الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة وهران 1
Université d'Oran 1
أحمد بن بلة

كلية الآداب، والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

تخصّص : أدب مغاربي حديث

بعنوان

الآخر في الرواية النسوية المغاربية

خلال القرنين 18/17م

رسالة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه في الأدب الحديث

إعداد الطالبة: بوغنجور فوزية
تحت إشراف: الأستاذة الدكتورة زعتر خديجة

لجنة المناقشة:

باي عز الدين	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1 – أحمد بن بلة	رئيسا
زعتر خديجة	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1 – أحمد بن بلة	مقررا
بن سعيد محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1 – أحمد بن بلة	مناقشا
سعيدي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم	مناقشا
منصوري مصطفى	أستاذ التعليم العالي	جامعة جيلالي اليابس– سيدي بلعباس	مناقشا
بوجمعة عمارة	أستاذ محاضر أ	جامعة جيلالي اليابس– سيدي بلعباس	مناقشا

السنة الجامعية : 2015-2016.

إهداء

إلى الأنامل الصّغيرة...التي خربشت في دفاتري

تهمس ..لي لأنظرها

إليكم صغاري..وما أكثر ما قصّرتُ

حين أخلفتُ.. وتركتُكُم

..شمس، فرح، حديقة.

...وإليك ..

إهداء خاص

..إلى اللّواتي لم يمتلكن قلما...ولم يحبّرن ورقا
وعشن في صمت...ولكنّهنّ عجنّ الحياة
ليخلّفن حين يرحلن في صمت..حياة هادرة
..إلى *أمّي* وجدّتي والأخريات..
إلى ربّات البيوت..وقد كنّ حقا.. *ربّاتنا*..
لا إلهاء...

شكر وامتنان

..بانتهاء هذا العمل المتواضع فإنّني لن أكلّ من ترداد عبارات الشكر والثناء
للفاضلة أستاذتي المشرفة السيدة الدكتورة: "زعتر خديجة" التي شرّفت لي
الباب على مصراعيه لأجتهد وأبذل قصارى ما بوسعي، دون أن تكلني إلى
نفسي من غير حسن التوجيه والإرشاد...
فإليك سيّدتي أسمى الشكر والامتنان..
...وإلى الأستاذ الكريم الدكتور الفاضل: مطهري أحمد الذي ما ساعدني ومدّ
لي يد العون
..وإلى أستاذي الفاضل الذي كان له كبير الجميل على تحصيلي، فقد تعلّمت
وأفدت منه الكثير: فضيلة الدكتور الأستاذ: "عبد القادر شرشار".. كما لا
أنسى جميع من علّمني أو وجّهني من أساتذة الكلية وكلّ أساتذتي ومعلّمي
منذ نعومة الأظافر..
..وأخلص الشكر والتّحية للفاضل الأستاذ: " أحمد حساني ".. فله مني جميل

التقدير •

مقدّمة

بسم الله الرّحمن الرّحيم

مقدّمة :

ارتبطت كتابات المرأة العربية منذ بداياتها بالتطوّر الحاصل في نضال المرأة وما تتبناه الحركات النّسوية، التي بدأت مطالبها بسيطة ومحدودة تتعلق بتعليم المرأة وتحقيق قدر من الاحترام والحقوق، ثمّ سارت نحو المطالبة بالمساواة الجزئية، ثمّ المساواة المطلقة لاسيما ما يتعلّق بالتّشريعات والقوانين. ولم تكن كتابات المرأة في منأى عن المعترك النضالي لهذه الحركات بل ارتبطت بها وسايرت تطوّرها، فقد بدأت بعد الحرب العالمية الأولى وبداية النهضة مشارِكةً للرجل، واشتغلت مثله في أنواع الإبداع المختلفة -وإن تميّز هذا الاشتغال بالتطوّر البطيء والمحدود-، ولم يكن رهان المرأة حينذاك الاختلاف عن السائد/ كتابة الرجل وإنّما اقتصر همّها على إثبات وجودها وقدرتها على الكتابة، لذلك سايرت الرجل في كتاباته وتمثّلت الأساليب المعروفة حينها.

مع نهاية الخمسينات وبداية الستينات ظهرت تجارب روائية لكاتبات عربيات أبرزهن: ليلى بعلبكي، كوليت خوري، غادة السّمان...، وقد اعتمدت هذه الأقلام الكتابة بشكل مغاير وشكّلت الأنثى وتجاربها بؤرة الحكاية وعمود السرد، مثيرة بذلك الكثير من الأسئلة والإشكالات التي تداخل فيها الفني المتعلّق بخواصها كنص أدبي مع الراهن الاجتماعي/ السياسي لاسيما ما تعلّق منه

بوضعية المرأة، ومثّلت هذه الكتابات واحدة من المنجزات النصية الأدبية التي احتدم حولها النقاش وأثارت جدلا واسعا لم ينته بعد.

والظاهر أنّ مقاربة النّص الذي تكتبه المرأة تتأرجح -في الغالب- بين إشكالين رئيسين، يتعلّق الأول بمضمون وتيمات النّص المُنجَز، ويتعلّق الإشكال الثاني بالمصطلح أو التسمية الأنسب لتوصيف هذا المُنجَز، فالإشكال الأوّل يُثار انطلاقا من المعايير التي يستعملها النقاد في دراساتهم لهذا النّص، إذ غلّب ارتباط هذه الدراسات بالراهن الاجتماعي/ السياسي توصيفات بعينها تستعير المفاهيم المتعالقة مع هذا الراهن بدل المفاهيم النقدية الجمالية، ويرتبط الإشكال الثاني المتعلّق بالتسمية بالإشكال الأوّل، فقبول ورفض المصطلحات احتكم إلى التوجيهات الخارجية المفروضة على هذه الكتابة في شكل "التزام"، ما جعلها في الغالب موضوع تحدٍّ وتعارك للأفكار والمقولات السياسية/ الثوريّة/ التّحررية.

في ظلّ هذا الرّاهن المتوتّر الذي ما انفكّ يؤجّج -ولو افتراضا وتنظيرا- الصراع المحتمل بين الرجل والمرأة/ بين الذكورة والأنوثة، احتفت أدبيات الخطاب النسوي بالمعارك السياسية/ الاجتماعية/ الثقافية التي تخوضها المرأة لتحصيل حقوقها، وعملت على خلق هدفٍ وهمي توجّه نحوه هذه المعارك. ولم يكن هذا الهدف سوى الرجل/ الآخر الذي يصل في تصنيفه لدرجة "العدو" الذي يسلبها حقّها. وقد أعلى هذا التجاذب/ التصارع الفكري من حدّة التحديدات والاختلافات في "الهوية" و"الكينونة". وطولبت كتابة المرأة

بالانخراط في هذه المنظومة وحمل هذا الهم "الثوري" والالتزام به، ومن ثمّ وُضِعَت في واجهة هذه المعارك.

لقد استتبع هذا الواقع اهتماما كبيرا بالتطوّر المتنامي لرواية المرأة العربية، حيث ظهرت تباعا مجموعة من الدراسات النقدية العربية التي تناولت هذه الكتابة بالدّرس، وقد تميّزت في بداياتها بمقاربة جانب واحد يتم التّركيز عليه. ومن ذلك:

- اختيار كاتبة واحدة بعينها : كدراسة غالي شكري لأدب غادة السمّان في كتابه: "غادة السمان بلا أجنحة" سنة: 1977م، حيث يعتمد كتابه في كثير من المواضع على المديح ويبتعد عن روح الدّراسة النقدية. ودراسة جورج طرابيشي لنوال السّعداوي في كتابه: "أنثى ضدّ الأنوثة، دراسة في أدب نوال السّعداوي على ضوء التحليل النفسي" سنة: 1984م، وقد انطلق الكاتب من قناعة تتعلق بعدم إمكانية ارتقاء كتابة المرأة لمستوى كتابة الرجل لانشغالها واشتغالها بهمومها الذاتية.
- اختيار موضوعة واحدة ومتابعة تمظهرها في إبداع المرأة: كـدراسة عفيف فراج لـ"الحرية في أدب المرأة" سنة: 1986م.

بدأ الاهتمام الفعلي بكتابة المرأة الروائية -ككتابة لها خاصيّتها التي تميّزها عن كتابة الرّجل وتقف ندا لها- في نهاية الثمانينات واستمر في تسعينيات القرن

الماضي، ولكنّه تميّز بالإصرار على تغذية منطق المواجهة والتحدّي، وأهم الدّراسات التي عبّرت عن هذه المرحلة:

- دراسة محمد نور الدين أفاية: "الهوية والاختلاف، في المرأة، الكتابة والهامش" سنة: 1988م. حيث خصّص فصلا من ثلاثين صفحة للتنظير للاختلاف المفترض في كتابة المرأة، دون الانتقال إلى النّصوص كخطوة تطبيقية، ولعلّ التاريخ المتقدّم للدراسة وقلّة الأقلام النسوية حينذاك –لا سيما في المغرب– هو ما يبرّر هذا الاقتضاب.
- دراسة رشيدة بن مسعود: "المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف" سنة: 1994م التي اختارت تطبيق منهج غريماس والاشتغال على اللغة لإثبات خصوصية الرواية النسوية، وهي في الأصل دراسة أكاديمية قدمتها سنة 1987م لنيل دبلوم الدراسات العليا من كلية الآداب بمكناس– المغرب.
- دراسة بثينة شعبان "مائة عام من الرواية النسائية العربية" سنة: 1999م، وتعتبر من أهمّ الدّراسات من حيث البحث والتأريخ لبدايات كتابة المرأة الروائية العربية وتتبّع تطوّرها، حيث ركّزت في دراستها على ردّ الاعتبار لكتابة المرأة العربية التي طالها "الظّلم والإقصاء" –على حدّ تعبيرها–، واعتبرت أنّ أوّل رواية عربية هي رواية زينب فوّاز: "حسن العواقب أو غادة الزهراء" سنة: 1899م.

من جهتها توالت الدّراسات الأكاديمية الجامعية، ولم تسلم بدورها من حصر كتابة المرأة في موضوع المواجهة والتّحدّي رغم طبيعتها الأكاديمية التي من المفروض أن تُلزمها بموضوعية البحث، وبالتالي التّنبه لمثل هذا التّطويع الذي مُورس على كتابة المرأة، ومن بين الدّراسات التي اطّلعنا عليها:

- السّرديات النسوية، دراسة تطبيقية على روايات رجاء عالم، فاطمة بنت فيصل العتيبي سنة: 1999م.
- نساء بلا أمّهات، الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية، سماهر الضامن سنة: 2010م.

ويبدو أنّ التّجاهل ظلّ حظّ رواية المرأة المغاربية في هذه الدراسات، وإن تمّ الالتفات لبعض الأسماء فهي لا تتعدّى عدد أصابع اليد الواحدة، وتكون في الغالب لأسماء فرضت نفسها على السّاحة العربية من خلال نشر أعمالها في إحدى عواصم المشرق العربي، كأحلام مستغانمي، أمّا أسماء كزهور كرام وفضيلة الفاروق وليلى أبو زيد فقد نالت حظّها أكثر من خلال المقالات النقدية المتناثرة في الدوريات أو في المنتديات الإلكترونية، وتبقى الكثير من الأسماء الأخرى تعاني التّهميش والتجاهل عربيا، أمّا مغاربيا فقد اتجهت الكثير من الدّراسات الأكاديمية نحو اختيار الأقلام النسوية المغاربية نموذجا للدّرس ولكنّها بدورها تظلّ حبيسة المكتبات الجامعية في غياب فرص النّشر.

وقد ظهر عدد من الدّراسات المغاربية النقدية التي تركّزت على كتابة المرأة المغاربية، منها:

- الرواية النسائية المغاربية: بن جمعة بوشوشة، سنة: 2003م، وقد مثّلت هذه الدراسة مرجعا مهمّا لأسماء الروائيات المغاربيات.
- بيبليوغرافيا المبدعات المغاربيات: لزهور كرام ومحمد يحي قاسمي، سنة: 2006م، ولم تستطع هذه الدراسة تغطية إنتاج المرأة المغاربية باستثناء ما يتعلّق بالروائيات المغربيات، وبدا شحّ المعلومات عن باقي المبدعات واضحا.
- الهوية والاختلاف في الرواية النّسوية في المغرب العربي، سعيدة بن بوزة سنة: 2008م. ولم تخرج هذه الدراسة عن الخط الذي سارت عليه الدّراسات الأكاديمية العربية التي أشرنا إليها آنفا، حيث نقلت منها واعتمدتها كمرجع.
- سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى: الأخضر بن السايح، سنة: 2011م، تعتبر هذه الدراسة مرجعا مهمّا في التوثيق لأسماء الروائيات المغاربيات، ولكنّها تختزل كتابة المرأة ضمن موضوعة واحدة هي "الجسد". حيث ظهر جليا التطويع والإكراه الذي مارسه الناقد على النصوص.

وفي العموم يمكن إثبات ملاحظتين هامّتين هما:

- أنّ أغلب الدّراسات التي عالجت كتابة المرأة الروائية العربية أهملت إلى حدّ كبير كتابة المرأة المغاربية، ولم تأخذ بعين الاعتبار تزايد عدد الروائيّات.
- أنّ الحديث عن تحقيق تراكم كمّي ونوعي لا يشمل كلّ أقطار المغرب العربي، فإن كانت صورة مشهد الإبداع النسوي المغاربي تبدو مكتملة في المغرب،

فإنّها في أقطار أخرى -كليبيا مثلا- لا زالت غير واضحة المعالم. ولم نسمع عن رواية كتبتها امرأة في موريتانيا، فيما لا زالت الكاتبات في الجزائر يعانين من مشاكل النشر ولم تصل إلى ما حقّقه المغرب في تقديم أسماء كثيرة لروائيات يتابعن الكتابة والإبداع. أمّا تونس فتقف في منزلة وسط تقترب ممّا تحقّق في المغرب.

انطلقت هذه الدّراسة من إشكال رئيس يتعلّق بحقيقة وجود ميزة تتفرّد بها كتابة المرأة؟ وتتفرّع عن هذا الإشكال العام أسئلة كثيرة منها: هل تنبع هذه الميزة –في حال وجودها- من جنس الكاتبة ابتداء؟ أم أنّ مضمون كتاباتها هو الذي يصنع هذا التميّز؟ أم تعتبر طرائق الكتابة كبناء لغوي وتشكيل جمالي هو الفارق بين كتابة المرأة وكتابة الرجل؟ وما هو المصطلح الأنسب لتوصيف كتابة المرأة؟ وما هي الاقتراحات والمقاربات التي قدّمها النّقاد العرب في هذا السياق؟ ما هي التيمات البارزة التي قدّمتها الروائيات المغاربيات، لاسيما في تناولها لموضوع الآخر؟ وما هي الصور الفنية التي قُدِّمَت بها الذات النسوية في تشكّلها بالمقارنة مع "الآخر"؟ وما هي السمات الفنية التي يمكن الوقوف عليها من خلال قراءتنا لهذه النّصوص؟

بناء على ما سلف -وسعيا لتحقيق هدف الدراسة- فقد حاولنا في اختيار مدوّنة البحث انتقاء الأعمال الروائية التي تمثّل نموذجا لرواية المرأة المغاربية، فاخترنا التوجّه لأديبات المغرب العربي بأقطاره الثّلاث: الجزائر- المغرب-

تونس، وقد حصرنا دراستنا في هذه الأقطار نظرا لتحقيقها كمًّا من التراكم النوعي على مستوى الأسماء أو عدد الرّوايات، إضافة إلى المواصلة على مدى المراحل الزمنية المختلفة منذ ظهور أوّل رواية مغاربية كتبتها امرأة وإن اختلف ذلك من قطر لآخر، فلا يزال المغرب يمثل طفرة في تقديمه للروائيّات سواء من حيث الأسماء أو عدد أعمال الروائية الواحدة، وقد ارتأينا أن تكون الأعمال المختارة حديثة النشر حتى نستطيع الوقوف - قدر الإمكان- على ما حقّقته الروائية المغاربية في إبداعها. ولذلك فإنّنا استثنينا ليبيا لعدم تحصيلنا للروايات الحديثة الصادرة هناك رغم اطلاعنا على مقتطفات أو مقالات أو دراسات عنها في منتديات الأنترنيت.

كما أولت هذه الدراسة أهميّة لاختيار النصوص التي يبدو مستواها الفنّي مقبولا كحدٍّ أدنى دون التفاتٍ لظهور أو خفوت الخطاب النسوي، وتجاهلنا النصوص الضعيفة فنيا. كما حاولنا توزيع الأعمال على أقطار المغرب العربي الثّلاث بالتساوي قدر ما تسمح به هذه الدراسة، وبالقدر الذي يعكس التنوّع الموجود في هذه الأعمال، باعتبار أنّ التنويع في مصادر الدراسة يتيح الفرصة أمام الدارس للمقابلة والمقارنة واكتشاف مواطن الائتلاف والاختلاف. وهنا تجدر الإشارة إلى أنّنا لم ندرس كلّ رواية على حدا دراسة كاملة ، بل عملنا على التركيز على الملمح البارز في كلّ رواية. كما تناولنا رواية "عام الفيل" لليلى أبو زيد من المغرب رغم قدمها نسبيا –نشرت سنة 1983م- مقارنة بما قرّرناه، ولكننا آثرنا تقديمها لتحقيقها للاختلاف النوعي في مقاربة موضوعات معينة، كما أدرجنا ضمن متن الدراسة ثلاثية أحلام مستغانمي والتي نعتبرها محطّة مهمّة في تطوّر

رواية المرأة واشتغالها على اللغة، ولأنّ الكثير من الدراسات اشتغلت عليها فقد اكتفينا بالرجوع إليها في معرض البحث عن التنويع لدى الكاتبة وركّزنا على روايتها الجديدة "الأسود يليق بك". وكذلك رواية "نخب الحياة" لأمال مختار فقد استصحبناها في دراسة التطوّر الحاصل في تناول رواية المرأة المغاربية لموضوعة "الآخر"، ومقارنتها مع ما قدمته رواية الرجل، ولكنّنا لم نركّز عليها نظرا لتناولها من قبل دارسات كثيرة. أمّا روايات فضيلة الفاروق –ورغم تناولها من قبل دراسات كثيرة- إلاّ أنّنا ركّزنا عليها لإهمال غالبية الدراسات التي وصلتنا للجانب الفني اللغوي وتركيزها على الخطاب الذي تقدمه فضيلة الفاروق في أعمالها، وهو ما حاولنا معاكسته.

وقد شُغِلَت هذه الدراسة بهاجس أساسي هو الوعي بضرورة مقاربة رواية المرأة كنص روائي ترتبط أهميّته بكيفية تشكّل بنائه الفنّي ومستوياته اللغوية، حيث تتجاوز الدّراسة سياقات النّص بالقدر الذي لا يقتلعه من مرجعيته وبيئته من جهة، ومن جهة أخرى لا تصل أهميّة سياق النّص الخارجي لدرجة اعتباره مرآة عاكسة للواقع، كما يجب أن تحفظ هذه المقاربة للنص خصوصيته كنتاج أدبي لا يمكن اعتباره -بحال- مجرّد خطاب يندرج في جملة الخطابات المناضلة في سبيل تحصيل حقوق المرأة أو المطالبة بتحرّرها من خلال رفع الشعارات السياسية والجهر بالمبادئ المذهبية، فانتماؤه لفن الرّواية يحيله على جملة من المفاهيم التي تحكم الإبداع والتي تنأى به عن المباشرة والتّقرير والإفصاح. وتنحو به نحو تقديم حبكة فنيّة تتتبّع مصائر الشخصيات واشتباك أفكارهم وتعارك مبادئهم

وتوجّهاتهم ضمن زخم من الأحداث التي تشكّل محرك السّرد، وتصنع ميزة وتفرّد العمل الروائي.

وفي اختيارنا للمنهج الملائم للدراسة اعتمدنا المنهج التاريخي في المبحث الذي تناول تاريخ الرواية النسوية المغاربية، كما اعتمدنا المنهج الاستقرائي النقدي في المباحث التي تناولت القراءة النقدية العربية للمنجز الروائي الذي تكتبه المرأة، أمّا في الجانب التطبيقي للدراسة فقد اعتمدنا المنهج التحليلي في قراءتنا للنصوص الرّوائية المختارة.

وقد انتَظَمَتْ مسائلُ هذا البحث بعد المقدّمة في أربعة فصول، في الفصل الأوّل الموسوم بـ: "في السياق النظري والتاريخي"، توزّعت الدّراسة على مبحثين، اعتمدنا في المبحث الأوّل: "الرواية النسوية، إشكالية المصطلح والتصنيف" المقاربة النظرية لكتابة المرأة من خلال الوقوف على أبرز القراءات النقدية العربية التي تناولت هذه الكتابة، وعرضنا أهم المصطلحات والتسميات التي اقترحتها هذه القراءات. وفي المبحث الثّاني: "الرواية النسوية المغاربية، السياق التاريخي وظروف التشكّل" انتهجنا المقاربة التاريخية التي تبحث في تشكّل الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية والمراحل التي مرّت بها في تطوّرها ومن ثمّ الصعاب التي اعترضتها، حيث شكّل كلّ ذلك إضاءة للظروف التي تشكّلت فيها الرواية المغاربية التي تكتبها المرأة، والتي مهّدت لظهور أوّل الأعمال الروائية بقلم امرأة.

أمّا الفصل الثاني الموسوم بـ: "قراءة في المعايير النقدية للرواية النسوية"، فانقسم إلى ثلاث مباحث، تناول المبحث الأوّل: "تناول القراءات النقدية العربية للكتابة النسوية"، واعتمدنا المنهج الاستقرائي النقدي، حيث ساءلنا هذه القراءات وحاولنا الوقوف على بعض المآخذ التي تُسجّل عليها والمرتبطة أساسا بحيادها عن موضوعية البحث، وفي السيّاق ذاته ركّزنا على موضوعتين هامّتين في المبحث الثاني والثّالث، حيث تناول المبحث الثّاني: "اللّغة العربية في ميزان النقد النّسوي" أهم الانتقادات التي وُجّهت للغة العربية ودعاوي تحيّزها الذكوري. وفي المبحث الثّالث: "آخر المنجز الروائي النسوي العربي من خلال القراءات النقدية العربية" استقرأنا آراء النّقاد وتمثيلهم لصور "الآخر" في النّصوص الروائية النسوية العربية.

انتقلنا في الفصل الثالث الموسوم بـ: " بحث في مستويات الآخرية في الرواية النسوية المغاربية " إلى الجانب التطبيقي حيث انتقلنا للبحث في نصوص المدوّنات المختارة، وانقسم هذا الفصل إلى ثلاث مباحث، تناول المبحث الأوّل: " الكتابة بضمير "الأنا"، المعطيات السيرذاتية والتخييل" الرّوايات التي اعتمدت السرد بضمير "الأنا" وبحثنا عن مدى ارتباط الكتابة بضمير "الأنا" بسيرة الكاتبة الذاتية. وفي المبحث الثّاني: "اختلاف ضمائر السرد، دلالات التعدّد والتنويع" انتقلنا للروايات التي عدّدت ونوّعت في ضمائر السّرد، وبحثنا في أهم المناحي الجمالية التي ارتبطت بهذا التنويع. أمّا في المبحث الثّالث: "صورة الذّات النسوية وتمظهر الآخر، آليات الهدم والبناء الفنّي" فقد تتبّعنا الصور الفنيّة التي قُدّمت بها الذّات النّسوية والآخر/ الرّجل، وبحثنا في أهمّ آليات البناء والهدم

الفنّي لهذه الصّور وعمليات إبدال الأدوار/ التراتبية القيمية التي كرّستها هاته النصوص.

وفي الفصل الرابع الموسوم بـ: "تقنيات السرد في الرواية النسوية المغاربية" تتبعنا السمات الفنية والتقنيات التي ميّزت الرواية النّسوية المغاربية، ووزّعنا البحث على مبحثين: في المبحث الأول: "الكتابة بالجسد وسؤال الخصوصية" ساءلنا النّصوص التي طغت عليها الكتابة بالجسد واستقرأنا ميزة هذا الاختيار والبناء الفني الذي أُخرِج فيه، وما هي تمثّلات الآخر/ المتلقي عن الجسد الأنثوي؟ أمّا في المبحث الثّاني: "حركية السرد وجمالية اللغة " فحاولنا الوقوف على أهمّ مميزات السرد النّسوي المغاربي، حيث ركّزنا على الجانب الفني والبناء اللّغوي. وأنهينا الدّراسة بخاتمة حصرت أهم النتائج التي توصّل إليها البحث.

ولا أريد أن أبرر لعجزٍ ولا لتقصير وقع منّي سهوا وغفلة، فإنّ ذلك كلّه حاصل، ولكنّ الجهد يبقى ناقصا والاجتهاد محفوف بصعاب مقدّر على الإنسان أن يُصارعها، وترتبط في معظمها بظروفي الاجتماعية المتعلقّة بمسؤوليات الأمومة ورعاية الأطفال والوقوف على شؤونهم، كما قد ترتبط ببعض ظروف البحث العلمي التي وإن خفّت حدّتها في ظروف التطوّر التقني الذي وصل إليه العلم إلاّ أنّنا لا نزال منخرطين ضمن وسم العالم المتخلّف الذي يبرز تخلّفه في أبسط صوره: ضعف أو انقطاع تردّد الأنترنيت، ضعف توزيع الكتب. ولذلك أرجو أن أكون مقبولَة العُذر عند وُجود الخلل –وهو موجود بأيّ حال–، والقلمُ جاهزٌ لإصلاح الخطأ وتصويب ما وقع من السّهو لما يأمر به أساتذتي الكرام السّادة

الدّكاترة أعضاء لجنة المناقشة الموقّرة، فلهم منّي الشّكر الجزيل والاعتراف بما يقدّمونه من نصح كريم.

وأُذَكِّر نفسي بقول رسول الله – صلّى الله عليه وسلّم – : « مَن لا يشكر النّاس لا يشكر الله ». ولذلك أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى كلّ مَن قدَّم لي عونا لإتمام هذه الرّسالة، وأخصّ بالذّكر أستاذتي الفاضلة أستاذة التّعليم العالي الدكتورة: زعتر خديجة التي أشرفت على هذا البحث، وتابعته من ولادة فكرته إلى أن صار مهيّئا للطّبع، فلم تبخل عليّ بنصح وتوجيه علمي نافع، وتحمّلت عناء قراءة فصوله، فلا أملك إلاّ أن أحيل أجرها على الله تعالى الذي لا تنفذ خزائن رزقه، ولا ينقص مِن ملكه بعد إغناء خلقه إلاّ كما يُنقص المِخيط إذا أدخل البحر.

كما لا يفوتني أن أشكر كلّ من وقف بجانبي وساعدني ومدّ لي يد العون من أفراد عائلتي جميعا، وأخصّ بالذكر: والدتي المعطاء التي خلفتني على أبناءي فرعتهم وكفتني همّ القلق عليهم، وأخواتي اللّواتي ساندنني كثيرا ووقفن بجانبي، وأشكر زوجي الدّكتور: حمحامي مختار الذي وقف إلى جانبي، وكثيرا ما تحمّل عنّي عناء البحث عن الكتب والمراجع وأحضرها إليّ دون منّة، فكان نعم العضد والمعيل. فجزاهم الله عنّي خير الجزاء.

وهران بتاريخ: 10/ 03/ 2015م.

الفصل الأول

في السّياق النّظري والتّاريخي

المبحث الأوّل : الرّواية النّسوية، إشكالية المصطلح والتّصنيف.

يبرز من خلال تتبّعنا للإشكالات التي يلاقيها النّص المنجَز من قبل المرأة أنّ أهمّ ما يثار نقديا هو تعدّد المصطلح وعدم توافق النقّاد عليه، ما يؤكّد أنّ هذا الأدب لا يزال يبحث عن مصطلح يُجمع عليه الدارسون، إذ كثرت التسميات فنجد من يُطلق عليه اسم: "الأدب المؤنّث" و"أدب الأنثى" و"أدب المرأة" و"الكتابة النسوية" و"الكتابة النسائية"، ولعلّ هذا الأخير هو الأكثر تداولا وشيوعا، كما كان أوّل ما تداوله النقاد من توصيف لكتابة المرأة، وقد ارتبط في ذهن القرّاء – لا سيما الكاتبات تحديدا - بقراءات لنقّاد مشهورين نظروا لنص المرأة نظرة سلبية نمّت عن الانتقاص والسخرية.

من أشهر النقّاد الذين تناولوا أدب المرأة وتجاوزوا حدود النقد إلى التوصيف الساخر الناقد: جورج طرابيشي، وله كتابات كثيرة في ذلك أشهرها دراسته لروايات نوال السّعداوي، يقول طرابيشي: ظلّت الرواية "فن رجال، شأنها في ذلك شأن العديد من مظاهر الحضارة الإنسانية الموسومة بميسم العنصرية الجنسيّة المعادية للمرأة...إنّه حتّى في الأحوال القليلة التي كانت المرأة تتصدّى فيها لفنّ الرواية، كان تناولها الفنّي لها يختلف عن تناول الرجل، فالرجل في الرواية يعيد بناء العالم، أمّا المرأة فالرّواية عندها بؤرة أحاسيس، وإذا أبحنا لأنفسنا اللّجوء إلى لغة الثنائيات المتوارثة -والمرذولة- قلنا إنّ الرجل يكتب

الرواية بعقله، أمّا المرأة فتكتبها بقلبها"[1]. وفي تعليقه على رواية نوال السعداوي "امرأتان في امرأة" يرى أنها تفتقر إلى قوّة البناء وإلى الحدث، ولكنّ حكمه يجاوز رواية السعداوي إلى "الرواية النسائية" عامة حيث يقرّر أنّ رواية بلا حدث مبني ليست رواية، ولكنّها "بالمقابل دفق هائل من الأحاسيس، والأحاسيس الثريّة في رواية نسائية تغني غناء قوّة البناء في الرواية التي أورثنا إيّاها الرجال"[2]، ويخلص إلى أنّ رواية السعداوي نهر من الأحاسيس، "وهذه المفارقة تلخّص كلّ عظمة الرواية النّسائية، وكلّ محدوديتها في آن معا"[3]، وفي قراءته دائما لهذه الرواية يقول: "وفي عشّ العزوبة تكرّر المشهد التقليدي الذي يحفل به الأدب النسوي، قال لها "إنّي أحبك" وأحاطها بين ذراعيه..."[4]، وعند تعليله لوصفها مرّة بالقصّة ومرّة بالرّواية، يقول: إنّها "سيرورة أحاسيس، والأحاسيس تجعل منها قصّة، والسيرورة تجعل منها رواية، فهل كان يجب أن نقول إذن إنّها قصّة-رواية؟ أم يبقى من الأفضل أن نقول، كما فعلنا في المقدّمة أنّها رواية نسائية؟ ومهما يكن من أمر فإنّ "امرأتان في امرأة" تعيد بالأحاسيس، لا بالأحداث، تشكيل العالم، وهذا هو سرّ قوّتها وضعفها فنيّا"[5]. وفي دراسة أخرى يقول: إنّ الكاتبة "تريد أن تتجاوز شرط "المرأة" إلى شرط "الإنسان"، هذا ما تريد تغييره في عقليتنا وفي

---

1 - الأدب من الدّاخل: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنّشر - بيروت ط1/ ديسمبر 1978، ص10.

2 - المرجع السابق، ص12.

3 - المرجع السابق، ص12.

4 - المرجع السابق، ص42.

5 - الأدب من الدّاخل: جورج طرابيشي، ص50.

وعينا، لكنّنا مع ذلك لا نزال نتكلّم عن "الرواية النسائية" ولا نزال نصنّفها في صنف خاص، لا لشيء إلاّ لأنّ كاتبتها امرأة، وهذا يعني فشلها في مشروعها"[6].

ولم يكن جورج طرابيشي صوتا نشازا، بل تعبّر آراؤه عن منظومة النّقد التي سادت حتى أواخر الثّمانينات تقريبا، منهم: عفيف فرّاج، حسام الخطيب، غالي شكري، محمود فوزي وغيرهم، ولا يفوتنا هنا أن نسجّل ملاحظة هامّة وهي أنّ الكثير من الناقدات في تناولهن لقراءة النقّد للمنجز النسوي ظللن يركّزن على هذه القراءات تحديدا والتي سادت لفترة محدّدة، ورحن يتجاهلن عن عمد قراءاتٍ غيرها كثيرة لنقّاد حادوا عن هذه القراءة، بل وانتقدوها وأعابوا قصورها وكرّسوا أقلامهم للدفاع عن الكتابة النسوية، ويبدو أنّ هدف هؤلاء الناقدات -من تركيزهم على هذه القراءة الساخرة من الكتابة النسوية مع أنّها سادت في فترة متقدّمة مقارنة مع تواريخ صدور دراسات هؤلاء النّاقدات[7]- هو الرّغبة في تصوير المرأة في صورة الضّحية، وإلباسها لباس الضعف والغبن، والانتصار لنظرية المؤامرة الذكورية، ما جعل هؤلاء الناقدات يسرن وفق خطّ معيّن يركّز على ما يثبت دعواهن، وإن كنّا سنثير في مبحث لاحق مسألة اختلاق تاريخ وهمي للصراع الذّكوري/ الأنثوي، والمؤامرة ضدّ الأنثى، إلاّ أنّنا سنشير في هذا الموضع

---

6 - نساء على المحك: نعيمة هدي المدغري، منشورات دار الأمان- الرباط 2012م، ص87-88.
نقلا عن: الاستلاب في الرواية النسائية العربية: جورج طرابيشي، مجلة الآداب، ع04، ص11.

7 - ونقصد بعض النماذج التي تناولناها في هذه الدراسة، ولا ندّعي حصرنا لكلّ كتابات الناقدات، وهذه النماذج هي: مائة عام من الرواية النسائية العربية (1999م): بثينة شعبان، نساء على المحك (2012م): نعيمة هدي المدغري، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر (2005م): أمل التميمي.

إلى الدراسات التي اعتمدت عليها هؤلاء الناقدات في دراساتهن باختصار وفي حدود ما يخدم أهداف الدراسة.

تنقل بثينة شعبان في دراستها[8] قول جورج طرابيشي من مقال له نُشِر سنة 1975م[9]، وما أورده عفيف فرّاج في كتابه "الحرية في أدب المرأة"[10]، كما نقلت قول حسام الخطيب -تعليقا على رواية "الحب والوحل" لإنعام المسالمة-، حيث يرى أنّ هذه الرواية "هي مثال ممتاز عن أدب النساء، والتي تعكس النفسيات المنحرفة لدى النساء"[11]. وتعلّق على كلّ هذا بأنّه بالإضافة إلى النقد الساخر وغير الموضوعي والذي عمل على تكريس دونية المرأة فإنّ كتابات المرأة ظلّت تفتقد دراسة علمية موضوعية جادة، وتشير إلى أنّ هذا الجوّ السائد جعل "حتى المرأة الناقدة التي تعالج كتابات الرجال تُعتبر أكثر أهمية من المرأة الناقدة التي تعالج كتابات النساء، ولهذا السبب نجد أنّ النّاقدتين أو الثّلاث المشهورات في العالم العربي قد كرّسن أنفسهنّ لدراسة كتابات الرّجال، وبعملهنّ هذا كنّ يضمنّ مكانا مرموقا في هذا الميدان"[12]، ويبدو قولها الموالي الأكثر تدليلا على ما

---

8 - مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، دار الآداب للنشر والتوزيع- بيروت ط01/ 1999م.

9 - أنثى نوال السعداوي وأسطورة التفرد: جورج طرابشي، دراسات عربية، مج12، ع02/ كانون الأوّل 1975م- بيروت، ص47- 81.

10 - دار ابن هاني- دمشق 1986م.

11 - حول الروايات النسائية في سوريا، القسم الثالث: حسام الخطيب، مجلة المعرفة- دمشق، شباط 1976م، ص77.

12 - مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص12.

ذهبنا إليه من تطرّف الناقدة في تناولها لقراءة النقّاد للكتابة النسوية، تقول: "كلّ امرأة ناقدة تقف وراء المنبر في أيّ جامعة عربية أو مركز ثقافي كي تتحدّث عن أدب النساء سرعان ما تكتشف أنّها تقف في قفص الاتهام، وتمتد أيادي الاتهام غالبا كي تسأل إن كان هناك شيئ اسمه "أدب النساء"، وفيما إذا كان الأدب له أعضاء تناسلية كي يُقَسَّم إلى ذكر وأنثى"[13]، كما تدّعي أنّها خلال نشاطها منذ عشر سنوات فإنّها في كلّ مرة تقرأ أو تستمع إلى امرأة "تتحدّث عن أعمال امرأة أخرى أجدها تبدأ باعتذار"[14]. وهذا التعميم الواضح يُخرج الدارسة عن حدود العلمية، ويبيح لها بالتالي قول أيّ شيء، وإثباتها على أنّها حقائق، وقد أوردت الكثير من الأحكام التي تسوقها على هذه الشّاكلة.

النّاقدة نعيمة مدغري – من جهتها – تكرّس ما يقارب نصف دراستها[15] لرصد الكتابات النّقدية "الرجالية" التي تناولت روايات نسائية، فترى أنّ غالي شكري[16] لمّع غادة السمان ونعت البقية بأبشع النعوت، بينما جورج طرابيشي [17] وخز نوال السّعداوي "بنقد لاذع صدامي وعنيف لأنّها خرقت أفق انتظاره فيما كتبته عن النساء"[18]، وتنقل رأي عفيف فراج الذي اتّهم الكاتبات "بالرغبة في

---

13 – المرجع السابق، ص11.

14 – المرجع السابق، ص20.

15 – نساء على المحك: نعيمة هدي المدغري.

16 – في كتابه: "غادة السمان بلا أجنحة"، دار الطليعة للطباعة والنّشر – بيروت، ط 01/ 1977م.

17 – في كتابيه: "الأدب من الداخل"، و"أنثى ضدّ الأنوثة، دراسة في أدب نوال السّعداوي على ضوء التّحليل النفسي"، دار الطليعة للطباعة والنّشر – بيروت، ط01/ 1984م.

18 – نساء على المحك: نعيمة هدي المدغري، ص50.

تحقيق الحرية الجنسية لبطلاتهن"، وعاب عليهن "محدوديتهن، واكتفاءهن باستقاء مواضيعهن من حياتهن الخاصة بحيث لا يبق لهن بعد ذلك ما يمكن قوله، فهن يكتبن مواضيع خاطئة ولهن مفاهيم خاطئة عن الحرية، والمشكلة العويصة في تقديره هي أنّهن يطالبن بالمساواة مع الرجل"[19]، أمّا محمود فوزي[20] فتعرض رأيه القائل بأنّ كتابة المرأة في مجملها مجرد خربشة اجتماعية، "فهي تخربش ولا تحفر ولا تتعمّق في وجدان أو عقل القارئ، وكان من الطبيعي أن تنشب الكاتبة العربية أظافرها الطويلة في رقاب الرجل تحاول أن تدمي وجهه لتتخلّص من عقدتها النفسية الأزلية"[21]، وترى أنّ حسام الخطيب –ومع أنّ مقالاته لقيت اهتمام النقّاد- إلاّ أنّها "لا تخلو من مواقف متحيّزة ضد النساء الكاتبات"[22]، ففي مقالته "حول الرواية النسائية في سوريا" يطابق بين الكاتبات وبطلاتهن ويطلق على أعمالهن "أحكاما أخلاقية"[23].

وتخلص للقول: "وهكذا يعتبر الرجل كتابة المرأة استفزازا له وخروجا عن طاعته وتحريضا لكلّ النساء، فيسلِّط لسانه وقلمه ضدّ كل من حاولت الكتابة أو الإبداع"[24]، كما تلاحظ "سقوط أغلبية النقّاد في شرك القراءة

---

19 - المرجع السابق، ص51.

20 - في كتابه: "أدب الأظافر الطويلة"، دار النهضة للطبع والنشر - الفجالة- القاهرة، ط1/ 1987م.

21 - نساء على المحك: نعيمة هدي المدغري، ص51-52.

22 - المرجع السابق، ص52.

23 - المرجع السابق، ص52.

24 - المرجع السابق، ص53.

الذكورية اللّاموضوعية للنص الأدبي...وتكون (الكاتبة) عرضة للنقد العنيف الصدامي الذي يقصد إسكاتها أكثر ممّا يستهدف التقويم والإصلاح"[25]، ونلاحظ هنا أنّها توقفت عند فترة الثّمانينات يوم كانت هذه القراءة هي السائدة – إلى حدّ ما- ولكنها تتجاهل دراسات معاصرة سلكت طريقا يناقض ، بالرّغم من أنّ كتابها طبع سنة: 2012م، وبالرّغم من احتواء مكتبتها البحثيّة كتبَ الغذامي ونور الدين أفاية اللّذين فارقا مثل هذه القراءات وناقضاها، إلاّ أنّها لم تضعهما في الواجهة ولم تركّز عليهما مثلما فعلت مع من ذكرنا من النقّاد، ولا نجد مبرّرا لذلك سوى ما أسلفنا الإشارة إليه من رغبةٍ في إلباس المرأة لبوس الضّحية[26].

ولا نقصد بما ذكرنا تبرير مواقف هؤلاء النقّاد أو إعفاءهم من الانتقاد لقصور دراساتهم وضعفها في انتهاجها للسائد وركونها للرأي الغالب دون تمييز، ولكنّنا نعيب على القراءة المقابلة لأنّها أيضا تُنِّم عن ضعف تقدير وقِصر نظر

---

25 - المرجع السابق، ص54.

26 - وهناك الكثير من النماذج منها : السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل التميمي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب ط01/ 2005م، ص53. وينظر أيضا: مؤنث الرواية، الذات، الصورة، الكتابة: يسرى مقدم، دار الجديد- لبنان، ط01/ 2005م، ص49-50، وكغيرها ومع أنّ كتابها طبع سنة2005م إلاّ أنّها مازالت تذكر طرابيشي للتدليل على حرب الذكورة على المرأة (ص51)، وتحيل إلى العقاد الذي اتهمّ المرأة بالقصور، وهيكل الذي اختزلها إلى "حيوان المتاع والشهوة" (ص52).

وانزلاق نحو تراشق وتلاسن يهيِّئ الأجواء لمعارك لا تمُتّ للنقد بصلة، بل تتكئ على السياسي والإيديولوجي والرّائج من الأفكار.

في حديثنا -عن الانسياق- للرّائج نذكر أنّه من بين أكثر المآخذ التي سُجِّلت على القراءات النقدية التي سادت توجّه بعض النقّاد إلى إعلاء اسم كاتبة -إمّا لشهرتها أو لظروف معيّنة تجمع الناقد بالكاتبة-، في مقابل تسفيه كتابات الأخريات، والانتقاص من الكتابة النّسوية عموما، فالعقّاد امتدح مي زيادة فيما يشبه الغزل، وتغاضى -إلى حين- عن رأيه النّقيض في كتابات المرأة عموما[27].

وفعل ذلك غالي شكري مع غادة السمّان، إذ يقول عنها: "... هكذا يتحتّم على النقّاد أن يروها على حقيقتها، ألاّ يقعوا في حبائل الخدعة أو البدعة التي ينفرد بها ما يسمى الأدب النسائي ... لا علاقة لغادة بما تكتبه أكثرية الأخريات، وإنّما علاقتها التي يمكن الحديث عنها بالأدب العربي الحديث، بكتابات نجيب محفوظ ويوسف إدريس وحنا مينا...وغيرهم ممن يستحيل وصف أدبهم بأنّه أدب رجالي بل هو أدب فحسب، هو أدبنا، وجداننا وعقلنا ..."[28]، ويقول أيضا: "... هكذا أفلتت غادة السمان من الدائرة الجهنمية التي أغلقتها سيداتنا الفاضلات من

---

27 - يقول العقاد "إنّه لم يجد ما يدلّ على إمكان مساواة المرأة بالرجل، ولم ير من النساء واحدة نبغت في فن من الفنون إلى درجة تعادل بها الرجل حتى من يُشاد بذكرهن في العصر الحديث كمدام بوفاري، وليس دخول نساء الغرب في الأعمال والوظائف دليلا على كفاءة المرأة للقيام بأعمال الرجال وإمكان مساواتها، فإنّ العبرة في المساواة ليست بالحدّ الأدنى"، ينظر: الفكر العربي المعاصر، في معركة التعريب والتبعية الثقافية: أنور الجندي، مطبعة الرسالة، د-ت، ص617.

28 - غادة السمان بلا أجنحة: غالي شكري، ص80.

"الكاتبات"، حتى أنّه جاء وقت ما كان يمكن التفرقة بين اسم وآخر من أسماءهن فكأنهن واحدة من عدة نسخ، حكايتها واحدة من عدة طبعات، ولم يكن هذا الفقر نتيجة هبوط مستوى الموهبة أو انعدامها بينهن، بقدر ما كان نتيجة غياب التجربة ووجدانيتها إن وجدت... فأصبحت "قضية المرأة" عنوانا كبيرا لتجربة صغيرة، وأصبحت الأنثى هي العالم بأكمله، وكانت النّتيجة المحتومة مؤسفة، فما يسمى بالأدب النّسائي في غالبيته هو وثيقة عبودية لا وثيقة تكريس لمختلف انقسامات المجتمع فحسب"[29].

وها هو عبد العالي بوطيّب يفعل الشّيئ نفسه مع الرّوائية ليلى أبو زيد، ففي معرض قراءته لروايتها "عام الفيل" يقول عنها: إنّها "نص روائي نسائي متميّز بكسر ملامح هذه الصورة السلبية، ويخيب ظن القارئ القبلي عنها، لما لمسته فيه من وعي دقيق مزدوج، بمعضلات القضية المعروضة من جهة وميكانيزمات الكتابة الروائية الإبداعية من جهة ثانية خلافا لما ألفتُه في بعض الكتابات النسائية من انسياق وراء ترديد التيمات التعبيرية النسائية التقليدية بشكل عشوائي وكأنها تكتب شكاية أو مراجعة قضائية"[30]، كما عبّر عن خوفه من المعلومات "المكرّرة المعروفة والمتداولة عن طبيعة الكتابة النّسائية، كخطاب يطبعه التّذمر والحزن

29 - غادة السمان بلا أجنحة: غالي شكري، ص79.

30 - عام الفيل، رواية المفارقات المغربية: عبد العالي بوطيب، ندوة المرأة والكتابة، إشراف إدريس أوعويشة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة المولى إسماعيل- مكناس 1995م، مطبعة فضالة- المحمدية- المغرب، ص67.

والإحساس بالظّلم والرّغبة في التمرّد على القيم الاجتماعية -الذكورية-إلخ"[31]، وبالتالي فالكتابة النسائية لم تلق – برأيه – ما تستحقّه من العناية والاهتمام لأسباب كثيرة، منها أنّ بعض هذه الكتابات النّسائية العربيّة تركت صورة سلبيّة في نفوسنا، "وكذا الجمود والتّصلب شبه التّام الذي يطبعها، لا من حيث التّيمات والموضوعات المتتالية فقط، وإنّما أساسا من حيث القوالب التعبيرية ... فقراءة نص واحد من هذا اللّون تكفيك لتكوين فكرة عامّة شاملة عن الكل"[32].

من بين ما عانته الرّوائيات – أيضا – هو النّظر إلى الخطاب النّسوي والتّعامل معه انطلاقا من مجموعة تصوّرات حصرته في "إطار محدود من الممارسة الإبداعية إذ يتعلّق الأمر بتلك التوّجهات التي ترى الكتابة عند المرأة متنفّسا عن الذّات، لذلك تحدّد ضمن الكتابة، والمراهقة، وتأخذ من ثمّة بعدا أوتوبيوغرافيا ... كما يجعل البعض الكتابة عند المرأة مجرّد زخم من الأحاسيس والانفعالات التي تعوّض مسألة البناء الفني في العمل الأدبي[33] [34]. وبثينة شعبان تشير إلى أنّ أكثر

---

31 – عام الفيل، رواية المفارقات المغربية: عبد العالي بوطيب، ندوة المرأة والكتابة، ص67. ونلاحظ أنّ سمات: "التعبير عن الظلم" و"الرغبة في التمرد" وغيرها ستصبح لاحقا(نقصد أواخر التسعينات وبداية الألفية الجديدة مع ملاحظة تاريخ انعقاد الندوة) هي مفاتيح القراءة النقدية للنص النسوي.

32 – المرجع السابق، ص65.

33 – المرأة والتخييل: زهور كرام، ندوة المرأة والكتابة، ص24-25.

34 – واضحة هنا إشارة المؤلّفة إلى مقالة جورج طرابيشي. فقد كانت شهيرة جدا كأنها أحدثت ندبا في وجدان المبدعات حتى ظلّت تلك المقالة تتردّد لديهن عن وعي أو دونه، وليس جورج طرابيشي- نشازا فلازالت تتردّد مثل هذه التّقسيمات بين العقل والعاطفة، ينظر: الشعر النسوي الأندلسي-، أغراضه وخصائصه الفنية: سعيد بوفلاقة، ديوان المطبوعات الجامعية -الجزائر، 1995م،

ما تُتَّهَم به روايات النّساء أنّها مرتبطة بذات الكاتبة، وتردّ: "ومن أين إذا يمكن لأي كاتب في العالم أن يستمد موضوعه؟"[35]، كما ترى أنّ "... هناك خصائص عامة يحتمل وجودها في كتابات النساء أكثر من كتابات الرجال، وميزات أخرى تميّز كتابات الرجال أكثر من كتابات النساء"[36]. ومادام أدب المرأة مرتبط بخصوصيّتها فقد أصبحت فرص الاهتمام النقدي بكتابات المرأة ضئيلة جدا بحجّة أنّ أدب المرأة لا يعكس سوى المشكلات الخاصّة بالمرأة"[37].

في مثل هذه الظّروف المشحونة بالسخريّة والانتقاص، ولا نقول التجاذبات لأنّ الصوت السّاخر -آنذاك- كان هو الصوت الأعلى، حرصت الكاتبات على مجانبة أيّ تصنيف أو تمييز، ترى بثينة شعبان أنّ هذه القراءات كانت سببا في تحسّس الكاتبات من هذا التقسيم، فـ"الكاتبات عبر العالم العربي كنّ طوال عقود متحمّسات لرفض تصنيفهنّ بأنّهن كاتبات نساء، مفضّلات أن يوصفن ببساطة بأنّهن "كاتبات"، على أمل أن ينلن بهذا معالجة أكثر جديّة وموضوعيّة لنصوصهن، والحقيقة أن بعض النقّاد العرب يتعاملون مع الأعمال

ص24-25، وينظر أيضا: شعر المرأة العربية المعاصرة (1945م-1970م): رجاء سمرين، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت ط1/ 1990، ص10، وأيضا: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وبيبلوغرافيا الرواية النسوية العربية(1885م-2004م): نزيه أبو نضال، منشورات رشاد بيرس- بيروت 2004م، ص11. وهذا الاستسهال في مقاربة أدب المرأة مرتبط بوهمان - كثيرا ما تُختصَر/ أو تُوجَّه هذه المقاربة وفق أحدهما- وهما عاطفة المرأة وحساسيتها من جهة، ومن جهة أخرى قهرها وقمعها و..إلخ، وهذا واحد من إشكالات هذه الدراسة.

35 - مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص13.

36 - المرجع السابق، ص13.

37 - المرجع السابق، ص54.

التي وضعتها النّساء بأحكام مسبقة، مُعتبِرين أن العمل يحمل طابع السّيرة، وأنّه يعالج موضوع الحب والزواج والأطفال أو الافتقار إليهم، ولذلك فإنّه بحدّ ذاته لا علاقة له باهتمامات الجمهور: والجمهور هنا يعني الذكور طبعا، لأنّ اهتمامات النساء لا يمكن أن تكون ذات طابع عام"[38]، كما ترى أمل تميمي -في تصنيف الأدب لدى مؤرخيه إلى أدب ذكوري وأدب نسائي- "ما قد يوحي بالتحيّز في النظرة إلى أدب المرأة بشكل عام"[39].

تعكس هذه القراءات النقديّة الجوّ الذي ساد لفترة غير يسيرة في أوساط الكاتبات، إذ خلّف الجوّ السّاخر من "ضحالة اهتمامات" المرأة الكاتبة حساسيّة لديها من الذّاتي والأنثوي، ما أدّى بالكثير من المبدعات إلى رفض تصنيف أدبهنّ بالأساس، حيث شكلّ هاجس "الصّفة الإنسانية" دافعا قويّا للإصرار على رفض تصنيف ما تكتبه المرأة في خانة خاصّة، ونظرن إلى هذا التّصنيف على أنّه تكريس لدونية المرأة، انطلاقا من تحديدها وتأطيرها ضمن "فئة" خاصّة، في مقابل "العام" و"الشامل" و"الإنساني" ممثّلا في الرّجل.

رفضت غادة السّمان هذا التّصنيف متسائلة: "لماذا اعتبار كلّ ما هو نسائي غير إنساني؟ لماذا هناك هواجس نسائية، أما الهواجس الرجالية فتُقلب هموم إنسانية رحبة؟"[40]، وتقول هدى وصفي "إنّ قهر المرأة أنشأ أدبا يسمّى

---

38 - مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص11.

39 - السيرة الذاتية النسائية: أمل التميمي، ص53.

40 - الأعماق المحتلة، غادة السمان، منشورات غادة السمان ، بيروت 1993، ص: 22.

"بالأدب النّسائي"، وأراد الرجل أن يجعل المرأة تقف عند بابه، فسمّى كلّ إبداع المرأة بهذه التسمية، وبالتالي نظر إلى ما تكتبه المرأة باعتباره أدبا دونيّا"[41]. أمّا لطيفة الزيّات فـ"تعترف بحقيقة أن سبب رفضها تعريف نفسها بأنها امرأة كاتبة واعتناقها علنا لقضايا النساء كان الخوف من تصنيفها على أنها كاتبة من الدرجة الثانية، وبإنكار جنسها كانت تحاول الهرب من اللعنة التي انصبّت عليها في المجتمع كي لا تلحق بها إلى عالم الأدب" بسبب أنّه من المفروض أن مواضيع النّساء أقلّ أهمية لأنّها تعالج أمور الحبّ والزّواج عكس الرّجال الذين يهتمون بأمور الحرب والإيديولوجيا والتّاريخ والدّين ... والنقّاد العظماء يعالجون الكتابات الهامّة"[42].

وفي حوار لها مع رفيف صيداوي تقول إملي نصر: "أنا لست كاتبة "نسويّة" بالمعنى المفهوم للكلمة، بل أكتب كإنسانة بعيدا عن الانتماء الجنسي"[43]، وقالت كوليت خوري: "برأيي الشخصي هناك أدب ولا أدب، ولا يوجد بالتّالي أدب نسائي أو أدب رجالي، كلّ هذه التصنيفات -كالقول بوجود أدب زنوج وأدب أطفال وأدب برجوازي وأدب كادحين وأدب أمريكي

41 - اعترافات نساء، أشرف توفيق، دار الأمين- دمشق1998م، ص: 15.

42 - مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص12.

43 - الكاتبة وخطاب الذات، حوارات مع روائيات عربيات: رفيف صيداوي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب، ط 1/ 2005م ، ص63.

وأدب عربي ...إلخ - ليس لها مبرّر"[44]، والحقيقة أنّ هذه التّصنيفات لا تجد الاعتراض الذي يجده مصطلح "الأدب النسوي" أو "النّسائي"، هذا إذا افترضنا أنّ هناك وجه شبه يجمع بينها. وتُجيب باسمة يونس حين يسألها المُحاور: "من أين تبدئين السرد؟": "أبدأ السّرد من قضايا إنسانية، من عمق المجتمع، وأحيانا من أسفل قاعه ولا تتوقّف عند جنس أو موقف أو تؤطَّر ضمن حدود، لكنّني لا أميل أبدا اتّجاه مساندة المرأة"[45]، وعن سؤاله للكاتبة اللّيبيّة نادرة العويتي عن مصطلح الأدب النسائي تُجيب: "مصطلح أدب نسائي مصطلح سيئ للغاية، وكلّما سمعته أشعر أنّني في مزيّن للسّيدات أو في صالة أفراح أو في حمّام سيدي درغوت ... هذا المصطلح مصيبة لأنّه ساهم في وضع جميع الكاتبات والشّاعرات في سلّة واحدة بصرف النّظر عمّا بينهن من فوارق تتعلّق بالمستوى الثقافي والفني ... والكثير من الدّراسات اتّجهت إلى خضّ هذه السلّة واستخراج النتائج المغلوطة، وهناك عبارات جاهزة مكرّرة سلفا تقول أنّ الكاتبة لا تكتب إلاّ تجاربها الذاتية، وأنّها تشتكي ظلم الرّجل ولا شيء آخر"[46]، وهذا أوضح تعبير عن الخوف من التصاق متعلقات الأنوثة بها، وبالتّالي حرمانها من وسم "الإنسانية".

---

44 - المرجع السابق، ص77.

45 - حواري معهن: محمد القذافي مسعود، دار ميم للنشر - الجزائر، ط1/ 2008، ص41.

46 - حواري معهن: محمد القذافي مسعود، ص130.

أمّا عروسية النّالوتي فترى أنّ "كلّ السّمات والنّعوت التي نُعت بها الأدب النّسائي تدلّ على الرّغبة في تهميشه وإقصائه، فهو تارة أدب نسائي مريض وتارة مراهق، وأخرى مازال يتعثر، ومازال في خطواته الأولى ولا يستطيع أن يتمثل العالم، وليست له رؤية، وهو إلى الجهل أقرب، تقول: "فإن كان لا بدّ أن تكون هناك نصوص أدبيّة نسائيّة، فهي أدب نسائي، أي أدب دون الأدب...ما نكتبه هو أدب إنساني بقطع النّظر عن جنسنا""[47]. أمّا خناثة بنونة فترى أنّه مع التّطورات الحديثة يصبح الإبقاء على "هذه التّصنيفات نوعا من الظلم للمرأة وإدانة لهم"[48]، تقصد الجيل الجديد، وفي إجابتها عن السّؤال: "هل يمكن أن نعتبر أنّ هناك أدبا نسائيا في المغرب؟" تقول: "أعتبر هذا التصنيف "رجاليا" من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي، وترسيخها وتدعيمها حتى في مجال الإبداع، فيما يتعلق بالمغرب هناك بدايات ومواصلة لا بأس بها في الإنتاج الأدبي ولو بشكل قليل في عالم المرأة، مع العلم أنّي أرفض مسبقا هذا التّصنيف على أساس أنّ الإنتاج يُعطي نفسه ويملك الحكم عليه في ما يقدّمه دون اعتبار للقلم سواء كان رجاليا أم نسائيا"[49]، ويبدو هذا الكلام غريبا لأن مصطلح "الأدب النسائي" غربي الأصل وليس عربيّا وأكثر المدافعات عنه في الغرب نساء، ولكن هناك اتّجاه فكري يسعى لاستدعاء ملفوظات ترتبط بحمولات ثقافية معيّنة تكرّس لصورة الشّرق العجائبيّة المرتبطة بالحريم والجواري والوأد، وسنجد من

---

47 - ندوة رواية المرأة: محمد برادة وآخرون، مجلة فصول، مج16،ع04/ ربيع1998، ص453-454.

48 - علامات من الثقافة المغربية الحديثة: بول شاوول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط01/ أغسطس1979م، ص53.

49 - المرجع السّابق، ص53.

هذه الاستدعاءات الكثير، فغادة السّمان ترفض هذا التّصنيف لأنه "يعني في التّفكير الشرقي أنّ الأدب الرّجالي قوّام على الأدب النسائي"[50]. وبدورها تتساءل وجدان الصائغ: "كيف تأتّى له (المتن الروائي الأنثوي) أن ينقل إلى مسامعنا نبرات البوح الأنثوي الرّاعف وهو يقاوم ثقافة الوأد وطقوس النّحر الثقافي والفكري؟"[51]. ومثال ذلك أيضا ما قالته رضوى عاشور وهي تصف حالها: "أنا امرأة عربيّة ومواطن من العالم الثالث، وتراثي في الحالتين تراث الموءودة. أعي هذه الحقيقة حتى العظم مني"[52].

وبالمجمل فقد سادت لفترة غير يسيرة قناعة برفض هذه القسمة "التعسّفية"، ونظرت المبدعات للمصطلحات المتداولة: "نسائيّة"، "نسويّة" على أنّها "تعميق لعدم المساواة بين الجنسين وإلغاء لمشروعيّة الأعمال الفنيّة الموحّدة، وأنّ ما يمكن ملاحظته من فروق بين كتابة المرأة وكتابة الرجل هي ذاتها التي يمكن ملاحظتها بين كتابة الرّجال أنفسهم، وبين كتابة النّساء فيما

---

50 – نساء بلا أمّهات، الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية: سماهر الضامن، مؤسسة الانتشار العربي– بيروت– لبنان، ط1/ 2010م، ص123. نقلا عن: المرأة وعلاقتها بالآخر: حسين المناصرة، ص260.

51 – شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصّة والرواية الأنثوية: وجدان الصائغ، منشورات الاختلاف –الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون– بيروت، ط1/ 2008م، ص139.

52 – على مدارج الكتابة: رضوى عاشور، مجلة الآداب، عدد11، تشرين الثاني 1992م، ص67.

بينهن"[53]، وقد عزت يسرى مقدّم توجّس الكاتبات من تصنيفهن إلى الخوف من "نزعة عنصرية ذكورية" تمعن في "تجذير الفروقات لترسيخ حواجز القصر والمنع دون النساء وإبداعهن"[54].

شكّل قصور الخطاب النّقدي عن مواكبة هذا الأدب والتّنظير له سببا في تكريس ثنائية"ذكوري"/ "نسائي"، فالارتباك في الكثير من القراءات النقدية انعكس على المشهد الإبداعي عموما، وقد ظلّ هذا القصور والارتباك سمة القراءة النقدية المعاصرة -والتي افترضنا فيها وضوح الرؤية باعتبار أنّ الظروف الجدلية التي سادت قبلا قد خفّت حدّتها على الأقّل- ولكنّنا ما نزال نجد النّاقد الواحد في الدراسة الواحدة يعدّد التسميات التي يستخدمها، وقبل ذلك قد يعيب على من خصّ المرأة بأدب خاص ثمّ يعود ليُثبت وجوده. ويبدو أنّ الانشغال بتغليب فكرة أو رأي خارجٍ عن الإبداع نفسه، وإثبات قناعات معيّنة كان السبب في هذه الاستشكالات عموما.

بدا ارتباك النّاقدة بثينة شعبان واضحا، فهي تقول الأمر ثم ترجع عنه، وتحاول إثبات عكسه، فمرّة ترى أنّ "عبارة "أدب نسائي" ما زالت تُستخدم كعبارة مُهينة أو على الأقل تُنبئ بنقص ما"[55]، طالما أنّ المنطق الذي "ينسحب

---

53 - نساء بلا أمّهات: سماهر الضامن، ص122. نقلا عن: المرأة وعلاقتها بالآخر: حسين المناصرة، ص258.

54 - مؤنث الرواية: يسرى مقدم، ص23.

55 - مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص23.

على معظم النّقد المتوافر عن الكتابات النسائية" ينطلق من كون الكاتبات العربيات "فشلن في الخروج من قمقم البيت والأطفال ... [و]نتيجة ذلك فقد فشلن في معالجة الاهتمامات الاجتماعية والسياسية"[56]، وتشير في موضع آخر إلى أنّ السؤال: "هل يوجد أدب نسائي قائم بحدّ ذاته؟"، والذي مازال يثار من المغرب إلى الكويت، لم يعد ملائما، وقد بات"الأمل يكبر بعدم ملائمة طرح مثل هذا السؤال ثانية...مع اكتشاف أنّ النساء العربيات هنّ أوّل من كتب الرواية العربية، ومع هذا الوصف لأعمالهن الذي يُظهر أنّ ما قدّمنه له قيمة كبيرة للأدب والتراث العربيين"[57].

بعد هذا التّقرير الذي يجلّي بوضوح رفض النّاقدة لهذا المصطلح تعود لمناقشة الاعتراضات التي يقدّمها الرجال على مصطلح "الأدب النسائي"، والمتمثّلة في كونه قد يعطي فرصة لكاتبات سيّئات، وتردّ: "ماذا عن الكاتبات المبدعات اللواتي لم ينلن فرصة مكافئة فقط لأنهن نساء؟ إنّ هدف دراسة الأدب النسائي تحت عنوان مستقل هو اكتشاف حجم هذا الأدب والحكم على نوعيته خلال تطبيق المقاييس الأدبية المتعارف عليها عالميا"[58]، فهي إذا تقرّ بوجود أدب خاص بالنساء وعلى النّقاد إعطاءه الفرصة بتوفير مقاربة علمية ذات مقاييس عالمية للحكم عليه بموضوعيّة، وتضيف: "لا شكّ أنّ كلّ شخص يكتب بشكل مختلف، والنساء يكتبن بطريقة مختلفة عن الرجال، ببساطة لأنّهنّ

---

56 – المرجع السابق، ص23.

57 – مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص21.

58 – المرجع السابق، ص24.

مخلوقات مختلفة، ولديهن تجارب تاريخية مختلفة واهتمامات حياتية مختلفة"[59]. فإذا هي تقرّ بصريح العبارة بوجود أدب نسائي مفارق لما يكتبه الرجل، ولا يتعلّق الأمر بمؤامرة ذكورية كما حاولت تصويرها[60].

ويرى سعيد يقطين أنّ هناك اتجاهين في تحديد مفهوم السّرد النّسائي: مفهوم عام: ويحتكم إلى جنس الكاتبة "وبمقتضاه يدخل كلّ إنتاج لأيّ امرأة في نطاق "السرد النسائي""[61]، وهذا الاتجاه هو المهيمن "حيث تحضر الكاتبات بغض النظر عن اتجاههن الفني في الكتابة، أو ميولاتهن الجمالية والفكرية"[62]، الاتّجاه الخاص: لا يرتهن لجنس الكاتبة فقط، "ولكنه يربطه بالميل نحو تجسيد ما صار يحمل مفهوم "الكتابة الأنثوية"، وحيثما تحقّقت تجليات هذه الكتابة الأنثوية كنّا بصدد الإبداع السردي النسائي، وكلّما انعدمت بعض تجلياتها استبعد نعت الكتابة النسائية ولو كانت الكاتبة امرأة"[63]، ويستعمل مرّة تعبير "الكتابة الأنثوية" في قوله: "إنّ هناك تعالقا شديدا بين الاتجاهين ما لم نتبيّن معالم هذه "الكتابة الأنثوية"

59 - مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص24- 25.

60 - سنناقش مجموعة الأسئلة التي طرحتها هي وغيرها من النّقاد والتي يبدو فيها الكثير من المجانبة لموضوعية البحث الأكاديمي في مبحث خاص سيأتي لاحقا في هذا البحث.

61 - قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود: سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة، ط01/ 2010م، ص291.

62 - المرجع السابق، ص292.

63 - المرجع السابق، ص292.

ومميّزاتها عن غيرها من الكتابات"[64]، وفي موضع آخر يرى أنّ تأصيل "السرد النسائي أو الأدب النسائي"عموما "... أو استئصاله بالأحرى لتجاوز الاضطراب أو الغموض المفهومي الذي يلفّه، رهين بمدى قدرتنا على تحديد بعده النوعي، وتجسيد أهم خصائصه البنيوية وملامحه من داخل نظرية الأدب، وليس من خارجها"[65].

وإن كنّا نشاطره الرّأي في أنّ أي تنظير أو تصنيف يجب أن يتم من داخل الأدب وليس من خارجه، فإننا نشير هنا إلى تعدّد المصطلحات التي استخدمها الناقد، ويبدو أنّه غير مقتنع بوجود أدب نسوي لذلك لا يلقي بالا للمصطلحات التي توصِّف شيئا غير معترف به، يقول: "على الصعيد النظري العام ومن خلال الكتابات العربية والغربية في هذا المضمار لا يمكننا تبيّن خصائص محدّدة وملموسة، نجد عموميات ومصادرات، لبعضها نصيب من الصّحة بالانطلاق من تجارب معيّنة لكنها لاتصل إلى حدّ قبول التعميم والتجريد"[66]، ويخلص إلى أنّ البحث في خصائص الكتابة النّسائية يستدعي "الانطلاق من النّص ذاته بعيدا عن الآراء المشكّلة حوله، لأنها تعوق إنصاتنا إليه والإمساك بطرائق اشتغاله للوصول إلى قواعد عامة أقرب إلى التّجريد يمكننا اعتمادها لتقويم التجربة ووضعها في

64 - قضايا الرواية العربية الجديدة: سعيد يقطين، ص292.

65- المرجع السابق، ص293.

66 - المرجع السابق، ص296.

مسارها الملائم"[67]، وهذا القول في الحقيقة ينسحب على كلّ التقسيمات الإجناسية لأنّه لا يوجد تقسيم أصم وخصائص تجريدية بل مقاربات في ظلّ نظريات قد ينصاع لها النّص بهذا القدر أو ذاك.

ويسمّي هو هذه الروايات، في معالجته لرواية طريق الحرير، بـ"رواية الأطروحة النسائية"، ويبدو أنّه غير مقتنعٍ بالفواصل بين كتابة المرأة وكتابة الرجل، وبالتّالي يصل في الأخير إلى أنّ: "رواية "طريق الحرير" تختلف من حيث لغتها وطريقتها الأسلوبيّة عن أهمّ الأسس التي تقوم عليها "الرواية النسائية"، كما حاول "النقد النسائي" التّنظير أو التّقعيد لها في التّربة الأجنبية والتي وجد لها امتدادا في بعض الكتابات النقدية العربية، وهذا الاختلاف يؤكّد ما انطلقنا منه، وهو أنّ الكتابة السّردية والرّوائية –تخصيصا- لها مقوماتها وشروطها العامة والخاصة، وهي متعالية عن الجنس (ذكورة- أنوثة) والسّن (شباب-شياب) والعرق (غرب- شرق) والدّين، إنّها إنتاج إنساني، ولا يمكن أن تتحقّق قيمته الفنية أو الجمالية بناء على الموضوع الذي يعالجه أو القضيّة التي ينافح عنها، ورغم أهميّة كلّ ذلك، فإنّ طرائق الكتابة ومستوى جماليتها وعمقها الفنّي هو الذي يحدّد قيمتها الإبداعية والفنيّة بالدّرجة الأولى"[68]، ويبدو هذا مبالغة في التّعميم لأنّه لا يمكن إغفال دور الجنس والسّن والإقليم والثّقافة والدّين في بنية أيّ إنتاج إبداعي،

67 – قضايا الرواية العربية الجديدة: سعيد يقطين، ص296.

68 – قضايا الرواية العربية الجديدة: سعيد يقطين، ص308.

بل إنّ الاختلاف والتّعدّد والتّنوّع الذي تؤسّس له هذه الأطر والتّحديدات هو ما يشكّل ميزة الإبداع الإنساني الذي يتعالى عن التّوحّد، كما أنّ التّصنيف لا يعني التّماثل في المستوى الفني والجمالي، فلا يمكن القول أنّ الأعمال التي تندرج ضمن صنف الرّواية الفرنسيّة أو المغاربيّة أو أدب الطفل كلّها بمستوى واحد متماثل.

ويرى الناقد محمد عفط أنّ "هذا التعبير [رواية نسائية] يُقيم -في عمقه- فروقا مُطلقة بين كتابة المرأة وكتابة الرجل، ويُعمِّق التمييز المتحدَّث عنه سلفا، وبذلك فهو يعزل المرأة عن كينونتها الاجتماعية ويبرز كتابة المرأة باعتبارها خاصة المشاكل، ضيقة الاهتمام، وبذلك يضيع المحتوى التحرّري لهذه الكتابة"[69]، ثمّ يعود ليقول أنّه "ومع إبعاد الأساس التّمييزي- الجنسي لتعبير "الرواية النسائية" فإنّه تبقى هناك خصوصيّة لهذه الرّواية تتمثل في التّناول الخاص والمتميّز لمشاكل ذات خصوصية نسائية دون أن يكون لتعبير الخصوصية معنى الاختزال الذي تحيل عليه الكثير من التّصورات لمفهوم "الرّواية النسائية""[70]، ولكن كيف نبعد الأساس التمييزي- الجنسي؟ كما أنّه لم يحدّد الاختزال الذي ينتقده، فهو نفسه ساق مجموعة من التّحديدات للكتابة النّسوية اختزلتها في المفهوم التحرّري.

69 - كتابة المرأة الروائية و البحث عن الانزياح: محمد عفط، ص44.

70 - المرجع السابق، ص44.

وسماهر الضّامن ترى أنّ "شيوع نظريات النقد النّسوي ومصطلح الكتابة النّسويّة عوضا عن الكتابة النّسائية [أدّى] إلى ظهور العديد من الدّراسات الدّاعية إلى تبنّي خطاب جديد، يشتغل على مناهضة العنصرية الجنسويّة في الوقت الذي لا ينكر فيه خصوصية الكتابة الأنثوية"[71]، والغريب هو أنّ الكاتبة نفسها لم تُقِم فرقا بين هذه التّسميات بدليل أنّها كانت توردها معا تارة فتارة[72]. أمّا بالنّسبة لوجود كتابة نسوية من عدمه فقد عرضت مختلف الآراء الرّافضة والدّاعمة للتّصنيف، ثمّ خلُصت للقول: لئن كانت الكتابة "فعلا إنسانيا غير محصور في جنس معيّن وإنّما يرتبط بقيمة الإبداع الفنية، سواء كان من يمارس الفعل رجلا أم امرأة، وهي قيمة لها سماتها وقواعدها العامّة المحدّدة، فإن هذا لا ينفي الخصوصيّة المرتبطة بانعكاسات جنس الكاتب وآثار الظّروف المادية والسّيكولوجية على عمليّة الكتابة...فالاختلاف الجنسي، بمختلف تجلياته وانعكاساته، عامل هام آخر يحرّرنا من أن نكون أسرى الشرط الاجتماعي السياسي للكتابة"[73]، وتقول: "ولعلّ المتغير المهم في هذه المسألة خلال العقود القليلة الماضية هو تشكّل جيل جديد من الكاتبات اللواتي بدأن يتفاعلن مع مقولات النقد النسوي، ولا يتحرّجن من وصف أدبهن وكتابتهن بأنها كتابة نسوية، بل يسعين لتكريس تقاليد وسمات تلك الكتابة"[74].

---

71 – نساء بلا أمّهات: سماهر الضامن، ص126.

72 – ينظر فهرس الموضوعات ص05 وما بعدها.

73 – المرجع السابق، ص128. نقلا عن: غرفة فرجينيا وولف: رضا الظاهر، ص13.

74 – نساء بلا أمّهات: سماهر الضامن، ص129.

ولكنّها تعود لتطرح سؤالا يحيل إلى الشّك في دواعي التّصنيف والتّقسيم، تقول: "كيف يمكن الحديث عن لغة أو كتابة نسائية ذات سمات وخصائص مختلفة ومميّزة في ظل وحدة البنى والعناصر اللّغوية؟ وهل يعني القول بوجود لغة نسائيّة افتراض أنّ الكتابة تشتمل على بنى مذكّرة وأخرى مؤنّثة؟ هل يشتمل النّص الروائي مثلا، باعتباره بنية مستقلّة على عناصر مؤنثة؟"[75]، كما ترى أنّ عناصر الرّواية: الزّمان، السّرد، اللغة، المكان، الشخصيات وزاوية الرؤية، هي كلها عناصر محايدة، "فكيف يمكن في هذه الحال الحديث عن سمات وخصائص معيّنة ومحدّدة لكتابة المرأة؟"[76]. والحقيقة أنّ زاوية الرّؤية لا يمكن أن تكون حيادية، بل تختلف من كاتب لآخر، كما أنّها هي التي تؤثّر على بناء الحدث والشخصية والمكان والزمان وغيره. أمّا البنى اللّغوية فهي في تركيبتها واحدة، ولكن البناء والتّوظيف هو من يصنع مفارقة لغة كاتب عن آخر، وفي تظافرها مع زاوية الرؤية تتشكّل فرادة عمل أيّ أديب، مع ملاحظة التّقارب الذي يشكّله الجنس الواحد والبيئة الواحدة والفترة الزمنية الواحدة إلخ. وقد يكون سؤالها همز يبغي الإشارة إلى اللغة و"انحيازها"، ويرفض التّصريح، فاكتفت بالتلميح عكس الكثير من النّقاد، ويعضد استنتاجنا هذا قولها في أحد المواضع: "... ذلك أنّ الهيمنة الذكورية والغبن اللغوي قديما وحديثا صعّدا وعي النساء بضرورة وجود خطابهن الأدبي في مقابل خطاب الرجل الذي حالت هيمنته دون إفساح المجال

75 – المرجع السابق، ص133.

76 – المرجع السابق، ص134.

أمام المرأة لكتابة ذاتها..."[77]، وهذه المسألة سنناقشها في مبحث لاحق من هذه الدراسة بإذن الله.

وكذلك لا يبدو أنّ يسرى مقدّم حسمت موقفها – خاصّة مع اشتغالها بالدّفع بنظرية المؤامرة- فهي ترى أنّ المرأة ظلّت لوقت طويل "شريكا سلميا، أسهم بوجه من الوجوه في تكريس الدّونية والتّبعية إبداعيا ... قبل أن تباشر خطابا يشتغل من غير ادعاء على مناهضة العنصرية الجنسية التي تشقّ الإبداع نصفين لا اختلاف في الواقع بينهما"[78]، والسّؤال هنا: كيف كرّست المرأة دونيتها من خلال إبداعها؟ هل بامتثالها للقوالب "الذكورية" السائدة؟ المعلوم أنّ أيّ أدب أو نوع أو جنس لا يولد كاملا بل تبدأ إرهاصاته بمحاكاة السائد، والأدباء "الذكور" أيضا كتبوا في بدايات تشكّل جنس الرواية على نمط السائد – سواء التراث أو ما يبدعه الغرب –، وقراءة تاريخ بدايات الرواية العربية يدحض الكثير من هذه الادّعاءات التي تردّدت مرارا عن حرمان المرأة من الكتابة[79]، أو عن استكانتها ومداهنتها "للذكور"[80].

---

77 – نساء بلا أمّهات: سماهر الضامن، ص84.

78 – مؤنث الرواية: يسرى مقدم، ص45.

79 – نجد ذلك عند نقّاد كثر منهم: يسرى مقدّم، سماهر الضامن، عبد الله الغذامي وغيرهم.

80 – هذه المقولة بدورها تردّدت لدى الكثيرين، منهم بثينة شعبان التي ترى أنّ خوف المرأة جعلها تنخرط في الفكر السائد إبداعيا ونقديا، فعلى مستوى الإبداع "تدفع المخاوف بعض الكاتبات لأنّ يخترن بطلا ذكرا بدلا من بطلة نسوية لرواياتهن، كي يضفين على رواياتهن خبرة اجتماعية أعمق وأوسع"، والأمر نفسه مع الناقدات اللواتي يشعرن "بالرعب والخوف من تكريس جهودهن

ثمّ نجدها تقول -في تناقض بيّن مع ما سبق وقرّرته- أنّ هناك من ينفي وجود تمييز جنسوي بين الأدبين ولكنّه لا ينفي "الحيف اللاحق بالمرأة، بوجود نصف مقموع ومهمّش في الخطاب الإبداعي يوازي في عنته وعَسْفِه[81] تهميشها في مواقع القرار ..."[82]، ومن ثمّ تعود لتقرّر أنّه "لا مناص للكتابة الإبداعية إذن من التورّط في ثنائية جنسوية لا مكان فيها للشبهة أو الالتباس... فالأدب الذي ينتج صوتا واحدا بقوّة التفرد والأحادية هو أدب شائه مهدّد بالرتابة وبالسكون ومحكوم بالنقصان"[83]، إذا فكتابة المرأة أعلت "واقع بديل ومغاير يرعى الاختلاف ... ويُسقط التصوّر المطلق حول انعدام الفوارق بين كتابة المرأة وكتابة رجل"[84].

وفي مقال آخر لها ترى أنّ "هذه القسمة العنصريّة العنفيّة التي أسّست لما يُسمّى الكتابة النّسائية أو الرواية النّسائية، تتسلّح بمنطق الهوية الجنسية لترسِّخ في الأدب، كما في الاجتماع، ما يشاكلها من هويّة دونية تأصلت في جذور الثقافة السّائدة، يروج لها في كتابات الرجال/ الكتاب وتستنسخها النساء/ الكاتبات ...

للإنتاج الأدبي النسائي"، "ولهذا السبب نجد أنّ الناقدتين أو الثلاث المشهورات في العالم العربي قد كرسن أنفسهن لدراسة كتابات الرجال، وبعملهن هذا كنّ يضمنّ مكانا مرموقا في هذا الميدان". ينظر: مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص11 – 12.

81 – كذا في الأصل.

82 – مؤنّث الرواية: يسرى مقدم، ص22.

83 – مؤنث الرواية: يسرى مقدم، ص25.

84 – المرجع السابق، ص45.

[فهي] (الرّواية النسائية) تنهج نهج الاتباع، فلا تخالف العرف الروائي السائد الذي يرصد العاصيات إلى الخسران أو الموت أو التوبة، ليصبح اسم الكاتب أو الكاتبة هو الفارق الشكلي الوحيد بين ما تكتبه المرأة الكاتبة أو الرجل الكاتب عن معيش المرأة"[85]، بل وتطرح "استفهاما إنكاريا حول جدوى التصنيف وإطلاق مصطلح (الرّواية النسائية) تخصيصا لسرديات لم تقرئنا اختلافا أو خصوصية، ولا هي أتت بجديد كاشف يضيف إلى ما سردته عن غبن النساء وقمعهن وحرمانهن"[86].

أمّا يمنى العيد فتقول: "أميل إلى الاعتقاد بأنّ مصطلح الأدب النسائي يفيد عن معنى الاهتمام وإعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية الأدبي وليس عن مفهوم ثنائي، أنثوي- ذكوري يضع هذا النتاج في علاقة اختلاف ضدي- تناقضي مع نتاج الرّجل الأدبي"[87]، ولكن كلامها الموالي يُعيد فكرة المؤامرة والمواجهة مع الرّجل "المتسلّط"، فالمرأة ساهمت منذ عهود قديمة ولكن مساهمتها "أُهملت بسبب من معايير قيمية ربطت بين الفنون والآداب وثقافتها من جهة، وبين نظام قبلي قوامه القوة، أو سلطة على رأسها رجل ينزع إلى التسلّط"[88]، وفي موضع آخر تعلّق النّاقدة على مجموعة من الرّوايات بقولها: "ففي هذه الأعمال السّردية

---

85 - النقد النسوي العربي، أنوثة لفظية وخصوصية موهومة: يسرى مقدّم، موقع شذرات، عدد سبتمبر 2008م.

86 - النقد النسوي العربي، أنوثة لفظية وخصوصية موهومة: يسرى مقدّم، موقع شذرات.

87 - الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية: يمنى العيد، دار الفارابي- بيروت- لبنان ط1/ 2011م، ص137.

88 - المرجع السابق، ص137.

يمتزج الخاص بالعام ويتداخل الذاتي والاجتماعي على نحو فني يدعو إلى نسبتها إلى الإبداع أكثر ممّا يحمل على نسبتها إلى أدب نسائي[ويبدو ذلك] أكثر إلحاحا مع انخراط إنتاجها في ما يمكن تسميّته "مشروع الرواية العربية""[89]. إنّه مرّة أخرى هاجس العام والخاص، وكأنّ انخراط إبداع المرأة في "أدب نسائي" يتعارض مع انخراطها في "الرّواية العربيّة"، فهي تتشوّف لوسم النسوي بالإنساني، ولذلك تقول أنّ المرأة العربية الكاتبة قدّمت "أنماطا من البناء تحدّت بها السرد العربي على خلفية منظور فكري يقول بالاختلاف على أساس التعدّد والتنوّع، وليس على أساس من معايير قيمية تضع الأنوثة ضدّ الذكورة أو دونها"[90].

ويبدو أنّ صفة "الإنسانية" كانت هاجس رفيف صيداوي أيضا، ومن ثمّ كان ارتباك رؤيتها واضحا وتناقضها جليّا فهي تُقبل على إثبات خصوصيّة الإبداع النّسوي، ثمّ سرعان ما تعود لنفي هذه الخصوصيّة التي بدا لها أنّ إثباتها هو نفي لصفة "الإنسانية"، فبعد نفيها أن تكون الرواية ذات هويّة جنسية معيّنة لأنّها بنية مستقلة تتشكّل من عناصر: اللّغة، المكان، الزمان، الشخصيات "وهذه العناصر ليست ذات طبيعة جنسية"[91]، تعود للقول أنّ هذه العناصر تتشكل لتولّد دلالة النّص، "والدلالة تحيل على رؤية النّص الروائي... والرؤية مرتبطة بذاتية

89 – الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية: يمنى العيد ، ص149.

90 – المرجع السابق، ص149.

91 – الكاتبة وخطاب الذات: رفيف صيداوي، ص17.

الكاتب"[92]، ومن هنا يأتي الاختلاف ولكنها جاءت بهذه السلسلة لتنفي إمكانية اختلاف كتابة المرأة عن كتابة الرجل، وحسبها إنّ كلّ كتابة مبدعة ثورية هي "كتابة تجديدية فنيا وفكريا كتابة تخترق السائد، الأساس فيها هو الإنسان كقضية وليس الإنسان ككائن محدّد بجنسه"[93]، وغالبية الأدباء توجهاتهم إنسانية فمن الصعب وجود نصوص موجهة ضدّ الذكورة أو الأنوثة[94]. وفي تناقض واضح مع ما سبق تقول: "بات بالإمكان تلمّس معالم خاصة بكتابة المرأة، لا تخرج هذه الكتابة عن القوانين العامة لفن الكتابة الروائية وتنضوي في الوقت عينه على حساسية مختلفة...فاختلاف التجربة الذاتية والاجتماعية لكل من الجنسين، فضلا عن اختلاف بعض ألوان القهر الاجتماعي الممارس عليهما" هو ما ساهم في نسج تلك الحساسيّة[95]، ويظلّ غموض الرؤية لديها في حديثها عن رواية "ليلى بعلبكي"، فهي ترى أنّ استعمال ضمير المتكلم في الرواية النسوية ميزة واضحة كما في "أنا أحيا" لليلى بعلبكي[96]، وذلك يثبت وجود حساسية مختلفة لكتابة المرأة ولكن هذه الحساسية "تنتفي معها إمكانية الحكم بوجود بنية روائية خاصة بكتابة النساء...فعلى مستوى اللغة لم تختلق بعلبكي لغة خاصة بالنساء"[97]، ثمّ تعود

---

92 - المرجع السابق، ص18.

93 - الكاتبة وخطاب الذات: رفيف صيداوي، ص19.

94 - المرجع السابق، ص19.

95 - المرجع السابق ، ص20.

96 - المرجع السابق، ص26.

97 - الكاتبة وخطاب الذات: رفيف صيداوي، ص27.

فتعترف أنّ المساهمة الفنية لبعلبكي بصياغتها للتعبيرات والمفردات القائمة على الحياة المعاشة[98] أفضت إلى إكساب نسقها اللغوي دلالات مفعمة بحس الأنثى[99]، "إنّ كيفية مطاولة النساء البنيان الفني هدما وبناء ليس على أساس جنسهن، بل على أساس ما تنطوي عليه عملية الهدم هذه من إبداع لا يخص جنسا دون آخر، وقد أظهر هذا الإبداع القدرات الفنية الخاصة بذوات تختلف هوياتها الجنسية وتعكس وعيها غير المنفصل عن وجودها الاجتماعي"[100]، إنها تحاول الابتعاد عن "تهمة" الخاص والذاتي وإثبات الاهتمام بالعام والإنساني وقد رأينا أنّ ذلك شكلّ هاجساً ومثارَ قلقِ الكثير من النساء المشتغلات على الخطاب الأدبي إبداعا ونقدا.

كما يلاحظ في قراءات الناقدات وجود حساسية ما من مصطلح "الكتابة الأنثوية" تتعلّق بتسمية "الأنثى" نفسها، فنازك الأعرجي ترفض مصطلح "الكتابة الأنثوية"، "لأن الأنوثة كمفهوم تعني ما تقوم به الأنثى وما تتّصف به وتنضبط إليه، فلفظ الأنثى يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضّعف والرقّة والاستسلام والسلبية"[101]، بينما مصطلح

98 – في الأصل: "الحياة المعيوشة".

99 – المرجع السابق، ص27.

100 – المرجع السابق، ص40.

101 – صوت الأنثى: نازك الأعرجي، دار الأهالي– دمشق– سوريا 1997م، ص 35.

"الكتابة النسويّة" يقدّم "المرأة والإطار المحيط بها: المادي والبشري والمعرفي والاعتباري في حالة حركة وجدل"[102]. والغريب أنّ النّاقدة عنونت دراستها هذه بـ"صوت الأنثى"، مع أنّها تعيب على مصطلح "الأنثى" حمولته الثقافية/ الاجتماعية، فكان حريّا بها تجنّبه.

ولعلّ أكثر المقاربات اعتباطية هي التي انطلقت من السؤال التالي: هل المرأة فقط من تُبدع الكتابة النّسويّة؟ وهل كلّ كتابة المرأة كتابة نسوية؟ فحين حاولت هذه القراءات الإجابة على هذا السؤال جاءت أحكامها متهافتة تزيد المشهد النقدي ارتباكا وتطيح بكلّ الإشكالات السابقة واللاحقة وتثبت عدم جدواها، فيسرى مقدّم ترى أنّه "من الخطأ الشّائع تصنيف كلّ ما يكتبه الرجل في خانة الأدب الذكوري، وإدراج ما تكتبه المرأة في خانة الأدب النسوي... ذلك تصنيف فيه الكثير من التعسّف والعمى المعرفي"[103]، ومثلها ترى سحر خليفة أنّه "تاريخيا الرجال هم أوّل من بدأوا بالكتابة عن العدالة التي تخص المرأة، الكتابة النسوية يكتبها الرجل أيضا، كما أنه يمكن للمرأة أن تكتب كتابة شوفينية ذكورية تحاول خلالها إظهار تفوقها على بنات جنسها والتشبّه بالذكور"[104]. ورفيف صيداوي

---

102 – صوت الأنثى: نازك الأعرجي، ص 35.

103 – مؤنّث الرواية: يسرى مقدم، ص47. نقلا عن: الواحد المتعدّد: أسيمة درويش، مجلة الآداب، ع03/ نيسان 2003م، ص58. ونشير إلى أنّ سارة جامبل تقول: في "ضحكة ميدوسا 1981 " رأت هيلين سيسو أنّ "الكتابة الأنثوية" يمكن أن يكتبها الرجل أو المرأة على حدّ سواء"، ينظر: النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل، ص203.

104 – الكاتبة وخطاب الذات: رفيف صيداوي، ص93.

ترى أنّه رغم ما تملكه الكاتبة من حساسية خاصة إلاّ أنّ هذه "الحساسية لا تسمح بالحكم بوجود بنية روائية نسائية خالصة، لا بل إنّ الثنائية الجنسية الكامنة داخل كلّ روائي أو روائية تجعلنا أحيانا أمام تيمات نسائيّة في أثر روائي عائد لكاتب ذكر والعكس صحيح"[105]، كما يرى محمد عفط أنّ تعبير "الكتابة النسائية" "غير دقيق من الناحية العلمية، باعتبار أنّنا إذا نظرنا إلى الموضوع فإنّنا نجد رجالا قد كتبوا روايات شكلّت المرأة موضوعها الأساسي مثل إحسان عبد القدوس ونزار قبّاني[106]"، ويبدو أنّ النّاقد ينطلق من كون الرواية النسوية هي التي تشكّل المرأة موضوعها الرئيس، ولكن هذه المقاييس تبقى اعتباطيّة لا تستند إلى جهد تنظيري مؤُسَّس[107].ويسأل ناقد آخر: لماذا لا يعتبر فلوبير صاحب "مدام بوفاري" وتولستوي صاحب "أنا كرنينا" من الأدب النسوي؟"[108].

أمّا بسّام قطّوس فيطرح مجموعة أسئلة يريد من خلالها إثبات صعوبة الفصل بين أدب الذكور وأدب الإناث، وصعوبة حدّ المصطلحات التي توصّف

---

105 – المرجع السابق، ص21.

106 – كتابة المرأة الروائية و البحث عن الانزياح: محمد عفط، ص43.

107 – وقد قال في موضع سابق من هذا المقال، ص42: "إنّ الكتابة لدى المرأة...تستلزم أن تكون ذات نسخ خاص ووجه متميّز...إنّ هذه الكتابة يجب أن تشكّل انزياحا عن كتابات أخرى تسير في الاتجاه المعاكس الذي يقوم على الإبقاء على وضعية الدونية واللاإبداع لدى المرأة"، فكيف نحدّد و من يحدّد من الأدباء يُعتبر ضمن "الاتجاه المعاكس" ، والذين يجب على المرأة معاكسة كتاباتهم؟ ومن هم الذين كتبوا كتابات "نسائية"؟ إنّ مثل هذه الأحكام الاعتباطية هي التي تزيد من إرباك المشهد النقدي.

108 – في النقد والنقد الألسني: إبراهيم خليل، دار الكندي للنشر والتوزيع – عمان – الأردن، ط1/ 2002م، ص122.

أدب المرأة: "فهل الأدب النسائي هو الأدب الذي تكتبه النساء؟ أم الأدب الذي يُكتب عن النساء؟ وإذا كان كذلك فهل الأدب الذي تكتبه النساء أو يُكتب عنهن يتمتع بسمات فارقة تسوِّغ إفراده بالتسمية؟ وما هي الفروق النوعية لهذا الأدب المكتوب بقلم الرجل عن المرأة، أو المكتوب بقلم المرأة عن نفسها؟ وأين يقع الأدب الذي تكتبه المرأة عن الرجل مثلا؟ أو الذي تكتبه المرأة عن الوطن أو الحرية أو الموت؟"[109]. ويمكن لمعظم هذه الأسئلة أن تفقد جدواها إذا اعتبرنا أنّ الأدب النّسوي هو الأدب الذي تكتبه المرأة عن مواضيع لا حصر لها ، باعتبار أنّ الأدب لا يمكن تحديد موضوعاته بل إنّ الموضوعات تتوالد مع تطوّر وتراكم هذا الأدب أو ذاك وتتنوع مع تقدّم مراحل تطوّره، أمّا عن افتراق الأدب النّسوي عمّا يكتبه الرّجل فتلك إشكالات مفتعلة، إذ لا يتحدّد الأدب النسوي بمقارنته مع ما يكتبه الرجل، و ليس عليه أن يثبت اختلافه، فوسم "الأدب الفرنسي" لا يتحدّد بإثبات اختلافه عن غيره من الآداب.

مع التّطوّر الحاصل في وضعيّة حقوق المرأة على مستوى القوانين الوضعيّة والظّروف السّياسية والفكرية التي مالت إلى تحسين مكانة المرأة وإعلاء شأنها، بات واضحا أنّ أدب المرأة أضحى ميزة لابد من التأكيد عليها باعتبار "حقّها" في الإبداع والتعبير والكتابة، ومن ثمّ تركّز الجدل حول المصطلح والتوصيف الأنسب لهذا الإبداع، ولكنّ الأمر لم يكن بهذه البساطة فقد بدا الكم الهائل من التسميات

109 – المدخل إلى مناهج النقد المعاصر: بسام قطوس، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ط1/ 2006م، ص217.

مربكا، حتى أصبح كلّ ناقد يسمِّي بما يراه مناسبا[110]، ويبدو أنّ الاختيار ليس قائما – في الحقيقة – على أسس موضوعيّة وإن اجتهد كلّ ناقد في تعليل اختياره. يعلّل محمد معتصم تفضيله لتسمية على أخرى بقوله: "بالتأكيد لهذا التقسيم والتمييز تأثيره على طرائق الكتابة، ومنها على الخصوص هذه الملاحظة المثيرة فالكتابة النسوية تصل في بعض الحالات إلى الدرجة الصفر في التعبير الأدبي ويصبح الخطاب فيها خطابيا وتبدو شخصية الرجل مبتورة مهزوزة تعبر عن القسوة والقمع وتختزل كلّ الصّور السالبة للمجتمع، وقهر المرأة، بينما في الكتابة النسائيّة أو كتابة المرأة لا تتدخل الفكرة والوعي الإيديولوجي لدى الكاتبة في بناء الحكاية أو بناء الشخصيّة الروائيّة والقصصيّة (السّردية)"[111]. وليس واضحا على أيّ أساس يُسمِّي كلّ قسم بهذه التسمية دون غيرها، لأنّها جميعها مترادفة، والتمييز بينها غير بيّن في اللغة العربية، إذ لا فرق بين "النسويّة" و"النسائيّة"، وبالتالي فنقل هذا التّمييز –وفرضه على لغة لا تعترف به– يبدو تعسّفيا وغير مقنع علميّا، ولعلّ هذا سبب الارتباك من أساسه.

والملاحظة نفسها تنطبق على الرّأي التّالي لحسين المناصرة الذي يفضّل "مصطلح "الكتابة النّسويّة" على مصطلح "الكتابة النّسائيّة" لما في المصطلح

---

110 – يدّعي شكري عزيز ماضي أنّ النّقاد متفقون على أنّ الخطاب النسوي خطاب تبدعه المرأة وإن عالج موضوعا غير المرأة وقضاياه، والخطاب النسائي، وهو أعمال لنساء ورجال تقف مع المرأة وتعالج قضاياها وتحرّرها، ينظر: من إشكاليات النقد العربي الجديد: شكري عزيز ماضي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع– عمان– الأردن، طبعة02 مزيدة ومنقحة/ 2008م، ص215. .

111 – جمالية السرد النسائي: مدونة محمد معتصم الكاتب: .http://motassim.canalblog.com/archives/2007/02/21/4087471.html

الأوّل من بعد لغوي يوازي مصطلح الكتابة الذكورية"[112]، والسّبب الذي ساقه الناقد لا يبدو مقنعا فإن كان الأمر متعلّقا بكون مصطلح "النّسوية" مقابلا لـمصطلح "الذكورة" فاستعمال مصطلح "الأنثوية" أولى لتحقيقه للتقابل التام، ولكنّنا نردُّ من الأساس اعتباره الكتابة النسوية مقابلا للكتابة الذكورية لأنّها في الحقيقة بداية لخلق معركة وهمية بين "الأنثوي" و"الذكوري". ويضيف أنّ ""الكتابة النسوية" كتابة تتّخذ موقفاً واضحاً ضدّ الأبوية[113] وضدّ هذا التّمييز الجنسي، أي أنّها كتابة مؤدلجة، أما "الكتابة الأنثوية" فهي التي تبدو وقد همّشها النّظام الاجتماعي والثّقافي السّائد بحجّة وقوعها في زوايا التّابو التي يجب على المجتمع أن يحاصرها، وبالتّالي يمنعها - وبكلّ السّبل- من أن تبرز هويّتها بوجهه، بوصفها نوعاً من الكتابة له خصوصيّته وفرادته، حاله حال غيره من

---

112 - النّسوية في الثقافة والإبداع: حسين المناصرة، عالم الكتاب الحديث وجدارا للكتاب العالمي – الأردن، 2007م، ص : 97.

113 - ونشير هنا إلى أنّ هذه المصطلحات تُردَّد في كثير من الأحيان دون ضبطٍ لها، وهي ترجيع لما ساد في كتابات النسوية الغربية، إذ "يشير مصطلح "الأبوي" إلى علاقات القوّة التي تخضع في إطارها مصالح المرأة لمصالح الرجل، وتتخذ هذه العلاقات صورا متعدّدة، بدءا من تقسيم العمل على أساس الجنس والتنظيم الاجتماعي لعملية الإنجاب إلى المعايير الداخلية للأنوثة التي نعيش بها، وتستند السلطة الأبوية إلى المعنى الاجتماعي الذي تمّ إضفاؤه على الفروق الجنسية البيولوجية"، ينظر: النسوية وما بعد النسوية : سارة جامبل، ص22. كما تميّز سوثرنام بين تعريف أصلي "للأبوية"، وهو "حكم الرجال كبار السن المهيمنين على البنية التقليدية من علاقات القرابة، أمّا المعنى الواسع فهو قمع كلّ النساء من جانب كل الرجال من خلال الصور المؤسسية"، ينظر: المرجع السابق، ص66-67، ولاشكّ أنّ مثل هذه المفاهيم –عند نقلها من ثقافة إلى أخرى- لابد لها من مراجعة فكرية –على الأقل- قبل القول بها وتبنيها بالمطلق.

أنواع الكتابة الإبداعية"[114]. ولكنّه يُشير في الهامش إلى إمكانية إطلاق مصطلحات: "نسائية"، "أنثوية" أو "كتابة المرأة" مستشهداً برأي النّاقدة الإنجليزية توريل موي، ويضيف: "...ويجب ألاّ تفهم كلمة النّسوية على أنها دونيّة اجتماعية كما في التصوّر اللغوي الشائع اجتماعيّا. علما بأن المعجم اللغوي يشير إلى جموع عربية للمرأة: نِسوة ونُسوة ونساء ونسوان ونِسون ونِسنين. (المنجد: نسو)، ولعل النّسبة "نسوي" هو المصطلح الأكثر دلالة"[115]، فكيف يكون الأكثر دلالة طالما أنّ اللغة لا تُقيم فرقا بينها؟ ثمّ إنّ النّاقد أغفل أنّ من "فهموا" مصطلح "النّسوية" على أنّه يوحي بدونيّة اجتماعية أرجعوا ذلك إلى الفروق التي تُقيمها اللّغة وتحيّزها للذكور، ويبدو أنّ النّاقد يُطلق أحكامه كيفما اتّفق بدليل أنّه في كتاب آخر - وتماشيا مع القراءة الحديثة التي تعتبر الجسد معيارا لتقييم الأدب النسوي[116] - نجد حسين المناصرة يستنتج استنتاجا

---

114 - النسوية في الثقافة والإبداع: حسين المناصرة، ص97.

115 - النسوية في الثقافة والإبداع: حسين المناصرة، ص97.

116 - يقول نزيه أبو نضال في كتابه "تمرد الأنثى": "صارت الكتابة بحثا عن أفق أوسع للحرية تحقّق فيه المرأة توازنها المفقود بين ذاتها الداخلية وذاتها الاجتماعية، بين ما ترغب بإعلانه وبين ذلك المسكوت عنه، والروائية تجد في بطلاتها وسيلة الاعتراف التي تحقّق لها هذا الهدف"، ينظر: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية: نزيه أبو نضال، ص26. ولكنه في كتابه اللاحق "حدائق الأنثى" – وتماشيا مع تحوّل النقد في مقاربته لإبداع المرأة من التركيز على تيمة "التحرير" إلى التركيز على تيمة "الجسد"- يقول: "الكتابة النسوية المسكونة بقضية المرأة تشكّلت في مواجهة تاريخ كامل من تابوات التحريم، وخصوصا التحريم الجنسي حيث ملكية الذكر المطلقة...فيكون أن تذهب الكتابة النسوية إلى النّص كي تمارس حريتها المفقودة في المجتمع...صارت الكتابة بحثا عن أفق أوسع للحرية، تحقق فيه المرأة توازنها المفقود بين ذاتها الداخلية وذاتها الاجتماعية...بين ما ترغب

غريبا: "لذلك (أي كون المرأة مجرد جسد في المجتمع) تأسّست الحبكات السردية على العلاقات العاطفية والجنسية تحديدا ومن ثمّ تستدعي هذه العلاقات تحفّز السلطات الذكورية المدجّجة بأسلحة التابو المختلفة، لتتشكل في ضوء ذلك حقيقة اختلاف الكتابة النسوية عن الكتابة الذكورية أي من خلال أنّ المرأة هي الأقدر من غيرها على التعبير عن عمق مأساتها"[117].

أمّا يسرى مقدّم فتفرّق بين "الرواية النسائية" و"الرواية النسوية"، فالأولى "تنأى عن الانشغال بمقولات التغيير، وتظل قاصرة عنها حتى حين تدّعيها أو ترفعها أو تهتف بها"[118]، فهي "لا تتمذهب أو تتأدلج أو تنتج قولا... على غرار ما تفعل قرينتها الرواية النسوية، كما ليس لها ما لهذه الأخيرة من مقاصد وتوجهات فكرية ومعرفية تتقولب داخل الخطاب الأيديولوجي النسوي الذي يقحم في الرواية، حيث تعلو نبرة القول ويطغى الهاجس الفكري على حساب هواجس البناء والفنية، في قصدية واعية تتوسل الفن الروائي وسيلة لا غاية بذاتها"[119]. ونجد أنّ النّاقدة سماهر الضامن تميّز بين مفهوم كتابة النساء

بإعلانه وبين ذلك المسكوت عنه، ولتحقيق هذا التوازن المفقود تجد المبدعة في الكتابة وسيلة الاعتراف التي تحقّق لها الهدف بردم الهوة بين الأنا والعالم، فالرغبة في البوح ضرورة إنسانية"، ينظر: حدائق الأنثى، دراسات نظرية وتطبيقية في الإبداع النسوي: نزيه أبو نضال- أزمنة للنشر والتوزيع- عمان- الأردن ط1/ 2009، ص12.

117 - مقاربات في السرد، الرواية والقصّة في السعودية: حسين المناصرة، عالم الكتب الحديث- إربد- الأردن، ط1/ 2012، ص86.

118 - النقد النسوي العربي: يسرى مقدّم، صفحة أنترنيت.

119 - المرجع السابق.

women's writing، "باعتبار النساء هنا جنس بيولوجي"، وبين مفهوم الكتابة النسويةFeminist writing، باعتبار "النسوية هنا تيار فكري معرفي"، "فللمفهوم الأوّل دلالة متّسعة، حيث يشمل ما تكتبه المرأة من وجهة نظرها عن المرأة أو عن الرجل أو عن أي موضوع آخر، أمّا دلالة الثّاني فتركّز على الكتابة من زاوية فكرية ملتزمة بقضايا المرأة، سواء كانت هذه الكتابة من إبداع امرأة، وهذا هو الغالب لأسباب مفهومة ومبرّرة، أو من إبداع رجل"[120]. وترى أنّ هناك اختلاف بين المفهومين، "فالنسوية هي بالأساس اصطفاف مصالح كثيرة مترابطة تعتمد مقدمتين: الأولى هي أنّ الاختلاف في الجنس هو أساس اللامساواة البنيوية بين النساء والرجال، أي أنّنا أمام رؤية ذكورية تعاني النساء بسببها من الظلم الاجتماعي المنهجي"، والثانية أنّ اللامساواة ليست نتيجة حتمية لاختلاف بيولوجي، بل من صنع شروط ثقافية تقليدية. وتلخّص أهداف النسوية فيما يلي:

1- فهم الآليّات السيكولوجية/ الاجتماعية التي تشكّل وتؤيّد اللّامساواة.

2- السّعي لتغيير هذه الآليات ومقاومتها.

وترى أنّ الكاتبات لسن كلهنّ متبنّيات لهذه المفاهيم[121].

إنّ هذه المقاربة النقدية تفترض التقابل فيما يشبه المعركة بين الذات النسوية وبين الآخر الذكر، الذي "يهيمن" ويقيم نظاما اجتماعيا تراتبيا مبنيا على أساس "اللامساواة"، ما يُحيل على أنّ الذّكر/ النظام الاجتماعي يطمح للسيطرة على المرأة، وبالتّالي فماهيّة الكتابة النسوية –على ما رأينا– تتعرّف بمدى استعابها لهذه

120 – نساء بلا أمّهات: سماهر الضامن، ص24–25.

121 – المرجع السابق، ص25. نقلا عن: غرفة فرجينيا وولف: رضا الضاهر، ص10–11.

الثّنائية وحدّيها: الذّات النسوية/الآخر الرجل، وهنا وجب أن نتساءل: هل حين تكتب الكاتبة عليها أن تعي وتدرك وتستبطن كلّ هذه المفاهيم حتى تُعتبر كتابتها أدبا نسويا؟ ألهذا الحد يمكن اعتبار الإبداع عملا قصديا ومُخطّطا له، وبالتالي استبعاد تلقائية التعبير عن الذات ودواخلها بشكل غير واع؟ وأين نصنّف الكاتبات اللواتي لا يتبنّين هذه المفاهيم؟ ثمّ من يجدر به وضع هذه المفاهيم وتحديدها[122] وبالتالي تمييز الكاتبات النسويات عن غيرهن؟

قد يُسهم في الإجابة عن بعض هذه الأسئلة – لاسيما السؤال الأخير– إثبات ملاحظة هامّة ظلّت تُلّح علينا في قراءتنا لدراسات النقّاد والناقدات على حدّ سواء، ويتعلّق الأمر بتوجّه الكثير من المقاربات النقدية إلى النظريات الغربية لتستقي منها اختياراتها وآليّاتها الإجرائية ومقولاتها النّقدية، دون التفات للشّرط الفنّي/ الاجتماعي الذي يسم ما يُنتج محليّا بسمات خاصّة تختلف عمّا ينتجه الغرب، وهنا يتعمّق الإشكال ويتضاعف حينما يصبح الكثير من كلام النقّاد –

122 – تحدّد نازك الأعرجي الكتابة النسوية: بأنّها كلّ ما "تكتبه المرأة على خلفية وعي متقدم، ناضج، ومسؤول لجملة العلاقات التي تحكم وتتحكم في شرط المرأة في مجتمعها، ويكون جيّد التحديد، والتوصيف والتنقيب في هذه العلاقات، ويلتقط بالقدر نفسه النبض النامي لحركة الاحتجاج معبراً عنها بالسلوك والجدل، بالفعل والقول، وتعي كاتبته القضايا الفنية والبنائية واللغوية الحاملة للقدرات التعبيرية المثلى عن حركة التيارات العميقة المولّدة للوعي النسوي الجمعي، والوعي الاجتماعي الكلّي المحيط والمشتبك معه في صراع حي متجدّد وبالغ الحيوية"، ينظر: صوت الأنثى: نازك الأعرجي، ص 24. وتنقل سماهر الضامن رأي بعض الناقدات النسويات اللواتي اعتبرن أنّ المرأة "إذا لم تكن...غاضبة في كتابتها فذلك يعني...أنّ الثقافة السائدة قد احتوتها"، ينظر: نساء بلا أمّهات: سماهر الضامن، ص85. نقلا عن: غرفة فرجينيا وولف: رضا الظاهر، ص159.

وتقصّدنا وصفه بالكلام عوض التنظير لأنّ النقل الآلي لا صلة له بالعمل التّنظيري الجاد - صدى للنظريات الغربية التي تنظّر للكتابة النسوية دون تمحيص ودراسة للإبداع النّسوي العربي، وتكوين آراء نقديّة تنطلق فعليّا من النّص المنجز عربيّا لتؤسّس لنظريّات تعبّر عن الموجود حقّا.

مع انفتاح النّقد على ما يُبدع من طرف المرأة، وتكريس الجهود النقدية لمقاربته وتنوّع الدراسات والبحوث الأكاديمية، بدا أن إشكالية المصطلح الأنسب لتوصيف الكتابة النسوية وما تحمله من حساسية قد خفّت/ أو تلاشت حين أصبح وصف "الأنوثة" ميزة يصنعها "عدول" النّص و"تفرّده" و"تميّزه" و"اختلافه"، ممّا ساهم في بروز ثنائية الذّات النسوية والآخر/ المجتمع الذكوري، ما سيفتح شهيّة الكاتبات على التنويع والبحث والحفر في موضوعات بعينها، وسيثير إشكالات أخرى تتعلّق بسؤال الخصوصية والاختلاف، وقد عزّز هذا التوجّه تركيز آلة النقد –بموازاة هذه الظروف الجديدة- على إحصاء ميزات وافتراقات وسمات الأدب النسوي، هذا المولود الجديد -نقديا- القديم كينونة ووجودا، فقد راح النقاد يكيلون المدح ليكفّروا عن ظلم/ سوء تقدير لكتابة المرأة، ولكنّهم بهذا المدح أسّسوا لظلم جديد سيقع على الإبداع عموما، حيث أضحت تتحكّم فيه أهداف خارجة عنه ولا تمت له بصلة، وتمّ إبدال القوالب النمطية القديمة بقوالب نمطية جديدة، وأضحت المرأة/ الضحية التاريخية للرجل/ الذكر أيقونة هذا النقد، ومفتاحا لكلّ قراءة، والغريب أنّ الكتابة

النسوية سارت واحدا لا متعدّد فيه الغث والسمين، فقد ظلّ الحديث عن كتابة المرأة وكأنّها كتابة واحدة بمستوى فنّي واحد، ووعي فكري وجمالي واحد لا اختلاف بينها ولا تعدّد، ولعلّ أخطر ما واجه الإبداع النسوي هو الحياد به عن الشرط الجمالي وقصور الاهتمام على الخطاب النّسوي[123]. فقد تمّ التّركيز على الخطاب الأيديولوجي/ الاجتماعي/ التحرّري... دون الإطار الجمالي الأدبي الذي كان ينبغي أن يكون هدف أيّ مقاربة نقدية، ولكن أغلب هذه المقاربات انتقلت بين حدّين نقيضين هما الرّفض العدائي العنيف لمسألة التصنيف والمفارقة، ثمّ القبول المرتبط بالاستبداد في مطلب الاختلاف والخصوصية، فصار هدفها البحث عن ميزة هذا الإبداع في سياقاته الخارجة عنه كنصّ روائي، واتّخذت من الوضع الاجتماعي والتّاريخي[124] للمرأة ميزة تصنع خصوصيّة هذه الكتابة.

---

123 - تقول سماهر الضّامن: "من بين إحدى المقولات البالغة الأهمية من وجهة نظر النقد النسوي أنّ الخطاب "لا يتأسّس بوصفه نقيضا للجمالي أو مبغضا له...ولا يشترط من أجل أن يعمل أن يكون هناك نص سردي عالي الجودة وآخر ضعيف المستوى، إنّه نظام يحضر في أيّ نص سردي سواء كان مميّزا أو ضعيفا غير أنّ ذائقتنا تعجز عن مقاربة الخطاب في النّصوص الضعيفة، مع أنّها من أخطر النّصوص من حيث خصوبة اشتغال الخطاب"، يُنظر: نساء بلا أمّهات: سماهر الضامن، ص18-19. نقلا عن: رجع البصر: حسن النعيمي، النادي الأدبي- جدّة2004م، ص36.

124 - تقول زهور كرام: "لو افترضنا جدلا أنّ للكتابة الإبداعية عند المرأة خصوصية فإنّ ذلك يرتبط بالجانب التاريخي والوضع الاجتماعي"، ينظر: المرأة والتخييل: زهور كرام، ص26 ، ورشيدة بن مسعود تجد أنّ الكتابة النّسوية تمتاز بخصوصية "ليست طبيعة ثابتة، بل هي ظاهرة تجد أساسا في الواقع الاجتماعي/ التاريخي الذي عاشته المرأة، وفي ضوء هذا الفهم تتحدّد خصوصية الأدب النّسوي بالتمركز حول الذات، ورفض السلطة الذكورية، والبحث عن الحرية"، ينظر: المرأة

ظلّت هذه المقولات "تحشد" و"تبشّر "[125] بكتابة نسوية تُفارق الثّقافة الذكورية/ الأبوية/ السّائدة، فالمرأة أضحت مطالبة بالانخراط في هذا السّياق الإبداعي المرتبط بالتحرّر من الثقافة "الأبوية" والسلطة "الذكورية". وأضحى الجميع يرافع عن المرأة ويطالبها بأن "تلتزم" بقضيّتها: "ولّما كانت المرأة أكثر معاناة من كلّ سلبيّات هذا المجتمع، وأكثر تعرُّضا للاضطهاد، فإنّ اتجاهها نحو الكتابة الرّوائية يمثّل فرصة فريدة لممارسة تحرّرها ولو على المستوى الرمزي، والكتابة بهذا المعنى هي إصرار من المرأة على "تغيير موقعها في المجتمع الذي يتحدّد تاريخيا خارج عملية الإنتاج الأدبي الذي يعتبر من الوسائل القويّة المدعمة لسيطرة الرجل على المرأة""[126]، وهنا نتساءل: أليس هذا تحديدا ما ينطبق عليه الوصف الذي ساقه عبد العالي بوطيّب من أنّ المرأة تردّد تيمات تقليدية فتبدو " وكأنها تكتب شكاية أو مراجعة قضائية"[127]، أم أضحى هذا هو المطلوب تحديدا؟

والكتابة، سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف: رشيدة بن مسعود، إفريقيا الشرق- الدار البيضاء- المغرب 1994م، ص: 15، وبالتالي فمساهمة المرأة في الكتابة "وسيلة من وسائل تحرّر المرأة وإغناء وعيها وتعميق تجربتها في الحياة"، ينظر: المرجع السابق، ص:07.

125 - استعملنا هذه المصطلحات الأقرب للتوصيف السياسي لأنّ القراءة النقدية لمنجز المرأة كثيرا ما توسلت بمثل هذه المصطلحات التي تعبّر عن النضال والثورة والغضب والمواجهة...وغيرها.

126 - كتابة المرأة الروائية و البحث عن الانزياح: محمد عفط، ص 39.

127 - ينظر الصّفحة 28 من هذا المبحث. والغريب أيضا أنّ الناقد نفسه في موضع لاحق من مقاله هذا ينقل رأي أحد النقّاد الذي يقول: "في بعض الأحيان يشبه الإبداع الأدبي عريضة تقدَّم إلى دوائر رسمية أو شبه رسمية للتنديد بحالة أو بحالات وظروف تتعلق بالنساء أو بصنف مجتمعي

ثمّ إنّ هذا الإصرار على اختزال خصوصية الإبداع النّسوي فقط في التحرّر من كل شيء وأي شيء هو إفقار له، وحصر في المضمون، دون نظرٍ للفنّي والجمالي فيه، فماذا حين تتحرّر المرأة؟ وماذا عن اللّواتي لا يرغبن في الانخراط في هذا السّياق؟

لعلّ الإجابة كانت واضحة لدى الكثيرات، فنازك الأعرجي تذهب إلى أنّ الكاتبة التي ترفض تسميّة أدبها أدبا نسويّا هي مهادنة ومستكينة لسلطة الرّجل، فتقول: "ترفض المرأة إذن المصطلح والتّسمية لكي تبقى في النّادي الأدبي، الذي هو رجولي بالضّرورة، لكي تتمتّع برضى المجتمع الرّجولي عن سلوكها المنضبط"[128]. أمّا كارمن بستاني فتقول: "ليس لنا نحن والرجل الماضي نفسه، ولا الثقافة نفسها، ولا التجربة نفسها، فكيف يكون لنا والحال هذه التفكير نفسه

اقتصادي بصفة عامة...". يُنظر: كتابة المرأة الروائية و البحث عن الانزياح: محمد عفط، ص 45.

128 – قضايا الرواية العربية الجديدة،: سعيد يقطين، ص281. نقلا عن: الكلّ يخشى قطف التفاحة، مجلة الكاتبة، ع15/ 1995م، ص05. ومثل ذلك ما ذهب إليه نزيه أبو نضال: "إنّ الرواية لا تكون نسوية لمجرد أنّ كاتبتها امرأة بل لابد للرواية التي تحمل صفة النسوية أن تكون معنيّة بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة بالمعنى الجنسوي أو الجندري، وليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرجال أو النساء داخل النّص الروائي" ينظر: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية: نزيه أبو نضال، ص11. ويقول في كتاب آخر: من "مهماتها الكبرى (الرواية النسوية) أن تترافع دفاعا عن حقوق المرأة، وأن تحوّل هذا العالم المغاير إلى قناعات اجتماعية مدعومة بالشرائع والقوانين"، يُنظر: حدائق الأنثى: نزيه أبو نضال، ص44.

والأسلوب نفسه؟ ذلك أنّ المرأة تكتب بشكل متميّز عن الرجل، لاسيما بعد أن تطوّرت العادات والتّقاليد بفضل النضالات النسوية، حيث لم يعد ينظر إلى هذه الخصوصية في أسلوب الكتابة على أنّها تعبّر عن دونية ومحدودية بل جرى التعامل معها كحق من حقوق المرأة في التمايز"[129].

ونلاحظ أنّ القراءة الفنيّة لنص المرأة لم تستطع التخلّص من المقاربة الإيديولوجية التي ارتبطت بها طويلا، وهذا ما نلحظه بوضوح في قول كارمن بستاني، فالتميّز ليس سمة وخاصيّة عفوية مرتبطة بحساسيّة فنية خاصّة بالمرأة، بل هو مطلب حقوقي كحق التّصويت والانتخاب والتمدرس والممارسة السياسية، كأنّ الممارسة الفنيّة الإبداعيّة شيء ينتظم في هذه المنظومة الحقوقية والمطلبية، وبالتالي فالنساء إذا كلهن سواء، ولا غرابة في هذا طالما أنّ مقاربة قضايا المرأة اتسم في كثير من الأحيان بالمزايدات الطبقية، السياسية، الاجتماعية والجمعوية ... لا يهم القالب الذي تشكّلت فيه بقدر ما يهم أنّها كلّها [هذه القوالب] تبسّط إلى حد "التتفيه" المرأة وما يتعلق بها، وتختصرها حتى تصير مجرد أيقونة لمشهديّة معيّنة في صراع أيديولوجيّات.

---

129 – نساء بلا أمّهات: سماهر الضامن، ص126. نقلا عن: الرواية النسوية الفرنسية: كارمن بستاني، تر: محمد علي مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر،ع34/ 1985، ص122.

وندّعي أنّنا إذا نظرنا إلى أنّ إبداع المرأة يميّزه فقط موضوعها، والذي يرتبط غالبا بالمرأة ووضعها الاجتماعي وتاريخها النضالي، فإنّنا حتما سنجد أنّ كلّ الرّوائيين كتبوا عن المرأة ومعاناتها، أمّا إذا اعتبرنا أنّ المرأة تختلف عن الرجل فطرة وبناء جسديا وفكريا، فإنّ الرؤية التي تتشكّل وفق منظومة متكاملة من العوامل النفسية والاجتماعية والحضارية تتدخلّ -ولا شك- في توجيه العمل الإبداعي، كما لا يُنكَر تدخّل هذه المنظومة نفسها في كيفيّة بناء الفرد للغته وتشكيل تعابيره الشّفهية أو الكتابية عموما، وكذلك المرأة فإنّ إبداعها ينتظم وفق حساسية خاصّة، وملمح متميّز، ولا يعني ذلك حتميّة الاختلاف عن كتابة الرّجل كما أسلفنا سابقا، ويعضد ذلك أنّه لا توجد حدود مضبوطة وقوالب محدّدة تصنِّف أو تؤطِّر هذه الكتابة، وهذا ينطبق على كلّ الكتابات التي تصنّف وفق عامل معيّن، كالإقليم (مغربي/مشرقي/ أوروبي...)، أو العصر (عباسي/ أندلسي/ وسيط...) أو الطبقة (كطبقات الشعراء قديما). ولكن لا يفوتنا الإشارة إلى ملاحظة مهمّة وهي أنّ هذا الإجمال لأفراد يشتركون في تصنيف معيّن ليس من باب التّساوي والتماثل بينهم، فليس كلّ شعراء بني العباس بنفس المستوى، ولا كلّ أدباء أوروبا متماثلين، وكذلك ليست كتابات المرأة واحدة، وليست كلّ امرأة تكتب فهي تكتب أدبا نسويا، بل يجب أن تكتب أدبا أولا ومن ثمّ فلها أن تفارق بقيّة النّساء، لأنّهنّ لسن مُطَالبات بأن يكتبن نصّا واحدا موحدّا، أمّا فيما يخصّ المصطلح -وفي خضمّ ما رأينا من كثرة للمصطلحات وعدم اتّفاق بين النقاد- فإنّنا سنستخدم تسمية واحدة -تجنبا لتشتيت ذهن

القارئ بإيهامه بالاختلاف- وهي "الكتابة النسوية"، وهي ببساطة نسبة إلى "نسوة"، فنُلحق الكتابة بكاتبتها كما نقول شاعرا أُمويّا، ولا نبغي بأيّ وجه الإحالة على بعد إيديولجي، أو تحميلها حمولة مفاهيميّة فلسفيّة ندّعيها لها ادّعاء.

- المبحث الثّاني: الرّواية النسوية المغاربية، السّياق التّاريخي وظروف التشكّل.

تعالقت بواكير الأدب المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية بشكل ملفت مع الرّواية الفرنسية ومبدعيها، وارتبطت بها تاريخيا[130]، وقد امتثل كتّاب الرواية الأوائل لأدبيات الرواية الفرنسية التي ترتكز على الجانب العجائبي، حيث شكّل الفلكلور "الميدان المتميِّز للكتّاب الفرنسيين المغرمين بالعجائبية"[131]، والذين

130 - إذ يميّز النّقاد بين كتّاب فرنسيين جاؤوا من الخارج (Ecrivains du dehors) كتبوا ما اصطلح عليه بأدب العبور(une littérature de passage) وبين أدب ظهر كنتيجة للأول - أو على الأقلّ هو مَن مهّد وأسهم في بروزه - كتب من قِبَل مَن سمّوا بالجيل الثالث، ففي الجزائر -مثلا- ظهر أصحاب ما يُسمَّى بـ"المدرسة الجزائرية (école Algèrianiste)" . وهؤلاء هم الكتّاب الفرنسيون الذين ولدوا في الجزائر، من أبرز كتّاب هذه المدرسة:
Gabriel Audisio – Emmanuel Roblés – Albert Camus - Jule Roy

وهؤلاء هم بدورهم مَن مهّد وأسهم في ظهور الجيل الأوّل من الكُتّاب الجزائريين، يُنظر:
La Littérature Algérienne contemporaine, que Sais-je: Jean Déjeux; Presse Universitaire de France, 1975, p:13-14.

131 - Le roman Maghrébin :Abdelkebir – Khatibi société marocaine des éditions rémis. Rabat 2eme éd 1979 1er éd 1968 p44 .

امتازت كتاباتهم "بالخيال الجامح والنظرة الغرائبية التي تُخلق من أجل الاستهلاك في الوطن الأم"[132]، وبالتالي لم تكن كتابات المغاربة الأوائل "فعلا منعزلا، بل شكّلت تكملة لتقليد فرنسي في إفريقيا، والذي أنتج أدبا غزيرا، هذا النوع من الرواية يستند على الصّعيد السّياسي إلى فترة التوسّع الإمبريالي"[133]. وقد كان همُّ هؤلاء كتابةُ رواية تراعي الذّوق الفرنسي، فتقمّصوا شخصيةَ السائح الفرنسي الذي يُثيره الغريب والعجيب، وباختصار فقد تميّزت هذه الكتابة" بنسخيّة واضحة، قدّمت الإنسان المغاربي في صورته الفلكلورية "[134]، تماشيا مع ما كان يُنتظرُ منها[135].

وعموما فإنّ ظهور هذه الكتابة كان متأخّرا جدّا مقارنة بتاريخ بداية الاحتكاك مع الثقافة الغربية الحاملة لهذا الجنس الأدبي والتي بدأت مع الاستعمار الفرنسي، ولكن ظروف الممانعة الموضوعية التي تغذّيها حساسية المستَعمَر من المستعمِر هي التي أخّرت انتقال هذا الجنس الأدبي إلى المغاربة بخلاف ما كان

---

132 - المرجع السابق، ص20.

133 - المرجع السابق، ص28.

134 _الرّواية المغاربية ذات التّعبير الفرنسي في التسعينات، من الحنين المفقود إلى نهوض المنسي: أمين الزاوي – مجلة التبيين، ع3/ سنة1995م، ص23 .

135 - يقول مولود معمري: "إنّ هذا الأدب كان يرى المجتمع المغربي(يقصد المغاربي) بنفس العين التي تراه بها الأقلية الأوروبية، أي يحطّ من مظاهره دون تفرقة، أو يصوّره في أحسن الحالات تصويرا اثنولوجيا بحتا، تصويرا خارجيا ومتشيئا"، ينظر: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر: عبد العزيز شرف، منشورات وزارة الثقافة –دمشق1971م، ص32.

سيكون عليه الحال لو أنّ الاحتكاك بين الطرفين تمّ في إطار مثاقفة طبيعية. ويمكن إجمال أسباب هذا التأخّر في عاملين رئيسين، أوّلهما امتناع المغاربة عن تعلّم الفرنسية بداية، وثانيهما اهتمام الإدارة الفرنسية في تعليم المغاربة بالإعداد الإداري الوظيفي لا الأدبي، فـ"عندما بدأ التفكير يشتغل في اتجاه بناء مدارس، فإنّ أغلبية هذه المدارس كانت حكرا على نخبة معيّنة ممّا انعكس على طبيعة الكتابة... التي ظهرت لدى نخبة أرستقراطية"[136]، إضافة إلى افتقارها "للمعطيات التعليمية والتثقيفية والمعرفية التي تساهم في خلق مناخ تنتعش من خلاله حركية الإبداع والإنتاج والخلق"[137].

ومع أنّ استعمال اللّغة الفرنسية – والتي مثّلت في فترة ما غنيمة حرب– شكّل –لاحقا بعد الاستقلال– مفارقة ومثار جدلٍ في الأدب المغاربي، إلاّ أنّها مكّنته من أرضية صلبة تمثلت في الروايات الكثيرة التي تزخر بها الثقافة الفرنسية "المتمتّعة ببنية تحتية وبصفوة متخصّصة في الكتابة"[138]، وبذلك تجاوزت هذه الإبداعات الشرط التّاريخي المتمثّل في القوانين الاقتصادية والاستهلاكية التي كانت ستأخذ وقتا طويلا لو سارت سيرا طبيعيّا، "لقد وُلدت ناضجة مكتملة

136 – خطاب ربّات الخدور، مقاربة في القول النسائي العربي والمغربي: زهور كرام، رؤية للنشر والتوزيع– القاهرة 2009م، ص72.

137 –المرجع السابق، ص99.

138 – الرواية المغربيّة : عبد الكبير الخطيبي ، ترجمة محمد برادة– مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب – دمشق ع82/ شباط 1978م، صفحة انترنيت.

... بدأت من حيث انتهت الرواية الفرنسيّة"[139]، وهو ما مكّنها من اختصار الوقت والمسافة نحو إنتاج رواية تحكمها المعايير الجمالية والفنية العالية.

وخلافا للرّواية المكتوبة بالفرنسيّة والتي استطاعت أن تؤسّس لـ"الحداثة الروائيّة بالفرنسيّة في فترة موازية لنفس التجربة التي تحقّقت باللّغة العربية في أقطار الشّام ومصر منذ الثلاثينات"[140]، فإنّ الرواية المكتوبة باللغة العربية ظهرت متأخّرة جدًّا، وأسباب هذا التأخّر مرتبطة بجملة من العوامل التي تعاضدت لتمنع بروز رواية مغاربية باللّغة العربية، ويأتي على رأس هذه الأسباب خلو التّراث الأدبي العربي القديم من فنّ الرواية واعتماده بالدّرجة الأولى على الشعر، ويبدو تأثير ذلك في كون التّعليم التّقليدي في الكتاتيب والزوايا اعتمد – إضافة لتحفيظ القرآن والحديث– تعليم المتون، كما ساهم انفصال المغرب العربي عن المشرق العربي –الذي كان يجتاز أولى خطواته في التأسيس لفنٍ روائي ناضج متأثرا بالاتصال الثقافي مع الغرب، ونشاط حركة الترجمة، وتوالي البعثات العلمية وغيره– وما شهده من زخم فكري وحراك وتواصل مع الضفّة الأخرى –الذي أسهم في إثراء الألوان الأدبية في بلاد المشرق– كان المغرب العربي في منأى عنه، فاتصّال المغرب العربي بالغرب كان صداميّا عبّرت عنه الممارسات التهديمية للهوّية القومية من جانب المستعمر، والاستماتة في محاربة الهيمنة الفرنسية على اللّسان والثقافة والعادات من جانب المغاربة، إذ شكّلت المحافظة على الإرث

---

139 – سنوات الجمر في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية : الشاذلي الشاكر– مجلة الحياة الثقافية ع32/ 1984، ص132.

140 – الرّواية والتحليل النّصي، قراءة من منظور التحليل النفسي: حسن المودن، منشورات الاختلاف– الجزائر، ط01/ 2009، ص101.

وحمايته هاجسهم وشاغلهم الأوّل، ومثّلت اللغة العربية الرهان وعنصر الحسم، فلم يكن من الغريب أن نجد قوى الأمّة الحيّة ورجالاتها المدافعين عنها تتصدى لكلّ ما هو جديد وترى فيه تهديدا لهويتها. لاسيما إنْ ارتبط هذا الجديد بالآخر/ المستعمر. وكان طبيعيا أن تتّسم الحركة الإصلاحية بالطابع الديني التراثي الإحيائي-نظرا لارتباطها بالمساجد في ظلّ تضييق المستعمر على مساحات النّشاط الفكري- الذي يسعى لمدّ الجسور مع الماضي وتمتين ارتباط الأمّة به بالحفاظ على هويّتها المهدّدة.

لم يمنع هذا الواقع المرتبك بهاجس الصّراع من أجل البقاء -حضاريا- من ظهور أفكار تنادي بالتطوير والأخذ بالجديد في حدود ما يخدم لسان الأمّة، هذه الأفكار الإصلاحية هي التي ستتطوّر وتنتقل عبر أشكال مختلفة لتعطي أولى المحاولات القصصية المكتوبة بالعربية، التي ظهرت في الصحافة الوطنية ذات الوجه الإصلاحي، والتي أتاحت مساحات لأقلام اشتغلت على الكتابة النثرية مُشكِّلَةً أولى إرهاصات الكتابة السّردية التي ستظهر لاحقا، والتي كانت تخطو بخطى متعثّرة حينا، وواعدة أحيانا أخرى، تحمل في متونها بذور فن القصة دون وعي بشروطها الفنية، ثمّ ظهرت بعد ذلك كتابات قصصية متفاوتة في مستواها الفني، فمنها ما كان يغلب عليه التوجّه الإصلاحي المباشر، ومنها ما كان أكثر نضجا وارتباطا بالواقع مقارنة بما سبقها.

هذا السّير الذي بدا بطيئا في ظل الانعزال والظّروف الفكرية والثقافية السائدة آنذاك، لم يمنع من المواصلة والسعي قدما من أجل إيجاد فن روائي

مغاربي يُكتب بلسان الأمّة وإن أخذ ذلك وقتا طويلا، فهذه الأقلام هي التي ستتوّجه فيما بعد - مع عمُق تجربتها - نحو كتابة الرواية، وستشكِّل الجيل المؤسِّس للرواية المغاربية المكتوبة بالعربية، وستغامر[141] في التّنويع والتّجريب مابين القصّة والقصّة الطّويلة لخلق تقليد أدبي لا يخجل الكتّاب في اعتناقه.

لعلّ أوّل ما يلاحظ من خلال تقصِّينا لخط سير وتطور كلا من الرّوايتين المكتوبة بالفرنسيّة والعربيّة هو الانفصال التام والظّروف المختلفة لكلّ واحدة على حدا، وعدم تأثّر إحداهما بالأخرى ولعلّ السبب الرئيسي في ذلك هو الانقسام الحاصل في المجتمع المغاربي ذاته، انقسام في مصادر التنشئة الثقافية والفكرية التي يتجاذبها الاتجاه الاستغرابي والاتجاه التّراثي، والتي تنعكس على الانتماءات السياسيّة والإيديولوجية التي قد تخبو حدّة اختلافها/ أو تضادها في أوقات المواجهة مع الآخر، لكنها سرعان ما تظهر وتعود للظّهور كاختلافات عميقة قد تصل إلى حدود تشكّل صدع عميق وشرخ يثير الفئات المنقسمة ضدّ بعضها في صراع طويل سيزيده الاستقلال بروزا.

141 - نقول هذا لأن ظروف المجتمعات المغاربية آنذاك كانت تعتبر الكتابة القصصية عملا تافها ولا جدوى منه، كما ضُيِّق على الأغراض الشعرية – لا سيما الغزل– فكان النوع الوحيد المعترف به هو الشعر الحماسي الوطني الملتزم بالقضية، كما كانت الخطابة هي الوسيلة التعبيرية التي تحظى بالاحترام الواسع، ففي الجزائر مثلا واجه رضا حوحو نقدا شديدا، وأثيرت حوله ضجّة كبيرة اعتبرَت "غادة أم القرى" دعوة للمرأة للتمرد والانحلال. وقد حذا ذلك بالكثير من الكتّاب إلى استعمال اسم مستعار في توقيع كتاباتهم.

وقد ساهم الاستعمار الفرنسي للمغرب العربي في إحداث هذا الشّرخ من خلال سياساته السّاعية لتكوين فئة مثقّفة متشبّعة بالثقافة والفكر الأوروبيين، مع ملاحظة الاختلاف البيّن في البيئات الثقافية من بلد لآخر، نتيجة للسياسة الاستعماريّة المنتهجة في كلّ قطر، فقد كانت تونس السبّاقة لإنشاء المدارس وشيوع العمل الإصلاحي وبناء مدارس تعليم حديثة، حيث أُنشأت المدرسة الصادقيّة[142] في 13 يناير 1875م[143]، وفي المغرب كان الأمر أقلّ جدوى، حيث أنشأت دوائر الاستعمار نظاما تعليميّا لأبناء الأعيان ببناء أربع ثانويات ومعهد ومدرسة عليا، إلى جانب الحركة السلفية التي أنشأت مؤسّسات وكتاتيب قرآنية ومدارس حرّة عملت على تحديث مناهجها[144]، أمّا الجزائر فقد تعرّضت "لسياسة استعمارية أشدّ ممانعة تجاه الإصلاحات التي لم تسمح بها ولا باستعمال اللغة العربية"[145]، وقد أُنشأت ثلاث مدارس تقوم بتعليم اللغة الفرنسية، ولم

---

142 - اختُلِف حول هذه المدرسة، فيوسف ناوري يرى أنّها وجه من وجوه الإصلاح الذي عمل على "إقامة مؤسّسات التّعليم العصري"، ينظر: الشعر الحديث في المغرب العربي ج1: يوسف ناوري، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء –المغرب، ط1/ 2007م ص64، بينما يرى المؤرخ عبد الله العروي أنّها مدرسة "يديرها مدير فرنسي خرّجت نخبة ثقافية جديدة متحمّسة لثقافة المستعمر"، ينظر: مجمل تاريخ المغرب العربي: عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء – المغرب، ط1/ 2009م، ص610.

143 - الشّعر الحديث في المغرب العربي ج1: يوسف ناوري، ص64. ويذكر المؤلف الكثير من مظاهر النهوض العلمي والانفتاح على العلوم والتقنيات الحديثة، ينظر ص64 وما بعدها.

144 - المرجع السابق، ص64.

145 - المرجع السابق، ص65.

يتخرّج من "هذا الإنجاز الاستعماري إلى حدود سنة 1932م غير مائتي تلميذ وجّهوا لأداء وظائف في الإدارة...ولا يمكن الحديث عن تطوّر فعلي للتعليم بالجزائر إلاّ بعد تأسيس جمعية العلماء المسلمين"[146]. يقول عبد الله العروي: "في بداية القرن لم يعد يمثّل الثقافة الإسلامية التقليدية سوى أفراد قلّة انعزلوا عمّا يجري حولهم...وأصبح المجال شبه فارغ من أيّ نشاط ثقافي جزائري إلى أن ظهرت نخبة مثقّفة جديدة" تخرّجت من المدارس الفرنسية عرفت "بالمتنوِّرين" في أدبيات الاستعمار[147]. كما كانت تونس سبّاقة في ظهور الصّحف فصدرت أوّل جريدة سنة:1888م، وفي المغرب ظهرت أوّل جريدة سنة:1889م[148]، أمّا في الجزائر فقد ظهرت أوّل صحيفة باللغة الفرنسية سنة:1845م، أمّا باللغة العربية فظهرت أوّل صحيفة سنة 1903م[149]، بفارق زمني يزيد عن عقد كامل عن الجارتين تونس والمغرب.

ويمكن نلمح من هذا الجرد لتاريخ صدور الكتابة الصحفيّة باللّغة العربية – والبون الشاسع بين الأقطار المغاربية– ظروف الكتابة باللّغة العربية وتوزّعها في الأقطار المغاربية، كما ينبئ هذا الوضع على التفاوت الكبير في الحراك الفكري

---

146 – المرجع السابق، ص65.

147 – مجمل تاريخ المغرب العربي: عبد الله العروي، ص610.

148 – الشعر الحديث في المغرب العربي ج1: يوسف ناوري، ص67، ويورد المؤلف عرضا وافيا لهذه الصّحف وتواريخ صدورها.

149 – المرجع السابق، ص69.

والثقافي، فالجزائر مثلا عانت كثيرا من الحصار الذي ضربته عليها الإدارة الاستعمارية، ولذلك فقد كان لتأخّر ظهور فن قصصي يُكتب باللغة العربية مبرّراته التاريخية القويّة، ولم تظهر رواية عربية ناجحة حتى السبعينات تقريبا[150]، مع الأخذ بعين الاعتبار من يرى أنّ أوّل رواية جزائريّة ناضجة مكتوبة باللّغة العربية هي"صوت العاطفة لمحمد المنيعي1967م"، وربّما أبعد تاريخ يمكن الحديث عنه هو:1947م سنة صدور "غادة أم القرى" لرضا حوحو، وأيًّا يكن الأمر فإنّه "إلى حدود السنوات الأولى من الألفية الثالثة لم يتجاوز عدد الروايات المكتوبة بالعربية في الجزائر 150 إلاّ قليل، وهي بذلك الثالثة مغاربيا، فالمغرب سجّل 600 رواية وتونس 300 رواية"[151]، ولم يكن ممكنا –في

150 – حيث يعتبر الكثيرون أنّ أوّل رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية تحقّقت فيها شروط الرواية الفنّية هي رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، التي نشرت سنة: 1971م. ثمّ توالت بعدها أعمال روائيين آخرين هم الذين سيشكلون جيل الروائيين الأوائل الذين كتبوا باللغة العربية. حيث نشر الطاهر وطار: "اللاز" 1974م – عرعار محمد العالي: "ما لا تذروه الرياح" 1974م- عبد الملك مرتاض: "نار ونور" 1975م- الطاهر وطار: "الزلزال" 1976م- " عرس بغل" 1978م- الطاهر وطار: " الحوات والقصر"1980م- سعدي إبراهيم: "المرفوضون" 1981م- رشيد بوجدرة: "التفكك" 1982م- محمد مصايف: "المؤامرة" 1983م- واسيني الأعرج: "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" 1983م- رشيد بوجدرة : "ليليات امرأة أرق" 1985م- "معركة الزّقاق" 1986م.

151 – الرّواية والتحليل النصّي، قراءة من منظور التحليل النفسي: حسن المودن، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط01/ 2009، ص101. نقلا عن الرواية في المغرب العربي،من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب: محمد برادة – ضمن مؤلّف جماعي : الأدب المغاربي اليوم، منشورات إتحاد كتّاب المغرب- الرباط 2006م، ص09.

الجزائر مثلا- الحديث عن "تراكم نوعي يستّحق الاهتمام والعناية" حتى سنوات الثمانينات[152].

ومن بين الأسباب التي ساهمت في تأخر ظهور رواية مغاربية ناضجة باللّغة العربية دور النّقد في المشرق العربي الذي اتّسم بالمركزية، حيث عُومل الإبداع المغاربي العربي ووُزن بالمقاييس النّقدية العالمية لتبرير تجاهل النقّاد له، "فتاريخ الأدب في هذا القطر يكاد يكون معدوم التّسطير في كتب تاريخ الأدب العربي"[153]، وظلّ أدب المغرب العربي يعاني من مقارنته بنظيره المكتوب باللغة الفرنسية، مع أنّ أيّ مقارنة بينهما تُعدُّ ظلما للأوّل نظرا للظروف التي أسلفنا ذكرها. وقد أُخذ عليه ارتباطه بالنهج الإصلاحي حيث ظلّ "أسير المنطلقات الإصلاحية... [وقد] تأخّر ظهور الأشكال النثرية الحديثة، بينما كانت قد خطت خطوات متميّزة شكلا ومضمونا في أوساط الأدباء الجزائريين الذين يكتبون بالفرنسية"[154]، وبقي "على درجة معيّنة من "التّخلف" خلال زهاء ربع قرن" لأنّ أدباء النثر في الربع الأول من القرن الحالي كانوا "بصورة أساسية من خريجي

152 - المرجع السابق، ص102.

153 - خطاب ربات الخدور: زهور كرام، ص58.

154 -مميّزات الممارسة النقدية في الجزائر: مخلوف عامر، ضمن كتاب: أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنّشر والتّوزيع- وهران، ب ذت ط، ص72.

المدرسة الدينية العليا، حيث درسوا نماذج النثر الروحي والوعظ "الأدبي" أي نثر الخطابة"[155].

ومع الضّعف الذي اتُّهم به فإنّه لم يكن هناك من تبرير لتجاهله من طرف النقاد المشارقة سوى التمركز حول الذات، والاستهانة بالأدب المغاربي المكتوب بالعربيّة، حيث ظلّ هذا الأدب "في حكم المجهول الذي رسّخته من جانب كتابات المشارقة ومواقفهم المنطلقة من نزعة مركزيّة تجاه [أدب] المغاربة، ومن جانب آخر النزعة الفرنكفونيّة التي عمّدت كتابات الأدب المغاربي بالفرنسية دون غيرها"[156]، فصارت الرّواية المكتوبة باللغة الفرنسية، وأسماء بعينها هي وجه الإبداع المغاربي، ومع أنّه لا يمكن إنكار ما للرواية المغاربية المكتوبة باللغة الفرنسيّة من دور في إثراء المتون الروائية المغاربية بما أتاحته من فرص التحديث الذي تهيّأ لها دون غيرها بفضل لغتها الفرنسية، وما تحمله من تطوير في المتون والأشكال السرديّة، إلاّ أنّ اعتبار هذا الأدب هو وجه الإبداع المغاربي الأوحد فيه ظلم وإجحاف في حق الأدب المكتوب باللغة العربية[157]. حيث ظلّ التجاهل

---

155 - الرّواية التونسية حتى عام 1985م: ن-ك- عصمانوف، منشورات دار علاء الدين- دمشق، ط1/ 1996م، ص20.

156 - الشّعر الحديث في المغرب العربي ج1: يوسف ناوري، ص13.

157 - تجدر الإشارة هنا إلى الجدل الذي دار بين النّقاد المغاربة أنفسهم حول اعتبار الأدب المكتوب باللغة الفرنسية أدبا مغاربيا يعبّر عن روح الأمّة أم لا، ينظر: "مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، من التأسيس إلى التجنيس": نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي- بيروت- لبنان

من نصيب الكتّاب الذين يبدعون بالعربية، فـ"لم يكن واردا الاهتمام بممارسة أدبية تبنّت لغة يقتصر حضورها على الكتاتيب القرآنية ودور العبادة"[158].

وقد وجد المشارقة في أحايين كثيرة ذريعة لعدم تناول الأدب المغاربي المكتوب باللغة العربية في أحد أمرين، ضعف الأدب المكتوب باللّغة العربية وعدم اعتبار الأدب المكتوب باللغة الفرنسية أدبا عربيا وبالتالي تجاهل كلا الأدبين معا، أو اعتبار الأدب المكتوب بالفرنسية الأدب المغاربي المعبّر عن روح المجتمع المغاربي، وفي تناوله ما يُغني عمّا هو ضعيف وغير ناضج، ونموذج ذلك ما قالته سعاد محمد خضر: "إنّ هذا الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية لا يمكنه أن يعرض لنا الخصائص العامة للأدب الجزائري الحديث، فالجزائر تملك أدبا حديثا حيّا يملك جميع مقوّمات الأدب الحديث، أدبا يقف إلى جانب الآداب العالمية الأخرى يغنيها ويغتني بها، إنّما هو ذلك الأدب الجزائري الحديث العربي والبربري المضمون والمكتوب باللغة الفرنسية"[159]، أمّا الأدب المكتوب باللّغة العربية فترى أنّه ظلّ "وقفا على إحياء تراث الماضي والدفاع عن ذلك التراث

ط1/ 1987م. "نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925م/ 1954م": مرتاض عبد الملك، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر ط2/ 1983م، "الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام": مصايف محمد، الدار العربية للكتاب- الجزائر 1983م.

158 - الشّعر الحديث في المغرب العربي ج1: يوسف ناوري، ص16.

159 - الشعر الحديث في المغرب العربي ج1: يوسف ناوري ص53.

وعن الإسلام"[160]، ولم يستطع تجاوز "انغلاقه على نفسه بعيدا عن تأثير الحضارة والثقافة الفرنسية"[161].

وقد انطلق أصحاب هذا الرأي من أنّ الحداثة ارتبطت باللّغة النّاقلة للثقافة الأوروبيّة والفرنسيّة خاصة، وانبهروا بالمغرب العربي الذي "شَرُف" بالاحتكاك بهذه اللّغة/ الثّقافة المبهرة نظرا للتواجد الفرنسي، وفي مقابل هؤولاء أصرّ فريق من النّقاد على عدم اعتبار الأدب المكتوب باللغة الفرنسية أدبا عربيا، وبذلك برّروا تجاهلهم لما يكتب بالعربية والفرنسية معا، وقد كانت النتيجة في الحالتين غياب دراسة تَتَتَبَّع تأسيس ثمّ تطوّر الإبداع المغاربي المكتوب بالعربيّة شعرا ونثرا.

واعتبارا لهذه الأسباب التي شكّلت الماضي المشترك، وارتهنت لواقع محكوم بتحدٍّ ثقافي وفكري وحضاري متداخل، فإنّ الحديث عن رواية مغاربية لا يبدو من قبيل الاختزال بل هو دراسة إبداع فئة تتشارك في الماضي والحاضر والتحدّيات المستقبلية، ويبدو أنّ ما يجمعها أكثر ممّا يفرّقها، وبالتالي يمكن القول أنّ المغرب العربي يتعرّف ويتحدّد في مقابلته وموازاته مع المشرق العربي. فهو – كما يقول عبد الكبير الخطيبي – "مجموعة جيوسياسية قائم ككيان متميّز عن

160 – المرجع السابق، ص50.

161 – المرجع السابق، ص52.

المشرق"[162]، له خصوصياته التاريخية والمجتمعية المفارقة للمشرق العربي، حتى وإن تقاربت معه في العام والقومي. وهنا نتساءل عن بدايات الكتابة النسوية المغاربية، وهل فارقت في ظروف تشكّلها رواية الرّجل؟ وكيف تأثّرت بما أسلفنا ذكره من ظروف تاريخية مرّ بها المغرب العربي؟ وهل كان بالإمكان فصل إبداع المرأة عن إبداع الرّجل؟ وهل يمكن الحديث عن ظروف خاصّة وتاريخ مختلف؟

يقول جابر عصفور: "يقوم التوزيع الجغرافي للرواية وحضورها في الأقطار العربية ويتناسب طرديا مع شيوع المبدأ الحواري في هذا المجتمع أو ذاك القطر، وذلك على نحو يسهل معه ملاحظة فتور القص أو تقلص حضوره أو اختزال وجوده في المجتمعات والأقطار التي تخلو من التعدّدية، وتقوم بتجريم حق الاختلاف والخروج على الجماعة وذلك بالقدر الذي تنغلق به هذه المجتمعات أو تلك الأقطار على المرأة بوصفها عورة لابد من حجبها عن العيون، ومن ثمّ اختزال وجودها الإنساني كله في دائرة الغريزة الجنسية بكلّ معانيها"[163]، فهل يصلح أن نقيس هذا القول على المجتمعات المغاربية وبالتالي نُجمل العوامل التي تتحكم في توزيع الرواية النسوية مغاربيا في الحجر والمنع؟ أم أنّ الظّروف التي سبق الإشارة إليها شكّلت عاملا حاسما في تحديد وبلورة المشهد الثقافي المغاربي ككل، ومن ذلك واقع الكتابة الروائية النّسوية؟

---

162 - المغرب العربي وقضايا الحداثة: عبد الكبير الخطيبي، تر: أدونيس وآخرون، منشورات الجمل – بيروت، ط1/ 2009م ص11.

163 - زمن الرواية: جابر عصفور، دار المدى- دمشق- سوريا 1999م، ص126.

في دراستنا لإبداع المرأة المغاربيّة بدا لنا أنّ ظروف تشكّل الرواية النّسوية المغاربية تختلف عن مثيلتها في المشرق العربي، عكس ما ذهبت إليه بعض الدراسات التي تنظر لواقع المرأة في القطرين على أنّه واحد ومُشتَرَك الهمّ والمشاغل والتحدّيات، بل وتختزل هذه التحدّيات في مواجهة الرجل/ العدو المشترك، تقول إحدى الباحثات: "والحديث عن الرواية النسوية سّيان سواء في المشرق أو في المغرب العربيين باعتبار الانتماء المشترك إلى الأمة العربية الإسلامية التي تشترك في مجموعة من القيم والعادات والتقاليد، يجمعها خطاب واحد وهو الخطاب الذكوري الأحادي"[164]، فإن كانت المشاركة الأدبية والعلمية النسوية في المشرق العربي قد بدأت على الأقل منذ سنة 1899م[165]، فإنّ المرأة في المغرب العربي كانت بعدُ لا تزال تحت وطأة الجهل والتجهيل وكلّ أنواع الاستدمار التي مارسها المستعمر، وهي في ذلك كما الرجل، مهمومة بلقمة العيش وبما يسدّ الرمق، لا تعنيها الثقافة والتحرّر والتعليم، بل إن الحساسية التي

---

164 - الهويّة والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي: سعيدة بن بوزة، رسالة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، إشراف: الطيب بودربالة - جامعة الحاج لخضر - باتنة، 2007م/ 2008م، ص90.

165 - تقول أمل التميمي عن المرأة العربية: "يمكننا أن نجزم أنّ المرأة العربية في مصر ولبنان على الأقل منذ هذا التاريخ (تقصد 1899م) تاريخ صدور كتاب قاسم أمين "تحرير المرأة" و"المرأة الجديدة"(1900م) وهي في عهد جديد"، ينظر: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل التميمي، ص31. ويُنظر دراسة هامّة بعنوان: إسهام الكاتبة العربية في عصر النهضة حتى 1914م: شريفة القيادي، منشورات ELGA فاليتا_ مالطا 1999م. وتعرض فيها الباحثة للمناخ العام الذي ظهرت فيه أولى الإسهامات الأدبية العربية في المشرق العربي، ويتجلّى بوضوح الفارق الشاسع بين مشرق الوطن العربي ومغربه.

خلقها المستعمر من وجوده وثقافته وحضارته جعل المجتمع ككل يبدي ردّ فعل عكسي ورافض اتجاه أيٍّ من مظاهر الحضارة التي يحملها، فكيف يظهر إبداع _وهو تعبير عن الرقي والتحضّر_ في مجتمعات ينهشها الفقر والتّجهيل والأميّة؟

تظافرت في المغرب العربي عوامل كثيرة أدّت إلى تهيئة مناخ خاص مختلف يؤسّس لإشكالات كثيرة متعدّدة تتعلق باللغة والهوية، وتبدو إشكالية كتابة المرأة أقّل حدّة وبورزا حين تتماهى في جوّ عام يشمل الرجال والنساء، ويضع المعوّقات نفسها في الغالب الأعم والمتمثّلة في تفشّي الجهل والأميّة ، وحتى إن سلّمنا بخصوصية "الوضعية الاجتماعية القاهرة" للمرأة، والتي قد تُترجَم في سبق الرجل للكتابة وتأخّر المرأة بفارق زمني كبير، إلاّ أنّه لايمكن بحال تحميل الرّجل سبب هذا التّخلّف وربطه بمؤامرة ذكورية محكمة[166]، تقول أمل تميمي إنّ "المعوّقات التي تواجه المرأة الكاتبة في مجتمعنا العربي أعقد بكثير من تلك التي تواجه الرجل الكاتب"، ما يفسّر أنّ "دخول المرأة العربية عالمي العلم والكتابة"

166 - ومجدّدا نشير إلى الرّغبة الملّحة لدى البعض في إثبات سبق الّرجل للكتابة/ ولكلّ شيء، في محاولة متكرّرة لإلحاق ضعف الكتابة النّسوية بتأخر/ دونية المرأة، فسعيدة بن بوزة تأتي بكلام يناقض آخره أوّله: "...فالجهل بفنيات وتقنيات جنس الرواية كان مطروحا عند الكّتاب والكاتبات على السواء، فكانت ممارستهن إضافة إلى ما سبق تندرج ضمن الرغبة في تجريب هذا الفن الأدبي الذي يعد حكرا على الرجل"، ينظر: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي: سعيدة بن بوزة، ص97.

قد استغرق "وقتا وجهدا كبيرين"[167]. ولعلّ النّموذج المغاربي خير دليل على تهافت هذا الرأي، فإن كانت المرأة العربية –في مصر وبلاد الشام- تأخّرت عن الولوج لعالم الكتابة مقارنة بالرجل، فإن كلاّ من الرجل والمرأة المغاربيين قد تأخّرا بسبب ما أسلفنا من ظروف خلقها التواجد الاستعماري، لاسيما الحالة الاجتماعية والاقتصادية القاهرة، التي تُكبّل الفرد بما في ذلك المثقّف، وتُرهق كاهله بواجبات كثيرة تشغله بالمعيشي واليومي عن مطلب الإبداع والكتابة وما تتطلّبه من تفرغٍ وصفاءٍ يتعارض والسّعي اليومي وراء متطلّبات العيش، وهي الأسباب نفسها التي تؤثّر على الحركية الفكرية العامّة للمجتمع، فتجعل أفراده في غنى عن "ترف" القراءة، ما يؤثّر على النّشر ومردوديته ومن ثمّ الكتابة، وهكذا دواليك.

فهذه الأسباب مجتمعة/ ومرتبطة هي التي تجعل من الكتابة "أبخس" مهنة يتّخذها المثقّف، وهي بدورها التي تسم المجتمع بوسم "التخلّف"، والمرأة -في مجتمع بهذه المواصفات- وبمهمّاتها الاجتماعية الكثيرة تبدو محصورة أكثر في واجبات البيت وتربية الأطفال، ولذلك نجد أنّ الكثير من الأسماء كتبت نصّا أو اثنين ثمّ كان مصيرها التوقّف، ومن ثمّ فقد انعدم التراكم الفنّي الذي يُمكّنُ من الحكم على ما يُبدَع فنّيا، ومن ثمّ اعتُبِرَت قلّة الإنتاج واحدة من أسباب تجاهل

167 – ينظر: السّيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل التميمي، ص29.

النّقد-سابقا- للروايات النّسوية القليلة، وهنا نتوقّف عند ملاحظة هامّة وهي ما ورد في دراسة عبد الحميد عقار، الذي أثبت أنّ حضور المرأة المغاربية – روائيا – "محدودا بالرغم من الأصوات الجديدة التي أغنت حقل الكتابة الروائية بنصّها الأول أو الثاني في أحسن الأحوال"[168]. وقد واكب النقد -بدوره- هذا الظّهور للرواية النّسوية ما أسهم في تطوّرها، وبذلك يظهر جليّا أنّ النقد الجاد يسهم في تطوير أو تحسين أيّ جنس أدبي، وأنّ ثمّة حلقات متشابكة حلقات متشابكة تُسهم مجتمعة في تأخّر ظهور أدبٍ ما أو تسهم في نضجه فنيّا.

ولعلّ ما يعضد ما ذهبنا إليه هو ظهور أقلام نسوية جزائرية حقّقت المواصلة والاستمرار، واستطاعت اكتساب مقروئية وانتشارا واسعين ساهما في وسم هذه الأقلام إبداعيا بسمة الاحتراف، ويتعلّق الأمر بكلّ من آسيا جبّار،

168 - المشهد الروائي بالمغرب الآن، خطاطة أولى: عبد الحميد عقار، ضمن كتاب: الرواية المغربية وقضايا النوع السردي: أعمال الندوة العلمية الوطنية التي نظمها فريق البحث في مشروع: PROTARS3 – إشراف: زهور كرام- جامعة ابن طفيل- القنيطرة، 24/ 25أفريل2008م، منشورات دار الأمان- الرباط، 2010م، ص21. وكما نرى فإنّ الندوة التي قُدِّمَت فيها الدّراسة انعقدت سنة 2008م، ويمكن بسهولة إثبات التزايد المستمر والملحوظ في ظهور الأقلام النسوية نتيجة الاهتمام الذي حظيت به المرأة في دوائر صنع القرار السياسي، وانعكست على الجهود النقدية والأكاديمية وكذا السياسة الثقافية التي كفلت للأعمال النسوية النشر والانتشار. ما يثبت الدّور الأساسي للنشر في غياب ثمّ ظهور الرواية النّسوية.

التي كتبت في وقت متقدّم[169]، وبعدها مليكة مقدّم وغيرها، ولعلّ العامل الحاسم في كلّ هذا هو الكتابة باللغة الفرنسية، وبالتالي التمكّن من النشر في فرنسا وما يتبع ذلك من اهتمام جماهري ونقدي يغيب في الجزائر بالصورة التي أسلفنا، كما نشير إلى ظهور أقلام نسوية تكتب باللغة العربية واصلت الكتابة حين أُتيحت لها فرصة النّشر والتّوزيع، ونقصد كلاّ من: أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق، ياسمينة صالح.

ولا يمكن إغفال ما للعادات والتقاليد من دور في عدم ظهور كتابة نسوية في وقت متقدّم، ولكن التركيز والبناء على هذه الظروف وحدها دون العوامل الأخرى التي ذكرنا، أو جعل الظروف الاجتماعية والعادات المجتمعية قاصرة على المرأة، والإيهام بممارسات مقصودة لمنع المرأة من الكتابة وإقصاءها هو ما رأيناه نظرة قاصرة تعتمد الانتقاء في إحصائها لعوامل تأخّر الكتابة النسوية، وهذه العادات حملت الكثير من الكاتبات على الكتابة بالاسم المستعار[170]،

---

169 – نشرت أولى رواياتها" العطش"(La soif) سنة: 1957م، ثمّ أصدرت روايتها "أطفال العالم الجديد" (Les enfants du nouveau monde) سنة: 1962م، وبعدها: "بعيدا عن المدينة، بنات إسماعيل" (Loin de Médine- Filles d'Ismail) سنة: 1990م، ثمّ: "الأصوات التي تأسرني" (Ces Voix qui m'assiègent) سنة: 1999 م.

170 – وهذا ما حذا بنا إلى محاولة تتبّع ظهور الرواية المغاربية المكتوبة باللغة العربية "التي يكتبها الرّجل"، ولو على سبيل الاختصار، للتدليل على أنّ ظروف النشأتين والمّعوّقات وأسباب التأخر

"حيث أنّ كثيرا من الأسماء ما تزال تنشر تحت أسماء مستعارة أو تشير إلى أسمائها برموز تترك الدّارس لا يعتمد عليها لكون الأسماء الحقيقية مجهولة"[171]، وهذا السّلوك ذاته يشكّل مظهرا من مظاهر تخلّف الأدب الروائي النسوي المغاربي عن الاكتمال بالصورة الفنيّة التي يمكن معها إجراء دراسة نقدية جادّة، ومن ثمّ فقد غابت الرواية النسوية -على ندرتها- عن الدّرس النقدي المغاربي، ونظرة سريعة على الدّراسات النقدية التي تناولت الإبداع الروائي المغاربي تكشف عن شبه غياب للأقلام النسوية حتى زمن قريب، حين فرضت الرواية النسوية نفسها وراكمت أعمالا متنوعة كمّا وكيفا.

في محاولة تتبّع بدايات الرواية النسوية المغاربية تظهر صعوبة تحديد البداية الفعلية بشكل دقيق، "فقد مارست أغلبية الروائيات المغاربيات كتابة الشعر أو القصة القصيرة قبل تجريب الكتابة الروائية التي كان ظهورها متأخّرا، وحديث عهد مقارنة بهذه الأجناس الأدبية التقليدية إذ بدأ تشكّله محتشما على مدى الخمسينات من القرن الماضي، وتواصل بذات النّسق الضعيف على مدى الستينات والسبعينات، وذلك بظهور نماذج محدودة تنتمي إلى القصّة أكثر من

كلّها متشابهة ما عدا نسبة قليلة تختصّ بالمرأة وحدها. فمثلا الكتابة بالاسم المستعار ليست حكرا على المرأة، ينظر الهامش في الصفحة: 74 من هذا البحث.

171 - الكتابة النسائية في الجزائر وإشكاليتها، قضية المرأة في كتابات زهور ونيسي- نموذجا: يمينة عجناك بشي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المركز الجامعي- غرداية- الجزائر، ع09/ جوان2010م، ص29.

الرواية"[172]، وهنا يظهر مجدّدا تهافت ما حاوله النّقاد من إرجاع تأخر وضعف ومحدودية انتشار الرواية النسوية إلى العامل الثقافي/ الاجتماعي، فإنّنا نرى أنّه – على الأقل– ليس العامل الأوحد، بل ما أشرنا إليه من ماض استعماري، وراهن ثقافي له الدور الأكبر، بدليل أنّ المجتمعات المغاربية – ومع أنّها تتميّز بتركيبة اجتماعية متقاربة ومتشابهة– إلاّ أنّها –ونظرا للتفاوت في درجات النهوض الثقافي والاهتمام بالنشر– تتفاوت في بدايات ظهور الرواية النسوية وحجم الإنتاج الإبداعي الراهن، وهذا ما ينطبق –كما سبق ورأينا– على الرواية التي يكتبها الرجل.

ففي الجزائر – مثلا – يبدو التأثير الكبير للسياسة الفرنسية الاستعمارية التي ركّزت على تجهيل الشعب وفصله عن مقوّماته –بما في ذلك اللغة العربية–، إضافة إلى ضعف وغياب آليات النشر والتوزيع، وقد يُترجم ذلك توجّه الكثير من الأقلام النسائية إلى الصحافة المكتوبة حيث تنشر مقالات وقصائد وقصص قصيرة، وإن كانت هذه البداية الفعلية للمبدعين، حيث تشكّل الصحافة بداية الاحتكاك بجمهور القرّاء وتطويع القلم على ممارسة الإبداع ومعاركة مخاض الكتابة، إلاّ أنّ الكثير من الأقلام تتوقّف عند هذا الحد لظروف النشر، وعموما فقد تفاوت ظهور أوّل رواية نسوية –أو ما يمكن تسميّته كذلك تجوّزا– من قطر لآخر.

---

172 – التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي: بوشوشة بن جمعة، المغاربية للنشر_ تونس ط1/ 2003م، ص165.

ظهرت في الجزائر أوّل رواية نسويّة باللّغة العربية سنة: 1979م، "من يوميات مدرسة حرّة" لزهور ونيسي[173]، وعموما فإنّ الملاحظة القويّة التي نسجّلها هي أنّ الرواية الجزائرية النسوية باللغة العربية انطلقت وحقّقت الانتشار مع أحلام مستغانمي، ثمّ توالت الأقلام النسوية بعد ذلك فظهرت فضيلة الفاروق وياسمينة صالح وربيعة جلطي، هذا إن اعتبرنا أنّ التراكم الإبداعي هو الذي ينتج قلما روائيا يسمح ببناء دراسة نقدية جادّة، وهذه الأسماء حقّقت الظهور والانتشار بنشرها لأعمالها خارج الوطن، ما يثبت ما ذهبنا إليه من أنّ أزمة النّشر والمقروئية الحادّة في الجزائر تمثّل أكبر العوائق أمام بناء مناخ ثقافي وإبداعي للرجال والنساء، كما ينبئ عن الفارق الشاسع بين الأقطار المغاربية نفسها.

وفي المغرب ظهرت أوّل رواية نسوية سنة: 1954م، وهي رواية "الملكة خناثة" لآمنة اللوة، والتي يعتبرها بن جمعة بوشوشة أوّل رواية نسوية مغاربية باللغة العربية[174]، فيما تعتبرها زهور كرام أقصوصة سبقت ومهدت لظهور الرواية النسوية في المغرب باعتبارها "مغامرة فنية إبداعية في تجربة المرأة

---

173 – الكتابة النّسائية في الجزائر وإشكاليتها: يمينة عجناك بشي، ص32. نقلا عن: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر: دوغمان أحمد، ص09.

174 – الرّواية النسائية المغاربية: بوشوشة بن جمعة، المغاربية للنشر_ تونس ط 1/ 2003م، ص35 .

المغربية"[175]، وتعتبر "غدا تتبدّل الأرض" 1967م لفاطمة الراوي أولى الكتابات الروائية في المغرب[176]، وهي في ذلك تتفق مع رأي محمد التازي الذي يعتبر هذه الرواية "أوّل نص روائي كتبته امرأة، ثمّ نص خناثة بنونة "النّار والاختيار" سنة 1969م"[177].

مثّلت فترة الثّمانينات "مرحلة تأسيس بداية التراكم المفتوح على التنوّع في تجربة إبداع الكتابة"[178]، حيث مهّدت هذه الفترة لمرحلة نهاية التسعينات وبداية القرن الواحد والعشرين والتي شهدت ظهور أقلام روائية نسوية كثيرة لا سيما إذا قارناها بباقي أقطار المغرب العربي، وقد حقّقت هذه الأقلام تراكما إبداعيا وانتشارا حازت بفضله على الاعتراف النقدي الذي تمثّله الدّراسات الكثيرة لهذه المتون ويظهر من خلال ما أشارت إليه زهور كرام من "انخراط الجامعة المغربية في أسئلة الكتابة النسائية، من خلال وحدات التكوين والبحث المتخصّصة في

---

175 - الكتابة النسائية المغربية، أفق مفتوح على التنوّع: زهور كرام، مداخلة قدّمت ضمن أشغال الملتقى الدولي حول: الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات.نوفمبر 2006م، إشراف: محمد داود وآخرون- منشورات CRASC - وهران2010م، ص 99.

176 - المرجع السابق، ص 98.

177 - الرواية المغربية وتحديث الأشكال: محمد عز الدين التازي، قدّمت ضمن كتاب: بعض المداخلات التي قدّمها محمد عز الدين التازي وحوارات أُجريت معه خلال سنة 2008م، ص14. مدونة الكاتب.

178 - الكتابة النسائية المغربية، أفق مفتوح على التنوّع: زهور كرام، ص 99.

الكتابة النسائية"[179]، والتي تعكس سياسة عامّة انتهجها البلد تعتمد فتح آفاق حرية التعبير[180] التي لا تكون إلاّ بفتح مجال النشر والتوزيع وإتاحته، ولا بد هنا من الإشارة إلى أنّ حركة النشر التي تعرفها المغرب انعكست على الدراسات والمنشورات العلمية بصفة عامّة وعلى حركية الإبداع من الجنسين ولم تقتصر على النساء فقط، ومن بين أبرز الأقلام النسوية التي برزت نجد: ليلى أبو زيد- زهور كرام- فاتحة مرشيد - نزهة برادة- وفاء باملليح.

أمّا في تونس فيبدو أنّ القرار السياسي الذي اتخذه بورقيبة بتحرير المرأة التونسية، وجعلها الأكثر "حريّة" في الوطن العربي لم يكن كافيا لنشهد طفرة في الإبداع الروائي النسوي كما في المغرب، فلا زالت الأسماء النسوية الروائية محدودة ولعلّ أبرز هذه الأسماء هي: عروسية النالوتي- أمال مختار- مسعودة بو بكر.

على عكس المغرب تمثّل موريتانيا القطر المغاربي الوحيد الذي لم تبرز فيه أيّ روائية إلى وقتنا هذا على حدّ ما وصلنا إليه خلال بحثنا هذا. وفي ليبيا يُعتبر "الشعر الشعبي أكثر حضورا وأهمية في مجتمع ينتمي بجزء كبير منه إلى حياة البادية والصّحراء، حيث يصبح الشعر أحد مقوّمات الحياة الأساسية ولغة

179 - الكتابة النسائية المغربية، أفق مفتوح على التنوّع: زهور كرام، ص 100.

180 - المرجع السابق، ص 99.

الخطاب"[181]، ولعلّ أولى الأسماء التي كتبت الرواية: مرضية النعاس: "المظروف الأزرق، سنة 1982م" ثم ظهرت أسماء: شريفة القيادي وفوزية شلابي، وهنا نعود للملاحظة التي أثبتناها قبلا والمتعلّقة بالتأكيد على ارتباط الإبداع بالظروف الاقتصادية والمشاغل اليومية للمثقّف – على الأقل – بقدر ارتباطها بالظروف والذهنية المجتمعية، فليبيا معروفة بطبيعة مجتمعها المنغلق – مقارنة بالجزائر وتونس مثلا – إلاّ أنّها قدّمت أقلاما قد تُجاوِز ما قدّمته الجزائر، فنعيم رزان المغربي تُثبت ملاحظة هامّة تتعلّق بدور النشر في غياب كتابات نسوية حيث ظلّت الكاتبة الليبية تعاني من غياب فرص النشر، إلى أن تقرّر تأسيس مجلس الثقافة العام الذي بدأ يتبنى نشر الإنتاج الإبداعي[182]، فبعد الانقطاع الذي شهدته مرحلة التسعينات عادت للظهور مجموعة كبيرة من إصدارات الكاتبات بفضل هذا المجلس فظهرت أسماء عديدة منها: رزان مغربي ووفاء البوعيسى ونجوى بن شتوان.

181 – انسحاب أم مواجهة فضيحة السرد: نعيم رزان المغربي، مداخلة قدمت ضمن أشغال الملتقى العربي الأوّل حول قضايا المرأة والكتابة النسائية– منشورات جامعة طرابلس– ليبيا 2010م، ص41.

182 – المرجع السابق، ص42.

الفصل الثاني

قراءة في المعايير النّقدية للرّواية النّسوية

- المبحث الأوّل : تناول القراءات النّقدية العربيّة للكتابة النّسوية.

في قراءتنا للتّناول النقدي للكتابة النّسوية بدا أنّ هناك تعابير جاهزة ومُقَولَبَة وصالحة للاستعمال كلّما تعلّق الأمر بنصٍ تكتبه المرأة، وغيرُ واضح إن كان منطلق ذلك الاستهانةَ بقيمة ما يُبدع فنيا ممّا يؤدّي إلى استسهال مقاربته، أم أنّ الأمر مبالغة في الحرص على تثمين ما تكتبه المرأة، غير أنّ هذا الحرص -في توسُّله لمبدأ المدح والثناء واستعمال التعابير الفضفاضة والجاهزة- لم يخدم المنجز النسوي، ولم يثمّن اشتغال المرأة على اللغة وتقنيات السرد والبناء الجمالي للمتن الرّوائي، إنّما يُنبئ في حقيقته عن نظرة استعلائية -سواء كانت مقصودة أو غير مقصودة- تَعتبِر هذه الكتابة قاصرة ، ووظيفة النقد ليس تقويمها بل إسعافها بالمديح والثناء.

هناك نوعان من الاستسهال غلبا على القراءة النقدية للكتابة النسوية: استسهال في إلحاق هذا الإبداع بموضوعة معيّنة وتغليبها على النص، واختزال النص كلّه -بل إبداع المرأة كلّه- في هذه الموضوعة، وهنا نجد أنّ "الجسد" و"القهر" هما الأكثر حضورا في الغالب، وتستدعي هاتين الموضوعتين الآخر/ الرجل بصورة ما، فموضوعة "القهر" تحيل على منظومة ذكورية قمعية "قاهرة " تجعل الأنثى "مقهورة " وضحيّة للاضطهاد . و تنتج من ثمة معادلة تفاعلية حديها الرجل "القاهر" / و المرأة "المقهورة "، وكذلك موضوعة " الجسد" تحيل بدورها على معادلة "الرّاغب " و "المرغوبة "، الرّجل/ المتلقي والمرأة / الجسد. وتصل درجة الاستسهال إلى إطلاق أحكام عامّة، قد توصف في

أحيان بالمتطرّفة، فضلا عن مجانبتها للبحث الأكاديمي والاستقصاء العلمي والدّراسة المتأنيّة. وإن كنّا سنرجئ دراستنا لهذه التّيمات وورودها في المتن الرّوائي النّسوي في المباحث التّطبيقية اللاّحقة، فإنّنا في هذا المبحث سنسائل القراءة النقدية ونبحث عن المقولات الغالبة عليها في مقاربتها للمنجز النسوي، فإلى أيّ حدّ التزمت هذه القراءات الموضوعيّة العلميّة وأبجديات القراءة النقديّة؟

لقد اجتهد النقّاد في خلق وهمٍ كبير يحيط بالمرأة، ويوجِد تاريخا من القهر المُمارس عليها، وتاريخا من الأبوية المتسلطة، وقد اعتمد هذا النقد على ثنائيات ثابتة تتسم بالجمود والثبات والتناقض، فالرجل "المتسلِّط" تقابله المرأة "الضعيفة"، والرجل "المالك للّغة" يتحكم في المرأة "المحرومة من الكتابة واللغة" والتي أعطِيَت الحكي...، وغير ذلك من الثنائيات التي شكّلت عمود هذه القراءة ومحورها.

ولعلّ الملاحظة القويّة -والتي أثبتناها قبلا- هي اتكاء هذه القراءة -في جانب كبير منها- على النّظريات الغربية، فلا يمكن بحال تجاهل الارتباط الوثيق لهذه القراءة بمقولات النسوية الغربية، كما لا يمكن تجاهل القهر الممارس على الكتابة النّسوية من خلال القراءات التعسّفية التي لا ضابط لها، ولعلّ أكثر ما يثيرنا هو التّساؤل بشأن الاستسهال الكبير وإكراه هذه الكتابة -دون غيرها- على تبنّي مقولات تخرج بها عن سياق النّص الأدبي ذاته.

تعتبر موضوعة "الزواج" واحدة من مثارات الجدل عند النسويات الغربيات، حيث يعتبرن "الزواج" وسيلة من الوسائل "الذكورية" المكرِّسة لقهر

المرأة، تقول سيمون دي بوفوار: "...ومن مفارقات الزواج أنّ له مهمة جنسية ومهمّة اجتماعية في نفس الوقت...فهو [الرجل] نصف إله يتمتّع بنفوذ الرجولة وعليه أن يحلّ محلّ الأب كوصي... وهو في نفس الوقت ذكر على المرأة أن تشترك معه في تجربة، غالبا ما تكون مخجلة، بغيضة، غريبة، ومزعزعة"[183]، وسنجد لهذه المقولات صدى غير خفي في النصوص الروائية لكاتبات كثيرات ، كـ: آمال مختار في رواية " مايسترو"، و فاتحة مرشيد في رواية " لحظات لا غير"، وأحلام مستغانمي في " فوضى الحواس "، كما كان لمقولة سيمون دي بوفوار: "المرأة لا تولد امرأة، بل تصبح امرأة" صدى كبيرا -فيما بعد- في أوساط النّسويات وشكلّت مرجعا لهنّ، وهي تعبّر عن ضرورة تحرّر المرأة من الدور التقليدي الذي يُبقيها محصورة في مسؤوليات الأسرة والأمومة والزواج، وتعتبرها كلّها معوّقات تحول دون انخراط المرأة في عالم العمل والإنتاج[184]، والغريب أنّ هذه المقولة ظلّت تمثل "إنجيل المرأة الغربية" على حدّ تعبير حفناوي بعلي[185]، وقد نضيف تجوّزا: و"إنجيل المرأة العربية" باعتبار كلّ ما قلناه سابقا عن انبهار العرب بمقولات الغرب، ويبدو هذا استلابا وردّ فعل ضعيف، بل وموقف انتحاري، فلكي تنفي المرأة ما يُلفّق للأنوثة من ضعف وعيوب تنفي بالأساس أنوثتها مع أنّ

183 – الجنس الآخر: سيمون دي بوفوار، تر: مج أساتذة، دار أسامة دمشق19ص208.

184 – الاختيار، تحرّر المرأة عبر أعمال سيمون دي بوفوار وغادة السمان: نجلاء نسيب، دار الطليعة– بيروت– لبنان1991م، ص69.

185 – مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، قراءة في سفر التكوين النسائي: حفناوي بعلي، منشورات الاختلاف– الجزائر، ط1/ 2009م، ص05.

الأنوثة ليست عيبا يُجتهد في نفيه، ناهيك عن التحوّل الجذري في ظروف المرأة وتجاوزها كليّة للظروف التي أنشأت هذه المقولة.

وظلّ "الزواج" –حسب مفاهيم النسوية الغربية- يُحيل على المعنى الاجتماعي "للأنوثة" بدل المعنى البيولوجي لكلمة "أنثى"، ففي حين تحيل كلمة "أنثى" إلى "كائن ذي مجموعة معيّنة من الخواص البيولوجية مثل القدرة على الولادة"، فإنّ كلمة "الأنوثة" "تصف الصورة التي يكوّنها المجتمع عن المرأة ككائن له هذه الخواص"، ومن ثمّ كان دور النسوية –حسب سارة جامبل- هو الاهتمام "بتعريف مفهوم الأنثى تعريفا يتجاوز حدود الجهاز التناسلي"[186]، وبسبب هذا التمييز فقد أضحت المرأة "في إطار النّظام "الأبوي" تعيش في حالة اغتراب عن طبيعتها الأنثوية "الحقيقية"، وهكذا بدلا من أن يأخذ المفهوم قيمة إيجابية فاعلة فقد أصبح محصورا في نظام فكري ثنائي يجعل الأنثى أدنى من "الذكر""[187].

كما ترى النّسوية الغربيّة أنّ "الأنثوية أمر بيولوجي، أمّا الأنوثة فتنبع من التّراكيب والتصورات الاجتماعية، وهكذا فالأنوثة مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظهرها، وغاية القصد منها جعل المرأة تمثُل لتصوّرات الرجل عن الجاذبية الجنسية المثالية، والأنوثة (Féminité) بهذا التّعريف نوع من التنكّر الذي يخفي الطبيعة "الحقيقية" للمرأة، ولذلك فهي أمر مفروض على ذات المرأة، على

186 – النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل، ص336.

187 – المرجع السابق، ص336.

الرغم من أنّ الضغوط التي تدفع باتجاه الامتثال للنموذج الأنثوي السائد ثقافيا أصبح مستقرا في نفوس النساء أنفسهن إلى الحدّ الذي يجعل المرأة تنصاع له من تلقاء نفسها"[188].

وبالحديث عن أسباب هذا "القهر" و"التمييز" الممارسان ضدّ المرأة تتحدث النسويات عن الظروف التي عاشتها المرأة -والتي تولّدت عنها "الموجة النسوية"- المتمثلة خاصّة في الزواج وترتيباته المجحفة للزوجة وعدم امتلاك المرأة للحق على أبنائها... [189]، فقد عانت المرأة من وضعية الاستضعاف التي كانت "تستمدّ شرعيتها من المتون الدينية والكتاب المقدّس، وقد تعاونت الكنيسة والكتاب المقدس والفلسفات القديمة على امتهان المرأة والتصغير من شأنها"[190]،

---

188 - النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل، ص337.

189 - المرجع السابق، ص22. وتتردّد هذه المقولات في كتب كثيرة منها ما قاله مصطفى حجازي الذي يرى أنّ هناك وظائف يُناط بالمرأة القيام بها في المجتمع المتخلف، وأوّل هذه الوظائف أن يتحوّل-كما في الأوساط العشائرية المغلقة- جسدها إلى "مجرد أداة إنجاب للأولاد"، ينظر: : التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور: مصطفى حجازي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء ط08/ 2001م، ص202. ويضيف في الصفحة:205- 206: أنّ حياة المرأة تُختصر في "الطاعة، خضوع للزّوج، تحديد للرغبات والإرادة، أداة إنجاب وإنتاج...إنّ عبودية المرأة التي تُباع وتُشترى بعقد زواج لقاء مبالغ يقبضها الأهل تقابلها عبودية الفلاح الذي يباع مع الإقطاعية من إقطاعي إلى آخر...يقيّد جسد المرأة ويؤجّر جنسيا واقتصاديا من خلال القوانين الدينية والمدنية التي تحاول تطويقه بقسوة...إنّ القوانين التي تفرض على المرأة العفّة وغيرها من القيم التي تقمع جسدها نجد لها مطابقا في القوانين التي يفرضها المتسلطون على المقهورين". ومع أنّ هذا الكتاب ليس في باب النقد الأدبي ولكنّنا ارتأينا الإشارة لما سلف لأنّه شكّل مرجعا للكثير من الدراسات النقدية الأدبية التي تناولت الكتابة النسوية.

190 - النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل، ص24.

تقول سيمون دي بوفوار: "من خلال الأساطير التي نجدها في الأديان والتقاليد واللغة والحكايات والأغاني والأفلام نستطيع تفسير وجودنا المادي كرجال ونساء، بل ونستطيع إدراك خبرة هذا الوجود، وعلى الرغم من أنّ تمثيل العالم – كالعالم نفسه– من صنع الرجل، إذ أنّ الرجل يصف العالم من وجهة نظره ويخلط بين هذا الوصف وبين الحقيقة المطلقة، فقد أصبح حتما على المرأة أن ترى نفسها من خلال هذا التّمثيل الذي يضعه الرّجل"[191].

ولهذا فقد كانت أبرز معارك النّسوية الغربيّة معركة القضاء على النّظام الطّبقي الذي تأتي فيه المرأة في درجة دنيا نتيجة رؤية ثقافية فكرية مجتمعية تكرّس هذه الطبقية، ومن ثمّ فسيتم التّركيز على ضرورة تصحيح/ أو هدم هذا التراث، ومن هنا أيضا جاءت الكثير من الأفكار المتطرّفة[192]، فنجد سولاميث فايرستون صاحبة كتاب "جدلية الجنس" ترى أن قمع المرأة وهو "أقدم نظام طبقي/ طائفي في الوجود"، يقوم على أساس التّقسيم الجنسي الناتج عن "الفرق الطبيعي في التكوين التناسلي للجنسين"، ولذلك فإنّ التّحرير – حسب النموذج الماركسي الذي تقدّمه– يتطلّب "ثورة الطّبقة الدّنيا (النساء) والسّيطرة على التّناسل"، إذ تبني "تصوّرا عن يوتوبيا نسويّة تقضي فيها تكنولوجيا الإنجاب على طغيان التّقسيم الجنسي القائم على المبادئ البيولوجية، وبذلك يصبح الطّريق ممهّدا لانهيار تلك البنيات الاجتماعية والثقافية –الأسرة

191 – المرجع السابق، ص146.

192 – نقول المتطرّفة لأنّ صاحبات هذا الرأي يوصفن في أدبيات النقد النسوي الغربي بـ"الرّاديكاليات" و"المتطرفات"، ينظر مثلا: النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل.

والأساطير الثّقافية للحب الرّومانسي والزّواج والأمومة- التي تقدّم الدّعم الإيديولوجي لهذا التّقسيم الجنسي"[193]. واعتبرت أنّ "أيّ شيء ما يفرّق بين المرأة والرّجل هو شيء قمعي، واستطاعت أن تتطلّع إلى فترة يستطيع فيها التقدّم العلمي أن يعفي المرأة من التّناسل على الإطلاق"[194]، كما أنّ هناك ناقدة أخرى ألّفت كتاب "ميلاد امرأة 1976م" وهي الشاعرة أدريني ريتش، "تمدح فيه الأمومة والإبداع والرباط النسائي والتجربة السّحاقية"[195].

وسنرى العديد من هذه المقولات يتردّد صداها لدى النقّاد العرب دون مراعاة للخصوصيّة المجتمعيّة/ الثقافية/ الدينية، أو لنقُل، دون دراسة حقيقية للوضعيّة المحليّة وتقييمها لاستنتاج وقراءة حقيقة وضعيّة المرأة في واقع المجتمع العربي، والأسباب الفعليّة لـ"التّمييز" و"الظّلم" و"القهر" الممارس ضدّها –إن وجد-، ولكن يبدو –واستسهالا للأمر- آثر الكثير من النقّاد والمفكّرين العرب سلوك الطّريق الأسهل، وراحوا "يستهلكون" هذه المقولات ضمن منظومة الاستهلاك الواسعة المتحكِّمة في الأمّة.

تطرح بثينة شعبان سؤالا هامّا: لماذا لم تكن هناك كتابات نسائيّة مستمرّة قبل القرن الثّامن عشر؟ ثمّ تنقل قول فرجينيا وولف التي ترى أنّ "القليل جدّا معروف عن النّساء، فتاريخ انجلترا هو تاريخ الخط الذّكوري وليس تاريخ الخط

---

193 – النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل، ص68.

194 – دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي: جانيت تود، تر: ريهام حسين يونس، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- مصر، ط01/ 2002م، ص47.

195 – المرجع السابق، ص47.

النّسوي"[196]، ثمّ تعلّق بثينة شعبان أنّ هذا القول "ينطبق تماما على النساء العربيّات"[197]، وتنقُل في موضع آخر قول ديل سبيندر: "لقد صنعت النّساء تاريخا بقدر ما صنع الرّجال، لكن تاريخهنّ لم يسجَّل ولم يُنقَل، وربما كتبت النّساء بقدر ما كتب الرّجال، ولكن لم يتم الاحتفاظ بكتاباتهن...وبينما ورثنا المعاني المتراكمة للتّجربة الذّكورية، فإنّ معاني وتجارب جدّاتنا غالبا ما اختفت من على وجه الأرض"[198]، وقد كان جديرا بها التّساؤل عن أسباب اختفاء ميراث جدّاتنا، ثمّ ماذا عن ميراث أجدادنا –هذا إن جاريناها في الفصل بينهما-؟ ولكنّها اكتفت بالتعليق قبل هذا القول: "ليس من الصعب إثباته في أيّ أدب وأيّة ثقافة في العالم"[199]، وتتجاهل أنّ إثبات أيّ حقيقة علمية لا بد أن يسبقه جهد مظنٍ وجاد بعيدا عن هوى النفس أو الانبهار بقول الآخر. إنّها تتجاهل الكثير من الحقائق التاريخية ولا تكلّف نفسها عناء البحث في التّاريخ العربي لتحكم عليه، بل تنقل حقيقةً أثبتها باحثون عن واقع مغاير لتُلحِقها بواقع العرب ببساطة دون بحثٍ أو تأنٍّي، وكأنّ مجرّد إيراد أقوال باحثين غربيّين هو دليل في حدّ ذاته، ويُغني عن البحث والتّحرّي العلمي "الأمين"، ويكفي أن نورد ما قاله فريد الزّاهي لندلّل على اهتمام الأدباء القدامى من الرّجال بالنّساء، أوما يمكن تسميته بأدب النّساء: "خصّص العرب لتفنّن المرأة في القول والخطاب مصنفات كثيرة كـ"بلاغات النساء لابن طيفور"، و"كتاب القيان للأصفهاني"، و"القيان" للجاحظ، وما جاء في "الأغاني للأصفهاني"، و"أخبار النساء" لابن القيّم

196 – مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص25.

197 – المرجع السابق، ص25.

198 – مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص25.

199 – المرجع السابق، ص25.

الجوزية، و"الإماء الشواعر" للسيّوطي، وغيرها وهو متناثر في مصنّفات أخرى، فقد كان "جمال" المرأة الخطابي معترفا به للنّساء الشّـواعر في العصر ـ الجـاهلي، إنّ فصاحة المرأة وبلاغتها يوازيان وجوديا جمالها"، كما أنّـه في "المجتمـع العبـاسي لم يقتصر جمال القينة على حسنها بل تعدّاه إلى البحث في مدى ظرفها وإتقانها لفنون الحديث والمسامرة"[200]. أمّا فترة ما قبل القرن الثّامن عشر، أو ما يُعـرف بعصر ـ الضّعف وما تلاه من خيبات الأمّة، فيُغني وسمُه بـ"عصر الضّعف" عن الخوض فـيما عرفـه مـن تقهقـر عـام شـهدته السّـاحة العلميّـة والثّقافيـة، وعـانى منـه الـ"الرّجال" و"النّساء" على حدٍّ سواء.

وحين تحاول أمل التّميمـي البحـث في الـتراث العـربي والتّأصـيل لمسـألة "دونية المرأة" تصل إلى أنّ هناك إجماع من قبـل "معظـم باحثينـا عـلى أنّ مظـاهر الدّونية للمرأة ليست شيئا جديدا"، وإنّما لها جذور حتى "في الأدب القـديم مـن شعر ونثر على حدّ سـواء"[201]، ولا تكلّـف نفسـها عنـاء ذكـر "معظـم هـؤلاء الباحثين"، ثم تقول: "ممّا لا شك فيه أنّ الوعي الحـديث للمـرأة العربيّـة بأهميّـة وجودها في الخطاب الأدبي في مقابل وجود الرّجل يكشف عن أزمة وعـي متنـام بأنّ ما حصلت عليه المرأة ليس كافيّا، أو على الأقل لم يعـد كافيـا، وخصوصـا في ظلّ ممارسات الرّجل والمؤسّسة الدّينية والسياسيّة "الذّكوريـة" التـي لا شـكّ في

200 – ينظر: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهـي، إفريقيـا الشرـق– الـدار البيضـاء– المغرب، ط01/ 1999م، ص107.

201 – السّيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل التميمي، ص54.

أنّها حجّمت دور المرأة وهمّشته بصورة أو بأخرى، ولسبب أو لآخر"[202]، مع أنّها تتحدث في موضع آخر عن أنّ القرآن أنصف المرأة[203].

لم يكن الاتّكاء على أدبيّات ومقرّرات النّقد الغربي وحده ما أثار الإشكال حول القراءة النّقدية العربيّة للمنجز النّسوي، بل لاحظنا أنّ ثمّة أيقونات يعتمدها النقّاد فيخلِطون الوهم بالحقيقة، فنجد -مثلا- أنّ "شهرزاد" أضحت واقعا ينبني عليه تاريخٌ من القهر والظّلم الذي طال المرأة، وصارت أيقونة الصّراع والنّضال والمقاومة ضدّ "الظّلم الذّكوري"، لقد اصطُنِع" تاريخ من الوهم "، "وهم تاريخي" لصراع مُفتعَل بين الرّجل/ الذّكر المتسلِّط، وبين المرأة/ الضّحيّة المقهورة، تاريخ اجتهد كلٌّ" ليشحنه أو ينسجه كيف شاء، ويوشِّحه بما شاء من "عوامل الإثارة والتشويق"، لحصد المزيد من الإبهار. لقد تكرّر توظيف "شهرزاد" وكأنّ النقّاد يتغافلون عن أنّها في الغالب نسيج خيالي/ "ذكوري" ولدت أسطورتها ونمت على أيدي "حكواتي" الحارات والمقاهي التي لا يؤمُّها إلاّ الرجال، فبمنطق المؤامرة والتحيّز ضدّ المرأة فإنّها لا تعبِّر سوى عن "استهامات ذكورية"، وصورة المرأة الأثيرة والمرغوبة لدى الرجل/ المنتِج الحقيقي للحكاية.

يرى حسن يوسفي أنّ المرأة سجّلت حضورها الأبرز في مجال الشّعر والسّرد، ويتساءل: "ألا تُعيد المبدعة العربية إنتاج تجربة أسلافها؟ شهرزاد

202 – السّيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل التميمي ، ص59.

203 – ينظر: المرجع السابق، ص58– 59.

والخنساء؟ وبالتالي ألا تبدع المرأة إلاّ في الحكاية أو البكاء؟"[204]، ويرى أنّ شهرزاد "كانت تحكي كي تؤجِّل موتها لكن أيّ موت ترغب المبدعة العربية في تأجيله باختيارها للسّرد كأداة؟ أما تزال صورة "شهريار" الجبّار جاثمة على مخيّلتها؟ ما هي تمثيلات ورموز هذا "الشهريار" الذي تحايل[205] عليه المبدعة بسردها؟ هل يُعَدُّ هذا الاختيار انعكاسا للتفكير في الذات من خلال الآخر- الرجل أم استجابة لنزعة امتلاك سلطة القول ونسج العوالم الممكنة على مقاس أنثوي؟"[206].

وفي حوار لوجدان الصائغ مع سميحة خريس تسألها عن شهرزاد: و"هل الروائية العربية هي شهرزاد جديدة؟ بمعنى هل ثمة شهريار يتربّص بها؟ ما هي ملامحه داخل النّص وخارجه؟"، فتُجيب خريس: "كما أسلفْتُ، الكتّاب المبدعون هم أحفاد شهرزاد... وللعلم فإنّ شهرزاد هي شخصية في ألف ليلة وليلة، وليست كاتبتها... الذين كتبوا هذا الإرث العظيم مجموعة من الرواة (رجال على الأغلب) شعروا بأنثوية السرد فلم يضعوا أسماءهم عليه لأنّهم أبناء حضارة تقول بـ(فحولة الشعر) ووضاعة السرد... ولكنّنا اليوم نشحذ همّة شهرزاد ونعود بها في وجه شهريار...وليس شهريار مجرّد ذكر يتربّص بالأنثى... إنّه حزمة الأفكار والموروثات التي تسحبنا للخلف"[207]. وتقول بثينة شعبان: "منذ نشر "ألف ليلة وليلة"، احتلّ النشاط الثقافي والمسلّي أهمية أكبر في حياة

---

204 – شهرزاد: المرأة- الرمز في الإبداع المسرحي: حسن يوسفي، ندوة المرأة والكتابة، ص52.

205 – هكذا في الأصل.

206 – شهرزاد وغواية السرد: وجدان الصائغ ، ص52– 53.

207 – شهرزاد وغواية السرد: وجدان الصائغ ، ص210.

النساء، فقد برهنت شهرزاد لكلّ من الرّجال والنّساء على قوّة تأثير القصّة علينا...[لقد] أنقذت شهرزاد بنات جنسها من هذا العنف الجسدي عن طريق استخدامها الحاذق للكلمة، وكان للّغة، وللمرّة الأولى، أن تنقذ اللّغة النّساء من العنف الجسدي"[208].

والغريب أنّ النّقاد يبنون قراءاتهم و"تنظيراتهم" على "ألف ليلة وليلة" وكأنّها ليست صناعة "ذكورية"، ولكن ببساطة صارت حكاية "شهرزاد" من الأوهام التي تُنقَل بسهولة وتُنَـمَّط وتُنشَر. وبالإضافة إلى "شهرزاد " هناك أيقونات ظلّت تتكرّر لحمولتها الدالّة على أقسى معاني القهر والظلم من قبيل "الوأد" و"الجواري" وغيرها، وقد أشرنا في مبحث سابق إلى تعمّد الكاتبات في حوارتهن إيراد مثل هذه التعابير، ولكن أن يتّكئ عليها النقد الذي يُفترض فيه الموضوعية والعلميّة فذاك يطرح استفهامات كثيرة. تورد رفيف صيداوي في معرض حديثها عن مظاهر قهر المرأة مجموعة من "الممارسات": كوأد المولود الجديد، وحرمان الإنسان من حقوقه الأساسية في التعلّم والعمل وهذه المظاهر تعضدها –حسبها- مجموعة من المفاهيم منها مفهوم العذرية[209]، ويبدو هذا الكلام غريبا فأين الوأد؟ ثم أليس الحرمان من التعلّم هو ما مارسه المستعمر على الرجل والمرأة العربيين على حد سواء؟

208 – مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص45.

209 – الكاتبة وخطاب الذات: رفيف صيداوي، ص20.

ومثَل ذلك أيضا ما نجده عند وجدان الصّائغ إذ تتساءل: "كيف تأتّى له (المتن الروائي الأنثوي) أن ينقل إلى مسامعنا نبرات البوح الأنثوي الرّاعف وهو يقاوم ثقافة الوأد وطقوس النّحر الثقافي والفكري؟"[210]، ومن جهته يرى الغذامي أنّ الرجل هو "صانع التّاريخ ومالك اللغة، فهي (المرأة) في صيغة المفعول به موؤودة/ معشوقة/ معبودة...إلخ"[211]، كما يرى أنّ المرأة محدودة بحدّين: حدّ "الوأد" وحدّ "الحموية"[212]، ويقول نزيه أبو نضال: إنّ المرأة تبحث عن ذاتها "لذاتها وبذاتها، بعيدا عن تكرار اليوميات التي تعيد عملية وأدها كلّ لحظة بأشكال مختلفة"[213]، وسماهر الضّامن تنقل قولا آخر يقرّر غياب "الآفاق التعبيرية الجديدة التي يمكن أن تُفتح للخطاب الإبداعي فيما لو أُطلق الصهيل والهدير الذي ظلّ حبيس الصدور والخدور قرونا طويلة"[214].

وقد أشرنا في مبحث سابق إلى هذه التّوظيفات والتّمثّلات التي يتمسّح بها النقّاد -كما الكاتبات- لإضفاء هالة من الغبن ولعب دور الضّحية/ الأقليّة المقهورة التي تستجدي الشفقة والاهتمام، وفي الحقيقة هذا النّوع من الخطاب النّقدي لا يمكن اعتباره أكثر من "خطاب إيديولوجي ينطلق من صورة جاهزة للأنوثة لأنّنا نعي جيّدا أنّ هذا النوع من الخطاب يُعدُّ فعلا أفقر التّناولات

---

210 - شهرزاد وغواية السرد: وجدان الصائغ، ص139.

211 - ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المرأة واللغة-2-: عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب،ط2/ 2006م، ص39.

212 - المرجع السابق، ص56.

213 - حدائق الأنثى: نزيه أبو نضال ، ص46-47.

214 - نساء بلا أمّهات: سماهر الضامن، 292.

وأكثرها تهافتا حول قضية المرأة"[215]، مع الإشارة إلى أنّ حسن يوسفي نفسه – صاحب هذا القول– لم يحِد عن هذا الخطاب، بل وقع فيما انتقده.

اتّسم النّقد العربي الذي تناول الكتابة النّسوية بالتّنظير الأجوف والتتبّع الأعمى للنّظرية النسويّة الغربيّة، التي عمل على اجتثاثها من جذورها بكلّ حمولتها المعرفيّة والاجتماعية والسّياسية وتراكماتها التّطبيقية، وتمثُّلها عربيّا في مجتمع مُفارق، إن لم نقل مضاد للأصل/ الغرب في كلّ شيء. وإنّما يعكس ذلك كلّه هيمنة ثقافة الغالب/ الغرب على المغلوب، ومع أنّنا نعيش في عالم يتميّز بـ"تسارع التّحولات وانفتاح بوابات التلاقح الثّقافي دون مرشحات أو وسائط مفسِّرة أو مقنِّنة لشكل ومضمون التجارب الإبداعية العالمية"[216]، إلاّ أنّ ذلك لا يُعتبر ذريعة للتّكاسل عن الاجتهاد في طلب الحقيقة ما أمكن، وتمحيص النّظريات وتقليبها لسبر الواقع المدروس، وقد أشارت الكثير من الدراسات النقدية إلى الجهود البحثية التي قامت بها النّسويات الغربيّات لتمحيص التّراث الفكري للحضارة الأوروبية –وبغض النّظر عن النتائج المتوصَّل إليها– فإنّ ما يهمّنا هو المنهج الاستقرائي النقدي الذي يفرضه البحث العلمي قبل الوصول إلى حكم ما، فهل كان هذا منهج نقّادنا؟ هل فعلا انتهجوا منهج البحث والتّقصّي والتّمحيص في تناولهم للتّراث الفكري العربي؟ أم أنّهم اتكأوا على الموجود والجاهز؟ تقول سماهر الضامن: "اعتُبِر الفكر النسوي أشبه بثورة معرفيّة كبرى هزّت ذلك الوعي الآمن، بسعيها الحثيث

215– شهرزاد: المرأة– الرمز في الإبداع المسرحي: حسن يوسفي، ص52.

216 – ضدّ الذاكرة، شعرية قصيدة النثر: محمد العباس، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء، المغـرب، ط1/ 2000م، ص50.

لزعزعة المسلّمة القائلة بالطّبيعة الإنسانية الثّابتة، وزحزحة الرّؤية الأبويّة/ الذّكورية المهيمنة، فانبنى الفكر النّسوي منذ بداياته على نزعة الشك والنقد والمراجعة، واشتبك مع كثير من الثوابت والمسلمات الأزلية"[217]، وقد اعتبرت هذا دليلا على ما قرّرته –سابقا- من أنّ هناك مقولات من قبيل أنّ "حكم الرجال على النساء هو حكم العقل على العاطفة"، هي وغيرها التي "قنّنت للتحيّز والعبودية والتراتب الإنساني والاجتماعي، والتي ورثتها أجيال ورموز الفكر في الحضارتين الأوروبية والإسلامية باعتبارها حقائق علمية ومسلمات فلسفية أصلية"[218].

فإن كانت النّسويات الغربيّات الأوائل قدَّمن رؤى جديدة في قراءة التاريخ، والتّراث الديني، والأنثروبولوجيا، والتحليل النفسي، والأدب، ومجمل مكوّنات التراث البشري الذي صنعه الرّجل، وذلك من منظور يعي التّمييز والتحيّز الذي مارسته الثّقافة السائدة ضدّه -على حدّ تعبير سماهر الضامن[219]- ، فإنّنا نتساءل عن القراءة التي قدّمتها "النسويات" العربيّات للتّراث الفكري والدّيني العربي الإسلامي حتى يتبنَّين مثل هذه الآراء ويُطلقن مثل هذه الأحكام؟ وأيّ مسلّمات يُرِدن تقويضها؟ أم أنّهن متشبّثات بتكرار ما قالته النسويات الغربيات فاكتفين بمقولات "فرجينيا وولف" و"سيمون دي بوفوار" و"سارة جامبل" يلُكنها، وناب عنهن أمثال الغذامي بقراءته للتراث الإسلامي

---

217 – نساء بلا أمّهات: سماهر الضامن، ص66.

218 – المرجع السابق، ص53. نقلا عن: المرأة والجندر: أميمة أبو بكر، ص30.

219 – المرجع السابق، ص66.

وتقديمه "النفزاوي" على أنّه يمثّل هذا التراث في إصرار غريب على إبدال الوهم مكان الحقيقة؟ مع أنّ كتّاب "النّفزاوي" هذا ليس في الحقيقة أكثر من كتابٍ شعبيٍ مغمور يُتداول في أوساط شعبية ضيِّقة في المغرب[220].

وسنقدّم فيما يلي أهم الموضوعات والمقولات التي يركّز عليها النقّاد في مقاربتهم للكتابة النسوية، وسنصحبها في قراءتنا للمتون الرّوائية النسوية المختارة لنعرف إلى أيّ حدّ استطاعت -القراءة النقدية للمنجز النسوي- أن تعبّر عن/ أو توجّه/ أو تقوِّل الكتابة النّسوية الروائية المغاربية باعتبارها مدوّنة هذه الدراسة؟ وسنبحث عن أبّها اتّكأ النقد، وأيّها يعبّر فعليا عن روح الإبداع الروائي النسوي المغاربي من خلال العمل التطبيقي.

1- الزواج ونظام "الحريم":

تأتي موضوعة الزّواج لتحمل معها قراءات متماثلة يعيد بعضها الآخر، وإن كنّا فيما سيأتي من الفصول التطبيقية سنرى إيراد هذه الموضوعة وموضوعات أخرى في الروايات النسوية، إلاّ أنّ ما يهمّنا في هذا المبحث هو التركيز على ما قاله النقّاد في قراءتهم للمنجز النسوي، حيث يُلاحظ أنّها تُعيد في معظم الأحيان المقولات الغربية بحذافيرها، لا فرق في ذلك بين الدراسة

220 - وقد وقع بين أيدينا نسخة من كتاب: الرّوض العاطر في نزهة الخاطر: محمد بن محمد النفـزاوي، وهي خالية من المعلومات الخاصة بتاريخ ومكان الطبع، وهو ليس أكثر من كتـاب مغمـور لا يمـت للعلم ولا للثقافة بشيء، فضلا عن أن يمثّل الفكر الإسلامي كما حاول الغذامي الإيهام بذلك. وقـد ذكر عبد الكبير الخطيبي أنّه كتاب يُتَداول في المغرب في أوساط العامّـة ككتـاب للتسـلية والمجـون. يُنظر: الاسم العربي الجريح: عبد الكبير الخطيبي، ترجمة: محمد بنيس، دار العودة – بـيروت- لبنـان، د-ت.

السيكولوجية/ الاجتماعية وبين الدراسة النقدية الأدبية، يقول مصطفى حجازي: "في مقابل عقلانية الرجل ومبادرته يوكَل إليها (الأنثى) دور المرأة العاطفية الانفعالية، وفي مقابل الحياة الموجّهة نحو الخارج يُوكَل إليها دور الانزواء ضمن حدود منزلها، وانحسار وجودها ضمن حدود أسرتها"[221]. ويقول نزيه أبو نضال: "إنّ وضع المرأة العربية وموقعها هو جزء من تراتبية قمعية شمولية تطال مختلف مفاصل وجزئيات حياتنا الاجتماعية...والمرأة الكاتبة لا تحمل فقط إرث هذا التاريخ من القمع، بل لا تزال تعيشه مع بنات جنسها إلى يومنا هذا"[222]، وفي تعليقه على بطلة "خشخاش" لسميحة خريس يقول إنّها تبحث عن "موقعها في التاريخ وفي المجتمع وفي الحياة...دور خارج يوميات المطبخ وواجبات المنزل ووظائف الزوجة أو الأم.."[223].

ولأنّ هذه التّوصيفات تثبت "الهيمنة الذكورية" فقد كان لزاما على المرأة أن تهدم هذه الهيمنة وتحطّم ركائزها، وكانت الكتابة –حسب هذه القراءة– وسيلة المرأة لذلك، "لقد كسّر نص المرأة جدار الصمت بكلّ تأكيد، وأثبت وجوده وفاعليته كطاقة مغيّبة ظهرت لتقف في وجه الهيمنة الذكورية، بل

221 – التخلف الاجتماعي: مصطفى حجازي، ص204.

222 – حدائق الأنثى: نزيه أبو نضال، ص43.

223 – حدائق الأنثى: نزيه أبو نضال ، ص46–47. ويقول في دراسة أخرى: "في مواجهة هذا التاريخ من التحريم تذهب الكتابة النّسوية إلى النص كي تمارس حريتها المفقودة في المجتمع... تراود الكاتبة النص، يكاد يتحول إلى كائن حي، علّها تستطيع من خلاله تحقيق ذاتها الجديدة خارج الحرملك"، ينظر: تمرد الأنثى: نزيه أبو نضال، ص26–27.

وجاءت لتحرير الذكورة من العوائق التي كبّلته[224] وكبّلت سرده"[225]، ولا بأس أن نشير هنا إلى ما سبق وذكرناه من استسهال في مقاربة نص المرأة لا نجده في قراءة نصوص أخرى ولو كان النّاقد نفسه، بل قد يأتي بما يناقض كلامه الذي توسّله في قراءته للمنجز النّسوي، حيث تغيب الكثير من التّيمات والتّعبيرات التي يستعملها حين يتناول في دراسات أخرى الكتابة النسوية: "كالكتابة بالجسد"، "اللذة"، "الرغبة"، وكذلك نظرية "المؤامرة الذكورية"، فنصّ الرّجل يُقارب من خلال دراسة "الرؤيا" وآفاقها و"إنتاجية المعاني"، وهذا ينطبق على الكثير من الدراسات التي "تتسلّح" -في مقاربتها المنجز النسوي- بـ"سلسلة" من التعابير الجاهزة والمُقولبة، والتي تخلُفها جديّة الدّراسة حين يتعلّق الأمر بكتابة الرجل[226]، أفليس هذا هو الانتقاص والاستسهال الذي يعبّر عن الازدراء؟

وحين تدفع ناقدة مثل بثينة شعبان "شبهة" ازدراء "البيت" و"إنجاب الأطفال" يأتي ذلك في سياق يحمل الكثير من التطرّف، تقول: "...وبعد مشاهدة التّخريب الذي سبّبه الرجال لهذا العالم، وبعد رؤية النّساء يقُمن بالأعمال بصورة أفضل من الرجال في العديد من الميادين العامّة، فإنّ هذه الأسطورة لم تعد لتصدّق من قبل معظمنا، ثمّ من قال إنّ الإيديولوجيات وشنّ الحروب هي قضايا أكثر

224 – كذا في الأصل.

225 – سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى: الأخضر بن السايح، عالم الكتب الحديث- إربد- الأردن، ط01/ 2011م، ص01.

226 – نشير هنا إلى دراسة الأخضر بن السايح: "من المعنى إلى الرؤيا، في الخطاب السردي المعاصر" ، مجلة مقاليد، العدد03/ ديسمبر2012م.

أهميّة من إنجاب طفل...لقد وصل العالم إلى مرحلة من العقلانية التي يؤمن فيها كلّ شخص بأنّ القضايا الصّغيرة هي الأهم لنا جميعا لأنها القضايا التي تشكّل الجزء الأكبر والأكثر حميميّة في حياتنا"[227]، مع أنّها تدّعي -في تحديدها لأهداف دراستها- أنّ عملها هذا سيحاول "خلق اندماج بين الكتابة النّسويّة والرجاليّة، وليس الفصل أو افتعال نزاع كي نبرهن أنّ النّساء كاتبات أفضل وأرقى"، ويجب ألاّ يقع المرء في المصيدة التي طبعت تفكير الرّجال لقرون سواء شعوريا أو بشكل لاشعوري[228]. وحتّى بعض القراءات الجادّة مثل قراءة زهور كرّام حين تتحدّث عن أسباب تأخّر المرأة عن الكتابة تذكر الظّروف الاستعمارية وانتشار الأميّة، لكنّها تضيف إلى ذلك أيضا "ما تختزنه الذاكرة العربيّة من إرث يضمّ مجموعة من التصوّرات التي ارتبطت بالمرأة منذ القديم، والتي حوّلتها إلى حضور ضعيف في المجتمع أو سلبي في العقل الإنساني، يعزّز ذلك إقصاء المرأة من فعالية الولادة الإبداعية والنّظرة إلى المرأة في الدساتير العربية المرتبطة أساسا بوظائفها المتصلة مباشرة بالأسرة، ولّما كان العمل البيتي والإنجاب وتلبية رغبة الرجل الجنسية مرتبطة كلّها بأفعال الجسد بشكل مباشر، فإنّ التصوّر العام للمرأة انحصر في الجسد، وأصبحت المرأة بذلك مجرّد جسد عليه أن يمارس وظائفه وفق شروط المجتمع وتصوّرات الذاكرة"[229]. ويردّ على مثل هذا الرأي بأنّه لو تعلّقت أسباب تخلّف المرأة عن الكتابة بالتّشريع لكان يكفي إذا وضع نصوص دستورية تقرّ حقّ المرأة في الإبداع لنرى نصوصا نسوية متميّزة.

---

227 – مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص13.

228 – مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان ، ص25.

229 – المرأة والتّخييل: زهور كرام، ندوة المرأة والكتابة، ص 26.

ولعلّ أغرب القراءات هو ما جاء به نور الدين أفاية، حيث يقول كلاما غريبا مسترسلا غير علميٍّ ولا دقيق: "...هي إذن لا تقدر على الكتابة أو الإبداع، هي تضع وتلد فقط، أمّا فعل الإبداع والكتابة فهو المجال الخصوصي للرجل، لأنّ التاريخ يعلّمه أنّ المرأة برهنت على عدم إمكانية الإبداع والتجديد والاكتشاف لأنّ القضيب الذي يمتلكه الرجل، والذي طالما وضعه محلّ التقديس جعل منه النموذج المطلق لكلّ قوة وقدرة...إنّ المرأة تُلغى هكذا، من مجال الكتابة، لأنّ التّاريخ الذكوري يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار، وهذه البديهية تؤكدّها كلّ النّصوص، و تثبتها الوثائق والرموز، من هنا تبدأ المرأة بالابتعاد عن مجال الإبداع والكتابة لأنّها تشعر بخوف لا مثيل له من هذا العالم السحري المرتَّب من طرف الرجل، إنّه نظام موضوع ومؤطّر حسب استراتيجية ذكورية معلومة، ومساهمة المرأة في هذا النظام، من خلال فعل الكتابة، لا يمكن أن يتم إلاّ بعد تقديم تضحيات لا حصر لها بحيث تعرف مسبقا أنّ هذه التضحيات هي قدرها، كالموت أو المرض أو العادة الشهرية، لكن النظام الرمزي الذكوري السائد حين يسمح للمرأة بإعلان كتابتها لا ينطلق في ذلك من تقدير معيّن...بقدر ما يسعى إلى توريطها وإبرازها ككتابة ضعيفة...وبالتالي يغدو النظام الذكوري فخّا لا حدود له في إمكانية تسهيل الانتقاص من إبداع المرأة"[230]. ويبدو أنّ مثل هذه القراءات هي التي تحاول

230 – الهويّة والاختلاف، في المرأة، الكتابة والهامش: محمد نور الدين أفاية، إفريقيا الشرق –الدار البيضاء، 1988م، ص32– 33.

الانتقاص من الكتابة النّسوية لاعتبارها قاصرا، مهمّة النقد رفدها وإسعافها بالتوجيه الذي يوحي بصورة "الأبوة" التي يمارسها النقّاد على الكتابة النسوية.

2- احتكار الرّجل للكتابة:

تعتبر هذه المقولة من بين أكثر ما يتردّد لدى النقّاد[231]، والتي تنطلق من أنّ الرجل/ "الفحل" احتكر الكتابة لنفسه ومنع المرأة من تملّكها، ولعلّ هذه المقولة على سذاجتها وتهافت ركيزتها ومنطقيّتها –إن كانت تمتلك منطقا- إلاّ أنّها تتكرّر باستمرار وبصورة كبيرة، حتّى أضحت تُقدّم كحقيقة تاريخية لا جدال فيها، ويأتي الغذامي على رأس من "اشتغل" على خلق، ثمّ إثبات هذه النظرية، وقد تبعه الكثيرون –دون مساءلة- فيما ذهب إليه، بل ندّعي أنّه لا تكاد تخلو دراسة للكتابة النسوية من الإحالة على كتبه والاستشهاد بأقواله. ويرى الغذامي أنّ الرجل أخذ الكتابة "واحتكرها لنفسه وترك للمرأة (الحكي)، وهذا أدّى إلى إحكام السيطرة على الفكر اللغوي والثقافي وعلى التاريخ من خلال كتابة هذا التاريخ بيد من يرى نفسه صانعا للتاريخ... ولم تكن المرأة في هذا التكوين سوى مجاز رمزي أو مخيال ذهني يكتبه الرجل وينسجه حسب دواعيه البيانية والحياتية"[232].

ويصطنع الغذامي تاريخا لهذا "الكيد/ المؤامرة" الذكورية، فيأتي بمن شاء/ وكيف شاء من شخصيات/ حقائق التاريخ ليؤرّخ لـ"وهمه": مثبتا

231 – يجدر بنا أن نفرّق هنا بين اتهام الرجل باحتكار الكتابة، وبين دعوى انحياز اللغة في ذاتها للرجل، والتي سنتطرق إليها في مبحث مستقل.

232 – المرأة واللغة: عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط3/ 2006م، ص07.

"...حرمانها من حقوقها اللغوية ومنعها من الكتابة حسب وصايا فحول مثل المعري وخير الدين بن أبي الثناء في مخطوطته "الإصابة في منع النساء من الكتابة""[233]، وحين يفصّل في الأمر يرى أنّ كون اللغة مؤسّسة ذكورية يقتضي "حرمان المرأة ومنعها من دخول هذه المؤسسة الخاصة بالرجل، ممّا جعل المرأة في موضع هامشي بالنّسبة لعلاقتها مع صناعة اللغة وإنتاجها، جرى ذلك حسب القانون التاريخي الذي يمنع المرأة من تعلّم الكتابة، وهو القانون الذي صاغه خير الدين نعمان بن أبي الثناء في كتابه الموسوم بـ(الإصابة في منع النساء من الكتابة)"[234]، ثمّ جاء بالجاحظ وتفرقته بين "الكتابة" و"المكاتبة" ليُثبِت حقيقةً أخرى: "هذه بعض أسئلة الرّجل لتحصين قلعته، واستبعاد المرأة عن اللغة، وقد أحسّت المرأة بهذه المؤامرة التاريخية واستسلمت لها ورضيت بقانونها الاستعماري السلطوي..."[235].

ومع ضحالة هذا الرّأي إلاّ أنّه ظلّ يتكرّر –كما أشرنا– عند أغلب النقـاّد، فالأخضر بن السايح يعتبر "مغامرة المرأة الخارجـة مـن زمـن الصـمت إلى زمـن

---

233 – المرجع السابق، ص09. ويقصد نعمان خير بن محمود بن عبد الله بن محمد الآلوسي، وقـد جمعـه مع المعرّي ليظهره وكأنّه من معاصريه، كما قد يوحي التشابه بين كتاب النّفزاوي وكتاب "الإصابة في تمييز الصّحابة" للعسقلاني بكون النّفزاوي من فطاحلة الأدب والتـاريخ الإسـلامي القـديم، ولـيس واحدا من أدباء عصر الضّعف. فقـد كـان واحـدا مـن دعـاة "الوهابيّـة". عـاش في الفـترة مـا بـين 1882م– 1889م. ينظر: نبذة من حياة النفزاوي، ويكيبيـديا الموسـوعة الحـرّة .ar-wikipedia org

234 – المرجع السابق، ص111.

235 – المرأة واللغة: عبد الله محمد الغذامي ، ص112.

الكتابة مغامرة غير مضمونة العواقب"[236]، ثمّ يبني على قول الغـذامي ويقـرّر: "لكن بدخول المرأة عالم الكتابة، اختلطت المعايير في سـاحة الصـدام، ووجـدت المرأة نفسها في أفق النقد والمساءلة، ممّا ولّد تشظي وتمزّق الساردة بين الاختيارات المتناقضة"[237]. وترى سماهر الضامن أنّ بنية التفكير الأبوي فرضـت نفسـها في "تشكيل القيّم والأعراف الأدبيـة مـثلما فرضـت نفسـها في تشـكيل كافـة صـيغ الواقع، ممّا لم يسمح بظهور أدب نسائي يستجيب لرؤى المرأة ويعبّر عـن تجاربهـا ووجهة نظرها...[فالرجل استبدّ ومنع المرأة من الإبداع فـ] ظلت المرأة على مدى مراحل متطاولة كائنا حكواتيا، تعرف لغة الحكي وتحتمي بهـا وتعـرف أسرارهـا ومسالكها وتطوّعها وفق مصالحها وإرادتها"[238]، ثـمّ تـردّد مـا قـرّره الغـذامي وتنقل قوله: "وتعتمدها (الحكاية الشعبية) وسيلة لتمرير رغباتها، لأنها تدرك أنّ التقليد الشفوي ينجح دوما في الإفلات مـن الرقابـة"[239]. وفي حـوار لوجـدان الصائغ مع سميحة خريس تسألها: "هل لديك طقوس خاصـة، أم أنّ الأنوثـة لا زالـت تكتـب بحـروف مسرـوقة تختلسـها اختلاسـا مـن الـزّمن الفحـولي المهيمن"[240]، ونور الـدين أفايـة يـرى أنّ "المـرأة حـين تكتـب فإنّهـا تسـتدعي المكبوت المتراكم عبر الزمن لتُعلِنَه –أو تَلعَنَه– في حوارها أو صراعها مع الرجل،

236 – سرد الجسد وغواية اللغة: الأخضر بن السايح، ص54.

237 – المرجع السابق، ص54.

238 – نساء بلا أمّهات: سماهر الضامن، ص75–77.

239 – المرجع السابق، ص78. نقلا عن: المرأة واللغة: الغذامي، ص130.

240 – شهرزاد وغواية السرد: وجدان الصائغ، ص208.

لاسيما وأنّ رغبة هذا الأخير في الخلود تعبِّر عن نفسها من خلال إقصاء المرأة وتهميشها"[241].

وهذا تسطيح للموضوع فإن كان النّقّاد يتحدّثون عن عصور ازدهار الأدب فقد تحدّثت النساء كما شئن، وأبدعن كيفما جادت قرائحهن وبرزن لكلّ دارس أدب، وكان لهن رأي في الرجال ومعادنهم كما للرجال رأي في النساء ومعادنهن[242]، أمّا عن عصر الانحطاط والضعف فقد كان حظّ الرجال كما النساء هو التجهيل والأميّة، فلماذا تغافل الغذامي وغيره عن الظروف الاجتماعية

241 – الهويّة والاختلاف: محمد نور الدين أفاية، ص09. أمّا ما تأتي به يسرى مقدّم فشيئ عجاب حيث تُطلق أحكاما غريبةً لا ضابط لها، تقول عن الكتابة: "باشرها الرجل قبل المرأة، فافترض سلطانها، ادّعاه لنفسه واعتلى بموجبه عرش الكلام، كلام الرجل الذي قرأته المرأة، أطاعته وأذعنت لصورتها فيه، وظلت مقصيّة عنه، حرض ظنونها وأيقظ هواجسها وزيّن لها الكتابة، فكتبت ما تعلمته دون أن تدرك في البداية أنّ النقل مخادع ومتواطئ لا يناصرها بقدر ما يختزلها إلى كينونة فرعية مستظهرة، تدين أبدا بالولاء لمحفوظاتها"، ثمّ تنسج "أساطير" لتهدم بها الأساطير الموجودة وتثبت أنّ المرأة تعرّضت لمؤامرة تاريخية من قبل الرجل. ينظر: مؤنث الرواية: يسرى مقدم، ص12.

242 – يدّعي الغذامي أنّ الرّجال كان لهم حق الحديث عن النساء والحكم عليهن عكس النساء، ويورد أمثلة كثيرة على ذلك، ولعلّ هذه القصّة تردّ عليه ادعاءه: جاء في دول النساء: "وافت جمعة بنت جاس وهند بنت الحسن سوق عكاظ فاجتمعتا، فسئلتا: أيّ الرجال أحب؟ قالت جمعة: أحبّ الحرّ النجيب، السري القريب، السمح الحبيب، الفطن الأريب، المصقع الخطيب، الشجاع المهيب، فأجابتها هند: وصفتي رجلا سيدا جوادا، نهض إلى الخير صاعدا، ويسرك غائبا وشاهدا"، ينظر: إشراقة على الدور الحضاري والثقافي للمرأة العربية في عصر صدر الإسلام: زاهدة الصالحي، ضمن كتاب: دور المرأة العربية في الحركة العلمية، مطابع التعليم العالي- بغداد1989م، ص46.. ويورد ابن طيفور القصة بتفصيل وإسهاب أكثر، ينظر: بلاغات النساء: ابن طيفور، ج01، ص26. ومثل هذا كثير في كتب الأدب.

والسياسية التي سادت الوطن العربي حقبة من الزمن غير قصيرة، وخلّفت مجتمعا يعاني الأميّة والجهل وانتشار الخرافة في أوساط السّواد الأعظم من الناس؟

لقد حالت هذه الظّروف دون امتلاك المرأة والرجل لأداة الكتابة الأبجدية، فضلا عن الكتابة الإبداعية، ولعلّ المغرب العربي مثال واضح على ما نقول، حيث تمّ -ولوقت طويل- تعويض الكتابة بالحكي الذي شكّل نوعا من التسلية والتّخييل الجميل، وقد مارسه واحترفه رجال ونساء في مجالس مختلفة ووفق منظومة اجتماعية متنوعة، ولا يُعبّر ذلك عن مؤامرة تقتضي إبقاء المرأة "كائنا حكواتيا" كما يرى راضي أحمد، الذي يقول أنّ الكتابة مرتبطة "بهيمنة الرجل عليها، ذلك لأنّ الكتابة هي أداة شبه سحرية تسمح لصاحبها من دخول عالم السلطة، ولو الرمزية...بعدما تمكن الرجل من الكتابة والسيطرة عليها لم يبق للمرأة إلاّ كلامها ولسانها"[243] باعتبار أنّ الشفهي يختفي باختفاء صاحبته، "والكتابة خالدة وتسمح لصاحبها بالخلود والبقاء، كما تساعده على التمكن ممّا يسمى بالخطاب العمومي...وبما أنّ هذا الإطار يربط المعرفة بالسلطة، فإنّ المرأة العالمة والعارفة والمثقفة تعتبر خطرا على مكتسبات الرجل التاريخية، لذا يجب إلغاؤها وإبقاؤها في مكانها وذلك عن طريق إلغائها من التربية والتعليم والثقافة"[244].

243 – من التّاريخ الموحّد إلى التاريخ المتعدّد، الشفوي والهامشي: راضي أحمد، ندوة المرأة والكتابة، ص60.

244 – المرجع السابق ، ص60.

3 – نظرية المؤامرة:

يبدو أنّه في سبيل اختلاق تاريخ وهمي عن "الحرب" بين الرجل والمرأة يجوز سلك كلّ السبل، وادّعاء ما شاء الناقد أن يكون، لذلك تتكرّر بعض الأساطير لدى النقّاد وكأنّها حقيقة تاريخية، ولعلّ أغرب ما في الأمر أنّ هذه الاختلاقات تأتي في سياق مقاربة نص أدبي، ومن ذلك ما نجده عند يسرى مقدّم التي ترى أنّ التاريخ عرف "انقلاب السّلطة وتحوّلها إلى الرجل/ الذّكر الذي اجتثّ صورة الإلهة، الأنثى، الأم الخالقة، المطاعة الكلمات، الكلية القدرة، جرّدها من قدرتها وجعلها منفعلة لا فاعلة، لم تعد مبدأ الكون، بل مجرد رحم مولودة من ضلعه"[245]، هل تجابه الناقدة السلطة الذكورية بسلاحها طالما أنّ الرّجل توسّل الأساطير لتثبيت سلطانه؟ تقول:"...سطا الرجل/ الذكر على الألوهية الكونية...وأنشأ بفعل سلطانها أساطيره الخاصة، أفتى فيها بأعراف وقوانين

245 – مؤنّث الرواية: يسرى مقدم، ص15. وانظر أيضا: ص 21، وأسطورة الأنثى/ الخالقة تتكرّر لدى الكاتبة في أكثر من موضع. كما نجدها عند آخرين منهم هدى مدغري التي ترى أنّ التمييز ضدّ الكاتبات يعود إلى تحوّل المرأة "من وجود على هيئة الذات في النظام الأمومي إلى هيئة موضوع في النظام الأبوي، وأدى ذلك إلى التزام المرأة للبيت، وصار الأدب والكتابة حق امتياز للرجل يسجل من خلاله انتصاراته على الطبيعة، وتفوّقه على المرأة التي تبقى لها الثرثرة التي تطوّرت إلى حكي فيما بعد"، ينظر: نساء على المحك: نعيمة هدي المدغري، ص54. وفي الصفحة 70 من نفس الدّراسة نجدها تؤمّن على قول الناقدة غرولت بنوات: "لقد ظلت النساء منذ: "ستضعين مولودك في الألم" الجملة التي تحملت النساء عبئها حتى مجيئ الأب الصغير فرويد بمشروعه المتواضع، متقلبات وطائشات وفاتنات وغيورات ومستأثرات وخسيسات...أخطاء مستحسنة ولذلك ظلّ الرجال مسرورين بها وظلوا يشجعونها بعناية لكونها مطمئنة لهم، ولكن أن تبدأ هذه المخلوقات في التفكير وفي العيش خارج الخطوط المرسومة لها، فهذا اختلال في التوازن وخطأ لا يمكن غفرانه".

أورثت المرأة قيودا وعوائق، غلّقت عالمها وغلّـت قولهـا...مـذّاك غُيِّـب لسـانها، أمست بكماء، مقهورة/ مغلولة، ومعاقبة"[246].

تُقَدَّم دراسة بثينة شعبان " مائة عام من الرواية النسائية العربية "على أنّها دراسة علمية جادة –حتى وإن لم تكن أكاديمية- تهدف إلى قراءة النص النسوي وسياقه قراءة موضوعية، ولكنها –كما رأينا- لم تخلُ من تطرّف في الكثير من الحقائق التي ساقتها والأحكام التي استنتجتها، فهي بدورها تتحدّث عن مؤامرة ذكورية، فحين تناقش مسألة قلّة الإنتاج الأدبي النسوي العربي تربط ذلك بممارسة تاريخية للعرب، وتستشهد برأي محمد معبدي الذي يرجّح أنّ معظم كتابات النساء ضاعت لأنّ العرب حين بدؤوا "بتسجيل أدبهم ركّزوا جهودهم على شعر الرجال بسبب "قيمته الأدبية"، ولم يولوا إلاّ اهتماما ضئيلا جدا لنثر[247] النساء لأنّه كان "رقيقا وضعيفا""، ثمّ ضاع هذا القليل بسبب غزو التتار وتدمير معظم التراث الأدبي[248]، وفي سياق الحديث عن عدم تسجيل شعر النساء لضعفه تذكر المصادر القديمة التي تحدثت عن أشعار النساء، وأنّ جلّها مفقود[249]، ولعلّ أخطر ما تذكره بعد ذلك هو التالي: هناك حقيقة واحدة "وهي أنّ ما نعرفه عن أدب النساء العربيات اليوم ليس إلاّ جزءا يسيرا من الأدب الذي كان موجودا يوما ما، وربما لا يزال موجودا في الممرات المظلمة من

246 – مؤنّث الرواية: يسرى مقدم، ص15.

247 – هكذا في الأصل.

248 – أدب النساء في الجاهلية والإسلام: محمد معبدي، ص190. نقـلا عـن: مائـة عـام مـن الروايـة النسائية العربية: بثينة شعبان، ص26.

249 – مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص26.

المكتبات العربية...[والذي وصل] يدحض حقيقة المقولات التي تؤكّد أنّ شعر النساء هو شعر رثاء وحسب، وتدفّق لمشاعر أمهات أو أخوات منكوبات ليس إلاّ"[250].

فهل تملك الناقدة دليلا على ادّعاءها؟ أم أنّها تتّكئ على الجو السّائد نقديا والذي لا يدقّق كثيرا في اثبات الادعاءات والبرهنة عليها طالما أنّ الأمر متعلّق بأدب تكتبه المرأة؟ كما أنّ التاريخ يذكر أنّ الكثير من مصادر الفكر والثقافة والأدب والتاريخ والفقه الإسلامي فُقِدت، وكان ذلك لأسباب تاريخية معروفة تتعلّق بالحروب ومكائدها ولا علاقة لها بـ"مخطّط ذكوري". وبعد كلّ هذا، هل يمكن فعلا اعتبار هدف النقد النسوي العربي –إن اعتبرناه كذلك تجوّزا– هو البحث في "توازنات وانحيازات علاقات القوى القائمة بين الأفراد والمجتمعات، ليس بهدف إحلال سيطرة نسائية بديلة، وإنّما بهدف استرداد التوازن والتماس المبادئ الإنسانية التي تحقّق التكافؤ والعدالة"[251]؟ وما جدوى ـ إذن ـ هذا التّدليس وافتعال واقعٍ مجانبٍ للحقيقة بشكل مقصود وإصرار غريب؟

250 – المرجع السابق، ص27.

251 – نساء بلا أمّهات: سماهر الضامن، ص67.

- المبحث الثاني: اللّغة العربيّة في ميزان النقد النّسوي.

كانت اللّغة واحدة من عناصر الكتابة التي تعرضّت للكثير من الجدل، فقد اتُهِمَت بالانحياز للرجل، واعتُبِرت عاملا من عوامل الدونية التي تُمَارَس على المرأة وإبداعها على حدّ سواء، فهي لغة "ذكورية"، ووليدة ثقافة احتكرها الرجل وحده، وجعل "كلّ البنى والأنساق الرمزية الحاكمة لعمليات التعبير والتحليل تنهض على رؤية الرجل وحده للعالم"[252]، وكان على المرأة الكاتبة أن تُبدع لغة جديدة خالية من بقايا الذكورة لتكون مبدعة حقا وليست تابعة، وفيما كان المفروض علميا أن تأتي هذه الأحكام بعد دراسات علمية أكاديمية تمحّص الإرث اللغوي والتاريخي قبل الحكم عليه، إلاّ أنّ النقّاد آثروا الطريق المختصر: تمثّل آراء الناقدات النّسويات الغربيّات اللّواتي اعتبرن أنّ "المعايير الجمالية للإنتاج الثقافي وضعتها جماعة من الرجال البيض المنتمين للطبقة الوسطى والذين

252 – النظرية النقدية النسوية الحديثة، في نقض بنية الفكر الأبوي، صبري حافظ، مجلة الكاتبة، كانون الأول 1993، ع:01، ص36.

يتّسمون بميولهم الجنسية بالنزوع إلى الجنس الآخر، في إشارة إلى الأعمال التي كتبها مؤلفون لهم هذه الصّفات، ولذلك فإنّ تغيير محتوى الدراسات الأدبية يحتاج –كما تقول الناقدات النّسويات– إلى تغيير مناهجنا النقدية"[253]. كما اعتبروا أنّ اللّغة لا يمكنها " أن تنبثق إلا من تجربة المرأة أو من لا شعورها، أي أنّ على النساء أن ينتجن لغتهن الخاصة، وعالمهن المفهومي الخاص، الذي ربما لا يكون عقلياً عند الرجل"[254]، وظهرت أسماء –كماري دالي– اعتُبِرت من أهم و"أكثر المؤثّرين من هؤلاء المراجعين الأوائل للأساطير الذكورية"[255].

وبالحديث عن مراجعة الأساطير والبحث فيما هو موجود عربيا يبدو ما ذهبت إليه زهور كرّام من حيث المبدأ جديرا بالاهتمام، فترى أنّه: "وبإعادة قراءة إنتاج المرأة التعبيري وتمثّلاته للمفاهيم والقيم، نعيد للفكر البشري مشروعية اتزانه من حيث النظر إلى الكائن الإنساني بدون تمييز جنسي أو عنصري، وبهذا التوجّه المعرفي– الموضوعي يُعيد الدرس النسائي التوازن إلى المعرفة، ويؤسِّس لثقافة أكثر انفتاحا وإيمانا بالاختلاف، إنّ في هذا الفعل إعادة نظر في أشكال التوثيق والتأريخ والتدوين، ومن ثمة في شكل الحضارة كما صيغت لنا في المصادر"[256]، و لكن رأيها يستتبع طرح جملة من الأسئلة من قبيل: هل أجريت فعلا قراءة واعيّة للإنتاج الفكري العربي ولحضارة العرب لمعرفة إن

---

253 – النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل، ص198.

254 – النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر_ بيروت، ط1م/ 1996، ص: 210–211.

255 – دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي: جانيت تود، ص49.

256 – خطاب ربّات الخدور: زهور كرام، ص10.

كان ثمّة توازن في المعرفة؟ وماذا تقصد بالتوازن، أهو توزيع الإنتاج وفق الجنس على شكل "كوطة"؟ وما هي آليات انجاز ذلك إن كان قابلا للإنجاز؟!

في قراءتنا لآراء النقّاد حول إشكالية تحيّز اللّغة وجدنا الآراء قد تشكّلت وفق مستويين، وتتفاوت حدّة المواقف بين الفريقين، فهناك من يرى ضرورة مراجعة اللغة وتصحيح أساليبها، فيما هناك من رأى في اللغة إقصاء للمرأة، وعلى المرأة أن تبدع لغة جديدة، وقد قدّم هؤلاء قراءات تنحو نحو التطرّف، وهي ليست بالضّرورة آراء منطقية علمية جاءت بعد دراسة وتمحيص وحصر، بل هي في الغالب ترديد للنظريات الغربية. فالفريق الأوّل أراد التنبيه إلى ضرورة إعادة النظر في اللغة لخلق نوع من المساواة، وإزالة التمييز اللّغوي بين الذكور والإناث، ولعلّ ملاحظات هؤلاء على اللّغة تركّزت في مجملها على الاستعمالات اللّغوية، كتغليب المذكّر في خطاب العموم، وتقديم المذكر وغيرها. تقدم فاطمة أحنيني[257] تعريفا عاما لـ"اللغة النسائية" التي يُقصد بها "التحليل العلمي لوضع المرأة الذي يتمثل في اللغة"[258]، وذلك من خلال[259]: دراسة تمثّل المرأة

257 – اللغة النّسائية: فاطمة أحنيني، ضمن كتاب: : الحركات النسائية، الأسس والتوجهات: أشغال الندوة الدولية، مركز الدراسات والأبحاث حول المرأة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة سيدي محمد عبد الله– ظهر المهراز– فاس، 13/ 15ماي1999م، إشراف: فاطمة صديقي، مطبعة أنفوبرانت– الرباط، 2000م، ص95. وتقدّم في هذه الدراسة قراءة لكتاب "اللغة النسوية: لغة تعبير"(1982م) للألمانية صنتاترمل بلوتس، وهي أستاذة اللسانيات بألمانيا، وتقول أحنيني أنّ النظريات التي يقدّمها الكتاب "لا تخصّ فقط اللغة الألمانية والمجتمع الألماني، ولكن تكشف أيضا في كثير من جوانبها عن حقيقة التعامل اللغوي مع المرأة".

258 – المرجع السابق، ص95. في هذا السياق نشير إلى الدراسة التي قدّمتها رشيدة بن مسعود: المرأة في اللغة العربية، والتي ركّزت فيها على الوجود اللغوي للمرأة، سواء في التراكيب النحوية وكتب

داخل اللغة كنظام متكوّن "من كلمات أو مجموعات من الكلمات أو من جمل"، ومن ثمّ دراسة الوضعية اللغوية للمرأة، و لا يقصد باللّغة جانبها النحوي و إنما اللغة ككلام يتم في إطار الحوار الاجتماعي بين النساء والرجال، وتقرّ الباحثة بأنّه من الصعب من الناحية العلمية أن نبرز ونبرّر "الحالات التي تُعامل فيها المرأة بصفة مغايرة في النظام اللغوي"[260]، وتتحدث عن صور التمييز فتُجملها في: مخاطبة الذكور دون الإناث، واستعمال أسماء مذكّرة للمهن وجعلها هي الأصل (محامي، طبيب، بائع...)، بحيث ترى أنّ هذا يُحيل إلى أنّ النساء "مهمّشات، غير مرئيات"، فالاستعمال اللغوي الشائع لا يعتبرهن مخاطبات، فالكلام موجّه

النحو، أو من خلال وضعية المرأة الاجتماعية في إطار التواصل اللغوي بين أفراد المجتمع، وقد بدت لنا هذه الدراسة انتقائية تنطلق من مسلّمة انحياز اللغة لـ"الذكر" وامتهان المرأة، ثمّ تحاول البرهنة على ذلك، بل ركّزت في تعليل مواقفها على دراسات متطرّفة تحاول ضرب الهويّة العربية الإسلامية، ويكفي أن نورد هذا المثال الذي بنت عليه بعض مسلّماتها: "...على أن العرب منذ قعدت القواعد، ووضعت كتب اللغة وربت بناتها على نصوص الجاهليين والقرآن، وحددت عصور الاحتجاج، وهي تدرك إدراكا غير واع أنها تحمي اللغة في ألسنة الأجيال، لا من اللحن و الخطأ اللغوي فحسب، بل تحمي نظام اللغة من أن تداهمه رياح التغيير... إن أهمية النقد النسائي للانحياز اللغوي الذّكوري، يتمثل على مستوى الإنجاز الفعلي، في تلك المحاولات الإبداعية التي تكتبها النساء... حتى يتسنى لها تدشين تدوين جديد للغة النسائية، فإن ذلك يتطلب منها ممارسة الشغب اللغوي ضد التنميطات الذكورية، التي تجعل المرأة تتكلم بصوت الآخر... وليس بصوتها، خصوصا عندما يكون صوت "الأعرابي" صانع العالم العربي"، ينظر: المرأة في اللغة العربية: رشيدة بن مسعود، WWW.arab-hdr.org/ publications/other//binmosoud . وهي كغيرها لم تخرج من الأحكام والمقولات النمطية الشائعة حول هذا الموضوع ولم تستطع تقديم دراسة جادة تقترح إجراءات لغوية ممكنة التحقيق.

259 – اللغة النّسائية: فاطمة أحنيني، ص95.

260 – المرجع السابق ، ص96.

للذكور وحول الذكور، وبالتالي فهو غير عادل، كما أنّ الأمر لا يتعلّق فقط بالاقتصاد اللغوي بل يتعداه للترتيب، وبالتالي "يجب تغيير هذا التّركيب الذي تكون فيه المرأة دائما في المرتبة الثانية"[261]. وترى أنّ "البحث في "اللّغة النّسائية" كان أوّل الأمر بأمريكا"[262]، وأنّ الأفكار التي خرجت بها هذه البحوث لقيت تجاوبا كبيرا في ميدان الإعلام والإشهار، وأعطت نتائج هامّة رحّب بها المجتمع المدني، وجميع التّغييرات على اللّغة التي اقترحتها الحركات النّسوية في أمريكا قُبلت، وخَلقت بالتالي استعمالا لغويا جديدا شاع في الوعي الأمريكي، كاستعمال (هو أو هي) عوض استعمال (هو)، كما أنّ التّغييرات المقترحة "أُدمجت في الكتب المدرسية وأصبحت عامّة"[263].

حاولت أمل التميمي أن تجد لإشكال اللّغة أصلا في التاريخ الإسلامي، وترى أنّ من أسباب "هيمنة الأدب الذكوري من وجهة نظر المرأة" "الإرث اللغوي الذي امتلكه الرجل قبل المرأة، والتسلّط الذكوري الاجتماعي والنّقدي قديما وحديثا"[264]، وقد كان "الغالب على الخطابات اللّغوية ومنها الخطاب الدّيني القرآني، أنّها توجّهت للمذكّر أكثر مما توجّهت للمؤنّث لما تنطوي عليه من تغليب للمذكّر على المؤنّث، إنّنا حين نخاطب جماعة من النّساء والرّجال نتوجّه إليهم لغويا بوصفهم جماعة من الذكور، ويجدر بالذّكر سرد واقعة من التّاريخ الإسلامي تدل على وعي المرأة بأهميّة حضورها في الخطاب، وقد

---

261 – المرجع السابق ، ص97.

262 – المرجع السابق، ص99.

263 – اللغة النّسائية: فاطمة أحنيني، ص98.

264 – السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل التميمي، ص55.

شعر[265] النّساء قديما بهذا الغبن اللّغوي، فتعجّب[266] بعض النساء من أنّ القرآن الكريم يوجّه خطابه للذكور دون الإناث، ورد في طبقات ابن سعد كلامهن الذي توجهن به للرجال قائلات: "أسلمنا كما أسلمتم، وفعلنا كما فعلتم فتذكرون في القرآن ولا نذكر"، وروي أنّ أمّ سلمة قالت للنبي صلى الله عليه وسلم: "يا رسول الله يذكر الرجال ولا نذكر، وروي أنّ نساءه قلن له: لماذا يذكر المؤمنون و لا يذكر[267] المؤمنات؟ كما روت أنّ سلامة حاضنة إبراهيم بن النبي قالت للنبي صلى الله عليه وسلم: إنّك تبشّر الرّجال بكلّ خير ولا تبشّر النّساء، قال: أوصويحباتك دسسنك لهذا؟ قالت: أجل هنّ أمرنني"، وقد استجاب الوحي الكريم لهذا المطلب النّسوي فجاء قوله تعالى: ﴿إِنَّ الْمُسْلِمِينَ وَالْمُسْلِمَاتِ وَالْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَالْقَانِتِينَ وَالْقَانِتَاتِ وَالصَّادِقِينَ وَالصَّادِقَاتِ وَالصَّابِرِينَ وَالصَّابِرَاتِ وَالْخَاشِعِينَ وَالْخَاشِعَاتِ وَالْمُتَصَدِّقِينَ وَالْمُتَصَدِّقَاتِ وَالصَّائِمِينَ وَالصَّائِمَاتِ وَالْحَافِظِينَ فُرُوجَهُمْ وَالْحَافِظَاتِ وَالذَّاكِرِينَ اللَّهَ كَثِيرًا وَالذَّاكِرَاتِ أَعَدَّ اللَّهُ لَهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا﴾ [الأحزاب35]"[268]. فهل يكون الإشكال الذي تطرحه قد حلّ؟ يبدو أن النّاقدة تدرك وعورة السّير في تيار الأفكار المتطرفة وحاولت الوقوف عند هذا الحد، فجاء كلامها يناقض آخره أوله، وهذا يدلّ على أزمة الفكر والوعي الذي يعانيه أغلب النّقاد بين تجاذبات

---

265 – هكذا في الأصل.

266 – هكذا في الأصل.

267 – هكذا في الأصل.

268 – السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل التميمي، ص58– 59. نقلا عن: تأنيث المذكر وتذكير المؤنث، دراسة في الخطاب الأدبي القديم: محمد بريري، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، ع19/ 1999م، ص139– 140.

الفكر الحداثي الغربي من جهة، وبين الخوف من مخالفة مسلّمات العقيدة من جهة أخرى، والملاحظة نفسها تنطبق على سماهر الضامن التي تأخذ بالرّأي السابق لأمل التميمي[269]، ثمّ تعلّق عليه بقولها: "وكان هذا بمثابة وعي جديد غير مسبوق بعد أن كان خطاب النّساء يتم بطريقة غير مباشرة من خلال خطاب الرّجال"[270]، فإن كان القرآن قد أنصف النّساء وأثبت هذا الفعل من النّساء وقتذاك تشكّل وعي جديد لديهن فذلك يعني أن الإشكال قد انتهى، ولكنّها تقول في موضع آخر-على سبيل التّرديد دون وعي-: "ذلك أنّ الهيمنة الذكورية والغبن اللغوي قديما وحديثا صعّدا وعي النساء بضرورة وجود خطابهن الأدبي في مقابل خطاب الرجل الذي حالت هيمنته دون إفساح المجال أمام المرأة لكتابة ذاتها"[271]، وتقول أيضا: لم يكن من السهل الانفصال عن تراث ذكوري ضخم "خاصّة في البدايات حيث كانت اللّغة ومازالت تحمل ذاكرتها المشحونة بالفحولة"، فكان إبداعها "إبداعا محدودا تنفّست فيه قيم الذكورة"[272].

ومن جهتها حاولت زهور كرام أن تجعل لهذه الإشكالية أصولا في تاريخ الفكر العربي، لا سيما في أدبيات النساء، فقدّمت قراءة لمقال سارة نوفل ضمن كتاب "الدر المنثور في طبقات ربات الخدور" لزينب فوّاز(1895م)، والذي ناقشت فيه سارة نوفل استعمال كلمة "مِسْ" و"مَدَام" في اللغة الأجنبية، ووصلت إلى ضرورة تجديد مفردات اللغة وإثراءها بما يناسب العصر ويعبّر عن

269 – نساء بلا أمّهات: سماهر الضامن، ص68.

270 – المرجع السابق ، ص69.

271 – المرجع السابق، ص84.

272 – المرجع السابق، ص79. نقلا عن: المرأة وعلاقتها بالآخر: حسين المناصرة، ص131-132.

متطلباته الجديدة، ولكن كرام تُحمِّل المقال أكثر ممّا قال بدليل أنّ المقاطع التي تستدلّ بها لا تُعبّر عمّا تقوّلها إيّاه، وتقول عن كاتبته: إنّها من بين النساء "الرّاغبات في التعديل اللغوي حتى ينسجم ووضعهن وحضورهن"[273]، وتواصل: "تعود نوفل إلى تاريخ تدوين اللغة العربية وتثير السؤال والجدال حول علاقة وضعية المرأة في المجتمع والذهنية ووضعها داخل النسق اللغوي، وينبغي في هذا الشأن تسجيل الموقف الفكري الذي عبّرت عنه المرأة العربية في عصر سؤال النّهضة وهي إدراج اللغة العربية ضمن مجال التطوّر تبعا لتطوّر الأوضاع الاجتماعية، وكما نعلم فقد أدرجت اللغة العربية في ملف حركة النهضة ولهذا فهي تربط وضع المرأة في المجتمع وفي الذهنيّة بوضعها داخل اللغة"[274].

وتشير رفيف صيداوي على استحياء إلى المسألة وتنسب القول لراوٍ "مجهول"، فتقول: "حتّى اللّغة لم تسلم حسب البعض من هذا التّمييز الجنسي"[275]، وتصل إلى القول: "أكتفي بالتشديد على التمييز في قسمة اللغة بين المحكي والمكتوب لكونها قسمة رافقت التّمييز الجنسي وتأكّدت تاريخيا: خصّص الحكي للنساء وتُرك لهن ليحتكر الرّجل وحده التّعبير الكتابي"[276]. دون أن تذكر وسائل ومنهجيّة البحث التي أكّدت ذلك ليصبح حقيقة "تاريخية" لا يُجادل فيها؟ أم أنّها لم تنظر لأبعد من الغذامي؟ ولكنّ الملاحظ أنّ النّاقدات "هلّلن" لهذه "الحقائق" التي تقرّرت ورحن يستعملن تعبيرات مؤكّدة سابقا

273 – خطاب ربات الخدور: زهور كرام، ص44.

274 – المرجع السابق، ص44–45.

275 – الكاتبة وخطاب الذات: رفيف صيداوي، ص21.

276 – المرجع السابق، ص21.

تُفيد أنّ المرأة: مُنعت من الكتابة- حُرمت الكتابة- أُعطيت الحكي- سُلبت اللغة... وغير هذا الكثير من الأحكام التي بُنِيَت للمجهول حتّى لا يُسأَل هؤلاء: من منع ومن أعطى؟

لقد ظلّ هذا السّؤال معلّقا ضمنيّا لأنّه لم يُطرَح ولم يُجَب عليه، بل ظلّ ضمير الغائب يُحَمَّل المسؤوليات الجسام في "حرمان المرأة" و"تهميشها" و"إقصائها"، وحين أُعلن عنه تلبّس صورة "النظام الأبوي" و"الذكوري" و"البطريركي"... وغيرها من الألقاب، وهذا رأي الفريق الثّاني الذي ما فتئ يهاجم اللّغة ويرى فيها صورة للتّخلّف وقهر المرأة وتكريس دونيّتها، وقُدِّمَت الكثير من القراءات شطح فيها كلٌّ كيفما شاء له هواه، ولا يبدو أنّ هذه القراءات/ الإكراهات مُقنِعة أو تستند إلى منطقٍ ما سوى محاولتها تكسير اللّغة، يقول محمد عفط: "...وإذا كانت اللّغة نظاما رمزيا ذكوريّا مليئا بتصوّرات ذكورية تعيق التحرّر لدى الأنثى وتكبحه، فإنّ دور الكتابة هو أنّها سعي مضنٍ لإعادة توزيع العلاقات داخل النسق اللغوي، ورسم علاقات جديدة تُفرغ اللغة من شحنات أسلوب الذكورة والمنع، وتعيد الاعتبار لخطابات ظلّت مهمّشة ومقموعة"[277]، ويقول راضي أحمد: إنّ "الثنائية الحاصلة بين اللغة الفصحى واللغة العامية هي حصيلة هذه الثنائية بين العمومي/ السّلطة، والخاص/ البيت، فاللّغة الفصحى هي اللّغة الرسمية، لغة الدّولة والقانون ولغة الدّين ولغة العلم

277 – كتابة المرأة الروائية: محمد عفط، ندوة المرأة والكتابة، إشراف إدريس أوعويشة، ص47.

والثّقافة والمعرفة والتّقنيات، هي لغة عالمة أمّا العامي فهي لهجة دنيوية، لهجة النساء والبيت..."[278].

إنّ هذا التّوجيه التّعسّفي لحقائق جزئية، أو اختلاقها بالأساس لإنتاج صورة مغلوطة ومزيّفة تخدم فكرة ما، إنّما يُنبئ في الحقيقة عن قصور في الآلة النّقدية وضعف في المنهج الاستقرائي للناقد، فكيف يدّعي أن العامية هي لهجة النساء، وماذا عن الرّجال ألا يتعاطون العاميّة في مجالسهم الشعبية؟ أليس منهم من لا يجيد غير العامية؟ إنّ هذه الادّعاءات التي تُقرّر كحقائق علمية ثابتة إنّما هدفها إثبات فرضية المؤامرة ضدّ المرأة وإثبات دونيتها في المجتمع.

وينطبق ذلك "بجدارة" على قراءات الغذامي، فحين يبرهن على انحياز اللّغة يأتي بشيء عُجاب، فيقول إنّ هناك "منطقة محرّمة، تحرم على المرأة وعلى غير العاقل والحيوان، وهي خاصّة بالمذكّر العاقل فحسب، وتلك هي صيغة (جمع المذكر السالم)"[279]، وبعد أن يسرد شروط المذكّر السالم يعلّق بأنّها "شروط مشدّدة تحصّن الذكورة من شوائب التأنيث والحيوانية"[280]، ويعقّب على تعريف عباس حسن لجمع المذكر[281] يقول الغذامي: "هنا يحق للمجنون والطفل وكذا

278 – من التاريخ الموحد إلى التاريخ المتعدّد: راضي أحمد، ندوة المرأة والكتابة، إشراف إدريس أوعويشة، ص61.

279 – المرأة واللّغة: عبد الله محمد الغذامي، ص25.

280 – المرجع السابق، ص25.

281 – يقصد ما ورد في كتابه: النحو الوافي ج01: حسن عباس– دار المعارف– مصر–1975م، ص162.

الحيوان الذكي[282] أن يدخل إلى قلعة (المذكّر السالم)، أمّا الأنثى فلا يجوز لها الاقتراب من هذا الحق الذكوري الخالص(السالم)، وللأنثى ولكلّ ما علقه علامة أو أثر من آثار التأنيث موقع آخر بعيد عن السالم الخالص...[و] سوف تجد أنّ عباس حسن يسحب منها حقوق الملكية ويقول: "يفضّل كثير من النحاة الأقدمين تسميته: الجمع بألف وتاء مزيدتين، دون تسميته بجمع المؤنث السالم لأنّ مفرده قد يكون مذكّرا""[283].

ويواصل تعليقه: "إنّ احتمال قيام جمع المؤنّث السالم على مفرد مذكر يستلزم إلغاء مصطلح الأنوثة عنه، وبذا فإنّ التذكير يأتي من داخل التأنيث لكي يحرّف وجه اللّغة عن الأنوثة ويحيلها إلى الذكورة، بما أنّ ضمير الكلام ضمير مذكّر، وبذا فإنّ علامة التأنيث ليست نقيضا للفصاحة كما في كلمة زوج وزوجة فحسب، ولكنّها أيضا رديف للحيوانية ويتقدّم عليها الجنون والصغر...وتجيء علامة التأنيث وكأنّها شارة حمراء...كما في التقاليد الأوربية حيث يضعون على المرأة الحائض علامة حمراء لكي يتجنّبها الرجال وينأون عن دنسها فيحفظون للذكورة سلامتها لأنّها جمع سالم"[284]. ويبدو أن هذا ديدنه[285]، فهو لا يفتأ يأتي بسياقات غريبة واستشهادات أقلّ ما يُقال عنها إنّها ساذجة ليقارب إشكالية كبيرة متعلّقة باللغة وانحيازها، ويطرح دعوى خطيرة بتساهلٍ وسطحيةٍ مثيرة، ففي

282- بل جميع ذكور الحيوانات حتى الغبي، إن سلّمنا أنّ هناك حيوان ذكي وآخر غبي، وهذا في الحقيقة من أسخف ما قيل بقصد رمي اللغة بالانحياز والظلم و و و..."الذكورة"؟؟.

283 – المرأة واللغة: عبد الله محمد الغذامي، ص25.

284 – المرجع السابق ، ص26.

285 – ينظر كتابه الآخر ثقافة الوهم: عبد الله محمد الغذامي.

خضّم جهوده لإثبات دعواه تلك يأتي باستشهاد غريب مفاده أنّهم "كانوا في أوروبا القديمة لا يطعمون المرأة سوى العظام، والمصران أمّا اللّحم الحر فهو نصيب الرجل وحده لأنّه بحاجة إليه لتقوية جسمه"[286]!؟؟ فإن كان محلّ الشاهد البرهنة على التفرقة بين الجنسين وعدم المساواة فذاك ممكن، أمّا اللّغة فلا علاقة لها بهذا الطرح الساذج، والغريب أنّ لهذا الكلام صدى يتردّد في قراءات نقدية، بل وحتّى في دراسات أكاديمية نجدها تستشهد به وتتمثّله[287].

ويكفينا أن نورد هنا ما جاء به رشيد الإدريسي للردّ عليه، حيث يرى أن المذكّر قد لا يكون دائما قرينا للفصاحة أو الأصالة، بل قد يأخذ مكانه التأنيث أحيانا، فها هو المذكّر الذي يُقال بأنه رجل اللغة، نجده في اللغة العربية على الأقل، عندما يبلغ أعلى درجات العلم والمعرفة، يسمّى تسمية الأنثى، فيُقال له: "علاّمة"، فتصبح تسميّة الأنثى أكثر دلالة وبلاغة عن تسميّة "عالم" المذكّرة، العاريّة من التضعيف و التاء، ونفس الشيء يمكن قوله عن أكثر من لفظ، فالشديد الطغيان يقال له: "طاغيّة"، والعاكف على البحث يقال له :"بحّاثة"، والمُكثر من السؤال يقال له: "سؤله"، و هلمّ جرّا[288].

---

286 – المرأة واللغة: عبد الله محمد الغذامي ، ص56.

287– ينظر: شهرزاد وغواية السرد: وجدان الصائغ، ص27. وينظر أيضا: الرّواية العربية النسائية وخطاب الذات: سعاد طويل، مجلّة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر – بسكرة– الجزائر، ع06/ 2010م، ص14، الهوية والاختلاف في الرواية النّسوية في المغرب العربي: سعيدة بن بوزة... وغير هؤلاء كثير.

288 – المرأة في اللّغة هل الأنثى هي الفرع؟: رشيد الإدريسي، ملحق جريدة العلم، العلم الثقافي، ع4/ 01/ 1997م، ص06.

ولكنّ مثل هذه القراءات لم تجد من الاهتمام ما وجدته المقولات السابقة التي استُهلكَت كثيراً، ورُدِّدَت هنا وهناك في متون الكتب"النقدية"، التي تدّعي القراءة النقدية الاستكشافية المُجلِّية للحقيقة ولو على سبيل المحاولة، فيبدو أنّ النّقاد لا يريدون سماع/ وترديد غير ما يناسب هواهم.

يشير الأخضر بن السّايح إلى انحياز اللّغة وسطوة الرّجل على نسيجها[289]، ثمّ يقول: "لذا كان نص المرأة ذاكرة تنبعث من تحت آثار الطمس، وركام التّاريخ، والإلغاء الحضاري، ولا يتأتّى لها ذلك إلاّ بترويض أحصنة اللّغة وركوبها ثمّ تعريّة الوجه الذّكوري الذي سلب منها اللّغة"[290]، ومجدّدا تحضر نظرية المؤامرة بقوّة، فهي المحرّك الأساسي لهذه القراءة. ولكن على أيّ أساس بنى استنتاجاته وتقريراته؟ أمّا يسرى مقدّم فترى أنّ المرأة في اللغة تابعة لا مبدعة، لأنّ "اللغة المحكومة بالإتباع والطّاعة، تتقنّع بإبداع مزعوم وموهوم لا يزول هوامه ويتحقّق إلاّ متى خرجت من ظلّها وأوجدت ذاتها، لتبدع ما لا يبتدعه ظلّ ولا صورة"[291]، وتأتي بقياس غريب حين تتحدث عن الذات النسائية وكيف تموّه على نفسها -لأنّها لا تملك وجودها- "ببلاغة مماكرة تزول دواعيها بزوال أسبابها، وتدوم مادام هذا الوجود مكفوفا عن موقعه ومقصيا على أطراف الهامش، يعتنق السّحر البياني، يظنّ فيه نجاة من بكم، ما كان ليستمر لو

289 – سرد الجسد وغواية اللغة: الأخضر بن السايح، ص13 – 14.

290 – سرد الجسد وغواية اللغة: الأخضر بن السايح ، ص14.

291 – مؤنث الرواية: يسرى مقدم، ص13.

أنّ فقيه البلاغة لم يميّز بين ذكورة الأصل وأنوثة الفرع، ليشرّع على خلفية هذا للفظ الواحد/ المذكر الاقتران بما شاء من بنات المعنى، أسوة بالرجل/ الذكر الذي أباح له الشرع تعدّد النساء"[292]، ولا ندري كيف تخدم هذه المقاربة مسألة اللغة وإشكالاتها؟ وهل بمثل هذه الأساليب التي لا تمتّ بصلة للمنهج الموضوعي العلمي الأكاديمي نُطارح قضايا في صميم هويتنا ووجودنا الثقافي/ اللغة؟

وفي مهاجمتها للّغة –التي وضعها ذكور على رأي النّسويات الغربيّات– تتحدّث عن كون اللّغة ألحقت "غير العاقل في التأنيث بمن عقل منه" خلافا لـ"صيغة المذكر السالم الخالص من كلّ لبس...وأبرأته(اللغة) ممّا يكتنفه السّحر والغموض المنسوبان إلى المرأة وفقا لصورتها في معتقدات العرب"[293]، إنّها ببساطة تقول أنّ اللّغة –كما المجتمع– مارس ظلما وانحيازا وتمييزا ضدّ المرأة. والسّبب واضح وهو أنّ الرجل هو من وضع أصول اللغة. وتسرد قائمة طويلة من التمييز بين الذّكورة والأنوثة[294]، وتخلص إلى القول: "وسؤال اللّغة هذا لا يعني بالضرورة قواعد الصرف والنحو وحسب، بل يتجاوزها إلى النّظر في أحكام الدّلالة، نظرة المتأمل في أسباب العلّة التي آلت بنا إلى تصحّر لغوي، منشأه في رأي العقلاء ممّا يوازيه ويشاكله من تصحّر الفكر"[295]، وترى أنّ الكاتبة إذا أرادت أن تؤسّس لوجودها فعليها أن "تؤسّس لذاكرة تراكمية تتّكئ إليها الكتابة الإبداعية، وتنهل منها معينها، يُنجيها من سلطة "شهريار العصر"،

---

292 – المرجع السابق ، ص28–29.

293 – مؤنث الرواية: يسرى مقدم ، ص30.

294 – المرجع السابق، ص38–39 وما بعدها.

295 – المرجع السابق ، ص39.

تُبشّره بمعجم لغوي يخرج عن طوع الطّغيان، ويفك أسر الدلالة المغلولة، يطلق عقالها لترحّب وتتسّع وتتحرّر"[296]، ولكن كيف ذلك؟ ومن ينتج هذا المعجم اللغوي؟ وهل يكون بقطيعة كاملة وتامّة مع المعجم الموجود؟ وهل يمكن بالفعل ذلك؟ لا تجيب النّاقدة على هذه الأسئلة وتبقى "تنظيراتها" محض كلام تطلقه على عواهنه، ولا يبدو قابلا للتطبيق إذ لا علاقة له بالدّراسة العلمية التي في نقدها للموجود تؤسّس للبديل.

من جهته ينقل النّاقد نور الدّين أفّاية قول خليل أحمد خليل ومن ثمّ يعلّق عليه ليبني وجهة نظره: "إنّ كلمة المرأة، في اللّغة، مشتقّة من فعل "مرأ" أي طعم، وهنا تواجهنا صلة المرأة بالطّعام، ويقال: مرأ فلان مرءاً صار امرأة هيأة وحديثا، ويجمع المرأة على غير اشتقاقها فيقال: نساء ونسوة، وتُعرَّف المرأة بأنها مؤنّث الرجل، والنساء تعني "المناكح"، وهنا تواجهنا صلة المرأة بالجنس، وإذا تناولنا أصل "النساء" وجدناه مشتقا من فعل: نسا، ينسو، ومعناه ترك العمل، وكأنّنا بالمرأة تعني البطالة، وترتبط المرأة بعدّة أفعال رئيسية أوّلها فعل "حرم" ويعني "منع"، والحرم هو النساء لرجل واحد، ويقال حرمة الرجل أي حرمه وأهله، والحريم يعني (النّساء) أي ما حرم فلم يمس، وكلمة "حرامي" مشتقة من هذا الفعل، وهو يعني فاعل الحرام، وثاني هذه الأفعال هو فعل "جمع" الذي يشتّق منه الجامع ومؤنّثه الجامعة، وكذلك الجماع أي المواطأة، وثالثها فعل زوج

296 – المرجع السابق، ص46.

أي عقد وقرن وتأهل وأخذ وخالط ومنها الزوج أي البعل والزوجة أي الناكح أو الناكحة"[297].

ولعلّ أبسط ما نعلّق به على ما وجّه به قراءته هاته هو سكوته ومروره على كلمة الجامعة والجامع، فهي لا توحي بدونية المرأة فكيف يبني عليها؟ إنّما يُعوّل على ما يُثبت ادّعاءه، وُيسعفه باستنتاجٍ غريبٍ -والذي لا يبدو منطقيًّا أو علميًّا- كالذي توصَّل إليه ممّا سبق: إنّ "اللّغة التي يمكن أن يستعملها وسيلة لصياغة خطاب تحرّري تُحَدِّد مسبقا موقع المرأة ووظائفها داخل المجتمع، أي أنّه قبل وضع القوانين التي تُسعف الرجل في تدجين وتسييج حضور وإيقاع المرأة ككائن، فإنّ اللّغة تقدّم له، بشكل أولي، ما يرنو إليه، المرأة إذن حضور كائن ينحصر دوره في الإشباع الجنسي والعطالة وترتيب شؤون المؤسّسة لاستمرارية النّوع والنّظام العام الذي يحكمه الرجل"[298].

فكيف يتجاهل عظمة هذه المهمّة وهي الحفاظ على استمرار البشرية؟ ولكنّه يسارع ليطمس قيمتها بتركيزه على النّظام الذي يحكمه الرّجل... ثمّ يرى أنّ الكتابة "التي تريد أن تعطي لنفسها أبعادًا تحرّرية، تنسى أنّ اللغة لا تسعفهم في الحديث عن التحرّر، إنّ اللغة لا تخضع دوما لنيات الخطاب، والخطاب بدوره يمكن أن ينقلب على ذاته بدون أن يتمكن المرء من إدراك ذلك...لهذا يظهر أنّ التعامل مع اللغة عند صياغة خطاب تحرّري يستدعي شيئا من اليقظة المتسائلة

297 – الهوية والاختلاف: محمد نور الدين أفاية، ص35– 36.

298 – المرجع السابق، ص36.

عن دلالات الرموز والحركات التي ينطق بها الجسد وتعبِّر عنها اللغة"[299]. فهل يعني ذلك أنّ أيّ محاولة لـ"تحرير" خطاب المرأة هي محاولة يائسة وبدون جدوى؟

ويبدو أنّ معظم هذه القراءات لا ضابط لها، فنصر حامد أبو زيد يرى أنّ التمييز ضد المرأة: "يجعل من الاسم العربي المؤنّث مساويا للاسم الأعجمي من حيث القيمة التصنيفية"[300]، ويستشهد بإلحاق "تاء التّأنيث" بالاسم المؤنّث، ومنعه من "التنوين" تماما كالاسم الأعجمي، وفي هذه التسوية تُمارِس اللغة "نوعا من الطائفية العنصرية لا ضدّ الأغيار فقط بل ضدّ الأنثى"[301]، إذ تعاملها "معاملة الأقليّات"[302]، ويكفينا هنا القول أنّ "تاء التأنيث" قد تُلحَق بالاسم الذي يُطلَق على المذكّر، كـ"حمزة" و"عكرمة". ويظهر مثل هذا التوجّه، الذي يعمل على تطويع القراءة وأخذها نحو الوجهة التي تخدم فكرة مسبقة لدى الناقد، بوضوح في قراءة حسن عباس الذي بالغ في إطلاق العنان لاستنتاجاته وتوجيهها كيفما اتّفق. يقول: "فألف المد التي ينتهي بها الضمير "أنا" يترافق نطقها مع رفع الرّأس المصاحب لحسّ الشموخ الذي يملأ وجدان الإنسان العربي الأوّل الذي أنتج اللغة، ويتماشى مع رغبته في الاستعلاء على الآخر الذي ينتهي ضميره المخاطَب بالتاء المكتومة، التي لابدّ من تحريكها ليظهر صوتها، فاستتبِعت

---

299 – الهوية والاختلاف: محمد نور الدين أفاية، ص36.

300 – دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة: نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي_ الدار البيضاء، ط03/ 2004م، ص30.

301 – دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة: نصر حامد أبو زيد، ص30.

302 – المرجع السابق، ص 31.

بالفتحة التي تساوي نصف ألف في "أنتَ"، ممّا يعني إبقاء الآخر في حالة أدنى من حالة الأنا... ويبلغ الاستعلاء أضعافه عند مخاطبة الأخرى، التي تتضاعف آخريتها لأنّها آخر، ومن جنس آخر... فلا يجوز أن تتساوى مع الـ "أنتَ"، الذي يشترك مع الأنا في الصفة الذكوريّة، فحُرِّكت التّاء بالكسرة التي تُسمَّى أيضا "خفضة"، إمعانا في المزيد من استعلاء الأنا، وتخفيض الدرجة المتدنّية للأنثى"[303]، ويُغنينا القول أنّ الأنثى في حالة المتكلّم تستعمل هي الأخرى ضمير "الأنا"، والمتكلم عامّة يستعمل ضمير المخاطب "أنتَ" في مخاطبة الذات الإلهية.

ويبدو جليّا أنّ القراءة التي تقدَّم تخضع لاعتقاد سابق راسخ لدى الناقد ولا علاقة لها بما يتوصّل إليه من استنطاق بحثي لحدود هذه المسألة، ولّما كان كلّ نقد يحمّل قراءته قناعاته، فليس غريبا أن نجد الرأي والرأي المضاد، وهذه ناقدة تسمو باللغة والأنوثة معا وترى ارتباطهما العميق، بعيدا عن ارتباط المرأة لفظا وجسدا بالامتهان، "فالمعنى العميق المتعلّق بالقراءة ملتصِقٌ بالرّحم، ومُرتبِطٌ بجسد الأنثى وفزيولوجيّتها الأنثوية الخاصّة، حيث القُرء ودلالاته، وحيث الاحتواء وحمل النطف والأجنّة، كلّ ذلك يجعل المرأة/ الجسد والجسد/ المرأة النص حاضنة الخصب والاستمرار والخلود"[304].

303 - الحرف العربي والشخصية العربية: حسن عباس، دار أسامة_ دمشق ط01/ 1992م، ص134- 135.

304 - المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات: فاطمة الوهيبي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب ط01/ 2005م، ص17.

ولا يفوتنا أنّ اللّغة "محايدة في مستوياتها المتعيّنة، ولكنها تصطبغ بالأطر العرفيّة والاجتماعية للأفراد"[305]، فينبغي أن نفرّق بين اللّغة كمعجم حيادي وبين اللّغة كاستعمال ثقافي متحرك وقابل للانحياز"[306]، لقد فات هؤولاء النّقاد النّظر في فنيّة لغة الرّواية النّسوية وانزياحاتها وجمالياتها، وكان الأولى بالدّرس النقدي الاشتغال على الرّواية النّسوية من داخل النّص لا من سياقه، فاللّغة يمكنها أن تشكّل انزياحا على السائد ليس بالخروج على المعجم النحوي، بل من داخله حين تمتلك شاعريتها وفنيتها. ما يؤهّلها لأن "تمارس انقلابا فنيا على اللغة بلغة مضادة من داخل نسيجها النّحوي والصوتي والدلالي، [وتكون] قادرة على إحداث التبادل الفوضوي شعورا والمدروس فنيا، لإرباك الحواس والتّشويش على مألوفاتها واعتياداتها دون الفرار بها من حواضنها السوسيولوجية"[307]. وبالتالي فإنّ ذلك يُثبِت مرّة أخرى أن مطارحة الإبداع – ومعه أدواته ووسائله بما فيها اللغة–، وتناوله درسا ونقدا لا يمكن أن يكون مجديا إلا إن كان النظر من داخل الإبداع نفسه، وبأدوات إجرائية لا تُغفِل الفنِّي لتتوسّل السياق الاجتماعي والثقافي والسياسي في إعادة إنتاج مقولات السياق وإلباسها للنص، بل النص –النقدي كما الأدبي– هو الأجدر بأن يغيّر من مقولات السياق ومن ثمّ تتحقّق له سمة الإبداع.

---

305 – اللّغة، الجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة: عيسى برهومة، دار الشروق، عمان– الأردن 2002م، ص93.

306 – المرجع السابق، ص: 93.

307 – ضدّ الذاكرة، شعرية قصيدة النّثر: محمد العباس، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء، المغرب"1/ 2000م، ص113.

وعموما يمكن القول بأنّ الخطاب النّسوي العربي ولد "مأزوما شأن الثقافة التي ينتمي إليها"[308]، وتتمثل هذه الأزمة في معادلة المركز والهوامش وما يتبعها من محاكاة ومجاراة وتبعية، وبالتالي فهذا الاهتمام لم يأت نتيجة حركة نسوية عربية فاعلة، أو نتيجة دراسات وبحوث وإنّما هو صدى لاهتمام الثقافة الغربية "بالنظرية النسوية"[309]. ويبدو أنّ الانطلاق من مقولات هذه النظرية وجعلها مسلّمات يمكن أن تصل بها إلى وضع تعجيزي يدحض أهميّة أيّ جهد تبذله المرأة، بل قد يصل بها إلى العبثية على حدّ قول أحدهم: "...إنّ (النظرية) قالب، والقالب من مكونات (الموروث)، والموروث صناعة رجالية، والصناعة الرجالية أوجدها الخطاب السائد، والخطاب السائد هو القوّة المهيمنة، والقوّة المهيمنة هي التي أبقت المرأة مقصيّة وهامشية في الكتابة كما هو في الأمر الواقع"[310]، فإذا لا مناص من التسليم بواقع المرأة ولا معنى لجهودها، وهذا كلّه تهافت في الرأي وتعبير عن ضعف نظر.

والحقيقة أنّ المرأة في ولوجها عالم الكتابة الروائية تحديدا –لأنّها قبل ذلك أبدعت في فنون القول المختلفة– لم تكن تهتك ستارا/ أو حصارا ضُرِب عليها، إنّما مضت –كعادة كلّ إبداعٍ بكرٍ ليس له سلَفٌ ينحِت على منواله– تكتشف وتجرب، تنبهر وتفزع، حتى اكتسبت خبرة وأسّست لخطاب جاء نتيجة مخاض

---

308 – من إشكاليات النقد العربي الجديد: شكري عزيز ماضي، ص 217.

309 – المرجع السابق ، ص218.

310 – المرجع السابق، ص219. نقلا عن: النظرية والنقد الثقافي: محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، ط01/ 2005م، ص75.

عسير، لقد عاركت وعجنت، انفعلت وتفاعلت مع دواخلها وما حولها ولم يكن ذلك سهلا. ولكن يبدو أنّ هذا الخطاب الذي عانت الكاتبة مخاضه لازال يوّجه يمنة ويسرى من قبل النّقاد، الذين طاب للكثيرين منهم استسهال مقاربة خطابها وهم متّكئين على عبارات جاهزة، وقوالب نمطيّة لا يكاد يخلو منها نص ناقد، وفكر "أبوي" ينصّب نفسه وصيّا على المرأة/ نصّها، ويحاول رفده/ إسعافه.

فهل ستملك الكاتبة إرادتها الحرّة وخطابها الإبداعي الحر، أم أنّ ذلك مستحيل في ظلّ هذا الجو النقدي المشروط بالتزامٍ مبنيٍّ على مفاهيم معيّنة، إضافة إلى طموح الكاتبات –ككلّ المبدعين- إلى تحصيل امتياز العالميّة والقبول لدى الآخر، والتي توفّرها الترجمة المشروطة هي الأخرى بمعايير محدّدة؟

- المبحث الثّالث: آخر المنجز الروائي النسوي العربي من خلال القراءات النقديّة العربيّة.

شكّل المستعمر بالنّسبة للمغاربة آخرا يثير التّماس معه قلقا فكريا وثقافيا ارتكز إلى الماضي الاستعماري وممارسات الآخر، وتمظهر هذا القلق في "فقدان موقع الارتكاز لمجابهة الآخر المهيمن المهدّم لكلّ شيء يشكّل ماضي وحاضر

الأمّة"[311]، وقد اعتُبر هذا القلق محرّكا هاما للكتابة الروائية المغاربية، "فمنذ وعي العلاقة مع الأجنبي الآخر باعتبارها تفاوتا تاريخيا محدّدا للتقدّم والتخلّف، للرقي أو للانحطاط، مازال سؤال الانتقال إلى النّهضة مطروحا بفعل ذات السبب(وعي التّخلّف)"[312]، هذا الوعي بالتخلّف يخلق لدى الذات صراعا حول هويتها وكيفية تعريف الذات في مقابل هذا الآخر.

وهذا الصّراع حول تحديد هويّة الذّات هو بحدّ ذاته أزمة –حسب إدوارد سعيد–، ويعني بالأزمة "الجهد المؤلم أو المفرح في تحديد الذات"[313]، والغالب هو المبادر بطرح هذا العمل أو الوظيفة (بناء الهويّة)، ما يجعلها لدى المغلوب "أزمة تدوم بدوام غلبته"[314]، ويجب هنا التّفريق بين نوعين من البحث في الهويّة، بحث "عن" الهوية/ وبحث"في" الهوية، "والبحث في الهوية هو بحث معرفي أو بالأحرى هو صنع لهذه الهويّة أو متابعة لصنعها باستمرار على ضوء

311 – الرّواية المغاربية، الجدلية التاريخية والواقع المعيش: إبراهيم عباس، ص113.

312 – الشّعر الحديث في المغرب العربي ج1: يوسف ناوري، ص44.

313 – صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظور إليه : الطاهر لبيب وآخرون، مركز دراسات الوحدة العربية– بيروت– لبنان ط1/ 1999م، ص108.

314 – الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة والجسد والثقافة: نهال مهيدات، عالم الكتب الحديث–عمان، ط1/ 2008م، ص37. نقلا عن: السوبر حداثة، علم الأفكار الممكنة: حسين عجمي، ص13.

المشتركات التي توحّد الأمّة، أمّا البحث عن الهويّة فبحث إيديولوجي –غالبا– إنّه انحياز.. اختيار.. موقف.. إيديولوجيا"[315].

ولكنّ هذا الهمّ التّاريخي تفكّك فيما بعد وتعدّدت الأنوات، وبدل الذّات الوطنيّة الواحدة التي تواجه المستعمر وتخوض معركة التّحرير، ظهرت فئات مختلفة وتغيّر الخط العام الذي كان يرسم إشكالات الكتابة الروائية الكبرى، وحلّ مكانه هموم فئوية مختلفة الأهداف ومتعدّدة المسارات، فقضيّة المرأة ظهرت وطُرحت بحدّة بعد نيل البلدان المغاربية للاستقلال، فمعركة التّحرير –ثمّ رهان البناء الذي وحّد الأفراد إلى حين– شغلت الذّوات المختلفة عن الهم الفردي وبات الهمّ الجماعي هو المحرّك للأمّة. وبعد الاستقلال وفتور شعارات التّحدّي وإثبات جدارة الأمة بالانتصار فُتِح الباب أمام الأهداف "الفئوية" والهموم "الذاتية"، باختصار لقد انتفى الغريم/ العدو/ الآخر المستعمر، وصار للمرأة –في معركتها الجديدة– "آخر" جديد هو الرجل/ القاهر/ المستبد..إلى غير ذلك من توصيفات وأدبيّات النضال النسوي.

315 – المرجع السابق، ص11.

وقد ارتبطت –كما أسلفنا– الرّواية النّسوية في بداياتها –إلى حدّ كبير– بالنّضال النّسوي، فباتت تنطلق من هموم مغايرة للرّجل/ رواية الرّجل، الذي أضحى "العائق" في مسار نضالها وتحرّرها، بل وبات "غريما" في كثير من الأحيان، فصورة الأنا تتحدّد في الغالب –عن وعي أو دون وعي– مقارنة بالآخر، والآخر لا يتشكل إلاّ مقابلا للأنا، إنه "باعتباره اختلافا ثقافيا يشكّل جزءا من نظرتنا إلى الذات...فالآخر حال في المجال الوجودي للهوية"[316]، وكلّما تكثّف هذا الاختلاف –في الواقع أو المتخيّل– زاد بروز الحدود التي ترسم "الذّات" و"الآخر"، حتّى تتشكّل الصور التي تأخذ قالبا ونمطا معيّنا يصعُب خلخلته لاحقا، وكلّ صورة تقدّمها "الأنا" للآخر هي في الحقيقة رسم وتحديد لصورة "الأنا"، ويُعتبر أيُّ تشويه لصورة الآخر تشويه لصورة الذات فـ" الذات تتشكّل ويُعاد تشكيلها في المواجهة مع الآخر لذلك فإنّ أيّ تشويه في النظرة للآخر لابد أن يعني تشويها كامنا في الذات"[317]، ولعلَّ أكثر ما يُسهِم في هذا التشويه هو شيوع النمط، الذي قَسَّم العالم إلى ثنائيات جامدة في الثقافة(تفوُّق/ تخلُّف) والبناء الفزيولوجي (أسود/ أبيض)[318]، والتكوين الجنسي (رجل/ امرأة).

---

316 _ الغرب المتخيَّل، صور الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط: محمد نور الدين أفاية، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء، ط1/ 2000م، ص13.

317 – مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن: ماجدة حمود، مجلة الموقف الأدبي، ماي2000م، WWW. uwa –dam .org صفحة انترنيت .

318 – المرجع السابق، صفحة انترنيت.

هذه الثّنائيات التي تعمل على تأكيد تفوّق البعض ودونية البعض الآخر إنّما تُحيل على العجز عن معرفة الآخر، وسوء الفهم يجعل الأنا تمارس "الوسم"و"النفي"، و"الوسم ونزعة النفي سواء اتخذتا أشكالا عنيفة أو أشكالا مُضمَرة متغيّران رئيسيان في بورتريه المُسيطِر"[319]. وفترة الحروب أو النّزاعات هي أكثرُ فترات نشاط العمل التّشويهي، إذ تُرسَم صورة الآخر "في ضوء صفات معيّنة يحدِّدُها هدف الذّات من وراء رسم الصورة، فللمجال الذي ستُوظَّفُ فيه دخلٌ كبير في عملية اختيار الصفات"[320]، وفي ظلّ اختلاق نزاع بين المرأة والرجل، أصبح الرجل هو الآخر الذي توجّه المرأة/ الحركات النسوية صراعها ضدّه، وأضحت فترات الصّراع المفتعَل سياسيا هي أكثر فترات التّشويه التي تعرّضت لها صورة الذّات النّسوية والآخر/ الرّجل، ففي مقابل تكريس صورة المرأة "الضّعيفة"، "الضّحية"، "المقهورة"، تمّ رسم صورة محدّدة ومقولبة للرّجل/ "الذكر"، "المتسلِّط"، "المسيطِر"، "القاهر"...[321]

319 – وجهات نظر المغاربة والأفارقة في فرنسا في الفرنسيين: ماري جوزيف باريزي، ضمن كتاب: صورة الآخر : الطاهر لبيب وآخرون، مرجع سابق، ص626 .

320 – البعد الجغرافي وصورة الآخر، مقاربة أمبيريقية: مصطفى عمر التير، ضمن كتاب: صورة الآخر: الطاهر لبيب وآخرون، ص420 .

321 – ينظر كتاب: التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور: مصطفى حجازي، وقد شكلّ مرجعا للكثير من الدراسات التي تحدّثت عن قهر المرأة، ونلاحظ حجم التهويل والتشويه الذي يكرّس صورة المرأة المقهورة والرجل المتسلِّط.

وفي فترات الصّراع تتميَّز علاقة "الأنا" بالآخر بالتوتّر الذي تختلف مستوياته، فالذّات تعمل بكل جهدها للاحتفال بشؤونها والانتقاص من صورة الغير، إثباتا لهُويَّتِها التي ليست "غير ردّ فعل ضد "الآخر"، ونُزُوع حالم لتأكيد الأنا بصورة أقوى وأرحب"[322]، وليس عجبا أن نجد أنّ هذا التّأكيد على الهويّة في مقابل الانتقاص من صورة "الآخر" لا يرتكز على حقائق تاريخيّة واقعية، إنّما يحتل المتخيّل "دورا حاسما في تشكيل النّظرة المتبادلة للآخر، بكلّ ما يُمكِن هذه الملكة الإنسانية الخاصّة إنتاجه من صُوَّر وأحكام، وخلقه من مشاعر وأحاسيس[323]، ولأنّ الثقافة المغاربية مُرتهنة بالثقافة/ الأنموذج، ثقافة المستعمر بالأمس، فقد ارتهنت لمقولات هذه الثّقافة في قضيّة المرأة ونضالها، وبنت تصوّراتها انطلاقا من الصّور التي رشحت من ثقافة الأنموذج، حيث شكّلت قضية المرأة الحديث الراهن والحدث الرّهان لوسم حضارة العالم الجديدة.

ويُحيلنا هذا إلى المجال الذي ستُوظَّفُ فيه الصورة المرسومة لـ"الأنا" و"الآخر"، والأهداف المنوط بها تحقيقها، فحينما يتعلّق الأمر بالرجل والمرأة يظهر الدور النضالي الذي تحاول –أو تطمح – الكثيرات إلى الفوز بلقبه، من خلال مناصرة قضايا المرأة التي تلقى الكثير من التغطية الإعلامية، وطموح البروز ولفت الأنظار مُرتبِط بعنصر الإثارة التي تعتمِد في الحقيقة على ما تُمارِسه الذات من تشويه أو على الأقل تنميط صورة الرجل/ الآخر في الرواية النسوية: المستبد، المتسلط، القاهر...إلخ، فـ"كلّ فرد وكل جماعة...يختصر النّظرة إلى

322 – الغرب المتخيل: محمد نور الدين أفاية، ص07.

323– المرجع السابق، ص128.

الآخر، حيث لا يبقى إلاّ مجرد خطوط كبرى لّماحة" حتّى تصير "النظرة كاريكاتورية لافتة"[324]، هذه الكاريكاتورية كفيلة بخلق إثارة وتشويق في أيّ عملٍ فني ولا يهم تشويه الواقع.

قُدِّمت المرأة في أدبيات النّقد النّسوي باعتبارها آخرا للرّجل، بل شكلّ ذلك تحديًّا ورهانا، فالرّجل -حسب قراءات النّسويات- يعتبر نفسه "ذاتا" والمرأة هي "آخره"، حيث عمد على مرّ التاريخ -كما تقول سيمون دي بوفوار- إلى اختزال صورة المرأة في استهاماته وتشوّفاته، وأنزلها "منزلة الأشياء أو المتاع وظلّ يصوغ صورتها على أنّها "الآخر" بالنسبة للرّجل، أي السّلبي أو غير الطبيعي"[325]، ولأنّ: "فئة الآخر جوهرية في صوغ الذّات الإنسانية بكاملها، لأنّ إحساسنا بالذات لا يمكن أن يتكون إلاّ في مقابل شيئ آخر غير الذات" ولأنّ: "الرجال يستولون على فئة الذات أو الفاعل ويجعلونها حكرا عليهم، وينزلون المرأة منزلة الآخر إلى الأبد، ومن ثم فإنّ فئة "المرأة" ليس لها وجود حقيقي وإنّما هي مجرّد إسقاط لخيالات الذكر (أسطورة الأنثى الأبدية) ومخاوفه، ولكن نظرا لأنّ كل التّمثيل الثقافي للعالم المتاح لنا حاليا –سواء في صورة الأسطورة أو الدين أو الأدب أو الثقافة الشعبية- من عمل الرجل فقد تشرّبت

---

324 – الأدب المقارن: ماريوس غرسوا غويار، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات- بيروت ط1ماي1978م، ص126.

325 – النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل، ص435.

المرأة هذه التعريفات، وتعلّمت أن "تحلم من خلال أحلام الرجل"[326]، وبناء على ذلك كلّه فقد كان لزاما على النّقد ا والإبداع النّسوي أن يخرقا هذه القاعدة والمسلّمة، وتُصبح المرأة "ذاتا" كاملة ويصبح الرّجل هو "الآخر"، هي "النّاظر" وهو "المنظور إليه".

ومن ثمّ فإنّه من الطّبيعي أنّ المرأة حين تقتحم مجال الكتابة "فإنّها تغيّر سؤال هويّتها من (موضوع) إلى (فاعل)، من (متابِعة) إلى (مُنتِجَة)، وهو تحوّل في أسئلة الكتابة، كما يؤسّس أسئلة جديدة للقراءة من حيث الدعوة إلى الإصغاء إلى خطاب المرأة (الذات)"[327]، ولذلك تنطلق القراءة النقدية -في مقاربتها للنّص النسوي- من افتراض آخريته وتمايزه في مقابل: الثقافة الذكورية أو المؤسّسات أو المجتمع وعاداته والتنشئة التقليدية...إلخ، كلّ هذه المنظومات هي -في تقدير نقّاد كثيرين- آخر الكاتبة/ إبداعها، إن لم يتحوّل في كثير من الأحيان إلى عدوّ هذه الكتابة، فالرّواية النّسوية عُرّفت أساسا على أنها انزياح وتكسير وإعادة خلق مُفارق، تقوم خصوصيّته وتميّزه على الضدّية والمعاكسة وخرق السّائد، وحينما يكون النّص من إبداع المرأة فإنّ هذا التّضاد والعداء يتعاضد مع دعاوى تغيير وقلب منظومة تكريس وضعية المرأة "المقهورة"، ويصبح الرّهان قائما على تجاوز الإبداع والثقافة والإرث "الذكوري"، حيث يتساءل عبد النور إدريس: "كيف

326 - النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل، ص64.

327 - سرد الجسد وغواية اللغة: الأخضر بن السايح، ص41.

يمكن للناقد والمتفحّص للكتابة النّسائية معرفة حدود تواجد المخيال الذكوري في المنتوج الإبداعي النسوي على اعتبار أن التنشئة الإبداعية للأنثى كانت من طرف الثقافة الذكورية؟"[328]. وخطاب المرأة يسعى -حسب يمنى العيد- "إلى إعلان وجودها كما أعلن خطاب الرجل وجوده...وخطابها [...] له صفة الدّفاع عن الأنا الأنثوية، بما هي ذات لها هويتها المجتمعية والإنسانية وبالتّالي له صفة المواجهة لخطاب آخر شرّع ويشرّع قمعها وحرمانها وتأييد امتلاك الآخر السلطوي لها وسيطرته عليها"[329]، كما ترى أنّ الخطاب النّسوي يمكن أن يحمل صفة الخطاب "المضاد" إذا وضع في إطار التحرّر والقمع لأنّهما طرفان لا يلتقيان ولا يتقاطعا، أما في إطار ثنائية أنثوية/ ذكورية فإنّ خطاب المرأة لا يمكن أن يكون مضادا "إلاّ بمعنى الخلافي الندِّي وليس المعنى الذي يستتبع إمكانية الاستبدال"[330]، وتوضّح أنّ المرأة لم تكتب ضد الرجل الإنسان "بل كتبت ضدّ إيديولوجيا السّلطة الذكورية، فـ"النّسائي في الخطاب الأدبي العربي يُضمر معنى الدّفاع عن الأنا الأنثوية بما هي ذات لها هويّتها المجتمعية والإنسانية، ومن موقع الندّية يواجه "النّسائي" لا الرّجل بصفته الإنسانية بل آخر، هو تاريخيا، قامع

328 - الكتابة النسائية، حفرية في الأنساق الدالة: الأنوثة، الجسد، الهوية: عبد النور إدريس، مطبعة سجلماسة- مكناس- المغرب، ط1/ نوفمبر2004 م، ص10.

329 - الرواية العربية: يمنى العيد، ص142.

330 - المرجع السابق ص145.

ومتسلط"[331]، وتورد في كتابها مجموعة أمثلة عن كتابات "بيّنت أنّ المرأة تكتب ضدّ وعي ذكوري سائد غير مدرك"[332].

ويبدو أنّ كلّ ناقد ينظر لنص المرأة وفق تيمة معيّنة ويحدّد آخره وفق هذه التّيمة، فإن كان آخر الكتابة النسوية -حسب يمنى العيد- هو الذّكر المتسلّط والنّظام الذّكوري المستبد وذلك تماشيا مع ما ذهبت إليه من أنّ ما تكتبه المرأة "يفصح عن قدراتها الإبداعية في مواجهة ما لحق بها من ظلم"[333]، فإنّ ناقدا آخر هو الأخضر بن السايح يرى أنّ "مخيال النّص الذي استدعى رغبة الجسد يستحضر الآخر بوصفه مرايا تعكس وجعه وجحيمه"[334]، وأنّ الجسد يمثّل "عند الأنثى مسار السرد وتطوّره وجماله، كما يمثّل الآخر المذكّر شرارة هذا الجسد وعنفوانه واشتعاله"[335]، ذلك أنّ الجسد عند المرأة يمثّل "العتبة النّصية الوحيدة في أفق الانفتاح والتعدّد والمساءلة والنّقد"[336]. أمّا الغذامي -وفي خضمّ اشتغاله على اللّغة ودراسة وجود المرأة داخلها- فيرى أنّ "طريق المرأة إلى موقع لغوي لن يكون إلاّ عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفحولة وتنافسها، وتكون عبر كتابة تحمل سمات الأنثوية وتقدّمها في

331 - الرواية العربية: يمنى العيد، ص146.

332 - المرجع السابق ص147.

333 - المرجع السابق، ص147.

334 - سرد الجسد وغواية اللّغة: الأخضر بن السايح، ص104.

335 - المرجع السابق، ص97، وانظر أيضا ص:96.98.

336 - سرد الجسد وغواية اللّغة: الأخضر بن السايح، ص97.

النّص اللّغوي لا على أنّها استرجال، وإنّما بوصفها قيمة إبداعية تجعل (الأنوثة) مصطلحا إبداعيا مثلما هو مصطلح (الفحولة)"[337].

ويكثّف النّقاد من الاختلافات التي تصل حدّ التّضاد بين مجالي الأنوثة والذّكورة، فإن كانت "سلطة الرّواية تتمثل –قبل كل شيء – في قدرتها على تفتيت ما تريد له المؤسسات أن يكون موحدا منواليا وتفتيت ما تقدّمه الإيديولوجيا كتلة جاهزة من الأجوبة والمسلمات"[338]، وإذا كانت المؤسّسات السّياسية والثّقافية والاجتماعية "ذكورية" فإنّها تمثّل آخرا مقابلا لقول الرّواية/ مؤلّفتها، "فلمّا تقارن المتخيّل الأدبي "النّسوي" بنظيره الرّجولي تطفو تلك الهيمنة القويّة للأدب "الرجولي" التي تضع تمايزا جنسيّا مفارقا يصعِّد من استرقاق الأدب النّسوي لاحتلال الهامشي"[339]، ولذلك يرى نبيل سليمان "أنّ محاولة التأنيث مهما تواضعت تظلّ إشارة واعدة –بقدر ما هي هامة– إلى خلخلة الهيمنة الذكورية في الكتابة الروائية، وإلى تطعيم هذه الكتابة بجديد وخاص، كما تظل إشارة إلى تحرير المعنى"[340]، أمّا نزيه أبو نضال فيرى أنّ الكاتبة تراود

337 – المرأة واللغة: عبد الله محمد الغذامي، ص55.

338 – سلطة الرواية والتخييل في الثقافة العربية: محمد برادة، مجلة الثقافة: مجلة إبداعية تصدر عن وزارة الثقافة عدد 2007م بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية:ر.د.م.د:8059-1111 issn.

339 – الكتابة النسائية: عبد النور إدريس، ص63.

340 – جماليات وشواغل روائية: نبيل سليمان، إتحاد الكتاب العرب– دمشق2003م. موقع إلكتروني: http//www.awu-dam

النّص وهي تحاول "أن تؤكّد ذاتها بامتلاك القدرة كي تقول جديدا لم يقله بعد (السيّد) الرجل"[341].

واضح أنّ النّقاد في أغلبهم يطالبون الكتابة النّسوية أن تكون مُفارقة لكتابة الرّجل وقد يصبح ذلك شرط تحديد وهوية، ومن ذلك قول نور الدين أفّاية: "إنّ أسلوب المرأة أو كتابتها لا تكفّ عن تفجير أقانيم الأسلوب الذكوري، شريطة أن تتفادى محاكاته ومماثلته، فأسلوبها يقاوم ويفجّر كلّ الأشكال والعلامات والأفكار والمفاهيم المؤسَّسة تأسيسا صلبا من طرف الصرامة العقلية، أو غيرها التي نحتها الرجل عبر تصوره التاريخي"[342]، كما أنّ "هذه الكتابة يجب أن تشكلّ انزياحا عن كتابات أخرى تسير في الاتجاه المعاكس الذي يقوم على الإبقاء على وضعية الدونية واللاّإبداع لدى المرأة"[343]، "ويكون الانزياح اتجاها نحو تحقيق مغايَرة عميقة تتأسّس على إقامة خطاب جديد يُخرج اللّغة من إسار التّمركز الذّكوري ويُعطي إمكانية لحضور أصوات متعدّدة ومختلفة"[344]، وترى سماهر الضّامن أنّ "الخطاب النسوي اليوم واحد من أبرز تلك الخطابات الانشقاقية الثورية الخارجة عن الأنموذج والنسق، والذي يسعى من خلال

341 – حدائق الأنثى: نزيه أبو نضال، ص44.

342 – الهوية والاختلاف: محمد نور الدين أفاية، ص51.

343 – كتابة المرأة الروائية و البحث عن الانزياح: محمد عفط، ص 42-43.

344 – المرجع السابق، ص43.

إضافة الاختلاف الأنثوي إلى زعزعة الأمن والاستقرار المعرفي الثابت الذي كرّسه الوعي الذكوري المهيمن"[345].

فيما ظهرت آراء أخرى وكأنّها تبشّر بتشكل جنس ثالث -على مستوى الفكر- ليس ذكرا ولا أنثى، وأطلقت عليه صاحبته "الخنوثة الفكرية"، ويبدو هذا من قبيل الخنوثة الجنسية التي دعت إليها مرارا نسويّات غربيات[346]، ولكن المؤلّفة توقفت عند حدود الفكر، تقول: "...فلتحقيق الخنوثة الفكرية والرّوحية، لابد من أن يتحرّر الرجال والنساء معا من تعصباتهم الفكرية ومن طغيان الذّكورة والأنوثة ومفهوم الثّبات والجوهرية لتأسيس علاقة جدلية مع الغير، بعيدة عن القوّة والتّسلّط، وترسيخ مفهوم الاختلاف وإعطائه بعدا آخر تتحقّق معه المساواة بين الجنسين"[347]، ولكن هذه الدّعوى التي جاءت من فرط حماس للمساواة في الحقيقة لا يمكن تجسيدها واقعا لأنّ "الذّات لا تتحدّد أبدا انطلاقا من معطياتها الخاصة وحدها، إنّها لا تظهر ككينونة متميّزة إلاّ في مقابل الكينونات الأخرى المغايرة لها وفي ظلّ الشّروط الخاصّة والعامّة المحدّدة

345 – تحدّي التابو في الرّواية النسائية السعودية: سماهر الضامن، http://sanabsi.com.

346 – معروفة دعاوي النسويات الغربيات الرّاديكاليات إلى التّخلي عن التّصنيف الجنسي "التّقليدي" والأدوار الجنسية التقليدية، ينظر: النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل.

347 – نساء على المحك: نعيمة هدي المدغري، ص09.

لوجودها"[348]. ولا يمكن -بالتّالي- الحديث عن الاختلاف الفكري والمغايرة ثمّ اشتراط المساواة، لأنّنا نخرج من مجال التّفكير إلى المجال الحقوقي الاجتماعي المتعالق مع معطيات السّياسة.

في تتبّعنا لحضور الآخر في الرّواية النّسوية يلاحظ أنّه -في الغالب- تُستدعَى صورة الآخر في الرّواية التي يكتبها الرّجل ويُطرَح السّؤال على سبيل المقارنة بين الكتابتين. فما هي التّمثيلات النّمطية للآخر -والتي سادت في روايات كثيرة- وما مدى مجانبة المتخيّل السّردي النّسوي لهذه التّمثيلات لاسيما النّصوص النّسوية المغاربية التي نفترض لها خصوصيّة ما ترتبط بعلاقة الأنا بالآخر تاريخيا؟ وما هي جدوى المقارنة بين ما تورده المرأة وما يورده الرّجل من تمثيلات وصور للأنا والآخر والهناك؟

ذهب الكثير من النقّاد في مقاربتهم للنّصوص النّسوية إلى مقارنتها بالنّصوص التي يكتبها الرّجل، وفي رصدهم للتوظيف النسوي لتيمة "الآخر" ومتعلّقاتها من فضاء مكاني وعلاقات إنسانية وغير ذلك نلاحظ ميلهم إلى تأكيد التميّز والمفارقة التي حقّقتها الرؤية النّسوية للآخر في مقابل الرّؤية السّائدة في رواية الرّجل. فنِهال مهيدات توصّلت -من خلال دراستها لمجموعة من الرّوايات النّسوية- إلى أنّ الخطاب النّسوي العربي بعيد عن جنسنة العلاقات

348- الشّروط الذاتية والموضوعية لنشأة الحركة النسائية في العالم العربي: حميد لحميداني، ضمن كتاب: الحركات النّسائية، الأسس والتّوجهات: أشغال الندوة الدّولية، إشراف: فاطمة صديقي، ص87.

بمنطق الغزوة المتروبولية كما وردت في الرّوايات الرّجالية، وبأنّ الغرب أنثى والشّرق ذكر، لقد استطاع الخطاب النّسوي العربي أن "يقدّم معايير الجنوسة الغيرية بوصفها مسوّغا للاعتراف بالآخر الغيري، وتعليق سلطة الواحد، سلطة الرّجل والأب والحاكم والحقيقة المنفردة والحضارة والثقافة الواحدة ورفض اختزال وجود الآخر، بأن نصبح صورة عنه مثله أو ظِلاً لصورته، بل أن أبتكر نفسي بوصفي ذاتا مستقلّة غيره"[349].

ووصل حسين المناصرة من خلال قراءته لتوظيف المكان في عدد من الرّوايات النّسوية السّعودية إلى أنّ الكاتبات يظهرن "أكثر إحساسا من الكتّاب في توصيف المكان الآخر، حيث يمثّل هذا المكان حلما في الانفتاح والتّحرّر"[350]، ولكنّه لا يقصد الانفتاح الفكري ولا التّحرّر الثقافي، بل يختزل همّ الأنثى في عواطفها وميولها الجنسي ، فالأنثى العربيّة -حسبه- تعيش "تركيبة اجتماعية محليّة معقّدة مسكونة بالحواجز والتهميش والاستلاب في مدينتها الأم، ما يستدعي سفرها بطريقة أو بأخرى إلى المدينة الغربية المتحرّرة من كلّ القيود،

---

349 - الآخر في الرواية النسوية العربية: نهال مهيدات، ص36.

350 - مقاربات في السّرد: حسين المناصرة، ص234. مع أنّه يقول في موضع سابق، ص76: "...فقد أصبح(الوعي الذكوري) محور بنيتها(الرواية النسوية) وأساس الثقافة فيها، وهيمنت شروط الوعي الذكوري وجمالياته على تاريخها، فجاءت تبعا لذلك إيقاعا مليئا بالصفات والشروط الذكورية في رؤيتها للذات والآخر والكون".

وبالذات القيود العاطفية/ الجنسية التي تحاصر المرأة وتضيّق الخناق عليها، فيكون خروجها إلى المدينة الغربيّة متنفسا نحو الحريّة"[351].

ويبدو هذا من قبيل القراءات التعسّفية التي تختزل المرأة في جسدها، ويصبح همّها البحث عن فضاء لغرائزها، ولا ارتباط لها بهمّ الثقافة ولا الحريّة الفكرية ولا تطوّر الآخر المُربك للأنا، فهل التزمت الرّوايات النّسوية -المغاربيّة على وجه التّحديد- بهذه الحدود التي رسمتها المقاربات النّقديّة؟ أو بالأحرى هل عبّرت هذه المقاربات النّقدية عن روح النص النّسوي؟ وكيف انعكست دعاوى تثوير النّص النّسوي وضرورة انزياحه واختراقه للسّائد على البناء السّردي والجمالي لهذا النّص؟ ثمّ ماذا عن القراءات التي تختزل المتن النّسوي في العلاقة مع الآخر/ الرّجل تماشيا مع مفهوم الكتابة بالجسد؟ أليس لهذه العلاقة مستويات أخرى انطلاقا من ضرورة تجنّب اختزال الرواية النسوية في صورة واحدة محدّدة؟ ففي خضم العلاقات الإنسانية يتوقّف الصراع ليترك مكانا للتواصل والتلاقي بين الذات والآخر، فإن كانت المرأة بالنسبة للرجل" آخرا"" يغري بالتّماس معه على قاعدة الانخطاف بالأنثوي، فهي محل الانفعال"[352]، فماذا عن الرّجل حين تكتبه المرأة ألا يغري بالتّماس أيضا؟ ما هي الصّور التي

351 - المرجع السابق، ص162.

352 - سادنات القمر، سرانية النّص الشعري الأنثوي: محمد العباس، مؤسسة الانتشار العربي- بيروت 2003، ص02.

قدّمتها الكاتبة؟ هل ظلّت صور الصّراع والعداء هي الطّاغية على منجزها السّردي؟

هذه بعض إشكالات هذا البحث الذي يهدف إلى محاولة الكشف عن مستويات الآخرية التي قدّمتها الرّواية النّسوية المغاربيّة، وكذا التّطور المفترض للصّور التّمثيلية لهذه المستويات دون إغفال للسّمات الجماليّة والفنيّة التي وُظِّفت بها هذه الصّور، وهذا ما يشكّل عمدة بحثنا باعتباره بحثا أدبيا نقديا.

الفصل الثالث

بحث في مستويات الآخريّة في الرّواية النّسويّة المغاربيّة

المبحث الأوّل: الكتابة بضمير "الأنا"، المعطيات السيرذاتية والتّخييل.

مرّت الكتابة النّسويّة منذ بواكيرها بمنعرجات وتحوّلات هامّة نمّت عن تطوّر فنّي وجمالي ملموس، وقد واكب اختيار ضمير السّرد وعبّر من خلال تنوّعه عن هذا المنحى التطوّري، فشكّل اختيار السّرد بضمير "الأنا" واستقاء الرّواية من واقع وحياة كاتبتها -وفق مستويات مختلفة- ملمحا بارزا في أعمال روائية نسوية مغاربية كثيرة، فهل يكفي ذلك للجزم بأنّ هذه الأعمال سير ذاتية؟

قد يُجيب عن هذا السّؤال الفصل والتّفريق بين نوعين من الكتابة، الكتابة السّيرية "حيث الذّات تكون معبرا لإحياء حكايتها بناء على مرجعيّة واقعية يدعمها –كتابة- مبدأ التّطابق التام بين المؤلّف والسارد والشخصية"[353]، وبين الكتابة السردية السير- ذاتية التي تعتمد التّخييل وهي غير معنيّة "بسؤال التطابق، لأنّ ذات المؤلف تخترق التّخييل سيرة أو ثقافة من أجل إعادة البحث في هويّة الذّات، وفي تاريخ أفكارها وحياتها، بعيدا عن أفق توثيقها كما هو السّائد مع السّيرة الذّاتيّة"[354]، وإن كانت كتابة السّيرة الذّاتيّة قليلة في الممارسات الأدبية العربية نظرا للاشتراطات التي تتطلبها كالأمانة في نقل الواقع والتطابق معه، إلاّ أنّ الالتباس ظلّ واقعا في الكتابات النقدية التي كثيرا ما شابها الارتباك في تجنيسها

353 - ذات المؤلف من السّيرة الذّاتيّة إلى التّخييل الذاتي: زهور كرام، مطبعة الأمنية- الرباط- المغرب2013م، ص10.

354 - المرجع السابق، ص10-11.

للسيرة الذّاتيّة ووقوعها في الخلط بينها وبين الرّواية[355]. وحين يتعلّق الأمر بالكتابة النسويّة فإنّ الحديث عن السّيرة الذّاتيّة لا يزال يستدعي منظومة "القهر" و"التّهميش" لإثبات أو نفي كتابة الروائيات للسيرة الذّاتيّة.

فمن رأوا ابتعاد المرأة عن الكتابة في فن السّيرة برّروا ذلك بالقهر والحجر الممارس ضدّها وخوفها من النظام الذكوري[356]، "إن المرأة واقعة تحت وطأة الخشية من البوح، وتحديد موقفها من الآخر –الرجل– بمسمياته الكثيرة، ومن (الجماعة) بمؤسّساتها (المكرّسة)، ومن (ذاتها) المنطوية على (جسد) تجهله، ورغبة لا تصرّح بها، واختيار لا تجرؤ على الجهر به، محفوفة بمتاعبها البيولوجية التي تزيدها نظرة الآخر حرجاً وشعوراً بالقمع"[357]، فالمرأة التي لم "تجرؤ" على الكتابة بضمير المؤنّث لن تستطيع بالتأكيد كتابة سيرتها، حيث ارتبطت

---

355 – ينظر: روائية السّيرة الذّاتيّة في الأدب المغربي الحديث: سعيد بن كراد، مجلة علامات، ع08/ 1997م. http:/ //WWW.Saidbengrad.net/al/n8/7.htm.

356 – لاحظت الكثير من الناقدات غياب السّيرة الذّاتيّة للمبدعات وفسّرن ذلك "بالضغوط الاجتماعية"، ومنهم العراقية بثينة الناصري التي ترى أنّ "المجتمع العربي يقبل من الرّجل الكاتب عبارات لا يقبلها من المرأة، إذ يعتبر أيّ شيء تكتبه المرأة نوعا من البوح والاعترافات، لكن إذا كتبه الرّجل فإنّه يعتبره تجربة إبداعية". ينظر:كتابة المرأة الروائية والبحث عن الانزياح: محمد عفط ، ص45. نقلا عن: بثينة الناصري ندوة القاهرة، مرجع سابق، ص07. ويبدو ذلك مبالغا فيه ، فجل الأدباء –بما فيهم الرجال– عانوا في فترة ما –لا سيما مع بواكير الرّواية العربيّة– من إسقاط رواياتهم على حياتهم الشخصية، وما يتبعها من محاكمات أخلاقية، وقراءة تصريحات وحوارات سهيل إدريس ونجيب محفوظ وحنا مينا وغيرهم تظهر جليا معاناتهم مع العائلة والمحيط، وسعيهم لإبعاد "شبهة" التطابق مع أبطال أعمالهم.

357 – السّيرة الذّاتيّة النّسويّة، البوح والترميز القهري: حاتم الصكر.

الرّواية النسويّة -في بدايتها- بالكتابة بضمير المذكّر وبرّر الكثير من النّقاد ذلك بالواقع المعادي للمرأة، فهذه يسرى مقدّم حين تتحدّث عن استعمال الضمير المذكّر تشير إلى هدى بركات التي سُئِلت عن ذلك فأجابت: "كيف لمكفوفات عن الفعل أن يكتبن أفعالهن؟"[358]، وترى أنّ الحال كانت أسوأ، إذ أنّ الكاتبات قبلها عمدن إلى التمويه بالاسم المستعار المذكّر "خشية الكشف عن عورة التّأنيث"[359].

ولم تعن الكتابة بضمير "الأنا" توجّه الكاتبات للإبداع في مجال كتابة السّيرة الذّاتيّة -حسب أمل التميمي-، التي ترى أنّ حضور "الأنا" ظلّ يُقابله غياب السّيرة الذّاتيّة وعزوف الكاتبات عن كتابة سيرهن، "وخصوصا فيما له علاقة بحياتهن الخاصة خوفا من النقد لا قصورا في مواهبهن الإبداعية، في حين يزداد إنتاج بعض الكاتبات في أنواع أدبية تبتعد عن أدب السّيرة"[360]، وفي هذا الصدد لا يفوتنا أن نسجّل ملاحظة هامّة تتعلّق بالمآخذ التي سجّلها النقّاد على الكتابة النسويّة في وقت متقدّم وهو تقديمها لـ"شهادات" و"مرافعات قضائية" نابعة من غضب واحتقان ذاتي، وقد كان ذلك سببا ومثارا لسخرية النقّاد -كما أسلفنا في مبحث سابق- الذين اتّخذوا منه ذريعة للتشكيك في قدرات المرأة الإبداعية والتهكّم عليها، ومن ثمّ فقد صار التحدّي الذي يواجه الكتابة الروائية

---

358 - مؤنث الرّواية: يسرى مقدم، ص54.

359 - المرجع السابق، ص54. ومثلها رأت بثينة شعبان أنّ مخاوف بعض الكاتبات دفعتهن "لأنّ يخترن بطلا ذكرا بدلا من بطلة نسوية لرواياتهن، كي يضفين على رواياتهن خبرة اجتماعية أعمق وأوسع"(كذا كُتِبَت في الأصل)، ينظر: مائة عام من الرّواية النسائية العربيّة: بثينة شعبان، ص11.

360 - السّيرة الذّاتيّة النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل التميمي، ص55.

النسويّة هو تجاوز الذات وسيرتها أو ما هو قريب منها، تقول نادية العشيري: حصل نوع من النضج الأدبي مع بداية الألفية في الرّواية المغربية النّسوية بحيث لم تعد الكاتبات مهووسات بتقديم شهادات، "واتجهن أكثر نحو الاشتغال على اللغة وعلى الإمكانيات التي تمنحها هذه الأخيرة"[361]، وتقديم كتابة تتجاوز أهم خاصية ميّزت الرّواية التي تكتبها المرأة وهي: "مرورها الاضطراري من السجل الأوتوبيوغرافي قبل الوصول إلى الإبداع الروائي"[362]، مع ملاحظة منها أنّ الكتابة السيرية ليست سهلة لاسيما في المجتمع العربي.

مع ارتباط الكتابة النّسويّة بالحركات النّسويّة، وتعالقها مع الخطاب النّسوي العام الذي اتّجه نحو التمركز حول الذات، بدا أنّ الكتابة باستعمال ضمير "الأنا" صارت مطلبا في ذاتها وتحدّيا، وبدا الربط بين الكتابة والهويّة أمرا ضروريا بالنسبة إلى المرأة، واعتُبِر كثرة ""الأنا" في الكتابة النّسويّة رد فعل على التشكيك الدائم الذي كان يحيط بوجودها"[363]، وأضحت ببساطة تعبّر عن واقع المرأة المقموع، يقول نور الدين أفّاية: "...ألا تكون نرجسية المرأة نتيجة للواقع القهري الذي يحكمه الرجل؟ ثمّ ألا يجوز القول بأنّ أنانيتها وكتابتها

361 – عنف المتخيل في الكتابة الروائية النسائية بالمغرب: نادية العشيري، ضمن كتاب: الرّواية المغربية وقضايا النوع السردي، ص164.

362 – المرجع السابق ، ص165.

363 – كتابة المرأة الروائية و البحث عن الانزياح: محمد عفط، ندوة المرأة والكتابة، ص45. نقلا عن: الرّواية النّسويّة الفرنسية: كارمن بستان، تر: محمد علي مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر،ع34/ 1985، ص123

المتمحورة على ذاتها، وردود أفعالها تشكّل آلية للدفاع داخل علاقات اجتماعية اضطهادية كابحة؟"[364].

وقد حاول البعض من النّقاد تخريج هذه الآراء والتوجّهات وفق منهج علمي، فرشيدة بن مسعود التي حاولت الخروج بقراءتها من الخطابية والتعميم بنت دراستها على منهج غرياس لبناء الحدث الاتصالي، حيث ترى أنّ الأثر الأدبي يركّز على إيصال رسالة ما ذات بعد جمالي لا يغيّب الوظائف الأخرى، ومن هذه الوظائف "الوظيفة التعبيرية/ الانفعالية التي تُمكّن المرسِل من إعطاء انطباع معيّن عن حالته"[365]، وتصل رشيدة بن مسعود إلى أنّ "الكتابة النسائية تتميّز بحضور مرتفع لدور المرسِل ممّا يعني ارتفاع حضور الوظيفة التعبيرية التي تظهر في عدّة أشكال منها: التمحور حول الذات، والتركيز على استخدام ضمير المتكلّم"[366]، إضافة لذلك يتم التّركيز في الكتابة النّسويّة على الوظيفة اللّغوية التي تولي القناة أهمية كبيرة باعتبارها وسيلة للتّواصل، ويظهر التّركيز على هذه الوظيفة في كثرة الإطناب والتّكرار، وترى بن مسعود أنّ تركيز الكتابة النّسويّة على هذه الوظيفة يفسّر رغبة الكاتبة في "الخروج من العزلة وفتح الحوار مع الآخر في إطار الحدود التي يسمح بها حجم اللغة المتاح لها استخدامه"[367].

364 – الهوية والاختلاف: محمد نور الدين أفاية،، ص45.

365 – المرأة والكتابة: رشيدة بن مسعود، ص93.

366 – المرأة والكتابة: رشيدة بن مسعود ، ص94.

367 – المرجع السابق ، ص95-96.

في ظلّ هذا الخلط الكبير بين الخطاب النّسوي والكتابة النّسويّة الأدبية راحت الكثير من التنظيرات "تـُبشّر" بكتابة المرأة عن ذاتها، و"تحرير طاقاتها والتنفيس عن دواخلها"[368]، وذلك بالإصرار على ربط عمل الكاتبات بحياتهن الشخصية، واعتبار كلّ كتابة بضمير "الأنا" سيرة ذاتية للكاتبة، فيقرّر ناقد كالأخضر بن السايح -من خلال دراسته للرواية النّسويّة المغاربيّة- أنّ "المتتبّع للرواية النسائية المغاربيّة يكتشف أنّ الرّواية تكاد تكون سيرة ذاتية لمؤلفتها"[369]. وكلّما نجحت الكاتبة في إقناع القارئ بحقيقة بطلتها وتمكّنت من إيصاله إلى درجات التفاعل القصوى مع البطلة من خلال التصوير البالغ لحالة البطلة النفسية والاجتماعية زادت من إصرار النقاد على أنّ البطلة هي ذات الكاتبة، وأنّ هذه الرّواية هي سيرة ذاتية للكاتبة وإلاّ لما استطاعت التعبير عنها بتلك القوّة، وهذا في الحقيقة ينّم عن انتقاص لقدرة الكاتبة على خلق وتنويع شخصيات أعمالها ونسجها على صورة مُقْنِعة.

ولعلّ رواية ليلى أبو زيد "عام الفيل"[370] خير مثال على ذلك، حيث تحكي البطلة "زهرة" عن طلاقها بسبب عدم إنجابها من زوجها الذي شاركته في مسار النضال ضدّ المستعمر الفرنسي، وآزرته وكانت بجانبه في وقت المحنة،

368 – تقول نادية العشيري: تبدو "...المسألة طبيعية بالنسبة للكتابة النسائية إذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ النساء أحوج إلى هذه الصيغة -أي الرّواية الأوتوبيوغرافية- لمأسسة الذات عبر تحرير طاقاتها باعتبارهن قد تعرضن خلال تاريخهن الطويل للتهميش"، ينظر: عنف المتخيل في الكتابة الروائية النسائية بالمغرب: نادية العشيري، ضمن كتاب: الرّواية المغربية وقضايا النوع السردي، ص162.

369 – سرد الجسد وغواية اللغة: الأخضر بن السايح، ص36.

370 – عام الفيل: ليلى أبو زيد، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب، 2011م.

ولكنّ ريح التغيير التي هبّت مع الاستقلال غيّرت النفوس وفرّقت السبل والغايات. فعادت "زهرة" إلى بيت والدها بالقرية والملاذ الوحيد الذي ظلّ مشرعا لاحتوائها، وقد اعتمدت الكاتبة على المزاوجة بين تقنية المونولوج و السّرد الآني الذي يقبض على اللّحظة، ويقدّمها حيّة نابضة تعتمد التصوير الحي لنفسية البطلة: "..ووصلت الورقة وما يُخوّله القانون. أخطرني البريد فذهبت وانتظرت في طابورين حتى تسلمتها، الورقة فالحوالة. هل يوجد في الدنيا إذلال أكبر؟ استبدّ بي الحنق حتى شعرت بألم في رأسي. وطلبت استمارة كتبت فيها اسم زوجي وعنوانه ورددت إليه مبلغه.."[371]، "..طُلِّقتُ اليوم. تكدّر وجهه، وهزتني الكلمة أنا أيضا. عجبا كيف لم تفقد حدّتها. وتصاعد في داخلي إحساس مُفجع غصصتُ به فنزلت دموعي.."[372].

فيما تتيح تقنية الاسترجاع العودة إلى الماضي عن طريق التذكّر المنتظم وفق خط عمودي، تتشابك من خلاله محطّات هامّة في حياة "زهرة" مع التّحوّلات الكبرى في تاريخ المغرب وقد عمقّ ذلك واقعية الرّواية، التي احتفت بتفاصيل المكان -المتمثّل في القرية التي سكنتها "زهرة"- من خلال نقل حي ونابض لكلّ تفاصيله: "...عبرتُ السّاحة وتنشّقتُ رائحة البلدة. خليط من رائحة الأرض المبتلة ونفايات الدّواب. ثمّ عبرت البوابة...البلدة مقفرة. دروبها قبيحة والحيطان مقشرة. دكاكين حيص بيص..."[373]، "اصفرّ ضوء الشمس

371 – الرّواية، ص37.

372 – الرّواية، ص17.

373 – الرّواية، ص09.

فقمت من مكاني...انتهزت ما اعتراني من حيوية وقمت بجولة في البلدة. لم أترك دربا ولا زقاقا. سوق الحطب، سوق الحبوب، سوق القماش، الحدّادون، بيت جدي...الينبوع العمومي يتدفّق في إطار البلاطات الخزفية..."[374].

وقد وفّقَت الكاتبة إلى حدّ كبير في بناء شخصية "زهرة" التي بدت مقنعة، وظهرت أفعالها وتصرّفاتها منسجمة مع لغتها وبنائها العام، ولم يشُب شخصيتها الارتباك الذي قد يؤثّر على اقتناع القارئ بها لدرجة التعاطف معها، ولعلّ اقتدار الكاتبة ونجاحها في سبك معالم شخصية "زهرة"، والرّواية بشكل عام هو ما جعل قراءات نقدية تشير إلى علاقة الكاتبة ذاتها مع شخصية بطلتها "زهرة" ومدى تطابقهما[375]، وهي كغيرها من الرّوايات التي اعتُبرت بالجملة سير ذاتية بسبب هذه التّفاصيل الدقيقة التي تذكرها الكاتبة عن بطلتها، وخوالج نفسها، ووصف محيطها وصفا انفعاليا يوحي بمعايشة الكاتبة له، فالأخضر بن السايح يقرّر أنّ "السّيرة الذّاتيّة ستبقى المنطلق المتقدّم للفعل الكتابي النسائي التي لا تغادر الذّات، بل تسعى إلى ذكر جميع التفاصيل المنسية والهامشية في مخيلة المرأة الساردة وكأنّها تجد في ذلك لذة"[376]، ويبدو أنّ ما عزّز اعتقاد النّقاد هذا هو أنّ الكثير من الكاتبات المغاربيات عملن على الإيهام بكتابتهن للسّيرة الذّاتيّة من خلال بعض الاختيارات التي اتخذنها في رواياتهنّ الأولى، ولكن الملاحظ هو أنّ

374 – الرّواية، ص30.

375 – ينظر الحوار الخاص مع الروائية الملحق برواية "عام الفيل"، ص118.

376 – سرد الجسد وغواية اللغة: الأخضر بن السايح، ص41.

الكثيرات منهن عدلن عن هذه الاختيارات في أعمالهن اللاحقة في خطوة تبدو مقصودة لكسر المألوف والحتمي في خط سردهن.

فمستغانمي في ثلاثيتها تمتح كثيرا من تفاصيل ذاكرتها لتُوهم بتماهيها مع بطلتها، وتربك المتلقّي بالالتباس المقصود في ازدواجية اسم البطلة الذي يطابق واحد منهما اسم الكاتبة "أحلام". ثمّ تكسّر هذه الخطية في روايتها الأخيرة "الأسود يليق بك"[377] بالانتقال إلى شخصية مغايرة، من منطقة مختلفة، وثقافة جديدة رسمت تفاصيل عالمها بإقناع واقتدار كبير، كما لو أنّ مستغانمي التي أوهمت متلقيها بأنّها هي "حياة" الكاتبة والأديبة، قد عمدت لكسر تلك الصّورة وزعزعة ما أيقنه المتلقّي قبلا بتقديم شخصية المغنيّة "هالة " القادمة من "مروانة" بجبال الأوراس. والتي كانت تشتغل مدرّسة في مسقط رأسها وتعيش حياة طبيعية إلى أن ضرب الإرهاب جذوره في البلد، وتواصلت ممارساته الإجرامية التي كان والدها واحدا من ضحاياه، ففرّت المغنية ووالدتها إلى سوريا باعتبار أنّ والدتها من أصول سورية، وهناك احترفت الغناء وحقّقت الشهرة التي وضعتها في طريق "البطل".

وخلافا لثلاثيتها فقد اختارت مستغانمي الرّاوي الغائب والرؤية العالمة التي تعرف كلّ شيئ عن الشخصيات والأحداث، ومع أنّ الأحداث تتسلسل وفق خط سردي تصاعدي تتخلّله ارتدادات إلى الماضي بالاستعانة بتقنية الاسترجاع والمونولوج، إلاّ أنّ مستغانمي عملت على تحيين السّرد والخروج به

377 – الأسود يليق بك: أحلام مستغانمي، منشورات نوفل– بيروت– لبنان ط02/ 2013م، ط01/ 2012م.

من النمط الكلاسيكي. وزاد اشتغالها المكثّف على اللغة وإيحاءاتها من جمالية الرّواية لتخرج عملا مختلفا في بنائه عن الثلاثية ولكنه لا يقلّ إبداعا عنها.

عمدت فاتحة مرشيد من المغرب في روايتها "لحظات لا غير"[378] للإيهام -بقصد أو دون قصد- بكتابة سيرتها من خلال اختياراتها القريبة لواقع حياتها، فإن كانت الكاتبة تمارس مهنة الطب فإنّها اختارت لبطلتها "أسماء" أن تكون طبيبة نفسانية، وتُمعِن الكاتبة في التّأسيس لواقعية مفترضة لروايتها حين تُنهيها بشروع بطلتها "أسماء" في الكتابة، ويكون أوّل ما تفتتح به عملها الإبداعي هي العبارة الموجودة في صفحة الإهداء في الرّواية: "تريّث قليلا أيّها الموت... إنّي أكتب"، وهو ما كان يقوله "وحيد" حين يجلس إلى مكتبه وهو مريض[379]، ولذلك استعارته "أسماء" ليُعبّر عن حالتها النفسية وهي تنفض يديها من معركة قاسية مع الموت، وتعبّر عن وفائها لروح "وحيد" الذي خسرته في هذه المعركة، ثمّ تواصل "أسماء" كتابة روايتها التي لم تكُن سوى رواية "فاتحة مرشيد" نفسها، "أذكر يوم دخل عيادتي أوّل مرة..كان كطفل لم يُهيّئ الامتحان...يمكن القول أنّي شاعر ناطق"[380].

وقد استعملت الكاتبة ضمير السرد "أنا" واختارت "أسماء" لتكون الراوي الداخلي الذي يشارك في الحكاية ويقدّمها من وجهة نظره. وتحكي أسماء

---

378 – لحظات لا غير: فاتحة مرشيد، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب ط02/ 2010م.

379 – الرّواية، ص160.

380 – الرّواية، ص07/ 08- 174/ 175.

عن حكايتها مع "وحيد" الشاعر الذي عانى من اضطرابات نفسية ومحاولة انتحار أوصلته إلى عيادة "أسماء" الطبيبة النفسية المطلّقة بدورها، والتي عانت من سرطان الثدي ونجت منه باستئصال ثديها، وهذا اللّقاء تتولّد عنه مشاعر تنمو بين "أسماء" و"وحيد" لتتحوّل إلى علاقة حب تنتهي بزواجهما لفترة يسيرة يقطعها موت "وحيد" بعد معاناته من مرض السرطان، ومع أنّ الرّواية انتهت بموت البطل إلاّ أنّها في مجملها تنتصر للحياة، فـ"أسماء" هزمت المرض باستئصال ثديها وعيشها تجربة الحب والحياة مع "وحيد"، وموته لم يثنها عن أن تواصل الحياة بإبداع من خلال كتابتها للرواية.

وشّحت فاتحة مرشيد روايتها بشاعرية عالية تثورّ اللّفظ وتنحو به إلى المجاز حينا، وإلى الحقيقة حينا آخر، فيصبح اللفظ غنيّا وعميقا: "...هو سيّد التناقضات، يحسن جمعها وطرحها عند الضرورة. كبهلوان يستبدل صلابة الإسمنت بهشاشة الحبال، الهارب من قبضة نفسه إلى الريح..." [381]، كما تميّز السّرد بإحساس عالٍ ومتدفق يتجلّى من خلال اللّغة الموشّحة بالدفء والحميميّة: "كم مرة قرأت هذه الرسالة؟ لا أدري... سوى أنّني حفظتها عن ظهر حب. شيئ فيها يستدرجني للبكاء..."[382]. ويبدو ولع فاتحة مرشيد بتفاصيل الأنوثة جليّا، فالقارئ لا يكاد يخطئ لمسة الأنثى وهي تتأنّق وتتجهّز في غير ابتذال للقاء حبيب تبغي افتتانه، "...سأستفز خياله المبدع. الأحمر فاقع يعلن عن شبقية مفرطة، الأخضر مسالم لا طعم له، الأصفر شقيّ لا حياء فيه، الأبيض

381 – الرّواية، ص65.

382 – الرّواية، ص104.

عذري لا يتقن الغواية، والأزرق غريب يبحث عن ضفّة. لنقل الأسود إذا: فهو أنيق، له كبرياء الحزن، غموض الليل وفرح السهرات الخاصة"[383].

كما يظهر جليّاً تفاعل البطلة "أسماء" مع تفاصيل دقيقة للمكان تُحيل على عوالمها النفسية وتصطبغ بروحها وانفعالاتها: "...ستائر شفافة كروح عذراء، سرير مخملي بحجم رقصة ثنائية، أريكة حالمة...شموع متناثرة الأحلام وسجادة تصلي احتفاء بملابس تسّاقط تباعا..."[384]، وفي وصف البطلة لنُزهةٍ قامت بها في حديقة متحف "رودان" حيث تجولت، تتلوّن التّفاصيل الصّغيرة فتصطبغ بمشاعرها وأحاسيسها فتصبح لليد دلالات لا متناهية تبدأ من التّماثيل التي تزيّن المكان لتوصلها إلى يدي "وحيد"، فتكشف عن ذاكرتها الممتلئة من تفاصيل جسده وحضوره وتُفشي توقها للحب والجمال: "رودان لا ينحت أجسادا بقدر ما ينحت انفعالات الكائن.. أمّا اليد في أعمال رودان فهي تأخذ كلّ الأشكال والدلالات...وتمنّيتُ أنا اللحظة لو كنتُ نحّاتة لأعيد صياغة يديه.. آه من يديه، وهو أمامي يسبر أغوار روحه.."[385].

تقدّم مسعودة بوبكّر من تونس في روايتها "الألف والنون"[386] مجموعة من الشّخصيات التي تدور حول "مريم" وتلتقي عندها، ويمكن اعتبار هذه الشّخصيات مجموعة من الطّوائف و المذاهب الفكريّة/ السّياسية، إذ تتقاطع

383 – الرّواية، ص91.

384 – الرّواية، ص122.

385 – الرّواية، ص59.

386 – الألف والنون: مسعودة بوبكر، دار سحر للنشر – تونس – ط2/ 2012م.

أفكار "مراد" الشّيوعي، و"رشدي" الأصولي المتطرّف، وبذلك تمثّل "مريم" – في الرّواية– الفكر الوسط، والقراءة الواعية والناقدة للأفكار الموجودة، لاسيما منها أفكار رشدي المتطرّفة. وتُوهم مسعودة بوبكّر بكتابة سيرتها الذّاتيّة، وتعمد إلى إثارة الالتباس في ذهن القارئ، بدءً من عتبات النّص التي تقوده نحو التّسليم بسيرية الرّواية، حيث وجّهت الكاتبة إهداءها إلى روح الشاعر "فاضل ساسي" ثمّ جعلته شخصيّة روائية، فـ"عبد الفاضل" في الرّواية شاعر وصديق "مراد الهمّامي" مات في مظاهرة شارك فيها مع "مراد"[387]، كما أنّها تؤسّس لتاريخ عائلة "الهمّامي" لتوحي بواقعيتها، وهي في الواقع من أسماء العائلات العريقة في تونس.

وعلى مدار الرّواية تؤطّر الكاتبة سردها بلوحة متكاملة تستدعي تفاصيلها الدّقيقة المستلهمة من حياة البريّة التي تعيشها "مريم": "..هذه تلّة الإكليل والزّعتر والريحان والشّيح..لم تنضج بعد..كنت تلهو هنا صبيا، فيما يرعى لعماري الغنم عند السفح..بانت بعض الديدان ترتجف في عريّها. تبخرت رائحة الثّراء بكيمياء روائح عجيبة، طينته تميل إلى السّواد، تتماسك حبّاتها التي شرقت بالماء تحيط بنا.."[388]، "طنين الذّباب خلف ستارة الشفة يحول دون أن تتمكن مريم من الاستسلام لإغفاءة قصيرة. الحرّ في الخارج بقسوة خرافية، فالشمس قد اعتلت البرزخ تسلخ الجلود بشواظ من نار. يجثم السّكون على الدّار الكبيرة

387 – الرّواية، ص11.

388 – الرّواية، ص43–44.

الشّبيهة بقلعة تاريخية قديمة، معلّقة على مرتفع من مرتفعات وادي زيتون، هجرها من كان يعمّرها تباعا من آل الهمامي"[389].

إنّ هذه التّفاصيل واقتدار الكاتبات على إخراجها في صورة مقنعة، تحمل القراءات النقدية على إلحاقها بالسّيرة الذّاتيّة، فتجتهد في البحث عن مطابقتها بواقع حياة الكاتبة. وثمّة كاتبات يبدو من السّهل المطابقة بين كتاباتهم وحياتهم الشّخصية، ففضيلة الفاروق نموذجا للكاتبات اللّواتي واصلن الكتابة على نفس المنوال باختيارها السّرد بضمير "الأنا" في رواياتها الثّلاث، فمنذ روايتها الأولى "مزاج مراهقة"[390] راحت الروائية تمتح من صور ذاكرتها وبيئة طفولتها "باتنة"، وذكريات دراستها في "قسنطينة" وانتقالها من كليّة الطّب إلى معهد الأدب. وهي كلّها أحداث مطابقة لواقع وحياة الكاتبة، فالبطاقة التّعريفية المرفقة بروايتها "تاء الخجل" تشير لهذه التّفاصيل التي انطلقت منها الكاتبة لتوحي/ أو توهم بكتابتها لسيرتها الذّاتيّة، فلا يمكن الجزم بأنّ كاتبا ما يكتب سيرته الذّاتيّة طالما أنّه حاد بها عن الواقعية إلى التخييل الأدبي، فـ"طريقة استثمار هذه المكونات السيرذاتية داخل النص هو الذي نقلها من مستوى التاريخ إلى مستوى الإبداع الروائي"[391].

389 – الرّواية، ص103.

390 – مزاج مراهقة: فضيلة الفاروق، دار الفارابي– بيروت– لبنان ط02/ 2007م، ط01/ 1999م.

391 – دينامية النص الروائي: أحمد اليبوري، منشورات اتحاد كتاب المغرب– الربـاط– المغـرب ط1/ 1993م، ص57.

تقدّم الرّواية حكاية "لويزة" الفتاة المراهقة التي نجحت في البكالوريا وانتقلت إلى "قسنطينة" لاستكمال دراستها الجامعية، وقد اختارت الكاتبة السّرد بضمير "الأنا" حيث توحي الرّاوية "لويزة" بكتابة مذكّراتها من خلال الافتتاحية التي تبدأ بها روايتها: "لا أدري بالضّبط، هل هذه قصّتي أم قصّة توفيق عبد الجليل؟ هل هذه محنتي أم محنته، أسئلتي أم أسئلته؟... عبر كلّ سطوري، وعبر مواطن الصّدق التي خبّأتها، ها أنا أصف...أقول ما حدث، وأجد عيونا تسمعني، حين لم أجد آذانا تفعل ذلك."[392].

ويظهر من خلال دراسة الرّواية وبنائها الفنّي أنّ الكاتبة كانت مهمومة بمعالجة قضايا متعلّقة بحقوق وحريّة المرأة، وبذلك بدت روايتها مجرّد تذكّر واسترجاعٍ لذكريات ما مضى من حياتها، وسرد لمواقف وصور وأحداث من سيرتها ترتبط بهذا الاشتغال، فغلّبت على نصّها أساليب البوح والشكاية دون أن يعمّق ذلك من فنيّته، وبذلك يتهاوى البناء الفنّي لعملها -في الكثير من الأحيان- نحو التكلّف والصّنعة، تترجمه الصّور المجازية التي تحاول إضفاء الشّاعرية على نسيجها فتأتي مشوّشة أحيانا: "...أتذكّر كيف أقلعت دموعه ببزة رسمية من مخابئ حزنه، وشيّعت ما كان بيننا بهدوء"[393]، "كانت الجامعة حلما كبيرا نما في داخلي، ولم يكن من السّهل أن أزيل ذلك الحلم من خلايا الكيان لمجرّد التحدي، ولهذا رضخت..."[394].

---

392 - الرّواية، ص05- 07.

393 - الرّواية، ص09.

394 - الرّواية، ص17.

كما قد تنحو بصورها إلى البساطة أو السّذاجة في التعبير، فالكاتبة تنتقل من الافتتاحية إلى الزمن الماضي وبداية الحكاية بهذه العبارة: "...وتستيقظ القصور ويبدأ الموج بكلامه المباح..."تَطُمْ...تَطُمْ...تَطُمْ..." على إيقاع القلب يبدأ الكلام."[395]، وفي موضع آخر تحكي عن حوار حول عمودها الجديد المزمع استحداثه:"...هو سمّى عموده "يا عين...!" نسبة إلى أوّل حرفين من اسمه، أنت سمّيه "لو..." على النسق نفسه، لكن أيضا على أساس أنّه كلام نسوان كله أمنيات وكلام فارغ..."[396]، فإضافة إلى أنّ هذا الكلام لا يتناسب مع الصّورة التي قدّمتها الكاتبة عن شخصيّة قائله "توفيق" المتنوّر والمثقّف الشّهم، فإنّه لا يُعقل أن يسمِّي كاتب مرموق عموده الشّهير بهذه التّسمية؟! كما أنّ التّعبير اللّغوي جاء مهلهلا يخلو من العمق وفنيّة البناء.

وكأنّ الكاتبة تنقل رؤية "المراهقة لويزة" وتعبّر بأمانة عن "مزاجها"، فهي تنبهر بالأشياء البسيطة وتعظّم الأمور بشكل يوحي بسذاجة عقلها و تجربتها، أو يوحي بقصديّة الكاتبة في نقل مزاج المراهقة "بأمانة"، فهي تصف نصّا كتبته: "...بدا لي جميلا أكثر، عميقا أكثر وله دلالات أخرى لم تخطر ببالي في لحظة الكتابة"[397]، أمّا "يوسف عبد الجليل" "الكاتب المشهور" فيُخصّص لها عمودا بعد قراءته لهذا المقال، وبغض النّظر عن أنّ فضيلة الفاروق نسجت مقالها هذا

395 – الرّواية، ص08.

396 – الرّواية، ص159.

397 – الرّواية، ص151.

على المنوال الذي نُسِج به مقال "سعيد مقبل" الذي أوردته أحلام مستغانمي في رواية "فوضى الحواس"[398]، فإنّ هذا المقال لم يكن بالمستوى الذي يجعل رئيس تحرير كبير وكاتب متمرّس –كما وصفته- يعقّب عليه بقوله: "...طوال عملي بالصّحافة صادفتُ أربع جزائريّات أو خمس بجرأتك في الكتابة"[399]، وكأنّ الكاتبة تُثمّن اشتغالها هي نفسها في روايتها على الخطاب النّسوي، وتبنّيها لقضايا المرأة من خلال الإشادة بمقال "لويزة" لأنهما مهمومان كلاهما بوضع المرأة، ولكنّ الكاتبة أغفلت هويّة نصها الرّوائي الأدبي.

وفي موضع آخر تعلّق "لويزة" على قول "توفيق" : "ما المانع في اعتبار السّينما مُحاولة لرؤية ما يراه اللهّ، أو أخذ موقعه بمحاولة لصنع "ماكيت" للحياة ومراقبة ما يحدث عليها بالفرجة ..."[400]، تقول : " ... قاطعته وقد أصابني الفزع: أب ... أب ... بّا ... بّا ... إنّك تُفكّر بطريقة مخيفة، هل تظنّ أنّنا بحاجة إلى نظريّة كهذه في زمن يتمسّك فيه الإرهاب بأيّ سبب ليزداد عنفا ..."[401]، فإضافة إلى التّعبير المتواضع – حتى لا نقول: الركيك – فإنّ هذه الانفعالات غير مبرّرة أو مقنعة، بل تبدو حكايات أطفال سذّج، فالكاتبة تريد التّهويل من "بعبع" التّطرّف وكيف أنّه يستفيد من الأفكار والتّنظيرات في الثّقافة والفن ليتقوّى وينتشر أكثر، حيث قابلت – على مدار الرّواية – بين فكر متنوّر منفتِح تمثّله "الأنثى" المثقّفة المُـقبِلة على الحياة (المراهقة لويزة)، وبين فكر تدميري

398 – ينظر: الرّواية، ص298.

399 – الرّواية، ص152.

400 – الرّواية، ص 174.

401 – الرّواية، ص 174.

ظلامي يبدأ بقمع المرأة و"تحجيبها"، ليصل إلى بسط سيطرته على الجامعات، ثمّ تصفية العقول المفكّرة على خلفية فكر استئصالي همجي[402]. والكاتبة تحاول التّعبير عن فكر وسطي إسلامي متنوّر مثّله "توفيق عبد الجليل"، ولكنّها لم تستطع تعميق هذه الأفكار والتعبير عنها من خلال أحداث الرّواية، بل أوردتها في شكل جدالات فكرية مباشرة بين الشخصيات، أو طرح مباشر بدا طويلا في مواضع كثيرة، ولا يتناسب مع السّياق الذي ورد فيه، لاسيما آراء "توفيق عبد الجليل" التي أخذت مساحة كبيرة دون أن تندمج في سير الأحداث وتطوّر الشخصيات. فقد بدت مُقحمَة تبغي الكاتبة من ورائها إظهار البديل في نقدها للفكر المُتطرّف، ولكنّ سذاجة الطّرح الذي غلب على هاته الآراء وغيرها – إضافة إلى الفشل في استثمارها فنيّا – غلّب الطّابع السيري للرّواية التي بدت مجموعة من ذكريات مراهقة كتبتها في أولى محاولاتها الإبداعية.

نلاحظ أنّ هناك بعض الخصائص التي تكرّرت في الكثير من الرّوايات النّسويّة المغاربيّة لا سيما منها ما يرتبط بالسّرد بضمير "الأنا"، كالتركيز على ذكر التّفاصيل الدّقيقة لحياة البطلة وعوالمها النّفسية الدّاخلية وهو ما مثّل ملمحا من الملامح المميّزة للكتابة النّسويّة المغاربيّة. فلا تكاد رواية نسوية تخلو من هذه التّفاصيل حيث يأتي الوصف في كثير من الأحيان انفعاليا يُضفي الحياة على كلّ ما تقع عليه عين البطلة، ويتشكّل وفق رؤيتها ومزاجها حتى يتطابق مع نفسيتها. وقد كانت هذه الميزة السبّب في الكثير من الأحكام التي أشرنا إليها فيما سبق والمتعلّقة ببساطة الكتابة النّسويّة لارتباطها بسيرة كاتبتها، فالمرأة لا تبدع من

402 – الرّواية، ص 279.

خيالها بل تباشر وصف ما حولها وتنقله[403]، وحتّى النّقاد الذين دافعوا عن الكتابة النّسويّة بدت من بعض قراءاتهم ما يعتبر هذا الملمح نقصا، فالأخضر بن السّايح يرى في دراسته لرواية "قلادة قرنفل" لزهور كرام أنّ هذه الرّواية وإن "مزجت فيها المؤلفة بين السّيرة الذّاتيّة والرّواية" إلا أنّها طارت "أعلى من المألوف في سماء الرّواية النّسائية كونها تتوفر على شعرية الحوار الذاتي"[404].

ولعلّ مثل هذه الأحكام هي التي جعلت الرّوائيّات يُجرّبن وينوّعن في كتاباتهن واختياراتهنّ السّرديّة، كإجراء السّرد على لسان رجل بدل ذات نسويّة للخروج عن الصّورة النّمطية للكتابة النّسويّة، ولكن هذا الاختيار اعتُبِر عيبا وراحت ناقدة كبثينة شعبان – في محاولة للدفاع عن الكتابة النّسويّة – تبرّره بخوف المرأة الذي جعلها تنخرط في الفكر السّائد إبداعيا ونقديا، فهذه المخاوف هي التي تدفع بعض الكاتبات "لأنّ يخترن بطلا ذكرا بدلا من بطلة نسويّة لرواياتهنّ كي يضفين على رواياتهنّ خبرة اجتماعية أعمق وأوسع"[405]، فهل يُعبّر اختيار الكاتبات لبطل ذكر عن خوفهنّ أم يعكس رغبتهنّ في التّجريب؟ وهل يمكن اعتبار كلا الرأيين السّابقين انتقاصا لإبداع المرأة من خلال استبعاد فرضية التجديد في نصها وسعيها لخلق شخصيات متنوّعة؟ ألا تكون مثل هذه الأقوال والقراءات هي التي حذت بالكاتبات إلى تكسير القوالب النّمطية

403 – ينظر ما أوردناه في مباحث سابقة في الفصل الأوّل من هذه الدراسة.

404 – سرد الجسد وغواية اللغة: الأخضر بن السايح، ص38.

405 – مائة عام من الرّواية النسائية العربيّة: بثينة شعبان، ص11.

وتجاوزها رغبة في التّنويع والتعدّد من خلال اختيار شخصيات ذكورية كأبطال لروايتهن وإجراء السرد على لسانها؟

يبدو أنّ الرّواية النّسويّة المغاربيّة المعاصرة راهنت - في أعمال كثيرة - على كتابة مختلفة تتجاوز قوالب النّقد وتعاكس أفق انتظار المتلقّي في مغامرة تجريبية تنوّع في اختيار هويّة الرّاوي البطل، فيما يشبه تحدٍّ للسّائد والنّمطي، ولكنّ التحدّي الأكبر هو مدى قدرة الكاتبات - من خلال هذا الاختيار - على رسم شخصية روائية مكتملة ومقنعة؟

في تناولنا لمجموعة من الرّوايات النّسويّة المغاربيّة لاحظنا اختيار مجموعة من الكاتبات لراوٍ ذكر، فأحلام مستغانمي لعبت في ثلاثيتها على التّنويع في هويّة السّارد مع الاحتفاظ بضمير السّرد "أنا"، فتناوب على السّرد في جزئين من ثلاثيتها راويان/ ذكران هما "خالد بن طوبال" في "ذاكرة الجسد"[406] والمصوّر الذي استعار اسم خالد في "عابر سرير"[407]، إضافة إلى "حياة" في "فوضى الحواس"[408]. وقد اشتغلت الرّوائية على اللغة التي حقّقت بجماليتها بطولة توازي بطولة الشخصيات الرئيسيّة في الثّلاثية، وإن أتى هذا الاشتغال الغزير والمكثّف على الاختلاف المُفتَرَض بين الرّواة الثّلاث الذين تناوبوا على سرد الأحداث على مدار الثّلاثية، فبدا صوت حياة شبيها لصوت خالد "عابر سرير"،

406 - ذاكرة الجسد: أحلام مستغانمي، منشورات أحلام مستغانمي- بيروت- لبنان ط20/ 2004م.

407 - عابر سرير: أحلام مستغانمي، منشورات أحلام مستغانمي- بيروت- لبنان ط02/ 2003م.

408 - فوضى الحواس: أحلام مستغانمي، منشورات أحلام مستغانمي- بيروت- لبنان ط12/ 2003م.

وخالد هذا يُطابق خالد بن طوبال بطل "ذاكرة الجسد"، بل إنّ الروائية تُعيد إجراء صيغ مُعيّنة – ليست المقصودة منها – على لسان أكثر من راوٍ.

كما أنّ المُلفِت في ثلاثية أحلام مستغانمي هو التّقارب –الذي يكاد يصل إلى حدّ التّطابق– بين أبطال الرّوايات الثّلاث ومزاجهم واختياراتهم في الحياة وقراءاتهم التي تنعكس على ثقافتهم وكتاباتهم المُفتَرَضة، ما يجعل الاختلاف شبه معدوم بل تبدو الأجزاء الثّلاثة في لغتها وبنائها وكأنّها رواية واحدة متتابعة الحكايات يرويها راوٍ واحد، ويبدو ملمح الأنثى جليّا في الرّواية تعكسه الطّاقة الشّعرية القويّة التي تؤثّر على اللّغة ونسيجها وتوظيفها، وكذا الاهتمام الغزير – والذي مثّل عمود السرد على مدار الثلاثية – بالتّفاصيل الصّغيرة وتعالقها مع نفسية البطل/ البطلة.

اختارت ياسمينة صالح من الجزائر في روايتها الأولى "بحر الصمت"[409] إجراء السرد بضمير "الأنا" على لسان "سي السعيد" الذي يحكي عن حياته إبّان الثورة وبعدها في خط سردي يعتمد على تقنيات المونولوج والاسترجاع حيث ينتقل بين الحاضر والماضي في شكل تداعٍ لذكريات الزمن الماضي، وتتقاطع في أثناء السّرد حكايتان تتكاملان في النهاية وتتوازيان في العرض، حكاية الحاضر التي تمثّل فيها علاقة الأب "سي السّعيد" بابنته بعد وفاة ابنه "رشيد" بؤرة السّرد ومداره، وهي حكاية هامشيّة مكمّلة للحكاية الأصل التي تشكّل أساس الرّواية، والتي جرت وقائعها في الماضي ويتمّ استدعاؤها عن طريق التّذكّر، وتروي

409 – بحر الصمت: ياسمينة صالح، دار الآداب– بيروت– لبنان ط01/ 2002م.

حكاية الحبّ الذي يتولّد في قلب "سي السّعيد" اتجاه "جميلة"، حيث يمثّل لقاؤه بها تحوّلا مفصليّا في حياته فيُقبل على المشاركة في الثّورة والعمل تحت إمرة أخيها "عمر" والتّفاني في ذلك تقرّبا منها.

تفتتح ياسمينة صالح روايتها على لقاء "سي السّعيد" مع ابنته التي تُبدي عداوة شديدة اتجاه أبيها، والتي تبدو مبالغا فيها وغير مبرّرة، "ابنتي هي ذنبي الكبير الذي اقترفته في حقّ نفسي، وفي حقّ الآخرين .. جاءتني تلك الصغيرة لتعرّيني أمام ذاكرتي، وتضعني قبالة الجدار كي تطلق النّار عليّ، وعلى كلّ ما يُشبهني..."[410]، "... سأهدهد أحلامك كي تغفري لي ما مضى وما سيأتي، وما كان وما سيكون"[411]. ولا يفهم القارئ سبب تحامل البنت على والدها كلّ ذاك التّحامل وبكلّ ذاك الحقد حتى لو حاولت الكاتبة التّلميح لشغل "سي السّعيد" منصبا مرموقا في الدّولة المستقلّة حديثا إلاّ أنّ القارئ لا يقع على ما يثير الحنق على "سي السّعيد"، بل قد يحوز التّعاطف نظرا لتضحياته الكبيرة وتفانيه في حبّ "جميلة"/ الوطن دون أن تقابله بالمثل، حتّى آخر أيّامها حين تقرّر معاقبته بطريقة سادية وتختار لابنهما اسم حبيبها الأوّل "رشيد". ولا يملك "سي السّعيد" سوى الإذعان وتنفيذ وصيّتها وهذا في الحقيقة إنّما يُنبئ عن روح التّضحية والإيثار التي ميّزته طوال الرّواية.

410 – الرّواية، ص08.

411 – الرّواية، ص48.

وقد حاولت ياسمينة صالح أن تدمج الحكايتين ولكنّ الفصل بينهما بقي واضحا، ومحاولة الكاتبة طمسه والتّوليف بين الحكايتين أوقعها في الارتباك والافتعال وأفقد الانتقال بينهما سلاسته: "...صوت يصيح في داخلي "قل الحقيقة يا سي السّعيد، ودع القناع يسقط .. اعترف!" .. اقرئي بين سطور وجهي الحكاية كلّها، منذ بداية التّكوين وسفر الخروج!"[412]، وفي موضع آخر يشرُد الرّاوي ليحكي عن الجسر والحلم: "... هناك، في الجهة الأخرى من التّأمل، يوجد جسر طويل لا وصول ولا التقاء فيه ... فالحلم شجرة من ثلاثين غصنا، شجرة مقدّسة لا يلمسها الآثمون مثلي"[413]، ومن ثمّ تعود الحكاية إلى الماضي.

تبدو شخصية البطل مكتملة منذ البداية فلا تتطوّر وتنمو مع تقدّم السرد وتوالي الأحداث، بل تحمل صفات بعينها أرادتها لها الكاتبة وتصرّ عليها حتّى وإن كانت أفعال البطل لا تتناسب مع ما قرّرته له الكاتبة، فهو "الرّجل الإقطاعي الانتهازي"[414]، وحيادي ونذل "لم أفعل في حياتي ما يجعلني راضيا عن تفاصيل ذاكرتي..."[415]، له "تاريخ مشوّه"[416] إنّه رجل سلبي إلى حدّ كبير لا يجيد شيئا غير الانفعال بما يفعله الآخرون فيعبر حينها عن "غيرته"[417]

412 – الرّواية، ص48.

413 – الرّواية، ص49.

414 – الرّواية، ص42.

415 – الرّواية، ص45– 47.

416 – الرّواية، ص159.

417 – الرّواية، ص144– 148.

و"غيضه"[418]، ومع هذا فهو رجل ناجح وسياسي معروف بدليل دعوته للمشاركة في ندوة تاريخية نظمتها مدرسة الفنون الجميلة، وبالتالي فذلك يُفنّد كلّ ما اجتهدت الكاتبة/ الراوي في إلصاقه بشخصية البطل، ويبدو أنّ الكاتبة مولعة بمثل هذه الشخصيّات ففي روايتها "وطن من زجاج"[419] تقدّم شخصية الراوي البطل الذي يتصف بالتّشاؤم والسّلبية على طول الرّواية.

كما لا تتناسب بعض تعابير الرّاوي/ البّطل مع المقام والسّياق الذي يؤطّر كلامه، فالرّجل الذي شارك في الثورة مرغما بداية بإلحاح صديقه "عمر"، ثمّ رغبة في إثبات جدارته بحب "جميلة" حين يُخاطب ابنته يُظهر الكثير من الوطنيّة مع أنّ السياق والمقام لا يناسبان كلامه هذا: "...آه أيّتها الجزائرية العنيدة، كم أحبك. حبّي لـم أبُح به إليك، كما لـم أبح به قبلك... حبي له شكل الثورة.. له قلب الثورة، وقلق وقلق الثورة.."[420]. كما أنّ الرّاوي "سي السعيد" حين يحكي يستخدم العبارة "أقول لكم"[421] التي توحي بمخاطبته لمتلقٍّ مُفترَض من خلال كتابة مذكراته مثلا، أو أنّه بصدد كتابة رواية، ولكنّه على مدار الرّواية ظلّ يناجي نفسه ويحدّث ابنته في سرّه.

---

418 – الرّواية، ص148.

419 – وطن من زجاج: ياسمينة صالح، الدار العربيّة للعلوم- ناشرون- بيروت- لبنان ط1/ 2006م.

420 – الرّواية، ص10.

421 – الرّواية، ص17.

في رواية "مايسترو"[422] لآمال مختار تختار الكاتبة السّرد بضمير "الأنـا"، وتوزّعه على مجموعة من الروّاة في شكل سيمفونية تتنوّع الأصوات فيهـا وتتنـوّع الحكايا ووجهات النظر، فيتداول على السرد كلٌّ من "عفيف بلقايد" إبن "الحـاج الطاهر"، "الحاج الطاهر بلقايد" ثمّ "ألفريدو" إبن "عفيـف" وهكـذا دواليـك، ويحكي كلّ منهم جزءًا من الحكاية من وجهة نظره لتُكمِّل حكاية الآخـر، وتبـدأ الرّواية من نهاية الحكاية وخروج "عفيف" من الغيبوبـة بعـد محاولتـه الانتحـار:

"سألني صوت: "ألم تكن تدري أنّ الله قد حرّم قتل النّفس؟"

ضحكت. أين أنا، بل من أنا؟

ثمّ قلت: دقّت أجراس الكنيسة في الفضاء ليلامس رنينها القلوب فتلبِّي النداء..

وحدي أنا لم أكن أقدر في تلك الصبيحة الشتائية البـاردة عـلى الحـراك..."[423].

ومن ثمّ يبدأ "عفيف" في سرد حكايته ويبدأها من لقائـه بــ"فالاريـا"، ويمكـن تسجيل عدّة ملاحظات حول هذه الافتتاحية:

- لا يتناسب حديث الـرّاوي عـن حكايتـه مـع "فالاريـا" مـع حالتـه الصـحّية والنفسية وخروجه لتوّه من الغيبوبة بعد محاولة انتحار.

- يبدو كلام "عفيف" -: "ثمّ قلت: "دقّت أجراس .."" - مُقحـما لا سـياق لـه ولا معنى. بل يبدو أقرب إلى التملّق للآخر/ الغرب وعقيدته، فالرّاوي لا يحرّكـه نداء المساجد وهو ابن الإمام -ومع أنّه في "تونس" وليس بإيطاليـا- وفي المقابـل

422 - مايسترو: آمال مختار، دار سحر للنشر - تونس، ط01/ 2006م.

423 - الرّواية، ص07.

يثيره نداء الكنيسة، ويعضد هذه الملاحظة ما أجرته الكاتبة على لسان "عفيف" في موضع لاحق، فمع أنّه شخص مستهتر ناقم على تربية أبيه الدينية التقليدية التي أوصلته للحكم عليه بأنّه "غير طاهر" إلاّ أنّه يقول: "...لكن الذي ترسّخ في أعماقي من خطب والدي رحمة الله عليه كلامه عن التسامح في الدين الإسلامي، وإيمان الإسلام بالديانات السابقة مثل المسيحية واليهودية...ظلّ هذا الحدث معلقا في ذاكرتي لذلك كنت كلّما زرت بلدا مسيحي[424] أو سمعت دقّ النواقيس دعوة للصلاة المسيحية ينتابني نفس الإحساس الذي ينتابني إذا سمعت الآذان"[425]، وهذا الكلام خطابي يبغي العالمية والتسويق الخارجي لأنّه لا سياق له في الرّواية بدليل أنّه مباشرة بعد هذا الكلام قال: "...لقد فعلت بي ما يفعل العدوّ بعدوّه..."[426].

والملاحظة المهمّة التي نلاحظها هي تورّط الكاتبة في هذا الاختيار والتّنويع دون تمكّنها من التّنويع حقيقةً في لغة الرّواة، حيث تبدو لغة "عفيف" مطابقة للغة "ألفريدو" في مواضع كثيرة رغم أنّ الأوّل تونسي ولد وترعرع وتعلّم في تونس، والثاني ولد لأمٍّ إيطالية وعاش وترعرع وتعلّم في إيطاليا، يقول "ألفريدو":

"جليلة كأنّها آلهة.

---

424 – هكذا في الأصل.

425 – الرّواية، ص111– 112.

426 – الرّواية، ص112.

نضرة كأنّها الصبا.

نديّة كأنها الصباح.

خضراء كأنّها الحديقة. إنّها تونس الخضراء هكذا يقولون عنها. وهي كذلك حقا. قدّيسة. خضراء ملقاة على شاطئ المتوسط كشال حريريّ ملقى في غير عناية..."[427].

يقول عفيف: "تتقدّم السفينة متهادية باذخة أرستقراطية، وسطح بحر هادئ مستكين كصفحة زيت."[428]. كما تبدو لغة "الحاج الطاهر" كلغة "عفيف":

" ما أجمل هذا الهدوء.

ما ألذّ هذا الصمت.

ما أمتع هذا السلام."[429]. فلو لم تُشِر الكاتبة للرّاوي لبدا للمتلقّي أنّ من يسرد الحكاية شخصية واحدة لم تتغيّر.

ولعلّ التحدّي الكبير الذي واجه الكاتبة هو إجراؤها السّرد على لسان "الحاج الطاهر" الميّت والمدفون في قبره، فكان لزاما على الكاتبة المحافظة على خصوصيّة السّارد وتمثُّل رؤيته وأحاسيسه وهو في قبره، وقد اختارت الكاتبة الرؤية الإسلامية التي تُـثبِت الحياة بعد الموت، ولكنّها بدت مشوّشة وتصوّرها لم يكتمل فجاءت الشخصية غير مُقنِعة، وبدت أقرب إلى الصّورة الشّعبية السّاذجة للميّت في قبره، فهو يسمع ما يجول حوله: "تصفّر الرّيح...سمعتُ شهقة

427 – الرّواية، ص59.

428 – الرّواية، ص26.

429 – الرّواية، ص32.

ما...مرّت فترة صمت صفّرت خلالها الرّيح عاليا حتى خلتُ قبري سيقلع من مكانه"[430]، وتنتقل روحه لزيارة قبور غيره من الأموات وتلتقي بهم[431]، بل يقبّل زوجته ويداعبها ويُعانقها ويدسّها في حضنه: "...دسستها في حضني... هدّأتُ من لوعتها ورحت أدغدغها وأرضي شهوتها..."[432]، كما تُجري عليه سُنن الحياة الدنيا من تعاقب اللّيل والنّهار[433]، وعدّ السنين: "بعد كلّ هذه السنوات الممتدة في عزلتي الباردة في عتمة قبري..."[434]، وشعوره بألم في العظام من طول الرقاد[435]، وتأثّره بمشاعر الحزن والفرح والغيرة: "..لقد كان ذلك الهاجس يقضّ مضجعي هنا في قبري...وكم سكنتني هذه الفكرة حتّى أنّها نبتت في القبر كشوك... الآن أنا مُتأكّد من أنّها ستقيم قربي فلا مخافة من أيّ رجل قد يسلبها لبّها"[436]، فلولا إلحاح الكاتبة على ذكر القبر لبدا لنا "الحاج الطّاهر" شخصية حيّة عاديّة تعيش بين النّاس العاديّين.

كما أنّ الزمن يبدو مشوّشا في ذهن الكاتبة، فالرّواية تعتمد خطّا سرديا تصاعديا مع الرجوع للماضي باستعمال تقنية الاسترجاع أو "الفلاش باك"، باستثناء البداية التي أرادت لها الكاتبة أن تبدأ من نهاية الحكاية مع نجاة

---

430 – الرّواية، ص52– 55.

431 – الرّواية، ص98– 99– 133– 134.

432 – الرّواية، ص134.

433 – الرّواية، ص33.

434 – الرّواية، ص33.

435 – الرّواية، ص78.

436 – الرّواية، ص57.

"عفيف"، ولكن ذلك لا يوظّف على مدار الرّواية بل يبدو زائدا فلو حذفنا السطر الأوّل في بداية الرّواية: "سألني صوت: "ألم تكن تدري أنّ الله قد حرّم قتل النفس؟" لما تأثّرت البنية العامة للرواية. وبما أنّ الكاتبة وزّعت السرد على روّاة ثلاث يفترض في الانتقال بينهم تنويع الرؤى ووجهات النّظر مع مراعاة التقدّم الزمني الذي يسير معه خط الأحداث، إلاّ أنّها تتورّط مع شخصية "الحاج الطّاهر" الميّت في قبره، حيث تبدو فكرتها مشوّشة عن العالم السردي الذي يميّز هذه الشخصية ما يربك السرد، وينسحب هذا الارتباك على البناء العام للأحداث. فالراوي "الحاج الطّاهر" يتحدّث عن زيارات زوجته له في قبره، وفي نفس الصفحة يقع في الخلط: "...ظلّت أرملتي مواظبة على زيارتي كلّ يوم جمعة وستظلّ كذلك حتى يوم وفاتها ورقدتها في قبر مجاور لقبري، كانت أثناء زياراتها لي في حياتها تجيئني متعطّرة..."[437]. كما تجدر الإشارة إلى أنّ الكاتبة تُظهر في الكثير من المواضع عجلةً وعدم تركيز في بناء روايتها حيث تُعاكِس ما سبق لها ذكره، فـ"الحاج الطاهر" قال وهو يصف رُقاده في القبر: "أنا هنا في قبري في أمان. أنصتُ فقط إلى أصوات...أمّا بقيّة الأشياء فإنّي أحدسها"[438]، ولكنّه

437 – الرّواية، ص14.

438 – الرّواية، ص52.

يعود ليشكو من شدّة الريح التي تكاد تقتلع القبر[439]، إضافة إلى أنّ هناك الكثير من الأخطاء والهفوات التي توحي بتسرّع الكاتبة[440].

من خلال قراءتنا لمجموعة من الروايات النّسويّة المغاربيّة لاحظنا أنّ الكثير من الكاتبات اخترن استعمال السرد بضمير "الأنا" في أوّل رواية لهنّ على غرار كلٍّ من: فضيلة الفاروق، زهور كرام، أحلام مستغانمي، أمال مختار، فاتحة مرشيد، ليلى أبو زيد وياسمينة صالح، والإشارة إلى هذه الملاحظة قد تستدعي فرضية كونها ملمحا مميّزا للرّواية النّسويّة المغاربيّة، ولكنّنا لا نغفَلُ التأكيد على أنّ إثبات/ أو نفي هذه الفرضية يتطلّبُ عملا كبيرا من الإحصاء والدّرس لما يمكن من الإنتاج الروائي النّسوي، ومن ثمّ مقارنته بالرّواية التي يكتبها الرّجل من أجل تأكيد/ أو نفي تفرّد الكتابة النّسويّة بهذه الميزة، وهذا مخالفٌ للتوجّه الذي يُحمِّل مثل هذا الاختيار تفسيراتٍ تُحيل على الوضع الثقافي والاجتماعي للمرأة، ولكنّنا نردُّ مثل هذه القراءات التي تعمل على ليّ عنق النّص –وليس استصحاب القراءة السياقية لفهم النّص- وجرّه إلى سياقٍ خارجٍ في مجمله عن القراءة الأدبيّة، كما قد ينفي مثل هذه التّفسيرات الجواب عن سؤال مهم: هل ستتوقّف المرأة عن الكتابة إن تحسّنت وضعيتها الاجتماعية والثقافية؟ أو عن الكتابة باستعمال ضمير "الأنا"

439 – الرّواية، ص55.

440 – ينظر مثلا: ص49– 126.

طالما أنّ استعماله تعبير عن "اضطهادها" و"قهرها"[441]؟ وهل تَعدَم المرأة الحساسية الفنيّة الإبداعيّة التي تُلحّ على الإنسان في كلّ الحالات والظروف؟

المبحث الثّاني: اختلاف ضمائر السّرد، دلالات التّعدّد والتّنويع.

لـم تكتف الرّوائيّات بالتّنويع في هويّة السّارد البطل بين أنثى وذكر، بل اخترن التّنويع في ضمائر السرد لتجاوز الأنماط المحدَّدَة للكتابة النّسويّة وربطها

441 – ومثل هذه التّوجهات غالبة –إن لم نبالغ– على معظم القراءات النقدية –على الأقل التي اطّلعنا عليها– حيث تَردُّ كتابة المرأة بضمير "الأنا" وجلّ الميزات الفنية إلى واقع المرأة "القاهر" و"المستَلَب"، حيث يتساءل نور الدين أفاية:"...ألا تكون نرجسية المرأة نتيجة للواقع القهري الذي يحكمه الرّجل؟ ثمّ ألا يجوز القول بأنّ أنانيتها وكتابتها المتمحورة على ذاتها، وردود أفعالها تشكل آلية للدفاع داخل علاقات اجتماعية اضطهادية كابحة؟"، ينظر: الهوية والاختلاف: محمد نور الدين أفاية، ص45. وعن توظيف المونولوج تقول نهال مهيدات: "لعب المونولوج دورا في الخطاب الروائي النسوي، إذ من الملاحظ أنّ المرأة المستلبة كانت تقول في سرّها كلّ ما لا تستطيع قوله جهرا"، ينظر: الآخر في الرّواية النّسويّة العربيّة: نهال مهيدات، ص66. أمّا عن توظيف الحلم في الرّواية النّسويّة فتعتبره وجدان الصائغ "مفتاحا تأويليا للدخول إلى عالم هذه الرّواية بل والرّواية النّسويّة عموما لما يمتلكه من قدرة على تخليص الذات من الرّاهن المفخّخ بالاستلاب"، ينظر: قراءة في القصّة والرّواية الأنثوية شهرزاد وغواية السرد: وجدان الصائغ، ص43.

باستعمال ضمير "الأنا"، ويختلف اختيار الكاتبات فمنهنّ من انتقلت للتّنويع بعد الكتابة بضمير "الأنا" كأحلام مستغانمي وفاتحة مرشيد، ومنهنّ من اختارت التّنويع في ضمائر السّرد وتعدّد الأصوات السّاردة واختلاف جنسها منذ بواكير كتابتها.

ومسعودة بوبكر من تونس واحدة من هؤلاء حيث اختارت في روايتها "الألف والنون" توزيع السّرد على مجموعة من شخصياتها، كما استعملت تارة ضمير الغائب والرّؤية العالمة، أين يعرف الرّاوي كلّ شيء عن الشّخصيات ونفسياتها، وقد وظّفت الكاتبة صيغا لفظيّة نمطيّة مثل: "غمغم مبتسما"، "علّق ضاحكا"، "غمغم بيقين محرج"، "تسرّب صوتها قادما من بعيد.."، وهذه الصّيغ أثقلت في أحيانٍ كثيرة السّرد وأضعفت جماليته وانسيابيته. إضافة إلى الرّاوي الغائب حاولت الكاتبة التنويع في الأصوات وتوزيع السرد على بعض الشخصيات وإعطاءها فرصة الحكي ونقل رؤيتها، ولكن الملاحظة القويّة التي تلحّ على قارئ الرّواية هو تشابه أصوات الروّاة على تعدّدهم واختلافهم، إذ بدا أن الاختلاف والتّنويع كان سطحيا ولم تتمكّن الكاتبة من خلق شخصيات مستقلّة تعبّر عن ذاتها، فظهر صوتٌ واحدٌ مسيطر، ولغة واحدة هي اللغة السائدة حتىّ وإن حاولت الروائية التنويع في الشخصيات الساردة وبالتالي وجهات النظر.

ولعلّ الشخصية الأكثر إبهاما والتي تحمل تناقضات كثيرة في بنائها هي شخصيّة "مراد الهمّامي"، حيث مثّلت مزيجا من التّصوّرات المثالية الطوباوية التي

تعبّر عن مذاهب مختلفة حدّ التناقض، فهو هارب من المواجهة[442]، ثمّ ثوري في آراءه وتحدّياته "للجماعة"[443]، كما أنّه وبالرغم من كونه "شيوعي": "السمكات الحمراء ترسب عند القاع كنظريّات حزبه الأحمر"[444]، إلاّ أنّه يتحدّث بلغة القرآن: "الجهاد أن تدعو إلى سبيل ربّك بالحكمة.."[445]، "لكم دينكم ولي ديني"[446]، "...إذا كان الأنبياء يخشون الله فالعلماء من عباده يخشونه كذلك..وقد أكّد ربّك ذلك في الكتاب...وبالتالي ما من مكان يحتفي بالعلم والمعرفة إلاّ وكان بيتا مقدّسا لا يقلّ قيمة عن بيوت أذن الله أن ترفع للصّلاة والعبادة"[447].

ويبدو الجدال الذي تُجريه الكاتبة بين "مراد الهمّامي" وقائد الجماعة التي قصدته ليساعدها من جهة، و بين "مريم" وابنها "رشدي" الذي انتمى "للجماعة" من جهة أخرى، في أغلبه عبارة عن حوارات مُفتعَلة تنقل صورا نمطيّة مكرّرة لشخصيات ساذجة تُعِيد نفس الأفكار وتطرحها بنفس الطريقة وتجادل بنفس المنطق المتهاوي ، حيث يقف على طرفي النّقيض كلٌّ من الرّجل الأصولي المتطرّف والمتمثِّل في "الجماعة/ رشدي" اللّذين يعبّران عن فكر واحد، وفي الطّرف النّقيض يقف "مراد الهمّامي/ مريم" اللّذين يعبّران عن الفكر المتنوّر

---

442 – الرّواية، ص10.

443 – الرّواية، ص29– 53.

444 – الرّواية، ص13.

445 – الرّواية، ص29.

446 – الرّواية، ص30.

447 – الرّواية، ص37.

والعقلاني المنفتح. ولا يعدو دورها في العمل إثبات مصداقية وصواب الرأي الثاني وتضعضع الرأي المخالِف مُمَثَّلاً في الطرف الأول، لذلك يبدو الحوار والجدال بينهم برمّته وكأنّه حوار واحد متواصل[448].

تظهر سيطرة الكاتبة وقبضتها المحكمة على الشخصيات فيبدو ما يصدر عنها أحيانا مُقحمًا وغير متجانسٍ مع سياق الأحداث بل يُعبّر عن توجّه أولي عند الكاتبة يخدم ما قررته مسبقا من توجهات فكرية: "...قلْ أنا إنسان... قبل هذا الإصرار على التّجنيس...صحتُ فيك ذات مرّة وما عادت العبارة تلك بنفس عفويّة الصّبا"[449]. ومثل ذلك أيضا ما أجرته الكاتبة على لسان "رشدي" وهو يحكي عن الطريق/ الصديق الذي أوصله "للهداية": "يطلع صوت صديقي المُؤَمّل في الجنّة..."[450]، وهي صيغة أقرب للاستهزاء الذي يُخالف مقام الإعجاب والانبهار والاتّباع الذي يقفه "رشدي". وتؤكّد مثل هذه التّعبيرات سيطرة الكاتبة على شخصياتها وتوجيهها لأفعالهم ومصائرهم.

يبدو أنّ أغلب ما يصدر عن شخصية "رشدي" من أفعال وتوجّهات وأقوال قد فُرضت عليها من خارج سياق تكوينها الفنّي لتخدم ما أرادته لها الكاتبة، "فتطرّفها" وحنقها على المجتمع برمّته لم تجد له الكاتبة من مبرّر غير مبالغة "مريم" في العطف عليه ورعايته، "...ضقتُ ذرعا بمريم..ملاءات

448 – الرّواية، ص29– 30– 37 – 41– 42.

449 – الرّواية، ص18.

450 – الرّواية، ص23– 25.

السّرير بيضاء نقيّة كما تشاء مريم...هذه السّتائر بلون لا أطيقه.. انتقتها مريم...مريم استأثرت بطفولتي...بتربيتي..."[451]، ولذلك فأوّل ما يدعو به حين يُخطئ ويُريد العودة والتوبة إلى ربّه هو: "ربّي اجعل ضلوعي من حجر لأخلص من محبّة مريم وظلّ وصايتها..ربّي أخرجني من التّيه..واجعل زخرف الأرض في عينيّ خرابا"[452].

في المقابل تبدو شخصية "مريم" أكثر إقناعا واكتمالا، فلغتها وحديثها يتناسب مع تكوينها العلمي وتوجّهها الفكري، كما أنّ أفعالها وانفعالاتها في الرّواية تبدو مبرّرة وانسيابية تعكس نفسيتها وما عايشته من ترمّل مبكّر وحرمانها من أبناء من صلبها[453]، وتعتبر لغتها لغة راقية ورقيقة تعكس ثقافتها الواسعة وتكوينها العلمي وتجاربها الحياتية كأنثى وطبيبة بيطريّة من منطقة ريفية، "...في قلب التربة حركة الحياة في أوجّها...سينفلق من الحبّة عود الحياة الأخضر.. صار كلانا بحجم عقلة الإصبع تطوّقنا التربة كجبال عملاقة ينحدر منها الماء."[454].

في رواية "الأسود يليق بك" اختارت مستغانمي معاكسة قارئها الذي اعتاد على كتاباتها، وسعت لرفع التحدّي بكتابة مختلفة في كلّ شيء وكأنّها تكسر الإطار الذي صُنِّفت فيه على مدار رواياتها الثلاث الأولى، بدءا بالرّاوي الذي اختارت أن يكون راوٍ عالم يصف ويحكي عن الشخصيات كلّ شيء، فهو يعرف

---

451 – الرّواية، ص24.

452 – الرّواية، ص26.

453 – الرّواية، ص16.

454 – الرّواية، ص43– 44.

نفسيا تهم وما يختلج فيها: "...كان يحلم بالعودة إلى بيته كما يحلم البعض ببلاد بعيدة موعودين بها...اهتزّ سلامه الداخلي، أُصيب بحداد نفسي، ودخل واقع اللاواقع منزلقا نحو الفصام"[455]، ويحلّل شخصياتهم: "كان ندير في السابق سيد التأنق والبهجة...فقد كانا منخرطين معا في حزب الحياة، ندير يحفظ آخر أغان أجنبية، ويدري بآخر التقنيات..."[456]، "النّدير يتكلّم بقهر شاب تخرّج ولم يجد وظيفة منذ سنتين...إنّه يعاني من حالة خذلان ذهبت به من التطرّف في البهجة إلى التطرف في الخيبة"[457]، ويعرف ما سيقع لاحقا: "لاحقا فقط، ستختبر كم كان صادقا في قوله هذا، الآن هي لا تتعمّق كثيرا في ما يقوله..."[458]، "..لم ينادها يوما "حبيبتي" ولا قال لها يوما "أحبك". خبّأتها بعيدا في قلبها، ستحتاج إلى سماعها لاحقا في وحدتها"[459].

واختيار مستغانمي للرّاوي العالم الذي يُسيطر على الحدث ويُحكم قبضته على خطّ سير الحكي أثّر بشكل ملحوظ على اللغة ومستوياتها، ففي ثلاثيتها ارتبط استعمالها لضمير "الأنا" وتوسلها للبوح وتقاطع العوالم الداخلية للشخصيات بتفاصيل الزمان والمكان بطاقة شعرية كبيرة انعكست على اللّغة وفضاءات الثلاثية بمجملها. أمّا في هذه الرّواية فنلاحظ أنّ شاعرية السرد تخفت مع وضوح المسافة التي تفصل الراوي عن الشخصيات كعائلة البطلة

455 – الرّواية، ص89.

456 – الرّواية، ص92.

457 – الرّواية، ص93.

458 – الرّواية، ص178.

459 – الرّواية، ص216.

وأصدقائها، فتصبح اللّغة بسيطة إلى حدّ كبير تتوسّل العامية واللهجة المحلّية في حوارات الشخصيات:

"حاولا أن يستعيدا روح دعابتهما السابقة.

قال ندير: - واش مازلت حيّ؟

ردّ علاء بالسّخرية نفسها: - وانت مازلت في "la planéte" متاعنا؟ حسبتك بدلت المجرة؟..."[460]، وفي بعض المواضع يأتي الحوار بالعامية طويلا إلى حدّ ما[461]، ما يؤدّي إلى تكسير انسيابية وجمالية الحكي، بعكس بعض الحوارات العامية التي تأتي قصيرة، مركّزة وموحية تخدم حركية السرد وتطوره[462].

في المقابل تتغيّر اللّغة وتُصبح غنيّة، عميقة، رامزة وأكثر شاعرية كلّما عاد خط السرد ليحكي عن البطل والبطلة، وتبدو قبضة الراوي العالم أكثر مرونة حين يتوسّل الوصف الآني ويكثّف اللحظة باستعمال اللّغة الرامزة والمجازية "عندما تتقن فنّ الطّبخ، أنت حتما تعرف كيف تعدّ مائدة حياتك، وكيف تطهو رغباتك. متعتك تبدأ بالإعداد للمتعة، من إحضار لوازم أطباقك ومدّ مائدة انتظارك"[463]، "...دوما يعاكس الحب توقعات العشاق، هو يحب مباغتتهم، مفاجأتهم حينا، وحينا مفاجعتهم. لا شيء يحلو له كالعبث بمفكراتهم، ولخبطة

460 - الرّواية، ص92.

461 - الرّواية، ص93- 94-106- 195.

462 - الرّواية، ص74- 86- 232 .

463 - الرّواية، ص146.

كل ما يخطونه عليها من مواعيد. ما الجدوى من حمل مفكّرة إذا .. إن كان هو من يملك المحاة .. والقلم.."[464].

وحين يُشير الراوي للآتي من الأحداث لا تبدو قبضته مُسيطرة على الأحداث والشّخصيات بقدر ما يبدو علمه بالآتي مجرّد إشارة مرهفة تثير ذهن القارئ وتجعله يستبق الحدث تشوقا دون أن يفقد استمتاعه بشاعرية الوصف الآني للأشياء، وتستعمل الظرف الزمني "لاحقا" وتراهن على ذكاء ورهافة حس القارئ لالتقاط تلك الإشارة والتكهن بما سيحدث: "...كانت نبرته جازمة. لولا وقعها الجاد لخالته يمزح. لاحقا فقط ستختبر كم كان صادقا في قوله هذا. الآن هي لا تتعمّق كثيرا في ما يقوله. سعادتها به تشلّ تفكيرها"[465].

في رواية "الملهِمات"[466] لفاتحة مرشيد يتناوب على السرد كلٌّ من "أمينة" التي تتداعى ذكرياتها وهي قبالة زوجها "عمر" القابع في غيبوبة، فتشكّل حكاية تتداخل وتتكامل مع حكاية صديق زوجها "الكاتب إدريس" الذي يكتب مذكراته، ويقوم الرّاوي العالم بتوليف الحكاية وإكمال ما نقص منها، ومع أنّ الرّاوي يعرف كلّ شيء عن الشخصيات ونفسياتهم: "اكتفى الأستاذ إدريس بهذه السطور... قرّر ألاّ يُعيد قراءة ما كتب حتى لا يفكّر في حذف شيء ما. الدفق الأوّل هو الصادق، دائما، وهو قرّر أن يلعب لعبة الصدق في آخر كتاب

464 – الرّواية، ص173.

465 – الرّواية، ص178.

466 – الملهِمات: فاتحة مرشيد، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء– المغرب، ط1/ 2011م.

يدوّنه.. أحسّ ثقل كلمة "آخر كتاب".. داهمه مدّ من الحزن تطفو فوقه صورة صديقه الممدّد في سكون.."[467]. إلاّ أنّ الكاتبة في استعمالها للراوي العالم لم تُحكِم قبضتها على السّرد بل حافظت على سلاسته وحيويته: "خيِّل إليه سماع صوت عمر يهمس له: "اسكب فيه رائحتك وعرقك..." حيث تركت مساحة للشخصيّات لتعبِّر عن ذاتها من خلال توظيف الكاتبة للمونولوج والحوار بين الشخصيات:

"قلتُ بمرارة: – الحياة لا تُعطي كلّ شيء. همس في تأمّل يبدو طبيعة ثانية عند الصينيين.

- أجل، ولكن هل هذا فعلا مُستحب؟

سألتُ: – ماذا؟

أجاب: – أن نحصل على كلّ شيء."[468].

كما نتعرّف من خلال مقاطع من الحوار على طبيعة الشّخصيات وتقدّم سير الأحداث في الرّواية:

"– ...أشرب القهوة وأذهب لزيارة عمر.

- كيف حاله الآن؟

- مازال في غيبوبة.

- مسكينة السيّدة أمينة.. هي في وضع لا تحسد عليه. أتعرف أنت ياالسي ادريس المرأة التي كانت معه في السّيارة ساعة الحادث؟

---

467 – الرّواية، ص16– 17.

468 – الرّواية، ص153.

- دعينا من النّميمة أيّتها العجوز، اذكروا أمواتكم بخير.
- وأحياءكم أيضا..أليس كذلك؟ ما علينا!"[469].

كما اختارت التّعبير عن آرائها النقدية حول الكتابة والنّشر والتلقّي من خلال كتابات "إدريس": "وحده السّفر واكتشاف العالم يدفعه للمشاركة في ندوات، يعلم مسبقا أنّها لن تُضيف له الكثير ككاتب...فنادرا ما يقرأ الكتّاب لبعضهم البعض"[470]، "...وأنت صاحب السؤال القاتل: "ما هو الكتاب المقبل؟" وكأنّ الكتب متراصة في دماغي تنتظر أن أعطيها الإذن بالظهور. ليتكم تعلمون أنّه في كلّ بناء لكتاب تهديم لكيان الكاتب."[471]، أو من خلال الحوار الذي يدور بين الشخصيات لاسيما الكاتب "إدريس" وصديقه "عمر"، ولذلك لم تبد هذه الأفكار مُقحمة ومفروضة على سياق الرّواية لأنّ حواراتها منسجمة ومتوائمة مع طبيعة نشاطها الفكري: ""اسكب فيه رائحتك وعرقك، فرحك وبكاءك... وليكن روحك المتناثرة على ورق أبيض..."... هذا ما كان يقول له (عمر) عند بداية أيّ عمل.."[472]. "...هو (عمر) الذي يقول له دائما: "الكتابة تورّط ومن لا يعشق التّورّط فليدع الكتابة لمن يستحقّها"، لكن هل يقبل ناشر أن يورّطه كاتب معه؟"[473].

---

469 – الرّواية، ص30.

470 – الرّواية، ص111.

471 – الرّواية، ص55.

472 – الرّواية، ص16.

473 – الرّواية، ص18.

والملاحظة نفسها تنطبق على شخصية "صباح" و"أمينة"، فحين أرادت الكاتبة التعبير عن رأيها في مؤسّسة الزواج جعلت "أمينة"و"صباح" تعبّران عن ذلك، ولكنها راعت خصوصية كلّ شخصية على حدا فجاءت آراؤهما معبّرة عن قناعات وتوجّه كلّ واحدة منهما. فآراء "صباح" منسجمة مع طبيعتها المتحرّرة والمتعالية على "قيود" الزواج: "... لو تنظرين إلى سرير في بداية العلاقة الزوجية، وسرير بعد مضيّ زمن الحب، تجدين أنّ الحفرة التي في الوسط قد تحوّلت إلى حفرتين بينهما ارتفاع كهضبة تشهد على المسافة العاطفية والجنسية بين الطرفين"[474]، أمّا "أمينة" فمهمومة بانشغال زوجها بمشاريعه وعلاقاته وهذا الترف الذي أسهم في تباعدهما: "...تمنيتُ لو تدخل عليّ ككادح عرقه يفسح له الطريق، لو أحكي لك عن مشاجراتي مع الجارات حول تنظيف السلم، عن أولادنا وتفوقهم في الدراسة، عن ثمن الطماطم الذي تضاعف رغم شتاء وافر المطر"[475].

ولعلّ الملاحظة المُهمّة في قراءة هذه الرّواية هو أنّ مساحة الحرية التي أعطتها الكاتبة للشخصيات للتعبير عن آرائها أثرت الرّواية، وشكّلت تعدّدا وتنوعا في الأصوات والرؤى، وبالتالي تنوّع في اللّغة الساردة، حيث يظهر انتقال السّرد من الكاتب "إدريس" إلى "أمينة" وتغيُّر وجهة النّظر وزاوية الرّؤية وبؤرة الحكي. فلغة "إدريس" عميقة جدّا، شديدة الإيحاء وتتواءم مع شخصيّته ككاتب

474 – الرّواية، ص75.

475 – الرّواية، ص08.

قصصي وروائي ناجح: "...المهم في الحياة هي رؤوس الأقلام..أمّا الباقي فهي تفاصيل يمكن أن نضيفها بطريقتنا"[476]، "...قرّرت الآن، بعد المشهد الأخير، أن أرفع الستارة الخلفيّة وأهديكم العرض الحقيقي..عرض الكواليس المفعم بقلق الممثّلين وتقلّباتهم المزاجية... مثلكم، لم يكن لي ترف اختيار قدومي إلى هذه الحياة، لكنّني اخترت طريقة عيشها.."[477]. كما تبدو لغة "عمر" متوافقة مع شخصيّته كمثقّف مولع بالأدب وقارئ نهم له: "تلزمك روح فوضوية، باطنية أكثر، تخرج العمل من تلقائيته وطريقه التقليدي. اذهب بعيدا، حاول أن تغور في المناطق المعتمة.."[478]، وكرجل مجرّب ومغامر في الحياة: "...الرّجل يخاف المرأة الجميلة والذّكيّة في الوقت نفسه لأنّها تملك سلاحين وهو لا يبارز إلاّ بواحد."[479].

يبدو السّرد في الرّواية في مجمله سلسا لا يعاني من سيطرة الكاتبة عليه وقبضة الرّاوي العالم، كما ترقى اللّغة في عمومها إلى مستوى عال من الحساسيّة والشّاعرية إلاّ أنّ ذلك لم يمنع من ورود بعض الهفوات، فالكاتبة تكرّر إجراء العبارة التي تمثّل فلسفة الكاتب "إدريس" في الحياة والإبداع وتختزل مبدأه في التّعامل مع المرأة: "الكتابة بقلمين"، تكرّر إجراءها على لسان "صباح" صديقة "أمينة" ما أتى على الاختلاف المفترض بين الشخصيّتين في هذا الموضع:

476 – الرّواية، ص47.

477 – الرّواية، ص14.

478 – الرّواية، ص13.

479 – الرّواية، ص58.

"...كونه يكتب لا يجعل منه فارسا. ربّما يعرف استعمال قلم الحبر لكنّه يجهل تماما ما تنتظره امرأة من قلمه الخاص..."[480].

كما نلاحظ بعض المواطن التي يغلب عليها ضعف اللّغة والبناء حين تظهر سيطرة الراوي، حيث ينهي تذكّر الحاجة "فطّومة" لحياتها وشبابها بالعبارة التالية: "انتهى الشّريط. وكانت فطومة كمن شاهد فيلما مؤلما.. فيعجز بعد عودة الضوء عن مغادرة صالة السينما"[481]، كما يقطع مونولوج "أمينة" بهذه العبارة: "ظهرت ممرضتان لتضعا حدّا لمونولوج أمينة..."[482]. وتهزل اللغة وبناؤها الفني أحيانا حين يضعف المعنى أو تأتي الصّورة المقدّمة ساذجة وعقيمة الإيحاء: يكتب الكاتب "إدريس" في مذكّراته: "... لن أجازف بشرح أسرار الإلهام ...سأكتفي بإعطاء مثال بسيط للتوضيح: لابد أنّك أيّها القارئ العزيز، قد صادفت في حياتك أشخاصا... من نوع الذين مجرد وجودهم بجوارك يحجب عنك الشّمس... تجعلك وأنت في حضرتهم: واحد زائد واحد، تساويان ثلاثة عوض اثنين."[483]. وأحيانا تعدم الكاتبة السبيل إلى مزج صور الماضي وملفوظاته المستدعاة من الذاكرة مع الحدث الواقع في زمن السرد فيأتي الاستدعاء بأسلوب مباشر فج: "... مع أنّه كان من المقتنعين بنظرية عمر في الموضوع والتي تنصّ على ما يلي..." [484].

---

480 – الرّواية، ص78.

481 – الرّواية، ص109.

482 – الرّواية، ص10.

483 – الرّواية، ص54.

484 – الرّواية، ص115.

ويمكن بعد قراءة روايات مختلفة إثبات ملاحظة هامّة وهي الاشتغال الغزير للكاتبات على التّنويع والتّجريب في الحكايا وضمائر السّرد وأنواعه، في محاولة تبدو مقصودة لتجاوز الصّورة النّمطية التي وسمت الكتابة النّسويّة لوقت طويل وما زالت.

- المبحث الثّالث : صورة الذّات النّسويّة وتمظهر الآخر، آليّات الهدم والبناء الفنّي.

رأينا في تناولنا للقراءات النقدية للرّواية النّسويّة كيف أنّ النّقد يُطالب الرّواية النّسويّة بتقديم صورة معيّنة عن الذّات النّسويّة تلحّ على سمتي: "التّمرد" و"الرّفض"، كما وضع النّقد التحدّيات والمعايير التي بموجبها تُصنّف رواية كاتبة ما ضمن الأدب النّسوي أو تُستَبعد منه، وقد بدا لنا أنّ الصّورة التي طُولِبت بها الرّواية النّسويّة هي - في الغالب - النموذج الذي يقدّمه "المعيار

الغربي وتنشره بكيفية واسعة الأجهزة المؤسّساتية"[485]، وقد ظلّ النّموذج الأثير في القراءات النّقدية العربيّة للرّواية النّسويّة، فهل خالفت الرّواية النّسويّة المغاربيّة القالب المسطّر لها من طرف النّقاد، ومن ورائهم المنظومة الفكريّة الغربية[486]، مُثبِتةً "رفضها" للتّنميط وبالتالي أحقيّتها في التّجريب والتّنويع في المضامين/ الصّور/ والحكايا التي تقدّمها؟ أم أنّ القراءات النّقدية العربيّة عبّرت حقيقةً عن التّصوّر الذي قدّمته الرّواية النّسويّة المغاربيّة؟

في رواية "قلادة قرنفل"[487] لزهور كرام تُقدَّم الذّات النّسويّة في صور متعدّدة، ووفق مقاربة مختلفة تتعالى عن الصّورة النّمطية للمعركة المحتدمة بين الذّكورة والأنوثة، وتركّز في المقابل على المعركة الدّائرة بين السّلطة المستبدة والطّبقة المحكومة والمقموعة، حيث تتلاشى التّصنيفات الجنسية للذّكور والإناث في ظلّ قيام الحدود الطّبقية، وكذلك تنمحي الحدود بين "الذّوات" المنتمية لطبقة واحدة مقموعة ومُنتَهَكَة الحقوق، ومن ثمّ تتداخل "الذّوات" وتنمّحي الفواصل بينها لتعبّر عن وعي واحد ورغبة واحدة: "...أردنا أنا وهو ...وربّما أردتَ أنتَ

485 – اللغة والسلطة والمجتمع في المغرب العربي: جلبير غرانغيوم، تر: محمد أسليم، إفريقيا الشّرق– الدار البضاء2011م، ص106.

486 – ترى نهال مهيدات أنّ "الخطاب الروائي النسوي خطوة لمقاومة ميتافيزيقيا الاستشراق أيضا ووصاية الغرب الفكرية اللّذين أسهما في إنتاج صورة المرأة على هذا النّحو"، ينظر: الآخر في الرّواية النّسويّة العربيّة: نهال مهيدات، ص16. وقد جاء حديثها هذا ردّا على ما قاله غوستاف فلوبير: "المرأة الشّرقية آلة لا أكثر، فهي لا تميّز رجلا عن آخر، التدخين، الذهاب إلى الحمّامات، طلاء حاجبيها، شرب القهوة، هذه هي دائرة المشاغل التي يدور حولها وجودها، لقد كنّا من يفكّر بها، لكنّها لا تكاد تفكّر بنا".

487 – قلادة قرنفل: زهور كرام، دار الثقافة– الدار البيضاء– المغرب، ط1/ 2004م.

أيضا...أن نركب فكرة..فكرة.."[488]، ويحمل الضمير "أنا" مستويات متعدّدة بدءا من "أنا" الذات العميقة التي تعبّر عن خوالج النفس، إلى "الأنا" الجمعي/ "النحن"، وينتقل السّرد بين المستويين بشكل سلس وانسيابي ليعبّر عن التحام الذّات مع الجماعة، "تركتُ. تركنا العار ينغرس فوق تراب تشرّب دم أناس راحوا من أجل ابتسامة تضيء طفل هذا البلد.. إنّه الربع الذي رغبوا فيه..ونحن كنا سجناء ظل أجنبي.."[489].

تُعتبر "العمّة" برمزيّة جبّتها/ السّلطة آخر "الأنا"، ولا تكرّس الرّاوية الصّورة النّمطية للمرأة التّقليدية المسنّة التي تحرص على النّظام الذّكوري القائم وحفظ السّلطة الأبويّة، بل ترمز العمّة في هذه الرّواية لرأس السّلطة السّياسية التّي تقيم نظاما إقطاعيا استبداديا تفرضه على الجميع، فهي "سيّدة القافلة"[490]، وتراهن العمّة/ السّلطة على احتواء الأفراد وإلغاء تميّزهم، فرادتهم، ورغبتهم، فالجميع "متشابهون في زيّها..نفس الملامح والتجاعيد..حتى الاسترخاء فيه يلتقون، نفس الشخير الذي به تهتز أعمدة البيت..."[491]، وتتوسّل من أجل ذلك كلّ الطرق، فهي تسعى لامتلاك رقاب النّاس بالسطو على أراضيهم "...نزَلت مؤخرا تشطب ما تبقى من أرض فاض دينها على صاحبها، فهرع مقدم القبيلة يجتر الخبر إلى الحاجة وعاد منتصرا..."[492]، "...فالعمّة سائرة

488 – الرّواية، ص52.

489 – الرّواية، ص05.

490 – الرّواية، ص18.

491 – الرّواية، ص13.

492 – الرّواية، ص56.

تقضم كلّ شيء.. اتّسعت بطنها.. واستحال عليها الإشباع.. ماضية تنهب النوم من العيون التي يلحقها الأرق حين تغادرها أراضيها بعدما يتعذر عليها دفع الديون..."[493]، وتسيطر على المشهد الثقافي ببسط سيطرتها على المؤسسات الثقافية[494]، وتحاول امتلاك التطوّر التقني[495]. ويكون التّحدي الذي يواجه العمّة هو إيجاد وريث لها يحافظ على سلطتها من بين هؤولاء الأفراد، أمّا تحدي الطبقة المكافحة/ البطلة فهو تحرير هؤلاء من سلطتها لاسيما الابن الأصغر المرشّح لخلافة والدته.

ولا يقتصر تسلّط "العمّة" على الإناث، بل يشمل الإناث والذّكور على حدّ سواء، فكلّ من يحاول التحرّر من "العمّة"/ السّلطة يلقى مصير والد البطلة الذي مثّل الأغنية/ الصحوة/ رمز المقاومة، حيث ترمز الكاتبة للمقاومة بالأغنية، وقد شكّل الوالد جيل المقاومة: "أبي...أبي الذي كان أغنية..فحفظناها ونحن نرسم مربعات.."[496]، ولكنّ "العمّة"/ السّلطة استطاعت أن تحتوي هذه المقاومة أو جيل من المقاومين بإغراقهم في الملذّات: "...أدخلته العمّة الجبّة... اقتلعته من تاريخ صحوه ورمته بين أحضان نساء تُذهب أحضانهن ما تبقّى من صحو الرجال.. لأنّ بقاءه بعيون نافذة قد يعجّل موتها.."[497]، وكان تحدّي الجيل الجديد من المقاومين/ جيل البطلة وشريكها هو الحفاظ على الأغنية/ وهج

493 – الرّواية، ص77.

494 – الرّواية، ص55.

495 – الرّواية، ص73.

496 – الرّواية، ص51.

497 – الرّواية، ص46– 47.

المقاومة، وتوثيق المرحلة، والحفاظ على الوعي بحقيقة" العمّة"/ السلطة. ولذلك فهما يتواعدان ويتفقان على الحفر على الحجر/ الصخر/ كتابة التّاريخ والحقيقة لكي لا تمّحي: "لعلّ أطفال أطفالنا"/ الأجيال القادمة تقرأ التّاريخ وتعي حقيقته[498].

تُعلي رواية "عام الفيل" لليلى أبو زيد من شأن الأنوثة حين تجعل المرأة تشارك الرّجل في الكفاح والمقاومة ضدّ المستعمر، وإن كانت تثير مسألة طلاق المرأة وتعرّضها للمهانة على يد طليقها بحرمانها من حقوقها، إلاّ أنّها ترتقي بهذه الصّورة الواقعية، وتنأى بها عن التّصنيف الجنساني المُفضي إلى المعركة بين الجنسين، لتصوّر شريحة من الانتهازيين والوصوليين الذين ينقلبون عن مبادئهم وينسلخون عنها -سواء منهم الرّجال والنّساء- ليركبوا طبقة الأغنياء، في مقابل شريحة من المخلصين لمبادئهم، والذين دفعوا بما يملكون في سبيل الوطن وتمسكوا بمبادئهم، فزوجها كـ"صفية" التي امتدت يدها إلى الودائع وخانت الأمانة[499].

ولعلّ الملاحظة المثيرة هي الصّورة المتميّزة التي قدّمتها الكاتبة عن "رجل الدّين"، الذي مثّل ملجأ زهرة الوحيد: "...أخذتُ يده وشعرتُ وأنا ألثمها بدفئها ونعومتها"[500]، وقد كان يعمل على إرساء إيمانها وتقويته بتذكيرها بالله

---

498 - الرّواية، ص66.

499 - عام الفيل: ليلى أبو زيد، ص85.

500 - الرّواية، ص15.

وقسمته وجزائه للصّابرين: ".. أبشري! الصّبر مؤشّر الإيمان ... امسحي تلك التّـقطيبة"[501]. إضافة إلى دفعها لتوسّل العمل سبيلا لتحسين حالتها النّفسية والاجتماعية: "المؤمن لا يعرف الخوف ولا القلق قلبه ... في البلدة مصنع للزرابي ... ستصدأ نفسك إن ركنت للخمول.."[502] والنأي بنفسها عن التّسليم لمزاعم السّحر والدّجل ومفعوله تطمينا لكسل النّفس وتخاذلها عن السّعي:

"- عفتُ النّاس وعفت حتى نفسي. كلّ شيء مرض، جفاف، تخاذل. ما ذاك يا سيِّدي؟ هل هو السحر؟

- حذار! ذاك مستنقع أوحال إن دخلته غصت فيه."[503].

وهذه الصّورة في الحقيقة مُغايرة للصّور النّمطيّة لـ"رجل الدّين" التي قدّمتها روايات عربيّة كثيرة، والتي لا تخلو من أحد أمرين: إمّا رجل دين مستبد خانق على المرأة، وصولي يدّعي ما لا يضمر، مستكين لسلطان رغباته، أو رجل دين منقطع عن أسباب الحياة ومعاركتها يدعو للاستكانة والمهانة والرضوخ، ويتخذ من السحر والدجل عصا يلوّح بها في وجوه مريديه ليزيدهم خوفا واستكانة إلى مجاهل الغيب. وبالتّالي فالكاتبة تجعل الذّات النّسويّة المناضلة قديما والمكافحة في عهد الاستقلال، تتّحد مع الرّجل المتنوّر/ "رجل الدّين" في الرّواية لمكافحةأمراض النّفوس التي هجمت على رفقاء السّلاح بالأمس، ولا تلحّ الكاتبة على "ذكورية" طليقها أو المجتمع، بل تجعل مصائر الأفراد تتشابك وتتفاعل وفق

501 - الرّواية، ص20- 87.

502 - الرّواية، ص40.

503 - الرّواية، ص19.

مستويات مختلفة تجاوز القوالب والأنماط والحدود الجنسية، فالأنثى لا تجابه "الذّكر"، بل الإخلاص والتّضحية في سبيل الوطن يجابه الانقلاب على مبادئ الوطنية والالتزام.

في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي يبدو احتفاء الرّوائية بالأنوثة وتعامل الأهل مع المرأة مغايرا نوعا ما للصّورة المعتادة في الكثير من النّصوص، فأحلام مستغانمي تتجاوز صورة "الأنثى" المضطهدة، التوّاقة للانعتاق، لتقدّم صورة عن المرأة المكافحة التي تمتلك قرارها وحريّة الفعل المسؤول، حيث نلمس مشاعر الاعتزاز التي تنتاب البطلة كلّما تعلّق الأمر بذكر تعامل رجال بلدتها مع نسائهم، وفخرها برجولتهم التي تتشربها لدرجة استحضارها في مكان مفارق يفصلها بمسافات بعيدة عن موطنها:

"...قال وهو ينظر إليها في هيبة حضورها القصي:

-"أحبّ عريّ كتفيك هكذا..يذكّرني بـ"ماريا كالاس" دائما في ثوبها الأسود، وقولها لأوناسيس "أيّها السيّد الإغريقي، اصنع منّي عباءة لكتفيك!"

ردّت:

– لا أعرف هذا القول.. لكن أعرف أنّه تخلّى عنها برغم ذلك. كان عليها أن تقول "كن عباءة لكتفيّ" عندنا الرّجل هو عباءة المرأة وبرنسها."[504].

وفي موضع آخر تورد مستغانمي ملفوظة: "العيب"، ولكنّها تبدو مغايرة للحدّة التي تتحمّلها مثل هذه الملفوظات في أدبيّات الإبداع النّسوي، حيث تبدو

504 – الرّواية، ص250–251.

البطلة على درجة من الوعي حتى في ترددها لكلمة العيب، فهي تحاكم نفسها بعقل، ولا تترك الخوف من "قبيلتها" يعقل عقلها: "كأنّ الأمور أفلتت من يدها، وأنّ امرأة غيرها تلفظ الأرقام الثّلاثة التي ستتحوّل، حال انتهاء المكالمة، إلى أحرف ثلاثة: "ع ي ب"، تلك التي تحكمت في حياتها حتّى الآن. طبعا "عيب" هذا الذي تقوم به"[505].

ينطبق ذلك أيضا على ذكرها لملفوظة "القبيلة"، مع أنّها تأتي في سياق لا يتناسب مع واقع حياة البطلة وخلفيّتها الاجتماعية، فكان الأنسب استعمال لفظ الـ"الدّشرة" أو "الدّوّار"، ويبدو أنّ الكاتبة اختارت لفظ "القبيلة" نظرا لحمولته الدّلالية التي تحيل على واقع المرأة العربيّة قديما، وارتباطه بنظام الجواري والحريم: "... وهاهو جسدها يستعيد فجأة ذاكرته القبلية، ورجال قبيلتها يباشرون نوبة حراستهم، وقد خالهم غادروا"[506]، ومع ذلك يبدو استعمال هذا اللّفظ أقلّ حدّة –مقارنة بالنّموذج الذي سنورده لحياة بالشيخ وفضيلة الفاروق- حيث يوحي بتمنّع البطلة نتيجة تشربها واقتناعها بمبادئ "قبيلتها"، وليس مجرّد انفعال راسب من بقايا تنشئتها، فهي تتمنّع لأسباب منطقيّة: "هي تريده لكن ليس حدّ فقدان صوابها. لقد قال في تلك السّهرة ما يكفي لتعي أنّه لن يكون يوما لها"[507].

505 – الرّواية، ص135.

506 – الرّواية، ص278.

507 – الرّواية، ص278.

فالكاتبة لا تقابل بين الأنثى والمنظومة الثقافيّة الاجتماعية وتجعلهما في صراع، بل تبدو هذه الاستدعاءات أقلّ حدّة من أن ترتقي لدرجة الصّراع والتّضاد، وحضور الخطاب النّسوي الذي يُظهِر "غُبن" الأنثى بدا خافتا جدّا، ولم تظهر إلاّ عبارات قليلة: "...إنّها كمن تكتشف على كبرٍ أنّها لم تمتلك يوما دمية، وأنّهم سرقوا منها طفولتها. كلّما قُدّمت لها باقة ورد، شعرت أنّها تثأر لزمن قُمِعت فيه أنوثتها."[508]، وهذه الاستدعاءات غطّى عليها احتفاء الرّواية بالأنوثة: "...لم تلتق من قبل مع رجل في مدينة تتنفّس الحريّة، ولا كانت يوما حرّة. لعلّها فرصتها لكسر قيودها، واكتشاف العالم. عادت وصحّحت نفسها: اكتشاف العالم لا الانكشاف به..."[509]، وتمثيل الرّجل في صورة يطغى عليها وسم "الشّريك المكافئ"، الذي يعيش مع "الأنثى" علاقة حبٍّ مغامر ينبني على احترامها، وتمجيدها، والتّعامل معها بشكل ندّي. فالرّواية برمّتها احتفاء بـ"الأنثى"، إذ ترتقي بها وترسمها في صورة المرأة القويّة، التي تمتلك الحريّة في الاختيار، واتخاذ القرار، والمغامرة، ومجابهة الصّعاب مهما كانت، حتى لو تمثّلت في الإرهاب الهمجي.

في المقابل مازالت المرأة المحجّبة تُقدّم في سياقات تُعبّر عن السّخرية فمستغانمي تذكر زوجة الإرهابي "المبرقعة"[510]، لتكون مجرّد أيقونة لذهنية التخلّف والتحجر التي لا تستسيغ الفن أو تتذوّقه فترى فيه "بضاعة الشيطان"،

508 – الرّواية، ص21.

509 – الرّواية، ص54.

510 – الرّواية، ص154.

كما أنّها لا تملك إرادتها واختيارها فهي تابع لا هويّة له: "زوجة الإرهابي"، مجهولة ومبهمة: "مبرقعة"، ولا إرادة لها: "لكنه مارس سلطته على زوجته المبرقعة لمنعها من أن تعزّي..."[511].

ولا تبدو هذه الصّورة استثناء، فهذا التميثل موجود في الكثير من الرّوايات النّسويّة، ففضيلة الفاروق في "مزاج مراهقة" أعطت صورة للمحجّبة تُحيل على حمولة دلالية ترتبط بالتخلّف والخضوع: "... في الرابعة والربع... كنتُ أنا، المحجّبة، التي يفترض أن تكون شخصا هيّنا طيّعا لا يحسن غير الرضوخ لأنّه لا يملك غير ضعفه كوسيلة للعيش"[512]. ويبدو أنّ الكاتبة لم تورد هذا الموضوع: حجاب المرأة، لمطارحته ومناقشة مدلولاته، قصدت ما يُثيره من "تشويق" وما قد يمنحها من وسم "الجرأة في تناول "الطّابو"، بدليل أنّها لم تَبنِ عليه الرّواية أوتستثمره في توالي الأحداث وسيرها ومصير "لويزة" التي فُرض عليها الحجاب، فحين ارتدته أوّل مرّة غمرها إحساس بالخوف والضياع: "لم أعد أفهم من تكون التي تقف أمامي، قد تكون الفتاة الأكثر قبولا لدى الآخرين، لا يليق بها ذاك الطموح الفاجر الذي أخفيه بين الضلوع"[513]، ويتوقّع المتلقّي معركة طويلة ومغامرات مثيرة للرّاوية "لويزة" تتناسب مع ما قالته عن طموحها "الفاجر"، ولكن الكاتبة –وكأنّها تلقي بفرقعات للإثارة واكتساب وسم الجرأة – لا تلتفت لهذا الحجاب وتجعل بطلتها تحيا مغامراتها

511 – الرّواية، ص154.

512 – مزاج مراهقة: فضيلة الفاروق، ص19.

513 – الرّواية، ص18.

كيف شاءت ولا يكتشف المتلقي في هذه الفتاة شيئا غير عادي كان الحجاب سيمنعها من فعله، ولو حذفت من الرّواية هذه المقاطع الخاصّة بارتداء الرّاوية للحجاب لما اختلّ بناؤها.

وفي رواية "اكتشاف الشهوة" تورد الكاتبة أوصافا أقل ما يقال عنها أنّها مُسيئة في حقّ النّساء الجزائريات: "...في مدينة كهذه تحار ما الذّي يُثير الرّجال، فتسمع بين الحين والآخر عبارات جنسية بذيئة تحرّشا بالنّساء[514] كلهنّ محتشمات، وكلّهنّ مفرغات من أيّ نوع من الإثارة، ألبستهنّ كئيبة، عبوسهنّ فطري، متأهبات دائما لحرب ما، شرسات، وأكاد أقول غير جميلات، وحتّى اللّواتي يبدون[515] متألّقات تجعلك شراستهنّ المفتعلة تنفر منهنّ"[516]. وهي هنا لا تنتقد وضعا اقتصاديا واجتماعيا يجعل الفقر يتلبّس النّاس، والهمّ يعلو وجوههم ويغلب على طباعهم فيزيدها امتعاضا وبؤسا، بل تنتقد مظهر المرأة الجزائرية المحتجبة التي ترى فيها "عبوسا" و"شراسة".

تشيع مثل هذه الصّور في روايات نسوية كثيرة، والتي تحمل نبرة استعلائية عن النّساء الأخريات/ العاديّات. فالسّاردة تُعلي من قيمة الذّات في مقابل الانتقاص من بنات جنسها الأخريات، وكأنّ عقدة الانتماء إلى المجتمع النّسوي تشكّل هاجسا عندهن، ولذلك يجتهدن في التنصّل من هذا المجتمع النّسوي بازدرائه، والتّعالي على ممارساته، والتحرّر منها للتحرّر من "دونية" النساء

514 – كذا في الأصل.

515 – كذا في الأصل.

516 – اكتشاف الشهوة: فضيلة الفاروق، رياض الريس للكتب والنشر– بيروت– لبنان ط2/ 2006م، ص135.

و"تخلفهّن" والارتقاء إلى مرتبة أعلى، ففضيلة الفاروق في رواية "مزاج مراهقة" تنأى بأمّها عن أن تكون مثل النساء الأخريات: "...لم أر ابتسامتها إلاّ نادرا، لا يهمّها فرح أو عيد أو مناسبة من تلك التي تشتهي النسوة حضورها لتغيير فستان في كلّ ساعة، أو إطلاق سراح النميمة على ألسنتهنّ، أو المزاح أو إفشاء أسرارهن..."[517]، وفي رواية "تاء الخجل" يصفها حبيبها بقوله: "أنتِ لا تشبهين النّساء، ليعرف النّاس إن كنتِ جميلة أو لا."[518] وفي رواية "اكتشاف الشهوة" تتساءل: "...أحتاج للجلوس إلى كلّ نساء العالم لأفهم كيف يبسّطن الحياة، وكيف يعشنها دون أن يكترثن لما أكترث له أنا."[519]، وتقول في موضع آخر: "...كيف تتحرّك مخيّلة مجتمع نساؤه صامتات، تضيع أصواتهن في مشادّات عائلية تافهة، أو في أفراح لا معنى لها لزيجات فاشلة حتّى النّهاية."[520]. كما نجد مثل هذه التّعبيرات عند أحلام مستغانمي في رواية "فوضى الحواس"، وفاتحة مرشيد في "الملهمات".

تقدّم فضيلة الفاروق في روايتها "تاء الخجل"[521] حكاية "خالدة" الفتاة التي نمت في عائلة محافظة في قرية جبلية. وتركّز الرّواية على التزامها بقضيّة المرأة ونضالها من أجل هذه القضيّة، سواء في حياتها المجتمعية أو في عملها الصحفي، وقد اختارت الكاتبة إسناد السّرد لـ"خالدة" التي تحكي بضمير الأنا الذي يعبّر عن الذات النّسويّة. تفتتح الساردة نصها بما يلي: "منذ العائلة...منذ

---

517 – مزاج مراهقة: فضيلة الفاروق، ص14.

518 – تاء الخجل: فضيلة الفاروق، ص23.

519 – اكتشاف الشهوة: فضيلة الفاروق، ص23.

520 – الرّواية، ص115.

521 – تاء الخجل: فضيلة الفاروق، رياض الريس للكتب والنشر – بيروت– لبنان ط1/ 2003 م.

المدرسة...منذ التقاليد...منذ الإرهاب كلّ شيء عنّي كان تاء للخجل، كلّ شيء عنهن تاء للخجل...منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة... منذ والدتي التي ظلّت معلقة بزواج ليس زواجا تماما... منذ جدتي التي ظلّت مشلولة نصف قرن من الزمن، إثر الضرب المبرح الذي تعرّضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة... منذ الجواري والحريم، منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم، منهنّ... إليّ أنا، لا شيء تغيّر سوى تنوّع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النّساء"[522]. فـ"منذ" في الأصل "تفيد تحديد زمان فعل مذكور مع تعيين ذلك الزمان المحدود"[523]، وتحديد الزمان مع تعيينه يحصل "بذكر مجموع ذلك الزمان من أوله إلى آخره، المتصل بزمان التّكلم، نحو: منذ يومان، ومذ اليومان ومذ سنتان، ومذ زيد قائم، إذا امتد قيامه"[524]. ولكن السّاردة اختارت أن تُتْبِع "منذ" باسمٍ يبدو في الظّاهر غير مرتبط أو محدّد بزمن. ولكن الكلام اللاّحق يبيّن أن ثمة حذف للفظ "زمن"، فيكون تقدير الكلام: "منذ زمن العائلة... منذ زمن المدرسة... منذ زمن التقاليد... منذ زمن جدتي... إلخ"، ويعضد هذه القراءة قول الساردة: "..منذ أقدم من هذا...منذ القدم"، فهي تحكي عن زمن محدّد ولكنّ ما يعنيها ليس تحديد هذا الزمن بل يعنيها الحديث عن المنظومة القيمية والأخلاقية التي حكمت تلك الحقب والأزمنة، ولا تريد العودة للتاريخ لذاته بل تريد "فضح" الممارسات التي سادت، فحذفت لفظ "زمن" لتركّز على ما يمثّل تلك المنظومة اجتماعيا "العائلة"، وتربويا "المدرسة"، وعقديا

---

522 - الرّواية، ص11-12.

523 - شرح الرضي على الكافية: رضي الدين الأستراباذي، جامعة قار يونس، تصحيح: يوسف حسن عمر- لبنان 1398هـ/ 1978م، ج3 ص211.

524 - شرح الرضي على الكافية: رضي الدين الأستراباذي، ج3 ص211.

"الإرهاب/ التّطرف"، وقانونيا "زواج أمها زواجا لا يكفل حقّها/ القانون الذي أغمض عينيه عن ضرب جدتها".

وعن أمّها تعود لتحكي باقتضاب كبير كيف أنّها تزوّجت من والدها بعد قصّة حبّ حيث طلّق زوجته لأجل الزّواج بأمّها[525]، ثمّ لا ندري لماذا قالت أنها "معلّقة بزواج ليس زواجا تماما"؟ وكأنّها تُطلق الأوصاف بمغالاة لرسم صورة بعينها ثمّ لا تعود لها في خضّم الأحداث ولا تستثمرها في بناء الرّواية. وحين تصف قسنطينة تقول: "إنّها مدينة تشبه الحكايات، تشبه النساء المفخّخات بالألم، تشبه الجواري، والحريم، وتشبه الكمنجة التي لا تكفّ عن الأنين."[526]، فما علاقة الجواري والحريم بقسنطينة؟ فالتّشبيه بالنّساء والكمنجة يُغني للتّدليل على حجم الألم المدفون بقلب المدينة، ولم يضف ذكر الجواري والحريم للصّورة شيئا سوى استدعاء عوالم الجواري والحريم المرتبطة بصورة الشّرق العجائبية.

تقدّم فضيلة الفاروق صورة تعتمد المقابلة بين المرأة / الأنثى / المقهورة والرّجل/ الذّكر/ القاهر، ويتشكّل هذا التقابل من خلال توزيعها للأدوار على شخصيات الرّواية. فكانت حصّة الإناث خانة "المفعول بهنّ"، فهنّ مَن يقع عليهن فعل "الاغتصاب" و"الحرق". ولذلك استثنت الساردة "الذكور" من مخلّفات الأزمة وتمّ حصرها في "الإناث": "...والوطن يشيّع أبناءه كلّ يوم. الحبّ مؤلم حين تعبره الجنائز، وتلوّثه الاغتصابات ويملؤه دخان الإناث

525 – الرّواية، ص16.

526 – الرّواية، ص13.

المحترقات"[527]. أمّا "الذكور" فهم الفاعلون على اختلاف تمثيلاتهم: "هنا، العدل يصنعه الرجّال حسب تصوّراتهم الضّيقة ... الرّجال "يفصّلون" الإسلام على أذواقهم"[528]، وتوزّعت أدوار "الذّكور" على التمثيلات التالية:

- الحبيب: وترتبط فاعلية هذه الشخصية في تأثيرها على السّاردة وإعاقة فعلها، إذ تقاوم السّاردة رغبة التواصل مع الآخر/ الحبيب، ومع ذلك أدركت خطر انقيادها لهذا الشريك/ الحبيب الذي يربك قناعاتها ويهدّد التزامها: "...ومعك في الغالب كنت أنسى قساوة الرجال"[529]، فالوصال صار يُهدّد تخندق الذّات النّسويّة في مواجهة الآخر ويهدّد نضالها، ويكرّس أنوثتها ويصيّرها مجرّد "أنثى" مستسلمة للرجل: "لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي، وكثيرا ما هربت منك لأنّك مرادف لتلك الأنوثة."[530]، ولأنّ تحرّرها لا بدّ أن يتمّ بتخلّصها من رغباتها المرتبطة بالآخر/ الرّجل، فقد قرّرت إنهاء علاقتها به بصورة مفاجئة.

- رئيس التّحرير والطبيب وضابط الشّرطة/ الطّبقة المثقفة: يملك هؤلاء أفعالهم وقراراتهم فذاك "رئيس"، والآخر "ضابط" و"طبيب"، ولكنّهم يتملّصون من الفعل إن ارتبط بتخليص/ مؤازرة المرأة، وإن كان فعل القهر لا يصدر منهم مباشرة إلاّ أنّ تواطئهم يجعلهم مشاركين في فعل القهر، فبدءا من رئيس التحرير الذي ينظر للضّحية كغنيمة ولا يتوانى عن استثمار عريّ الذات

527 - الرّواية، ص15.
528 - الرّواية، ص55.
529 - الرّواية، ص12.
530 - الرّواية، ص12.

النّسويّة لتحقيق الفرجة/ السبق الصّحفي، ومرورا بالضابط الذي يطلب التحقيق للتأكد من كونهن ضحايا: "قال لي أحد الضبّاط إنّه من الصعب التأكّد ما إذا كانت الفتيات خُطفن أو أنّهنّ التحقن بمحض إرادتهن بالإرهابيين..."[531]، إلى "الطبيب" الذي "رفض" إجهاض الضّحية: "... لنفترض أنني أجهضتها، ماذا سأكتب في ملفّها؟ عليّ الحصول على محضر الشرطة أولاً لإثبات أنّ هذه المرأة كانت ضحيّة اغتصاب إرهابي"[532]، فالكلّ يتذرّع بالقانون، والقانون من صنع الرّجال كما أكدته الساردة.

-رجال العائلة/ السّلطة الاجتماعية: وإن كان هذا حال المثقّفين فكيف سيكون حال العوام كرجال العائلة؟ الإجابة التي تقدّمها الرّواية بتركيز هي صورة المجتمع الذّكوري، الذّي يقيم تراتبية قمعيّة تضطهد المرأة بمباركة السّلطة الدينية: "...أمّا ما يجعلني فعلا أفقد أعصابي فهو فترة الغداء يوم الجمعة، إذ علينا نحن النّساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد، وبعد أن ينتهوا من تناول الغداء يأتي دورنا نحن النّساء...وكنتُ أكره ذلك التقليد الذي يجعل منّا قطيعا من الدّرجة الثانية."[533]. "أيّ امرأة هذه التي تذهب إلى مقرّ حزب وتعلن انتماءها؟ ... أغلب النساء لسن مسؤولات عن أنفسهنّ فغالبا ما يقوم أحد رجال العائلة

531 - الرّواية، ص67.

532 - الرّواية، ص67.

533 - الرّواية، ص24.

بتسجيلهن..."[534]، فالسّاردة تنفي الفعل عن الذّوات النّسويّة، وتؤكّد تبعيّتهم لرجال العائلة الذين ينوبون عنهنّ في الفعل والقرار.

- الإرهابيّون/ العدو: يشهر "الأمير" سلاحه ضدّ الأنوثة فيسبي النساء ويتخذهنّ جواري: "...كانت أجملنا لهذا أخذها الأمير لنفسه...القذر استعان برجلين واغتصبها أمامهما..."[535]. فالأمير يختار لنفسه الأفضل: "أجملنا"، ولا يَعْدُ دور الذّات النّسويّة كونها موضوع متعة، حتّى إن كانت صعبة المنال: "استعان...اغتصبها"، ومتى استحالت السّيطرة عليها كان الموت مصيرها: "...قُتلت منّا واحدة، قُتلت أمامنا ذبحا بمجرد وصولنا لأنّها رفضت الرّضوخ للأمير"[536].

يبدو أنّ الكاتبة تلحّ على هذه "الحقيقة" التي تحيل على المنظومة الاجتماعية، وطريقة توزيع الأدوار من خلال شبكة العلاقات الاجتماعية والإنسانية بين الذكور والإناث. فمؤدّى ما أوردته السّاردة هو أنّ "الإناث" جميعهن يتعرّضن للامتهان، حتّى في الأفعال المرتبطة بالحب والرّغبات الحميمة في حياة المرأة تكون "المفعول بها"/ ومن يقع عليها الفعل، فتحكي عن أمّها: "تعرّف إليها والدي...أحبّها... وتزوجها..."[537]، وفي روايتها لقصّة العرس

534 - الرّواية، ص68.
535 - الرّواية، ص85.
536 - الرّواية، ص48.
537 - الرّواية، ص16.

الذي جرى في القرية نجد أنّ العروس مستسلمة لقدرها منذ خُلِقت. تتداولها الأيدي لتصنع مصيرها: "العروس كانت "مصفّحة..."[538]، فهي دائما في وضع المستسلم الذي يقع عليه الفعل حين كان الجميع يتحرّكون ليقرّروا مصيرها: "خرج العريس... هجمت النساء... بكت أم العريس... جاء شيخ... اختلى بالعروس... عاود العريس الدخول...خرج محمد... دقّت النسوة... والنساء يزغردن..."[539]. كانت العروس غائبة على مستوى الفعل ولم تكن سوى موضوعا، وحين ألحقت لها السّاردة فعلا: "...والعروس تمثّل البراءة..."[540]، كان في الحقيقة يُـحيل على منظومة القيم التي تتحكم في العروس/ والنساء جميعا، وتجعل منهنّ مجرّد دمى يتوجّب عليهن الظّهور بصورة ما من أجل الآخر/ البراءة حفظا لشرف العائلة.

وتجعل الرّواية الساردة وحدها التي تمتلك "الفعل" و"القرار"، نتيجة امتلاكها الوعي والالتزام، فبدءا من اسمها الذي أتى بصيغة اسم الفاعل "خالدة" في مقابل أسماء الإناث الأخريات: تونس، عيشة، يمينة...إلخ، وصولا إلى الحقل الدلالي الذي يحيل عليه اسم "خالدة" والذي يتضمن: الخلود، البقاء، عدم الفناء...إلخ. كما أنّ الساردة تبدو مالكة لإرادتها وفعلها وخارجة عن دائرة "المفعول بهن" التي تنتمي إليها أغلب إناث الرّواية: "...أنتِ لا تشبهين النّساء، ليعرف النّاس إن كنتِ جميلة أوّ لا."[541]، ولذلك تحتفظ بالكلمة

538 - الرّواية، ص26.
539 - الرّواية، ص25-26.
540 - الرّواية، ص26.
541 - الرّواية، ص23.

الأخيرة/ الكلمة الفصل في حواراتها: "...قاطعته أنا أيضا صارخة... ضحكتُ...تبدو مُضحكا ... وخرجت"[542]، وتعاملاتها مع الذكور: "صدمني... ابتعدت عنه... لاحقني... أمسكني... دفعته... صفعته وهربت...كان لي "راس تيس"... "[543]. ولذلك نجد أنّ الساردة – على عكس الذّوات النّسويّة الأخرى - قليلا ما تكون في موقع المنفعل/ المفعول به، وحين تكون كذلك فهي لا تتخلى عن موقعها كذات واعية ملتزمة بقضيتها، بل تأتي صيغة اسم المفعول لتؤكدّ على هذا الالتزام والوعي باعتبار فاطمة المرنيسي واحدة من المناضلات النّسويات، ورائدة الحركة النّسويّة المغربية: "...وقفزت إليها منقادة بمقولة لفاطمة المرنيسي..."[544].

تقدّم فاتحة مرشيد في رواية "لحظات لاغير" صورة نموذجية نادرة في الروايات العربيّة عن المرأة المكافحة للسرطان، ولعلّ ميزة هذا النموذج هو أنّ الراوية البطلة هي التي تتعرّض لهذا المرض وتقاسي مرارته، وإن لم تنل هذه الحادثة حيّزا كبيرا في الرّواية إلاّ أنّها استطاعت أن تضيئ بعض الجوانب النفسية والداخلية للمرأة المصابة بهذا المرض: "...استأصلوا نهدي وكان عليّ أن أكتفي بنهد واحد. كان تشبثي بالحياة أكبر من تشبي بعضو لم يعُد يستفز أحدا..."[545]، استطاعت أن تلامس نفسية المريض وهو يرى التغيّر يزحف نحوه فيكون أكبر من الشيخوخة التي كان يخافها: "... عندما يتبرأ منك الجسد، ويبدأ شعرك

542 - الرّواية، ص61.

543 - الرّواية، ص27-28.

544 - الرّواية، ص40.

545 - لحظات لا غير: فاتحة مرشيد، ص52.

بالتساقط كأوراق الخريف، وتصبح أنحل من ظلك وأوهن من شيخوخة صرت تتمناها بعد أن كانت ترعبك... يصبح همّك الوحيد أن تحيا"[546]. ثمّ تحكي عن شعورها وهي تقرّر إجراء عملية ترميم تكتسب بها ثديا اصطناعيا فنصغي لولع الأنثى التي تتقلّب مشاعرها بين غريزة الأمومة التي تفتقدها وجمال النهد المغري الذي تتوق إليه مع وعد وشيك بالحب : "... كانت أمنيتي لسنوات أن أكون فخورة بثديين عطوفين وأنا أرضع طفلي على نحو استعراضي، أما الملأ، كما تفعل النساء البدويات بكل عفوية... قلتُ في نفسي في محاولة إقناع جدية: إن كان الثدي قد فقد جدواه كعضو مقرون بالرضاعة، فالنّهد بحمولته الإيروسية ورمزه للأنوثة سيظل يستمد جدواه من مجرد وجوده"[547]. كما يمكن القول أنّ في هذه الرّواية احتفاء بالغ بالتّوق لتجربة الأمومة، وإن جاءت في شكل إشارة خاطفة.

تحاول رواية "مايسترو" لآمال مختار إعادة بناء صورة الذّات النّسويّة في مقابل عملية الهدم الواعي لصورة الذّكر وتحديدا الصّورة التقليدية التي مثّلها "الحاج الطاهر"، فمنذ البداية يُقَدَّم "الحاج الطاهر" كرجل دين وإمامٍ وحافظٍ لكتاب الله[548]، "...قضيت عمري أعبد ربّي وأصلّي له وأعيش حياتي في انتظار الموت.."[549]، وتركّز الكاتبة على هذه الصفة التقليدية للشيخ التي يعكسها تعليمه التقليدي: "...كنت طالبا في جامع الزيتونة عند بلوغي، أحفظ القرآن

546 – الرّواية، ص52.

547 – الرّواية، ص74– 75.

548 – مايسترو: أمال مختار، ص16–17.

549 – الرّواية، ص13.

وأقبل على الدّروس..."[550]، وكذا نمط حياته، فهو رجل شهواني غلبه نهمه الجنسي: "...كنت أشعر بميل أو -في الحقيقة- بانجذاب كبير، كأنّه المغناطيس إلى أيّ امرأة تمرّ أمامي"[551]، ما جعله يرضي نزواته بالزواج السري الذي كان الحل الوحيد أمامه: "...لم أكن مستعدّا لعصيان ربي وتلويث أخلاقي بالإعلان عن شبقي ولم أكن مستعدا للفت النظّر إلي. فأنا الشيخ الإمام الوقور الذي لا يرفع نظره في النساء فيغضّ بصره دائما..."[552]. ولا تكتمل الصّورة الكاريكاتورية التي ترسمها الكاتبة لـ"الحاج الطاهر" دون أن يكون مزوّرا ومرتشٍ[553] يحتال للوصول إلى بغيته لا يردعه دين ولا تقوى، وهي صورة نمطية لرجل الدين الذي لا يقف شيئ أمام شهواته ولا يثنيه دينه عن كلّ الرذائل وإنّما يُبطِن خلاف ما يُظهر.

ولعلّ الكاتبة قد غالت في تصوير هذه الشّخصية بأن زادت في تشويهها من خلال إقحامها لعقدة أوديب بشكل يبدو مُفتعلا، فلم تمهّد لذلك من خلال سياق الأحداث، فالرّجل الذي رُزق بطفل بعد سنوات من الصبر يتصرّف معه بهذا الشكل: "...كنتُ كلّما رأيتها تدللّ وتلاعبه وتقبّله أنهره قائلا: انهض يا ولد وابتعد عن حضن أمّك! أنت الآن رجل...لم أكُن أتخيّل قطّ أن يلمس أيّ ذكر طرف فاطمة حتّى إن كان هذا الذّكر ابني الصّغير. كانت الدّماء تشتعل في عروقي، فأتخيّل المشهد وقد تحوّل فيه عفيف إلى رجل آخر، فيغلي مرجل الغضب

---

550 – الرّواية، ص15.

551 – الرّواية، ص15.

552 – الرّواية، ص18.

553 – الرّواية، ص79.

والغيرة وأنهر عفيفًا دون أن أدرك أو أنتبه إلى أنّه ابني"[554]، وما يزيد من تهافت وعدم تأسيس هذه الحكاية هو ربط "عفيف" بين ما رأى في صغره و"إدمانه" العلاقات الجنسية من جهة، وتحميل والده و"خطبه" مسؤولية ابتعاده عن الاستقامة وتلبية نداء الله: "...لقد فعلت بي ما يفعل العدوّ بعدوّه...ألم تكن قد لمست...أنّ الشيء إذا ما جاوز حدّه انقلب إلى ضدّه؟"[555]، وكذا مسؤولية تعدّد علاقاته الجنسية.

قد يفسّر هذا الارتباك في بنية الحكاية رغبة الكاتبة في إذكاء الصّورة السلبيّة المقرّرة سلفا لشخصية "الحاج الطّاهر"، حيث قرّرت صورة معيّنة لهذه الشخصية -والتي مثّلت لبنة مركزية في الرّواية- ولم تعمل على تطويرها وتنميتها بسلاسة من خلال تصرّفاتها لتكون مكتملة وناضجة فنيا، بل عملت على تصويرها كما أرادتها. ولعلّ عبارة "عفيف" التالية تلخّص الإطار الذي أطّرت به الكاتبة شخصية "الحاج الطّاهر" والدّور الذي أرادت أن يلعبه كنموذج للرّجل الشّرقي الأصولي المتخلّف والوصولي الفاسد الذي يركب مبادئه لتحقيق رغباته، وتقصّدت تقديمه في صورة كاريكاتورية، حيث جعلت باطنه مخالفا لظاهره وفعله مضادا لمعنى اسمه: "...أذكر ذلك المشهد فأُحيّي روح فاطمة التي عرفت كيف تنتقم لجسدها من عبث الشيخ الطّاهر الذي لم يكن طاهرا"[556].

554 – الرّواية، ص53–54.

555 – الرّواية، ص112.

556 – الرّواية، 145.

لذلك يكون مصيره في النهاية الضياع بلا قبر"...فبقيت روحي هائمة على وجهها بلا جسد ولا قبر"[557].

في المقابل تقدم "مايسترو" صورة للمرأة النموذج ممثّلة في شخصية "الحاجة فاطمة"، والتي تحمل ثنائيات رامزة تمثل الماقبل/ والمابعد، ويؤطّرها مدى قربها وتعالقها بشخصية "الحاج الطاهر"/ العقلية التقليدية، فكلّما ابتعدت "فاطمة" عن "الحاج الطّاهر" وفكره تحرّرت شخصيتها وارتقت بنفسها إلى المرأة/ النموذج الراقية والتي تتجلّى صورة رقيّها في تذوّقها لسمفونية بيتهوفن: " أنتِ حقا متقدمة على مثيلاتك. أنتِ حقا فنانة سيئة الحظ. فأنتِ تتفاعلين مع موسيقى بيتهوفن في حين تطرب الأمّهات في مثل سنك لأغاني الأعراس الشعبية"[558]، كما أنها تعاشر رجلا أجنبيا لتتخلّص نهائيا من إرث/ وتدنيس "الحاج الطاهر" لجسدها فتنتصر بذلك لجمالها وتحوز إكبار ابنها/ الكاتبة.

في رواية "الملهمات" تتعدّد صور المرأة من أقصى اليمين إلى اليسار، من المرأة "البدائية" التي مات عنها زوجها، والتي تشبه "غزالة متوحّشة"، ما يجعل الكاتب "إدريس" يحسّ وهو معها أنّه صار "بدائيا، أقرب ما أكون من الطّبيعة"[559]، إلى المرأة المشبّعة "بالثقافة الغربيّة"[560]، والتي "اختارت عن قناعة ألاّ ترتبط بعقد زواج، وأن تعيش حياتها العاطفية والجنسية بكلّ

---

557 – الرّواية، 145.

558 – الرّواية، 146.

559 – الملهمات: فاتحة مرشيد، ص85.

560 – الرّواية، ص31.

حريّة"[561]، وتختلف النماذج النّسويّة المقدّمة فنجد جيلين من النّساء: المرأة العجوز: ويبدو أنّها صارت على هامش الحياة، إمّا بسبب مرض الزّهايمر كما حدث لأمّ "عمر"، أو تتخلى عنها العائلة كما حدث للعجوز "فاطمة". وهناك النّساء اليافعات واللواتي يبدو في الظاهر أنّهنّ فاعلات، ويمتلكن حريّتهن فيما تكون الحقيقة أنّهنّ نساء مُستغلاّت بشكل ما لتحقيق مُتع الرّجل: عشيقات "عمر" و"مُلهمات" "إدريس"، فهنّ في الحقيقة لا يملكن حياتهنّ وحريّتهنّ لأنّهنّ مُرتهنات بشكل أو بآخر ومسخّرات لخدمة الرّجل/ الذّكر الذي يبدو مالكا لحرية فعله واختياراته. وتظلّ المرأة مقهورة ومملوكة له، وتنتهي بالموت حين تقترب من تحقيق امتلاكها للرجل أو السيطرة عليه: فزوجة "إدريس" ماتت لأنّها امتلكته وتمكن منه حبها، وسكرتيرة "عمر" ماتت حين بلغ منه حبها مبلغا كبيرا.

قد تلاقي النّساء مصير "ياسمين" الكاتبة الشابّة التي هدّدت بنجاحها في فنّ القصة مكانة "إدريس"وهو التخلّي عنهن خوفا من سحبهن بساط النجاح من الرّجل، فرغم أنّه لا يملك شيئا يمنعها منه أو يوقفها به إلاّ أنّه ابتعد عنها رافضا أن يلعب الدور الذي ينتظره هو من النساء: الإلهام[562]، أمّا إن امتلك الرّجل القرار الحاسم فإنّه يختار أن يواصل هو طموحه ويُقعِد المرأة لترعى شؤون العائلة والأطفال كما حدث مع "أمينة" التي تخلّت عن طموحها لأجل أبناءها وواصل

561 – الرّواية، ص16.

562 – الرّواية، ص16.

"عمر" تحقيق حلمه[563]. ولكن الرّواية "تنتصر" للمرأتين وكلّ النّساء حين تجعل "عمر" يقبع في غيبوبة طويلة في المستشفى، وتجعل من "إدريس" مريضا بسرطان البروستات.

تبدو "صباح" هي نموذج المرأة التي تملك حريتها على الحقيقة، وتمتلك الفعل الحقيقي، والوعي الذي تبشّر به، حيث تركّز الكاتبة على أنّها "امرأة ذكيّة، ذات شخصية قويّة، درست الإخراج بفرنسا وتشبّعت بالثقافة الغربية، اختارت عن قناعة ألاّ ترتبط بعقد زواج، وأن تعيش حياتها العاطفية والجنسية بكلّ حرية"[564]، كما يبدو تصالحها مع ذاتها وعيشها لحياة ناجحة بعيدة عن الاضطراب مثاليا، ما يُعلي من قيمة المبادئ التي تحيا بها. ويمكن اعتبارها النّموذج النّسوي المقابل للنّموذج الذكوري الممثّل في الكاتب "إدريس"، ولكنّها لا تلقى مصيره، بل تحقّق النّجاح في نشر مبادئها، ويبدو ذلك جليًّا من خلال تأثيرها على صديقتها "أمينة" التي اتّخذت قرارات حاسمة لم تكن تملك الجرأة قبلا للإتيان بها.

والملاحظة المهمّة هي أنّ جلّ الشخصيات النّسويّة في هذه الرّواية تُختزل إلى مجرّد أجساد ما عدا "صباح"، وقد يحتمل ذلك قراءتين: إمّا أنّ الكاتبة تلحّ على قهر المرأة في المجتمع المغربي بكلّ فئاتها ومستوياتها الفكرية، حتّى حين تتساوى مع الرّجل في أجلّ صفة وهي صفة الإبداع، والقراءة الثّانية التي قد تبدو سطحيّة

563 – الرّواية، ص50.

564 – الرّواية، ص31.

وهي أنّ الرّواية عمل بورنوجرافي يعدّد من العلاقات الجنسية والوضعيات المثيرة لإثارة القارئ، وقد يعزّز هذه القراءة جنوح الكاتبة وإغراقها في التصوير الكاشف لهذه العلاقات، وهو في مدلوله يبدو عملا قصديا يبغي "تحرير" الكتابة النّسويّة بتناول الممنوع وتجاوز الصّورة/ الطابو، فقد طولبت الكتابة النّسويّة بتجاوز "قيود القهر الاجتماعي" التي تكبّل المبدعة العربيّة ففي بوحها تجد المبدعة العربيّة نفسها –حسب الشاعر والكاتب المسرحي اليمني محمد الشرفي- محرجة من قول حقيقة مشاعرها ولذلك "تحاول أن تغلّف إحساساتها تلك بكلمات شعرية غير مفيدة للقارئ أو تتخذ من الإبداع حرفتها نجدها في معظم الأحيان تقلّد الرّجل-السلطة الاجتماعية العليا- فيما يقول، وتسعى جاهدة لأنّ تكون نسخة منه...وأنا أزعم أنّ المبدعة العربيّة لم تصل بعد إلى مرحلة التعبير الذكوري، أي بمعنى إنّ هناك حواجز وأغلالا تحول بينها وبين بوحها الصادق الكاشف عنها حبا ومضجعا وجسدا"[565]، ولكن هل تتحمّل الطبيعة الفنية التي تَفترِض للرواية صفة الرقي والابتعاد عن الإسفاف مثلَ هذه المبالغة في الكشف؟

تراكم الكثير من الكاتبات الصّور التي اشترطها النقد للاعتراف بخصوصية الكتابة النّسويّة، حيث طُولبت المرأة بإبراز خصوصيّة وضعها الاجتماعي القاهر، وتحقيق انزياح حقيقي من خلال "تفجير المكبوت والمخفي،

---

565 – شهرزاد وغواية السرد، ص228. وينظر أيضا ص231-232، حيث تنقل المؤلفة عن الشاعر والناقد العراقي أنّ صورة الأدب النسوي لا تكتمل "إلاّ بشقّه الآخر، أي التّعبير عن هذا العالم الخاص بصدق محرج، وصياغة نصية تشهد على رغبات الداخل، ونداءاته، وإلى خيوله الظامنة، وصهيلها المجرح".

وإنطاق المسكوت عنه"[566]، ولذلك نجد تيمات بعينها تستحوذ على بعض الكتابات التي تستدعي التراث بأيقوناته التي تحيل إلى ماضٍ من "القهر" و"الظلم" في شبه بكائية تراجيدية تستميل هوى المتلقي، فنجد "تجربة القتل غسلاً للعار، ووأد البنات، والسبي واستعباد النساء، وتحويل الجسد للمتعة في سياق الجواري، وإجبار المرأة على الزواج، واختزالها في عذريتها، ومطالبتها بإنجاب الصبي، وإدانتها لإنجاب البنت، وهجرها، وضربها، والزواج عليها، وتطليقها، وحجبها..."[567] موضوعا حاضرا ومفتاحا للكثير من النّصوص النّسويّة، حتّى وإن لم يستدعه لا السياق الروائي ولا البناء الفني للأحداث ومصائر الشخصيات، بل عين الكاتبة على النقّاد تبغي إعجابهم، وعينها الأخرى على "الآخر" يغريها امتياز الترجمة وتحقيق الجدارة هناك.

ومن ثمّ فإنّ الكاتبة في اختيارها للصورة التي تقدّمها عن "الرّجل" لا تزال تتكئ على الكثير من الملفوظات ذات الحمولة الدّلالية المرتبطة بالصّورة العجائبية للشرق، ومن ثمّ تقدّم الرّجل الشّرقي في صورته النمطية. فهو يختزل المرأة في الجنس/ الجسد، وبالتالي تنبع كلّ تصرفاته من هذا الميل، وتباشر الكاتبات دوالا بعينها تحيل على هذه الصّورة العجائبية، ففضيلة الفاروق في روايتها "اكتشاف الشهوة" تصف الرّجل العربي في سياق تفاضلي مع الرّجل الغربي: "...ظننته النّموذج الرومانسي الذي تقدّمه لنا السينما الأمريكية. وكنتُ مخطئة

566 – كتابة المرأة الروائية و البحث عن الانزياح: محمد عفط، ص46.

– صوت الأنثى: نازك الأعرجي، مرجع سابق، ص: 23.567

بالتأكيد، الرّجل العربي في داخله ميراث قرون من الجاهلية..."[568]، وأمال مختار تجعل بطلها يقيم مقابلة تفاضلية بين الرّجل التقليدي العربي والرّجل الأوروبي وينتصر لهذا الأخير وإن كان الأوّل والده، ومن ثمّ فهو يعاهد نفسه ألاّ يواصل نسل والده[569].

وحين تتنازع الفطرة السليمة والسلوك الشّاذ فيغلب هذا الأخير على الميول الجنسي للمرأة التي تيّمت "وحيد" تنتصر الكاتبة للشاذ لأنّ من يقف في الطرف الآخر هو الرّجل الشّرقي "البدوي" الذي لا يفقه بلاغة الاختلاف، فـ "وحيد" بطل "لحظات لا غير" لا يتعجّب من "مثلية" صديقته، بل يتهمّ "فحولته الشّرقية" التي لم تسعفه –وهو الطالب في شعبة الفلسفة بالسوربون- بداية في اكتشاف ذلك، ومن ثمّ فقد تعلّم درسا بليغا: "... تعلّمتُ كيف أناقش كلّ شيئ بدء من المسلمات دون أن أصدر أحكاما مسبقة وأن أتقبّل الرأي الآخر"[570]. وتعلّق الراوية "أسماء" على ما حكاه "وحيد": "الرّجل العربي يحمل من إرث القبيلة ما يجعله يفضّل الموت على أن يصبح عاجزا جنسيا أمام امرأة . فكيف أن ترفضه هذه المرأة وتفوت عليه فرصة إثبات قدراته؟"[571].

---

568 – اكتشاف الشهوة: فضيلة الفاروق، ص62.

569 – مايسترو: أمال مختار، ص137.

570 – لحظات لا غير: فاتحة مرشيد، ص28– 29.

571 – الرّواية، ص 30.

ولعلّ رواية "بالأمس اغتيل الزمن"[572] لحياة بالشّيخ مثال جليّ على الإغراق في الاشتغال على هذه الملفوظات، وحشدها دون التفات لتوظيفها فنيّا: "..بدائي آخر هرب من قبيلة ملعونة تشرّدت في الصحراء وقد سبت أغلب حريمها وقتلت رجالها...ليس لنا في العائلة بنات يتسكعن في الشوارع. البنات لا يشتغلن. الاختلاط خرق للتقاليد. العمل إهانة للمرأة. الشهادة عبث لا طائل خلفه. الفتاة المحترمة مكانها الأوّل والأخير البيت. الإرث من نصيب الذكور. السيادة من حق الذكور. الرّجل يحبك مصير المرأة. يرفض ويقبل ويغضب ويثور. الأنثى واجبها الصمت..."[573]، وهكذا لا تملّ من حشد هذه الملفوظات وهمّها التأكيد على ظلم المرأة بإشهار الصّورة الأثيرة التي تدين بمحاربتها ورفضها.

فمثل هذه النّصوص تشتغل على الخطاب النّسوي، وتلتزم بمقولاته على حساب الجانب الفنّي والجمالي، وهي كتابات تغرق في الخطابة والمباشرة وترهق لغتها المتلقي، فرواية "بالأمس اغتيل الزمن" لحياة بالشيخ تزخر بضمير "الأنا"، وتبدو أقرب للمرافعة والخطابة التقريرية المباشرة التي ترافع عن المرأة بأسلوب مباشر، وتبدو سيلا من الأفكار غير المنضبطة التي تكاد تكون أقرب للهذيان، فمنذ الصّفحات الأولى تُشهِر رفضها وغضبها وحنقها ومخالفتها للجميع، فيغلبها هدير هذا الرفض، وتأتي عباراتها عاريّة من فنية الإيحاء والترميز الجمالي، حيث لا يبقى لها غير الرفض والتّمرد موضوعا، ولا تكفّ عن تكرار وصف

572 – بالأمس اغتيل الزمن: حياة بالشيخ، دار سحر للنشر– تونس–ط1/ 1999م.

573 – الرّواية، ص12.

مشاعرها: "أية قوّة عجيبة ترغمني على الانتظار؟ ترغمني على المسير ثائرة غاضبة، يائسة...هذا التمزّق يحطّمني، يتركني عاجزة عن تحقيق الذات، عاجزة عن تحقيق أيّ هدف وسيأتي يوم تلبسني فيه التفاهة كملايين التائهين..."[574]، وتقول في موضع آخر: "...ألا يعرف أنّ أبي كان رجعيّا متخلفا وأمّي امرأة سخيفة أتفه من الوجود وأقسى من العدم وأنّي أحتقرهما أكثر ممّا أحبهما.."[575]، "بجرأة أقول: لا، ولن أملّ من تكرارها بعد الآن، ستكون السلاح الذي أشهره في وجه الجميع..."[576].

ويبدو هذا النموذج مقبولا في دراسات أخرى[577] مع محدودية مستواه الفني، وذلك لغناه من حيث حضور الخطاب النّسوي الرافض، ونرمي من خلال إيرادنا لهذا النّموذج إلى الإشارة إلى أنّ الكتابة النّسويّة ليست نصّا واحدا متماثلا، بل هي نصوص مختلفة تُصنّف وفقًا لمستواها الفنّي واشتراطات الجنس الأدبي الذي نُحيلها عليه، فوسم "الرّواية النّسويّة" لا يحدّده كون كاتبتها امرأة فيُتَعامَل معها بتساهل – هو في حقيقته مرادف للاستخفاف بذريعة أنّ كاتبتها امرأة –، إذ يجب بداية أن تحقّق هذه النصوص شرط العمل الإبداعي الفنّي لتكون رواية، وإلاّ فإنّها لا تتجاوز وصف "خطاب"، قد يكون سياسيا أو اجتماعيا ولكنّه لا يمت للأدب بصلة.

---

574 – بالأمس اغتيل الزمن: حياة بالشيخ، ص05.

575 – الرّواية، ص08.

576 – الرّواية، ص11.

577 – ينظر مقدّمة كتاب: نساء بلا أمّهات: سماهر الضامن، حيث تشير إلى أنّها لن تستبعد النّصوص التي يظهر فيها الخطاب النّسوي حتى لو كان مستواها الفني محدود.

الفصل الرابع

تقنيات السّرد في الرّواية النّسوية المغاربيّة

- المبحث الأوّل : الكتابة بالجسد وسؤال الخصوصية

اتّجه الأدب النّسوي للاستحواذ على حيّز كبير من اهتمام النقاد وانشغالهم، وسعت المرأة المبدعة تنشد الاختلاف فجعلته هدفا وغاية، بل أضحى مطلبا في حدّ ذاته ورهانًا وشرطًا يحسم تميّز النّص، ولكن ليس باعتباره اختلافا مرتبطا بحساسية إبداعية فنية، وإنّما باعتباره اختلافا ناتجا عن ملمح الأنثى المرتبط بانتمائها الجنسي وتحديدا جسدها، فقد رأى النّقاد في القراءات القديمة انتقاصا لكتابة المرأة، حيث ظلّ "النّص الأنثوي" "سجين نفس الحدود التي رُسِمت للمرأة ومُنِعَت من تجاوزها وأُرِيد له أن يظل نصّا أنثويّا بكلّ ما تعنيه الكلمة من حجب وانفصال"[578]، وفي سياقٍ كهذا صارت الكتابة بالجسد "نضالا يهدف إلى تغيير الموقع في المجتمع الذي اعتاد الإجهاز على العديد من حقوقها وفي مقدمتها حقها في التعبير المختلف"[579]، ولكن هذا الرأي يتجاهل الحدود الجديدة التي تُرسَم للكتابة النّسويّة والتي ترهن خصوصيتها بمدى "أنثوية" نصها وارتباطه بجسدها، الذي يبهر الآخر و"تتولّد لديه حساسية خاصة" اتجاه هذه الكتابة على حد تعبير نور الدين أفّاية.

وراحت الكثير من المقاربات النّقدية – ومرّة أخرى استسهالا لهذه الكتابة- تختزل المرأة وكتابتها ووعيها وتعبيرها في جسدها فأضحى هويّتها، وصارت "الكتابة بالجسد" الوسيلة التي تُحقّق للذات النّسويّة فعاليتها داخل

578 – كتابة المرأة الرّوائية و البحث عن الانزياح: محمّد عفط، ص 41.

579 – المرجع السّابق، ص 42.

النّسق "الذكوري العام"، حيث "تمثّل (التّحلية) الجنسية عن طريق الترميز والإيحاء البؤرة المركزية في الرّواية النّسائية، المؤسِّسة للتنوّع والإثارة حيث تكتب المرأة بجسدها قبل أن تنقل جسدها على الورق"[580]، كما أنّها "لا تكتب من أجل السيطرة على الرّجل كما يفعل هو بواسطة القانون والآداب...[بل] ترمي من الكتابة والكلام كل شروخ جسدها وتموجاته"[581]، حسب هذه القراءة النّقدية. وهكذا واستجابة لشرط الاختلاف الذي صاغه النّقد الحديث تحوّلَ ورودُ هذه التيمات من شكلها العفوي وغير الواعي إلى شكلها الواعي والمقصود، إذ أصبحت تمتلك الإصرار على إثبات الذات والانتصار لها، وأضحت تتحول – شيئا فشيئا– إلى قضية والتزام.

ويبدو واضحا كيف أنّ المرأة خرجت من صورة نمطية التصقت بها طويلا، من خلال تكريس صورة المرأة المضطَهَدة والمقهورة، المطالبة بالتزام النضال ضد الأخر/ الذّكر القاهر و المستبد، هذه الصورة النمطية التي اعتمدتها –وتبنّتها– القراءة النّقدية لوقت طويل أخلت مكانها لصورة تعتمد مقولات صارت عمدة القراءة النّقدية الحديثة، فصار الجسد "بإغوائه" و"تمويهه" و"تحرّره" و"انفتاحه" و"إنعتاقه"..إلخ "موضوع النّص ومنبع معطياته ومنتجه ومتلقّيه في الآن نفسه"[582]، وساقت هذه القراءات النّقدية معجما من الألفاظ المتّصلة بالجسد للتعبير عن أثر النّص الذي تكتبه المرأة وعن علاقتها بمتلقّيها

---

580 – سرد الجسد وغواية اللّغة: الأخضر بن السّايح، ص07.

581 – الهويّة والاختلاف: محمد نور الدين أفاية، ص35.

582 – النّص والجسد والتأويل: فريد الزاهي، إفريقيا الشّرق– الدّار البيضاء– المغرب، 2003م، ص: 29.

وأدواتها الفنية، وألفاظ هذا المعجم لا تخرج عن " اللذّة" و"الغواية" و"الإغراء"[583]، "إن المرأة بأساليب التمويه التي تلصقها بجسدها تكتب مباشرة على جسدها، تعطي عناية خاصة لفتحات جسدها، عينها وفمها، إنها ترسم ورسمُها تكثيف لرغبتها، والرّجل تتولد لديه حساسية خاصّة نحو هذه الرموز"[584].

ويثير هذا القول الأخير لنور الدّين أفاية – وحده – الكثير من الأسئلة[585] من قبيل: ماذا عن المرأة المتلقّية؟ ألا يقرأ المرأة غير الرّجل؟ ثمّ ألا

---

583 – ولعلّ دراسة الأخضر بن السّايح خير مثال على هذا التوجّه، حيث يرى أنّ الرّوائيات المغاربيّات يكتبن بالجسد، فإذا "كانت المرأة (الساردة) تستخدم الثوب الشاف في العملية السّردية، فهي تمارس العري بشيء من الضبابية، من خلال إبراز مفاتن الجسد لإغراء (الآخر) المذكّر وإثارته وتحقيق لذة الاختراق والالتحام به"، يُنظر: سرد الجسد وغواية اللّغة: الأخضر بن السّايح، ص10. ويقول في موضع آخر ص90: "إنّ المتأمل للمشهد الإبداعي النّسائي (المغاربي) يجد أنّ الحس المؤنث، وشهية الكتابة نابع من أنثوية الجسد ومواجعه ورغباته المستترة، ومن هنا يتحرّك السّرد الأنثوي ضمن جغرافية الجسد الأنثوي، حيث تعمل اللّغة على استنطاق المكبوت وتحريك الساكن"، والغريب أنّه اعتبر رواية "قلادة قرنفل" لزهور كرام واحدة من هاته الرّوايات رغم الدلالة السياسية الواضحة التي تلحّ عليها الرّواية كما رأينا في الفصل الثالث، ولكنه يصل بعد دراسته لها إلى القول بأنّ كاتبتها "تحسن فنّ الكتابة من منظور الجسد، كما تحسن فنّ المتعة، وتحقيق اللذّة حين تفتح أفق التخيّل"، يُنظر المرجع السّابق ص98. ويكفي مقارنة آرائه هاته مع دراسات أخرى له لكُتّاب رجال لنلاحظ الفرق البيّن بين الدراستين وتوجّهاتهما.

– الهويّة والاختلاف: محمد نور الدين أفاية، مرجع سابق، ص 41.584

585 – ليست هذه سوى نماذج عن توجّهات هذه القراءة النّقدية، والقول التالي ينم عن كثير من الاستخفاف في التعامل مع كتابة المرأة وكذا الرغبة الكبيرة في توجيهها والوصاية عليها، يقول نزيه أبو نضال: "هل تكون قدرة الرّوائيات على الكتابة بحرية عن عوالمهن الداخلية –كما تجلى ذلك لاحقا– هي أحد المداخل نحو الحريات العامة؟ ربما ولكن بالطبع شرط أن تكتمل عناصر المجابهة المشتركة ضد تراتب القمع الكلي"، ينظر: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية: نزيه أبو نضال، ص22 .

يـجدُر بالمرأة أن تكتب عن شيء آخرَ غير جسدها، وإلاّ فإنّها لا تستطيع إثارة "حساسيّة" الرّجل التي تتولّد تجاه جسدها؟ ولعلّ السؤال الأهم الذي يرتبط مباشرة بهذه الدّراسة هو موقف الكاتبات المغاربيّات ومدى مسايرة إبداعهن/ أو مخالفته لهذا الخط النّقدي؟

لقد افترضت هاته المقاربات النّقديّة أنّ الرّجل هو المتلقّي الوحيد - أو لعلّه الأهم- لنصّ المرأة، فقد تمّ إبدال مواقع الآخر/ الرّجل، وبعدما كان"موضوعا" في نضال المرأة سار "هدفا" باعتباره متلقّي النّص، وقد أُعطِيت لهذا المتلقّي سلطة واسعة يُظهِرها فحوى الالتزام الجديد الذي طولبت به الكتابة النّسويّة، والذي يراهن على ما يُمكِنها "تحريكه" في المتلقّي/ أو إغراؤه.

تُعتبَر روايات أمال مختار من أكثر الروايات التي حفلت بالجسد لاسيما في روايتها الأولى "نخب الحياة"[586]، حيث تقود بطلتها في مغامرة "جنسية" في أوروبا، وفي روايتها "الكرسي الهزّاز" تقدّم كتابة تلّح على الجسد بصورة مركّزة[587]، أمّا في روايتها "مايسترو" فنلاحظ أنّ لغة الجسد تخفّ إلى حدّ ما ولكنّها لا تُغفِله تماما، حيث يحضر الجسد بإيحاءاته المختلفة وأبرزها الفعل الجنسي الذي يحمل دلالات كثيرة لا تختلف عمّا قرّرته تنظيرات النّسويّة الغربية،

586 - نخب الحياة: أمال مختار، دار الآداب للنشر- بيروت- لبنان 1993م.

587 - وقد طبعتها دار سرس للنشر بتونس سنة 2002م ولكنها مُنعت من طرف الرقابة. ينظر الدراسة التي قدّمها محمد نجيب العمامي عن الرّواية بعنوان: خطاب الحرّية في رواية المرأة بتونس، مداخلة قدّمت ضمن أشغال الملتقى الدولي حول: الكتابة النّسويّة: التلقي، الخطاب والتّمثلات، ص66.

فالكاتبة تربط الفعل الجنسي الذي يتمّ داخل مؤسّسة الزواج بالعقد والشعور بالنّقص، ولعلّ علاقة "الحاج الطّاهر بلقايد" بزوجته تلخّص كلّ معاني المقت والنفور الذي يتولّد لدى الابن "عفيف الطفل" وينعكس على القارئ: "تبدو اللّوحة الآن في ذاكرتي غاية في الرّوعة، أمّا لحظتها وأنا أتفرّج على حطام تمثالي الأبوّة والأمومة وقد تهشّما فقد كانت فاجعة الحقيقة فزعت من رعب الصّدمة وهربت باكيا إلى غرفتي"[588].

وتُحيل الكاتبة في بنائها للعلاقة بين الابن ووالده إلى عقدة أوديب: "...وبدأتُ أفهم أنّ غضبك الدّائم من علاقتي بأمّي هو صراع خفيّ بيني وبينك على أمومة فاطمة لنا، يوم ضربتَني، أذكر أنّي عندما دفعت الباب ودخلتُ، كنتَ تنام أنتَ في حضن فاطمة. لقد حزّ ذلك في نفسي وأوجعني أكثر من الضّرب الذي تلقيته"[589]، ولعلّ هذا التوظيف جاء بغرض إلصاق هذا الوصف المقيت بالممارسة الجنسية التي تتم في إطار مؤسّسة الزواج، بدليل أنّ عفيف أضرب عن الزواج وعبّر مرارا عن رفضه له معلّلا ذلك بما حكاه عن أبيه، ففي سياق عتَبِ "عفيف" على والده و"سوء تربيته له" يقول: "ومن حيث لا تدري فإنّك زرعتَ فيّ بذرة أخرى، هاهي قد كبُرت وعظُمت حتّى أصبحت إدمانا تمكّن بي[590]"[591]، وهو يقصد إدمانه على العلاقات الجنسية.

---

588 – الرّواية، ص117.

589 – الرّواية، ص113.

590 – كذا في الأصل ولعلّها من الهفوات اللّغويّة الكثيرة التي أشرنا إليها آنفا.

591 – الرّواية، ص112.

ويبدو هذا الطّرح غير مؤسّس ولا مقنع فكيف تؤثّر مثل هذه الصورة التي انطبعت في ذهن الطفل على اختياره لحياة "حرّة" ترفض التقيّد بمسؤوليات الزّواج؟ فكان يمكن أن يكون كرهه للنّساء ومعاشرتهن هو النّتيجة المنطقية لهذه "الصدمة" التي يتحدّث عنها. وقد يزيد من هشاشة هذه الحكاية ما يُبديه من افتخار بأمّه -مقابل "استنكاره" لرضاها عن فعل والده بها/ علاقتهما الحميمة[592]- حين رآها تُقيم علاقة جنسية مع رجل آخر، ويُسهبُ في وصفه ومقارنته بوالده بصورة تُعلي من جمال الرّجل الغربي و"هيبته الملوكية"، مقارنة بوالده ذو اللّحية والبطن المنتفخ والأنف الضخم والشفتين المتدلّيتين[593]، لذلك يرى أنّ أمّه "أكرمت جسدها الذي كانت تعرف قيمته جيّدا"[594]، و"اختارت رجلا آخر أفضل من الشّيخ الطّاهر وأكثر وسامة منه، بل إنّه رجل جميل كإله أمام قبح والدي الذي أورثني إيّاه"[595]، ويتمنّى لو كان ابن ذلك الرّجل، لكان أصبح رجلا آخر "غير هذا الرّجل المشوّه، غير هذا الجسد الذي اختلطت فيه دماء ما كان لها أن يختلط بعضها ببعض"[596]. ولا يجد المتلقّي مبرّرا لهذه التصرفّات والمقارنات التي يجريها "عفيف" سوى الفكرة التي تريد الكاتبة تأكيدها عن مؤسّسة الزّواج، ويُغلِّب هذه القراءة السّياق العام للرواية وما تقدّمه من علاقات إنسانية بين الشّخصيات.

---

592 – الرّواية، ص114.

593 – الرّواية، ص143.

594 – الرّواية، ص144.

595 – الرّواية، ص144.

596 – الرّواية، ص144.

يصف "عفيف" علاقته بـ"فالاريا" التي لاقاها مرّة واحدة في شبابه على متن سفينة "الجزيرة العائمة" بكثير من الحبّ والحنين، ويرتقي بها إلى درجات عالية من الاحترام: "...إنّه البحر المتقلّب كما تقلّبت أنت في لحظة خارقة، لحظة مثّلت المنعرج في حياتي... لقد كنتِ كطير مذبوح، تخفقين بجناحيك وتطيرين في رقّة شرقية مثيرة..."[597]، ويبدو أنّ الكاتبة تلحّ كثيرا على فكرة المقارنة بين العلاقة الزّوجية والعلاقة العابرة لتنتصر للثّانية، فتقرّر ذلك على لسان أكثر من شخصية فـ"فلاريا" تصف علاقتها بـ"عفيف": "...لقد كانت تلك اللّيلة أكبر من ليلة زواج وأكبر من عمر زواج وأعمق من عشرة طويلة بين زوجين"[598]، ويُجري "عفيف" مقارنة مُضمَرة بين علاقة الزّواج والعلاقة العابرة "المتعة المعروضة للبيع": "يُعجبني هناك وضوح العلاقة. وتعجبني علانية قوانينها. لا ريّاء ولا أقنعة ولا أسئلة"[599]، ومن ثمّ يقدّم صورة راقية لـ"بائعة المتعة": "... هي لم تكن جميلة، لكنّها كانت آسرة. ربّما بذلك الحزن الذي يتقاطر من نظراتها كأنّه دموع غير مرئية...وجدتها تعطّر الفضاء من زجاجة عطرها. سألتها: "لماذا تفعلين ذلك؟" قالت بصوتها الأبح الممتلئ شجنا: "أحسّ أنّك نظيف، لا أريدك أن تشّم رائحة من سبقك". لأوّل مرّة أرى الإنسان في مثل هؤلاء النّسوة"[600].

تُواصل فضيلة الفاروق في روايتها "اكتشاف الشّهوة" إثارة مجموعة من المضامين المرتبطة بتوجّهها العام نحو استحضار الخطاب النّسوي الغربي، ولكنّها

---

597 – الرّواية، ص44.

598 – الرّواية، ص65.

599 – الرّواية، ص49.

600 – الرّواية، ص51.

حقّقت تحوّلا جذريا في توظيفها للجسد كتابة وطرحا، فخلافا لروايتها الأولى "مزاج مراهقة" بدا أنّ الكاتبة في هذه الرّواية تتقصّد الإثارة وتتوسّل "الجرأة" من خلال الصوّر التي أوردتها، فبدءا من العنوان يوضَع القارئ في سياق مُثير يوحي بكتابة تعتمد الجسد تيمة رئيسة باعتبار أنّ "الشّهوة" مرتبطة في الأساس بالجنس، فلو اختارت الكاتبة مرادفا آخر لكلمة "شهوة" ككلمة "لذة" لأتاحت للالتباس مجالا لترجيح معنى آخر للذّة قد يرتبط بالقراءة أو المأكل أو الكلام، أمّا اختيار لفظة "شهوة" فإنّه لصيق أكثر بفعل "الجنس" ما يفتح أفق انتظار المتلقّي على العوالم المرتبطة بالجسد. كما أنّ لفظة "اكتشاف" تُدخِل المتلقّي في حال من الارتباك وتحفّز حواسه وتزيد من رغبته في تلقِّي/ اكتشاف ما يجهل، "إنّها تؤسّس اللّحظة الجنسية المرتقبة، ولو على مستوى المتخيّل"[601]، فتزيد من توق المتلقّي وشغف انتظاره.

ويبدو أنّ الكاتبة تراهن على هذه "الجرأة" حيث تُثمِّن ضمن الرّواية هذا الاشتغال حين تجعل بطلة روايتها "باني" كاتبة مبرّزة، و"اكتشاف الشّهوة" رواية ناجحة لـ"باني" لاقت قبولا كبيرا بين الطلبة والشباب انعكس في الإقبال عليها، وحين تسأل "باني" إحدى الطّالبات التي طلبت توقيع الرّواية: "كيف أحببتِ كتابي وهو يتحدث عن الشّهوة وأنت متحجبة؟"[602]، فتُجيب الطّالبة: "...لأنّنا كلّنا نكتشف الشّهوة، شئنا أم أبينا، تحجّبنا أم لم نتحجّب، إنها شعور غريزي ينتابنا فجأة... لقد أعجبني الكتاب لأنّك بيّنتِ أنّ الشّهوة لدى النّساء

601 – الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي، ص89.

602 – الرّواية، ص55.

ليست إثما، إنّما هي عمل إلهي"[603]. وبغض النظر عن التعبير الأخير الذي فيه ضعف لغوي بيّن فإنّ الرّواية لم تشتغل على ما ذكرت الطالبة، ونحن لا نقيّم صدق أو واقعيّة ما ورد من أحداث في الرّواية، لأنّ العمل التّخييلي لا يلتزم بالواقع، ولكنّ الجلي أنّ الكاتبة تستبق الرد على ما قد يثيره نصها حول "جرأته"، ويعضد هذا ما ذكرته الكاتبة على لسان "باني": "...انشغلتُ عنه برواية أروي فيها كلّ ما حدث لي أسميتها بالمناسبة "اكتشاف الشّهوة" لا لأصدم قارئًا تعوّد أن يجد الشّهوة في الأزقّة الممنوعة ولكن كي أؤرّخ لحياة عشتها..."[604].

حاولت فضيلة الفاروق تقديم روايتها في شكل حداثي باستخدام تقنية السّرد على السّرد (Métanarration)، حيث تتراجع في كلّ مرّة عمّا سردته من أحداث وتمحو حدوثها لتبني أحداثا أخرى موحية بمرض "باني" النّفسي، ومتخطيّة للفواصل حيث تجعل الحقائق تتداخل فلا يكاد المتلقّي يُبين أيّ الأحداث جرت حقيقة وأيّها توهّمته "باني" ونسجته في مخيّلتها: "... وقد تفاجأتُ أنّ جميعهم ميّتون باستثناء توفيق فعلا... الغريب أنّ جميعهم قطنوا لفترة في باريس، وأنت لم تزوري باريس ولا مرة."[605]، ولكن اختيارها لهذه التقنية قد يأتي على كلّ ما ركّزت اشتغالها عليه من تناول للوضع المزري للمرأة ومعاناتها في مجتمع متخلّف. فرجوعها عمّا سردته وجعلها الراوية "باني" مريضة في مستشفى الأمراض النفسية يقوّض ما حكت ويمحو آثاره. ولعلّ نهاية الرّواية

---

603 – الرّواية، ص136.

604 – الرّواية، ص130.

605 – الرّواية، ص108– 109.

تمحو ما سبق لتقرّر حقيقة وحيدة هي مرض "باني" النفسي نتيجة أحداث العشرية الأليمة في الجزائر: "...مادامت الجزائر بخير، فلم يعد هناك داع لهروب آخر...

تقاطعت أصوات خلفي: هل تظنّ أنّه هروب انفصامي؟

أكاد أجزم بذلك... تجاوزت الجميع وأنا أبلغ أفقا ما."[606]

بالدخول لعوالم النّص نجد أنّ الكاتبة تؤثّث نصّها بعلاقات جنسية مختلفة، حيث تغلب على هذه العلاقات الازدراء الكبير للعلاقة الزوجية، فالكاتبة تثير هذه القضية بشكل مباشر ومنذ البداية تدرك الراوية أنّ ما جمعها بزوجها هو "...الجدران وقرار عائلي بالٍ"[607]، لذلك لم يكن التواصل بينهما ممكنا: "لزمنا أكثر من ساعة لنتبادل بعض الكلمات..."[608]، لأنّ السؤال المنطقي الذي يطرح نفسه: "كيف لغريبين أن يمارسا الجنس كما يجب؟"[609]، وكانت الفاجعة حتميّة حين لم يمهلها زوجها استيعاب ما يحدث: "...فقد تخيّلتني عاهرة تتعرّى أمام أوّل زبون تحمله لها الطريق...وفي اليوم السابع جنّ جنونه، حاصرني في المطبخ، ومزّق ثيابي، ثمّ طرحني أرضا واخترقني بعضوه..."[610].

606 – الرّواية، ص142.

607 – الرّواية، ص07.

608 – الرّواية، ص08.

609 – الرّواية، ص08.

610 – الرّواية، ص08.

تلخّص هذه الصّورة المنظومة القيميّة التي تريد الكاتبة تقويضها من خلال تصويرها لهذا التّناقض في التّعامل مع المرأة، التي يُطلَب منها -حسبها- أن تكون عفيفة وتصون نفسها عن الرّجال، وفي لحظة -ونتيجة قرار "عائلي بال"- تُطالَب المرأة بأن تحترف "العهر" في صورة تدلّل على امتهانها واحتقارها: "حقارتي بدأت من هنا. من هذا الزواج الذي لا معنى له، من هذه المغامرة التي لم تثمر غير كثير من الذل في حياتي، وكثير من الانهزامية، والتلاشي، والانتهاء..."[611]. كما تعمد الكاتبة إلى إيراد الكثير من الكليشيهات أو الصّور النمطية الساذجة، التي تصوّر ذهنيّة أفراد المجتمع في صورة تقليدية متخلّفة، تحتكم إلى الغيبيات، وتشهر وسم "العيب" كلّما تعلّق الأمر بفعل الجنس حتى لو تمّ ذلك داخل مؤسّسة الزّواج: "...مسكينة يا شاهي... أنتِ تخفين بطنك عن والدي وإلياس، تريدين أن تقنعي نفسك وغيرك أنّ أطفالك يأتون من العدم، وليسوا ثمارا للجنس."[612]، وكذلك تصوّر العلاقات الجنسية القائمة بين الزّوجين كوسيلة تمتهن الزّوجة وتجعلها مجرّد وعاء "...لست أكثر من وعاء..."[613]، وتركّز الكاتبة على أنّ ذلك يجري باسم الدّين والشّرع: "...قال أيضا إنّه يمارس الجنس حسب شرع الله، وهذا هو المطلوب منه وليس أكثر"[614].

وإن كان إيرادها لهذه الصّور الإباحية يأتي في معرض استنكارها للممارسات المهينة التي تُمارَس في إطار الزّوجية. حيث يُعطَي الرّجل حق امتهان

---

611 - الرّواية، ص09.

612 - الرّواية، ص89- 90.

613 - الرّواية، ص91.

614 - الرّواية، ص92.

زوجته و"اغتصابها" على حدّ تعبير "النّسويات"، فإن حديثها عن صورة الممارسة الجنسية[615] التي رأتها في شارع "شوفالييه" في طفولتها، وتصويرها بهذه الفجاجة يبدو مجانيّا يبغي الإثارة، فلم يُمهِّد السّياق لورود هذه الحادثة، كما أنّ الكاتبة لم تستثمرها في تطوّر الأحداث، حتى وإن بدت كأنّها تريد إجراء مقارنة بين العلاقة الجنسية القائمة بين الأزواج من جهة، وبين عاشقين متخفّيين في "الزنقة" من جهة أخرى، ولكن ذلك لم يُحِل على دلالة معيّنة، ولم يُثِر واقعا ما لينتقده، بل جاء مفصولا عن أيّ سياق وغاية سوى حيازة وسم "الجرأة"، فيمكن بسهولة بتر هذه الفقرة دون اختلال عالم الرّواية لعدم ارتباطها بما سبقها أو تأثيرها فيما لحق من أحداث: "...لعلّ "مود" لا حظ شرودي المفاجئ لذلك تأفّف وقام. أمّا أنا فقد أغمضتُ عيني وتركت الصمت يحملني بأجنحته إلى شارع "شوفالييه"... فإذا برائحة الحمص...وإذا اللّهاث يملأ المكان..."[616].

ولا تتوسّل الكاتبة الأسلوب الفنّي الرامز والبنية السّردية الحكائية التي تقول من خلال مصير الشخصيات وصراعها ما تريده الكاتبة، إنّما تباشر خطابا تقريريا صريحا تثير من خلاله قضايا التمييز ضدّ المرأة وما يتعلّق بها من المقولات التي تؤطّر الخطاب النّسوي المناضل: "...أنا أعرف الجنس عند "مورافيا" أو عند "بروست"، أو عند "فلوبير" وهؤلاء لم يعرفوا أبدا أسرار الزنقة ولا أسرار النساء المحجّبات، ولا الخجل، ولا الحياء، ولا السياط الخفية التي تهوي على

615 – الرّواية، ص55.

616 – الرّواية، ص55.

مواقع الشّهوة كلما تحرّكت"[617]، وتعالج "معضلات" اجتماعية بطرحٍ مباشرٍ للأسئلة ولا تتوسّل سير الأحداث وتفاعل الشخصيات لطرح هذه الإشكالات: "مطلّقة، تعني أكثر من أي شيئ آخر امرأة تخلصت من جدار عذريتها الذي كان يمنعها من ممارسة الخطيئة، امرأة بدون ذلك الجدار امرأة مستباحة ، أو عاهرة مع بعض التحفّظ"[618]، "...لي فضول أن أعرف كيف أنجبت والدتي هذا الكم الهائل من البنات، كيف تطيق الشرطي وهو يضاجعها بقسوته... وكيف ينبت ذلك الحاجز الخفي بينه وبين والدتي فيناديها "يا مخلوقة" أو يا "امْرا" كيف يتعايش مع ازدواجيته تلك... لا أفهم ازدواجية نساء الزنقة ورجالها: لا أفهم كيف يكونون في النهار "مخلوقا" و"مخلوقة" وكيف يشتهيان بعضهما في الليل؟"[619].فلماذا ذكرت "البنات" فقط ووالدتها أنجبت ذكرا أيضا؟ هل هو سهو من الكاتبة أم تتستثير دلالات أخرى؟

وفي ظلّ هذا الاشتغال تأتي الحبكة السّردية مرتبكة البناء غير مقنعة في كثير من الأحيان، فبعد الحشد المتواصل لمظاهر امتهان المرأة تقدّم الراوية شخصية زوجها كما يلي: ""مود" بالمختصر المفيد لم يكن لي. إنّه رجل لا يجيب على كلّ الأسئلة...فقد عرفت على مرّ الأيّام أنّه رجل له لغته الخاصّة، فهو يأكل أو يدخل الحمّام أو ينام حين لا يعرف أن يجيب..."[620]، وهذه الصورة المهادنة لا تتناسب مع كلّ ما سبق وقرّرته.

---

617 – الرّواية، ص55.

618 – الرّواية، ص86.

619 – الرّواية، ص54.

620 – الرّواية، ص09.

كما تبدو بعض الصّور مُقحَمة تنخرط في منظومة الخطاب الذي يشغلها أكثر من انسجامها مع سير أحداث الرّواية وتطوّرها، والصّورة الموالية تمثل ذلك، حيث يمكن وضعها في أيّ مكان من الرّواية لأنّها لا ترتبط بسياق م، بل تبدو انعكاسا لمقولة "تنكّر الأنثى لأنوثتها" نتيجة القهر الاجتماعي المسلّط عليها: "...شيئا فشيئا أصبحتُ امرأة عصبيّة معطّلة الحواس، تتضايق من أنوثتها المنتهكة...من الخواتم، والأساور، والأقراط، وأصابع الحمرة، وحمالات الصدر، ومن الصدر نفسه، ومن الشق الذي أحمله بين فخذي"[621]، فالكاتبة لا توظّف هذه المشاعر وتتيح لتصرفات البطلة/ الراوية التعبير عنها من خلال الفعل نفسه، بل تشرح وتحلّل من موقع المراقب الواعي والناقد لما يحدث، وهذا هو الفرق البيّن بين القصّة الفنية والحالة الاجتماعية الخاضعة للدّرس.

ويكفي أن تنطلق الكاتبة من هذه الرؤية ليكون هدفها هو الحشد المتواصل لصور قد لا تتناسق ولكنها تؤدي جميعها إلى المقولة المركزية التي تلحّ عليها الكاتبة وهي عبثية مؤسّسة الزواج واتخاذ الزواج وسيلة لامتهان المرأة، وتبدو كلّ صورة أيقونة في ذاتها وتحيل على مضمون معيّن يقدّم دلالته منفردا، وتركيبها مع بعضها هو محض إجراء اختياري اتّخذته الكاتبة وليس مرتبطا بالدلالة العامّة لهذه الصور مجتمعة. فالمعنى لا يستوجب أو يقتضي هذا التركيب حتّى يكتمل بناؤه، وتراهن الكاتبة على "جرأتها" التي قد تكون وسيلتها في تحقيق التميّز -حين قصُرت فنية الرّواية ولغتها عن تحقيقه- لذلك تركّز الكاتبة على حشد هذه

---

621 - الرّواية، ص12.

الصور: خيانة الزوج، استمنائه، سكره، عنوسة المرأة، السلطة الذكورية في الأسرة: الأب والابن، خجل المرأة من حملها ومن بلوغها، إنها كلّها صور تعكس "...قبضة الحديد التي يخنقني بها النظام الأبوي الذي نعيش تحت رحمته"[622]. بل تعطي بعض الصّور التي توحي بتعمّد الكاتبة الإغراق في تشويه المجتمع الجزائري، وتصويره في صورة الناس الشّهوانيين البلهاء ولا أدلّ على ذلك من هذه "الحقيقة" التي تكتشفها/ وتكشِف عنها: "...ويتوهم الجميع أنّ حملها نفخة من الروح القدس ولعلّ ذلك ما يجعل الأكثرية يسمي المرأة الحامل عندنا: "امرأة بروحين"..."[623].

تحاول فضيلة الفاروق إيراد مجموعة من الصوّر الصّادمة، التي لا تبرّرها محاولتها افتكاك وسم "الجرأة" طالما أنّها تخرج بها عن جمالية الصورة الفنية التي تعتمد الإيحاء والرمز حتى في مقاربتها للظواهر أو القضايا الشائكة أو الصادمة، فهذه المباشرة تؤدي بها إلى السقوط نحو الإسفاف والهزال أكثر من الارتقاء إلى البطولة في تناول المسكوت عنه وتكسير الطابو[624]، ولا نتفق مع الرأي الذي يوجد العذر لمثل هذا الإسفاف في اعتباره عاكسا للصورة المقيتة التي تعانيها البطلة/ الأنثى من ممارسات الآخر/ الذّكر ضدّها والمجتمع برمته، بدليل أنّ البطلة/ الرّاوية تصف لحظة الحب التي عاشتها مع "إيس.." بكثير من الشاعرية والإيحاء: "...قبلة الصباح الماطر، والبرد الذي غامر من أجل حفنة من الدفء،

---

622 – الرّواية، ص23.

623 – الرّواية، ص94.

624 – الرّواية، ص52– 53.

والرّضاب الذي سقى شتائل الشّهوة وأيقظ كلّ شياطين الدنيا لإقامة حفلة تنكرية مجنونة في سهل مقفر"[625]. وعموما يمكن القول أنّ الرّواية ارتكزت على الارتجال والتَّجميع لقضايا كثيرة قد لا يُحيل أو يُمهّد لها السياق، ويُؤكّد ذلك نهاية الرّواية المُفاجئة. إذ يبدو أن الكاتبة لا تمتلك نفسا روائيا طويلا.

الرّوائية المغربية فاتحة مرشيد قدّمت في روايتها "الملهمات" كتابة أقرب للكتابة "البرونوجرافية/ الإباحية"، حيث تنبني الرّواية في رمّتها على سلسلة من العلاقات الجنسية التي يُقيمها الكاتب "إدريس" مع مجموعة من النساء لاستقاء الإلهام منهن وتقديم قصص وأعمال إبداعية متميّزة تحقّق نجاحاته، وهنا لا يظهر فرق بين النساء اللواتي يُقيم معهن علاقات جسدية، بل تختزل كلّ النساء في كونهن جسدا يُلهم مخيّلته، وكما يطابق بين النساء وأعماله الرّوائية يُطابق بين حبّ صديقه "عمر" للكتب وحبّه للنساء: "ناشر من طينة خاصّة، عاشق للورقة، يلمسها كما يلامس امرأة بحنان وشهوة. يُمرّر أصابعه عل انحناءات الحروف ويختار الأغلفة كما يختار هديّة لحبيبة، بالشّغف نفسه..بالحب نفسه"[626]. ولذلك تتكرّر على مدار الرّواية مقولة مركزية تُلخّص نقطة ارتكاز وبناء الحكاية: "الكتابة بقلمين"[627]، وتتعدّد علاقات الكاتب بنساء من مستويات مختلفة وثقافات متنوّعة يُختزلن جميعا في أجسادهنّ، فقمّة الإبداع والرّقي يُوقّعها نهد امرأة: "بأروع بصمة عرفها تاريخ الفن التشكيلي"[628]، والتّجريب في فن القصّة

---

625 – الرّواية، ص31.

626 – الملهمات: فاتحة مرشيد، ص12.

627 – الرّواية، ص25– 28– 101– 133– 139.

628 – الرّواية، ص135.

الذي شكّل فتحا ابتكرته امرأة بمقولة ساذجة: "التّجريب يستوجب تجريدا"[629]، والتّحاور مع امرأة "بعمق مهني"[630] يوصِل إلى جسدها.

وتحاول الكاتبة من خلال عملها كسر الكثير من "التابوهات" فهي تجعل بطلها يُقيم علاقة جنسية مع إحدى "مُلهماته" في فترة الحيض. وتختار أن تكون هذه الملهمة امرأة "سعودية" مطلّقة، وهنا تُراكم الكاتبة مجموعة من "المُعضلات" المرتبطة بالمرأة الشّرقية: الزواج المبكّر[631]، حريّة اللّباس[632]، التحرّر من الأمومة[633]، وحرية الجّسد التي يعكسها الوشم في منطقة حساسة: "...قالت إنّها رغبة في المصالحة مع منطقة من جسدها كانت سبب كلّ مصائبها...أدركت بعد طلاقها أنّه لا بدّ أن تتصالح مع هذه المنطقة بالذّات، فزيّنتها لتصبح روضة للفراشات، تفتح أبوابها متى قرّرت هي، وبمحض إرادتها، نكاية في كلّ الوجع الذي سببه لها هذا المثلّث"[634]، ويُسهب البطل في تجميل تلك العلاقة ووصف اختلافها وجاذبيتها[635]، وتبدو الكاتبة وكأنّها تنجز ما نظّر له النّقد النّسوي الغربي من خلال كلّ ما تثيره من معضلات متعلّقة بالمرأة و"معاناتها" على جميع الصعد بدءا من مصادرة حرّيتها الجسدية، ولكنّ هذه

---

629 – الرّواية، ص68– 69.

630 – الرّواية، ص162 .

631 – الرّواية، ص162 .

632 – الرّواية، ص161 .

633 – الرّواية، ص163 .

634 – الرّواية، ص162– 163 .

635 – الرّواية، ص164 .

القراءة قد تزعزعها نهاية تجربة الكاتب "إدريس" مع المرأة السعودية، فمباشرة بعد انتهاء علاقته الجنسية معها تبدأ علامات مرضه الذي يُشَخّص بأنّه سرطان البروستات، فهل تفنّد هذه الحقيقة "تنظيراته" السّابقة حول المعاشرة أثناء الحيض ومن ثمّ كلّ مبادئه المعبِّرة عن مُجمل الفكر النّسوي الغربي؟ أم أنّها مجرّد نهاية أرادتها الكاتبة اعتباطا؟

قد يُعزّز هذا الانفتاح على قراءتين متناقضتين مذهب الكاتبة في تقديمها لمؤسّسة الزواج في إطار من المفاهيم النّسويّة الغربية. فمؤسّسة الزواج تظهر كمؤسّسة عقيمة تخلق الرتابة والكآبة، وجلّ شخصيات الرّواية تعاني من هذه "المؤسّسة"، وتبدو صديقة "أمينة" "صباح" نموذجا للمرأة المبدعة الناجحة والواعية –على خلاف غيرها- بسلبيات الزواج، ولذلك فهي تنظّر وتطبّق مبدأ التحرّر من هذه "المؤسّسة": "...هكذا أفضل هو يحتفظ ببيته وأنا ببيتي ونتقاسم اللحظات الرائعة فقط. لا أريد أن أقاسم أحدا اليّومي، ولا أحب الحديث عن فواتير الماء والكهرباء وثمن البصل"[636]، وحتّى "أمينة" تبدو في النهاية مقتنعة بتنظيرات صديقتها، وما انهيار علاقتها بزوجها إلاّ دليل على ذلك.

وتلّح الكاتبة على هذا الرأي في أعمالها الأخرى حتّى يظهر وكأنّه مبدأ أو قناعة، فـ"وحيد" في رواية "لحظات لا غير" لا يُشفى من مرضه إلاّ بتخلّصه من زوجته، كما أنّ "أسماء" تحكي عن علاقتها الفاترة بزوجها الجراح السابق، بل ترجع مرضها إلى هذه "المؤسّسة": "أيكون مرضي "الجزء الأكثر سلامة من جسدي" هو صرخة الأنوثة المكبّلة بقيود مؤسّساتية؟ لقد ابتعدت لفرط ما

---

636 – الرّواية، ص36 .

تنازلت وتساهلت حتى لم أعد أعرفني.. أصبحت ما فعلته بي مؤسسّة الزواج وتبعاتها"[637]. وفي روايتها "مخالب المتعة"[638] يبدو أنّ المعضلة الأساسيّة التي تعاني منها أغلب الشّخصيات النّسائية في الرّواية هي فتور العلاقة الزّوجية، ما يُلجِئهنّ للخيانة أو البحث عن البديل.

وتبدو هذه الآراء سائدة في كثير من الرّوايات النّسويّة التي تلحّ على تصوير مؤسّسة الزواج بصورة سلبية، وإن تباينت القيمة الفنيّة والمستوى الجمالي الذي يؤطّر هذه الخطابات، ففي بعض النماذج نجد أن المستوى الفني يصل إلى درجات دنيا حيث تقدّم هذه الإشكالات ضمن أطر خطابية حادّة ومباشرة تخلو من أيّ حبكة درامية تخدم تطوّر العمل الرّوائي وفنيّته كما في رواية حياة بالشيخ: "..يعني أبقى كأيّ فتاة عادية أنتظر أوّل غبي تصدمه كالطاعون فكرة الزواج بي. يأتي منتفخ الأوداج ينقلني كالمتاع من بيتنا إلى بيته. يضاجعني كلّ ليلة غصبا عني. ويملأ المنزل بالأطفال ولا بدّ أن أكون مسؤولة عن تربيتهم وإعداد مستقبلهم وأنا ابحث عن مستقبل ولم أجده. لِـمَ خلقني الله امرأة؟ لم يستشرني أحد ماذا أريد أن أكون ولا كيف أريد أن أكون. لا لن أكون وعاء يتلقى فضلات زوج أحمق أشدّ غباء من أبي وأمي. لن أكون مجرد أنثى في بلاد كفر بالإناث منذ اجتاحته الإناث..."[639].

637 – الرّواية، ص52.

638 – مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، المركز الثقافي العربي– الدّار البيضاء– المغرب ط2/ 2010م.

639 – بالأمس اغتيل الزمن: حياة بالشيخ، ص72.

ولعلّ الملاحظة الجديرة بالذّكر بعد تناولنا لكلّ هذه النّصوص هو إشكالية ضبط حدود التناول الفني والإسفاف والابتذال الذي يتوسل الإغراء والإثارة الجنسية في العمل الرّوائي؟ ومتى يخرج العمل عن إطاره الفني ليلامس حدود الفجاجة؟ أم أن النّص الرّوائي قادر على استيعاب كلّ هذا؟

إن كانت رواية الرّجل تثير مثل هذه الإشكالات فإنّ الرّواية النّسويّة تتعالق بشكل جذري مع هذه الأسئلة لا سيما إن انطلقت القراءة النّقدية وركزت على الانتماء الجنسي لكاتبة الرّواية، فقد برّر الكثير من النقاد ومنهم نهال مهيدات الصور الإباحية في الرّواية النّسويّة بالممارسات القهرية التي تتعرض لها المرأة، فـ"الجنس في الخطاب الرّوائي النّسوي عبارة عن تقانات جنسانية تنطوي على تهديد للذّات، فهي دعامة لممارسات الهيمنة التي يمارسها "الآخر" على "الأنا" بوصفه الأقوى"[640]، ما يحملها على نقل الممارسات الجنسية التي تمتهنها "بصراحة جنسية مكشوفة وجارحة، أو بالأحرى منافية للأخلاق، صراحة تكاد تختفي فلا نلمسها في علاقة "منى" الجنسية مع الآخر، فلا رغبة، لا جنس، لا حيوانية..."[641]. فهي تبرّر للنّزول بمستوى الوصف إلى حدود المباشرة والمكاشفة "الجارحة" -كما وصفتها- لأنّها "تكشف" وتُعرّي ما تتعرّض له المرأة، بدليل أن الرّوائيات يرتقين بالوصف حين يتعلق الأمر بعلاقة متكافئة و سليمة .

640- ينظر: الآخر في الرّواية النّسويّة العربية: نهال مهيدات، ص166. 640

641- المرجع السّابق، ص88. 641

ويرى حسين المناصرة أنّ "كسر تابو الجنس في الرّواية الفنية ضرورة جمالية، ومن ثمّ لا قيمة للرواية بدون تعرية واقع القيم الاجتماعية السّلبيّة السّائدة، وبالذات في مجال اضطهاد جسد المرأة في المنظور النّسوي، الذي يُعلي من شأن الجسد فيطلق رغباته لإدانة القمع الذكوري المهيمن على الأنثى"[642]، ثمّ يعلّق تعليقا متناقضا فيقول:"...لم يخضن (الكاتبات النّسويات) التّجربة السّردية بصفتها خطابا للإثارة الغرائزية، وإن كان هذا لا يمنع من وجود إثارة، وبالذّات في العلاقات الجنسية...[فـ]لو حذفنا من الرّوايات الأربع الخطاب النّسوي الخاص بالحب والزواج والجنس لما بقي لدى هذه الرّوايات شيء يستحق أن يذكر(!)، ما يدلّ على نسق معيّن يكمن في أنّ هموم المرأة ذات إيقاع مرجعي نسوي خاص يقدّم أسئلة محورية في النوع الاجتماعي (الجندر)، الذي نمّط حراك المرأة في سياق تناقضاتها الرئيسية مع السلطة الذكورية المهيمنة في الوعي والأسرة والقبيلة والمجتمع"[643]، ومن ثمّ يأتي باستنتاج غريب: "...ومن ثمّ سندرك أنّ للإيروتيكية دلالات عبثية عميقة كثيرة[؟] أفضى إليها الواقع الاجتماعي الفاسد من منظور السّرد"[644] والحقيقة أنّ هذا التوظيف هو تلبية لهذه الرغبات الذكورية وإشباعها ليس إلاّ. فماذا يبقي من "فن" الرّواية إن خرجت في تصوير "أيّ شيء" عن فنّيتها؟

642 – مقاربات في السّرد، الرّواية والقصّة في السعودية: حسين المناصرة، ص40.

643 – المرجع السّابق، ص88.

644 – مقاربات في السّرد، الرّواية والقصّة في السّعودية: حسين المناصرة ، ص143.

ولعلّ الجواب الذي يمكن تقديمه ببساطة هو أنّ الكثير من الرّوايات تبغي تحقيق النجاح من خلال المراهنة على وسم "الجرأة" و"كسر الطابو" و"خرق المقدس" "والتحرّر"، وغيرها من الصّفات التي تُلقى القبول في الأوساط الإعلاميّة والمنابر ودوائر الفكر الغربي الذي يبحث عن نماذج "مكافحة" يقدّمها ويدعمها، حيث صار التّعري لمسة بارزة وأضحت المرأة "تؤمن بما يمكنها أن تضيفه من تميّز، لقد أصبحت الكاتبات يعشن حالة من "الاعتداد بالأنوثة والسّعي لتعزيز اختلافها وتكريس حضورها في النّص، فلم تعد هذه الذّوات ترتبك وتقلق بسبب ما يروّجه النّقد التّقليدي عن الدائرة الضّيقة التي يحصر فيها الأدب النّسائي مجاله...لم تعد المرأة تشعر بالحاجة لأن تسترجل أو تتخلّى عن أنوثتها لتصبح كاتبة جيّدة...ولم يعد المحك هو معالجة القضايا الكبرى والخطيرة من وجهة نظر الرجال والنّقد التقليدي، بل أصبح للمرأة مساحتها وموضوعاتها وقضاياها التي تحرص على إبرازها وطرحها في كتاباتها"[645]. المهم في كلّ هذا هو أنّ المرأة – بدا– أنّها وجدت السبيل الأنسب للتّمكين لكتاباتها وإبداعها وحيازة الاعتراف والتّقدير. ولا يفوتنا أن نسجّل ملاحظة هامّة، وهي أنّ كاتبات الجزائر لا يكتبن بتلك الحدّة إلاّ إذا نشرن أعمالهن في بيروت، فهل بيروت هي باريس الرّوائيات اللّواتي يكتبن باللّغة العربية؟

لقد أضمرت أغلب الرّوائيات مُتلَقِّ ذكر ينتظر من أعمالهنّ "جرأة"، هي في حقيقتها تكشُّفٌ للذّات النّسويّة يُرضي ويُشيع استهامات هذا الذّكر–ولا نقول الرّجل– التي عبّر عنها طويلا، ولكن كان ينقص وجود قلم "نسوي" يغرف من فطرته "البيولوجية" في حبّ الإغراء والتّعرّي والفتنة ليُرضي غرائز متلقّيه/ الذّكر.

645 – نساء بلا أمّهات: سماهر الضامن، ص130.

ولا بـدّ أنّ هـذا الإغـراء يلزمـه الكثـير مـن "كسر التـابو" و"خـرق المقـدّس"، و"كشف" ما يجتهد في "سَترِه" إن كان هذا المتلقّي هو الذّكر الأوروبي الذي ينتظـر صورة لافتة عـن الـذّات النّسـويّة و"توجّههـا"، صـورة تتـواءم وتشـوّفه للشرـق العجائبي "الفاتن". فهل نعتبر -حقا- أنّ الرّواية النّسويّة المغاربية حقّقـت حرّيتهـا وامتلكت حقّها في التّعبير؟ أم أنّها -فعلا- لازالت تحـت سـلطة "أبويّـة" تلبّسـت بصورٍ ظاهرها حضاري يتوسّم الحريّة، وباطنها استعباد واسـتلاب هدفـه إرضـاء الآخر/ الذّكر، وطموحه القَبول عنـد الآخـر/ الغـرب الـذي لا ينبهـر إلاّ بصـورةٍ تُرضي استهاماته التخيّليّة عن الشّرق، أو تُرضي غريزة حبّـه للتّفـوّق بإثبـات دونيـة غيره، وإلاّ فإنّ الجرأة – كلّ الجرأة- قد تحقّقت في الأفلام "البورنوجرافية"، التـي هو سيّدها.

- المبحث الثّاني : حركية السّرد وجمالية اللّغة.

تُقدِّم زهور كرام في روايـة "قـلادة قرنفـل "كتابـة متعاليـة عـن العـادي والبسيط، وتمثّل اللّغة عاملا رئيسا في تثوير النّص وبنية الحكاية، حيـث تتلاعـب الرّوائية بالألفاظ فتجانب الإفصاح وتعمل على التّمويـه وإربـاك القـارئ لشـدّه بقوة نحو عمق النّص ليفهم مقول الحكي، فمنذ بداية الـنّص -وكأنّهـا تواصـل سرد شيء بدأته سابقا- تضع القـارئ في سـياق الأحـداث مبـاشرة حـين تفتـتح الرّواية بكلام له سابق ما يجعل المتلقّي يندمج بسرعة مع الراوية، "ولقـد اختفينـا معا. هو الذي استدرجني نحو الداخل، بعد أن عرض فكرة وجـدت صـداها في نفسي. ولقد انطلقنا معا."[646].

646 – قلادة قرنفل: زهور كرام، ص05.

وتقدّم الكاتبة رواية عن الوعي السّياسي لذلك فهي تكثّف اللّغة وتعتمد الرّمز حيث يحمل كلّ ملفوظ دلالات عميقة ولا متناهية: "...حين تراهم تعتقد أنّهم كثر... وحين يلتفّون حول مائدة الأكل يذوب العرض والطول... فالعمّة تبسط بركتها... بإذنها تتم مراسيم الجلوس والنّهوض..."[647]، فالرّواية تتحدّث عن أبناء العمّة وأفراد أسرتها ولكن الفهم لا يخطئ الصّورة التي توحي إليها الكاتبة، فهي تتحدّث عن سلطة مستبدّة تتحكّم في طبقات من الكادحين، تعتمد على مجموعة من المقرّبين منها الذين يقتاتون من موائدها "يلتفون حول مائدة الأكل"، تنمحي سماتهم وتُلغى آراءهم ليذوبوا تحت إزار الطّاعة التي يؤدون مراسيمها، وهنا نستحضر صورة مراسيم الطّاعة التي تؤدّى للملك.

وحين تتناول الكاتبة المقاومة والنّضال من أجل التّحرّر من الاستبداد والتّسلّط تختار "الأغنيّة" رمزا للمقاومة، وتجعل الحفر على الحجر من أجل الأجيال القادمة رهانا على نشر الوعي وتوريثه لاسترجاع الأغنية/ روح المقاومة، وتتوسّل الكاتبة في ذلك لغة شديدة الترميز شديدة الإيحاء، فكلّ لفظ يحمل مدلولات عميقة: العمّة – الجبّة – القبيلة– الصندوق– التجاعيد – ربطة العنق– نقوش الحناء – الأرض ... تتجاور وتتكاثف لتؤدّي المعنى العام للنّص الذي ينخرط ضمن كتابة الوعي السّياسي.

647 – الرّواية، ص13.

تُعطي مستغانمي في رواية "الأسود يليق بك" - كما في سابقاتها- لتفاصيل الأنوثة صورة حيّة نابضة تنتقل في تصوير عوالم بطلتها بين الداخل والخارج لتكتمل صورتها، "يا الله كيف فتحت له الباب في هذه الهيأة. ليتها وضعت شيئا من الحمرة على شفتيها. شيئا من الماسكارا على رموشها ... لو كانت ترتدي ثوبا جميلا للبيت. لكنها مازالت بثياب الممرضة وليس لليلها من ثوب يليق باستقبال رجل"[648]، "...أفرغت محتويات حقيبتها على السرير. لبست وخلعت في دقائق كلّ ما في حوزتها. أخرجت عدّة زينتها لتُعيد لوجهها ما فقد من نضارة في غيابه"[649]، كما تعكس مشاعر البطلة وأحاسيسها على الأشياء من حولها فتصطبغ بمزاجها: "...الحب يسقيها الصبر في كؤوس الكريستال، يواسيها بوضع وردة على مائدة الغياب، وينسى المناديل الورقية للبكاء، إنّه حبّ باذخ، لا يضع البكاء في حسبانه. كلّ مناديله من القماش الفاخر."[650]، وتتلوّن بانفعالاتها: "سافرت بأحاسيس متناقضة لم تعرفها من قبل، لم يحدث أن وضّبت حقيبة للّهفة، ولا أخذت تذكرة للسعادة، لأول مرّة أصبح للحب مطار وعنوان.. وبيت ينتظرها فيه رجل"[651]، فكلّ لفظ يوحي بانفعال البطلة وامتزاج أحاسيس الرغبة والتوتر والترقب في داخلها حتى النقاط التي فصلت بين لفظتي "عنوان" و"بيت" توحي بتردّد وخجل البطلة من التفكير فيما سيحدث.

---

648 – الأسود يليق بك: أحلام مستغانمي، ص161.

649 – الرّواية، ص163.

650 – الرّواية، ص174.

651 – الرّواية، ص205.

وتتطابق رؤية السارد مع البطلة وتنمحي المسافة بينهما فينقل لنا اللّحظة الآنية بانفعالها وحرارتها: "بانحناءته تلك رفع عاليا سقف الرجولة وحوّلها بقبلة على يدها إلى أميرة، فبدأت تندم على الثوب الذي جاءت به، وكان يمكن أن ترتدي أغلى منه..."[652]. وعلى العكس من ذلك تصبح اللّغة عادية تؤدّي المعنى حسب ملفوظاتها وتخف شدّة الترميز والإيحاء بخفوت شاعرية الموقف، فحين يحكي السّرد عن باقي شخصيات الرّواية يأتي الحديث عاديا متطابقا ملفوظه مع مدلوله لا يؤدّي أكثر من معلومة تخبر المتلقّي بالحدث: "... لكن أمّها ليست جاهزة للغفران، هي لم تغفر حتى الآن لمن قتلوا أباها قبل ثلاثين سنة في حماه"[653].

في رواية "مايسترو" يبدو البناء الفني للرواية غير متماسك والحكايات التي ترويها شخصيات مختلفة لا تتآلف لا سيما حين اختارت الكاتبة السّرد الاسترجاعي، فـ"عفيف" أوّل الشخصيات التي تناولت السّرد يفيق في المستشفى بعد محاولة انتحار، ومن ثمّ يبدأ في تذكّر قصة حياته على مراحل متقطعة في سرد عمودي، وكذلك الأمر مع شخصية "الحاج الطاهر" الذي يسترجع تفاصيل حياته وهو في قبره، أمّا شخصية "ألفريدو" فاختارت لها الكاتبة أن تحكي قصتها بتسلسل عمودي. ولكن الرؤية العامة تبدو مشوشة ف"ألفريدو" في نهاية الرّواية يتعرف على والده في آخر لحظاته بعد أن نفذ محاولة

652 – الرّواية، ص120.

653 – الرّواية، ص197.

انتحار فيما تبدأ الرّواية من عفيف وهو يستفيق في المستشفى. لذلك تبدو الحكايا منفصلة زمنيا ولا يمكن أن تتصل ويبدو الترتيب الذي اختارته الرّوائية مفروضا بهدف خلق تنوعّ ظاهري في الرواة والرؤى ووجهات النظر والأصوات ولكنه لم يوظّف جماليا ليعطي عملا تجريبيا جديدا فالرّواية لا تختلف عن أي عمل روائي عادي يعتمد تقنية الاسترجاع.

كما تبدو اللّغة هي الأخرى مهلهلة تشوبها الكثير من الهفوات: "...في تلك الفترة كنا نجتاز الامتحان هذه الشهادة على مرحلتين"[654]، "... عشرت كأنّها عشرت في حجر كبير"[655]، "لم أتمالك من تجاوز عنادي ولا مبالاتي..."[656]، "... وأنا أتفرّج على حطام تمثاليّ الأبوة والأمومة وقد تهشّما فقد كانت فاجعة الحقيقة"[657]، "... هل أزعجك صوت المسجّل عاليا؟"[658]. وهي الأخرى يبدو أنّ انشغالها بالمضامين التي تقدّمها تغلّب على انشغالها بلغة روايتها التي تعكس ضعفا لغويا يتكرّر في الكثير من المواضع كما أسلفنا.

وقد عمدت الكاتبة لاختراق ألفة السّرد من خلال تجريب طرح إشكالية علاقة الكاتب الرّوائي بشخصيات عمله، ولكنّها تُلقي بالإشكالية دون سياق ثمّ

---

654 – مايسترو: أمال مختار، ص48.

655 – الرّواية، ص61.

656 – الرّواية، ص62.

657 – الرّواية، ص117.

658 – الرّواية، ص145. وينظر أيضا: ص49– 85– 126– 134.

تعدل عن ذلك. ويمكن القول أنّ آمال مختار حاولت تقديم عمل فني جديد وأرادت أن تجرب فيه تقنيات جديدة ولكنّها لم توفّق بشكل عام في تجاوز المألوف، ولم تستطع التحكّم في بناء عملها، بل وقعت في حالة من فوضى التجريب التي انعكست على لغتها.

اعتمدت مسعودة بوبكر في روايتها "الألف والنون" على لغة الرّمز والمجاز، فجاءت لغتها قويّة: "خرّبت أجسادنا بحقن الوعود البيضاء والخضراء والحمراء والبرتقالية... تناوبوا على العياشة الهائمين على باب الله، الماشين لصق حائط الوداعة والرضا"[659]، ولكن اشتغال الكاتبة بفكرة إثبات سماحة الإسلام ، وتبرئته من الأفكار المتطرّفة والأعمال الإرهابية انعكس على اللّغة التي كثيرا ما تهاوت نحو خطابية مثقلة بالمباشرة والتقريرية، و حتى في استعمالها للمونولوج حيث تبدو الكاتبة قابضة على ناصية الشخصيات وأفكارهم وخوالج أنفسهم: "غمغم مراد وهو يلقي بأول كأس "بوردو" في حلقه: "لست أنتَ يا مراد يا همّامي صاحب هذا المصير المشرّف ... صليب الآلام سيظلّ معلقا على كاهلك حتى ينفخ في الصور..."""[660]، حيث تلقي بأفكارها بطريقة مباشرة وحين تتوسّل الحوار بين الشخصيات يأتي مصطنعا ويبدو تحكم الكاتبة فيه واضحا، فهي لا تعطي الشخصيات مساحة للتعبير عن أفعالها وآراءها، بل تأخذ بناصيته وتوجّهه كما تشاء لقول ما تشاء: ف"حسني الشعب" الأمّي يتكلّم كما تتكلم مريم:

---

659 – الألف والنون: مسعودة بوبكر، ص95.

660 – الرّواية، ص12.

"- تلتهب في جوفي النيران حين أذكر تلك الليلة التي داهمنا فيها وهو مثل ذئب مسعور...

- هذا أمر يصعب الخوض فيه يا حسني.

- لا... هذا أمر لا بدّ أن نخوض فيه جميعا، مللت عبارة "هذا صعب يا حسني" وكأنكِ أمام غرّ صغير لا يدرك كوعه بوعه...إنّها الثورة.. الثورة تطلع رأسها من جوف كل منهم.. ليست معارك من أجل الله.. الله واضح للجميع..."[661]، فاللّغة السّائدة واحدة تجعل الفوارق المفترضة بين الأصوات تختفي ليسود صوت واحد، فـ"حسني" لا يتكلّم إلاّ بأفكار "مريم"/ الكاتبة ويثبت رأيها، ولعلّ ذلك ما زاد من خطابية الرّواية وحاد بها في الكثير من الأحيان نحو الوعظ.

يبدو المستوى العام للعمل الرّوائي مختلفا حتى في أعمال الكاتبة الواحدة، ولعلّ كتابات فاتحة مرشيد تجلّي ذلك بوضوح، فالكاتبة تتوسّل الشّعرية العالية في روايتها "لحظات لا غير" ، وتأتي رواية "الملهمات" لتؤكّد على شاعرية لغتها، لاسيما في مواضع بعينها حين يتاح للشخصيات الحديث بضمير "الأنا" كما هو الحال مع شخصية "إدريس" و"أمينة".و في رواية "مخالب المتعة" كانت اللّغة بسيطة تميل أحيانا للتنظير والخطابة، ما ينعكس على المستوى الفني: "...توجّه لكلّ من في الحانة بصوت عالٍ رافعا كأسه: - لنرفع كؤوسنا بالكسب المالي.. ولتسقُط الأوهامْ.

ردّد كلّ من في الحانة بعده: "لتسقط الأوهام.""[662].

---

661 - الرّواية، ص84.

662 - مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص"38- 39.

ويمكن تسجيل ملاحظة هامة بدت لنا من خلال دراستنا لمدوّنات هذا البحث و هي أنّ الكاتبة كلّما توسّلت السّرد بضمير "الأنا" زادت من شاعرية لغتها -كما في رواية"لحظات لا غير" لفاتحة مرشيد- حتّى إن كان الرّاوي ذكرا -كما في رواية "بحر الصمت" لياسمينة صالح-، أو رواية ذات مضمون سياسي -كما في رواية "قلادة قرنفل" لزهور كرام-، فالسّرد يصبح جوّانيا ينبُع من العوالم الدّاخلية التي تُجيد الكاتبة التّعبير عنها بسرد التفاصيل وإعطائها أهميّة كبيرة، وينعكس ذلك على اللّغة التي يزيد من وهجها الشّعري إدراج الكثير من الكاتبات لمقاطع من الكتابات الشّعرية أو قصائد النّثر كما فعلت فاتحة مرشيد في "لحظات لا غير"، وياسمينة صالح في "بحر الصّمت"، وفضيلة الفاروق في "مزاج مراهقة" و"اكتشاف الشّهوة".

وقد تختلف مستويات اللّغة عند الكاتبة الواحدة، ففضيلة الفاروق في روايتها "تاء الخجل " ترقى باللّغة أحيانا إلى الومضة الشاعرة باستعمال المجاز والصور المكثّفة: "كان المطر أجمل من أن نختبئ منه، أبهى من أن نغادره، كان رجلا مثيرا، يعرف أين يضع أصابعه، أين يرمي شفتيه، كيف يغمر الأنوثة، كيف يطوقها، كيف يغنّجها، كيف يجعلها تبلغ قمة النّشوة"[663]، ويبدو أنّ الكاتبة لا يعيبها فقط اشتغالها على الخطاب النّسوي على حساب فنية العمل الرّوائي، بل إنّ لغتها فيها من الضعف ما يعيب أحيانا فهي تورد الكثير من التراكيب من لهجات مشرقية ظنّا منها أنّها لغة فصيحة كما في المقطع السابق، وأحيانا يأتي تركيب الجمل ركيكا يأتي على جمالية اللّغة: "..قد تفهمني...وقد لن تفهمني، لكني أكون قد

663 - تاء الخجل: فضيلة الفاروق، ص31.

وجدت مبرّرا لنفسي لأنّي غادرت. فكلّ شيء صار أزرق وكبيرًا، وتستحيل السّباحة فيه، بما في ذلك وظيفتي، وعلاقتي مع النّاس، وعلاقتي مع الكتابة."[664].

ويبدو أنّ روايتها "تاء الخجل" قد حقّقت تطوّرا ملحوظا في اشتغالها على اللّغة مقارنة بروايتها الأولى "مزاج مراهقة" التي كثُرت فيها مواطن الضّعف اللّغوي البيّن: "...كنتُ أحلم على مسافة قليلة منه، أُصغي إلى طبول قلبي التي أعلنت فجأة أن تزفّ مزيدا من الارتباك لخوفي السابق"[665]، "...أنا آخر من طعنه، ولكن عن غير قصد فلا أحد فهم نوع العوق الذي أعانيه...أعني اللّغة.."[666]، "...وحين سكتت أرجحنا الصمت بين أكثر من فكرة..."[667]، كما يكثر استعمالها لصيغة لغوية تبدو ركيكة البناء وهي كثيرة جدا: "...لم أعرف أن أصوغ جملة واحدة... "[668]، "...لأنّنا لم نعرف أن نفصل الأزمنة...لم نعرف أن نركّب "لعبة الليغو"..."[669]، "...كنتَ معارضا على التحاقي بالجامعة الإسلامية ولهذا ترى أنّ كلّ أفكاري لها علاقة بها..."[670].

---

664 – الرّواية، ص15.

665 – الرّواية، ص103.

666 – الرّواية، ص100.

667 – الرّواية، ص246.

668 – الرّواية، ص103.

669 – الرّواية، ص52.

670 – الرّواية، ص173.

كما تبدو لغتها مُشتّتة في توظيفها للّهجات، فإن كان توظيفها للّهجة المحلية -ومنها اللّغة الأمازيغية- يبغي التوطين للحكاية، وإخراجها في صبغة واقعية ترتبط بالمنطقة التي تجري فيها الأحداث، وتوحي بواقعية شخصيّاتها، فإنّ استخدامها لبعض المفردات من لهجات مشرقية -والّذي قد يهدف للتقرّب من القارئ المشرقي- يجعل اللّغة تنزل لمستوى ضعيف: "...يا "عبيطة"، إنّه يكشفك لا غير..."[671] "...لذلك أُفضّل أن أظل في البيت طوال أيّام العطلة كما كلّ الصبايا...أتوارى عن الشّائعات التي تشكّ الدّبابيس في رؤوس الصبايا والشّبان"[672]، كما أنّ إيراد هذه اللّهجات على لسان أفراد جزائريين يُلغي الغرض الأوّل، المتمثّل في التّنويع في الأصوات وجعلها أكثر واقعية، ولا نقصد هنا بعض المواضع التي تتسامر أو تتمازح الشخصيّات فتستعمل اللّهجة المصرية كهذا المثال:"...وبعد ساعة سأشاهده في مسلسل "المال والبنون" غصبا عنك..."[673]، إنّما نقصد المواضع التي تستخدم فيها الكاتبة هذه اللّهجات في معرض الوصف: "...وكنتُ أظنّه سيقرأ قليلا ثمّ "يوزّعني"..."[674]. أو في حوار ثقافي جاد بين الشخصيات: كقول "توفيق" لـ"لويزة" في معرض جدالهم حول أهميّة الفن والسينما: "...بشرفك قولي لي..."[675].

671 – الرّواية، ص38.

672 – الرّواية، ص106.

673 – الرّواية، ص109.

674 – الرّواية، ص98.

675 – الرّواية، ص173.

أمّا الحوار الذي تجريه الكاتبة على لسان الشخصيات فنلاحظ أنّ قبضة السّاردة واضحة عليه، حيث يبدو موجّها في مجمله ليُعبّر عن رأي الساردة وفكرتها، فإن كان كلام "توفيق" الطّالب بجامعة العلوم الإسلامية منسجما مع عقليته وتكوينه، فإنّ الكلام الذي أجرته على لسان ابن عمّها "حبيب" الرّجل "النّذل" –كما وصفته[676]– بخصوص الفتوحات الإسلامية يبدو ملائما أكثر لشخصية "توفيق" الرّجل المتفتّح والمثقف ثقافة متنوّرة: "..."كُسَيلة" تصغير سخيف أطلقه "عقبة" على أمير البربر "أكْسَلْ"، و"أكسل" مفهومة تعني أسدا. أهذه هي الفتوحات؟ والنّبي الكريم عليه الصلاة والسلام قال: "ارحموا عزيز قوم ذلّ"..."[677].

ومع كلّ هذه الملاحظات فإنّ لغتها ترتقي أحيانا إلى مستوى عالٍ من شاعريّة الوصف: "...ولكنني أعرف اليوم أنّه كان الرّجل الذي تمنيت أن أكونه حين تجاوزتني رغبة الحب في أن يكون لي..."[678]، "...لكن يوسف، ذاك الآتي من بلاد العمالقة، اعتلى مسرحي وأضاء أضوائي ليدخل اللعبة من الباب الخلفي لعواطفي، فتح طريقا لم أتوقّعها للحب..."[679]، "...كان الرّجل الذي لا يناقش المشاعر، فكثيرا ما قال لي: "المشاعر كالأذواق، والأذواق لا تُناقش""[680].

---

676 – الرّواية، ص44.

677 – الرّواية، ص25.

678 – الرّواية، ص05.

679 – الرّواية، ص07.

680 – الرّواية، ص09.

وفي رواية "اكتشاف الشّهوة" تحاول فضيلة الفاروق تطعيم لغة روايتها بالعاميّة ولغة الشّارع – تحديدا –، من خلال كسر الطّابوهات وتجاوز الممنوعات: "...كلّ شيء يباع بـ"خمسة آلاف"، الساعات، "الكيلوتات"، حمّالات الصّدر..."[681]، ولكنّ ذلك لا يرتقي باللّغة بل ينزل بمستواها الفنّي، كما تبدو لغتها بسيطة فيها بعض الهنّات الأسلوبية التي تأتي على جمالية اللّغة حيث تكثر من استخدام مثل هذه الصيغ الركيكة: "لا يعرف أن يجيب..."[682]، "...فيما عبارة أخرى تؤكّد ذلك، وضعها تحت زجاج مكتبه، تقول: "بعض الأشخاص غير مرغوب فيهم أن يجلسوا هنا""[683]، "تتشردق عادة فأتركها تسعل..."[684]، "...خرجت من عندها وأنا شبه دائخة..."[685]، "...وشرحتُ لها أنّني أسأل فقط من باب الاطمئنان. والحقيقة كنتُ غير ذلك..."[686]، "...قسنطينة مدينة متوحّشة لا تحسّسك بالألفة..."[687].

كما تورد في بعض المواضع ألفاظا من لهجات مشرقيّة تتناسب ومقام الحديث، حيث تبغي تحيين اللّغة وربطها بواقع الشخصيات: " احذري منه إنّه "نسونجي" كبير!"[688]، "...يجب أن تتعلّم المرأة كيف تضع المجتمع كلّه تحت

---

681 – الرّواية، ص10–11. ينظر أيضا: ص 65.

682 – الرّواية، ص11.

683 – الرّواية، ص33–34.

684 – الرّواية، ص17.

685 – الرّواية، ص27.

686 – الرّواية، ص99.

687 – الرّواية، ص100.

688 – الرّواية، ص25.

نعليها وإلاّ "ما بيمشي الحال"[689]، ولكن هذا التّوظيف للهجات المشرقية يعكس في أحيان أخرى فقرا لغويا يأتي على جمالية اللّغة، حيث توظّف هذه الألفاظ في غير محلّها بدليل أنّها لا توردها بين مزدوجتين كما تفعل عادة: "...لم ألمس قطعة الكاتو الكبيرة التي وضعتها أمامي في الصحن..."[690]، "...طبعا لا تحضر شيئا للجلسة سوى بعض الخيار والجزر وبزورات من لبنان..."[691]، "شلحتُ معطفي...ثمّ أمسكتُ يديه ومررتها تحت الكنزة..."[692]، "...أمّي في غرفة المعونة..."[693]، وهي تقصد "غرفة المؤونة" كما يسمّيها الشوام، "...وأختار ما يحق له البقاء وما يستحق الكب"[694]. كما يتّضح في بعض المواضع ميلها للتّركيب اللّغوي العامي وكأنّها تفكّر بالعامية ثمّ تترجم ما تودّ قوله بالفصحى، فيأتي البناء اللّغوي ضعيفا ومهلهلا: "...ومشكلتي كانت بالضّبط شهوة على حب على جنون على شيئ لا أفهمه..."[695]، "...صار يجب أن أخرج، (قالت)..."[696].

689 – الرّواية، ص35.

690 – الرّواية، ص26.

691 – الرّواية، ص57.

692 – الرّواية، ص32.

693 – الرّواية، ص99.

694 – الرّواية، ص113.

695 – الرّواية، ص63.

696 – الرّواية، ص36.

لا تنفي كلّ هذه الملاحظات التي أوردنا وجود مواضع ارتقت فيها اللّغة، فكثّفت الصورة باستخدام المجاز والرمز ما أعطى صورة شاعرية جميلة: "...كان جالسا في الزّاوية، قرب الشرفة، عنوانا كبيرا للحب. وكنتُ الفاصلة الضائعة بين الجمل والصمت...لماذا أنتِ هنا؟ تعوّد أن تتعقّبه النّساء، السؤال جاء منسابا بين شفتيه كعرض متكرّر لمسرحية ساخرة."[697].

وقد نجد عند أحلام مستغانمي في روايتها "الأسود يليق بك" بعض الهنات حين تورد ألفاظا وتراكيب عاميّة من لهجة أهل المشرق، ولكنّها ليست طاغيّة بل تُعدّ على رؤوس الأصابع: "...لا شئ يحلو له كالعبث بمفكراتهم، ولخبطة كلّ ما يخطّونه عليها من مواعيد..."[698]، "...كلّ ما أرادت أن تعرف إن كان يحبها. ولا وسيلة لطرح سؤال يبدو بسيطا على رجل يتكلم غير لغة"[699]، وقد يكون البناء الفني القوي والشاعرية الطّاغية للغة في رواية أحلام مستغانمي هو ما يغلب على النّص برمته فيحجب هذه الهنّات، بعكس رواية فضيلة الفاروق التي تكثر فيها مواطن الضعف اللّغوي وتبرز لتؤثّر على البناء العام للرواية ومستواها الفنّي. والملاحظة نفسها يمكن تسجيلها حول رواية "بحر الصّمت" لياسمينة صالح، حيث تورد تعابير ليست من واقع المنطقة التي تدور فيها الأحداث (الغرب الجزائري): "...كان من تقاليد القرية أن يكون فيها

---

697 – الرّواية، ص37.

698 – الأسود يليق بك: أحلام مستغانمي، ص173.

699 – الرّواية، ص165.

"عمدة""[700]، ولعلّ المسوّغ الوحيد لـذلك هـو أنّ الكاتبـة تحـاول تبسـيط، أو جعل لغتها مفهومة لدى القرّاء المشارقة.

تمثّل ليلى أبو زيد في روايتها "عام الفيل" نموذجا للغة البسيطة والجميلة حيث تنساب لغتها سلسة، ويقدّم الحكي على بساطته صورا بليغة تكثّف بعمقها الكثير من الدّلالات: "مررت بنظرة شاملة، عجلى على داخل الدّار فرأيت بضع خواب وأبوابا مغلقة وفناءا واسعا... ولم تستحوذ العرائس السّاحرة على اهتمامي بقدر ما كنت مشغولة بالأبواب المريبة المغلقة على الظلمة والصمت كأنها أقدام تمشي على القش فتعلقت حواسي بها وأخذت أتصور ما يخفيه الباب..."[701]. ومع قلّة الحوار في الرّواية التي تعتمد المونولوج في غالبيتها إلاّ أنّ المقاطع اليسيرة منه وظّفت لتضيء على الشخصيات وتساهم في بناء صورتها لتكون حيّة ونابضة[702].

في رواية "بحر الصّمت" لياسمينة صالح تورد الكاتبة في نهاية الرّواية محاولات شعرية كتبتها ابنة "سي السّعيد" ولكنّ هذه المحاولات الشعرية تأتي في أحد المواضع مطابقة للغة الراوي/ الكاتبة حيث تكثر من استعمال الصيغة التالية: "...ها الحزن يسرق خطاي إليك.."[703]. وهذه الصيغة تستعملها ياسمينة

---

700 – الرّواية، ص12.

701 – عام الفيل: ليلى أبو زيد، ص12.

702 – الرّواية، ص55– 71– 77– 108.

703 – الرّواية، ص150.

صالح على مدار روايتها: "...ها النهار يلج من ثقوب هذا اليوم الآتي.."[704]، "...ها، الكون غارق في العتمة والبلاهة."[705].

ويبدو جليّا كيف أنّ لغة الرّاوي تصطبغ بسمات الأنوثة التي تُغني اللّغة بشاعرية كبيرة يُوشِّحها ولعٌ بالتفاصيل الكثيرة والتعابير اللّغوية النّابعة من شخصية مُرهَفَة الحس يصعب التصديق بكونها رجل "إقطاعي"، "فاسد"، "نذل" كما وصف نفسه وأرادت له الكاتبة: ".."ماي" الرّبيع الموشّح بأحلام الطبيعة المغمّسة في فسيفساء الألوان...لشدّ ما كان مثيرا ذلك الشّهر، كان يأتي متأبّطا حقيبته التاريخية المكتظّة بالأحداث...في البدء كنت بلا تاريخ. وفجأة صار التاريخ كلّه ملكي وحدي..

أنتِ، يا معادلة لم أتمكّن من حلّ شيفرتها السرّية.

أنتِ، يا حكاية غزلها شهر "ماي" بلون الورد والجنون الجميل النّابض بالحريق والوجع."[706].

ونلاحظ أنّ ياسمينة صالح تبدو متأثّرة إلى حدّ كبير بلغة وكتابة مستغانمي، ولا علاقة لهذه الملاحظة بالإهداء الذي استهلت به ياسمينة صالح روايتها[707]، "... في لقاء واحد، عرفتْ عنّي كلّ شيئ، وفي عمر كامل لم أعرف

---

704 – الرّواية، ص127.

705 – الرّواية، ص141.

706 – الرّواية، ص49.

707 – "إلى أحلام مستغانمي، التي علّمتنا أنّ الكتابة هي الإبداع..."، ينظر: الرّواية ص05.

عنها شيئا.. وتلك كانت حماقة اسمها الكلام بطقوس الوطن"[708]، "... فقط العاصمة كانت قادرة على استدراج الفرح الحميم، هكذا ببساطة قهوة تفتح شهيّة الكلام بلا تصنّع، أو رياء .."[709]، وهذه الملاحظة تنطبق أيضا على روايتها الثانية "وطن من زجاج"[710]، ".. للمطر وجه الأمنيات المستحيلة.. له صوت العشق في لحظة الصّمت.. للمطر طقوس الفؤاد حين ينزّ قبالة وحدته وعزلته الأبدية ..، وأمام وحدتي القابعة على الكرسيّ بجواري، وسيجارة أدخّنها بنهم، يمكنني تأمّل الأشياء بابتسامة لا تخلو من سخرية ومرارة .."[711].

ويمكن تسجيل الملاحظة نفسها بالنسبة لكتابات فاتحة مرشيد لاسيما روايتها "لحظات لا غير"، وفضيلة الفاروق في روايتها "مزاج مراهقة"، وإن كنّا لا نبغي إجراء مقارنة بين الكاتبات أو "اتّهام"[712] بعضهنّ بتقليد مستغانمي إلاّ أنّنا لن ننفي تأثّرهنّ بلغة مستغانمي باعتبار أنّ القراءة المتكرّرة تؤثّر على اللّغة أثناء الكتابة دون تقصّد ذلك، كما نبغي الإشارة إلى أنّ كتابات مستغانمي شكّلت بلغتها وانتشارها مرجعية لكاتبات كثيرات، وبالتّالي فإنّه يبدو جليّا أن مواصلة

---

708 – الرّواية، ص58.

709 – الرّواية، ص53.

710 – ولم تكن اللغة وحدها هي التي تأثّرت بأحلام مستغانمي في هذه الرّواية، بل يبدو أنّ ياسمينة صالح استلهمت حكاية "الصّورة" في رواية "عابر سرير"، وأعادت صياغتها بطريقة أخرى، ينظر: الرّواية، ص 71 وما بعدها. وينظر: عابر سرير، ص29 وما بعدها.

711 – الرّواية، ص99.

712 – يقول الأخضر بن السّايح: "ما يلاحظ على فضيلة الفاروق أنّها أرادت أن تحاكي أحلام مستغانمي في إثارة الحواس واستنفارها أثناء سطوة الكتابة"، ينظر: سرد الجسد وغواية اللّغة: الأخضر بن السّايح، ص88.

الكتابة وتحقيق تراكم في الإنتاج الإبداعي كفيل بتطوير الكتابة النّسويّة وتحقيق تقدّم نوعي، إذ تبني كلّ تجربة على سابقتها وتُضيف عليها. وهذا إنّما يُثبت ما ذهبنا إليه سابقا من أنّ الظّروف الآنفة الذّكر والتي منعت الكتابة النّسويّة من تحقيق تراكم في التجارب الإبداعية من أكبر معوّقات تطوّر هذه الرّواية، وأنّ الأمر لا علاقة له بالمؤامرة والمنع القهري.

وبالمجمل يمكن القول أنّه لا يمكن حصر خصائص محدّدة للرّواية النّسويّة المغاربيّة، لا سيما مع إلحاح الكاتبات على التّجريب والتّنويع في الحكايا وأنماط الكتابة وضمائر السّرد، فلم تعد القوالب التي حُدِّدت فيها الكتابة النّسويّة صالحة، أو على الأقل لا يمكن إلحاق كلّ النّصوص الرّوائية النّسويّة بها، فالحديث عن كون الكاتبة تنطلق من سيرتها الذاتية والسّرد الداخلي ليس أمرا مسلّما به، فقد يمثّل ميزة لنص دون آخر، وقد لاحظنا أنّ اختيار ضمير السّرد، ووجهة النّظر، والرّاوي كلّها تؤثّر على اللّغة والبناء، إضافة إلى رؤية الكاتبة نفسها والخطاب الذي تنطلق منه في عملها، وقد تبيّنا كيف يؤثّر في لغة الرّواية وفنّيتها الانغماس في الخطاب النّسوي والاشتغال به على حساب فنيّة العمل الرّوائي.

كما نلفت النّظر إلى ملاحظة أخرى لا تقلّ أهمية عمّا سبق، وتتعلّق بكون الكاتبة المغاربيّة لم تستطع –على الأقل من خلال النماذج التي درسناها- الولوج إلى عالم الأمومة ومقاربتها إبداعيا، وغير واضح إن كان ذلك عملا قصديّا أم مجرّد صدفة، كما لا يظهر إن كان مردّ ذلك التّسليم بالمقولة النّسويّة التي تركّز على

كون الإبداع -كولادة فنيّة- معادلا للولادة البيولوجية، فالقول التّالي لاعتدال عثمان قد يوحي بذلك: "يتجلّى القصّ من خلال تدفّق سردي متغيّر الخواص، يرتبط بالرّحم، وذلك قبل أن يتدخل العقل بالحذف والإضافة...هذا المنحنى في الكتابة، يطلق عليه بعض النّقاد حالة أنثوية ترتبط بالدّفق اللاّشعوري"[713].

كما يمكن أن يكون سبب هذا التّغييب لموضوع الأمومة هو الرّكض خلف وسم "الجرأة"، والذي لا تحقّقه سوى مقاربات تعتمد على كسر التّابو "الدّيني" أو "الأخلاقي"، وموضوع الأمومة لا صلة له بذلك. أو أنّ ثمّة هوس –عن وعي أو عن غير وعي- لدى الكاتبات بصورة "الذّات النّسويّة" التي تتعالى على "الطّبيعة البيولوجية" للأنثى، والتي كانت – حسب تنظير النّسويات - سببا في امتهانها، ومن ثمّ ترسّخت صورة مثالية للمرأة التي تتحرّر من كلّ القيود، وأوّلها طبيعتها البيولوجية. وأيّا يكن السّبب فإنّ هذا الغياب فوّت على المتلقّي متعة الاكتشاف والإنصات لتجربة متفرّدة ومتميّزة ، كان بإمكانها أن تُثري المتن الرّوائي المغاربي.

713 – ندوة رواية المرأة: إعتدال عثمان، ص440. وكنّا قد أشرنا سابقا إلى أنّ مثل هاته القراءات تنتقص من قيمة الإبداع النّسوي بشكل ما، فكلّ امرأة إذا قادرة على الكتابة لأنّ لها رحم، كما أنّها تعكس تمييزا ضدّ المرأة –بصورة أو بأخرى- طالما أنّ إبداع الرّجل لا يقارب بهذا الشّكل، ولا يقال أنّه يكتب بأعضائه، وبماذا يُردّ لو قيل ذلك؟

الفهارس

1- قائمة المصادر:

1- ابن طيفور أبو الفضل أحمد: بلاغات النساء، ج01

موقع الوراق: http://www.alwarraq.com

2- أبو زيد ليلى: عام الفيل، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب، 2011م

3- بالشيخ حياة: بالأمس اغتيل الزمن، دار سحر للنشر- تونس-ط1/ 1999م

4- بوبكر مسعودة: الألف والنون، دار سحر للنشر- تونس- ط2/ 2012م

5- السمان غادة: الأعماق المحتلة، منشورات غادة السمان، بيروت 1993م.

6- صالح ياسمينة: بحر الصمت، دار الآداب- بيروت- لبنان ط01/ 2002م

7- صالح ياسمينة: وطن من زجاج، الدار العربية للعلوم- ناشرون- بيروت- لبنان ط1/ 2006م

8- الفاروق فضيلة: تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر- بيروت- لبنان ط1/ 2003م

9- الفاروق فضيلة: اكتشاف الشهوة ، رياض الريس للكتب والنشر- بيروت- لبنان ط2/ 2006 م

10- الفاروق فضيلة: مزاج مراهقة، دار الفارابي- بيروت- لبنان ط02/ 2007م، ط01/ 1999م

11- كرام زهور: قلادة قرنفل، دار الثقافة- الدار البيضاء- المغرب، ط1/ 2004م

12- مختار آمال: مايسترو، دار سحر للنشر- تونس، ط01/ 2006م

13- مختار أمال: نخب الحياة، دار الآداب للنشر- بيروت- لبنان 1993م

14- مرشيد فاتحة: الملهِمات، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب،

ط1/ 2011م

15- مرشيد فاتحة: لحظات لا غير، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب ط02/ 2010م

16- مرشيد فاتحة: مخالب المتعة، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب، ط2/ 2010م

17- مستغانمي أحلام: الأسود يليق بك، منشورات نوفل- بيروت- لبنان ط06/ 2013م، ط01/ 2012م

18- مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي-بيروت- لبنان ط20/ 2004م

19- مستغانمي أحلام: عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي-بيروت- لبنان ط02/ 2003م

20- مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي-بيروت- لبنان ط12/ 2003م

21- النفزاوي محمد بن محمد: الرّوض العاطر في نزهة الخاطر، د-ذ-ت-ن

22- الأستراباذي رضي الدّين: شرح الرضي على الكافية، جامعة قار يونس، تصحيح: يوسف حسن عمر- لبنان 1398هـ/ 1978م.

2- قائمة المراجع باللغة العربية:

23- أبو زيد نصر حامد: دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي_ الدار البيضاء، ط03/ 2004م

24- أبو نضال نزيه: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وبيبلوغرافيا الرواية النسوية العربية(1885م-2004م) – منشورات رشاد بيرس- بيروت 2004م.

25- أبو نضال نزيه: حدائق الأنثى، دراسات نظرية وتطبيقية في الإبداع النسوي، أزمنة للنشر والتوزيع- عمان- الأردن ط1/ 2009م.

26- إدريس عبد النور: الكتابة النسائية، حفرية في الأنساق الدالة: الأنوثة، الجسد، الهوية، مطبعة سجلماسة- مكناس- المغرب، ط1/ نوفمبر2004 م.

27- الأعرجي نازك: صوت الأنثى، دار الأهالي- دمشق- سوريا 1997م

28- أفاية محمد نور الدين: الغرب المتخيَّل، صور الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء، ط1/ 2000م

29- برهومة عيسى: اللغة، الجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة ، دار الشروق، عمان- الأردن 2002م

30- بعلي حفناوي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، قراءة في سفر التكوين النسائي، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط1/ 2009م

31- بن السايح الأخضر: سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث- إربد- الأردن، ط01/ 2011م.

32- بن السايح الأخضر: سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير- الجزائر 2012م.

33- بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر_ تونس ط1/ 2003م، ص165.

34- بن جمعة بوشوشة: الرواية النسائية المغاربية ، المغاربية للنشر_ تونس ط 1/ 2003م.

35- بن مسعود رشيدة: المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف، إفريقيا

الشرق- الدار البيضاء- المغرب 1994م

36- بوفلاقة سعيد: الشعر النسوي الأندلسي، أغراضه وخصائصه الفنية، ديوان المطبوعات الجامعية -الجزائر، 1995م

37- التميمي أمل: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر ، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب ط01/ 2005م

38- توفيق أشرف: اعترافات نساء، دار الأمين- دمشق- سوريا 1998م

39- جاد إصلاح وآخرون: النسوية العربية، رؤية نقدية، إعداد وإصدار: مركز دراسات الوحدة العربية وتجمّع الباحثات اللبنانيات، إعداد وتحرير: جين سعيد المقدسي وآخرون بيروت- لبنان ط1/ 2012م

40- جلاصي زهرة: النّص المؤنّث، دار سرس- تونس 2002م

41- الجندي أنور: الفكر العربي المعاصر، في معركة التعريب والتبعية الثقافية، مطبعة الرسالة، د.ت

42- حجازي مصطفى: التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور ، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء ط08/ 2001م

43- خلف كامل عصام: إبداع المرأة العربية، رؤية سيسيولوجية، دار فرحة للنشر والتوزيع- المنيا- القاهرة2005م

44- خليل إبراهيم: في النقد والنقد الألسني، دار الكندي للنشر والتوزيع- عمان- الأردن، ط1/ 2002م

45- الرويلي ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط02/ 2000م

46- الزاهي فريد: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق- الدار البيضاء-

المغرب، ط01/ 1999م

47- الزاهي فريد: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق- الدار البيضاء- المغرب، 2003م

48- سمرين رجاء: شعر المرأة العربية المعاصرة (1945م-1970م)، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت ط1/ 1990

49- شاوول بول: علامات من الثقافة المغربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ط01/ أغسطس1979م

50- شرف عبد العزيز: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات وزارة الثقافة – دمشق1971م

51- شعبان بثينة: مائة عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع- بيروت ط01/ 1999م

52- شكري غالي: غادة السمان بلا أجنحة، دار الطليعة للطباعة والنّشر - بيروت ط01/ 1977م

53- الصائغ وجدان: شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصّة والرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف –الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت ط1/ 2008م

54- صيداوي رفيف: الكاتبة وخطاب الذات، حوارات مع روائيات عربيات، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب ط 1/ 2005م

55- الضامن سماهر: نساء بلا أمّهات، الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية، مؤسسة الانتشار العربي- بيروت- لبنان ط1/ 2010م

56- طرابيشي جورج: الأدب من الدّاخل، دار الطليعة للطباعة والنّشر -بيروت ط1/ ديسمبر1978

57- طرابيشي جورج: أنثى ضدّ الأنوثة، دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي، دار الطليعة للطباعة والنّشر - بيروت ط01/ 1984م

58- عباس إبراهيم: الرواية المغاربية، الجدلية التاريخية والواقع المعيش، دراسة في بنية المضمون، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، ط01/ 2002م.

59- عباس حسن: الحرف العربي والشخصية العربية ، دار أسامة_ دمشق ط01/ 1992م.

60- العباس محمد: سادنات القمر، سرانية النّص الشعري الأنثوي، مؤسسة الانتشار العربي_ بيروت 2003م.

61- العباس محمد: ضدّ الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، المغرب ط1/ 2000م.

62- العروي عبد الله: مجمل تاريخ المغرب العربي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء – المغرب ط1/ 2009م.

63- عصفور جابر: زمن الرواية: ، دار المدى- دمشق- سوريا 1999م.

64- عصمانوف ن-ك-: الرواية التونسية حتى عام 1985م، منشورات دار علاء الدين- دمشق، ط1/ 1996م.

65- العوفي نجيب: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي بيروت- لبنان ط1/ 1987م.

66- العيد يمنى: الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي- بيروت- لبنان ط1/ 2011م

67- الغذامي عبد الله محمد: المرأة واللغة عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء ط3/ 2006م.

68- الغذامي عبد الله محمد: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المرأة واللغة-2، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب ط2/ 2006م

69- فراج عفيف: الحرية في أدب المرأة، دار ابن هاني- دمشق 1986م

70- فوزي محمود: أدب الأظافر الطويلة، دار النهضة للطبع والنشر- الفجالة- القاهرة ط1/ 1987م

71- القذافي محمد مسعود: حواري معهن، دار ميم للنشر- الجزائر ط1/ 2008م

72- قطوس بسام: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- الإسكندرية ط1/ 2006م

73- القيادي شريفة: إسهام الكاتبة العربية في عصر النهضة حتى 1914م، منشورات ELGA فاليتا_ مالطا 1999م.

74- كرام زهور: خطاب ربات الخدور، مقاربة في القول النسائي العربي والمغربي، رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة 2009م

75- كرام زهور: ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي، مطبعة الأمنية- الرباط- المغرب 2013م

76- لبيب الطاهر وآخرون: صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظور إليه، مركز دراسات الوحدة العربية_ بيروت_لبنان ط1/ 1999م.

77- ماضي شكري عزيز: من إشكاليات النقد العربي الجديد، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع- عمان- الأردن، طبعة02 مزيدة ومنقحة/ 2008م

78- مجموعة كتاب: أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنّشر والتّوزيع- وهران د-ت.

79- مجموعة كتاب: الحركات النسائية، الأسس والتوجهات: أشغال الندوة الدولية،

مركز الدراسات والأبحاث حول المرأة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة سيدي محمد عبد الله- ظهر المهراز- فاس، 13/ 15ماي1999م، إشراف: فاطمة صديقي، مطبعة أنفوبرانت- الرباط 2000م.

80- مجموعة كتّاب: الرواية المغربية وقضايا النوع السردي، أعمال الندوة العلمية الوطنية التي نظمها فريق البحث في مشروع: PROTARS3 – إشراف: زهور كرام- جامعة ابن طفيل- القنيطرة، 24/ 25أفريل2008م، منشورات دار الأمان- الرباط 2010م.

81- مجموعة كتاب: دور المرأة العربية في الحركة العلمية، مطابع التعليم العالي- بغداد1989م

82- مجموعة كتّاب: ندوة المرأة والكتابة، إشراف إدريس أوعويشة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة المولى إسماعيل- مكناس 1995م، مطبعة فضالة- المحمدية- المغرب

83- مجموعة كتاب: أشغال الملتقى الدولي حول: الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات.نوفمبر 2006م، إشراف: محمد داود وآخرون- منشورات **C** CRASC - وهران2010م

84- المدغري نعيمة هدي: نساء على المحك، منشورات دار الأمان- الرباط 2012م

85- مرتاض عبد الملك: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925م/ 1954م، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر ط2/ 1983م

86- مصايف محمد: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب- الجزائر 1983م.

87- مقدم يسرى: مؤنث الرواية، الذات، الصورة، الكتابة، دار الجديد- لبنان ط01/ 2005م

88- المناصرة حسين: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتاب الحديث وجدارا للكتاب

العالمي – الأردن 2007م

89- المناصرة حسين: مقاربات في السرد، الرواية والقصّة في السعودية، عالم الكتب الحديث- إربد- الأردن ط1/ 2012م.

90- مهيدات نهال: الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث–عمان ط1/ 2008م

91- المودن حسن: الرواية والتحليل النّصي، قراءة من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط01/ 2009م

92- ناوري يوسف: الشعر الحديث في المغرب العربي ج1، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء –المغرب، ط1/ 2007م

93- نسيب نجلاء: الاختيار، تحرر المرأة عبر أعمال سيمون دي بوفوار وغادة السمان، دار الطليعة- بيروت- لبنان1991م

94- النصر ياسين: ما يخفيه النص، قراءات في القصة والرواية، إصدارات إتحاد الأدباء والكتاب العراقيين- البصرة ط1/ 2012م

95- الورقي سعيد: دوائر سحر الحكي، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع- الإسكندرية 2011م

96- الوهيبي فاطمة: المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب ط01/ 2005م.

97- اليبوري أحمد: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب- الرباط- المغرب ط1/ 1993م

98- يقطين سعيد: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة ط01/ 2010م

3- قائمة المراجع المترجمة:

99- الخطيبي عبد الكبير: المغرب العربي وقضايا الحداثة، تر: أدونيس وآخرون، منشورات الجمل –بيروت، ط1/ 2009م.

100- الخطيبي عبد الكبير: الاسم العربي الجريح، ترجمة: محمد بنيس، دار العودة – بيروت- لبنان، د-ت

101- تود جانيت: دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي، تر: ريهام حسين يونس، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة - مصر، ط01/ 2002م

102- جامبل سارة: النسوية وما بعد النسوية، دراسات ومعجم نقدي، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة ط01/ 2002م

103- جلبير غرانغيوم: اللغة والسلطة والمجتمع في المغرب العربي، تر: محمد أسليم، إفريقيا الشرق- الدار البضاء2011م

104- دي بوفوار سيمون: الجنس الآخر، تر: مج أساتذة، دار أسامة- دمشق1997م

105- سلدن رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط1م/ 1996م.

4- المراجع باللغة الأجنبية:

106- Abdelkebir Khatibi: Le roman Maghrébin . société marocaine des éditions rémis. Rabat 2eme éd 1979 1er éd 1968

107- Jean Déjeux; La Littérature Algérienne contemporaine, que Sais-je. Presse Universitaire de France, 1975

5- الرّسائل الجامعية:

108- بن بوزة سعيدة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، رسالة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، إشراف: الطيب بودربالة _ جامعة الحاج لخضر _ باتنة2007/ 2008م.

6- الدوريات ومواقع الأنترنيت:

109- الآداب الأجنبية، س19، ع76/ خريف 1993م

110- دراسات عربية، مج12، ع02/ كانون الأوّل 1975م

111- مجلة الآداب، عدد11، تشرين الثاني 1992م

112- مجلة التبيين، ع3/ سنة1995م

113- مجلة الثقافة: مجلة إبداعية تصدر عن وزارة الثقافة عدد 2007م بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية: ر.د.م.د: 8059-1111 issn.

114- مجلة الحياة الثقافية ع32/ 1984م

115- مجلة الكاتبة، كانون الأول ع01/ 1993م.

116- مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر- بسكرة- الجزائر، ع06/ 2010م.

117- مجلة المعرفة- دمشق، شباط 1976م

118- مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب - دمشق ع82/ شباط 1978م

119- مجلة الموقف الأدبي، ماي2000م:

WWW. uwa dam .org

120- مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المركز الجامعي- غرداية- الجزائر، ع09/ جوان2010م

121- مجلة علامات، ع08/ 1997م.

http:///WWW.Saidbengrad.net/al/n8/7.htm.

122- مجلة فصول، مج16،ع04/ ربيع1998

123- مجلة مقاليد، العدد03/ ديسمبر2012م.

124- مدونة محمد معتصم:

http://motassim.canalblog.com/archives/2007/02/21/4087471.html

125- ملحق جريدة العلم، العلم الثقافي، عدد: 4/ 01/ 1997م

126- موقع إتحاد الكتاب العراقيين: *http://www.iraqiwriter.com*

127- موقع إتحاد الكتاب العرب- دمشق2003م http//www.awu-dam

128- موقع شذرات، عدد سبتمبر2008م

الموضوعات	الصفحة
المقدّمة	أ
الفصل الأوّل: في السّياق النّظري والتّاريخي	18
المبحث الأوّل: الرّواية النّسوية، إشكالية المصطلح والتّصنيف	19
المبحث الثاني: الرّواية النّسوية المغاربيّة، السّياق التّاريخي وظروف التّشكّل	69
الفصل الثاني: قراءة في المعايير النّقدية للرّواية النّسوية	96
المبحث الأوّل: تناول القراءات النّقدية العربيّة للكتابة النّسويّة	97
المبحث الثاني: اللّغة العربيّة في ميزان النّقد النّسوي	131
المبحث الثالث: آخر المنجز الرّوائي النّسوي العربي من خلال القراءات النّقديّة العربيّة	156
الفصل الثالث: بحث في مستويات الآخريّة في الرّواية النّسويّة المغاربيّة	174
المبحث الأوّل: الكتابة بضمير "الأنا"، المعطيات السيرذاتية والتّخييل	175
المبحث الثاني: اختلاف ضمائر السّرد، دلالات التعدّد والتّنويع	210
المبحث الثالث: صورة الذّات النسوية وتمظهر الآخر، آليّات الهدم والبناء الفنّي	225
الفصل الرابع: تقنيات السّرد في الرّواية النّسوية المغاربيّة	260
المبحث الأوّل: الكتابة بالجسد وسؤال الخصوصيّة	261
المبحث الثاني: حركية السّرد وجمالية اللّغة	287
الخاتمة	309
فهرس المصادر والمراجع	320
فهرس الموضوعات	335