الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

الرّوايةُ النِّسائيّةُ المغارِبيّةُ المعاصِرةُ
الموضُوعُ والخِطَابُ

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه(ل م د) في الأدب العربي

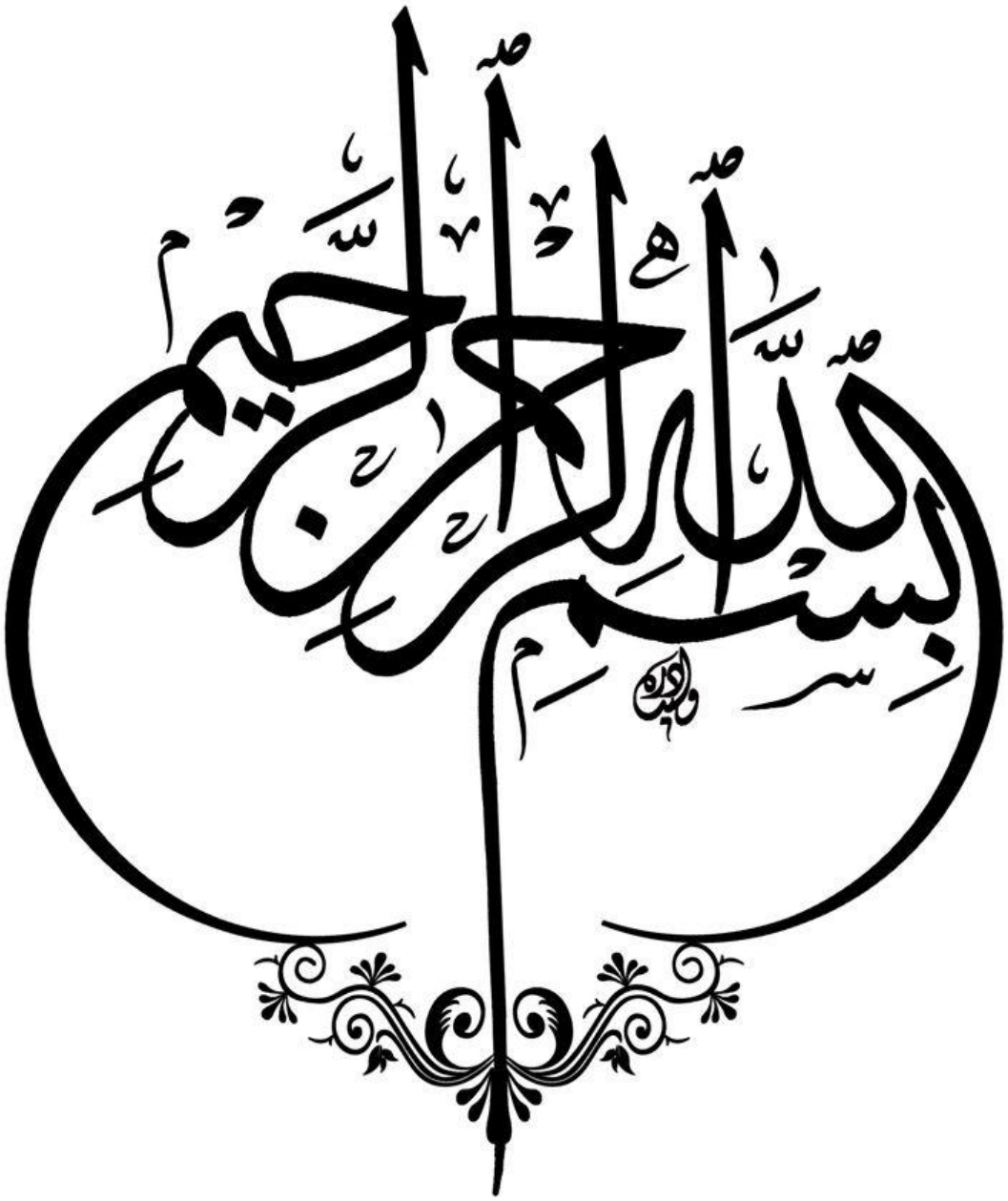
إعداد الطالبة :
بن عيسى سميرة

إشراف الأستاذ الدكتور:
أ.د.بولخراص محمد

لجنة المناقشة

أ .د . عقاق قادة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيساً
أ. د. بولخراص محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة ابن خلدون ـ تيارت	مشرفاً ومقرراً
أ.د ـ قندسي عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مناقشاً
أ.د ـ خلف الله بن علي	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيسمسيلت	مناقشاً
أ.د ـ يوسفي يوسف	أستاذ التعليم العالي	جامعة ابن خلدون ـ تيارت	مناقشاً
د ـ سعيداني يوسف	أستاذ محاضر –أ-	جامعة سيدي بلعباس	مناقشاً

السنة الجامعية : 1442هـ ـ1443 هـ /2021 م ـ 2022 م


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

قال الله تعالى : وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ

رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا (24) الإسراء الآية 24

إليكما أهدي ثمرة جهدي : أبي رحمه الله وأمي الغالية شفاها

الله وأطال الله في عمرها

إلى زوجي وبراعمي : ميساء ومحمد الأمين حفظكم الله

إلى إخوتي وأخواتي

إلى كل من ساعدني وأرشدني على الخير

سميرة

شكر و عرفان

قال تعالى: "لئن شكرتم لأزيدنّكم" سورة إبراهيم الآية 07

أشكر الله عزّ وجلّ على توفيقه، وما أسداه لي

ولأنّ الكلمات هي كل ما نملك إزاء من غمرونا بالجميل ،

ولأنّ الشكر هو أقل الاعتراف بهذا الجميل .

أتقدم بخالص شكري وأصدق امتناني للأستاذ الذي أشرف على بعث هذا العمل للوجود، من خلال وقته وجهده وتوجيهاته، فضيلة الأستاذ الدكتور: بولخراص محمد.

كما أتقدم بالشكر الجزيل للأساتذة الكرام لجنة المناقشة على الجهد الذي بذلوه لقراءة الأطروحة ثم مناقشتها.

لكم مني كلّ الشكر والاحترام والتقدير.

مقدمة

مقدمـــة:

تُعدُّ الكتابة النّسائيّة في جنس الرّواية حديثة العهد في الثقافة المغاربيّة المعاصرة، غير أنّ الحديث عن هذه التّجربة الإبداعية يشوبه الارتباك، لأنّه مرتبط بحقيقة المجتمع قبل كلّ شيء، فالإبداع فن، ومن أهم قوائم الفن بعد الموهبة: الحرية، وعنصر الحرية يبدو عنصراً غير واضح الملامح في الأجواء المغاربيّة خاصة ما يتعلق بحرية المرأة، ولأنّ الكتابة قبل أن تكون تركيباً لغوياً، فهي تعبير وبوح، فإنّ المسألة تتعقد أكثر حين تأخذ الكتابة منحى البحث عن الخلاص من الوضع الاجتماعي الذي تعاني منه المرأة.

فالكتابة النّسائيّة المغاربيّة ظهرت متأخرة عن فنون الأدب التقليدية التي اعتادت المرأة الكاتبة الإبداع فيها، شأن القصة القصيرة والخاطرة وخاصة الشعر.

فالكاتبة المغاربيّة اتجهت لكتابة الرّواية دون أن تمتلك في الأغلب الوعي النقدي بشروط كتابتها النظرية منها والإجرائية، وهذا ما جسدته النماذج البدئيّة الأولى التي ظهرت في الخمسينات والستينات من القرن، إذ كانت إلى القصة أقرب منها إلى الرّواية.

عبّر هذا التأخر كذلك إلى عسر الممارسة الروائيّة مقارنة بالكتابة الشعرية والقصصية باعتبار ما تتطلّبه الرّواية من جهد، ومن خلفية معرفية بشروط كتابتها وأدوات إنجازها، ولعلّ هذين السببين يعلّلان من بعض الوجوه عدم انتظام المرأة الكاتبة في المغرب العربي في ممارسة هذا الجنس الأدبي فأغلب كاتبات الرّواية لم يتجاوزن النص الواحد، فيعدن إثر صدوره إلى ما كن يمارسنه من شعر أو قصة قصيرة، وإن توصّلت بعضهن إلى كتابة النص الثاني فإنّ ذلك لا يتحقق إلا بعد زمن

يكون شاسعاً نسبيا، حتى فترة التسعينات والتي تعد المرحلة التي عرفت فيها الرّواية النّسائيّة المغاربيّة تراكمها من حيث النصوص التي لم تخلُ من علامات جودة ومؤشّرات تميّز ذاته، ولهذا اخترتُ أن أتناول "الرّواية النّسائية المغاربيّة المعاصرة"، وذلك من خلال نماذج معينة، فالرّواية النّسويّة تجسّد رؤية الكاتبة المبدعة بوصفها امرأة للحياة والمجتمع ولذاتها، فضلاً عن الإبداع النّسوي ما هو إلا تسجيل لرؤية المبدعة لذاتها ولبنات جنسها ضمن إطار تاريخي واجتماعي ونفسي وسياسي معين.

والأمر الذي حفزني كذلك لمعالجة هذا الموضوع هو اقتحام عوالم المرأة الإبداعية والاجتماعية والنفسية بكل ما يكتنفها من حساسية، ومن جوانب معتمة وأخرى منظورة، بالإضافة إلى ندرة الدراسات في هذا الحقل المعرفي، فحاولت إضافة دراسة جديدة.

وتتمحور إشكالية البحث الأساسية في محاولة الإجابة عن تساؤل جوهري فحواه: ما هي الظروف التي تأسست فيها الرّواية النّسائيّة المغاربيّة؟

ومن هذا التساؤل تتناسل أسئلة كثيرة ذات علاقة وطيدة بها، تتوزع على فصول البحث ومنها: ما هي المراحل التي مرت بها الرّواية النّسائيّة المغاربيّة؟ كيف رسمت الرّوائيّة صورة المرأة؟ ممّا استمدت الكاتبة مادتها المعرفية؟

وللإجابة عن جملة هذه التساؤلات، وضعنا خطة عمل تتألف من مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة، تناولنا في الفصل الأول: الرّواية النّسائيّة المغاربيّة من التهميش إلى الكينونة فتطرقت إلى مفهوم الرّواية، و الرّواية النّسائيّة وأهم المراحل التي مرّت بها.

وفي الفصل الثاني تطرقنا فيه صورة المرأة وكيفية تشكيلها من خلال نماذج نسائيّة واردة في الروايات المختارة، حيث استعرضنا: التيمات الخاصة والتي تمثلت في الحب، العقم، الطلاق، وتيمات عامّة تجسدت في: السياسة، الاستعمار، الهجرة إلى الغرب.

أمّا الفصل الثالث فرصدنا فيه خطاب الرّواية النّسائيّة المغاربيّة والذي تمحور في الجسد- السرد- اللغة.

وانتهى البحث إلى خاتمة تضمنت خلاصة لما تمّ التوصل إليه من نتائج.

وفي هذا البحث لم يقتصر عملنا على منهج واحد وإنّما استخدمنا المنهج التحليلي الذي ارتأيناه أليق لمثل هذه الدراسات، والذي أخذ قضية الكتابة النّسويّة بالوصف والتفكيك إلى جزئياتها، كما استندنا في رصدنا لصورة المرأة إلى المنهج النفسي الذي يغوص في دواخل الشخصيات ويضيئ بواطنها المعتمة ويحلّل دواخلها النفسية، بالإضافة إلى المنهج الاجتماعي الذي يسلط الضوء على الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات، ويبيّن أثر الجانب الاجتماعي في رسم ملامح الشخصية النّسائيّة. وبهذا تكون المناهج الثلاثة قد تظافرت وتكاملت لبلوغ ما كان البحث يروم الوصول إليه من نتائج.

ولن يدّعي هذا البحث –بأي حال- الشمول والكمال، وإنّما نعترف بالصعوبات التي صادفتنا في عملنا، وتتعلق في المقام الأول بشحّ الدراسات في هذا الحقل المعرفي، بالإضافة إلى شساعة المنجز الرّوائي النّسوي المغاربي الذي لا يمكن الإحاطة به والإلمام بمادته، وذلك من أجل إعطاء صورة كاملة وغير منقوصة عن المرأة المغاربيّة.

وختاماً لا يسعني إلا أن أزجي موفور تقديري وامتناني لأستاذي الكريم الدكتور: بولخراص محمد، الذي تعهد هذا العمل، وأخذه بالفحص والترشيد، ولكل من أمدّنا بيد العون.

بن عيـــسى سميـــرة

سيدي بلعباس: جوان 2020

مدخل:

تحديد مفاهيمي

1-إشكالية المصطلح (نسائي/ نسوي أم أنثوي)

2-الأدب النّسوي بين الرفض والتأييد

I-إشكالية المصطلح (نسائي/نسوي أم أنثوي):

مصطلح "الأدب النّسوي" أو " الكتابة النّسوية النّسائيّة" يستدعي أكثر من طرح لازدواجية المصطلح من جهة الأدب / المرأة ولحساسية كلّ منهما، فحين نتكلم عن الكتابة وعن المرأة تحضر مجالات تخصص وتتظافر بحكم تفاعلها مع بعضها البعض في إنشاء العمل الأدبي، كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلوم اللّسان والتاريخ والفلسفة .... الخ، "لذا فإنّ الحديث عن الكتابة (الأدب) النّسائيّة ذو طابع إشكالي، خاصة أنّ الساحة النقدية العربية لم تفصل بعد في مشروعية المصطلح النقدية، وإنّما هناك اجتهادات فردية من قبل بعض الدراسيين والنقاد محاولة منهم الكشف عما إذا كانت الكتابة النّسائيّة تملك خصوصية تجعلها متميزة عن كتابة الرجل، دون إغفال البحث في مشروعية التسمية"[1].

فمعظم ما قدم في الساحة النقدية لا يتجاوز الطرح المباشر للقضية، أي ربط مصطلح " الأدب النّسائي" بنوع الجنس ـــ المرأة ـــ

[1]- سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسائية في المغرب العربي، مخطوط رسالة دكتوراه في الأدب الحديث، إشراف، الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2007 م ـــ 2008 م، ص: 38.

1-نسائي أم نسوي أم أنثوي:

منذ أواخر القرن التاسع عشر قامت الساحة الأدبيّة على كم وافر من الدراسات والنظريات والكتب والبحوث التي كانت نتاجا لعصر النهضة، وما حمل من إيديولوجيات وفلسفات، الأمر الذي ولّد إشكالية في قضية المصطلح متأتية عن ترجمة المنجز العربي إلى اللّغة العربية، واتجاه هذه القضية

فاهتم المتخصصون من مترجمين ومؤسسات رسمية كمجامع اللّغة العربية والجامعات على تعريب المصطلح وضبطه وترجمته "، "فمصطلحات "نسائي" و"نسوي" و"أنثوي" كثر ورودها في الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة تارة بمعان متقاربة تكاد تصل إلى درجة الترادف وتارة أخرى بمعان متمايزة على الرغم من أنّ الواقع يقرُّ بأنّ ثمّة فروقات ثابتة تجعل كل مصطلح يرفض أن يغير على دلالة المصطلح الآخر، لأنّ القول "بنّسائيّة" ليس هو القول نفسه "نسويّة" أو "أنثوية.

فصلة القرابة اللّفظية بين مصطلحي "النّسوي" أو "النّسائي" والشكل المتشابه بينهما: "لم يكفلا لنا استعمال الواحد منهما مكان الآخر، فإنّ ما يستضمره الشكل المختلف بين "الواو" والألف يحمل اختلاف عميق الدلالة مفهومياً"[1]

[1]-يسرى مقدم، النقد النسوي العربي (أنوثة لفظية وخصوصية موهومة)، متاح في ملتقى شدرات الأدب، [www.shatharat.net]، اطلع عليه في: 2011/01/05.

فمصطلح "نسائي" المنسوب إلى كلمة نساء: "نلفي أصوله التي ترجع إلى الجذر اللّغوي "نسأ"، حيث نقول : "نسئت المرأة أي تأخر حيضها عن وقته، فهي نسئ (بضم النون وفتحه وكسره)، ونسوء جمع نساء"[1].

فهذا المصطلح يوحي بالحصر والانغلاق في دائرة جنس النساء، وما تكتبه النساء من وجهة نظرهن سواء أكانت هذه الكتابة عن النساء أم عن الرجال أم عن أي موضوع آخر ، "فخصوصيات الكتابة النّسائيّة لا تعني وجود تميز مطلق بين الكتابة الذكورية والأنثوية، ويرجع ذلك ليس فقط إلى كون المرأة الكاتبة قد قرأت الكثير من الأعمال الأدبية لكتاب رجال وانطبعت بنماذجهم الثقافية"[2].

فنجد هذا المصطلح عند بعض الناقدات مرادف لتصنيف إبداع المرأة، وهذا ما عبّرت عنه "رشيدة بنمسعود": "وعليه فالأدب النّسائي لا يعني بالضرورة أنّ المرأة كتبته بل يعني صراحة أنّ موضوعه نسائي"[3].

كما نجد الناقدة "خالدة سعيد" في كتابها (المرأة التحرّر والإبداع) تفضل استعمال هذا المصطلح ، "فقد انطلقت في مقاربة الأدب النّسائي مصطلحاً في كونه يبقى مضمونا شديد التعميم رغم شيوعه، وغموضه"[4].

---

[1]-أحمد الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربية، دار العودة، القاهرة، دت، ج2، ص: 916.

[2]-نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر والأدب)، منشورات فكر دراسات وأبحاث، الرباط، ط1، 2009، ص: 98.

[3]-رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف)، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص: 232.

[4]-بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص: 19.

غير أنّنا نجد رفض هذا المصطلح من قبل الناقدة "يمنى العيد": "والتي تقرّ برفض التصوّر النقدي الذي يميّز بين الأدب مفهوما عاماً لتقرّ بوجود نتاج ثوري يلغي مقولة التمييز بين الأدب النّسائي والأدب"[1]، لأنّ إبداع المرأة العربية يعتبر: "وسيلة من وسائل التحرّر، ومحاولة للتخلّص من الوضع الفئوي"[2].

فـــ"خناثة بنونة"، و"سهام بيوني"، "ترفضان مصطلح الأدب النّسائي بمترادفاته التي تشير إلى أنماط من الكتابة تقوم بها المرأة، وتشعّب حولها المفاهيم والأطروحات التي تقاربها"[3].

ومن العوامل التي جاءت وراء هذا الرفض"ما يتوفر عليه هذا المصطلح من دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الذي يحتقر المرأة ويجعلها دون الرجل وتابعة له، وهو المفهوم السائد في المجتمعات العربية ويمثل إحدى قناعتها المحدّدة لنظرتها للمرأة ومنزلتها الاجتماعية"[4].

أمّا بالنّسبة لمصطلح "الأدب النّسوي" فهو الأكثر دلالة على خصوصية ما تكتبه المرأة، فالنّسويّة إذن تمثل وجهة نظر النساء بشأن قضايا المرأة، وما تحمله: "من خصوصيات تجعل منه ظاهرة مميزة وعلامة دالة في حق الإبداع الأدبي"[5].

إذن فلابدّ للأدب النّسوي أن يحمل صفة النّسويّة، لأنّها الأقدر في تصوير مختلف جوانب تجربتها الخاصة وما تخفيه من مكنونات ورغبات، ولهذا نجد مصطلح "النّسوي" حقلاً واسعاً له

---

[1]-بوشوشة بن جمعة، المرجع السابق، ص: 17.

[2]-رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف)، ص: 76.

[3]- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص: 22.

[4]-المرجع نفسه، ص: 23.

[5]-المرجع السابق نفسه، ص: 16.

دلالاته المعرفية العديدة ليشمل الأدب الذي يكتبه الرجال والنساء عن المرأة ، "فكتابة المرأة مرتبطة بقضايا المرأة واهتماماتها والدفاع عن أفكارها، أمّا الكتابة النّسويّة فلها علاقة مباشرة بالإبداع الأدبي وبالنصوص الإبداعية، وسواء كانت هذه النصوص من إبداع امرأة أو رجل، المهم أنّها تخص عوالم المرأة الخاصة والذاتية"[1].

فالكتابات النّسويّة كشفت عن الآلية التي يعمل بها المجتمع الذكوري على ترسيخ الاضطهاد النفسي ، "عندما تكتب المرأة يبقى للنص الأنثوي خصوصيته إذ يكسر الصمت ويقدم رؤية جديدة لم يعتد عليها الخطاب العربي".[2]

والكاتبة "شيرين أبو النجا" تخلص إلى الفرق بين التسميتين، حيث ترى أنّ لفظة "نسائي" توحي بالانحصار في فئة جنس النساء، أمّا لفظة "نسوي" فدلالتها تتأطر فكرياً ومعرفياً ضمن إيديولوجية "النّسويّة" التي تسعى إلى إحداث تغيير جذري في أوضاع المرأة، "النّسوي يعني إجمالاً إعادة التوازن الفكري والفعلي لعلاقات القوى بين الرجل والمرأة، فالنّسويّة توجه فكري لا علاقة له بالبيولوجي، لذا تلزم التفرقة دائماً بين نسوي (أي وعي فكري ومعرفي) ونسائي (أي جنس بيولوجي)"[3].

إذن فكل ما كتب عن المرأة هو دفاع عن حقوقها ومكانتها.

---

[1]-حفناوي بلعلي، النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، مجلة الحياة الثقافية، ع195، تونس، 2008، ص: 33.

[2]-شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف (قراءة في كتابات نسوية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص: 39.

[3]-شيرين أبو النجا، (نسائي أم نسوي)، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة ، ط1، 2002، ص: 08.

أمّا لفظة "أنثوي" فتتلخّص دلالتها في الاستحضار المباشر لمعاني الرقة والخضوع والاستسلام والضعف مقابل معاني القوة والشدّة والصلابة، ويتحدّد مفهوم الأنثوية عند "نازك الأعرجي" : "كل ما تقوم به الأنثى، وتتصف به، وتنضبط إليه"[1]، فلفظة "الأنثى" تتجلّى فيها القيم الداخلية للمرأة (كالطهر والعفاف والحياء والقناعة والرضا...)، "وتستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللّفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية ولذلك تتحاشاه النساء المتميزات وترفضنه"[2].

فتختزل بذلك دلالة "الأنثوي" في معاني الضعف واللّيونة والمواقف المهزوزة وفي كلّ ما يفتقد إلى معايير صلابة الفكر واللّغة، "فتستحيل المرأة –تبعاً لهذه الرؤية- ذلك المخلوق الطاهر العقل والخيال، الرقيق، الضعيف، الكابح لانفعالاته، المترّه عن الخطايا، الزاهد في الطموح، غير العابئ بالحب ولا بالرغبات الجنسية، الـــمُكرّس وقته وجهده وخياله وعواطفه للمهمة المقدسة الوحيدة الـــمُسوغة لوجوده وهي الحياة الأسرية"[3].

وبهذا استطاعت اللّغة التي ترفض قواعدها ، أن تغير لفظ على مكان لفظٍ آخر وهي تأبى أن تنهك أعراضها الصارمة، والأيديولوجيا التي تدافع عن نسق الأفكار والمعتقدات والمفاهيم، والبيولوجيا التي تحفظ لكل كائن بنيته ونوعه وصفاته وجنسه، أن تساهم في تبيان الفوارق اللفظية –وإن كانت طفيفة- ورفع اللّبس الذي كان يخيّم على ألفاظ ، "نسائي" و"نسوي" و"أنثوي" التي

[1]-نازك الأعرجي، صوت الأنثى، دار الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1997، ص: 26.
[2]-المرجع نفسه، ص: 31.
[3]-المرجع السابق نفسه، ص: 26.

أحالها الاستخدام المتعسف إلى كائنات لغوية يستبيح بعضها مطارح البعض الآخر."وأخيراً فإنّ الانتساب إلى "النّسوي" مثل النص النّسوي أو الخطاب النّسوي في الكتابة النّسويّة –في اعتقادنا– هو التوصيف الأقرب للواقع لأنّ لفظ "نسائي" محمول على معاني الانطواء والانزواء في البوتقة النّسائيّة، بالإضافة إلى أنّ كل ما تكتبه النساء/الكاتبات يحمل في ثناياه –ودون وعي– الاستياء من الركام الثقافي الذكوري المتسلط، كما أنّ لفظ "أنثوي" يحيل إلى فضاءات الأنثى الموسومة بالسلبية والرقة والعواطف المرهفة والتي لا يمكن اعتمادها كمعايير لتصنيف النص"[1].

[1]-ينظر: محمد بولخراص، صورة المرأة في الخطاب الروائي النسوي العربي، مخطوط رسالة دكتوراه، ص: 83-84.

II)-الأدب النّسويّ بين الرفض والقبول:

لقد تعرض مفهوم الأدب على يد الحركات النّسائيّة في الغرب إلى الكثير من الانتقاد ومحور الهجمة الانتقادية يقوم على فكرة أساس مفادها أنّ الأدب مفهوم ذكوري وقد ورث حمولة عبر التاريخ، ترجح قضايا الذكور وسلطة الرجل في المجتمعات، وتقلّل من شأن المرأة في الحياة الاجتماعية الفعلية، وتكرّس الوضعية البائسة للمرأة، وقد نشأ مفهوم الكتابة النّسائيّة ضدّ مفهوم الأدب اعتقاداً منهن أنّ الكتابة مفهوم جديد ويمكن تحميله الكثير من المعاني والحمولات التي تشدّ عزم المرأة.

فمفهوم الكتابة بانفتاحه وبخلوه من المعايير المحددة لأبعاده كما مفهوم الأدب، تسمح للمرأة بالبوح والتعبير الحر، ومن هذه الزاوية كانت الكتابة النّسائيّة ميالة إلى كتابة السير الذاتية حيث تجد الذات متنفساً لها وتبوح وتعترف بكل ما كانت تحس به من ضيم ومن ضيق.

فالحديث عن الأدب النّسوي (النّسائي) هو في الواقع حديث ذو طابع إشكالي في الساحة الأدبية والنقدية العربية، نظراً لعدم الاستقرار على مفهوم الأدب النّسوي، بمعنى آخر هل يملك هذا الأدب خصوصيته واختلافه مما يشير عن أحقيته في المصطلح "أدب نّسويّ/ نّسائيّ) ، إلا أنّ مصطلح الأدب النّسوي يشير إلى وجود اختلاف في طرق التفكير، وبالتالي الكتابة لذا تعددت الآراء وتضاربت فيما بينها بخصوص الأدب النّسوي بين مؤيد وعارض، بقيمة هذا الأدب وآخر منكر لقيمته.

1-الموقف الرافض:

لازالت الكثير من الإشكالات والمشاحنات لدى معظم الكتاب والكاتبات والدارسين حول المصطلحات (النّسائيّة، النّسويّة، الأنثويّة)، فالحديث عن الأدب النّسوي في الواقع حديث ذو طابع إشكالي في الساحة الأدبية والنقدية العربية، نظراً لعدم الاستقرار على مفهومه، وهذا ما أدى إلى تعدد الآراء وتضاربها من مؤيد لهذا الأدب ومعارض.

فمصطلح "الأدب النّسائي" أو "الكتابة النّسائيّة" لم يجد مكاناً شرعياً في الساحة النقدية العربية، "فمعظم الآراء تتفق على رفض التسمية لأنّها تحيل إلى التمييز العنصري بين المرأة والرجل، فالكتابة واحدة سواء أكان المبدع رجلاً أو امرأة، فالخصوصية في كتابة المرأة قد جعلت البعض يحمل نزعة احتقارية لما تكتب، والمرأة فيها تشعر بها نتيجة لما يتوفر عليه هذا المصطلح من دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الذي يحتقر المرأة، ويجعلها دون الرجل، وتابعة له"[1].

وتتّخذ النّاقدة "يمنى العيد" الموقف ذاته؛ أي رفض مصطلح (الأدب النّسائي) باعتبار أنّ خصوصية هذا الأدب ليست ثابتة، فهي رهينة الظّروف، فمتى زالت أشكال القهر الاجتماعي الممارس على المرأة ستختفي هذه الخصوصية، وعليه فالكتابة بالنّسبة للمرأة ليست إلّا وسيلة تحتمي وراءها إزاء وضع متردّ يهدّد وجودها وكيانها، ناشدة من خلالها التّحرّر والخروج من الفئوية التي حصرت فيها من قبل الثّقافة الذّكورية المهيمنة.

[1]-بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص: 23.

وتختم النّاقدة طرحها برفضها تصنيف الأدب إلى أدب كمفهوم عام، وأدب نسائي لمفهوم خاص، فهي لا تعترف إلّا بوجود: "نتاج ثوري يلغي الخصوصية النّسائيّة كطبيعة تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب"[1].

فهي تربط خصوصية الكتابة النّسائيّة بالوضع الاجتماعي للمرأة، فتغيّب تماما الذّات المبدعة، ورغم أنّنا نقرّ بأهمية الواقع الاجتماعي كأحد العناصر الفاعلة في تشكيل العملية الإبداعية، إلّا أنّ هذا لا يعني ربط الأدب النّسائي بالوضع الاجتماعي، كما نجد رأي الكاتبة "يسرى مقدّم" في كتابها "مؤنّث الرّواية" في بعض الكتاب ممّن ساءهم الخراب العميم السّائد في واقع المرأة، فتصدّوا لمعالجته منخرطين في كلّ ما يتّصل باجتماعه متورّطين في الجدل القائم حول المرأة والكتابة : "أنّ المرأة ما تزال طرفا مهمّشا وغير مكافئ للرجل في الإبداع الفنّي/ الأدبي، حيث يتبوّأ الرّجل موقع الصّدارة داخل مجتمع يبارك الذّكورة"[2].

أمّا الباحث "عبد العاطي كيوان" فيرى أنّه: "ليست ثمة فرق ما –من جهة نظرنا- من حيث الإبداع بين سرد نسائي وآخر رجالي إذ هو شكل أدبي واحد بصرف النظر عن نوع مبدعه لا يعرف التذكير أو التأنيث، إذ هي مسمّيات لم تتبلور بعد وأنّها لم تتبلور، أو يتضح منهجها أو تستقل بذاتها، وإنّما هي مسمّيات –كما هي العادة- تطالعنا بها الثقافات الحديثة من آن إلى

[1]-رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة (الاختلاف وبلاغة الخصوصية)، ص: 78.

[2]-يسرى مقدم، مؤنث الرواية (الذات _ الصورة _ الكتابة)، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط 1، 2005، ص: 25.

آن"[1]، فهو يرفض مصطلح الأدب النّسائيّ لأنّه في نظره لا يملك الخصوصية التي تميزه عما يكتبه الرجل فالمرأة والرجل سيّان في الكتابة الإبداعية، ويرى أنّ هذا المصطلح قائم على أساس تصنيف عنصري (ذكر-أنثى).

أمّا بالنّسبة لموقف الكاتبات من مصطلح "النّسائيّة/النّسويّة" فقد تراوح بين الرفض والقبول رغم إقرارهن في كثير من المناسبات أنّ كتابة المرأة تملك تميزها وبالتالي هويتها، ومردّ هذا الخوف هو طبيعة الثقافة السائدة وهي الثقافة الذكورية الأحادية، التي همّشت كتابات المرأة، وأمام هذا الخطاب الأحادي شعرت الأديبات بهامشية ما يكتبن أمام الرجل، بالإضافة إلى غياب نقد يتميز بالدّقة والموضوعية، وكذلك نجد الأديبات العربيات لم يتمكنّ إلى اليوم من تكوين رؤية فكرية حول الأدب النّسائي ومشروعيته، فكان أن تعددت مواقف الكاتبات العربيات من مصطلح الكتابة النّسوي/النّسائيّة، فالأديبة اللبنانية "غادة السمّان" ترفض مصطلح "الكتابة النّسائيّة" فترى أنّ الأدب واحد ولا يجب تقسيمه إلى أدب رجالي وآخر نسائي، رغم إقرارها بوجود خصوصية تميز أدب المرأة، "فالتسمية نابعة من أسلوبنا الشرقي في التفكير وقياساً على المبدأ القائل الرجال قوامون على النساء، فخرج نقادنا بقاعدة –على طريقة المنطق الصوري- تقول الأدب الرجالي قوام على الأدب النّسائي، وإمّا أن تكون تسميّة الأدب النّسائي انعكاسا لواقع يتجسد في كون أنّ أكثر نتاج الأدبيات قبل أعوام كان لا يدور إلاّ حول المرأة وحريتها وتمرّدها وقلقها"[2].

[1]-عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف (دراسة في السرد النسائي)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، دت، 2003 ، ص: 13.

[2]-رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، ص: 80.

فهي ترفض مصطلح الكتابة النّسائيّة، فالتسميّة في نظرها تحمل بذور دونيتها وهامشيتها على أساس القياس الذي افترضته.

والموقف ذاته نجده لدى الكاتبة "مي التلمساني" التي ترفض أن تدرج كتاباتها في الأدب النّسائي : "لا يعجبني أن يندرج عملي في سياق كتابات المرأة لأنّ الساحة الأدبية في مصر الآن، لا تحتفي بأية كتابة لمجرد أنّ صاحبتها امرأة وفي هذا تكريس للفصل بين الرجل والمرأة، وإنقاص من قيمة الإبداع نفسه"[1].

فرفض الكاتبات الغربيات لمصطلح "الأدب النّسائي" ناتج عن شعورهن بالتهميش والدّونية، فأي إنتاج أدبي لا تنظر إليه المرأة والكتابة على أنّه نوع من التمييز بل ضعف يضاف إلى قائمة الصفات السلبية التي رسخها الرجل في المرأة.

[1]-شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف (قراءة في كتابات نسوية) ، ص: 13.

2-الموقف المؤيد:

يعترف أصحاب هذا الموقف بوجود الأدب النّسائي واستقلاليته عن الأدب الذي يكتبه الرجال، فنجد "لطيفة الزيات" لا تثبت على موقف الرفض فهي تقرّ أنّ هذه التسميّة لا تعني تفوق أدب على آخر : "لقد رفضت دائماً التمييز بين الكتابات النّسائيّة وكتابات الرجال، رغم شعوري بأنّ النساء والرجال يكتبون بشكل مختلف، ولكن الآن وبعد أن أصبح من الممكن والمحتمل تحقيق المساواة بين النساء والرجال، يمكن لنا أن نعترف بالطرق المختلفة التي كتب بها الرجال والنساء دائماً، دون أن يعني هذا بأي شكل من الأشكال بأن أحدهما متفوق على الآخر"[1].

فسبب تراجعها عن موقف الرفض هو تحسن وضع المرأة وإمكانية تحقيق المساواة مع الرجل.

كذلك نجد "بثينة شعبان "تصرّح بموقفها المؤيد: "أنّ قراءة أدب المرأة أدباً مستقلاً، هو إبراز لمكانتها وذاتها وصوتها الذي أخمد لزمن وإنّ هدف دراسة الأدب النّسائي تحت عنوان مستقل هو اكتشاف حجم هذا الأدب والحكم على نوعيته خلال تطبيق المقاييس الأدبية المتعارف عليها، وبعبارة أخرى، إنّ هدف هذا المشروع ليس إعطاء صوت لهؤلاء النّساء اللّواتي لم يكن لهنّ صوتا أبدا، وإنّما هو إعادة مكانة الكاتبات اللّواتي تم إخماد أصواتهن أو تهميشهن أو التقليل من أهميتهن فقط لأنّهن نساء"[2].

[1]-بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999، ص: 24.

[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أمّا "خناثة بنونة" فهي ترفض رفض مصطلح "الأدب النّسائي" بحجة أنّه من تصنيف الرجل ليضيفه إلى رصيد الثقافة الذكورية التي يهيمن فيها الرجل على كل شيء بما فيه الأدب فتقول: "أعتبر التصنيف رجالياً، من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي وترسيخها، وتدعيمها حتى في مجال الإبداع... مع العلم أنّني أرفض بشكل مسبق هذا التصنيف على أساس أن الإنتاج يعطي نفسه، ويملك الحكم عليه في ما يقدمه دون اعتبار للقلم سواء أكان رجاليا أم نسائيا»[1].

فرفضها لهذا المصطلح يوحي بتهميش المرأة وإبداعاتها، فهو مرتبط بالنظرة الدونية للمرأة، ولذا يجب على المرأة أن تبطل مثل هذه التصنيفات متى توفرت لها الجدارة الفكرية والاجتماعية.

أمّا "محمد معتصم" فيقرّ بخصوصية كتابات المرأة ومن ثمّة بقبوله، "هناك كتابة نسائيّة تكتبها المرأة، تميز أولاً من حيث موضوعاتها، والأساليب والحساسية التي تصاغ بها كل تلك المكونات مجتمعة"[2]، ويضيف: "أنّ المرأة لا تكتب من فراغ ولا تكتب عن ذات مريضة مهووسة بنفسها، إنّها تنتقد وتشرح وتحلّل دقائق الأمور، ولا تخوض في السياسة بل تكتب روايات وقصصاً وأشعاراً، لكن ما تنتجه نسخ الوقائع اليومية والشخصية والسياسية والأمور المصيرية التي تهم الشخصية العربية امرأة أو رجل"[3].

[1]-رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، ص: 81.

[2]-محمد معتصم، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب النسائي العربي، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 2007، ص: 01.

[3]-المرجع نفسه، ص: 24.

فالمرأة تكتب العلم والحياة بأنوثتها، فهي تعيد مكانتها في ظلّ الفعل الإبداعي، فتحاول دائما التخلص من المعاناة والسلطة ورفضها المجتمع بموضوعاتها المتميزة.

الفصل الأول:

الرّواية النّسائيّة المغاربيّة

من التهميش إلى الكينونة

الفصل الأول

الرّواية النّسائيّة المغاربيّة من التهميش إلى الكينونة

1-تعريف الرّواية

2_الرّواية النّسائيّة

3-الكتابة النّسائيّة بين التهميش وإثبات الذات

4-الرّواية النّسائيّة المغاربيّة

أ-البدايات.

ب-النشأة والتطور

1-تعريف الرّواية:

عرفت الرّواية في بداية نشأتها، بوصفها أدباً عامياً لا يرقى إلى مكانة الآداب الراقية على غرار الشعر، فالبعض يراها: "كتبت أساسا من أجل تسلية العامة ولذلك توجهت في بداياتها إلى مخاطبة هذا القارئ"[1].

فيكون تعبير القراء دائماً بعد الانتهاء من قراءة الرّواية التي يقرؤونها على أنّها اجتماعية أو سياسية أو عاطفية أو غرامية، بمعنى يصنفونها حسب المضمون، الذي تعبّر عنه، "فالرّواية باعتبارها نثراً تحتمل في بعض الأحيان جلّ هذه التصنيفات، وقد شبّه بعضهم الرّواية بكرة حمراء موضوعة إلى جانب الضوء، فمن أي جهة نظرت إليها كان السطح الذي تراه هو الأكثر احمراراً، فالرّواية يمكن أن تصفها بالرّواية العاطفية أو الغرامية لأنّك تنظر إليها من هذا الجانب، لكن من الممكن أن تنظر إليها من جانب آخر فتصفها باعتبارها رواية اجتماعية أو فلسفية أو تجريبية أو أي شيء آخر"[2].

كما لا يوجد اختلاف في كون أنّ الرّواية نشأت في العصر الحديث فهي فن متأثر بالغرب تأثراً كبيراً، كما عرفت انتشاراً واسعاً في نهاية القرن العشرين خاصة في أوروبا وأمريكا، ووصلت حتى البلاد العربية، فهنا بدأت إرهاصاتها الأولى حتى أصبحت تهيمن على الأدب.

[1]-سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1 ، 2004 ، ص: 49.

[2]-إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 284.

فالرّواية من أكثر الفنون غموضاً، فهي: "الشكل الأدبي الأقوى والتعبير الأنسب عن واقع يتغير بسرعة، وهي تعبير عن مجتمع يتغير ولا تلبث أن تصبح تعبيراً عن مجتمع يعي أنه يتغير"[1].

أمّا "ميخائيل باختين" فيرى: "الرّواية هي الجنس الوحيد الذي هو في حالة تطور مستمر... وهي تأمل شاعري في الوجود"[2].

فهي ذلك الجنس الأدبي الذي يستطيع الكاتب بواسطته أن يكتشف ذاته وذات الآخرين ويبحر فيها من خلال إبداعه، فهو بالرّواية يعبّر عن ما يختلج نفسه من مشاعر وأحاسيس والتعبير عمّا يشاء، عكس الأجناس الأخرى فظلّت الرّواية تصارع خبايا الزمان ومقتضيات الحال، فقيل بأنّها: "صراع بين إرادة عالية، ولغة عاجزة"[3]، فعجز اللّغة ليس سببه ثقافة الرّوائي، أو وجود نشاز في لغته، بل الأمر يتعدى حدود المنطق والمعقول.

ومن هنا نجد أنّ الرّواية هي التواصل مع الواقع، مع مجموعة من التفاعلات التركيبية (اجتماعية، سياسية، ثقافية...إلخ)، وهذا ما جعل هذا الفن على انفتاح دائم وتواصل مستمر مع الحياة وضروبها، "فالرّواية من حيث هي جنس أدبي راقٍ، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكمة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتظافر لتتشكل لدى نهاية المطاف، شكلاً أدبياً جميلاً... فاللّغة هي

[1]-عبد الرحمان بوعلي، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، رقم 37، جامعة محمد الأول، وجدة، ط1، 2001، ص: 06.

[2]-المرجع نفسه، ص: 07.

[3]-محمد حجازي، المفاهيم البنائية للرواية الجزائرية، محاضرات لطلبة الماجستير "قسم السرديات"، السنة الدراسية: 2009-2010، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، الجزائر، ص: 02.

مادته الأولى، كمادة كل جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر، والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللّغة"[1].

فالرّواية هي الجنس الأدبي الوحيد الذي يدفع الكاتب إلى الكتابة بحرية تامة، دون أية قيود، فهو يرتاح في التعبير عن مشاعره اتجاه من يريد وقول ما يريد دون أن يحول بينه وبين قلمه شيء يعكر صفو أفكاره، حيث لا يستطيع الكتابة والتعبير مع أجناس أدبية أخرى غير الرّواية، وفي هذا الصدّد يعترف الأستاذ "فاروق خورشيد": "إنّ فن الرّواية أخذ يحتل تدريجياً مكان الصدارة في حياتنا الفنية، وأصبح يشغل القسط الأكبر من اهتمام المنتج والمتلقي والناقد جميعا... أصبح يُحظى باهتمام الكثيرين من الدارسين، يحاولون أن يصغوا له القواعد والأسس"[2].

فالرّواية بمفهومها في عصرنا الحاضر على حدّ تعبير الدكتور "عبد المالك مرتاض" : "هي النشر الفني بمعناه العالي، فلغة الرّواية المنشورة يجب أن تكون اللّغة السائدة بين الناس... فلا أقلّ أن تكون لغة الطبقة المستنيرة منهم، فإنّهما لغة، نصفها شعري جميل، ونصفها الآخر شعبي بسيط، اللّغة الأكثر شيوعاً، والأعّم استعمالاً بين المثقفين وأواسط المثقفين معاً"[3].

فالرّواية في تعريفها المبسط هي جنس أدبي، يعبّر عنها، بأسلوب النشر سرداً وحواراً، من خلال تصوير حياة مجموعة أفراد أو شخصيات يتحركون ضمن إطار اجتماعي محدّد (الزمان، المكان) ولها امتداد كمي ومعين يحدّد كونها رواية.

[1]-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، العدد 240، 1998، ص: 27.
[2]-فاروق خورشيد، في الرواية العربية، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص: 09.
[3]-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، ص: 23.

2/الرّواية النّسائيّة:

لابدّ للرّواية النّسويّة أن تحمل صفة النسوية، فهي لا تكون نسائيّة بمجرد أن تكون كاتبتها امرأة، فيجب أن تكون معنية بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة بالمعنى الجنسوي، وليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرجال أو النساء داخل النص الرّوائي: "فالرّواية النّسويّة هي نوع يتم التركيز فيه على المسائل ذات العلاقة بخصوصية المرأة، ولا يشترط في مؤلف الرّواية النّسويّة أن يكون امرأة، وإن علم ذلك من العنوان أو ممّا يكتب أو ينشر من دراسات"[1].

فالإبداع الرّوائي الذي تكتبه المرأة، لا يندرج تحت ما يسمى بالرّواية النّسائيّة، إذ لا يمكن فصل قضايا النّسويّة وإشكالاتها، لأنّها تمثل فكراً وسلوكاً في كل الثقافات المعاصرة فمثلاً على مستوى الإبداع الأدبي أو النقدي كما في الفلسفة وعلم النقد، وبعد اختيار المبدع لموضوعاته في الرّواية على سبيل المثال نتاجاً لرؤية يحملها، وهذه الرؤية تتشكل في ثنايا إبداعه موزعة الوظائف والأحداث، والصياغات المختلفة التي قد تتميز بسمّة ما، وتندّ عنها بسمّة أخرى هناك وراء كل ذلك: "ثقافة توجه أسلوب المعالجة وطرق التناول، وتحدّد اتجاه الموقف، وتكتشف لوناً أو ألواناً من المواقف تعارضاً أو توافقاً أو هدماً أو بناءاً، وهكذا"[2].

وعليه ففي تجليات الفكر النّسوي والموقف منه، يمكن الحديث عن مواقف جزئية بين الأحداث، ولكنّها ذات دلالة موحية فيما يتم رصده من قضايا وأبعاد الرّواية، إذ أنّ ثقافة

[1]-إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص: 290.

[2]-رياض القرشي، النسوية (قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب)، دار حضرموت للدراسات والنشر، الجمهورية اليمنية، ط1، 2008، ص: 32.

التهميش والإقصاء في الفكر الغربي للآخر، حيث يتجلى هذا الأخير في المرأة بالدرجة الأولى، وكيف أنّ هذا الفكر اعتمد على البعد الديني؟ يقول "براون": "إنّ النساء حتى إذا كنّ أتباع طائفة دينية أو مذهبية كنّ مجبرات على تنظيف غرف الرجال وقاعاتهم دون أجر، وأنّ النساء ينمن على أرض خشبية خاصة، بينما ينام الرجال على حصائر من القش، وكانت النساء مجبرات على تحمل متطلبات إضافية من طقوس التعذيب"[1].

ففي الرّواية العربية لم يبدأ فعلياً طرح قضية المرأة وبصورة واضحة إلاّ في منتصف الخمسينات مع ظهور مجموعة من الرّوائيّات التي رصدت ظاهرة الرّواية النّسويّة، وباعتبارها قضية جنسوية أي معنية بالدفاع عن قضية المرأة وطرح همومها وإشكالاتها، والرّواية النّسويّة هي التي تتفق وتنضبط فيها الشروط التالية:

1-التحيز للأنثى عوض الآخر، وهذا الشيء الذي يكادّ يكون سائداً في الرّواية غير النّسويّة.

2-تقديم صورة نزيهة ومجردة للمرأة، وفق الدور الذي تنهض به في الحياة اليومية.

3-نبذ الصورة النمطية السائدة للمرأة، من حيث هي عاجزة ولا تعنى بغير التافه والمبتذل والعاطفي.

وإن كانت النظرة الذكورية للأنثى تؤدي إلى نوع من القتل الخفيّ لها فإنّ هذه النظرة لا تلبث أن تمارس أشكالاً متنوعة من القتل.

[1]-رياض القرشي، المرجع السابق، ص: 33.

إلاّ أنّنا نجد في زماننا حضوراً أقوى مما كانت عليه في أزمنة سالفة خاصة، بعد أن دخل العنصر النسوي في المجال السردي، وأثبتت حضوره الفعلي بوصفه ذاتاً فاعلة في الخطاب الروائي وليس مجرّد موضوعاً منظوراً إليه، وعلى هذا الأساس فإنّ: "الرّواية النّسويّة تحمل قصب السبق في تلك المجاميل والدروب الحياتية الشّاقة والعسيرة، والمتميّزة بأنموذج تقديم الذات (الذات الفاعلة)، عبر تباريح تهوى المتابعة والمكاشفة، وتحويل الواقع بأدواته إلى فكر وبوح سردي، يتفاعل مع جاذبية الخطاب وفنية المقام، الذي يضع مفاعيل الحركة الروائيّة، وهذا يظهر أكثر عند الروائيّة أحلام مستغانمي"[1].

فالنّساء صنعنّ تاريخاً بقدر ما صنع الرجال، لكنّ تاريخهن لم يُسجّل و لم يُنقل، وربما كتبت النّساء بقدر ما كتب الرجال، ولكن لم يتم الاحتفاظ بكتابتهن، وقد خلقت النّساء دون شك من المعاني بقدر ما خلق الرجال، لكن هذه المعاني لم يُكتب لها الحياة حين ناقضت المعاني النّسائيّة المعاني الذكورية، وفهم الذكور للواقع، لم يتم الاحتفاظ بالمعاني الإنسانيّة.

[1]-محمد حجازي، المستويات الدلالية للسرد (متابعات تأويلية)، مجلة دراسات، اتحاد الكتاب وأدباء الإمارات، العدد 34، 2013، ص: 141-142.

3- الكتابة النّسائيّة بين التهميش وإثبات الذات:

لقد اختلف النقاد والدارسون في تحديد ماهية الكتابة النّسائيّة، فكانت محل اهتمام كبير لكنّه تعرّض إلى كثير من الانتقاد، ومحور هذه الهجمة الانتقادية يقوم على فكرة مفادها أنّ الأدب مفهوم ذكوري، فهنا نجد كل قارئ وسامع لهذا المصطلح يتيه في تساؤلات متباينة ومن بينها: هل هناك كتابة نسائيّة حقيقية؟ وهل تكتب المرأة أدباً خاصا بها؟

غير أنّنا نجد أغلب الدراسات تحصر الكتابة في المفهوم الذكوري وفي هذا الصّدد تصرّح الكاتبة "بثينة شعبان" بـــ: "الأدب مفهوم ذكوري وقد وردت حمولة عبر التاريخ ترجع قضايا الذكور وسلطة الرجل في المجتمعات البطريركية، وتقلّل من شأن المرأة في الحياة الاجتماعية الفعلية، وتكرّس الحياة البائسة للمرأة"[1].

فالكتابة بالنّسبة للمرأة مفهوم جديد يحمل الكثير من المعاني والتعابير، فهي تسمح للمرأة بالبوح والتعبير، فكانت البدايات بالسيرة الذاتية فعبّرت عن كل ما تشعر به من ضيق وضيم.

كما نجدّ للاستعمار دوراً في قلب المرأة في العالم العربي بمشرقه ومغربه، وتوضيح المفاهيم التي تبنتها عن ذاتها وعن الرجل ومكانتها في المجتمع، "إذ يمكن القول أنّ وضعية المرأة قد تغيرت بشكل قوي تحت وطأة الابتزاز الاستعماري الذي تمكن من خلال قلبه وزعزعته للمعطيات الساكنة إعادة توزيع المفاهيم التي كانت تحملها المرأة عن ذاتها بشكل آخر"[2].

---

[1]-محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص: 07.

[2]-فاطمة مختاري، الكتابة النسائية (أسئلة الاختلاف... وعلامات التحول) (مقاربة تحليلية في خصوصية الخطاب الروائي النسائي العربي المعاصر، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2014/2013، ص: 122.

فكان ميلاد أدب المرأة واهتمامها بعد الاستعمار الغربي، فطرحت الكثير من التساؤلات حول ذاتها، ومن بين المطالب التي نادت بها نذكر حق التعلم والعمل: "كان الاستقلال هو الحلّ الوحيد للمرأة للتخلّص من ذلك كلّه وكان لها ذلك، فقد حقّق الاستقلال بعض تلك المطالب، ولكنّه لم يكن كافيا ليحقق للمرأة طموحها وحلمها الذي صار مكبوتاً بداخلها، الحلم بكيان مستقل، بهويّة تحمل خصوصيتها كامرأة بإمكانها أن تقول أن تفعل، أن تبدع تماماً مثل الرجل"[1].

وهنا يبرز وعي المرأة بشكل قوي حيث أدركت أنّها لا تتعدّى تلك الأنثى، فهي وسيلة إنجاب وحفظ للنسل ومتعة، "فالمرأة إن كان لها الحق في التّعلم والعلم ومخالطة الرجال... وكأن المرأة مجرد شهوة ومصدر للغوايّة"[2].

فكتابة الرجل عن المرأة التي أنتج فيها الرجل شخصية المرأة في كتابته: "لم تتجاوز نماذج: الشيء والرمز، والدونيّة، وبعض ملامح الإنسان، وتعدّ أشكال المرأة: الأم، والأنثى، والمومس، والعرض، والشاذة، والأجنبية، والملاك... أشكالاً واقعية انتقلت إلى الكتابة الذكورية، فتنمّطت بها شخصية المرأة بوصفها نموذجاً مستلباً في أدنى المجتمعات وأرقاها"[3].

غير أنّنا نجد هيمنة شروط الوعي الذكوري وجمالياته على تاريخ الكتابة العربية، حيث جعلت الرجل محور بنيتها، وهذه الثقافة الذكوريّة هي الأساس في تنظيم علاقات المجتمع المختلفة، واضطهاد الآخر (المرأة) في تركيبة هذه العلاقات، وبذلك عدا الرجال أسياد المجتمعات ومبرمجي

[1]-فاطمة مختاري ، المرجع السابق ، ص: 122.

[2]-محمد معتصم، المرأة والسرد، ص: 13.

[3]-حسين المناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، بحث في نماذج مختارة، دار فارس للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2002، ص: 35.

ثقافتها، وفي هذا الصدّد يقول الكاتب حسين المناصرة في كتابه: "وجاءت الكتابة في ضوء ذلك إيقاعاً اجتماعياً ممتلئاً بالصفات الذكورية لغة وشخصيات وزمكانية وأحداثاً، حيث احتكرها الرجل وحده، حتى أصبحت كلّ البنى والأنساق الرمزية الحاكمة لعمليات التعبير والتحليل تنهض على رؤية الرجل"[1].

غير أنّ إساءة الرجل/ القارئ الظن بفنية الكتابة الأنثويّة لم تكن لها حداً، فهو يرى أنّ كتابة المرأة لا تنفصل عن جسدها: "حيث لا تنفصل كتابة المرأة في نظره عن جسدها، لا باعتبار الكتابة رغبة يحركها الجسد الغائب عنها"[2].

فكتابة المرأة عرضة للشبهة دوماً، تستفزُّ قراءة الرجال، يُقبل عليها معظمهم إقبالهم على هتك أسرار ترييهم حياة الكاتبة الشخصية، يجدون في اجتياحها واستباحتها لذّة تعدُل تعريتها.

ولقد تمّ تهميش الكتابات النّسائيّة غالباً بحجة أنّ مخيلة النساء وخبرتهن محدودتان، ويردّد النقاد آراء بعضهم: "بأنّ الكاتبات العربيات قد فشلنّ في الخروج من قمقم البيت والأطفال والزواج والحب في كتاباتهم"[3].

غير أنّ هذا الرأي أيّده بعض الكتّاب، ممن ساءهم الخراب العميم السائد في واقع المرأة، فتصدّوا لمعالجته، منخرطين في كل ما يتصل باجتماعه، متورطين في الجدل القائم حول المرأة والكتابة: "أنّ المرأة ما تزال مهمّشاً وغير مكافئ للرجل في الإبداع الفني/ الأدبي، حيث يتبوأ

[1]-حسين المناصرة ، المرجع السابق ، ص : 231.

[2]-يسرى مقدّم، مؤنث الرواية (الذات، الصورة، الكتابة)، ص : 09.

[3]-بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص: 23.

الرجل موقع الصدارة داخل مجتمع يبارك الذكورة، يهبها العرش، ويوكّلها أمره ويتبنّى كل ما تنتجه سلطاتها المعرفية، فيما يقصي المرأة ويستريب حضورها ويقصُرُه على دور المنفعل لا الفاعل"[1].

فالهيمنة الذكوريّة تعتبر كتابات المرأة مجرد محاولات استثنائية، فهي منكتبة وليست كاتبة حتى فيما تكتب: "بل إنّ البعض يذهب إلى أبعد من ذلك، فيشير إلى أنّ انكتابها هذا بحدّ ذاته شائه وناقص لا يطال سوى ما يتيحه سلطةُ بطريركيّة تقمع المرأة، تهمشها، وتختزل دورها في الإمتاع والإنجاب فتبطل طاقاتها وتخنق إبداعها"[2].

فتبقى المرأة في نظرهم عنصراً مهمّشاً في الكتابة الإبداعية مادامّ لم تتمثل وتشارك الرجل في مواقع القرارات المتعلقة بالسياسة والتاريخ والاجتماع.

فالكتابة هي إنتاج إبداعي ثقافي يمارسه كل من الرجال والنساء بطرقهم ذات الخصوصية التقابلية نسبياً على مستوى الأفراد، "فمحاولة الفصل بين كتابة وأخرى في فضاءات: الرؤى، والمضامين، والفن، والجماليات... أمر مشروع وممكن في حال البرهنة المنطقية وحشد الدلائل الفنية تحديداً لتأكيد مثل هذا الفصل"[3].

[1]-يسرى مقدّم، مؤنث الرواية (الذات، الصورة، الكتابة)، ص: 26.

[2]-المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3]-حسين المناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، ص : 231.

غير أنّ إغفال النقاد العرب للكتابة النّسائيّة وإهمالها أو إساءة فهمها والاستمرار في تجاهل النساء حتى وقت ليس بالبعيد أن يمنعهن من تحقيق: "هوية وصوتاً متميزاً وتاريخاً طويلاً، مع أنّه مسجّل في فترات متقطعة فقط من الإبداع والتميز"[1].

غير أنّ تحرّرها من قيودها، لا يعني أنّها تخلّصت من كونها مصيبة الرجل، "فالتحرّر ليس أكثر من قشرة هشة"[2] ، لكنّها لم ترض بهذا التعسّف المعرفي، فقد عبّرت في كتاباتها عن نفسها ورمزيتها، فأنجزت بذلك شخصية نسويّة تحاول أن تكون حرّة قوية، مقابل شخصية ذكورية مليئة بالسلبيات: "لذلك يجد المتأمل لشخصيات الذكور في الرّواية النّسويّة مجموعة من الصور، أبرزها: الأب القاسي، والأخ المتعنتر، والزوج الغير المتفهم، والمحرم المسكون بالمراقبة، والآخر ابن البيئة غير المريح...إلخ"[3].

فهذه الصورة وغيرها تشكل لوحة قاتمة للذكورة في واقع المرأة الاجتماعي وفي متخيلها الإبداعي، خاصة لدى المرأة/ الأنثى التي تشعر أكثر من غيرها بقيود ذكورية تحاصرها: "فترى نفسها حصناً مهدم الأسوار يتعاقب على استغلاله الغزاة فيفرضون عليه شروطهم وقيودهم، حيث نجد صورة الرجل الشبح المستلب والقوة الضاغطة القاهرة أبشع صور الذكورة في الكتابة النسوية"[4].

[1]-بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص: 23.

[2]-حسين المناصرة، المرأة وعلاقتها في الرواية العربية الفلسطينية، ص : 37.

[3]-المرجع نفسه ، ص: 26.

[4]-المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

غير أنّ بعض الأدباء رفضوا انتساب الإبداع الأدبي الفني إلى أنثى أو ذكر، إنّما يكون انتسابه إلى الأصالة أو عدمها، وأنّ لا وجود لخصائص فنية خاصة للذكر وخصائص فنية خاصة للأنثى في الأدب والفن ، "ومن الخطأ تصنيف كل ما يكتبه الرجل في خانة الأدب الذكوري، وإدراج ما تكتبه المرأة في خانة الأدب النّسوي... ذلك تصنيف فيه الكثير من التعسّف والعمى المعرفي"[1].

فالتّنوع والتعدّد في الإبداع الأدبي الفني يعدّ مظهراً من مظاهر الإبداع، حيث تتجلى سمّات الأنوثة في كتابة الرجال، كما تتّجلى سمّات الذكورة في كتابة النساء، وهذا ما قيل في شعر الخنساء حيث: "صنّفها أرباب الشعر بين أشعر الإنس والجن، وبأنّها متقدمة على معظم فحول الشعراء، ما يعني أنّها تفوق هؤلاء فحولةً، والفحولة على ما نعلم سمّة أساسية من سمّات الفروسية العربية التي جعلت القيمة الفنية تتويجاً للقيمة الأخلاقية"[2].

فمنذ فترة طويلة جداً والرجال وحدهم يقرّرون ماهية الكتابة الجيّدة، مع أنّ الكتابة الجيّدة من وجهة نظرهم قد لا تكون كتابة جيّدة من وجهة نظر النساء، "وقد حان الوقت لكي يكون للنّساء

صوت فيما يشكل الكتابة الجيّدة، ولا شكّ أنّ كل شخص يكتب بشكل مختلف، والنّساء يكتبن بطريقة مختلفة عن الرجال، ببساطة لأنّهن مخلوقات مختلفة ولديهن تجارب تاريخية مختلفة واهتمامات حياتية مختلفة"[3].

[1]-يسرى مقدم، مؤنث الرواية (الذات، الصورة، الكتابة)، ص: 47.
[2]-المرجع نفسه ، ص : 47-48.
[3]- بثينة شعبان، 100 عام من الرواية العربية، ص: 24-25.

وبهذا فإنّ هذا العمل سيخلق اندماج بين الكتابة النّسائيّة وكتابات الرجال، "إنّ العالم مؤلف من الرجال والنّساء، ولو أنّه مؤلف من أي جنس منهما فقط لكان عالماً باهتاً وربّما لا يطاق، وينطبق الشيء ذاته على الأدب، ويهدف هذا الجهد في دراسة الرّواية النّسائيّة العربية إلى إعادة التوازن في مجال الرّواية العربية وإطلاع القارئ على حجم ونوعية مساهمة النساء الكاتبات في هذا الإطار"[1].

وبذلك نجد العلاقة التي أنتجتها الكتابة النّسويّة بين الرجل والمرأة تتلخص في ثلاث نقاط رئيسية: "الأولى أن معظم الكاتبات كتبن عن أوضاع المرأة/الرجل بالصور نفسها التي كتبها الرجل عن المرأة، فكرّسن نمطية الوعي الذكوري الاجتماعي الحافظ... والثانية أنّ بعضهنّ انطوى في الكتابة على المنولوجات الذاتية وسقفها الغارق في وضع نسوي مأساوي حافل بتفاصيل علاقة عاطفية فاشلة أو متوترة مع الرجل، والثالثة أنّ هناك كاتبات عالجن إشكالية المرأة في سياقها الموضوعي، فانتقدن البيئة الذكوريّة والنّسويّة المتخلفة"[2].

فمهما كان رفض المرأة للرجل كلياً أو جزئيا أو حتى لا شعورياً، فإنّ أي كاتبة تدرك أنّه لا غنى عن إيجاد علاقة ما، بين امرأة مثقفة متمرّدة ثائرة، ورجل يتفهم طبيعة هذا التمرّد.

فالنّساء العربيات وجدنّ في الكتابة وسيلة للتحرّر والانعتاق وإثبات الذات، وأوّل ما اتجهت إليه الكاتبة العربية في بداياتها القصة القصيرة والشعر، "كان الشعر حتى القرن العاشر الصيغة الأدبية المسيطرة وتقريباً الوحيدة، في الأدب العربي ومع أنّ النثر كان هامشياً إلى حدّ ما فقد مارست

[1]- بثينة شعبان ، المرجع السابق ، ص: 25.

[2]- حسين المناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، ص: 53.

كتابته النّساء، وفي الحقيقة ظهرت أقلام نسائية في ألوان النثر التي كانت موجودة آنذاك: الرسائل والمقامات والقصص والأمثال والأوصاف والمناظرات والتفاسير الإسلامية"[1].

لكنّ الشعر لم يستطع تصوير هموم المرأة وانشغالاتها وصراعاتها الدائمة مع هاجس التهميش، فالكتابة العربية حاولت أن تثبت ذاتها أمام الرجل بممارسة الكتابة، فاتخذت الرّواية مخرجاً ووسيلة للتعبير عن اهتماماتها .

فالكتابة النّسائيّة بدأت تشُقُ لنفسها طريقاً مع أواخر القرن 19م، متّخذة الكتابة الإبداعية الأدبية مجالاً لطرح مواضيع المرأة، "فبدأت المرأة العربية تشّق مسار الكتابة الفعلية حيث اقتحمت كافة مجالات الإبداع وقد ساعدها في ذلك الظروف السياسية والاجتماعية الجديدة مثل الانفتاح الثقافي، وخروج المرأة للعمل وانتشار التعليم الجامعي بشكل واسع وحيازة المرأة للكثير من حقوقها المتساوية مع الرجل، كما كان للكتابة الصحفية فضل كبير في التأسيس لانتشار الكتابة النّسائيّة"[2].

فالبدايات للكتابة النّسائيّة في أغلبها نشطت في الأحزاب والنقابات والجمعيات، كذلك ظهرت صحف ومجلات تهيم بالمرأة على نطاق واسع منها، اجتماعية، ثقافية، حقوقية...

[1]- بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص: 27.

[2]-محمد بولخراص، صورة المرأة في الخطاب الروائي النسوي العربي المعاصر، مخطوط رسالة دكتوراه، ص: 111.

"وقد شهدت الولايات المتحدة الأمريكية هبّة قوية أطاحت بالكثير من الأصنام، وفي فرنسا بعد 1974م ظهرت نزعة نسائيّة قوية تنتقد المجتمع الصناعي الغربي الذي لم يزد المرأة إلاّ تأزماً وتهميشاً واحتكاراً"[1].

فمصطلح الكتابة النّسويّة أحدث فجوة كبيرة بين النقاد في الالتفاف حول مفهوم واحد، ""فإلين شوالتر"ترى أنّ: الكتابة النّسويّة هي تسجيل الجسد الأنثوي والاختلاف الجنسي حضورهما داخل فضاء اللّغة والنص"[2].

فالمرأة تحاول أن تثبتَ ذاتها وعياً لقدراتها الفكرية التي لا تختلف عن الرجل، لكن التهميش جعلها تتراجع في إثبات ذاتها وقدرتها، حيث نجد في هذا الصدّد "سيمون دي بوفوار Simone De Beauvoir" رمزاً للمرأة القوية التي تصارع الرجل في مجال خاص مدافعة عن حقّها في الوجود الحرّ والمستقل ومدافعة عن فكرتها الشائعة: "إننا لا نولد نساء لكننا نصير كذلك"[3].

أي: "أنّ المرأة ليست إلاّ نتاج علاقات اجتماعية متوارثة وعرفية يجب التخلص منها حتى تجد المرأة وضعيتها السليمة التي جبلت عليها"[4].

لذلك جاءت كتابة المرأة كشفاً عن كلّ بؤر التوتر الإبداعي التي أصبحت تؤرق كيانها النّسوي الجمعي المحيط بإبداعها، "والواقع أنّ التصورات النقدية التي حاولت الاقتراب من إشكالية

[1]-محمد معتصم، المرأة والسرد، ص: 08.

[2]-محمد بولخراص، صورة المرأة في الخطاب النسوي العربي المعاصر، مخطوط رسالة دكتوراه، ص: 112.

[3]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[4]-محمد معتصم، المرأة والسرد، ص: 80

الأدب النّسائي قصد معالجتها واستخلاص ما قد تتوفر عليه من سمّات مفيدة وكذلك المنظورات الإبداعية التي أنتجت هذا اللّون من الأدب تترع إلى رفض المصطلح الذي يجزئ فعل الإبداع"[1].

فالتهميش في أغلب الكتابات النّسائيّة جاء بحجة محدودية مخيلة وخبرتهن، وهذا ما يردّده كثير من النقاد أنّ الكاتبات العربيات لم تستطع التغلب والخروج عن دائرة البيت والزواج والأطفال في معظم كتاباتهن: "ونتيجة لذلك فقد فشلن في معالجة الاهتمامات الاجتماعية والسياسية لبلدانهن، وهكذا فإنّ ذكرهن في مواضيع النقد الأدبي يتناسب مع الأهمية الضئيلة للمواضيع التي عالجتها"[2].

ولطالما كان الرجال وحدهم يقررون ماهية الكتابة، لكن آن ّالأوان لكي تثبت المرأة وجودها ويكون لها صوت في الكتابة الجيّدة، "ولاشكّ أنّ كلّ شخص يكتب بشكل مختلف والنّساء يكتبن بطريقة مختلفة عن الرجال، ببساطة لأنّهن مخلوقات مختلفة، ولديهن تجارب تاريخية مختلفة واهتمامات حياتية مختلفة"[3].

غير أنّنا نجد نظرة مختلفة للمبدعة "لطيفة الزيات" : "لقد رفضت دائماً التمييز بين الكتابات النّسائيّة وكتابات الرجال رغم شعوري بأنّ النساء والرجال يكتبون بشكل مختلف"[4].

أمّا بالنّسبة للكاتبة المغاربيّة فقد استطاعت أن تتجاوز عملية تجنيس الأدب والتقليل من شأنها وجعلها في مرتبة دونية أمام إبداع الرجل، فقد مارست كتابة الشعر والقصة القصيرة كمثيلاتها في

[1]-بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص: 15-16.

[2]-بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص: 23.

[3]- المرجع نفسه ، ص: 24.

[4]-عامر رضا، مجلة اللّغة، المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف، ميلة، الجزائر، 2016/04/1م، ص: 3

المشرق العربي قبل الكتابة الروائيّة والتي كان ظهورها متأخرا، "إذ بدأ تشكله محتشماً على مدى الخمسينات من القرن الماضي وتواصل بذات النسق الضعيف على مدى الستينات والسبعينات وذلك بظهور نماذج محدودة تنتهي إلى القصة أكثر من الرواية وهي محاولات تعكس تحسس كاتباتها لمسالك الرّواية، دون أن يمتلكن القدر الكافي للوعي النقدي بشروط كتاباتها وما تقتضيه من أدوات فنية ورؤى فكرية وجمالية"[1].

فظهرت أوّل رواية بالجزائر لــ"زهور ونيسي" في "يوميات مدرسة حرّة" 1979، وفي المغرب الأقصى "فاطمة الرّاوي" "غدا تتبدل الأرض" سنة 1967، وفي تونس "آمال مختار" "نخب الحياة" سنة 1993، وفي ليبيا "شيء من الخوف" لــ"مرضية النّعاس" سنة 1972.

فالكاتبة المغاربيّة مارست هذا النوع الأدبي كتحدّي للرجل، فالكتابة ليست حكراً فقط على الرجل، كذلك جاءت رغبة منها في أداء تجربة حديثة فكتبت عن هوية لا عن إدراك بفنيات وتقنيات هذا اللّون وهذا الجهل طرح الكثير من التساؤلات حول هذه الكتابة، هل هذه النصوص قصة؟ أم قصيدة نثرية؟ أم رواية؟

وهذا ما أجاب عليه الناقد "بوشوشة بن جمعة": "لم تتجاوز ممارستها لها حدود المغامرة، وتخوم التجريب فهي سرعان ما تتحول عنها، وتعود إلى سالف إبداعها الشعري أو القصصي حتى

[1]-بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003، ص: 164.

وإن عادت إلى فوضى كتاباتها مجدّداً، فإنّ ذلك يكون بعد مدّة زمنية طويلة نسبياً، قد تكون في حدود العقد أو تتجاوزه"[1].

ويمكن إدراج السبب الذي رافق الأدب النّسائي خلال التاريخ هي مشكلة المتلقي وليس مشكلة الكاتب: "فالكتابات النّسائيّة الإبداعية كانت موجودة دائماً وقد كتبت أعمال نسائيّة باستمرار، ولكن موقف المتلقي أنكر هذه الحقائق البديهية، وما تقوله "ديل سبيندر Del Spender" ليس من الصعب إثباته في أي أدب وأية ثقافة في العالم، فللنساء تاريخ بقدر ما كتب الرجال، ولكن لم يتم الاحتفاظ بكتاباتهن"[2].

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص: 37.

[2] بثينة شعبان، 100 عام من الرواية العربية، ص : 25.

3-الرّواية النّسائيّة المغاربيّة:

أ-البدايات:

اتّصل الأدب المغاربي المكتوب باللّغة الفرنسية بصورة مباشرة مع الرّواية الفرنسية، وكان هذا الاتصال تاريخياً، وارتكز كُتّاب الرّواية الفرنسية الأوائل على الجانب العجائبي: "حيث شكّل الفلكلور الميدان المتميّز للكتاب الفرنسيين المغرمين بالعجائبية، والذي امتازت كتاباتهم بالخيال الجامح والنظرة الغرائبية التي تخلق من أجل الاستهلاك في الوطن الأم، وبالتالي لم تكن كتابات المغاربة الأوائل فعلاً منعزلاً، بل شكّلت تكملة لتقليد فرنسي في إفريقيا والذي أنتج أدباً غزيراً"[1].

فكتبوا رواية تراعي المقاييس الفرنسية، فتقمصوا شخصية السائح الفرنسي الذي يثيره الغريب والعجيب، ويمكن القول أنّ هذه الكتابة تميّزت بـــ: "نسخية واضحة، قدمت الإنسان المغاربي في صورته الفلكلورية"[2].

فظهور هذه الكتابة كان متأخراً جداً مقارنة بتاريخ بداية الاحتكاك مع الثقافة الغربية الحاملة لهذا الجنس الأدبي والتي بدأت مع الاستعمار الفرنسي، وهو السبب الرئيسي في هذا التأخر، ويمكن حصر أسباب التأخر في عاملين رئيسيين هما:

"1-امتناع المغاربة عن تعلم الفرنسية.

2-اهتمام الإدارة الفرنسية في تعليم المغاربة الإداري الوظيفي لا الأدبي.

---

[1]-بوغنجور فوزية، الآخر في الرواية النسوية المغاربية خلال القرنين 18/17م، مخطوط رسالة دكتوراه في تخصص أدب مغاربي حديث، إشراف الأستاذة الدكتورة زعتر خديجة، جامعة وهران، 2015م-2016م، ص: 65-66.

[2]-أمين الزاوي، الرواية المغاربية ذات التعبير الفرنسي في التسعينات، من الحنين المفقود إلى نهوض المنسي، مجلة التبيين، ع3، 1995م، ص: 23.

فعندما بدأ التفكير يشتغل في اتجاه بناء المدارس، فإنّ أغلبية هذه المدارس كانت حكراً على نخبة معينة ممّا انعكس على طبيعة الكتابة التي ظهرت لدى نخبة...أرستقراطية"[1].

كما نجد أنّ التعليم كان من حق نخبة معينة فقط، "فعندما بدأ التفكير يشتغل في اتجاه بناء مدارس، فإنّ أغلبية هذه المدارس كانت حكراً على نخبة معينة ممّا انعكس على طبيعة الكتابة... التي ظهرت لدى نخبة أرستقراطية"[2].

وفي العموم نستطيع القول أنّ الرّواية المكتوبة باللّغة العربية ظهرت متأخرة جداً، وأسباب هذا التأخر مرتبط بجملة من العوامل التي منعت بروز رواية مغاربيّة باللّغة العربية، وأوّل سبب هو: "عسر الممارسة الرّوائيّة مقارنة بالكتابة الشعرية والقصصية باعتبار ما تتطلبه الرّواية من جهد ومن خلفية معرفية بشروط كتابتها وأدوات إنجازها"[3].

أمّا الثاني فيعود إلى: "أنّ الرّواية المكتوبة باللّغة العربية ظهرت متأخرة جداً، وأسباب هذا التأخر مرتبطة بجملة من العوامل التي تعاضدت لتمنع بروز رواية مغاربية باللّغة العربية، ويأتي على رأس هذه الأسباب خلوّ التراث الأدبي العربي القديم من فن الرّواية واعتماده بالدرجة الأولى على الشعر، ويبدو تأثير ذلك في كون التعليم التقليدي في الكتاتيب والزوايا اعتمد إضافة لتحفيظ القرآن والحديث وتعليم المتون"[4].

---

[1]-بوغنجور فوزية، الآخر في الرواية النسوية المغاربية خلال القرنين 18/17م، مخطوط رسالة دكتوراه، ص : 67.

[2]-المرجع نفسه ، ص: 67.

[3]- بوشوشة بن جمعة، مختارات من الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر، ط1، 2002م، ص : 07.

[4]-بوغنجور فوزية، المرجع السابق ، ص : 68.

غير أنّ هذه الأسباب لم تمنع من مواصلة السعي قدماً من أجل إيجاد فن روائي مغاربي يكتب بلسان الأمة، فالجزائر عانت كثيراً من الحصار الذي ضربته عليها الإدارة الاستعمارية، و لم تظهر رواية عربية ناجحة حتى السبعينات تقريبا.

ومن بين الأسباب التي أدّت إلى تأخر ظهور رواية مغاربيّة باللّغة العربية، دور النقد في المشرق العربي، حيث عومل الإبداع المغاربي ووُزن بالمقاييس النقدية العالمية، "فتاريخ الأدب في هذا القطر يكاد يكون معدوم التسطير في كتب تاريخ الأدب العربي"[1].

وظلّ أدب المغرب العربي يعاني من مقارنته بنظيره المكتوب باللّغة الفرنسية، مع أنّ أي بينهما تعدّ ظلماً للأول نظراً للظروف التي أسلفنا ذكرها، أمّا بالنسبة للمشارقة فكان يناسبها هذا الضعف، فكانت تسعى للتمركز حول الذات، والاستهانة بالأدب المغاربي المكتوب بالعربية، "حيث ظلّ هذا الأدب في حكم المجهول الذي رسخته من جانب كتابات المشارقة ومواقفهم المنطلقة من نزعة مركزية اتجاه أدب المغاربة"[2].

ومع أنّه لا يمكن إنكار ما للرّواية المغاربيّة المكتوبة باللّغة الفرنسية من دور في إثراء المتون الروائيّة المغاربيّة، وما تحمله من تطوير في المتون والأشكال السردية، حيث ظلّ التجاهل من نصيب الكتّاب الذين يبدعون باللّغة العربية، "فلم يكن وارداً الاهتمام لممارسة أدبية تبنّت لغة يقتصر حضورها على الكتاتيب القرآنية ودور العبادة"[3].

---

[1]-بوغنجور فوزية، الأخر في الرواية النسوية المغاربية خلال القرنين17/81م، مخطوط رسالة دكتوراه ، ص: 47.

[2]-يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، دار توبقال، المغرب، ط1، 2006، ج1، ص : 13.

[3]- يوسف ناوري ، المرجع السابق، ص، : 16.

وقد وجد المشارقة في أحايين كثيرة ذريعة لعدم تناول الأدب المغاربي المكتوب باللّغة العربية في أحد الأمرين: "ضعف الأدب المكتوب باللّغة العربية وعدم اعتبار الأدب المكتوب باللّغة الفرنسية أدباً عربياً، وبالتالي تجاهل كلا الأدبين، أو اعتبار الأدب المكتوب بالفرنسية أدباً مغاربياً يعبّر عن روح المجتمع المغاربي وفي تناوله ما يغني عما هو ضعيف وغير ناضج"[1].

واعتباراً لهذه الأسباب والتحدّي الثقافي والفكري والحضاري المتداخل، فإنّ الحديث عن رواية مغاربيّة لا يبدو من قبيل الاختزال بل هو دراسة إبداع فئة تتشارك في الماضي والحاضر والتحديات المستقبلية، وهنا نتساءل عن بدايات الكتابة النّسويّة المغاربيّة، وهل اختلفت ظروف تشكّلها عن رواية الرجل؟ وكيف تأثرت بما أسلفنا ذكره من ظروف تاريخية مدّ بها المغرب العربي؟ وبهذا الصدّد يقول "جابر عصفور": "يقوم التوزيع الجغرافي للرّواية وحضورها في الأقطار العربية ويتناسب طردياً مع شيوع المبدأ الحواري في هذا المجتمع أو ذاك القطر، وذلك على نحو يسهل معه ملاحظة فتور القصّ أو تقلص حضوره أو اختزال وجوده في المجتمعات والأقطار التي تخلو من التعددية، وتقوم بتحريم حق الاختلاف والخروج عن الجماعة، وذلك بالقدر الذي تتعلق به هذه المجتمعات أو تلك الأقطار على المرأة بوصفها عورة لابدّ من حجبها عن العيون، ومن ثمّ اختزال وجودها الإنساني كلّه في دائرة الغريزة الجنسية بكلّ معانيها"[2].

وفي دراستنا لإبداع المرأة المغاربيّة بدا لنا ظروف تشكل الرّواية النّسائيّة المغاربيّة والتي تختلف عن مثيلاتها في المشرق العربي، عكس ما نُظِر لواقع المرأة في القطرين على أنّه واحد ومشترك الهمّ

[1]-بوغنجور فوزية، الآخر في الرواية النسوية المغاربية خلال القرنين 18/17م، مخطوط رسالة دكتوراه، ص : 26.
[2]-بوغنجور فوزية، المرجع السابق ، ص: 78.

والتحديات: "والحديث عن الرّواية النّسويّة سيّان سواء في المشرق أو المغرب العربيين باعتبار الانتماء المشترك إلى الأمة العربية والإسلامية التي تشترك في مجموعة من القيم والعادات والتقاليد، يجمعها خطاب واحد وهو الخطاب الذكوري الأحادي"[1].

فإن كانت المشاركة الأدبية والعلمية النّسائيّة في المشرق العربي قد بدأت على الأقل منذ سنة 1899م، فإنّ المرأة في المغرب العربي كانت بعدُ لا تزال تحت وطأة الجهل والتجهيل وكل أنواع الاستدمار التي مارسها الاستعمار، لكن في محاولة تتبع بدايات الرّواية النّسائيّة المغاربيّة، تظهر صعوبة تحديد البداية الفعلية بشكل دقيق، "فقد مارست أغلب الروائيّات كتابة الشعر أو القصة القصيرة قبل تجريب الكتابة الروائيّة التي كان ظهورها متأخراً وحديث العهد مقارنة بهذه الأجناس الأدبية التقليدية إذ بدأ تشكله محتشماً على مدى الخمسينات من القرن الماضي، وتواصل بذات النسق الضعيف على مدى الستينات والسبعينات، وذلك لظهور نماذج محدودة تنتمي إلى القصة أكثر من الرّواية"[2].

فكان ظهور أول رواية جزائرية باللّغة العربية سنة 1979م (من يوميات مدرسة حرّة) لـــ"زهور ونيسي"، وعموماً فإنّ الملاحظة التي سجّلها هي أنّ الرّواية النّسائيّة الجزائريّة باللّغة العربية انطلقت وحقّقت الانتشار مع "أحلام مستغانمي"، ثم توالت الأقلام النّسائيّة بعدها، فظهرت "فضيلة الفاروق" و"ياسمينة صالح"، وهذه الأسماء حقّقت الظهور والانتشار بنشرها لأعمالها خارج

[1]- سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسائية في المغرب العربي، مخطوط رسالة دكتوراه ، ص: 90.

[2]- بوشوشة من جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص: 165.

الوطن، وفي المغرب ظهرت أوّل رواية نسوية سنة 1954م، وهي رواية (الملكة خناثة) لـ"آمنة اللّوة"، والتي يعتبرها "بن جمعة بوشوشة" أوّل رواية نسائيّة باللّغة العربية.

أمّا في تونس فيبدو أنّ القرار السياسي الذي اتّخذه "بورقيبة" بتحرير المرأة التونسيّة، وجعلها الأكثر حرية في الوطن العربي لم يكن كافياً لنشهد طفرة في الإبداع النّسوي كما في الغرب، فلا زالت الأسماء النّسائيّة الرّوائيّة محدودة، ولعلّ أبرز هذه الأسماء هي: "عروسية النالوتي"، "أمّال مختار"، "مسعودة أبو بكر".

ب-النشأة والتطور:

يعتبر الحديث عن الرّواية النّسويّة سيّان سواء في المشرق أو المغرب العربيين، باعتبار الانتماء المشترك إلى الأمة العربية الإسلامية التي تشترك في مجموعة من القيم والعادات والتقاليد، فقد تشبّعت الكتابة النّسائيّة في ضوء القهر الممارس عليها بشكل أساسي بتجارب نسائيّة مليئة بالوعي المأساوي بداية من الذاكرة النّسويّة المليئة بصور ونماذج أيقونية حول واقعها من خلال استحضار نصوص مشحونة بالاحتجاج والرفض لوضع المرأة المختلف في مجتمعات تكرّس سلطة الرجل وتسلب وجود المرأة وكيانها غسلاً بالعار الذي حطّم ذاتها وجعلها في دائرة المتهم، واستباح فكرها، وسلّط على ذاتها جميع أساليب العنف لينتهي بها المطاف للتحرر من ثقافة الرّقّ التي فرضها عليها الرجل، فتنخرط في عالم الكتابة الإبداعية، بصورة أو بأخرى لتقدم لنا صورة عن المرأة كتجربة إبداعية كانت مقهورة في عالم ذكوري لم ينصفها تاريخياً، فكانّ الإبداع السبيل الوحيد للخلاص، أمّا الكتابة النّسائيّة المغاربيّة حديثة العهد إذ ما قورنت بممارستها عند الكتاب الرجال،

"الحديث عن رواية نسائيّة مغاربيّة لا يخلو في الحقيقة من بعض التجاوز والمغالاة اعتباراً لجملة معطيات تتصل بوضع هذا النمط من الكتابة في خارطة الثقافة المغاربيّة الحديثة والمعاصرة، فهذه الرّواية ذات اللّسان العربي هي حديثة العهد مقارنة ونظيرتها المكتوبة بالفرنسية"[1].

فقد بدأت المرأة الكاتبة في المغرب العربي تتحسّس المسالك إلى الرّواية دون أن تمتلك في الأغلب الوعي النقدي بشروط كتابتها النظرية منها والإجرائية، "وهو ما تجسّده النماذج البدئيّة الأولى التي ظهرت في الخمسينات والستينات من هذا القرن، إذ كانت إلى القصّة أقرب منها إلى الرّواية، فضلاً عمّا تخلّلها من مظاهر قصور فنّي في أبنية شكلها وأنساق خطابها وحتى في لغة كتابتها وأسلوب إنشائها، ونمثل لها بنصوص: (الملكة خناثة) 1954م لـــ"آمنة اللّوة"، (غداً تتبدّل الأرض) 1965م لـــ"فاطمة الراوي"، و(النار والاختيار) 1968م لـــ"خناثة بنونة"[2]، وهي النصوص الثلاثة التي ظهرت في المغرب العربي على مدى الخمسينات والستينات، ويمكن أن يتّحد في ضوئها ومن نشأة الرّواية النّسائيّة بالإضافة إلى الواقع الاجتماعي المعيش الذي كان عاملاً مسهماً في بروز هذا الجنس الأدبي لدى المرأة في المغرب العربي، كما اقترن هذا الإبداع بـــ: "استقلال بلدان المغرب العربي وما وفرته مرحلته التاريخية للمرأة من فرص التعليم وإمكانيات العمل، ممّا أسهم في تصدّع البنيات الذهنية والسلوكية التقليدية للمجتمعات المغاربيّة"[3].

[1]-بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص: 35.

[2]-بوشوشة بن جمعة ، المرجع السابق ، ص : 5.

[3]-أحمد المديني، الكتابة السردية (في الأدب المغربي الحديث)، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 2000م، ص: 152.

كما نجد للاستعمار الغربي أثراً في بثّ الوعي في المرأة: "فخلخلة المفاهيم التي تبنتها عن ذاتها وعن الرجل، ومكانتها في المجتمع بوجه عام، إذ يمكن القول أنّ وضعية المرأة قد تغيرت بشكل قوي تحت وطأة الابتزاز الاستعماري الذي تمّكن من خلال قلبه وزعزعته للمعطيات الساكنة إعادة توزيع المفاهيم التي كانت تحملها المرأة عن ذاتها بشكل آخر"[1].

فهذا التغيير المفاجئ للمرأة المغاربيّة طرح مجموعة من التساؤلات حول ذاتها يحمل كياناً مستقلاً يحمل خصوصيته وهويته.

والمستعمر الغربي طرح نموذجاً جديداً للمرأة العربية سواء ما تعلّق بلباسها ومطالبها، (حق العمل، حق التعليم): "إلى أنّ هذا التأثير كان محتشماً في بلدان المغرب العربي، إذ ما قورن بنظيره في المشرق، بسبب أنّ الاستعمار الغربي في المشرق وفي عمومه كان على شكل حماية أو انتداب، أمّا في المغرب العربي وبالأخص في الجزائر فقد كان استعماراً استيطانياً"[2].

فالمرأة المغاربيّة كانت تنظر نظرة عداء لكل ما هو غربي، نظراً للوضع المزري الذي كانت تعيشه ويعيشه المجتمع ككّل.

فالاستقلال هو المتنفس الوحيد الذي حقّقت به المرأة المغاربيّة مطالبها، كحقّ التعليم والعمل، فلا يمكن أن نقارن مثلاً وضع المرأة في مجال العمل والمناصب التي تقلدتها في تونس بنظيرتها في ليبيا أو موريتانيا، إذ تُعدُّ تونس من أكثر البلدان المغاربيّة تأثراً بالغرب، غير أنّ الاستقلال لم يكن كافياً رغم تحقق حق التعليم والعمل للمرأة، "ويبدو أنّ وضع المرأة الفقيرة لم

[1]-سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، مخطوط رسالة دكتوراه، ص: 92.

[2]-سعيدة بن بوزة ، المرجع السابق ، ص : 93.

يتغير نحو الأحسن في زمن الاستقلال، حتى وإن كانت مناضلة بل لعلّه ازداد بؤساً، ممّا حمل هذا الصنف من النساء على امتهان الشاق من الأعمال"[1].

فحلمها وطموحها الذي ظلّ مكبوتاً بداخلها، أنثى بإمكانها أن تقول وتفعل وتبدع مثل الرجل، وهذا ما أدركته المرأة وخاصة الكاتبة، فهي في نظر المجتمع لا تتعدّى كونها وسيلة إنجاب وحفظ النسل.

"فالكاتبات المغاربيّات رفضن الاستسلام فتوجهن إلى الكتابة، كوسيلة للتحرّر والانعتاق من قيود المجتمع، ولإثبات ذواتهن كهويات مستقلة، فاتجهن في بداية الأمر إلى الشعر والقصة القصيرة".[2]

لكن يبدو أنّ الشعر لم يستطع استيعاب هموم المرأة وتجربتها المريرة والضاربة في العمق مع مسيرة طويلة من التهميش والتجاهل.

إلى جانب هذا التهميش نجد أيضاً أنّ المرأة المغاربيّة عانت الكثير من تلك التحولات السياسية والانتكاسات، فكانت المعاناة مزدوجة وتمثل على سبيل الذكر في "الإرهاب" خاصة الجزائر البلد الذي يشكّل استثناءاً في الدول المغاربيّة ونحن نتحدث عن خلفيات تشكّل الرّواية النّسائيّة المغاربيّة، نظراً لما شهدته الجزائر خلال التسعينات من عنف، أو "العشريّة السوداء" حين كانت لا تزال ترتب أغراضها، فالقصائد الشعرية أمام هذا الوضع عاجزة عن استيعاب كل هذا الألم، فالرّواية كانت الجنس الوحيد القادر على التعبير عن هذه المعاناة.

[1]- بوشوشة بن جمعة، مختارات من الرواية النسائية المغاربية، ص: 09.

[2]سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، مخطوط رسالة دكتوراه، ص: 94.

ومن النصوص النّسويّة التي تناولت هذه الأزمة نجد "ذاكرة الجسد" لـــ"أحلام مستغانمي" (1993)[1]، ورواية "لونجا والغول" ل"زهور ونيسي" في السنة نفسها لتكونا أوّل روايتين نسائيتين جزائرتين مكتوبتين باللّغة العربية، وتوالت بعدها روايات نسوية كلها تفوح برائحة الموت فنجد روايتي: "بين فكي وطن"، "في الجبة لا أحد" لـــ"زهرة الديك".

فرغم قلّة هذه النصوص إلاّ أنّها استطاعت أن تحتضن هذا الوطن الجريح.

فهذه التحولات على مستوى الكتابة والفكر الذي شهدته الساحة العربية والمغاربيّة بما فيها الجزائر استثناءاً، فكان التحول من الكتابة الشعرية إلى السرد، "ويمكن تفسير هذا الذهاب من هيمنة الشعر في حقبة إلى بدايات أبطال أسطوريين"[2].

فالكاتبات المغاربيّات يتوجهن إلى فضاء السرد تحرّرا من قيد القوافي ويضاف إلى مجموع القيود التي كبلتها، فالرّواية هي الأقدر على استيعاب همومهن، "والحقيقة أنّ الرّواية النّسائيّة المغاربيّة ذات اللّسان العربي هي سليلة ألوان من الإبداع تمارسها المرأة كالفن التشكيلي والموسيقى وخاصة الشعر والقصة، فأغلب الكاتبات قد نظمن الشعر ومارسن كتابة القصة القصيرة أو جمعن بين الجنسين قبل أن يخضن تجربة الرّواية"[3] .

فالجنس الرّوائيّ كان ظهوره متأخراً وحديث العهد مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى فأغلب الرّوائيّات المغاربيّات مارسن كتابة الشعر والقصة القصيرة في البداية، "بدأ تشكله محتشماً على

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، الجزائر، 1993

[2] سعيد يقطين، القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص: 291.

[3] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص : 97.

مدى الخمسينات من القرن الماضي، وتواصل بذات النسق الضعيف على مدى الستينات والسبعينات، وذلك بظهور نماذج محدودة تنتمي إلى القصة أكثر من الرّواية، وهي محاولات تعكس تحسّس كاتباتها لمسالك الرّواية دون أن يمتلكن بالقدر الكافي الوعي النقدي بشروط كتابتها وما تقتضيه من أدوات فنية ورؤى فكرية وجمالية"[1].

أمّا المشكلة التي واجهت هذا الجنس على الساحة المغاربيّة هو غياب الوعي النقدي بشروط كتابته، "فالوعي بالشكل جاء في مرحلة لاحقة لم تكن في أصل نشأته ولا تطوّره، ففي نطاق أدبنا الحديث ظهرت المحاولات الأولى للكتابة السردية، في غياب كلّ تصوّر نقدي ودون أهداف عن الإبداع ، وكانت أيضا أبعد من أن تتعرّض لأي تأثير نافذ من جهة الأعمال الرّوائيّة والأجنبية والعربية على السواء، هذه الأخيرة كانت بعد متأرجحة بين المرحلة الجنينية والولادة السليمة"[2].

فغياب الوعي النقدي بشروط الكتابة، كان مطروحاً فممارستهن كانت تندرج ضمن الرغبة في هذا الفن الأدبي الذي يعدّ حكراً على الرجل، وجاءت أيضاً عن هواية لا احتراف، "إذ لم تتجاوز ممارستها حدود المغامرة وتخوم التجريب فهي سرعان ما تتحوّل عنها وتعود إلى سالف إبداعها الشعري أو القصصي حتى وإن عادت إلى فوضى كتابتها مجدّدا، فإنّ ذلك يكون بعد مدّة زمنية طويلة نسبياً قد تكون في حدود العقد أو تتجاوزه"[3].

[1] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص: 165.
[2] أحمد المديني، الكتابة السردية (في الأدب المغربي الحديث)، ص: 219.
[3] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص: 37.

وكان هذا الجهل بفنيّات وتقنيات جنس الرّواية يشكل صعوبة في مسألة تأريخ الرّواية النّسويّة المغاربيّة، فأدى إلى انقطاع في إنتاج النصوص الرّوائيّة، "حيث تطول المدة الزمنية بين رواية وأخرى، بل وكثيرا ما انقطعت الروائيات عن كتابة الرّواية، واكتفين برواية واحدة، وعدنّ إلى كتابة الشعر والقصة القصيرة ثانية، ويعود هذا دوماً إلى غياب وعي نقدي بالكتابة الروائيّة وشروحها مما يفسّر قلّة التراكم الرّوائي النّسوي المغاربي"[1].

غير أنّنا نجد الكتابة الرّوائيّة المغاربيّة بدأت تشقّ لنفسها طريقاً في الثمانينات، فشهدت هذه المرحلة ازدهاراً وذلك لصدور ثمانية نصوص روائيّة وفترة التسعينات كانت الأكثر ازدهاراً بظهور ست عشرة رواية تتفاوت من بلد إلى آخر.

وبالجدول الآتي تتناول النصوص الرّوائيّة المغربيّة:

اسم المؤلفة	عنوان الرّواية	البلد	دار النّشر	السّنة
فاطمة الرّاوي	غدا تتبدل الأرض	الدار البيضاء	أمريجيميا	1967
خناثة بنونة	النار والاختيار	الرباط	مطبعة الرّسالة	1979
خناثة بنونة	الغد والغضب	الدار البيضاء	دار النّشر المغربيّة	1981
ليلى أبو زيد	عام الفيل	الدار البيضاء	المعارف الجديدة	1983

[1] المرجع نفسه ، ص: 37.

ليلى أبو زيد	رجوع إلى الطفولة	الدار البيضاء	مطبعة النّجاح	1993
نزهة براضة	رحيل القمر	الدار البيضاء	مطبعة النّجاح	1994
زهور كرام	جسد ومدينة	الرباط	مطبعة النّجاح الجديدة	1996
ربيعة السالمي	الجلادون	الدار البيضاء	دار القبة الزّرقاء للنشر	1997
حليمة زين العابدين	هاجس العودة	الرباط	منشورات دار السلام	1999
مليكة مستظرف	جراحالروح والجسد	القنطرة/المغرب	منشورات أكسون	1999
مريم التوفيق	ذكرياتي في الاتحاد السوفياتي	الرباط	دار الأمان	1999
حفيظة الحر	فاتحة الجراح	المغرب	مطابع أمبريال	2000
ليلى أبو زيد	الفصل الأخير	الدار البيضاء	مطبعة النّجاح الجديدة	2000
زهور كرام	قلادة قرنفل	الدار البيضاء	دار الثّقافة	2004

وكان ظهور أول رواية نسويّة في ليبيا سنة 1972 بعنوان "شيء من الخوف" لمرضية النّعاس ثم رواية "المظروف الأزرق" 1982، للكاتبة نفسها، ثم توالى صدور الروايات النّسويّة في هذا البلد على هذا النحو:

اسم المؤلفة	عنوان الرّواية	البلد	المنشأة العامّة للنّشر والتّوزيع	السنة
نادرة العويتي	المرأةالتي استنطقت الطبيعة	طرابلس	دار النّشر	1983
فوزية شلابي	رجل لرواية واحدة	طرابلس	المنشأة العامة للنّشر والتّوزيع	1985
شريفة القيادي	هذه أنا	فاليتا-مالطا	منشورات ELGA	1994
شريفة القيادي	البصمات	فاليتا-مالطا	منشورات ELGA	1999

أما أول رواية باللّغة العربية في الجزائر فهي "يوميات مدرسة حرة" للكاتبة زهور ونيسي، التي صدرت في سنة 1979*، أي بعد أكثر من خمس عشرة سنة من الاستقلال، ولم تأت روايتها الثانية "لونجا والغول"** إلا في سنة 1993، وتزامن ذلك مع صدور الرّواية الأولى لأحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد"*** ثم استمر صدور الرّواية في الجزائر، بعد ذلك على النحو التالي:

اسم المؤلفة	عنوان الرّواية	البلد	دار النّشر	السنة
فاطمة العقون	رجل وثلاث نساء	الجزائر	منشورات التّبيين الجاحظيّة	1997
أحلام مستغانمي	فوضى الحواس	بيروت	دار الأداب	1998
فضيلة الفاروق	مزاج مراهقة	بيروت	دار الفارابي	1999
شهر زاد زاغر	بيت من جماجم	الجزائر	منشورات التّبيين الجاحظيّة	2000

* زهور ونيسي، يوميات مدرسة حرة، الجزائر، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، 1997.

** زهور ونيسي، لونجا والغول، الجزائر، مطبعة دحلب، 1993.

*** أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 1993.

زهرة ديك	بين فكي وطن	الجزائر	منشورات التّبيين الجاحظيّة	2000
ياسمينة صالح	بحر الصمت	الجزائر	منشورات الاختلاف	2001
زهرة الديك	في الجبة لا أحد	الجزائر	منشورات الاختلاف	2002
أحلام مستغانمي	عابر سرير	بيروت	دار الأداب	2003
فضيلة الفاروق	تاء الخجل	بيروت	رياض الرّئيس للكتاب والنّشر	2003
فضيلة الفاروق	اكتشاف الشهوة	بيروت	رياض الرّئيس للكتاب والنّشر	2006

وأما في تونس* فإن "زكية عبد القادر" هي أول كاتبة تنشر رواية باللّغة العربية حيث أصدرت روايتها "آمنة" وظهرت فيما بعد الرّوايات التالية:

اسم المؤلفة	عنوان الرّواية	البلد	دار النّشر	السنة
عروسية النالوتي	مراتيج	تونس	دار سراس	1985
علياء التابعي	زهرة الصبّار	تونس	دار الجنوب للنشر	1990
حياة بالشيخ	وكان عرس الهزيمة	تونس	منشورات الإخلاء	1991
فضيلة الشابي	الاسم الحضيض	تونس	دار المؤلّفة	1992

* زكية عبد القادر، آمنة، تونس، منشورات قلم، 1983.

آمال مختار	نخب الحياة	بيروت	دار الآداب	1993
نتيلة التباينية	طريق النسيان	تونس	الدّار العربية للكتاب	1992
حياة بالشيخ	للحرافيش كلمة	تونس	الدّار التّونسية للنّشر	1994
عروسية النالوتي	تماس	تونس	دار الجنوب للنشر	1995
مسعودة بوبكر	ليلة الغياب	تونس	دار سحر للنّشر	1997
مسعودة بوبكر	طرشقانة	تونس	دار سحر للنّشر	1999
حياة بالشيخ	بالأمس أغتيل الزمن	تونس	دار سحر للنّشر	1999
حبيبة المحرزي	الوزر	تونس	الأطلسية	2000
حفيظة القاسمي	رشوا النجم على ثوبي	صفاقس	دار صامد	2000
وسيلة الزراعي	إن سقط وجهي في البئر	تونس	دار سيراس	2003

آمال مختار	الكرسي الهزّاز	تونس	دار سيراس	2003
آمال مختار	مايسترو	تونس	دار سحر	2006

في موريتانيا:

فالكتابة الروائيّة النّسائيّة في هذا البلد تكاد تنعدم فلم نعثر إلاّ على نص واحد سنة 2006 للمؤلفة "سميرة حمادي فاضل" عنوانه "حشائش الأفيون".

وما نستنتجه أنّ ثمة أزمة كتابة عامة للرّواية في هذا البلد، فالأمر لا يقتصر على نوع الكتابة الرّوائيّة النّسويّة، ولعلّ ذلك سببه طغيان التعبير بواسطة الشعر في موريتانيا التي تعرف تقليديا بأنّها بلد المليون شاعر، بالإضافة إلى نزوع المجتمع الموريتاني المحافظ إلى السلفية أكثر منه إلى الحداثة، الأمر الذي خلق بيئة ثقافية لا تميل إلى تشجيع هذا الشكل التعبيري الأدبي، لاسيّما أنّ كتابة الرّواية مرتبطة بالمجتمع الحديث وولادة المدن الكبرى.

وبناءاً على هذا نستنتج أنّ البدايات الأولى لمسار الرّواية النّسويّة المغاربيّة في الخمسينيات والستينيات كانت ضعيفة من حيث الكم، بينما ظهر التنامي في الثمانينيات بحكم تزايد عدد الرّوايات الصادرة في هذه الفترة لتكون وتيرة الصدور الأقوى في التسعينات، بدرجات متراوحة من بلد مغاربي إلى آخر.

وقد تميز مسار الرّواية النّسويّة بهذه الخصائص:

1-«الشرط الأنثوي الخاص بالكاتبات عامة اللاتي غالباً ما تتوزعهن مهام متعدّدة، خاصة منها الالتزام الأسري الذي قد يؤدي إلى الانقطاع أو تعثر الاستمرارية في الكتابة عند البعض»[1]، كما حدث للرّوائيّة "فاطمة الرّاوي" التي لم تصدر لها سوى رواية واحدة (غداً تتبدل الأرض)، ويضاف إلى ذلك عسر الممارسة الرّوائيّة مقارنة بالكتابة الشعرية والقصصية، باعتبار ما تتطلبه الرّواية من جهد، ومن خلفية معرفية بشروط كتابتها وأدوات إنجازها، "فأغلب كاتبات الرّواية لم يتجاوزن النص الواحد، يعدنّ إثر صدوره إلى ما كنّ يمارسنه من شعر أو قصة أو قصة قصيرة، وإن توصّل بعضهن إلى كتابة النص الثاني فإن ذلك لا يتحقق إلاّ بعد مدى زمني يكون شاسعاً نسبياً"[2].

فعلى سبيل المثال أصدرت الكاتبة "عروسية النالوتي" نصّها الأول (مراتيج) عام 1985، بينما لم يظهر نصها الثاني (تماس) إلاّ عام 1995.

كذلك نجد عدم استمرارية الممارسة الروائيّة عند جلّ الكاتبات بصفة منتظمة، فأغلبهن اكتفين برواية واحدة مثل: "فوزية الشلابي"، و"فاطمة الرّاوي"، أو بروايتين مثلما هو الحال عند "عروسية النالوتي".

وأهم ما يمكن أن نستنتجه من كل ما تقدم هو أن كتابة الرّواية في المغرب العربي لم تعد امتيازاً رجولياً، حيث اقتحمت الكاتبة المغاربيّة هذا المجال شيئاً فشيئاً، وهذا ما يؤكدّمواظبتها على

[1] رشيدة بن مسعود، جمالية السرد النسائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص: 15.
[2] بوشوشة بن جمعة، مختارات من الرواية النسائية المغاربية، ص: 07.

صعيد الممارسة الإبداعية، واستمرار ظهورها الهادئ من عقد لآخر، وفق ما يقدمه السياق الحضاري من فضاءات ممكنة، لتنحت بذلك حضورها الفعلي في المشهد العربي العام.

الفصل الثاني

تيمات الرّواية النّسائيّة المغاربيّة المعاصرة

الفصل الثاني

تيمات الرّواية النّسائيّة المغاربيّة المعاصرة

I-التّيمات الخاصة:

أ-المرأة والحب

ب-المرأة والعقم (الأمومة)

ج-المرأة والطلاق

2-التيّمات العامة:

أ-المرأة والسياسة

ب-المرأة والاستعمار

ج-الهجرة إلى الغرب

I-التيمات الخاصة:

*تمهيد:

يعدّ التعبير عن تيمات المرأة في الكتابة النّسائيّة تميزاً وتفوقاً عن نظيره الذكوري، الذي يؤّثر في السلوك العام إزاء المرأة في المجتمع الذكوري، "المنظور الثقافي الذي يبقى هو الآخر، محتكماً في رؤية المرأة وتعامله معها إلى أنساق المنظورات الثقافية المتوارثة".[1]

والمرأة هي الكائن الوحيد القادر على التعبير فيما يخص مواضيع المرأة حتى ولو استطاع الرجل أن يتقمص هذا العالم الأنثوي أحياناً.

وهذا ما نجد له إشارة عند علماء النفس كرأي الأستاذ "سيرل بيرت"، "أنّ البنات أكثر في تصور مواقف بغاية من الوضوح تفوق البنين، وذلك بالاستعانة بخيالهن الواضح، فالموازنة بين الجنسين من حيث الصفات الوجدانية تختلف باختلاف قوة المشاعر، وهي أكثر الفروق العقلية".[2]

وإذا عدنا للنصوص الروائيّة النّسويّة، سنجد عدّة قضايا تناولتها المرأة الكاتبة وهي كالآتي:

الحب، العقم، الأمومة، الطلاق، ثم قضايا المرأة المتعلقة بالمجتمع من بينها نذكر:

السياسة، الإرهاب، الهجرة إلى الغرب

فالحديث عن مواضيع المرأة يشكل سؤالاً مهماً ضمن أسئلة المتن الرّوائي النّسائي، "حيث تناولت الرّوائيات موضوع المرأة في أبعاده المختلفة، النفسية، والاجتماعية والفكرية بطرق فنية

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، الدار المغاربية للطباعة والنشر، تونس ، ط1، 2009 ، ص: 125.

[2] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي، أعمال الملتقى، عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2004، ص: 57.

تتباين وطبيعة المواقف، إنّها تتأسس على أشكال من المكاشفة والاعترافات الصامتة التي يتداخل فيها الواقعي والمتخيل الحقيقي والحلمي".[1]

وكانت النساء لا يمكنهنّ أن يمتلكن مثل هذه الخبرة، ويمثّل هذا الموقف أعلى درجات الاستلاب، لأنّ المرأة الكاتبة في هذه الحالة تروّج بصورة غير معتمدة لاستلابها وتدني مترلتها، فتقول في هذا الصدد بثينة شعبان، "إنّ كل امرأة ناقدة تقف وراء المنبر في أي جامعة عربية أو مركز ثقافي كي تتحدّث عن أدب النساء سرعان ما تكتشف أنّها في قفص الاتهام، وتمتد أيدي الاتهام غالباً كي تسأل إن كان هناك شيء اسمه "أدب نسائي" وفيما إذا كان الأدب له أعضاء تناسلية كي يقسم إلى ذكر أو أنثى"[2].

فالكتابة النّسويّة شغلت عقول الأدباء وهذا ما عبّر عنه "توفيق بكار": "...مع الكتابة النّسائيّة، أصبحنا ننظر بعينين، لا بعين واحدة، ونعيها بعقلين، وندركها بحسين، ...".[3]

كما نجدها في أغلب الأحيان تستند إلى فنون الاستعارة والمجاز، كما تخترق الطابوهات أحياناً فتدخل دائرة المحظور، وإن كانت من مجتمع محافظ لتتشبع بعوالم الأنوثة وترصّد العلاقات الحميمية لبطلاتها في نصوصها الرّوائيّة خاصة في مسألة (الزواج، الجنس، الحب، الطلاق، ...إلخ)، وكانت علاقة المرأة بالرجل أكثر النماذج معالجة لدى المرأة الكاتبة لترمز بها إلى أنّها في مجتمع أبوي (ذكوري) متزمت يخضع لثقافة المجتمع.

---

[1]-بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005، ص: 75.

[2]-بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية، ص : 11.

[3]-بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، ص: 57.

وعلى هذا سوف نتناول المواضيع الخاصة بالمرأة، والتي لها اتصال مباشر بالرجل ثم نذكر القضايا الاجتماعية.

أ-المرأة والحب:

يعتبر الحب من أهم المواضيع التي نالت اهتمام الكاتبات في المتون النّسائيّة، إذ يتصدر مكانة كبيرة في كتاباتهن، حيث يعدّ العصب الأساس لبطلات الرّواية، ويعلّل تناوله لديها، "المنزلة الأثيرة التي يحظى بها الحب في حياتها، وخاصة وهي تدركه رديفاً للحرية".[1]

فنجد أنّ للحب قيمة أساسية في المتن الرّوائي النّسوي، "حيث لا يكادّ نص من نصوصه يخلو من الحديث عنه وفيه، من خلال تصوير علاقة عاطفية أو أكثر بصيغ تتراوح بين الحياء والجرأة باعتبار دّقة وحرج موقف المرأة الكاتبة وهي تتحدث عن الحب في مجتمع ذكوري ينظر بارتياب إلى مثل هذا الحديث الذي يعدّ فضائحياً، وذلك رغم ما يبدو عليه من علامات تفتّح وتحرّر".[2]

أمّا "أحلام مستغانمي" فعبّرت عنه بأنّه: "محض تقنية نسائيّة لا تعني الرجل سوى بدرجات متفاوتة من الأهمية".[3]

[1] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص: 75.
[2] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي، ص: 57.
[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط12، 2003، ص: 12.

وقد ظهرت تقنية الحب النّسائيّة في رواية "فوضى الحواس" بصورة جريئة لها علاقة بالجسد الأنثوي ، "هو الذي بنظرة يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه... كم يلزمه من الصمت، كي لا تشي به الحرائق إذ كعادته بمحاذاة الحب يمر، فلن تسأله أي طريق سلك للذكرى".[1]

فهي تعيش حالة حب لتعبرّ عن أحاسيسها مع كائن ورقي بطريقة ذكية وبارعة تجعلك تتوه في أغوار خيالات البطلة لتمويه القارئ عن إخفاقات الأنثى العشيقة تحاور الكائن الحبري وتعرض عليه صداقتها فيجيبها: "لا أعرف مصادقة جسد أشتهيه".[2]

فهي تخلق بين بطلتها وبين عشيق لها من ورق وحبر، تصور حباً يتضور جوعاً وسط حواس ملتهبة رغم أنّ هذا الرجل الورقي يتقن فن الصمت ممّا خلق حرائقاً في ذاكرتها لا تنطفئ، "ثمة هدنة مع الحب، خرقها حبه، ومقعد للذاكرة ما زال شاغراً بعده، وأبواب موارية للترقب، وامرأة... ريثما تحبه كما لو أنّه لن يأتي... كي يجيء...".[3]

فهي بذلك تحاول الكشف عن مكنونات الرجل وبأن علاقته بالمرأة علاقة جسد لا غير وأنّ لعبة الحب، ما هي إلاّ كإطفاء سيجارة أخيرة لديه: "على جسد الكلمات أطفأ سيجارته الأخيرة، ثمّ عندما لم يبق في جعبته شيء دخن قلبها مطفأ للسجائر، ويمضي منذ ذلك اليوم وهي تتصدى لشوقها الذي فخخه بالتحدي".[4]

---

[1] أحلام مستغانمي، المصدر السابق ، ص: 09.

[2] المصدر نفسه، ص: 15.

[3] المصدر السابق نفسه، ص: 10.

[4] المصدر السابق نفسه ، ص: 15.

فالكاتبة في ممارستها الرّوائيّة لهذه العواطف على لسان البطلة "حياة" غالباً ما تشكل هذه الأخيرة ، "تحولاً مهماً في حياتها، لما يتولّد عنها من تغيرات تطال كيانها الأنثوي، الشعوري والحسي، وأفق صيرورتها، ممّا يعلّل المنزلة الأثيرة التي يحظى بها الحب في حياتها، خاصة وهي تدركه رديفاً للحرية بل هو تعبير عنها وتجسيد لها، فهو القيمة الوحيدة التي بإمكان الإنسان أن يفْردَ بها وجوده ويضحي في سبيلها بحياته".[1]

وتعتبر روايات "أحلام مستغانمي" من أهمّ المتون في الإيضاح والتعبير عن تمكن تيمة الحب في نفوس كاتبات الرّواية الجزائريّة، فقد تواترت تعريفاتها له إلى حدّ الالتباس ممّا يؤكد استعصاء الحب على الحدّ، فكانت صفة الغموض الدّالة عليه تتداخل التخوم بينه وبين الأدب، وكذلك الحال مع اللّغة إذ تتحول الحالة العشيقة إلى حالة لغوية بفعل الكتابة وهو ما حصل في ذاكرة الجسد: "الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث لغة، ولكن بين ما حدث وما لم يحدث، حدثت أشياء أخرى لا علاقة لها بالحب"[2].

فالحب يعتبر تجربة فاشلة لجلّ بطلات الرّواية النّسويّة، وكأنّ العطب هو الصفة الدّالة على ما عاشته من علاقات عاطفية انتهت بالفشل، الموت، الهجر، الانفصال...إلخ فهو في نظر الروائيّة "أحلام مستغانمي" كالموت في غموضهما وشراستهما وعبثيتهما.

كما نجد للقهر دور في تمرد المرأة، "هي نماذج نسائيّة ترى في التمرد على أشكال القمع والقهر والاستيلاب التي يمارسها عليه الرجل والمجتمع سبيلها الأمثل إلى تحرير كيانها روحاً

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي، ص: 70.
[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر، بيروت، لبنان، ط20 ، 2004 ، ص: 05.

وجسداً، وتحقيق توازنها بعد طول اختلال نتيجة خسران الذات لأكثر من رهان، وجود عاطفي، مجتمعي، وتاريخي ومحلي".[1]

فنجدها تحاول تعويض ما سلب منها بالكتابة، كنوع من تحقيق ذاتها ووجودها، وهذا ما أقرّت به الكاتبة بثينة شعبان: "لقد كان الرجال طوال قرون يضلّلون النساء كي يعتقدن أن العالم الخارجي قاسٍ وعاصف ولا يمكنهنّ الإبحار عبره، وأنّ الرجال فقط هم القادرون على هذه المهمة، بينما تناسب مواهب النساء الصغيرة الأمور المحلية والعائلية، وبعد مشاهدة التخريب الذي سبّبه الرجال لهذا العالم، وبعد رؤية النساء يقمن بالأعمال بصورة أفضل من الرجال في العديد من الميادين العامة، فإنّ هذه الأسطورة لم تعد لتصدّق من قبل معظمنا"[2].

كما نجد للعطر سرّه الخاص خاصة في الذاكرة والمكان، وهذا ما عبّر عنه البطل في رواية ذاكرة الجسد في حواره مع (حياة) إثر لقائه الأول إذ يقول: "كما يمكن أن تفعلي لو قرأتِ ماذا فعلت جوزيفين بنابليون لما أجبرها على مغادرة القصر –ماذا فعلت؟ "رشت بعطرها غرفته بما يكفي لإبقائه محاصراً بها رغم وجوده مع أخرى، ومثلها كانت كليوباترا ترش أشرعة باخرتها بعطرها حتى تترك خلفها خيطاً من العطر حيث حلّت"[3].

فالكاتبة "أحلام مستغانمي" توظف الحب لتنفيه بطريقتها الخاصة، "فبطلها (خالد) يعاشر عدداً من النساء لكنهنّ يغادرن روحه بمجرد مغادرة الجسد فالحب والجسد منفصلان وغير

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص: 136.
[2] بثينة شعبان، 100 عام من الرواية العربية، ص: 12.
[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 85.

مترادفان، فنجد "أحلام" بهذه الطريقة تعطي العلاقة الحميمية معنى آخر"[1]، فرّواية "ذاكرة الجسد" تحمل أيضا في طياتها، "روحاً أنثوية، ملامحها بين طيات السطور، وخفايا الكلمات، روح أنثويّة تداعب الحب الرجولي، والبوح الأنثوي في ثنايا الروح المطلقة للجسد باشتهاءاته ، وتلعب على أوتار الكلمات والحميميات... قد تكون عبارة عن رسائل وجدانية بلغة النساء أو رسائل اغتراب يشوبها الحنين إلى لحظة ميلادها هاربة في جسر من الجسور المعلقة".[2]

فهي تتقن لعبة الحب مع الرجل، في لغة أنثوية بحتة، فترسم ، "عبودية الحب والمنفى، والحنين إلى الجذور بالإضافة إلى الإشارات الحميمية، تكتب لترسم وتشخص المكان في روح الذاكرة استفهاماً واستنطاقاً بتلك الأشياء"[3].

وتقول البطلة في "فوضى الحواس": "هو قال أجمل حب، الحب هو الذي نعثر عليه أثناء بحثنا عن شيء آخر"[4].

وكثيرا ما نجد الرجل يقلّل من شأن المرأة، فصوّرت لنا الكاتبات الرجل بصورة سلبية تتميز بالأنانية والاضطهاد الذي يمارسه ضدّ المرأة، ولهذا بنيت تيمة الحب على ثنائية متضادة تتكون من الطرف الأول للمرأة بصفاتها الإيجابية (الحب، الوفاء، الاحترام)، والطرف الثاني الرجل بصفاته السلبية (عدم المبالاة، الخيانة، التسلط...إلخ)، وهذا ما جعل الكاتبات يتجهنّ إلى معالجة

[1] آمال منصور، "الخطاب الأدبي النسوي بين سلطة المتخيل وسؤال الهوية"ربيعة جلطي/أحلام مستغانمي أنموذجا، مجلة عمان، ع 135، أيلول، ص: 76.

[2] عائشة بنور، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية، وزارة الثقافة، الجزائر، ط2، 2007، ص: 87.

[3] المرجع نفسه، ص: 88.

[4] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 61.

تيمة الحب في نصوصهن ليحققنّ الانتصار والحرية على الرجل عبر مساحة الكتابة ، "وكأنّ المرأة الكاتبة بهذا الموقف المتنحي على الرجل تريد أن تردّ على ما يمارسه عليها الرجل بالذات والمجتمع بصفة عامة".[1]

كما نجد أنّ الجسد أخذ مساحة كبيرة في النصوص النّسائيّة إلى جانب موضوع الحب، "نعتقد أنّ الجسد الأنثوي كان عنصراً له حضوره جنباً إلى جنب مع عناصر أخرى كالحب وعلاقة الرجل بالمرأة، فإنّ الاهتمام به يختلف من نص إلى آخر"[2].

وهذا ما عبّرت عنه "أحلام مستغانمي" على لسان بطل رواية "فوضى الحواس" بقولها: "لا مساحة للنساء خارج الجسد، والذاكرة ليست الطريق الذي يؤدي إليهنّ، في الواقع هناك طريق واحد لا أكثر"[3].

فالجسد هو مصدر وجع للأنثى، "خاصة في حالة إكراه الجسد على الاستجابة، من خلال الذكورة للأنوثة بشكل يبدي مدى التوحش في كثير من الحالات"[4].

وهو ما جاء في رواية "تاء الخجل" لـــ"فضيلة الفاروق"، تمثل له " ريمة" بنت الثماني سنوات والتي يلقي بها أبوها من جسر سيدي مسيد تخليصاً لها من العار، بعد اغتصاب بقّال الحي لها في دكانه، وبـــ "يمينة" وصاحبتها رزيقة وراوية، قبل أن يتم تحريرهنّ، ومصائر الفاجعة في النهاية حيث تموت "يمينة" في المستشفى وتنتحر "رزيقة" وتجنّ "راوية".

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص: 79.

[2] محمد بولخراص، صورة المرأة في الخطاب النسوي العربي المعاصر، مخطوط رسالة دكتوراه، ص : 191.

[3] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص: 79.

[4] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي، ص: 73.

فالحب في "تاء الخجل" موجع رغم افتقادها له في زمن اغتصب الجسد، ودنّس العرض والشرف بدعوى إسلامية كاذبة، اغتصبت الأنوثة في حقّها فحرمها من الحياة ، "عشت أجمل قصة حب في ذلك الزمن الباكر، ومعك كنت أنسى قساوة الرجال (...) إذ أخجل أن أفتح حديثاً عن الحب (...) الحب مؤلم جداً حين تعبره الجنائز وتلوثه الاغتصابات، ويملؤه دخان الإناث المحترقات"[1].

فالمرأة في بحث دائم عن حب يشعرها بالأمان، "تعود لتطرح قضية الأنثى والحب فلا قانون عرفي في الجزائر يسمح بذلك، فالشعور موجود، ولكنّه أسير العوالم الداخلية والإفصاح عنه محرّم وممنوع في مجتمع لابدّ أن تخجل الأنثى من الإفصاح عنه والتحدث في شأنه... بل وما زالت المرأة متخوفة من الإفصاح عن أدّق مشاعرها الأنثوية ونداءات قلبها حين يخفق بالحب"[2].

فتصبح المرأة مضطهدة، خائفة وهي تمارس حبّها داخلياً وفي صمت.ولكن المجتمع عيونه التي تراقب الأنثى، وتحمل أخبار المحبين إلى ذويهم، فتخاف من جلب العار، وحلّها للحب هو التعجيل بتزويجها برجل من رجال العائلة... أو القبيلة ، "يا راجل لقد رأوها مع نصر الدين ابن مسعودة أكثر من مرة"[3].

فالحب في نظر العرب عار، بحيث لا يخرج عن دائرة الأسرة والحياة الزوجية فيصبح جسدها منتهكاً في حين نجد المجتمع الغربي يترك للحب مجالات التعبير مفتوحة الأفق بدعوى تحرر

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2003 ، ص: 20.

[2] سلاف بعزيز، الذات الكاتبة المؤنثة (تاء الخجل) لفضيلة الفاروق، أعمال الملتقى الوطني في الأدب الجزائري، المركز الجامعي الوادي، 16-17 مارس 2009، ص: 210.

[3] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص: 29.

الجسد، وتعدد العلاقات على عكس الرجل في كلا المجتمعين (العربي، الغربي)، له الحق في الحب والبحث عن حب جديد في ظل آخر قديم، وهذه المفارقة تعكس لنا نظرة المجتمع والرجل للمرأة على حدّ سواء.

كما نجد أنّ الحب يشكل رهاناً خاسراً لشخوص الرّواية وبالأخص البطلان إذ عادة ما تنتهي علاقات الحب إلى طريق مسدود إمّا بسبب الموت، كما حدث لخطيب بطلة "وطن من زجاج" "لياسمينة صالح" والذي اغتاله الإرهاب في الجزائر ، والأمر نفسه في رواية "ذاكرة الجسد" لـــ"أحلام مستغانمي" تفقد البطلة (حياة) (زياد الفلسطيني) بسبب استشهاده.

وفي الأخير نجد أنّ النصوص النّسائيّة هي المتن الوحيد القادر على تقديم حالة المرأة في صورة أدّق وتعبّر دوماً على أنّها الضحية خاصة في تقديمها لمشاعرها المخلصة من حب ووفاء.

فالرجل تقدمه الرّوائيّات في الغالب في صورة سلبية، وما نخلص إليه أنّ علاقة المرأة بالرجل تبقى في صراع وتضاد دائم يقوم على ثنائية متقابلة يشكل طرفها الأول المرأة بكلّ صفاتها، ويشكل الرجل طرفها المقابل بكل صفاته السلبية.

ب-المرأة والعقم (الأمومة):

تصبح العلاقة معقدة عندما تعجز الزوجة على الإنجاب، فالعقم يضعها أمام ضغوطات المجتمع الجاهل، فينظر إليها نظرة نقص كأنثى عقيمة وهي المعاناة التي كشفت عنها المرأة الكاتبة، فالرجل يبحث عن أرض خصبة توازي فحولته ولا تخذله في إنجاب الولد، وقد تعبّر المرأة عن عقمها البيولوجي بالخصوبة الرمزية التي يمثلها فعل الكتابة.

وهذا ما ظهر من زوج "حياة" بطلة ذاكرة الجسد إذ يبدي الزوج انزعاجه من جلوس البطلة لساعات أمام طاولة الكتابة، بدل تخصيصها هذا الوقت لطفل لا يأتي، إنّها ترى في مخاض الكتابة أمومة بدلاً من طفل ضائع، أمومة مزيفة، وانحرافاً عن دور الأمومة الحقيقية التي أرستها الطبيعة، وأقرّها المجتمع، ومجدّها، وعدّها أولوية من أولويات الأنوثة الحقّة.

"فالأنوثة ذات خصوصية نسويّة دالة على الهوية الجنسية للأنثى، وعلى اختلافها، وتميزها البيولوجي والنفسي والسلوكي عن الرجل، وهي موضوعة لا يمكن أن تحذف الحديث عنها إلاّ المرأة (الأم)، وتختلف باختلاف وجهة نظر كل روائيّة عن الأخرى من خلال ما طرحته في المتون الرّوائيّة عن صورة المرأة/الأم"[1].

ولهذا كان العقم والأمومة مثار جدل بين المرأة والرجل سواء على الساحة الأدبية أم على أرضية الواقع المعيش، وهذا ما عبّر عنه "بوشوشة بن جمعة" في قوله: "إنّ العقم الذي يحول دون إثبات الرجل لوجوده، واستمرار نوعه يشكّل سبباً أساسياً في معالجة بعض الكاتبات لهذه المسألة

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي، ص: 135.

بنوع من الرفض الخافت، سرعان ما ينتكس ليتحول إلى قبول، يكشف عن موقف المواجهة في ظلّ مجتمع تحكمه السلطة الذكورية، التي لا تتسامح مع المرأة، وتعدّها ناقصة الأنوثة بقدر ما تتسامح مع الرجل في هاته المسألة"[1].

وهذا ما يجعل الرجل يمارس سلطته الظالمة وهو الطلاق أو تعدد الزوجات، فتصبح المرأة في كلتا الحالتين مقهورة مضطهدّة لا تعيش بحرية، بل تواجه مصيراً لا تعرف نهايته، وهذا ما نجد ظهوره واضحاً في رواية (عام الفيل) لـــ"ليلى أبو زيد" فتقول: " فالعقم سبب كافٍ في مجتمع لا يعي بالمسببات"[2].

كذلك يبقى الأمر نفسه إذا كانت لا تنجب إلاّ إناثاً وتظل تنجب حتى يأتي الولد (الذكر)، وإن لم يحصل فمصيرها لا يختلف عن المرأة العقيمة وهو الطلاق الذي يشكل أحد محاور المتن الروائي النّسوي، "لو أسعف أمه لطلقني من عامي الثاني"[3].

فخوف البطلة "زهرة" من الطلاق جعلها تقوم بأي شيء ولو على حساب حياتها، حتى تتخلص من هذه الكلمة الموحشة وهي امرأة عقيمة، فتقول: "ومضى عام في بيت أهل زوجي لا أغادره، ولم يأت النسل فبدأ الطواف على الأضرحة وحرق البخور وحمل التعاويذ وتجرع

[1] بوشوشة بن جمعة، المرجع السابق ، ص: 89.

[2] ليلى أبو زيد، عام الفيل، المتحدة للطباعة والنشر، الجيزة، مصر، ط4، 2000، ص: 26.

[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها

الأعشاب، لو أعطوني السمّ وقتها لشربته، وحين يئسوا انحطت معاملتهم، وثبت عندي، لكثرة ما أوهموني، أنّني أنا المسؤولة فرزحت تحت عبء ذلك حتى يومنا هذا"[1].

كما نجد البطلة "حياة" في رواية "عابر سرير" أن العقم شكّل أحد الهواجس التي أرقتها، فبذلت الكثير من الجهد للشفاء فتقول: "لم أعد أذكر كم زرت من الأطباء بتوصيات خاصة، وكم من أضرحة الأولياء أجبرتني أمي التبرك بها"[2].

وقد تُحوّل المرأة في أغلب الأحيان عقمها إلى إخصاب عبر فعل الكتابة، وهذا ما حدث مع "حياة"، فالكتابة حققت كل ما تطمح إليه من تفاعل حميمي يخلق لها أمل الإنجاب، "باعتبارها الصلّة التي تشدّها أكثر بالحياة، وتمسح كينونتها، ومن ثمّ فهي الرغبة العارمة التي تقهر كيانها في بلورة رؤيتها للذات، والعالم"[3].

فنجد في ثلاثية أحلام مستغانمي ورغم عقم البطلة "حياة" فإنّ: "عاطفة الأمومة تبدو بصورة ملتبسة في أحايين كثيرة، حيث تقارن تارة بالوطن الجزائر، وأخرى بالموطن (قسنطينة)، وأخرى بالمرأة الحبيبة ورابعا بالكتابة الرّوائيّة"[4].

[1] ليلى أبو زيد، المصدر السابق ، ص: 26.

[2] أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2003 ، ص: 85.

[3] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، ص: 91.

[4] المرجع نفسه، ص: 91.

فبالنسبة للحالة الأولى (الأمومة/الوطن) نجدها في قول "خالد بن طوبال" بطل رواية "ذاكرة الجسد" في قوله: "لم أعد أذكر الآن بالتحديد في أية لحظة بالذات أخذ الوطن ملامح الأمومة، وأعطاني ما لم أتوقعه من الحنان الغامض والانتماء المتطرف"[1].

أمّا الحالة الثانية (الأمومة/الموطن) (قسنطينة) بعد أن أصبح شخصية أدبية، "هاهي ذي قسنطينة مرّة أخرى، تلك الأم الطاغية التي تتربص بأبنائها والتي أقسمت أن تعيدنا إليها ولو جثة، ها هي قد هزمتنا...، ها نحن نعود إليها معا، أحدنا في تابوت، والآخر أشلاء"[2].

وأيضا في الحالة الثالثة الأمومة (المرأة الحبيبة) فيتواتر ظهورها في أكثر من مقطع حيث يخاطب خالد حبيبته قائلا: "يا امرأة متنكّرة في ثياب أمي في عطر أمي، وفي خوف أمي عليّ، ... أكذب الأمهات أنت، وأحمق العشاق أنا"[3].

أمّا بالنسبة إلى الحالة الرابعة: الأمومة (الكتابة) لدى حياة بطلة "عاير سرير" في حديثها عن حبيبها صاحب "الرداء الأسود" وبطل روايتها في آن واحدة ، "إنّي ألد متى شئت من المرات"[4].

أمّا فيما يخصّ قضية تعدّد الزوجات فقد شغلت حيزا كبيرا في النصوص النّسويّة: "لقد مثلت قضية تعدد الزوجات سؤالاً مهماً في المتن الرّوائي، لأكثر من رواية نسائيّة عرضت آثار هذه الظاهرة

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص: 205.
[2] المصدر نفسه ، ص: 125.
[3] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص: 223.
[4] المصدر نفسه، ص: 95.

التي لا تزال موجودة ولها الأثر البالغ على حياة المرأة فكرياً، نفسياً، جسدياً، ممّا يؤزّم معاناتها وهي ترى زوجها تتقاسمه معها امرأة أخرى"[1].

وهذا ما جاء في روايتي "فوضى الحواس" و"عابر سرير" لأحلام مستغانمي، ففي "فوضى الحواس": "نقف عند نوع المهادنة الصامتة بين حياة الزوجة الثانية للضابط الكبير، وضرّتها التي شاركته عقدين من حياته ووهبته ثلاثة أبناء وهي مهادنة ينبئ بالأساس على نوع من التواطؤ الصامت بين الزوجتين يعكس في جوهره علامة دالة على استسلام المرأة لوضعها، وعجزها عن تغييره"[2].

وفي هذا الصّدد تقول "حياة": "لا أعتقد أنّها كانت من الطيبة إلى درجة التحمس لهذا الزواج، ولكنّها لم تكن شريرة... ولا حاولت يوماً أن تكيد لي ثم مع الوقت ولد بيننا شيء من التواطؤ النّسائي الصامت بعد أن أدركت كل واحدة منا أنّها لا يمكن أن تلغي الأخرى، أو تنفرد بامتلاك ذلك الرجل"[3].

فإحساس "حياة" بوجود ضرّتها في حياة الزوج كانت السبب في عطب علاقتها الزوجية به، وهذا ما كشفته "حياة": "صنع جسدي يومها حاجزاً لم يستطع زوجي تخطيه... بشيء فيّ كان لا يطاوعني ويرفض الاستسلام له"[4].

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية (أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي)، ص: 87.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 105.

[4] المصدر نفسه ، ص: 25.

فتُرجع "حياة" سبب هذا العطب إلى فشلها في العلاقات السابقة: "فبعد أن خسرت حياة رهان الحب مع خالد بن طوبال المناضل الرسام، ثم مع صديقه الشاعر الفلسطيني زياد في رواية ذاكرة الجسد، وشعرت بخيبتها في رهان الزواج بهذا الضابط في فوضى الحواس، وعابر سرير، لم تتوان في خوض تجربة عاطفية جديدة مع مصور صحفي التقته صدفة بأحد مقاهي قسنطينة موطنهما المشترك"[1].

وهذا ما يجعل المرأة تلجأ إلى فعل الكتابة لتعوّض عقمها البيولوجي، ولكن مصير المرأة العقيمة في أغلب الأحيان هو "الطلاق"، وهو من أكبر المشاكل التي تعيشها المرأة وسط مجتمع لا يرحم، فنظرته لها صورة تقترن بالرذيلة والخطأ.

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية (أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي)، ص: 88.

ج-المرأة والطلاق:

لقد شغلت تيمة الطلاق حيزاً كبيراً في النصوص النّسويّة، من وجهة نظر أنثوية بحتة في جميع كتاباتها الرّوائيّة، فهذا الموضوع ظلّ يؤرق المرأة بجميع مستوياتها (أم، عاملة، ...)، فهي ترى أنّ الرجل يفرض سلطته الكاملة واضطهاده وظلمة الغير المنتهي فيجعل هذا الكائن الرقيق منكسراً.

"وهذا ما جعل روايات كعابر سرير، اكتشاف الشهوة، عام الفيل، يتناولن هذا الموضوع لكنّ لكل منهن وجهة نظر خاصة بمجتمعها الذي تعيش فيه، تحضر قضية بدورها سؤالاً مهما تردّد في أكثر من متن روائي نسوي، ... فالمنظور الذكوري للمرأة الطالق يجعل منها طمع الرجل ومصدر تنامي الشائعات ومدار تحوم حوله الشبهات، وهو ما يسهم في تأزم وضعها النفسي والذهني والاجتماعي"[1]

أمّا في رواية "عابر سرير" من خلال "فريدة" أخت زوج حياة "الضابط الكبير"، "ينظر إليها نظرة ارتياب إذ يراها مصدر للغواية وعنواناً للمعصية، باعتبار ما يتصوره من يسر الوصول إليها"[2]

كذلك يعتبر عامل الثقة والاحترام مهماً إذا فقدتا من اليوم الأول للزواج فإنّ النهاية ستكون حتما الانفصال.

أمّا في رواية "عام الفيل" لـــ"ليلى أبو زيد"، فإنّ "زهرة" البطلة ناضلت بدعم ومساعدة زوجها "سي محمد" من أجل الانعتاق من الاستعمار الفرنسي وتحقيق غد أفضل، كانت صدمتها

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية (أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي)، ص: 89، 90.
[2] المرجع نفسه ، ص: 90.

كبيرة ، مباشرة بعد الاستقلال وهي تستلم ورقة الطلاق التي وصلتها من زوجها، والقرار كان فردياً غير مبرّر، فتيمة "الطلاق" في الرّواية تتجاوز كونها تدخل في دائرة الخصوصيات المتعلقة بالشخصية الرّوائيّة "زهرة" كما أنّ: "دلالته تزاح عن مستواها الديني، لتأخذ دلالات أخرى توحي بطلاق رمزي بين لحظتين حاسمتين في تاريخ المغرب، لحظة المقاومة الطافحة بالآمال والتضامن والحلم الجميل، ولحظة الاستقلال التي استغلها البعض من أجل الصعود الاجتماعي على حساب فئات شعبية عريضة، تمثل تجسيداً رمزياً لها"[1]

وسبب الطلاق وفق ما استنتجته "زهرة": "لا آكل بالشوكة، لا أتكلم الفرنسية، لا أجالس الرجال..."[2]

فهذه السلوكات والممارسات خاصة بالمستعمر الفرنسي، وقد ظنّت "زهرة" أنّها من الماضي إلاّ أنّ هذا الإرث الاستعماري اللّعين الذي شوّه الوطن وهويته وأبناءه لا يزال يمارس سلطته في مغرب الاستقلال، تقول: "لا يعجبك أن آكل بيدي، وبماذا كنا نأكل في بوشنتوف؟ هل هذا هو الاستقلال؟ ولا يعجبك أن أجلس مع الخدم؟ باسمهم حاربنا الاستعمار وأنتم الآن تفكرون مثله"[3]

[1] رشيدة بن مسعود، جمالية السرد النسائي، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، ص: 106.
[2] ليلى أبو زيد، عام الفيل، ص: 20.
[3] المصدر نفسه، ص: 106.

لقد تفاجأت "زهرة" من هذا التغيير الذي طرأ على زوجها والذي يمثل في الرّواية انعكاساً لمجموع التغيرات التي شهدها المغرب بعد الاستقلال والتي لم تكن في مستوى توقعات وطموحات المغاربة .

وفي الأخير تيقنت "زهرة" جيدا أن الاستقلال لم يكن كافيا لبناء مغرب أفضل، لأنّ الهدم الحقيقي قد أصاب العقول والذهنيات وهذا ما لم تستوعبه جيدا شعوب المنطقة التي غنّت فرحا بالنصر وظنّت أنّها النهاية، إلا أنّها البداية الحقيقية لاستعمار جديد بسلاح جديد فالمناضلة "زهرة" انتهى بها المآل بعد الاستقلال إلى العمل في مركز ثقافي فرنسي كعاملة تنظيف لكسب لقمة العيش.

فالطلاق يشكل بدوره أهم محاور الرّواية النّسائيّة المغاربيّة باعتباره أحد أكبر المشاكلات التي تعيشها المرأة في مجتمع لا يرحم، وينظر بكثير من الريبة إلى المرأة المطلقة التي تقترن صورتها في المجتمع المغاربي والعربي عموما بالخطيئة والرذيلة، فهذا المجتمع لا يبحث في التفاصيل، عمّن هو الظالم والمظلوم، إنّه يتعامل تعاملا آليا مع الصورة النمطية للمطلقة، والتي تختصر ملامحها في العهر، وهكذا تصبح المرأة بعد طلاقها محلّ أطماع النفوس الجائعة من الرّجال، كلّ يتمتع بها متى شاء وكيفما شاء، وكأنّها امرأة كل الرجال، وهي الصورة التي وعتها المطلقة بعمق، فعمّقت آلامها النفسية وأزّمت وضعها الاجتماعي في مجتمع يلفظها ويتحاشاها وهو ما كشفت عنه "زهرة" في رواية "عام الفيل" لـــ"ليلى أبو زيد" التي تستشعر نفسها كبضاعة وقت وصول ورقة الطلاق،

"ستصلك ورقتك وما يخوله لك القانون، ورقتي؟ ما أهون المرأة إذ تردّ كالسلعة بورقة! ما أهونها! لم تدم اللّحظة إلا ثواني ولكنّها هدّت بنياني إذ قضت على ما اطمأنت النفس إليه"[1].

2-التيمات العامّة:

أ-المرأة والسياسة:

التحرر السياسي بالنّسبة إلى المرأة كان أهم من التحرر الجنسي والاجتماعي، فله أثر كبير في واقع مجتمعهن، "ولقد مثلت السياسة سؤالا مركزيا في أغلب المتون الحكائيّة لكاتبات الرّواية العربية، وذلك لما لها من آثار في وضع المرأة في مختلف أبعاده النفسية و الذهنية و الاجتماعية"[2].

ولقد تفاعلت الرّوايات النّسويّة في طرح المسألة السياسية، وشكّلت عندها عاملاً مهماً لكاتباتها اللاتي عمدن إلى معالجة أبرز قضاياها و الوقوف عند: "أهم انعكاساتها على الفرد و المجتمع بسبب تفاعل المرأة مع الظاهرة السياسية لوطنها و انفعالها بها حتى و إن كانت – في الأغلب – غير فاعلة فيها، مما يبقي النشاط السياسي حكرا على الرجل"[3].

[1] ليلى أبو زيد، المصدر السابق، ص 12.

[2] بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية الجزائرية (أسئلة الكتابة، الاختلاف و التلقي)، ص 76.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فالرّواية الجزائريّة في فترة التسعينات ، "لم تخرج عن إطارها المألوف... لأنّها وجدت وضعها السياسي، والاجتماعي مرتعا خصبا ورافدا... تستقي منه مادتها الأدبية و الفنية و الإبداعية، فهي تعد أداة ناجعة فاعلة ... "[1].

وكان الوضع في الجزائر في فترة التسعينات مخيفا خاصة الجانب السياسي، بسبب اغتيالات المثقفين لردع عقليتهم باسم الدين و نعت كل ما يصدر عنهم بالكفر فالحضور البشع للإرهاب أكّد فعليًا إدراك الجزائريين، "العقلية الجامدة و المتحجرة التي تنطوي عليها عقول الإرهابيين، خصوصا حين يبررون لأنفسهم و لغيرهم قتل الأبرياء، بدوافع لا علاقة لها بالإسلام"[2].

فالكتابة ازدهرت وبلغت أوجها في فترة التسعينات حيث فرضت حضورها في كثير من النصوص الروائيّة مثل: ثلاثية أحلام مستغانمي، و"تاء الخجل" لفضيلة الفاروق، وبالفعل وجدنا أن الرّواية سجلت حضورها في عقول الجزائريين، لأنّها أقرب لحياتهم وأكثر تعبيرا عن همومهم وانشغالاتهم فتغلغلت في أعماق الذات وأبعادها.

وهو الواقع الذي فتح الآفاق الواسعة أمام القارئ ليقف سائلاً عن الذات الكاتبة الروائيّة، فالرّواية الجزائريّة والنّسويّة ولدت في رحم الأزمة الوطنية وواقع هذه الأزمة التي تتجاوز مداها العمري عشر سنوات كانت وراءها أسباب سياسية و أخرى اقتصادية، واجتماعية فضلا عن الأسباب

[1] عجّال لعرج، النص الأدبي الجزائري بين أيديولوجية النظام وذاتية الأديب، من أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، الأدبي و الأيديولوجي في رواية التسعينات، رواية الطاهر وطار وواسيني الأعرج 15 / 16أفريل2008، سعيدة، الجزائر، ص 140.

[2] شارف مزاري، أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة، الشمعة و الدهاليز، تيميمون، عواصف جزيرة الطيور، نموذج أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي، المركز الجامعي سعيدة 15/ 16أفريل2008، ص 86.

الخارجية التي وضعت الجزائر في فوهة بركان من الغليان الشعبي الاجتماعي، ويزداد الوضع تأزما من خلال صورة الإرهاب في المجتمع و ما يثيره من اغتيالات غير أنّ الإرهاب لا يحصل، "إلا حين يقع الاصطدام بين الفكر و السلطة مما يفضي إلى اليأس، وهي صورة يتمثلها أبو "حيّان التوحيدي، "حين أحرق كتبه تعبيرا عن خيبة الأمل التي آل إليها المثقف في عصره، وفي علاقته بالسلطة. وهناك المحنة السياسية التي بدأت ملامحها بمقتل الخلفاء"[1].

فنجد نصوص نسويّة عديدة عالجت الوضع السياسي في فترة التسعينات، وزخرف صفحاتها الرعب والفجائع والاغتيالات، فكانت محنة الجزائر الحبيبة هاجسا مركزيا في أعمال روائيّة أخرى نذكر منها: بين فكي وطن 1999، في الجبة لا أحد (2001) لزهرة ديك، و بحر الصمت (2001) لياسمينة صالح، مزاج مراهقة (1999) لفضيلة الفاروق، ... الخ

ففعل الكتابة لدى النّساء يشكل أقصى عملية تحرّر: "حقّقت النساء العربيات في الأدب أكثر من أي مجال آخر، هوية وصوتاً متميّزاً وتاريخاً طويلاً مع أنّه مسجّل في فترات متقطعة فقط من الإبداع والتميّز"[2].

فقد شكّلت السياسة أهم المواضيع التي تناولتها الرّوائيّات في نصوصهن، فكانت من بين العوامل المؤثرة في حياتها، ولشكل وجودها في المجتمع فأزمة الوطن (السياسة)، ولّدت الإرهاب وهذا الأخير نتج عنه أزمات متعدّدة نذكر منها : "الاغتصاب"، والذي يشكّل عطباً في حياة المرأة، وهذا ما تناولته بعض النماذج الرّوائيّة النّسويّة مثل: رواية "تاء الخجل" ل"فضيلة الفاروق"

[1] المرجع نفسه ، ص 83.

[2] بثينة شعبان، 100 عام من الرواية العربية، ص : 23.

وهي الوجه الآخر للمأساة الجزائرية وأكثرها ارتباطاً بالصمت والنسيان المتعمد لأنّها ألم مسكوت عنه أكثر من أي فضيحة سواء على الأصعدة الرسمية أم الإعلامية، الشعبية والأسرية، فتقول: "جاءت هذه السنوات متلاحقة لتصنع سجني الذي لم أتوقعه، سجني الانفرادي، داخل وطن مليء بالقضبان، إذ لم تعد أسوار العائلة هي التي تستفز طير الحرية في داخلي للهروب، صار الوطن كله مثيرا لتلك الرغبة. مثلي مثل ملايين الشباب الحالمين بالهجرة إلى حيث النوم لا توقظه الكوابيس، صرت أخطط للهروب، أريد هواء لا تملؤه رائحة الاغتصابات"[1].

فهذا الواقع الموجع جعل حدث الاغتصاب لدى الرّوائيّة يتأرجح بين مرارة العقل، وإنكار العائلة لهذا الكائن الأنثوي المتشظي الذي صار يحمل أوزار العار، الأمر الذي أدى إلى نهاية لم يكن منها بُدٌّ: الأولى برمي، "طفلة في الثامنة رميت من أعلى جسر سيدي مسيد... قال أبوها أنّه خلصها من العار لأنّها اغتصبت"[2]، والثانية بالجنون ، "الأهل لا يبالون، طردوا بناتهن بعد عودتهن، قلت إنّهن أصبن بالجنون ارتمين في حضن (...) انتحرن"[3]، والثالثة بالموت كما في حالة يمينة التي تصرخ بذلك: ""...أخبرني الضابط أن أهلي رفضوا استقبالي من جديد... أنكر والدها في البداية أن له بنتا"[4].

فالرّوائيّة "فضيلة الفاروق" استطاعت أن تعبّر عن هذه المعاناة بالكتابة، فروايتها "تاء الخجل" استطاعت أن تتغور في خبايا العشرية السوداء، فهي زمن الاختطاف والاغتصابات التي طالت

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص : 37.

[2] فضيلة الفاروق، المصدر السابق، ص : 59.

[3] المصدر نفسه، ص: 81.

[4] المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

النساء في الجزائر من قبل الجماعات المسلحة، ورغم حساسية الموضوع إلا أنّ الكاتبة قدمته بشكل عام دون أن تتعمق في تصوير واقع حادثة الاغتصاب على بطلاتها (راوية، يمينة، رزيقة) اللّواتي كانت نهايتهن أليمة.

ففي رواية "ذاكرة الجسد" أصبح الهم السياسي وعيها العام وحاولت تشريح الأزمة الوطنية في الجزائر للوقوف عند السبب وراء العنف، وترى الإفلاس السياسي هو السبب فيما حصل قائلة: "بدأت أعي لعبة السياسة، وشراهة الحكم، وأصبحت أحذر الأنظمة التي تكثر من المهرجانات و المؤامرات، إنّها دائما تخفي شيئا"[1].

فهي ترجع سبب هذه السياسة المتعفنة لأصحاب الألاعيب السياسية الذين باعوا الوطن من أجل مصالحهم الخاصة. "إنّهم أصحاب البطون المنتفخة...والسجائر... والبدلات، أصحاب كل عهد وكل زمن، أصحاب الحقائب الدبلوماسية، أصحاب الماضي المجهول...، سراق سابقون... عسكر متنكرون في ثياب"[2].

فأزمة الوطن السياسية ترجع إلى عفونة النظام، فزينت شوارع الوطن بالجثث، وخاصة الفئة المثقفة، فالكاتبة "ياسمينة صالح" في نصها "وطن من زجاج" تقول على لسان بطلها الصحفي: "لم يكن القتل هذا يحتاج إلى سبب حقيقي، كان برنامجا سياسيا كأي برنامج تنموي يسعى إلى جسّ نبض الشارع، فقد كان مشروعا قائما بذاته، له موظفوه و له مديروه و منفّذوه أيضا"[3].

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص : 45.

[2] المصدر نفسه، ص : 354.

[3] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2006، ص: 80.

فـــ"أحلام مستغانمي" كتبت روايتها وهي متحسرة على الوضع الذي آل إليه الوطن وخاصة جرائم القتل، "فأصبح القتل دستورا له قواعده، وشاعت ظاهرة التمثيل بالجثث، ممّا أفرز ذهنية تشّع بالرجوع إلى عهد لا علاقة للإسلام به، قد شاعت فجأة بدعة تشويه الجثث والتمثيل بها كي لا ترتاح نفوس أصحابها، ولا تدخل الجنة"[1].

وبلغت الأزمة السياسية ذروتها، وأباح القتل دماء الجميع، ومن ضمنهم طبقة المثقفين، الصحافيين ورجال الأمن، ..."وهي صفة لا تعني غالبا سوى رجال الأمن و بعض البائسين من شرطة السير الذين انقرضوا في بضعة أشهر رميا بالرصاص، وذبحا و مطاردة في المقابر، حيث اغتيل العديد منهم وهو يرافق قريبا إلى مثواه الأخير"[2].

وكتبت عن موت الرئيس "هواري بومدين" بحق قائلة: "ولذا رحل مكفناً بالأسئلة ككل رجالات الجزائر الذين لفقت لهم ميتات وانتحارات وتصفيات انتقامية عابرة للقارات والتاريخ"[3].

والأمر نفسه للرئيس "بوضياف" فكلاهما رحل في زمن غير الزمن، لكنّ الرحيل بشرف هو عنوانهما للوطن، فوعيها بالأزمة شكّل لها أيديولوجية التعامل مع الواقع بشكل فني ذي حسّ لا مُتناهٍ، "فالوعي لا يتعامل مع الواقع المشخّص، وإنّما يتعامل مع الأشياء وبين الواقع والأشياء، واختلاف الوعي ينتج معرفة بالواقع، عندما يتجاوز الأشياء التي تطفو فوقه"[4].

[1] أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، ص: 277.
[2] أحلام مستغانمي، المصدر السابق ، ص: 277.
[3] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص: 43.
[4] المصدر نفسه ، ص: 298.

فهاجس السياسة عند الروائيّة المغاربيّة امتزج في الغالب بالهاجس الوطني، ففي كل حديث عن السّياسة والسّلطة، ونظام الحكم تحضر صورة الوطن الذي تقدمه الرّوائيّات في صورة الحبيبة

ب-المرأة والاستعمار:

لقد شغلت تيمة الاستعمار معظم متون الرّواية المغاربيّة، وذلك لتركه آثاراً بليغة في نفوس الشعوب المستعمرة من خسائر بشرية ومادية.

فـــ"أحلام" الطفلة فقدت والدها الذي استشهد أثناء إحدى المعارك منذ الاستعمار الفرنسي، وهنا يموت الأدب وتفقد الشخصية الحياة المعنوية: "حوار بيكاسو مع من دمّر المدينة التي أحبّها فيه تشبيهٌ لبطل الرواية ووعيه الحاد بمأساته، وجه الشبه الجامح بينهما هو الوعي بمحنة الإنسان إزاء قهر الآخر"[1]

أمّا في رواية "ذاكرة الجسد" فرغم العطب الذي أصاب ذراع البطل، فإنّه يدخل معركة من نوع آخر، فالرسم بطريقة أو بأخرى وسيلة لصمود الذات أمام نفسها ومواجهة للآخر، إنّها أفق آخر للبحث عن الحرية، ووسيلة مقاومة للفناء والنفي.

ففي مدرسة الفنون الجميلة يلتقي "خالد" ببطلة الفنون "كاترين"، وكان موضوع الرسم: "موديل نسائي عار، في تلك اللحظة فوجئ برؤية امرأة تحت الضوء...، وأقصد خالد برواسب

[1] أمال منصور، الخطاب الأدبي النسوي، بين سلطة المتخيل و سؤال الهوية، ص : 77.

عقدة رجل من جيلهرفض رسم ذلك الجسد... واكتفى برسم الوجه حسب ما بدا من زاويته أو بتعبير آخر رؤيته، فأمّا كاترين فقد شعرت لدى رؤيتها للوجه الناقصة بالإهانة، والإقصاء... "[1].

وقد فهمت تجاهله قائلة: "أهذا كل ما ألهمته إيّاه... فأجابها: إن فرشاتي تشبهني تكره أيضا أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية حتى في جلسة رسم"[2].

فحاولت كاترين الفرنسيّة هنا أن تفرض سلطتها على خالد، غير أنّه يواجه سلطتها بمنطق الفرشاة، ومنطق الفنان، "لهذه الفرشاة أيضا مخططاتها في مقاومة المستعمر على أرضه كما رفض بموضوعية ومبدأ وجود جسد المرأة العارية في لوحته، إنّ إيقاع النقصان، نقصان اللوحة، والاكتفاء برسم الوجه دون الجسد، أحد سمّات روايتي "أحلام مستغانمي" (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس)"[3].

فلا غرابة أن تكون لوحة "خالد" تعاني النقص، وهو الذي بترت ذراعه في ثورة التحرير على يد المستعمر الفرنسي الغاشم، لأنّ الأشياء من حوله تتماشى مع منظوره لجسده وهويته التي شوهها الاستعمار الغربي ، "والنقصان محرض نحو اندفاع الإنسان نحو كماله، ولهذا كان اكتمال وجود خالد بعودته إلى قسنطينة، لحضور زفاف المرأة التي أحب، ولعلّ إيقاع "النقصان" في اللوحة

[1] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، "في خطاب المرأة، الجسد والثقافة"، عالم الكتب، الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص: 110.

[2] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص: 95.

[3] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، ص: 110.

هو سرّ تعلق أحلام بها، إنّها أحد انزياحات الجسد باتجاه مدلولاته التاريخية المرتبطة بالكولونيالية الفرنسية على الجزائر، وتمسك أحلام بقضيتها وإيمانها بحقها يفسر أسباب تعلقها باللوحة"[1].

كما يصف خالد عالم النساء بقوله: "غريب هو عالم النساء حقا كنت أتوقع أن تقعي في حجي وأنت تكتشفين تلك العلاقة السرية التي تربطك بلوحتي الأولى "حنين" لوحة في عمرك، وفي هويتك وإذا بك تتعلقين بي بسبب لوحة أخرى تعبر الذاكرة خطأ"[2].

فالاستعمار هو ذلك الوجه المشوه لكلّ صور الحياة بما فيها (المكان/الموطن) الذي نزف كثيرا إبان تلك الفترة، هؤلاء الذين شوهوا صورة الوطن ، "اليوم لا شيء يستحق تلك الأناقة واللّياقة، الوطن نفسه أصبح لا يخجل أن يبدو أمامنا في وضع غير لائق"[3].

كذلك تناولت الرّوائيّة امتلاء السجون في مظاهرات 1945، التي قدمت فيها بعض ولايات الشرق عربون ولائها للغرب تحت وهم الاستقلال، "وكان سجن "الكديا"، وقتها ككّل سجون الشرق الجزائري، عانى فجأة فائضَ رجولة أثر مظاهرات 8 ماي 1945، التي قدمت فيها قسنطينة، وسطيف وضواحيها، أول عربون للثورة في مظاهرة واحدة، وعشرات الآلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنزانات"[4].

[1] المرجع نفسه، ص : 111.
[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص : 91.
[3] المصدر نفسه، ص: 66.
[4] المصدر السابق نفسه ، ص: 91.

وإلى جانب استغلال الثروات واستترافها وقتل الطاقات البشرية، فالمرأة كانت أكبر نموذجٍ للاستغلال وشكلا من أشكال الغنيمة ، "ففي الغزوات والحروب تتعرض المرأة لأشنع معاملة إنسانية إذ تمسي أهم أشكال الغنائم"[1].

ففعل الكتابة الذي تمارسه المرأة جاء ردا أولاً على سلطتها النفسية، وثانياً على المستعمر الغاشم الذي حاول تحقيرها وتدميرها، فهي تحاول دوماً التحرّر من الضغوطات دون أن تردعها الحواجز، "رحلة تفضي إلى مكاشفة ذاتية من خلال مواجهة المختلف"[2].

ففي رواية "اكتشاف الشهوة" لـــ"فضيلة الفاروق"، تتعارض أسئلة كثيرة للبطلة "باني" لتعي بها ذاتها الجريحة فتقول: "هل تعرفين حين تزوجت، كنت أظن أن كل مشاكلي انتهت، ولكنّني اكتشفت أني دخلت سجنا فيه كل أنواع العذاب..."[3].

فالفرق واضح في العلاقة بين "باني" وزوجها في مكانين مختلفين (باريس/قسنطينة) ، "فباريس تلقي الضوء على مسألة مهمّة تخص الثقافة الذكورية وهي تقديم الأنوثة بوصفها قيمة خرساء أو كائناً غير لغوي، ومود (الزوج) وإن كان باريس فهو ابن هذه الثقافة... انطلق بخبرات مشوهة من امرأة فرنسية، وانتهاك جسد باني كشف عن تلك الصورة الذهنية"[4].

[1] منى الحافظ، الجنسانية، أسطورة البدء المقدس، دار الغرقد، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص: 82.
[2] سعد البازعي، مقاربة الآخر، (مقارنات أدبية) ، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999، ص: 12.
[3] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص : 90.
[4] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، ص: 102.

فالطرف الثاني المقابل لباريس (قسنطينة) ، فتبدو صورتها في ذهن باني أكثر تعاطفاً وحميمية، وهذا التصور مرتبط بتاريخ الجزائر مع فرنسا وبما أفرزته هذه الأخيرة من تشوهات رسَبت في بعض الذهنيات.

كما يظهر جليا مساندة المرأة المغاربيّة في التخلّص من الاستعمار الغاشم، مثلما رأينا في رواية "عام الفيل" لـــ"ليلى أبو زيد" التي ساعدت زوجها المناضل، فخاضت البطلة تجربة النضال في الدار البيضاء، إذ تولدت عندها هذه القناعة عندما رأت الجنود الفرنسيين يطلقون الرصاص على المارّة: "يوم مذبحة الدار البيضاء لا ينسى، يوم أسود كلما ذكرته إلاّ وجدت تنملا في جسدي جنود اللفيف الأجنبي، يخرجون من ثكنَة قريبة من بيتنا ويطلقون نيران رشاشاتهم على المارّة... من يومها فقدت التّعلّق بالحياة، ببريقها، بكل ثيابها ومجوهراتها، كان يجب أن يتغيّر الوضع وإلاّ فإنّها لا تستحق أن تعاش"[1].

فمجال النضال بالنسبة إلى "زهرة" لم يقتصر على مدينة الدار البيضاء، إذ كانت تسافر أيضا إلى الرباط محملة بالمناشير السياسية، حيث تقول: "كنت آتيها بالمناشير وأعود لتوي وأحيانا أقضي الليلة في بيت الحاج علي وهو وطنيّ، ملتزم صنعته الحدّادة... حبّه لعمله لا يعادله إلاّ حبه لوطنه"[2].

[1] ليلى أبو زيد، عام الفيل، ص: 29.
[2] المصدر نفسه، ص: 24

ج-الهجرة إلى الغرب:

لقد شغلت إشكالية تحديد الفرق بين مفهومي الرحلة والرحيل أقلام الأدباء، فإذا كانت الرحلة تقف وراءها الرغبة في اكتشاف الآخر، "رحلة نحو ثقافة مختلفة والتحام بغيرته الآخر، رحلة تفضي إلى مكاشفة ذاتية من خلال مواجهة المختلف"[1].

فإنّ الرحيل هو رغبة في الهروب فهو يتجاوز رغبة الاكتشاف ، اكتشاف الآخر بما أنّ الوقوف أمام الآخر هو : "وقوف أمام الاختلاف ومواجهة للمغاير، هو موقف كثيرا ما تتكبّد فيه الذّات شعورا بالنقص، فالمختلف هو ما تفتقر إليه الذات، هو ما لا نملكه، أي أنّ الذات في مواجهة الآخر دائما تواجه نفسها منقوصة... ومؤدى هذا كلّه هو أنّ وقفة الذات أمام الآخر باختلافه الثقافي-الحضاري هي وقفة مشبعة بالقلق، بل هي وقفة سرعان ما تتلبس بالرحيل، فتصير انطلاقة نحو المختلف أملا في الوصول إلى الكمال الذي لا يتحقق طبعا، فلا يتبقى سوى آثار الرّحيل إليه"[2].

ففي رواية "ذاكرة الجسد" لـــ"أحلام مستغانمي" يرحل "خالد" إلى فرنسا بعدما شعر بالاغتراب في وطنه (الجزائر) الذي لا يحترم فنه، وهو الفنان الرسّام الذي يبدع بيد واحدة بعدما قدّم اليد الثانية عربون حب ووفاء للوطن، لقد غادر وطنه الذي لا يعترف إلا بجروحه (الذراع المبتورة) كرمز لهوية الوطن وينكر لهويته الفردية فناناً يحمل هويته ذاتاً مستقلة بخصوصيتها الشديدة

[1] سعد البازعي، مقاربة الآخر (مقارنات أدبية)، ص: 12.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التي لم يقبل خالد التضحية بها في بلد يقول: "إنّنا ننتمي إلى أمة لا تحترم مبدعيها وإذا فقدنا غرورنا وكبرياءنا ستدوسنا أقدام الأميين والجهلة!"[1].

أمّا في روايتي "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق و"وطن من زجاج" لياسمينة صالح، فيكون الرحيل إلى الآخر إلى فرنسا بالأخص نتيجة ظاهرة الإرهاب التي يعيشها الوطن/الجزائر، فتحزم بطلة "تاء الخجل" حقائبها بعدما وقفت على آثار الإرهاب الهمجي من خلال شخصيات أنثويّة: يمينة، راوية، ورزيقة اللّواتي كان مصيرهن بين الانتحار والجنون بعد اغتصابهن من قبل الجماعات المسلحة، وبعد تنكر الأهل والأقارب لهن.

تفجع البطلة (الصحفية) لهذه المصائر، وتؤمن أن لا مكان لها في وطن يقتل أبناءه:

"لا مكان للإناث هنا، إلاّ وهنّ "نائمات"

نامي...

ها هي حقيبتي في انتظاري

ها هي حصتي في الوطن...

ليست أكثر من حقيبة سفر.

نامي...

توسدي البترول والغاز والمعادن

توسدي "الجسد" الذي جعل نصف أبناء الجزائر يمشون حفاة!

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص: 206.

نامي

ها هي حقيبتي في انتظاري، حصتي في الوطن،

ها هي أقلامي في انتظاري أوراقي في انتظاري

ها هو المجهول يصبح بديلا للوطن"[1].

أمّا في نص "نخب الحياة" لآمال مختار، فتقرّر بطلة الرّواية "سوسن عبد الله" الرحيل إلى "بون" لتعتق جسدها من إبراهيم، الرّجل الذي أحبّته وعاشرته معاشرة الزوج، فتمرّدها على عادات المجتمع وتقاليده وقيمه الدينية لم يكن كافيا كي تعبر عن هويتها الذاتية، وحريتها الفردية التي تكبّلها أعراف المجتمع (تونس) تقول: "كان يجب أن أخوض التجربة بعيدا عن "هنا" الذي أصبح الآن "هناك"، كان يجب أن أكتشف العالم على ظهر السفر والصدفة، بحثا عن ذلك الشبه بيني وبينه، كان يجب أن أتسكع، أن أنام على بلاط المحطات والأرصفة، أن أتعرف على أناس عابرين في زمن عابر، كان يجب أن أعربد، أن أرتطم بوهم الحضارة، أن أكتشف حقيقة الإنسان، طبيعته التي تخفّت تحت أشلاء الملابس والثقافة والقانون"[2].

فالغرب بالنسبة إلى "سوسن عبد الله" هو الفضاء الذي يمكن أن تعيش فيه ذاتها، لا ذات المجتمع، أن تبرز هويتها (كذات) التي ألغتها الهويّة الجماعية في بعديها الوطني والقومي ، فراحت تمارس حياتها هناك دون أي قيد.

[1]- فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص: 94.

[2]- آمال مختار ، نخب الحياة، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1993، ص : 17.

فيعتبر الرّحيل إلى الغرب هو الخلاص، فهو الفضاء الذي ترمي فيه الذات الجريحة حمولتها من هموم الذات والوطن، لكنّهم أصيبوا بخيبة أمل كبيرة وهم يصطدمون بصورة الغرب فـــ"سوسن عبد الله" بعد تجربة الوعي والمتعة في "بون" اقتنعت أنّ الغرب ليس فضاء للحرية كما كانت تعتقد، وبعد تجربة الوعي تتأكد أن الإنسان أينما كان وأينما وُجد: "...تأكدت الآن من بقاء الحيوان ساكنا في الإنسان رغم قناعات الثقافة والحضارة"[1].

فـــ"سوسن" تؤمن بالإنسان بطبيعته وهي ترفض أشلاء الحضارة التي تغطيه وتخفي الحيوان بداخله، وبعد العودة إلى الوطن من رحلة الوعي والتجريب لم يعد بريق الاختلاف يغريها، وهي التي اكتشفت وهم الاختلاف، تقول: "لم يعد هناك غموض يغريني، لم يعد هناك اختلاف يلفتني، لم يعد هناك فعل يشريني، و لم يعد يعنيني الوجود"[2].

كما يقرّر "خالد" بدوره العودة إلى الوطن جسور قسنطينة، بعدما أهدى لوحاته لـــ"كاترين" ليحتفظ بالأصل، قسنطينة الذاكرة التي لا تموت.

فسبب ترتيب أفكار "سوسن عبد الله" و"خالد" هو الرحلة إلى الغرب، فتحولت النظرة من إعجاب ودهشة، إلى نفور وربّما استصغار، فالغرب حسب ما نقلته رحلة الشخوص الرّوائيّة إلى مرادف: الجنس، العبث، التفاهة، التوحش، العنصرية، الغرور، الخيانة، والتفوق العلمي. باختصار الغرب كما ورد في الرّوايات هو صورة اللا إنسانية عدا تفوقه العلمي.

[1] آمال مختار، المصدر السابق ، ص: 104.
[2] المصدر نفسه ، ص: 110.

فالعلاقات التي ربطت شخوص الرّواية بهذا الغرب إمّا حالة عابرة لما في حالة "خالد وكاترين"، و"سوسن عبد الله" ومن عرفتهم هناك في "بون"كـــ"سوزي ونيكول الفرنسي"، فمثلا "خالد" عندما يخسر هو الآخر "حياة" التي تمثل على مستوى الرمز قسنطينة والوطن، لا يجد وهو في منفاه الذي اختاره (باريس) تعويضا عن هذه الخسارة سوى الانتقام جنسيا يقول: "اخترت لي أكثر من عشيقة عابرة، أثثت سريري بالملّذات الجنونية بنساء كنت أدهشهن كل مرة أكثر، وأقتلك بهن كل مرة أكثر حتى لم يبق شيء منك في النهاية"[1].

فهو ينتقم من حياة/الوطن عن طريق الغرب عبر الفعل الجنسي وهو في الحقيقة انتقام من الغرب (فرنسا) الذي جعله يعيش تحت سيطرة هاجس الذاكرة، ذاكرة الوطن الجريح وذاكرة جسده المعطوب، الذراع المبتورة، فراح يتقدم بذراع واحدة، ويثبت تفوقه في الفعل الجنسي مع نساء غربيات كان يدهشهن بجسد معطوب، صنع عطبه الغرب (فرنسا)، وحتى "كاترين" صديقته لم تكن سوى موضوع جنس يقول: "لا ليست مدينتي، إنّها وسادتي الأخرى... أو إذا شئت سريري الآخر فقط"[2].

فالفعل الجنسي لا يعدو كونه رمزا لإثبات التفوق والانتقام، فخالد ما يفتأ يتحدث عن مغامراته الجنسية مع نساء الغرب (فرنسا) إلا وتحضر الذاكرة ليحيد الجنس عن معناه الحقيقي إلى

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص : 460.
[2] المصدر نفسه ، ص: 186.

الرمزي: "لا أحمل من حرائقك... باردة قبل الغربة لو تدرين، باردة تلك الشفاه الكثيرة الحمرة والقليلة الدفء، بارد ذلك السرير الذي لا ذاكرة له"[1].

فهو دفء الانتماء، هو ما افتقدته الذات (العربية) في بلاد المغرب، وإنّه الغزو الجنسي على أسرّة الغرب الباردة، ما قام به الشرقي (العربي) تعويضا عن حالة الضياع.

فرجوع "خالد" و"سوسن" إلى وطنيهما لا يحملان من ذواتهما إلاّ هيكل الصورة، حيث ضيّعا الروح هناك في بلاد الغرب، عادا وندوب الصدمة هي كل ما تبقى من هذه الروح، لم تستطع الشخوص الرّوائيّة في احتكاكها بالغرب تجنّب الاصطدام، لذا فقد كانت الهزيمة نتيجة حتمية.

[1] المصدر السابق نفسه، ص: 194.

الفصل الثالث

تحليل خطاب الرّواية النّسائيّة المغاربيّة المعاصرة

الفصل الثالث : خطاب الرّواية النّسائيّة المغاربيّة المعاصرة

I. السرد

أ. السرد الاستذكاري

ب. السرد الاستشرافي (الاستباقي)

II. الحوار

III. الوصف

IV. الجسد

أ. أيقونة الجسد

ب. سلطة الجسد الأنثوي

ج. إيقاع الجسد والتاريخ

د. إيقاع الجسد والمجتمع

V. اللّغة

أ. المرأة واللّغة

ب. لغة الرّواية النّسائيّة المغاربيّة المعاصرة

I-السرد:

تمهيد:

السرد هو: "نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية"[1].

وبمعنى أدّق، إنّه : "عرض موجه لمجموعة من الحوادث والشخصيات المتخيلة بواسطة اللّغة المكتوبة، فالعرض يعني تقديم الحوادث والشخصيات متتابعة على نحو معيّن، والتّوجيه يعني إجازة تقديم الحوادث والشخصيات، بحيث تبدو مقنعة للمروي له"[2].

وهذا يعني أنّ السرد هو أحد أبرز المكونات وبوساطته يتم التحامها فيما بينها، لتشكل جميعاً نسيج الرّواية ولحمتها.

وللوقوف على طبيعة العلاقة التي تربط الشخصية الرّوائيّة بعناصر الزمن، وأثر تلك العلاقة في تجسيد الشخصية، فلابدّ من دراسة حركتي الزمن السردي.

[1] د.عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط6، 1976، ص: 187.

[2] د.سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية(1970_1990)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص: 290

حركتا الزمن السردي:

أ/الاسترجاع:

لقد طغى على الروايّة النّسائيّة الاسترجاع كشكل من أشكال التداعي والاسترسال السردي: "فهو تقنية زمنية، تعني سرد حوادث أو أقوال أو أعمال وقعت في الماضي الروائي، ومعيار الماضي هنا

هو الحاضر الروائي الذي انطلق السرد منه"[1].

فالاعتماد على التذكر والعودة إلى الماضي يغذي الذاكرة في الرّواية النّسائيّة فهي بذلك تساعد على صياغة المشاعر في قالب حميمي، وهذا ما وجدناه في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي: "فالرّواية من أوّلها إلى آخرها، وليدة هذه الذاكرة وتداعياتها، والذاكرة تحكمها اللّغة على نحو يتجاوز الواقع، أو يظلّ واقعاً محتملاً، ذلك أنّ الوجود في المنفى يعني الانقطاع عن الوجود الفعلي في الوطن، كما يعني في الوقت نفسه تمدّداً داخلياً لهذا الوجود ذاته، وحين يصبح وجود الوطن داخلياً تنشط حركة الخيال، وتظهر مستويات متعددة للحلم والذاكرة"[2].

[1] د.سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية(1970_1990)، ص: 167_168.

[2] الأخضرين السائح، "آليات البناء في الرواية النسائية المغاربية"(مقاربة تحليلية في الرواية ذات التعبير العربي)، مخطوط رسالة دكتوراه في تخصص أدب عربي، إشراف الأستاذ الدكتور بشير بويجرة، جامعة الجزائر، 2008م-2009م، ص: 216.

ويلجأ الرّوائي عادّة إلى الاسترجاع لغايات فنية وجمالية: "فهو يملأ الفجوات التي يخلقها الحاضر الرّوائي وراءه، حين يقدّم ماضي الشخصيات، أو يستدرك حوادث ماضية، أو يذكّر بحوادث مرّت ليكررها، أو يغيّر دلالة بعضها أو يطرح تفسيراً جديداً لها"[1].

ففي رواية "ذاكرة الجسد" تكثر المقاطع الاسترجاعية التي تتداخل مع المنولوجات الداخلية لبعض الشخصيات الرّوائيّة مثل: حياة، خالد بن طوبال... إذ يلجأ خالد بن طوبال للاسترجاع ليوضّح بعض الجوانب أو القضايا الغامضة، أو الخفية أو طبيعته النفسية، ولتضيء عالمه الداخلي، ويفسّر ما آل إليه في ضوء تلك المعطيات التي جاء بها الاسترجاع، فتساعد بذلك القارئ على فهم الشخصية، وإدراك أبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية، فيقول: "...كل شيء يستفزني الليلة... وأشعر أنّني أكتب–أخيراً– شيئاً مدهشاً... فما أوجع هذه الصدفة التي تعود بعد كل هذه السنوات إلى هنا للمكان نفسه، لأجد جثة من أحبهم في انتظاري، بتوقيت الذاكرة الأولى... يستيقظ الماضي الليلة داخلي مربكاً يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة، فأحاول أن أقاومه، ولكن هل يمكن لي أن أقاوم ذاكرتي هذا المساء؟

أغلق باب غرفتي، وأشرع النافذة... أحاول أن أرى شيئاً آخر غير نفسي، وإذا النافذة تطل عليّ..."[2].

[1]. د.سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية(1970_1990)، ص: 168.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص: 30.

فأحلام مستغانمي تبدأ السرد حيث انتهت إليه ، "فمع استرجاع الأحداث، يسترجع العالم الحميمي المنجز في الماضي ليعيش حاضره عبر التخييل الذي يعطي للرواية إيقاعاً خاصاً"[1].

كما تكشف رواية (عام الفيل) لـــ"ليلى أبو زيد" النقاب عن شخصية "زهرة" وقد أصبحت امرأة عاملة، نضجت شخصيتها وتفتح وعيها، ولكي تفسّر الكاتبة هذه التحولات الكبيرة في شخصية البطلة، لتبدو مقنعة للقارئ، لجأت إلى استرجاع تلك المرحلة الصعبة من حياتها التي أعقبت طلاقها، بعد أن قدّمت له الدعم وناضلت معه من أجل حصول المغرب على الاستقلال، غير أنّ صدمتها كانت كبيرة حيث استلمت ورقة الطلاق فتتذكر قوله: "ستصلك ورقتك مع ما يخوله القانون"[2]، فالبطلة تسترجع تلك المرحلة في صفحات عديدة عبر استعراضها لشريط ذكرياتها المرّة.

فتوضح قصة كفاحها للاستعمار، وانخراطها في صفوف الثوّار، ونجدها تسترجع ذكريات "مذبحة الدار البيضاء" فتقول: "أذكر المناسبة واليوم بالضبط، يوم مذبحة الدار البيضاء لا ينسى، يوم أسود ما ذكرته إلاّ وجدت تنملاً في جسدي، رأيتهم، جنود اللفيف الأجنبي، يخرجون من ثكنة قريبة من حينا ويطلقون نيران مدافعهم الرشاشة على المارة فيتساقطون"[3].

وبهذا نجد اكتشاف جوانب كثيرة من شخصيتها، وتتضح سمّاتها النفسية، ويقف القارئ على تأثير الزمن في حياتها، وخاصة زمن المقاومة، حين تتذّكر رفاقها، "الحاج علي، الفقيه، رحال،

---

[1] الأخضر بن السائح، آليات البناء في الرواية النسائية المغاربية(مقاربة تحليلية في الرواية ذات التعبير العربي)، مخطوط رسالة دكتوراه، ص : 217.

[2] ليلى أبو زيد، عام الفيل، ص: 08.

[3] المصدر نفسه، ص: 28.

زوجته وآخرون، صفية، رقية... وولتر، لقيتهم في درب النضال وأحببتهم ذلك زمان محال أن يتكرر ذهبوا مع الاستعمار"[1].

فكانت "زهرة" مناضلة في صفوف المقاومين إلى جانب زوجها، فكانت تسلم لها العديد من المهام لنجاحها فتتذكر المهمة الجديدة التي جاء بها زوجها:

"مهمة جديدة أسندوها إليك...

نجاحك السابق يبرّر ذلك...

إنّه سلاح تحملينه إلى الخمسيات

أما هذا فأفعله

شحنني بالتعليمات والمعلومات وترك ذهني نهباً للفكر"[2].

وقد يرغب الرّوائي، في بعض المواقف الرّوائيّة في العودة إلى الماضي البعيد ليعيد حادثة سابقة ذات علاقة وثيقة بالشخصية، وما يجري في الحاضر الرّوائي، ليقارن بين الماضي والحاضر، أو ليربط بينهما، وهذا ما نجده عند البطلة "زهرة" عندما تتذكر أيام الرخاء في الدار البيضاء: "أيام الرخاء تمرّ بنا وكأنّها لا تعنينا، تلك الأيام تشابهت، عشت فيها موزعة بين البيت وبيني، وكل متعتي في تغيير المجوهرات أو اقتناء أصناف القماش النادرة، والحقيقة أنّ أسواق الدار البيضاء كانت تحرضني، تلك هي الأيام التي كانت أناقتي فيها مضرب المثل"[3].

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص: 97.

[2] ليلى أبو زيد، المصدر السابق ، ص: 49-50.

[3] المصدر نفسه، ص: 28.

وقد يستعمل الرّوائي أسلوب الاسترجاع، حين يعود إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في بداية الرّواية، أو تمت الإشارة إليها، ولكنّ المجال لم يتّسع لعرض خلفيتها أو تقليدها، فيلجأ الكاتب إلى أسلوب المذكرات أو الاعترافات لإضاءة جوانب هامة من حياة الشخصية، ومن ثمّ لإعادة النظر في تفسير سلوكها ومواقفها والأحداث التي قامت بها.

وهذا ما نلمسه في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح، حين يتذكر البطل حديث عمي العربي (ثوري كان عنصراً في جبهة التحرير الوطني): "هو الذي يرتاد المقهى كل مساء ليحكي عن تاريخه الشخصي لجيل لا يفقه في التاريخ، كان يحكي عن السيادة التي لأجلها مات الملايين من الشهداء"[1].

فتكشف الروّاية بذلك عن ماضيها، وماضي بعض الشخصيات من خلال ذكرياتها، وتيار وعيها المتدفق، فتتضح معاناتها وهي تواجه مصيرها بشجاعة مع بعض الشخصيات مثل: رشيد، عمي العربي، النذير... وتخلص الرّواية إلى المقارنة بين الماضي المأساوي، وهي الطفولة الصعبة التي عاشها البطل: "تشدني تلك البداية من يدي، بحميمية ذلك العام الصيفي الحار من أعوام 1972، نعم أجل أتذكر أيامها وأنا بعد في السادسة من العمر، حين كان يجرجرني جدّي من يدي ويصطحبني معه إلى نزهاته الغامضة من أطراف القرية، لم يكن جدّي إقطاعياً بالمفهوم الكالونيالي القديم، كان إقطاعياً بالمفهوم الجزائري الحديث"[2].

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 11.
[2] المصدر نفسه، ص: 28.

وبين الحاضر المقيت وهو العشرية السوداء التي مرّ بها الشعب الجزائري، والاغتيالات المتوالية للفئات المثقفة وخاصة الصحفيين منهم، حيث نجد البطل الذي هو بدوره كان صحفياً في جريدة جزائرية اسمها "مدى الجزائر" والّتي كان الإرهابيّون يستهدفونها، وخاصة رئيسها صديق البطل "النذير" الذي كانت تصله رسائل التهديد فيقول: "كنت أعرف ما فيها، أتصوّر شكل الحروف التي كتبت بها، واللون الأحمر الشبيه بلون الدم، وقطعة القماش الأبيض، وقطعة من الصابون أيضا"[1].

وكذلك نلمس هذا النوع من الاسترجاع في ثلاثية أحلام مستغانمي.

وممّا تقدّم يتضح الدّور المهمّ الذي يقوم به "الاسترجاع" على اختلاف أنواعه في بناء الشخصية الروائيّة وإضاءة جوانب كثيرة من ماضيها وعالمها الداخلي، وأبعادها النفسية والاجتماعية... إضافة إلى أهميته في تفسير بعض الأحداث السابقة في ضوء المعطيات الجديدة التي تأتي في سياق الحاضر الرّوائي، وإذا كان الاسترجاع يعود بحركة السرد إلى الوراء ، "فإنّ الاستشراف أو الاستباق كما تسميه "سيزا قاسم" يستبق الحاضر السردي للنص الروائي ليطال المستقبل"[2] وهذا ما سنتبينه في الفقرة التالية.

[1] ياسمينة صالح ، المصدر السابق ، ص: 86.

[2] د.سيزا قاسم، بناء الرواية ، ص: 43.

ب-الاستشراف:

هو إمكانية استباق الأحداث في عملية السرد، كما ورد مفهومه أيضاً : "هو تقنية زمنية تخبر صراحة أو ضمناً عن أحداث أو أقوال أو أعمال، سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق"[1].

وأمّا الغاية التي يؤدّيها الاستشراف في الرّواية فهي جعل القارئ على توقع حادث ما أو التلهّف على مستقبل إحدى الشخصيات.

ويلاحظ أنّ الرّواية النّسائيّة المغاربيّة لم تحفل بهذه التقنية، احتفالها بتقنية الاسترجاع، انطلاقاً من موقفها الواقعي، وحرصها على عدم استباق الأحداث ، "فهذه التقنية تتنافى مع فكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية... وأيضاً مع مفهوم الرّاوي الذي يكتشف أحداث الرّواية في نفس الوقت الذي يرويها فيه، ويفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المنتظرة"[2].

وإذا حاولت الرّوائيّة المغاربيّة الاستشراف، فإنّ استشرافها يبقى في دائرة التطلعات أو التوقعات المشروعة، المبنية على وعي حركة الواقع ومعطياته، وما يستشف من ذلك.

ومن هنا فإنّنا نجد استعمال هذه التقنية في الرّواية النّسائيّة المغاربيّة قليلاً، بل يكادّ يكون نادراً، لولا بعض الاستشرافات، أو التطلعات المبثوثة في عدد قليل من الرّوايات التي شملها البحث، ومن الأمثلة البارزة عن ذلك، أن نقف عند الاستشراف الذي يتخذ صفة التطلعات التي تراود الشخصية، وهي تفكر بمستقبلها، كما هو الحال لدى "النذير" في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح" الذي كان يحلم بتأسيس أسرة لكنّه أغتيل غدراً ، "والنذير قبالتي يحلم أحياناً بالزواج

[1] د.سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية(1970_1990)، ص: 169.

[2] قاسم سيزا ، بناء الرواية، ص: 44

والأسرة والزوجة الاستثنائية التي سيورثها الخوف عليه من مجرد ظل أسود سيظل يطارده أينما يذهب... ألم يكن النذير جزائرياً"[1].

وهذا يعني أنّ الاستشراف في وضع كوضع الإنسان الجزائري في تلك الفترة الصعبة، لا يمكن أن يتحقق بالصورة التي مهّد لها الرّاوي، أو الشخصية نفسها، فكثيراً ما يجيء الاستشراف مخيباً للآمال، كما حصل مع النذير.

كذلك نقف عند استشراف بطل الرّواية عندما يسأله جدّه عن اختيار مهنته في المستقبل فيقول: "لا أعرف ماذا سأكون عليه، وإن بدا صمتي يومها مثيراً للغباء، إلاّ أنّني لم أكن أدري حقاً ماذا سأكون عليه حين أكبر، لم أحلم بأن أكون طبيباً ومهندساً ولا زبالاً، كنت أريد أن أدرس فقط"[2].

كما كان يحلم بإيجاد مساحة حب لا تشوبه شائبة، "لم أكن من النوع الذي يحلم بحرية الجسد... لم تكن حرية الاستهتار تستهويني... ولا حرية الواجهات المنمقة... كانت حريتي بسيطة، لا تتعدى أحلامي الصغيرة... ومساحة من حب، كنت أعي من البداية حقوقي فيه، فالحب يعني كرامتي في وطن أمشيه عارياً من الإدعاء والألقاب الجاهزة"[3].

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 88.
[2] المصدر نفسه ، ص: 24.
[3] المصدر السابق نفسه ، ص: 102.

وفي رواية (عام الفيل) لـــ"ليلى أبو زيد" نقع على مثال آخر للاستشراف، حين تتحدث البطلة عن خيبة زواجها وزوجها الذي تولّى منصباً عالياً بعد طلاقها فتقول: "المراكز تأتي بالفجاعة والمناصب لا تغير الضعفاء، كأنّها تدوم، غداً يفيق على واقع في مرارة واقعي وينهار"[1].

كما نجد في نفس الرّواية استشرافاً واضحاً وصريحاً في حلم المقاومين بالاستقلال ومقاطعة البضائع الفرنسية فيقول أحد المقاومين "رحّال": "أمّا الشاي فموعدنا معه الاستقلال، مع أنّنا لم نمت بدونه... ستفرج، سترى"[2].

ممّا تقدّم يمكننا القول إنّ الرّوائيّة المغاربيّة لم تكن ميالة إلى القفز على حاضر النص الرّوائي لاستباق الأحداث وارتياد شخصياته الرّوائيّة، ومستقبل الأحداث، لأنّ ذلك يتعارض مع اتجاهه الواقعي ومنطق الأحداث وتسلسلها كما ستبقى الإشارة إلى ذلك، كما سبقت الإشارة إلى ذلك فحسب، بل لأنّ الواقع المغاربي، بكلّ ما يحفل به من متناقضات ومتغيرات، ومفاجآت جعل الاستشراف أمراً غير مؤكّدٍ بالنّسبة إلى الرّوائيّة، ولذا وجدنا أنّ هذه التقنية لم تشغل حيزاً يذكر في الرّواية النّسائيّة المغاربيّة، وهي إن جاءت، فإنّما لتؤدي وظيفة فنية أم جمالية، أو لتأتي لتكشف

[1] ليلى أبو زيد، عام الفيل ، ص: 30.
[2] المصدر نفسه ، ص: 45-46.

مستقبل إحدى الشخصيات، ولتميط اللّثام عمّا ستفعله لاحقاً، ليتمكن القارئ من فهمها ومتابعتها وتحليل تصرفاتها الحالية، انطلاقاً من التصورات والتوقعات المعطاة حولها، على حين نجد الروائيّة المغاربيّة ألحّت على استعمال تقنية الاسترجاع، وبرعت في توظيفها لخدمة الشخصيات وكشف عواطف الشخصية ومشاعرها، إذ ينتقل القارئ بين الحاضر والماضي بيسر، من غير أن يشعر بالانفصال بينهما، أو بعسر الانتقال.

IIالحوار:

تمهيد:

يعتبر الحوار ركناً من أركان الأسلوب، وعاملاً فعّالاً في التعبير الفني في كل رواية وهذا ، "الحوار جزء هام من الأسلوب التعبيري في القصة، وهو صفة من الصفات العقلية التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه، ولهذا كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات... وبواسطته تتصل شخصيات القصة بعضها بالبعض الآخر، اتصالاً صريحاً ومباشراً... والحوار المعبّر الرشيق، سبب من أسباب حيوية السرد وتدفقه"[1].

وإذا أدّى الحوار في الرّواية أداءً جيداً، كان من أمتع عناصر الرّواية فهو الجزء الذي يقترب فيه الرّوائي أشدّ الاقتراب من الناس، ويزيد في حيوية الرّواية المكتوبة، وهو على قدر عظيم من الأهمية وله قيمة عظمى أيضا في عرض الانفعالات والدوافع والعواطف وفصل الحديث عن الحوار الذي جرى بين شخصيات الروايات ، ويجدر الحديث عن الحوار الداخلي الذي جاءت به صيغة السرد (المونولوج) وهو كما يقال عنه: "يحدث فجوة كبيرة في نسيج الإقناع الرّوائي من خلال تكثيف حضور الطاقة الشعرية"[2].

إنّه حوار تلجأ فيه الرّوائيّة إلى مساءلة الذات، كما هو الحال في المثال التالي في رواية فوضى الحواس "لأحلام مستغانمي":

"لماذا مات ذلك الرجل؟ لماذا اليوم؟ لماذا الآن؟ لماذا هناك بالتحديد؟ لماذا هو بالذات؟

---

[1] د.محمد نجم يوسف، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط7، 1979، ص: 117_118 .

[2] حميد لحميداني، أسلوبية الرواية –دراسة سيميائية أدبية لسانية–، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص: 26.

كنت أستدرجه ليختار عنواناً لقدري، فاختار عنواناً لقدره"[1].

كما ورد أيضاً حوار داخلي في رواية (عام الفيل) لـــ"ليلى أبو زيد" عندما كانت طفلة تسأل نفسها عن المرأة اليهودية "رحمة" التي كانت تقطن بجوار بيتهم العائلي فتقول: "من أين جاءت؟ كيف جاءت؟ في حياتي لم أصادف أحداً يعرف"[2].

كما نعثر أيضا على حوار داخلي في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح، وهذا ما ورد في قول بطل الرّواية: "لم يكن النذير خصمي، كان صديقاً احترمته منذ البداية... أحترمه عن حب، كنت دائماً أتوق لسؤاله عن تلك الجنية التي سكنت ذاكرتي في مسارات القرية النائيّة، ورحلت تاركة عقدها الصغير معي، تمنيت أن أزورها من باب الفضول»[3].

كذلك تجلّى مقطع آخر من ذات الرّواية عن البطل وسؤاله عن حال الوطن: "كنت أفكر دائماً أن الثورات لم تنجح في التغيير، فالثوار نتاج هذا الراهن أيضاً، مهما بلغت درجة أحلامهم للقضية خارج الضوء، سرعان ما يتحولون إلى الحرس الجديد"[4].

كما طرح النقاد قضية التنوع الكلامي في العمل الرّوائي، فأكّدوا أنه لا ينبغي أن يهيمن صوت واحد يقتل أصوات الشخصيات الأخرى، هذا الصوت يتميز في الرّواية الجديدة بحساسية شعرية تنتمي أولاً وأخيراً إلى حساسية المبدع، هذا يجعل الرّواية تفقد حيويتها وحركتها: "يجب أن

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 26.
[2] ليلى أبو زيد، عام الفيل، ص: 10.
[3] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 95.
[4] المصدر نفسه، ص: 81.

يكون لكل شخصية لغتها، كما يجري بذلك سير الأحوال في واقع الأمر، أي يفترض فيها التفاوت الذي يجب أن يتواكب مع مترلتها الاجتماعية"[1].

وهذا ما تجلّى في الحوار الخارجي والذي نوجزه في الأمثلة الآتية، مثل حوار البطلة حياة ووالدتها في رواية "فوضى الحواس":

"هي تسأل

لماذا سافر أخوك يا بنيتي؟ أخبريني، أنت يقول لك كل شيء

وأنا أجيب:

لقد سافر لأنه غير مرتاح في هذا البلد... يريد أن يجرب حظه في الخارج مثله مثل الآخرين... ولكنّه سيعود... لقد وعدني بذلك"[2].

كما تكشف رواية (عام الفيل) لـــ"ليلى أبو زيد" مجموعة من الحوارات الخارجية ونذكر على سبيل المثال، الحوار الذي دار بين البطلة "زهرة" والمستأجرة لغرفتها حين عادت إلى ديارها بعد طلاقها:

"طرقت باب حجرتي وخرجت ساكنتها

عرفتني حين أنزلت اللّثام...

-أريد الحجرة لأسكنها

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، الجزائر، 1995، ص: 223-224.

[2] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 248.

-طلقت وليس لي سوى هذه الحجرة

-سأفرغ"[1].

وكذلك حوارها مع شيخ الضريح حين تحدثا عن طلاقها:

"يقول الشيخ:

هذا ما جاءت به المكاتب؟

2فقلت في تحدّ:

هذا ما جاء به الاستقلال؟

لكن ما السبب... فقلت

لا آكل بالشوكة، لا أتكلم الفرنسية، لا أجالس الرجال، لا أذهب إلى المآدب، يكفي أو أزيد"[2].

كما نعثر على عدّة مقاطع حوارية خارجية في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح، وتمثل في حديث البطل مع صديقه النذير، هذا الأخير الذي وجد من يدعم حلمه بتأسيس جريدة مستقلة جديدة...

"كان النذير يحكي ويحكي... حين توقف عن الكلام سألته:

جريدة مستقلة، صحيح؟

نظر إليّ وكأنّ سؤالي أثار خيبته:

[1] ليلى أبو زيد، عام الفيل، ص: 13.

2 المصدر نفسه، ص: 16

نعم جريدة مستقلة، جريدة سيكون لنا حق بناء فكرتها عن جدارة.

سألته بنفس الصوت:

ما اسمها

نظر إليّ بنفس الخيبة، وقد توقع أن أسأله سؤالاً أهم، مع ذلك ردّ بابتسامة ساخرة:

سيكون اسمها "مدى الجزائر"[1].

هكذا ساهم الحوار الداخلي والخارجي في الرّواية النّسائيّة المغاربيّة، التي تناولها البحث، مساهمةً موفّقةً في الكشف عن طبيعة الشخصيات، ومستوى تفكيرها، ووعيها وسلوكها، وكان يتراوح بين جمل طويلة وأخرى قصيرة، تأتي مكثفة رشيقة واضحة منسجمة مع طبيعة الموقف، ومقتضى الحال.

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 66.

III-الوصف:

يرتبط الوصف في الرّواية بعلاقة وطيدة بالسرد ، "وهذا ما جعل الوصف ينضوي تحت لواء السرد رغماً عنه، ويبقى تابعاً له"[1].

لأنّ الوصف كغيره من العناصر الرّوائيّة: الشخصية، الزمان والمكان، الحدث، لا يمكن أن يتجسد في العمل الرّوائي إلاّ من خلال السرد: "وكثيراً ما يتداخل الوصف بالسرد لخدمة الشخصية (الموصوفة)، وكشف ملامحها الخارجية وتحديدها، وإظهار ما يحيط بها، وإبراز عالمها الداخلي"[2]، والمقطع التالي من رواية "فوضى الحواس" يوضح ذلك، تقول البطلة في وصف طبق "البسيسة" أو "الطمينة":

"ولأنّه حدث أن أحببت يوماً هذه "الطمينة" وتظل أمي تطاردني بها حتى آخر أيامي أو آخر أيامها. والطمينة هي صحن مكون من خليط من العسل والسّمن، وطحين الحمص وهي تقدّم للنفساوات ليستعدن قوتهن بعد الوضع، وتقدّم أيضاً للضيوف الذين يأتون إلى النفساء"[3].

وما يلاحظ أن الرّوائيّة المغاربيّة، قلما تحفل بوصف الملامح الخارجية لشخصياتها النّسويّة، وإن كانت فجاءت أوصافها دقيقة ومختصرة، تؤدي وظيفتها المحدّدة فتزيد الشخصية وضوحاً وتحديداً، وتفصح عن عالمها الداخلي، وهذا ما نقف عليه في رواية (عام الفيل) لـــ"ليلى أبو زيد"

[1] د.سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية(1970_1990)، ص: 320.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 100.

عند وصفها لبلدتها بعد عودتها إلى ديارها: "النهر زاد عمقه بعد الفيضان، وقلّ ماؤه، صوته موحش، والبلدة مقفرة، دروبها قبيحة، والحيطان مقشّرة"[1].

كما نجد في الرّواية ذاتها وصفاً تفصيلياً فهذا النوع من الوصف يعنى بوصف المشاهد التي تكادّ تكون مستقلة عن السرد بإعطاء الانطباع بأنّنا أمام لوحة تشكيلية أو مشهد مرئي يستثير حواس القارئ ويجتذب اهتمامه نحو التفاصيل.

فتقول البطلة "زهرة" في وصف اليهودية:

"هي عندي مخلوق ضخم فوق ما يتصوّره البال، حمراء الشعر لكثرة ما تخضبه، تلف رأسها في لفاع أصفر يلمع وتتدلى من حواشيه فتائل حريرية ممتزجة بسوالفها المخضوبة، وتثبته بحاشية مبطنة زاهية الألوان"[2].

كما نجد وصفاً تفصيلياً في رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي في وصفها لبيت عبد الحق: "بينما أتأمل تلك الغرفة التي يغطّيها أثاث بسيط منتقى بذوق عزوبي، لا يتعدى أريكة كبيرة المخمل، تشغل وظيفة الصالون وطاولة ومكتبة تمتد على طول الجدار المقابل، ولا تترك فيها الكتب المصطفة بنظام سوى مكان لجهاز التلفزيون ولجهاز موسيقى، تنبعث منه معزوفة خافتة على البيانو لريشار كليدرمان"[3].

[1] ليلى أبو زيد، عام الفيل، ص: 09.
[2] المصدر نفسه، ص: 10.
[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 173-174.

ويبدو أن الرّوائيّة تحاول استبطان الأشياء والشخصيات والعوالم، لرصد حركيتها وعمقها في تفردها وتميزها وتداخل تلاوينها، رغبة في ملامسة وجودها بأبعاده ورؤاه وتفاصيله المتعددة.

كذلك نجدها في مقطع آخر تربط الرئيس "محمّد بوضياف" بالوطن بإحساس يترجم حبها واحترامها وإعجابها به، وهي لا تلّح على وصف ملامحه وأعضائه إلاّ بالقدر الذي يضيء فيها عالمه الداخلي، وما ينطوي عليه من كرامة وعنفوان وتضحية، وألم وحزن للوطن وأبنائه، ويمكننا الوقوف على بعض هذه المعاني من خلال المثال التالي:

"رجل نحيف، ومستقيم، وفارغ كما هو الحق، احدودب ظهره قليلاً، وخشنت يداه كثيراً، وبانت عظام وجهه وعظام أصابعه .قبل التاريخ بقليل كان اسمه محمّد بوضياف، وكان يسكن في مدينة صغيرة بالمغرب، يدير بيديه اللّتين اخشوشنتا مصنعاً بسيطاً للآجر، ويعيش بعيداً عن كل عمل سياسي، سوى ذكريات ثورة تنكرت له، وأخبار وطن حذف حكامه اسمه حتى من كتب التاريخ المدرسية، كزعيم أشعل ذات نوفمبر سنة 1954 الشرارة الأولى للثورة التحريرية .

اللّحظة لم يعد له اسم

من خطا على تراب الوطن، أصبح اسمه هو التاريخ"[1].

وممّا تقدّم، يمكن القول إنّ الرّوائيّة المغاربيّة لم تُعْنَ كثيراً بالوصف الخارجي للشخصيات، ولكنّها حين تصف، فإنّها تكتفي بالأوصاف التي تقف على الملامح الرئيسة للشخصية، فبطل

[1] أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص: 239-240.

رواية "وطن من زجاج" يصف "أخت النذير" وصفاً دقيقاً موجزاً، يعبّر من خلاله عن مشاعره اتجاهها:

"قلبي يدّق بقوة قبالة تلك الجنية التي كانت طفلة وأصبحت امرأة، أصبح لها شعر طويل مسدل على كتفيها ووجه هادئ وعينان جميلتان وماكرتان"[1].

وما نستنتجه في الأخير أنّ الوصف في الرّواية المغاربيّة قد تجسّد في الكشف عن شخصيات الرّواية والغوص فيها ، والكشف عن خباياهم.

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 93-94.

IV الجسد:

1-أيقونة الجسد:

الجسد بضاعة معروضة، مشاعة، تنبعث منها رائحة الفتنة والإغراء، فتاريخ الثقافة الذكورية رسّخ هذه النظرية في أذهان البشرية، بل في ذهن الرجل وحده الذي ارتأى لنفسه الأولوية والحق في السيادة، فالمرأة لم تعد ترى نفسها إلاّ جسداً خالصاً مثيراً، فأصبح الرجل يتقمص دور الآمر الناهي ويتحكم في أمور الأنثى حتى أنّه تولى التحدث بالنيابة عنها، ولعلّ هذا التمييز الصريح بين الجنسين، هو الفكرة القائمة على التمييز بين نشاطات الرجل والمرأة، والتي تجد في نشاطات الرجل قيمة خاصة مادام يشغل مراكز أعلى من مراكز المرأة، ويتمتع بقدر كافٍ ووافٍ من السلطة والسيطرة، ومن ثمّة أصبح للرجل الحق في اضطهاد المرأة واستعبادها، و لم يعد وجود المرأة مستقلا عن ذات الرجل: "لو سألنا عن هوية المرأة، لقلنا هذه زوجة فلان أو بنت فلان أو أم لفلان أو أخته وأحيانا بنت عمه أو بنت أخيه إن كان معروفاً، وما هي المرأة؟ هي أنثى الرجل، هي الأم، هي الزوجة، وهي باختصار تعرف بالنسبة للرجل، إذ ليس لها وجود مستقل، إنّها الكائن بغيره لا بذاته".[1]

ونجد المرأة في ظل الأوضاع الذكورية التقليدية لا يتعدى نشاطها تلبية حاجات الرجل بالدرجة الأولى، فهي ، "تمضي سنوات النشاط الجنسي إمّا حاملا أو مرضعا ويتخلّل ذلك كلّه

[1] خالدة سعيد، المرأة التحرر الإبداع، نشر الفنك، الدار البيضاء، دت، 1991، ص: 70.

الأعمال المترلية البليدة الملبّدة والإهانات الجسدية أو المعنوية، العلنية أو المبطنة، وهكذا فإنّ إقصاءها عن الحياة السياسية والفكرية يتسبب في وأد مواهبها".[1]

ومن خلال تعامل المرأة مع الرجل يعتبر الوفاء والطاعة أساس الحياة الزوجية، الناجمة عن الألفة والمعاشرة ليقابل الرجل –أو السيّد- هذا التصرف على أنّه خضوع وتبعية، فيُكره المرأة باسم السلطة والقوة، ولعلّ : "هذا ما يحول علاقة الهيمنة الذكورية والتبعية النسائية إلى علاقة تقليدية راسخة في التصورات ولاسيما نموذج الرجولة ونموذج الأنوثة".[2]

فالرجل لا يضيع الفرصة وكلما جاءت الأمور في صالحه استغلها في ابتلاع قدرات المرأة وتهشيم إمكاناتها، لأنّه يدرك تماماً أنّه لو ترك الحبل لهذه المرأة لكان النصر والتفوق فيهما لها، ولهذا استند الرجل في تضييق الخناق على المرأة بالعوامل الثقافية التي تعلّل بالقوة عدم المساواة بين الجنسين.

أمّا في الرّواية النّسائيّة فالجسد يعتبر الصورة السردية المحفزة داخل شكل المكونات، "فالجسد هو سبيل الكتابة عند المرأة، ونارها التي لا تنضب ومعجزتها التي لم تكتمل فمن الجسد تقبض المرأة على شيطان لغتها، ومن معجمه تزين السرد ببروقه، ورعوده، وتركب على أحصنة اللغة، وتقتلع الحرائق وتبارك جق الجحيم".[3]

---

[1] خالدة سعيد، المرجع السابق، ص: 71.

[2] المرجع نفسه، ص: 72.

[3] الأخضر بن السائح، الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، العدد 4، جانفي2009، ص: 71.

فالمرأة المبدعة تصغي إلى جسدها ومن خلال جسدها تبحر في عوالم الذات، ومن هنا تتداخل مجموعة من الدّوال والشفرات التي تمثل النص النّسائي، لتمتد من الجسد إلى الذات، ومن الذات إلى العالم الخارجي، وصوت الذات المبدعة ، "ينطلق من الأعماق نلمس ذلك مع افتتاح السرد بتلك العوالم الباطنية التي تبحث عن الخلاص في هذا الآخر، ووجع السرد هو وجع هذا الجسد وأشواقه الدفينة والمكبوتة وكأنّ الساردة لا تتكلم وإنّما جسدها الذي يتكلم"[1].

2-سلطة الجسد الأنثوي:

لقد تناولت "فضيلة الفاروق" موضوعات الجسد والجنس والحب في نصوصها الثلاثة، وجعلت بطلاتها يمارسن كل طقوس الحب والجنس بكلّ حرية، بعد أن ضاقت بهنّ الحياة، ولم يجدنّ الراحة إلا على لوحات فنية يرسمنها فوق أجسادهن المتعطشة لمثل هذه اللّذات، ونلاحظ أن علاقات الحب في روايات "فضيلة الفاروق" لا تخرج عن المغامرة العشقية، فبعد مغامرات الحب والغرام، تتحول البطلات/الساردات إلى البكاء على الأطلال لفراق الحبيب، ولهذا تقول لويزا: "حين بلغت باب غرفتي، شعرت أول الأمر بالخوف من مواجهة سماح، وبالخجل من الوقوف أمامها عارية، لاختيار خاطئ وحب فاشل"[2].

فنبرة الانهزاميّة هذه، هي ما تركته مغامرة "لويزا" العشقية مع ابن عمها الذي تخلّى عنها بكل سهولة وتركها تواجه مصيرها، وحدها ، "حين بدأ يحاكمني (...) ثقل رأسي، وشلّت رجلاي من ثلاث ساعات، وأظنّ أنّي بكيت كثيراً قبل أن أنتبه إلى أنّني وحيدة في المكان

[1] الأخضر بن السائح، المرجع السابق، ص: 72.

[2] فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص: 43.

(...)"[1]، فعلاقة "لويزا" مع ابن عمّها قد وصلت إلى مرحلة الألم والشّقاء وخيبة الأمل التي يتركها الحبيب و الألم واللاّمبالاة.

وقد عبّرت بطلات "فضيلة الفاروق" عن الحب الذي شعرنّ به اتجاه الحبيب بلغة الجسد، من أجل وصف الحالات النفسية، وتعتبر أبلغ اللّغات على الإطلاق، من حيث يمكن أن يفهمها جميع الناس من مختلف الثقافات والشعوب.ونظراً لهذه الأهمية التي يشغلها الجسد في التعبير عن الإنسان والعالم، فقد اتخذته بطلات "فضيلة الفاروق" للتعبير عن عواطفهن وأحاسيسهن: "طوقته وغبتُ في رائحة عنقه بين الحلم والشهوة، ووددتُ لو رفع رأسي قليلاً إليه، وناولني أسرار ذلك الجسد الدافئ عبر شفتيه"[2].

فهذا المقطع تعبير عن ذلك الحب الذي تشعر به "لويزا" اتجاه ابن عمها وحبيبها، فجعلت تفصح عنه عبر اشتهائها لجسده، معتبرة الجسد هو المعبر الوحيد والفعّال الذي ينقل العواطف بين الحبيبين، ويعبّر عن الحب المتبادل بينهما، كما أنّه البوابة التي تنفتح على أسرار الإنسان الداخلية، فتجعله يشاركها مع غيره.

فنجد هنا أنّ بطلات "فضيلة الفاروق" قد طرحن موضوع الجنس بكثير من الجرأة، وهذا ما تصوره في اكتشاف "باني" الشهوة بين أحضان رجل آخر، بل رجال آخرين واختارت الخيانة الزوجية بديلاً عن المهانة والذّل، "(...) أدركت معنى أن نهرب من زوج وننطلق مع رجل آخر،

[1] المصدر نفسه، ص: 24-34.

[2] فضيلة الفاروق، المصدر السابق ، ص: 49.

معنى أن نقترب من بوابة الخيانة ونقرعه خلسة بقلب يعلن ثورة، ومعنى أن نكون في عالم رجل وندخل عالم رجل آخر".[1]

وفي أحضان هذا الرجل تفجر "باني" كل شحناتها الأنثوية، وبهذا استطاعت أخيراً أن تمنح روحها وجسدها دفعة واحدة إلى شخص يحسن معاملتها ، "(...)لا أرى، لا أسمع، لا أعي فقط سيول من اللّذة تنهمر عليّ من جسده، شفاههُ، وزاوية السحر التي قسمتني نصفين على سجادة غرفة الجلوس، على أرض صلبة، ثم أمطرت في داخلي، ثم انفجرت في كل الينابيع، ثم هبّت الريح لطيفة ومسالمة، واهتزت غابات الروح، وطارت أفواج العصافير، ثم زقزقت"[2].

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ الساردة/البطلة قد اختارت التعبير عن تيمة الجسد/الجنس، بنوع من التحفظ، فتحدثت عنه باستخدام فنون التلميح بدلاً من تسمية الأشياء بمسمياتها.

فاستعارت الساردة مصطلحات من الطبيعة تحيل على الغزل أو العشق، فضلا عن بعض الكلمات المشتبهة والإشارات الغامضة التي لا تخلو من الإيحاء بالجنس والدلالة عليه، ومن ثم فقد تناولت البطلة/الساردة موضوع الجنس من خلف ستار المحافظة.

لقد حاولت البطلات/الساردات في روايات "فضيلة الفاروق" أن ينفذن إلى عمق التجربة مع الجسد ، مصورات العلاقة التي تخوضها المرأة مع الرجل بوقوعهن في مصيدة الرجل، فيصنع بهن وبحبهن وبأجسادهن ما يشاء، ثمّ يرميهن أشلاء متناثرة، فتسقط بطلات "فضيلة الفاروق" إلى الهاوية مرة أخرى، ويعدن إلى نقطة الصفر التي بدأن منها مشوارهن. وهذا ما جعل "باني" تعلن:

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص: 29.
[2] فضيلة الفاروق ، المصدر السابق ، ص: 80.

"بعد أوهام احتلتني ونصبت الرايات على مرتفعات قلبي (...) ظننتني وجدت رجل العمر فيما خيبة أخرى –ليس أكثر- كانت في انتظاري"[1]، فالمتعة التي تنشدها "باني" في رؤياها الرومانسية، لم يكن من الممكن أن يحققها لها الرجل الذي لا يرى في المرأة سوى جانبها الحسي، وهو المآل نفسه الذي تلقته "خالدة" و"لويزا" من هذه المغامرة الجسدية إذ نقرأ في رواية "مزاج مراهقة" هذا المقطع: "أفكر دائماً في اندفاعك يا لويزا، منذ شهرين كنت تبكين من ثقل الحجاب، واليوم تجدين اللّذة في الاختلاء معي تحت أشجار الجامعة مستحسنة سترة الثوب لهويتك، وفيما والدك يفكر أنّك تدرسين، ها أنت تخونين ثقته بشكوى أفراد عائلتك وتقبيلي (...) أريد أن أعرف كيف تملكين الجرأة على فعل ذلك، ما أنا متأكد منه هو أنّك (...) إنّك تفكرين برجليك"[2].

فهذا ابن عم "لويزا" يلومها على تهورها واندفاعها وراء شهواتها الجسدية، مما يجعله يرى فيها بنتاً منفلتة وامرأة غبية، وبهذا تكرس "لويزا" مهانة جسدها المؤنث وتمنح الرجل فرصة العبث فيه كما يريد ومن ثم يحتقرها ويهينها، فيتلاشى ذلك الأمل في العيش الكريم، وتذوب تلك المتعة التي تريدها البطلة بامتهان الرجل لجسدها الأنثوي.

فنجد أن البطلات يعانين استغلالَ المجتمع واحتقاره لهنّ، مما حرك في نفوسهنّ رغبة التحرّر والتغيير عن طريق إعادة امتلاك الجسد والتصرف فيه، فيصدمهنّ الجهلُ ونقص الخبرة، وهذا ما نجده عند "لويزا" التي أغرمت بابن عمّها وسلمته نفسها وأسرارها، تصدمها حقيقةٌ لم تكن تتصورها، تنبهها عليها صديقتها "سماح" بسبب تجربتها في الحب والحياة، ولذا تقول لها:

[1] فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة ، ص: 34.
[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة، ص: 42-44.

"إنّك لا تعرفين الرجال، ولا تعرفين شيئاً عن الدنيا، سألتها مستغربة، عمّ تتحدثين؟

أجابت، عن غبائك

لكنّه صادق، ومن دمي، وأشعر أنه استوعب معاناتي

استوعب؟... يا "عبيطة" إنه يكتشفك لا غير

وحين يزور خباياك، ويعرف كل شيء، لن تصبحي مثيرة بالنسبة له...اسمعي كلامي "اللّي فاتك بليلة فاتك بحيلة"[1].

فـــ"لويزا" التي كانت تتوهّم أنّها تعرف ابن عمها جيداً وأنّ حبّه لها صادق، تصطدم بجهلها الكلّي له وللحب والحياة، بعد أن تنكر لها، وظهر على حقيقته التي لا تختلف عن حقيقة رجال العائلة وكل رجال العالم: "أنا الصبية المغلفة بأحلامي، ظننتني أعرف الحياة بشهادة البكالوريا وشبه تجربة حب لم تتجاوز مرحلة تحضير المقادير لطبخة ستحترق، الواقع أنّني وضعت قدمي على موقد من الجمر، دون أن أعرف كيف بإمكاني تخطيه أو الخروج منه بحروق قابلة للشفاء، كنت أظّنه حبيباً، رجل لا يمكن لكلامه أن يختلف عن الرصاصة التي تغادر موضعها، فإذا به لم يبصق غير فقاقيع التهمها الهواء (...)"[2].

فالبطلة كانت تجهل حقيقة حبيبها، جعلها ذلك تفشل في مشروعها لاستعادة جسدها والتمتع بالحب والجنس، بعدما اكتشفت أنّها لم تزد إلاّ من استغلالها وتبعيتها.

[1] فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص: 106.

[2] فضيلة الفاروق ، المصدر السابق، ص: 38-39.

فالجسد في الرّواية النّسائيّة المغاربيّة يعتبر موضوعاً دلالياً فهي توظفه كمادة حكائيّة، فاللّغة في الكتابة النّسائيّة تستمد كامل طاقتها من الجسد، فتندفع المرأة بالحركة اتجاه الآخر، فهنا تكمن قوتها في الاختراق والإبداع والسرد، "فالمرأة حين تسرد، تبدأ بنبضات أنوثتها الحالمة، حيث ينبري المخيال الانزياحي إثرها، في استدعاء صوت الآخر وصورته"[1].

فالكتابة تكتمل بالجسد عند المرأة، فهو منطلق الخصوبة، وهذا ما نجده في رواية "نخب الحياة" لآمال مختار، تنطلق من الجسد لتصور مشاهدها الحكائيّة التي لا تخرج عن حدود (المرأة-الجسد): "...كصبية تذهب إلى الموعد الأول لغرامها الأول... كعاشقة تمشي في ضباب النسوة، كصوفيّ في حضرة الإلّه، دخلت المقهى... كنت كمن يبحث عن عمره الضائع، وعلى حافة الضياع التقينا.

كان كمن رسمته روحي، وانتظرته أعماقي، غصنا من نار تضيء... ارتبكت وحدست أن الأمر خطر عليّ، على سكوتي ورتابتي وكسلي... لم تكن أبداً أضغاث فراغ، ولا ابتكارات الوحشة والشوق، إلى تلك الفوضى التي تعطل سير فحولي، منذ متى لم أتحمل... وكنت أتحمل كل يوم؟... منذ متى لم أرَ الكحل في عيني؟... منذ متى لم أتردّد في اختيار عطري وألواني؟... منذ زمن...كم عمره؟... لا أدري... أذكر فقط أنه مرّ زمن لم أر وجهي في المرآة"[2].

وهكذا تبقى كتابة المرأة بجسدها من السّمات الأساسية في الكتابة النّسائيّة.

[1] الأخضر بن السائح، "آليات البناء في الرواية النسائية المغاربية"(مقاربة تحليلية في الرواية ذات التعبير العربي)، مخطوط رسالة دكتوراه ص: 21.

[2] آمال مختار، نخب الحياة، ص: 27-28.

-إيقاع الجسد والتاريخ:

تظهر صورة الجسد والتاريخ جليةً في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي من خلال الوضع الجسدي والنفسي الذي آلت إليه شخصية "خالد"، الذي خرج من الحرب بجسد معطوب، فتقول الكاتبة في هذا الصدّد: "أنت الذاكرة المعطوبة، التي ليس لهذا الجسد المعطوب، سوى واجهة لها"[1].

فأحلام مستغانمي احتفت بالكشف عن المسكوت عنه في التاريخ والثورة والسياسة العربيّة الجزائريّة العالميّة.

فتاريخ الجسد وعطبه يرتبط ضمن هذا السّياق بتاريخ وطن شوّهه بعض قادة الاستقلال الذين حادوا عن مبادئ الثورة، وبتروا مسار التاريخ.

فالرّوائيّة: "لم تعتمد التاريخ ككلّ، وإنّما كان اختيارها لبعض الوقائع التاريخية مدفوعاً برغبة فنية، فهي لا تهدف إعادة كتابة التاريخ، وإنّما تحاول توظيف الأحداث والوقائع، وفق رؤيا ووعي فنّي جمالي"[2].

فوجود خالد في المنفى يزيد الأمر تعقيداً ويجعل الجسد يقف في مواجهة مستمرة مع الذاكرة المضادة، يقع بذلك الجرح في تناظر مع جرح الآخر، فيتحول الجسد إلى علامة تدلّ على الإزعاج "يدك الناقصة تزعجهم، تفسد على البعض راحتهم، تفقدهم شهيتهم"[1].

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص: 86.

[2] يعقوبي قداوية، شعرية الخطاب الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، مخطوط رسالة ماجستير، ابن خلدون، تيارت2005_2006، ص: 172

فعلى الرغم من هذا الجرح العميق الذي كان يعانيه بطل الرّواية، لم يصمد في منفاه ليموت، بل راح يفجّر طاقته في الإبداع في مجال الرسم ليعوّض النقص ويعيد للجسد كماله، وهذا ما عبّر عنه في هذا المقطع من الرّواية: "كان بداخلي شيء لا ينام، شيء يواصل الرسم دائماً وكأنّه يواصل الركض بي، ليوصلني إلى هذه القاعدة، حيث سأعيش لأيام رجلاً عادياً بذراعين، أو بالأحرى رجلاً فوق العادة... رجل يسخر من هذا العالم بيد واحدة، ويعيد عجن تضاريس الأشياء بيد واحدة"[2].

ففي الرسم وجد خالد خلاصاً لعذاب الجسد، وهذا ما ورد في المقطع التالي: "... لم يحدث أن نسيت عاهتي، إلاّ في قاعات العرض، في تلك اللّحظات التي كانت العيون تنظر إلى اللّوحات، وتنسى أن تنظر إلى ذراعي"[3]، دون أن ننسى الأمر الذي كان مساهماً في تجاوزه ونسيانه لعاهته، التي كان الوطن سببها، هو لقاؤه بـــ"حياة" "بنت القائد والشهيد سي الطاهر"، "كنت تتقدمين نحوي، وكان الزمن يتوقف انبهاراً بك، كان الحب الذي تجاهلني كثيراً قبل ذلك اليوم... فقد قرّر أخيراً أن يهبني أكثر قصصه جنوناً"[4].

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص: 85.

[2] أحلام مستغانمي، المصدر السابق ، ص: 86.

[3] المصدر نفسه، ص: 84.

[4] المصدر السابق نفسه، ص: 97.

4-إيقاع الجسد والمجتمع:

لقد ارتبط الجسد في الرّوايات النّسائيّة المغاربيّة، ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع، وهذا ما تجسّد في مجموعة من الرّوايات والتي نذكر منها: (نخب الحياة) لـــ"آمال مختار"، (عام الفيل) لـــ"ليلى أبو زيد"، (رجل لرواية واحدة) لـــ"فوزية شلابي".

ففي رواية (رجل لرواية واحدة) "لفوزية شلابي" نجدها تتحدث بسلبية عن علاقتها بزوجها، واستغلاله جسدها باستعماله ألفاظاً تؤكّد معاني التسلّط والامتلاك والقهر، وهذا ما يؤكده المقطع التالي: "كان ذلك عندما كنت عبدة (...) نبدأ من الحب وتنتهي كل المعاني والصور الجميلة، منذ أن يبدأ الامتلاك والتوقيع على عقد البيع والشراء الذي بموجبه أمنح جسدي مقابل أن يكون سيداً لهذا الجسد!(...) يا لكل المساكين، الذين يخوضون جدل القاهر والمقهور جنسياً!"[1].فهذه السلطة الاجتماعية على الجسد، جعلت صالحة ترفض المجتمع وتنادي بالحرية. غير أنّ هذا التمرد تحول إلى مصدر عذاب وتعذيب كما نجده في هذا القول: "استغرقت في تحسّس المواضع التي ألهبتها سياط الآخرين عبر رحلة عمر لم تتجاوز التّاسع والعشرين عاما".[2]

بينما في رواية (عام الفيل) تجد "زهرة" نفسها أمام وضع اجتماعي مفروض، بسبب قرار زوجها الطّلاق، بعد أربعين سنة من الحياة الزوجية، فكان ذلك بالنسبة إليها مصدراً للإهانة فتقول: "أربعون سنة تركتني مسكونة بالمرارة. أقول أربعين وقد تكون أكثر. أنا أشعر أنّها مائة.

[1] فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، طرابلس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط2، 1985، ص: 19.
[2] المصدر نفسه ، ص: 19

عشتُ مخدوعة في الرجل الذي تزوجته، و لم أعرفه إلا منذ الأمس (...) ، جلس وقال: ستصلك ورقتك ما يخوله لك القانون.

ورقتي؟ ما أهون المرأة إذ تردُّ كالسلعة، بورقة! ما أهونها!"[1].

فـــ"زهرة" توضح في هذا المقطع أن زواجها تم دون إرادتها: "زوجوني دون أن يطلبوا رأيي"[2].

وفي هذا إشارة واضحة إلى تسّلط العائلة، تنظر إلى المرأة على أنّها فرد لا يحقّ له الاختيار.

كذلك تصور البطلة "زهرة" اضطهاد أم زوجها لها لأنّها لم تنجب فتسمي البيت العائلي "ببيت العبودية"، فتقول: "لو أسعف أمه لطلقني في عامي الثاني، فالعقم سبـــب كافٍ في مجتمـــع لا يعبأ بالمسببات أو لتزوّج وذلك أضعف الإيمان(...) كان حكمها في حياتي كحكم الإقطاع"[3].فالطّلاق في اعتقادها كان صدمة كبيرة غيّرت مسار حياتها.

بالإضافة إلى ما سبق نلاحظ أن موضوع الجسد والمجتمع يتجلى بوضوح في رواية "رجل لرواية واحدة"، فقد ولّدت السلطة الاجتماعية القامعة للجسد صراعاً مدمراً في نفس صالحة، باعتبار وضعها الخاص كامرأة مطلقة. لذا نجدها تردُّ على عنف المجتمع بلغة عنيفة تبرز صورة تراكمية لوسط مغلق، ومتدهور، ولا يوفر الشّروط الدّنيا للحياة:

"الجمرة تخبو رويدا رويدا

[1] ليلى أبو زيد، عام الفيل، ص: 6.

[2] المصدر نفسه، ص: 26.

[3] المصدر السابق نفسه ، الصفحة نفسها.

وانا أرقص/ أجمح/ اهمهم / أتلوى...

الطرق ملأى بالعربات، والناس، وأكوام القمامة"[1].

فهي تشبه العالم بالحوت الكبير المخيف، فهذا العالم في رأيها مفزع:

"العالم! هذا الحوت الضخم المخيف!

...يسقط الناس!

يسقط الآخرون"[2].

كما تصور من جهة أخرى العنف الجنسي الذي تمثل في محاولات محمود الهادفة إلى استغلال وضعها الاجتماعي فتقول:

"يقف محمود على الحافة المقابلة للحفرة.

يمد عصاه المتعجرفة ويقول:

-هيا امسكي بها!

هيا لتعبري بسلام!

يغمني صدّى صوته المتردّد في جوف الحفرة:

آم!

آم!

آم!

[1] فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة ، ص: 67.

[2] المصدر نفسه، ص: 100.

يتحرك جسدي كلّه دفعة واحدة، رافضاً هذه العصا/الأفعى التي تقطر سماً

يمدّ يديه الاثنتين في رجاءٍ واثق:

هيا اعبري يا صالحة!

أسرعي، هيا!

ينفجر جسدي بالعرق، أتفحّصه فأكتشف ذلك العُري الذي يجرّدني من كبريائي وعنادي

فأبدو أمام محمود واضحة/ علنية / ممتلئة بالعشق...!

لن يهزمني هذا العُري!

أغمغم، ثم ما يلبث صوتي أن يرتفع صائحاً:

لا!

لا!

لا!"[1]

وهنا نجد البطلة "صالحة" تواجه الرفض بالرفض و العنف بالعنف.

أمّا روايةُ (نخب الحياة) لـــ"آمال مختار" ففيها يرتبط الجسد بنقاط اجتماعية مختلفة، فبطلة الرواية "سوسن" تنتمي إلى عائلة برجوازية: "حيث أن الأب يعمل في الوزارة، والأم نائمة، والإخوة في الكلية والعجوز حلّومة ترتب المطبخ"[2].

[1] فوزية شلابي، المصدر السابق ، ص: 114.

[2] آمال مختار، نخب الحياة، ص: 109

فالأمر الوحيد الذي ترغبه العائلة لابنتها هو أن تحافظ على مظهر العائلة، وأن تحصل على زوج مهم يكسب المركز والمال، أمّا الحبّ حتّى وإن لم يوجد فتأتي به العشرة.

فبطلة الرّواية "سوسن" تتمتع بقدر من الحرية، حيث تقدمها الرّواية على أنّها امرأة تدخن داخل البيت العائلي وترتاد المقاهي، حيث التقت بالرجل الذي أحبّت في المقهى، وهذا ما يوحي إلى مجتمع مدني، كما أنّها موظفة بمكتبة المركز الثقافي الفرنسي بتونس، الأمر الذي يؤكّد انفتاحها على الثقافة الغربية.

غير أنّ شخصية الرجل الذي أحبّت "إبراهيم"، يجسّد نموذجاً للسلطة الاجتماعية، يحترم القيم السائدة، ويحافظ على استمرارها، ويتّضح ذلك من خلال تصوره الشخصي لمستقبل العلاقة التي تربطه بـــ"سوسن"، والتي ترفض عادات المجتمع السائدة، وتحاول أن تعطي هذه العلاقةَ اتّجاهاً مختلفاً يتجاوز القوالب الاجتماعية الجاهزة، وهذا ما تجلّى في عرضها على إبراهيم أن ينطلقا في رحلة وجودية إنسانيّة فتقول: "قلت له لننطلق في رحلتنا من بون، إنّها أوّل مدينة عرفتها بعد تونس، ثم ننتهي في الجغرافيا والتاريخ، كلّ ما يحدث وكيفما كان، سيكون ممتعاً، فقط لأنّه سيكسر العادة ويعدم الملل، سيكبر عشقنا في رحلتنا، سنكتشف أن عمق الإنسان لا ينضب، ولا ينقطع عن العطاء، سيتوغل كلانا في عمق الآخر، يمسك بيده، ويضيء له طريق ذاته، ويدلّه عليها"[1].

[1] آمال مختار، المصدر السابق، ص: 20.

غير أنّ إجابة "إبراهيم" خيّبت آمالها: "ومتى نتزوّج ونبني بيتاً، وننجب طفلاً "[1].

فـــ"سوسن" بهذا الحب تريد أن تعلن حرباً لبداية وجودية تحررية تتخطى به كل العادات المألوفة، بينما "إبراهيم" يريد أن يخضع هذا الحب للمقاييس الاجتماعية العامة، ووضعه في إطار المتفق عليه، الذي هو "الزواج، الاستقرار والإنجاب" وهذا ما ظهر عند رفضه إقدامها على السفر قائلاً: "لا تذهبي إلى هناك"[2]، فتصبح العلاقة بينهما متوترة ومتأزمة، فهي ترى أن تحقيق الذات لا يتم إلاّ عبر رحلة فردية و"بلا حكم مشترك"[3]، فنجدها تقرّر عتق الجسد معه ، وتتحول المسألة كلّها إلى حلبة صراع، حيث تقول: "كان كأنّه يتجمع، كأنه يتثوب، كان يغطي جسده شعر أسود كثيف، وكان جسده قوياً ومستفزاً وغاضباً"[4].

فنجد "سوسن" تتجاوز سلطة المجتمع وأغطيته الخانقة، وتحقّق حلمها، وتأخذ إجازتها، وتسافر إلى "بون"، دون موافقة الأب، ورغم معارضته "إبراهيم" باحثةً عن المتعة وحرية الجسد كشرط أساسي، فهي ترى أنّ حرية الفرد لا تكتمل إلاّ بحرية الجسد، الذي ظلّ مخنوقاً تحت السلطة الاجتماعية فتقول: "ليذهب قانونهم إلى الجحيم

عارية!

العراء حريّة، والانطلاق إلى هناك بلا أشلاء تعطّل نشوة الانفلات"[5].

---

[1] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[2] آمال مختار، المصدر السابق ، ص: 11.

[3] المصدر نفسه، ص: 20.

[4] المصدر السابق نفسه، ص: 11.

[5] المصدر السابق نفسه ، ص: 15.

فهي ترى أنّ حرية التصرف، والاستقلال بالجسد الفردي، شرط لإثبات الحرية الشخصيّة.

-اللّغة:

أ-المرأة واللّغة:

تعتبر اللّغة مفتاح النص السحري ولا سيّما في كشف رموزه وأسراره وقد وردت اللّغة في المعجم العربي الأساسي كالآتي:

"لغة ج لُغَى ولغات:

1-أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم.

2-كل وسيلة لتبادل المشاعر والأفكار كالإشارات والأصوات والألفاظ(...)

"لغة العرب من أفصح اللغات، "لغة فصيحة"، "لغة عامية"، "لغة أجنبية".

أهل اللّغة العالمون بها، ويقال لهم أيضا: اللّغويون -اللّسانيون، الألسُنيون.

علم اللّغة: علم يدرس أوضاع الأصوات والألفاظ والتراكيب وأنظمتها ويقال:

علم اللّسان واللّسانيات أو الألسنية"[1].

لقد كشفت المرأة المغاربيّة في مرحلة التحرّي والمنافسة عن سلاحها من أجل بلوغ الحماية والحصانة من سطوة الرجل، إذ لم يكن لها بُدٌّ أن تأخذ فرصتها في هذا الجانب، "بعد أن سيطر الرجل على كل الإمكانات اللّغوية، وقرّر ما هو حقيقي وما هو مجازي في الخطاب التعبيري".[2]

[1] جماعة من كبار اللّغويين العرب، بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المعجم العربي الأساسي للدروس، دط، 1989، ص: 1092-1093.

[2] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996، ص: 07.

فلم تكن المرأة في رأيه سوى موضع جميل يستهوي قلمه ويستهويه، موضوع ككّل المواضيع، يبدأ ببداية ما وينتهي بنهاية ما.

ولمّا جاءت المرأة أخيراً إلى الوجود اللّغوي، لم يكن لها بُدٌّ من الوقوف في وجه الأمواج العالية والرياح العاتية ولاسيّما وهي المرأة الضعيفة والمسلوبة جسداً وكياناً، فلم يكن الحل عندها سوى أن "(تسترجل) لكي تكتب وتمارس لغة الرجل...؟ وبما أنّ المرأة معنى والرجل لفظ، فهذا يقتضي أن تكون اللّغة للرجل وليست للمرأة، فالمرأة موضوع لغوي وليس ذاتاً لغوية، هذا هو المؤدي الثقافي التاريخي العالمي عن المرأة، في كل ثقافات العالم تظهر المرأة على أنّها مجرد (معنى) من معاني اللّغة نجدها في الأمثال وفي الحكايات وفي المجازات والكنايات"[1].

ولما كانت اللّغة صلبة كفحولة الرجل، أصبحت مجالاً أنثوياً خاصاً بالمرأة نفسها، إذ صارت هذه الأخيرة توظف كل طاقتها وإمكانياتها بعد أن انتزعت شيئاً فشيئاً البساط من تحت أقدام الرجل الذي كان ، "المفصح عن حقيقتها وصفاتها –كما فعل على مدى قرون متتالية–"[2]، وحينما، "نترك المجال لصوت المرأة كي يتكلم ويعبّر فإنّنا بهذا نضيف صوتاً جديداً إلى اللّغة، صوتاً مختلفاً، ونفتح ظلاًّ مغلقاً على مدى طويل في كل الثقافات"[3].

وأخيراً هاهي المرأة وقد اقتحمت مجال الرجل في الكتابة، فلم يكن لها بُدٌّ أن تأتي بلغة على قدر سعة لغة الرّجل توازيه في القوة والقدرة على التعبير والتصوير، وما زاد شهيتها هو التحدث

[1] عبد الله محمد الغذامي ، المرجع السابق ، ص: 8.
[2] المرجع نفسه، ص: 08.
[3] المرجع السابق نفسه، ص: 8-9.

عن مأساتها وقمعها من قبل ثقافة ذكورية تقليدية، وتفصح المرأة عن حقّها وعن الرجل الذي هَضَمَ حقها هذا وسلب منها ذاتها وكيانها، فترى أنّ الدّين وحده الذي أنصفها وكرمها وأعطاها حقّها، في حين ترى في ثقافة ذكورية تقليدية سجنها وحرمانها من خلال سيطرة الرجل عليها، ولعلّ هذا ما فجّر البركان في داخلها فامتدّت ألسنة لهبها لتقضي على الأخضر واليابس ولتقضي على المقولة التي تجعل الرجل عقلاً والمرأة جسداً.

ورغم كل هذه التغيرات الجذرية التي أحدثتها المرأة، لم تكن تحمل عصا سحريّة، ولكنّها جاءت نتيجة لعمل مستمر وشاق فلا شكّ أنّها قد عانت، ولا شكّ أيضا أنّها استخدمت جسدها ليكون خطاباً .

وهكذا تدخل المرأة عالَمَ اللّغة من أوسع الأبواب، ثم تحول التحدي إلى تحدٍّ آخر، ألا وهو مجاراة الرجل في مجال العمل الوظيفي، فها هي تحتل أرقى المناصب والكراسي، كأنّ نجدها عضواً ومديراً ورئيس جلسةٍ وأستاذاً مساعداً ومحاضراً...إلخ. وهذا مايستدّل به الكاتب: "ويقرّر مجمع اللّغة العربية في القاهرة في دورته الرابعة والأربعين أنّه يجوز أن يوصف المؤنث بالتذكير فيقال فلانة أستاذ أو عضو أو رئيس"[1].

ونجد أنّ هذا القرار لم يقف عند هذا الحد بل تجاوزه إلى أبعد الحدود، فأصبحت المرأة تُنادى بزوج فلان عوض زوجة فلان، وفي الوقت الذي أصبحت: "المرأة العربية تدخل مملكة الفصاحة إذ تخلّت عن تاء التأنيث –كما في كلمة زوج– فإنّ المرأة الغربية لا تكون زوجة إلا إذا تنازلت عن

[1] عبد الله محمدالغذامي، المرجع السابق، ص: 23.

اسمها وعلامة وجودها وتكلّلت باسم زوجها لكي تكون جزءاً من ممتلكاته المسجلة باسمه والمتحرّكة تحت مظلّته"[1].

ولعلّ هذا ما يجعل الرّجل القطبَ والمركز، ويجعل: "الثقافة الغربية تحفظ للذكورة حقّها في كل ما هو محايد أو تجريدي"[2].

ترك الرجل للمرأة لسانها ليكون سلاحها وسيفها وبديلها عن القلم، وجعلها ترضى بهذه القسمة، في حين استحوذ هو على حصة الأسد وجعل القلم عضواً ذكورياً خاصاً به، "وأصبح اللّسان آلة الفصاحة، وإن حصلت عليه المرأة كهدية من الرجل فإنّ شروط استخدام هذه الآلة لا تتوافر فيها، لذا جرى استرداده منها ليكون تحت إمرة الرجل وليكون حصاداً أو حصناً يدفن الرجل عقله تحته، وكما ورد في المثل: (عقل المرء مدفون في لسانه)، أمّا من لا عقل لها فليس من حقّها أن تحتفظ بآلة لا تستفيد منها، بينما هناك من هو بحاجة إلى هذه الآلة".[3]وبقيت المرأة تحتفظ فقط بالصفة الممنوحة لها بموافقة الفحولة طبعاً، هذه الأخيرة لا ترى فيها غير كونها جنساً لطيفاً.

هكذا فقدت المرأة كيانها بعد أن أفقدها الثقافة الذكورية التقليدية ذاتها، وأصبح الصراع قائماً بين الرجل والمرأة وأخذ الذكر دور الآمر، الناهي ومهمّتة السّيطرة ومحاصرة المرأة، ولقد

[1] عبد الله محمد الغذامي، المرجع السابق، ص : 22.
[2] المرجع نفسه، ص : 23.
[3] المرجع السابق نفسه ، ص: 39.

بلغت الخطورة ذروتها مع : "المرأة المعاصرة الّتي صارت تسعى إلى تشكيل جسدها حسب الصورة المطروحة في السوق الإعلامي الذي هو سوق استهلاكي ذكوري"[1].

وهو بذلك يقتل كوامن النفس وحاجات الجسد عند المرأة ، "كان الرجل مأمور بالتربص بالمرأة وبسلبها حقوق أي صفة تكتسبها، حتى إنّ موهبة الحكي والسرد تؤول أخيراً لتكون من أجل الرجل وإمتاعه وتشويقه وتسليته"[2].

طالما أنّ هذه اللّغة لا تتعدى حدود الرغي والثرثرة عند المرأة، "وقد ظهرت تقارير إحصائية توضح أن الرجل الياباني لا يتحدث مع زوجته في أسبوع كامل سوى ما مجموعه ثلاثون دقيقة، وهذا يشير إلى علاقة (خرساء) لا ترى للغة مكاناً مع المرأة"[3].

ومن هنا توحي هذه العلاقة إلى نظرة الرجل إلى المرأة على أساس أنّها حمقاء لا تحسن سوى الثرثرة، فكّل امرأة تدعي رجاحة العقل وبعد النظر هي حمقاء، وكلّ أنثى تقطع لغة الرجل يكون فعلها دليلاً على حماقتها.

وفي واقع الحال، حاولت المرأة أن تستعين باللّغة لتكشف عن سوء معاملتها ومدى معاناتها أمام الرجل فهي كالمسجون والرجل سجّانها، واللّغة بالنسبة إليها هي الوسيلة الوحيدة للتخلّص من سجنها، أو على الأقلّ هي المتنفّس الوحيد الذي تُروّح به عن نفسها، ونص (ذاكرة الجسد)

[1] عبد الله محمد الغذامي، المرجع السابق ، ص: 45.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة(2)، ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ، 1998، ص: 65.

كخير دليل على هذا الانقلاب اللّغوي، "ففي هذه الرواية تعلن الأنوثة عن نفسها وتقدّم ذاتها بوصفها قيمة لغوية، وهو إعلان خطير لأنّه يواجه موروثاً عرقياً من الفحولة"[1].

ولعلّ هذا الحديث هو انقلاب الأنثى على الذكر، لتعلن عصيانها وتقدّم ذاتها ونفسها، "حيث تقلب المرأة أوراق اللعبة فتدخل الرجل معها في سجن اللّغة ويتقابل المسجون مع السجّان ويتبارى الرجل والمرأة في مناورة بين الأنوثة والفحولة"[2].

[1] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللّغة، ص: 180.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ب-اللّغة في الرّواية النّسائيّة المغاربيّة المعاصرة:

يرى الباحث في اللّغة الروائيّة لدى الروائيّات المغاربيّات، أنّها لغة العقل والوجدان لغة واقعية مشرقة، مرّنة، مكثفة، موحية، وثيقة الصّلة بالشخصية، مشبعة برائحة الحياة ودفء أنفاسها، لكن هذا لا يعني أنّ جميع الروائيّات المغاربيّات يستعملن اللّغة بالطريقة نفسها، وبالأسلوب ذاته، فلكل روائية أسلوبها وشخصيتها ولغتها الخاصة بها.

واللّغة في الكتابة الرّوائيّة النّسائيّة المغاربيّة تمثّل عاملاً أساسياً في إثراء النص وبنية الحكاية، حيث تتلاعب الرّوائية بالألفاظ وتعمل على تمويه وإرباك القارئ وشدّه بقوة نحو عمق النص ليفهم مقول الحكاية، فـــ"ليلى أبو زيد" في روايتها "عام الفيل" تمثل نموذجاً للّغة البسيطة والجميلة حيث تنساب لغتها سلسة، ويقدّم الحكاية على بساطتها صوراً بليغةً تكثف بعمقها الكثير من الدّلالات: "مررت بنظرة شاملة، عجل على داخل الدار فرأيت بعض خراب وأبواباً مغلقة وفناءً واسعاً... ولم تستحوذ العرائس السّاحرة على اهتمامي بقدر ما كنت مشغولة بالأبواب المريبة المغلقة على الظلمة والصمت، كأنّها أقدام تمشي على القش، فتعلقت حواسي بها وأخذت أتصور ما يخفيه الباب"[1].

ولغة "فضيلة الفاروق" في رواية "تاء الخجل" المستمدّة من مفردات الحياة اليومية تتقاطع أحياناً مع لغة تتّسم بالشّفافية، فتميّزت بالارتقاء إلى الومضة الشاعرة باستعمال المجاز والصور المكثفة، كما ورد في المثال التالي: "كان المطر أجمل من أن نختبئ منه، أبهى من أن نغادره، كان

[1] ليلى أبو زيد، عام الفيل، ص: 11.

رجلاً مثيراً يعرف أين يضع أصابعه، أن يرمي شفتيه، كيف يغمر الأنوثة كيف يطوقها، كيف يغنّجها، كيف يجعلها تبلغ قمّة النشوة"[1].

غير أنّ تركيب الجمل في بعض الأحيان كان ركيكاً: "...قد تفهمني وقد لا تفهمني، لكي أكون قد وجدت مبرّراً لنفسي لأنّي غادرت، فكلّ شيء صار أزرق وكبيراً، وتستحيل السباحة فيه، بما في وظيفتي وعلاقتي مع الناس وعلاقتي مع الكتابة"[2].

بالإضافة إلى ورود الكثير من اللّهجات المشرقية في كتاباتها ظنّاً منها أنّها لغة فصيحة مثل ما ورد في المقطع السابق "كيف يغنّجها".

بيدّ أنّ روايتها "تاء الخجل" قد حقّقت تطوّراً ملحوظاً على اللّغة، مقارنة بروايتها الأولى "مزاج مراهقة" التي برز فيها الضعف اللّغوي.

فلغتها على العموم تتميّز بالتّشتت خاصة في توظيف اللّهجات سواء أكانت محلّية أم مشرقيّة، والهدف من هذه الأخيرة التقرّب من القارئ المشرقي وهذا ما يجعلها تتسّم بالضّعف فتقول: "... يا (عبيطة)، إنّه يكشفك لا غير..."[3]، وفي مقطع آخر، "...لذا أفضّل أن أظلّ في البيت طوال أيام العطلة كما كلّ الصبايا والشبان"[4].

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص: 31.
[2] المصدر نفسه، ص: 15.
[3] فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة ، ص: 106.
[4] المصدر نفسه، ص: 109.

كما نجدها توظف اللّهجة المصرية: "... وبعد ساعة سأشاهدها في مسلسل "المال والبنون" غصباً عنك..."[1].

ومع كلّ هذا فلا يمكن الإنكار أنّ لغتها ترتقي أحياناً إلى مستوى عالٍ من شاعرية الوصف، "ولكنّني أعرف اليوم أنّه كان الرجل الذي أن أكونه حين تجاوزتني رغبة الحب في أن يكون لي"[2].

وفي مقطع آخر "...لكن يوسف، ذاك الآتي من بلاد العمالقة، اعتلى مسرحي وأضاء أضوائي ليدخل اللعبة من الباب الخلفي لعواطفي، فتح طريقاً لم أتوقعها للحب... كان الرّجل الذي يناقش المشاعر، فكثيراً ما قال لي: المشاعر كالأذواق، والأذواق لا تناقش"[3].

كما نجدّ بعض المواضع التي ارتقت فيها الروائية باللّغة وذلك باستخدام المجاز والرمز، وهذا ما أعطى صورة شاعرية جميلة: "...كان جالساً في الزاوية، قرب الشرفة، عنواناً كبيراً للحب، وكنتُ الفاصلة الضائعة بين الجمل والصمت... لماذا أتت هنا؟ تعوّد أن تتعقّبه، السؤال جاء منساباً بين شفتيه كعرض متكرّر لمسرحية ساخرة"[4].

وتتميّز لغة "أمال مختار" في رواية (نخب الحياة) بالدّقة والحيوية والخصوصية الأنثوية، إذ تمنح الكاتبة كلّ شخصية لغتها التي تناسبها، فهي تنطلق من الجسد لتصوّر مشاهدها السردية فتقول: "...كصبية تذهب إلى الموعد الأول لغرامها الأول... كعاشقة تمشي في ضباب النشوة،

[1] فضيلة الفاروق ، المصدر السابق ، ص: 109.
[2] المصدر نفسه، ص: 105.
[3] المصدر السابق نفسه، ص: 7-9.
[4] المصدر السابق نفسه ، ص: 37.

كصوفيّ في حضرة الإلّه، دخلت المقهى... كنت كمن يبحث عن عمره الضائع، وعلى حافة الضياع التقينا"[1].

وفي رواية (عام الفيل) لـــ"ليلى أبو زيد"، تتداخل لغة الواقع اليومي القاسي مع لغة الحلم، لتعبّر عن ذلك الواقع المأساوي الذي عاشته "زهرة"، وهي تسترجع تلك الذكريات المؤلمة التي كابدتها، وتستحضر بعض المشاهد الفاجعة التي شهدتها أثناء انضمامها في صفوف الثّوار لتحرير بلدهم: "أذكر المناسبة واليوم بالضبط يوم مذبحة الدار البيضاء لا ينسى، يوم أسود، ما ذكرته إلاّ وجدت تنمّلاً في جسدي، رأيتهم جنود اللّفيف الأجنبي، يخرجون من ثكنة قريبة من حيّنا ويطلقون نيران مدافعهم الرشاشة على المارة فيتساقطون"[2].

فاللّغة هنا تبتعد عن العادي والمألوف، وتتجاوز مهمتها في التعبير لتشارك في إشاعة جو يناسب مسار الرّواية، إنّها لغة حساسة ترشح حزناً ومرارة، وتحرض وجدان القارئ وتثير تعاطفه، وتحمله عبر مفردات الحلم الفاجع إلى عالم الرّواية المليء بالخيبة، الزاخر بالذكريات المؤلمة، فالوجع الذي ينتاب الشخصية ليس صاعقاً وضارباً وحسب، بل هو ينبت شوكاً على أطراف كل لحظة، وهذا ما ورد في المقطع التالي: "جلس وقال: ستصلك ورقتك مع ما يخوله القانون، ورقتي؟ ما أهون المرأة إذ تردّ كالسلعة، بورقة! ما أهونها!"[3].

[1] آمال مختار، نخب الحياة، ص: 27.
[2] ليلى أبو زيد، عام الفيل، ص: 28.
[3] المصدر نفسه ، ص: 09.

فهذا المقطع يوحي بالألم والقسوة، ويساهم في إبراز قبح الواقع، وعدم منطقيته، ومن الواضح أنّ الرّوائيّة استطاعت من خلال خصوصيتها النّسويّة وشفافية المرأة وحساسيتها، أن تعبّر عن حلم بطلتها "زهرة"، ورغباتها وتوقها إلى حياة الحرية والانطلاق، بمفردات تلائم جوّ الحلم والأمنية.

أمّا "ياسمينة صالح" في رواية (وطن من زجاج)، فتوظف لغة متميزة، فهي تشكّل عاملاً رئيسياً في تنوير النص، فهي تحاول أن تضع القارئ في سياق الأحداث مباشرة، وهذا ما يجعل القارئ يندمج بصورة مباشرة مع الرّواية، يقول بطل روايتها: "لم أكن من النوع الذي يحلم بحرية الجسد... لم تكن حرية الاستهتار تستهويني... ولا حرية الواجهات المنمقة... كانت حريتي بسيطة، لا تتعدّى أحلامي الصغيرة، ومساحة من حب، كنت أعي من البداية حقوقي فيه، فالحب يعني كرامتي في وطن أمشيه عارياً من الادعاء والألقاب الجاهزة"[1].

وما نلاحظه في الأخير أنّ الرّوائيّة المغاربيّة قد أجادّت في تصوير شخصياتها والتعبير عنهم بلّغة مشرقة، واضحة، ذكية، مرنة، ومطواعة تتناسب مع طبيعة الشخصية ومستواها الاجتماعي والثقافي والفكري، وتبقى هذه اللّغة الموحية ذات خصوصية معيّنة، تدعو إلى مزيد من التأمل والدراسة والبحث للوقوف على بنية اللّغة الرّوائيّة في الرّواية النّسائيّة المغاربيّة.

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص: 102.


خاتمة

خاتمـــة:

بعد الابحار في عالم المرأة في الرّواية النّسائيّة المغاربيّة، وبعد رصد صورتها، وتتبع أبرز القضايا والأفكار التي أثارتها معظم الرّوائيّات في هذا المجال يمكن القول:

- أنّ الكتابة من المواضيع التي تؤرق المرأة في الرّواية النّسائيّة، تصويراً عن توتر واقعها النفسي من خلال عرض ما خاضته من تجارب عاطفية انتهت إلى الخيبة، والتعبير عن تأزّم وجودها الاجتماعي نتيجة ما يمارس عليها من قهر واستلاب، وهي تثور في سياق ذلك، وقضاياها في المرحلة الواهنة بقطع النظر عن تفاوت الوضع التطبيقي وتباين الدور الاجتماعي.
- يطرح الأدب المغاربي إشكالاً في الساحة الأدبية العربية، بدءًا بالتسمية وصولاً إلى الاختلاف، خصوصاً جنس الرّواية، وإلى اليوم لا يزال هذا الأدب (النّسوي) يبحث عن يحتضنه ويحترم انتماءه.
- وبخصوص إشكالية المصطلحات، أدب المرأة، الأدب النّسائي، الأدب النّسوي، الأدب الأنثوي، فهي تطرح مستويين: الأول والمتعلق بعدم الاتفاق على المصطلح الصحيح، أما الثاني متعلق بمدى المشروعية النقدية للمصطلح، فالساحة الأدبية العربية منقسمة إلى مقرّ بالمصطلح ورافض له.

وفي رأيي أنّ السبب في ذلك يعود إلى خلفيتين بارزتين، إحداهما تبرز كعنصر مهم في بنية الفكر العربي عموماً، ونقصد صورة المرأة وكل ما يتعلق بها من قريب أو بعيد بما فيها إبداعها الأدبي في الخطاب العربي، فالأنثى كائن لا علاقة له بشؤون الفكر والإبداع في رأي الرجل وهذا

ما جعله يهمشها ويعلي من شأنه، ورغم إدعاءات الثقافة العربية التي تدعو إلى تحرير المرأة، والتي تقوم بدورها بعرض حقيقة أوضاعها وخاصة نظرة الآخر لها، وتعامله معها من خلال عدد من نماذجها، فالمرأة التقليدية التي لم يتح لها الاستعمار فرص التعلم، ولتتّسم رؤيتها للعالم وممارستها للوجود بالتخلق لما يمارسه عليها الفكر الغيبي من سلطة تحكم عليها بالانغلاق كما نجد في جانب آخر صراع المرأة المثقفة التي تعلمت زمن الاستقلال وتخرجت من الجامعات في أكثر من اختصاصها، فشغلت وظائف متنوعة وطالبت بالتحرّر والمساواة، فكان توتر علاقتها بالمجتمع وصراعها ضد المتقادم من أعرافه، والمتوازن من ضوابطه، فضلاً عن صراعها مع ضعفها كأنثى، ويبدو أن وضع المرأة الفقيرة لم يتغير نحو الأحسن في زمن الاستقلال، حتى وإن كانت مناضلة بل لعلّه ازداد بؤساً مما حمل الصنف من النّساء على امتهان الشّاق من الأعمال وسلوك طريق الرذيلة، كما أنّ وضع المرأة الطالق لم يتغير في الجوهر هو الآخر إذ لا يزال المجتمع ينظر إليها بارتياب، وهي إلى ذلك موضع طمع الرجل ويضاف إلى كل هذا عدد من الموضوعات النّسويّة التي وإن لم تقص الرجل لأنّه يمثل طرفا فاعلا فيها ، فإنّها تبقى حميمية في عالم الأنثى ، إذ تتنزل منزلة خاصة ضمن كيانها الأنثوي وممارستها لفعل الوجود مثل توتر العلاقة بين الزوجة والحماة وإكراه البنت على الزواج ممن لا ترغب فيه، وتطليق المرأة التي لا تنجب المولود الذكر ، وتمثل هذه القضايا النّسويّة مدارات معاناة المرأة.

_كما أظهرت الدراسة خصوصية للكتابة النّسويّة والتي تطورت بتطور المجتمع، ذلك أنّها تؤسس خطاب أدبي أنثوي ، قادر على تخليص اللّغة من فحولتها التاريخية ، فالكتابة النّسائيّة ليست مجرد عمل فردي بل صوت جماعي.

_الأدب النّسائي في مجمله مقاومة من طرف النّساء من أجل الحصول على الحق في الوجود والمعرفة والكينونة في وسط عادة ما تتظافر فيه الوجوه لإسكاتها ، فقد ارتبط الأدب في وعي الكاتبات بإقصاء النّساء من الحقل الاجتماعي والسياسي والثقافي كحقيقة مضمرة ينتجها لا شعور المنطق الذّكوري.

فالكتابة النّسائيّة مرتبطة بالتحرر المبنية على أساس التجربة مع الذات والعالم الخارجي، وأنّ المرأة في المجتمع مكملة للرجل في الحياة ، ولها طريقة خاصة في التعبير ، تتميز بالجرأة في طرح المواضيع ذات التضاريس المجروحة في كينونة عمقها الثقافي.

_ والملاحظ على نتاج الكاتبات المعاصرات هو نضج في التعبير والتصوير والرؤية من حيث الارتباط والتغلغل في الواقع الاجتماعي والسياسي والذاتي والخوض في قضايا عديدة تتناول هموم المرأة، وصور الفقر والاضطهاد والغربة والوطن ، وواقع الأنثى وتمردها ومساهمة المرأة في الثّورة، وخصوصية معاناتها، وذبول الجسد والذي يسبب شرخا في العلاقة مع الرجل وخير من يدافع عن المرأة هو ما تتميز به كتاباتها من شعرية وتفرد.

_كما تعمد المرأة الكاتبة في سياق كل ذلك إلى تصوير خصائص الأنوثة في بعديها الشعوري من خلال إخضاعها عن عاطفة الحب الذي تكنّه للرجل والعشق الذي تخصه به ، والحسي باللّجوء

إلى فنون التّلميح الذي تفرضه ضوابط البيئة والأعراف . فالمرأة تكتب وعليها رقيب وهو عين الرجل.

وفي الأخير آمل أنّي وفقت في تقديم بحثي المتواضع، وما توفيقي إلا بالله وأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور: محمد بولخراص.

ملحق


سير الكاتبات

سير الكاتبات

أحلام مستغانمي:

ولدت "أحلام مستغانمي" يوم 13 أفريل 1953 بقسنطينة، ودرست بكلية الآداب بجامعة الجزائر حيث تحصلت على شهادة الليسانس، اكتمل مسارها الجامعي بحصولها على شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السوربون، في باريس بإشراف المستشرق الراحل "جاك بيرك" سنة 1986، أصدرت أطروحتها هذه في كتاب بعنوان: (Algérie, Femme et culture, Paris, L'harmattan, 1985).

بدأت "أحلام مستغانمي" رحلتها الأدبية في السبعينات، وعرفت، أولاً كشاعرة، وكاتبة صحفية، كما اشتغلت في الإذاعة الجزائرية، وقدّمت برنامجاً شعرياً بعنوان "همسات"، صدر لها في الشعر هذه الدواوين:

1-على مرفأ الأيام، الجزائر، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، 1972.

2-الكتابة في لحظة عري، بيروت، دار الآداب، 1976.

3-أكاذيب سمكة، الجزائر، موفم للنشر، 1993.

ثم انتقلت إلى كتابة الرّواية في التسعينات، حيث قدّمت إلى يومنا هذا خمس روايات:

-ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير، نسيانcom، الأسود يليق بك.

حازت "أحلام مستغانمي" على جائزة "نجيب محفوظ" للرّواية سنة 1998، بالقاهرة عن روايتها "ذاكرة الجسد".

ويجدر بنا أن نشير في هذا السياق إلى أنّ كتابات "أحلام مستغانمي" تتميز بجرأة لم نعهدها من قبل في الكتابة النّسائيّة الأدبية، كما حظيت أعمال هذه الكاتبة الجزائريّة بالترجمة إلى اللّغات: الكردية، الفرنسية، الإيطالية، الصينية والإنجليزية. [1]

[1] أخذنا هذه المعلومات من هذين الموقعين الإلكترونيين:

-http: //gr.wikipedia.org/

-http: //www.syrianstory.com/ahlame.htm.

فضيلة الفاروق: [1]

إعلامية وكاتبة جزائرية مقيمة في بيروت، اسمها الحقيقي: فضيلة ملكمي، واسمها الأدبي: فضيلة الفاروق، ولدت في 20 نوفمبر 1967 بآريس (ولاية باتنة-الجزائر).

الشهادات: نذكر منها:

-شهادة البكالوريا شعبة الرياضيات (ثانوية مالك حداد-قسنطينة) سنة 1987.

-سنتين في كلية الطب بجامعة باتنة (الجزائر) بين سنتي 1987 و1989.

-شهادة الليسانس في اللّغة العربية وآدابها من جامعة قسنطينة .

-شهادة الماجستير سنة 2000.

-شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر.

أهم أعمالها:

-لحظة لاختلاس الحب: مجموعة قصصية (منشورات دار الفارابي- بيروت).

-مزاج مراهقة: رواية (منشورات دار الفارابي-بيروت)، مترجمة إلى اللّغة الإنجليزية.

[1] أرسلت الكاتبة هذه السيرة الذاتية إلى مجموعة من الباحثين، بتاريخ: 10 أكتوبر 2012.

-تاء الخجل: رواية (منشورات دار رياض الريس- بيروت)، مترجمة إلى اللّغة الفرنسية والإسبانية، وأجزاء منها إلى الإيطالية.

-اكتشاف الشهوة: رواية (منشورات رياض الريس- بيروت).

-أقاليم الخوف: رواية (منشورات رياض الريس- بيروت).

ومجموعة من الأبحاث والدراسات خلال الفترة الجامعية، ونشاطات جامعية أخرى.

ياسمينة صالح: [1]

ياسمينة صالح هي روائيّة، من كتاب الرّواية الجدد من جيل الاستقلال الثاني الذين تزخر بهم الجزائر، من مواليد الجزائر العاصمة، ولدت في حي بلكور (بلوزداد) العتيق في قلب الجزائر العاصمة عام 1969، وهي من أسرة جزائريّة مناضلة معروفة، شارك والدها في الحرب التحريريّة الجزائريّة العظيمة، كما استشهد عمّها في نفس الثورة التحريريّة واستشهد خالها سنة 1967 في الأراضي الفلسطينيّة.

قال عنها الأديب التونسي" حسن العرباوي" في جريدة الصباح التونسية: «ياسمينة صالح اسم يبدأ الآن ولن ينتهي، لأنّه ارتبط بالإبداع الجميل الذي يمضي هادئا وثائرا، إنّها الدم الجزائريّ الجديد الذي لا يخش من مواجهة الماضي والتاريخ معا، وهي ببساطة بحر صمت من النوع المميز».

حاصلة على بكالوريوس في علم النفس من جامعة الجزائر، كما حصلت على دبلوم في العلوم السياسية والعلاقات الدولية، كاتبة بدأت مشوارها الأدبي بالقصة القصيرة حيث حصلت على جوائز أدبية من السعودية والعراق وتونس والمغرب والجزائر، ثم تحولت إلى الرّواية حيث حصلت روايتها الأولى (بحر الصمت) على جائزة مالك حداد الأدبية لعام 2001م. صدر لها ثلاث روايات وثلاث مجموعات قصصية.

[1] https: //ar.wikipedia.org/wiki/

بدأت مسيرتها الأدبية بالقصة القصيرة، حيث أصدرت مجموعتين قصيرتين (حين نلتقي غرباء) و(قليل من الشمس تكفي)، وهي المجموعة القصصية الثانية التي صدرت طبعتها الأولى تحت عنوان (وطن الكلام)، بعدها اتجهت نهائياً للكتابة الروائيّة، حيث صدرت روايتها الأولى (بحر الصمت) عن دار الآداب في بيروت عام 2001، ، صدرت روايتها الثانية (أحزان امرأة) عام 2002، وصدرت روايتها الثالثة (وطن من زجاج) عام 2006 عن الدار العربية للعلوم في بيروت، وصدرت روايتها الرابعة (لخضر) عام 2010 عن المؤسسة العربية للدراسات في بيروت، إضافة إلى رواية (في المدينة ما يكفي لتموت سعيداً، تغريبة لخضر زرياب).اشتغلت في الصحافة الثقافية في نهاية الثمانينات، ثم في الصحافة السياسية.

فوزية شلابي: [1]

فوزية شلابي، واسمها الثلاثي: فوزية بشير شلابي، ولدت 1 مارس 1955 في طرابلس عاصمة ليبيا، وهناك تلقت تعليمها الابتدائي والثانوي، حصلت في عام 1977 على شهادة الليسانس في الفلسفة والاجتماع من كلية التربية في جامعة الفاتح.

بدأت بنشر نتاجها الأدبي في عدد من الصحف والمجلات، (الرائد، الفجر، الجديد، الطالب، الزحف الخضر، الأسبوع الثقافي، الأسبوع)، شاركت في العديد من الندوات والمؤتمرات الأدبية والفكرية (مؤتمر المرأة في موسكو: عام 1975، مؤتمر وزراء الإعلام العرب في تونس: عام 1981، منتدى الفكر المغاربي في تونس: عام 1982، ندوة المرأة والإسلام في البرلمان الإيطالي في روما: عام 1991، ندوة وارسو: عام 1978).

تولّت عدداً من المهمات الإعلامية، ومنها: أمينة لجنة التحرير في صحيفة الأسبوع الثقافي، ثم في صحيفة الأسبوع السياسي، ثم في صحيفة الجماهيرية، ثم أمينة شعبة الصحافة في اللجنة الإدارية للإعلام الثوري، ثم أمينة شعبة الثقافة في اللجنة الشعبية العامة للإعلام والثقافة، ثم أمينة الهيئة العامة للإذاعة الجماهيرية.

[1] عبد الله سالم مليطان، معجم الأدباء والكتاب الليبيين المعاصرين، ج1، طرابلس، دار مداد، ط1، 2001، ص: 362-363.

وهي عضوة في اللجنة الشعبية للمنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، وأمينة اللجنة الشعبية العامة للإعلام والثقافة والتعبئة الجماهيرية، وعضوة في رابطة الأدباء والكتاب في الجماهيرية، كما حصلت على وسام الفاتح للإبداع في عام 1989، كتبت في الشعر والقصة القصيرة والرّواية، وغلب الشعر على نتاجها، وصدرت لها الكتب الشعرية التالية:

-في القصيدة التالية أحبك بصعوبة، طرابلس، منشورات المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1984.

-بالبنفسج أنت متّهم، منشورات المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1985.

-فوضوياً كنت وشديد الوقاحة، طرابلس، منشورات المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، سنة 1985.

-عربيداً كان رامبو، طرابلس، منشورات المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1986.

-والسكاكين أنت لجدّها يا خليل، سرت، ليبيا، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1986.

-صورة طبق الأصل للفضيحة، طرابلس، منشورات المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1985.

أمّا في جنس الرواية فقد صدر لها:

-رجل لرواية واحدة، طرابلس، منشورات المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1985.

ومن مؤلفاتها الأخرى:

-قراءات عاقلة جداً، سرت، ليبيا، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1985، وهي خواطر أدبية.

-قراءات مناوئة، الدار الجماهيرية، 1983.

-في الثقافة والحرب، ليبيا، تونس، الدار العربية للكتاب، 1984. (دراسات في الأغنية السياسية الثورية).

آمال مختار: [1]

ولدت "آمال مختار" سنة 1964 في تونس، درست العلوم الطبيعية وعملت في الصحافة في مجال الثقافة منذ العام 1985، وفي العام نفسه بدأت الكتابة القصصية، ذاع صيت "آمال مختار" في مجال كتابة القصة منذ صدور روايتها الأولى (نخب الحياة) في بيروت سنة 1993.

في العام 2003 أصدرت كتابها (لا تعشقي هذا الرجل) عن الدار المغاربيّة للنشر في تونس، وهو مجموعة قصصية واصلت فيها الكاتبة التونسيّة التجديد هاجساً فكرياً وفنياً، مع استعمال لغة لا تخلو من انتقاء وإيحاء أحياناً.

في العام نفسه أصدرت أيضاً رواية أخرى لها بعنوان (الكرسي الهزاز) عن دار سيريس في تونس.

صدر لها بالإضافة إلى ذلك رواية (مايسترو) بتونس عن دار سحر للنشر، سنة 2006.

نالت الكاتبة "آمال مختار" جوائز أدبية عدّة من أبرزها: جائزة وزارة الثقافة التونسية للإبداع الأدبي عام 1994.

[1] http: //www.goethe.de/ins/eg/prj/mal/arl/aamy/muk/arindex.h

ليلى أبو زيد: [1]

وُلدت ليلى أبو زيد سنة 1950 في القصيبة في الأطلس الأوسط، وعاشت في الرباط حيث تلقت دراستها الجامعية، ثم سافرت إلى الولايات المتحدة، وهناك درست اللّغة الإنجليزية والصحافة في تكساس بأوستين، كما عملت في الإذاعة والتلفزة المغربيّة، وفي عدة دواوين وزارية.

مؤلفاتها:

صدرت الرّواية الأولى لـــ"ليلى أبو زيد" (عام الفيل) بالعربية، بالرباط، عن مطبعة المعارف الجديدة سنة 1982، وعن دار الآفاق الجديدة ببيروت عام 1983، وترجمت إلى الإنجليزية والألمانية، وقبل ذلك، كانت قد جرّبت الكتابة في حقل أدب الرحلة، حيث صدر لها كتاب (بضع سنبلات خضر)، بتونس، عن الدار التونسية للنشر عام 1979.

أمّا روايتها الثانية (رجوع إلى الطفولة) فهي سيرة ذاتية، صدرت في الدار البيضاء، عن مطبعة النجاح الجديدة، عام 1993، وترجمت كذلك إلى الإنجليزية.

أمّا روايتها الثالثة (رواية العطلة) Le vacance، فقد وضعتها باللّغتين العربية أولا، ثم بالفرنسية بعد ذلك.

---

[1] أنظر هذه المواقع الإلكترونية:

-www.wintermachten.nl

-http: //www.neelwafurat.com/itenpage.aspsc.id=1bb139875-100273&search=books

-http: //www.al-akhbar.com/ar/node/11061

أمّا الرّواية الرابعة (الفصل الأخير)، فقد ظهرت في طبعتها الأولى بالدار البيضاء، سنة 2000.

بالإضافة إلى ذلك صدر للكاتبة في جنس القصة مجموعة قصصية، عنوانها (الغريب)، بالدار البيضاء، عن المركز الثقافي العربي، وذلك في عام 2001، وممّا لاشك فيه، أنّنا نلمس في سيرة الكاتبة مثابرة واعية على ممارسة فعل الكتابة، في شتى الأجناس والحقول الأدبية، كما ينبغي التنبيه إلى أن "ليلى أبو زيد" تمكّنت من إنتاج أربع روايات متتالية، وذلك أمر نادراً ما نراه عند الكاتبات العربيات، حيث أن أغلبهن اكتفين برّواية، أو روايتين.

ملخص المدونة الروائية

ملخصات المدوّنة الرّوائيّة

ذاكرة الجسد للكاتبة الجزائرية "أحلام مستغانمي":

تدور أحداث رواية "ذاكرة الجسد" في أربع مدن: "قسنطينة، تونس، الجزائر العاصمة، وباريس"، تشكّلّ "قسنطينة" مكان الثّورة والمعارك والجرح، وتجسّد "تونس" الملجأ الذي حاول أن يلملم آلام "خالد" بمستشفى حي "باب السّويقة" بعد جرحه برصاص المستعمر وبتر يده، ومن غرفته القريبة من هذا المستشفى يباشر "خالد" الرّسم لأوّل مرّة باليد الأخرى، بعد نصحه الطّبيب بممارسته الرّسم كطريقة للشّفاء، وتمثّل تونس بالإضافة إلى ذلك ملجأً للجزائريين الهاربين من قمع الاستعمار، حيث انتقل القائد الثّوري "سي الطّاهر" في غياب الأب، الذي لم يكن ليزور عائلته إلّا نادرا بحكم مسؤوليته الكبرى المتمثّلة في قيادة جيش التّحرير، واستشهد في سنة 1962م.

وكان اللّقاء الأوّل لـــ"خالد" بالطّفلة الصّغيرة في بيت "سي الطّاهر" والتي سمّيت على يده باسم "أحلام" حسب رغبة الأب، ويتكلّف منه، بعد أن كانت الأم قد أطلقت عليها اسم "حياة".

فـــ"خالد" بعد الاستقلال اشتغل منصب مسؤول النّشر، وهي وظيفة كان بالإمكان أن تمنحه فرصة ، "تغيير العقليات والقيام بثورة داخل العقل الجزائري"[1].

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (مصدر سابق)، ص: 167.

غير أنّ الوقت لم يكن مناسبا لذلك، وجاء بعده استقالته من مهمة الرّقيب الأوّل الذي كان يثير في نفسه نوعا من الإحساس بالحاجة للمبادئ التّحرّرية التي ناضل من أجلها، وهكذا فإنّه لم يجد بدّا من تقديم استقالته يقول: " كنت أشعر بالخجل وأنا أدعو أحدهم إلى مكتبتي لإقناعه بحذف فكرة أو رأي كنت أشاركه فيه"[1].

ففي هذه الفترة الخانقة يلتقي بالشّاعر الفلسطيني "زياد" الذي كان طالبا بالجزائر والذي صار صديقا حميما له، فكان ذلك اللقّاء سببا غير مباشر في مغادرته البلاد.

أمّا "باريس" فتجسّدت ملامحها من خلال مجموعة من الأماكن التي ارتبط بها بعلاقة ما، وهي: شقّته بغرفها ومرسمها، وقاعة العرض، وبين "سي الشّريف" ثمّ "أحلام" والمطعم المجاور للشّقة، وعلى الرّغم من أنّ "باريس" فضاء أنيق وجميل إلّا أنّها لم تكن تمثّل بالنّسبة إليه سوى: "مربّعا للغربة والجنون"[2].

فجرت فيه طاقة الرّسم والحبّ، فهناك ارتبط "خالد" بعلاقة فنّية وجسدية مع الفرنسية "كاترين" التي ظلّت على هامش الجرح، لأنّ أحدهما لم يتعمّق في فهم الآخر، والتقى في باريس بالطّالبة الجزائرية "أحلام" التي أيقظت رجولته ومنحته الأمل في التّصالح مع الواقع والذّات.

فكان الحبّ المستحيل لأسباب عديدة من بينها السّنّ واختلاف الأجيال، وتغيّر القيم.

[1] أحلام مستغانمي، المصدر السابق ، ص: 169.
[2] المصدر نفسه ، ص: 28.

أمّا الجزائر فكانت فضاء للقتل والموت، وذلك إثر أحداث (أكتوبر 1988م)، فقُتِل "حسان" الأخ الوحيد لـــ"خالد" برصاص طائش.فأجبره ذلك الحدث على العودة النّهائيّة من منفى الغربة إلى منفى الوطن، حيث أصبح الولي الوحيد لأبناء "حسان" السّتّة الذين لم يعد لهم أحد غيره.

فوضى الحواس لـــ"أحلام مستغانمي":

الرّواية تبدأ بقصة قصيرة أسمتها "صاحبة المعطف" والقصة باختصار هي لقاء يجمع بين حبيبين افترقا لمدّة شهرين لكنّه الحنين، وتبدأ حرب اللّغة بينهما كرٌّ وفرٌّ، وكلاهما لا يعلم بأنّه في الحبّ ليس هناك منتصرا أو مهزوما، تستمرّ القصّة بهذا المنحنى عدّة صفحات حتّى تتدخّل الكاتبة في النّص، وتكتشف فيما بعد تطابقا عجيبا بين روايتها والواقع.

حيث تجد قاعة السّينما التي أعدّت اللّقاء فيها موجودة فعلا، وأنّها تعرض فيلما في وقت الموعد نفسه تجد الكاتبة نفسها مدفوعة بالفضول لحضور هذا الفيلم، وإذا بها تجد الشّخص بطل الرّواية، وتبدأ الأحداث بالتّداخل حينما تلتقي بمن تظنّ أنّه الشّخص المعني والذي يشبه بطل الجزء الأوّل من تراثها "ذاكرة الجسد" فالبطلة إذا هي كاتبة تحبّ المواعيد والمواقف والحوارات، تحبّ أن تعيش رومانسية الحبّ الواهم، والتي وصفت أباها المناضل الذي تعرف عنه القليل، وأمّها المرأة المؤمنة وأخوها الأصولي المتمرّد على وضع البلاد، وزوجها الضّابط البعيد عنها والمنشغل بضبط الدّولة التي تعاني من مشاكل بين السّلطة التي هي بيد الجيش والأصوليين في الجزائر.

لذلك جاءت قصّتها تحكي في ثناياها الأوضاع السّياسية للبلاد، ومعظم أفكار روايتها عن حبيبها الذي أيقض فيها رغباتها المستمرّة، وأفلت العنان لخيول شوقها الوحشية، إنّها فوضى حواس بين حبيبين اهتمّت للأوّل وانجرفت للثّاني، وكان انجذابها لصديقه الصّحفي ومغامراتها مع الرّسّام.

عابر سرير لـــ" لأحلام مستغانمي":

رواية "عابر سرير" خاتمة ثلاثية بدأتها بـــ"ذاكرة الجسد" "فوضى الحواس" أتّمت فيها تعبيرها عن حبّ الوطن، وحبّ الحبيب، تحدّثت فيها عن فترة قصيرة عايشها مصور مجهول (بطل الرّواية) انتقل من "قسنطينة" تحديدا إلى "باريس" ليستلم جائزة نالها عن صورة التقطها لكلب مقتول يجلس بجانب صاحب الطّفل الصّغير والغريب في الأمر أنّ الفرنسيين قدّروا جثّة الكلب عن جثث الضّحايا البشر، يقول خالد: " جثّة كلب جزائري تحصل على جائزة الصّورة في فرنسا (...) فرنسا تفضّل تكريم كلاب الجزائر"[1]، ليجمع في الأخير القدر بينه وبين الرّسّام الجزائري شبيه "خالد/ زيان" فتربط بينهما علاقة حبّ ووفاء وأخوّة وإعجاب، تمتدّ إلى أواخر فصول الرّواية، وكلّ هذه الأحداث تروى بلسان المصوّر "خالد بن طوبال" بطل الأجزاء السّابقة للثّلاثية.

ركّزت "أحلام" في هذه الرّواية على شخصية "خالد" وجعلتها ظاهرة جلية، عبّرت من خلالها عن الوطن ، عن الشّعب الجزائري الذي ظلّ مقهورا لعدّة سنوات عن حزن العرب وقهرهم عن تقاليد العرب التي ترغم فتاة تحبّ شخصا وتتزوّج بشخص آخر وكأنّها تدفع ثمن جريمة اقترفتها، ألا وهي الحبّ، لتنتهي الرّواية بوفاة (زيان) ، فيعلم البطل "فرنسواز" بوفاة "زيان" وبعودته إلى قسنطينة رفقة جثمانه، لكن ذلك شكّل عائقا بسبب انفاقه لمبلغ تلك الجائزة التي تحصل عليها، فلا يجد حلّا سوى بيع اللّوحة التي اشتراها، وبثمنها يشتري تذكرة للجثمان، وفي المطار تودّعه "حياة" وأخوها "ناصر".

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، (مصدر سابق) ، ص: 36.

كانت هذه الرّواية عبارة عن رسالة تبعثها الرّوائيّة على لسان بطلها إلى الوطن، الذي طارد أحلامهم وفرّقهم عن أحبابهم وخلّانهم، وعبّرت عن ذلك بلغة راقية وعبارات مؤثّرة جعلت من الرّواية حفلا شعريا يحمل معان ثورية تارة ورومانسية تارة أخرى، جمعت بين ثناياها حبّ الوطن وحبّ الحبيب، ولعبة القدر التي أهدت لــ"زيان" سريره الأخير، فكان بذلك للموت والحبّ سرير واحدا ــ سرير دفع ثمنه المصوّر شبيه "خالد" الذي جمعته بــ"زيان" علاقة طيّبة أساسها الحبّ والإخلاص، فأين أنت يا وطن من كلّ هذا ؟ أهذه هي هديّة وتقدير شخص أحبّك ودافع عنك ؟ لم يجد سوى لوحته التي ظلّت عند المصوّر ثمنا لسريره الأخير، مات مشتاقا إليك وإلى ترابك وإلى كلّ أحبّائه، توفي في بلد ليس ببلده الأصلي، لم يبق في أيّامه الأخيرة سوى ذكرياته، فهي التي روت عطشه ومثّلت له الأنيس في تلك الغربة.

تاء الخجل للكاتبة الجزائرية "لفضيلة الفاروق" :

تتلخص أحداث هذه الرّواية حول النظرية الاحتقارية للمرأة في المجتمع، وما تعانيه من قسوة، واستغلال وحرمان، وقهر، تجسد فيها " فضيلة الفاروق"استراتيجية الحرب منذ سنة 1995م من خطف واغتصاب.

وتبنى الرّواية هذه على الاسترجاع لأحداث عاشتها في فترة من الفترات ، حيث كانت الظروف العامة في البلاد متدهورة زمن الإرهاب ، ما أدّى إلى كثرة القتل والنهب والاختطاف والانتحار وغير ذلك.

وتبدأ المؤلفة روايتها بذكرى حبيبها الذي سافر إلى العاصمة بعد البكالوريا، وهي اختارت قسنطينة و لم يبق سوى أن يتبادلا الرسائل، حيث كانت تروي له ذكرياتها مع بعض ، وكذا ما يجري ففي البلاد من مشاكل تسردها من البداية إلى النهاية والرّوائيّة تعيش حالة من التشاؤم وعدم الاستقرار، فهي بين نارين ، نار فراق الحبيب ، ونار المشاهد المريرة التي تحدث يوميا.

لكن المؤلفة ركزت في كامل رواياتها على المرأة ومعاناتها بدءا من عائلتها ، فتشرح كيف تعامل أمها، وزوجات أعمامها، وغيرهن من نساء الحي، وكيف فرضت شخصيتها ووجودها في وسط أهلها من خلال نجاحاتها المستمرة، ورفضها للزواج من ابن عمها، بعد أن اختاره لها رجال العائلة، وانضمامها إلى الجريدة "الرأي الآخر" والعمل كصحافية.

أمّا الأحداث الحقيقية للرّواية فهي بعد أن تنظم لهذه الجريدة، حيث تقترب أكثر فأكثر وتلامس الواقع المعاش الذي يفرض على المرأة الاستسلام للاغتصاب ، أو الانتحار ، أو الجنون، فتبدأ السرد الحقيقي لأحداث حقيقية مختومة حول جماعات من النساء من بينهن فتاة في الثامنة من عمرها يقوم والدها برميها على الجسر، لأنّها اغتصبت، فتقف الّروائيّة عند محطات عدّة لحكايات متنوعة، ومؤثرة وما أن تنتهي من سرد الواحدة منها، حتى تواسي نفسها بذكرياتها مع بطلها سالفا، إلى أنّ قصة الفتيات اللواتي حررهن الإرهاب وجلبن إلى المستشفى، بعد أن تم التعدي عليهن نفسيا وجسديا، في حالة يرثى لها، فكان هذا بمثابة منعرج جديد أنساها حبها لحبيبها، وكان من بين الفتيات واحدة رفضت الرضوخ للأمير فذبحت أمام البقية أو أخرى اغتصبت فحملت، لكن طبيب المستشفى رفض إجراء عملية إجهاض لها، لإجراءات قانونية، فانتحرت وأخرى جنت لما رأته في الجبل من ذبح واستغلال وتعذيب.

لكن الصراع الذي وقعت فيه الرّوائيّة مع نفسها كانت نتيجة تأثرها بقصة " يمينة" التي كانت على فراش الموت، وصادف وأن كانت هي أيضا من آريس مسقط رأس الرّوائيّة وتمني "يمينة"أن ترى واحدا من عائلتها لكن رفضوا، فوجدت في المؤلفة ونيسا وأهل للثقة، و المودّة ، فلم تستطع خيانتها، ونشر أخبارها ، وعارها، ما أثّر غضب رئيس التحرير، ولكنّها لم تتراجع وبقيت تؤازرها إلى النهاية ، حيث حتى لفظت أنفاسها الأخيرة، فكانت النهاية حزينة على غرار الرّوايات المعاصرة.

مزاج مراهقة لـــ"فضيلة الفاروق":

تتلخصّ أحداث هذه الرّواية حول فتاة تدعى "لويزا" وهي المؤلّفة ذاتها؛ والتي امتازت بالذّكاء والعناد الشّديد في كلّ الظّروف التي تمرّ بها، فهي لا تستسلم أبدا ولا ترضخ لأوامر الغير وإن كان والدها أو خالها أو أعمامها.

أمّا الأحداث الحقيقية للرّواية فهي تبدأ منذ حصولها على شهادة البكالوريا، والتحاقها بالجامعة حيث أراد كلّ أفراد عائلتها أن ترتدي الحجاب، وتدرس الطّبّ في بجامعة باتنة في البداية، حيث وجدت ابن عمّها "حبيب" الذي يدرس بنفس الجامعة واقفا إلى جانبها فأحبّته، لكنّها صدمت فيما بعد حينما عرفت أنّه يستغلّ براءتها وظروفها كي يملأ بها فراغه، فقرّرت التّحويل إلى جامعة قسنطينة لدراسة الصّحافة ونزعها للحجاب من عاداتها أنّها تلجأ دائما إلى مكتبة خالها وتقرأ الرّوايات والقصص، كانت إذا أعجبت بأحد الشّخصيات، تجعل منها بطلا تحلم به وفي مرّة من المرّات أُعجِبَتْ بالكاتب نفسه وهو: "يوسف عبد الجليل" فأحبّته دون أن تراه وشاءت الأقدار أن تلتقي به في جامعة قسنطينة، عندما كانت مع صديقتها "حنان بن درّاج" والتي تعمل معه في جريدته هنا تقع في حبّه، كما تشاء الأقدار أيضا أن يقع في حبّها "توفيق عبد الجليل" ابن "يوسف عبد الجليل" فيحبّها بجنون لكنّها على عادتها تحبّ دائما أن تعدل عن المألوف، ولا تبالي بأيّ شيء وتكمل مسيرتها وغرامها بالوالد، وليس الابن رغم كبر سنّه وتحاول استدراجه بالتّحاور معه والنّقاش، فيعجب بثقافتها وأفكارها ومقالاتها وينشر لها في جريدته، وشيئا فشيئا يبدأ بالإعجاب بها؛ بعد أن غيّرت من مظهرها الخارجي كي تبرز أنوثتها، وكلّ هذه الأحداث جرت في ظروف

جدّ متدهورة، زمن الإرهاب وتهديد الشّعب، والوضع الأمني الرّهيب، واغتيال الرّئيس "بوضياف" وتهديد شخصيات البلاد، وكان من بينهم "يوسف عبد الجليل" لجرأته؛ فلقّب بالنّقيب ما أثار غضب تلك الجماعات الإسلامية وأقيمت حفلة لتكريمه، ووقعت الفاجعة لّما أطلق عليه أحد الشّبّان النّار، وهنا يقع الصّراع مع نفسها، فلا هي أكملت حياتها مع "يوسف" الذي أحبّته، ولا فازت بـــ"توفيق" الذي أحبّها بجنون، لكن "يوسف" لا يموت وينقل إلى المستشفى العسكري بالعاصمة ثمّ إلى مصر بعد دعوة الرّئيس له لقضاء فترة النّقاهة هناك، وسفر "توفيق" إلى فرنسا دون عودة، وهكذا تبحث البطلة عن رجل آخر في روايات أخرى بملامح تختلف عن ملامح "يوسف" وبقلم امرأة أخرى لم تعد مراهقة.

اكتشاف الشّهوة لـــ"فضيلة فاروق":

تخرق الرّوائيّة "فضيلة فاروق" كلّ التّابوهات "المحرّمات" في رواية "اكتشاف الشّهوة" ظنّا منها أنّها تدافع عن حقوق المرأة، مع أنّ إعطاء المرأة حقوقها واجب على كلّ شخص ذكرا كان أم أنثى، ووضعُ المرأة العربية و المسلمة غير مُرْضٍ وغير مقبول في كافّة الدّول العربية والإسلامية نتيجة للعقلية والتّربية الذّكورية والعادات.

تدور أحداث الرّواية حول "باني" والتي تتزوّج زواج تقليدي، وتسافر مع زوجها إلى العاصمة الفرنسية "باريس" وتكتشف منذ اللّيلة الأولى والتي شهدت أولى علاقتهما الجنسية أنّ هناك فجوة كبيرة بينهما، وتعيش بعدها بطلة الرّواية حياة زوجية تعيسة، تدفعها لأن تدخل في العديد من العلاقات العاطفية لتقع بعدها في الحبّ وتمارس الجنس عن حبّ مع أشخاص آخرين، وتكتشف شهوتها ورغباتها، وتقرّر بطلة الرّواية فيما بعد طلب الطّلاق والعودة لبلدها.

وطن من زجاج للكاتبة الجزائرية"ياسمينة صالح":

رسمت لنا هذه الرّواية صورة لشخصية ثورية عاشت كل أنواع القهر والظلم، والحرمان والعزلة، من الوحدة والغربة في وطن نشأت فيه شخصية مثّلت الشخصية المحوريّة في القصة كان يراودها سؤال واحد لم تجد له جوابا مقنعا هو بطل الرّواية كان رمزا للكآبة والحزن والخوف، ورغم كلّ هذا كان يراوده أملا طفيفاً في حياته ويتأمل الوقت المناسب ليطفو هذا الأمل فوق السطح و هو عودة الحبيبة التي تماهت مع الوطن.

فالرّواية استهلت بدايتها ببداية مأساوية، حيث كانت أوّل الصّدمات يتلقّاها في حياته هي وفاة أمّه وهي تخرجه للحياة، فهو لم يعرف معنى كلمة الأمّ، وكذلك ماذا يعني حنان وعطف الأمّ بالنّسبة للولد، وتربّى هذا الطّفل وهو يحلم بالشّيء القليل من العطف من قبل والد لم يكن يعرف كيف يحبّ طفلا صغيرا يراه سببا في موت زوجته ، فبقي مخلصا لها رغم محاولات أبيه بفرض الزّواج عليه، فظلّ الرّحيل بعيدا دونما أيّة رجعة تاركا ورائه طفلا يتيما يحتاج إلى حنان الأب بعدما فقد حنان الأمّ، عاش الطّفل في كنف جدّه الدّيكتاتوري "عبد الله" الذي يلهث وراء جمع المال وشراء الأراضي الزّراعية، وكان قاسيا مع الفلّاحين الذين يبذلون جهدا كبيرا مقابل مبلغ زهيد لا يسدّ حاجياتهم اليومية، فابنته الوحيدة لم تسلم من معاملته القاسية ممّا سبّب لها عقدة نفسية مرضية لتسوء حالتها نتيجة استمرار المعاملة القاسية وتفقد حياتها، فكانت هذه هي الأخرى صدمة يتلقّاها الطّفل بموت عمّته التي وجدها حاضرة بحنانها بعد والديه اللّذان تركاه يتيما لتتوالى الصّدمات عليه واحدة تلوى الأخرى ، فكان كلّما يحبّ شخصا أو يتعلّق به سرعان ما يفقده

ليخلق له آلاما وأوجاعا أخرى، فهو الذي لقّب بـــ"لاكامور" الذي لا حقّ له في الحياة، فرحيل المعلّم وأهله الذين يعتبرهم عائلته والذي كان سببا بدفعه لتفوّقه الدّراسي والخروج من تلك القرية التي أصبحت موحشة خاصّة بعدما رحل كلّ من أحبّهم، فلم يبق له أحد فيها فاختار المدينة لعلّه يجد الشّيء الذي فقده، فهو لم يوفق في بداية مشواره في العثور عن الشّيء الذي فقده، حيث لحقته المصائب نفسه إلى المدينة، وفقد صديقيه "نبيل وكريمو" ليلحقهم صديق الطّفولة النّذير، لتُختم المسيرة باختطاف "عمي العربي" ذلك المجاهد الذي لم يكن موته طبيعيا، بل كان بسبب الإرهابيين حيث كانت الجزائر تعيش في تلك الفترة عشريتها السّوداء، ليطفو الأمل في الأخير إلى السّطح بعودة حبّ الطّفولة الذي طالما بحث عنه في المدينة التي جاء إليها من أجل هذا لحبّ، ويصبح في النّهاية حبّا كبيرا، فعثوره على حبّه جعله يجيب عن السّؤال الذي طالما راوده، حيث عرف من يكون حين عثر عن المرأة التي يحبّها وتماهت مع الوطن المفقود لأنّه لم يمنحها اسما.

رجل لرواية واحدة للكاتبة اللّيبية "فوزية شلابي":

بطلة الرّواية امرأة مثقّفة تعي أهمّية الثّقافة ودورها في المجتمع وفي تغيير العلاقات الاجتماعية تدعى "صالحة" وهي موظّفة في إدارة رسمية تدخل بحكم اندماجها في النّشاط الثّقافي والعمل الصّحفي في قلب شبكة العلاقات مع رجال النّخبة المثقّفة وذوي النّفوذ، وتدخل أيضا في قلب الصّراع ما يحتمل فيها من دفق نحو الانعتاق والتّحرّر وتحقيق الذّات، بما فيها من رغبات وشهوات لا تكتمل الحرية إلّا باحترامها وتلبيتها، مدفوعة بما تحمله من ثقافة ووعي بمعنى الحرّية، وبين ما يكبح هذا الدّفق ويطفئ وهجه من قواعد اجتماعية، تفتن السّلوك وتحظر التّعبير عن العواطف والرّغبات على نحو صريح مكشوف، وتفرض سلوك المداورة والمناورة في التّعبير عنها، بل تجتثّها أحيانا أو تغتالها أو تشجّع كبتها باسم أخلاق اجتماعية سائدة تعادي كافّة أشكال التّحرّر، بخاصّة التّحرّر الجنسي، وعلى نحو أخصّ تحرّر المرأة.

تستبطن البطلة في وعيها كلّه فتعبّر عنه أحيانا على نحو جليّ وصريح وأحيانا بتلميح خفي يشقّ إلى هذا الحدّ أو ذاك، والرّواية كلّها عبارة عن استظهار لذلك الاستبطان بالقدر الذي يُتيحه للكاتبة مقدار الحرّية المتاح للتّعبير عن الكاتب اللّيبي، وبقدر ما تتيحه وتسمح به حرّية الكتابة في المجتمعات العربية الإسلامية، هذا المقدار تجاوزته الكاتبة بجرأة أدبية، استطاعت أن تفرضه فرضا، وحيثما كانت الرّاوية "صالحة" تشعر أو تدرك بأنّ التّصريح مستحيل للتّعبير عن خواطرها ومشاعرها التّحرّرية، لجأت إلى اللّغة الرّمزية.

والكاتبة في ذلك تقرّب من الشّعر في التّعبير، بل إنّ الرّواية تتضمّن مقاطع شعرية بأكملها فتقول:

"البارحة كانت يدك طفلا يجرّب النّار

ابكي

إنّ الحناء يلسع قلبي

أتحلّل، أفتّت جسدي، أتشكّل من جديد

(...)

الغرفة مدوّرة وأنت الآن تأتيني، لا

إنّك تتسرّب منّي بين يدي، تتغلغل في وتتسرّب من بين يديّ !

حافّة جبل أسود تلامس نهاية

بقعة ماء ورجل يرتدي جلبابا أبيضا بجسده

فتبدو العلاقة الحميمية بين التّحول والقمع

يرفع نفسه إلى أعلى ويلقي يديه في الماء

تتّسع الدّوائر في بقعة الماء/ يتحسّر عن رأسه

جذع شجرة غليظة، فيرتفع مستوى البحر

ويغدو الرّجل بلا رأس !

يتلفّع اللّيل بدفئ رجل منتظر، وتختصر العربات...

أريد لحظة تكون لي

أريد رجلا يكون هو

أريد امرأة تكون أنا"[1].

على أنّ رواية "فوزية شلابي" رجل لرواية واحدة تكاد تخلو من السّرد، فشخصياتها لا تفعل ولا تقوم بأفعال حيّة تصفها الكاتبة، وإنّما هي مواقف متجزأة، بل أنّها في معظم الحالات أحاديث أو جمل يقولها هذا الشّخص أو ذاك (ولو كان كلام بعضها لا يتعدّى كلمات محدودة فحسب).

أو هي مواقف مجرّدة تصفها الكاتبة في بضعة أسطر أو بضع كلمات لتضع القارئ أمام شخصية محدّدة تتّخذ هي منها موقفا من خلال عرض مشاعرها اتّجاه هذه الشّخصية أو تلك أو من خلال تبيان موقفها منها وهذا الموقف مبني على عواطف ذاتية لدى الرّواية، أو تبنيه أحيانا على محاجّة فكرية سريعة تقيمها بينها وبين نفسها استعراض موجز لفكرة أو اثنين.

[1] فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، (مصدر سابق)، ص: 103.

ولئن اتّسمت بعض المواقف التي تتميّز بها بطلة الرّواية بالعقلانية والمهادنة الاجتماعية المراعية للتّقاليد فإنّ جمع المواقف والانطباعات، والمناجاة الشّخصية تنطوي على رغبة عارمة في التّمرّد؛ تتبدّى أحيانا تصريحات من بطلة الرّواية، تلهج بالتّحرّر ومعاداة التّقاليد والنّفاق الاجتماعي وبخاصّة الإكراه الاجتماعي:

"النّاس، النّاس، الآخرون، الآخرون...إنّي أمقت هذا الحقّ الذي تمنحه دون وجه حقّ للآخرين يصيغون حياتنا وفق أهوائهم... يفسّرونها...يزوّقونها...يعرّونها...يفصّلون لها أحجاما وأرقاما وليلبسوننا إيّاها...! يسقط النّاس ! يسقط الآخرون !يعيش عقلي...يعيش قلبي...المجد للحرّية !"[1].

رواية "رجل لرواية واحدة" تطرح إشكالية الصّراع بين الإصغاء إلى نداء الجسد والرّغبة والتّحرّر الجنسي، لا سيما إذا كان هذا النّداء مشفوعا بصوت الوعي الفكري والمعرفي وبتكامل التّحرّر من جوانبه جميعا من جهة، والخضوع إلى مقتضيات الإكراه الاجتماعي والقواعد السّلوكية والمجتمعية السّائدة في المجتمع من جهة ثانية.

تعتمل هذه الإشكالية في رأس بطلة الرّواية فتبدو في سلوكها وأقوالها، غير أنّ حلّها يكاد يكون مستحيلا أو شبه مستحيل، فصالحة المثقّفة والموظّفة والمطلّقة تعاني من حيث الرّجال المحيطين بها، فهي تعي جيدا انتهازيتهم وسلوكهم المتناقض مع قناعاتهم، ولا سيما "محمود" الذي تشتهيه

[1] فوزية شلابي، مصدر سابق، ص: 100.

وتتهرّب منه في الآن نفسه بسبب تلك الصّفات التي تسهب في شرحها، هذه الإشكالية لا تجد لها في ختام الرّواية حلّا إلّا الانغلاق على الذّات.

ولعلّ في هذه الخاتمة أو في هذا الحلّ تكمن شجاعة الكاتبة التي تعيد تسليم تلك الإشكالية إلى المجتمع الذي يقرأ روايتها ويرى عيوبه بأم عينه.

نخب الحياة الكاتبة التونسية "آمال مختار":

بطلة الرّواية "سوسن" مثقّفة تونسيّة، تبحث عن الحياة وفعل الوجود بحسب فلسفة طاغية لديها، تحبّ إبراهيم، وهو يبادلها حبّا بحبّ، غير أنّ رغبتها في التّفلّت بحثا عن الحرّية تفوق جهالة تقضي السّاعات الطّوال في الحديث والحوار مع إبراهيم في قراءتهما المشتركة، حيث ينفقان العمر بين الشّاي والقهوة والسّيجارة، وكتب الفلسفة ودواوين (المتنبي، والمعرّي، وأبي نوّاس، وآدونيس، وروايات جويس، وفولكنر، وديستويفيسكيوو كازانتزاكي). غير أنّها عند اقتراحها على "إبراهيم" مغامرة السّفر، تفاجأت بهيكل رجل يملأه الرّماد لا رائحة له ولا طعم، رجل يخاف المستقبل بحسب كلّ شيء ويفضّل الاستكانة إلى رتابة القوانين والأعراف الاجتماعية الجوفاء فتقرّر السّفر بمفردها إلى مدينة "بون" الألمانية، وعلى الرّغم من أنّ "إبراهيم" يحاول إقناعها بأن تقلع عن مشروع سفرها، فإنّها تهجره وتسافر بحثا عن المتعة وممارسة التّحرّر وإشباع الذّات.

غير أنّ وجه "إبراهيم" وصوته لا يفارقانها طيلة رحلتها، فتستعيد حواراتها معه.

فالإشكال الذي راود "سوسن" هو: كيف يمكن لعاشقة أن توفق بين العشق وبين الرّغبة في اكتشاف الحياة والحرّية خارج هذا المعشوق وخارج العلاقة به؟ كيف لها أن ترضى في أسر هذا الحبّ وأن تتفلّت منه في آن واحد ؟

والإجابة التي تقدّمها الرّواية، هي التّجريب: "أريد أن أعرف وأجرّب وبعدها أختار وأقرّر"[1]، ومجمل القول فإنّ رواية "نخب الحياة" هي قصّة امرأة تعصف بها رغبة مستبدة بالتّحرّر، الذي تسمّيه فعل ارتكاب الحياة.

فبعد رحلة البحث عن عالم الخيال والوهم، انتهت رحلتها إلى البحث عمّن يُقرضها مبلغا من المال يضمن لها دفع إيجار الفندق وثمن تذكرة العودة بالطّائرة إلى تونس مقتنعة بفكرة أنّ الإنسان يبقى وحيدا بحبّ أو بدون حبّ: "تنبّهت إلى أنّني ...وحيدة منذ جئتُ إلى الوجود وسأظلّ وحيدة حتى الرّحيل، لا شيء هناك بين الولادة والموت غير الوحدة"[2]

ولعلّ المفاجأة الأهمّ في الرّواية أنّ القارئ وهو في الصّفحة الأخيرة منها، وقد أوشك أن يكون على يقين شبه تام أنّ "سوسن" بطلة الرّواية قد أصابت نضجا معيّنا من رحلتها التّحرّرية، واستوعبت المعاني والعبر من أوهام الحرّية والمتعة؛ ليتفاجأ في السّطر الأخير من الرّواية لكلمة تعيده إلى خانة البدء فـــ"سوسن" تعاود سيرتها الأولى "لا أريد أن أقول أحبّك"[3]، عبارة تكتبها بلسان

[1] آمال مختار، نخب الحياة، (مصدر سابق)، ص: 75.
[2] المصدر نفسه، ص: 104.
[3] مصدر السابق نفسه، ص: 112.

فرنسي كان قد نشأت بينهما ذات ليلة علاقة استلطاف كادت تصل إلى علاقة حبّ، ولكلمة "أحبّك" عند "سوسن" معنى مختلف عن معناها السّائد بين النّاس، فهذه العبارة تدشّن مرحلة انقطاع العلاقة بين الحبيبين لا العكس، وهذا ما ورد في الصّفحة العشرين، "أحبّك؛ قلتها لأعلن النّهاية والقرار الأخير، لأقطع مع عشقي وأعود إلى نفسي أجمعها وأردّ إليها لوحتها لتواصل الرّحلة في الوجود"[1]، وبالفعل فـــ"سوسن" تعود إلى نقطة البدء، بعد كلّ النّضج الذي أصابته من رحلتها التّحرّرية

[1] آمال مختار ، المصدر السابق، ص: 20.

عام الفيل للكاتبة الليبية"ليلى أبو زيد":

تقول في خاتمة الرواية "زهرة"، بطلة الرواية : "الكرب لم تبق منه سوى ذكريات باهتة، وعام الرفاهية لم يبق منه شيء، سميته كذلك قياساً على عام الفيل! "[1] والتي طلقها زوجها بعد حصول بلدها المغرب على الاستقلال لتجد نفسها ضحية على الصعيدين العائلي والوطني، بعدما انقلب رجال الإصلاح وقادة الوطن وأصبحوا، " أشدّ خطراً من الاستعمار"[2]، فتكفر زهرة بالرجال وبالأوطان في آن معاً ، الرّواية تحكي قصة زهرة التي شاركت في العمل النضالي وانخرطت في حركة المقاومة الوطنية أثناء حرب الاستقلال، لكنّها بعد الاستقلال تفقد كل شيء، لأنّ زوجها يستخدم حقه طبقاً لقانون الأحوال الشخصية، ويقدم لها ورقة الطلاق دون سبب، فيتحتم عليها أن تغادر المترل والعودة إلى البلدة، التي تركتها قبل زواجها قبل 23 عاماً، لكنّها لا تجد في البلدة لا أهلاً ولا معارف ولا أصدقاء، وأما النفقة التي يقدمها لها الزوج بموجب القانون فلم تكن لتغطي حاجياتها لأكثر من مائة يوم.

وهكذا كان للاستقلال بالنسبة لزهرة طعم مرّ، إذ كان بداية لتجربة مريرة، لذا نراها تتخذ موقفاً مناقضاً لموقفها النضالي السابق، فتدين ذلك الاستقلال وترى فيه سبب تعاستها، وتبلغ بها المرارة حدا الكفر بالوطن الذي ناضلت من أجله، والذي يغرق بعد الاستقلال في البؤس في ظل نظام لا يمتلك برنامجاً اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً بديلاً جديراً بمرحلة ما بعد الاستقلال.

[1] ليلى أبو زيد، عام الفيل، (مصدر سابق)، ص: 90.
[2] المصدر نفسه، ص: 72.

في ظلّ هذا الوضع تلجأ زهرة إلى المؤسسة الدينية فتذهب إلى شيخ الجامع طالبة منه الحماية الاجتماعية والنفسية والتخفيف من المصائب التي لحقتها بسبب هذا الاستقلال، وتفشل زهرة المرأة المناضلة في الحصول على عمل في مؤسسة وطنية يضمن لها العيش في كرامة، فتلجأ إلى مؤسسة المستعمر الذي ناضلت ضده، وينتهي بها المطاف بذلك إلى العمل خادمة تنظيف في ملحقته الثقافية، التي خلفها في البلد بعد رحيله، الأمر الذي جعلها تصرح قائلة: " تأكدت من حقيقة أساسية وهي أنّنا لا غنى لنا عن الفرنسيين"[1].

ولذا نجد أنّ الطلاق في ذهن بطلة الرّواية بمثابة المصيبة: "حلّ بي المصاب في أرذل العمر"[2]، وهو مرتبط بالعودة إلى الأهل، وهذا أمر طبيعي في مجتمع تقليدي مازالت المرأة فيه خاضعة للتقاليد والأعراف الإسلامية، غير أنّها لم تجد أحداً، حتى معارفها من رفقاء النضال ذهبت بهم رياح التغيير، فاستكانت في الأخير إلى إيمانها الديني، وقبلت عمل كمنظفة في المركز الثقافي.

[1] ليلى أبو زيد، المصدر سابق، ص: 87.

[2] المصدر نفسه، ص: 06.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

أ_المدوّنة الرّوائيّة:

1. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر، بيروت، لبنان، ط20 ، 2004

2. أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2003 .

3. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط12، 2003

4. أمال مختار: نخب الحياة، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1993.

5. فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

6. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2003 .

7. فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 2007.

8. فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، طرابلس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط2، 1985.

9. ليلى أبو زيد، عام الفيل، المتحدة للطباعة والنشر، الجيزة، مصر، ط4، 2000.

10. ياسمينة صالح، وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2006.

ب : المعاجم :

1. أحمد الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، ت ج، مجمع اللّغة العربية، دار العودة، القاهرة، دت، ج2.
2. جماعة من كبار اللّغويين العرب، بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المعجم العربي الأساسي للدروس، دط، 1989.
3. عبد الله سالم مليطان، معجم الأدباء والكتاب الليبيين المعاصرين، ج1، طرابلس، دار مداد، ط1، 2001

ثانياً: المراجع:

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
2. أحمد المديني، الكتابة السردية (في الأدب المغربي الحديث)، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 2000م.
3. بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.
4. بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية الجزائرية (أسئلة الكتابة، الاختلاف و التلقي)، ط1، 2004.
5. بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003.

6. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، الدار المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2009.

7. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1.

8. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005.

9. بوشوشة بن جمعة، مختارات من الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر، ط1، 2002م.

10. حسين المناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، بحث في نماذج مختارة، دار فارس للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، ، 2002.

11. حميد لحميداني، أسلوبية الرواية –دراسة سيميائية أدبية لسانية–، الدار البيضاء، ط1، 1989

12. خالدة سعيد، المرأة التحرر الإبداع، نشر الفنك، الدار البيضاء، دت، 1991.

13. رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف)، الدار البيضاء، ط1، 1994.

14. رياض القرشي، النسوية (قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب)، دار حضرموت للدراسات والنشر، الجمهورية اليمنية، ط1، 2008.

15. سعد البازعي، مقاربة الآخر، مقارنات أدبية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999 .

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

17. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2004.

18. شيرين أبو النجا، (نسائي أم نسوي)، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة، ط1، 2002.

19. شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف (قراءة في كتابات نسوية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.

20. عائشة بنور، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية، وزارة الثقافة، الجزائر، ط2، 2007.

21. عبد الرحمان بوعلي، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، رقم 37، جامعة محمد الأول، وجدة، ط1، 2001.

22. عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف (دراسة في السرد النسائي)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، دت، 2003.

23. عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة(2)، ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، ، 1998.

24. عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996.

25. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، الجزائر، 1995.

26. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، العدد 240، 1998.

27. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط6، 1976.

28. فاروق خورشيد، في الرواية العربية، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

29. محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004.

30. محمد معتصم، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب النسائي العربي، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 2007.

31. محمد نجم يوسف، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط7، 1979.

32. منى الحافظ، الجنسانية، أسطورة البدء المقدس، دار الغرقد، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

33. نازك الأعرجي، صوت الأنثى، دار الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1997.

34. نعيمة هدى المدعري، النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر والأدب)، منشورات فكر دراسات وأبحاث، الرباط، ط1، 2009.

35. نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، "في خطاب المرأة، الجسد والثقافة"، عالم الكتب، الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

36. يسرى مقدّم، مؤنث الرواية (الذات، الصورة، الكتابة)، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

37. يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، دار توبقال، المغرب، ط1، ج 2006، 1.

38. سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية(1990_1970)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

ثالثاً : مذكرات وأطروحات :

1. الأخضرين السائح، "آليات البناء في الرواية النسائية المغاربية"(مقاربة تحليلية في الرواية ذات التعبير العربي)، مخطوط رسالة دكتوراه في تخصص أدب عربي، إشراف الأستاذ الدكتور بشير بويجرة، جامعة الجزائر، 2008م-2009م.

2. بوغنجور فوزية، الآخر في الرواية النسوية المغاربية خلال القرنين 18/17م، مخطوط رسالة دكتوراه في تخصص أدب مغاربي حديث، إشراف الأستاذة الدكتورة زعتر خديجة، جامعة وهران، 2015م-2016م

3. سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسائية في المغرب العربي، مخطوط رسالة دكتوراه في الأدب الحديث، إشراق، الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2007م-2008م،

4. فاطمة مختاري، الكتابة النسائية (أسئلة الاختلاف... وعلامات التحول) (مقاربة تحليلية في خصوصية الخطاب الروائي النسائي العربي المعاصر، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2014/2013.

5. محمد بولخراص، صورة المرأة في الخطاب الروائي النسوي العربي المعاصر، مخطوط رسالة دكتوراه ، جامعة الجيلالي اليابس، 2011-2012

6. يعقوبي قداوية، شعرية الخطاب الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة ابن خلدون، تيارت، 2005-2006

رابعاً: المقالات المنشورة :

1. الأخضر بن السائح، الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، العدد 4، جانفي 2009.

2. آمال منصور، "الخطاب الأدبي النسوي بين سلطة المتخيل وسؤال الهوية"، مجلة عمان، ع 135، أيلول.

3. أمين الزاوي، الرواية المغاربية ذات التعبير الفرنسي في التسعينات، من الحنين المفقود إلى نهوض المسن، مجلة التبيين، ع3، 1995م.

4. حفناوي بلعلي، النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، مجلة الحياة الثقافية، ع195، تونس، 2008.

5.عامر رضا، ، مجلة اللّغة، المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف، ميلة، الجزائر، 2016/04/1م.

6.محمد حجازي، المستويات الدلالية للسرد (متابعات تأويلية)، مجلة دراسات، اتحاد الكتاب وأدباء الإمارات، العدد 34، 2013.

خامساً: الملتقيات و المحاضرات:

1. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي، أعمال الملتقى، عبد الحميد بن هدوفة، وزارة الثقافة، برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2004

2. سلاف بعزيز، الذات الكاتبة المؤنثة (تاء الخجل) لفضيلة الفاروق، أعمال الملتقى الوطني في الأدب الجزائري، المركز الجامعي الوادي، 16-17 مارس 2009

3. شارف مزاري، أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة، الشمعة و الدهاليز، تيميمون، عواصف جزيرة الطيور، نموذج أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي، المركز الجامعي سعيدة 15/ 16 أفريل 2008 .

4. عجّال لعرج، النص الأدبي الجزائري بين أيديولوجية النظام وذاتية الأديب، من أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، الأدبي و الأيديولوجي في رواية التسعينات، رواية الطاهر وطار وواسيني الأعرج 15 / 16 أفريل 2008، سعيدة، الجزائر

5. محمد حجازي، المفاهيم البنائية للرواية الجزائرية، محاضرات لطلبة الماجستير "قسم السرديات"، السنة الدراسية: 2009-2010، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، الجزائر.

6. يسرى مقدم، النقد النسوي العربي (أنوثة لفظية وخصوصية موهومة)، متاح في ملتقى شدرات الأدب، [www.shatharat.net]

سادساً: المواقع الالكترونية

1. http: //gr.wikipedia.org/

2. http: //www.syrianstory.com/ahlame.htm.

3. www.wintermachten.nl

4. http: //www.neelwafurat.com/itenpage.aspsc.id=1bb139875-100273&search=books

5. http: //www.al-akhbar.com/ar/node/11061

6. http: //www.goethe.de/ins/eg/prj/mal/arl/aamy/muk/arindex.h

7. https: //ar.wikipedia.org/wiki/

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

كلمة شكر

اهداء

مقدمـــة: .....أ

المدخل : تحديد مفاهيمي

I-إشكالية المصطلح (نسائي/نسوي أم أنثوي): 1

1-نسائي أم نسوي أم أنثوي: 2

II)-الأدب النّسويّ بين الرفض والقبول: 8

1-الموقف الرافض: 9

2-الموقف المؤيد: 13

الفصل الأول : الرّواية النّسائيّة المغاربيّة من التهميش إلى الكينونة

1-تعريف الرّواية: 17

2/الرّواية النّسائيّة: 20

3- الكتابة النّسائيّة بين التهميش وإثبات الذات: 23

-الرّواية النّسائيّة المغاربيّة: 35

أ-البدايات: 35

ب-النشأة والتطور: 40

الفصل الثاني : تيمات الرّواية النّسائيّة المغاربيّة المعاصرة

I-التيمات الخاصة: 56
*تمهيد: 56
أ-المرأة والحب: 58
ب-المرأة والعقم (الأمومة): 66
ج-المرأة والطلاق: 72
2-التيمات العامّة: 75
أ-المرأة والسياسة: 75
ب-المرأة والاستعمار: 81
ج-الهجرة إلى الغرب: 86

الفصل الثالث : خطاب الرّواية النّسائيّة المغاربيّة المعاصرة

I-السرد: 94
تمهيد: 94
حركتا الزمن السردي: 95
أ/الاسترجاع: 95
ب-الاستشراف: 101
IIالحوار: 105
تمهيد: 105
III-الوصف: 110

IV الجسد: 114
1-أيقونة الجسد: 114
2-سلطة الجسد الأنثوي: 116
-إيقاع الجسد والتاريخ: 122
4-إيقاع الجسد والمجتمع: 124
-اللّغة: 130
أ-المرأة واللّغة: 130
ب-اللّغة في الرّواية النّسائيّة المغاربيّة المعاصرة: 136
خاتمـــة: 142
ملحق : سير الكاتبات_ملخصات المدّونة الرّوائيّة..... 147
قائمة المصادر والمراجع 184
فهرس الموضوعات..... 194

ملخص

بعد هذه الرحلة الشاقة والممتعة في رحاب عالم المرأة في الرّواية المغاربيّة، وبعد رصد صورتها، وتتبع أبرز القضايا والأفكار التي أثارتها معظم الرّوائيّات المغاربيّات في هذا المجال يمكن القول :

أنّ موضوع المرأة مازال مشتعلاً في كل زمان ومكان فهي ذات صور مختلفة، بنت وأم وأخت وزوجة .

فهذا البحث يطمح إلى إلقاء الضوء على صورة المرأة في الرّواية النّسائيّة المغاربيّة ومواقف بعض الروائيّات المغاربيّات من المرأة، ومحاولة تلمس الكيفية التي رسمت بها الرّوائيّة المغاربيّة ملامح شخصياتها، ورغبة مني في تصحيح بعض المفاهيم التي ظلت عالقة في الوعي الإنساني بتأثير الأعراف والتقاليد، كما يسعى البحث أيضاً إلى محاولة إثبات المرأة في المجتمع وإنصافها سواء أكانت ـــ كاتبة أو محل كتابة ـــ التي همشها النقد الرجولي.

Résumes :

Apres cette voyage amusante et ardue dans le monde des femmes dans le roman maghrébin et âpres avoir surveillé son image, il suit les questions et les idées les plus importantes soulevées par la plupart des romancières du Maghreb on peut dire :

Le rôle des femmes est toujours brulant en tout temps et en tout lieu, elles ont des images différentes, fille, mère, sœur, épouse.

Cette recherche vise à faire la lumière sur l'image des femmes dans le roman féministe maghrébin et les attitudes de certaines romancièresmaghrébines envers les femmes et essayer de touches comment le roman maghrébin a dépeint son personnage.

Et je veux corriger certains des concepts qui ont été coincés dans la conscience humaine de l'influence des coutumes et des traditions, et chercher également à prouver et à redresser les femmes dans la société que ce soit par écrit ou par écrit, qui a été marginalisée par la critique masculine.

Abstract :

After this hard and interesting journcy in the vostness of the woman's universe of the maghrebine novel, and after looking closely to its image, and following the relevant matters and ideas that were tackled by feminine Maghrebine novelists, in this field we can say :

The matter of cocern of woman is still burning every time and every where, since it has different images ; daughter, mother, sister and wife.

This researcheains at spotting the image of the woman in the feminine Maghrebine women novelists to words the woman, and in a trial of touching the way feminine Maghrebine novelists had drawn the features of its personaltiés, and as an envy of my part in correcting some meanings that had stuck in the human an… by the influence of tradition and customs, the reserch also seeks to try to prove the woman in society and judge her fairly whether she is a writer or in the state of writing that was marginalised by the masculine criticsm.