول إن الكاتبة التي تتحكم في زمام الأمور، جعلت الرجل ينبهر بقوة حضور المرأة أمامه، كاشفة عن تلك الجوانب التي تهم الرجل في المرأة، من ذلك لون شعرها وعينيها ولون الثياب التي ترتديها والتي تمارس سحرها عليه. أما حالتها النفسية وانعكاسها على مستوى الحضور الذي تتمتع به، فكان قويا لدرجة ظهر فيه الرجل مُدهشا ومتوترا وعاجزا أمامه، فقد أربكه الجسد الأنثوي، بما يُمارسه من حيل أنثوية أفقدته حضوره، كالمراوغة والرقعة والإغراء والألم، مما ينم عن رغبة قوية من المرأة في إرباك الرجل الذي أربك وجودها طويلا في الواقع.

إن السارد/الرجل لم يستطع القضاء على فتنة الجسد الأنثوي، عندما تجاهل مكامن الفتنة فيه، وذلك لأنه كان لعبة في يد الكاتبة أولا، وثانيا لأن الكاتبة بدورها أرادت أن تجعل الرجل ينظر إلى المرأة بعين التقديس، نظرة لا تتجاهل وجودها كإنسان له مشاعر ووجدان، بالتالي كان تهيمش الجسد الأنثوي تعبيرا على التهميش الذي تعانیه الذات الأنثوية في الواقع، حين يصب الرجل اهتمامه على جسدها دون أن يراعي في ذلك أحاسيسها ورغباتها.

لقد عارضت بطلة "أسفل الحب" انسحاق الذات الأنثوية في ظل تبعيتها للجسد، حيث تنكرت لجسدها ولأنوثته، رافضة أن يكون هذا الجسد أشبه بسلعة قابلة للتملك، ولذلك ترجلت هي، لكنها سرعان ما تدرك أن الرجل لا يعترف بالمرأة خارج الجسد، حتى وإن كانت امرأة مثقفة وجامعية، تقول حياة مجسدة ذلك: « نقت مرارة النظرات التي كان سكان بلكور، وخاصة أبناء شارعنا ممن يلقونها كل صباح مساء وكأنها الخناجر، يرمونني، نقت تفادي

¹ - بحر الصمت، ص43.

البنات التكلم معي وكأني مصابة بمرض معد أو أنني أوزع منشورات سياسية ممنوعة»¹. ومع استمرار ترحلها قاطعها سكان حبيها وزميلاتها، وجيرانها الذين كانوا «يستهنونها، كما فقدت محبة الناس، وصار من في الحيّ يمنعون بناتهم ونساءهم من التعامل معها، لقد صارت فردا موبوءا ومشبوها حتى الخالة وردية صارت تتجنبها بعدما أعيهاها نصحتها»². أمام هذا الوضع لم يعد أمام حياة سوى مصادقة الذكور الذين كانت تشاركهم خرجاتهم ومغامراتهم.

وهذا يجعلنا نفهم أنه كلما تأخذ المرأة في الاعتبار، ككائن منفصل ومُستقل، فكينونتها مندمجة بجسدها وفي قدرته على الفتنة، فهي «فاعلة إيجابا عندما تكون غاوية الرجل أو محرّكة لنوازعه الجنسية»³، أما خارج مساحة الجسد فلا يعترف بها، بل ويحذر من التعامل معها، وهو فحوى قول "تزار قباني": «من قال إن هناك امرأة منفي، وامرأة وطنا كذا، فقد كذب، لا مساحة للنساء خارج الجسد»⁴. فالمرأة مهمشة في كيانها وذاتها، وهذا جلي في شواهد من آراء فقهاء وعلماء ومؤرخين وتذكر فقط أن كانت تخدم مصلحة الرجل وما كتاب الغزالي "أدب النكاح وكسر الشهوتين" إلا مثال على أن المنظور الذكوري هو المنطلق الوحيد في الحكم على المرأة، وإن كانت موجودة فهي بداعي إمتاع الآخر وخدمته.

لقد وعت "أمينة شيخ" مدى أهمية الجسد بالنسبة للمرأة، ومدى تحكمه في قدرها، فجعلت بطلتها تطمس معالمه وجغرافيته، حتى شعرنا في السرد أننا أمام رجل يتحرك بكل حرية ويرقص حتى وقت متأخر، يرافق النساء والرجال دون أن تتلقى أي تعليق من والديها. والسبب الذي دفع حياة إلى الظهور بمظهر الرجل في اللباس والسلوك كان موقف صديقتها سلمى حين وقفت موقف الضعيف أمامها، وبدل أن تُدافع عنها ألصقت بها تهمة قراءة الجرائد الفاضحة أمام والدها، ممّا حذا بالبطلّة إلى كره جنس النساء معتقدة أنهن ضعيفات.

¹ - أسفل الحب، ص 105.

² - أسفل الحب، ص 65.

³ - زوليخة بوريشة، أنثى اللغة في الخطاب والجنس، دار نينوي، ط1، 2009، ص 79.

⁴ - المرجع نفسه، ص 133.

إن حياة كانت تعاني التوجس والريبة من جسدها، فظهرت كامرأة ناقمة على أنوثتها، التي أضحت منفية مغيبة، و« ما زاد حقدًا على هذا الجسد، هو تلك النظرات التي كانت تتلقاها من الرجال الذين كانت تلتقيهم بمعية زميلاتها، وخاصة بعدما تخلصت من شيء طفيف من مظاهر الترجل»¹. فالمرأة ضحية مجتمع طالما يقدر الرجل ويربطه بكل شيء خلقي جميل ومثالي، وفي المقابل يحتقر المرأة ويرأها جسداً، وهذه الرؤية جعلت حياة تكره جسدها، وحين اكتشفت أن زميلاتها في الغرفة كنَّ يحاولن استدراجها إلى الرذيلة كزبون تقدم إلى رجال ذوي مناصب سياسية ومال، فضلت التنازل عن الغرفة وعن رفقتين، بعد أن أدركت أخيراً أن الأنوثة لا تنحصر في جسد يتزين ويتعري، وإنما هي تشكيلة مختلفة من الظواهر النفسية والجسدية، تقول في وصفها: «تعرفت على الأنوثة بكل تناقضاتها، ضعفها، وقوتها، حيلها، وسذاجتها، رقتها، وقسوتها، جمالها، وعقلها، طهرها وشبقها، أنوثة الظاهر والباطن»².

إن حياة بعد أن اكتشفت الوجه الحقيقي للأنوثة بدأت تتخلى عن مظهرها الرجولي، معترفة باختلاف جسدها الأنثوي عن جسد الرجل، تقول: «فجسدي ليس كجسدكم ولا أستطيع إرتداء المايوه علامة الأنوثة التي لا أحب، والتي لا أملك مقوماتها حتى لو أحببت.. أنتم أيضاً كنتم تكذبون على أنفسكم ولا تصارحونني، فلم يجروا أحد على دعوتي لدخول البحر ولا للتجرد من الثياب»³. فهي تريد أن تقول إن الأنوثة لا تنحصر في الجسد، وعلى الآخر أن يعي ذلك، وعلى الأنثى أيضاً أن تعي ذلك جيداً حتى لا تسقط فريسة سهلة لجسدها.

يمكن القول إن الأنوثة التي اكتشفتها حياة بعد مسيرة بحث شاقة، كانت أحلام تدركها منذ البداية، أي أنوثة الظاهر والباطن، وقد جمعتهما معا بطبيعتها وسذاجتها، واهتمامها بجسدها وبمواطن الجاذبية فيه، تقول: «سويت ملابسني وغامرت بوضع قليل من الروج

¹ - أسفل الحب، ص 106.

² - أسفل الحب، ص 107.

³ - أسفل الحب، ص 67.

على شفاهي، لأختبر قوة أنوثتي»¹، وما استعمالها لضمير المتكلم في روايتها إلا تأكيد على ذاتها وعلى جرأتها وشجاعته في مواجهة الآخر.

ظلت أحلام تقاوم حياة الرذيلة - رغم كونها ابنة علاقة غير شرعية - وتتحدى الظروف التي أحاطت بها، ولم تستسلم لجسدها حتى بعد تعرضها للاغتصاب، فهي ببساطة كانت ترفض أن تجعل من جسدها سلعة في يد الرجل، لذلك قالت بوضوح: «لم أستطع أن أتصور حياتي في عتمة الشوارع، تَلْفَظني سيارة وتلتقطني أخرى... يأخذني سكير ويركمني عرييد، أتعشى ليلة في أفخم الفنادق وأخرى في المزابل، لا أستطيع لا أقدر ولا طاقة لي بتحمل حياة هكذا... لا يعني أن أطمح إلى حياة رفيعة، لا يهمني إلا أن أحمي نفسي بإنقاذها من الظلام»².

إن أحلام ترفض أن تكون الأنثى جسدا يُستهان بوجوده، لذا راحت تستجيب لتغيير هذه الصورة القابعة في أعماق المجتمع عامة، وفي لاوعي الرجل خاصة الذي يصفها كأنثى مسلوقة الإرادة والفعل، لِيُنصَبَ نفسه وصيًّا عليها مستغلا عقلية المجتمع الذكورية كي يمارس صلاحياته عليها. لقد أثبتت أن المرأة قادرة على تحمل الظروف والتعايش معها رغم صعوباتها، وأن المرأة لا تنتهز الفرص لتكون جسدا فقط، ولا يمكن للرجل أن يقول ذلك.

3- نسق الحب:

من المعروف تاريخيا، أن جميع الأعمال الأدبية الخالدة كان بطلها الأساس كان قصة حب، مهما كان نوعها وشكلها، فقد تمكن الحب فيها من انتزاع مكانته التخيلية إلى حد أضحي استبعاده سببا في فقدان النص جزءاً كبيراً من عنصر التشويق عند القراء. إذاً، يتردد الحب في النصوص التي بين أيدينا بشكل لافت للنظر، إنه يزين متخيلها السردية، ويضفي عليه ظلالاً من التشويق، فهو يُطالعنا في رواية "بحر الصمت"، منذ صفحاتها الأولى، وقد كان مُحركاً فعالاً للسرد، لدرجة أن معظم الأحداث التي تضمنها الرواية تدور حول العلاقة

¹ - النغم الشارد، ص23.

² - النغم الشارد، ص97.

التي ربطت البطل سي السعيد بجميلة، إن هذا الحب رسمَ معالم النص، وكسا فضاءه العام شاعرية تشبه أجواء ألف ليلة وليلة، فكنا نترقب بلهفة تطور الأحداث لنعرف مصير تلك العلاقة، وفي كل مرة كنا نفاجأ بتطور جديد.

ترد بطلّة "بحر الصمت" مُرفقة باسم أنثوي "جميلة" يميزها ويعطيها بعدها الدلالي الخاص، وبالعودة إلى النص، يتأكد لنا أنها بارعة الحسنة «جميلة ماهرة ولذيذة»¹، بعينها «الخضراوين كعشب عذري..»². وبهذه الأوصاف تمكنت من الإيقاع بسي السعيد وبالرشيد معا. لقد أحب سي السعيد البطلّة منذ أول مرة رآها، وظل طوال الرواية يلاحقها: «كم أحببتك سيدتي، كنتُ أشبه قيسا بن الملوح في عشقه المجنون، في جنونه العاشق»³. ومثل هذه التصريحات تملأ صفحات الرواية، يقول في موضع آخر: «كم أحببتك يا سيدتي.. شردتني إلى مدن مشيتها حافيا عاريا، أحببتك كما لن يستطيع رجل أن يحب امرأة»⁴.

يحدثنا سي السعيد عن عشقه واشتياقه للآخر، وعن تمنياته لقاء المحبوب وعن سعادته خلال اللقاء، إنه يعيد إلينا قصص الحب العذري، حيث الحب انتماء للجسد و« قيل أن تهب كلك لمن أحببته، فلا يبقى منك شيء... إنه ميلك إلى المحبوب بكليتك، ثم ايثارك له على نفسك وروحك ومالك، ثم موافقتك له سرا وجهرا، ثم علمك بتقصيرك في حيك، فهو سكون بلا اضطراب، واضطراب بلا سكون»⁵، ولكنه يوظف الجسد بما أنه قوة فاعلة لها لغتها المعبرة .

¹ بحر الصمت، ص 41.

² بحر الصمت، ص 42.

³ بحر الصمت، ص 96.

⁴ بحر الصمت، ص 106.

⁵ — الإمام شمس الدين محمد ابن أبي بكر بن أيوب الدمشقي المعروف بابن قيم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق السيد الجميلي، ط3، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العملية، بيروت، 2003، ص18.

وخطاب الحب في الرواية جاء ليفعل دور سي السعيد، وليُخرجه من حالة اللافعال التي كان يقبع فيها، حيث كان يعيش مطمئناً سعيداً بتسيده على الفلاحين الذين يعملون في أرضه، مغترا بنفسه، يُمارس سلطته بكل جبروتها على الضعفاء، لكن الحب حوّله فجأة إلى رجل آخر فأصبح مُتسامحاً يقبل بآراء الآخرين ويُناقشهم، وأيضاً يُشاركهم أحزانهم، لكن التحول الجذري كان انتقاله من حالة الحياد تجاه الثورة إلى عنصر فعال فيها يُساند المجاهدين، ويشارك في الثورة، بهذا كان الحب نعمة وفضيلة، فهو كما قال ابن حزم « فكم من بخيل جاد، وقطوب تعلق، وجبان تشجع، وغليظ الطبع تطرب، وجاهل تأدب، وتفيل تزين وفقير تجمل »¹. إن الحب أخرج سي السعيد من دائرة الجبن والحياد ليحوّله إلى مناضل في صفوف جبهة التحرير، يتحمل خلالها الصعاب ويراوغ ويكافح.

لكن جميلة، كانت مُعلقة بقلب الرشيد رغم محاولات زوجها استمالتها إليه، يقول السارد: « لو كان الرشيد من جاء إليك اليوم لركضت إليه فاتحة أحضانك العطشى للحب، ونسيت ساعتها الدنيا برجالها الآخرين »². على هذا الوضع الاستثنائي بدت البطلة المتمردة على الحياة في منزل زوجها، قادرة على إلحاق الأذى بسي السعيد مجردة إياه من الإحساس بالحب والسعادة .

ولعبير شهرزاد تفسيرٌ مختلفٌ حول الحب، فهي ترى أن الرجل إذا أحب، فإنه يظل مُصراً على الحصول على محبوبته ويبقى إصراره قويا مهما طال الزمن، وعلى العكس « فالمرأة تستسلم لقدرها وترضى بزواجها وإن لم ترض يوماً عن زوجها »³، وسأقت مثالا عن والدها الذي كان بحب امرأة ظل وفيها لحبها رغم زواجه من امرأة باقتراح من أهله حتى يظل بعيدا عن الثورة، وظل لسنوات طويلة يترصد الفرص للقائها إلى أن ظفر بمحبوبته في الأخير.

¹ علي بن أحمد بن سعيد بن حزم أبو محمد ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، في الألفة والآلاف، تحقيق حسن كامل الصيرفي، مطبعة السجادة، القاهرة 1950، ص13.

² بحر الصمت، ص99.

³ مفترق العصور، ص 376.

تمدنا "مفترق العصور" بتمثيلات أخرى عن الحب، وهي تجمع أبطال الرواية في علاقات مشوهة، كل يحب غيره، فتظهر أولاً مشاعر مختار تجاه سامية، لكن العلاقة لم تكن لتتجح بسبب فارق العمر الزمني الذي يفصلهما، إذ تكبره سامية بجيلين، لكن مختار يتجاوز كل العراقيل التي تضعها سامية أمامه لتصرفه عن حبها، دون جدوى والنتيجة أن وقعت المرأة المسنة في حُب الشاب معلنة مشاعرها أمامه: «أيها العاشق الفنونع أحبك، وان لم يكن لي يد اختيار أو فرص اختيار، أحبك في الوقت الذي عليّ أن أكرهك»¹.

وقد صورت لنا سامية الدور الذي يؤديه الحب في تذليل العراقيل قائلة: «لا شيء أكبر من حماقة العاشق، فعندما يحب يراهن بكل ما يملك وكل ما لا يملك، إنه يضع أوراقه كاملة، ويُراهن بآخر عمره، فيكون قيد اللعبة، فهو الذي يتنازل عن حقوقه في الذكاء وأسهمه في الأثانية، وكل رصيده في العقلانية، إنه يتحول إلى تاجر مُفلس من كل شيء»². فالحب كان فعالاً في جمع جزئيات الأحداث، ولمّ شمل الشخصيات رغم كثرة الفوارق التي ظهرت بينها، فمثلاً لولا مشاعر الحب التي كانت تكنها سامية لمختار لما أمكنها مصادقته بعد معرفتها بأنه أحد أبناء الحركة الذين وقفوا إلى جانب فرنسا في الحرب، ولما قبلت آراءه التي تعارض وجهة نظرها حول الأوضاع المختلفة للبلاد.

إن الحب جعل الشخصيات تقبل بفكرة الاختلاف وسهل لقاءها ببعضها، رغم كثرة الفوارق التي ظهرت بينها، خاصة مسألة العمر. وفيما يلي مقطع يبين ذلك، تقول سامية: «لقد كتب لي فوات الأوان في كل حُب، فإما أن أحب خريف رجل، وإما أن يُحب خريفي رجل»³، والخريف هنا هو تعبير عن العمر الذي يجاوز الخمسين عاماً، حسب ما ورد في الرواية، ذلك أن قصة حبها لكamal بدأت حين قاربت الثلاثين، في حين كان كمال في سن الخمسين، وبعد مضي عشرين عاماً تلتقي "مختار" الذي كان سنه في الثلاثين.

¹ مفترق العصور، ص182.

² مفترق العصور، ص بين 40/30.

³ مفترق العصور، ص 105.

أمام هذه الفوارق الزمنية كان من المنطقي أن تظهر اختلافات في الأفكار والرؤى والأحلام، فتجعل قيام العلاقات بينها أمراً صعباً. لذا باءت علاقات الحب كلها بالفشل، كلها دون استثناء، سواء تلك التي نشأت بين ليلي وعمار والتي انتهت بموته، أم تلك التي جمعت سامية بكمال والتي فشلت بدورها، بسبب طبيعة كمال الذي يحب أكثر من امرأة، وتباهيه هذا لم يكن ليجذب سامية مما جعله يقول: « أنتِ المرأة الأكثر غروراً التي رأيتها في حياتي، قط تعلق بأنفها عالياً.. تتبسط وهي الأشد تكبيراً، تتواضع وهي الأشد تعالياً »¹، فيما تبقى علاقة حب سامية بمختار معلقة غير قابلة للإنهاء ولا للاستمرار، وهو أمر طبيعي، فلا العائق بينهما يمكن تجاوزه، ولا الحب يُمحي بقرار.

كذلك تطوى علاقات الحب التي ظهرت في "عابر سرير"، لتكسر في المتخيل السردى ما هو مكرس في واقع المجتمع الجزائري الذي يرفض جميعاً علاقات الحب خارج إطار الزواج، لتنتهي جميع الصلات العاطفية إلى نهاية مأساوية، مما يكشف عن عجز التجربة الروائية النسوية في تمثيل هذا الطابو، وفشل الحب كنسق في إثبات الحرية التي تنتسدها المرأة، فتقطع صلة حياة بزيان بعد موته، في الوقت الذي يرفض خالد مقابلتها مجدداً بعد اكتشافه لخيانتها، وتكاد رواية "بحر الصمت" تشهد الوضعية نفسها مع أبطالها، حيث تَموت جميلة تاركة سي السعيد يتخبط في أحزانه. أما بطلة "أسفل الحب" فتتخلى عن محبوبها سمير مرغمة إثر اكتشافها لطبيعة عمله، ولن يبقى أمام مليكة في رواية رجالي غير سرير الوحدة بعدما لفظت كل رجالها.

بقي الآن أن نعرف في رواية ربيعة مراح، ما إذا كان الحب ضرورياً فيها، لكننا لاحظنا أن الحب كان ترميماً نفسياً للبطلة، ولولاه ما كانت الرواية لتعرف قيمة فنية تذكر، خصوصاً أن البطلة ابنة زنا، لا تملك أي عاطفة أخرى تظهرها عدا مشاعر الصداقة التي اختفت سريعاً بسفر صديقتها الوحيدة. وأكبر حب امتدت آثاره على صفحات النص كان من نصيب سلفادور، الرجل الإيطالي الذي تزوج أحلام بعدما أعجب بها إعجاباً شديداً، فبادلته

¹ - مفترق العصور، ص 108

الحب قائلة: « كان مُؤنسا، رقيقاً، مغموراً بالحب والدفء، ملأ حياتي إلى درجة ما كنت أتصورها، وجعل نفسي تصفو، فهفت على الفؤاد نسائم شوق وحنان، وعادت إلى ثقتي بأني امرأة جديرة بالحياة»¹. والجدير بالذكر أن أحلام كانت مهووسة بالحب منذ السطور الأولى للرواية، فهي تعتقد أن الحب كان سبيلها للملحة جراحها وأحزانها ووحدتها.

ويعيننا البحث هنا في الجانب الخفي لهذا المتخيل الجميل، لنعرف إلي أي حد ساعد الحب أحلام في تجاوز الظروف التي تعيشها، كانت أحلام متعلقة بزوجها رغم ممارساته القمعية ضدها، تقول: «أشتاق إليك أكثر من اشتياقك لي، وحيي يتوارى كالجمر اللاهب تحت رماد طالما سميت احتقار وكراهية، ما كنت أجهد نفسي في تكريسها»². أما خالد - ومن خلال معاشرته لفرانسواز - فيظهر أن الحب بين الرجل والمرأة لا يلتهب بسبب العلاقة الحميمة، ذلك أن ممارسة العلاقة لا تزيد أو تنقص من مشاعر الحب. يقول في ذلك « كان الحب مع فرانسواز مذاق الفاكهة المجففة.. لا أكثر كآبة من فعل حب لا حب فيه بعدك تعتريك رغبة ملحة في البكاء، بعد تلك المتعة تشعر فجأة بالخواء، ينقصك شيء لا تدري»³.

وفي موضع آخر يقول: « قالت مرة أثناء حديثها عن معاشرة زوجها مكرهة، لا بد أن توضع على أبواب غرف النوم ممنوع التلوّث، ذلك لأننا نلوث دائما بمن لا نحب»⁴، إن هذه التمثيلات النصية، تبين أن الحب يعد ضروريا لتحقيق المتعة خلال عملية الاتصال الجنسي، وغيابه يجعل منها عملية مشوهة، غير قادرة على خلق التوازن النفسي المنشود، لذا فإن حضور الحب بين الزوجين في العلاقة الحميمة ضروري، لأنه يوطد العلاقة أكثر بينهما وهذا الرأي تؤكدُه "مليكة مقدم" بقولها: « لا يكفُ أحدنا يلحسُ الآخر يختبره، ويذوب فيه هياما بطرف اللسان، بطرف الشفاه، بطرف الأصابع، بطرف الحلم، في كل الأوقات وحين

¹ - النغم الشارد، ص111.

² - النغم الشارد، ص161.

³ - عابر سرير، ص 88.

⁴ - عابر سرير، ص88.

يتصاعد في الأحشاء جوع أكثر إلحاحاً يعض أهدنا الآخر في نوباتٍ محمومة¹. إن خطاباً كهذا يجعل الإحساس بالمتعة الجنسية متوقفاً على مدى تبادل الزوجين لمشاعر الحب فيما بينهما.

ومثل هذه المقاطع تؤكد ما قاله ابن الجوزية: «إن المحبة بعد الجماع أعظم من التي كانت قبله، والسبب الطبيعي أن شهوة القلب ممتزجة بلذة العين، فإذا رأت العين اشتهى القلب، وإذا باشر الجسم الجسم، اجتمعت شهوة القلب ولذة العين ولذة المباشرة، فإذا فارق هذه الحال كان نزاع نفسه إليه أشد وشوقه إليها أعظم²»، فالحب هنا يزيد من القيم الحسية التي يملكها هذا الجسد.

وإذا مررنا إلى رواية "عابر سرير"، فإن الحديث عن موضوع الحب فيها يبدو ضرورياً بسبب استحواده على المشهد السردى، فقد كان طرفاً أساساً في نسج الأحداث وتطورها، وأكبر الظن أن هذا الحب متخيل، فخالد كائنٌ حبريٌّ أنهضته الكاتبة من بين سطور الرواية ليخوض مغامرات حب وعشق مع حياة، من خلال لعبة فنية، حوّلتها إلى معشوق من لحم ودم. فيظهر مغرماً حدّ العشق واصفاً محبوبته بقوله: «طبعاً ما كانت الأجل، لقد كانت الأشهى، كانت الأبهى، وهذا أمر لا تفسير له، كغرابة صوتها الذي يحدث زلزلاً كونياً بكلمة³». وقارئ الروايات عموماً قد يتسرع في قراءة هذه العلاقة، فيعتقد أن المرأة تحاول عرض مشكلة الذكر مع أنثاه فقط أو تقديم مشكلة المرأة، ولكنه سرعان ما يتجاوز ذلك حين يدرك أن لهذا الحب المتخيل معاني عميقة، وكان الحب وسيلة التجأت إليها الكاتبة الجزائرية للتخفيف من حالة الجوّ الكئيب الذي يسيطر على السرد.

وقد استعانت "أحلام مستغانمي" بصلة الحب التي جمعت خالدًا بحياة لتشير إلى موت الصلة بين الحاضر والماضي، بحيث مثل خالد المرجع الثوري الجزائري، بينما رمزت حياة إلى حاضر الوطن المشرد، فقد فشلت كل محاولات البطلة في البحث عن وسيلة تمكنها من

¹ - رجالي، ص 81.

² - ابن القيم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، ص 58.

³ - عابر سرير، ص 211.

التعرف على ماضي الجزائر، إلا أنها لم تصادف سوى شظايا قصة ترويتها ذاكرة معطوبة. وهذا وقد باعت محاولات البطلات للاتصال بحبيبهن بالفشل، وهذا ما يفسر سعي الشخصيات الدائم للبحث عما يشعرها بهويتها المفقودة المبعثرة على فضاء طالما أراد طمس ذاتها. وهو مصير العلاقة التي ربطت مليكة بالسعيد في رواية "رجالي"، حيث ستقضى العلاقة بينهما بسبب الصراع العرقي، تقول في ذلك: «**قصصُ الحب بين شاب قبائلي وشابة غير قبائلية لم تصمد منها سوى قصة واحدة أمام أشكال التمييز الاجتماعي**»¹. لكن هذا العامل لم يكن الوحيد وراء فشل علاقات مليكة بعشاقها، فهي نفسها كانت تقطع العلاقة وتنتهي منهم حالما يحدثونها عن الحب، كما انتهت من نورين: «**حاولتُ أن أفهم نورين بأننا عشنا قصة حب رائعة، وأن الواحد منا قد أرضى الآخر كل الرضى .. وأن هذه القصة يجب أن تنتهي مثل كل القصص الجميلة**»².

من الواضح أن مليكة ترفض الحب خوفا من تحوله إلى سلطة بيد الفحل، فرفضت سابقا جميل الذي أحبها ورغب بالزواج منها، لكنها ردت قائلة على موقفه: «**أصابني الدهول، لم يخطر ببالي ولو للحظة واحدة بأن كل هذا الحزن، يتوارى خلف تأليه نظراته، لن أخضع لهذا الابتزاز**»³. ولم يُرضِ بطلتنا أن يمتلكها الرجل لمجرد علاقة حب تجمعهما، «**فإن أجراً قبلة أولى، لا يعني أن أصبح لدى ذلك الذي أقبله ملكه أو عاهرته**»⁴.

¹ - رجالي، ص 125.

² - رجالي، ص 124.

³ - رجالي، ص 35.

⁴ - رجالي، ص 38.

* قلنا سابقا أن وأد الأنثى كان عادة متأصلة لدى بعض الأمم منذ القديم، لكن الأسباب تختلف بينها، فهو يكون إما خوفا من العار، وإما خشية الفقر والإملاق، وهو يطال قد يلحق بالأنثى في مراحل أخرى من حياتها، عن يحي أحمد عيسى، المرأة والخطيئة الأولى "مأساة لم تنته بعد"، ص 22

وقد يدفع بأغلبهن إلى الموت قربانا إلى الآلهة، على "نحو عروس النيل التي كان المصريون القدماء يلقونها في نهر النيل، عن عرفان حمود، المرأة والجمال والحب في لغة العرب، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت/لبنان، 1998، ص 21.

4- المرأة والوآد المعنوي:

عاشت المرأة في المجتمع العربي قديما مرحلة الوآد* والتهميش والاستنكار، وقد عبّر القرآن الكريم عن وضعها أحسن تعبير، بقوله تعالى: ﴿إِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهَهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ، يَتَوَارَىٰ مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ، أَيُمْسِكُهُ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ، أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ﴾¹، والوآد طال الأنثى تحديدا، لأسباب عدة ولعل أهمها كان عدم قدرتها على حماية الديار، إلى جانب كونها هدفا سهلا لأي غارة .

بمرور الزمن وتغير الأوضاع تخلصت الأنثى من الوآد الجسدي، لكنها لم تتخلص من الوآد النفسي ومن التهميش والدونية، وهذا يعني أن ما نعنيه هنا هو الوآد المعنوي الذي يُخلف في نفسية الأنثى تشوّهات نفسية عميقة. ونجد لهذا الأثر حضورا صارخا في رواية "رجالي"، حيث تُعاني البطلة تبعات التمييز الجنسي، تقول: «إن البنات لسنّ أولادا على الإطلاق، فهن يُجسدن منذ الولادة عاهة جماعية لا يتحررن منها إلا بإتجاب الأبناء الذكور، كنت أرى الأمهات يقترفن هذه التفرقة، ولكثرة ما رأيت وحشيتهن وانحرافهن، وحاولت إدراك دوافعهن ترسخ لدي اليقين بأن خسة الأمهات وكراهيتهن للنساء ومازوشيتهن، هي التي تؤهل الرجال لدور الأبناء القساة القلب»². والغريب في الموضوع أن النساء يسهمن بدورهن في التمييز، بحيث تجدهن أكثر إلحاحا على إنجاب الذكور، لنيل الامتتان والتقدير من الرجل، الأمر إذن، لم يعد محصورا في الرجال، فعنصريتهم الجنسية أمر معروف، لكن ما يثير الدهشة والنفور هو وقوف المرأة إلى جانب الأعراف في نبذ الجنس الأنثوي، ونكران حضوره منذ الولادة.

إن صورتها في الرواية ما هي إلا انعكاس لصورتها في الواقع المعيش، حيث تنقل الكاتبة الجزائرية في متونها السردية ظاهرة التمييز بين الذكور والإناث، ونجد لهذه الممارسات صدى في رواية "من يوميات مدرسة حرة"، حيث ترسم زهور ونيسي صورة

¹ - سورة النحل، آية 58/59.

² - رجالي، ص 12.

مؤثرة لفتاة أنجبت أمها طفلة: « دخلتُ الفصل، لم تَنبَهُ إليّ واحدة منهن، فقد كانت أنظارهن جميعاً نحو زميلة لهن، تَغطى وجهها بيديها، وتشهق كانت تبكي بحرقه، ودُهِشت للحظة، ثم اقتربت لأسألها، نعم ما بك ربيعة؟

— أمي... وضعت بنتاً.

— مبروك عليكم...ألهذا تبكين؟.

— ولكن أبّي أصرّ على أن أمّي، هي التي لا تريد أن تنجب الذكور¹. هذه صورة أخرى تنقل معاناة المرأة في المجتمع الجزائري الذي يكرّس نظام الطبقيّة والاستعباد، والذي يُحمّل المرأة تبعات ولادتها للأنثى وكأنها المسؤولة عن الخلق، وهذه الظاهرة لا تزال آثارها إلى الآن رغم التطور الذي أصاب الحياة العامة، بدليل استمراريتها في المتن النسائي.

وما يثير الاستغراب أن النظام الأبوي يُصرّ على إلحاق الضرر بالأنثى في كل مراحل حياتها، ومن بين هذه الأضرار جعلها تابعة لسيدّها الرّجل الذي يستلم مهمة وأد ذاتها الحيّة، لتعيش قهراً مضاعفاً محكوماً بقيود حديدية، فهي مُطالبة بطاعة زوجها مهما بلغ حجم الأذى الذي يُصيبها، ولنا مثال يسوقه خالد بن طوبال عن زوجة أبيه التي اكتشفت خيانة زوجها حين شاهده وهو « يَخوض معاركه في سرير الزوجية، ويخون زوجته مع النساء اللواتي كنّ يحضرن إلى البيت بذريعة التَخْطِيط للثورة². لكن الغريب في الأمر أن الزوجة ستلتزم الصمت، دون أن يكون لها ردة فعل تجاه الأمر، بل على العكس تماماً، فهي تتجاهل الأمر، للاحتفاظ بالزوج في مجتمع لا يقدر المرأة المطلقة، ولا يعترف بالمرأة خارج إطار الزواج.

ويُطالعنا مثل هذا النموذج السلبي في رواية "أسفل الحب" ممثلاً في والدة حياة، التي كانت تتحمّل ضرب زوجها السكير، فتسكت، وفي ذلك تقول حياة: « كنتُ تُسلمين له جسدك

¹ — زهور ونيسي، من يوميات مدرسة حرة، د ط، موفم للنشر، الجزائر، 2007 ص 100.

² — عابر سرير، ص 174.

وتتخلين عن كرامتك وعن إنسانيتك»¹. إن كل هذا الصمت كان سببه الخوف من المجتمع المتقل بالإدانات تجاه المرأة المطلقة التي تدري أنها لن «تجني في مجتمع يبني ارتباطه بالمرأة على إلزامية البكارة غير خيبة الأمل والصراع النفسي، لأنها معيار شرفها ونظافتها واستقامتها، فتتحمل مسؤولية هذا الوضع الذي لم تخيره وإنما فرض عليها، إذ بفقدانها الزوج الذي تستمد منه مكانتها واحترام المجتمع تنبذ كالبعير الأجرى»²، وفي ظل هذه الأحكام من الواقعي جداً أن تتحمل المرأة زوجها الذي منه تستمد قيمة وجودها، بغض النظر عن سلوكاته وأفعاله الاستبدادية.

وهكذا تبقى الأنثى في الأسرة كائناً شاذاً مُكرساً للواجب، نتيجة بقايا قوانين العبودية، تتوء تحت عبء الأعمال المنزلية، لتكون «حياتها أشبه بحياة المحكوم عليه بالأشغال الشاقة»³، ودون أن تنتبه، تُلزم ابنتها بتكرار وضعها حين تُطالبها بالقيام بالأعمال المنزلية وتؤهلها لاستلام العبودي، وقد وصفت مليكة ذلك في قولها: «ناوليني المكنسة، أحضري ثلاث صفائح من الماء، هلمي واغسلي هذا الحفاظ، أخرجي هذا البساط، لا يكف أبداً هذا النباح المبرمج لتحطيم وقت الفتاة، وعدم السماح لها بدقيقة واحدة من أجل اللهو والاستسلام للأحلام»⁴. ومن هذا المثال نلاحظ أن المرأة أكبر عائق أمام الفتاة، فهي أكثر من يساهم في تحطيم معنوياتها، مما يُحوّل الأنثى إلى لعبة بيد الأسرة كاملة، كلّ يستغلها حسب احتياجاته.

وهنا يُصرّ بعض الباحثين على أن «الإيديولوجية الرجولية التفضيلية هي السبب الحقيقي في احتلال المرأة خاتمة المساعد، وعليها تُقدم الأعمال الإبداعية صوراً ثابتة للنساء على هيئة مقلوبات، تُحدد المرأة بقدر ارتباطها بمصالح الرجال، وتتعامل مع النساء

1 - أسفل الحب، ص 79.

2 - خديجة الصبار، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، دط، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999. ص 57.

3 - رجالي، ص 153.

4 - رجالي، ص 156.

على أنّهن مجرد أدوات لنماء البطل المذكر وخدمة مصالحه¹، لكن التحليل كشف عن دور الأنساق الثقافية والظروف الاجتماعية في تكريس هيمنة الذكر على الأنثى.

وهذه الأنساق تُظهر أن صورة المرأة في الكتابة النسائية الجزائرية مرتبطة بحقيقة المجتمع الجزائري القائم على العنصرية والتمييز بين الرجل والمرأة، حيث « يستمد الرجل كرامته وثقله من عمله، أما المرأة فتدين بها للزوج»². وهي نظرة تكاد لا تختلف عما أوردته زهور ونيسي راحت تتجنب الحديث عنها قائلة: « ما أردت طرحه لا تدوينه وروايته حياة امرأة وأحداث المجتمع العربي الذي لا تزال فيه المرأة ذلك الهامش الذي يقدر تارة ويستبعد تارة أخرى حسب مفهوم النفعية والمصلحة والمفهوم الضيق للشرف»³.

5- المرأة النموذج:

بعد أن تخرج المرأة من صورة المؤودة والمهمشة، تدخل مرحلة المرأة النموذج، وهنا تؤكد الثقافة وجود شروط معينة، ينبغي توافرها في المرأة حتى تكون أنثى/ جسد كامل الإغراء، أولها أن تكون حدود عمرها « الزمنية مقصورة في فترة محصورة ما بين سن البلوغ الطبيعي إلى ما قبل الكهولة، وهذا ما يُضيق زمن الأنوثة في حدود بضع عشرة سنة»⁴، إن المؤنث حسب المعايير الثقافية، يفتقرن بصفات حصرتها الثقافة الذكورية في بلاغيات/ قبليات معينة متفق عليها، لا تدع مجالاً للتعليق أو الشك، فيصبح جمالها بمواصفاتها الخاصة مرتبطاً بسن معينة يكون فيها الجسد في كامل شبابه وإغرائه.

¹ — سيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، ص 116.

² — Bernard le cherbomier, littérateur 20^{eme} siècle textes et documents, dominic rince, pierre brunel, Christiane moatti, in traduction historique de pierre Miquel, édition Nathan, 1992, p721

³ — زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1985، ص 50.

⁴ — عبد الله الغدامي، المرأة واللغة (ثقافة الوهم)، ص 51.

وهذا إن صح، فإن كل النساء لسن إناثاً، هن يكن كذلك إذا بلغن سنا معينة وتوافرت فيهنّ ميزات معينة أيضاً، وكثيراً ما يتم حصر الأنوثة في فترة الشباب حيث الجمال والنضارة والنعومة والحيوية، وهو ما نسميه بالمرأة النموذج التي تكون بحسب الأوصاف الذكورية في مرحلة الأنوثة الكاملة. ومن بين الصفات النموذج حسب الجاحظ « المجدولة من النساء، تكون في منزلة بين السمينة والممشوقة، ولا بد من جودة القد، وحسن الخרט، واعتدال المنكبين، واستواء الظهر، ولا بد أن تكون كاسية العظام بين الممتلئة والقضيضة »¹. إذن فالصفات التي ذكرها الجاحظ هي صفات قسرية حتى تكون المرأة نموذجاً كامل الأنوثة وإلا فإنها ستخرج من هذه الدائرة .

ولعل امرؤ القيس أول من أشار إلى المرأة الكاملة المهفهفة البيضاء، ذات المتن الأسود الأنيث والجيد المعتدل.. القليلة الحركة (نؤوم الضحى) وكأن المرأة هنا ليست بحاجة إلى العمل/ التفكير، وإنما هي بحاجة إلى الراحة/ اللافعل لينعم جسدها بالكمال، لأن « المرأة تنتظر إليها لا لكي تسمعها » بل إن الثقافة ترى أن تعطل الحواس أمر ضروري لجمال هذا الجسد.

ويزيد من متطلبات خضوع هذا الجسد للنظرة الذكورية خضوعه حالياً للتجارة العالمية في مقاييس مكتسبة حسب شروط الجمال المعتمدة عالمياً (أدوات التجميل والأصباغ والملابس والحركات)، فالثقافة تتطلب من المرأة أن تتحمل استجابة للمطلب الثقافي. كما قُيدت خطوات الأنثى في المشي، لأن الحسناء لا تمشي مثلما يمشي أي جسد، إنها تتمايل لكي تفتن من يراها، وقد كان خالد واضحاً حين قال: « كنت مغرماً بطريقها التي تتحرك بها، طريقتها في الالتفات، في التوقف والانحناء، في أنسياب الشال على شعرها، في رفع ثوبها بيد واحدة، وكأنها تمسك تلايبب سرّها »². نلاحظ في هذا المثال كثرة المقاييس التي يشترطها الرجل في المرأة كي تنال إعجابه، وهي صفات تصر عليها الثقافة، وهذه الصفات

¹ - رسائل الجاحظ، 3/158 عن عبد الله الغدامي، المرأة واللغة (ثقافة الوهم)، ص 60

² - عابر سرير، ص 212.

لا يحق للمرأة التصرف فيها، وحتى تلك التي يتم إضافتها، فهي تتم حسب الشروط الذكورية تجعل من المرأة الهيكل أنثى كاملة، وقد استحضرتها ربيعة مراح جميعا في نسق الحورية، تقول: «الفتيات، يا إله السمّوات، أيّ أناقة وأيّ جمال، كأنهنّ حوريات سقطن من الجنة، أو قطع لؤلؤ مكنون»¹.

بهذا يجري استبطان الصفات الجسدية للأنثى النموذج من المتخيل الديني، فالحورية هي صفة للمرأة النموذج الخارقة الجمال، الخالية من العيوب، التي ذكرها القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ لَمْ يَطْمِئِنَّ إِلَيْنَّ قَبْلَهُمْ وَلَا جَانٌ، فَبِأَيِّ آءٍ رِبْكَمَا تَكْذِبَانِ، كَأَنَّهُنَّ الْيَاقُوتُ وَالْمَرْجَانُ، فَبِأَيِّ آءٍ رِبْكَمَا تَكْذِبَانِ، حُورٌ مَّقْصُورَاتٍ فِي الْخِيَامِ﴾². مثل هذا النموذج، «يَجَسِدُ اللَّذَّةَ الْأَبَدِيَّةَ وَالْمُتَعَةَ اللَّامْتَنَاهِيَّةَ، مِمَّا يَدْفَعُ الْمُسْلِمَ إِلَى الْقِيَامِ بِعِبَادَاتِهِ وَشَعَائِرِهِ وَهُوَ يُفَكِّرُ فِي ثَوَابِ الْآخِرَةِ وَنَعِيمِهَا»³، إنها المرأة المثال التي تتال إعجاب أي رجل واستحسانه، لأن فيها كل ما يشوق ويرغب، فتدفعه ليشترط في الآخر/الأنثى أعلى مقاييس الجمال وحسن الطلعة.

6- المرأة الالهة:

تشرط الثقافة في الأنوثة أن تكون خالية من بعض الصفات التي تقلل من صفة الأنوثة كالقوة العضلية لأنها علامة ذكورية، وإن وجدت في المرأة يجري مباشرة تغطيتها بوسائط ثقافية جرى التواطؤ عليها، من قبيل ما قاله الإله أيل لابنته عنات البتول بعد انتقامها من قاتل زوجها بعل، الذي يشيد بقدرتها الجسدية:

-أعرفك يا بنيتي

-وأعرف أنك مثل رجل

1 - مفترق العصور، ص75

2 - سورة الرحمن، من آية 56..59.

3 - فوزية غساني، الخطاب حول المرأة، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية محمد الخامس بالرباط، المغرب، 1997، ص127/128.

-وليس بين الإلهات كلهنّ من تُضارِعك ضراوة*

فالمرأة الإلهة تملّكت إحدى صفات القوة وهي صفات ذكورية لا تتوفر في الجنس الأنثوي، لهذا فإن الوالد الذي يشكل الرجل / الثقافة بدلا من مدحها لمح إلى عجز هذا الجسد وعدم فاعليته إلا إذا تحوّل من الجسد الهيكل إلى ذات حية فاعلة¹.

وهناك أيضا العقل واللسان**، اللذان يجري استبعادهما من مقاييس الجمال/ الأنوثة، وهنا تبين سامية أن الرجل يميل دائما إلى الجسد ويستبعد العقل، فنقول: «في الماضي كنت امرأة تنازلت عن أنوثتها عندما فضّلت دور المثقفة.. كنت تلك الحمقاء التي تتفانى في إظهار عبقريتها، كانت غلطة، فبين زينة الوجه ورجاحة العقل، لم يكن الرجل مضطرا للتفكير، فهو دائما يكتفي بعقل واحد وإن كان دوما يطالب بجسد جديد.. كانت هناك امرأة تقول لا يجب أن تكشف المرأة عن نفسها، فوجودها خطير، وعقلها أخطر، وكما أن جمال الصورة فاتن، فإن جمال العقل مخيف»². لقد تنبّهت سامية إلى خطورة الأنساق التي تحارب العقل في المرأة، فهي تعمل على عزلها بشكل يبعث في نفسها الدونية، كي تحس أنها ليست مضطرة للتفكير ولا للعقل كي تحصل على الرجل، إنها بحاجة إلى استخدام الجسد، فهو أفضل لغة يفهمها الرجل، ويقدها المجتمع وقلما يفهم غيره في المرأة.

*عناة البتول هي الإلهة في الأساطير المصرية القديمة كانت على محبة عظيمة لأخيها لبعل الذي كان محاربا، لكن موت (وهو إله الصيف) فتك به فاستشاطت عناة غضبا، فأمسكت به وشطرتته شطرين ثم أحرقت جثته ونقلت الإله القتل إلى قمة جبل الشمال، وعندما دفنته أقامت على قبره قربانا ضخما يسمح لأخيها أن يقضي حياة هادئة خلال الأشهر الطويلة التي يمضيها بين أحضان الأرض عن شارل فيروللو، أساطير بابل وكنعان، ترجمة، ماجد خيربك، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1190، ص 99-101.

¹ - شارل فيروللو، أساطير بابل وكنعان، ص 102.

** - لقد تحدث الغدّامي عن هذه القضية، حين أكد أن المرأة سليطة اللسان كانوا في القديم يقيدونها إلى كرسي ويقومون بغطسها في النهر مرات من أجل إسكاتها، وقد تم تجريدها من اللسان الذي يعد حسب الثقافة الذكورية العالمية اقوي عضو تمتلكه المرأة ويجب إلغاؤه، لأن شروط استخدامه لا تتوفر فيها، للمزيد أنظر عبد الله الغدّامي، المرأة واللغة، ص 38.

² - مفترق العصور، ص 75

وموقف الرجل تجاه العقل الأنثوي يبدو بشكل واضح في سلوكيات أكرم الذي كان يؤثر آمال على البطلة، معللاً ذلك بقوله: «إنها طفلة صغيرة وعقلها أصغر من جسمها، وهي التي تُحاول جذبني في الغالب»¹، بعد هذا المثال أظن أننا لسنا بحاجة إلى التأكيد أن الرجل يُفضل المرأة الجسد التي يغيب عنها العقل على المرأة المتفككة التي تُمثلها أحلام، لأنه مع الأولى لن يكون لسانه مضطراً لأن ينحل ويتحدث، إنه بحاجة إلى أن يختلي ويغازل ويقبل.

ومهما حاولت الأنثى تأكيد وجودها الفكري والعقلي، فإن الثقافة الذكورية تُقابلها بالرفض والقمع والاستغراب من محاولات امتلاك ما لا يحق لها أن تمتلكه، وتسوق رواية "رجالي" موقفاً مثالياً حول ذلك: «كنت أنتفض وأنتصب أمامك، أعني أتكلّم، ماذا فعلت هذه المرأة؟، كنت تستشيط غضباً مخيفاً، فأنا أجروء على مُواجهتك، أنا إبتنتك خيانة عظمى، كنت ترتجف سخطاً وحنقاً، وأنا أصرخُ صراخاً يضاهي صراخك، بل يفوقه حدة، وأقارعك الحجة فتصعق، في نظراتك ألمحُ أني مخلوقة قادمة من الفضاء»². لقد وقفت مليكة ضد السلطة الأبوية المضطهدة للسان الأنثى، فتحدثت بكل طلاقة أمامه غير آبهة لغضبها، لكنها أيضاً كشفت على تعود هذه السلطة على خنوع المرأة وصمتها، إلى حد جعلها تستغرب من التغيير الذي بدأ يحول المرأة المستسلمة الخانعة إلى أخرى قادرة على المواجهة.

وحتى التفوق الدراسي ليس مشروطاً في المرأة، وفي هذا تصرح مليكة: «حين كنت أبرز علاماتي المدرسية التي كنت فخورة بها أشد الفخر، سوف يُضرب شقيقي البكر.. كان أبي يصرخ، هل سترضى أن تتفوقَ عليك بنت»³، ولتحملها عناء العلم كانت الوحيدة بين مئات الفتيان الذين يشاركونها القسم والدراسة، وهو تمييز واضح بين الذكور والإناث اللواتي كن يجبرن على البقاء في المنازل بانتظار فارس الأحلام.

¹ - النغم الشارد، ص 36.

² - رجالي، ص 17.

³ - رجالي، ص 26.

إن معيار الجمال بالنسبة إلى الثقافة الذكورية، يقدم لنا نموذجاً خاصاً ممثلاً في الجسد الأنثوي الصامت الذي يمارس سحره من خلال تعابيرهِ المغربيهِ، إن مثل هذا الجسد يثير خالد بن طوبال الذي يصرّح بقوله: «كيف لا أقاومُ إغراء امرأة صامته، ولا جمالية أنوثته يحيط كل شيء فيها بلغز»¹، وكأنّ كل متعة لها علاقة بالجسد يجب أن تمارسها النساء سرّاً، وليس لها حق إشهارها كي لا ينفّر منها الرجل، لذا كان خالد ينفّر من فرانسواز لأنها على حد تعبيره لا تعرف الصمت لحظة توحّد، فهو يعتبر صوتها عصياناً شرساً للذكورة، ويطالبها في المقابل بترك المهمة لجسدها لكشف الرواسب العاطفية المتركمة فيه.

نفهم مما سبق أن خالداً/الرجل كان يرغب بجسد يشبه تمثال أفروديت المعروف في متاحف العالم، «لامرأة عارية ومثيرة ومغرية، إنه جسد خلاب، ولكنه جسد بلا رأس أو جسد بلا يدين، وهذه هي صورة المرأة بلا رأس»². ولاشك أن إقصاء الرأس واليدين هنا كان مفتعلاً لتبقى الصورة محافظة على جمالها الكامل، حتى أصبحت أفروديت «نموذجاً للجمال المؤنث بوصفها صامته، راقدة وبلا رأس ولا يدين، وهي إشارة مجازية عن عدم حاجة الأنوثة للرأس وعدم حاجتها لليدين منذ كانت نؤوم الضحى»³، في صورة خرساء لا حياة فيها .

وتسوق "أحلام مستغانمي" مثالا آخر للمرأة المثال، ممثلة في تمثال فينوس كنسق للجسد الأنثوي الذي صنعه الثقافة الذكورية، فتصفها قائلة: «كانت في وقفته تلك في ركن من الصالون بحجم امرأة حقيقية تبدو كأنثى تستيقظ من نعاسها الجميل على أهبة التبرعم الأنثوي الأخير، تنتظر لهفة يديك، أو أوامر من عينيك، لتسقط ملاءتها أرضاً وتصبح امرأة»⁴. أما ما يعجب خالد/الرجل فيها فكان ابتسامها الدائم، والجمال الذي تتميز به

¹ - عابر سرير، ص 306.

² - عبد الله الغدامي، المرأة واللغة (ثقافة الوهم)، ص 85.

³ - المرجع نفسه، ص 87.

⁴ - عابر سرير، ص 99.

وطهارتها التي لم تتلوث، وكذا تلك الجمالية التي يحيط كل شيء فيها بلغز، وإذا كان اللغز لا يفك باللغة فإن هذه المرأة تتميز بالدرجة الأولى بصمتها وإغرائها.

إن هذا التمثيل النصي، يبين أن ما يرغب به الرجل هو جسد أنثوي كامل الإغراء، جاهز لنشر المتعة والبهجة، من دون أن يصرّح بها مباشرة، يكفي أن يتحدث الجسد فيفهم الرجل إيماءاته، فالرجل يريد المتعة لكنه يتغابي في طلبها، يقول خالد: « في الجنس عليك أن تتغابي أحيانا حتى لا تنتبه إلى كونك تذهب إلى المتعة.. لذا أنت تحتاج إلى أكاذيب الجسد، إلى غبائه وفسقه وتناسيه، كي تقصد النزوات المسروقة من دون شعور بالذنب»¹، وكي ينجو من إدانات المرأة له بالشهوة.

وتحضرنا صورة لنعيمة في رواية "رجالي" كنموذج للمرأة الحمقاء/ المميزة التي تنظر إلى الحياة انطلاقا من قدرتها الإغوائية وجمالها، وهذا الأمر لم يكن ليُرضي مليكة الطيبية، المثقفة التي لها نظرة مختلفة، لذا كثيرا ما حاولت أن تحذرنا إلى « أنه لا قيمة للحياة بلا حرية وأن الحرية نتمر عبر المعرفة والعمل والاستقلالية المادية.. أضجُر برفقتها، ولكنها جميلة بالفعل وربما لأجل ذلك غباؤها مؤثر»².

وتُظهر أسفل الحب توجُّس المجتمع الجزائري من المرأة المثقفة الذكية، من خلال محاصرة والدتها حياة وعزلها اجتماعيا، فهذه المعلمة لم تكن لترضي غرور والد سلمى ولا لتمنح له شرعية حبس المرأة بالبيت وقطع صلة بناته بالعلم وبالعالم الخارجي، وقد وصفته حياة قائلة: « راح يسبُّ أمي، ويسب التريبة التي حصلت عليها، أنا ابنة المعلمة التي لا تدخل بيتها إلا من الليل إلى الليل لوقت طويل، كرهت أمي، كرهت كوني ابنة عاملة ومتعلمة.. كنت أعتقد أن ذلك عيب وعار»³.

¹ - عابر سرير، ص 76.

² - رجالي، ص 140.

³ - أسفل الحب، ص 20.

ومقاطعتها المرأة المعلمة هي مقاطعة لصوتها، وامتد الأمر لدى بعض النساء اللواتي كن على تعبير حياة "يغرن من الحرية التي حصلت عليها أمي"، إلى استنكار عملها وكان يحمل موقفا منتقدا لحرية المرأة ولعلمها وعقلها. ويمكننا بعد هذا أن نسوق هنا ما قاله والد كوليت الخوري: «إن مجتمعا لا يجب المرأة الذكية، مجتمعا لا يفر للمرأة إذا كانت ذكية، مجتمعا يحب المرأة الجميلة التافهة، ولكنه لا يتحمل الجميلة الذكية»¹.

وهذا يعني أن أي امرأة تحاول امتلاك فحولة اللغة هي سليطة اللسان، لأنها مدت يدها إلى شيء ليس من حقها. لكن الأنوثة سرعان ما طرحت كقيمة شاعرية في الخطاب الأدبي في محاولة لتخليص اللغة من فحولتها التاريخية، ونقش صورتها على الورق بوصفها أنثى تتكلم بلسان المرأة، وتكتب بقلم المرأة محولة اللغة إلى مفاجأة سحرية تصدم راحة الرجل.

7- الأم هوية للمرأة:

إن أكثر الصور المبجلة للمرأة هي صورة الأم، فالثقافة تمنح الأم مكانة عالية تحتل فيها أرفع المقامات، إنها «عاطفة غريبة تتفوق على باقي العواطف، إنها العاطفة الوحيدة التي لا تبلى وتزداد مع مرور العشرة»².

لطالما كانت الأم مصدر عطاء وتضحية للآخرين، فهي تُمضي حياتها تخدم أفراد أسرتها من الرجل والأولاد، وتُعد في نظر السلطة الأبوية منبعا للقيم الفاضلة، إذ يكفي أن نستحضر سامية التي تغنت طويلا بالأمومة في رواية "مفترق العصور"، لقد حكّت سامية عن أمها التي فارقتها في صغرها، وعن الشعور بالحرمان الذي عاشته بعيدا عنها في دار الأيتام، وحيدة دون حضن دافئ، ولا صدرا حنونا ترتمي فيه في حزنها وفرحها، لقد جعلتها نعايش معنى أن يكون المرء يتيم الأم، ومعنى أن يقوم بخدمة نفسه صغيرا، وأن يحمل ألمه

¹ - رفيف صيداوي، الكاتبة وخطاب الذات "حوار مع روائيات عربيات، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، 2005، ص75.

² - مفترق العصور، ص217.

بمفرده كبيراً، حكمت أيضاً عن حاجتها إلى أم تحنو عليها، مما حدا بها إلى التعلق بالسيدة غالية، وبأولئك النساء اللواتي كن يقمن برعاية الأيتام في الدار، ونذكر منهن السيدة زهرة ظريف وجميلة بوحيرد، وغيرهن من المناضلات.

بعد مضي أربعين عاماً تلتقي سامية والدتها، فكانت المفاجأة التي لم تتوقعها تقول مصورةً لنا مشهد اللقاء: «لم أتصوركِ ميتة أبداً.. تصورتكِ في كل الموقف التي تسبق الموت، لكنني لم أسمح لمخيلتي برصد صورة حيّة لك، كنت دائماً تمرّين فوق كطيف وأحياناً كشبح، كنت أحس بوجودك في وحيدي، وفي كربتي، حاولتُ استبدالكِ بأمهات العالم كلهن لكنني لم أفجح.. حاولتُ أن أتصورَ عودتك كما تعود لأمهات في القصص والأساطير لكن لم أقف عند عتبة شوقي أنتظرك»¹.

وكان لقاءها والدتها حزينا بسبب فقدان الأم لعقلها، تقول: «نظرتُ إليّ.. جمعنا لحظات منقطع انفصالها، بدأتُ أستشعر منها الأمان، لولا زفّة السعال المختنق بصدرها ينزلق ويتسرب إليّ، والمسكينة تحاولُ في جهد كتّمه عني، ورغما عنها، كنت أسمعها ينتفض انتفاضاً من تحت رأسي فيخرخر بأحشائي وأحشائها، هل هي الأمومة أكتشفها تعثراً»². إن الذي يرفع الأم إلى مرتبة التقديس، ويملكها صفات الأنثى المثالية في عين الرجل هو وظيفتها الاجتماعية، فدورها التناسلي يدفعها للتضحية بالنفس من أجل الآخرين، ويجعلها تضحي بحياتها في سبيل استمرارية الحياة، كما أنها تضحي بشبابها وجمالها من أجل أبنائها دون أخذ عمرها بعين الاعتبار، أمام كل هذه المهام المثقلة بالتعب كان من المنطقي أن يقدها المجتمع، متغافلاً مخزونه السلبي عنها كامرأة.

لكن ماذا لو تحولت المرأة الأم في نسق آخر يكرس اللامبالاة والإهمال، فتتخلى فيه عن أولادها لتلبي نداءات الجسد، وفي هذا السياق تصرّح سامية: «رأيتُ بأم عيني هاتين

¹ - مفترق العصور، ص412.

² - مفترق العصور، ص205.

أمهات أدخلن أولادهن دار الأيتام ليبدأن حياة جديدة مع زوج جديد، نساء تنازلن عن أمومتهم لأجل أنوثتهن»¹.

8- المرأة الا صفة والا هوية:

لقد تأكد لنا سابقا أن التأنيث صفة زائلة، سرعان ما تغادر الجسد الأنثوي ليصبح حسب الزمخشري كائنا ناقصا، فكما يُقال آخر عمر المرأة شر من أوله يذهب جمالها ويذرب لسانها وتعقم رحمها"، وتلعب الثقافة دورا رياديا في إقصاء العجوز بوصفها عنصرا زائدا في المجتمع، فتصرح بأمثال تخدم مساعيها مثل «حيث لا يصل الشيطان يرسل عجوزا»²، ومادام الأمر كذلك فإن هذا النوع من النساء لا يرحب به في ثقافة المجتمع. من هنا يكون التأنيث مفهوما ثقافياً وتصورا ذهنيا، إنه مُعطى ثقافي متحول وقابل للزوال، يجعل المرأة أنثى في حالات فقط.

ترسم لنا رواية "مفترق العصور" أنموذجا عن المرأة التي تصارع الزمن لتبقي على بعض من أنوثتها، إنها البطلة سامية التي يقارب عمرها الخمسين عاما، هذه المرأة تبدو عجوزا في نظر مختار الذي يخاطبها قائلا لها: «مكان كهذا لا يليق بسنك.. عفوا.. فما الذي جعل امرأة تخطت الخمسين تبكي العاشقة على شاطئ البحر»³. للإشارة فإن سامية لم تكن تحس بأعراض الشيخوخة من قبل، ولم يحدث أن وقف السرد على تقاسيم وجهها إلا بعد تعرفها على مختار، الأمر واضح، إن مختارا كانا شابا يصغرها بعشرين سنة، هذا الرجل العاشق سرعان ما أعاد سامية إلى المرأة لتبحث عن أنوثتها، وعما بقي لها من عمر كي تتباهى به أمامه.

¹ - مفترق العصور، ص 247.

² - هو مثال أورده الغدامي في كتابه المرأة واللغة "ثقافة الوهم"، ص 266.

³ - مفترق العصور، ص 28.

وهذا يفسر أن الإحساس بالشيخوخة يتبدى من نظرة الآخر، فهو الطرف الذي يولد الشعور في الذات، خاصة إذا كان الآخر حبيبا أو ما شابه ممن يرتبط بهم الإنسان عاطفيا، ومع أن مختار أبدى اهتماما بهذه المرأة، إلا أنه لن ينكر حقيقة أن الرجال يفضلون الشابات ويعتبرون تقدم السن عيبا متأخر الظهور في المرأة.

خلال حديث العشق هذا، تسنى لنا رؤية المرأة المسنة وهي تبحث عن سبل أخرى للإغراء بعيدا عن الجسد كالإطراء مثلا، فهي تقف سعيدة أمامه، ولنا فيما يلي مثلا يبين صدق ما نقوله: « عندما لمحتك..حدقت بك في فرح، حرصت أن لا أكشف عنه.. وكنت تنظر إليّ كي تقول في تملق يبدأ جمال المرأة بعد الثلاثين، لبت النساء يؤخرن زواجهن قليلا، لا أدري لم تعجلهن إلى الزواج دائما»¹، يبين من المقطع حيل المراوغة التي تستخدمها الأنثى في سبيل الحصول على إطراء من محبوبها، إنه الحرص على تلقي الدعم المعنوي الذي يفتقد إليه الجسد الأنثوي في كبره.

ويتضح الأمر أكثر حين نعرف أن "عبير شهرزاد" قامت باستحضار شهاب إلى السرد، لتعيد التوازن النفسي إلى حياة بطلتها سامية، ذلك أن شعورها الحاد بالخطر الذي يلاحق جسدها المسن، جعلها تقبل عرض شهاب في الزواج كي تتباهى أمام عشاقها بأنها امرأة مطلوبة، ولم تجد من وسيلة تبرر بها موقف شهاب سوى حاجته إلى « امرأة ناضجة فسرت الحياة بحكم خبرتها، وتوصلت إلى قرارات نهائية لا تتحمل التردد»²، فهذا الرجل بحث عن الرجاحة في المرأة مؤكدا أن حكمة المرأة وجمالها الحقيقي يكمن في نضجها الفكري الذي يحدث بعد سن اليأس، بل إن معنى الأنوثة الحقيقية يظهر بعد هذه السن .

هناك ضعف واضح يُحيط بالحجة التي جاءت بها الكاتبة، كي تجعل شهاب معجبا بسامية، ونحن نرى أن الهدف الأساس من ذلك كان زيادة ثقة البطلة بجسدها، ونجد لهذا التفسير صدى في قول تعليق سامية حول مسألة الزواج: « لم تكن دهشتي كبيرة، كانت

¹ - مفترق العصور، ص79.

² - مفترق العصور، ص347.

فرحتي أكبر، إنه شعور بالثقة، بالغرور، بالأهمية، مشاعر أخرى غريبة وجديدة جعلتني أبتسم وأضحك»¹. تُحاول سامية مقاومة الشيخوخة خوفاً من فقدان وضعها الاجتماعي الأنثوي مستعينة بما يتوفر لها من وسائل متاحة ومناسبة لدفع الشيب والتجاعيد، مؤكدة أن المرأة لا تزال تملك جاذبيتها رغم تجاوزها لمرحلة الأنوثة التي حددتها القيم الثقافية.

قد تلجأ المرأة في هذه السن إلى توسل تقنيات أخرى متخيلة لتُمارس سحرها على السرد، كعنايتها بالمظهر الخارجي، وارتداء مختلف الثياب لتغطية عيوب الشيخوخة، ويمكننا أن نلاحظ نساء مسنات في أبهى طلعة «بثياب سوداء، وشعر ناعم يهيم في البياض، وابتسامة رقيقة وعينين زرقاوين.. بمنتهى الأناقة»². فالمرأة هنا كانت تحتاج للعناية بالمظهر الحسي للجسد، لتخفي انزلاقه البطيء نحو العدم.

تظهر العجوز في "مفترق العصور" مسنة، ورغم أن الكاتبة أبتت بعضاً من ملامح الأنوثة في وصف شخصياتها الأنثوية الهرمة، إلا أن التجاعيد كانت تزحف إلى الوجه الأنثوي لترسم عليه عمراً من الذل والخيبة، تقول في والدتها: «بشرتها ناعمة رغم التجاعيد التي اكتسحتها»³. وهذا يعني أن السنوات الأخيرة من عمر المرأة تنتقص من قيمة الأنوثة، ليدخل الجسد في مرحلة اللاهوية واللاصفة بسبب احتوائه على صفات غير محمودة، الأمر الذي يؤكد حقيقة أن «الشعور بالشيخوخة يأتي دائماً ويكون علامة في ذاته لاستبطان نظرة الآخر»⁴، فهي تنحصر في معطيات موضوعية تصيب صاحبها بالإحراج أو النقص، تتسرب إليه شيئاً فشيئاً حتى تُجبره على الخضوع في الأخير، ومن هذه المعطيات نجد الشيب والتجاعيد.

والنماذج التي بين أيدينا تقدم أمثلة واضحة عن هذه الصفات الذميمة التي تلحق بالعجوز، وهي ترد كلامح جسمانية تميز جدة أحلام: تُظهرها «عجوزاً طاعنة ومهدمة، ذات

¹ مفترق العصور، ص 345.

² مفترق العصور، ص 86.

³ مفترق العصور، ص 411.

⁴ دافيد لوبروتون، أنثربولوجيا الجسد والحدائث، ترجمة محمد عرب صاصيل، ص 149.

صورة بشعة ووجه ذي تجاعيد مخيفة»¹، إلى جانب التجاعيد تظهر سمة الثرثرة مرتبطة بعجوز كانت جالسة بجوار خالد بن طوبال يقول في وصفها: «كانت مرعوبة من الطائرة، وتريد أن تفهم كل شروحات المضيفة فيما يخص صدرية النجاة، وقناع الأكسجين، وحزام الأمن، ومخارج الطوارئ.. وتواصل ثرثرتها عن صهرها الذي اشترى قصابة في فرنسا، وعن ابنها الذي يسعى إلى الحصول على أوراق للإقامة في باريس»². بهذا يكون المسن شخصا غير فاعل، إنه جسد مهزوم يحب الثرثرة والتشكي، جسد مليء بالشيخوخة والعجز.

ويزداد تهميش الجسد الأنثوي لمجرد سقوطه في المرض والقبح، كما في هذا المثال: «تردت العجوز في آخر ذلك الخريف في سلسلة أزمات صحية حادة انتهت بها إلى الفراش أنهكها الربو والضغط والسكر، فطفقت تبحث عن كل وسيلة تخفف بها كل ألامها المبرحة»³، وان كان ضعف الجسد وشيخوخته سببا في إهماله من المجتمع، فإن كون هذا الجسد أنثويًا ضمن دائرة الفعل الاجتماعي يزيد من هامشيته ليصبح جسدا منسيا.

يُضطر الشخص إلى حمل جسده المسن كما لو كان وصمة عار، لأنه يقوم بالحديث نيابة عنه، فيحتقر صاحبه الهرم ويستبعده بسبب ضعفه، في هذه الحالة يصبح جسده منفيا/ غير مرغوب فيه في الوسط الاجتماعي وفي كثير من المرات يتحول إلى همّ ثقيل على الجسد، بسبب عدم قدرته على القيام بالفعل، ومثل هذا الهمّ يتبدى بشكل واضح مع خالد الذي وجد نفسه مضطرا لمساعدة عجوز كانت تجلس إلى جانبه في الطائرة، يقول «كلمات وأقع في ورطة عاطفية مع عجوز، وإذ بي حمّال وعتّال ومرافق لها، ومسؤول عن إيصالها حتى قسنطينة»⁴.

وما ذكره بطل رواية "عابر سرير" عن نفوره من العجوز السالفة الذكر لا يختلف عن رأي أي رجل في المجتمع، يقول بهذا الصدد: «لم أكن على استعداد لأعرف هذه

¹ - النغم الشارد، ص 81.

² - عابر سرير، ص 305.

³ - النغم الشارد، ص 81.

⁴ - عابر سرير، ص 306.

العجوز ابنة من، ولا من أية شجرة تنحدر، فأنا لم أكن هناك لأخطبها، لا سرّ للعجائز كل الذي ينقصهن هو رجل مشدود الوثاق إلى كرسي له صبر الاستماع إلى خيبات كهولتهن، لكن لا يمكنك ان تمنع عجوزا من التباهي بأصلها، وهو كل ما بقي لها في زمن الذل¹. يذكر خالد في هذا المقطع بعض صفات العجوز كالثرثرة والتباهي والغرور، لكنه يصرّح بشكل واضح أن هذه المرحلة التي تعيشها المرأة بعد فقدان أنوثتها تزيد من الذل الذي يحيط بها، إنه عمر الهون والذل والضعف، بل إن هذه الصفات غير المحمودة هي كل ما تملك، وهذا هو الإفلاس عينه.

إن خالدًا بوصفه صوت المجتمع، يحاول لفت انتباهنا إلى بعض الأفعال التي تصدر عن العجوز، تفرنها بالأفعال الشيطانية كالسرقة: يقول هذا السارد: «لاحظت أن العجوز لم تسلم لحافها إلى المضيفة، لمحتها تطويه وتخفيه في كيسها، خوفًا من الموت لم يمنعها من السطو على تفاهات الحياة²»، وهذه الملامح التي وضعت حول المرأة العجوز هي نفسها المتداولة في المتخيل التراثي والتي غالبًا ما تفرنها بالمخادعة والمكر.

إن الشيخوخة مرحلة تزيد من فكرة اللامساواة في الحكم الاجتماعي على المرأة والرجل، بحيث نصطدم بشكل واضح بصورة اجتماعية غير متكافئة بين الرجل والمرأة صورة تجعل الرجل فاعلا في حين تسلب من المرأة مكانتها الاجتماعية كأم، وقيمتها كأنتى لتصبح عجوزا لا قيمة لها مع مرور الزمن. والعجوز/الجدّة غالبا ما يكون لها مكانتها الخاصة في الأسرة بين الناهي والأمر والحارس الأمين في غياب الرجال، تُوكّل إليها مهمة التصرف وتسيير شؤون البيت، فهي قادرة على تدبير أمور البيت بجدارة، وهو ما عبرت عنه أم حياة التي رفضت أن تخالط ابنتها هذه العجوز لكونها تعي فكرة الدور الذي تؤديه والذي لا يختلف عن دور الرجل.

¹ — عابر سرير ص 306.

² — عابر سرير، ص 310.

وما يقلل من هشاشة الجسد الهرم، هو محاولاته القيام بأدوار تعيد له وجوده من خلال القيام ببعض الأعمال الخيرية ليبقى حيا في خدمة الآخر، ونصطدم في "النغم الشارد" بمثال عن العجوز التي قامت بكفالة أحلام وأحسنت إليها بعدما تولى عنها والدها في "النغم الشاذ" تقول: « أنتِ عجوز كريمة، أردت أن تجعلي مني مفتاح جنتك، وعطرا يطيب ذكراك في الدنيا بعد رحيلك، لذلك أجدني لا أدري من أين أبدأ»¹.

لم تتجاهل أحلام ملامحها الفيزيائية التي أظهرتها « راضية، ممتلئة، بقناعة وصفاء كان لا شيء يعكس صفوها، تمضغ الطعام الذي لا أطيق رائحته بتأن وهدوء »²، وهي إلى جانب رضاها بقدر الله، كانت تراقب تصرفات الفتاة وتؤنبها كلما تأخرت عن المنزل رغم كبرها في السن، ما يعني تمسكها بالعادات والتقاليد، فالجدة كانت صورة للمرأة الكريمة المضيفة لأنها تكفلت بتربية أحلام اللقيطة منذ ولادتها .

يذهب "خالد بن طوبال" إلى فتح نافذة إيجابية عن العجوز مؤكدا أنها امرأة تصلح للتبرك بها وطلب الدعاء، وهذا طبعا تنفيذا لوصايا الخالق في احترام الكبر وطاعته، يقول: « أحب عجائزنا ولا أقاوم رائحة عرق عباواتهن، لا أقاوم دعواتهن وبركاتهن، لا أقاوم لغتهن المحملة بكم من الأمومة، تعطيك في بضع كلمات زادك من الحنان لعمر»³. بهذا تكون العجوز « واسطة خير سواء في التبرك منها أم في طلبها الهداية لغيرها والشباب الطبيين في توسعها في أعمال خيرية، مجسدة كخاطبة أو مساعدة على التواصل بين الحبيبين في الحلال وفي سبيل تكوين أسرة »⁴.

وتطالعنا الخالة وردية في رواية "أسفل الحب" وهي تقوم بتربية حياة وأخيها أمين، وكانت شخصية هادئة، تصفها حياة قائلة: « لقد كانت بمثابة الجدّة التي حُرمت منها وحُرمت حكاياتها العجيبة، تلك العجوز الطاهرة، كانت بشرتها البيضاء النورانية وعيناها الزرقاوان

¹ - النغم الشارد، ص 18

² - النغم الشارد، ص 9.

³ - عابر سرير، ص 304.

⁴ - فوزية غساني، الخطاب حول المرأة، ص 109.

زرقة البحر والمشعتان ذكاء وفطنة تسلبان لبي، وكان أكثر ما يجذبني إليها لُكنتها العاصمية¹، فتبدو بهذه الأوصاف موسوعة شعبية ثرية، مكتنزة بالتراث وبالخلفيات الثقافية.

كانت والدة حياة غير مقتنعة بهذه العجوز، وهي باعتبارها نموذجاً للمرأة المتحضرة المثقفة ترفض سلطاناً آخر غير سلطانها، وهذا ما عبرت عنه بصراحة بطلة "أسفل الحب" بقولها: «أمي لم تكن تحبذ بقائي الطويل مع العجوز، فرغم أنني كبرت وصرتُ قادرة على البقاء وحدي في البيت مع أخي، إلا أنني لم أستطع الانفصال عنها، وكان ما يستشيط غضبها هو اغتناء قاموسي اليومي بمجموعة كبيرة من الأمثال والحكم الشعبية التي كنت أزين بها كلامي، وكأنها قطعة ألماس يزين بها فستان امرأة»². وإذا ما ربطنا قولنا بما قلناه سابقاً عن الدور الذي تلعبه الأمثال والعقليات الشعبية في تدعيم النسق، فإن المرأة هنا برفضها كلام العجوز، فإنها ترفض لغة الرجل التي تركزت في العقليات الذهنية للمجتمع والتي تعتبر العجوز أول ممثليها.

إن المرأة حين تخرج من دائرة الأنوثة، تصبح أكثر قدرة على الدفاع عن نفسها، والدفاع عن قراراتها، لذا قد تستعين بها الكاتبة للروح بمشاعر المرأة وتأكيد بطولاتها في مقاومة عنجهية الرجل كما فعلت عمه سي السعيد التي تحدث والده بقرار زواجها من رجل فقير لم يوافق عليه، ولتكسر شوكته، فقد «تزوجت وغادرت القرية تاركة إياه للوقت كي يسلم نكراها عن شجرة العائلة»³، ولتظهر الكاتبة تأييدها لموقف المرأة هنا، جعلت الرجل نفسه والذي هو سي السعيد مُعجبا بشخصيتها ومشتاقاً للأيام التي قضاها برفقتها في العاصمة وهو الذي «كبر على حنانها الزائد»⁴، كما قال، وتمكن من الظفر بأجمل أيام حياته برفقتها.

¹ - أسفل الحب، ص33

² - أسفل الحب، ص35.

³ - بحر الصمت، ص 44.

⁴ - بحر الصمت، ص 45.

وعلى ضوء ما سبق ذكره، نصل إلى جملة من النتائج التي كشفتها دراستنا للجسد الأنثوي، وهي: إن المرأة بكتابتها عن الجسد ترفض فكرة أن يكون الجسد بناء اجتماعيا، لأن هذه الفكرة أصبحت وهما مع القيم الثقافية التي تتدخل في صياغته على نحو يخدم مصالحها، إنها تقوم بتدوين الأنوثة لمقاومة وضعها الدوني، كي تثبت أن المرأة أفضل من الرجل في العلم والخلق والدهاء والتعبير عن مباحج الأنوثة ومخاوفها.

- بات بالإمكان تلمس معالم مميزة في كتابة المرأة تتعلق بطريقتها في تمثيل الأنثى، واستحضارها إلى السرد عبر تقنيات لا تخرج عن المعالم العامة، وتتطوي في الوقت نفسه على خصوصيات مختلفة عن تلك التي نجد في كتابة الرجل.

- أعادت المرأة الكاتبة في رواياتها تصورات جرى تواترها حول المرأة منذ زمن بعيد، تجعل منها جسدا يقع على هامش اللغة، تم فيه إلغاء عقلها ولسانها، وربط الجسد باللذة والمتعة والكبرياء وفي المقابل فرض التذكير نفسه كمسلمة في الكتابة هنا كان لا بد للمرأة أن تقوم بإعادة الكتابة لاستنكار مظاهر القهر الذي تعيشه.

- إن الذات الكاتبة في معالجتها لقيمة الأنوثة، إنما تريد أن تؤسس مستقبلها في علاقتها مع الرجل علاقة مبنية على تصور جديد يعني فيه الرجل بذات المرأة قبل جسدها، إنها محاولة لإحداث انقلاب في وضعية المرأة الهامش ضد القيم الثقافية التي تختزلها في البكارة والجسد والبكر، وتحطيم الحس الاستعلائي للرجل .

- تُعتبر السلطة الأبوية سبيل لتمرير القيم والتقاليد وامتثال لقيم المجتمع، فهي تمنح الأب/الزوج سلطة مطلقة في العائلة، لذا كان منطوقا أن تبدأ المرأة محاولات تحررها من هذه السيطرة لاكتشاف ذاتها، لكن محاولاتها قوبلت بالقمع، مما يظهر تخوف المجتمع الجزائري من مراجعة المقدس الاجتماعي، فقد ظل يُمارس الرقابة على دور المرأة في الأسرة كفتاة قابضة بين جدران المنزل، ثم كزوجة خاضعة، وبعدها كأم متفانية في خدمة أفراد أسرتها.

-لقد ظلت بعض الشخصيات الأنثوية تعاني من تدخلات الذكورة في حياتها مثلما هي الحال مع سلمى، وأم حياة في أسفل الحب، وكذا الأمر مع بطلة النغم الشارد، اللواتي باعت محاولتهن التحرر بالفشل في حين انتصر بعضهن الآخر، وتمكن من الانعتاق من سجن السلطة الأبوية (مثل مليكة، فرانسواز، نعيمة، سامية)، لكنهن مع ذلك ظلن بعيدات عن الاستقرار النفسي المنشود، ذلك أن التحرر لم يحقق للمرأة سوى مزيد من الضياع النفسي في ظل استمرارية الهيمنة الذكورية في المجتمع.

المبحث الثاني

تفويض صورة الفحل

تمهيد: تقلُّ الكتب والدراسات التي تتحدّث عن الذكورة والفحولة مقارنة بتلك التي تتحدّث عن الأنوثة وقضية المرأة، إلى درجة أن المرأة التي ظلّت مُهمشة في الساحة النقدية العربية قرونا، أضحت موضع الاهتمام مع بداية العصر الحديث، لكن معظم الدراسات التي عُيّبت بالمرأة - مثلما استنتجنا من المبحث السابق - كانت تتناول جانبها الفيزيولوجي ظهرت فيها الأنثى «موضوعا للحكي ومُلهمة للسيد المبدع الذي هو الرجل، وكانت مفعولا به ولم تكن فاعلا، لأنها لا تملك حق دخول مُستوطنة ذكورية والاندماج إلى ثقافة الفحل التي يُثير قلاعها الرجل، وهي قلاعه الحصينة مَرَكونة دائما على هامش الثقافة»¹، لتستمر بهذا الصورة الحسيّة التي رُسمت حولها منذ آلاف السنين والتي تختزلها في الجسد.

إن الطابع الجسدي الذي أخضعت له المرأة يدفعنا إلى القول، إن الرجل لم لا يزال ينظر إلى المرأة عبر الجسد، ورغم ما يدعيه من انفتاح، لا تزال الأنثى عنده مجرد متاع للذة. والنتيجة أن بقيت الصورة المهيمنة في الأدب عن الأنثوية نابعة عن خيال ذكوري، فحين « كان الرجل ينحت جسد المرأة ويُعلقه في السّاحات.. كانت المرأة تختبئ مفزوعة في ذاتها المعتمة، وحين كان يُطلق عليها المُسميات والنعوت ويسلبها حتى اسمها، وكانت تلوذ بالصمت وتحتمي»²، وهنا أدركت المرأة أن تحررها رهين بمدى استطاعتها تغيير الصورة التي ينظر بها الرجل لها، ومدى تحررها من الموروث الثقافي الذي يسلب حياتها اللاواعية.

1 - مجموعة من الكاتبات والكتاب، الكتابة النسائية "التخييل والتلقي"، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط/ المغرب، يوليو 2006. ص197.

2 - فعاليات منتدى الروائيين العرب، صورة المرأة في الرواية العربية، ط1، دار سحر للنشر، 2005. ص 19.

لقد لجأت المرأة إلى الكتابة إذًا، واخترقت هذا الميدان الذي احتكره الرجل منذ عقود طويلة، فدفعتنا إلى الاستماع إلى صوتها كي تؤسس « لكتابة جديدة من شأنها أن تخرج إلى السطح بعلاقات إنسانية جديدة، وقواعد أخرى للفعل التواصلي قائمة على أساس معرفة الآخر، والاقتراب منه إلى حد الذوبان في شخصية»¹، لكن المرأة دون وعي منها أعادت رسم الصورة نفسها التي تدوّلت في إبداع الرجل والتي تحصرها في الجسد .

على الرغم من أن الجسد يملك سلطته في الكتابة الإبداعية و«في التمثيلات التخيلية السردية التي تجعل منه محورًا يتركز حوله العلاقات الخاصة بالأحداث والأفعال والوقائع»²، لدرجة يصعب تجاهله أمام ضخامة التمثيل الذي أعطي له في الفلسفة الحديثة وفي مختلف أوجه الحضارة، فإننا نستغرب حضوره المهيمن في إبداع المرأة، حيث كان من المفروض أن تبحث عما يخلخل المعايير البطريكية المفروضة في الأدب، بدلًا من ترديد النسق نفسه، وهنا يبدو ما قاله الناقد "بوشوشة بن جمعة" مُحققًا حين قال: إن « ممارسة المرأة لفعل الكتابة لا تصدر في الكثير من الأحوال عن امتلاكها لشروط وعي نقدي، بقدر ما تكون نتاج انفعالات الأنتى داخلها، وما تعكسه من هواجس ذاتية وتعبير عن شواغل المرأة»³، الأمر الذي جعل كتابتها مجرد تفجير للمكبوت المتراكم في لاوعيتها.

غير أن المضي نحو التقليل من كتابة المرأة وتجاهل فعاليتها واستبعاد تجربتها الفردية ونظرتها الخاصة للحياة، يبدو أمرًا مستحيلًا أمام تقنيات أخرى تلجأ إليها الكاتبة لمقاومة وضعها الدوني ومواجهة الاستبعاد الذكوري، ولعلنا نقصد هنا محاولتها تقويض صورة الفحل في المتخيل السردية، عبر إحداث تراكم جديد حوله في البنية المعرفية يراحم تمثيلاته المعهودة.

1 - مصطفى سلوى، صحوة الفراشات، قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر، ط1، منشورات كلية

الاداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة /المغرب 2011، ص8.

2 - عبد النور إدريس، النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي(الجندر)، ص196.

3 - بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص79.

ويكفي أن نقف قليلا عند "صورة الفحل" في الشعر القديم لنعرف حجم التقديس الذي يُحظى به الفحل في الثقافة العربية، فقد منحت صورة مثالية في المجتمع وقيمة ثقافية، وهو الأمر الذي يجعل من الفحل قيمةً معترفاً بها من الجماعة ومن السلطة الأبوية بما تتطوي عليه هذه اللفظة من دلالات الاستبداد، وهي سلطة تأتي بها الثقافة لتُحمل الآخر/المرأة على طاعته واحترامه، والمعنى أنه لولا طبيعة النظام الذي يقوم على الغلبة للأقوى والظلم والتعالي والفخر لما كان العربي بحاجة إلى رسم صورة الفحل في نظامه الاجتماعي¹، هي إذاً تيمة ثقافية، اخترعها المجتمع من باب التغني بقدراته القاهرة أمام قوة الطبيعة الصحراوية التي كانت تُحاصره.

وسرعان ما أضحي هذا الفحل موضع اشتهاة من المرأة، حيث كشف لنا الشعر نزوعها نحو امتلاكه «في هيئة فارس الأحلام ورب أسرة المستقبل، ولها متمنية التحليق في أجواء الخيالات تارة، ... فتتمنى أن يكون زوجها غنيا، كريما، أنيقا، شابا في مقتبل العمر»²، وقد ظهرت الصورة في شعر الخنساء التي رسمت صورة للرجل النموذج قائلة :

مثل السنان تضيء الليل صورته جلد المريرة حرٌّ وابن أحرار

جلد جميل المحيا كامــــلٌ ورعٌ وللحروب غداة
الروع سعار³

إن الرجولة بهذا، هي إستعدادات مرئية ظهر بها الرجل العربي تجعل منه ذلك الشجاع، الكريم، الجواد، المقدم، إنها صفات تشكل مصدر اعتزاز من السلطة الأبوية لتُصبح الفحولة «قوة معنوية، ثم مادية تُحاط بنمطٍ من الصفات التي تتحول إلى خصائص.. وهذا يقتضي سمات ثقافية لكي تحمي الثقافة أنساقها، وأنظمة هذه الأنساق وتحقق لها

1 ينظر عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحويلات المعنى، ط1، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2009، ص38.

2 - محمد عبد القادر غنيم، الأسرة في الأدب العربي "العصر الجاهلي- العباسي، ط1، دار مجدولاي للنشر والتوزيع عمان الأردن، 2005، ص127-128.

3 - المرجع نفسه، ص129.

الاستقرار والترسخ»¹، مما يعني أن اختراعه أخطر المخترعات الثقافية، حيث عملت التنشئة الاجتماعية على منح الذكورة سحر السلطة والإغراء.

على هذا النحو بات الاختلاف بين الجنسين محض مكونات اجتماعية، أي أن «الرجل لا يُولد رجلاً ذكراً، وإنما يُصبح بالثقافة كذلك»²، فيتم وضعه في خانة تضمن له الهيمنة والسلطة، في مقابل تجريد المرأة من أبعادها الإنسانية، والدليل أنه رفع عن آدم وزر الخطيئة الأولى والأكل من الشجرة متجاهلاً قول الخالق تعالى: «فوسوسَ إليه الشيطان، قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى، فأكلَا منها فبَدَت لهما سوءاتهما، وطُفقا يَخصفان عليهما من ورق الجنة، وعصى آدم ربه فغوى»³، وعلى الرغم من الوضوح الذي نلمسه في هذه الآيات، إلا أن الأدبيات والثقافات حمّلت وزر البشرية والخطيئة الأولى للمرأة .

إن الاختلاف الجنسي، إن جاز القول هو أمر طبيعي لعلاقة طبيعية دون تسلط بين الطرفين، فهو حسب إيراغاري، «ليس ثانويًا ولا فريداً على التنوع البشري، إنه يخترق كل عوالم الأحياء التي ما كانت لتوجد بدونها، بدون اختلاف جنسي لن يكون حياة على الأرض»⁴، مما يجعل احترام الاختلاف بين الرجل والمرأة هو بحد ذاته الثقافة، لكن هذه المساواة، لا تجد لها مكاناً في سيرونة الثقافة والحياة اليومية، حيث تم التمييز بينهما في الزواج والتواصل الاجتماعي والميدان الديني، لضمان عدم الاختلاط في العبادة والقوامة، «الرجل هو المعيل اجتماعياً وهو بالتالي صاحب القرار في الزواج والطلاق، ويتم ترجمة ذلك بشكل واضح في الطلاق، فالرجل هو الذي يعلنه، ومن ثم فهو الذي يتحمل نفقة الأولاد

1 - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، ص 212.

2 - سليم دولة، الثقافة الجنسية الثقافية "الذكر والأنثى ولعبة المهد"، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1998، ص 100.

3 - سورة طه، الآية 122.

4 - نيكول فرمون وآخرون، ثنائية الكينونة "النسوية والاختلاف الجنسي"، ترجمة عدنان حسن، ص 33 وما بعدها.

بعد الطلاق»¹، ومرد ذلك في نظرنا إلى كون الثقافة العربية الإسلامية، لم تواجه أبدا مشكلة الجنس إلا في صيغته النكاحية.

بعدها انتقل الفحل من الخطاب الشعري إلى الخطابات الأخرى، التي عملت على إعادة صياغة الفحل الشعري في الرواية مما جعل الرجل في مركزية مطلقة وفي تعال مطلق على الأنثى. وهذا يعني أن كتابة المرأة عن شهريار، سيُمكنها من كسر الصمت الجاثم على شخصيته، بذلك تضمن لنفسها فرصة للردّ على التثكيل الذي تعرض له جسدها في كتاباته الإبداعية، فهي تعي أن الاستبداد الذكوري هو الذي جعلها تعيش استلابا Alienation وجعل وجودها لا يتعدى الزوايا المعتمة، يعرف تماما أنه « يقدر تخلفها يسود، ويقدر جهلها يعلو، وتراجع ذكورته بقدر وعيها لذاتها ولمجتمعها»²، لكن المسألة ليست بهذه البساطة، فليس من السهل أن تهدم تلك الصورة الراسخة التي شكلتها المخيلة العربية عن الرجل، وليس من السهل أن تحارب أنساقا قابعة في الذاكرة والأعراف. وعليه، نتساءل كيف تمّ إبداع صورة الرجل في إبداع المرأة؟، وما موقعه داخل هذا البناء السردية؟ .

1- نسق الفحولة:

يبدو الآن واضحا أن ما يهمننا في هذه المقاربة هو البحث عن أفق مختلف لقراءة صورة الفحل في السرد النسائي الجزائري، من منطلق أن الخطاب النسوي، سيحاول أن يخلخل يقلل من هيمنة السلطة الأبوية، لذا سنحاول تقديم قراءة تبحث في الأساليب البلاغية والجمالية التي استعانت بها المرأة لرسم صورة الرجل، وذلك من خلال عرض أهم الملامح الفيزيائية والنفسية التي تشكله في النص، فهل سنشهد في ابداعها انكسارا للذكورة؟.

أضحى الرجل موضوعا لا يُستهان به في كتابات المبدعة الجزائرية، التي راحت تلامس صورته لتعريفه، وزحزحة تلك الخلفيات التي عملت على تدعيم مركزيته في الخطاب الأدبي، فتناولته بكثير من الحفاوة كي تنتقد السلطة الأبوية التي تتخذ من التقاليد

1- فريد الزاهي، الصورة والآخر "رهانات الجسد واللغة والاختلاف"، ط5، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا/اللاذقية، 2013، ص17.

2- فريد الزاهي، الصورة والآخر "رهانات الجسد واللغة والاختلاف"، ص22.

درعا حاميا لسلطتها. فكيف رَسمت الكاتبة الجزائرية الشخصية الذكورية؟، وما هو مَوقِعها في السرد؟.

لقد شَغلت الفحولة بمختلف تمظهراتها اهتمام الروائية الجزائرية التي وجدت فيها فرصة لطرح انشغالات المرأة ذات الطابع الاجتماعي والمعرفي، إلى جانب رصد جوانب مهمة من التحولات السياسية والحضارية للمجتمع الجزائري معرجة على المسكوت عنه في بنيته الثقافية، وهذا يعني أن معالجة الكاتبة لقضية الفحولة في الرواية لم تكن بريئة من كيد المرأة ومن مكرها اللغوي، حيث استعانت بتقنيات صح للمرأة بها أن تهز المعنى الفلسفي الأول الذي يمنح الفحل اكتمال الصورة لتعيد بناءه وفق شروط جديدة، ومقاييس أنثوية ترتضيها هي.

بالعودة إلى النماذج التي بين أيدينا، يتبين لنا أن الكاتبة في تقديمها شخصية الرجل، اعتمدت على وصف حالته النفسية كالقلق والتوتر أكثر من وصف حركاته الحسية، وغالبا ما كانت تُحوِّله إلى موضوع يتم استقاء تفصيلاته الجسمية على أساس وجهة نظر نسائية، وخصوصا تلك الشخصيات التي أوكلت إليها الكاتبة مهمة تمثيل إيديولوجيات معينة. نأخذ مثلا عن شخصية قـــــ دور في رواية "بحر الصمت" في قول: «كان ينظر إلى المرأة بإحساس جديد وخطير عن الأول مقارنا شكله وشكل الكونونيل، مكتشفا أن كل شيء فيه ما هو إلا نسخة عن سيده»¹. فالكاتبة في هذا التمثيل النصي ربطت بين مظهر الرجل الجسيمي وإيديولوجته الفكرية، دون أن تبرز ملامحه الفيزيائية، حيث اتجهت إلى الاهتمام بحضوره الشخصي أمام الآخر وقياس مدى مركزيته التي تؤهله لممارسة استبداده على الفلاحين.

صار الرجل في الرواية منشغلا بسلطته، مغترا بنفسه وبذكورته التي تخول له حق استعباد الآخرين، حتى بدت الكاتبة وهي ترسمه مهووسة بقياس مدى قدرته على الإغراء، ومن المقاطع التي تبرز هذا التشابك بين الفحولة والإغراء الجنسي ما ساقته مليكة في

1 - بحر الصمت، ص 11.

وصف أحد عشاقها، تقول: «إنه فاحم، في عينيه ليل جذاب، ممشوق القامة، عنبري البشرة، يده رفيعتان مثل يدي عازف البيانو الذي لن يصبح أبداً وحركاته راقية، يتراءى لي وأنا أتأمل ذلك الجنّي الذي يَصْطُرْمُ عشقا ووجدا»¹، فبدت الأنثى هنا مفتونة بجاذبية الرجل وبمشاعره الطافحة نحوها، الأمر الذي يجعلنا نظن أن الجسد الذكوري قادرٌ على إعادة المرأة إلى الهامش وأن حضوره الكثيف كفيّل بأن يقضي على ما بقي لها من حضور أمامه، لكن تطور السرد أكد لنا أن المرأة كانت تتلاعب بالجسد، فتجعل من مركزيته وسيلة لإظهار لامبالاتها وعدم اهتمامها به، وأن اعتقاده بأنها فريسة سهلة سرعان ما يزول أمام رفضها لذكورته .

وهذا يعني أن المرأة لم تعد تقف موقف المتفرج والرجل يُطلق عليها مختلف النعوت ويسلبها إسمها، بل سعت إلى ردّ الاعتبار لجسدها من خلال مُعَاينة الجسد الذكوري وتفكيك رموزه، بصورة تجعله أكثر حيوية، وهذا المنظور اتخذته "ياسمينه صالح" في وصف شخصية عمر الذي ظهر « بقميصه الأبيض ذو الأكمام القصيرة ووجهه الهادئ، المبتسم، الجريء»² على ما يبدو فالكاتبة أيضا انشغلت بتمثيل الشخصية أمام الآخر، دون اهتمام بملامحها الشكلية، فالعناية بتداعيات الحضور الذكوري وتأثيرها كشف عن هاجس المرأة الجزائرية التي وقفت مطولا على الجسد الذكوري وما يتميز به من حضورٍ مغرٍ يُعد تهديدا لطموحات المرأة في احتلال الفضاء والسيطرة عليه.

إن الكاتبة تعي أن الفحولة قيمة ثقافية تُميز الرجل تحديداً، إنها تعي تماما أن الجسد الذكوري يملك مؤهلات قيمية، وهي لذلك راحت تتبعها في السرد مركزة على مجموعة من الملامح التي تميز الشخصية الذكورية، أما ما ساعدها فكان قدرتها على ملاحظة التفاصيل الصغيرة وتتبعها في السرد، مما يجعل خطابها « مجازا أنثويا، من حيث هو قناع لغوي تحتال به، المرأة على سلطة الفحل، لأنها بالسرد تظهر غير جادة في لحظة الجد، وغير

1 - رجالي، ص 28

2- بحر الصمت، ص21.

صادقة في لحظة الصدق، وغير فاعلة في لحظة الفعل»¹، إنها تنويعات في التقنيات التي تتحايل بها على الآخر الرجولي، فتصبغ عليه من الرؤى الجمالية والقبحية ما ترتضيه.

مثل هذه التنويعات نجد لها صدى في رواية "أحلام مستغانمي"، التي ركزت في وصف شخصياتها على الوجه أكثر من أي عضو جسدي آخر، ولنا أن نشير إلى هذا المثال الذي يظهر زيان «بوسامة قسنطينية مهربة منذ قرون في جينات الأندلسيين، بحاجبين سميكين بعض الشيء، وشعر على رماديته مازال يطغى عليه السواد، وابتسامة أدركت بعدها أنها تهكم صامت، ترك آثاره على غمازة كأخدود نحتها الزمن على الجانب الأيمن من فمه، كانت له عينان طاعتان في الإغراء ونظرة منهكة»²، ونكاد نلامس مع هذا المثال بلاغة الإغراء الذي يحيط بالجسد الذكوري، وقد ركزت عليه الكاتبة عمداً لتقلل من حضورها الكاسح، مؤكدة أن هذا الإغراء الذي يمنح للجسد الرجولي قيمة عالية في المجتمع هو السبب وراء معاشتها لحالات الاستلاب.

لقد وصفت مستغانمي كل ذلك من دون أن نتجاهل ما للوجه من دلالات مختلفة تميز شخصياتها، إنها تعي أن الوجه هو الجزء «الأكثر فردية والأكثر خصوصية في الجسد، إن الوجه رمز الشخص، ولهذا كان استعمال الاجتماعي في مجتمع ما بدأ الفرد يؤكد نفسه فيه ببطء»³، وبدونه يكون الجسد معطوبا، هي لذلك اختارته عضوا تعبيريا لإيصال قيم الذكورة، هذه القيم التي تبين وعيها بالسلطة التي يمارسها الفحل على الجسد الأنثوي .

يمكن للوجه أن يظهر اختلاف أفكار ومشاعر الشخصية إزاء ما هو مهم أو غير مهم، ومن تعابير الوجه فقط، تتبدى القسوة أو قوة الشخصية، لذا فالاستناد إليه وتحليل قسماته سيمكننا من إظهار مختلف المواقف التي تتعرض لها شخصية الفحل، إلى جانب طريقته في التكيف مع كل طارئ، ولعل قراءة بسيطة لهذا المثال ستساعدنا على فهم شخصية مراد الذي كان لا « يُفوّت الفرصة على الموت بالاستخفاف به، كان مُدينا لوجوده

1 - عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص199.

2- عابر سرير، ص 106.

3- دافيد لوبروتون، أنثربولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، ص41.

على قيد الحياة بمرحه الدائم، ومُدينا لجمال يشع منه باستخفافه أيضا بالجمال، متجاوزا بذلك عقده¹. إن هذا المثال يُطالعنا بصفات جسمية ونفسية تتمثل في الإغراء الذي ينتج من تزوج بين البشاعة والجمال، إلى جانب قدرته الواضحة على تحويل الأمور من نقيض إلى نقيض، من حزن إلى فرح، ومن جدية إلى استهتار ومن بشاعة إلى جمال، صارت بذلك شخصيته قوية قادرة على التأثير، وقادرة على ممارسة سحر خاص على الأنثى، هذه هي الفحولة التي يمكنها تغليف القيم، ثم إعادة تشكيلها وفق منطق خاص، بعد هذا التمثيل أجد الكاتبة قادرة على اكتشاف مكامن الفحولة في الرجل، ربما لهذا كانت شخصياتها الأنثوية ذات دور ممتاز في السرد.

بيد أن ما يهمننا أكثر هو صلة الوجه ودوره في كشف فكر الشخصية ومواقفها من الأحداث المحيطة أو القضايا الشائكة، فالاستخفاف والتهمك والمرح أو الحزن، تظهر إلى حد بعيد مدى الصلة الموجودة بين الرجل والواقع الخارجي، إن "أحلام مستغانمي" تجعل الرجل يتكلم من خلال تعابير وقسمات وجهه ساخرا من الأوضاع، لكن مثل هذه الأوصاف لا تحضر حين تقدم إحدى شخصياتها الأنثوية، وقد لاحظنا ذلك سابقا، أليس الوجه لغة أخرى؟، أعني هذا أن اللغة التي امتلكها الرجل طويلا لم تعد تجدي لانتقاد الأوضاع وإحداث التغيير، أتكون الرجولة عرفت أخيرا أن الصمت حكمة، وأن هناك ما هو أبلغ من الكلام.

يبدو الأمر منطقيًا، حين نلاحظ أن شخصا مثل مراد المعروف بتصريحاته المناهضة لسياسة بعض الاستغلاليين في الجزائر لم يجد وسيلة أفضل من الرقص للسخرية من وضعه كمشرد في الغربية، فبدا وكأنه «يُراقص نفسه على موسيقى الزندالي، رقصة لا تخلو من رصانة الرجولة وإغرائها، يتحرك نصفه الأعلى بكتفين يهتزان كأنهما مع كل حركة، يضبطان إيقاع التحدي الذي يسكنه، بينما يتماوجُ وسطه بيمينه ويساره ببطء، يفضح مزاج شهواته والإيقاع السري لجسده»². صار الجسد هنا خطابا ضد الآخر، وغدا الرقص كلمات ترفض سياسة الاستغلال والتمييز، مع هذا المثال تبرز إيماءات الجسد

1 - عابر سرير، ص71.

2 - عابر سرير، ص 129.

وقدرتها على كشف مخزون الشخصية العاطفي والجنسي وسياسة الفحل في مقاومتها للظروف القاهرة.

إن الحفر داخل النصوص التي بين أيدينا، يكشف لنا عن وجوه ذكورية أخرى تأتي بها الكاتبات إلى السرد لممارسة وظائفها، لكن الملاحظ أنها جميعا تخضع لمنطق المرأة نفسه في الوصف، بحيث يتم الربط فيه بين المظهر الخارجي وبين الملامح النفسية، فتظهر في أوصاف آلان الذي وصفته البطلة قائلة: « إنه فرنسي أبحر للهروب من مأساة وفاة والدته، حب حياته بعد سنوات من الصراع مع داء عضال »، وفي أوصاف سعيد الذي: « كان رقيقا وأعزل تماما أمام العنف » ، وفي تقديم نورين « أصبح نافذ الصبر، عصبي المزاج بسبب عدم المصالحة مع الذات ومعاقرة الخمرة، ربما لتخدير الاحساس »¹، وفي تقديم كمال الذي « كان أنيقا مثلك نحيلًا في بدلته التي لم يكن مرتاحا بداخلها، بطيئا في حركاته.. مقلًا في ابتسامات كأنه يدخرها لزمان ما » ، وفي أوصاف مختار، في قولها: "كان رجلا يغضب بسرعة وينفعل بسرعة...تنقصه الدبلوماسية"².

إن مثل هذه التمثيلات السردية كفيلا بالكشف عن حالات الشك والريبة والحذر التي تتلبس المرأة في تعاملها مع الرجل، إنها تخضع كل حركاته للمساءلة غير مطمئنة لتصرفاته، لذا نلاحظ سيطرة لمفردات القلق والعصبية والتوجس والعنف في لغتها، هذه المعاني التي سكنت مخيلة المرأة وجعلتها تعاني الحذر من أي سلوك يتخذه الرجل، أليس هذا إشارة إلى التبدلات الطارئة في شخصية الرجل والغموض الذي يحيط بطباعه.

وفق ذلك، تبدو الصفات التي تعودت الثقافة على إلحاقها بالرجل غائبة، وتم استبدالها بأخرى تلك مناقضة تماما لها، فبدل الصبر ظهرت العصبية، وبدل الخشونة كانت الرقة، وبدل الحلم كان الغضب، وبدل التحدي اختار الرجل الهروب، لقد جرى إلغاء القيم العليا واستبدالها بأخرى سفلى، الأمر الذي ساق عيوبًا سردية أخرى ميزت الذكر، إنها مؤامرة

1 - رجالي، ص 71 ، 126، 126

2 - مفترق العصور، ص37، 259

ضد الذكورة، وتحدٍ لخطاب الفحل، جرّى فيه تفويض صورته واستبداله بأخرى هشة لا تصلح سوى للثناء.

من الواضح أن الكاتبة تجرد الرجل من سمة الوقار، فتُهين صورته وحضوره، بهذا يرتفع صوت الأنوثة ليهيمن على السرد، مُظهرا حقيقة معرفته بطبيعة الجسد المذكر، تقول "عبير شهرزاد"، إن «الرجال هم يتصرفون بعنف ورُدود فعل.. هم يملكون قلوبا تُحب في كل لحظة، وتنبض خارج أصول الطبيعة، نبضاتهم قصائد حب ينظّمونها لكل واحدة، لا موازين ولا قسطاس، يخسرون الميزان دوما عند كل امرأة»¹، فهي تخضع حركاته وتعبيراته لرقابة مستديمة كي تطمئن الى أنّ الرجل بات بعيدا عن أي سلطة على جسدها، وأن تلك الهالة التي أكتسبها بموقعه ضمن مجتمع يقدر الذكورة قد اختفت. ومعنى هذا، أن الكاتبة تُحاول تجريد الرجل من قدسيته وتقديمه في صورة بسيطة، بعيدا عن المثالية، وهذا يمنح المرأة متفانسا لها،

وفي عمليات التمثيل أيضا استعانت الكاتبة الجزائرية بتقنيات الرسم والرقص والوصف لتتشكل صورة الرجل وتستحضره إلى السرد، وهي بهذا تمنح لنفسها حق مساءلة الجسد الذكوري وإخراجه من التقديس الذي كان يحظى بها، فيُصبح كائنا من ورق، مؤكدة أن الجسد أضحي بنية سردية تخيلية كبرى، تتمتع بكامل وظائفها وإيديولوجيتها.

وحتى تكتمل الصورة قامت الكاتبة بكشف الدور الذي تؤديه الثقافة في اقضاء المرأة من عقل الرجل، فنقول في ذلك: «عارٌ على الرجال أن يقولوا للنساء كلمة فهمتك، من دون استيعاب حقيقي لهنّ»²، وتضيف « لا أستغربُ قسوتكم أنتم الرجال، أنتَ جيل الأُمس أظنني.... أقدر الناس على تقبّلها وتفهمه... لكنني ما أزال عاجزة عن تبريرها.. وهذا ما يقلقتني»³، فتدخل الثقافة في صياغة الجسد الأنثوي وفي تحديد موقعه وطبيعة علاقته

1 - مفترق العصور، ص323

2 - مفترق العصور، ص138

3 - مفترق العصور، ص236

بالرجل كان سببا في فشل العلاقة بين الرجل والمرأة، بعد أن أضحي لكل واحد منهما صورة مزيفة عن الآخر، صورة لا تساعد على الحوار.

وبما أن «الرجل له طبيعته الخاصة باعتباره ذكراً، والتي تختلف عن طبيعة المرأة باعتبارها أنثى من الناحية الجسمانية والبيولوجية.. وهذا الاختلاف لا يمكن تغييره لأنه ليس من صنع البشر، لذلك فهو يسمى بالاختلاف الجنسي»¹، فإن الثقافة عمقت حجم الاختلاف بين الجنسين، وزادت المسافة اتساعاً، الأمر الذي أدى الى تأزم العلاقة بينهما.

يمكن القول مما سبق، إن الرواية النسوية الجزائرية تحاول أن تركز صورة الرجل البسيط /الانسان، مزعزعة الصورة النموذج المهيمنة في الأدب منذ زمن طويل، وهي بهذا تقوم بسلب رجولته في النص، ويظهر ذلك جلياً لمجرد رؤيتنا للكاتبة وهي تجعل أبطالها المحوريين يلزمون الحياد في علاقتهم بالمجتمع، مثلاً بطل "عابر سرير" الذي اختار الهروب من واقعه إثر أحداث 88، والأمر ذاته يطالعا مع بطل "بحر الصمت" الذي أقر بشكل صريح عدم اهتمامه بالثورة الجزائرية.

وهكذا أصبحت الكتابة موقفاً تتخذه المرأة ضد الفحولة، إنها تجربة خاصة متعلقة برجولته في النص، فكشفت عن قضايا إيديولوجية، عندما جعلت بعض الشخصيات (مثل عمر/زيان /كمال) تؤثر مواجهة الفئات الانتهازية التي ولدت بعد الثورة مؤثرة الثراء على المبادئ والقيم، وقد أدركنا صعوبة ذلك بمجرد دخولها السجن ثم المستشفى، وأظن أنهما قضتا على هذه الشخصية عمداً لتشيراً إلى الأوضاع المتأزمة في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، كما تخلصت أيضاً من شخصيات أخرى (سي الرشيد/ زياد، عمار) عندما أرسلتها تستشهد كاشفة عن قضية عشق الإنسان الجزائري لوطنه.

وفي المقابل نلاحظ هروب سي السعيد من واقعه في قوله: « كنتُ رجلاً محايداً حد الجبن، فما دخلي وحروبهم المعلنة وما شأني بمطالبهم الناهضة من عمق الرماد»²،

1 عبد النور ادريس، النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي(الجندر)، ص117.

2 - بحر الصمت، ص25.

وبذلك كان سبباً في عرقلة وتيرة الاستقلال في وطنه. في حين آثر خالد الاغتراب على مواجهة الفئات الانتهازية التي ولدت بعد الثورة ضاربة بمصالح الشعب عرض الحائط، وبذلك يكون بطل الروايات إنساناً عادياً بملامح قريبة من الواقع، ما منحها قدراً إضافياً من الصدق الفني والتميز.

وبهذا يتحول رسم الشخصية البطلة عن مساره التقليدي، لتصبح شخصية تفاجئ توقعات القارئ، وتخالف القيم التي كان يحملها عنها، مؤكدة أن بطل الرواية لا يختلف عن أي رجل بسيط في هذا العالم، فهو يتعرض بدوره إلى المصاعب لكنه لا ينتصر دائماً عليها، قد يتقهقر، وقد يضعف ويفشل أمام أول عقبة تصادفه، لذا فسمات الشهامة التي امتاز بها البطل/ الرجل في الرواية التقليدية كانت خاصة مؤقتة سرعان ما غادرت الجسد الذكوري.

إن غياب الفحولة تجعل الجسد الذكوري بغير فاعلية، وبغير جاذبية تذكر، إنها صور معطوبة لرجل أضحى يُعاني من نقص جسدي، هذا بعد أن بادرت "أحلام مستغانمي" إلى وضع الرجل موضع النقص بأن أفقدته عضواً يملكه، نافية عنه تمام الفحولة، فظهر زيان وقد بترت ذراعه، بينما شلت ذراع خالد، يقول هذا الأخير: « لقد أصبح رساما بعدما فقد ذراعه اليسرى في إحدى معارك التحرير، بينما بدون أن أفقد ذراعي أصبحت أعيش إعاقة تمنعني من تحريكها بسهولة، منذ تلقيتُ رصاصتين أثناء تصوير تلك المظاهرات»¹. أما عمر المجاهد الذي كرس حياته للثورة سرعان ما فقد اتزانته وأدخل المصحح العقلي، ليموت بحسرة الوطن الذي استولى عليه الانتهازيون بعد الاستقلال، وهو ذات المصير الذي لحق بوالد حياة بعد مقتل ولده على يد الجماعات الإرهابية، ووقع سمير ضحية الظروف والآلام، يشاركه فيها سي السعيد، هكذا بقي كمال يتسلل بفحولة أمام النساء اللواتي تركنه رغم كماله .

ويُمكننا بعد هذا أن نعلن قصور الرجل في الرواية النسوية الجزائرية، وهنا يؤكد الغدامي في سياق حديثه عن بطل رواية "أحلام مستغانمي" أن « بتر الذراع صار علامة على

1 - عابر سرير، ص 55.

عصر ثقافي جديد تتخلى فيه الفحولة عن سلطتها المطلقة، وتدخل في علاقة نسبية مع الأنوثة»¹. ولم تكثف الكاتبة في رسمها لشخصية الرجل بإلحاق العطب بجسده، بل راحت تُخرجه من العمر الذي يمكنه من ممارسة فحولته كاملة، ليظهر في صورة شيخ تجاوز الخمسين مثلما هو الحال مع خالد بطل "عابر سرير" ومع كمال بطل "مفترق العصور"، وسي السعيد بطل "بحر الصمت"، بهذا تُعد الشيخوخة تمهيدا لمرحلة جديدة يعيشها الفحل الجزائري بأمراضها وعُطبها الفكري، مرحلة يشهد فيها خروجاً من المركز إلى حالة يتساوى وضعه مع الآخر. إن الأوصاف السابقة كفيلة بالقضاء على محاولة يُخوضها الرجل في سبيل إحتواء الانوثة وامتلاكها، ذلك أن الأنثى كانت تفر منه، وبقيت هذه الصفات تحاصره، لتخرجه من اللغة ومن السرد إلى اللاوظيفة واللاوجود.

لم تتوقف الكاتبة عند حدود السخرية من الجسد الذكوري، بل عملت على تقزيم صورته في السرد، وهذا يبدو جلياً في المقطع التالي الذي يصف شخصية موص « بشعر عجيب، ولفرط ما أكسدت الشمس ومياه البحر حلقات شعره الكستنائية .. إنه أشبه بشخصية خارجة من لوحة لحيا كوميتي بشعره الذي يشبه شعر جماعة الراسّتا»². وتزيد الكاتبة من أسلوب التهكم على الرجل، حين تربط سعادته بوجود المرأة قائلة على لسانه: « أعلم أنك سترحلين وأنّي سأموت بسبب ذلك، ولن أتزوج أبداً»³. تتماهى مليكة مقدم في ممارسة حضورها أمام الرجل لتُصبح منقذته من برائش الحزن، تقول على لسان والدة زوجها: « قبل أن يعرفك كان في منتهى الحزن، كنتُ خائفة عليه، كيف أعبرُ لك عما كنتُ أشعر به، لقد أنجبتُه أنا ولكنك أنتِ منحته الحياة، هكذا أرى الأمور»⁴، إن هذا التصريح يُمكن المرأة من إعلان نهاية سنوات القهر التي عاشتها، إذ لم يعد للرجل حضور كاسح يهدد وجودها.

1 - عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص 187 .

2 - رجالي، ص 100/99.

3 - رجالي، ص 36.

4 - رجالي، ص 135.

لقد تحررت مليكة من الأعراف والتقاليد وسطوتها، في حين بقي السعيد خاضعا لها مَسلوب الإرادة، ليصرح: « أحببك وأحترمك، يقول لي سعيد المرعوب والمضطرب، لا يمكن أن أفعل بك هذا، وقصده من هذا مضاجعتي الكاملة، .. أريدُ أن أفعل ذلك مع كل مراسم التبجيل ورقية من الزغاريد السادية»¹، إن هذا التمثيل السردى كفيل بأن يُحقق للمرأة انتقاما على الورق من سلوك الرجل في الواقع، حيث المرأة مُقيدة بقيم الشرف والبركارية، بينما هو يمارس حميميته بعيدا عن إدانات المجتمع.

الأمر إذن مشابه، فأن تعلن المرأة في رواية "رجالي" شبقيتها، وسعيها إلى إشباع نزواتها فائلة: « لا أستطيع الإستغناء عن الرجال، وفي الوقت نفسه ألفظهم حالما يحدثونني عن الحب، ..سلوكي أشبه سلوك الرجل الذكوري، أعلم ذلك»²، فهذا يعني تحررها من شبح البركارية، ومن العرف المتربص بالفتاة منذ ولادتها، حتى أن مليكة قطعت صلتها بالسعيد بعد مضاجعته جسديا، وليس قبل ذلك، وبهذا تكون قد تصرفت كالرجل الفحل تماما، ذلك الذي يطارح المرأة ثم يتخلى عنها، رافضا الالتزام بأي علاقة، أيمن أن نعتبر ذلك فحولة من المرأة التي طالما خضعت لسُلطان الأهل؟.

وعبر معاينة أخرى للروايات، تبين لنا تركيز الكاتبة الجزائرية على الطول كمقياس للاختلاف الجنسي، فهي تدرى أن « الرجل يعتمد على قامته للتحكم في الأمور»³، وقد بالغت كلتا الروائيتين في وصف قامة الشخصيات الذكورية، تقول سامية واصفة مختار: « قامتك التي تعلو قامتي، وظلك الذي يُغطي ظلي، واضطرت لبلوغ وجهك الى رفع رأسي أعلى فأعلى، حتى أنه أتعبني النظر إليك»⁴، أما كمال فكان، «صاحب الظل الطويل»⁵،

1 - رجالي، ص 60.

2 - رجالي، ص 18.

3 - مفترق العصور، ص 148

4 - مفترق العصور، ص 22.

5 - مفترق العصور، ص 106.

و«كلود رجل أشقر طويل القامة»¹، ولعل القامة الطويلة تزيد من وقار الرجل ومقامه، وهذا أمر يدفعنا إلى البحث عن المعنى الخفي له.

إن النصوص التي بين أيدينا على ما بينها من اختلاف تبدو متشابهة في طريقة تشكيلها للرجل، فقد عمدت معظمها إلى رفع قامته في الوقت نفسه الذي قامت بتقريب دوره في الحياة الاجتماعية، نافيةً عنه السلطة والقدرة، إنها خلخلة للفحل العربي الذي بدأ يشهد تحولا في تشكيل صورته في العمل الإبداعي، ونعتبر هذا أهم أول منجزات المرأة التي تعرف أن « ظهور الفحل يتزامن مع شرط إسكات الآخر، وهذا هو معنى الفحولة»²، لكن كلامه الذي يفقدها المنطق والوعي اختفى مع اختفائه.

ولنا في هذه الحالة مثال من رواية "ربيعة مراح"، يصف الرجل بالشرس والانتهازية مثله الرجلان اللذان اغتصبا أحلام بطلة "النغم الشارد": «دخل شخصان ملثمان، رفعتُ يدي فأمسكاهما، وأطلقتُ صرختي فحبسأها، هاجماني بوحشية تشبه تلك التي نراها في أفلام البوليس، ولما حاولتُ المقاومة صفعني أحدهما، فغصتُ في الظلمات.. ذهب شرفي ولم أعد إلا بقايا امرأة»³، فالكاتبة بهذا تجرد الرجل من سمة الوقار التي يتميز بها ومن كونه حاميا للشرف ومناطاً للحماية، ليتحول في يدها إلى مغتصب وأناني، إنها عينة عن رجال تحكمهم الشهوة واللذة، وصورٌ عن القمع الجنسي الذي يمارس على المرأة دون الأخذ بعين الاعتبار دور الأنثى وحققها في التفاعل أو القبول.

ولكي تتضح الصورة أكثر نأتي بهذا التصريح الذي تعلن فيه المرأة وصول الرجل إلى مرحلة الاستبداد المطلق، مرحلة تتساوى فيها غرائزه بالحيوان، تقول: « نسييتُ أن وحوشا آدمية تعيش بيننا، وتسعى بين ظهرانينا، لا تُعد وحوش الغابة بالنسبة إليها شيئا، بل إن تلك الحيوانات لا تتصرف إلا وفق فطرتها، ولا تفترس إلا ما يُطفئ حاجتها، ولكن الناس يأخذون مالهم ويغتصبون ما ليس لهم، ولو كان بينهم وبين متعهم جسراً من الجثث،

1 - رجالي، ص 185.

2 - عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، ص 205.

3 - النغم الشارد، ص 93/90

ما وجدوا في المضي إليها حرجاً»¹، فالصورة هنا تعكس فضاة السلطة الاستبدادية التي يحتكم إليها الرجل والتي تخوله الحصول على مبتغاه دون رقابة أو التي وجدت نفسها وحيدة في نظر المجتمع.

إن الفحولة كما تتصورها سامية هي تجسيد للشرف والوقار والحماية، «فغياب الرجل يعنى غياب الأمان»²، لكن حضوره أيضا بدأ يبعث على القلق، بعد أن لامست فيه غياب الأمان والثقة، فنوران شهوته يهدد كرامة المرأة، لأنه في هذه الحالة سيبحث عما يشبع لذته دون مراعاة للأنثى ذاتا وكرامة وسنا، حتى ولو كانت فتاة صغيرة كما حدث مع سامية التي تقدم لنا مشهد اغتصابها قائلة: « كنتُ مستلقية فوق تلة، حين هجمَ علي شخصٌ يشبه الذئب...التي تغدر بالقطيع لا تحرسها، وجهه النار في لهيبتها وعيناه الحمى في أوجها..كان يُحاول تجريدي من كُلي.. كان يُريد أن يلتهمني، ويمضغني على ضرس واحد، أرفسه بقدمين ملتويتين، أصكُه بساقين مقيدتين.. كان يزداد انقضا كما صدته »³، ويمكننا أن نعتبر فعلته هذه شاهدا على انحطاطه السلوكي وبروزا لنزعة الامتلاك التي تدمر الآخر.

وشهوانية الرجل لا تقف عند حد المتعة فقط، بل هي مصحوبة دائما بإهانة للمرأة، حيث نجده يخوض مغامرته الجسدية على مقربة من زوجته الغافلة، إننا نتحدث عن خالد الذي ضبط والده وهو « يدخل مع امرأة بملاءة سوداء عندما أخبرت زوجة أبي بذلك بدت مندحشة، غير أن جدتي تدخلت لتنهني مملمة الفضيحة، مدعية أن العادة جرت أن يتنكر المجاهدون في زي النساء»⁴. ويمكن أن نعتبر الجدة هنا نسقا لأنها تقوم بالستر على الرجل وهي تحميه كما تحميه الأنساق والأعراف.

1 - النغم الشارذ، ص 93 .

2 - مفترق العصور، ص107

3 - مفترق العصور، ص346/353

4 - عابر سرير، ص174.

بدأت المرأة واعية بمخططات الرجل حين كشفت خيانتها، لذا راحت « تبحث عن وجوه وأسماء فاجرات، يَدْخُلن بيتهن تحت حشمة الملاية وعفة الجهاد، ليُضاجعن زوجها في حضرتها»¹. ولم يشفع لهذا الزوج امتناعه عن النساء، فقد كان يضاجع كل النساء دون أخذ بعين الاعتبار الانتماءات الدينية أو الفكرية، ولنا مثالا يستحضره في السرد: « كان مسؤولا عن كل نساء الأرض بدون تمييز عن أعمارهن أو دياتهن أو جمالهن، مسؤولا عن أجسادهن وأحلامهن، معنيا بتعليمهن وإدارة مستقبلهن إلى التكفل بتزويجهن»².

قد يكون ما سقناه، دليلا على أن الرجل فقد هويته بعد الانتكاسات التي تعرض لها الوطن العربي وفقدانها لشخصيتها التاريخية العظيمة، كما هو الحال مع شخصية بومدين، هذا الفحل السياسي الذي حُطّي باهتمام الكاتبات، بعدما لامسن فيه مثالا للفحولة المنشودة، حيث تم عرضه بوصفه قيمة عليا للذكورة والفحولة في النص. وهذه الأوصاف تجد لها صدى لدى "أحلام مستغامي" التي راحت تبكي فقدان الرجولة، تلك المرحلة التي شهدت فيها الجزائر وداع رجلها العظيم الذي أحبه كل الجزائريين، حين ظهر بملامحه التي كانت « أقل صرامة من العادة ونظرته الثاقبة أقل حدة، ويده التي تعود على تمريرها على شاربه وهو يخطب، كانت منهكة لفرط ما حاولت رفع الجزائر من مطبات التاريخ»³. فهأما الحدة والصرامة تتلاشيان، وهاهو الشارب رمز الفحولة يُعلن استسلامه أمام عوائق الدهر، مُمهدة لعصر جديد اختفت فيه الفحولة بمفهومها الأنثوي، إلى حد جعل "عبير شهرزاد" تقرن موته بزوال الرجولة، قائلة إن « بعض الرجال يُغادرون حاملين زمن الرجولة كاملا، ويُسجل رحيلهم غياب البطولة رسميا»⁴، وتلاشي شخصية الفحل يعني بروز الإنسان العادي، وبرز رجل لا يختلف في مؤهلاته عن المرأة.

1 - عابر سرير، ص 175.

2 - عابر سرير، ص 176.

3 - عابر سرير، ص 42.

4 - مفترق العصور، ص 257.

وتزداد الرجولة انكسارا حين يأتي السرد بشخصية مثل بوضياف بكامل سلطته ومكانته وثقله التاريخي ليتم قتله على مرأى من الرجال، يقول زيان: «عندما جاؤوا به متضرعين كي يُنقذ الجزائر ويكون رئيسها، ما ظنوا أن ذلك الرجل الذي جبّلته السجون والمنافي وجنايات الرفاق على هزاله ما كان يصلح لإبرام صفقة فوق الجثث، فحولوه إلى جثة كي نتعلم من جثته»¹. لقد مات بوضياف ومات الكاتب ياسين ومات جمال عبد الناصر ومات ابن مصطفى بن بولعيد نهار اغتيال أبوه على أيدي الفرنسيين 165، أما الذي بقي على قيد الحياة فكان طريح الفراش كما هو حال زيان الذي أخرجته الكاتبة من زمن الرجولة لتعيده طفلا .

وقد يكون قصد الكاتبة هنا هو أن الرجال «يمرضون ويشيخون ويذبلون، إنهم باختصار ينحدرون من الطبيعة تماما كالنساء»²، إنهم ببساطة أشخاص عاديون، مما يعني تجاوز التقديس الذي ظلت الثقافة تنسجه حوله، «فالفحولة بالنسبة للرجل يتم إثباتها من خلال مؤهلاته التي منحها الطبيعة إياه ورسختها في ذهنه الثقافات وأنماط المعرفة التي أرخت لمسيرته الطويلة»³، وبما أنه لم يستطع إثباتها في الحياة وفي البناء الاجتماعي، فهذا يعني أمرا واحداً هو غياب الفحل.

2- مواجهة الفحولة بالتفوق العلمي والمعرفي:

إن أهم ما أمتلكه الرجل عبر التاريخ هو اللغة والمعرفة، لهذا أصرت بطله "رجالي" على تحقيق النجاح الأدبي والتفوق المعرفي الذي يضمن لها التميز، فهي تدرك أن فقدان الرجل لهذه المؤهلات، يعني فقدان لذاته ولرجولته، تقول في ذلك: «زعرعتُ مأساة الجزائر حياتي، وجرفتني في دوامة الكتابة، احتدمتُ غيرة جان لوي مع النجاح الذي حققه كتابي الثالث في غضون ستة أشهر، أصبح رجلاً آخر لم أعد أعرفه، في أحد الأيام قال لي

1 - عابر سرير، ص 167.

2 أوسترايكر إليشا، لغة الجسد "أيقونة الجسد في الشعر النسائي"، ترجمة فاطمة إلياس، مجلة نوافذ سبتمبر عدد33، 2005، ص.161

3 - محمد معتصم، المرأة والسرد، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء/المغرب، 2004، ص26.

بنبرة تعسة، لقد عرفت شابةً تعيش في قطيعة تامة مع المجتمع، وشيئا فشيئا أصبحت هذه الشابة الجزائرية ملتزمة، لقد أحطت بك برعاية أمومية طوال 17 عشرة عاما والآن أموت في ذلك»¹، وكما هو واضح، فالشخصية الذكورية تريد أن تتأثر بالنجاح، والدليل أن نجاح المرأة يسبب له الإزعاج، إنه الخوف من فقدان السيطرة على الجنس الهامش، المهتمش الذي قد يزاحمه في الهيمنة، وربما يزيحه مع الوقت تماما.

تذهب "أمينة شيخ" في معالجتها لقضية النجاح العملي للمرأة إلى أبعد من ذلك، فهي تُبين أن الرجل عندما يُغيضه تفوق الجنس الآخر قد يذهب إلى حد عرقلة مساره العملي، فيضع في سبيله كل العوائق المشروعة وغير المشروعة للحلول دون مراده، وإذا تمكنت المرأة من التحمل والحصول على تأشيرة المرور، فإنه حينئذ سيحاول أن يغتتم من النجاح ومن صاحبه، تقول: «تظنين أن هؤلاء الرجال العفنين الذين تشربوا ورضعوا فكرة تفوقهم وقوامهم ورجولتهم الواهية، قد يتركوك تنجحين وتحققين ذاتك وطموحك دون أن يُدنسوه أو يحقروه...حتى الدكاترة المحترمون الذين ستجلسين مشدوهة أمام محاضراتهم الطنانة، سيطلبون مقابلا للنقاط الشحيحة التي يمنحونك إياها»². إن هذا النص يَشْنُ هجوما كاسحا على الرجل، فيجعل منه سببا للقهر الذي يُلاحق المرأة في مسارها الحياتي، إنه يُدين الرجل الذي يقف حائلا دون تمكين المرأة من النجاح في جميع مستوياته، لضمان عدم انخراطها في الميدان الاقتصادي والاجتماعي، فتبقى بذلك رهينة الجدران وبالتالي رهينة إشارته.

إن الرَّجُلَ لم يستطع تحمل نجاح المرأة، وسبب ذلك هو خوفه أن يقوم النجاح بتحريرها من قبضته الحديدية، لهذا تقف حائرة وتتساءل: «بأي انحراف يتحول النجاح الأدبي لامرأة إلى خطر قاتل على زوجها، ليس خضوع الكاتبات لوطأة ذلك الخطر وذلك الشؤم وليد الحاضر»³. من الواضح أن المرأة تحمل الرجل سبب فشلها، مشيرة إلى أن المرأة ترغب بالنجاح للتخلص من وضعها الدوني، ولتنتزع احترام الآخر، فبأي حق يصبح

1 - رجالي، ص 150.

2 - أسفل الحب، 104.

3 - رجالي، ص 151/150.

النجاح لعنة، الأمر واضح إذن، إن الرجل يصعب عليه التخلي عن مركزيته ويعترف بالآخر الذي سيزاحمه في الزعامة، أليس الجهل أكبر حجة اتخذها الرجل لقهر المرأة تاريخيا، فكيف له أن يتقبل بعد ذلك فكرة أن تخاطبه بمعارفه ولغته وبالسلاح الذي استخدمه قرونا لتطيمها.

بهذا يتم تعرية الرجل، لتصبح الفحولة قناعا يتستر خلفه الرجل، وبمجرد أن تتمكن المرأة من كسر حاجز الصمت يسقط عنه هذا القناع، وسلوكها هذا « كَلَّه عقاب متوعد منها على ما اقترفه من قبل، حين كان يتعامل معها باعتبارها جسداً مستهلكاً فقط، ولم يتعامل معها باعتبارها ذاتا مستقلة، وكيانا إنسانيا له حقوقه»¹، وحين تنزع عنه القناع تمر إلى مرحلة ثانية هي مرحلة التهكم على شخصيته وصورته الحقيقية، فأى صورة هزلية بقيت له من شخصيته المهزوزة.

وبعد أن تطمئن الكاتبة الجزائرية إلى صورته الجديدة، تقوم بتحرير الجسد الرجولي من العقل، فتجعل منه جسداً ساذجا صريع الادمان، تقول حياة عن أبيها، لقد « غيرته الخمرة وصار يضربها ولغير ما سبب، كنت تسلمين له جسدك وتتخلين عن كرامتك عن إنسانيتك، أأنك أشفتك عن أبوتّه؟، على ضعفه؟، أفهمت أنه أضعف من فراشة ممزقة الجناح، أفهمت أنه بضربه يسترد بعضا من رجولته المسلوبة»²، بعد كل ذلك القهر الأنثوي الدفين لم تجد الكاتبة وسيلة تسخر بها من الرجل، أفضل من اظهاره شخصا ضعيفا فاقدا للقدرة على الفعل، أليست معاقرة الخمرة سببا لنزع الوعي والعقل عن الرجل وإدخاله غرفة الانعاش الأدبي، بهذا تنتقم المرأة من الرجل الذي تعاضمت رجولته الى حد ضرب زوجته.

صارت تمثيلات الرجل في الرواية عادية بعيدة عن قيم الفحولة، ظهر فيها الرجل معطوب الفكر، وبما أن مقاومة المرأة في سبيل رفع القهر عنها، قد نجحت نسبيا، فقد جعلت القهر الذي يُعانيه الرجل نتيجة ظروف أخرى قاهرة، خارجة عن قدرته على التحمل، وبدلا

1 - السيد قطب وآخرون، أدب المرأة، ص121/122

2 - أسفل الحب، ص 79.

أن يلعب لعبة التسلط ضد الضيف، أضحي ضعيفا أمام التحولات الجديدة التي طالت الحياة العامة مما يعني أن البيئة التي مجدت إنسانيته وذكورته سابقا والتي اطمئن إليها كأنساق تحميه، لم تعد قادرة على التغني بأمجاده، بل إنها انقلبت عليه محاولة سلبه مدخراته في الفحولة والشهامة حتى أضحي يعيش « قهر من يرى أخته أو زوجته تُغتصب أمام ناظريه، وهو غير قادر على فعل شيء»¹. ولم هو غير قادر يا ترى؟، ولم أضحي الرجل عاجزا، وأمام من؟.

يبدو أن الكاتبة تريد إيصال فكرة أخرى بدأت تحضر نفسها وسط الصراعات الجنسية، إنها فكرة ترى أن قهر المرأة لم يعد سببه الرجل فقط، إن الرجل نفسه أضحي مقهورا وفاقدًا للقدرة على الفعل، لقد استشعر الرجل صعوبة الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي مزقت كل العلاقات، ولم يعد باستطاعته إيجاد حلول للمشكلات المتفاقمة من حوله.

ترسم رواية "عابر سرير" ذكورا في حالة يرثى لها أيضا، بين معطوب ومشلول، فزيان ظهر طريح الفراش بالمستشفى، مريضًا بالسرطان، مبتور الذراع، مفلسا لا يملك غير ذاكرة أنقلتها الأحزان، حتى رسوماته التي كانت سببا في شهرته عرضها جميعا للبيع معللا: « إن الرسم وسيلة للضعفاء أمام الحياة لدفع الأذى المقبل، وأنا ما عدت أحتاجها، لأني استغنيتُ بخساراتي، فالأقوى هو الذي لا يملك شيئا ليخسره»²، أمام وضع كهذا، كان من البديهي أن يزداد موقفه النفسي تأزما، مما حدا به إلى النكوص واليأس، ثم إن تخليه عن لوحاته الفنية عمل على التقليل من مركزيته الاجتماعية، خاصة وأن الرجل يظل متباهيا برجولته، بالتميز الذي يحققه في المجال العام.

إن زيان فقد عنصر التقدير الذي كان يحظى به، فأضحي وحيدا في المستشفى، يُصارع حزنه وألمه، ثم إن لكاتبة قامت بتقزيم دوره الرجولي، مما كشف عن نواح أخرى أضحت تؤرق الرجل الجزائري وهي حالات اليأس التي دبّت إلى نفسيته، لأنه يُدرك تماما

1 - أسفل الحب، ص 85

2 - عابر سرير، ص 113.

أنه وفي كل مرة يضطر فيها لإثبات فحولته وشهامته ستكون النتيجة مزيدا من العطب والانكسار، وهو الذي خبر معارك التحرير ففقد ذراعه، وعاش أزمة التسعينات وفقد وطنه، وخاض مغامراته العاطفية على أسرة مختلفة ليتلقفه سرير المرض في الأخير.

وهكذا بات الرجل الذي كان «اليقين المطلق، وهو مانح الألقاب وموزع الأوسمة التي تلقي بالمرأة في بؤرة الضوء، شريطة ألا تخرج على مصادراته الفكرية والسلوكية وتقتنع بقات إنسانيتها»¹، مجرد صورة سلبية، تُصارع الشيخوخة بكل نواقصها والمرض بكل إذلاله، الأمر الذي قلل من الهيمنة الذكورية إلى حد بعيد جدًا، ومع كل هذه الأوصاف التي تزيح الرجل عن المركز، كان منطقيًا أن يخرج إلى السطح من ظل مكبلا، فتنبؤ المرأة الصدارة وليس ذلك فحسب، بل إنها تنتزع منه الاعتراف، يقول أحد الرجال الذين قابلتهم "مليكة مقدم": « يجب أن تنجحي في البكالوريا، وأن ترحلي للإفلات من هؤلاء الرعا»²، ولفظة الرعا كانت تشمل كل زملائها الذكور الذين لم يتمكنوا من تحقيق النجاح، وبالتالي العمل الذي يعني بدوره تحقيق الاستقلال الاقتصادي، مبينا أن السلطة الاقتصادية هي التي تجعل المرأة تابعة .

وأما صاحب المكتبة، جان لوي فكانت مهمته هي إيجاد فضاء علمي يسهم في تعميق وعي البطلة بذاتها، ولمجرد أن مكّن البطلة من نشر كتابها الأول، تخلصت منه الكاتبة قائلة على لسان بطلتها: « فقدتُ الصديق وشقيق الكتاب، والرجل الذي عرف البقاء منتصبا على الدوام، رحل حاملا معه ملاذا، وترك لي زاوية مية في المدينة»³، ولنا أن نتساءل لما هذا الحزن المزيف إن كانت هي من قتله؟، أليس الكاتب هو من يخلق شخصياته ويتخلص منها متى أراد؟، الأمر مفروغ منه، إن الحزن كان على إغلاق المكتبة، وليس على جان، ومع ذلك لم تتجاهل الدور الذي لعبه هذا الرجل في حياتها حين فتح لها باب المكتبة وباب النجاح الذي حققته بسبب اطلاعه المستمر على كتاباته.

1 - فعاليات منتدى الروائيين العرب، صورة المرأة في الرواية العربية، ص 21.

2 - رجالي، ص 173

3 - رجالي، ص 182

وعلاوة على ذلك، نلاحظ أن أوّل من اعترض سبيل الفتاة أمام العلم هو الرجل: أي والدها، كما أنّ أول من دعمها في سبيل الحصول على طموحاتها جميعاً كان الرجل بدوره، عمها ثم عقلي، ثم الدكتور شال، ثم جان، بهذا نكون أمام صور مختلفة للرجل، يظهر فيها جميعاً متحكماً بمصير الأنثى، قاهراً لها، ثم يمل القيود، فيطلقها تدرس أو تعمل إلى حين يمل حريتها، فيعيدها إلى جدران بيتها، بعد أن يخلق لها ألف عذر أو بدون عذر حتى. لأجل كل ذلك ولأجل التلاعبات التي يمارسها الرجل بأوجهه المختلفة وبأسمائه المتنوعة كان على المرأة أن تنتقم من ذلك الرجل الذي ظل يسخر منها ومن جهل كان سببه ومن رؤية مفادها أن كل امرأة تعتبر الكتاب غريمها الأول في البيت، وهي تُجرب بما أُوتيت من مواهب نسائية أن تسرق الرجل من القراءة¹، ومن ذلك الذي اغتصبها وتخلّى عنها من أجل كل من ضرب وسب وسرق وأهان.

إن اغتيال الشخصيات الذكورية سواء تلك التي ساندت المرأة أو تلك التي هضمت حقوقها، كان ظاهرة ميّزت الرواية النسوية الجزائرية التي ظهرت وكأنها مشغولة بتصفيّة الجسد الذكوري كلما وجدت فيه مصدر خطر، وكلما تعاضمت فحولته، مُباشرة تلجأ إلى قتله للتخلص من الخطر ومن تبعاته، والقائمة طويلة، نبدأ بـ "عابر سرير"، حيث عمدت الكاتبة إلى التخلص من شخصيات ذكورية كثيرة مثل عبد الحق وسي الطاهر وزيايد، وسليم، ثم من زيان. أما أمينة شيخ فاختارت التخلص من أمين ومن الإمام، في حين وقع اختيار "عبير شهرزاد" على مراد أخي البطلة ثم والدها، ومات الرشيد مرتين في بحر الصمت مرة كان فيه صديقاً للبطل ومرة كان فيها ولده، هذا بغض النظر عن الشخصيات التي سقطت في الثورة أو أحداث التسعينات، وهنا يبدو ما قالته أحلام مستغانمي منطقياً جداً: «ثمة أبطال يكبرون داخلك إلى حد لا يتركون لك حيز للحياة، ولا بد أن تقتلهم لتحيّا، خالد مثلاً لو لم أقتله في رواية لقتلي.. ما قست عليه رجلاً، إلا وازدادت فجيعتي، جماله يفضح بشاعة

1 - عابر سرير، ص 172.

الآخرين ويشوه حياتي العاطفية»¹. ذلك أن الأزمة النفسية التي يسببها الرجل في حياة الأنثى عميقة، لدرجة أن حضوره كفيل بالقضاء على أي تمظهر لها مهما كان بسيطاً.

لقد عمدت "أحلام مستغانمي" إلى محاصرة الفحل الثقافي، فدفعت به للهروب إلى الغربية أو إلى فندق مازفران بعد موجة الاغتيالات التي طالت الفئة المثقفة، بسبب هذه الأوضاع أضحي فندق مازفران فضاء: « يتقاسمه المحميون ورجال الأمن، فتحتمي فيه من سقف الخوف بسقف الإهانة، فما كانت القضية أن يكون لك سرير وباب يحميك من القتلة، بل أن تكون لك كرامة»². إنها بحق صورة كاريكاتورية لشخصيات من شدة خوفها من الموت لم تتوانى عن الاختباء في محمية أمنية بعيدا عن الشعب الذي كان يتخبط في دمائه.

ولئن تغنى الشعر الجاهلي بالفحولة طويلاً، فلسبب أساسي هو حمل الرجل على الدفاع عن قبيلته، وتذكيره أنه أمام مهمات عظيمة، فقد كانت تطالبه دوماً بلبس ثوب الشجاعة حتى أصبح بطلاً متفانياً في خدمتها ومتحمساً للدفاع عنها، فهل بقي لهذا الفحل بعد تخليه عن مهمة الدفاع عن وطنه من ماء يحفظ به كرامة وجهه؟، أم أن جبروت الآخر كان أكثر من أن نقاومه بفحولة ورثها فقط ليتناول بها على المرأة؟، وإن صح الأمر فإننا لن نستغرب أن نرى الرجل « يتخلى عن زوجته وبيته وأبنائه من أجل ليلة يقضيها في حضن فلانة وينفق كل نقوده فوق نهد عشيقته»³، ثم يأتي ليطالبها بالرضوخ وإظهار التقدير والإعجاب .

لم تتوقف الكاتبة الجزائرية عند إعادة الاعتبار لعقلها ولمكانتها العلمية، بل راحت تطالب الرجل باحترام جسدها كما فعلت مع مختار، تقول: « لم تمش قبلي كما يفعل الرجال عادة . لقد سمحت لي بأن أسبقك بخطوتين، ثم مدت قامتك بخطوة واحدة، جعلتك عندي

1 - عابر سرير، ص 188.

2 - عابر سرير، ص 69.

3 - أسفل الحب، ص 103.

لا قبل ولا بعد»¹، والمرأة حين تحصل على الاحترام تشعر بالسعادة، وتتحمس إلى الرجل الذي يحترمها، إنها كما قالت سامية لا تحب إلا ما تحترم، فكيف لها أن تتجاهل الرجل الذي يقدرها، المشكلة إذن ليست نفسية بقدر ما هي مسالة لوضعها الاجتماعي الذي وضعت فيه. ويمكننا أن نعد هذا، تغييرا في وضع الشخصية الذكورية المعروف عنها ميلها إلى الجسد الأنثوي، وبهذا أخرجت المرأة الرجل من اللغة وراحت تصوغه بصفات الضعف والبكاء، حتى برز كشخصية مهزوزة عاطفيا أمام المرأة القوية، فحين يصرح الرجل: « سيدتي أنا أحترمك... وربما هي المرة الأولى التي احترم فيها امرأة، ناطالما عاملتها على أنها طفل صغير لا يكبر»²، فهذا يعني أمرين، أولهما أن الرجل لا يحترم أي امرأة، فهو يُعامل الآخر حسب مقاييس الاحترام التي يرتضيها، والثاني هو أن المرأة بدورها بدأت تعي معنى الاحترام، ومعنى أن تكون محترمة بعد أن انتزعت من المجتمع كل المقومات والمؤهلات الضرورية لذلك.

ويمكننا بعد هذا الإقرار بانكسار الرجولة في المتن الروائي النسائي، إذ تلحق به صفات الضعف والبكاء والاستعطاف، فيظهر صريع الألم، عاشقا منكسرا، ولا ضير من أن نأتي بشخصية مختار من "مفترق العصور" الذي يصرح: « أرجوك لا تقاطعيني.. دعيني أقل كل شيء قبل أن يتوقف الكلام معي، فلا أقول شيئا.. لقد اكتشفت أنني أحبك.. تصوري أنا العاشق الذي لا يمل حياة العشق، في لعبة العشق، اكتشفت فجأة أنني عاشق؟، ومن؟، ضدي.. منذ متى لم يقف رجل وقفة اعتراف وضعف أمامي»³، وهذا يجعل من الرواية فضاء لتفجير ما بداخل المرأة من صراخ سكتت عنه ضد هذه الفحولة التي قهرتها طويلا، ومن كتابة المرأة جزم بانتهاء سلطان الرجل، و« إنهاء تاريخ مديد من الوصاية والأبوية

1 - مفترق العصور، ص80

2 - مفترق العصور، ص70

3 - مفترق العصور، ص71

والسلطوية، هي قضاء على الفحولة وسلطان الفحل لأنها تقضي تحويل الفاعل إلى مفعول به»¹.

وهكذا تم عرض الت موضعات الثقافية التي لحقت بقيم الذكورة والتي ساهمت في إخراجها من طبيعتها البيولوجية وحشرها في طبيعة ثقافية، فالفحولة في هذه الروايات ظهرت في مرحلة صراع من أجل الحفاظ على ما تبقى منها، بعدما تيقن الرجل أنه فقد معظم مظهراتها، فأضحى يعيش توجسا وذعرا من رحيلها نهائيا، يقول خالد بن طوبال: « تراني بلغت عمر الذعر الذكوري، وذلك الخوف المرضي من فقدان مياغت للفحولة، في تلك اللحظة الأكثر احتياجا لها أمام الشخص الذي تريد إدهاشه بالذات»². هنا بدلا من أن يتخلى عنها مفتخرا بذكورته، يتخلى عنها خوفا من فقدان كرامته المتبقية: « تخليت عنها خشية أن تتخلى هي عني، كأني القائل: رب هجر قد كان من خوف، وفراق قد كان خوفاً من فراق، كنتُ رجل الخسارات الاختيارية بامتياز، ما كان لي أن أقبل فكرة أن تهجرني امرأة إلى رجل آخر»³.

لم يعد الرجل بعد هذا مغترا بنفسه ولا بفحولته التي انكسرت أمام قوة المرأة وجرأة حضورها وبلاغة كلماتها، لم يعد ذلك الرجل الذي يقضي ليلاليه غازيا للمناطق المعتمة، بل أضحى ممدداً أمام جسد مفعم بالأنوثة دون أن يمارس عليه فحولته، تلك حال خالد الذي ساق لنا هذا القول: « تمددت جوارى في ذلك السرير أنثى منزوعة الفتيل، ضممتها إلى صدري طفلة وديعة تلوذ بها»⁴، وهذا عين الانتقام، فقد جعلنا نعتقد بعدما أظهره من جوع جسدي وحيل كان يمارسها ليطفي رغباته المؤجلة، أنه سينقض على حياة حين جمعتهما الصدفة، لكنه بقي عاجزا عن القيام بذلك.

1 عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص 189.

2 - عابر سرير، ص 77

3 - عابر سرير، ص 96.

4 - عابر سرير، ص 224.

بهذا تقوم المرأة بتغيير القيم الثقافية التي مثلته فحلا يتباهى بذكورته أمام المرأة ليعيش الآن عصرا من الخوف والترقب، فهي تعرف أن الرجولة بمظهرها الثقافي تبقى ضمنا غير منفصلة عن الرجولة الجسدية لاسيما عبر دلائل القوة الجنسية، وكأنها تمنحه صورة عما تعانيه المرأة حين تُغادرها الأنوثة، وبدلا أن يُساندها، يقوم بالسخرية منها ومن الشيخوخة التي تزحف إلى جسدها ما يسبب لها آلاما نفسية مريرة، فلربما بخوفه هذا سيعرف: « ما يعنيه أن يكون المرء مدركا لجسده باستمرار، وأن يكون معرضا على الدوام للإهانة أو الهزاء، أو أن يجد التعزية بالمهام المنزلية أو في الثثرة مع الأصدقاء»¹، ويدرك حالة القلق التي تثيرها الأنوثة باعتبارها مناطا للشرف والرحمة واللذة، وما إلى ذلك من السمات التي يظل الرجل يطالبها بها في كل مرة جديدة.

وهنا بالذات تظهر قدرات المرأة في تمثيل الرجل بشكل غير مألوف، وفي منحه مظهرات جديدة في السرد، ليصدق من قال، إن « رؤيا المرأة للرجل تختلف عن رؤية الرجل للرجل، وذلك يتجلى في أحد العناصر السردية المهمة وهي تقنية الوصف»²، فالمرأة تميل إلى وضع بورتريهات لرجال معذبين في مواجهة أسطورة المرأة .

إن الرجل في "مفترق العصور" بدا مفتونا بالمرأة القوية معجبا بها، في حين كان هو ينتلظى بنار العشق، وبعد أن لبس ثوب الخنساء لم يجد حرجا من البكاء أمام المرأة. ومن الأمثلة التي ظهر فيها الرجل ضعيفا ما يلي: « كنت تشيح برأسك منكرا دموعك كما ينكر الأب غير الشرعي أبوته، لكنها دموعك كانت تأتيني من كل اتجاه»³. وهذه الصفات لا تقوم بتحقيير الذكورة فحسب، ولكنها تكشف عن أنثى حديثة لا تطمئن إلى الرجل الضعيف، فنقول: « يصبح الرجل قويا أكثر عندما يتخلص من ضعفه، يكون أكثر جاذبية، عندما لا يكون عاشقا...أية امرأة أخرى غيري قد تجد رجلا ضعيفا أمامها ضعيفا بهواها...لكني

1 j. franco.gender deach and resistance.facing the evnical vacuum.in j e corradi p weiss

fager m . a carreton. Fear athe edge stite terror resistance in talin america benkeley

university of califoformia press 1992 عن بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، ص44.

2 عن السيد قطب وآخرون، أدب المرأة ، ص12

3 - مفترق العصور، ص109

لا أستلطف رجلا يقف هزيل القوى أمامي، تعودت أن لا أحب إلا ما أحترم»¹. ونراها ردة فعل منطقية ضد الرجل الذي لطالما استلذ دموعها.

لم يكن الرجل في هذا التعبير سوى مجازا رمزيا كتبته المرأة حسب دواعيها البيانية والنفسية، فحولت صورته من البطل الخارق الفحل إلى شخص عاد، يفكر ويكي ويحب تحديدا لأن الحب عندهم جنون وهو فقدان الرجولة، كما هو فقدان العقل وهو أشبه ما يكون بمؤامرة ضد الفحولة والمرء إذا أحب فإنه يتأنت²، وما دام الأمر كذلك، فإن المرأة الكاتبة لا تكف عن رسم صور للرجل المحب الذي يلهث وراء المرأة بينما هي تتكبر وترفع .

يتكرر ضعف الرجل في تمثيلات نصية أخرى تصوره في منتهى الحزن، «مستعينا بحضن زوجته التي حاولت تهدئته... لقد بكى طويلا حين رأني»³. وكأن الأمر لا يستقيم مع الكاتبة إلا بتعابير جديدة تزيد من دونيته، من دون أن تكثر، لشهاب الذي «نزلت دموعه حزينة من عينيه»⁴، ولكمال الذي كان ينكسر «حين تقدم ليودعني قرأت الهزيمة في عينه، لم يكن سعيدا جدا بشهادة وفاته، فالرجال يحبون أن تحبهم كل النساء، أحبوهن أم لم يحبوهن»⁵، ولمختار الذي كان يطلق «لعنة خوفه كدموع محترقة، ثم تنفك منه صرخة مرتفعة، تخترقها شهقة دخان أغبر، يبعثره صوت ممرضة تنقمص الأبيض»⁶، إننا إزاء أوصاف تكفي للقضاء على إدعاء فحولي بالشهامة مهما كان نوعه، وفيها من الانهزام ما يجعل الرجل يتخلى عن كبريائه المنشود.

3- تحطيم صنم الأب:

الاشكالية التي تطرح نفسها في ظل المعطيات السابقة، هي لماذا تريد الكاتبة تحطيم صنم الفحولة في رواياتها؟، وما هي آمال الجسد الأنثوي الخفية المرجوة من هذا التحطيم؟.

1 - مفترق العصور، ص110

2 أنظر عبد الله الغدامي، المرأة واللغة " ثقافة الوهم"، ص94.

3 - مفترق العصور، ص336

4 - مفترق العصور، ص356

5 - مفترق العصور، ص364

6 - مفترق العصور، ص11

إن وراء هذا الانكسار دوافع نفسية لا واعية في المرأة، أقرها سابقا علم النفس، فهو يشير إلى الجرح الذي تعانيه هذه الذات الأنثوية منذ اكتشافها عضوها الأنثوي ونقصه أمام القضيب، ويتجلى ذلك بشكل واضح في قول بطلنة "رجالي": « ابن وأخيراً، ابن تلك الفرحة في الدار، كما لو أننا انتشلنا على حين غرة من برائن البؤس، ولد لنا صبيّ، عدلت وسائد أمي، باتت الحين تستحق بعض المراعاة، الحين فقط.. لقد وُلد حب الأبوين معه ومن أجله، لا أشعر بالغيرة، بل أكتشف الحرمان والتهميش»¹. مع هذا المثال يمكننا معايشة الألم الذي تعانيه المرأة/الأم التي لا تأمن مكانتها في الأسرة قبل إنجاب الذكور.

فالمولود الذكر يحظى بمكانة مميزة في الأسر الجزائرية، خاصة إذا كان الوحيد بين إخوانه، وتضيف "مليكة مقدم" واصفة فرحة النسوة من قدوم الذكر، وتواصل قولها: «لقد رأيت النساء مبتهجات أمام قطعة اللحم المُجعدة التي تتدلى أسفل بطنه، مثل ثمرة تعفنت، عندما انصرفت عنه الأنظار، أخيراً ذهبت للتنقيب في قُماطه، أهذا فقط ما لديه؟، لماذا يفوتني ذلك أهمية، لماذا هو أهم مني؟»²، إنه شعور بالدونية يستقر في نفس الفتاة والمرأة، فيجعلها مجروحة في صميمها.

وقد حظى أمين/الذكر في "أسفل الحب" بالاهتمام على حساب أخته/حياة، حيث ظلت الأسرة تقدسه رغم وفاته، مؤثرة كائنا وهما على حياة، وكان ذلك قمة الإجحاف في حق الأنثى، فالمجتمع يمنح الأفضلية للرجل على حساب المرأة المنتهكة في حقوقها وشخصيتها، لقد تمت البرهنة نفسياً أن حضور الرجل في حياة الأنثى يكون مصاحباً لبروز سلسلة من الاضطرابات النفسية، كالقلق والإنكفاء على النفس والغيرة، وأن « رغبة القضيب تترك في الحياة الجنسية النفسية للنساء آثاراً لا تمحى، ولا يُمكن تخطيها دون بذل نفسي شديد الوطأة»³، وفي هذا إقرار بجرح الأنوثة، لأن ابتهاج الأسر العربية كما هو باد مبني

1- رجالي، ص 23.

2 - رجالي، ص 23.

3 -جاك أندريه: النزوع الجنسي الانثوي، ترجمة أسكندر معصب، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان ، 2009، ص41.

على الأولاد الذكور، «على أساس أن الولد أفضل من البنت، فتوفر له الأسرة والمجتمع كل سبل النجاح والقوة وتمنعها عن البنت، وهكذا يكون نصيب الأولاد من التعليم أعلى من نصيب البنات، وبالتالي تكون فرصهم في الترقى الاجتماعي، والحصول على المناصب أعلى من البنات»¹. وعلى هذا فإن النظام الذكوري هو المسؤول عن دونية المرأة والمسؤول عن الاستبداد الذي يمارسه الرجل عليها بدعوى حمايتها.

إن النيش في طبيعة النظام الذكوري يُظهر الوسائل التي تعتمد عليها الثقافة في صناعة الفحل، حيث يجري إعطاء الذكورة قيمة عليا منذ الولادة، وفي المقابل يتم الحط من الأنوثة في مجتمع «يواجه المرأة بنظرات البؤس منذ اللحظات الأولى لولادتها، فما إن يعلم الأهل أن الولد بنت حتى تكفهر الوجوه وتشمئز أخرى، وينتقل الخبر بخجل أو استحياء، فيما يُعزى البعض الوالد بالدعاء له أن يرزق مولودا ذكرا في الولادة القادمة»²، وبمجرد مجيئه تثار مشاعر البهجة ويستقبل بالأحضان .

وإذا كان البشر يولدون ذكورا أو إناثا، فإن الثقافة العربية تساهم في تكريس ثقافة الرجل وإدامة سلطته، وتسهر على المصادقة على الهيمنة الذكورية، وتمنحها سلطة المراقبة والعقل، «فالذكر الصغير ذو السبعة أعوام، يكون مدربا سلفا على القيام بمهمة المصاحب المراقب لمراهقة فاتنة، ويعرف بالضبط أي نوع من الخطر هي معرضة له، حيث إن هذا الخطر يقدم الطفل كسبب لعار مخيف، يسقط كلية العائلة المعترزة بكبريائها في الدناءة ويلطخ حتى الأجداد»³، وإن دل هذا على شيء، فإنه يكشف أن الثقافة هي التي تتركس أشكال التمييز بين أفراد المجتمع ذكورا وإناثا.

ويمكن للفتاة أيا كانت أن تلاحظ الفرق بينها وبين أخيها منذ نعومة أظافرهما، حيث «قضيبي الأخ أو رفيق اللعب يرى بطريقة لافتة ومحجمة تماما، وسرعان ما تتعرف عليه

1 عبد النور إدريس، النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر)، ص 121.

2 إحسان أمين، المرأة أزمة هوية وتحديات المستقبل، ص 10.

3 - جرمين تيليون، الحريم وأبناء العم " تاريخ النساء في مجتمعات المتوسط"، ترجمة عز الدين الخطابي وإدريس كثير، ط1، دار الساقى، لبنان، 2000. ص 116.

كبدل أعلى شأنًا من عضوها الخاص، المَخْفِي والصغير، ومنذ ذلك الحين ترزخُ تحت وطأة رغبة القضيبي»¹، ويسهم المجتمع بدوره في زيادة هذه الهوة وتوسيعها من خلال ايثار الوجه الذكوري وزيادة المساحة التي يتحرك فيها. فنقول مليكة مقدم مظهرة الذات الذكورية وهي تمارس سلطتها في الشارع: « لم أكف عن دراسة سلوك الفتيان في مُحيطهم، وأسلوبهم المنيع في احتلال الشارع والتعاطي مع الحياة، أنسب غطرتهم وكذلك نزواتهم إلى رأسمالهم من الحب والمشروعية، لاحظت إلى أي مدى يُفسد التآليه طبعهم»²، لذلك هي تؤكد أن توزيع الذكورة في الفضاء الخارجي هو العامل الأساس الذي يزيد من غطرتها، مدينة بذلك النظام الاجتماعي الذي اشتغل كآلية لدعم الهيمنة الذكورية.

كان على المرأة أن ترد على هذا التمييز الجنسي وعلى الاقصاء، وهو ما فعلته "أمينة شيخ" التي لجأت إلى السخرية من الرجولة قائلة على لسان بطلتها: « الرجولة في زمننا ذلك وفي حيننا ذاك، كانت تعني أن يكون الولد قادرًا على البطش، وأن لا يكون خَجولًا أو مُهذَّبًا»³، لتبقى الفحولة في رأي الكاتبة مجرد تصنعات وهمية تلبسها الذكورة لتحقيق مبتغاها، فتقابلها بالتهكم، وفي مكان آخر تقول: إن « الرجولة مجرد تدخين السجائر، وإثارة البنات وتضخيم الصوت وتغليظ الكلام»⁴، وإذا كان الأمر كذلك ستكون مجرد شكل من أشكال التمايز الاجتماعي، وليست قيمة ثقافية تجعل من الفحل مثالا للشهامة والوقار.

ولتأكيد المعاناة التي تعيشها الفتاة جراء التمييز بينها وبين الأخ، تقدم "مليكة مقدم" صورًا تظهر الفتاة وهي تحسد الذكورة وتتمنى زوالها نهائيًا، مما سمح بظهور عقدة أنثوية جديدة تسمى عقدة أدويب تكون فيها المرأة راغبة في التخلص من الأب، لاحتلال فضاء الشارع والانطلاق بكل حرية، فالمرأة لا تجد في الأب إلا ما يُنفّر، فهو القبيح والمدمر، وهو ما تكشف عنه مليكة مقدم في روايتها "رجالي" بقولها: « أبي الرجل الأول في حياتي، من

1 - Freud, Quelque conséquences psychique de la différence anatomique entre les sexes
1925, op.cit, p195. نقلا عن جاك اندريه: النزوع الجنسي، ترجمة أكسندر معصب، ص40.

2 - رجالي، ص 25.

3 - أسفل الحب، 62

4 - أسفل الحب، 60

خلالك تعلمت أن أقيس الحب بمقياس الجراح وأشكال الحرمان»¹، وهو ما يُعلل إدراكها لحقها في إثبات وجودها المستلب كأنثى/الجسد في مجتمع مثقل بالعقد.

لقد عمدت الكاتبة إلى إدانة النظام الأسري الذي يقف إلى جانب الذكورة، ويعزز مكانتها في المجتمع، إنها تدرك أن سبب التمييز يعود إلى احتفاء المجتمع بالذكر، فهو « يمنح دائما قيمة للمولود الذكر على الأنثى، خاصة وأن نظام الإرث في الإسلام يقوم -كما هو معروف- على أولوية الذكر على الأنثى (للذكر مثل حظ الأنثيين)، مما يجعل من الذكر ضامنا لاستمرار القيم الاجتماعية المادية منها والمعنوية»²، في حين يُحمّل المرأة تبعات إيجابها للأنثى، وقد يضطرها إلى الإكثار من الإنجاب حتى ترزق بالذكر .

وبالحديث عن مسألة الميراث نورد مثلا عن سامية التي حصلت على ميراث والدها، وعلى قطعة أرض تركتها الجدة، وفي ذلك تقول: « عرفتُ أنه ترك لي حساباً في البنك، وشقة في عمارة النجمة بقسنطينة.. عرفتُ أنه فعل ذلك من دون علم زوجته وأولاده، معتبرا ذلك حقّه الشرعي في الوصية، وهو رُبّع التركة»³، والمثال يكشف لنا عن خبايا واضحة في المجتمع الجزائري وهي إخفاء الرجل لزوجته الأولى عن زوجته الثانية، وهذه مسألة لن نخوض فيها ولكن ما يهمنا هو الجانب الذي يتعلق بالتركة والميراث.

إن توزيع الميراث في المجتمع الجزائري يتم وفق الشرع الإسلامي، بحيث تحصل الأنثى على نصف ما يمنح للذكر، لكن سامية حصلت على أكبر حصة بدليل قول أخيها: « هل تعرفين أنك أخذت أكثر من حقك الشرعي؟ »⁴، وهو الأمر الذي نستغربه، لكن الرد يأتينا سريعا بمجرد أن نقرأ كلامها الذي وجهته إلى أخيها: « وهل تعرف الحقوق الشرعية التي أنت بصدد تَسْطِيرها»⁵، معلنة في هذا الحوار تفوقها على الذكر بمعرفتها للأمور

2 - فريد الزاهي، الصورة والآخر "رهانات الجسد واللغة والاختلاف"، ص20.

3 - مفترق العصور، ص266.

4 - مفترق العصور، ص 267.

5 - مفترق العصور، ص 267.

القانونية والاجتماعية والدينية، وهو أمر منطقي نظرا لتفوقها العلمي وطبيعة عملها الذي يخول لها الاحتكاك دائما بالثقافة وبمشاكل المجتمع. بيد أن المسألة لا تتعلق بالمعرفة بقدر ما تتصل بالواجب الذي يفترض أن يقوم به الوالد تجاه أولاده، فهي تذكر أباها بأن هذا الأب الذي يدافع عنه سبق وأن تخلى عنها وعن والدتها، وقرر الزواج من أخرى، لذا مهما سعى هذا الأب لأن يعوضها ماديا لن يشفع له تخليه ورحيله تاركا إياها تتخبط في بحر التشرد.

نشير هنا إلى أن "مليكة مقدم" تشترك مع باقي الكاتبات في إزاحة الحضور الكاسح للأب ومركزيته الحاسمة، فهن يتخذن قاسما مشتركا تظهر رغبة قوية من الأنثى في التخلص من رمز السلطة الأبوية¹. تقول "مليكة مقدم" في موضع آخر: « تمنيتُ هذه المرة لو تموت يا أبي، بكل جوارح غضبي وأحزاني، لوددتُ لو تموت على الفور لشدة ما لم أتحمّل ذلك الإحساس باليتم ... كرهتك في ذلك اليوم يا أبي، ولفترة طويلة سرقنتي، وختت الوعد الذي قطعته لي، هذا كل ما كان بوسعي أن أتوقعه منك أنا إبتك². هذا المثال يكشف عن الخطر النفسي الذي يهدد الجسد الأنثوي، وطبعا نقصد شخصية الأب، فهي تظهر حجم الخطر الذي يصاحب حضور هذه الشخصية، لذا تلجأ الأنثى الى إزاحتها جسديا حتى يكتمل حضورها التام في الفضاء، إنها تعي أن التخلص منه يعني التخلص من أكثر الشخصيات الذكورية استبدادا بالمرأة.

يتم استحضار نموذج الأب الذي يقوم بدور المتسلط، المعرقل لآمال الفتاة وأحلامها. حيث تعرض مراح نموذجا عن هذا الرجل اللامسؤول الذي تخلى عنه أبوتّه، الرجل الذي لم يتحمل تبعات اغتصابه للجسد الأنثوي أو تبعات نزواته، فكانت النتيجة أن ولدت أحلام لقيطة تقول: « ما أنا إلا لقيطة وابنة زنا³، ويقف هذا المثال شاهدا على وضاعة الرجل، إنها صورة سلبية له تقرنه بالجرم: « والدي المجرم رقم واحد، لا أدري أين هو؟، بل إنني لا

1- مقولة قتل الأب مستمد من التحليل النفسي، وهي مستمدة من أسطورة أوديب وقد أفضت هذه الأسطورة إلى فكرة تخيلية توهمية لا واعية تهدف إلى قتل الأب أو التخلص منه وهو ما يعرف في علم النفس بعقدة أوديب.

2- رجالي، ص 15.

3- النغم الشارد، 181 .

أعرف إن كان جزائريا أم من جنسية أخرى»¹ ، وإجرامه يكمن في أنه رمى بها إلى مجتمع لا يكن لها سوى الاحتقار.

وإذا أردنا الوقوف على خلفيات هذا المقطع، فإننا نلمس خوف الفتاة من سيطرة الوالد/الغائب وغطرسته، فالخوف مغروس في لاوعيتها، لكن السرد تمكن من إخراج هذا اللاوعي، وتحويله إلى وعي يدين النظام البطريكي الذي يمنح للرجل حرية الفعل في حين يلقي اللوم على المرأة، وهذا يفضي بنا إلى القول، إن قيم الحداثة والتحضر التي تظهر على بعض الأسر والثقافات، لم تستطع تغيير المنظومة الأبوية القائمة على الطاعة والرضوخ الكامل للأب، وتزداد سلطته المستبدة في بعض الأسر التي يشكل الأب فيها شخصية سلطوية مطلقة، خصوصا إذا كان هو المعيل الوحيد للأسرة، « يتولى زمام إدارتها ومسؤولية وتوجيهها وإرشادها، فهو كـرَبَّان السفينة الذي يقودها إلى شاطئ السلامة»²، لكن مركزه هذا يخول له قهر الأنثى، ولا يبرر تصرفاته القاسية في تضيق الخناق عليها.

يمكننا بناء على ما تم ذكره، أن نفهم السبب الذي جعل المرأة ترفض الأبوة، وتسعى إلى التخلص من امتداداتها، تقول بطلة الرواية: « كُنْتُ تَخاطبُ أمِّي، فتقول لها أبنائي عن أشقائي وبناتك عني وعن شقيقاتي، تَلْفِظُ أبنائي دائما باعتراز، وتعترني نبرتك النزق والهزاء والبغض والغضب أحيانا وأنت تقول بناتك»³، فالأب إلى جانب تفضيله للذكور كان يرفض لغة المرأة وخطابها ويختزلها في جسد لا يصلح للقيام إلا بالأعمال المنزلية وإمتاع الرجل، ويرفض أي خطاب قد يصدر منها، ويسهل علينا رؤية ذلك لمجرد إيراد مثال آخر: « كنت تستشيط غضبا مخيفا، فأن أجروا على مواجهتك، أنا ابنتك خيانة عظمى، كنت ترتجف سخطا وحنقا وأنا أصرخ صراخا يضاهاي صراخك، بل ويفوقه حدة وأقارعك الحجة، فتصعق وفي نظرتك ألمح أنني مخلوقة قادمة من الفضاء الخارجي»⁴،

1 - النغم الشارد، 18.

2 محمد عبد القادر غنيم، الأسرة في الأدب العربي "العصر الجاهلي - العباسي"، ص 30

3 - رجالي، ص 11.

4 - رجالي، ص 17.

يتحرك هذا المقطع ليبين الوضع الهامشي الذي توضع فيه الفتاة، أمام سلطة قاهرة يمثلها الأب، ومن ثم تصوير محاولاتها الانعتاق من سلطته التي ستحاول ردع الأنثى بحرمانها من الدراسة حين بلغت الحادية عشرة، وتزويجها.

أما بالنسبة لسامية، فأبوها كان مجرد رجل دون مبادئ، بعدما فشل أبا وقبلها زوجها حين ترك زوجته المريضة في كوخ عرضة للاستعمار والبرد والجوع، مغادرا « المكان مخلفا إياها سجيناً بذلك الكوخ.. بلا حراك، مُدهشة كأنها جثة هامة.. تكاد تتوقع منه كل شيء...إلا ما قرره بشأنها»¹، لتتساءل « هل يُعقل أن يجرؤ على ذلك؟، هل يقبل العقل والدين والمنطق أن يتجرد المرء من بشريته إلى هذا الجرم؟، هل حقا كان زوجها؟، هل حقا كان والدي؟»². إن الهدف من معالجة سامية لقضية الأبوة هنا كان واضحا، فهي أرادت مُساءلة المعنى الحقيقي لهذه القيمة الثقافية وربطها بممارستها في الواقع، مما سمح لنا برؤية واضحة لتلك التجاوزات التي تمارسها السلطة الأبوية ضد الأنوثة وضد الطفولة بشكل عام.

كان على سامية أن تسخر من الأب ومن كل التموضعات الثقافية التي تدعمه، لذا لجأت إلى تمني موته، ويظهر ذلك في قولها: « لطالما تمنيت أن يكون وجودي هنا شرعيا أكثر.. أن تكون شهيدا وأكون ابنة شهيد .. بطلا أستعيد ذكراه لا أستعيد مأساتي معه...رجلا ميتا تخلى عني لأن الحياة تخلت عنه...وليس لأن الحياة أخذته أكثر، كما سبق وأن أخذته الحرب»³. وأظن أن الكتابة تمكنت من تعرية الأب وتصويره بكل سلبية، مؤكدة أن الجبروت يسحق الآخرين، « لأن الحرية بنت الرجولة الحقيقية، في حين أن القمع

1 - مفترق العصور، ص208

2 - مفترق العصور، ص ن.

3 - مفترق العصور، ص248

ربيب الذكورة الناقصة»¹، ربما لهذا تمتّ التخلص من هذا الكيان السادي، حتى تكتسب شرعية أكثر بانتمائها إلى دار الأيتام .

لما فشلت سامية في التخلص من والدها الذي عاد الى الظهور، عمدت إلى استخدام طريقة أخرى في المقاومة، وهي مواجهة هذا الأب لتعزية السائد الثقافي، حتى إنها تجردت من احساسها بالأبوة وقابلته بكثير من الغضب، قائلة « رأيتَه يبكي..كيف استطعت انتزاع دموعه وكل تلك المسافات الزمنية فصل بيننا، لقد استعظمت نفسي كثيرا وأنا أراه مطأطأ الرأس، منتكس الجسد، كانت يده المنقطعة ترتعش، وهي تحاول محو ضُعبه ومسح عرقه عندما غادر الكوخ ذلك اليوم، تركَ أمِّي تبكي وتلملم جُرحها بالألم نفسه وبالرعيشة نفسها...لم يأبه لدموعها..لعمق الشرخ الذي سلبه منها »². وبقليل من التأمل في النص، نجد أن البطلة نزلت بالأب لى مقام دوني ومثله بعيدا عن أي صورة ايجابية، تحوم حوله مظاهر الانكسار والضعف والانهزام.

يمكن أن نختم هذا التحليل بالقول، إن نصوص المدونة تخلو من أي عرض إيجابي لصورة الأب، وبالمقابل ساقت أمثلة مختلفة عن آباء تخلوا عن دورهم في الحياة تجاه أبنائهم، وآخرين حالوا دون تحقيق طموحاتهم، إذ لم يعد حضوره في السرد مقترنا بتلك القيم الرفيعة المزعومة، إن الكاتبة بذلك تنفي دوره العظيم، وتنسب إليه مختلف الممارسات الاستبدادية التي سببت الآلام للمرأة/ الأم/ الأخت/ الحبيبة/ الزوجة وحتى الوطن، وهي بهذا تمارس إقصاءها له في المتخيل، لأنها تعجز عن تحقيق ذلك في الواقع، ومع ذلك، فإننا نلمس خيبة سحيقة في نفوس هذه الشخصيات من عدم القدرة على تدمير أسس النظام البطرقي الذي جرى بناؤه منذ آلاف السنين.

يمكننا بعد هذا التحليل، أن نصل إلى مجموعة من الملاحظات، كشفتها دراستنا لصورة الرجل في الرواية النسوية الجزائرية أولها أن الفحولة كقيمة لم تعد تفرض نفسها

1- جان نعوم طنوس، المرأة والحرية "دراسات في الرواية العربية النسائية، ط1، دار المنهل اللبناني، بيروت، 2011، ص370.

2- مفترق العصور، ص250

بشكل مطلق أمام الذات الأنثوية، وهذا طبعا بسبب الحضور النسوي القوي الذي بدأ يستفز سلطت الفحل وهيبته.

ولعل دخول المرأة إلى عالم الشغل والعمل قد سبب له انتكاسة، بعد تضيق المجال الذي كان يتحرك فيه بكل حرية، فهي بدخولها إلى الفضاء الاجتماعي من بابه الواسع شاركت الرجل في كل المهام التي كان يقوم بها مدعيا قدرته، وبرهنت على قدراتها العلمية حين وصلت إلى مستويات التعليم العالي، كما هو الحال بالنسبة لحياة ذات السنة الثانية جامعي، ولم يقف الأمر عند حدود العلم، بل وقد تمكنت من ادارة جمعيات ثقافية والمشاركة في النشاطات العلمية والفكرية، والنضال من أجل حقوق المرأة وقضايا الوطن، وكانت سامية مثالا عن ذلك.

- إن السرد النسوي استخدم وسائل معينة في المقاومة ضد التسلط والهيمنة الذكورية، من بينها تقويض صورة الفحل في المتخيل السردى، وتقزيم دوره وتشويه الجسد الذكوري جسديا ونفسيا دون اهتمام بمشاعره، الأمر الذي يجعل نسق الفحولة مثلها مثل باقي القيم التي ينشئها المجتمع، قابلة للطرح والمساءلة، لذا فإن معاينة هذا النسق مكنتنا من تحديد وضعية الآخر الرجولي في السرد ومن الكشف عن سلطة المجتمع الذكوري والأعراف الثقافية التي تحمي مركزيته.

- يُطالعنا الرجل في الروايات في صورتين متناقضتين، يظهر في الأولى كمثل للسلطة الذكورية المستبدة، وهو يُمارس كل نفوذه على المرأة داخل أسوار المنزل وخارجه ممثلا في الأب والزوج غالبا، ولكي تتخلص الكاتبة من تسلطه عليها نقلته من عصر الوظيفة إلى عصر اللاوظيفة واللا فعل، فأضحى قابعا في السرد من دون أن يضطلع بمهام معينة، لدرجة أن الاستغناء عنه في السرد لن يخل بالأحداث إن الكاتبة الجزائرية كانت تتلاعب بهذه الشخصيات فجعلتها تعيش عمر الشيخوخة والأمراض والوحدة ممهدة لرحيلها شيئا فشيئا كإنداز بتفكك السلطة الأبوية وزوالها.

- إن الكاتبة تصبغ على الرجل الصفات نفسها التي لحقت بجسدها الأنثوي كغياب العقل والبكاء والعاطفية ظهر بذلك الفحل ضعيفا حزينا متهكما معطوبا فوق سرير يقر بهزيمته، وكان من ثمرة هذا الانهزام أن خرجت المرأة إلى الفضاء المفتوح على السياسة والثقافة، فمحت جسدها قيمة سوسيو ثقافية، تعمل على تغيير موقع المرأة في السرد، وتحرر جسدها من قيود الصمت الاجتماعي.

- لاحظنا أن حضور هذا النوع من الرجال يسبب مشاكل لا تحصى للمرأة منذ لحظة الولادة، وهذا بسبب غلبة الطابع الأبوي للأسرة الجزائرية التي تفضل الذكر مهما كان شكله على أنثى مهما بلغ تفوقها، لتبقى آثار هذه العقدة ماثلة في نفسية المرأة رغم زوال مسبباتها، وما من سبيل للمواجهة مع هذا النوع إلا قتله، لتشير إلى إنهيار القيم التي تجسدها هذه الطبقة ونهاية النسق القيمي الذي يقدر الرجل.

- أما الصورة الثانية للرجل، فكانت تحوم حول شخصيات ذكورية، تقف إلى جانب المرأة في سبيل تحقيق طموحاتها العلمية، وهذا النوع يتمتع بحضور مكثف، ويكفي أن نذكر هنا أستاذة مليكة في الثانوية والدكتور شال، وكمال الذي وقف إلى جانب نجود في بحثها عن الحقيقة، وفي حصولها على العمل، ولويدجي الذي ساعد أحلام على تنظيم معرض الرسم، والطبيب الذي وجد لها وظيفة وبيتا بعد تعرضها للاغتصاب..الخ.

-من الواضح أن الكاتبة عثرت على تمثيلات بديلة للفحولة في السرد، فهي تدعم مركزية الفحل الجديد بشخصيات ذكورية محملة بالرقعة والعطف والحب، ما يؤهلها لأن تكون نموذجا للإنسانية، شخصيات خالية من الغواية ومن الاستعلاء، لا يمكن أن تشكل خطرا على الأنثى.

تمهيد:

اتجهت معظم الدراسات التي ظهرت في المشهد النقدي الجزائري بعد التسعينات إلى مقارنة الكتابات الأدبية المطروحة فيه من زاوية تُظهر طبيعة المضامين المعالجة ومدى مشابهتها بالواقع الجزائري، لدرجة أضحت فيه الوصول إلى المتخيل الفكري الذي تلامسه شغلا لدى النقاد المعاصرون.

وفي خضم هذا التوجه، حاولت الكتابة النسوية الجزائرية أن تُحدث انتظارات جديدة في ذهن القارئ من خلال إنتاج جديد يحمل كثيراً من الرؤى الأدبية الجديدة حول قضايا عدة تتوزع بين الطابع السياسي والاجتماعي والإنساني، إنها مواضيع تجاوزت فيها حاجات المرأة الآتية لتقارب مشكلات مجتمعية وسط بنية ثقافية شاملة. والمرأة، بهذا تُتكرر «تبسيط الأمور إلى حد القول، إن الكتابة النسوية هي الحديث عن قضية المرأة»¹. إنها تتحدى ادّعاءات الرجل بأن كتابة المرأة لا تتجاوز سياق العاطفة (كالحب والزواج والأطفال مثلا) ولا تحمل أية التزامات.

لقد تفتنت المرأة الكاتبة إلى أن انشغالها بالقضايا الكبرى سيُساعدها على إخراج الكتابة النسوية من عالمها الضيق، لذا قامت «بهدم الحواجز الوهمية المُقامة بين الخاص والعام»²، مُلتفتة إلى القضايا الإنسانية الشائكة المطروحة على الصعيد الوطني والقومي، إن ما يستهويننا في هذا الفصل هو كيفية بناء الكاتبة لعالمها التخيلي لمعرفة مرجعياته المختلفة، إنه فصل يُمكننا من مُلامسة القضايا الكبرى التي حطت رحالها في السرد النسوي، ذلك أن تطور طبيعة رؤية المرأة إلى ذاتها وإلى المجتمع جعلها ترصد -إلى جانب قضايا الأنوثة- موضوعات اجتماعية وسياسية جديدة بالاهتمام مثل العمل، الزواج، تنشئة الأسرة، حقوق الإنسان وتوزيع الثروة والمناصب، الإرهاب، القومية.. الخ.

¹ - زينب جمعة، صورة المرأة في الرواية، ص 11.

² - شرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998، ص 12.

ولعل أي إطلالة على المجتمع الجزائري، تجعلنا نلاحظ مدى ارتباط حركة المرأة بالمجتمع وبالقضية الوطنية، بوصفها قوة فاعلة ومؤثرة في مسار التحرير، إضافة إلى كونها الطرف الأكثر تأثراً بأي حدث أو تغيير في المجتمع مهما كانت أبعاده. وهو ما سنحاول إثباته في المبحث الأول الذي يطال "التمثيلات السرديّة للألساق السياسيّة والاجتماعيّة" في الرواية النسوية من زوايا قد تبدو مألوفة، لكنها مختلفة بحكم اختلاف موقع الأنثى في المجتمع وتميز رؤيتها.

ويجنح المبحث الثاني إلى استحضار التمثيل الذي تُقدمه المرأة عن الآخر الغربي بكل حُمولاته الحضارية المختلفة عن الذات الجزائرية، وفيه تؤكد المرأة الكاتبة أن «المجتمع العربي الآن بحاجة إلى إعادة قراءة تراثه الثقافي والفكري كي يخرج من ركوده وتبعيته»¹، فقد بات من غير الممكن مراجعة المخزون الفكري العربي بعيداً عن مُعطيات التغيير الحاصل عالمياً، والسبب يعود حسب "محمد عابد الجابري" إلى أن الأوربيين أعادوا «خلال القرون الثلاثة الأخيرة كتابة تاريخهم الحضاري العام بمختلف جوانبه... لقد عملوا على سدّ الثغرات، وإبراز عناصر الوحدة في تاريخهم الثقافي مُبرزين منه ما يستجيب لاهتماماتهم مَهْمَشِينَ ما لا يستجيب مستعملين المقص لإضفاء المفعولية على سيرورة وتموجاته»²، عكس المجتمع العربي الذي بقي أسير نظراته التقليدية لكل شيء.

وعلى الرغم من تميز الثقافة العربية بتراثها الفكري والديني، فإنّ مواجهة الحضارة الغربية بكل امتداداتها الحضارية والمادية بمُتطلبات البداوة والتقليد أمر يبدو صعباً. إن لم نقل مستحيلاً - مما يجعل من الثقافة «السلاح الإمبريالي الأقوى لقدرتها على تحطيم إيمان

1 - محمد عابد الجابري، الفكر المعاصر، ط4، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1994، ص38.

2 - المرجع نفسه، ص35.

الناس في أسمائهم، ولغاتهم، وبيئتهم، وتراث كفاحهم، ووحدتهم وقدراتهم، وأخيرا أنفسهم «¹، لهذا جرى تسخيرها كآلية من آليات الهيمنة.

المبحث الأول

التمثيل السردي للأنساق السياسية والاجتماعية

أ - النسق السياسي والتاريخي: راحت الرواية « في العصر الحديث تسعى نحو الارتباط القوي بالواقع المعاصر، محاولة تصوير أدق تفاصيله وعكس آلامه وأحلامه »²، بهذا غدت عناصره جزءاً من المتخيل الروائي وهي التي تُغذي مرجعياته.

من البديهي أن يكون التاريخ المادة الخام الذي يستقي منها الروائي أحداث عالمه القصصي، فقد « أصبحت السياسة اليوم تمثل أحد الاهتمامات الرئيسية التي تشغل بال معظم البشر بصفة عامة والمثقفين بعضهم بصفة خاصة، حتى سهل تعريف إنسان هذا العصر بأنه حيوان سياسي »³. وما دام الأمر كذلك، فإن الروائي بحكم مكانته العلمية والمعرفية سيكون أكثر المهتمين بقضايا أمته، بل إنه اليوم « المؤرخ الحقيقي لكثير من أحداث الأمة وقضاياها من خلال شخصيات مأزومة فكرياً ومهمشة اجتماعياً ومُغتربة إنسانياً »⁴، مما يفتح مواجهة بين الواقعي والتخيلي بالرواية.

بمجرد تصفحنا للنص الروائي النسائي الجزائري، فإننا سنلاحظ ظاهرة بارزة راحت تتوارى لتكشف عن شواغل أنثوية مشتركة تتصل بطبيعة الموضوعات المدروسة، فلما أن نجد ذاتاً أنثوية تتعري لتدين المعاناة الكبيرة الكبرى التي تكابدها في ظل المجتمع الجزائري،

¹ - يوسف عبد الله الأنصاري، النقد الثقافي وأسئلة المتلقي عن الموقع 2008م

<https://uqu.edu.sa>

² - ينظر: طه وادي، الرواية السياسية، ط1، دار النشر للجامعات المصرية، 1996، ص9.

³ - المرجع نفسه، ص35.

⁴ - المرجع نفسه، ص9.

هذه الذات المهزومة المنهزمة تُحاول التحرر من أشكال الاستلاب والتهميش لتؤكد أحقيتها في العيش/ الوجود، وإما أن نجد ذاتا ذكورية تتكسر شيئاً فشيئاً على يد أنثوية تريد استعادة مكانتها وإنهاء تاريخ الاستبداد بها.

فالنماذج التي بين أيدينا تُقدم صوراً متنوّعة للمرأة وهي تمارس كل أشكال النضال، تصمد وتقاوم بشتى الطرق والوسائل/ مساهمة إلى جانب الرجل في صياغة مستقبل الوطن. وقد جسّدت الروائيات هذه الحركة الإيجابية وفق رؤية فنية واعية، فقدمن العنف السياسي وأثاره اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا الذي تعاطت معه معظم الروايات، مواكبات بذلك حركة الواقع الاجتماعي والسياسي.

لقد أرخت رواية "أسفل الحب" لمرحلة الإرهابِ بمُعظم تفاصيلها، وامتد هذا الحدث قرابة مئة وعشرين صفحة بعد أن اضطرت البطلة إلى مُعايشة الأزمة عن قُرب رفقة أصدقائها الذكور (نبيل، أحمد، رابح، خالد)، تقول في ذلك: « ذهبنا صيفا إلى شاطئ البحر، ركبنا القطار رغم الخطر واتجهنا إلى مدينة بومرداس، كانت حينئذ شواطئ مليئة بالقنابل¹، إذ لم تكن البطلة منفصلةً عما يحدث في وطنها، بل راحت تتلصص على كل ما يدور في ساحته، ووصل بها الأمر إلى المشاركة الفعلية في مناقشة أوضاع البلاد غير آبهة بدورها الأنثوي.

إن دخول البطلة الى سياق الحديث عن عالم العشرية السوداء كان بعد مقتل أخيها أمين، تقول واصفة موته: « لم يكن المحل هو المُستهدف، بل هو مركز الشرطة المقابل له، ولكن هدير القنبلة لا يفرق بين الشرطي والمدني لا بين البريء والمجرم، وبين الكبير والصغير²، بهذا تُصبح المأساة التسعينية امتداداً لنضال المرأة الوطني ومقياساً حقيقياً لمدى صلابتها وصمودها. ولا يغيب عن أحد أن مصرع أخ البطلة في أحداث التسعينيات ليس إلا نموذجاً للتضحية الدّموية التي تحملتها فئة الأطفال من الممارسات الإرهابية التي تجاوزت

¹ - أسفل الحب، ص 66.

² - أسفل الحب، ص 41.

بوحشيتها كل الأعراف والقيم الإنسانية والأخلاقية، ولم تجنح الكاتبة إلى المغالاة في تصوير هذه المواقف، وإنما كانت أكثر تفهما لطبيعة النفس الإنسانية.

رواية "أسفل الحب" إذن استمدت مرجعيتها السياسية من التاريخ، فتوقفت عند أهم المحطات التي مرت بها الجزائر منذ عهد الاستعمار إلى غاية سنوات التسعينيات، وكلها أحداث استفادت منها المبدعة الجزائرية "أمينة شيخ" في محاولة للإجابة على لسان بطلتها عن دواعي هذه الحرب، من قبيل: «نعم هي حرب ولكنها ضد من؟، الحرب الأولى كانت ضد فرنسا وهذه ضد من؟، وليس هناك من فرنسي في الحلبة ولا حتى يهودي»¹.

فضلت "أحلام مستغانمي" أن تُشكل مُتخيلها السردي من الأحداث التسعينية، لتُشير إلى الوضع المتأزم الذي مرت به الطبقة المثقفة بسبب سلسلة الاغتيالات التي طالتها، في ظل هذه الأوضاع الحرجة فضل كل من ناصر ومراد الفرار إلى الغربة بسبب محاولات الاغتيال المتكررة التي لحقت بهما، حتى إن مراد كاد «أن يفقد رأسه في مية ملفقة يتركه هناك غنيمة معركة لأحد الطرفين وعبرة لغيره من المثقفين، لولا أنه ما أن نجا من محاولة اغتيال حتى سارع بالهرب نحو أوروبا»²، في حين حصل ناصر على حق اللجوء السياسي إلى ألمانيا.

إن الأحداث التي غطت سماء الوطن إبان التسعينيات تمكنت من قطف حياة الكثيرين، باستخدام تقنيات خاصة «تلقنها لهم بالتقسيط ابتداء من قلع الأظافر، وحرق الأصابع بالأسيد (هذا) إن كنت صحافيا وانتهاء بسمل العيون حسب مزاج سفاحك»³، وقد كانت القرى النائية من أكثر الأماكن تضررا من هذه الأحداث بحكم تمركزها القريب من الموت القابع في الجبال، حيث يختبئ القتلة الذين يخرجون في غارات ليلية لسفك دماء الأبرياء.

¹ - أسفل الحب، ص 24.

² - عابر سرير، ص 68/67.

³ - عابر سرير، ص 240.

لقد عكفت الروائية على حكي مسيرة تاريخ الجزائر منذ العهد الثوري، لتُظهر بطولات هذا الشعب الذي انتفض ضد المستعمر، مُضْحياً بالذات والنفيس في سبيل استرداد حريته كشخصية الطاهر عبد المولى والد البطلة وشخصية زيان، والعودة إلى عهد الاستعمار سمح للشخصيات التي لها مرجعية تاريخية بالحضور المكثف في النص، الأمر الذي وضع أمام القارئ صفحة كاملة من التاريخ كشخصية الرئيس "أحمد بن بلة و محمد بوضياف"، هذا علاوة على شخصيات لها صلة مباشرة بمرحلة الثورة التحريرية "كالشهيد مصطفى بن بولعيد" و"العقيد عميروش"... الخ.

وقد توقفت "ربيعة مراح" في عملها "النغم الشارد" على منظومة من الأحداث السياسية التي مرت بها الجزائر منذ عهد الاحتلال الفرنسي، مثلاً تقول على لسان بطلتها أحلام: «أزقة القصة تشبه المتاهة، هاهنا يختبئ التاريخ، وخطوات الأبطال، وطققات أذنوية جنود فرنسا، لما لا تروي لي أيتها الجدران الكالحة المهيبة، كل ما رأيت وسمعت وكل ما جرى في هذه الزوايا من تضحيات ومظالم»¹. ولطالما عادت الكاتبة إلى هذه الفترة التاريخية لتشير إلى تلك المرحلة التي جمعت الجزائر بفرنسا ونتائجها، وكأنها تريد أن تثبت أن بقايا الاستعمار من ظلم وقهر لا تزال موجودة في المجتمع الجزائري الذي مازال يحصد مخلفاته إلى الآن.

وقد عبرت "ربيعة مراح" عن العلاقة التاريخية بين الشعب الفرنسي والجزائري من خلال نسب شخصية البطلة التي ولدت إثر علاقة مشوهة بين أب فرنسي وأم جزائرية، الأمر الذي جعل نسبها مجهولاً، تقول في حديثها عن هوية والدها: «بيد أنني أميل إلى الاعتقاد بأنه فرنسي، لأن الفرنسيين هم أقرب أقوام أوروبا إلينا، بحكم التاريخ الماضي المشترك وأشياء أخرى وبحكم عشرتهم الطويلة لنا»²، وربما لهذا ظلّت الفتاة تشعر بالغربة عما يحيط بها وعن ذاتها، وهنا تتبدى بعض من أسرار الهوية الضائعة التي تعانيها

¹ النغم الشارد، ص 1.

² النغم الشارد، ص 18.

شخص الرواية، وبهذا نفهم أن « التاريخ حين يصبح مادة للرواية، يصير بعثا للماضي، يوثق علاقتنا به ويربط الماضي بالحاضر في رؤية فنية شاملة، فيها من الفن روعة الخيال، ومن التاريخ صدق الحقيقة »¹، وهذا الأمر يميز الكاتبة الجزائرية نظرا لمعالجتها القضايا المصيرية والجوهرية.

لم تتجاهل "ياسمينه صالح" أحداث 08 ماي 1945 التي شكلت مرحلة أساسية في التحول الذي مرت بها الجزائر خلال العهد الاستعماري، فقد أشارت إليها على لسان بطلها سي السعيد قائلة: « ذاكرة وطن تشهد أن قالمة، خراطة، سطيف، ليست مدن بقدر ما هي عشق حميم على ضفة بحر تسكنه حورية خالدة »²، وهي المظاهرات التي قام بها الشعب الجزائري في عدة مناطق من الوطن للمطالبة بحقه في الاستقلال، لكن المظاهرات تحولت إلى مذبحه لعشرات الآلاف من الجزائريين.

وقصد تسليط الأضواء على وقائع الثورة الجزائرية الكبرى وخاصة الجوانب التي لا تزال مظلمة فيها، راحت "عبير شهرزاد" تتحدث عن الحركات المسلحة المناوئة للثورة التحريرية والتي شغلت المجاهدين لوقت غير يسير عن التفرغ لمحاربة الاستعمار الفرنسي، ونعني الخونة، فتعاملت مع أحد أكثر الموضوعات الشائكة في الجزائر، باعتبار أن الحرّكي لم يُسمح لهم بالحديث أو رفع أصواتهم منذ أكثر من خمسين عامًا، يقول أحد الذين استحضرتهم الكاتبة إلى السرد: « حين كنا نعمل لصالح فرنسا.. كنا أكثر قسوة في تعذيب المجاهدين، كان نوعًا من التملق أو المبالغة في الولاء.. وحين انتهت المعركة صار جنود جيش التحرير ما بعد وقف إطلاق النار حلفاءنا، بمعنى أن تملقهم للجبهة تجاوز اتفاق وقف إطلاق النار، كانوا يقتلوننا كنوع من البطولة المتأخرة والشجاعة الجبانه »³.

¹ - طه وادي، ، الرواية السياسية، ص130.

² - بحر الصمت، ص39.

³ - مفترق العصور، ص178.

إن الكاتبة فضلت أن تعود إلى مرحلة الثورة لتورد بعض الصراعات التي كانت تحدث في المجتمع الجزائري، ولتطرق التاريخ من زاوية مغايرة للمألوف، زاوية تهتم بفئة ناصرت فرنسا وصادقت على قانون فيفري 2005 الذي صوت عليه البرلمان الفرنسي كتعبير منه عن تأييده للاستعمار، وكي يتسنى لها دفعت ببطلتها سامية إلى فرنسا للاتصال بهذه الفئة ومعرفة طبيعة رؤيتهم للأمور، وكذا ظروف معيشتهم بفرنسا ونظرة الجزائريين إليهم محاولة التماس الحقيقة منهم. في باريس راحت تنتقد سلوكهم المشين في الإضرار بالثورة وتأجيل انتصارها لسنوات .

وخلال هذه المرحلة تم عرض الصراع التاريخي بين مصالي الحاج وأعراب آذان والمعارك المخزية بينهما، ثم سلسلة المداهمات التي كانت تقوم بها فرنسا ضد الجزائريين وعملائها خلال الثورة، وقام السارد بالإشارة إلى بعض المناضلات الجزائريات كجميلة بوحيرد وزهرة ظريف، باية حسين، ولم يغفل عن ذكر بعض الشخصيات التاريخية وبطولاتها كجمال عبد الناصر وبومدين.. الخ. لم تكتف الكاتبة بعرض القضايا الداخلية وإنما اتجهت إلى معالجة قضايا أخرى تمس واقع الأمة العربية مثل القضية الفلسطينية باعتبارها قضية كل العرب، ودخول لبنان الحرب بمقتل زعيمها الحريري، وكذا طرح قضية الصحراء الغربية، وكذا سقوط بغداد، مظهرة تعاطف الجزائريين مع هذه القضايا وسعيهم إلى تقديم المساندة المعنوية والمادية.

تسوق لنا رواية "عابر سرير" تمثيلا آخر عن هذا الصراع الدموي بين الجزائريين خلال الثورة، والذي استغلته فرنسا لصالحها، كأحداث جويلية 1957 التي راح ضحيتها ألف وثمان مائة من الرجال الذين كانوا يعملون تحت إمرة العقيد عميروش، بعدما أوحى له فرنسا بأنه منهم من يعمل لصالحها فبادر إلى قتلهم، وهي « حادثة تاريخية شهيرة باسم "La Bleuite"، وفورا وجهت أصابع الاتهام إلى المثقفين، أي إلى المتعلمين الذين تركوا

الفصل الثالث تجاوز الذات والانخراط في القضايا الكبرى

دراستهم ليلتحقوا بالجمبهة، والذين بسبب علمهم وثقافتهم الفرنسية لم تكن جبهة التحرير تتق في ولائهم»¹.

مرت الكاتبة بعدها للحديث عن أحداث 17 أكتوبر 1961 التي أرخت للمظاهرات السلمية التي وقعت في باريس، حين خرج العديد من الجزائريين مع عائلاتهم للمطالبة برفع حظر التجول المفروض عليهم، غير أن هذه المظاهرات قد تحولت إلى مأساة حين قام البوليس الفرنسي بإلقاء العشرات منهم موثقي الأطراف في نهر السين، مات الكثيرون منهم غرقا وظلت جثثهم وأحذية بعضهم تطفو على السين لعدة أيام لكون معظمهم لا يعرف السباحة»² وشارك في التأطير لهذه المظاهرات كل من شوارع باريس وجسر ميرابو ونهر السين.

من تعاطي موضوع الثورة، انتقلت "أحلام مستغانمي" إلى الحديث عن محطة أخرى في تاريخ الجزائر، وهي أحداث أكتوبر 1988 التي شهدتها البلاد كأول تظاهرة شعبية لها منذ الاستقلال، لكن هذه المظاهرات المسالمة لم تلبث أن تحولت إلى دمار بعد أن نزل الغضب إلى الشارع لأول مرة ومعها الرصاص والدمار والفوضى.

تناولت "أمينة شيخ" بدورها دوامة الإرهاب وسلسلة الأعمال التخريبية التي «انتقلت من العاصمة وباقي المدن إلى الأرياف، وزيادة عن التفجيرات صارت ترتكب في القرى البعيدة، وحتى القريبة، مجازر وحشية، أناس يُذبحون بالمئات، ويُكَلَّ بجثثهم»³، وتتفرد الكاتبة في عرضها لهذه الأحداث التسعينية في مُساءلتها لقضية المصالحة الوطنية التي أقرها الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" لإنهاء الصراع الدموي الذي عصف بالوطن.

¹ — عابر سرير، ص 166.

* تسمى بالعربية العصفور الأزرق.

² — عابر سرير، ص 59.

³ — النغم الشارد، ص 64.

وهنا لفت نظري تركيز الكاتبة على شخصيات لم تتجاوز مرحلة الطفولة لتزيد الصراع خطورة، وكأن الكاتبة أرادت أن تثبت وحشية الأحداث الدموية التي راح ضحيتها العديد من الأطفال الأبرياء، فلجأت إلى منظور هذه الفئة التي كانت تسترق السمع إلى كلام الكبار، تقول حياة: «أبي كان يقول إن الناس قد جُنَّت، وكان يردد دائما أننا كنا مسلمين قبل أن يأتي عباسي وعلي، أما والدك فأعتقد أنه عصر الجهاد والقضاء على الطاغوت، فيما اكتفيت أُمي بنهري عن التدخل، فيما لا صلة لي به، وأمرتني أن أهتم بدراستي فقط، وكنت أود لو أقول لها أنه حتى معلمي في المدرسة كان يسمح لنا بمناقشته في أمور الوطن، فكان يقول أقاموا الأرض ولم يقعدوها لأجل مسائل سطحية تافهة»¹، فهي طبقة تستفسر عما يحدث حولها ببراءة لا تخلو من ذكاء.

ولا ضير أن نأتي بمثال آخر: «إنها فتنة كبيرة القاتل والمقتول في النار، أي أن كل من وقع فيها ظالم وشرير، إذن هؤلاء الشباب الملتحين ظلمة والشرطة أيضا ظلمة»²، إن الكاتبة أرادت أن تثبت أن قيمة الإنسان لا تكمن في النصر، بل في الكفاح من أجل النصر وأن القيمة الأكثر روعةً في حياته هي أن يعيش ويموت بشجاعة دون التنازل بقبول أي جزاء.

مما تقدم، نصل إلى نتيجة هي أن العشرية السوداء وفرت للمتحيل السردية مادة وفيرة من الوقائع التاريخية وقصص التضحية، كقصة سليم (وهو ابن أخ زيان) التي رسمت لنا مصير بعض موظفي الدولة حينها، فقد كان الموت يترصده بمجرد انتقاله إلى مسكن أمني على مشارف جبل الوحش، وبهذا أطرت الفضاءات القروية خلال التسعينات لسلسلة الغارات الليلية التي كان المجرمون يشنونها على أهالي القرى، بسبب انعزالها عن الأمن الحضري وهذا ما يؤكد خالد بقوله: «لم يكن ثمة من الخوف بعد أن عاد الموت ليختبئ في الغابات المنيعَة المجاورة محاطا بغنائمه وسبياه من العذارى، ولن يخرج إلا في غارات

¹ - أسفل الحب، ص 25.

² - النغم الشاذ، ص 28

الفصل الثالث تجاوز الذات والانخراط في القضايا الكبرى

ليلية على قرية أخرى»¹. فمن الواضح أن تمركز القرى القريب من الغابات والأدغال كان عاملاً أساسياً مكن القتل من السطو عليها والتكامل بأهاليها.

لقد ترصد الموت أهالي القرى الجزائرية وكان أكثرها تضرراً في الرواية "قرية بن طلحة" التي شهدت أكثر من « خمس وأربعين جثة تجاوز عددها ما يمكن لمقبرة قرية أن تسع من أموات، فاستجدوا بمقبرة القرية المجاورة»²، حيث ذكرت لتغطية هذه الأجواء الدامية، بالتالي فإن تمظهرها في السرد قد ارتبط بزواوية محددة، بأن جعلت الروائية منها مركزاً لبيان شمولية الأحداث التسعينية لفضاء الوطن من جهة، وإشارة واضحة على الصلة المتبادلة بين الشخصية والفضاء الذي تعيش فيه.

وقد اختارت الروائية "ربيعة مراح" أن تبني روايتها من نفس الأحداث الوطنية الأليمة تقول: « كنت أعني جريمة تفجير مطار هواري بومدين ومجزرة المسافرين ففهم قصدي »³، فمن خلال هذا المثال، ندرك أن أبطال الرواية كانوا يُعانون من تداعيات الأحداث التسعينية، لكن بشكل غير مباشر عكس الرواية السابقة التي أثرت حتى في مصيرهم، وهذا يعني أن زمن المحنة لم يغلب على مستوى السرد. فقد كانت الرواية رصداً لتغييرات المجتمع بعد الاستقلال وتحديدًا خلال التسعينيات حين كانت البلاد تمر بمرحلة مثقلة بالمشاكل.

وتمَّ الإشارة إليها مجدداً حين أصبحت أحلام مربية أطفال في ميثم يضم بعض الأطفال الذين فقدوا أهلهم في أعمال القتل، تقول: « وُفقَّ الطبيب في العثور لي على ما كنت أنشده عندما أبلغني يوماً بأنه عثر لي على وظيفة مربية في دار أيتام، منهم من قتل الإرهاب أبويه ومنهم من قتلتهم اللامبالاة والتنصل من المسؤولية »⁴، وهي صورة عن مظاهر

¹ عابر سرير، ص 30/29.

² - عابر سرير، ص 31.

³ - النغم الشارد، ص 41.

⁴ - النغم الشارد، ص 98.

التحول الاجتماعي والسياسي للبلاد، تعبر عن أزمة المثقف والمرأة داخل مجتمع محكوم بسلك السياسة والتقاليد الاجتماعية.

ويمكننا أن نخلص إلى الظروف النضالية والاجتماعية للواقع الجزائري فرضت أن يكون الموضوع الغالب عليها هو موضوع القضايا السياسية، سواء أكانت هذه القضايا مرتبطة بتصوير بعض ما حدث في مرحلة النضال مع المستعمر الفرنسي أو كانت متصلة بمشكلات ما بعد الاستقلال السياسية والاجتماعية والإنسانية. « فأحداث ما بعد أكتوبر 1988 قد جسدت ذلك السؤال الجوهرى لهذا التغيير وعدم الاطمئنان للنموذج وخاصة مع بداية الأزمة، فكانت بداية تغيير المتخيل هو قول الحقيقة في عنفها وجبروتها »¹.

ولم ينحصر اهتمام الروائية الجزائرية في حديثها عن قضايا الوطن على دوامة الإرهاب الدموي، بل حاولت الخروج من المحلية والانتماء إلى قضايا أوسع، قضايا تمس الأمة العربية؛ كالقضية الفلسطينية، تقول مخبرة عن خيانة حبيبها أكرم: « كان اكتشاف جاسوس يعمل لصالح أجهزة الاستخبارات اليهودية أمرا خارقا مع انتشار الظاهرة في تلك الأيام، إلا أن وجود جاسوس داخل حرم الجامعة فجر الساحة، وجعل الجرائد تجنح حتى إلى اختلاق الأكاذيب لإعطاء الموضوع إثارة أكبر... »². والحديث عن الأزمة الدامية يجعلنا نقر بأن التاريخ كان وسيظل المرجع الأساسي للمثقف وللنخب المستتيرة بغض النظر عن جنسها، وهذا يثبت طبعا أن الكاتب الجزائري وقف إلى جانب القضايا العربية والقومية، ليجسد منطلقا من المنظور التاريخي، بنفس المستوى الوطني والقومي الذي عثرنا عليه لدى بعض الكتاب العرب للثورة الجزائرية أيام اندلاعها، « فأصبحت أعمالهم الأدبية توظف

¹ — أمنة بلعل، المتخيل في الرواية النسوية الجزائرية، (من المتماثل إلى المختلف)، ص 77.

² — النغم الشارد، ص 82.

الإحساس بمشاكل الوطن الكبير والحالات التي يعانيها، وخاصة القضية الفلسطينية التي تُعدُّ محور القضايا العربية ومَنبَع الصراعات المختلفة في وقتنا الحاضر»¹.

لقد استعانت "أمينة شيخ" بالرمز الأسطوري لتهرب من وضع تاريخي متأزم، ولتجنب اتخاذ موقفا إزاء بعض القضايا الاجتماعية والسياسية، وذلك لأن بطلتها لا تتمتع بالقدرة الذهنية التي تسمح لها باتخاذ مثل هذه القرارات التي لا تتناسب مع سنّها الصغير، كذلك مستواها العلمي والثقافي الذي لم يتجاوز المستوى الثاني جامعي. وعليه فإنّ الأسطورة هنا تجسم لنا خوف البطلة من الآخر الإرهاب/ المجتمع، ومثل هذا الشعور قديم حاول الإنسان منذ القدم أن يعبر عنه، وصنع من «أجل ذلك الأساطير المختلفة التي ساء أن يخلف لنفسه حالة من التوازن الوجودي بين المعروف والمجهول»²، وهكذا ندرك أن استحضار الكاتبة له خدم السياق الروائي وعمق الرؤية التي تطرحها حول رابطة الجزائري بوطنه.

نعود مجددا إلى الرواية مع هذا المقطع: «فجأة يُغير سمير لباسه الملائكي الطاهر ويُعوضه بثوب دموي يتحول إلى قاتل أخيها، وقاتل هؤلاء الأطفال الكشفيين يتحول إلى سيد كوابيسها التي فارقتها مذ عرفته، يصير هو الرجل الملتحي الذي يحمل سيفاً ويخرج إليها من العدم يتحول إلى سبب عذاباتها المتكررة إلى سيد وحدتها.. يتحول إلى الساحر الشرير الذي يغرق الدنيا في ظلام مخيف ويمنع على الناس نور الشمس بعد أن كان ملاكها الحارس، وتتحول هي إلى آلهة من الميثولوجيا الإغريقية تخير بين الواجب والحرب»³. إذن أصبح الصراع في حقيقته التخيلية بمثابة أسطورة، حيث تحول الإرهاب

¹ - أحمد، طالب، الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989، 172.

² - محمد بدوي، الجحيم الأرضي، قراءة في شعر صلاح عبد الصابور، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1986، ص61.

³ - أسفل الحب، ص 114.

إلى رمز للقوى الشريرة، بينما اكتسى الأطفال صبغة الملاك المخلص في صراعهم المريع مع غريزة البقاء، كما أن الرحلة التي خاصتها البطلة منذ طفولتها والمحفوفة بالمخاطر مُنتصرة على الصعاب والعقبات تشبه كثيرا رحلة بطل الحكايات الخرافية حين يخرج من بيته طفلا مُتحديا حالات الافتقار التي يمر بها، ومختلف العقبات التي يضعها له الأشرار منتصرا على أعدائه وهو في عزّ شبابه.

نستحضر حياة التي تُطل علينا منذ البداية وهي في طريقها إلى حي بلكور حيث عاشت طفولتها، وذلك قصد استخراج شهادة ميلادها، وهنا تبدأ الذكريات تتزاحم في ذاكرها خاصة بعد زيارتها لقبر أخيها أمين، فتروي لنا تلك الفترة الطفولية حيث الإحساس لا يزال بكرا، وحيث الأشياء لم تفقد صدقها ولهفتها، ربما هذا الحنين هو الذي جعل البطلة تتمسك بالماضي كلما ازدادت الحياة المعاصرة زيفا ومادية في نظرها. ثم تنتقل إلى مرحلة لتحكي قصة اغترابها عن أسرتها وعن والديها، بدخولها عالم الذكور ومخالطهم، فإحساس البطلة بالحيرة والقلق في واقع لا يشجع على الاتصال والترابط يجبرها على تقمص شخصية الرجل والابتعاد عن ذاتها، وربما عن الواقع. ويمكننا أن نتوقف عند هذا المقطع لنصف بعض حالات القلق التي عايشتها البطلة، وفيه يقول السارد: « كانت بلا علاقة مع الله، قطعتها كما انقطعت عن باقي العالم ولم تعد إليها إلا بعدما تعرفت على سمير، ذلك الذي سمته الحارس وسماها طبيبة النفس، أعاد لها الثقة في العالم والحياة وفي الله والبشر، وعلمها كيف هو سبيلنا الوحيد إلى التخفيف عن آلامنا¹، فالشعور بالاغتراب هو الذي دفعها للفرار إلى أعماق ذاتها كشكل من العزاء والتحاقي بالحي الجامعي.

ومن خلال تواتر الأحداث نتعرف على شخصية سمير الذي مثل شخصية الخائن لوطنه بعد التحاقه بالجماعات المسلحة، إن الكاتبة حرصت على تحديد وضعه الطبقي لتُظهر بعض الأسباب التي تُجبر بعض الشباب على الالتحاق بأركان الجبهة الإرهابية. ومع نمو الخط الدرامي للرواية يتحول الحب إلى كره، يقول السارد في ذلك: « تَكرهه بوحشية، تود

¹ - أسفل الحب، ص 118 .

لو تمزق أحشائه مثلما فعلت هند بنت عتبة بحمزة بن المطلب، أكون هذا هو سرّ ولعي بشخصيتها منذ الطفولة... فلا يكره بذلك العنف إلا من أحب بعنف، ربما أحببت هند حمزة لدرجة أنها حقدت عليه، فكيف يقتل من أحب حبيبته؟¹، فتظهر كل العواقب التي تعصف نمو هذه العلاقة في الاتجاه الصحيح، وهنا يبدو واضحا تأثيرها بالنزعة الصوفية في حب البطل العفيف للبطل، وربما هذا هو سر نجاح الكاتبة، ذلك أن الكاتبة حين تناولت الأزمة التسعينية التي تناولتها الكثير من الأقلام لم تسقط في التكرارية والشعائرية.

ب - النسق الاجتماعي في الرواية:

طبعا لسنا بحاجة إلى التذكير هنا بأن الرواية النسوية تعد من أهم الأشكال الفنية التي تعبر عن الواقع الاجتماعي، فهي تلقي الضوء على بعض الآفات الاجتماعية وتصوب سهام النقد على السلبي من العادات والتقاليد، بل وتُصور مظاهر التطور والتجديد التي طرأت على المجتمع بعد الثورة المسلحة. لقد التزمت الروايات بتجسيد وضع المرأة وتصوير حالتها الاجتماعية والنفسية وراحت تُسلط الضوء على تلك المناطق الاجتماعية المحظورة في المجتمع الجزائري، مقدمة تمثيلات سردية عن معاناة المرأة في ظل القيود التي تلاحق تحركاتها.

تقدم رواية "أسفل الحب" عبر شخصية سلمى نموذجاً للمرأة الضعيفة أمام سلطة الأب، فراحت تُصور لنا الظلم والاضطهاد والتعسف الذي تعيشه الفتاة في مجتمع يكبل حريتها، ويحرمها من حقها في مواصلة الدراسة وحتى اختيار شريك حياتها، تقول بطلتها حياة: « هل تحررت أخيراً من قبضته.. هل أكملت دراستك، أم تراك الآن متزوجة وأما لأطفال يشبهونك تماما وهل تحبين زوجك، أم تراك أغصبت على الزواج منه مثلما أغصبت على تركي.. ربما أصبحت رافضة للسيطرة والقهر»²، إن والد سلمى كان يُخضع تصرفات

¹ - أسفل الحب، ص 114.

² - أسفل الحب ص 17.

ابنته للرقابة المستديمة، فلولا هذه الرقابة لما تمكن من معرفة ما كانت تقرأه من جرائد تخص عالم المراهقين والعشاق، ولما أبعدا عن صديقتها حياة، ولا حرما من الدراسة بسبب مخاوف لا مبرر لها.

ظلت بطلا "أسفل الحب" مُستاءة من ضعف صديقتها، واضطرتَّها هذا إلى كره طبيعتها الأنثوية اعتقادًا منها أن الأنثى لا تعرف غير الاستسلام والصمت تجاه الظلم الذي تتعرض له، بدل المواجهة والتعبير عن رأيها، لقد كان لضعف سلمى امتدادات فكرية ونفسية على تصرفات البطلا وعلاقاته بغيرها وساهم إلى حد ما في دفع الأحداث نحو التأزم، ولأنها اكتشفت « أن كل فاعلية للمرأة في الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية فاعلية هامشية لا تكتسب دلالتها إلا من خلال فاعلية الرجل »¹، فراحت تتنكر لذاتها ولبنات جنسها عبر مخالطة الذكور وطمس جغرافيتها الأنثوية.

ويبدو أن بطلا "رجالي"، كانت بدورها تعاني من قمع والدها الذي كان يخضعها للرقابة، تقول بدورها: « سوف يؤنبني أبي الذي كان يراقبني عن كثب تأنيبا مريعا، إذ يُباغتني أخوض نقاشاً في باحة المدرسة أو أمام مدخلها، وفي كل مرة سوف يهددني باحتجائي في الدار، »². إن أساليب القمع الذي ينتهجها الأب لشل تحركات الأنثى تطال حرمانها من الدراسة، فتضيف قائلة: « كُنتَ تعتزم علي هجمات كبرى، ستُحاول أن تحرمني من الدراسة، حين بلغت الحادية عشر، وبعد ثلاث سنوات ستقوم بمناوشة أخيرة وتحاول أن تزوجني »³.

تظهر "مليكة مقدم" الهواجس التي تعانيها الأنثى خلال مرحلة البلوغ ومخاوفها من حجبها في الدار كحال زميلاتها في المدرسة، تقول: « حالما برز نهدي، أحسست أن

¹ - نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف (قراءة في خطاب المرأة) ص 29.

² - رجالي، ص 28.

³ - رجالي، ص 28.

النظرات تتجَمَّهَر على جسدي مثل الديدان على كل أنحاء جسدي»¹. فليس التأنيث في نظر الثقافة الفحولية إلا مجموعة من القيم الجسدية الصافية التي تحصرها الثقافة في صفات مصنوعة من أجل الآخر، لذا تظهر البطلة رفضا للأنوثة بوصفها عامل اضطهاد للفتاة في المجتمع الجزائري، وما يزيد الأمر تعقيدا هو مساهمة الرجل في شعورها بالدونية، فهو مولع بجسدها بطريقة تسبب اضطهادا داخليا لذاتها، وكأن « إخصاء الأنوثة هو الذي يجعل دنيا النساء كئيبة، وهو الذي يدفع المرأة إلى الخوف من الرجل لأنه رجل، وإلى كراهية الجنس لأنه قذارة يتصل بالمشاعر الدونية»². فهي مُقترنة بوجود خاص يتصل بجسدها المصنوع من أجل الآخر/الرجل.

نقف في "أسفل الحب" على مظهر اجتماعي آخر يعكس بعض مظاهر التسلط التي يُعانيها الأبناء من ممارسات الأب والأم الاستبدادية تجاه الأولاد، نقول: « طُفولتي امتلكها أبي أما مُراهقتي المبكرة، فقد امتلكتها الفراغ والتهيه، لم تهتم لي لأمر، لم تطلب لي يوما أن أفسر لك أين أذهب، ولا مع من أبقى، لم تسألني، نَفَضت يدك مني باكرا أمي، فما عدت تمشطين شعري الذي قصصته دون إذن منك ومن أبي»³. ويزداد الأمر سوءا مع حياة لدرجة الانفصال:، تقول مُعربة عن حزنها جراء إحساسها بالتمييز الأسري بينها وبين أخيها أمين « ظنَّ الكثير أنني يتيمة، وكنت أشعر حقًا باليتم، كنت أكرهك، وأجمل مني ومن أم مثلك، ولكن لم أفعل شيئا لأثير اهتمامك»⁴، لكن الفتاة لربما بالغت قليلا في طفولتها نتيجة ردة فعلها الانفعالي لأن الأم كانت حريصة على مستقبلها الدراسي.

يعاني سي السعيد من الجفاء في علاقته مع أبنائه بعد وفاة والدتهم، خاصة ولده الرشيد، يقول: « كان ابني ضغينتي الكبيرة، هل كان يكرهني؟، لم أسمعته يقول لي بابا، ولم

¹ - رجالي، ص 45.

² - جان نعوم طنوس، المرأة والحريية، ص95.

³ - أسفل الحب، ص 81.

⁴ - أسفل الحب، ص 83.

أكن أشعر قد أني مُجبر عن التنازل لعاطفة أحرقتها الأحداث»¹، وبقيت العلاقة في إطارها الجاف رغم كبر ولديه، يقول معبراً عن ذلك: «كنت أذهب إليهما، أمّارس أُبوّتي أمام الآخرين، وفي الإجازة كانا يعودان إليّ غريبين وأكثر يُتّما وانكسارا...لم أتدخل قط في مسارهما... أعترف أني لم أكثرث حتى وهي تلتحق بكلية الفنون الجميلة»²، وهذا يدل على أن التطور الذي طرأ على المفاهيم الاجتماعية اختفي بصورة واضحة، حيث رغم التفاهم الذي بدأ يظهر على نوعية العلاقة التي تربط الأب بأبنائه في الحياة المعاصرة، إلا أن سي السعيد جسد حالات الجفاء والبرودة التي تحدث بينهم لأسباب مختلفة.

وتصاب العلاقة بين الأبناء والوالدين بالجفاء نتيجة أسباب اجتماعية كالقهر أو الجهل كما حصل مع هذه الطالبة التي دخلت الجامعة لتعاني الحرمان المادي والعاطفي من عائلتها، وقد فوجئت البطلة بها حين دخلت غرفتها الجامعية: «منهارة تماما، أظن أنها شربت الكثير يومها، وكانت تنوح وتتكلم كلاماً لم أفهم جله عن أبيها، وظلمه لها، وعن القرية، وفهمت منها أنها من التحاقها بالجامعة لم يرسل لها أهلها ولو دينارا واحدا، حتى تكفي حاجتها، وكان المنحة الجامعية التي تأتي مرة في ثلاثة أشهر كانت ستكفي»³.

تُفاجئنا رواية "النغم الشارد" بجرأتها في تناول بعض المواضيع الاجتماعية الحساسة في المجتمع رغم قالبها الحكائي البسيط، ولعل أهمها موضوع اللقيط الذي يطرح على الأرض خوفاً من مسؤولية إعالته، أو فراراً من تهمة الزنا. لقد صورت لنا الكاتبة معاناة هذه الفئة من خلال قصة تتكلم عن فتاة اسمها أحلام ولدت من أب وأم مجهولين..وقد تكفلت إحدى العجائز بتربيتها منذ الولادة ما عمل من التخفيف من قسوة حالتها؛ فأن تعيش الفتاة بدون أب في المجتمع، يعني أن تخضع لكل أنواع الظلم، أولها فقدان الاحساس بالأبوة والأمومة والحماية والاحترام، وما يصاحبه من قلق نفسي دائم حول هوية والديها، تقول: «

¹ - بحر الصمت، ص114

² - بحر الصمت، ص115.

³ - أسفل الحب، ص 100.

لا أدري أين هو؟، ومن هو؟، بل إنني لا أعرف إذا كان جزائريا أو من جنسية أخرى؟»¹،
وتئن لرحيل أمها قائلة: « ترى كيف هي؟، وأين هي وما اسمها، وماذا تعمل
في الحياة؟، وكيف هي؟، هل لها زوج وأبناء؟، أم أن الحياة لفضتها على الهامش كما
تفعل مع الكثيرين»² إلى جانب التهميش من الآخرين، إلى حدّ تزديها الأعين وتتجنبها
الأيدي.

وهنا تظهر أهمية التكافل الاجتماعي الذي يقوم برعاية اليتامى وتربيتهم وتهيئتهم
للحياة؛ وضمان سبل العيش الكريمة لهم عملا بالقرآن الكريم الذي حرص على العناية بهم
وحفظهم، في قوله: { لَيْسَ الْبِرَّ أَنْ تُولُوا وَجُوهَكُمْ قِبَلَ الْمَشْرِقِ وَالْمَغْرِبِ وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنْ
آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَالْمَلَائِكَةِ وَالْكِتَابِ وَالنَّبِيِّينَ، وَآتَى الْمَالَ عَلَى حُبِّهِ ذَوِي الْقُرْبَى
وَالْيَتَامَى وَالْمَسَاكِينَ وَابْنَ السَّبِيلِ وَالسَّائِلِينَ وَفِي الرِّقَابِ وَأَقَامَ الصَّلَاةَ وَآتَى الزَّكَاةَ
وَالْمُؤْفُونَ بَعْدَهُمْ إِذَا عَاهَدُوا وَالصَّابِرِينَ فِي الْبَأْسَاءِ وَالضَّرَّاءِ وَحِينَ الْبَأْسِ أُولَئِكَ الَّذِينَ
صَدَقُوا وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُتَّقُونَ }.

(سورة البقرة الآية. 177)

وتزداد مشكلة اليتيم بروزا في الرواية، حين التحقت الفتاة بدار الأيتام للعمل فيه، مما
فتح المجال لمعرفة هواجس هذه الفئة المحرومة عاطفيا والمهمشة اجتماعيا، فكان إنشاء دار
اليتامى لاحتضان هذه الشريحة من المجتمع، وتوفير الحاضنة النفسية والعاطفية لهم،
وتأهيلهم للاندماج مع المجتمع الذي يعيشون فيه.

تبدأ الرواية بسرد طفولة أحلام الأولى كلفيفة عاشت حياة قاسية ملؤها الهم والحزن،
رُفقة العجوز التي مُنت عليها برعايتها مُنتشلة إياها من إحدى المستشفيات، كانت أحلام فتاة
قوية ذات عزيمة، تمكنت من الدُخول إلى معهد الفنون الجميلة ونيل احترام مُديرتها

¹ — النغم الشارد ، ص18.

² — النغم الشارد ، ص15.

وأساتذتها، مواجهة بذلك عقدة الدونية التي لازمتها والتي عكستها رسوماتها المسكونة بهاجس البحث عن هويتها ومعاناتها في ظل أعراف المجتمع البالية.

رغبت الفتاة في المشاركة الفعالة في الحياة الاجتماعية لنسيان أصولها المجهولة من خلال ملازمة صديقتها وفاء ذات الأصل الفلسطيني، ومشاركتها حياتها العاطفية وتبادل الأسرار معها، ومشاركتها رحلات الاستجمام والراحة، وقد ساعدها على التأقلم عامل التقارب في السن، وتشابه الميول والاهتمام، فقويت بذلك أواصر المحبة والصدقة بينها، تمكنت خلالها من الاطلاع على نمط عيش هذه العائلات الغنية التي كانت وفاء أحد أفرادها، كسهراتهم بأفخم الفنادق والمطاعم وملابسهم الأنيقة وسيارتهم الفخمة.

أظهرت أحلام حاجة المرأة إلى الحب وإلى الرجل في حياتها من خلال إعجابها بأكرم وذلك من خلال رسالة كتبتها له أعربت فيها عن رغبتها في صداقته دون أن تخفي إعجابها بوسامته ورجولته وغناه، وكانت طوال المراحل الأولى من السرد تعلن استعدادها للظفر به مهما كلفها ذلك، ظناً منها أن الشاب مُعجب بها، لكن سرعان ما تبخرت أحلامها الوردية بعد اكتشافها أن أكرم كان على علاقة بآمال لتتقلب حياتها رأساً على عقب.

تتطور الأحداث، لتكشف عن خيانة أكرم بعمله جاسوساً لصالح الاستخبارات اليهودية وهو الأمر الذي صدم أحلام، ثم عن موت العجوز التي تكفلت برعايتها، وأمام هذا الوضع أدركت أحلام أن البحث عن العمل والانشغال بالدراسة قد ينسيها هذا العشق الفاشل، لذا راحت تنتقل بين مراكز العمل المختلفة علّها تنعم بعمل كمدرسة اللغة الفرنسية، لكن محاولاتها كانت دائماً تبوء بالفشل، وسرعان ما تتعرض أحلام إلى الاغتصاب على يد مجهولين اقتحما شقتها، تم على إثرها نقلها إلى المستشفى، واضطرت لالتحاق بدار اليتامى للعيش فيها كمربية. في الدار قضت ثلاث سنوات، مُنشغلة بتربية اليتامى واللقطاء مثلها، وبدت سعيدة راضية بمكانها الجديد وعلاقتها الجديدة مع السكرتيرة والأطفال.

تتعرف البطلة على سلفادور الذي يُبهرها بوسامته وبثرائه، ثم تتطور الأحداث ليتم التقارب بينهما بالزواج، وبعد أن تأخذنا أحلام إلى متاحق روما وشوارعها، تظهر مسألة

الاختلاف الثقافي والديني والاجتماعي بين الجزائر وإيطاليا، مع دعوة ضمنية للتعايش وترسيخ ثقافة الحوار والتفاهم. لكن السعادة لم تدم طويلاً، إذ سرعان ما وقعت أحلام فريسة لعصابة مختصة في عمليات التزوير والسرقة، وكان سبب التقاطها من طرف العصابة هو موهبتها في الرسم التي ظهرت في المعرض الذي نظّمته الفتاة بمساعدة أحد أصدقاء زوجها. والصدمة الكبرى التي تلقتها أحلام هي انخراط زوجها في هذه الأعمال القذرة ومساعدته للعصابة في عملياتها التزويرية. ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل كان يُكلفها بتزوير الوثائق والمعاملات، مُظهرًا الوجه الحقيقي له، كزوج عدواني يضرب ويزدرى ويعامل بقسوة ويؤكل لها مهاماً شاقة وخطيرة مثل تزوير النقود وسرقة اللوحات والتماثيل، وقد استرسلت أحلام في وصف طبيعة العمل الذي كانت تقوم به وشروطه التي تستدعي العمل في سرية تامة وبشكل منفرد وكذا توخي الدقة وعدم التهاون أيضاً، بهذا تتحول حياتها فجأة من السكينة إلى العمل المتواصل الذي يجعلها أحياناً طريحة الفراش ويعرضها للوم والعتاب.

هكذا تُعرض الرواية استغلال أحلام في عمليات السرقة من طرف أفراد العصابة، وهي لا تتفك تعلق كل مآسي المرأة على جبروت الرجل، وعلى الفكر الذكوري الذي يستغل وضعية المرأة لاستعبادها ويجعلها رغماً عنها تقبل بأن تخدم الرجل مهما كانت طبيعة هذا العمل.

تُطرح رواية "مفترق العصور" للكاتبة الجزائرية "عبير شهرزاد" تفاصيل عن العلاقات الإنسانية كعلاقتها بكمال وعلاقة هذا الأخير بليلى التي كانت تحب أخاه عمّار، وتتشابك القصص لنُعرف أن عمّاراً الذي كان أحد المجاهدين الذين سخرُوا أنفسهم للدفاع عن الحرية والثورة، يقتل والد الفتاة التي يحبها ليموت مقتولاً على يد أخيها، فتبقى ذكراه في قلبها رغم مرور السنوات، تتطور الأحداث واللقاءات بين مختار وسامية ليجد البطل نفسه مرغماً على الاعتراف بحبه لها رغم فاصل العمر بينهما، فهو كان في أوج شبابه بينما كانت على مشارف الخمسين، لكنها ترفضه لارتباط قلبها بحب رجل آخر. حكّت البطلة عن قصة

ضياعها في الشوارع وانتشال الشاحنات العسكرية لها، وعن لامبالاة الآخرين ونظراتهم المليئة بالشفقة .

تشغل علاقات الإخوة والأخوات اهتمام معظم الكاتبات. ففي "أسفل الحب" نجد الأخوان حياة وأمين اللذين ولدا في حي بلكور، بينهما طبعاً فارق سنوات قليلة، قبل الحادث كانت العلاقة بينهما أشبه بالفراغ، وهذا يعني أن أمين كان بالنسبة لأخته شخصاً يشاركها المكان فقط لم تكن تربطها علاقة به، ليصبح بعد افتراقها عن سلمى الأخ والصديق، تقول في ذلك: « لم أحبكَ مثلما تُحب أي أخت أراها، أحببتك بطريقة أخرى، بشوق، كنت أدخل القسم فأشتاق إليك، وأفكر فيك، وأخرج مُهرولة إلى حيث أجدك لنتجه سوياً إلى المنزل¹، وازدياد أواصر المحبة بينهما جعل بعض الأطفال في المدرسة ممن يعرفونهما يضايقونهما، ذلك أن محبتهم » « أمر لا يروونه إلا في التلفزة، في الأفلام وفي الرسوم المتحركة، قد يلتقي الشاب بأخته فيخجل من الابتسام لها خوفاً من أن يعرفه أصحابه أنها أخته² .

بدأت الفتاة هنا كأخيها، إنسانة نقية عفيفة وفيه للأسرة، تمارس حقها المشروع في التعبير عن رأيها اتجاه القضايا التي تهمها، في حين يُسارع الأخ إلى توعيتها والأخذ بيدها، بأسلوب مفعم بعقب الأخوة الحقيقية النقية. ومع امتداد العلاقة، ننتبع بعض التطورات الطارئة على البنية الاجتماعية في الوطن، وما واكب ذلك من تطور في بعض المفاهيم الثقافية والمواقف الفكرية للجيل الجديد الذي أصاب النظام الاجتماعي التقليدي بهزة عنيفة، وإن لم تكن مدركة بوضوح وأقصد طبعاً محاولة بعض الأفراد بناء علاقات سليمة مع أخواتهم دون الشعور بالحرَج، وخير مثال على ذلك ما آلت إليه العلاقة بين البطلة وأخيها، بعدها يُقتل أمين رمز البراءة على حين تواجه البطلة فاجعة مشاركة حبيبها في قتل أخيها، فتتخلى عنه وهو ما يجعل هذه العلاقة تتعدى إطار الإخوة لتصل إلى حدود التقديس.

¹ - أسفل الحب، ص 39.

² - أسفل الحب، ص 19.

وإذا كانت "أسفل الحب" قد وضعت علاقة الأخت بأخيها في إطار شبه رومانتيكي، فإن رواية "النغم الشارد" تخلو من هذه العلاقة، كون البطلة ابنة غير شرعية، لكن نلاحظ جانبا آخر من العلاقة في الثقافة الغربية حيث يسمح الأخ « لأخته بالخروج مادامت قد بلغت سنا يسمح لها باختيار ما يُناسبها، فهي حرّة هناك كل الناس تخرج وتحب »¹. وفي ضوء ما تقدّم يمكن القول: إن الروائية الجزائرية حاولت تقديم صورة واقعية وصحيحة للعلاقة الأخوية التي تسودها روح المحبة والاحترام، أحيانا وأحيانا الجفاء والخجل لتظهر معها كل معاني السطوة والتبعية والكبت والذل.

ولم يَنحصر اهتمام الروائيات في رصد العلاقة بين أفراد الأسرة وحسب، بل انسحب اهتمامهم بتصوير رابطة الصداقة والزمالة، ولعلنا نستطيع اعتبار رواية "ربيعة مراح" نموذجا خاصا بالمسار الاجتماعي الذي يسجل لنا مثل هذه العلاقة، فنتوقف عند أحلام ورفيقتها وفاء في مثال فحواه: « بدأت صداقتي للفتاة تأخذ أبعادا جديدة، كل يوم كان يزيدنا تلاحما، تبادلنا الأشياء الصغيرة والكبيرة»². كما كانت الفتاة مع صلة طيبة بمديرتها في المعهد التي « لطالما أطرت موهبتي وخصتني بثناء فريد، وأساتذتي أيضا ممتازون، لطفاء كلهم، يجمعون على تفوقي وعلى هُدوني»³، وكان الكل في المعهد يُكنّ لها الاحترام، ولقيت الحماية ذاتها من مديرة دار الأيتام الذي عملت فيه كمربية أطفال بعد حادثة الاغتصاب.

وأبدى أبناء الحي الذي تسكن فيه أحلام مساعدتها بعد وفاة جدتها، بعدما « تطوع واحد أو واحدة إلى إعلان استعداده ضمّي لأسرته، وراح يردد ولم لا؟ ، ألا يقول رسول الإسلام، فإن بيتا يربي فيه يتيم يترأى لأهل السماء كما تترأى النجوم لأهل الأرض»⁴، دون أن ننسى كارلوس الذي كان يُشاركها عمليات التزوير في إيطاليا، لقد كان لها خير

¹ - النغم الشارد، ص 73

² - النغم الشارد، ص 19.

³ - النغم الشارد، ص 11.

⁴ - النغم الشارد ، ص 82.

معين، ومُخفف عنها وطأة أحزانها واستبداد زوجها. وطالما عُنيت حياة في "أسفل الحب" بالصدقة ودافعت عنها منذ أن فتحت عينيها، حيث « وَجَدت سلمي أمامها، كانت جارتها ومنذ السنين الأولى من عمرها عَرَفت سلمي كيف تَكُون القائدة بحكم تقدمها في السن »¹، وقد استمرت صداقتهما زمنا عُدنا من خلالها إلى زمن الطفولة والبراءة والمغامرات الساذجة للأطفال.

وفي ظل أجواء العشرية السوداء التي أسدلت خيوطها على المرأة الجزائرية وأبعدتها عن أجواء الأمن والحماية والاستقرار، كانت رفقة الذكور بالنسبة لحياة السبيل الوحيد الذي نفس عن قلبها، وأبعدها عن أجواء الحزن المُخيمة داخل جدران منزلها بعد مقتل أخيها، تقول: « أحمد الله أنه هداني إلى رفاق مثل بلال وخالد، أدخلوني عالمهم، واسؤني بطريقتهم، تعلمت معهم كنه الحياة وصُعبتها »².

كي تشير الروائية أمينة إلى قضية غياب الأخلاق والقيم وسط الطبقة العليا من المجتمع، وتوضح هذه الإشكاليات العريضة لمبادئها الإيديولوجية جعلت بطلتها الثورية تُصاب بالخيبة والانكسار بعد انتقالها إلى السكن في حيّ دالاس، حيث أصدقائها البرجوازيين الذين كانوا يقضون حياتهم في « رحلات، استجمام، سهرات، وحفلات بأفخم الفنادق »³، فتتكشف أمامنا صور شتى لعلاقات اجتماعية مأزومة ومشبوهة، ونفوس مشبعة بالانكسار والألم، تشي بهشاشة هذه الطبقة التي تنتمي إليها معظم الشخصيات.

وإذ تُسلط الرواية الضوء على جانب هام من تلك العلاقات اللاأخلاقية التي تنشأ في بعض أوساط الطبقة البرجوازية السطحية، فإنها تُعرِّى زيف مثل تلك العلاقات التي تقوم على المجاملة والخداع والخيانة وتنطوي على الفجيرة، تقول البطلة واصفة طبيعة العلاقة التي كانت تربطها بصديقتها جميلة: « هناك تعرفت على جميلة، في البدء ظننتها صديقة

¹ - أسفل الحب، ص 41.

² - أسفل الحب، ص 83.

³ - النغم الشارد، ص 11.

عادية أعجبتني طريقة تفكيرها... على الهاتف نحكي في كل شيء... ومرة فاجأتني في بيتنا كان الوقت ظهراً.. وفي الليل وجدت جميلة قد أطفأت النور وراحت لمساتها تصبح أكثر حنوا تحولت الملامسة إلى مداعبة.. وفي لحظة وجدتني فوق، تقبل عنقي وعيني وشفتي... انتزعت نفسي منها بصعوبة»¹.

من الواضح أن الرواية تحمل في حد ذاتها سخرية ناقدة من وضع بعض الطبقات التي انحلت أخلاقها. ولم تستبعد حتى الطبقة المثقفة بعرض حال بعض الفتيات في الجامعة اللواتي كُنَّ يتقاسمن هذا الحيز المكاني، تقول: «كنا نتقاسم كل شيء، الأكل واللباس وقليلاً ما ينشب شجار ما بينهم أو سوء تفاهم، وإذا ما حدث يكون حلّه سريعاً»²، ما جعلنا نلاحظ طريقة سير مهرجان الحياة في المدينة، وهو أيضاً ما يعكس خبرة الكاتبة بالواقع ومعاناته بكل جزئياته المادية والمعنوية. ولا ضير أن نتوقف عند هذا المقطع: «مع أن زميلاتها غادرت الغرفة بعد إحساسها بأنهن يُحاولن استدراجها إلى عالمهن، ففي مرة قَدَمَتْهَا إِحْدَاهُنْ إِلَى كَهْلِ ذُو مَنْصَبٍ سِيَاسِيٍّ لَاتِقٍ وَهِيَ تَقُولُ: وَاشْ رَايْكَ فِي السَّلْعَةِ الْجَدِيدَةِ هَذِي وَاحِدَةٌ مَا بَاسَهَا مِنْ فَمَهَا غَيْرِ أَمَهَا»³.

والظاهر من خلال الروايات، أن المساحة التي تشغلها العلاقات بين الأصدقاء لم تكن كبيرة قياساً إلى المساحة التي شغلتها علاقة الرجل أو الأم بالأولاد. والسبب في ذلك يعود إلى أن الأسر الجزائرية عانت منذ زمن الثورة إلى غاية التسعينات من التوقع والانحصار داخل الأسرة لحماية أفراد العائلة من كل فرد جديد أو غريب.

3- المرأة والرجل بين الصدق والخيانة: نفهم من مما سقناه قبل قليل أن أهم ما يستهوي الكتابة النسوية الجزائرية هي قضية العلاقة بين الرجل والمرأة فرصدت أنواعها، وتتبع أشكالها ومستوياتها والمواقف التي تنم عنها والقيم التي تطرحها، مُعبّرة من خلال

¹ - أسفل الحب، ص92.

² - أسفل الحب، ص114.

³ - أسفل الحب، ص100.

ذلك كله عن رؤيتها الفكرية والاجتماعية والسياسية والفنية. ويستطيع الباحث في هذا الجانب من العلاقات، والصلات أن يُميز نوعين من العلاقة الزوجية: النوع الأول يتسم بالمودة والرحمة والألفة، أما النوع الثاني، فيتسم بالقلق والتنافر والجفاء، وفيما يلي حديث عن هذين النوعين كل على حدة.

1- **علاقات عاطفية صادقة:** لكي تُحقق الروائية التوازن في حياة المرأة بما فيها من آمال وآلام وتطلعات من جهة، لجأت إلى الإعلاء من شأن الحب والعواطف النبيلة، فتَظهر حياة الشابة المتعلمة في "أسفل الحب" بعلاقة حب ربطها بالشباب سمير، وفي هذا يُصرح السارد قائلاً: « بساطتها في التعامل معه مَنَحته مساحة أكبر للحب دون حسابات، لم تكن علاقة عادية كانت ميلاد جسد وروح من جنس آخر، جنس لن تُعرف روعته وجماله وبراعته في الحياة إلا وهي معه»¹، إن هذه العاطفة الإنسانية السامية كانت تمنح سمير طعماً جميلاً للحياة، فازدادت أوامر اللقاءات بينهما في المكتبة، فضاء التعارف الأول بينهما، وفي هذا تقول حياة: « ابتسم لي، أحسستُ بفرح عام، خفتُ أن أنفضح، فوجدتني أتظاهرُ بنسيانته، فجأة صرتُ أنثى تتلاعب وتتظاهر وتفكر قبل أية خطوة تخطوها نحو رجل ما »². ومع تطور السرد تطورت العلاقة إلى رباط قوي يجمعهما لم يستطع أحد طرده أو التجرد منه.

ورغم اكتشاف حياة أن حبيبها كان ضمن الجماعات المسلحة إلا أنها صرحت بعدم تمكنها من تجاهل مشاعرها له، ولطالما عبرت عن ذلك بصراحة في الرواية: « أنا لا أستطيع كرهه، كم أود ذلك، كم كان ذلك سيِّريحي، أكرهه فلا أخاف عليه ولا أشتاق إليه، ولا أحسنني فارغة بدونه ولكنني أشتاقه، أودُّ لو أمسحُ على جبينه التعب، وأقبله قبلة أحترق فيها وأموت »³. إنها إشارة واضحة إلى حاجة المرأة إلى الحب، قد عبَّرت أحلام عن ذلك بصورة أكثر دقة حين صرحت بقولها: « يجبُ أن ألتفت إلى ما هو

¹ - أسفل الحب، ص 71/72.

² - أسفل الحب، ص 53.

³ - أسفل الحب، ص 102.

أهم، الشيء الذي يمكن أن يغير مجرى حياتي.. عندما يحتلني الحب سوف يتراجع الخوف الذي طالما لازمني عن موقعه، ستُعاد إليّ أجزاء كبيرة من ثقتي بنفسي وبالأشياء، سوف يكون الحبّ الطاهر العفيف شعاري وسندي وحياتي»¹.

وتواصل حديثها عن الحب قائلة: «الحب.. يبدو أن قضيته الساخنة تكتسح كل يوم مساحات عظيمة من قلبي وعقلي وفكري.. الليل يكون جميلا عندما نهمس فيه لمن نحب بما يمّوج في نفوسنا، عندما نتحرر تماما من الزمان والمكان والتقاليد»²، ومن خلال هذا التداعي، نستطيع رسم صورة مشرقة لهذه العاطفة الدافئة التي تغمر المرأة بالحب والإيثار والسعادة. نصل بهذا إلى نتيجة أن المرأة أظهرت مقدرة على التعبير عن بعض قضايا التي تمسّ الأنوثة والوقوف عند مواجهها، وفي هذا تصرّح "سيمون دي بوفوار": «نحن النساء نعرف خيراً من الرجال عالم المرأة، لأننا مُرتبطات الجذور به، ونحن أقدر على إدراك ما معنى أن يكون الكائن الإنساني امرأة»³، وببساطة تخلو الروايات من صور الأزواج المخلصين، ومن الحنين إليهم.

ومع أن الروائية "أمينة شيخ" حاولت في روايتها أن ترسم لوحة واقعية ممثلة في والدي البطلة كأسرة يسودها الحب والتفاهم والإخلاص والتعاون، إلا أن عدم التوافق بين قطبيها ظهر جلياً في الرواية لاختلاف في المستوى الاجتماعي والفكري. ويأبى الإرهاب إلا أن يضع بصماته على هذه الأسرة، ككل الأسر الجزائرية بعدها يسرق الموت أحد أبنائها وتعاني الزوجة والأب مرارة غياب ولد الأسرة الوحيد، وتعاني البطلة بدورها صعوبة الفراق، وقساوة الحياة.

¹ - النغم الشارد، ص 10.

² - النغم الشارد، ص 15.

³ - دي بوفوار، سيمون: الجنس الآخر، ترجمة، لجنة من أساتذة الجامعة ببيروت، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، ط7، 1980، ص8.

ب- - **علاقات زائفة:** وهي العلاقات القائمة على أسس غير سليمة، منها عدم التكافؤ، والتفاهم والانسجام بين الزوجين، وأكثر ما تظهر في أوساط الطبقة البرجوازية التي تناولها بالنقد والتعرية، لكن رصد تلك العلاقات المزيفة لم يشغل حيزاً هاماً في الرواية إلا بمقدار ما يُستفاد من دُروسها، مثلاً كانت علاقة سي السعيد بزوجته علاقة يُوثثها الصمت والبرود العاطفي بسبب تعلق زوجته بحب رجل آخر غيره، يقول: « كنت أبدو لك غريباً يدخل بيتك ويوميّاتك ويُكلمك عن أشياء لا تهمك ولا تعنيك، يتكلم ويتكلم ليقتل الصمت والبرد والمسافة، كنت امرأة أضاعت قلبها في حقيبة شهيد،¹»

في "أسفل الحب" تناولت "أمينة شيخ" من جملة ما تناولته، العلاقة الزوجية المأزومة بين والديّ البطلة بعد مقتل ولدهما أمين، حيث انقلب الحب الذي ظهر بينهما في البداية إلى مرحلة جديدة من الاستلاب، عانت فيها الزوجة شتى صنوف القهر والذل، وفي هذا الجانب تُصرح حياة: « بعد موته لم تعودى كذلك، صرت امرأة صامتة، تحضرين الأكل، تذهبين إلى العمل وتعودين، ربّما بقيت زوجة لأبي، أتساءل هل بقيت بينكما علاقة في الفراش؟، أم كل رغبة وحاجة بكما ماتت²، وقد خلقت هذه الفترة اضطرابات نفسية كثيرة للزوجة وصدمة لابنتها التي كانت تكره القوة والجبروت الذين تمارسهما أمها على أبيها، لكنها سرعان ما فوجئت بالمرأة/أمها صاحبة العنفوان تُضرب فتسكت ولا تقول شيئاً.

وقد ساق السرد اعترافاً على لسان البطلة ظهر فيه الزوج وهو يُحاول الانتقام من تسلط زوجته التي بالغت في احتقاره، يقول مُعرباً عن رغبته: « أكنت أفكر أن أبي يضربك انتقاماً لنفسه، فمنذ أعوام وأعوام وأنت تحتقرينه وتجرحينه مرارة الذل، والآن وجد الشجاعة لكي يُذيقك ما ذاق³. بهذا تضعنا الرواية أمام علاقات زوجية مأزومة لا مجال للتوافق بين طرفيها (الزوج والزوجة)، ويعود السبب في ذلك إلى اختلاف الطبقة الاجتماعية

¹ - بحر الصمت، ص 110.

² - أسفل الحب، ص 81.

³ - أسفل الحب، ص 84.

بينهما، فالزوجة تنتمي إلى المجتمع البرجوازي الأرستقراطي، بينما ينحدر الزوج من الفئة المتوسطة: أي فئة الفلاحين كما تصفها الزوجة، وهذا يعني اختلاف في طبيعة التكوين النفسي والمزاجي والفكري لكل منهما، الأمر الذي خلق تناقضات شتى في علاقتهما .

في سياق حديثنا عن العلاقات الزوجية الزائفة، فإنه نلاحظ في رواية "عابر سرير" أن خالدًا لجأ رفقة العديد من الصحفيين للإقامة في فندق مازفران، هُربا من حبه حياة أكثر من خوفه من الموت، وهو ما يبدو واضحا في قوله: « وكان في هذا عذاب لم أحسب له حسابًا، أنا الذي اختار المنفى لأحتمي من حبه أكثر من احتمائي من القتلة، وإذ الأمن العاطفي هو أول ما فقدت»¹، إن خالدًا كان يفتقد إلى التوافق العاطفي في حياته الزوجية، وهذا كان عاملا إضافيا وراء انتقاله للعيش في فندق مازفران مُعتقدا أن هذا الأخير سيكون بمثابة المرهم الذي يضمّد الجراح، لكن انتقال حياة للعيش رفقة زوجها بالقرب جعله يعيش أزمة عاطفية.

وتظهر علاقة البطلة بزوجها كنموذج ثان عن العلاقات الفاشلة بين الزوجين، فحياة كانت تخون زوجها مع خالد بن طوبال في شقة عبد الحق، يقول خالد في ذلك: « إن زيارة بعد أخرى، أصبح البيت ينقسم إلى أشياء عبد الحق البسيطة وتلك الأشياء الأخرى الفاخرة التي كانت تهربها من بيتها، وتأتي بها مُشفقة على بؤس شقة لا علاقة لها بفخامة مسكنها، غير مُدركة أنها تُوثث شقة صديقي»². ويمكننا عبر هذه اللوحة الوصفية من إدراك الهوية العميقة التي تربط البطلة بزوجها، فرغم رفاهية المستوى المعيشي الذي تتمتع به في حياتها الزوجية، إلا أن ذلك لم يمنحها حق الإحساس بالسعادة، ولعل انتقادها لمثل هذه المشاعر هو الذي كان يعزز علاقتها بخالد على الرغم من زواجها.

¹ عابر سرير، ص 70.

² — عابر سرير، ص 136/137.

في رواية النغم الشارد، نَقَعَ على أكرم، الشاب الفلسطيني الذي كان يعمل جاسوساً لصالح اليهود، مُتَنقِلاً بين عواصم عربية كبيروت وليبيا ودمشق والجزائر، لقد وقعت أحلام في شراكه، مُعْتَقِدة أن صداقته كفيلة بزرع الحب في قلبها لتكشف خداعه. تُثِيرُ هذه العلاقة موضوعات على قدر كبير من الأهمية تتعلق بالمتقف العربي وموقفه المتناقض من المرأة. ولعل المثال التالي يوضح ما نقوله: «بدا لي كتلة من الغموض يصعب حلها كان يقوم بحساب، ويقعد بحساب، ويأكل بحساب..بدا أكرم من الصنف الذي يحلي نفسه بهالة من الأدب والتحفظ التي تصبح سَخَافَة وحقارة حينما يُستَخدم في غير مواقعها»¹. لقد رغبت أن تُعلمه طُرق التعامل مع المرأة وأساليب كَسبها، لكن أكرم كان رجلاً أنانياً بارد المشاعر، لذا سعت إلى إيجاد بديل عنه يفهم مشاعرها ويكون سندا لها في حياته، فارتبطت بسلفادور الذي عرض عليها الزواج قائلة: «جاء بعد سنين من الغياب، طَفَا على مياهي بعدما اعتقدت أنه غرق والتهمته حيتان مُحيطي..طفق يرد على مسامعي مشوار بحثه عني طيلة ثلاث سنين»²، مستوعباً في ذلك ظرفها الاجتماعي والنفسي بصورة تدعو للإعجاب والتقدير.

ويبدو أن الزيف والخداع يُخيمان على العلاقات العاطفية الموجودة في الرواية، ليغدو الزواج جسداً مطعوناً بسهام المخادعين، وهذا ما رسمه سلفادور عندما زج بزوجته في عالم المافيا لتمارس نشاطات غير مشروعة كالسرقة والتزوير، وفي هذا السياق تسوق البطلة قولاً يصف معاناتها: «يا الهي أي مصير أسود، إنهم لن يسمحوا لي حتما بالرفض، بل إن حياتي ستكون مستمرة باستمرار خضوعي لهم وتنفيذي مشيئتهم، ويوم أفكر في الانسحاب سيضعون بكل بساطة نقطة نهاية لحياتي»³، لذا هي سرعان ما ترسخ لمطالبهم غير القانونية تحت تهديد بالقتل.

¹ النغم الشارد، ص72.

² النغم الشارد ، ص101.

³ النغم الشارد، ص 145.

لقد تحول الرجل فجأة إلى وحش، وتتطور الأحداث يجعلنا نكتشف أن زواجه منها ما هو إلا صفقة رابحة بعدما لاحظ موهبتها البارعة والدقيقة في الرسم والتي تجعلها مؤهلة لمحاكاة دقيقة للوثائق الرسمية، تقول: «قال ذلك وهو يجلب شعري بوحشية أمتني حتى صرخت، كان سلفادور قد خرج عن طوره وكشف عن الحيوان المفترس الذي يختبئ فيه، فبات الوجه المحبب كريهاً مقبياً أسوداً»¹.

4 - **مظاهر الفقر والقهر:** لقد تفاوتت الكاتبات في تصوير حالة الشظف، وواقع البؤس والشقاء الذي تعايشه الأسر الجزائرية، فقدمن صوراً معبرة ومؤثرة عن معاناة المرأة لظروف الفقر والقهر، وتجرعها المرارة مع الذين فقدوا أبناءهم أو إخوانهم في وقت انخفضت فيها فرص الطمأنينة والحياة.

تسلط "ربيعة مراح" في روايتها "النغم الشارد" الضوء على واقع البؤس الذي تعيشه بعض الأسر التي تركز في قاع السلم الاجتماعي. وذلك من خلال مغالبة "أحلام" البطلة لظروفها الصعبة وهي تحاول أن تتكيف مع الوضع الاقتصادي المتردي في ظل انخفاض مستوى المعيشة. فنراها مرة وهي تحاول إصلاح ثوبها الرث لحضور حفلة ميلاد صديقتها، وهي تقول: «يَحْسُن بي أن أتوارى في زاوية حتى لا يركز أحد على رثاثة ثوبي الذي جَهدت في تجديده»²، فبَدَت شاحبة ذابلة، لكنها تغلبت على قسوة العيش وشظفه بالصبر والأمل وحب الحياة.

يزيد الفقر من إحساس أحلام بالدونية في حياتها اليومية، خصوصاً بعد تعرفها على وفاء التي كانت ميسورة الحال وتنعم بكل طيبات الحياة، وهو ما جعلها تحس باختلاف مستوى النمط المعيشي الموجود بين طبقات المجتمع الجزائري، تصرح في ذلك: «ما أمتع أن يجد المرء كل يوم سيارة بهذه الفخامة تطير به إلى حيث يشاء، ولكن الأغنياء يحلو

¹ - النغم الشارد ، ص142.

² - النغم الشارد، ص150.

لهم أحيانا أن يتسلّوا بادّعاء التّعاسة»¹، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل حتما على الصراع الدائر بين الطبقات المسحوقة وطبقة السلطة والأغنياء حيث المال وتبادل المصالح. والحق أن هذه الصورة تظهر بصورة جلية في "أسفل الحب" مُجسّدة في أم حياة التي كرهت بلكور منذ العهد الأول لزواجها، لأنها «صنّفت أهلها في خانة المتخلفين والأوباش، هي سكيّلة العائلة العريقة في العاصمة، خسرت أهلها عندما اختارت الزواج من رجلٍ بسيطٍ ومتعلمٍ»². تعتبر هذه الصورة تجسيد للصراعات والتناحرات الطبقية، وقد اختارتها الكاتبة لتظهر عدم قدرتها بناء علاقة سليمة مع أبناء الحي، وذلك لأنها ابنة عائلة عريقة، حيث «لم تسكن عائلتها يوما بعمارة في بيت ضيق، لم تألف كلام الجارات وثرثرتهن، وزادها تعليمها وجهلهن عُزلة عنهن وتكبُّرا، وسرعان ما تسلّل هذا الإحساس إلى الجارات، فرُحن تعاملنها بنفس المقت والتجاهل، حيّ ممتلئ بالصراخ والصدامات والملتحين والمجرمين»³. هذا الحي الذي دافعت عنه الكاتبة على لسان بطلتها التي أعلنت انتماءها إلى هذه الطبقة البسيطة مدافعة عن طبقتهم، ولعل إبرازها لحالة الانهيار الخلقى والضياع الذي كان يغرق فيه أهل الطبقة الارستقراطية مثال واضح على هذا الانتماء ورفضها للواقع المتهور مع التحيز غير المباشر نحو الطبقة الوسطى.

لقد توقفت الكاتبة عند مظاهر مختلفة كالبطالة والاستغلال والحرمان العاطفي وعلاقة الفقر بغيره من المظالم الموجودة على أرض الواقع كالاغتصاب مثلا، وما يترتب على ذلك من أزمات نفسية واجتماعية، فبطلتها أحلام تعرضت لتجربة الاغتصاب قائلة: «فَتَحَت عَيْنِي بعد ذلك بيومين، كنتُ قد تعرضت لاعتداء جنسي، مستشفى وأطباء وإهمال... كم أضيق الأمر كله، كم هي عظيمة صدمتي وجرحي وكرامتي»⁴، وهو ما عمق حدة الشعور بالواقع

¹ — النغم الشارد، ص16

² — أسفل الحب، ص19.

³ — أسفل الحب، ص 78

⁴ — النغم الشارد، ص93

الأخلاقي المتدهور، وأزاح الستار عن جزئيات الواقع المعاش، وعن أخطر ما يمكن أن تواجهه الذات الأنثوية.

لم تتوقف الكاتبة عند فعل الحديث عن فعل الاغتصاب بل سعت إلى تقديم آثاره على المرأة التي تقبع في سلك الاتهام لتعتبر هي المحرصة على السوء رغم وقوع الفعل عليها، وهنا نصطدم مجدداً بصورة آدم البريء والتي تعكس في حقيقتها «مجتمعا يكون الرجل فيه هو مثال للخير والبراءة في حين تمثل الأنثى الشر والخطيئة»¹، ونعتبرها رغبة ملحّة في نقد القيم الأخلاقية الفاسدة ومواطن الانحراف في واقعنا الاجتماعي.

فالرواية، تُحيل هنا إلى ظاهرة الاحتياج المادي الذي تعيشه بعض الأسر الجزائرية، وهو عنصر تتفرغ منه عدة قضايا ومشاكل منها تَقَشِّي الأمراض الاجتماعية والانحلال الخلقي والهجرة، ويكون الفقر سببا عادة في ضياع الكثير من الأحلام وجالبا لمآسي عدة، ليقف وراء انحراف الرجل ودخوله عالم الفساد، ولعل سمير في رواية "أسفل الحب" أحسن مثال عن الوضع الذي يأخذ الفقر فيه بعداً أكثر عمقاً ومأساوية، حين يرتبط بقضية أكبر هي قضية التشرد والجوع. يقول: «وُلدت تماما فوقك في المدينة، وتحديدًا بحَيِّ فقيرٍ بائس يُدعى المحصون... كانت عائلتي كبيرة نتقاسم غرفتين وقليل من الأكل، كُنَّا نشاهد الأغنياء وهم يركنون سياراتهم الفاخرة، ويجرون ورائهم عائلاتهم تارة وعشيقاتهم تارة أخرى»²، لذلك انضم سمير تحت ظروف اجتماعية بائسة إلى الجماعات المسلحة.

ومع اتفاق الروائيات على اتخاذ مشكلات المجتمع وقضاياها مادة لأعمالهم الروائية، فقد تباينت نوعية القضايا التي استحوذت على اهتمام كل واحد منهن، حيث أثارَت "أمينة شيخ" آفات اجتماعية أخرى تعود إلى سنين عديدة من التخلف، وسلسلة طويلة من العادات والتقاليد السلبية العتيبة، التي رسخها المجتمع الذكوري على مدى حقبة طويلة من الزمن،

¹ - نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف (قراءة في خطاب المرأة) ص 22.

² - أسفل الحب، ص 110.

مثل قضية خروج المرأة وارتياحها بعض الأماكن العامة، تقول حياة في ذلك: « ليس من عادات هذه المدينة المغلولة الذهن استقبال النساء لوحدهن في الحدائق العامة...فإن تدخل إحداهن لتفريغ بعض من الشُّحنات الجنسية المكبوتة على الهواء الطلق وعلى مرأى من الخلق فهذا أمر مقبول...أما أن تدخل جماعة من الصديقات، أو امرأة تعبت من المسير... فهذا عيبٌ، وحرامٌ، وغير معقول.. فهي إمّا هي قليلة الحياء.. أو متمرّدة »¹.

وإذا كانت « القيمة الجمالية الكبرى لأي نصّ أدبي تتحقق من خلال دلالاته الفنية التي تُعبر عن رؤية إنسانية نبيلة تُحارب الظلم والقهر والاستبداد، وتناصر العدل والمساواة، من هنا، فإنّ جماليات الأنواع الأدبية في مجملها تشكل من رؤية سامية لقيم الحياة وحرية الإنسان »²، وهذا يعني أن القيمة الجمالية الكبرى لهذا النص الأدبي في تقديرنا تكمن في مناقشة قضايا المرأة في ضوء السياق الاجتماعي العام المحدد لمكانتها، وما يترتب عنها من رؤية إنسانية نبيلة تحارب الظلم وتنادي بالحرية والتواصل الإنساني.

ركزت "ربيعة مراح" على قضية المرأة ومعاناتها من قمع المجتمع والرجل لها، مصرحة على لسان بطلتها: « هناك الجيران والناس الذين لا ينبغي أن أهزأ بهم: المجتمع، التقاليد، الأعراف.. كل ذلك على عيني »³، إذ يمثل القهر عائقاً ضد الحرية الإنسانية النسبية... الحرية التي تدعم كرامة الفرد في أن يكون حر الإرادة والمسيرة، وله الحق في أن يختار المسار الذي يتلاءم مع اقتناعاته الفكرية وانتماءاته السياسية.

« وليس القهر مجرد حرمان من الحرية بل هو وصف لسلب الإرادة أو تعليقها لفترة أو مدة طويلة »⁴، فالرواية تتخذ من المرأة بطلاً لتكشف الضغط الاجتماعي والنفسي

¹ - أسفل الحب، ص 55.

² - طه وادي، الرواية السياسية، ص 177.

³ - النغم الشارد، ص 86.

⁴ - مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي، دط، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، "الاسكندرية"، 2001، ص 133.

المُمارس من الرجل عليها، ربما لهذا لم تستطع بناء علاقات سليمة، فراها عاجزة، خائفة وهي تقول: «لا أدري ولكن هناك ضوابط طبيعتي، عائلتي، المجتمع، الدين، ثم إنني أخاف أن يراني أحد يعرفني وتصير مصيبة»¹. من هنا يمكن القول: ليس من قبيل الصدفة أن تكون البطلة الروائية من النساء، بل هو من قبيل القصد، لأن المرأة في المجتمع تُقاسى ضغوطاً مزدوجة من المجتمع بعامته، ثم من محيط الأسرة لاسيما الرجل، فقد تركت الطفلة أحلام دون اسم أو هوية، ثم تعرضت للاغتصاب وهذا أقصى اعتداء يمكن أن يقوم به الرجل ضد ابنته/ أو زوجته/ أو أخته المرأة، لهذا فإن محاولات التخلص من رجال العصابة الذين تورطت معهم ليس سوى محاولة لكسر قيود الآخر. أما حياة، فكانت تعيش حالة الانتظار العشقي، وكذا الصراع النفسي بين الحقد والعفو، لتبقى حالتها موضعاً لم يحسم فيه في الروايتين.

وتتابع "أمينة شيخ" في روايتها مسيرة المرأة منذ ولادتها، وتحكم بعض النظم الاجتماعية الجائرة بالمرأة، إذ يبدأ التمييز بينها وبين الذكر، وهو تمييز «ينتهي بها إلى منزلة أدنى من الآخر، وأقل منه رتبة..منزلة تشعرها على الدوام بأنها كائن تختلف عن نظيرها (الفتى) من منظور صاغته الأعراف، والمعتقدات، ورسخته التقاليد المتركمة عبر الزمان»². يبدأ التمييز كما قلنا منذ الولادة وتتزايد نسبته في سن المراهقة بعد اشتداد مراقبة الآباء للفتاة، فيما يتسع هامش الحرية أمام الأبناء من الجنس الآخر، كما أنه لا ينظر إليها باحترام غالباً، من هنا «يظل الرجل يعد نفسه السيد المطلق الذي يحق له ما لا يحق للمرأة، فالأعراف، والتقاليد، والعادات والتعاليم الدينية تمنحه هذا التمييز»³.

ورغم التحرر الذي أبدته بطلة "أسفل الحب"، إلا أن حرصها على قيم المجتمع بدت واضحة، فهي لم تستطع التخلص منها أو تجاهلها، قائلة: «رغم تحرري شربت قيم الناس

¹ - النغم الشارد، ص77.

² - إبراهيم خليل، في الرواية النسوية، ط1، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2007، ص 119.

³ - المرجع نفسه، ص 125.

البسطاء، ناس الأحياء الشعبية، تلك القيم التي لا تبيح أبداً لفتاة ارتداء مثل تلك الثياب، لا عرفاً، ولا ديناً¹، وهذا يُشير إلى أن المرأة غالباً ما لا يُمكنها التمرد بسبب الضغوط الاجتماعية التي تفرض عليها الاستسلام، لكن هيهات، «فلا هي ثارت على السلبي من العادات والتقاليد، ولا هي استسلمت لتناقضات الواقع»² ولكن الواضح أنه ليس من المعقول أن تسقط المرأة ويرتفع الرجل.

ولم تقتصر انتقادات الكاتبة على الرجل، بل نراها أيضاً تحمل النساء التقليديات جانباً من مسؤوليتهن حول تخلف المجتمع، وما يعانيه من جهل وجمود. فستعرض جانباً من أحاديثهن التافهة، بقولها: «كيف أن الأوثة سلاح بيد المرأة، تستطيع به أن تحقق كل مآربها وكيف أن أحكم، وأنقى، وأقوى الرجال لا يستطيعون شيئاً أمام امرأة ناجحة، سيدة على أنوثتها... لا تعتقدي يا عزيزتي في لحظة من اللحظات أن واحداً من النساء الناجحات في بلدك قد وصلت بعلمها، وجهدها، أو خبرتها، ولا حتى بمستواها، ولا واحدة لا شيء قد أوصلهن غير أجسادهن»³.

ولم تقف انتقادات البطلة عند هذا الحد، بل راحت تتدد بالزوجات اللواتي استسلمن للأمر الواقع، ورَضين بالقهر الذي يُغلف حياتهن، وعَلَّن ذلك بتفسيرات واهية عاجزة، لأنه «إذا كُنَّا نَحْتَقِر المرأة ولا نَعْبَأُ بما هي فيه من هوان وسقوط، فإِذَا ذلك صُورَة عن احتقارنا لأنفسنا ورضائنا بما نحن فيه من هوان وسقوط»⁴، وهي بهذا ترى أن على المرأة أن «لا تنصاع للواقع وتقبله، بل إنه عليها أن تناضل وتقاوم وتفضح الرجال وتصرفاتهم الدنيئة»⁵.

¹ أسفل الحب، ص 68.

² ينظر: شعبان: بثينة: "سحر خليفة وامرأة غير واقعية"، الموقف الأدبي، عدد 212-213، ص 36.

³ أسفل الحب، ص 103.

⁴ نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف (قراءة في خطاب المرأة) ص 72.

⁵ شعبان، بثينة: "سحر خليفة وامرأة غير واقعية"، الموقف الأدبي عدد 212، ص 38.

وكانت الكاتبة تريد أن تقول، إن الهروب لا يحل المشكلة، فلا بد من مواجهة الواقع بالإرادة والعمل، لأنّ هذا النوع من الهروب له « أثر سلبي على معركتها مع الواقع الخارجي، لأنّه ربّما لعب دور المخدر لمشاكلها وأزماتها، وأجلّ ثوراتها الحقيقية... فلو استقر طعم المرارة لفترة، ودون أي معين، لثارت المرأة على واقعها وحاولت تغييره »¹.

من الواضح أن "ربيعة مراح" تتناول قضية تدهور الأخلاق والقيم وسط الطبقة العليا من المجتمع من خلال جولات حياة مع زملائها في الروبية، موضحّة على لسان بطلتها أن الفتاة « في حيّها القديم، إذا تعدّت سن البلوغ بقليل، تتحرّج من الكلام مع زميل لها خارج جدران المدرسة خوفاً من أن يراها أخوها أو أحد من الجيران. أما هنا، فقد تأتي البنت بصديقتها وتقدمه لأبيها ويفرح بها، وهو يُردد ابنتي صارت امرأة»²، كما صورت لنا بعض عادات هذه الطبقة، ونمط تفكيرها قائلة: « كان الجميع يُبدي فرحا مبالغاً فيه، يأكلون كثيراً، وفي كل وقت الفرنسية المُنمقة كانت وسيلتهم المفضلة للتعبير، تختلط مع كلمات عربية خاصة بهم حواراتهم كلها تدور حول نجوم السينما، والتلفزيون، والمسلسلات الأمريكية، وأخبار نجوم الغناء والرقص الغربي »³، مصرة على قضية التفاوت الطبقي بين فئات المجتمع الجزائري.

5 - المرأة والعمل: تناولت المرأة قضية التحرر الاجتماعي، فطرحت أمل المرأة في التغلب على أوضاع المجتمع المتخلف وعملها الذي يمكن أن يكون الخلاص من سيطرة المجتمع وتخلفه، وقد عبّرت "مليكة مقدم" عن ذلك بصريح العبارة قائلة: « ذات يوم جنّت أسلمك راتبي، فربت على ظهري مؤكداً يا ابنتي، الآن أصبحت رجلاً، كظمت ضحكتي أمام غرابة تلك الترقية، وتوقفت مشاحناتنا وكذلك أحاديثنا»⁴، من المثال ننتبين مدى الاستقلالية

¹ - أسفل الحب، ص 90.

² - أسفل الحب، ص 10.

³ - أسفل الحب، ص 88.

⁴ - رجالي، ص 19.

التي يوفرها العمل للمرأة، حيث كان عاملاً يخفف عنها الرقابة التي تطالها في المجتمع كَأُنثَى.

لقد قدمت الروائيات في أعمالهن الإبداعية العديد من الشخصيات النسوية العاملة على اختلاف وظائفهن، بين المرأة المعلمة، والفنانة، والطبيبة والرسامة، وذلك انطلاقاً من إيمانهن بأن العمل هو « النشاط الوجودي للمرأة، أي النشاط الذي يتوقف عليه بناء شخصيتها الإنسانية، بأوجهها المتعددة»¹. ففي "النعم الشارد" تطالعنا صورة مدهشة للمرأة الكادحة متمثلة في جدة أحلام التي كانت تعمل في المستشفى كممرضة، وقد ساعدها العمل على تلبية حاجاتها ورعاية أحلام منذ ولادتها، كما أن أحلام برهنت على أهمية العمل بالنسبة لها أيضاً وفي هذا تصرح: « العمل وحده سيهدر طاقتي، ويفتح لي آفاق جديدة لي... الشغل وحده سيحمني من هواجسي، ويَجَنِّبني عناء التفكير في أكرم والبكاء على ما فات »². والإشادة بحاجة المرأة إلى العمل لم يكن فقط لتغطية حاجات العيش، بل إن أهميته تظهر في صرف فكر المرأة عن الرجل للاهتمام بذاتها أي ابعادها عن التوقع حول الذات وانتظار الرجل.

وضمن صفحات "أسفل الحب" مثال آخر للمرأة العاملة حول والدة البطلة، المرأة المنقفة التي كانت تشغل مهنة أستاذة الإنجليزية في إحدى المدارس، وقد كان عملها سبباً أساسياً في بناء شخصيتها القوية، وفي تَمَتُّعها بالحرية والاستقلالية التي ظهرت بهما في الرواية. لكي تؤكد الكاتبة أهمية العمل بالنسبة للمرأة، وأثره الإيجابي الفعال على شخصيتها وحياتها وأسرته، ساقته لنا صورة الخالة وهي ترعى حياة في غياب والدتها، تقول فيها: « أُمِّي كانت تتركني عندها لأنها تعمل ولا تستطيع العناية بي وبأخي، وخالتي وريدة التي كانت تقبض مبلغاً مالياً إزاء هذه الخدمة، إذ كانت تحتاج إلى مال لتعيل بها نفسها بعد أن تزوج بعض أبنائها ونسوها، وهرب من بقي منهم خلف البحار »³. فهذه الخالة كانت ترعى

¹ - خليل، حامد: "المرأة والعمل": مجلة النهج. العدد/41/ خريف 1995، دمشق ص 78.

² - النعم الشارد، ص 57.

³ - أسفل الحب، ص 34.

حياة وأخوها أمين مقابل مبلغ مادي تعيل بها نفسها، بعد مغادرة أولادها إلى الخارج، ولاشك أن عملها هذا قد ساعدها على الاستمرار في العيش وتحمل مسؤولية نفسها.

ما يلفت انتباه الباحث في الرواية، أنه نادراً ما يقع على صورة المرأة المسحوقة التي تستجدي لقمعتها، فعلى الرغم من مظاهر الفقر وشظف العيش، لم يكن ذلك ليؤثر على مشاعر العزة التي تنطوي عليها نفسها المكرومة.

وفي الرواية أيضاً طرح لإشكالية عمل المرأة ونظرة المجتمع إليها، ويمكننا أن نسوق المثال التالي الذي تعلن فيه أم سلمى موقفها من والدتها حياة العاملة التي تصفها بالمرأة التي تخرج ولا تعود إلى البيت إلا في الليل: أي من الليل إلى الليل، وكأن الكاتبة هنا تعرض بعضاً من الدونية التي تتعرض إليها المرأة من المرأة الأخرى التي تؤكد أن «الفساد الذي نعانیه الآن في حياتنا مرجعه أن الطفل افتقد ما يمكن أن تُعطيه له أمه من حنان ورعاية»¹: أي أن المهمة الأساسية للمرأة هي تربية النشء، ورعاية الزوج، والحرص على الاستقرار العائلي.

إذن هناك كشفٌ لما تعانيه المرأة في سبيل التوفيق بين البيت والعمل، الأمر الذي يجعلها متوترة وقلقة وبالطبع ينعكس على حالة الأسرة كلها من الأبناء والزوج، فتصبح المرأة بهذا «ضحية الظلم الاجتماعي والتقاليد التي حولتها إلى مخلوق فاقد الإرادة، دون الإشارة إلى كونها قوة حية في عملية البناء الحضاري والإنساني»². هذه الرسالة الاجتماعية التي كلفت بها شخصيات الكاتبة هذا الواقع الذي يعكس الصراع الإنساني، ووجود تفاعل المرأة مع المجتمع مع رفض عوامل القهر، والتخلف، والاستسلام إلى اليأس. «فالمشاكل التي تواجهها المرأة حالياً هي نفس المشاكل التي تعترض الرجل في الحياة الحضارية الحديثة، ولهذا أصبح الآن من مهام كل منهما المساهمة الفعالة، وعلى

¹ - نصر حامد أبو زيد ، دوائر الخوف (قراءة في خطاب المرأة) ص 46.

² - أحمد طالب، الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 148.

حد سواء في تطوير المجتمع مواكبة الرُكب الحضاري الإنساني والتقدم العصري الحديث،
وكلاهما عانا من ويلات والإرهاب¹.

عموماً، يُمكننا اعتبار الكتابة النسائية، تعبيراً عن رغبة المرأة في فتح حوار حول قضايا المرأة في المجتمع العربي ودعوة الآخرين إليها، وعن سعيها رغبة في التغيير الاجتماعي وحشد التعاطف أو التفهم له وتبرير أسبابه. فلجأت إلى الرواية التي رافقت تحولات البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، بهذا كانت عنواناً للتحرك مع بداية العصر الحديث، بعد قرون من الإرتهان للرجل. وفي هذا المجال، يُمكن الإشارة إلى روايات عكست إصرار المرأة عموماً، والروائية الجزائرية خصوصاً على تحطيم القيود المفروضة عليها وتحرير النظرة تجاهها من عبء التقاليد الاجتماعية والدينية، سواء من خلال مبيعاتها الهائلة في داخل الوطن العربي وخارجه مثل: أحلام مستغانمي، آسيا جبار ومليكة مقدم وغيرهن.

فسابقاً وجهت انتقادات إلى الروائيات واتهمن بأنهن يطرحن قضايا ذات طابع سيرى أو قضايا شخصية حول الحب والزواج والأطفال والعمل، بالإضافة إلى دور المرأة وتجربتها في الحياة العامة، وهذا يعني أنهم حَصروا موضوعات النص النسائي في مناجاة العاطفة والإغراق في الوصف والإكثار من الحوار، لكن التحليل كشف لنا عن جوانب مهمة ساقتها حول التحولات الاجتماعية والتغيرات الحضارية للمجتمع الجزائري، ونقلت كثيراً من عاداته وتقاليد وأنماط معيشته، ومشاكل حياته، كما وقفت عند المسكوت عنه والمضمر في بنيته الثقافية .

¹ - المرجع نفسه، ص 149.

المبحث الثاني

تمثيلات الآخر

تمهيد: إن نظرة سريعة إلى مجريات العالم المعاصر تعرض أمامنا صورة متقلبة للعلاقات البشرية، فرغم قيم الانفتاح والعولمة التي تدفع إلى حتمية الاعتراف بالتكامل بين المجتمعات، إلا أن الصراع بينها قد ازداد بتزايد الصراعات العرقية والطائفية والتناحرات الطبقية، وهذا ما أثار تساؤلات جوهرية: كيف تتواصل الثقافات الإنسانية في ظل هذه التناحرات؟، هل من المنطقي أن نتحدث عن التواصل، دون أخذ الاختلافات بين ثقافة المركز وثقافة الهامش بعين الاعتبار؟، وما هي التحديات التي تواجه الثقافة العربية ضد ثقافة الآخر؟.

لقد أضحى الآخر **L'Autre*** من أكثر المفاهيم حضورا في الكتابات المعاصرة**، فهو يُطرح كقضية مركزية في جل الدراسات الفكرية والثقافية والنقدية والملتقيات التي اتجهت إلى صنع تمثيلات للآخر لتوفر لنفسها سبيلا أفضل لمعرفة والسيطرة عليه، فهي تُترك أن وجودها الحياتي مرتبط بحضور الآخر، ذلك أن «التمثيل هو الذي يُعطي للجماعة صورة ما عن نفسها وعن الآخر، وهو الذي يصنع لهذه الجماعة معادلا لما يسميه بول ريكور بالهوية السردية للجماعة»¹، ويعمل على دعم الاختلاف وزيادة امتدادات الذات أمام الآخر.

* نذكر نحن والآخر لـ"محمد راتب الحلاق"، صورة الآخر في المخيال الأدبي لـ"طوني موريسون"، صورة الآخر في شعر المتنبي لـ"محمد الخباز"، مقاربة الآخر لـ"سعد اليازعي"، تمثيلات الآخر لـ"نادر كاظم"، الإسلام وأحداث الحادي عشر من أيلول لـ"زبير سلطان قدوري"، وتطالعنا مقالات وندوات في صفحات الأنترنت تطبق على هذه القضية من جوانب مختلفة.

** يحمل الآخر في مختلف الدراسات الفكرية والنقدية (من ديكرت إلى هيجل ومن ماركس إلى سارتر والذين جاءوا من بعده) دلالات خاصة تكاد تشير إلى ذات المعنى تقريبا، فهم لا يختلفون في كونه بنية لغوية رمزية تساعد الذات/الأنا على تحقيق وجودها.

¹ - ناظم كاظم، تمثيلات الآخر "صورة السود في المتخيل العربي في العصر الوسيط"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 16.

وهكذا وجد تمثيل الآخر* سبيله إلى الرواية العربية التي « تخوض الآن تجربة الرهانات الكبرى في التمثيل، فتسهم في صوغ تصوراتنا عن عالمنا بأنساقه الثقافية والقيمية والدينية، وصراعاته وتناقضاته الكبرى»¹، كما تساهم في صوغ تصورات تجعل الآخر محل التباس، مؤكدة أن تحديد الآخر لا يتم نتيجة المشاهدة أو الاتصال، بل هو ثمرة وعي ومعرفة سابقين، إذ يستدعي توافر منظومة متكاملة من القيم الجمالية والدينية والمعرفية.

وهذا مدخل للموضوع الذي نريد أن نتحدث عنه، وهو "تمثيلات الآخر في الروايات النسوية الجزائرية"، حيث سنحاول أن نقدم قراءة جديدة للآخر اعتمادا على آلية التمثيل التي نعتبرها من الوسائل الإجرائية الناجحة التي يطرحها النقد الثقافي في البحث والتحليل، إذ تسمح لنا برصد الأنساق الفكرية والجمالية في المتخيل السردي النسوي الجزائري والتي «تكن خطورتها في كونها مضمرة وكامنة، تمارس تأثيرها دون رقيب، وحين يأتي النقد لكشف هذه الأنساق، يُحرك سكونا ذهنيا وبشريا كان مطمئنا ومن ثم راضيا عن نفسه»². ونأمل في هذه المقاربة أن نتمكن من تعرية بعض هذه الأنساق الثقافية التي تقف وراء تجسيد الآخر، فمن هو الآخر؟، وما هي تمثلاته في المتخيل السردي النسوي الجزائري؟.

يُطالعنا الآخر في الخطاب النسوي الجزائري عبر جمل ثقافية تتراوح بين الدين والعرق واللون والجنس باعتبارها أنساقاً تظهر الآخر مُختلفا حضاريا وثقافيا، لتظل هذه

* جاء الآخر في لسان العرب بمعنى "الشيئين وهو اسم على وزن أفعل عن ابن منظور، لسان العرب، ص 14.

وجاء في منجد اللغة والأدب، بمعنى "غير" أي من غاب عنا لويس معلوف، المنجد في اللغة والإعلام، ص 5 .

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة تفكيك الخطاب الإستعماري وإعادة تفسير خطاب النشأة"، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، 2003، ص 298.

2- نادر كاظم: تمثيلات الآخر، ص 10.

المظاهر الكاشف النسقي له، وهي تختلف بين الروايات حسب الموضوع وحسب منطلقات الفكرية للكاتبة.

نوّد الآن أن نظهر أن استحضار الآخر، يكون من خلال الصور النصية المتوافرة في الكتابة، أي ذلك «النسق المترابط من الصور والدلالات والأفكار والأحكام المسبقة التي تشكلها كل فئة أو جماعة أو ثقافة عن نفسها وعن الآخرين»¹، الأمر الذي يخضع عملية التمثيل لمساعي إيديولوجية معينة، لأن الكتابة عن الآخر وتمثيله، يعني مُصادرة هذا الآخر في تمثيل نفسه، وفي هذا السياق، يُصرح "حسن حنفي" قائلاً: «غالباً ما يكون المقصود بالآخر صورته، والصورة بناء في المخيال، فيها تمثّل واختراع، ولأنها كذلك، فهي تُحيل إلى واقع أنيها، أكثر مما تُحيل إلى واقع الآخر»²، ونعدها نقطة هامة جداً، لأنها تكشف عن تورط الرواية كنوع سردي في التنظير لقضايا إيديولوجية معينة، بدل التصوير الروائي العميق للآخر.

يتحرك الآخر في السرد عموماً ليرسم لنا ثنائيات مُجاورة، وأكثر صور هذه الثنائية تجلياً في النصف الثاني من القرن العشرين هي: الشرق والغرب، المركز والهامش، الإسلام/العولمة. ويُمكن اكتشاف هذه الثنائيات عن طريق التحليل النصي، باعتبار «النص هو حامل للأنساق الثقافية التي تحكم المجتمع، إنه حامل لتصوراته عن ذاته ولتصوراته عن الآخر وللحدود الفاصلة بينهما»³، فنقوم برصد هذه التمثيلات في السرد وتحديدها استناداً إلى أبعاد ثقافية وسياسية ودينية.

أ – ثنائية الغرب والشرق *

¹ - نادر كاظم: تمثيلات الآخر، ص 20.

² - الطاهر لبيب، صورة الآخر: العربي ناظراً ومنظوراً إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999، ص 19-20.

* الشرق والغرب مصطلحان جغرافيان يراد بهما أشياء غير جغرافية.

³ - الطاهر لبيب، المرجع السابق، ص 24.

قديمًا، كانت الحضارة الإسلامية مركز الحضارة والعلم بمنابعها العلمية والمعرفية، التي استلهمتها من باقي الحضارات الإنسانية بقدر حافظت فيها على انتمائها وثمرتها فكرها، لكن الهوة التي تفصلها الآن عن الحضارة الغربية واسعة، هذا بعدما « انتقل الغرب من الطور الزراعي إلى الطور التقني مُرورا بالطور الصناعي، وبقي العرب يُواجهون الطور الأول ويُواجهون الآخر بقيم البداوة وثقافتها، ولم يستطيعوا أن يُقيموا دولتهم القومية، وأن يُقدموا الضمانات القانونية الضرورية لنشوء العمران»¹، ما أوقعهم في تبعية حضارية للغير.

وازداد الأمر سوءًا مع محاولات الغرب طمس حضارة الشرق وثقافته، وزرع بذور التفرقة بينهم حتى صاروا على حد تعبير سامية: « أممًا بدل أمة...عروبًا بدل عرب.. وأوطانًا بدل وطن..فرّقونا بلغة العرق واللّهجة، نشرنا عداوة بمنشار الحاكم والحاكم الآخر..بدأت أشعر بأننا لن نتحدّ أبدا، ليس لأن التفرقة سلاح الغرب الموجه ضدنا..بل لأننا نتناول حبوب منع الوحدة»²، فالشرق أضى مُحاصرا أمام تحدّ حضاري كاسح يمارسه الغرب. وفي خضم هذه الانقسامات، تُعتبر الحضارة الغربية نفسها مركزًا كونها صانعة الحضارة العالمية وكل ما يقف خارجها، فهو « يدخل ضمن دائرة الآخر الهامش الذي فرض عليه القيود التي توافق الإيديولوجية الغربية والركود والتبعية، أي تلك المناطق التي تتحكم القوى الخارجية في تحديد مدى واتجاه التراكم المحلي فيها»³.

ومع ازدياد هيمنة الحضارة الغربية تغيرت موازين القوى، فسقطت الشعوب العربية تباعا، وأضحى حالهم « أشدنا بؤسا، وهم يجلسون على موائد تدقّ الحرب، ويأكلون من قوت شعب يبني طعم الموت...ولا مرة جمعوا بالقمم رحالهم...يتبادلون في كل جلة

¹ - محي الدين صبحي، ندوة الفكر العربي في مواجهة العصر، شؤون عربية، العدد ج، أبريل 1981 ص 206.

² - مفترق العصور، ص 367/368.

³ - عز الدين المناصرة : النقد الثقافي المقارن، منظور جدلي تفكيكي ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ، ط1،

2005، ص:41.

اختلافهم، يتشاورون الخزي فيما بينهم، ويفترقون على مزيد من شتاتهم»¹، وفي وضعهم المخزي هذا يكون الحل كما تراه الكاتبة_ هو السير في الوحدة بدل التبعية، واتفاق الحكام والمسلمين على النهوض كرجل واحد ضد الخطر الذي يهدد واقعهم كدولة ودين، لكن حال الشعوب والحكم يكشف عن تخاذلهم من مواجهة الواقع بشكل صريح نحو التستر وراء مفاهيم ضبابية معتمة.

إن تستر العرب هذا لن يفيدهم في شيء أمام تنامي الأساليب الاستبدادية التي يُمارسها الغرب من حيث المدى والعمق، حتى أصبحوا «إمّا أهدافاً أو قذائف، يضرب بعضه البعض، كما تضرب الأخماس بالأسداس، الزُعماء يتغيرون ولا يتغيرون، أبناء يخفون آباء، الأمراء في الخليج يغادرون حداد بعد حداد، والقادة يرحلون اغتيالاً بعد اغتيال لأسباب نعرفها وأسباباً نخجل منها»²، وتمثيل الذات الشرقية بهذه الوضعية كان لبيان الخطر الذي ينتج من علاقته بالغرب الذي يسعى إلى الحد من هويته وامتداداته الوجودية، والإشكال الذي يواجه الشرق هنا، هو كيف يُواجه الحضارة المركزية التي تمتلك مُعطيات التقنية الحديثة، دون أن يفقد هويته المشرقية؟.

تميل الكاتبة الجزائرية في تمثيلها للأخر الغربي إلى جعله سبباً لما تعانيه الذات العربية، من تمزق ودونية جراء هيمنته وتسيده، فهي أكدت أن هذا الغرب ليس سوى مستعمر*، وهذا يعني أن الغرب يتشكل في البنيات السردية التي بين أيدينا بصفته مُستعمرًا وغازيًا، هدفه الأساسي بسط سيطرته على الدول الضعيفة من أجل استغلال خيراتها، فيقوم «بجلب معه مستوطنين احتلوا الأرض بموجب حلم قديم قايسوه، كهوية جديدة على هذه

1- مفترق العصور، ص42.

2- مفترق العصور، ص97.

* أكد عبد الله إبراهيم، أن مفهوم الإستعمار في البداية كان يعني غزو أراضي وممتلكات شعب آخر والسيطرة عليه استعمار لكن معناه تطور إلى الإمبريالية والتي نشأت من الحاجة إلى استثمار المال بصورة مفيدة في بلد حيث اليد العاملة والموارد البشرية، ثم تم إخضاعها لأن علاقات التبعية والسيطرة الاقتصادية والاجتماعية تضمن اليد العاملة الأسيرة، للمزيد انظر أنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار، ترجمة عبد الغني غنوم، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2007، ص من 18 / 21.

الأرض، ولم يكن يجرؤ أحد أن يسحبها منهم أو يناقشها فيها، فقد كنت مسألة الهوية مؤجلة أمام هُوموم أخرى»¹، فضلاً عن تحطيم كرامتها وتدمير تراثها الحضاري والثقافي.

وفق هذا المنطق، فإن أي شعار يرفعه هذا الغرب لتحضير الدول النامية لن يبعده عن حقيقته السياسية في نظر الروائية الجزائرية، فهو على أية حال مُستعمر، لقن الشعب الجزائري معنى الظلم وأورثته معنى الاستعباد، حتى « امتلأت عيناه بملامح المستعمر الذي اغتصبه وأهانته وأذله وأفقدته مع التاريخ اللبونة واللياقة، لقد حفر جلده بمنجل الظلم والجور »². ومهما سعى إلى تغيير صورته سيبقى في نظر الجزائري، ذلك الغازي التوسعي الاستعماري الذي لا يحمل معه إلا الضغينة والانتهاز والظلم والإغتصاب، وهي ليس محض تخيلات جرى افتراضها عن الآخر، بل هي حقائق توصل إليها استناداً إلى معرفته ومعايشته لهذا المستعمر لأزيد من قرن.

فهاهو حمزة الذي « جاء إلى العالم، نتيجة اغتصاب قام به أحد جنود فرنسا على امرأة فقيرة وجميلة »³، يُعيد تكرار سياسة الاغتصاب على إحدى فتيات قريته التي رفضت الزواج به، وحين لم يجد حلاً آخر يُرضي كبريائه المجروح، لجأ إلى اغتصابها، ليبقى الاغتصاب « فكراً فرنسياً في ثقافة حمزة، بحيث علم أن والده لم يتزوج أمه، بل اغتصبها »⁴. وأمام هذه السياسة، يبدو من الصعب بل ومن المستحيل أن يُقيم الشرق/الجزائر حواراً في ظل ثقافة تزدري الآخر، فالثقافات مُتساوية في مواقعها ولكل منها خصوصيتها، ولها الحق في تبني ما يناسبها، والدفاع عن هويتها فتضمن تماشيها مع الكونية من جهة، وتؤكد خصوصيتها من جهة أخرى.

تقوم ثقافة الاستعمار أيضاً على أنها الثقافة الوحيدة القادرة على نقل البلاد المستعمرة إلى مرحلة الحضارة، ولكي يتم لها ذلك تلجأ إلى سياسة التجهيل للحلول دون قيام وعي

1- مفترق العصور، ص 95.

2- مفترق العصور، ص 55.

3- بحر الصمت، ص 11.

4- بحر الصمت، ص 11.

مضاد لسياستها، لهذا نراها تَهْدِم المدارس، والمساجد، والزوايا، وتقطع صلة الناس بالعلم والمعرفة، يقول عمر: «المدرسة الوحيدة في القرية يا سي السعيد، حوّلها الجنود إلى ثكنة عسكرية، ما جعل التلاميذ ينجأون إلى زريبة حمير لتلقي دروسهم»¹. وفي المقابل فإن المستعمر يدعم الخرافات والأباطيل، ليسهل عليه التحكم في مستعمراته.

وكلما أمعنا النظر في الروايات، نكتشف مزيدا من صور التصادم مع الآخر من خلال كفاح الثوار لإخراج المستعمر من الوطن، أو من خلال تحميلة مسؤولية تفهقر المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، ومسؤولية تدهور أنظمتها، تقول بطلّة "أسفل الحب": « لكنّ السؤال الذي يتراوح على عقولنا البسيطة بسذاجة كان سُؤالاً هاماً، نعم هي الحرب ولكنها ضد من؟ الحرب الأولى ضد فرنسا، وهذه ضد من؟، وليس هناك من فرنسي في الحلبة ولا يهودي»². فالحديث هنا يمدنا بصور عن الاختلافات التي ولّدها الاستعمار في الجزائر، إلى درجة يصعب فيها لملمة هذا الشرخ الذي بدأ أيام الثورة بين فرد وفرد، ثم بين زعيم وزعيم كمصالي الحاج وأعراب آذان، واستمر بعد الاستقلال بين قائد وقائد، ليتسع الخلاف بين حزب وحزب، بعد أن استأثرت جبهة التحرير الوطني بمعظم الممارسات السياسية غير مقرة بأي توجه حزبي آخر.

تبقى هذه التناقضات التي ظهرت في الساحة الجزائرية ثقافيا واجتماعيا وسياسيا، دليلا على ما قاله "مالك بن نبي" عن قابلية هذا الشعب للاستعمار colonisabilité، فجهل شعبه وتكاسله العلمي وعدم قدرته على التصالح مع الذوات، كانت سبباً في مُعايشته للاستعمار، يقول « إذا كان الدهاء والمكر والخداع والنهم والشراسة من نصيب الاستعمار، فإن الدناءة والسفالة والنجاسة والخبث والخيانة من نصيب القابلية

¹- بحر الصمت ص22.

²- أسفل الحب، ص 29.

للاستعمار»¹، وهذه الأسباب هي ذاتها التي تقف وراء تخلف المجتمع الجزائري وانشطار أجزائه، وعدم الاتفاق على حلٍّ يُداري أزماته المتتالية.

في معرض حديثه عن الوضع الفكري للمجتمع الجزائري: يقول "مالك بن نبي" «إنَّ القضاء على مُشكلاتنا أو إصلاح أحوالنا لا يكون بإلقاء اللوم على الآخر، وتجاهل المصدر الأساسي المُتمثِّل في طبيعة التركيبة النفسية لنا»². هذه التركيبة المكونة من شتى أصناف الرذائل التي لم تكن لتخفى عن العدو، فقد استغلها أحسن استغلال لصالحه في معركة البقاء، حيث استطاع أن يستميل طرفا من النزاع، وكان لا بد أن يُظهر رأياً مؤيدا له ومؤازرا لسياستها منذ البداية، كحال قدور الذي لم يتوان عن إظهار استيائه من الثورة قائلاً: «إنَّها الحربُ القذرة يا سي السعيد، يُريدون إخراج فرنسا من البلاد، الحمقى لا يعرفون أن فرنسا وليَّة نِعمتهم، ولو خرجت فسوف تأكلنا الكلاب، الأغبياء يتصوِّرون أنهم يقدرون على الحُرِّية والاستقلال»³، وموقف كهذا سببه اعتقاده بأن الاستعمار هنا جاء لتحرير الشعوب وتحضيرهم.

لقد أظهرَ التاريخ أن الكفاح لم يكن ضدَّ الفرنسيين فقط، بل كان الصِّراع بين المناضلين أنفسهم، حيث لم تكن جميع الآراء حول الاستعمار مناهضة له، فقد وقف القومية إلى جانب فرنسا وساندوهم في بسط نفوذهم واستيطانهم، وهذا الأمر دفع بالمجاهدين إلى ملاحقتهم والتنكيل بعائلاتهم، وهو أمر يطرح الكثير من الإشكاليات، حول معنى الاستعمار وأساليبه، يقول مختار، لقد « إختطفت والدتي انتقاما من والدي..، لقد اغتصبها المجاهدون، لم تغتصبها فرنسا، كانت تصفية حسابات حقيرة ..لم يتواجه الرجال فيها من أجل قضية، فقد سبقتهم نزاوتهم، تراهاهم منكم وأقل جينا منكم»⁴، وهذا انتقاد يخفي وراءه

¹ - وجيه فانوس وآخرون، الدراسات الثقافية ودراسات ما يعد الكولونيالية، ص17.

² - زكي أحمد، مالك بن نبي ومشكلات الحضارة، ط1، دار الصفوة بيروت، 1992، ص128.

³ - بحر الصمت ص20.

⁴ - مفترق العصور، ص49.

مغزى دلالي يجعل من وسائل التدمير التي سلكتها فرنسا وسائل مشروع، مادام أن المجاهدين وهم رمزٌ للقيم الإنسانية المدافعين عن الحرية يسلكون دروبا غير مستقيمة من نهب وقتل، فهم « أحرقوا المنازل أيضا بعد تحويل رجالها إلى جثث هامدة، وتشريد نساءها، والناجين من أطفالها»¹، وهذه الفجوة استغلتها فرنسا أحسن استغلال، لالتهام هذه الحركات المناهضة لوجودها.

وتبقى صور الاعجاب بهذا المستعمر ماثلة في رواية "مليكة مقدم"، من خلال شخصية "جان لوي" الفرنسي الذي ظهر بأوصاف إنسانية، يقول معربا عن ذلك: « خليت الدوار خلسة من بعض الأعوان، وساعدت هؤلاء المساكين على عبور الحدود التونسية القريبة»²، فمن الواضح أن جان لوي يريد أن يثبت الجوانب الإنسانية للمستعمر، الأمر الذي ينفي عنه تهمة القتل ويمنحه شرعية استعمار الجزائر للنهوض بالشعب الجزائري، وإعادة تشكيله بمقاييس حضارية.

ما يميز رواية "عبير شهرزاد" عن باقي الروايات، هو أنها كانت واعية بقضية مساندة الغرب للشعب الجزائري في محنته، والوقوف معه كما فعلت جزييل حلومي التي شاركت الجزائريين حرمانهم وبؤسهم، فحكت عن دفاعها عن المرأة الجزائرية والمستضعفين فيها باسم الحرية والمساواة، والمناضلة الايطالية الأصل "آنى ستينر دنيال مين" التي صار اسمها جميلة عمران، ويمكن تأويل بذلك برغبتها في إعادة قراءة التاريخ، لمراجعة القيم الإنسانية لكل طرف، وتجاوز نقاط الضعف التي تجعل الطرف الاضعف موضع اشتها من الآخر، « فما يحتاجه العرب هو ثورة فكرية تغير نظرة الإنسان العربي إلى نفسه وإلى مجتمعه، بحيث يتحرر من كل الأغلال الفكرية والمادية التي حجبت فكره، وقدرته على

¹ - مفترق العصور، ص 60.

² - رجالي، ص 180.

الابتكار منذ القرن الحادي عشر ميلادي»¹، فالمهم في النظرة إلى الآخر هو طرحه بكل موضوعية دون تزييف أو محاولة تضخيم الأنا.

تُعاود إنسانية الآخر الظهور في "أسفل الحب"، حيث نرى المستعمر وهو يُعنى بالطبيعة ويمارس سياسة البناء والتحضير، تقول حياة، « فهاهي حديقة حامة الشهيرة صنفت ثان أكبر حديقة في العالم، طبعا عندما كان الفرنسيون يقومون على رعايتها، والاعتناء بنباتها وحيواناتها»²، وإلى جانب اهتمامهم بالجانب البيئي، فالمستعمر أيضا كان يسعى إلى تعليم الجزائريين وتلقينهم المعرفة والثقافة، وهذا فحوى قول "مليكة مقدم": « يعطونني بدورهم كتبا، بل صناديق من الكتب قبل سفرهم لقضاء الإجازة في شمال الجزائر أو في فرنسا، ويتخلون عني لحصار الصيف»³، وهي تقصد طبعا أصدقائها الفرنسيين في قريتها والذين كانوا يحرصون -على حد قولها- على تزويدها بالمعرفة والكتب.

يبدو أن إجابيات الغرب، كثيرة في هذه الروايات، لدرجة أنه أضحي فضاء للعلم والفن والمؤيد للفن والفنانين، هذا بعدما فتح أبواب المعارض الفنية أمام الرسامين الجزائريين، مثل أحلام التي نجحت في تنظيم معرض فني لها بايطاليا، مُصرحة « كم يحب الإيطاليون الرسم وكم أن ذوقهم رفيع في تذوق هذه الأشياء، والعجيب في الأمر، أن أكثر اللوحات نجاحا وإقبالا كانت تلك التي تعبر ألوانها عن حضارة وأصالة وروح بلدي»⁴، وإلى جانب اهتمامهم بالرسم، كانوا شعبا يهتم بالآخر ويحترم تميزه، تقول أحلام: « كانوا يصفقون أمام اللوحات التي تمثل عمل المرأة الريفية الشاوية والقبائلية، وينحنون أمام تلك التي تعبر عن حياة إنسان الصحراء التارقي»⁵، دون أن ننسى أن زيان كان يعرض لوحاته القسنطينية بباريس.

¹ - أنطونيوس كرم، العرب أمام تحديات التكنولوجيا، سلسلة عالم المعرفة 90، الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1968 ص 164/ 210.

² - أسفل الحب ص 48.

³ - أسفل الحب ص 171.

⁴ - النغم الشارذ، ص 192.

⁵ - النغم الشارذ، ص 192.

من الواضح أن المثقف الجزائري بدأ ينتج خطاباً غير مناهض تماماً للاستعمار، فهو لم يتوانى عن التغني بعباداتهم النبيلة، تقول أحلام بعد انتقالها للعيش رفقة عائلة سلفادور « لا يختلف تفكيرهم ونمط حياتهم في كثير عن نظيره في الأسرة الجزائرية، يميلون إلى البساطة والتلقائية»¹، والمعنى أن الإيطاليين كانوا شعباً متخلقا، ويمكن لأي أجنبي أن يتأقلم ويعيش معهم. أما عبير شهرزاد، فتعيد طرح قضية الخونة من منظور لا يجرمهم نهائياً. وهكذا، تقف هذه التمثيلات شاهدة على أن الإمبريالية بدأت تأخذ شرعيتها في خطاب المهمش، خاصة وأن سنوات الكفاح انتهت إلى الخيبة والإرهاق ولم تعد كافية للملحة جراح الجزائريين، ثم إن الوضع الذي أعقب الاستقلال كان يدعو إلى القلق، تقول سامية في ذلك: « ما يُقلّتي هو رجل آخر امتلاً بطنه تماماً، وصار يحتاج الآن لكرسي العرش والحكم، لم يعد يرضيه دور الأمير، إنه يطمح لتاج الملك ومنبر الحكم»²، فالحياة السياسية الجزائرية لم تخل من التوتر والصراع.

من هنا، بدأت ملامح القسوة تَقَلُّ في خطاب المهمش، وبدأت ألوان المرارة التي خلفتها فرنسا ضد الجزائريين مع مرور الوقت أقل تأثيراً مع ما زرعت فيهم من أفكار ووعي ومنتجات تقول أحلام: « مشغول أنت بمدينة برغبات صاحبة، تنتظر كسلام معدنية تتلقفك لتقذف بك نحو قاطرات الميترو، فتختلط بالعابرين والمُسرعين والمشردين»³، وهو ما يُعيد الغرب إلى مركزيته، كمركز للحضارة والتمدن، وكفضاء لتحقيق الأمن والمتعة، مقارنة بالوطن حيث: «كان الجو مشحوناً في الجزائر وشبه خانق والأمر مختلف هناك، لا خمر، ولا نساء، ولا برات... أمّا هنا الصديقات كثيرات، يهين أجسادهن بلا ثمن، المهّم عندهن الظفر ببعض لحظات السعادة»⁴.

1- النغم الشارذ، ص 121.

2- مفترق العصور، ص 364.

3- عابر سرير ص 74.

4- النغم الشارذ ص 123.

إذن هناك تناقض واضح في رسم صورة الغرب، بين كونه مَسْتَعِمِراً أو ملاذاً، أي بين كونه « حاملاً للواء الحُرِّية والديمقراطية، ناشراً للعلم والتّقانة، مُدافعاً عن حُقوق الإنسان .. الخ، وبين كونه المستعمر للشُعب المُستَغَل لخيراتِها ومصادر القوة فيها، القامع لحركات التحرر، والمُعرقل لنهضة الشُعب»¹، هو أمر يطالعنا في هذه الروايات، تقول أحلام مبدية إعجابها بإيطاليا: «عَنَت لنا مباني مدينة نابولي، هالني جمال منظرها وزهو ألوانها.. فجمال الشارع، وهندسة الأبنية، وسحر المدينة كانت تَسْتَحُوذُ على جزء كبير من تركيزي»²، ويبدو أن توقّف الكاتبة الجزائرية عند هذه القضية، كان لبيان صيغة الانبهار الحضاري بالآخر، ورغبة في السفر إلى الخارج كحلٍّ لأزمة نفسية هيمنت على الذات الأنثوية في المُجتمع الذي تعيش فيه .

والسفر كان الحل الأمثل بالنسبة لبطلّة "مليكة مقدم" التي غادرت الوطن إلى فرنسا بعيداً عن الأعراف والإدانات الجزائرية، فكان سفرها احتجاجاً « على الانغلاق الجهنمي للأجناس والطبقات والأعراف.. ورغبة بتسديد رفسة إلى تلك العنصرية المتداخلة التي هي بمثابة مجموعة من الاستبدادات القائمة مثل القوانين الإلهية»³، ومثل هذا الفضاء المغلق في الجزائر لم يكن ليُساعد مليكة على الخروج من القوقعة النفسية التي تُعايشها، ونعني بالقوقعة هو هويتها الفردية التي بدأت تتشكل وتدفع بها نحو الآخر.

من الواضح أن مليكة تتحرّك قدر الإمكان للابتعاد عن منظومة القيم المعيارية المُعتمدة في المُجتمع الجزائري، فهي لم تستطع تحقيق الانسجام والتجانس معه، وذلك لسبب بسيط هو أن هويتها بدأت تعلن عن تميزها عن الآخر الجزائري، وساعدها على معرفة نفسها الرجل الأجنبي الذي قابلته في الميناء بوهران، مُظهِراً لها ميولها إلى الحرّية، فقد أظهرت رفضها الخضوع لتقاليد وأعراف المُجتمع وخاصة شرائعه الدينية، لكن هويتها

¹ - محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط5، مركز دراسات الوحدة العربي، بيروت، 2005، ص141.

² - النغم الشارد، ص110.

³ - رجالي، ص 72.

الجزائرية بقيت تظهر في كتاباتها المنشغلة بقضايا الوطن، وفي نجدتها لبلال ابن مدينتها ببشار، وفي مصادقتها لموص رفيقها أيام الجامعة.. الخ.

كما أبان السرد عن قضية هُروب المثقفين إلى الغرب، حيث حصلوا على حق اللجوء السياسي فراراً من مذبحه الموت بعد استهدافهم من الجماعات المتطرفة، أو من ضيق حرية التعبير (ناصر، مراد، زيان، كمال، خال سامية)، ويُمكننا اعتبار مراد نموذجاً مثالياً عن الواقع المؤلم الذي عاشه المثقف خلال التسعينيات، فكان بحق صورة « للمثقف الجزائري الذي أفتى البعض في المساجد بسفك دمه لأنه يساري، وأصدرت السلطات حكماً غيابياً عليه بالسجن بتهمة انتمائه للجماعات المسلحة»¹، لذا فرّ إلى ألمانيا ثم إلى فرنسا حيث سيلقى رفاقه.

تُشير الأحداث إلى موجة من تحفيز الذات الوطنية نحو اللجوء إلى الغرب، وقد لعب المثقف دوراً في زيادة هذا التحفيز، وهنا بالذات مكنن المفارقة، حيث يغدو المستعمر حاضناً للمثقف الجزائري، وملاًداً لأمنه وفضاء يدعم نشاطاته الفنية ويلملم شمله، يقول خالد في ذلك: «إن تلك الرصاصة التي صوّبها المجرمون نحو رأسها جعت نرفها يتدفق هنا بعشرات الكتاب والسينمائيين والرسامين والمسرحيين والأطباء والباحثين»²، وهذا يعني أن النكسة التي تعرضت لها الجزائر في التسعينيات أوهمت الكثير من أفراد المجتمع الجزائري_المثقفة_ أن فرنسا/الغرب هي الملجأ الوحيد والأمن للجزائري، لذا تدفقت عليها عشرات المثقفين والكتاب.

كان باريس الفضاء الذي جمع خالد بن طوبال بمراد، ويظهر ذلك في هذا المقطع الذي يقول فيه البطل: « ما توقعت أن تجمعنا مصافحات الغرفة في باريس، لنتمرن معا على خوض تجربة الحرية، بعد أن تقاسمنا معا أيام الرعب في ذلك السكن الأمني

¹ - عابر سرير، ص 67.

² - عابر سرير، ص 52.

بمازافران»¹ ، كما جمعت حياة بزيان وبخالد بعدها، وجمع سامية بطة "مفترق العصور" بكمال وبمختار وبليلي، وهامم الذين بعثرتهم الجزائر يتواعدون في فضاء الغربية.

والهجرة إلى الآخر لم تكن اختيارا مبنيا على إرادة حرة، وإنما كانت لدواع سياسية وأمنية أو نفسية مثلما هو الحال مع بطة "النغم الشارذ" التي فرت من العار الذي لحق بها إثر حادثة الاغتصاب، وبالنسبة لزميل حياة في "أسفل الحب"، كانت مغادرة الوطن رغبة في الحصول على مستقبل زاهر، حيث جسد حلم الكثير من الشبان الجزائريين الذين كانوا يرون في الهروب من الوطن سبيلا إلى تحقيق مكاسب مادية. لقد أثبتت هذه المواقف التي تبنتها الشخصيات المثقفة، ذلك التباين الصارخ بين الغرب الحضاري والشرق المتخلف، من خلال احتواء الغرب لمثقفي الشرق رغم انتمائهم إلى أرض وثقافة مغايرتين.

الكاتبة الجزائرية بهذا، تدعو إلى ضرورة استخدام الحوار الثقافي لصون الذات القومية وحفظها من الانعزال الثقافي الذي يُعد خيارا هشا وسط التغييرات العالمية، فإذا «ما أصر كل فرد على النقاء أو الأولوية الجذرية لأن يسمع صوته الخاص، فإن ما سنحصل عليه لن يكون إلا الطنين السيئ للمعاناة اللانهائية، وفوضى سياسية دموية بدأ رعبها يتجلى ويصبح ملموسا هنا وهناك»². والحل هو تجاوز لغة العداة المتبادل لتأمين التكامل الثقافي، لأن الصراع هنا غير متكافئ أمام ثقافة غربية تمتلك ترسانة مادية وعسكرية كفيلة بالقضاء على الآخر في أي وقت.

والمثقف أمام هذه التغييرات القاعدية، عليه أن يقوم بمراجعة الوضع للخروج بالمشاكل في المجتمع إلى الحل، لقد فرض عليه الوضع تسلم مهمة النهوض بمعطيات الحضارة والعمل من أجل تحقيق نهضة الشعوب النامية بدل اللهاث وراء معطيات الحضارة الغربية.

¹ - عابر سرير، ص 69.

² - إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، ط3، دار الآداب للنشر والتوزيع ، بيروت/لبنان، 2004، ص 65.

فالشعوب المستعمرة بدأت تتلمس حاجة الردّ على ثقافة المركز لاستعادة هويتها وموقعها في الثقافة الإنسانية، وذلك من خلال السيطرة على اللغة بالدرجة الأولى، وهو فحوى خطاب سي السعيد: « تساءلت لماذا لا تتكلم إبنتي بالعربية إلا نادراً، كنت أجد في فرنسيتها استفزازاً لي، لا لشيء سوى لأنها تتعمد صيغة الأمر في لغتها، بالإضافة إلى مصطلحات أرفضها كوني أعتبرها مصطلحات سوقية»¹. والمثال هنا يثير قضية المسألة اللغوية في الجزائر بعد الاستقلال، حيث التداخل بين اللغة العربية ولغة الاستعمار التي كانت اللغة المدولة في الجزائر خلال الحرب، ورغم عملية التعريب إلا أن الجهاز الإداري والمنظومة التعليمية لم تتخلص نهائياً من لغة الآخر، وبقاء هذه اللغة في الأوساط الاجتماعية تعكس إرادة بعض الأفراد الخروج من الثقافة الأهلية والاندماج الذهني والسلوكي في ثقافة الآخر باعتبارها ثقافة الحضرة والعلم والمعرفة، أي إعتناقها بحجة التخلص من التخلف والإرتقاء إلى الحداثة.

فالأخذ باللغة الفرنسية يعد وسيلة لإحراز التقدم، لذا كانت بعض الأسر تحرض على تعليم أبنائها فنّيات هذه اللغة، وتسوق حياة مثالا واضحا عن ذلك: « كانت أمي تتركني أشاهدها، لأنها تعتقد أن ذلك سيساعدني في إتقان الفرنسية، وقد كنت أجيدها، ما جعل الكثير من رفاقي في المدرسة يعادونني ويلقبونني بالمتكبرة»². وخلال انتقالها إلى حيّ ستي دالاس، حيث يعيش أبناء الوزراء والأغنياء، أظهرت حياة أن « الفرنسية المنمقة كانت وسيلتهم المفضلة للتعبير»³، وهو ما يطرح تساؤلات حول إمكانية التخلص من لغة المستعمر في الثقافة الأصلية لاستعادة هويتها.

من المهم أن نلاحظ أن تقليد الآخر في المجتمع الجزائري، تجاوز مرحلة تفضيل لغته في الكلام إلى ترديد أغان تعد من صميم ثقافته كما ريه وسلين ديون، في حوارات «تدور في جلها حول نجوم السينما، والتلفزيون، والمسلسلات الأمريكية، وخيار نجوم

1- بحر الصمت، ص125.

2- أسفل الحب، ص23.

3- أسفل الحب، ص87.

الغناء والرقص الغربي»¹. لتحضى الطبقة الشعبية البسيطة بألحان حلیم وماجدة وكاظم وعمايقة الجزائر في الفن "بوجمعة العنقیس، والعنقا، والحاج مریزق"² الذين منحوها هوية خاصة.

وقد نجحت "ملیكة مقدم" في كشف الإحساس بمرارة الإخفاق من اختراق الآخر للثقافة الراهنة، ذلك أنّ محاولاتها لتقليد الآخر وتقمص طرق عيشه، لم یبعدها تماما عن هويتها المشتتة، فهي كانت تحن إلى بهارات أمها، وإلى أطباق بلدتها، وإلى ما یشعرها بهويتها الدافئة، ورغم أنها بقيت مع الرجل الأجنبي لما یزید عن سبعة عشر عاما، لكنها في النهاية راحت تبحث عن حزن رجل شرقي الذي مثله جارها الجزائري، وهنا لا نملك إلا أن نقول، إن محاولة الذات الأنثوية تحقيق التحرر، أدى إلى إسقاط هويتها الثقافية والحضارية.

وكثيرا ما تقوم الروائية الجزائرية بنزع الجمالية عن الآخر/المستعمر وإعادة تسويقه، وفق معطيات النفور التي تمتلكها، فنراها تقوم بتقزيمه كما فعلت بطلة "مفترق العصور" «الفرنسيات لم یكن على الوزن ذاته، كانت بعضهن یشبهن الدمى في ملامحها وأجسادها النحيلة والخالية من كل روح..جلود علقت بالعظام والعضلات، فلا شحم ولا لحم ولا دليل حياة..ثيابهن بسيطة وغير معقدة...وحدها سجائرهن تصحبهن وتشاركهن الرجال في الحرية وما وراء الحرية»³، والتركيز على هذه الأوصاف كان یهدف إلى التهمك بالآخر، بسبب وقوعه ضحية العالم التكنولوجي المجرّد من الإنسانية، حتى أضحى جسدا بلا روح، أما المرأة فحالها أسوء حال، وهي التي تخلت عن أنوثتهن من أجل القيام بأعمال الرجال والعیش على طريقتهم، وقد عبرت السجائر عن تدني قيمة هذه المرأة الیائسة التي وعت أن قيمتها مرتبطة بجسدها.

1- أسفل الحب، ص 87..

2- أسفل الحب ص 62.

3- مفترق العصور، ص 164.

كثيرا ما تم تشكيل المرأة الغربية في بنيات هشة وسطحية، « فالأوربيات مثلا كالأبواب الزجاجية للمحلات العصرية التي تنفتح حال اقترابك منها، بينما تشهر العربيات في وجهك وقارنهن كأبواب خشبية سميكة لمجرد إيهامك أنهن منيعات ومحصنات»¹، ويمكننا هذا المثال من ملاحظة انكشاف الجنس في العالم الحديث وبروزه إلى الواجهة، فنستشعر أزمة خانقة وسط الأوروبيات اللواتي يبحثن عن طرق الإشباع مع أول طارق، ووسط العربيات اللواتي يمارسن طرقا أخرى في جذب الرجل واستمالاته.

ويحضر الجنس خلال تمثيل الآخر، بحيث سعت الكاتبة إلى إظهار جموح الأوربيات الجنسي، رداً على اتهامات الشرق بالشهوانية، ودحضا لمقولة إن «الأعراق الملونة أو اللا أوروبين هم بلا أخلاق وشهوانيون، ويرغبون في ممارسة الجنس بصورة غير شرعية، وهم دوما يشتهون البيض»²، فتسهم في تعرية هذا السلوك الشاذ، لتصنع من الجنس نسفا يعبر عن نزوة استعمارية للاستيلاء على جسد الآخر لتحقيق اللذة ولتحقيق مصالحه المادية.

وتطالعنا هذه الصورة مع سلفادور الذي كان الشخصية الثانية التي لعبت دور البطولة في رواية "النغم الشارد"، وقد منحت له الكاتبة صفات الوسامة والإغراء التي يتصف بها عادة الرجل الغربي قائلة: «كان شعره أسود، جسمه قوي، ووجه ممتلئ وأهدابه كثيفة»³، وهي صفات تؤهله لأن يمارس الإغراء الكامل على الفتاة الشرقية، ولم تتوان أحلام المرأة المحلية عن إعلان إعجابها بوسامة سلفادور، وقبولها مرافقتها إلى إيطاليا متخفية عن وطنها، أما صديقتها المخطوبة، فقد اغتنمت تواجد لويدجي في الحفلة لتحول استمالاته دون أن يعيرها هو أي إهتمام، فهي لم تكن تتمتع بأي ميزات جسدية مادية طبعاً، فهذه الأرض كانت ترغب بالآخر الرجل الأوروبي المكتمل الرجولة.

وقد أبان هذا الموقف عن العلاقة بين المرأة الشرقية والرجل الغربي والتي يحكمها الجنس، فتطالعنا صورة للأنثى العربية وهي تنتهز الفرص لتؤثر على الرجل الغربي لإثبات

1- عابر سرير، ص 71

2- أنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ص 163.

3- النغم الشارد، ص 67/66.

ذاتها ووجودها الجنسي والعاطفي، وقد سمح السرد بتمثيل الشهوة الجنسية للأنثى في مكان متحرر من الرقابة وخال من القيود الذكورية، ثم استحالت هذه العلاقة إلى زواج، وبهذا نغزو أمام ذات غربية تغزو بفحولتها جسد المرأة الشرقية، لكن هذا الزواج لم يكن ليثمر، بحيث لم ترزق أحلام بطفل، ونعتبرها إشارة من الكاتبة للدلالة على عقم هذا الحوار بين الشرق والغرب والذي بقي في مستوياته الأولى مقتصرًا على الجسد والمنفعة .

وسرعان ما كشف الآخر الغربي عن وحشيته مقدما وجها آخر للغرب، حيث استغل سلفادور موهبة أحلام في الرسم في أعماله اللامشروعة، وهو ما خلق تشوهات وتصدعات في ذات البطلة، وقد وصل به الأمر إلى حد الضرب والاحتقار، تقول: «بلغ ارتياحي حدا جعلني لحظتها، أخشى على حياتي، ماذا لو تهجم علي الآن وأنهاي حياتي»¹، إن البطلة ترفض قانون الاستبداد الذي فرضه الآخر بعدما امتدت أنامله إلى الذات الجزائرية، محاولا استغلال خيراتها دون مراعاة لعذرية هذه الأرض، وهي بهذا تشير إلى ظاهرة استغلال المرأة اقتصاديا، حيث برهنت أن المرأة المعاصرة أضحت تعيش تحت الضرب والإرهاب ظروف وحشية وإبتزاز عاطفي، وتقوم بأكثر الأعمال مشقة، لتكون بذلك ضحية للماديات المعاصرة .

لقد صارت المرأة خطابا مجازيا عن الخطاب الاستعماري، المغتصب لعذرية الأرض المؤنثة، وقد ظهر هذا جليا من خلال إعجابهم بالمرأة الشرقية، وفي هذا تقول "مليكة مقدم" في سان جان « لا تفارقتي عيناه الواسعتان اللتان تشبهان لون الماء، فيها لون محيطه... خلع معطفه المشمع وألبسني إياه... محاولا اقناعي بأنني... قد خلقت لليلته الايستلندية الطويلة»²، يوفر هذا المثال نموذجا عن الرجل الذي يطلق هوسه بالمرأة الشرقية معتقدا أنها شهرزاد تصلح للسمر والحب والجنس.

¹ - النغم الشارد، ص 144.

² - رجالي، ص 39.

وتُظهر "عابر سرير" إعجاب الرجل العربي بالمرأة الأخرى، حين يحاول كلا من مراد وزيان استمالة فرانسواز، كتصريح منهما باعجابهما بهذه الحضارة التي تمارس عليهما شذوذها وامتداداتها الجنسية، فهذه الحضارة تشبه « تلك المومسات المنتشرات على أرصفة الليل في هيئة لا يصمد أمام غواية التلصص على عريهن رجل»¹. من الواضح أن الغرب إلتحم بجسد المرأة حتى غدا خطاب الجسد مرتبطا بتحولات الآخر فكريا وحضاريا، وقد أظهر الذات الجزائرية ممثلة في زيان رغبتها في الصمود والمقاومة أمام إغراءات الآخر الحضارية والشهوانية.

نلاحظ أن الرواية النسوية الجزائرية تعاملت مع الآخر الغربي بصورة أكثر موضوعية، فقامت باستحضاره من خلال العلاقات الجنسية الصريحة، مختارة لها مكانا غربيا يتأرجح بين نابولي وباريس، فهي تجعل الآخر الغربي أحيانا شخصا دموياً عنيفا منحرفا بدائيا ومتخلفا. تطالعنا هذه الصورة في "رجالي"، حيث وضعت الكاتبة مجموعة من الصور لرجال شقر معذبين في مواجهة المرأة الشرقية السمراء، وكل عشاقها كانوا يحاولون استنباؤها واستمالتها، تقول مخاطبة رجل القطار: «كانت عينك تسأل من أنت؟، ومن أين أنت؟، أريد التعرف إليك»²، إن مثل هذا التمثيل يقر بجاذبية المرأة الشرقية لدى الرجل الغربي، ومكمن الجاذبية يتعلق ببشرتها السمراء، تقول في ذلك: « دائما أعربوا عن دهشتهم فقط لكوني جزائرية، حقا يصعب تصديق ذلك بلون بشرتي وشعري المتلويب، تخيلوا أنني برازلية، أو من الجزر، لكانوا فضلوا أن أكون كذلك، فالمرأة القادمة من الجزر أو من البرازيل أكثر إثارة، أما الجزائرية، فتضل مصدرا للمتاعب، بل هي كابوس متكرر لبعضهم»³، من الواضح أن إعجاب الآخر بالمرأة الشرقية هو إعجاب بالجسد وبالبشرة السمراء التي تقترن عندهم بالجنس والشهوانية ولا يمكن أن يتعداه إلى أي ملمح آخر.

1- عابر سرير، ص 98.

2- رجالي، ص 233.

3- رجالي، ص 87.

فالكاتبة هنا بينت الرؤية، التي ترسبت في الذاكرة الجماعية الغربية تجاه الشرق، وهي تعتمد على ما صنعه الخيال الشعبي من تصورات، إنها بلا شك « صورة توافق الرؤية التي ينتظرها الغربيون وتستجيب لتصوراتهم النمطية عنه وتفاعل الخطاب الإستعماري والصورة الرغوية الاستشراقية في إستبعاد الأشكال الحقيقية وذمها وبها استبدلت أشكالاً أخرى توافق تصوراتها»¹، وهي صورة إختزالية للذات الشرقية في الجسد الآخاذ المكتنز بالشهوة. فالصورة التي رسمت حول المرأة الشرقية والرجل الشرقي منذ زمن تختزلهما في الشذوذ الجنسي والجمود الفكري، كان الهدف منها « السيطرة على الشرق واستبائنه وإعادة خلق بنيته وامتلاك السيادة عليه»². فهو أسلوب غربي لفهم الشرق محاولة إعادة تنظيمه وتوجيهه وفق خطابات استشراقية تواصل المؤامرة على الشرق.

وتمتد هذه النظرة لتطال الرجل الشرقي أيضاً، فقد كان هو الآخر موضع الإغراء لدى المرأة الغربية، فهاهو موص ببشرته السمراء ينال إعجاب « نساء جميلات أجنبيات من شمال أوروبا، كن في معظم الأحيان يأتين إلى وهران على أمل البقاء معه أو اصطحابه إلى بلداتهن»³، ولنفس السبب فضلت فرانسواز مراد على زيان في عابر سرير، بعدما رأت فيه منبع للشهوانية والجنس الذي كانت تبحث عنهما.

إلى جانب تميز المرأة الشرقية بالبشرة السمراء، فقد أظهر السرد بعض الخصائص العرقية والثقافية للمستعمر، كالشقرة التي ظهرت كصفة ملازمة له، وما نجده من استطرادات في وصف الشخصيات الشقراء يؤكد إرهاصات هذا الاشتغال الروائي الذي يركز على اللون كمظهر لتمييز الآخر، ولنا في "بحر الصمت" هذا المثال الذي يشكل شخصية حمزة: « بعينه الزرقاوين وبشرته البيضاء وشعره الأشقر، كان حمزة فرنسيا عن قناعة مطلقة»⁴.

¹ عبد الله ابراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 12 .

² ادوراد سعيد، الاستشراق، ترجمة كمال ابو ديب، ط2، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت 1948 ص 39.

³ رجالي، ص 105.

⁴ بحر الصمت، ص 10.

وقد أوضحت مليكة استعدادها « للتخلي عن كل أصحاب البشرة الداكنة من أجل مارد أشقر والتهيه في سماء عينيه»¹. وتكرر الزرقة كنسق عن الآخر الغربي في نفس الرواية « هاهو رجل أشقر طويل القامة، يحكي لي عن غرامه ووجع الانفصال والغياب»²، وهذا يجعل من اللون دليلا على عرق وطبقة معينة، وعاملا إضافيا يحاكي قيمة الآخر الثقافي والسياسية، فأضحى لون البياض والشقرة علامة على رقي صاحبها، مادام أن « لونه هو اللون الأرقى، وبما أن أصحاب هذا اللون هم الأرقى حسب الوهم الثقافي أو حسب إيهاام الذات لذاتها»³، فالشقرة جاءت في الرواية لتميز الذات الكولونيلية المتحضرة عن الشرق الأسمر.

نصل بعد هذا إلى القول، إن البشرة شكلت علامة بارزة للتمييز بين الأعراق، فهي « الأساسي على الاختلاف الثقافي والمعرفي في الصورة النمطية، .. حيث تدرك كنوع من المعرفة الشائعة في سلسلة من الخطابات الثقافية، والسياسية، والتاريخية، وتلعب دورا عاما في الدراما العرقية التي تؤدي كل يوم في مجتمعات الكولونيلية»⁴، هذه الدراما التي تخول للبيض ممارساتهم الاستبدادية ضد السود أو ذوي البشرة السمراء، الذين يعانون من الاضطهاد بسبب لونهم وعرقهم.

وعليه، يتغذى مفهوم المركز من نظرية التأسيس العرقي، وفحواها وجود أعراق أدنى من بعضها الآخر، ذلك أن « القوة والهيمنة والسيطرة والتوسع تخلق عند الجماعات العرقية القائمة بها إحساس بالتفوق، والتفرد، والتمايز، والاستعلاء والترفع، بحيث تعتمد أن تضع بينها وبين الجماعات العرقية الأخرى حدودا فاصلة تحول دون عملية الاندماج

¹ - رجالي، ص 187.

² - رجالي، ص 185.

³ - نادر كاظم، تمثيلات الآخر، ص 11.

⁴ - هومي . ك. بابا، موقع الثقافة، ترجمة نائر ديب، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006، ص 155.

الحقيقي»¹، ويبدو أن حمزة يمثلها أحسن تمثيل، فهو رجل متعصب لفرنسيته المزعومة، لا يكف عن إعلان تفوقه واستعلائه على الفلاحين قائلا: « والحال أنه حاول جاهدا إقامة توازن خاص بفكره وسياسته العسكرية، إزاء فكر وطباع الناس هناك كرجل يكره العرب، ويستفيد من كراهيته أيما استفادة»².

إن المركز لا يكون مركزا إلا على الهامش، كما أن السيد ليس سيدا إلا على العبد، وهذه المركزية هي التي جعلت سي السعيد سيدا في أرضه على الفلاحين، يقول في ذلك: « كان والدي سيدا على هؤلاء جميعا، كان غنيا وهذا يكفي ليصنع منهم عبدا في الأرض التي ورثها عن أبيه وأجداده، كانت سلطته سوطا من نوع آخر»³، وهي التي صنعت من قدور الرجل العدم سيدا على الفلاحين « ليس بموجب موقعه بين الناس .. بل لأن الناس قبلوا به وانحنوا له وخضعوا لمكائته المميّزة لدى الفرنسيين، وكان هو سعيدا عن ضعفهم مسرورا بانكسارهم»⁴.

ويمكننا أن نلاحظ ضخامة التمثيل الذي أنتجته "مليكّة مقدم" حول الآخر، إذ تصرّح أن الغربية/باريس مكنتها من استعادة توازنها النفسي، وأن علاقتها طبعاً بالرجل الغربي جان لوي ساهمت في « وقايتها من ثنائية المفاهيم السائدة في المجتمعات، تلك المفارقة العجيبة التي تريد تذويب التنوع البشري في كتل أحادية مغلقة على غيرها، متحجرة عقائدياً»⁵. وهي طبعاً تعني الانغلاق الذي ميّز الشارع الجزائري خلال التسعينيات.

أما الفتاة في باريس، فتنتمتع بكامل حريتها، بحيث يمكنها بناء علاقات جنسية

1- ينظر: عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء - بيروت، ط1، 1997 ص231.

2- بحر الصمت، ص10.

3- بحر الصمت، ص14.

4- بحر الصمت، ص12.

5- رجالي، ص71.

والتحرك بكل حرية، وقد وصفت "مليكّة مقدم" بعض هذه الأجواء وهي تتجول « في شوارع باريس، لحظة خروجي من المستشفى، أسير مطولا، أكتشف كنور المدينة وأسكر بحرية، إلا أنني لا أستطيع أن أقوم بالمقارنة مع الجزائر، ينقض الغضب علي لمجرد التفكير بما تورطت فيه البلاد»¹، وليس هذا فحسب، بل تقف مندهشة بمظهر « العشاق الآخرين في باريس، لا يفتقرون إلى الحياء، إنهم فريدون من نوعهم، مستغرقون في أحاسيسهم الجياشة، وكثرتهم يضيئون لي المدينة»²، وهذه الحرية كانت مطمح البطلة منذ تواجدها بأرض الوطن.

والاختلاف الفكري والثقافي بين الشرق والغرب، يتبدى أيضا عبر صيغ أخرى تلجأ إليها الكاتبة لتكرس لنسق الاختلاف، والأمر يتعلق أساسا بالعلاقات التي تربط الأخت بأخيها، فهي علاقة تشوبها الكثير من التعقيدات والتمايزات، علاقة _على حد قول حياة_ خاضعة للأعراف « فعندما تعتبر الأخت عارا منذ الطفولة الأولى، قد يلتقي الشاب بأخته، فيجبل من الابتسام لها خوفا من أن يعرف أصحابه أنها أخته، وأنه يبتسم لأخته»³، وهذا يؤكد أن الثقافة العربية تعاني في المرحلة الراهنة أزمة تحجر وركود عاطفي.

والشرق عند البعض الآخر، هو بلد التخلف وشعبه مجموعة من المتعصبين والجهلاء، ولكي يتجاوز أزمته عليه بالتقدم العلمي أولا كي يقاوم حالة تدهور وضعه العام، فالتقدم يكون بالمعرفة، وهذا فحوى قول الجدة: « آه يا بنتي، لو إنكبّ كل هؤلاء المغفلين على القراءة قليلا، بدلا من اقتراف كل هذه الحماقات في الشوارع لأصبحت الجزائر غدا أمة عظيمة»⁴، إنه المؤشر على ركود العقل إن لم نقل تخلفه. ومثل هذا التخلف، هو الذي يمنح الغرب « حقا أخلاقيا يقوم بموجبه باختراق الطرف الثاني بحجة تخليصه من وحشية

1- رجالي، ص 88.

2- رجالي، ص 82.

3- أسفل الحب، ص 39.

4- أسفل الحب ص 170.

ووثنية وهامشية»¹.

صار واضحاً مما سبق، أن الغاية من عمليات التمثيل لدى الكاتبات، هي تحصين الذات ضد اختراقات الآخر، مؤكّدة بهذا أن أبرز « غايات التمثيل وأعمقها، تلك الرغبة الواعية أو اللاواعية في تحصين هوية الثقافة وحراستها من اختراقات الثقافات الأجنبية»²، فقمّن بتجسيد مساعي المتقف المعاصر نحو إعادة قراءة تاريخ الاستعمار بتواريخ متباينة عن النصوص المكتوبة العظيمة لثقافة المركز، وليس هذا فحسب، بل قمّن برسم جغرافية الوطن داخل المركز، فظهر داخل المعارض الذي احتضنتها باريس ونابولي، وفي لوحات فنية بألوان أكثر قتامة، وفي كتابات تعانق مشاكل لكنها تنتشر في البلد المركز. أبانت الروايات عن حقائق مختلفة، بعضها (عابر سرير/مفترق العصور/أسف الحب) مال إلى اعتبار الحضارة الغربية ليست أوربية خالصة- على الرغم من الظاهر والإدعاء، بقدر ما هي إنسانية في مداها وانتشارها، لذا فإن الجزم بكونها حضارة مسيطرة، ومستبدة، ومغلقة في وجه الشرق هو وهم وتضليل. أما بعضها الآخر (بحر الصمت والنغم الشارد) فأكد أن الثقافة الغربية تعمل على تشويش الذات الشرقية وزعزعة ثقافتها في امكانياتها، وهو بهذا يعيد مقولة أن الغرب يسعى « للسيطرة على الدول الضعيفة، وسلخها من مقوماتها الشخصية وجعلها خادمة لها ولمصالحها»³ وهو ما يزعزع هوية الشعوب المستضعفة.

2- الإسلام والعولمة:

تعود أول مرحلة صدام بين الثقافة الاسلامية والغربية إلى عهد الفاتحين الذين توغلوا في أنحاء العالم حاملين معهم راية الإسلام، ثم استمر هذا الصدام خلال الحملات الصليبية على العالم الاسلامي وخلال تواجد المسلمين بالأندلس، ليزداد أكثر في العصر الحديث بسبب الاستعمار، وبسبب تدخلات الغرب في قضايا العالم الإسلامي.

¹ - عبد الله ابراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 71 .

² - نادر كاظم، تمثيلات الآخر، ص 46.

³ - حسن حنفي، هموم الفكر والوطن، الفكر العربي المعاصر، ج2، دار قباء، مصر دط، 1998، ص 475.

ولمواجهة تخوفها من النهضة الإسلامية، اتجهت الحضارة الغربية المعاصرة نحو بناء نظام جديد يقوم على مبدأ القوة والأحادية، وهذا النظام يعمل على « إبادة الحدود بين الثقافات العالمية من خلال صهرها في الثقافة المركز، ويطلق عليه اسم العولمة بما يحمل من سلوكيات ثقافية وإيديولوجية، تقوم على نهب الآخر واستغلاله، وفرض أنماطه الإجتماعية والاقتصادية والثقافية على كل الشعوب، ولو بالقوة والقهر»¹، وهذا الأمر جعل العلمانية في مفهوم الإنسان العربي، تظهر بصورة مناقضة لطبيعة الاسلام ومفاهيمه .

وأمام هذه التحديات وجدت الثقافة العربية وجها لوجه مع العولمة*، فكيف لها أن تدافع عن بقائها أمام هيمنة وجه ثقافي واحد وضع له اسم العولمة؟، فهل تقبل أم ترفض؟ وهل هي بحاجة إلى استحضار خطابها لمواجهتها؟ أم بحاجة إليها لمواجهة خطابها الثقافي المتأزم.

في بداية الصِّراع كان المسلمون يغزون العالم حاملين راية الاسلام، فكانوا حينئذ من أرقى الأمم حضارة وأخلاقا، « ويظهر ذلك واضحا من جملة ما كتب عنهم من طرف الرحالة والمنجمين، والرواة، والشعراء من أجل إثبات الصورة التي وضعتها للآخرين، ومدى ترسيخها»². لكنهم مع مرور الزمن، انصرفوا عن الفتوحات إلى الانشغال بملذاتهم الشخصية، تقول بطلاة "مفترق العصور" في هذا الجانب: « منذ توقفت الفتوحات الإسلامية وضياع الأندلس إنغمسنا في الترهات والردائل، منذ عهود وأجيال

¹ - زبير سلطان قدوري، الإسلام وأحداث الحادي عشر من أيلول 2001، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص78.

* تقابل العولمة لغة مصطلح "Globalisation" التي تدل على مشروع لمركزة العالم في حضارة واحدة، أما المفهوم الاصطلاحي في عمومه هو محاولة اختزال العالم في مفهوم القرية الكونية والثقافة الواحدة بتأثير ثورة المعلومات والاتصالات، إذ نتجت العولمة من اندماج ثلاث منظمات رئيسية الرأسمالية والإعلامية والمعلوماتية وتنتمي مرحلتها إلى مرحلة جديدة يطلق عليها ما بعد الاستعمارية، وهي تسعى إلى جعل العالم قرية صغيرة، إنها إمبريالية جديدة لها أيدي مطلقة تستطيع التصرف في العالم وشؤونه، للمزيد أنظر شوقي ضيف، عن المشرق والمغرب، ص188.

² - نادر كاظم، تمثيلات الآخر، ص41.

تعودنا ضد الضربات والغزوات والحملات.. لقد انشغلنا بالجدل عن البحث في الكبائر والتفكير بالجهاد والسعي في الدعوة¹.

تواصل سامية الحديث عن حال المسلمين قائلة: « الشعب لاه، والحكام مشغولون بصفقاتهم، محطاته وموانئه تدخل العملاء وتطرح العلماء.. ومن كل ضفة يقابله كلب مسعور وذئب مصقور.. والناس يتتفرجون على قتلاهم»². فضلت "عبير شهرزاد" أن تعرض قضية الدعوة بلسان شهاب الدين الفرنسي الذي أسلم، وقرر أن يحمل هذه الرسالة إلى غيره ساخرا من العرب الذين تخلوا عنه: «الإسلام ليس حكرا عليكم.. إن كان نزل بلغتكم، فليس لكم بحمله تشريف، بقدر ما عليكم تكليف نشره، أرى أن هذا ما تخليتم عنه وتمسكتم بقشور الأمر»³، ومواجهته للعرب بهذه الحقيقة سببت الإحراج لسامية التي رأت في كلامه: « ما يخزينا حرجا منه ومن أنفسنا، بل من رسولنا ومن إلهنا، نصره الإسلام، متى جلسنا آخر مرة حول مائدة الدين نناقش قضاياها ونخطط لمستقبله؟، نحن المسلمون بالفطرة»⁴.

وقد ساق لنا شهاب الدين صورا عن إقبال المسيحيين على هذا الدين واعتناق بعضهم من دون جهد يذكر، وكان خلالها فرحا بنعمة الإسلام، في هذا السياق يصرح: «إسلامي كان القدر الأكبر الذي لن أوفي حق ربي فيه ما حييت، وما عبدت.. إنه نعمة لا يدرك المسلمون قدرها، نعمة الإسلام لا تقدر.. الناس يحسدون طفلا ولد مع ملعقة ذهب، ولا يحسدون طفلا ولد مسلما، يحمل مفتاح جنته في عنقه»⁵، فالدعوة إليه هي واجب كل مسلم حتى وإن كان يعيش في زمن يحارب فيه الإسلام، ويزج بالمسلمين في بوتقة الإرهاب والعنف.

¹ - مفترق العصور، ص338.

² - مفترق العصور، ص306.

³ - مفترق العصور، ص334.

⁴ - مفترق العصور، ص334/344.

⁵ - مفترق العصور، ص350.

وهذا الأمر هو الذي حيرَ سامية، فهي تعجب من إقبال شهاب الدين على الإسلام متسائلة: «لا أفهم إقباله على الإسلام في زمن يهاجم، ويحارب فيه الإسلام، كيف يقف بصفوف المسلمين في زمن زج بهم في بوتقة الإرهاب، والعنف، والتخلف»¹، والسبب وراء هذا التكالب على المسلمين كان الولايات المتحدة التي تسعى لتكريس هيمنتها على العالم في ظل الأحادية القطبية، وخاصة ضد العالم الإسلامي الذي يعتبر أكبر مهدد لمصالح الغرب.

ويذهب شهاب الدين إلى إظهار المسؤولية الملقاة على عاتق المنقف المغترب والذي بحكم موقعه الجغرافي ومكانته العلمية، يلقي على عاتقه مهمة المساهمة في تحقيق الحوار مع الغرب، لأنه الأكثر خبرة ومعرفة بنقاط التصادم واللقاء بين الغرب والإسلام، لذا يمكنه تغيير نظرة الغرب إلى الإسلام، مع دعوة المسلمين للإقبال على الجوانب المضيئة في الحضارة الغربية.

ويأخذنا هذا الرأي إلى الحديث عن قضية أساسية، وهي دور المنقف في المجتمع، لأن امتلاك مخزون معرفي ووعي بمستجدات الساحة السياسية وبقضايا العصر لا يجعل منه مثقفاً. وكما أن المسلم لا يكون مسلماً، حين يعتكف على العبادة ويمارس فرائضه فحسب، بل بالأمر بالمعروف والدعوة إلى الدين والمساهمة في نشر كلمة الخالق ورسالته، فإن المنقف الحقيقي هو ذلك الذي يحثك بقاعدة المجتمع العريضة، فيعبر عن آلامه ويحرك مكامن القوة فيه ويصلح من سلبياته.

وإعجاب الآخر بالإسلام يطالعنا مجدداً مع السيدة بارتلي، وهي التي حلمت دائماً من الزواج من رجل مسلم حين كانت تعيش في الجزائر، ونجدها تصرح بقولها: «كنت أحب بساطتهم، وطريقة حياتهم على امتداد مراحل حياتي.. أحببت الصبي الذي كان يرافق أمي إلى السوق... ثم الطفل الذي كان ينظف حذاء والدي في المقهى حيث يجلس... وحين كبرت، وجدتي أحب زميلي في الدراسة، كان متحفظاً وعاقلاً»²، وتعمل هذه الأمثلة على

¹ - مفترق العصور، ص 339.

² - مفترق العصور، ص 336.

التقليل من صور العداء المشهر لها بين الغرب والإسلام، فعلى الرغم من الإتفاق النسبي حول رفض الآخر بمركزيته وتعالیه، وتحاملته على الإسلام، إلا أن الروايات تظهر أن كلا الطرفين لم يصلا بعد إلى تحديد موقف نهائي من الآخر، وهو ما يفتح المجال أمام إمكانية التفكير في مشروع الحوار كوسيلة للتلاقح الإنساني.

إن المجتمع الإسلامي، في الوقت الراهن لا يستطيع أن يجزم بكل بساطة أن الإسلام هو الحل الوحيد، أمام عجزه عن النهوض تجاه مشكلات خلفها الاستعمار، وتجاه تلبية حاجيات الفرد العلمية، والتكنولوجية، ومسائل أخرى تتعلق بالجانب المعيشي كالكهرباء والوسائل التقنية والنقل، فهو على أي حال لا يملك حرية رفض النموذج الغربي، كنموذج حضاري جديد، « فمن التبادل التجاري غير المتكافئ، إلى التدخل في الشؤون المحلية بذريعة الدفاع عن حقوق أقلية من الأقليات أو حماية مصالح معينة، إلى الحكم المباشر، إلى الهيمنة الاقتصادية والسيطرة الثقافية والإيديولوجية»¹، ذلك أن الآخر الغربي سبق وفرض نفسه بالقوة عن طريق الاستعمار، ومع تصاعد وتيرة الحركات التحريرية سارع إلى الاستعانة بأساليب أخرى للسيطرة، وجعل الآخر في تبعية شاملة اقتصاديا وتكنولوجيا وثقافيا.

لقد فرض الغرب نفسه كأصل جديد، على الذات الشرقية حتى أضحي من الصعب التخلص من هيمنته، وخدماته، وهذا الأمر يتبدى بوضوح في "مفترق العصور"، نقول سامية معبرة عن هذا الغزو: « بنو الأصفر صاروا يملئون الشوارع، ويزاحمون أهلها في تجارتهم الشرعية وغير الشرعية...والجزائريون يعملون تحت إمرة السجناء الصينيين..إنهم يقضون أشغالهم الشاقة أسيادا على أرضنا»²، وفي لمحة خاصة تقودنا سامية إلى الحديث عن الآخر الآسيوي الذي بدأ يتغلغل في نبض المجتمع الجزائري.

بات الأشكال الأساسي الذي يؤرق نفسية الجزائري هو كيف يواجه الآخر الآسيوي الذي يمتلك معطيات التقنية الحديثة، فقد إزدادت الحاجة إليه مع هشاشة الاقتصاد الوطني،

¹ محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص18.

² مفترق العصور، 302.

تقول سامية معبرة عن هذا: «فأنت تشتري حذاء لتنتعله ليوم واحد...وأحيانا تضطر لتصلحه قبل انتعاله...لم أستغرب أيضا أن تكون دقلة نور التي تباع في سوق العصر غير تلك التي تباع في ماشي سولاي»¹.

وهشاشة المنتج الوطني يظهر في المجال الصناعي خاصة، تقول سامية في ذلك: « كنت في الماضي أستغرب أن يخالف الراديو الذي أشتريه من الوطن عن ذلك الذي يأتي مهربًا من الضفة الأخرى، رغم أن العلامة التجارية واحدة، والبلد واحد، والمصدر واحد»²، من الواضح أن التقانة الغربية التي تصدر إلى العالم المتخلف هي متخلفة أيضا تجاوزها الزمن، إذ يتم تصدير منتجات بشكل يجعلها قادرة على التصرف فيها، فعمل الراديو لن يصلحه إلا الغرب ورجل الغرب بأجهزة غربية، وهي أساليب جهمنية تتبعها الإمبريالية لإخضاع شعوب العالم الثالث. فالإمبريالية الجديدة تعمل على ضمان عدم تلبية حاجاتهم من المصنوعات لبقاء الآخر الشرقي في تبعية شاملة، والنتيجة سيكون الاقتصاد الوطني عاجزا عن تلبية حاجيات مجتمعه، وهذا العجز المادي والاقتصادي يكرس هيمنة الآخر على الاقتصاد، ويفرض ثقافته على المجتمع.

بعدها انتقلت "عبير شهرزاد"، للحديث عن التغيير الذي بدأ يجتاح المجتمع الجزائري المعاصر، هذا المجتمع الذي بدأ يلهث وراء مصالحه الشخصية ومكاسبه المادية، دون أن يهتم بالمقدسات، بإقباله على الزواج من الآسيويات لتحسين ظروف حياته، ونلمس في حديثها نوعا من الخوف على مصير الجزائري: « ولئن تمر سنوات قبل أن نرى الجزائريين بعيون ضيقة وبشرة قوقازية، هل يابهون للعقائد والمحرمات؟، لقد اختلطت عليهم المقدسات»³، يكشف لنا المثال عن حقيقة أن أثر الغرب في المجتمع الجزائري بدأ يتعدى التقنيات والوسائل ليطال القيم والمبادئ، حيث نسي الجزائري أنه في إقباله على الآخر الآسيوي ينسلخ من كينونته الإنسانية ليقع في براثن التبعية العمياء للآخر.

¹ - مفترق العصور، 174

² - مفترق العصور، 174

³ - مفترق العصور، ص303.

يحلينا هذا الرأي على أن الكاتبة الجزائرية، تمثلت الآخر الغربي من منطلق واع، فهي تدرك تماما أن الإسلام الذي أثبت خلال قرون عديدة أنه خير نظام أخرج للناس، لأنه خلص الشعوب العربية من الظلم وال فقر والحرمان، لم يعد يحظى بنفس مكانته السباقة بعد أن تخلى أفراده عن قيمه السمحة وعانق مصالحه، فقدم للآخر نموذجا عن المسلم الضعيف والمنكسر.

وتحاول "أحلام مستغانمي" أن تشير إلى أن المشكلة ليست في الانفتاح بقدر ما هي في الاعتزاز بالذات، فمنحت لمنتجاتنا الاقتصادية حق الحضور في فضاء الآخر، وقد قادنا إليها بطل روايتها خلال تجوله بأحد الأسواق العربية للحصول على بعض الحلويات الجزائرية، قائلا: « رحت أتجول في السوق العربي بحثا عن كل ما يمكن أن يحمل من الجزائر في كيس، إشتريت علبه صغيرة من التمر، ورغيفا من الكسرة له وآخر لي .. عجبت لذلك العالم الذي كنت اجهله عن جزائر نقلت بكامل منتجاتها إلى حيّ احتله الوجوه السمر»¹.

ورغم أن الإسلام يصر على ضرورة حفاظ المجتمع العربي على خصوصيته ويحذر من التبعية، و « الإرتماء في أحضان الولاعات المعادية لأمتنا، غربية أو شرقية ومن إتباع الأهواء والأنانيات الحاكمة التي تدوس مصالح الأمم الكبيرة في سبيل مطامعها الصغيرة ومكاسبها القريبة»²، إلا أن دعواته سرعان ما تتكسر أمام تحديات العولمة التي تصر على تفادي الخصوصية من جهة، وأمام شعوب لم تتمكن من حسم موقفها النهائي من ثقافة الغرب، هل يقبل عليها لما فيه خير للإنسانية؟، أم يرفضها خوفا من إستراتيجية الهيمنة؟.

وهذا التردد يظهر بشكل واضح في موقف خالد من فرانسواز مصرحا: «شعرت برغبة في أضم إلى صدري هذه المرأة التي نصفها فرانسواز، ونصفها فرنسا، أن أقبل

¹ - عابر سرير ، ص230.

² - يوسف القرضاوي، الإسلام والعلمانية وجها لوجه، دط، مكتبة وهبة، القاهرة، 1997، ص41.

شيئا فيها، أن أصفع شيئا فيها أن أوْلَمها»¹، حيث يتم النظر إلى المرأة خارج نسقها البشري، وتردده كان بسبب ما لاحظته من جوانب إنسانية في هذه المرأة الفرنسية التي «كانت مهورسة بالمبادرات الخيرية وكأنما نذرت نفسها لمساعدة بؤساء البشرية الذين يتناوبون على قلبها وعلى سريرها حسب مستجدات المآسي والعالم، فقد كان فيها شيء من الطيبة الممزوجة بسذاجة الغربيين في التعامل مع الآخر»²، ويدل هذا المثال على حرص الكاتبة على إستدعاء ثقافة الغرب واختزالها في الجسد الأنثوي، في عفويته وبساطته في التعامل مع غيره.

تؤكد "النغم الشارد" أن الدين يعتبر حالة أساسية في حياة المجتمع العربي، بل إنه نشاط جوهري على الفرد، تمثل قيمه والمحافظة عليه، في كل الجوانب الحياتية، فهو مثلا يحرم على المسلمة الزواج من غير المسلم، وإن هي أرادت الاقتران به فعليه أولا تغيير عقديته، لذا كان على سلفادور إعلان إسلامه للزواج من أحلام، يقول: « كان صخب الحياة يجعل نفسي تتوق إلى السكينة، ولم أشأ تحمل ذلك بمفردي، فأفضت الأمر للعائلة يوما، آه يا حبيبي لو رأيتهم، راحت أُمي ترسم إشارة الصليب بإنفعال، وكاد يغمى عليها ودخل إخوتي في نقاش دام أسابيع..بينما استدعاني والدي إلى المكتب وراح يحملني مسؤولية قراري، كل ذلك لأنني أزمعت أنني سأعلن إسلامي، لقد أنتهى الأمر بها إلى ملازمة الفراش أياما»³.

هذه الصدمة التي تلقنتها والدة سلفادور ورفضها قرار ولدها الدخول في الإسلام، تظهر صورا عن رفض الآخر الاحتكاك بالإسلام، واعتباره الخطر الأكبر على الحضارة الغربية. وهناك حقيقة يجب أن نلاحظها هنا، وهي أن سلفادور/الغرب أظهر معرفته العميقة بتقاليد الشرق وثقافته وقداسة الدين عند المسلمين، فتلاعب بمقدسات الآخر، بعدما عرف أن الاستئثار بأحلام يحتاج إلى إيهامها بدخوله في الإسلام.

1- عابر سرير، ص 56.

2- عابر سرير، ص 241.

3- النغم الشارد، ص 124.

وتذهب "مليكة مقدم" إلى نفس رأي "ربيعة مراح" في تأكيدها على أهمية الدين الإسلامي في حياة المجتمع الجزائري، وقد وعت مليكة ذلك جيدا، حين جاهرت بإحاديثها تقول: « كانت معاشرة أجنبي في الجزائر بمثابة إقرار بالإلحاد وانتهاك للتعاليم الدينية واقتراح للمرفوض والمحضور»¹، لذا فإن بقاءها بالجزائر لم يكن ليحقق لها مطامحها في الحرية الجنسية والحب، من هنا باتت مقتنعة أن الأرض الأخرى هي فقط بوسعها مساعدتها على التحرر نهائيا من المضايقات التي تتعرض لها في الجزائر، « إنها قبل كل شيء حاجة للهروب من الاستنطاق، والقسوة، والتمييز، والغباء، والقمع، الذي يمارسه المألوف وفك التصافي بالعادات ومحاكاة الجماعة»².

وجدير بالذكر أن "مليكة مقدم" كانت تقيس جرأتها في المجاهرة بأعمال لا ترضي المجتمع الجزائري المحافظ، تقول: «أشعر بالنشوة، لأنني لست مضطرة بعد اليوم لأخفي شيء، أتناول الطعام على شرفة غرفتي في السكن الجامعي خلال شهر رمضان، حين يكون الطعام انتصارا في بعض المعارك»³، كما تمارس علاقاتها الحميمية غير أبهة بالغير. وقد قابلها المجتمع الجزائري بالتنديد، والانكار، لأنه لا يقبل في مجتمع مسلم أن يكون الاسلام مجرد شيء لا غبار على من لم يؤمن به، ولا حرج في تركه، فهو يوجب على أبنائه الايمان كرابطة للانتماء والولاء، إن «الاسلام ليس مجرد كلمة كما تقال أو شهادة تعلن، إنه اتجاه فكري ونفسي وخلقى وعملي يفرض على المسلم أن لا يبغي غير الله ربا، ولا يتخذ غير الله وليا، ولا يبتغي غير الله حكما»⁴، فالعقيدة تفرض على المسلم أن يلتزم بأحكام القرآن وأن يتجلى في سلوكه، لذا فالبطلة بتناولها على المقدسات الدينية كانت تعي تماما أنها تعرض حياتها للخطر، والنتيجة أن أضحت منبوذة من المجتمع الجزائري الإسلامي الذي ينظر إلى غير المسلم ككافر وزنديق، بل إنه يعامل الأجنبي بالتسامح، والاحترام رغم اختلاف الشرائع

¹ - رجالي، ص 71.

² - رجالي، ص 72.

³ - رجالي، ص 62.

⁴ - يوسف القرضاوي، الإسلام والعلمانية، ص 96.

الدينية، ولل يقبل أن يصفح زنديقا أنعم الله عليه بالاسلام، فينكره.
فالجزائري لا ينكر صدق بعض القيم التي يتمتع بها الآخر المسيحي والتي يمكنها أن تلقن بعض أفراد المُجتمعات الاسلامية درسا عن معنى الإسلام الحقيقي، ولنا في "أسفل الحب" مثال عن ذلك: « هاهم أولاد المسيح لسنا بأفضل منهم، على الأقل هم يعرفون عملهم ولا يكذبون، والله لو فقط ينطقون بالشهادتين لسبقونا إلى الجنة مهولين، ولما بقي فيها مكان لنا نحن العرب الملاعين»¹. مقرة أنهم لو أسلموا لما بقي للمسلمين مكان في الجنة.

وتسترسل الروايات في الحديث عن القضايا الدينية كقدرة الخالق ورحمته بعبده والإيمان: «كثيرا ما اعتقدنا أن القيامة وأهوالها قامت، خاصة عندما كان الجميع يتحدث عن علامات قروب الساعة، وعن تلك المؤشرات التي تدل على ذلك، والتي كانت تظهر من حين إلى آخر، كالسحب التي تشكل تكون إسم الجلالة، وكتلك الكلمات التي كان يراها الناس في السماء ليلا مشيرة إلى عظمة الله وكبر قدره»²، وتداول هذه الأمور في الساحة الجزائرية في كان بسبب الصِّراع الذي عرفته الساحة السياسية بين جبهة الإنقاذ الإسلامي وبقايا الأحزاب.

وغالبا ما تسوق الروايات الأهداف النبيلة للإسلام، كنقل الإنسان من واقع الذلّ والخنوع إلى النور، وانتشاله من قاع الفساد والتعسف والظلام إلى رحاب الجنة، مصداقا لقوله تعالى «الله وليّ الذين آمنوا، يخرجهم من الظلمات إلى النور، والذين كفروا أولياؤهم الطاغوت يخرجونهم من النور إلى الظلمات، أولئك أصحاب النار، هم فيها خالدون (البقرة آية -257) فيرفع الإنسان إلى مصاف العدل والإنصاف والحياة الكريمة.

فالدين الإسلامي استطاع أن يغير مفاهيم عدة، وأن يعتني بالفئات الضعيفة في المُجتمعات من العمال والفلاحين، وبهذا فهو « ليس دينا توحيدا فحسب، بل إنه القاع

¹- أسفل الحب، ص28.

²- أسفل الحب، ص25/24.

الحضاري للأمة العربية والعالم الإسلامي، فهو يشكل نظرية اجتماعية للصبغة الوطنية والتطور الاجتماعي والرخاء الجماهيري أكثر مما هو مجرد دين»¹. وبموجب الزكاة والصدقات، فالإسلام يحمي الطبقات الفقيرة والمشردة، وقد أشارت سامية إلى هذا الفعل النبيل الذي يقوم به المسلم ينال رضا خالقه، وهو ما كانت تقطعه زوجة أبيها: «فقد كانت تحضر لفقرى القرية وجبة البركة..إنها وجبة أسبوعية تتصدق بها...وهي لا تحب أن يعرف أحد أنها الفاعلة..تضعها أمام باب المسجد ويتولى الامام بعدها أمر توزيعها»².

ولطالما أظهرت الكاتبة الجزائرية ميولها الدينية من خلال امتثال شخصياتها الروائية لتعاليم الدين الإسلامي، فنقول "أمينة شيخ" على لسان بطلتها حياة : « فقد وجب تفريقنا الآن البنات عند الأخت سعاد، والذكور لست أدري من أخذ دور تعليمهم »³، واستخدام مصطلحات دينية كالصلاة مثلا كما يظهر في هذا المثال، « أن تصلي لا يعني أن تكوني ملاكا، ثم عليك أن تعبدى الله لا المسلمين وأن تدينى بالإسلام لا بالمسلمين»⁴، هذا إلى جانب الدعاء الذي يعد سبيل المسلم للتخفيف عن آلامه.

ويرتبط الإسلام في الأوساط الفكرية الغربية « بالإنغلاق وعدم التسامح والعنف، إسلام الجهاد والذمة وحجاب المرأة، إسلام الجلاذ والأيدي المقطوعة»⁵، والقتل والعبودية، ورفض الديمقراطية، وقمع الحرية، وهذه الرؤية السلبية تطورت أكثر مع العصر الاستعماري.. حتى غدا الإسلام يعني « حضارة مغايرة متوحشة»⁶، فهو يعتبر مرادفا لتعدد الزوجات وعزل النساء..الخ.

¹ - وجيه فانوس وآخرون، الدراسات الثقافية ودراسات ما يعد الكولونيالية، ص1

² - مفترق العصور، ص374.

³ - أسفل الحب ص26.

⁴ - أسفل الحب ص118.

⁵ - فتحي التريكي، الهوية ورهاناتها، ترجمة نور الدين الساقى وزهير المديني، ط1، الدار المتوسطية للنشر، تونس، 2010، ص84.

⁶ - فهذا" فولتير" يطلق أحكاماً عدائية على الإسلام، في كتابه "محمد والتعصب" ولا يجد (فولني) حرجاً من الإعلان بأن الإسلام يبحث عن أتباع مستلبين متواكلين كسالى، أما " لامارتين" فيدعوا إلى ضرورة استعمار الشرق - بسبب التمزق الذي تعاني منه تلك الشعوب، ويشير " رينان" إلى ما يثيره الشرق من اشمزاز بانتفاخه وتفاخره... ويتحدث

وقد تم رسم هذا الموقف بلسان إحدى الفرنسيات التي راحت تسخر من الحجاب، مما أدى بسامية إلى الرد عليها لتغيير نظرتها قائلة: « أعرف أن الحجاب فرض سماوي، ومع ذلك لم يصدر قانون جزائري واحد يلزم المرأة بارتداد الحجاب إن هي لم تفعل... وفي البيت الواحد تنام المرأة المحجبة مع شقيقتها المتبرجة، وهي أقصى درجات الحرية التي منحتها المرأة المسلمة»¹، هذا ولم تدخر جهدا للدفاع عن حقوق المرأة المسلمة المادية، مضيفة إلى ما تم ذكره، فإن « نساؤنا يتمتعن باستقلالية مادية ومالية، هي غير مجبرة على ضبط حسابها مع حساب زوجها، ولها أن تخفي أو تعطي من مالها ما تشاء... لها الحق في الخلع إن رفض الزوج تطليقها، ولها الحق في المنزل إن كانت حاضنة، وهذا بموجب نص سماوي»².

بعد هذا راحت تهزأ من التمييز الجنسي الذي تعانيه المرأة الغربية في الأجور، فهي تتلقى أجرا أدنى ما أجر الرجل حتى وان كانت تقوله بنفس ما يقوم به، الأمر الذي يجعل المرأة المسلمة أفضل حالا منها، بل إن « المرأة في بلادنا تتمتع بحرية تفوق حرية المرأة في الغرب، وهي أكثر احتراما بحكم الدين والأخلاق والعلاقات الأسرية»³، ويقوم بتكريم المرأة في الدنيا والآخرة واعتبرها عضوا عاملا في المقام الاجتماعي.

نفهم مما ذكر، أن العالم الغربي لا يزال يحرم المرأة من حقوقها رغم ما أنتجه من سلوك محمود كالديمقراطية وحقوق الإنسان، وهو هنا يختلف عن الحضارة الإسلامية التي أنتجت سلوكاً ثقافياً يتباين عما أنتجته الحضارة الغربية في الشكل والمضمون، فأقرت حرية الإنسان، إلا أنها وضع ضوابط لهذه الحرية، في الوقت الذي أطلقت الحضارة الغربية العنان للترغبات الفردية دون أي ضابط.

عن القمع الذي لاقته العلوم الطبيعية في الشرق، مما حال دون تطورها، بسبب العرق العربي المعادي بقوة للفلسفة اليونانية، وللنشاط العقلائي، أنظر محمد راتب الحلاق، نحن والآخر، " دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر"، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص 17-20.

¹ - مفترق العصور، ص 171.

² - مفترق العصور، ص 171.

³ - مفترق العصور، ص 170.

وتدرج الإباحية الجنسية ضمن أهم الحريات الفردية التي تميز الحضارة الغربية، فهي تطلقها إلى حدّ أنك تجد « على فراش المرأة الغربية أولاداً غير شرعيين من أكثر من رجل واحد، وقد يمضي الرجل والمرأة سنين طويلة في علاقات جنسية، ينتج عنها ولادة أطفال، دون أن يثبتنا عقد زواج بينهما»¹، وكثيراً ما مثلت فرانسواز هذه الإباحية التي منحها حرية معايشة أي كان وفي أي مكان، يقول خالد معبراً عن هذه الحرية: «كان السرير في ذلك الموعد مزدحماً بأشباح من سبقوني إليه، وحدي كنت أشعر بذلك محاولاً استنطاق ذاكرة، أسرة تراكمت فيها الخطايا»². من الواضح أن المرأة الغربية هنا تعيش حرية مطلقة فيما يتعلق بالتعامل الجنسي بكافة أنواعه، لكن في باطنه أسر وعبودية لشهوة لا تقف عند حد.

ولنا في رواية "رجالي" أمثلة كثيرة عن هذه الإباحية، حيث ستمارسها بطلتها بكل شذوذها قائلة: «أكتشف في باريس تلك الحيوانية الشبقة للحالة الغرامية..بعيدا عن الإدانات الجزائرية وأنبهر بمشهد العشاق الآخرين في باريس الذين لا يفتقرون إلى الحياء، إنهم فريدون من نوعهم، مستغرقون في أحاسيسهم الجياشة، أقول سرا لو تعلمون أن هناك رجال شرطة في الجزائر يعتقلوننا إذا كان الرجل الذي يرافقنا ليس أباً أو أخاً ولا زوجاً»³. وقد لجأت أنثى "رجالي" إلى تقليد أسلوبهم في الحب من خلال ممارسة علاقات حميمة مع رجال فرنسيين.

وتعتبر العلاقات الإباحية حالة من الخروج عن الأعراف الدينية في المجتمع الإسلامي، الذي يرفض أي علاقة جنسية خارج إطار الأسرة، ويحارب الإباحية، وهو «رفض ولادة أبناء خارج السير الزوجي الشرعي من باب حماية المجتمع والفرد معاً، ووجد في الشذوذ الجنسي خروجاً عن مسار الطبيعية البشرية، وإعتبره جريمة كبرى،

¹ - زبير سلطان قدوري، الإسلام وأحداث الحادي عشر من أيلول، ص 92.

² - عابر سرير، ص 94.

³ - رجالي، ص 81.

ومن الكبائر في الدنيا والآخرة»¹، هذا إلى جانب تبجيل العذرية ومباركة الأسرة بالزوجة. والإسلام يحرم الحب ولا يسمح بقيام علاقات قبل الزواج، ويعتبره عارا وابتذالا، وقد عبرت "ملیكة مقدم" عن ذلك بصراحة على لسان بطلتها: « أنت مغرمة برجل، وتجدين نفسك بمواجهة عشيرة، عشيرة لن ترغب بك لأنك لا تنتمين إليها»². ويصعب الوقوف ضد هذه التقاليد العائلية والاجتماعية للإحتفاء بعلاقة غرامية، ذلك أن ثقافة المجتمع الجزائري هي ثقافة محافظة، بتقاليده وثقافته الإسلامية. ونلمس في هذا النموذج إشارة الى أن الأمم والقبائل والعشائر أضحت أكثر تعصبا في تحديد الهوية والانتماء، فعشيرة السعيد رفضت ملیكة بحجة عدم انتمائها إليها، والمجتمع الجزائري الإسلامي رفض ملیكة لإحادها، وصديقها موص رفض الزواج من المرأة الأجنبية بحجة تخليص الأولاد من التمزق الحضاري.

ورغم أن الإسلام حرر المرأة من أغلال الجاهلية، لكنه حدد شروطا لتحركات المرأة خارجا، فهي مطالبة بصون نفسها حيثما حلت، تقول ملیكة « لقد لحقت بي القوى الظلامية إلى هنا، إلى فرنسا وإلى كل أنحاء العالم الغربي، تتكرر هذه القوى لتحرم النساء كرامة عيش حياة منعقة»³، وقد يتم تعقب تحركاتها وشن هجوم صارخ عليها، من الواضح أن "ملیكة مقدم" ترفض بحكم إحادها وذهنيتها العقلية الإسلامية التي تحاصر المرأة وتقنن حرمانها.

وفي زمن الحصار كانت الفتيات ينحنين، وينغلن، ويتوقعن من الحشمة داخل البيوت، « يبقى بعضهن رغما عنهن مقيدا بفتاوي الأمهات مثل الحفاظ على البكارة حتى ليلة الدخلة، فالجنس أولا الدين السياسة، الخمرة، أخيرا مسائل تتصدر مشادات مسعورة»⁴، وهذه المفاهيم السائدة في المجتمع الجزائري، توحى بتلك المفارقة العجيبة التي

¹ - زبير سلطان قدوري، الإسلام وأحداث الحادي عشر من أيلول 2001، ص92.

² - رجالي، ص81.

³ - رجالي، ص29.

⁴ - رجالي ص64.

تريد تكشف الإنغلاق الجهني للأجناس والطبقات والعنصرية بين القبائل، لذا تنطلق البطلات إلى التحرر من مأساة الرقابة في باريس، حيث حرية العلاقات الجنسية .

وفي الأخير، نصل إلى بعض النتائج التي كشفتها مقاربتنا للآخر، وهي فاعلية دراسة الآخر في الرواية النسوية الجزائرية، فقد كان يحضر بصيغة تعادلية مع الذات، ويتخذ إحدى الصورتين، إما متعالقا مع الذات التي سعت الى الارتباط به مظهرة مشاعر الإعجاب والانبهار به، وقد ظهر هذا الموقف على لسان العاشق أحيانا زيان وخالد ومراد وأحلام، وسامية وحياة والمتف أحيانا أخرى كموقف ناصر وكمال ومختار ..الخ، وإما نافرا منها، ونلمس مشاعر والتصادم في مقاومة الثوار للمستعمر ولهيمنته واستبداده أو في رفض منتجاته وأفكاره التحررية.

وهنا أبدت الذات الجزائرية رغبة واضحة في مقاومة الإغراء الذي تمارسه الحضارة الغربية الباريسية والايطالية، لكن دون أن يفضي ذلك إلى الانعزال، فما دام عالم اليوم يبنني على التعدد الثقافي والسياسي واللغوي والديني لابد من القبول الطوعي بالتعدد والتخلص من روابط الانعزالية القومية، خاصة بعد أن وعت الذات الجزائرية أن الغرب الذي يتفوق عنا في الجانب المادي ليس بأفضل منا خلقيا وروحيا بتخلي الذات العربية عن قيمها .

إن الكاتبات لم يغفلن عن الجانب الروحي الإنساني الذي يتميز به الغرب أحيانا، بحيث قدمت بعضهن أمثلة عن بعض الذين ساندوا الجزائر في محنتها أيام الثورة كجزيل حاليمة التي دافعت عن الفقراء، ولويدجي الذي وقف مع أحلام وساعدها للخروج من أزمتها النفسية والحيلولة دون استغلالها من طرف صاحب المعرض، كما نسجت سامية علاقات جميلة مع بعض الأجنبيات التي جمعتها بهن صداقة عميقة، وتبقى فرانسواز نموذجا للمرأة الغربية التي تهب لنجدة أبطال "عابر سرير"، وهذا يجعل من المرأة الجزائرية تنتزه عن تشويه الآخر، الذي يبدو في كتاباتها أقرب الى التعاطف.

وفي المقابل، أصرت معظم الكاتبات على توجيه اللوم إلى الشخصية الجزائرية الهشة، فالأصح أن ينتقد الجزائري بدل الآخر لكون يرفض حرية المرأة، فيتركها وحيدة دون أن يراعي مشاعرها كما فعل خالد بين طوبال الذي هرب إلى فندق مازفران بعيدا عن زوجته بدعوى أمنية في الوقت الذي كان يلهث وراء امرأة أخرى، ووجهت انتقادا إلى ذلك الذي يضرب زوجته بدعوى مروره بأزمة نفسية كما حصل مع والد حياة بعد وفاة ابنه الوحيد.

والكاتبة الجزائرية لم تغفل عن أولئك الذين استغلوا مناصبهم السياسية للحصول على غنائم الاستقلال، وأدانت رجال المعارك الأخيرة الذين التحقوا بالغبية للسياسة تاركين الوطن يتخبط في تخلفه ومشاكله، وكما أدانت أولئك الذين حصدوا أرواح الأبرياء في التسعينات... الخ وأمام كل هذه المشاكل لم تكن الكاتبة الجزائرية لتجزم الآخر الذي رغم قسوته لم ينكل بالذات الجزائرية، فسلفادور رغم استغلاله لأحلام لم يكن الشخص الذي اغتصبها في الوطن وتركها طريحة الفراش ليومين، فالذي اغتصبها كان الجزائري نفسه الذي اغتصب سامية في صغرها واغتصب والدة مختار، وهو الذي قتل أبا حياة بطلة "أسفل الحب"، ودفع بناصر إلى الشتات بعيدا عن والدته. ونعتبر هذه النظرة أهم إجازات الكاتبة الجزائرية التي قدمت الآخر بعيدا عن العدائية المشهود بها، فكانت بذلك أكثر موضوعية..

إن المرأة هنا حاولت أن تطرح قضايا هامة في خطابها السردي، وجعلنا ندرك قيمة كتاباتها في كشف الصِّراع القائم بين الشرق والغرب، مظهرة بذلك مدى اهتمام المرأة بقضايا وطنها وقضايا العالم الإنساني، ولعل سعيها إلى طرق هذه المواضيع كان لدحض مقولة إن المرأة لا تكتب إلا على نفسها، بعدما قيل إن موضوع العلاقات الحضارية لم يأخذ طريقه إلى الرواية النسائية العربية وإن حدث وأن عالجن الموضوع فإن معالجتهم تكون سطحية.

فالرواية الجزائرية تثبت أن كتاباتها لا تختلف عن كتابة الرجل، ويمكنها أن تخوض في قضايا سياسية كبرى، لتقف كشواهد سردية على عمق وعيها بالراهن وبدور المثقف في

معالجة القضايا الحساسة والمصيرية، فأى كاتب يرغب بالتأكيد على هويته، فإنه يتخذ من الكتابة وسيلة لإعلان سرديته الخاصة في مواجهة سرديات أخرى تتخذ من القلم أو الفكر سلاحاً لها.

خاتمة:

نصل في نهاية بحثنا إلى أهم النتائج المشملة في ما يلي:

- كان لابد في ظل الانفتاح المعرفي، أن تنتشر ثقافة الآخر ويبرز إلى السطح ما كان مهمشا، وفي خضم هذه التطورات، برزت إلى الوجود كتابات أنثوية تتادي بالاختلاف وعمل النقد على تتبع هذه الظاهرة معرفة أبعادها وأهدافها وخصوصياتها.

- تبين لنا أن الرواية تعد من أكثر الأشكال الجمالية التي عبرت عن هواجس الأنوثة وقضاياها كاشفة عن ترابط وثيق بين السردى والاجتماعي، هذا ينفي على الرواية التجرد من ميولها الثقافية ووظيفتها التمثيلية في نفس الوقت الذي لا يمكننا استبعاد جمالياتها السردية.

- تبين لنا أن النص النسوي يمتلك أساليب شعرية مراوغة لا تكشف عن نفسها بسهولة، وهي تحتاج وعيا وكفاءة من قبل الباحث لفهم أبعادها النصية، ومن هذه الأساليب التي تدخل في تقنيات الكتابة التيوغرافية العناوين والتشكيلات الفنية والتجريدية، التي كانت تخفي مواقع الأنوثة تحت غطاء الألوان وإيحاء الصورة، دون أن تتجلى في اللغة، وهذا دلّ على تخوّف المرأة من التعبير عن مكنوناتها بشكل مباشر، فهي لا تزال تعاني عقدة مخاوف شأنها شأن المرأة في المجتمع العربي.

- من خلال المركب النحوي للعنوان (المسند إليه أو المضاف إليه) ظهر لنا نسق الأنوثة الدوني الذي يتواجد في الشق الثاني من العنوان، فقد عملت الكاتبة المرأة على تكريس تبعية المرأة وحاجتها الملحة إلى الآخر، وهذا يعني أن المرأة بدخولها عالم اللغة الذي استبعدت عنها لقرون لم تتمكن من بناء ذاتها بعدما صارت فيها معنى مجازيا بعيدا عن الفعل.

- كشفت مسائلة المكان عن هواجس المرأة وهمومها الاجتماعية؛ من زواج واضطهاد ودونية وتهميش وأعباء القاهرة لصحتها، كما شكلت الأماكن المغلقة مصدر قهر للمرأة بسبب ما تتمتع به من انغلاق مكاني يحصر المرأة في بؤرة ضيقة، ويعمل على إخضاعها لأنظمة القاهرة تزيد من دونيتها، مثل حشرها في أعمال تكاد تقضي على وقتها وصحتها.

-لقد أصرت الكاتبات على جعل شخصياتها الأنثوية تقبع في الفضاء المفتوح، مثبتة امتلاك المرأة لمؤهلات فكرية وعلمية تمنحها شرعية البقاء فيها. لكن الرحلة لم تكن سهلة بسبب القمع والقهر الذي يترصدها من السلطة الأبوية، لهذا لم تكن المرأة تتمتع بالراحة حين اقتحمت الفضاءات المفتوحة، لأنها لم تستطع أن تزيح عنها تلك الأغلال الذكورية التي تخضع لها هذه المؤسسات العلمية والعملية.

-لاحظنا ميل لكاتبات إلى استخدام تقنيات مختلفة في السرد، مظهرات مقدره واعية منهن بأساليب الكتابة والتجريب الحدائي في الحكي، هو ما يدحض دعاوي بعض الباحثين التي تجعل من الكتابة النسوية مجرد ثرثرة، فقد أثبت التحليل أن النص الروائي النسوي لا يختلف عن غيره من النصوص الروائية التي تستثمر تقنيات سردية مختلفة.

- كانت هذه الأساليب الفنية وسائل تستعين بها الروائية الجزائرية للبرح بالمحظور والتخفي أيضا مثل تقنية السارد الرجل وضمير الغائب وشعرية السرد في محاولة لاستنبات موقع لها داخل اللغة، وهذا عمل على ظهور تكوينات خاصة منحت كتابة المرأة قدرا من الاختلاف، وخلالها حاولت الكتابة إنشاء معجم لغوي يقوم بتحرير لغتها من هيمنة اللغة المنحازة في النحو وسياقات التعبير ضدها، فكان التكرار أفضل تقنية أسلوبية جمالية عملت على خلق مفردات أنثوية، تعكس خصوصية قلمها الذي يسعى إلى التميز على مستوى الشكل.

- كان السارد الرجل لعبة فنية في يد المؤلفة، اختارت التواري خلفه للتعبير عن نوازعها النفسية، وكشف هوس الذكورة بالجسد الأنثوي وخضوعه لسطوة التقاليد.

-على المستوى الموضوعاتي أبدت الكاتبة الجزائرية احتفاء كبير ببعض الموضوعات وأخلصت لها مثل موضوع الذكورة والأنوثة التي جاءت لتعيد صياغة الجنوسة في الأدب، إن المرأة بكتابتها عن الجسد رفضت فكرة أن يكون الجسد الأنثوي بناء اجتماعيا، لأن هذه الفكرة أصبحت وهما مع القيم الثقافية التي تتدخل في صياغته على نحو يخدم مصالحها، لقد قامت بتدوين الأنوثة لمقاومة وضعها الدوني، كي تثبت أن المرأة أفضل من الرجل في العلم والخلق والدهاء. إن الذات الكاتبة في معالجتها لقيمة الأنوثة، كانت تريد أن تؤسس علاقة مع

الرجل مبنية على تصور جديد، يُعني فيه الرجل بذات المرأة قبل جسدها، إنها محاولة لإحداث انقلاب في وضعية المرأة الهامش ضد القيم الثقافية التي تختزلها في البكارة والجسد. - كان منطقيا أن تبدأ المرأة محاولات تحررها من السلطة الأبوية لكن محاولاتها قوبلت بالقمع، فقد ظل المجتمع الجزائري يمارس الرقابة على دور المرأة في الأسرة كفتاة قابضة بين جدران المنزل، ثم كزوجة خاضعة، وبعدها كأمة متفانية في خدمة أفراد أسرتها.

- أعادت المرأة الكاتبة في رواياتها تصورات جرى تواترها حول المرأة منذ زمن بعيد، تجعل منها جسدا يقع على هامش اللغة، تم فيه إلغاء عقلها ولسانها وربط جسدها باللذة والمتعة.

- قام الروايات بتقويض صورة الفحل في المتخيل السردى، وتقزيم دوره، بحيث ابتعدن عن أي عرض ايجابي لصورة الرجل، نافيات دوره العظيم في الحياة، ونسبن إليه مختلف الممارسات الاستبدادية التي تسبب الآلام للمرأة/ الأم/ الأخت/ الحبيبة/ الزوجة وحتى الوطن، والمرأة بهذا مارست إقصاءها له في المتخيل، بعدما عجزت عن تحقيق ذلك في الواقع، هذا وقد عثرت بعض الروايات على تمثيلات بديلة للفحولة في السرد، مدعمة مركزية الفحل الجديد بشخصيات ذكورية محملة بالرقة والعطف والحب، ما يؤهلها لأن تكون نموذجا للإنسانية.

-أبدت الروائية الجزائرية رغبة واضحة القبول الطوعي بالتعدد والتخلص من روابط الانعزالية القومية، خاصة بعد أن وعت الذات الجزائرية أن عالم اليوم يبني على التعدد الثقافي والسياسي واللغوي والديني، كما أصرت على توجيه اللوم إلى الشخصية الجزائرية الهشة، فتحدثت عن أولئك الذين استغلوا مناصبهم السياسية للحصول على غنائم الاستقلال، وأدانت رجال المعارك الأخيرة الذين التحقوا بالغبرة للسياحة تاركين الوطن يتخبط في تخلفه ومشاكله، دون أن تغفل عن أولئك الذين حصدوا أرواح الأبرياء في التسعينات.

-طرحت الكاتبات قضايا هامة في خطابهن السردى كالصراع القائم بين الشرق والغرب، مظهرات بذلك مدى اهتمام المرأة بقضايا وطنها وقضايا العالم الإنساني، ولعل سعيهن الى

طرق هذه المواضيع كان لدحض مقولة إن المرأة لا تكتب إلا على نفسها، فالروائية الجزائرية أثبتت أنه يمكنها أن تخوض في قضايا سياسية، تقف شواهد سردية على عمق ووعيها بالراهن.

قائمة المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم.

أ - المصادر:

2. ابن حزم علي بن أحمد الأندلسي، طوق الحمامة، تحقيق الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، 1977.

3. ابن القيم الجوزية، أبو عبد الله محمد روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق السيد الجميلي، دار الكتاب العربي، القاهرة 1987.

4. أبي عبد الله محمد بن محمد بن محمد النفزاوي، الروض العاطر في نزهة الخاطر، تحقيق جمال جمعة، دار رياض الريس، لندن، 1990.

الروايات

1. أحلام مستغانمي: عابر سرير، منشورات anep، الطبعة 3، 2004.

2. أمينة شيخ، أسفل الحب، ط1 منشورات ، apic وزارة الثقافة، الجزائر، جوان 2009.

3. عبير شهرزاد، مفترق العصور، ط1 منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008 .

4. ربعة مراح، النغم الشارد، ط1، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر 2003.

5. مليكة مقدم، رجالي، ترجمة نهلة ببيضون، ط1 دار الفرابي، بيروت، لبنان، 2007.

6. ياسمينة صالح: بحر الصمت، ط1 ، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001.

ب - المراجع:

1. إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، ط1، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، 2007.

2. إحسان الأمين، المرأة "أزمة هوية وتحديات المستقبل"، ط1، دار الهادي للنشر والتوزيع، بيروت، 2001.

3. أحمد، طالب، الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989
4. أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996
5. أحمد مختار عمر، اللغة واختلاف الجنسين، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1996.
6. أشرف توفيق، اعترافات نساء أدبيات، دار الأمين، القاهرة، 1998 .
7. الطاهر لبيب، صورة الآخر: العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999.
8. المعنى صلاح، أغرب ما قيل في النساء، جمع وإعداد جروس برس، ط1 دار الكتاب العربي، القاهرة، 1994.
9. إمام عبد الفتاح إمام، استعباد النساء "جون ستيورات مل"، المرأة في الفلسفة 5، دط، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2009.
10. _____ أرسطو والمرأة، المرأة في الفلسفة 2، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2009.
11. آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتمائل إلى الاختلاف)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ط1، 2006.
12. أنطونيوس كرم، العرب أمام تحديات التكنولوجيا، دط، سلسلة عالم المعرفة 90، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1968 .
13. باحثات، المرأة والكتابة، "كتاب متخصص يصدر عن تجمع اللبانيات، العدد الثاني، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 1995.
14. باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010
15. بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية، تقديم محي الدين صبحي، الطبعة الأولى، دار الآداب للنشر والتوزيع بيروت، 1999.

16. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، دط، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 2009.
17. بول شاوول، علامات من الثقافة المغربية الحديثة، ط1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979
18. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1990.
19. حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية) في الرواية العربية، دراسة نقدية المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، الطبعة1، 2000.
20. حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والابداع، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الاردن 2007.
21. حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.
22. حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن ، منشورات الاختلاف – بيروت 2007.
23. حميد عبد الوهاب البدراني، الشخصية الإشكالية مقارنة سوسيوثقافية في خطاب أحلام مستغانمي، ط1، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، الأردن، 2014.
24. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991
25. خديجة الصبار، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، دط، افريقيا الشرق، المغرب، 1999.
26. خليل محمد عوده، صورة المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، 1988.
27. سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة"دراسة نقدية"، ط1، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، 2010.

28. سليم دولة، الثقافة الجنسوية "الذكر والأنثى"، ط1، مركز الانماء الحضاري، حلب/سورية، 1999.
29. سيد حامد النساح، الأدب العربي في المعاجم في المغرب الأقصى (1963،1975) دار التراث العربي، ط1، 2000.
30. سيد محمد السيد القطب وآخرون، في أدب المرأة، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر ، مصر، 2000.
31. سيزا أحمد قاسم، القارئ والنص (العلامة والدلالة) (دط)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.
32. صابر سمية بدوح، فلسفة الجسد، دط، جار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، 2009.
33. شاكرا النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1994
34. شرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف "قراءة في كتابات نسوية" الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1998
35. _____ مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان، 2003.
36. شمس الدين موسى، تأملات في إبداعات الكاتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997
37. شوقي ضيف، عن المشرق والمغرب، بحوض في الادب، ط1، الدار اللبنانية 1998.
39. صلاح صالح، سرد الآخر عبر اللغة السردية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، 2003.

40. ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في زمن أهل التحقيق، ط1، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2011.
41. طه وادي: الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، الطبعة (1) 1996.
42. دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند اليونان، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986،
43. عبد الإله جدع، خطايا الحب والزواج، ط1، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة 1986
44. عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحويلات المعنى، ط1، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2009 .
45. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) مطبعة الأمنية دمشق (الرباط) الطبعة 1، 1999.
46. عبد الرزاق عبيد، النظام الأبوي وعلاقته بحقوق الإنسان، ضمن كتاب حقوق الإنسان في الفكر العربي تحرير سلمى الجيوسي مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ط1 2002 .
47. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ط1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، 2003.
48. عبد الله إبراهيم : المركزية الغربية ، إشكالية التكون والتمركز حول الذات، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - بيروت 1997
49. عبد الله رضوان، البنى السردية نقد الرواية، ط1، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، 2003.
50. عبد الله محمد الغدامي، الكتابة ضد الكتابة، ط1، دار الآداب، بيروت/لبنان، 1991.
- 51.

النقد الثقافي "قراءة في الأنساق

الثقافية، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، 2001.

52. المرأة واللغة،

ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء /المغرب، 1996.

53. المرأة واللغة - 2-

ثقافة الوهم "مقاربات حول المرأة والجسد واللغة" ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء /المغرب، 2000.

54. عبد الله محمد الغدامي، حكاية الحداثة، ط1، دار البلاد جدة، 1987.

55. عبد الوهاب المسيري، إشكالية التحيز، ط1، منشورات المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الجزء الأول، القاهرة، 1996.

56. عبد النور إدريس، النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجنس)، ط1، سلسلة دفاتر الاختلاف، المغرب، 2011.

57.

ميثولوجيا المحظور وآليات الخطاب الديني - المرأة المسلمة بين السياق والتأويل" منشورات الاختلاف، عدد 1 مطبعة سجلماسة، مكناس، ط1 سبتمبر 2005

58. عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، ط3، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت/ لبنان 1985.

59.

صورة البطلة في أدب المرأة جدلية الجسد والعقل الاجتماعي، الفكر العربي المعاصر، العدد 3 ربيع 1985 .

60. عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الاردن، 2008.

61. عرفان حمود، المرأة والجمال والحب في لغة العرب، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت/لبنان، 1998.
62. علال سنقوقة، المتخيل والسلطة (في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية) ، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1999.
63. عز الدين المناصرة : النقد الثقافي المقارن، منظور جدلي تفكيكي ، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،عمان ، 2005
64. عماد حاتم، أساطير اليونان، دار الشرق العربي، بيروت، ط2، 1994
65. عمر رضا كحالة، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، ط5 مؤسسة الرسالة بيروت 1984.
66. غالي شكري، غادة السمان بلا أجنحة، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، 1977 .
67. فاطمة حسين العفيف، لغة الشعر النسوي العربي المعاصر "تازك الملائكة وسعاد الصباح ونبيلة الخطيب نماذج، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011.
68. فاطمة يوسف العلي، النص المؤنث وحالات الساردة "دراسة تحليلية لخطاب المرأة في الرواية العربية" ط1، مكتبة افاق، الكويت، 2013.
69. فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل" الطبعة الاولى، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء سنة 2003 .
70. رفيف صيداوي، الكاتبة وخطاب الذات "حوار مع روائيات عربيات، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، 2005.
71. رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة "سؤال الخصوصية/ وبلاغة الاختلاف، ط1، إفريقيا الشرق، المغرب، 1994.
72. زبير سلطان قدوري، الإسلام وأحداث الحادي عشر من أيلول 2001 من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق - 2003 .
73. زهرة جلاصي، النص المؤنث، الطبعة الأولى، دار سراس للنشر، تونس 2000 .

74. زوليخة بوريشة، أنثى اللغة في الخطاب والجنس، دار نينوي، ط1، 2009.
75. زينب الأعوج، السمات الواقعية للترجمة الشعرية في الجزائر، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 1985.
76. زينب جمعة، صورة المرأة في الرواية "قراءة جديدة في روايات إملي نصر الله، ط1، الدرا العربية للعلوم، بيروت/لبنان، 2005.
77. محمد الماكري: الشكل والخطاب، المركز الثقافي، الدار البيضاء/المغرب الطبعة الأولى، 1991.
78. محمد ابراهيم سرتي، الأنثى المقدسة وصراع الحضارات" المرأة والتاريخ منذ البدايات، ط1، دار الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق/سوريا 2008.
79. محمد بدوي، الجحيم الأرضي، قراءة في شعر صلاح عبد الصابور، دط، الهيئة المصرية العاملة للكتاب، مصر 1986.
80. محمد بن عمر الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981.
81. محمد معتصم، المرأة والسرد، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء/المغرب، 2004
82. محمد عبد الواحد حجازي، الأسرة في الأدب العربي "العصر الجاهلي والعباسي، ط1، مجد الأولى للنشر والتوزيع، عمان/الأردن، 2005 .
83. محمد لطفي اليوسفي، جماليات الصورة في الإبداع النسائي العربي (المرأة الفردوس)، ط1، منشورات سوسة الدولي، 2003 .
84. محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف: في المرأة والكتابة والهامش، دار أفريقيا/الشرق بلا تاريخ.
85. محمود محمد برادة، تمثيلات المثقف في السرد العربي الليبي "الرواية الليبية انموذجا دراسة في النقد الثقافي، دط، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.
86. محي الدين صبحي، ندوة الفكر العربي في مواجهة العصر، شؤون عربية، العدد ج، نسيان أبريل 1981 .

87. مجموعة من الكاتبات والكتاب، الكتابة النسائية "محكي الأنا، محكي الحياة" ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، 2007.
88. مجموعة من الكاتبات والكتاب، الكتابة النسائية "التخييل والتلقي"، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط/ المغرب، يوليو 2006.
89. مصطفى سلوى، صحوة الفراشات" قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة محمد الأول، وجدة/المغرب 2011.
90. مراد عبد الرحمن، جيوبولتيكا النص الأدبي(تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً)، (ط1)، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، بيروت، 2002.
91. وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد "قراءة في القصة والرواية الانثوية، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/لبنان، 2008.
92. هيثم أحمد العزام، النقد الثقافي، ط1، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، 2013.
93. ناجي سوسن رضوان، المرأة في المرأة "دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر"، دط، دار العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996 .
94. نادر كاظم: تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي في العصر الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
95. نازك الأعرجي ، صوت الأنثى ،دراسات في الكتابة النسوية العربية، ط1، دار الأهالي، دمشق 1997 .
96. نبيلة ابراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية، دط، مكتبة غريب، مصر دت.
97. نجاة المريني، علامات نسائية في نبوغ المرأة المغربية، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب 2006.

98. نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة" دراسات نقدية" دط، دار النشر الغربية، المغرب، 1980.
99. نصر حامد أبو زيد "دوائر الخوف قراءة في خطاب المرأة، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء /المغرب، 2004.
100. نضال محمد الشمالي، التاريخ والرواية، ط1 عالم الكتاب الحديث، عمان، 2006.
101. نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى (في رواية المرأة العربية وبيولوجيا الرواية النسوية العربية)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004 .
102. نهال مهيدات، في الرواية النسوية العربية "في خطاب المرأة والجسد والثقافة" ، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان/الأردن، 2008.
103. ياسين النصير، الرواية والمكان، الطبعة 2، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا ، 2010.
104. يسرى مقدم، مؤنث الرواية، "الذات، الصورة، الكتابة"، ط1، دار الجريد، لبنان، 2005.
105. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط1، دار الفرابي، لبنان، 1999.
106. يوسف القرضاوي، الاسلام والعلمانية وجها لوجه، دط، مكتبة وهبة، القاهرة، 1997.
107. يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي أنموذجاً) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 2004.
108. يحي أحمد عيسى، المرأة والخطيئة الأولى "مأساة لم تنته بعد"، ط1 دار السوسن، دمشق 2005.
109. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

ج- الكتب المترجمة إلى اللغة العربية:

1. إدوارد سعيد، الاستشراق "المعرفة السلطة". ترجمة كمال أبو ديب، "ط2، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، 1948 .
2. _____ الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، ط3، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت 2004.
3. آني أنزيو، المرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها: "رؤية جمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي، ترجمة طلال حرب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1992.
4. أنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ترجمة محمد عبد الغني غنوم، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2007.
5. بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، ترجمة سلمان قعفراني، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان، نسيان 2009.
6. جاك أندرييه، النزوع الجنسي الأنثوي، ترجمة أسكندر معصب، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2009.
7. جان نعوم طنوس، المرأة والحرية "دراسات في الرواية العربية النسائية، ط1، دار المنهل اللبناني، بيروت، 2011.
8. جرمين تيليون، الحريم وأبناء العم" تاريخ النساء في مجتمعات المتوسط"، ترجمة عز الدين الخطابي وادريس كثير، ط1، دار الساقى، لبنان، 2000.
9. جوزيف إكسبير، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة لحسن حمامة، (دط)، إفريقيا الشرق، بيروت/الدار البيضاء، 2002.
10. جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق بيروت/الدار البيضاء، دط، 2002.
11. جيرار جينات: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزري وعمر الحلبي، الهيئة المصرية العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، ط2، 1997.

12. دافيد لوبروتون، أنثربولوجيا الجسد والحدائث، ترجمة محمد عرب صاصيل، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1997.
13. فتحي التريكي، الهوية ورهاناتها، ترجمة نور الدين السافي وزهير المنيني، ط1، الدار المتوسطة للنشر، تونس، 2010.
14. سارة جاميل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة احمد الشامي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة 2002.
15. دي بوفوار، سيمون: الجنس الآخر، ترجمة، لجنة من أساتذة الجامعة بيروت، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، ط7، 1980.
16. سوزان مولر أوكين، النساء في الفكر السياسي الغربي، ترجمة امام عبد الفتاح امام الهيئة المصرية العامة للكتاب 2005 .
17. صوفيا فوكا ورببكا رايت، ترجمة جمال الجزيري، ط1، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 2005.
18. عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ترجمة محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1999 .
19. مالك بن نبي، مشكلة الحضارة، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، بيروت ، 2000.
20. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت.(ط1) 1971،ص112.
21. ميشال فوكو: حفریات المعرفة، ترجمة محمد سبيلا، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1984.
22. هومي ك بابا ، موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، 2006.
23. نيكول فرمون واخرون، ثنائية الكينونة "النسوية والاختلاف الجنسي" ترجمة عدنان حسن، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2009.

4. لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، رقم الطبعة 19، عدد المجلدات 1، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 2010.

المعاجم والقواميس المترجمة إلى اللغة العربية

1. سارة جامبل، دراسات ومعجم أدبي، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2002.

2.

و - المجلات والمداخلات والدوريات

1. الشروق الثقافي، أسبوعية جزائرية، العدد 35 الخميس 12 شوال 1414 الموافق 24 مارس 1994.

2. الملتقى الدولي الثامن للرواية، عبد الحميد بن هدوقة (دراسات وإبداع) وزارة الثقافة والاتصال لولاية برج بوعرييج الملتقى السابع،، دار الامل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2004،

3. بشير فارس، سر الزخرفة الإسلامية، منشورات المعهد الفرنسي، القاهرة ، 1952.

4. بثينة شعبان، الرواية النسائية العربية، مجلة مواقف دار الآداب، بيروت، 1990.

5. جميل حمداوي، "السيميوطيقا والعنونة" الكويت، مجلة عالم الفكر، م25، 1997م .

6. حسام الخطيب، حول الرواية النسائية في سوريا، مجلة المعرفة، عدد 169، 1976.

7. حلم سالم، الكتابة بنون النسوية ، مجلة إبداع العدد 11، القاهرة، ديسمبر 1998.

8. خليل، حامد: "المرأة والعمل": مجلة النهج. العدد/41/ خريف 1995، دمشق ص 78.

9. عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة فصول المجلد 11، العدد 4، الهيئة العامة للكتاب القاهرة 1993.

10. عبد الله إبراهيم ، الرواية النسائية والجسد الأنثوي مجلة عمّان - العدد ، 38 آب 1998.

11. عدلي الهواري طارق بوحالة، النقد الثقافي وأنساق الغيرية، عود النند المجلة الثقافية الشهرية الناشر الجزائر.
12. فعاليات منتدى الروائيين العرب، صورة المرأة في الرواية العربية، ط1، دار سحر للنشر والتوزيع، 2005.
13. فوزية غساني، الخطاب حول المرأة، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية محمد الخامس بالرباط، المغرب، 1997.
14. سعاد المانع، النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة بالعربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، عدد 32، مارس 1997.
15. سوسن ناجي، المرأة في المرأة "دراسة نقدية للرواية النسائية في مصر"، دار العربي للنشر والتوزيع، 1996.
16. شريط أحمد شريط، الفضاء: المصطلح والإشكالية الجمالية، الحياة الثقافية، مجلة ثقافية جامعة تصدرها وزارة الثقافة بالجمهورية التونسية، طبع العالمية للطباعة، تونس، عدد مزدوج 67/68، 1994.
17. ليلى بلخير، مصطلح في الفكر الغربي، كتابات معاصرة، بيروت العدد 7، مجلد 18، أكتوبر نوفمبر 2008
18. محمد أحمد النابلسي، الاتصال الإنساني وعلم النفس، (دط) دار النهضة العربية، بيروت، 1991
19. محمد بدوي، مجلة فصول الجزء 3، العدد 2، 1983 .
20. محمد داود، الحوارية عند باختين مجلة تجليات الحداثة ع28 جامعة وهران جوان 1993.
21. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

22. محمد عبد الله الغدامي: الوجه الآخر للثقافة، مقال جريدة الحياة (يومية عربية تصدر من لندن) الإثنين 21 تشرين الأول (أكتوبر) 1996 الموافق 9 جمادى الأخيرة 1417، العدد 122.
23. محمد صابر عبيد، ما بعد السرد بحث في تقنية الحكاية الجديدة، مجلة ثقافات البحرين ع12/11، 2004
24. محمود نور الدين أفاية، المرأة والكتابة، مجلة الوحدة العدد 9، حزيران (يونيو) 1985
25. مصلح النجار وآخرون، الدراسات الثقافية ودراسات ما بعد الكولونيالية، وقائع المؤتمر الثالث للبحث العلمي في الأردن، ط1، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 2008.
26. محمد داود وآخرون، الكتابة النسوية "التلقي الخطاب والتمثيلات"، دط، المركز الوطني للبحث في الانثربولوجية الاجتماعية والثقافية، ENAG، عنابة/الجزائر، 2010
27. مجلة الخطاب، منشورات مخبر تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر، عدد1، ماي 2006، عدد جوان 2011.
28. مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت المجلد السابع والعشرون، أكتوبر ديسمبر 1998
29. نبيل سليمان، حوارات وشهادات، دار الحوار، سوريا، دط، 1995.
30. نوال السعداوي، قضايا المرأة والفكر والسياسة، مكتبة مدبولي، 2002 .
31. اليمنى العيد، مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة الطريق، العدد 4، نسيان، 1975.
32. هاجر إدريس، مهمش المرأة الشرقية في الشعرية الغربية، مجلة سطور القاهرة، العدد 6، مايو 1997.

ج- الموقع بالإنترنت-

1. إبراهيم ناصر، الحركة النسوية الغربية ومحاولات العولمة، عن الموقع [.https://saaid.net/female/064](https://saaid.net/female/064)
2. أعمال ماري وولستونكرافت، دفاعا عن حقوق المرأة، عن <https://ar.wikipedia.org>
3. حبيب النورس: الرواية العراقية وثقافة الأنساق المتحولة عن الموقع [.http://www.alsabaah.iq](http://www.alsabaah.iq)
4. سليم بن حيولة، النقد الثقافي وكشف آليات التسلط الحوار المتمدن-العدد: 2001-8/8/2007 عن [.http://ahewar.org](http://ahewar.org)
5. سمر روجي الفيصل، الأدب النسوي الحديث، شؤون المصطلح وشجونه [.http://www.araafid.ae/188_p16](http://www.araafid.ae/188_p16)
6. سيدة محمود محمد، نسائي أم نسوي أم أنثوي؟ عن [.http://www.myportail.com](http://www.myportail.com)
7. عادل ضرغام، الكتابة وآليات التعذيب، الأحد تشرين الأول 26, 2008. [.http://www.youhiba.mktoob.com](http://www.youhiba.mktoob.com)
8. عرجون الباتول: من يوميات مدرسة حرة" لزهور ونيسي (قراءة في كتاب [.http://www.djazairess.com](http://www.djazairess.com)
9. محمد صلاح، الأدب والشعر، عن الموقع [.http://www.adabwafan.com](http://www.adabwafan.com)
10. محيي الدين اللاذقاني ، تعامل الرواية مع الذاكرة التاريخية العربية، عن الموقع [. www.alimbaratur.com](http://www.alimbaratur.com)
11. نوار لحرش، حوار مع الروائية ياسمينة صالح، الموضوع الثقافي عن موقع [.http://www.diwanalarab.com](http://www.diwanalarab.com)

خطة البحث

| | | |
|-----|--|-----|
| أ | مقدمة | 1 |
| 1 | مدخل نظري: اشكالية كتابة المرأة | 9 |
| 9 | -المبحث الأول: الكتابة النسوية من المفهوم الى التشكل | 25 |
| 25 | -المبحث الثاني: الرواية النسوية الجزائرية وميزان النقد | |
| 36 | الفصل الأول: أليات السرد الأنثوي بين التجلي والتخفي | 40 |
| 40 | -المبحث الأول: محتويات تجلي المواجهات الأنثوية | 83 |
| 83 | -المبحث الثاني: التموقع ضمن الفضاء المغلق | 127 |
| 127 | -المبحث الثالث: أساليب التخفي والتجلي الأنثوي | |
| 168 | الفصل الثاني: موضوعات السرد الأنثوي | 171 |
| 171 | -المبحث الأول: تمثيلات الجسد الأنثوي | 213 |
| 213 | -المبحث الثاني: تفويض صورة الفعل | |
| 252 | الفصل الثالث: تجاوز الذات والانخراط في القضايا الكبرى | 254 |
| 254 | -المبحث الأول: التمثيلات السردية لأنساق السياسية والاجتماعية | 292 |
| 292 | -المبحث الثاني: تمثيلات الآخر | |
| 333 | خاتمة | 336 |
| 336 | قائمة المصادر والمراجع | 353 |
| 353 | خطة البحث | |