وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر "2" (أبو القاسم سعد الله)
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

# الخطاب النسائي في الأدب الروائي الجزائري

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي
تخصص: قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة

إعداد الطالبة :

- بن داود شفيقة

السنة الجامعية 2016 – 2017

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر "2" (أبو القاسم سعد الله)
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

# الخطاب النسائي في الأدب الروائي الجزائري

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي
تخصص: قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة

إعداد الطالبة :
• بن داود شفيقة

إشراف الأستاذ الدكتور :
• واسيني الأعرج

**لجنة المناقشة:**

| | | |
|---|---|---|
| أ د. محمد شنوفي | جامعة الجزائر(2)أبو القاسم سعد الله | رئيسا |
| أ د.واسيني الأعرج | جامعة الجزائر(2)أبو القاسم سعد الله | مشرفا مقررا |
| أ د.حياة أم السعد | جامعة الجزائر(2)أبو القاسم سعد الله | مناقشا |
| أ د.ليلى قاسحي | جامعة الجزائر(2)أبو القاسم سعد الله | مناقشا |
| أ د.نبيلة زويش | جامعةتيزي وزو مولود معمري | مناقشا |
| أ د.فاطمة الديلمي | مركز البحث الأنثروبولوجي باردو | مناقشا |

السنة الجامعية 2016 – 2017

# إهداء خاص...

إلى من علمني الحرف العربي وزرع حبه في قلبي وساندني في بحثي

فكان العين الساهرة المترقبة لكل خطواتي...

والدي عبد المجيد بن داود أعزه الله وجزاه الله عني خير جزاء.

إلى قرة عيني ونبض قلبي ولدي محمد فزيل حفظه الله ورعاه.

# مقدمة

## مقدمة:

أصبح الخطاب الروائي اليوم هو الملاذ المتقصد الذي تسعى ضمنه المرأة/الكاتبة لحماية وجودها الأنثوي من مغبة تسلط الثقافة الذكورية بالرغم من ظلال العادات والتقاليد التي أبعدتها عن هويتها وكيانها كذات لها فكر وثقافة وحضور فاعل في الحياة وذلك بحصرها في دائرة ضيقة كونها مجرد (عورة، فتنة، جسد)، بيد أن إصرارها على التحرر جعلها ترابض وتناضل لتطبع وجودها كحقيقة ملموسة ومفروضة لا سرابا وظلالا واهية كما أوهمها بذلك النظام البترياريكي، مما دفعها قدما لتعقد ميثاقا مع الكتابة الروائية وتتفاعل ضمنها فكريا، نفسيا، اجتماعيا ... وتبوح بالمكبوت والمسكوت عنه على الورق الأبيض، ليصبح الحبر خطوطا تثاقلت ألما وأملا ومشقة وحرمانا وإبداعا فتحررا.

حرص الأدب النسائي على كسر جدار الصمت، ليثبت وجوده وفاعليته بل وزاحم النص الرجالي في شتى المواضيع حتى تلك التي كانت سابقا محرمة على الأنوثة أن تقر بها فكريا وإبداعيا، وبذلك استطاعت المرأة الخروج من دائرة التهميش والتعقيب إلى دائرة فرض الذات والوجود بخلقها منظورا فكريا ورؤية مستقبلية جديدة تعمل على هدم مزاعم الفكر السائد وتقويض كل الأفكار الاجتماعية المسبقة ؛وحتى الجاهزة التي كانت توحي بقصورها ودونيتها وكذا تبعيتها للرجل ووصايته عليها فكريا، أدبيا، اجتماعيا، اقتصاديا ... محاولة في نفس الوقت إعادة بناء فكر جديد يلغي كل ما له علاقة بالتراتبية الجنسية ويعترف بالمشاركة الفعلية والمتساوية بين الجنسين (الذكر والأنثى) معا.

وبما أن الرواية تعد من أكثر الأجناس الأدبية استيعابا لتجارب المرأة النفسية والاجتماعية بحكم ما تتمتع به من وسائل فنية كثيرة، استطاعت المرأة الكاتبة الخروج من زمن الصمت والاختباء إلى زمن البوح والكلام أيّ الولوج لعالم الكتابة والإبداع مفجرة بذلك خبايا الذاكرة وآهاتها، إذ سنحت لها الرواية أن تتكلم وتفصح عن تلك الأنثى المهمشة، المطمورة عبر التاريخ الذكوري الجائر وترسم عبرها عالمها الافتراضي الجديد، كما تتصوره وتحلم به،

تنصهر فيه كل تجاربها ومواقفها من الأعراف والتقاليد البالية والأحكام الجائرة في حقها. ومهما كتب الرجل عن المرأة مستندا إلى تخيلاته، يبقى تصويره لمكنوناتها ومشاعرها مجرد تصوير افتراضي، جزئي لا يستوفي هويتها وكيانها المختلف عن كيانه على حد تعبير تيري إيجلتون ، لأن القيم الأنثوية التي تعبر عنها المرأة تعكس بصدق وجدانها المتدفق بالحياة، فهي تعبر عن هويتها عبر جسدها وتبوح بأسرارها من الداخل، عكس نظرة الرجل التجزيئية والسطحية لها، ومنه تعد الرواية عالم الأنثى التخييلي بامتياز حملته أفكارها وآراءها كما طرحت ضمنه قضاياها الحميمة، دون أن تنصرف عن قضايا مجتمعها وأمتها.

أثار مصطلح الكتابة النسائية العديد من التساؤلات المفاهيمية بوصفه مصطلحا جديدا ولافتا للنظر، ذا طبيعة جمالية تنبعث خصوصيتها من حياة المرأة وهويتها وعلاقتها بالحياة الاجتماعية وبالآخر/الرجل وبكل ما يحيط به من قيم بطرياريكية لم يعد لها استقرار وافي كما كان واردا فيما سبق، حيث تحررت المرأة بفضل هذا المصطلح من بوتقة التهميش والتغيب والحجب إلى رحابة عصر البوح والكتابة ناشدة هويتها مطالبة عدلا بحريتها، كما تحيل الكتابة النسائية على مقاربة كل ما تكتبه المرأة في عالم سيطر عليه الرجل واستحكمت قبضته على اللغة والفكر والعلم، فما كان للمرأة/المبدعة إلا أن تختار وجهتين إما السير على النسقية الذكورية وفكرها التراتبي ،أو تحديث خصوصية في كتابتها وذلك بالخروج من دائرة المألوف إلى اللامألوف، حيث أقرت الكثير من الكاتبات أن المؤسسة الذكورية قد استخدمت مصطلح "أدب المرأة" كأداة لإقصاء وتسطيح الأدب الذي تنتجه، كما نظر بعض النقاد لهذه الكتابة بأنها مجرد كتابة بنات موسمية، وسوف يكون مآلها الزوال القريب، فهي لا ترقى في خصائصها الفنية إلى إبداع الرجل، بيد أن اقتحام الكاتبات المبدعات مجال صناعة الكتابة، أفحم القطب الذكوري واستقطب اهتمام القراء والنقاد فدفعهم قسرا لتقييم هذه النصوص الإبداعية، ومنذ ذلك الحين نشأت حركة نقدية اهتمت بالقلم النسائي، مما أدى لانتشار عدة صيغ ترادفية، انبثقت عن ذلك المصطلح النقدي .. فولد جدل وصدام فكري حول هذه التسمية وما يصاحبها من مرادفات بين رفض وقبول وهذا لما تتضمنه من

إيديولوجية ذكورية تمييزية تسيء لقيمة هذا المصطلح ،وتحول دون قيامه بوظيفته المنوطة به. من هنا بدأ يتبدد وهم وجود تعريف عالمي جامع يستوعب كل النتاجات الإبداعية الكائنة والممكنة مستقبلا، ويتبدد بالمقابل الوعي التاريخي بقيمة التجربة الإبداعية واعتبارها كينونة دينامية تحتمل باستمرار التنقيح والتعديل من خلال انفتاحها على الممارسات التجريبية للإبداع. وهذا ما أحدث ذلك تغافل المتعهد لأدب تكتبه المرأة ؛ويتجنبه النقد كمرجع عند اشتقاق النظريات النقدية والجمالية التي يتم اعتمادها كمرجع في العملية النقدية، فتسلط تلك النظريات ذات التوجه الأحادي الذكوري على الأعمال الإبداعية النسائية والنتيجة طبعا الإجحاف في حق هذا الإبداع وإبعاده أكثر على الساحة الإبداعية والتقيمية ،وعليه وجب تجاوز تلك القوالب الجامدة التراتبية ،واستبدالها بمعايير نقدية جديدة تتضمن الكتابة دون تجنيس.

تبعا لذلك تعهدت الكاتبات من خلال إيمانهن بالاختلاف والخصوصية ؛إلى تحديث ممارسة الكتابة وإغنائها بوضع لمسات أنثوية وجمالية عليها، إذ عمدت المرأة الكاتبة على إتباع أسلوبين في الكتابة، أما الأسلوب الأول فهو الذي أنتج لنا كتابة نسائية متعددة الأجناس والموضوعات، سعت من خلالها الكاتبة للتجديد ،وتمرد في نفس الوقت على تقاليد الكتابة الذكورية المهيمنة على عالم اللغة والأدب، بينما تجسد الثاني في الأسلوب النقدي الداعي إلى إعادة قراءة إبداع المرأة سواء التراثي أو المعاصر من منظور جماليات النقد الأدبي النسائي والذي لا يزال يثير على الساحة النقدية إشكالية خصوصية الكتابة عند المرأة بين الرفض والقبول، إذ يبقى الإشكال النقدي مطروحا ليومنا هذا.

فما فتئت الرواية كجنس أدبي أن تغري الكاتبة العربية بالتجريب بغية البحث عن هويتها الضائعة، إذ نجد معظم الروائيات مارسن قبل تجريب الرواية كتابة الشعر أو القصة أو المقال ... بيد أن هذه الأجناس، ما عادت قادرة على استيعاب قضايا المرأة ورؤها المستقبلية ،ومنه عمدت المرأة/الكاتبة إلى فضاء أرحب مما أدى إلى بروز زخم من الروايات النسائية في الوطن العربي ككل، والأمر سيان بالنسبة للرواية النسائية الجزائرية، فبالرغم من

حداثة أقلامها استطاعت أن تكشف لنا عن خطاب روائي متميز ؛ لكاتبات جزائريات كانت لهنّ الريادة في رسم ملامح الخطاب النسوي الجزائري، إذ نجد خطابهن قد امتاز بالجرأة وفرض الذات والبحث عن الهوية المضمرة باقتحام مثلث الجسد/الحرية/الوطن.

إن الوقوف عند عتبات الخطاب الروائي الجزائري دون سواء، يكشف لنا عما تحويه هذه الإبداعات من خطاب وخصوصية، تثير في النفس التساؤل حول كتابة المرأة وعلاقتها بطبيعة الصلة الجامعة بين المرأة والرجل من جهة، وبين المرأة ومجتمعها من جهة ثانية. ومهما كانت تلك العلاقة قائمة على التوافق أو الخنوع أو التمرد ،فهي تدل على مستوى وعي المرأة في إعادة إنتاج ذاتها ومرجعيات وعيها بوضعها ومتغيراته. وبما أن الخطاب الروائي النسائي الجزائري ينسج عالمه الخاص، ارتأيت ضمن هذه الدراسة الوقوف على تلك الخصوصية المميزة لهذه النصوص النسائية المختارة دون غيرها، من باب تجلي خطاب جامع يتضمن موقف موحد رافض، تاثر ضد البترياريكية الظالمة، مدافعا عن الذات المغيبة، شاهرا بمطالبها المشروعة، دعيا لخصوصية أنثوية في الكتابة تمييزها عن باقي الكتابات الأخرى. فكان اختيارنا للمدونة جامعا لكل ما تم ذكره، بحيث ينطوي ذكرها تحت ترتيب أول صدور لها والمتمثل في:

1. زهور ونيسي، لونجة والغول، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، سورية، ط1، 1993.
2. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان،ط25، 2010م.
3. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط16 ،2007م.
4. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس، بيروت، لبنان، ط2، 2006م.
5. فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، رياض الريس، بيروت، لبنان، ط 2، 2006م.
6. ياسمينة صالح، أحزان امرأة من برج الميزان، جمعية المرأة في اتصال، الجزائر.
7. هاجر قويدري، نورس باشا، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر (ANEP)، الجزائر، 2003م.

لهذه الأسباب المذكورة ولأسباب أخرى ارتأيت أن أخوض في غمار البحث والاكتشاف والفضول يدفعني دفعا إلى عالم الكتابة النسائية الجزائرية؛ وما تحمله من خطاب ذو خصوصية أنثوية يتلقف عطرها المتلقي/القارئ والنقاد معا. فما كان علينا إلاّ أن نستوفيه حقه من الدراسة والبحث والتقصي؛ لسد ولو جزء من الفراغ الرهيب الذي يعتريه، وقد تبلور بحثنا انطلاقا من علامات استفهام ،أريد من وراءها إضاءة لمجموعة من التعتيمات التي يلفها الخطاب الروائي النسائي الجزائري، والتي يمكن حصرها في:

1. هل للكتابة النسائية خصوصية لغوية وجب الاعتراف بها والمصادقة عليها ؟ وفيما تتصهر هذه الخصوصية في الكتابة ؟ .
2. هل يمكن اعتبار أهم خاصة تميز النص المؤنث عن غيره ،هو ربط الكتابة بالجسد الأنثوي ،واستحضاره في بعديه الثقافي والترميزي ؟.
3. هل يمكن الحديث عن وجود خطاب نسائي فاعل في ظل تحديات العصر وقضاياه ؟ وما موقف المجتمع من هذا الخطاب ؟.
4. هل نجح الخطاب الروائي النسائي الجزائري كموضوع تخييلي، من إعادة تشكل الواقع المعيش ،أم أنه مجرد سرد للأوضاع النفسية والاجتماعية والسياسية للروائيات ؟.
5. هل نجحت الكاتبة الجزائرية في استحضار أفق للتلقي يدعم قلمها ومنه وجودها كفكر نشط لا جسد غاوي ؟.

لقد كان من الصعب تحديد آلية واحدة ؛لتحليل منجزات الخطاب الروائي النسائي الجزائري، وإخضاعه لمنهج واحد، ولبلوغ هذا الشأو كله كان لابد لنا أن نستعين بجل آليات تحليل الخطاب الروائي ،وهي آليات تغرف من مناهج متعددة وتسعى في المحصلة النهائية إلى استكناه ما ينطوي عليه الخطاب من دلالات ورؤى، سواء كانت هذه الدلالات ظاهرة أم مضمورة في ثنايا الخطاب الروائي، وعليه تم اعتمادنا في بحثنا هذا على منهجية فعالة

لتحليل النصوص الروائية المختارة ،بغية استوفاءها بالنقد البناء بالنظر إليها من زاوية واحدة هي كونها بنية متكاملة ومتجانسة ؛رغم اختلاف الأقلام الروائية وتباينها الفكري في الكتابة.

كل هذا دفعنا دفعا في دراستنا للاستعانة بالمنهج سوسيولوجي والمنهج النفسي بغية ربط التيمات الواردة في الخطاب الروائي بأبعادها النفسية والاجتماعية للمرأة الكاتبة، وذلك بالاحتكام إلى ميكانيزمات البحث العلمي الموضوعي؛ كالاستنباط والاستقراء والرصد والتأويل والتحليل والتعليق والتفكيك، مع إيلاء الأهمية للظواهر الأدبية ،التي تحفل بها الكتابة النسائية قراءة نفسية واجتماعية وتاريخية وأنثروبولوجية. هذه العوامل بلا شك يمكنها التأسيس لعالم المرأة الإبداعي.

وما اختيارنا لهذه المناهج المدعمة بالتحليل النقدي، إلاّ بغية رصد خصوصية الكتابة عند المرأة الكاتبة الجزائرية من جهة، واستنطاق قضايا وانشغالات المرأة/الكاتبة بالنقد الموضوعي الهادف لرسم صورة عادلة لمطالب هذا الخطاب الأنثوي الداعي للتحرر، فرض الهوية الأنثوية، واكتشاف الذات والتصالح معها.

أما عن الدراسات السابقة التي تناولت موضوع الكتابة النسائية فهي دراسات تتميز بالاتساع والعمومية في الدلالة، حاملة شروط ومطالب تحرر المرأة/الكاتبة، بينما الدراسات التي تناولت موضوع الكتابة النسائية الجزائرية، فهي قليلة وتحسب على الأصابع لقلتها، بالإضافة إلى ضعف الحركة النقدية المهتمة بمثل هذه الكتابات، ما عدا بعض الدراسات الأكاديمية التي أصابت في جانب ولم تصب في جوانب أخرى...

أما الدراسات الأدبية والنقدية التي أعانتنا على الدراسة والتحليل فهي عديدة ومتنوعة رغم سطحيتها في كثير من الأحيان مثل كتاب بن جمعة بن شوشة "الرواية النسائية المغاربية"، وكتاب حفناوي بعلي "مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية" وأحمد دوغان "شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر".

بيد أن الكتب والمراجع الأساسية التي استند عليها بحثنا؛ وأمدتنا بالدعم والتقدم خطوات نحو الأمام فتتجسد في ،كتاب زهور كرام "السرد النسائي العربي"، وكتاب محمد نور الدين أفاية

"الهوية والاختلاف"، وكتاب عبد النور إدريس "النقد الجندري، تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية" ،وكتاب صالح مفقودة "المرأة في الرواية الجزائرية" وغيرها من الكتب القيمة، بالإضافة إلى الكتب الأجنبية المترجمة وغير المترجمة، ككتاب سيمون دي بوفوار "الجنس الثاني" ،وكتاب سارة جامبل "النسوية وما بعد النسوية". ولا أنسى فضل المجلات والدوريات وما تحويه من مقالات ودراسات قيمة كمجلة علامات في النقد، ومجلة الآداب الأجنبية...

ومن جملة الصعوبات التي اعترضت بحثنا هذا، صعوبة انتقاء منهج واحد في النقد وهذا راجع لتداخل حقول هذا الموضوع النظرية والفكرية والنقدية الكثيرة والمتشعبة ،وخاصة علاقتها بكتابات ما بعد الحداثة، ومنهج النقد الثقافي والحضاري والفلسفي ،وكتابات ما بعد الكولونيالية، وما بعد النسوية والتي تعد ثورة ضد نسق وضد كل ما هو ثابت ،والاحتفاء بالتعدد والاختلاف، فضلا عن صعوبة تباين فهم وضبط المصطلح ومعاييره النقدية القابلة للصدام. لهذا كان رأينا مصاحبا لهذا الوضع في اختيارنا لآليات متنوعة من المناهج تدرس الموضوع من كل جوانبه.

ومن الصعوبات أيضا التي عرقلت مسارنا في البحث ،هو سعة الموضوع وشمولية وصعوبة ضبطه بخطة قارة، وكذا صعوبة الوقوف مع بعض القضايا المطروحة وقوفا موضوعيا، إذ نجد أنفسنا في كثير من الأحيان؛ نقف موقف الضمير الاجتماعي والديني لمحاكمة ما تكتبه المرأة/الكاتبة ،خاصة فيما يتعلق بالجسد والعري الفاضح والكتابة بالجسد. فالفصل بين الرأي الذاتي (شخصي) والموضوعي ؛ فعلا يعد من أكبر الصعوبات وأعقدها التي يمكن أن تواجه الباحث وتدخله في متاهات اللابحث.

وقد قسمت البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة وملحقين ،وذلك بغية الإحاطة بالموضوع من مختلف جوانبه، فبعد المقدمة تناولنا في الفصل الأول إشكالية السرد النسائي، حفر في المصطلح والنشأة عند الغرب ثم العرب، ومدى تقبل هذا المصطلح ورفضه على الساحة الأدبية والنقدية معا، بدءًا بماهية المصطلح في الفكر الغربي مرورا بمسار الكتابة

النسوية عند الغرب، مع ذكر أهم رائدات الحركة الأدبية والنقدية الغربية، كسيمون دي بوفوار هيلين سكسو...

ثم تناولنا في المبحث الثاني إشكالية المصطلح في الساحة الأدبية والنقدية العربية من خلال موقف الناقدات والكاتبات من المصطلح، مرورا بالفكر النقدي عند الرجال وموقفهم المتباين بين الإيجابية والسلبية منه.

أما المبحث الثالث فتتبعنا فيه خصوصية السرد الروائي النسائي العربي ،ومدى اختراق المرأة/الكاتبة للغة الذكورية ،من خلال تأنيث السرد وإحداث الخراب الجميل بفرض خصوصيتها في الكتابة.

بينما الفصل الثاني اشتغلنا فيه على العنونة وعلاقاتها بالقضايا النسوية كالتهميش، الدونية والحجب الذي تعاني منه المرأة كأنثى، أم، زوجة. إذ تبدو الأنوثة حتمية ببيولوجية مفروضة على المرأة، تحصرها داخل الأسرة التي يترأسها الرجل وداخل أعراف المجتمع وتقاليده، حيث استوفينا قضايا شائكة مطروحة ،ومصرح بها تدعو كلها إلى إعادة هندسة الوعي الثقافي للنظام الأبوي بفرض الكينونة الأنثوية ،ذات التميز البيولوجي والتأسيس لهذه النصوص في ظل منطق المكاشفة والمواجهة بين الإيديولوجيتين المتعارضتين، بحيث يقوم الجسد كشاهد أطر السرد من جهة ،وسعى إلى تحيين الدلائل الثورية لتغير القيم الاجتماعية المبنية على التراتبية، وجعلها تلبس ثوب المشاركة الفعالة لكلاهما (الذكر والأنثى).

يليه الفصل الثالث الذي خصصناه للجسد الأنثوي المرذول والمنغمس في حرائق الخيانة وبيع الجسد المستباح مجانيا أو تحت قانون العرض والطلب. إذ تناولنا الخيانة الزوجية بكل حيثياتها في (فوضى الحواس) ، والبحث عن الشهوة ومحاولة اكتشافها كحق مشروع في رواية فضيلة الفاروق (اكتشاف الشهوة)، وهذا لما يحمله النص من تساؤل وقلق وبوح ،وهو ما أفصحت عنه الروائية في ظل توظيف شفرات الجسد كقوة فاعلة ،وشاهدة على الأعراف الخانقة للأنوثة.

كما تناولنا ضمن هذا الفصل الجسد الأنثوي المقموع اجتماعيا إما في إطار الزواج، الطلاق، الترمل، وما يتبعه من إرهاصات المجتمع الجائرة في حق الأنوثة المصلوبة للآخر، تبعناه بدراسة الجسد الأنثوي في بعده الأنثروبولوجي وذلك بالتطرق للعادات المتبعة عند ولوج المرأة الحمام، باعتباره فسحة للحرية والتنفيس، فضلا عن زيارة الاضرحة والأولياء الصالحين تبركا وتيمنا بالخير والرزق والعطاء. ثم أبحرنا في خصوصية الكتابة الأنثوية بالجسد والتعبير عن الذات ، ببلاغة اللغة الاستعارية المنبعثة من غنج ودلال اللغة الشاعرية للمرأة/الكاتبة.

وأخيرا خلصنا إلى مجموعة من النتائج التي تظافرت كلها لتفتح بابا آخر نحو البحث والتقصي، مستندين في ذلك بالمسارات الآتية واللاحقة لضبط حدود الموضوع ،وتعمق في أغواره أكثر، لنختم أخيرا بملحقين أحدهما تم فيه تثبيت مجمل المصطلحات المستعملة داخل البحث ودلالاتها ضمن السياق المستعمل فيه، والآخر أفردناه بحوار تم إنجازه مع الروائية هاجر قويدري.

وفي الختام أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذي الفاضل "واسيني الأعرج" الذي أشرف على الرسالة منذ كانت فكرة لم ترى النور، فقد شملني بتوجيهاته وغمرني بحسن رعايته وصبره، كما أفادني كثيرا بملاحظاته العلمية، فله مني جزيل الشكر والعرفان بفضله عليا. كما أشكر كل من ساعدني ويسر لي أمري وشجعني في إنجاز بحثي هذا.

كما أرفع عبارات التقدير والامتنان إلى أساتذة أعضاء لجنة المناقشة على ما بذلوه من جهود مضنية في قراءتهم لأطروحتي، وعلى مجمل التوجيهات والملاحظات المقدمة لي لتقويم وتقيم هذا البحث.

# الفصل الأول: الأدب النسائي بين الرفض والقبول

**المبحث الأول:** إيديولوجية الخطاب النقدي والأدبي النسوي عند الغرب

**المبحث الثاني:** الأدب النسائي إشكالية المصطلح ومشروعية الاختلاف في النقد العربي

**المبحث الثالث:** خصوصية السرد الروائي النسائي العربي

## المبحث الأول:

### إيديولوجية الخطاب النقدي والأدبي النسوي عند الغرب

**تمهيد:**

يصنف النقد النسوي ضمن الأشكال النقدية التي فرضَت وجودها عند الغرب مع نهاية القرن العشرين، فهو فرع مُنفتح على النقد الثقافي الذي بدوره صَب جل اهتماماته على المسائل النسوية، جامعا بين التنظير حينا والممارسة حينا آخر.

فلا مناص من أن النقد النسوي ، يغذي توجهاته بكل ما له صلة بالإنتاج النسوي سواء، في مجال الحركة أو التنظير أو الأدب... هذا الإنتاج الذي تزَعَمتهُ "المرأة الجديدة"* التي بزغت في أواخر الستينات ؛ من القرن العشرين إلى غاية ظهور "حركة تحرير المرأة"، والتي سعت بدورها للمطالبة بحقوق المرأة عند الغرب ؛ وذلك بفك قيودها وإعطائها حريتَها المطلقة "في حياة جنسية مُستقلة عن اختيارات الرجل"[1]، بعد ردح من الزمن ليس باليسير من العبودية والخنوع للنظام الأبوي.

كما عملت على طرح قضايا فكرية وفلسفية أكثر عمقا وتجذراً منها: أسئلة الذكورة والأنوثة (الجنوسة)، المعرفة النسوية، نسوية الأدب والثقافة، نسوية ما بعد الحداثة، ما بعد النسوية... حيث ارتبطت هذه النظريات والمناهج الفكرية الخاصة بالنقد النسوي بأربعة أنماط وهي: النمط البيولوجي واللغوي والتحليل النفسي والثقافي، سعت كلها لتحديد معالم ومميزات المرأة الكاتبة والنص المكتوب.

---

* "سارة جراند" هي أول من صَك مصطلح "المرأة الجديدة"، عام 1894م، من خلال مجلة "نورث أمريكان ريفيو North american review" لتعطي إحساسًا بالاستياء من الحياة التقليدية للمرأة في ظل الزواج والأمومة، ينظر سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، دراسات ومعجم نقدي، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002م، ص 426.

[1] د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي – عربي، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، ط 1، 1996، ص 181.

لكي نتوغل بعمق في الفكر النسوي وفي هذه الحركة ومطالبها ونفهم توجهها الإيديولوجي وفلسفتها الفكرية والثقافية والنقدية، ارتأينا العمل على تقديم إضاءات حول مصطلح "النسوية"، كتصور ثقافي عّام مفاده الاعتقاد بأن المرأة لا تعامل على قدم المساواة مع الرجل لا لأيّ سبب إلاّ لكونها امرأة ؛ في مجتمع تنظم شؤونه وتحدد أولويته طبقا لرؤية الرجل ومصالحه، وكمفهوم نقدي غَمَرهُ الكثير من الغموض والتعتيم والاختلاف، مع محاولة ربطه بِمجَال التحليل النفسي، والبعد اللغوي الذي شهدته كل من النظرية النسوية الأنجلوأمريكية والفرنسية.

- فما المقصود بالنقد النسوي ؟ وهل هو النقد الذي تخطه أنامل المرأة حول فكر وأدب المرأة ؟ هل هناك نقد نسوي تَكتُبه المرأة، ونقد ذكوري يَكتُبه الرجل عن المرأة ؟ وما هي المعايير النقدية المُعتمَدة من كلا الجنسين ؟.

وإن كان هناك فعلا نقد نسوي تكتبه المرأة، فهل هذا النقد بني على أنقاض النقد الذكوري أم أنه نقد مبتدع، جديد لا علاقة له بإرهاصات النقد المتعارف عليه ؟.

أسئلة كثيرة وأطروحات أكثر تفرض نفسها ووجودها على الساحة النقدية، غير أنه لا يمكن الإجابة عن فحواها ،إلاّ من باب فهمنا الصحيح والجيد لمعنَى النسوية كحركة وفكر ونظرية وإيديولوجية.

## 1. النسوية في الفكر الغربي:

يَصعب تقديم تعريف دقيق وشامل لمصطلح "النسوية"، حتى بالنسبة لأهل الاختصاص. فقد استعمل هذا المصطلح لأول مرة عند الغرب، في مؤتمر النساء العالمي الأول بباريس سنة 1892م، إذْ تم الاتفاق من خلاله على اعتبار النسوية هي "إيمان المرأة وتأييد لحقوقها وسيادة نفوذها"[1]. ليتطور هذا المفهوم فيما بعد ويتخذ مسارات أكثر عمقا واختلافا.

[1] نعيمة هدي المدغري، النقد النسوي، حوار المساواة في الفكر والأدب، منشورات فكر، الرباط، المغرب، ط1، 2009م، ص 18.

وعليه لكي نتبين مفهوم "النسوية" جلياً كحركة تحررية ونظرية فكرية وفلسفة في الحياة ،وجب علينا إلقاء الضوء على بعض التعاريف التي وردت في المعاجم اللغوية الغربية وأيضا ما أدلت به ثلة من المفكرات ،والنشطات النسويات الغربيات في هذا المضمار. ولنتقصى مراحل تطور مفهوم النسوية كمصطلح ؛ خاصة بعد تبني الحركة للفكر الفلسفي والتنظيري كتوجه لابد منه، فما النسوية ؟ وكيف تطلع الغرب لهذا المصطلح ؟

أ/ **النسوية في المعاجم اللغّوية الغربية:**

- ورد مفهوم النسوية" feminisme" في معجم "le petit robert"[1]، بأنها حركة تتبنى موقف أولئك الذين يطمحون لأن تكون حقوق النساء، هي نفسها حقوق الرجال، وهي حركة نسوية سياسية تنادي بحق المرأة في الاقتراع والمساواة بينها وبين الآخر/الرجل.
- بينما ورد المصطلح في المعجم الثقافي الفرنسي: " Dictionnaire culturel en langue française"[2] على أنها مذهب أو حركة تدعو إلى توسيع حقوق ودور المرأة في المجتمع، مع الدعوة للمساواة بينها وبين الرجل، فقد ظهرت هذه الحركة عبر الكتابات الأدبية الرامية للمطالبة بتحرر المرأة ؛ لا التحرر السطحي، إنما المطالبة برفع الاحتلال عنها؛ فالنساء يعتبرن أنفسهن محتلات من الداخل، مستغلات كربات بيوت لا يعترف المجتمع بمجهودهن أو عملهن وأنهن عرضة للتمييز على أساس الجنس في سوق العمل.
- بيد أن معجم العلوم الإنسانية "le dictionnaire des sciences humaines"[3] يقدم لنا مفهوم أوضح عن المصطلح، إذ يرى أنه لطالما تم تدنيسه بدلالات

[1] Le petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, nouvelle édition du petit Robert de Paul Robert, Paris, 2011, p. 1025.

[2] Dictionnaire culturel en langue française sous la direction de Alain Re, dictionnaire le Robert, 2005, Paris, p. 937.

[3] Le dictionnaire des sciences humaines, sous la direction de Jean-François Dortier, éditions sciences humaines, Paris, 2004, p. 240

التحقير القوية سوء في الفكر الذكوري أو حتى عند النساء.. إذْ كان ينظر لمناصرات الحركة النسوية ؛ على أنهن مستهترات ومبتذلات، وقد استمر الأمر كذلك لغاية ورود التصويت السياسي لمفهوم الحركة ،في أواخر القرن العشرين بدحض ادعاءات الذكورة.

تشير كل هذه التعريفات إلى مفهوم النسوية كحركة تدافع عن حقوق المرأة وتطالب بمساواتها مع الرجل في شتى الميادين، حق التصويت، حق العمل، حق المساواة...

**ب/ <u>النسوية في فكر النشطات والمفكرات النسويات</u>:**

تعرف النسوية "تيريزا بيلينغتون"[*] "Teresa Billington"، النسوية بأنها: "حركة تَسعى إلى إعادة تَنْظيم العالم على أساس المساواة بين الجنسين (ذكر / أنثى) في جميع العلاقات الإنسانية، إنها حركة ترفض كل تمييز بين الأفراد على أساس الجنس وتلغي جميع الامتيازات والأعباء الجنسية، وتسعى جاهدة لإقامة اعتراف الإنسانية المشتركة للمرأة والرجل؛ باعتبارها أساس القانون والعرف"[1]. فهي بذلك تُحدِد ماهية "النسوية"، انطلاقا من مبدأ المساواة بين الجنسين ،ضاربة عرض الحائط كلا من الموروث الثقافي والاجتماعي والتاريخي الداعي لتَسْيدِ الرجل كمركز قوة وهيمنة، وإذلال المرأة كنقطة ضعف وذلك بوضع كليهما في منظار الإنسانية المشتركة، من هذا المنطلق يمكن القول بأن النسوية هي "حركة تعمل على تغيير هذه الأوضاع لتحقيق تلك المساواة الغائبة بين المرأة والرجل"[2].

[*] تريزا بيلينغتون، ناشطة نسوية ولدت سنة 1877م في بريطانيا ،وتوفيت سنة 1964م، لها عدة مؤلفات منها كتابها "استمرار النساء في التحرر".

[1] ويندي كيه كولمار وفرانسيس بارتكوفسكي، النظرية النسوية، مقتطفات مختارة، ترجمة عماد إبراهيم، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص 18.

[2] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص 14.

أما الكاتبة والمنظرة النسوية "أدريين ريتش"[*] "Adrienne Rich"، فقد سارت على نفس خُطى "تريزا"، حيث أكدت أن وضعية إذلال المرأة من قبل السلطة الأبوية، لا يُعَد أمرا طبيعيا إنما هو وضع اجتماعي ثقافي رسخه الرجل لصَالحِه، "لذا تُعَد النسوية في نهاية المطاف، أننا نتخلى عن طاعتنا لآبائنا وندرك بأن العالم الذي وصَفُوه لنا ليس العالم كله... الحركة النسوية تعني ضمنيا أننا ندرك تماما ،عدم ملائمة تشويهات الإيديولوجيات التي أوجدَها الذكور، وأننا نواصل التفكير والعمل انطلاقا من هذا الإدْرَاك"[1].

إذن النسوية عند "ريتش" هي "المراجعة" أو إعادة النظر في كتابة ثقافة النظام الأبوي وذلك بكسر قسوته ؛التي عملت على إخضاع النساء للاضطهاد والتراتبية والخنوع له. كونه يتسم بالهيمنة والرفعة والأهمية، بينما يقرن المرأة في كل زمان ومكان بالضعف والسلبية... ويَنْكُر عليها الحق في تحقيق وجودها كذات مبدعة ومفكرة، بالإضافة إلى حرمانها اقتصاديا وثقافيا وسياسيا لتكون على قدم المساواة مع الرجل، وعليه تدعو ريش إلى "رؤية جديدة من أجل حياة جديدة"[2].

إن الثقافة الغربية ثقافة ذكورية/أبوية، أيّ ثقافة تتمحور حول مركزية الذكر الذي يَحكُمهَا ويسير نظمها مما يهيئ هيمنته الدائمة ودونية الذات الأنثوية، في شتَى مناحي الحياة، الدينية، الأسرية، الثقافية، القانونية... ،مما يشكل هوية أنثوية تختلف عن الهوية الذكورية ؛ وهذا ما أفضى بالأنثى إلى تبني هذه البنية الإيديولوجية المصطنعة ،حيث "أصبحت تجَسِدها في حياتها وفكرها حتى أصبحت كالرجل، تَرى دونية نفسها كبديهية

[*] أدربيين ريتش، شاعرة ومنظرة (1929 – ) ولدت في بلتيمور بولاية مريلاند، وذاعت شهرتها مع نشر ديوانها الأول "تغيير في العالم" (1951م) الذي حصلت عنه على جائزة بيل لشباب الشعراء، ورغم زواجها وإنجابها لثلاثة أطفال واصلت التدريس وكتابة الشعر. ثم دخلت مجال السياسة، بعد وفاة زوجها عام 1970م بدأ اسمها يقترن تدريجيا بالنسوية، وبدأت تنشر كتابات عن النظرية النسوية إلى جانب الشعر، لها مجموعة من المقالات جمعت في كتاب "عن الأكاذيب والأسرار والصمت" (1979م) (ينظر سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص 462).

[1] ويندي كيه كولمار وفرانسيس بارتكوفسكي، النظرية النسوية، مقتطفات مختارة، ص 19.

[2] ماجي هام، النقد النسوي المعاصر، الترجمة حسن ازريزي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالمحمدية، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 2015م، ص 163.

مطلقة"[1]، وهنا تكمن الخطورة كما صرحت بذلك "سيمون دي بوفوار" في كتابها الجنس الثاني، فالمرأة لا تعي هويتها المسلوبة ولا تسعى لاستردادها ؛ لأن دونيتها المفروضة عليها أصبحت في نظرها ونظر المجتمع صورة طبيعية لا فصال فيها.

إلاّ أن "باربرا سميث"Smith Barbara" تَعْتَبر الحركة النسوية ممارسة سياسية، ونظرية تهدف لتحرير جميع النساء من بوتقة العنصرية ،والتميز الجنسي بكل أشكاله وأبعاده. والذي كان يمارس على النساء سواء من حيث اللون أو العرق أو الدين أو حتى الميولات الجنسية... ف "الحركة النسوية هي النظرية والممارسة لتحرير جميع النساء: النساء الملونات ونساء الطبقة الكادحة، والنساء الفقيرات والنساء ذوات الصعوبات الجسدية والمثليات... وأي شيء أقل من هذا لا يُعتَبر حركة نسوية، بل مجرد تعظيم أنثوي للنفس"[2].

أما الكاتبة والناقدة "توريل موي Moi Toril"* فتُعَرف النسوية بأنها "عبارة عن نعت سياسي يدعم أهداف حركة المرأة الجديدة التي بزغت في أواخر الستينات من هذا القرن"[3]، بينما النقد النسوي فهو "نوع خاص من الخطاب السياسي: هو تطبيق نقدي ونظري يلتزم بالصراع ضد الأبوة (Patriarcal)*، وضد التمييز الجنسي، وليس مجرد اهتمام بالجنس

[1] ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005م، ص 330.

[2] ويندي كيه كولمار وفرانسيس بارتكوفسكي ،النظرية النسوية، مقتطفات مختارة، ص 20.

*ناقدة نسوية أمريكية من أصل نرويجي ولدت سنة 1951م، تعيش بأكسفورد، من مؤلفاتها "السياسة الجنسية النصية (1985م)"، "قارئ كريستيفا (1986م)"، "الفكر النسوي الفرنسي (1987م)". وألفت أيضا كتابا بعنوان "النظرية الأدبية النسوية وسيمون دي بوفوار (1991).

[3] موي توريل، النسوية والأنثى والأنوثة، ترجمة كورنيليا الخالد، الآداب الأجنبية، مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 76، خريف 1993، ص 24.

* البطريركية (Patriarcal) تعني الأبوية، وهو مصطلح يعود في جُذوره إلى الحضارة الرومانية، حيث الأب هو رب الأسرة الذي يَملك السُلطة المُطلقة، وهذا المصطلح يَعْنِي في الكتابات الحديثة نقد السلطة والسيطرة الأبوية داخل الأسرة. ينظر سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004م، ص 80.

(Gender) في الأدب"[1]. فالنسوية في نظر "موي" حركة سياسية داعمة لمطالب المرأة من أجل تحقيق حريتها ومساواتها مع الرجل، أما النقد النسوي فهو فرع خاص من هذا الخطاب. وهو يلتزم نظريا وتطبيقيا بقضايا خاصة ،كالتصدي للبطريركية (الأبوية)، والتمييز الجنسي بين الرجل والمرأة، وليس فقط مجرد الاهتمام بالجندر في الأدب.

سعَت "موي" للتفريق بين ثلاثة مصطلحات من حيث المفهوم وهي: النسوية، الأنثى والأنوثة**. أما النسوية « **Feminisme** »، فتعد قضية ذات طابع سياسي لدعم أهداف الحركة النسوية التي ظهرت في أواخر الستينيات، أما الأنثى « **Femelle** » فهي مسألة بيولوجية، بينما الأنوثة « **Féminité** » هي مجموعة خواص محددة ثقافيا وحضاريا"[2]. كالحنان، الرقة، الدلال...، فمفهوم "الأنثوية" يعد بنية ثقافية لاطبيعية ، وضعها الرجل لقمع المرأة بفرض معايير اجتماعية للأنثوية على النساء، لذلك يتم الحكم على كل امرأة ترفض الانصياع لتلك المعايير بأنها غير أنثوية ومنه غير طبيعية.

أما "سارة جامبل" "Sarah Gamble "، فتعرف النسوية أو النسوي "كمصطلح يشير إلى كل من يعتقد بأن المرأة تأخذ مكانة أدنى من الرجل، في المجتمعات التي تضع الرجال والنساء في تصَانيف اقتصادية أو ثقافية مختلفة، وتُصر النسوية على أن هذا الظلم ليس ثابتًا أو محتَرما، وأن المرأة تستطيع أن تغير النظام الاجتماعي والاقتصادي والسياسي عن طريق العمل الجماعي. ومن هنا فإن هدف المَسعَى النسوي هو تغيير وضع المرأة في

[1] موي توريل، النسوية والأنثى والأنوثة، ص 24.

** نجد موي توريل هنا تعني بمصطلح الأنثى/النسائية، لأنها تربطها بالجانب البيولوجي. بينما مصطلح الأنوثة فهو الخواص الثقافية والحضارية التي يفرضها المجتمع على الأنثى (ينظر موي توريل، النسوية والأنثى والأنوثة، ص 34). وهذا ما تم تأكيده من قبل سارة جامبل التي فرقت بين مصطلحي الأنثى والأنوثة، فكلمة أنثى تشير بمعناها الحرفي إلى كائن ذو مجموعة معينة من الخواص البيولوجية مثل القدرة على الولادة، ومن هنا تختلف الكلمة عن الأنوثة التي تصف الصورة التي يكونها المجتمع عن المرأة ككائن له هذه الخواص. (ينظر سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص 335، 337).

[2] موي توريل ،النسوية والأنثى والأنوثة، ص 23.

المجتمع"[1]، وذلك بخلق وضع مغاير يسوده فعل المشاركة بين الجنسين، ولا يتم ذلك إلاّ إذا تم وضع رؤية حياة جديدة مغايرة تماما للتمييز الجنسي الذي تعاني منه المرأة، وأن يلتزم أصحاب هذه الرؤية "بتصحيح انحرافات التحيز التي تؤدي إلى إحلال المرأة في مكانة التابع، أيّ في مكانة ثانوية، وإلى الغض من قيمة الخبرة الخاصة بالمرأة واستصغار شأنها"[2]. فكل هذه التعريفات لمصطلح "النسوية"، وبالرغم من صحتها تبقَى عاجزة عن تقديم صورة لجوهر النسوية الذي هو اليوم يتسم بـ "التعددية"، فالنسوية لا تقتصر على كونها مُجَرد خطاب سياسي واجتماعي يلتزم بـ "قضايا المرأة" وتاريخها النِضالي ضد التمييز الجنسي والسَعي قُدمًا للحد من سلطة الرجل وهيمنته، إنما هي أيضا "نظرة كاملة إلى العالم، أو جشطالت"[3]، فهي فكر يَصْبُو لدراسة تَاريخ المرأة والتأكيد على حقها في الاختلاف وإبراز صُورتها وخصوصيتها وإلغاء فكرة أن السلطة مبنية على أساس الاختلافات الجنسية... وعليه وجَب بَلورة هذه الأفكار واكتشاف أفكار جديدة تأسس للنظرية وتُثبِت دعَائِمها.

وهذا ما صرحت به "تشارلوت بنش"* فالنظرية النسوية لا تزال في مرحلة النشُوء، ولا توجد بها إجابات متفق عليها، أو حتى منهج لمواجهة الأسئلة الكثيرة المطروحة، وعليه يَصعُب تنفيذ أي إستراتيجية مبنية على أساس هذه النظرية "لأن هدف النظرية اليوم ليس توفير مجموعة مناسبة من الإجابات بشأن ما يَجبُ طرحه... فما نتَعلمُه في كل نَشاط سيُؤَدي إلى مَزيد من الاستراتيجيات الفَاعلة في المستقبل"[4].

---

[1] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص 337.

[2] محمد عناني ،المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 182.

[3] ويندي كيه كولمار وفرانسيس بارتكوفسكي ،النظرية النسوية، مقتطفات مختارة، ص 32.

* شارلوت بنش، نسوية دولية، من الولايات المتحدة، ولدت سنة 1944م، وهي ناشطة في مجال حقوق الإنسان، ومنظمة ومعلمة في السبعينيات، ومؤسسة لحركة الغاضبات وهي تجمع للمثليات.

[4] ويندي كيه كولمار وفرانسيس بارتكوفسكي ،النظرية النسوية، مقتطفات مختارة، ص 33.

ومنه تتضح رؤيتنا للنسوية كفكر ونظرية وتوجه ؛ إنها اتجاه ذو مراحل، وطيف ذو امتدادات ومتغيرات وبدائل شتى، لكن بالرغم من تعدد فروعها وكثرة روافدها وأهدافها، نجدها تتفق على مشرب واحد "هو مُساءَلة البطريركية وقيمْها بحثا عن حقوق ووجُود المرأة"[1].

## 2. مسار الكتابة النسوية عند الغرب:

إن التنوع الذي عَرفَته المدارس النسوية فكريًا وأدبيًا ونقديًا، وكذا التغيير الذي كان يطرأ من حين إلى آخر في الآراء والأفكار والمبادئ هو ما دفع النظرية النسوية الغربية لتُنعَت بأنها "**نظرية مُرتحَلة**" (Travelling theory)[2] أي غير مستقرة المعالم، نتيجة التغيير المستمر الذي كان يلحق بالأسس الفكرية لهذه النظرية، ويؤدي بالضرورة إلى التجديد والتطور على مستوى اللغة والفكر والأدب.

فقد بدأ الاهتمام بكل ما تنتجه المرأة من فكر وأدب، حينما راح النقد الأدبي النسائي يعيد النظر في وضع المرأة في الأدب ويعمل على تصحيحه "فليس كل ما كتبه الأدباء من صور عن المرأة يعكس المرأة حقا، وإنما هو يعكس صورة التي شكلها خيال الرجل الكاتب"[3]، كما سعى هذا النقد من جهة أخرى لصب جل اهتمامه على تلك القراءَات التي تُنشِد التطور والتنقيح في كتابات المرأة مع البحث المتواصل في التراث الأدبي الذي كتبه الأسلاف من النساء، بغية العثور على "تقاليد أدبية نسائية* تختلف عما هو سائد في أدب

[1] يمنى ظريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج34، ع2، أكتوبر/ديسمبر، 2005م، ص13.

[2] سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، دكتوراه ، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2008م، ص 59.

[3] سعاد المانع، النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة العربية للثقافة، مجلة نصف سنوية، ع32، السنة 16، مارس/سبتمبر 1997م، ص ص 73 ، 74.

* تدعو فرجينيا وولف في بيانها الشهير إلى أنه يجب أن "نعيد التفكير من خلال أمهاتنا إذا كنا نساء"، وذلك باستعادة النساء لـ مطريركية [ نظام أمومي ] فكرية. فوولف من خلال تصريحها هذا كانت تؤمن بوجود "تاريخ أدبي يعمل على نحو خطي أمومي". ينظر ماري إيجلتون، نظرية الأدب النسوي، ترجمة عدنان حسن، رنا بشور، دار الحوار، سورية، ط1، 2016، ص 19.

الرجل"[1]. وهذا من منظور أن "طبيعة كتابة المرأة الأدبية ذات سمات مميزة عن كتابات الرجل، وأن هناك لغة أنثوية مميزة وخاصة"[2]، من الأساليب والأنواع الأدبية والموضوعات والمفردات المنتقاة.. وبما أن طرق الكتابة لها ارتباط وثيق بجنس الكاتب، فإن الرجال والنساء "يستعملون اللغة بطرق مختلفة، ويستعملون مفرداتهم في أنواع مختلفة من الجمل، تتحدث النساء بطريقة مختلفة جنسيا عن الرجال"[3].

وعليه وجب ضبط أسس نقدية تستخلص عصارتها من كتابات النساء بعيدا عن الأسس النقدية التي وضعها النظام الأبوي، فهل يمكن وضع أسس نقدية جديدة ؟ وهل يمكن إيجاد قارئات مختلفات ومنه ناقدات مختلفات عن الرجال ؟

لقد حددت "إلين شوالتر"* "Elaine showalter " النقد النسوي بنوعين متميزين هما:

- النوع الأول يتمثل في النقد الذي يهتم بالمرأة كقارئة ومستهلكة للمنتوج الأدبي الذكوري feminist critique". مع التركيز في نفس الوقت على الطريقة التي من خلالها "تغير أطروحة المرأة القارئة نظرتها إلى النص"[4].
- النوع الثاني هو النقد المتركز على النساء المبدعات « Gynocritique » وهو يختلف عن النوع الأول من النقد في كونه يطرح بدوره فُرصًا لنظريات متعددة، حين ينظر "للمرأة باعتبارها كاتبة ومنتجة لمعنى نصي، كما يهتم بالتاريخ

---

=وتشاركها الرأي "شوشانا فلمان" "Shoshana Felman " ،حينما تتساءل "إذا ما كانت الروائيات والمخرجات يتكلمن "بوصفهن نساء" أو هل يتكلمن لغة الرجال ؟ هل يمكن القول إنهن يتكلمن كنساء ببساطة لأنهن يولدن إناثا ؟ من يتكلم بالنيابة عن النساء وكيف ؟ فالتساؤل هنا يرمز إلى اللغة التي تستعملها الكاتبات، هل هي لغة ذات خصوصية نسائية أم هي لغة الآخر/الرجل.ينظر ماري إيجلتون، نظرية الأدب النسوي، ص 19.

[1] سعاد المانع، النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، ص 74.

[2] المرجع نفسه، ص 74.

[3] ماجي هام، النقد النسوي المعاصر، ص 19.

* إيلين شوالتر، ناقدة أدبية ومنظرة ثقافية ولدت 1941م، تشغل حاليا منصب رئيسة قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة برينستون، ذاعت شهرتها بفضل كتابها "أدبهن الخاص" (1977م)، "العلة النسائية: المرأة والجنون والثقافة الإنجليزية"، 1987م". ولا تزال شوالتر تعمل بإخلاص على نشر أفكارها الأكاديمية عن طريق مقالاتها وكتبها النقدية المتخصصة.

[4] ماجي هام، النقد النسوي المعاصر، ص 25.

والمواضيع والأجناس الأدبية، والبنيات الأدبية التي وضعت من طرف النساء"[1]، أما موضوعاته "فتتناول الدينامية النفسية للإبداع الأنثوي، كما تتناول اللغويات، ومشكلة لغة الأنثى، ومسار حرفة الأدب الأنثوي للفرد أو لمجموع الإناث"[2].

إلاّ أن ردود الأفعال والهجمات التي تعرضت لها أفكار شوالتر ؛ من قبل النسويات الأخريات يبرز مدى صعوب طرح النقد النسوي بهذه الصورة فـ "فرجينيا وولف" نبهت لقضية هامة، حينما حاولت تحديد ماهية "نسائي" قائلة: "أن كل ما تكتبه المرأة هو دائما نسائي، لا يمكنه إلاّ أن يكون نسائيا. وفي أحسن حالاته يكون نسائيا على أكمل وجه، ولكن الصعوبة الوحيدة تكمن في تعريف ما نَعنِيه بكلمة نسائي"[3]. وتشاطرها الرأي "هيلين سكسو" إذْ ترى "بأنه من المستحيل أن نُعَرف المُمارسَة النسائية للكتابة، وهذه استحالة ستبقى لأن هذه الممارسة لن تُنظر، وتُحصر وتُوضع لها رُموزهَا الخاصة، لكن هذا لا يعني أن هذه الممارسة غير موجودة"[4]. فالممارسة النسائية للكتابة أوجدت نقدا جديدا، يستند على مقولة "أن الأدب الذي كتبته النساء يقدم تبصرات جوهرية في التجربة الأنثوية"[5]، ومنه عمل النقد الجديد على كشف تلك الفروق التي تتميز بها هذه الكتابة محاولا تحديد معَالمها انطلاقا من أسئلة تفرض وجودها مرارا وتكرارا. هل هذه الفروق في الأسلوب أم الأجناس الأدبية أم الموضوعات المختارة ؟ أم أن الفُروق ناجمة عن عملية القراءة ؟. أيّ تلقي الإنتاج النسائي انطلاقا من الخلفية الثقافية و الحضارية.

---

[1] المرجع السابق، ص 26.

* دعمت الأبحاث اللغوية أسس التنظير للنقد الأدبي النسوي ؛ في مسألة كتابة المرأة بأساليب تختلف عن كتابة الرجل،إذْ تقر هذه الأبحاث اللغوية بأن الكاتبات يستعملن خيالات ومفردات ومواضيع ،تخلق مجموعة من الصور والأيقونات الأدبية تختلف عن تلك التي يستعملها الكتاب الذكور... ينظر ماجي هام، النقد النسوي المعاصر، ص 19.

[2] سعاد المانع، النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، ص 76.

[3] إيلين شوالتر، النقد النسائي في عالم الضياع، ترجمة: د. محمد رجا الدريني، مجلة الثقافة العالمية، مج2، ع7، نوفمبر 1982م، ص 91.

[4] إيلين شوالتر،النقد النسائي في عالم الضياع، ص 91.

[5] ماري إيجلتون، نظرية الأدب النسوي، ص 164.

كلها افتراضات غير ملموسة ولا مؤكدة، فالناقدة "باتريشيا مايرسباكس" Patricia Spacks Meyer " تُسَمي الفُروق في الكتابة النسائية "تشعبا حسَاسًا يشهد على الطبيعة البارعة والزئبقية في ممارسة النساء للكتابة"[1] بالرغم من أن الأدب بنيت دعائمه على اللغة الذكورية الراسخة ؛في ثنايا التاريخ الأبوي والذي يصعب تغيرها ؛ ومن جهة أخرى ترى المختصة في الألسنية الاجتماعية "روبين لاكوف" "Robin La Koff" أن "لغة المرأة أدنى منزلة من لغة الرجل، لأنها تَحتَوي على نسيج من الضعف والشك... بحيث تَهتم أكثر بردود الفعل العاطفية الخاصة... وترى أن اللغة الذكرية أقوى، ومن ثم تدعو المرأة إلى تبني هذه اللغة"[2] ، فكيف للمرأة أن تكتب ذاتها بلغة الآخر ؟ وهل ستنجح في رؤية العالم من منظار الرجل لا من منظار ذاتها ؟

ترى "أني لوكليرك" "Annie Leclerc" أنه "سيكون من الخسارة الفادحة أن تكتب النسوة بأسلوب الرجال، وأن يعشن كما يعيشون، لأنه حين يظهر الجنسان معا عاجزين عن الإحاطة بمدى العالم وتنوعه ، فكيف سيكون الأمر مع جنس واحد ؟"[3]. وفعلا لا يمكن الإطاحة بالعالم وما يحمله من تنوع بانتهاج منظار واحد للرؤية، وهو منظار الرجل وإلغاء رؤية المرأة، فهنا تحدث أحادية في الرؤية تلغي معها الإحاطة بكل التنوع الذي يزخر به العالم؛ فتكون النتيجة هي الخسارة. وبما أن المرأة رغبتها في الكتابة تضاهي رغبتها في الإنجاب، فعلى المجتمع تقدير هذا الحق وعدم الوقوف حياله بموقف العداء، مما يعيد بذلك توزيع الأدوار التراتبية من جديد ؛ المرأة للإنجاب والرجل للكتابة.

[1] إيلين شوالتر ،النقد النسائي في عالم الضياع، ص 93.

[2] باديس فوغالي، مصطلح "النسوي" في الدراسات الأدبية والنقدية، ضمن كتاب تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، الأردن، ط 1، 2008، ص 1038.

[3] كارمن بستاني، الرواية النسوية الفرنسية، ترجمة محمد علي مقلدّ، الفكر العربي المعاصر،ع34، 1985م، ص 122.

من هذا المنظور الفكري، قامت الناقدات النسويات بالهجوم على ما أسمَتهُ الناقدة "ريتش" **بلغّة الظالمين**[1] لما فيها من تمييز جنسي، كما سعت الناقدات الفرنسيات إلى اعتناق تَوجُه لغّوي ثوري، وإلى انعتاق شفَوي من دكتاتورية لغة الآباء. إذْ دعت الناقدة "آني لوكليرك" النساء "إلى اختراع لغة تَخلُو من الظلم والاضطهاد، لغة لا ينعَقد لها اللسان ولكن بواسطتها ينطلق"[2]، وهذا ما تؤكده "ديل سبندر" في كتابها (اللغة التي صاغها الرجال)، أن النساء تعرضن للاضطهاد أساسا من خلال اللغة التي يسيطر عليها الذكور، ولو قبلنا بما قاله "فوكو" من أن ما هو حقيقي يعتمد على من يسيطر على الخطاب لكان من المعقول الاعتقاد بأن هيمنة الرجال على الخطابات قد أوقعت النسوة في داخل فخاخ الحقيقة الذكورية. ولتتحرر النسوة من هذه الفخاخ ترى "ميري جاكوبس" أن ما تحتاجه النساء هو "كتابة نسائية تعمل من داخل أسلوب التخاطب الرجالي، ولكنها تعمل باستمرار على تفكيك هذا الأسلوب وهدمه وعلى كتابة ما لا يمكن أن يُكتَب"[3]، فالمرأة في حاجة إلى الحرية المطلقة في استعمال اللغة، والاستحواذ على أكبر قدر ممكن من المفردات للانتقاء منها، والتعبير عن طبيعتها بصورة أوسع وأشمل، فالمشكلة حسب "شوالتر" ليست في كون اللغة لا تكفي للتعبير عن الوعي النسائي، لأنها من وضع الرجل إنما "لكون النساء حرمن من استعمال كامل للمصادر اللغّوية ، وأرغِمنَ على الصمت أو على التَلطف أو الإطناب في التعبير"[4] وهذا ما جعل اللغة سجن تُكبَتُ فيه أفكار النساء وعالَمهُن الخاص.

**أ/ <u>المشهد الأدبي النسائي الغربي</u>:**

مَر الفكر النسائي الغَربي من خلال الكتابات النسائية بثلاثة مراحل هي:

**I/ <u>المرحلة الأولى</u>:**

مرحلة المؤنث **Féminine** (1840/1880م)، وأبرز رائدات هذه الفترة نذكر

[1] إيلين شوالتر،النقد النسائي في عالم الضياع، ص 98.

[2] المرجع نفسه، ص 98.

[3] المرجع نفسه، ص 99.

[4] المرجع نفسه، ص 101.

"إليزابيت غاسكل، جورج إليوت، جورج صندا..." ما يميز هذه الفترة هو الأسماء المستعارة الذكورية للكاتبات بالإضافة إلى طابع التقليد، فالكاتبات كنَّ يتقيدن بالمعايير الجمالية الذكورية للكتابة، باعتبار اللغة المتداولة حسب قول "سيمون دي بوفوار" هي"اللغة الموسومة بِميسَم الرجال، الذين تواضَعُوا عليها، إنها تَعكِس قيمهم ومزَاعِمهُم وأحكَامهُم المُسبَقة"[1]، زيادة على التزامهن بآداب الاحتشام والعفة والتهذيب، "لأن المجتمع يَحْصُر المرأة في لغة/الأنثى، ولا يقبل من المرأة فظاظة التعبير، التي لا يجد غضَاضَة في أن تكون عند الرجل"[2]، فما يستحسن عند الرجل يستقبح عند المرأة، وهنا تكمن المفارقة بين الجنسيين.

كما حُدِد مجال عمل الكاتبات الأدبي في حدود الحَيز الأسَري والحياة الاجتماعية لا غير، وهذا بناءً على استلهَامِهنَ العمِيق الأسلوبي والبَلاغي البطريركي للغّة والتجاوب مع العنف الثقافي للمجتمع بإنتاج نصوص تطبع الواقع المهيمن عليه من قبل الذكورة، مع إلغاء ذاتية المرأة ؛وبالتالي ذاتية الكاتبة التي لا نجد لها وجودا حقيقيا في كتاباتها ، "إنما هي مجرد إسْقَاط لخيالات الذكر واستِيهَامَاتِه"[3].

وهذا ما استنتجته "كاميل أوبود" "Camille Aubaud" من خلال كتابها ،"اقرأ لنساء الأدب" (Lire les femmes de lettres)، أن إشكالية إبداع المرأة تكمن في تلك التصَوُرَات النمَطية للنساء التي يُنتِجهَا الرجل، "لأن مشكلة الإبداع الأدبي للنساء هو التسَابق الرئيسي نحو تَسلِيع صورة النساء"[4]. فالنصوص النسائية في هذه الفترة غلب عليها شعور المرأة بأقصى درجات العزلة الثقافية التي تنشر التهميش والإقصاء، لذا أصبح تَحرير المرأة في هذه المرحلة

[1] مارينا ياغيلو، الأنوثة والبحث عن هوية ثقافية، ترجمة أحمد الفوحي، نقلا عن حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2009م، ص 40.

[2] المرجع نفسه، ص 40.

[3] سماهر الضامن، نساء بلا أمهات، الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2010م، ص 61.

[4] عبد النور إدريس، النقد الجندري، تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013م، ص 36.

رهينًا بمدى قُدرة هذه الأخيرة – الكاتبة – على تغيير الصورة التي يَنظَر بها الرجل لها ولخصَائصِها الجسَدية والنفسِية.

**II/ المرحلة الثانية:**

مرحلة النسوي أو أدب الحركة النسوية Feministe (1880 م– 1920م)، من أشهر كاتبات هذه المرحلة "إليزابيت روبنز" "Elizabeth Robins" ، و"أوليف شرانير"Olive" Schreiner"... فالراديكاليات النسويات كُنَّ يُطالِبن "بيوتوبيات أمازونية* انشقاقية"[1] ووحدة نسائية تدعو إلى المساواة، "حيث الأحلام التخيلية لمجتمعات كاملة نسوية مستقلة توجد في أمريكا المستقبل أو إنجلترا... تقاوم حكومة الذكر، وقوانين الذكر، وطب الذكر..."[2]

**III/ المرحلة الثالثة:**

مرحلة الأنثوي/ أدب الأنثى **Female** (من 1920م إلى ما بعدها...).

أبرز كاتبات هذه المرحلة، الروائية "دورثي ريتشاردسن" "Dorthy Richardson" و"كاثرين مانسفيلد" "Katherine Mansfield"، وتتسم هذه المرحلة بكونها تجمع بين خصائص المرحلتين السابقتين، كما أصبح الحديث عن الجنس في هذه المرحلة، يَتِم بصراحة وإباحية تامة في الكتابات النسوية، خاصة بعد كتابات "فرجينيا وولف"، والتي "كانت محاولاتها في

---

*يوتوبيات أمازونية نسبة إلى النساء الأمازونيات اللواتي ذُكرنا في الأسطورة الإغريقية، وهن مُحَاربات شكلن قبيلة من النساء وسكن عند تخوم بلاد الإغريق ،وأسسن عددا من المدن تحكمها ملكة، وتتعبد فيها الإلهة "أرتميس"، وبسبب عداوتهن للرجال كان مجتمعهن واقفا على النساء وحدهن، أما إذا أردن الإنجاب أتين بلادا مجاورة فضاجعن رجالها وعدن من حيث أتين حتى إذا وضعن مواليدهن قتلن الذكور في المهد ،وأبقين على الإناث اللواتي يتم تربيتهن منذ الصغر على فنون الحرب وكره الرجال...، كما ذكر "هيرودتس" أنهن يتسمن بإتقانهن بسهولة لغات خصومهن من الرجال، مع أن الرجال لم يستطيعوا قط أن يتعلموا لغتهن... (بالتصرف). ينظر فراس السواح، لغز عشتار، الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، دمشق، سورية، ط 8، 2008م، ص ص 36، 37. وينظر أيضا النقد في عالم الضياع ، ص 99.

[1] رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، مصر، 1998 م، ص 203.

[2] سعاد المانع، النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، ص 79.

الكتابة عن تَجارب المرأة واعية، تهدف إلى اكتشاف الأساليب اللغوية لوصف الحياة الحَبِيسَة للنساء"[1].

**ب/ <u>المشهد النقدي النسائي الغربي</u>:**

اتسم مشهد النقد النسائي بكثير من الجدل والمطالب ،مع التنديد بكل أشكال الإقصاء من التاريخ، نتيجة الثقافة الذكورية المهيمنة، مما جعل المرأة "تلقي ظلما في الأدب العالمي على امتداد تاريخه الطويل، سواء في المجال الإبداعي، أيّ كتابات المرأة نفسها، أو في مجال النقد. إذ لم تتح لها الفرصة للتعبير عن آرائها النقدية التي قد تكون مخالفة لوجهة نظر الرجل، أو فيما أدى إليه الأدب والنقد من ترسيخ الأوضاع القديمة للمرأة في المجتمع"[2]. وهذا ما دفعنا إلى مُحَاولة البحث عن خصائص تميز المرأة عن الرجل فكرا وأدبا ونقدا، مع الاستمرار في البحث والتساؤل حول الطبيعة التاريخية التي رسخت فكرة عدم المساواة بين الجنسين.

فانبثق على إثر ذلك زخَم من الدراسات النسائية، اتجهت كلها إلى وجهة تحليل وتَفْعيل الحضور النسائي من خلال إثبات ثقافته*، فكان من أهم التطورات التي طرأت على النقد الأدبي الغربي خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين هو ظهور النقد الأدبي النسائي، الذي أصبح بفضل الدراسات من أكثر الحركات النقدية الجديدة التي تمكنت من فرض وجودها في الغرب. رغم أنه لا يزال يسبح في عالم الضياع حسب رأي الناقدة "جوفري

---

[1] رامان سلدان ، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 205.

[2] د. محمد عناني ،المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ص 187، 188.

* أول خطوة خطاها النقد الأدبي النسائي هو التشكيك في نظرة الأدب والنقد من حيث أنها نظرية لها أسس علمية قائمة عليها. فـ "ماري إيجلتون" من خلال كتابها "النقد الأدبي النسائي 1992م، "Feminist Literary Criticism" تطرح الإشكال قائلة "لماذا نُنَظّر ؟ وكيف نُنَظر ؟ إن الشك في جدوى النظرية منتشر في طول الحركة وعَرضِها، فنحن نواجه تاريخا طويلا من النظريات الأبوية (التي وضعها الرجال)، والتي تزعم أنها قد أثبتت بصورة قاطعة أن النساء أدنى من الرجال... إن النظرية حتى لو لم تكن ذكرية بالفطرة – إذ إن النساء قادرات على التنظير – فإنها بالتأكيد يسيطر عليها الرجال عند التطبيق، وهنا تكمن العلة ؟". ينظر د.محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 188.

هارتمان" "Geoffrey Hartman "، إلاّ أنه استطاع – هذا النقد – أن "يتَحسس طريقة في عالم النظريات العاصف"[1].

وعليه مر النقد النسوي عند الغرب بثلاثة مراحل متوالية:

## I/ المرحلة الأولى:

المرحلة التي أسمتها "**إيلين شوالتر** بالتحليل النقدي النسائي (**Feminis critique**)، ويؤرخ لهذه الفترة بسبعينيات القرن العشرين، يعتمد هذا النقد على النظريات الفرنسية التي تزعمتها "سيمون دي بوفوار"، وأدبيات ومحللات نفسانيات كـ "هيلين سيكسو"، "بياتريس ديديي..." ومن أهم كُتَاب هذه المرحلة نجد أيضا "كيت ميليت"[**] Kate Millet صاحبة أطروحة الدكتوراه المنعوتة بـ "السياسة الجنسية" Politique sexuelle " سنة 1970م، والتي تطرح من خلالها توجهها الراديكالي الرامي إلى أن العلاقات الشخصية بين الرجال والنساء هي علاقات سياسية في جوهرها، وأنها تعكس كل علاقات السلطة/الأخر في ظل النظام الأبوي. فهي ترى أن "الفروق بين الجنسين ليست فروقا بيولوجية أصلا، ولكنها فروق مصطنعة في ظل الثقافة"[2] الأبوية، كما عني النقد النسائي في هذه الفترة بالكشف عن التفرقة الجنسية، والقوالب السيكوثقافية في النصوص الأدبية والنقدية والتي عادة "ما تجعل رؤية المرأة كمنطلق للبحث في النقد الأدبي وليست رؤية الرجل"[3]، كما استفاد النقد النسوي الأدبي في هذه الفترة من النظريات النفسية السيكولوجية، من خلال أفكار "**فرويد Freud**" و"**لاكان Lacan**" و"**ديريدا Derrida**"... وهو ما أطلق عليه "اسم النقد المتصل بالنقد أو ما بعد البنيوية والتقويضي"[4]. حيث يتم التركيز من خلاله على نظرة المرأة للغّة و لذاتها ولكتابة

---

[1] إيلين شوالتر، النقد النسائي في عالم الضياع، ص 85.

[**] ميليت كيت، رسامة ونحاتة وكاتبة ولدت سنة 1934م، وهي صاحبة واحد من النصوص الأساسية في الموجة النسوية الثانية، وهو كتاب السياسة الجنسية (1970م).

[2] سارة جامبل ،النسوية وما بعد النسوية، ص 411.

[3] سعاد المانع ،النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، ص 76.

[4] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي، حوار المساواة في الفكر والأدب، ص 193.

الجسد والكتابة الأنثوية، فهذا النوع من النقد" يُعنَي بالمرأة بوصفها قارئة وتنعته شوالتر بأنه انتقاد نسوي"[1].

**II/ <u>المرحلة الثانية</u>:**

تعرف هذه المرحلة بـ "النقد الأنثوي" "**Gynocritique**"، وهو نقد يُعنَى بدراسة التجربة الأنثوية. ففي منتصف السبعينيات من القرن العشرين، تحول النقد من كتابات الذكورة إلى كتابات الأنوثة ،لأن تجربة المرأة كما تقول "شوالتر"، "يمكن أن تتواري بسهولة وتضيع في الرسوم التخطيطية لدى البنيوي أو الصراع الطبقي عند الماركسيين، فالتجربة ليست انفعالا"[2].

فأصبح الأدب من هذا المنطلق منبرا للمرأة/الكاتبة، يتضمن ما وصفته "شوالتر" بـ "الجينونقد **Gynocritique**" أيّ دراسة الأدب الذي يعكس تجربة المرأة وخصوصيتها، وينفض الغُبَار عن عالمها الأنثوي وحيثياته الثقافية الخاصة، فأضحى من الضروري وجود تقاليد أدبية للمرأة تَرسُم بها "سمات لغة الأنثى ومعَالِمها أو الأسلوب الأنثوي المتميز"[3]. والذي بطبيعته يختلف عن معالم الرجل اللغّوية ؛ وثقافته الذكورية المتوارثة في الأدب من خلال التشكيك فيها، والعمل على تغيرها، ولا يتم ذلك إلاّ عبر اللغة. فـ "**نيلي فيورمان**" "Nelly Furman" ،اعتبرت "اللغَّة هي وسيلتنا لتعريف وتحديد وتصنيف ميادين الاختلاف والتشابه، وهذه بدورها سوف تتيح لنا أن نفهم العالم حولنا. إنّ التصنيفات التي تتركز على الرجل هي السَائِدة... وهي التي تشكل فهمنا وإدراكنا للواقع و الحقيقة"[4].

بينما نجد "**جوزيفين دونفان**" "Josephine Donovan" في كتابها "النقد النسائي الأدبي" قد بينت أن هناك مقاربتين لنقد الجنس التابع هما ما أسمته بـ "ذكوري" و"أنثوي"، وهما معا يتفقَان على افتراض واحد ؛ هو أن كلاهما – الذكر والأنثى – "يُصَوران مجموعة خصائص

[1] ماري إيجلتون، نظرية الأدب النسوي، ص 359.

[2] نعيمة هدي المدغري ،النقد النسوي، حوار المساواة في الفكر والأدب، ص 194.

[3] ميجان الرويلي وسعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي، ص 331.

[4] إيلين شوالتر،النقد النسائي في عالم الضياع، ص 98.

محددة بيولوجيا أو متعارف عليها اجتماعيًا أوهما معا، فهما يقدمان تعارضا ثنائيا يتعلق بافتراض قيمة جماعية حول الجنسين، ويمكن استعمال بعض التعارضات الثنائية كنموذج تضمن الجنس التابع مثل... (جسد – فكر)، (داخلي – خارجي)، (أكبر – أصغر)... "[1].

ومنه ترى "دونفان" أن إحدى الأفكار الممكنة للجنس التابع، والتي يمكن تحليلها بتفصيل مبنية على ثنائية (الذات – الآخر)، والتي سبق وأن أشارت لها "دي بوفوار" في كتابها "الجنس الثاني"، فهذه الثنائية حسب رأيها "مبنية على افتراض أن جنسا واحدا هو المعيار أو الذات، أما الآخر فهو مُنْحَرف أو الآخر الضعيف الذي يكون دائما تابعا"[2] ،لأنه الأدنى قيمة ومكانةً، وقد نشأ عن هذه الوضعية نظام تواصلي قائم على سلم هرمي من الأعلى إلى الأدنى، إذ يمثل الرجل دور المرسل من أعلى/الموجه لـ: الأوامر، النواهي، التسلط... بينما تمثل المرأة المستقبل من أدنى للتنفيذ والتسليم دون نقاش أو حتى الرفض أو الامتعاض ،مما ولد فكر التمييز الجنوسي بين الرجل والمرأة، ثقافيا، لغويا، اجتماعيا...

فقد استعمل النقد الذكوري هذا النموذج في مُقَولبَاتِه الفكرية التي رسخ جذورها في الموروث الاجتماعي، من خلال فكرة ثنائية الذكر هو الذات، والأنثى هي الآخر، مما أوجد نقدا نسويا متطرفا يعمل على قلب الموازين ،بِمحَاولة استعمال الأنثى كذات بينما الذكر هو الآخر، وهو ما تجسَد في المرحلة الثالثة من النقد، فقد استند الأدب للنقد **الجيونقد** كلغّة ثانية لِدراسة الأدب الذي يعكس بدوره تجربة المرأة، كما يدعو إلى ضرورة وجود تقاليد أدبية لها تقدم ضمنها معلومات حول ثقافتها وخُصوصِياتها المميَزة لها في الكتابة الأدبية.

كما عمل هذا النقد في نفس الوقت "على تدمير الصور النمَطِية للمرأة ورفض المقولبات الثابتة في الأدب، وإن كان هذا الرفض محَاولة شَائِكة مَحفُوفة بقدر من

[1] نعيمة هدي المدغري ،النقد النسوي، حوار المساواة في الفكر والأدب، ص 196.

[2] المرجع نفسه، ص 196.

* لقد تم تحويل المصادرة من الذكر إلى الأنثى، فغدّت مقولة المرأة هي الأصل مقابل الرجل هو الأصل، مما جعل الفكر الأنثوي يدخل في متاهة تكرار مسار الطرح التقليدي لا تقويضه، فوقعت بذلك المرأة في فخ "شرك الهرمية الفكرية التي جاءت أصلا لمحاربتها"، (ينظر ميجان الرويلي وسعد البازغي ،دليل النقاد الأدبي، ص87)، إن الادعاء بأن الأنثى هي الأصل فكرة لا تختلف تماما عن الادعاء بأن الرجل هو الأصل فالأمر سيان.

الصعوبات والعراقيل، لأن هذا يعني رفضا للأدب العظيم من أجل أدب غير معروف"[1]، هذا حتما سوف يقلب موازين النقد والأدب معا، إنها مجازفة صعبة النجاح ورغم ذلك لم تمنع الناقدة "شوالتر" من طلب تصحيح ،أو تعديل ،أو تنقيح ،أو حتى الهجوم على نظرية النقد الرجالي، التي تسيطر على النقد النسائي؛ وتعمل على استمرار تبعيتها لها. فهذه النظرية حسب "شوالتر" ، "تعيق تقدمنا – نحن النساء– نحو حل مشاكلنا النظرية، وما أعنيه هنا بنظرية النقد الرجالي، هو تلك المفاهيم الخاصة بالإبداع"[2]، وبتاريخ الأدب الذي تم بناؤه وفق أساس خبرة الرجال، ثم تم طرحه على أنه مفاهيم عامة، تنطبق على الإبداع الأدبي سواء أكان كاتبه رجلا أو امرأة. فكان بناؤه أحادي النظرة، استبعد خبرة النساء في الكتابة ومنه النقد، وتؤكد الناقدة "بأنه طالما بقينا – نحن المبدعات/الناقدات– نتخذ من النماذج الرجالية أسسا لأهم مبادئنا – حتى ولو نقحنا تلك النماذج ووضعناها في إطار نسائي – فإننا لا نتعلم شيئا"[3] منها ، لأنها ستبقى الأغلال التي تكبلنا فكريا وأدبيا ونقديا ...

### III. المرحلة الثالثة:

أسمتها "أليس جاردين* Alice Jardine" بـ **Gynesis** أي "الأنوثة الأصل"[4]، في هذه المرحلة يسعى النقد النسوي إلى إعادة تقييم ما بعد البنيوي لـ"الأنثوي"، وتبدأ هذه المرحلة الأكثر تعقيدا في أوائل الثمانينيات ؛معتمدة على اهتمامات ما بعد البنيوية والبسيكوتحليلية،

---

[1] نعيمة هدي المدغري ، النقد النسوي، حوار المساواة في الفكر والأدب، ص 199.

[2] إيلين شوالتر ،النقد النسائي في عالم الضياع، ص 89.

[3] المرجع نفسه، ص 90.

* جاردين أليس، ناقدة ولدت 1951م، وأستاذة اللغات والآداب الرومانسية بجامعة هارفارد، في عام 1985م نشرت كتابا بعنوان "تصوير المرأة بصور المرأة والحداثة"، الذي صكت فيه مصطلح "gynesis"، ونقصد به كيفية تصوير المرأة في نصوص الكتابات الحداثية، كما تعد جاردين من أوائل المشاركات في الحوار حول علاقة الرجال بالنسوية من خلال كتابها "رجال النسوية" عام 1987م.

** Gynesis كلمة تجمع بين عضو التكاثر عند الأنثى أيّ المبيض ؛وفكرة الأصل أو المنبع، ويمكن ترجمتها بـ "الأنوثة الأصل" أو إضفاء القيمة على المؤنث" أو "التنسيء" كما وردت في كتاب "نظرية الأدب النسوي"، ينظر ماري إيجلتون نظرية الأدب النسوي، ص 363.

[4] سعيدة بن بوزة ،الهوية والإختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي،ص60.

حيث انقسم النقد النسائي في هذه المرحلة إلى معسكرين ،هما فكر المدرسة الأمريكية بزعامة "إلين شوالتر"، وفكر المدرسة الفرنسية بزعامة "هيلين سيكسو"، و"لوسي إريغاري"، و"جوليا كريستيفا"...

## 3. رائدات الحركة النسوية عند الغرب:

أسس الفكر النسوي الفرنسي بفضل مبادئ وآراء رائدة الحركة النسوية الفرنسية "**سيمون دي بوفوار**" ،والتي تعد من أبرز المفكرات النسويات الفرنسيات في هذا القرن، لهذا ليس من الإنصاف التحدث عن الحركة النسوية الفرنسية عند الغرب ،دون التوقف على عتبات فكرها والتوغل في ثناياه.

### أ/ سيمون دي بوفوار وفلسفة الجنس الثاني:

لعبت الفيلسوفة الوجودية الفرنسية "سيمون دي بوفوار" "Simone de Beauvoir"[*] دورا رياديا في حركة تحرير المرأة من أتُون الضَياع داخل مَتْن حضاري ذكوري، سُحِقَت فيه الذات الأنثوية من خلال كتابها "**الجنس الثاني** "le deuxième sexe"[1] سنة 1949م، والذي اعتبر إنجيل الحركة بأسرها، حيث عالجت فيه وشخصت أوضاع المرأة التاريخية والاجتماعية والنفسية، وأبرزت بوضوح أسباب خُنُوع المرأة لِمُجْمَل هاته الطابوهات الصماء التي فرضت عليها.

تستهل "دي بوفوار" كتابها بعبارة شهيرة صارت فيما بعد شعار الحركة النسوية في مختلف توجهاتها وهي "**المرأة لا تولد امرأة، بل تصبح ما هي عليه، أيّ امرأة** "إشارة للدور

[*] سيمون دي بوفوار، فيلسوفة وأديبة فرنسية ،ولدت في 9 جانفي 1908م، توفيت في 14 أفريل 1986م، حصلت على دبلوم في الفلسفة سنة 1929م بتفوق، رفضت الخضوع لمصيرها المرسوم كأم وزوجة، وكان لقاؤها بالكاتب والفيلسوف "جون بول سارتر" له عميق الأثر في توجهها الفكري، من أهم مؤلفاتها "قوة السن 1960م"، "قوة الأشياء 1963م"، "الكل يهم فعلا 1972م"، "ذاكرة فتاة صغيرة 1985م".

[1] Simone de Beauvoir, le deuxième sexe, Editions Gallimard, Folio essais , 1914.

الكبير الذي يقوم به المجتمع في صياغة وضع الأنثى والتفرقة بينها وبين الذكر، وتقويضا للمقولة المتوارثة القائلة بأن الحتمية البيولوجية هي التي حددت وضعية المرأة التابعة للرجل، لأنه "عبر التاريخ كانت تُعَد المرأة دائما الآخر، حيث سَيْطَر الرجل في جميع المجلات الثقافية المؤثرة بما في ذلك القانون والدين والفلسفة والعلوم والآداب والفنون الأخرى"[1]، من هنا بدأت عملية الإذلال والعبودية، وتَخرِيب صورة المرأة، استجابة لاستعلاء وتَمركز الرجل حول ذاته، ورغبَته الجامحة في احتِكار العالم، وامتلاكه بما في ذلك المرأة ، فنَرسيسِيته سولت له : "أنه لم يعد له من مشروع سوى هذا التخريب للوجود الأنثوي من أجل الانفراد بالعالم وجعله مطويا في قبضة يده، ولا يتم له ذلك إلا بالتَرفيع في منزلته الوجودية عبر الحط من منزلة الأنثى"[2]، وهذا ما أكدته موي حين صرحت أن دي بوفوار أسست نظرية جديدة كليا عن التمييز الجنسي. "فإنه بالرغم من كوننا جميعا مقسمون وغامضون إلا أن هذا التقسيم والغموض يمس النساء أكثر من الرجال... وهو ما أنتج نساء غير فاعلات ومقسمات بشكل مؤلم بين الحرية والانعزال، والتفوق والوجود، بين كونهن فاعلات أو مفعول بهن"[3]، وهنا تكمن المعضلة في نظرها.

إن هذا التفاوت بين الرجل والمرأة جعل "دي بوفوار"تتساءل"كيف بدأت هذه القصة؟ بين الذكورة والأنوثة، فمن الممكن أن تتحول ازدواجية الجنس (كأي ازدواجية تقابليه) إلى نزاع وتصادم، وهذا الأخير قد يؤدي بأحد الطرفين لفرض تفوقه على الآخر، ومنه فرض سيطرته كاملة وبصورة مطلقة، لكن لماذا كان الفوز والغلبة حليف الرجل منذ البداية ؟ لماذا

[1] ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة د. باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط 1، 2010م، ص 99.

[2] سلمى الحاج مبروك، التأسيس لهوية أنثوية خارج البارادِيغم الذكوري عند سيمون دي بوفوار، ضمن كتاب الفلسفة والنسوية، إشراف وتحرير د. علي عبود المحمداوي، منشورات ضفاف، لبنان، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2013 م، ص 350.

[3] Moi Toril, Simone de Beauvoir, conflits d'une intellectuelle, traduit de l'anglais par Guillemette Belleteste Diderot Editeur, Arts et sciences pour la préface de Pierre Bourdieu, Paris, français, 1995, p. 250.

هذا العالم كان دائما تابعا للرجل ؟. ولماذا اليوم أصبحت الأمور تسير نحو التغيير؟ وهل هذا التغيير يُعَدُ أفضل ؟ وهل سيُقَسم العالم تقسيما عادلاً بين الرجال والنساء ؟ "[1].

لقد طرحت "دي بوفوار" مشكلتين مركزيتين هما:

1. ما الذي يجعل المرأة تكون الآخر ؟

2. ما مبررات التخاذل الأنثوي، وعدم سعيها لمواجهة استبداد الذكورة ؟

إن التخاذل الأنثوي واستبداد الذكورة، ساهما في إنتاج وتثبيت مفهوم الآخر، فما الذي جعل الرجل لا يرى في المرأة إلا صورة الآخر المطلق، أو الغيرية المطلقة، أو الأنثى الأبدية ؟. كل هذه المعاني تضافرت وتوحدت لتشكيل صورة واحدة للمرأة ، استمرت عبر الزمن والسبب في ذلك هو عدم تجرأ المرأة على خوض الصراع أصلا ضد الرجل، فالمهمة المنوطة بها اقتصرت على الخضوع والخنوع المطلق له، مما جعل هذه الثوابت تقبع في التاريخ وتُكَرِس أكثر عبوديتها للرجل، دون خلق روابط المماثلة له، مما جعلها تحتفظ بسمة "**الغيرية المطلقة**". إذ ترى دي بوفوار "أن كل شيء متعلق بالسياق التاريخي: فعندما تختفي علاقات الأنظمة الجائرة من الوجود، فلن تصبح النساء أقل أو أكثر انقساما وتناقضا من الرجال"[2].

من هذا المنظور نجد "دي بوفوار" تميز بين الآخر والآخر المطلق الذي لا يمكنه بلوغ التماثل. فالمرأة لا يمكنها بلوغ مطلق التماثل مع الرجل ،على عكس العبد بالنسبة لمالكه، فالعلاقة الجامعة بينهما هي علاقة تراتبية ؛ يمكن تغيرها بالتمرد أو الثورة على ملكية هذا السيّد، بينما المرأة تعد خارج أيّ علاقة، وأيّ مُمَاثلة مع الرجل وهي "ليست فقط أدنى في التَراتب إنما هي الآخر المطلق، الذي لا يمَثِل أيّ تهديد بالنسبة للرجل"[3] وهنا تكمن الخطورة. فالمرأة لا تَعِي هويتها التي سلبت منها، ولا تسعى لاستردادها، وبذلك ليس لها

---

[1] Simone de Beauvoir, le deuxième sexe1, p. 24.

[2] Moi Toril, Simone de Beauvoir, conflits d'une intellectuelle, p. 250.

[3] سلمى الحاج مبروك، التأسيس لهوية أنثوية خارج الباراديغم الذكوري عند سيمون دي بوفوار، ص 351.

موقع تحتله سوى "الغيرية المطلقة"، فعليها أن تسير على نفس خطوات الفيلسوف الأمريكي "تشارلز تايلور" حينما قال: "أن أعرف من أكون يعني أن أعرف الموقع الذي أحتله"[1]. وهذه هي مهمة المرأة المستقبلية، البحث عن كينونتها المستلبة من قِبَل الرجل لإلغاء سمة الآخر المطلق.

كما توقفت "دي بوفوار" جليا عند الافتراضات الأساسية ؛ التي سيطرت على حياة المرأة من جميع الجوانب اجتماعيا، سياسيا، ثقافيا، والتي تم ربطها بوظيفتها البيولوجية "الإنجاب" من أجل حصر عملها في عالم تَحُده جدران المنزل، كما رفضت تحديد العوامل البيولوجية والنفسية وحتى الاقتصادية ، لتشكيل الأنثى الماثلة في المجتمع الغربي، لأن المجتمع ومُحَصِلاته الثقافية هو من جعل من المرأة جنسا ثانيا ،محصورا في مهمتين هما إنتاج الأطفال لاستمرار النوع والمحافظة عليه، وإرضاء حاجيات الرجل الجنسية والعناية بشؤونه الخاصة في المنزل.

فهذا المأزق الإشكالي الذي وضعنا أمَامه المجتمع في تصَوره للمرأة، جعل "دي بوفوار" ترسم الصورة التي يجب أن تكون عليها المرأة ،من خلال قولها "كنَّ نساءً، وابقين نساءً، وأصبِحنَ نساءً"[2]. فما هي دلالات هذا المطلب ؟ هل المجتمع يشكك في الهوية الوجودية للنساء ؟

من هذا المطلب الاجتماعي نجد مفارقة في تشَكل الهوية الأنثوية:

1- حينما يطلب المجتمع من النساء أن يكنَّ نساء، فهو بذلك يشكك في كينونتهن بأنهن لسّن كذلك؟. والمجتمع بدوره هو الذي يعمل على تثبيت الهوية /الكينونة الأنثوية للنساء ،حين يطلب منّهن أن يكنّ كما يرضى هو لا كما يتمنين أن يَكُنَّ.

2- أن يبقين نساءً أيّ أن يرضين بالوضع الاصطناعي الجديد، ومن هنا نلج في عملية تغير وتبديل من خلال إلغاء تصور المرأة، ووضع تصور بديل لما هي عليه، ونطالبها أن تستقر كينونتها في هذا البناء الجديد لهويتها وفق متطلبات المجتمع، فنلغي ما

[1] سلمى الحاج مبروك، التأسيس لهوية أنثوية خارج الباراديغم الذكوري عند سيمون دي بوفوار ، ص 342.

[2] Simone de Beauvoir, le deuxième sexe, I, p. 14.

هو أصلي وثابت فيها: أيّ طبيعي بما هو غير أصلي أيّ: **اصطناعي**، وما بين النفي والتثبيت تتشكل الهوية الاصطناعية للمرأة، رغم أن هذه "الهوية الأنثوية" هي مبتدعة من قبل المجتمع الذكوري الذي يحاول جاهدا إيهامها بالهوية الاصطناعية على أنها هي الهوية الطبيعية والحقيقية لها، ويتم ذلك بتكريس الرجل لكل رموزه الثقافية كالأساطير والدين والفلسفة... لترسيخ هذه القيم والمفاهيم الجديدة من أجل تحقيق ماهية أنثوية أبدية بعيدة كل البعد عن الهوية الطبيعية.

كما تفطنت الناقدة "دي بوفوار" إلى حقيقة أن"البشرية ذكر، والرجل يَعْرِف المرأة ليس ذاتها، ولكن منسوبة إليه، فهي لا تُعْتَبَر مخلوقًا له حرية ذاتية"[1]، بل تعد جنسا ثانيا تابع للجنس الأصل/الذكر، فقد كتب "راسل"عن الوضعية البيولوجية لكلا الجنسين مصرحا "أن جسم الرجل له معنى في ذاته خلافًا لجسم المرأة، حيث إن الأخير تنقصه أشياء مهمة في التكوين، فالرجل يمكن أن يفكر في نفسه بدون امرأة، بينما المرأة لا يمكنها أن تفكر في نفسها بدون رجل، وهي ببسَاطة ما يُقَرره الرجل... فهي "العَرضِية" وغير الضرورية في مقابل الرجل الضروري، فهو الموضوع وهو المطلق... وهي الآخر"[2].

فالمرأة تعرف من حيث علاقتها بالرجل على أنها ثانوية واللاجوهرية بالمقارنة مع الجوهر وهو الفاعل والأصل/الذكر، وهذا يعني أن هناك جريمة ارتُكِبت في حق البشرية، وفي حق المرأة التي تعد جزء من هذه البشرية، فالمركزية الذكورية حاولت إلغاء جزء من ماهية البشرية وتسخيرها لصالح كائن واحد. ومنه تَعمِيم الجزء على الكل"فالإنسانية تَصورًا كليا يتضمن النساء والرِجَال، وليس مفهوما جزئيًا مقتصرا على جنس واحد أو خاص بجنس دون آخر"[3]. ونتيجة للتاريخ الاضطهادي للمرأة، ترددت "دي بوفوار" مليًا في الإقدام على تأليف كتاب حول المرأة، فهذه الحيرة وهذا التردد تجسد في البداية الاستهلالية لكتابها "الجنس

[1] سيمون دي بوفوار، المرأة باعتبارها الآخر ! ضمن كتاب لإيفلين أشتون وآخرون، النوع ، الذكر والأنثى بين التمييز والاختلاف، ترجمة محمد قدري عمارة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص 178.

[2] المرجع نفسه، ص 178.

[3] سلمى الحاج مبروك، التأسيس لهوية أنثوية خارج البارادِيغم الذكوري عند سيمون دي بوفوار، ص 348.

الثاني" حينما صرحت قائلة "ترددت كثيرا قبل أن أقبل على تأليف كتاب حول المرأة، صحيح أن الموضوع مُثِير، خاصة بالنسبة للنساء غير أنه لا يعد جديدا"[1]، فما سبب حيرة "دي بوفوار" وترددها يا ترى ؟ هل يعود الأمر لخطورة المجتمع الذكوري المُنتَشي بمركزية رجولية لا فصَال فيها ؟ هل تمثل الكتابة الأنثوية سلاحا مضادا وتهديدا فعليا لمكانة الرجل المبنية على الأوهام والأصنام المشيدة على امتداد التاريخ ؟ هل يمكن اعتبار الكتابة تجسيدا لأفق تحرري ؟ وهل هي مجال تمارس فيه المرأة تمردها وعصيانها وثورتها على وضعيتها؟ هل الكتابة هي الإجابة على سؤال "من أنا" ؟ أو "من أكون" ؟ أو "بصريح العبارة سؤال الهوية المؤرق"[2] الذي تبحث له "دي بوفوار" على جواب حينما قالت: "إذا كنا نؤمن ولو بصفة مؤقتة، أن هناك نساء على الأرض فعليا إذاً أن نتساءل ما هي المرأة ؟"[3].

وفعلا دي بوفوار تعرضت من خلال كتابها هذا ؛ للكثير من المضايقات إذ تجيب في إحدى حوارتها مع "أليس شوارزر" "Alice Schwarzer" قائلة: "كانت ردود الفعل عنيفة للغاية! ... عدائية جدا، ضد الكتاب وضدي شخصيا... ومن طرف الجميع... "فكامو" الذي كان لا يزال صديقي آنذاك قال لي: "لقد قمت بالسخرية من الرجل الفرنسي ! "، ... ورمى كبار الأساتذة الكتاب من وراء مكاتبهم لأنهم لم يتحملوا قراءته... بينما اكتسبت في ذلك الوقت صفة المرأة المثلية، فالمرأة التي تجرؤ على كتابة مثل تلك الأشياء لا يمكن أن تكون طبيعية"[4]، في نظر المجتمع والعالم ككل. وبالرغم من كل الانتقادات التي وجهت لها إلاّ أن الجنس الثاني لم يفقد أبدا قيمته بالنسبة لها ؛ إذ تصرح بهذا الصدد قائلة: "قد يكون الكتاب الذي منحني أكبر قدر من الرضى، من بين جميع كتبي الأخرى، وإذا سئلت كيف أقيمه اليوم فسارد دون تردد أنني أوافق على كل ما جاء فيه"[5].

---

[1] Simone de Beauvoir, le deuxième sexe, I, (introduction), p. 13.

[2] سلمى الحاج مبروك ،التأسيس لهوية أنثوية خارج الباراديغم الذكوري عند سيمون دي بوفوار، ص 341.

[3] Simone de Beauvoir le deuxième sexe, I, (introduction), p. 16.

[4] Alice Schwarzer, Simone de Beauvoir, aujourd'hui, introduction, entretiens deux cinq et six, traduit de l'allemand par Léa Marcou, Mercure de France, Paris, 1984, pp. 74 , 75.

[5] Moi Toril, Simone de Beauvoir, p. 240.

كما ترى الفيلسوفة أن تحرر المرأة مرهون بمدى قدرتها على تغيير الصورة الراهنة التي ينظر بها الرجل لها. وأيضا من ذلك الموروث الثقافي المتجذر في المجتمع والذي يعمل على سلبها كينونتها ويجعلها دائما تستسلم لسلطانه، "فضعف المرأة لا يعود إلى أسباب فطرية في طبيعتها، إنما إلى حالتها العامة التي يفرضها عليها المجتمع منذ حداثتها حتى أواخر أيامها، وكل ما يقال عن أنها لا تتمتع بالفكر الخلاق المبدع، ينبع من خيال أعداء تحرر المرأة"[1]، إذ نجد الشاعر الفرنسي "**ريمبو**" يؤكد على الحرية بأنها شرط أساسي لممارسة الإبداع قائلا: "عندما تتكسر عبودية المرأة الدائمة، ويمنَحها الرجل البغِيض حتى ذلك الحين حُريتَها، آنذاك سَتغْدو شاعرة هي الأخرى"[2]، فعلى المرأة/الكاتبة أن تقوم بالدور المنوط بها لأنها تملك ناصية اللغّة لتبليغ المشاعر والأفكار للآخر/الرجل والذي يمثل المرأة في فكره كـ "جنس ثاني" مهمش وناقص.

وهذا ما أكده "**فرانك مكونغي** Franç Maçonnerie" حينما وصف وضعية المرأة قائلا: "نحن لا تربطنا بالمرأة علاقة أخوة، فقد جعلنا منها بواسطة الخمول والفساد كائناً منعزلا، ليس له من سلاح سوى سِحْرهُ الأنثوي"[3]، فهل المرأة فقط سحر أنثوي أم فكر متقد أيضًا لم يكتشف بعد ؟!

[1] سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، ترجمة ندى حداد، المراجعة والتدقيق: إيمان المغربي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 245.

[2] عبد النور إدريس، النقد الجندري،تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، ص 116.

[3] Simone de Beauvoir, le deuxième sexe, II, « l'expérience vécue », Gallimard, 2014, p. 635.

**ب/ <u>هيلين سيكسو والكتابة بالجسد</u>:**

ارتبط اسم الكاتبة والفيلسوفة "هيلين سيكسو"Hélène CIXOUS"[*]، بالكتابة الأنثوية والتي استقطبت بدورها اهتمام الوسط الثقافي والسياسي في فرنسا خلال السبعينيات، حيث أصدرت العديد من الكتب كالروايات، المسرحيات، القصص القصيرة، المقالات التنظيرية... فكان إنتاجها غزيرا، غدى توجهها النسوي القائم على مبدأ اختلاف المرأة عن الرجل اختلافا بيولوجيا ولغويا. ومن أشهر دراساتها نذكر "المولودة حديثا"، "ضحكة الميدوسا"...

لقد ظهرت بصمات "دي بوفوار" جليا في أعمال "سيكسو"، رغم رفض هذه الأخيرة لآرائها وتوجهها الفكري، وذلك من خلال مبدأ "تحليلها للفكر الذكوري الذي يقوم على الإزدواجيات المتضادة"[1]، هذا الفكر الذي بني وفق مبدأ ثنائية (الرجل، المرأة) يمثل الرجل فيه العناصر الإيجابية كلها، بينما المرأة تمثل العناصر السلبية كلها.

أما إيجابية الرجل أو فاعليته فتتمثل في: المنطق، التحَضُر، الكرم، الشجاعة القوة... بينما سلبية المرأة فتتبلور في: الخديعة، المكر، الخيانة، الضعف، الكذب... إن هذا التضاد يعمل أحدُهمَا على تدمير الآخر، ومنه الجانب الإيجابي بالضرورة هو من تكون له الغلبة على الجانب السلبي/الأنثى، لأن الجانب الإيجابي منطقيا سيسعى لتدمير الجانب السلبي باعتباره غير فاعل ومضّمر، وذلك بالاستناد إلى مبدأ "الفكر المزدوج الذي يُمِيتُ طرفه الآخر"[2]. فتتشكل معالم المعركة التي يدور فيها الصراع ، بين القطب الإيجابي والآخر السلبي لتحقيق السيادة الرمزية، ويكون النصر فيها حليف الفاعلية /الإيجابية على حساب اللافاعلية/السلبية ومنه تكون الغلبة حليف السائد والأقوى/النظام الأبوي المنتصر.

---

[*] هيلين سيكسو، كاتبة، ناقدة وفيلسوفة، ولدت 1937م، أرجنتينية الأصل، عاشت في باريس حيث كانت تشتغل أستاذة للأدب في جامعة باريس "8"، ومديرة بمركز الدراسات النسوية، وهو مركز بحثي تأسس عام 1976م بفرنسا. كتبت العديد من الروايات والمسرحيات والمقالات، من أهم دراساتها والتي لقيت شهرة واسعة، "اسم الله" 1976م، "بين الكتابة" 1986م.

[1] نعيمة هدي المدغري ،النقد النسوي، حوار المساواة في الفكر والأدب، ص 36.

[2] المرجع نفسه، ص 36.

وعليه نجد "سيكسو" ترفض بشدة فكرة ربط الأنوثة بالسلبية والموت؛ وتصر على وجوب ترسيخ صورة المرأة الإيجابية لا السلبية كما رسمها النظام البطريركي، فالمرأة هي "مصدر الحياة والقوة والطاقة، وكذلك إرساء لغّة نسوية جديدة تهدم نظم الازدواج الأبوية باستمرار حيث يتآمر المنطق المركزي ومركزية الذكورة فيها على اضطهاد النساء وإسكاتهن"[1].

كما تدعو "سكسو" إلى وجوب إعادة النظر في أدب المرأة ؛ ونظرة الرجل لصورة المرأة السلبية، وتخليص هذه الصورة مما تنطبع عليه من هلامية قابلة لتأويلات متعددة لا حصر لها، ففي "**ضحكة الميدوسا**"، تحث "سيكسو" النساء للكتابة من أجل تغير صورهن والتعبير عن أنفسهن. فالمرأة ينبغي "أن تعبر عن نفسها بالكتابة، يجب أن تكتب عن المرأة، وأن تدفع النساء للكتابة، التي تم إبعادهن عنها، بذات العنف الذي تم فيه إبعادهن عن أجسادهن للأسباب ذاتها، وبموجب القانون ذاته، وبالهدف الحاسم ذاته ينبغي على المرأة أن تضع نفسها في النص – وتضع نفسها في العالم وفي التاريخ – بالحركة الخاصة بها"[2]. فالكتابة عند "سيسكو" تهدف لإعادة تأسيس تلك العلاقات العفوية مع الجسد "جسد العالم وجسد المرأة معا بعيدا عن منظومة التفكير الأبوي الترابية وثنائياتها المتعارضة"[3]، كما تُعِيد من جهة أخرى تأسيس العلاقة مع الأم لأنها مبعث الصوت وأصله في أيّ كتابة نسوية حقيقة تهتم بمشاغل المرأة واهتماماتها الفكرية والإبداعية، ولا يتم لها ذلك إلاّ بإرساء لغة نسوية جديدة تهدم الصرح الأبوي السائد ؛المتآمر على النساء باضطهادهن وإسكاتهن، وعليه نجدها تقر بأن آثار الماضي لا تزال قائمة على النظام الأبوي، لكنها بالرغم من ذلك ترفض تقوية هذه الآثار بتكرارها ومنحها الثبات قائلة: "أنا لا أنكر أن آثار الماضي لا تزال معنا، لكنني أرفض أن أقويها بتكرارها، بمنحها ثباتا هو المكافئ للمصير، أن أخلط البيولوجي

[1] نعيمة هدي المدغري ،النقد النسوي، حوار المساواة في الفكر والأدب ، ص37.

[2] هيلين سكسو، ضحكة الميدوسا، (نص مترجم) ضمن كتاب النظرية النّسوية، مقتطفات مختارة، ص 213.

[3] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1996م، ص 33.

والثقافي إن الأمل ضروري"[1]، إذ توجه "سكسو" خطابها النسوي لكل امرأة "اكتبي ! ونصك الباحث عن نفسه سيعرف نفسه، بشكل أفضل من اللحم والدم، وينهض عجينة ثائرة تعجن نفسها، مع مكونات رنانة ومعطرة، مزيج ينعش من الألوان سريعة الزوال والأوراق والأزهار، المتدفقة إلى البحر الذي نغديه"[2].

فلا غرو أن مشروع "سيكسو" يركز على ابتكار لغّة نسوية مختلفة تميز لغّة الكتابة عند المرأة عن لغّة الكتابة عند الرجل، فتكون اللغّة نابعة من جسد المرأة نفسها ناطقة بهويتها وكينونتها. كتابة متشبعة بـ "تراكيب مائعة توحي بالشهوانية وصورا وتوريات جديدة ونماذج جديدة للغياب، بقصد تحرير جسد المرأة من الأساليب السائدة للتصوير"[3]، فهي ترى في اللغة المختلفة النابعة من تصوير جسد المرأة، اللغة التي ستَخلق هوية جديدة للمرأة، وتحقق التمييز في الكتابة الأنثوية، كما أنها ستؤدي أيضا إلى بناء مؤسسة اجتماعية جديدة، بعيدة كل البعد عن الموروث البطريركي. فعلى النساء وضع أجسادهن فيما يكتُبنَه لنقل تجربتهن الخاصة والمختلفة عن تجربة الآخر/الرجل، "اكتُبِ نفسَك، فإن على جسَدك أن يكون مسْموعًا"[4]، فهل يمكن لآليات جسد المرأة أن يؤسس آليات لكتابة ذات خصوصية تمييز المرأة عن الآخر؟. وهل للجسد وما يَحْمله من رموز قادر على ترجمة لغّة المسكوت عنه إلى لغّة مصرح بها ؟. من هذا المنطق الفكري، وتوجه النقدي نجد "رامان سلدان" يرى أنه من واجب المرأة أن "تسرد محاسنها، أعضاءها، أقاليمها الجسدية الهائلة التي ظلت حبيسة"[5] ؛ الذكورة والموروث الثقافي والاجتماعي البالي، فهل تحرر المرأة جسديا، يمكن أن يحقق لها التحرر النفسي والفكري والاجتماعي، ويرسم لها هويتها بوضوح ؟

[1] ماري إيجلتون ،نظرية الأدب النسوي، ص 488.

[2] هيلين سيكسو، ضحكة الميدوسا (نص مترجم) ضمن كتاب النظرية النّسوية، مقتطفات مختارة ، ص 222.

[3] سارة جامبل ،النسوية وما بعد النسوية، ص 296.

[4] ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، ص 103.

[5] رمان سلدان ،النظرية الأدبية المعاصرة، ص 214.

إن "سكسو" ترى في تحرر الجسد، تحررا للكتابة الأنثوية للوصول إلى المتعة في الكتابة بأكثر من لغّة ؛ فتتحقق اللذّة التي تصل إلى أزمة حادة تُغَيب المعنى أو تعلن موته وتحقق الانتصار على الكبت بإزالة كل ألوانه، فيتم بذلك اختراق الكتابة الأنثوية لقوانين الخطاب الذي يقوم على مركزية القضيب، وخلق لغّة وخطاب متحرر من النظام الأبوي. فالمرأة الكاتبة في حاجة إلى أن "تبتدع لنفسها لغّة تنفذ إليها، بعد أن ظلت تعمل دائما داخل خطاب سيطرة الذكر"[1].

إن التوجه الفكري لسكسو لا ينهض على أساس واقعي، بقدر ما يعتمد على نوع من اليوتوبيا الفكرية وجُمحَات الخيال، لهذا يرى "سلدان" أن منهج "سكسو" النقدي منهج رؤيوي "يتخيل لغة ممكنة أكثر مما يصف لغة موجودة"[2]، وهذه اللغّة الممكنة ما هي إلاّ عالم افتراضي أوجدته الناقدة في خيالها ،وجعلته مسلكا يمكن للمرأة أن تتخلص من خلاله من عالم الذكورة ،وما صنعته من عقم فكري ولغوي وحضاري لها، وخلق في نفس الوقت عالم جديد تصنعه الأنوثة من جديد؛ بعيد كل البعد عن عالم الذكورة واستبداده لها.

### ج/ لوس إريغاري والاختلاف الجندري:

تعد "لوس إريغاري" "Luce Irigaray"*، من أهم ناقدات الفكر الذكوري، حيث أثارت برسالتها الفكرية والفلسفية جَدلاً عميقا ؛ أدى في نهاية المطاف إلى فصلها من مدرسة "لاكان الفرويدية"، وإنهاء منصبها في التدريس، وهذا بسبب كتابها الموسوم بـ "نظرة تأملية للمرأة الأخرى" "Speculum de l’autre femme" سنة 1947م. والذي طرحت في ثناياه "فكر فرويد عن حسد القضيب، والتي تنفي وجود المرأة في الحقيقة على أنها كيان مستقل، فهي

[1] رمان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 215.

[2] المرجع نفسه، ص 215.

* ولدت لوس إريغاري في بلجيكا سنة 1932م، تحصلت على شهادة ما بعد الثانوية في الفلسفة والأدب من جامعة "لوفان" سنة 1954م. التحقت بعدها بجامعة باريس للحصول على درجة دكتوراه في اللسانيات، من كتبها نذكر "الجنس الذي ليس بواحد" سنة1977م، و"الواحدة لا تتحرك من دون الآخر" سنة 1979م.

موجودة فقط في صورة المرأة السلبية للرجل"[1]، فالنساء في نظرها يُمَثِلن جانب العجز من سجل الموازنة، فهن يتَسِمن بالنقص سواء على المستوى الاجتماعي أو الجنسي "وهو ما يمتلكه الرجل ،وتستحق النساء بكل إنصاف أن تحصل عليه، المكانة الاجتماعية والحياة العامة والحكم الذاتي والاستقلال والهوية المنفصلة..."[2].

حاولت "إريغاري" لتحقيق هذه الغاية تأسيس نظرية فلسفية لتحرير المرأة ، واسترجاع حقوقها المغتصبة، مع اكتشاف مُسَاءلة الخطاب الفلسفي ،عن "مدى نرجسية الفكر الفلسفي الأبوي وعجزه منذ أفلاطون وحتى فرويد عن التفكير في المرأة، إلاّ باعتبارها نقيض الرجل، أو الصورة المنفية لخَصائِصه، وأهم من هذا... رؤية المرأة باعتبارها صورة معكوسة له في مرآته العقلية"[3].

من هذه الرؤية يَتَجلى اهتمام "إريغاري" بمسألة الاختلاف الجنسي، فهي ترجع هذا الاختلاف للمسألة الأخلاقية الأساسية للحقبة المعاصرة، والتي يتم استيفاءها في العلم أو الفلسفة أو الدين أو الأدب، فالاختلاف الجنسي يعد قضية أساسية في فكر "إريغاري"، بينما باقي أشكال الاختلاف الأخرى* فهي ثانوية لأن "الاختلاف الجنسي هو محدّد طبيعي مباشر، وهو مقوم حقيقي وغير قابل للاختزال العالمي، إن مجمل الجنس البشري مكون من نساء ورجال ولا شيء آخر، أما مشكلة العرق فهي في الواقع مشكلة ثانوية... والشيء نفسه يصح لأجل التنوعات الثقافية الأخرى و الدينية و الاقتصادية..."[4] فعادة ما يعرف الاختلاف الجنسي انطلاقا من التعريف التشريحي للأجناس، وآراءها تتوافق مع آراء لاكان: "فكلاهما يؤمن بأن الاختلاف الجنسي ناتج عن اللغة واللسانيات، وأن تشكيل هوية الطفل تأتي من

[1] ديفيد كارتر ،النظرية الأدبية، ص 104.

[2] محمد بكاي، الغيرية وإشكاليات الهوية عند لوس إريغاري، مقال ضمن كتاب الفلسفة والنسوية، ص 424.

[3] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص 33.

* يقصد هنا بالاختلاف الآخر، مشكلة العرق وتبعاته، كاللغة، الإثنية، الدين، الثقافة...

[4] مجموعة من الكاتبات، ثنائية الكينونة، النسوية والاختلاف الجنسي، ترجمة عدنان حسن، دار الحوار، سوريا، ط 1، 2004م، ص 21.

تأويل وتفسير وجود جسم وهمي متخيل، ويتم تعيين دور الجنسين من خلال اللغة لا من خلال علم التشريح"[1]، إذن اللغّة هي التي تحدد نوع الجنس إذا كان ذكرا أو أنثى. وبذلك تُقِر "إريغاري" بوجود لغتين، واحدة للرجل وأخرى للمرأة.

– فهل يمكن تحقيق ذلك خاصة بعد أن صبغت اللغة بفكر وثقافة الرجل ؟

لقد عملت "إريغاري" على اكتشاف العلاقة بين اللغة والجنسانية، مؤكدة على فكرة أن النساء "يستخدمن تراكيب نحوية فريدة من نوعها. مستقلة عن التعارضات والثنائيات المركزية في عملية إنتاج المعنى"[2]. فهي تجزم بوجود لغّة خاصة بالمرأة تكون "عفوية في حالة ما كانت مشتركة بين النساء، لكنها تختفي بمجرد وجود الرجال"[3]، كما بينَت العراقيل التي تواجه السياسات النسوية في مجتمع ذكوري، وكان هدفها من ذلك هو إدخال المرأة إلى النظام الرمزي بشُروطها الخاصة، لأن النساء باستطاعتهن تمثيل أنفسهن بأنفسهن دون وسيط. وبلغّة خاصة ترتبط "بالجسد الأنثوي وباللذّة الجسدية"[4] ، ارتباطا مباشرا وتبتعد في نفس الوقت عن روابط العقل والمنطق الخاصة بالرجل، "لذلك فإن ما هو محرم بالشكل الأكثر صرامة على النساء اليوم هو أن يحاولن التعبير عن لذتهن الخاصة"[5].

كما عارضت "إريغاري" أسر الهوية الأنثوية أو النسوية وجعلها مجرد تابعة للذات الذكورية فالمجتمعات الذكورية تذهب إلى حد أنّ الرجل هو الأصل الثابت (المبدأ الأول/اللوغوس)، والمرأة هي العكس، هذه المركزية الأحادية الجنسية ترفضها الناقدة بشدة لأنها نصيرة للتعددية، فالتعدد في منطقها الفكري هو"نموذج الاثنين: اثنان ليسا تكرارًا لنفسيهما، لا واحد كبير أو آخر صغير، ولكن تآلفًا من اثنين مختلفين حقا"[6].

---

[1] محمد بكاي، الغيرية وإشكاليات الهوية عند لوس إريغاري مقال ضمن كتاب الفلسفة والنسوية ، ص 427.

[2] المرجع نفسه، ص ص 425، 425.

[3] سعاد المانع ،النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي، ص 85.

[4] المرجع نفسه، ص 85.

[5] ماري إيجلتون ،نظرية الأدب النسوي، ص 484.

[6] محمد بكاي ، الغيرية وإشكالية الهوية عند لوس إريغاري مقال ضمن كتاب الفلسفة والنسوية ، ص 436.

فالرجل والمرأة ذاتين موجودتين وليس بالضرورة أن توضعا في علاقة هرمية أو تراتبية بل مماثلة ومشاركة، فهاتين الذاتين حسب الناقدة يجمع بينهما هدف مشترك واحد هو الحفاظ على الجنس البشري وتطوير ثقافتهما ومنح الاحترام لاختلافهما، وهذا ما دفع "إريغاري" لإلغاء النموذج السائد بالنموذج الإرشادي (البارادیغمي)[1] للاثنين، وهو عبارة عن نمط من العلاقات أو الكينونة مع الآخر تكون فيها آخرية الآخر محترمة، وهذا ما جاء على حد تعبيرها: "كان مؤشري النظرية الأول هو تخليص الاثنين من الواحد، والاثنين من الكثير، الآخر من الذات، وأن نفعل ذلك بشكل أفقي، تعليق السلطة الواحد، سلطة الرجل، الأب، الزعيم، الإله الواحد، الحقيقة المنفردة... إنه ينطوي على جعل الآخر يبرز من الذات، برفض الاختزال إلى آخر الذات إلى الآخر... آخر الواحد، ليس بأن نصيره أو نصبح مثله، بل بأن أبتكر نفسي بوصفي ذاتاً مستقلةً ومختلفةً"[2].

**النموذج الإرشادي:**

◆ **المرأة** ——— **النموذج الإرشادي • نمط العلاقات تتحكم فيه قيم الاحترام للآخر / أو كينونة تحترم الآخرية** ——— **المرأة** ——— **نموذج التعددية المقترح من قبل "إيريغاري"**

**النموذج السائد سابقا:**

◆ **الرجل** ——— **الهيمنة القضيبية • نمط العلاقات تتحكم فيه الاحتقار للآخر مقابل التعالي والسلطة المطلقة للذكورة** ——— **المرأة** ——— **النموذج الأحادي البطرياريكي (الأبوية)**

[1] مجموعة من الكاتبات، ثنائية الكينونة، ص 27.

[2] المرجع نفسه، ص 28.

إن الأهمية الأخلاقية تكمن في النموذج الإرشادي للاثنين (الرجل والمرأة)، والذي يتجسد في الاختلاف الجنسي وذلك بوجود ذاتين يجب أن توضعا في علاقة تراتبية*، وتخلص في نفس الوقت من المنطق العتيق للمركزية الفردية أيّ للواحد الذي يوطد الحكم الأبوي ويكتب الاختلاف الجنسي، كما تركز "إريغاري" على فكرة أن العقل النسوي متميز وتميزه يرجع إلى الخيالية أكثر حيوية وحركية وخصوبة لدى المرأة، لأنها تستخدم تراكيب نحوية ورموز فريدة من نوعها تجعلها مختلفة عن الرجل، وإجبار المرأة على كبت ميولتها الجنسية يترجم بالتعبيرات اللغوية حسب إريغاري، وهذا ما يميز أعمالها بجرأة شديدة، إذ تؤكد "دورتي سميث"على هذا التمييز بقولها: "عندما نرى الرموز والصُور النسائية والنساء تَستعمِلنهَا وتلعبن بها وتُهشِمنَها وتُعارِضنهَا، لا يبدو خطاب الأنوثة كبنية مُسيَّرة من قبل تراكيب صناعة المودة التي تتلاعب بالناس وكأنهم دمى، بل تبدو هذه الرموز وهذه الصور نظاما اجتماعيا تساهم فيه النساء بنشاط وهو نظام متطور يكشف عن نفسه شيئا فشيئا وباستمرار"[1].

فإيغاري تدعو المرأة / الكاتبة أن تميز نفسها تمييزا حادا عن الرجل / الكاتب، غير أن عدم معرفة النساء الكافية لذواتهن تعود إلى سبب عيشهنّ في عالم يتمركز جله حول مركزية الرجل، فنقطة البدء في معرفة المرأة لنفسها تتمثل في "الوعي الذاتي الأنثوي بالحقائق حول جسد المرأة ؛ وبالمتعة الجسدية النسوية، لأن هذه الأشياء غائبة أو أُسِيءَ عرضها في الخطاب الذكوري"[2]، فعلى النساء الكشف عن جنالوجياتهن بدءً من التعبير عن

---

* يقصد بالعلاقة التراتبية أن يكون الرجل والمرأة على نفس خط الترتيب لا التتالي، وبذلك يتم إلغاء فكرة الأصل والآخر التابع.

[1] سارة ميلز، الخطاب، ترجمة يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة محمد منتوري، قسنطينة 2004، ص 73.

[2] آن روزاليند جونز، كتابة الجسد، محاولة فهم الكتابة النسوية، ترجمة أحمد صبرة، مجلة نوافذ، ع 33، رجب 1426/ سبتمبر 2005م، ص 116.

هويتهن من خلال أجسادهن، فهل يمكن لهذه الأجساد أن تكون مصدراً لمعرفة الكينونة الأنثوية ؟ .

إن الجسد هو أفضل وسيلة يمكن من خلالها التصدي لكل القوى التي تحاول عزل النساء وتأطير التجربة الجنسية لديهن، فجنسانية المرأة تتسم بالغموض ومع مرور الزمن تزداد حدة هذا الغموض، "فينبغي على المرء أن يحفر على عُمق سَحِيق جدًا، فعليا ليكتشف ما تحت آثار هذه الحضارة... بحيث يمكن لذلك أن يقدم دَليلاً ما على جنسانية المرأة، تلك الحضارة المغرقة في القدم سيكون لها بلا ريب أبجدية مختلفة... لن يتوقع أن تتحدث رغبة المرأة باللغة ذاتها التي تتحدث بها رغبة الرجل"[1]، وعليه "إريغاري" ربطت بين اللغة والميل الجنسي لتَخْلُصَ إلى نقطة الاختلاف والتمييز. ولن يتحقق ذلك إلاّ إذا تحررت المرأة من كبتها المزمن. فهي دائما "مُجْبرَة على كبت ميولها الجنسية، وأن استعادة هذه الميول المكبوتة سيكون له أثر هائل في تحريرها" [2]، ومنه الاعتراف بمكانتها ووجودها كقوة إيجابية لا سلبية.

كما توضح إيريغاري من جهة أخرى أن الهدف من إظهار "الأنثوي" ليس بالضرورة كما يدعي البعض وجب قلب الخطاب سائد – الذكوري– لكي يعاد اكتشاف مكان "الأنثوي" في اللغة. فالقضية حسب رأيها ليست قضية "تطوير نظرية جديدة، ستكون المرأة الذات أو الموضوع لها"[3]، بل القضية الأساسية هي "كبح الآلية النظرية ذاتها"[4] التي يسيطر عليها اللوغوس الذكوري دون إشراك الذات الأنثوية في ذلك ؛ فهذه النظرية التي تدعي "إنتاج حقيقة، وإنتاج معنى يكونان أحاديي الصوت « Uni vocal » على نحو زائد"[5]، يفرض على الذات فرضا، وجب تقنينه.

---

[1] ويندي كيه كولمار وفرانسيس بارتكوفسكي ،النظرية النسوية، مقتطفات مختارة، ص 256.

[2] سارة جامبل ،النسوية وما بعد النسوية، ص 377.

[3] ماري إيجلتون نظرية الأدب النسوي، ص 485.

[4] المرجع نفسه، ص 485.

[5] المرجع نفسه، ص 485.

فالنساء حسب إريغاري، لا يطمحن من وراء هذا المطلب أن يكن ندات للرجال في صناعة المعرفة، ولا يزعمن منافستهم في بناء منطق أنثوي تحيزي بعيد عن المنطق الوجودي، إنما همهن هو "تحريف هذه المسألة بعيدا عن اقتصاد اللوغوس"[1] ، وذلك بالبحث عن شكل يجدن فيه ماهية المرأة وهويتها، ويضعن تفسيرا عن الطريقة التي يجب إتباعها في الكتابة/الخطاب ليجد بها الأنثوي نفسه "معرفا بوصفه نقصا، قصورا أو محاكاة وصورة سالبة للذات"[2].

[1] ماري إيجلتون ،نظرية الأدب النسوي، ص 485.

[2] المرجع نفسه، ص 485.

## المبحث الثاني:

## الأدب النسائي إشكالية المصطلح ومشروعية الاختلاف في النقد العربي

### تمهيد:

يعد الأدب النسائي في النقد العربي موضوعا إشكاليا بامتياز، أثار ومازال يثير العديد من الأسئلة والطروحات النقدية التي تتباين بين مشروعية المصطلح ومفهومه من جهة، وتقبل الإبداع النسائي الملموس على صعيد الممارسة الفعلية في الساحة الأدبية والنقدية من جهة أخرى. فقد صاحب ظهور هذاالمصطلح جملة من الاشتقاقات المجاورة له "أدب المرأة أو الكتابة النسائية جدل حول مضمون هذه التسمية / الظاهرة التي تتضمن إشكالية تصنيف الأدب على أساس الاختلاف الجنسي"[1]، فلا غَرابَة إذا وجدنا مواقف نقدية كثيرة تختلف آراؤها بشأن المصطلح بين مؤيد ومعارض ورافض له تماما.

إن الحديث عن الأدب الذي تكتبه المرأة هو في الواقع حديث ذو طابع إشكالي بين العاملين في حقلي الأدب والنقد والمهتمين بالخطاب النسائي، أهمها الحديث عن مسألة الهوية والاختلاف بين ما يكتُبه الرجل وما تَكتُبه المرأة. فالجدل الاصطلاحي بخصوص كتابات المرأة والذي لم يكتب له الاستقرار بعد في الدراسات النقدية، يطرح عدة تساؤلات شائكة بغية توضيح حقيقة ما تكتبه المرأة، ومن ثم رصد ملامح الخصوصية وسمة التميز عن النسق العام الذكوري "وهذا عبر المحاولات الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تصارع الفحولة وتنافسها، وتكون عبر الكتابة تحمل سمات الأنثوية وتقدمها في النص اللغّوي لا على أنها استرجال، وإنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل الأنوثة مصطلحا إبداعيا مثلما هو مصطلح الفحُولة"[2].

---

[1] رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2 ، 2002 م ، ص 75.

[2] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م، ص 55.

من هذا الطرح النقدي يمكننا رصد بعض التساؤلات التي تحتاج منا جوابا لها منها:

- لماذا كلما تثار قضية الكتابة عند المرأة تكثر أسئلة الاستفهام؟.
- أيّ مفهوم لهذا المصطلح الذي يقوم على تصنيف الأدب تصنيفا جنسيا لا إبداعيا؟.
- هل الأدب النسائي يمتلك خصوصيته واختلافه لما قد يأهله إلى أحقيته في المصطلح، أدب نسائي، أدب نسوي... ؟.
- هل دوافع كتابة المرأة هي نفسها دوافع كتابة الرجل؟وهل المرأة تكتب بدافع الإبداع أم بدافع التعريف بذاتها المغيبة ؟.

إن الإجابة عن هذه التساؤلات "لا تعكسها قوة الجواب بقدر ما تكمن قوتها في حدود التساؤل وملء فضاء الإشكالية بإثارة الاهتمام، إذ في اختراق الأسئلة يتوهج المسكوت عنه"[1]، وهذا هو دافعنا لهذا الطرح الافتراضي، أن نفتح من خلاله أفاق التساؤل والبحث ونعمق صدمة المنطق الذكوري، بإخراجه من أوهام أيديولوجية البعد الواحد ؛ واختراق المحظور، وفرض التعدد وتثبيت مبدأ مشروعية الأنثى في الحضور كذات وكينونة في هذه المنظومة اللغّوية التي احتكرها الرجل طويلا.

فهل المرأة نجحت فعلا في افتكاك وجودها اللغّوي والأدبي وذللت بذلك لغّة الآخر/الرجل بفك شِفراتِهَ وكشف أسراره، فتسنى لها التعبير عن مأساتها الحضارية وحرمانها من حقها المشروع في اللغة، ومن الوقوف عند عتبة" أسئلة حادة عن الدور الذي يمكنها أن تصطنعه لنفسها في لغة ليست من صنعها، وليست من إنتاجها، وليست المرأة فيها سوى مادة لغّوية قرر الرجل أبعادها ومراميها"[2].

[1] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، حفرية في الأنساق الدالة، الأنوثة، الجسد، الهوية، مطبعة وراقة سجلماسة، المغرب، ط1، 2004م، ص 8.

[2] عبد الله الغذامي ،المرأة و اللغة، ص 8.

## 1. إشكالية المصطلح في الساحة النقدية العربية:

أصبح مصطلح الكتابة النسائية رائجا، ومتداولا في الثقافة الأدبية والنقدية العربية المعاصرة ؛ إلى حد تشكيله ظاهرة تستدعي الانتباه وتشد النظر إليها، كونها تمتلك خصوصيات وسمات قد تنفرد بها عن غيرها من صور الكاتبات الأخرى، غير أن أول عتبة قد تعترض تناول هذا الشكل من الكتابة الإبداعية، هو ما يتعلق بإشكالية ضبط المصطلح وتعين حدوده وإطار اشتغاله الدلالي ،لاسيما وأن مصطلح الكتابة النسائية ما انفك يطرح جملة من التحفظات النظرية والدلالية ، في صناعة المفهوم الأكثر دقة وملائمة لكتابة المرأة المبدعة، وهو الأمر الذي أفرز تباينا واختلافا، في اصطناع المصطلح الذي يتناسب والتعبير عن هذه الكتابة على نحو الكتابة النسائية*، النسوية، المؤنثة، أدب المرأة، أدب الحريم... و غيرها من المصطلحات التي أطلقت هنا وهناك من باب تصنيف الأدب على أساس اختلاف الجنسين، مما أفرز موقفين متطرفين إما "مع" أو "ضد" المصطلح حيث تتباين دواعي وأسباب الاختلاف.

فهناك من يرفض المصطلح انطلاقا من رفضه لمبدأ التصنيف في الكتابة، أدب يكتبه الرجل وآخر تكتبه المرأة، وهناك من يرى في هذا التصنيف إذْلاَلاً للكتابة النسائية وجعلها في خانة الدونية والتهميش وتسفيه ،"من طرف المؤسسة النقدية الذكورية،هذه المؤسسة التي استعملت المصطلح كأداة لإقصاء وتسطيح الأدب الذي تنتجه المرأة، ونظرت إلى إبداعها باعتباره متدنيا ولا يرقى في خصائصه الفنية إلى إبداع الرجل"[1]، وأخيرا طمس معالمه"بإخراجه من الأدب العام/الإنساني، "بإلغائه من مشروعية الأعمال الفنية الموحدة"[2].

* هذه الاشتقاقات الموازية، أدب المرأة، أدب الحريم، الأدب النسوي، النسائي... هي مجرد تسميات تعددت بتعدد المصطلحات النقدية من قبل النقاد، وهي ملغومة في نفس الوقت بالنزعة الإحتقارية والدونية ، دون التركيز على كتابة المرأة وإبداعها وخصوصيتها في هذه الكتابة وما تتسم به من جديد.

[1] عبد النور إدريس، النقد الجندري تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، ص 19.

[2] سماهر الضامن، نساء بلا أمهات، ص 121.

وبما أن الأدب النسائي يتأرجح بين القبول والرفض ،أو القبول الحذر إلى يومنا هذا. ما تنفك تتضارب الآراء النقدية حول إمكانية تبَنيِه أو إنكاره على الساحة النقدية العربية، بالرغم من أن معظم الآراء تُجمِع على رفض التسمية أو المصطلح بحجة أن لا جنس للكتابة، فالكتابة واحدة سواء كان مبدعها رجلا أو امرأة، فلا خصوصية جنسية في الإنتاج الأدبي، لأن الأدب نفسه لا يقبل هذه الخصوصية، كونه إنتاج إنساني مُوحَد، وليس تصنيفا وتمايزا حسب الفروق الجنسية بين الذكر والأنثى، أو ما يسمى بالنوع أيّ الجندر.

هذا التباين في قبول ورفض المصطلح، خلق بالضرورة ثنائية قطبية بين النقاد والأدباء، مما أدى إلى تنامي هذه القُطبية في ضوء غياب المنهجية النقدية الواضحة، واعتمادها على الدراسات الأدبية الانطباعية التي شاعت في النقد العربي المعاصر، فمعظم الدارسين لجئوا إلى استخدام طرق غير مضبوطة في التحليل مما جعل هذه الدراسات غُفلاً من أيّ دِرع نظري، علمي، تأسيسي يدعم تحليلها وتوجهها.

وعليه يمكننا التمثيل لهذه المقاربة النقدية التي اتخذت من الكتابة النسائية توجها نقديا لها من خلال استعراض آراء الناقدات والأدبيات العربيات في إمكانية تأصيل لهذا المصطلح أو نفيه.

## 2. المصطلح في الفكر النقدي النسائي:

### أ/ موقف الناقدات من المصطلح:

"خالدة سعيد"* من الناقدات العربيات الأوائل اللواتي تطرقن لإشكالية الكتابة النسائية، وذلك من خلال مؤلفها "المرأة، التحرر، الإبداع"، حيث نجدها انطلقت من مبدأ التعتيم والغموض الذي يتسم به "الأدب النسائي" كمصطلح نقدي دخيل على الساحة الأدبية والنقدية العربية، على الرغم من شيوعه وكثرة استعمَالِه، إلا أنه يَنُوء عن الدِقَة والموضوعية، لأنه مصطلح "شديد العمومية وشديد الغموض، وهو من هذه التسميات الكثيرة التي تشيع بلا

* خالدة سعيد، ناقدة وباحثة سورية، اهتمت بقضايا المرأة العربية، من مؤلفاتها حول المرأة نذكر "المرأة، التحرر والإبداع" (1991م)، و"في البدء كان المثنى" (2009م)، إلى جانب عدة مقالات.

تدقيق، ولا يتفق اثنان على مضمونها"[1]، خاصة إذا كانت هذه التسمية تأخذ مجرى التعريف والتصنيف أو حتى التقويم، فإن هذه التسمية على العكس" تبدأ بتغيب الدقة وتشويش التصنيف وتستبعد التقويم"[2]، كما تتضمن في نفس الوقت حكما بالهامشية مقابل مركزية مفترضة مسيطر عليها من قبل الآخر/الرجل وهذا لما يحمله من إرث تاريخي وثقافي مُثْقَل باستبعاد المرأة.

إن تخصيص مصطلح "الأدب النسائي" أو "الكتابة النسائية" على ما تُبدعه المرأة بعيد كل البعد عن الدقة والموضوعية، وعلة الناقدة في ذلك أن ما تبدعه المرأة/الكاتبة لا يملك الخصوصية في الكتابة التي تميزه عن غيره، وتُأهِله ليكون أدبًا متميزا يحمل بذور هويته وتميزه، فـ "القول بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة، يُفضِي إلى واحدة من حكمين: إما كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية، وهذه الخصوصية، وهو ما يَرُدهَا إلى الفئوية الجنسية فلا تعود صَالحِة كمقياس ومركز، وإما كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية، أيّ كتابة بالإطلاق، كتابة خارج الفئوية مما يسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوري ونسائي"[3]، فهذان الخياران جعلا الناقدة ترفض المصطلح لأنَّه يحيل إلى حَصْر الأدب في زمرة الفئوية ؛ فيصبح هناك أدب رجالي وأدب نسائي، وينظر للأدب من منظار الجندر: أيّ الفروق الجنسية في الكتابة لا الأدب باعتباره بناء فني عام ومشترك.

كما تقف الناقدة "يمنى العيد"* نفس الموقف، وهو الرفض للمصطلح لأن خصوصية هذا الأدب ليست ثابتة، فهي رهينة الظُروف ومتى زالت أشكال القهر الاجتماعي المُمَارس على المرأة سَتخْتفِي هذه الخصوصية، وعليه الكتابة بالنسبة للمرأة ليست إلا وسيلة تحتمي وراءها إزاء وضع مُتَردٍ يحيل إلى استمرار عبوديتها وإذلالها، ويعمل على تهديد وجُودها

[1] خالدة سعيد، المرأة، التحرر، الإبداع، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، 1991م، ص 85.

[2] خالدة سعيد، المرأة، التحرر، الإبداع ، ص 85.

[3] المرجع نفسه، ص 85.

* يمنى العيد، ناقدة وباحثة لبنانية، عملت في مجال التعليم الثانوي، ثم أستاذة في كلية الأدب بجامعة لبنان، لها عدة إسهامات نقدية، من كتبها نذكر "الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية" (2011م).

وكيانها كأنثى، ناشِدَةً من خلاله التحرر والخلاص من الفئوية التي حُصِرت فيها من قبل الثقافة الذكورية المهيمنة. فالكتابة عند المرأة شيء خطير جداً، وليس مجرد رغبة في مشاركة الرجل في الإبداع، إنما هي "واجهة تحررية تعيد صياغة تطلعات المرأة إلى إعادة الاعتبار إلى ذاتها كوجود مستقل وفاعل"[1]، فوجود المرأة مرهون بممارسة فعل الكتابة، وكل تخلف عن الفعل يعني موت هذه المرأة. سواء كان الموت التاريخي أو الذاتي/الوجودي.

وتختم الناقدة طرحها برفضها تصنيف الأدب إلى أدب كمفهوم عام وأدب نسائي كمفهوم خاص، فهي لا تعترف إلاَّ بوجود « نتاج ثوري يلغي مقولة التمييز بين الأدب النسائي والأدب. كما يلغي مقولة الخصوصية النسائية كطبيعة تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب"[2]، فالناقدة تربطت خصوصية الكتابة النسائية بالوضع الاجتماعي للمرأة، هذا الوضع الذي يمكن له أن يزول مستقبلا، حينما تحقق المرأة سمة المشاركة والمساواة بينها وبين الرجل، فيتحقق بذلك زوال خصوصية الكتابة عند المرأة. كما غيبت الناقدة تمامًا الذات المبدعة، وأقرت فقط بأهمية الواقع الاجتماعي في التحفيز على الإبداع، غير أن هذا لا يُلغي وجود جوانب أخرى مهمة كالاختلاف الفيزيولوجي المميز للمرأة على الرجل، بالإضافة إلى واقع أدوارها وأوضَاعها في مجتمعاتنا العربية والإسلامية.

ترجع الناقدة "رشيدة بنمسعود"[*]، سبب تأرجح قبول ورفض المصطلح في الأوساط النقدية والأدبية إلى الغموض الذي إعتَري هذا المصطلح كونه، أتَى من عدم تحديد وتعريف كلمة "نسائي"، والتي تحمل دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي المبطن بدلالات التحقير والإذلال، وهو الأمر الذي دفع بالمبدعات والكاتبات ؛ للنفور من هذا المصطلح على

[1] زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م، ص 92.

[2] رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، ص 77.

[*] رشيدة بنمسعود، ناقدة وباحثة مغربية، لها كتاب نقدي "المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف" (1994م)، وجمالية السرد النسائي (2006م)، إلى جانب مقالات نقدية تم نشرها في عدة دوريات مختلفة.

حسَابِ خصوصيتهن في الكتابة، كما أرجعت الناقدة سبب النفور من الكتابة النسائية إلى شرطين هما[1]:

**أولا:** غياب التصور النقدي الذي لم يصل إلى مستوى دراسة هذه الظاهرة وتفكيكها داخليا. ومنه عدم تحديد كلمة "نسائي"، وضبط تعريفها مما جعلها خَاضِعة لدلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي، وهذا ما دفع بالمبدعات لينْفُرن من هذا المصطلح الملغوم.

**ثانيا:** خوف الكاتبات من إلصاق سمة الدونية بهن، ورغبتهن في انتحال موقع الرجل، لذلك يرفضن المصطلح رغم تأكيدهن على حضور نكهة أو خصوصية معينة في الكتابة تميزهن عن غيرهن.

بينما "شرين أبو النجا" تُرجِع دافع رفض مصطلح "الكتابة النسائية" ضمنيا إلى انطواء هذا المصطلح على نوع من التحقير للمرأة، ووضعها في مرتبة الدُونِية لا تَرَاتُبِية مع الرجل، وهذا حسب رأي الناقدة ما هو إلاَّ" انعكاس الواقع الاجتماعي الذي – منطقيا – ينقل مشكِلاته إلى الواقع الأدبي"[2]، ففي العالم العربي عامة لم يتم التأصيل ولا التأسيس نقديا للإنتاج الأدبي النسائي، حيث تم الاكتفاء بإطلاق هذه التسمية على النصوص التي تبدعها المرأة. ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، إنما نُظِّر لهذا الإبداع بنظرة فيها طرافة وفكاهة وتسفيه، حينما اعتبرت كتابات المرأة ظاهرة عابرة لا تلبث أن تزول، وسميت هذه الظاهرة الدَّخِيلة على الإبداع العَربي بـ "**موسم كتابة البنات**"، على حد تعبير "إدوارد الخراط" الذي قال: "أنها ظاهرة عابرة لا تلبث أن تمر، وتعود الأمور إلى ما كانت عليه"[3]، هذه التصنيفات التعَسُفية ضد المرأة، بالضرورة كانت وراء رفض الكاتبات المبدعات لما يسمى بـ "مصطلح الأدب النسائي"، لأنه مبطن بدلالات التسفيه والتحقير والإذلال.

[1] رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، ص 82.

[2] شرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف، قراءة في كتابات نسوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص 13.

[3] شرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف، ص 13.

بيد أن الناقدة من جهة أخرى تقف موقفًا سلبيًا من الكاتبات والباحثات والناقدات العربيات، لأنهنّ ارتأين أن يسلكن الطريق الأسهل، بِرفضهن المصطلح برمته اعتقادًا منهن أن إدراج كتابتهن الإبداعية في خانة "الأدب النسائي" ليس إلاَّ إضفاء للدونية عليها، بدلاً من محاولة العمل على توضيح مفهوم "**نسائي**" أو "**نسوي**" والتأصيل نقديا لهذه المصطلحات ، بِضَبط مفاهيمها والتأسيس لنقد أدبي نسائي عربي خالص المعالم.

وترى "نازك الأعرجي" أنه "بمجرد طرح مصطلح الأدب النسوي، أو الكتابة النسائية إلاَّ يواجه برفض قاطع ويدفع به بعجالة ولهوجة خلف حُدود من التسفيه والتجهيل والاستخفاف والتساؤلات العبثية في ما يكاد يشبه التحريم"[1].

ف"نازك الأعرجي" تدعو المرأة العربية للتمسك بهذا المصطلح الذي يؤكد كينونتها التي تميزها عن الآخر/الرجل، كما حذَرت في نفس الوقت من التشبث بفكرة أن هذا المصطلح يحيل إلى الدونية والتسفيه، كما أشيع عنه في الثقافة العربية المهيمن عليها من قبل الوعي الذكوري، والذي يسعى جاهدا لإبقاء المرأة عُضوًا مهمشا في النادي الرجولي، من خلال فرض مصطلح الإنساني أو العام بدلا من الأدب النسائي الخاص.

كما ترفض نازك الأعرجي "مصطلح "الكتابة الأنثوية"، لما يحيل إليه لفظ "أنثى" من دلالات الضعف والسلبية... فهو في نظرها "يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ الضعف والاستسلام والسلبية، لذلك تتحاشاه النساء المتميزات ويرفضنه "[2]. بل قد يصِلن إلى حد طبع سلوكهن بطابع الاسترجال ، والخروج نهائيا من دائرة الأنثوية، وتقترح الناقدة البديل المنزه عن تلك الدلالات المذكورة ،وهو مصطلح "**الأدب النسوي**" الذي "لا يهدف إلى تقسيم الأدب بين الرجل والمرأة، ولا إلى إقامة معتزلات أدبية"[3]، إنما الهدف الأسمى لتأصيله هو رد الاعتبار لإبداع المرأة من خلال "تقديمها في الإطار

[1] نازك الأعرجي، صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، دار الأهالي، دمشق، ط1، 1997م، ص 5.

[2] نازك الأعرجي ،صوت الأنثى، ص 31.

[3] المرجع نفسه، ص 31.

المحيط بها، المادي والبشري والعرفي والاعتباري... في حالة حركة وجدل"[1]، إلاّ أن الناقدة هي الأخرى لم تستطع صَوْنَ نفسها من الوقوع في اللبس بين المصطلحات بدليل أنها رفضت مصطلح "الأنثوي"* لأنه يحمل دلالات الدونية والتسفيه ، وتعهدت بعنونة كتابها بـ "**صوت الأنثى**"، رغم رفضها له، واقترحت مصطلحا آخر، وهو "**الأدب النسوي**" كبديل، لينتهي بها الأمر، للجمع بين المصطلحين كعنوان واحد لمؤلفها ،"صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية" . وما هذا الخلط والتداخل بين المصطلحات سوى مرآة عاكسة للتذبذب وعدم الاستقرار في ضبط مفاهيم المصطلحات النقدية الدخيلة على الثقافة العربية "والتي تُستَخدم استخدامات مضطربة تشوش الفكر النسوي ورسالته"[2]، فلا يورث هذا الخلط في الاستخدام سوى الإبهام والتشويش في الاستعمال والتداول.

إلاَّ أن الناقدة المغربية "زهور كرام" ترى أن الأسباب المحتملة وراء ظهور مصطلح "الكتابة النسائية" في السياق الثقافي العربي المعاصر، مشبعا بتلك الدلالات المحملة بالدونية والضعف، إلى إبعاد هذا المصطلح عن العقل، الذي يُعَد ميزة الذكر لا الأنثى. فهذا التصَور يرجعه الدارسون إلى مسألة المرأة في حد ذاتها، باعتبارها قضية تاريخية مُحمَلة بالقيم المتوارثة والمرجعيات التي كانت دائما تنظر لها ؛ كأداة مستغلة من الأخر/الرجل مما ولد هذه النتيجة المتعارف عليها، "وصفها بالدونية والتي أفرزت بدورها أشكالاً متعددة من

---

[1] نازك الأعرجي ، صوت الأنثى، ص 35.

[*] يجب أن نفرق بين لفظ أنثى وأنوثة، أما لفظ "الأنثى" فهو لفظ يستدعي الوظيفة البيولوجية/الجنسية، بينما الأنوثة هي كما عرفتها سارة جامبل: « بأنها مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظهرها، وغاية القصد منها جعل المرأة تَمْتَثل لتصورات الرجل عن الجاذبية الجنسية المثالية »، ينظر سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص 37.
فالأنوثة بذلك هي مجموعة من الخواص المميزة للمرأة اجتماعيا، والناتجة عن التنشئة كالحياء، الرقة، النعومة... وهي صفات لا يمكن أن نجدها عند الرجل، لذا لا يمكن له مهما كان أن يكتب كتابة أنثوية، إنما يمكنه أن يكتب كتابة نسوية، أو كما يرى الناقد محمود طرشونة بأن هناك « الحساسية الأنثوية، وليست الرواية الأنثوية، لأنه يصعب تميز اتجاه يتصف بالأنوثة وهي ليست نظرة أو موقفا بقدر ما هي نكهة خاصة نجدها في روايات جميع النساء تقريبا ». ينظر محمود طرشونة، نقد الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، ط 1، 2003م، ص 6.

[2] زليخة أبو ريشة، أنثى اللغة، أوراق في الخطاب والجنس، دار نينوي ، سورية، 2009م، ص 30.

التصورات شخصتها مختلف الخطابات الإبداعية"[1]، فهذه الدونية خلقت تصَورا حِسيا للمرأة باعتبارها جسدا مُلغَى الروح، يَعْمَل على إغراء الرجل وتوفير المتعة له دون النظر لها ككيان ووجود.

من هذا المنظور "تضيع قيمة المرأة مع اختزالها في أوصاف معينة، ويتم التركيز على صفة دون أخرى حسب سياق استثمار المرأة"[2]، وعليه ينحصر مفهوم المرأة فيما يريده الكاتب والمجتمع وحتى العصر ومتطلباته ،الأمر الذي يجعل جسد المرأة في الأدب تنتهك وحدته ، وتجزء لتغيب شيئا فشيئا. فحسب رأي الباحثة "بياتريس ديديي"[*] " Didier Béatrice الجسد الأنثوي أكثر حضورا في الإنتاج الأدبي من الجسد الذكوري، إلاّ أن حضوره يكون "دائما مُجَزءًا، بينما يحافظ الجسد الذكوري على وحدته الذاتية[3]، أيْ الكلية ؛ فالجسد الأنثوي في الإبداع الأدبي، سجل حضورا جزئيا على حساب وحدة الجسد الكاملة، كذكر جمال العين، أو الشعر، أو المعصم... وما هذا الحضور المجزء سوى رمز عاكس للحضور المغيب الذي تعاني منه المرأة فكريا وأدبيا واجتماعيا ، وهو حضور يجعل المرأة ذات مغيبة من أجل ذات أخرى هي الذات الذكورية، وبذلك يتحول وجودها إلى مجرد أداة ليس إلاّ ،"ووسيط يخدم الآخر المُحدَدة ذَاتُه وقِيَمُه، وكذلك هويته في ثقافة القيم السائدة"[4].

كما تلزم الناقدة إشكالية مصطلح الكتابة النسائية بالتعبير الذي يثِير غمُوضًا شديدا، ليس لكونه يرمز لصفة "نسائي"، إنما بدءا من لفظة "كتابة" والتي تحمل عدة إشكاليات في مدلولات استعمالاتها التعبيرية العامة، وهذا ما دفعها لطرح تساءلا إشكاليا، نقديا، جوهريا بغية فتح أفق موضوعي للدراسة والبحث المعمق منه: هل نعني بـ "الكتابة" هنا كل الحقول

---

[1] زهور كرام ، السرد النسائي العربي، ص 12.

[2] المرجع نفسه، ص 13.

[*] بياتريس ديديي، باحثة وناقدة فرنسية لها عدة كتب منها، "كتابة المرأة" سنة 1981م، "قبلة اليوميات الحميمة"، 1976م.

[3] Vue : Didier Béatrice, l'écriture femme, éd. P.U.F., 1981, p. 36

[4] زهور كرام ،السرد النسائي العربي، ص 13.

المعرفية والفكرية والنقدية والإبداعية التي تنتجها المرأة ؟ أم أن الكتابة محددة في استعمال معين ؟"[1].

وتجيب الناقدة عن تساؤلها، بربط فعل الكتابة عند المرأة بطبيعة منتجها أيّ "المرأة" ذاتها، وكذا بسلطة الأحكام المتوارثة عَبْرَ الأجيال ذات البعد التاريخي، فالكتابة النسائية ما هي إلاّ مشروع تحرري بالنسبة لها ؛ من تلك التصورات السائدة "التي فرضت عليها"لأن الكتابة مرتبطة أكثر بالمجال الذي يتحرر من خلاله الإنسان، وحين كان التخييل مكانًا للحرية، فقد وجَدَت فيه المرأة الفضاء الأرحب لتجريب حريتها وانعتاقها"[2]، لأن في التخييل تستطيع المرأة أن تتصور المكانة التي يجب أن تحتلها في الواقع، من منظورها هي لا من منظور الآخر. فالكتابة النسائية غالبا ما تأخذ ضمن استعمالها المباشر طابع الكتابة الإبداعية، والناقدة في هذا المقام تتفق مع ما صرحت به الكاتبة "أميمة خميس"، حينما قالت " تظل الكاتبة أنثى تعبر عن تجربتها الخاصة، لاسيما عندما تكون الكتابة على الصعيد الإبداعي أو الجانب العاطفي أو الوجداني، بينما قد يختفي هذا الجانب أو يتوارى نوعا ما عندما تكون الكتابة موضوعية أو علمية أو صحافية"[3]، غير أن الفصل بين الكتابة الموضوعية العلمية والكتابة الذاتية العاطفية ، لم يبعد مصطلح الكتابة النسائية عن دائرة الغموض والارتباك، إذ يبقى هذا التعبير يطرح صعوبة في تحديد مفهومه على الساحة النقدية والأدبية ،مع وجود أزمة غياب التنظير الموضوعي لحل هذه المعضلة الاصطلاحية.

**ب/ <u>موقف الكاتبات من المصطلح</u>:**

موقف الكاتبات لم يكنّ إزاء مصطلح "الكتابة النسائية" يختلف كثيرا عن موقف الناقدات العربيات، فقد تراوحت مواقفهن بين القبول والرفض والتحفظ رغم إيمانهن في كثير

[1] زهور كرام ،السرد النسائي العربي، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص 19.

[3] أميمة خميس، كاتبات يخلعن عباءة الأيديولوجيات وشاعرات يثرن ضد المذكر، نقلا عن زهور كرام ، السرد النسائي العربي، ص 19.

من المناسبات أن كتابة المرأة تملك نكهة خاصة تميزها عن كتابة الرجل، إلاَّ أن طبيعة الثقافة السائدة في المجتمعات العربية ؛والمسيطر عليها من قبل الأحادية الذكورية، أوجدت لدى المرأة الكاتبة هذا الشعور بالتردد في إبراز تميزها، ومنه اعتراف بخصوصيتها المطلقة في الكتابة، بالإضافة إلى عدم قدرة الأديبات والناقدات العربيات في تكوين رؤية فكرية واضحة حول الأدب النسائي – ليومنا هذا – وطرح مسألة الخصوصية والاختلاف ومشروعية المصطلح ضمن تيار نقدي نسائي واضح المعالم والرؤى، فكانت النتيجة تعدد مواقف الكاتبات بين القبول حينا والرفض أحيانا أخرى، مما جعل المصطلح يسير نحو التذبذب والاستقرار؛ ومن بين الكاتبات الرافضات لهذا المصطلح ،والمنددات به الروائية "غادة السمان" التي رفضت المصطلح كونه يدعو إلى التصنيف الجنسي للأدب، حيث ردت على سؤال وجه لها بهذا الخصوص من قبل الكاتبة أحلام مستغانمي في إحدى الاستجوابات الصحفية قائلة: "أؤمن بطاقات المرأة المبدعة ولذا لا أؤمن بالأدب النسائي... أؤمن بأن المرأة الموهوبة قادرة على العطاء المبدع، أما تسمية "الأدب النسائي" فتضحكني وتذكرني بسؤال الناس باستمرار: « بنت أم ولد ؟ »... وحزنهم لولادة البنت وفرحهم بالولد... وها هي الأفكار العتيقة البالية تنسحب على رؤية النقاد للأدب، وإذا كتبته امرأة صار (نسائيا !)... الأدب النسائي موجود فقط في عيون الذين مازالوا ينظرون إلى الأدب بعين عتيقة متحجرة..."[1].

إن رفض الكاتبة لهذا التصنيف، يرجع حسب وجهة نظرها إلى التفكير الشرقي القائم على فكرة أن الأدب الرجالي قوام على الأدب النسائي، وبما أن اللغّة مفاتيحها من صنع الرجل ؛ فهي تدعو إلى تحكيم العقل والمنطق ؛عند تصنيف الإبداع ضمن ثنائية (أدب لا أدب)، (أديب لا أديب) (مبدع، لا مبدع)، وليس من باب أدب رجالي، أدب نسائي، وكل ما كان مصدره نسائي يتسم بالضعف والسلبية ؛ وكل ما كان رجالي يتسم بالكمال والإيجابية،

[1] غادة السمان، القبيلة تستوجب القتيلة، الأعمال غير الكاملة، منشورات غادة السمان، بيروت لبنان، ط 2، 1990م، ص ص 210، 211.

فهذه الأفكار البالية المتحجرة حسب رأي الروائية، لا تخدم لا الأدب ولا النقد الأدبي لأنه "حينما يولد العمل الأدبي لا نسأل ولد أم بنت، إنما نسأل: مبدع أو غير مبدع..."[1] وهذا هو مبدأ النقد السليم.

كما نجد للأدبية "قمر كيلاني" نفس الرأي الرافض للمصطلح باعتباره يعمل على التصنيف الجنسي للأدب قائلة: "أنا لا أعترف بأدب نسائي وأدب رجالي إن صح التعبير، إنه أدب فقط سواء صدر عن المرأة أو الرجل... وقناعتي بأن المرأة ند للرجل، فقد كرَسْتُ لدَى جِيلي من الأدباء والكتاب بأنني مساوية لهم ولا أقول أُضَاهيهُم"[2]. فالكاتبة لا تؤمن إلاّ بوجود أدب واحد يجمع إبداع الرجل والمرأة معا، لكنها في نفس المقام لا تنكر خصوصية في الكتابة النسائية والتي تميزها عن كتابة الآخر، أيّ الرجل قائلة "فإشراقة اللغّة وسلامتها والابتعاد عن العامية أو اللغّة الدارجة أمر مهم جدا، نجد المرأة فيه أحرص على العناية به من الرجل، مما يعطي أدبها طابعا مميزا وجميلا"[3].

لا نبتعد كثيرا عن المواقف الرافضة للمصطلح، إذ نجد الأديبة المصرية "فاطمة ناعوت" تطرح سؤال الخصوصية والهدف منه، "لماذا يخص الكتابة تحديدا بهذا التقسيم النوعي ، في حين لم يتبين التمييز ذاته في الفنون الأخرى من موسيقى ونحت وتشكيل... في النهاية يصح أن نتساءل عن المسؤول الحقيقي ؛ وراء ذلك التعسف الواقع على المرأة المبدعة ؟. هل هو القهر الواقع على الرجل اقتصاديا وفكريا وسياسيا، ومن تم أفرز هذا القهر إما تخلفا في معاملة المرأة... أم هو النظام الثقافي والاجتماعي الآخذ في التحلل؟ أم التأويل الخاطئ للدين الذي جعل الرجل يتحسس مُسَدسَهُ، كلما أمسكت المرأة قلما وورقة، باعتبارها ناقصة عقل بينما فعل الكتابة يتطلب عقلاً كاملاً ؟، ولعل ذلك وراء نظرة النقاد لمعظم ما تكتُبه المرأة باعتباره بوحًا شخصيا لا فكرًا وإبداعًا. فالكائن الناقص قد يبوح

[1] غادة السمان، القبيلة تستوجب القتيلة، ص 317.

[2] مع الأديبة قمر كيلاني، حوار أديب قزاز، الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 427، السنة 35، تشرين الثاني، 2006م، ص 125.

[3] المرجع نفسه، ص 127.

بلواعجه، لكنه لا ينتج فكرا، المرأة تحمل وزرا جاهزا، يولد معها هو نوعها والكتابة تضيف إلى وزرها إثما جديدا"[1].

إن الكتابة في نظر "فاطمة ناعوت" تعد وزرًا يُضَاف إلى وزر المرأة البيولوجي كونها أنثى، مما جعل الرجل يَسْتَبْعِدها عن حقها في الكتابة، وينظر لإبداعها من منظار التصنيف الجنسي، لا من منظار الإبداع. وما هذا إلاّ ليضِيفَ لها قهرًا آخر إلى جانب القهر الاجتماعي وهو القهر الفكري، حيث صُنِفت كتاباتها تحت مظلة "الأدب النسائي"، هذا الأدب الذي يتصف بالبوح الشخصي/الذاتي ؛ ويبتعد كل البعد عن الفكر والإبداع العام، وعليه فهو أدب فرعي لا جوهري، بينما الأدب الذي يصدر عن الرجل هو الأصل والجوهر عينه.

وغير بعيد عن هذا الطرح نجد الكاتبة والناقدة المصرية "**لطيفة الزيات**"، تؤكد على فكرة الأدب مفهوم إنساني عام مُنَزه عن التصنيف الجنسي، يشمل حيزًا للمرأة والرجل معا، وهو يقوم على المشاعر والخبرة، وتشغيل المخيلة وهي بالضرورة عناصر مشتركة بين الجنسين مصرحة بذلك: "... أنا شخصيا ورغم وجود عناصر ذاتية في كتاباتي لا أكتب كتابة نسائية، لا أعتقد ذلك، ولا أعتقد أن أيّ إنسان يكتب كتابة نسائية، وإلاَّ علينا أن نقول أن الرجل يكتب كتابة رجالية بمدى ما تظهر شخصية الإنسان في العمل الأدبي... فالأدب يعني نقل التجربة الخاصة إلى التجربة عامة، تتمتع بالجانب الجمالي وتُمتِع القارئ"[2]. فالناقدة بذلك تُخْرِج القضية من الإطار الجنسي/الفئوي الذي يُرَاد لها أن تُسْجَن فيه إلى إطار الإبداع ؛ الذي يسمح بالنظر لإبداعها من وجهة نظر أوسع وأشمل. إلاَّ أننا لا نجد لهذه الإشكالية المصطلحاتية المطروحة سجالا عند المبدعات المغربيات لأن القضية لم

[1] فاطمة ناعوت، المرأة والكتابة والمجتمع، الملحق الثقافي للعلم، نقلا عن أحمد بوغربي، الخطاب الروائي في المغرب العربي، مقاربة في التيمات واللغة، دكتوراه، جامعة محمد الخامس، أكدال، الرباط، المغرب 2006-2007، ص 2.

[2] لطيفة الزيات، (حوار)، البيان الثقافي، ع2، 1997م، ص 13.

تطرح ولم تأخذ أبعاد نقدية، من خلال تحديد الإشكالية والخوض في مجاريها وروافدها، إلاّ في باب ما جاءت به الكاتبات من إجابة على الأسئلة الصحفية الموجهة لهن.

وكذا الشاعرة المغربية "مليكة العاصمي" ترفض إدراج أعمالها تحت لواء مصطلح "الإبداع النسائي" لأنه يتسم بالأفق الضيق، والأدب عرف بسعة ورحابة صدره كونه يجمع كل إبداع دون تحديد جنس كاتبه سواء أكان امرأة أو رجل !. تقول بهذا الصدد "من الأكيد أن أدب المرأة يحمل سمات خاصة، لكنني لا أميل إلى تقسيم الأدب كما يقسم العالم، ذلك التقسيم النخبوي السائد الذي يجعل أدب الغرب أرقى أنواع الأدب، وسيجعل أدب المرأة... في آخر السلم التراتبي"[1]. فالشاعرة رغم رفضها لهذا التصنيف، إلاّ أنها تصرح بوجود خصوصية تميز كتابات المرأة عن غيرها.

وبحجة أكثر عقلانية نجد الروائية "أحلام مستغانمي" تقف في صف الرافضات لهذا المصطلح قائلة:" أنا لا أؤمن بهذا التصنيف إطلاقا، وأتبرأ منه تماما، فالأديب بما يكتب وما يقدم للقارئ سواء كان رجلا أم امرأة... فأنا امرأة كتبت بذاكرة رجل، فهل أعد كاتبة رجالية في حين يعد يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس كاتبين نسويين لأنهما يكتبان بذاكرة امرأة وعن امرأة ؟. هذه التصنيفات والتقسيمات لا تضيف شيئا للأديب، ولا تزيده وزنا أو قيمة بما يكتب وما يقدم من أحاسيس بشرية من خلال هذا الذي يكتبه فقط"[2].

وما نفور الكاتبات العربيات من تصنيف إنتاجاتهن الإبداعية في خانة الكتابة النسائية، إلاّ لكونه ناجم كما أسلفنا الذكر إلى شعورهن بالتهميش والدونية من خلال تلك الصور النمطية التي رسمتها النرسيسية الذكورية الأحادية، فالمجتمع الذكوري التراتبي "يكرس

---

[1] زهور كرام ، السرد النسائي العربي، ص 94.

* لقد صرحت رشيدة بنمسعود في كتابها المرأة والكتابة، أن المبدعات المغربيات لم تثر عندهن إشكالية الكتابة النسائية سجالا ،ولم تطرح كقضية نقدية تستحق الدراسة، وقد لحظنا أيضا من خلال دراستنا ؛ أن الأمر نفسه بالنسبة للمبدعات الجزائريات اللواتي لم يعطين للقضية أهمية تذكر ماعدا ما جاء من تصريحات صحفية عابرة.

[2] الكاتبة أحلام مستغانمي، حاورتها حورية ميسوم في القاهرة، الخبر الأسبوعي، السنة 1، ع03، من 24 إلى 30 مارس، 1999م، ص 16.

التبعية ودونية المرأة، لا يؤمن بخصوصيتها، واختلافها وبِحَقها في المساواة في جميع المجالات، وبحقها في الكتابة والإبداع"[1]، غير أنه بالرغم من كل هذه الهواجس نجد بعض الكاتبات ممن أصبن بلوثة البوح ، يعلنّ عن هويتهن الأدبية وخصوصيتهن في الإبداع تحت لواء مصطلح "الكتابة النسائية".

كما نجد الروائية "فضيلة الفاروق" تحدد موقفها من المصطلح مصرحةً: "أظن أن البعض يرفض هذا المصطلح لأنه يظنه إهانة، فنحن شعوب لها موروث قديم سيء تجاه المرأة... الأدب النسائي يعني ببساطة أن من كتبه امرأة، وهذا لا يقلل من قيمته ،ولكنه مجرد تصنيف أكاديمي للتفرقة بين ما تكتبه النساء وما يكتبه الرجال، وأنا لست ضد هذا المصطلح وأفتخر بأنني أنثى ، وأكتب وأقول في بعض الأحيان ما يعجز الرجال عن قوله، وتزداد سعادتي كلما وجدت كاتبة أضيفت لقائمة الكاتبات"[2].

فضلا عما سبق ذكره نجد الكاتبة "نور أمين" تصرح بوجود أدب نسائي له مميزاته وخصوصيته، "نعم هناك أدب نسائي ونقد نسائي ومسرح نسائي... الخصوصية الموجودة في كتابة النساء ليست نابعة من كونهن نساء ؟ الاتجاه السائد الآن هو الكتابة التوثيقية... لا يوجد حدث ،ولكن هناك تفاصيل وومضات تكون في النهاية تأثير في وسط كل هذا تتميز كتابات النساء لأن الرجل عندما يكتب بشكل توثيقي، فنحن نعرف 90% مما سيقوله... أما عندما تكتب المرأة في نفس الاتجاه تأتي كتابتها صَادِمة ومُدهِشة، لأن القارئ لا يعرف سوى القليل، ومن هنا تنبع الخصوصية: تجربة أنثوية في كتابة توثقية"[3].

إن هذه التجربة التوثيقية المدرجة ضمن تميز الأعمال الإبداعية للمرأة عن أعمال الرجل، تمَيزها يكمن في الأنوثة المبثوثة في هذه الكتابات والتي لا يعلم عنها القارئ شيئا، فالأنوثة كما يقول عنها الباحث يوسف وغليسي "هي روح النّص النسوي ورحيقه المختوم،

[1] نعيمة هدي المدغري، نساء على المحك، دار الأمان، الرباط، 2012م، ص 93.

[2] فضيلة الفاروق، هناك كتاب كثيرون يتقنون اللغة والكذب معا ! حاورتها، د. إيناس حسني، كل الأسرة، مجلة خليجية، ع657، 17 مايو 2006، ص 171.

[3] شرين أبو النجا ،عاطفة الاختلاف، ص 43.

هي هويته الحقيقية"[1]، وهو أيضا ما أكدته "لطيفة الزيات" حين وصفت حالة الكتابة عندها "أما أعمالي الإبداعية، فتحمل بصمتي كامرأة... في الأعمال الإبداعية أكتشف رؤيتي للحياة وأبلورها، أخلع أقنعتي فلا أبقى شيئا سوى وجه الحقيقة العاري أبدد أوهامي عن الذات ستارًا بعد ستار، أعلو على توجساتي ومخاوفي أحس، أجرؤ، انطق صِدقًا، ولو على ذاتي... كتاباتي الإبداعية تعرفني وتعرفني، وما يصدق علي يصدق على كل امرأة عربية مبدعة "[2].

وهذا ما صدق فعلا مع أحلام مستغانمي فالكتابة بالنسبة لها "حالة اغتصاب دائم... لابد من كثير من السطوة، لابد من السيطرة على الورقة، لا يمكنني أن أكتب إذا لم أكن في حالة عنف وشراسة، شراسة أمارسها لأني لا أملك سلاحا غيرها... لقد سبق أن قلت في روايتي إنني أكتب لأصفي حسابات، فقد نقتل بالكلمات، قد نصالح، قد نشاكس، إنني امرأة مسالمة جدا... ولكنني أخفي داخلي كثيرا من العنف"[3].

إن الخصوصية في كتابات المرأة حقيقة لا يمكن تجاهلها أو إلغاءها، لأنها نابعة أساسا من الاختلاف البيولوجي للمرأة (الأنثى) عن الرجل (الذكر)، والذي ينعكس بدوره على الجانب النفسي والفكري في رؤيتها للأشياء، أو طُرق استخدامها للغّة وكيفية توظيفها بصورة إبداعية، تترجم تجاربها الشخصية التوثيقية ؛والتي تختلف كل الاختلاف عن تجربة الرجل، كالأمومة، الرضاعة... فمسألة الخصوصية تعد فرصة بالنسبة للمرأة لتثبت تميزها على حد تعبير "هشام شرابي"، الذي يرى في هذه الخصوصية "بأنها ستمكن المرأة من إنتاج نص جديد لا عهد لتاريخ ثقافتنا الرجالية بمثله، نص مبدع ولغة مبدعة، يكشف عن حقائق رفضنا مجابهتها، وعن أفكار ومشاعر كنا نخاف من معرفتها"[4].

---

[1] يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، 2008م، ص 27.

[2] شرين أبو النجا ،عاطفة الاختلاف، ص 12.

[3] مع أحلام مستغانمي، الكتابة حالة عشق، حاورتها مفيدة الزريبي، الحياة الثقافية، شهرية جامعة تصدرها وزارة الثقافة بالجمهورية التونسية، السنة 22، ع89، 1997م، ص 34.

[4] زهور كرام ،السرد النسائي العربي، ص 73.

وقد نتساءل إن كانت الكتابة هي ذاتها عند الرجل و المرأة ؟. فعلاً الكتابة هي ذاتها عند كليهما على مستوى استعمال الحروف الأبجدية، و العبارات... لكن "على مستوى شحنة المعاناة والرؤية والرصد الثقيل من النضالات ضد الإقصاء والتهميش تختلف كل المعطيات"[1]، إذ يختلف فعل التعَاطي مع هذا الواقع الذي أصبح فيه الجزئي والهامشي والدوني من نصيب المرأة ، وجزء ثابت في مخيلة الرجل، والمركز أو البؤرة التي يتشكل من خلالها خطاب الإبداع عند المرأة.

إن هذا الخطاب يعمل على توليد الاختلاف والتميز بربط علاقة مميزة وخاصة بين المسكوت عنه والمصرح به، مما يخلق توليد المعاني الجديدة وغير المألوفة على حد تعبير "دريدا"، فهذه المعاني تطبع واقع المرأة القائم أساسا على تعارض الثنائيات (الرجل، المرأة)، (العقل، العاطفة)، (القوة، الضعف)... ويمكن لهذا الخطاب الذي تنتجه المرأة؛ "أن يقلب موازين اللغّة الرمزية المذكرة رأسا على عقب"[2]، من خلال تعديل جوهري قد يمس واقع الإبداع لدى المرأة.

## 3. المصطلح في الفكر النقدي عند الرجال:

إن الحديث عن إبداع المرأة وجد منذ القدم، تناولته المصادر والكتب الأدبية، إلاّ أن تعامل النقد معه كان يقتصر فقط على جمع وتصنيف وترتيب هذا الإبداع ليس إلاّ، أو تهميشه والتقليل من شأنه باعتباره يحمل طابع السيرة الذاتية، ويعالج مواضيع الحب والزواج والأطفال... ومثل هذه المواضيع لا علاقة لها باهتمامات الجمهور، "والجمهور هنا يعني الذكور طبعا، لأن اهتمامات النساء لا يمكن أن تكون ذات طابع عام !"[3]. كما أن الحركة النقدية اليوم أصبحت تنطلق من طرح ورؤية جديدة لمسألة الإبداع الذي تنتجه المرأة، من

[1] فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، مقاربة الأنساق الثقافية، دار الأمان، الرباط، 2014م، ص 113.

[2] سارة جامبل ،النسوية وما بعد النسوية، ص 295.

[3] بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية (1899–1999)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص 11.

خلال دراسة كتاباتها والبحث عن تميزها واختلافها عما يكتب الرجل، وإضافة هذا الإنتاج للإبداع الإنساني العام.

فالنقاد والدارسون اليوم يعملون على توضيح وإثبات خصوصية هذا الأدب، وذلك بتحديد معالمه ومدى علاقته بالظروف الخاصة التي تعايشها المرأة ،والتي انعكست بالضرورة على رؤيتها وتصورها للأشياء ،"فالوعي لتنظيم هذه الخصوصية ولخاصيتها الإيجابية يعد أمراً جديداً لا ريب فيه"[1]. إلاّ أن هذه الحركة النقدية الفتية، ما انفكت وقعت في سجال الشرك المصطلحي؛ من خلال تصنيف الأدب تصنيفا جنسيا، أدب رجالي وآخر نسائي بغية إلغاء الوصاية الأبوية على الكتابة النسائية، وتحميلها وزر ما تتضمنه هذه الكتابة من خصوصية بالإضافة إلى وزر جنوسة كاتبتها. فهل وفقت الحركة النقدية في وضع مقاييس علمية تأسيسية لنقد الأدب النسائي ؟. وهل هذه المقاييس هي نفسها المتبعة لنقد الأدب لكلا الجنسين، أم أن النقد قد وقع في شرك القراءة الذكورية اللاموضوعية ؟.

من هذا المنظور وجب علينا تقصي خطوات الحركة النقدية العربية وذلك بالوقوف على عتبة الآراء النقدية للنقاد، في مسألة الخصوصية في الكتابة النسائية وضبابية المصطلح، إذ يرى الناقد "حسام الخطيب"، أن كثرة المصطلحات المترادفة والمتداولة في الساحة النقدية كـ "الأدب النسائي" و"أدب المرأة"... تطرح كثيرا من التساؤلات حول مضمونها وحدودها، غير أنها في نهاية المطاف تَحْصُر التصنيف الجنسي لكاتبها لا من حيث خصوصية المضمون وطريقة المعالجة، إنما من باب الأهمية التي يتمتع بها هذا المصطلح والمتمثلة في ضآلتها و تهميشها، اللّهم إلاّ إذا انضوى مفهومه على الجزم بأن الإنتاج الأدبي الذي تكتبه المرأة ؛يجب أن يعكس إيجابيا مشكلاتها الخاصة، في هذه الحالة فقط يكسب المصطلح مصداقيته النقدية. فالإبداع الأدبي الذي تنتجه المرأة يتطرق للنواحي النفسية التي تتفرد بها دون الرجل، بالإضافة إلى الظروف الخاصة المحيط بها اجتماعيا،

[1] Didire Béatrice , L’écriture femme, p31.

ومعاناتها من حيث كونها أنثى، كل هذه القضايا تُعْطِي دفعا نقديا لمصطلح الكتابة النسائية، وتفتح أفاقا جديدة للدراسة والتداول، كما سعى الناقد إلى تحديد مضامين مصطلح لإعطائه مشروعيته النقدية من خلال ثلاث نقاط هي:[1]

1. لا يمكن اعتبار كل ما تكتبه المرأة أدبا نسائيا، والعمل المرجح هو المضمون وطريقة المعالجة.
2. ليس معالجة الموضوعات حِكرًا على النساء، بل هناك أدباء رجال أولو "قضايا المرأة" اهتمامًا مركزيًا في كتاباتهم.
3. كلما تقدم المجتمع أو ازداد الوعي الاجتماعي بقضايا المرأة، تضاءلت الأهمية الذاتية لخصوصية "الأدب النسائي"، لأن مشكلات المرأة الخاصة عند ذاك تُصَب في بحر المشكلات العامة، ويصبح نضال المرأة جزء من نضال المجتمع أو الوطن...

فالناقد يقف من المصطلح موقفين، أما الأول فيتمثل في الاعتراف المشروط بهذا المصطلح، حيث يمكن له أن يمَحِي بزوال خصوصية الكتابة عند المرأة، ولا يتم ذلك إلاّ باضمحلال المشاكل الاجتماعية ومعاناة هذه الأخيرة، وازدياد الوعي الاجتماعي، فبزوال هذه الأسباب يزول هذا الأدب، ويتماهى شيئا فشيئا مع القضايا العامة للمجتمع.

بينما الموقف الثاني فيتمحور حول مشكلات المرأة عينها، فهذه المشكلات لا تعد حكرا على المرأة وحدها، إنما نجد هناك أدباء كثيرون* أولوا لهذه المشكلات اهتماما خاصا في كتاباتهم.

فحسام الخطيب يدعو من خلال هذا التوجه النقدي، إلى أدب نسائي بعيد كل البعد عن الجنوسة، لكنه في نفس الوقت يربطه بقلم الرجل والمرأة معا، نفيا عنه خصوصية الكتابة الأنثوية.

---

[1] حسام الخطيب، حول الرواية النسائية في سورية، المعرفة، مجلة ثقافية شهرية، تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سورية، ع166، ديسمبر، 1975م، ص 80.

* هناك كتاب كثر أبدوا اهتماما خاصا "بقضايا المرأة" كروايات إحسان عبد القدوس وقصائد نزار قباني... هذه الأعمال وغيرها عالجت مشكلات النساء بامتياز، وغاصت في البعد السيكولوجي للمرأة. وكما قال حسام الخطيب « نحن في الأغلب نفهم سيكولوجية المرأة في الأدب من خلال كتابات الأدباء لا الأديبات »، ينظر، حسام الخطيب، الرواية النسائية في سورية، ص 80.

هل يمكن للرجل أن يكتب المرأة حتى في قضاياها الجنوسية كالأمومة مثلا... ؟ ،أم أن هناك حدود في الكتابة ؟.

بالضرورة لا فهذه التجربة التوثيقية الأنثوية على حد تعبير "نور أمين" ؛ لا يمكن أن تكون موضوعا صادقا لقلم الذكر يخط تفاصيلها كما تخطها المرأة، فـ "هي تكتب بجسدها قبل أن تنقل جسدها على الورق، حيث يعكس الجسد براعة رسمها ،وبراعة اختيارها قبل المباشرة برسم متن سردها الروائي وما يَحمِله من تساؤلات وإحالات إلى الواقع والتاريخ"[1].

أما الناقد "شمس الدين موسى" فيرفض الأدب النسوي جملة وتفصيلا مصرحا: " أنا أرى أن تلك العبارة "الأدب النسوي" لا أساس لها من الصحة وهي بعيدة تماما عن الموضوعية والعلمية، لأنه لا يمكن أن يكون هناك تقسيم ميكانيكي للأدب؛ بوصفه أدبا للرجال أو أدبا للمرأة طبقا للتقسيم البيولوجي بين الرجل والمرأة، لأن كليهما إنسان ويخضع للشروط التي يخضع لها الآخر، مثل الظروف الثقافية والحضارية والاقتصادية والسياسية (...) وعندما تُعَبر المرأة عن الظروف في عمل أدبي، فإنها لا تعمل قسرا على توظيف خصوصيتها النوعية بوضعها امرأة، هي تحاكي الإنسان بداخلها، وما يتخذ من مواقف بحكم ثقافته أولا، وموهبته ثانيا ورؤيته الفكرية ثالثا"[2].

ينفي الناقد شمس الدين موسى خصوصية الكتابة عند المرأة ،ويلغي تماما تميزها البيولوجي والنفسي عن الرجل، وبذلك يَصُب جل إبداعاتها في نبع الإبداع الإنساني ؛ وما هذا إلاَّ إجحاف آخر في حق المرأة، سببه مظاهر الانحراف النقدي الذي تعرفه الساحة النَقدية العربية. فهذا الانحراف مُسَخر أساسا لخدمة وحماية المملكة اللغّوية والنقدية الذكورية من أيّ غزو فكري جديد قد يهدد استقرارها ؛ ولا يتم هذا إلاّ" بإقصاء كتابة النساء وتهميشها وتسفيفها، فهناك خلل في تقييم الإبداع، إذ يعتمد هذا التقييم، على عوامل لا علاقة لها

[1] الأخضر بن السايح، نص المرأة وعنفوان الكتابة / مقال ضمن كتاب الكتابة النسوية، التلقي، الخطاب والتمثلات، تحت إشراف محمد داود وآخرون، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، 2010م، ص 23.

[2] شمس الدين موسى، تأملات في إبداعات الكاتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م، ص 11.

بجوهر الإبداع"[1] ،وهذا راجع إلى انعدام وجود نظام قيمي يكون أكثر عدلاً ، وأوسع تحررًا لدراسة الأدب سواء كان مصدره ذكوري أو أنثوي.

وقد تنتج المرأة عملا أدبيا جيدا، يؤثر في قلوب وعقول القراء، لكن النقاد لا يحكمون على الإنتاج الأدبي من زاوية مدى تأثيره في القراء ، بل يسعون لتطبيق مقاييسهم الشبه أكاديمية أو مهنية عميقة، ولا يكتفون بذلك إنّما نجدهم "لا ينظرون إلى هذا العمل الخَلاق ككائن حي ينظر إليه ككل وينال الإعجاب والتقييم ؛ ككائن مستقل له صفاته الخاصة وميزاته وجماله، لكنهم ينشغلون بتطبيق نظرياتهم في النقد عليه ويحاولون تصنيفه حسب المدارس التي درسوها، ويصبحون بذلك كمن يقتل الطفل الحي من أجل تشريح جسده"[2]، وبالطبع يفقد العمل الأدبي جماله الخاص به ويصبح مجرد مادة بلا روح للدراسة والتشريح.
وخير ما نستند إليه في هذا القول، المسار النقدي الذي اتبع خطاه الناقد "جورج الطرابيشي" حينما قام بنقد إسهامات "نوال السعداوي" الروائية؛ واتهامها من منظور بطلاتها "بأنها امرأة محاربة وساحة حربها الجنسان، وشعار حربها لا تكَاملهما، بل تنافيهما... حرب لا هدنة فيها ولا استثناء، فكل رجل هو عدو سواء كان أبا أو أخا أو عم أو زوجا..."[3]. فهذا الرأي النقدي الذي ضمنه الناقد كل أعمال "السعداوي" يُعَد نقدًا شخصيًا ذُو نظرة نرسيسية منفعية هدامة، لا موضوعية فيه ولا علمية، مما يترتب عن ذلك عدم خدمته للنقد والأدب معا. فهو لم يعتمد على الأسس النقدية التنظيرية للحكم على أعمال الكاتبة ؛ إنَّما بنى نظرته النقدية وفق ما تحمله كتابات الروائية من تطرف وكراهية لجنس الذكورة بكل أشكالها، فـ "السعداوي" شخصت بطلات رواياتها ؛من باب معاناتهن المستمرة من قبل الذكورة، إذ سعت جاهدة لإفراغ "الرجل" من إنسانيته وجبروته وتسلطه، وبذلك تكون الكاتبة قد خرجت من الحدود المرسومة لشخصية الرجل، والمتعارف عليها منذ ردح من الزمن كالقوة، السلطة،.. هذه

[1] فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص 134.

[2] نوال السعداوي، قضايا المرأة والفكر والسياسة، مكتبة مدبولي، عربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2002م، ص 74.

[3] جورج طرابيشي، أنثى ضد الأنوثة، دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1984م، ص15.

الحدود المعهودة في النقد والإبداع الإنساني/الذكوري، أعلنت الكاتبة رفضها لها من خلال تشريحها لصورة الرجولة القديمة، بإظهار سلبياتها وإمحاء إيجابياتها كصفة سائدة، وذلك بتكسير القيم المتَجذِرة في الثقافة الاجتماعية المتوارثة ، واكتشاف قيم جديدة كان الواقع يَفْرِضها، والقلم الذكوري يعمل على تزينها أو إخفاءها حماية منه للصورة الإيجابية اللصيقة بالرجل ؛ فـ "نوال السعداوي لم ترأف عموما بهذا الرجل ؛ الذي يدفع غالبا ثمن ذكورته المضخمة ،وفرضت عليه أن يكون متجبراً، متعاليًا، قاسيًا، ساديًا، بل مقرفًا، واستحقت صورة الرجل السلبية هذه ردودًا مجلجلة..."[1]، إذ تجرأت على إسقاط صورة الأب إلى بعده الأوحَد كرجل، وإنكار أبوته من صورة الأب إلى صورة اللأب، وهي الصورة التي وردت في روايتها "امرأة عند نقطة الصفر"، فالأب في نظر بطلتها فردوس/ الكاتبة هو مجرد فرد من قطيع يُعْرفُ أفراده باسم "الرجال" قائلة على لسان بطلتها: "كنت لا أزال صغيرة لم يظهر ثدياي بعد، ولم أعرف عن الرجال شيئا بعد، لكني كنت أسمعهم يبسملون ويسعلون ويتمخطون بصوت عال غليظ، ويهرشون دائما تحت إبطهم أو بين فخذيهم، وينظرون فيما حولهم بعيون حذرة متلصصة متشككة متربصة عدوانية في شبه ذلة، أحيانا لم أكن أتعرف على أبي من بينهم كان يشبههم تماما إلى حد أنني لم أعرف أنه أبي"[2].

ولا تكتفي الكاتبة بهذا التصوير السلبي لصورة الأب، بل تنتقل لصورة الزوج حيث تصفه بشكل مثير للتقزز والاشمئزاز "كان قد تجاوز الستين من عمره، ولم أكنّ أتممت التاسعة عشر، وتحت شفته السفلى ورم كبير يتوسطه ثقب يجف في أيام، وفي أيام أخرى تتساقط منه... قطرات حمراء كالدم أو صفراء أو بيضاء كالصديد"[3].

ومما لا شك فيه أن الكاتبة تنتقد بشدة كل الذين يسمون أنفسهم رجالاً ويجعلون معيار الرجولة هو العنف والقساوة واحتقار المرأة، مما ولد هناك "خلل في العلاقات بين الرجال

[1] نوال السعداوي وعايدة الجوهري، في حوار حول الأنوثة والذكورة والدين والإبداع، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014م، ص 66.

[2] نوال السعداوي، امرأة عند نقطة الصفر، موفم للنشر، الجزائر، 1992 م ، ص 17.

[3] نوال السعداوي، امرأة عند نقطة الصفر ، ص 43.

والنساء... أصبح الرجل ضحية رجولة مزيفة وفحولة عنيفة ،والمرأة ضحية أنوثة مزيفة مستسلمة للعنف"[1].

هذه الصورة اللاذعة أثارت حفيظة الناقد، ووخزت كبرياءه وانتماءه لجنسه، فامتعض وانتفض يتهم "السعداوي" من خلال بطلاتها بمرض العصاب وعقدة الخصاء، لأنهنّ كن يرفضن أنوثتهن ويهربن منها، لشعورهن المستمر بالنقص والسلبية اتجاه جنسهن، ففي رواية "امرأتان في امرأة"، يرى طربيشي أن البطلة بهية شاهين تنفر من أنوثتها، بل "وتكنّ ازدراء لا قرارة له لبنات جنسها، فقد رسخ لديها الاعتقاد منذ أن وعت نفسها ؛ أنهن من فصيلة وهي من فصيلة وكانت إذ تنظر إلى أخواتها البنات... كالزواحف يسرن فوق الأرض لا تكاد الساق تنفصل عن الساق. وإذا انفصلت عادت والتصقت بسرعة... كأن شيئا ثمينا سيسقط من بينهما في اللحظة التي ينفصلان فيه"[2]. فالأنثى هنا ترفض أنوثتها، بل وتصاب برهاب الأنوثة كجنس فرض عليها ولم تختره، لهذا "قررت كي لا تكون امرأة أو كي تثبت أنها ليست امرأة، أن تقمع رغبتها وجنسيتها... أن تكون حياتها برمتها ساحة حرب"[3]؛ ضد الذكورة ضد المجتمع وتقاليده البليدة، هذا المجتمع الذي يملي عليها حياتها دون أن يمنحها حق الاختيار فقط كونها أنثى.

إن الكاتبة بثت وعيها في رواياتها ،بمدى تهميش وحرمان المرأة من حريتها، بسبب جسدها ونظرة المجتمع لهذا الجسد المختزل في الجنس لا غير، فهي – أيّ الكاتبة – لا تجسد عقدة الكره للآخر أو عقدة الخصاء بقدر ما تناشد الحرية الإنسانية، "بإثارة قضية المرأة والكشف عن أوجه الضيم الاجتماعي والسياسي والشخصي الذي يلحق بها"[4] ، باعتبارها ذات لها هويتها ووجودها كغيرها، وهذا ما جعل كتابات السعداوي لا تأخذ حقها من النقد الموضوعي ؛إذ ترجعه هذه الأخيرة إلى "أن أغلب النقاد لا يخرجون من سجن النقد

[1] نوال السعداوي وعايدة الجوهري، في حوار حول الأنوثة والذكورة والدين والإبداع، ص 81.

[2] جورج طرابيشي، أنثى ضد الأنوثة، ص 84.

[3] نعيمة هدي المدغري، نساء على المحك، ص 81.

[4] بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص 210.

الأكاديمي إلى فضاء التجريب والإبداع النقدي، لهذا لا يقدرون الأعمال التجريبية"[1]، ولا يعملون على السمو بالنقد من مرتبة النقد الشخصي/الذاتي الهدام إلى النقد التأسيسي البناء.

وكذا نجد أحلام مستغانمي هي الأخرى ، تعرضت لهجمة نقدية شرسة ومحمومة حينما حاولت الخروج من الدائرة الذكورية المألوفة إلى الدائرة الأنثوية غير المألوفة، إذ تم التشكيك في قدراتها على كتابة رواية كرواية "ذاكرة الجسد" ، فأحيانا يتهمونها بالسرقة والنحل من كتابات مالك حداد الذي أهدته عملها هذا ؛ وأحيانا أخرى ينسبون الرواية للشاعر العراقي يوسف سعدي أو بابتكار نقدً للرواية خبط عشواء، دون الاعتماد على أسس علمية منهجية مثل ما أقدم عليه رجاء النقاش حينما عقد مقاربة واهية بين رواية أحلام ، ورواية حيدر حيدر "وليمة لأعشاب البحر"... وما كل ذلك إلاّ لغرض واحد هو نسبة الرواية لغير صانعتها ،وإلحاقها بقلم ذكوري قبل أن يثبت العكس ويحظى قلم أنثى/أحلام على صورة التفوق والعبقرية ؛لأنه "إذا حدث أن برهنت المرأة على تفوقها تتدخل السلطة العرفية الذكورية لتجعل من ذلك التفوق وساما يتشح به الرجل لا المرأة[2]".

وما هذا الإجحاف واللامساواة التي رسم معالمها النقد الرجالي ؛ كما رسمها المجتمع ضد المرأة قبلا إلاّ لتصور مسبق لإنتاجها الأدبي ولكل إبداع تقوم به، سواء كان جيدا أم رديئا، فالأمر سيان لأن الأدب الذي تنتجه المرأة هو أدب يفتقر إلى النفس الطويل، والقدرة الفنية على الإحاطة بقضايا العالم الشائكة، هو أدب محدود وقاصر على الهواجس النفسية وبعيد كل البعد عن الأدب الراشد أدب الرجل، مما جعل معظم النقاد في عزوف عن الالتفات إليه والاهتمام به لأنه أدب يتسم ببساطة إلى النضوج، وبما أن مقبرة الأدب العربي المعاصر، النقد فيها لا يوجد قبورا للأعمال النسائية الفاشلة فقط، بل أيضا يحفر حفرا لوأد الإبداعات الجميلة ويعمل على طمسها، فالناقدة زليخة أبو ريشة تنتقد النجاح الذي حققته رواية أحلام ،وترجعه لمقاييس الشهرة والدعاية الإعلامية لا لمقاييس الجودة في العمل

[1] نوال السعداوي وعايدة الجوهري، في حوار حول الأنوثة والذكورة والدين والإبداع، ص 81.

[2] باديس فوغالي، مصطلح "النسوي" في الدراسات الأدبية والنقدية، ضمن كتاب تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 1033.

الروائي كعمل فني له وزنه وثقله، إذ تصرح بذلك: "تعتمد أحلام معيارًا ضعيفا واهيا لقياس جودة الأدب... فالشهرة عندها (سمتها النجاح) هي رديف الأدب الجيد، وإنها لترى في عدد الطبعات وجائزة نجيب محفوظ مفخرة لا تناقش صاحبتها بعدها أبدًا... فلا الشهرة ولا عدد الطبعات... ولا الجائزة يمكن أن تكون رصيد عمل عظيم"[1]. بيد أن أحلام لم تكن صاحبة قلم صامد إنما أيضا صاحبة حكمة وجواب حاسم، فقد كان ردها على تلك الحقن النقدية المغرضة بقولها: "المبدع يرد على كلّ فجيعة بكتاب وليس بمعارك "[2]. وفعلا كان إصدارها لروايتها الثانية "فوضى الحواس"،و"عابر سرير"، قطعًا لكل الألسنة التي وجهت لها الاتهام وأوغرت في كسر قلمها والحط من قيمة إبداعها.

[1] زليخة أبو ريشة، أنثى اللغة، ص 191.

[2] زهرة ديك ، (اعداد وتقديم)، أحلام المستغانمي، هكذا تكلمت... هكذا كتبت، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2013م، ص 233.

## المبحث الثالث:

## خصوصية السرد الروائي النسائي العربي

### 1. وقفة على حدود المصطلح:

#### أ/ إشكالية مصطلح النسوية مع المصطلحات المجاورة:

لقد سلف الذكر أن مصطلح أدب المرأة، الأدب النسوي، الكتابة النسائية، تسميات إشكالية تعددت بتعدد الاستعمالات والتوجهات التي أقحمها المشتغلون على هذا الأدب، إذ ارتبكت رؤاهم وتشتت أفكارهم النقدية، مما جعلهم عاجزين عن رسم زاوية نظر محددة ينطلقون منها لتأطير المصطلح، وماهيته، وأهدافه وحدود انشغالاته، ومن أجل اختزال مسافات الجدل الذي ليس الخوض فيه مبتغانا، وجب علينا إعطاء لكل مصطلح حقه من التوضيح والإضاءة.

يتداخل مصطلح النسوية مع مصطلحات أخرى من أبرزها مصطلح النسائية والأنثوية، بالرغم من وجود فروق جوهرية بين هذه المصطلحات سواء كان على الصعيد الدلالي والإيديولوجي أو البيولوجي، إلاّ أن هذه الفروق كثيرا ما يساء استعمالها إما بطمسها بحيث يصبح استخدامها بمعنى واحد، فتتلاشى الفروق بين هذه المصطلحات وإما تستخدم كـ "رديف" ؛ لهذا وجب توضيح كل مصطلح من حيث ماهيته، وظيفته والأهداف المسطرة له.

**1. النسوية:** هو مصطلح دال على حركة سياسية، إيديولوجية، فكرية، تهدف لنصرة المرأة بإزالة العوامل والعوائق التي دعت إلى تهميشها وإقصاءها ودونيتها، لأوامر ونواهي الآخر/الرجل، والعمل على تمكينها من حقوقها وحريتها ومساواتها مع الرجل ؛ فضلا عن الأدب النسوي الذي يعد جزء من هذه الحركة الفكرية ،"ومعبر فني عن مفهومها الشامل

الحضاري الإنساني لموقع المرأة في المجتمع"[1]، فهو بذلك نشاط إنساني يمارسه الرجل معا للدفاع عن حق المرأة في وجودها وإنسانيتها.

**2. النسائية:** مصطلح يدل على تصنيف بيولوجي (جسدي)، يحيل إلى المرأة، وهو اسم جمع للمرأة فقط في ذاتها ولذاتها، لا في نشاطها وفكرها وثورتها ضد المضادين لها، وهذا ما أشارت له سارة جامبل حينما عرفت المصطلح بأنه "يشير بمعناه الحرفي إلى كائن ذو مجموعة معينة من الخواص البيولوجية مثل القدرة على الولادة"[2].

**3. الأنثوية/الأنوثة:** هو مصطلح يحيل إلى ميزة نسائية ذاتية، لصيقة بالمرأة دون الرجل ، وقد عرفت سارة جامبل الأنوثة بأنها "مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظهرها ،وغاية القصد منها جعل المرأة تمتثل لتصورات الرجل عن الجاذبية الجنسية المثالية والأنوثة ، بهذا التعريف نوع من التنكر الذي يخفي الطبيعة الحقيقية للمرأة"[3]، ومنه الأنوثة خاصية اجتماعية لصيقة بالمرأة ،تكتسبها بالتنشئة الاجتماعية كصفة الحياء، الخجل، النعومة الرقة... وهي صفات لا تتوفر في الرجل السوي، ولا يمكن له أن يكتب عنها إذا ما فترضنا أن هناك كتابة أنثوية.

وعليه نتفق مع زليخة أبو ريشة حينما أرجعت مشكلات المصطلح النسوي، النسائي المرأة... إلى استخدامها "استخدامات مضطربة تشوش الفكر النسوي ورسالته، فعبارات مثلا "الأدب النسوي"، و"الأدب النسائي"، و"أدب المرأة" تختلط في الاستعمال اختلاطًا لا يورث غير الإبهام"[4] ويساندها في الرأي مفيد نجم الذي أرجع هذا التعدد والتشتت والارتباط في

[1] د. سمر روحي الفيصل، الأدب النسوي الحديث، شؤون المصطلح وشجونه، الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ع188، أبريل، 2013م، ص 56.

[2] سارة جامبل ،النسوية وما بعد النسوية، ص 335.

[3] المرجع نفسه، ص 337.

[4] زليخة أبو ريشة، أنثى اللغة، ص 30.

استعمال المصطلحات إلى عدم وجود "وعي نظري ومنهجي واضح ومبتور"[1]، لأن الكثير ممن تطرقوا إلى ظاهرة الخطاب النسوي لم يعنوا كثيرا بالمصطلحات المترجمة إلى اللغة العربية من عدة لغات الإنجليزية، الفرنسية، الألمانية... مما ولد هذا الاختلاف في الاستعمال، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لم تحضي الدراسات النسوية بالاهتمام الإيجابي بل السلبي والمقاوم؛ من الثقافة الأصولية الرجالية المحافظة، كما تعرضت لحملات محمومة تم فيها القدح والتشهير كآليتين حاسمتين في المعركة ضد كل جديد له علاقة بالمرأة. وهذا بالضرورة أدى إلى تضيق الخناق على هذه الحركات والمؤسسات الداعمة للنسوية في العالم العربي ، مما ولد مرحلة انصرف فيها المهتمين الأكاديميين عن هذا المصطلح ؛ رغم أن "التعدد في استخدام المصطلحات، يمثل ظاهرة صحية لكونه يخلق وجهات نظر متعددة وزوايا متباينة تشكل كمًّا متراكما من الأفكار؛ التي يمكن للقارئ الحصيف أن يحفر فيها ؛ ومن ثم يخرج منها بزاوية نظر معرفية مستقرة ولو نسبيا"[2] إلاّ أن وضع قاعدة نظرية تأسيسية لهذه الحركة في الوطن العربي ومنهجتها ،والخروج بنتيجة تبين ماهيتها وآلياتها وجمالياتها يعد ضرورة لابد منها رغم أنها لم تتحقق ليومنا هذا.

**ب/ <u>إشكالية النسوية والنسائية في حدود الكتابة</u>:**

إن البحث في مسألة المصطلحات المذكورة آنفا؛ يعتبر عند العديد من الكتاب والكاتبات والباحثين والباحثات حقلاً دلالياً محملاً بالعديد من الالتباسات، والسجالات المفرغة من محتواها، لهذا ينبغي أولاً تحديد ماهية الكتابة النسوية، والفرق بينها وبين الكتابة النسائية من أجل الوصول إلى إجابة علمية مقنعة تحدد الكتابة النسائية من النسوية.

لكن قبل الخوض في غمار البحث والتقصي، وجب طرح السؤال الإشكالي الملح والذي مفاده. هل كل ما تكتبه المرأة/الكاتبة نسوي أم أنه أيضا نسائي ؟ أيّ هل تكتفي المرأة

[1] مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ج57، مج15، سبتمبر 2005م، ص 164.

[2] عصام حسين واصل، الرواية النسائية العربية، قضايا النسوية في نماذج مختارة، دكتوراه، جامعة الجزائر 2، 2013م، ص 26.

بالكتابة عن القضايا النسوية فقط ،أم أنها تتطرق للقضايا النسائية كالقضايا الفكرية، السياسية، الاجتماعية...

نجد الناقد حاتم الصكر يحاول الإجابة عن هذا الإشكال متسائلا "ماذا نعني بالأدب النسوي؟، حول هذا المصطلح تتحدد غالبا ثلاثة مفاهيم أساسية هي[1]:

1. تعريف الأدب النسوي بأنه يتضمن تلك الأعمال التي تتحدث عن المرأة وتلك التي تكتب من قبل مؤلفات /كاتبات.
2. يعني الأدب النسوي جميع الأعمال الأدبية التي تكتبها النساء سواء أكانت مواضيعها عن المرأة أم لا؟.
3. الأدب النسوي هو الأدب الذي يكتب عن المرأة أكان المؤلف رجلا أم امرأة.

أما التعريف الأول وهو الشائع في الأوساط النقدية، يجمع فيه الناقدون تأنيث النص وتأنيث الكاتب، بينما ينفرد الثاني بتأنيث الكاتب أيّا كان موضوع العمل الأدبي الذي كتبت فيه، في حين يركز التعريف الثالث على تأنيث النص بغض النظر عن كاتبه ، سواء كان رجلا أم امرأة.

فالكاتب إذ يلقي بكل هذه التعريفات ،فلا نجده يحدد تعريفا دون غيره أو يقدم تعليقا على تعريف دون الآخر، إنما يوحي لنا أنه يحتفظ بكل هذه التعريفات جميعا ؛ مما يبقي آلة القلق والاضطراب في وضوح المصطلح قائمة،بل وتطرح أسئلة شتى دون إجابة شافية، والسؤال الذي يمكن طرحه، هل يكفي أن تكون الكاتبة امرأة حتى يوسم عملها الإبداعي بمصطلح الكتابة النسوية ؟ أم يستلزم ذلك أن يكون عملها هذا معنيا بقضايا النساء ؟ أما من الجانب الجمالي الفني، فهل هناك خصوصية جمالية أنثوية تميز كتاباتها عن كتابات الرجل ؟، فالمرأة قد تكتب عن ذاتها، عن مظهرها الجسدي، عن تطلعاتها للمساواة مع الرجل...

[1] حاتم الصكر، انفجار الصمت، الكتابة النسوية في اليمن، دراسات ومختارات، مكتبة الدراسات والنقد، مركز عبادي للدراسات والنشر واتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء، اليمن، ط1، 2003 م، ص ص 11، 12.

فالكتابة التي تكتُبها المرأة عموما تنتمي إلى النسائية ، باعتبار كاتبتها امرأة وليس لأن خصائصها الكامنة فيها تجسد مواضيع المرأة وقضاياها التحررية، فالنسائية كمصطلح أعم وأشمل من النسوية ؛ لأن ما تكتبه المرأة نسائي ؛ ومنه يتضمن الأنثوي الذي لا يستطيع الرجل تناوله بالكتابة كالولادة، الرضاعة... إذا ليس كل ما تكتبه المرأة يعد نسويا بالضرورة. فقد تكتب المرأة عن الرجل وما يخالجه من عواطف، أحلام، أحزان... هل هذا يعد نسويا! طبعا لا، فأحلام مستغانمي في **ذاكرة الجسد** كتبت عن خالد بن طوبال، وهاجر قويدري في **الرّايس** كتبت عن الرّايس حميدو، وياسمينة صالح كتبت عن شخصية لخضر في روايتها **لخضر**، ومسعودة بوبكر في **طرشقانة** كتبت عن التخنث عند الرجل... كل هذه القضايا لا تعد قضايا نسوية إنما كتابات نسائية.

إذا نخلص إلى أن الكتابة النسوية هي الكتابة التي تكتبها المرأة ؛ وتعالج من خلالها وجهة نظر نسوية كالاحتفاء بقضايا المرأة، التغلب على السيطرة الأبوية، الدعوة للتحرر الفكري، وهذا النوع من الكتابة يشترك فيه الرجل والمرأة على السواء.

بينما الكتابة التي تعالج قضايا عامة، يتم تناولها الرجل والمرأة معا بشكل مماثل ومعبر عن العالم، وعن القضايا الإنسانية، فهي كتابة نسائية إن كتبتها امرأة ورجالية إن كتبها رجل. هي كتابة عامة أو تدرج ضمن الكتابة الإنسانية، من هنا تتضح الرؤية وينجلي الضباب عن ذلك الغموض الاصطلاحي بين النسوية والنسائية، وعليه يمكن الخروج من بوتقة الصراع القائم بين قطبي الذكورة والأنوثة.

كما وجب علينا توحيد الكتابة؛ كونها كتابة تعبر كلها عن هموم إنسانية مشتركة لها طابع الشمولية، "فلا خصوصية جنسية في الإنتاج الأدبي، لأن الأدب نفسه لا يقبل هذه الخصوصية ولا يعترف بالتمييز الجنسي"[1]. فالأدب لا جنس له، والخيال لا خريطة له لأنه يتوزع بين المرأة والرجل.

[1] سمر روحي الفيصل، الأدب النسوي الحديث، شؤون المصطلح وشجونه ، ص 57.

لكن هذا لا يمنعنا من التساؤل ، هل للكتابة النسوية خصوصية ؟. أظن أنه حان الوقت لكي نقر بهذه الخصوصية المميزة للكتابة النسائية، لأن الكتابة عند المرأة تفرضها التجربة البيولوجية والاجتماعية والحضارية التي مرت بها المرأة دون الرجل عبر التاريخ المشحون بالعبودية والتهميش والإذلال، والتي دفعتنا للبحث عن هذه الهوية المسلوبة والذات المغيبة من خلال الكتابة، كتابة تميزها عن كتابة الآخر، وتكون مرآة عاكسة لذاتها وهويتها "فالمرأة حين تكتب تستدعي المكبوت المتراكم عبر الزمن لتحاوره وتماشيه وتتجاوزه في نفس الوقت، كما تستدعي البنى التي تؤكد استقلاليتها"[1]، فنحن لا نحتاج لإثبات خصوصية المرأة في الكتابة إلى الفصل أو تجزئة فعل الكتابة بين الرجل والمرأة، بل نحتاج فقط إلى تأسيس منهج أدبي؛ يكون محايد قصد الولوج لعالم النص النسوي ، والتبحر في عوالمه الخاصة "والإصغاء إلى صوته وقراءته قراءة موضوعية ، تكشف عن كوامنه وخصوصياته الإبداعية والفنية"[2].

يبقى المصطلح بذلك في حاجة إلى تقيم واهتمام شاملين ،بسبب سلبية استثماره من قبل العقلية الأبوية، فهذا الاستثمار يرتكز جوهره على تهميش المرأة ومن ثم دحض إبداعها والنظر له بنظرة إسفافية* فنحن في حاجة إلى اهتمام خاص بهذا الخطاب الذي أصبح "ينحت لنفسه مسارًا جماليا وفنيا يتيح هامشا معينا للتمايز والاختلاف"[3] ، لذا ترجع الدكتورة

[1] عبد النور إدريس، النقد الجندري تمثلاث الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، ص 25.

[2] المرجع نفسه، ص 26.

* إن مرجع النظرة الإسفافية لما تنتجه المرأة من إبداع للموروث الثقافي الذي ترى في كتابة المرأة أنها مجرد سيرة ذاتية تسرد من خلالها الكتابة ممارستها بكل حرية مستترة وراء فعل البوح أيّ فعل الكتابة "فهذه الثقافة جعلت كل كتابة تكتبها المرأة تفهم من قبل النقد السائد على أنها سيرة ذاتية تجلب تهما كثيرة... لا تتلاءم مع الأخلاق والتقاليد العربية والدينية". ينظر حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص 87.

[3] سعيد أراق، الأدب النسائي، خصوصية الخطاب وخلفيات التشكل، الرافد مجلة شهرية ثقافية، جامعة تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام الشارقة، ع153، 2014م، ص 143.

سناء شعلان ضرورة الاهتمام بهذا الخطاب إلى ثلاثة نقاط[1]:

1. خصوصية هذا النوع من الخطابات، التي تنفتح على عوالم من العلاقات والقيم والسلوكيات و المشاعر.
2. لأن هذا النوع من الخطاب يتصدى للتعبير اللّغوي عن شطر الإنسانية أعني عن المرأة.
3. لأن هذا النوع من الخطابات لم يلق بعد الاهتمام الذي يستحقه.

فهل يمكن لهذا الخطاب تجاوز العقبات، وفرض نفسه، وتحقيق أهم أهدافه وهي إثبات خصوصيته وتميزه كخطاب مختلف عن الخطابات الأخرى.

## 2. مأزق اللغة بين مد الذكورة وجزر الأنوثة:

### أ/ تحيز اللغة ضد المرأة: الأسباب و الدوافع

لقد ساد في الأوساط النقدية العربية، ظاهرة اتهام اللغة بالتحيز ضد المرأة. فهل يمكن للمرأة أن تثبت ذاتها ، مادامت اللغة لا تعطيها أهمية كما فعلت مع الرجل؟. وهل لسيطرة الذكورة على اللغة له علاقة بهذا التحيز المجحف في حق المرأة؟.

يصرح محمد نور الدين أفاية "بأن جل الكتابات العربية المتعلقة بمسألة المرأة سواءً قام بها الرجال أو النساء، والتي تريد أن تعطي لنفسها أبعادًا تحررية، تنسى أن اللغة لا تسعفهم في الحديث عن التحرر، إن اللغّة لا تخضع دوما لنيات الخطاب، والخطاب بدوره يمكن أن ينقلب على ذاته"[2]. كما استهل الغذامي كتابه "المرأة واللغة" بمقولة عبد الحميد بن يحي الكاتب "خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا"[3] ؛ من هذا الطرح الإشكالي للغة،

[1] سناء شعلان، قضايا ورؤى، الرافد، مجلة شهرية ثقافية، تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام، جامعة الشارقة، ع153، 2014م، ص 160.

[2] محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، في المرأة، الكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ص 36.

[3] عبد الله الغذامي ،المرأة واللغة، ص 7.

حاول "الغذامي" البحث عن خصوصية اللغة الأنثوية وعلاقتها بالمرأة واللغة من جهة والكتابة الذكورية من جهة أخرى ؛ فهل فعلا التأصيل في اللغة التذكير وليس التأنيث ؟.

لقد أورد الرجل من خلال هذا القول لنفسه أخطر ما في اللغة (اللفظ) أيّ الأصل، وترك للمرأة (المعنى) أيّ الفرع، باعتبار المعنى دائما خاضعا وموجه بواسطة اللفظ، فلا وجود يذكر للمعنى خارج وصاية اللفظ، هذه القسمة اللغوية ضيزى تولد عنها قسمة أخرى؛ أقرها الغذامي وهي "أخذ الرجل (الكتابة) واحتكرها لنفسه وترك للمرأة (الحكي)، وهذا أدى إلى إحكام السيطرة على الفكر اللغوي والثقافي وعلى التاريخ من خلال كتابة هذا التاريخ بيد من يرى نفسه صانعا للتاريخ"[1]، متناسيا أن التاريخ لا تمحى تفاصيله ولا تُحرفُ رسومه، فصانع التاريخ هذا تغاضى عن حقيقة أن التاريخ والنصوص الميثولوجية، أكدت أن المجتمع الإنساني الأول لم يكن قائما على أسس الأبوة، إنّما على أسس الأمومة، فقد "لعبت المكانة الاجتماعية للمرأة في تلك العصور ، والصور المرسومة لها في ضمير الجماعة دورا كبيرا في رسم التصور الباليوليتي موضع حب ورغبة ، وموضع خوف ورهبة في آن معا"[2]. فالمرأة مورد الحياة وجسدها منشأ هذه الحياة وتجددها، إن كلا من علم الأركيولوجيا* و العلوم الإنسانية والنصوص التاريخية القديمة**، أثبتت أن المجتمع كان تحت سلطة الأنوثة لا الذكورة، وما كانت قيادة المرأة سببها التفوق الجسدي ؛ "بل تقدير أصيل وعميق لخصائصها الإنسانية وقواها الروحية وقدراتها الخلاقة، وإيقاع جسدها المتوافق مع إيقاع الطبيعة"[3]، فهي أصل التشكل العائلي الأول، الذي سبق التشكل العائلي الأبوي الحديث، الذي قلب الكفة لصالحه، فهزم الصرح الأمومي وقام مقامه

[1] عبد الله الغذامي ،المرأة و اللغة، ص 07.

[2] فراس السواح، لغز عشتار، الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ص 25.

* الأركيولوجيا أو علم الآثار، هو نوع من علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، اهتم بدراسة أثار المجتمعات البائدة قبل العصور التاريخية، لرسم صور كاملة عن حياة وحضارة تلك المجتمعات، وتشمل الدراسة كل من بقايا المنشآت المعمارية، الرسوم.

** يقصد بالحضارات القديمة، حضارة بلاد الرافدين وغيرها والتي خطت لنا نقوش ومنحوتات "عشتار"، وهي الأم الكبرى التي تربعت على عرش الكون كخالقة ومعبودة... ينظر، فراس السواح ،لغز عشتار، ص 50.

[3] فراس السواح ،لغز عشتار، ص 32

النظام الأبوي الذي فرض وجوده ولغته" وبذلك تحولت لغة النساء بعدها إلى لغة سرية تمارس في المذاهب السرية الباطنية"[1].

فلا غرو أن تُسقِط كل هذه الحقائق مقولة "المذكر هو الأصل" في اللغة، لأن هذه الأطروحة ليست سوى بنت مجتمعها وثقافته، لا بنت التاريخ ونشأته الأولى، فهي مجرد "صورة من صور السطوة الذكورية في تفسير الكون... وصورة من صور الفحولة الثقافية التي تجعل من المرأة فوراً كائنةً تابعةً أو كائنةً فرعيةً، تم دحرها واستيلابها وتهميشها"[2] على كل المستويات، حتى في البناء اللغوي المتداول*. غير أنه بالرغم من الانقلاب الذي استوفاه الذكر بعد انهيار الثقافات الأمومية ؛ والتي أفرزت بدورها لغتها الأمومية الشفهية/الحكي، بقيت هذه اللغات حية ومتداولة مثل تأنيث الإلهات** عبر الحضارات القديمة، والتي تعد "صورة لغوية وفكرية وروحية وذهنية عن تأنيث اللغة"[3]. فهذه اللغة التي كانت تحمل المعاني المؤنثة الإيجابية في عصورها الأولى كـ "**المحبة، الهداية، الحكمة، الخصوبة**... ما فتئت تحولت مدلولاتها الإيجابية إلى مدلولات سلبية، بأمر من السلطة الذكورية المهيمنة والتي عملت على قلب موازين اللغة ، بجعل كل ما هو إيجابي بالضرورة ذكوري كـ **الجود، الكرم، الشرف، المجد، القوة...**

من هذا المنظور التاريخي في المنشأ اللغوي الأول، يتم إلغاء فكرة الغذامي القائمة على مبدأ "اللغة مؤسسة ذكورية تاريخية"[4]، وأن اللغة للرجل وليست للمرأة "فالمرأة موضوع

---

[1] إيلين شوالتر، النقد النسائي في عالم الضياع، ص 99.

[2] زليخة أبو ريشة، أنثى اللغة، ص 69.

* ورد تفسير قضية التذكير والتأنيث في البناء النحوي العربي الموروث، بِتَغليب التذكير على التأنيث كقول ابن عربي « عادة العرب أن تغلب التذكير على التأنيث، فنقول الفواطم وزيد خرجوا، ولا تقل خرجن فغلبوا التذكير ».
وهذا لم يشمل اللغة العربية فقط، إنما أيضا لغات أخرى كالفرنسية و الإنجليزية... ينظر محي الدين بن العربي، فصوص الحكم، تقديم أنطوان موصلي، موفم للنشر، الجزائر، 1990م، ص 203.

** أنثت الإلهات عبر الحضارات القديمة كالأم الكبرى "عشتار"، والتي تذكر من مسمياتها "إنانا" إلهة الخصب والطبيعة، "أفروديت" عند الإغريق، "فينوس"عند الرومان، اللات والعزة ومناة عند العرب...ينظر فراس السواح ،لغز عشتار، ص 27.

[3] زليخة أبو ريشة،أنثى اللغة، ص 70.

[4] زليخة أبو ريشة، أنثى اللغة ص 70.

لغوي وليست ذاتا لغوية"[1]، لأن المؤدى الثقافي والتاريخي العالمي السائد عن المرأة في كل ثقافات العالم ؛ يظهر المرأة دائما على أنها مجرد معنى من معاني اللغة ، والتي نجدها مبثوثة في الحكايات والمجازات والأمثال... فالمرأة حسب رأي الغدامي" لم تتكلم من قبل على أنها فاعل لغوي أو كائنا قائما بذاته، والمعنى البكر بحاجة دائمة إلى اللفظ الفحل لكي يتنشأ في ظله"[2]. من هنا نعي تماما السّر الذي جعل المرأة تُلغَي ذاتها من ممارسة طقوس اللغة، ومنها طقوس الكتابة، بحيث أصبحت موضوعا يُكتَب لا ذاتا تَكتُب وتبدع، فالمأزق هنا ليس مأزق اللغة المهيمن عليها من قبل الذكر، إنما هو مأزق المؤسسة الثقافية والبعد الحضاري والتاريخي الذي أقصى المرأة وغيبها عن صناعة اللغة وإنتاجها، وعمل على "تزهيدها في الكتابة وتخويفها منها"[3].

**ب/ <u>اختراق المرأة لحصن اللغة</u>:**

لقد عملت المرأة على خرق النسق الثقافي الذكوري السائد منذ القدم ، والداعي لفكرة أن اللغة هي مملكة الرجل ومحميته ؛ و"أن العقل واللغة هما الحسَنيين، وقد اجتمعا في الرجل، أما الأنثى فهي مجرد جسد يستقبل هذه اللغة ولا يفعل فيها"[4] ، باعتباره جسد فارغ من العقل، وينبغي له أن يظل كذلك، إذا أراد أن يحظى دائما بسمة الجمال والحسن الأبديين، إلاّ أن دخول المرأة دائرة الكتابة الذكورية، وتخليها عن دور الحكواتي الذي يتقن الخطاب الشفاهي البسيط، جعلها تنسج نسقا ثقافيا جديدا ألغت من خلاله النسق القديم بمفاهيمه البالية، وأقرت شرعيتها في الكتابة كحق لها، مثلها مثل الرجل، فراحت تعيد النظر في وضعيتها داخل اللغة واقتناعها التام بأنها كانت مجرد رمز/موضوع من أجل الكتابة، لا فعل/الكتابة، فقلبت أوراق اللعبة، إذ خرجت من زمن الحكي إلى زمن الكتابة، ومن زمن

[1] عبد الله الغذامي ،المرأة و اللغة، ص 8.

[2] المرجع نفسه، ص 8.

[3] سناء شعلان، قضايا ورؤى، ص 160.

[4] فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، مقاربة الأنساق الثقافية، ص 89.

الإمتاع إلى زمن الإبداع، فأصبحت صوتا حُرًّا يمتَهن فعل الكتابة، وليست فقط مادة خامة للكتابة.

وعليه فهذه المناورة ما هي إلاّ رحلة شاقة ؛ بل هي أكثر شقاء بالنسبة للمرأة ، لأنها تدفع ولازالت تدفع من خلالها ثمن الكتابة، وثمن الأنوثة في مجتمع مازالت تحكمه الأنساق الثقافية الذكورية؛ التي تمارس الحجر على المرأة/الكاتبة، لذا يرى الغذامي أن مهمة المرأة الكاتبة تتطلب تحقيق مسارين هما:

1. تأسيس خطاب أدبي أنثوي خالص هدفه تفكيك "الهيمنة الذكورية" على اللغة، بجعل المرأة تكتب على الورق، وتصبح بذلك موضوعا ومفعولا بها، شأنها شأن الأنوثة، فتضيف صوتا جديدا للغة، صوتا مختلفا يرسم هويتها وخصوصيتها ويخرجها من عزلتها وصمتها.
2. استرداد اللغة/الأنثى، وذلك بأن تكتب بقلم المرأة كما كانت في ما مضى تتكلم (شفاهيا) بلسان المرأة "فتسترد اللغة بذلك أنوثتها التي سُرقت منها، وتتخلص من المستعمر الفحل الذي احتل مساحة ؛ وتحكم بفعل الكتابة، وفعل القراءة وفعل التأويل"[1] ، وحتى فعل النقد، باعتبارها أفعال محتكرة من الذكورة ولا حق للأنوثة فيها.

فما تحتاجه المرأة/الكاتبة هو خلخلة الثوابت اللغوية القارة ، بإقامة علاقة إنسانية عادلة ومتكافئة بين الذكورة والأنوثة في مشروعية التعَاطِي مع اللغة، وذلك بإصلاح العطب اللغوي والانعتاق من سيطرة لغة الآباء والأجداد ، "بابتكار لغة تخلو من الظلم والاضطهاد، لغة لا ينعقد لها اللسان ، ولكن بواسطتها ينطلق"[2]. فهل نجحت المرأة/الكاتبة في إحداث ثورة في اللغة ؟ وهل حققت أنوثتها اللغوية في كتاباتها ؟.

[1] عبد الله الغذامي ،المرأة و اللغة، ص 181.

[2] إيلين شوالتر، النقد النسائي في عالم الضياع، ص 98.

وعليه اللغة المؤنثة ما هي إلاّ تلك الهوية والخصوصية ، التي تسعى المرأة جاهدة في البحث عنها منذ الأزل، لأنها باكتشافها تكتشف هُويتَها وخصوصيتها ، وتحقق بذلك الأنثى مُصَالحتَها مع ذاتها، ومنه قبولها لفكرة الاختلاف مع الآخر من منظور التكامل والغنى لا من منظور الانتقاص والدونية.

بيد أن السؤال الذي سيبقى قيد الطرح والبحث المستمر هو: هل المرأة قادرة على خلق اختلاف لغوي أنثوي إيجابي؛ يضيف إلى اللغة والثقافة بعدا إنسانيا جديدا ؟ وهو الإشكال الذي طرحه الغذامي حينما قال: "قد جاء زمن امتلكت فيه المرأة يد الكتابة، وكتبت... فهل يا ترى تملك القدرة على تأنيث اللغة أو أنسنتها لتكون للجنسين معا، أم أن اللغة قد بلغت منها الفحولة مبلغا لا سبيل إلى مُدافَعتِه...؟"[1].

## 3. تأنيث السرد بإحداث الإبداع الجميل:

لقد شكلت الكتابة عند المرأة هاجسا تبلور في محو العلاقة بين الذات والآخر، وفق مسارات الحكي المتعددة مستندة في ذلك لعنصر التخييل كمساحة للحرية والتَنفِيس، حيث نلمس عبَق السرد القديم والسرد الحديث باختلاف أوجهه ومعارفه، وباختلاف دور المرأة / الكاتبة التي أصبحت فاعلة في استنطاق المكبوت وتحريك الساكن، إذ استنجدت الكلمات بأنفاسها لاهثة لتفك عنها العزلة والصمت، فجاءت كتاباتها مختلفة عما خطه الرجل، لأنها تحكي الجرح والألم، تحكي الذات الممزقة، برسم هويتها وخصوصيتها. فالمرأة/الكاتبة استطاعت عبر العديد من السرود الروائية والقصصية ، أن تسبر غور تقنيات سردية مغايرة لما هو متعارف عليه، مكنتها "من استيعاب الآخر... استيعابا فكريا وحضاريا و سياسيا"[2] .

[1] عبد الله الغذامي ،المرأة و اللغة، ص 11.

[2] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتاب الحديث، إربد، جدار للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2008م، ص 75.

على نحو أعاد ذلك التوازن المنشود بين المنطق الذكوري المهيمن ؛ والمنطق الأنثوي المصاحب.

فراحت المرأة/الكاتبة بوعيها الجديد ونضجها الثقافي والفكري ؛ تكشف عن عوالم إبداعية جديدة، مُحْدِثَةً الانقلاب على اللغة الذكورية، وهي "تتغَيا بذلك رد الاعتبار إليها كإنسان يحب الحياة ويشارك في البناء المجتمعي عن طريق الحوار مع الذات ومع الآخر، وإبداع خطاب أدبي بأجناسه المتنوعة والمتجددة يحمل خصوصيتها"[1]، وهويتها كأنثى مبدعة، وهذا ما تجسد فعليا في رواية الخمسينيات من القرن الماضي، حينما انتقلت المرأة الكاتبة من زمن الصمت والاستكانة مع زينب فواز في روايتها "**حسن العواقب**" (1895م)، ولبيبة هاشم في روايتها "**قلب الرجل**" (1904م)، إلى مرحلة التمرد على القيود الموروثة والحقائق الجاهزة التي تكبل حريتها، وذلك برفضها للأنوثة التقليدية التابعة للآخر روحيا وفكريا، بحيث يمكن التمثيل لهذه المرحلة بكتابات كل من ليلى بعلبكي ،وكوليت خوري وإملي نصر الله... و غيرهن من الكاتبات اللواتي رفضن القهر الاجتماعي المسلط على المرأة من ظلم وتجهيل ودونية، فجاءت روايتهن تتسم بالجرأة في الكتابة عن الذات الأنثوية وتحدهن للنظام الأبوي بالترويج "لموقع جديد ودور جديد للنساء أكثر ملاءمة لقدراتهن وطموحاتهن"[2].

ففي رواية "أنا أحيا" نجد الكاتبة "ليلى بعلبكي" تحاكم على لسان بطلتها "لينا فياض" واقع الهوية الأنثوية التي تجعل من المرأة دائما في موقع العطاء للآخر/الأب، الزوج، الابن... دون مقابل، فهي تشعر بالأسى على أمها المستعبدة "**مسكينة والدتي ! لا تعرف من الحياة إلاّ أن تشارك الرجل فراشه، وتطهو له الطعام، وتربي له الأولاد** "[3]، وتتمنى لو

[1] مجموعة من الكاتبات والكتاب، الكتابة النسائية، التخييل والتلقي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2006م، ص 201.

[2] بثينة شعبان ،100 عام من الرواية النسائية العربية، ص 18.

[3] ليلى بعلبكي، أنا أحيا، دار مجلة شعر ،المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، شباط 1963، ص 106.

تزيح عن طريقها كل ما يذكرها بأنوثتها السلبية، وبدونيتها ؛ كذات لا قيمة لها سوى كونها جسدا جميلا مشتهى.

وعليه الكاتبة من خلال محاورتها لعدة قضايا ، نجدها تستخدم "تقنية تيار الوعي كي تمنح بطلتها حرية ملاحظة ما يحدث ،ومرونة الحركة بين الماضي والحاضر، والتعليق على ذلك من منظرها الخاص"[1]، مما جعل هذه الرواية تحقق نوعا من التحرك الفكري والحضور الاجتماعي الصارخ في وجه العادات والأعراف البالية، وذلك بتجسيد بعض الأفكار التحررية في كتابتها الروائية "كالبوح بالحب وبجروح الروح والجسد وطرح الأسئلة وعرض المشاكل"[2]، كل ذلك جعل من هذه الرواية تشهد أعنف ردود الفعل والقهر ، "فتأجرحت هاته الأخيرة بين آراء تحاكم الإبداع من زاوية أخلاقية وأخرى من زاوية إبداعية وفنية"[3]. إن رواية "أنا أحيا" ما هي إلاّ بطاقة تعريف تصرح بطريقة مباشرة، بوجود فاعل "للضمير الأنثوي الذي يعبر – علانية – عن حقه في القول والكتابة والحياة"[4]، وذلك بمحاولة المرأة/الكاتبة خرق ما هو متعارف عليه، فيما يخص الذات الصانعة للكتابة تاريخيا (الرجل)، بخرق هذا العرف واستحداث ذات فاعلة دخيلة على هذا العرف – عالم الكتابة والإبداع واللغة – هي المرأة.

وعلى غرار ليلى بعلبكي، حاولت العديد من الروائيات خرق الذاكرة الثقافية التي تعودت على غياب فعالية الذات الأنثوية المبدعة، إذ نجد كوليت خوري في روايتها الأولى "أيام معه" (1959م)، تعلن عن خرقها لمؤسسة الآخر/الكتابة، واسترجاع حقها المسلوب قائلة في الإهداء الذي صدرت به روايتها: "**سأهب حياتي للحرف، سأجعل منه إلهي، ورفيقي وعبدي فأمره ساجدة، وأعبده سيدة .. وأشكو إليه همومي كإنسان حبيب**"[5]. ففي

[1] بثينة شعبان ،100 عام من الرواية النسائية العربية، ص 99.

[2] نعيمة هدي المدغري، النقد النسوي، حوار المساواة في الفكر والأدب، ص 142.

[3] نورة الجرموني، تطور متخيل الرواية النسائية العربية، الراوي، ج22، ربيع الأول، 1431هـ، مارس 2010م، ص 93.

[4] زهور كرام ، السرد النسائي العربي، ص 53.

[5] كوليت الخوري، أيام معه، دار الأنوار للطباعة، دمشق، سورية، ط5 ،1980م ، ص9.

روايتها عالجت الكاتبة قضية المرأة، الرجل، المجتمع، لتسلط الضوء أكثر عن المرأة وتكشف من خلالها عن زيف الرؤية الذكورية التي تستهين بقدرات المرأة الإبداعية، إذ نجدها منذ الصفحات الأولى لروايتها تبرز على لسان بطلتها مريم ، مدى عمق الوعي النسائي بحجم الصعوبات التي تتخبط فيها المرأة المبدعة ، "**ألمجرد أنني شابة وصريحة، وأكتب الشعر، يجب أن أحاكم في هذا البلد ؟. حتى أنني كنت في بعض الأحيان أشك في نفسي، وأتساءل إذا كنت فعلا تلك الفتاة التي تخلق مشاكل لأسرتها لسبب وحيد، هو أن نفسها لا تخلو من الطموح، وأنها تطالب بكرامتها كإنسانة تريد أن تحيا**"[1].

ما هو ملاحظ أن أغلب هذه الروايات التي ذاع صيتها في هاته الفترة، اتسمت باستخدامها لضمير المتكلم، وتعبيرها الصادق عن روح المرأة المبدعة ومعاناتها، إذ يصعب في معظم الأحيان التمييز بين المرأة الكاتبة ؛ وشخصياتها المكتوبة، لتأتي مرحلة تحرير الوعي النسائي انطلاقا من شخصياتها الرئيسية/ البطلة ،والتي "تتصدر فيها المرأة المواقع الأمامية"[2]. نذكر منها رواية "ذاكرة الجسد" للروائية أحلام مستغانمي، هذه الرواية الظاهرة التي قلبت موازين الكتابة، فقد استطاعت الخروج عن العرف الذكوري السائد، لتوجد لنفسها عرفًا أنثويًا مُسْتَحدثًا غير وجه السرد العربي بأكمله.

لكن "الغذامي" في هذه الرواية، تبين أن الأنوثة تعلن عن نفسها علنًا وتقدم ذاتها على أنها قيمة لغوية، وهو "إعلان خطير لأنه يواجه موروثا عريقا من الفحولة التي كانت – ولما تزل – ترى ذاتها على أنها القيمة المطلقة في شعرية اللغة"[3]، فقد أحدثت هذه الرواية الإبداع الجميل باسترجاع اللغة لأنوثتها الأصل، وتخليص اللغة من فحولتها التاريخية، فما احتاجته أحلام ككاتبة فعلياً في روايتها ، هو "كتابة نسائية تعمل من داخل أسلوب التخاطب الرجالي

[1] كوليت الخوري ، أيام معه، ص 17.

[2] نورة الجرموني، تطور متخيل الرواية النسائية العربية، ص 99.

[3] عبد الله الغذامي ،المرأة و اللغة، ص 180.

ولكنها تعمل باستمرار على تفكيك هذا الأسلوب وهدمه، وعلى كتابة ما لا يمكن أن يكتب"[1] فما تنفك هذه الرواية تراوغ اللغة ؛ فتتحدث بضمير الرجل وتخترق ذاته ولغّته لتكتب نفسها أيّ ذاتها الأنثوية على لسانه، " فتنقش صورتها على الورق بوصفها أنثى تتكلم بلسان المرأة وتكتب بقلم المرأة"[2]، لأنها ليست بحاجة لكي تسترجل لتمارس فعل الكتابة، لقد استطاعت أن تكتب ذاتها بضمير الأنثى ولسان الرجل، وهنا تكمن المفارقة فهي تكتب العالم والحياة بأنوثتها وبلغتها المؤنثة، لتكون إضافة نوعية خاصة للإبداع الإنساني.

لقد شغل البطل في **ذاكرة الجسد** حيز السرد والحكي للأحداث الروائية، فجاء هذا السرد بلسان الأنا السارد/خالد المتكلم عن ألمه ،وأوجاعه ،وتناقضاته في الحياة، لكن وفق مقاييس الكاتبة وشروطها، فكان قناعا واقيا استعارته الأنثى/أحلام ؛ كي تَعبُر ذلك الطريق الشائك الطويل المؤدي للإمبراطورية الذكورة المهيمنة.

إذا الرواية منذ البداية صيغت على نقيض ألف ليلة وليلة، حيث يحكي فيها الرجل بينما تكتب المرأة، بعدما كانت شهرزاد هي التي تحكي وشهريار هو المُنْصِت، فالكاتبة عمدت في روايتها، للتأسيس "لكتابة جديدة من شأنها أن تخرج إلى السطح بعلاقات إنسانية جديدة ، وقواعد أخرى للفعل التواصلي قائمة على أساس معرفة الآخر ؛ والاقتراب منه إلى حدّ الذوبان في شخصه،لكن دون الذوبان الذي تنمحي فيه كل الحدود بين الأجناس والأفعال وأشكال الوجود، وهذا ما جعل كتابة الأنثى تتخذ بعدا لا عهد لأحَد به من قبل"[3]. فقد صَادرة أحلام الرجل (خالد) في الحب والسياسة، كما صادرت أحلامه في الكتابة ؛ حين فككت جسده بجعله رساما بيد واحدة، هذه اليد المبتورة التي كانت سببا في عجزه وخروجه من جبهة النضال، ثم جعلته عاجزا أمام غربته عن اللغة ، التي كان سيدها ومنتجها في الماضي

[1] إيلين شوالتر ،النقد النسائي في عالم الضياع، ص 99.

[2] عبد الله الغذامي ،المرأة و اللغة، ص 181.

[3] مصطفى سلوي، صحوة الفراشات، قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر، مكتبة الطالب، وجدة، ط1، 2011م، ص 8.

"**تبعثرت لغتي أمام لغتك التي لم أكن أدري من أين تأتين بها**"[1] ؛ "**كانت الكلمات تتعثر يومها على لساني وكأنني أتحدث لك بلغة لا أعرفها**"[2].

فخالد في النص لم يكن إلاّ محطة لتمرير الخطاب الأنثوي، لأنه في السرد الروائي لم يكن سوى عنصر حكواتي لا غير، مما جعل هذه المراوغة السردية تقلب الموازين وتخرج عن المعهود، حيث أصبح الذكر في الرواية موضوعا وليس ذاتا كاتبة/فاعلة ومبدعة، فالأنوثة في هذا الخطاب تعلن امتلاكها للغة، بل استرجاعها لحقها المغتصب على لسان أحلام/حياة حينما أعلنت عن هذه الملكية قائلة: "... **ولكن أبي أصبح ملكا لكل الجزائر، ووحدها الكتابة أصبحت ملكي.. ولن يأخذها مني أحد !**"[3]. مما دفع بالذكورة أخيرا لتقر بانهزامها أمام إصرار الأنوثة على استرجاع حقها الشرعي على لسان خالد مستسلما، "**لن يأخذ أحد منك الكتابة.. إن ما في أعماقنا هو لنا ولن تطوله يد أحد**"[4].

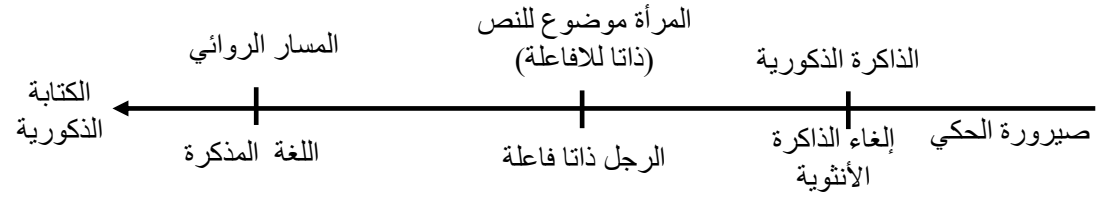
عمل النص الروائي على مراوغة السرد الذكوري ؛ للإفصاح عن المسكوت الأنثوي، وتسويقه لغةً ذكورية بلسان خالد/الرجل، وفي نفس الوقت تحركه أفكار الأنثى/الكاتبة مترجمة بلغتها الفاعلة في الفضاء الروائي؛ عبر البوح بذاتها لكن في صورة الآخر، ويمكننا توضيح كل ما ذكر في الخطاطة التالية:

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط25، 2010م، ص 88.

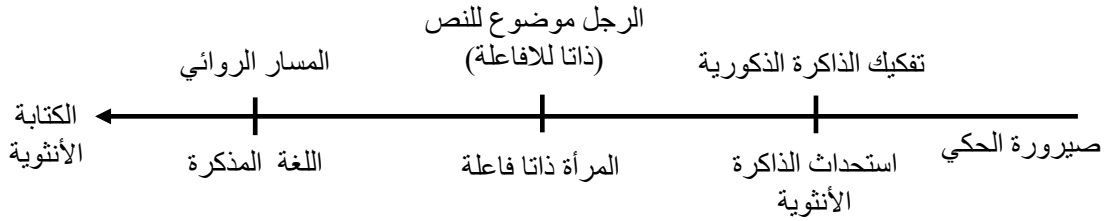
[2] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص 66.

[3] المصدر نفسه، ص 105.

[4] المصدر نفسه، ص 106.




**الكتابة الذكورية**




**الكتابة الأنثوية**

قد نتساءل كيف حققت أحلام من خلال روايتها المساوة بين الذكورة والأنوثة ؟ وهل الكاتبة حينما حققت المساوة بين الرجل(الكامل) والمرأة (الناقصة)، أثبتت بذلك نظرية فرويد القائلة بأن المرأة مخلوق ناقص بطبيعته ؟.

**أولا:** قامت الكاتبة بإخراج المذكر/البطل من دائرة الكمال إلى دائرة النقص، إذ نجدها بترتيدَّ البطل وألحقت به الإعاقة ليصبح في مصاف النقص والسلبية ويخرج من دائرة الكمال. وبما أن سمة النقص كانت دائما من نصيب المرأة (عقدة الخصاء)، فقد حققت الروائية في ذاكرتها السردية العدالة بين الرجل (التام) والمرأة (الناقصة)، وذلك بقلب المعادلة السائدة إلى معادلة مغايرة تماما. من انتصار الكمال (الرجل) على الناقص (المرأة)، إلى تحقيق المساواة التامة بين الرجل/الناقص ببتر يده، والمرأة/الناقصة (عقدة الخصاء).

**ثانيا:** حققت الكاتبة بمعادلتها المستحدثة، تساوي الجسدان المذكر والمؤنث فكلاهما يفتقد عضوا ما. خالد فقد عضوا مهم في جسده هو يده، والمرأة فاقدة بطبيعتها عضوا لم

تمتلكه وملكه الرجل، وهذا ما دفع بالغذامي ليؤكد أن الرواية "ذاكرة الجسد" تأسست على فكرة كسر الذكورة، وهدم صرحها وتاريخها.

**ثالثا:** سعت الكاتبة إلى خلق زمانين ثقافيين هما زمن الفحولة/الذكورة ؛ وهو زمن خالد، البطل، المحارب الذي يمتلك جسدًا كامل الأعضاء، وزمن الذكورة الناقصة، حينما بترت فيه ذراعه، فأخرج بذلك كرها من دائرة الذكورة ذات السلطان المطلق، القوة، الكمال، الشباب، ليدخل في علاقة نسبية مع المؤنث، فتتحدد بذلك "شروط المواجهة ومجالاتها داخل نص مشترك... فمنه ذاكرة ومنها ذاكرة، وكلتا الذاكرتين هما لجسدين ناقصين، واحد نقص بزعم فرويدي (فحولي)، والثاني نقص بفعل نصوصي (أنثوي)"[1]، فهل أنصفت أحلام المرأة حينما اقترحت مبدأ المساواة بين الذكر والأنثى، وأجزمت بما جاء به الفكر الفرويدي ؟! .

[1] عبد الله الغذامي ، المرأة و اللغة، ص 187.

# الفصل الثاني: شعرية العنونة وقضايا النسوية

**المبحث الأول:** العنونة في الرواية النسائية الجزائرية

**المبحث الثاني:** العنونة الروائية والقضايا النسوية

**المبحث الثالث:** العنونة وجدل الذاكرة و الجسد

**المبحث الرابع:** الجسد الأنثوي عنوان للخجل

# المبحث الأول:

# العنونة في الرواية النسائية الجزائرية

## 1. أهمية العنوان كعتبة مقروئية:

يعد العنوان من أهم عناصر المناص* وملحقاته الداخلية، نظرا لكونه مدخلا أساسيا في قراءة أيّ إبداع سواء أكان أدبيا، أو علميا ؛ فهو عتبة النص وبدايته وإشارته الأولى، وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النص وتسميه وتميزه عن غيره.

فالعنوان ما عاد اسمًا يدل على العمل الأدبي ؛ويحدد هويته ويكرس انتماءه لكاتب ما، بل صار أبعد من ذلك بكثير حيث أصبحت علاقته بالنص بالغة التعقيد، فهو بمثابة مدخل إلى عمارة النص وإضاءة بارعة وغامضة لممراته المتشابكة، و"علامة نصية تسعى إلى الكشف عن ملامح المجهول المنتظر (النص)، وتخلق جوًّا من الألفة يستأنس بها القارئ قبل أن ينخرط في رحلة استكشاف النص والتسلل إلى ردهاته الداخلية"[1].

وعليه أصبح العنوان يحظى بموقع ينأى به عن تمثل دوره بصفته ملحقا بالنص فقط، بل أيضا مرتبطا بالقارئ الذي يقدم له "فرضيات قرائية تساعده على فك شفرات المتن

---

* المناص "Le paratexte"، هو نمط من أنماط المتعاليات عبر النصية، إذ لا يمكننا معرفة نص أو تسميته إلا بمناصه، « فهو الذي يجعل من النص كتابا ليقدم إلى القراء بصفة خاصة، والجمهور بصفة عامة ».

G. Genette, Seuils, ed. Seuil, Paris, 1987, p. 7

وقد مثل "جيرار جينت" لهذا النوع بصنفين هما المناص الخارجي أو النص الفوقي "Epitexte" ويتمثل في: تعليقات، مقابلات، رسائل، شهادات، استجوابات... والمناص الداخلي أو النص المحيط "péritexte" ويتمثل في: العناوين والعناوين الفرعية،الحواشي،الهوامش، التصديرات، عبارات الإهداء، مجلد الكتاب... ,Vue G. Genette palimpsestes, (la littérature au second degré), édition du seuil, Paris, 1982, p. 10.

أما "فيليب لان"، فقد حدد المناص وتقسيماته بالنص المحيط الداخلي: « اسم المؤلف، العنوان الرئيسي والفرعي، الإهداء، التصدير، المقدمة، الحواشي...»، والنص الفوقي الخارجي العام، والنص الفوقي الخارجي الخاص. أما العام فيتمثل في: « اللقاءات الإشهارية، الحوارات الخاصة، المقابلات، الندوات...». أما الخاص فهو: « المراسلات، المصارحات الخاصة، ما قبل النص، التعليقات...». Vue Philipe Lane, La périphérie du texte, éd. Nathan, Paris, 1992, p. 18

[1] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط 1، 2011م، ص 15.

المتلقى"[1] وبالمقروئية التي تحدد قيمة النص الاستهلاكية والتجارية أساسا، ومن حيث هو سلعة تباع وتشتري ،أيّ خاضعة لمبدأ العرض والطلب في التسويق، وهذا ما أدى ببعض الآثار الأدبية الشهيرة لتأخذ مكانتها الأدبية والاعتبارية؛ من خلال عينة عناوينها التي تتسم بسحرها وجاذبيتها من جهة، والترويج لها في مختلف وسائل الإعلام لتتسع مقروئيتها من جهة أخرى، خاصة إذا كان صاحبها أيّ الكاتب معروفا بإنتاجاته السابقة.

هذا ما دفع بالعنوان في الفترة الأخيرة، ليتمرد على إهماله المتكرر لفترات طويلة، ويحاول النهوض من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى أبعد من النسيان. مما جعل الدراسات النقدية الحديثة تظهر أهمية خاصة لمحفل العنوان، بكسر هيمنة العنوان الحرفي وتأسيس بدلا منه عنوانا تلميحيا، رمزيا باعتباره واجهة النص الإعلامية والتجارية. فارتقى الدارسون بالعنوان إلى مصاف التخصص ،وحرصوا على دعمه كعلم جديد له استقلاليته التامة عن العلوم الأخرى، وهو علم العنونة "Titrologie"، وبذلك أضحى العنوان حقلا من أخصب الحقول الدراسية والبحثية ؛ إذ استقطب إليه العديد من الباحثين الغربيين المعاصرين أمثال رولان بارث، هنري ميتران، شارل كريفل، جيرار جينت، ليو هويك... هؤلاء وغيرهم عملوا على بعث الحياة من جديد في العنوان؛ باعتباره حلقة أساسية من حلقات بناء الإستراتيجية التي يستقبلها القارئ / المتلقي.

أما في الدراسات العربية الراهنة ؛ فالاهتمام بالعنوان قليل جدا من حيث مباحثه، إذ نجده لم يحظ ببحث معمق مستقل ،ولا بدراسة لسانيّة سواء أكانت نحوية أم معجمية أم دلالية، وأغلب ما وجد اقتصر على الدراسات النقدية الأدبية و الأكاديمية ؛ والتي عملت على تأويل عناوين بعض الآثار الحديثة مما ينتج في السرد أو الشعر، باعتبار أن العنوان أصبح مكونا من المكونات التي تجلب القارئ والناقد معا.

[1] هشام موساوي، المناصية في الرواية المغاربية، من العنوان إلى النص، دار الأمان، المغرب، ص 41.

## 2. صياغة العنوان الروائي وآفاق التلقي:

يبقى العنوان دائما مشروع قراءة استكشافية جديدة لعوالم النص، يقوم بها القارئ / المتلقي في زمان ومكان معينين، علما أن العنوان في الروايات ذات الحساسية الجديدة لا يروم أن يكون مرآة عاكسة لموضوع الرواية فقط أو مفتاحا ييسر الولوج لعوالمها، بقدر ما هو موضوعا إشكاليا يولد لدى المتلقي أفق انتظار من نوع خاص يتسم بالحيرة والتردد والتساؤل المستمر، فما السّر في ذلك ؟ !.

إن اختيار الروائي لعناوين رواياته أصبح لا يتم عفو الخاطر، أو لأسباب لغوية بلاغية كما كان سائدا من قبل، إنما هو" عملية لا تخلو من قصدية كيفما كان الوضع الأجناسي للنص، إنها قصدية تنفي معيار الاعتباطية في اختيار التسمية"[1]، وتعتمد على الذكاء والمكر والدهاء والتأهل الطويل من أجل الإيقاع بالمتلقي / القارئ في حيرة التسمية ومتاهة الدلالة التي لا تحمل لها لا بداية ولانهاية، فتدفع بالعنوان "كي يفتح أفقا لتساءل، ولا يتم الإجابة عنه إلاّ متأخرا جدا"[2]، مما يستدعي الإجابة عنه من طرف المتن الروائي الذي "يكشف عن خبايا العنوان وغموضه الأولى"[3]. وبما أن العنوان هو علامة تواصلية، ثقافية تنجز قصدية التواصل مع العالم، فهي رسالة تبعث من المرسل / الكاتب إلى المرسل إليه / القارئ.

ضمن كل هذا العناء والجهد الفكري؛ الذي يجابهه الكاتب/ المبدع في اختياره لعناوين مؤلفاته والتي قد تطول لساعات، أو أيام ،أو حتى سنوات على حد قول "إدوارد الخراط": "لعل شيئا ما في الرواية قبل أن تكتب عادة يفرض على عنوانها، ذلك أنني قبل أن أخط الكلمة الأولى في السطر الأول من العمل أن أكون قد فكرت فيه وقلبت احتمالاته في ذهني – وفي روحي – لفترة قد تطول إلى سنوات وأحيانا إلى عقود طويلة، وفي خلال ذلك التأمل

[1] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط 1، 1996م، ص 19.

[2] Roland Barthes, S/Z, éditions Seuil, Paris, 1970, p. 24.

[3] شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دراسات في الرواية العربية، دار النايا ومحاكاة للنشر والتوزيع، والشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، سورية، الجزائر، ط 1، 2013م، ص 23.

والاحتشاد ينبثق أو يسطع العنوان الذي غالبا ما يظهر في نهاية الأمر على غلاف الكتاب"[1]، فالهدف منه هو تحقيق إستراتيجية إحكام القبضة على الواجهة التجارية بغية تحقيق النجاح والربح المادي (التجاري) والمعنوي للعمل الروائي، فيخرج بذلك العنوان من بوتقة السذاجة والعفوية اللغوية في الانتقاء والاختيار إلى دائرة الدقة والتمحيص أيّ يدخل حيز "**طقوس الكتابة**" على حد تعبير نبيل سليمان.

انطلاقا مما ذكر ندرك أن العنوان يتغير بتغير الأزمنة الأدبية، فكما تبدلت طقوس الكتابة الأدبية تبدلت وظائف العنوان وتنوعت رهاناته، إذ أصبح يحقق غاية إيحائية، رمزية تجعله مفتوحا تأويليا على شتى القراءات ؛ كما هو شأن النص / المتن الروائي، وتكون اللغة فيه قائمة على مبدأ الخرق والانزياح، إذا تتشكل في خضَمه العلاقة بين الدال والمدلول ومنه بين المرسل (الكاتب) والمرسل إليه (القارئ).

ومع هذا التطور الملحوظ لظاهرة العنونة، والاهتمام المتزايد الذي أصبح المؤلف وكذا الناشر يوليه له، لفت انتباهنا بعد تدقيق وتمحيص وتفحص،أن غالبية العناوين الروائية ذات الحساسية الجديدة، اتسمت بصياغة تركيبية موجزة. فالغالبية كانت عبارة عن عناوين قصيرة بدلا من عناوين طويلة وهي الميزة التي تميزت بها عناوين المؤلفات القديمة*، فهل الحضور الوظيفي لطول أو قصر العنوان ؛يلعب دور المضلل أو المرشد في الرواية الجديدة ؟ وهل يضيء بصيرة القارئ أم يعميها ويشتتها ؟

لقد استفحل الإيجاز على معظم عناوين الروايات الجديدة، ما عدا بعض الروائيين القلائل الذين استهوتهم العناوين الطويلة، دون أن تفوتهم الإشارة إلى ما للعناوين الفرعية من أهمية قصوى ،في تلقي العمل الروائي من قبل المتلقي، نذكر منهم الطاهر وطار بعناوينه الطويلة "**العشق والموت في الزمن الحراشي**"،"**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**"...

[1] إدوارد الخراط، النصوص المحاذية بالنسبة لي نصوص أساسية وليس فقط محاذية (حوار وتقديم عبد المالك أشهبون). جريدة السياسة الجديدة، نقلا عن عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص 46.

*هناك عناوين نسجها أصحابها على منوال العناوين القديمة في السرد العربي نذكر منها "حدثنا عيسى بن هشام" لأحمد المويلحي، "يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم...

وواسيني الأعرج بعناوينه الازدواجية (العنوان الأساسي + العنوان الفرعي) كـ "سيدة المقام": (مرثيات اليوم الحزين)، "**حارسة الظلال**" (دون كيشوت في الجزائر)، "ذاكرة الماء" (محنة الجنون العاري)، ... وكذا لحبيب السايح في "**تماسخت**" (دم النسيان)،... فمثل هذه العناوين الفرعية يستعين بها الكاتب ليتم بها مقصدية العناوين الأصلية، فتكون شارحة ومفسرة لها "فما خفي في العنوان الرئيسي ، وعجز عن التعبير عنه يعطيه العنوان الفرعي مدى أوسع في مجال الإيضاح ومجال الفهم..."[1]، لكنه في نفس الوقت قد يثقل حافظة المتلقي الذي يحبذ دائما عناوين تتسم بالإيجاز والسهولة لإمكانية الحفظ والتداول، وهذا ما أشار إليه الروائي واسيني الأعرج في إحدى حواراته قائلا: "حاولت في النصوص الأخيرة تقليص هذه الظاهرة والحد منها لأنني اكتشفت أنها بقدر ما هي مفيدة فهي مربكة ومثقلة للنص، لأن العنوان جعل أولا ليحفظ فبقدر ما يكون كلمة أو كلمتين يكون ناجحا ويبقى في الذاكرة"[2].

فلا غرو أن الرواية النسائية الجزائرية ابتعدت عن العناوين الطويلة أو المتبوعة بعناوين فرعية، فقد انتهجت في إبداعاتها الروائية عناوين تتسم بالإيجاز والقصر مكتفية بما تحمله هذه العناوين من رموز ،ودلالات مشفرة لأسر القارئ و"خلق التساؤل المبني على متابعة القراءة والفضول الاستكشافي لغوامض النص"[3]، وبعد تنقيب عميق حصرنا أسباب ذلك في احتمالين هما:

- **أولاً:** قد يعود الأمر في تفسير ظاهرة العناوين الموجزة في الرواية النسائية، لمحدودية تجربة الكتابة عند المرأة العربية عامة والجزائرية خاصة. فالكاتبة تكتفي بعنوان واحد فقط يكون دالا على المتن الروائي مع إضافة التجنيس (العنوان + المؤشر الجنسي)، دون المجازفة بعنوان فرعي يتمم المعنى، وقد يصيب فيروق للقارئ ويحفزه على شراء الكتاب وقراءته ،رغبة منه في العثور على إجابات عن الأسئلة التي أثارها العنوان ؛ كما

[1] واسيني الأعرج، مع دون كيشوط الرواية الجزائرية، حاوره كمال الرياحي، عمان، عدد 96، حريزان 2003، ص 21.

[2] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص 80.

[3] عبد النور إدريس، الرواية النسائية والواقع، بين سوسيولوجيا الأدب ونظرية التلقي، مطبعة وراقة سجلماسة، مكناس، المغرب، ط1، 2005م، ص 53.

قد يحدث بلبلة في عملية التلقي، فتكون النتيجة عزوف هذا القارئ الافتراضي عن الكتاب بدلا من الإقبال عليه، فيصبح بذلك العمل الروائي على المحك معرضا للرفض أكثر منه للقبول والتداول ؛ فهذا اللقاء الأول يعد "أخطر اللقاءات بين الكاتب والقارئ لأن عليه ستبنى بقية العلاقات، فهو لقاء اللقاءات وسيدها "[1].

إن هذه الفرضية هي التي دفعت الروائيات للاكتفاء بعنوان واحد ؛ يؤدي وظيفة التسمية للعمل الروائي مع التفرد والإيجاز ؛ وترك مهمة فتح مجاهيل النص للمتلقي / القارئ بدءا من العنوان كعتبة أولية للتأويل ، وفاتحة نصية إلى غاية الخاتمة النصية.

- **ثانيا:** قد تكون التجربة الشعرية المتجذرة في كيان المرأة المبدعة ، هي التي دفعتها لتخوض غمار الكتابة الروائية بلغة شعرية باعتبار "أن شعرية الشعر تتحقق في اللغة أساسا"[2]. وهذا ما أكده **جان كوهن** في قوله: "إن الشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي"[3]، فاللغة عنصر فعال في تشكيل النص ووحدته الدلالية، فمن خلالها نقتفي أثر الشعر في النثر ونتبين شعرية النص السردي / الروائي، وعليه نجد المرأة المبدعة قد وظفت في رواياتها اللغة الشعرية، فجاءت عناوين أعمالها الإبداعية موجزة ومختصرة وموحية تحمل عبق الشعرية لغة ودلالة.

لنثبت صحة ذلك قمنا بدراسة إحصائية، لبعض العناوين الروائية الصادرة عن أقلام نسائية جزائرية ، كان لها السبق في كتابة الشعر حيث تضمنت هذه الروايات إما اللغة الشعرية أو بعض المقاطع الشعرية المبثوثة فيها، إذ بـ "مجرد تضمن النص الروائي نصا شعريا – حتى لو كان بيتا واحدا – يعني إسهاما في إشاعة المناخ الشعري"[4]، في النص الروائي مما يولد نوعا

[1] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، أفريل 2009، ص 25.

[2] زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط 1، 2007م، ص 37.

[3] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب 1986م، ص 40.

[4] د. صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، نقلا عن الشعري في روايات أحلا مستغانمي، ص 182.

من الحوارية بين اللغة الروائية النثرية واللغة الشعرية، وبذلك النص الروائي يصبح" نصا يحول فن القول وجمال التعبير، نصا شعريا بقدر ما هو قصصي، بل كأن شعريته قائمة في قصة، والعكس صحيح "[1]، وهذا ما سنتبين معالمه فيما يلي:

| الكاتبة الروائية | عناوين الروايات | نوعها | ورود أبيات شعرية أو اللغة الشعرية في الرواية | صدور دواوين شعر للكاتبة |
|---|---|---|---|---|
| زهور ونيسي | – يوميات مدرسة حرة.<br>– لونجة والغول.<br>– جسر للبوح و آخر للحنين. | مختصر<br>مختصر<br>طويل جدا | لغة سردية ، تقريرية ، إخبارية. | / |
| أحلام مستغانمي | – ذاكرة الجسد.<br>– فوضى الحواس.<br>– عابر سرير.<br>–الأسود يليق بك. | مختصر<br>"""""""""<br>مختصر<br>""""""""" | لغة سردية شعرية، بحيث وردت الأبيات الشعرية في ذاكرة الجسد (ص 202، 259، 261) وفوضى الحواس، (ص 107، 223، 290)... | – على مرفأ الأيام (الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1972 م.<br>– الكتابة في لحظة عري، دار الآداب، بيروت، 1976 م.<br>عليك اللهفة، دار الجمل، 2014م. |
| فضيلة الفاروق | – مزاج مراهقة.<br>– تاء الخجل.<br>– اكتشاف الشهوة.<br>– أقاليم الخوف. | مختصر<br>"""""""""<br>مختصر<br>""""""""" | ورد الشعر في مزاج مراهقة (ص 150، 151، 226، 207).<br>كما ورد في تاء الخجل (ص 23، 4.).<br>أما اكتشاف الشهوة، فقد ذكر | – منهكة بحبك يا ابن دمي، لزهاري لبتر ،الجزائر ، 2015 م. |

[1] سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص 217.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | | الشعر في (ص 131، 132). | |
| ياسمينة صالح | – بحر الصمت.<br>– وطن من زجاج.<br>– أحزان امرأة من برج الميزان.<br>– لخضر. | مختصر<br>"""""""""<br>طويل جدا<br>مختصر | لغة سردية شعرية | / |
| زهرة ديك | – بين فكي وطن.<br>– لا أحد في الجبة.<br>– قليل من العيب يكفي. | طويل<br>"""""""""<br>طويل جدا | لغة سردية تقريرية إخبارية | / |
| ربيعة جلطي | – الذروة.<br>– نادي الصنوبر.<br>– حنين بالنعنع. | مختصر<br>مختصر | لغة سردية | – بحار ليست تنام، النايا للنشر والتوزيع، دمشق، 2008م.<br>– كيف الحال، دار حوران، دمشق، 1996م. |
| هاجر قويدري | – الرايس.<br>– نورس باشا. | مختصر<br>مختصر | لغة سردية شعرية. | لها قصائد شعرية نشرت في الجرائد، حسب تصريحها لنا شخصيا. |

ومنه نتبين أن الروائيات اللواتي كن يمتهنّ كتابة الشعر ، قبل الخوض في التجربة الروائية، عناوين رواياتهن اتسمت بالإيجاز ،مثل أحلام مستغانمي في (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس) ، وفضيلة الفاروق في (تاء الخجل) ، وربيعة جلطي في (ذروة)... هذه العناوين المختصرة في كلماتها، العميقة والواسعة في دلالاتها، الزاخرة بلغتها الشعرية... عملت على إعطاء سمة خاصة لهذه الأعمال السردية الروائية دون غيرها من الأعمال الأخرى، والتي لم

تتطرق صاحباتها لقرض الشعر؛ والاسترسال في لغته المتميزة. إذ نجد الروائيات اللواتي كانت تجربتهن الإبداعية تنحصر فقط في اللغة النثرية الروائية الخاصة، قد تراوحت عناوين أعمالهن بين الطول حينا والقصر حينا آخر، مثل الروائية زهور ونيسي في روايتها (لونجة والغول) و(جسر للبوح وآخر للحنين)، ياسمينة صالح في روايتها (بحر الصمت) و(أحزان امرأة من برج الميزان)...

إن العنوان الروائي الحديث، لم تعد مهمته تقتصر على كسر الانسجام الفني المعتاد الذي يوحي إلى كون العنوان ما هو إلاّ مرآة مكسورة تعطي انطباعا مشتتا، تتضح معالمه بقراءة المتن الروائي، إنما أصبح اليوم العنوان يشكل عصيانا للنص، فهو غواية لا تقدم لنا شيئا، بقدر ما تفاجئنا وتفتننا ؛ وهذا ما لمسناه في عدة عناوين روائية منها "ذاكرة الجسد"، فهذا العنوان يحمل عصيانا سافرا لما يحتويه النص من أحداث وحقائق، فالجسد لو فقد ذاكرته لكان في أفضل حال، لأنه سيكتفي بوظائفه البيولوجية دون إشراك الذاكرة في ألم التذكر، حتى إذا كان هذا الجسد فاقدا لأحد أعضاءه، فهو لا يرى أن العطب في هذا الفقد إنما العطب الحقيقي هو ما لحق بالذاكرة من خيانة وغدر وظلم وانتهازية... فلاغرو أن الذاكرة هي من تعمل على إيلام الجسد ؛ وإرهاقه ليكتب لنا نصا روائيا يستنطق المغيب والمسكوت عنه، وقد تأفل شعلة النص بمجرد إعلان العنوان عصيانه لنصه /المتن، من خلال انفصال الجسد عن الذاكرة، إذ يمحى سواد النص، وتسكن جراح الجسد المرهف بالتذكر ، وتهدأ آلامه وأوجاعه لتتحرر في النهاية الذاكرة من لعبة التذكر.

## 3. التجليات الدلالية للعناوين الروائية النسائية:

تميزت العناوين الروائية النسائية الجزائرية المختارة، بعدة دلالات كالخوف، الصمت، الهروب، الألم، الحزن، الاستسلام، الاكتشاف... وكل ما له علاقة بعدم الاستقرار والطمأنينة والسلام الروحي والجسدي، وما اختيار الكاتبة لهذه العناوين إلا دلالة على الحياة الصادمة لنفسيتها.

لقد عانت المرأة الجزائرية في الزمن الماضي القريب من أهوال الاستعمار وما انجر عنه من تقتيل، تشريد، ترميل، اغتصاب... وهذا ما تجسد في عنوان رواية لونجة والغول لزهور ونيسي، إذ رمزت الكاتبة للاستعمار وظلمه للشعب الجزائري الضعيف بفقره وجهله بالغول ورمزت للجزائر الثائرة بـ "لونجة"، فجاء العنوان ليترجم الصراع القائم بين (الخير، الشر) (الشجاعة، الجبن) (الظلم، العدل)، (الحرية، العبودية). وكذا أحلام مستغانمي في روايتها (فوضى الحواس)، حينما ضمنت روايتها بالحيز تاريخي، فاختلت عندها وظيفة الحواس ودخلت في فوضى وتيه لا نهاية لها ؛ إذ نجدها تبث إهداءها في فاتحة روايتها إلى كل من رأت فيهم جزائر الثورة، لتبين أنها ستقف في روايتها وقفة ترحم وإجلال لأرواح كل الشهداء الذين ماتوا وهم على ثقة أن أحلامهم سوف تعيش، وإذ بها تطعن بخنجر الغدر والخيان ، " **إلى محمد بوضياف.. رئيسا وشهيدا وإلى سليمان عميرات، الذي مات بسكتة قلبية وهو يقرأ الفاتحة على روحه.. وإلى ذلك الذي لم يقاوم شهوة الانضمام إليهما، فذهب ذات أول نوفمبر بتلك الدقة المذهلة في اختيار موته.. من وقتها.. ورجال أول نوفمبر قهرا يرحلون.. من وقتها وأنا إلى أحدهم أواصل الكتابة**"[1] .

إن القارئ المطلع على الرواية الجزائرية النسائية يتلمس جليا "خاصية الثورة بوصفها هاجسا أساسيا يحرك عملية الكتابة، أو هي تتحرك فيه "[2]، وترمي بظلالها على العنوان وما يحمله من دلالات توحي إلى الثورة، النضال، الصمود، المقاومة، الحرية...

إن هذه الظاهرة في الواقع لا تدعو إلى الغرابة أو الحيرة، لأن الجزائر حديثة العهد بالتحرر، فلابد أن تكون الثورة ومجرياتها مادة دسمة تستهوي الكاتبة الجزائرية ؛وتفيض الحبر الأسودعلى أوراقها البيضاء، وهذا ما أكدته لنا زهور ونيسي حينما قالت: "في بلادنا نعتبر

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط16، 2007م، ص 5 (الإهداء).

[2] مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2000م، ص 17.

الثورة والمرأة والكتابة ثلاثة ينابيع كل ينبوع تغذى من الآخر، واستمد قوته ووجوده من الآخر"[1].

عانت المرأة الجزائرية من براثين العادات و التقاليد البالية، التي سكنت روحها فقيدتها بالجهل والأمية والعبودية والتبعية للآخر/ الرجل سواء كان الأب أو الزوج أو الأخ... هذا الوضع هز فيها روح الحديث عن همومها وآلامها المتكررة عبر الزمن؛ إذ تجسد ذلك في شكل من أشكال المناجاة؛ والاعتراف ضمن العناوين المنتقاة لإبداعاتها ككاتبة، أو ما تضمنه المتن الروائي ذاته. فهي ذي فضيلة الفاروق تصور لنا في "تاء الخجل" كيف تقهر المرأة وتهمش ؛ وتصبح في خانة تاء المربوطة بالعادات والتقاليد والأعراف التي تحكم قيدها فتجعلها "كائنا تعيسا، تنتهي آماله وأحلامه على حواف تاء مربوطة المضغوطة الحادة، وتتأثث حياته في "تاء التأنيث" ، ويتأسس مصيره في "التاء" علامة التجنيس على الأنثى"[2]. فتتبلور تاء الخجل في تذمر خالدة يوم الجمعة قائلة: "**أمّا ما يجعلني فعلا افقد أعصابي فهو فترة الغداء يوم الجمعة، إذ علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد، وبعد أن ينتهوا من تناول الغذاء يأتي دورنا نحن النساء... كنت أكره ذلك التقليد الذي يجعل منا قطيعا من الدرجة الثانية**"[3]. هذه الوضعية الاجتماعية / الأسرية تجعل المرأة دائما خارج عالم الرجال، "وهذا الاحتقار الذي تتعرض له المرأة داخل العائلة، يفسر لنا وضعها السيئ داخل المجتمع؛ وكذلك تلك الصورة المحطمة التي يقدمها لنا الأديب الجزائري عند حديثه عن المرأة الجزائرية"[4] .

---

[1] زهور ونيسي، نقاط مضيئة (مقالات في الثقافة والسياسة والمجتمع) ضمن كتاب روسيكادا والأخريات ،مجموعة الأعمال الكاملة ، دار هومة، الجزائر، 2004م، ص 821.

[2] حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية (تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل)، دار اليازوري، عمان الأردن، 2015م، ص 85.

[3] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس، بيروت، لبنان، ط2، 2006م، ص 24.

[4] أحلام مستغانمي، المرأة في الأدب الجزائري المعاصر (مقال)، الآداب، مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر، بيروت، لبنان، ع4، أفريل- ماي 1989، ص 17.

لتنتقل المعاناة إلى معاناة أخرى أشد ضراوة وقسوة ؛ أفاضت كأس صبرها وأرجعتها سنوات بل عصور إلى الوراء، محنة العشرية السوداء وأوزارها، حيث كانت نقطة البدء ونقطة الانتهاء من خلال الممارسات اللاإنسانية للإرهاب المسلح ضد الأنوثة، وضد الإنسانية والوطن ككل. فقد تعرضت المرأة / الكاتبة لظاهرة الاغتصاب، الخطف، التقتيل والتهديد في حق المرأة الجزائرية وما كابدته في سنوات الجمر، بالإضافة إلى نكران المجتمع لها، واعتبارها رمزا للخطيئة إذا خطفت أو سلبت شرفها عنوة، خطيئة لم ترتكبها طواعية ورضا بل ارتكبها الأخر / الرجل في حقها وحق هذا الوطن الجريح، إذ تصرخ لويزة بطلة مزاج مراهقة في وجه الزمن الذي أفقدها الأمان في الآخر/الرجل وفي الوطن أيضا " **لم أهتد إلى رجل يغمرني دفئا... ولهذا أخفيت أنوثتي، أودعتها في ثنايا الخوف اليومي من رصاصة مباغتة، أو خبر موت مفاجئ أو خبر هزة سياسية جديدة... ذبت في تفصيلات الوطن المرتعش، وتعودت الوقوف اليومي أمام جنائز تمر، وتعطل حركة الشوارع أمام طقوس الحزن، تعودت ارتشاف مآسي الوطن**"[1].

وهناك وجه آخر للأنوثة المقهورة والمرفوضة في المجتمع، الأنوثة التي تعرضت للاعتداء السافر على أنوثتها سواءً في مؤسسة الزواج ؛أو تم سلبها شرفها بقوة الإرهاب والعنف الجسدي، إذ أصبحت رمزا للخجل لا غير، "**صورة العرس الكئيب الذي حضرته البارحة مازالت جرحا في ذاكرتي،... خرج العريس من الغرفة يتصبب عرقا، هجمت النساء على العروس، كانت تبكي وسمعتهن يرددن أن العريس لم يفعل شيئا.. ما أبشع أن تكون الواحدة منا عروسا !**"[2]، فبطلة الرواية ترفض واقعها الأنثوي وتهرب منه، لأنه واقع يجعلها دائما في خانة الحريم لا غير، وكما قال مولود معمري في روايته "الهضبة المنسية" "إن عالم الرجال وعالم النساء في تقاليدنا هما كالشمس والقمر، قد يريان بعضهما كل يوم ولكنهما لا

[1] فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 2006م، ص 301.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص ص 25، 26.

يلتقيان"[1]، فالاغتصاب المبارك هنا ما هو إلاّ سحق للإنسانية الأنثى باسم الشرعية المبطنة بالتمييز الجنسي والعنصري في نفس الوقت.

كما تتواصل تاء الخجل في موارات خجلها والاختباء من أنوثتها لما تعرضت له من اغتصاب آخر، لكنه هذه المرة لا يتسم بالشرعية وإنما بالعنف والإرهاب النفسي والجسدي لهؤلاء الفتيات المختطفات المغتصبات، المهددات بالموت، الوأد، النفي كجزاء جائر، ظالم من المجتمع الذي ضحى بهنّ، ورفضهن لأنهن أصبحن رمزا للعار والشرف المدنس، رمزا للوطن المغتصب "**قبل أن تَصلي بقليل حدث شجار بين إحدى البنات اللواتي حررن معنا، مع أحد الأطباء، لقد طلبت أن تجرى لها عملية إجهاض ورفض الطبيب لأنه لا يملك الصلاحيات، القانون يمنعه، تصوري !... أيّ قانون هذا الذي يجبر المرأة على قبول ثمرة اغتصاب كرامتها وإنسانيتها في أحشائها ؟** "[2].

كل هذا المد والجزر في مسار الكتابة النسائية الجزائرية صبغ عناوينها بلغة الخوف، لغة السواد لا البياض، لغة الموت لا الحياة، لغة الخجل لا الحياء والغنج... فجاءت كتاباتها لتعبر عن "شواغلها الذاتية بالأساس وهي شواغل أنثى"[3].

[1] أحلام مستغانمي، المرأة في الأدب الجزائري المعاصر ، ص 19.

[2] فضيلة الفاروق ،تاء الخجل، ص 66.

[3] بن جمعة بن شوشة، الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط 1، 2003م، ص 141.

## المبحث الثاني:

## العنونة الروائية والقضايا النسوية

### 1. الكتابة وإشكالية الأنا والآخر:

إن الحديث عن الأدب الذي تكتبه المرأة ؛وخاصة فن الرواية لا يعد أمرا سهلا، وهذا لما يفرزه من إشكاليات تدفع بنا للحديث عن الذات والآخر بغية تجسيد الرغبة في فهم الآخر الذي يتبدى لنا في هيئة الأب، الأخ، الزوج، الصديق... مرة، وفي هيئة العدو / المستعمر مرة أخرى.

تعد الرواية من أقدر الفنون على تجسيد تفاصيل الحياة بكل حيثياتها، حقائقها وأوهامها، وذلك بتناول المسكوت عنه وطرح إشكالية العلاقة بين الأنا والآخر. كما استطاعت أن تفتح أمام القارئ / المتلقي للخطاب الروائي طريقا لفهم الأنا / الذات والآخر معا، من خلال إتاحة الفرصة "لصوت الأنا للتعبير عما يضطرم في الأعماق من مخاوف وآلام وأفكار فتنطلق في نقد الذات والآخر معا"[1].

فبالرغم من الاختلاف ، لا يمكن الفصل بين الأنا والآخر لأنه "لا يمكن أن توجد الأنا بدون الآخر، والعكس صحيح، فهما وإن تباعدا وتنابذا يتفاعلان فيما بينهما سلبا وإيجابا بالنظر إلى علائق القوى التي تمنح الغلبة لطرف على حساب الطرف الآخر... وتظل العداوة محتملة حتى في مجال السلم بين الطرفين"[2]، ليتواصل الصراع بين الأنا والآخر ، وتتسع مضايق الثقافة وإطلاع الذات على الآخر بنظرة اختلاف واحترام لهذا التباين، ومنه يتوسع الفضاء الروائي للذات وللأزمات التي تعترض تشكيل هويتها؛ كإشكالية العلاقة بينها وبين الآخر، فتعمل على إبراز التشوه الذي يعتليها مثلما يعتلي الآخر، فلطالما نظر إلى علاقة

[1] ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية) ضمن سلسلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع398 مارس، 2013م، ص 14.

[2] محمد الداهي، صورة الأنا والآخر في السرد، دار الرؤية، القاهرة، ط 1، 2013م، ص 11.

المرأة بالكتابة بنوع من الريبة والشك، فالمرأة التي تكتب هي امرأة ترتكب خطيئة كونها اعتدت على الملكية الخاصة للأخر/ الرجل والمتمثلة في الكتابة، وهذا ما يجعلها في خانة المغضوب عليهم دائما. فقد فتقت شرنقة الصمت التي حوصرت فيها ردحا من الزمن، بفعل الكتابة، كما رفعت راية المنافسة ضد الرجل بمشاركته عنوة في السلطة المحصورة عليه، سلطة الكتابة وفق مقاييسه*. فما انفكت أن أصبحت المرأة الكاتبة تعي جيدا أثناء محاولتها للكتابة أنها تدخل عالما منغلقا منذ زمن طويل ؛مصوغا من طرف الآخر / الرجل واقتحامها لهذا العالم من خلال فعل الكتابة لإثبات الذات وتحديد الهوية ؛ "لا يمكن أن يتم إلاّ بعد تقديم تضحيات لا حصر لها، بحيث تعرف مسبقا أن هذه التضحيات هي قدرها، كالموت، أو المرض..." [1].

إن الكتابة عند المرأة هي تنفس الحياة بكل ألوانها ،كما أقرت بذلك جورج صاند "النساء يكتبن ليتذوقن الحياة مرتين، فالمرأة إذا لم تتنفس عبر الكتابة، إذا لم تبك في الكتابة، أو إذا لم تغن، فالأحسن أن لا تكتب"[2]، فلا ريب إذن أن الكتابة هي التنفس والتنفيس عن مكنونات الذات المكبوتة والتفريج عنها من خلال ملء البياض بالسواد، إنها الحياة والكينونة كما تراها سلوى بكر "الكتابة هي كينونتي الحقيقية، إنها أبعد من التنفس عن مشاعر مكبوتة... إنها الدفع الحقيقي الذي يحميني من الجنون والانتحار"[3]، بينما الكتابة عند "زهور ونيسي" هي "حالة هوس وتوتر ومعاناة "دائمة"، لأن أهم أدوار الأديب في كل ذلك هو البحث كل مرة، عن اللحظات الجميلة السعيدة في حياة الإنسانية، جوانبها المضيئة العادلة،

* ظلت اللغة حقيقة واردة ،على أنها مؤسسة ذكورية تمثل إحدى قلاع الرجل الحصينة الممنوع على المرأة ولوجها، مما جعل موضعها هامشي بالنسبة لعلاقتها مع صناعة اللغة وإنتاجها.

[1] نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة والهامش، ص 33.

[2] Garcia Irma, Recherche sur l'écriture féminine نقلا عن نعيمة هدي المدغري، النقد النسوي، حوار المساواة في الفكر والأدب، ص 109.

[3] سلوى بكر، مجلة الحكمة، نقلا عن نعيمة هدي المدغري، النقد النسوي، حوار المساواة في الفكر والأدب ص110.

البحث عن مواسم للفرح والأمن، إزالة بذور اليأس... من هنا كانت مهمة الأديب هوسا وتوترا و معاناة"[1] .

وما زهور ونيسي سوى كاتبة من هؤلاء الكاتبات اللواتي عشقن الكتابة وأثبتن وجودهن من خلال الحبر والورق لأن "الكتابة عند المرأة مشروع حياة، مشروع حرية..."[2]، مشروع ترسخ فيه الأنا وجودها مقابل الآخر الرافض لهذا الوجود، فالكاتبة – ونيسي – ترى في الكتابة قضية وجب احترامها بل تقديسها، ومسؤولية وجب تأديتها على أكمل وجه، اتجاه الفرد والمجتمع والإنسانية ككل، وهذا ما دفع بها لتكتب عن قضايا عديدة، ولا تكتف بقضية واحدة هي قضية المرأة والرجل. إنما راحت توجه قلمها ليكتب عن الوطن، المجتمع، المرأة العدالة... غير أن أهم قضية شغلت فكرها وحركت قلمها نحو الكتابة هي قضية تمجيد الكفاح ودحض الاستعمار، وما لهذا الأخير من أياد سوداء في قهر وتجهيل المرأة والمجتمع معا، فجاء أدبها ذو أبعاد إنسانية نضالية، وطنية، كسرت الحواجز الفاصلة بين الأنا والآخر.

فهل حاولت رواية "لونجة والغول" بناء جسور التفاهم بين الأنا والآخر أم التضاد ؟ وكيف تم ذلك ؟ ومن هو الآخر الأكثر حضورا في الرواية ؟

## 2. رمزية العنونة في لونجة والغول :

يعد العنوان أول عتبة قرائية يتلقاها القارئ ويتفاعل معها، لهذا"عني المؤلف بعنونة نصوصه، لأنه مفتاح إجرائي به تفتح مغاليق النص سيميائيا"[3]، كما أنه النواة المتحركة التي خيط المؤلف عليها نسيج نصه وفق قصديته الخاصة. ولعل زهور ونيسي وعت جيدا الوظيفة الحساسة التي يؤديها العنوان اتجاه متنه واتجاه القارئ الافتراضي؛ باعتباره عتبة

[1] زهور ونيسي، شهادة مبدعة بين العطر واللون والنغم، الثقافة، مجلة إبداعية تصدر عن وزارة الثقافة، الجزائر ع13، جويلية، 2007م، ص 62.

[2] المرجع نفسه، ص 63.

[3] جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت،مج35، ع3، 1997م، ص 107.

إنجاح أو إفشال أيّ عمل أدبي، بما أن العنوان، هو مقدمة اللعبة الإبداعية، فكيف كانت مراوغة العنوان (لونجة والغول) للمتن الروائي ؟.

"لونجة والغول"[1]عنوان تراثي ،وضعته الكاتبة زهور ونيسي لنصها الروائي قصدا لا اعتباطا، وهذا لما يحمله من دلالات رمزية وإضاءات فاعلة أسهمت في فك شفرات النص، على الرغم من أنه يحمل مساحة ضيقة من العمل الروائي إلاّ أنه يمارس مكرا لغويا ودلاليا هادفا، يتطلب بالمقابل من المتلقي تزويده بالمكر القرائي والنقدي المضاد له. وعلى ضوئه قد نتساءل عن مكونات العنوان. هل العنوان اسم لأبطال الرواية ؟ أم هو اسم لحكاية شعبية موروثة عن تراثنا الضارب في العراقة و القدم؟.وهل هناك علاقة جامعة بين العنوان و المتن الروائي ؟.

إن عنوان الرواية "لونجة والغول" بما يحمله من رمزية وغموض، يدفع بفكر القارئ لتشويش والحيرة، ويبعده عن حقيقة الواقع إلى الخيال البعيد، الخيال الأسطوري عالم الغول والوحش... وما إلى ذلك من شخصيات غريبة غزت تراثنا العربي منذ القدم. إلاّ أنه بمجرد أن يقبل القارئ على الرواية ويقرأها يستيقظ من عالمه اللذيذ عالم الأساطير، ليضع قدميه على أرض الواقع المرّ الذي عايشه الشعب الجزائري فترة الاستدمار الغاشم.

وقد نتساءل على ضوء ذلك من هو الغول ؟. ولماذا اختارته الروائية دون غيره من الشخصيات المخيفة في الأساطير كالوحوش، المردّة، السحرة... وما شابه ذلك ؟.

فهل اختيارها للغول كان عن قصد ؛لأنه يوازي صورة المستعمر في ظلمه وقهره وجبروته وتغوله ؟ !.

**أ/ <u>صورة الغول في الحكاية</u>:**

تقدم لنا الأساطير والحكايات بعض الشخوص الغريبة الأطوار كالغول، الغولة، الوحش، الساحرة... لكنها لا تفصح لنا جليا عن الصفات الجسدية لهذه الكائنات، بل تبقى

[1] زهور ونيسي، لونجة والغول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1993م.

مجرد مدلولات ذهنية مرتبطة بالخوف، الرعب، الدم... ولعل ذلك يرجع أساسا إلى خصائص هذه المخلوقات وعلى رأسها الغول نفسه، فهو لا يثبت على صورة واحدة وذلك لقدرته على التشكل والتلون والتغول، أما سلوكاته القارة فهي تتسم بتعطشه لدم ولحم البشر، والذي يظل يطاردهم إلى أن ينال مراده منهم أو يلقى حتفه على أيديهم. وهو – بذلك – يمتاز بالعناد في قتلهم وسفك دماءهم عنوة. إذ نجد له أقوال شهيرة في الحكايات الشعبية الجزائرية تثبت دمويته وتغوله على الجنس البشري الضعيف، " لو كان لحمك في لقمة ودمك في جغمة وعظامك بين أسناني يطرطقو... "[1]. إن هذه الصورة الدموية الغائرة في التوحش والتغول، تعطينا انطباعا عن هذا المخلوق في أذهاننا على أنه قوة شريرة ؛هوايتها هي الدخول في صراع أبدي مع الإنسان.

**ب/ <u>صورة الغول في المعاجم العربية</u>:**

ورد في لسان العرب عن لفظة الغول ما يلي: "الغول أحد الغيلان وهي جنس من الشياطين والجن، كانت العرب تزعم أن الغول في الفلاة تتراءى للناس ،فتتغول تغولا أيّ تتلون تلونا في صور شتى ،وتغولهم أيّ تضلهم عن الطريق وتهلكهم"[2].

أما معجم قاموس المحيط ، فلفظة غُول (بالضم) تعني " الهلكة والدّاهية والسّعلاة ج.أغوال وغيلان، والحيّة ج، أغوال، وساحرة، الجّن وشيطان يأكل الناس... والتّغول، التلون"[3].

ومنه تعريف المعاجم العربية للفظة (غول)، ليس ببعيد عن الصورة التي رسمتها الحكاية الشعبية للغيلان، والتي هي اسم يطلق على ضرب من مردة الجن الذين يتميزون بالوحشية

[1] بوخالفة عزي، الحكاية الشعبية في بيئتها الاجتماعية، دراسة ميدانية في مدينة المسيلة، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1994، ص 222.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، دار بيروت، بيروت، لبنان، ج11، 1968 م ، ص 508.

[3] محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1993م، ص 1344.

والجهنمية والعدوانية، ويعترضون طريق الناس ؛ ويتخذون أشكالا مختلفة ثم ينقضون عليهم في غفلة منهم.

فما علاقة صورة الغول في الحكاية الشعبية بصورته في رواية "لونجة والغول" ؟

## ج/ صورة الغول في الرواية:

وردت رمزية لفظة "الغول" في المتن الروائي على أنه الاحتلال الفرنسي للجزائر، أو هو زمن الاحتلال في سنوات الثورة، هذا الاحتلال الغول المجرد من أيّة قيمة إنسانية والذي راح يعصف بالشعب الجزائري ،ويجعل أيامه مخضبة بالدماء والتعذيب والقتل والتنكيل، فلا ريب أن هذا الغول الذي خرج من الأساطير والحكايات ، أصبح واقع وحقيقة عايشها الشعب بكل تفاصيلها.

لقد أخذ الغول في المتن الروائي أبعادا دلالية نذكر منها:

| معاناة لونجة (الشعب الجزائري) | صورة الغول (الاستعمار الفرنسي) |
|---|---|
| الفقر و العجز. | – « حتى أنا طبق العدس الرخيص، ربما لن تجدوني على مائدتكم غدا، فتكتفون بالخبز الجاف، حامدين الله على كل حال...» [الرواية، ص 7].<br>– « ما أبشع المرض، وما أصعب أن يركن الرجل في البيت، ليخدمه الآخرون... وهم يعدون الساعات والأيّام حتى يشفى، إنه مصدر رزقهم قوتهم، حاجاتهم لا تتوقف، المرض نقمة، إنه أكثر بشاعة من الفقر » [الرواية، ص ص 107، 108]. |
| الظلم والغبن والقهر. | – « كان صدر – محمد – مثقلا بتعب كبير، وهموم مزمنة، رغم خطواته الجادة العازمة، إحساس جاد بالغبن والقهر يتملكه... ولولا بقية من حياء، لكان أطلق العنان لدموعه » [الرواية، ص 22].<br>– « قررت الرقابة الطبية في الشركة، وبعد دراسة ملفه الطبي، ألا تعوّض له هذه العطلة المرضية، لأن سبب المرض لم يكن في رأيها هو العمل ... |

| | |
|---|---|
| | ولأن أوراق المريض لم تدفع في الساعات الأولى المحددة كما جاء في القانون » [الرواية، ص 107]. |
| قتل هوية الأنا وفرض هوية الآخر. | – « في زمن كل ما فيه بلغة المستعمر، التعامل، والمعاملات والإدارات والمدارس، والحياة في جميع مجالاتها، لغة الخبز هي الفرنسية، ومن تعلمها ضمن الخبز، ومن أتقنها ضمن خبزا أبيض، لغة الدنيا، لغة الحياة، وما عداها فهو للآخرة » [الرواية، ص 36]. |
| استنزاف خيرات الشعب. | – « لقد تعودوا أن كل هذا الجمال المحيط بهم... وكل هذا الخير، إنما يملكه، ويتصرف بأقداره بشر غيرهم، بشر غزوا وأخذوا، وامتلكوا... » [الرواية، ص 40]. |
| الاستغلال والعبودية. | – «كان محمد بين زملائه في هذا الصباح، يتحرك كالشبح ضعيفا مهزوما، نتيجة مرض دام معه أكثر من شهر، تعرض فيه إلى حالة من التعب والإرهاق... » [الرواية، ص 106]. |
| القتل و إراقة الدماء. | –« انفجرت الدنيا حولهم، انفجارا عنيفا، هزهم كما هز الرصيف الذي كانوا عليه... ضاعت الوجوه وسط الدخان والنيران المندلعة وتوالت الانفجارات...» [الرواية، ص 108].<br>– « عشرات من العمال، تمزقت أجسادهم، وتناثرت أطرافهم هنا وهناك، وخضبت دماؤهم رصيف الميناء... » [الرواية، ص 109]. |
| التجهيل و التشريد | – « محمد اليوم لا يحس بفقر، ولا يشعر بغبن، وأطفاله لا يجدون أي حرج مع أمهم، وهم يغادرون المدارس، الواحد تلو الآخر، لكسب قوت يومهم، كل بوسيلته الخاصة، والدهم كان آخر خيط يمسك بهم، ويمنعهم من الضياع » [الرواية، ص 112]. |

إذن هذا هو الغول/ الاستعمار، الذي صبغ هوية الشعب الجزائري بالدم والقهر والفقر والتشريد والاستغلال و التجهيل...وهو بذلك لا يختلف عن الغول في الحكايات الشعبية، فكلامها يعمل على التقتيل والتدمير والهلاك وجلب الموت لا الحياة !.

## 3. العنوان كموروث شعبي لإثبات الذات ونفي الآخر:

### أ/ ملخص الرواية:

الحدث الروائي يتمحور أساسا حول عائلة (محمد) ؛ وهي واحدة من العائلات الجزائرية الفقيرة، التي تتعايش مع العوز والحاجة، لأن ربّ الأسرة ما هو إلاّ واحد من هؤلاء العمال الكادحين في عملهم "**إنهم رفاق هذا العمل الشاق المضنى ؛ والذي لا فائدة كبرى ترجى من ورائه حتما**"[1]. فمحمد رب عائلة تتكون من "**أربع بنات وثلاث ذكور وأمهم، وهو تاسعهم والفقر حليفهم الطبيعي** "[2].

تنشأ مليكة في هذه الأجواء الأسرية المشحونة، وهي فتاة في ربيعها السابع عشر، جميلة وفاتنة، حيث بدأ وعيها من خلال الآخر، وعي بوضع عائلتها البائس والوعي بذاتها من خلال معرفة الجسد ملاحته باعتراف من الجارات، واهتمام من ابن الجيران "سليم"، غير أن هناك وعي أقوى كان يدفعها لانتظار تغير ما !.

و فعلا كان أول تغير، مغادرة "الرشيد" أخوها البيت، والتحاقه بالمجاهدين لأن "**الثورة تحتاج الشباب ليجاهدوا ويدخلوا المعارك، لا ليحصلوا على الخبز والماء... إن المعركة اليوم ليست مع الخبز ولقمة العيش، إنما مع المستعمر**"[3].

أما التغير الثاني هو زواجها من أحمد، وموافقتها عليه كنصيب اختارته لها الأسرة ليتم الزواج في نهاية الأمر، لكنها قبل أن تضع مولودها؛ يلتحق الزوج بالثورة ثم يستشهد، ويسمى المولود باسمه.

يشتعل فتيل الثورة أكثر، وتحدث الجريمة البشعة في حق عمال الميناء ؛ومن بينهم (محمد) والد مليكة، الذي يقتل في الانفجار هو ومن معه لتقدم لهم بطاقة هوية واحدة

[1] زهور ونيسي ، لونجة والغول، ص 35.

[2] المصدر نفسه، ص 14.

[3] المصدر نفسه، ص 85.

"**شهداء الميناء**"[1]. وبذلك تتحقق العدالة بين الحياة والموت، إذ يولد الوليد (أحمد) ليموت الزوج والأب في هذا الزمن الغول.

تقترح عائلة (أحمد)، أن يتزوج (كمال) أخو (أحمد) مليكة، ويكون أبا بديلا لأحمد الصغير حتى لا تعاني أمه من الترمل وابنها من اليتم، ويتم الزواج بعد تردد من مليكة لأن كمال كان بالنسبة لها أخ مثل الرشيد ؛ إلاّ أن الثورة جمعت بينهما، حينما التحق كمال بالعمل الثوري، وبذلك ارتبط مرة أخرى الحب بالخوف "**مع إمكانية تكرار المأساة، مع إمكانية ولادة الألم من جديد، حب يولد ليموت**"[2].

بيد أن زمن الغول لا يرحم، تموت مليكة وهي تلد (نوارة)، زهرة الخلد التي تتحول إلى نجمة في سماء الوطن، إنها **الحرية**، وبذلك "يتحرك الحدث من التاريخ إلى النص، ومن الموت إلى الحياة"[3].

### ب/ لونجة ابنة الغول / الحكاية التراثية:

"لونجة ابنة الغول"[4] قصة أسطورية، مأخوذة من الموروث الشعبي الجزائري، تحكيها العجائز والجدات عن الفتاة الجميلة "لونجة" بنت الغول، والتي كان جمالها الفتان قد أسر جميع الشبان، فحاول الأكثرهم جرأة أن يختطفها من والدها الغول، لكنهم كانوا في كل مرة يفقدون حياتهم في المحاولة العسيرة ،وكانت رؤوسهم المقطوعة تستعمل دائما لتزيين واجهة بيت الغول.

---

[1] زهور ونيسي ، لونجة والغول، ص 111.

[2] المصدر نفسه، ص 166.

* تختلف تفاصيل الحكاية الشعبية "لونجة بنت الغول" ، من منطقة إلى منطقة أخرى من حيث روايتها باختلاف المخيال الحكائي التراثي الشعبي.

[3] ب. مشري، لونجة والغول، نص التاريخ وتأريخ النص، المجاهد الأسبوعي (جريدة)، جوان 1994م، ع 1768، ص 20.

[4] يمكن العودة إلى الحكاية الشعبية، بالنظر إلى: رابح بلعمري، قصص شعبية من شرق الجزائر، الوردة الحمراء، المنشورات الجامعية والعلمية، الجزائر، 1983، ص 41.

تسكن لونجة كما تروي الحكايات قصرا أبراجه عالية تناطح السحاب، وهذا القصر هو قصر والدها الغول الذي اختطف أمها وتزوجها غصبا، فكرهته وأنجبت له ابنة تشبهها في الجمال والطيبة والصفاء، وتختلف عن الغول في التغول انتقاما منها له.

**ج/ العنوان التراثي بين المخيال والواقع:**

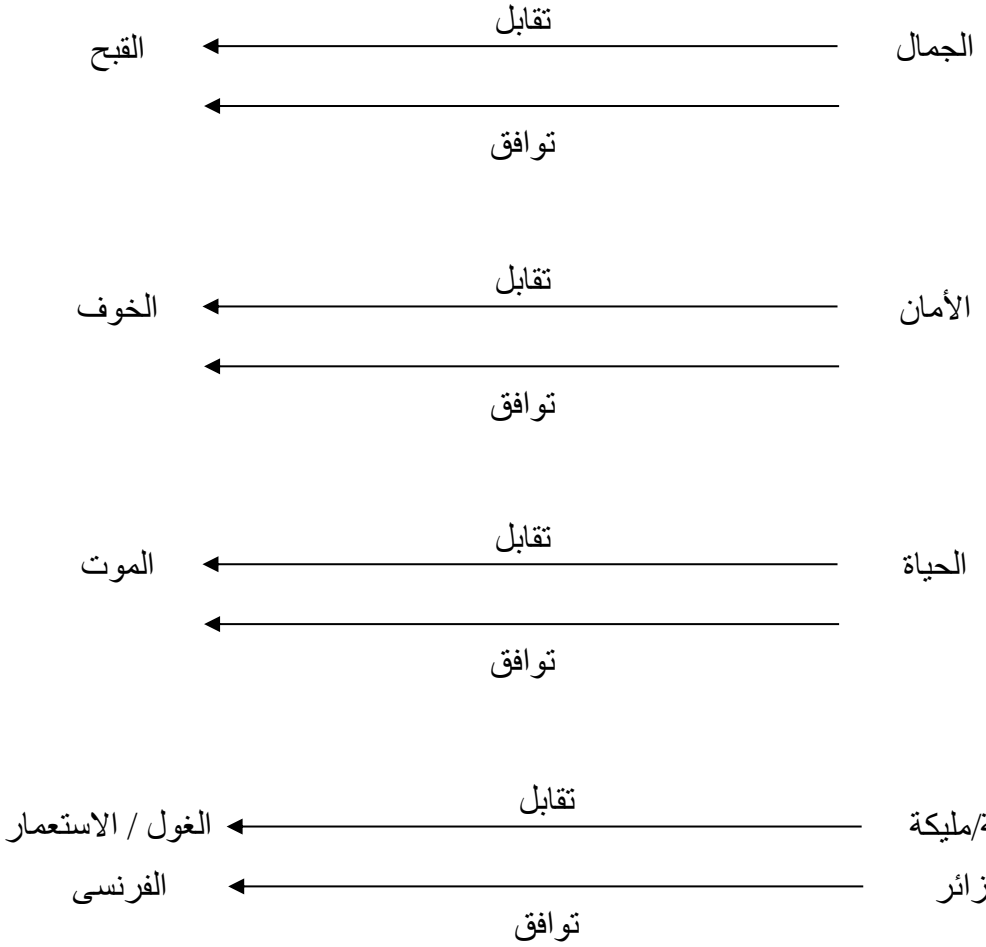
إن أول ما يتبادر إلى أذهاننا للوهلة الأولى، ونحن نقرأ عنوان الرواية، أن الأحداث تسيطر عليها أجواء الحكاية الشعبية ونكهتها، وتتنفس في مناخ أسطوري غريب ومليء بالظواهر الخارقة ؛ لكن سرعان ما يتبدد أفق انتظارنا وتوقعاتنا ،حينما نقرأ الرواية ونخوض في مجاهليها وغياهبها.

"لونجة والغول" هذا العنوان السردي ،يتكون من اسمين متضايفين هما (لونجة) و(الغول)، حيث بدأت الكاتبة عنوانها بالاسم المؤنث (لونجة) وأخرت المذكر (الغول)، لتوحي للمتلقي أن اسم المؤنث يدل على مركزية المتن الروائي في شخصية البطلة (مليكة/لونجة) أو الجزائر الوطن الجريح، ثم ذكر الاسم المذكر، والذي ورد معرفا بالألف واللام لدلالة على كونه مخلوقا معروفا له جذوره الراسخة في ذاكرة هذا الشعب، وهنا فقط "تتخذ الرواية بعدا رمزيا وإيجابيا، فإذا كان الرمز ينمو ويتطور كالبذرة على حد تعبير د.إحسان عباس، فإن الروائية زهور ونيسي لم تعمد إلى متابعة تطور رمزها ورعايته، بل كشفت دفعة واحدة عن رمزها"[1].

يحمل اسم لونجة عدة دلالات ترمز لـ الصفاء، الحب، الوفاء... ويقابلها بالضد الغول الذي يرمز لدلالات مناقضة تماما لها هي: الخوف، القبح، الظلم...

وعليه نجد هناك علاقة رمزية تجمع بين الاسمين، تظهر صورة المعنى الرمزي العام للعنوان، والذي يجمع بين محورين دلاليين متناقضين هما:

[1] بوعلام العوفي، قراءة في رواية لونجة والغول، موضوع مستهلك، ورمزية شفافة، ضمن كتاب، زهور ونيسي، دراسات نقدية في أدبها مقالات جمع وإعداد، عز الدين جلاوجي، صدر عن وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر،2007، ص 34.




وبالرغم مما يحمله العنوان من دلالات ؛تضرب في عمق ذاكرة الموروث الشعبي غير أننا بمجرد قراءة المتن الروائي تختل توقعاتنا، لأننا لم نجد كل ما كنا بصدد انتظاره، فالكاتبة استعانت في اختيار العنوان الروائي بالمراوغة الفنية الجميلة، لتوهم المتلقي/القارئ ؛ أن المتن سيأخذه إلى عالم الحكايات وأجواء الخرافات الشعبية الجزائرية، ثم تعرج به إلى رمزية العنوان وانعكاسه على الواقع الأليم الذي عايشه الشعب الجزائر، خلال زمن الغول/الاستعمار كما أسمته الروائية، والذي لا يختلف كثيرا عن أجواء الحكاية التراثية.

إن توظيف "ونيسي" للتراث في متنها الروائي، لم يكن سوى وسيلة لتحقيق غايتها وذلك ببث أفكارها وقناعاتها الساعية إلى التغير والتجديد ؛ فلا غروا أن "المعنى الحقيقي لتوظيف التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة بالتحديد ،هو تطبيق عملي فعلي لنظرية

التغيير والتطور التي يصيغها الكاتب من خلال تجارب الحياة الواقعية"[1]، إذن هناك قصدية لتوظيف التراث ومحاولة لإيجاد بديل أفضل للواقع الاجتماعي والسياسي...

وبما أن اختيار الكاتبة للعنوان ،وتقاطعه مع الحكاية التراثية لم يكن بمحض الصدفة، إنما كانت هناك حوافز كثيرة دفعتها لاختياره، دون غيره من العناوين الأخرى. توصلنا بعد تمحيص ومدو جزر لكوامن المتن الروائي، وجدنا أن العنوان لم يرد في النص إلاّ مرتين فقط.

**أولا:** وردت كلمة الغول / الآخر(الرجل) في صميم المتن الروائي لدلالة على العلاقة القائمة بين الأنا/المرأة، والآخر/الرجل، وأبرز هذا الصراع هو ذلك الصراع الوارد تحت مظلة المجتمع بعاداته وتقاليده. "**أخيرا ستكشف عن هذا الغول أو هذا الملاك، إنها حتما ستعيش معه أياما سعيدة وجميلة، لأن لقاءها به، كان في الموعد المحدد، الموعد المطلوب، لا قبل ولا بعد، موعد اللقاء مع الرجل، أيّ رجل**"[2].

لقد أقرنت الكاتبة بين لفظة الغول/الرجل بالنسبة للأنا / المرأة، والتي نجدها انطلاقا من التراكم التراثي تبني علاقتها بالرجل منذ الصغر ؛على أنه غول لا يتم التحدث إليه أو لقاءه أو ما إلى ذلك من الممارسات اليومية، فالعادات والأعراف صارمة في هذه المسائل.

"**هذا المخلوق الذي تخشاه البنت، طول حياتها يجعلونها تخشاه إلى أن تزف إليه، إنه المخلوق اللغز الذي طالما تحذر البنات من الاقتراب منه أبدا، ولا الانفراد معه، ولا حتى الحديث معه إلاّ تحت شعار خطبة أو زواج** "[3] .

[1] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، الجزائر، 2007، ص 71.

[2] زهور ونيسي ، لونجة والغول، ص 138.

[3] المصدر نفسه، ص 137.

هذا التعسف الاجتماعي جعل الهوة تزداد بين الرجل والمرأة، إلاّ تحت اسم خطوبة أو زواج، وعليه بقى عالم الرجال عالم غريب عن الفتيات، عالم تحكمه العادات والتقاليد والأعراف "وتظل المرأة بالرغم منها حارسة أمينة لهذه العادات والتقاليد..."[1].

**ثانيا:** وردت كلمة "الغول" بمعنى المستعمر، وما انجر عنه من الزمن الصعب، أيّ: زمن الغول، فكل ما فيه يتسم بالخوف والظلم والرعب... "**تكلم الرجال قليلا، وكأنهم يتصدرون قرار لابد من إتمام إجراءاته في هذا الظرف بالذات، إنّهم أدرى بمصلحة الأبناء والبنات في هذا الزمن الغول**"[2].

هذا الزمن الذي ساد فيه المستعمر، مما أعطى الحق للآباء في تقرير مصير الأبناء سواء كانوا أبناء أو بناتا، فهذا الزمن الصعب جعل الآباء يعرفون مصلحة أبناءهم أكثر منهم ويقررون عوضا عنهم حتى في مسألة الزواج، وحتى إذا كان القرار ضد إرادتهم.

| الغول | لونجة / المرأة |
|---|---|
| الآخر (الرجل) | « عالم الرجل، هذا المخلوق الذي تخشاه البنت طول حياتها يجعلونها تخشاه، إلى أن تزف إليه » [الرواية، ص 137].<br>« العرض والشرف هو الرأسمال الوحيد الذي لا يمكن التفريط فيه، ... يتقلص الشرف كله ليصبح بنت ... من عنده بنت عنده قنبلة موقوتة، وحتى لا تنفجر القنبلة لابد من الإسراع بوضعها في مكانها الصحيح، بيت الزوجية » [الرواية، ص 73]. |
| الآخر المستعمر | « ها هي مليكة تتزوج بأسلوب بسيط جدا جدا، فهل هذا هو الزواج ؟ نعم، في هذا الزمن الغول، هذا هو الزواج... » [الرواية، ص 155]. |

[1] خديجة صبار، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999م، ص 66.

[2] زهور ونيسي ، لونجة والغول، ص 154.

**ثالثا:** ذكر الغول في الصفحة الأخيرة من النص، ليوحي بنهاية الحكاية الشعبية الخرافية التي تحققت في الواقع مع قدوم فرحة الاستقلال ،والقضاء على الغول / المستعمر من خلال طرده من حياة لونجة / الجزائر.

بينما لونجة لم تذكر قط إلاّ وهي مقترنة بالغول على لسان كمال، لأنها كانت رمزا للفقر، للتضحية، للثورة، للصمود... "**مليكة أنت ملكة في مكان ما من الزمن، أنت لست مليكة يا مليكة أنت لونجة بنت الغول، أتدرين من هي لونجة بنت الغول ؟ تلك التي تحكي عنها جداتنا، تلك الفتاة الجميلة التي لا يمكن أن يصل إليها أحد، لأنها تسكن قصرا عظيما... هو قصر الغول**"[1].

إن مليكة بنت محمد الرجل البسيط، تتحول في نهاية المتن الروائي إلى لونجة بنت الغول، لكن الفرق بينهما أن مليكة كانت ابنة لرجل مسالم، مكافح، كادح يسعى لكسب قوته وقوت أبناءه، مات كما مات آلاف الجزائريين غدرا، بأمر من الغول / المستعمر.

"**هذه الفتاة هي أنت يا مليكة عفوا، هي لونجة. مليكة أو لونجة كلاهما واحد يا مليكة تتكرران في الزمان والمكان، وتتولدان كل مرة من رحم العذاب والجمال لتدخلا كل مرة عالم الخلود**"[2].جاء العنوان إذا ليحمل مشروعية ما لرمزية مقصودة، تمثلت في الغول (المستعمر)، لونجة أو مليكة (الجزائر)، نوارة أو نور(الحرية).

## 4. العنونة وقضية الأنوثة والذكورة في الواقع الجزائري:

يعاني مجتمعنا الجزائري كبقية المجتمعات العربية، بل وأشد من عدة مشاكل اجتماعية أهمها قضية الصراع الدائم بين المرأة والرجل، وهي من القضايا الإنسانية القديمة المتجددة، وقد توغلت فيها زهور ونيسي من خلال روايتها "لونجة والغول"، لتقلل من حدتها وتبعث فيها روح التغير فهي ترى أن الفن هو "علاقة تفاعل وانسجام ورفض بين الواقع

[1] زهور ونيسي ، لونجة والغول، ص 221.

[2] المصدر نفسه، ص 222.

والفنان، إنه الصورة الطموحة التي يود أن يركن إليها الإنسان ... والفن الملتزم شعرا كان أو رسما أو نحتا، أو لحنا... قيمته تنبع في مدى قدرته على الاستجابة لمتطلبات الشعب، مدى ارتباطه بحياة الإنسان بآلامه... وأماله"[1].

لقد التفتت الكاتبة إلى مجتمعها لترصد أوضاعه بكل موضوعية، إذ نجدها تطرقت لقضية اللامساواة التي يتعايش في ظلها كل من الرجل والمرأة على السواء، حتى في الأمور التي تفرضها إنسانية الإنسان.

إن فلسفة المجتمع المتوارثة وطبيعة العلاقات الاجتماعية داخل الأسرة والمجتمع ككل، ميزت بين الرجل والمرأة وذلك بتفضيل الذكورة على الأنوثة ،وحرمان كل طرف من ممارسته لحياته الطبيعية التي خلق لأجلها، وهذا التمييز خلق تباينا فاضحا بين الرجل والمرأة منذ النشأة حتى اكتمال التكوين.

فلا غرو أن الكاتبة رفعت في روايتها صفة الكمال والقداسة عن هوية الرجل وطرحتها للسؤال من خلال البحث عن مصادر ومناهج تكوينها الأولى، والتي لم تكن ممثلة حسب الرواية سوى من خلال إستراتيجية التنشئة والتربية الأولى للطفل / الذكر، إذ ترجع الكاتبة مسؤولية هذه التنشئة للمجتمع الذي بنى "صورة الرجل" منذ الصغر لتستمر معه إلى الكبر، ويلقنها هو بدوره للأجيال فتتوارثها لتصبح قانونا مسلما به، مثل قضية بكاء ورقص الرجل، وهي قطعا قضية مرفوضة في المجتمع الجزائري وباقي المجتمعات العربية ؛ لأن البكاء والرقص من شيم النساء لا الرجال.

إن البكاء صفة ترمز للضعف والعجز، والرجولة صفة ترمز للقوة والصمود والجلد... " **زارته صورة والده، من الماضي البعيد باهتة مترددة كان يومها راجع إلى المنزل، دامع العين... إثر سقطة قوية أثناء اللعب... قال له يومها والده بين فزع وتلهف أمه عليه،**

[1] أحمد دوغان، شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989م ، ص6.

**دعيه... دعيه يبكي كالبنات.. إنه ليس رجلا، ولن يصبح رجلا أبدا، ما دام قد سمح لنفسه بذرف الدموع كالنساء**"[1].

وبما أن المجتمع الجزائري يرفض تماما؛ تقبل صورة الرجل الضعيف الذي يذرف الدمع، فهو حتما يفر من دموعه، ولو كانت لأسباب إنسانية. لهذا نجد كلا من الأب أو المجتمع يربي الرجل منذ الصغر على العبارة المأثورة والمتداولة في العرف الجزائري " لا تبك فأنت رجل".

إن المجتمع بهذه الأفكار الراسخة قد قتل المشاعر والأحاسيس الإنسانية التي وجدت مع الفطرة في الذّكر، فهو مثل الأنثى تماما يمكن له أن يحزن ويتألم و يفرح... ، فهذه الميزات الإنسانية لا تنقص لا من قوته ولا من رجولته، لأن البكاء، والفرح والحزن... انفعال إنساني صرف، وليس حكرا على الرجل دون المرأة أو العكس، فالكاتبة ترى "أن الرجل مثله مثل المرأة كلاهما ضحية أفكار وعقد وترسبات ما أتى الله بها من سلطان"[2] .

"**إثر كلمات والده الغاضبة الساخرة، أسرع ومسح عينيه بيديه الملوثتين بالتراب والطين... خوف مريع أصابه من كلمات والده، ومن يومها لم يذرف الدمع، حتى لا يقال عنه أنه مثل النساء، وأنه لا يتمتع بصفات الرجولة**"[3] .

كما أن الرقص أيضا كان من نصيب النساء لا الرجال، "**إن الرقص للنساء مثلما قال له: إن البكاء للنساء، وتصور وقتها، بعقله الصغير، أن كل شيء جميل مريح مرتبط بالمرأة، وكل أمر قبيح ومتعب مرتبط بالرجل**"[4].

وعليه نجد المجتمع قد "ربط كل مقدساته بالمرأة ليس من باب التقديس لها أو التقدير، ولكن من باب احتكار التفوق و القسوة"[5].

---

[1] زهور ونيسي ، لونجة والغول، ص 23.

[2] زهور ونيسي، شهادة مبدعة بين العطر واللون والنغم، ص 65.

[3] زهور ونيسي ، لونجة والغول، ص 24.

[4] المصدر نفسه، ص 31.

[5] زهور ونيسي، شهادة مبدعة بين العطر واللون والنغم، ص 65.

فلا ريب أن كل ما ينسب للرجل ينطبق أيضا على المرأة، فهي الأخرى لا تختلف عن الرجل في تنشئته وتكوينه، لأنها تخضع لنفس إستراتيجية التربية والتكوين الأولى، لكن بما يتماشى مع طبيعتها وطبيعة المجتمع، فالمرأة يتم إعدادها منذ الصغر لتكون رمزا للضعف السكون، الصبر، الصمت، العاطفة "**دعيه، دعيه يبكي كالنساء...**"[1] ، فالبكاء في المجتمع الجزائري سمة لصيقة بالمرأة تماما كالرقص وليس بالرجل، وهي سمة النقص والضعف والخنوع والاستسلام للعواطف السلبية في نظر المجتمع...ومنه نستخلص ورود محورين من القيم المبثوثة في المجتمع هما:

**أ. محور القيم الإيجابية:**

القوة، الصمود، المواجهة، الصبر...يتميز بها الرجل وهي ترمز للرجولة أو الذكورة/ الآخر.

**ب. محور القيم السلبية:**

الضعف، الصمت، الليونة، الخنوع، الاستسلام...تتميز بها المرأة وهي ترمز للأنوثة / الأنا. وعليه فالمرأة عندما تبكي تشبه في بكاءها الطفل الصغير غير الواعي لتصرفاته، فهي بذلك تتساوى معه في ضعفه وبكاءه وعدم قدرته على حماية نفسه دائما، وما هذا إلاّ إجحاف كبير في حق إنسانيتها من جهة، ومن جهة أخرى نجد العادات والتقاليد والأعراف التي تفرض في المجتمع تفرض فيه هذه المفاهيم البالية ؛وترسيخها في ذهنية الرجل والمرأة معا.

"**النساء مالكات لمادة الدمع منذ الأزل، وإلى الأبد، يذرفنها متى أردن وكيفما أردن، دموعا ساخنة ودموعا باردة. ألم يخلق الإنسان كذلك ؟ أم إن القوانين والقيم والتقاليد هي التي أعطت هذا الحق للمرأة ولم تعطه للرجل، فصنعت من هذا الإنسان رجلا ومن هذا الإنسان امرأة**"[2].

[1] زهور ونيسي ، لونجة والغول، ص 23.

[2] المصدر نفسه، ص 23.

وهذا بالضرورة "ما ميز واقع المرأة الجزائرية القهر، التقوقع، طبعه التمايز الذي أفرزته أعراف اجتماعية إلى حد انشطار المجتمع إلى عالمين، عالم النساء وعالم الرجال"[1]. فكل عالم يختلف عن الآخر، لأن استبطان قيم اللامساواة بين الجنسين والتمايز الاجتماعي الراسخ في ذاكرة المجتمع المتوارثة، هو الذي كان يتحكم في العلاقة بين الأزواج في الأسّر والمجتمع ككل، وذلك للحفاظ على التوزيع القديم للأدوار على أساس الجنس لا لاعتبارات أخرى، مما يساهم جليا في الحفاظ على امتيازات الرجل في مقابل تضخيم أدوار المرأة. وهذا الأسلوب في الحياة الاجتماعية هو السبيل الناجع لقبول النساء الكثير من الأدوار المعدة لهن سلفا، وكأنها أدوار طبيعية خلقت لهن دون الجنس الآخر، فتكون حصيلة تلك الصورة النمطية الشائعة في الثقافة العربية، وهي كما قدمتها لنا الرواية من خلال نماذج للمرأة النمطية / التقليدية كشخصية أم مليكة ذلك الكائن الذي تنحصر مهامه في الولادة والتربية ورعاية الزوج لا أكثر ولا أقل، "فكثيرا ما تقرن الأم بجملة من الأبناء والبنات، وكأن أمومتها الكاملة لا تتحقق إلاّ بذلك"[2] ؛ متناسية في نفس الوقت حياتها الخاصة ،إذ تتكلم مليكة عن أمها واصفة لحالتها المتسمة بالخنوع والرضى المطلق لمصيرها المحتوم.

"**امرأة مسالمة، لا تشبع ولكنها تدعي الاكتفاء لا تتذمر، مطيعة لزوجها، حنونا على أطفالها السبعة، ورغم ذلك، فهي غير مكتفية بعددهم، إنها حامل، يسبقها بطنها إلى الأمام في كل حركة تقوم بها... مليكة لا تتذكر، أنها رأت أمها فترة هكذا، بدون هذه البطن المنتفخة تارة، أو مخرجة ثديها ترضع به أخاها أو أختها، ورغم ذلك فها هي لا تشكو من كل ذلك**"[3].

إذا هي امرأة لاتعيش لنفسها بل تعيش لغيرها، وهذا ما جعل منها أما مثالية وامرأة مقبولة في المجتمع، لأنها "مجرد آلة للتفريخ وأداة للإنجاب الذي يعتبر الغاية الأولى من

[1] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، ص 142.

[2] يمينة عجناك بشي، قضايا المرأة في الكتابة النسائية في الجزائر، (زهور ونيسي أنموذجا)، دكتوراه، جامعة يوسف بن خدة، الجزائر، 2009 م، ص 252.

[3] زهور ونيسي ، لونجة والغول، ص 10.

الزواج"[1]. لكن بمجرد أن يختل هذا الشرط الأساسي في الحياة الأسرية، أيّ: الإنجاب، يكون مصير المرأة التطليق. وهذا ما حدث للخالة (البهجة) في الرواية، حيث تعرضت للتطليق مرتين رغم ما تتمتع به من أنوثة وجمال، فالمجتمع رفض هذه المرأة لأنها فاقدة للأمومة، وهو شرط ضروري لبناء الأسرة، فقيمة المرأة في المجتمع الجزائري هو في الإنجاب لا غير لأن "أنوثتها تُقدر بالخصوبة"[2]، وهذا ما صرحت به خالتي البهجة مخاطبة مليكة "**لا تحزني يا مليكة، هكذا المرأة منا،قيمتها فيما تلد وتنجب، وليس في شيء آخر، وكل واحد وحظه**"[3].

## 5. العنونة بين المرأة الوطن والآخر: باب التضحية

تعد مليكة الشخصية المحورية في النص الروائي، فهي فتاة بسيطة، خجولة، خنوعة للعادات والأعراف، كانت أول من أحست بالبؤس والشقاء والوضاعة التي يرفل فيها الجميع أسرتها، جيرانها، شعبها... فأرادت التمرد على كل أشكال الشقاء الإنساني "**بقدر ما كانت نظرات مليكة خالية من كل معنى مكشوف، فإن جوارحها كانت تحمل من الألم الكثير ... كأنها الوحيدة التي أدركت قبل غيرها ... الوضعية المزرية التي تعيشها هي وأخواتها وأبوها، وحتى جيرانهم...**"[4]، لكنها في نفس الوقت كانت تكره الصراع، وتبحث عن الأمان، فهي لا تود أن تزيد من ألوان البؤس والظلم الذي يملأ روحها خوفا ورعبا وسوداوية، حتى حينما اختيرت للزواج من رجل لا تعرفه، تنازلت عن حبها لابن الجيران "سليم"، وخضعت لقرار الأسرة "**فتصورت نفسها تخبر أمها أنها لا تقبل الزواج من هذا الخطيب لأنها تفضل ابن جارتهم سليم ... فتندهش أمها المسكينة، وتلوذ للدموع كعادتها ...ما لها هي وتعذيب أمها، أو إقلاق أبيها، فلترض بما كتب الله لها ولا داعي لهذا الصراع، الذي لا**

[1] خديجة صبار ،المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، ص 53.

[2] المرجع نفسه، ص 54.

[3] زهور ونيسي ، لونجة والغول، ص 186.

[4] المصدر نفسه ، ص 8.

**جدوى ترجى من وراءه**"[1]، فمليكة كالجزائر تماما تحنو على غيرها ولو على حساب سعادتها، فهي كالأم الرؤوم تعطى لأبنائها كل التضحيات الممكنة، ولا تنتظر أي مقابل، وعليه هناك تشابه قار بين مليكة والجزائر يتمثل في محبة الآخر، فالجزائر تحب أبناءها فهي مصدر عطاء وسخاء لهم ومليكة تحب أسرتها، وتسعى كي لا تكون عبئا عليهم، لكن بالرغم من العادات والتقاليد وتركيبة المجتمع الخاصة، نجد مليكة تحاول أن تكون مختلفة عن أمها، بل أكثر وعيا منها، فهي غير راضية عن وضعيتها وعن الحياة التي تعيشها، حياة البؤس والشقاء والاستعمار والحرمان ... فمليكة ترفض تركيبة أمها شكلا ومضمونا لأنها تقتصر على طاعة الزوج وإنجاب الأولاد، هي إذا حياة مسالمة هادئة لا تعرف التمرد قط "**لماذا تدرك مليكة كل ذلك وتفكر فيه ؟. لماذا لا تكون مثل أمها ؟ امرأة مسالمة، لا تشبع ولكنها تدعي الاكتفاء تذمر مطيعة لزوجها، حنونة على أطفالها...**"[2] ،إن رفض مليكة لهذه الوضعية هو رمز على رفض الجزائر للوضعية الاستعمارية التي تعايشها ،والتي تطالب بتغيرها من خلال التمرد ثم الثورة، فكذا مليكة كانت تدعو للتغير ولحدوث شيء ما تجهله، لكنها تباركه "**لقد أدركت مليكة أن التغيير الذي أرادته لأسرتها بدأ يحصل، بأي شكل...المهم أن التغيير بدأ يحدث**"[3]، وما قبول "مليكة" التضحية بالزواج من أحمد إلاّ للتخفيف من عبء التعب والمسؤولية عن والدها الكادح "**أجابت نفسها ولكن ربما بزواجها يغيب جزء كبير من متاعب والديها على الأقل، وقائمة البنات والأولاد طويلة**"[4]. فمليكة لا تهتم بمصيرها الفردي بقدر اهتمامها بالتغير الذي سيحدث ؛والذي تنتظره في زمن الغول، هذا التغيير سيبدل وجه الجزائر لا وجهها هي فقط لأن مصيرها مرتبط بمصير وطن بأكمله، وإن فقدت حبها لابن الجيران، فقد ارتبط قلبها بحب أعظم وأبقى هو حب الوطن، التضحية، الاستشهاد "لأن الثورة أعظم حدث تاريخي عرفته الجزائر، هذه الثورة الكاسحة التي يعتز بها

[1] زهور ونيسي ، لونجة والغول، ص 67.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

[3] المصدر نفسه، ص 85.

[4] المصدر نفسه، ص 72.

أبناء ذلك الجيل ومن بعدها"[1]. إذ بتطوع أخوها الرشيد في صفوف المقاومة، أدركت مليكة حجم التضحية، وإدراكها للتغيير الذي طالما حلمت به، والذي انعكس على سلوكياتها، فقد بدأت تترك انفعالاتها ؛وتذمرها المستمر من الحياة البائسة والسوداوية المخيمتين على نفسيتها ومحيطها الأسري، لتعتنق الحياة من جديد، وتحبها وتحب الاستمرارية فيها والإقبال الشديد عليها من خلال حبها لزوجها وأهل بيتها. "**لقد استطاع أحمد بحكمته وهدوئه ونضجه، أن يكسب محبتها ومحبة كل فرد من أفراد أسرته... أحبت مليكة فيه كل ذلك، كما أحبت رعايتها وحبه لها**"[2].

وما زاد حبها له وتقديرها هو التحاقه بالثورة من أجل تحقيق التغيير المنتظر، ورغم اختلاط الفرح بالحزن إلاّ أن مليكة بقيت وفيه لزوجها بعد استشهاده، لأنها رأت فيه رمزا من الرموز التي لا تموت بموت الأجساد، فذكراه تبقى حية لا تموت "**عندما يموت زوجك يا مليكة، حبيبك فهو في الحقيقة لا يموت لأن جرحه سيكون موتا لأعدائه، وخطوطا أولى في وثيقة السلام، وخطوة أخرى في طريق الحرية**"[3].

تتواصل التضحية مع مليكة، برفضها الزواج بكمال شقيق زوجها أحمد الشهيد، لتبق وفية له ولأحلامه المبتورة، لكنها تتراجع بعد ذلك وتقبل بكمال كزوج بديل، إلاّ أن اهتمامها به بدأ حينما أعلن التزامه للوطن والتحاقه بالثورة / التغيير. "**إنما ورغم الخوف الذي سقط عليها فجأة، لا تريد أن تصدمه، هذا الرجل المسالم المسامح الوديع، إنه يصبح اليوم شخصا آخر غير الذي تعرفه، ها هي فجأة تحبه...حبا من نوع آخر**"[4].

---

[1] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، ص 152.

[2] زهور ونيسي ، لونجة والغول، ص 87.

[3] المصدر نفسه، ص 138.

[4] المصدر نفسه، ص 166.

إذن "معيار قيمة كل شيء لديها هو مدى قربه أو بعده عن المقاومة الوطنية للاحتلال"[1]، فمليكة تعد رمزا للتضحية ورمزا للجزائر، إذ تموت مليكة في نهاية المتن الروائي وتتحقق الأسطورة بموتها ؛ فولادتها لابنتها هي ولادة عهد جديد ؛ عهد الحرية والاستقلال.

## 6. المرأة الثورية والآخر: باب رفض العبودية

مكنتنا الرواية من التمييز بين أنموذجين للمرأة هما: صورة المرأة التي عايشت وقائع الثورة الجزائرية وما عانته من اضطهاد من طرف المستعمر، وصورة المرأة الثورية التي وعت معنى الثورة حيث انخرطت في صفوف الثوار، حملت السلاح، وناضلت، خاضت غمار المعارك ببسالة، وقد سجلت الرواية الجزائرية الكثير عن بطولات المرأة في هذه الفترة إلى جانب الرجل لأن العدو الحقيقي كان مشترك وهو الغول / المستعمر الفرنسي.

وعلى الرغم من أن ثورية المرأة الجزائرية لم تكن وليدة الثورة التحريرية، فإن التاريخ يشهد لأسماء عظيمة خلدها، كلالة فاطمة نسومر، الكاهنة... وغيرهن، إلاّ أن "الثورة التحريرية كانت الحدث الاستثنائي الذي فجر الطاقات، وسمح للمرأة أن تثبت وجودها وتحررها، بل تثبت كفاءتها لنيل الحرية "[2]. كما أسهمت الرواية الجزائرية في تفعيل صورة المرأة المكافحة من خلال تقديم نماذج روائية عن المرأة الثورية في الكفاح المسلح، ففي رواية "لونجة والغول" نجد هناك كما ذكر سابقا أنموذجين للمرأة الثورية:

– **النموذج الأول:** ويتمثل في شخص المرأة الثورية الحاملة للسلاح ،الواعية بقضية وطنها وشعبها والتي تجسدت في تلك الفتاة التي طرقت باب بيت مليكة "**ملتحفة الحايك الأبيض مثل جميع نساء العاصمة، وتنتعل حذاء أسودا دون كعب، سرعان ما نزعت الخمار عن وجه جميل وشعر مقصوص أسود، وفم مبتسم مجاملة**"[3]. هذه المرأة أخبرت

[1] ممدوح عزام، قراءات حول رواية لونجة والغول، ضمن كتاب زهور ونيسي، دراسات نقدية في أدبها، ص 44.

[2] صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، الجزائر، ط2، 2009م، ص 372.

[3] زهور ونيسي ، لونجة والغول، ص 144.

مليكة بأن أخاها الرشيد بخير، وهو في إحدى المستشفيات المتواجدة على الحدود التونسية للمعالجة من جروح أصابته أثناء إحدى المعارك... ،وقد سألتها مليكة والفضول دافعها عن كيفية الالتحاق بالثورة، وكيف تصبح مجاهدة ؟ فأجابتها المرأة المجاهدة أن "**الأمر بسيط جدا، انخرطت في تنظيم الثورة وشاركت في إحدى العمليات الفدائية.. أصبحت متابعة من طرف الشرطة، فأمرت بالالتحاق بالجبل**"[1].

لقد وعت مليكة من المرأة المجاهدة أن النساء المجاهدات كثيرات في الجبل والمسبلات في المدن، وما هذا الاعتراف إلاّ دليل على مدى مشاركة المرأة الواسعة في صنع الحرية.

أما الحقيقة الثانية التي اكتشفتها ،أن المرأة الثورية أرملة شهيد حوكم ونفذ فيه حكم الإعدام ،كما استشهد والدها وعمها في أحداث خراطة 1945م، وقبلها استشهد جدها لأمها في ثورة الزعاطشة ، وعليه التضحية بالنسبة لها تاريخ متواصل في الزمن الغول ؛ فحملها للسلاح لم يكن هدفه المطالبة بالثأر، بل المطالبة بالحق المتمثل في الحرية وتقرير المصير. وما لفت انتباهنا من خلال هذه المرأة الثورية الأنموذج في المتن الروائي أن الكاتبة – ونيسي – قد أغفلت اسمها بعدم ذكره قصدا، لتكون رمزا لكل النساء المجاهدات والمناضلات اللواتي يمثلن الجزائر الصامدة.

– **النموذج الثاني:** للمرأة الثورية والحاضرة بقوة في المتن الروائي؛ هي خالتي البهجة، وهي امرأة مطلقة، تعمل في حمام الحي بالقصبة، وقد صارت بالإضافة إلى ذلك العمل، تعمل لصالح الثورة، إذْ "**استثمرت المقاومة مواهبها، واستغلت لسانها، وتواجدها دائما بين النساء... فلم يكن هناك تجمع بمناسبة أو دون مناسبة إلاّ وخالتي البهجة هناك... تقول ما تريده لها المقاومة أن تقول**"[2].

لقد زارت خالتي البهجة بيت مليكة ثلاثة مرات في الرواية:

[1] زهور ونيسي ، لونجة والغول، ص 118.

[2] المصدر نفسه ، ص 40.

المرة الأولى أتت لبيت مليكة، وطمأنتها بأنها ستأتيها بأخبار عن زوجها الغائب.

المرة الثانية جاءت بنبأ وفاة الزوج (أحمد)، وقد أحزنتها وضعية مليكة وهي حامل في شهرها التاسع ؛ كما أكدت لها أنه لا مجال للتشكيك في الخبر، لأن المجاهدين حينما يؤكدون خبر ما لا يمكن التشكيك فيه "**إن هؤلاء الناس لا يعيدون الكلمة مرتين**"[1].

أما المرة الثالثة فكانت الزيارة بهدف التعريف بخالتي البهجة وسيرتها الذاتية، للمتلقي كنموذج خاص للمرأة المناضلة، الثورية. بدءًا بالحديث عن جمالها الفتان في الصغر، وعن حظها التعس في الإنجاب، لأنها كانت عقيما مما سبب لها الطلاق مرتين، فالمجتمع ينظر للمرأة على أساس الإنجاب باعتباره وظيفة أساسية من وظائف تأسيس الأسرة واستمراريتها ،وإلاّ رفضت المرأة ونبذت "فإنجاب الأبناء يحقق من خلال الآباء إثبات الوجود واستمرار النوع"[2]، كما أن "عملية الإنجاب هي التي تقيد المرأة بالرجل، فالأبناء يجبرون كل طرف على التمسك بالآخر"[3].

وعلى الرغم من أن خالتي البهجة لا علاقة لها بالثورة في البداية، إلاّ أنها وعت الأمر في نهاية المطاف من خلال انخراطها في صفوف الثوار ؛ نظرا لامتلاكها موهبة نشر الأخبار والدعاية. وقد وجدت متعة ورغبة في تسخير هذه الموهبة بل ونجحت نجاحا كبيرا مما أهلها لأن تصير عضوا دائما في المقاومة، وتحصل على أوراق تثبت ذلك، لكن مصير خالتي البهجة كان مثل مصير كل الجزائريين، الموت على يد الغول/المستعمر.

لقد أفردت الكاتبة صفات معينة للمرأة الثورية دون غيرها، هذه الصفات فرضتها وضعيتها الاجتماعية كما يوضح هذا الجدول:

[1] زهور ونيسي ، لونجة والغول، ص 132.

[2] صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، ص 140.

[3] المرجع نفسه، ص 141.

**– سمات المرأة الثورية:**

| المرأة الثورية | الموقع السردي | الشكل الخارجي | الوضع الاجتماعي | الوضع الثوري |
|---|---|---|---|---|
| خالتي البهجة | شخصية ثانوية في الرواية | جميلة، فاتنة، طويلة القد، ذات شعر طويل انسيابي . | مطلقة مرتين لأنها لم تنجب؛ تكفلت بأبناء أخيها المتوفى تعمل في حمام الحي بالقصبة. | تعمل لحساب المقاومة عن طريق نشر الأخبار والدعاية الإعلامية بين الأسّر الجزائرية لفائدة الثورة. |
| الفتاة الزائرة | شخصية ثانوية في الرواية | ذات شعر أسود مقصوص قصير ترتدي حذاء أسود دون كعب وحايك أبيض. | أرملة، استشهد زوجها وأبوها وعمها على يد الغول/المستعمر | حملت السلاح وجاهدت في المدينة والجبل معا. فهي امرأة متفرغة للجهاد و الاتصال المباشر بالمجاهدين. |

وعليه يمكن الخروج إلى النتائج التالية:

1. المرأة الثورية في فكر ونيسي لا تكون مرتبطة اجتماعيا/أسريا، فإما أن تكون مطلقة أو أرملة، لكي تستطيع القيام بمهامها اتجاه وطنها، وعليه المرأة حسب فكر الكاتبة لا يجب أن تكون تحت سلطة الذكر/الآخر، أي لا تربطها به أيّ التزامات تذكر.
2. تحمل الرواية من الدلالات الرمزية الشيء الكثير، بدءً بالعنوان إلى المتن الروائي، حيث صورت الكاتبة الثورة من خلال البعد الرمزي وجسدت صورة المرأة الجزائرية أثناء زمن الغول، فهي جديرة فعلا بالقراءة النقدية؛ كما أنها تبقى مفتوحة على قراءات أخرى مستقبلا.

## المبحث الثالث:

## العنونة وجدل الذاكرة والجسد

### 1. عتبة العنوان: الذاكرة مقابل الجسد

يحتل العنوان موقعا متميزا من صفحة الغلاف الخارجي ، للعمل الروائي باعتباره المفتاح الذي يلج منه القارئ لمجاهيل النص ؛ويفك شفرات ألغازه، فهو كما صرح "**كلود دوشيه**" Claude Duchet "عنصر من النص الكلي الذي يستبقيه ويستذكره في آن، بما أنه حاضر في البدء وخلال السرد الذي يدشنه، يعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة"[1]، فإذا كان العنوان في الحقيقة "مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النّصي"[2]، فهو يمثل الوحدة الكبرى لفضاء الغلاف الأمامي للعمل الروائي مقارنة بباقي الوحدات الأخرى كـ: إسم المؤلف، المؤشر الجنسي،... مما يدفع بالمؤلف ليستبيح الوقت الكافي للتأمل والتدبر ؛ لتوليد وتحويل عنوان مؤلفه ليصبح ذو بنية دلالية إغرائية ؛ومنه إشهارية تعمل على إنجاح العمل والترويج له، فما من شك أن كل مبدع / كاتب يؤسس لعنوان مؤلفه ويفرغ فيه جهدا كبيرا بغية تحقيق الاختيار الأصح "نظرا لما للعنوان من أهمية على المستوى الإعلامي (الإشهار) أولاّ وعلى المستوى الفكري ثانيا وعلى المستوى الجمالي ثالثا"[3]. وهذا ما أكدته أحلام مستغانمي، حينما استقر اختيارها على عنوان روايتها "ذاكرة الجسد" مصرحةً: "أعتقد أن العنوان (لا أقول آخر ما فكرت فيه) هو أصعب امتحان بالنسبة إلي، لما بدأت كتابة هذا النص خامرني أكثر من عنوان وكلما تقدمت في الكتابته كان العنوان يتغير... في الشهر مرة، وفي السنة مرة... إلى

[1] كلود دوشيه، عناصر علم العنونة الروائي، نقلا عن جميل حمداوي، دراسات في النقد الروائي، بين النظرية والتطبيق، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، 2013م، ص 60.

[2] شعيب حليفي، النص الموازي للرواية، إستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، ع46، 1992م، ص 84، 85.

[3] إدريس الناقوري، لعبة النسيان، دراسة تحليلية نقدية، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995م، ص 51، 52.

أن استقر الرأي على ذاكرة الجسد، وهو عنوان عثرت عليه مصادفة"[1]. فهل يمكن للمصادفة أن تحقق عملا ناجحا كما حققته الرواية انطلاقا من عنوانها؟ !.

## 2. العنوان وبنية الحذف:

لقد جاء عنوان الرواية (ذاكرة الجسد)، من حيث البناء النحوي والتركيبي جملة إسمية وبذلك يغيب عنه الفعل كبنية دالة على شرط الزمان ،وهو ما يجعل دلالة العنوان تتجه صوب الاستمرارية والانسياب في التذكر... ومنه الألم الروحي، فالجسدي، فقد ورد العنوان بصيغة خبرية لمبتدأ محذوف تقديره (هذه)، ولخبر معلن عنه (ذاكرة)، مرتبط بمضاف إليه (الجسد)، ويمكن لنا عرض أسلوب الحذف كالتالي: مبتدأ محذوف (هذه) + خبر (ذاكرة) + مضاف إليه (الجسد).

لقد تميز العنوان باقتصاد لغوي شديد ،اقتضته البنية التركيبية كون صاحبته، أحلام مستغانمي شاعرة وقد سبق لها التأسيس للكلمة المقتضبة ذات الدلالة الشعرية الغائرة في عمق السرائر والخبايا، فجاء العنوان يمثل جملة غير مكتملة البناء تمارس عمليتي الإظهار والاختفاء في الآن ذاته. بحيث يظهر لنا كمتلقين الفكرة الأساسية التي تدور حولها أحداث الرواية (الذاكرة) يقابلها (الجسد)، ومنه (الذكر) تقابله (الأنثى)، و(خالد) تقابله (حياة)، لكن في نفس الوقت نجد العنوان يخفي طبيعة العلاقة الموجودة بينهما ولا يفصح عنها ؛ إنما النّص الروائي هو الذي يعمل على ذلك ،ولا تتحقق هذه العملية إلاّ في الملفوظ الإسمي/العنوان من خلال بنية الحذف التي يخضع لها، لأن الهدف الأسمى من هذا الحذف هو جعل دلالة العنوان إرسالية غائبة مراوغة عصية على القبض تحمل تأملات تدفع بالقارئ

[1] أحلام مستغانمي، تقنيا لا أعرف كيف كتبت رواية، الكتابة هي استعادة ما فقدنا، حاورها كارم الشريف، 17 أفريل 2007م، ضمن كتاب أحلام مستغانمي هكذا تكلم .. هكذا كتبت .. تقديم وإعداد، زهرة ديك، ص 28.

* لم يكن العنوان المختار من قبل الروائية هو العنوان الأول، إنّما سبقه عنوان آخر تنازلت عنه الروائية والمتمثل في ذاكرة النسيان، غير أن تنازلها كان سببه التناص الذهني الذي جمع بين عنوان عملها هذا وعمل محمود درويش، مما دفع بها للتنازل عنه والبحث عن عنوان آخر... ينظر أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت ... هكذا كتبت.. تقديم وإعداد، زهرة ديك ، ص 28.

للبحث عنها و"تنقل متلقي العنوان إلى متلقي للنص، وبالتالي فإن الحذف هو حذف مضموني يتغي دفعنا إلى النص للبحث عن المحذوف"[1] ،المتمثل في علاقة الذاكرة بالجسد، ومنه علاقة خالد (الذكر) بحياة (الأنثى).

## 3. الذاكرة تسترجع لعبة التذكر:

عمد بطل رواية "ذاكرة الجسد" لتخليد ذاكرته في اللوحة الزيتية "حنين" ،والتي ضمنها ماضيه المفعم بالأحداث، فأصبحت بذلك صورة طبق الأصل عنه وعن ذاكرته التي خشي أن تصاب بالتلف أو النسيان جراء الهزائم الجسدية والنفسية التي مُني بها، فما كان عليه إلاّ السعي للمحافظة على أرشيف هذه الذاكرة من خلال لعبة الألوان والفرشاة، مازجا إيّاها بالسواد حينا والبياض حينا آخر. هذه اللوحة الخجولة في ألوانها الترابية ما هي إلاّ صرخة خالد في وجه الذاكرة الموسومة بالخيبات الوطنية والتناقضات الذاتية.

عشق خالد الجزائر لحدّ إهدائها جزء من جسده، "لكنه في الآن نفسه هو الخجول أمام – هذا الوطن – والمستحي من طلب حقوقه، كما فعل غيره"[2]، فعشقه للوطن كان عشقا خجولا فهو "المحب المتواري والمتيم الخائف"[3]، أحب "**حياة**" حدَّ الجنون، لكنه كان دائما في صورة الأب التعويضي والمحب المتخفي ؛ وفي كلتا الحالتين يبقى خالد ذلك الرجل المتيم الخائف دوما من رد الفعل من المستقبل وما يخفيه، ومن استيقاظ الذاكرة وما قد تحمله من خيبات وهزائم وآلام...

إن العطب الذي لحق بخالد؛ جعله يفقد مذاق الرجولة والكمال الجسدي والروحي. "**وها أنت ذا، تلهث خلفها لتلحق بماضي لم تغادره في الواقع، وبذاكرة تسكنها لأنّها جسدك جسدك المشوّه لا غير**"[4]، فهل حنين خالد للذاكرة ،هو حنين للخيبات والمآسي والهزائم التي

---

[1] هشام موساوي، المناصية في الرواية المغاربية، من العنوان إلى النص، ص 83.

[2] هند سعدوني، الخطاب الروائي النسوي بين "أنا" الكاتبة و"هو" البطل، ذاكرة الجسد – نموذجا – ضمن كتاب الكتابة النسوية، التلقي، الخطاب والتمثلات ، ص 188.

[3] المرجع نفسه، ص188.

[4] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 29.

عاشها أم هو حنين للماضي الثوري المشرف الذي صنعه مع من خلدتهم ذاكرته ؟. هل هو حنين للرجولة المبتورة أم للذاكرة المهزومة ؟.

قد يكون خالد قدم لوطنه ذراعه المبتورة ثمنا للحرية، لكن بدلا من أن يبادله هذا الوطن الاعتزاز والعرفان، ألزمه سمة النقص والخجل من جسده المعطوب، "**اليوم بعد ربع قرن.. أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك، وكأنّك تخفي ذاكرتك الشخصية وتعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي لهم**"[1]. فالعطب النفسي الذي مُني به خالد إلى جانب العطب الجسدي، جعله يتحول في مفهوم البطل إلى كيان إشكالي يحمل في طياته عالمين متناقضين،"عالم القيم الإنسانية المثالية الثابتة، وعالم الواقع التاريخي المتغير"[2]. فكان الصراع يتضخم بين الحنين للماضي أو الهروب من الحاضر، إن خالد عايش حقيقتين الماضي الذي يقدس التضحية والحاضر الذي يتنكر لصانعها ؛ "**في السنوات الأولى للاستقلال... وقتها كان للمحارب هيبته ولمعطوبي الحروب شيء من القداسة بين الناس، كانوا يوحون بالاحترام أكثر ممّا يوحون بالشفقة..** "[3] ، أما اليوم فهذه الصورة أصبحت من وحي الوهم التاريخي الذي استحضر زمناً كاملاً من الماضي، وجعله يعيش في الحاضر، حاضر حياة وحاضر مجموعة من الانتهازيين والاستغلاليين الذين كانوا ولا يزالوا خائفين أن يفضح أمرهم التاريخ / الذاكرة.

"**تنتمي لوطن يحترم جراحك ويرفضك أنت، فأيّهما تختار، وأنت الرجل والجرح في آن واحد وأنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها ؟ ...** "[4].

إن هذا التشتت في الذاكرة جعل خالد يحاول إعادة ترتيب ما دخل في فوضى السؤال والحيرة، بين ما كان وأصبح ! وللخروج من هذه المتاهة لجأ لفوضى الألوان كصورة للتغيير،

---

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 72.

[2] طالب أحمد، الفاعل في المنظور السيميائي (دراسة في القصة القصيرة الجزائرية)، نقلا عن كتاب الكتابة النسوية، التلقي الخطاب والتمثلات، ص 188

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 72.

[4] المصدر نفسه ، ص 73.

تغيير الذاكرة والتاريخ من خلال تغيير ملامح اللوحة "حنين" لتصبح صورة من الحاضر لا الماضي، لكنه تراجع في آخر لحظة، وقرر ترك الذاكرة / التاريخ كما هي دون تحريف أو تشويه أو هروب منها، وعمد إلى إعادة تأثيث الذاكرة / الحاضرة بما يتوافق وهذا الحاضر، فراح يقدم لنا من خلال لوحته الجديدة "**مشروعا عن نفسه، ويكشف لنا الخطوط العريضة لملامحه القادمة**"[1]، برسم ذاكرة جديدة بملامح جديدة وبمقاييس جديدة، فرضتها عودة الحب من الزمن الماضي بعودة "**حياة**" بعد أكثر من ربع قرن، مما جعل الذاكرة تخرج من سياج الماضي إلى فضاء الحاضر بكل سلبياته وإيجابياته.

### أ/ "حنين" الجسد الأنثوي المفتون بالذاكرة:

"**الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث**"[2]. إنها الجملة التي بدأت بها الكاتبة روايتها، جملة تدل على مدى التحول والتغيير الشامل الذي طرأ على حياتها، وأنا أحور ما قالته الكاتبة بجملة مشابهة تتوافق ومقامنا هذا "**الحب هو ما حدث بيننا والرسم هو كل ما لم يحدث**"، فالحب قد يحدث بين شخصين فاعلين، ذكر وأنثى، التقيا في زمن ما فتولدت بينهما أسمى المشاعر وأنبل الكلمات... أما الرسم فهو كل ما لم يحدث، إنه الخيال والوهم الذي تحيلنا إليه الفرشاة والألوان، إنه خلق جديد يقارب المعجزات فيصبح الرسام خالقا وإلها، له من القوة ما يبهر به الرائي للوحاته، فيأسر حواسه وذاكرته. فالكاتبة ترى أن الذي يجلس أمام مساحة بيضاء للخلق، لابد أن يكون إلها وعليه أن يغير مهنته، فالرسام حينما يغزو فضاء اللوحة ويخترق بياضها ،يخلق لنا عوالم جديدة تحمل "المتلقي من عالم الحقيقة إلى عالم الرسم المفروض عليه"[3]، هذا العالم الذي يحمل في ذاته عوالم متخيلة توهم المتلقي بأنها مماثلة للعوالم الحقيقة، فالرسم إله يهب بياض لوحاته نبض الحياة من خلال الخطوط

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 156.

[2] المصدر نفسه ، ص 7.

[3] محمد سرير، مستويات الإبداع في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي ضمن كتاب الكتابة النسوية، التلقي، الخطاب والتمثلات، ص 248.

والألوان. وقد تجسد ذلك في لوحات خالد الزيتية التي ألبسها ثوب الحياة بأحلامه وآلامه الروحية والجسدية، راسما من خلالها صورة من صور تخييلية للأنثى (حياة) التي أحبها حد الجنون ؛هذه الأنثى التي ما هي في الحقيقة إلاّ الذاكرة الوصية على كل الأحداث والمجريات السردية الماضية والحاضرة، إذ نجد البطل "خالد" يبث الحياة في كل لوحاته فتصبح نابضة بالحركة والانفعال ؛ فتتجسد في صورة أنثى لها سحرها ورونقها وفتنتها تمارس الحياة بكل نبضها، وتتفاعل مع مبدعها بغنج ودلع وخجل "**ها هي لوحاتي تستيقظ كامرأة، بتلك الحقيقة الصباحية العارية، دون زينة ولا مساحيق ولا رتوش،وها هي امرأة تتثاءب على الجدران بعد أمسية صاخبة**"[1].

بيد أن خالد كانت تستهويه من بين كل لوحاته /نساءه الفاتنات اللواتي صنع وجودهن لوحة / أنثى واحدة دائما مشتهاة، يشتاق إليها، يدللها، يتفقدها... هي حنين أو حياة، هذه اللوحة الذاكرة (الوطن)، "**اتجهت نحو لوحتي الصغيرة "حنين" أتفقدها وكأنني أتفقدك. صباح الخير قسنطينة ... كيف أنت يا جسري المعلق يا حزني المعلق منذ ربع قرن؟..**"[2].

غير أن لوحة خالد فاتنته ترد عليه، وتتواطئ معه في شوقه ولهفته ،وتحتضن ذاكرته بغمزة صغيرة تعكس تلك الرسوم المشتركة بين اللوحة وذاكرة خالد، "**ردّت علي اللوحة بصمتها المعتاد ولكن بغمزة صغيرة هذه المرة فابتسمت لها بتواطؤ، إننا نفهم بعضنا أنا وهذه اللوحة ،"البلدي يفهم من غمزة "!... وكانت اللوحة بلدية مكابرة مثل صاحبها، عريقة مثله**"[3].

وما هذا التواطؤ بين خالد وحنين، سوى صورة هادفة تزيد اللوحة الأنثى دلالاً وغنجا أنثويا لا مثيل له، يشعل فتيل الحب في روح خالد ويزين الذاكرة بلعبة التذكر... فاللوحة في نظر خالد أنثى تحب الأضواء وتتجمل لها، وتحب من صاحبها أن يدللها ويغمرها بالاهتمام

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ص 78، 79.

[2] المصدر نفسه، ص 79.

[3] المصدر نفسه، ص 79.

الدائم "**اللوحة أنثى كذلك...تحب الأضواء وتتجمل لها،تحب أن ندللها وتمسح الغبار عنها، أن نرفعها عن الأرض ونرفع عنها اللحاف الذي نغطيها به... تحب أن نعلقها في قاعة لتتقاسمها الأعين حتى ولو لم تكن معجبة بها، إنها تكره في الواقع أن تعامل بتجاهل لا غير**"[1].

إن هذا الفضاء السوسيوثقافي الذي حملت أعباءه الرواية، هيج قضية المرأة ووضعها المتردي في المجتمع العربي عامة والجزائري خاصة، فأحلام من خلال تجربتها الروائية راحت تنقل معاناة المرأة المستمرة مع التهميش والتراتبية، فتناولت الذات الأنثوية بعين مؤنثة متحررة من رقابة الأنا والآخر، وكذا اختراق التحيز والتهميش ولامبالاة مستعينة بفكر فنان يقدس اللوحة وجمالياتها كما يقدس المرأة / الوطن، فتوارت خلف كلماته لتحَمله وزر مطالبها كأنثى، الحرية، الظهور، الاهتمام... فأحلام هنا تتحدث عن انشغالاتها كامرأة / كاتبة وهي تعي أنها "تدوس الألغام وتفتح حوارا متواصلا مع الحياة.. مع الحب.. مع الآخر من خلال تجارب ذاتها الأنثوية"[2]، فالاهتمام باللوحة يضاهي الاهتمام بالأنثى، إذ يبعث فيها ولادة جديدة لذاتها المغيبة، فيخلق فيها متعة متعددة تتجلى جماليتها تحت الأضواء لا في الظلال الواهية.

فالروائية من خلال هذا الطرح تدرك أن "الكتابة طقسا حميميا ذاتيا"[3] حملته قضيتها وقضية كل امرأة تناضل سعيا منها إلى خلخلة المؤسسة الثقافية الذكورية على أكثر من صعيد، الفن، الكتابة، النقد... والدليل على ذلك "أن كل حيلها الروائية توحي بأنها ترمي إلى التغيير ؛ ترمي إلى خلخلة المؤسسة الثقافية والاجتماعية والتاريخية، باستخدام أدوات معرفية

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص ص 74، 75.

[2] وفاء مليح، أنا الأنثى...، الأنا المبدعة، دار الأمان،الرباط، المغرب، ط1، 2009م، ص 57.

[3] بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005م، ص 187.

مغايرة للأدوات التي يستخدمها الخطاب السائد"[1] خطاب الفحولة، كما تسعى للتجديد حيال التأثيث لجذور الكينونة الأنثوية في الفكر الذكوري المتنكر لهذه الحقيقة، فلا بدّ أن خالد حينما كان يتفقد "حنين" اللوحة الذاكرة، كان يتفقد في الحقيقة المرأة الوطن، الأنثى في أسمى صورها وأبعادها الروحية كرمز للذاكرة، للتاريخ، للجزائر، كامتداد للأم / قسنطينة مرتع الصبا وعشق الشباب وتضحية الماضي والحاضر معا، فـ "حنين" ما هي إلاّ ذراع خالد المبتورة والتي يرى فيها رجولته المكتملة، هي حياة، البديل الذي يسد به عجزه الجسدي وفراغه الروحي ويتمه الأمومي، هي الذاكرة المؤلمة والمفرحة والمهيمنة.

كل هذه شذرات استطاعت أن تطبع في مخيلة القارئ إشارات نابضة ومنبهة لحواسه، البصر، الشم وحتى اللمس لتتجلى اللوحة في ذهنه، إذ جسدت ذلك التكامل بين هذه الحواس في ظاهرة الغمز، التواطئ، التفقد ... وبذلك حقق خالد من خلال لوحته (الخلود) ؛ فـ "الفنان يستمد قوته الآسرة من الفن، كما يحقق لنفسه الخلود، وليس لهذه القوة معنى إلاّ قوة جمال العمل الفني الذي يأسر الناس إليه"[2]. فخالد كان دائما يتوارى خلف عمله الفني، يستأثر بمعركته المؤجلة لحين استرجاع الذاكرة لماضيها المنسي؛ بحضور حياة أو عودتها، هذا الحضور الذي أزمع عودة الألم وإحياء نزيف الذاكرة بعد ردح من الزمن ليس باليسير.

**"لم أكن أتوقع أن تكوني المعركة التي سأترك عليها جثتي، والمدينة التي سأنفق فيها ذاكرتي واللوحة البيضاء التي ستستقيل أمامها فرشاتي لتبقى عذراء ، وجبارة مثلك، تحمل في لونها كل الأضداد"**[3].

[1] وردة معلم، سرد الأنوثة في رواية ذاكرة الجسد، لأحلام مستغانمي، ضمن كتاب الكتابة النسوية، التلقي، الخطاب والتمثلات، ص 215.

[2] محمد سرير، مستويات الإبداع في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، ص 253.

[3] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 100.

**ب/ اعتذار الأنثى الذاكرة المصلوبة للآخر:**

"اعتذار" هي الوجه الأنثوي الآخر الذي خط خالد ملامحه، في لوحته الزيتية الثانية بعد "حنين"، وهي الموديل الأنثوي المعروض للعري والفرجة في مدرسة الفنون الجميلة بفرنسا، فمن هو هذا الوجه النسائي الذي اعتذر له الرسام ؟ وما مدى ارتكاب الرسام للذنب الجسيم في حقه مما يوجبه كل هذا الاعتذار؟ وهل هو اعتذار للأنوثة أم للذاكرة / التاريخ ؟.

"كاثرين" ما هي إلاّ صورة للوجه الأنثوي الغربي/ الآخر المتحرر من كل القيم والعادات والتقاليد التي توارثتها الذاكرة العربية، ذاكرة خالد "**من الواضح أنني كنت الوحيد المرتبك في تلك الجلسة، فقد كنت أرى، لأول مرة، امرأة عارية هكذا / تحت الضوء تغير أوضاعها، تعرض جسدها بتلقائية ودون حرج أمام عشرات العيون**"[1].

فخالد نظر لـ "كاثرين" / الموديل، من زاوية عقدة الشرق اتجاه الغرب ،عقدة الأنثروبولوجيا الحضارية، التي تدفع بالرجل الشرقي لرفض رؤية الأنثى من زاوية العري والتحرر الجسدي، حتى ولو كانت امرأة غريبة عنه، تمثل الآخر المختلف بحضارته وأفكاره...

فلا غرو أن يكون "خالد" نموذجا للرجل العربي / الشرقي" ،سليل مجتمع يعاني صدمة حضارية، أو ما يمكن أن نسميه جرحا نرجسيا أنثروبولوجيا، هو جرح المجتمع الشرقي الذي اكتشف نفسه متأخرا في مرآة الغرب المتقدم"[2]، فالذاكرة العربية لم تتعود على مثل هذا التحرر المبتذل للجسد الأنثوي، إنما توارثت صورة العفة والطهارة والتستر لهذا الجسد المقدس وما ترجمته فرشاة خالد لرفضها رسم هذا الجسد المستباح للعرى، سوى صورة عاكسة للذاكرة ،وما تحمله من رواسب الماضي/ رواسب الرجل الشرقي المحافظ على عفة أنثاه والمقدس لجسدها،"**ربما في محاولة لإخفاء ارتباكي رحت أرسم أيضا، ولكن ريشتي**

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 94.

[2] جورج طربيشي، صورة "الآخر" في الرواية العربية، من نقد الآخر إلى نقد الذات في أصوات سليمان فياض، ضمن كتاب صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، تحرير، الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص 798.

**التي تحمل رواسب عقد رجل من جيلي رفضت أن ترسم ذلك الجسد، خجلا أو كبرياء لا أدري**"[1]، فما رجولة خالد وكبرياءه سوى مرآة عاكسة لرجولة أيّ شرقي يكره أن يرى جسد الأنثى ينتهك باسم الفن، التحرر في جلسات رسم، فالذاكرة العربية (الشرقية) تأثثت على احترام الأنوثة في إطار العفة، الطهارة، الخجل... فمقياس الجمال الأنثوي لا يكتمل إلاّ بالتستر والتفرد لرجل واحد فقط لا غير هو الزوج الشرعي، أما أن يقدم هذا الجسد كسلعة معروضة لكل الرجال والعيون للفرجة من منظور الفن، والتحرر، فهذا ما لم يستسغه خالد ورفض الولوج في دهاليزه المظلمة .

"**أنا أنتمي لمجتمع لم يدخل الكهرباء بعد إلى دهاليز نفسه.أنت أول امرأة أشاهدها عارية هكذا تحت الضوء... فاعذريني إن فرشاتي تشبهني، إنها تكره أيضا أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية...**"[2].

فليس ببعيّد أن تكون أحلام أرادت أن تكشف لنا ،من خلال نّصها السردي هذا عن حقيقة اللقاء بين رجولة الشرق وأنوثة الغرب، وما قد ينجر عن هذا اللقاء الحضاري المختلف والغريب من رفض أو قبول أو تحفظ، كثيرا ما كانت الحضارة الغربية غير مقنعة لفحولة الشرق ؛وما جبلت عليه من مبادئ وأفكار وتركيبة سوسيو حضارية، مما جعل الغرب "يتصادم مع قيم الشرق ومثلهم وما جبلوا عليه وعرفوه وعايشوه ومارسوه في مجتمعاتهم"[3]. وهذا ما دفع بالكاتبة لتقدم لنا نموذج الأنوثة الغربية التي أصبحت صورة نمطية متداولة في الخطاب الثقافي العربي، هذه الصورة تمثلت في كاثرين، المرأة الغربية "التي تعي أنها حرة وأن من حقها أن تكون حرة، وأن حريتها تشتمل في ما تشمل جسدها"[4]. فهذه الأنثى ما هي

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 94.

[2] المصدر نفسه ، ص 95.

[3] ينظر د. نجم عبد الله كاظم، نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2018م، ص 56.

[4] جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1979م، ص 67.

إلاّ ذلك الجزء الأسود/القاتم من الذاكرة والتاريخ؛ والذي حاول خالد التعايش معه ليخفف من وطأة الغربة والبعد عن الوطن الأم (قسنطينة)، مما جعلها صورة للمدينة البديلة عن الوطن فهي الذاكرة المؤقتة للذاكرة الحقيقية، وهي الأنثى المستأنسة بها لحين حضور الأنثى الأصل / حياة. فما كان يجمع خالد بـ "كاثرين" ،هو حبّ الفن والتشارك الجسدي لا غير.

"**لا ... ليست مدينتي إنّها وسادتي الأخرى... أو إذا شئت سريري الآخر فقط !**"[1].

فما كان يجمع بين خالد وكاثرين ليس الحب الروحي ،بل التواصل الفكري والجسدي من خلال ممارسة المثاقفة المثالية التي "تعني الأخذ والعطاء الثقافي بين الذات والآخر المتعدد"[2] دون القسرية من منطلق الهيمنة والتبعية ،بل من منطلق التعايش والتبادل والحوار مع الآخر، ولا يتأتى ذلك إلاّ إذا تم "الاعتراف بوجود الآخر ،وضرورة احترامه ومحاورته على قاعدة من المساواة، وتكافؤ الفرص، حتى يتم اكتشاف ميله واتجاه البوصلة التي يسير عليها"[3]. يقول خالد:" **تعوّدت منذ تعرّفت على كاثرين ألاّ أبحث كثرًا عن أوجه الاختلاف بيننا.أن أحترم طريقتها في الحياة، ولا أحاول أن أصنع منها نسخة منّي...فلاشيء كان يجمعني بهذه المرأة في النهاية، سوى شهوتنا المشتركة، وحبّنا المشترك للفنّ**"[4].

إن المرأة الغربية في نظر خالد بعيدة كل البعد عن الدفء الروحي الذي تتمتع به المرأة العربية / الجزائرية فطرةً، فهذه الأنثى تعاني من برود في العواطف وأنانية في الروح، فهي رمز للغرب الذي "لا ينبذ الأحلام... لكنه لا يحلم ليهرب من الواقع، بل يحلم ليخلق واقعا جديدا"[5] ، وهذا ما دفع بخالد ليشعر بالحنين الدائم لشرقتيه الروحانية ،مما جعله عصي على امتلاك الغرب الذي يتصوره ماديا .

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 165.

[2] يوسف بكار، في النقد الأدبي، جدليات ومرجعيات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014م، ص 13.

[3] د. نجم عبد الله كاظم، نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، ص ص 59، 60.

[4] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 77.

[5] جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية ، ص 69.

**"ولكن شعرت لحظتها وهي جالسة في الأريكة المقابلة لي تشاهد الأخبار، وتلتهم (سندويتشا) أحضرته معها، أنّها امرأة كانت دائمًا على وشك أن تكون حبيبتي، وأنّها هذه المرّة – كذلك – لن تكونها !... إنّ امرأة تعيش على "السندويشات"، هي امرأة تعاني من عجز عاطفي، ومن فائض في الأنانيّة. ولذا لا يمكنها أن تهب رجلاً ما يلزمه من أمان"**[1].

بينما المرأة الشرقية، تتميز بفائض من العطاء العاطفي المبثوث في سلوكياتها، لأنّها إذا ما أحبتك أشبعتك، وهذا ما تسترجعه ذاكرة خالد وتتمنى العودة إليه ؛ صورة أمّا الزهرة وغيرها من النسوة الشرقيات الجزائريات اللواتي يمارسن الحب عن طريق الأكل، فالمرأة الجزائرية تعد لمن تحب أطباقه المفضلة لتطعمه وتسعده، **"مازلت أذكر ملامح تلك العجوز الطيّبة التي أحبّتني بقدر ما أحببتها والتي قضيت طفولتي وصباي متنقّلا بين بيتها وبيتنا، كان لتلك المرأة طريقة واحدة في الحبّ ؛ اكتشفت بعدها أنّها طريقة مشتركة لكل الأمّهات عندنا، إنّها تحبّك بالأكل، فتعدّ من أجلك طبقك المفضّل وتلاحقك بالأطعمة"**[2]. فالمرأة الجزائرية تترجم حبها للآخر؛ بإرضاء المحبوب عن طريق إهداءه وجبته المفضلة التي يشتهيها. **"لقد كانت تنتمي لجيل من النساء تدرن حياتهنّ للمطبخ، ولذا كنّ يعشنّ الأعياد والأعراس كوليمة حبّ، يهبن فيها من جملة ما يهبن فائض أنوثتهنّ...وحنانهنّ وجوع سرّي لم يجد له من تعبير آخر خارج الأكل"**[3].

فكل الدلائل السابقة تشير إلى اختلال الميزان بين الشرق والغرب، ومنه بين حياة (الأنا) وكاثرين (الآخر)، مما جعل خالد يسقط ظلال المرأة / الأنثى الغربية من قصرها العاجي بغرورها وبرودها وأنانيتها واستبدالها بتمثال "فينوس"* ؛ تلك الإلهة الأنثى المبتورة اليدين معا، والتي رأى فيها خالد ظله المفقود وعزاءه، إنها تشبهه في الجسد المرصود للألم

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 76.

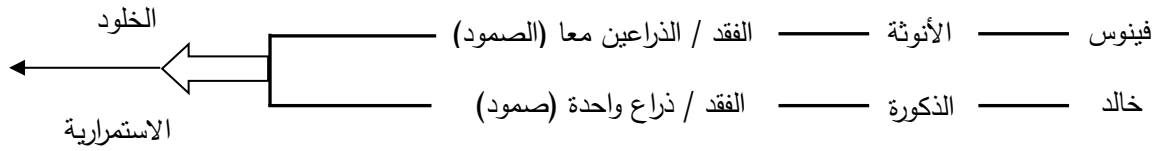
[2] المصدر نفسه، ص 107.

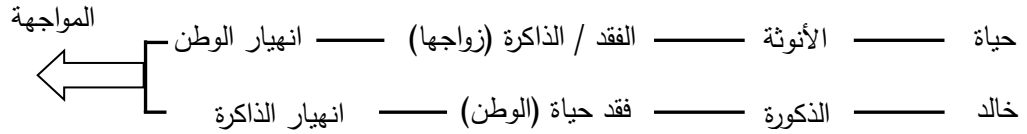
[3] المصدر نفسه، ص 108.

* فينوس « Venus » آلهة الحب والجمال لدى الرومان، واسمها في اليونانية الآلهة أفروديت، اعتقد الرومان أن الإلهة "فينوس" ولدت في البحر وجاءت إلى شواطئ قبرص في محارة. ينظر: https://ar.wikipedia.org.

والبتر والحزن والصمود،فهي المرأة الوحيدة التي ارتاح لها خالد وقاسمها معظم سنوات غربته ومعاناته الروحية والجسدية أيضا، "**إنّها المرأة الوحيدة التي ارتحت لها حتّى الآن... إنّها تشبهني كثيرًا، أنا بذراع واحدة وهي بلا ذراعين، لقد فقدنا أطرافنا في أزمنة مختلفة، لأسباب مختلفة ولكننا صامدان معا، لن تمنعنا عاهتنا من الخلود**"[1].

هذا الخلود الذي جعل الأنوثة والذكورة في ميزان التساوي، فكلاهما فقد جزءا من جسده ووشمت ذاكرته بألم ما؛ لكن روح كل منهما صمدت في وجه العاهة ووجه الإعصار لتحقيق الخلود المنشود / البقاء.




**ج/ <u>الذاكرة ترصد العلاقة بين الأنا، الهوية، الآخر</u>:**

يعد اللقاء بين الشرق والغرب قضية، أوسع من أن تكون فنية أو أدبية، وهو لقاء يحقق عبر العصور مرات عديدة وعلى جميع الأصعدة، نفسيا، فكريا، اجتماعيا، بل يمكننا القول بأنه يقترب من أن يكون أمرا طبيعيا لا تكليف فيه، وهذا ما صرح به جبرا إبراهيم جبرا قائلا: "العرب والغرب: قصة طويلة ومعقدة، وفيها مثل أيّ قصة معقدة جيدة وممتعة، الكثير من الصراع، والكثير من الحب والكراهية..."[2].

وبما أن الروائيين العرب غالبا ما احتكوا بالغرب، واتصلوا بأواصل الحضارة والتمدن هناك، استطاعوا أن ينقلوا لنا بعضا من مظاهر هذا الأخير، لكنهم غضوا البصر عن نقلهم

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 166.

[2] نجم عبد الله كاظم، نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، ص 15.

لذلك الغرب كما هو على أرض الواقع، إنما نقلوه في خطاباتهم الإبداعية كما رأوه ذهنيا وفكريا، وهو في النتيجة مجرد صورة ورقية مرغوب فيها كما تقدمها الروايات.

وقد يرجع ذلك لأسباب تتعلق بعضها أو جلها بالكاتب ومرجعياته والمجتمع الذي ينتمي إليه والظروف السياسية والتاريخية التي تربطه بالآخر، فكيف نظرت أحلام مستغانمي في نّصها الروائي للغرب بعين خالد ؟. وهل الغرب هو ذلك الإيجابي بثقافته وحضارته أم أنه ذلك الآخر بسلبياته وحماقته التاريخية ؟.

طرحت رواية "ذاكرة الجسد" إشكالية العلاقة بين الأنا والآخر في ظل إثبات الهوية، أو بين الشرق والغرب بالمفهوم المتداول نقديا، وهي إشكالية لم تكف هذه الرواية عن التساؤل فيها شأنها شأن باقي الروايات العربية منذ رواية "الحي اللاتيني" لسهيل إدريس إلى "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح ... فمعظم هذه الروايات عالجت هذه المسألة من خلال تلك العلاقة الجامعة بين الأنا والآخر ،والمبنية أساسا على إشكالية تتجاذبها ثنائيات:(الحب والكراهية)، (الإعجاب والنفور)، (الهوية والاغتراب) ... لكن اللافت للانتباه أن موضوع الجنس والاغتراب وعدم الثقة ؛هو "نموذجا تخييليا لمعالجة العلاقة الحضارية والنفسية بين الشرق والغرب من خلال التركيز على موضوع الجنس ،نظرا لملاءمته في تشخيص الأزمة الإستيثاقية*"[1] ؛ لأن ما يوجد بين الروايات والرؤى التي تحملها ،ينصب جله في محاولة "لإثبات فحولة الشرق أمام أنوثة الغرب"[2]، وإذا قلنا فحولة الشرق نقصد بها الرجل الشرقي ويحضر بالمقابل المرأة الغربية ؛ فهذا الرجل ( الشرقي) يحمل إرثا استعماريا أسودا ،توارثه عن تاريخه الدامي المحموم بحقد دفين للآخر (المستعمر)، لذا نجده يسعى في علاقته بالغرب للثأر لنفسه ولرجولته المستلبة ؛في ظل الماضي الملوث باضطهاد الآخر له،

*يقصد السيمائيون، **بالأزمة الاستيثاقية** « crise fiduciaire » بأزمة الثقة الحاصلة بين الأنا والآخر، نتيجة عدم التفاهم والشك والتوتر. محمد الداهي، صورة الأنا والأخر في السرد، ص 88.

[1] محمد الداهي، صورة الأنا والأخر في السرد، ص88.

[2] جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، ص3.

فيسعى لتحقيق انتقامه / التاريخي حينما يطأ تلك المرأة البيضاء/الغربية ؛ إذ يقيم علاقة جسدية معها من باب الاغتصاب ، أيّ الانتقام من الآخر المضطهد له في ذاكرة الماضي.

- الاستعمار / الغرب ← اضطهاد الشرق ← اغتصاب البلاد العربية
- الأنا / الشرق ← استرجاع الرجولة ← اغتصاب المرأة الغربية

**ج.1./ الوجه الآخر لعلاقة الشرق بالغرب:**

يرى جورج طرابيشي في كتابه "شرق وغرب، رجولة وأنوثة" أن العلاقة بين الشرق والغرب ما هي إلاّ تجسيد للعلاقة الجامعة بين الرجل والمرأة، علاقة تستولي عليها ذاكرة الماضي/ التاريخ بكل سوداويتها ورغبتها في الانتقام ، ورواسب العادات والتقاليد والعقد النافذة في عمق الذاكرة والهوية والانتماء إلى مجتمع شرقي يقدس طهارة المرأة الشرقية التي لا تخرج من خذرها ،تسترا مما يزيد من حرمان الرجل الشرقي لها حرمانا لا نهاية له ، إلاّ داخل المؤسسة الشرعية "الزواج". وإن كانت أحلام في روايتها هذه لم تخرج عن هذا المبدأ المذكور،غير أنها صورت لنا العلاقة الجامعة بين خالد والموديل الفرنسي "كاثرين" علاقة خاوية من مبدأ الاغتصاب والانتقام من التاريخ المشترك، التاريخ الكولونيالي ؛ إنّما هي علاقة قائمة على المشاركة والمثاقفة المتبادلة.

يقول خالد: "**كان بيننا تواطؤ جسدي ما، يشيع بيننا تلك البهجة الثنائية، تلك السعادة السرّيّة التي نمارسها دون قيود...بشرعيّة الجنون !**"[1].

فالرواية تطرح علينا علاقة جديدة ،تجمع بين الشرق والغرب هي علاقة مساواة في تبادل المنافع بعيدا عن ضغينة الانتقام التاريخي أو الخصاء الثقافي، فكلا البطلين خالد وكاثرين أوجدا حدودا معينة للعلاقة الجامعة بينهما؛ دون أيّ انبهار أو مبالغة في التوافق أو الاختلاف، فكل واحد منهما يمتلك عالمه الخاص به وانتماءه، خالد ينتمي للشرق بكل عاداته وتقاليده وكاثرين تنتمي للغرب بمفاهيمه وقناعاته وتحرره.

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 76.

وعليه الرواية في طرحها هذا تتجاوز ما جاء به الطرابيشي في علاقة الشرق بالغرب، المقامة حسب رأيه على عقدة الشعور بالخصاء الفكري؛ للرجل الشرقي بالنسبة للمرأة الغربية "وبأن المثاقفة لا توقظ في الطرف المتلقي إحساسا بالدونية المؤنثة بقدر ما تبعث فيه شعورا مرهفا بالخضاء الفكري"[1]، فحدود العلاقة بين خالد وكاترين هي حدود الرغبة الجسدية، وحب متبادل للفنّ لا غير. كما تنعدم الرغبة في تغير طرف للطرف الآخر،أو إخضاعه لمبدأ"الغرب قوي مهيمن، والشرق صامت واهن، سلبي"[2].

يقول خالد: "**تعوّدنا مع مرور الزمن ألاّ نزعج بعضنا بالأسئلة، ولا بالتساؤلات في البدء تأقلمت بصعوبة على هذا النمط العاطفي الذي لا مكان فيه للغيرة ولا للامتلاك... ثم وجدت فيه حسنات كثيرة، أهمّها الحرّية... وعدم الالتزام بشيء تجاه أحد**"[3]. إلاّ أن هذا الموقف الجسدي بين الأنا والآخر، لم يمنع من وجود تلك **الصدمة الحضارية*** التي انشطر عنها عنصر الاستعلاء، أيّ تعالي الغرب المتحضر والمتطور في نظرته للشرق المتخلف، وهذا ما أكدت عليه الرواية ؛ حينما صورت لنا هروب وخجل كاثرين المكرر من الظهور العلني والمباشر أمام الملي‌ء، والإعلان عن علاقتها بـ "خالد".

"**كنت أعرف أنّها تكره اللقاءات العامّة، أو تكره كما استنتجت أن تظهر معي في الأماكن العامّة، ربّما كانت تخجل أن يراها بعض معارفها وهي مع رجل عربي، يكبرها بعشر سنوات وينقصها بذراع !**"[4].

إن هذا الخجل يبلور مفهوم عقدة النقص عند الشرق مقابل الكمال عند الغرب، هذا الغرب الذي يحكم وهو شاهد العصر، يعمل على تقديم نفسه وتقديم رؤيته عن الآخرين، فهو

---

[1] جورج طرابيشي، شرق غرب، رجولة وأنوثة، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية ص 11.

[2] ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، ص 21.

[3] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 77.

* الصدمة الحضارية أو صدام الحضارات مصطلح ابتدعه الأمريكي "فرانسيس فوكوياما" صاحب كتاب "نهاية التاريخ"، والبريطاني "برنارد لويس"، كما طورها الأمريكي صمويل هنتنغتون. ينظر يوسف بكار، في النقد الأدبي، جدليات ومرجعيات، ص 8.

[4] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 71.

العين التي تنظر وتحكم من مركز قوة ، والتي تناسلت منها النزعة المركزية الغربية التي ترى "أن الغرب هو العقل والآخرون هم الخرافة، والغرب هو التحضر والآخرون هم التخلف، والغرب هو المركز والآخرون هم الأطراف..."[1]، إنه المفهوم السائد حتى في أوراقنا الثبوتية فالغرب فاعل ونحن المفعول به دائما، وما هذه الصورة المؤدلكة المهووسة على حد قول محمد أركون إلاّ صورة خالد في نظر كاثرين، وهي صورة سلبية بعيدة كل البعد عن الواقع فهي "إذ لم تكن كذلك، فإنها على الأقل تكون ضبابية أو غامضة"[2]. يقول خالد اتجاه سلبية كاثرين لفنه وإبداعه ،"**تعجبت شيئًا ما، كانت تتحدّث هذه المرّة وكأنها تريد أن يعرف الآخرون أنها صديقتي أو حبيبتي ...ما الذي غيّر سلوكها فجأة، هل منظر ذلك الحشد من الشخصيات الفنّية والصحافيّين الذين حضروا الافتتاح... أم أنّها اكتشفت في هذا المكان، أنّها كانت منذ سنتين تضاجع عبقريّا دون أن تدري**"[3].

فالرواية لم تكن مطبوعة بطابع الضياع الوجودي، ولا هي مطبوعة بنقد الذات المتولدة عن اكتشاف الآخر، إنما نجدها تحذو حذوا مغايرا تماما لما ألفناه في الروايات الأخرى، فهي تسعى لترسيخ الذات وهويتها، بترسيخ تقاليدها الاجتماعية، وتمجيد تراثها الثقافي والفكري، وهذا ما تجسد حينما ارتوت ذاكرة خالد من العاطفة الروحية لنساء وطنه، أمه، أمّا الزهرة، عتيقة ... هؤلاء النسوة يمثلن الوطن المتدفق عطفا وحنانًا على أبناءه، "**لقد كنّ في الواقع يطعمن كلّ يوم أكثر من مائدة... وينمن كلّ ليلة دون أن ينتبه أحد إلى جوعهنّ المتوارث منذ عصور...اليوم وجدت نفسي – ربّما وفاء لهن – عاجزا عن حبّ امرأة تعيش على الأكل الجاهز، ولا وليمة لها غير جسدها !**"[4]. فالذاكرة هنا تؤدي دورا كبيرا في ضمان الاستمرارية الثقافية والحضارية للهوية الجزائرية ،والتي بدورها "تؤدي الذاكرة

[1] نجم عبد الله كاظم، نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، ص 43.

[2] المرجع نفسه، ص 48.

[3] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 72.

[4] المصدر نفسه ، ص 108.

دورا كبيرا في ضمان الاستمرارية الثقافية ؛ التي تمكن جماعة ما من الحفاظ على إرثها الثقافي والمعرفي المشترك وصيانته من النسيان والتلاشي والدمار"[1].

فما التقاء الشرق بالغرب ،وتعميق العلاقة بينهما إلاّ لمعرفة الذات وتحديد هويتها من خلال مساءلة الأنا / الشرق (من أنا ؟) ،وبيان طبيعة العلاقة التي تربطه بالغرب (من هو الآخر؟). وقد "بات تأسيس هوية كل فرد مشروطا باستعادة هذا السؤال التأسيسي ،ولعله السؤال الذي يعبّر بامتلاء عن الدلالة الذاتية للفرد، فأن أكون أنا يعني أولاّ أن أكون وفيا لذاتي ولخصوصياتي ،لأقتدر على تعيين وتحديد هويتي المتفرّدة"[2] ، ولا يتم ذلك إلاّ إذا عرفت ضدك المختلف عنك. فلا تعرف قيمة الأشياء إلاّ بأضدادها كما يقال، فخالد تعرف عن ذاته من خلال ضده كاثرين، "**فلا أجمل من أن تلتقي بضدّك، فذلك وحده قادر على أن يجعلك تكتشف نفسك، وأعترف أنّني مدين لكاثرين بكثير من اكتشافاتي**"[3].

من هذا المنظور نتبين أن الخطاب الروائي؛ يسعى إلى تجسيد فهم الشرق من خلال فهم الغرب، وذلك "برصد العلاقات التفاعلية التي توجد بينهما سواء أكانت تلك العلاقات إيجابية مبنية على التسامح والتفاهم والتعايش ، أم مبنية على العدوان والصراع الجدلي والصدام الحضاري"[4].

### ج.2. المرأة الغربية وفشل العلاقة بالآخر:

لقد عالجت الرواية كغيرها من الأعمال الروائية الأخرى قضية تعامل الشرقي مع المرأة الغربية من منطلق كونها "أكثر ما أثار الشرقي ؛وحرك عواطفه أو غرائزه أو إعجابه –أو العكس –غضبه واشمئزازه ورفضه في عوالم الغرب"[5]، لكن هذا لم يمنع من أن معظم الكتاب قد اتخذوا من المرأة الغربية رمزا للغرب، أو صورة ماثلة له، فكاثرين لم تشكل بالنسبة لخالد ذلك البعد العاطفي ؛ الذي كان من شأنه أن يجعلها محور اهتمامه الدائم أو مدينة

[1] محمد الداهي، صورة الأنا والآخر في السرد، ص 203.

[2] بول ريكور، الهوية والسرد، تأليف حاتم الورفلي، دار التنوير، بيروت، 2009م، ص 34.

[3] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 77.

[4] نجم عبد الله كاظم، نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، ص 172.

[5] المرجع نفسه، ص 172.

يسكن إليها عوضا عن الوطن (الأمّ) الذي افتقده، "**في الحقيقة... لقد كانت كاثرين دائما تعيش على هامش حزني**"[1]، لم تكن "كاثرين" المرأة الغربية لتشفي خالد من حالة الاغتراب التي كان يعايشها باستمرار إثر انفصاله عن وطنه / قسنطينة في الماضي، وانفصاله عن حياة في الحاضر، والتي كانت تعنّي له عودة الذاكرة المشحونة بالماضي والحاضر معا.

فشخصية خالد هنا ما هي إلاّ صورة للشخصية العربية وما تعيشه من حالة اغتراب واستلاب في وطنها، فهي "تعاني من الجمود والقصور والسلبية ومن مختلف مواطن الضعف والمعاناة الوجودية"[2]، وهذا ما أدى إلى إحداث الانفصام في شخصية خالد الذي وجد الحبّ في مكان والشهوة الجسدية في مكان آخر، فتوزع بين امرأتين / مدينتين إحداهما منحته جسدها (كاثرين) والأخرى منحته روحها (حياة) ، لينتهي به المطاف لفقد الاثنين معا. إنّها مأساة التمزق بين بلدين أحدهما تعيش فيه ولا تنتمي إليه، والآخر لا تعيش فيه إنّما تنتمي إليه بجسدك الحامل لذاكرتك، يقول خالد "**تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك، وتنتمي لوطن يحترم جراحك ويرفضك أنت ، أيّهما تختار ...وأنت الرجل والجرح في آن واحد**"[3].

إن خالد في علاقته مع الغرب ،لم يكن البطل المنبهر بهذا الغرب والساعي لتحقيق رجولته من خلال علاقة جسدية مع المرأة الغربية ، للتقليل من الكبت الجنسي "الناشئ عن الإيديولوجيا الأبوية الحنبلية التي تشد على خناق العلاقات بين الرجل والمرأة في مسقط رأسه"[4]، إنّما كان هدفه الهروب من وطن تغيرت معالمه بعد الاستقلال، فهو" لم يأت إلى الغرب بوصفه حلما أو بوصفه وطنا متمنّيا، بقدر ما أنه يهرب من بلد يعاني فيه، ولكنه في أعماقه لا يرفضه ولا يستطيع تناسيه إلى الأبد"[5] ؛ لهذا حاول امتلاك هذا الوطن من جديد

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 397.

[2] علي وطفة، المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، بحث في إشكالية القمع التربوي، عالم الفكر، الكويت، مج27، ع2، أكتوبر/ديسمبر، 1998م، ص 248.

[3] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 73.

[4] جورج طربيشي ،شرق غرب، رجولة و أنوثة، ص 10.

[5] نجم عبد الله كاظم، نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، ص 166.

في فضاء مرسمه بحضور حياة/الذاكرة الوطن، لكنه اكتشف أن الهروب غير مجدي، وهو مجرد وهم فقط سرعان ما استفاق منه ليجد نفسه في مواجهة مع الوطن، لا مع عالم التخييل المتواطئ مع الذاكرة المرسومة بالريشة والألوان المزيفة الواهمة.

## 4. الذاكرة والأنثى الوطن:

منذ الأزل والأنثى تعد رمزًا من رموز الوطن، فهي الأم التي نشأ في ظلها الإنسان، تربى على حبها صغيرا، وشب عاشقا لترابها وهواءها، فما لجوء الذاكرة للأنثى الوطن إلاّ حينما يشعر الإنسان بالاغتراب، إما في وطنه ومدينته أو في مدن أخرى يسكنها ولا تسكنه، فتتصارع روحه بين مدّ الانتماء والحنين لهذا الوطن ، وجزر الانتماء لأوطان أخرى غريبة عنه. فخالد الراوي في ذاكرة الجسد ومن وراءه الكاتبة ؛ يسترجع حميميته لوطنه من خلال شخص حياة، هذه الأنثى الوطن والمدينة التي هزمت عشاقها عبر الزمن ،إذ أصابتهم بلعنة الجنون فالموت فكان خالد آخرهم، "**في ذلك الصباح، وفي أوّل لقاء لي مع تلك المدينة، فقدت لغتي، شعرت أن قسنطينة هزمتني حتّى قبل أن نلتقي، وأنّها جاءت بي إلى هنا لتقنعني بذلك لا غير ! ... لقد هزمت من مرّوا قبلي، وصنعت من جنونهم بها أضرحة للعبرة... وأنا آخر عشاقها المجانين**"[1]. فهل صمد خالد في وجه هذه المدينة، حبّا وفي وجه حياة التي أحبها حدّ التأله؟ .

فقد ماثلت حياة /الأنثى قسنطينة في وسامتها، قوتها، جبروتها، صمودها عبر التاريخ، انتصاراتها وهزائمها... فكانت صورة موحدة عن هذه المدينة الموغلة في القدم.

ومنه حاولنا تقصي أوجه التماثل بين حياة (الأنثى)، والمدينة (قسنطينة) فيما يلي:

| أوجه التماثل | قسنطينة / المدينة (الوطن) | حياة / الأنثى الحبيبة |
|---|---|---|
| **تعدد الأسماء بتوحد الهوية** | « وكانت تشبهك... تحمل اسمين مثلك، وعدّة تواريخ للميلاد، خارجة لتوّها من | « وزرت أيضّا "السيّدة المنوبيّة" المرأة التي كدت أحمل اسمها، لولا أنّ أمّي |

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 290.

| | | |
|---|---|---|
| | التاريخ باسمين، واحد للتداول وآخر للتذكر، كان اسمها يوما "**سيرتا**" ... ولم يبقى من أسمائها سوى اسم "**قسنطينة**" » [الرواية ص ص 290 / 291]. | أنقذتني من تلك الكارثة وقرّرت أن تسمّيني "حياة"، في انتظار مجيء أبي، الذي يعود إليه القرار الأخير في اختيار اسمي » [الرواية، ص 110]. |
| **العشاق المجانين** | «من هنا مرّ صيفاكس، ماسّينيسا ... ويوغرطة...وقبلهم آخرون تركوا في كهوفها ذاكرتهم. نقشوا حبّهم وخوفهم وآلهتهم، تركوا تماثيلهم وأدواتهم، وصكوكهم النّقديّة..... ورحلوا » [الرواية، ص 290]. | « دعيني أكرّر عليك سؤالاً لن تجيبيني عنه...هل مرّ الرجل بحياتك حقّا ؟. قلت وأنت تعبثين بأعصابي: المهم أنّه مات بعد هذا الكتاب..» [الرواية، ص 126].<br>« متعب أنا... فلماذا كل هذا الألم ؟ ولماذا أكذب الأمهات أنت، وأحمق العشاق أنا !» [الرواية، ص 377] |
| **ممارسة القتل بتلذّذ** | « هنا أضرحة الرومان ... الوندال البيزنطيين والفاطميّين والحفصيين والعثمانيّين ... وواحد وأربعين بايًا تناوبوا عليها قبل أن تسقط في يد الفرنسيّين » [الرواية، ص 291]. | « متى كتبت ذلك الكتاب ؟ أقبل زواجك أم بعده ؟ أقبل رحيل زياد ... أم بعده ؟ أكتبته عنّي... أم كتبته عنه ؟ أكتبته لتقتليني به ... أم لتحييه هو ؟ أم لتنتهي منّا معًا، وتقتلينا معا بكتاب واحد » [الرواية، ص 20]. |
| **الأمومة المفتقدة** | « كانت الثورة تدخل عامها الثاني، ويتمي يدخل شهره الثالث، ولم أعد أذكر الآن بالتحديد في أيّة لحظة بالذات أخذ الوطن ملامح الأمومة وأعطاني ما لم أتوقّعه من الحنان الغامض، والالتماء | « كنت هنا أعرض عليك أبوّتي وكنت تعرضين عليّ أمومتك. أنت الفتاة التي كان يمكن أن تكون ابنتي، والتي أصبحت دون أن تدري ... أمّي! » [الرواية، ص 118]. |

| | | |
|---|---|---|
| | المتطرّق له » [الرواية، ص 27]. | |
| **الاجتياح والاستعمار** | « هنا وقفت جيوش فرنسا سبع سنوات بأكملها على أبواب قسنطينة ... لم تفتح هذه المدينة الجالسة على صخرة إلاّ سنة 1837م...» [الرواية، ص 292/291]. | « أم أن تكوني فقط، مدينة فتحت اليوم عنوة بأقدام العسكر ككلّ مدينة عربية ؟ » [الرواية، ص 365]. |
| **الانتهازية والصفقات المشبوهة** | « كانوا هنا جميعهم... كالعادة أصحاب البطون المنتفخة... والسجائر الكوبية... والبدلات التي تلبس على أكثر من وجه أصحاب كلّ عهد وكلّ زمن... أصحاب الحقائب الدبلوماسيّة،... أصحاب المهمّات المشبوهة... سرّاق سابقون، ومشاريع سرّاق... وصوليون يبحثون عن إدارة ...» [الرواية، ص 354، 355]. | « حزني على ذلك الثوب ... حزني عليه. كم من الأيدي طرّزته، وكم من النساء تناوبن عليه، ليتمتّع اليوم برفعه رجل واحد، رجل يلقي به على كرسي كيفما كان ؟وكأنه ليس ذاكرتنا، كأنّه ليس الوطن » [الرواية، ص 362]. |

من هذاالجدول نتبين حضور حياة والوطن، فكلاهما مرآة تعكس بظلالها ترسبات التاريخ في ذاكرة خالد، وتكشف عن ذلك التفاعل الدقيق بين الذات الإنسانية وهوية الوطن. يقول خالد :"**يا امرأة كساها حنيني جنونًا، وإذا بها تأخذ تدريجيّا، ملامح مدينة وتضاريس وطن**"[1]، "**فهل قدر الأوطان أن تعدها أجيال كاملة لينعم بها رجل واحد ؟**"[2].

إن هذه العبارة شكلت بؤرة من بؤر التوتر في الرواية، فهي تكشف عن ذاك التماهي بين حياة والوطن، عن ذلك الهاجس الوطني الذي يكتب في سبيله خالد خطابه هذا وتتشكل على منظاره عوالم الرواية، وما مرد هذا التماهي بين حياة والوطن ، إلاّ لكون علاقة خالد بالأولى

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 13.

[2] المصدر نفسه ، ص 362.

(حياة) تحاكي وتماثل علاقته بالأخرى (الوطن)، فهما رمزًا لخيبتين أصابتاه كلاهما بمذاق المرارة والألم، أما الأولى فالوطن الذي ناضل من أجله وفقد ذراعه و كان آخرون ،غيره هم من يجنون ثمار نضالاته ونضالات غيره من الأموات والأحياء، ممن قدموا أرواحهم ثمنا للحرية، وأما الثانية فحياة المرأة التي أحبها خالد وعشقها حتى الجنون ؛ كانت في الأخير من نصيب رجل آخر وبزواج يشبه الصفقة المشبوهة تمت "**لأسباب وصولية ومطامع سياسية محض**"[1]، فقدر خالد مع الوطن في الماضي تكرر مع حياة في الحاضر، "**كنت أكتشف فقط مرة أخرى، أنكِ نسخة طبق الأصل عن وطن ما، وطن رسمت ملامحه ذات يوم، ولكن آخرين وضعوا إمضاءهم أسفل انتصاراتي...**"[2].

إن حياة أنثى اشتهاها رجال متعددون، كلهم سعوا إليّها، أحبوها، تمنوا قربها ولقاءها، خالد، زياد، مصطفى...تماما كالوطن الذي اشتهاه الشهداء والأحياء على السواء كالصالح باي، سي الطاهر، سي الشريف، حسان...

إذا حياة ما هي إلاّ صورة لهذا الوطن (الجزائر)، هذا الاسم الجمع واحد تماما كاسم "أحلام" الروائية ؛ وكل جمع يؤول بالضرورة للقسمة والتجزئة، وهو ما أكده خالد حينما قال: "**كيف لم أحذر هذا الاسم المفرد – الجمع كاسم هذا الوطن، وأدرك منذ البدء أنّ الجمع خلق دائمًا ليقسم !**"[3].

## 5. الأمومة في منظور الذات الجمعية:

### أ. الأمومة ترصد الأنوثة إيجابيا في منظور الذات الجمعية:

لم تخرج الرواية عن كونها أدبا التزم بقضايا المرأة والمجتمع، فقد سلط الضوء على الأنوثة عندما تكون في أوج مراتبها الإيجابية في عين الذات الجمعية، إذا تعلق الأمر

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 346.

[2] المصدر نفسه، ص 170.

[3] المصدر نفسه، ص 37.

بالأمومة، وتكون في أوج سلبياتها إذا تعلق الأمر بالجنس، فهي تعكس بذلك نظرة المجتمع للأنوثة من السلبية إلى الإيجابية وفق مقايس يفرضها ضمير، "نحن" عليها،كما تعد من أكثر العناصر الاجتماعية تعرضا للتبخيس في قيمتها ،إذا ارتبط وجودها بالجنس، الجسد، الفكر، المكانة الاجتماعية... ويقابل هذا التبخيس من قيمتها كذات إنسانية ،الإعلاء من شأنها في حالة اكتسابها لصفة الأمومة، ومنه" تتفاوت مكانة المرأة اجتماعيا بين أقصى الارتفاع (الأمومة) وبين أقصى حالات التبخيس ؛ المرأة الأداة التي يمتلكها ويسخرها الرجل"[1]. لتكون رمزا للخجل، الجهل، الضعف أو "مجرد جسد يرمز إلى الشر أو الضعف والضياع..."[2]، ويمكن رصد نموذج الأنثى/الأم الإيجابية في الخطاب الروائي لأحلام مستغانمي والمتمثل في:

**أ.1/ أمّا الزهرة: صورة الأمومة المضحية:**

تمثل أما الزهرة النموذج الأمومي/الأنثوي الإيجابي في الخطاب الروائي، المضحي والمغدق بالحنان والرعاية لأبنائها وأسرتها ،"**كيف هي (أمّا الزهرة) ؟ إنّني لم أرها منذ زمان قلت بمسحة حزن: لقد توفيّت منذ أربع سنوات، وبعد وفاتها انتقلت أمي لتعيش مع أخي ناصر في العاصمة. وجئت أنا إلى باريس لمتابعة دراستي، لقد غيّر موتها حياتنا بعض الشيء... فهي التي ربتنا في الواقع**"[3].

تضطلع الأم الجزائرية بأعباء اجتماعية؛ على أكثر من صعيد يفرضه وجودها الاجتماعي المتميز داخل الأسرة، فشخص (أمّا الزهرة) مثلا لم يختزل فقط في كونها أنجبت للجزائر بطلا قائدًا كـ (سي الطاهر) ؛ بل نجد النّص الروائي يكشف لنا حقيقة مغايرة حينما يصرح بالدور الريادي الذي حملت أعباءه (أمّا الزهرة) ، لتستطيع تجميع الأسرة ورعايتها

[1] حميد عبد الوهاب البدراني، الشخصية الإشكالية، مقاربة سوسيوثقافية في خطاب أحلام مستغانمي الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013 ، ص 71.

[2] نعيمة هدي المدغري ،نساء على المحك، ص 14.

[3] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص ص 88، 89.

وإبعادها عن التفكك، فهي نموذج " للمرأة المضحية والقادرة على تحمل المتاعب بصبر وتسامح"[1] حتى بعد استشهاد (سي الطاهر) لم يحدث تغيرا في الأسرة، كما أحدثه موتها من تشتت وتفكك، فالأم ذهبت للعيش مع ناصر في العاصمة، وحياة سافرت لتتم دراستها في باريس، فلا غروا أن هذه الأم كانت الركيزة الحانية للبناء الأسري كي لا ينهار، لكن بموتها تحقق ذلك الانهيار.

إن الرواية قدمت لنا صورة عن المرأة الجزائرية (أمّا الزهرة) المتميزة في لباسها، حنانها، أمومتها، فهي جزء من ذاكرة وطن، من ذاكرة تاريخ غائر في القدم، هي رمز لهوية هذا الوطن بعاداته وتقاليده وأصالته "**فقد كان فيها شيء من (أمّا)، من عطرها السرّيّ، من طريقتها في تعصيب رأسها على جنب بالمحارم الحريريّة، وإخفاء علبة "النفّة" الفضّية في صدرها الممتلئ**"[2]، لقد كان لها ككل الأمهات الجزائريات حنان فياض لا يضاهيه حنان "**وكانت لها تلك التلقائيّة التي تفيض بها الأمّهات عندنا، تلك الكلمات التي تعطيك في جملة واحدة ما يكفيك من الحنان لعمر بأكمله**"[3]، فكل الأمهات متشابهات في نظّر خالد (الراوي) كلهنّ يفضن حنانا وحبا، كلهنّ يحملن نفس الهوية، نفس الرائحة، نفس الصدر الممتلئ حبا وحنانا... إنهنّ أمهات نذرن أنفسهن للتضحية والألم والحب والعطاء، وكل الأمهات يحملنّ ذاكرة وطن مشتركة في الحبّ، في اللباس في السلوك... حتى في ملامح الجسد الرامز في امتلائه بالأمومة المفرطة، فالصدر الممتلئ ما هو إلاّ رمز للحب والأمومة المتدفقة حبا للأبناء.

تعد (أمّا الزهرة) ذاكرة الماضي وحافظته من الضياع، ترى فيه مستقبلها وحاضرها، ألمها وفرحها، هزائمها وانتصاراتها "**أتدري لماذا كنت أحبّ جدتي أكثر من أيّ شخص آخر... إنّها الوحيدة التي كانت تجد متّسعا من الوقت لتحدّثني عن كلّ شيء... كانت**

[1] نعيمة هدي المدغري ، نساء على المحك، ص 80.

[2] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 89.

[3] المصدر نفسه ، ص 89.

**تعود إلى الماضي تلقائيًا، وكأنّها ترفض الخروج منه، كانت تلبس الماضي... تأكل الماضي... ولا تطرب سوى لسماع أغانيه**"[1]، لقد كانت ترى في الماضي ألمها وفرحها بـ "ابنها" (سي الطاهر) الذي انتظرت عودته باستقلال الجزائر، لكن النصر تحقق أما (سي الطاهر) فقد استشهد، "**يوم الاستقلال، بكت جدّتي كما لم تبك يوما، سألتها، "أمّا" لماذا تبكين، وقد استقلّت الجزائر؟ قالت: كنت في الماضي أنتظر الاستقلال ليعود لي الطاهر، اليوم أدركت أنّني لم أعد أنتظر شيئًا**"[2].

**أ.2/ أم خالد: صورة الأمومة المكلومة:**

أم خالد كغيرها من الأمهات الجزائريات، تمتلك تلك الحرارة التلقائية التي تفيض بها الأمهات والعطر السري والحنان المتدفق ، والذي كثيرًا ما كانت ذاكرة خالد تتمثله حتى في الحجر الرخاميّ الذي يغطي قبرها، "**هذا الحجر الرخامي الذي أقف عنده أرحم بي منك، لو بكيت الآن أمامه ... لأجهش بدوره بالبكاء، لو توسّدت حجره البارد لصعد من تحته ما يكفي من الدفء لمواساتي... لو ناديته (يا أمّا) لأجابني ترابه مفجوعا (واش بيك آميمة ..؟)**"[3].

إن موت أم خالد كان بعد رحلة مع العذاب عذاب المرض من جهة، وعذاب الزوج الخائن المهمل لزوجته وأم أبناءه من جهة أخرى، فهو المكابر بماله وصحته على رعاية أسرته والاهتمام بشؤونهم. إن أم خالد ما هي إلاّ نموذج مكرر للمرأة الضعيفة، العاجزة، الخنوع القابعة دائما في "فلك الرجل وتحت رحمته لا حول ولا قوة لها"[4]، حتى أمام خيانة الزوج لها "**كان أبي يطرّز مغامراته جرحًا ووشمًا على جسد (أمّا) دون أن يدري**"[5] ؛ لكن العرف الجزائري كان يعلم المرأة/الأم كيف تصبر وتكابر على زلات زوجها ؛ لتحافظ على

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 106.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 107.

[3] المصدر نفسه ، ص ص 329، 330.

[4] نعيمة هدي المدغري ،نساء على المحك، ص 15.

[5] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 314.

صرح بيتها وشمل أسرتها. "**ألم تكن جدّتي تقول وقتها لتعلّم أمّي الصبر، وتعوّدها على تقبّل تلك الخيانة بفخر: إنّ ما يفعله الرجال... طرّز على أكتافهم**"[1]، فـ " غالبا ما تكون ردة فعل الأم تجاه ابنتها سلبية في سياق الهيمنة الذكورية على الأم والأسرة والمجتمع، كأن توصي الأم ابنتها بالانصياع للعادات والتقاليد الذكورية المهيمنة جملة وتفصيلا"[2]، بيد أن الصبر كان طريقا مختصرا لموت هذه الأم مرضًا وفجيعةً وهمًّا، "**كنت أخاف حتّى على تراب (أمّا) من العذاب، هي التي كانت حياتها مواسم للفجائع لا غير**"[3].

فموت أم خالد ما هي إلاّ صورة مصغرة للزوجة المغدور بها ، من قبل زوج جاحد لفضلها ولعشرتها ولأمومتها، رجل نشأ على مبدأ المرأة ملك له جسدا وروحا؛ وكأنّها ليست إنسانا مثله لها الحق في الحياة الكريمة الحرّة. إذ نجده لا يلتفت لألمها ولا لحزنها، بدليل انصرافه مباشرة بعد موتها إلى زواج جاهز للاستهلاك معدا في ذهنه سلفا، "**أكاد أرى موكباً آخر يعود بعد أسابيع، بعروس صغيرة هذه المرّة...ونساء يحترفن الزغاريد والمواويل**"[4]، فبموت أم خالد تشتت أوصال الأسرة، الأب تزوج وترك مسؤولياته اتجاه أبناءه بإهمالهم وعدم الاهتمام بهم ،"**توقف اهتمامه بي ليبدأ اهتمامه بأشياء أخرى انتهت بموت (أمّا) وزواجه الذي كان جاهزاً للاستهلاك ومعدّاً في ذهنه منذ مدّة**"[5]، وبينما خالد انظم لصفوف الثوار، كبر أخوه حسان على عجل ،إذ جعله يتمه يتعلم مذلة الصمت بدلا من الكلام.

### أ.3/ أم زياد: صورة الأمومة المضطهدة

تعد أم زياد الخليل، الشاعر المناضل الفلسطيني، أم من شاكلة الأمهات العربيات اللواتي لا قبور لهن إلاّ مقبرة الوطن ؛ دفنت أم زياد مع غيرها من الضحايا الفلسطينيين في مقابر جماعية لمذبحة أولى كان اسمها "تل الزعتر"، فكانت بلا قبر، وبلا عنوان تعرف به،

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 314.

[2] حسين المناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص 67.

[3] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 330.

[4] المصدر نفسه، ص 289.

[5] المصدر نفسه، ص 288.

كالوطن الذي فقد ملامحه مع مرور الزمن ،وهو يلبس ملامح مستَعمره. "... **ويعترف أحيانا فقط بعد أكثر من كأس، أن لا قبر لأمّه، تلك التي دفنت في مقابر جماعيّة لمذبحة أولى كان اسمها (تلّ الزعتر)، وأنّهم أخذوا صوراً تذكاريّة، ورفعوا علامات النصر ووقفوا بأحذيتهم على جثث ... قد تكون بينها جثّتها** "[1]. فهذه الأمّ ما هي إلاّ رمزاً للكثير من الأمهات الفلسطينيات اللواتي قتلنّ ودفنّ في قبور مجهولة، وبقيت هذه القبور ظلالا في الذاكرة، ذاكرة الوطن الجريح (فلسطين)، فتوحدت مع الوطن لتصبح ذاكرة مشتركة "**كان يكابر ويدعي أن فلسطين وحدها أمه**"[2] ، لكن في حقيقة الأمر هذه الأمّ ما هي إلاّ "رمز للأرض تعبر عن أمل الشعب الفلسطيني الذي كان يتجرع مرارة اليائس و الإحباط"[3].

إن واقع هذا النمط من الشخصيات النسائية/الأمهات ؛ تحت طائل اختيار الموت كمصير محتوم تنتهي إليه الأمومة ،كشخصية إيجابية في الخطاب الروائي لأحلام مستغانمي، ما هو إلاّ تكهن سوداوي بما سيؤول له المستقبل من فقر في ترابط الأوصال الحميمية بين أفراد في الوطن الواحد ؛ وكذا الأوطان العربية، كما يعكس مدى تدهور القيم والأخلاق والروابط الدينية والتاريخية... بتدهور الأوضاع السياسية والاجتماعية بين أبناء الوطن الواحد، وذلك بعد غياب الصورة الإيجابية للأنوثة في أعلى درجات التقديم – الأمومة المهدورة / المقهورة – بتأثير حاجز الموت كمحظور فاعل وثابت في هذا الخطاب الروائي.

**ب/ <u>الأمومة ترصد الأنوثة السلبية في منظار الذات الجمعية</u>:**

كما رصدت لنا الذاكرة صورة الأمومة السلبية في عين الذات الجمعية، من خلال بعض الشخصيات الحاضرة / الغائبة، بفعل سلبيتها في ثقافة الذات الجمعية.

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 249، 250.

[2] المصدر نفسه ، ص 249.

[3] نعيمة هدي المدغري ، نساء على المحك، ص 33.

**ب.1/ أم حياة: صورة الزوجة المسلوبة**

تعد المرأة الأرملة / الشابة ، ذات وضعية متأزمة في المجتمع الجزائري، لأنها شابة وأرملة، لهذا نجد الأعراف والعادات تحيطها بهالة من الخوف الدائم والتشكيك المستمر في وضعها الخاص، وهذا ما كانت تعاني منه أم حياة، هذه الشابة التي ترملت صغيرة، بصحبة مسؤولية كبيرة، رعاية ولدينا استشهد والدهما تاركا لها إرثا عظيما (اسمه الثوري).

فكانت أم حياة قليلة الحديث عن زوجها الشهيد، لأنها كانت ترى في نهايته، نهاية لحياتها وشبابها، لذا كانت مجبورة على مثل هذا النوع من الزواج، الذي يعد انتحارا بالنسبة لها، غير أن أهلها فرضوه عليها كصفقة معروفة نتائجها بالخسارة "**ربّما كانت في أعماقها تعتب على الذين زوّجوها منه، فقد كانوا يزفّونها لشهيد وليس لرجل**"[1]، فهذا الزواج المدبر من قبل الأهل "مازال هو الأسلوب السائد، وبحكم الظروف التي تعيشها الفتاة في معظم الأحيان تضطر للمسايرة والموافقة والرضى بالاختيار الذي يفرضه الوالدان"[2]. لقد كانت أم حياة تعرف مسبقا بنشاطه السياسي ؛ وعلى دراية بالتحاقه بالثورة بعد الزواج، وقد كانت تعي أنها ستعيش مع رجل لا يزورها إلا خلسة متى سنحت له الظروف، وقد يحمل لها يوما جثمانا في صورة شهيد، مما جعلها على يقين تام أن هذا الزواج ما هو إلاّ صفقة ستدفع ثمنها هي وأولادها ؛ فهو زوج فوق العادة، زوج مع إيقاف التنفيذ لحين استقلال الجزائر.

فهذا النوع من المصاهرة كان على حساب أنوثتها وأمومتها، لأن الأهل كانوا ينظّرون لهذا الزواج من منظار المفاخرة بزوج مثل (سي الطاهر) صاحب اسم عائلي وثوري كبير، فلا بأس أن تكون هذه الأنثى ضحيته الثانية وأرملته القادمة، بعد زواجه الأول الذي لم يثمر أولادًا.

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص 108.

[2] سلوى الخماش، المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف، دار الحقيقة، بيروت، ط3، 1981م، ص 62.

**ب.2/ عتيقة زوجة حسّان : صورة للترمل المفتعل:**

ترصد لنا ذاكرة خالد صورة أخرى للترمل والمتمثلة في عتيقة زوجة حسّان، التي ترملت بمقتل زوجها في مظاهرات أكتوبر 1988م، والسبب في ترملها هذه المرة ليس الاستعمار إنما الوطن الذي كان يقتل أبناءه عنوةً، حيث ترك لها زوجها مسؤولية ستة أبناء، ورغم ترملها وجرحها النازف باستمرار، إلاّ أنها كانت تكابر على حزنها وتحاول أن تستمر في الحياة رغم مرارتها "**أتريد قهوي ؟ يأتي صوت عتيقة غائباً، وكأنّه يطرح السؤال على شخص غيري، معتذرا، دون اعتذار**"[1]، إن عتيقة امرأة طموحة، كانت تريد دائما تحسين نمط حياتها وأسرتها، وتحاول الانتماء ولو زيفا وتملقًا للطبقة الأغنياء الجدد. "**كانت زوجة حسّان في تلك السهرة منهمكة في إعداد نفسها للحدث الهامّ... كانت كثيرة الحركة ومشغولة عنّا وعن أولادها بهمومها النسائيّة، وبما ستأخذه في حقيبتها من ثياب للحمامّ، حيث ستستعرض النساء مثل العادة كل شيء حتى ثيابهنّ الداخليّة... ليتظاهرن بغناهنّ الكاذب في معظم الأحيان...**"[2]، لكن الموت هدم أحلامها وجعلها تتخبط في دوامة الوطن القاتل لأبنائه، "**ها هي ذي قسنطينة مرّة أخرى، تلك الأم الطاغية التي تتربّص بأولادها، والتي أقسمت أن تعيدنا إليها ولو جثّة**"[3].

## 6. الأنوثة المؤزومة للجسد المستباح:

يمثل الجسد أحد المحاور التي دارت حولها نّصوص الأدب النسائي، منها نّص "ذاكرة الجسد"، فقد كان الجسد الأنثوي ذو حضور قوي في هذا الخطاب الذي "انهمك في رسم تفاصيله، وتوجعاته، واستيهاماته، فكان مثارا للإعجاب والحفاوة والرغبة"[4]، فها هو خالد من خلال استذكار الذاكرة لماضيه ، يحدثنا عن ذلك البيت الذي لا يشبه البيوت الأخرى في

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص 8.

[2] المصدر نفسه، ص 309.

[3] المصدر نفسه، ص 391.

[4] عبد الله إبراهيم، الرواية العربية: الأبنية السردية والدلالية، كتاب الرياض، الرياض، ط1، 2007م، ص 317.

قسنطينة، والذي عرف بـ "دار مغلقة"، يرتادها رجال قسنطينة المعروفين بوجهاتهم ومالهم وهيبتهم بغية بخس الأنوثة المؤزومة لظروف اجتماعية واقتصادية، وضعت تحت رحمتها "**كانت النساء الجميلات والبائسات يأتين أيضا من كل المدن المجاورة ليختفين خلف هذه الجدران المصفرّة**"[1]، فهؤلاء النسوة امتهنّ البغاء نتيجة ظروفهنّ الاجتماعية الصعبة، فقدمنّ أجسادهنّ للذكورة تمجيدًا لها، لأن المجتمع "يسمح للرجل بل ويطلب منه أن يكون فحلاً، وهو ما يؤدي به إلى نشاط جنسي كبير، وإلى تعداد كبير لشريكاته الجنسيات"[2]. فالبغاء "ظاهرة تتداخل فيها العوامل المختلفة، ولا تتمثل هذه العوامل في الجوانب الاقتصادية فحسب، بل إن هناك عوامل اجتماعية ونفسية وعقلية يمكن أن يكون لها أكبر الأثر في سقوط المرأة واحترافها البغاء، وكل هذه العوامل تعمل في غياب الدين والوعي بالذات والأخلاق"[3]، وحينها يتقدم السنّ بهؤلاء النسوة يقررن الخروج من سجنهن الكبير، لينفقن ما جنينه في فترات الشباب والنضارة في الصدقات وجنّي الحسنات. "**لا يخرجن منها إلاّ عجائز ينفقن ثروتهنّ في الصدقات والحسنات، وتطهير الأيتام في موسم توبتهنّ الأخيرة**"[4].

فالأنوثة في هذه الصورة تمر بمفارقة عجيبة بين (البغاء، التوبة)، (الشباب، الشيخوخة)، المرأة حينما يتقدم بها السن (العمر) في مجتمعنا، تلفظ ويأفل بريق جمالها ونظارة جسدها، فتجد نفسها في طريق التوبة والعودة إلى الله من خلال تطهير الجسد والروح معا ،"لأن الجسد بمهاراته الشبقية والرمزية عموما يعد محصلة لتاريخ الإنسان الدنيوي والقدسي، ومستودعا للمعارف التي تراكمت وترسبت واختمرت عبر تجاربه وممارساته"[5].

---

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 313.

[2] سارة كارمونا بنيتو، البغاء في شوارع الدار البيضاء، ترجمة: عبد الصمد الديالمي، المراجعة عزيز المستقيم، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008م، ص 17.

[3] محمود سعيد، لغة الجسد في الأدب، يوسف إدريس نموذجا، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م، ص 159.

[4] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 313.

[5] هشام العلوي، الجسد بين الشرق والغرب، نماذج وتصورات، منشورات الزمن، الدار البيضاء، ص 33.

وقد تمارس شبقية الجسد للرغبة والإثارة من قبل الأنوثة المؤزومة سترا ومواربة عن المجتمع، لأن قسنطينة ترفض هذه السلوكيات ولا تتواطأ معها، لكن من جهة أخرى تباركها من خلال تلك الحركات والالتواءات التي تقوم بها الأنوثة ، للتنفيس عن مكبوتاتها النفسية والجنسية في ظل العادات والتقاليد والأعراف المقدسة والممارسة؛ كطقس من طقوس الولاء لتاريخ هذه المدينة العريقة في القدم. "**تعوّدت النساء هنا منذ قرون، على حمل رغبتهنّ كقنبلة موقوتة، مدفونة في اللاّوعي، لا تنطلق من كبتها إلاّ في الأعراس، عندما تستسلم النساء لوقع البندير، فيبدأن الرقص وكأنّهن يستسلمن للحبّ، بخجل ودلال في البداية، يحرّكن المحارم يمنة ويسرة على وقع "الزندالي".. فتستيقظ أنوثتهن المخنوقة تحت ثقل ثيابهنّ وصيغتهنّ، فيصبحن أجمل في إغرائهنّ المتوارث**"[1].

فالنساء في قسنطينة تعشن إجحافا عاطفيا كبيرا ، توارثته عبر العصور الموغلة في الزمن، لأن الرجل (الجزائري) ينظر للأنوثة (المرأة) على أنها ملكية خاصة له الحق في استغلالها متى شاء دون تقديم أدنى احترام لإنسانيتها واحتياجاتها الروحية والجسدية، "فكما يجب على المرأة أن تلبي دعوة الرجل لحاجته إليها، فمن حقها على الرجل أن يقضي حاجتها التي تلح عليها"[2]، وليس تهميشها وإذلالها متناسيا ذاتيتها فتكبت بذلك المطالب، وتتوقف الرغبات لتتحين الفرصة المتاحة لتتدفق فيضانات جارفة في الحضرات والأعراس التي تباركها وتقدسها المدينة / قسنطينة. "**تهتزّ الصدور وتتمايل الأرداف، ويدفأ فجأة الجسد الفارغ من الحبّ، تشبّ فيه فجأة الحمّى التي لم يطفئها رجل ويتواطأ البندير الذي تسخنه النساء مسبّقاً مع الجسد المحموم، فتزيد الضربات فجأة قوّة وسرعة، وتنفكّ ضفائر النساء، وتتطاير خصلات شعرهنّ، وينطلقن في حلبات الرقص كمخلوقات بدائيّة تتلوّى وجعاً ولذّة في حفلة جذب وتهويل...**"[3]، فتتحد كل من اللذّة الروحية والألم الجسدي المرهق

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 316.

[2] وفيق غريزي، الجنس في أدب غادة السمان، دار الطبيعة، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص 19.

[3] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 316.

نتيجة هذه الحركات المتعبة والمطهرة في نفس الوقت ، لهذا الكبت الجسدي المتراكم،" فهو اختيار يعززه هامش الحرية الكبير الذي يوفره فضاء الجذبة، والفضاءات المماثلة له، حيث ينعتق المريد من القيود الاجتماعية والشرعية، ويتنصل من الالتزامات والمواصفات الأخلاقية التي تبطل جدواها"[1] عند حدود الرقص.

"**وكما في طقوس اللذّة... وطقوس العذاب، يدري الجميع أنّه لا يجب وقف ضربات البندير، ولا قطع وقعها المتزايد، قبل أن تصل النساء إلى ذروة لا شعورهنّ ولذّتهن، ويقعن على الأرض مغمى عليهنّ...هكذّا تمارس النساء الحبّ...وهماً في قسنطينة !**"[2]، مما يجعل هؤلاء النسوة يتنفسنّ نوعا من الحرية الذاتية المكبوتة، إذ "تنمحي المسافة بين الجواني والبراني، والهوة بين النشاط الوجداني والنشاط العضلي"[3]، ويتم بذلك تحقيق وبلوغ الكمال والخلود الروحي والجسدي معاً.

إذًا نساء قسنطينة يمارسن الحبّ، إمّا علنا في دور قانونية يفتنّ من خلالها الرجولة التي تذّر عليهن الأموال الكثيرة، وتصادر حريتهن وإنسانيتهن، وإما يمارسنه بطقوس موارية وسرية للغاية يترجمها الجسد من خلال تلك الرقصات الجنسية؛ المتواطئة مع أعراف هذه المدينة التي تباركها وتدعمها جيلا بعد جيل.

## 7. مأزق الأنوثة والذكورة بين المدّ والجزر:

كثيرا ما نظر للمرأة بمنظار الدونية والضعف والتراتبية من قبل عالم الذكورة ،مما جعل أصواتا كثيرة تنادي بتحررها ووجوب مساواتها مع الرجل، باعتبارها إنسانا مستقلا بذاته وكيانه عن الآخر/ الرجل، ولأنّها ذات كاتبة ومبدعة مثلها مثل الرجل تماما.

[1] هشام العلوي، الجسد بين الشرق والغرب، نماذج وتصورات، ص 34.

[2] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 316.

[3] جورج طرابيشي ، الجسد بين الشرق والغرب، نماذج وتصورات، ص 34.

فهذا الصراع المحتدم بين الجنسين خلق أدبا ذكوريا وأدبا أنثويا، مما جعل عددا كبيرا من الكاتبات يحكمن على هذا المصطلح من باب الإجحاف في حقهن، "فعبارة الأدب النسوي درج استخدامها باعتبارها عبارة مهينة، أو على الأقل تنبئ بنقص ما"[1].

كما ذهب من جهة أخرى زحم من النقاد إلى رأي موحد هو أن النساء وحدهن لهن القدرة للتعبير عن حياتهن وتجاربهن وميولاتهن الخاصة دون الرجل ؛ فمن الصعب أن تتماثل نظرة المرأة للعالم ولذاتها مع نظرة الرجل ؛ فالاهتمامات والرؤى ستختلف بالضرورة، وبما أن المرأة أقدر على رصد أزماتها النفسية والجسدية والفكرية... والكشف عن عوالمها المتقلبة، فهي الأولى بالكتابة عن عالمها الخاص.

من هذا المنطلق نجد أحلام في روايتها تخط دوائر عالمها الخاص، بإحكام قبضتها على خيوط اللعبة التي تتداولها الأنوثة والذكورة في منافسة شديدة ؛ تتم بين (خالد) رمز الذكورة و(حياة) رمز الأنوثة، كما تحرص الروائية كل الحرص على كشف الصوت الأنثوي في أبعاده الفلسفية، الفكرية، النفسية والاجتماعية،بإبراز الذات الأنثوية الفاعلة من خلال تذليلها لتلك الصورة المعهودة عنها بأنها رمز للقهر والظلم والخنوع للآخر (الرجل)، إذّ راحت تلبس الأنوثة ثوب المدن الخالدة بكل تضاريسها الجغرافية، النفسية والمعنوية، قسنطينة، فلسطين، فرنسا... لتصنع أنثى في شاكلة أوطان، وتدفع بصرح الرجل العالي ليتقهقر إلى دركات الضعف والهزال أمام ذكرياته مع امرأة/الوطن أحبها حدّ الجنون، فكانت حرائقه وزلازله وبراكين حياته، فما سّر قوة هذه الأنثى المألّهة على شاكلة وطن في نظر خالد؟. وهل قوة هذه الأنثى تكمن في أنوثتها أم في كونها مدينة ووطنا؟. أم هي الذاكرة العنيدة التي تأبى لعبة النسيان ؟.

[1] منى الشرافي تميم، الجسد في مرايا الذاكرة، الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، دار الأمان، الرباط، ضفاف، بيروت، ط 1، 2015 م، ص 148.

**أ/ <u>الأنوثة صورة للجبروت والقوة</u>:**

إن البعد الأنثوي المتمثل في شخص (حياة)، لم يكن منبثقا عن سمة الدلال والخجل والضعف كما عودتنا ثقافتنا المتوارثة جيلا بعد جيل، إنّما عن سمات مغايرة تماماً لما عهدناه، إذ كان حضورها في الرواية يتميز بالقوة، الجبروت، الاستبداد، الثورة على كل القيم الذكورية المسلم بها، وما هذه السمات سوى تضاريس وطن في جسد وذات أنثى، إذ "لم يكن وجودها متطابقا مع جغرافية جسد أنثوي، بل كان وجودها مطابقا لجغرافية وطن وتضاريسه"[1] فهي كقسنطينة، مدينة تأبى القيود والأغلال وعصية على الامتلاك لأنها وجدت حرة وتسعى لتبقى صعبة المنال والخضوع للعبودية أو التباعية للآخر، يقول خالد: "**ألم تكوني امرأة من ورق، تحبّ وتكره على ورق، وتهجر وتعود على ورق، وتقتل وتحيي بجرّة قلم**"[2].

أصبحت المرأة أكثر إدراكا لذاتها وكيانها، وأكثر تطلُّبا للإنصاف والمساواة، مما جعل الراوي يعلن قوتها في أنانيتها ونرجسيتها لذاتها؛ المتهمة دائما بالحبّ والتضّحية في سبيل الآخر، وذلك من مقام الضعف والاستسلام الأنثوي، وليس من مقام التسامح والتعاطف الإنساني، يقول خالد: "**كيف لم تثر نزعتك السادّية شكوكي يوما ... وكيف لم أتوقّع كلّ جرائمك التي تلت ذلك اليوم، والتي جرَّبت فيها أسلحتك الأخرى؟ لم أكن أتوقّع يومها أنّك قد توجّهين يوماً رصاصك نحوي**"[3].

كما أبدى الراوي/خالد دهشته ؛حين وقع نظره على البطلة أول مرّة، فقد كانت بالنسبة له لغزا تحدى ذاكرته، ورمزا غائرا في ظلال الماضي، فسعى لمعرفة مفاتيح هذه الذاكرة بالتذكر المعلن عنه عبر التعارف المقدر، "**لم تكوني جميلة ذلك الجمال الذي يبهر... كنت فتاة عاديّة، ولكن بتفاصيل غير عاديّة، بسّر ما يكمن في مكان ما من وجهك...**"[4].

---

[1] منى الشرافي تميم، الجسد في مرايا الذاكرة، ص 149.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 16.

[3] المصدر نفسه، ص 18.

[4] المصدر نفسه، ص 54.

فهل يمكن أن تكون المرأة بالنسبة للرجل نسخة من ذاكرته، بل ذاكرته بأكملها ؟. هل يمكن للرجل أن يبحث في المرأة عن ذاته بدلا من أن تبحث هي عن ذاتها المغيبة فيه؟. وهل الكاتبة من خلال نّصها هذا تحاول أن تعلن التمرد على كل الفرضيات والمسلمات الراسخة في الذاكرة الرجولية وتقلب بذلك الموازين والقيم المتعارف عليها ؟.

يقول خالد باحثا عن ذاته في ذات حياة "**كنت أشعر برغبة في الجلوس إليك... في التحدّث والاستماع إليك... عساني أتعرّف على النسخة الأخرى لذاكرتي...**"[1].

إن تمرد الأنوثة (حياة) على المألوف وتغيره ، هو في حد ذاته قوة وانتصار لها، فقد أكملت حياة تعليمها في فرنسا، متحدية كل الصعاب منها يتمها، أنوثتها، مجتمعها، ومثل هذا الحظ لا يصل إليه إلاّ أقلية قليلة من الفتيات في بلد خيم عليه الجهل، الأمية، العادات الأعراف، الاستعمار. "**إنّك لا تعين أن يكون لك اليوم هذا الحظ الاستثنائي، في وطن يمنحك فرصة أن تكوني فتاة مثقفة، يمكنها الدراسة والعمل وحتى الكتابة**"[2].

بل وتتفوق الأنثى (حياة) على الرجل (خالد) فتخترق مملكته الخاصة؛ وتجتاح ذاكرته فتسترجع بذلك حقها في الكتابة الذي سلب منها تقول حياة: "**ولكن الكتابة شيء آخر لم يمنّ به أحد عليّ، نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه وما سرقّ خلسة منا...، ووحدها الكتابة أصبحت ملكي ولن يأخذها مني أحد!**"[3].

فالكتابة عند المرأة تغدو "مساءلة للذات، للذاكرة، للجسد وللآخر"[4]، لإثبات الهوية المغيبة وتحقيق الذات بفرض وجودها الفعلي، فالراوي (خالد) في الرواية نجده يقف موقف الدهشة من قوة المرأة وتحديدها،"**أذهلني كلامك، ملأني بأحاسيس متناقضة، أحزنني، ولكنّه**

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 66.

[2] المصدر نفسه، ص 105.

[3] المصدر نفسه، ص 105.

[4] وفاء مليح، أنا الأنثى، الأنا المبدعة، ص 15.

**لم يصلني إلى حدّ الشفقة عليك. إنّ امرأة ذكية لا تثير الشفقة، إنّها دائما تثير الإعجاب حتّى في حزنها"**[1].

كما قد يعلو صرح الأنثى في هذا الخطاب الروائي ، ليصبح مضاهيا للطبيعة في قوتها وصمودها وجبروتها، فتتوحد حياة معها، بل قد تفوقها تقلبا وقوة وصمودا، "**يا امرأة تحترف الحرائق، ويا جبلا بركانيا جرف كلّ شيء في طريقه، وأحرق آخر ما تمسكت به. من أين أتيت بكلّ تلك الأمواج المحرقة من النار؟ وكيف لم أحذر تربتك المحمومة، كشفتي عاشقة غجرية**"[2]، فكيف يصل بطل كخالد مجاهد صمد في وجه فرنسا، وواجه الموت مرارا وتكرارا، وبترت يده في ساحة الحرب، إلى هذا المقام من الضعف والهزال في عشق امرأة ! على الرغم من كل الآلام والأحزان التي سببتها له، كل هذه الدلائل تشير إلى كون أحلام جعلت من بطلتها (حياة) أنثى في مقام رفيع، وجعلت الحب هو بداية ضعف ونهاية قوة كل رجل، فهو ضريح تقبر فيه الرجولة، وتنهار أمامه القوة والسلطة ، "**لو كنت لي... لامتلكتك كما لم أمتلك امرأة هنا، لاعتصرتك بيدي الوحيدة في لحظة جنون، لحوّلتك إلى قطع... إلى بقايا امرأة... أنا الذي لم أرفع يدي الوحيدة في وجه امرأة... ربّما كنت ضربتك ذلك اليوم حدّ الألم، ثم جلست إلى جوار جسدك أعتذر له...**"[3].

**ب/. <u>الذكورة الموسومة بالضعف والهزيمة</u>:**

إن المجتمع عبر التاريخ البشري كان ذو صياغة ذكورية خالصة، مما جعل وضع المرأة عموما جزءًا أو فئة من المتاع أو الهامش لا غير، مما دفع بالرجل لينظر للمرأة دائما على أنّها كائن ناقص ليس له القدرة على الخلق والإبداع، ويتسم بالضعف والدونية والتراتبية بحجة تفوق السلطة الذكورية على السلطة الأنثوية بيولوجيا أيّ: جسديا، فهو القوة وهي الضعف، وهو الكل وهي الجزء، وبذلك طمست هوية المرأة لتكون كمتاع للرجل لا أكثر.

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص 105.

[2] المصدر نفسه، ص 98.

[3] المصدر نفسه، ص 333.

هذه الصورة المتردية للمرأة والتي تحسر وجودها في مجتمع ،لا يزال يكرس سلطة الرجل لها ويستخف بإنسانيتها وبحقها في الحرية والمساواة ؛ جعل أحلام مستغانمي من خلال عملها الروائي أن تكسر كل هذه المسلمات البالية، وتبني فوقها مسلمات جديدة تتماشى ووضعية المرأة اليوم ؛ إذْ عملت على هزيمة الرجل وبث الضعف فيه أمام جبروت الأنثى (حياة) المتنامي في الخطاب الروائي.

فالهزيمة الأولى التي ألمت بـ "خالد" هي بتر رجولته، حيث أنزلته الكاتبة من سلم الكمال والقوة إلى دركات النقص والضعف ببتر يده، وتغير حياته من رجل له وسام البطولة ومجاهد كله قوة وصمود إلى معطوب أحيل على التهميش والإهمال، ثم كان الصدام الأول بين الأنوثة كذات فاعلة والذكورة كذات مفعول به في مشهد درامي، حيث اكتشف خالد هول ما حل به من ضعف وإذلال اتجاه حياة ، تلك الفتاة الصغيرة التي هزمته بجسدها المكتمل، عندما حبوت نحوه في خطوتين غير ثابتتين، ويديها الصغيرتان أمامه تستنجدان به عندها فقط شعر بالنقص الذي ألم به. "**لحظتها شعرت بهول ما حلّ بي، وأنا أمدّ نحوك يدي الفريدة في محاولة للإمساك بك، لقد كنت عاجزا عن التقاطك بيدي الوحيدة المرتبكة، ووضعك في حجري لملاعبتك دون أن تفلتي مني**"[1]. وبما أن "الجسد في الكتابة النسائية عنصر محفز لإثارة الأحداث وتشغيل الذاكرة باعتباره المرجعية التي تثبت الكينونة والوجود"[2] عمدت الكاتبة على إلغاء وجود خالد بإلغاء مكمنّ قوته (جسده)، وذلك بإلحاق العطب به.

بينما الهزيمة الثانية تمثلت في أنّ الكاتبة لم تكتف بهزيمة الجسد المعطوب، إنّما امتدت لعطب أشد قسوة، هو العطب العاطفي حينما نخر الخجل والارتباك روح خالد، فتحولت التضّحية أمام الحبيبة نقمة ونقصا ودونية، "**تقاطعت نظراتنا في نصف نظرة، كنت تتأمّلين ذراعي الناقصة، وأتأمل سواراً بيدك، كان كلانا يحمل ذاكرته فوقه**"[3].

---

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 113.

[2] الأخضر بن السايح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دار التنوير، الجزائر، 2012م، ص 184.

[3] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 53.

لقد بدا واضحا لنا في الرواية كيف صورت الكاتبة الرجولة بصورتين، فأما الصورة الأولى فتمجد الذكورة التي يتميز بها خالد، البطل، المجاهد، صاحب المبادئ والأخلاق السامية،بينما الأخرى تسعى للانتقام من هذه الذكورة ببتر يد خالد؛ وإلحاق الهزيمة الجسدية به فالهزيمة النفسية، بحيث جعلت منه صرحا ينهار أمام جبروت امرأة سلبته ذاكرته ووجدانه وحتى عقله، وجعلته "**ذلك الطائر المكابر الذي ينتسب إلى سلالة الصقور والنسور التي لا يسهل اصطيادها، والتي عندما تصطاد، تصبح شهامتها في أن تستسلم بكبرياء**"[1]. إلاّ أن كبرياءه انكسر أمام حبه المجنون لهذه الأنثى المستعصية، فالراوي (خالد) وجد في استبداد البطلة ونرجسيتها، ضعفا وخوفا تملّكه أكثر من خوفه لمواجهة عدوه في ساحة المعركة الضارية، "فكان الرجل الذي حولها من أنثى إلى مدينة، وكانت الأنثى التي حولته من حجارة كريمة إلى حصى"[2].

لتتواصل الحرب الضروس بين الأنوثة المستبدة والذكورة المهزومة، تدور رحاها في النّص الروائي مادتها الحبر والورق وسلاحها اللغة. "**كنت قد أعددت جملاً ومواقف كثيرة لمبادرتك في هذا اللقاء الأول، ولكن أعترف أنّني لم أكن أتوقّع لنا بداية كهذه، فقد تلاشى كلّ ما أعددته ساعة قدومك... وتبعثرت لغتي أمام لغتك التي لم أكن أدري من أين تأتين بها**"[3].

لقد تعمدت الكاتبة هنا لإظهار تفوقها الكامن في وعيها على الذكورة المهزومة أمامها، فاللغة الأنثوية هزمت لغّة الذكورة وبعثرتها وأفقدتها توازنها، فكانت النتيجة أن هذا الحضور القوي للأنثى ولد لديها سلطة الخرق وكسر المألوف.

إلاّ أن خالد شكك في قدرة حياة اللغوية، "**فقلت وكأنّك شعرت بإهانة من مسحه العجب أو الشكّ في صوتي: لقد صدرت لي أول رواية منذ سنتين...**"[4]. لكن الأنوثة سرعان ما ثأرت لإهانتها والتشكيك في قدرتها على امتلاك اللغة، وذلك بشهادة خصمها عينه ، خالد:

---

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 228.

[2] منى الشرافي تيم، الجسد في مرايا الذاكرة، ص 172.

[3] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 88.

[4] المصدر نفسه ، ص 90.

"**أرهقني كتابك ذاك، كان ممتعا ومتعبا مثلك ... اعترفت لك في ما بعد، أنّ علاقتي بك قد تغيّرت منذ قرأتك ... فأنا لم أكن مهيّأً لسلاح الكلمات**"[1]، ومنه " تبقى اللغة السردية عند المرأة، ملتقى الأنا والآخر، اقترابا وافتراقا، وهذا التجاذب والتنافر"[2] ؛ ما هو إلاّ نتاج المجتمع بأفكاره وعاداته وقوانينه البطريركية التي عملت على صنع شروخ بين الذكورة والأنوثة، معززا هذه الشروح، كي يتمكن من المحافظة على سيادته الذكورية قولا وفعلا على حساب الجنس الآخر (المرأة) الغارق في النظرة الدونية المحتقرة.

**ج/ <u>فلسفة التساوي بين الذكورة والأنوثة</u>:**

صاغت الكاتبة في خطابها الروائي سياسة الغالب والمغلوب ؛ مرة لصالح الأنوثة ومرة لصالح الذكورة في لعبة لا بداية ولا نهاية لها، سكنّت بذاك التوازن النفسي والفكري الداعي لإحلال نسق بديل ينطوي على قيم جديدة تنتصر للمهمش والمؤنث والمهمل، وتؤسس لخطاب إبداعي جديد يتسم بالطابع الإنساني، لهسمات النسق المفتوح على عناصر الحرية والإنسانية"[3] من خلال مرجعية التساوي بين الجنسين لقوله تعالى:﴿ من عمل صالحًا منّ ذكر أو أنثى و هو مؤمن فلنحيينّه حياة طيبة ولنجزينّهم أجرهم بأحسن ما كانوا يعملون ﴾ (سورة النحل الآية97).

وعليه أحلام مستغانمي مثلها مثل سائر النساء اللواتي "يحلمن بعالم جديد تعيش فيه المرأة والرجل وفق شروط جديدة لا سابق للجنسين معا بها"[4]، وهو ما تجسد في الجدول التالي:

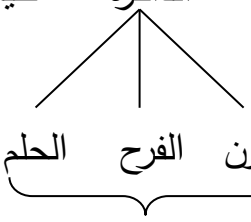
[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 127.

[2] الأخضر بن السايح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص 37.

[3] فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص 185.

[4] مصطفى سلوي، صحوة الفراشات، قراءة قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر، ص 301

| تساوي الذكورة / الأنوثة<br>(خالد / حياة) | التعقيب |
|---|---|
| 1. « أتدري أنّني أحبّ طريقتك في الرسم ؟...ولكن أعتقد أنّني لو كنت أرسم لرسمت هكذا مثلك، أشعر أنّنا نحن الاثنين نرى الأشياء بإحساس واحد...» [الرواية، ص 89 – 90]. | تساوي بين الذكورة و الأنوثة.<br>خالد < الرسم > حياة<br>↓<br>حبّ مشترك في طريقة الرسم |
| 2. « كنّا نكتشف بصمت أنّنا نتكامل بطريقة مخيفة، كنت أنا الماضي الذي تجهلينه، وكنت أنت الحاضر الذي لا ذاكرة له» [الرواية، ص 102]. | تكامل مطلق بين الذكورة والأنوثة.<br>خالد — الماضي — الذاكرة<br>حياة — الحاضر — الذاكرة<br>=<br>النسيان |
| 3. « كنت فارغة كإسفنجة، وكنت أنا عميقا ومثقلا كبحر، رحت تمتلئين بي كلّ يوم أكثر، كنت أجهل ساعتها أنني كنت كلّما فرغت امتلأت بك أيضاً، وأنّني كلّما وهبتك شيئا من الماضي، حوّلتك إلى نسخة مني، وإذا بنا نحمل ذاكرة مشتركة »[الرواية، ص 102]. | التكامل بين الأنوثة والذكورة.<br>حياة < ذاكرة مشتركة > خالد |
| 4. « كان جرحي واضحا وجرحك خفيًّا في الأعماق، لقد بتروا ذراعي وبتروا طفولتك، اقتلعوا من جسدي عضوا، وأخذوا من أحضانك أباً » [الرواية، ص 102]. | التساوي بين الذكورة والأنوثة في الفقد.<br>خالد = العطب الجسدي /البتر<br>حياة = العطب الروحي /اليتم |
| 5. « كنّا نفهم بعضنا بصمت متواطئ، كان حضورك يوقظ رجولتي، كان عطرك يستفزني ويستدرجني إلى الجنون » [الرواية، ص 120]. | التكامل بين الذكورة و الأنوثة<br>خالد < الصمت > حياة |

| | |
|---|---|
| 6. « كيف فرغنا من ذاكرتنا في بضعة أيّام ؟ كيف تعلمنا في بضع ساعات قضيناها معا أن نحزن ونفرح ونحلم بتوقيت واحد ؟...كيف أصبحنا نسخة من بعضنا ... » [الرواية، ص 129/128]. | التكامل بين الذكورة والأنوثة<br>خالد < الذاكرة > حياة<br>  <br><br>المشاركة |

فلا ريب أنا الكاتبة حاولت أن تسموا بالذكورة والأنوثة معا إلى مصاف الإنسانية المتكاملة / الإيجابية، وذلك من خلال كسرها للقوالب الذكورية الجامدة التي تحط من شأن الأنوثة وتلصق بها سمة التراتبية والدونية، فأحلام توخت في نصها زرع أفكار جديدة مغايرة للموروث المصطنع ؛ بـ "تحطيم الصور التقليدية للأنوثة التي يتبناها المجتمع الأبوي"[1] في فكره وكتاباته ، كما سعت جاهدةً "لتدمير الخطابات التي تختزل كيان المرأة في عنصر الأنوثة، وتضيق مجال نشاطها وتَحْكم عليه بالتهميش"[2]. فهي تروم لترسيخ مبدأ "التحرر والمساواة لتحقيق الخنوثة الفكرية والروحية"[3] بين الجنسين ، والتأسيس لعلاقة جدلية مع الغير دون وجود رواسب من الماضي.

[1] نعيمة هدي المدغري ، نساء على المحك، ص 9.

[2] المرجع نفسه، ص 9.

[3] المرجع نفسه، ص 9.

## المبحث الرابع:

## الجسد الأنثوي عنوان للخجل

### 1.I. عتبة العنوان أم عتبة المحنة الأنثوية:

يتبدى لنا منذ الوهلة الأولى عنوان الرواية (تاء الخجل)، بأنه يؤدي دورا ظاهرا في إضفاء طابع أنثوي لارتباطه بالتاء التي عادة ما تحمل مدلول التأنيث المميز للأنثى عن الذكر، ثم يليه الجزء الثاني من العنوان حاملاً لصفة عادةً ما توصف بها المرأة في ثقافتنا العربية وهي صفة الخجل.

إن البنية التركيبية للعنون تتكون من دالين هما؛ المضاف المتمثل في حرف (التاء) وهو حرف من الحروف العربية الدالة على الأنثى كجنس مقابل جنس الذكر، أما الدال الثاني فقد ورد مضاف إليه لصفة (الخجل)، بحيث قامت فيه الإضافة بوظيفة التعريف لأن الدال الأول جاء نكرة (تاء)، والدال الثاني جاء معرفا بالإضافة (الخجل) بعد التصاقه بالتاء التأنيث دون غيرها. وهنا نشأ الانحراف الدلالي للعنوان بكسر أفق التوقع عند الملتقي الذي كان ينتظر سمة دلالية أخرى لصيقة بالأنثى أكثر كالجمال، الدلال، الغنج ... فصفة الخجل ألغت القيم الثقافية والاجتماعية الأخرى السائدة، لتشبع التاء بصفة واحدة غالبة هي صفة الخجل لتؤكد محنة الأنثى ؛ وما تمر به من انكسارات كبلتها بها الأنساق الاجتماعية تقليدية المتوارثة والتي ميزتها عن الآخر / الرجل.

وبما أن التاء في العنوان الروائي اكتفت بوظيفة واحدة هي الخجل ،فوجب على القارئ / الملتقي أن يلوذ بالمتن باحثا عن التسمية أو ما يحيل إليها في المتن، وأن يقرأ النص قراءات محايثة ليتمكن من ملء البياض الدلالي الذي يطرحه العنوان، بيد أن الاقتراب من المتن أكثر لا يزيد العنوان إلاّ تشويقًا وتشفيرًا، ولا يزيد فضول القارئ إلاّ تساؤلاً واستفساراً خاصة إذا كانت صفة الخجل تشتمل معنيين واحد إيجابي والآخر سلبي.

فما هي الدلالة التي يحملها الخجل في المتن الروائي ؟. وهل هي دلالة إيجابية أم سلبية إذا ما التصقت بتاء التأنيث ؟.

لقد وردت لفظة "خجل" في لسان العرب بمعنى التحيّر والدّهش من الاستحياء، وخَجل الرجّل خجلاً: فعل فعلاً فاستحى منه ودهش وتحيّر، ويعرف الفراء الخجل بالاسترخاء من الحياء ويكون من الذّل، رجل خجل وبه خجلة أيّ حياء ،أمّا ابن سيده فيرى أن الخجل أن يلتبس الأمر على الرجل فلا يدري كيف المخرج منه ،يقال خجل فما يدري كيف يصنع"[1].

أمّا اصطلاحا فيعرفه جميل صليبا من خلال معجمه الفلسفي قائلا: "والخجل في اصطلاحنا أن يضيع الإنسان ثقته بنفسه، ويفقد اتزانه ويضطرب في أفعاله، وهو مصحوب بالخوف، إلاّ أنه مختلف عنه، وهو يدل على صراع عميق بين الإرادة والعوائق التي تعترضها والسبب في حدوثه شعور المرء بنقصه وعجزه عن بلوغ الغاية التي يتصورها"[2].

نتبين من خلال هذا التعريف مكانة تاء التأنيث والفضاء الذي سيجت فيه ، والمتمثل في الحيّرة، الدهشة، الاضطراب، وعدم الاتزان، عدم الثقة في النفس، الخوف... وما يزيد هذه الدلالات شحنا كلمة "الاسترخاء "وما تحمله من معاير دلالية توحي بالسلبية والاستكانة. كلها دلالات تصاحب المرأة /الأنثى منذ نشأتها الأولى ؛ الناتجة أساسا عن التنشئة الاجتماعية والتربية الأخلاقية والعرفية الصارمة في المجتمع، فإذا كان حرف (التاء) يدل على التراتبية اللغوية (النحوية)، باعتبار المذكر هو الأصل ؛ فإن الخجل يحيل إلى الضعف والانكسار والانطواء وكل ماله علاقة بالدلالة السلبية للأنثى ،وهنا تكمن المفارقة بين عالم النساء وعالم الرجال.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج11، 1968م ، ص200.

[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1971م، ص523.

* ورد الفرق واضح بين لفظة خجل وحياء في نظر جميل صليبا من خلال معجمه ،إذْ يرى بأن "الفرق بين الخجل والحياء أن الخجل اضطراب مصحوب بالخوف والدهش والتحير، وهو يحصل للمرء عند شعوره بالعجز عن ملاءمة الواقع قبحًا كان أو جميلاً، على حين أن الحياء هو الشعور بالشيء القبيح والإشفاق من مواقعه، والنفور عنه، فله إذن معنى أخلاقي وهو دلالة على التوبة والحشمة، "ينظر جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص 524.

وعليه فالعنوان يحيلنا للمتن الروائي ،الذي يحمل لنا صورة واضحة وشفافة عن "حكاية المرأة في مجتمع ذكوري، تلك المحكومة بالانتقال من إحباط إلى آخر، والمتوقفة طموحاتها عند عتبة التأنيث، ويرسم الرجال مصيرها وتتحكم البنى المغلقة بمستقبلها، فتكون حياتها المسافة المقطوعة بين الإرادة والخسارة"[1]. إلاّ أنه في نفس الوقت العنوان يشتغل على التعتيم الدلالي فهو يكتفي بالمدلول العام، ويعمل على إضمار التفاصيل مما يزيد الأمر تعتيما، فيشق على المتلقي ملامسة الحقائق ،إلاّ بالولوج الفضولي الاضطراري لحيثيات المتن الروائي، ليتم فك طلاسم العنوان من خلال ربطه دلاليا بمتنه، مما يولد فضول القارئ للتساؤل الملح.

– كيف يتقاطع العنوان في دلالاته مع المتن الروائي ؟. وهل الذات الفاعلة (التاء) تبقى مواربة وراء خجلها أم أنّها ستعلن تمردها وثورتها ضمن المتن الروائي ؟. كلها تساؤلات تتزاحم في ذهن المتلقي سعيا منها لإيجاد الإجابة الوافية من خلال المتن؟.

**أ/ الهروب من تاء التأنيث أم تاء الخجل:**

أول إيجابه نستوفيها بعد قراءتنا المتفحصة للنّص الروائي، العنوان المبطن بفكرة الرفض التام لتاء التأنيث باعتبارها قيمة مشحونة بقيم الاحتقار والإذلال للمرأة والانتقاص من مكانتها كإنسانة لها وجود وكيان مثلها مثل الآخر / الرجل، فكل القيم السلبية تحولت إلى ما يشبه التسمية لها وغدت رمزاً من الرموز الدالة عليها، فأصبحت بذلك المرأة رمزاً للقمع والتسلط والتهميش... كما تم سجنها في بوتقة "التاء" التي فُرضَت عليها فرضًا، "**لهذا كثيراً ما هربت من أنوثتي، وكثيرا ما هربت منك، لأنّك مرادف لتلك الأنوثة**"[2].

[1] زين الدين سلمان، شهرزاد والكلام المباح، قراءات في الرواية النسوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص 102.

[2] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 12.

إن العنوان باشتغاله مع متنه كشف لنا عن مشروع مناهض للتاء سواء على الصعيد الاجتماعي أو الثقافي أو حتى القانوني ، والذي يبارك مشروعية الوأد المعاصر للمرأة، وإن كان القرآن الكريم قد أبطل الوأد الذي كان يستهدف المولودين من الإناث في الجاهلية، إلاّ أنه اليوم يمكن أن نذهب إلى أن الوأد الجسدي قد انتهى أما "الوأد الرمزي أو الواقعي مازال يترصد النساء"[1] في صور تبدعها الذكورة كيفما تشاء ، وتتلذذ بها متى تشاء، كالاغتصاب بأشكاله المتعددة، التسلط والظلم، التمييز الجنوسي القائم على مبدأ التراتبية بين الذكورة والأنوثة، التجهيل الذي طال الكثيرات ممن ينتمين لتاء الخجل...

"**كنت مشروع أنثى، ولم أصبح أنثى تماما بسبب الظروف،كنت مشروع كاتبة ولم أصبح كذلك إلاّ حين خسرت الإنسانة إلى الأبد، كنت مشروع حياة، ولم أحقق من ذلك المشروع سوى عشره**"[2].

إن بطلة الرواية (خالدة)، تقّر وتعترف صراحةً بفشلها كأنثى وعدم قدرتها على بناء ذاتها، فهي رهينة المجتمع الذي جعلها امرأة تلبس اللباس الذي يختاره لها المجتمع لا الذي تختاره بإرادتها. وهذا ما جعلها مكبلة من ممارسة الفعل أو رد الفعل والاكتفاء بالانكسار والصمت كملاذ لها.

- "**كنت مشروع أنثى، لكن هذه الأنوثة لم تكتمل بسبب ظروف المجتمع**".

لقد أحبت خالدة نصر الدين ابن قريتها الطالب في جامعة الجزائر والذي فضلته على أبناء عمومتها، لتفوقه في الدراسة وذكاءه، ولنظافة سريرته "**ألم تجدي إلاّ نصر الدين ابن مسعودة ؟... أجبته :على الأقل هو أنظف منك. كان نظيفا فعلا، كان أكثر شيء يعجبني فيه نظافته وغير ذلك لم يكن فيه خبث الرجال، أو خبث بني مقران**"[3].

---

[1] رجاء بن سلامة، بنيان الفحولة، أبحاث في المذكر والمؤنث، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2002، ص 24.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 15.

[3] المصدر نفسه ، ص 28.

إن الروائية هنا تطرح قضية الأنثى والحب ،مقابل قانون الأعراف والعادات والتقاليد الرافضة لهذه العواطف الدخيلة على المجتمع ،والممنوعة على الجنس الثاني، الذي يقع عليها الاستلاب "والذي يشكل واحد من أشد أنواع القهر الذي يمارس على المرأة"[1] في مجتمع تحدده قوانين تحرم أيّ علاقة تربط الذكر بالأنثى ،إلاّ في إطار شرعي / الزواج الذي تباركه الأسرة ويعترف به المجتمع. أمّا ما عدا ذلك فهو محرم ويحيل إلى تدنيس الشرف وتصنيفه في خانة الرذيلة، وهذا ما دفع بالقبيلة / الأسرة حينما تلقت خبر العلاقة بين خالدة ونصر الدين إلى بناء زواج مدبر، الهدف منه تزويج خالدة دون استشارتها فيه، مما جعلها تلغي أنوثتها بإلغاء حبها لنصر الدين، وتعلن تمردها على القبيلة ومكائدها بالصمت ثم الرحيل. "**لكن سيدي إبراهيم اقترح شيئا آخر حين علم بالأمر، اقترح أن أزوج لمحمود أو أحمد، ولم أكنّ أعلم أن هذا الاقتراح سيثير صبابا بني مقران ... حملت حقيبتي وعدت إلى قسنطينة**"[2].

إن الأسرة ومن وراءها المجتمع بثقل عاداته وتقاليده ؛هو المهد الذي تبرمج فيه الأنثى بطريقة تجعلها تتقبل الوضع الذي فرض عليها كونها، "تروض وتدجن لتؤدي وظيفة محددة اختارها المجتمع هي المحافظة على النسل وتتحول إلى أداة إنتاج البشر، لها جسد لا تشعر به إلاّ من خلال الآخرين"[3] ؛ فتختزل المرأة إلى بعد أوحد يلغي وجودها هو تبعيتها للرجل لأنّها فتنة وجب إخماد نارها وتكبيلها؛ للحفاظ على الشرف وإلاّ احترقت به وأحرقت كل من حولها.

- " **كنت مشروع كاتبة، ولم أصبح كذلك إلاّ حين خسرت الإنسانة إلى الأبد**".

خسرت خالدة / الأنثى إنسانيتها حينما قررت الدخول لوكر الآخر / الرجل واسترجاع حقها في الكتابة، إلاّ أنها اصطدمت بقسوة النظام البطريركي الذي مارس ولا يزال منذ القدم

[1] سماهر الضامن، نساء بلا أمهات، ص 204.

[2] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 30.

[3] الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان الأردن، ط1، 2010م، ص 217.

حتى اللحظة يمارس على المرأة قانون الحجر والتدجين بشكل أو بآخر. فقد حصرت الأنثى حتى في مساحة التفريغ عن مكبوتاتها الذاتية بالكتابة في مساحة بيضاء، إذْ "اقتضت مصالح السلطة الذكورية حصر المرأة في قيمتها بالنسبة إلى الرجل ، أيّ في دورها كأنثى، كزوجة وكأم، فتبدو الأنوثة حتمية بيولوجية مفروضة على المرأة"[1] ؛ حتى وإن كانت كاتبة / مبدعة، فالراوية (خالدة) توجه الإدانة للآخر غير المثقف ؛ والذي يكتنز صورة المرأة فقط بيولوجيا لا فكريا وثقافيا باعتبارها ذات منتجة وفاعلة في الساحة الفكرية والإبداعية، "**سألني: كم من "Recettes" يحتوي الكتاب ؟ ... كان من الواضح أنه لم يقرأه. فقلت له عن أيّ كتاب تتحدث... قال: أليس كتابا عن (المحجوبة) ؟... قلت: أنها مجموعة قصص ؟ قال لي بدون خجل لقصايص خاطيني يا آنسة ...**"[2].

لكن بالرغم من خيبات الأمل وزلات الآخر، تحاول خالدة أن تكون مشروع كتابة وإن كان مشروع ناقص يرفضه المجتمع المحصور في سلطة الرجل، فالمرأة "تكتب كي تعبر عن حركة وجودها كي تعلن أنها كائن إنساني موجود... كي تنهض بذاتها... وبالحياة في أرقى أشكالها وتجلياتها... الكتابة فعل ممارسة للحياة في عمقها"[3] بالنسبة للمرأة.

"**كانت لعبتي المفضلة أن أصنع أشياء جميلة بالورق، مازال الورق ضروريا في حياتي، مازلت أصنع به أشيائي الجميلة** "[4] ، إن الأنوثة المجسدة في خالدة "لا تخشى ذلك الفضاء الكاشف لأنّه صورتها المغيبة عن الساحة"[5] والتي حان وقت تسخيرها لدحض الصمت.

---

[1] يمنى ظريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، ص 12.

[2] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص ص 82، 83.

[3] عفاف السيد، صوت البنات، شهرزادات معاصرات، مجلة الدوحة، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ع1، 2007م، ص 67.

[4] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 55.

[5] عبد الرحمن تبرماسين ونوال آقطي وأخريات، السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 46.

- **"كنت مشروع حياة، ولم أحقق من ذلك المشروع سوى عشره".**

تصف خالدة ذاتها أنها كانت مشروع حياة أنثى جرى إجهاضه ،لأن "الإناث في ظل العقلية الذكورية مجرد مشاريع مجهضة"[1]. فالرواية تنقل لنا بصدق معاناة الأنثى والظروف الصعبة التي تواجهها منذ الولادة... منذ الأزل...منذ الحريم ؛ نظرة الاحتقار لشخصها كجنس ثاني تابع للأصل / الرجل، إنها مأساة كل النساء عبر تاريخ أسود صنعه المجتمع البطريركي بحجج واهية ؛ بغية ترسيخ سيف الذكورة على رقاب الجواري والحريم وما شبه ذلك...

"**منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل، كل شيء عنهن تاء للخجل، منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف، منذ العبوس الذي يستقبلنا، منذ أقدم من هذا، منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما...منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة... منذ القدم... منذ الجواري والحريم**"[2] .

كلها مشاريع حياة لم تكتمل، بل أجهضت منذ البدء منذ الجواري والحريم ، منذ كان الرجل ينتهك كرامة المرأة من ولادتها حتى مماتها، منذ القانون العائلي الذي يبخس قدومها ويهلل بقدوم الذكر لا لشيء إلاّ لأنها تاء في آخر حرف من اسمها، بينما "يستقبل الذكر بالزغاريد، لا يهتم الأهل إلاّ بالعضو الذي يجعل منه ذكراً "[3]؛ فتمنحه الحياة الأسرة، القانون، الحرية والعطاء ويتسامح معه المجتمع بغض النظر عن زلاته، "**منذ جدتي التي ظلت مشلولة... إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة** "[4]، وسيَّده القانون فزاده قوة وجبروت فراح يلغي إنسانيته، "ويؤكد أن الأنوثة نقص وتشوه، وأن المرأة امرأة لأنّها

[1] زين الدين سلمان، شهرزاد والكلام المباح،قراءات في الرواية النسوية، ص 109.

[2] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص ص 11، 12.

[3] الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 217.

[4] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 11.

ينقصها ما يجعلها رجلاً وبالتالي الرجل هو الأرقى والأكمل، فيجب أن يكون الحاكم وهي المحكوم"[1]، وبذلك نجد المتن الروائي يحيلنا إلى مفارقة بين مشروعين هما:

- **أولا:** مشروع حياة فاشل ومجهض هو مشروع الأنوثة.
- **ثانيا:** مشروع حياة ناجح ومستمر هو مشروع الذكورة.

أما الحوامل اللغوية المشحونة بالقيم التي تحتقّر المرأة كـ: الذل، الانكسار، الخنوع... فهي حوامل توحي إلى: الجواري، الحريم، تاء الخجل، العبوس، الضرب، الشلل، الاغتصاب... وهي حوامل لغّوية سلبية تشبَع بها مشروع حياة الأنوثة المجهضة.

بينما نجد بالمقابل حوامل لغّوية مشحونة بالقيم الإيجابية للذكورة كالقوة، السلطة، الحرية، القانون، السيادة... وهي حوامل لغوية توحي إلى: الذكور، رجال العائلة، بني مقران... وهي حوامل لغوية تشبَع بها مشروع حياة الذكورة الناجح والمكتمل.

**ب/ اضطهاد تاء التأنيث أم تاء الخجل:**

تتوسع دائرة اضطهاد المرأة من خارج المجتمع إلى داخل الأسرة ؛المنقادة لقيم ذكورية ماثلة لسلطة العادات والتقاليد والأنظمة المتوارثة جيلاً بعد جيل، مما يدفع بالمرأة / الأنثى في منظورها القيمي أيّ الأخلاقي للإيمان بانتمائها لمجتمع يستلبها حقها في الحياة، ويمارس مظاهر القهر والإذلال اتجاهها، "فتغدو شخصيتها مشيئة ومحاصرة وعرضة للقنص والهيمنة والاستيلاب، بحيث يصعب عليها أن تجد نفسها قادرة على العيش في مجتمعها، بدون أن ترافقها هيمنة ذكورية أسرية أو قبيلة اجتماعية"[2].

[1] يمنى طريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، ص 17.

[2] حسين المناصرة، قراءات في المنظر السّردي النسوي، ص 17.

**"إنه بيت من طابقين وست عشرة غرفة، وساحة كبيرة يحيط بها سور عال تسمى "الحوش"، كنت أشبه البيت بشكل عجيب، إذ لا أزال منغلقة انغلاقه على الداخل ... غرفتي أيضًا مثل غرف البيت، كثيرة الأسرار، كثيرة الخبايا، كثيرة المواجع "**[1].

فبديهي أن يبدأ شعور المرأة بالاستيلاب من عتبة البيت، حينما تسيج بأسوار عالية وتكبل حريتها وتشكم عزيمتها ؛إن هي قرّرت يوما أن تتحرك بحرية خارج أسوار البيت، مما يزيدها شعور بالعزلة والوحدة عن ضجيج العالم الخارجي ؛ فهي بذلك تقمع بآليات ذكورية ترى فيها صورة الفضيحة أو العورة أو العيب أو ما إلى ذلك ،مما يستدعي المزيد من المراقبة والشّدة. فهذا القرار الذكوري التعسفي على خالدة ومثيلتها ،فرض منذ عصر الجواري والحريم، إذ يعمل على إفراغ الذات الأنثوية من رغباتها وميولاتها لتصبح مشيئة للآخر/ الأب، الأخ، الزوج... فتُعوَّد على طاعته والاستكانة لأوامره ونواهيه دون تذمر أو تمرد، غير أن هذه الشحنات من الغيض والغضب تتناسل، لتتولد عنها ثورة في السلوك والتصرف. وهذا ما ترجمته بذور التمرد عن خالدة حينما دفعها رفضها للواقع الأسري المضنى ؛ لتطفوا هذه الشحنات من الرفض على السطح في مواقف وتصرفات تقوم بها خالدة ؛بعدما كرهت أنوثتها المرادفة للضعف والرجولة المرادفة للقسوة، بممارستها لهواية التنصت على النسوة ونقل الأخبار ونشر الفتن بين أفراد الأسرة، لتفريج عن كبتها المصطنع .

**"لكنني كنت أسمعهن، فكثيراً ما اختبأت في الزوايا المظلمة، وتسللت إلى غرف نومهن التي يمنع على الأطفال منعًا باتًا اقتحامها، أختبئ تحت الأسّرة وأصغي إليهنَّ. لن تفهم هذه الأشياء إذا لم أصف لك بيت طفولتي... فهندسته ونظام الحياة فيه سّر من أسّرار تركيبتي وتمرُّدي"**[2].

فتاء الخجل في النص تحيل بذلك على المرأة وقضاياها النسوية ،من خلال مناهضة القمع الأسّري بإدانة القانون العائلي المهيّمن عليه من قبل الوعي الذكوري ؛ وتعرية العادات

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 16.

[2] المصدر نفسه ، ص 16.

والتقاليد البالية التي توطد التمييز الجنوسي بين الأنوثة والذكورة ، منذ العبوس الذي تستقبل به الأنثى حين الولادة على عكس الذكر الذي يستقبل بالفرح والتهليل، فـ "**أول ما يخرج من رحم الأم هو القضيب، ثم تزغرد النساء سبع مرات لطلوع نور القضيب، ثم بعد ذلك تنزل القطع الأخرى التي لا أهمية لها من الجسد**"[1]. إنّها العادات والتقاليد التي تتشبث بها المجتمعات الإنسانية وخاصة الشرقية منها، وعليه الروائية هنا توجه الإدانة دلاليا للمجتمع المسلم ككل وليس فقط مجتمعها – الجزائري – الذي يبخس حق المرأة ويلغي وجودها.

فلا غروا أن المتن الروائي يجابه الخجل الأنثوي ؛ بالتطرق للتيمات المضادة له والمشحونة بالقيم كالإذلال والتحقير، والتي تسعى لإخراس المرأة وجعلها في خانة الجواري والإيماء تحدها أولاً بأسوار عالية لتخْمد فتنتها وتمردها، ثم تحدد خطوط مهامها في الحياة بوضعها في خانة البيولوجية المنوط بها، والمتمثلة في الزواج ومن ثم الإنجاب، مما يجعلها تشيء لخدمة الرجل والأسّرة لا غير، وتحرم بذلك من أن تكون عنصراً فاعلاً في المجتمع ذو كينونة مستقلة، لكن الحقيقة المغتصبة أن المرأة ذاتاً "منتجة أسريًا واجتماعيًا واقتصاديًا وثقافيًا ... وأنها تحتاج إلى أن تكون لها حريتها الشخصية ،ووضعها المساوي لوضع الرجل في قيم المعيشة والأخلاق والإنسانية"[2]. "**فقد كانتا تقولان إن سيدي إبراهيم كتب "حجابا" لينجح الذكور وكتب آخر ليجعل من الإناث ربات بيوت** "[3] .

إن خالدة كأنثى تمثل جنسها في مجتمع متزمت بالأعراف الغائرة في القدم ؛ بمجرد خروجها عن القاعدة القارة ، واستحداثها لوضع جديد هو تفوقها في الدراسة ومنافسة أبناء عمومتها من الذكور، ثم إلغاءها من سمة الأنوثة لتصبح صبيا أعوج لا هو بأنثى ولا بذكر أيّ مخنث، مختل الجنس مما يلغي أدميتها ويجعلها مسكنا للعفاريت والقوى الخارقة.

[1] أمين الزاوي، يصحو الحرير، المكتب المصري للمطبوعات، النيل، القاهرة، مصر، 2008م، ص 82.

[2] حسين المناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، ص 17.

[3] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 22.

"**أما أنا فيسكنني عفريت لهذا اختلفت عن الأخريات، بل وتجرأتا أن تقولا إن زهية (والدتي) تريد أن تجعل مني صبيا أعوج**"[1]، فالأنثى كي تتعلم وجب عليها أن "تصارع مجتمعها الذي يتعمد الإبقاء على وجوده المهمش بفعل عاداته وتقاليده وما تفرضه عليها من قيود وقيمه وأعرافه وما تمارسه عليها محظوراتها من ضغوط تضخّم شعورها بالعجز عن الفعل والحركة في سبيل نحت الكيان المستقلّ وتحقيق الوجود المتكامل"[2].

فالأسرة بترسانتها المعهودة من عادات وتقاليد؛ تحصر طلب العلم على الذكور الذين يسمح لهم بمغادرة الوسط الأسّري لأنّه حق من حقوقهم، بينما تحرم الأنثى من هذا الحق فيكون نصيبها التجهيل ؛لأنّها "مكيفة منذ صغرها بتأثير التربية البيئية وبتأثير المجتمع، فتعتبر الزواج الحياة التي يمكن أن تعيشها وتحظى من خلالها باحترام المجتمع"[3]، وليس بمزاولة طلب العلم والتفتح على العالم الخارجي.

إن هذا التعسف الأسري والمجتمعي رسخ التمييز الجنوسي بين المرأة والرجل ،مما جعل الكاتبة تعلن تمردها في متنها على كل من الأسرة، المجتمع، الأعراف...وتدعوا للإنصاف والعدالة في حق التاء المربوطة، ويمكن حصر هذا الإجحاف من خلال تقصيه في الجدول التالي:

| تاء للخجل أم للتهميش والاختزال | دلالاتها في المنظور المجتمعي والأسّري |
|---|---|
| « منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف، منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة » [الرواية، ص 11] . | رفض المنظور الأسري للأنوثة منذ الولادة، لأنها رمز للعار والفقر والذل، وهذا حسب المعتقدات المتوارثة. |
| « كنت الغالب أحب أن ألعب مع خليل ويونس، كانا من سني تقريب، لكنهما صارا | فصل الإناث عن الذكور منذ الصغر والتمييز بينهما في طريقة اللعب، مكان اللعب ... لينشأ |

[1] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 22.

[2] بن جمعة بوشوشة، الرواية النسائية المغاربية، ص 48.

[3] سلوى الخماش، المرأة العربية والمجتمع التقليدي، ص 30.

| | |
|---|---|
| يتهربان مني عندما كبرا قليلاً، وكان عمي بوبكر يكره أن يراني معهما» [الرواية، ص 21] . | كل جنس على حدٍّ. فالفصل بين الذكور والإناث عُرفٌ متداول في المجتمع الجزائري. |
| « سيدي إبراهيم كتب حجابا لينجح الذكور، وكتب آخر ليجعل من الإناث ربات بيوت » [الرواية، ص ص 21، 22] . | توجيه الذكور لطلب العلم وتوجيه الإناث للإذلال والتجهيل، وفرض صورة الحريم الأزلية عليهنّ يتوارثنها في صورة الزواج، الإنجاب، خدمة العائلة... |
| « تمنيت أن أكون صبيا » [الرواية، ص 22] . | إدراك الأنوثة لمواقع الفضل والتمييز التي يحظى بها الذكر على حساب الأنثى اجتماعيا، أسريا، ثقافيا ... مما يدفع ببعض الإناث لمقت جنسهن والشعور بعقدة الخصاء. |
| « كنت أكره ذلك التقليد الذي يجعل منا قطيعا من الدرجة الثانية » [الرواية، ص 24] . | المكانة الهرمية المتدنية التي تحضى بها الأنوثة في ظل النظام الأبوي الذي ينظر للمرأة بنظرة تراتبية، دونية. |
| « كل بنات الجامعة يعدن حبلى، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار ؟ » [الرواية، ص 28] . | كل أنثى تلج الجامعة تصبح مصدر عار وعيب في منظار الأسرة والمجتمع، لأن مكانها الأصلي هو خذرها في بيت والدها أو زوجها.أما إذا كسرت الأنثى هذا العرف والتحقت بالجامعة يدنس شرفها ويلحق بها العار والرذيلة. |

كل هذه المحمولات الدلالية تضيء عتمة العنوان (تاء الخجل)، وتفضح العنف المجتمعي والأسري الممارس على الذات الأنثوية من عبودية وقهر ووأد لطموحاتها ، ودحض لكيانها ووجودها كإنسانة لها الأحقية في الحياة والمساواة مع الآخر / الرجل.

## 2. التاء المربوطة بالآخر وعتمة التهميش:

ينظر المتن الروائي لتاء الخجل بعين التمييز الجنوسي بين الرجل والمرأة والذي يباركه المجتمع والأسرة، لأن المرأة جنس ثاني مشيء لخدمة الرجل وتلبية حاجاته حبا أو إكراها، فالروائية تعمدت في نّصها نقل الواقع المعيش ،والإغتراف من معينة بغية تحقيق حاجة المرأة إلى التحرر والتجديد؛ بفصح النظام الأبوي الجائر، فراحت تستنطق الذاكرة لتحكي مدى معاناتها في إطار مجتمعها التقليدي من تسلط الرجل، وسطوة المجتمع الذي فرض عليها خطوط حمراء وجب احترامها وعدم تخطيها، إلاّ أن الروائية باعتبارها أنثى سعت في متنها لهدم جدار الصمت الذي ظل يجثم على أنفاسها، ويمنعها من الكلام والتعبير عن ذاتها الممتعضة من مجتمع همه الوحيد هو حصرها في خانة القطيع الثاني مما جعلها ، " تعاني معاناة مضاعفة، لكونها الأضعف في صياغة العلاقة الاجتماعية بينها وبين الرجل، فتصبح مجردة من مزايا كثيرة تَستلب حريتها مقارنة بالرجل الذي تصبح هذه المزايا حقا شرعيا له بحكم الأعراف والتقاليد"[1]، فلا يبقى أمامها إلاّ خيارين إما الخنوع والرضا أو الثورة والتمرد، رغم أن المجتمع يحرص كل الحرص على بقاء المرأة صامتة لأن في صمتها انتصاراً للآخر (الرجل)، فهل المجتمع فعلاً يخاف من صوت الأنثى أن يعلو ويسبب أضرارا وويلات هو في غنى عنها ؟!.

يعد يوم الجمعة بالنسبة لبني مقران يوما للتراتبية بين الإناث والذكور بامتياز، إذ يُمنع الاختلاط فيه بين الذكور والإناث على مائدة الطعام؛ من خلال تبجيل الرجل بالإطعام وتهميش المرأة واستبعادها من مكانها الطبيعي معه إلى مكان اصطناعي، المطبخ.

وهو عمل يؤكد هرمية بناء الأسرة الجزائرية ،وطبيعة تسلسلها الطبيعي الذي يمثل الرجل فيه رأس الهرم، بينما المرأة تمثل القاعدة ، مما يؤدي إلى تحديد وظيفة كل منهما ؛ أما وظيفة

[1] حسين المناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية نقلا عن الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 222.

المرأة فهي خدمة الرجل بينما وظيفة الرجل فهو المخدوم. وهي علاقة استبدادية تتسم بالعبودية كعلاقة المالك بمملوكه، والحاكم بمحكومه.

فالسرد هنا يكثف من مشاهد الدونية والتبخيس التي تحظى بها الأنثى ،ومشاهد السّيادة التي يقوم بطقوسها رجال بني مقران بعد عودتهم من الصلاة ؛وكأنهم عادوا من غزوا أو فتح عظيم انتصروا فيه فاستحقوا أن تجهز لهم غرفة الضيوف ، ليجلسوا فيها حول المادة الكبيرة التي تسعهم ينتظرون من يقوم بخدمتهم أو تسيدهم. كلها طقوس تذكرنا بمشاهد الحياة في القصور والمماليك مع الملوك والأسياد والجواري والحريم وما ملكت أيمانهم.

"**كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبناءهم حاشيته المفضلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة ينتظرون خدمتنا لهم**"[1].

لقد كان هذا الأمر يُصيب خالدة (الراوية) بالصداع ، مما يجعلها تتمرد على خنوعها وذلها بالتمارض كإعلان ذاتي عن رفضها لهذه الهرمية المخزية والمخجلة. "**أما ما يجعلني فعلاً أفقد أعصابي فهو فترة الغذاء يوم الجمعة. إذ علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد، وبعد أن ينتهوا من تناول الغذاء يأتي دورنا نحن النساء**"[2] .

إن العلاقة الجامعة بين الرجل والمرأة تولد لغة التسلط والقهر، كما قد تأخذ على المستوى اللاوعي (النفسي) مسار العلاقة "**السادومازوشية**"، فهناك من ناحية طرف قاس، ظالم، مستبد ينزل الأذى بضحيته ولا يستطيع أن يحس بوجوده إلاّ في ظل تبخيس المرأة وإضعافها واستعبادها، ومن الناحية المقابلة يقع الطرف الراضخ العاجز الذي لا يستقر له توازن ؛ إلاّ حين يقر بعجزه إزاء ظالمه مكرهًا، مغلوبا على أمره، هنا تتجسد العلاقة بين الجنسين الرجل والمرأة في "منحنى العنف والعدوانية عوضا عن الحب...وتعاطف والاعتراف المتبادل"[3].

---

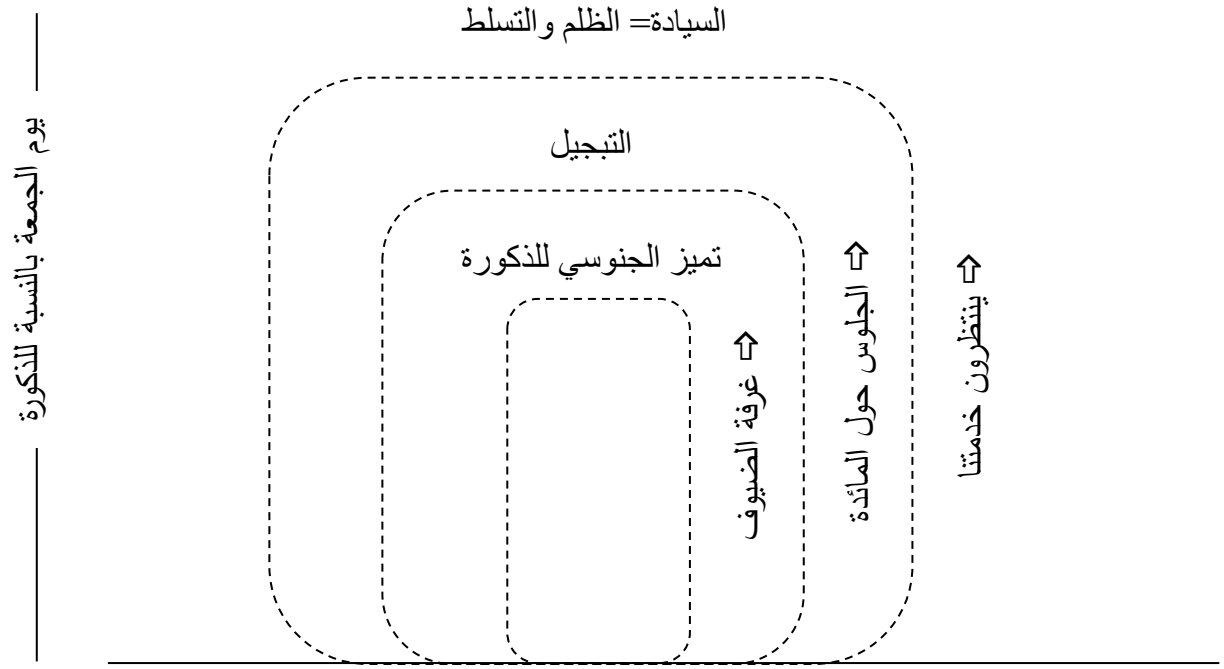
[1] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 24.

[2] المصدر نفسه ، ص 24.

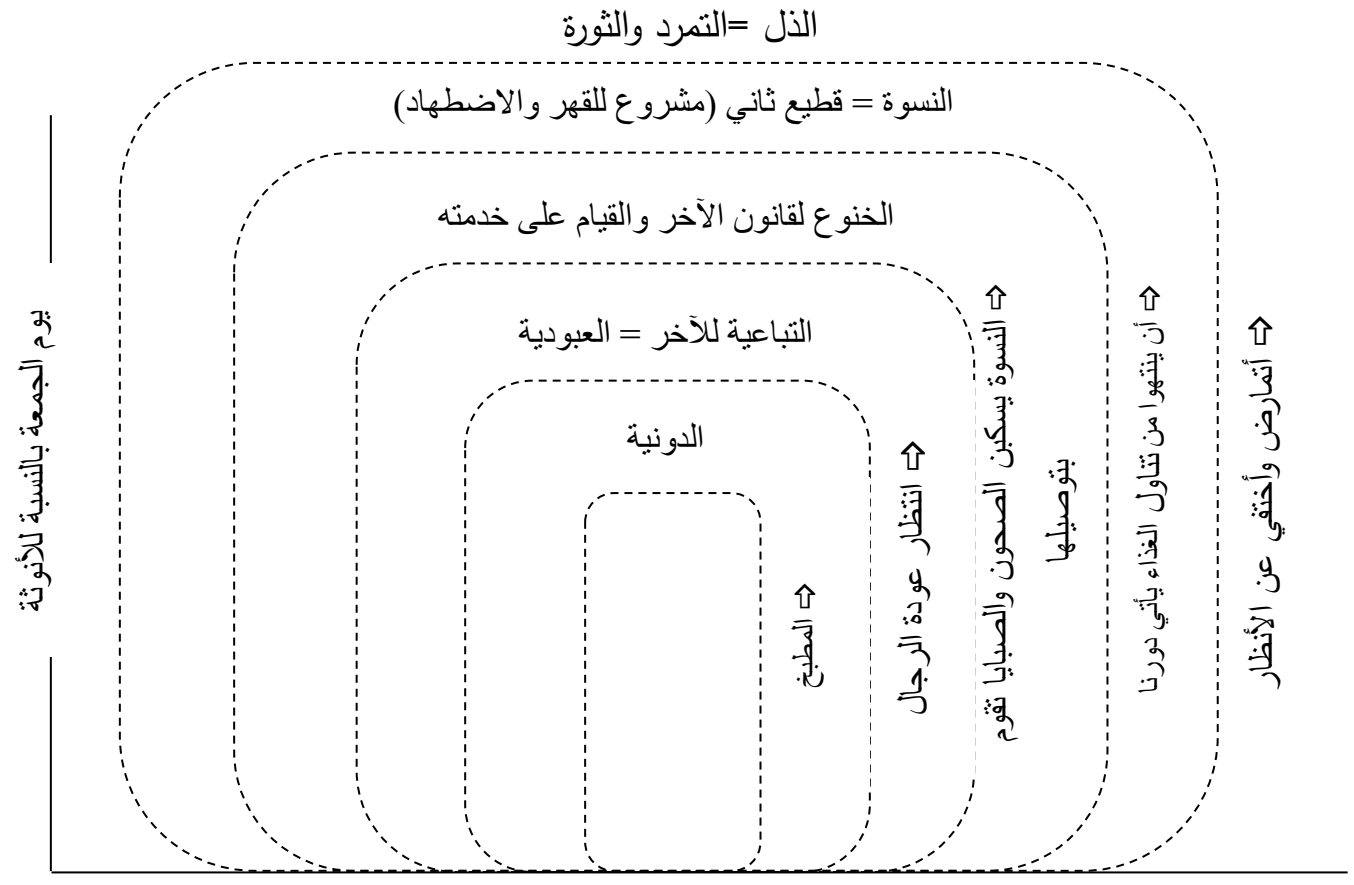
[3] مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط9، 2005م، ص 88.

ومنه المنظومة الاجتماعية (القضيبية) تعمل على تهميش المرأة واستعبادها، "وتعلي سلطة القضيب والقيم التي تجعل الرجل سيد المرأة ،والتي تجعل المغاير مختزلاً والأقلي مقصي"[1]، هي منظومة اختزلت في الخجل لا السيادة كما هو ظاهر، لأن زادها الظلم والتجبر واستعباد الآخر الضعيف ،بينما المنظومة الأنثوية فتسعى لتحقيق المساواة مع الآخر، وقد اختزلت في التمرد والرفض للخنوع والتباعية للآخر. وهذا ما أرادت فضيلة الفاروق توصيله للقارئ / الناقد ، أن حقيقة القوة الظالمة مآلها الخجل وحقيقة الضعف الموسوم بالتمرد والرفض مآله العدالة.

[1] رجاء بن سلامة، بنيان الفحولة، ص 46.




1/ **النموذج الأول:** السلطان وحاشيته




2/ **النموذج الثاني:** الجواري و الحريم

## 3. العنف الموشوم في الجسد الأنثوي:

قد تتعرض المرأة للعنف الأسري في محيطها الداخلي، كما قد تتجاوزه للمحيط الخارجي المتمثل في المجتمع وما يحمله من ممارسات ضدها، كتجسيد وتكريس لتاء الخجل المبطنة بدلالات الإذلال والتحقير وتحجيم لدورها وتصغيراً لشأنها في الأسرة والمجتمع على السواء، فقد تتعدد الأسباب لكن الذل واحد وإن تباينت أشكاله بين نفسي وجسدي.

من هذا المنظور نجد الرواية (تاء الخجل) ،تحرص كل الحرص على عرض واقع المشهد الأنثوي في صورة ديكورية مؤثثة ومرتبة ؛ بحيث اتخذت من ألوان الدماء المرتبطة في "الموروث الإنساني بالتضحية القربانية الأنثوية التي عرفتها الديانات القديمة"[1]، عتبة لها لاستنطاق المسكوت عنه بتصوير عنف الاغتصاب الذي حاصر المرأة في الرواية وسبب لها الألم الروحي والجسدي، إذ يمكن تصنيف هذا الاغتصاب على وجهين معا:

- الوجه الأول للاغتصاب، هو الذي يتم بصورة شرعية يباركها الدين والأسرة والمجتمع ككل.
- الوجه الثاني للاغتصاب، هو الذي يتم بصورة غير شرعية، يرفضها الدين والأسرة والمجتمع، ويعاقب عليها القانون إذا ما ثبتت التهمة على صاحبها وإلاّ ستجابه الضحية النتائج الوخيمة بمفردها.

### أ/ الوجه الأول للاغتصاب: صورة لإذلال الأنوثة

الاغتصاب المشروع هو الذي يتم في إطار مؤسسة الزواج، يباركه الأهل ويدفع له مهرا وتقام له الزيجات والأفراح بمباركة المجتمع ككل، تدق له الطبول وكأنها طبول الحرب على الأنوثة، وترفع الرايات البيضاء رايات انتصار الذكورة بعد أن يتم ذبح كرامة المرأة وإذلالها في ليلة زفافها، بدل تكريمها وتبجيلها، ونحن حين نتحدث عن الزفاف فإننا

[1] رفيقة محمد دودين، خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، تيمات وتقنيات، منشورات أمانة عمان، عمان، الأردن، 2007م، ص 445.

بالضرورة سنتحدث عن البكارة وما تحمله من رموز أنثروبولوجيا، اجتماعية ودينية هامة كرمز للشرف والعفة ،" فما أشبه ليلة زفاف المرأة في المجتمع التقليدي بيوم الامتحان !! فالمرأة في امتحانها ليلة الزفاف تعز أو تهان... لأن مصدر عزتها بضع قطرات دم أحمر ومصدر إهانتها وهوانها هذه القطرات "[1].

لقد قام العريس في المتن الروائي بوازع من العائلة إلى فض بكارة عروسه بطريقة وحشية وفاضحة لها أمام الملء ليثبت فحولته كرجل؛ مما جعل هذا الفعل اللاإنساني "يتحول إلى واجب على صاحبه أن يؤديه بسرعة وعلى الوجه الأكمل"[2] دون أن يفكر بأن يقيم علاقة حميمية، إنسانية وعاطفية مع زوجته في هذه الليلة بالذات مما يخفف من هاجس الخوف والقلق لديها؛ ويشعرها بالأمان والأمل في حياة زوجية سعيدة، وهذا ما أثار اشمئزاز خالدة ومن وراءها الكاتبة، اتجاه هذه الأعراف الموغلة في العنصرية والاستعباد.

"**وصورة العرس الكئيب الذي حضرته البارحة مازالت جرحا في ذاكرتي... خرج العريس من الغرفة يتصبب عرقا، هجمت النساء على العروس، كانت تبكي وسمعتهن يرددن أن العريس لم يفعل شيئا ...وبعد ساعة جاء شيخ إلى البيت اختلى بالعروس وأهلها... عاود العريس للدخول وخرج ... دقت النسوة على باب الغرفة قبل أن يخرج ... كيف فعل ذلك في دقائق ؟ لم أفهم شيئا لكنني تقززت حين رأيت قميص نوم العروس ملطخا بالدماء**"[3].

إن زواج المرأة في المجتمعات التقليدية، يعد استعباداً مطلقًا لروحها وجسدها معًا، وليس مشاركة تسودها المودة والرحمة، إنما يطبعها التمييز الجنوسي الخالص بين الذكورة والأنوثة والذي تفرض قوانينه وأعرافه العادات والتقاليد المتوارثة ، التي ترى الأنوثة مجرد بكارة، فهي "شهادة الشرف التي تحرز عليها المرأة ليلة زفافها والتي يبصم عليها الزوج

[1] داميا بنخويا، الجسد الأنثوي أو الجسد المرصد للألم، ضمن كتب الجسد الأنثوي، سلسلة بإشراف عائشة بلعربي، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، ص 20.

[2] داميا بنخويا، الجسد الأنثوي أو الجسد المرصد للألم، ص 19.

[3] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 26.

وعائلته وعائلة الزوجة والأقارب... والمجتمع كله"[1]، مما يدفع ببعض الأمهات التقليديات للجوء إلى طرق عديدة لحماية بناتهن من فقدان رمز الشرف، إما بمنع البنات من ممارسة بعض الرياضات ؛ أو حرمانهن من حق اللعب في الطفولة خوفاً من أنّ ذلك قد يؤثر على مابين أفخاذهن ؛ أو اللجوء إلى التعويذة السحرية للحفاظ على هذا الشرف بالتصفيح حتى موعد الزفاف، وما هذا إلاّ وأد للأنوثة / تاء الخجل، فهو قمة في إذلالها وتبخيسها في مجتمع يرى الكبرياء والنخوة في المرأة من خلال منظار البكارة، ذلك الغشاء الشفاف الذي لا يقدم ولا يؤخر شيئا في جسدها.

إن الربط أو التصفيد (التصفيح)* الذي أشارت له الكاتبة في متنها ،هو عبارة عن عملية سحرية تقوم بها الأم أو العمة... اتجاه البنت في سنّ مبكرة، وهو نوع من الحماية لهذه البنت كي لا يخترقها الذكر غير المناسب أيّ: غير الشرعي، وحتى الزوج لا يستطيع تحقيق الفتح إلاّ بعد إبطال السحر. فالأنوثة المصفدة هنا ما هي إلاّ أنوثة حية وميتة تملك جسدها ولا تملكه، وهذا ما قد يولد لها أوضاع متأزمة يوم زفافها ولزوجها أيضا، والذي قد يشكك في فحولته وقدرته كزوج.

فالروائية تؤكد على بشاعة أن تكون المرأة عروسا في ظل عادات وتقاليد، ترسخ كل أنواع الإذلال والتحقير لها؛ "**ما أبشع أن تكون الواحدة منا عروسًا**"[2]، يرتبط مصيرها ب"ثوب العروس وفحولة الذكورة، وإعلان النحر الموفق"[3]، وإلاّ حلت الكارثة التي لا تحمد

---

[1] داميا بنخويا، الجسد الأنثوي أو الجسد المرصد للألم، ص 21.

* المصفحة أو المصفدة مصطلح تنعت به الفتيات المصفدات، والتصفيد هو تعويذة سحرية تقوم بها الأم أو الجدة... أو أيّ امرأة مؤهلة اتجاه البنت المعنية في سنّ مبكرة... إذْ تصبح أنوثة البنت محمية ويصعب خرقها من أيّ رجل غريب... حتى إن كان زوجها، بحيث يمكن الولوج أو الفتح إلاّ بفك طلاسم التعويذة في الوقت المناسب.

تتم هذه التعويذة السحرية (التصفيد) في مناطق مختلفة في وطننا؛ وهي تعويذة مجربة وذات مفعول يشهد له في مناطق عديدة في الجزائر والمغرب الأقصى...

[2] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 26.

[3] عبد الرحمان تبرماسين ،نوال آقطي وآخريات ،السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، ص 137.

عقباها بين الأسرتين ؛ فإمّا طلاق الزوجة قبل استئنافها للحياة الزوجية وإلحاق العار بها وبأسرتها، أو يؤدي من جهة أخرى وفي كثير من الحالات للقتل للتخلص من العار.

وهي الحقيقة التي أكدها الصالح مفقودة مصرحا: "يعد ظهور الدم من الأشياء المشرفة للزوجين وأسرتيهما، وعدمه قد يحيل العرس إلى مأتم حقيقي ومأساة كبرى "[1] .

فالشرف هنا يتجسد كرمز معلن عنه من خلال اللون الأحمر ؛الذي يثبت أنوثة المرأة وتشرفها وفحولة الرجل ومقدرته على أداء واجباته على أكمل وجه ، "فرؤية الدم تعطي الرجل ثقة كبيرة بفحولته وقوته كرجل، وتمدّ المرأة برصيد من الاطمئنان والراحة والانتصار على المحيط ، إنها سادية من طرف الرجل تقابلها مازوشية غريبة من طرف المرأة"[2]. كما تلعب الأسرة دورا فاعلاً في هذه الطقوس الغرائبية التي يجمع فيها الألم بالفرح، فـ "التشبث بالبكارة كان و ما يزال مستمراً في العقلية السائدة لدى الرجال وربما أكثر لدى النساء"[3].

**ب/ <u>الوجه الثاني الاغتصاب</u>: انتهاك حرمة الجسد الأنثوي**

يتوغل العنف في الجسد الأنثوي؛ ليزيده خجلا وإذلالا في مجتمع يقدس الذكورة والشرف، إذْ يرى "هشام شرابي" أن مجتمعاتنا العربية لا تزال خاضعة للإساءات الناتجة عن النظام البطريركي" ، وهي نوع من الهيكلة النفسية والاجتماعية التي تميز علاقات القوة والسيطرة في مجتمع يحتل فيه الرجل مكانة عليا تسمح له بالهيمنة"[4] ؛ضد المرأة وتسليط كل أنواع العنف والتسلط والاستعباد عليها، مما يولد مشاكل اجتماعية وإنسانية لا حصر لها.

وبما أن العنف بأشكاله المتعددة يعد من المشكلات التي أرهقت المجتمعات الإنسانية، نظرا للانعكاسات الخطيرة التي تترتب عنها، إذ يرجع بعض المهتمين في علم الاجتماع العنف والعدوانية إلى "الغرائز المتأصلة في الإنسان ،وهما تعبيران عن الإحباطات والمعاناة

[1] صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، ص 176.

[2] داميا بنخويا، الجسد الأنثوي أو الجسد المرصود للألم، ص 21.

[3] صوفية السحيري بن حتيرة، الجسد والمجتمع، دراسة أنثروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، الانتشار العربي، دار محمد على الحامي، العربية، بيروت، تونس، ط1، 2008م، ص 57.

[4] د. جمال معتوق، مدخل إلى سوسيولوجية العنف، دار الكتاب الحديث، الجزائر، 2013م، ص133.

والإخفاقات التي يعاني منها الفرد، وأنه لا مفر من العنف وأن الإنسان يحمل العنف في طياته وتركيباته ، وأنه يظهر عندها غريزة الموت "Thanatos" تتفوق على غريزة الحياة "Eros""[1]، فإذا كان العنف متأصل في الإنسان بالفطرة والغريزة، لماذا يختص بسلوك الذكر دون الأنثى ؟. ولماذا يسلط على الأنثى أكثر ؟.

إن هذا الكلام يدفع بنا لمعرفة ماهية العنف وتعمق في أسبابه، حوافزه... لنفهم جيداً العنف المبثوث في رواية "تاء الخجل" والمسلط على الأنوثة كقدر محتوم لا مفر منه.

## 1.II. ماهية العنف وأشكاله:

- أ/ لغة:

وردت لفظة عنف في لسان العرب بمعنى "الخرق بالأمر وقلة الرّفق به، وهو ضد الرّفق، يقال عَنُفَ به وعليه، يَعْنُفُ عُنْفًا وعنافةً وأَعْنَفَهُ وعَنَفَهُ تَعْنِيفاً، وهو عَنِيفُ إذا لم يكن رفيقا في أمره ...وكل ما في الرفق من الخير ففي العنف من الشَّر مثله، وأعنَف الشيء أخذه بشدة وأعنفَ الشيء كرهَه والتعنيف، التعبير واللوم، وفي الحديث الشريف: "إذا زنت أمة أحدكم فليجلدهَا ولا يُعنفهَا"، التَعْنيف: التوبيخ، والتقْريعُ واللوم"[2].

نستنتج من كلام ابن منظور أن العنف سلوك نقيض للرفق والشفقة والمودة، وقد ذهب العرب إلى أبعد الحدود في تناولهم لمسألة العنف، حيث لم يخصوا الرفق بأنفسهم فقط ،بل أوجبوا الرفق حتى في ركوب الخيل رحمة بها، إذ يقول ابن منظور: "العنيف الذي لا يحسن الركوب وليس له رفق بركوب الخيل"[3].

أما جميل صليبا في معجمه عرف العنف بأنه "مضاد للرفق، ومرادف للشّدة والقسوة ، والعنيف هو المتصف بالعنف، فكل فعل شديد يخالف طبيعة الشيء ،ويكون مفروضا عليه

[1] جمال معتوق ، مدخل إلى سوسيولوجية العنف، (المقدمة)، ص 07.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج9، ص ص 257 ، 258.

[3] المصدر نفسه، ص 257.

من خارج فهو بمعنى ما، فعل عنيف والعنيف من الرجال هو الذي لا يعامل غيره بالرفق ولا تعرف الرحمة سبيلا إلى قلبه، وجملة القول أن العنف هو استخدام القوة استخدامًا غير مشروع، أو غير مطابق للقانون"[1].

- **ب/ اصطلاحا:**

يعرف كل من براون وهربرت "Browne" et "Herbert" ،العنف على أنه "سلوك مدفوع بالغضب ويشمل استعمال القوة الجسدية نحو الطرف الآخر"[2].

أما "ج. لافو "Lafou" فيرى أن العنف هو، "جميع أشكال الضغط والسيطرة والاستغلال شريطة أن تصل إلى حد اللمس أو التهديد بمس الأفراد أو الجماعات جسديا"[3].

بينما نجد "تيل وآخرون" يعرفون العنف ضد المرأة على أنه "أيّ عمل أو تصرف عدائي أو مؤد أو مهين، يرتكب بأيّة وسيلة وبحق أيّة امرأة لكونها امرأة، ويخلق لها معاناة جسدية، أو نفسية أو جنسية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ؛ ومن خلال الخداع أو التهديد أو التحرش أو الإكراه أو العقاب... أو تقليل من شأنها أو الانتقاص من إمكاناتها الذهنية أو الجسدية"[4].

فالعنف إذن هو لفظة لصيقة أكثر بالمرأة منها بالرجل، لأنها سلوك عدائي يوجهه الذكر ضد ضحيته الأنثى الموسومة بالضعف والخجل والدونية، فينتج عنه أضرار جسدية ونفسية وصحية... وهذا ما جابهته تاء الخجل في المتن الروائي. فهل ستصمد أم تستسلم لضعفها ؟

أول عنف يمارس على الجسد الأنثوي في المتن الروائي، كان من نصيب الأنوثة محدثة السن والمتمثلة في الطفلة ريمة صاحبة ثماني سنوات، والتي تم اغتصاب طفولتها بانتهاك حرمة جسدها من قبل رجل في الأربعين أحدب شاذ، وبالرغم من أن طريقة الاغتصاب كانت في قمة العنف وللإنسانية لطفولتها البريئة، إلاّ أن القانون اكتفى بعقوبة

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص ص 112، 113.

[2] سهيلة محمود بنات، العنف ضد المرأة، أسبابه، أثاره، وكيفية علاجه، المعتز للنشر والتوزيع، دار دجلة ناشرون وموزعون، بغداد، العراق، ط1، 2006م، ص 19.

[3] جمال معتوق، مدخل إلى سوسيولوجية العنف، ص 17.

[4] سهيلة محمود بنات، العنف ضد المرأة، أسبابه، آثاره، وكيفية علاجه، ص 21.

الجاني بعشر سنوات سجنا فقط، بسبب حنكة المحامي مما دفع بالأب لقتل فلذة كبده وتخليص هذا الجسد من العار الذي لحق به، إذ رمى بها من أعلى جسر في قسنطينة هو جسر سيدي مسيد؛ متهما الطفلة بالانتحار "**فهل يعقل أن ينتحر الأطفال ؟**"[1]. سؤال طرحته دهشة خالدة لتلقي على مسامع القراء الحقيقة المفجعة ،والتي مردها أن الأب "**هو الذي رمى بابنته من على الجسر...**"[2]، ليتخلص من عارها ويُخلصها منه أيضا.

إن قتل الطفلة ريمة ناتج عن نظرة اجتماعية مسبقة، تجعل الشرف أغلى من الحياة، وإذا فقد الشرف وجب طمس العار بالموت ،لاستحالة عيش المرأة المسلوبة الشرف في مجتمع تقليدي تحكمه الفحولة بجبروتها وقوة إذلالها وقهرها للأنوثة جسديا ونفسيا واجتماعيا.

كما يستفحل العنف أكثر في المجتمع الجزائري في صورة الإرهاب المدبر، ليبدع أكثر في ذبح الأنوثة من خلال ظاهرة الاغتصاب ؛ التي تعرضت لها فتيات في عمر الزهور، إذ تم اختطافهن بالقوة إما من حضن العائلة أو من أماكن أخرى من قبل الجماعات الإرهابية ذات "التعصب الديني الناتج عن الفهم الشخصي للنّص الديني... يكون تأويلها للنص وفق منطق يخدم أهدافها، فيكسبها الخطاب الديني سلطة "[3] القتل والتخويف والتعنيف والاغتصاب للأنوثة بجعلها إستراتيجية حربية لتحقيق الضغط، فالنصر.

هؤلاء الفتيات عايشن قسوة انتهاك الجسد عنوة ،وكذا قسوة الأهل يرفضهم كجزء من العائلة، فها هي "يمينة" رفضها أهلها ولم يعترفوا بها، رغم علمهم بأنها ضحية لا غير، فالأب تنكر لوجودها والأخ الجندي تكرم بزيارتها بعد موتها، أمّا "راوية" فقد فقدت عقلها هروبا من واقعها، بينما "رزيقة" فضلت الانتحار ومغادرة الحياة.

هنّ فتيات فضلت الكاتبة ممارسة فعل القتل عليهنّ، لتجنبهنّ قسوة الحياة بعنفها الاجتماعي، الأسري، القانوني "**تقدمت كثيراً في العمل على روايتي، بل أشرفت على إنهائها، قتلت كل**

[1] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 39.

[2] المصدر نفسه ، ص 39.

[3] الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 14.

**أبطالي تقريبا، لم يبق إلاّ نصر الدين، أبعدته أكثر من مرة عن الموت**"[1]، فهل إصرار الكاتبة على حياة كريمة لتاء الخجل هو دافعها لقتل كل بطلاتها ؟ وهل الموت هو الخلاص في نظر الكاتبة أم هو بداية لحياة جديدة للأنوثة لكن دون خجل ؟

إن ممارسة الكاتبة للعنف ضد بطلاتها بقتلهم ما هو سوى نوع من المازوشية الطاغية على فكر وذات هذه الأخيرة، والتي دفعتها جنوستها المخضبة بالخجل للانتقام من الأنوثة بشتى الطرق، قتل، انتحار، جنون... "**كثيرا ما هربت من أنوثتي**"[2]. "**كنت قد كرهت نفسي وكرهت منظر النساء فعدت إلى بيتنا**"[3] ، "**هربت منك بعد أن أعياني الخجل لمواجهة الجميع بحبك**"[4].

هذه الوضعية تذكرنا بسيف شهريار على رقاب زوجاته المغدورات كل ليلة، فهل هذه المازوشية هي إرضاء للكاتبة أم إرضاءً للذكورة، بقتل كل امرأة تخرج عن سيادة شهريار وتعلن التمرد ؟. ولكي نتعمق أكثر في هذه الأسباب والمسببات وجب علينا التوغل أكثر في مظاهر العنف المسلط على الأنوثة في المتن.

## 2. العنف الجسدي: نزيف الجسد الأنثوي

عانت المرأة الجزائرية كثيراً من وجودها في زمن تميز بالعنف ؛ فإلى جانب تعايشها مع العنف الاجتماعي أضيف لها عنف جديد هو العنف الأمني، الذي أنهك جسدها اغتصابا وتقتيلا وتشويها وروحها خوفا ورعبا، وهو ما تعرضت له كل من يمينة، راوية، رزيقة ونساء جزائريات أخريات في فترة الإرهاب الأعمى.

[1] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 87.

[2] المصدر نفسه ، ص 12.

[3] المصدر نفسه ، ص 26.

[4] المصدر نفسه ، ص 34.

**أ/ الأنوثة الجسد المرصد للألم:**

إن الحديث عن العنف يستدعي دائما وجود طرفين أساسيين هما من يقوم بفعل العنف ومن يسلط عليه العنف، أما الأول فقد ورد في المتن الروائي في مقام القوة والسلطة الذكورية وتمثل في الإرهاب، بينما الطرف المقابل الذي وقع عليه فعل العنف هي الأنوثة المستضعفة المتمثلة في النساء المغتصبات والمختطفات.

فقد تعرضت يمينة للعنف النفسي قبل الجسدي وذلك من قبل السلطة العليا – الأب – الذي منعها من إتمام تعليمها للسبب نفسه الذي اختطفت لأجله، إنها مجرد تاء للخجل لا غير، لهذا وجب حمايتها من أنوثتها ؛ كي لا تكون بؤرة عار وعيب بالنسبة لأسرتها. مما جعلها ترتشف خيباتها وذلها وتخمد رغبتها في التّعلم مستكينة لواقعها المفروض عليها، "**توقفت عن الدراسة حين صار عمري أربع عشرة سنة، لم يقبل والدي أن أدخل ثانوية آريس ذات النظام الداخلي**"[1]، لتواجه "يمينة" عنف آخر أشد قسوة وهو اختطافها من قبل الإرهابيين وفقدها لشرفها أمام عيني والدها الذي فشل في حمايتها هذه المرة.

"**ليلة جاء الإرهابيون عندنا، توسّلتهم، قبلت أرجلهم، ترجيتهم أن يتركوني ... وحين تدخل والدي قال له أحدهم: ابنك التحق بالطاغوت وهذا جزاؤك لأنّك تركته**"[2].

إستغل جسد يمينة المعنف بأبشع وسائل التشويه والاغتصاب من الجماعات الإرهابية، مما جعلها تتحمل وزر اختطافها واغتصابها لوحدها، حيث تنكر لها الأهل العائلة، وعلى رأسهم والدها الذي أنكر أبوته لها، ليمحي العار الذي ألحقه الإرهاب به وبها، فلم يرحم ضعفها وروحها المشوهة وجسدها المكلوم، حيث ألغ إنسانيته بإهمالها وتركها تموت وحيدة منبودة في المستشفى بلا رحمة ولا شفقة.

"**أخبرني الضابط أن أهلي رفضوا استقبالي من جديد، اتصل بوالدي عن طريق شرطة آريس، بكت قليلا ثم أردفت : أنكر في البداية أن له بنتا**"[3].

---

[1] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 47.

[2] المصدر نفسه، ص 76.

[3] المصدر نفسه، ص 77.

لم يكتف الإرهابيون من اغتصاب* يمينة ؛إنما عمدوا إلى تشويه جسدها الفتي وتعذيبه تعذيبا وحشيا "**أزحت الغطاء عنها، وشّلحتها قميصها، فكشف الجسد عن كل ما عاناه: آثار تعذيب، خدوش، وبقايا جراح...**"[1].

إن الجسد الأنثوي هنا لم ينتهك من باب الغريزة فقط، إنما من باب تحقيق الرجولة "لذا كان الاغتصاب ضرورة لاكتمال صورة الرجل الفحل"[2]، ومنه إثبات التراتبية بين الذكورة والأنوثة في أقسى مظاهرها، الانتقام ومن وراءه الحقد الدفين الذي يكنه الآخر / الرجل للمرأة، هو حقد تاريخي تولدت أوصاله منذ خرج أبونا آدم من الجنة بصحبة أمنا حواء لارتكابهما المعصية، يومها تحملت أوزار الخطيئة حواء، ورسخت هذه الحادثة في الذاكرة الذكورية، لتتحول إلى انتقام كلما سنحت الفرصة بذلك، لكون "المرأة حاملة لذنب أمها حواء والتي بسببها سقط أدم من مرتبته"[3] عند الله، هذه هي الرسالة الإنسانية التي أرادت الكاتبة توصيلها للآخر، بدليل أنها في طبعتها الثانية للرواية (تاء الخجل)[4]، استبدلت في إحدى عناوينها الداخلية العنوان من (أنا وأنت) إلى (الشيطان وأنا) ،وما هذا إلاّ للإيمان الكاتبة التام بالعنف والحقد الذي يمارسه الذكر ضد الأنثى ؛فما هو إلاّ عمل يلبسه سمة الشيطان "الممتلئ شّرا ومكرا، أو المتمادي في الطغيان الممتد إلى العصيان"[5].

* لم تكن المغتصبات بطلات حرب يعتز بهن كما حدث في الثورة التحريرية، إنما ظهرن كضحايا المأساة الوطنية، فجروحهن وصدماتهن النفسية هي مصدر شفقة من جهة، ومصدر خزي وعار للعائلة الجزائرية المحافظة من جهة أخرى، لذا كانت عائلات المغتصبات يرضين بقتل أو موت بناتهن المغتصبات ؛لأنهن يساوين ،العار والعيب والفضيحة لا غير.

[1] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 77.

[2] الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 162.

[3] صوفية السحيري بن حتيرة، الجسد والمجتمع، ص 45.

[4] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط3، 2015م.

[5] الموسوعة الفقهية، تصدر عن وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، ج16، ط3، 2001، ص 90.

**ب/ الأنوثة الموت الموسوم بأوجاع الذات:**

في ظل الأجواء السابقة الذكر، تظهر في الرواية ضحية أخرى من ضحايا عنف الجماعات الإسلاموية، وهي شخصية "رزيقة" التي قررت الانتحار؛ لأنها لم ترضى بذلها وعارها بعدما لحق بها أذى الإرهاب في صورة ذلك الأمير، الذي أمعن في اغتصابها وإذلالها."**كانت أجملنا، لهذا أخذها الأمير لنفسه، لكنها قاومته مثل وحشة ... كادت تعمى إحدى عينيه**"[1]، لم تكن المعاناة الجسدية كافية بالنسبة لرزيقة ومثيلتها، بل لحقت بها معاناة أشد قسوة هي المعاناة النفسية ،وما كنت تحمله من ثقل العار الذي لحق بها. ف"**وحدهن المغتصبات يعرفن معنى انتهاك الجسد، وانتهاك الأنا، ووحدهن يعرفن وصمة العار**"[2]. إذْ قررت رزيقة وضع حد لمعاناتها الروحية لأنّها شعرت بالوحدة وهي تتجرع مرارة العار والذل، فكان مصيرها من توقيع يدها هذه المرة لا بيد الإرهابيين الذين اختطفوها ؛ولا بيد الطبيب الذي رفض طلبها لإجهاض عارها، ولا بيد القانون الذي لم يقف في صف آلامها ومتاعبها. "**صدقيني كنت حائرا أمامها، كنت عاجزاً بالأحرى، فاليوم بعد أن استجوبتها الشرطة، طلبت المحضر لإتمام عملية الإجهاض، لكن الضابط قال لي إنه من الصعب الحصول على المحضر قبل جمع أطراف التحقيق...**"[3].

إذن ما دفع رزيقة للموت ليس الوضع المأساوي الذي تعرضت له فقط، إنما أيضا تنكر الوطن والمجتمع لها ولمعاناتها ،لأن هدفه هو "محاولة اغتيال المرأة كوعي بدأ يتشكل في الزمن الحاضر، والعمل على إبقائها جسداً"[4]، ينتهك كما قدمها الماضي، وذلك بممارسة

---

[1] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 87.

[2] المصدر نفسه ، ص 56.

[3] المصدر نفسه ، ص 79.

[4] الشريف حبيلة ، الرواية والعنف، ص 123.

* ينص القانون الجزائري، المادة 304 "أن كل من أجهض امرأة حاملا أو مفترض حملها بإعطائها مأكولات أو مشروبات أو أدوية أو باستعمال طرق أو أعمال عنف... سيعاقب بالحبس من سنة إلى خمس سنوات، وإذا أفضى الإجهاض إلى الموت فتكون العقوبة السجن المؤقت من عشر سنوات إلى عشرين سنة، ينظر قانون العقوبات مدعما بقرارات المحكمة العليا (مع آخر تعديلات 2009)، تقديم ت. عبد الحكيم، دار الجزيرة، الجزائر، ط جديدة، 2014م، ص 113.

العنف الاجتماعي أولاً، ثم يليه العنف الجسدي والروحي الدافع للاغتيال أو الانتحار في زمن الأزمة الثانية، إن رفض الأهل قبول عودة المغتصبات للعيش بينهم من جديد، وتشكك المجتمع في انتماءاتهم السياسية، جعل راوية تصاب بالجنون بعد تجربتها القاسية مع وطن تذبح فيه الأنوثة وتقدم قربانا لإرضاء الذكورة ومآربها.

"**علّت كمّي جلبابها وقربت معصميها المشوهين مني: أنظري... ربطوني بسلك وفعلوا بي ما فعلوا، لا أحد في قلبه رحمة**"[1]، صورة راوية هي صورة لآلاف النساء والفتيات الجزائريات اللواتي تعرضن للعنف الجسدي على يد الإرهاب الأعمى، "من أجل إحداث هذا الأخير حالة من الخوف والإذعان لدى الضحية، بهدف ضمان تغيير أو تعديل في سلوكها واستخدامها كعبرة للغير"[2]، من أجل إحكام السيطرة أكثر ؛ ونشر ثقافة الموت، التخويف، الرعب، اللأمان...

"**كنا ثماني، قتلت منا واحدة، قتلت أمامنا ذبحا بمجرد وصولنا، لأنها رفضت الرضوخ للأمير...**"[3]،صورة بشعة ومكررة عايشتها تاء الخجل ،والألم ، والموت في وطن أصبح يؤمن فقط بالموت أو الصمت لا غير.

لقد استعمل الاغتصاب كسلاح وعقاب جنسي للمجتمع ككل، وعلى العنصر الأنثوي خاصة، لكي يتبين للمرأة قصورها وعجزها أمام قوة وجبروت الآخر / الرجل، "الذي يسعى من خلال هذه الجريمة إلى بسط نفوذه وقوته، ليظهر المرأة كرمز في انحطاط المجتمع"[4].

---

[1] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 45.

[2] جمال معتوق ، مدخل إلى سوسيولوجية العنف، ص 86.

[3] فضيلة الفاروق ،تاء الخجل، ص 48.

[4] أم الخير سحنون، ظاهرة الاغتصاب في الجزائر، الحكمة، للدراسات الاجتماعية، مجلة دولية مستقلة محكمة، الجزائر ع29، السداسي الثاني، 2014م، ص 117.

## 3. العنف النفسي: نزيف الذات الأنثوية

هناك عنف آخر في الرواية سلطت أوزاره على تاء الخجل، مما جعلها تئن وتتألم هو العنف النفسي الذي عمل على كسر الأنثى، ودفعها لتخجل من أنوثتها، بعد فقدها لمقاليد السلطة بسقوط العصر الأمومي ، وقيام عصر القوة والسلطة الذكورية القاهرة للذات الأنثوية المستضعفة ؛ من خلال فعل الإذلال والتخويف والتنكيل... إن العنف النفسي له وقعه على المرأة مثل العنف الجسدي تماما وربما أشد، فـ "العنف النفسي مقترن بالعنف الجسدي، فالمرأة التي تتعرض للعنف الجسدي تصاب بمعاناة نفسية"[1] ؛ وهذا العنف ينتج عنه حسب "فولينجستاد" وآخرون " Follingstedet" أعراضا كثيرة تتسبب في معاناة المرأة، مثل " إضعاف ثقة المرأة نفسها من خلال التشكيك بسلامة عقلها وذكائها ،والتقليل من قدراتها وأفكارها وأدائها"[2].

ولكي نتبين العنف النفسي وعلاقته بالعنف الجسدي، تقصينا أبعاده في الرواية من خلال الجدول الآتي:

| العنف والتعنيف في الرواية | نوعه | تبيعاته |
|---|---|---|
| « منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن إثر الضرب الذي تعرضت له من أخ زوجها، وصفقت له القبيلة » [الرواية، ص 11]. | جسدي و نفسي | تعرضت الأنثى/الجدة للأذى والعنف الجسدي المتمثل في الضرب والتعنيف مما أدى بها للشلل، ثم ورد الأذى النفسي بتصفيق القبيلة لفعل الذكورة المنتصرة على حساب الأنوثة المستضعفة. |
| « أمسكني سيدي إبراهيم من أذني | نفسي | تعرضت خالدة للعنف النفسي بغية |

[1] سهيلة محمود بنات ،العنف ضد المرأة، أسبابه، أثاره، ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

| | | |
|---|---|---|
| وآلمني كثيرا، ثم أدخلني إلى غرفة الضيف وأغلق الباب وراءه، فإذا بالغرفة تضيق وتتحول إلى مقصلة، اقترب مني، كاد أنفه الرفيع أن يلتصق بأنفي ابتعدت عنه قليلا وأنا أرتجف...» [ الرواية، ص 21]. | ثم جسدي | تحقيق أهداف تربوية وتوجيهية (الإقلاع عن ميزة التصنت) ليتحول الشعور بالخوف والتهديد إلى ألم جسدي محض (أنا أرتجف). |
| « خمس سنوات وأنا أعطي وقتي وتفكري وجهدي للمسرح، فهل أعطاني شيئا ؟. إنني أرشق بالحجارة من طرف الأطفال والجمهور الذي يصفق لي ليلا بعد العرض يصفني بالعاهرة نهارا » [الرواية، ص 39]. | جسدي ثم نفسي | صورة مؤسفة للفن وأصحابه ومواهبه كيف تهان الذات الأنثوية الموهوبة وينظر لها فقط من وجهة نظر أحادية أنها مجرد جسد لا غير. |

إذًا ما نلمسه من خلال هذا الجدول؛ أن العنف المسلط على عنق المرأة وذاتها هو عنف جسدي يتبعه عنف نفسي أو العكس، فكلاهما يعملان على كسر الذات الأنثوية وإذلالها أكثر لتبقى في خانة "الصمت" لأن الصمت « عادة متوارثة عند نون النسوة ».

## III. العناوين الداخلية: عتبات هيمنة الرجل وتمرد الأنثى

تعتبر العناوين الداخلية أكثر التصاقا بأحداث المتن ومجريّات السرد وإن كانت فيما مضى تنظم عملية القراءة والتلقي للنص الروائي كونها الصوت الآخر للمؤلف ، فهي اليوم "حمالة أوجه دلالية متنوعة، تحولت إلى نصوص مستقلة الذات، متفاعلة تفعلا خفيا مع النص في كليته"[1]. تتموضع العناوين الخارجية في صفحة الغلاف الخارجي لتسمية العمل

[1] عبد المالك شهبون، العنوان في الرواية العربية، ص 137.

الروائي بينما تتموقع العناوين الداخلية لتسمية كل مقطع على حد، إلاّ أنها في نفس الوقت تتقاطع هذه الفصول فيما بينها وتترابط عضويا بأكثر من وشيجة ؛ فكل فصل يشكل عالم مستقل بذاته (روائيا)، لكنه ملتحم بما يليه وما سبقه من فصول على مستوى المتن، وهنا تكمن المفارقة بين العناوين الخارجية والعناوين الداخلية.

وبالعودة للرواية (تاء الخجل) سنجدها تتكون من ثمانية "عناوين داخلية" كل واحد منها عبارة عن لوحة تشكيلية أكثر من واجهة نصية ،وهي عناوين تبرز في مُجملها نوع العلاقة الجامعة بين الذات الأنثوية والآخر / الرجل ، المجتمع ، الوطن.

أما العناوين الداخلية التي تحيل على الذكر وعلاقته ضدية بالأنثى ، تتمثل في (أنا وأنت)، وقد وردت في الطبعات السابقة منها طبعة الأولى والثانية سنة (2003 – 2006م) دار رياض الريس، لبنان، بينما نجدها في طبعتها الأخيرة (2015م) ، منشورات ضفاف لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، قد استبدل العنوان من (أنا و أنت) إلى (الشيطان وأنا). بالضرورة الكاتبة كان لها أسبابها لهذا التغيير اللاحق، إضافة إلى عنوان (أنا ورجال العائلة).

أما العناوين التي جاءت لتحيل على الآخر/ المجتمع ، الرافض للذات الأنثوية بتركيبته الأنثروبولوجيا الثقافية المتوارثة من عادات وتقاليد وقيم ؛ تأله الرجل وتستعبد المرأة فتتمثل في "تاء مربوطة لا غير"، "يمينة"، "جولات الموت".

بينما العناوين الداخلية التي جاءت لتحيلنا إلى الآخر / الوطن وعلاقته بانكسارات الذات الأنثوية ؛ومصيرها الدامي المكلوم، فتمثلت في "دعاء الكارثة"، "الموت والأرق يتسامران" ،"الطيور تختبئ لتموت".

| الذات الأنثوية | الآخر / الرجل / المجتمع | العلاقة الجامعة بين الذات والآخر |
|---|---|---|
| أنا | أنت | ←المرأة عكس الرجل |
| أنا | الشيطان | ← الخير عكس الشر و المكر |
| أنا | رجال العائلة | ←الضعف عكس القوة |
| | | ←الاستعباد عكس السيادة |

إن تمثيل الرجل بالشيطان ما هي إلاّ صورة بشعة، ترسمها فضيلة الفاروق له عن وعي بأفعاله السوداء اتجاه الأنوثة ، وما كابدته ولا تزال تكابده في ظل الفضاء الروائي المتخيل من جهة ، والواقع المعيش من جهة أخرى.

إذ نجدها من خلال هذا الاختيار للعنوان الداخلي (الشيطان وأنا) تقلب الصورة اللصيقة بالمرأة، كونها شيطان وفتنة إلى إلصاقها بالرجل الذي كان ينظر للأنوثة دائما على أنها جسد وفتنة، مما جعل صورة المرأة "تتشكل في قطاع هام من الثقافة العربية في صورة كائن شيطاني متبرج باعث على القلق والخوف"[1]، فالمرأة شبهت في حضورها وفتنة حضورها وفتنة جسدها بالشيطان، والشيطان من الشخصيات التي لا تغيب عن البال في الفكر الديني لماله من حضور في مجال "الشر والقدرة على الإغراء وإيذاء الإنسان وحثه على الحرام"[2].

وقد وردت دلالة الشيطان في لسان العرب بأنه "كل عات متمرد من الجن والإنس والدواب"[3] بمعنى أن فعل الشيطنة هو مراده للشر والأذى ؛ يجمع كل من أفعال الجن والإنس والدواب، فلا يوجد هناك فرق.

من هذا المنطلق نتبين، أن الذي جمع بين الرواية وصورة القبح التي يتصف بها الشيطان، والتي تم إدراجها في خانة الذكورة لا الأنوثة كما هو معهود، هي ازدواجية الأفعال

[1] صوفية السحيري بن حتيرة، الجسد والمجتمع، ص 41.

[2] المرجع نفسه، ص 41.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مج13، ص 238.

وتماثلها بين الوجهين (الرجل والشيطان)، فكما أن الشيطان يوسوس للإنسان ليخرجه من دائرة الخير إلى دائرة الشر، إذْ يقوم بإيذائه وتسليط قوة التحريض على المعصية عنوة، فكذا الرجل يقوم بإيذاء الذات الأنثوية وقهرها عنوة.

منه العلاقة الجامعة بين المرأة و الرجل؛ هي نفسها العلاقة الجامعة بين المؤمن والشيطان، هي علاقة يتنازع فيها كل من (الخير، الشر)، (الحب، الكره)، (اللين، القوة)...

وكما أن المؤمن كان يعاني منذ أبونا وأمنا حواء من وساوس الشيطان ومكائده إلى يومنا هذا، فكذلك الذات الأنثوية عانت ولا تزال تعاني من ظلم الرجل وإذلاله لها في صورة جارية، أمة، حريم، تابعة... فهي بالنسبة له مجرد نكرة لا تعرف إلاّ إذا أضيفت له، زوجة، بنتا، أم... فالأنثى هنا تكون بلا هوية، وتتسم بالنقص والضعف ولا يتم التصريح بوجودها وكمالها إلاّ إذا نسبت للآخر الأصل (الرجل) ؛ فمتى ستبقى هذه التاء مربوطة للآخر؟. ومتى تحقق حريتها وتفك قيدها ؟. وهل التغير يبدأ بخطوة التمرد ؟. كلها احتمالات لا غير !!.

# الفصل الثالث: تسريد الجسد الأنثوي في منظور الآخر

**المبحث الأول:** تمثلات الجسد الأنثوي لطقوس الرذيلة

**المبحث الثاني:** الجسد الأنثوي المستعبد للآخر

**المبحث الثالث:** الجسد الأنثوي المقموع اجتماعيا

**المبحث الرابع:** الجسد الأنثوي وفتنة كتابة الذات

## المبحث الأول:

## تمثلات الجسد الأنثوي لطقوس الرذيلة

### 1. الجسد الأنثوي المستباح للرذيلة: قانون العرض والطلب

يمثل الجسد الأنثوي الجسر الذي يربط المرأة بهذا العالم، فمن خلاله وعبره ينبعث شعورها بذاتها وهويتها، إذ يمنحها الإحساس بالوجود والتفرد عن غيرها، بيد أن الصورة التي تنشئها الأنثى عن هويتها لا تعد فقط "نتاج تمثلات شخصية محضة، وإنما هي أيضا نتاج مجموعة من القيم والطقوس الاجتماعية التي تزخر بها ثقافة الانتماء"[1] فإلى أيّ مدى يمكن لهذه التمثلات بناء أو هدم الهوية الجسدية للأنثى ؟

إن المرأة محاطة بالعديد من الوثبات الثقافية والسياقات التقليدية الضاغطة التي تجعلها غير مؤهلة لتمثيل نفسها إلاّ بوصاية الآخر (الرجل/المجتمع) وذلك بسبب "تعدد الحجب وسمك الستائر الإيديولوجية التي تقف حائلا أمام الكاتبة لزعزعة بعض قناعات المجتمع الذكوري، قناعات غدت مسلمات وبديهيات مع مرور الوقت"[2]، مما جعل المرأة الكاتبة تضع يدها على موضع الجرح النازف من خلال ولوج عالم الكتابة بالجسد واستنطاق هذا الأخير، برسم ملامح الذات الأنثوية وهويتها الضبابية، تلك الهوية المضطهدة التي تنقاد مرغمة للسائد الاجتماعي والأعراف المجتمعية، "فما بين الخضوع للأعراف ورغبات الجسد يتشكل الوعي بالتعامل مع هذه الخاصية في خلق علاقة إبداعية بين المرأة والكتابة"[3]، وتطرح ضمنها إشكالية الهوية ومدى اتصالها بالجسد والحقيقة الأنثوية بجعل الكتابة على الورق امتدادا وجوديا يوشم الجسد الأنثوي ببالغ الشاعرية والإغراء معلنا بذلك على شهادة ميلاد جديدة للسائد الاجتماعي.

---

[1] خلود السباعي، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011م، ص 11.

[2] عبد النور إدريس، النقد الجندري: التمثلات السوسيولوجية، للجسد الأنثوي في القصة النسائية، سلسلة دفاتر الاختلاف، سجلماسة، مكناس، المغرب، ط1، 2013م، ص 03.

[3] نور الدين سيليني، تيمة الجنس في السرد المغاربي، دراسة سوسيوبنائية، دكتوراه، جامعة محمد منتوري، قسنطينة، الجزائر،2009م، (المقدمة)، ص و.

لقد سعت الكاتبة الجزائرية لتفعيل فكرة الاحتفاء بالجسد، وذلك بإعادة الاعتبار إليه ضمن إنتاجاتها الإبداعية بغية جعل البعد الأنثوي الكامن فيه لا ينفك يخرج عن تشكيل المضامين القارة من عادات وتقاليد وأعراف... ليقوم السّرد بعدها على تداول هذه المضامين بإعادة تشكيلها وتوزيعها وإنتاجها بصورة جديدة ترضي الهوية الأنثوية ؛ وتحقق المساواة المنشودة بينها وبين الآخر، مما جعل هذه النصوص الإبداعية لا تستقر على معنى واحد، بل تتعايش مع جدل الانتقال بين ثوابت النص ومتغيراته، إذ يخلق استثمار فائض المعنى – الفعل التأويلي – لصالح المعنى المغيب المسكوت عنه من قبل السارد والبطل ومن وراءهما المبدع ؛ فتنفتح أمام المتلقي الضمني فضاءات توليدية تحويلية للجسد في النص باعتباره "مسكن تخييلي للجسد، فيه يتجسد ويحقق وجوده المتخيل"[1].

أضحى الجسد الأنثوي الذي تعنفه التقاليد ويدحضه الألم بوصلة الكاتبة للولوج لعالم الرواية النسائية، ذلك العالم الذي يمسك بخيوطه السارد "ليمرر عبره الأحاسيس والعواطف ليجعل من ترابطه المرآوي بالجسد وسيلة يتمكن من خلالها من إنتاج أثره الفني"[2]، ساعيا لإعادة بناء الأجساد وترميمها برسم عالمها الداخلي المتشظي... جسد مشتهى، جسد مستنفر، جسد مثير وصاخب بالحياة...

بناء على ذلك نجد المتصفح للرواية النسائية الجزائرية ؛يلمس بعد تصفحه حضور مكثف لتيمة الجنس الأنثوي بارزة ملامحها من خلال علاقاتها الحميمية مع الآخر، ضمن المشاهد الإباحية وعليه يأخذ الجسد في هذه الروايات صورتين إثنتين هما جسد الطهارة والنقاء والصفاء ، وجسد الرذيلة والدنس. إن الكاتبة الجزائرية انطلاق من الصورتين تحاول اكتشاف هذا الجسد الأنثوي بكل تفاصيله ونتواءته ومظاهره، ومن جهة أخرى تسعى جاهدة لتوجيه الرجل للكيفية المثلى لاكتشاف هذا الجسد ؛ بعيدا عن الخرفات والأكاذيب التي

[1] فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003م، ص 26.

[2] عبد النور إدريس، دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، منشورات سلسلة دفاتر الاختلاف، سجلماسة، مكناس، المغرب، ط1، 2006م، ص 23.

حيكت حوله. فهل يمكن لهذا الجسد المحتفى به في الإبداع النسائي أن يكون مصدرا لخطاب جديد ؟.

## أ/ الجسد المستباح إجباريا:

لقد هدمت الكاتبة جدار الصمت الذي ظل يطوق جسدها لسنين عديدة، ويجثم على أنفاسها باسم العرف والعادات والتقاليد التي تجعل من الجسد "مكمن الشهوة ومصدر الفتنة وباب الشيطان ومسرب الزلات والخطيئة والدنس"[1]، فالكاتبة تسعى إلى تحقيق هويتها بتعرية الجسد لا في حدّ ذاته كمطلوب لنفسه، إنّما تهدف من وراء تلك التعرية "فضح تصرفات الرجل وتعرية الجانب الآخر المختفي فيه، الجانب المسكوت عنه، أو ذلك الذي ظلت المرأة مجبرة ساكتة عنه"[2].

يتمظهر حضور الجسد في رواية "**أحزان امرأة من برج الميزان**"[3] للكاتبة ياسمينة صالح في تيمة القهر والتسلط ؛ التي جعلت المرأة كائنا مغلوبا على أمره، ينفذ أوامر السّيد الأوحد دون أن يكون له حق في الاعتراض أو التعبير عن موقفه أو رأيه من خلال نموذج الجسد المنتهك المستهلك من قبل الآخر/الرجل، بدافع الحاجة والعوز في إطار فيروس الحريم المعاصر.

وقد تجسد ذلك في اعترافات نادية الطالبة الجامعية؛ للساردة بمهنة أمها ومهنتها التي ورثتها عنها كما يورث الفقر والغنى عادة ؛ فالأم لم يكن أمامها خيار سوى ذلك "التبادل الجنسي – الاقتصادي المستمر بينها وبين الرجال وهو ما يعرف رسميا بالبغاء"[4]، أيّ عرض الجسد

---

[1] حياة بربوش، جسدنة الكتابة في الرواية النسائية « عندما يبكي الرجال لوفاء مليح »، الحياة الثقافية، تصدر عن وزارة الثقافة التونسية، تونس، ع260، 2015م، ص 69.

[2] مصطفى سلوي، صحوة الفرشات: قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر، ص 105.

[3] ياسمينة صالح، أحزان امرأة من برج الميزان، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر، 2003م.

[4] سارة كارمونا، البغاء في شوارع الدار البيضاء، ص 33.

* البغاء (prostitution) من بغى أي عَدل عن الحق، والبغاء هو العدل عن الاستقامة، وهو عمل البغي وهي الفاجرة بائعة الهوى، ويأتي في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿ ولا تكرهوا فتياتكم على البغاء ﴾ (سورة النور، آية 34).
والبغاء انحراف جنسي تؤجر فيه البغي وتقتضي أجرها عينا.

لقانون العرض والطلب بعد تحملها مسؤولية ولدين صغيرين ، تخلى الأب/الزوج عن واجباته اتجاههما لأن مصلحته كانت تقتضي "**الخروج من دائرة المسئولية، وقد صار أبا لطفلين لا يملك ثمن "الخبزة" التي يطعمهم بها، لهذا صدّق بأنه يملك حقّ التخلي عنا، ولهذا أيضا صدّقت والدتي بأنها مسئولة عنا بأموال رجال آخرين يخونون نساءهم في فراشها** "[1].

وعليه تسوق الأم ومن بعدها نادية ،مجموعة من الدوافع الاجتماعية كالفقر والحاجة التي ألمت بهما، وجعلت الآخر/الرجل يستغلهما لامتهان الجسد الأنثوي وانتهاك حرمته وعفته لغاية "إفراغ كل مكبوتات الرجل الجنسية والاجتماعية، فهي في خدمة الآخر/الرجل من أجل تسليته وتمكينه من مجون الإيروسية ؛ الذي لا يجده في المؤسسة العائلية"[2]، مقابل مبالغ مالية متفق عليها، إذ يقتصر "مفهوم العلاقة الجنسية على مستوى المتعة والأجر المادي"[3] بين طرفين.

" **رجال فكروا أن المتعة أفضل من المسئولية المطلقة، ولعلها المتعة السهلة هي التي أرضت كل الأطراف، فكان الرجال يأتون إلى بيتنا بمواعيد مسبقة، يأخذون ما جاءوا من أجله ثم يغادرون بسرية مدروسة .. كانوا محترمين (تقولها ضاحكة) .. محترمون في إحساسهم بأنّهم لا يسرقون شيئا، وبأنّهم في النهاية لا يأخذون سوى تلك المتعة التي يدفعون أجرتها مسبقا** "[4].

وعلى الرغم من أن الدعارة كفعل نجس لا تقوم به المرأة لوحدها؛ إنّما يشاركها فيه الرجل، إلاّ أن حديث الناس عن الدعارة غالبا ما ينصب على المرأة ، التي يوصف جسدها بالتعهر

---

=أما العاهرة (Whore) فهي البغي المرخصة في بيوت الدعارة.

بينما المومس (Strumpet) هي الفاجرة جهارًا، من ماست أيّ تبخترت واختالت. ينظر هذه الفروق الدقيقة في: د. عبد المنعم الحفني ، موسوعة عالم علم النفس، قسم الدراسات في دار نوبليس، بيروت، لبنان، مج1، ع1، 2005م، ص ص 142، 143.

[1] ياسمينة صالح، أحزان المرأة من برج الميزان، ص 66.

[2] سارة كارمونا ، البغاء في شوارع الدار البيضاء، ص 31.

[3] محمود سعيد، لغة الجسد في الأدب، يوسف إدريس نموذجا، ص 158.

[4] ياسمينة صالح، أحزان المرأة من برج الميزان، ص 66.

في حين لا يوصف الرجل بهذا النعت رغم أنه طرف فاعل فيه، إذ "تشكل المومس بالنسبة للرجل مبررا لوقاحته، فهو يحملها نتائج تصرفاته الشنيعة، ثم ينبذها من المجتمع"[1] باسم الفضيلة، أما المجتمع فيبخص المرأة العاهرة ويضعها في قفص الاتهام والمحاكمة "وهذا من شأنه أن يزيد في تعميق الحيف الذي يطال الأنثى التي تدفع الثمن لوحدها، دون أن يشاركها الرجل في ذلك"[2]. فتجبر المومس على إخفاء جزء من أفعالها الدونية ،" لتتمكن من المطالبة بالاحترام الاجتماعي... إذ تشعر بالخجل نظرا لنشاطها المحقر"[3].

« **نحن لا نملك شيئا الآن .. لو لم نعمل فسنموت جوعا .. هل تعتقدين أن الناس سيعطفون علينا ؟. إنهم يريدون لنا الموت .. لأنهم يعتقدون أنهم أشرف منا** »[4].

فلا ريب أن الأم كانت ترى في المسئولية الملقاة على عاتقها ، مبررا لتسليم جسدها للبيع/الرذيلة وإشراك الآخر/الرجل في هذه الصفقة، فلو لم يتخلى الزوج (الأب) عن أسرته ومسئولياته ما كان ليستباح جسد الزوجة (الأم) ومن بعدها جسد الابنة (نادية) ؛ مقابل سد حاجات اجتماعية ومتطلبات اقتصادية، لأن السبب الرئيس في نظر الساردة ومن وراءها الكاتبة في تبخيص هذا الجسد والدفع به نحو البغاء عنوة وإجبارا ، هو الآخر المجسد في الأب، الأخ، الزوج... وكذا المجتمع " لأن البغاء في النهاية حاجة اجتماعية تعبر عن خلل اجتماعي والقضاء عليه يتطلب أولا القضاء على مسببات الدعارة"[5].

وفي ظل هذا المنظور الاجتماعي نجد العامل الاقتصادي هنا يطفو كعنصر فاعل يتحكم في مصير الجسد الأنثوي ،إما بتوجيهه للفضيلة أو الرذيلة، وهو العنصر الذي تفتقر إليه المرأة عادة ؛ فقد عودتها الأعراف الاجتماعية ، وكذا المجتمع ككل على إعالة الرجل لها سواء كان معيلها الأب أو الزوج أو الأخ ... فإن تخلى عنها وقعت في المحظور

[1] سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، ص 192.

[2] مصطفي سلوي ،صحوة الفرشات: قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر، ص 112.

[3] سارة كرمونا، البغاء في شوارع الدار البيضاء، ص 18.

[4] ياسمينة صالح، أحزان المرأة من برج الميزان، ص 75.

[5] محمود سعيد، لغة الجسد في الأدب، يوسف إدريس نموذجا، ص ص 158، 159.

وباعت جسدها لسد رمق الفاقة والعوز، فالجسد بالنسبة للأنثى التي لا عائل لها هو المورد الوحيد للدخل، لتلج بذلك المرأة دائرة المومس التي تساوم على جسدها لتكفل نفسها وأبناءها شر الجوع، ثم سرعان ما تتحول الحاجة إلى اكتفاء فطلب الربح، إذ تصبح الدعارة "تجارة مربحة، ضامنها الرئيسي هو الطلب الثابت"[1].

" **كانت والدتي قد تعودت حياة الهرب من أحضان رجل إلى أحضان رجل آخر .. حياة بدت سهلة ومثيرة وهي تمارسها مستغلة الفقر كي تنتقم من نفسها ومنا .. أنا وأخ يصغرني بعامين** "[2].

" **أخبرتني (نادية) أنها اصطادت شخصا أغنى من طارق وأجمل..لا أعرف هل بدت الصدمة جلية على وجهي يومها .. ؟ صدمة تحولت إلى حزن وأنا أصغي إلى تفاصيل صيدها الجديد .. لديه شقة رائعة في أعالي العاصمة لا يسكنها أحد، وأعطاني مفاتيحها تصوري ولديه محلات ألبسة.. صحيح أنه يكبرني بكثير ولكنه غني جدا** "[3].

إن هذا التسويق الفاضح والصريح لجسد الأنثى من خلال علاقتها الثنائية مع شريكها الرجل، سواء كان زوجا أو عشيقا هو رأسمالها الوحيد للحصول على المال ؛ وتأمين المستقبل لعدم الوقوع في ضائقة الفقر والحاجة ،"وهو وضع تشترك فيه الزوجة والباغية معا"[4]، إذ يرى "مارو" « Marro » بأن "الفرق بين النساء اللواتي يبعن أنفسهن عن طريق الدعارة والبغاء، وبين اللواتي يبعن أنفسهن بواسطة رابطة الزواج، ينحصر في ثمن ومدة عقد البيع"[5]. غير أن الزوجة تكون أكثر احتراما وحضورا اجتماعيا، بينما المومس تظل مشاعر الاحتقار والدونية تطاردها ؛ بسبب الوعي الجمعي الذي ينظر للبغاء نظرة دونية فيها دنس لذاتها ولإنسانيتها، فتختلق هذه الأخيرة حيلة دفاعية لتحقيق التوازن النفسي عن طريق الانتقام

[1] سارة كارمونا، البغاء في شوارع الدار البيضاء، ص 43.

[2] ياسمينة صالح، أحزان المرأة من برج الميزان، ص 65.

[3] المصدر نفسه، ص 118.

[4] عبد النور إدريس ،النقد الجندري: التمثلات السوسيولوجية للجسد الأنثوي في القصة النسائية، ص 90.

[5] Simone de Beauvoir, le deuxième sexe II, l'expérience vécue, p. 425.

من المجتمع في شخص هذا الرجل بأن تسلبه مصدر قوته (المال)، بينما لا يحصل هو منها على شيء، "لأنّها تحقق انفصالاً تامًا عن جسدها ؛ إنه الجسد/السلعة الذي يقدم إلى الآخر في إطار من اللامبالاة"[1]، إذ يفقد هذا الجسد شذرات الإغواء والشبق ويصبح مجرد جسدًا عاديًا ذا "هوية جنسية"[2] على حد تعبير رامان سلدان.

بموازاة مع ذلك يمكن للمومس أن تخلي المسؤولية عن نفسها بإلقاء اللوم على الفقر أو التفكك الأسري، أو تخلي الأب عن واجباته اتجاه أسرته "فتحاول بذلك تجنب الخزي والعار على السلوك البغيض بنسبه إلى أسباب قاهرة"[3]، متناسية أن هذه الظروف قد تجعلها جانح أو تدخلها بوابة القلق والضياع، ولو كانت كل امرأة مومس تمارس دنسها/الرذيلة، متهمة الظروف الصعبة لتستبيح بيع الجسد ؛ لكان البغاء مصير حتمي لكل امرأة تمر بنفس الظروف، وهذا ما لم يترجمه لنا الواقع الاجتماعي.

" **فهمت أن والدتي هربت من البيت مع رجل آخر، وأن الرجل الآخر تركها ليهرب مع امرأة أخرى .. كنت في العاشرة عندما وجدتني وجها لوجه مع رجل يقول لي أنا باباك .. أبي الذي اكتشفته بائسا، متسكعا، استغلاليا ذو سوابق** "[4].

لا غرو أن لعبة الهروب التي مارستها الأم بإتقان، استمرت مع الزمن لتصبح لعبة المرض والموت في النهاية، فبعدما تجاوزتها السنون ؛ واجتاحها المرض والعجز وغزتها التجاعيد، أصبحت مجرد شطآن منبوذة لا يرغب في الاقتراب منها أحد ،لأن "الجسد أداة عمل في البغاء، والمومس واعية بقيمة جسدها وتستغله في هذا الاتجاه، بمعنى أنها تعتني به قصد استغلاله فالجسد يتصور كشيء، كشيء خاص جدا يتم الاعتناء به ، من أجل

[1] حمودة إسماعيلي، لغز الأنوثة وعقدة الجنس، إفريقيا الشرق، المغرب، 2015م، ص 30.

[2] رمان سلدان ،النظرية الأدبية المعاصرة، ص 216.

[3] حمودة إسماعيلي، لغز الأنوثة وعقدة الجنس، ص 30.

[4] ياسمينة صالح، أحزان المرأة من برج الميزان، ص 65.

إغواء الرجل الباحث عن المتعة"[1]، لكن في حالة فقد هذا الجسد لبريقه وتميزه وجماليته، يفقد اشتهاءه من قبل الآخر/الرجل ، ويصبح مجرد جسد باهت لا حياة فيه.

" **كان التعب يضغط عليها .. تعب العمر الذي بدأ يهرب مخلفا وراءه وجها للهموم اليومية والتجاعيد التي لا يمكن التسامح معها في مهنة تقدس الجسد حد العبادة** "[2].

بيد أن لعبة الحياة تستمر، إذ تقدم البديل عن الجسد المستهلك، بجسد آخر غض وفتي ورث الرذيلة إجبارا بدلا من الطهارة ، هو جسد "نادية" هذه الأنثى التي حاولت جليا رغم ظروفها القاسية أن تصنع لنفسها كينونة ؛ تختلف عن كينونة أمها التي تتسم بالضعف والاستكانة لقانون البيع والاستباحة لهذا الجسد بدافع الجهل وقلة الحيلة.

لقد حاولت نادية أن تكسر صورة أمها بالعلم، أيّ مزاولة دراستها لبناء ذاتها، ذات متعلمة تعي الحياة جيدا، ولتقهر الظروف الاجتماعية القاسية؛ التي جعلت من هذه الأم تسقط في براثين الدعارة.

" **فجأة بدأت أشعر بالقرف من والدتي ومن مهنتها التي أحسست أنها تثير العار حقًا .. لحظتها شعرت أنني بدأت أثبت لنفسي أنني مختلفة** "[3].

" **كانت تريدني أن أكون أفضل منها، أن أتعلم كي أعيش كي أحقق طموحي أفضل من طريقتها البدائية في العيش .. ربما كانت محقة في إدخالي إلى المدرسة وفي إجباري على الدراسة، فقد تفوقت عليها حقا، تفوقت برغبة شديدة في الاختلاف** "[4].

وما دعَم ثوابت الطهارة في ذات "نادية" أكثر ،هو ذاك الحب الذي اكتشفت نقاءه مع ابن الجيران "خالد" ، والذي جعلها تؤمن إيمانا خالصا أنها فعلاً تختلف عن أمها كل الاختلاف.

" **ربما في قرارة نفسي كنت أريد أن أثبت لوالدتي أنني لا أشبهها في شيء .. ولا حتى في قناعتها بأن الجسد ثروة يجب استغلالها؛ وأن الفضيلة لا تحمى من الجوع. نعم كنت أريد**

---

[1] سارة كارمونا ، البغاء في شوارع الدار البيضاء، ص 24.

[2] ياسمينة صالح، أحزان المرأة من برج الميزان، ص 71.

[3] المصدر نفسه، ص 72.

[4] المصدر نفسه، ص 67.

**أن أثبت لها وربما لنفسي أيضا أن الحب وحده قادر على حماية الجسد من الخطيئة وأن الرب يغفر الذنوب جميعها "**[1].

- فهل فعلا الحب يحمي الجسد من الخطيئة ؟ وهل يمكن لهذا الحب أن يصمد في وجه المجتمع وما يحمله من انكسار للجسد الأنثوي ؟.

يعد البغاء ظاهرة تتداخل فيها عوامل مختلفة، إذ لا تقتصر على العامل الاقتصادي فقط بل تتعداه إلى عوامل أخرى كالعامل الاجتماعي والنفسي والعقلي..، مما "يمكن أن يكون لها أكبر الأثر في سقوط المرأة واحترافها البغاء ، فكل هذه العوامل تعمل في غياب الدين والوعي بالذات والأخلاق"[2]. فما كان الشعور بالحب ليحمي نادية من الوقوع في الخطيئة المقدرة، لأن المجتمع والظروف الأسرية دفعتها دفعا لبيع الجسد مرة أخرى ؛ لكن هذه المرة لم تكن نادية صورة تشبه أمها الجاهلة، بل صورة للأنثى المتعلمة الواعية لذاتها ولوجودها كإنسانة، إلاّ أن كل ذلك لم يحمي أنوثتها من الانزلاق، ولم يحقق لها الاختلاف المنشود عن أمها إلاّ في كونها عرفت أصول اللعبة جيدا.

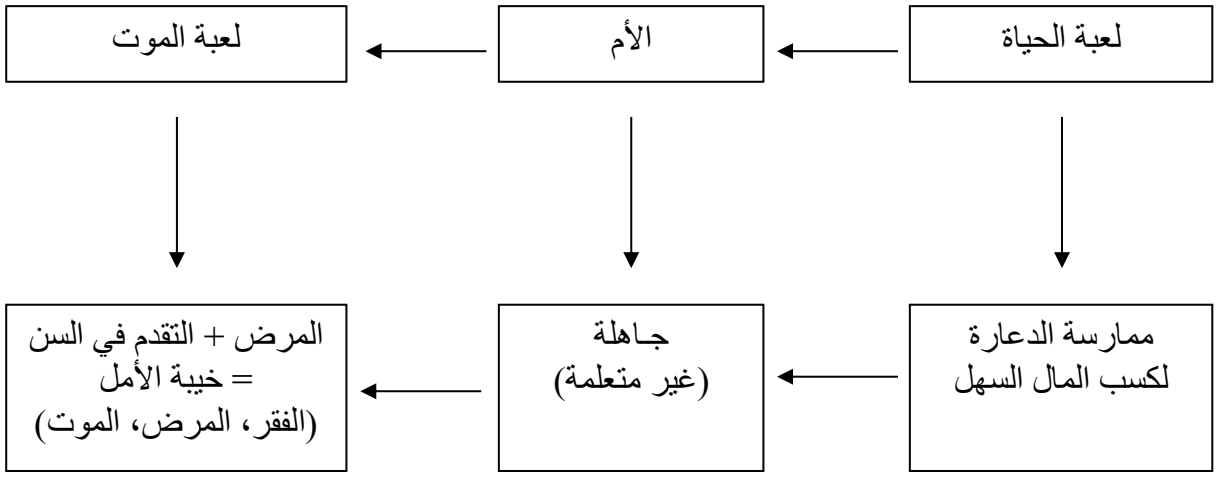
**" حلم هربت منه إلى الواقع الذي عراني قبالة نفسي وأكّد لي أنني لا أختلف في شيء عن والدتي.. وأنني ربما أتفوق عليها في أنني متعلمة، وأنني لا أبيع جسدي لكل التافهين كما كانت تفعل هي "**[3] .

---

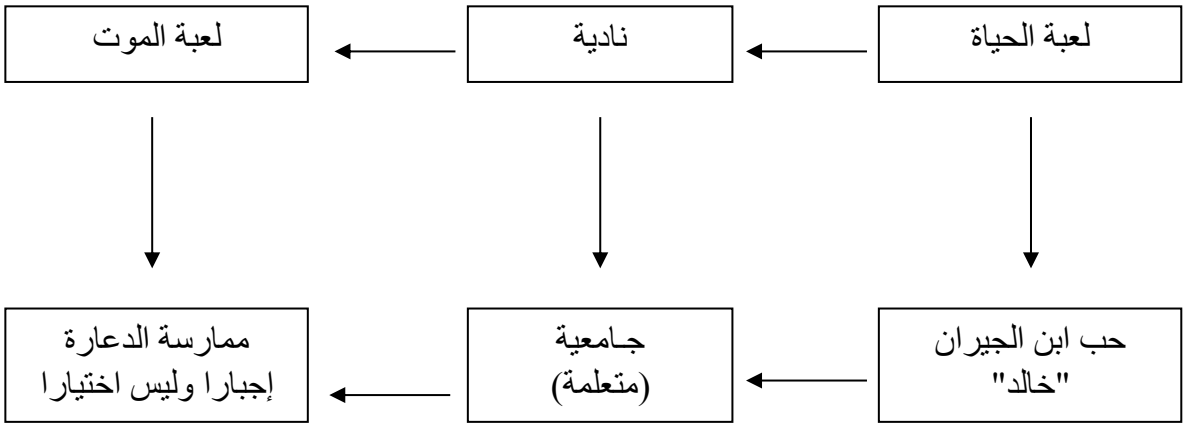
[1] ياسمينة صالح، أحزان المرأة من برج الميزان، ص 74.

[2] محمود سعيد، لغة الجسد في الأدب، يوسف إدريس نموذجا، ص 159.

[3] ياسمينة صالح، أحزان المرأة من برج الميزان، ص 78.




- **النموذج الأول**




- **النموذج الثاني**

لقد أجبرت نادية على بيع جسدها ؛والتخلي عن طهرها الروحي والجسدي، بسبب الفاقة والفقر ومرض والدتها، ونظرة المجتمع التحقيرية لها ولأسرتها، لكن هذا الفعل جبرً كان في البداية، فتحول في النهاية إلى اختيار فاحتكار، بمعنى "فعل الدعارة بدأ بعلة إجبارية وبعد ذلك انقلب إلى فعل اختياري"[1]، تقوم به نادية ومثيلاتها في المجتمع كلما أتيحت لها ولهم الفرصة لذلك.

[1] مصطفي سلوي، صحوة الفرشات: قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر، ص 118.

لقد ارتأت نادية في البداية التضحية لأجل أمها المريضة ؛ولأجل الظروف الاجتماعية التي وضعت فيها مكرهة، وحاجتها النفسية الملحة للهروب من نظرة الناس التحقيرية لها ولأمها ،وحاجتها الماسة لمواصلة الحياة والشعور بالأمان ولو في كنف عائل يستبيح جسدها كما يشاء ووقت ما يشاء. إن نادية ما هي إلاّ نموذج لذلك "الجسد التائه الضال الذي عبر جسديته... يسعى إلى البحث عن شيء ينقصه بغية امتلاكه"[1] ،إنه الأمان والاستقرار الاجتماعي المفقود.

" **لا أنكر أنه على الرغم من كل قرفي من نفسي كنت معجبة به .. فقد كان مخلصا لوعوده معنا.. كنت جسدا غضا بالنسبة إليه.. وكان أمنا حقيقيا بالنسبة لي** "[2].

بيد أن موت أمها وحصولها على شهادة البكالوريا، فتح أمامها أبواب الاستقلالية التامة لإرضاء غرورها بممارسة الدعارة ؛ دون قيود تفرض عليها من والدتها، لتصبح بمرور الوقت مؤسسة مستقلة تدير تجارتها ببيع الجسد بكل حرية واقتدار.

"**ماتت والدتي راضخة للمرض .. لا أنكر أن موتها أراحني قليلا من عبء التنازل المجاني لإرضائها، كنت أكتشف أنني أريد أن أكون مؤسسة مستقلة** "[3].

تحيلنا هذه الوضعية التي تتخبط في براثينها نادية ومثيلاتها اليوم ، على مجتمع لا يقدر الأنوثة ويعمل أكثر على كسرها وإذلالها ، فيسري بذاكرتنا للرحيل عبر التاريخ ليحط بنا في قصور العباسيين والعثمانيين المحفوفة بالسراي*، أين تستعبد المرأة في بنية

---

[1] جمال بوطيب، الرواية العربية الحديثة، المرجع والدلالة، بحث في أنثروبولوجيا الجسد، عالم الكتب، إربد، الأردن، 2013م، ص 105.

[2] ياسمينة صالح، أحزان المرأة من برج الميزان، ص 79.

[3] المصدرنفسه ، ص 79.

* السراي: كلمة فارسية تعني الحريم، يرى "بنزر" أن كلمة سراي التي تعني القصر الملكي المشيد فوق هضبة مشرفة على بيزنطية، أصلها فارسي وكانت تعني مبنى في بادئ الأمر، ثم قصرا، فحريما.

ينظر فاطمة المرنسي، هل أنتم محصنون ضد الحريم، ترجمة: نهلة بيضون، المركز الثقافي العربي، نشر الفنك، بيروت، لبنان، المغرب، ط2، 2004، ص 72.

الحريم** وتصبح مجبورة تابعة "للسيد الأوحد الذي لا شريك له"[1]، والذي عمل على إيقاعها وأخريات في شرك السبي أثناء الحرب أو الفتح، فتصبح لا حول لها ولا قوة في اختيار مصيرها الذي يصبح ضمن راهن الحريم. هذه الوضعية تماثل وضعية نادية وأمها وكثيرات من النساء اليوم، اللواتي أجبرتهن الحياة على التذلل والخنوع للآخر/السيد ؛ ببيع أجسادهن إكراها وليس رضا في ظل تجارة العيب/الدعارة، من هذه الرؤية نكتشف أن عصر الحريم لا يزال يترجم وجوده لحد اليوم ، رغم ما وصل إليه الإنسان من تحضر وتطور وانفتاح، لكن الفرق الوحيد أن هذا السراي اتخذ فقط أشكال مغايرة ؛ يفرضها مقتضى الحال/العصر، فما نادية وقبلها أمها إلاّ حريم الزمن الحاضر، ببيع الجسد مع فارق واحد هو وفرت الأسياد الذين يستمتعون بالجسد الأوحد، أما في الماضي فكان "الحاكم المستبد في السراي هو الوحيد القادر على الاستمتاع بالجنس اللطيف، ولكنه لا يستمتع به بقدر ما يستمتع بوفرته التي تعتبر عن الدونية إزاء وحدانيته"[2]، "فالنساء كانت وفيرات في الحريم بمقدار متعة السيد الكلي القدرة .. كما لو أن عددهن، مهما كان كثيرا، لا يمكن أن يبلغ ذلك الواحد الكلي القدرة الذي هو السيد إلاّ تقاربيا"[3].

وإن كان الرجل فيما مضى عبر التاريخ الزاخر بالحريم ،هو السيد الأوحد صاحب القوة والسلطة والقدرة، فإن نادية في عصرنا هذا أصبحت هي السيد الأوحد؛ ببيع جسدها للآخرين/الرجال على كثرتهم ،معلنة عن ضعفها وخنوعها لهم، مستكينة لوضعها السراي كونها مؤسسة مستقلة في التذلل والتنازل عن احترامها لذاتها ولإنسانيتها ،وخيانتها في كل

** الحريم تعني الحَرام والحَرمْ في آن، أو المكان المقدس الذي يخضع الدخول إليه إلى قوانين محددة وصارمة، والحريم "Odalisque" المحظية، يشمل الحريم في آن المكان والنساء اللواتي يعشن فيه ويملكن رجل واحد هو الحامي والسيد.
ينظر فاطمة المرنسي، هل أنتم محصنون ضد الحريم، ص 09.

[1] فاطمة المرنيسي ،هل أنتم محصنون ضد الحريم، ص 73

[2] المرجع نفسه، ص 74.

[3] المرجع نفسه، ص 74.

مرة لأنوثتها .وهنا تكمن المفارقة بين الوجهين، بين (الحاضر والماضي)، (الأنا الحاكم والأنا المحكوم).

**- الوجه الأول:**

الأنا الحاكم (الماضي) ← السراي ← وفرت نساء الحريم ← القدرة = القوة السلطة والهيمنة.

**- الوجه الثاني:**

الأنا المحكوم (الحاضر) ← نادية ← الدعارة ← وفرت الرجال ← عدم القدرة (الإذلال، الضعف والدونية) = الحريم / السراي.

ويمكن أن نتبين ذلك جليا من خلال الجدول التالي:

| السراي / الحريم (الماضي) | نادية ومثيلاتها / الدعارة (الحاضر) |
|---|---|
| - الحريم يتم سبيهن وبيعهن للسيد الأوحد لتكون شريكات جنسيات خاصته إذ يصبحن ضمن ما ملكت إيمانه. | - البغي تعمل على إغواء الرجال لتكون لهم شريكة جنسية ابتغاءً للمال مقابل المتعة. |
| - الحريم مكان تمارس فيه الخطيئة دون قيود دينية أو عرفية أو أخلاقية. | - بيوت الدعارة مكان تمارس فيه الرذيلة دنسا من باب الحاجة والعوز بداية ثم طلبا للحياة المترفة .. وذلك في ظل تخطي حدود الأخلاق والدين والعرف في المجتمع. |
| - السيد الواحد الأوحد يمتلك السراي من باب القدرة لأنه السيد الكلي، فيحقق بذلك سمة: القوة، الهيمنة، التعالي. | - البغي تغوي الآخر من باب الضعف والتذلل والحاجة، فتحقق بذلك الهوان والخنوع للآخر/الرجل بتحقيق كل متطلباته على حساب ذاتها وإنسانيتها وحتى أنوثتها، فتتخذ تراتبية الجارية أو المحضية أو الخادمة. |

نتبين مما ذكر أن عالم الحريم (السراري) لا يزال قائما ليومنا هذا، مركزه المرأة التي تدعي التحرر ومبعثه الرجل الذي يساند النسوية ظاهريا، فالمرأة اليوم حتى وإن تفتحت على آفاق التعلم والعمل في نظر الآخر لا تزال مجرد سراي لا غير، تعمل على خدمته وطاعته والخنوع لكل رغباته، لأن "الحريم يتماهى مع السيطرة المطلقة للرجال على النساء"[1] ،إضافة إلى قدرة الرجل دينيا وعرفيا على كسر المرأة بسعي إما لتطليقها أو "التمتع بأربع زوجات وهناك أيضا التمتع بعدد لا يحصى من الخليلات"[2]. فلا يجب أن نغتر بشعارات التحرر المتداولة اليوم، لأن فيروس الحريم لا يزال يدعم سلطة الرجل المطلقة على حساب الذات الأنثوية القابعة في خانة "سراي".

ومما لا شك فيه أن كل من نادية وأمها ؛ تمثلان نموذجين للجسد الأنثوي الحريم في الرواية، حيث تشتركان في إيمانهما بتعهر الجسد المتوارث منذ عهد السراي، وإن كان هذا الجسد المدنس يرتبط في علاقته بالآخر في ظل خضوعه لمنطق السلعة والزبون، فإن هاتين الشخصيتين معا تدركان تمام الإدراك هذا المنطق، وتعيشان به ولا تتحرجان من كونهما تمارسان هذه المهنة بل تصرحان علنا بها.

"– **ماذا ستعطينه أنت ؟**

– **ما تعود غيره أن يأخذه مني، المهم هو النتيجة** "[3] .

هكذا تستغل الكاتبة فرصة الحديث عن العري الجسدي، وبيعه الرخيص لتثبت سلبية الآخر/الرجل اتجاه الأنوثة، هذا الرجل الذي يقف في الظل ظاهريا، لكنه السبب الرئيسي في دفع المرأة/الأنثى لاختيار هذا الطريق "بيع الجسد"، إلاّ أن "اختيارها لهذه المهنة لا يجب أن يدفعنا للحكم عليها بوجود ميول فطرية داخل نفسها تدفعها إلى امتهان البغاء"[4]، بالرغم من أن الأمر في الظاهر يبدو اختياريا، إلاّ أنه في الحقيقة يعد جبرًا مفروضًا عليها، غايته

[1] فاطمة المرنيسي ،هل أنتم محصنون ضد الحريم، ص 108.

[2] المرجع نفسه، ص 108.

[3] ياسمينة صالح، أحزان امرأة من برج الميزان، ص 118.

[4] سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، ص 194.

توفير لقمة العيش الكريم وحفظ ما تبقى لها من إنسانيتها وأنوثتها. إذْ الرواية من خلال هذا البوح الصريح عملت على مسح صورة الرجل، بإظهاره على حقيقته السلبية التي يداريها الجميع بما فيهم المجتمع الظالم اتجاه الأنثى بتذليلها، وتقليل من شأنها لدرجة النقمة على جسدها "إلى حدود تسويقه بوصفه بضاعة قادرة على الكسب، وترويجه كسلعة بخسة تتداول بين المستهلكين"[1] في سوق الدعارة ؛ الحافل بالجسد الأنثوي المتشظي والمستعبد للآخر.

احتفاء الرواية بهاتين الشخصيتين لا لتقديمهما كنموذجين لعاهرتين تبحثان عن المال لأجل البقاء، إنما بغية "إبراز مسألة تبدل القيم داخل المجتمع المتسارع نحو السلطة والمال ؛ وما لجوئهما إلى تأجير جسديهما سوى لحاجتهما إلى إثبات الذات بإخراجها من إطار التهميش ،إلى إطار اللذة والرغبة المحاكاتية بتعبير رونيه جيرار"[2].

## ب/ الجسد المستباح مجانيا: (صورة للخيانة الزوجية)

إذا كان الحب في نظر نادية، هو الطريق المعبد نحو قداسة الجسد وطهارة الروح، فعند حياة نجده في فوضى الحواس ، هو الطريق لاستباحة الخيانة الزوجية والانغماس فيها. ونحن حينما نتحدث عن الخيانة، فإننا نتحدث عن " فعل أو سلسلة أفعال تؤدي لهدم علاقة إنسانية تجمع بين طرفين، بين الفاعل الذي يقوم بهدم الأساس الذي تبنى عليه العلاقة، نسميه الخائن وبين المنفعل أو الذي يسبب له انهيار العلاقة، وقعا سلبيا على نفسيته نسميه الضحية"[3]، وإن كانت حياة تعد هنا في مقام الخائنة والزوج في مقام الضحية، غير أن الكاتبة حولت هذه الحقيقة إلى خطاب آخر؛ مناقض تماما لما تعود الواقع فرضه على

[1] إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي العربي، الجسد، الهوية، الآخر، محاكاة، النايا، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الجزائر، ط1، 2013م، ص 52.

[2] عبد الرحيم العلام، قراءة في ثالوث الكتابة، الأدب، الجنس، نقلا عن جمال بوطيب، الرواية العربية الحديثة، المرجع والدلالة، ص 106.

[3] محمود إسماعيلي، لغز الأنوثة وعقدة الجنس، ص 43.

الذاكرة الجمعية*، فالخيانة هنا ناتجة عن رد فعل هذه الأخيرة لتعرضها للإذلال الذي سببه زوجها ،مما دفعها لرد الاعتبار لذاتها المهانة بفعل الخيانة التخييلية، التي سارت على دروبها للنهاية.

لا غرو أن حياة كي تتصالح مع ذاتها كأنثى "كان عليها قبل ذلك أن تقوم باكتشاف هذه الذات التي لم يسبق أن كابدت منها إلاّ الجوانب السلبية؛ التي تجلب المهانة والعار"[1]، مما دفعها للوقوع في شباك الحب ،ومنه الخطيئة باستباحة الخيانة الزوجية، كتعويض عن الضياع النفسي والاجتماعي الذي كانت تعيشه مع زوجها، الذي كان ينظر إليها على أنها "مجرد أداة للجنس ووعاء للمتعة"[2] لا غير، وبما أن الجسد لا يطيق السجن خلف القضبان سواء كانت معنوية أو مادية ،ارتأت التمرد واستغلال فرصة التعبير عن ذاتها بنسلها لبطل نموذجي أنجبته مخيلتها ؛ وجسدته في الواقع لغتها لتهرب إليه تعويضا عن فشل زواجها ؛ يدفعها إلى ذلك جوعها العاطفي الواخز، لقلبها المفرغ من ذلك الإحساس المرضي للروح والجسد معا. فهي في مؤسسة الزواج مجرد "كائن ضمني بدون إحساس، بدون إشباع"[3] لذاتها الرغباوية، بينما نجدها في مؤسسة العشق تتحرك في كل الفضاءات، بمنطق الفُرجة على ذاتها المستأنسة بضعفها اتجاه عشيقها وضعف عشيقها اتجاهها.

إن الجسد هو الوسيلة التي تنظم العلاقات بين الذات الأنثوية والآخر/الرجل ،مما يعلل "سخاء السرد في الإكثار من أوصاف الجسد الأنثوي ،والمبالغة في ذكر رغباته

* الشرع الإسلامي يشجب الزنا ويعتبره جريمة لأنه مخل بالنظام الاجتماعي والأخلاقي، والخيانة الزوجية تعد جريمة ضد التعاليم الدينية لقوله تعالى: ﴿ ولا تقربوا الزنى إنه كان فحشة وساء سبيلا ﴾ سورة الإسراء، الآية 32.

وقد ساوت الأحكام بين عقوبتي المرأة والرجل وقد اشترط لإنزال العقوبة ثبوت التهمة، وذلك بالرجم للمحصن والمحصنة. ورد في الموطأ قول عمر بن الخطاب: "الرجم في كتاب الله حق على من زنى من الرجال والنساء. إذا أحصن إذا قامت البينة أو كان الحبل أو الاعتراف"، ينظر صوفية سحيري بن حتيرة، الجسد والمجتمع، ص 66 ،67.

[1] مصطفي سلوي ،صحوة الفراشات، قراءة في نقد السرد النسائي المغربي المعاصر، ص 37.

[2] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، ص 17.

[3] عبد النور إدريس، دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، ص 82.

وتهويماته الجنسية"[1]، إذ يرى الناقد عبد الله إبراهيم أن الجسد ينتمي إلى عالمين، عالم ينتهكه هو عالم الذكور وعالم يحتفي به وهو عالم الإناث، ولأن الجسد لا يمكن له أبدا المحافظة على هويته في ظل تواجده في عالمين متناقضين في الوقت نفسه للتواصل معهما "فإن ما ينبغي أن يحدث لكي لا يؤدي البحث عن الهوية إلى تمزيق الجسد ،هو تغيير المضمون الأيديولوجي السائد في عالمي الرجل والمرأة، المضمون القائم على التفاضل والتراتب، وإنتاج صورة طهرانية للذات، وتركيب صورة مشوهة للآخر، وهو ما سيفضي إلى امتصاص شحن الغلواء التي يمر بها الجسد ، بحثا عن توازنه وحاجاته الطبيعية وأمنه وكفاتيه"[2] . هنا فقط يمكن لهذا الجسد أن يمتلك حرية التصرف وفق أهوائه ؛ منتهكا كل الحدود ومتخلصا من كل الرقابات المفروضة عليه، شأنه شأن جسد حياة التي استباحته لذلك الحبيب الافتراضي؛ لترتشف عطشها العاطفي وترتوي بعد ظمأها من زوجها الذي أمعن في إهانة أنوثتها جسدا وروحا، بتهميشها وقمع رغباتها المعنوية قبل المادية، لعدم قدرته على قراءة أنوثتها قراءة صحيحة، دافعه في ذلك هو "حماية الإيديولوجية الذكورية من خلال قمع الرغبة الأنثوية ،فلا توجد المرأة ولا تصبح محترمة ولا يتم تقديرها إلاّ إذا تنكرت لجنسها وقمعت رغباتها وغلفت نفسها، معلنة أن لا جسد لها"[3]، وهذا ما رفضته حياة وسعت للبحث عن البديل عنه.

" **أتوقع أن يكون زوجي قد ولد بمزاج عسكري، وحمل السلاح قبل أن يحمل أي شيء، فأين العجب في أن يكسرني أيضا دون قصد** "[4].

إن حصر الزواج كزواج حياة في إطار نكاح المتعة فقط ؛فيه تشيء للجسد الأنثوي

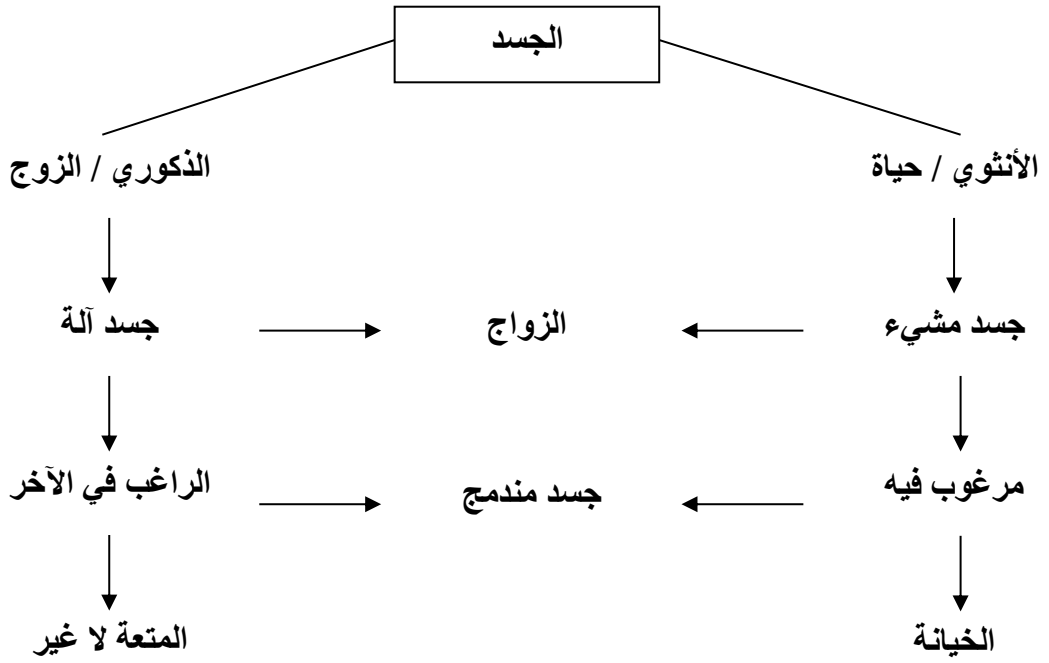
[1] عبد الله إبراهيم، الرواية النسائية العربية – تجليات الجسد والأنوثة، علامات، مجلة ثقافية تصدر بدعم من وزارة الثقافة والاتصال، المغرب، ع17، 2002، ص 37.

[2] المرجع نفسه، ص 37.

[3] خلود السباعي، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، ص 166.

[4] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 37.

بحيث يصبح الجسد شيئا (objet)، و"يصبح تابعا مخفوضا منتظرا للمراكب الحاملة للمذكر"[1]. وهذا ما يجعل جسد حياة جسدا ليس مطلوبا ولا مثالا، كما أنه لا يحدد ملامح المرغوب فيه لأنه مرغوب فقط، وليس راغبا في الآخر/الزوج، أما جسد زوجها فهو ذلك الجسد المغاير الذكوري الذي يحصر في خانة "**جسد آلة**" « **Machine corps** » فقط، فهو يسعى نحو رغباته لا غير ؛ دون محاولة فهم جسد الآخر/الأنثوي، مما يؤدي اندماجهما إلى تحولهما إلى "**جسد واحد مندمج**"[2] لا روح فيه إلاّ التواصل الجسدي.




إن مشكلة حياة من هذا الزواج تكمن في وجودها كشيء لا كوعي وكيان، "فالجسد عندها يعاش ولا يُفكَر فيه، في هذه الحالة يتم التركيز على الظاهرة العضوية التي تعيق تجربة الجسد الخالص مع الزوج"[3]، فالأنثى (حياة) تكون هنا ذات وعي جسدي، أما الفكر الجسدي لديها فمعدوم في ظل مؤسسة الزواج/التقليدي، داخل المجتمعات التي ما تزال بها

[1] جمال بوطيب، الرواية العربية الحديثة، المرجع والدلالة، ص 53

[2] المرجع نفسه، ص 53.

[3] المرجع نفسه، ص 54.

النساء الزوجات مجرد "حريم"، علاقة زوجية خالية من العاطفة والمشاعر المتبادلة، وفيها المرأة "آلة إنجاب" و"مدرسة" تعد الأبناء حسب ما تقتضيه النظم الاجتماعية الأبوية"[1]. مما يرسم في حياة البطلة معضلة نفسية تترجمها الدوافع العاطفية ،التي تخلص إلى نتيجة واحدة هي الخيانة الزوجية التي تتحول بدورها في نظرها ؛من إطارها المدنس إلى إطار جديد مفتعل هو المقدس.

إن حياة مثلها مثل غيرها من النساء، اللواتي يشتكين من "غياب الدعم العاطفي لدى الرجال. وكأنه يفضل ألاّ تكون المرأة مسموعة أو مرئية"[2]، إلاّ في اللحظات الحميمية التي تمنح المتعة له –الرجل– وتتغافل عن رغبات الذات الأنثوية ،مما يولد عنها الإحساس بالوحدة والعزلة الدائمة، فمفهوم الرجولة يعتبر كل من "الأحاديث العاطفية غثة وأنثوية، وربما لدى الرجال الإحساس بأن الحديث إلى النساء وبأسلوبهن، سيكون هبوطا من قبلهم على صعيد المساواة"[3]. فهل فعلا تواصل الرجل مع المرأة يعد شكل من أشكال المساواة المرفوضة في قاموس الرجولة ؟ خاصة إذا كان رجل بنجوم عسكرية كزوج حياة !!؟.

بناءً على ما سبق يمكننا القول أن دافع البطلة/حياة للبحث عن البديل العاطفي، كان أمرا حتميا حتى وإن كان على صفحات الورق الأبيض المخضب بالسواد ؛ والممزوج بالرغبات المكبوتة، مما جعلها تخضع لطقوس الخيانة التخييلية بمحض إرادتها، هروبا من الواقع المتأزم الذي تعايش تفاصيله مع زوجها، فحياة تتواطأ مع المشهد السردي الإيروسي، لتُحَرر جسدها وروحها بإعطائه صفة الحركية المتحققة ؛في ظل السعي نحو الخيانة المباركة ؛ من قبل الكاتبة التي عملت على فضح "فضاء الصمت النسائي، الذي شكلته القوانين بمساندة الجميع"[4]، فجاءت المشاهد السردية الإيروسية، " بعنف رمزي مضاد تنتقم

[1] محمد معتصم، المتخيل المتخلف، دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، منشورات ضفاف، منشورات اختلاف، دار الأمان، بيروت، الجزائر، المغرب، ط1، 2014، ص 98.

[2] منى فياض، فخ الجسد، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط2، (منقحة)، 2013م، ص 317.

[3] منى فياض، فخ الجسد، ص 318.

[4] زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 63.

من خلالها (البطلة/الكاتبة) لنفسها من مؤسسة الزواج (الفاشل)، ومن الزوج ومن النظم المعرفية والثقافية التي تشيء جسدها، وذلك عبر ممارسة الزنا أو العشق السري لرجل آخر غير الزوج مستملحة بذلك طعم الخيانة"[1].

" **كان صوته ملامسا لمسمعي، ما كدت ألتفت خلفي حتى وجدتني على حافة جسده، بيننا مسافة أنفاس وقبلة، ولكنه لم يقبلني، امتدت يده اليمنى نحو شعري تلامسه ... ببطء وعبث مثير ... ثم انزلقت نحو أذني تخلع عنهما الواحدة بعد الأخرى قرطهما ... بتلقائية من تعود أن يخلع عن امرأة أشياءها الصغيرة، وكأنه يهيئني لطقوس عشقيّة، ثم راحت شفتاه تبدآن حيث توقفت يداه...** "[2].

إن الجسد الأنثوي المشتهى والمرغوب فيه لا يبقى ساكنا، خامدا بلا حراك، بل "تحركه اللغة، فتعيد إليه حيويته وانطلاقاته، وتتحول حركية السرد فيه إلى عملية مغرية، نلمس فيها الغواية والإغراء والأناقة التي تحقق للنص لذته ووقعه المشتهى"[3] .(كان صوته ملامسا لمسمعي)، (وجدتني على حافة جسده)، (امتدت يده اليمنى نحو شعري تلامسه). فالنص في أصله لبوس اللغة في الكتابة النسائية يستثير مكامنها ويبوح بخفاياها ويدفع بصورها المكبوتة على التصريح والبوح كما يحملها عبئ الرمزية اللغوية لتأويلها ثقافيا بغية التأثير في المتلقي، "فيتحول السرد إلى شحنات عاطفية، يمتزج فيها المشهد الحسي (المرئي) بالمعاني الذهنية (المجردة)"[3]، فيصبح السرد أكثر دلالة وتأويلا.

كما تستعير الكاتبة هنا الواجهة الأمامية المكشوفة للجسد الرغباوي، لتمارس طقوس الكتابة في محراب هذا الجسد المكبوت، بتحويله إلى أيقونة مثيرة لرغبات الآخر/الرجل من خلال تلك اللقطات الشعرية المضيئة، التي تتكئ فيها على تقنية الكتابة الفريدة والمتميزة. فالجسد "صورة ذهنية تخييلية لا تكتمل معالمها، إلاّ إذا واجهت بها مؤسسة الآخر/المجتمع

[1] إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي العربي، الجسد، الهوية، الآخر، ص 40.

[2] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 180.

[3] الأخضر بن السايح، سّرد المرأة وفعل الكتابة، ص 318.

عامة، والرجل خاصة"[1]. وحتى تتحقق هذه المواجهة بتحقيق كينونتها؛ نجدها تؤسس المعرفة بحدود هذا الجسد "فالجسد ومن منظور الروائية هو رهانها الأثير، إنه الرهان الذي يخضع لتفسيرات جمة، بقدر ما يستجيب لتأويلات ربما يستحيل حصرها، بسبب المفهوم المطاطي للكلمة، وتاريخها الذي يتجاوز نطاق المكتوب، ويتحرى بمدوناته ما هو خفي ومتكتم عليه ومصمت"[2]، نجدها تنطلق من مبدأ « **الانفلات البلاغي** »[3]، لتولد لدى المتلقي حساسية خاصة نحو هذا الجسد بفعل حركية السرد وغوايته.

" **لم يكن قرطي هو الذي وقع مني هذه المرة، وإنما قلبي الذي أصبح بكلمة واحدة يقع مغمى عليه كلما خطر للحب أن يلعب معي لعبة الغميضة، ويضعني أمام رجلين، علي كل مرة، أن أتعرف بكلمة واحدة إلى أحدهما كنت ما أزال تحت وقع تلك الكلمة، عندما رأيتهما ينهضان، بدت من الرجل صاحب القميص الأبيض إشارة من رأسه كأنه يودعني بها رافقتها نظرة غائبة تعد بشيء ما ومضى** "[4].

فلا غرو أن الخطيئة هنا لم يكن دافعها العوز والحاجة المادية لاستمرارية الحياة، كما هو الأمر مع نادية وأمها، إنّما دافعها الحاجة العاطفية للأنا ،المتجسدة في الإحساس بالذات الأنثوية ككيان له وجوده مثله مثل الآخر، فالبحث عن الحب إنما هو "البحث لمعرفة الذات ورغبتها في الحب هي رغبتها في أن يعترف بها، لا من أجل "أن تفعل"، ولكن من أجل "أن تكون"[5] موجودة، فاعلة، لا مهمشة ومغيبة.

فحياة في بحثها عن ذاتها المغيبة ؛تشبه إلى حد بعيد زوجة شهريار الأولى التي سعت لتفعيل وجودها بالسعي جاهدة للتمرد على قوانين شهريار ،تلك القوانين التي عملت على سجنها في قصره ،وحصرها في أقبية حريمه وكأنها كم مهمل لا غير، مما دفعها للبحث عن وجودها المغيب بالتحرر من تلك القيود، "التراتبية والحواجز التي يضعها الرجال

[1] حياة بربوش، جسدنة الكتابة في الرواية النسائية، ص 70.

[2] إبراهيم محمود، زئبق شهريار، جماليات الجسد المحضور، دار الحوار، سورية، ط1، 2012، ص 17.

[3] حياة بربوش، جسدنة الكتابة في الرواية النسائية، ص 70.

[4] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس، ص 71.

[5] وفيق عزيزي، الجنس في أدب غادة السمان، ص 16.

للتحكم في النساء، مما يؤدي إلى التمرد وتملي قوانينه"[1]، فكان تمرد هذه الزوجة على وضعها السراي بتفعيل جسدها دون عقلها، إذ انحصرت ثورتها ضد شهريار في حدود الجسد المستباح للخيانة مع عبد أسود ساوته بمقام سيده ،وأشركته معه في جسد أنثوي واحد هو جسدها المحضور (جسد الزوجة)، فكان مصيرها القتل لها ولبني جنسها من بعدها. تماثلها في ذلك حياة التي سارت في نفس مسار هذه الزوجة؛ من خلال مشاركتها في فعل موحد هو الخيانة الزوجية، بيد أن خيانة حياة لم تقتصر على الخيانة الجسدية فقط، إنما أيضا تبعتها خيانة عقلية/فكرية، وذلك بخلقها لغريم تخييلي لزوجها، رغم علمها بأن "الخيانة الزوجية كمين انتحاري بالنسبة للمرأة"[2]، إلاّ أن حياة سارت في دروبها لتتَحقق المقولة حينما تكتشف أن ذاك الغريم التخييلي ،أصبح متمردا على حبرها وقلمها، يتصرف بتلقائية خارج حدود سطورها ... ويتحدى خيانتها في ابتكاره في النص السردي؛ كغريم لزوجها وذلك بخيانته لحدود كتابتها، وحدود حروفها وتحرره من حبرها وبياض ورقها.

**" أيكون هذا الرجل غير موجود سوى في مخيلتي ؟. وإذن ما تفسير كل تلك التفاصيل المذهلة، التي لم أكن قد سمعت بها قبل كتابة تلك القصة ؟ وبرغم كوني لا أصدق أولئك الكتاب الذين يدعون أن ثمة قوة خارقة تملي عليهم ما يكتبون، لا أعتقد أيضا أن تكون هذه التفاصيل مجتمعة هي من حكم المصادفة.**

**أتراني قد وقعت تحت إغراء الكتابة وفتنتها لأصدق أن هذا الرجل هو الذي أملى علي موعدا.. كتبته بيدي؟ أحب تلك اللحظة التي يفاجئني فيها رجل، حتى عندما لا يشبه بعد وهمي به "**[3].

إن إخفاق حياة في تقمص دور شهرزاد ؛ كان واضحا وجليا في النص السردي، فقد استطاعت شهرزاد بفضل حكمها في انتقاء الكلمات ،وحياكة القصص والحكايات أن تنتصر

[1] فاطمة المرنيسي، شهرزاد ترحل إلى الغرب، ترجمة: فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، نشر الفنك، المغرب، ص 63 (نسخة إلكترونية).

[2] فاطمة المرنيسي، شهرزاد ترحل إلى الغرب، ص74.

[3] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس، ص ص 36، 37.

بالعقل والكلمة على العنف الذي كان يسلطه سيف شهريار على رقبتها كل ليلة مهددا متوعدا، فكانت نموذج للمرأة التي بإمكانها أن تثور بفعالية ،شرط أن تفكر "وأنها حين تعتمد على قوة ذكائها تساعد الرجل على أن يتخلص من حاجته النرجسية إلى التوافق تبسيطي"[1].

وهذا ما اكتشفته حياة متأخرة حينما علمت أن حبيبها الافتراضي كان أكثر ذكاءً وتفعيلاً للعقل وتحكماً في الكلمة واللغة، إذ استطاع أن يأخذ مكان غيره في لهوجة فوضى حواسها، فقلب موازين الكتابة عندها وأصبح هو المسيطر والحاكم الأوحد للنص السردي الروائي، فكما رسم هذا البطل التخييلي حدود جسد حياة واحتكر حواسها في لحظات حميمية كان موجهها .. فكذا في مجرى السرد كان السيد الأوحد المسيطر على السرد ،والمقنن لحدود الكاتبة التي لم تسطع "حتى في أكثر حالاتها جرأة تعبيرا أن تتجاوز ظله"[2].

إن المرأة في كتابتها تعتبر الجسد مساحة العالم، ومنبع الحياة لا الموت، والعشق مرتبط بهذا الجسد ارتباطا شديدا، مما يجعل المرأة تبحث دوما عن اليقين، وعن يد كبيرة ودافئة وثابتة كسقف لتحتمي بها.

" **أكتب من أجل الحب، وابتداء من الحب وانطلاقا منه، إنني أكتب به الكتابة والحياة سيان، الكتابة حركة الحب** "[3] على حد قول "هلين سكسو".

منه يمكننا القول أن حياة حينما سارت في درب الخيانة الزوجية كان دافعها الحب، بينما الخيانة كانت إرادية، لأنّها كانت تصبو لملئ الفراغ الجسدي والروحي الذي افتقدته في زوجها ؛الرجل الذي يملأ سريرها لكن ليس بالشكل الذي تطلبه هي، فالأنثى/حياة في الرواية تنتقم بفعل الخيانة من المؤسسة الاجتماعية القاهرة لذاتها، بتعرية الجسد عن قيمته الإنسانية وإخراجه من دائرة القداسة والطهر إلى دائرة العهر والدنس ؛ سواء باسم الفقر والحاجة أو باسم الحب ورغبة، فما استباحة الجسد ،إلاّ لغة من لغات التحرر التي اعتمدها الجسد

[1] فاطمة المرنيسي ، شهرزاد ترحل للغرب، ص 74.

[2] إبراهيم محمود ، زئبق شهريار، جماليات الجسد المحظور، ص 15.

[3] نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص 44.

الأنثوي بغية تحقيق حريته الذاتية بإدراكه وتملكه الكامل لهذا الجسد ومنه لهويته، نجد حميد الحمداني يضع الحرية كشرط ضروري لإدراك المرأة لجسدها، ومنه تحقيق ذاتيتها إذ يقول: "إن جسد المرأة العربية في ظل الشروط الإيديولوجية ،التي تقيد حريتها بشكل قسري يصبح خارجا عن نطاق ملكيتها الخاصة لنفسها"[1]. فحياة تعمدت أسلوب التعرية والخيانة، لتخلع عنها ثوب الجسد الاجتماعي بكل مقاييسه ومعايره ؛ "لأن المرأة تعي جسمانيتها الاجتماعية بطريقة تختلف عن التي يعي بها الرجل جسمانيته"[2].

كما لا يجب استبعاد البعد الإيديولوجي، الذي كان له دورا فعالاً لعبه في حياة البطلة/حياة، والتي نجد مخيلتها صنعت بطلها ونحتت ملامحه وتفاصيل قسماته من صورة خالد بن طوبال، لتغوص بعد ذلك في شباك حبه، وتعيش معه تجربة عشقيّة ما هي إلاّ امتداد للتجربة السابقة التي عاشتها مع خالد صديق والدها في ذاكرة الجسد، غير أن الفرق الوحيد بين عشق الماضي والحاضر، أن خالد بن طوبال كان عشيقا حقيقيا في الوقع، بينما خالد المجسد على صفحات المخيلة ومنه الورق ،كان عشيقا تخيليا إذ راحت حياة تنسج عبر مخيلتها لحظاتها المسروقة من رقابة الأنا الأعلى ؛ هذه اللحظات الممزوجة بالفرحة واللهفة والرغبة، فالانتظار وكأنّها عاشقة مراهقة متلهفة لتحقيق متطلبات الروح، والجسد المحروم معا.

**" رفعت التحدي، وطرحت سؤالي الأول: – أي اسم كنت تريد أن تحمل ؟**

**وجاء جوابه مدهشا: – الاسم الذي اخترته لي في كتابك... إنه يناسبني**

**كان يضحك وهو يجيبني..**

**ولم أصدق ما سمعت، جوابه كان يعني أنه يدري من أكون ولكن من تراه يكون هو .. ليتحدث إلي وكأنه خارج توا من قصتي ؟ ...**

---

[1] حميد لحمداني، كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993م، ص 32.

[2] صوفية السحيري بن حتيرة، الجسد والمجتمع، ص 119.

**أجبته كمن يمزح:**

**– ولكن .. أنا لم أختر لك اسما بعد ..**

**رد بالسخرية نفسها:**

**– فليكن .. يناسبني تماما أن أبقى بلا اسم !"**[1].

**"قاطعته مندهشة: – أنت رسّام ؟!**

**– وماذا توقّعت أن أكون.**

**– لا أدري.. ولكن ؟**

**– ولكن ماذا ؟**

**– كنت أعرف في السابق رسّاما من قسنطينة ... تذكرته اللحظة، أذكر كان مهووسا بها إلى درجة أنه لم يكن يرسم سوى ... قاطعني قائلا: – سوى الجسور! "**[2].

لقد أشاعت الكاتبة من خلال روايتها، نوع من الكتابة الجديدة المصرح بها دون خجل أو كبت أو خوف من المجتمع، وما يتبعه من ترسانة للعادات والتقاليد والأعراف.. هو الكتابة بالجسد العاري، المكشوف لرغباته ومتطلباته، كذات لها وجود حقيقي مصرح به لا مسكوت عنه، غير أن العري هنا كمداد وكلمات لهذه الكتابة ؛ لا يقصد منه أنه الهدف المنشود في حد ذاته، بقدر ما أن الأمر يتعلق بوسيلة من وسائل الإبلاغ والتصريح بمكبوتات المرأة المسكوت عنها، فالبطلة/حياة لا تتطلع هنا للإشباع العاطفي فقط أو البحث عن مغامرة رومانسية حالمة، بل تتطلع للإشباع الجسدي الملتهب، والمكبوت اجتماعيا وعقائديا والارتماء في أحضان المتعة المشاعية.

يبقى حضور الجسد سواءً في صورة الستر أو العري، بابا من أبواب الرياء المزدوج، فهذا الجسد يستر رياء عندما تستره المؤسسة الاجتماعية ؛ حين تغلفه بالموانع والمحرمات ويكشف عريه رياءً عندما تخترقه الكتابة قصدا في العري والكشف، إذ تعيد إنتاجه لغويا

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 80.

[2] المصدر نفسه ، ص ص 83، 84.

وأدبيا، فيظل بذلك هذا الجسد بين مطرقة الستر وسنديان العري، "عاصفا ممتنعا، عصيا مبهما، مفعما بالرمزيات في طقوس احتفالية يهتكها النص الإبداعي"[1] الذي تنتجه المرأة/الكاتبة ؛ لتصرخ من خلاله في وجه المسكوت عنه، وتصرح بهمومها الإنسانية وهواجسها النفسية عبر تداعيات اللغة.

" **هذا الرجل الذي يكتبني ويمحوني بقبلة واحدة، أو حتى من دون أن يقبلني كيف أقاومه وهو يعبر بشفتيه الممرات السرية للرغبة ثم يجتاحني بشراسة مفاجئة، يلتهم شفتي مبتلعا كل ما كنت سأقوله له...** "[2].

وعليه يجتاحنا الفضول في هذا المقام لنتساءل، هل تكمن محنة البطلة في اشتعال فتيل الرغبة الجسدية خارج أسوار العلاقة الزوجية، أم في تقديم جسدها الأنثوي لزوج لم يقرأه ولم يحاول حتى فك طلاسمه بقدر قرأته لقيم نشأته الاجتماعية ؟

إن الروائية من خلال هذه التجربة الجسدية الإيروسية المخضبة بالخيانة الزوجية الصارخة، تدعونا إلى الإيمان بقدسية الجسد الأنثوي، ومباركة الحرية الجنسية لهذا الجسد المكبوت اجتماعيا وثقافيا، إذ تقر بأحقية المرأة في امتلاك جسدها وتلبية رغباته ومتطلباته خارج قانون العرف والدين، فالتصريح بالرغبة عند المرأة الكاتبة ليس الهدف منه هو تحقيق الوصال الجسدي بين رجل وامرأة لتشهد هذه الرغبة انتصارها، إنّما بإحداث ثورة على الصمت الذي طال هذا الجسد الأنثوي، كما طال كيانها ردحا من الزمن، فأبت إلاّ التعبير عن وجودها بصوت صريح مكشوف عن كل ما يخالج وجدانها ؛ ويحرك جسدها ويصنع ذاتها.

وما مكمن هذه الأفكار الأيديولوجية المبثوثة في النص السردي (فوضى الحواس) سوى تصورات النقد النسوي الغربي ،ومن وراءه الحركة النسائية التي تستند على مفاهيم وأهداف كلها تدعو لتحرير الجسد الأنثوي من بوتقة المؤسسة الزوجية والأسرية إلى مشاعة

[1] حياة بربوش، جسدنة الكتابة في الرواية النسائية، ص 69.

[2] أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، ص 181.

اقتصاد السوق وما تتطلبه المظاهر الحضارية ،بغض النظر عن قيم المجتمع وأعرافه البالية.

فأحلام مثلها مثل غيرها من المناضلات في هذه الحركة ،تسعى لتفحيل الأنثى للخروج من دائرة السلطاوية الذكورية/الاجتماعية، بمنح هذا الجسد سلطة تجعله فاعل لا مفعول به كما هو في المفهوم الذكوري، فهي تصبو لـ "جسد حر لا ينصاع لحدود، سيد الزمان والمكان، مكتف بذاته، جسد ينحو صوب الخلود استنادا إلى خصائصه الذاتية/ جسد بريء، سعيد، بعيد عن الرغبات والمخاوف والشغف، جسد متطابق مع ذاته"[1]،لا مع ذات الآخر/الرجل، المجتمع.

فلا ريب أن صورة العري الجسدي المعروضة في الروايات النسائية ،غير مطلوبة لذاتها أو للترويج للجسد الأنثوي أو الأدب الجنسي الإباحي أو ما شابه، كما يعتقد البعض، إنما الغاية هو فضح ممارسات الآخر/الرجل ؛ ومن وراءه المجتمع اتجاه المرأة، وذلك بهدف مسح تلك الصورة البيضاء اللصيقة بالرجل متى حل، والتأكيد على صورة مغايرة يجتاحها سواد السلطة، والتوحش الممارس ضد الأنا الأنثوية المستكينة لقانون الأقوى هذا من جهة، ومن جهة أخرى التأكيد على الجوانب السوسيولوجية التي تتحكم في سيرورة المجتمع وتوجهه وفق متطلبات الذكورة لا غير، متجاهلة مصير الجنس الآخر.

فالكاتبة من خلال جسدنة السّرد الروائي حاولت اكتشاف جسدها، ومنه ذاتها المتشظية بغية لملمة أجزاءها المبعثرة لتبلغ المتلقي بأمرين هما:

1 – أن الجسد الأنثوي بريء من كل ذلك التشوه العرفي الذي ألصق به لتحقيره والسيطرة عليه، وأن لا عيب في هذا الجسد الذي يحمل ثقافيا واجتماعيا وصمة العار، العيب، الممنوع... سوى كونه جسد جميل وضعيف في نفس الوقت.

[1] إبراهيم عبد الله، الرواية النسائية العربية – تجليات الجسد والأنوثة، ص 37.

2 – أن هذا الجسد رغم ضعفه واستكانته قادر على رفع التحدي والوقوف في وجه الآخر (الرجل/ المجتمع) ؛الذي سجن عواطفه وكبت رغباته لتحقيق حريته الذاتية كاملة.

## المبحث الثاني:

## الجسد الأنثوي المستعبد للآخر

### 1. خضوع الجسد الأنثوي للسلطة الذكورية:

تجذرت تمثلات الجسد في المجتمع العربي عامة والجزائري خاصة في تلك النظرة الخاصة للأنثى القائمة أساسا على الوضاعة والخنوع والتبعية للآخر، بخلاف الذكر المتسامي بصفة القضيب والمتملك لزمام القوة والسلطة، بحيث تم توارث هذه المفاهيم جيلا بعد آخر لغاية ترسيخها في الذاكرة الجمعية، إذ أصبحت أمرا طبيعيا يتم ممارسته دون إعادة النظر في رسومه إن كانت سوية أم لا.

إن المرأة في هذه المجتمعات التقليدية تقضي حياتها خاضعة للزوج، تابعة للأهل فهي ملكية الرجل، منذ ولادتها وحتى موتها، وكأن قدرها أن تكون ما أريد لها أن تكون ليس إلاّ ،"فوجودها وكيانها مختزل إلى حدود جسدها ،وجسدها مختزل إلى بعده الجنسي"[1]، لأنه مجرد وعاء للمتعة واستمرارية للنوع، ورمز للشرف والعفة وبؤرة للرذيلة والدنس، الأمر الذي جعل هذا البعد اللصيق بجسد المرأة يضخم اجتماعيا وثقافيا على حساب بقية الأبعاد الجوهرية الأخرى في حياتها كذات وكيان إنساني، مما جعلها مصدر "عار ونجس وجب التستر عليه أو قبره بالمرة"[2]، لهذا ارتأى المجتمع وجوب تكبيلها – المرأة – ومراقبتها ودحض رغباتها بإخضاعها لقانون العادات والأعراف، الذي يلقن لها منذ نعومة أظافرها لتتعلم أن لا تتخطى حدوده أو تتجاوز خطوطه الحمراء.

فلا ريب أن هذه الصورة السلبية التي كبلت بها حرية المرأة، دفعت بها للتخوف من الإفصاح عن وجودها مع ذاتها المهمشة مع الآخر/الرجل، المجتمع، مما جعلها في كثير من الأحيان تلجأ للهروب من سطوة واقعها الخانق إلى واقع افتراضي، يحفزها على إيجاد

[1] سماهر الضامن، نساء بلا أمهات، ص 241.

[2] مصطفي سلوي ،صحوة الفرشات: قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر، ص 70.

حلول تعيد لها الاستقرار والهدوء لروحها المغيبة، وجسدها المنهك اجتماعيا.بيد أنها في كثير من الأحيان تضطر لركوب الخطر؛ بالوقوع في المحظور/الخطيئة لحماية نفسها وتحرير جسدها من عبوديته للآخر.

## 1-/ خضوع الجسد الأنثوي للسلطة الأسرية المهيمنة:

لقد ولدّت دونية الأنثى في وعي الآخر، إشكالية خطيرة في نظر الكاتبة الجزائرية مما دفعها للكتابة عن هذه الدونية، من منظور استلاب الجسد واستلاب الذات، ومدى تأزم واقع المرأة في صراعها الدائم مع الآخر/الأب، الأخ، الزوج، المتشبع بثقافة الاستعلاء السائدة في العادات والتقاليد المسلم بها، والتي جعلت من الذات الأنثوية كيانا ناقصا غير مؤهل لنيل حريته كاملة، وجعلت من الرجل فارسا وحكيما وحاكما.

• فهل استطاعت المرأة الولوج لذاكرتها الموشومة بالذل والتحقير، للبوح عن مكامنها وآلامها من خلال الجسد كملاذ للتحرر ؟!.

لقد جاء صوت الروائية فضيلة الفاروق ليكتب عن الجسد، ككائن انتفض ضد المقدس، وأعلن تدنيسه لطقوس التجلي والخفاء، بدءا من إعلانه التمرد على التقاليد والأعراف والقيم الاجتماعية "قصد منح هذا الجسد روحه المفقودة واعتباره المغيب"[1]، بحيث نجد الروائية في هذا الصدد تستهل بكل جرأة وحرية عملها الروائي، لتحدث الصدمة في الوسط الاجتماع/الأسري الذي تنتمي إليه، هذا الوسط الذي عمل على تهميش الذات وأمعن في دحضها وعبوديتها للآخر/الرجل، بحيث تجلى ذلك في علاقة البطلة بأسرتها المكبلة بمجموعة من الأعراف والقوانين والقيم خاصة علاقتها بوالدها، رمز السلطة المطلقة، كونه

[1] عبد القادر عوّاد، الكتابة الروائية النسائية في الجزائر، الجسد وسؤال النص، رواية اكتشاف الشهوة لفصيلة الفاروق أنموذجا، قصص، دورية تصدر كل ثلاثة أشهر، النادي الثقافي أبو القاسم الشابي، تونس، أكتوبر/ديسمبر، ع162، 2012م، ص 103.

"يمثل القانون الاجتماعي، والمرجع الذي يحدد الواجبات التي يخضع لها الجميع في الأسرة"[1] إذ يمكن حصر هذه العلاقة في ثلاث مراحل هي:

أ – ما قبل الزواج ———— فترة الطفولة وما بعدها

ب – أثناء الزواج ———— الزواج المفروض أسريا

ج – بعد الزواج ———— الانفصال، ووقوف الأسرة المضاد لهذا القرار

كما تتجلى في كل هذه المراحل، حقيقة العلاقة الجامعة بين الأب وابنه المبنية على الحميمية والتآزر بينهما، إذ يمثل الأخ السلطة الثانية، فهو يعد في نظر أبيه امتدادا وجوديا لرجولته داخل الأسرة سواءً بعد وفاته أو سندا له في حضوره. وهذا ما يدفعه غالبا ليكون "متسلطا على إخوته متماهيا في الوظائف التي قد توارثها عن الأب في العائلة"[2]، فيصدر أوامره، ويملي مطالبه، ويلقى من الأسرة كل الدعم الذي يثبت مكانته أكثر ويزيد من سلطته "لأنه الحقيقة السلطاوية القائمة بتزكية تاريخية من المجتمع"[3]، بينما تتماهى علاقة الأب بابنته باني وشاهي بالفتور والقسوة، فهو بالنسبة لهما مجرد صورة للقوة والعنف والتسلط الأبوي، ومصدر للخوف والرهبة لا أكثر ولا أقل، أما العاطفة الأبوية فمفقودة تماما، لأنه كما تصوره الرواية أب مشوها مجردا من معاني الأبوة والإنسانية، مسكونا بروح الجاهلية المبنية على النظرة القاصرة إلى الابنة الأنثى ؛ التي ترفض منذ ولادتها باعتبارها مصدر قلق وخوف الأسرة، فهي "رمز الشرف والعفة في المجتمع الذي تحكمه موروثات اجتماعية قاسية"[4].

---

[1] نورة سعيد القحطاني، الرجل في الرواية النسائية السعودية، الصورة والدلالة، دار القلم، دمشق، ط1، 2009م، ص ص 42، 43.

[2] سوسن ناجي، صورة الرجل في القصص النسائي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2006،، ص 269.

[3] نورة سعيد القحطاني، الرجل في الرواية النسائية السعودية، الصورة والدلالة، ص 70.

[4] المرجع نفسه، ص 71.

هذه الوضعية جعلت باني تبحث عن البديل لهذه الأبوة* الغائبة الحاضرة،وقد تجسد البديل في شخص العم محي الدين الذي تربطه بـ "باني" علاقة محبة ومودة ومشاركة في حب الفن – الموسيقى– مما جعل باني تقر بأبوة العم محي الدين لها بعد وفاته؛ معترفة بأنه الأب الفعلي لها وموته سبب لها اليتم الروحي/العاطفي، ففقدت بذلك الأب والعم والصديق والمعلم...

" **لم يمت عمي للتو، ظل سبع ساعات يقاوم، وفجرا مات، محبوبة ترملت وأنا تيتّمت** "[1].

**أ/ مرحلة ما قبل الزواج: طفولة باني المحرومة**

تميزت طفولة البطلة/باني بأنها طفولة مثخنة بمشاعر الألم والمعاناة، نتيجة التمييز الجندري الذي طالها على عكس أخوها "إلياس"، إذ نجد الساردة تروي محطات طفوليه موغلة في العنف والتحقير والإذلال لجنسها باعتبارها أنثى، والأنثى في المجتمع التقليدي تحصر في جسدها لا غير، مما جعل باني تستبطن وضعيتها في مجتمع لا يرى في المرأة غير جسدها، وتدرك أن "هذا الجسد يمثل عجزا وقفصا لها ؟ والأب في هذا الإطار هو الحارس على هذا القفص"[2]، مما دفعها لنبذ جسدها كأنثى ومحاولة تغيره بتغير شكلها الخارجي وسلوكها من أنثى رقيقة، عذبة، مدللة بالأنوثة والغنج إلى ذكر خشن، مضخم بالقوة والاندفاع.

*تترجم علاقة الابنة بالأب بحمولة رمزية من وجهة نظر علم النفس. إذ يرى "فرويد" أن هذه العلاقة ذات الأبعاد النفسية تستمد وجودها من الأبعاد الأسطورية، فعلاقة الابنة بالأب تندرج تحت طائل ما يسمى بـ "عقدة إليكترا" والداعية إلى التعلق اللاوعي للفتاة بالأب وميلها إليه وغيرتها عليه من الأم، مما يولد كره دفين لهذه الأم، ويقابلها عند فرويد "عقدة أديب" التي تشير إلى مدى تعلق الابن بأمه جنسيا في السنوات الأولى من طفولته ،والتخلص من منافسة والده له في حبه لأمه، ينظر جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج2، ط1، 1973، ص ص 83، 84.

ونحن هنا ندرج ذلك لنبين أن بحث الأنثى/باني عن الأبوة حتى وإن كانت البديل (العم محي الدين)؛ تجسيدا لحقيقة هذه العقدة لا غير.

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 46.

[2] سوسن ناجي، صورة الرجل في القصص النسائي، ص 221.

" **لم أكن فتاة مسالمة في الحقيقة، كانت رغبتي الأولى أن أصبح صبيا وقد آلمني فشلي في إقناع الله برغبتي تلك، ولهذا تحولت إلى كائن لا أنثى ولا ذكر، لا هوية لي غير الغضب الذي يملأني تجاه العالم بأكمله** "[1].

من هنا يتمظهر حقد وثورة البطلة على أنوثتها ،بحكم الامتيازات التي تمنحها المؤسسة الاجتماعية للذكر على حساب الأنثى،هذه الامتيازات الجائرة هي من ولدت في نفسه باني كراهية عميقة لذاتها ولجنسها، مما دفعها لتقمص دور الذكر والتخلي عن هويتها، وما تحمله من سمات أنثوية جندرية متقمصة بذلك هوية الآخر/الرجل، وهي هوية مصطنعة بعيدة كل البعد عن طبيعتها الجنوسية. إذا رغبة باني الملحة (رغبتي الأولى أن أصبح صبيا) في أن تصبح صبيا طغت على أنوثتها وقبلاً طفولتها؛ وبما أن "الرغبة هي التي تجعل التجربة الجسدية في العالم ممكنة، فهي شرط ابتكار الذات .. بالسعي إلى صنع الحاضر الذي يعبر عن قدرتها على الاستمتاع بلحظة العيش، التي ليست سوى تجلي الغبطة باعتبارها سعادة متعينة"[2].وهو ما تجسد في تقمص باني لرغبتها ،ومنه سعادتها المتمثلة في كونها صبي.

" **كنت الصبي ذا الضفائر الطويلة والقدمين الوسختين، والفستان الذي يتمزق لسبب ما، والحلق الذي يضيع في "سوق العصر" أو في "الجزارين"** "[3].

فلا غرو أن الهيئة الواصفة لشخصية باني، دالة على مدى التشوه الذي ألحقته بنفسها كأنثى، والذي كان نتيجة تغير جنسها ظاهريا وتبديله بجنس الذكر في سلوكاته المعهودة وهيئته الذكورية المتوارثة، والتي يمكن حصرها في **(كنت صبي)، (القدمين الوسختين)، (الفستان الممزق)، (الحلق الضائع)** ... كلها سلوكات مرفوضة اجتماعيا، بيد أن البطلة حاولت تحدي الموروث الاجتماعي بالتشوه الذي ألحقته بذاتها ،بغية السخرية من

[1] فاضيلة الفاروق ،اكتشاف الشهوة، ص ص 14، 15.

[2] عبد العزيز بومسهولي، في تجربة الجسد، أو الحق العيني للوجود البيجسداني، مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب « CRPM »، مطبعة وليلي، مركاش، المغرب، ط1، 2010م، ص 21 – 22.

[3] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 15.

هذه الأعراف البالية بتحقيق المساواة بينها وبين الآخر، وذلك بخروجها من دائرة الأنوثة إلى دائرة الذكورة المصطنعة في الشكل الخارجي، والسلوك المتبع اجتماعيا لا غير.

وعليه باني من خلال هذا التصرف أعلنت عن كونها "ليست أنثى تريد أن تكافئ ذكرا فحسب، وإنما هي أيضا أنثى تريد أن تكون ذكرا ... أي أنثى لا تريد أن تكون أنثى"[1] لرفض المجتمع المستمر لجنسها، ونبذها كشيء لا حيز له، فرفضها لجنوستها هو رفضها للمجتمع الذي أمعن في إذلالها وقهرها واستعبادها.

" **كنت صبيا مشوها، يخلق عالمه الخاص في أزقة قسنطينة القديمة، تلك الأزقة الحجرية الضيقة التي تفوح برائحة عقاقير العطارة، تلك الأزقة، أزقتي أنا، والتي كانت تشكل جزءا من انطوائي ورفضي لمنطق الطبيعة** "[2].

ارتضت باني لنفسها أن تكون صبي مشوه لا جنس له، لا هو ذكر ولا أنثى، جنس مخنث غريب في سلوكاته المزدوجة سواء في هيئته الفزيولوجية **(صبي مشوها)**، أو السيكولوجية **(يخلق عالمه الخاص)**، وهذا الإصرار على التشوه الجنسي ما هو إلاّ إرضاء للمؤسسة الأسرية ونحن الجمعية، وليس الغاية منه إرضاء الذات الأنثوية/ذات باني، فالشعور بالمهانة والاضطهاد والتوق للحرية، هو ما دفعها لهذا الاستبدال الجنوسي المفتعل/المصطنع.

ولا تكاد من جهة أخرى تخلو عملية الاستبدال الجنوسي، التي سعت باني لتحقيقها في طفولتها من "ظاهرة حسد المذكر على ما يتمتع به من ميزات اجتماعية، أعطيت له بصفته ذكرا لا أقل ولا أكثر"[3]، واستلبت من المرأة إلاّ لأنها أنثى فحسب.

---

[1] جورج طرابيشي، أنثى ضد الأنوثة، ص ص 42، 43.

[2] فضيلة الفاروق ،اكتشاف الشهوة، ص 15.

[3] حسين المناصرة، مقاربات في السرد، الرواية والقصة في السعودية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012م، ص 103.

يبدو أن ما زاد من تعميق هذا الإحساس لدى البطلة؛ ودفعها لهذا السلوك الشاذ والغريب في نفس الوقت، هو علاقتها بوالدها وأخاها إلياس، اللذان أقدما على الاستزادة من درجة العدوانية والكره القابعة في نفسها اتجاه ذاتها المغيبة واتجاه الآخر/الذكر.

فقد مارس كل من الأب والأخ على ذات باني، كل أنواع العنف المعنوي والمادي بمباركة الأسرة ومن وراءها القبيلة كاملة (المجتمع).

" **كان في الرابعة عشر حين رآني ذات يوم مع عصابة "أبناء الرحبة" عاد إلى البيت هائجا كثور مجنون، وأضرم النار في سريري، وقد كاد البيت أن يحترق يومها بسبب فعلته لولا أن هب الجيران وأخمدوا الحريق وقد وقف والدي أمام فعلته مديد القامة فخور بما حدث، وقال له أمام الجميع في المرة القادمة عليك أن تحرق السرير حين تكون نائمة عليه** "[1].

نتيجة هذا العنف الممارس على باني ومثيلتها من بني جنسها، تشكل عداء دفنين اتجاه كل علاقة تربطها بالآخر، سواء كانت علاقة جهرية (الأب، الأخ...) أو سرية (حبيب، صديق...) تكون هي طرفا فاعلا فيها، مما دفعها لقطع كل علاقاتها المشبوهة مع الجنس الذكوري، إما كرها أو خوفا من السلطة الأسرية.

"**كنا جميعا نعيش في قفص، خارج أجسادنا تماما خارج رغباتنا، نحلق في فضاء من القوانين المبهمة والتقاليد التي لا معنى لها فنظن أننا أحرار** "[2] .

إن الكاتبة هنا كما يبدو تقر بصور العنف الجسدي؛ المسلط على الأنثى في ظل مؤسسة العادات والتقاليد التلد، التي تمعن في مهانة المرأة بوضعها في خانة التبعية للآخر، وأيّ خانة .

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 14.

[2] المصدر نفسه ، ص 13.

فضلا عن العنف اللفظي الجارح، والذي من المؤكد أنه "يلحق الأذى بصورة جسد المرأة، ويخلق لديها عدة أنواع من التأزمات النفسية"[1] التي لا يحمد عقباها.

"**من جهة كنت أخاف من أبي ومن جهة أخرى من أخي إلياس، ولهذا بترت أكثر من علاقة قبل أن يأخذ أحدهما خبرا بها** »[2].

" **ربما اشتهيتم، ومارست العادة السرية، وأنا أستحضر صورهم، ربما فعلت ذلك انتقاما من والدي وأخي إلياس، هما اللذان لا يزالان قابعان في داخلي ولم يختفيا أبدا من مبنى الخوف الذي شيّداه في قلبي** "[3].

فلا غرو أن وجود المرأة وجودا جسديا، محصور في الخجل والعار والدنس لا غير، في ظل مجتمع تحكمه الذكورة، مما جعل الكاتبة تدعو البطلة / باني للمصالحة مع ذاتها، مع جسدها الأنثوي "فالجسد ليس مسكنا للروح أو حاملها، بل هو علامة تتكلم تتحرك، تشارك، تتفاعل وتدافع على هويتها"[4]، تلك الذات التي ظلت تنفر منها لا بسبب كونها أنثى والآخر ذكر، بل بسبب ما أحاطها به الرجل ومن وراءه المجتمع من سلبيات، "إلى حد أوصل المرأة إلى درجة الحقد على ذاتها والتبري منها، باعتبار أن هذه الذات/الأنثى هي التي أوصلتها إلى الدونية والاحتقار"[5] ، وجعلت منها كائن مهمش من الدرجة الثانية. وبما

[1] مازن مرسل محمد، حفريات في الجسد المقموع، مقاربة سوسيولوجية ثقافية، منشورات ضفاف، منشورات اختلاف، دار الأمان، بيروت، الجزائر، المغرب، ط1، 2015م، ص 213.

[2] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 13.

[3] المصدر نفسه ، ص 14.

[4] بدرة شريط، سيميائية الجسد في رواية تلك المحبة للكاتب الحبيب السايح، ضمن كتاب الجسد والهامش في الرواية الجزائرية المعاصرة، إشراف فوزية بن جليد، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية (CRASC)، وهران، الجزائر، 2016م، ص 18.

[5] مصطفي سلوي ،صحوة الفرشات: قراءة في نقد السرد النسائي المغربي المعاصر، ص 73.

أن باني ما هي إلاّ أنثى عاشت أنوثتها في ظل "نقص وجرح نرجسي، ما كان لها من خيار إلاّ في أن تخوض حربها التعويضية على صعيد العالم الخارجي"[1].

**ب/ في ظل الزواج: الاستيلاب الوجودي للذات الأنثوية**

يستمر القهر الأسري اتجاه الأنوثة في شخص البطلة/باني التي قررت السلطة الذكورية العليا/الأب، تزويجها بقرار عائلي دون أن يكون لها رأي يعتد به، وكأن الأمر لا يعنيها تماما.

"**جمعتنا الجدران وقرار عائلي بال، وغير ذلك لا شيء آخر يجمعنا فبيني وبينه أزمنة متراكمة وأجيال على وشك الانقراض** "[2].

إن التسلط الأسري المتمثل في السلطة العليا (الأب) ، جعل من الابنة (باني) تمر بتجربة زواج قسرية مع زوج لم تختره، ولم توافق عليه، إنما فرض عليها بالرغم من الاختلاف الوارد بينهما " **لم يكن الرجل الذي أريد ... ولم أكن حتما المرأة التي يريد، ولكننا تزوجنا** "[3].

فما كان هذا الزواج إلاّ لإرضاء المؤسسة الاجتماعية ،التي تنهي حياة الأنثى في الثلاثين وتفرض عليها زواجا غير متكافئ كنوع من التستر للعنوسة التي طالتها.

" **ورغم ما كنت أؤمن به من أفكار، وجدتي في الثامنة والعشرين سلعة قديمة دهمتها موجات الموضة وأحالتها إلى الرفوف المنسية، للأسف كنت أنتمي لمجتمع ينهي حياة المرأة في الثلاثين** "[4].

وبالنظر إلى الخيبات المتلاحقة التي راودت باني بعد زواجها بـ "مود" ؛ في بلد عرف بتحرره وتحضره، فإن صورة كل من الأب والأخ لا تزال تجثم على صدرها، وتفعل فعلها

[1] جورج طرابيشي، الأنثى ضد الأنوثة، ص 52.

[2] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 07.

[3] المصدر نفسه، ص 07.

[4] المصدر نفسه، ص 13.

فيها، فهما يمتثلان في نفس باني كحارسين للقيم والأعراف ؛ التي يمكن لباني باعتبارها أنثى خرقها وتجاوزها، مما جعلها تخشى هذه السلطة الذكورية التعسفية حتى وهي بعيدة عنها جغرافيا.

" **حتى وأنا هائمة في شوارع باريس ينتابني شعور غريب بأن أحدهما يتعقبني ويراقبني، فألتفت خلفي أحيانا أبحث عنهما بين الوجوه** "[1].

فكلاهما (الأب والأخ)، "يحفران ممارستهما عميقا في ذاكرتها ،ويوجهان سلوكها من الداخل"[2]، رغم بعد المسافة المكانية بين قسنطينة وباريس إلاّ أنهما نفسيا حاضرين، فحتى إن غاب الأب واقعيا فإنه "يظل حاضر بسطوته، يشق منطق الوعي ليتبدل غيابه إلى حضور، ويتحول في النفس إلى رمز من موز السلطة"[3]، وكذا حضور الأخ الذي يعد صورة للأب واستمراريته في سلطاويته وجبروته اتجاه الذات الأنثوية/باني، إذْ نجدها ترسم له صورة مشوهة في مخيلتها، نابعة من تصرفاته اتجاهها كونه "الذكر الذي من حقه أن يستعمر شخصية أخته"[4]، ويمكن أن يطالها بظلمه أينما كانت وحلت.

"**فبالنسبة لي إلياس تنين خرافي بعشرة رؤوس قد يطالني حتى وإن عدت إلى بطن أمي**"[5].

ومنه الرواية تعمل على فضح ممارسات السلطة الأبوية؛ بتضخيم مثالبها من خلال نموذج الأب المتسلط، العدواني الذي طال جبروته البطلة/باني حتى وهي متزوجة، وبعيدة عنه، إذْ لا زال هاجسه يطاردها ويتوعدها.

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 14.

[2] عصام واصل، الرواية النسائية العربية: قضايا النسوية في نماذج مختارة، ص 179.

[3] سوسن ناجي، صورة الرجل في القصص النسائي، ص 218.

[4] حسين المناصرة، مقاربات في السرد والقصة في السعودية، ص 103.

[5] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 14.

**ج/ بعد الزواج: الثورة والتمرد على سلطة الآخر/الأب...**

إن اكتشاف البطلة/باني بعد زواجها عدم انسجامها مع زوجها، جعلها تلغي سلطة الأب والمجتمع وتقرر التمرد والثورة عليهما، ضاربة عرض الحائط كل العادات والأعراف وكل ما رسخته الترسانة الثقافية الذكورية من قيم سائدة، بمجابهة الواقع ورفض الآخر/الزوج وعقد مصالحة مع الذات المغيبة متحدية كل العالم، الأسرة ... المجتمع ... لغية بذلك تلك النظرة السلبية للمرأة المطلقة.

" **اتخذت قراري لأعود إلى قسنطينة وأوجه العائلة بطلاقي من مود** "[1].

" **عدت وأنا مقتنعة أن الباب الذي تأتيني منه الريح لا يمكن سده لأستريح، يجب كسره والوقوف في وجه الريح حتى تهدأ، لقد تعلمنا سياسة الإغراق منذ نعومة أظافرنا، ولهذا نحن نجهل تماما ما معنى الريح، وما معنى أن تهب وما معنى أن تجرف معها الوساخات والمبادئ المزيفة والأعراف المعلقة كالتعاويد والتقاليد "الكرتونية" !. عدت وأنا محملة بثورة، أخبئ جيشا بأكمله بين ضلوعي، أفكر في النتائج فقط، دون أن تخيفني بتاتا فكرة الحرب التي ستقوم في البيت** »[2].

يعد خروج الذات الأنثوية من سلطة الآخر إلى سلطة تملك الذات، خطوة فاعلة في حياة البطلة التي سعت للتمرد على تلك القيم البالية التي كبلت إنسانيتها، وجعلتها في مصاف العبودية والخنوع، بالرغم من العنف اللفظي والجسدي الذي طالها بعد فشل زواجها وقرارها للانفصال والعودة لقسنطينة.

" **إلياس لم يسمح لي بمواصلة الكلام، صفحني حتى وقعت أرضا، ثم أمسكني من شعري وراح يزمجر: ستعودين إليه في أقرب فرصة وستركعين أمامه مثل كلبة، وستعيشين معه حتى تموتي** "[3].

---

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 83.

[2] المصدر نفسه، ص ص 83، 84.

[3] المصدر نفسه، ص 87.

بيد أن الجسد الأنثوي المهان والمعرض دوما للعنف والاستلاب (صفعني حتى وقعت أرضا) (لم يسمح لي بمواصلة الكلام) (أمسكني من شعري) (راح يزمجر) ... رفض الرضوخ لمطالب الآخر/الأخ (ستركعين أمامه مثل كلبة) ،(ستعيشين معه حتى تموتي...)... لم يكتفي إلياس بالضرب والإهانة إنما أيضا بالسب والشتم، لم يكتفي الآخر المتمثل في إلياس بالضرب والإهانة لباني، بل أيضا رفق هذا العنف الجسدي عنفا لفظيا يتمثل في السب والشتم ؛بغية الوصل بالذات الأنثوية إلى دركات الإذلال والتحقير (ستركعين أمامه مثل كلبة)، فقد ساوى هذا الأخ بين الكلبة وأخته باني. إذ أصبح الحيوان والإنسان في مقام واحد، وعليه اللغة هنا تتخذ طابعا هجوميا لاذعا "في مقارعة الناطقين بها – إلياس – حيث إن الحياة الجحيمية، وقي انفجار متناقضاتها، تحيل الشتيمة إلى أسلوب استثنائي للتواصل معها، وبين الذين يعيشونها في خضمها الهائج، ليكون هذا الإجراء مكاشفة شديدة لما هو جار"[1] في واقع مر تهان فيه الأنوثة؛ وتسحق ذاتها تحت نعال الآخر/الرجل والمجتمع.

" **كنت أسمع والدتي وهي متحمسة أكثر: اضربها أكثر.. وقد فعل ما بوسعه لإرضائها وإرضاء حقارته، ثم خرج ظانا أنه أنهى مهمته.**

**أمي تعمّدت أن تؤذيني بالكلام، وظنت هي الأخرى أنها أدّت واجبًا...** "[2].

أما المفارقة فتكمن في الأم التي كان متوقع منها أن تقف إلى جانب ابنتها باني، لكن عوضا عن ذلك نجدها تتحول إلى إحدى أدوات السلطة الذكورية القاهرة للذات الأنثوية "لأنها ذات مستلبة متشبعة بثقافة هذه السلطة"[3]، فالأخ حينما أتم مهمة التعنيف والاضطهاد اتجاه أخته، أوكلت مهمة التحريض على العنف أكثر، والضغط أكثر للمرأة/الأم لتقوم بدور السلطة التنفيذية لأحكام السلطة التشريعية/الأخ.

[1] إبراهيم محمود، زئبق شهريار، جماليات الجسد المحضور، ص 121.

[2] فضيلة الفاروق ،اكتشاف الشهوة، ص 88.

[3] سماهر الضامن، نساء بلا أمهات، ص ص 245، 246.

إن المتأمل لصورة هذه الأم، يجدها تعاني مثلها مثل ابنتها باني من القهر الذكوري المتسلط، والذي يعمل على جعلها تتقبل مكانتها كأنثى، ووضعيتها كجزء من طبيعتها، ومما لا شك فيه أن أخطر أنواع هذا الاستلاب، هو الاستلاب العقائدي الذي تكمن خطورته في مقاومة الأنثى/الأم للتغيير بكل أشكاله، برفض الخروج من بوتقة السلطة الذكورية المهيمنة، وتبني مقولات الثقافة الذكورية الداعية بأن المرأة "كائن قاصر، جاهل، ثرثار، عاطفي، لا يستطيع مجابهة أيّ وضعية بشيء من الجدية والمسؤولية، وبالتالي لا يستطيع الاستقلال وبناء كيان ذاتي لها"[1]. مما يدفعها لتتحول بدورها إلى عنصر قامع للأنوثة وتطلعاتها، ومقاوم لحركة التغير بالخروج عن السائد الداعي بأن جسدها عورة، وأن هذه العورة يجب سترها في ظل أب وأخ أو زوج، ومنه التخلص من دونيتها وتباعيتها للآخر.

" **إلياس بعدها جنّ، أراد قتلي وتمزيق جثتي في "الزنقة"**.

**– مولود رجل تتمناه كل امرأة (قالت أمي) ...**

**– مولود لم يخسر شيئا، أنتِ التي خسرت كل شيء (قالت أمي مجدداً)** "[2].

بينما الأب كان الورقة الرابحة الأخيرة لإتمام صورة القهر، والتسلط على الجسد الأنثوي المستباح للعنف في النص الروائي، لأن قراره لا رجعة فيه ولا يمكن مناقشته أو مجادلته، كونه مركز القوة والثقل في الأسرة.

" **والدي لم يتدخل بعد، أظن أنه ورقتهم الأخيرة لإنهاء المهمة** "[3].

بيد أن الكاتبة تقصدت جعل بطلتها/باني؛ كذات ثائرة تستمر في ثورتها رغبة منها في مجابهة الأنساق الاجتماعية البالية بتعريتها. إذ يعود لها الفضل في تكوين شخصيتها المستلبة وإرغامها على البقاء ذاتا خائفة، قابعة خلف هرمية الموروث الذكوري الظالم.

[1] مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ص 217.

[2] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 87.

[3] المصدر نفسه ،ص 88.

فكانت النتيجة التمرد كرد فعل، بمجابهة الأهل ومواجهة الواقع، وتحمل كل النتائج المترتبة عن ذلك الانفصال.

إن الجسد الأنثوي عادة ما يرتبط ارتباطا وثيقا بظروف الوجود، "شكلته التقاليد وأخضعته القوانين وحاصرته الضغوط التاريخية، الثقافية والمادية، فأصبح بذلك أسير علاقات خيالية وعائلية"[1]، مما جعله محجبا ومختفيا لا يبرز ،إلاّ من خلال التمثلات الاجتماعية "ولا يتفجر إلاّ في الجذبة أو المرض العقلي"[2]، الذي أحدث انفجارا عاتيا في حياة البطلة/باني التي عاشت حالة من فقدان الذاكرة، بعد رفض عالمها الداخلي لواقعها ومحاولة الهرب منه والدخول في حالة « الشيزوفرينيا* – أي مرض الفصام »[3] الذي يعمل على هدم أركان الشخصية ويغيبها عن محيطها، وواقعها ليأخذها إلى عالم افتراضي آخر تسكن إليه وتهدأ.

ومن الواضح أن الكاتبة هنا اختارت لبطلتها هذا المرض كمرحلة زمنية لتفصلها عن واقعها، حيث الحدود العرفية والقواعد الأسرية التي تحكمها قوانين الخوف والتسلط والعنف "لهذا انزاحت إلى التحرر والتمرد على جميع هذه القوانين والتقاليد والأعراف والعادات السلبية الفاسدة في المجتمع"[4]، مما جعل المرأة تعيش حياة الاستلاب للآخر.

---

[1] عائشة بالعربي، الجسد الأنثوي (المقدمة)، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

[*] الشيزوفرينيا « Schizophrénie » مصطلح ظهر منذ 1911م من قبل المعالج النفساني "أوجان بلوبر" « Eugèn Bleuler » وهي من أصل اللغة اليونانية القديمة، إذ تنقسم إلى قسمين هما « Schizein » بمعنى الانقسام و« Phrénos » أيّ العقل، وهي لفظة تستعمل للدلالة على وصف حالة من حالات الجنون أيّ الجنون المبكر حسب ما أورده "إميل كرابيلين" « Emil Kraeplin » .

Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, Dictionnaire de la psychanalyse, librairie Arthème Fayard, France, 1997, p. 942.

[3] إبراهيم صحراوي، اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق، شيزوفرينيا، مجلة عمان، الأردن، ع128، 2006م، ص ص 50، 51.

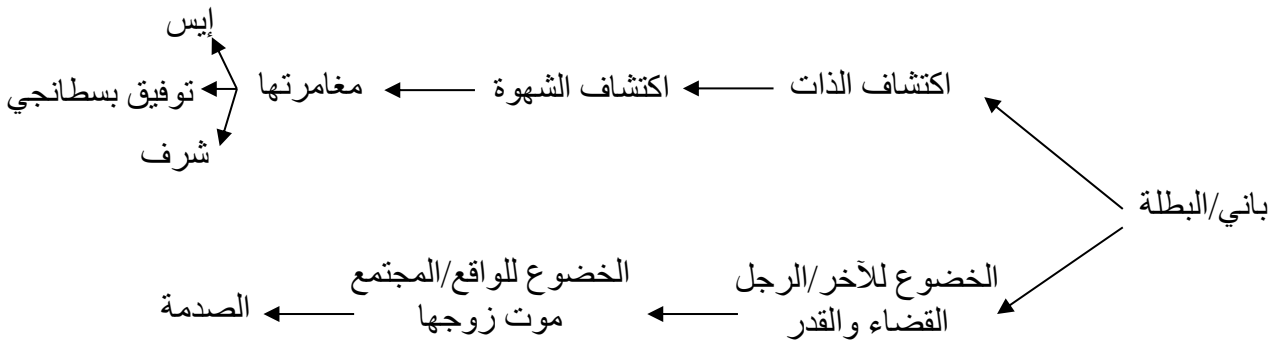
[4] عبد الرحمان تبرماسين ونوال آقطي وآخريات،السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، ص 90.

فمرض الفصام جعل البطلة تعايش ذلك التناقض الداخل المتمثل في الرغبة والإرادة الذاتية في التحرر والانطلاق، وبين الخضوع الظاهري الذي تترجمه سلوكات الشخصية ظاهريا بإلباسه قناع الاستسلام والرضوخ للقضاء والقدر (المكتوب).

وعليه يمكن حصر شخصية باني في السرد الروائي في شخصيتين هما:

أ/ شخصية باني الراغبة في الدفيء العاطفي باكتشاف الآخر من خلال اكتشاف الذات ؛ ورغباتها الشبقية* المدفونة لتحقيق الشهوة ومنه التحرر الجسدي والروحي معا.

ب/ شخصية باني التبعة للآخر/الزوج، الأسرة المجتمع، الراضية بالقضاء والقدر بعد اغتيال زوجها مهدي العجاني وترملها.




ينطوي هذا النص دون غيره على عنف معنوي، ومادي موجه للجسد الأنثوي الواعي باستلابه من قبل الآخر، الرجل/المجتمع، وما باني سوى نمط نموذجي لوضعية الإنسان المقهور الذي يحفزه وعيه للبحث عن الخلاص بصيغة ما، إما الثورة أو الموت أو الهروب...

* الشبقية (Erotism) هو مصطلح عام يستخدم في كتابات التحليل النفسي للدلالة على التهيج الجنسي أو الشهوة الجنسية، ويدل في علم الأمراض النفسية على إظهار مفرط للمشاعر الجنسية وإبرازً للاستجابات الجنسية، ينظر د. محمود عواد معجم الطب النفسي والعقلي، دار أسامة، المشرق الثقافي، عمان، الأردن، ط1، 2006م، ص 322.

يرى مصطفى حجازي أن علامات القهر الإنساني يمكن أن تمر بثلاث مراحل[1] يمكن حصرها في علاقة الذات بالآخر.

**أ/ مرحلة القهر والرضوخ:** وهي مرحلة طويلة نسبيا تكون فيها قوى التسلط في أوج سطوتها وجبروتها، وحالة الرضوخ للآخر في أقصى درجاتها، ومن أبرز مظاهر هذه المرحلة التبخيس، العدوانية إذ يفرضهم الرجل/المتسلط على المرأة ،فتستسلم له في حالة من التبعية الكلية، ونتيجة لهذه الوضعية العلائقية وما يتبعها من إحساس بالعجز أمام المصير المهدد دوما، وانعدام مشاعر الأمن تؤدي إلى بروز مجموعة من العقد كعقدة النقص، عقدة العار مع اضطراب الديمومة ؛ واصطباغ التجربة الوجودية بالسوداوية، مما يتولد عن كل ذلك سمة الإشكالية النكوضية والقدرية الاستسلامية، ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول التالي:

**1./ عقدة النقص:**

| عقدة النقص | النص السردي/اكتشاف الشهوة |
|---|---|
| الشعور بالدونية بشكل عام/موقف الذات المقهورة من الوجود. | « في الثالثة عشر تماما، اكتشفت أن أحلامي تتعثر ببروز نهدين صغيرين لي، بوجع يتكور ويكبر، ويصنع مهانتي بإتقان » (الرواية،ص 16). |
| الخوف من السلطة القاهرة يتحكم في الذات الأنثوية المقهورة، ودفعها لتشبث بالتبعية والخنوع للسائد. | « مود الغريب، ووالدي، وأخي "إلياس"، وقبضة الحديد التي يخنقي بها النظام الأبوي الذي نعش تحت رحمته » (الرواية،ص 23). |
| الذات الأنثوية المغلوبة على أمرها باعثة على الانسحاب والاستلام | « شيئا فشيئا وجدتني أتكاسل للنهوض من فراشي صباحا، وأهرب لمزيد من العزلة، وأتناول مزيدا من |

[1] مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، ص 45 (بتصرف).

| | |
|---|---|
| دون المجابهة. | الأطعمة وأموت كثيرًا في كل الأوقات أموت » (الرواية، ص 12). |

**2./ عقدة العار:**

| عقدة العار | النص السردي/اكتشاف الشهوة |
|---|---|
| الخجل من الذات الأنثوية | « من هنا ما عاد بإمكاني أن أرافق والدتي إلى حمام "دقوح" ولا أن أتعرى أمام أحد، وصرت عدائية نحو الجميع بداية من نفسي! » (الرواية،ص 16). |
| الشعورالدائم بهاجس الفضيحة والعار المخيم على الذات الأنثوية | « تعرفين بطني أصبحت مرئية، وأنا أخجل من أن يراني والدي أو إلياس هكذا. ابتسمت: طبعا تخفين جريمة » (الرواية، ص 89). |
| عقدة العار هي تتمة طبيعية لعقدة النقص | « لعليّ شعرت دائما أنني على وشك أن أحب توفيق، ولكنه كان رجلا بطيئًا يمنح للأحداث فرصة للتبلور، وذلك ما لم أفهمه، أو ربما فهمته ولكن متأخرة بعد أن قشرت وقاري أمامه وأنا أحكي له تفاصيل تعلقي بـ إيس » (الرواية،ص 82). |

كما يؤكد مصطفى حجازي أن كل من عقدة النقص والعار تتفاعل فيما بينها، "مما يزيد حدتها ووطأتها لدرجة يصعب احتمالها ،وهكذا يغرق الإنسان المقهور المتمثل هنا في الجنس الآخر/الأنثى في ضعفه وعجزه واستسلامه ؛إزاء قوى يحس أن لا قبل له بمحابهتها/الآخر والتي تتحكم بمصيره الذي لا يملك السيطرة عليه"[1].

[1] مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ص 45 (بتصرف).

**ب/ مرحلة الاضطهاد**[1]: وهي مرحلة وسطى بين حالة الرضوخ ،ومرحلة التمرد والانتفاضة. في هذه المرحلة تكون الحالة النفسية للإنسان المقهور/الأنثى قد بلغت درجة عالية من التوتر الانفعالي والوجودي العام، فيدخل في مرحلة الغليان الداخلي للعدوانية المقموعة بشدة، والتي بدأت تفلت من القمع وتطفوا على السطح، بعد أن كانت مرتدة على الذات/الأنثوية من خلال إوالية التبخيس الذاتي ؛وما يرافقها من رضوخ مازوشي، وبما أن الإنسان/الأنثى لا يستطيع احتمال التبخيس الدائم، يبحث عن الغرة والكرامة في المواجهة "**وضعت حقيبتي جانبا، وبحثت عن الحرب في عيونهم جميعا وحين رأيتها أجبت:**

**– لقد طلقني..**

**فإذا بإلياس يلحق بي ويقول لي بغروره الأجوف: – سنسوّي الأمور غدًا، وكل شيء سيعود إلى طبيعته.**

**نظرت إليه، لاشيء تغير في عنجهتيه، عيناه لا تزالان كإشارات المرور تضيئان .. تعدان بالجحيم** "[2].

**ج/ مرحلة التمرد والمجابهة**[3]: إن العنف هنا يسلط ضد القوى المسئولة عن القهر والتسلط، والمتمثلة في الآخر/الرجل، المجتمع، إذ يعلن المقهور/الأنثى على تمرده لاسترجاع حقه المهضوم بعد يئسه من إمكانية الحصول على الحق الذاتي بالرضوخ أو بالعنف الداخلي، فيتوجه إلى العنف الخارجي لاسترداد إنسانيته المهدورة ؛بانتهاج مسار رد الفعل باختيار الفناء أو المجابهة ،"**ما الحكاية بالضبط ؟ أنا هنا منذ سنة، ولكن ثلاث سنوات سرقت من عمري حسب تاريخ هذه الجريدة، هل أنا فاقدة للذاكرة، أم أن حالتي أكثر تعقيدا، هل أعاني من الخرف المبكر ؟ أم من مرض ما آخر ؟** "[4].

---

[1] مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ص 51 (بتصرف).

[2] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 85.

[3] مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، ص ص 54، 55 (بتصرف).

[4] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 102.

لقد ارتأت الأنثى/باني المجابهة عن طريق المرض لتحقيق تمردها عن القوى التسلط والقهر/الآخر (الرجل، المجتمع...).

## 2. خضوع الجسد الأنثوي لسلطة الآخر: /الرجل

تعد العلاقة الزوجية علاقة جامعة بين الرجل والمرأة، تلفها أواصل المودة والرحمة والمحبة الدائمة، بيد أن العلاقة التي تبنى على الرفض لا القبول والنفور لا القرب، يتولد عنها عجز في الانسجام بين الأنا/الأنثى والآخر/الذكر، فتكون النتيجة البرود العاطفي بين الأزواج، إذ لا تتعدى العلاقة بينهما حدود التزاوج التقليدي؛ لضمان المتعة للرجل وحفظ النوع من الزوال، تلك كانت هواجس الأنثى التي أصبحت تشعر بالاستيلاب الجنسي والاغتراب الفكري "فقد عمدت المجتمعات العربية إلى اختزال المرأة في حدود جسدها عموما، وفي عذريتها خصوصا"[1]، وهو ما جعلها تعيش حالات من التوتر والمعاناة النفسية والجسدية في معظم مراحل وجودها.

" **لم يكن الرجل الذي أريد، ولم أكن حتما المرأة التي يريد، ولكننا تزوجنا وسافرنا، ومن يومها انقلبت حياتي رأسا على عقب** "[2].

عمدت فضيلة الفاروق ضمن نّصها السردي، فضح تفاصيل الزواج القسري الذي تم بين البطلة/باني ومود الزوج المغترب دون وجود فرص لتكافؤ بينهما؛ "فلكل منهما تصوراته وأخيلته وقناعاته واندفاعاته الخاصة بالعلاقة الجنسية/الزوجية"[3]. فباني ابنة الخامسة والثلاثين ربيعا تحلم بزوج رومانسي لا يخلو من تكريسه لعاطفة الحب في حياتها، إلاّ أنها ما فتأت أن استفاقت من حلمها الوردي على كابوس ؛تمثل لها في تعذر الحياة الزوجية بينهما لانعدام التوافق العاطفي في ظل شروط وعي هذا الزوج ومنشأه المختلف، فهو

[1] حياة بربوش، جسدنة الكتابة في الرواية النسائية، ص 68.

[2] فضيلة الفاروق ، اكتشاف الشهوة، ص 07.

[3] رسول محمد رسول، الأنثوية المأزومة، جهات الاستبدال في رواية اكتشاف الشهوة، علامات، مجلة ثقافية محكمة، المغرب، ع35، 2011م، ص 115.

أنموذج للشاب العربي/الجزائري المهاجر إلى فرنسا ،والمتعطش للحرية الجنسية وفق منطق الثقافة الإباحية الصارخة بالدعارة والشذوذ، بينما باني تمثل أنموذج للفتاة الجزائرية المحافظة القادمة من إحدى الأحياء العتيقة بقسنطينة. هذه الأنثى المكبوتة اجتماعيا والمتعطشة للحب والرومانسية في ظل زواج رسمي باركته الأعراف والعقائد، إلاّ أن هذا التباين بين الزوجين ما نفك ولدا بينهما علاقة مأزومة تقر بها البطلة قائلة:

" **حين مر شهر على حياتي معه، شعرت أنني عشت معه قرنا من الزمن إذ، كانت أيامي معه ثقيلة رغم أنها فارغة ووحده الزمن كان يتسع من حولي، أما أنا فقد كنت أتقلص وأصغر، وأتحول إلى الصفر** "[1].

فمنذ الليلة الأولى التي سافرت فيها باني إلى باريس بعد زواجها، أدركت أن هناك امرأة أخرى في حياة زوجها، قاسمتها غرفتها وعالمها وسبقتها لجسد زوجها " فكانت تلك اللحظة أول عتبة من عتبات كرهها لهذا العريس"[2] ،إذ شعرت بأنها " **عاهرة تتعرى أمام أول زبون تحمله لها الطريق** "[3]، مما جعلها تصف الغرفة من منطلق إحساسها بالوضع الصادم لأنوثتها، فالغرفة باهتة الألوان، صامتة، يخيم عليها الملل لا الفرح باستقبال عروس، وما عمق الصدمة أكثر في نفسية البطلة هو صورة الزوجة الفرنسية الرابضة قرب السرير بعينيها الزرقاوين وابتسامتها الباردة التي لا حياة فيها، مما جعل هذه الصورة تتصدى ببرودها لحرارة الشرق المختزنة في وجدان باني ؛التي أعلنت منذ البدء عن "عطب علاقتهما وعدم قدرتها على التكيف مع محيطها الآخر"[4] المتناقض. لترسخ العلاقة الزوجية بعد ذلك هذه الفرضية وتضاعف من عمق الاغتراب بين باني ومود في المنشأ الإجتماعي، الديني، الثقافي .. كل ذلك تجسدت معالمه من خلال بوح باني لأختها شاهي عن مأساتها، ومدى إذلالها وشعورها بالحقارة والتبعية لزوج لا يعتني بها.

---

[1] فضيلة الفاروق ،اكتشاف الشهوة، ص 10.

[2] رسول محمد رسول، الأنوثة المأزومة، جهات الاستبدال في رواية اكتشاف الشهوة، ص 116.

[3] فضيلة الفاروق ،اكتشاف الشهوة، ص 08.

[4] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، ص 101.

**" حين تزوجت كنت أظن أن كل مشاكلي انتهت، ولكني اكتشفت أنني دخلت سجنا فيه كل أنواع العذاب، أنا باني "بسطانجي" التي منعت طيلة حياتها حتى مجرد أن تفكر في ذكر، بين ليلة وضحاها أصبح المطلوب مني أن أكون عاهرة في الفراش أن أمارس كما يمارس هو، أن أسمعه كل القذرات، ... أن أكون امرأة منسلخة الكيان أن أكون نسخة عنه وعن تفكيره .. المشكلة تجاوزتني يا "شاهي" ولهذا تطلقت "[1].**

فلا ريب أن الزوج المجسد لصورة الآخر/الذكر وبناء على وعيه المترجم لسلوكياته نجده قد استحوذ على جسد الأنثى/الزوجة، دون خلق أيّ مبادرات تفاعلية استشارية بينهما رغم أن المقدمات التمهيدية تقرب بين روحيهما فجسديهما، بيد أن الزوج انحصر همه الأوحد في تحقيق المتعة القصوى؛ التي "تنطوي وتتأسس على مخزون ذهني يحتقر المرأة ويستهين بالجسد المؤنث"[2] فمود كزوج مهاجر، اختلطت عنده الثقافات حد التناقض في وعيه بالقيم واستحسانها، مما ولدا عن ذلك تباين القيم التي أصبح من الصعب عليه التميز بين صالحها وطالحها، إذ تتجلى خطورة ذلك في تجرده من سترة المحافظة على العادات والتقاليد والأعراف ... ليلج بذلك في حياة صارخة، تتمرغ في مستنقع عفن من الرذيلة والشذوذ ومعاقرة الخمر، مما دفعه في نهاية المطاف ليمارس فعل الاغتصاب القاسي على زوجته/باني، دون أدنى شروط للإنسانية أو المودة، رغم أن الرابط الجامع بينهما الزواج. وهو رابط مقدس أنصفته كل الأديان، خاصة الدين الإسلامي الذي قدس ثنائية الأزواج باعتبارها علامة من علامات المعجزة الإلهية ،"والثنائية من إرادة الله، والعلاقة الجنسية التي هي عبارة عن علاقة الذكر بالأنثى ليست سوى حالة تُجسِد الإرادة الإلهية"[3]، والقرآن الكريم يستفيض بالآيات الدالة على تمركز الحياة واقترانها بالحب الروحي والجسدي بين علاقة

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 90.

[2] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة – 2 – ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م، ص 13.

[3] منى فياض، فخ الجسد، ص 78.

التكامل والتمتع في نفس الوقت لقوله تعالى ﴿ أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَائِكُمْ هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ عَلِمَ اللَّهُ أَنَّكُمْ كُنْتُمْ تَخْتَانُونَ أَنْفُسَكُمْ فَتَابَ عَلَيْكُمْ...﴾[1].

" **في اليوم السابع جن جنونه، حاصرني في المطبخ، ومزق ثيابي ثم طرحني أرضا، واخترقني بعضوه، لم يحاول أن يوجهني، لم يحاول أن يفهم شيئا عن لغة جسدي، أنهى العملية في دقائق ورمى بدم عذريتي مع ورق الكلينكس في الزبالة**"[2].

إن الزواج لا يكون دوما ناجحا كما تفرضه الأعراف والعقائد الاجتماعية ،"فغالبا ما تكره المرأة زوجها بفعل سلطاويته أو نرجسيته وعدم احترامه لرغباتها وجسدها"[3]، مما يولد عتبة من عتبات التجافي والبعد ؛إذ يتحول الزوجين إلى أعداء أو ما يشبه ذلك، فتترجم العلاقة بينهما إلى كره متبادل، مما جعل باني ترفض الخضوع لرغبة مشوهة تنتهك جسدها وكيانها معا ؛ باسم الزواج.

" **فما أقسى أن نسلم أجسادنا باسم وثيقة الزواج لمن يقيم ورشة عمل عليها، أو بحثا عن المتعة وكأننا نقتطع ورقة يانصيب من النادر أن تصيب** "[4].

وعليه تكشف الكاتبة نظرة الرجل للجنس الثاني، ومدى تشيئه لجسد الأنثى وجعله في خدمته على حساب إنسانيتها وكينونتها المهدورة، إذ لا يحق لها "رفض رغبة الآخر/الزوج أو مقاومته، حتى ولو كان في ذلك ضرر يمكن أن يمسها بسوء روحيا أو جسديا !"[5]. فتظهر لنا الساردة حقيقة بشاعة الانتهاك الإنساني والقيمي، إذ يختصر الجسد الإنساني/الأنثوي في كونه مجرد شيء مستباح بكل الطرق الشرعية ،(كالزواج) وغير الشرعية (كالاغتصاب) وضمن هذه المدارات تسقط عن الشخصية الفاعلة، (الزوج) جميع أبعادها الاجتماعية والعقائدية "لتحتفظ سوى بطبيعتها العضوية وبعدها الإيروسي سواء في حيادها أو تعالقها مع

---

[1] سورة البقرة، الآية 186.

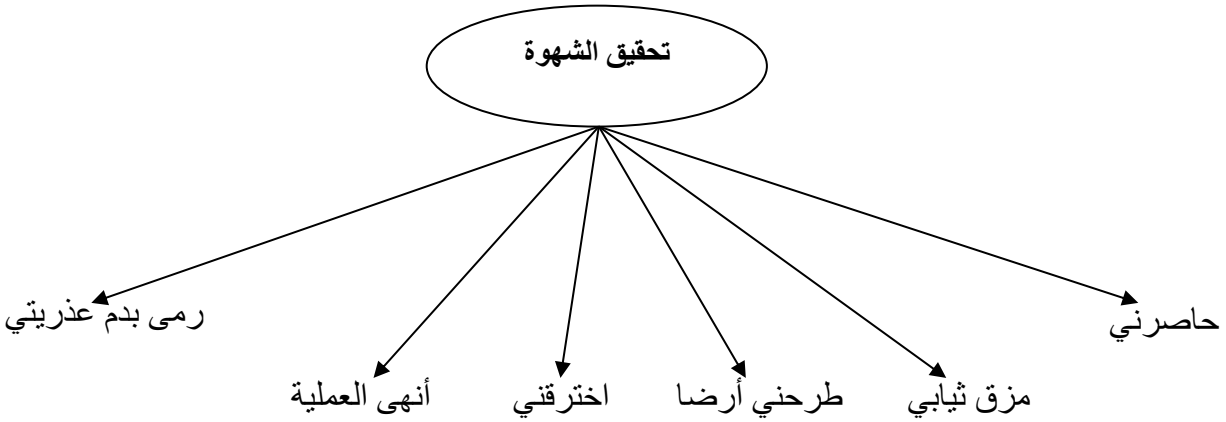
[2] فضيلة الفاروق،اكتشاف الشهوة، ص 08.

[3] إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي العربي، الجسد، الهوية، الآخر، ص 39.

[4] فضيلة الفاروق ،اكتشاف الشهوة، ص 82.

[5] خلود السباعي، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، ص 169.

باقي الشخوص"[1]في الفضاء الروائي، بالرغم من أن الشرائع كلها تسعى إلى ضمان احترام خصوصية الجسد الإنساني عامة والأنثوي خاصة، وتحريم انتهاك حرمته، فالجسد الأنثوي جسد مقدس لأنه رمز الخصوبة والنماء والاستمرارية، ومنه وجب على هذا الجسد أن "يأخذ حقه في علاقة توازن يكون للإشباع الجنسي فيه الدور الأساسي"[2]، وحتى الروحي ضمن حدود قيمية وأخلاقية، فلا غرو أن الكاتبة ركزت في نصها السردي على فضح تشيء واستلاب الآخر/الرجل لجسد المرأة وانتهاك حرمته وقداسيته من باب التملك لهذا الجسد. وشخصت لنا الصورة في ذلك الزوج المغري (مود)؛ الذي عمل على إذلال الجسد الأنثوي عنوة من خلال مجموعة من السلوكيات البديئة واللاإنسانية ،ملوثا بذلك طهارة هذا الجسد المصون، خادشا لرقته بوحشية صارخة يمكن حصرها في **(حاصرني)، (مزق ثيابي) (طرحني أرضا) ،(اخترقني بعضوه) ،(أنهى العملية)، (رمى بدم عذريتي)**. مما ولد هذا التعنيف المادي والمعنوي "ندوبا وآثارا على الجسد والتعنيف الرمزي الذي ترك هو الآخر، جروحا غائرة على المستوى السيكولوج"[3].




**• صورة لإذلال المرأة جسديا وروحيا**

[1] هشام العلوي، الجسد والمعنى، قراءات في السيرة الروائية المغربية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 19.

[2] فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق المغرب، ط2، 2010م، ص 60.

[3] إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي العربي، الجسد الهوية، الآخر، ص ص 90 ، 91.

وكما هو متعارف عليه إنسانيا قد تلتئم الجروح الجسدية، وإن تركت آثارا، بيد أن الندوب التي يبصمها العنف الرمزي/المعنوي لا تزول بل تتفاقم ،وتصبح عقدا نفسية جسيمة تقلب حياة الأنثى جحيما.

كل هذا الإذلال والتبخيص للجسد الأنثوي المعنف والمستباح لمثل هذه الأفعال الشاذة يتم بترخيص من مؤسسة الزواج، فالكاتبة ومن وراءها البطلة نزف جسدها الأنثوي ذاكرتها المخضبة بالدم،مما جعلها تطرح قضية الجنس وممارسته في ظل العلاقة الشرعية (الزواج) كإشكالية محيرة تقود إلى علاقة غير متوازنة ومبتورة بين المرأة والرجل، فإن كانت هذه العلاقة مبنية على الأسس الحميمية تثمر، أما إذا كانت مبنية على أساس الاغتصاب وإشباع رغبة طرف دون الآخر يكون مآلها الفشل والتحطم. فالمرأة بطبيعتها تبحث دوما عما يشعرها بالحب العاطفي قبل الجسدي، وهذا ما لم تجده باني في زوجها ولا وجدته أمها من قبلها في زوجها الشرطي الذي كان يمعن في معاملتها بقسوة إما بالضرب أو الشتم أو التحقير ، بغية تقليص وجودها وجعلها دائما في مرتبة العبد التابع لسيده. " **كان والدي يفعل ذلك بوالدتي أيضا، كنا أطفالاً، وكان يمسكها من شعرها ويرغمها على الركوع أمام قدميه، ويردد: "... حتى تموتي... حتى تموتي..."**[1].

رغم أن ديننا الإسلامي حث الرجل على إكرام المرأة في ظل المتعة الزوجية ،إذ "ورد عن عائشة رضي الله عنها قالت: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "من أخذ بيد امرأته يراودها كتب الله له حسنة ومحا عنه سيئة ورفع له درجة، وإن عانقها كتب الله له عشر حسنات ومحا عنه عشر سيئات ورفع له عشر درجات، وإن قبلها كتب الله له عشرين حسنة ومحا عنه عشرين سيئة ورفع له عشرين درجة، وإن أتاها كان له خيرا من الدنيا وما فيها"[2].

[1] اكتشاف الشهوة، ص ص 87 ،88.

[2] قرة العيون بشرح نظم ابن يامون في النكاح الشرعي وآدابه لأبي محمد مولانا التهامي كنون الإدريسي الحسني، نقلا عن بوعلي ياسين، الثالوث المحرم، دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط5، 1985، ص 52.

فما إذلال الآخر للأنثى إلاّ نتاج التراكم الثقافي المتوارث جيلا بعد جيل ،والذي يهيكل المرأة والجسد في خانة واحدة لخدمة الرجل لا غير.

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، إنما قد يتجاوزه إلى إهانة الجسد الأنثوي بانتهاك طهارته العقائدية من قبل الرجل الذي يسعى لإلغاء الحقوقية الروحية/التعبدوية لهذا الجسد باسم وثيقة الملكية والعبودية، فيعمل على إدخاله بؤرة الخطيئة مع الله/الخالق.

وهذا ما لمسناه في "مود" ذو الثقافة الأوروبية، التي جعلته ينسلخ عن هويته وعقيدته تماما. فلا يبالي بحرمة شهر العبادة (رمضان) ولا يحترم روحية الجسد الأنثوي، ومدى ممارسته لشعائره الدينية، إذ حاول انتهاك حرمة الشهر بانتهاك حرمة الجسد المتعبد والمستكين لأوامر خالقه، بإخراجه من دائرة الطاعة والعبادة إلى دائرة المعصية والإثم.

ولعل الكاتبة هنا حاولت إخضاع هذه الصورة السلوكية الشاذة لتبين مدى استلاب الرجل للجسد الأنثوي حتى في علاقته مع الله، ولتعيد نظرة العالم لمفهوم الخطيئة التي اتهمت بها أمنا حواء بإغوائها لأبونا آدم على ارتكاب المعصية/الخطيئة،"فسبب وجود البشرية هو خطيئة من المرأة تتحملها كل الأجيال القادمة، ذلك لأنها دنست المحرم الوحيد في الجنة، وهو المعرفة"[1]. فالخطيئة من منظور الكاتبة لا يمكن أن تكون فقط لصيقة بالمرأة المتهمة دوما بكونها سليلة الشيطان، إنما قد تصدر من الآخر/الرجل لأن المعصية يشترك فيها الرجل والمرأة بالتساوي.

" **في رمضان يتحول إلى شرس فوق العادة. أقوم إلى الصلاة، وظله يلاحقني، وصوته المبحوح يملأ أذني، وهو يزمجر في وجهي: أنت مرتي ...**

**أجيبه وأنا مصدومة: ولكن نحن في رمضان وأنا صائمة.**

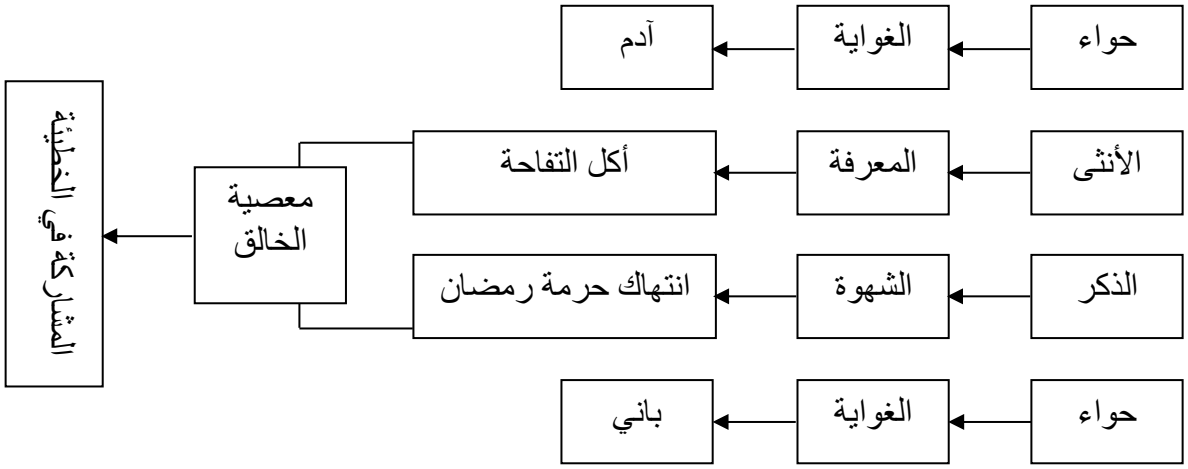
**يمسكني من كتفي ويحاول طرحي أرضا. أركله وأحاول أن أتحاشاه، أخدش وجهه بأظافري، يعلو صراخي ويزداد عويلي، وأنا أستنجد بوالدي:**

**– يا بابا ... يا أما.**

[1] بوعلي ياسين، الثالوث المحرم، دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي، ص 42.

**– سأضاجعك، وأضاجع باباك وأمك يا واحد الرخيصة**

**سأضاجعك أيتها القحـ... سأثبت لك أن لا رب في هذا البيت غيري..."[1].**




وعليه الثقافة الذكورية والتاريخ الفحولي المفحم بالبطولات الممارسة على المرأة الدامية، الخرساء التي لا تملك سبيلا للنجاة ولا لتملوك جسدها وكينونتها منذ عصور الحريم هي مجرد جسد مفرغ من حق الحياة الحرة لأنه مملوك للآخر/الرجل. ولهذا عمدت الساردة تعرية وفضح الواقع المزري الذي تعايشه المرأة المقهورة ،والتي ما تزال " محتاجة ومضطرة لأن تتكلم باسم كل النساء وليس باسمها وحدها فحسب "[2] ؛فالقضية هاجس يشغل كل صويحباتها في المعاناة المتوارثة عبر الزمن، لذا وجب عليهن قطع الحبل السري والخروج من رحم الآخر سواء كان الرجل أو المجتمع.

[1] فضيلة الفاروق ،اكتشاف الشهوة، ص 66.

[2] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 209.

## المبحث الثالث:

## الجسد الأنثوي المقموع اجتماعيا

### 1. الجسد الأنثوي المغضوب عليه اجتماعيا:

أبدى المجتمع اهتمام لا نظير له للجسد الإنساني عامة والجسد الأنثوي خاصة. فهو كموضوع للبحث أصبح ضمن مستوى التنظيم والممارسة قطبا رئيسا للاهتمامات المعاصرة ومرجعا ضروريا لفهم معان المجتمع وما يحمله من إرهاصات ثقافية وأنثروبولوجية تبني هويته وتميزه. وما الاهتمام بالجسد كموضوع للدراسة إلا لما يحمله هذا الأخير من غموض منهم قد يصنع المأساة[1]: وما تقضي حقيقة الجسد إلا لفهم المجتمع لأنه حسب "مارسيل مووس" "Marcel Mauss" "كل التصرفات والسلوكات الجسدية تمثل مؤشرا للتربية والثقافة. فالجسد بذلك يشكل علامة خاصة بأي مجتمع"[2] فعلى أي أساس بنى المجتمع رؤيته للجسد الأنثوي ؟ وإلى أيّ مدى يمكن للمجتمع استلاب هذا الجسد والتحكم في مصيره ؟

لقد أدى الجسد دورا مهما في بلورة صورة واضحة للمجتمع مما منحه أحقية قراءة الآخر والتعرف عليه بواسطة لعبة الخطاب الجسدي بإيماءاته وحركاته ... ليصبح بذلك عنصرا فاعلا في الدراسات التي تهتم بالتواصل بين الأفراد في المجتمع الواحد، بغية "بلورة صورة الأنا/الغير عبر سيرورة التفاعل التي تبدأ من الولادة وتنتهي بالوفاة"[3].

ونحن حينما نتحدث عن الجسد الأنثوي غالبا ما نرصد له صورة جميلة مثيرة ومعزية وهذا لارتباطه منذ الأزل بالجمال والإثارة والغواية. هذا من جهة ومن جهة أخرى يعد أيضا مبعث قلق وخوف لارتباطه بالشيطان وما يحمله من شر وإغراء وأذى للإنسان بحثه على الحرام مما دفع بالبعض "ليتهافتوا على لفه في ستار سميك من النظريات التي تهدف إلى

[1] مليكة حاكم، الجسد الأنثوي، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة الجزائرية معسكر نموذجا، متون، مجلة دورية محكمة، تصدر عن كلية الآداب واللغات، جامعة الطاهر مولاي، سعيدة، الجزائر، ع5، ديسمبر 2011م، ص 197.

[2] المرجع نفسه، ص 196.

[3] خلود السباعي، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، ص 30.

سجنه"[1]، ولأن الجمال فتنة حجب الجسد الأنثوي وراء جدران سميكة من العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية التي أثقلت كاهله فما زادته إلاّ مرارة وتهميشا.

ومما لا شك فيه أن الجسد الأنثوي يعد طابو Tabou* من أهم الطابوهات في المجتمع كالسياسة، الدين... فقد ألبس سمة الذل والعيب والخجل لأنه رمز للشرف والطهر، إذ يرى مالك شبال " بأن من أهم الطابوهات في الإسلام تلك الطابوهات التي ترتبط بالمرأة وجسدها وهي تتعلق بالجنس"[2]، باعتباره طابو تم ربطه بالمرأة والجسد دينيا واجتماعيا. فالجسد الأنثوي يعد عورة وجب دفن مفاتنه بعجبه، كي لا تقع صاحبته في المحضور/الخطيئة، ففقدان الشرف المحصور في البكارة هو فقدان طهر هذا الجسد الذي يصبح بذلك مدنس، ميت لا أهمية له، منبوذا اجتماعيا ومغضوب عليه عقائديا.

وعليه ارتأت المرأة/الكاتبة في نطاق كل هذه الإرهاصات الثقافية الذكورية؛ كسر الخطاب الذكوري المهيمن ثقافيا، اجتماعيا...وفرض خطاب أنثوي يصرح بوجودية هذا الجسد وأحقيته في الحرية وامتلاكه لكينونته في ظل التهميش الذي طاله من الآخر، وذلك بجعله فاعلا لا مفعولا به والعمل على إخراجه من بوتقة النقص والإقصاء إلى الاعتراف بأحقيته وإيجابيته، فإلى أي مدى استطاعت الكاتبة الجزائرية تعرية هذه الرؤية الاجتماعية الذكورية الظالمة والمستلبة للجسد الأنثوي ؟. وهل استطاع هذا الجسد بحضوره كخطاب مغاير للأنساق الثقافية السائدة خوض معركته بنجاح وتحقيق حريته المنشودة ؟.

لقد تناولت معظم النصوص الروائية النسائية الجزائرية الهواجس التي تؤرق المرأة روحيا وجسديا، فلا يكاد يخلو نص من هذه النصوص؛ من طرح شواغل المرأة كالحديث

---

[1] داهية بنخويا، الجسد الأنثوي أو الجسد المرصود للألم، ص 16.

[*] الطابو(Tabou) كلمة بولينيزية شاعت في كل اللغات الأوروبية في المجال العلمي الإنساني بتأثير الدراسات الإثنولوجية وتعني الحرام، وهو الشيء المقدس الذي لا ينبغي أن يلحقه دنس، وهو مخوف لذلك ويشمله التحريم بمعنى أن تتضمنه نواه وزجر مفادها « إفعل ولا تفعل ». ينظر د. عبد المنعم الحفني، موسوعة عالم علم النفس، مج1، ع22، ص 79.

[2] Malek Chebel, dictionnaire des symboles musulmans.

نقلا عن مليكة حاكم، الجسد الأنثوي، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة الجزائري، ص 207.

عن عوالم الأنثى الحميمية كعلاقتها بجسدها المدنس/المقدس اجتماعيا، مدى استلاب الآخر لذاتها، توقها لحريتها الفكرية والجسدية ... فجاءت هذه النصوص فسيفساء تقدم كل قطعة منها قضية من قضايا الذات ؛ وعلاقتها إما مع الأسرة أو الزوج أو المجتمع ... لتشكل في الأخير لوحة متفاوتة الألوان بين قهر وذل، كره واستلاب، ظلم وعبودية للذات الأنثوية.

فلا غرو إذن أن الجسد الأنثوي في هذه الكتابات النسائية، ما عاد مجرد مادة هلامية متداولة لاستمالة المتلقي/القارئ ،إنما أصبح يمثل الذات من جهة وثقافة مجتمع بأكمله من جهة ثانية، وأكيد أن الكاتبة الجزائرية اليوم قد عمدت لتصريح بالمسببات الحقيقية التي جعلت من هذا الجسد الأنثوي؛ جسدا مغضوب عليه اجتماعيا، فكريا ... وسعت في نفس الوقت لمجابهة هذه المسببات بالدعوى لتغيرها ،وذلك بكسر الهيمنة الذكورية الظالمة للذات. فما هي هذه المسببات ؟ وهل يمكن تجاوزها ثقافيا ببعث أنساق ثقافية جديدة في المجتمع ؟

## أ/ الجسد الأنثوي ... فتنة في ظل الزواج .. الطلاق .. الترمل:

بادئ ذي بدء يمكننا الحديث عن الجسد الأنثوي في ظل الزواج، الطلاق، الترمل اجتماعيا ومدى معاناة المرأة وشعورها بالقهر، الذل، المهانة وخيبة الأمل في مجتمع يقدس الجسد الأنثوي المملوك الآخر/الزوج، بينما يبخص الجسد الأنثوي المهان؛ إما بفعل الطلاق أو واقع الترمل. وهذا ما عملت على رسم خطوطه رواية "**نورس باشا**"[1] للكاتبة "هاجر قويدري"[*] ،إذ ترصد لنا الساردة/الضاوية قصة زواجها المبكر وهي لا تتجاوز بعد الثالثة عشر من عمرها، وتتساءل عن سبب تزويجها المبكر؛ وهي لا تزال طفلة بعد. ودون حتى الأخذ برأيها في هذا الزواج القسري والمفاجئ الذي ترفضه إنسانيتها، وتقره الأعراف والعقائد.

[1] هاجر قويدري، نورس باشا، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار (ANEP)، الجزائر، 2013م.

[*] هاجر قويدري: روائية جزائرية من جيل الشباب الصاعد، هي من مواليد 1977م بالمدية، حاصلة على شهادة ماجستير، فرع تكنولوجيا الإعلام والاتصال سنة 2009م، كما تحضر حاليا لأطروحة الدكتوراه بجامعة الجزائر (3). حاصلة على المرتبة الأولى في جائزة رئيس الجمهورية للرواية سنة 2008م، كما حصلت على جائزة الطيب صالح للرواية العربية بالسودان دورة 2012 عن روايتها "نورس باشا"، لها عدة أعمال إبداعية أخرى منها ترجمة كتاب "السينما وحرب الجزائر" "لسيباستيان نوني" سنة 2013م.

فالزواج يحضر تحت مفهوم سترة المرأة وغطاؤها، وهو تحديد ينسجم والتصور السائد حول المرأة اجتماعيا على اعتبار أنها مجرد جسد مرتبط بالعري والفتنة والإغراء ،مما يستدعي حضور الرجل/الزوج كغطاء[1].

" **تنفجر أمي ضحكا قبل أن تقول: هذا الفارس سيصير زوجك... إنه من الطيطري، من أكبر العائلات هناك، حتى أن والده تاجر معروف من إسطنبول، سوف تذهبين إلى الجنة، كم أنا سعيدة بك يا ابنتي ونبصيتكا العالية .... بهذا الخطف رافقت في الصباح ذلك الفارس الذي صار زوجي** "[2].

فأيّ ظلم اجتماعي هذا، وأي إجحاف يقع على عاتق المرأة/الطفلة التي لم تبلغ بعد لتصبح زوجة ؟. أليس في اغتصاب الطفولة باسم الزواج جريمة يعاقب عليها القانون ؟ أليس في تزويجها ظلم حقيقي لطفولتها ؟. كل ذلك الاستعباد للذات ينصب في نظرة المجتمع للمرأة على أنها مجرد كائن ناقص عاجز ، لذا وجب رعايته وحراسته وتقرير مصيره "بترتيب حياته وفق النسق الذي تراه التقاليد الاجتماعية، وتصورات الرجل وآراؤه عما يجب وما لا يجب"[3].

فالكاتبة تدين عبر متنها الروائي طقوس الزواج المبكر للأنثى/الطفلة، ووطأة التقاليد والأعراف التي تمارس سلطتها على الذات الأنثوية بقتل طفولتها ومن ثم إنسانيتها، وتحول دون ممارسة حريتها في الاختيار أو الرفض لهذا الزواج باسم الشرف والعار والعيب...!

" **تحسست أمي سراويلي الداخلية مرات عديدة، تقول أنني أخفي عنها أمر حيضي، قوامي يشتد، أثدائي الصغيرة برزت ووجهي استدار وصرت أجمل صبية ترعى النعاج في عزيز صرت عروسا ومغرية وقد يعترض أحدهم طريقك ويسلبك شرفك تخيفني أمي بهذا الحديث...** "[4].

---

[1] زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 172.

[2] هاجر قويدري، نورس باشا، ص ص 99، 100.

[3] سلوى الخماش، المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف، ص 36.

[4] هاجر قويدري ،نورس باشا، ص 94.

إن الزواج المبكر الذي طال الضاوية ومثيلتها من بنات جنسها هو صفة سائدة في المجتمعات العربية عامة. إذ تعود أسباب هذا الزواج إلى محاولة التخلص في أسرع وقت ممكن من مسؤولية الفتاة ؛ وذلك بإخلاء هذه المسؤولية عن عاتق الأب وإسنادها إلى الزوج. فالتسريع في تزويج الفتاة يضمن تجنب وقوع حوادث لا يحمد عقباها ،وعلى رأسها تلك التي يمكن أن تمس شرف الفتاة العذراء؛ الذي هو في حقيقة الأمر شرف العائلة وعرضها (قد يعترض أحدهم طريقك وتسلبك شرفك) .وعليه "ما تكاد الفتاة تخرج من سلطة الأب، حتى تدخل تحت سلطة الزوج"[1]، وبذلك يحرص المجتمع كل الحرص على ألا يترك الفتاة لحظة نضج جسدها **(تحسست أمي سراويلي الداخلية) ،(قوامي يشتد) ،(أثدائي الصغيرة برزت)** متسعا من الوقت لكي تربط علاقة عاطفية مع الآخر/الرجل، أو تعيش تجربة جنسية تفقدها طهارة جسدها، فيتم بذلك "إنقاذ العفة قبل الزواج بعزل الفتاة العذراء ومرافقتها في كل تحركاتها، أو اللجوء إلى كل الوسائل الخارجية كوضعها للحجاب أو عزلها في الحريم أو فرض المراقبة الدائمة عليها"[2].

لقد تزوجت الضاوية من حمدان دون أن تعي حقيقة العلاقة الزوجية، وكيف لها أن تعرف وهي لا تزال طفلة صغيرة ؛كل ما كان يشغلها الهدايا التي ستحظى بها والحياة المترفة التي ستغرق في ملذاتها !.

" **عندما وصلت الداميات، ولاح البيت الكبير من بعيد، شعرت بارتفاع ما في قامتي، ربما في عمري، وربما في تصلب أثدائي، كان شعوري قاهرا... لا أصدق أنني خطفت من قحالة أيامي السابقة، لا أصدق أنني أسير إلى جانب رجل وسيم جدا ... يقول لي إنه**

[1] خلود السباعي، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، ص 209.

[2] فاطمة المرنيسي، الجنس كهندسة اجتماعية، بين النص والواقع، ترجمة: فاطمة الزهراء زريول، المركز الثقافي العربي، نشر الفنك، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996م، ص 14.

**أحبني من أول نظرة،وإن شقاوتي تلامس شغاف قلبه ،كما أنه سيشتري لي كثير العطور والملابس و المجوهرات... سيجعلني الأحلى**"[1].

إلاّ أن البيت الزوجية كان بالنسبة لضاوية سجنا؛ يمارس فيه كل أنواع الاستلاب في ظل وجود زوجة أولى شعرت بوجوب الحفاظ على زوجها من غاوية وزواج عابر، فتحولت حياة الضاوية إلى جحيم في ظل الأعراف والتقاليد ، التي تقدس الزوجة الأولى كونها شريفة وهي الأصل وتبخص الزوجة الثانية كونها غاوية ولعوب.

" **في البداية لم أفهم صراخها بالشكل المطلوب، كنت منشغلة بالمكان... صرت أنتقل بين كل هذا كطفلة ليست تعي ما يدور، ولا تدرك ما ينتظرها، حتى أومأ ألباشاغا حمدان لخادمه عثمان، فسحبني من دهشتي وأخذني بحيث يعيش الخدم حتى تهدأ ثورة زوجته زينب**"[2].

وعليه ما كانت الضاوية في عرف الآخر/الزوج، المجتمع سوى دخيلة، سلعة تباع وتشتري باسم المال، الاسم العائلي، الوضع الاجتماعي... لهذا كاد الزواج أن يفشل ويلقي بظلاله الظالمة عليها لولا بزوغ فجر حملها الذي أنقذها من طلاق حتمي.

" – **ستعودين إلى أهلك في الغد**

– **أنا حامل يا حمدان، أنا حامل**

**وقع الخبر على هذه الظروف كما السحر... غير كل الاحتمالات لصالحي وصالح حملي الذي سيكون ذكرا ... عادت الحياة بوقع الدلال حتى وضعت ولدي إبراهيم** "[3].

بيد أن ترملها بموت زوجها بعد مرضه هدم أحلامها وجعل منها محل أطماع النفوس الجائعة من الرجال، مما دفع بها لحماية نفسها بتعداد زيجاتها الفاشلة هروبا من جبروت العادات والتقاليد، فقد تسلط لعنة المجتمع على الأرملة أو المطلقة باعتبارها غاوية "بل إن

[1] هاجر قويدري ،نورس باشا، ص ص 109، 110

[2] المصدر نفسه، ص ص 110، 111.

[3] المصدر نفسه، ص 119.

هذه الأخيرة تحوم حولها الشبهات أكثر من الأولى، وجرت العادة أن يعتقد المجتمع أن كلتاهما، ولأنه كانت لهما علاقات جسدية مع الرجل/الزوج، لن تصمدا كثيرا أمام نداء الشهوة الجنسية وهو ما يدفع ببعض الرجال إلى التحايل المصر للفوز بهن"[1].

فالضاوية كان ترملها قاسي بعد زيجتها الأولى وعمرها لا يتعدى التاسعة عشر، مما جعلها محط أنظار المجتمع وما يحمله هذا الأخير من أفكار هدامة للمرأة والتي تتبلور جلها حول العار، العيب، الغواية، الرذيلة...

لقد أصبحت أرملة، صغيرة، فاتنة لكن دون وصاية رجل أيّ زوج يحميها ويصون عرضها من أيّ دنس قد يلحق بها، وكأن المرأة لا يستقيم حالها إلاّ في ظل زوج يحميها وحمي جسدها الشبق من الوقوع في الخطيئة ،"فالجسد الأنثوي/الفتنة يرتبط بالخطيئة الأولى وبالشر والانحلال"[2]، لذا تم ربطه ثقافيا واجتماعيا بسمة العيب والعار، فالمرأة في نظر المجتمع ما هي في الأصل سوى "تابع لا حرية له ولا إرادة ولا كيان، إنها ملكية الأسرة الأب أولا ثم الأخ فالزوج ثم الابن"[3] ، منذ أن تولد وحتى تموت، فمكانتها في أن تكون ما أريد لها ليس إلا. " **لقد دخلت هذا البيت وعمري ثلاث عشرة سنة وخرجت منه وأنا لم أكمل بعد التاسعة عشر، كم كان ذلك الترمل فظيعا...** "[4].

لقد كشف لنا ارتباط الجسد الأنثوي بمضامين الشرف، العفة، الطهارة ؛ بعدة جوانب عميقة لسيكولوجية الرجل وعقليته التقليدية، فهو لا يزال "يؤمن بشكل قاطع بتبعية المرأة وضعفها"[5]، ووجوب حمايتها بالزواج أو الوصاية عليها وكأنها قاصر بلا أهمية كالطفل الصغير أو المجنون ، وهذا كله راجع للتخطيط الاجتماعي الذكوري الذي يختزل المرأة إلى

[1] مالك شبال، الجنس والحريم، روح السراري، السلوكات الجنسية المهمشة في المغرب الكبير، ترجمة عبد الله زارو، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 2010م، ص 67.

[2] نجاة الرازي، المرأة والعلاقة بالجسد، ضمن سلسلة الجسد الأنثوي، لعائشة بلعربي، ص 34.

[3] مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي مدخل السيكولوجية الإنسان المقهور، ص ص 199، 200.

[4] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 146.

[5] سلوى الخماش، المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف، ص 17.

حدود الجسد ،ويلغي عنها العقل تماما، مما يضعها في مصاف السلعة القابلة للبيع والشراء لا غير. فينطبع هذا التخطيط على ذاتية المرأة ؛ مما يجعلها تعي وضعيتها الاجتماعية والتي تنحصر في قائمة التشيئ والتهميش والاستلاب، وهذه الوضعية هي ذاتها من جعلت الضاوية تعاني مغبة الترمل وعرضة للقمع الاجتماعي الذي ينظر للأرملة نظرة ازدراء وشك، فهي مبحث للفتنة والغواية بالنسبة للآخر/الرجل لهذا أوجب الاحتراس منها ." **أنا على الدوام في عيون النساء سمراء لعوب يمكنها أن تغوي أيا كان، هنّ لا يدركن أنني باهتة في هذا الأمر...** "[1].

أفصحت لنا الكاتبة عن وضعية الجسد الأنثوي ؛ في ظل الأنساق الذكورية الجائرة للذات ووضعيتها الاجتماعية/أرملة، مطلقة، عانس، فكلما "يبرز الجسد/الفتنة تحل معه اللعنة أينما حل"[2]، مما جعل زوج أم الضاوية يدبر لها زيجة قسرية أخرى لحمايتها هذه المرة من لقب أرملة، ومنه إسكات المجتمع بحماية شرفها الذي هو في الحقيقة شرفه حسب اعتقاده فالرجل في العرف الاجتماعي واصي على المرأة الأنثى مهما كانت صفته أب، أخ، زوج، عم ... وحتى إن كانت صلة القرابة بعيدة (زوج الأم)، إذ "يعتبر نفسه مسؤولا عن حماية جسد المرأة، وضمان "عفته" عبر الإشراف والحراسة الصارمة والمستمرة"[3] وإلاّ دخل في المحظور وأصبح جسد مدنس اجتماعيا، بيد أن سوء حظ الضاوية جعلها عرضة لعدة زيجات قسرية وفاشلة في كل مرة يستباح جسدها للآخر/الزوج ؛ من باب الزواج والعرف، أما من باب المجتمع فكانت الغاية حمايته وستره.

" **السبب في كل هذا جشع زوجي الأخير الذي نهب من مالي الكثير... صبري لم يكن عليه، بل على عيون النساء اللواتي يخفن مني كلما كنت بلا رجل** "[4].

[1] هاجر قويدري ، نورس باشا، ص 17.

[2] نجاة الرازي، المرأة والعلاقة بالجسد، ص 33.

[3] المرجع نفسه، ص 34.

[4] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 18.

فالكاتبة هنا تندد بهذا الاتهام الاجتماعي القائم على أنساق ثقافية ذكورية، والموجه دون وجه حق ودون مبرر يذكر لدحض الذات الأنثوية وكسرها. فالضاوية ما هي إلا صورة لنساء كثيرات تفرض عليهن وضعيتهن الاجتماعية (أرملة/مطلقة) تكرار الزوج بهدف إرضاء المجتمع وعنجهيته في إذلال المرأة الأرملة أو المطلقة، وذلك بسحقها أكثر وصلبها بسيف قوانين العادات والتقاليد والأعراف القاهرة لوجودها وحريتها وأحقيتها كإنسان لتقرير مصيرها مثلها مثل الرجل، أما إرضاء ذاتها فهي ذات مغيبة تماما في مثل هذه الوضعيات الاجتماعية المضطربة.

وعليه تعيش المرأة المطلقة وضعًا اجتماعيًا متأزمًا في مجتمع ينظر إليها بريبة و"يمارس عليها أشكال من الرقابة والضغط يُحوِّل وجودها إلى معاناة متواصلة حيث تكون موضوع مضايقة، فتفضل لذلك الانكفاء على الذات بالبيت المستقل الذي يمارس فيه المفضل من الهوايات تنفيسا عن الذات وتصريفا للمكبوت من الرغبات"[1].

" **بدأت عمرا جديدا في ذلك البيت على الرغم من زوجات أبنائها اللواتي بدأن يتربصن ويتجسسن على كامل حركاتي، صرت لا أخرج من غرفتي إلا نادرا، عرفت أنه يتوجب علي تدبر أمري، فطلبت من العبزوزي أن يشتري لي بقرة ...**"[2].

إن الضاوية كأي امرأة /أنثى، يجب أن تقدم فروض الولاء والطاعة لإرضاء الآخر ومن وراءه القوانين والأعراف الاجتماعية التي لا تجابه، وإلاّ أصبحت من المغضوب عليهم اجتماعيا، بيد أنها اكتشفت في النهاية أن علاقتها بأزواجها كانت علاقة مبنية على سوء الفهم، فهي علاقة مربكة تضاهي علاقة السجين بالسجان.

" **سارع أبناء سعدة إلى إحضار خالي العبزوزي أين تم الطلاق في حضرته وحسرتي، غير أن طليقي ناكر الخير كما وصفوه .. باغتني على حين حسرة بضرب مبرح لست أنساه**

[1] بن جمعة بوشوشة، الرواية النسائية المغاربية، ص 47.

[2] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 150.

**ربما هي طريقته في وداعي .. فكسرت ذراعي وهو يرمي بي في أركان الغرفة كما المجنون"**[1].

كل زيجات الضاوية كانت ظلم متسلط عليها، وقتل لأنوثتها واغتيال لمشاعرها فالزواج في كل مرة كان يقام على انعدام التفاهم والمودة وحرية الاختيار ،مما جعله يفضل في كل مرة باسم الشرعية الدينية والاجتماعية. فعقد الزواج لم يستطع أن يجعل العلاقة بين الضاوية وأزواجها علاقة شريفة مستمرة، إنما حول أنوثتها إلى سلعة تباع وتشترى باسم الزواج ، وهو نوع من القمع المقنع بقناع من الزيف وضد ملكية الإنسان لذاته.

فالمؤسسة الزوجية من المفروض أن تقوم على أسس الصراحة والاختيار الحركي تصبح علاقة رفيعة المستوى لا تطفوها المنغصات ولا يعتريها الملل ولا تطالعها كثرة المشاكل ولا تخلو من الحب والمودة الجامعة بين الزوجين.

لقد اضطهدت الضاوية اجتماعيا وأوكلت إليها الأدوار الهامشية لتبخيص ذاتها وإذلال أنوثتها إمعانا في تأكيد دونيتها والحط من شأنها ،فقررت التمرد على أدوارها وتخطي واقعها بتحقيق ذاتها وإثبات وجودها وفرض اختيارها بانعتاقها وتحررها من كل أنواع القيود الأسرية والاجتماعية وما تفرضه على المرأة من محظورات لتمارس هذه المرة الغواية التي اتهمت بها طويلا كنوع من الصمود والتنفيس عن الذات من رقابة الأنا الأعلى لها باستمرار. فالكاتبة هنا ومن وراءها البطلة/الضاوية أردت من خلال هذا الخطاب "تشيد الواقع الذي تنشده وتتوق إليه حتى وإن كان ذلك على الورق"[2].

**" كنت سعيدة ومنتشئة، لا تكاد السماء تحوي سعادتي ... لقد ساعدتني هذه الفرحة على الغواية أيضا، نعم لقد قمت بغواية الباشكاتب ولا أعرف لم فعلت ذلك ؟ ... قال لي ونحن نهم بالخروج من غرفة الخزناجي:**

**إحرصي هذه المرة ولا تثقي في الخدم.**

[1] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 13.

[2] بن جمعة بوشوشة، الرواية النسائية المغاربية، ص 54.

**قلته له: سأفعل ذلك ... أنا في زنقة الجنائز، إذا أردت أن تعلمني كيف هو الحرص "**[1].

أدركت الضاوية أخيرا أن كل زيجاتها الماضية لم يكن لها فيها حرية الاختيار، إلاّ أنها فرضت عليها فرضا، غير أنها لملمت شتات أنوثتها في نهاية المطاف وذلك باختيارها لزوجها الباشكاتب عن رضا تام. وأقرت أن الحب وحده هو الذي يجب أن يحاط بهالة من القداسة لأن من خلاله يحقق الرجل والمرأة الانسجام بينهما مما يضفي على هذه العلاقة – الزواج – المودة والرحمة.

**"اعترت جسدي سكينة باردة وسط حر هذا الصيف الحارق.. وابتسمت للجدران والنوافذ والأبواب.. أخيرا سأتزوج ممن اختاره قلبي وليس يزوجني العبزوزي "**[2].

**ب/- <u>الجسد الأنثوي... المدجن اجتماعيا</u>:**

يشكل العقم أحد أهم الهواجس التي تقض مضجع الأنثى ؛وتهيم بها قلقا وحزنا نتيجة ما قد تلاقيه من ضغوط اجتماعية رافضة للرحم الموبوء بالعقم، وبما أن العقم ظاهرة مرضية تحمل بعدا اجتماعيا ثقافيا فهي مشكلة تهدد استقرار الحياة الزوجية، وتؤدي بأحد الزوجين خاصة المرأة لاحتلال مكانة دونية في ظل الأسرة، كونها "تتحمل لوحدها مسؤولية عدم الإنجاب في عرف المجتمع"[3]، تماما كالمرأة التي تنجب الإناث دون الذكور، بينما تعد الأمومة حسب المؤرخة الفرنسية "إيفون كنيبيليير" "ركن جوهري من أركان الهوية الأنثوية وهي لا تقتصر على نشوى نرجسيّة، ولا على مقام شخصي وفردي، إنّما هي حقيقة اجتماعية تنفرد بها المرأة"[4]، كجنس ثاني دون الآخر/الرجل، فالأمومة تكسب المرأة مكانة

[1] هاجر قويدري،نورس باشا، ص 105.

[2] المصدر نفسه ، ص 122.

[3] صالح مفقود ، المرأة في الرواية الجزائرية، ص 177.

[4] عبد الله إبراهيم، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011م، ص 106.

خاصة في المجتمع فتحاط بالاهتمام والاحترام الأسري والاجتماعي معا، فهي رمز الخصوبة والخير والعطاء واستمرارية النوع البشري.

وعليه الخصوصية الأنثوية، تطغى اجتماعيا على الخصوصية الإنسانية للمرأة كذات ويصير الإنجاب صفة أساسية تفاضل بها المرأة عن غيرها من بني جنسها، إذ يرى الدكتور صالح مفقودة أن المفاضلة هذه لا تكمن في الأنوثة أو الجمال أو النسب... إنما في "نوعية الإنجاب فأم البنين أفضل من أم البنات. وهذه النظرة ليست وليدة الساعة بل هي عريقة في الفكر العربي ممتدة إلى عصور الجاهلية"[1]، بينما يسوء الأمر أكثر في حالة الحكم على المرأة بعدم الإنجاب فيكون مآلها النفور، التهميش، التطليق.

ويتجلى كل ذلك في نص نورس باشا من خلال ذلك النموذج التقليدي للمرأة المدجنة اجتماعيا من خلال شخصية "البتول" هذه الزوجة الفاتنة التي يأبى رحمها الإنجاب لمدة ثماني سنوات من زوجها ،وقد سبب لها هذا العقم خوفا وحزنا غائرا في القلب خوفا من الطلاق ؛ أو إعادة الزوج الزواج بامرأة ثانية بحكم تحقيق الرغبة في الأبوة. فالبيت الذي بلا أولاد بلا أوتاد كما يقال، أيّ مجرد خيمة في مهب الريح، والمرأة التي لا تنجب تصبح حياتها الزوجية مهددة بالتمزق والانهيار.

" – **حالك من حالي... أنا أيضا لست أحبل وقد مضى على زواجي ثمان سنوات**

– **وزوجك ... ألم يتزوج عليك ؟**

– **هو يحبني، لكن سيأتي يوم ويقرر فيه ذلك، أنا أعلم...** "[2].

إن العقم كلمة قاسية لغويا واجتماعيا وهي تعني "هزمة تقع في الرحم فلا تقبل الولد"[3] وهي الجذب والفعالة إذ تُقابل المرأة بالأرض، فالأرض العاقر لا تمنح الخير والعطاء

[1] صالح مفقود ، المرأة في الرواية الجزائرية، ص 177.

[2] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 160.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مج12، ص 412.

والخضار كما المرأة التي لا تنجب هي "امرأة ناقصة يمكن أن تترك وتنبذ لأنها لم تمنح ذرية مخلد اسم الأب، وتقهر خوفه من الموت الذي يضع نهاية لوجوده الفيزيقي "[1].

وقصد تجاوز المرأة لهذا المأزق الاجتماعي؛الذي قد يدفع بها لتحرم من مكاسبها الاجتماعية والرمزية والحكم عليها بالنقص والعجز وذلك بالبحث عن حلول وممارسات " قد تتدرج ضمن ما يسمى بالعلاج الشعبي بنوعيه الطبيعي والسحري أو الغيبي "[2] ،لتتمكن من الإنجاب بدافع إرضاء المجتمع قبل إرضاء ذاتها وحاجتها للأمومة. فالعقم قد يشكل على مر الزمن ميدان خصب لبعث المعتقدات والطقوس والممارسات السحرية التي تؤمن بها المرأة من باب إمكانية "تعرض الجسد – الأنثوي – لأذى الأرواح الشريرة والممارسات الشيطانية الانتقامية"[3] وما هذا إلاّ دلالة على مدى "سيطرة الخرافة وأساليب الشعوذة على عقلية المرأة إذ توضح عمق الجهل الذي تعيش فيه"[4] وإيمانها الراسخ بمعتقدات المجتمع وما يفرضه عليها من قيود. "قد يكون العقم حسب المعتقد قدرا أو عملا من أعمال السحر الانتقامي"[5]، وهذا ما حدث مع البتول في ليلة عرسها قائلة:

" **في ليلة عرسي سرقت إحدى الغيورات بعض عجينة الحنة التي بقيت في الوعاء المخصص لها، وقامت ببسطها على كامل راحة يديها، لقد أخبرتني العرافة فيما بعد أن كل سلامية من سلاميات الأصابع تعادل سنة، وبالتالي لن أتمكن من الإنجاب طوال ثمان وعشرين سنة، وهو عدد سلاميات الكف** "[6].

---

[1] نجاة الرازي، المرأة والعلاقة بالجسد، ص 50.

[2] محمد أرزازي، تمثلات المجتمع لظاهرة عقم المرأة، الحكمة للدراسات الاجتماعية، مجلة دولية ودورية مستقلة محكمة متخصصة تعني بالبحوث الاجتماعية، ابن عكنون، الجزائر، ع2، السداسي الثاني، جوان / ديسمبر، 2016 م، ص 113.

[3] خلود السباعي، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، ص 156.

[4] سلوى الخماش، المرأة العربية في المجتمع التقليدي المتخلف، ص 24.

[5] ميلود طواهري، المقدس الشعبي، تمثلات، مرجعيات وممارسات، دار الروافد الثقافية، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص 142.

[6] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 161.

إن ارتباط ظاهرة العقم بالمعتقدات والخرفات؛ يعود أساسا إلى عدم تقبل المرأة العقم وصعوبة اقتناعها بأن جسدها الفتي معطل عن وظيفته الأنثوية – الإنجاب – مما يولد لديها انعكاسات سيكواجتماعية عميقة، تمس بأنوثتها المرتبطة أصلا بالخصوبة والأمومة، مما يدفع بالكثير من النساء على مختلف مستوياتهن التعليمية والثقافية والاجتماعية لزيارة الأولياء الصالحين والقيام بعدة طقوس خرافية كاللجوء إلى « الفقيه المتدين وإلى زيارة الأضرحة وتعليق التمائم وأكل "العشوب"..."[1]. كل ذلك لإرضاء ذاتهن المكلومة بغية تحقيق الأمومة المنشودة، ومنه ضمان المكاسب الاجتماعية المترتبة عن الإنجاب، المكانة الاجتماعية، الاستقرار الأسري، الاحترام الذي تحضى به الأم دون غيرها .. وهكذا.

"**تلهفت إلى مجيء يوم الخميس .. كي أذهب للقاء البتول عند مزار سيدي عبد الرحمان وجدتها أمام شمعتها.. تدعو الله أن يفك رباطها.. أشعلت شمعتي أمام شمعتها وهمست لها: يفتح رباطك إن شاء الله ..**"[2].

وبما أن وجود المرأة ينحصر في الإنجاب؛ نجد بطلة فوضى الحراس، حياة رغم كونها امرأة مثقفة وذات شأن في الحياة العملية والاجتماعية غير أنها تتساوى في ظل الأنساق الذكورية مع أيّ امرأة أخرى غير متعلمة، وذلك بانتهاجها الطرق التقليدية البالية لتحقيق الأمومة المنتظرة من قبل زوجها، أمها والمجتمع ككل، فبالرغم من ثقافتها وتفتحها على الحياة وعملها ككاتبة مبدعة واحتلالها لمكانة اجتماعية راقية ،إلاّ أن زوجها بقي ينظر إليها بنظرة بطرياريكية خالصة؛ فهي في نظره زوجة وفقط، ومن أهم أولوياتها كامرأة وزوجة إنجاب الأبناء وتربيتهم والقيام بواجباتها نحو زوجها وبيتها لا غير. هنا فقط تكتمل أنوثتها بجعل من "سحرها الكامن هبة للمتعة الذكورية أو الأمومة الوظيفية "[3].

[1] خلود السباعي، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، ص 156.

[2] هاجر قويدري،نورس باشا، ص ص 163، 164.

[3] عبد الله إبراهيم، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، ص 108.

بيد أن حياتها الفكرية والوظيفية لا تعنيه في شيء، لأنها في عرفه وعرف المجتمع البطرياريكي هي مجرد كائن بيولوجي ضعيف وتابع للآخر/الرجل. إن هذا الدعم الثقافي الذكوري لتهميش المرأة وطمس معالم فكرها ككيان له وجود مثلها مثل الرجل، جعل "بيتي رولن" تطرح سؤال حاسم "الأمومية ... ومن الذي يحتاج إليها ؟ "[1]، إذ اعتبرت هذه الأخيرة الرغبة في الأمومة ونشاط الأمومة أمران غريزيان أو إجباران بيولوجيان؛ يتم فرضهما على المرأة، هو الخطأ عينه كونهما "نوع من التنبيه النفسي وليسا جزءا من وجود المرأة، فليس ثمة دوافع فطرية للإنجاب"[2] ، فالمسلمة التي تدعو لكون الأمومة غريزة هي في حقيقة الأمر مجرد أسطورة ذكورية شائعة قابلة للرفض كما هي قابلة للقبول، لأن الأمومة فكرة مؤسسة على الحاجة والمنفعة – بقاء النوع – وبما أنها فكرة فعالة من وجهة نظر المجتمع عمل على ترسيخها في نفس المرأة لأنها نافعة له، "فراحت تستجيب لذلك اعتقادا منها أن الأمومة هبة فطرية أصلية انفردت بها دون الرجال، فكلما كرست المرأة نفسها لزوجها وأولادها حققت سعادتها الأنثوية"[3] ومنه اكتمالها .لأن الأمومة معتقد اجتماعي لا صلة له بالغريزة، فهو نوع من التبعية للآخر، لذا وجب كسر هذه التبعية بالاختيار من باب استقلالية الذوات الأنثوية في القبول أو الرفض، لا القبول الإجباري لهذه الأمومة تحت سطوة العادات والتقاليد والأعراف الذكورية البالية كما هو شأن حياة ؛ التي لم تحضى في نظر زوجها بالاحترام المطلوب كزوجة، والرضى الاجتماعي إلاّ إذا نجحت في إنجاب الولد الذي سيمكنها من فرض احترام وتقدير المجتمع لها، أما الزوج هنا فينشئ علاقته بها من واقع تلك الصورة الثقافية ذات الأنساق الاجتماعية، التي تسعى إلى حبس المرأة/الزوجة في قالب ضيق هو بيولوجيتها ؛ والتي تجعل منها فرد ذو هوية أساسية تتمثل في الإنجاب لا غير، دون النظر

[1] إيفلين آشتون، وجونز جاري، وأولسون، النوع، الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف، ص 379.

[2] عبد الله إبراهيم، السرد النسوي،الثقافة الأبوية،الهوية الأنثوية والجسد، ص 107.

[3] المرجع نفسه، ص 107.

إليها أنها ذات مستقلة لها رؤيتها للحياة مثله تماما، وتكمن كرامتها في وجودها الفاعل في البيت والمجتمع معا.

" **أصبح يبدي انزعاجه من جلوسي لساعات أمام طاولة الكتابة بدل تخصيص هذا الوقت لطفل لا يأتي، دون أن يعترف تماما بأن ما يزعجه هو الكتابة في حد ذاتها**"[1].

تدين الكاتبة تلك الأنساق الثقافية الذكورية؛ التي بنت معتقداتها اتجاه الذات/الأنثوية على مبدأ المفاضلة والمتمثل في "كون المرأة المتزوجة أفضل من العازبة وكون المرأة التي لديها أطفال بالمقارنة مع المرأة العاقر؛ تحظى باحترام وأن التي تنجب أكبر عدد من الذكور تنعم بأعلى قدر من السعادة والحماية"[2]، فحياة ومثيلتها حُصِرْن بقيود بيئتهن ومجتمعاتهن، فهذه القيود ما هي إلاّ إرهاصات استمدت شرعيتها واستمراريتها من الموروث الاجتماعي الذي يختزل المرأة في جسدها؛ ويلغي عقلها تماما ويفرض عليها جملة من الأوامر والنواهي، الحلال والحرام، ما يجب وما لا يجب، مما أدى ذلك عبر الزمن لتعطيل قدرتها على التفاعل مع الحياة، ومنه إضعافها وإذلالها لتصبح طيعة مستسلمة ، للدخول تحت لواء سلطة المجتمع الذكوري الذي عمل على إلغاء كيانها، عقلها وجعل منها مجرد جسد بلا روح، مستسلم لقدره وعبوديته للآخر.

" **راح يوجهني من طبيب إلى آخر.. ليحول الأمومة مشكلتي وقضيتي الأولى .. لم أعد أذكر كم زرت من الأطباء .. وكم من أضرحة للأولياء أجبرتني أمي على التبرك بها يمكنني أن أعرف بأنني كنت أذهب فضولا .. وربما استسلاما لا أكثر** "[3].

وعليه يمكننا القول أن الحياة الجسدية للنساء "تمثل أحد أبرز المجالات التي يمكن أن تطلعنا على عمق اللامساواة الجندرية، وذلك لما تتضمنه من أبعاد سوسيوثقافية تكرس

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 96.

[2] محمد أزراري، تمثلات المجتمع لظاهرة عقم المرأة، ص 119.

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 96.

الفوارق وتعمل على تبريرها وإعادة إنتاجها"[1]. فالمجتمع يبغض بدوره المرأة العقيم ويعمل على نبذها وتهميشها ،بينما الأمر يختلف لو تعلق الأمر بالرجل إذ يتم التغافل على عقمه ويدخل في باب المسكوت عنه. كما يعمل المجتمع على الدفع بالزوجة إلى الصبر وتقبل الأمر الواقع بل وربطه بالمشيئة الإلهية. فتحاط المرأة بترسانة من القيم الدينية والأخلاقية التي يستعملها المجتمع كإستراتيجية يسعى من وراءها إلى تزكية ثقافته الذكورية، بوضع المرأة موضع الكمال الأخلاقي والرصانة والتعقل في حالة تحملها "نقص" أو "مرض" أو "عقم" زوجها ،ووجوب الوقوف إلى جانبه ومساندته بكل مودة " الأمر الذي يبرز التعامل اللامتكافئ للمجتمع الذكوري مع ما يسميه "طبيعة المرأة"[2]، التي يجب أن تتماشى حسب متطلبات هذا المجتمع الذكوري لا حسب متطلبات الذات الأنثوية. فالمجتمع ينظر إلى المرأة بمكيالين حينما تكون المرأة انفعالية ومتهورة فالأمر هنا يتعلق بمنحها السلطة والمسؤولية .. وإذا كانت رصينة عاقلة فالأمر يتعلق بتقبلها ؛ لنزوات الرجل وعيوبه وأشكال أنانيته التي لا حدود لها، إذن المجتمع هنا يغرس في المرأة " الاستكانة والصبر والتحمل ونكران الذات عندما يكون العيب من الرجل، بينما يزكي في الرجل الأنانية والعجرفة والتسلط عندما يكون العيب في المرأة "[3]. وهنا تكمن المفارقة بين الجنسين استغلال جنس على حساب جنس آخر، لأجل استتباب صرح المجتمع الذكوري، وهو حال سيدي إبراهيم في رواية تاء الخجل.

"**سيدي إبراهيم هو الرجل السلطة في ذلك البيت، إمام مسجد، رجل دين،وزوج العمة تونس، لم ينجبا أطفالا، وتقول نساء العائلة إن العلة فيها هي، لكنه لم يتزوج عليها، وقد كنت مقتنعة إلى أبعد حد أنهما لم ينجبا أطفالا لأنهما يعيشان مع بعضهما حياة الرهبان**"[4].

[1] خلود السباعي، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، ص 164.

[2] المرجع نفسه، ص 155.

[3] المرجع نفسه، ص 155.

[4] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 17.

بيد أن ظلم المجتمع للمرأة لا يتوقف عند حدود العقم والاستلاب لذاتها،إنّما يتعداه للزوجة الولود التي لم تنجوا هي الأخرى من توجيه المجتمع لها أصابع الاتهام، فالمرأة التي تلد الإناث لا يختلف وضعها كثيرا عن المرأة العقيم ،إذ نجدها تعيش نفس المعاناة بل وأشد إذا كان رحمها لا ينجب إلاّ الإناث ويعصي عليه إنجاب الذكور، وإن كانت المرأة المئناث أحسن حالا اجتماعيا من العقيم في مسألة التهميش أو التطليق، إلاّ أن جلب الضرة يعد أمرا مفروغا منه إذا أثبت مع الزمن استمرارها في إنجاب الإناث فقط . وهذا هو حال نساء كثيرات من أمثال أم خالدة في تاء الخجل التي تزوج عليها زوجها لأنها لم تنجب له إلاّ بنت واحدة هي خالدة. فكثيرا ما يكون عدم إنجاب الذكور مبررا لتسويغ تطليق الرجل لزوجته، ويبدو تفضيل الذكور على الإناث " اجترارا لعقلية هي من بقايا تفكير إنسان المجتمعات الزراعية والرعوية، التي كان مطلوبا فيها من المرأة أن تلد الكثير من الأولاد "[1] ، ليقوموا مستقبلا بالأعمال الفلاحية الشاقة، كما يضمنون استمرارية النسب، الملاحظ أن المجتمعات المغاربية لم تستطع التخلص من سيادة هذه الذهنية ليومنا هذا.

" **منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي إلاّ مرة أو مرتين في الأسبوع، وفيما بعد عرفت أنه تزوج امرأة بإمكانها أن تنجب له أطفالا ذكورا، ما دامت أمي غير قادرة على فعل ذلك** "[2].

وهو حال أيضا زينب في رواية نورس باشا، فهي امرأة أنجبت النبات فقط مما دفع بزوجها حمدان للزواج مرة أخرى وجلب الضرة للبيت الزوجي كأمر واقع لا مفر منه.

" **امتعضت زينب لمولودي الذكر، تحققت أنها ضيعت منزلتها الرفيعة ليس بنفع نسب وجاه المرأة عندما تكون كل بطونها إناثا الرجل يحبذ المرأة التي تلد ذكورا** "[3].

ومنه نخلص إلى المرأة التي تنجب وخاصة الذكور في العرف الاجتماعي هي امرأة مباركة، ترتفع مكانتها عند زوجها وأهله ، إذ ترى الأنساق الذكورية أن المرأة الولود تحترم

[1] ميلود طواهري، المقدس الشعبي، ص 144.

[2] فضيلة الفاروق،تاء الخجل، ص 20.

[3] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 143.

ويأخذ برأيها في أمور الحياة الزوجية، بينما المرأة العقيم أو المئناث فتواجه صعوبات نفسية واجتماعية في حياتها الزوجية والأسرية معا.

## 2. الجسد الأنثوي في البعد الأنثروبولوجي:

### أ/ تطهير الجسد الأنثوي المسلوب للآخر:

يعد الحمام ملحقا بيتيا لسد الكثير من الحاجات البيولوجية في واقع الحياة الأنثوية، فهو حق مشروع للمرأة يصعب على الرجل رفضه لأسباب رئيسة تتمثل في كون الحمام مجالا نسويا خالصا بعيد عن عالم الذكورة، إضافة إلى مدى حاجة المرأة إليه بحكم تكوينها البيولوجي الذي يدفعها لتحقيق " رغبتها كأنثى في تجميل جسدها وإروائها لرغباتها النرجسية أو الجنسية "[1] على حد سواء. فلا يمكن تعويض الحمام العمومي بالحمام المنزلي في نظر النسوة ؛لأنه لا غنى عن حرارة الحمام العمومي، ونظافته للجسد الأنثوي والانتعاش الذي يمنحه إياه عقب الغسل باعتباره فضاءً للاسترخاء يعيد للجسد حيويته ونظارته ونشاطه المعتاد، ويهيئه لطقوس الطهارة والغسل والوضوء ؛لتحقيق سمة الجمال والكمال المنشود، بحيث يصبح هذا الجسد الغاوي في حالة تأهب لأي تواصل جسدي مع الآخر/الزوج.

فضلا عن ذلك قد تطغى نرجسية الأنثى في هذا الفضاء المرغوب ،إذ نجد المرأة تتفرغ كليا لجسدها لكي تعتني به عناية مطلقة فتدلكه، وتنظفه ،وترعاه كطفل صغير يحتاج لكل أنواع الاهتمام " الأمر الذي جعل المرأة تقترب أكثر من جسدها باعتباره رأسمالها الأساسي في عالم الرجال "[2] ، فهي موجودة طالما أنها تحافظ على جمالها ونظرتها وكلما ذبلت سماتها البيولوجية ذبل معها كيانها ووجودها كأنثى، مما يجعلها منتبهة باستمرار لتلك التغيرات الزاحفة نحوه، إما بحكم الزمن، كالتقدم في السن، أو الظروف البيولوجية الطارئة كالحمل، الولادة، النفاس...

[1] خلود سباعي، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، ص 101.

[2] المرجع نفسه، ص 107.

يمثل الحمام في حميمية المرأة دعوى صريحة إلى أقاليم اللذة والرغبة ومفتاح عوالمها، فالذهاب إلى الحمام العمومي إشهارا حسيا تتعامل معه المجتمعات العربية ؛وخاصة المجتمع الجزائري بحفاوة، كما يعد احتفالا مطلقا يعبر عن عقيدة الافتتان بالجسد ولحظة استمتاع قصوى في تدليل الذات الأنثوية ،وإشعارها بوجوب رسم حدود العناية بالجسد وتجميله من خلال كيفية الإحساس به والتعبير عنه. وهو من جهة أخرى نوع من التطهير المبهج للنفس الأنثوية من خلال استحضار تبعات الحمام ؛استحضارا لا يقاوم الحميمية المكان ولوازمه الخاصة من " الكاسة، ذلك القفاز الخشن، وثلاث طاسات نحاسية جميلة الشكل والزخرفة، مملوءة بالحناء والغسول الطبيعي والصابون السائل إلى جانب "المحبس وهو دلو نحاسي يملأ من باب الاحتياط ويترك جانبا للشطف "[1]، إضافة إلى الزيوت الطبيعية المنتقاة بعناية والعطور المستخلصة من أريج الأزهار، إلى جانب ذلك تحتوي هذه اللوازم أيضا على "مناشف للجسم ومنشفة خاصة للرأس تسمى "بنيقة" يتم تطريزها بعناية فائقة وإزارا قطنيا يوضع على الحقيبة، وإزارا آخر يفرش فوق الأرض للجلوس عليه بعد الاستحمام بغية التقاط الأنفاس "[2]، فضلا عن بخار الماء الذي ينساب فوق الجسد فيغمره بالدفء والحرارة والراحة والماء، المتدفق بغزارة من المنابع الرخامية راسما خطوط الجسد الأنثوي ،ومداعبا إياه بسلاسة وإنسيابية تنعش الروح وتريح الجسد وتطهره من كل الأثام والأوساخ وعهود من العنف والاستلاب للآخر/الرجل.

لقد أصبح الحمام العمومي، فضاءً للتحرر والانفتاح على العالم الخارجي بالنسبة للنساء ككل ، وذلك ما جعلهن يسعين جليا لربط الجسد الأنثوي بالنجاسة (دم الحيض والنفاس) ؛" لكي يجعلن من ذلك فرصة للتحرر والانفتاح على المجال الخارجي "[3] ‘فالحمام في نظر جميع النساء مرادفا للقاء وتبادل الأخبار مما دفع بهن للمطالبة بل الإلحاح

[1] فضيلة كريم، الحمامات، موجز تاريخ الحمامات، ترجمة: حضرية يوسفي، دار النشر، دحلب، الجزائر، 2007م، ص 61.

[2] المرجع نفسه ، ص 61.

[3] خلود سباعي، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، ص 101.

المستمر للولوج إلى هذا العالم أسبوعيا، بغية تحقيق الطهارة والتجميل ظاهريا ؛ أما باطنيا فمن أجل ممارسة طقوس التطيب والتداوي بالأعشاب والزيوت الطبيعية والتجميل. فضلا عن الإطلاع على خفايا وأسرار الأنوثة الحميمة؛ بإقامة علاقات ولقاءات تساعد النسوة على نقل الأخبار واقتسام الأفراح والأتراح والأحاديث والاهتمامات، "ومنها الفضول والرغبة في التجسس على الأخريات أو الالتقاء بصديقة أو انتقاء فتاة للزواج..."[1]. كما هي العادة حتى في أيامنا هذه، فالحمام هنا بمثابة " مدرسة لتعلم الحياة من خلال استقراء تجارب الآخرين، وسرد الحكايات لأخذ العبر "[2]، وهو شأن أم حياة في "فوضى الحواس"، التي تعتبر الحمام بمثابة المضافة أو "مكان المؤانسة « Sociabilité » فيه تربط علاقات الصداقة، وتبرم المشاريع العديدة كالزواج الذي تنسج الأمهات خيوطه"[3].

كما يتم فيه الثرثرة وتبادل الحكي بكل أنواعه، إضافة إلى الفضول والرغبة في التجسس على الآخرين والتباهي بالممتلكات من ثياب، حلي وما شابه.

" **في الواقع كنت أتفهم منطقها، الحمام هو المكان الذي يمكن أن تلتقي فيه بكل نساء المدينة، ومثلهن يمكنها أن تثرثر وتحكي ما جد في حياتها وتباهي بمشترياتها الجديدة، وصيغتها، وثيابها التي لم يرها رجل** "[4].

وبالنظر لكل ما سبق ذكره عن الحمام العمومي؛ باعتباره فضاءً مؤنثا مستلبا بامتياز هو أيضا فضاء للمراقبة والضدية ،إذ يسمح للذات بالهروب من سلطة الآخر (الرجل، المجتمع) المستبدة والسائدة إلى فضاء أرحب يتسم بالحركة والترفيه عن النفس والجسد معا وذلك بإعادة تصور علاقة النساء بأجسادهن خارج سلطاوية الذكورة المعهودة، فالحمام فضلا عن كونه مكان للاغتسال والتطهير للأجساد الأنثوية المدجنة للعادات ، والقيم البطريركية

[1] فضيلة كريم، الحمامات موجز تاريخ الحمامات، ص 63.

[2] فاطمة كدو، تطريز الحكي في كتابات ليلى أبو زيد، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2015م، ص 61.

[3] طواهري ميلود، المقدس الشعبي، ص 110.

[4] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 229.

فهو أيضا مكان ترفع فيه النساء الحجب وتصرح فيه بكل المكبوتات والمسكوت عنه بالثرثرة البذيئة،الإيروسية، كوصف حميمية الجسد الأنثوي مع الآخر، الكلام عن خفايا الرغبة وتبعاتها... فتخرج الأنثى بذلك من دائرة المحضور إلى دائرة المباح ؛ حتى وإن كان لا أخلاقي، ومن دائرة الحصار والمراقبة للكلام والسلوك إلى فضاء يسمح لها فيه بولوج عالم الكلمات المتوارية خلف اضطهاد الآخر لها. النسوة في حمام "دفوج" في رواية "اكتشاف الشهوة" يتحدثن عن الجنس وحميميات الليالي الشبقية بين الأزواج بكل تبجح دون وجود رادع ديني أو أخلاقي يحدهن، ودون وجود قانون العيب، التستر، الممنوع يوقفهن.

"**كنت أجد متعة في رؤية أجساد النساء وهن عاريات، لا لأنهن أكثر جمالا، بل لأنهنّ أكثر تحررا وهنا تجد النساء اللواتي أتعبهنّ الكبت فرصة لإفراغ الجراب المثقل بأسرارهنّ. أذكر جيدا، ولم أكن أفهم حينها كيف تقول العجوز "العكري" لنجمة جارتنا مشيرة إلى العلامات الزرقاء على ثدييها:**

**واش اديتي حقك البارح ؟**

**فلقيني المخلوق البارح ؟**

**ثم تنفجران ضحكا معا...** "[1].

وعليه تمارس النساء في الحمام تظاهرة جسدية بشكل كرنفالي مثير، له طقوسه الخاصة وحتى مواعيده الخاصة أيضا. إذ نجد النسوة في اكتشاف الشهوة يتوجهن للحمام كل يوم خميس باستثناء فترات الحيض والنفاس، أيّ حين يتم حضور مانع بيولوجي فقط أما ما عاد ذلك فالحمام بالنسبة لهؤلاء النسوة طقس مقدس؛ وجب استوفاءه واحترامه والمواضبة عليه وذلك بدافع القيام بالطقوس التنظيمية " إذ الوسخ من مميزات الشيطان أو الأرواح الشريرة والحديث المشهور "النظافة من الإيمان والوسخ من الشيطان" [2] ، "والحقيقة أن الزيارة

[1] فضيلة الفاروق،اكتشاف الشهوة، ص ص 94، 95.

[2] ميلود طواهري، المقدس الشعبي، ص 109.

الأسبوعية للحمام تعد جزءا من تقليد عريق يتصل بمنافع العناية بالجسم والاسترخاء "[1]، وهو أمر لم يعد ممكنا في أيامنا هذه لكثرة انشغالات المرأة، خاصة بعد ولوجها عالم الشغل خارج البيت. وقد جرت العادة في الجزائر أن يكون الذهاب إلى الحمام في وقت مبكر جدا "باعتبار أن الهدف المنشود لم يكن مجرد الاستحمام بأسرع وقت كما لو أن الأمر في غرفة حمام المنزل، إنما الغرض كان يتمثل في قضاء نصف يوم على الأقل ... نصف يوم في إعطاء الجسم كل ما يستحقه من عناية واهتمام "[2]، فما تنفك حياة أيضا في فوضى الحواس تستوفي هذا الطقس إكراها ثم استسلاما لنزوات أمها لا غير...

" **وهكذا أصبحت أستمع برحابة صدر، إلى تذمرها وشكواها وثرثرة أمومتها، ولا أملك إلا أن أستسلم مكرهة لكل نزواتها، حتى إنني قبلت أن أرافقها بعد الظهر إلى "الحمام التركي" برغم أنني لم أشاركها يوما حماسها لطقوس النظافة الأسبوعية في هذا الحمام الجماعي**"[3].

بيد أن باني بطلة "اكتشاف الشهوة"، تأبى ولوج عالم الحمام العمومي والمواضبة على التطهر والاغتسال فيه بسبب خجلها من جسدها ؛ وما لحقه من تطور بيولوجي أخرجها من حدود الطفولة إلى حدود الأنوثة، أيّ إلى حدود العيب والعار والممنوع والخجل من هذا الجسد الآثم حتى في تكوينه الطبيعي، " وقد يمتد هذا الشعور ويتعمق ويتعقد في السنوات المقبلة، بحيث يضيف إلى التعقيدات الأخرى للمرأة، تعقيدا جديدا يؤثر على علاقتها بالرجل في المستقبل "[4].

" **في حمام دڤوج حيث تعودنا أن نتحمم كل يوم خميس باستثناء الفترة التي كنت أستحي فيها من "خرجات" صدري، فكنت استحم في البيت** "[5].

---

[1] فضيلة كريم، الحمامات، موجز تاريخ الحمامات، ص 60.

[2] المرجع نفسه، ص 60.

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ص 228، 229.

[4] سلوى الخماش، المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف، ص 34.

[5] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 94.

أما حياة في فوضى الحواس فبالرغم من خجلها من أنوثتها، إلاّ أنها كانت تلج الحمام مكرهة، وتلف جسدها بالفوطة تسترا لهذا الجسد العاري؛ الذي يعد في نظرها عيبا لأن ثقافة المجتمع والأسرة قد زرعت في نفسها هذه الأفكار المعادية للأنوثة، إذ نجدها تتنكر لأنوثتها من باب تنكر المجتمع لذاتها، كل ذلك تعود تبعته لطبيعة التربية الاجتماعية المبنية على الأنساق الذكورية التي جعلت من جسد الأنثى حاملا لسمات العيب، العار، الخجل وذلك بربط الأنوثة بالخطيئة ومنه بصورة الممنوع والمحرم.

" **تزعجني هذه الفكرة، فألف حول جسدي تلك الفوطة من جديد، وأعيد ربطها حول صدري تلقائيا... ولكن صوت أمي يباغتني، يعيد كلمات أعرفها تماما، لفرط ما سمعتها في هذا الحمام نفسه، مد أصبحت صبية تستحي من أنوثتها وتختبئ داخل الفوطة بإصرار من يبعد عنه تهمة** "[1].

وبما أن الجسد " واقعة اجتماعية ومن ثم، فهو واقعة دالة، يدل باعتباره موضوعا، ويدل باعتباره حجاجا إنسانيا... إنه علامة، وككل العلامات، لا يدرك إلا من خلال استعمالاته "[2]. وكل استعمال سيحيل إلى نسق معرفي معين ،ومنه يحيل على دلالة مثبتة في سجل الذات وكذا الجسد، نجد البطلة/حياة تتساءل إذا ما كانت الأنوثة إثم وجب ستره وإتقاء تبعته من عيب، ممنوع، إثم، حرام... ؟. ولماذا المجتمع بأنساقه الذكورية يساوي بين الجسد الأنثوي والجنس ؟ هل لأن الأنوثة خلقت وحصرت في الجنس لا غير ؟ وإذا كان الأمر كذلك فمتى تتصالح الذات مع جسدها ومع أنوثتها وتحقق بذلك هويتها المهمشة ؟

إن الكاتبة هنا تصف الوضع المستلب للأنثى لا من باب الوصف ،إنما من باب دق ناقوس الخطر، فهاجسها هو إعادة الاعتبار للأنوثة وللجسد الأنثوي المشيء من قبل الآخر، وذلك بنقل الأنثى من تلك الثقافة النفزاوية التي تنظر للمرأة على أنها "جسد مؤنث مجرد من

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 231.

[2] سعيد بنكراد، السيميائييات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2003م، ص 141.

العقل "[1]،ومرتبط فقط بتلك الوظيفة الاحتقارية، الدونية المتمثلة في الجنس إلى الوظيفة العقلية السامية كذات لها كيان وهوية ووجود.

" **هنا أنت تتعلمين من عيون الآخرين، كيف تنكرين جسدك وتضطهدين رغباتك، وتتبرئين من أنوثتك، فقد علموك أن ليس الجنس وحده عيبا، وإنما الأنوثة أيضا... وكل ما يشي بها ولو صمتا** "[2].

من هذا المنطلق أصبح الحمام ملتجأ أمنا للنسوة الهامش والشقوق؛ كي يمارسن حريتهن في التعري والتلذذ بأجسادهن دون وجود لكلمات الحشمة، العيب، الممنوع... وتقوم مرحلة الاكتشاف هذه على أساس اهتمام الأنوثة المفرط بالجسد؛ بكل تفاصيله ونتوءاته ومظاهره من خلال فعل التعري والاستباحة لكل ممنوع ومحرم. فالنسوة من خلال تفعيل الجسد العاري في فضاء الحمام يسعين لتحقيق حريتهن المقيدة بممارستهن لها كاملة انطلاقا من مداعبة هذا الجسد المستلب بالحك والدلك وتشطيف... " فيصبح الحمام بفعل البخار مكانا يوحي بكثير من الخيال والأحلام فيصير سلطانهما بدون منازع، وهو مفر من الواقع حيث تختفي الإرادة والحياة الاجتماعية وراء هذا الستار البخاري "[3]، " **ففي هذه المدينة التي ليس فيها أي مكان لما هو حميمي وخاص، الحمام هو المكان الذي تنتهك فيه حرمة الجسد وحياؤه. تسلط عليه الأضواء والنظرات الفضولية للنساء تتتالى عليه الأيدي حكا ودلكا وتشطيفا ساكبة عليه كميات هائلة من الماء، وكأنها تريد أن تطهره من أنوثته** "[4].

إن الاختفاء بالجسد الأنثوي المعبئ بتراكمات الأعراف والتقاليد، والمبهرج بحكايا الحب وأسراره مع الآخر، يجعل من الحمام العمومي عالم مخفي لا تفتح دفاته إلاّ فيه، ولا تكشف مكامنه إلاّ بين صولات الأجساد وجولاتها في طقوس من التطهر والتجميل ،رغبة في أنوثة متكاملة مشتهاة.

---

[1] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة (2)، ثقافة الوهم، ص 17.

[2] أحلام مستغانمي،فوضى الحواس، ص 231.

[3] ميلود طواهري، المقدس الشعبي، ص 109.

[4] أحلام مستغانمي،فوضى الحواس، ص 232.

" **شاهي مستسلمة، مختلفة مجردة من أسلحة السخرية التي كانت تواجه بها الناس، مجردة من حماسها وفرحها وهي تحمل الشموع وتتوجه إلى حمام "دڤوج" لتشعلها مع النسوة أيام صباها وتغني معهن وتطلي جسدها بـ "الطاهرة" لتعود ملساء إلى البيت، سعيدة متقدة بحكايات مجموعة النساء تلك...** "[1].

بفضل الحمام تتحرر فيه مكبوتات الذات ؛ وترتبط في نفس الوقت بالطهارة التي تخرج الجسد الأنثوي من دائرة النجاسة إلى دائرة الجمال ،والنقاء والكمال الظاهري/الشكلي والرغبة في اشتهاء وفتنان الآخر/الرجل له، فتنسج مخيلة الذات الأحلام والأوهام وتحصرها في دائرة الاستعباد والتبعية المرضي عنها للآخر/الرجل روحا وجسدا ،وكأن طهارة الجسد الأنثوي لا تستحقها الأنثى لذاتها ككيان له وجوده، إلاّ ضمن ولوجها عالم الرجل كونه المالك الأحق والمسيطر الأقوى لهذا الجسد لا غير، مما يرسم صورة واضحة في عدم قدرة الأنثى على إقامة مصالحة وافية مع ذاتها ومع جسدها، مما يجعلها دائما في مصاف الخنوع للآخر، والحياة لأجله لا لأجل ذاتها. وكأن وجودها ملغى إلاّ في حضرته وجسدها مشتهى إلاّ في خدمته !

" **تهمس لي "شاهي": ليتني أتزوج الليلة، أريد رجلا، أريد رجلا... يومها كنت أستخفها، وأتقزز من كلامها ... ولكنها تعيسة، وبائسة على الرغم من أنها اليوم تملك رجلا، يطعمها ويكسيها، ولكنه رجل لا تشعر بحضوره، رجل ترى ظلاله فقط، آثاره، أطفاله، ثيابه، حذائه، رغباته، وكأنه شبح يعبرها من أجل ترك بقاياه** "[2].

وقد تحرم المرأة من حقها في الذهاب للحمام، بحكم الدين الذي يرى ذهاب النسوة إليه هو استفعال للمنكرات بين النساء، إذ يرى رجال الفقه والأخلاق أن الذهاب إلى الحمام من المنكرات، بل ومن المحرمات، لما تم ضبط دخول الحمامات بشروط تشمل كل من الرجال والنساء على السواء. إذ يجوز دخوله اضطرارا بنية إما التداوي أو التطهير من مرض، كما

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 93.

[2] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 93.

"فرض على من يدخله أن يقي بصره من الوقوع في المحظور "[1]، فقد ورد عن يحي بن عمر قوله: " حرام على المرأة دخول الحمام إلا النفساء، أو المريضة، ولا تدخل إلاّ بمئزر سابغ، ويكره الرجل أن يعطيها أجرة الحمام، فيكون معينا لها على المكروه، كما يعاقب متقبل الحمام إذا أدخل غير المريضة وغير النفساء "[2].

وعليه عقائديا يحرم على المرأة ولوج الحمام ،لأنه بؤرة للتعري والفحش وارتكاب المعاصي والمنكرات، فالمرأة عورة ولا يحل لها أن تبدي مفاتنها لنظيرتها، وعليه حرم على المرأة الحمام دينيا وسمح لها به في ظل العادات والتقاليد والأعراف من باب أن الحمام ضرورة وفيه منافع تتمركز حول "زوال الوسخ وصلاح البدن" وتهيئته إما لطقوس الزواج أو الفراش في ظل الحياة الزوجية.

بيد أن الجانب العقائدي قد يغلب في كثير من الأحيان على الجانب الثقافي والاجتماعي المتمثل في العادات والتقاليد والأعراف ،مما يجعل الرجل/الزوج يحرم أهل بيته من الذهاب للحمام، فيعمل هذا المنع على تقليص فضاء الحرية الذي سعت المرأة لخلقه لنفسها كمتنفس للروح والجسد معا. فها هي شاهي في اكتشاف الشهوة تحرم بقرار تعسفي من ولوج الحمام العمومي من قبل زوجها الإسلاماوي، لأنه في العرف العقائدي/الديني حرام ومنه تفقد "شاهي" ومثيلاتها فسحة الحرية المنتظرة خلال الأسبوع.

**" – أ لست سعيدة مع زوجك يا "شاهي**

**فأجابت بصوت خافت: – ربما إنه يطعمنا ويكسينا، ولا يتركنا نحتاج شيئا لكنه يمنعني من الذهاب إلى الحمام التركي، ويمنعني من أشياء كثيرة... "**[3].

فضلا عما سبق ذكره قد يأتي الحمام بعيدا عن حمولاته المعهودة ،وذلك باعتباره مكانا لإزالة النجاسة وطهارة الجسد الأنثوي بتشبيبه وتجميله، بيد أن الحمام يتطلب في

[1] صوفية السحيري بن ختيرة، الجسد والمجتمع، ص 106.

[2] المرجع نفسه، ص 106.

[3] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص ص 90، 91.

العرف النسوي طقوس خاصة في الطهارة تجهز قبل ولوج بوابته، وما هذه الطقوس إلاّ ثقافة تميز ممارسة تطهير الجسد عن غيرها من الممارسات اليومية. فالجسد مقدس عند المرأة، فهو بمثابة إله يبجل ويكرم، لهذا أحيط بطقوس خاصة للتطهر من قبل الأنثى باعتباره منبع وجودها كأنثى وزوجة وأم، ضمنه يتم تطهير الجسد بممارسة مجموعة من الترتيبات الخاصة كجلب الصابون، الليفة، الطاسة، الغسول... فالحمام يتضمن كل فئات النساء بمختلف وضعيتهن الاجتماعية و الاقتصادية. "فلا فرق بين الفقير والغني والأجنبي... لا حدود ولا فوارق، الجميع يشتركون في نفس التجربة الاجتماعية "[1]. وهذا ما دأبت عليه الضاوية في رواية نورس باشا، حينما قصدت الحمام العمومي لأول مرة في دزاير مرتع الدايات والبشوات في العهد العثماني.

" **في رزمة قماش جمعت بعض الصابون والليفة والغسول الذي حضره كتونيوس في الحال حيث أضاف هذه المرة البابونج الذي اشتراه من حانوت العطارة القريب منا، ذهبت برفقة عائشة وصغيرتي زهور، كان الحمام بالقرب من سوق كبير** "[2].

وبما أن الحمام له طقوسه التي يجب أن تأدى كاملة ،وإلا لا يتم تطهر وغسل الجسد الأنثوي ، كما هو مرجوا بإخراجه من صورة قتامته (النجاسة) إلى صورة مضيئة ناصعة نظرة هي (النظافة).

وقد تكشف لنا الضاوية في النص السردي الروائي عن تلك الصورة الخاصة لحمام سيدنا*، هذا الحمام العريق بعراقة خرافاته التي حيكت حوله، وأساطيره التي يحملها بين

---

[1] فضيلة كريم، الحمامات، موجز تاريخ الحمامات، ص 63.

[2] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 59

* تحدث "دييغو ديهايدو" "Diego De Haédo" الذي قطن بمدينة دزاير ما بين (1578 ، 1581م) عن وجود حوالي 60 حمام خاص وحمامين عامين. وقد وصف لنا خصوصا حمامين أهمها حمام حسن باشا (حمام سيدنا) الذي لا يزال يحمل هذا الاسم ليومنا هذا. وقد سمي بحمام حسن باشا نسبة إلى ابن بربا روس الذي عاش ما بين (1551 ،1544م) والذي قام ببنائه في تلك الفترة. والحمام يتكون من صالتين الأولى لتبديل الملابس والثانية للاستحمام .

Abderrahmane Khelifa, histoire d'El Djazair Bani Mazghanna, éditions Dalimen, 2007, p. 325.

دفتي بابه، وبما أن طقوس الطهارة والاستحمام خاصة جدا في هذا الحمام، فإن الضاوية حاولت التأقلم مع الوضع باعتبارها أجنبية عن المدينة، وقد ترعرعت في عزيز وهي قرية صغيرة يحتضنها الريف. فطقوس الغسل والاستحمام خاصة جدا في الحمام إذ تخضع لقانون العادات والأعراف المتوارثة.

" **عند مدخل الحمام علقت قطعة قماش تعني أن الحمام يخص النساء حيث تركني كتونيوس قائلا: – هذا هو حمام سيدنا.تخطيت الباب الأول بحرص تتبعني عائشة وهي تكاد تدخل رأسها بين كتفيها، لم أكن أقل منها دهشة، لكنني أعرف جيدا ما يجب فعله في مثل هذا الموقف** "[1].

إن دهشة الضاوية باكتشاف الحمام العمومي ،وطقوس الطهارة الممارسة فيه ضمن سلسلة من الأفعال المدروسة بعناية وترتيب لبلوغ مأرب الغسل والتطهر، جعلها بصورة آلية تتبع تلك الطقوس من خلال الترقب والمماثلة في الفعل ؛وذلك بمراقبة النساء في دزاير وكيف يتم الاستحمام لديهن وفق عاداتهن وأعرافهن المتبعة، لأن تطهير الجسد هو الورقة الرابحة لهؤلاء النسوة ليحافظن على جمالهن ،ونظارة أجسادهن بنظافتها وتحقيق أنوثتهن المنشوة لإرضاء الآخر/المجتمع، الأسرة، الرجل...

" **جلست أرضا تماما كما فعلت المرأة التي صادفتها عند المدخل وبدأت في نزع ثيابي مثلها، طلبت من عائشة أن تقوم بذات الأمر غير أنها تمنعت، فنظرت إليها نظرة حزم تماثلت بها لأوامري في الحال، تعرت تلك المرأة بالكامل، ولفت على جسدها قطعة قماش وردية اللون مطرزة عند حوافها، لم يكن عندي مثلها لا أنا ولا عائشة، لكنني وضعت وشاح رأسي بدل من ذلك. وجمعت رزمة الملابس مثلها وجعلتها مقلوبة في مكان جلوسي، وضعت خفي مثلها في مرفع خشبي مثبت في أعلى الجدار، همت المرأة بالدخول**

[1] هاجر قويدر، نورس باشا، ص 59.

**بعد أن وضعت الصابون والغسول والليفة في وعاء نحاسي لست أملك مثله أيضا فحملت كل ذلك في يدي بسرعة وتبعتها كي أعرف مكان الدخول "**[1].

كل هذه الطقوس المذكورة تدخل في باب العادات والتقاليد المميزة لمدينة دزاير وغيرها من المدن الأخرى والتي يمكن تحديد معالم الغسل والتطهر فيها بذكر أدوات وسلوكات متبعة ثم توارثها جيلا بعد جيل، بحيث يمكن تحديدها في الجدول المشار إليه:

| أدوات الحمام | الهدف من استعمالها |
|---|---|
| – قطعة القماش وردية اللون مطرزة عند حوافها. | يتم ستر الجسد الأنثوي بها عند التحري والمباشرة بالغسل وتتسم هذه القطعة بسمة/التطريز أما اللون الوردي ما هو إلا دلالة على الأنوثة.<br>قد يتم شراء هذه القطعة من القماش أو صنعها من قبل نسوة دزاير. |
| – جمعت رزمة الملابس مثلها وجعلتها مقلوبة في مكان جلوسي. | قلب الملابس يعد طقس من طقوس حفظ الملابس من التبلل بالماء أو إلحاق النجاسة بها وحفظها أيضا من عبث الشيطان. وما هذا السلوك إلا « لتروم به المرأة إبعاد الأرواح الشريرة التي قد تكون كائنات فوق طبيعية لا مرئية للعين البشرية »[2]. |
| – وضع الخف في مرفع خشبي. | لحماية الخف من البلل أو التلف عند الغسل أو الضياع، إذ يتم حفظه في مرفع خشبي مخصص لذلك. وهذا يدخل ضمن النظام المتبع في الحمام. |
| – الصابون، الغسول، الليفة | أدوات التطهر، يتم اقتناءها عند الاستحمام وهي جزء هام من طقوس الغسل. |

[1] هاجر قويدر، نورس باشا،ص60.

[2] مالك شبال، الجنس والحريم، وروح السراري، ص 88.

| | |
|---|---|
| | فأما الصابون فلطهارة الجسد بينما الغسول لطهارة الشعر والليفة للفرك والحك والدلك. |
| – وعاء نحاسي | هو وعاء مصنوع من النحاس الأبيض المزين بنقوش بديعة تستعمله المرأة أثناء الغسل لصب الماء على كامل جسدها، أو لجلب المال عند الحاجة إليه. |

ما كانت هذه الطقوس في الاستحمام بجديدة على نساء دزاير، إنما جديدة بالنسبة لضاوية وعائشة كونهما امرأتان عاشتا في القرية ولا علاقة لهما بعادات نسوة المدينة، لهذا وجدوا في هذه الممارسات والعادات المتبعة غرابة لم يألفوها، مما جعلن من نسوة الحمام يتفطن لتصرفاتهما المضطربة وبأنهما غريبتان عن الحمام وعن المدينة.

" **لقد استعملت وشاح رأسي كفوطة داخلية، وخرجت بها إلى الزقاق مبللة تماما، كما أنني حملت الماء من ذلك الحوض الرخامي بيدي بينما كانت النسوة تغرفن الماء بوساطة إناء نحاسي منقوش، حتى عائشة أفحمتني أمامهن، لقد أغمي عليها أكثر من مرة بسبب الحرارة المرتفعة، إذ تلقفتها أيادي النسوة اللواتي وضعن على أنفها نصف ليمونة كي تفيق .. لقد تفطن جميعهن أنني غريبة، كما أن وشاحي يختلف عن وشاحهن، أريد وشاحا أبيض حريريا طويلا مثلهن** "[1].

فلا ريب أن طقوس الطهارة في الحمام هي طقوس مرتبطة بالهوية الأنثوية في حد ذاتها، فالسلوكات المتبعة لنظافة الجسد سلوكات متوارثة جيلا بعد جيل، وعليه نجد الأمور تخرج هنا من نطاقها البيولوجي (طهارة الجسد) لكي تتخذ بعدا اجتماعيا وثقافيا وحتى إيديولوجيا حينما ترتبط بتاريخ المجتمعات وسيرورتها فكل أم نلقن ابنتها منذ نعومة أظافرها كيف تصبح " امرأة ضمن مجموعة من القوالب الجاهزة والاتجاهات والمقاييس التي تحدد

[1] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 61.

الأنوثة المصادق عليها "[1] ،وذلك بحثها على المحافظة على الإرث من عادات، تقاليد وسلوكات عن طريق " مجموعة من حركات وكلام في طابعها التجديدي "[2] كتعليمها كيف تعتني بجسدها وجمالها، وكيف تماثل هويتها كأنثى هوية مثيلاتها في الغسل، والتطهير ... لتحقيق الكمال الأنثوي المنشود، شأنها شأن نسوة دزاير.

وقد يرتبط الحمام في الذاكرة الجمعية الأنثوية بالخرافة والأسطورة ليعطي للمكان طابع القداسة والهيبة والتبجيل، شأن حمام سيدنا في رواية نورس باشا. هذا الحمام الذي ارتبط اسمه بأسطورة سيدنا* التي مفادها " **أن امرأة تأخرت في البيت السخونة وبقيت لوحدها، وعندما كانت تغرف الماء من الجابية الرخامية خرج لها أسد كبير فصارت تصرخ وتقول: يا سيدنا .. يا سيدنا على أساس أنها تقدم طاعتها وولاءها للجن الذي ظهر في هيئة أسد .. بعد هذه الحادثة أصبح الجميع ينادونه بحمام سيدنا** "[3].

وبما أن المرأة/الأنثى أكثر تقبلا لمثل هذه الخرافات والأساطير ،كرست لتظليلها أكثر للخنوع والإذلال لا لسلطة الرجل فقط ،إنما أيضا تقديم الولاء حتى للجن وكأن ظاهرة العبودية والتبعية سمة لصيقة بها دون غيرها ، ولا تتأكد أنوثتها إلاّ بإذلالها وقهرها وتبعيتها سواء للآخر أو لغيره. وما هذا إلاّ نموذج من نماذج كثيرة عملت القوالب الذكورية على ترسيخها في المجتمع ،لأن الرجل من مصلحته الحفاظ على المكانة المتدنية للمرأة بزرع الجهل فيها والخرافات بكل أشكالها لغاية في نفس يعقوب كما يقال، هي " **دور الرجولة التي تأمر، وتقرر، وتطالب، وتحمي، وتدافع ... وتتمادى ...** "[4].

---

[1] خلود السباعي ،الجسد الأنثوي وهوية الجندر، ص 273

[2] درية شريفاتي مرابطين، الحركات النسوية أو ثقافة الحياة اليومية النسوية، ضمن سلسلة دفاتر نسائية، تحت إشراف زينب الأعوج، دار المصباح للنشر، الجزائر، 1991م، ص ص 126، 127.

* يعرف الجن في المعتقد الشعبي بأنه كلمة تشير إلى كل ما هو مخفي، وهي كائنات مجسدة، هي من بخار أو لهب، عاقلة لا تدركها الحواس، أشكالها متعددة يمكن أن تتقمص في عالمنا المرئي أشكال حيوانات وحشرات تتكرا، حمار، كلب، قط...، ينظر الدكتور طواهري ميلود، المقدس الشعبي ، ص 115 وص 117.

[3] هاجر قويدري، نورس باشا، ص ص 85، 86.

[4] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 38.

**ب/ الجسد الأنثوي صورة للتمظهر الخرافي الاجتماعي المسيطر:**

تنتشر ظاهرة التعلق بالأولياء الصالحين واللجوء إليهم لاستجلاب الخير ودرء الشر عند جمهور النساء، حيث يعم الجهل والعجز وقلة الحيلة ؛ فالمرأة المقهورة اجتماعيا، نفسيا، وثقافيا تحتاج إلى حماية هذا الولي نظرا لشدة إحساسها بالعزلة والتهميش والدونية وقصور إمكانياتها على التصدي والمجابهة والتأثير في واقعها المعيش، ووضعها المثخن بالتراتبية والتهميش، فالولي يعد ملاذها وحاميها تتقرب إليه بالزيارة والتضرع إلى الله بالدعاء، لأنه مقام طاهر حسب معتقداتها، كما تتخذه حليفا لها ونصيرا كي يكون وسيطها عند الله "فالولي هو ولي الله، ومن خلال التقرب منه تتحقق الحاجات وتعم الرحمة الإلهية، وتسقط على الولي قدرات خارقة لها علامات، هي الكرامات التي تميزه عن سائر البشر"[1].

بيد أن هذه الكرامات والعلامات الخارقة لا تتحقق ولا تحل على زائر الضريح إلاّ إذا قام بممارسة طقوس* خاصة تمارس سرا أو علانية في مجتمع معين، حيث ترصد لنا النصوص الروائية النسائية المختارة معظم تلك الطقوس ذات الحمولة الدينية والثقافية والتراثية الحضارية التي تميز مدينة عن أخرى ومقام عن آخر، فمدينة الجزائر اشتهرت بمقام وليها الصالح وحارسها "سيدي عبد الرحمن" ومدينة قسنطينة تعددت فيها أسماء أولياءها الصالحين وأضرحتهم كـ "سيدي راشد"، "سيدي مسيد"، "سيدي محمد الغراب"...

[1] مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ص 143.

* الطقس كلمة تعني « rite » بالفرنسية، وقد تشمل عدة تعريفات يمكن حصرها في تعريف شامل ودال، حيث تدل كلمة طقس على العادات والتقاليد التي يتضمنها مجتمع معين، وأنواع الاحتفالات التي تستدعي معتقدات تكون خارج الإطار التجربي، فالطقس هو إعادة خلق لماضي غامض، ومنه يضمن استمرارية هذا الماضي في الحاضر مهما كانت طبيعته وهدفه الديني. إذ يرى "روني باستيد" « René Bastide » أن « وظيفة الطقس الأولية هي وظيفة الاسترجاع الجماعي المستذكر لأصول الأسطورة والدين »، ينظر بالتصرف ميلود طواهري، المقدس الشعبي، ص 190.

إن هذه الطقوس تسعى جليا إلى تحديد تلك الحياة الماضية الغامضة ببعث روحها الآفلة التي تلاشت معالمها منذ زمن طويل، واندثرت بما تحمله من معاني بالية ضمن أحقاب تاريخية متعاقبة في واقعية الأشياء "إلا أن قيمها الخالدة لا تحول ولا تصدأ"[1].

فضلا عما سبق ذكره نجد الروائيات الجزائريات تطرقن في أعمالهن الروائية لنوعان من أشكال الطقوس عند زيارة الأولياء الصالحين، فهناك طقوس فردية وأخرى جماعية. أما الطقوس الجماعية فهي تلك الطقوس التي تستدعي احتفالا جماعيا وتتطلب مشاركة عدد كبير من الأشخاص "حيث أن المشاركة الجماعية في الحديث تكسب هذا النوع من الطقس قيمة تعبيرية اجتماعية"[2] وهي ما تعرف بين الأوساط الاجتماعية بالوعدة أو الحضرة مثلما هو وارد في مزار سيدي محمد الغراب بقسنطينة، كما وصفته لنا الكاتبة حيث يؤمه الناس لمدة أسبوع كامل من مسلمين ويهود ويرتدون خلالها ثيابا وردية ،ويقدمون الذبائح ويستوفون كل الطقوس المفروضة عليهم.

**" هكذا أطلق الناس على ذلك المكان اسم "سيدي محمد الغراب"*، ليبقى بعد قرنين مزار المسلمين واليهود في قسنطينة، يأتونه في نهايات الأسبوع والمواسم، لقضاء أسبوع كامل يرتدون خلاله ثيابا وردية، يؤدون بها طقوسا متوارثة جيلا عن جيل، فيقدمون له ذبائح الحمام ويستحمون في المياه الدافئة .. ويعيشون على شرب "العروق" لا غير والاستسلام لنوبات رقص بدائية، في حلقات جماعية يؤدونها ... على وقع بندير "الفقيرات" "**[3].

أما الطقوس الفردية فتستدعي مراسم فردية عند زيارة الولي؛ كإشعال الشموع، إلقاء قطعة قماش على الضريح، الصلاة أو الدعاء.. كلها طقوس مفروضة على زوار المقام

[1] الطاهر بلحيا، الرواية العربية الجديدة، من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، ابن النديم للنشر، دار الروافد الثقافية ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2017م، ص 166.

[2] ميلود طواهري ،المقدس الشعبي، ص 198.

* سيدي محمد الغراب أسطورة شعبية جزائرية تحكي عن هذا الوالي الصالح الذي ألق به صالح باي من أعلى جسر بمدينة قسنطينة لتكون نهايته مفجعة، بحيث عندما سقط رأسه على الأرض ؛ تحول جسمه إلى غراب وطار متوعدا قاتله بالهلاك الممائل.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 297.

ليومنا هذا كي تثبت زيارتهم وتستحسن، وهي طقوس تعودت النساء وخاصة نساء دزاير القيام بها، وحمايتها من التلاشي والاندثار بتوارثها جيلا بعد آخر، فنجد الضاوية والبتول في رواية "نورس باشا"، حينما زارتا ضريح "سيد عبد الرحمان"**، قامتا بإتباع نفس العادات والطقوس المعهودة، كخلع النعل/الحذاء على عتبة الضريح كطقس أولي في الزيارة للولي، لأن المكان مقدس وطاهر ولا يجب تدنيسه فهو بيت من بيوت الله، ثم إشعال الشموع داخل المقام، فالدعاء أو الصلاة .. تيمنا لتحقيق الأمنيات والمطالب المرجوة، وهي كلها معاني ودلالات تأخذ قيمة أساسية في المجتمع وإتباع هذه الطقوس المعينة أمر واجب، كما يبين المقدم على الضريح لزبونه ؛ بغية قضاء حاجته ورفع البؤس عن وضعيته "فوحده الخلاص الخرافي يظل ممكنا كأمل يبقي له على رمق من الحياة "[1].

تقول الضاوية: **" كنت أعرف هذا المزار.. لقد قامت زينب بزيارته عندما جاءت إلى هنا، اشتريت شموعا وحناء .. وعزمت على زيارته في الحال.**

**نزعت نعلي ودخلت المكان، وأنا أردد فاتحة الكتاب ثم أشعلت الشموع ودعوت الله حين تقربت مني امرأة جميلة قالت لي في هدوء: يفتح عليك ربي مم تشتكين ؟**

**استأنست ملامحها وقلت لها: أريد أن أحبل "[2] .**

كما تنتشر أضرحة الأولياء ومقاماتهم في كل أرجاء المجتمع الجزائري، فلا تكاد تخلو منه لا قرية ولا حي في المدن الكبرى، إذ تشكل هذه الأضرحة نواة التجمعات السكانية تقوم

** هو أبو زيد عبد الرحمن ابن مخلوف، ينتمي نسبه إلى جعفر بن أبي طالب ويكنى بالثعالبي نسبة لقبيلة "الثعالبة" التي استقرت بمدينة الجزائر قبل الدخول العثماني إليها، ولد حوالي سنة 1385م، بمدينة يسر، تلقى تعليمه منتقلا بين الحواضر العلمية الجزائر، بجاية، قسنطينة... كما زار تونس سنة 1407م، ومكث بها طالبا للعلم ثم انتقل إلى مصر وعدد من عواصم المشرق العربي. بعد عودته للجزائر تولى الثعالبي التدريس، والقضاء وتفرغ للتأليف أيضا، واستمر على هذا الحال إلى غاية وفاته سنة 1479م. دفن بضريحه الذي اختلفت الآراء بشأن تاريخ بنائه، وأصبح ضريحه زاوية يقصدها الزوار ومجمع طلاب البركة و الشفاء.

[1] مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ص 144.

[2] هاجرقويدري، نورس باشا، ص 160.

حولها أماكن العبادة؛ وتكون محج وملجأ وأماكن للتبرك واستجلاب الخير، إذ تقدم القرابين لهذه الأضرحة يوم الجمعة المباركة من قبل الزوار بشكل دوري ؛ إما يومي أو موسمي، حسب أهمية ودرجة شهرة الولي، وتتمثل هذه القرابين في الشموع والأعطيات المالية التي تقدم لدفين الضريح من خلال أقرب الناس إليه والمشرف على المقام وهو "المقدم". وهذا ما قامت به الضاوية عند زيارتها لمقام "سيدي عبد الرحمن"؛ حيث قدمت للمقدم العطاءات المالية لتثبيت الزيارة والحصول على بركة الولي بغية تحقيق مرادها " **خرجنا من المزار مع بعض بعد أن وضعنا الزيارة في يد القائم على المكان** "[1].

يعمل هؤلاء الخدام (المقدم) على خدمة الأضرحة، وفي نفس الوقت نسج الخرفات والاساطير حول الخوارق والكرامات التي يأتيها هذا الولي ؛وتحديث الطقوس والأدعية والابتهالات بغية الترويج لزيارات ذلك الضريح بإلحاح المقدم على الزوار، تقديم النذور إلى المقام، مستفيدين من ذلك بأكبر فائدة مالية ممكنة، وبالطبع تشكل المرأة الضحية الأولى لكل هذا الاستغلال المذكور؛ نظرا لجهلها وسيطرة الخرافة على عقلها المدجن اجتماعيا "فوجود مقامات أولياء يدعى خدامها تخصصها بحل مشكلات النساء على اختلافها الزواج، إنجاب، مساعدة على ضرة، رد الحبيب أو الزوج، إبعاد خطر الطلاق.."[2]، هذا النوع من القرابين يستمد ضرورته وفق الأعراف القائمة من كونه يعتبر وسيلة تواصل تسمح بربط وشائج علاقة روحية بين المريد وصاحب المقام، " إذ لا يجوز في عرف العامة زيارة الأولياء بأيدي فارغة، فمن شأن ذلك أن يغضب الولي الصالح من زائره "[3].

إضافة إلى النذور والقرابين، تحتل الأدعية والابتهالات مكانة خاصة عند المرأة لتقرب بها من الولي الصالح وتثبت إيمانها بولايته، فأم حياة في فوضى الحواس نجدها تلح

[1] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 160.

[2] مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي،مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ص 145.

[3] ميلود طواهري، المقدس الشعبي، ص 193.

على ابنتها "حياة"، بل وتجبرها على الذهاب لزيارة الأولياء وتبرك بهم، حتى يرزقها الله الولد المنتظر والمتمني.

**" لم أعد أذكر كم زرت من الأطباء بتوصيات خاصة، وكم من أضرحة للأولياء أجبرتني أمي على التبرك بها، سنتان وأنا أرافقها دون اقتناع، وحتى دون رغبة حقيقية في "الشفاء" من عقمي "**[1]، وبالرغم من أن حياة تعلم حقيقة أن لا دخل للأولياء الصالحين بشفاءها أو عقمها، إلاّ أنها كانت تدعي الرضى وتصديق استسلاما لأمها ،ومعتقداتها الراسخة التي لا فصال في تغيرها لأنها هي بدورها توارثتها عن أم زوجها (أما الزهرة)، أي جدة حياة التي كانت هي الأخرى تذهب إلى زيارة الأولياء، للتضرع إليهم باكية متوسلة بأن يكون لإبنها (سي طاهر) ذرية تخلفه في الحياة وتحمل اسم العائلة، بعد فشله في زواجه الأول الذي لم يثمر أطفالا.

**"ربما كانت جدتي تعرف أنه خلق ليستشهد فراحت تزور الأولياء و الصالحين؛ متضرعة باكية، ليكون لابنها أخيرا ذرية..."**[2]، قبل استشهاده " تماما كما كانت تزورهم سابقا يوم كانت حبلى به طالبة آنذاك أن يكون مولودها صبيا "[3]، فلا ريب أن المزار بهذا البعد العقائدي يصبح نقطة تحول هامة داخل المجتمع ؛ لما يتضمنه من طقوس تحمل آيات الطاعة والتبرك والدعاء، وما هذا إلاّ لمدى تمسك المرأة الجزائرية بمصدر قوتها وصمودها في مواجهة ظروفها الاجتماعية والنفسية الصعبة ؛ بغية التخفيف من ضغوط هيمنة الآخر عليها.

فالبتول والضاوية حينما كانتا تقومان بزيارة لضريح "سيدي عبد الرحمان" كانتا تشعلان الشموع وتتضرعان لله بالدعاء من أجل الشفاء من السحر أو الرباط بغية الإنجاب.

[1] أحلام مستغانمي،فوضى الحواس، ص 96.

[2] المصدر نفسه، ص 108.

[3] المصدر نفسه، ص 109.

**" تلهفت إلى مجيء يوم الخميس .. كي أذهب للقاء البتول عند مزار سيدي عبد الرحمن، لم نعد نقوم بشيء يا ضاوية .. انتهت حكاياتي القديمة .. تعرف عيناك كل شيء عني .. عيوننا تفهم كل شيء وجدتها أمام شمعتها تدعو الله أن يفك رباطها أشعلت شمعتي أمام شمعتها وهمست لها:**

**– يفتح رباطك إن شاء الله..عانقتني وهي تردد أمين .. أمين .. "**[1].

إن هذه الظاهرة هي إحدى المظاهر والمعتقدات، التي لا تزال مترسخة عند زيارة الأضرحة من قبل الزوار سواء كانوا نساءً أو رجالا ، فإشعال الشموع في عرف المرأة معناه إشعال الأمل وطلب الرضى وتحقيق المطالب والأمنيات ،"كأن ينصفهم الولي من ظالمهم ويشفيهم من الأمراض كالعقم وغير ذلك من المطالب التي يرجون تحقيقها "[2].

إذ يرى في ذلك مبارك الميلي في كتابه "**رسالة الشرك ومظاهره**" بأن الاعتقاد في الأولياء، أصبح سمة راسخة في الأذهان مما ولد عنها الشرك بالله بوضع وسيط بين العبد وربه، إذ أصبحت أضرحة هؤلاء الأولياء لها خصوصيات يرى الزائر فيها أنها " مما يدفع البلاد ويستجلب به النعماء، ويستشفي بالنذر له من الأدوار "[3]، وهو الجهل بأحكام الله وقدرته المطلقة. إذ تتخذ هذه الأضرحة مكان للعبادة والدعاء وحتى الصلاة، وهذا ما نهانا رسول الله صلى الله عليه وسلم قائلا: "لعن الله اليهود والنصارى اتخذوا قبور أنبيائهم مساجد" رواه البخاري ومسلم.

إن زيارة المرأة لأضرحة الأولياء الصالحين، يعد فسحة لترويح عن النفس خارج المنزل، فهو فضاء للحرية النفسية للمرأة المقهورة من الآخر، ومن الثقافة السائدة والنظام الاجتماعي المهيمن عليها وعلى ذاتها ككينونة، مما يجعل هذه الزيارات تتكرر إما أسبوعيا تبركا بيوم الجمعة أو موسميا أو شهريا .. كل هذا غرضه تقديم نذر أو طلب العلاج للشفاء

[1] هاجر قويدري، نورس باشا، ص ص 163، 164.

[2] ميلود طواهري ،المقدس الشعبي، ص 196.

[3] مبارك الميلي، رسالة الشرك ومظاهره، مكتبة النهضة الجزائرية، الجزائر، ط2، 1966م، ص 245.

أو الترفيه قليلا عن الأنوثة المهمشة والمغلوبة على أمرها بتراتبيتها وتبعيتها للآخر، إذ تعد هذه الزيارات بالنسبة للنون النسوة ،" فرصة للقاء وفضاء مؤانسة في رحاب الولي الصالح من جهة، ومن جهة أخرى تشكل هذه الطقوس ، وإقامتها فرصة لتخليد روح ومآثر هذا الوالي "[1]، فالمرأة تعتقد في هذا الولي كل الاعتقاد بأن به قوى أعظم، وأقوى من الرجل أو الزوج أو العرف الاجتماعي الذي يدحضها ويقهرها، وأنه قادر على مساعدتها بإلحاق الغضب والنقمة على هؤلاء الذين ظلموها وأجحفوا في حقها، فالولي له كراماته ومن بين هذه الكرامات الإطلاع على الغيب ، مما دفع بالضاوية والبتول في ضريح سيدي عبد الرحمان تتفطن لوضعهما وثرثرتهما النسائية الحميمية في المقام الطاهر، وذلك خوفا من غضبه وتوعده بحلول النقمة عليهما، وعدم الرضى لما كان يدور من حديث إيروسي بينهما، فذلك يعد خرقا لقواعد الزيارة وحرمة المقام الزكي.

**" خرجنا إلى جنان الضريح، أحضرت (البتول) معها الفرش الذي تقوم على صنعه حتى أراه قبل أن تأخذه العروس هذا المساء، كم كان جميلا ضحكنا طويلا، دخلنا في حكايات حميمة، قالت لي أن زوجها ثور جنس.. يشبع لذتها بالكامل، أخبرتها عن الباشكاتب، عن لمسات يده التي تخط انحناءات جسدي كما يخط الحروف، وفي غمرة حديثنا انتبهنا أننا قبالة ضريح سيدي عبد الرحمان فوضعت يدها على فمها .. "[2].**

ظلت النساء تلجأن لزيارة الأضرحة بسبب تلك العوامل المختلفة منها النفسية، الاجتماعية، الثقافية، وهذا راجع لإيمانهن الجازم؛ أن الولي باستطاعته منح البركات وحل المعظلات الصحية والاجتماعية المستعصية، بيد أن هذا السلوك الذاتي والعقائدي الذي تقوم به المرأة دافعه عجزها أمام الواقع المتسم بتعقيدته بدلا من المواجهة لهذا الواقع ومجابهته، وهي ظاهرة تفاقمت عند المرأة، أكثر لتفاقم حاجاتها وقصر حيلتها في مجتمع يغبنها ويذلها

[1] ميلود طواهري، المقدس الشعبي، ص 196.

[2] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 164.

نظرا لجهلها وسيطرة الخرافة على عقلها قبل وجدانها ،بعد أن وقعت ضحية نظام اجتماعي فرض عليها أقصى درجات التخلف والقهر.

وليس ببعيد عن هذا المنطلق العقائدي، نجد بعض النساء تيمنا بالأولياء الصالحين وللحصول على بركاتهم وفضلهم يتم تسمية أحد أبناءهم باسم الوالي الصالح، لحفظ الولد من الحسد، العين، السحر، الشر .. وهذا ما سعت إليه (أمّا الزهرة) في ذاكرة الجسد حينما كانت حبلى، فقد تمنت أن ترزق بولد، وحينما تم لها ذلك أسمته (محمد الطاهر) على اسم الولي الصالح "سيدي محمد الغراب" ، وكذا حينما رزقت بالولد الثاني أسمته (محمد الشريف)، ليكتشف فيما بعد أن معظم أبناء قسنطينة يحملون نفس اسم الولي، والذي يعد من أشهر أولياء قسنطينة ومزاره من أكثر المزارات تداولا لدى الزوار، وهو ما دفع بأحلام مستغانمي للقول بأن " سيدي محمد الغراب أشهر مزار ولي قسنطيني على الإطلاق في مدينة يحمل كل شارع فيها اسم ولي "[1] ، بحيث تؤمه العجائز والنساء والفتيات لتضرع إليه وطلب الرزق والرضى والخير.

**"تصور أنها يوم كانت حبلى بأبي لم تفارق مزار سيدي محمد الغراب بقسنطينة، حتى إنها كادت تلده هناك .. ولذا سمته (محمد الطاهر) تباركا له .. ثم أسمت عمي (محمد الشريف) تباركا به أيضا. بعدها عرفت أن نصف رجال تلك المدينة أسماؤهم هكذا، وأن أهل تلك المدينة يولون اهتماما كبيرا للأسماء، وأن معظمهم يحمل أسماء الأنبياء أو الأولياء الصالحين "[2].**

ولم تكتفي (أمّا الزهرة) بذلك في شبابها بتسمية أبناءها بأسماء هذا الولي الصالح، إنما سارت العادة والخرافة مع الزمن لتشمل حفيدتها (حياة) ؛ التي كانت تتمنى تسميتها باسم

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 297.

[2] المصدر نفسه ، ص 109.

الولية الصالحة في تونس "السيدة المنوبية"*، والتي كانت تزورها مرارا كنساء تونس " **كل مرة نحملة بالشمع والسجاد والدعوات متنقلة بين ضريحها ومزار (سيدي عمر الفايش)** "[1].

تفرد أحلام مستغانمي في روايتها "ذاكرة الجسد" ، مساحة شاسعة لهؤلاء الأولياء الصالحين على لسان خالد بطلها، لتعرف القارئ المتلقي لنصها الروائي، بمدينة قسنطينة العتيقة بتراثها وقدمها من خلال أحد أهم رموزها، أولياءها الصالحين كأعلام بارزة ومنارات مضيئة تحمي المدينة؛ وتعلن عن تاريخها الغائر في الأصالة والقدم " **سلام يا سيدي راشد سلاما يا سيدي مبروك .. يا سيدي محمد الغراب .. يا سيدي سليمان .. يا سيدي بوعنابة .. يا سيدي عبد المؤمن .. يا سيدي مسيد .. يا سيدي بومعزة .. يا سيدي جليس .. سلاما يا من تحكمون شوارع هذه المدينة .. أزقتها وذاكرتها** "[2].

لقد استطاعت النصوص الروائية النسائية الجزائرية؛ رصد لنا معظم الطقوس الخاصة بمدينة الجزائر وقسنطينة، فمن الإبداع أن تتحدث تلك النصوص عن هذه الطقوس والممارسات التراثية في المجتمع، كما عرفتنا بالمعتقدات الراسخة منذ القدم والتي أحالت القارئ للإطلاع على سمة هؤلاء الأولياء الصالحين ،ومقامهم في الثقافة الشعبية المتغلغلة في العقول والنفوس .. فالمزار في المجتمع الجزائري، وخاصة عند المرأة الجزائرية مكان فيه تتواجد الراحة والطمأنينة الروحية المنشوة.

* الولية الصالحة السيدة عائشة المنوبية أو (السيدة المنوبية)، هي سيدة تونسية عرفت بالتواضع والبركة والعفة، وتدعى عائشة بنت الشيخ أبي موسى عمران بن الحاج سليمان المنوبي، نشأت في حجر أبيها وقد اعتنى بتربيتها، فعلمها القرآن الكريم، فلاحت علائم الزهد والصلاح فيها. أخذت السيدة عائشة علوم اليقين على يد الشيخ الجليل والمتصوف الكبير، الحسن الشاذلي، وقد توفيت السيدة المنوبية سنة 665هـ، وتم دفنها في روضة القرجاني، لتصبح مزارا للأجيال.

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 109.

[2] المصدر نفسه ، ص 361.

## المبحث الرابع:

## الجسد الأنثوي... وفتنة كتابة الذات

### 1. الجسد الأنثوي وتوق الذات لانحناءات القلم الحبري:

أصبح الجسد الأنثوي إحدى اللبنات الأساسية التي تبنى في ظلها، موضوعات الرواية النسائية العربية عامة والجزائرية خاصة، فكثيرا ما أكد النقد على فرضية الأدب النسائي الذي يقوم على "تقريظ الجسد الأنثوي وتمجيده والاحتفاء به، أو كشف تحولاته في ظل ثقافة قامعة لحريته أو منتقصة لها"[1]، مما كثف حضوره السردي ونوع صوره في تلك الإبداعات النسائية كخطاب موجه للاحتفاء والتمجيد حينا والإهانة والانتهاك حينا آخر.

إن الاهتمام بالجسد الأنثوي، ما هو إلاّ نتاج ذلك الاهتمام الخاص الذي أولاه له السرد النسائي كمدونة خطابية ترسم معالمه وتنقش بالحبر على البياض حضوره، لتؤكد خصوصيته، كأدب مختلف باعتباره تمثيلا لعالم المرأة الخاص جسديا وثقافيا ونفسيا، فمشروع المرأة المبدعة اليوم لا يقتصر على إعادة كتابة الذات بمنظور الجسد الأنثوي، ولكن لقراءة هذه الذات "في أفق البحث عن إمكانيات عودتها إلى وضعها البشري–الطبيعي الذي يسمح لها بممارسة التفكير والاختيار والقرار بدون وسيط أو شرط"[2].

وفي ظل تزايد الحركات النسوية الحديثة ومطالبها، جعلت المرأة في مركز الحدث؛ كموضوع للمنازعة المحتدمة بين الثقافة الذكورية التقليدية، والحراك الاجتماعي المتجدد الداعي لتحررها وتفعيل دورها اجتماعيا، فكريا، ثقافيا، فكان الجسد الأنثوي المترجم الناطق بكل هذا الزخم، باعتباره "جزءا من المنظومة المترابطة لقضية المرأة "[3].

فقد ذهب الكثير من الدارسين والباحثين إلى أن خطاب الجسد الأنثوي في الرواية النسائية، ينادي بجسد حر لا ينصاع لحدود المركزية الذكورية ،فهو سيد المكان والزمان،

[1] عبد الله إبراهيم، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، ص 215.

[2] زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 167.

[3] عبد الله إبراهيم ،السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، ص 215.

جسد ينحو صوب الخلود استنادا إلى خصائصه الذاتية، الفتنة، الإغراء، الغواية ... وما مرد ذلك إلاّ لأن المرأة عانت ؛ ولتاريخ طويل من البنية الأبوية للمجتمع الذي يقوم على التراتبية والتفاضل والسيطرة ؛ وقد طالت هذه المعاناة للجسد الأنثوي ففرضت عليه قيودا عدة حدت من انطلاقته وسليقته وكبلت حريته، مما جعل المرأة تنطلق من مبدأ رد الفعل الذي دفع بها إلى السقوط في شرك الأطروحة المناقضة ؛ التي تريد تحرير الجسد لكن من خلال إلقائه في أتون اللذة والإغراء، وهذا ما جسده الخطاب الروائي النسائي الجزائري الذي نحن بصدد دراسته.

من هذا المنظور يحضر الجسد الأنثوي كعلامة ؛ تبرهن عن وجود المرأة في الحياة تماما كوجودها حبرا على البياض، من خلال رسمه أيّ – الجسد – لتصوراتها وملامحها الغامضة، الباهتة لكثرة التهميش والإقصاء الذي طالها، كما تبقى الكتابة هاجسا يؤرق المرأة ويقلق راحتها كونها حرمت من حقها في اللغة كما حرمت حقها في حياة كريمة حرة. مما جعلها تخترق حصون اللغة الذكورية ، وتسعى جاهدة لخوض تجربة الكتابة رغم شراستها وتتحمل آلام مخاضها المتزامن لتضعها جنينا مثخنا " ألزمته التعبد في محراب الذات بعيدا عن الآخرين "[1] ؛ فتتخذ الكتابة عندها همسا خجولا يصبو مستقبلا للجهر به وتحقيق الاكتمال والتمييز والخصوصية المنشودة في الكتابة، وذلك برسم خطوطها وشما على الجسد الأنثوي ليصبح النص المكتوب لبوس المرأة ومأواها؛ الذي تستكين إليه وتلتحم معه لتمنح له الحياة في ظل إمكانية البوح والتعرية، وتحقيق توق الالتحام والاقتحام لنصها الذي يكتبها جسدا، وروحا، ليغدو " الحبر الأسود سبيلا للخروج من أسر الذات عبر استعماله في كالتابة"[2].

[1] الأخضر بن السايح ،سرد المرأة وفعل الكتابة، ص 99.

[2] صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ص 174.

من هذا المنطلق التزمت معظم النصوص الروائية النسائية، بجعل الجسد محورا تتمركز حوله الأحداث ومجريات السرد ،بدافع توثيق فكرة " استحياء المرأة لجسدها والإفراج عن أحاسيسه المخبوءة، واكتشاف لغته المغايرة للغة الإسقاطات والاستهامات التي كفن بها الرجل حيوية المرأة وتلقائيتها"[1]، فأصبحت الروائية الجزائرية تكتب جسدها لتعبر من خلاله عن ذاتها وعن صدق العلاقة الرابطة بينها وبين الآخر في ظل تسريد المشهد الإيروسي بعين الأنثى، لا كما عودنا عرف الكتابة الذكورية ؛ فما تراه عين الذكورة يختلف عما تراه عن الأنوثة، لأن الانتقال من هذه العين إلى تلك العين يوحي " برصد الهوة الثقافية التي تفصل بينهما وهذا ما يشكل عمق المشكلة وأصلها "[2]. وقد نتساءل عن دافع المرأة/الكاتبة للتركيز عن هذه المقتضيات المشهدية الإيروسية التصويرية ؟ هل الدافع رغباوي إباحي أم أن هناك دوافع خفية وراء ذلك ؟ وهل هذه المقتضيات الإباحية فنية مبتكرة أم تقليدية مستمدة من الآخر/الرجل؟ وهل المرأة/الكاتبة حينما تكتب جسدها عريا وفضحا هي في الحقيقة تكتب خصوصيتها وتمييزها ؟.

من هذا المنطلق كان الجسد ولا يزال موضوعا للسرد الروائي النسائي ،وموضوعا للوصف والاستذكار والاستباق والاستيهام وموضوعا أيضا للغة التي ضمنه تخلق لنفسها تركيبا جديدا لا يدرك إلاّ في "علاقته بما يتولد عن هذا الجسد من "هزات" و"إيماءات" و"آهات"، حيث يصبح للكلمات قضيب وفروج "[3]، وهذا ما سنعاينه في بعض المشاهد التي قدمتها الروائيات في نصوصهن السردية، مما يجعل هذه اللغة تتنازل عن تركيبها العادي

[1] محمد برادة « كتابة الفوضى والفعل والمتغير » ضمن كتاب دراسات في القصة العربية، نقلا عن إبراهيم عبد الله، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، ص 223.

[2] سعيد بنكراد، الجسد ومقتضيات المشهد الجنسي، قراءة في رواية الضوء الهارب لمحمد برادة، علامات، مجلة فصلية، مكناس، المغرب، ع6، 1996م، ص 36.

[3] المرجع نفسه، ص 54.

لكي تتزين بتركيب يمزج بين اللفظ والجسد " ليقرأ اللفظي انطلاقا من التركيب الذي يقدمه البدني/الجسد "[1].

**أ/ السرد النسائي بين غواية الجسد وفتنة الحرف:**

تدرج إشكالية الجسد واللغة ضمن أكبر الإشكالات المطروحة في النقد المعاصر، فقد وجد صداها في الكتابات النسائية الجزائرية ،فما هي طبيعة العلاقة الجامعة بين النص كحروف متناغمة متراصة والجسد كصورة صانعة لملامح الذات الأنثوية ؟

إن المرأة/الكاتبة حينما تكتب نصها هي في الحقيقة تكتب ذاتها المغيبة والمقصية، فتصبح بناء على ذلك الكتابة عندها مشروعا، يتغيا فكر مغاير لما هو قابع في المجتمعات الذكورية التي تقوم فيها العلاقات على السيطرة أكثر مما تقوم على التراضي والمشاركة بين الجنسين (الذكر/الأنثى) ؛ وهذا ما يعمق أكثر الوضع الاستلابي للمرأة، مما جعلها تتوجه نحو الكتابة كمتنفس لها، فالكتابة بالنسبة للمرأة فرصة فريدة تمارس من خلالها تحررها ولو على المستوى الرمزي للغة، إذ نجدها عبر الكتابة تحول اللغة من كائن مسموع/ملفوظ إلى كائن موجود/مكتوب ،كما تعمل على تحويل جسدها كنص مترجم لذاتها من كائن موجود/محسوس إلى كائن مرئي/مكتوب، أيّ مجسد في وظيفته الدلالية اللغوية الفاعلة في الكتابة " فالنص جسد والجسد نص كما يقال "[2].

ومن ثمة يمكن للغة عبر الكتابة أن تحمل علامات الحروف الدالة، لتترجم عالم المرأة الخاص وتحتضن انشغالاتها عبر انحناءات الحروف الحبرية على البياض وتزاوج في نفس الوقت بين جسدها الغاوي بإبهاماته وحركاته البصرية/المرئية، باللغة كـ "لذة حسية تصورها المعرفة الخطية"[3] ، لينصهر كل من الجسد كدال واللغة كمدلول في رواية نورس

[1] سعيد بنكراد، الجسد ومقتضيات المشهد الجنسي، قراءة في رواية الضوء الهارب لمحمد برادة ، ص54.

[2] علي حرب، خطاب اللذة ولذة الخطاب، الفكر العربي المعاصر، مجلة فكرية مستقلة تصدر عن مركز الإنماء القومي، بيروت/باريس، ع50، 51، 1988م، ص 47.

[3] عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، ترجمة: محمد بنيس، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص 151.

باشا من خلال صورة البطلة/الضاوية التي نجدها تتوق لتناغم الحروف وأشكالها رغم جهلها بفنون الكتابة والقراءة، إلاّ أنها على علم ودراية بالجسد الأنثوي الفاتن بسكناته وحركاته ،مما جعلها تزاوج بين فنون الكتابة وغواية الجسد لتحقق من خلال تيمة (الكتابة، الجسد) التوازن الثابت للذات، فالضاوية قامت بتفعيل المشهد الجنسي الحميمي، باسم اللغة المترجمة للجسد وذلك بخلقها لعوالم إبداعية مبتكرة تقربها من الآخر، لتعلن أن مملكة الرجل الكتابة ومملكة المرأة الغواية عبر الجسد ،وعليه يتم التكافؤ بين الجنسين ومنه المشاركة المنشودة.

"**وعدني أن يعلمني الكتابة والقراءة ذات عري، لم أخذ بكلامه .. وعود العراء لا تلبس حقيقتها لكنه عاد ذات مساء برفقة قراطيس ودواة وريشة كبيرة .. كنت في حجره عندما سألني عن أول اسم أريد كتابته قلت على الفور : إبراهيم، أعجبني انحناؤه العجيب، بقيت طوال الوقت أنسخه على كامل القراطيس التي معي .. قال لي كلها حروف متراصة، لابد للحروف أن تلتصق حتى تخلق الكلمات .. أنا أيضا لابد أن ألتصق بك حتى أخلق يا حبيبي**"[1].

الكاتبة تفصح عن مشهدين، مشهد يتغزل بالحرف ومدى مرونته وانصياعه للأصابع التي تخطه بفتنة وإبداع ،ومشهد يتغزل بالجسد ومدى غوايته للآخر/الرجل المرغوب فيه، فكما أن الخطاط العربي يحترم نظام الخط من " تركيب الحروف ثم تأليف بينهما تم تشكيلها وأخيرا تزين المنطوق بكامله"[2]، فالجسد أيضا له دلالته ولغته الخاصة التي تترجم فتنته وغوايته بحركاته ونغماته المتمثلة في الدلال والغنج، للوصول لمبتغى الراغب في المرغوب فيه."إن جسد المرأة / ضاوية، يتكلم لغته الخاصة عندما يسلم قياده لشريكه دون إكراه، وتلك هي روحه وذاك بهاؤه "[3] فيظل هاجس الفعل الإيروسي / الجسدي متقدا وغالبا في حساسية

[1] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 131.

[2] عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، ص 153.

[3] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب ، ط1، 2008م ، ص 168.

السرد الروائي لهذه المشاهد كلازمة شديدة الحضور، لإحياء رغبات الذات المصرح بها عريا وكشفا صريحا.

" **بقيت طوال الليل وأنا أفك حروفها، وبعد أن تعبت دخلت في صدره وقلت: – يبدو أنه لا أحد يفك الحروف والطلاسم غير جسدك.أحبه .. نعم أحبه جدا .. أشتهيه مع كل نفس، أتخيله نورسا أبيض .. جناحاه تراقصان الهواء كي أتنفسه وحدي، حتى عندما يذهب إلى عمله في قصر الحاكم أصعد إلى المنزه وأفتش عنه في أسراب النوارس التي تروح وتجيء فوق سطوح القصبة** "[1] .

تعد هذه المقاربة اللغوية للنص السردي الأنثوي، مرتعا لتأسيس الكتابة بالجسد عبر لغته الرمزية، فقد ظل هذا الأخير أمد بعيدا يشتغل رمزيا عن طريق الصراع المضاد من داخل الذات إلى خارجها نحو الآخر/العالم ... فقد ساهمت كل الأنساق الاجتماعية الذكورية في حرمان المرأة من دخول عالم اللغة ،وحصرها فقط في جسدها كلغّة تتقنها لخدمة الآخر/الرجل، بيد أن رغبة المرأة وتوقها الشديد للحروف وبهرجتها ؛ جعلها تسعى لإيجاد مكان لهذا الجسد المقصي فكريا "داخل منظومة النسق الثقافي، وذلك عندما يحول من قيمة جنسية إلى قيمة ثقافية"[2] ؛ ليحقق في النهاية الغوص في بواعث الموضوعات التي تشغل المرأة ،اجتماعيا، ثقافيا، نفسيا... " **يعود الباشكاتب كل مساء في الوقت ذاته بعد صلاة المغرب، يعود محملا .. يحضر الفستق والحلقوم .. لماذا تسمعني كلاما لا أفهمه.. في طقوس سريرنا المشتعل** "[3].

إن خلق المرأة/الكاتبة لعوالم جديدة في كتابة الجسد جعلنا نسجل حركة مغايرة على مستوى التلقي، فقد عودتنا المرأة الكاتبة في نصوصها السردية الكتابة لكن في حدود الحشمة وضمن المنظومة الأخلاقية الجاهزة ؛ التي تخضع لترتيب العرف الاجتماعي والثقافة السائدة

[1] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 132.

[2] فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، ص 85.

[3] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 130.

"الممهورة بما هو سلطوي والتي تمارس غزلا، وتبهيما وتخريسا وتبكيما لهذا الجسد لطمسه !"[1]، بيد أن اليوم نلمس جليا تلك الحركة المغايرة في الكتابة النسائية والتي تغدو نحو لغة العري والاشتهاء للآخر، هذه اللغة الممزوجة بالجرأة ، والمواجهة الخارقة والتي تدفع بالكاتبة إلى حد إنتاج صور إيروسية صريحة تترجم الرغبة في فعل الكتابة، ولكن بخصوصية تميزها عن كتابات الآخر/الرجل برسمها لتلك الإنزياحات التي " تُحضر المرأة ذاتا راغبة في الرجل ومشتهية لجسده"[2] لا ذاتا مرغوب فيها من قبل الآخر، وبذلك تعمل الكتابة النسائية كخطاب مغاير على زعزعة الأنساق الثقافية الذكورية، بتشييد أنساق مغايرة لتلك الصورة النمطية التي تعود القارئ/المتلقي تلقيها دائما ،وإيمانه التام بثبوتيتها كنسق قار لا يمكن له أن يتغير ولن يسمح له بذلك لأنه مسلمة لا فصال فيها.

إن ما يعمق لغة الاشتهاء إلى الآخر من لدن المرأة/الكاتبة ،هو حضور هذه الأخيرة داخل مجال السرد الروائي كزوجة أيّ داخل مؤسسة الزواج، لكن المغايرة هنا تكمن في إحداث ذلك الشرخ لمنطق القيم التي بنيت على أساسها ثقافة المجتمعات العربية ،وخاصة المجتمع الجزائري المحافظ وذلك حيث يتم تركيب صورة للمرأة – الزوجة – التي تطلب رجلا آخر غير الزوج ،وتشتهي جسد رجل آخر غير جسد زوجها العاجز والفاشل في إرضاءها. هنا تقدم المرأة في النص " ممتلئة رغبة واشتهاء، راكبة عنادها في التعبير عن أزمة التمتع بجسد زوجها (المهترئ) ومصرة على جسد آخر "[3]، ترفضه الأعراف والتقاليد وتحبذه الذات الأنثوية الضمأ للتحرر حتى وإن كان ذلك على بياض الورق.

" **قد كان يمكن للنور أن ينقذنا من خطيئتنا، ولكنها العتمة، ورغبتي في أن أحب وأرغب، وأشتهي ونقمتي على "مود" وعذريتي التي هدرت، وجسدي الذي انتهك، وقلبي الذي ديس وتاريخ مرير من النفاق ساد كل الدنيا، وأنا بين قوسين من الحشمة والعار دون بوصلة**

[1] إبراهيم محمود، علم جمال الجسد المغاير، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 2015، ص 117.

[2] زهور كرام، في ضيافة الرقابة، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، ع24، 2001م، ص 45.

[3] المرجع نفسه، ص 45.

**وتحت سماء تنام نجومها خلف جدار من الغيوم، لا أرى لا أسمع، لا أعي فقط سيول من اللذة تنهمر علي من جسده... "**[1].

**" في الواقع، لم أكن أملك القوة، ولا الرغبة في مقاومته، كنت أجد متعتي في اندهاشي به، وهو يضع مفاتيحه في الأقفال السرية لجسدي. في المتعة كلمة سر، وشيفرة جسدية، تجعل من شخص عبدا للآخر دون علمه، وهذا الرجل الذي لم يستعمل معي سوى شفتيه من دله في متعتي، كي يسلك ممرات سرية للرغبة، لم تعبرها شفتا رجل قبله ؟ ثم فجأة وضع قبلتين متلاحقتين على فمي كما يضع نقاط انقطاع بعد جملة مفتوحة، ونهض ليبحث عن علبة سجائر"**[2].

إن أهم ما يميز هذه الكتابة الفاضحة؛ أنها تدخل تحت لواء ما يسمى بالأدب الإباحي « **La littérature libertine** » في نظر الأنا الأعلى، فهي كتابة محرمة اجتماعيا وأخلاقيا كونها تمتاز بخاصية الهامش، أو بتعبير أكثر دقة تهتم بالبواعث الحميمية للبطلة أو حتى البطل في السرد الروائي، فيقترن فيها الحميم بالسر الذي يصبح علنا بمجرد خطه على الورق وتقديمه للمتلقي، ليتحرر بذلك السر من بوتقة تراكمات الرقابة المتعددة ،والقوانين الاجتماعية والأخلاقية التي تحده إلى فسحة الخطاب المكتوب والمعلن عنه. فينتقل بذلك السر من فعل طبيعي مسكوت عنه يتم ممارسته في الخفاء إلى فعل ثقافي متداول، يرى محمد معتصم بأنه لا غرابة في الجمع بين الحياة الحميمية (الجنسية) والمعرفة، ويؤكد هذه الفكرة المحلل النفساني "إريك فروم" « **Eric Fromm** » مصرحا بأن "المعرفة مرتبطة لدى الإنسان باكتشافه لحياته الجنسية "[3]، بيد أن هذا الاكتشاف كان له بالضرورة ثمن باهض هو الخطيئة لاكتشاف المعرفة ، ومنه "الأدب الإيروتيكي معرفة (فاكهة) محرمة اقترنت بالفضيحة واقترنت بالهامش ،فمن حيث مكوناته البنيوية أدب رفيع ،أما من حيث موضوعاته

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 80.

[2] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 262.

[3] محمد معتصم، المتخيل المختلف، دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، ص 88.

فهو أدب مدنس"[1] اجتماعيا، أخلاقيا، عقائديا. فهل للأدب الإيروسي مقومات بنيوية فنية في الكتابة ؟ وهل له لغة تميزه عن لغة غيره ؟ وهل ترتقي كتابة المرأة إلى خلق علامة ذات خصوصية في إطار شعرية الجسد ؟

قد تستعرض الذات الساردة لحظة الذوبان التي يعرفها الجسدان ، بكل تفاصيلها من تلاشي وانصهار ونشوة عارمة ورضوخ لتعاليم الزمن الحميمي، بيد أن الجمالية هنا تكمن في اقتران هذه المشاهد بجمالية الكلمات، وحميمية دلالاتها بلمسات الآخر للجسد المرغوب فيه بشاعرية فنية مبتكرة. ففي فوضى الحواس نجد الساردة ترى في ملامسة أصابع الرجل للقلم بسلاسة ، وإتقانه التحكم في مسار الحروف والكلمات لا يختلف براعة في تطويعه للجسد الأنثوي ليبث فيه لعنة الاشتعال والغواية وحصره في الكلمات ، ذات الدلالة الضاربة في قوة أسر (الذات والآخر) معا.

إذ نجد في إتقان فنون خط الكلمات واختيارها وتركيبها إتقانا أيضا في فنون الجسد من حيث ترويض لغته الفاتنة، الغاوية الشبقة لترسم لنا المشاهد في النهاية أدوارا يقوم بها هذا الجسد الضمأ لاستمالة/الآخر ،وهنا تتدخل اللغة لتلعب عبر حروفها المتراصة وكلماتها الدالة "دورا هاما في إنجاز فعل الإغراء "[2] الموجه للقارئ/المتلقي، فمثل هذه النصوص المغايرة لا تدخل في لعبة الخفاء والتجلي مع المتلقي ،وذاكرته الموبوءة بأنساق ثقافية ذكورية إنما نجدها تتبع "إستراتيجية في الكتابة تجعل من المواجهة إشارة عبور إلى الذهنية المتلقية، وذلك عبر تسجيل عنصر الدهشة"[3]، والانقياد لتلك المشاهد الشاعرية النابضة بالحياة.

" **هو يعرف كيف يلامس أنثى تماما كما يعرف ملامسة الكلمات بالاشتعال المستتر نفسه، يحضنني من الخلف، كما يحتضن جملة هاربة، بشيء من الكسل الكاذب فأبقى متكئة على الجدار حيث استدرجني منذ البدء، وقد خدرتني زوبعة اللذة، دون أن أسأل نفسي،**

[1] إريك فروم، اللغات المنسية، نقلا عن محمد معتصم، المتخيل المختلف، ص 88.

[2] سعيد بنكراد، الجسد بين السرد ومقتضيات المشهد الجنسي، ص 32.

[3] زهور كرام، في ضيافة الرقابة، ص 54.

**ما ذا تراه فاعلا بي ؟ ماذا تراه فاعلا بي ؟ تراه يرسم بشفتيه جسدي ؟ أم يرسم قدري ؟ تراه يملي علي نصي القادم ؟ أم تراه يلغي لغتي..."[1].**

تلبس الكلمات جمالية بمجرد ملامسة الآخر لها ،في ظل رسمه لخطوطها المتناسقة ومداعبة حروفها السواد على البياض ، فتتبهر العين حين ما تراها تماما كرسم الآخر/الرجل لجسد أنثاه، فهو لتاريخ طويل يخط بالحبر الكلمات ، ويفرض عليها سلطانه ويخط شبقا جسد الأنثى ويفرض عليه فحولته ؛ فحياة في هذا المشهد السردي المبتكر تزاوج بين اللغة وقواعدها في الكتابة بالجسد وقواعده في التغنج والافتتان. فكما أن الكلمات والجمل تحتاج لتريث حينما تجتاح بياض القرطاس وتغزوه حبرا ، فكذلك الجسد الأنثوي يتطلب هندسة خاصة في تطويعه وإخضاعه للراغب وكأن الجسد واللغة توأمان، كلاهما يتطلب نقاط فاصلة بين الكلمات تقابلها لحظات فاصلة لتحقيق اللذة المنشودة، لذة التلقي لهذه المشاهد لغويا ولذة الغوية للآخر.

" **كنت أتمنى لو ضمني إليه كي يمنعني من السقوط، ولكنه كان يتلذذ بانبهار أنوثتي به، حتى إنه لم يستعمل لضمي سوى ذراع واحدة ثم كما في قبلة عنقودية راح يضع على عنقي قبلا تنازلية متدرجة، متلاحقة، وكأنه يضع نقاط انقطاع عند نهاية نص قد يعود إليه ومضى...** "[2].

تتعمد الكاتبة/أحلام من خلال نصها السردي ، تصوير الجسد الأنثوي بجعله بؤرة مركزية تستقطب حولها النص كاملا بكل أحداثه ،"فالدلالة مرتكزة على وظيفة الشيفرات الثقافية للجسد الحسي، تنقله إلى الجسد النصي"[3] باستحضارها للكتابة بتاريخ معانيها وبناء حروفها وكلماتها/قواعدها لتزاوج بين تيمة (اللغة/الجسد) ، بغية تحقيق الخرق على مستوى البناء الفني للسرد الروائي من جهة ،وتكسير النموذج التقليدي للرؤية ذكورية في السرد

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ص 180، 181.

[2] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 181.

[3] الأخضر بن السايح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص 182.

الروائي من جهة أخرى ،ومنه تعمل على " تكسير أفق انتظار القارئ المبرمج وفق الأحكام النقدية السائدة "[1].

فالجسد هنا يستحضر اللغة ويفجر مخزونها من الدلالات وحميمية الألفاظ (قنبلة عنقودية)، (نقاط انقطاع...) ،ليبقى النص يدور ضمن حياض الجسد وفضاءه فيتولد عن ذلك جليا شعرية اللغة من خلال اتصال وانفصال الجسد الواقعي عن الجسد اللغوي المتخيل ويحقق بذلك الدلالة الإيحائية الغاوية للمتلقي.

**ب/ بلاغة الجسد الأنثوي وفاعلية اللغة الاستعارية:**

إن حضور الجسد في الرواية النسائية الجزائرية يتم ببلاغة فنية مكثفة، مما يجعله أفقا سرديا منفتحا على إمكانيات متعددة للتفسير والتأويل، فهو يساهم في إنتاج العناصر المشكلة للإبداع وذلك بخلق لوحات شعرية مشفرة تنقل إلينا الجسد الأنثوي بأبعاده الفاعلة كالغنج، الغواية، الرائحة ... وما هذا التمييز في الكتابة إلاّ تأكيدا على " أن طبيعة كتابة المرأة ذات سمات مميزة "[2] ، فثمة لغة أنثوية تتسم بخصائص تنفرد بها دون غيرها في الكتابة.

**" – إني أتصبب عرقا، أنا أرتدي هذه العباءة منذ ساعات...**

**أتوقع أن يقول اخلعيها مثلا، لكنه يقول وهو يسحبني إلى جواره:**

**– أحب رائحتك ... لقد أحببت دائما لغة جسدك !**

**ثم يواصل وكأنه يطمئنني:**

**– إن جسدا لا رئحة له ... هو جسد أخرس !**

**أقول وأنا أجلس على مقربة منه:**

**– أخاف أن يأتي يوم يصبح فيه جسدي أكثر بلاغة منّي !**

[1] زهور كرام، في ضيافة الرقابة، ص 55.

[2] عبد الله إبراهيم، الرواية النسائية العربية، تجليات الجسد والأنوثة، ص 17.

**يرد:**

**– في جميع الحالات هو أكثر صدقا منك... فوحدها حواسنا لا تكذب "**[1].

نقرأ في (فوضى الحواس)، الكاتبة/أحلام مستغانمي في لغة حميمية رهيفة تزاوج بين رائحة الجسد الأنثوي وما يحمله من هوية وجودية فاعلة ، وبين شعرية اللغة التي تبدأ من تضاريس الكلمات القائمة على تجسيد المتعة الإيروسية ،الناطقة بمتعة شعرية مكثفة قائمة على الاسترسال في الحوار الذي يتحرك بسرعة ليرسم صورة للجسد من خلال الرائحة/الهوية ليئسر القلب والعقل، ويقودهما نحو الشوق واللهفة. فحاسة الشم هنا تسبق العين في إدراك الآخر، وتوق الجسد الذكوري للجسد الأنثوي يتم برصد حركة هذا الجسد المؤنث من خلال أحد خصائصه « الرائحة ». (إن جسد لا رئحة له ... هو جسد أخرس !) ومنه إعلان للغة الجسد والاحتفاء بأثرها وقوتها ،يتمثل في ممارسة النص لسلطته اللغوية/شعرية ، ليئسر القارئ الذي يسعى لتتبع عطر اللغة المؤنثة إلى آخر حرف في الرواية.

بهذا الصدد نجد الكاتبة تراهن على سلطة اللغة المجازية (أخاف أن يأتي يوم يصبح فيه جسدي أكثر بلاغة مني !) للتعبير عن الجسد الأنثوي تعبيرا عن شعور وإحساس وعن كينونة مبطنة في ثنايا النص، " فالجسد ليس شيئا تمتلكه بل هو علامة على كينونتنا فيه ومن خلاله نتعرف وجودنا في العالم "[2]، فهو المرآة التي تعاكس ألمنا وعاطفتنا ولذتنا، وهي عواطف وأحاسيس تعبر عن وجودنا الإنساني وعن كينونتنا وهويتنا. وهذا ما جعل رائحة العرق لها دلالة/لغة تميز ذات حياة كأنثى دون غيرها من بني جنسها، فهذا الجسد الأنثوي يتحدث برائحته لإغواء الآخر وجذبه وسيطرة عليه ،مما يجعل رد فعل الآخر يكون سريعا اتجاه هذا الجسد الذي يتكلم برائحته وغير ذلك فهو أخرس بلا لغة (**إن جسد لا رائحة له.. هو جسد أخرس !**). فتتلقى البطلة الرسالة المشفرة، وترد بانفعال ينبئ باستسلامها للكلام

[1] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس، ص 182، 183.

[2] سعيد الوكيل، الجسد في الرواية العربية المعاصرة، مجلة كتب نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص 15.

الغزلي الذي بدأ مفعوله يأسر حواسها كاملة **(أخاف أن يأتي يوم يصبح فيه جسدي، أكثر بلاغة مني !)** فهذا النص قد بعث لغة التعتيم ،والحجب وعدم تصريح صاحبته المترددة والمرتبكة برغبتها في الآخر/الرجل، فتركت مهمة الإفصاح للغة المتسمة بصدق التعبير.

فلا غرو أن الكاتبة هنا تحسن لعبة المجاز اللغوي والسرد الإيروسي المحبوك، فهي توظفه في مساحة وافرة من معجمها اللغوي، لترسم للقارئ تفاصيل لغتها الشعرية التصويرية والحسية **(أتصيب، أرتدي، أتوقع، أخاف)** بالمقابل **(يسحبني، يطمئنني...)** من تفاصيل الجسد في حد ذاته، وذلك بسد آثار حاسة الشم دون غيرها من الحواس الخمس الأخرى لتعمل على تقريب القارئ أكثر من الأحداث، وجعله ينصهر في شرنقة الخطاب السردي. كما قد توحي له الكاتبة أيضا بأن الشخصيات في الرواية، ليست مجرد شخصيات من ورق إنما هي شخصيات حية في الواقع متحركة وواعية بأدوارها ضمن الأحداث المسطرة لها.

تسير هاجر قويدري في نفس مسار أحلام مستغانمي من خلال روايتها (نورس باشا) حينما تنقل لنا المشهد الإيروسي الجامع بين الضاوية وزوجها الباشكاتب، وقد احتكمت الكاتبة في هذا المشهد إلى تلك الصور النمطية الجاهزة والمتوارثة عن العلاقة بين الرجل والمرأة، بيد أن الجديد في ذلك هو طبيعة رؤية الكاتبة لهذه العلاقة وكيفية تصويرها، حيث استعانت بتوليد المعاني الدالة التصويرية المنصهرة في ذلك الإيقاع الصوتي الرنان المتردد بتتابع (الوهج، بريق، صافي، المتدفق، عطش، الريق...) هذا الأسلوب في التعبير على بساطته يحمل من الشعرية في تراص الكلمات ؛ ما يجعله شلال لا ينضب من الانفعالات اللغوية المكتنزة بالتصوير الرمزي، فعين الكاتبة " تؤطر لفلسفة الجسد – الأنثوي – وتعمل على تجسيد آلياته المختبئة وراء اللغة الشعرية المشفرة "[1].

" **رأيت الوهج في عينيه، بريق صاق يطمئنني على مقدار الصدق المتدفق كما النزيف، عاود الإمساك بي في عطش متقطع الزفرات، كان جسدي لا يزال غضا ممتلئا ونهداي**

[1] الأخضر بن السايح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص 198.

**بشهية تفاح يفتح الريق على السكر الطويل شعري الأسود الطويل حكاية حرير تشكو نعومتها للأيادي المرتجفة رأيتني عذراء لم يمسسها رجل في وهج عينيه اللتين لم تشبعاني "**[1].

إن هذه الحركة المغايرة في الكتابة صورة غير مألوفة، تنبثق عن الذات المنتجة لهذا الخطاب الرمزي في بعده الإيروسي الصارخ ، مما يشكل "إستراتيجية في الكتابة تجعل من المواجهة إشارة عبور إلى الذهنية المتلقية"[2]، فالكاتبة هنا تسعى من خلال هذه المغايرة في الكتابة إلى تفجير المرغوب فيه لغويًا ؛ برسم معالم الرغبة المكبوتة وذلك "بالتعبير الحر عن أشياء تحسها ذوات – الأنثوية – ويخنقها المجتمع عن أشياء يقيدها التاريخ !..."[3] فتكتب المرأة بالجسد الحامل للرغبة والذي "لا يقدم في النص إلاّ عبر ما يثير الشهوة"[4] لتحدث الشرخ المستهدف في صرح الأنساق الذكورية، فتردّ النصوص المنجزة وفق ضمير المتكلم (أنا) الذات الراغبة يقاربها ضمير الغائب (هو) الذات المرغوب فيها. فتنتقل بذلك أسطورة الذات الراغبة المتمثلة في الرجل إلى الذات المرغوب فيها، المجسدة في المرأة إلى حقيقة جديدة مفادها انتقال المرأة المرغوب فيها إلى ذات راغبة في الآخر، وانتقال الرجل الراغب إلى ذات المرغوب فيها، مما يساعد هذه الحقيقة على بناء جسد أنثوي في النص النسائي ،وذلك بتقديمه "خزانًا للمتعة واللذة ولحظة للتخلص من إرغامات المتعدي والمنفعي"[5] المتمثل في الرجل والمجتمع، كل هذه الإرهاصات أدت إلى تفجير لغّة مأزومة ،رفعت ستار التهميش والممنوع عن ضمير الأنثى بإدخاله مجال المغايرة عبر التصريح بالرغبة والجنوح للآخر، كاسرة بذلك تلك الصورة النمطية الراسخة والمعهودة في حافظة المتلقي العربي، فجاءت اللغّة الروائية النسائية لغّة تذويت رسمت صوت المرأة وحميميتها ورؤيتها لقيم

[1] هاجر قويدري، نورس باشا، ص 128.

[2] زهور كرام، في ضيافة الرقابة، ص 54.

[3] المرجع نفسه، ص 54.

[4] سعيد بنكراد، الجسد بين السرد ومقتضيات المشهد الجنسي، ص 32.

[5] المرجع نفسه، ص 32.

المجتمع الذكوري ،وكيفية المعايشة في ظله والسعي لتغيره، إذ يرى محمد برادة في تذويت الكتابة النسائية أن المرأة "تكتب بضمير الأنا كتابة يقدم عبرها الخطاب الأدبي الأشياء والعالم من منظور ذاتي ،تتداخل فيه لغة الذات مع لغة المؤسسات وتتبنى لغّة الجسد والاحتفاء به"[1].

وذلك بنكهة مغايرة ولغة وليدة التجديد تنشأ عنها تحولات دلالية ولغّوية وجمالية تصويرية وبوح صريح معلن عن حرية وجرأة لا عهد لنا بها قبلا، وهنا تكمن الخصوصية في الكتابة النسائية.

فتصبح القراءة لهذه النصوص قراءة منتجة في إطار شروط الاختلاف ،لأنها قراءة معرفية استكشافية لمكامن الجسد الأنثوي ورغباته المصرح بها ، والتي تعد من صميم زمن المغايرة بالخروج عن أيديولوجية الذكورة وتفعيل التوازن بين الجنسين أدبيا، ثقافيا، اجتماعيا...

ففي رواية (اكتشاف الشهوة) تلج الكاتبة في مغامرة كتابية شائكة، حيث نجدها تصرح بروح الأنوثة وطقوسها المغيبة والمكبوتة ليس من باب كونها هاجسا إيروسيا، يفترش للمتلقي تفاصيله بنوع من البذخ اللّغوي التصويري الإستعراضي، بل لأن الكتابة في حدّ ذاتها تهفو إلى ما يرتع على هامش الحياة المسكوت عنها للأنثى، وهذا ما دفع بفضيلة الفاروق ومثيلاتها من الكاتبات إلى الكتابة ، بغية خلخلة أسس المجتمع البالية لا لتهدئتها بل لتعريتها واقتلاعها من جذورها الذكورية الظالمة، فغدّت الرواية (اكتشاف الشهوة) فضاء للكشف والتصريح بتلك الحقائق من خلال المزاوجة بين الكتابة والجسد الأنثوي ،لاستعادة حرية الذات المهدورة وانتشالها من سلطة الطابوهات وقيود المحرمات والممنوعات ، ليصبح النّص نداء للتمرد والثورة، فالكاتبة /المرأة تكتب عن جسدها لإيمانها بأن "الأدب لا يقتصر

[1] وفاء مليح، أنا الأنثى، الأنا المبدعة...، ص 17.

على دخول الأبواب المفتوحة بل وظيفته الأساسية هي فتح الأبواب المغلقة واختراق جدران الصمت"[1].

وكي لا تخسر الكاتبة قراءها وترضي ذاتها والآخر، وتمرير رسالتها المشفرة، انتهجت بذكاء طريق الحكي الروائي التخييلي المباح والمطهر من كل مسئولية أخلاقية، اجتماعية، عقائدية... ليمارس هذا الحكي بحرية تامة دون ضغوط أو تدجين يذكر ك الممنوع، الحرام العيب...

فكتبت الفاروق نّصها الروائي كخطاب صريح مركزيته باني/البطلة، التي وصمت بحالة من الإنفصام المصحوب بفقدان الذاكرة، لتمارس بالمقابل اللعبة السردية بكل حرية في ظل عالمين متناقضين في الكتابة عالم باهت واقعي، يساير المجتمع بترسانته الثقافية التي تمارس المرأة في ظله وجودها ؛ ضمن سلسلة من المحرمات والرغبات المكبوتة ،وعالم منفلت خارج حدود الوعي الاجتماعي، الأخلاقي، الديني .. يضج بالرغبات الحرة التي تسبح ضمنها الذات الأنثوية بكل حرية ؛ متخطية الحدود الحمراء دون الاكتراث للأنا الأعلى إنه عالم "يحمل رائحة الأنوثة إلى حدّ الاحتراق، ويصور أوجاع الذات إلى حدّ المأساة"[2].

**" شلحت معطفي وسلمته شفتي ثم أمسكت يديه ومررتها تحت الكنزة بالضبط جعلتها تستقران على نهدي. أذكر جيدا طعم يديه، طعم أصابعه الخشنة، طعم لحيته، أذكر كيف تاق جسدي إليه، أذكر رائحته، أذكر كل التفاصيل التي أفقدتني عقلي، وجعلتني أطلب المزيد. كان بودي أن أتمدد، وأسلمه جسدي قطعة قطعة، إذ لم يعد بإمكاني التماسك واقفة ولكن يديه ترقصتا حولي فكتا حمالة الصدر، فتحرر نهداي وسار بودي أن أبحث عن صدره العاري، أن أصطدم به، أن أتحول إلى لبؤة شبقة، أن أنصهر تحت ثقله، أن أتوحد معه .. لكن الأشياء لم تكن محضرة ليحدث كل ذلك "[3].**

---

[1] وفاء مليح، أنا الأنثى، الأنا المبدعة...، ص 34.

[2] بن جمعة بن شوشة ،الرواية النسائية المغاربية، ص 145.

[3] فضيلة الفاروق ،اكتشاف الشهوة، ص 32، 33.

إن الحضور القوي للجانب الحسي في هذا الوصف السردي ،لا يعني انحيازا لرؤية بذيئة تجزئ الجسد وتعرضه عاريا أمام المتلقي، فالخلاعة ليست معطى، إنما في العين لا في الجسد الموصوف، لذلك يجب النظر إلى هذه الرؤية الحسية من زاوية أخرى، إنها "احتفاء بالروح حين يرتوي الجسد"[1].

هو إذا عالم يرضي الذات الأنثوية التواقة للخلاص ،من كل أشكال التدجين الممارس عليها والشعور في نفس الوقت بالأمان العاطفي الذي لا يمكن أن يوفره إلاّ جسد الآخر، مما يدفع بها "لتفتح حوار متواصلاً مع الحياة والآخر، من خلال تجارب ذاتها الأنثوي التي تستقي من ذاكرتها المؤنثة"[2].

[1] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى ،ص 158.

[2] وفاء مليح، أنا الأنثى، الأنا المبدعة...، ص 36.

# خاتمة

الأدب الروائي النسائي الجزائر، تجربة إبداعية رائدة في الكتابة فرضت وجودها الفاعل في الساحتين الإبداعية والنقدية، كما استحوذت على قدر كبير من اهتمام النقاد وانشغالهم، فجاءت هذه الأعمال الروائية لتنشد الاختلاف ،وتجعله هدفا وغاية منشودة، بل أضحى فيما بعد مطلبا في حد ذاته ،ورهانا وشرطا يحسم تميز النص الروائي النسائي عن غيره من النصوص الأخرى.

فإذا ارتأينا الوقوف على عتبة نهاية هذا البحث ،لتقيم مساره وضبط حجم الرهانات التي افترضناها منذ بدء رسمنا لتلك المقدمات المنهجية التي تضمنتها الدراسة وتشابك حيثياتها ،فإننا سنصل بالضرورة إلى جملة من النتائج المتوخاة والتي يمكن حصرها في النقاط التالية:

- إن غياب التأسيس النظري المحكم للنظرية النسوية في الفكر العربي أدى إلى خلط بين عدة مصطلحات متضاربة في المعنى والاستعمال ك: أدب المرأة، الأدب النسوي، الأنثوي ... وعليه وجب توضيح هذا اللبس وإزاحة اللثام عليه لتتضح معالمه.

أ) النسوية، مصطلح يدل على قضية سياسية أيديولوجية، تسعى لتحرير المرأة من قبضة النظام البطرياريكي.

ب) النسائية، مصطلح يدل على كل ما تكتبه المرأة في شتى القضايا، سواء كانت قضايا نسوية أو غيرها السياسية، الاجتماعية، الفلسفية...

ج) الأنوثة/الأنثوية مصطلح يدل على مجموعة من الخصائص والسمات المحدودة ثقافيا والتي تلقن للأنثى نتيجة التربية الأسرية والاجتماعية.

- تغرف الرواية النسائية من قضية علاقة الذات بالآخر/(الرجل، المجتمع) إشكالا أساسيا، تتمركز حوله، وتتخذ منه منطلقا لتشتغل عليه ضمن أبعاد مختلفة ومتعددة، وبأشكال وآليات متباينة، فمن هذه العلاقة الجامعة بين الذات والآخر تنطلق الأحداث وإليه تؤول وتركن.

- تعالج الرواية النسائية ذلك الضغط النفسي والجسدي المسلط على المرأة ،ضمن ما يسمى بالنظام الأبوي، فيتولد عنه اضطرابات مستعصية تدفع بالذات إلى تعويض هذا القهر بانتهاج سلوكات شاذة كالتخنث ونكران الذات ،كما شهدناه مع "باني" في "اكتشاف الشهوة" أو الخيانة الزوجية الافتراضية ،كما ورد في فوضى الحواس مع حياة/البطلة، أو الانكسار والاضطراب والقلق المستديم كما لمسناه في رواية نورس باشا مع الضاوية، وتاء الخجل مع خالدة.
- يشتغل الأدب النسوي على قضايا المرأة ومطالبها التحررية، بينما يشتغل الأدب النسائي على كل القضايا التي تشغل الإنسان عامة، والمرأة خاصة كـ قضايا المرأة وقضايا المجتمع، الوطن، الأمة... ومنه الأدب النسائي هو الأدب الذي تكتبه المرأة والذي يمكن أن يتضمن كل ماله علاقة بالنسوية والأنثوية، وهو جزء لا يتجزأ من الأدب الإنساني.
- معظم الروايات النسائية جاءت لتدين إدانة صارخة النزعة الذكورية المهيمنة والأعراف الاجتماعية القائمة على مبدأ الأبوية مقابل السراي (الحريم)، مما جعل الذات تنغمس في لعبة التغيب والتهميش وسلب الهوية.
- تعد الرواية النسائية الجزائرية تأريخ سردي لوعي المرأة بذاتها ،وبعلاقتها بالآخر وبالعالم ككل، إذ لاحظنا جليا أنه لا يوجد هناك انفصال بين الذات الأنثوية وجوهر القضايا المصيرية والإنسانية العامة.
- إن طبيعة المجتمع الجزائري ألبست ثقافة الموروث والتصريح ببناء مجتمع ثنائي (ذكوري – أنثوي) لكن من خلال النظرة التراتبة بين الرجل والمرأة لا المشاركة، وعليه كان من الصعب تقبل فكرة المرأة كمدعة وكاتبة ؛ تخترق حصن الرجل (الكتابة) وتشاركه هذا الامتياز، فهذه المفاهيم المتوارثة هي التي جعلت الساحة النقدية (الرجالية) تهمل الكتابة النسائية وتستصغر شأنها وتعتبرها مجرد سيرة ذاتية، حياتية للكاتبة لا غير.

- وجب إعادة الاعتبار للكتابات النسائية على الساحة النقدية العربية والجزائرية، وذلك بالنظر إلى هذه الإبداعات من منظار المساواة مع كتابات الآخر، أيّ من باب الإبداع لا الجنوسة .
- تحرير الرغبة وتمرد الجسد الأنثوي على المعهود في الرواية النسائية الجزائري، ما هو إلاّ صورة التنفيس عن المكبوت والمسكوت عنه وذلك بالتعبير عنه جسديا (إيروسيا) أكثر منه لغويا.
- إن الحفر في احتفاء الرواية بالجسد، يراد به بعث روح التجديد في الرواية النسائية الجزائرية، لتشكيل هوية خاصة بها تميزها، انطلاقا من بحثها في الذات وعلاقتها بالآخر، وكذا بالذاكرة الجمعية (نحن) للمجتمع الجزائري، وهي سمة من سمات الرواية النسائية الجزائرية الجديدة ؛ المتميزة بالجرأة في الإفصاح عن المسكوت عنه بالجسد.
- تكتب الأنثى/الكاتبة بجسدها مستخدمة تنويعات لفظية؛ منتقاة من قاموس أنثوي إيروسي خاص، إذ تكمن خصوصية هذه اللغة في بعدها الشعري اللغوي الموظف في السرد الروائي والمعبر عنه بالجسد وتموجاته (الغواية، الفتنة...) وهي تقنية خطابية لها وقعها الحسي في نفسية المتلقي.
- إن معظم الروايات النسائية الجزائرية ،جاءت لتبرز علاقة الأنثى في المدونة بالاغتراب الروحي والانهزامية، إذ يتدخل في تشكيلها كل من الموروث الثقافي والاجتماعي الذي يعمل على تثبيت صفة الدونية والتهميش للذات، مما دفع بالروائيات ليعلن عن حالة يأس وقنوط من إيجاد المعادلة الحياتية العادلة بين الجنسين ،فسعت بعض المبدعات إلى امتلاك الخيال كحل لبعث الحياة الطوباوية التي تحقق العدالة المنشودة، ما دام العالم المثالي هذا غير موجود في الواقع الفعلي المعيش.

# الملحق الأول

## المصطلحات المثبتة داخل الأطروحة

## المصطلحات المثبتة داخل الأطروحة

| | |
|---|---|
| **1. الأنثى**<br>**(ف) Femme**<br>**(إ) Female** | – تشير هذه الكلمة بمعناها الحرفي إلى كائن ذو مجموعة معينة من الخواص البيولوجية ،مثل القدرة على الولادة، الرضاعة... ومن هنا تختلف الكلمة عن "الأنوثة" التي تصف الصورة التي يكونها المجتمع عن المرأة ككائن له هذه الخواص. |
| **2. الأنوثة**<br>**(ف) Féminité**<br>**(إ) Femininity** | – الأنثوية مصطلح ينبع من التراكيب والتصورات الاجتماعية، ومنه الأنوثة مجموعة من القواعد التي تتحكم في سلوك المرأة ومظهرها. وغاية القصد منها جعل المرأة تمتثل لتصورات الرجل عن الجاذبية الجنسية المثالية.<br>الأنوثة بهذا التعريف تعد نوعا من التنكر الذي يعمل على إخفاء الطبيعة الحقيقية للمرأة، وبذلك هي أمر مفروض على ذات المرأة على الرغم من أن الضغوط التي تدفع باتجاه الامتثال للنموذج الأنثوي؛ السائد ثقافيا أصبح مستقرا في نفوس النساء أنفسهن إلى الحد الذي يجعل المرأة تتصاع له من تلقاء نفسها[1]. |
| **3. إيروس**<br>**(ف) Eros**<br>**(إ) Eros** | إيروس إله الحب عند اليونان، وإيروس أيضا هو الحب أو الرغبة الجنسية الشديدة، وهي مقابلة للصداقة (amitié) والمحبة (charité).<br>ولكن العلماء توسعو بعد ذلك في استعمال هذا اللفظ فأطلقوه على كل رغبة أو ميل أو أمنية أو هوى.<br>أما عند فرويد وأصحابه فهو يدل على الرغبة بمعناها العام، أو على الاندفاع الذي يحمل صاحبه على طلب الذات الحسية، أو على الحب الجنسي الشديد، وهوما يسمونه بالطاقة المتحركة (الليبيدو) (Libido). |

[1] سارة جمبل، النسوية وما بعد النسوية (المعجم النقدي)، ص 336.

| | |
|---|---|
| | ونسبته إلى إيروس (Erotique)، وهو ما يتعلق بالغريزة الجنسية أيّ ما يحركها ويهيجها أو ينشأ عنها. والاسم منه (Erotisme) أي الشبق. وهو اشتداد الميل إلى الاستمتاع الجنسي[1]. |
| **4.البطريريكية/ الأبوية**<br>**(ف) Patriarcat**<br>**(إ) Patriarchy** | – تعود مفردة البطريريكية إلى مفردتين يونانيتين تعنيان مجتمعتين "حكم الأب" ويعود انتشار المصطلح إلى حقلين مختلفين هما: الأنثروبولوجيا والدراسات النسوية. فقد بحث الأنثروبولوجيون في أنظمة الحكم الشائعة في المجتمعات البدائية ووجدوا أنه يشيع في أكثرها نظام حكم أبوي. وقد ميزوا هذا النظام عما اسموه "النظام الأمومي"، أو الأمومية (matriarch) (matrone) (الأم الحاكمة) كما هو شائع في مجتمعات بدائية أخرى[2].<br>ومنه الأبوية: نظام يسوده الرجل وتفرض فيه السلطة من خلال المؤسسات الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية والدينية. |
| **5. التشيؤ**<br>**(ف) Objectivation**<br>**(إ) Objectification** | – هو اختزال وجود الإنسان إلى مرتبه الشيء، وتعرف جماعة نساء نيويورك لمكافحة الإباحية الجنسية التشيؤ بأنه "عملية تفرض بها الفئة القوية هيمنتها، وتواصل بها الهيمنة على الفئة الأضعف من خلال تلقين فكرة كون الجماعة الضعيفة أدنى منها من الناحية الإنسانية أو أنها شيء من الأشياء ،وهذا ما يبعد الفئة القوية عن التماهي مع الجماعة الأضعف أو التعاطف معها"[3]. وعليه فإن أنصار الدعوى لمكافحة الإباحية الجنسية يرون أن مشكلة الإباحية الجنسية ليست أخلاقية بقدر ما هي اتجاه لمعاملة المرأة على أنها شيء أو متاع يستخدم لإمتاع الرجل. |

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص 183.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي (بالتصرف)، ص 62.

[3] سارة جامبل ،النسوية وما بعد النسوية (المعجم النقدي)، ص 352

| | |
|---|---|
| **6. الجنوسة / النوع**<br>**(ف) Jars**<br>**(إ) Gender** | – يميز الاتجاه الأنجلو–أمريكي في النسوية بين "الجنس" و"النوع" على اعتبار أن الجنس مسألة بيولوجية و"النوع" (مثل الأنوثة) تصور اجتماعي.<br>أما التيار النسوي المتأثر بالتحليل النفسي، فيذهب إلى القول بأن الجنس والهوية القائمة على النوع مرتبطان ومتداخلان إلى حد كبير. |
| **7. السراي/الحريم**<br>**(ف) Harem**<br>**(إ) Harem** | السراي كلمة فارسية تعني الحريم. إذ يرى بنزر (Benzar) أن كلمة "سراي" التي تعني القصر الملكي المشيد فوق هضبة أصلها فارسية. وكانت تعني في بادئ الأمر قصرا، فحريما[1]. |
| **8. الغيرية**<br>**(ف) Altérité**<br>**(إ) Alterity** | يرتبط هذا المصطلح بمفهوم وضع الشيء أو المرء موضع الآخر، وبفكرة ميشال فوكو عن موقع الذات الخارجي أو الهامشي، وغالبا ما يعد مرادفا لمصطلح الآخر other وترمز حالة الغيرية إلى الهامشي أو الطرفي الذي لا سبيل أمامه لبلوغ مراكز السلطة، ويمثل المركز أيّ نقطة الأصل حيث يكون المعنى ثابتا وصالحا وكمعيار للتحديد، وكل من يستبعد من المركز بسبب ما (عرقي، ديني...) يوصف بأنه الآخر. |
| **9. النسوية**<br>**(ف) Féminisme**<br>**(إ) Feminism** | – حركة النساء من أجل التحرير من سلطة المجتمع الأبوي، وهي ذات مفهوم سياسي، فالكتابة النسوية بشكل عام سواء كانت إبداعا أم نقدا هي الكتابة التي تتخذ موقفا ضد التمييز الجنسي. |
| **10. النقد النسوي / النسائي**<br>**(ف) Critique féministe**<br>**(إ) Feminist** | – ظهر هذا النقد كخطاب منظم في الستينيات الميلادية، واعتمد على حركات تحرير المرأة التي طالبت بحقوق المرأة المشروعة في العالم الغربي ولازال النقد النسائي على صلة وثيقة بحركات النساء المطالبة بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. |

[1] فاطمة المرنسي، هل أنتم محصنون ضد الحريم، ص 73.

| | |
|---|---|
| **criticism** | وتعد فرجنيا وولف من رائدات حركة هذا النقد حينما اتهمت العالم الغربي بأنه مجتمع بطرياريكي منع المرأة من تحقيق طموحاتها الفنية والأدبية. |
| **11. النقد الأندروجيني أو الخنثوي**<br>**(ف) L'androgénie**<br>**(إ) Androgyne** | هو النقد الموضوعي الذي لا يوجد به تحيز للمرأة ولا تحيز ضدها، وتسميه "فرجنيا وولف" بالنقد الخنثوي. فالكائن الأندروجيني هو الذي يملك خاصية الجنين (الذكر والأنثى). |

# الملحق الثاني

## حوار مع الكاتبة هاجر قويدي

## حوار مع الروائية الصاعدة هاجر قويدري:

مبدعة جزائرية من جيل الشباب، استطاعت أن تلفت إليها أقلام النقاد وانتباه القراء منذ بدايات كتاباتها الروائية، فقد صدر لها عدة أعمال أهمها رواية "نورس باشا" و"الرايس"، وهي بصدد كتابة رواية جديدة كما صرحت لنا بذلك شخصيا. حصدت الروائية العديد من الجوائز، أهمها جائزة الطيب صالح عام 2012م، فارتأينا محاورتها لنغوص بأسئلتنا في أعماق التجربة الإبداعية التي خطتها المبدعة هاجر قويدري كما حاولنا استفزازها قدر الإمكان لتبوح لنا بدور الكتابة عند المرأة، ورهاناتها المستقبلية فكان لنا معها هذا الحوار الشيق:

**1 .يرى إدوارد الخراط أن الكتابات النسائية، ما هي إلاّ موسم كتابات البنات وستزول مع الوقت ولن تصمد أمام المد الذكوري، هل الكاتبة تقف مع هذا الموقف أم لها رأى آخر؟.**

**هاجر قويدري:** على الإطلاق، مع كل احتراماتي للمفكر والناقد إدوارد الخراط، ولكنه عنصري جدا في هذا الطرح، ويحمل في عمقه عقدة ذكورية مغيرة في القدم، ف كلمة "المد الذكوري" ومرادفتها و"كتابات بنات موسمية" لا تليق بشخصه الكبير، لأننا عندما نفكر بهدوء، سوف نعرف أن الكتابة ليست حلبة ملاكمة، الكتابة هي حقيقة كاسحة عند أهلها، ربما هذه البيئة المشرقية التي لا تريد التخلي عن أفكارها البائدة هي التي ستجعل من المهمة صعبة بالنسبة للمرأة الكاتبة، وربما حتى التاريخ يفند هذا المزعم، لأن هناك شاعرات وقفن أمام المد الذكوري وكن أشعر من فحول الشعراء، كذلك الكتابة ليست محصورة في عالمنا العربي فقط، الكتابة هي حقيقة كما قلت لك وحقيقة إنسانية. لذا النص الجيد لا جنس له، وهناك بالفعل كتابات بنات، لكن هناك أيضا كتابات غلمان.

**2. ماهي الأسماء العربية والعالمية التي تربى عليها قلم هاجر قويدري؟.**

**هاجر قويدري:** ذائقتي الأولى كلاسيكية بحيث أنني قرأت لجبران، الرافعي ثم نجيب محفوظ، وكذلك بلزاك وديكنز وهامسون.. قرأت كذلك الأدب اللاتيني، لساباتو، ماركيز والنيدي.. وكل المجددين أمثال اليف شافاق،وماروكامي،وياسمينة خضرا.. أنا أقرأ بنهم، والقراءة طقس يومي لا يمكنني التخلي عنه.. غير أنّني أفضل الحلم اللاتيني في الرواية.

**3. لمن تكتب هاجر قويدري لعامة القراء أم لقارئ معين؟.**

**هاجر قويدري:** لا يمكن تقسيم القارئ، ربما في الموسيقى هناك موسيقى شعبية وأخرى نخبوية، لكن في الكتابة كل قارئ مهما كان مكسب حقيقي للمبدع.

**4. هل الكاتبة في رأيك تكتب دون تعيين لجنس الكاتب أم أنها تكتب انطلاقا من وجود فكرة كتابة رجالية وأخرى نسائية؟.**

**هاجر قويدري:** أبداً... الكتابة لا جنس لها، وإن كان لابد فهي تلبس غزل نسيج المرأة منذ البدء، لأن المرأة هي ملكة الحكاية، والجدات هنّ اللواتي ابتدعن القصص، الأدب الجيد هو الجنس الوحيد الذي يمكن أن نثق فيه.

**5. هل حققت هاجر ما كانت تطمح إليه حين انخرطت في رحلة الكتابة ؛ وخاصة الكتابة في ظل التاريخ؟.**

**هاجرقويدري:** لم أحقق إلاّ القليل .. أنا أطمح في العوالم، في الأكوان.. التخييل في الكتابة غاوي كبير .. أعتقد أن التاريخ محطة و فقط.. قد أكتب مستقبلاً شيئاً مختلفاً.

**6. كيف تكتب هاجر قويدري أنوثتها؟.وهل استطاعت التصريحبهويتها من خلال الكتابة بالجسد ؟ أم سقطت هاجر كغيرها في فخ النموذج الذكوري، الذي يرسم على الدوام صورة مكررة للأنوثة في ذهنية المتلقي عبر كتاباته الروائية؟.**

**هاجرقويدري:** أنا لا أكتب بأنوثتي، أنا اكتب بصدق.. وعندما يحتاج الأمر إلى أمور الحياة العادية كالحب، الغواية، التضحية... فأنا أعبر عن ذلك بصدق، في النهاية هذه الأمور ليست خارقة.. هي أمور الحياة العادية والتي نتقاسمها معاً رجالاً و نساء.. إنها فقط فقاعة تعيق فهم الأدب الحقيقي.

**7. هل الضاوية بطلة "نورس باشا"، صورة للأنوثة النموذجية في نظر الكاتبة ؟ ؛ وهل هناك تماثل بينها وبين هاجر المرأة والإنسانة؟.**

**هاجرقويدري:** هناك خط رفيع بالتأكيد بيني وبين البطلة ؛ فالرواية لا تتضمن أحداث سردية وتاريخية فقط إنما هناك ذات الكاتبة التي تشبه مرات عديدة البطل، فالمبدعة تتقمص شخصية أبطالها الواحد تلوا الآخر .. كل شيء ضمن ما يكتب على الورق هو"**أنا**".. إنها لعبتي الكبيرة.

**8. هل للكتابة عند هاجر قويدري طقوس معينة ؟ ما هي ؟.**

نعم في فترة معينة كانت الكتابة بالنسبة لي مزاجية .. وكنت عبثية نوعا ما فيما أكتب، أما الآن وأنا أتقدم في العمر وفي تجربتي الإبداعية ؛ أجد نفسي أصبحت أكثر وعياً ؛ ويمكنني أن ألتزم بصرامة الوقت في الكتابة.. بينما طقوس الكتابة عندي، فأنا أحب الصباحات الباكرة لأن الحبر يكون بكرا ولم تنتهك حرمته بعد بضوضاء الحياة وعبثيتها، ولكنني عندما أغرق في تفاصيل الكتابة تختفي كل الطقوس وتبقى الكتابة هي الطقس الوحيد.

**9.ما الذي دافع الكاتبة للجوء في نصها "نورس باشا"، لرسم مشاهد إيروسية صريحة وجريئة ضمن مؤسسة الزواج ؛ رغم أن هناك كاتبات كثّريلجأن لتصوير هذه المشاهد خارج مؤسسة الزواج؟ .هل هو خوف الكاتبة من رد فعل القارئ والمجتمع، خاصة المجتمع الجزائري المحافظ؟.**

**هاجر قويدري:** لا مطلقاً.. بطلتي تزوجت، سنة 1800، وكان لابد في مؤسسة الزواج، تصوير هذه العلاقة، ولو تطلب الأمر وكان لابد من مشاهد إيروسية خارج مؤسسة الزواج لفعلت.. أنا لا أخاف من المجتمع المحافظ.. أنا أكتب ليبتعد الخوف عني .

**10.هل عودة الكاتبة للتاريخ العثماني في الجزائرعن رغبة تاريخية اكتشافيه أم عن رغبة أدبية؟.**

**هاجرقويدري:** الاثنين معاً.. أنا باحثة جامعية في الأساس وأعرف معنى البحث والمنهجية، وهذا ما جعلني أحب اتقان حرفة الكتابة بكافة الوسائل الممكنة.

**11.طرحت عدة قضايا نسوية في الرواية كالزواج، الطلاق، الاغتصاب، الترمل... هل ترى الكاتبة أن وضعية المرأة من ذاك العهد ليومنا هذا لم تتبدل ؟ وهل الخلاص في رأي الكاتبة هو الكتابة للتصريح بهموم وانشغالات المرأة؟.**

**هاجرقويدري:**نعم لم يتبدل شيء ما دام ادوارد الخراط يؤكد على استمرارية وجود "المد الذكور" وينفي "كتابات بنات" لا شيء تغير. ولابد من ثورة داخلية عميقة أيّ : جذرية .

**12.كيف تنظر الكاتبة لمسار الرواية العربية عامة، و الجزائرية خاصة ؟ وهل ستكون الريّادة للمرأة في الكتابة الروائية مستقبلا ؟.**

**هاجرقويدري:**نعم.. المرأة جادة في عملها.. وأعتقد أن هناك أمل كبير في انتزاع المرأة/ الكاتبة ريادة الكتابة الروائية من الأخر / الرجل مستقبلا، لما لا.. خاصة وأن المرأة الجزائرية تحمل الكثير من الإرث الثقافي، كالحكايات الشعبية التي توارثتها عن الجدات، والحكايات التي يفرضها الواقع الحريمي الذي لا تزال تعايش تفاصيله الدقيقة ليومنا هذا ! إن مسار حياتنا سريع جدا، وجيل واحد استطاع أن يعايش الثورة والاستقلال والإرهاب و المصالحة.. كل هذا يمكنه أن يقدم لنا وعداً حقيقياً بالتقدم مستقبلا.

# قائمة المصادر والمراجع

**قائمة المصادر والمراجع:**

**1**./ القرآن الكريم، مصحف المدينة النبوية، برواية ورش عن نافع المدني، مجمع خادم الحرمين الشريفين الملك فهد لطباعة المصحف الشريف.

**أولا: المصادر**


1. صالح ياسمينة، أحزان امرأة من برج الميزان، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر، 2003م.

2. الفاروق فضيلة، تاء الخجل، رياض الريس، بيروت، لبنان، ط2، 2006م.

3. الفاروق فضيلة، تاء الخجل، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات اختلاف، الجزائر، ط3، 2015م.

4.الفاروق فضيلة ، اكتشاف الشهوة، رياض الريس، بيروت، لبنان، ط2، 2006م.

5.قويدري هاجر،نورس باشا، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار (ANEP)، الجزائر، 2013م.

7. مستغانمي أحلام، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط25، 2010م. .

8. مستغانمي أحلام، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط16، 2007م.

9.ونيسي زهور، لونجة والغول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط1، 1993م.


**ثانيا: المراجع باللغة العربية**


10. الأعرجي نازك ، صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، دار الأهالي، دمشق، ط1، 1997م.

11. الأعوج زينب، دفاتر نسائية (أعمال مشتركة)، دار المصباح للنشر، الجزائر، 1991م.

12. أبو ريشة زليخة،أنثى اللغة، أوراق في الخطاب والجنس،دار نينوي، سورية، 2009 م.

13. أبوالنجا شرين، عاطفة الاختلاف، قراءة في كتابات نسوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

14. أشهبون عبد المالك ، العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2011م.

15. أفاية محمد نور الدين ، الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1988م.

16. إدريس عبد النور ، الكتابة النسائية، حفرية في الأنساق الدالة، الأنوثة ، الجسد الهوية، مطبعة وراقة سجلماسة، المغرب، ط1، 2004م.

17. إدريس عبد النور ، الرواية النسائية والواقع، بين سوسيولوجيا الأدب ونظرية التلقي، مطبعة وراقة سجلماسة، مكناس، المغرب، ط2، 2005م.

18. إدريس عبد النور ، النقد الجندري: التمثلات السوسيولوجية للجسد الأنثوي في القصة النسائية، سلسلة دفاتر الاختلاف، سجلماسة، مكناس، المغرب، ط1، 2013م.

19. إدريس عبد النور، دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، منشورات دفاتر الاختلاف سجلماسة، مكناس، المغرب، ط1، 2006م.

20. إدريس عبد النور ، النقد الجندري، تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 2013م.

21. إبراهيم عبد الله، السرد النسائي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011م.

22. إبراهيم عبد الله، الرواية العربية: الأبنية السردية والدلالية، كتاب الرياض، الرياض، ط1، 2007م.

23. إسماعيلي حمودة ، لغز الأنوثة وعقدة الجنس، إفريقيا الشرق، المغرب، 2015م.

24. إبن العربي محي الدين ، فصوص الحكم، تقديم أنطوان موصلي، موفم للنشر، الجزائر، 1990م.

25. بعلي حفناوي ، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، منشورات الاختلاف والدار العربية ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2009م.

26.بعلي، حفناوي جماليات الرواية النسوية الجزائرية (تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل)، دار اليازوري، عمان، الأردن، 2015م.

27. البدراني حميد عبد الوهاب ، الشخصية الإشكالية، مقاربة سوسيوثقافية في خطاب أحلام مستغانمي الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013م.

28. بنمسعود رشيدة ، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002م.

29. بن سلامة رجاء، أبحاث في المذكر والمؤنث، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2002م.

30. بلعمري رابح ، قصص شعبية من شرق الجزائر، الوردة الحمراء، المنشورات الجامعية والعلمية، الجزائر، 1983م.

31. بنكراد سعيد،السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2003م.

32. بنكراد سعيد ،السرد الروائي وتجربة المعنى،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب،ط1، 2008م.

33. بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة، من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة،جذور السرد العربي،ابن النديم للنشر، دار الروافد الثقافية ناشرون، الجزائر،لبنان،ط1، 2017م.

34. بن شوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005م.

35. بن شوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2003م.

36. بومسهولي عبد العزيز ، في تجربة الجسد، أو الحق العيني للوجود البيجسداني، مركز الأبحاث.

37. بلعربي عائشة ،(الإشراف)،الجسد الأنثوي، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، 1991م. .

38. بن جليدة فوزية (إشراف وتحرير)، الجسد والهامش في الرواية الجزائرية المعاصرة،مركز البحث في الأنثروبولوجيا الإجتماعية والثقافية،(crasc)،وهران،الجزائر ،2016م.

39. بعلبكي ليلى ،أنا أحيا،دار الحكمة شعر، المكتبة العصرية،بيروت،لبنان،1963م

40. بن السايح الأخضر، سرد المرأة وفعل الكتابة، دار التنوير، الجزائر، 2012م.

41. بوطيب جمال ، الرواية العربية الحديثة، المرجع والدلالة، بحث في أنثروبولوجيا الجسد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2013م.

42. بكار يوسف ، في النقد الأدبي، جدليات ومرجعيات، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2014م.

43. بوعلي ياسين، الثالوث المحرم، دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط5، 1985م.

44. تبرماسين عبد الرحمان ، نوال آقطي، هنية مشقوق، نسرين دهيلي، السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، الدار العربية لعلوم الناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012م.

45. جلاجي عز الدين (جمع وإعداد) زهور ونيسي، دراسات نقدية في أدبها (مقالات)، صدر عن وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007م.

46. الحجري إبراهيم، المتخيل الروائي العربي ، الجسد، الهوية، الآخر، محاكاة، النايا، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الجزائر، ط1، 2013م.

47. حليفي شعيب ، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل (دراسات في الرواية العربية)، دار النايا ، ومحاكاة للنشر والتوزيع والشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، سورية، الجزائر ط1، 2013م.

48. حبيلة الشريف ، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، الأردن، ط1، 2010م.

49. حافظ صبري، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، در شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996م.

50. الحجمري عبد الفتاح ، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م.

51. حمود ماجدة، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع398، مارس 2013م.

52. حجازي مصطفى، التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 9، 2005م.

53. حمداوي جميل ، دراسات في النقد الروائي، بين النظرية والتطبيق، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، 2013م

54.الخماش سلوى ، المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف، دار الحقيقة، بيروت، ط3، 1981م.

55. الخوري كوليت ، أيام معه، دار الأنوار للطباعة ، دمشق، سورية، ط5 ،1980.

56. ديك زهرة: (إعداد وتقديم)، أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت ... هكذا كتبت، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2013م.

57.داود محمد وآخرون، الكتابة النسوية التلقي، الخطاب والتمثلات، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، 2010م.

58.دوغان أحمد ،شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989م.

59.الداهي محمد، صورة الأنا والآخر في السرد، دار الرؤية، القاهرة، ط1، 2013م.
60.الرياحي كمال ، الكتابة الروائية عند واسيني، الأعرج، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، أفريل 2009م.
61. الرويلي ميجان والبازغي سعد ، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005م.
62.الزاوي أمين، يصحو الحرير، المكتب المصري للمطبوعات، النيل، القاهرة، مصر، 2008م.
63. الزاهي فريد ، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003م.
64.الزاهي فريد، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2010م.
65.سلمان زين الدين، شهرزاد والكلام المباح، قراءات في الرواية النسوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.
66.السحيري بن حتيرة صوفية ، الجسد والمجتمع، دراسة أنثروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، الانتشار العربي، دار محمد علي الحامي، العربية، بيروت، تونس، ط1، 2008م.
67. سعيد خالدة ، المرأة، التحرر، الإبداع، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، 1991م.
68. السباعي خلود، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011م.
69. السمان غادة، القبيلة تستجوب القتيلة، الأعمال غير الكاملة، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط2، 1990م.
70.السواح فراس ،لغز عشتار، الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، دمشق سورية، ط 8، 2008م.

71. سلوي مصطفى، صحوة الفراشات، قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر، مكتبة الطالب، وجدة، المغرب، ط1، 2011م.

72. سويدان سامي ، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

73. سعيد محمود، لغة الجسد في الأدب، يوسف إدريس نموذجيا، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م.

74.السعداوي نوال، امرأة عند نقطة الصفر، موفم للنشر، الجزائر، 1992م.

75.السعداوي نوال والجوهري عايدة ، في حوار حول الأنوثة والذكورة والدين والإبداع، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014م.

76.السعداوي نوال، قضايا المرأة والفكر والسياسة، مكتبة مدبولي، عربية للطباعة والنشر،القاهرة، ط1، 2002م.

77. شعبان بثينة،100 عام من الرواية النسائية العربية (1899 – 1999م)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

78.الشرافي تميم منى، الجسد في مرايا الذاكرة، الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، دار الأمان، الرباط، ضفاف، بيروت، ط1، 2015م.

79. صبار خديجة ،المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999م.

80.صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م.

81. الصكر حاتم ، انفجار الصمت، الكتابة النسوية في اليمن، دراسات ومختارات، مكتبة الدراسات والنقد، مركز عبادي للدراسات والنشر واتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء، اليمن، ط1، 2003م.

82. الضامن سماهر ، نساء بلا أمهات، الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010م.

83.طواهري ميلود ، المقدس الشعبي، تمثلات ،مرجعيات و ممارسات، دار الروافد الثقافية، ناشرون، بيروت ،لبنان،ط1 ،2016م.

84.طرشونة محمد، نقد الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، ط1، 2003م.

85.طرابيشي جورج، شرق غرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1979م.

86.طرابيشي جورج، أنثى ضد الأنوثة، دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1984م.

87.عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي – عربي، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، ط1، 1996م.

88.العلوي هشام، الجسد بين الشرق والغرب، نماذج وتصورات، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب.

89.العلوي هشام، الجسد والمعنى، قراءات في السيرة الروائية المغربية، شركة للنشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م.

90.عامر مخلوف ، الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2000م..

91.غريزي وفيق، الجنس في أدب غادة السمان، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

92.الغذامي عبد الله ، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م.

93.الغذامي عبد الله ، المرأة واللغة (2)، ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

94.الفاروق فضيلة ، مزاج مراهقة، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 2006م.

95.فياض منى، فخ الجسد، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 2013م.

96.قانون العقوبات مدعما بقرار المحكمة العليا (مع آخر تعديلات 2009م)، تقديم ت. عبد الحكيم، دار الجزيرة للنشر والتوزيع، الجزائر، طبعة جديدة، 2014م.

97.القحطاني نوارة سعيد ، الرجل في الرواية النسائية السعودية، (الصورة والدلالة)، دار القلم، دمشق، ط1، 2009م.

98.كمون زهرة ، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2007م.

99.كرام زهور، في ضيافة الرقابة، منشورات الزمن، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، مارس 2001 م.

100.كرام زهور، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م.

101.كدو فاطمة ، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف مقاربة الأنساق الثقافية، دار الأمان، الرباط، 2014م.

102.كدو فاطمة ، تطريز الحكي، في كتابات ليلى أبو زيد، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2015م.

103.كاظم نجم عبد الله ،نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2016م.

104.لبيب الطاهر، صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 2008م.

105.لحمداني حميد ، كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993م.

106.محمود إبراهيم ، زئبق شهريار، جماليات الجسد المحضور، دار الحوار،سورية،ط1 2012م.

107.محمود إبراهيم ، علم جمال الجسد المغاير، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 2015.

$108.المحمداوي علي عبود (إشراف وتحرير)، الفلسفة والنسوية، منشورات ضفاف، لبنان، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2013م .

109.المناصرة حسين ، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، أربد، الأردن، ط1، 2008م.

110. المناصرة حسين ، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013م. .

111.المناصرة، حسين مقاربات في السرد (الرواية والقصة في السعودية)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012م.

112.موسى شمس الدين، تأملات في إبداعات الكاتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م.

113.محمد دودين رفيقة ، خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، تيمات وتقنيات، منشورات أمانة عمان، عمان، الأردن، 2007م.

114.المرنيسي فاطمة ، هل أنتم محصنون ضد الحريم ترجمة نهلة بيضون، المركز الثقافي العربي، نشر الفنك، بيروت ،لبنان، المغرب، ط2، 2004م .

115.المرنيسي فاطمة ، شهرزاد ترحل للغرب، ترجمة،فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، نشر الفنك،المغرب،(نسخة إلكترونية).

116.المرنيسي فاطمة ، الجنس كهندسة اجتماعية،بين النص والواقع،ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل،المركز الثقافي العربي،نشر الفنك، بيروت، لبنان، الدارالبيضاء، المغرب، ط 2، 1996.

117.الميلي مبارك ، رسالة الشرك ومظاهره، مكتبة النهضة الجزائرية،الجزائر ،ط2، 1966م.

118.معتوق جمال ، مدخل إلى سوسيولوجية العنف، دار الكتاب الحديث، الجزائر، 2013م.

119. مجموعة من الكاتبات والكتاب، الكتابة النسائية التخيل والتلقي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2006م.

120.محمود بنات سهيلة ، العنف ضد المرأة، أسبابه، آثاره، وكيفية علاجه، المعتز للنشر والتوزيع، دار دجلة ناشرون وموزعون، بغداد، العراق، ط1، 2006م.
121. مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، الجزائر، ط2، 2009م.
122.مرسل محمد مازن ، حفريات في الجسد المقموع، مقاربة سوسيوثقافية، منشورات ضفاف، منشورات اختلاف، دار الأمان، بيروت، الجزائر، المغرب، ط1، 2015م.
123.معتصم محمد، المتخيل المختلف، دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، لبنان، المغرب، الجزائر، ط1، 2014م.
124.مهيدات نهال، الآخر في الرواية النسوية العربية في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث، إربد، جدار للكتاب العالمي، عمان، ط2، 2008م.
125.المدغري نعيمة هدى ، النقد النسوي، حوار المساواة في الفكر والأدب، منشورات فكر، الرباط، المغرب، ط1، 2009م.
126.المدغري نعيمة هدى، نساء على المحك، دار الأمان، الرباط، 2012م.
127.موساوي هشام، المناصية في الرواية المغاربية من العنوان إلى النص، دار الأمان، المغرب.
128.مليح وفاء، أنا الأنثى، الأنا المبدعة، دار الأمان، الرباط، ط1، 2009م.
129.ناجي رضوان سوسن ، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004م.
130.ناجي سوسن، صورة الرجل في القصص النسائي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2006م.
131.الناقوري إدريس ، لعبة النسيان، دراسة تحليلية نقدية، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995م.

132.الوكيل سعيد ، الجسد في الرواية العربية المعاصرة، مجلة كتب نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2004م.

133.ونيسي زهور ، روسيكادا والأخريات (مجموعة الأعمال الكاملة)، دار هومة، الجزائر، 2004م.

134.وغليسي يوسف ، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، ومعجم لأعلامه منشورات، محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، 2008م.

135.يايوش جعفر، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل،مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، الجزائر، 2007م.

**ثالثا: المراجع المترجمة للعربية**

136.أشتون إيفلين وآخرون، النوع، الذكر والأنثى بين التمييز والاختلاف، ترجمة محمد قدري عمارة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م.

137.إيجلتون ماري ،نظرية الأدب النسوي، ترجمة: عدنان حسين، رنا باشور، دار الحوار،سورية،ط1 ،2016م .

138.چامبل سارة ، النسوية وما بعد النسوية، دراسات ومعجم نقدي، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002م .

139.الخطيبي عبد الكبير ،الإسم العربي الجريح،ترجمة:محمد بنيس،منشورات الجمل، بغداد، بيروت ،لبنان،ط1، 2009م

140.دي بوفوار سيمون ،الجنس الآخر، ترجمة ندى حداد، المراجعة والتدقيق، إيمان المغربي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008م .

141.ريكور بول ،الهوية والسرد، تأليف حاتم الورفلي، دار التنوير، بيروت، 2009م.

142.سلدان رمان ، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة حابر عصفور، دار قباء، مصر، 1998م.

143.شبل مالك ، الجنس والحريم، روح السراري، السلوكات الجنسية المهمشة في المغرب االكبير، ترجمة: عبد الله زارو، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2010م.

144.كارتر ديفيد ، النظرية الأدبية، ترجمة د. باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2010م.

145.كارمونا بنيتو سارة ، البغاء في شوارع الدار البيضاء، ترجمة عبد الصمد الديالمي، المراجعة عزيز المستقيم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008م.

146. كـريم فضـيلة، الحمامـات،موجز تـاريخ الحمامات،ترجمة:حضـرية يوسـفي،دار النشر،دحلب،الجزائر،2007م.

147. ميلـز سـارة ، الخطـاب، ترجمـة يوسـف بغـول، منشـورات مخبـر الترجمـة فـي الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004م.

148.مجموعة من الكاتبات، ثنائية الكينونة، النسوية والاختلاف الجنسي، ترجمة: عدنان حسن، دار الحوار، سوريا، ط1، 2004م.

149 .كوهن جان ، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

150. كولمار ويندي و بارتكوفسكي فرانسيس ، النظرية النسوية، مقتطفات مختارة، ترجمة: عماد إبراهيم، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م.

151.هام ماجي ، النقد النسوي المعاصر، ترجمة: حسن ازريري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالمحمدية، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 2015م.

**رابعا: الأطروحات الجامعية**

152.بوغربي أحمد، الخطاب الروائي في المغرب العربي، مقاربة في التيمات واللغة، دكتوراه، جامعة محمد الخامس (أكدال)، الرباط، المغرب، 2006 / 2007م.

153.بن بوزة سعيدة ، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008م.

154.سيليني نور الدين، تيمة الجنس في السرد النسائي المغاربي، دراسة سوسيوبنائية، دكتوراه، جامعة محمد منتوري، قسنطينة، 2009م.

155.عزي بوخالفة، الحكاية الشعبية في بيئتها الاجتماعية، دراسة ميدانية في مدينة المسيلة، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، الجزائر 1994م.

156.عجناك بشي يمينة ، قضايا المرأة في الكتابة النسائية الجزائرية، (زهور ونيسي أنموذجا)، دكتوراه، جامعة يوسف بن خدة، الجزائر، 2009م.

157.واصل عصام حسين، الرواية النسائية العربية، قضايا النسوية في نماذج مختارة، دكتوراه، جامعة يوسف بن خدة"، الجزائر، 2013م.

**خامسا: المعاجم والموسوعات والقواميس:**

158. ابن منظور، لسان العرب، دار بيروت لطباعة والنشر، ودار الصادر، بيروت، لبنان، 1968م.

159.الحفني عبد المنعم ، موسوعة عالم علم النفس، قسم الدراسات في دار نوبليس، بيروت، لبنان، مج1، ع1، 2005م.

160.صليبا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1971م.

161.صليبا جميل ، المعجم الفلسفي،دار الكتاب اللبناني، بيروت،ج2، 1973م.

162.عواد محمود، معجم الطب النفسي والعقلي ،دار أسامة ،المشرق الثقافي، عمان الأردن، ط1 ، 2006م.

163.الفيروز آبادي محمد بن يعقوب ، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1993م.

164.الموسوعة الفقهية، تصدر عن وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، ج16، ط3، 2001م.

**سادسا: المجلات والدوريات**

165. الآداب الأجنبية، ع4، أفريل/ماي 1989م، مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر، بيروت، لبنان.

166. الآداب الأجنبية، ع76، 1993م، مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية.

167. الآداب، ع4، أفريل/ماي، 1989م، مجلة شهرية تعني بشؤون الفكر، بيروت، لبنان.

168. البيان الثقافي، ع2، 1997م.

169. الثقافة العالمية، مج2، ع7، 1982.

170. الثقافة، ع13، جويلية، 2007م، مجلة إبداعية تصدر عن وزارة الثقافة، الجزائر.

171. الحياة الثقافية، ع260، 2015م، تصدر عن وزارة الثقافة التونسية، تونس.

172. الحياة الثقافية ،السنة 22،ع89،1997م، تصدر عن وزارة الثقافة التونسية، تونس.

173. الحكمة للدراسات الاجتماعية، ع29، السنة 2، 2014م، مجلة دولية علمية، دورية مستقلة، محكمة، بن عكنون، الجزائر.

174. الحكمة، للدراسات الاجتماعية،مجلة محكمة،الجزائر، ع8، السداسي "2"، 2016م.

175.الحكمة،للدراسات الإجتماعية ،مجلة محكمة،الجزائر، ع2، جوان/ديسمبر،2016م.

176. الدوحة، ع1، 2007م، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر.

177. الرافد، ع188، 2013م، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

178. الرافد، ع153، 2014م، جامعة تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

179. الرافد، ع128، 2006م، الأردن، عمان.

180. الرافد، ع96، 2003م، الأردن، عمان.

181.الراوي، ج22، ربيع الأول،1431 هـ/مارس2010م.

182. عالم الفكر، مج35، ع3، 1997، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

183. عالم الفكر، مج27، ع2، 1998، الكويت.

184. عالم الفكر، مج34، ع2، 2005، الكويت.

185. علامات، ع35، 2011م، مجلة ثقافية محكمة تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، المغرب.

186. علامات، ع17، 2002م، مجلة ثقافية، محكمة المغرب.

187. علامات، ع6، 1996م، مجلة فصلية ثقافية، محكمة المغرب.

188. علامات في النقد، ج57، مج15، 2005م، النادي الأدبي الثقافي بجدة في السعودية.

189.عمان،مجلة دورية فصلية،الأردن،ع128 ،2006م.

190.عمان ،مجلة دورية فصلية ،ع96، 2003، الأردن.

191. الفكر العربي المعاصر، ع50، 51، 1988م، مجلة فكرية مستقلة تصدر عن مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس.

192. الفكري العربي المعاصر، ع34، 1985م.

193. قصص، ع162، أكتوبر/ديسمبر، 2012م، النادي الثقافي، أبو القاسم الشابي، تونس.

194. المعرفة، ع166، 1975م، مجلة شهرية تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سورية.

195. المجلة العربية للثقافة، ع32، السنة 16، 1997م، مجلة نصف سنوية.

196. الموقف الأدبي، ع427، السنة 35، 2006م، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

197. متون، ع5، ديسمبر 2011م، مجلة دورية محكمة، تصدر عن كلية الآداب واللغات، جامعة الطاهر مولاي، سعيدة، الجزائر.

198. الكرمل، ع46، 1992م.

199. كل الأسرة، ع657، ماي 2006م، مجلة خليجية.

200. نوافذ، ع33، رجب 1426/سبتمبر 2005م.

**سابعا: الصحف واليوميات**

201. جريدة الخبر الأسبوعي، السنة 1، ع3، من 24 إلى 30 مارس 1999م.

202. جريدة المجاهد الأسبوعي، ع1768، جوان 1994م.

**ثامنا: الندوات والملتقيات**

203. تحولات الخطاب النقدي، العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، 2009م، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2008م.

**تاسعا: المراجع باللغة العربية**

204. Barthes Roland , S/Z éditions Seuil, Paris, 1970.

205. Didier Béatrice , l'écriture femme, édition P.U.F., 1981.

206 .de Beauvoir Simone, le deuxième sexe, éditions Gallimard, Folio essais L, 1914 I.I.

207. G. Genette, Palimpsestes, (La littérature au second degré), édition du seuil, Paris, 1982.

208. G. Genette, seuils, édition du seuil, Paris, 1987.

209. Khelifa Abderrahmane, histoire d'El Djazair Bani Mazghanna, Editions Dalimen, 2007.

210. Lane Philipe , la périphérie du texte, éd. Nathan, Paris, 1992.

211. Schwarzer Alice, Simone de Beauvoir, aujourd'hui, introduction, entretiens deux cinq et six traduit de l'allemand par Léa Marcou, Mercure de France, Paris, 1984.

212. Toril moi, Simone de Beauvoir, conflits d'une intellectuelle, traduit de l'anglais par guillemette Belleteste, Diderot, Editeur Arts et sciences, Paris, 1995.

**عاشرا: القواميس باللغة الأجنبية**

213. Dictionnaire culturel en langue française, sous la direction de Alainre, dictionnaire le Robert, Paris, 2005.

214. Le Dictionnaire des sciences humaines, sous la direction de Jean François Dortier, éditions sciences humaines, 2004.

215. Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert, Paris, 2011.

216. Roudinesco Elisabeth et Plon Michel, dictionnaire de la psychanalyse, Librairie Fayard, Arthème Fayard, France, 1997 .

**المواقع الإلكترونية:**

217. ينظر: https://ar.wikipedia.org

# فهـــرس الموضوعـات

**مقدمة** ..... 1

**الفصل الأول:** الأدب النسائي بين الرفض والقبول ..... 10

**المبحث الأول: إيديولوجية الخطاب النقدي والأدب النسوي عند الغرب** ..... 11

**تمهيد** ..... 11

**1. النسوية في الفكر الغربي** ..... 12

أ/ النسوية في المعاجم اللغّوية الغربية ..... 13

ب/ النسوية في فكر النشطات والمفكرات النسويات ..... 14

**2. مسار الكتابة النسوية عند الغرب** ..... 19

أ/ المشهد الأدبي النسائي الغربي ..... 23

ب/ المشهد النقدي النسائي الغربي ..... 26

**3. رائدات الحركة النسوية عند الغرب** ..... 31

أ. سيمون دي بوفوار وفلسفة الجنس الثاني ..... 31

ب. هيلين سيكسو والكتابة بالجسد ..... 38

ج. لوس أريغاري والاختلاف الجندري ..... 41

**المبحث الثاني: الأدب النسائي إشكالية المصطلح ومشروعية الاختلاف في النقد العربي** ..... 48

**تمهيد** ..... 48

**1. إشكالية المصطلح في الساحة النقدية العربية** ..... 50

**2. المصطلح في الفكر النقدي النسائي** ..... 51

أ. موقف الناقدات من المصطلح ..... 51

ب. موقف الكاتبات من المصطلح ..... 58

**3. المصطلح في الفكر النقدي عند الرجال** ..... 65
**المبحث الثالث: خصوصية السرد الروائي النسائي العربي** ..... 74
**1. وقفة على حدود المصطلح** ..... 74
أ. إشكالية مصطلح النسوية مع المصطلحات المجاورة ..... 74
ب. إشكالية النسوية والنسائية في حدود الكتابة ..... 76
**2. مأزق اللغة بين مد الذكورة وجزر الأنوثة** ..... 80
أ. تحيز اللغة ضد المرأة: الأسباب و الدوافع ..... 80
ب. اختراق المرأة لحصن اللغة ..... 83
**3. تأنيث السرد بإحداث الإبداع الجميل** ..... 85

**الفصل الثاني: شعرية العنونة وقضايا النسوية** ..... 93
**المبحث الأول: العنونة في الرواية النسائية الجزائرية** ..... 94
**1. أهمية العنوان كعتبة مقروئية** ..... 94
**2. صياغة العنوان الروائي وآفاق التلقي** ..... 96
**3. التجليات الدلالية للعناوين الروائية النسائية** ..... 102
**المبحث الثاني: العنونة الروائية والقضايا النسوية** ..... 107
**1. الكتابة وإشكالية الأنا والآخر** ..... 107
**2. رمزية العنونة في لونجة والغول** ..... 109
**3. العنوان كموروث شعبي لإثبات الذات ونفي الآخر** ..... 114
**4. العنونة وقضية الأنوثة والذكورة في الواقع الجزائري** ..... 120
**5. العنونة بين المرأة الوطن والآخر: باب التضحية** ..... 125
**6. المرأة الثورية والآخر: باب رفض العبودية** ..... 128
**المبحث الثالث: العنونة وجدل الذاكرة والجسد** ..... 132

**1. عتبة العنوان: الذاكرة مقابل الجسد** ..... 132
**2. العنوان وبنية الحذف** ..... 133
**3. الذاكرة تسترجع لعبة التذكر** ..... 134
أ. "حنين" الجسد الأنثوي المفتون بالذاكرة ..... 136
ب. اعتذار الأنثى الذاكرة المصلوبة للآخر ..... 140
ج. الذاكرة ترصد العلاقة بين الأنا، الهوية، الآخر ..... 144
**4. الذاكرة والأنثى والوطن** ..... 151
**5. الأمومة في منظور الذات الجمعية** ..... 154
أ. الأمومة ترصد الأنوثة إيجابيا في منظور الذات الجمعية ..... 154
ب. الأمومة ترصد الأنوثة السلبية في منظور النات الجمعية ..... 159
**6. الأنوثة المؤزومة للجسد المستباح** ..... 161
**7. مأزق الأنوثة والذكورة بين المد والجزر** ..... 164
**المبحث الرابع: الجسد الأنثوي عنوان للخجل** ..... 174
**1.I. عتبة العنوان أم عتبة المحنة الأنثوية** ..... 174
أ. الهروب من تاء التأنيث أم تاء الخجل ..... 176
ب. اضطهاد تاء التأنيث أن تاء الخجل ..... 181
**2. التاء المربوطة بالآخر وعتمة التهميش** ..... 186
**3. العنف الموشوم في الجسد الأنثوي** ..... 190
**1.II. ماهية العنف وأشكاله** ..... 194
**2. العنف الجسدي: نزيف الجسد الأنثوي** ..... 197
**3. العنف النفسي: نزيف الذات الأنثوية** ..... 202
**III. العناوين الداخلية: عتبات هيمنة الرجل وتمرد الأنثى** ..... 203

**الفصل الثالث:** تسريد الجسد الأنثوي في منظور الآخر ..... 207

**المبحث الأول: تمثلات الجسد الأنثوي لطقوس الرذيلة** ..... 208

**1. الجسد الأنثوي المستباح للرذيلة** ..... 208

أ. الجسد المستباح إجباريا ..... 210

ب. الجسد المستباح مجانيا ..... 222

**المبحث الثاني: الجسد الأنثوي المستعبد للآخر** ..... 236

**1. خضوع الجسد الأنثوي للسلطة الذكورية** ..... 236

أ. مرحلة ما قبل الزواج ..... 239

ب. في ظل الزواج ..... 244

ج. بعد الزواج ..... 246

**2. خضوع الجسد الأنثوي لسلطة الآخر** ..... 254

**المبحث الثالث: الجسد الأنثوي المقموع اجتماعيا** ..... 262

**1. الجسد الأنثوي المغضوب عليه اجتماعيا** ..... 262

أ. الجسد الأنثوي: فتنة في ظل الزواج، الطلاق، الترمل ..... 264

ب. الجسد الأنثوي المدجن اجتماعيا ..... 272

**2. الجسد الأنثوي في بعده الأنثروبولوجي** ..... 279

أ. تطهير الجسد الأنثوي المسلوب للآخر ..... 279

ب. الجسد الأنثوي صورة للتمظهر الخرافي الاجتماعي المسيطر ..... 293

**المبحث الرابع: الجسد الأنثوي وفتنة كتابة الذات** ..... 306

**1. الجسد الأنثوي وتوق الذات لانحناءات القلم الحبري** ..... 303

أ. السرد النسائي بين غواية الجسد وفتنة الحرف ..... 306

313

ب. بلاغة الجسد الأنثوي وفاعلية اللغة الاستعارية .....

**الخاتمة** ..... 320
**الملحق الأول:** المصطلحات المثبتة داخل الأطروحة ..... 324
**الملحق الثاني:** حوار مع الكاتبة هاجر قويدي ..... 329
**قائمة المصادر و المراجع** ..... 333
**فهرس الموضوعات** ..... 352
**الملخص باللغة الأجنبية** ..... 355

***Résumé :***

De nos jours, le discours romanesque est devenu unrefugevolontaireà travers duquel la femme écrivaine tend à protéger son existence féminine de la prédominance masculine et ce malgré les coutumes et les traditions qui l'ont éloignée de son identité autant qu'une entité dotée de pensée et de culture et qui a une présence effective dans la vie. Les traditions ont toujours restreint la femme dans un espace limité en le considérant tout simplement comme un corps voire un objet sexuel séduisant.

Mais sa détermination pour la liberté l'a menée à la lutte pour imposer son existence autant qu'une réalité tangible non pas illusoire comme l'organisation patriarcale lui a toujours fait croire. Elle a conclu un pacteavec l'écriture romanesque avec laquelle il y a eu une interaction intellectuelle, psychologique et sociale. La femme romancière tend à briser les tabous et les non-dits sur du papier blanc de sorte que l'encre utilisée dans l'écriture devienne un être alourdi de douleur, de souffrance et de privation mais aussi plein de créativité qui lui a assurée son émancipation.

La littérature féminine a un désir ardent de briser le mur du silence afin de prouver son existence et son efficacité voir même rivaliser avec le textelittéraire écrit par des hommes et ce dans différents sujets surtout ceux qui étaient auparavant interdits aux femmes et dont la créativité n'était pas reconnue.

La femme a pu sortir de la sphère de la marginalisation et des commentaires pouraffirmer sa présence en créant un nouveau point de vue intellectuel et une nouvelle perspective.Cette dernière dément les allégations de l'esprit qui prévaut et compromet les préjugés sociaux qui sous-estimaient la femme autant qu'un être intellectuel et qui imposaient le tutorat de l'homme sur les plans : intellectuel, littéraire, sociologique et économique.

La femme a œuvré en même temps à reconstruire une nouvelle pensée qui aboli tout ce qui a relation avec la hiérarchisation sexuelle tout en reconnaissant la participation effective et égale entre les deux sexes (mâle et femelle).

Le terme d«’ écriture féminine » a soulevé de nombreuses questions conceptuelles étant un terme nouveau et attrayant, de nature esthétique qui tire sa spécificité de la vie de la femme, de son identité, de sa relation vis-à-vis de l’autre (l’homme) et de toutes les valeurs patriarcales qui l’entourent.D’ailleurs, ces valeurs ne sont plus stables comme auparavant et ce grâce à ce terme qui a libéré la femme de la marginalisation et de l’invisibilité à travers l’ère de l’expression et de l’écriture aspirant justement à une liberté et une identité intègres.

L’écriture féminine renvoie aussi à tout ce que la femmeécrit dans un monde dominé par l’homme qui a une grande emprise sur la langue, la pensée et la science. Cette réalité met la femme/ ingénieuse entre deux chemins : soit elle poursuit le modèle masculin et son esprit hiérarchique, soit elle rend ses écritures plus spécifiques en sortant de l’ordinaire vers l’extraordinaire.

Plusieurs écrivaines considèrent que l’utilisation du terme « littérature de la femme » par l’institution masculine n’est qu’un moyen d’exclusion afin de rendre superficiel tout ce que la femme peut produire. Certains critiques considèrent l’écriture de la femme de simples écritures saisonnières qui disparaissent après une certaine période puisque elle n’atteint pas le génie de l’homme en matière de caractéristiques artistiques.

Mais, les écrivaines ingénieuses qui se sont introduites dans le domaine de la production écrite ont pu démentir les allégations du pôle masculin et elles purent attirer l’attention et des lecteurs et des critiques ; ce qui les acontraints à évaluer ces textes ingénieux.

Depuis ce jour-là, un mouvement critique qui s’intéresse à l’écriture féminine a été créé, ce qui a mené à la propagation de plusieurs expressions synonymesémergeants du terme critique « littérature féminine ».

Une polémique a été créée autour de cette appellation et de tous les synonymes qui s’ensuivent entre protagonistes et antagonistes du terme. Ces derniers considèrent que le terme implique une certaine idéologie masculine

discriminative qui lui donne un sens péjoratif et l'empêche donc de jouer son rôle réel.

Le roman autant que genre littéraire n'a pas cessé d'être un objet de tentation pour l'écrivaine arabe en quête de son identité perdue, car la majorité des romancières, avant d'expérimenter le roman, ont passé par la production poétique, le récit, l'article…etc. Mais ces genres d'écritures ne pouvant plus contenir les causes de la femme et ses perspectives, ont mené la femme/ écrivaine vers un espace d'expression plus vaste « le roman » ce qui a engendré la création de plusieurs textes narratifs féminins dans le monde arabe d'autant plus pour l'écriture féminine algérienne qui malgré son jeune âge, elle a pu révéler un discours romancier distingué. Ces écrivaines algériennesétaient les premières à tracer les traits d'un discours féminin algérien car elles étaient audacieuses et elles tentaient de s'imposer à travers leur discours en quête de l'identité impliquée dans le triangle du corps/ liberté/ la patrie.

L'examen des seuils du discours romancier algérien nous révèle l'ingéniosité du discours et ses caractéristique nous poussent à se poser des questions sur la relation entre l'écriture de la femme et le lien qui unit femme et homme d'un côté, et de l'autre entre la femme et la société.

Quelle que soit la base de cette relation : unanimité, soumission ou rébellion ; ce type de relation implique à quel point la femme est consciente de la reproduction de son entité et des références de sa conscience.

Du moment que le discours romancier algérien tisse son propre monde, j'ai opté, dans le cadre de cette étude, pour l'étude de la spécificité qui caractérise ces textes féminins choisis parmi d'autres textes, afin de mettre en relief un discours qui condamne unanimement le patriarcat injuste, défend l'entité invisible en signalant ses revendications légitimes et interpelle une spécificité féminine de l'écriture qui la distingue des autres écritures.

Pour ces raisons et d'autres, j'ai choisi d'étudier la littérature féminine qui suscitait en moi la curiosité de savoir qu'est-ce qui la distingue des autres

écritures. Etant donné que c'est un domaine peu étudié, nous avons tenté de révéler quelques réalités autour de cette littérature en soulevant quelques questions :

L'écriture féminine a-t-elle une spécificité linguistique qu'il faut reconnaître etapprouver ?

Peut-on considérer que ce qui distingue le texte féminin des autres textes est le lien entre l'écriture et le corps féminin et son invocation dans ses deux dimensions culturelle et symbolique ?

Le discours romancier féminin algérien autant qu'objet d'imaginationaurait il réussit à reformuler le vécu ou bien il n'est qu'une simple narration des situations psychologique, sociologique et politique des romancières ?

L'écrivaine algérienne a-t-elle réussi a invoqué un horizon de réception qui soutient son existence autant qu'une pensée active non pas un simple objet de séduction ?

Il nous était difficile de déterminer un seul mécanisme pour l'analyse des actes du langage du discours romancier féminin algérien et de le soumettre à une seule approche. Pour atteindre ce but, nous avons recouru à la majorité des mécanismes d'analyse du discours romancier issus de différentes approches qui tentent tous de dévoiler tout ce le discours puisse contenir comme significationet d'opinions implicites soient-elles ou explicites.

Pour ces raisons, nous avons recouru aux méthodes sociologique et psychologique afin de relier les thèmes évoqués dans le discours romancier avec les dimensions socio psychologiques de la femme écrivaine. Nous avons fait appel aux mécanismes objectifs de la recherche scientifique tels que : la déduction, l'induction, l'observation, l'interprétation, l'analyse, le commentaire et la destruction ; tout en prêtant attention aux phénomènes littéraires existant dans l'écriture féminine en les lisant avec une approche psychologique, sociale et anthropologique. Tous ces éléments peuvent établir un monde pour le génie de la femme.

J’ai divisé ma recherche en une introduction, quatre chapitres et une conclusion suivie de deux annexes.

Après l’introduction de mon sujet de recherche, j’ai entamé dans le premier chapitre la problématique de la narration féminine. Ce premier chapitre est répartit sur trois sous-chapitres comme suit :

Sous-chapitre 1 : naissance du terme chez les occidentaux puis chez les arabes entre protagonistes et antagonistes.

Sous-chapitre 2 : problématique du terme sur les scènes littéraire et critique arabes à travers la prise de position des écrivaines et femmes critiques en passant du terme vers la pensée critique chez les hommes.

Sous-chapitre 3 : spécificité de la narration romanesque féminine arabeet à quel point la femme/ écrivaine a pu pénétrer l’écriture masculine en féminisant la narration pour créer un beau chaos en imposant son propre style.

Dans le deuxième chapitre, j’ai travaillé sur la titrologie et sa relation avec les causes féminines telles que la marginalisation, l’infériorité etl’invisibilité tantsubies par la femme autant que femelle, mère et épouse.

La féminité parait comme une fatalité biologique imposée sur la femme et limitée dans la cadre de la famille présidée par l’homme ainsi que les traditions au sein de la société.

Nous avons abordé des questions épineuses déjà posées et déclarées qui appellent à la restructuration de la conscience culturelle du patriarcat en imposant l’autonomie féminine distincte biologiquement. L’établissement de ces textes dans le cadre d’une ouverture d’esprit des deux idéologies opposées, de sorte que le corps devienne un témoin encadrant la narration d’un côté ; et de l’autre côté aspirant à actualiser les indices révolutionnaires d’un changement des valeurs sociales basées sur la hiérarchie et ce à travers la participation effective des deux sexes.

Nous avons consacré le troisième chapitre pour le corps féminin vilain submergé dans les feux de la trahison ; le corps profane soumis à la loi del'offre et de la demande.

Nous avons abordé les sujets de l'infidélité conjugale dans tous ses détails (Chaos des Sens /Fawdha el Hawas) etla quête du plaisir comme droit légitime dans le roman de Fadhila El Farouk (la découverte du plaisir / Iktishaf Echahwa) étant un sujet stressant qui suscite de nombreuses questions que la romancière a essayé de dévoiler en utilisant le langage corporel comme force active et comme témoin sur les coutumes étouffant la féminité.

Dans ce chapitre, nous avons évoqué le corps féminin réprimé socialement que ce soit dans le cadre du mariage, du divorce ou du veuvage avec tousles préjugés d'une société injuste vis-à-vis de la féminité crucifiée pour l'autre.

Nous avons examiné le corps dans sa dimension anthropologique en le purifiant par le passage au Hammam comme espace de respiration, de liberté et de familiarité.

Sans oublier l'aspect du mythe social dominant le soi féminin qui se manifeste à travers la visite des tombeauxet desmausolées.

Dans le quatrième chapitre, nous avons insisté sur les caractéristiques distinctives de l'écriture féminine à travers le corps, et l'expression de soi avec une languemétaphorique issue de la coquetterie la langue poétique de la femme/écrivaine.

Enfin, nous avons aboutis à des résultats qui eux-mêmes mènent vers une autre perspective de recherche tout en se basant sur les cheminements ultérieurs (subséquents) pour délimiter le sujet d'une manière bien approfondie.

Nous avons clôturé notre recherche par deux annexes dont le premier contient un glossaire des termes utilisés dans le mémoire avec leurs sens et le deuxième a été consacré pour l'interview réalisée avec la romancière Hadjer Kouidri.