

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران 1 - أحمد بن بلة

كلية الآداب، اللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

تخصّص : أدب مغربي حديث

الآخر في الرواية النسوية المغاربية

رسالة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه في الأدب الحديث

2016/02/04

إشراف : أ. د / زعتر خديجة

إعداد : الطالبة بوغنجور فوزية

السنة الدراسية : 2015/2014م

إهداء

إلى الأنامل الصغيرة... التي خربشت في دقاتي

تممس .. لي لأنظروها

إلحكم دغاري.. وما أكثر ما قَصَرْتُ

حين أظففت.. وتركتكم

.. شهد، فرح، حذيفة.

...وإليك..

إهداء خاص

..إلى اللواتي لم يمتلكن قلوباً...ولم يحترن ورقاً
ومعشن في صمت...ولكنهنّ عجنّ الحياة
ليخلفن حين يرحلن في صمت..حياة هادئة
..إلى أمي وجدي والأخريات..
إلى ربّات البيوت..وقد كنّ حقاً..ربّات..
لا إماء...

شكر وامتنان

.. بانتهاء هذا العمل المتواضع فإنني لن أكلّ من ترددات عبارات الشكر والثناء
للفاضلة أستاذتي المشرفة السيدة الدكتورة: "نعمت خديجة" التي شرّعت لي
الباب على مصراعيه لأجتهد وأبذل قصاري ما بوسعي، دون أن تكلفني إلى
نفسي من غير حسن التوجيه والإرشاد...
فإليك سيّدتني أسمى الشكر والامتنان..

...والى الأستاذ الكريم الدكتور الفاضل: مطهر أحمد الذي ما ساعدني ومدّ
لي يد العون

..والى أستاذتي الفاضل الذي كان له كبير الجميل على تحصيلي، فقد تعلمت
وأفدت منه الكثير: فضيلة الدكتور الأستاذ: "عبد القادر شرشار" .. كما لا
أنسى جميع من علمني أو وجمني من أساتذة الكلية وكلّ أساتذتي ومعلمي
منذ زعمومة الأظافر..

..وأخلص الشكر والتحية للفاضل الأستاذ: " أحمد حساني " .. فله مني جميل

• التقدير

مقدمة

مقدمة :

ارتبطت كتابات المرأة العربية منذ بداياتها بالتطور الحاصل في نضال المرأة وما تبناه الحركات النسوية، التي بدأت مطالبتها بسيطة ومحدودة تتعلق بتعليم المرأة وتحقيق قدر من الاحترام والحقوق، ثم سارت نحو المطالبة بالمساواة الجزئية، ثم المساواة المطلقة لاسيما ما يتعلق بالتشريعات والقوانين. ولم تكن كتابات المرأة في منأى عن المعترك النضالي لهذه الحركات بل ارتبطت بها وسايرت تطورها، فقد بدأت بعد الحرب العالمية الأولى وبداية النهضة مشاركة للرجل، واشتغلت مثله في أنواع الإبداع المختلفة - وإن تميّز هذا الاشتغال بالتطور البطيء والمحدود-، ولم يكن رهان المرأة حينذاك الاختلاف عن السائد/ كتابة الرجل وإنما اقتصر همها على إثبات وجودها وقدرتها على الكتابة، لذلك سايرت الرجل في كتاباته وتمثلت الأساليب المعروفة حينها.

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

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

والظاهر أنّ مقارنة النصّ الذي تكتبه المرأة تتأرجح -في الغالب- بين إشكالين رئيسين، يتعلّق الأول بمضمون وتيمات النصّ المنجز، ويتعلّق الإشكال الثاني بالمصطلح أو التسمية الأنسب لتوصيف هذا المنجز، فالإشكال الأوّل يُثار انطلاقا من المعايير التي يستعملها النقاد في دراساتهم لهذا النصّ، إذ غلب ارتباط هذه الدراسات بالراهن الاجتماعي/ السياسي توصيفات بعينها تستعير المفاهيم المتعلّقة 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 تحدّد وتعارك للأفكار والمقولات السياسية/ الثوريّة/ التحررية.

في ظلّ هذا الراهن المتوترّ الذي ما انفكّ يؤجج -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 أعلّى هذا التجاذب/ التصارع الفكري من حدة التحديدات والاختلافات في "الهوية" و"الكينونة". وطولبت كتابة المرأة

بالانخراط في هذه المنظومة وحمل هذا الهم "الثوري" والالتزام به، ومن ثمّ
وُضِعَتْ 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 بالدرس، وقد تميّزت في بداياتها بمقاربة جانب واحد يتم التركيز عليه.
ومن ذلك:

- اختيار كاتبة واحدة بعينها : كدراسة غالي شكري لأدب غادة السّمان في كتابه:
"غادة السّمان بلا أجنحة" سنة: 1977م، حيث يعتمد كتابه في كثير من
المواضع على المديح ويتعد عن روح الدّراسة النقدية. ودراسة جورج
طرايبي 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 بهومها الذاتية.

- اختيار موضوع واحد ومتابعة تمظهرها في إبداع المرأة: كدراسة 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، ولكنه 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 وقلة 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 غرياس 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 وتتبع تطوّرها، حيث ركّزت في دراستها على ردّ الاعتبار لكتابة المرأة العربية التي طأها "الظلم والإقصاء" -على حدّ تعبيرها-، واعتبرت أنّ أوّل رواية عربية هي رواية زينب فوّاز: "حسن العواقب أو غادة الزهراء" سنة: 1899م.

من جهتها توالى 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 تُؤرس على كتابة المرأة، ومن بين الدّراسات التي اطلّعنا عليها:

- السّرديات النسوية، دراسة تطبيقية على روايات رجاء عالم، فاطمة بنت فيصل العتيبي سنة: 1999م.

- نساء بلا أمّهات، الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية، ساهر الضامن سنة: 2010م.

ويبدو أنّ التّجاهل ظلّ حظّ رواية المرأة المغاربية في هذه الدّراسات، 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 ولىلى أبو زيد فقد نالت حظّها أكثر من خلال المقالات النقدية المتناثرة في الدوريات أو في المنتديات الإلكترونيّة، وتبقى الكثير من الأسماء الأخرى تعاني التّهميش والتّجاهل عربيا، أمّا مغاربيا فقد اتجهت الكثير من الدّراسات الأكاديمية نحو اختيار الأقلام النسوية المغاربية نموذجا للدّرس ولكنها 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 المغربية: بن جمعة بوشوشة، سنة: 2003م، وقد مثلت هذه الدراسة مرجعا مهماً لأسماء الروائيات المغربيات.
- بيليوغرافيا المبدعات المغربيات: لزهور كرام ومحمد يحيى قاسمي، سنة: 2006م، ولم تستطع هذه الدراسة تغطية إنتاج المرأة المغربية باستثناء ما يتعلق بالروائيات المغربيات، وبدأ شح المعلومات عن باقي المبدعات واضحا.
- الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، سعيدة بن بوزة سنة: 2008م. ولم تخرج هذه الدراسة عن الخط الذي سارت عليه الدراسات الأكاديمية العربية التي أشرنا إليها آنفاً، 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 مهماً في التوثيق لأسماء الروائيات المغربيات، ولكنها تحتزل كتابة المرأة ضمن موضوع واحدة هي "الجسد". حيث ظهر جليا التطويع والإكراه الذي مارسه الناقد على النصوص.

وفي العموم يمكن إثبات ملاحظتين هامتين هما:

- أن أغلب الدراسات التي عالجت كتابة المرأة الروائية العربية أهملت إلى حد كبير كتابة المرأة المغربية، ولم تأخذ بعين الاعتبار تزايد عدد الروائيات.
- أن الحديث عن تحقيق تراكم كمّي ونوعي لا يشمل كل أقطار المغرب العربي، فإن كانت صورة مشهد الإبداع النسوي المغربي تبدو مكتملة في المغرب،

فإنّهما في أقطار أخرى -كليبيا مثلاً- لا زالت غير واضحة المعالم. ولم نسمع عن رواية كتبها 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 ابتداءً؟ 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، لاسيّما في تناولها لموضوع الآخر؟ وما هي الصور الفنية التي قدّمت 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 -وسعياً لتحقيق هدف الدراسة- فقد حاولنا في اختيار مدوّنة البحث انتقاء الأعمال الروائية التي تمثّل نموذجاً لرواية المرأة المغاربية، فاخترنا التوجّه لأدبيات المغرب العربي بأقطاره الثلاث: الجزائر - المغرب -

تونس، وقد حصرنا دراستنا في هذه الأقطار نظرا لتحقيقها كُما من التراكم النوعي على مستوى الأسماء أو عدد الروايات، إضافة إلى المواصله على مدى المراحل الزمنية المختلفة منذ ظهور أول رواية مغربية كتبها امرأة وإن اختلف ذلك من قطر لآخر، فلا يزال المغرب يمثل طفرة في تقديمه للروائيات سواء من حيث الأسماء أو عدد أعمال الروائية الواحدة، وقد ارتأينا أن تكون الأعمال المختارة حديثة النشر حتى نستطيع الوقوف - قدر الإمكان - على ما حققته الروائية المغربية في إبداعها. ولذلك فإننا استثنينا ليبيا لعدم تحصيلنا للروايات الحديثة الصادرة هناك رغم اطلاعنا على مقتطفات أو مقالات أو دراسات عنها في منتديات الأنترنت.

كما أولت هذه الدراسة أهمية لاختيار النصوص التي يبدو مستواها الفني مقبولا كحدّ أدنى دون التفاتٍ لظهور أو خفوت الخطاب النسوي، وتجاهلنا النصوص الضعيفة فنيا. كما حاولنا توزيع الأعمال على أقطار المغرب العربي الثلاث بالتساوي قدر ما تسمح به هذه الدراسة، وبالقدر الذي يعكس التنوع الموجود في هذه الأعمال، باعتبار أنّ التنوع 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 أثّرنا تقديمها لتحقيقها للاختلاف النوعي في مقارنة موضوعات معينة، كما أدرجنا ضمن متن الدراسة ثلاثية أحلام مستغانمي والتي نعتبرها محطة مهمة في تطوّر

رواية المرأة واشتغالها على اللغة، ولأنّ الكثير من الدراسات اشتغلت عليها فقد اكتفينا بالرجوع إليها في معرض البحث عن التنوع 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 المغربية لموضوعه "الآخر"، ومقارنتها مع ما قدمته رواية الرجل، ولكنّا لم نركّز عليها نظراً لتناولها من قبل دراسات 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 شغلت هذه الدراسة بهاجس أساسي هو الوعي بضرورة مقارنة رواية المرأة كنص روائي ترتبط أهميته بكيفية تشكّل بنائه الفني ومستوياته اللغوية، حيث تتجاوز الدراسة سياقات النصّ بالقدر الذي لا يقتلعه من مرجعيته وبيئته من جهة، ومن جهة أخرى لا تصل أهمية سياق النصّ الخارجي لدرجة اعتباره مرآة عاكسة للواقع، كما يجب أن تحفظ هذه المقاربة للنص خصوصيته كنتاج أدبي لا يمكن اعتباره -بحال- مجرد خطاب يندرج في جملة الخطابات المناضلة في سبيل تحصيل حقوق المرأة أو المطالبة بتحرّرها من خلال رفع الشعارات السياسية والجهري بالمبادئ المذهبية، فانتأؤه لفن الرواية يحيله على جملة من المفاهيم التي تحكم الإبداع والتي تنأى به عن المباشرة والتقرير والإفصاح. وتنحو به نحو تقديم حبكة فنية تتبّع مصائر الشخصيات واشتباك أفكارهم وتعارك مبادئهم

وتوجّهاتهم ضمن زخم من الأحداث التي تشكّل محرك السرد، 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 الروائية المختارة.

وقد انتظمت مسائل هذا البحث بعد المقدمة 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 الثاني: "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.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ: "قراءة في المعايير النقدية للرواية النسوية"، فانقسم إلى ثلاث مباحث، تناول المبحث الأول: "تناول القراءات النقدية العربية للكتابة النسوية"، واعتمدنا المنهج الاستقرائي النقدي، حيث ساءلنا هذه القراءات وحاولنا الوقوف على بعض المآخذ التي تُسجل عليها والمرتبطة أساساً بحيادها عن موضوعية البحث، وفي السياق ذاته ركّزنا على موضوعتين هامّتين في المبحث الثاني والثالث، حيث تناول المبحث الثاني: "اللغة العربية في ميزان النقد النسوي" أهم الانتقادات التي وُجّهت للغة العربية ودعاوي تحيّزها الذكوري. وفي المبحث الثالث: "آخر المنجز الروائي النسوي العربي من خلال القراءات النقدية العربية" استقرأنا آراء النقاد وتمثيلهم لصور "الآخر" في النصوص الروائية النسوية العربية.

انتقلنا في الفصل الثالث الموسوم بـ: "بحث في مستويات الأخيرة في الرواية النسوية المغاربية" إلى الجانب التطبيقي حيث انتقلنا للبحث في نصوص المدونات المختارة، وانقسم هذا الفصل إلى ثلاث مباحث، تناول المبحث الأول: "الكتابة بضمير "الأنا"، المعطيات السيرذاتية والتخييل" الروايات التي اعتمدت السرد بضمير "الأنا" وبحثنا عن مدى ارتباط الكتابة بضمير "الأنا" بسيرة الكاتبة الذاتية. وفي المبحث الثاني: "اختلاف ضمائر السرد، دلالات التعدّد والتنوع" انتقلنا للروايات التي عدّدت ونوّعت في ضمائر السرد، وبحثنا في أهم المناحي الجمالية التي ارتبطت بهذا التنوع. أمّا في المبحث الثالث: "صورة الذات النسوية وتمظهر الآخر، آليات الهدم والبناء الفني" فقد تتبّعنا الصور الفنيّة التي قدّمت بها الذات النسوية والآخر/الرجل، وبحثنا في أهمّ آليات البناء والهدم

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

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

ولا أريد أن أبرر لعجزٍ ولا لتقصير وقع منّي سهوا وغفلة، فإنّ ذلك كلّهُ حاصل، ولكنّ الجهد يبقى ناقصا والاجتهاد محفوف بصعاب مقدّر على الإنسان أن يُصارعها، وترتبط في معظمها بظروفي الاجتماعية المتعلقة 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 إلّا أنّنا لا نزال منخرطين ضمن وسم العالم المتخلّف الذي يبرز تخلّفه في أبسط صورهِ: ضعف أو انقطاع تردّد الأنترنت، ضعف توزيع الكتب. ولذلك أرجو أن أكون مقبولة العُذر عند وُجود الخلل -وهو موجود بأيّ حال-، والقلمُ جاهزٌ لإصلاح الخطأ وتصويب ما وقع من السّهو لما يأمر به أساتذتي الكرام السّادة

الدكاترة أعضاء لجنة المناقشة الموقرة، فلهم مني الشكر الجزيل والاعتراف بما يقدمونه من نصح كريم.

وأذكر نفسي بقول رسول الله - صلى الله عليه وسلم - : « من لا يشكر الناس لا يشكر الله ». ولذلك أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من قدم لي عوناً لإتمام هذه الرسالة، وأخص بالذكر أستاذتي الفاضلة أستاذة التعليم العالي الدكتورة: زعتر خديجة التي أشرفت على هذا البحث، وتابعتني من ولادة فكرته إلى أن صار مهيناً للطبع، فلم تبخل عليّ بنصح وتوجيه علمي نافع، وتحملت عناء قراءة فصوله، فلا أملك إلا أن أحيل أجراها على الله تعالى الذي لا تنفذ خزائن رزقه، ولا ينقص من ملكه بعد إغناء خلقه إلا كما يُنقص المحيط إذا أدخل البحر.

كما لا يفوتني أن أشكر كل من وقف بجانبي وساعدني ومدّ لي يد العون من أفراد عائلتي جميعاً، وأخص بالذكر: والدتي المعطاء التي خلفتني على أبناء فرعتهم وكفنتني همّ القلق عليهم، وأخواتي اللواتي ساندنني كثيراً ووقفن بجانبي، وأشكر زوجي الدكتور: محامي مختار الذي وقف إلى جانبي، وكثيراً ما تحمّل عني عناء البحث عن الكتب والمراجع وأحضرها إليّ دون منّة، فكان نعم العضد والمعين. فجزاهم الله عني خير الجزاء.

وهران بتاريخ: 10 / 03 / 2015 م.

الفصل الأول

في السّياق النظري والتّاريخي

المبحث الأول : الرواية النسوية، إشكالية المصطلح والتصنيف.

يبرز من خلال تتبعنا للإشكالات التي يلاقيها النص المنجز من قبل المرأة أنّ أهمّ ما يثار نقدياً هو تعدّد المصطلح وعدم توافق النقاد 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 تداولاً وشيوعاً، كما كان أوّل ما تداوله النقاد من توصيف لكتابة المرأة، وقد ارتبط في ذهن القراء - لا سيما الكاتبات تحديداً - بقراءات لنقاد مشهورين نظروا لنص المرأة نظرة سلبية نمت عن الانتقاص والسخرية.

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

الرواية بعقله، أمّا المرأة فتكتبها بقلبها"⁽¹⁾. وفي تعليقه على رواية نوال السعداوي "امراتان 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 دفع 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 النسائية، وكلّ محدوديتها في آن معا"⁽³⁾، وفي قراءته دائماً لهذه الرواية يقول: "وفي عشّ العزوبة تكرّر المشهد التقليدي الذي يحفل به الأدب النسوي، قال لها "إنّي أحبّك" وأحاطها بين ذراعيه..."⁽⁴⁾، وعند تعليقه لوصفها مرّة بالقصّة ومرّة بالرواية، 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 "امراتان في امرأة" تعيد بالأحاسيس، لا بالأحداث، تشكيل العالم، وهذا هو سرّ قوّتها وضعفها فنّيّاً"⁽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،

ص 10.

2 - المرجع السابق، ص 12.

3 - المرجع السابق، ص 12.

4 - المرجع السابق، ص 42.

5 - الأدب من الدّاخل: جورج طرابيشي، ص 50.

وعينا، لكننا مع ذلك لا نزال نتكلم عن "الرواية النسائية" ولا نزال نصنّفها في صنف خاص، لا شيء إلا لأنّ كاتبها 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 الناقّادات في تناولهن لقراءة النّقد 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 الناقّادات -من تركيزهم على هذه القراءة الساخرة من الكتابة النسوية مع أنّها سادت في فترة متقدّمة مقارنة مع تواريخ صدور دراسات هؤلاء الناقّادات⁽⁷⁾- هو الرّغبة في تصوير المرأة في صورة الضّحية، وإلباسها لباس الضعف والغبن، والانتصار لنظرية المؤامرة الذكورية، ما جعل هؤلاء الناقّادات يسرن وفق خطّ معيّن يركّز على ما يثبت دعواهن، وإن كنّا سنشير في مبحث لاحق مسألة اختلاق تاريخ وهمي للصراع الذكوري/ الأنثوي، والمؤامرة ضدّ الأنثى، إلا أنّنا سنشير في هذا الموضع

6 - نساء على المحك: نعيمة هدي المدغري، منشورات دار الأمان - الرباط 2012م، ص 87-88.

نقلا عن: الاستلاب في الرواية النسائية العربية: جورج طرابيشي، مجلة الآداب، ع 04، ص 11.

7 - ونقصد بعض النماذج التي تناولناها في هذه الدراسة، ولا ندّعي حصرنا لكلّ كتابات الناقّادات،

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 الناقداً في دراساتهم باختصار وفي حدود ما يخدم أهداف الدراسة.

تنقل بثينة شعبان في دراستها⁽⁸⁾ قول جورج طرابيشي من مقال له نُشر سنة 1975م⁽⁹⁾، وما أورده عفيف فراج في كتابه "الحرية في أدب المرأة"⁽¹⁰⁾، كما نقلت قول حسام الخطيب -تعليقاً 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 النّاقدين أو الثّلاث المشهورات في العالم العربي قد كرّسن أنفسهنّ لدراسة كتابات الرّجال، وبعملهنّ هذا كنّ يضمنّ مكاناً مرموقاً في هذا الميدان"⁽¹²⁾، ويبدو قولها الموالي الأكثر تدليلاً على ما

8 - مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، دار الآداب للنشر- والتوزيع - بيروت ط 01 / 1999م.

9 - أنثى نوال السعداوي وأسطورة التفرد: جورج طرابيشي، دراسات عربية، مج 12، ع 02 / كانون الأوّل 1975م - بيروت، ص 47 - 81.

10 - دار ابن هاني - دمشق 1986م.

11 - حول الروايات النسائية في سوريا، القسم الثالث: حسام الخطيب، مجلة المعرفة - دمشق، شباط 1976م، ص 77.

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

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 غالباً كي تسأل إن كان هناك شيء اسمه "أدب النساء"، وفيما إذا كان الأدب له أعضاء تناسلية كي يُقسّم إلى ذكر وأنثى"⁽¹³⁾، كما تدّعي أنّها خلال نشاطها منذ عشر سنوات فإنّها في كلّ مرة تقرأ أو تستمع إلى امرأة "تحدّث 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 الشاكلة.

الناقدة نعيمة مدغري - من جهتها - تكرّس ما يقارب نصف دراستها⁽¹⁵⁾ لرصد الكتابات النقّدية "الرجالية" التي تناولت روايات نسائية، فترى أنّ غالي شكري⁽¹⁶⁾ لمّع عادة السمان ونعت البقية بأبشع النعوت، بينما جورج طرابيشي⁽¹⁷⁾ وخز نوال السعداوي "بنقد لاذع صدامي وعنيف لأنّها خرقت أفق انتظاره فيما كتبه عن النساء"⁽¹⁸⁾، وتنقل رأي عفيف فراج الذي اتّهم الكاتبات "بالرغبة في

13 - المرجع السابق، ص 11.

14 - المرجع السابق، ص 20.

15 - نساء على المحك: نعيمة هدي المدغري.

16 - في كتابه: "عادة السمان بلا أجنحة"، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت، ط 01 / 1977 م.

17 - في كتابه: "الأدب من الداخل"، و"أنثى ضدّ الأنوثة، دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء

التحليل النفسي"، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت، ط 01 / 1984 م.

18 - نساء على المحك: نعيمة هدي المدغري، ص 50.

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، "فهى 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 النقاد- إلّا أنّها "لا تخلو من مواقف متحيّزة ضد النساء الكاتبات"⁽²²⁾، ففي مقالته "حول الرواية النسائية في سوريا" يطابق بين الكاتبات وبطلاتهن ويطلق على أعمالهن "أحكاماً أخلاقية"⁽²³⁾.

وتخلص للقول: "وهكذا يعتبر الرجل كتابة المرأة استفزازاً له وخروجاً عن طاعته وتحريضاً لكل النساء، فيسلّط لسانه وقلمه ضدّ كل من حاولت الكتابة أو الإبداع"⁽²⁴⁾، كما تلاحظ "سقوط أغلبية النقاد في شرك القراءة

19 - المرجع السابق، ص 51.

20 - في كتابه: "أدب الأظافر الطويلة"، دار النهضة للطبع والنشر - الفجالة - القاهرة، ط 1 / 1987 م.

21 - نساء على المحك: نعيمة هدي المدغري، ص 51-52.

22 - المرجع السابق، ص 52.

23 - المرجع السابق، ص 52.

24 - المرجع السابق، ص 53.

الذكورية اللاموضوعية للنص الأدبي...وتكون (الكاتبة) عرضة للنقد العنيف الصدامي الذي يقصد إسكاتها أكثر مما يستهدف التقويم والإصلاح"⁽²⁵⁾، ونلاحظ هنا أنّها توقفت عند فترة الثمانينات يوم كانت هذه القراءة هي السائدة - إلى حدّ ما- ولكنها تتجاهل دراسات معاصرة سلكت طريقا يناقض ، بالرغم من أنّ كتابها طبع سنة: 2012م، وبالرغم من احتواء مكتبتها البحثية كتب الغدامي ونور الدين أفاية اللذين فارقا مثل هذه القراءات وناقضاها، إلا أنّها لم تضعهما في الواجهة ولم تركّز عليهما مثلما فعلت مع من ذكرنا من النقاد، ولا نجد مبرّرا لذلك سوى ما أسلفنا الإشارة إليه من رغبة في إلباس المرأة لبوس الضحية⁽²⁶⁾.

ولا نقصد بها ذكرنا تبرير مواقف هؤلاء النقاد أو إعفاءهم من الانتقاد لقصور دراساتهم وضعفها في انتهاجها للسائد وركونها للرأي الغالب دون تمييز، ولكننا نعيب على القراءة المقابلة لأنّها أيضا تُنمّ عن ضعف تقدير وقصر نظر

25 - المرجع السابق، ص 54.

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 سنة 2005م إلا أنّها مازالت تذكر طرابيشي للتدليل على حرب الذكورة على المرأة (ص51)، وتحيل إلى العقاد الذي اتهم المرأة بالقصور، وهيكل الذي اخترعها إلى "حيوان المتاع والشهوة" (ص52).

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

في حديثنا -عن الانسياق- للرّائج نذكر أنّه من بين أكثر المآخذ التي سُجّلت على القراءات النقدية التي سادت توجّه بعض النّقّاد إلى إعلاء اسم كاتبة -إمّا لشهرتها أو لظروف معيّنة تجمع الناقد بالكاتبة-، في مقابل تسفيه كتابات الأخريات، والانتقاص من الكتابة النسوية عموماً، فالعقّاد امتدح مي زيادة فيما يشبه الغزل، وتغاضى -إلى حين- عن رأيه النقيض في كتابات المرأة عموماً⁽²⁷⁾.

وفعل ذلك غالي شكري مع غادة السّمان، إذ يقول عنها: "... هكذا يتحتّم على النّقّاد أن يروها على حقيقتها، ألاّ يقعوا في حبال 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 وحنّا مينا... وغيرهم ممن يستحيل وصف أدبهم بأنّه أدب رجالي بل هو أدب فحسب، هو أدبنا، وجداننا وعقلنا ..."⁽²⁸⁾، ويقول أيضاً: "... هكذا أفلتت غادة السّمان من الدائرة الجهنمية التي أغلقتها سيداتنا الفاضلات من

27 - يقول العقّاد "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 كمّدام بوفاري، وليس دخول نساء الغرب في الأعمال والوظائف دليلاً 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، ص 176.

28 - غادة السّمان بلا أجنحة: غالي شكري، ص 80.

"الكاتبات"، حتى أنه 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 ووجدانياتها إن وجدت... فأصبحت "قضية المرأة" عنوانا كبيرا لتجربة صغيرة، وأصبحت الأنثى هي العالم بأكمله، وكانت النتيجة المحتومة مؤسفة، فما يسمى بالأدب النسائي في غالبته هو وثيقة عبودية لا وثيقة تكريس لمختلف انقسامات المجتمع فحسب"⁽²⁹⁾.

وها هو عبد العالي بوطيب يفعل الشيء نفسه مع الروائية ليلي أبو زيد، ففي معرض قراءته لروايتها "عام الفيل" يقول عنها: إنها "نص روائي نسائي متميز بكسر ملامح هذه الصورة السلبية، ويخيب ظن القارئ القبلي عنها، لما لمست فيه من وعي دقيق مزدوج، بمعضلات القضية المعروضة من جهة وميكانيزمات الكتابة الروائية الإبداعية من جهة ثانية خلافا لما ألفت 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 "المكررة المعروفة والمتداولة عن طبيعة الكتابة النسائية، كخطاب يطبعه التذمر والحزن

29 - غادة السمان بلا أجنحة: غالي شكري، ص 79.

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، ص 67.

والإحساس بالظلم والرغبة في التمرد على القيم الاجتماعية - الذكورية - إلخ⁽³¹⁾، وبالتالي فالكتابة النسائية لم تلق - برأيه - ما تستحقه من العناية والاهتمام لأسباب كثيرة، منها أن بعض هذه الكتابات النسائية العربية تركت صورة سلبية في نفوسنا، "وكذا الجمود والتصلب شبه التام الذي يطبعها، لا من حيث التيمات والموضوعات المتتالية فقط، وإنما أساسا من حيث القوالب التعبيرية ... فقراءة نص واحد من هذا اللون تكفيك لتكوين فكرة عامة شاملة عن الكل"⁽³²⁾.

من بين ما عانته الروائيات - أيضا - هو النظر إلى الخطاب النسوي والتعامل معه انطلاقا من مجموعة تصوّرات حصّره في "إطار محدود من الممارسة الإبداعية إذ يتعلّق الأمر بتلك التوجّهات التي ترى الكتابة عند المرأة متنفسا عن الذات، لذلك تحدّد ضمن الكتابة، والمراهقة، وتأخذ من ثمة بعدا أوتوبيوغرافيا ... كما يجعل البعض الكتابة عند المرأة مجرد زخم من الأحاسيس والانفعالات التي تعوّض مسألة البناء الفني في العمل الأدبي⁽³³⁾ ⁽³⁴⁾. وبشينة شعبان تشير إلى أن أكثر

31 - عام الفيل، رواية المفارقات المغربية: عبد العالي بوطيب، ندوة المرأة والكتابة، ص 67. ونلاحظ أن 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، ص 65.

33 - المرأة والتخييل: زهور كرام، ندوة المرأة والكتابة، ص 24-25.

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

ما تُثَّهَم به روايات النساء أنَّها 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 بخصوبيّتها فقد أصبحت فرص الاهتمام النقدي بكتابات المرأة ضئيلة جدا بحجّة أنّ أدب المرأة لا يعكس سوى المشكلات الخاصّة بالمرأة"⁽³⁷⁾.

في مثل هذه الظروف المشحونة بالسخرية 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، ف"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 جدية وموضوعية لنصوصهن، والحقيقة أن بعض النقاد العرب يتعاملون مع الأعمال

ص 24-25، وينظر أيضا: شعر المرأة العربية المعاصرة (1945م-1970م): رجاء سميرين، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت ط 1/ 1990، ص 10، وأيضا: تـمرد الأُنثى في رواية المرأة العربية وبيبلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885م-2004م): نزيه أبو نضال، منشورات رشاد بيرس - بيروت 2004م، ص 11. وهذا الاستسهال في مقارنة أدب المرأة مرتبط بوهـمان - كثيرا ما تُختصر / أو تُوجّه 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، ص 13.

36 - المرجع السابق، ص 13.

37 - المرجع السابق، ص 54.

التي وضعتها النساء بأحكام مسبقة، مُعتبرين أن العمل يحمل طابع السيرة، وأنه يعالج موضوع الحب والزواج والأطفال أو الافتقار إليهم، ولذلك فإنه بحد ذاته لا علاقة له باهتمامات الجمهور: والجمهور هنا يعني الذكور طبعاً، لأن اهتمامات النساء لا يمكن أن تكون ذات طابع عام"⁽³⁸⁾، كما ترى أمل تيممي - في تصنيف الأدب لدى مؤرخيه إلى أدب ذكوري وأدب نسائي - "ما قد يوحي بالتحيز في النظرة إلى أدب المرأة بشكل عام"⁽³⁹⁾.

تعكس هذه القراءات النقدية الجو الذي ساد لفترة غير يسيرة في أوساط الكاتبات، إذ خلف الجو السّاخر من "ضحالة اهتمامات" المرأة الكاتبة حساسية لديها من الذاتي والأنثوي، ما أدى بالكثير من المبدعات إلى رفض تصنيف أدبهنّ بالأساس، حيث شكّل هاجس "الصّفة الإنسانية" دافعاً قوياً للإصرار على رفض تصنيف ما تكتبه المرأة في خانة خاصّة، ونظرن إلى هذا التّصنيف على أنّه تكريس لدونية المرأة، انطلاقاً من تحديدها وتأطيرها ضمن "فئة" خاصّة، في مقابل "العام" و"الشامل" و"الإنساني" ممثلاً في الرّجل.

رفضت عادة 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، ص 11.

39 - السيرة الذاتية النسائية: أمل التيممي، ص 53.

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

"بالأدب النسائي"، وأراد الرجل أن يجعل المرأة تقف عند بابه، فسَمَّى كلَّ إبداع المرأة بهذه التسمية، وبالتالي نظر إلى ما تكتبه المرأة باعتباره أدبا دونيا⁽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 النساء أقلّ أهمية لأنّها تعالج أمور الحبّ والزّواج عكس الرّجال الذين يهتمون بأمور الحرب والإيديولوجيا والتّاريخ والدين ... 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 - دمشق 1998م، ص: 15.

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

43 - الكاتبة وخطاب الذات، حوارات مع روائيات عربيات: رفيف صيداوي، المركز الثقافي العربي -

الدار البيضاء - المغرب، ط 1 / 2005م، ص 63.

وأدب عربي... إلخ - ليس لها مبرر⁽⁴⁴⁾، والحقيقة أنّ هذه التصنيفات لا تجد الاعتراض الذي يجده مصطلح "الأدب النسوي" أو "النسائي"، هذا إذا افترضنا أنّ هناك وجه شبه يجمع بينها. وتُجيب باسمه يونس حين يسألها المحاور: "من أين تبدئين السرد؟": "أبدأ السرد من قضايا إنسانية، من عمق المجتمع، وأحياناً من أسفل قاعه ولا تتوقف عند جنس أو موقف أو توطّر ضمن حدود، لكنني لا أميل أبداً اتّجاه مساندة المرأة"⁽⁴⁵⁾، وعن سؤاله للكاتبة الليبية نادرة العويّتي عن مصطلح الأدب النسائي تُجيب: "مصطلح أدب نسائي مصطلح سيئ للغاية، وكلّما سمعته أشعر أنّني في مزين للسيدات أو في صالة أفراح أو في حمّام سيدي درغوت... هذا المصطلح مصيبة لأنّه ساهم في وضع جميع الكاتبات والشاعرات في سلّة واحدة بصرف النظر عمّا بينهن من فوارق تتعلّق بالمستوى الثقافي والفني... والكثير من الدّراسات اتّجهت إلى خضّ هذه السلّة واستخراج النتائج المغلوطة، وهناك عبارات جاهزة مكرّرة سلفاً تقول أنّ الكاتبة لا تكتب إلّا لتجاربها الذاتية، وأنّها تشتكي ظلم الرّجل ولا شيء آخر"⁽⁴⁶⁾، وهذا أوضح تعبير عن الخوف من التصاق متعلقات الأنوثة بها، وبالتالي حرمانها من وسم "الإنسانية".

44 - المرجع السابق، ص 77.

45 - حوار معهن: محمد القذافي مسعود، دار ميم للنشر - الجزائر، ط 1 / 2008، ص 41.

46 - حوار معهن: محمد القذافي مسعود، ص 130.

أما عروسية النَّالوتي فترى أنَّ "كُلَّ السَّمات والنَّعوت التي نُعت بها الأدب النسائي تدلُّ على الرَّغبة 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 بدَّ أن تكون هناك نصوص أدبيّة نسائيّة، فهي أدب نسائي، أي أدب دون الأدب... ما نكتبه هو أدب إنساني بقطع النَّظر عن جنسنا"⁽⁴⁷⁾. أمّا خنائة بنونة فترى أنَّه مع التَّطورات الحديثة يصبح الإبقاء على "هذه التَّصنيفات نوعاً من الظلم للمرأة وإدانة لهم"⁽⁴⁸⁾، تقصد الجيل الجديد، وفي إجابتها عن السَّؤال: "هل يمكن أن نعتبر أنَّ هناك أدبا نسائياً في المغرب؟" تقول: "أعتبر هذا التَّصنيف "رجالياً" 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 أنَّي أرفض مسبقاً هذا التَّصنيف على أساس أنَّ الإنتاج يُعطي نفسه ويملك الحكم عليه في ما يقدِّمه دون اعتبار للقلم سواء كان رجالياً أم نسائياً"⁽⁴⁹⁾، ويبدو هذا الكلام غريباً لأن مصطلح "الأدب النسائي" غربي الأصل وليس عربياً وأكثر المدافعات عنه في الغرب نساء، ولكن هناك اتِّجاه فكري يسعى لاستدعاء ملفوظات ترتبط بحمولات ثقافية معيّنة تكرّس لصورة الشَّرق العجائبيّة المرتبطة بالحریم والجواري والوآد، وسنجد من

47 - ندوة رواية المرأة: محمد براءة وآخرون، مجلة فصول، مج 16، ع 04 / ربيع 1998، ص 453 -

.454

48 - علامات من الثقافة المغربية الحديثة: بول شاوول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت،

ط 01 / أغسطس 1979 م، ص 53.

49 - المرجع السابق، ص 53.

هذه الاستدعاءات الكثير، فعادة السّمان ترفض هذا التّصنيف لأنّه "يعني في التّفكير الشرقي أنّ الأدب الرّجالي قوّام على الأدب النسائي"⁽⁵⁰⁾. وبدورها تتساءل وجدان الصّائغ: "كيف تأتّى له (المتن الروائي الأنثوي) أن ينقل إلى مسامعنا نبرات البوح الأنثوي الرّاعف وهو يقاوم ثقافة الواد 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. أعني 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: ساهر الضامن، مؤسسة الانتشار العربي - بيروت - لبنان، ط1 / 2010 م، ص 123. نقلا عن: المرأة وعلاقتها بالآخر: حسين المناصرة، ص 260.

51 - ش هرزاد وغواية السرد، قراءة في القصّة والرواية الأنثوية: وجدان الصّائغ، منشورات الاختلاف - الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون - بيروت، ط1 / 2008 م، ص 139.

52 - على مدارج الكتابة: رضوى عاشور، مجلة الآداب، عدد 11، تشرين الثاني 1992 م، ص 67.

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

شكّل قصور الخطاب النقدي عن مواكبة هذا الأدب والتّظير 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 الأقل - ولكنّا ما نزال نجد النّاقد الواحد في الدراسة الواحدة يعدّد التسميات التي يستخدمها، وقبل ذلك قد يعيب على من خصّ المرأة بأدب خاص ثمّ يعود ليثبت وجوده. ويبدو أنّ الانشغال بتغليب فكرة أو رأي خارج عن الإبداع نفسه، وإثبات قناعات معيّنة كان السبب في هذه الاستشكالات عموما.

بدا ارتباك النّاقدة بثينة شعبان واضحا، فهي تقول الأمر ثمّ 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: ساهر الضامن، ص 122. نقلا عن: المرأة وعلاقتها بالآخر: حسين المناصرة، ص 258.

54 - مؤنث الرواية: يسرى مقدّم، ص 23.

55 - مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص 23.

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 ملائماً، 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 قدّمه له قيمة كبيرة للأدب والتراث العربيين"⁽⁵⁷⁾.

بعد هذا التّقرير الذي يجليّ بوضوح رفض النّاقدة لهذا المصطلح تعود لمناقشة الاعتراضات التي يقدّمها الرجال على مصطلح "الأدب النسائي"، والمتمثلة 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 عالمياً"⁽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 لأنهنّ

56 - المرجع السابق، ص 23.

57 - مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص 21.

58 - المرجع السابق، ص 24.

مخلوقات مختلفة، ولدين 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 السرد النسائي: 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⁾، الاتجاه الخاص: لا يرتن لجنس الكاتبة فقط، "ولكنه يربطه بالميل نحو تجسيد ما صار يحمل مفهوم "الكتابة الأنثوية"، وحيثما تحقّقت تجليات هذه الكتابة الأنثوية كنّا بصدد الإبداع السردى النسائي، وكلّما انعدمت بعض تجلياتها استبعدت الكتابة النسائية ولو كانت الكاتبة امرأة"⁽⁶³⁾، ويستعمل مرّة تعبير "الكتابة الأنثوية" في قوله: "إنّ هناك تعالقا شديدا بين الاتجاهين ما لم نبيّن معالم هذه "الكتابة الأنثوية"

59 - مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص 24 - 25.

60 - سنناقش مجموعة الأسئلة التي طرحتها هي وغيرها من النقاد 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،

ط 01 / 2010 م، ص 291.

62 - المرجع السابق، ص 292.

63 - المرجع السابق، ص 292.

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

وإن كنّا نشاطره الرّأي في أنّ أيّ 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 بالاً للمصطلحات التي توصّف شيئاً غير معترف به، يقول: "على الصعيد النظري العام ومن خلال الكتابات العربية والغربية في هذا المضمار لا يمكننا تبين 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 بعيداً عن الآراء المشكّلة حوله، لأنّها تعوق إنصافنا إليه والإمساك بطرائق اشتغاله للوصول إلى قواعد عامة أقرب إلى التجريد يمكننا اعتمادها لتقويم التجربة ووضعها في

64 - قضايا الرواية العربية الجديدة: سعيد يقطين، ص 292.

65 - المرجع السابق، ص 293.

66 - المرجع السابق، ص 296.

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 النصّ بهذا القدر أو ذاك.

ويسمّي هو هذه الروايات، في معالجته لرواية طريق الحرير، بـ"رواية الأطروحة النسائية"، ويبدو أنّه غير مقتنع بالفواصل بين كتابة المرأة وكتابة الرجل، وبالتالي يصل في الأخير إلى أنّ: "رواية" طريق الحرير "تختلف من حيث لغتها وطريقتها الأسلوبية عن أهمّ الأسس التي تقوم عليها "الرواية النسائية"، كما حاول "النقد النسائي" التّنظير أو التّقييد 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-شباب) والعرق (غرب- شرق) والدين، إنّها إنتاج إنساني، ولا يمكن أن تتحقّق قيمته الفنية أو الجمالية بناء على الموضوع الذي يعالجه أو القضية التي ينافح عنها، ورغم أهميّة كلّ ذلك، فإنّ طرائق الكتابة ومستوى جماليتها وعمقها الفنّي هو الذي يحدّد قيمتها الإبداعية والفنّية بالدرجة الأولى"⁽⁶⁸⁾، ويبدو هذا مبالغة في التّعميم لأنّه لا يمكن إغفال دور الجنس والسّن والإقليم والثّقافة والدين في بنية أيّ إنتاج إبداعي،

67 - قضايا الرواية العربية الجديدة: سعيد يقطين، ص 296.

68 - قضايا الرواية العربية الجديدة: سعيد يقطين، ص 308.

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

ويرى الناقد محمد عفت أنّ "هذا التعبير [رواية نسائية] يُقيم -في عمقه- فروقا مُطلقة بين كتابة المرأة وكتابة الرجل، ويُعمّق التمييز المتحدّث 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 الرواية تتمثل في التّناول الخاص والمتميّز لمشاكل ذات خصوصية نسائية دون أن يكون لتعبير الخصوصية معنى الاختزال الذي تحيل عليه الكثير من التّصورات لمفهوم "الرواية النسائية"⁽⁷⁰⁾، ولكن كيف نبعد الأساس التّمييزي -الجنسي؟ كما أنّه لم يحدّد الاختزال الذي يتّقدّه، فهو نفسه ساق مجموعة من التّحديدات للكتابة النسوية اختزلتها في المفهوم التحرّري.

69 - كتابة المرأة الروائية و البحث عن الانزياح: محمد عفت، ص 44.

70 - المرجع السابق، ص 44.

وسماهر الضامن ترى أنّ "شيوخ نظريات النقد النسوي ومصطلح الكتابة النسوية عوضا عن الكتابة النسائية [أدى] إلى ظهور العديد من الدراسات الداعية إلى تبني خطاب جديد، يشتغل على مناهضة العنصرية الجنسية في الوقت الذي لا ينكر فيه خصوصية الكتابة الأنثوية"⁽⁷¹⁾، والغريب هو أنّ الكاتبة نفسها لم تُقم فرقا بين هذه التسميات بدليل أنّها كانت توردها معا تارة فتارة⁽⁷²⁾. أمّا بالنسبة لوجود كتابة نسوية من عدمه فقد عرضت مختلف الآراء الرافضة والداعمة للتصنيف، ثمّ خلّصت 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 العامة المحددة، فإن هذا لا ينفي الخصوصية المرتبطة بانعكاسات جنس الكاتب وآثار الظروف المادية والسيكولوجية على عملية الكتابة... فالاختلاف الجنسي، بمختلف تجلياته وانعكاساته، عامل هام آخر يحرّنا 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 يتفاعلا 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، ص 126.

72 - ي نظر فهرس الموضوعات ص 05 وما بعدها.

73 - المرجع السابق، ص 128. نقلا عن: غرفة فرجينيا وولف: رضا الظاهر، ص 13.

74 - نساء بلا أمّهات: سماهر الضامن، ص 129.

ولكنّها تعود لتطرح سؤالاً يحيل إلى الشك في دواعي التصنيف والتقسيم، تقول: "كيف يمكن الحديث عن لغة أو كتابة نسائية ذات سمات وخصائص مختلفة ومميّزة في ظل وحدة البنى والعناصر اللغوية؟ وهل يعني القول بوجود لغة نسائية افتراض أنّ الكتابة تشتمل على بنى مذكرة وأخرى مؤنثة؟ هل يشتمل النصّ الروائي مثلاً، باعتباره بنية مستقلة على عناصر مؤنثة؟"⁽⁷⁵⁾، كما ترى أنّ عناصر الرواية: الزمان، السرد، اللغة، المكان، الشخصيات وزاوية الرؤية، هي كلها عناصر محايدة، "فكيف يمكن في هذه الحال الحديث عن سمات وخصائص معيّنة ومحددة لكتابة المرأة؟"⁽⁷⁶⁾. والحقيقة أنّ زاوية الرؤية لا يمكن أن تكون حيادية، بل تختلف من كاتب لآخر، كما أنّها هي التي تؤثر على بناء الحدث والشخصية والمكان والزمان وغيره. أمّا البنى اللغوية فهي في تركيبها واحدة، ولكن البناء والتوظيف هو من يصنع مفارقة لغة كاتب عن آخر، وفي تظافرها مع زاوية الرؤية تتشكّل فرادة عمل أيّ أديب، مع ملاحظة التقارب الذي يشكّله الجنس الواحد والبيئة الواحدة والفترة الزمنية الواحدة إلخ. وقد يكون سؤالها همز يبغي الإشارة إلى اللغة و"انحيازها"، ويرفض التصريح، فاكثفت بالتلميح عكس الكثير من النقاد، ويعضد استنتاجنا هذا قولها في أحد المواضع: "... ذلك أنّ الهيمنة الذكورية والغبن اللغوي قديماً وحديثاً صعدا وعي النساء بضرورة وجود خطابهن الأدبي في مقابل خطاب الرجل الذي حالت هيمنته دون إفساح المجال

75 - المرجع السابق، ص 133.

76 - المرجع السابق، ص 134.

أمام المرأة لكتابتها...⁽⁷⁷⁾، وهذه المسألة سنناقشها في مبحث لاحق من هذه الدراسة بإذن الله.

وكذلك لا يبدو أنّ يسرى مقدّم حسمت موقفها - خاصة مع اشتغالها بالدفع بنظرية المؤامرة- فهي ترى أنّ المرأة ظلت لوقت طويل "شريكا سلميا، أسهم بوجه من الوجوه في تكريس الدونية والتبعية إبداعيا ... قبل أن تباشر خطابا يشتغل من غير ادعاء على مناهضة العنصرية الجنسية التي تشقّ الإبداع نصفين لا اختلاف في الواقع بينهما"⁽⁷⁸⁾، والسؤال 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 إرهاباته 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 تردّت مرارا عن حرمان المرأة من الكتابة⁽⁷⁹⁾، أو عن استكانتها ومداھنتها "للذكور"⁽⁸⁰⁾.

77 - نساء بلا أمّهات: ساهر الضامن، ص 84.

78 - مؤنث الرواية: يسرى مقدّم، ص 45.

79 - نجد ذلك عند نقاد كثر منهم: يسرى مقدّم، ساهر الضامن، عبد الله الغدامي وغيرهم.

80 - هذه المقولة بدورها تردّت 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 لروايتهن، كي يضيفن على رواياتهن خبرة اجتماعية أعمق وأوسع"، والأمر نفسه مع الناقداات اللواتي يشعرن "بالرعب والخوف من تكريس جهودهن

ثمّ نجدها تقول -في تناقض بين ما سبق وقرّره- أنّ هناك من ينفي وجود تمييز جنسوي بين الأدبين ولكنه لا ينفي "الحيف اللاحق بالمرأة، بوجود نصف مقموع ومهمّش في الخطاب الإبداعي يوازي في عنته وعسفه⁽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 بقوة التفرد والأحادية هو أدب شائه مهّدّ بالرتابة وبالسكون ومحكوم بالنقصان"⁽⁸³⁾، إذا فكتابة المرأة أعلنت "واقع بديل ومغاير يرعى الاختلاف... ويسقط التصرّو المطلق حول انعدام الفوارق بين كتابة المرأة وكتابة رجل"⁽⁸⁴⁾.

وفي مقال آخر لها ترى أنّ "هذه القسمة العنصريّة العنفيّة التي أسست لما يُسمّى الكتابة النسائية أو الرواية النسائية، تتسلّح بمنطق الهوية الجنسية لترسّخ في الأدب، كما في الاجتماع، ما يشاكلها من هويّة دونية تأصلت في جذور الثقافة السائدة، 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، ص 11 - 12.

81 - كذا في الأصل.

82 - مؤنث الرواية: يسرى مقدم، ص 22.

83 - مؤنث الرواية: يسرى مقدم، ص 25.

84 - المرجع السابق، ص 45.

[فهي] (الرّواية النسائية) تنهج نهج الاتباع، فلا تحالف 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⁾.

أما يمني 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 قيمة 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: يمني العيد، دار الفارابي - بيروت - لبنان ط 1/ 2011م،

ص 137.

88 - المرجع السابق، ص 137.

يمتزج الخاص بالعام ويتداخل الذاتي والاجتماعي على نحو فني يدعو إلى نسبتها إلى الإبداع أكثر مما يحمل على نسبتها إلى أدب نسائي [ويبدو ذلك] أكثر إلحاحاً مع انخراط إنتاجها في ما يمكن تسميته "مشروع الرواية العربية"⁽⁸⁹⁾. إنه مرة أخرى هاجس العام والخاص، وكأنّ انخراط إبداع المرأة في "أدب نسائي" يتعارض مع انخراطها في "الرواية العربيّة"، فهي تتشوّف لوسم النسوي بالإنساني، ولذلك تقول أنّ المرأة العربية الكاتبة قدّمت "أنماطاً 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 أيضاً، ومن ثمّ كان ارتباك رؤيتها واضحاً وتناقضها جليّاً فهي تُقبل على إثبات خصوصيّة الإبداع النسوي، ثمّ سرعان ما تعود لنفي هذه الخصوصية 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 النصّ، "والدلالة تحيل على رؤية النصّ الروائي... والرؤية مرتبطة بذاتية

89 - الرواية العربية، المتخيل وبنيتها الفنية: يمى العيد، ص 149.

90 - المرجع السابق، ص 149.

91 - الكاتبة وخطاب الذات: رفيف صيداوي، ص 17.

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 الحساسية⁽⁹⁵⁾، ويظلّ غموض الرؤية لديها في حديثها عن رواية "ليلي بعلبكي"، فهي ترى أنّ استعمال ضمير المتكلم في الرواية النسوية ميزة واضحة كما في "أنا أحيا" لليلي بعلبكي⁽⁹⁶⁾، وذلك يثبت وجود حساسية مختلفة لكتابة المرأة ولكن هذه الحساسية "تتفي معها إمكانية الحكم بوجود بنية روائية خاصة بكتابة النساء...فعلى مستوى اللغة لم تخلق بعلبكي لغة خاصة بالنساء"⁽⁹⁷⁾، ثمّ تعود

92 - المرجع السابق، ص 18.

93 - الكاتبة وخطاب الذات: رفيف صيداوي، ص 19.

94 - المرجع السابق، ص 19.

95 - المرجع السابق، ص 20.

96 - المرجع السابق، ص 26.

97 - الكاتبة وخطاب الذات: رفيف صيداوي، ص 27.

فتعترف أنّ المساهمة الفنية لبعليكي بصياغتها للتعبيرات والمفردات القائمة على الحياة المعاشة⁽⁹⁸⁾ أفضت إلى إكساب نسقها اللغوي دلالات مفعمة بحس الأنثى⁽⁹⁹⁾، "إنّ كيفية مطاولة النساء البنان الفني هدماء وبناء ليس على أساس جنسهن، بل على أساس ما تنطوي عليه عملية الهدم هذه من إبداع لا يخصّ 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 "تهمّة" الخاص والذاتي وإثبات الاهتمام بالعام والإنساني وقد رأينا أنّ ذلك شكّل هاجساً ومثارَ قلقٍ الكثير من النساء المشتغلات على الخطاب الأدبي إبداعاً ونقداً.

كما يلاحظ في قراءات الناقدات وجود حساسية ما من مصطلح "الكتابة الأنثوية" تتعلّق بتسمية "الأنثى" نفسها، فنازك الأعرجي ترفض مصطلح "الكتابة الأنثوية"، "لأنّ 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 الضعف والرقّة والاستسلام والسلبية"⁽¹⁰¹⁾، بينما مصطلح

98 - في الأصل: "الحياة المعيشة".

99 - المرجع السابق، ص 27.

100 - المرجع السابق، ص 40.

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

"الكتابة النسوية" يقدم "المرأة والإطار المحيط بها: المادي والبشري والمعرفي والاعتباري في حالة حركة وجدل"⁽¹⁰²⁾. والغريب أنّ الناقدة عنونت دراستها هذه بـ"صوت الأنثى"، مع أنّها تعيب على مصطلح "الأنثى" حمولته الثقافية/ الاجتماعية، فكان حريّا بها تجنبه.

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

102 - صوت الأنثى: نازك الأعرجي، ص 35.

103 - مؤنث الرواية: يسرى مقدم، ص 47. نقلاً عن: الواحد المتعدد: أسيمة درويش، مجلة الآداب، ع 03/ نيسان 2003م، ص 58. 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، ص 203.

104 - الكاتبة وخطاب الذات: رفيف صيداوي، ص 93.

ترى أنّه رغم ما تملكه الكاتبة من حساسية خاصة إلا أنّ هذه "الحساسية لا تسمح بالحكم بوجود بنية روائية نسائية خالصة، لا بل إنّ الشائبة الجنسية الكامنة داخل كلّ روائي أو روائية تجعلنا أحياناً أمام تيمات نسائية في أثر روائي عائد لكاتب ذكر والعكس صحيح"⁽¹⁰⁵⁾، كما يرى محمد عفت أنّ تعبير "الكتابة النسائية" "غير دقيق من الناحية العلمية، باعتبار أنّنا إذا نظرنا إلى الموضوع فإنّنا نجد رجالاً قد كتبوا روايات شكّلت المرأة موضوعها الأساسي مثل إحسان عبد القدوس ونزار قبّاني"⁽¹⁰⁶⁾، ويبدو أنّ الناقد ينطلق من كون الرواية النسوية هي التي تشكّل المرأة موضوعها الرئيس، ولكن هذه المقاييس تبقى اعتباريّة لا تستند إلى جهد نظيري مؤسّس⁽¹⁰⁷⁾. ويسأل ناقد آخر: لماذا لا يعتبر فلوير صاحب "مدام بوفاري" وتولستوي صاحب "أنا كرنيش" 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، ص 21.

106 - كتابة المرأة الروائية والبحث عن الانزياح: محمد عفت، ص 43.

107 - وقد قال في موضع سابق من هذا المقال، ص 42: "إنّ الكتابة لدى المرأة... تستلزم أن تكون ذات نسخ خاص ووجه متميّز... إنّ هذه الكتابة يجب أن تشكّل انزياحاً عن كتابات أخرى تسير في الاتجاه المعاكس الذي يقوم على الإبقاء على وضعية الدونية واللاإبداع لدى المرأة"، فكيف نحدّد ومن يحدّد من الأدباء يُعتبر ضمن "الاتجاه المعاكس"، والذين يجب على المرأة معاكسة كتاباتهم؟ ومن هم الذين كتبوا كتابات "نسائية"؟ إنّ مثل هذه الأحكام الاعتبارية هي التي تزيد من إرباك المشهد النقدي.

108 - في النقد والنقد الألسني: إبراهيم خليل، دار الكندي للنشر والتوزيع - عمان - الأردن،

ط 1/2002م، ص 122.

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 تسوّغ 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 مثلاً؟ أو الذي تكتبه المرأة عن الوطن أو الحرية أو الموت؟"⁽¹⁰⁹⁾. ويمكن لمعظم هذه الأسئلة أن تفقد جدواها إذا اعتبرنا أنّ الأدب النسوي 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 النسوي عمّا يكتبه الرّجل فتلك إشكالات مفتعلة، إذ لا يتحدّد الأدب النسوي بمقارنته مع ما يكتبه الرجل، وليس 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 واضحاً أنّ أدب المرأة أضحى ميزة لا بد 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 يسمّي بما يراه مناسباً⁽¹¹⁰⁾، ويبدو أنّ الاختيار ليس قائماً - 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 فالكثابة 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 الشخصية الروائيّة والقصصيّة (السردية)"⁽¹¹¹⁾. وليس واضحا على أيّ أساس يُسمّي 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 تعسّفا وغير مقنع علميّا، ولعلّ هذا سبب الارتباك من أساسه.

والملاحظة نفسها تنطبق على الرّأي التّالي لحسين المناصرة الذي يفضّل

"مصطلح "الكتابة النسويّة" على مصطلح "الكتابة النسائيّة" لما في المصطلح

110 - يدّعي شكري عزيز ماضي أنّ النّقاد متفقون على أنّ الخطاب النسوي خطاب تبدعه المرأة وإن

عالج موضوعا غير المرأة وقضاياها، 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، طبعة 02 مزيدة ومنقحة / 2008م، ص 215 .

111 - جماليّة السرد النسائي: مدونة محمد معتصم الكاتب:

<http://motassim.canalblog.com/archives/2007/02/21/4087471.html>

الأول من بعد لغوي يوازي مصطلح الكتابة الذكورية"⁽¹¹²⁾، والسبب الذي ساقه الناقد لا يبدو مقنعا فإن كان الأمر متعلّقا بكون مصطلح "النسوية" مقابلا لمصطلح "الذكورة" فاستعمال مصطلح "الأنثوية" أولى لتحقيقه للتقابل التام، ولكننا نردُّ من الأساس اعتباره الكتابة النسوية مقابلا للكتابة الذكورية لأنها في الحقيقة بداية لخلق معركة وهمية بين "الأنثوي" و"الذكوري". ويضيف أن "الكتابة النسوية" كتابة تتخذ موقفاً واضحاً ضدّ الأبوية⁽¹¹³⁾ وضدّ هذا التمييز الجنسي، أي أنها كتابة مؤدجلة، أما "الكتابة الأنثوية" فهي التي تبدو وقد همّشها النظام الاجتماعي والثقافي السائد بحجة وقوعها في زوايا التابو التي يجب على المجتمع أن يحصرها، وبالتالي يمنعها - وبكلّ السبل - من أن تبرز هويّتها بوجهه، بوصفها نوعاً من الكتابة له خصوصيّته وفرادته، حاله حال غيره من

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

113 - ونشير هنا إلى أنّ هذه المصطلحات تُردّد في كثير من الأحيان دون ضبط لها، وهي ترجيع لما ساد في كتابات النسوية الغربية، إذ "يشير مصطلح "الأبوي" إلى علاقات القوة التي تخضع في إطارها مصالح المرأة لمصالح الرجل، وتتخذ هذه العلاقات صوراً متعدّدة، بدءاً من تقسيم العمل على أساس الجنس والتنظيم الاجتماعي لعملية الإنجاب إلى المعايير الداخلية للأثوية التي نعيش بها، وتستند السلطة الأبوية إلى المعنى الاجتماعي الذي تمّ إضافؤه على الفروق الجنسية البيولوجية"، ينظر: النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل، ص 22. 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، ص 66-67، ولاشكّ أنّ مثل هذه المفاهيم -عند نقلها من ثقافة إلى أخرى- لا بد لها من مراجعة فكرية -على الأقل- قبل القول بها وتبنيها بالمطلق.

أنواع الكتابة الإبداعية"⁽¹¹⁴⁾. ولكنه يُشير في الهامش إلى إمكانية إطلاق مصطلحات: "نسائية"، "أنثوية" أو "كتابة المرأة" مستشهداً برأي الناقدة الإنجليزية توريل موي، ويضيف: "...ويجب ألاّ تفهم كلمة النسوية على أنها دونية اجتماعية كما في تصوّر اللغوي الشائع اجتماعيًا. علما بأن المعجم اللغوي يشير إلى جموع عربية للمرأة: نسوة ونسوة ونساء ونسوان ونسوان ونسنان. (المنجد: نسو)، ولعل النسبة "نسوي" هو المصطلح الأكثر دلالة"⁽¹¹⁵⁾، فكيف يكون الأكثر دلالة طالما أنّ اللغة لا تُقيم فرقا بينها؟ ثمّ إنّ الناقد أغفل أنّ من "فهموا" مصطلح "النسوية" على أنّه يوحي بدونية اجتماعية أرجعوا ذلك إلى الفروق التي تُقيمها اللّغة وتُحيزها للذكور، ويبدو أنّ الناقد 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، ص 97.

115 - النسوية في الثقافة والإبداع: حسين المناصرة، ص 97.

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: تـمرد الأنثى في رواية المرأة العربية: نزيه أبو نضال، ص 26. ولكنه في كتابه اللاحق "حداق الأنثى" - وتماشيا مع تحوّل النقد في مقاربتة 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 أنّ تذهب الكتابة النسوية إلى النصّ كي تمارس حرّيتها المفقودة في المجتمع...صارت الكتابة بحثا عن أفق أوسع للحرية، تحقّق فيه المرأة توازنها المفقود بين ذاتها الداخلية وذاتها الاجتماعية...بين ما ترغب

غريباً: "لذلك (أي كون المرأة مجرد جسد في المجتمع) تأسست الحكايات السردية على العلاقات العاطفية والجنسية تحديداً 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 قولاً... على غرار ما تفعل قرينتها الرواية النسوية، كما ليس لها ما لهذه الأخيرة من مقاصد وتوجهات فكرية ومعرفية تتقوّل داخل الخطاب الأيديولوجي النسوي الذي يقحم في الرواية، حيث تعلو نبرة القول ويطنّ الهاجس الفكري على حساب هواجس البناء والفنية، في قصدية واعية تتوسل الفن الروائي وسيلة لا غاية بذاتها"⁽¹¹⁹⁾. ونجد أنّ الناقدة ساهر 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: حقائق الأنثى، دراسات نظرية وتطبيقية في الإبداع النسوي: نزيه أبو نضال - أزمّة للنشر والتوزيع - عمان - الأردن ط 1 / 2009، ص 12.

117 - مقاربات في السرد، الرواية والقصة في السعودية: حسين المناصرة، عالم الكتب الحديث - إربد - الأردن، ط 1 / 2012، ص 86.

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

119 - المرجع السابق.

women's writing، "باعتبار النساء هنا جنس بيولوجي"، وبين مفهوم الكتابة النسوية Feminist writing، باعتبار "النسوية هنا تيار فكري معرفي"، "فللمفهوم الأول دلالة متّسعة، حيث يشمل ما تكتبه المرأة من وجهة نظرها عن المرأة أو عن الرجل أو عن أي موضوع آخر، أمّا دلالة الثاني 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 اصطفاة 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 الآليات السيكولوجية/ الاجتماعية التي تشكّل وتؤيّد اللامساواة.

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 مبنيًا على أساس "اللامساواة"، ما يُحيل على أنّ الذّكر/ النظام الاجتماعي يطمح للسيطرة على المرأة، وبالتالي فهاهيّة الكتابة النسوية -على ما رأينا- تتعرّف بمدى استعابها لهذه

120 - نساء بلا أمّهات: سهاير الضامن، ص 24-25.

121 - المرجع السابق، ص 25. نقلا عن: غرفة فرجينيا وولف: رضا الضاهر، ص 10-11.

الثَّائِيَّة وحديها: الذات النسوية/الآخر الرجل، وهنا وجب أن نتساءل: هل حين تكتب الكاتبة عليها أن تعي وتدرك وتستبطن كل هذه المفاهيم حتى تُعتبر كتابتها أدبا نسويا؟ ألهذا الحد يمكن اعتبار الإبداع عملا قصديا ومُحطَّطا له، وبالتالي استبعاد تلقائية التعبير عن الذات ودواخلها بشكل غير واع؟ وأين نصنّف الكاتبات اللواتي لا يتبنين هذه المفاهيم؟ ثم من يجدر به وضع هذه المفاهيم وتحديد⁽¹²²⁾ها وبالتالي تمييز الكاتبات النسويات عن غيرهن؟

قد يُسهم في الإجابة عن بعض هذه الأسئلة - لاسيما السؤال الأخير - إثبات ملاحظة هامة ظلت تُلح علينا في قراءتنا لدراسات النقّاد والناقداً على حدّ سواء، ويتعلّق الأمر بتوجّه الكثير من المقاربات النقدية إلى النظريات الغربية لتستقي منها اختياراتها وآلياتها الإجرائية ومقولاتها النقدية، دون التفات للشّرط الفنّي/الاجتماعي الذي يسم ما يُنتج محليّا بسماة 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، وتعني 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 سهاير الضامن رأي بعض الناقداً النسويات اللواتي اعتبرن أنّ المرأة "إذا لم تكن... غاضبة في كتابتها فذلك يعني... أنّ الثقافة السائدة قد احتوتها"، ينظر: نساء بلا أمّهات: سهاير الضامن، ص 85. نقلا عن: غرفة فرجينيا وولف: رضا الظاهر، ص 159.

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

مع انفتاح النّقد على ما يُبدع من طرف المرأة، وتكريس الجهود النقدية
لمقاربتة 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"نفرده" و"تميّزه"
و"اختلافه"، ممّا ساهم في بروز ثنائية الذات النسوية والآخر/ المجتمع الذكوري،
ما سيفتح شهية الكاتبات على التنوع والبحث والحفر في موضوعات بعينها،
وسيشير 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، ولكنهم 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 فنيّ 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 النسوي⁽¹²³⁾. فقد تمّ التركيز على الخطاب الأيديولوجي/ الاجتماعي/ التحرري... دون الإطار الجمالي الأدبي الذي كان ينبغي أن يكون هدف أيّ مقارنة نقدية، ولكن أغلب هذه المقاربات انتقلت بين حدّين نقيضين هما الرّفص 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 والتاريخي⁽¹²⁴⁾ للمرأة ميزة تصنع خصوصيّة هذه الكتابة.

123 - تقول سهاير الضامن: "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، إنّهُ نظام يحضر- في أيّ نص سردي سواء كان مميّزا أو ضعيفا غير أنّ ذائقتنا تعجز عن مقارنة الخطاب في النصوص الضعيفة، مع أنّها من أخطر النصوص من حيث خصوبة اشتغال الخطاب"، يُنظر: نساء بلا أمّهات: سهاير الضامن، ص 18-19. نقلا عن: رجع البصر: حسن النعيمي، النادي الأدبي - جدّة 2004م، ص 36.

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، ص 26، ورشيدة بن مسعود تجد أنّ الكتابة النسوية تمتاز بخصوصية "ليست طبيعة ثابتة، بل هي ظاهرة تجد أساسا في الواقع الاجتماعي/ التاريخي الذي عاشته المرأة، وفي ضوء هذا الفهم تتحدّد خصوصية الأدب النسوي بالتمركز حول الذات، ورفض السلطة الذكورية، والبحث عن الحرية"، ينظر: المرأة

ظلت هذه المقولات "تحشد" و"تبشّر"⁽¹²⁵⁾ بكتابة نسوية تُفارق الثقافة الذكورية/الأبوية/ السائدة، فالمرأة أضحت مطالبة بالانخراط في هذا السياق الإبداعي المرتبط بالتحرّر من الثقافة "الأبوية" والسلطة "الذكورية". وأضحى الجميع يرافع عن المرأة ويطالبها بأن "تلتزم" بقضيتها: "ولما كانت المرأة أكثر معاناة من كلّ سلبيّات هذا المجتمع، وأكثر تعرّضا للاضطهاد، فإنّ اتجاهها نحو الكتابة الروائية يمثل 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 المدعّمة 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 عفت، ص 39.

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

ثم إنَّ هذا الإصرار على اختزال خصوصية الإبداع النسوي فقط في التحرر 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 تسمية أدبها أدباً نسوياً هي مهادنة ومستكينة لسلطة الرّجل، فتقول: "ترفض المرأة إذن المصطلح والتسمية لكي تبقى في النّادي الأدبي، الذي هو رجولي بالضرورة، لكي تتمتع برضى المجتمع الرجولي عن سلوكها المنضبط"⁽¹²⁸⁾. أمّا كارمن بستان 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 عطف، ص

.45

128 - قضايا الرواية العربية الجديدة،: سعيد يقطين، ص 281. نقلا عن: الكلّ يخشى قطف التفاحة، مجلة الكاتبة، ع 15 / 1995 م، ص 05. ومثل ذلك ما ذهب إليه نزيه أبو نضال: "إنّ الرواية لا تكون نسوية لمجرد أنّ كاتبها 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 النصّ الروائي". يُنظر: ترمز الأنثى في رواية المرأة العربية: نزيه أبو نضال، ص 11. ويقول في كتاب آخر: من "مهايات الكبرى (الرواية النسوية) أن تترافع دفاعاً عن حقوق المرأة، وأن تحوّل هذا العالم المغاير إلى قناعات اجتماعية مدعومة بالشرائع والقوانين"، يُنظر: حدائق الأنثى: نزيه أبو نضال، ص 44.

والأسلوب نفسه؟ ذلك أنّ المرأة تكتب بشكل متميّز عن الرجل، لاسيما بعد أن تطوّرت العادات والتقاليد 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 نلاحظه 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 الإبداعية شيء ينتظم في هذه المنظومة الحقوقية والمطلبية، وبالتالي فالنساء إذا كلهن سواء، ولا غرابة في هذا طالما أنّ مقارنة قضايا المرأة اتسم في كثير من الأحيان بالمزايدات الطبقية، السياسية، الاجتماعية والجمعية ... لا يهم القالب الذي تشكّلت فيه بقدر ما يهم أنّها كلّها [هذه القوالب] تبسّط إلى حد "التففيه" المرأة وما يتعلق بها، وتختصرها حتى تصوير مجرد أيقونة لمشهدية معيّنة في صراع أيديولوجيّات.

129 - نساء بلا أُمّهات: سهاير الضامن، ص 126. نقلا عن: الرواية النسوية الفرنسية: كارمن

بستاني، تر: محمد علي مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع34/ 1985، ص 122.

ونَدَّعي أننا 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 تتدخل -ولا شك- في توجيه العمل الإبداعي، كما لا يُنكر تدخل هذه المنظومة نفسها في كَيْفِيّة 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 تصنّف أو تؤطر 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 مُطالبات بأن يكتبن نصّا واحدا موحدّا، أمّا فيما يخصّ المصطلح -وفي خضمّ ما رأينا من كثرة للمصطلحات وعدم اتّفاق بين النقاد- فإنّنا سنستخدم تسمية واحدة -تجنبنا لتشتيت ذهن

القارئ بإيهامه بالاختلاف - وهي "الكتابة النسوية"، وهي ببساطة نسبة إلى "نسوة"، فنلحق الكتابة بكتابتها كما نقول شاعرا أمويًا، ولا نبغي بأي وجه الإحالة على بعد إيديولوجي، أو تحميلها حمولة مفاهيمية فلسفية ندّعيها لها ادّعاء.

- المبحث الثاني: الرواية النسوية المغاربية، السياق التاريخي وظروف التشكل.

تعالقت بواكير الأدب المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية بشكل ملفت مع الرواية الفرنسية ومبدعيها، وارتبطت بها تاريخيا⁽¹³⁰⁾، وقد امتثل كتاب الرواية الأوائل لأدبيات الرواية الفرنسية التي تركز على الجانب العجائبي، حيث شكّل الفلكلور "الميدان المتميّز للكتاب الفرنسيين المغرمين بالعجائية"⁽¹³¹⁾، والذين

130 - إذ يميّز النقاد بين كتاب فرنسيين جاؤوا من الخارج (Ecrivains du dehors) كتبوا ما اصطلاح عليه بأدب العبور (une littérature de passage) وبين أدب ظهر كنتيجة للأول - أو على الأقلّ هو من مهّد وأسهم في بروزه - كتب من قِبَل مَنْ سَمّوا بالجيل الثالث، ففي الجزائر -مثلا- ظهر أصحاب ما يُسمّى بـ"المدرسة الجزائرية (école Algèrianiste)".
وهؤلاء هم الكتاب الفرنسيون الذين ولدوا في الجزائر، من أبرز كتاب هذه المدرسة:

Gabriel Audisio - Emmanuel Roblés - Albert Camus - Jule Roy

وهؤلاء هم بدورهم مَنْ مهّد وأسهم في ظهور الجيل الأول من الكتاب الجزائريين، يُنظر:

La Littérature Algérienne contemporaine, que Sais-je: Jean Déjeux;
Presse Universitaire de France, 1975, p:13-14.

Le roman Maghrébin :Abdelkebir - Khatibi société marocaine des - 131
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 السياسي إلى فترة التوسّع الإمبريالي"⁽¹³³⁾. وقد كان همُّ هؤلاء كتابةً رواية تراعي الذّوق الفرنسي، فتقمّصوا شخصية السائح الفرنسي الذي يُثيره الغريب والعجيب، وباختصار فقد تميّزت هذه الكتابة " بنسخية واضحة، قدّمت الإنسان المغربي في صورته الفلكلورية "⁽¹³⁴⁾، تماشيا مع ما كان يُنتظرُ منها⁽¹³⁵⁾.

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

132 - المرجع السابق، ص 20.

133 - المرجع السابق، ص 28.

134 _ الرواية المغاربية ذات التعبير الفرنسي في التسعينات، من الحنين المفقود إلى نهوض المنسي: أمين الزاوي - مجلة التبيين، ع3/ سنة 1995م، ص 23.

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 يصوّر في أحسن الحالات تصويرا اثنولوجيا بحثا، تصويرا خارجيا ومتشينا"، ينظر: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر: عبد العزيز شرف، منشورات وزارة الثقافة - دمشق 1971م، ص 32.

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

ومع أنّ استعمال اللغة الفرنسية - والتي مثلت في فترة ما غنيمة حرب - شكّل - لاحقًا بعد الاستقلال - مفارقة ومثار جدلٍ في الأدب المغربي، إلّا أنّها مكّنته من أرضية صلبة تمثلت في الروايات الكثيرة التي تزخر بها الثقافة الفرنسية "المتمتّعة ببنية تحتية وبصفوة متخصصة في الكتابة"⁽¹³⁸⁾، وبذلك تجاوزت هذه الإبداعات الشرط التاريخي المتمثّل في القوانين الاقتصادية والاستهلاكية التي كانت ستأخذ وقتًا طويلاً لو سارت سيرًا طبيعيًا، "لقد وُلدت ناضجة مكتملة

136 - خطاب ربّات الخدور، مقارنة في القول النسائي العربي والمغربي: زهور كرام، رؤية للنشر- والتوزيع - القاهرة 2009م، ص 72.

137 - المرجع السابق، ص 99.

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

... بدأت من حيث انتهت الرواية الفرنسية⁽¹³⁹⁾، وهو ما مكنها من اختصار الوقت والمسافة نحو إنتاج رواية تحكمها المعايير الجمالية والفنية العالية.

وخلافا للرواية المكتوبة بالفرنسية والتي استطاعت أن تؤسس لـ "الحداثة الروائية بالفرنسية في فترة موازية لنفس التجربة التي تحققت باللغة العربية في أقطار الشام ومصر منذ الثلاثينات"⁽¹⁴⁰⁾، فإن الرواية المكتوبة باللغة العربية ظهرت متأخرة جدًا، وأسباب هذا التأخر مرتبطة بجملة من العوامل التي تعاضدت لتمنع بروز رواية مغربية باللغة العربية، ويأتي على رأس هذه الأسباب خلو التراث الأدبي العربي القديم من فن الرواية واعتماده بالدرجة الأولى على الشعر، ويبدو تأثير ذلك في كون التعليم التقليدي 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 لفن روائي ناضج متأثرًا بالاتصال الثقافي مع الغرب، ونشاط حركة الترجمة، وتوالي البعثات العلمية وغيره- وما شهدته من زخم فكري وحراك وتواصل مع الضفة الأخرى -الذي أسهم في إثراء الألوان الأدبية في بلاد المشرق- كان المغرب العربي في منأى عنه، فاتصال المغرب العربي بالغرب كان صداميًا عبّرت عنه الممارسات التهديمية للهوية القومية من جانب المستعمر، والاستماتة في محاربة الهيمنة الفرنسية على اللسان 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 - الرواية والتحليل النصي، قراءة من منظور التحليل النفسي:- حسن المودن، منشورات

الاختلاف - الجزائر، ط01 / 2009، ص101.

وحمايته هاجسهم وشاغلهم الأوّل، ومثلت اللغة العربية الرهان وعنصر الحسم، فلم يكن من الغريب أن نجد قوى الأُمّة الحيّة ورجالاتها المدافعين عنها تتصدى لكلّ ما هو جديد وترى فيه تهديدا لهويّتها. لاسيّما إنّ ارتباط هذا الجديد بالآخر/ المستعمر. وكان طبيعيا أن تتسم الحركة الإصلاحية بالطابع الديني التراثي الإحيائي- نظرا لارتباطها بالمساجد في ظلّ تضيق المستعمر على مساحات النّشاط الفكري- الذي يسعى لمّد الجسور مع الماضي وتمتين ارتباط الأُمّة 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 الأُمّة، 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 مُشكّلةً أولى إرهابات الكتابة السّردية التي ستظهر لاحقا، والتي كانت تخطو بخطى متعثّرة حيناً، 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

مغربي يُكتب بلسان الأُمَّة وإن أخذ ذلك وقتاً طويلاً، فهذه الأقلام هي التي ستتّوجه فيما بعد - مع عمق تجربتها - نحو كتابة الرواية، وستشكّل الجيل المؤسّس للرواية المغربية المكتوبة بالعربية، وستغامر⁽¹⁴¹⁾ في التنويع والتّجريب ما بين القصّة والقصّة الطويلة لخلق تقليد أدبي لا ينجّل الكتاب في اعتناقه.

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

141 - نقول هذا لأن ظروف المجتمعات المغربية آنذاك كانت تعتبر الكتابة القصصية عملاً تافهاً ولا جدوى منه، كما ضُيق 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 مثلاً واجه رضا حوحو نقداً شديداً، وأثيرت حوله ضجة كبيرة اعتبرت "غادة أم القرى" دعوة للمرأة للتمرد والانحلال. وقد حذا ذلك بالكثير من الكتاب 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 السّبّاقة لإنشاء المدارس وشيوع العمل الإصلاحي وبناء مدارس تعليم حديثة، حيث أنشأت المدرسة الصّادقيّة⁽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 العربيّة"⁽¹⁴⁵⁾، وقد أنشأت ثلاث مدارس تقوم بتعليم اللغة الفرنسية، ولم

142 - اختلّف حول هذه المدرسة، فيوسف ناوري يرى أنّها وجه من وجوه الإصلاح الذي عمل على "إقامة مؤسّسات التّعليم العصري"، ينظر: الشعر الحديث في المغرب العربي ج 1: يوسف ناوري، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - المغرب، ط 1 / 2007 م ص 64، 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، ط 1 / 2009 م، ص 610.

143 - الشعر الحديث في المغرب العربي ج 1: يوسف ناوري، ص 64. ويذكر المؤلف الكثير من مظاهر النهوض العلمي والانفتاح على العلوم والتقنيات الحديثة، ينظر ص 64 وما بعدها.

144 - المرجع السابق، ص 64.

145 - المرجع السابق، ص 65.

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 إلّا بعد تأسيس جمعية العلماء المسلمين"⁽¹⁴⁶⁾. يقول عبد الله العروي: "في بداية القرن لم يعد يمثل الثقافة الإسلامية التقليدية سوى أفراد قلة انعزلوا عمّا يجري حولهم... وأصبح المجال شبه فارغ من أيّ نشاط ثقافي جزائري إلى أن ظهرت نخبة مثقّفة جديدة" تخرّجت من المدارس الفرنسية عرفت "بالمثوّرين" 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 - واليون 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، ص 65.

147 - مجمل تاريخ المغرب العربي: عبد الله العروي، ص 610.

148 - الشعر الحديث في المغرب العربي ج 1: يوسف ناوري، ص 67، ويورد المؤلّف عرضا وافيا لهذه الصّحف وتواريخ صدورها.

149 - المرجع السابق، ص 69.

والثقافي، فالجزائر مثلاً عانت كثيراً من الحصار الذي ضربته عليها الإدارة الاستعمارية، ولذلك فقد كان لتأخر ظهور فن قصصي يُكتب باللغة العربية مبرراته التاريخية القويّة، ولم تظهر رواية عربية ناجحة حتى السبعينات تقريباً⁽¹⁵⁰⁾، مع الأخذ بعين الاعتبار من يرى أنّ أوّل رواية جزائريّة ناضجة مكتوبة بالّلغة العربية هي "صوت العاطفة لمحمد المنيعي 1967م"، وربّما أبعد تاريخ يمكن الحديث عنه هو: 1947م سنة صدور "غادة أم القرى" لرضا حوحو، وأيّاً يكن الأمر فإنّه "إلى حدود السنوات الأولى من الألفية الثالثة لم يتجاوز عدد الروايات المكتوبة بالعربية في الجزائر 150 إلاّ قليل، وهي بذلك الثالثة مغارياً، فالمغرب سجّل 600 رواية وتونس 300 رواية"⁽¹⁵¹⁾، ولم يكن ممكناً في

150 - حثّ 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 توالى بعدها أعمال روائيين آخرين هم الذين سيشكلون جيل الروائيين الأوائل الذين كتبوا باللغة العربية. حيث نشر الطاهر وطار: "اللاز" 1974م - عرار محمد العالي: "ما لا تذروه الرياح" 1974م - عبد الملك مرتاض: "نار ونور" 1975م - الطاهر وطار: "الزّلال" 1976م - "عرس بغل" 1978م - الطاهر وطار: "الحوات والقصر" 1980م - سعدي إبراهيم: "المفوضون" 1981م - رشيد بوجدر: "التفكك" 1982م - محمد مصايف: "المؤامرة" 1983م - واسيني الأعرج: "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" 1983م - رشيد بوجدر: "ليليات امرأة أرق" 1985م - "معركة الرّقاق" 1986م.

151 - الرّواية والتحليل النصّي، قراءة من منظور التحليل النفسي: حسن المودن، منشورات الاختلاف - الجزائر، ط 01 / 2009، ص 101. نقلاً 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، ص 09.

الجزائر مثلاً- الحديث عن "تراكم نوعي يستحق الاهتمام والعناية" حتى سنوات
الثمانينات⁽¹⁵²⁾.

ومن بين الأسباب التي ساهمت في تأخر ظهور رواية مغربية ناضجة
باللغة العربية دور النقد في المشرق العربي الذي اتسم بالمركزية، حيث عُومل
الإبداع المغربي العربي وُوزن بالمقاييس النقدية العالمية لتبرير تجاهل النقاد 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 تُعدّ ظلماً للأوّل نظراً للظروف التي أسلفنا
ذكرها. وقد أخذ عليه ارتباطه بالنهج الإصلاحي حيث ظلّ "أسير المنطلقات
الإصلاحية... [وقد] تأخر ظهور الأشكال النثرية الحديثة، بينما كانت قد خطت
خطوات متميّزة شكلاً ومضموناً في أوساط الأدباء الجزائريين الذين يكتبون
بالفرنسية"⁽¹⁵⁴⁾، وبقي "على درجة معيّنة من "التّخلف" خلال زهاء ربع قرن"
لأنّ أدباء النثر في الربع الأوّل من القرن الحالي كانوا "بصورة أساسية من خريجي

152 - المرجع السابق، ص 102.

153 - خطاب ربات الخدور: زهور كرام، ص 58.

154 - مميّزات الممارسة النقدية في الجزائر: مخلوف عامر، ضمن كتاب: أسئلة ورهانات الأدب الجزائري
المعاصر، دار الأديب للنشر والتّوزيع - وهران، ب ذت ط، ص 72.

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 المشاركة سوى التمرّكز حول الذات، والاستهانة بالأدب المغربي المكتوب
بالعربيّة، حيث ظلّ هذا الأدب "في حكم المجهول الذي رسّخته من جانب
كتابات المشاركة ومواقفهم المنطلقة من نزعة مركزيّة تجاه [أدب] المغاربة، ومن
جانب آخر النزعة الفرنكفونيّة التي عمّدت كتابات الأدب المغربي بالفرنسية
دون غيرها"⁽¹⁵⁶⁾، فصارت الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، وأسماء بعينها هي
وجه الإبداع المغربي، ومع أنّه لا يمكن إنكار ما للرواية المغربية المكتوبة باللغة
الفرنسيّة من دور في إثراء المتون الروائيّة المغربية بما أتاحت من فرص التحديث
الذي تميّز لها دون غيرها بفضل لغتها الفرنسية، وما تحمله من تطوير في المتون
والأشكال السردية، إلّا أنّ اعتبار هذا الأدب هو وجه الإبداع المغربي الأوحده فيه
ظلم وإجحاف في حق الأدب المكتوب باللغة العربيّة⁽¹⁵⁷⁾. حيث ظلّ التجاهل

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

156 - الشّعْر 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 مغاريا يعبر عن روح الأُمّة أم لا، ينظر: "مقاربة الواقع في القصّة القصيرة
المغربية، من التأسيس إلى التجنيس": نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي - بيروت - لبنان

من نصيب الكتاب الذين يبدعون بالعربية، ف"لم يكن واردا الاهتمام بممارسة أدبية تبنت لغة يقتصر حضورها على الكتابات القرآنية ودور العبادة"⁽¹⁵⁸⁾.

وقد وجد المشاركة في أحيان كثيرة ذريعة لعدم تناول الأدب المغربي المكتوب باللغة العربية في أحد أمرين، ضعف الأدب المكتوب باللغة العربية وعدم اعتبار الأدب المكتوب باللغة الفرنسية أدبا عربيا وبالتالي تجاهل كلا الأدبين معا، أو اعتبار الأدب المكتوب بالفرنسية الأدب المغربي المعبر عن روح المجتمع المغربي، وفي تناوله ما يُغني عما 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 مقومات الأدب الحديث، أدبا يقف إلى جانب الآداب العالمية الأخرى يغنيها ويغتنى بها، إنّما هو ذلك الأدب الجزائري الحديث العربي والبربري المضمون والمكتوب باللغة الفرنسية"⁽¹⁵⁹⁾، أمّا الأدب المكتوب باللغة العربية فترى أنّه ظلّ "وقفا على إحياء تراث الماضي والدفاع عن ذلك التراث

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

158 - الشعر الحديث في المغرب العربي ج1: يوسف ناوري، ص 16.

159 - الشعر الحديث في المغرب العربي ج1: يوسف ناوري ص 53.

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 باللغة الناقلة للثقافة الأوروبية والفرنسية خاصة، وانبهروا بالمغرب العربي الذي "شرف" بالاحتكاك بهذه اللغة/ الثقافة المبهرة نظرا للتواجد الفرنسي، وفي مقابل هؤلاء أصّر فريق من النقاد على عدم اعتبار الأدب المكتوب باللغة الفرنسية أدبا عربيا، وبذلك برّروا تجاهلهم لما يكتب بالعربية والفرنسية معا، وقد كانت النتيجة في الحالتين غياب دراسة تتبّع تأسيس ثم تطوّر الإبداع المغربي المكتوب بالعربية شعرا ونثرا.

واعتبارا لهذه الأسباب التي شكّلت الماضي المشترك، وارتفعت لواقع محكوم بتحدّي ثقافي وفكري وحضاري متداخل، فإنّ الحديث عن رواية مغربية 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 مقابله وموازاته مع المشرق العربي. فهو — كما يقول عبد الكبير الخطيبي — "مجموعة جيوسياسية قائم ككيان متميّز عن

160 - المرجع السابق، ص 50.

161 - المرجع السابق، ص 52.

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 تأثرت 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 الحوارى 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 الحبر والمنع؟ أم أنّ الظروف التي سبق الإشارة إليها شكّلت عاملا حاسما في تحديد وبلورة المشهد الثقافى المغاربي ككل، ومن ذلك واقع الكتابة الروائية النسوية؟

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 المغاربية بدا لنا أنّ ظروف تشكّل الرواية النسوية المغاربية تختلف عن مثيلتها في المشرق العربي، عكس ما ذهب إليه بعض الدراسات التي تنظر لواقع المرأة في القطرين على أنّه واحد ومُشترَك الهمّ والمشاعل والتحدّيات، بل وتختزل هذه التحدّيات في مواجهة الرجل/ العدو المشترك، تقول إحدى الباحثات: "والحديث عن الرواية النسوية سيان 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 الاستعمار 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، ص 90.

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، ص 31. ويُنظر دراسة هامة بعنوان: إسهام الكاتبة العربية في عصر- النهضة حتى 1914م: شريفة القيادي، منشورات ELGA فالتا- 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 أيّ من مظاهر الحضارة التي يحملها، فكيف يظهر إبداع _وهو تعبير عن الرقي والتحضّر_ في مجتمعات ينهشها الفقر والتّجهيل والأُميّة؟

تظافرت في المغرب العربي عوامل كثيرة أدّت إلى تهيئة مناخ خاص مختلف يؤسّس لإشكالات كثيرة متعدّدة تتعلق باللغة والهوية، وتبدو إشكالية كتابة المرأة أقلّ حدّة وبورزا حين تتماهى في جوّ عام يشمل الرجال والنساء، ويضع المعوّقات نفسها في الغالب الأعم والمتمثلة في تفشّي الجهل والأُميّة، وحتى إن سلّمنا بخصوصية "الوضعية الاجتماعية القاهرة" للمرأة، والتي قد تُترجم في سبق الرجل للكتابة وتأخّر المرأة بفارق زمني كبير، إلّا أنّه لا يمكن بحال تحميل الرّجل سبب هذا التّخلّف وربطه بمؤامرة ذكورية محكمة⁽¹⁶⁶⁾، تقول أمل تيمي 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 الرّجل للكتابة/ ولكلّ شيء، في محاولة متكرّرة لإلحاق ضعف الكتابة النّسوية بتأخّر/ دونية المرأة، فسعيدة بن بوزة تأتي بكلام يناقض آخره أوّله: "... فالجهل بفنيات وتقنيات جنس الرواية كان مطروحا عند الكّتاب والكاتبات على السواء، فكانت ممارستهنّ 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، ص 97.

قد استغرق "وقتا وجهدا كبيرين"⁽¹⁶⁷⁾. ولعلّ النموذج المغربي خير دليل على تهافت هذا الرأي، فإن كانت المرأة العربية -في مصر وبلاد الشام- تأخرت عن الولوج لعالم الكتابة مقارنة بالرجل، فإن كلاً من الرجل والمرأة المغاربة قد تأخرا بسبب ما أسلفنا من ظروف خلقها التواجد الاستعماري، لاسيما الحالة الاجتماعية والاقتصادية القاهرة، التي تُكبّل الفرد بما في ذلك المثقف، وتُرهق كاهله بواجبات كثيرة تشغله بالمعيشي واليومي عن مطلب الإبداع والكتابة وما تتطلبه من تفرغ وصفاء يتعارض والسعي اليومي وراء متطلبات العيش، وهي الأسباب نفسها التي تؤثر على الحركية الفكرية العامة للمجتمع، فتجعل أفرادها في غنى عن "ترف" القراءة، ما يؤثر على النشر ومردوديته ومن ثم الكتابة، وهكذا دواليك.

فهذه الأسباب مجتمعة/ ومرتبطة هي التي تجعل من الكتابة "أبخس" مهنة يتخذها المثقف، وهي بدورها التي تسم المجتمع بوسم "التخلف"، والمرأة -في مجتمع بهذه المواصفات- وبمهماتها الاجتماعية الكثيرة تبدو محصورة أكثر في واجبات البيت وتربية الأطفال، ولذلك نجد أنّ الكثير من الأساء كتبت نصّاً أو اثنين ثمّ كان مصيرها التوقف، ومن ثمّ فقد انعدم التراكم الفني الذي يُمكن من الحكم على ما يُبدع فنّياً، ومن ثمّ اعتُبرت قلة الإنتاج واحدة من أسباب تجاهل

167 - ينظر: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل التميمي، ص 29.

النقد-سابقا- للروايات النسوية القليلة، وهنا نتوقف عند ملاحظة هامة 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 الظهور للرواية النسوية ما أسهم في تطوّرها، وبذلك يظهر جليّا أنّ النقد الجاد يسهم في تطوير أو تحسين أيّ جنس أدبي، وأنّ ثمة حلقات متشابكة حلقات متشابكة تُسهم مجتمعة في تأخر ظهور أدبٍ ما أو تسهم في نضجه فنيّا.

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

168 - المشهد الروائي بالمغرب الآن، خطاطة أولى: عبد الحميد عقار، ضمن كتاب: الرواية المغربية وقضايا النوع السردى: أعمال الندوة العلمية الوطنية التي نظمها فريق البحث في مشروع: PROTARS3 - إشراف: زهور كرام - جامعة ابن طفيل - القنيطرة، 24 / 25 أفريل 2008م، منشورات دار الأمان - الرباط، 2010م، ص 21. وكما نرى فإنّ الندوة التي قدّمت فيها الدّراسة انعقدت سنة 2008م، ويمكن بسهولة إثبات التزايد المستمر والملاحظ 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 الدور الأساسي للنشر في غياب ثمّ ظهور الرواية النسوية.

التي كتبت في وقت متقدّم⁽¹⁶⁹⁾، وبعدها مليكة مقدّم وغيرها، ولعلّ العامل الحاسم في كلّ هذا هو الكتابة باللغة الفرنسية، وبالتالي التمكن 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 النشر والتّوزيع، ونقصد كلاً من: أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق، ياسمينه 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 تأخر الكتابة النسوية، وهذه العادات حملت الكثير من الكاتبات على الكتابة بالاسم المستعار⁽¹⁷⁰⁾،

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

170 - وهذا ما حذا بنا إلى محاولة تتبّع ظهور الرواية المغربية المكتوبة باللغة العربية "التي يكتبها الرّجل"، ولو على سبيل الاختصار، للتدليل على أنّ ظروف النشأتين والمعوّقات 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 السلوك ذاته يشكّل مظهرا من مظاهر تخلف الأدب الروائي النسوي المغربي عن الاكتمال بالصورة الفنيّة التي يمكن معها إجراء دراسة نقدية جادّة، ومن ثمّ فقد غابت الرواية النسوية -على ندرتها- عن الدّرس النقدي المغربي، ونظرة سريعة على الدّراسات النقدية التي تناولت الإبداع الروائي المغربي تكشف عن شبه غياب للأقلام النسوية حتى زمن قريب، حين فرضت الرواية النسوية نفسها وراكت أعمالا متنوعة كَمَا وكيفا.

في محاولة تتبّع بدايات الرواية النسوية المغربية تظهر صعوبة تحديد البداية الفعلية بشكل دقيق، "فقد مارست أغلبية الروائيات المغاربيات كتابة الشعر أو القصة القصيرة قبل تجريب الكتابة الروائية التي كان ظهورها متأخرا، 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 حكرًا على المرأة، ينظر الهامش في الصفحة: 74 من هذا البحث.

171 - الكتابة النسائية في الجزائر وإشكالياتها، قضية المرأة في كتابات زهور ونيسي- نموذجًا: يمينه عجنّاك بشي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المركز الجامعي - غرداية - الجزائر، ع 09 / جوان 2010م، ص 29.

الرواية"⁽¹⁷²⁾، وهنا يظهر مجددا تهافت ما حاوله النقاد من إرجاع تأخر وضعف ومحدودية انتشار الرواية النسوية إلى العامل الثقافي/ الاجتماعي، فإننا نرى أنه - على الأقل - ليس العامل الأوحّد، بل ما أشرنا إليه من ماضٍ استعماري، وراهن ثقافي له الدور الأكبر، بدليل أنّ المجتمعات المغاربية - ومع أنّها تتميز بتركيبة اجتماعية متقاربة ومتشابهة - إلّا 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 مقوماته - 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 القراء وتطويع القلم على ممارسة الإبداع ومعاركة مخاض الكتابة، إلّا أنّ الكثير من الأقلام تتوقّف عند هذا الحد لظروف النشر، وعموما فقد تفاوت ظهور أول رواية نسوية - أو ما يمكن تسميته كذلك تجوّزا - من قطر لآخر.

172 - التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي: بوشوشة بن جمعة، المغاربية للنشر - تونس

ظهرت في الجزائر أول رواية نسوية باللغة 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 توالى الأقلام النسوية بعد ذلك فظهرت فضيلة الفاروق وياسمينه 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 أول رواية نسوية سنة: 1954م، وهي رواية "الملكة خناثة" لأمّنة اللوة، والتي يعتبرها بن جمعة بوشوشة أول 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 النسائية في الجزائر وإشكالياتها: يمينه عجنك بشي، ص 32. نقلا عن: الصوت النسائي في

الأدب الجزائري المعاصر: دوغمان أحمد، ص 09.

174 - الرواية النسائية المغاربية: بوشوشة بن جمعة، المغاربية للنشر - تونس ط 1 / 2003م، ص 35.

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 "أول نص روائي كتبته امرأة، ثم نص خنائة بنونة "النار والاختيار" سنة 1969م"⁽¹⁷⁷⁾.

مثّلت فترة الثمانينات "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 بفضلها 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 المتخصصة 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 - وهران 2010م، 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، ص 14. 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 إلّا 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 الأعلام النسوية التي برزت نجد: ليلي أبو زيد- زهور كرام- فاتحة مرشيد - نزهة برادة- وفاء بالمليح.

أما في تونس فيبدو أنّ القرار السياسي الذي اتخذته بورقيبة بتحرير المرأة التونسية، وجعلها الأكثر "حرية" 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 والمشاكل اليومية للمثقف - على الأقل - بقدر ارتباطها بالظروف والذهنية المجتمعية، فليبيا معروفة بطبيعة مجتمعها المغلق - مقارنة بالجزائر وتونس مثلا - إلاّ أنّها قدّمت أقلاما قد تُجاوِز ما قدّمته الجزائر، فنعيم رزان المغربي تُثبت ملاحظة هامة 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 النقدية للرواية النسوية

- المبحث الأول : تناول القراءات النقدية العربية للكتابة النسوية.

في قراءتنا للتناول النقدي للكتابة النسوية بدا أنّ هناك تعابير جاهزة ومُقبولة وصالحة للاستعمال كلّما تعلّق الأمر بنصٍ تكتبه المرأة، وغير واضح إن كان منطلق ذلك الاستهانة بقيمة ما يُبدع فنياً ممّا يؤدي إلى استسهال مقاربته، أم أنّ الأمر مبالغ في الحرص على تبيين ما تكتبه المرأة، غير أنّ هذا الحرص -في توسّله لمبدأ المدح والثناء واستعمال التعابير الفضاضة والجاهزة- لم يخدم المنجز النسوي، ولم يثمن اشتغال المرأة على اللغة وتقنيات السرد والبناء الجمالي للمتن الروائي، إنّما يُنبئ في حقيقته عن نظرة استعلائية -سواء كانت مقصودة أو غير مقصودة- تُعتبر 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 كلّ -بل إبداع المرأة كلّ- في هذه الموضوعة، وهنا نجد أنّ "الجسد" و"القهر" هما الأكثر حضوراً في الغالب، وتستدعي هاتين الموضوعتين الآخر/ الرجل بصورة ما، فموضوعة "القهر" تحيل على منظومة ذكورية قمعية "قاهرة" تجعل الأنثى "مقهورة" وضحية للاضطهاد. و تنتج من ثمة معادلة تفاعلية حديها الرجل "القاهر" / و المرأة "المقهورة"، وكذلك موضوعة "الجسد" تحيل بدورها على معادلة "الراغب" و "المرغوبة"، الرجل/ المتلقي والمرأة/ الجسد. وتصل درجة الاستسهال إلى إطلاق أحكام عامّة، قد توصف في

أحياناً بالمتطرفة، فضلاً عن مجانبتها للبحث الأكاديمي والاستقصاء العلمي والدراسة المتأنية. وإن كنا سنرجى دراستنا لهذه التّيمات وورودها في المتن الروائي النسوي في المباحث التطبيقية اللاحقة، فإننا 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 النقدية؟

لقد اجتهد النقاد في خلق وهم كبير يحيط بالمرأة، ويوجد تاريخاً من القهر المُمارس عليها، وتاريخاً من الأبوية المتسلطة، وقد اعتمد هذا النقد على ثنائيات ثابتة تتسم بالجمود والثبات والتناقض، فالرجل "المتسلّط" تقابله المرأة "الضعيفة"، والرجل "المالك للغة" يتحكم في المرأة "المحرّومة من الكتابة واللغة" والتي أعطيت الحكي...، وغير ذلك من الثنائيات التي شكّلت عمود هذه القراءة ومحوها.

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

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

المرأة، تقول سيمون دي بوفوار: "...ومن مفارقات الزواج أنّ له مهمة جنسية ومهمّة اجتماعية في نفس الوقت... فهو [الرجل] نصف إله يتمتع بنفوذ الرجولة وعليه أن يحلّ محلّ الأب كوصي... وهو في نفس الوقت ذكر على المرأة أن تشترك معه في تجربة، غالبا ما تكون مخجلة، بغیضة، غريبة، ومزعزعة"⁽¹⁸³⁾، وسنجد لهذه المقولات صدى غير خفي في النصوص الروائية لكاتبات كثيرات، ك: 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 النسويات وشكّلت مرجعا لهنّ، وهي تعبّر عن ضرورة تحرّر المرأة من الدور التقليدي الذي يُقيها 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 للأنثوة من ضعف وعيوب تنفي بالأساس أنوثتها مع أنّ

183 - الجنس الآخر: سيمون دي بوفوار، تر: مج أساتذة، دار أسامة دمشق 19 ص 208.

184 - الاختيار، تحرّر المرأة عبر أعمال سيمون دي بوفوار وغادة السمان: نجلاء نسيب، دار الطليعة - بيروت - لبنان 1991 م، ص 69.

185 - مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، قراءة في سفر التكوين النسائي: حفناوي بعلي، منشورات الاختلاف - الجزائر، ط 1 / 2009 م، ص 05.

الأنوثة ليست عيباً يُجتهد في نفيه، ناهيك عن التحوّل الجذري في ظروف المرأة وتجاوزها كلفة 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 تعريفاً يتجاوز حدود الجهاز التناسلي"⁽¹⁸⁶⁾، وبسبب هذا التمييز فقد أضحت المرأة "في إطار النظام "الأبوي" تعيش في حالة اغتراب عن طبيعتها الأنثوية "الحقيقية"، وهكذا بدلاً من أن يأخذ المفهوم قيمة إيجابية فاعلة فقد أصبح محصوراً في نظام فكري ثنائي يجعل الأنثى أدنى من "الذكر"⁽¹⁸⁷⁾.

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

186 - النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل، ص 336.

187 - المرجع السابق، ص 336.

الرغم من أن الضغوط التي تدفع باتجاه الامتثال للنموذج الأنثوي السائد ثقافيا أصبح مستقرا في نفوس النساء أنفسهن إلى الحد الذي يجعل المرأة تنصاع له من تلقاء نفسها⁽¹⁸⁸⁾.

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

188 - النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل، ص 337.

189 - المرجع السابق، ص 22. وتتردد هذه المقولات في كتب كثيرة منها ما قاله مصطفى حجازي الذي يرى أن هناك وظائف يُنَاطُ بالمرأة القيام بها في المجتمع المتخلف، وأول 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 ط 08 / 2001 م، ص 202. ويضيف في الصفحة: 205 - 206: أن حياة المرأة تُختصر في "الطاعة، خضوع للزوج، تحديد للرغبات والإرادة، أداة إنجاب وإنتاج... إنَّ عبودية المرأة التي تُباع وتُشترى بعقد زواج لقاء مبالغ يقبضها الأهل تقابلها عبودية الفلاح الذي يباع مع الإقطاعية من إقطاعي إلى آخر... يقيد جسد المرأة ويؤجّر جنسيا واقتصاديا من خلال القوانين الدينية والمدنية التي تحاول تطويقه بقسوة... إنَّ القوانين التي تفرض على المرأة العقّة وغيرها من القيم التي تقمع جسدها نجد لها مطابقا في القوانين التي يفرضها المتسلطون على المقهورين". ومع أن هذا الكتاب ليس في باب النقد الأدبي ولكننا ارتأينا الإشارة لما سلف لأنّه شكّل مرجعا للكثير من الدراسات النقدية الأدبية التي تناولت الكتابة النسوية.

190 - النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل، ص 24.

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 أن تمثيل العالم - كالعالم نفسه - من صنع الرجل، إذ أن الرجل يصف العالم من وجهة نظره ويخلط بين هذا الوصف وبين الحقيقة المطلقة، فقد أصبح حتماً على المرأة أن ترى نفسها من خلال هذا التمثيل الذي يضعه الرجل"⁽¹⁹¹⁾.

ولهذا فقد كانت أبرز معارك النسوية الغربية معركة القضاء على النظام الطبقي الذي تأتي فيه المرأة في درجة دنيا نتيجة رؤية ثقافية فكرية مجتمعية تركز هذه الطبقة، ومن ثمّ فسيتم التركيز على ضرورة تصحيح / أو هدم هذا التراث، ومن هنا أيضاً جاءت الكثير من الأفكار المتطرفة⁽¹⁹²⁾، فنجد سولاميث فايرستون صاحبة كتاب "جدلية الجنس" ترى أن قمع المرأة وهو "أقدم نظام طبقي / طائفي في الوجود"، يقوم على أساس التقسيم الجنسي الناتج عن "الفرق الطبيعي في التكوين التناسلي للجنسين"، ولذلك فإن التحرير - حسب النموذج الماركسي الذي تقدّمه - يتطلب "ثورة الطبقة الدنيا (النساء) والسيطرة على التّناسل"، إذ تبني "تصوراً عن يوتوبيا نسوية تقضي فيها تكنولوجيا الإنجاب على طغيان التقسيم الجنسي القائم على المبادئ البيولوجية، وبذلك يصبح الطريق ممهداً لانحياز تلك البنيات الاجتماعية والثقافية - الأسرة

191 - المرجع السابق، ص 146.

192 - نقول المتطرفة لأنّ صاحبات هذا الرأي يوصفن في أدبيات النقد النسوي الغربي بـ"الراديكاليات" و"المتطرفات"، ينظر مثلاً: النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل.

والأساطير الثقافية للحب الرومانسي والزواج والأمومة - التي تقدّم الدعم الإيديولوجي لهذا التقسيم الجنسي"⁽¹⁹³⁾. واعتبرت أنّ "أيّ شيء ما يفرّق بين المرأة والرجل هو شيء قمعي، واستطاعت أن تتطلّع إلى فترة يستطيع فيها التقدّم العلمي أن يعفي المرأة من التناسل 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 النقاد العرب دون مراعاة للخصوصيّة المجتمعيّة/الثقافية/الدينية، أو لنقل، دون دراسة حقيقية للوضعيّة المحليّة وتقييمها لاستنتاج وقراءة حقيقة وضعيّة المرأة في واقع المجتمع العربي، والأسباب الفعلية لـ "التّمييز" و"الظلم" و"القهر" الممارس ضدها - إن وجد -، ولكن يبدو - واستسهالا للأمر - أثر الكثير من النقاد والمفكرين العرب سلوك الطّريق الأسهل، وراحوا "يستهلكون" هذه المقولات ضمن منظومة الاستهلاك الواسعة المتحكّمة في الأمّة.

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

193 - النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل، ص 68.

194 - دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي: جانيت تود، تر: ريهام حسين يونس، المجلس الأعلى للثقافة -

القاهرة - مصر، ط 01 / 2002م، ص 47.

195 - المرجع السابق، ص 47.

النسوي⁽¹⁹⁶⁾، ثم تعلق بثينة شعبان أن هذا القول "ينطبق تماما على النساء العربيات"⁽¹⁹⁷⁾، وتنقل في موضع آخر قول ديل سبيندر: "لقد صنعت النساء تاريخا بقدر ما صنع الرجال، لكن تاريخهن لم يسجل ولم يُنقل، وربما كتبت النساء بقدر ما كتب الرجال، ولكن لم يتم الاحتفاظ بكتابتهن... وبينما ورثنا المعاني المتراكمة للتجربة الذكورية، فإن معاني وتجارب جداتنا غالبا ما اختفت من على وجه الأرض"⁽¹⁹⁸⁾، وقد كان جديرا بها التساؤل عن أسباب اختفاء ميراث جداتنا، ثم ماذا عن ميراث أجدادنا - هذا إن جاريناها في الفصل بينهما -؟ ولكنها اكتفت بالتعليق قبل هذا القول: "ليس من الصعب إثباته في أيّ أدب وأيّة ثقافة في العالم"⁽¹⁹⁹⁾، وتتجاهل أن إثبات أيّ حقيقة علمية لا بد أن يسبقه جهد مظهر وجاد بعيدا عن هوى النفس أو الانبهار بقول الآخر. إنها تتجاهل الكثير من الحقائق التاريخية ولا تكلف نفسها عناء البحث في التاريخ العربي لتحكم عليه، بل تنقل حقيقة أثبتتها باحثون عن واقع مغاير لتلحّيقها بواقع العرب ببساطة دون بحث أو تأني، وكأنّ مجرد إيراد أقوال باحثين غربيين هو دليل في حدّ ذاته، ويُغني عن البحث والتحرّي العلمي "الأمين"، ويكفي أن نورد ما قاله فريد الزاهي لندلّ على اهتمام الأدباء القدامى من الرجال بالنساء، أو ما يمكن تسميته بأدب النساء: "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 القيم

196 - مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص 25.

197 - المرجع السابق، ص 25.

198 - مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص 25.

199 - المرجع السابق، ص 25.

الجوزية، و"الإماء الشواعر" للسيوطي، وغيرها وهو متناثر في مصنفات أخرى، فقد كان "جمال" المرأة الخطابي معترفاً به للنساء الشواعر في العصر - الجاهلي، إنّ فصاحة المرأة وبلاغتها يوازيان وجودها جمالها"، كما أنّه في "المجتمع العباسي لم يقتصر جمال القينة على حسناتها بل تعدّاه إلى البحث في مدى ظرفها وإتقانها لفنون الحديث والمسامرة"⁽²⁰⁰⁾. أمّا فترة ما قبل القرن الثامن عشر، أو ما يُعرف بعصر - الضّعف وما تلاه من خيبات الأُمّة، فيُغني وسمّه بـ "عصر الضّعف" عن الخوض فيما عرفه من تقهقر عام شهدته السّاحة العلميّة والثّقافيّة، وعانى منه الـ "الرّجال" و"النّساء" على حدّ سواء.

وحين تحاول أمل التّيمي البحث في التراث العربي والتّأصيل لمسألة "دونية المرأة" تصل إلى أنّ هناك إجماع من قبل "معظم باحثينا على أنّ مظاهر الدّونية للمرأة ليست شيئاً جديداً"، وإنّما لها جذور حتى "في الأدب القديم من شعر ونثر على حدّ سواء"⁽²⁰¹⁾، ولا تكلف نفسها عناء ذكر "معظم هؤلاء الباحثين"، ثم تقول: "مما لا شك فيه أنّ الوعي الحديث للمرأة العربيّة بأهميّة وجودها في الخطاب الأدبي في مقابل وجود الرّجل يكشف عن أزمة وعي متنام بأنّ ما حصلت عليه المرأة ليس كافياً، أو على الأقل لم يعد كافياً، وخصوصاً في ظلّ ممارسات الرّجل والمؤسّسة الدّينية والسياسيّة "الذكورية" التي لا شكّ في

200 - ينظر: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق - الدار البيضاء -

المغرب، ط 01 / 1999م، ص 107.

201 - السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل التيمي، ص 54.

أنّها حَجّمت 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 ثمة أيقونات يعتمدها النّقاد فيخلطون الوهم بالحقيقة، فنجد -مثلا- أنّ "شهرزاد" أضحت واقعا ينبني عليه تاريخ من القهر والظّلم الذي طال المرأة، وصارت أيقونة الصّراع والنّضال والمقاومة ضدّ "الظّلم الذّكوري"، لقد اصطنع "تاريخ من الوهم"، "وهم تاريخي" لصراع مُفتعل بين الرّجل / الذّكر المتسلّط، وبين المرأة/ الضّحيّة المقهورة، تاريخ اجتهد كلّ "ليشحنه أو ينسجه كيف شاء، ويوشّحه بما شاء من "عوامل الإثارة والتشويق"، لحصد المزيد من الإبهار. لقد تكرّر توظيف "شهرزاد" وكأنّ النّقاد يتغافلون عن أنّها في الغالب نسيج خيالي/ "ذكوري" ولدت أسطورتها ونمت على أيدي "حكواتي" الحارات والمقاهي التي لا يؤمّها إلّا الرجال، فبمنطق المؤامرة والتحيز ضدّ المرأة فإنّها لا تعبّر سوى عن "استهجمات ذكورية"، وصورة المرأة الأثيرة والمرغوبة لدى الرّجل / المنتج الحقيقي للحكاية.

يرى حسن يوسف أنّ المرأة سجّلت حضورها الأبرز في مجال الشّعير والسّرد، ويتساءل: "ألا تُعيد المبدعة العربيّة إنتاج تجربة أسلافها؟ شهرزاد

202 - السّيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل التميمي، ص 59.

203 - ينظر: المرجع السابق، ص 58 - 59.

والخنساء؟ وبالتالي ألا تبدع المرأة إلا في الحكاية أو البكاء؟" (204)، ويرى أن شهرزاد "كانت تحكي كي تؤجل موتها لكن أي موت ترغب المبدعة العربية في تأجيله باختيارها للسرد كأداة؟ أما تزال صورة "شهريار" الجبار جاثمة على مخيلتها؟ ما هي تمثيلات ورموز هذا "الشهريار" الذي تحايل (205) عليه المبدعة بسردها؟ هل يُعدُّ هذا الاختيار انعكاساً 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 ملاحظه داخل النص وخارجه؟"، فتجيب خريس: "كما أسلفت، الكتاب المبدعون هم أحفاد شهرزاد... وللعلم فإن شهرزاد هي شخصية في ألف ليلة وليلة، وليست كاتبها... الذين كتبوا هذا الإرث العظيم مجموعة من الرواة (رجال على الأغلب) شعروا بأنثوية السرد فلم يضعوا أسماءهم عليه لأنهم أبناء حضارة تقول بـ(فحولة الشعر) ووضاعة السرد... ولكننا اليوم نشحذ همّة شهرزاد ونعود بها في وجه شهريار... وليس شهريار مجرد ذكر يتربّص بالأنثى... إنه حزمة الأفكار والموروثات التي تسحبنا للخلف" (207). وتقول بشينة شعبان: "منذ نشر "ألف ليلة وليلة"، احتل النشاط الثقافي والمسلّي أهمية أكبر في حياة

204 - شهرزاد: المرأة - الرمز في الإبداع المسرحي: حسن يوسف، ندوة المرأة والكتابة، ص 52.

205 - هكذا في الأصل.

206 - شهرزاد وغواية السرد: وجدان الصائغ، ص 52 - 53.

207 - شهرزاد وغواية السرد: وجدان الصائغ، ص 210.

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 للغة، 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 تُنقل بسهولة وتُسمّط وتُنشر. وبالإضافة إلى "شهرزاد" هناك أيقونات ظلّت تتكرّر لحمولتها الدالّة على أقسى معاني القهر والظلم من قبيل "الوآد" و"الجواري" وغيرها، وقد أشرنا في مبحث سابق إلى تعمّد الكاتبات في حوارتهن إيراد مثل هذه التعابير، ولكن أن يتكئ عليها النقد الذي يُفترض فيه الموضوعية والعلميّة فذاك يطرح استفهامات كثيرة. تورد رفيف صيداوي في معرض حديثها عن مظاهر قهر المرأة مجموعة من "الممارسات": كوآد 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 الوآد؟ 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، ص 45.

209 - الكاتبة وخطاب الذات: رفيف صيداوي، ص 20.

ومثل ذلك أيضا ما نجده عند وجدان الصّائغ إذ تتساءل: "كيف تأتي له (المتن الروائي الأنثوي) أن ينقل إلى مسامعنا نبرات البوح الأنثوي الرّاعف وهو يقاوم ثقافة الوأد وطقوس النّحر الثقافي والفكري؟"⁽²¹⁰⁾، ومن جهته يرى الغدّامي أنّ الرجل هو "صانع التّاريخ ومالك اللغة، فهي (المرأة) في صيغة المفعول به مؤوودة/ معشوقة/ معبودة... إلخ"⁽²¹¹⁾، كما يرى أنّ المرأة محدودة بحدّين: حدّ "الوَأد" 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 قولاً آخر يقرّر غياب "الآفاق التعبيرية الجديدة التي يمكن أن تُفتح للخطاب الإبداعي فيما لو أُطلق الصّهيل والهدير الذي ظلّ حبّيس الصدور والحدور قرونا طويلة"⁽²¹⁴⁾.

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

210 - شهرزاد وغواية السرد: وجدان الصائغ، ص 139.

211 - ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المرأة واللغة-2: عبد الله محمد الغدّامي،

المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب، ط2/ 2006م، ص 39.

212 - المرجع السابق، ص 56.

213 - حدائق الأئوثة: نزيه أبو نضال، ص 46-47.

214 - نساء بلا أمّهات: سماهر الضامن، 292.

وأكثرها تهافتا حول قضية المرأة"⁽²¹⁵⁾، مع الإشارة إلى أنّ حسن يوسف نفسه - صاحب هذا القول- لم يجد عن هذا الخطاب، بل وقع فيما انتقده.

اتّسم النّقد العربي الذي تناول الكتابة النسوية بالتّنظير الأجوف والتّبع الأعمى للنّظرية النسويّة الغربيّة، التي عمل على اجتثاثها من جذورها بكلّ حملتها المعرفيّة والاجتماعية والسياسية وتراكمتها التّطبيقية، وتمثّلها عربيّا في مجتمع مُفارق، إنّ لم نقل مضاد للأصل/ الغرب في كلّ شيء. وإنّما يعكس ذلك كلّ هيمنة ثقافة الغالب/ الغرب على المغلوب، ومع أنّنا نعيش في عالم يتميّز بـ"تسارع التّحولات وانفتاح بوابات التّلاقح الثقافيّ دون مرشحات أو وسائط مفسّرة أو مقنّنة لشكل ومضمون التجارب الإبداعية العالمية"⁽²¹⁶⁾، إلّا 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 النسويات الغربيّات لتمحيص التّراث الفكري للحضارة الأوروبيّة -وبغض النّظر عن النتائج المتوصّلة إليها- فإنّ ما يهمنّا هو المنهج الاستقرائيّ 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 سهاير الضامن: "اعتُبر الفكر النسوي أشبه بثورة معرفيّة كبرى هزّت ذلك الوعي الآمن، بسعيها الحثيث

215 - شهرزاد: المرأة- الرمز في الإبداع المسرحي: حسن يوسف، ص 52.

216 - ضدّ الذاكرة، شعرية قصيدة النثر: محمد العباس، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، المغرب،

ط1/ 2000م، ص 50.

لزعزعة المسلّمة القائلة بالطّبيعة الإنسانيّة الثّابتة، وزحزحة الرّؤية الأبويّة/ الذّكورية المهيمنة، فانبنى الفكر النّسوي منذ بداياته على نزعة الشك والنقد والمراجعة، واشتبك مع كثير من الثوابت والمسلّمات الأزليّة"⁽²¹⁷⁾، وقد اعتبرت هذا دليلا على ما قرّره -سابقا- من أنّ هناك مقولات من قبيل أنّ "حكم الرجال على النساء هو حكم العقل على العاطفة"، هي وغيرها التي "قنّنت للتحيز والعبودية والتراتب الإنساني والاجتماعي، والتي ورثتها أجيال ورموز الفكر في الحضارتين الأوروبيّة والإسلامية باعتبارها حقائق علمية ومسلّمات فلسفية أصليّة"⁽²¹⁸⁾.

فإن كانت النّسويات الغربيّات الأوائل قدّمن رؤى جديدة في قراءة التاريخ، والتّراث الديني، والأنثروبولوجيا، والتحليل النفسي، والأدب، ومجمل مكوّنات التراث البشري الذي صنعه الرّجل، وذلك من منظور يعي التّمييز والتحيز الذي مارسه الثّقافة السائدة ضده -على حدّ تعبير ساهر الضامن⁽²¹⁹⁾- ، فإننا نتساءل عن القراءة التي قدّمتها "النسويات" العربيّات للتّراث الفكري والديني العربي الإسلامي حتى يتبيّن مثل هذه الآراء ويطلقن مثل هذه الأحكام؟ وأيّ مسلّمات يُردن تقويضها؟ أم أنّهنّ متشبّثات بتكرار ما قالته النسويات الغربيّات فاكتفين بمقولات "فرجينيا وولف" و"سيمون دي بوفوار" و"سارة جامبل" يلكنها، وناب عنهنّ أمثال الغدامي بقراءته للتّراث الإسلامي

217 - نساء بلا أمّهات: ساهر الضامن، ص 66.

218 - المرجع السابق، ص 53. نقلا عن: المرأة والجنود: أميمة أبو بكر، ص 30.

219 - المرجع السابق، ص 66.

وتقديمه "النفزاوي" على أنه يمثل هذا التراث في إصرار غريب على إبدال الوهم مكان الحقيقة؟ مع أن كتاب "النفزاوي" هذا ليس في الحقيقة أكثر من كتاب شعبي مغمور يُتداول في أوساط شعبية ضيقة في المغرب⁽²²⁰⁾.

وسنقدم فيما يلي أهم الموضوعات والمقولات التي يركّز عليها النقاد في مقاربتهم للكتابة النسوية، وسنصحبها في قراءتنا للمتون الروائية النسوية المختارة لنعرف إلى أي حد استطاعت -القراءة النقدية للمنجز النسوي- أن تعبّر عن / أو توجّه / أو تقول الكتابة النسوية الروائية المغربية باعتبارها مدوّنة هذه الدراسة؟ وسنبحث عن أبها اتكأ النقد، وأيّها يعبر فعليا عن روح الإبداع الروائي النسوي المغربي من خلال العمل التطبيقي.

1- الزواج ونظام "الحريم":

تأتي موضوعة الزواج لتحمل معها قراءات متماثلة يعيد بعضها الآخر، وإن كنّا فيما سيأتي من الفصول التطبيقية سنرى إيراد هذه الموضوعة وموضوعات أخرى في الروايات النسوية، إلّا أنّ ما يهّمنا في هذا المبحث هو التركيز على ما قاله النقاد 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 النفزاوي، وهي خالية من المعلومات الخاصة بتاريخ ومكان الطبع، وهو ليس أكثر من كتاب مغمور لا يمت للعلم ولا للثقافة بشيء، فضلا عن أن يمثل الفكر الإسلامي كما حاول الغدامي الإيهام بذلك. وقد ذكر عبد الكبير الخطيبي أنّه كتاب يُتداول في المغرب في أوساط العامّة ككتاب للتسلية والمجون. يُنظر: الاسم العربي الجريح: عبد الكبير الخطيبي، ترجمة: محمد بنيس، دار العودة - بيروت - لبنان، د-ت.

السيكولوجية/ الاجتماعية وبين الدراسة النقدية الأدبية، يقول مصطفى حجازي: "في مقابل عقلانية الرجل ومبادرته يوكل إليها (الأنثى) دور المرأة العاطفية الانفعالية، وفي مقابل الحياة الموجهة نحو الخارج يُوكل 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 تطل 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 بطله "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 التوصيفات تثبت "الهيمنة الذكورية" فقد كان لزاماً على المرأة أن تهدم هذه الهيمنة وتحطّم ركائزها، وكانت الكتابة -حسب هذه القراءة- وسيلة المرأة لذلك، "لقد كسّر نص المرأة جدار الصمت بكل تأكيد، وأثبت وجوده وفاعليته كطاقة مغيبة ظهرت لتقف في وجه الهيمنة الذكورية، بل

221 - التخلف الاجتماعي: مصطفى حجازي، ص 204.

222 - حقائق الأنثى: نزيه أبو نضال، ص 43.

223 - حقائق الأنثى: نزيه أبو نضال، ص 46-47. ويقول في دراسة أخرى: "في مواجهة هذا التاريخ من التحريم تذهب الكتابة النسوية 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، ص 26-27.

وجاءت لتحرير الذكورة من العوائق التي كبّلتها⁽²²⁴⁾ وكبّلت سرده⁽²²⁵⁾، ولا بأس أن نشير هنا إلى ما سبق وذكرناه من استسهال في مقارنة نص المرأة لا نجده في قراءة نصوص أخرى ولو كان الناقد نفسه، بل قد يأتي بما يناقض كلامه الذي توسّله في قراءته للمنجز النسوي، حيث تغيب الكثير من التيمات والتعبيرات التي يستعملها حين يتناول في دراسات أخرى الكتابة النسوية: "كالكتابة بالجدس"، "اللذة"، "الرغبة"، وكذلك نظرية "المؤامرة الذكورية"، فنصّ الرجل يُقارب من خلال دراسة "الرؤيا" وآفاقها و"إنتاجية المعاني"، وهذا ينطبق على الكثير من الدراسات التي "تسلّح" -في مقاربتها المنجز النسوي- بـ"سلسلة" من التعابير الجاهزة والمقولة، والتي تخلفها جدية الدراسة حين يتعلّق الأمر بكتابة الرجل⁽²²⁶⁾، أفليس هذا هو الانتقاص والاستسهال الذي يعبر 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 يقيمْنَ 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، ط 01 / 2011 م، ص 01.

226 - نشير هنا إلى دراسة الأخضر بن السايح: "من المعنى إلى الرؤيا، في الخطاب السردى المعاصر"،

مجلة مقاليد، العدد 3/ ديسمبر 2012 م.

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 النسويّة 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⁾. وحتىّ بعض القراءات الجادّة مثل قراءة زهور كرام حين تتحدّث عن أسباب تأخّر المرأة عن الكتابة تذكر الظروف الاستعمارية وانتشار الأميّة، لكنّها تضيف إلى ذلك أيضا "ما تحتزنه الذاكرة العربيّة من إرث يضمّ مجموعة من التّصورات 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 العربيّة المرتبطة أساسا بوظائفها المتصلة مباشرة بالأسرة، ولما كان العمل البيتي والإنجاب وتلبية رغبة الرجل الجنسيّة مرتبطة كلّها بأفعال الجسد بشكل مباشر، فإنّ التّصوّر العام للمرأة انحصر في الجسد، وأصبحت المرأة بذلك مجرّد جسد عليه أن يمارس وظائفه وفق شروط المجتمع وتصورات الذاكرة"⁽²²⁹⁾. ويردّ على مثل هذا الرّأي بأنّه لو تعلّقت أسباب تخلف 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 العربيّة: بثينة شعبان، ص 13.

228 - مائة عام من الرواية النسائية العربيّة: بثينة شعبان، ص 25.

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

ولعلّ أغرب القراءات هو ما جاء به نور الدين أفاية، حيث يقول كلاماً غريباً مسترسلاً غير علميٍّ ولا دقيق: "...هي إذن لا تقدر على الكتابة أو الإبداع، هي تضع وتلد فقط، أمّا فعل الإبداع والكتابة فهو المجال الخاصّ للرجل، لأنّ التاريخ تعلّمه 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 التاريخ الذكوري يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار، وهذه البديهية تؤكّدها كلّ النصوص، وتثبتها الوثائق والرموز، من هنا تبدأ المرأة بالابتعاد عن مجال الإبداع والكتابة لأنّها تشعر بخوف لا مثيل له من هذا العالم السحري المرتّب من طرف الرجل، إنّ نظام موضوع ومؤطر حسب استراتيجية ذكورية معلومة، ومساهمة المرأة في هذا النظام، من خلال فعل الكتابة، لا يمكن أن يتم إلاّ بعد تقديم توضّحات لا حصر لها بحيث تعرف مسبقاً أنّ هذه التوضّحات 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 توريثها وإبرازها ككتابة ضعيفة... وبالتالي يغدو النظام الذكوري فخاً لا حدود له في إمكانية تسهيل الانتقاص من إبداع المرأة"⁽²³⁰⁾. ويبدو أنّ مثل هذه القراءات هي التي تحاول

230 - الهوية والاختلاف، في المرأة، الكتابة والهامش: محمد نور الدين أفاية، إفريقيا الشرق - الدار

البيضاء، 1988م، ص 32-33.

الانتقاص من الكتابة النسوية لاعتبارها قاصراً، مهمّة النقد رُفدها وإسعافها بالتوجيه الذي يوحى بصورة "الأبوة" التي يمارسها النقّاد على الكتابة النسوية.

2- احتكار الرجل للكتابة:

تعتبر هذه المقولة من بين أكثر ما يتردّد لدى النقّاد⁽²³¹⁾، والتي تنطلق من أنّ الرجل / "الفحل" احتكر الكتابة لنفسه ومنع المرأة من تملكها، ولعلّ هذه المقولة على سذاجتها وتهافت ركيزتها ومنطقيّتها -إن كانت تمتلك منطقاً- إلّا أنّها تتكرّر باستمرار وبصورة كبيرة، حتّى أضحت تُقدّم كحقيقة تاريخية لا جدال فيها، ويأتي الغدامي 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 الغدامي 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 صانعاً للتاريخ... ولم تكن المرأة في هذا التكوين سوى مجاز رمزي أو تخيال ذهني يكتبه الرجل وينسجه حسب دواعيه البيانية والحياتية"⁽²³²⁾.

ويصطنع الغدامي تاريخاً لهذا "الكيد/المؤامرة" الذكورية، فيأتي بمن شاء/وكيف شاء من شخصيات/حقائق التاريخ ليؤرّخ لـ"وهمه": مثبّتا

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 الغدامي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط3 / 2006م،

"...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 يفصل في الأمر يرى أنّ كون اللغة مؤسّسة ذكورية يقتضي "حرمان المرأة ومنعها من دخول هذه المؤسسة الخاصة بالرجل، ممّا جعل المرأة في موضع هامشي بالنسبة 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 وتفرّقه بين "الكتابة" و"المكاتبة" ليثبت حقيقةً أخرى: "هذه بعض أسئلة الرّجل لتحسين قلّته، واستبعاد المرأة عن اللغة، وقد أحسّت المرأة بهذه المؤامرة التاريخية واستسلمت لها ورضيت بقانونها الاستعماري السلطوي..."⁽²³⁵⁾.

ومع ضحالة هذا الرّأي إلّا أنّه ظلّ يتكرّر -كما أشرنا- عند أغلب النّقاد، فالأخضر بن السايح يعتبر "مغامرة المرأة الخارجة من زمن الصمت إلى زمن

233 - المرجع السابق، ص 09. ويقصد نعمان خير بن محمود بن عبد الله بن محمد الآلوسي، وقد جمعه مع المعري ليظهره وكأنّه من معاصريه، كما قد يوحي التشابه بين كتاب النّفزاوي وكتاب "الإصابة في تمييز الصّحابة" للعسقلاني بكون النّفزاوي من فطاحلة الأدب والتاريخ الإسلامي القديم، وليس واحدا من أدباء عصر الضّعف. فقد كان واحدا من دعاة "الوهابيّة". عاش في الفترة ما بين 1882م - 1889م. ينظر: نبذة من حياة النّفزاوي، ويكيبيديا الموسوعة الحرّة. ar-wikipedia.org

234 - المرجع السابق، ص 111.

235 - المرأة واللغة: عبد الله محمد الغدامي، ص 112.

الكتابة مغامرة غير مضمونة العواقب"⁽²³⁶⁾، ثم يبني على قول الغدامي ويقرّر: "لكن بدخول المرأة عالم الكتابة، اختلطت المعايير في ساحة الصدام، ووجدت المرأة نفسها في أفق النقد والمساءلة، ممّا ولّد تشظي وتمزّق الساردة بين الاختيارات المتناقضة"⁽²³⁷⁾. وترى ساهر الضامن أنّ بنية التفكير الأبوي فرضت نفسها في "تشكيل القيم والأعراف الأدبية مثلما فرضت نفسها في تشكيل كافة صيغ الواقع، ممّا لم يسمح بظهور أدب نسائي يستجيب لرؤى المرأة ويعبر عن تجاربها ووجهة نظرها... [فالرجل استبدّ ومنع المرأة من الإبداع فـ] ظلت المرأة على مدى مراحل متطاولة كائنا حكواتيا، تعرف لغة الحكي وتحتمي بها وتعرف أسرارها ومسالكتها وتطوّعها وفق مصالحها وإرادتها"⁽²³⁸⁾، ثمّ تردّد ما قرّره الغدامي وتنقل قوله: "وتعتمدها (الحكاية الشعبية) وسيلة لتمرير رغباتها، لأنها تدرك أنّ التقليد الشفوي ينجح دوماً في الإفلات من الرقابة"⁽²³⁹⁾. وفي حوار لوجدان الصائغ مع سميحة خريس تسألها: "هل لديك طقوس خاصة، أم أنّ الأنوثة لا زالت تكتب بحروف مسروقة تختلسها اختلاسا من الزمن الفحولي المهيمن"⁽²⁴⁰⁾، ونور الدين أفاية يرى أنّ "المرأة حين تكتب فإنّها تستدعي المكبوت المتراكم عبر الزمن لتُعلنه -أو تلعنه- في حوارها أو صراعها مع الرجل،

236 - سرد الجسد وغواية اللغة: الأخضر بن السايح، ص 54.

237 - المرجع السابق، ص 54.

238 - نساء بلا أمّهات: ساهر الضامن، ص 75-77.

239 - المرجع السابق، ص 78. نقلا عن: المرأة واللغة: الغدامي، ص 130.

240 - شهرزاد وغواية السرد: وجدان الصائغ، ص 208.

لاسيما وأنَّ رغبة هذا الأخير في الخلود تعبّر عن نفسها من خلال إقصاء المرأة وتهميشها⁽²⁴¹⁾.

وهذا تسطيح للموضوع فإن كان النقاد يتحدّثون عن عصور ازدهار الأدب فقد تحدّثت النساء كما شئن، وأبدعن كيفما جادت قرائنهن 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 والأمية، فلماذا تغافل الغدامي وغيره عن الظروف الاجتماعية

241 - الهويّة والاختلاف: محمد نور الدين أفاية، ص 09. أمّا ما تأتي به يسرى مقدّم فشيء عجاب حيث تُطلق أحكاما غريبة 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 ومتواطى لا يناصرها بقدر ما يختزلها إلى كينونة فرعية مستظهرة، تدين أبداً بالولاء لمحفوظاتها"، ثمّ تنسج "أساطير" لتهدم بها الأساطير الموجودة وتثبت أنّ المرأة تعرّضت لمؤامرة تاريخية من قبل الرجل. ينظر: مؤنث الرواية: يسرى مقدّم، ص 12.

242 - يدّعي الغدامي أنّ الرّجال كان لهم حقّ الحديث عن النساء والحكم عليهن عكس النساء، ويورد أمثلة كثيرة على ذلك، ولعلّ هذه القصّة تردّ عليه ادّعاءه: جاء في دول النساء: "وافت جمعة بنت جاس وهند بنت الحسن سوق عكاظ فاجتمعتا، فسئلنا: أيّ الرجال أحب؟ قالت جمعة: أحبّ الحرّ النجيب، السري القريب، السمع الحبيب، الفطن الأريب، المصقع الخطيب، الشجاع المهيّب، فأجابتها هند: وصفتي رجلا سيّدا جوادا، نهض إلى الخير صاعدا، ويسرك غائبا وشاهدا"، ينظر: إشراقة على الدور الحضاري والثقافي للمرأة العربية في عصر صدر الإسلام: زاهدة الصالحى، ضمن كتاب: دور المرأة العربية في الحركة العلمية، مطابع التعليم العالي - بغداد 1989م، ص 46.. ويورد ابن طيفور القصّة بتفصيل وإسهاب أكثر، ينظر: بلاغات النساء: ابن طيفور، ج 01، ص 26. ومثل هذا كثير في كتب الأدب.

والسياسية التي سادت الوطن العربي حقبة من الزمن غير قصيرة، وخلفت مجتمعا يعاني الأمية والجهل وانتشار الخرافة في أوساط السواد الأعظم من الناس؟

لقد حالت هذه الظروف 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 والتخييل 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 يخفي باختفاء صاحبه، "والكتابة خالدة وتسمح لصاحبها بالخلود والبقاء، كما تساعد على التمكن ممّا يسمى بالخطاب العمومي... وبما أنّ هذا الإطار يربط المعرفة بالسلطة، فإنّ المرأة العاملة 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 التاريخ الموحد إلى التاريخ المتعدد، الشفوي والهامشي: راضي أحمد، ندوة المرأة والكتابة،

ص 60.

244 - المرجع السابق، ص 60.

يبدو أنه في سبيل اختلاق تاريخ وهمي عن "الحرب" بين الرجل والمرأة يجوز سلك كل السبل، وادّعاء ما شاء الناقد أن يكون، لذلك تتكرّر بعض الأساطير لدى النقاد وكأنّها حقيقة تاريخية، ولعلّ أغرب ما في الأمر أنّ هذه الاختلاقات تأتي في سياق مقارنة نص أدبي، ومن ذلك ما نجده عند يسرى مقدّم التي ترى أنّ التاريخ عرف "انقلاب السّلطة وتحوّلها إلى الرجل / الذكر الذي اجتث صورة الإلهة، الأنثى، الأم الخالقة، المطاعة الكلمات، الكلية القدرة، جرّدها من قدرتها وجعلها منفعة 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 - مؤنث الرواية: يسرى مقدّم، ص 15. 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 الثروة التي تطوّرت إلى حكي فيما بعد"، ينظر: نساء على المحك: نعيمة هدي المدغري، ص 54. 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 وظلّوا 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 وغلّت قلوبها...مذاك غيّب لسانها،
أمست بكاء، مقهورة/ مغلولة، ومعاقبة"⁽²⁴⁶⁾.

تقدّم 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 "قيمه الأدبية"، ولم يولوا إلاّ اهتماما ضئيلا جدا لنثر⁽²⁴⁷⁾ النساء لأنّه كان "رقيقا وضعيفا"، ثمّ ضاع هذا القليل بسبب غزو التار وتدمير معظم التراث الأدبي⁽²⁴⁸⁾، وفي سياق الحديث عن عدم تسجيل شعر النساء لضعفه تذكر المصادر القديمة التي تحدّثت 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 - مؤنث الرواية: يسرى مقدم، ص 15.

247 - هكذا في الأصل.

248 - أدب النساء في الجاهلية والإسلام: محمد معبدي، ص 190. نقلا عن: مائة عام من الرواية

النسائية العربية: بثينة شعبان، ص 26.

249 - مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص 26.

المكتبات العربية...[والذي وصل] يدحض حقيقة المقولات التي تؤكد أنّ شعر النساء هو شعر رثاء وحسب، وتدفع لمشاعر أمهات أو أخوات منكوبات ليس إلا" (250).

فهل تملك الناقدة دليلاً على ادّعاءها؟ أم أنّها تتكى على الجو السائد نقدياً والذي لا يدقّق كثيراً في إثبات الادعاءات والبرهنة عليها طالما أنّ الأمر متعلّق بأدب تكتبه المرأة؟ كما أنّ التاريخ يذكر أنّ الكثير من مصادر الفكر والثقافة والأدب والتاريخ والفقه الإسلامي فُقدت، وكان ذلك لأسباب تاريخية معروفة تتعلّق بالحروب ومكائدها ولا علاقة لها بـ "مخطّط ذكوري". وبعد كلّ هذا، هل يمكن فعلاً اعتبار هدف النقد النسوي العربي -إن اعتبرناه كذلك تجوّزاً- هو البحث في "توازنات وانحيات 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 - إذن - هذا التّدليس وافتعال واقعٍ مجانبٍ للحقيقة بشكل مقصود وإصرار غريب؟

250 - المرجع السابق، ص 27.

251 - نساء بلا أمّهات: ساهر الضامن، ص 67.

- المبحث الثاني: اللغة العربية في ميزان النقد النسوي.

كانت اللغة واحدة من عناصر الكتابة التي تعرضت للكثير من الجدل، فقد اُتهمت بالانحياز للرجل، واعتُبرت عاملاً من عوامل الدونية التي تُمارس 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 حقاً وليست تابعة، وفيما كان المفروض علمياً أن تأتي هذه الأحكام بعد دراسات علمية أكاديمية تمحّص الإرث اللغوي والتاريخي قبل الحكم عليه، إلّا أنّ النقاد أثروا الطريق المختصر: تمثّل آراء الناقدات النسويات الغربيات اللواتي 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.

يُسمون بميولهم الجنسية بالنزوع إلى الجنس الآخر، في إشارة إلى الأعمال التي كتبها مؤلفون لهم هذه الصفات، ولذلك فإنّ تغيير محتوى الدراسات الأدبية يحتاج - كما تقول الناقدات النسويات - إلى تغيير مناهجنا النقدية⁽²⁵³⁾. كما اعتبروا أنّ اللغة 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 - اعتُبرت من أهم و"أكثر المؤثرين من هؤلاء المراجعين الأوائل للأساطير الذكورية"⁽²⁵⁵⁾.

وبالحديث عن مراجعة الأساطير والبحث فيما هو موجود عربياً يبدو ما ذهبت إليه زهور كرام من حيث المبدأ جديراً بالاهتمام، فترى أنّه: "وبإعادة قراءة إنتاج المرأة التعبيري وتمثّلاته للمفاهيم والقيم، نعيد للفكر البشري مشروعية اتزانها من حيث النظر إلى الكائن الإنساني بدون تمييز جنسي أو عنصري، وبهذا التوجّه المعرفي - الموضوعي يُعيد الدرس النسائي التوازن إلى المعرفة، ويؤسّس لثقافة أكثر انفتاحاً وإيماناً بالاختلاف، إنّ في هذا الفعل إعادة نظر في أشكال التوثيق والتأريخ والتدوين، ومن ثمة في شكل الحضارة كما صيغت لنا في المصادر"⁽²⁵⁶⁾، ولكن رأيها يستتبع طرح جملة من الأسئلة من قبيل: هل أجريت فعلاً قراءة واعية للإنتاج الفكري العربي ولحضارة العرب لمعرفة إن

253 - النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل، ص 198.

254 - النظرية الأدبية المعاصرة: رمان سلدن، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر -

بيروت، ط1م/ 1996، ص: 210-211.

255 - دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي: جانيت تود، ص 49.

256 - خطاب ربّات الخدور: زهور كرام، ص 10.

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

في قراءتنا لآراء النقّاد حول إشكالية تحيّر اللّغة وجدنا الآراء قد تشكّلت وفق مستويين، وتتفاوت حدّة المواقف بين الفريقين، فهناك من يرى ضرورة مراجعة اللّغة وتصحيح أساليبها، فيما هناك من رأى في اللّغة إقصاء للمرأة، وعلى المرأة أن تبدع لغة جديدة، وقد قدّم هؤلاء قراءات تنحو نحو التطرّف، وهي ليست بالضرورة آراء منطقية علمية جاءت بعد دراسة وتمحيص وحصر، بل هي في الغالب ترديد للنظريات الغربية. فالفريق الأوّل أراد التنبيه إلى ضرورة إعادة النظر في اللّغة لخلق نوع من المساواة، وإزالة التمييز اللّغوي بين الذكور والإناث، ولعلّ ملاحظات هؤلاء على اللّغة تركّزت في مجملها على الاستعمالات اللّغوية، كتغليب المذكر 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 النسائية: 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 المهرز - فاس، 13 / 15 ماي 1999م، إشراف: فاطمة صديقي، مطبعة أنفوبرانت - الرباط، 2000م، ص 95. 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، ص 95. في هذا السياق نشير إلى الدراسة التي قدّمها 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، ولا يقصد باللّغة جانبها النحوي وإنما اللغة ككلام يتم في إطار الحوار الاجتماعي بين النساء والرجال، وتقرّر الباحثة بأنّه من الصعب من الناحية العلمية أن نبرز ونبرّر "الحالات التي تُعامل فيها المرأة بصفة مغايرة في النظام اللغوي"⁽²⁶⁰⁾، وتحدث عن صور التمييز فتُجملها في: مخاطبة الذكور دون الإناث، واستعمال أسماء مذكرة للمهن وجعلها هي الأصل (محامي، طبيب، بائع...)، بحيث ترى أنّ هذا يُحيل إلى أنّ النساء "مهمّشات، غير مرئيّات"، 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 تحليل مواقفها على دراسات متطرّفة تحاول ضرب الهوية العربية الإسلامية، ويكفي أن نورد هذا المثال الذي بنت عليه بعض مسلّماتها: "...على أنّ 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 والخطأ اللغوي فحسب، بل تحمي نظام اللغة من أن تداهمه رياح التغيير... إن أهمية النقد النسائي للانحياز اللغوي الذكوري، 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 النسائية: فاطمة أحنيني، ص 95.

260 - المرجع السابق، ص 96.

للكور وحول الذكور، وبالتالي فهو غير عادل، كما أنّ الأمر لا يتعلق فقط بالاقتصاد اللغوي بل يتعداه للترتيب، وبالتالي "يجب تغيير هذا التركيب الذي تكون فيه المرأة دائما في المرتبة الثانية"⁽²⁶¹⁾. وترى أنّ "البحث في "اللغة النسائية" كان أول الأمر بأمريكا"⁽²⁶²⁾، وأنّ الأفكار التي خرجت بها هذه البحوث لقيت تجاوبا كبيرا في ميدان الإعلام والإشهار، وأعطت نتائج هامة رحب بها المجتمع المدني، وجميع التغيرات على اللغة التي اقترحتها الحركات النسوية في أمريكا قبلت، وحلقت بالتالي استعمالا لغويا جديدا شاع في الوعي الأمريكي، كاستعمال (هو أو هي) عوض استعمال (هو)، كما أنّ التغيرات المقترحة "أُدجت في الكتب المدرسية وأصبحت عامّة"⁽²⁶³⁾.

حاولت أمل التميمي أن تجد لإشكال اللغة أصلا في التاريخ الإسلامي، وترى أنّ من أسباب "هيمنة الأدب الذكوري من وجهة نظر المرأة" "الإرث اللغوي الذي امتلكه الرجل قبل المرأة، والتسلط الذكوري الاجتماعي والنقدي قديما وحديثا"⁽²⁶⁴⁾، وقد كان "الغالب على الخطابات اللغوية ومنها الخطاب الديني القرآني، أنّها توجّهت للمذكر أكثر مما توجّهت للمؤنث لما تنطوي عليه من تغليب للمذكر على المؤنث، إنّنا حين نخاطب جماعة من النساء والرجال نتوجّه إليهم لغويا بوصفهم جماعة من الذكور، ويجدر بالذكر سرد واقعة من التاريخ الإسلامي تدل على وعي المرأة بأهميّة حضورها في الخطاب، وقد

261 - المرجع السابق، ص 97.

262 - المرجع السابق، ص 99.

263 - اللغة النسائية: فاطمة أحنيني، ص 98.

264 - السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل التميمي، ص 55.

شعر⁽²⁶⁵⁾ النساء قديماً بهذا الغبن اللغوي، فتعجب⁽²⁶⁶⁾ بعض النساء من أن القرآن الكريم يوجه 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 أن أم سلمة قالت للنبي صلى الله عليه وسلم: "يا رسول الله يذكر الرجال ولا نذكر، وروي أن نساءه قلن له: لماذا يذكر المؤمنون ولا يذكر⁽²⁶⁷⁾ المؤمنات؟ كما روت أن سلامة حاضنة إبراهيم بن النبي قالت للنبي صلى الله عليه وسلم: إنك تبشر الرجال بكل خير ولا تبشر النساء، قال: أوصويجباتك دسسنك لهذا؟ قالت: أجل هن أمرني"، وقد استجاب الوحي الكريم لهذا المطلب النسوي 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﴾ [الأحزاب 35]".⁽²⁶⁸⁾ فهل يكون الإشكال الذي طرحه قد حل؟ يبدو أن الناقدة تدرك وعورة السير في تيار الأفكار المتطرفة وحاولت الوقوف عند هذا الحد، فجاء كلامها يناقض آخره أولاً، وهذا يدل على أزمة الفكر والوعي الذي يعانيه أغلب النقاد بين تجاذبات

265 - هكذا في الأصل.

266 - هكذا في الأصل.

267 - هكذا في الأصل.

268 - السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل التميمي، ص 58 - 59. نقلاً عن: تأنيث

المذكر وتذكير المؤنث، دراسة في الخطاب الأدبي القديم: محمد بري، ألف، مجلة البلاغة المقارنة،

ع 19 / 1999 م، ص 139 - 140.

الفكر الحدائي الغربي من جهة، وبين الخوف من مخالفة مسلّمات العقيدة من جهة أخرى، والملاحظة نفسها تنطبق على سهاير الضامن التي تأخذ بالرأي 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 لديهنّ 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 خطابهنّ 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 ويعبر عن

269 - نساء بلا أمّهات: سهاير الضامن، ص 68.

270 - المرجع السابق، ص 69.

271 - المرجع السابق، ص 84.

272 - المرجع السابق، ص 79. نقلا عن: المرأة وعلاقتها بالآخر: حسين المناصرة، ص 131-132.

متطلباته الجديدة، ولكن كرام تُحمّل المقال أكثر ممّا قال بدليل أنّ المقاطع التي تستدلّ بها لا تُعبّر عمّا تقوّها إياه، 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 تبعاً 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 لراو "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 وتأكدت تاريخياً: خصّص الحكي للنساء وترك لهن ليحتكر الرّجل وحده التّعبير الكتابي" (276). دون أن تذكر وسائل ومنهجية البحث التي أكّدت ذلك ليصبح حقيقة "تاريخية" لا يُجادل فيها؟ أم أنّها لم تنظر لأبعد من الغدامي؟ ولكنّ الملاحظ أنّ النّاقداً "هلّلن" لهذه "الحقائق" التي تقرّرت ورحن يستعملن تعبيرات مؤكّدة سابقاً

273 - خطاب ربّات الخدور: زهور كرام، ص 44.

274 - المرجع السابق، ص 44-45.

275 - الكاتبة وخطاب الذات: رفيف صيداوي، ص 21.

276 - المرجع السابق، ص 21.

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

لقد ظلّ هذا السّؤال معلّقاً ضمناً لأنّه لم يُطرح ولم يُجَب عليه، بل ظلّ ضمير الغائب يُحمّل المسؤوليات الجسام في "حرمان المرأة" و"تهميشها" و"إقصائها"، وحين أعلن عنه تلبّس صورة "النظام الأبوي" و"الذكوري" و"البطريكي"... وغيرها من الألقاب، وهذا رأي الفريق الثاني الذي ما فتئ يهاجم اللّغة ويرى فيها صورة للتّخلّف وقهر المرأة وتكريس دونيّتها، وقُدّمت الكثير من القراءات شطح فيها كلّ كيفما شاء له هواه، ولا يبدو أنّ هذه القراءات/الإكراهات مُقنعة أو تستند إلى منطقٍ ما سوى محاولتها تكسير اللّغة، يقول محمد عفت: "...وإذا كانت اللّغة نظاماً رمزيّاً ذكوريّاً مليئاً بتصورات ذكورية تعيق التحرّر لدى الأنثى وتكبّحه، فإنّ دور الكتابة هو أنّها سعي مضنٍ لإعادة توزيع العلاقات داخل النسق اللغوي، ورسم علاقات جديدة تُفرّغ اللّغة من شحنات أسلوب الذكورة والمنع، وتعيد الاعتبار لخطابات ظلّت مهمّشة ومقموعة"⁽²⁷⁷⁾، ويقول راضي أحمد: إنّ "الثنائية الحاصلة بين اللّغة الفصحى واللّغة 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 عفت، ندوة المرأة والكتابة، إشراف إدريس أوعويشة، ص 47.

والثقافة والمعرفة والتقنيات، هي لغة عالمة أما العامي فهي لهجة دنيوية، لهجة النساء والبيت... "(278).

إنّ هذا التّوجيه التّعسّفي لحقائق جزئية، أو اختلاقتها بالأساس لإنتاج صورة مغلوطة ومزيّفة تخدم فكرة ما، إنّما يُنبئ في الحقيقة عن قصور في الآلة النّقديّة وضعف في المنهج الاستقرائي للناقد، فكيف يدّعي أن العامية هي لهجة النساء، وماذا عن الرّجال ألا يتعاطون العاميّة في مجالسهم الشعبيّة؟ 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 الغدامي، فحين يبرهن على انحياز اللّغة يأتي بشيء عَجاب، فيقول إنّ هناك "منطقة محرّمة، تحرم على المرأة وعلى غير العاقل والحيوان، وهي خاصّة بالمدّكر العاقل فحسب، وتلك هي صيغة (جمع المذكر السالم)" (279)، وبعد أن يسرد شروط المدّكر السالم يعلّق بأنّها "شروط مشدّدة تحصّن الذكورة من شوائب التّأنيث والحيوانية" (280)، ويعقّب على تعريف عباس حسن لجمع المذكر (281) يقول الغدامي: "هنا يحقّ للمجنون والطفل وكذا

278 - من التاريخ الموحد إلى التاريخ المتعدّد: راضي أحمد، ندوة المرأة والكتابة، إشراف إدريس أوعويشة، ص 61.

279 - المرأة واللّغة: عبد الله محمد الغدامي، ص 25.

280 - المرجع السابق، ص 25.

281 - يقصد ما ورد في كتابه: النحو الوافي ج 1: حسن عباس - دار المعارف - مصر - 1975م،

ص 162.

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

ويواصل تعليقه: "إنّ احتمال قيام جمع المؤنث السالم على مفرد مذكر يستلزم إلغاء مصطلح الأنوثة عنه، وبذا فإنّ التذكير يأتي من داخل التأنيث لكي يحرف وجه اللغة عن الأنوثة ويحيلها إلى الذكورة، بما أنّ ضمير الكلام ضمير مذكر، وبذا فإنّ علامة التأنيث ليست نقيضا للفصاحة كما في كلمة زوج وزوجة فحسب، ولكنها 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، وي طرح 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... "الذكورة"؟؟.

283 - المرأة واللغة: عبد الله محمد الغدامي، ص 25.

284 - المرجع السابق، ص 26.

285 - ينظر كتابه الآخر ثقافة الوهم: عبد الله محمد الغدامي.

خَضَمَ جهوده لإثبات دعواه تلك يأتي باستشهاد غريب مفاده أنهم "كانوا في أوروبا القديمة لا يطعمون المرأة سوى العظام، والمصران أمّا اللحم 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 وحتى في دراسات أكاديمية نجدها تستشهد به وتتمثّله⁽²⁸⁷⁾.

ويكفي أن نورد هنا ما جاء به رشيد الإدريسي للردّ عليه، حيث يرى أن المذكّر قد لا يكون دائماً قريناً للفصاحة أو الأصالة، بل قد يأخذ مكانه التأنيث أحياناً، فهذا هو المذكّر الذي يُقال بأنّه رجل اللغة، نجده في اللغة العربية على الأقل، عندما يبلغ أعلى درجات العلم والمعرفة، يسمّى تسمية الأنثى، فيُقال له: "علامة"، فتصبح تسمية الأنثى أكثر دلالة وبلاغة عن تسمية "عالم" المذكّرة، العارية من التضعيف و التاء، ونفس الشيء يمكن قوله عن أكثر من لفظ، فالشديد الطغيان يقال له: "طاغيّة"، والعاكف على البحث يقال له: "بحّاثة"، والمكثّر من السؤال يقال له: "سؤله"، وهلمّ جرّاً⁽²⁸⁸⁾.

286 - المرأة واللغة: عبد الله محمد الغدامي، ص 56.

287 - ينظر: شهرزاد وغواية السرد: وجدان الصائغ، ص 27. وينظر أيضاً: الرواية العربية النسائية وخطاب الذات: سعاد طويل، مجلّة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر - بسكرة- الجزائر، ع 06 / 2010 م، ص 14، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي: سعيدة بن بوزة... وغير هؤلاء كثير.

288 - المرأة في اللّغة هل الأنثى هي الفرع؟: رشيد الإدريسي، ملحق جريدة العلم، العلم الثقافي،

ع 01 / 4 / 1997 م، ص 06.

ولكنّ مثل هذه القراءات لم تجد من الاهتمام ما وجدته المقولات السابقة التي استُهلكت كثيراً، ورُدّدت هنا وهناك في متون الكتب "النقدية"، التي تدّعي القراءة النقدية الاستكشافية المُجَلِّية 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 إلّا بترويض أحصنة اللّغة وركوبها ثمّ تعريّة الوجه الذّكوري الذي سلب منها اللّغة"⁽²⁹⁰⁾، ومجدّداً تحضر نظرية المؤامرة بقوة، 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 إلّا 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 مكفوفاً عن موقعه ومقصيا على أطراف الهامش، يعتنق السّحر البياني، يظنّ فيه نجاة من بكم، ما كان ليستمرو لو

289 - سرد الجسد وغواية اللّغة: الأخضر بن السّايح، ص 13 - 14.

290 - سرد الجسد وغواية اللّغة: الأخضر بن السّايح، ص 14.

291 - مؤنث الرواية: يسرى مقدّم، ص 13.

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

وفي مهاجمتها للغة -التي وضعها ذكور على رأي النسويات الغربيات- تتحدّث عن كون اللغة 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 اللغة -كما المجتمع- مارس ظلما وانحيازا وتمييزا ضدّ المرأة. والسبب واضح وهو أنّ الرجل هو من وضع أصول اللغة. وتسرد قائمة طويلة من التمييز بين الذكورة والأنوثة⁽²⁹⁴⁾، وتخلص إلى القول: "وسؤال اللغة هذا لا يعني بالضرورة قواعد الصرف والنحو وحسب، بل يتجاوزها إلى النّظر في أحكام الدّلالة، نظرة المتأمل في أسباب العلة 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 تتكئ إليها الكتابة الإبداعية، وتنهل منها معينها، يُنجيها من سلطة "شهريار العصر"،

292 - المرجع السابق، ص 28-29.

293 - مؤنث الرواية: يسرى مقدم، ص 30.

294 - المرجع السابق، ص 38-39 وما بعدها.

295 - المرجع السابق، ص 39.

تُبشّره بمعجم لغوي يخرج عن طوع الطغيان، ويفك أسر الدلالة المغلولة، يطلق عقابها لترحب وتتسع وتحرّر" (296)، ولكن كيف ذلك؟ ومن ينتج هذا المعجم اللغوي؟ وهل يكون بقطيعة كاملة وتامة مع المعجم الموجود؟ وهل يمكن بالفعل ذلك؟ لا تجيب الناقدة على هذه الأسئلة وتبقى "تنظيراتها" محض كلام تطلقه على عواهنه، ولا يبدو قابلاً للتطبيق إذ لا علاقة له بالدراسة العلمية التي في نقدها للموجود تؤسّس للبديل.

من جهته ينقل الناقد نور الدين أفاية 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 حياة وحديثاً، ويجمع المرأة على غير اشتقاقها فيقال: نساء ونسوة، وتعرّف المرأة بأنها مؤنّث الرجل، والنساء تعني "المناكح"، وهنا تواجهنا صلة المرأة بالجنس، وإذا تناولنا أصل "النساء" وجدناه مشتقاً 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 حرمة وأهله، والحريم يعني (النساء) أي ما حرم فلم يمس، وكلمة "حرامي" مشتقة من هذا الفعل، وهو يعني فاعل الحرام، وثاني هذه الأفعال هو فعل "جمع" الذي يشتق منه الجامع ومؤنّثه الجامعة، وكذلك الجماع أي المواطأة، وثالثها فعل زوج

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 توحى بدونية المرأة فكيف يبني عليها؟ إنّما يُعوّل
على ما يُثبت ادّعاءه، ويُسَعفه باستنتاجٍ غريبٍ -والذي لا يبدو منطقيّاً أو علميّاً-
كالذي توصّل إليه ممّا سبق: إنّ "اللّغة التي يمكن أن يستعملها وسيلة لصياغة
خطاب تحرّري تُحدّد مسبقاً موقع المرأة ووظائفها داخل المجتمع، أي أنّه قبل
وضع القوانين التي تُسَعف 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 أبعاداً تحرّرية، تنسى أنّ اللّغة لا تسعفهم
في الحديث عن التحرّر، إنّ اللّغة لا تخضع دوماً لنيات الخطاب، والخطاب بدوره
يمكن أن ينقلب على ذاته بدون أن يتمكن المرء من إدراك ذلك... لهذا يظهر أنّ
التعامل مع اللّغة عند صياغة خطاب تحرّري يستدعي شيئاً من اليقظة المتسائلة

297 - الهوية والاختلاف: محمد نور الدين أفاية، ص 35 - 36.

298 - المرجع السابق، ص 36.

عن دلالات الرموز والحركات التي ينطق بها الجسد وتعبّر 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 المؤنث مساويا للاسم الأعجمي من
حيث القيمة التصنيفية" (300)، ويستشهد بإلحاق "تاء التأنيث" بالاسم المؤنث،
ومنعه من "التنوين" تماما كالاسم الأعجمي، وفي هذه التسوية تُمارس اللغة
"نوعا من الطائفية العنصرية لا ضدّ الأغيار فقط بل ضدّ الأنثى" (301)، إذ تعاملها
"معاملة الأقليات" (302)، ويكفي هنا القول أنّ "تاء التأنيث" قد تُلحق بالاسم
الذي يُطلق 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" يرافق
نطقها مع رفع الرأس المصاحب لحسّ الشموخ الذي يملأ وجدان الإنسان العربي
الأوّل الذي أنتج اللغة، ويتماشى مع رغبته في الاستعلاء على الآخر الذي ينتهي
ضميره المخاطب بالتاء المكتومة، التي لا بدّ من تحريكها ليظهر صوتها، فاستبعت

299 - الهوية والاختلاف: محمد نور الدين أفاية، ص 36.

300 - دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة: نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي_ الدار البيضاء،
ط 03/ 2004 م، ص 30.

301 - دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة: نصر حامد أبو زيد، ص 30.

302 - المرجع السابق، ص 31.

بالفتحة التي تساوي نصف ألف في "أنت"، مما يعني إبقاء الآخر في حالة أدنى من حالة الأنا... ويبلغ الاستعلاء أضعافه عند مخاطبة الأخرى، التي تتضاعف آخريتها لأنها آخر، ومن جنس آخر... فلا يجوز أن تتساوى مع الـ "أنت"، الذي يشترك مع الأنا في الصفة الذكورية، فحرّكت التاء بالكسرة التي تُسمّى أيضا "خفضة"، إمعانا في المزيد من استعلاء الأنا، وتخفيض الدرجة المتدنية للأنثى⁽³⁰³⁾، ويُغنيا القول أنّ الأنثى في حالة المتكلم تستعمل هي الأخرى ضمير "الأنا"، والمتكلم عامة يستعمل ضمير المخاطب "أنت" في مخاطبة الذات الإلهية.

ويبدو جليّا أنّ القراءة التي تقدّم تخضع لاعتقاد سابق راسخ لدى الناقد ولا علاقة لها بما يتوصّل إليه من استنتاج بحثي لحدود هذه المسألة، ولما كان كلّ نقد يحمل 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 ملتصق بالرحم، ومُرتبطٌ بجسد الأنثى وفزيولوجيّتها الأنثوية الخاصّة، حيث القرء ودلالاته، وحيث الاحتواء وحمل النطف والأجنة، كلّ ذلك يجعل المرأة/الجسد والجسد/المرأة النص حاضنة الخصب والاستمرار والخلود"⁽³⁰⁴⁾.

303 - الحرف العربي والشخصية العربية: حسن عباس، دار أسامة_ دمشق ط 01 / 1992 م، ص 134 - 135.

304 - المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات: فاطمة الوهبي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب ط 01 / 2005 م، ص 17.

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 هؤلاء 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 وفنيّتها. ما يؤهّلها لأن "تمارس انقلابا فنيا على اللّغة بلغة مضادة من داخل نسيجها النّحوي والصوتي والدلالي، [وتكون] قادرة على إحداث التبادل الفوضوي شعورا والمدرّوس فنيا، لإرباك الحواس والتّشويش على مألوفاتها واعتياداتها دون الفرار بها من حواضنها السوسولوجية"⁽³⁰⁷⁾. وبالتالي فإنّ ذلك يُثبت مرّة أخرى أن مطارحة الإبداع - ومعه أدواته ووسائله بما فيها اللّغة -، وتناوله درسا ونقدا لا يمكن أن يكون مجديا إلا إن كان النّظر من داخل الإبداع نفسه، وبأدوات إجرائية لا تُغفل الفنّي لتتوسّل السياق الاجتماعي والثقافي والسياسي في إعادة إنتاج مقولات السياق وإلباسها للنّص، بل النّص -النقدي كما الأدبي- هو الأجدربأن يغيّر من مقولات السياق ومن ثمّ تتحقّق له سمة الإبداع.

305 - اللّغة، الجنس، حضريات لغوية في الذكورة والأنوثة: عيسى برهومة، دار الشروق، عمان - الأردن 2002م، ص 93.

306 - المرجع السابق، ص: 93.

307 - ضدّ الذاكرة، شعرية قصيدة النّثر: محمد العباس، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، المغرب "1/ 2000م، ص 113.

وعموما يمكن القول بأنّ الخطاب النسوي 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 وهامشيّة في الكتابة كما هو في الأمر الواقع"⁽³¹⁰⁾، فإذا لا مناص من التسليم بواقع المرأة ولا معنى لجهودها، وهذا كلّ 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 ضُرب عليها، إنّما مضت -كعادة كلّ إبداع بكرٍ ليس له سلفٌ ينحِت على منواله- تكتشف وتجرب، تنبهر وتفزع، حتى اكتسبت خبرة وأسست لخطاب جاء نتيجة مخاض

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

309 - المرجع السابق، ص 218.

310 - المرجع السابق، ص 219. نقلا عن: النظرية والنقد الثقافي: محسن جاسم الموسوي، المؤسسة

العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط 01 / 2005 م، ص 75.

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

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

- المبحث الثالث: آخر المنجز الروائي النسوي العربي من خلال القراءات النقدية العربية.

شكّل المستعمر بالنسبة للمغاربة آخرًا يثير التماس معه قلقاً فكرياً وثقافياً ارتكز إلى الماضي الاستعماري وممارسات الآخر، وتظهر هذا القلق في "فقدان موقع الارتكاز لمجابهة الآخر المهيمن المهتم لكلّ شيء يشكّل ماضي وحاضر

الأمة"⁽³¹¹⁾، وقد اعتُبر هذا القلق محرّكا هاما للكتابة الروائية المغاربية، "فمنذ وعي العلاقة مع الأجنبي الآخر باعتبارها تفاوتاً تاريخياً محدداً للتقدّم والتخلّف، للرقى أو للانحطاط، مازال سؤال الانتقال إلى النهضة مطروحا بفعل ذات السبب (وعي التخلّف)"⁽³¹²⁾، هذا الوعي بالتخلّف يخلق لدى الذات صراعا حول هويتها وكيفية تعريف الذات في مقابل هذا الآخر.

وهذا الصّراع حول تحديد هويّة الذات 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 الهوية)، ما يجعلها لدى المغلوب "أزمة تدوم بدوام غلبته"⁽³¹⁴⁾، ويجب هنا التّفريق بين نوعين من البحث في الهوية، بحث "عن" الهوية/ وبحث "في" الهوية، "والبحث في الهوية هو بحث معرفي أو بالأحرى هو صنع لهذه الهوية أو متابعة لصنعها باستمرار على ضوء

311 - الرواية المغاربية، الجدلية التاريخية والواقع المعيش: إبراهيم عباس، ص 113.

312 - الشّعر الحديث في المغرب العربي ج 1: يوسف ناوري، ص 44.

313 - صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظور إليه: الطاهر لبيب وآخرون، مركز دراسات الوحدة العربية- بيروت- لبنان ط 1/ 1999م، ص 108.

314 - الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة والجسد والثقافة: نهال مهيدات، عالم الكتب الحديث-عمان، ط 1/ 2008م، ص 37. نقلا عن: السوبر حدائنة، علم الأفكار الممكنة: حسين عجمي، ص 13.

المشتركات التي توحد الأمة، أمّا البحث عن الهوية فبحث إيديولوجي -غالبا-
إنّنه انحياز.. اختيار.. موقف.. إيديولوجيا"⁽³¹⁵⁾.

ولكنّ هذا الهمّ التاريخي تفكّك فيما بعد وتعدّدت الأنوات، وبدل الذات
الوطنية الواحدة التي تواجه المستعمر وتخوض معركة التحرير، ظهرت فئات
مختلفة وتغيّر الخط العام الذي كان يرسم إشكالات الكتابة الروائية الكبرى،
وحلّ مكانه هموم فئوية مختلفة الأهداف ومتعدّدة المسارات، فقضية المرأة ظهرت
وطُرحت بحدّة بعد نيل البلدان المغاربية للاستقلال، فمعركة التحرير -ثمّ رهان
البناء الذي وحد الأفراد إلى حين- شغلت الذوات المختلفة عن الهم الفردي
وبات الهمّ الجماعي هو المحرك للأمة. وبعد الاستقلال وفتور شعارات التّحدّي
وإثبات جدارة الأمة بالانتصار فُتح 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.

وقد ارتبطت -كما أسلفنا- الرواية النسوية في بداياتها -إلى حد كبير- بالنضال النسوي، فباتت تنطلق من هموم مغايرة للرجل/ رواية الرجل، الذي أضحي "العائق" في مسار نضالها وتحررها، بل وبات "غريما" في كثير من الأحيان، فصورة الأنا تتحدّد في الغالب -عن وعي أو دون وعي- مقارنة بالآخر، والآخر لا يتشكّل 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 "الذات" و"الآخر"، حتّى تتشكّل الصور التي تأخذ قالباً ونمطاً معيّناً يصعب خلخلته لاحقاً، وكلّ صورة تقدّمها "الأنا" للآخر هي في الحقيقة رسم وتحديد لصورة "الأنا"، ويؤيّد أيّ 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 كامناً في الذات"⁽³¹⁷⁾، ولعلّ أكثر ما يُسهّم في هذا التشويه هو شيوع النمط، الذي قسّم العالم إلى ثنائيات جامدة في الثقافة (تفوّق/ تخلف) والبناء الفزيولوجي (أسود/ أبيض)⁽³¹⁸⁾، والتكوين الجنسي (رجل/ امرأة).

316 _ الغرب المتخيّل، 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، ماي 2000م، WWW.uwa-dam.org صفحة انترنت .

318 - المرجع السابق، صفحة انترنت.

هذه الثنائيات التي تعمل على تأكيد تفوق البعض ودونية البعض الآخر إنما تُحيل على العجز عن معرفة الآخر، وسوء الفهم يجعل الأنا تمارس "الوسم" و"النفي"، و"الوسم ونزعة النفي سواء اتخذتا أشكالا عنيفة أو أشكالا مُضمرة متغيران رئيسيان في بورترية المُسيطر"⁽³¹⁹⁾. وفترة الحروب أو النزاعات هي أكثر فترات نشاط العمل التشويهي، إذ تُرسم صورة الآخر "في ضوء صفات معينة يحددها هدف الذات من وراء رسم الصورة، فللمجال الذي ستوظف فيه دخلٌ كبير في عملية اختيار الصفات"⁽³²⁰⁾، وفي ظلّ اختلاق نزاع بين المرأة والرجل، أصبح الرجل هو الآخر الذي توجه المرأة/ الحركات النسوية صراعها ضده، وأضحت فترات الصراع المفتعل سياسيا هي أكثر فترات التشويه التي تعرضت لها صورة الذات النسوية والآخر/ الرجل، ففي مقابل تكريس صورة المرأة "الضعيفة"، "الضحية"، "المقهورة"، تمّ رسم صورة محدّدة ومقبولة للرجل/ "الذكر"، "المتسلّط"، "المسيطر"، "القاهر"...⁽³²¹⁾

319 - وجهات نظر المغاربة والأفارقة في فرنسا في القرنين: ماري جوزيف باريزي، ضمن كتاب:

صورة الآخر: الطاهر لبيب وآخرون، مرجع سابق، ص 626.

320 - البعد الجغرافي وصورة الآخر، مقاربة أميريكية: مصطفى عمر التير، ضمن كتاب: صورة

الآخر: الطاهر لبيب وآخرون، ص 420.

321 - ينظر كتاب: التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور: مصطفى حجازي،

وقد شكّل مرجعا للكثير من الدراسات التي تحدّثت عن قهر المرأة، ونلاحظ حجم التهويل والتشويه الذي يكرّس صورة المرأة المقهورة والرجل المتسلّط.

وفي فترات الصّراع تتميّز علاقة "الأنا" بالآخر بالتوتر الذي تختلف مستوياته، فالذّات تعمل بكل جهدها للاحتفال بشؤونها والانتقاص من صورة الغير، إثباتاً لهويّتها التي ليست "غير ردّ فعل ضد "الآخر"، ونُزوع حالم لتأكيد الأنا بصورة أقوى وأرحب"⁽³²²⁾، وليس عجباً أن نجد أنّ هذا التأكيد على الهوية في مقابل الانتقاص من صورة "الآخر" لا يركز على حقائق تاريخيّة واقعية، إنّما يحتل المتخيّل "دورا حاسما في تشكيل النظرة المتبادلة للآخر، بكلّ ما يُمكن هذه الملكة الإنسانية الخاصّة إنتاجه من صُور وأحكام، وخلقه من مشاعر وأحاسيس"⁽³²³⁾، ولأنّ الثقافة المغاربية مُرتبطة بالثقافة/ الأنموذج، ثقافة المستعمر بالأمس، فقد ارتهنت لمقولات هذه الثّقافة في قضيّة المرأة ونضالها، وبنت تصوّراتها انطلاقاً من الصّور التي رشحت من ثقافة الأنموذج، حيث شكّلت قضية المرأة الحديث الراهن والحدث الرّهان لوسم حضارة العالم الجديدة.

ويُحيلنا هذا إلى المجال الذي ستُوظفُ 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 مُرتبط بعنصر الإثارة التي تعتمد في الحقيقة على ما تُمارسه الذات من تشويه أو على الأقل تنميط صورة الرجل/ الآخر في الرواية النسوية: المستبد، المتسلط، القاهر... إلخ، ف"كلّ فرد وكل جماعة... يختصر النظرة إلى

322 - الغرب المتخيّل: محمد نور الدين أفاية، ص 07.

323 - المرجع السابق، ص 128.

الآخر، حيث لا يبقى إلا مجرد خطوط كبرى لمّاحة" حتى تصوير "النظرة كاريكاتورية لافتة"⁽³²⁴⁾، هذه الكاريكاتورية كفيلة بخلق إثارة وتشويق في أيّ عملٍ فني ولا يهم تشويه الواقع.

قُدّمت المرأة في أدبيات النّقد النسوي باعتبارها آخرًا للرجل، بل شكّل ذلك تحدّيًا ورهانا، فالرجل -حسب قراءات النسويات- يعتبر نفسه "ذاتا" والمرأة هي "آخره"، حيث عمد على مرّ التاريخ -كما تقول سيمون دي بوفوار- إلى اختزال صورة المرأة في استهائمه وتشوّهاته، وأنزلها "منزلة الأشياء أو المتاع وظلّ يصوغ صورتها على أنّها "الآخر" بالنسبة للرجل، أي السّلبى أو غير الطّبيعي"⁽³²⁵⁾، ولأنّ: "فئة الآخر جوهريّة في صوغ الذات الإنسانية بكاملها، لأنّ إحساسنا بالذات لا يمكن أن يتكون إلّا في مقابل شىء 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 مجرد 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 الشعبيّة- من عمل الرجل فقد تشرّبت

324 - الأدب المقارن: ماريوس غرسوا غويار، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات - بيروت

ط1 ماي 1978م، ص 126.

325 - النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل، ص 435.

المرأة هذه التعريفات، وتعلّمت أن "تحلم من خلال أحلام الرجل"⁽³²⁶⁾، وبناء على ذلك كلّ فقد كان لزاماً على النّقد والإبداع النسوي أن يخرقا هذه القاعدة والمسلّمة، وتُصبح المرأة "ذاتاً" كاملة ويصبح الرّجل هو "الآخر"، هي "الناظر" وهو "المنظور إليه".

ومن ثمّ فإنّه من الطّبيعي أنّ المرأة حين تقتحم مجال الكتابة "فإنّها تغيّر سؤال هويّتها من (موضوع) إلى (فاعل)، من (متابعة) إلى (مُنتجّة)، 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 وتمايّزه في مقابل: الثقافة الذكورية أو المؤسّسات أو المجتمع وعاداته والتّنشئة التقليديّة... إلخ، كلّ هذه المنظومات هي - في تقدير نقّاد كثيرين - آخر الكاتبة/ إبداعها، إن لم يتحوّل في كثير من الأحيان إلى عدوّ هذه الكتابة، فالرواية النسوية عرّفت أساساً على أنها انزياح وتكسير وإعادة خلق مُفارق، تقوم خصوصيّته وتميّزه على الضدّية والمعاكسة وخرق السائد، وحينها يكون النّص من إبداع المرأة فإنّ هذا التّضاد والعداء يتعاقد مع دعاوى تغيير وقلب منظومة تكريس وضعيّة المرأة "المقهورة"، ويصبح الرّهان قائماً على تجاوز الإبداع والثقافة والإرث "الذكوري"، حيث يتساءل عبد النور إدريس: "كيف

326 - النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل، ص 64.

327 - سرد الجسد وغواية اللغة: الأخضر بن السايح، ص 41.

يمكن للناقد والمتفحص للكتابة النسائية معرفة حدود تواجد المخيال الذكوري في المتوج الإبداعي النسوي على اعتبار أن التشئة الإبداعية للأنثى كانت من طرف الثقافة الذكورية؟⁽³²⁸⁾. وخطاب المرأة يسعى -حسب يمني العيد- "إلى إعلان وجودها كما أعلن خطاب الرجل وجوده... وخطابها [...] له صفة الدّفاع عن الأنا الأنثوية، بما هي ذات لها هويتها المجتمعية والإنسانية وبالتالي له صفة المواجهة لخطاب آخر شرّع ويشرّع قمعها وحرمانها وتأييد امتلاك الآخر السلطوي لها وسيطرته عليها"⁽³²⁹⁾، كما ترى أنّ الخطاب النسوي 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 النّدي وليس المعنى الذي يستتبع إمكانية الاستبدال"⁽³³⁰⁾، وتوضّح أنّ المرأة لم تكتب ضد الرجل الإنسان "بل كتبت ضدّ إيديولوجيا السّلطة الذكورية، ف"النّسائي في الخطاب الأدبي العربي يُضمّر معنى الدّفاع عن الأنا الأنثوية بما هي ذات لها هويتها المجتمعية والإنسانية، ومن موقع النّديّة يواجه "النّسائي" لا الرّجل بصفته الإنسانية بل آخر، هو تاريخيا، قامع

328 - الكتابة النسائية، حفرة في الأنساق الدالة: الأنوثة، الجسد، الهوية: عبد النور إدريس، مطبعة

سجلهاسة- مكناس- المغرب، ط1/ نوفمبر 2004 م، ص 10.

329 - الرواية العربية: يمني العيد، ص 142.

330 - المرجع السابق ص 145.

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 اليمنى العيد- هو الذكر المتسلّط والنّظام الذكوري المستبد وذلك تماشياً مع ما ذهبت إليه من أنّ ما تكتبه المرأة "يفصح عن قدراتها الإبداعية في مواجهة ما لحق بها من ظلم"⁽³³³⁾، فإنّ ناقداً آخر هو الأخضر بن السايح يرى أنّ "تخيّل النصّ الذي استدعى رغبة الجسد يستحضر الآخر بوصفه مرآة تعكس وجعه وجحيمة"⁽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 الغدامي -وفي خضمّ اشتغاله على اللّغة ودراسة وجود المرأة داخلها- فيرى أنّ "طريق المرأة إلى موقع لغوي لن يكون إلّا عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفحولة وتنافسها، وتكون عبر كتابة تحمل سمات الأنثوية وتقدّمها في

331 - الرواية العربية: اليمنى العيد، ص 146.

332 - المرجع السابق ص 147.

333 - المرجع السابق، ص 147.

334 - سرد الجسد وغواية اللّغة: الأخضر بن السايح، ص 104.

335 - المرجع السابق، ص 97، وانظر أيضاً ص: 96-98.

336 - سرد الجسد وغواية اللّغة: الأخضر بن السايح، ص 97.

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 والذكورة، فإن كانت "سلطة الرواية تتمثل - قبل كل شيء - في قدرتها على تفتيت ما تريد له المؤسسات أن يكون موحدًا منواليا وتفتيت ما تقدّمه الإيديولوجيا كتلة جاهزة من الأجوبة والمسلمات"⁽³³⁸⁾، وإذا كانت المؤسسات السّياسية والثقافية والاجتماعية "ذكورية" فإنّها تمثّل آخرًا مقابلًا لقول الرواية/ مؤلّفها، "فلما تقارن المتخيّل الأدبي "النّسوي" بنظيره الرّجولي تطفو تلك الهيمنة القويّة للأدب "الرجولي" التي تضع تمايزًا جنسيًا مفارقًا يصعد من استرقاق الأدب النّسوي لاحتلال الهامشي"⁽³³⁹⁾، ولذلك يرى نبيل سليمان "أنّ محاولة التّأنيث 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 الغدامي، ص 55.

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

339 - الكتابة النسائية: عبد النور إدريس، ص 63.

340 - جماليات وشواغل روائية: نبيل سليمان، اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2003م. موقع

إلكتروني: <http://www.awu-dam>

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

واضح أنّ النّقاد في أغلبهم يطالبون الكتابة النسوية أن تكون مُفارقة لكتابة الرجل وقد يصبح ذلك شرط تحديد وهوية، ومن ذلك قول نور الدين أفاية: "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 المؤسّسة تأسيسا صلبا من طرف الصرامة العقلية، أو غيرها التي نحتها الرجل عبر تصوره التاريخي"⁽³⁴²⁾، كما أنّ "هذه الكتابة يجب أن تشكّل انزياحا عن كتابات أخرى تسير في الاتجاه المعاكس الذي يقوم على الإبقاء على وضعية الدونية واللاإبداع لدى المرأة"⁽³⁴³⁾، "ويكون الانزياح اتجاها نحو تحقيق مغايرة عميقة تتأسّس على إقامة خطاب جديد يُخرج اللّغة من إसार التّمرّكز الذّكوري ويُعطي إمكانية لحضور أصوات متعدّدة ومختلفة"⁽³⁴⁴⁾، وترى سماهر الضّامن أنّ "الخطاب النسوي اليوم واحد من أبرز تلك الخطابات الانشاقية الثورية الخارجة عن الأنموذج والنسق، والذي يسعى من خلال

341 - حداثق الأثنى: نزيه أبو نضال، ص 44.

342 - الهوية والاختلاف: محمد نور الدين أفاية، ص 51.

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

344 - المرجع السابق، ص 43.

إضافة الاختلاف الأنثوي إلى زعزعة الأمن والاستقرار المعرفي الثابت الذي كرّسه الوعي الذكوري المهيمن⁽³⁴⁵⁾.

فيما ظهرت آراء أخرى وكأنّها تبشّر بتشكّل جنس ثالث -على مستوى الفكر- ليس ذكرا ولا أنثى، وأطلقت عليه صاحبتة "الخنوثة الفكرية"، ويبدو هذا من قبيل الخنوثة الجنسية التي دعت إليها مرارا نسويات غريبات⁽³⁴⁶⁾، ولكن المؤلّفة توقفت عند حدود الفكر، تقول: "...فلتحقيق الخنوثة الفكرية والروحية، لا بد من أن يتحرّر الرجال والنساء معا من تعصباتهم الفكرية ومن طغيان الذكورة والأنوثة ومفهوم الثبات والجوهرية لتأسيس علاقة جدلية مع الغير، بعيدة عن القوّة والتسلّط، 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 "الذات لا تتحدّد أبدا انطلاقا من معطياتها الخاصة وحدها، إنّها لا تظهر ككينونة متميّزة إلّا في مقابل الكينونات الأخرى المغايرة لها وفي ظلّ الشّروط الخاصّة والعامّة المحدّدة

345 - تحديّ التابو في الرواية النسائية السعودية: ساهر الضامن، <http://sanabsi.com>.

346 - معروفة دعاوي النسويات الغريبات الراديكاليات إلى التّخلي عن التّصنيف الجنسي "التقليدي"

والأدوار الجنسية التقليدية، ينظر: النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل.

347 - نساء على المحك: نعيمة هدي المدغري، ص 09.

لوجودها"⁽³⁴⁸⁾. ولا يمكن -بالتالي- الحديث عن الاختلاف الفكري والمغايرة ثم اشتراط المساواة، لأننا نخرج من مجال التفكير إلى المجال الحقوقي الاجتماعي المتعلق مع معطيات السياسة.

في تتبعنا لحضور الآخر في الرواية النسوية يلاحظ أنه -في الغالب- تُستدعى صورة الآخر في الرواية التي يكتبها الرجل ويُطرح السؤال على سبيل المقارنة بين الكتبتين. فما هي التمثيلات النمطية للآخر -والتي سادت في روايات كثيرة- وما مدى مجانبة التخيّل السردى النسوي لهذه التمثيلات لاسيما النصوص النسوية المغاربية التي نفترض لها خصوصية ما ترتبط بعلاقة الأنا بالآخر تاريخياً؟ وما هي جدوى المقارنة بين ما تورده المرأة وما يورده الرجل من تمثيلات وصور للأنا والآخر وهناك؟

ذهب الكثير من النقاد في مقاربتهم للنصوص النسوية إلى مقارنتها بالنصوص التي يكتبها الرجل، وفي رصدتهم للتوظيف النسوي لتيمة "الآخر" ومتعلقاتها من فضاء مكاني وعلاقات إنسانية وغير ذلك نلاحظ ميلهم إلى تأكيد التميز والمفارقة التي حققتها الرؤية النسوية للآخر في مقابل الرؤية السائدة في رواية الرجل. فنهال مهيدات توصلت -من خلال دراستها لمجموعة من الروايات النسوية- إلى أنّ الخطاب النسوي العربي بعيد عن جنسنة العلاقات

348 - الشروط الذاتية والموضوعية لنشأة الحركة النسائية في العالم العربي: حميد حميداني، ضمن كتاب:

الحركات النسائية، الأسس والتوجهات: أشغال الندوة الدولية، إشراف: فاطمة صديقي، ص 87.

بمنطق الغزوة المتروبولية كما وردت في الروايات الرجالية، وبأنّ الغرب أنثى والشرق ذكر، لقد استطاع الخطاب النسوي العربي أن "يقدم معايير الجنوسة الغيرية بوصفها مسوّغا للاعتراف بالآخر الغيري، وتعليق سلطة الواحد، سلطة الرجل والأب والحاكم والحقيقة المنفردة والحضارة والثقافة الواحدة ورفض اختزال وجود الآخر، بأن نصبح صورة عنه مثله أو ظلّاً لصورته، بل أن أبتكر نفسي بوصفي ذاتا مستقلة غيره" (349).

ووصل حسين المناصرة من خلال قراءته لتوظيف المكان في عدد من الروايات النسوية السعودية إلى أنّ الكاتبات يظهرن "أكثر إحساسا من الكتّاب في توصيف المكان الآخر، حيث يمثل هذا المكان حلما في الانفتاح والتحرّر" (350)، ولكنه لا يقصد الانفتاح الفكري ولا التحرّر الثقافي، بل يختزل همّ الأنثى في عواطفها وميولها الجنسي، فالأنثى العربية -حسبه- تعيش "تركيبة اجتماعية محلية معقدة 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، ص 36.

350 - مقاربات في السرد: حسين المناصرة، ص 234. مع أنّه يقول في موضع سابق، ص 76: "...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 متنفساً نحو الحرية"⁽³⁵¹⁾.

ويبدو هذا من قبيل القراءات التعسّفية التي تختزل المرأة في جسدها، ويصبح همّها البحث عن فضاء لغرائزها، ولا ارتباط لها بهمّ الثقافة ولا الحرية الفكرية ولا تطوّر الآخر المُربك للأنا، فهل التزمت الروايات النسوية -المغاربيّة على وجه التّحديد- بهذه الحدود التي رسمتها المقاربات النّقديّة؟ أو بالأحرى هل عبّرت هذه المقاربات النّقديّة عن روح النصّ النسوي؟ وكيف انعكست دعاوى تشوير النصّ النسوي وضرورة انزياحه واختراقه للسّائد على البناء السّردي والجمالي لهذا النصّ؟ ثمّ ماذا عن القراءات التي تختزل المتنّ النسوي في العلاقة مع الآخر/ الرّجل تماشياً مع مفهوم الكتابة بالجسد؟ أليس لهذه العلاقة مستويات أخرى انطلاقاً من ضرورة تجنّب اختزال الرواية النسوية في صورة واحدة محدّدة؟ ففي خضمّ العلاقات الإنسانيّة يتوقّف الصراع ليترك مكاناً للتواصل والتلاقي بين الذات والآخر، فإن كانت المرأة بالنسبة للرّجل "آخرًا"⁽³⁵²⁾، يغري بالتّماس معه على قاعدة الانخطاف بالأنثوي، فهي محلّ الانفعال"⁽³⁵²⁾، فماذا عن الرّجل حين تكتبه المرأة ألا يغري بالتّماس أيضاً؟ ما هي الصّور التي

351 - المرجع السابق، ص 162.

352 - سادانات القمر، سرانية النصّ الشعري الأنثوي: محمد العباس، مؤسسة الانتشار العربي-

بيروت 2003، ص 02.

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

هذه بعض إشكالات هذا البحث الذي يهدف إلى محاولة الكشف عن مستويات الآخرة التي قدّمتها الرّواية النّسوية المغاربيّة، وكذا التّطور المفترض للصّور التّمثيلية لهذه المستويات دون إغفال للسّمات الجماليّة والفنيّة التي وُظّفت بها هذه الصّور، وهذا ما يشكّل عمدة بحثنا باعتباره بحثاً أدبياً نقدياً.

الفصل الثالث

بحث في مستويات الآخريّة في الرواية النسويّة

المغربيّة

المبحث الأول: الكتابة بضمير "الأنا"، المعطيات السيرة الذاتية والتّخييل.

مرّت الكتابة النسويّة منذ بواكيرها بمنعرجات وتحوّلات هامّة نمت عن تطوّر فنيّ وجمالي ملموس، وقد واكب اختيار ضمير السرد وعبر من خلال تنوّعه عن هذا المنحى التطوّري، فشكّل اختيار السرد بضمير "الأنا" واستقاء الرواية من واقع وحياة كاتبها -وفق مستويات مختلفة- ملمحا بارزا في أعمال روائية نسوية مغاربية كثيرة، فهل يكفي ذلك للجزم بأنّ هذه الأعمال سيرة ذاتية؟

قد يُجيب عن هذا السؤال الفصل والتّفريق بين نوعين من الكتابة، الكتابة السّيرية "حيث الذات 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 التّطابق، لأنّ ذات المؤلّف تخترق التّخييل سيرة أو ثقافة من أجل إعادة البحث في هويّة الذات، وفي تاريخ أفكارها وحياتها، بعيدا عن أفق توثيقها كما هو السائد مع السّيرة الذاتيّة"⁽³⁵⁴⁾، وإن كانت كتابة السّيرة الذاتيّة قليلة في الممارسات الأدبية العربية نظرا للاشتراطات التي تتطلبها كالأمانة في نقل الواقع والتّطابق معه، إلّا أنّ الالتباس ظلّ واقعا في الكتابات النقدية التي كثيرا ما شابها الارتباك في تجنيسها

353 - ذات المؤلّف من السّيرة الذاتيّة إلى التّخييل الذاتي: زهور كرام، مطبعة الأمانة - الرباط -

المغرب 2013م، ص 10.

354 - المرجع السابق، ص 10-11.

للسيرة الذاتية ووقوعها في الخلط بينها وبين الرواية⁽³⁵⁵⁾. وحين يتعلّق الأمر بالكتابة النسوية فإنّ الحديث عن السيرة الذاتية لا يزال يستدعي منظومة "القهر" و"التهميش" لإثبات أو نفي كتابة الروائيات للسيرة الذاتية.

فمن رأوا ابتعاد المرأة عن الكتابة في فن السيرة برّروا ذلك بالقهر والحجر الممارس ضدها 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 المؤنث لن تستطيع بالتأكيد كتابة سيرتها، حيث ارتبطت

355 - ينظر: روائية السيرة الذاتية في الأدب المغربي الحديث: سعيد بن كراد، مجلة علامات، ع 08 / 1997 م. <http://WWW.Saidbengrad.net/al/n8/7.htm>.

356 - لاحظت الكثير من الناقدات غياب السيرة الذاتية للمبدعات وفسّرن ذلك "بالضغوط الاجتماعية"، ومنهم العراقية بثينة الناصري التي ترى أنّ "المجتمع العربي يقبل من الرجل الكاتب عبارات لا يقبلها من المرأة، إذ يعتبر أيّ شيء تكتبه المرأة نوعاً من البوح والاعترافات، لكن إذا كتبه الرجل فإنّه يعتبره تجربة إبداعية". ينظر: كتابة المرأة الروائية والبحث عن الانزياح: محمد عفظ، ص 45. نقلاً عن: بثينة الناصري ندوة القاهرة، مرجع سابق، ص 07. ويبدو ذلك مبالغاً فيه، فجل الأدباء - بما فيهم الرجال - عانوا في فترة ما - لا سيما مع بواكير الرواية العربية - من إسقاط رواياتهم على حياتهم الشخصية، وما يتبعها من محاكمات أخلاقية، وقراءة تصريحات وحوارات سهيل إدريس ونجيب محفوظ وحنّا مينا وغيرهم تظهر جلياً معاناتهم مع العائلة والمحيط، وسعيهم لإبعاد "شبهة" التطابق مع أبطال أعمالهم.

- السيرة الذاتية النسوية، البوح والتميز القهري: حاتم الصكر. 357

<http://www.iraqiwriter.com>

الرواية النسوية - في بدايتها - بالكتابة بضمير المذكر وبرر الكثير من النقد ذلك بالواقع المعادي للمرأة، فهذه يسرى مقدّم حين تتحدّث عن استعمال الضمير المذكر 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 المذكر "خشية الكشف عن عورة التّأنيث" (359).

ولم تكن الكتابة بضمير "الأنا" توجّه الكاتبات للإبداع في مجال كتابة السيرة الذاتية - حسب أمل التميمي -، التي ترى أنّ حضور "الأنا" ظلّ يُقابله غياب السيرة الذاتية 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 السيرة" (360)، وفي هذا الصدد لا يفوتنا أن نسجّل ملاحظة هامّة تتعلّق بالماخذ التي سجّلها النقاد على الكتابة النسوية في وقت متقدّم وهو تقديمها لـ "شهادات" و "مرافعات قضائية" نابعة من غضب واحتقان ذاتي، وقد كان ذلك سببا ومثارا لسخرية النقاد - كما أسلفنا في مبحث سابق - الذين اتّخذوا منه ذريعة للتشكيك في قدرات المرأة الإبداعية والتهكّم عليها، ومن ثمّ فقد صار التحدي الذي يواجه الكتابة الروائية

358 - مؤنث الرواية: يسرى مقدّم، ص 54.

- المرجع السابق، ص 54. ومثلها رأّت بثينة شعبان أنّ مخاوف بعض الكاتبات دفعتهن "لأنّ يخترن 359

بطلا ذكرا بدلا من بطلة نسوية لروايتهن، كي يضيفن على رواياتهن خبرة اجتماعية أعمق

وأوسع" (كذا كُتِبَت في الأصل)، ينظر: مائة عام من الرواية النسائية العربية: بثينة شعبان، ص 11.

360 - السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل التميمي، ص 55.

النسويّة هو تجاوز الذات وسيرتها أو ما هو قريب منها، تقول نادية العشيري: حصل نوع من النضج الأدبي مع بداية الألفية في الرواية المغربية النسوية 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 الرواية التي تكتبها المرأة وهي: "مرورها الاضطرابي من السجل الأوتوبيوغرافي قبل الوصول إلى الإبداع الروائي"⁽³⁶²⁾، مع ملاحظة منها أنّ الكتابة السيرية ليست سهلة لاسيما في المجتمع العربي.

مع ارتباط الكتابة النسويّة بالحركات النسويّة، وتعالقها مع الخطاب النسوي العام الذي اتّجه نحو التمرّكز حول الذات، بدا أنّ الكتابة باستعمال ضمير "الأنا" صارت مطلبا في ذاتها وتحديا، وبدا الربط بين الكتابة والهويّة أمرا ضروريا بالنسبة إلى المرأة، واعتُبر كثرة "الأنا" في الكتابة النسويّة رد فعل على التشكيك الدائم الذي كان يحيط بوجودها"⁽³⁶³⁾، وأضحت ببساطة تعبّر عن واقع المرأة المقموع، يقول نور الدين أفاية: "...ألا تكون نرجسية المرأة نتيجة للواقع القهري الذي يحكمه الرجل؟ ثمّ ألا يجوز القول بأنّ أنايتها وكتابتها

361 - عن المتخيل في الكتابة الروائية النسائية بالمغرب: نادية العشيري، ضمن كتاب: الرواية المغربية

وقضايا النوع السردي، ص 164.

362 - المرجع السابق، ص 165.

363 - كتابة المرأة الروائية و البحث عن الانزياح: محمد عفت، ندوة المرأة والكتابة، ص 45. نقلا عن:

الرواية النسويّة الفرنسية: كارمن بستان، تر: محمد علي مقلد، مجلة الفكر العربي

المعاصر، ع 34 / 1985، ص 123

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

وقد حاول البعض من النقاد 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 يغيب الوظائف الأخرى، ومن هذه الوظائف "الوظيفة التعبيرية/ الانفعالية التي تُمكن المرسل من إعطاء انطباع معيّن عن حالته" (365)، وتصل رشيدة بن مسعود إلى أنّ "الكتابة النسائية تتميز بحضور مرتفع لدور المرسل 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 النسويّة 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 النسويّة على هذه الوظيفة يفسّر رغبة الكاتبة في "الخروج من العزلة وفتح الحوار مع الآخر في إطار الحدود التي يسمح بها حجم اللغة المتاح لها استخدام" (367).

364 - الهوية والاختلاف: محمد نور الدين أفاية، ص 45.

365 - المرأة والكتابة: رشيدة بن مسعود، ص 93.

366 - المرأة والكتابة: رشيدة بن مسعود، ص 94.

367 - المرجع السابق، ص 95-96.

في ظلّ هذا الخلط الكبير بين الخطاب النسوي والكتابة النسويّة الأدبية راحت الكثير من النظريات "تبشّر" 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 النسويّة المغاربيّة- أنّ "المتبّع للرواية النسائيّة المغاربيّة يكتشف أنّ الرواية 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 الرواية هي سيرة ذاتية للكاتبة وإلاّ لما استطاعت التعبير عنها بتلك القوّة، وهذا في الحقيقة ينم عن انتقاص لقدرة الكاتبة على خلق وتنويع شخصيات أعمالها ونسجها على صورة مُقنعة.

ولعلّ رواية ليلي 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 الرواية الأوتوبوغرافية- لمأسسة الذات عبر تحرير طاقاتها باعتبارهن قد تعرضن خلال تاريخهن الطويل للتهميش"، ينظر: العنف المتخيل في الكتابة الروائية النسائية بالمغرب: نادية العشيري، ضمن كتاب: الرواية المغربية وقضايا النوع السردى، ص 162.

369 - سرد الجسد وغواية اللغة: الأخضر بن السايح، ص 36.

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

ولكنّ ريح التغير 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 السرد الآني الذي يقبض على اللحظة، ويقدمها حيّة نابضة تعتمد التصوير الحي لنفسية البطلة: "...ووصلت الورقة وما يُحوّله القانون. أخطرتني البريد فذهبت وانتظرت في طابورين حتى تسلمتهما، 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⁾، "...طلّقتُ اليوم. تكدر وجهه، وهزنتي 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، تشابك من خلاله محطّات هامّة في حياة "زهرة" مع التحوّلات الكبرى في تاريخ المغرب وقد عمق ذلك واقعية الرواية، التي احتفت بتفاصيل المكان -التمثّل 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 - الرواية، ص 37.

372 - الرواية، ص 17.

373 - الرواية، ص 09.

فقمت من مكاني... انتهرت ما اعتراني من حيوية وقمت بجولة في البلدة. لم أترك دربا ولا زقاقا. سوق الحطب، سوق الحبوب، سوق القماش، الحدادون، بيت جدي...الينبوع العمومي يتدقق في إطار البلاطات الخزفية..."⁽³⁷⁴⁾.

وقد وفّقت الكاتبة إلى حدّ كبير في بناء شخصية "زهرة" التي بدت مقنعة، وظهرت أفعالها وتصرفاتها منسجمة مع لغتها وبنائها العام، ولم يشب شخصيتها الارتباك الذي قد يؤثر على اقتناع القارئ بها لدرجة التعاطف معها، ولعلّ اقتدار الكاتبة ونجاحها في سبك معالم شخصية "زهرة"، والرواية بشكل عام هو ما جعل قراءات نقدية تشير إلى علاقة الكاتبة ذاتها مع شخصية بطلتها "زهرة" ومدى تطابقهما⁽³⁷⁵⁾، وهي كغيرها من الروايات التي اعتُبرت بالجملة سير ذاتية بسبب هذه التفاصيل الدقيقة التي تذكرها الكاتبة عن بطلتها، وخوارج نفسها، ووصف محيطها وصفا انفعاليا يوحى بمعايشة الكاتبة له، فالأخضر بن السايح يقرّر أنّ "السيرة الذاتية ستبقى المنطلق المتقدّم للفعل الكتابي النسائي التي لا تغادر الذات، بل تسعى إلى ذكر جميع التفاصيل المنسية والهامشية في مخيلة المرأة الساردة وكأتمّها تجد في ذلك لذة"⁽³⁷⁶⁾، ويبدو أنّ ما عزّز اعتقاد النقاد هذا هو أنّ الكثير من الكاتبات المغاربيات عملن على الإيهام بكتابتهن للسيرة الذاتية من خلال بعض الاختيارات التي اتخذنها في رواياتهن الأولى، ولكن الملاحظ هو أنّ

374 - الرواية، ص 30.

375 - ينظر الحوار الخاص مع الروائية الملحق برواية "عام الفيل"، ص 118.

376 - سرد الجسد وغواية اللغة: الأخضر بن السايح، ص 41.

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

فمستغامي في ثلاثيتها تمتح كثيرا من تفاصيل ذاكرتها لتوهم بتماهيها مع بطلتها، وتربك المتلقي بالالتباس المقصود في ازدواجية اسم البطلة الذي يطابق واحد منهما اسم الكاتبة "أحلام". ثم تكسر 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 مستغامي التي أوهمت متلقيها بأنها هي "حياة" الكاتبة والأديبة، قد عمدت لكسر تلك الصورة وزعزعة ما أيقنه المتلقي قبلا بتقديم شخصية المغنيّة "هالة" القادمة من "مروانة" بـجبال 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 ووالدها إلى سوريا باعتبار أنّ والدهما من أصول سورية، وهناك احترفت الغناء وحققت الشهرة التي وضعتها في طريق "البطل".

وخلافا لثلاثيتها فقد اختارت مستغامي الراوي الغائب والرؤية العالمية التي تعرف كلّ شيء عن الشخصيات والأحداث، ومع أنّ الأحداث تتسلسل وفق خط سردي تصاعدي تتخلّله ارتدادات إلى الماضي بالاستعانة بتقنية الاسترجاع والمونولوج، إلّا أنّ مستغامي عملت على تحيين السرد والخروج به

377 - الأسود يليق بك: أحلام مستغامي، منشورات نوفل - بيروت - لبنان ط 02 / 2013 م،

ط 01 / 2012 م.

من النمط الكلاسيكي. وزاد اشتغالها المكثف على اللغة وإيجاءاتها من جمالية الرواية لتخرج عملاً مختلفاً في بنائه عن الثلاثية ولكنه لا يقلّ إبداعاً 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، وتُعن الكاتبة في التأسيس لواقعية مفترضة لروايتها حين تُنهيها بشروع بطلتها "أسماء" في الكتابة، ويكون أوّل ما تفتتح به عملها الإبداعي هي العبارة الموجودة في صفحة الإهداء في الرواية: "تريث قليلاً أيها الموت... إنّي أكتب"، وهو ما كان يقوله "وحيد" حين يجلس إلى مكتبه وهو مريض⁽³⁷⁹⁾، ولذلك استعارته "أسماء" ليعبر عن حالتها النفسية وهي تنفض يديها من معركة قاسية مع الموت، وتعبر عن وفائها لروح "وحيد" الذي خسره في هذه المعركة، ثمّ تواصل "أسماء" كتابة روايتها التي لم تكن سوى رواية "فاتحة مرشيد" نفسها، "أذكر يوم دخل عيادتي أوّل مرة.. كان كطفل لم يُهيئ الامتحان... يمكن القول أنّي شاعر ناطق"⁽³⁸⁰⁾.

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

378 - لحظات لا غير: فاتحة مرشيد، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب ط 2010 / 02 م.

379 - الرواية، ص 160.

380 - الرواية، ص 07 / 08 - 174 / 175.

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

وشّحت فاتحة مرشيد روايتها بشاعرية عالية تثور اللفظ وتنحو به إلى المجاز حيناً، وإلى الحقيقة حيناً آخر، فيصبح اللفظ غنياً وعميقاً: "...هو سيد التناقضات، يحسن جمعها وطرحها عند الضرورة. كبهلوان يستبدل صلابة الإسمت بهشاشة الحبال، الهارب من قبضة نفسه إلى الريح..."⁽³⁸¹⁾، كما تميّز السرد بإحساس عالٍ ومتدفق يتجلّى من خلال اللغة الموشحة بالدفع والحميمية: "كم مرة قرأت هذه الرسالة؟ لا أدري... سوى أنني حفظتها عن ظهر حب. شيء فيها يستدرجني للبكاء..."⁽³⁸²⁾. ويبدو ولع فاتحة مرشيد بتفاصيل الأنوثة جلياً، فالقارئ لا يكاد يخطئ لمسة الأنثى وهي تتأق وتجهّز في غير ابتذال للقاء حبيب تبغي افتتانه، "...سأستفز خياله المبدع. الأحمر فاقع يعلن عن شبقية مفرطة، الأخضر مسالم لا طعم له، الأصفر شقي لا حياء فيه، الأبيض

381 - الرواية، ص 65.

382 - الرواية، ص 104.

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

كما يظهر جلياً تفاعل البطلة "أسماء" مع تفاصيل دقيقة للمكان تُحيل على عوالمها النفسية وتصطبغ بروحها وانفعالاتها: "...ستائر شفافة كروح عذراء، سرير مخملي بحجم رقصة ثنائية، أريكة حاملة... شموع متناثرة الأحلام وسجادة تصلي احتفاء بملابس تساقط تباعاً..."⁽³⁸⁴⁾، وفي وصف البطلة لنزهة قامت بها في حديقة متحف "رودان" حيث تجولت، تتلّون التفاصيل الصغيرة فتصطبغ بمشاعرها وأحاسيسها فتصبح للبدلالات لا متناهية تبدأ من التماثيل التي تزين المكان لتوصلها إلى يدي "وحيد"، فتكشف عن ذاكرتها الممتلئة من تفاصيل جسده وحضوره وتُفشي توقها للحب والجمال: "رودان لا ينحت أجساداً بقدر ما ينحت انفعالات الكائن.. أمّا اليد في أعمال رودان فهي تأخذ كلّ الأشكال والدلالات... وتمنيتُ أنا اللحظة لو كنتُ نحّاتة لأعيد صياغة يديه.. آه من يديه، وهو أمامي يسبر أغوار روحه..."⁽³⁸⁵⁾.

تقدّم مسعودة بوبكر من تونس في روايتها "الألف والنون"⁽³⁸⁶⁾ مجموعة من الشخصيات التي تدور حول "مريم" وتلتقي عندها، ويمكن اعتبار هذه الشخصيات مجموعة من الطوائف و المذاهب الفكرية/ السياسية، إذ تتقاطع

383 - الرواية، ص 91.

384 - الرواية، ص 122.

385 - الرواية، ص 59.

386 - الألف والنون: مسعودة بوبكر، دار سحر للنشر - تونس - ط 2 / 2012 م.

أفكار "مراد" الشّيعي، و"رشدی" الأصولي المتطرّف، وبذلك تمثّل "مريم" - في الرّواية- الفكر الوسط، والقراءة الواعية والناقدة للأفكار الموجودة، لاسيما منها أفكار رشدی المتطرّفة. وتُوهم مسعودة بوبكر بكتابة سيرتها الذاتيّة، وتعتمد إلى إثارة الالتباس في ذهن القارئ، بدءً من عتبات النصّ التي تقوده نحو التسليم بسيرية الرّواية، حيث وجّهت الكاتبة إهداءها إلى روح الشاعر "فاضل ساسي" ثمّ جعلته شخصيّة روائية، ف"عبد الفاضل" في الرّواية شاعر وصديق "مراد الهّامي" مات في مظاهرة شارك فيها مع "مراد"⁽³⁸⁷⁾، كما أنّها تؤسّس لتاريخ عائلة "الهّامي" لتوحي بواقعيتها، وهي في الواقع من أسماء العائلات العريقة في تونس.

وعلى مدار الرّواية تؤطرّ الكاتبة سردها بلوحة متكاملة تستدعي تفاصيلها الدّقيقة المستلهمة من حياة البريّة التي تعيشها "مريم": "...هذه تلة الإكليل والزّعر والريحان والشّيح.. لم تنضج بعد.. كنت تلهو هنا صبيّا، فيما يرعى لعماري الغنم عند السفح.. بانت بعض الديدان ترتجف في عريّها. تبخرت رائحة الثّراء بكيمياء روائح عجيبية، طينته تميل إلى السّواد، تتماسك حبّاتها التي شرقت بالماء تحيط بنا..⁽³⁸⁸⁾"، "طين الدّباب خلف ستارة الشّفة يحول دون أن تتمكن مريم من الاستسلام لإغفاءة قصيرة. الحرّ في الخارج بقسوة خرافية، فالشمس قد اعتلت البرزخ تسليخ الجلود بشواظ من نار. يحثم السّكون على الدّار الكبيرة

387 - الرّواية، ص 11.

388 - الرّواية، ص 43-44.

الشبيهة بقلعة تاريخية قديمة، معلقة على مرتفع من مرتفعات وادي زيتون، هجرها من كان يعمّرها تباعا من آل الهمامي" (389).

إنّ هذه التّفاصيل واقتدار الكاتب على إخراجها في صورة مقنعة، تحمل القراءات النقدية على إلحاقها بالسيرة الذاتيّة، فتجتهد في البحث عن مطابقتها بواقع حياة الكاتبة. وثمة كاتبات يبدو من السّهل المطابقة بين كتاباتهنّ وحياتهم الشخصية، فضيلة الفاروق نموذجا للكاتبات اللّواتي واصلن الكتابة على نفس المنوال باختيارها السّرد بضمير "الأنا" في رواياتها الثلاث، فمنذ روايتها الأولى "مزاج مراهقة" (390) راحت الروائيّة 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 التعريفية المرفقة بروايتها "تاء الخجل" تشير لهذه التّفاصيل التي انطلقت منها الكاتبة لتوحي / أو توهم بكتابتها لسيرتها الذاتيّة، فلا يمكن الجزم بأنّ كاتبها ما يكتب سيرته الذاتيّة طالما أنّه حاد بها عن الواقعية إلى التخيل الأدبي، ف"طريقة استثمار هذه المكونات السيرذاتية داخل النص هو الذي نقلها من مستوى التاريخ إلى مستوى الإبداع الروائي" (391).

389 - الرّواية، ص 103.

390 - مزاج مراهقة: فضيلة الفاروق، دار الفارابي - بيروت - لبنان ط 02 / 2007 م، ط 01 / 1999 م.

391 - دينامية النص الروائي: أحمد اليبوري، منشورات اتحاد كتاب المغرب - الرباط - المغرب ط 1 /

1993 م، ص 57.

تقدّم الرواية حكاية "لويّزة" الفتاة المراهقة التي نجحت في البكالوريا وانتقلت إلى "قسنطينة" لاستكمال دراستها الجامعية، وقد اختارت الكاتبة السرد بضمير "الأنا" حيث توحى الرواية "لويّزة" بكتابة مذكراتها من خلال الافتتاحية التي تبدأ بها روايتها: "لا أدري بالضبط، هل هذه قصّتي أم قصّة توفيق عبد الجليل؟ هل هذه محنتي أم محنته، أسئلتني أم أسئلته؟... عبر كلّ سطوري، وعبر مواطن الصّدق التي خبّأتها، ها أنا أصف... أقول ما حدث، وأجد عيوننا تسمعني، حين لم أجد آذانا تفعل ذلك." (392).

ويظهر من خلال دراسة الرواية وبنائها الفنّي أنّ الكاتبة كانت مهمومة بمعالجة قضايا متعلّقة بحقوق وحرية المرأة، وبذلك بدت روايتها مجرد تذكّر واسترجاعٍ لذكرات ما مضى من حياتها، وسرد لمواقف وصور وأحداث من سيرتها ترتبط بهذا الاشتغال، فغلّبت على نصّها أساليب البوح والشكاية دون أن يعمّق ذلك من فنّيته، وبذلك يتهاوى البناء الفنّي لعملها - في الكثير من الأحيان - نحو التكلّف والصّنع، تترجمه الصّور المجازية التي تحاول إضفاء الشاعرية 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 - الرواية، ص 05 - 07.

393 - الرواية، ص 09.

394 - الرواية، ص 17.

كما قد تنحو بصورها إلى البساطة أو السذاجة في التعبير، فالكاتبة تنتقل من الافتتاحية إلى الزمن الماضي وبداية الحكاية بهذه العبارة: "...وتستيقظ القصور ويبدأ الموج بكلامه المباح..." "تَطْمُ...تَطْمُ...تَطْمُ..." على إيقاع القلب يبدأ الكلام.⁽³⁹⁵⁾ وفي موضع آخر تحكي عن حوار حول عمودها الجديد المزمع استحداثه: "...هو سمّي عموده "يا عين...!" نسبة إلى أوّل حرفين من اسمه، أنت سمّيه "لو..." على النسق نفسه، لكن أيضا على أساس أنّه كلام نسوان كله آمنيات وكلام فارغ..."⁽³⁹⁶⁾، فإضافة إلى أنّ هذا الكلام لا يتناسب مع الصورة التي قدّمها الكاتبة عن شخصيّة قائله "توفيق" المتنور والمثقف الشهم، فإنّه لا يُعقل أن يسمّي كاتب مرموق عموده الشهير بهذه التسمية؟! كما أنّ التعبير اللّغوي جاء مهلهلا يخلو من العمق وفنيّة البناء.

وكانّ الكاتبة تنقل رؤية "المراهقة لويّزة" وتعبر بأمانة عن "مزاجها"، فهي تنبهر بالأشياء البسيطة وتعظّم الأمور بشكل يوحي بسذاجة عقلها وتجربتها، أو يوحي بقصدية الكاتبة في نقل مزاج المراهقة "بأمانة"، فهي تصف نصّا كتبه: "...بدا لي جميلا أكثر، عميقا أكثر وله دلالات أخرى لم تخطر ببالي في لحظة الكتابة"⁽³⁹⁷⁾، أمّا "يوسف عبد الجليل" "الكاتب المشهور" فيخصّص لها عمودا بعد قراءته لهذا المقال، وبغض النظر عن أنّ فضيلة الفاروق نسجت مقالا هذا

395 - الرواية، ص 08.

396 - الرواية، ص 159.

397 - الرواية، ص 151.

على المنوال الذي نُسج 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 متمرس - كما وصفته - يعقّب عليه بقوله: "...طوال عملي بالصحافة صادفتُ أربع جزائريّات أو خمس بجرأتك في الكتابة"⁽³⁹⁹⁾، وكأنّ الكاتبة تُثمن اشتغالها هي نفسها في روايتها على الخطاب النسوي، وتبنيها لقضايا المرأة من خلال الإشادة بمقال "لويّزة" لأنهما مهمومان كلاهما بوضع المرأة، ولكنّ الكاتبة أغفلت هويّة نصّها الروائي الأدبي.

وفي موضع آخر تعلّق "لويّزة" على قول "توفيق" : "ما المانع في اعتبار السّينما محاولة لرؤية ما يراه الله، أو أخذ موقعه بمحاولة لصنع "ماكيت" للحياة ومراقبة ما يحدث عليها بالفرجة..."⁽⁴⁰⁰⁾، تقول : "... قاطعته وقد أصابني الفرع: 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 سدّج، فالكاتبة تريد التّحويل من "بعبع" التّطرّف وكيف أنّه يستفيد من الأفكار والتّنظيرات في الثقافة والفن ليتقوّى وينتشر أكثر، حيث قابلت - على مدار الرواية - بين فكر متنوّر منفتح تمثّله "الأثنى" المثقّفة المُقبلة على الحياة (المراهقة لويّزة)، وبين فكر تدميري

398 - ينظر: الرواية، ص 298.

399 - الرواية، ص 152.

400 - الرواية، ص 174.

401 - الرواية، ص 174.

ظلامي يبدأ بقمع المرأة و"تحجيبها"، ليصل إلى بسط سيطرته على الجامعات، ثم تصفية العقول المفكرة على خلفية فكر استئصالي همجي⁽⁴⁰²⁾. والكاتبة تحاول التعبير عن فكر وسطي إسلامي متنوّر مثله "توفيق عبد الجليل"، ولكنها لم تستطع تعميق هذه الأفكار والتعبير عنها من خلال أحداث الرواية، بل أوردتها في شكل جدالات فكرية مباشرة بين الشخصيات، أو طرح مباشر بدا طويلا في مواضع كثيرة، ولا يتناسب مع السياق الذي ورد فيه، لاسيما آراء "توفيق عبد الجليل" التي أخذت مساحة كبيرة دون أن تندمج في سير الأحداث وتطوّر الشخصيات. فقد بدت مُقحمة تبغي الكاتبة من ورائها إظهار البديل في نقدها للفكر المتطرّف، ولكنّ سذاجة الطّرح الذي غلب على هاته الآراء وغيرها - إضافة إلى الفشل في استثمارها فنياً - غلّب الطّابع السيري للرواية التي بدت مجموعة من ذكريات مراهقة كتبتها في أولى محاولاتها الإبداعية.

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

خيالها بل تباشر وصف ما حولها وتنقله⁽⁴⁰³⁾، وحتى النقاد الذين دافعوا عن الكتابة النسوية بدت من بعض قراءاتهم ما يعتبر هذا الملمح نقصا، فالأخضر بن السايح يرى في دراسته لرواية "قلادة قرنفل" لزهور كرام أن هذه الرواية وإن "مزجت فيها المؤلفة بين السيرة الذاتية والرواية" إلا أنها طارت "أعلى من المؤلف في سماء الرواية النسائية كونها تتوفر على شعرية الحوار الذاتي"⁽⁴⁰⁴⁾.

ولعلّ مثل هذه الأحكام هي التي جعلت الروائيات يُجربن وينوّعن في كتاباتهن واختياراتهنّ السردية، كإجراء السرد على لسان رجل بدل ذات نسوية للخروج عن الصورة النمطية للكتابة النسوية، ولكن هذا الاختيار اعتُبر عيبا وراحت ناقدة كبشينة شعبان - في محاولة للدفاع عن الكتابة النسوية - تبرّره بخوف المرأة الذي جعلها تنخرط في الفكر السائد إبداعيا ونقديا، فهذه المخاوف هي التي تدفع بعض الكاتبات "لأنّ يخترن بطلا ذكرا بدلا من بطلة نسوية لروايتهنّ كي يضيفن على رواياتهنّ خبرة اجتماعية أعمق وأوسع"⁽⁴⁰⁵⁾، فهل يُعبّر اختيار الكاتبات لبطل ذكر عن خوفهنّ أم يعكس رغبتهنّ في التجريب؟ وهل يمكن اعتبار كلا الرأيين السابقين انتقاصا لإبداع المرأة من خلال استبعاد فرضية التجديد في نصّها وسعيها لخلق شخصيات متنوعة؟ ألا تكون مثل هذه الأقوال والقراءات هي التي حذت بالكاتبات إلى تكسير القوالب النمطية

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

404 - سرد الجسد وغواية اللغة: الأخضر بن السايح، ص 38.

405 - مائة عام من الرواية النسائية العربية: بشينة شعبان، ص 11.

وتجاوزها رغبة في التّنويع والتّعدّد من خلال اختيار شخصيات ذكورية كأبطال لروائتهن وإجراء السرد على لسانها؟

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

في تناولنا لمجموعة من الروايات النّسويّة المغاربيّة لاحظنا اختيار مجموعة من الكاتبات لراوي ذكر، فأحلام مستغانمي لعبت في ثلاثيتها على التّنويع في هويّة السارد مع الاحتفاظ بضمير السرد "أنا"، فتناوب على السرد 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 الروائيّة على اللغة التي حقّقت بجماليتها بطولة توازي بطولة الشخصيات الرئيسيّة في الثلاثية، وإن أتى هذا الاشتغال الغزير والمكثّف على الاختلاف المُفترض بين الرواة الثلاث الذين تناوبوا على سرد الأحداث على مدار الثلاثية، فبدأ صوت حياة شبيها لصوت خالد "عابر سرير"،

406 - ذاكرة الجسد: أحلام مستغانمي، منشورات أحلام مستغانمي - بيروت - لبنان ط 20/2004 م.

407 - عابر سرير: أحلام مستغانمي، منشورات أحلام مستغانمي - بيروت - لبنان ط 02/2003 م.

408 - فوضى الحواس: أحلام مستغانمي، منشورات أحلام مستغانمي - بيروت - لبنان

ط 12/2003 م.

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 المُلفت في ثلاثية أحلام مستغانمي هو التقارب -الذي يكاد يصل إلى حدّ التّطابق- بين أبطال الروايات الثلاث ومزاجهم واختياراتهم في الحياة وقراءاتهم التي تنعكس على ثقافتهم وكتاباتهم المُفترضة، ما يجعل الاختلاف شبه معدوم بل تبدو الأجزاء الثلاثة في لغتها وبنائها وكأنّها رواية واحدة متتابعة الحكايات يرويها راوٍ واحد، ويبدو ملمح الأنثى جلياً في الرواية تعكسه الطّاقة الشعريّة القويّة التي تؤثر على اللّغة ونسيجها وتوظيفها، وكذا الاهتمام الغزير - والذي مثل عمود السرد على مدار الثلاثية - بالتفاصيل الصّغيرة وتعالقها مع نفسية البطل / البطلة.

اختارت ياسمينه 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 السرد حكايتان تتكاملان في النهاية وتتوازيان في العرض، حكاية الحاضر التي تمثّل فيها علاقة الأب "سي السعيد" بابنته بعد وفاة ابنه "رشيد" بؤرة السرد ومداره، وهي حكاية هامشيّة مكّملة للحكاية الأصل التي تشكّل أساس الرواية، والتي جرت وقائعها في الماضي ويتمّ استدعاؤها عن طريق التذكّر، وتروي

حكاية الحبّ الذي يتولّد في قلب "سي السعيد" اتجاه "جميلة"، حيث يمثّل لقاءه بها تحوّلاً مفصليّاً في حياته فيُقبل على المشاركة في الثورة والعمل تحت إمرة أخيها "عمر" والتّفاني في ذلك تقرباً منها.

تفتح ياسمينة صالح روايتها على لقاء "سي السعيد" مع ابنته التي تُبدي عداوة شديدة اتجاه أبيها، والتي تبدو مبالغاً فيها وغير مبرّرة، "ابنتي هي ذنبي الكبير الذي اقترفته في حقّ نفسي، وفي حقّ الآخرين .. جاءني تلك الصغيرة لتعزّيني أمام ذاكرتي، وتضعني قبالة الجدار كي تطلق النّار عليّ، وعلى كلّ ما يُشبهني..."⁽⁴¹⁰⁾، "... سأهدد 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 السعيد" منصبا مرموقا في الدّولة المستقلّة حديثا إلّا أنّ القارئ لا يقع على ما يثير الحنق على "سي السعيد"، 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 لابنها اسم حبيبها الأوّل "رشيد". ولا يملك "سي السعيد" سوى الإذعان وتنفيذ وصيّتها وهذا في الحقيقة إنّما يُنبئ عن روح التّضحية والإيثار التي ميّزته طوال الرّواية.

410 - الرّواية، ص 08.

411 - الرّواية، ص 48.

وقد حاولت ياسمينه صالح أن تدمج الحكايتين ولكنّ الفصل بينهما بقي واضحاً، ومحاولة الكاتبة طمسه والتّوليف بين الحكايتين أوقعها في الارتباك والافتعال وأفقد الانتقال بينهما سلاسته: "...صوت يصيح في داخلي" قل الحقيقة يا سي السعيد، ودع القناع يسقط .. اعترف!" .. اقرئي بين سطور وجهي الحكاية كلّها، منذ بداية التّكوين وسفر الخروج!"⁽⁴¹²⁾، وفي موضع آخر يشرّد الراوي ليحكى عن الجسر والحلم: "... هناك، في الجهة الأخرى من التّأمل، يوجد جسر طويل لا وصول ولا التّقاء فيه ... فالحلم شجرة من ثلاثين غصناً، 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 أرادت لها الكاتبة وتصرّ عليها حتّى وإن كانت أفعال البطل لا تتناسب مع ما قرّره له الكاتبة، فهو "الرجل الإقطاعي الانتهازي"⁽⁴¹⁴⁾، وحيادي ونذل "لم أفعل في حياتي ما يجعلني راضياً عن تفاصيل ذاكرتي..."⁽⁴¹⁵⁾، له "تاريخ مشوّه"⁽⁴¹⁶⁾ إنّهُ رجل سلبي إلى حدّ كبير لا يجيد شيئاً غير الانفعال بما يفعله الآخرون فيعبر حينها عن "غيرته"⁽⁴¹⁷⁾

412 - الرّواية، ص 48.

413 - الرّواية، ص 49.

414 - الرّواية، ص 42.

415 - الرّواية، ص 45 - 47.

416 - الرّواية، ص 159.

417 - الرّواية، ص 144 - 148.

و"غيبه"⁽⁴¹⁸⁾، ومع هذا فهو رجل ناجح وسياسي معروف بدليل دعوته للمشاركة في ندوة تاريخية نظمتها مدرسة الفنون الجميلة، وبالتالي فذلك يُفند كل ما اجتهدت الكاتبة/ الراوي في إلصاقه بشخصية البطل، ويبدو أنّ الكاتبة مولعة بمثل هذه الشخصيات ففي روايتها "وطن من زجاج"⁽⁴¹⁹⁾ تقدّم شخصية الراوي البطل الذي يتصف بالتشاؤم والسلبية على طول الرواية.

كما لا تتناسب بعض تعابير الراوي/ البطل مع المقام والسياق الذي يؤطر كلامه، فالرجل الذي شارك في الثورة مرغما بداية بإلحاح صديقه "عمر"، ثمّ رغبة في إثبات جدارته بحب "جميلة" حين يُخاطب ابنته يُظهر الكثير من الوطنية مع أنّ السياق والمقام لا يناسبان كلامه هذا: "...آه أيتها الجزائرية العنيدة، كم أحبك. حبي لم أبح به إليك، كما لم أبح به قبلك... حبي له شكل الثورة.. له قلب الثورة، وقلق وقلق الثورة..⁽⁴²⁰⁾". كما أنّ الراوي "سي السعيد" حين يحكي يستخدم العبارة "أقول لكم"⁽⁴²¹⁾ التي توحى بمخاطبته لمتلقٍ مُفترض من خلال كتابة مذكراته مثلا، أو أنّه بصدد كتابة رواية، ولكنّه على مدار الرواية ظلّ يناجي نفسه ويحدّث ابنته في سرّه.

418 - الرواية، ص 148.

419 - وطن من زجاج: ياسمينه صالح، الدار العربية للعلوم - ناشرون - بيروت - لبنان ط 1/ 2006 م.

420 - الرواية، ص 10.

421 - الرواية، ص 17.

في رواية "مايسترو"⁽⁴²²⁾ لآمال مختار تختار الكاتبة السرد بضمير "الأنا"، وتوزّعه على مجموعة من الرواة في شكل سيمفونية تتنوّع الأصوات فيها وتتنوّع الحكايا ووجهات النظر، فيتداول على السرد كلّ من "عفيف بلقايد" ابن "الحاج الطاهر"، "الحاج الطاهر بلقايد" ثمّ "ألفريدو" ابن "عفيف" وهكذا دواليك، ويحكي كلّ منهم جزءاً من الحكاية من وجهة نظره لتكمّل حكاية الآخر، وتبدأ الرواية من نهاية الحكاية وخروج "عفيف" من الغيبوبة بعد محاولته الانتحار: "سألني صوت: "ألم تكن تدري أنّ الله قد حرّم قتل النفس؟" ضحكت. أين أنا، بل من أنا؟

ثمّ قلت: دقّت أجراس الكنيسة في الفضاء ليلا مس رنينها القلوب فتلبّي النداء.. وحدي أنا لم أكن أقدر في تلك الصبيحة الشتائية الباردة على الحراك..."⁽⁴²³⁾. ومن ثمّ يبدأ "عفيف" في سرد حكايته ويبدأها من لقائه بـ "فالاريا"، ويمكن تسجيل عدّة ملاحظات حول هذه الافتتاحية:

- لا يتناسب حديث الراوي عن حكايته مع "فالاريا" مع حالته الصحيّة والنفسيّة وخروجه لتوّه من الغيبوبة بعد محاولة انتحار.

- يبدو كلام "عفيف" -: "ثمّ قلت: "دقّت أجراس .."" - مُقحماً لا سياق له ولا معنى. بل يبدو أقرب إلى التملّق للآخر/ الغرب وعقيدته، فالراوي لا يحركه نداء المساجد وهو ابن الإمام - ومع أنّه في "تونس" وليس بإيطاليا - وفي المقابل

422 - مايسترو: آمال مختار، دار سحر للنشر - تونس، ط 01 / 2006 م.

423 - الرواية، ص 07.

يشير نداء الكنيسة، ويعضد هذه الملاحظة ما أجرته الكاتبة على لسان "عفيف" في موضع لاحق، فمع أنّه شخص مستهتر ناظم على تربية أبيه الدينية التقليدية التي أوصلته للحكم عليه بأنّه "غير طاهر" إلّا 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 معلقاً في ذاكرتي لذلك كنت كلّما زرت بلداً مسيحياً⁽⁴²⁴⁾ أو سمعت دقّ النواقيس دعوة للصلاة المسيحية يتتابني نفس الإحساس الذي يتتابني إذا سمعت الأذان"⁽⁴²⁵⁾، وهذا الكلام خطابي يبغي العالمية والتسويق الخارجي لأنّه لا سياق له في الرواية 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 والتنويع دون تمكّنها من التنويع حقيقةً في لغة الرواية، حيث تبدو لغة "عفيف" مطابقة للغة "ألفريدو" في مواضع كثيرة رغم أنّ الأوّل تونسي ولد وترعرع وتعلّم في تونس، والثاني ولد لأمّ إيطالية وعاش وترعرع وتعلّم في إيطاليا، يقول "ألفريدو":
"جليلة كأنّها آلهة."

424 - هكذا في الأصل.

425 - الرواية، ص 111 - 112.

426 - الرواية، ص 112.

نضرة كأنها الصبا.

ندية كأنها الصباح.

خضراء كأنها الحديقة. إنها تونس الخضراء هكذا يقولون عنها. وهي كذلك حقا. قديسة. خضراء ملقاة على شاطئ المتوسط كشال حريري ملقى في غير عناية... "(427).

يقول عفيف: "تتقدم السفينة متهادية باذخة أرستقراطية، وسطح بحر هادئ مستكين كصفحة زيت." "(428). كما تبدو لغة "الحاج الطاهر" كلغة "عفيف":
" ما أجمل هذا الهدوء.

ما ألدّ هذا الصمت.

ما أمتع هذا السلام." "(429). فلو لم تُشر الكاتبة للراوي لبدا للمتلقّي أنّ من يسرد الحكاية شخصية واحدة لم تتغيّر.

ولعلّ التحدي الكبير الذي واجه الكاتبة هو إجراؤها السرد على لسان "الحاج الطاهر" الميت والمدفون في قبره، فكان لزاما على الكاتبة المحافظة على خصوصية السارد وتمثّل رؤيته وأحاسيسه وهو في قبره، وقد اختارت الكاتبة الرؤية الإسلامية التي تُثبت الحياة بعد الموت، ولكنها بدت مشوشة وتصورها لم يكتمل فجاءت الشخصية غير مُقنعة، وبدت أقرب إلى الصورة الشعبية الساذجة للميت في قبره، فهو يسمع ما يجول حوله: "تصفّر الريح... سمعتُ شهقة

427 - الرواية، ص 59.

428 - الرواية، ص 26.

429 - الرواية، ص 32.

ما...مَرَّت فترة صمت صَفَرَتْ خلالها الرِّيح عاليا حتى خَلَتْ قَبْرِي سيقْلَع من مكانه"⁽⁴³⁰⁾، وتنتقل روحه لزيارة قبور غيره من الأموات وتلتقي بهم⁽⁴³¹⁾، بل يقبَل زوجته ويداعبها ويُعانقها ويدسّها في حضنه: "...دسستها في حضني... هَدَّأتُ من لوعتها ورحت أدغدغها وأرضي شهوتها..."⁽⁴³²⁾، كما تُجري عليه سُنن الحياة الدنيا من تعاقب الليل والنَّهار⁽⁴³³⁾، وعدَّ السنين: "بعد كلّ هذه السنوات الممتدة في عزّلي 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 سكتني 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 الطاهر" شخصية حيّة عاديّة تعيش بين الناس العاديين.

كما أنّ الزمن يبدو مشوّشا في ذهن الكاتبة، فالرواية 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 - الرواية، ص 52 - 55.

431 - الرواية، ص 98 - 99 - 133 - 134.

432 - الرواية، ص 134.

433 - الرواية، ص 33.

434 - الرواية، ص 33.

435 - الرواية، ص 78.

436 - الرواية، ص 57.

"عفيف"، ولكن ذلك لا يوظّف على مدار الرواية بل يبدو زائدا فلو حذفنا السطر الأوّل في بداية الرواية: "سألني صوت: "ألم تكن تدري أنّ الله قد حرّم قتل النفس؟" لما تأثّرت البنية العامة للرواية. وبما أنّ الكاتبة وزّعت السرد على رّواة ثلاث يفترض في الانتقال بينهم تنويع الرؤى ووجهات النّظر مع مراعاة التّقّدّم الزمني الذي يسير معه خط الأحداث، إلّا أنّها تتورّط مع شخصية "الحاج الطاهر" الميّت في قبره، حيث تبدو فكرتها مشوّشة عن العالم السردى الذي يميّز هذه الشخصية ما يربك السرد، وينسحب هذا الارتباك على البناء العام للأحداث. فالراوي "الحاج الطاهر" 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 تحيّيّني متعطّرة..."⁽⁴³⁷⁾. كما تجدر الإشارة إلى أنّ الكاتبة تُظهر في الكثير من المواضع عجلةً وعدم تركيز في بناء روايتها حيث تُعاكس ما سبق لها ذكره، ف"الحاج الطاهر" قال وهو يصف رُقاده في القبر: "أنا هنا في قبري في أمان. أنصتُ فقط إلى أصوات... أمّا بقيّة الأشياء فإنّي أحدثها"⁽⁴³⁸⁾، ولكنّه

437 - الرواية، ص 14.

438 - الرواية، ص 52.

يعود ليشكو من شدة الريح التي تكاد تقتلع القبر⁽⁴³⁹⁾، إضافة إلى أنّ هناك الكثير من الأخطاء والهفوات التي توحى بتسرع الكاتبة⁽⁴⁴⁰⁾.

من خلال قراءتنا لمجموعة من الروايات النسوية المغربية لاحظنا أنّ الكثير من الكاتبات اخترن استعمال السرد بضمير "الأنا" في أول رواية لهنّ على غرار كلّ من: فضيلة الفاروق، زهور كرام، أحلام مستغانمي، أمال مختار، فاتحة مرشيد، ليلي أبو زيد وياسمينه صالح، والإشارة إلى هذه الملاحظة قد تستدعي فرضية كونها ملمحا مميّزا للرواية النسوية المغربية، ولكننا لا نغفلُ التأكيد على أنّ إثبات / أو نفي هذه الفرضية يتطلّب عملا كبيرا من الإحصاء والدّرس لما يمكن من الإنتاج الروائي النسوي، ومن ثمّ مقارنته بالرواية التي يكتبها الرّجل من أجل تأكيد / أو نفي تفرد الكتابة النسوية بهذه الميزة، وهذا مخالفٌ للتوجّه الذي يُحمّل مثل هذا الاختيار تفسيراتٍ تُحيل على الوضع الثقافي والاجتماعي للمرأة، ولكننا نردُّ مثل هذه القراءات التي تعمل على ليّ عنق النصّ - وليس استصحاب القراءة السياقية لفهم النصّ - وجّهه إلى سياقٍ خارجٍ في مجمله عن القراءة الأدبية، كما قد ينفي مثل هذه التفسيرات الجواب عن سؤال مهم: هل ستتوقّف المرأة عن الكتابة إن تحسّنت وضعيتها الاجتماعية والثقافية؟ أو عن الكتابة باستعمال ضمير "الأنا"

439 - الرواية، ص 55.

440 - ينظر مثلا: ص 49 - 126.

طالما أنّ استعماله تعبير عن "اضطهادها" و"قهرها"⁽⁴⁴¹⁾؟ وهل تعدّم المرأة الحساسة الفنيّة الإبداعية التي تُلحّ على الإنسان في كلّ الحالات والظروف؟

المبحث الثاني: اختلاف ضمائر السرد، دلالات التعدّد والتنوّع.

لم تكتف الروائيّات بالتنوّع في هويّة السارد البطل بين أنثى وذكر، بل اخترن التنوّع في ضمائر السرد لتجاوز الأنماط المحدّدة للكتابة النسويّة وربطها

441 - ومثل هذه التوجّهات غالبية - إن لم نبالغ - على معظم القراءات النقدية - على الأقلّ التي اطّلنا عليها - حيث تردّ كتابة المرأة بضمير "الأنا" وجلّ الميزات الفنيّة إلى واقع المرأة "القاهر" و"المستكّلب"، حيث يتساءل نور الدين أفاية: "...ألا تكون نرجسية المرأة نتيجة للواقع القهري الذي يحكمه الرّجل؟ ثمّ ألا يجوز القول بأنّ أنايتها وكتابتها المتمحورة على ذاتها، وردود أفعالها تشكل آلية للدفاع داخل علاقات اجتماعية اضطهادية كابحة؟"، ينظر: الهوية والاختلاف: محمد نور الدين أفاية، ص 45. 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 الرواية النسويّة العربيّة: نهال مهيدات، ص 66. أمّا عن توظيف الحلم في الرواية النسويّة فتعتبره وجدان الصائغ "مفتاحا تأويليا للدخول إلى عالم هذه الرواية بل والرواية النسويّة عموما لما يمتلكه من قدرة على تخليص الذات من الرّاهن المفخّخ بالاستلاب"، ينظر: قراءة في القصّة والرواية الأنثوية شهرزاد وغواية السرد: وجدان الصائغ، ص 43.

باستعمال ضمير "الأنا"، ويختلف اختيار الكاتبات فمنهنّ من انتقلت للتنويع بعد الكتابة بضمير "الأنا" كأحلام مستغانمي وفاتحة مرشيد، ومنهنّ من اختارت التنويع في ضمائر السرد وتعدّد الأصوات الساردة واختلاف جنسها منذ بواكير كتابتها.

ومسعودة بوبكر من تونس واحدة من هؤلاء حيث اختارت في روايتها "الألف والنون" توزيع السرد على مجموعة من شخصياتها، كما استعملت تارة ضمير الغائب والرؤية العالمة، أين يعرف الراوي كلّ شيء عن الشخصيات ونفسياتها، وقد وظّفت الكاتبة صيغا لفظيّة نمطيّة مثل: "غمغم مبتسما"، "علق ضاحكا"، "غمغم بيقين محرج"، "تسرّب صوتها قادما من بعيد.."، وهذه الصيغ أثقلت في أحيان كثيرة السرد وأضعفت جماليته وانسيابيته. إضافة إلى الراوي الغائب حاولت الكاتبة التنويع في الأصوات وتوزيع السرد على بعض الشخصيات وإعطاءها فرصة الحكيم ونقل رؤيتها، ولكن الملاحظة القويّة التي تلحّ على قارئ الرواية هو تشابه أصوات الرواة على تعدّدهم واختلافهم، إذ بدا أن الاختلاف والتنويع كان سطحيًا ولم تتمكّن الكاتبة من خلق شخصيات مستقلّة تعبّر عن ذاتها، فظهر صوت واحدٌ مسيطر، ولغة واحدة هي اللغة السائدة حتّى وإن حاولت الروائية التنويع في الشخصيات الساردة وبالتالي وجهات النظر.

ولعلّ الشخصية الأكثر إبهاما والتي تحمل تناقضات كثيرة في بنائها هي شخصية "مراد الهمامي"، حيث مثلت مزيجا من التّصورات المثالية الطوباوية التي

تعبّر عن مذاهب مختلفة حدّ التناقض، فهو هارب من المواجهة⁽⁴⁴²⁾، ثمّ ثوري في آراءه وتحدياته "للجماعة"⁽⁴⁴³⁾، كما أنّه وبالرغم من كونه "شيوعي": "السّمكات الحمراء ترسب عند القاع كنظريّات حزبه الأحمر"⁽⁴⁴⁴⁾، إلّا 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 إلّا وكان بيتا مقدّسا لا يقلّ قيمة عن بيوت أذن الله أن ترفع للصلاة والعبادة"⁽⁴⁴⁷⁾.

ويبدو الجدال الذي تُجرّيه الكاتبة بين "مراد الهّامي" وقائد الجماعة التي قصّده ليُساعدّها من جهة، و بين "مريم" وابنها "رشدي" الذي انتمى "للجماعة" من جهة أخرى، في أغلبه عبارة عن حوارات مُفتعلة تنقل صورا نمطيّة مكرّرة لشخصيات ساذجة تُعيد نفس الأفكار وتطرحها بنفس الطريقة وتجادل بنفس المنطق المتهاوي، حيث يقف على طرفي النقيض كلّ من الرّجل الأصولي المتطرّف والمتمثّل في "الجماعة/ رشدي" اللّذين يعبّران عن فكر واحد، وفي الطّرف النّقيض يقف "مراد الهّامي/ مريم" اللّذين يعبّران عن الفكر المتنوّر

442 - الرّواية، ص 10.

443 - الرّواية، ص 29 - 53.

444 - الرّواية، ص 13.

445 - الرّواية، ص 29.

446 - الرّواية، ص 30.

447 - الرّواية، ص 37.

والعقلاني المنفتح. ولا يعدو دورها في العمل إثبات مصداقية وصواب الرأي الثاني وتضعُضُ الرأي المخالف مُثَلًّا في الطرف الأول، لذلك يبدو الحوار والجدال بينهم برمته وكأنه حوار واحد متواصل⁽⁴⁴⁸⁾.

تظهر سيطرة الكاتبة وقبضتها المحكمة على الشخصيات فيبدو ما يصدر عنها أحيانا مُقْحَمًا وغير متجانسٍ مع سياق الأحداث بل يُعَبَّرُ عن توجّه أولي عند الكاتبة يخدم ما قرّره مسبقا من توجهات فكرية: "...قلّ أنا إنسان... قبل هذا الإصرار على التّجنّس... 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 المؤمّل في الجنّة..."⁽⁴⁵⁰⁾، وهي صيغة أقرب للاستهزاء الذي يُخالف مقام الإعجاب والانبهار والاتباع الذي يقفه "رشدي". وتوكّد مثل هذه التّعابير سيطرة الكاتبة على شخصياتها وتوجيهها لأفعالهم ومصائرهم.

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

448 - الرواية، ص 29 - 30 - 37 - 41 - 42.

449 - الرواية، ص 18.

450 - الرواية، ص 23 - 25.

السّرير بيضاء نقيّة كما تشاء مريم... هذه السّتائر بلون لا أطيعه.. انتقتها مريم... مريم استأثرت بطفولتي... بتربيتي..."⁽⁴⁵¹⁾، ولذلك فأوّل ما يدعو به حين يُخطئ ويُرِيد 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 خراباً"⁽⁴⁵²⁾.

في المقابل تبدو شخصية "مريم" أكثر إقناعاً واكتمالاً، فلغتها وحديثها يتناسب مع تكوينها العلمي وتوجّهها الفكري، كما أنّ أفعالها وانفعالاتها في الرواية تبدو مبرّرة وانسيابية تعكس نفسيّتها وما عاشته من ترمّل مبكّر وحرمانها من أبناء من صلبها⁽⁴⁵³⁾، وتعتبر لغتها لغة راقية ورقيقة تعكس ثقافتها الواسعة وتكوينها العلمي وتجاربها الحياتية كأثني 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 التحديّ بكتابة مختلفة في كلّ شيء وكأنّها تكسر الإطار الذي صُنّف فيه على مدار رواياتها الثلاث الأولى، بدءاً بالراوي الذي اختارت أن يكون راوٍ عالم يصف ويحكّي عن الشخصيات كلّ شيء، فهو يعرف

451 - الرواية، ص 24.

452 - الرواية، ص 26.

453 - الرواية، ص 16.

454 - الرواية، ص 43 - 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 التألق والبهجة... فقد كانا منخرطين معا في حزب الحياة، ندير يحفظ آخر أغان أجنبية، ويدري بآخر التقنيات..."⁽⁴⁵⁶⁾، "الندير 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 للراوي العالم الذي يُسيطر على الحدث ويُحكم قبضته على خطّ سير الحكّي أثر 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 اللغة وفضاءات الثلاثية بمجملها. أمّا في هذه الرواية فنلاحظ أنّ شاعرية السرد تخفت مع وضوح المسافة التي تفصل الراوي عن الشخصيات كعائلة البطلة

455 - الرواية، ص 89.

456 - الرواية، ص 92.

457 - الرواية، ص 93.

458 - الرواية، ص 178.

459 - الرواية، ص 216.

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

"حاولا أن يستعيدا روح دعابتهما السابقة.

قال ندير: - واش ما زلت حيّ؟

ردّ علاء بالسّخرية نفسها: - وانت ما زلت في "la planète" متاعنا؟ حسبك بدلت المجرة؟..."⁽⁴⁶⁰⁾، وفي بعض المواضع يأتي الحوار بالعامية طويلا إلى حدّ ما⁽⁴⁶¹⁾، ما يؤدّي إلى تكسير انسيابية وجمالية الحكّي، 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 ليحكّي عن البطل والبطلة، وتبدو قبضة الراوي العالم أكثر مرونة حين يتوسّل الوصف الآني ويكتفّ اللحظة باستعمال اللّغة الرامزة والمجازية "عندما تتقن فنّ الطبخ، 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 حيناً، وحيناً مفاجعتهم. لا شيء يحلو له كالعبث بمفكراتهم، ولخبطة

460 - الرّواية، ص 92.

461 - الرّواية، ص 93-94-106-195.

462 - الرّواية، ص 74-86-232.

463 - الرّواية، ص 146.

كل ما يخطونه عليها من مواعيد. ما الجدوى من حمل مفكرة إذا .. إن كان هو من يملك המחاة .. والقلم.." (464).

و حين يُشير الراوي للآتي من الأحداث لا تبدو قبضته مُسيطرَة على الأحداث والشّخصيات بقدر ما يبدو علمه بالآتي مجرد 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 بها 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 "الملهمات" (466) لفاتحة مرشيد يتناوب على السرد كلّ من "أمانة" التي تنداعى ذكرياتها وهي قبالة زوجها "عمر" القابع في غيبوبة، فتشكّل حكاية تتداخل وتتكامل مع حكاية صديق زوجها "الكاتب إدريس" الذي يكتب مذكراته، ويقوم الراوي العالم بتوليف الحكاية وإكمال ما نقص منها، ومع أنّ الراوي يعرف كلّ شيء عن الشخصيات ونفسياتهم: "اكتفى الأستاذ إدريس بهذه السطور... قرّر ألاّ يُعيد قراءة ما كتب حتى لا يفكر في حذف شيء ما. الدفق الأوّل هو الصادق، دائما، وهو قرّر أن يلعب لعبة الصدق في آخر كتاب

464 - الرواية، ص 173.

465 - الرواية، ص 178.

466 - الملهمات: فاتحة مرشيد، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب، ط 1/ 2011 م.

يدونه.. أحسّ ثقل كلمة "آخر كتاب".. داهمه مدّ من الحزن تطفو فوقه صورة صديقه الممدّد في سكون.." (467). إلا أنّ الكاتبة في استعمالها للراوي العالم لم تُحْكِم قبضتها على السرد بل حافظت على سلاسته وحيويته: "خيّل إليه سماع صوت عمر يهمس له: "اسكب فيه رائحتك وعرقك... " حيث تركت مساحة للشخصيّات لتعبّر عن ذاتها من خلال توظيف الكاتبة للمونولوج والحوار بين الشخصيات:

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

- أجل، ولكن هل هذا فعلاً مُستحب؟

سألتُ: - ماذا؟

أجاب: - أن نحصل على كلّ شيء.." (468).

كما نتعرّف من خلال مقاطع من الحوار على طبيعة الشخصيات وتقدّم سير الأحداث في الرواية:

"...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 السيّارة ساعة الحادث؟

467 - الرواية، ص 16 - 17.

468 - الرواية، ص 153.

- دعينا من النّيمة أيتها العجوز، اذكروا أمواتكم بخير.

- وأحياءكم أيضا.. أليس كذلك؟ ما علينا!"⁽⁴⁶⁹⁾.

كما اختارت التعبير 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 الكتاب لبعضهم البعض"⁽⁴⁷⁰⁾، "...وأنت صاحب السؤال القاتل: "ما هو الكتاب المقبل؟" وكأنّ الكتب متراسة 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 التورّط فليدع الكتابة لمن يستحقّها"، لكن هل يقبل ناشر أن يورّطه كاتب معه؟"⁽⁴⁷³⁾.

469 - الرّواية، ص 30.

470 - الرّواية، ص 111.

471 - الرّواية، ص 55.

472 - الرّواية، ص 16.

473 - الرّواية، ص 18.

والملاحظة نفسها تنطبق على شخصية "صباح" و"أمنية"، فحين أرادت الكاتبة التعبير عن رأيها في مؤسسة الزواج جعلت "أمنية" و"صباح" تعبران عن ذلك، ولكنها راعت خصوصية كلّ شخصية على حدا فجاءت آراؤهما معبرة عن قناعات وتوجّه كلّ واحدة منهما. فأراء "صباح" منسجمة مع طبيعتها المتحررة والمتعالية على "قيود" الزواج: "... لو تنظرين إلى سرير في بداية العلاقة الزوجية، وسرير بعد مضيّ زمن الحب، تجدان أنّ الحفرة التي في الوسط قد تحوّلت إلى حفرتين بينهما ارتفاع كهضبة تشهد على المسافة العاطفية والجنسية بين الطرفين"⁽⁴⁷⁴⁾، أمّا "أمنية" 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 المهمّة في قراءة هذه الرواية هو أنّ مساحة الحرية التي أعطتها الكاتبة للشخصيات للتعبير عن آرائها أثرت الرواية، وشكّلت تعدّدا وتنوعا في الأصوات والرؤى، وبالتالي تنوّع في اللّغة الساردة، حيث يظهر انتقال السرد من الكاتب "إدريس" إلى "أمنية" وتغيّر وجهة النّظر وزاوية الرّؤية وبؤرة الحكى. فلغة "إدريس" عميقة جدّا، شديدة الإيحاء وتتواءم مع شخصيّته ككاتب

474 - الرواية، ص 75.

475 - الرواية، ص 80.

قصصي وروائي ناجح: "...المهم في الحياة هي رؤوس الأقلام...أما الباقي فهي تفاصيل يمكن أن نضيفها بطريقتنا"⁽⁴⁷⁶⁾، "...قرّرت الآن، بعد المشهد الأخير، أن أرفع الستارة الخلفيّة وأهديكم العرض الحقيقي..عرض الكواليس المفعم بقلق الممثلين وتقلّباتهم المزاجية... مثلكم، لم يكن لي ترف اختيار قدومي إلى هذه الحياة، لكنني اخترت طريقة عيشها.."⁽⁴⁷⁷⁾. كما تبدو لغة "عمر" متوافقة مع شخصيّته كمثقف 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: "...الرجل يخاف المرأة الجميلة والذكّية في الوقت نفسه لأنّها تملك سلاحين وهو لا يبارز إلاّ بواحد."⁽⁴⁷⁹⁾.

يبدو السرد في الرواية في مجمله سلسا لا يعاني من سيطرة الكاتبة عليه وقبضة الراوي العالم، كما ترقى اللغة في عمومها إلى مستوى عال من الحساسية والشاعرية إلاّ أنّ ذلك لم يمنع من ورود بعض الهفوات، فالكاتبة تكرّر إجراء العبارة التي تمثّل فلسفة الكاتب "إدريس" في الحياة والإبداع وتحتزل مبدأه في التعامل مع المرأة: "الكتابة بقلمين"، تكرّر إجراءاتها على لسان "صباح" صديقة "أمينة" ما أتى على الاختلاف المفترض بين الشخصيتين في هذا الموضع:

476 - الرواية، ص 47.

477 - الرواية، ص 14.

478 - الرواية، ص 13.

479 - الرواية، ص 58.

"...كونه يكتب لا يجعل منه فارسا. ربّما يعرف استعمال قلم الخبر لكنّه مجهل 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 "فطومة" لحياتها وشبابها بالعبارة التالية: "انتهى الشّريط. وكانت فطومة كمن شاهد فيلما مؤلّما.. فيعجز بعد عودة الضوء عن مغادرة صالة السينما"⁽⁴⁸¹⁾، كما يقطع مونولوج "أمنية" بهذه العبارة: "ظهرت ممرضتان لتضعّا حدّا لمونولوج أمينة..."⁽⁴⁸²⁾. وتهزل اللغة وبنائوها 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، ص 78.

481 - الرّواية، ص 109.

482 - الرّواية، ص 10.

483 - الرّواية، ص 54.

484 - الرّواية، ص 115.

ويمكن بعد قراءة روايات مختلفة إثبات ملاحظة هامة وهي الاشتغال الغزير للكاتبات على التنوع والتجريب في الحكايا وضمائر السرد وأنواعه، في محاولة تبدو مقصودة لتجاوز الصورة النمطية التي وسمت الكتابة النسوية لوقت طويل وما زالت.

– المبحث الثالث : صورة الذات النسوية وتظهر الآخر، آليات الهدم والبناء الفني.

رأينا في تناولنا للقراءات النقدية للرواية النسوية كيف أنّ النقد يُطالب الرواية النسوية بتقديم صورة معينة عن الذات النسوية تلحّ على سمتي: "التمرد" و"الرّفْض"، كما وضع النقد التحديّات والمعايير التي بموجبها تُصنّف رواية كاتبة ما ضمن الأدب النسوي أو تُستبعد منه، وقد بدا لنا أنّ الصورة التي طُوّلت بها الرواية النسوية هي – في الغالب – النموذج الذي يقدّمه "المعيار

الغربي وتنشره بكيفية واسعة الأجهزة المؤسّساتية"⁽⁴⁸⁵⁾، وقد ظلّ النموذج الأثير في القراءات النقدية العربيّة للرواية النسويّة، فهل خالفت الرواية النسويّة المغاربيّة القلب المسطر لها من طرف النقاد، ومن ورائهم المنظومة الفكرية الغربية⁽⁴⁸⁶⁾، مُثبِتةً "رفضها" للتنميط وبالتالي أحقيّتها في التجريب والتنوع في المضامين/ الصّور/ والحكايا التي تقدّمها؟ أم أنّ القراءات النقدية العربيّة عبّرت حقيقةً عن التّصوّر الذي قدّمته الرواية النسويّة المغاربيّة؟

في رواية "قلادة قرنفل"⁽⁴⁸⁷⁾ لزهور كرام تُقدّم الذات النسويّة في صور متعدّدة، ووفق مقارنة مختلفة تتعالى عن الصّورة النمطية للمعركة المحتدمة بين الذّكورة والأنوثة، وتركّز في المقابل على المعركة الدّائرة بين السّلطة المستبدّة والطّبقة المحكومة والمقموعة، حيث تتلاشى التّصنيفات الجنسية للذكور والإناث في ظلّ قيام الحدود الطّبقيّة، وكذلك تنمحي الحدود بين "الذّوات" المنتمية لطبقة واحدة مقموعة ومُنتهكة الحقوق، ومن ثمّ تتداخل "الذّوات" وتنمحي الفواصل بينها لتعبّر عن وعي واحد ورغبة واحدة: "...أردنا أنا وهو... وربّما أردت أنتَ

485 - اللغة والسلطة والمجتمع في المغرب العربي: جليبر غرانغيوم، تر: محمد أسليم، إفريقيا الشرق - الدار البيضاء 2011م، ص 106.

486 - ترى نهال مهيدات أنّ "الخطاب الروائي النسوي خطوة لمقاومة ميتافيزيقيا الاستشراق أيضا ووصاية الغرب الفكرية اللذين أسهما في إنتاج صورة المرأة على هذا النحو"، ينظر: الآخر في الرواية النسويّة العربيّة: نهال مهيدات، ص 16. وقد جاء حديثها هذا ردّا على ما قاله غوستاف فلوبر: "المرأة الشرقيّة آلة لا أكثر، فهي لا تميّز رجلا عن آخر، التدخين، الذهاب إلى الحّمّات، طلاء حاجبيها، شرب القهوة، هذه هي دائرة المشاغل التي يدور حولها وجودها، لقد كنّا من يفكر بها، لكنّها لا تكاد تفكر بنا".

487 - قلادة قرنفل: زهور كرام، دار الثقافة - الدار البيضاء - المغرب، ط 1 / 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/ "نحن"، وينتقل السرد بين المستويين بشكل سلس وانسيابي ليعبّر عن التحام الذات مع الجماعة، "تركْتُ. تركنا العار ينغرس فوق تراب تشرب دم أناس راحوا من أجل ابتسامة تضيء طفل هذا البلد.. إنه الربع الذي رغبوا فيه.. ونحن كنا سجناء ظل أجنبي.."⁽⁴⁸⁹⁾.

تُعتبر "العمّة" برمزيّة جَبَّتْها/ السّلطة آخر "الأنا"، ولا تكرّس الرّواية الصّورة النّمطية للمرأة التّقليدية المسنّة التي تحرص على النّظام الذّكوري القائم وحفظ السّلطة الأبويّة، بل ترمز العمّة في هذه الرّواية لرأس السّلطة السّياسية التي 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 والتّجاعيد.. 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 "...نزلت مؤخرا تشطب ما تبقى من أرض فاض دينها على صاحبها، فهرع مقدم القبيلة يحتر الخبر إلى الحاجة وعاد منتصرا..."⁽⁴⁹²⁾، "...فالعمّة سائرة

488 - الرّواية، ص 52.

489 - الرّواية، ص 05.

490 - الرّواية، ص 18.

491 - الرّواية، ص 13.

492 - الرّواية، ص 56.

تقضم كل شيء.. اتسعت بطنها.. واستحال عليها الإشباع.. ماضية تنهب النوم من العيون التي يلحقها الأرق حين تغادرها أراضيتها بعدما يتعذر عليها دفع الديون...⁽⁴⁹³⁾، وتسيطر على المشهد الثقافي ببسط سيطرتها على المؤسسات الثقافية⁽⁴⁹⁴⁾، وتحاول امتلاك التطور التقني⁽⁴⁹⁵⁾. ويكون التحدي الذي يواجه العمّة هو إيجاد وريث لها يحافظ على سلطتها من بين هؤلاء الأفراد، أمّا تحدي الطبقة المكافحة/ البطلة فهو تحرير هؤلاء من سلطتها لاسيما الابن الأصغر المرشح لخلافة والدته.

ولا يقتصر تسلط "العمّة" على الإناث، بل يشمل الإناث والذكور على حدّ سواء، فكلّ من يحاول التحرّر من "العمّة"/ السلطة يلقي مصير والد البطلة الذي مثل 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"/ السلطة استطاعت أن تحتوي هذه المقاومة أو جيل من المقاومين بإغراقهم في الملذّات: "...أدخلته العمّة الجبّة... اقتلعتة من تاريخ صحوه ورمته بين أحضان نساء تُذهب أحضانهم ما تبقى من صحو الرجال.. لأنّ بقاءه بعيون نافذة قد يعجّل موتها.."⁽⁴⁹⁷⁾، وكان تحدي الجيل الجديد من المقاومين/ جيل البطلة وشريكها هو الحفاظ على الأغنية/ وهج

493 - الرواية، ص 77.

494 - الرواية، ص 55.

495 - الرواية، ص 73.

496 - الرواية، ص 51.

497 - الرواية، ص 46 - 47.

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

تُعلي رواية "عام الفيل" ليلي 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، إلّا أنّها ترتقي بهذه الصّورة الواقعية، وتناهى 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 الدين"، الذي مثل ملجأ زهرة الوحيد: "...أخذتُ يده وشعرتُ وأنا أَلثمها بدفئها ونعومتها"⁽⁵⁰⁰⁾، وقد كان يعمل على إرساء إيمانها وتقويته بتذكيرها بالله

498 - الرّواية، ص 66.

499 - عام الفيل: ليلي أبو زيد، ص 85.

500 - الرّواية، ص 15.

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

"- عفتُ النَّاس وعفتُ حتى نفسي. كلّ شيء مرض، جفاف، تحاذل. ما ذاك يا سيّدي؟ هل هو السحر؟

- حذار! ذاك مستنقع أو حال إن دخلته غصت فيه."⁽⁵⁰³⁾.

وهذه الصّورة في الحقيقة مُغايرة للصّور النّمطيّة لـ "رجل الدّين" التي قدّمها روايات عربيّة كثيرة، والتي لا تخلو من أحد أمرين: إمّا رجل دين مستبد خانق على المرأة، وصولي يدّعي ما لا يضمّر، 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. وبالتالي فالكاتبة تجعل الذات النّسويّة المناضلة قديما والمكافحة في عهد الاستقلال، تتحد مع الرّجل المتنوّر/ "رجل الدّين" في الرّواية لمكافحة أمراض النّفوس التي هجمت على رفقاء السّلاح بالأمس، ولا تلجّ الكاتبة على "ذكورية" طليقها أو المجتمع، بل تجعل مصائر الأفراد تتشابك وتتفاعل وفق

501 - الرّواية، ص 20 - 87.

502 - الرّواية، ص 40.

503 - الرّواية، ص 19.

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

في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي يبدو احتفاء الروائية بالأنوثة وتعامل الأهل مع المرأة مغايرا نوعا ما للصورة المعتادة في الكثير من النصوص، فأحلام مستغانمي تتجاوز صورة "الأنثى" المضطهدة، التواقّة للانعقاد، لتقدّم صورة عن المرأة المكافحة التي تمتلك قرارها وحرية الفعل المسؤول، حيث نلمس مشاعر الاعتزاز التي تنتاب البطلة كلما تعلّق الأمر بذكر تعامل رجال بلدها مع نسائهم، وفخرها برجولتهم التي تتشربها لدرجة استحضارها في مكان مفارق يفصلها بمسافات بعيدة عن موطنها:

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

- "أحبّ عريّ كتفيك هكذا.. يذكرني بـ"ماريا كالاس" دائما في ثوبها الأسود، وقولها لأوناسيس "أيها 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"، ولكنها تبدو مغايرة للحدّة التي تتحمّلها مثل هذه الملفوظات في أدبيّات الإبداع النسوي، حيث تبدو

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 الثلاثة التي ستحوّل، حال انتهاء المكالمة، إلى أحرف ثلاثة: "ع ي ب"، تلك التي تحكمت في حياتها حتى الآن. طبعاً "عيب" هذا الذي تقوم به" (505).

ينطبق ذلك أيضاً على ذكرها للمفوضة "القبيلة"، مع أنّها تأتي في سياق لا يتناسب مع واقع حياة البطلة وخلفيتها الاجتماعية، فكان الأنسب استعمال لفظ الـ"الدّشرة" أو "الدّوّار"، ويبدو أنّ الكاتبة اختارت لفظ "القبيلة" نظراً لحمولته الدّلالية التي تحيل على واقع المرأة العربيّة قديماً، وارتباطه بنظام الجوّاري والحريم: "... وهاهو جسدها يستعيد فجأة ذاكرته القبليّة، ورجال قبيلتها يباشرون نوبة حراستهم، وقد خالهم غادروا" (506)، ومع ذلك يبدو استعمال هذا اللفظ أقلّ حدّة -مقارنة بالنّموذج الذي سنورده لحياة بالشيخ وفضيلة الفاروق- حيث يوحى بتمنّع البطلة نتيجة تشربها واقتناعها بمبادئ "قبيلتها"، وليس مجرد 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 يوماً لها" (507).

505 - الرّواية، ص 135.

506 - الرّواية، ص 278.

507 - الرّواية، ص 278.

فالكاتبة لا تقابل بين الأنثى والمنظومة الثقافية الاجتماعية وتجعلها في صراع، بل تبدو هذه الاستدعاءات أقلّ حدّة من أن ترتقي لدرجة الصّراع والتّضاد، وحضور الخطاب النّسوي الذي يُظهر "غُبن" الأنثى بدا خافتاً جدّاً، ولم تظهر إلاّ عبارات قليلة: "...إنّها كمن تكتشف على كبر أنّها لم تمتلك يوماً دمية، وأنّهم سرقوا منها طفولتها. كلّما قدّمت لها باقة ورد، شعرت أنّها تتأّر لزمان قُمت فيه أنوثتها."⁽⁵⁰⁸⁾، وهذه الاستدعاءات غطّى عليها احتفاء الرّواية بالأنوثة: "...لم تلتق من قبل مع رجل في مدينة تتنفس الحرّيّة، ولا كانت يوماً حرّة. لعلّها فرصتها لكسر قيودها، واكتشاف العالم. عادت وصحّحت نفسها: اكتشاف العالم لا الانكشاف به..."⁽⁵⁰⁹⁾، وتمثّل الرّجل في صورة يطغى عليها وسم "الشّريك المكافئ"، الذي يعيش مع "الأنثى" علاقة حبّ مغامر ينبنى على احترامها، وتمجيدها، والتّعامل معها بشكل ندي. فالرّواية برمتها احتفاء بـ"الأنثى"، إذ ترتقي بها وترسمها في صورة المرأة القويّة، التي تمتلك الحرّيّة في الاختيار، واتخاذ القرار، والمغامرة، ومجاهدة الصّعاب مهما كانت، حتى لو تمثّلت في الإرهاب الهمجي.

في المقابل مازالت المرأة المحجّبة تُقدّم في سياقات تُعبّر عن السّخرية فمستغانمي تذكر زوجة الإرهابي "المبرقة"⁽⁵¹⁰⁾، لتكون مجرد أيقونة لذهنية التخلّف والتّحجر التي لا تستسيغ الفن أو تذوّقه فترى فيه "بضاعة الشيطان"،

508 - الرّواية، ص 21.

509 - الرّواية، ص 54.

510 - الرّواية، ص 154.

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

ولا تبدو هذه الصّورة استثناء، فهذا التمثيل موجود في الكثير من
الرّوايات النّسويّة، ففضيلة الفاروق في "مزاج مراهقة" أعطت صورة للمحبّة
تُحيل على حمولة دلالية ترتبط بالتخلّف والخضوع: "... في الرابعة والربع... كنتُ
أنا، المحبّة، التي يفترض أن تكون شخصاً هيّناً طيّعاً لا يحسن غير الرضوخ لأنّه
لا يملك غير ضعفه كوسيلة للعيش"⁽⁵¹²⁾. ويبدو أنّ الكاتبة لم تورد هذا
الموضوع: حجاب المرأة، لمطارحته ومناقشة مدلولاته، قصّدت ما يُثيره من
"تشويق" وما قد يمنحها من وسم "الجرأة في تناول "الطّابو"، بدليل أنّها لم
تبنّ عليه الرّواية أو تستثمره في توالي الأحداث وسيرها ومصير "الويزة" 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 للرّواية "الويزة" 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، ص 154.

512 - مزاج مراهقة: فضيلة الفاروق، ص 19.

513 - الرّواية، ص 18.

كيف شاعت ولا يكتشف المتلقي في هذه الفتاة شيئا غير عادي كان الحجاب
سيمنعها من فعله، ولو حذفت من الرواية هذه المقاطع الخاصة بارتداء الرواية
للحجاب لما اختل بناؤها.

وفي رواية "اكتشاف الشهوة" تورد الكاتبة أوصافا أقل ما يقال عنها أنّها
مُسيئة في حقّ النساء الجزائريات: "...في مدينة كهذه تحار ما الذي يُثير الرجال،
فتسمع بين الحين والآخر عبارات جنسية بذينة تحرّشا بالنساء⁽⁵¹⁴⁾ كلهنّ
محتشمات، وكلهنّ مفرغات من أيّ نوع من الإثارة، ألبستهنّ كئيبة، عبوسهنّ
فطري، متأهبات دائما لحرب ما، شرسات، وأكاد أقول غير جميلات، وحتىّ
اللّواتي يبدون⁽⁵¹⁵⁾ متألّقات تجعلك شراستهنّ المفتعلة تنفر منهنّ"⁽⁵¹⁶⁾. وهي هنا
لا تنتقد وضعاً اقتصادياً واجتماعياً يجعل الفقر يتلبّس النّاس، والهّمّ يعلو
وجوههم ويغلب على طباعهم فيزيدها امتعاضاً وبؤساً، بل تنتقد مظهر المرأة
الجزائرية المحتجبة التي ترى فيها "عبوساً" و"شراسة".

تشيع مثل هذه الصّور في روايات نسوية كثيرة، والتي تحمل نبرة استعلائية
عن النساء الأخريات/العاديّات. فالسّاردة تُعلي من قيمة الذات في مقابل
الانتقاص من بنات جنسها الأخريات، وكأنّ عقدة الانتفاء إلى المجتمع النسوي
تشكّل حاجساً عندهن، ولذلك يجتهدن في التّصلّ من هذا المجتمع النسوي
بازدراءه، والتّعلي 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، ص 135.

و"تخلفهن" والارتقاء إلى مرتبة أعلى، ففضيلة الفاروق في رواية "مزاج مراهقة" تنأى بأمها عن أن تكون مثل النساء الأخريات: "...لم أر ابتسامتها إلا نادراً، لا يهمنها فرح أو عيد أو مناسبة من تلك التي تشتهي النسوة حضورها لتغيير فستان في كل ساعة، أو إطلاق سراح النميمة على ألسنتهن، أو المزاح أو إفشاء أسرارهن..."⁽⁵¹⁷⁾، وفي رواية "تاء الخجل" يصفها حبیبها بقوله: "أنت لا تشبهين النساء، ليعرف الناس إن كنت جميلة أو لا."⁽⁵¹⁸⁾ وفي رواية "اكتشاف الشهوة" تتساءل: "...أحتاج للجلوس إلى كل نساء العالم لأفهم كيف يبسطن الحياة، وكيف يعشنها دون أن يكثرن لما أكثرث له أنا."⁽⁵¹⁹⁾، وتقول في موضع آخر: "...كيف تتحرك مخيلة مجتمع نساؤه صامتات، تضع أصواتهن في مشادات عائلية تافهة، أو في أفراح لا معنى لها لزيجات فاشلة حتى النهاية."⁽⁵²⁰⁾ كما نجد مثل هذه التعبيرات عند أحلام مستغانمي في رواية "فوضى الحواس"، وفتحة مرشيد في "الملهمات".

تقدم فضيلة الفاروق في روايتها "تاء الخجل"⁽⁵²¹⁾ حكاية "خالدة" الفتاة التي نمت في عائلة محافظة في قرية جبلية. وتركز الرواية على التزامها بقضية المرأة ونضالها من أجل هذه القضية، سواء في حياتها المجتمعية أو في عملها الصحفي، وقد اختارت الكاتبة إسناد السرد لـ "خالدة" التي تحكي بضمير الأنا الذي يعبر عن الذات النسوية. تفتتح الساردة نصها بما يلي: "منذ العائلة... منذ

517 - مزاج مراهقة: فضيلة الفاروق، ص 14.

518 - تاء الخجل: فضيلة الفاروق، ص 23.

519 - اكتشاف الشهوة: فضيلة الفاروق، ص 23.

520 - الرواية، ص 115.

521 - تاء الخجل: فضيلة الفاروق، رياض الريس للكتب والنشر - بيروت - لبنان ط 1 / 2003 م.

المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل، كل شيء عنهن تاء للخجل... منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة... منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما... منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن، إثر الضرب المبرح الذي تعرّضت له من أخي زوجها وشفقت له القبيلة... منذ الجواري والحريم، منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم، منهنّ... إليّ أنا، لا شيء تغير سوى تنوّع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء⁽⁵²²⁾. ف"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 تُتبع "منذ" باسم يبدو في الظّاهر غير مرتبط أو محدّد بزمن. ولكن الكلام اللاحق 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 يعنيه ليس تحديد هذا الزمن بل يعنيه 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، ص 11-12.

523 - شرح الرضي على الكافية: رضي الدين الأستراباذي، جامعة قارونس، تصحيح: يوسف حسن

عمر - لبنان 1398هـ / 1978م، ج 3 ص 211.

524 - شرح الرضي على الكافية: رضي الدين الأستراباذي، ج 3 ص 211.

"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 طلق زوجته لأجل الزّواج بأمّها⁽⁵²⁵⁾، ثمّ لا ندري لماذا قالت أنّها "معلّقة بزواج ليس زواجا تماما"؟ وكأنّها تُطلق الأوصاف بمغالاة لرسم صورة بعينها ثمّ لا تعود لها في خضمّ الأحداث ولا تستثمرها في بناء الرّواية. وحين تصف قسنطينة تقول: "إنّها مدينة تشبه الحكايات، تشبه النساء المفخّخات بالآلم، تشبه الجوّاري، والحريم، وتشبه الكمنجة التي لا تكفّ عن الأنين".⁽⁵²⁶⁾، فما علاقة الجوّاري والحريم بقسنطينة؟ فالتّشبيه بالنّساء والكمنجة يُعني للتّدليل على حجم الآلم المدفون بقلب المدينة، ولم يضيف ذكر الجوّاري والحريم للصّورة شيئا سوى استدعاء عوالم الجوّاري والحريم المرتبطة بصورة الشّرق العجائبيّة.

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

525 - الرّواية، ص 16.

526 - الرّواية، ص 13.

المحترقات" (527). أمّا "الذكور" فهم الفاعلون على اختلاف تمثيلاتهم: "هنا، العدل يصنعه الرّجال حسب تصوّراتهم الضّيقة ... الرّجال "يفصّلون" الإسلام على أذواقهم" (528)، وتوزّعت أدوار "الذكور" 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 الذات النّسويّة في مواجهة الآخر ويهدّد نضالها، ويكرّس أنوثتها ويصيرها مجرد "أنثى" مستسلمة للرجل: "لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي، وكثيرا ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة." (530)، ولأنّ تحرّرها لا بدّ أن يتمّ بتخلّصها من رغباتها المرتبطة بالآخر/ الرّجل، فقد قرّرت إنهاء علاقتها به بصورة مفاجئة.

- رئيس التحرير والطبيب وضابط الشرطة/ الطّبقّة 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 إلّا أنّ تواطئهم يجعلهم مشاركين في فعل القهر، فبدءا من رئيس التحرير الذي ينظر للضحية كغنيمة ولا يتوانى عن استثمار عريّ الذات

527 - الرّواية، ص15.

528 - الرّواية، ص55.

529 - الرّواية، ص12.

530 - الرّواية، ص12.

النسوية لتحقيق الفرجة/السبق الصحفي، ومرورا بالضابط الذي يطلب التحقيق للتأكد من كونهن ضحايا: "قال لي أحد الضباط إنه من الصعب التأكد ما إذا كانت الفتيات خُطفن أو أنهن التحقن بمحض إرادتهن بالإرهابيين..."⁽⁵³¹⁾، إلى "الطبيب" الذي "رفض" إجهاض الضحية: "... لنفترض أنني أجهضتها، ماذا سأكتب في ملفها؟ عليّ الحصول على محضر الشرطة أولاً لإثبات أن هذه المرأة كانت ضحية اغتصاب إرهابي"⁽⁵³²⁾، فالكُل يتذرع بالقانون، والقانون من صنع الرجال كما أكدته الساردة.

- رجال العائلة/السلطة الاجتماعية: وإن كان هذا حال المثقفين فكيف سيكون حال العوام كرجال العائلة؟ الإجابة التي تقدّمها الرواية بتركيز هي صورة المجتمع الذكوري، الذي يقيم تراتبية قمعية تضطهد المرأة بمباركة السلطة الدينية: "...أما ما يجعلني فعلاً أفقد أعصابي فهو فترة الغداء يوم الجمعة، إذ علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد، وبعد أن ينتهوا من تناول الغداء يأتي دورنا نحن النساء... وكنتُ أكره ذلك التقليد الذي يجعل منّا قطيعاً من الدرجة الثانية."⁽⁵³³⁾ "أيّ امرأة هذه التي تذهب إلى مقرّ حزب وتعلن انتماؤها؟ ... أغلب النساء لسن مسؤولات عن أنفسهنّ فغالبا ما يقوم أحد رجال العائلة

531 - الرواية، ص 67.

532 - الرواية، ص 67.

533 - الرواية، ص 24.

بتسجيلهن...⁽⁵³⁴⁾، فالساردة تنفي الفعل عن الذوات النسوية، وتؤكد تبعيتهم لرجال العائلة الذين ينوبون عنهن في الفعل والقرار.

- الإرهابيون/العدو: يشهر "الأمير" سلاحه ضدّ الأنوثة فيسبي النساء ويتخذهنّ جواري: "...كانت أجملنا لهذا أخذها الأمير لنفسه...القدر استعان برجلين واغتصبها أمامهما..."⁽⁵³⁵⁾. فالأمير يختار لنفسه الأفضل: "أجملنا"، ولا يعدّ دور الذات النسوية كونها موضوع متعة، حتّى إن كانت صعبة المنال: "استعان...اغتصبها"، ومتى استحالت السيطرة عليها كان الموت مصيرها: "...قُتلت منّا واحدة، قُتلت أماننا 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. فمؤدّي ما أوردته الساردة 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: "تعرف إليها والدي...أحبّها... وتزوجها..."⁽⁵³⁷⁾، وفي روايتها لقصة العرس

534 - الرواية، ص 68.

535 - الرواية، ص 85.

536 - الرواية، ص 48.

537 - الرواية، ص 16.

الذي جرى في القرية نجد أنّ العروس مستسلمة لقدرها منذ خلقت. تتداولها الأيدي لتصنع مصيرها: "العروس كانت "مصفحة..."(538)، فهي دائماً 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... دقت النسوة... والنساء يزغردن..."(539). كانت العروس غائبة على مستوى الفعل ولم تكن سوى موضوعاً، وحين ألحقت لها الساردة فعلاً: "...والعروس تمثّل البراءة..."(540)، كان في الحقيقة يُحيل على منظومة القيم التي تتحكم في العروس/ والنساء جميعاً، وتجعل منهنّ مجرد دمي يتوجّب عليهن الظهور بصورة ما من أجل الآخر/ البراءة حفظاً لشرف العائلة.

وتجعل الرواية الساردة وحدها التي تمتلك "الفعل" و"القرار"، نتيجة امتلاكها الوعي والالتزام، فبدءاً من اسمها الذي أتى بصيغة اسم الفاعل "خالدة" في مقابل أسماء الإناث الأخريات: تونس، عيشة، يمينة... إلخ، وصولاً 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 الرواية: "...أنت لا تشبهين النساء، ليعرف الناس إن كنت جميلة أو لا."(541)، ولذلك تحتفظ بالكلمة

538 - الرواية، ص 26.

539 - الرواية، ص 25-26.

540 - الرواية، ص 26.

541 - الرواية، ص 23.

الأخيرة/ الكلمة الفصل في حواراتها: "...قاطعته أنا أيضا صارخة... ضحكْتُ...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 الذوات النسوية الأخرى – قليلا ما تكون في موقع المنفعل/ المفعول به، وحين تكون كذلك فهي لا تتخلّى عن موقعها كذات واعية ملتزمة بقضيتها، بل تأتي صيغة اسم المفعول لتؤكد على هذا الالتزام والوعي باعتبار فاطمة المريني واحدة من المناضلات النسويات، ورائدة الحركة النسوية المغربية: "...وقفزت إليها منقادة بمقولة لفاطمة المريني..."(544).

تقدّم فاتحة مرشيد في رواية "لحظات لاغير" صورة نموذجية نادرة في الروايات العربية عن المرأة المكافحة للسرطان، ولعلّ ميزة هذا النموذج هو أنّ الراوية البطلة هي التي تتعرض لهذا المرض وتقاسي مرارته، وإن لم تنل هذه الحادثة حيّزا كبيرا في الرواية 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 يعد يستفز أحدا..."(545)، استطاعت أن تلامس نفسية المريض وهو يرى التغيّر يزحف نحوه فيكون أكبر من الشيوخوخة التي كان يخافها: "... عندما يتبرأ منك الجسد، ويبدأ شعرك

542 - الرواية، ص 61.

543 - الرواية، ص 27-28.

544 - الرواية، ص 40.

545 - لحظات لاغير: فاتحة مرشيد، ص 52.

بالتساقط كأوراق الخريف، وتصبح أنحل من ظلك وأوهن من شيخوخة صرت
تتمناها بعد أن كانت ترعبك... يصبح همّك الوحيد أن تحيا"⁽⁵⁴⁶⁾. ثم تحكي عن
شعورها وهي تقرّر إجراء عملية ترميم تكتسب بها ثديا اصطناعيا فنصني لولع
الأنثى التي تتقلّب مشاعرهما بين غريزة الأمومة التي تفتقدها وجمال النهدي المغربي
الذي تتوق إليه مع وعد وشيك بالحب : "... كانت أمنيّتي لسنوات أن أكون
فخورة بشديين عطوفين وأنا أَرْضع طفلي على نحو استعراضي، أما الملاء، 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 الذات النسويّة في
مقابل عملية الهدم الواعي لصورة الذّكر وتحديد الصّورة التقليدية التي مثلها
"الحاج الطاهر"، فمنذ البداية يُقدّم "الحاج الطاهر" كرجل دين وإمام وحافظٍ
لكتاب الله⁽⁵⁴⁸⁾، "...قضيت عمري أعبد ربّي وأصليّ 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، ص 52.

547 - الرّواية، ص 74-75.

548 - مايسترو: آمال مختار، ص 16-17.

549 - الرّواية، ص 13.

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

ولعلّ الكاتبة قد غالت في تصوير هذه الشّخصية بأن زادت في تشويهها من خلال إقحامها لعقدة أوديب بشكل يبدو مُفتعلاً، فلم تمهّد لذلك من خلال سياق الأحداث، فالرجل الذي رُزق بطفل بعد سنوات من الصبر يتصرّف معه بهذا الشكل: "...كنتُ كلّما رأيتهّا تدلّه وتلاعبه وتقبّله أنهره قائلاً: انهض يا ولد وابعد عن حضن أمك! أنت الآن رجل... لم أكن أتحيل قطّ أن يلمس أيّ ذكر طرف فاطمة حتّى إن كان هذا الذّكر ابني الصّغير. كانت الدّماء تشتعل في عروقي، فأتحيل المشهد وقد تحوّل فيه عفيف إلى رجل آخر، فيغلي مرّجّل الغضب

550 - الرّواية، ص 15.

551 - الرّواية، ص 15.

552 - الرّواية، ص 18.

553 - الرّواية، ص 79.

والغيرة وأنهر عفيفاً دون أن أدرك أو أنتبه إلى أنه 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... أن 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 السلبية المقرّرة سلفاً لشخصية "الحاج الطاهر"، حيث قرّرت صورة معيّنة لهذه الشخصية -والتي مثّلت لبنة مركزية في الرواية- ولم تعمل على تطويرها وتنميتها بسلسلة من خلال تصرّفاتهما لتكون مكتملة وناضجة فنياً، بل عملت على تصويرها كما أرادت. ولعلّ عبارة "عفيف" التالية تلخّص الإطار الذي أطّرت به الكاتبة شخصية "الحاج الطاهر" والدّور الذي أرادت أن يلعبه كنموذج للرجل الشرقي الأصولي المتخلّف والوصولي الفاسد الذي يركب مبادئه لتحقيق رغباته، وتقصّدت تقديمه في صورة كاريكاتورية، حيث جعلت باطنه مخالفاً لظاهره وفعله مضاداً لمعنى اسمه: "...أذكر ذلك المشهد فأُحيي روح فاطمة التي عرفت كيف تنتقم لجسدها من عبث الشيخ الطاهر الذي لم يكن طاهراً" (556).

554 - الرواية، ص 53-54.

555 - الرواية، ص 112.

556 - الرواية، ص 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 ممثلة في شخصية "الحاجة فاطمة"، والتي تحمل ثنائيات رامزة تمثل الما قبل/ والمابعد، ويؤطرها مدى قربها وتعالقها بشخصية "الحاج الطاهر"/ العقلية التقليدية، فكلما ابتعدت "فاطمة" عن "الحاج الطاهر" وفكره تحررت شخصيتها وارتقت بنفسها إلى المرأة/ النموذج الراقية والتي تتجلى صورة رقيها في تذوقها 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 لتتخلص نهائيا من إرث/ وتدنيس "الحاج الطاهر" لجسدها فتنتصر بذلك لجمالها وتحوز إكبار ابنها/ الكاتبة.

في رواية "الملهمات" تتعدد صور المرأة من أقصى اليمين إلى اليسار، من المرأة "البداية" التي مات عنها زوجها، والتي تشبه "غزالة متوحشة"، ما يجعل الكاتب "إدريس" يحسّ وهو معها أنه صار "بدائيا، أقرب ما أكون من الطّبيعة" (559)، إلى المرأة المشبعة "بالثقافة الغربية" (560)، والتي "اختارت عن قناعة ألاّ ترتبط بعقد زواج، وأن تعيش حياتها العاطفية والجنسية بكلّ

557 - الرواية، 145.

558 - الرواية، 146.

559 - الملهمات: فاتحة مرشيد، ص 85.

560 - الرواية، ص 31.

حرية"⁽⁵⁶¹⁾، وتختلف النماذج النسوية المقدمة فنجد جيلين من النساء: المرأة العجوز: ويبدو أنها صارت على هامش الحياة، إما بسبب مرض الزهايمر كما حدث لأم "عمر"، أو تتخلى عنها العائلة كما حدث للعجوز "فاطمة". وهناك النساء اليافعات واللواتي يبدو في الظاهر أنهن فاعلات، ويمتلكن حريتهن فيما تكون الحقيقة أنهن نساء مُستغلات بشكل ما لتحقيق مُتّع الرجل: عشيقات "عمر" و"ملهمات" "إدريس"، فهن في الحقيقة لا يملكن حياتهن وحريتهن لأنهن مُرتبات بشكل أو بآخر ومسخرات لخدمة الرجل/الذكر الذي يبدو مالكا لحرية فعله واختياراته. وتظل المرأة مقهورة ومملوكة له، وتنتهي بالموت حين تقترب من تحقيق امتلاكها للرجل أو السيطرة عليه: فزوجة "إدريس" ماتت لأنها امتلكته وتمكن منه حبها، وسكرتيرة "عمر" ماتت حين بلغ منه حبها مبلغا كبيرا.

قد تلاقي النساء مصير "ياسمين" الكاتبة الشابة التي هدّدت بنجاحها في فنّ القصة مكانة "إدريس" وهو التخليّ عنهن خوفا من سحبهن بساط النجاح من الرجل، فرغم أنه لا يملك شيئا يمنعها منه أو يوقفها به إلا أنه ابتعد عنها رافضا أن يلعب الدور الذي ينتظره هو من النساء: الإلهام⁽⁵⁶²⁾، أمّا إن امتلك الرجل القرار الحاسم فإنه يختار أن يواصل هو طموحه ويُقعد المرأة لترعى شؤون العائلة والأطفال كما حدث مع "أمنية" التي تخلّت عن طموحها لأجل أبناءها وواصل

561 - الرواية، ص 16.

562 - الرواية، ص 16.

"عمر" تحقيق حلمه⁽⁵⁶³⁾. ولكن الرواية "تنتصر" للمرأتين وكلّ النساء حين تجعل "عمر" يقبع في غيبوبة طويلة في المستشفى، وتجعل من "إدريس" مريضاً 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 ألا ترتبط بعقد زواج، وأن تعيش حياتها العاطفية والجنسية بكلّ حرية"⁽⁵⁶⁴⁾، كما يبدو تصالحها مع ذاتها وعيشها لحياة ناجحة بعيدة عن الاضطراب مثالياً، ما يُعطي من قيمة المبادئ التي تحيا بها. ويمكن اعتبارها النموذج النسوي المقابل للنموذج الذكوري الممثل في الكاتب "إدريس"، ولكنها لا تلقى مصيره، بل تحقّق النّجاح في نشر مبادئها، ويبدو ذلك جليّاً من خلال تأثيرها على صديقتها "أمينة" التي اتخذت قرارات حاسمة لم تكن تملك الجرأة قبلًا للإتيان بها.

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

563 - الرواية، ص 50.

564 - الرواية، ص 31.

وهي أنّ الرواية عمل بورنوجرافي يعدّد من العلاقات الجنسية والوضعيّات المثيرة لإثارة القارئ، وقد يعزّز هذه القراءة جنوح الكاتبة وإغراقها في التصوير الكاشف لهذه العلاقات، وهو في مدلوله يبدو عملاً قصدياً ينبغي "تحرير" الكتابة النسويّة بتناول الممنوع وتجاوز الصّورة/ الطابو، فقد طوّبت الكتابة النسويّة بتجاوز "قيود القهر الاجتماعي" التي تكبّل المبدعة العربيّة ففي بوحها تجد المبدعة العربيّة نفسها -حسب الشاعر والكاتب المسرحي اليمني محمد الشرفي- محرّجة 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 أزعّم أنّ المبدعة العربيّة لم تصل بعد إلى مرحلة التعبير الذكوري، أي بمعنى إنّ هناك حواجز وأغلالاً تحول بينها وبين بوحها الصادق الكاشف عنها حبا ومضجعا وجسدا"⁽⁵⁶⁵⁾، ولكن هل تتحمّل الطبيعة الفنية التي تفترض للرواية صفة الرقي والابتعاد عن الإسفاف مثلاً هذه المبالغة في الكشف؟

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

565 - شهرزاد وغواية السرد، ص 228. وينظر أيضا ص 231-232، حيث تنقل المؤلفة عن الشاعر والناقد العراقي أنّ صورة الأدب النسوي لا تكتمل "إلاّ بشقّه الآخر، أي التعبير عن هذا العالم الخاص بصدق محرّج، وصياغة نصية تشهد على رغبات الداخل، ونداءاته، وإلى خيوله الظامنة، وصهيلها المجرّح".

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 الجوارى، وإجبار المرأة على الزواج، واختزالها في عذريتها، ومطالبتها بإنجاب الصبي، وإدانته لإنجاب البنت، وهجرها، وضربها، والزواج عليها، وتطليقها، وحجبها..."⁽⁵⁶⁷⁾ موضوعاً حاضراً ومفتاحاً للكثير من النصوص النسوية، حتى وإن لم يستدعه لا السياق الروائي ولا البناء الفني للأحداث ومصائر الشخصيات، بل عين الكاتبة على النقاد تبغي إعجابهم، وعينها الأخرى على "الآخر" يغريها امتياز الترجمة وتحقيق الجدارة هناك.

ومن ثم فإنّ الكاتبة في اختيارها للصورة التي تقدّمها عن "الرجل" لا تزال تتكى على الكثير من الملفوظات ذات الحمولة الدلالية المرتبطة بالصورة العجائبية للشرق، ومن ثمّ تقدّم الرجل الشرقي في صورته النمطية. فهو يحتل المرأة في الجنس/ الجسد، وبالتالي تنبع كلّ تصرفاته من هذا الميل، وتباشر الكاتبات دوالاً بعينها تحيل على هذه الصورة العجائبية، ففضيلة الفاروق في روايتها "اكتشاف الشهوة" تصف الرجل العربي في سياق تفاضلي مع الرجل الغربي: "...ظننته النموذج الرومانسي الذي تقدّمه لنا السينما الأمريكية. وكنتُ مخطئة

566 - كتابة المرأة الروائية و البحث عن الانزياح: محمد عفت، ص 46.

- صوت الأنثى: نازك الأعرجي، مرجع سابق، ص: 23. 567.

بالتأكيد، الرجل العربي في داخله ميراث قرون من الجاهلية...⁽⁵⁶⁸⁾، وأمال مختار تجعل بطلها يقيم مقابلة تفاضلية بين الرجل التقليدي العربي والرجل الأوروبي وينتصر لهذا الأخير وإن كان الأول والده، ومن ثمّ فهو يعاهد نفسه ألاّ يواصل نسل والده⁽⁵⁶⁹⁾.

وحين تتنازع الفطرة السليمة والسلوك الشاذ فيغلب هذا الأخير على الميول الجنسي للمرأة التي تيمت "وحيد" تنتصر الكاتبة للشاذ لأنّ من يقف في الطرف الآخر هو الرجل الشرقي "البدوي" الذي لا يفقه بلاغة الاختلاف، فـ "وحيد" بطل "لحظات لا غير" لا يتعجب من "مثلية" صديقه، بل يتهم "فحولته الشرقية" التي لم تسعفه -وهو الطالب في شعبة الفلسفة بالسوربون- بداية في اكتشاف ذلك، ومن ثمّ فقد تعلّم درسا بليغا: "... تعلّمتُ كيف أناقش كلّ شيء بدء من المسلمات دون أن أصدر أحكاما مسبقة وأن أقبّل الرأي الآخر"⁽⁵⁷⁰⁾. وتعلّق الراوية "أسماء" على ما حكاها "وحيد": "الرجل 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، ص 62.

569 - مايسترو: أمال مختار، ص 137.

570 - لحظات لا غير: فاتحة مرشيد، ص 28 - 29.

571 - الرواية، ص 30.

ولعلّ رواية "بالأمس اغتيل الزمن"⁽⁵⁷²⁾ حياة بالشيخ مثال جليّ على الإغراق في الاشتغال على هذه الملفوظات، وحشدها دون التفات لتوظيفها فنيًا: "بدائي آخر هرب من قبيلة ملعونة تشردت في الصحراء وقد سبت أغلب حريمها وقتلت رجالها... ليس لنا في العائلة بنات يتسكن 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 النصوص تشتغل على الخطاب النّسوي، وتلتزم بمقولاته على حساب الجانب الفنّي والجمالي، وهي كتابات تغرق في الخطابة والمباشرة وترهق لغتها المتلقي، فرواية "بالأمس اغتيل الزمن" حياة بالشيخ تزخر بضمير "الأنا"، وتبدو أقرب للمرافعة والخطابة التقريرية المباشرة التي ترفع عن المرأة بأسلوب مباشر، وتبدو سيلا من الأفكار غير المنضبطة التي تكاد تكون أقرب للهذيان، فمنذ الصّفحات الأولى تُشهر رفضها وغضبها وحنقها ومخالفتها للجميع، فيغلبها هدير هذا الرفض، وتأتي عباراتها عاريّة من فنية الإيحاء والرميز 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 / 1999 م.

573 - الرّواية، ص 12.

مشاعرها: "آية 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 النسوي الرافض، ونرمي من خلال إيرادنا لهذا النموذج إلى الإشارة إلى أنّ الكتابة النسويّة ليست نصّا واحدا متماثلا، بل هي نصوص مختلفة تُصنّف وفقاً لمستواها الفني واشتراطات الجنس الأدبي الذي نُحِيلها عليه، فوسم "الرّواية النسويّة" لا يحدّده كون كاتبها امرأة فيتعامل معها بتساهل - هو في حقيقته مرادف للاستخفاف بذريعة أنّ كاتبها امرأة -، إذ يجب بداية أن تحقّق هذه النصوص شرط العمل الإبداعي الفني لتكون رواية، وإلاّ فإنّها لا تتجاوز وصف "خطاب"، قد يكون سياسيا أو اجتماعيا ولكنه لا يمت للأدب بصلة.

574 - بالأمس اغتيل الزمن: حياة بالشيخ، ص 05.

575 - الرّواية، ص 08.

576 - الرّواية، ص 11.

577 - ينظر مقدّمة كتاب: نساء بلا أمّهات: سواهر الضامن، حيث تشير إلى أنّها لن تستبعد النصوص التي يظهر فيها الخطاب النسوي حتى لو كان مستواها الفني محدود.

الفصل الرابع

تقنيات السرد في الرواية النسوية المغاربية

- المبحث الأول : الكتابة بالجسد وسؤال الخصوصية

اتَّجه الأدب النسوي للاستحواذ على حيّز كبير من اهتمام النقاد وانشغالهم، وسعت المرأة المبدعة تنشُد الاختلاف فجعلته هدفاً وغاية، بل أضحي مطلباً في حدّ ذاته ورهاناً وشرطاً يحسم تميّز النصّ، ولكن ليس باعتباره اختلافاً مرتبطاً بحساسية إبداعية فنية، وإنّما باعتباره اختلافاً ناتجاً عن ملمح الأثني المرتبط بانتمائها الجنسي وتحديد جسدتها، فقد رأى النقاد في القراءات القديمة انتقاصاً لكتابة المرأة، حيث ظلّ "النصّ الأنثوي" "سجين نفس الحدود التي رُسمت للمرأة ومُنعت من تجاوزها وأريد له أن يظل نصّاً أنثوياً بكلّ ما تعنيه الكلمة من حجب وانفصال"⁽⁵⁷⁸⁾، وفي سياقٍ كهذا صارت الكتابة بالجسد "نضالاً 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 تُرسم للكتابة النسويّة والتي ترهن خصوصيتها بمدى "أنثوية" نصّها وارتباطه بجسدتها، الذي يبهز الآخر و"تتولّد لديه حساسية خاصة" اتّجاه هذه الكتابة على حدّ تعبير نور الدين أفاية.

وراحت الكثير من المقاربات النّقدية - ومرة أخرى استسهالاً لهذه الكتابة- تختزل المرأة وكتابتها ووعيها وتعبيرها في جسدتها فأضحى هويّتها، وصارت "الكتابة بالجسد" الوسيلة التي تُحقّق للذات النسويّة فعاليتها داخل

578 - كتابة المرأة الروائية و البحث عن الانزياح: محمّد عفت، ص 41.

579 - المرجع السابق، ص 42.

النّسق "الذكوري العام"، حيث "تمثّل (التّحلية) الجنسية عن طريق الترميز والإيحاء البؤرة المركزية في الرواية النّسائية، المؤسّسة 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 تحوّل وروء هذه التيمات من شكلها العفوي وغير الواعي إلى شكلها الواعي والمقصود، إذ أصبحت تمتلك الإصرار على إثبات الذات والانتصار لها، وأضحت تتحول - شيئاً فشيئاً - إلى قضية والتزام.

ويبدو واضحاً كيف أنّ المرأة خرجت من صورة نمطية التصقت بها طويلاً، من خلال تكريس صورة المرأة المضطّهدة والمقهورة، المطالبة بالتزام النضال ضد الآخر/ الذّكر القاهر والمستبد، 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"..⁽⁵⁸²⁾ إلخ "موضوع النّص ومنبع معطياته ومنتجه ومتلقّيه في الآن نفسه"⁽⁵⁸²⁾، وسأقت هذه القراءات النّقدية معجماً من الألفاظ المتّصلة بالجسد للتعبير عن أثر النّص الذي تكتبه المرأة وعن علاقتها بمتلقّيها

580 - سرد الجسد وغواية اللّغة: الأخضر بن السّايح، ص 07.

- الهويّة والاختلاف: محمد نور الدين أفاية، ص 35. 581.

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

وأدواتها الفنية، وألفاظ هذا المعجم لا تخرج عن " اللذة " 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 ورسمها تكثيف لرغبتها، والرجل تتولد لديه حساسية خاصة نحو هذه الرموز " ⁽⁵⁸⁴⁾.

ويشير هذا القول الأخير لنور الدين أفاية - وحده - الكثير من الأسئلة ⁽⁵⁸⁵⁾ من قبيل: ماذا عن المرأة المتلقية؟ ألا يقرأ المرأة غير الرجل؟ ثم ألا

583 - ولعلّ دراسة الأخضر بن السّايح خير مثال على هذا التوجّه، حيث يرى أنّ الروايات المغاربيّات يكتبن بالجسد، فإذا "كانت المرأة (الساردة) تستخدم الثوب الشاف في العملية السردية، فهي تمارس العري بشيء من الضبابية، من خلال إبراز مفاتن الجسد لإغراء (الأخر) المذكر وإثارته وتحقيق لذة الاختراق والالتحام به"، يُنظر: سرد الجسد وغواية اللّغة: الأخضر - بن السّايح، ص 10. ويقول في موضع آخر ص 90: "إنّ المتأمل للمشهد الإبداعي النسائي (المغاربي) يجد أنّ الحس المؤنث، وشهوة الكتابة نابع من أنثوية الجسد ومواجهه ورغباته المستترة، ومن هنا يتحرّك السرد الأنثوي ضمن جغرافية الجسد الأنثوي، حيث تعمل اللّغة على استنطاق المكبوت وتحريك الساكن"، والغريب أنّه اعتبر رواية "قلادة قرنفل" لزهور كرام واحدة من هاته الروايات رغم الدلالة السياسية الواضحة التي تلحّ عليها الرواية كما رأينا في الفصل الثالث، ولكنه يصل بعد دراسته لها إلى القول بأنّ كاتبها "تحسن فنّ الكتابة من منظور الجسد، كما تحسن فنّ المتعة، وتحقيق اللّذة حين تفتح أفق التخيل"، يُنظر المرجع السّابق ص 98. ويكفي مقارنة آرائه هاته مع دراسات أخرى له لكتاب رجال لنلاحظ الفرق البين بين الدراستين وتوجّهاتهما.

- الهوية والاختلاف: محمد نور الدين أفاية، مرجع سابق، ص 41. 584

585 - ليست هذه سوى نماذج عن توجّهات هذه القراءة النّقديّة، 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 الروايات على الكتابة بحرية عن عوالمهن الداخلية - كما تجلّى ذلك لاحقاً - 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، ص 22.

يجدُر بالمرأة أن تكتب عن شيء آخر غير جسدها، وإلا فإنّها لا تستطيع إثارة "حسّاسيّة" الرّجل التي تتولّد تجاه جسدها؟ ولعلّ السؤال الأهم الذي يرتبط مباشرة بهذه الدّراسة هو موقف الكاتبات المغاربيّات ومدى مساهمة إبداعهنّ / أو مخالفته لهذا الخطّ النّقديّ؟

لقد افترضت هاته المقاربات النّقديّة أنّ الرّجل هو المتلقّي الوحيد - أو لعله الأهم - لنصّ المرأة، فقد تمّ إبدال مواقع الآخر/ الرّجل، وبعدها كان "موضوعاً" في نضال المرأة سار "هدفاً" باعتباره متلقّي النصّ، وقد أُعطيت لهذا المتلقّي سلطة واسعة يُظهرها فحوى الالتزام الجديد الذي طولبت به الكتابة النسويّة، والذي يراهن على ما يُمكنها "تحريكه" في المتلقّي / أو إغراؤه.

تُعتبر 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 الهزاز" تقدّم كتابة تلّح على الجسد بصورة مركّزة⁽⁵⁸⁷⁾، أمّا في روايتها "مايسترو" فنلاحظ أنّ لغة الجسد تحفّ إلى حدّ ما ولكنها لا تُغفله تماما، حيث يحضر الجسد بإيجاءاته المختلفة وأبرزها الفعل الجنسي الذي يحمل دلالات كثيرة لا تختلف عمّا قرّرتّه نظريات النسويّة الغربيّة،

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

587 - وقد طبعها دار سرس للنشر بتونس سنة 2002 م ولكنها مُنعت من طرف الرقابة. ينظر

الدراسة التي قدّمها محمد نجيب العامي عن الرّواية بعنوان: خطاب الحرّية في رواية المرأة بتونس، مداخلة قدّمت ضمن أشغال الملتقى الدولي حول: الكتابة النسويّة: التلقّي، الخطاب والتّمثلات،

فالكاتبة تربط الفعل الجنسي الذي يتم داخل مؤسسة الزواج بالعقد والشعور بالنقص، ولعلّ علاقة "الحاج الطاهر بلقايد" بزوجته تلخص كلّ معاني المقت والنفور الذي يتولّد لدى الابن "عفيف الطفل" وينعكس على القارئ: "تبدو اللوحة الآن في ذاكرتي غاية في الرّوعة، أمّا لحظتها وأنا أتفرّج على حطام تمثالي الأبوة والأمومة وقد تهشّما فقد كانت فاجعة الحقيقة فزعت من رعب الصدمة وهربت باكيا إلى غرفتي" (588).

وتُحيل الكاتبة في بنائها للعلاقة بين الابن ووالده إلى عقدة أوديب: "...وبدأت أفهم أنّ غضبك الدائم من علاقتي بأمّي هو صراع خفيّ بيني وبينك على أمومة فاطمة لنا، يوم ضربتني، أذكر أنّي عندما دفعت الباب ودخلتُ، كنتَ تنام أنتَ في حضن فاطمة. لقد حرّ ذلك في نفسي وأوجعني أكثر من الضرب الذي تلقّيته" (589)، ولعلّ هذا التوظيف جاء بغرض إلصاق هذا الوصف المقيت بالممارسة الجنسية التي تتم في إطار مؤسسة الزواج، بدليل أنّ عفيف أضرب عن الزواج وعبر مرارا عن رفضه له معلّلا ذلك بما حكاه عن أبيه، ففي سياق عتب "عفيف" على والده و"سوء تربيته له" يقول: "ومن حيث لا تدري فإنّك زرعت في بذرة أخرى، هاهي قد كبرت وعظمت حتّى أصبحت إدمانا تمكّن بي (590)" (591)، وهو يقصد إدمانه على العلاقات الجنسية.

588 - الرّواية، ص 117.

589 - الرّواية، ص 113.

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

591 - الرّواية، ص 112.

ويبدو هذا الطّرح غير مؤسّس ولا مقنع فكيف تؤثر مثل هذه الصورة التي انطبعت في ذهن الطفل على اختياره لحياة "حرّة" ترفض التقيّد بمسؤوليات الزّواج؟ فكان يمكن أن يكون كرهه للنساء ومعاشرتهن هو النتيجة المنطقية لهذه "الصدمة" التي يتحدّث عنها. وقد يزيد من هشاشة هذه الحكاية ما يُبديه من افتخار بأمّه -مقابل "استنكاره" لرضاها عن فعل والده بها/علاقتها الحميمة⁽⁵⁹²⁾ - حين رآها تُقيم علاقة جنسية مع رجل آخر، ويُسهّب في وصفه ومقارنته بوالده بصورة تُعلي من جمال الرّجل الغربي و"هيئته الملوكية"، مقارنة بوالده ذو اللّحية والبطن المنتفخ والأنف الضخم والشفّتين المتدلّيتين⁽⁵⁹³⁾، لذلك يرى أنّ أمّه "أكرمت جسدها الذي كانت تعرف قيمته جيّدًا"⁽⁵⁹⁴⁾، و"اختارت رجلا آخر أفضل من الشّيخ الطّاهر وأكثر وسامة منه، بل إنّ رجلا 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 التصرّقات والمقارنات التي يجريها "عفيف" سوى الفكرة التي تريد الكاتبة تأكيدها عن مؤسّسة الزّواج، ويُغلّب هذه القراءة السيّاق العام للرواية وما تقدّمه من علاقات إنسانية بين الشّخصيات.

592 - الرّواية، ص 114.

593 - الرّواية، ص 143.

594 - الرّواية، ص 144.

595 - الرّواية، ص 144.

596 - الرّواية، ص 144.

يصف "عفيف" علاقته بـ"فلاريا" التي لاقاها مرّة واحدة في شبابه على متن سفينة "الجزيرة العائمة" بكثير من الحبّ والحنين، ويرتقي بها إلى درجات عالية من الاحترام: "...إنّ البحر المتقلّب كما تقلّبت أنت في لحظة خارقة، لحظة مثّلت المنعرج في حياتي... لقد كنتِ كطير مذبح، تخفقين بجناحيك وتطيرين في رقّة شرقية مثيرة..."⁽⁵⁹⁷⁾، ويبدو أنّ الكاتبة تلحّ كثيرا على فكرة المقارنة بين العلاقة الزوجية والعلاقة العابرة لتتصرّ للثانية، فتقرّر ذلك على لسان أكثر من شخصية فـ"فلاريا" تصف علاقتها بـ"عفيف": "...لقد كانت تلك الليلة أكبر من ليلة زواج وأكبر من عمر زواج وأعمق من عشرة طويلة بين زوجين"⁽⁵⁹⁸⁾، ويُجري "عفيف" مقارنة مُضمّرة بين علاقة الزواج والعلاقة العابرة "المتعة المعروضة للبيع": "يُعجبني هناك وضوح العلاقة. وتعجبني علانية قوانينها. لا رياء 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 تعطرّ الفضاء من زجاجة عطرها. سألتها: "لماذا تفعلين ذلك؟" قالت بصوتها الأبح الممتلئ شجنا: "أحسّ أنّك نظيف، لا أريدك أن تشم رائحة من سبقك". لأوّل مرّة أرى الإنسان في مثل هؤلاء النسوة"⁽⁶⁰⁰⁾.

تواصل فضيلة الفاروق في روايتها "اكتشاف الشهوة" إثارة مجموعة من المضامين المرتبطة بتوجّوها العام نحو استحضار الخطاب النسوي الغربي، ولكنها

597 - الرواية، ص 44.

598 - الرواية، ص 65.

599 - الرواية، ص 49.

600 - الرواية، ص 51.

حققت تحولا جذريا في توظيفها للجسد كتابة وطرحا، فخلافا لروايتها الأولى "مزاج مراهقة" بدا أنّ الكاتبة في هذه الرواية تتقصّد الإثارة وتتوسّل "الجرأة" من خلال الصوّر التي أوردتها، فبدءا من العنوان يوضّع القارئ في سياق مُثير يوحى بكتابة تعتمد الجسد تيمة رئيسة باعتبار أنّ "الشهوة" مرتبطة في الأساس بالجنس، فلو اختارت الكاتبة مرادفا آخر لكلمة "شهوة" ككلمة "لذة" لأتاحت للالتباس مجالا لترجيح معنى آخر للذة 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" تُدخل المتلقّي في حال من الارتباك وتحفّز حواسه وتزيد من رغبته في تلقّي / اكتشاف ما يجهل، "إنّها تؤسّس اللحظة الجنسية المرتقبة، ولو على مستوى المتخيّل"⁽⁶⁰¹⁾، فتزيد من توق المتلقّي وشغف انتظاره.

ويبدو أنّ الكاتبة تراهن على هذه "الجرأة" حيث تُثمّن ضمن الرواية هذا الاشتغال حين تجعل بطلة روايتها "باني" كاتبة مبرّزة، و"اكتشاف الشهوة" رواية ناجحة لـ "باني" لاقت قبولا كبيرا بين الطلبة والشباب انعكس في الإقبال عليها، وحين تسأل "باني" إحدى الطالبات التي طلبت توقيع الرواية: "كيف أحببت كتابي وهو يتحدث عن الشهوة وأنت متحجبة؟"⁽⁶⁰²⁾، فتُجيب الطالبة: "...لأنّنا كلّنا نكتشف الشهوة، شئنا أم أبينا، تحجّبنا أم لم نتحجّب، إنها شعور غريزي يتابنا فجأة... لقد أعجبني الكتاب لأنّك بينت أنّ الشهوة لدى النساء

601 - الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي، ص 89.

602 - الرواية، ص 55.

ليست إنما، إنما هي عمل إلهي" (603). وبغض النظر عن التعبير الأخير الذي فيه ضعف لغوي بين فإن الرواية لم تشتغل على ما ذكرت الطالبة، ونحن لا نقيم صدق أو واقعية ما ورد من أحداث في الرواية، لأن العمل التخيلي لا يلتزم بالواقع، ولكن الجلي أن 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 الشهوة" لا لأصدم قارئاً تعود أن يجد الشهوة في الأزقة الممنوعة ولكن كي أؤرخ حياة عشتها..." (604).

حاولت فضيلة الفاروق تقديم روايتها في شكل حدائي باستخدام تقنية السرد على السرد (Métanarration)، حيث تتراجع في كلّ مرة عما سردته من أحداث وتمحو حدوثها لتبني أحداثاً أخرى موحية بمرض "باني" النفسي، ومتخطية للفواصل حيث تجعل الحقائق تتداخل فلا يكاد المتلقي يُبين أيّ الأحداث جرت حقيقة وأيّها توهّمته "باني" ونسجته في مخيلتها: "... وقد تفاجأت أن جميعهم ميّتون باستثناء توفيق فعلاً... الغريب أن جميعهم قطنوا لفترة في باريس، وأنت لم تزوري باريس ولا مرة." (605)، ولكن اختيارها لهذه التقنية قد يأتي على كلّ ما ركزت اشتغالها عليه من تناول للوضع المزري للمرأة ومعاناتها في مجتمع متخلف. فرجوعها عما سردته وجعلها الراوية "باني" مريضة في مستشفى الأمراض النفسية يقوّض ما حكّت ويمحو آثاره. ولعلّ نهاية الرواية

603 - الرواية، ص 136.

604 - الرواية، ص 130.

605 - الرواية، ص 108 - 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 النص نجد أنّ الكاتبة تؤثّر 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 لتبادل بعض الكلمات..." ⁽⁶⁰⁸⁾، لأنّ السؤال
المنطقي الذي يطرح نفسه: "كيف لغريبين أن يمارسا الجنس كما يجب؟" ⁽⁶⁰⁹⁾،
وكانت الفاجعة حتمية حين لم يمهلها زوجها استيعاب ما يحدث: "...فقد
تخيّلني 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 - الرواية، ص 142.

607 - الرواية، ص 07.

608 - الرواية، ص 08.

609 - الرواية، ص 08.

610 - الرواية، ص 08.

تلخّص هذه الصّورة المنظومة القيّميّة 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" - تُطلَب 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، والانهاء..."⁽⁶¹¹⁾. كما تعتمد الكاتبة إلى إيراد الكثير من الكليشيهات أو الصّور النمطية الساذجة، التي تصوّر ذهنيّة أفراد المجتمع في صورة تقليدية متخلّفة، تحتكم إلى الغيبات، 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 إنّّه 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 يُعطى الرّجل حق امتهان

611 - الرّواية، ص 09.

612 - الرّواية، ص 89 - 90.

613 - الرّواية، ص 91.

614 - الرّواية، ص 92.

زوجته و"اغتنابها" على حدّ تعبير "النسويات"، فإن حديثها عن صورة الممارسة الجنسية⁽⁶¹⁵⁾ التي رأتها في شارع "شوفالييه" في طفولتها، وتصويرها بهذه الفجاجة يبدو مجانياً ينبغي الإثارة، فلم يُمهّد السياق 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 متخفيين في "الزنقة" من جهة أخرى، ولكن ذلك لم يُحلّ على دلالة معيّنة، ولم يُثر واقعا ما لينتقده، بل جاء مفصّولا عن أيّ سياق وغاية سوى حيازة وسم "الجرأة"، فيمكن بسهولة بتر هذه الفقرة دون اختلال عالم الرواية 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 السردية الحكائية التي تقول من خلال مصير الشخصيات وصراعها ما تريده الكاتبة، إنّها تباشر خطابا تقريريا صريحا تثير من خلاله قضايا التمييز ضدّ المرأة وما يتعلّق بها من المقولات التي توطّر الخطاب النسوي 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 - الرواية، ص 55.

616 - الرواية، ص 55.

مواقع الشهوة كلما تحرّكت"⁽⁶¹⁷⁾، وتعالج "معضلات" اجتماعية بطرح مباشرٍ للأسئلة ولا تتوسّل سير الأحداث وتفاعل الشخصيات لطرح هذه الإشكالات: "مطلّقة، تعني أكثر من أي شيء 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 "امرا" 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 تستشير دلالات أخرى؟

وفي ظلّ هذا الاشتغال تأتي الحبكة السردية 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. إنّهُ رجل لا يجب على كلّ الأسئلة... فقد عرفت على مرّ الأيام أنّه رجل له لغته الخاصّة، فهو يأكل أو يدخل الحّمّام أو ينام حين لا يعرف أن يجب..."⁽⁶²⁰⁾، وهذه الصورة المهادنة لا تتناسب مع كلّ ما سبق وقرّره.

617 - الرواية، ص 55.

618 - الرواية، ص 86.

619 - الرواية، ص 54.

620 - الرواية، ص 09.

كما تبدو بعض الصّور مُقحّمة 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 عصبية معطّلة الحواس، تتضايق من أنوثتها المنتهكة... من الخواتم، والأساور، والأقراط، وأصابع الحمرة، وحالات 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 الرّؤية 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 دلّالة 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 قصّرت فنية الرّواية ولغتها عن تحقيقه - لذلك تركّز الكاتبة على حشد هذه

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 توحى بتعمّد الكاتبة الإغراق في تشويه المجتمع الجزائري، وتصويره في صورة الناس الشّهوانيين البلهاء ولا أدلّ على ذلك من هذه "الحقيقة" التي تكتشفها/ وتكشف 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 الصّور 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 الصّادمة، 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 المقيّنة التي تعانيها البطلة/ الأثني من ممارسات الآخر/ الذّكر ضدّها والمجتمع برمته، بدليل أنّ البطلة/ الرّواية تصف لحظة الحب التي عاشتها مع "إيس.." بكثير من الشاعرية والإيحاء: "...قبلة الصباح الماطر، والبرد الذي غامر من أجل حفنة من الدفء،

622 - الرّواية، ص 23.

623 - الرّواية، ص 94.

624 - الرّواية، ص 52 - 53.

والرّضاب الذي سقى شتائل الشهوة وأيقظ كلّ شياطين الدنيا لإقامة حفلة تنكّرية مجنونة في سهل مقفر⁽⁶²⁵⁾. وعموماً يمكن القول أنّ الرواية ارتكزت على الارتجال والتّجميع لقضايا كثيرة قد لا يُحِيل أو يُمهّد لها السياق، ويؤكد ذلك نهاية الرواية المفاجئة. إذ يبدو أنّ الكاتبة لا تمتلك نفساً روائياً طويلاً.

الروائية المغربية فاتحة مرشيد قدّمت في روايتها "الملهمات" كتابة أقرب للكتابة "البرونوجرافية/ الإباحية"، حيث تنبني الرواية 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 تحتزل كلّ النساء في كونهن جسداً يلهم مخيلته، وكما يطابق بين النساء وأعماله الروائية يُطابق بين حبّ صديقه "عمر" للكاتب وحبّه للنساء: "ناشر من طينة خاصّة، عاشق للورقة، يلمسها كما يلامس امرأة بحنان وشهوة. يُمرّر أصابعه على انحناءات الحروف ويختار الأغلفة كما يختار هديّة لحبيبة، بالشّغف نفسه.. بالحب نفسه"⁽⁶²⁶⁾. ولذلك تتكرّر على مدار الرواية مقولة مركزية تُلخّص نقطة ارتكاز وبناء الحكاية: "الكتابة بقلمين"⁽⁶²⁷⁾، وتتعدّد علاقات الكاتب بنساء من مستويات مختلفة وثقافات متنوّعة يُحتزلن جميعاً في أجسادهنّ، فقمة الإبداع والرّقي يُوقّعها نهد امرأة: "بأروع بصمة عرفها تاريخ الفن التشكيلي"⁽⁶²⁸⁾، والتّجريب في فن القصّة

625 - الرواية، ص 31.

626 - الملهمات: فاتحة مرشيد، ص 12.

627 - الرواية، ص 25 - 28 - 101 - 133 - 139.

628 - الرواية، ص 135.

الذي شكّل فتحاً ابتكرته امرأة بمقولة ساذجة: "التّجريب يستوجب تجريداً"⁽⁶²⁹⁾، والتّحاور مع امرأة "بعمق مهني"⁽⁶³⁰⁾ يوصل 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 الملهمه امرأة "سعودية" مطلّقة، وهنا تُراكم الكاتبة مجموعة من "المعضلات" المرتبطة بالمرأة الشرقيّة: الزواج المبكّر⁽⁶³¹⁾، حرّية اللباس⁽⁶³²⁾، التحرّر من الأمومة⁽⁶³³⁾، وحرية الجسد 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 المثلث"⁽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 بدءاً من مصادرة حرّيتها الجسدية، ولكنّ هذه

629 - الرواية، ص 68 - 69.

630 - الرواية، ص 162.

631 - الرواية، ص 162.

632 - الرواية، ص 161.

633 - الرواية، ص 163.

634 - الرواية، ص 162 - 163.

635 - الرواية، ص 164.

القراءة قد تزعزعها نهاية تجربة الكاتب "إدريس" مع المرأة السعودية، فمباشرة بعد انتهاء علاقته الجنسية معها تبدأ علامات مرضه الذي يُشخص بأنه سرطان البروستات، فهل تفنّد هذه الحقيقة "تنظيراته" السابقة حول المعاشرة أثناء الحيض ومن ثمّ كلّ مبادئه المعبرّة عن مجمل الفكر النسوي الغربي؟ أم أنّها مجرد نهاية أرادتها الكاتبة اعتباطاً؟

قد يُعرّز هذا الانفتاح على قراءتين متناقضتين مذهب الكاتبة في تقديمها لمؤسّسة الزواج في إطار من المفاهيم النسويّة الغربية. فمؤسّسة الزواج تظهر كمؤسّسة عقيمة تخلق الرتابة والكآبة، وجلّ شخصيات الرواية تعاني من هذه "المؤسّسة"، وتبدو صديقة "أمينة" "صباح" نموذجاً للمرأة المبدعة الناجحة والواعية -على خلاف غيرها- بسلبيات الزواج، ولذلك فهي تنظر وتطبّق مبدأ التحرّر من هذه "المؤسّسة": "...هكذا أفضل هو يحتفظ ببيته وأنا ببיתי ونتقاسم اللحظات الرائعة فقط. لا أريد أن أقاسم أحدا اليومي، ولا أحب الحديث عن فواتير الماء والكهرباء وثمرن البصل"⁽⁶³⁶⁾، وحتىّ "أمينة" تبدو في النهاية مقتنعة بتنظيرات صديقتها، وما انهيار علاقتها بزوجها إلّا دليل على ذلك.

وتلّج الكاتبة على هذا الرأي في أعمالها الأخرى حتّى يظهر وكأنّه مبدأ أو قناعة، فـ"وحيد" في رواية "لحظات لا غير" لا يُشفى من مرضه إلّا بتخلّصه من زوجته، كما أنّ "أسماء" تحكي عن علاقتها الفاترة بزوجها الجراح السابق، بل ترجع مرضها إلى هذه "المؤسّسة": "أ يكون مرضي" الجزء الأكثر سلامة من جسدي" هو صرخة الأنوثة المكبّلة بقيود مؤسّساتية؟ لقد ابتعدت لفرط ما

تنازلت وتساهلت حتى لم أعد أعرفني.. أصبحت ما فعلته بي مؤسسة الزواج وتبعاتها"⁽⁶³⁷⁾. وفي روايتها "مخالب المتعة"⁽⁶³⁸⁾ يبدو أنّ المعضلة الأساسية التي تعاني منها أغلب الشخصيات النسائية في الرواية هي فتور العلاقة الزوجية، ما يُلجئهنّ للخيانة أو البحث عن البديل.

وتبدو هذه الآراء سائدة في كثير من الروايات النسوية التي تلحّ على تصوير مؤسسة الزواج بصورة سلبية، وإنّ تباينت القيمة الفنية والمستوى الجمالي الذي يؤطر هذه الخطابات، ففي بعض النماذج نجد أنّ المستوى الفني يصل إلى درجات دنيا حيث تقدّم هذه الإشكالات ضمن أطر خطابية حادة ومباشرة تخلو من أيّ حبكة درامية تخدم تطوّر العمل الروائي وفنيته كما في رواية حياة بالشيخ: "..⁽⁶³⁹⁾ يعني أبقى كأني فتاة عادية أنتظر أوّل غبي تصدمه كالطاعون فكرة الزواج بي. يأتي منتفخ الأوداج ينقلني كالمناج من بيتنا إلى بيته. يضاجعني كلّ ليلة غصبا عني. ويملأ المنزل بالأطفال ولا بدّ أن أكون مسؤولة عن تربيتهم وإعداد مستقبلهم وأنا ابحت عن مستقبل ولم أجده. لمّ خلقني الله امرأة؟ لم يستشرني أحد ماذا أريد أن أكون ولا كيف أريد أن أكون. لا لن أكون وعاء يتلقى فضلات زوج أحقّ أشدّ غباء من أبي وأمي. لن أكون مجرد أنثى في بلاد كفر بالإناث منذ اجتاحتها الإناث..."⁽⁶³⁹⁾.

637 - الرواية، ص 52.

638 - مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب ط 2010 م.

639 - بالأمس اغتيل الزمن: حياة بالشيخ، ص 72.

ولعلّ الملاحظة الجديرة بالذكر بعد تناولنا لكلّ هذه النصوص هو إشكالية ضبط حدود التناول الفني والإسفاف والابتذال الذي يتوسل الإغراء والإثارة الجنسية في العمل الروائي؟ ومتى يخرج العمل عن إطاره الفني ليلامس حدود الفجاجة؟ أم أن النصّ الروائي قادر على استيعاب كلّ هذا؟

إن كانت رواية الرّجل تثير مثل هذه الإشكالات فإنّ الرواية النسويّة تتعالق بشكل جذري مع هذه الأسئلة لا سيما إن انطلقت القراءة النقدية وركزت على الانتماء الجنسي لكاتبة الرواية، فقد برّر الكثير من النقاد ومنهم نهال مهيدات الصور الإباحية في الرواية النسويّة بالممارسات القهرية التي تتعرض لها المرأة، فـ"الجنس في الخطاب الروائي النسوي عبارة عن تقانات جنسانية تنطوي على تهديد للذات، 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 للنزول بمستوى الوصف إلى حدود المباشرة والمكاشفة "الجارحة" - كما وصفتها- لأنّها "تكشف" وتُعرّي ما تتعرّض له المرأة، بدليل أن الروائيات يرتقن بالوصف حين يتعلق الأمر بعلاقة متكافئة و سليمة .

- ينظر: الآخر في الرواية النسويّة العربية: نهال مهيدات، ص 166 . 640

- المرجع السابق، ص 88 . 641

ويرى حسين المناصرة أنّ "كسر تابو الجنس في الرواية الفنية ضرورة جمالية، ومن ثمّ لا قيمة للرواية بدون تعرية واقع القيم الاجتماعية السلبية السائدة، وبالذات في مجال اضطهاد جسد المرأة في المنظور النسوي، الذي يُعلي من شأن الجسد فيطلق رغباته لإدانة القمع الذكوري المهيمن على الأنثى"⁽⁶⁴²⁾، ثمّ يعلّق تعليقا متناقضا فيقول: "...لم يخضن (الكاتبات النسويات) التجربة السردية بصفتها خطابا للإثارة الغرائزية، وإن كان هذا لا يمنع من وجود إثارة، وبالذات في العلاقات الجنسية... [ف]لو حذفنا من الروايات الأربع الخطاب النسوي الخاص بالحب والزواج والجنس لما بقي لدى هذه الروايات 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 نمط 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 السرد"⁽⁶⁴⁴⁾ والحقيقة أنّ هذا التوظيف هو تلبية لهذه الرغبات الذكورية وإشباعها ليس إلّا. فماذا يبقى من "فن" الرواية إن خرجت في تصوير "أيّ شيء" عن فنّيتها؟

642 - مقاربات في السرد، الرواية والقصة في السعودية: حسين المناصرة، ص 40.

643 - المرجع السابق، ص 88.

644 - مقاربات في السرد، الرواية والقصة في السعودية: حسين المناصرة، ص 143.

ولعلّ الجواب الذي يمكن تقديمه ببساطة هو أنّ الكثير من الروايات تبغي تحقيق النجاح من خلال المراهنة على وسم "الجرأة" و"كسر-الطابو" و"خرق المقدس" "والتحرّر"، وغيرها من الصفات التي تُلقى القبول في الأوساط الإعلامية والمنابر ودوائر الفكر الغربي الذي يبحث عن نماذج "مكافحة" يقدمها ويدعمها، حيث صار التعري لمسة بارزة وأضحت المرأة "تؤمن بما يمكنها أن تضيفه من تميّز، لقد أصبحت الكاتبات يعشن حالة من "الاعتداد بالأنوثة والسعي لتعزيز اختلافها وتكريس حضورها في النص، فلم تعد هذه الذوات ترتبك وتقلق بسبب ما يروّجه النقد التقليدي عن الدائرة الضيقة التي يحصر فيها الأدب النسائي مجاله... لم تعد المرأة تشعر بالحاجة لأن تسترّجل أو تتخلّى عن أنوثتها لتصبح كاتبة جيّدة... ولم يعد المحك هو معالجة القضايا الكبرى والخطيرة من وجهة نظر الرجال والنقد 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 للتمكين لكتاباتها وإبداعها وحيازة الاعتراف والتقدير. ولا يفوتنا أن نسجّل ملاحظة هامّة، وهي أنّ كاتبات الجزائر لا يكتبن بتلك الحدة إلّا إذا نشرن أعمالهن في بيروت، فهل بيروت هي باريس الروائيات اللواتي يكتبن باللّغة العربية؟

لقد أضمرت أغلب الروائيات مُتلقّ ذكر ينتظر من أعمالهنّ "جرأة"، هي في حقيقتها تكشفُ للذات النسويّة يُرضي ويُشيع استهجمات هذا الذّكر - ولا نقول الرّجل - التي عبّر عنها طويلا، ولكن كان ينقص وجود قلم "نسوي" يغرف من فطرته "البيولوجية" في حبّ الإغراء والتّعري والفتنة ليُرضي غرائز متلقّيه/ الذّكر.

ولا بدّ أنّ هذا الإغراء يلزمه الكثير من "كسر-التابو" و"خرق المقدّس"، و"كشف" ما يجتهد في "سّتره" إن كان هذا المتلقّي هو الذّكر الأوروبي الذي ينتظر صورة لافتة عن الذات النّسويّة و"توجّوها"، صورة تتواءم وتشوّف للشرق العجائبي "الفاتن". فهل نعتبر -حقا- أنّ الرواية النّسويّة المغاربية حقّقت حرّيتها وامتلكت حقّها في التّعبير؟ أم أنّها -فعلا- لازالت تحت سلطة "أبويّة" تلبّست بصورٍ ظاهرها حضاري يتوسّم الحرّيّة، وباطنها استعباد واستلاب هدفه إرضاء الآخر/ الذّكر، وطموحه القبول عند الآخر/ الغرب الذي لا ينبهر إلاّ بصورة تُرضي استهاماته التّخيّليّة عن الشّرق، أو تُرضي غريزة حبّه للتّفوّق بإثبات دونية غيره، وإلاّ فإنّ الجرأة - كلّ الجرأة - قد تحقّقت في الأفلام "البورنوجرافية"، التي هو سيّدها.

- المبحث الثّاني : حركية السّرد وجمالية اللّغة.

تُقدّم زهور كرام في رواية "قلادة قرنفل" كتابة متعالية عن العادي والبسيط، وتمثّل اللّغة عاملا رئيسا في تشوير النّص وبنية الحكاية، حيث تتلاعب الرّوائية بالألفاظ فتجانب الإفصاح وتعمل على التّمويه وإرباك القارئ لشدّه بقوة نحو عمق النّص ليفهم مقول الحكيم، فمنذ بداية النّص -وكأنّها تواصل سرد شيء بدأته سابقا- تضع القارئ في سياق الأحداث مباشرة حين تفتح الرّواية بكلام له سابق ما يجعل المتلقّي يندمج بسرعة مع الراوية، "ولقد اختفينا معا. هو الذي استدرجني نحو الداخل، بعد أن عرض فكرة وجدت صداها في نفسي. ولقد انطلقنا معا." (646).

وتقدّم الكاتبة رواية عن الوعي السياسي لذلك فهي تكثف اللغة 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⁾، فالرواية تتحدّث عن أبناء العمّة وأفراد أسرتها ولكن الفهم لا يخطئ الصّورة التي توحى إليها الكاتبة، فهي تتحدّث عن سلطة مستبدّة تتحكّم في طبقات من الكادحين، تعتمد على مجموعة من المقرّبين منها الذين يقتاتون من موائدها "يلتفّون حول مائدة الأكل"، تمنحي سياتهم وتُلغى آراءهم ليدوبوا تحت إزار الطّاعة التي يؤدّون مراسيمها، وهنا نستحضر صورة مراسيم الطّاعة التي تؤدّي للملك.

وحين تتناول الكاتبة المقاومة والنّضال من أجل التّحرّر من الاستبداد والتّسلّط تختار "الأغنية" 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... تتجاوز وتتكاثر لتؤدّي المعنى العام للنّص الذي ينخرط ضمن كتابة الوعي السياسي.

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 الحياة. ليتها وضعت شيئاً من الحمرة على شفيتها. شيئاً من الماسكارا على رموشها ... لو كانت ترتدي ثوبا جميلا للبيت. لكنها مازالت بثياب الممرضة وليس ليلها من ثوب يليق باستقبال رجل"⁽⁶⁴⁸⁾، "...أفرغت محتويات حقيبتها على السرير. لبست وخلعت في دقائق كلّ ما في حوزتها. أخرجت عدّة زيتها لتعيد 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، إنّهُ حبّ باذخ، لا يضع البكاء في حسابه. كلّ مناديله من القماش الفاخر."⁽⁶⁵⁰⁾، وتتلوّن بانفعالاتها: "سافرت بأحاسيس متناقضة لم تعرفها من قبل، لم يحدث أن وضبت حقبة للّهفة، ولا أخذت تذكرة للسعادة، لأول مرّة أصبح للحب مطار وعنوان.. وبيت ينتظرها فيه رجل"⁽⁶⁵¹⁾، فكّل لفظ يوحى بانفعال البطلة وامتزاج أحاسيس الرغبة والتوتر والترقب في داخلها حتى النقاط التي فصلت بين لفظتي "عنوان" و"بيت" توحى بتردد وخجل البطلة من التفكير فيما سيحدث.

648 - الأسود يليق بك: أحلام مستغانمي، ص 161.

649 - الرواية، ص 163.

650 - الرواية، ص 174.

651 - الرواية، ص 205.

وتتطابق رؤية السارد مع البطلة وتنمحي المسافة بينهما فينقل لنا اللحظة الآنية بانفعالها وحرارتها: "بانحناءته تلك رفع عاليًا 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 اللغة عادية تؤدّي المعنى حسب ملفوظاتها وتخفّ شدة الترميز والإيحاء بخفوت شاعرية الموقف، فحين يحكي السرد عن باقي شخصيات الرواية يأتي الحديث عادياً متطابقاً ملفوظه مع مدلوله لا يؤدّي أكثر من معلومة تخبر المتلقّي بالحدث: "... لكن أمّها ليست جاهزة للغفران، هي لم تغفر حتى الآن لمن قتلوا أباهما قبل ثلاثين سنة في حماه"⁽⁶⁵³⁾.

في رواية "مايسترو" يبدو البناء الفني للرواية غير متماسك والحكايات التي ترويها شخصيات مختلفة لا تتألف لا سيما حين اختارت الكاتبة السرد الاسترجاعي، فـ "عفيف" أوّل الشخصيات التي تناولت السرد 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 فـ "ألفريدو" في نهاية الرواية يتعرف على والده في آخر لحظاته بعد أن نفذ محاولة

652 - الرواية، ص 120.

653 - الرواية، ص 197.

انتحار فيما تبدأ الرواية من عفيف وهو يستفيق في المستشفى. لذلك تبدو الحكايا منفصلة زمنيا ولا يمكن أن تتصل ويبدو الترتيب الذي اختارته الروائية مفروضا بهدف خلق تنوع ظاهري في الرواة والرؤى ووجهات النظر والأصوات ولكنه لم يوظف جماليا ليعطي عملا تجريبيا جديدا فالرواية لا تختلف عن أي عمل روائي عادي يعتمد تقنية الاسترجاع.

كما تبدو اللغة هي الأخرى مهلهلة تشوبها الكثير من الهفوات: "... في تلك الفترة كنا نجتاز الامتحان هذه الشهادة على مرحلتين" ⁽⁶⁵⁴⁾، "... عثرت كأنها عثرت في حجر كبير" ⁽⁶⁵⁵⁾، "لم أتمالك من تجاوز عنادي ولا مبالاتي..." ⁽⁶⁵⁶⁾، "... وأنا أفرّج على حطام تمثالي الأبوة والأمومة وقد تهشما فقد كانت فاجعة الحقيقة" ⁽⁶⁵⁷⁾، "... هل أزعجك صوت المسجل عاليا؟" ⁽⁶⁵⁸⁾. وهي الأخرى يبدو أنّ انشغالها بالمضامين التي تقدّمها تغلب على انشغالها بلغة روايتها التي تعكس ضعفا لغويا يتكرّر في الكثير من المواضع كما أسلفنا.

وقد عمدت الكاتبة لاختراق ألفة السرد من خلال تجريب طرح إشكالية علاقة الكاتب الروائي بشخصيات عمله، ولكنها تُلقى بالإشكالية دون سياق ثمّ

654 - مايسترو: آمال مختار، ص 48.

655 - الرواية، ص 61.

656 - الرواية، ص 62.

657 - الرواية، ص 117.

658 - الرواية، ص 145. وينظر أيضا: ص 49 - 85 - 126 - 134.

تعدل عن ذلك. ويمكن القول أنّ آمال مختار حاولت تقديم عمل فني جديد وأرادت أن تجرب فيه تقنيات جديدة ولكنها 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 العيشة 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، وحتى في استعمالها للمونولوج حيث تبدو الكاتبة قابضة على ناصية الشخصيات وأفكارهم وخوارج أنفسهم: "غمغم مراد وهو يلقي بأول كأس "بوردو" في حلقة: "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 تحكّم الكاتبة فيه واضحا، فهي لا تعطي الشخصيات مساحة للتعبير عن أفعالها وآراءها، بل تأخذ بناصره وتوجّهه كما تشاء لقول ما تشاء: ف"حسني الشعب" الأمّي يتكلّم كما تتكلّم مريم:

659 - الألف والنون: مسعودة بوبكر، ص 95.

660 - الرّواية، ص 12.

" - 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 جميعاً، مللت عبارة "هذا صعب يا حسني" وكأنك 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⁾، فاللغة السائدة 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 الرواية وحاد بها في الكثير من الأحيان نحو الوعظ.

يبدو المستوى العام للعمل الروائي مختلفاً حتى في أعمال الكاتبة الواحدة، ولعلّ كتابات فاتحة مرشيد تجلّي ذلك بوضوح، فالكاتبة تتوسّل الشعرية العالية في روايتها "لحظات لا غير"، وتأتي رواية "الملهمات" لتؤكد على شاعرية لغتها، لاسيما في مواضع بعينها حين يتاح للشخصيات الحديث بضمير "الأنا" كما هو الحال مع شخصية "إدريس" و"أمنية". وفي رواية "مخالب المتعة" كانت اللغة بسيطة تميل أحياناً للتنظير والخطابة، ما ينعكس على المستوى الفني: "...توجّه لكلّ من في الحانة بصوت عالٍ رافعا كأسه: - لنرفع كؤوسنا بالكسب المالي.. ولتسقط الأوهام.

ردّد كلّ من في الحانة بعده: "لتسقط الأوهام.""⁽⁶⁶²⁾.

661 - الرواية، ص 84.

662 - مخالب المتعة: فاتحة مرشيد، ص 38 - 39.

ويمكن تسجيل ملاحظة هامة بدت لنا من خلال دراستنا لمدونات هذا البحث و هي أنّ الكاتبة كلّما توسّلت السرد بضمير "الأنا" زادت من شاعرية لغتها - كما في رواية "لحظات لا غير" لفاتحة مرشيد - حتّى إن كان الراوي ذكرا - كما في رواية "بحر الصمت" لياسمينه صالح -، أو رواية ذات مضمون سياسي - كما في رواية "قلادة قرنفل" لزهور كرام -، فالسرد يصبح جوّانيا ينبع من العوالم الدّاخلية التي تُجيد الكاتبة التعبير عنها بسرد التفاصيل وإعطائها أهميّة كبيرة، وينعكس ذلك على اللّغة التي يزيد من وهجها الشعري إدراج الكثير من الكتابات لمقاطع من الكتابات الشعرية أو قصائد النثر كما فعلت فاتحة مرشيد في "لحظات لا غير"، وياسمينه 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 شفّتيه، كيف يغمر الأنوثة، كيف يطوقها، كيف يغنّجها، كيف يجعلها تبلغ قمة النّشوة"⁽⁶³⁾، ويبدو أنّ الكاتبة لا يعيها 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 ظلّا منها أنّها لغة فصيحة كما في المقطع السابق، وأحيانا يأتي تركيب الجمل ركيكا يأتي على جمالية اللّغة: "...قد تفهمني... وقد لن تفهمني، لكنني أكون قد

وجدت مبرّرا لنفسي لأنّي غادرت. فكلّ شيء صار أزرق وكبيراً، وتستحيل السّباحة فيه، بما في ذلك وظيفتي، وعلاقتي مع النّاس، وعلاقتي مع الكتابة." (664).

ويبدو أنّ روايتها "تاء الخجل" قد حقّقت تطوّراً ملحوظاً في اشتغالها على اللّغة مقارنة بروايتها الأولى "مزاج مراهقة" التي كُثرت فيها مواطن الضّعف اللّغوي البين: "...كنتُ أحلم على مسافة قليلة منه، أصغي إلى طبول قلبي التي أعلنت فجأة أن تزفّ مزيداً من الارتباك لخوفي السابق" (665)، "...أنا آخر من طعنه، ولكن عن غير قصد فلا أحد فهم نوع العوق الذي أعانيه... أعني اللّغة..". (666)، "...و حين سكّنت أرجحنا الصمت بين أكثر من فكرة...". (667)، كما يكثر استعمالها لصيغة لغوية تبدو ركيكة البناء وهي كثيرة جداً: "...لم أعرف أن أصوغ جملة واحدة...". (668)، "...لأنّنا لم نعرف أن نفصل الأزمنة... لم نعرف أن نركّب "لعبة الليغو"...". (669)، "...كنت معارضا على التحاقني بالجامعة الإسلامية ولهذا ترى أنّ كلّ أفكارها لها علاقة بها...". (670).

664 - الرواية، ص 15.

665 - الرواية، ص 103.

666 - الرواية، ص 100.

667 - الرواية، ص 246.

668 - الرواية، ص 103.

669 - الرواية، ص 52.

670 - الرواية، ص 173.

كما تبدو لغتها مُشْتَتّة في توظيفها للّهجات، فإن كان توظيفها للّهجة المحلية -ومنها اللّغة الأمازيغية- ينبغي التّوطين للحكاية، وإخراجها في صبغة واقعية ترتبط بالمنطقة التي تجري فيها الأحداث، وتوحي بواقعية شخصيّاتها، فإنّ استخدامها لبعض المفردات من لهجات مشرقية -والّذي قد يهدف للتّقرّب من القارئ المشرقي- يجعل اللّغة تنزل لمستوى ضعيف: "...يا "عبيطة"، إنّه يكشفك لا غير..."⁽⁶⁷¹⁾ "...لذلك أفضّل 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 التّنوع 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: "...وكنْتُ أظنّه سيقرأ قليلاً ثمّ "يوزّعني"..."⁽⁶⁷⁴⁾. أو في حوار ثقافي جاد بين الشخصيات: كقول "توفيق" لـ "لويّزة" في معرض جدالهم حول أهميّة الفن والسينما: "...بشرفك قولي لي..."⁽⁶⁷⁵⁾.

671 - الرّواية، ص 38.

672 - الرّواية، ص 106.

673 - الرّواية، ص 109.

674 - الرّواية، ص 98.

675 - الرّواية، ص 173.

أمّا الحوار الذي تجريه الكاتبة على لسان الشخصيات فنلاحظ أنّ قبضة الساردة واضحة عليه، حيث يبدو موجّهاً في جملة يُعبّر عن رأي الساردة وفكرتها، فإن كان كلام "توفيق" الطالب بجامعة العلوم الإسلامية منسجماً مع عقلية وتكوينه، فإنّ الكلام الذي أجرته على لسان ابن عمّها "حبيب" الرّجل "النّذل" — كما وصفته⁽⁶⁷⁶⁾ — بخصوص الفتوحات الإسلامية يبدو ملائماً أكثر لشخصية "توفيق" الرّجل المتفتّح والمثقف ثقافة متنوّرة: "... "كُسيّلة" تصغير سخيف أطلقه "عقبة" على أمير البربر "أكسل"، و"أكسل" مفهومة تعني أسداً. أهذه هي الفتوحات؟ والنبي الكريم عليه الصلاة والسلام قال: "ارحموا عزيز قوم ذلّ"... "⁽⁶⁷⁷⁾.

ومع كلّ هذه الملاحظات فإنّ لغتها ترتقي أحياناً 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 العمّالة، اعتلى مسرحي وأضاء أضوائه ليدخل اللعبة من الباب الخلفي لعواطفي، فتح طريقاً لم أتوقّعها للحب..."⁽⁶⁷⁹⁾، "...كان الرّجل الذي لا يناقش المشاعر، فكثيراً ما قال لي: "المشاعر كالأذواق، والأذواق لا تُناقش""⁽⁶⁸⁰⁾.

676 - الرواية، ص 44.

677 - الرواية، ص 25.

678 - الرواية، ص 05.

679 - الرواية، ص 07.

680 - الرواية، ص 09.

وفي رواية "اكتشاف الشهوة" تحاول فضيلة الفاروق تطعيم لغة روايتها بالعامية ولغة الشارع - تحديدًا -، من خلال كسر - الطابوهات وتجاوز المنوعات: "... كل شيء يباع بـ "خمسة آلاف"، الساعات، "الكيلوات"، "حالات الصدر..."⁽⁶⁸¹⁾، ولكن ذلك لا يرتقي باللغة بل ينزل بمستواها الفني، كما تبدو لغتها بسيطة فيها بعض الهنات الأسلوبية التي تأتي على جمالية اللغة حيث تكثر من استخدام مثل هذه الصيغ الركيكة: "لا يعرف أن يجب..."⁽⁶⁸²⁾، "... فيما عبارة أخرى تؤكد ذلك، وضعها تحت زجاج مكتبه، تقول: "بعض الأشخاص غير مرغوب فيهم أن يجلسوا هنا"⁽⁶⁸³⁾، "تتشرّدق عادة فأتركها تسعل..."⁽⁶⁸⁴⁾، "... خرجت من عندها وأنا شبه دائخة..."⁽⁶⁸⁵⁾، "... وشرحتُ لها أنني أسأل فقط من باب الاطمئنان. والحقيقة كنتُ غير ذلك..."⁽⁶⁸⁶⁾، "... قسنطينة مدينة متوحشة لا تحسّسك بالألفة..."⁽⁶⁸⁷⁾.

كما تورد في بعض المواضع ألفاظًا من لهجات مشرقية تناسب ومقام الحديث، حيث تبغي تحيين اللغة وربطها بواقع الشخصيات: "احذري منه إنه "نسونجي" كبير!"⁽⁶⁸⁸⁾، "... يجب أن تتعلّم المرأة كيف تضع المجتمع كلّ تحت

681 - الرواية، ص 10-11. ينظر أيضا: ص 65.

682 - الرواية، ص 11.

683 - الرواية، ص 33-34.

684 - الرواية، ص 17.

685 - الرواية، ص 27.

686 - الرواية، ص 99.

687 - الرواية، ص 100.

688 - الرواية، ص 25.

نعليها وإلاّ "ما يمشي 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)، "شلتُ 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 للتركيب اللّغوي العامي وكأنّها تفكّر بالعامية ثمّ تترجم ما تودّ قوله بالفصحى، فيأتي البناء اللّغوي ضعيفا ومهلها: "...ومشكلتي كانت بالضبط شهوة على حب على جنون على شيء لا أفهمه..." (695)، "...صار يجب أن أخرج، (قالت)... (696).

689 - الرّواية، ص 35.

690 - الرّواية، ص 26.

691 - الرّواية، ص 57.

692 - الرّواية، ص 32.

693 - الرّواية، ص 99.

694 - الرّواية، ص 113.

695 - الرّواية، ص 63.

696 - الرّواية، ص 36.

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 الزاوية، قرب الشرفة، عنوانا كبيرا للحب. وكنتُ الفاصلة الضائعة بين الجمل والصمت... لماذا أنتِ هنا؟ تعود أن تتعقّب النساء، السؤال جاء منسابا بين شفّتيه 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، ولكنها ليست طاغية بل تُعدّ على رؤوس الأصابع: "...لا شيء 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 الطاغية للغة في رواية أحلام مستغانمي هو ما يغلب على النص برمته فيحجب هذه الهنات، بعكس رواية فضيلة الفاروق التي تكثر فيها مواطن الضعف اللغوي وتبرز لتؤثّر على البناء العام للرواية ومستواها الفني. والملاحظة نفسها يمكن تسجيلها حول رواية "بحر الصّمت" لياسمينه صالح، حيث تورد تعابير ليست من واقع المنطقة التي تدور فيها الأحداث (الغرب الجزائري): "...كان من تقاليد القرية أن يكون فيها

697 - الرواية، ص 37.

698 - الأسود يليق بك: أحلام مستغانمي، ص 173.

699 - الرواية، ص 165.

"عمدة"⁽⁷⁰⁰⁾، ولعلّ المسوّغ الوحيد لذلك هو أنّ الكاتبة تحاول تبسيط، أو جعل لغتها مفهومة لدى القراء المشاركة.

تمثّل ليلي أبو زيد في روايتها "عام الفيل" نموذجاً للغة البسيطة والجميلة حيث تناسب لغتها سلسلة، ويقدم الحكيم على بساطته صوراً بليغة تكثف بعمقها الكثير من الدلالات: "مررت بنظرة شاملة، عجلت على داخل الدار فرأيت بضع خواب وأبواباً مغلقة وفناء واسعاً... ولم تستحوذ العرائس الساحرة على اهتمامي بقدر ما كنت مشغولة بالأبواب المريبة المغلقة على الظلمة والصمت كأنها أقدم تمشي على القش فتعلقت حواسي بها وأخذت أتصور ما يخفيه الباب..."⁽⁷⁰¹⁾. ومع قلّة الحوار في الرواية التي تعتمد المونولوج في غالبيتها إلا أنّ المقاطع اليسيرة منه وظّفت لتضيء على الشخصيات وتساهم في بناء صورتها لتكون حيّة وناضجة⁽⁷⁰²⁾.

في رواية "بحر الصّمت" لياسمينه صالح تورد الكاتبة في نهاية الرواية محاولات شعرية كتبها ابنة "سي السعيد" ولكنّ هذه المحاولات الشعرية تأتي في أحد المواضع مطابقة للغة الراوي/ الكاتبة حيث تكثّر من استعمال الصيغة التالية: "...ها الحزن يسرق خطاي إليك..."⁽⁷⁰³⁾. وهذه الصيغة تستعملها ياسمينه

700 - الرواية، ص 12.

701 - عام الفيل: ليلي أبو زيد، ص 12.

702 - الرواية، ص 55 - 71 - 77 - 108.

703 - الرواية، ص 150.

صالح على مدار روايتها: "...ها النهار يلج من ثقب هذا اليوم الآتي.." (704)،
"...ها، الكون غارق في العتمة والبلاهة." (705).

ويبدو جلياً كيف أنّ لغة الراوي تصطبغ بسمات الأنوثة التي تُغني اللغة
بشاعرية كبيرة يُوشّحها ولعٌ بالتفاصيل الكثيرة والتعابير اللغوية النابعة من
شخصية مُرهفة الحس يصعب التصديق بكونها رجل "إقطاعي"، "فاسد"،
"نذل" كما وصف نفسه وأرادت له الكاتبة: "...ماي" الربيع الموشّح بأحلام
الطبيعة المغمّسة في فسيفساء الألوان... لشدّ ما كان مثيراً ذلك الشهر، كان يأتي
متأبطاً حقيبه التاريخية المكتظة بالأحداث... في البدء كنت بلا تاريخ. وفجأة
صار التاريخ كلّ ملكي وحدي..

أنتِ، يا معادلة لم أتمكّن من حلّ شيفرتها السريّة.
أنتِ، يا حكاية غزلها شهر "ماي" بلون الورد والجنون الجميل النابض بالحريق
والوجع." (706).

ونلاحظ أنّ ياسمينه صالح تبدو متأثرة إلى حدّ كبير بلغة وكتابة
مستغانمي، ولا علاقة لهذه الملاحظة بالإهداء الذي استهلت به ياسمينه صالح
روايتها (707)، "... في لقاء واحد، عرفتُ عني كلّ شيء، وفي عمر كامل لم أعرف

704 - الرواية، ص 127.

705 - الرواية، ص 141.

706 - الرواية، ص 49.

707 - "إلى أحلام مستغانمي، التي علّمتنا أنّ الكتابة هي الإبداع..."، ينظر: الرواية ص 05.

عنها شيئاً.. وتلك كانت حماقة اسمها الكلام بطقوس الوطن⁽⁷⁰⁸⁾، "... فقط
العاصمة كانت قادرة على استدراج الفرح الحميم، هكذا ببساطة قهوة تفتح شهية
الكلام بلا تصنع، أو رياء .."⁽⁷⁰⁹⁾، وهذه الملاحظة تنطبق أيضاً على روايتها
الثانية "وطن من زجاج"⁽⁷¹⁰⁾، "... للمطر وجه الأمنيات المستحيلة.. له صوت
العشق في لحظة الصمت.. للمطر طقوس الفؤاد حين ينزّ قبالة وحدته وعزلته
الأبدية ..، وأمام وحدتي القابعة على الكرسيّ بجواري، وسيجارة أدخنها بنهم،
يمكنني تأمل 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 كنا
لا نبغي إجراء مقارنة بين الكتابات أو "اتهام"⁽⁷¹²⁾ بعضهنّ بتقليد مستغامي إلاّ
أننا لن ننفي تأثرهنّ بلغة مستغامي باعتبار أنّ القراءة المتكرّرة تؤثر على اللغة
أثناء الكتابة دون تقصّد ذلك، كما نبغي الإشارة إلى أنّ كتابات مستغامي شكّلت
بلغتها وانتشارها مرجعية لكتابات كثيرات، وبالتالي فإنّه يبدو جلياً أن مواصلة

708 - الرواية، ص 58.

709 - الرواية، ص 53.

710 - ولم تكن اللغة وحدها هي التي تأثرت بأحلام مستغامي في هذه الرواية، بل يبدو أنّ ياسمينه
صالح استلهمت حكاية "الصّورة" في رواية "عابر سرير"، وأعادت صياغتها بطريقة أخرى، ينظر:
الرواية، ص 71 وما بعدها. وينظر: عابر سرير، ص 29 وما بعدها.

711 - الرواية، ص 99.

712 - يقول الأخضر بن السّايح: "ما يلاحظ على فضيلة الفاروق أنّها أرادت أن تحاكي أحلام
مستغامي في إثارة الحواس واستنفارها أثناء سطوة الكتابة"، ينظر: سرد الجسد وغواية اللغة:
الأخضر بن السّايح، ص 88.

الكتابة وتحقيق تراكم في الإنتاج الإبداعي كفيل بتطوير الكتابة النسوية وتحقيق تقدّم نوعي، إذ تبني كلّ تجربة على سابقتها وتُضيف عليها. وهذا إنّما يُثبت ما ذهبنا إليه سابقا من أنّ الظروف الآنفة الذكر والتي منعت الكتابة النسوية من تحقيق تراكم في التجارب الإبداعية من أكبر معوّقات تطوّر هذه الرواية، وأنّ الأمر لا علاقة له بالمؤامرة والمنع القهري.

وبالمجمل يمكن القول أنّه لا يمكن حصر- خصائص محدّدة للرواية النسوية المغاربية، لا سيما مع إلحاح الكاتبات على التجريب والتنويع في الحكايا وأنماط الكتابة وضمائر السرد، فلم تعد القوالب التي حُدّدت فيها الكتابة النسوية صالحة، أو على الأقل لا يمكن إلحاق كلّ النصوص الروائية النسوية بها، فالحديث عن كون الكاتبة تنطلق من سيرتها الذاتية والسرد الداخلي ليس أمرا مسلّمًا به، فقد يمثّل ميزة لنص دون آخر، وقد لاحظنا أنّ اختيار ضمير السرد، ووجهة النظر، والراوي كلّها تؤثر على اللغة والبناء، إضافة إلى رؤية الكاتبة نفسها والخطاب الذي تنطلق منه في عملها، وقد تبينّا كيف يؤثر في لغة الرواية وفنيّتها الانغماس في الخطاب النسوي والاشتغال به على حساب فنيّة العمل الروائي.

كما نلفت النظر إلى ملاحظة أخرى لا تقل أهمية عمّا سبق، وتتعلّق بكون الكاتبة المغاربية لم تستطع -على الأقل من خلال النماذج التي درسناها- الولوج إلى عالم الأمومة ومقاربتها إبداعيا، وغير واضح إن كان ذلك عملا قصديّا أم مجرد صدفة، كما لا يظهر إن كان مردّ ذلك التسليم بالمقولة النسوية 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 التّغيب 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 ثمة 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 امتهاها، ومن ثمّ ترسّخت صورة مثالية للمرأة التي تتحرّر من كلّ القيود، وأوّها 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، ص 440. وكنا قد أشرنا سابقا إلى أنّ مثل هاته القراءات

تنتقص من قيمة الإبداع النّسوي بشكل ما، فكلّ امرأة إذا قادرة على الكتابة لأنّها 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- ابن طيفور أبو الفضل أحمد: بلاغات النساء، ج 01
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 ياسمينية: بحر الصمت، دار الآداب - بيروت - لبنان ط01 / 2002م
- 7- صالح ياسمينية: 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 / 2006م
- 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 آمال: نخب الحياة، دار الآداب للنشر - بيروت - لبنان 1993م
- 14- مرشيد فاتحة: الملهمات، 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- مستغامي أحلام: الأسود يليق بك، منشورات نوفل- بيروت- لبنان

ط06/2013م، ط01/2012م

18- مستغامي أحلام: ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغامي-بيروت- لبنان

ط20/2004م

19- مستغامي أحلام: عابر سرير، منشورات أحلام مستغامي-بيروت- لبنان

ط02/2003م

20- مستغامي أحلام: فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغامي-بيروت- لبنان

ط12/2003م

21- النفزاوي محمد بن محمد: الرّوض العاطر في نزهة الخاطر، د-ذ-ت-ن

22- الأسترابادي 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 وبيلوغرافيا 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، حفرة في الأنساق الدالة: الأنوثة، الجسد، الهوية، مطبعة سجلهاسة - مكناس - المغرب، ط1 / نوفمبر 2004م.
- 27- الأعرجي نازك: صوت الأنثى، دار الأهالي - دمشق - سوريا 1997م
- 28- أفاية محمد نور الدين: الغرب المتخيل، صور الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط1 / 2000م
- 29- برهومة عيسى: اللغة، الجنس، حفرات 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، ط1 / 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، المغاربة للنشر - تونس ط1 / 2003م، ص 165.
- 34- بن جمعة بوشوشة: الرواية النسائية المغاربية، المغاربة للنشر - تونس ط1 / 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 وتجمع الباحثات اللبانيات، إعداد وتحرير: جين سعيد المقدسي وآخرون

بيروت- لبنان ط1 / 2012م

40- جلاصي زهرة: النص المؤنث، 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 سيكولوجية، دار فرحة للنشر

والتوزيع- المنيا- القاهرة 2005م

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/أغسطس 1979م

50- شرف عبد العزيز: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات وزارة الثقافة -
دمشق 1971م

51- شعبان بشينة: مائة عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع -
بيروت ط01/1999م

52- شكري غالي: غادة السمان بلا أجنحة، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت
ط01/1977م

53- الصائغ وجدان: شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة 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 ط1/2005م

55- الضامن ساهر: نساء بلا أمهات، الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية،
مؤسسة الانتشار العربي - بيروت - لبنان ط1/2010م

56- طرابيشي جورج: الأدب من الداخل، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت
ط1/ديسمبر 1978

- 57- طرابيشي جورج: أنثى ضدّ الأنوثة، دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت ط 01 / 1984م
- 58- عباس إبراهيم: الرواية المغاربية، الجدلية التاريخية والواقع المعيش، دراسة في بنية المضمون، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، ط 01 / 2002م.
- 59- عباس حسن: الحرف العربي والشخصية العربية ، دار أسامة_ دمشق ط 01 / 1992م.
- 60- العباس محمد: سادئات القمر، سرانية النصّ الشعري الأنثوي، مؤسسة الانتشار العربي_ بيروت 2003م.
- 61- العباس محمد: ضدّ الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، المغرب ط 1 / 2000م.
- 62- العروي عبد الله: مجمل تاريخ المغرب العربي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب ط 1 / 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، ط 1 / 1996م.
- 65- العوفي نجيب: مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية، من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي بيروت - لبنان ط 1 / 1987م.
- 66- العيد يمى: الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي - بيروت - لبنان ط 1 / 2011م
- 67- الغدامي عبد الله محمد: المرأة واللغة عبد الله محمد الغدامي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء ط 3 / 2006م.

- 68- الغدامي 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: حوار 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 فالتا- مالطا 1999م.
- 74- كرام زهور: خطاب ربّات الخدور، مقارنة في القول النسائي العربي والمغربي، رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة 2009م
- 75- كرام زهور: ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخيل الذاتي، مطبعة الأمانة- 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، طبعة 02 مزيّدة ومنقّحة / 2008م
- 78- مجموعة كتاب: أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنشر والتوزيع- 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 المهرارز - فاس، 13 / 15 ماي 1999م، إشراف: فاطمة صديقي، مطبعة أنفوبرانت - الرباط 2000م.

80 - مجموعة 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 / 25 أفريل 2008م، منشورات دار الأمان - الرباط 2010م.

81 - مجموعة كتاب: دور المرأة العربية في الحركة العلمية، مطابع التعليم العالي - بغداد 1989م

82 - مجموعة كتاب: 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 والتمثيلات. نوفمبر 2006م، إشراف: محمد داود وآخرون - منشورات CRASC C - وهران 2010م

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 ط 2 / 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 ط 01 / 2005م

88 - المناصرة حسين: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتاب الحديث وجدارا للكتاب

- 89- المناصرة حسين: مقاربات في السرد، الرواية والقصة 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 النصي، 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 - لبنان 1991م
- 94- النصر ياسين: ما يخفيه النص، قراءات في القصة والرواية، إصدارات إتحاد الأدباء والكتاب العراقيين - البصرة ط1 / 2012م
- 95- الورقي سعيد: دوائر سحر الحكيم، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع - الإسكندرية 2011م
- 96- الوهبي فاطمة: المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب ط01 / 2005م.
- 97- البيوري 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، ط1/ 2002م
- 102- جامبل سارة: النسوية وما بعد النسوية، دراسات ومعجم نقدي، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ط1/ 2002م
- 103- جليبر غرانغيوم: اللغة والسلطة والمجتمع في المغرب العربي، تر: محمد أسليم، إفريقيا الشرق - الدار البيضاء 2011م
- 104- دي بوفوار سيمون: الجنس الآخر، تر: مج أساتذة، دار أسامة - دمشق 1997م
- 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 _ باتنة 2007/2008 م.

6- الدوريات ومواقع الأنترنت:

- 109- الآداب الأجنبية، س 19، ع 76 / خريف 1993 م
- 110- دراسات عربية، مج 12، ع 02 / كانون الأول 1975 م
- 111- مجلة الآداب، عدد 11، تشرين الثاني 1992 م
- 112- مجلة التبيين، ع 3 / سنة 1995 م
- 113- مجلة الثقافة: مجلة إبداعية تصدر عن وزارة الثقافة عدد 2007 م بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية: ر.د.م.د: 1111-8059.issn
- 114- مجلة الحياة الثقافية ع 32 / 1984 م
- 115- مجلة الكاتبة، كانون الأول ع 01 / 1993 م.
- 116- مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر - بسكرة- الجزائر، ع 06 / 2010 م.
- 117- مجلة المعرفة - دمشق، شباط 1976 م
- 118- مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب - دمشق ع 82 / شباط 1978 م
- 119- مجلة الموقف الأدبي، ماي 2000 م:
- WWW. uwa dam .org
- 120- مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المركز الجامعي - غرداية - الجزائر، ع 09 / جوان 2010 م
- 121- مجلة علامات، ع 08 / 1997 م.
- <http://WWW.Saidbengrad.net/al/n8/7.htm>.
- 122- مجلة فصول، مج 16، ع 04 / ربيع 1998 م

123 - مجلة مقاليد، العدد 03 / ديسمبر 2012 م.

124 - مدونة محمد معتصم:

<http://motassim.canalblog.com/archives/2007/02/21/4087471.html>

125 - ملحق جريدة العلم، العلم الثقافي، عدد: 4 / 01 / 1997 م

126 - موقع إتحاد الكتاب العراقيين: <http://www.iraqiwriter.com>

127 - موقع إتحاد الكتاب العرب - دمشق 2003 م <http://www.awu-dam>

128 - موقع شذرات، عدد سبتمبر 2008 م

الموضوعات	الصفحة
المقدمة	أ
الفصل الأول: في السياق النظري والتاريخي	18
المبحث الأول: الرواية النسوية، إشكالية المصطلح والتصنيف	19
المبحث الثاني: الرواية النسوية المغاربية، السياق التاريخي وظروف التشكل	69
الفصل الثاني: قراءة في المعايير النقدية للرواية النسوية	96
المبحث الأول: تناول القراءات النقدية العربية للكتابة النسوية	97
المبحث الثاني: اللغة العربية في ميزان النقد النسوي	131
المبحث الثالث: آخر المنجز الروائي النسوي العربي من خلال القراءات النقدية العربية	156
الفصل الثالث: بحث في مستويات الآخرة في الرواية النسوية المغاربية	174
المبحث الأول: الكتابة بضمير "الأنا"، المعطيات السير ذاتية والتخييل	175
المبحث الثاني: اختلاف ضمائر السرد، دلالات التعدد والتنوع	210
المبحث الثالث: صورة الذات النسوية وتظهر الآخر، آليات الهدم والبناء الفني	225
الفصل الرابع: تقنيات السرد في الرواية النسوية المغاربية	260
المبحث الأول: الكتابة بالجسد وسؤال الخصوصية	261
المبحث الثاني: حركية السرد وجمالية اللغة	287
الخاتمة	309
فهرس المصادر والمراجع	320
فهرس الموضوعات	335

الملخص

تتناول الدراسة إشكالية الآخر في الكتابة النسوية المغاربية، وتتطرق بداية إلى سؤال مركزي يتعلق بوجود كتابة نسوية من عدمه، ومن ثم يبحث العمل في السمات والخصائص المفترضة لهذه الكتابة، ويمحص مجموعة من أهم المقاربات النقدية التي تناولت الكتابة النسوية عموماً، ومن ثم تتبع البحث أهم التحديدات والصور التي اقترحتها المقاربات النقدية العربية للآخر في النصوص الروائية النسوية. وفي الجانب التطبيقي تناول العمل مجموعة من الروايات الموزعة على أقطار المغرب العربي، وعمل على تتبع الصور و التمظهرات المقترحة للآخر، وتجليه في مختلف هذه الروايات، وتتبع الأشكال والقيم المرتبطة بهذا الحضور، ثم اختتم العمل في مرحلته الأخيرة بإضاءة أهم السمات الفنية والتوظيفات الجمالية التي اشتغلت عليها الروايات النسوية المختارة. وخلصت إلى أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية:

الآخر؛ الغيرية؛ الرواية النسوية؛ كتابة المرأة؛ الرواية الجزائرية؛ الرواية المغاربية؛ السيرة الذاتية؛ التجريب الروائي؛ النضال النسوي؛ النقد النسوي.

نوقشت يوم 04 فبراير 2016